MUSICALIA DANUBIANA

MTA Zenetudományi Intézéte

GEORG DRUSCHETZKY (1745-1819)

Partitas for Winds

MUSICALIA DANUBIANA

REDIGUNT

FERENCZI ILONA SAS ÁGNES SZENDREI JANKA

HOC VOLUMEN CURAVIT

SZENDREI JANKA

CURIS

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ZENETUDOMÁNYI INTÉZET

DOBSZAY LÁSZLÓ FALVY ZOLTÁN SZ. FARKAS MÁRTA

MUSICALIA DANUBIANA

4.

GEORG DRUSCHETZKY (1745-1819)
PARTITAS FOR WINDS

EDITED AND INTRODUCED BY

DOROTTYA SOMORJAY

BUDAPEST · 1985

Felelős kiadó: FALVY ZOLTÁN

Lektorálta: KOMLÓS KATALIN

Címlapterv: P. HORVÁTH ÉVA

KÉSZÜLT A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
ÉS A MŰVELŐDÉSI MINISZTÉRIUM TÁMOGATÁSÁVAL

ISBN 963 01 6636 4
HU ISSN 0230-8223

© Somorjay D. 1985

8515856 MTA Sokszorosító, Budapest. F v.: dr. Héczey Lászlóné

Druschetzky György élete és pályafutása szinte összefoglalóan példázza azt a kulturális tájat, a helyi és areális tényezők összefonódását, melynek bemutatására a Musicalia Danubiana sorozat vállalkozott. Csehországban született, ottani és ausztriai állomásozás után az egykori magyar koronázóvárosban, Pozsonyban (ma Bratislava, Szlovákia) szolgálja zenéjével főúri mecénásait. Azután Pest-Budán él hosszú éveken át, s mintha csak a maga életében is megjelenítené azt az átmenetet, mellyel az ifjú iker-város lassanként elhódítja Pozsonytól a társadalmi és kulturális élet vezető szerepét. A jelen kötetben kiadandó források tovább tágítják szemhatárunkat: a nádor zenészének kottái alig néhány évvel azután, hogy a szerző Budára érkezett, már Keszthelyre jutnak, s nem is egyenes úton, hanem Zágrábon át! Talán jogunk van e zágrábi kitérőben is jelképet látni, hiszen egy ottani ügyvéd hagyatékából kerülnek végrendeletileg a felvilágosult keszthelyi főnemes zeneiskolájának birtokába. Pozsony és Pest-Buda éppen ezekben az években kezdi megtenni a döntő lépéseket, hogy zeneélete a feudális kötöttségekből kinőtt, saját polgárságára támaszkodó, modern formákat teremtsen. Druschetzky gazdái még feudális főnemesek, de Partitái egy polgár birtokában bukkannak fel, s a Festetics-féle zeneiskolában egy új, polgári jellegű zenetudó réteg nevelését voltak hivatva szolgálni.

Druschetzky művei az érett klasszikus stílus sztereotípiáinak ismeretében készült, mondhatni szokványos alkotások. Hiszen a szerző nem csak Haydn és Mozart műveit ismerte (s írta át fúvósegyüttesre), de már Beethoven zenéjét is. Partitái jól elkészített, kellemesen hangzó kompozíciók, s a klasszikus stílusnak azt a stádiumát tükrözik, melyben a nagy mesterek formái, fordulatai egy símán beszélt köznyelvvé váltak. Ha valamit mégis ki kell emelnünk, az az egykori „tartományi dobos" hangszerelési ügyessége, a fúvós (más művekben pedig az ütős) hangszerek kedvelése és biztos kezelése.

Éppen e két vonás az, melyért érdemes a termékeny szerző néhány művét ma is kiadni: egyrészt hogy a zenetudomány teljesebb képet kapjon a klasszika kiteljesedésének koráról, másrészt hogy a mai fúvós- és ütőshangszeres zenész több jól játszható, gondosan elkészített zenéhez jusson.

Szendrei Janka

The life and entire career of György Druschetzky represent that cultural scene and the intertwining of local and areal factors for which the present Musica Danubia series has been called into life. Born in Bohemia, and after a short stay there and in Austria, he served as musician his aristocratic patrons in the one-time coronation town of the Hungarian kings, Pressburg (now Bratislava, Slovakia). Then followed long years spent in Pest-Buda (Ofen-Pest). His life seems to be the very embodiment of the transition process in which the rising town slowly but definitely robbed Pressburg of its leading role in cultural and social matters. The sources edited in this volume widen our horizon in further aspects, too. Some years after the arrival of Druschetzky, the Palatine's musician in Buda his music was already available at the music school of the enlightened Hungarian aristocrat in Keszthely. Since the route of its transmission was by no means direct but included Zagreb as well – where a lawyer bequeathed it to the Keszthely school – we are perhaps entitled to attribute to this act a symbolic function. It was namely the time when both in Pressburg and Pest-Buda the first decisive steps were made to create a music life free of feudal restrictions, supported mostly by the town's own bourgeois class and making use of modern forms. While the patrons of Druschetzky were still aristocrats representing the feudal order, his Partitas turned already up in the possession of a commoner and were meant to serve the education of a new, bourgeois layer understanding music in the music school maintained by Festetics.

The works by Druschetzky are standard compositions made in the knowledge of the stereotyp formulae of the late Classicism. The composer was familiar not only with the works of Haydn and Mozart (which he also transcribed for wind band) but with those of Beethoven as well. His Partitas are well-made, nicely sounding compositions which reflect that stage of Classicism in which the turns and formualae of the great masters became transformed into a smoothly flowing everyday musical language. Features deserving special mention in the work of the one-time "provincial drummer" are his skill in orchestration and his predilection for and safe handling of wind instruments (and of percussion in other works, respectively).

These two features make the present edition of the works of this prolific composer worth publishing in our time, too, since they contribute to providing musicology with a wider view of the era of mature Classicism and to enlarging the repertory of present-day wind and percussion players with easily performable and well-written music.

Janka Szendrei

Georg Druschetzky's Leben und Laufbahn bieten gleichsam zusammenfassend das Beispiel jenes Kulturgebiets und jener Verflechtung lokaler und arealer Faktoren, deren Darlegung sich die Reihe Musicalia Danubiana zum Ziel gesetzt hat. In Böhmen geboren und nach Militärdienst dort und in Österreich bediente Druschetzky mit seiner Musik Aristokraten-Mezäne in der ehemaligen ungarischen Krönungsstadt Pozsony (Pressburg, Bratislava in der heutigen Slowakei). Dann lebte er lange Jahre hindurch in Pest-Buda, als hätte er im eigenen Leben den Übergang vergegenwärtigt, womit die junge Zwillingstadt die führende Rolle des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens von Pressburg entriss. Die Quellen, die in diesem Band herausgegeben werden, erweitern unseren Blickfeld: Die Noten des Komponisten des Palatins gelangten kaum ein paar Jahre nach dem Anfang seiner Budaer Periode nach Keszthely, und zwar über Zagreb! Vielleicht ist es nicht unbegründet, wenn wir auch diesen Umweg als Symbol auffassen, denn ein Zagreber Advokat vermachte sie in seinem Testament der Musikschule des aufgeklärten Keszthelyer Aristokraten. In Pressburg und in Pest-Buda wurden gerade zu dieser Zeit die ersten bedeutenden Schritte getan, um das Musikleben von der feudalen Abhängigkeit zu befreien und ihm auf das eigene Bürgertum gestützte moderne Formen zu geben. Die Brotgeber von Druschetzky waren noch feudale Hochadelige, seine Partiten tauchten jedoch bereits im Nachlass eines Bürgers auf und sollten in der Festetics-Musikschule zur Bildung einer neuen, bürgerlichen musikverständigen Schicht beitragen.

Druschetzky's Werke sind in Kenntnis der Stereotypien des reifen klassischen Stils komponierte, sozusagen herkömmliche Schöpfungen. Er kannte ja nicht nur Haydn's und Mozart's Werke (und machte davon Transkriptionen für Bläserensemble), sondern auch schon Beethoven's Musik. Seine Partiten sind solid gemachte, angenehm klingende Kompositionen, und widerspiegeln jene Phase des klassischen Stils, in dem die Formen und Wendungen der grossen Meister zu glatt gesprochener Umgangssprache wurden. Wenn wir doch etwas besonders hervorheben wollen, so sind es die geschickte Instrumentationsfähigkeit des ehemaligen "Provinztrommlers", ferner seine Vorliebe für Blasinstrumente (in seinen anderen Werken für Schlaginstrumente), und ihre sichere Handhabung.

Gerade wegen dieser zwei Züge lohnt es sich, die Werke dieses produktiven Komponisten auch heutzutage herauszugeben: Einerseits, um der Musikwissenschaft ein umfassenderes Bild über die Phase der Entfaltung der Klassik zu vermitteln, andererseits um die heutigen Bläser und Schlagzeuger zu weiteren Werken zu verhelfen, die sorgfältig komponiert und leicht zu spielen sind.

Janka Szendrei

INDEX

Druschetzky élete és munkássága 9
A partiták 11
The Life and Work of Georg Druschetzky 19
The Partitas 21
Das Leben und Werk von Georg Druschetzky 29
Die Partiten 32

Facsimiles 39

Scores 57
- Partita in E♭ (0/126) 59
- Partita in F (0/127) 125
- Partita in F (0/129) 151
- Partita in B♭ (0/130) 191
- Partita in E♭ (0/131) 235
- Partita in E♭ (0/132) 299
- Partita in F (0/133) 339
- Partita in E♭ (0/134) 385
- Partita in B♭ (0/135) 461
- Partita in E♭ (0/136) 505

Jegyzetek 551
Notes 569
Kritischer Bericht 587

Druschetzky élete és munkássága

Georg Druschetzky (Družecký, Druzecki) életéről keveset tudunk. A legújabb kutatások eredményeit Alexander Weinmann foglalta össze a New Grove Dictionary lexikon Druschetzky címszavában.[1] Eszerint a zeneszerző 1745. április 7-én született a Nyugat-csehországi Družecben. Ifjúkorában oboázni tanult, majd az 1760-as évektől kezdve katonazenészként működött (eleinte mint fúvós, majd ezredmuzsikus, végül karmester) az 50. gyalogezrednél.[2] Az alakulat 1749-től Egerben (Csehország), 1763-tól Bécsben, 1764-től Ennsben, 1771-től Linzben, 1775-től Braunauban, majd ismét Linzben állomásozott. Druschetzky 1762-ben, 17 évesen csatlakozott az ezredhez, s a dokumentumok alapján feltételezhető, hogy 1775 körül leszerelt. Ebből az időből datálódik néhány levele Kinsky grófhoz, melyekből kiderül, hogy Druschetzky már polgári állást szeretne kapni egy – név szerint nem említett – hercegnőnél. A tervből azonban semmi sem lett, s végülis tartományi doboskénti lépett Felső-Ausztria szolgálatába. Karmesterként is szerepel, és zenei akadémiákat (hangversenyeket) szervez a farsangi időben. Az 1770-es évektől kezdve tudunk zeneszerzői tevékenységéről. Linzben keletkezett hat – röviddel megírása után kiadott – gordonkakíséretes hegedűdarabja („Violin-Soli mit Violoncell-Accompagnement"), továbbá egy kéziratban fennmaradt szimfóniája. Ekkoriban zeneműnyomtatással és -eladással is foglalkozott; főként saját műveit adta ki, így például egy vonóskíséretes csembaló Concertinót.

A következő rendelkezésünkre álló adat már bécsi tartózkodásához kapcsolódik: 1783 szeptemberében a bécsi Tonküstler Societät tagja lesz (e szervezet fizet Druschetzky halála után feleségének özvegyi nyugdíjat egészen 1831-ig). Mégsem telepedik le a szerző végleg e városban: néhány év múltán már Grassalkovich Antal herceg házi zenekarának karmestere, majd – úgy látszik – rövid ideig Batthyány József hercegprímás zeneszerzője[3] Pozsonyban. Itteni működéséről kevés dokumentum maradt fenn, s azt sem tudjuk pontosan, meddig élt itt. Mindenesetre valószínű, hogy 1795-től már Budán lakott, mert az első Budán datált mű az 1796-os évszámot viseli. Idővel József nádor udvari muzsikusa lett. Az eddigi lexikonok úgy tudják, hogy 1807-től volt a nádor zeneszerzője, majd 1813-tól „Kapellmeister". Az alább közlendő dokumentum („Specification...") azonban már 1802-ben mint a nádor Kapellmeisterét, zeneigazgatóját említi.[4] József nádor udvari muzsikusa maradt is egészen 1819. szeptember 6-án bekövetkezett haláláig.

A művészetkedvelő herceg nyolctagú fúvósegyüttesének névsorát ismerjük,[5] Druschetzky műveinek egy része nyilvánvalóan részükre készült. Egyébként azonban a budai működéshez kapcsolódó dokumentumok száma is szegényes. Mint a zenei élet eminens egyénisége, fontos pozíciót betöltő tagja, nyilván aktívan bekapcsolódott a város kulturális eseményeibe. Ezt azonban inkább a termékeny zeneszerző fennmaradt műveinek jellege igazolja, mert a helybeli újságokban csak 1819-ben jelenik meg neve, a haláláról szóló híradásban. Számos egyházi kompozíciója arra utal, hogy nem csupán a nádori udvartartás muzsikusaként dolgozott, hanem szélesebb körben ismert lehetett művészete. Remélhető, hogy ha egykor a nádor *családi* – jelenleg Bécsben található – levéltárát is feldolgozza a kutatás, onnan újabb adalékok kerülnek majd elő Druschetzky csaknem 25 éves budai működéséről.

Láttuk, hogy a szerző munkássága viszonylag kis földrajzi területet érintett, Linz, Pozsony és Buda városát. Fennmaradt művei is elsősorban Ausztriában, Csehszlovákiában és Magyarországon találhatók.[6] Bőséges oeuvre-je szinte a kor valamennyi klasszikus műfaját magába foglalja: szimfóniák, versenyművek, egyházi és színpadi kompozíciók, kamarazenei darabok sorakoznak egymás mellett.[7] Keletkezési időpontjukról és körülményeikről az életrajzi adatok hiányos volta miatt általában keveset tudunk.

Druschetzky első műveként az 1770-ben, Linzben komponált G-dúr szimfóniát tartjuk számon. Később ezt még mintegy két tucatnyi zenekari kompozíció és néhány versenymű (például oboára, basszetkürtre, zongorára) követte. Valószínűleg a 70-es években betöltött állásával (tartományi dobos) függ össze a versenyművek egy – a korban meglehetősen egyedül álló – csoportja: a timpani-koncerteké (4-6 üstdobbal).

Színpadi művei közül a budapesti Széchényi Könyvtárban található (valószínűleg a szerző kezeírásában) a *Mechmet* című, német nyelvű opera, s még egy szintén német nyelvű, cím nélküli opera partitúrája. Saj-

nos egyik műről sem tudjuk, mikor keletkezett, s hogy előadták-e őket. Tudomásunk van még két balettről (*Andromeda und Perseus; Inkle und Yariko*, mindkettő az 1780-as évekből), de azok kottája elveszett, s egy színpadi kísérőzenéről (Adelheid von Ponthieu), melynek kottája Linzben található.

Kiemelkedik a szerző életművéből az egyházi kompozíciók nagy száma. Ezek többségét budai működésének idején alkotta. A budapesti Széchényi Könyvtár például hét (Linzben, Pozsonyban és Budán komponált) miséjének – valószínűleg autográf – kottáját őrzi, továbbá motettákat, offertoriumokat, graduálékat, Liberát, Te Deumot. Eszerint Druschetzky alakját be kell majd illeszteni az egyházi zene korabeli történetébe is, mihelyt a szükséges elemző tanulmányok e művek jellegét, stílusát és minőségét tisztázzák.

Jobban ismerjük kamarazenéjét, főként fúvós hangszerekre írt jelentékeny számú kompozícióit. Ezek már mennyiségileg is kiemelkedő helyet foglalnak el a szerző életművében. Közel 150 partitája maradt fenn (5-9 fúvós szólamra), melyek közül jelenleg 42 a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde archívumában található, 2 az Österreichische Nationalbibliothekben, több mint 20 a prágai Národni Múzeumban, 3 a zürichi Schweizerisches Musik-Archivban, 63 a keszthelyi Helikon Könyvtárban, s még néhány különböző kolostorok könyvtárában illetve magángyűjteményekben. A partiták hangszerösszeállítása igen változatos. Vannak 2 oboára, 2 kürtre és 1 fagottra írt *kvintettek*; 2 klarinétra, 2 kürtre, 2 fagottra vagy pedig 1 fuvolára, 2 oboára, 2 kürtre és 1 fagottra írt *szextettek*, 2 oboára, 2 angolkürtre, 2 kürtre és 1 fagottra írt *szeptettek*, 2 oboára, 2 klarinétra, 2 kürtre, 2 fagottra – vagy pedig 1 oboára, 3 basszetkürtre, 2 kürtre és 2 fagottra, – ismét máskor 2 oboára, 2 angolkürtre, 2 kürtre és 2 fagottra írt *oktettek*, végül hasonló összeállítású, de kontrafagottal kiegészített *nonettek*.

A kötetünkben szereplő, 2 klarinétra, 2 kürtre és 2 fagottra írt hatszólamú partiták jelenleg a keszthelyi Helikon Könyvtár állományában találhatók – a Festetics család tulajdonát képezett gazdag XVIII. századi gyűjtemény részeként –, több mint 50 hasonló Druschetzky-művel együtt. A korabeli könyvtári számozás szerint a kiadott művek jelzete: 0/126, 0/127 és 0/129 – 0/136. A kiválasztott 10 mű a műfaj különböző típusait mutatja be. Hat képviseli a keszthelyi anyagra legjellemzőbb 4-tételes típust, kettő-kettő a ritkább 6-, illetve 3-tételest. Három az úgynevezett *Partita Concertante*nak, e virtuóz stílusú, versenyműhöz közelítő, technikailag igényes hangversenyműfajnak bemutatására alkalmas, egy viszont az egyszerű szerkezetű, könnyebb fajsúlyú, szórakoztató jellegű típust szemlélteti. E típusoknak és az egyes daraboknak jellemzését a következő fejezetben adjuk.

Szerepelnek a keszthelyi gyűjteményben a partitákon kívül más – részben fúvóshangszeres – kompozíciók is, így például két Divertissement, két Serenata, egy Concerto (fortepianora), több Partita Concertante, valamint a kor divatának megfelelően operafeldolgozások fúvósegyüttesre. További kamaraművek kéziratait találjuk egyébként a budapesti Széchényi Könyvtárban is (duettek, cassatiok, fantázia, kvartettek, kvintettek, táncok).

A Keszthelyen őrzött mintegy 70 Druschetzky-mű a Helikon Könyvtár korabeli zenei anyagának tekintélyes részét jelenti. Ugyanakkor a szerző fúvóspartitáinak is legnagyobb forráscsoportja.

Hogyan és mikor került mindez Keszthelyre? Mint már Klempa K. és Bónis F. is rámutattak,[8] Gallyus János zágrábi ügyvéd végrendeletileg hagyatékozta 1802-ben Festetics (I.) Györgyre a kottákat, az előadásukhoz szükséges „vadonatúj" hangszerekkel együtt. A Festetics család levéltárában megtalálható az a levél, melyben a hagyatékozásról s a vele kapcsolatos jogi problémákról értesülünk.[9] A Helikon Könyvtár őrzi az 1802. október 29.-i dátummal keltezett átadási jegyzéket.[10]

A hagyatékozás valószínűleg a gróf által 1800-ban Keszthelyen alapított zeneiskola jó hírének köszönhető. Az abban folyó oktatás körülményeit az eddigi kutatások még nem tisztázták kielégítően, de érdeklődésre tarthat számot az az 52 kéziratoldal terjedelmű *„Musik Plan"*, melyet az iskola számára Anton Stadler készített el 1800. július 10-i keltezéssel. Ebben Festetics György kérésére javaslatot tesz az alapítandó zeneiskola tanmenetére vonatkozólag, s a legszükségesebb esztétikai, elméleti és gyakorlati (pedagógiai) szakkönyveket is felsorolja.[11] Még kérdés, hogy a kor- és zenetörténeti, valamint zenepedagógiai szempontból igen érdekes tervezet milyen mértékben valósult meg az iskolában.

Druschetzky személyes zágrábi vagy keszthelyi kapcsolatairól nincsen tudomásunk. Annál érdekesebb, hogy az alig néhány éve Budán működő zeneszerzőnek kevéssel előbb komponált darabjai már Zágrábot is megjárva kerülnek az 1800-as évek elején Keszthelyre.

A partiták

A fúvóshangszerekre írt kamarazene a XVIII. század egyik legjellegzetesebb műfaja. Elnevezése igen változatos, s a különbségek okainak, mibenlétének meghatározása a mai napig gondot okoz. Legáltalánosabb, legátfogóbb névnek a *„Harmoniemusik"* terminus tűnik. Ezt használja a New Grove Dictionary is, bár D.N. Leeson és D. Whitwell már 1972-ben felhívták a figyelmet arra,[12] hogy 1782 és 1825 között Bécsben a „Harmonie" terminus megkülönböztető jellegű, s egy speficikus együttesre vonatkozik: kizárólag az oktettre (2-2 oboa, klarinét, kürt, fagott). Ezzel szemben a többi szokásos megjelölés (Blasende Instrumente, Türkische Musik, Militär-Musik, Blaserorchester, Tafelmusik, stb.) általánosabb jelentésű. Szerintük a zavart az okozta, hogy 1825 után a „Harmonie" elnevezés elveszítette egyértelmű jelentését, s maga is általános megjelöléssé vált. Leeson és Whitwell hozzáteszik, hogy néhány korai kiadásban és kéziratban található kivétel nem jogosít fel arra, hogy a terminus használatát például szextettekre vonatkozóan igazolja. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy bár esetünkben a kották címlapján mindig a *Partita (Parthie, Partitta)* áll, más Druschetzky kompozícióknál előfordul, s elég gyakran a „für 6-stimmige Harmonie" címkiegészítés, mindig a 2 klarinét, 2 kürt, 2 fagott összeállítás megjelölésére. Az a hat nyolc-szólamú mű viszont, melyet A. Weinmann a Diletto Musicale sorozatban 1969-ben (a Druschetzky életében megjelent kiadás alapján) közreadott,[13] a *Harmonie*-ra utalás nélkül *Partita* nevet visel. Leesonék nézetének többé-kevésbé ellentmond Jiri Sehñal érvelése is,[14] aki a műfaj XVIII. századi sajátosságait elemezve rámutat arra, hogy az 1770-es évektől fogva a kvintettel szemben uralkodóvá a szextett vált (szinte kizárólag klarinéttal – oboa helyett), s voltaképpen csak az 1800-as évek elején adja át helyét az oktettnek. (Igaz, hogy Sehñal vizsgálódásának területét Morvaországra szűkíti.)

A műfaj fő funkciójának meghatározása is vitákkal járt. Megdőlt az a teória, hogy a *Harmoniemusik* kizárólag asztali zene lett volna, vagy hogy feladata csupán a társasági események, katonai parádék háttérmuzsikájára szorítkozott. A számos technikailag igényes mű s a fennmaradt hangversenyadatok is bizonyítják, hogy a Harmoniemusik feladata nem csupán szórakoztatás volt. A legfrissebb kutatások kimutatták, hogy a szűkebb értelemben vett Harmoniemusik a XVIII. század második felének egyik legkedveltebb műfaja. Virágkorát a század közepétől az 1830-as évek végéig élte. A francia arisztokrácia körében már az 1760-as években divatba jött – mégpedig szinte kizárólag hatszólamú formája –, míg Angliában megmaradt a népszerű katonai szabadtéri hangversenyek fő attrakciójának.

Közép-Európában és a német nyelvterületen a Harmonie-műfaj II. József uralkodásának idején vált közkedveltté. Amikor a császár 1782 áprilisában megalapította nyolctagú fúvósegyüttesét, csakhamar utánzói támadtak. Néhány év múlva már testvérének, Maximilian Franz főhercegnek, valamint több jeles főúrnak (Grassalkovich, Esterházy, Batthyány, Lobkowitz, Kinsky) is volt hasonló együttese. Az efféle ensemble-ok hivatásos muzsikusokból álltak, a császárnál többek között a Stadler fivérek klarinétoztak, s a többi, név szerint ismert muzsikus is korának elsőrangú hangszerjátékosa volt.

A főúri együtteseknél – ellentétben a katonai bandákkal – szinte kizárólagos a 2 oboa + 2 klarinét + 2 kürt + 2 fagott összeállítás. Szextett csak ritkán fordult elő, fuvola sohasem szerepel,[15] viszont idővel kontrafagottot is előírtak a két fagott mellé, hogy unisono vagy oktávkettőzéssel erősítsék a basszust.

Repertoárjuk főleg opera- illetve balettátiratokból állt, 12 vagy még több tétellel. Csak ritkán fordult elő, hogy a szerző maga írta át művét fúvósokra (mint például Mozart a Szöktetés részleteit, továbbá a Figaro házassága egyik áriáját a Don Giovanni vacsorajelenetéhez). Általánosabb volt, hogy a fúvósegyüttes vezetője dolgozta át a kompozíciókat az adottságoknak megfelelően. Amint az együttesek száma szaporodott és színvonaluk emelkedett, gyakoribb lett az önálló Harmonie-kompozíció is.

A fúvósegyütteseken megszólaltatott művek tételösszeállítása igen változatos, s különféle korábbi típusokra vagy más műfajokban megszilárdult rendekre vezethető vissza. A Franciaországban és Angliában divatos típust, mely 6, vagy annál több rövid tételből állt, a tánckarakterek határozták meg, s így a szvit rokonának tekinthető. Nyitótétele gyakran induló-jellegű, s *Marcia* feliratot visel; a barokk szvitek nyitótételéhez hason-

lóan az Ouverture-típusba sorolható. A nem tánc-jellegű ciklikus formák – szemben Közép-Európával – e területen ritkaságszámba mennek, eltekintve a Londonban működő J. Chr. Bach néhány ide sorolható művétől.

A Közép-európai típus inkább a divertimento és a szerenád kategóriájába tartozik,[16] de míg abban a tételek száma szabad (3-7), fúvósdivertimentók többnyire négy tételesek. Ezekben a szvit-jelleg szinte teljesen hiányzik, s a forma a klasszikus kamarazene más fajtáihoz vagy a szimfóniához hasonlít. Az ouverture mint nyitótétel 1740 után eltűnik, s átadja helyét az eleinte kétrészes, később kidolgozási szakasszal bővült szonátaformának. A táncformák a klasszikus kamarazenéből ismert tételfajtákká alakulnak, egyedül a Menuetto őrzi meg kötött karakterét. Ha a tételek száma négy fölé emelkedik, egy második Menuetto is bekerül a ciklusba. Kissé később bukkannak fel a variációs és rondó formájú tételek. 1740 körül kezdik e műveket szvit helyett divertimentónak, szerenádnak, partitának stb. nevezni.

A tétel-sorrendben leggyakrabban a Menuetto foglalja el a második helyet – így a Druschetzky-művek többségében is –, a lassú tétel ez után következik. Néha rövid Polonese vagy olykor Gigue is előfordul, ez utóbbi már kétségtelen stilizálási szándékkal. A lassú tételek jórészt rövid Andanték. A műfaj e tételekben áll legközelebb a szerenád hangvételéhez. A zárótételek többnyire gyors, játékos finálék Presto vagy Allegro felirattal. Fuga a legritkább esetben fordul elő, annál gyakoribb az egyszerű szerkezetű rondóforma.

Az 1780-as évektől fogva bonyolultabb felépítésű, nagyobb művészi igénnyel megkomponált darabokkal is találkozunk. Az egyszerű dalforma helyett uralkodóvá válik a szonátaforma és a szonáta-rondó. A hangnemi összefüggések, modulációk klasszikus lehetőségeivel is bővebben élnek. A művek hangnemi rendje változatosabbá válik: a négy tétel egyike-másika (legalábbis a Menüett triója vagy a lassú tétel) már új tonalitást, dominást vagy szubdominánst hoz. Moll hangnem csak elvétve fordul elő (akár alap-, akár tételhangnemként), leszámítva a variációk szinte kötelező minore szakaszait. Druschetzkynek Keszthelyen őrzött műveiből mindössze egy áll moll hangnemben.

Druschetzky fúvós kamaraművei jól tükrözik az itt felsorolt sajátosságokat. Átiratai[17] igen tanulságosak a hangszerelés története szempontjából. A bécsi Gesellschaft der Musikfreunde archívumában található 24 darab 5-szólamú[18] és 17 darab 7-szólamú[19] partita – a keszthelyi sextettek nagyobb formátumához mérve egyszerű hangnemi és formai struktúrát mutat: alkalmi jellegű, könnyű darabok, rövid – alig 30-50 ütemes – tételekből összeállítva. Különösen egyszerűek a menüettek és finálék, az utóbbiak formája rendszerint triós, a „Rondo" felirat ellenére egyszerű ABA szkémával, melyben a középrész gyakran minore. Az 5-szólamú partiták közül említést érdemel az „Al Valet" címet viselő G-dúr darab,[20] melynek utolsó tétele Haydn Búcsúszimfóniájának ötletét juttatja eszünkbe: az utolsó tételben a szólamok egyenként elhallgatnak, s végül egyedül marad a fagott szólam. Ugyanebben az archívumban található egy másik érdekes partita (8 szólamra).[21] Minden szólampárból az első hangszer játszik vezetőszerepet, s párja „in echo" jelenik meg (mint a címlap jelzi is). Az echo-hatással a keszthelyi művek között is találkozunk;[22] de másként: a „Partita in Echo" darabokban teljes 6-szólamú szakaszok ismétlődnek meg piano. A 0/137 könyvtári jelzetű G-dúr darab kürtszólamaiban ezt a kopista „echo" és „senza" (vagy „solo") felirattal jelöli, míg a többi szólamban egyszerűen a dinamikai előírás (forte – pianissimo) váltakozik.

Az a hat 8-szólamú partita, mely még Druschetzky életében megjelent,[23] stílusban közelebb áll a Keszthelyen található művekhez. Bár finálé-tételeik az egyszerű ABA formát követik (többnyire a párhuzamos moll hangnemben írt trióval), a nyitótételek gazdagabb, komplexebb kompozíciók.

Az általunk megismert Druschetzky partiták közül azonban kétségtelenül a keszthelyiek a legigényesebb alkotások, ha nem is mondható ez valamennyi műre. Már terjedelmük is jelzi a nagyobb vállalkozást, a hangzásbeli és formai jellemző jegyek pedig még jobban alátámasztják.

A 63 keszthelyi partita közül 50 darab négytételes, többnyire Allegro – Menuetto – Andante – Finale (Rondo, Allegro) tételrenddel. Helyenként az első tételhez lassú bevezetést ír a szerző, a menüetthez pedig néha két triót. A lassú tétel lehet Adagio vagy Romance is, az utolsó tétel pedig olykor variációs formájú. Van a gyűjteményben néhány 3-tételes kompozíció is. Ha ilyenkor a lassú tétel hiányzik, akkor az első tétel általában nem túl gyors (pl. Allegretto moderato); ha a Menuetto marad el, akkor az utolsó tétel többnyire tánc-karakterű. A keszthelyi gyűjteményben található 8 hosszabb mű 6 tételből áll, vagy – ritkábban – fűzérszerűen *egybe*komponált, különböző karakterű rövidebb szakaszokból tevődik össze.

A jelen kötetben kiadott 10 mű közül 6 képviseli a legáltalánosabbnak mondható 4-tételes típust, 2-2 pedig a három- illetve hattételes darabok típusát. A menüettek leggyakrabban a második helyen állnak. A lassú tételek többnyire Andanték, egy darabban pedig (a 3-tételes F-dúr partitában) a hiányzó lassú tétel pótlására lassú bevezetést látunk a nyitó tétel előtt. E mű másik érdekessége, hogy a – az I. tételek esetében ritkaságként – a tétel gyors része rondóformájú.

A *nyitótételek* tempója szinte kivétel nélkül allegro, formájuk szonáta, annak különböző, egyszerűbb vagy bonyolultabb változataiban. Egyetlen alkalommal fordul elő variációs formájú nyitótétel (F-dúr, 0/133 sz.

darab), egyébként a variáció a ciklus zárótételében szokott megjelenni.[24] A kezdőtétel metruma többnyire páros, kivétel a 0/129 Partita, melynek bevezetése 3/4-es, Allegretto szakasza pedig 6/8-os ütemű, valamint a 0/127 Partita páratlan metrumával.

A *nyitótételek* a művek legjobban kidolgozott, legmutatósabb részei. Sok szóló-szakasz, virtuóz menetek, változatos zenei szövet, invenciógazdagság és hangszerszerűség jellemzi őket. Az arányok kiegyensúlyozottak, a hangzás helyenként szinte szimfónikus jellegű, ugyanakkor nem nélkülözi a kamarazene intimitását sem, különösen a melléktéma-területeken. Mindez elsősorban a *Partita Concertante* művek esetében érvényes, melyekre még visszatérünk. Hangnemileg főként a kidolgozási szakaszok érdekesek: moduláló hármashangzat-futamaik távoli hangnemekig elmerészkednek.[25] A repríz-szakaszok többnyire pontosan ismétlik az expozíciót, természetesen a szonátaformában kötelező hangnemi változtatásokat nem tekintve.

A *Menuettok* lényegében megmaradnak a táncmenüett sablonjainál. A főrész mindig a mű alaphangnemében van, a trió dominánsban vagy szubdominánsban, de két esetben nincs is hangnemi kontraszt. A témák szigorúan szimmetrikus periodizáltsága (4+4, ritkábban 8+8 ütem) talán túlzottan is szabályossá teszi e tételeket. A főrész és a trió egyaránt a bővült kéttagú formát az A :‖: B + A szkémát követi. A 0/135. számú Partita első menüettje Haydn Búcsúszimfóniájának megfelelő tételéből készült átirat. Az artikulációs különbségekre a részletes jegyzetben mutatunk rá.

A *lassú tételek* általában rövid, egyszerű, kétrészes Andanték, nem különösebben mély érzelemvilágról tanúskodnak. Metrumuk többnyire 6/8, hangnemük pedig a szubdomináns dúr. Az első szakasz általában az V. fokon zárul, a második szakasz végén pedig csekély változtatással visszatér a tétel eleje. Eszerint e tételek – éppúgy mint a menüettek – a bővült kéttagú szerkezetet használják. A karakter szempontjából is hasonlítanak egymáshoz: a szerenád (románc) hangvétel uralkodik valamennyiben. Gyakori a *sotto voce* vagy *dolce* előírás. Jellemző valamely kiválasztott hangszer (leggyakrabban az 1. klarinét) szólója, mely a többi hangszert egyszerű kísérőszerepre szorítja vissza.

Kiemelkedik azonban e tételek közül a 0/131 Partita Adagiója. Bensőséges hangulata, a polifón és homofón szakaszok arányos váltakozása, a szólampárok dialógusa érdekesebbé teszi a többi mű lassú tételénél. A 0/126 Partita Adagio tétele indítása miatt érdemel említést: nem I. fokkal kezdődik, sőt első részében nincs is alaphelyzetű tonikai akkord.

A *finálék* formája legtöbbször rondó, tempója gyors, metruma pedig 2/4 (illetve kétszer 4/8). Általában csak két közjátékot tartalmaznak. A megoldás néha annyira sematikus, hogy elegendő a „trio" és „rondo da capo" feliratot használni. Egyszerűek a variációs formák is: többnyire két-három variációt alkalmaznak, s többnyire egy-egy hangszerszóló karakterizálja a szakaszokat.

Külön kell azonban tárgyalnunk a 0/131, 0/134 és 0/136 számú darabokat. E *partita concertanté*k nagyobb szabású, szimfónikus hangzású, virtuóz szólókban bővelkedő művek, s hosszabbak is mint a partiták átlaga. A 0/131. mű Menuetto-ja ugyan nem tartozik a legsikerültebb darabok közé, és Rondója is egyszerű, szokványos tétel. Az Adagio viszont, továbbá a nagyobb igényű nyitótétel mégis súlyt ad az egész darabnak.

A 0/134 tulajdonképpen klarinétverseny, amint ezt az 1. klarinétszólam „principale" megjelölése ki is fejezi. Csak három, de terjedelmes tételből áll (első tétele 232, a középső 92, az utolsó pedig 299 ütemű). Belső arányai ennek megfelelően alakulnak. Első tételében alig beszélhetünk elhatárolt fő- vagy melléktémáról, inkább fő- illetve melléktéma területekről. A lassú tétel is hosszabb és kidolgozottabb átlagos társainál. A szubdomináns hangnemben írt, ABACA szerkezetű, bensőséges hangulatú románcban a hangszerszólók és párbeszédek egyensúlya uralkodik. A darabot meghatározó 1. klarinét szólóhoz itt a 2. klarinét és az 1. fagott fontos szólószakaszai csatlakoznak. A Finale az egyetlen „Rondo Nazionale" feliratot viselő tétel a keszthelyi partiták között, holott ez a XVIII. században még igen divatos típus volt. A nemzeteket e műben különböző táncfajták karakterizálják, a divertimentók illetve szerenádok szokásos gyakorlata szerint.

A 0/136 darab nyitótétele viszonylag nagyobb szabású alkotás, a tématerületek között atematikus, hármashangzat-felbontásos szólókkal. Különösen a klarinétok és fagottok szólama nehéz, de időnként a kürtöknek is virtuóz futamok jutnak. Az Andante az I. tételhez képest szerényebb hangszerelésű, a szólamok többnyire párokban mozognak, a kíséret akkordikus. A visszatérés előtt az 1. klarinét kadenciát játszik. A Finale 8 ütemes, egyszerű témáját 6 variáció, majd rövid kóda követi. A hangnem mindhárom tételben Esz-dúr.

Összefoglalva e rövid áttekintést hangsúlyoznunk kell, hogy Druschetzkyről korai lenne zeneszerzői arcképet festeni, hiszen művei nagyrészt kiadatlanok a mai napig. Partitúrái közül a szerző életében csak néhány, az újabb időkben pedig alig egy tucatnyi jelent meg különböző kiadóknál.[26] A könyvtárakban hozzáférhető, olykor csak szólamokban fennmaradt versenyművek, kvartettek elemzése éppúgy várat magára, mint feltáratlan egyházi és színpadi kompozíciói. A partiták tanúsága szerint mégis állíthatjuk, hogy Druschetzky szakmáját jól tudó, a fúvós hangszerek technikai és hangzási lehetőségeit, karakterisztikumait virtuózan kihasználó, a XVIII. század második felének zenei nyelvét hibátlanul ismerő komponista, s műveinek kidolgozottságával

éppúgy, mint szolid ízlésével helyet érdemel a kor kismestereinek élvonalában. Kamarazenéjében a formák, tematikus anyagok rövidsége, kis léptékű elgondolása mindenesetre kiegyensúlyozott, jó arányokkal jár együtt. A partiták közt találunk ugyan könnyedebb, szórakoztató zenébe sorolandó darabokat, de nagyigényű, virtuóz hangversenydarabokat is erőteljes és hatásos hangszerelésben, pregnáns ritmikájú és karakteres témákkal, s bár a megszokott formulákat követő, mégis átgondolt és színes harmóniákkal, modulációkkal.

Életművének teljesebb értékeléséhez s a zeneszerző történeti helyének kijelöléséhez egészében kellene ismernünk életművét. Kiadványunk talán ösztönzést jelenthet a további kutatásokra és közreadásokra, egyúttal pedig jól használható, a fúvóshangszerek irodalmát színesítő anyagot kínál a gyakorló zenészek számára.[27]

1 Vol. 5, 651-2. További adatokat kiadásra váró Druschetzky-műjegyzékének előszavában közöl.

2 Galizische Linien-Infanterie-Regiment Nr. 50.

3 A keszthelyi 0/117 kotta muzeális borítója szerint: Von herrn Georg Druschezky Compositeur bey Seiner Eminentz und Primas in Ungarn Graff Joseph Battiany. Vö. Bónis F.: A keszthelyi Helikon Könyvtár magyarvonatkozású zenei anyagáról. Új Zenei Szemle 1951, II/2, 25.

4 Herrn Capellmesiter S[einer] Königl[ichen] Hocheit Joseph Palatin in Ungarn Hans Georg v. Druschetzky...

5 Musikdirektor: Herr Georg Druschetzky; Oboisten: Valentin Kolbe, Franz Melichor; Klarinettisten: Joseph und Johann Chorus; Fagottisten: Georg und Ludwig Spallek; Waldhornisten: Franz Bodany, Franz Mohr; 1 Instrumentaldiener. Vö. Weinmann, A.: Ein vergessener österreichischer Musiker, 455.

6 Részletes jegyzéket ld. New Grove Dictionary, Vol. 5. p. 651. és Lavotta R.: Zenei kéziratok 2. kötet (Kéziratos Zeneművek). Budapest 1940. OSzK: M 13578/6/2; Zeneműtár Sz = 62 20.026/a.

7 E műlista ismeretében nem fogadható el az a felfogás, mely Druschetzky munkásságát verbunkosok, nemzeti táncok és népdalok (?) hangszerelésére szűkíti, s ezzel összefüggésben Buda zenei életéről túlságosan negatív képet fest. Vö. Nagy L.: Budapest története 1790–1848 (in: Budapest története a török kiűzésétől a márciusi forradalomig. Szerk.: Kosáry D. Budapest 1975), 512-3.

8 Klempa K.: A keszthelyi Festetics-féle zeneiskola. Győr 1938. Bónis F.: im. 24.

9 Festetics családi levéltár OL: P. 279/27. cs. A III. 856. A levél szövegének idevonatkozó részei: „Illustrissime Domine Comes Domine mihi Gratiosissime! Circa Musicalia et Instrumenta Illustritati Vestrae Zagrabiae legata sequentem a Domino Organista Zagrabiensi mihi praestitam genuinam Informationam hisce genuine transcribendi honorem habeo. 'Quod attinet Legatum ab Advocato hujate Joanne Gallyuss Ill. D. Comiti Georgio Festetits factum: Significare possum: Illud reapse ita subsistere, quod is certa Musicalia et Instrumenta in uno Obsigillato Armario Recclusa eidem Illustrissimo D. Comiti legaverit. Informari me porro quid rei sub sit quod paragrafus hic Testamenti in effectum non abiverit et Comperi Illud: quod videlicet nonulli Ejusdem advocati Consanuginei ad invalidationem Testamenti processum coram hujate Tabula Banali promoverint et ex hoc incidenti tota massa in sequestrum apud exactores Testamenti posita sit. Declaratum mihi nihilominus est, illico ac Testamentum per praeallatam Tabulam Banalem stabilitum fuerit quaevis ejusdem puncta ad effectum dirigenda sequaciter legata quoque Illustrissimo D. Comiti Festetics Musicalia eidem extradanda fore.' In hoc proinde subsistente legati negotio mea vilis opinio ea foret ut cum paragrafus hic Testamenti velut pium pro fundatione Alumnorum Keszthelyensium legatum redolens inquacumque Testamenti Crysi semper substiturus sit. Illustritas Vestra Zagrabiae juribus suis invigillare facere dignaretur cum relatum mihi sit Musicalia ipsius plus quam 2 aut 3 millia Florenum Constitisse... Goszton 28. November 1801. Humillimus servus Jos. Boros."

Magyar fordításban: „Méltóságos Gróf Úr, szeretett Uram! A Zágrábban Méltóságodra hagyományozott kottákat és hangszereket illetőleg a zágrábi orgonistától kapott eredeti információkat van szerencsém hitelesen lefordítani: 'Ami az idevalósi Gallyus János ügyvéd által a méltóságos Festetics György gróf úrnak tett végrendeletet illeti, jelenthetem: az valóban úgy áll, hogy ő egy bizonyos lepecsételt szekrényben elzárt kottákat és hangszereket ugyanazon Méltóságos Gróf Úrra hagyott. Érdeklődtem továbbá, hogy mi rejlik amögött, hogy a végrendelet erre vonatkozó paragrafusát még nem hajtották végre, s a következőt tudtam meg: mivel az említett ügyvéd rokonai közül egyesek az itteni báni tabulánál érvénytelenítési eljárást indítottak, a végrendelet végrehajtóinál zárolva letétbe helyezték az egész anyagot. Kijelentették azonban nekem, hogy mihelyt a báni tábla a végrendeletet megerősíti, hogy minden pontját végre lehessen hajtani, a méltóságos Festetics gróf úrra hagyott kották is azonnal kiadhatók.' Miután a hagyaték ügye így áll, szerény véleményem az lenne, hogy mivel a végrendeletnek ez a paragrafusa a keszthelyi növendékek számára kegyes adományként értelmezhető, ez még a végrendelet valamiféle felülbírálása esetén is támadhatatlan. Méltóságod tehát zágrábi jogait illetően szíveskedjék intézkedni, mert azt a jelentést kaptam, hogy az abban szereplő kották több mint 2 vagy 3 ezer forintot érnek. (...) Goszton, 1801, november 28. Alázatos szolgája, Boross József."

10 Az átadási jegyzéket Csendes Antal, a Helikon Könyvtár munkatársa bocsátotta rendelkezésemre. Teljes szövegét itt közöljük, fotómásolatát lásd a 43–45. oldalon.

„Specification der Musikalien Welche nach dem Testamente des Seeligen Herrn Johan von Gallyus dem Hochgeborenen Herrn Grafen von Festetich zu gehören nebst bey gesetzten mittelmässigen Preisen von mir endes gefertigten kunstverständigen und Grund des seeligen Testators wie folget aufgesetzt.

	Fl	Xr
1, 2 Clarinett in B ganz neu	140.	–
2, Futeral darzu neu mit Leder gefütterl	9.	–
3, Extra zum jeden Clarinett 2 Köpfel, zusammen 4	4.	30
4, Eine Schachtel mit Clarinett Blateln	1.	30
5, 2 Fagott ganz neu	50.	–
6, Darzu ein ganz neuer aus und inwendig gefutterter Futteral	18.	–
7, Ein Schachtel mit Röhr	2.	30
8, Extra zum jedem Fagott 2 S.(?) zusammen 4	4.	–
9, Neue Inventions Horn(!) mit aller zugehörung	140.	–
10, Ein ganz neuer Musikalischer Kasten	30.	40
11, In dem Kasten befinden sich Musikalien erstens ein Harmonischer Divertimento unter dem Nr.11 welches Divertimento in 61 Stück sich befinden und von dem berühmten herrn Capellmeister S[einer] Königl[ichen] Hocheit Joseph Palatin in Ungarn Hans Georg v. Druschetzky componi[e]rt worden.	34.	–
12, Eine Opera auf die Harmonie genant der König Teodor fein geschrieben und verbessert von Herrn Druschetzky	32.	–
13, Deto eine Opera genant das Sonntags Kind Componi[e]rt von Herr Wenzel Müller auf die Harmonie überseztz herrn Haydnreich	13.	20

	Fl	Xr
14, Neueste Ländlerische in 88 Nummern bestehen verfertigt von Herrn Capell[meister] Druschetzky fein copirt.	50.	–
15, Eine Serenatta auf mehrere Instrumenten componiert von Gyrovetz	18.	–
16, Divertimento auf drey Bassethorn von Druschetzky bestehen mit 33 Nr.	18.	–
17, Ein Miserere mit Singstimmen nebst Harmonie und Org[e]ln componi[e]rt v. herrn Kirnberger auf die Harmonie übersetzt der Herrn Druschetzky	25.	–
18, 42 Arien aus verschiedenen Opern übersetzt auf die Harmonie Herrn Druschetzky	21.	–
19, Opera Zauberflöte von H. Mozart componiert auf die Harmonie übersetzt herrn Druschetzky	27.	–
20, Landlerische anderer manier in 88 Numern d^{o} d^{o} d^{o} herrn Druschetzky	24.	–
21, 18 Parthien in Dis von der ersten Hand des h. Capell[meister] Druschetzky verfertigt	162.	–
22, Eine Harmonische Serenatta deto H. Druschetzky	9.	–
23, Eine neue Echo Parthie nemlicher Meister	9.	–
24, 19 Parthien in B et Dis vornemsten Gattung von herrn Druschetzky	104.	–
25, Ein Concert auf das Pianoforte mit Harmonischer Begleitung von Herrn Capell[meister] Druschetzky	16.	–
26, 2 Andanten und Variationen von herrn Doctor der Music Haydn auf die Harmonie verse[t]zt von herrn Druschetzky	9.	–
27, Eine schöne Serenatta auf die Harmonie gesetzt von Herrn Druschetzky	9.	–
28, Ein Concert auf das Clarinett mit Harmonie bekleidet (!) von herrn Druschetzky	13.	20
29, 3 Parthien in G von nämlicher Meister	18.	–
30, 4 Parthien in D nemlicher Meister	24.	–
31, Eine neue Parthie am Abendzeit für das Echo von nemlichen Meister	9.	–
32, Deto eine seltsame Parthie in A von Druschetzky	9.	–
33, Extra 7 Parthie in F von nemlichen Meister	42.	–
34, Ein anderes concert auf das Clarinett Druschetzky	13.	20
35, 8 Parthien mit C Clarinett von nemlichen Meister	48.	–
36, Ein Parthie in Dis genant la Fantasie von herrn Druschetzky	9.	–
37, 12 Parthien in E, B aus der ersten Hand des herrn Capellmeister Druschetzky	108.	–
Vor meiner Mühe und Versäumnyss	10.	–
	Summa: 1304.	10

Sigl. Agram Den 29. Octobris 1802

Franz Langer
Cathedral organist

11 A teljes szöveget közreadta Hess, E.: Anton Stadlers „Musik Plan". In: Mozart-Jahrbuch 1962-3, 37-55.

12 Leeson, D. N.–Whitwell, D.: Mozart's „Spurious" Wind Octets. Music and Letters 1956, 379.

13 Nr. 264-269.

14 Sehñal, J.: Harmonie na Morave 1750–1840. Casopis Moravskeho Musea, Acta Musei Moraviae, 1983, 132.

15 A prágai Národní Múzeum gyűjteményében található Druschetzky partiták közül hétben fuvola is szerepel (XLII E 237, 284, 285, 287, 288, 230, 226).

16 Mások – például Sehñal – véleménye szerint olyan ciklikus darabokról van szó, amelyek átmenetet képeznek a táncszvit és a divertimento között.

17 Beethoven: Septett op. 21, Pathétique szonáta op. 13, Haydn: Teremtés, Mozart: Varázsfuvola, stb.

18 VIII/8537, 2-2 oboa, kürt és egy fagott. Közülük négyet kiadott Weinmann (Collegium Musicum Nr. 113-116).

19 VIII/8536, 2-2 oboa, angolkürt, kürt és fagott.

20 Vö. Collegium Musicum Nr. 116., előszó.

21 VIII/38670, 2-2 oboa, klarinét, kürt, fagott.

22 0/137 G dúr, 0/143 D-dúr.

23 Weinmann újból kiadta őket (Diletto Musicale, Nr. 264-269).

24 Vö. 0/126, 127, 136 stb. darabokkal.

25 Vö. 0/130, 134, 136. darabokkal.

26 Részletesen: New Grove Dictionary, Vol 5. 652.

27 Itt köszönjük meg Máriássy István fáradozásait, aki kottaanyagunkat az eredeti szólamfüzetekkel összevetette.

IRODALOM

Bónis F.: A keszthelyi Helikon Könyvtár magyarvonatkozású zenei anyagáról. Új Zenei Szemle 1951, II/2, 22-28.
Burney, Ch.: The Present State of Music in Germany. London 1773.
Druschetzky, G.: Partita No. 1-6. Ed. A. Weinmann. In: Diletto Musicale (Nr. 264-269.), Wien, München 1969.
Druschetzky, G.: Partita Nr. 9 in F, Partita Nr. 10 in F, Partita Nr. 13 in B, Partita Nr. 21 in G al Valet. Ed. A. Weinmann. In: Collegium Musicum (Nr. 113-16.). Leipzig 1969.
Hausswald, G.: Mozarts Serenaden. Leipzig 1951.
Joseph Haydn Werke I/6 – Sinfonien 1767–1772. München 1966.
Hellyer, R.: Mozart's Harmonie Musik. Music Review 1973, 146-156.
Klempa K.: A keszthelyi Festetics-féle zeneiskola. Győr 1938.
Lavotta R.: Zenei kéziratok. 2.: Kéziratos zeneművek. (A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának Címjegyzéke. 6.2.) Budapest 1940.
Leeson, D. N. – Whitwell, D.: Mozart's „Spurious" Wind Octets. Music and Letters 1972, 377-399.
Leeson, D. N. – Zaslaw, N.: Ensemblemusik für grössere Solobesetzung. In: W. A. Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke VII/17/2. Kassel, Basel, Tours, London 1979.
Nagy L.: Budapest története 1790–1848. In: Budapest története a török kiűzésétől a márciusi forradalomig. Szerk.: Kosáry D., Budapest 1975.
Sadie, S.: The wind music of J. C. Bach. Music and Letters 1956, 107-115.
Sehñal, J.: Harmonie na Morave 1750–1840. Casopis Moravského Musea, Acta Musei Moraviae 1983, 117-146.
Webster, J.: Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period. Journal of the American Musicological Society 1974, 212-247.
Weinmann, A.: Ein vergessener österreichischer Musiker. Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag. Bonn 1967, 450-461.
The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie. London 1980.

Rövidítések:

OSzK = Országos Széchényi Könyvtár
OL = Magyar Országos Levéltár

The Life and Work of Georg Druschetzky

Little is known about the life of Georg Druschetzky (Družecký, Druzecki). Results of the latest research have been summed up by Alexander Weinmann in the "Druschetzky" entry of the New Grove Dictionary.[1] According to this the composer was born in Družec (Western Bohemia), on April 7, 1745. As a child he learnt to play the oboe. From the 1760s on we see him as a field musician at the infantry No.50, first as a wind player, later as a regimental musician, and finally as director.[2] His corps were stationed from 1749 in Eger (Bohemia), 1763 in Vienna, 1764 in Enns, 1771 in Linz, 1775 in Braunau, and then in Linz again. Druschetzky joined the regiment at the age of 17 (1762), and was discharged around 1775, as is presumable from the documents. Some of his letters of this time, addressed to Count Kinsky, reveal that he was inquiring after a civilian job at a certain princess, not mentioned by name. His expectations, however, were not fulfilled, and he took service in Upper Austria as certified regional drummer. He was also active as a conductor and organizer of musical academies during carnivals. We know about his compositional activities from the 1770s. The six "Violin-Soli mit Violoncell-Accompagnement" were written and shortly published in Linz, and also a symphony that survived in manuscript. At this time he dealt with music printing and selling, too; he published mainly his own works, e.g., a Concertino for harpsichord with string accompaniment.

The next available document is already related to Druschetzky's Viennese sojourn: he became member of the Viennese *Tonkünstler Sozietät* in September 1783. (Later this society was to pay a pension to his widow right until 1831.) Nevertheless, he did not settle down for long in this city: in a few years we find him in Pressburg (Pozsony), conducting the private orchestra of Prince Antal Grassalkovich, and later, presumably for a short period, that of the archbishop Joseph Batthyány.[3] Few documents survived about his activity here; we do not even know, how long he resided in the city. At any rate, it seems that from 1795 the composer was living in Buda, since the first work dated in Buda bears the year 1796. Eventually Druschetzky became court musician of the Palatine Joseph. Former research suggested that he became the Palatine's composer in 1807 and was promoted *Kapellmeister* in 1813. The document to be offered here ("Specification..."), however, refers to Druschetzky as *Kapellmeister* of the palatine as early as 1802.[4] He then remained the court musician of the Palatine Joseph until his death on September 6, 1819.

Prince Joseph was a great patron of the arts, and he maintained a wind orchestra of eight musicians whose names have survived.[5] Some of Druschetzky's compositions were evidently written for them. However, documents concerning Druschetzky's life and activity in Buda are scarce. Being an eminent musical personality in an important position, he probably played an active part in the cultural life of the city. This, however, is suggested rather by the character of the surviving works of this prolific composer, since his name was never mentioned in local newspapers, save the short report on his death in 1819. His numerous sacred compositions indicate that his activity was not restricted to the Palatine's court, but he and his music was probably known in a wider circle. A thorough research of the family archive of Prince Joseph in Vienna would undoubtedly reveal fresh data about the nearly 25-year activity of Druschetzky in Buda.

As shown, the activity of the composer was restricted to a rather small geographical area: Linz, Pressburg, and Buda. His surviving works, too, are mainly to be found in Austria, Czechoslovakia, and Hungary.[6] His large *oeuvre* includes nearly all Classical genres of the time: symphonies, concertos, sacred and theatrical compositions, chamber music.[7] Due to the insufficient data on the composer's life, little is known about the chronology and other circumstances of the compositions.

A symphony in G, written in Linz in 1770, is regarded the first known Druschetzky work. This was followed by some two dozen orchestral works and a few concerti, written, among other instruments, for oboe, basset horn, piano. It is probably due to the composer's position in the 1770s as "certified drummer of the province" that a number of timpani concertos for four to six timpanies (rather unique at the time) survive.

Two of Druschetzky's stage works are to be found in the National Széchényi Library in Budapest. One

is a probably autograph version of the German-language opera *Mechmet*, the other is also a German-language composition, with no title. Unfortunately we do not know when they were written, or if they were produced on stage at all. We know of two ballets ("Andromeda und Perseus"; "Inkle und Yariko"; both from the 1780s), but their scores are lost, and an incidental music ("Adelheid von Ponthieu") whose score is in Linz.

There are a great number of sacred compositions, most of which were composed by Druschetzky during his residence in Buda. In the National Széchényi Library alone there are the presumably autograph scores of seven masses (composed in Linz, Pressburg, and Buda), along with a whole range of motets, offertories, graduales, a *Libera* and a *Te Deum*. Accordingly, Druschetzky will have to have his proper place in the contemporary history of sacred music as well, once the character, style, and quality of these compositions are estimated by the necessary analytical studies.

More familiar is his chamber music, first of all the numerous compositions for winds. These, by their quantity alone, have a significant place in the *oeuvre* of the composer. Out of the nearly 150 survived wind partitas (five- to nine-part) 42 are preserved in the Archive of the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna, two in the *Österreichische Nationalbibliothek* in Vienna, more than twenty in the *Národni Museum* in Prague, three in the *Schweizerisches Musik-Archiv* in Zürich, 63 in the *Helikon Library* at Keszthely, and further individual pieces are to be found in monastic libraries and private collections. The instrumentation of these partitas shows a great variety. There are *quintets* for two oboes, two horns and a bassoon; *sextets* for two clarinets, two horns, two bassoons, or one flute, two oboes, two horns, and a bassoon; *septets* for two oboes, two English horns, two horns and a bassoon; *octets* for two oboes, two clarinets, two horns, two bassoons, or one oboe, three basset horns, two horns, two bassoons, or two oboes, two English horns, two horns, two bassoons; finally *nonets* by way of adding a double-bassoon to any of the octet ensembles.

The partitas of the present edition, written for two clarinets, two horns and two bassoons, together with some fifty other Druschetzky compositions, are now housed in the Helikon Library at Keszthely, as part of the rich 18th-century collection once belonged to the Festetics family. Their contemporary library signs are: 0/126, 0/127, 0/129–136. The ten works selected for this edition represent different types of the same genre. Four-movement partitas (the most common pattern in the collection) are represented by six works, while two each stand for three- and six-movement types. There are three works of the so-called *partita concertante*, a technically demanding kind in virtuoso style, approaching the genre of the concerto; one piece shows a simpler structure, written rather for entertainment. The different types and the individual compositions will be discussed in the following chapter.

In addition to the partitas there are other compositions, partly also for wind instruments, in the Keszthely collection. E.g., two *Divertissements*, two Serenades, a Concerto for fortepiano, several *partita concertante* works, and, in agreement with the fashion of the time, operatic transcriptions for wind ensemble. Manuscripts of further chamber compositions)duets, cassations, fantasia, quartets, quintets, dances) are to be found in the Széchenyi Library in Budapest, too.

The nearly seventy Druschetzky compositions constitute a substantial part of the 18th cent. musical collection of the Helikon Library, and, at the same time, they represent the richest stock of Druschetzky wind partitas anywhere.

How and when did all this descend into the Keszthely Library? As Klempa and Bónis have pointed out,[8] it was János Gallyus, a lawyer in Zagreb, who left the scores and a set of "brand new" instruments for the performance of the music in his will to Georg Festetics I, in 1802. The letter dealing with the legacy has survived in the family archive,[9] and a list of the delivered items, dated September 29, 1802, is to be seen in the Helikon Library.[10]

The will is, by all probability, to be explained with the good reputation of the music school founded by the Count at Keszthely in 1800. Research on the musical education in this school has not yet been sufficient; at any rate, a *Musik Plan* of 52 written pages, prepared for the school by Anton Stadler and dated July 10, 1800, is worth of interest. In this, upon the request of Georg Festetics, Stadler offers a proposal concerning the system and teaching material of the future school, and also gives a list of the most important textbooks on theory, aesthetics, and practical pedagogy.[11] It is not yet clear how far this syllabus, highly interesting in respects of sociology, music pedagogy and music history as well, was actually carried out in practice.

There is no available evidence on Druschetzky's personal connections in Zagreb or Keszthely. All the more interesting is the fact that the fairly new works of a composer, active only for a few years in Buda, reached Keszthely via Zagreb in the early 1800s.

The Partitas

Chamber music for wind instruments is one of the most characteristic genres in the 18th century. Terminology is greatly varied, and the explanation and the possible reasons of this diversity is still a puzzling problem today. *"Harmoniemusik"* seems to be the most common and general denomination, given also in the New Grove Dictionary. D. N. Leeson and D. Whitwell, however, have already pointed out in a 1972 article,[12] that the term *Harmonie* used to have a distinctive connotation in Vienna from approximately 1782 to 1825, referring to one specific group of instruments only, the octet consisting of two oboes, two clarinets, two horns, and two bassoons. All other terms like *Blasende Instrumente, Türkische Musik, Militär-Musik, Blaser-orchester, Tafelmusik* etc., had a more general meaning. According to Leeson and Whitwell, the confusion started after 1825 when the term *Harmonie* lost its specific meaning, and became a generic term itself. They also add that the few exceptions among early editions and manuscripts do not justify the extended use of the term, e.g. for sextets. It must be remarked, however, that though all the works edited in this volume bear the title *Partita* (or *Parthie, Partitta*), the subtitle "für 6-stimmige Harmonie" is quite common in other Druschetzky compositions, meaning an ensemble of two clarinets, two horns, and two bassoons. On the other hand, the six 8-part compositions published by Alexander Weinmann in the series *Diletto Musicale* in 1969,[13] based on the edition printed in Druschetzky's life, are titled *Partitas*, not *Harmonies*. The reasoning of Jiri Sehñal. more or less. also contradicts the Leeson – Whitwell theory.[14] Sehñal, discussing the 18th-century characteristics of the genre, points out that from the 1700s on the sextet took over the vogue from the quintet (almost exclusively with clarinet, instead of oboe), and that was replaced by the octet only at the early 1800s. It must be remembered, though, that Sehñal's research is restricted to Moravia.

The principal function of the genre has long been debated, too. The theory according to which *Harmoniemusik* meant only *Tafelmusik*, or background music for social events and military parades, proved to be incorrect. This is corroborated by the high technical demands of several surviving compositions, and contemporary concert programs as well. The latest research revealed that *Harmoniemusik* in its true sense was one of the most popular genres in the second half of the 18th century. It flourished from about mid-century to the last years of the 1830s. It already became popular in French aristocratic circles in the 1760s (almost exclusively the six-part version), while in England it remained to be the major attraction of the popular outdoor military performances.

It was during the reign of Joseph II that the genre became popular in Central Europe, and in the German-speaking countries. When in April 1782 the emperor founded his wind ensemble of eight musicians, the example was soon imitated. During the next few years his brother, Prince Maximilian Franz, as well as other eminent noblemen (Grassalkovich, Esterházy, Batthyány, Lobkovitz, Kinsky) established similar groups. The musicians of these ensembles were professionals; at the emperor, for instance, the Stadler brothers played the clarinets, and the other surviving names also indicate that only soloists of the first rank were employed.

The wind orchestras of the nobility, unlike the military bands, consisted almost exclusively of two oboes, two horns, two clarinets, and two bassoons. Sextets were scarce, flutes were never used,[15] while later the double bassoon was added to the two bassoons, to reinforce the bass in unison or in octave.

Opera and ballet arrangements in twelve or more movements formed the main body of the repertory. It happened very rarely that the composer arranged his own work for a wind ensemble (like Mozart did excerpts of the *Entführung*, and an aria from *Le nozze di Figaro* for the supper scene in *Don Giovanni*). Usually it was the leader of the ensemble who did the arrangements according to the size and abilities of his group. The growing number and the increasing technical perfection of the wind ensembles then inspired original compositions as well.

The wind compositions show a great variety of cyclic form. Some of them follow earlier traditions of

the genre, others derive from other genres. The type fashionable in France and England consisted of six or more short movements of dance character, so it was related to the suite. Its opening movement was often march-like (titled *Marcia*); it represented, like many opening movements in Baroque suites, the type of the *Ouverture*. Cyclic structures with no dance character, in contrast to Central Europe, were scarce on these parts; apart from some compositions of J. Chr. Bach, active in London.

The Central-European type is closer to the divertimento and the serenade,[16] where the number of the movements usually varies from three to seven. Wind divertimentos are usually of four movements, showing no similarity to the suite, but rather approaching the character of the symphony, or Classical chamber genres. After 1740 the opening *Ouverture* is replaced by a binary movement, later sonata form, complete with development section. Dance movements are transformed into movement types familiar from Classical chamber music; only the Minuet retains its form and character. If the number of the movements is more than four, an additional Minuet is placed in the cycle. Variation and rondo movements appear somewhat later. Around 1740 the nomenclature becomes serenade, divertimento, partita, rather than suite.

In the order of the movements the Minuet usually takes the second place (like in most Druschetzky compositions), and the slow movement follows this. Occasionally a short *Polonaise* or a *Gigue* occurs, the latter in a stylized manner. The slow movements are mostly short *Andantes*. It is in these movements that the intonation is closest to that of the serenade. The finales are fast, sparkling movements, titled *Presto* or *Allegro*. Fugues are extremely rare; most common are the simple rondos.

From the 1780s on, compositions become more elaborate and show higher artistic qualities. Simple binary forms are replaced with sonata form, sonata rondo. Tonal relations, Classical modulations expand on a wider scale, too. The tonal plan of the cycles gains variety: one movement (at least the Trio of the Minuet, or the slow movement) brings contrasting key, usually the dominant or the subdominant. Minor keys are rare, both as main key or the tonality of a single movement, except for the obligatory *minore* sections in variation movements. Among the Druschetzky compositions at Keszthely there is only one work written in a minor key.

Druschetzky's wind chamber compositions reflect the characteristics discussed above. His transcriptions[17] are very instructive with regard to the history of instrumentation. The 24 five-part[18] and 17 seven-part partitas[19] housed in the Archive of the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna, compared to the more sizable Keszthely sextets, are more modest in tonal and formal structure as well: they are easy, occasional compositions that consist of short movements of merely 30-50 measures. Especially simple are the minuets and the finales; the latter are mostly ternary structures (ABA), often with *minore* middle section, titled "Rondo". Special attention ought to be paid to two of the compositions in this collection. One is a five-part partita in G, titled "Al Valet",[20] whose finale recalls the idea of Haydn's *Farewell* Symphony: the instruments finish their parts one by one until only the bassoon is left playing. The other work is an eight-part partita,[21] in which pairs of voices play together: the leading part is played by the first instrument, and the second appears "in echo" (marked also on the title page). Examples of the "echo" technique can also be found among the Keszthely works,[22] but the realization is different: in the works titled "Partita in Echo" full six-part sections are repeated in *piano* dynamics. In the horn part of the G-major work (No. 0/137) this is indicated by the inscription "echo" and "senza" (or "solo"), while in the other parts only the dynamics alternate *(forte-pianissimo)*.

The style of the six 8-part partitas published in the composer's lifetime[23] is considerably closer to that of the works in Keszthely. Although the finales of these compositions are still simple ABA structures (trios mostly in the relative minor), the opening movements are more complex and elaborate.

Among the Druschetzky compositions we had access to the Keszthely ones appear to be of the highest standard, if not every one of them. The size itself shows more seriousness, reinforced by a more substantial content.

Out of the 63 partitas at Keszthely fifty pieces are four-movement works. The cyclic order is mostly *Allegro – Menuetto – Andante – Finale (Rondo, Allegro)*. Occasionally the first movement is preceded by a slow introduction, and sometimes the minuet includes two trios. The slow movement might be *Adagio* or *Romance*, while the last one is sometimes in variation form. The collection includes a few three-movement compositions, too. It the slow movement is omitted, the opening one is generally of a moderate tempo (e.g., *Allegro moderato*); if the minuet is missing, the finale is usually of dance character. The eight longer works consist either of six movements, or (less often) of short sections of different character that form a continuous chain.

Out of the ten works of the present edition six partitas represent the most common four-movement type, while the three- and six-movement pattern is represented by two works each. Minuets usually stand in the second place; slow movements are mostly *Andantes*. Slow introduction makes up for the missing slow

movement in the three-movement F major partita. Another remarkable feature of this work is that the fast section of the opening movement is written in rondo form.

The tempo of the opening movements is almost exclusively *Allegro*; the form is sonata, in its simpler or more complex version. The 0/133 F major work is the only case where the first movement is in variation form, a form usually reserved for finales.[24] The meter is mostly duple or quadruple (4/4 or 2/4). Exceptions are: Partita 0/129 (slow introduction in 3/4, *Allegretto* in 6/8), and Partita 0/127.

The *opening movements* are the most elaborate and the most attractive parts of the compositions. They are rich in solo and virtuoso passages, their musical texture shows variety, their writing is both inventive and idiomatic for the instruments. The proportions are well balanced; the sound at times approaches symphonic richness, without losing the intimacy of chamber music, especially in second-group areas. All this applies in the first place to the *Partita concertante* types, to be discussed later. In tonal respect the development sections are the most intersting: their modulating broken-chord passages often reach remote keys.[25] Recapitulations mostly follow the expositions literally, save for the obligatory tonal changes required by sonata form.

Minuets are essentially stereotype examples of the form. The main part is always in the main key, the trio is in the dominant or subdominant. (In two cases they bring no contrast in key at all.) The strict periodic structure of the themes (4+4, less often 8+8 measures) makes these movements too "regular". Main part and trio both follow the rounded binary form (A :‖: B + A). The first minuet of the Partita 0/135 is a transcription of the corresponding movement of Haydn's *Farewell* Symphony. Differences in articulation will be discussed in the Notes.

Slow movements are mostly short binary structures in *Andante* tempo; they are fairly unpretentious in content. The meter is usually 6/8, the key is the subdominant major. The first half mostly ends on a half cadence, and at the end of the second half the beginning of the movement returns. Thus, like the minuets, the movements follow the rounded binary pattern. The serenade – romance intonation is common to most slow movements. *Sotto voce, dolce* instructions occur frequently. Characteristic is the solo of a single instrument (mostly the first clarinet), while the others remain in the role of accompaniment.

Exceptional among these slow movements is the *Adagio* of the Partita 0/131. The intimate mood, the well-proportioned alternation of polyphonic and homophonic passages, the dialogue of the pairs of voices distinguish this movement from the other slow movements. The *Adagio* of the Partita 0/126 is of special interest, too: it starts on a non-tonic chord, and there is no root-position tonic chord at all in its first section.

Finales are mostly rondos in fast tempo and 2/4 meter (in two movements in 4/8). As a rule, they include two episodes. The structure is sometimes so stereotyped that the inscriptions "trio" and "rondo da capo" are sufficient. Variations are simple, too: they usually consist of two or three variations, with the solo of an instrument or other in each variation.

A special group is formed by the compositions 0/131, 0/134, and 0/136. These works are *partita concertante* types, and are written on a grander scale, with almost symphonic sound. They display soloistic virtuosity, and they are longer than the average partitas. The *Menuetto* and *Rondo* of 0/131, as exceptions, do not seem to belong to the most successful movements; but the *Adagio* and the serious opening movement still give weight to the composition.

Partita 0/134 is actually a clarinet concerto, signified by the "principale" designation the 1st clarinet part. It consists of three movements only, but they are quite long (the first one is 232, the second 92, the last 299 measures long). The inner proportions are shaped accordingly. In the first movement we can hardly talk about first and second theme, but rather areas of first and second groups of themes. The slow movement is also longer and more elaborate than usual. It is an intimate romance of ABACA structure in the subdominant key, producing a nice balance of solos and dialogues. The dominating 1st clarinet part is joined by the solos of the 2nd clarinet and the 1st bassoon. The finale is titled *"Rondo Nazionale"*, a fashionable type in the 18th century, represented by this single example among the Keszthely partitas. The different nations are characterized by different dances in this work, according to the practice of divertimentos and serenades.

The opening movement of the Partita 0/136 is written on a larger scale, with non-thematic arpeggio passages between the thematic areas. The clarinet and bassoon parts are especially difficult, but occasionally virtuoso passages are given to the horns as well. The *Andante* presents a less ambitious instrumentation, where the voices mostly move in pairs, and the accompaniment is chord-like. The reprise is preceded by the *cadenza* of the first clarinet. The six variations of the finale are based on a simple eight-bar subject, concluding with a short coda. All three movements are in E-flat major.

To sum up this short survey, it must be emphasized that to give a compositional portrait of Druschetzky would be too early at this point, since most of his works are still unpublished. Only a few of his

compositions were printed in his life, and hardly a dozen published recently by different publishers.[26] Concertos and quartets accessible in various libraries await research just as well as undiscovered sacred and theatrical compositions, some survived in parts only. The study of his partitas, nonetheless, proves that Georg Druschetzky was a skillful musician, who knew and exploited the technical and musical possibilities of wind instruments, and spoke the musical language of the second half of the 18th century fluently. His skills were matched by good taste, enabling him to become one of the best *Kleinmeister* of his time. In his chamber music the modest scale of forms and thematic materials is paired with well-balanced proportions. The wind partitas offer a choice from light entertainment to demanding virtuoso concert pieces. In the latter, the instrumentation is strong and effective, the themes have character and rhythmic profile, and the harmonic content, although conventional, offers colorful modulations.

For the complete evaluation of Druschetzky's work, and for the definition of his place in the history of music, a total knowledge of his *oeuvre* will be necessary. The editor hopes that the present publication will stimulate further research, and at the same time, it gives useful material for practical musicians, widening the repertory of wind ensemble music.[27]

1 Vol. 5, 651-2. Further data in the Preface of his List of Druschetzky Works in his register under print.

2 Galizische Linien-Infanterie-Regiment Nr. 50.

3 According to the old cover of N[r] 0/117 in the Keszthely collection: Von herrn Georg Druschezky Compositeur bey Seiner Eminentz und Primas in Ungarn Graff Joseph Battiany. See Bónis, F: „A keszthelyi Helikon Könyvtár magyarvonatkozású zenei anyagáról" (Hungarian related Music Material in the Helicon Library at Keszthely) *in*: Új Zenei Szemle 1951, II/2, 25.

4 Herrn Capellmeister S[einer] Königl[ichen] Hocheit Joseph Palatin in Ungarn Hans Georg v. Druschetzky...

5 Musikdirektor: Herr Georg Druschetzky; Oboisten: Valentin Kolbe, Franz Melichor; Klarinettisten: Joseph und Johann Chorus; Fagottisten: Georg und Ludwig Spallek; Waldhornisten: Franz Bodany, Franz Mohr; 1 Instrumentaldiener. Cf. Weinmann, A.: "Ein vergessener österreichischer Musiker" *in*: Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn 1967, 455.

6 See detailed list in New Grove, Vol. 5., 651 and Lavotta, R.: Zenei kéziratok 2.: Kéziratos zeneművek. Budapest, 1940.

7 This list of works rejects the assumption which narrows Druschetzky's work to arrangements of verbunkos, national dances and folk songs, and also, related to this, gives a too negative picture of the musical life of Buda. See Nagy, L.: Budapest története 1790–1848. (History of Budapest between 1790 and 1848) *in*: Budapest története a török kiűzésétől a márciusi forradalomig. Ed. Kosáry, D., Budapest 1975, 512-3.

8 Klempa, K.: A keszthelyi Festetics-féle zeneiskola (The Festetics Music School at Keszthely), Győr 1938, 13–14 and Bónis, F.: ibid. 24.

9 Festetics family archive in the Hungarian State Archive P. 279/27 cs. A. III. 856. For relevant part of the letter see p. 15, note 9. In English:
"Honourable Count, Beloved Lord! Hereby I have the honour to communicate to you the authentic informations obtained from the organist in Zagreb, concerning the scores and musical instruments left to your Lordship there. 'As to the bequest left to the Honourable Lord Count George Festetics by the late John Gallyus, a lawyer there, the fact is, that the legacy consists of scores and musical instruments stored in a sealed up cupboard. Having asked after the cause of delay in carrying out the intentions of the will I was informed that the legacy has been deposited by the executers of the will, because certain relatives of the deceased lawyer have started a process for invalidation. I was told, nevertheless, that as soon as the court confirms the will thus rendering the execution possible the scores left to the Honourable Lord Festetics will be accessible at once.' Such being the state of the legacy my humble opinion is that whatever conclusion the court may come to concerning the will on the whole, this special paragraph would, nevertheless, be unassailable as it is to be understood as an act of charity to benefit the students at Keszthely. Consequently, your Lordship should see to his rights to this legacy, for I was told that the scores in question may be worth more than two or three thousand forints.... 28th November 1801, Goszton. Your humble servant John Boross."

10 The full text of the register on p. 15; a photocopy is given on p. 43. Courtesy of Mr. Antal Csendes, member of the Helikon Library at Keszthely.

11 The full text has been edited by Hess, E. "Anton Stadlers 'Musik plan' " *in*: Mozart-Jahrbuch 1962–63, 37-55.

12 Leeson, D. N. – Whitwell, D.: "Mozart's 'Spurious' Wind Octets" *in:* Music and Letters 1972, 379.

13 Nr. 264-269.

14 Sehñal, J.: "Harmonie na Morave 1750 – 1840" *in*: Casopis Moravského Musea, Acta Musei Moraviae 1983, 132.

15 In seven of the Druschetzky partitas in the collection of the Národní Múzeum in Prague flute is included, too, (XLII E 237, 284, 285, 287, 288, 230, 226.)

16 Others, like Sehñal, think that the pieces concerned represent a transition between the dance suite and the divertimento.

17 Beethoven Septet op. 21; Sonata "Pathétique" op. 13; Haydn: Creation; Mozart: Die Zauberflöte.

18 VIII/8537 Two oboes, two horns and a bassoon. Four of them are edited by Weinmann (Collegium Musicum Nr. 113 – 116).

19 VIII/8536 Two oboes, two English horns, two horns and a bassoon.

20 Cf. Collegium Musicum Nr. 116, introduction.

21 VIII/38670, two oboes, two clarinets, two horns, two bassoons.

22 0/137 G major and 0/143 D major.

23 Re-edited by Weinmann ('Diletto Musicale" Nr. 264 – 269).

24 Cf. 0/126, 0/127, 0/136 etc.

25 Cf. 0/130, 0/134, 0/136.
26 See details in New Grove Dictionary Vol. 5. 652.
27 I want express my thanks to István Máriássy who has compared the score with the original part-books.

BIBLIOGRAPHY

Bónis, F.: A keszthelyi Helikon Könyvtár magyarvonatkozású anyagáról (Hungarian related Music Material in the Helikon Library at Keszthely). Új Zenei Szemle 1951, II/2, 22-28.
Burney, Ch.: The Present State of Music in Germany. London 1773.
Druschetzky, G.: Partita Nr 1-6. Ed. A. Weinmann. *In:* Diletto musicale (nr. 264-269). Wien, München 1969.
Druschetzky, G.: Partita Nr. 9 in F, Partita Nr. 10 in F, Partita Nr. 13 in 8, Partita Nr. 21 in G al Valet. Ed. A. Weinmann. *In:* Collegium Musicum (Nr. 113–116). Leipzig 1969.
Hausswald G.: Mozarts Serenaden. Leipzig 1951.
Joseph Haydn Werke I/6 – Sinfonien 1767–1772. München 1966.
Hellyer, R.: Mozart's Harmonie Musik. Music Review 1973, 146-156.
Klempa, K.: A keszthelyi Festetics-féle zeneiskola (The Festetics Music School at Keszthely). Győr 1938.
Lavotta, R.: Zenei Kéziratok. 2.: Kéziratos zeneművek. (A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának Címjegyzéke. 6.2.) (Manuscripts concerning Music. 2.: Music Manuscripts. The Catalogue of the Library of the Hungarian National Museum.) Budapest 1940.
Leeson, D. N. – Whitwell, D.: Mozart's "Spurious" Wind Octets. Music and Letters 1972, 377-399.
Leeson, D. N. – Zaslaw, N.: Ensemblemusik für grössere Solobesetzung *In:* W.A. Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke VII/17/2. Kassel, Basel, Tours, London 1979.
Nagy, L.: Budapes története 1790–1848 (History of Budapest between 1790 and 1848). *In:* Budapest története a török kiűzésétől a márciusi forradalomig. Ed.: Kosáry, D., Budapest 1975.
Sadie, S.: The Wind Music of J.C. Bach. Music and Letters 1956, 107-115.
Sehñal, J.: Harmonie na Morave 1750–1840. Casopis Moravského Musea, Acta Musei Moraviae 1983, 117-146.
Webster, J.: Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period. Journal of the American Musicological Society, 1974, 212-247.
Weinmann, A.: Ein vergessener österreichischer Musiker. Festschrift Joseph Schmid-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn 1976, 450-461.
The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie. London 1980.

Abbreviations:

OSzK = Széchényi National Library, Budapest
OL = Hungarian National Archives, Budapest

Das Leben und Werk von Georg Druschetzky

Über das Leben von Georg Druschetzky (Družecký, Druzecki) wissen wir wenig. Die neuesten Forschungsergebnisse fasste Alexander Weinmann im Artikel Druschetzky des New Grove Dictionary zusammen.[1] Demnach wurde der Komponist am 7. April 1745 in Družec (Westböhmen) geboren. In seinen jungen Jahren lernte er Oboe spielen, von den 60er Jahren des 18. Jh. war es als Militärmusiker (zuerst als Bläser, dann als Regimentsmusiker, zum Schluss als Dirigent) bei dem 50. Infanterieregiment tätig.[2] Seine Truppe stationierte ab 1749 in Eger (Böhmen), ab 1763 in Wien, ab 1764 in Enns, ab 1771 in Linz, ab 1775 in Braunau und dann wieder in Linz. Druschetzky schloss sich wahrscheinlich 1762, im Alter von 17 Jahren, dem Regiment an; aufgrund der Dokumente ist es anzunehmen, dass er in den Jahren um 1775 entlassen wurde. Aus jener Zeit stammen nämlich einige seiner Briefe an den Grafen Kinsky, in denen er eine zivile Stelle sucht. Den erwünschten Posten bei einer Herzogin, deren Name im Brief nicht erwähnt wird, erhielt er anscheinend nicht, so trat er in Oberösterreich als Provinzialtrommler in Dienst. Auch als Kapellmeister war er tätig, und in der Faschingszeit organisierte musikalische Akademien (d.h. Konzerte). Als Komponist wird er von den 70er Jahren an erwähnt. Um diese Zeit entstanden in Linz sechs "Violin-Soli mit Violoncell-Accompagnement" – kurz danach verlegt –, ferner eine Sinfonie in Manuskript erhalten. Damals begann er auch, sich mit Notendruck und -handel zu beschäftigen. Er veröffentlichte vor allem seine eigenen Werke, z.B. ein Concertino für Cembalo mit Streicherbegleitung.

Die nächste verfügbare Angabe hängt bereits mit seinem Aufenthalt in Wien zusammen: Im September 1783 wurde Druschetzky Mitglied der Wiener Tonkünstler Sozietät, die dann seiner Witwe bis zum Jahre 1831 eine Witwenpension zahlte. Aber trotz der Mitgliedschaft liess sich der Komponist nicht in Wien nieder. In einigen Jahren war er schon Dirigent der Hausmusik-kapelle des Herzogs Antal Grassalkovich in Pressburg, dann für eine kurze Zeit Komponist des Fürstprimas József Batthyány.[3] Nur wenige Dokumente berichten über seine Pressburger Tätigkeit, so wissen wir nicht einmal, wie lange er hier lebte; jedenfalls wohnte er wahrscheinlich ab 1795 schon in Buda, da seine erste Budaer Komposition die Jahreszahl 1796 trägt. Später wurde er dort Hofmusiker von Palatin Joseph. Nach bisherigen Forschungsangaben war er von 1807 an Komponist des Palatins und ab 1813 sein Kapellmeister, das auf Seite 15 veröffentlichte Dokument erwähnt ihn jedoch bereits im Jahre 1802 als seinen Musikdirektor.[4]

Druschetzky blieb bis zu seinem Tod am 6. September 1819 Hofmusiker des Palatins. Die Namen der acht Bläser des kunstliebenden Herzogs sind uns bekannt,[5] offenbar wurde ein Teil von Druschetzky's Werken für sie komponiert. Trotzdem stehen uns nur wenige Dokumente seiner Budaer Tätigkeit zur Verfügung. Die zeitgenössischen Zeitungen brachten leider nur seine Todesnachricht, obwohl er eine eminente Persönlichkeit des Musiklebens war, eine wichtige Position innehatte und, in Betracht der grossen Anzahl der auf uns gekommenen Noten, als mehrseitig produktiver Komponist seiner Zeit im kulturellen Leben der Stadt wahrscheinlich eine bedeutende Rolle spielte. Unter anderem weisen auch seine zahlreichen kirchenmusikalischen Werke darauf hin, dass er nicht nur als Hausmusiker des Palatins tätig, sondern durch seine Kunst auch einem breiteren Kreis des Publikums bekannt war. Jedenfalls würde sich die Untersuchung des zur Zeit in Wien befindlichen Familienarchivs von Palatin Joseph als nützlich erweisen, da wir dadurch sicher weitere Angaben über die fast 25 Jahre währende Budaer Tätigkeit Druschetzkys erfahren könnten.

Wie ersichtlich, spielte sich das produktive Leben des Komponisten in einem verhältnismässig kleinen Raum zwischen Linz, Pressburg und Buda ab. Auch seine erhalten gebliebenen Werke befinden sich im selben Kreis, in Österreich, in der Tschechoslowakei und in Ungarn.[6] Sein reiches Lebenswerk vertritt fast alle klassischen Gattungen seiner Zeit: Es besteht aus Sinfonien, Konzerten, kirchenmusikalischen und Bühnenwerken, ferner aus Kammerstücken.[7] Infolge der Lückenhaftigkeit seiner Biographie wissen wir jedoch über den Zeitpunkt und die Umstände ihrer Entstehung sehr wenig.

Als sein erstes bekanntes Werk gilt eine Sinfonie in G-dur, die Druschetzky 1770 in Linz komponierte.

Ihr folgten noch etwa zwei Dutzend Orchesterstücke und einige Konzerte (z.B. für Oboe, Bassetthorn, Klavier). Wahrscheinlich mit seiner Anstellung als Provinztrommler in den 70er Jahren hängen die damals ziemlich ungewöhnlichen Tympanikonzerte (mit 4-6 Kesselpauken) zusammen.

Von seinen Bühnenwerken befindet sich die vermutlich autographe Partitur der Oper *Mechmet* mit deutschem Text, sowie einer titellosen, ebenfalls deutschsprachigen Oper in der Budapester Széchényi-Nationalbibliothek. Leider stehen uns über diese beiden Werke keine weiteren Informationen zur Verfügung. Wir wissen weder wann sie entstanden, noch ob und wann bzw. wo sie aufgeführt worden sind. Ausserdem haben wir noch Kenntnis von zwei Balletten aus den 80er Jahren des 18. Jh. (*Andromeda und Perseus* bzw. *Inkle und Yariko*), deren Noten seitdem verlorengegangen sind, ferner von einer Bühnen-Begleitmusik (*Adelheid von Ponthieu*), die in Linz aufbewahrt wird.

Auffallend gross ist im Lebenswerk des Komponisten die Anzahl seiner kirchenmusikalischen Werke, deren Grossteil er während seiner Budaer Periode geschaffen hat. In der Széchényi-Nationalbibliothek von Budapest werden die -- wahrscheinlich autographen – Noten von sieben in Linz, Pressburg und Buda komponierten Messen, ferner Motetten, Offertorien, Gradualien, Libera und Tedeum aufbewahrt. Demgemäss wird Druschetzkys Rolle auch in der Geschichte der Kirchenmusik der Zeit bestimmt werden müssen, sobald durch die nötigen analytischen Arbeiten Charakter, Stil und Qualität dieser Werke geklärt werden.

Seine Kammermusik, besonders aber seine zahlreichen Kompositionen für Bläserensembles kennen wir schon besser; diese nehmen auch zahlenmässig einen überragenden Platz in seinem Lebenswerk ein. Druschetzky komponierte etwa 150 fünf- bis neunstimmige Bläserpartiten, von denen sich zur Zeit 42 im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 2 in der Österreichischen Nationalbibliothek, über 20 in der Bibliothek des Prager Nationalmuseums, 3 im Schweizerischen Musik-Archiv in Zürich, 63 in der Helikon-Bibliothek in Keszthely, ferner einige in den Bibliotheken verschiedener Klöster und in Privatsammlungen befinden. Die Besetzung dieser Partiten ist sehr unterschiedlich. Es gibt unter ihnen *Quintette* für 2 Oboen, 2 Hörner und ein Fagott; *Sextette* für je zwei Klarinetten, Hörner und Fagotte bzw. für eine Flöte, 2 Oboen, 2 Hörner und ein Fagott; *Septette* für je zwei Oboen, Englischhörner, Hörner und ein Fagott, ferner *Oktette* für je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner, Fagotte oder für eine Oboe, 3 Bassetthörner, 2 Hörner, 2 Fagotte oder für je 2 Oboen, Englischhörner, Hörner und Fagotte und mit einem Kontrafagott ergänzte *Nonette* ähnlicher Besetzung.

Die in unserem Band erhaltenen, für je 2 Klarinetten, Hörner und Fagotte komponierten sechsstimmigen Partiten sind zusammen mit über 50 ähnlichen Druschetzky-Werken zur Zeit im Bestand der Helikon-Bibliothek zu Keszthely, als Teile einer reichen Sammlung aus dem 18. Jh., die einst im Besitz der Festetics-Familie war. Ihre heutigen Signaturen sind 0/126, 0/127 und 0/129–136. Die ausgewählten 10 Werke möchten die verschiedenen Typen der Gattung vorstellen. Deshalb ist der häufigste viersätzige Typ durch 6 Stücke vertreten, die seltener vorkommenden sechs- bzw. dreisätzigen Typen werden durch je zwei Stücke repräsentiert. Der als Partita Concertante bezeichnete Werke vertreten die virtuoseren, technisch anspruchsvollen, dem Konzert näher stehenden Stücke, doch gibt es auch ein Werk von Unterhaltungscharakter und ausgesprochen einfacher Struktur. Die Analyse der einzelnen Werke wird im nächsten Kapitel geboten.

In der Keszthelyer Sammlung sind ausser Partiten auch andere Werke – zum Teil für Bläserensembles, unter ihnen auch Übertragungen – zu finden, so z.B. 2 Divertissements, 2 Serenaden, ein Concerto für Fortepiano, mehrere Partita Concertante betitelte Werke und – der Mode der Zeit entsprechend – Opertranskriptionen für Bläser. Auch in der Budapester Széchényi-Nationalbibliothek befinden sich übrigens Manuskripte weiterer Werke für Kammerensembles (Duette, Cassatios, Fantasien, Quartette, Quintette, Tänze).

Die in Keszthely befindlichen etwa 70 Druschetzky-Werke machen einen bedeutenden Teil der zeitgenössischen Musikalien der Helikon-Bibliothek aus, und bilden zugleich die umfangreichste Gruppe der Bläserpartiten des Komponisten.

Wann und wie gelangte dieses Material nach Keszthely? Wie es bereits K. Klempa und F. Bónis in ihren Artikeln erwähnten,[8] vermachte 1802der Zagreber Rechtsanwalt János Gallyus die Noten samt den zu ihrem Vortrag nötigen "nagelneuen" Instrumenten an György (I.) Festetics. Im Archiv der Festetics-Familie wird jener Brief aufbewahrt, der uns über die Hinterlassung und die mit ihr zusammenhängenden Rechtsangelegenheiten aufklärt.[9] Das mit dem Datum 29. Oktober 1802 versehene Übergabeverzeichnis befindet sich in der Helikon-Bibliothek.[10]

Die Testierung ist aller Wahrscheinlichkeit nach dem guten Ruf der Musikschule zu verdanken, die der Graf 1800 in Keszthely gegründet hat. Die Umstände des Unterrichts bilden noch Gegenstand der Forschungen; interessante Informationen darüber kann der etwa 52 handgeschriebene Seiten umfassende sog. *Musik Plan* liefern. Dieser Plan, der das Datum 10. Juli 1800 trägt, wurde von Anton Stadler auf Initiative von György Festetics zusammengestellt und enthält den Unterrichtsgegenstand der zu gründenden Musikschule,

ferner eine Liste der nötigsten ästhetisch-theoretischen bzw. praktisch-pädagogischen Fachwerke.[11] Inwieweit dieser vom Gesichtspunkt der Zeit- und Musikgeschichte bzw. der Musikpädagogie aus sehr wertvolle Plan in der Musikschule verwirklicht wurde, bleibt noch Gegenstand künftiger Untersuchung.

Von den persönlichen Zagreber oder Keszthelyer Beziehungen Druschetzkys haben wir vorläufig keine Kenntnis. Umso interessanter ist es, dass die wenig früher komponierten Werke des erst seit ein paar Jahren in Buda tätigen Komponisten am Anfang des 19. Jh. schon nach Zagreber Benützung nach Keszthely gelangt sind.

Die Partiten

Die für Blasinstrumente geschriebene Kammermusik war eine der charakteristischen Gattungen des 18. Jh. Sie erhielt unterschiedliche Benennungen, und die Bestimmung der Sachverhalte und der Gründe der Unterschiede verursacht den Musikwissenschaftlern bis in unsere Tage Schwierigkeiten. Der Terminus *Harmoniemusik* scheint der allgemeinste, umfassendste Name zu sein, er wird auch in New Grove Dictionary verwendet, obwohl D. N. Leeson und D. Whitwell schon 1972 die Aufmerksamkeit darauf gerichtet haben,[12] dass der Begriff *Harmonie* in Wien 1782–1825 Unterscheidungscharakter hatte und sich eindeutig auf ein spezifisches Ensemble bezog: ausschliesslich auf Oktette (je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte), während die anderen herkömmlichen Termini (Blasende Instrumente, Türkische Musik, Militär-Musik, Blasorchester, Tafelmusik usw.) einen weiteren Bedeutungskreis hatten. Ihrer Meinung nach kam es dadurch zu Missverständnissen, dass die Benennung *Harmonie* nach 1825 seine eindeutige Bedeutung verlor und zur allgemeinen Bezeichnung wurde. Sie fügen hinzu, dass es natürlich auch einige Ausnahmen gibt (Frühausgaben, Manuskripte), die aber nicht ausreichen, die Verwendung dieses Terminus z.B. für Sextette eindeutig zu beweisen. Trotzdem muss bemerkt werden, dass – obwohl in den von uns edierten Stücken die Noten ausnahmslos den Titel *Partita, (Parthie, Partitta)* tragen – bei anderen Druschetzky-Werken ziemlich oft der Untertitel "für 6-stimmige Harmonie" folgt, der immer zur Bestimmung einer aus zwei Klarinetten, zwei Hörnern und zwei Fagotten bestehenden Besetzung dient. Jene sechs *achtstimmigen* Werke jedoch, die aufgrund einer noch zu Lebzeiten Druschetzkys erschienenen Ausgabe von A. Weinmann 1969 in der Reihe Diletto Musicale veröffentlicht wurden,[13] sind nicht als *Harmonie* sondern als *Partita* bezeichnet. Der Theorie von D.N. Leeson und D. Whitwell widerspricht auch die Argumentation von Jiri Sehñal.[14] In einer Analyse der charakteristischen Züge dieser Gattung im 18. Jh. weist er darauf hin, dass das von den 70er Jahren an über das Quintett Oberhand gewinnende Sextett, das statt der Oboen fast immer Klarinetten enthält, dem Oktett erst am Anfang des 19. Jh. weicht. (Sehñal jedoch beschränkt seine Untersuchungen auf Mähren.)

Auch die Bestimmung der Hauptfunktion der Gattung gab Anlass zu Debatten. Im Laufe dieser Diskussionen wurde die Theorie widerlegt, laut deren die *Harmoniemusik* lediglich Tafelmusik war, oder gesellschaftliche Ereignisse und Militärparaden zu untermalen hatte. Wie es auch die zahlreichen erhalten gebliebenen, technisch oft sehr anspruchsvollen Werke und die Konzertangaben bewiesen haben, diente sie nicht nur zur Unterhaltung. Die neuesten Forschungen ergaben, dass die Harmoniemusik im engeren Sinne des Wortes eine der beliebtesten Gattungen der zweiten Hälfte des 18. Jh. war. Ihre Blütezeit erlebte sie von der Mitte des 18. bis in die 30er Jahre des 19. Jh. In den Kreisen der französischen Aristokratie erfreute sich ihre fast ausschliesslich sechsstimmige Variante schon in den 60er Jahren des 18. Jh. grosser Beliebtheit, in England aber blieb sie eine der Hauptattraktionen der populären Freilichtkonzerte der Militär.

In Mitteleuropa und im deutschen Sprachraum wurde die Gattung der Harmonie unter der Herrschaft Josephs II. beliebt. Als der Kaiser im April 1782 sein achtgliedriges Bläserensemble gründete, fand er bald Nachahmer. In einigen Jahren hatten schon sein Bruder Erzherzog Maximilian Franz und zahlreiche berühmte Aristokraten (Grassalkovich, Esterházy, Batthyány, Lobkowitz, Kinsky usw.) eine ähnliche Kapelle. Diese Ensembles bestanden ausschliesslich aus Berufsmusikern. In dem des Kaisers spielten z.B. die Gebrüder Stadler Klarinette, und auch die anderen, dem Namen nach bekannten Musiker waren hervorragende Instrumentalisten ihrer Zeit.

Im Gegensatz zu den Militärkapellen hatten diese Ensembles der Aristokraten fast immer eine Besetzung von je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten. Sextette kamen nur selten vor. Flöten spielten fast nie mit,[15] aber später wurden neben den zwei Fagotten auch Kontrafagotte vorgeschrieben, um den Bass mit Unisono- oder Oktavverdopplung zu verstärken.

Das Repertoire bestand hauptsächlich aus Oper- und Ballettranskriptionen mit 12 oder mehr Sätzen. Es kam nur selten vor, dass diese Übertragungen vom Komponisten des Originalwerkes selbst geschrieben wur-

den. (Mozart transkribierte z.B. einige Ausschnitte aus der *Entführung aus dem Serail* bzw. eine Arie des *Figaro* für die Dinerszene des *Don Giovanni*.) Gewöhnlich wurden die Kompositionen den Gegebenheiten des Bläserensembles entsprechend von dessen Leiter bearbeitet. Später aber, als sich die Ensembles vermehrten und ihr Niveau immer höher wurde, gab es auch immer mehr selbständige Harmonie-Kompositionen.

Die Satzfolge der für Bläserensemble komponierten Werke ist sehr abwechslungsreich, sie wurzelt in verschiedenen früheren bzw. in anderen Gattungen herausgebildeten Ordnungen. Der in Frankreich und England beliebte Typ bestand aus sechs oder mehr kürzeren Sätzen von Tanzcharakter, so war er mit der Suite verwandt. Sein erster Satz war oft ein Marsch und trug auch den Titel *Marcia*; wie der erste Satz der meisten Barock-Suiten gehörte auch er zum Ouverture-Typ. Die zyklischen Formen ohne Tanzcharakter – denen in Mitteleuropa gegenüber – sind in diesem Gebiet recht selten; lediglich der in London tätige J. C. Bach komponierte einige solche Werke.

Der mitteleuropäische Typ gehört eher in die Kategorie des Divertimento und der Serenade,[16] die Zahl der Sätze ist hier nicht festgesetzt, sie bewegt sich zwischen 3 und 7. Die Bläserdivertimentos bestehen meistens aus vier Sätzen. Bei ihnen verschwindet das Suite-Prinzip vollkommen, die Form wird wie in der Sinfonie oder in der klassischen Kammermusik behandelt. Nach 1740 verschwindet die Ouverture als erster Satz und die Sonatenform wird vorherrschend (anfangs ist sie zweiteilig, später erscheint auch die Durchführung). Die Tanzformen werden umgewandelt in Satzarten, welche aus der klassischen Kammermusik bekannt sind. Allein das Menuett bewahrt ihren gebundenen Charakter. Besteht das Stück aus mehr als vier Sätzen, enthält es fast ausnahmslos zwei Menuette. Etwas später erscheinen die Sätze in Variations- und Rondoform. Etwa seit 1740 werden die Werke statt Suite Divertimento, Serenade, Partita usw. genannt.

Wie es auch die Werke von Druschetzky zeigen, nimmt in der Reihenfolge der Sätze das Menuett meistens die zweite Stelle ein, ihm folgt der langsame Satz. Manchmal kommt auch eine kurze Polonäse oder eine Gigue vor, letztere eindeutig mit der Absicht der Stilisierung. Die langsamen Sätze sind meistens kurze Andantes. In ihnen steht die Gattung der Tongebung der Serenade am nächsten. Die Schlusssätze sind meistens schnelle, spielerische Finalen, die den Titel Presto oder Allegro tragen. Fugen kommen nur in ganz seltenen Fällen vor, aber die Rondoform von einfacher Konstruktion umso häufiger.

Auch künstlerisch anspruchsvolleren Werken von komplizierterem Aufbau begegnen wir von 1780 an. Statt der einfachen Liedform wird die Sonatenform und das Sonaten-Rondo vorherrschend, und parallel dazu werden auch die klassischen Möglichkeiten der tonalen Zusammenhänge und der Modulation besser ausgenützt. Die tonale Ordnung der Werke wird wechselvoller: der eine oder andere der vier Sätze (wenigstens das Trio des Menuetts, aber häufig auch der langsame Satz) bringt eine neue Tonalität (Dominante oder Subdominante). Moll-Tonart (sowohl als Grundtonart als auch als Tonart eines Satzes) kommt nur gelegentlich vor, abgesehen von den fast obligatorischen minore-Abschnitten der Variationen. Von den in Keszthely aufbewahrten Druschetzky-Werken steht nur eins in Moll-Tonart.

Die für Blasinstrumente geschriebene Kammermusik von Druschetzky widerspiegelt die hier aufgezählten charakteristischen Züge der Gattung. Seine Transkriptionen sind hinsichtlich der Geschichte der Instrumentation sehr aufschlussreich.[17] Die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrten 24 fünfstimmigen[18] und 17 siebenstimmigen[19] Partiten vertreten einen ganz anderen Typ als die Keszthelyer Sextette. Den in unserem Band erhaltenen Werken von grösserem Format gegenüber weisen sie eine sehr einfache formale und tonale Struktur auf und sind aus kurzen (kaum 30-50-taktigen) Sätzen bestehende leichte Gelegenheitswerke. Besonders die Menuette und die Finales sind sehr einfach. Letztere haben im allgemeinen Trioform, und die Überschrift "Rondo" deckt eigentlich ein einfaches ABA Schema. Sie haben oft einen Mittelteil in minore. Von den fünfstimmigen Partiten ist das "Al Valet" betitelte G-Dur-Stück erwähnenswert,[20] dessen letzter Satz uns an den Einfall der Abschiedssinfonie von Haydn erinnert. In diesem Satz verstummen nämlich allmählich die einzelnen Stimmen, schliesslich spielt allein das Fagott. Aus der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde verdient noch eine achtstimmige Partita Aufmerksamkeit.[21] Von jedem Stimmenpaar spielt das erste Instrument, die anderen vier erscheinen – wie es auch auf dem Titelblatt angedeutet wird – "in echo". Auch unter den Keszthelyer Werken findet man die "echo"-Technik,[22] sie wird aber in diesen "Partita in Echo"-Stücken anders angewandt: Ganze sechsstimmige Abschnitte werden piano wiederholt. In den Hornstimmen des 0/137 G-Dur-Werkes bezeichnet sie der Kopist mit der Überschrift "echo" und "senza" (oder "solo"), während in den anderen Stimmen einfach das dynamische Zeichen verändert wird (forte – pianissimo).

Die noch zu Lebzeiten Druschetzkys erschienenen sechs achtstimmigen Partiten[23] stehen – was ihren Stil anbelangt – den in Keszthely befindlichen Werken schon näher. Obwohl ihre Finales noch die einfachere ABA-Form aufweisen (das Trio erscheint meistens in der Moll-Paralleltonart), sind die ersten Sätze schon reichere, komplexere Kompositionen.

Unter den von uns kennengelernten Druschetzky-Partiten sind zweifelsohne die in Keszthely befindlichen die anspruchsvollsten Schöpfungen, wenn das sich auch nicht von einem jeden Werk sagen lässt. Das wird bereits durch ihren Umfang angedeutet und durch Form und Klang der Stücke noch gründlicher unterstützt.

Fünfzig der in Keszthely aufbewahrten 63 Partiten bestehen aus vier Sätzen, und fast alle folgen dem Modell Allegro-Menuetto-Andante-Finale (Rondo, Allegro). Manchmal kommt eine langsame Einführung im ersten Satz oder zwei Trios im Menuett vor. Der langsame Satz kann Adagio oder Romanze sein, der letzte besteht manchmal aus Variationen. In der Sammlung findet man auch einige dreisätzige Kompositionen. Wenn bei solchen der langsame Satz ausfällt, ist der erste Satz meistens nicht zu schnell, z.B. Allegretto moderato; fällt das Menuett aus, dann hat der letzte Satz Tanzcharakter. Ausserdem gibt es noch acht längere Stücke, die meistens aus sechs Sätzen oder – seltener – aus kettenartig aneinander komponierten kürzeren Sätzen unterschiedlichen Charakters bestehen.

Sechs der in diesem Band herausgegebenen zehn Werke vertreten die erste, allgemeinere viersätzige Gruppe und je zwei den Typ der drei- bzw. sechssätzigen Stücke. Die Menuette stehen am häufigsten an der zweiten Stelle, die langsamen Sätze sind meistens Andantes. Eine langsame Einleitung kommt nur ein einziges Mal, in der dreisätzigen F-Dur-Partita, vor, gleichsam als Ersatz für den fehlenden langsamen Satz. Eine andere Besonderheit des Werkes ist der erste Satz mit seinem schnellen Teil in Rondoform – eine Seltenheit unter den ersten Sätzen.

Das Tempo der *Kopfsätze* ist fast ausnahmslos Allegro. Ihre Form weist verschiedene einfache oder kompliziertere Typen der Sonatenform auf. Der Eröffnungssatz eines einzigen Stückes steht in Variationsform (F-Dur, 0/133), sonst pflegt die Variation im Schlusssatz des Zyklus zu erscheinen.[24] Das Metrum der Anfangssätze ist meistens zwei- bzw. vierteilig, eine Ausnahme bildet die Partita 0/129, deren Einleitung in Dreivierteltakt, der Allegretto-Teil in Sechsachteltakt steht; ferner die Partita 0/127 mit Ungeradetakt.

Die Eröffnungssätze sind die bestbearbeiteten, repräsentativsten Teile der Werke. Sie enthalten viele Soloteile, virtuose Passagen, ein abwechslungsreiches musikalisches Gewebe, sind instrumentgemäss und reich an Invention. Die Proportionen sind ausgeglichen, der Klang ist an manchen Stellen nahezu symphonisch, vermisst jedoch – besonders in den Nebenthemen-Partien – nicht die Intimität der Kammermusik. Das bezieht sich vor allem auf die *Partita Concertante* genannten Werke, auf die wir noch zu sprechen kommen. Vom Gesichtspunkt der Tonalität sind besonders die Durchführungspartien interessant. Ihre modulierenden Dreiklang-Gänge wagen sich manchmal in ganz ferne Tonarten.[25] Die Reprisen wiederholen die Expositionen meistens ganz genau – der in der Sonatenform obligatorischen Tonartveränderungen natürlich ungeachtet.

Die *Menüette* bleiben im wesentlichen bei den Schablonen des Tanzmenuetts. Der Hauptteil steht ausnahmslos in der Grundtonart des Stückes, das Trio in der Dominante oder Subdominante, in zwei Fällen gibt es gar keinen tonalen Kontrast. Die strikt symmetrische Periodisierung der Themen (4+4, seltener 8+8 Takte) gestaltet diese Sätze vielleicht schon allzu regelmässig. Der Hauptteil und das Trio folgen gleichermassen der erweiterten zweiteiligen Form, dem A :‖: B+A Schema. Das erste Menuett der Partita 0/135 ist eine Übertragung des entsprechenden Satzes der Abschiedssinfonie von Haydn. Auf die Artikulationsunterschiede wird in den Anmerkungen hingewiesen.

Die *langsamen Sätze* sind im allgemeinen kurze, einfache, zweiteilige Andantes, die keine allzu tiefe Gefühlswelt bezeugen. Ihr Metrum ist meistens 6/8, die Tonart ist das subdominante Dur. Der erste Teil wird oft an der V. Stufe abgeschlossen (Halbkadenz), am Ende des zweiten kehrt der Anfang mit einer geringen Veränderung zurück. Hier handelt es sich auch um die erweiterte zweiteilige Form, genauso wie im Falle der Menuette. Auch was ihren Charakter betrifft, sind sie einander ähnlich: Alle haben den Ton einer Serenade (Romanze). Häufig kommen die Zeichen *sotto voce* oder *dolce* vor. Typisch für diese Werke ist das Solo eines der Instrumente (meistens der 1. Klarinette), das von den anderen einfach begleitet wird.

Aus der Reihe dieser Sätze ragt das Adagio der Partita 0/131 hervor. Dank der innigen Stimmung, der symmetrischen Abwechslung der polyphonen und homophonen Abschnitte, dem Zwiegespräch der Stimmenpaare wirkt er interessanter als die anderen Sätze seiner Art. Der Adagio-Satz der Partita 0/126 verdient wegen seines Anfangs Erwähnung: Er beginnt nicht mit der I. Stufe, sogar finden wir im ersten Teil keinen Tonikaakkord in Grundstellung.

Die *Finales* sind meistens in Rondoform geschrieben, sie haben ein schnelles Tempo, einen Zweivierteltakt (bzw. zweimal 4/8). Die Struktur ist manchmal so schematisch, dass es genügt, die Aufschriften "trio" und "rondo da capo" zu benützen. Auch die Variationsformen sind einfach. Die Sätze bestehen aus zwei-drei Variationen und die einzelnen Abschnitte werden meistens mittels eines Instrumentalsolos charakterisiert.

Die Stücke 0/131, 0/134 und 0/136 bilden eine selbständige Gruppe: Diese *Partita Concertante*

genannten Werke von grösserem Format haben einen an Sinfonieorchester erinnernden Klang, sind reich an virtuosen Soli und sind auch länger, als die einfachen Partiten. Das Menuett des Stückes 0/131 gehört zwar nicht zu den besten Sätzen, und auch das Rondo ist eine einfache Routinearbeit. Aber der Adagio- und der anspruchsvolle Kopfsatz schenken Gewicht der ganzen Komposition.

Das Werk 0/134 ist eigentlich ein Klarinettenkonzert, wie dies die Bezeichnung der 1. Klarinette als "principale" auch zum Ausdruck bringt. Es besteht lediglich aus drei Sätzen, die jedoch umfangreich sind. (Der erste enthält 232, der zweite 92, der letzte 299 Takte!) Auch die inneren Proportionen gestalten sich dementsprechend. Im ersten Satz z.B. kann man kaum von abgegrenztem Haupt- bzw. Nebenthema sprechen, eher von Haupt- bzw. Nebenthemengebieten. Auch der langsame Satz ist viel länger und besser ausgearbeitet als der Durchschnitt. Er wurde in der subdominanten Tonart geschrieben und hat die Konstruktion ABACA. In dieser Romanze intimer Atmosphäre herrscht das Gleichgewicht der Instrumentalsoli und -zwiegespräche. Dem Solo der 1. Klarinette, das das Stück bestimmt, schliessen sich hier auch die wichtigen Soli der 2. Klarinette und des 1. Fagotts an. Das Finale ist der einzige Satz unter den in Keszthely befindlichen Partiten Druschetzkys, der den Titel "Rondo Nazionale" trägt, obwohl dieser Typ im 18. Jh. noch sehr beliebt war. Nach dem für das Divertimento bzw. für die Serenade charakteristischen Brauch werden die einzelnen Nationen mit verschiedenen Tänzen symbolisiert.

Der Kopfsatz des Stückes 0/136 ist ein Werk von relativ grösserem Format, unter seinen Themengruppen athematische Soli mit gebrochenen Dreiklängen. Besonders die Klarinetten- und Fagottstimmen sind schwer, aber an manchen Stellen erhalten auch die Hörner virtuose Gänge. Im Verhätlnis zum ersten Satz ist der Andante-Satz einfacher instrumentiert, die Stimmen bewegen sich in Paaren, die Begleitung ist akkordisch. Vor der Reprise spielt die 1. Klarinette eine Kadenz. Auf das achttaktige, einfache Thema des Finales folgen 6 Variationen, dann eine kurze Coda. Alle drei sind Es-Dur-Sätze.

Diesen kurzen Überblick zusammenfassend müssen wir betonen, dass es verfrüht wäre, das Portrait des Komponisten Druschetzky zeichnen zu wollen, da seine Werke heute noch zum grössten Teil unveröffentlicht sind. Von seinen Partiten sind zu Lebzeiten des Autors nur einige und heutzutage bei verschiedenen Verlagen kaum ein Dutzend erschienen.[26] Die Analyse seiner in öffentlichen Bibliotheken zugänglichen Konzerte und Quartette, ferner seiner Kirchenmusik und Bühnenwerke, von denen meistens nur Stimmen existieren, und die völlig unerschlossen sind, lässt noch auf sich warten. Aufgrund der Partiten dürfen wir trotzdem feststellen, dass Druschetzky ein Komponist war, der sich auf sein Metier verstand, die technischen und Klangmöglichkeiten sowie die Charakteristika der Blasinstrumente virtuos ausnutzte, die musikalische Sprache der zweiten Hälfte des 18. Jh. ausgezeichnet kannte und geschmackvoll anwendete, also gehört zweifellos zu den Kleinmeistern von Rang. Seine Kammermusik mit meistens ziemlich kurzen Formen und Themen ist ausgewogen und gut proportioniert. Unter seinen Partiten findet man sowohl leichtere Werke von Unterhaltungscharakter als auch anspruchsvolle, virtuose Konzertstücke mit kraft- und effektvoller Instrumentation, charakteristischen Themen von pregnanter Rhythmik und gut durchdachter, auch im Rahmen usueller Formeln farbiger Harmonik und Modulationsweise.

Um eine umfassendere Wertung seines Lebenswerkes zu bieten und die musikgeschichtliche Stelle des Komponisten bestimmen zu können, sollte man sein ganzes Lebenswerk kennen. Diese Publikation möchte zu weiteren Forschungen und Herausgaben anspornen und Bläserensemblen und Musikern zum praktischen Nutzen dienen.[27]

1 Vol. 5, 651-2. Weiteres s. im Vorwort des in Vorbereitung begriffenen Verzeichnisses der Werke Druschetzkys.

2 Galizische Linien-Infanterie-Regiment Nr. 50.

3 Laut des musealen Deckels des Werkes 0/117: Von herrn Druschezky Compositeur bey Seiner Eminentz und Primas in Ungarn Graff Joseph Battiany. Vgl. Bónis, F.: A keszthelyi Helikon Könyvtár magyarvonatkozású zenei anyagáról. (Über das Ungarn betreffende musikalische Material der Helikon-Bibliothek zu Keszthely). In: Új Zenei Szemle 1951, II/2, 25.

4 Herrn Capellmeister S[einer] Königl[ichen] Hocheit Joseph Palatin in Ungarn Hans Georg v. Druschetzky...

5 Musikdirektor: Herr Georg Druschetzky; Oboisten: Valentin Kolbe, Franz Melichor; Klarinettisten: Joseph und Johann Chorus; Fagottisten: Georg und Ludwig Spallek; Waldhornisten: Franz Bodany, Franz Mohr; 1 Instrumentaldiener. Vgl.: Weinmann, A.: Ein vergessener österreichischer Musiker. In: Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn 1967, 455.

6 Das ausführliche Verzeichnis s. New Grove Dictionary, Bd. 5, 651 und Lavotta, R.: Zenei kéziratok (Musikbezogene Handschriften), Bd. 2: Kéziratos zeneművek (Musikhandschriften). Budapest, 1940.

7 In Kenntnis dieses Bestandes kann die Theorie, laut deren das Werk von Druschetzky aus der Instrumentierung von Werbungsliedern, nationalen Tänzen und Volksliedern [?] bestand, und die dadurch über das musikalische Leben von Buda ein allzu negatives Bild vermittelt, nicht angenommen werden. Vgl. Nagy, L.: Budapest története 1790–1848. (Geschichte von Budapest 1790–1848) In: Budapest története a török kiűzésétől a márciusi forradalomig. Hrsg.: Kosáry, D., Budapest 1975, 512-3.

8 Klempa, K.: A keszthelyi Festetics-féle zeneiskola (Die Festetics-Musikschule in Keszthely). Győr 1938, 13-14., Vgl. Bónis, F.: a.a.O., 24.

9 Archiv der Familie Festetics OL P.279/27. cs. A III. 856. Den Text des Briefes s. in der Anmerkung 9 auf S. .
Die deutsche Übersetzung lautet: "Hochgeborener Herr Graf, mein geliebter Herr! Ich beehre mich, die vom Zagreber Organisten über die Eurer Exzellenz in Zagreb vermachten Noten und Instrumente erhaltenen originalen Informationen hiermit getreu zu übersetzen: 'Was das vom hiesigen Rechtsanwalt Johann Gallyus an den hochgeborenen Herrn Grafen György Festetics gemachte Vermächtnis betrifft, kann ich melden: es steht wirklich fest, dass er gewisse in einem versiegelten Schrank aufbewahrten Noten und Instrumente dem selben Hochgeborenen Herrn Grafen vermacht hat. Auf meine Frage, was der Grund dafür sei, dass der diesbezügliche Paragraph des Testaments noch nicht vollzogen wurde, teilte man mir folgendes mit: Da einige der Verwandten des erwähnten Rechtsanwalts bei der hiesigen Gerichtstafel des Bans ein Ungültigerklärungsverfahren in Gang gesetzt haben, wurde das ganze Material gesperrt und bei den Vollziehern des Testaments deponiert. Ich habe aber erfahren, dass sobald die Gerichtstafel das Testament bestätigt, damit jeder Paragraph vollzogen werden kann, können auch die dem Hochgeborenen Herrn Grafen Festetics vermachten Noten sofort ausgegeben werden.' Da sich die Sache des Nachlasses so verhält, und dieser Paragraph des Testaments auch als milde Gabe für die Keszthelyer Schüler gedeutet werden kann, ist dieser meines Erachtens auch im Falle einer Überprüfung des Testaments unanfechtbar. Wolle also Eure Exzellenz über Ihre Zagreber Rechte gefälligst Vorkehrungen ergreifen, weil ich die Nachricht erhalten habe, dass die im Testament erwähnten Noten über zwei- oder dreitausend Forint wert sind. (...) Goszton, den 28. November 1801. Ihr ergebenster József Boross."

10 Übergabeverzeichnis, das mir Antal Csendes, Mitarbeiter der Helikon-Bibliothek zur Verfügung stellte. Der vollständige Text wird in Anmerkung 10 auf S. 15 veröffentlicht, die Fotokopie befindet sich auf S. 43-45.

11 Der vollständige Text wurde von Hess, E. herausgegeben: Anton Stadlers "Musik Plan". In: Mozart-Jahrbuch 1962-3, 37-55.

12 Leeson, D.N. – Whitwell, D.: Mozart's "Spurious Wind Octets". Music and Letters 1972, 379.

13 Nr. 264-269/

14 Sehñal, J.: Harmonie na Morave 1750–1840. Casopis Moravského Musea, Acta Musei Moraviae 1983, 132.

15 In 7 der in der Sammlung des Prager Národni Muzeum befindlichen Druschetzky-Partiten kommt auch Flöte vor. (Vgl. XLII E 237, 284, 285, 287, 288, 230, 226.)

16 Nach der Meinung anderer (z.B. Sehñal) handelt es sich um solche zyklische Stücke, die einen Übergang zwischen der Tanzsuite und dem Divertimento darstellen.

17 Beethoven: Septett op. 21, Pathétique-Sonate op. 13, Haydn: Schöpfung, Mozart: Die Zauberflöte, usw.

18 VIII/8537 je 2 ob, cor, und 1 fg. Vier von ihnen wurden von Weinmann veröffentlicht (Collegium Musicum, Nr. 113-116.)

19 VIII/8536 je 2 ob, cor. eng, cor, fg.

20 Vgl. Collegium Musicum Nr. 116., Vorwort.

21 VIII/38670 je 2 ob, cl, cor, fg.

22 0/137 G-Dur und 0/143 D-Dur.

23 Von Weinmann abermals herausgegeben (Diletto Musicale, Nr. 264-9.)

24 Vgl. 0/126, 127, 136 usw.

25 Vgl. 0/130, 134, 136.

26 Ausführlich s. New Grove Dictionary, Vol. 5, 652.

27 Die Verfasserin fühlt sich Herrn István Máriássy für den Vergleich der vorliegenden Ausgabe mit den originalen Stimmheften zum Dank verpflichtet.

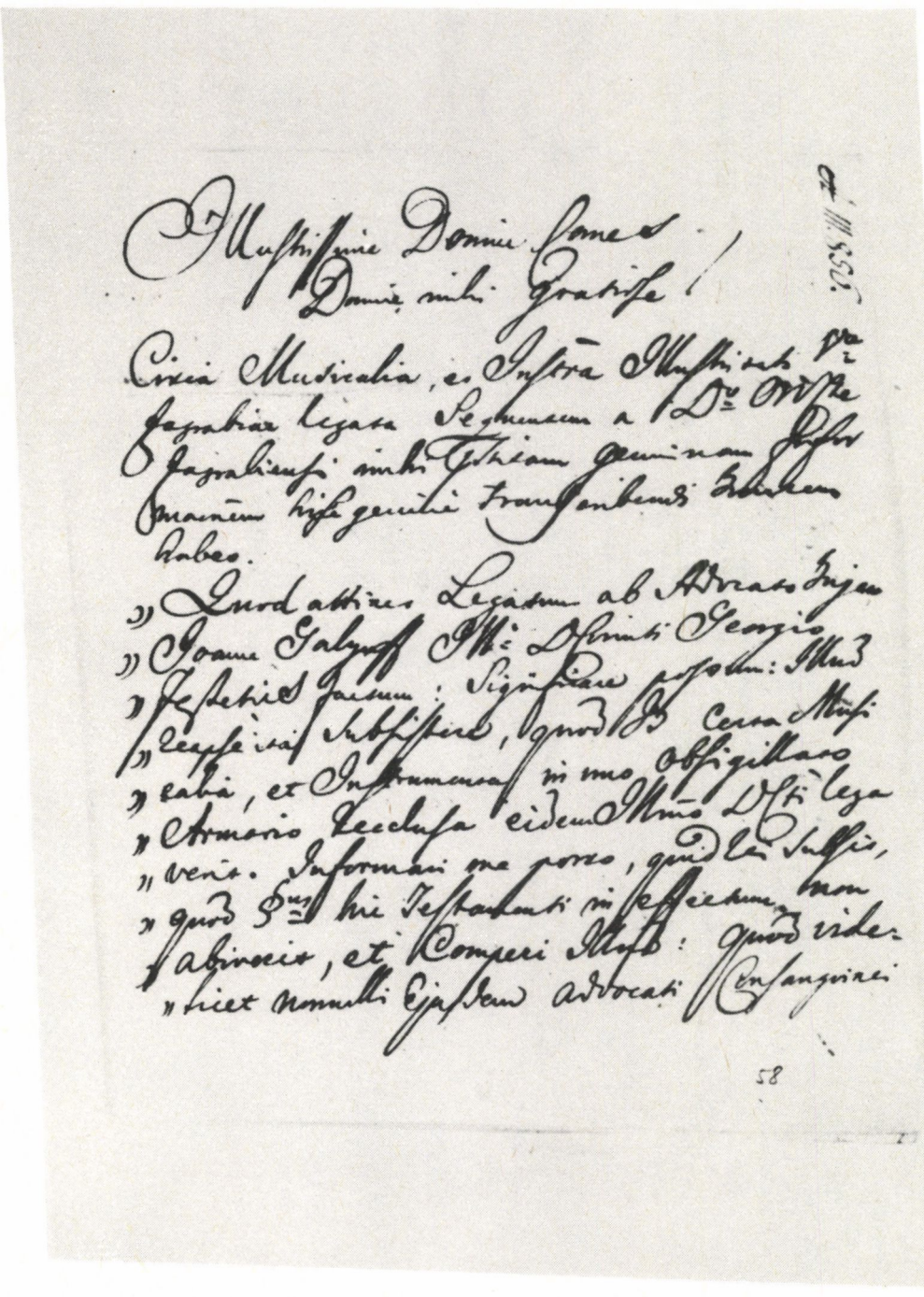
LITERATUR

Bónis, F.: A keszthelyi Helikon Könyvtár magyarvonatkozású zenei anyagáról (Über das Ungarn betreffende musikalische Material der Helikon-Bibliothek zu Keszthely). Új Zenei Szemle 1951, II/2, 22-28.
Burney, Ch.: The Present State of Music in Germany. London, 1773.
Druschetzky, G.: Partita No. 1-6. Ed. A. Weinmann. In: Diletto Musicale (Nr. 264-269.) Wien, München 1969.
Druschetzky, G.: Partita Nr. 9 in F, Partita Nr. 10 in F, Partita Nr. 13 in B, Partita Nr. 21 in G al Valet. Ed. A. Weinmann. In: Collegium Musicum (Nr. 113-16.) Leipzig 1969.
Hausswald, G.: Mozarts Serenaden. Leipzig, 1951.
Joseph Haydn Werke I/6 – Sinfonien 1767–1772. München 1966.
Hellyer, R.: Mozart's Harmonie Musik. Music Review 1973, 146-156.
Klempa, K.: A keszthelyi Festetics-féle zeneiskola (Die Festetics-Musikschule in Keszthely). Győr 1938.
Lavotta, R.: Zenei kéziratok (Musikbezogene Handschriften), Bd. 2: Kéziratos zeneművek (Musikhandschriften). A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának Címjegyzéke. 6.2., Budapest 1940.
Leeson, D. N. – Whitwell, D.: Mozart's "Spurious" Wind Octets. Music and Letters 1972, 377-399.
Leeson, D. N. – Zaslaw, N.: Ensemblemusik für grössere Solobesetzung. In: W. A. Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke VII/17/2. Kassel, Basel, Tours, London 1979.
Nagy, L.: Budapest története 1790–1848. (Die Geschichte von Budapest 1790–1848). In: Budapest története a török kiűzésétől a márciusi forradalomig. Hrsg.: Kosáry, D., Budapest 1975.
Sadie, S.: The Wind Music of J. C. Bach. Music and Letters 1956, 107-115.
Sehñal, J.: Harmonie na Morave 1750–1840. Casopis Moravského Musea, Acta Musei Moraviae 1983, 117-146.
Webster, J.: Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period. Journal of the Ameircan Musicological Society 1974, 212-247.
Weinmann, A.: Ein vergessener österreichischer Musiker. Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag. Bonn 1967, 450-461.
The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie. London 1980.

Abkürzungen

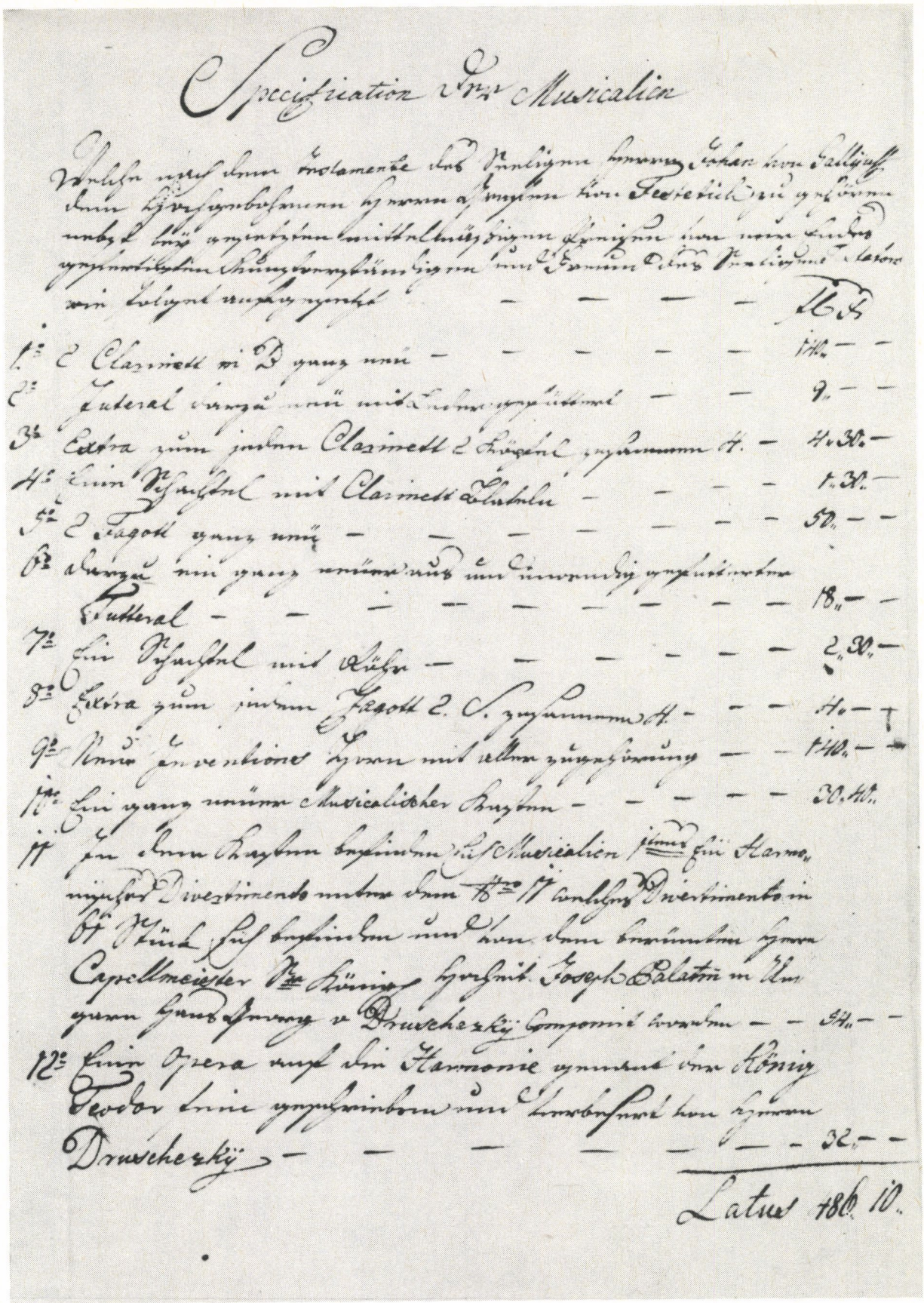
OSzK = Országos Széchényi Könyvtár (Széchényi-Nationalbibliothek)
OL = Magyar Országos Levéltár (Ungarisches Landesarchiv)

Facsimiles

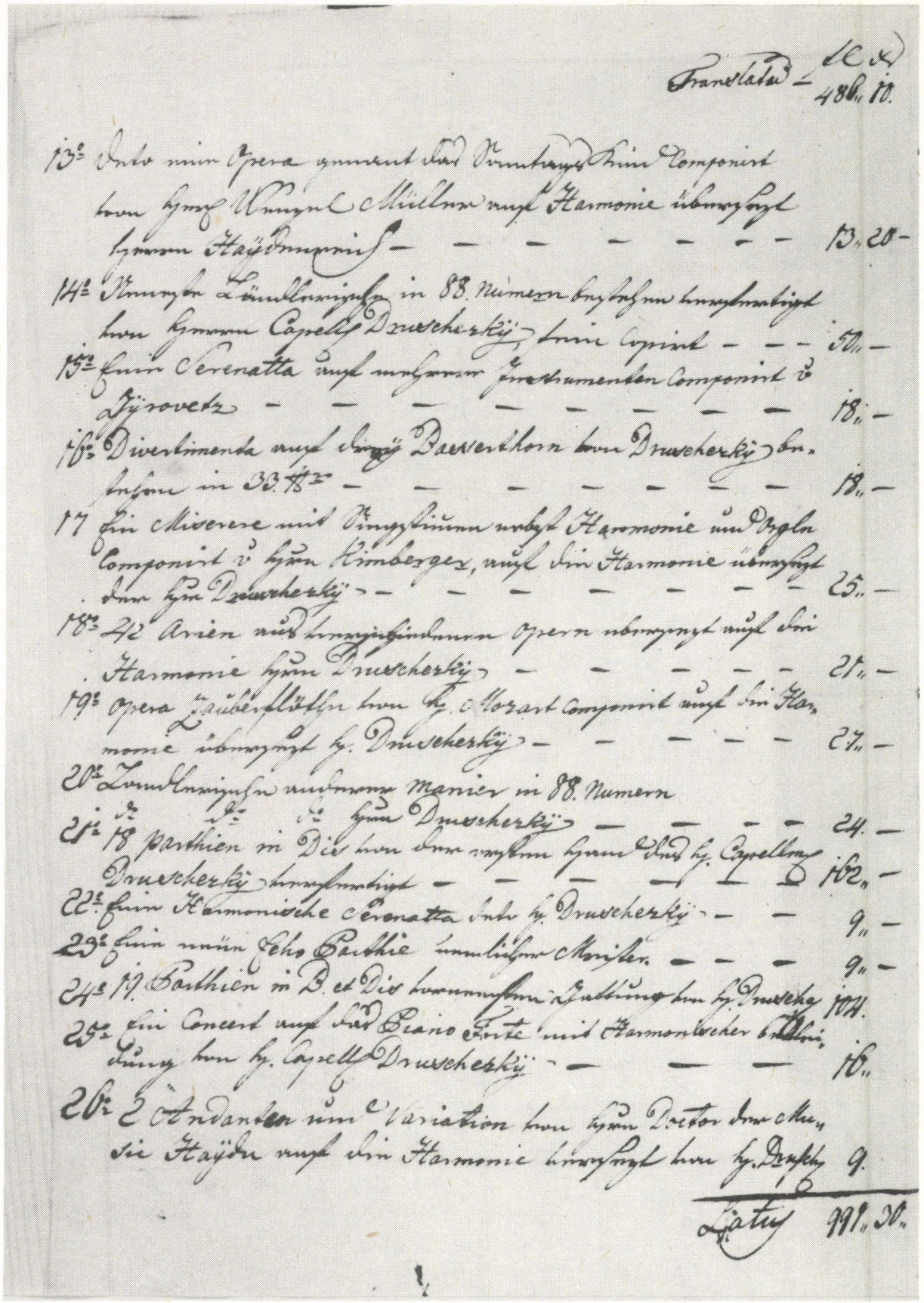


1. A letter about the legacy of János Gallyus (cf. p. 15.)

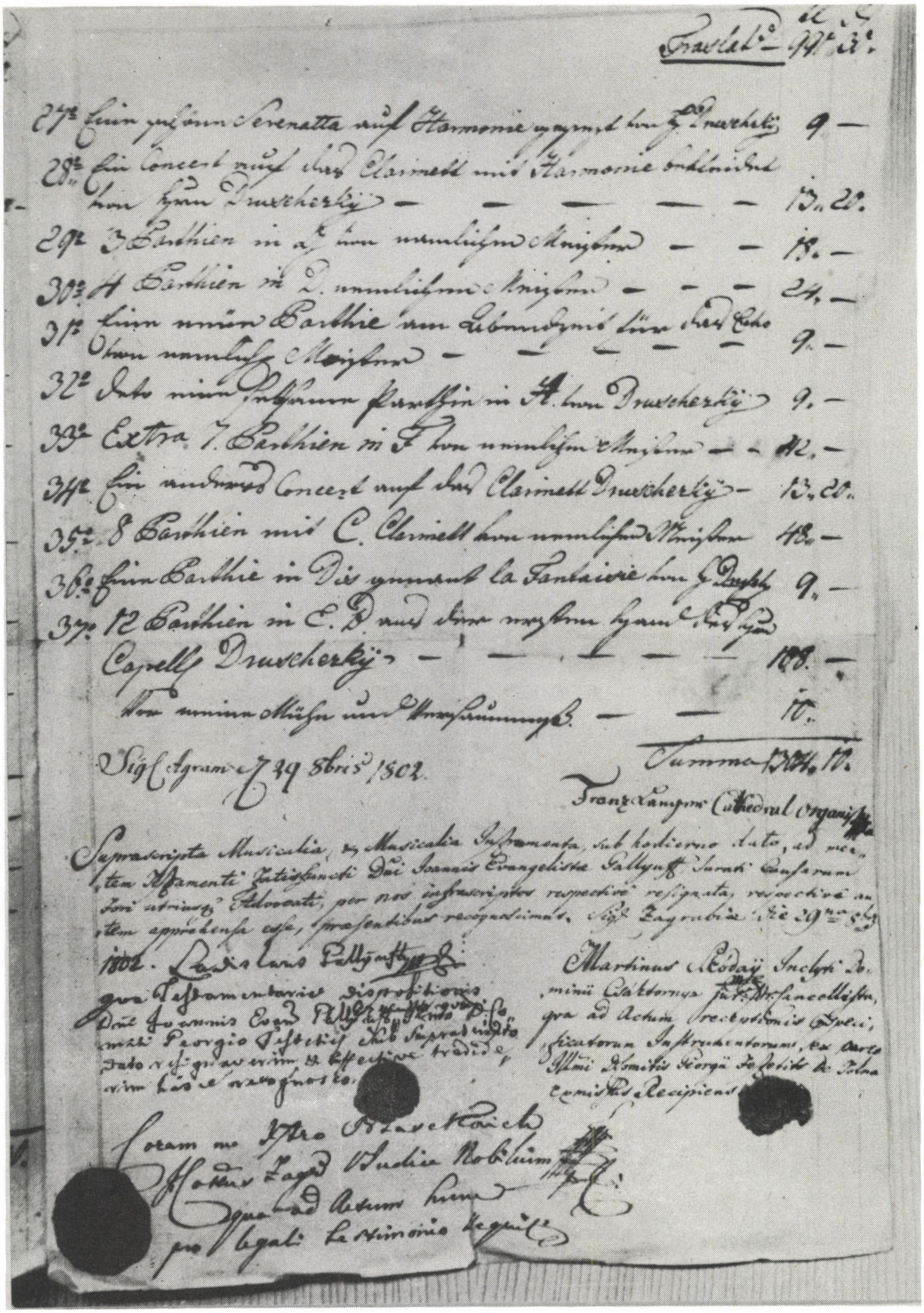
2. A letter about the legacy of János Gallyus (continuation)



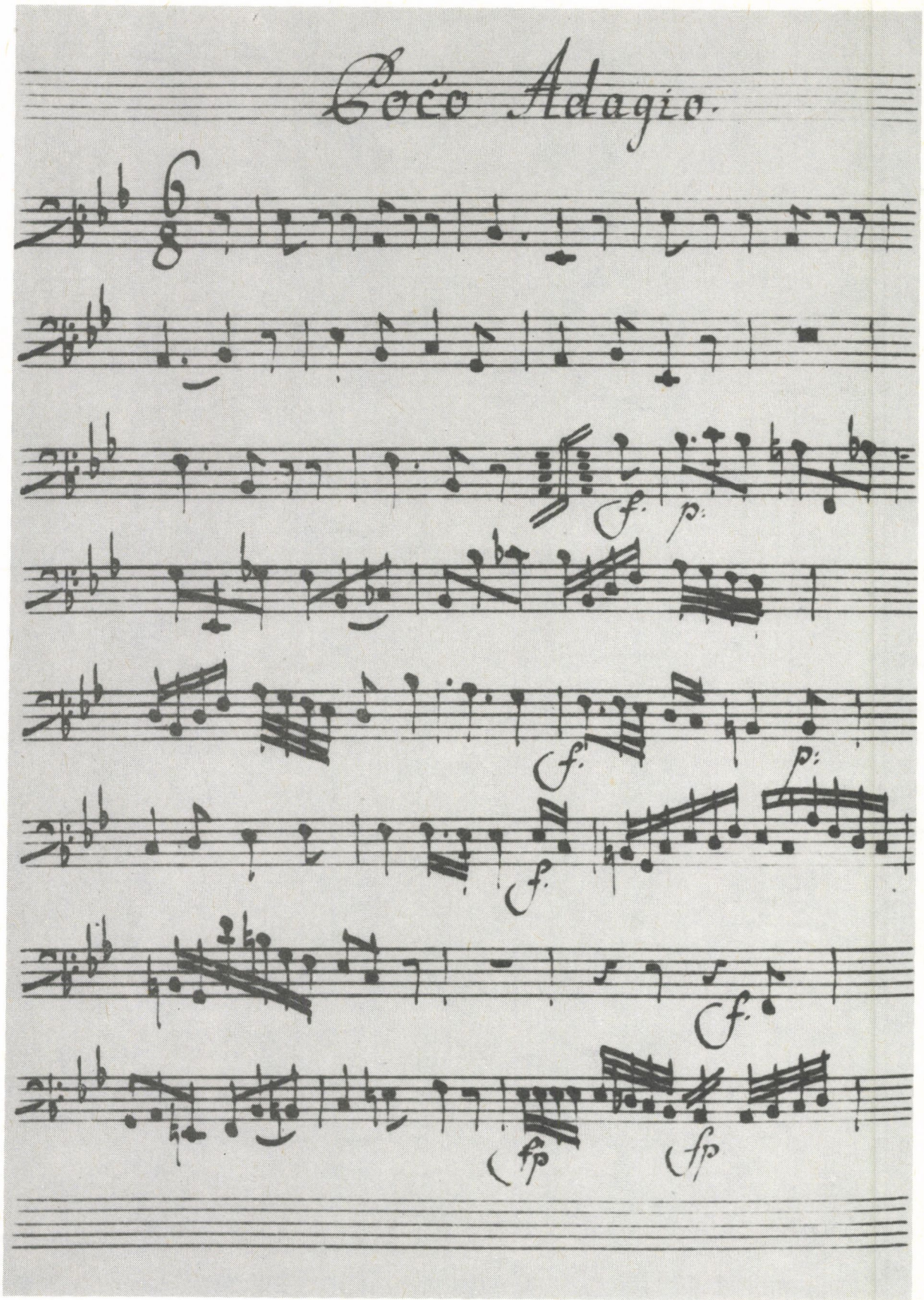
3. "Specification der Musicalien" (cf. p. 15–16.)



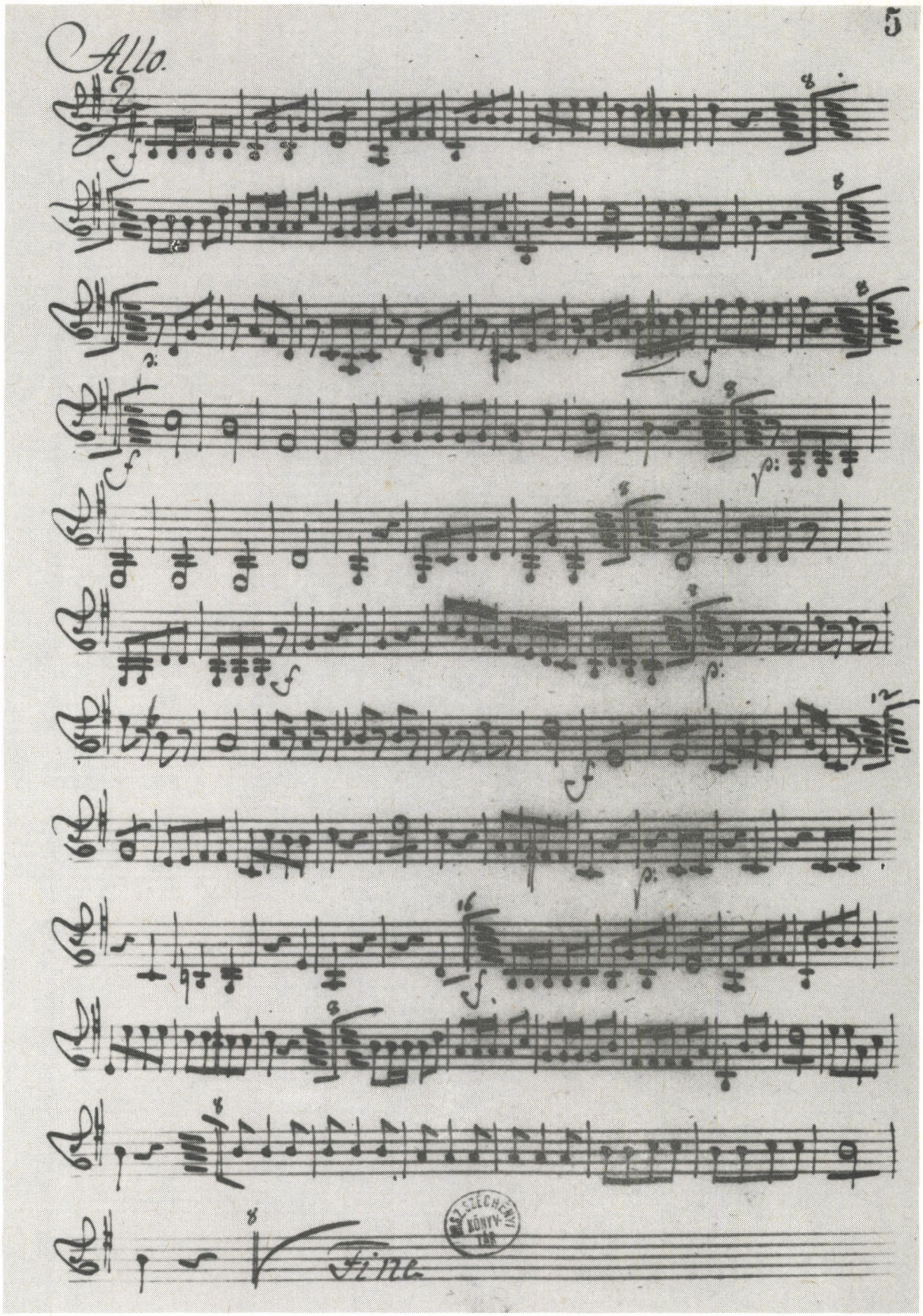
4. „Specification der Musicalien" (continuation)



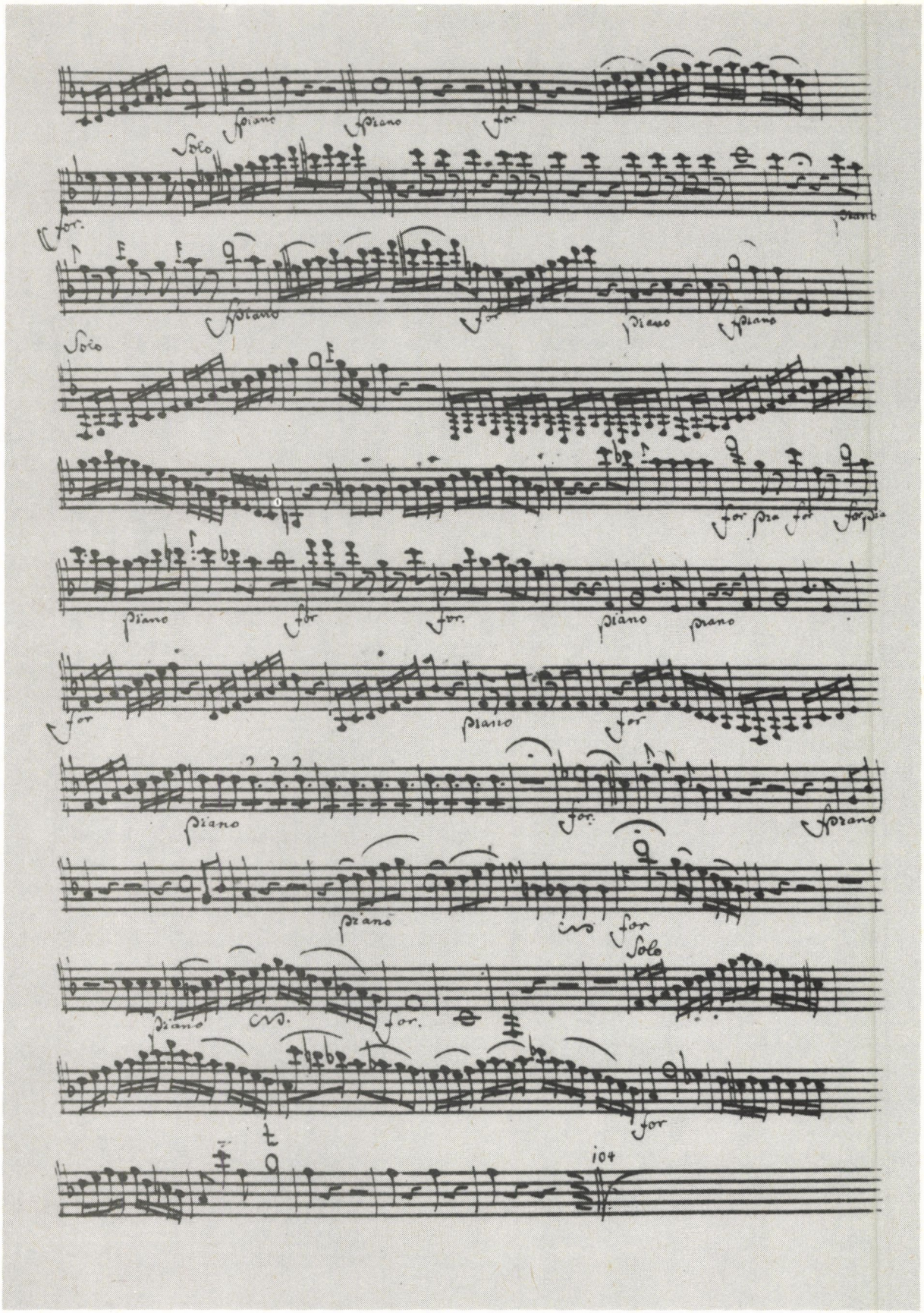
5. „Specification der Musicalien" (continued)



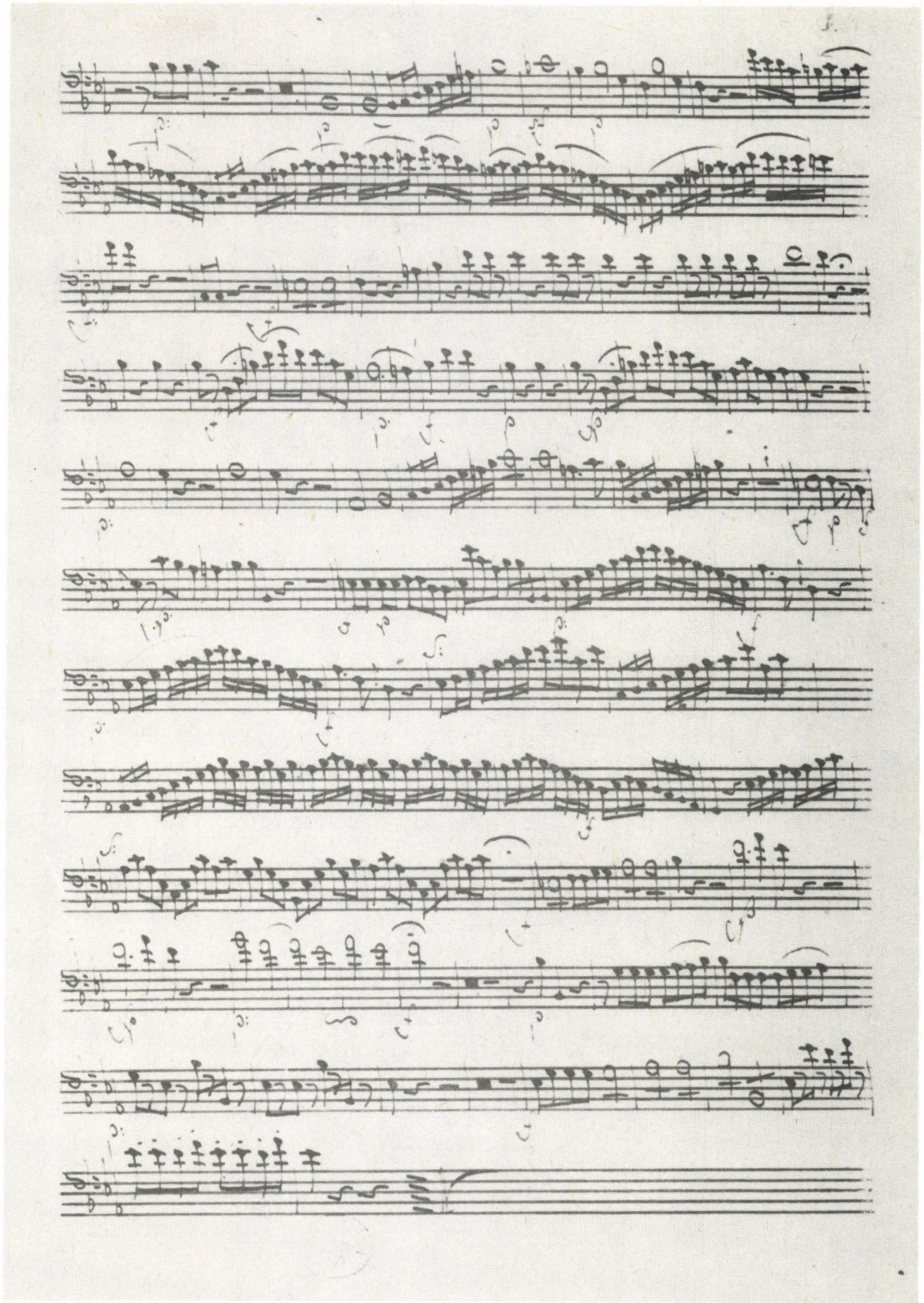
6. 0/126, IV. Poco Adagio, 2. Fag.



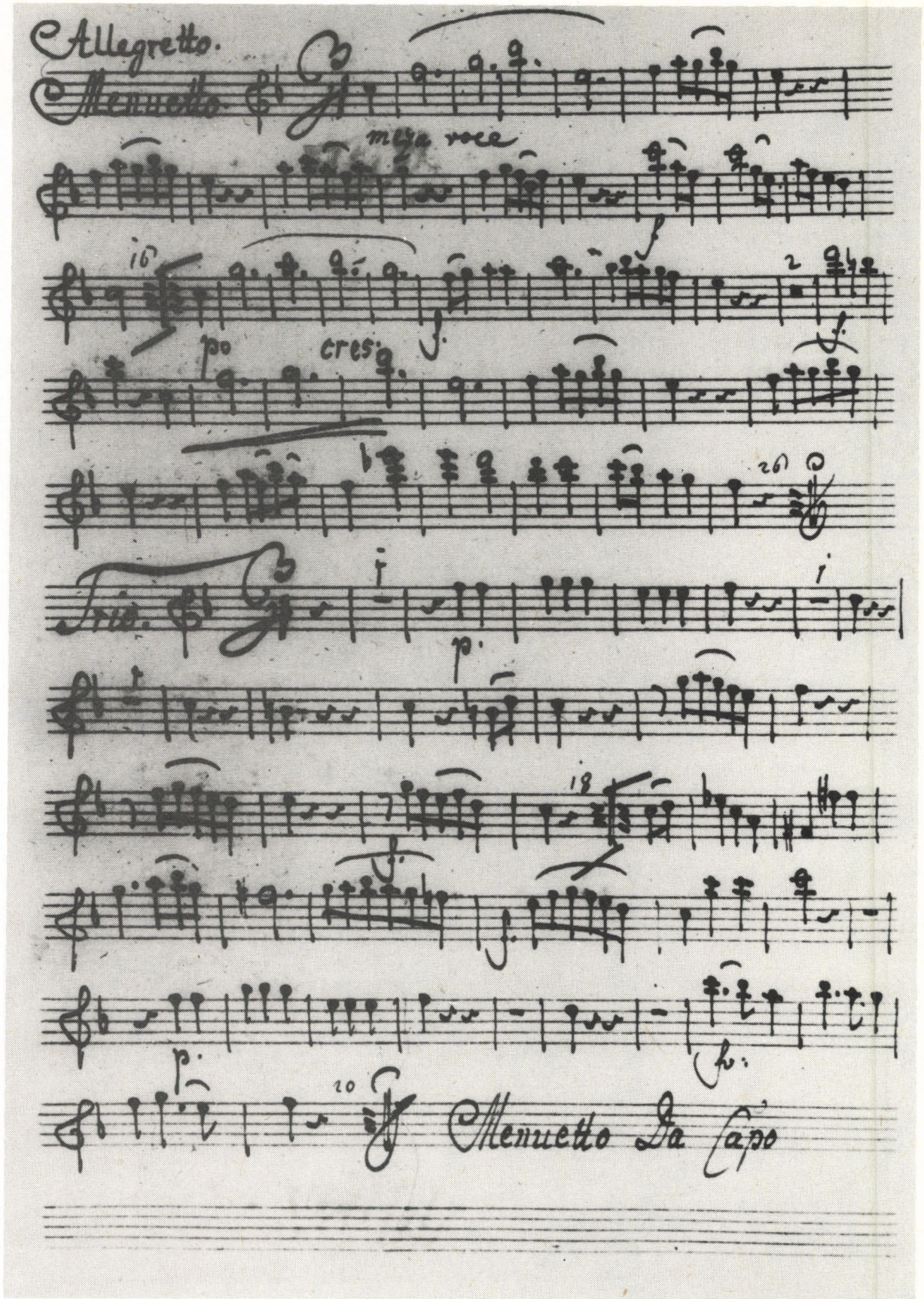
7. 0/127, IV. Allegro, 2. Cl.



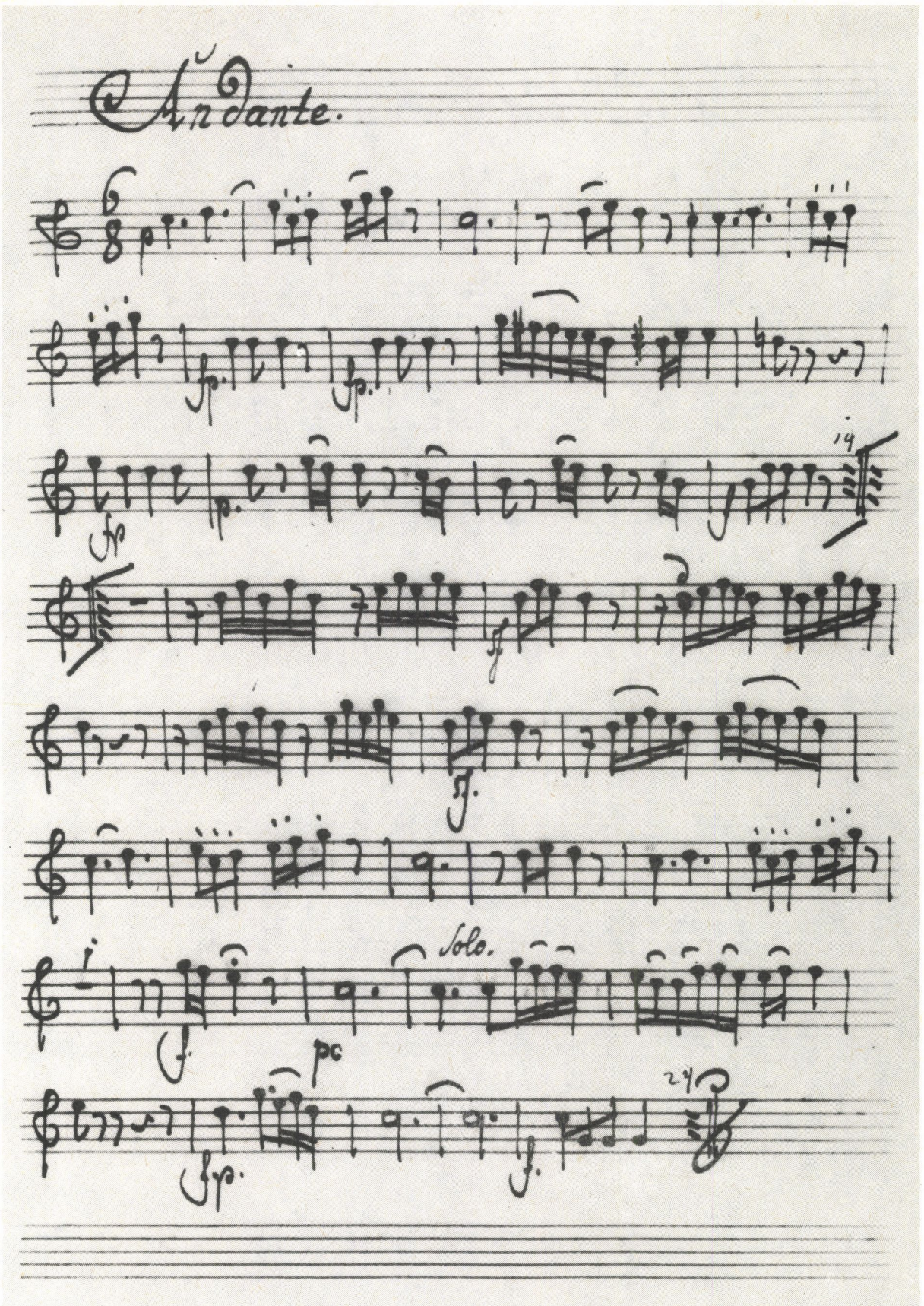
8. 0/131, I. Allegro, 1. Cl.



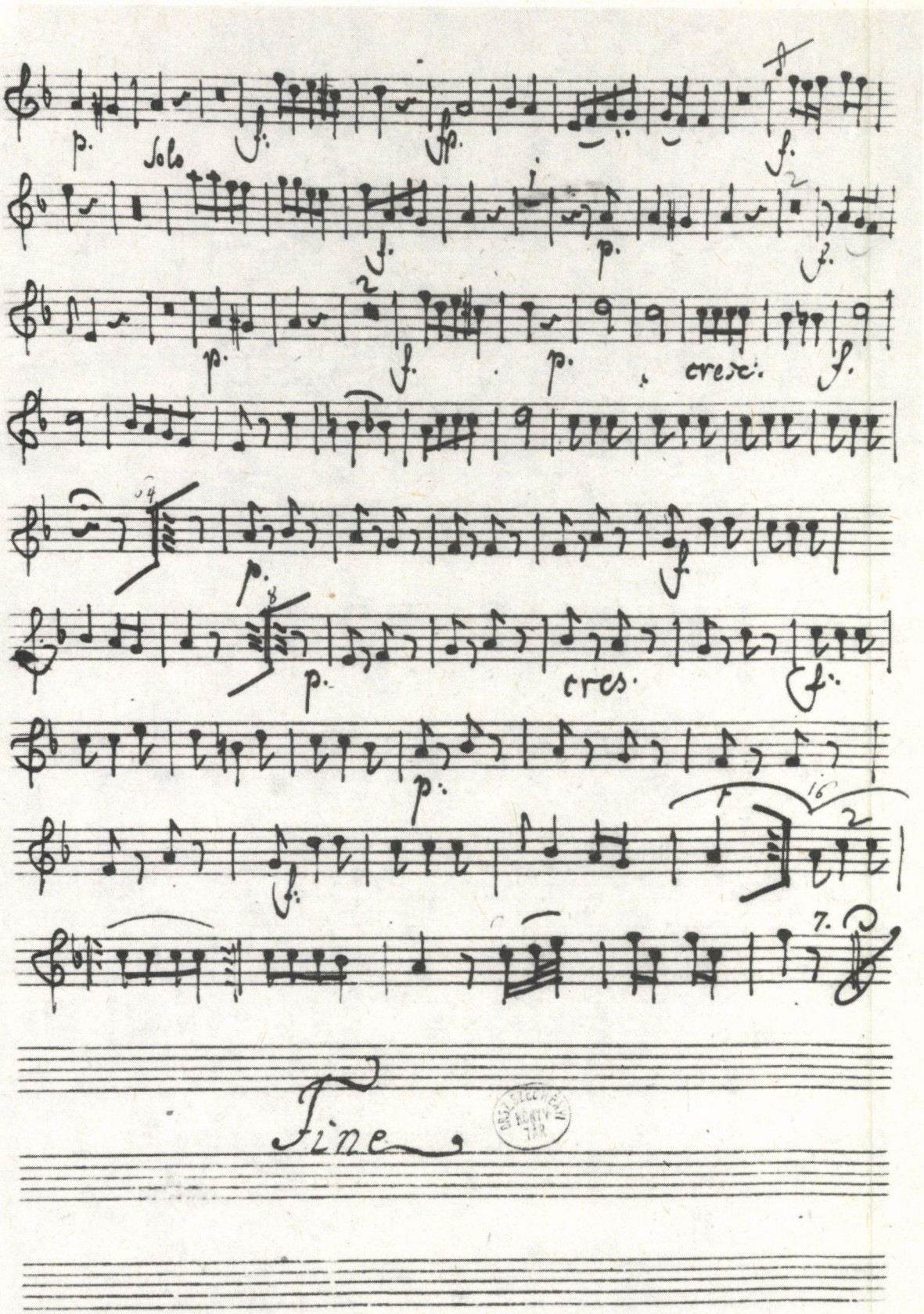
9. 0/131, I. Allegro, 1. Fag.



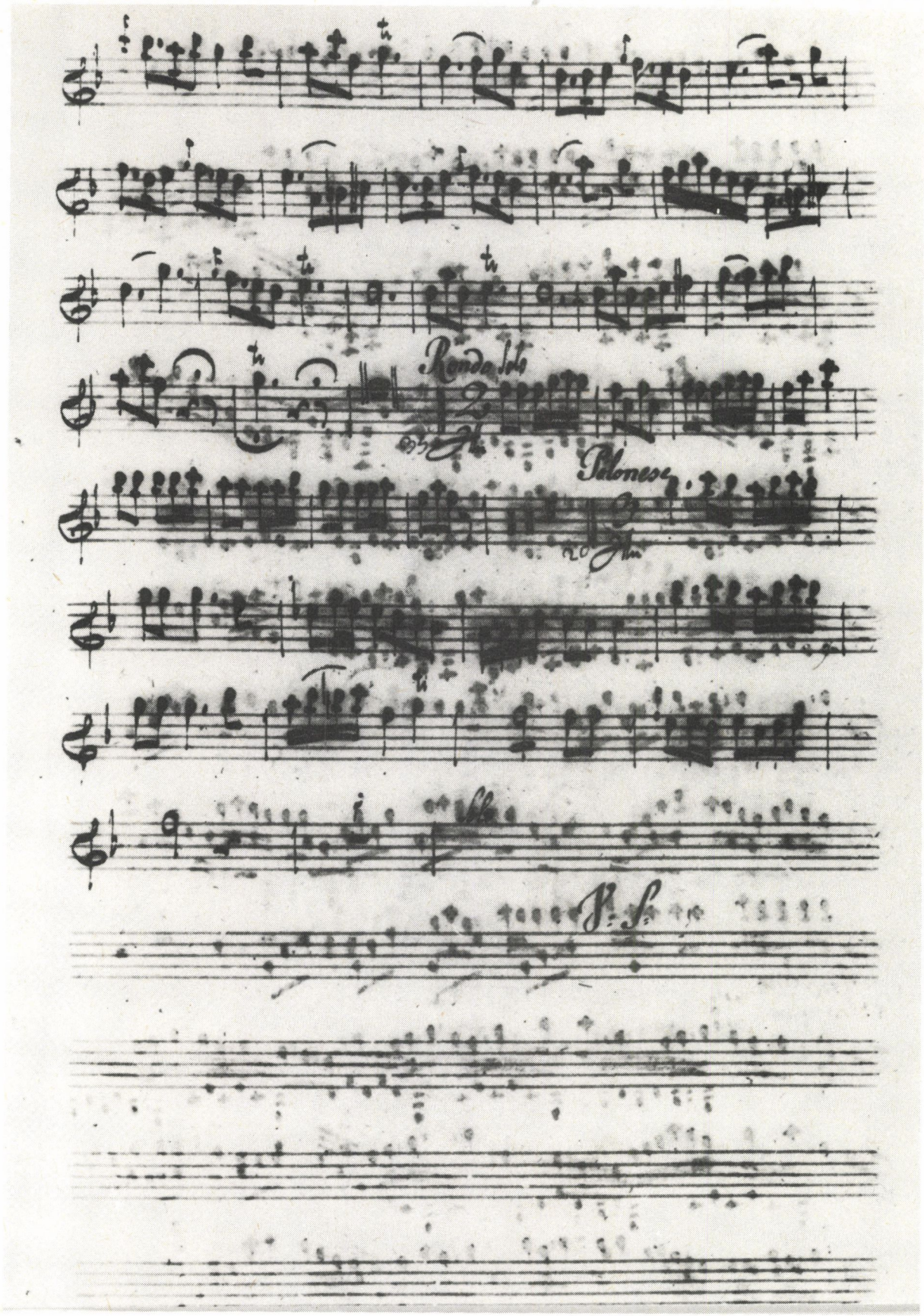
10. 0/132, II. Allegretto. Menuetto, 1. Cl.



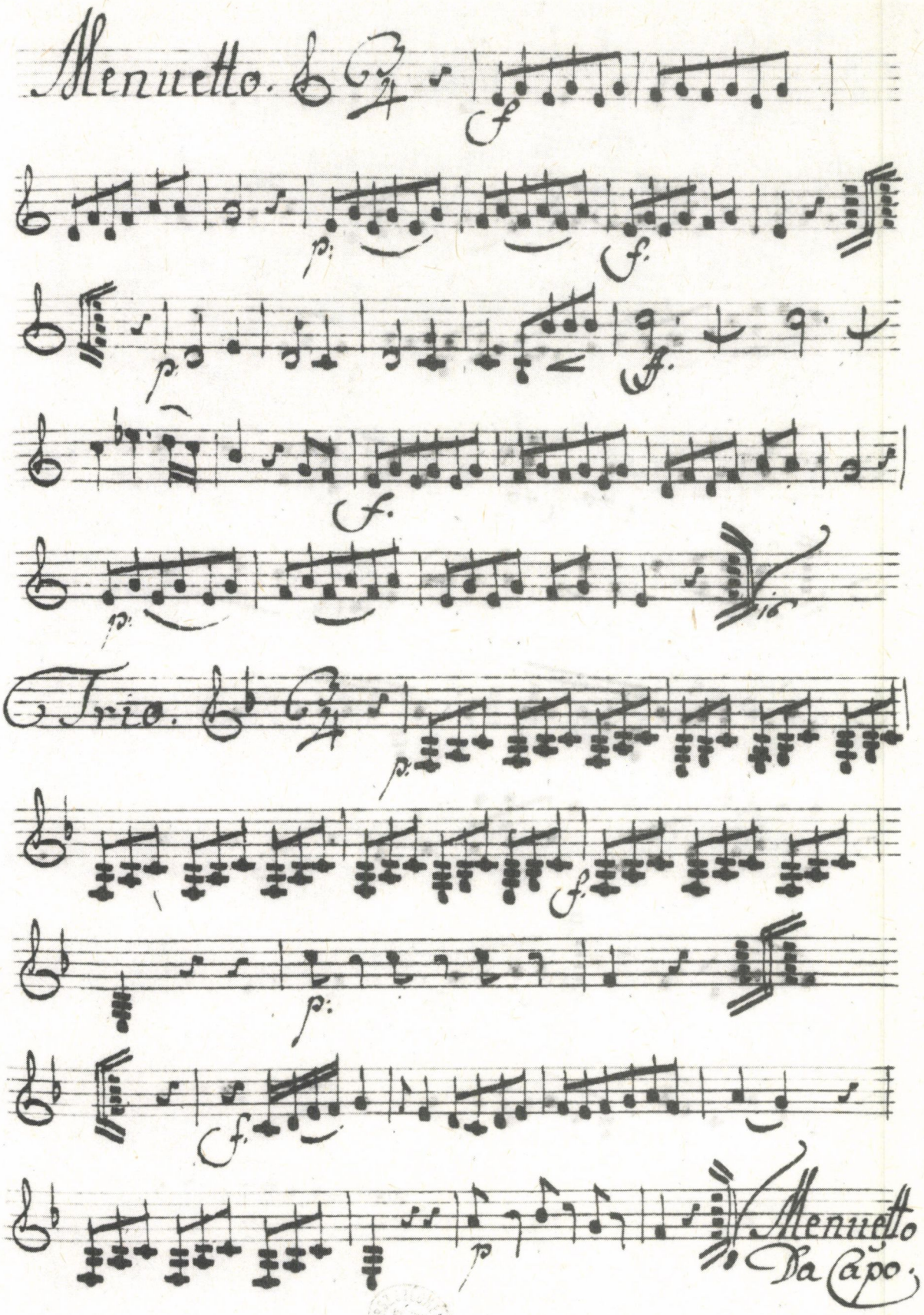
11. 0/132, III. Andante, 1. Cor.



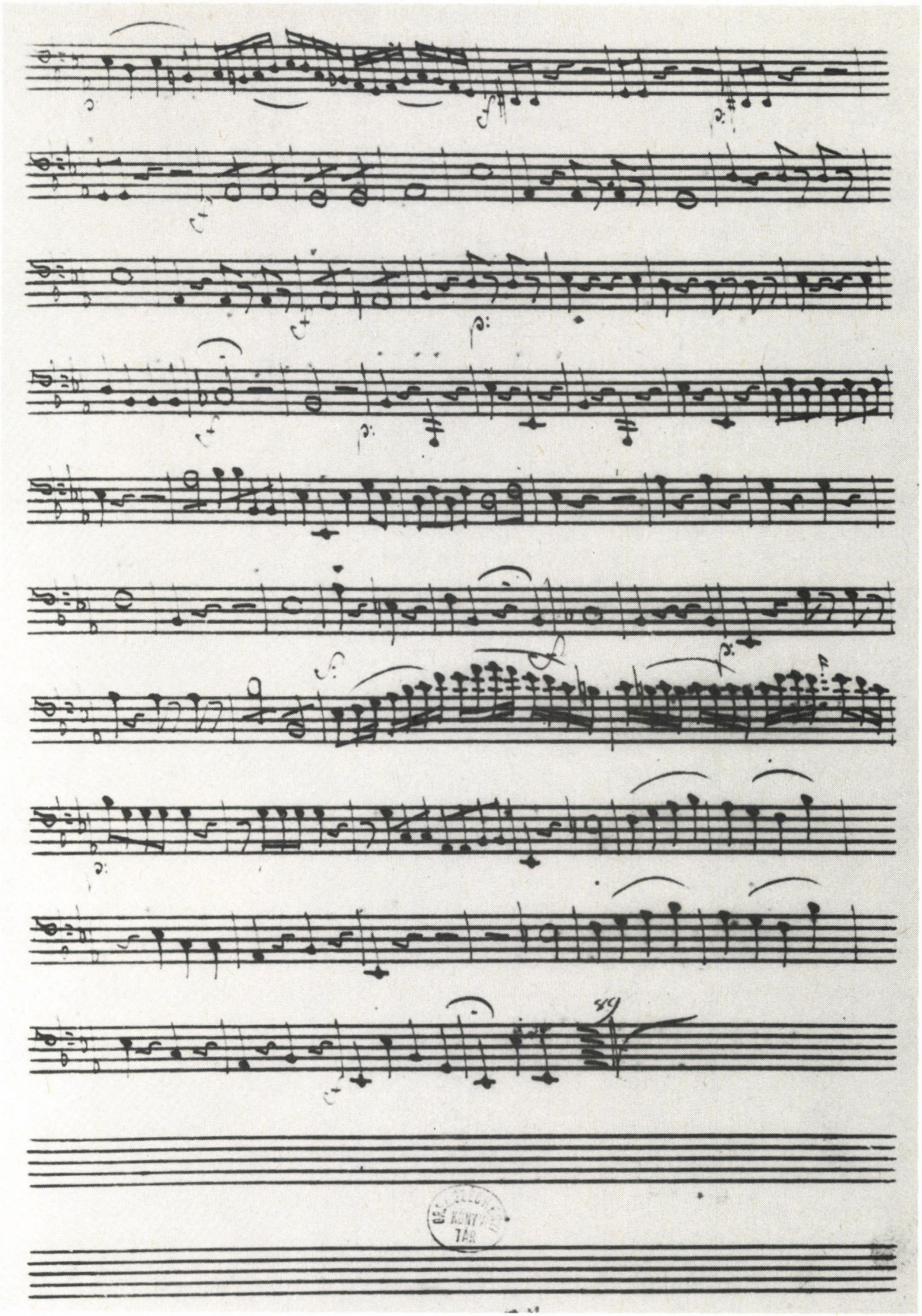
12. 0/132, IV. Rondo, 2. Cl.



13. 0/134, IV. Rondo Nazionale, 1. Cl.



14. 0/135, V. Menuetto, 2. Cl.



15. 0/136, I. Allegro, 2. Fag.

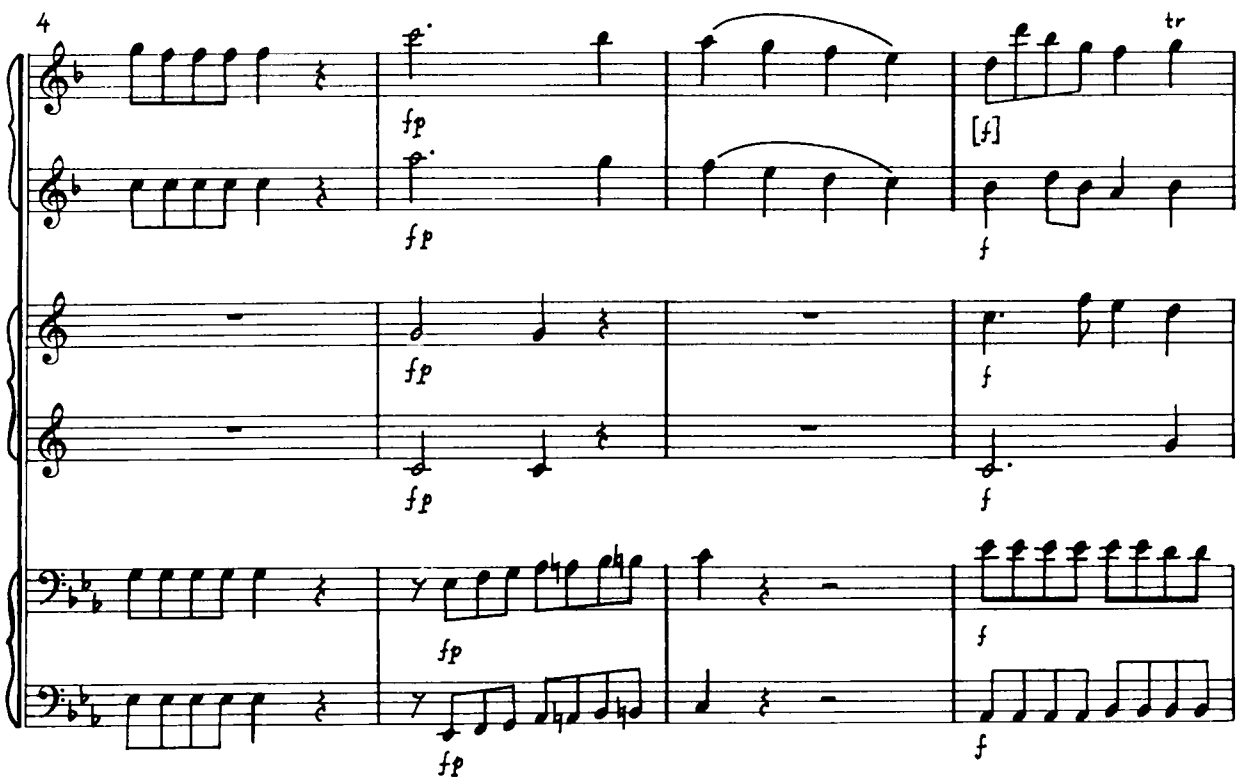
Scores

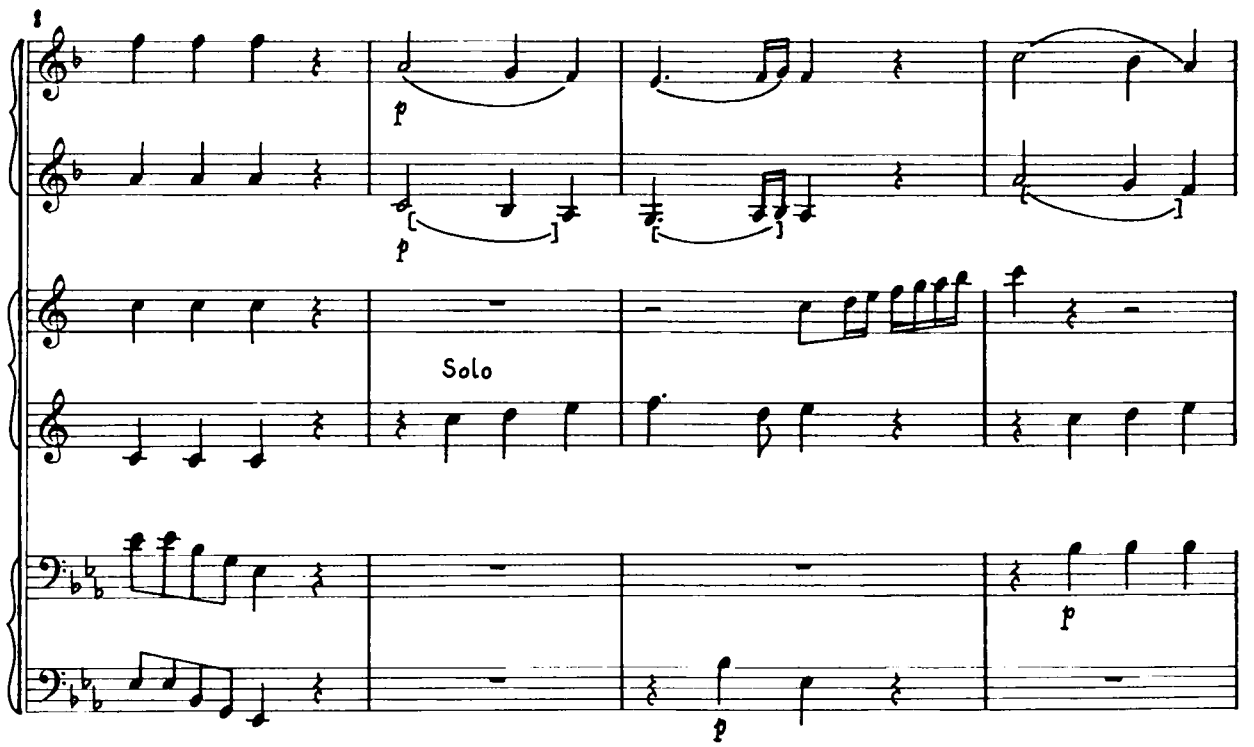
Partita in E♭

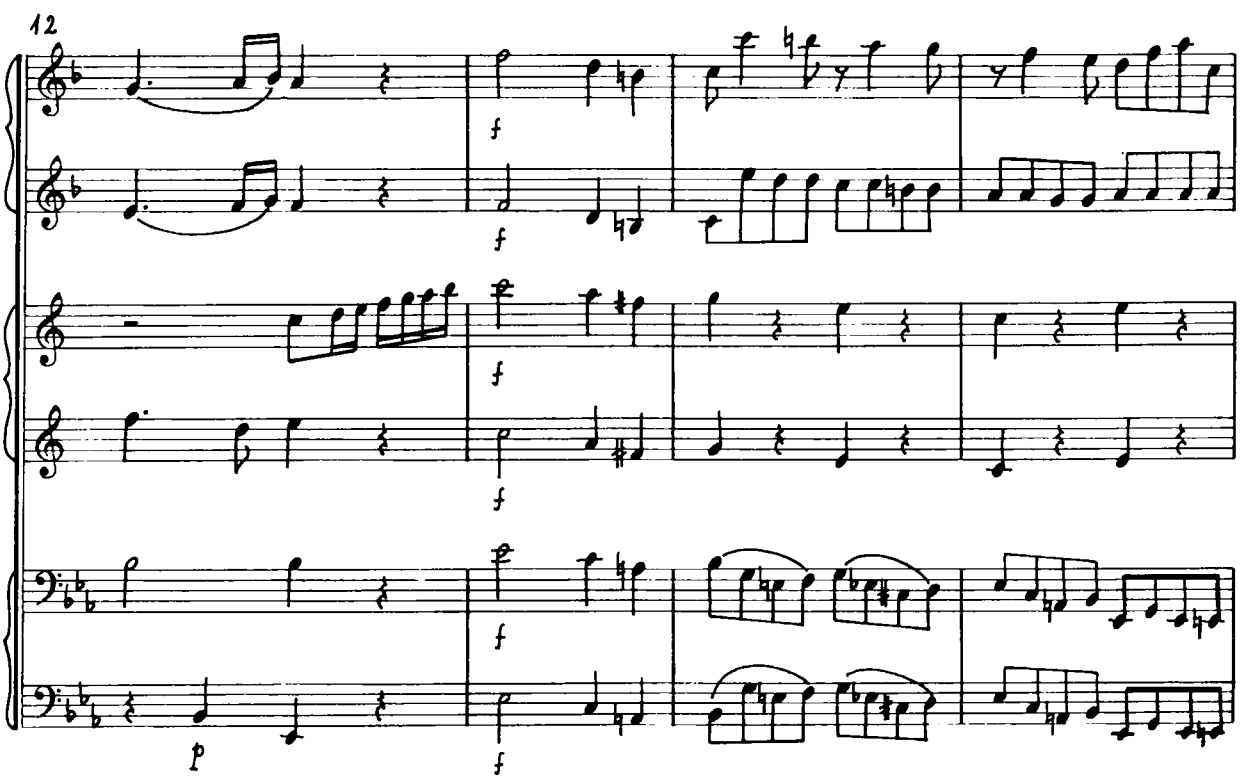
(0/126)

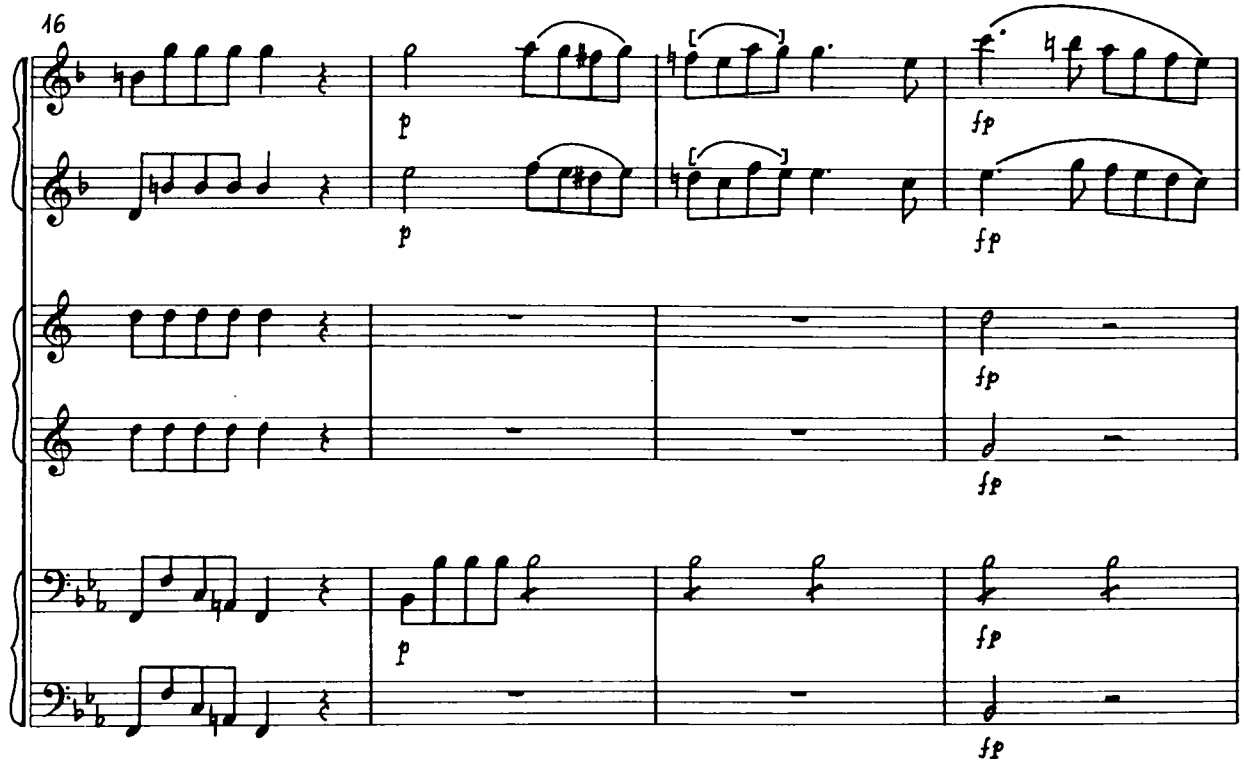
I.

Allegro
Clar I in B
Clar II in B
Cor I in Es
Cor II in Es
Fag I
Fag II
p

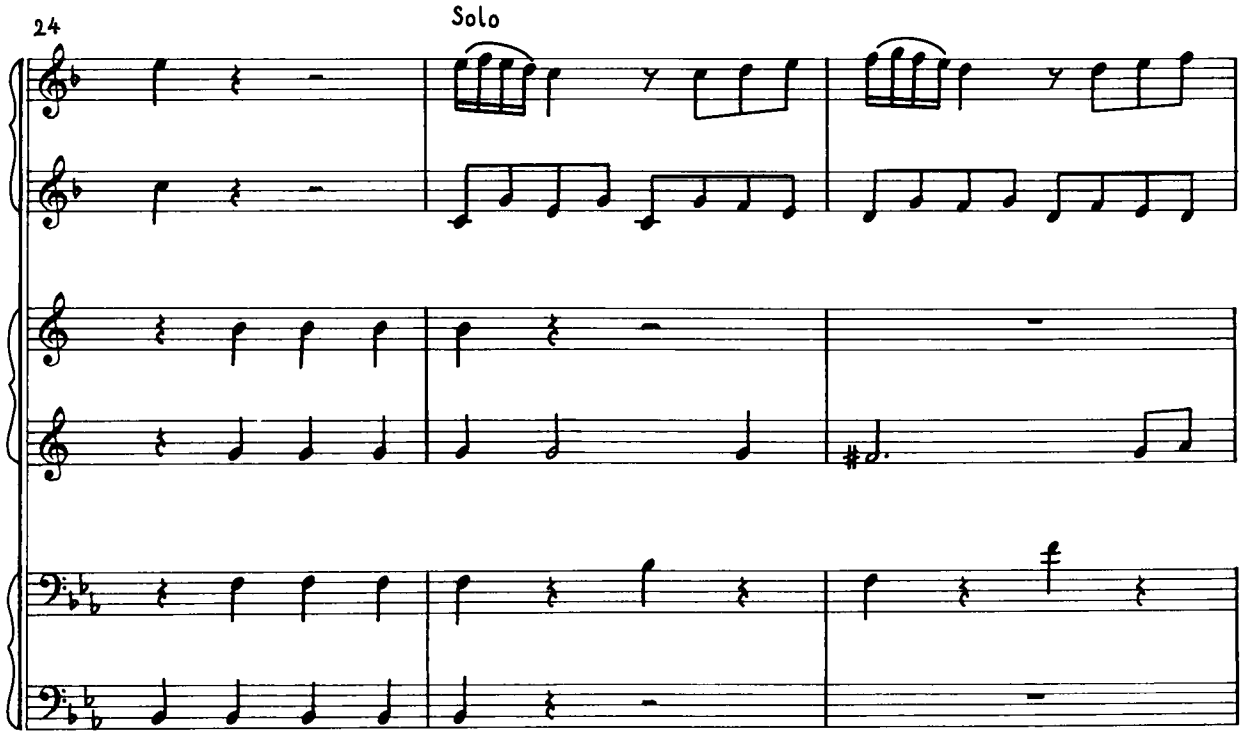

4
fp
[f]
f
tr

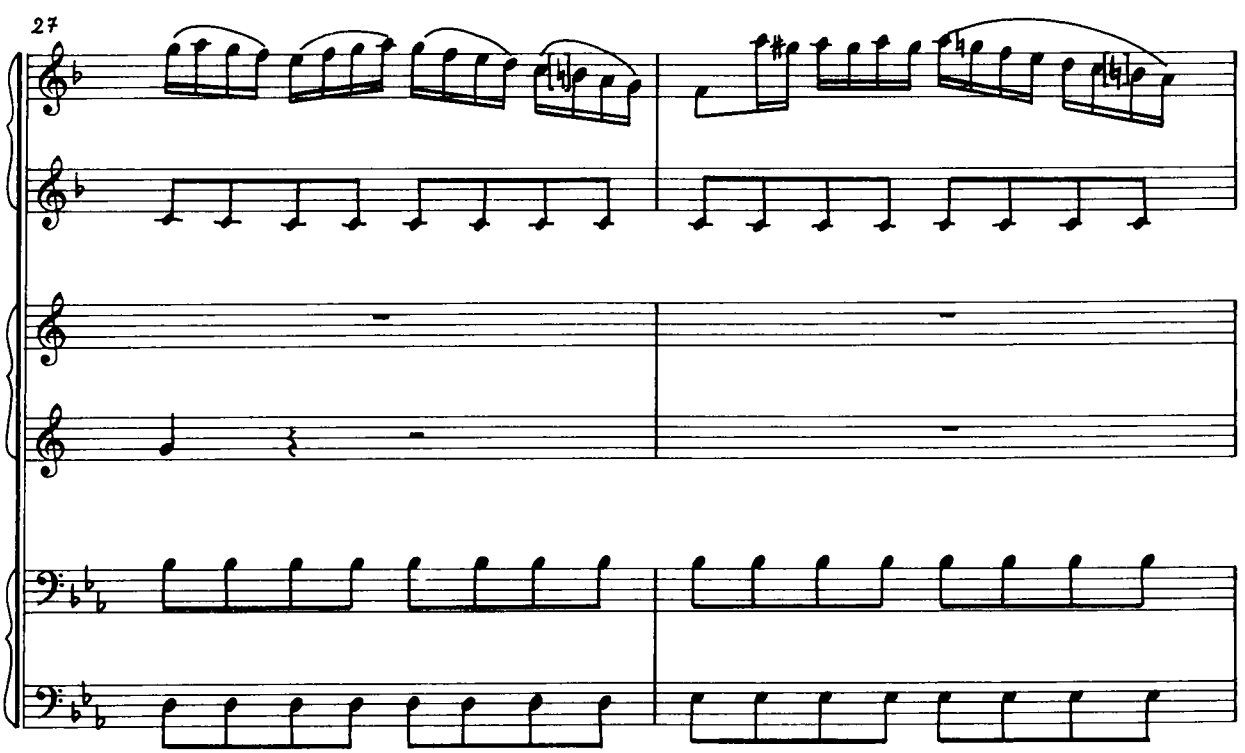

1
Solo

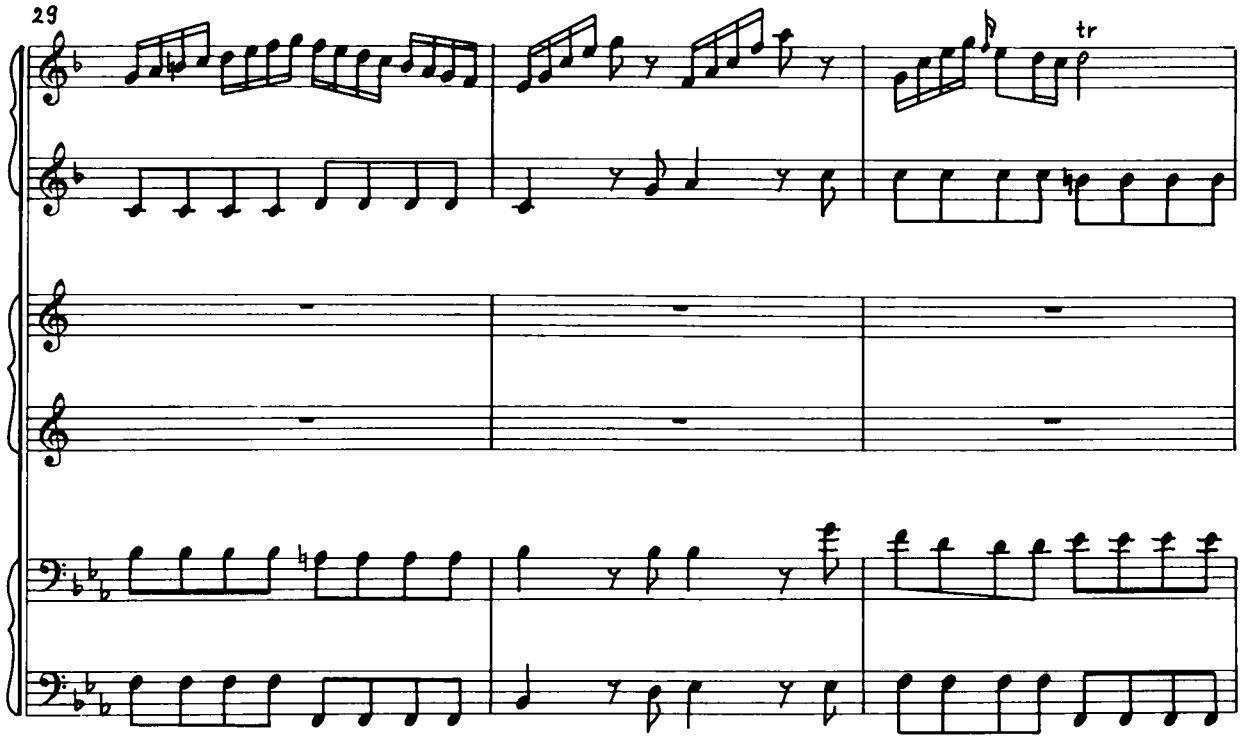

12

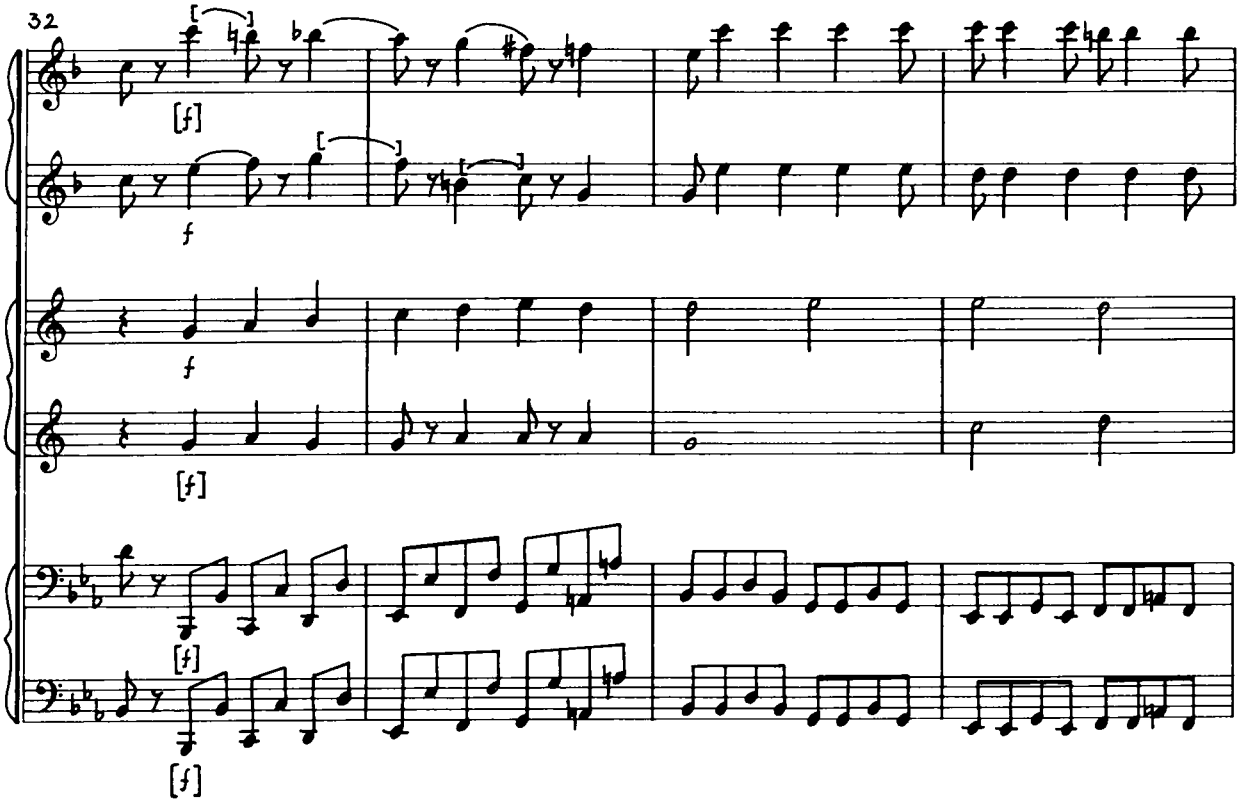

16
p
fp

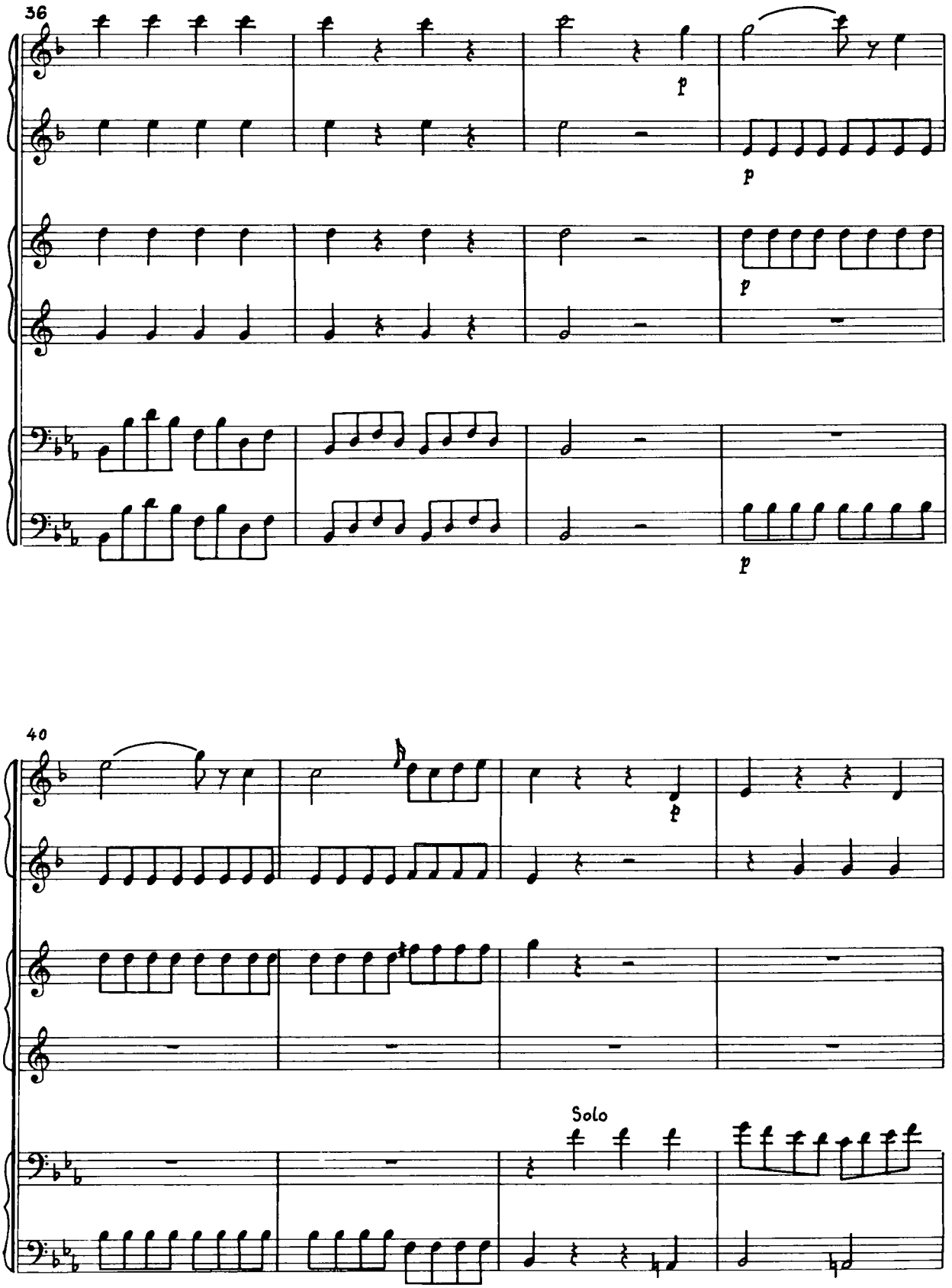
20
fp
f[p]
f[p]
[fp]
[fp]

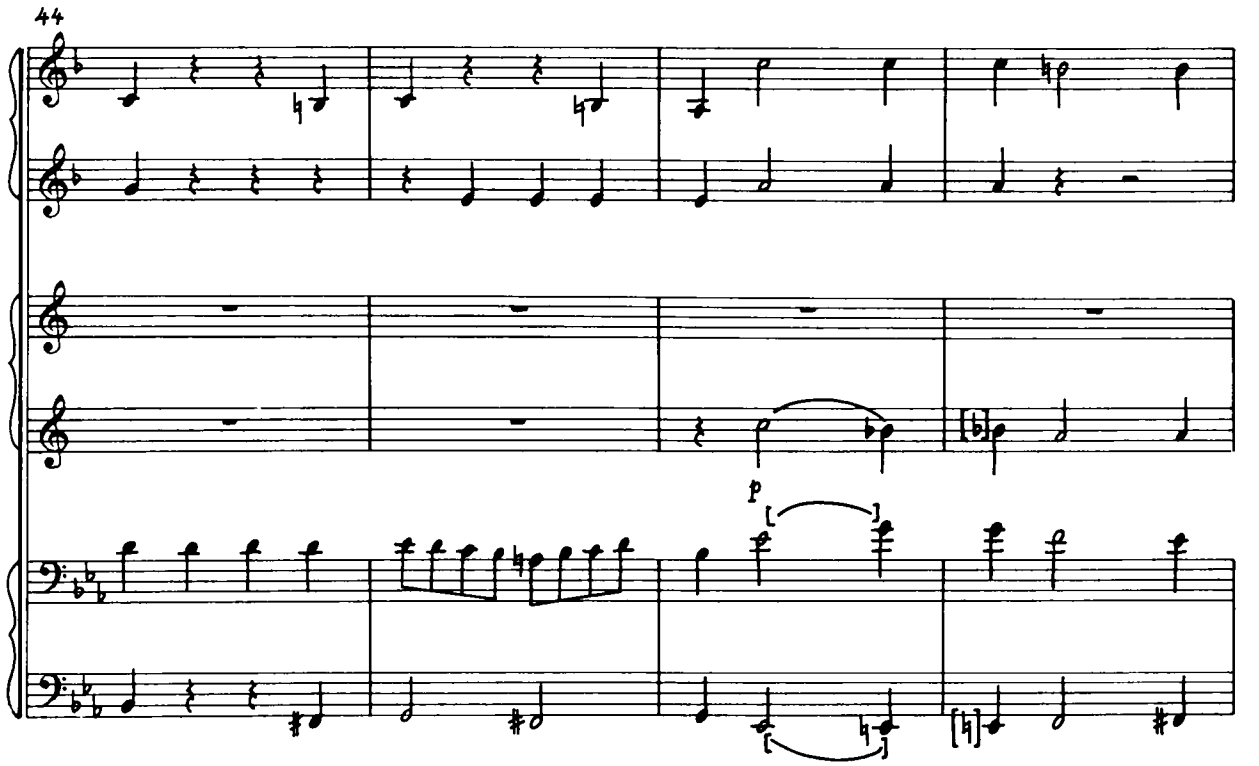

24
Solo

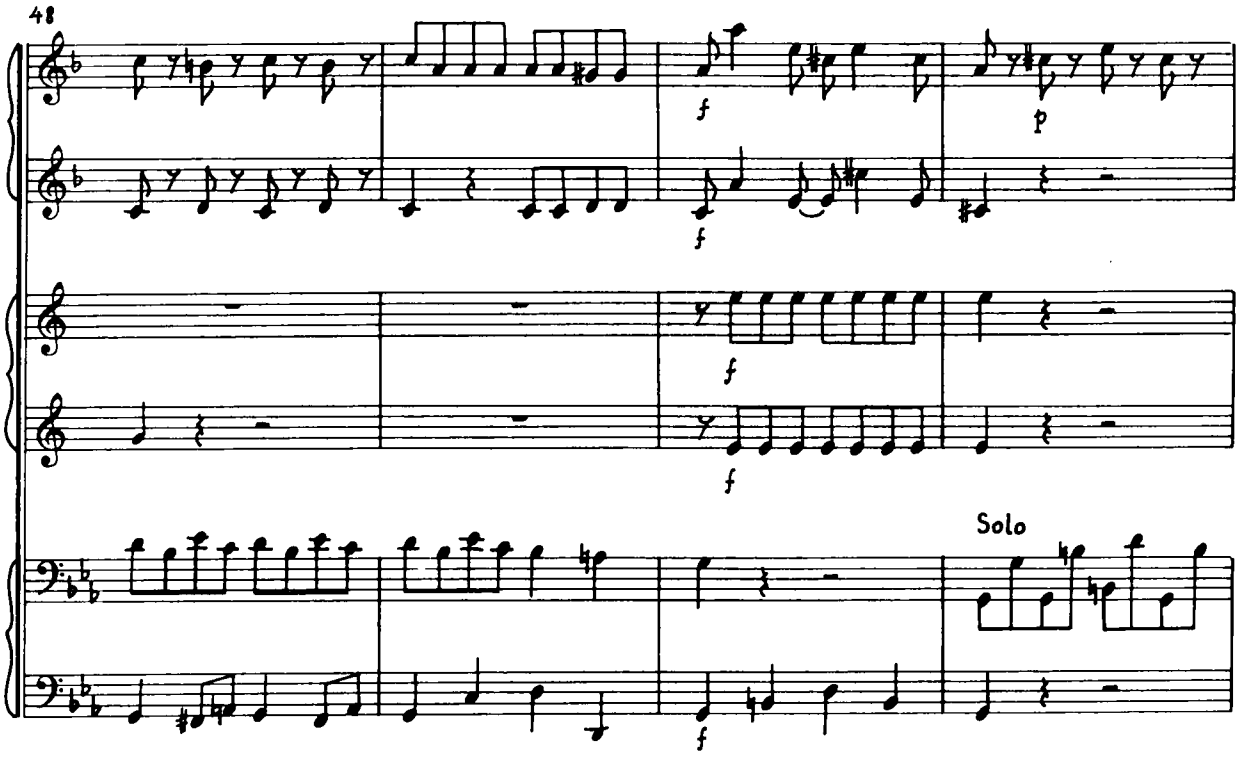

27

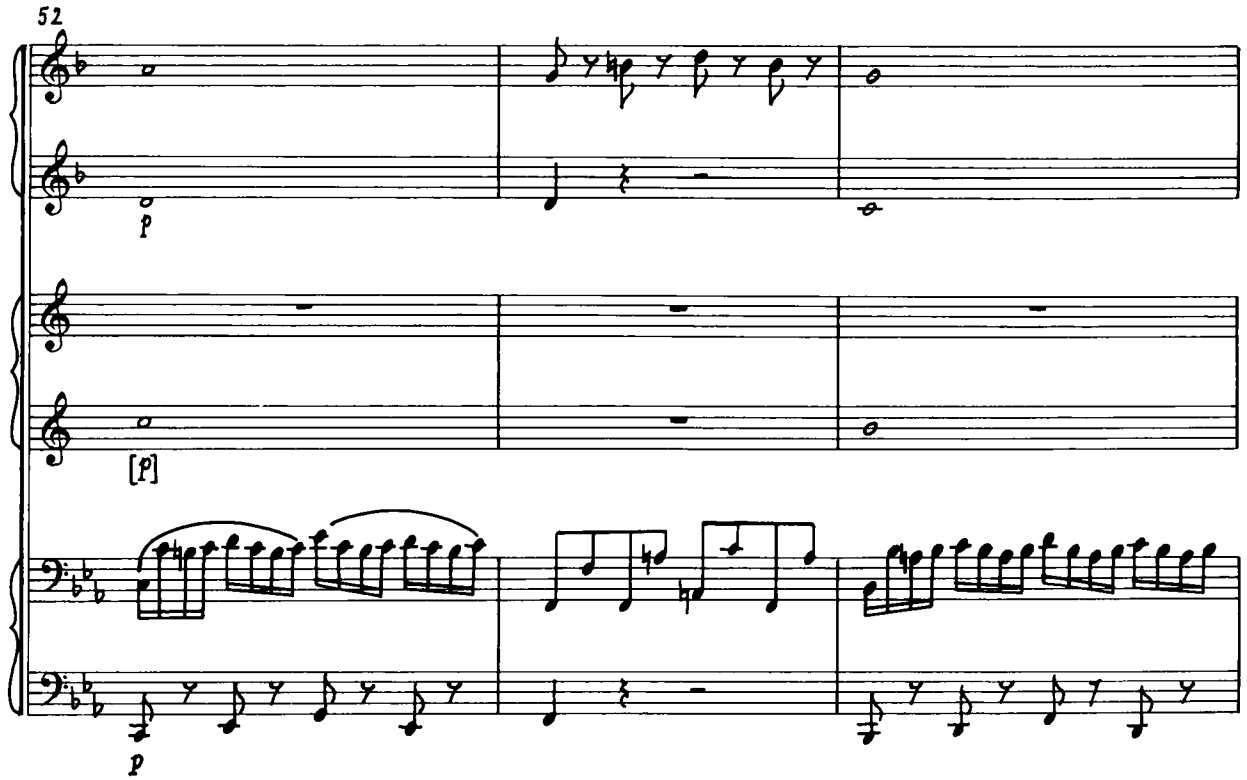

29
tr

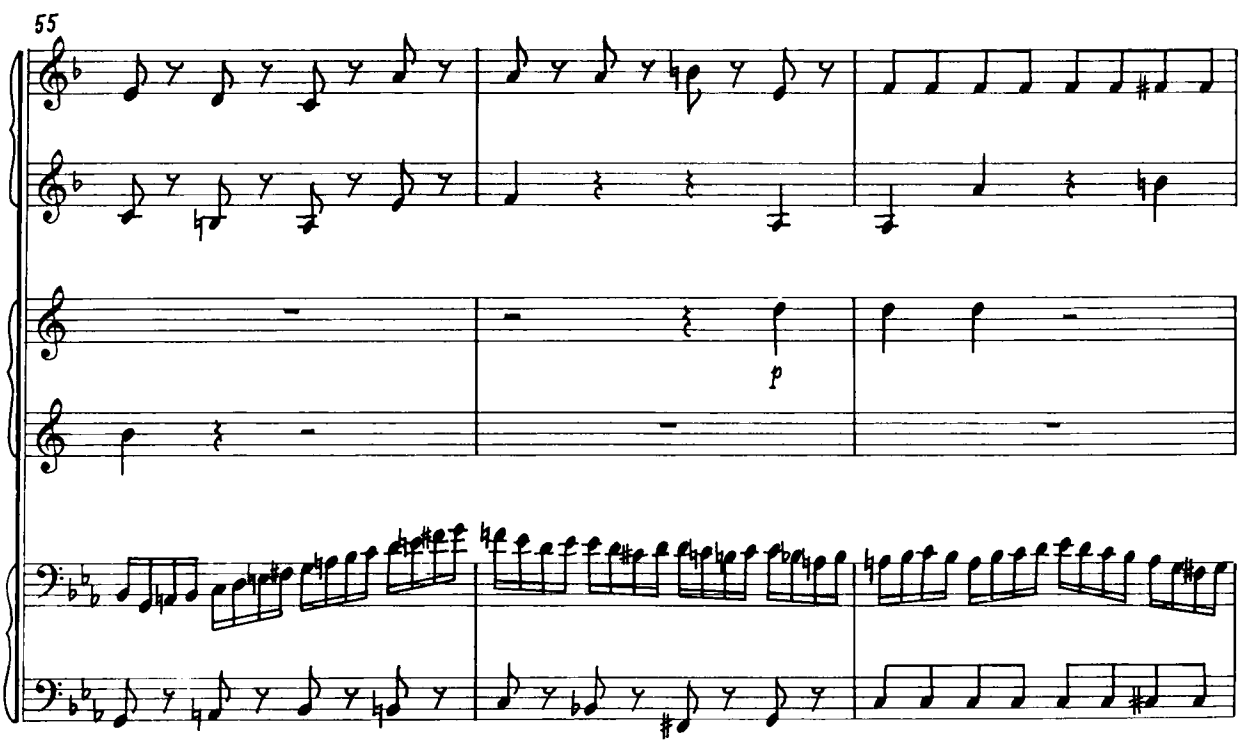

32
[f]
f
f
[f]
[f]
[f]

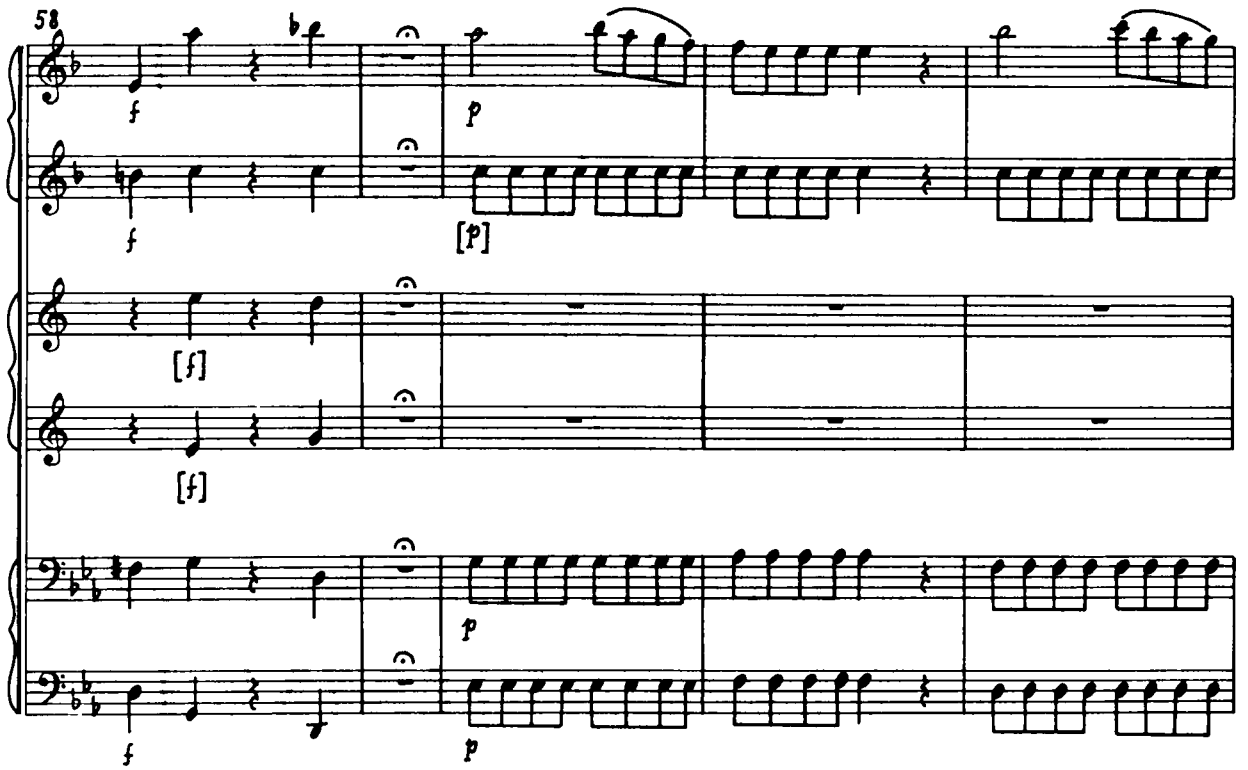

36
p
p
p
p
40
Solo

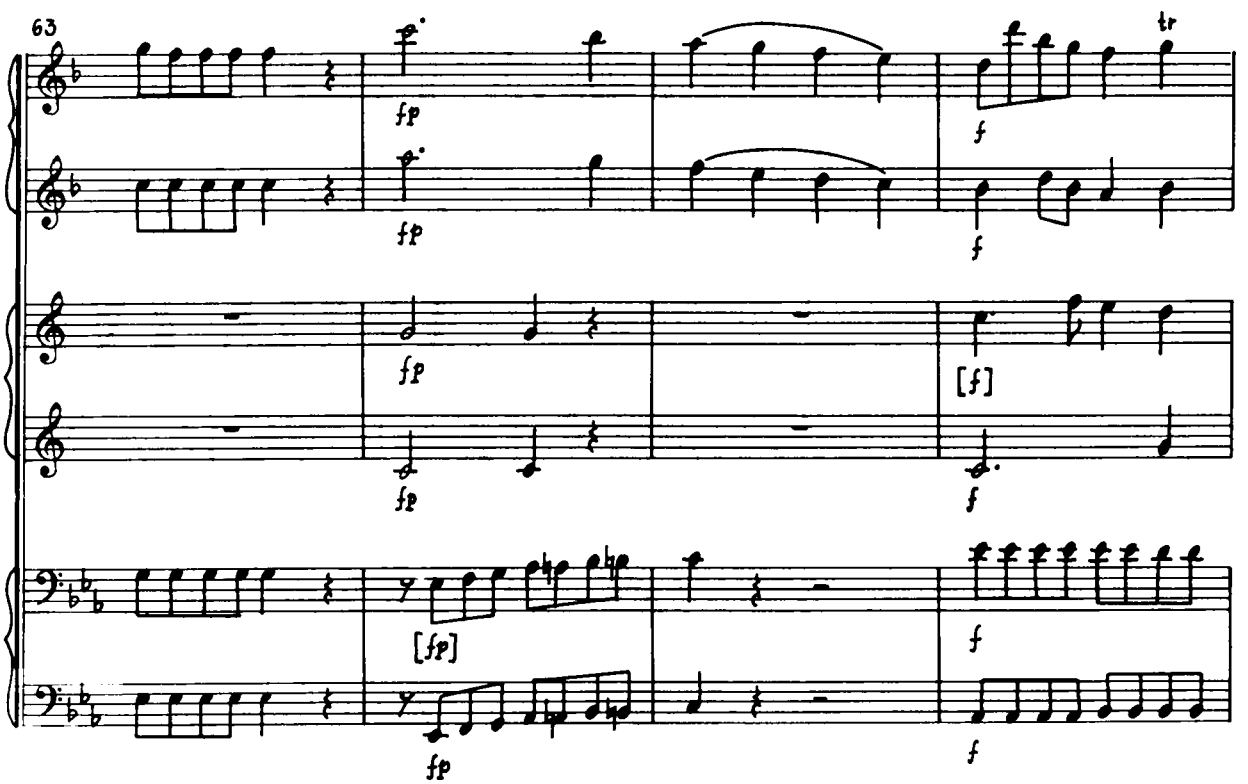

44
p

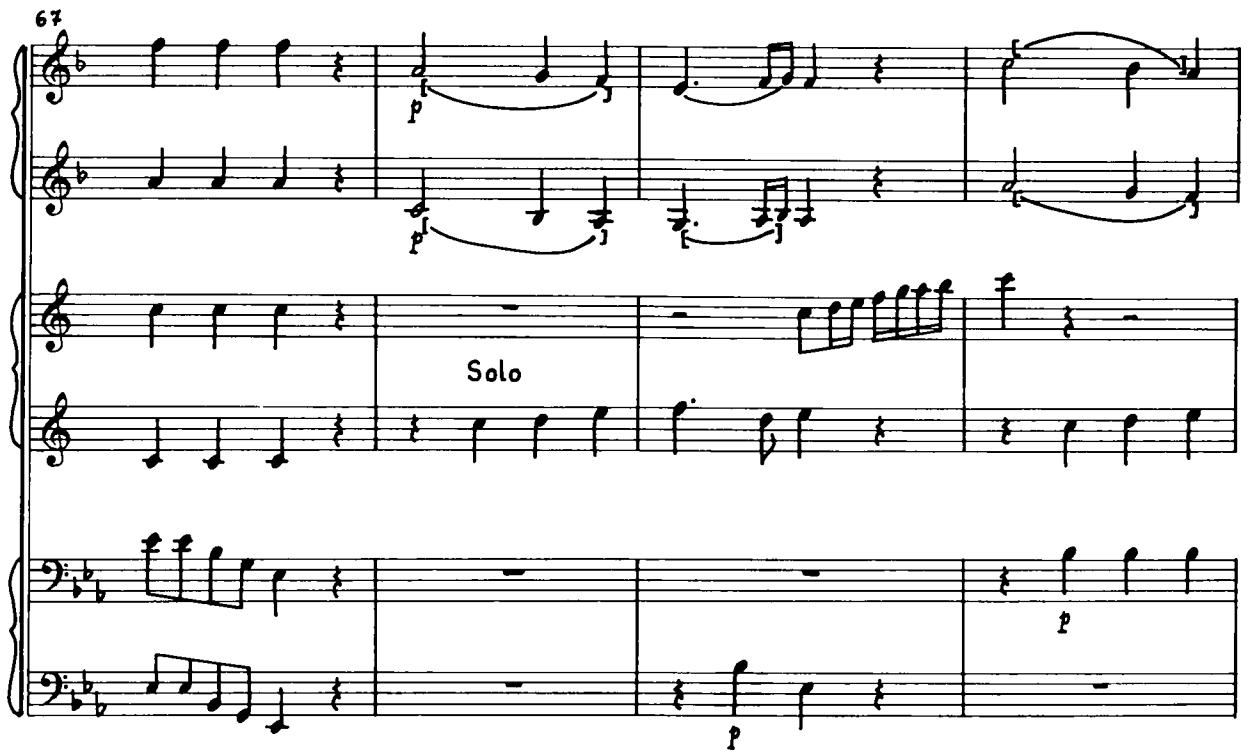

48
f
f
p
f
f
f
Solo

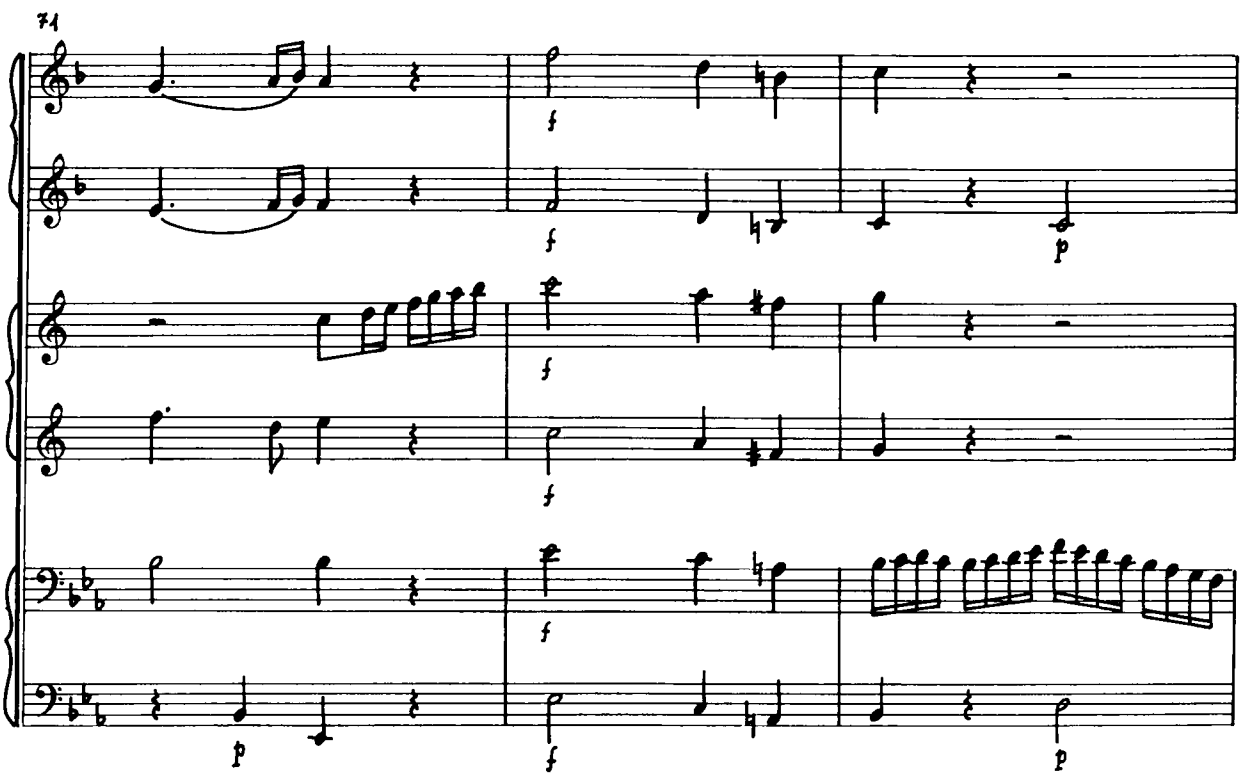

52
p
[p]
p

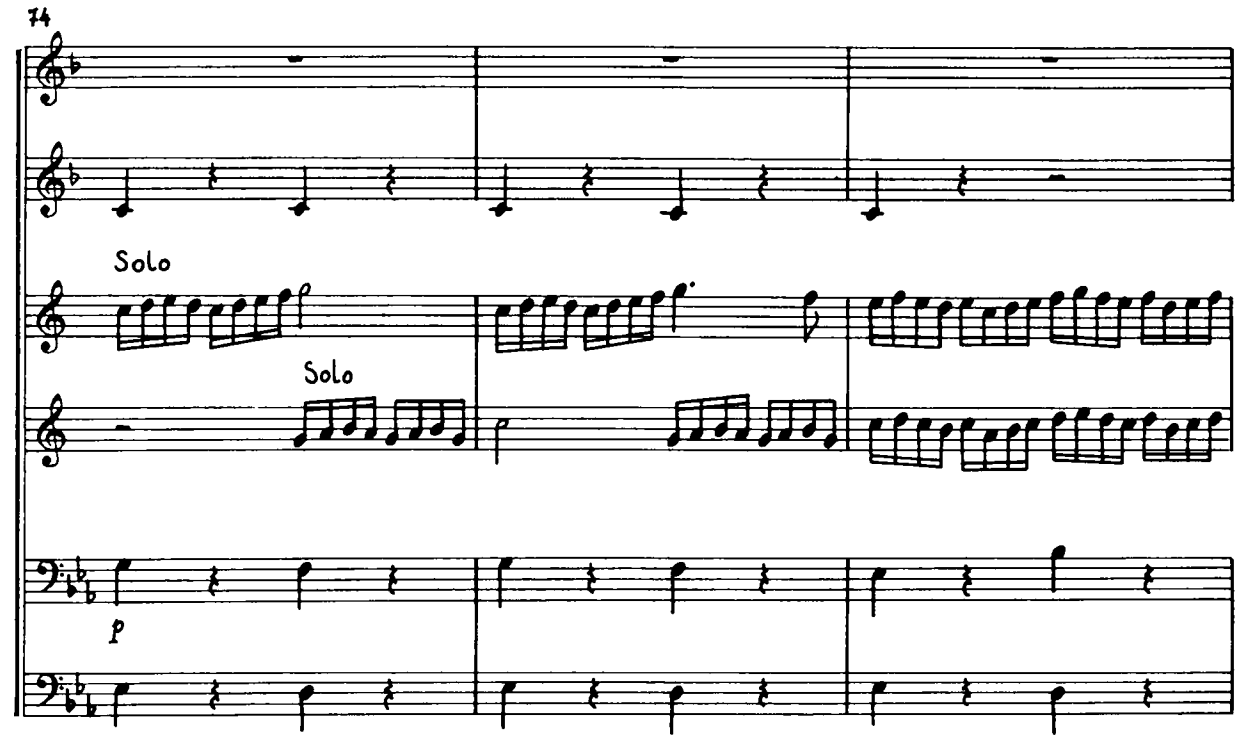

55
p

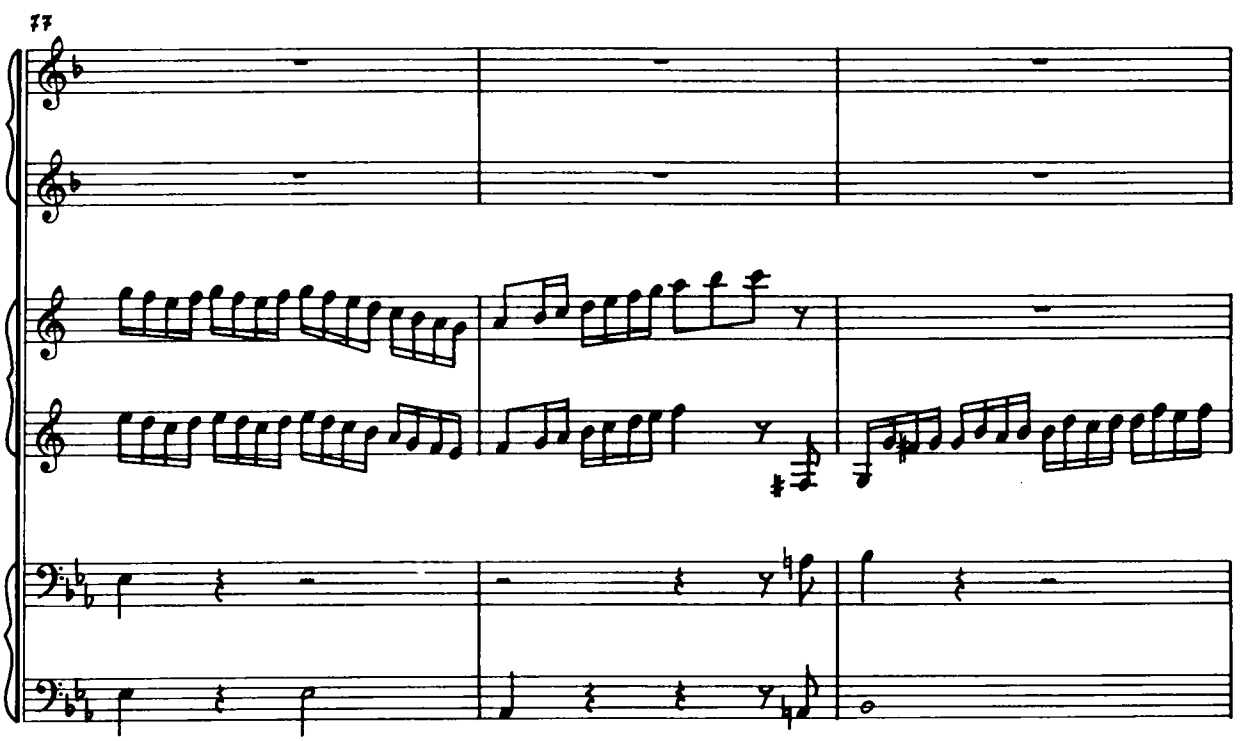

58
f
p
[p]
[f]
[f]
p
f
p

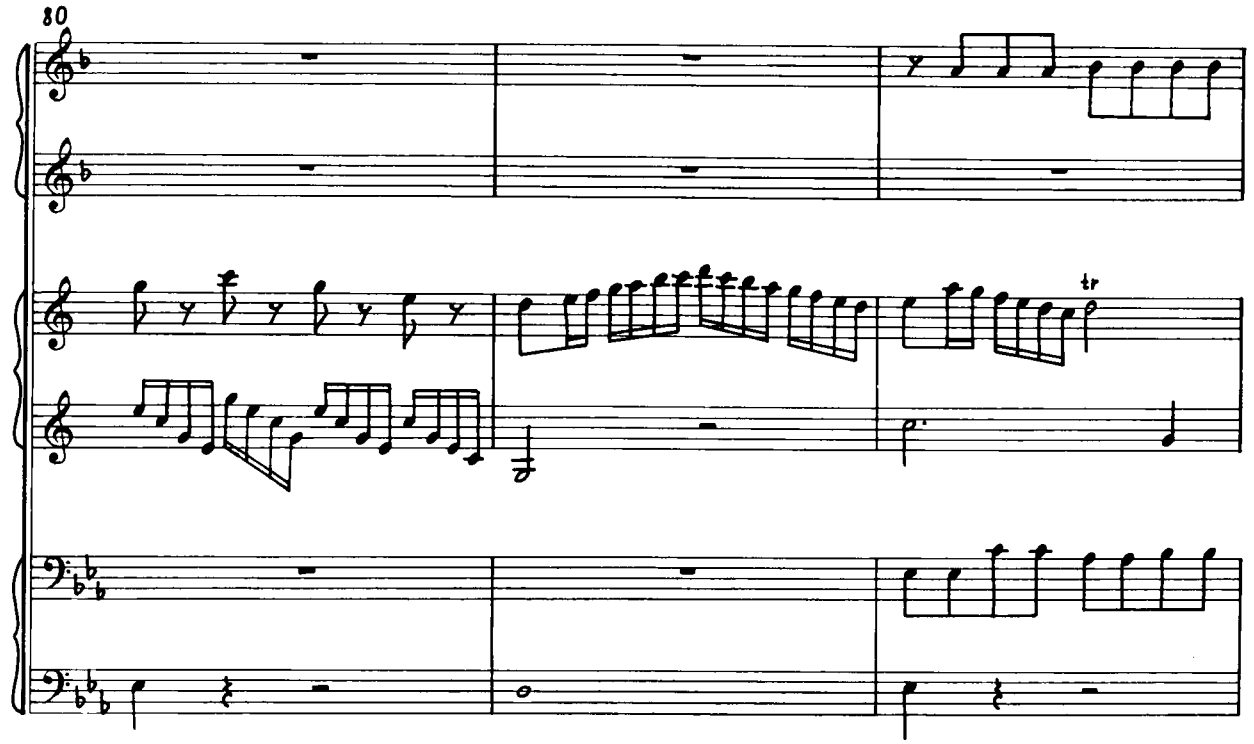

63
fp
fp
f
tr
f
fp
fp
[f]
fp
f
[fp]
fp
f
f

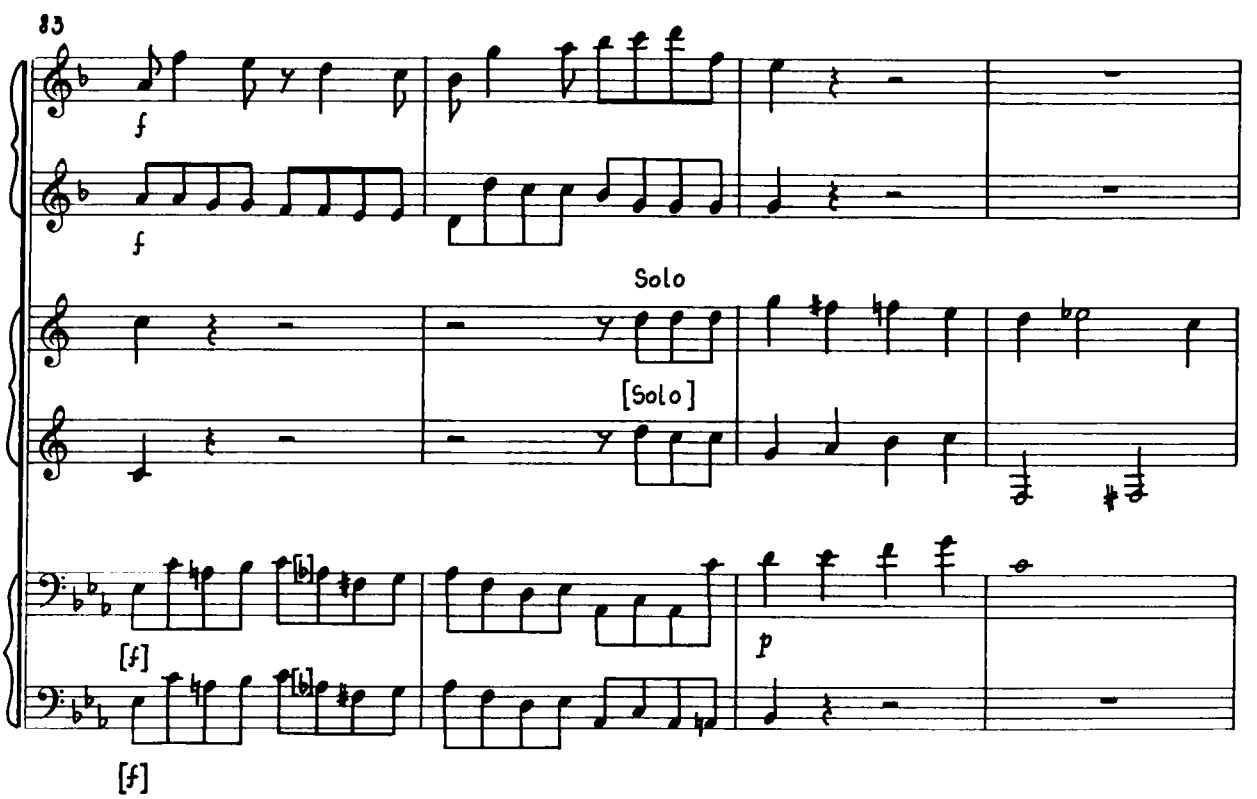

67
Solo

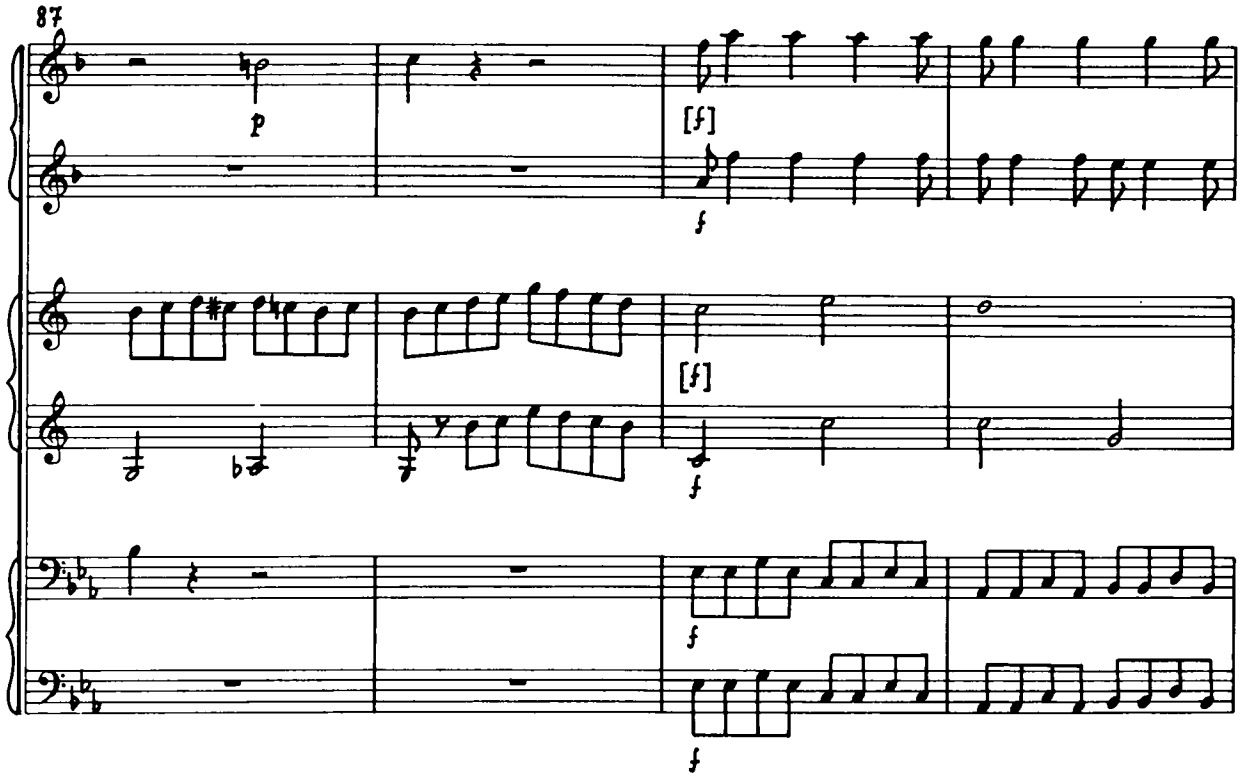

71

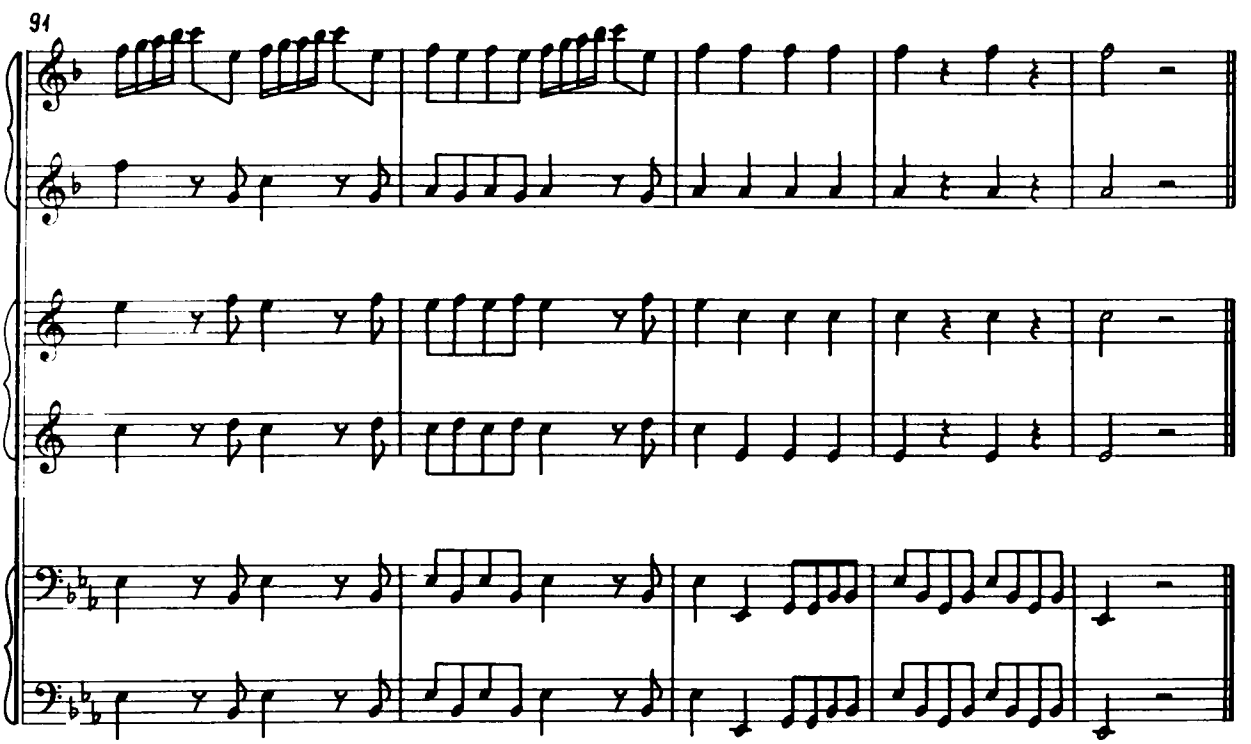

74
Solo
Solo
p


77

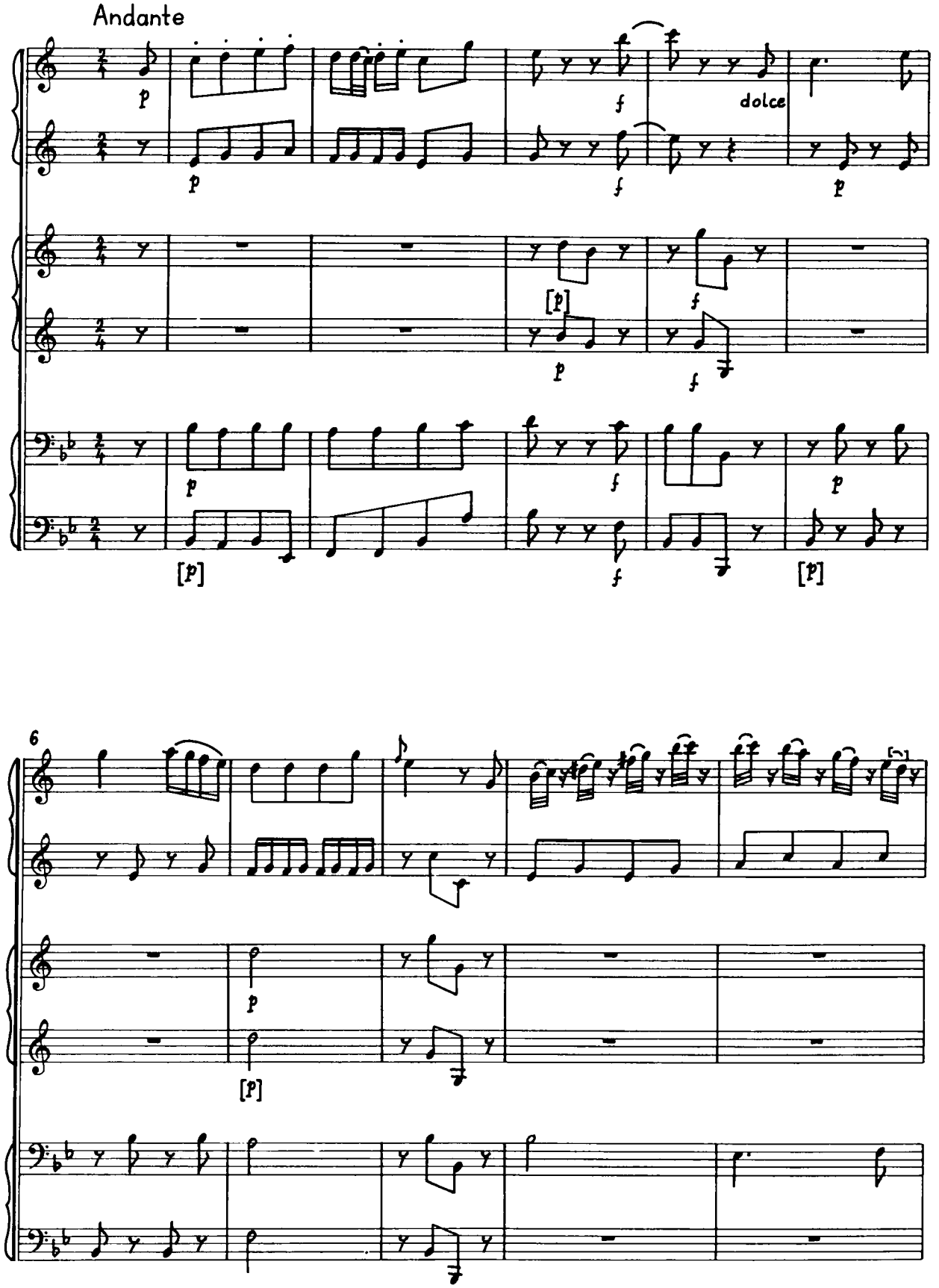

80
tr

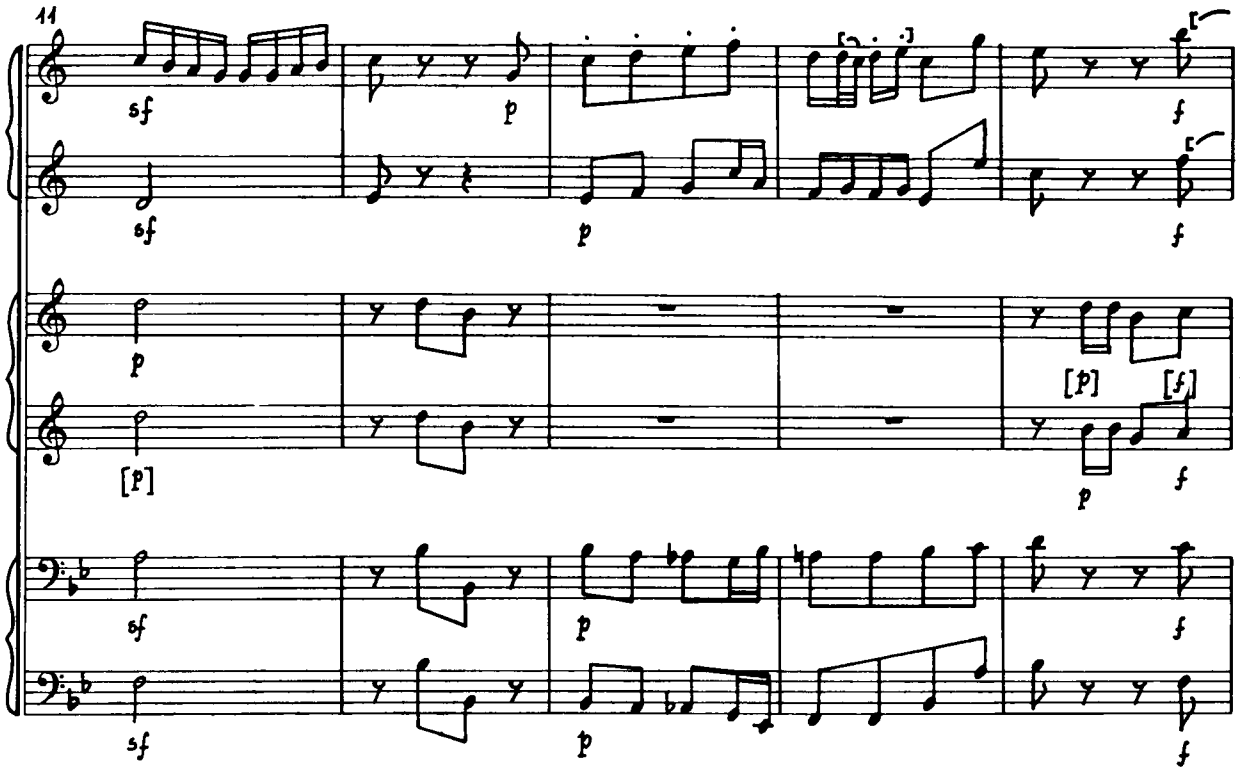

83
f
f
Solo
[Solo]
[f]
[f]
p

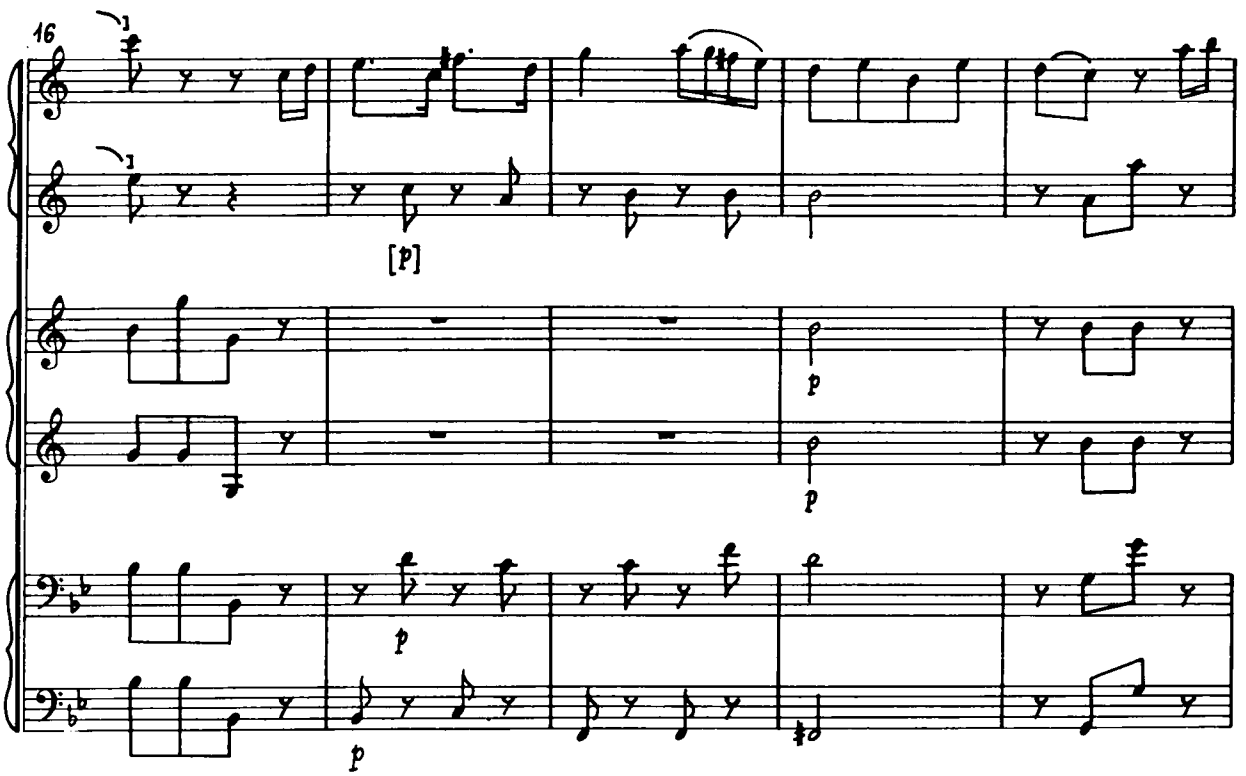

87
p
[f]
f
[f]
f
f
f

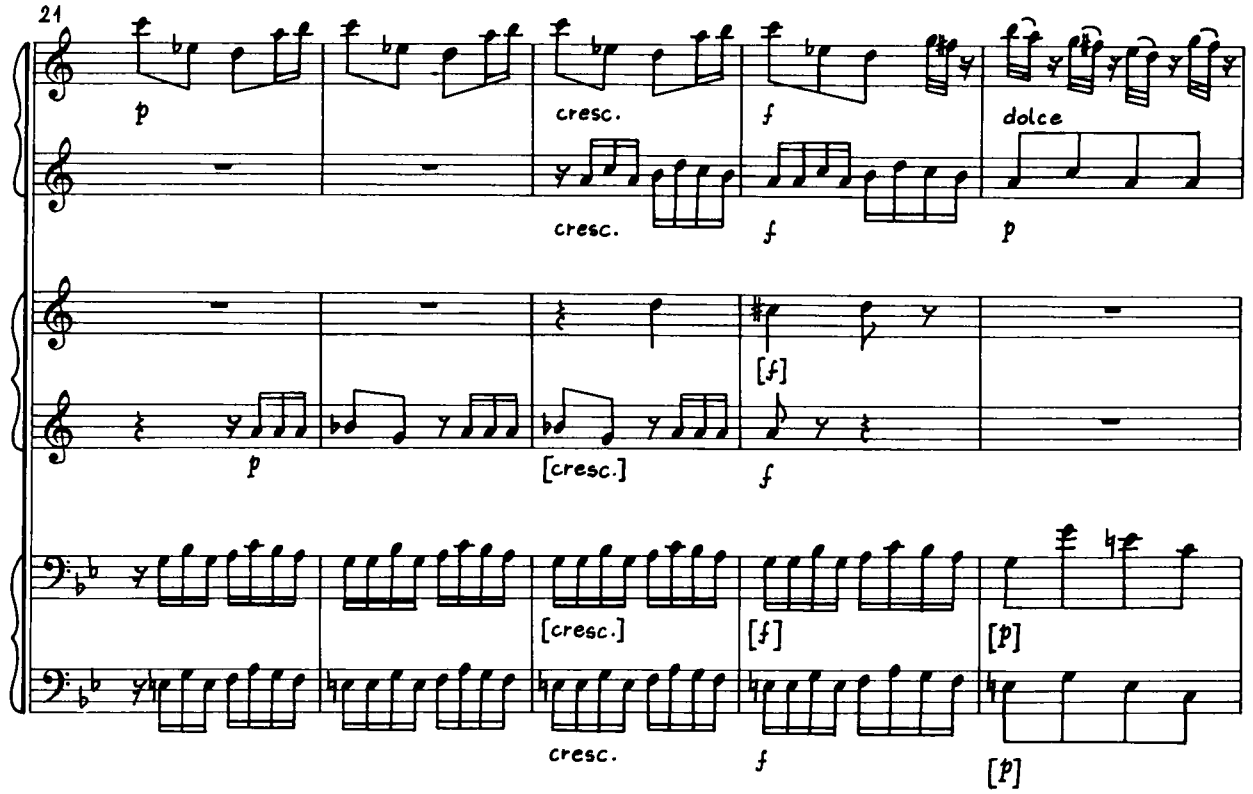

91

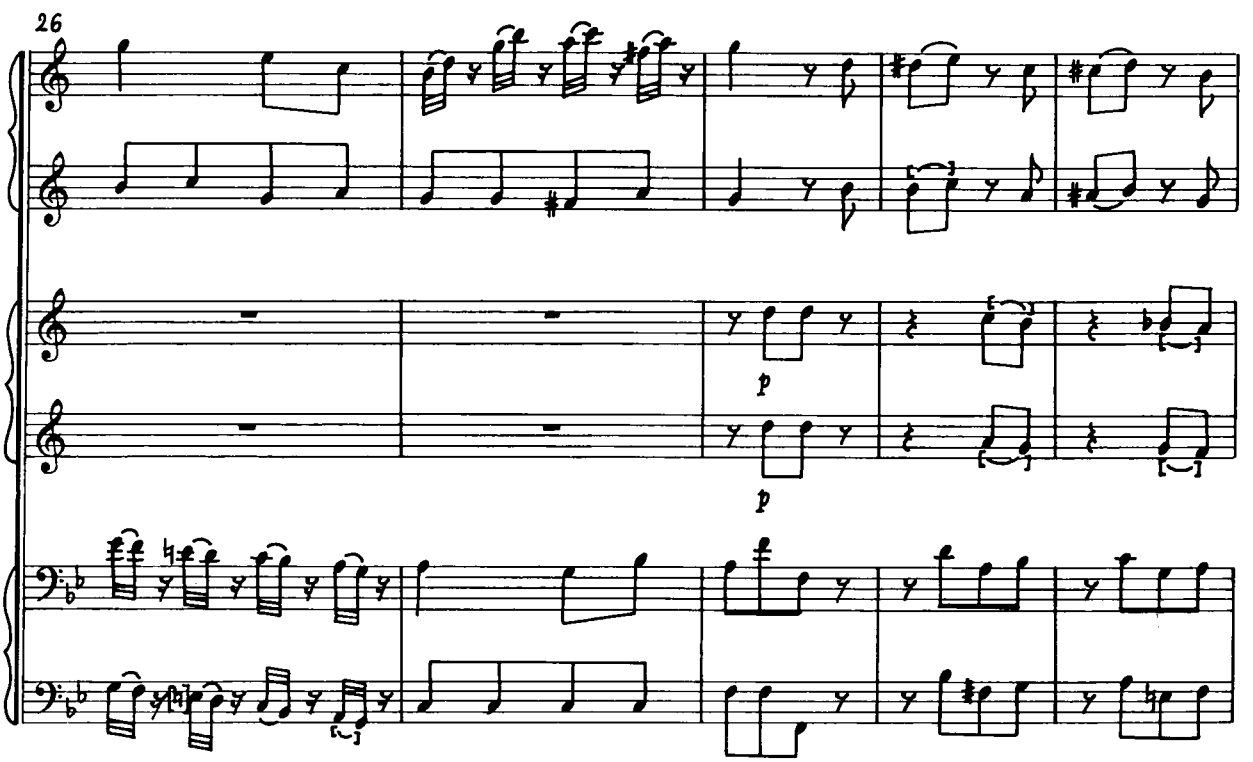
II.

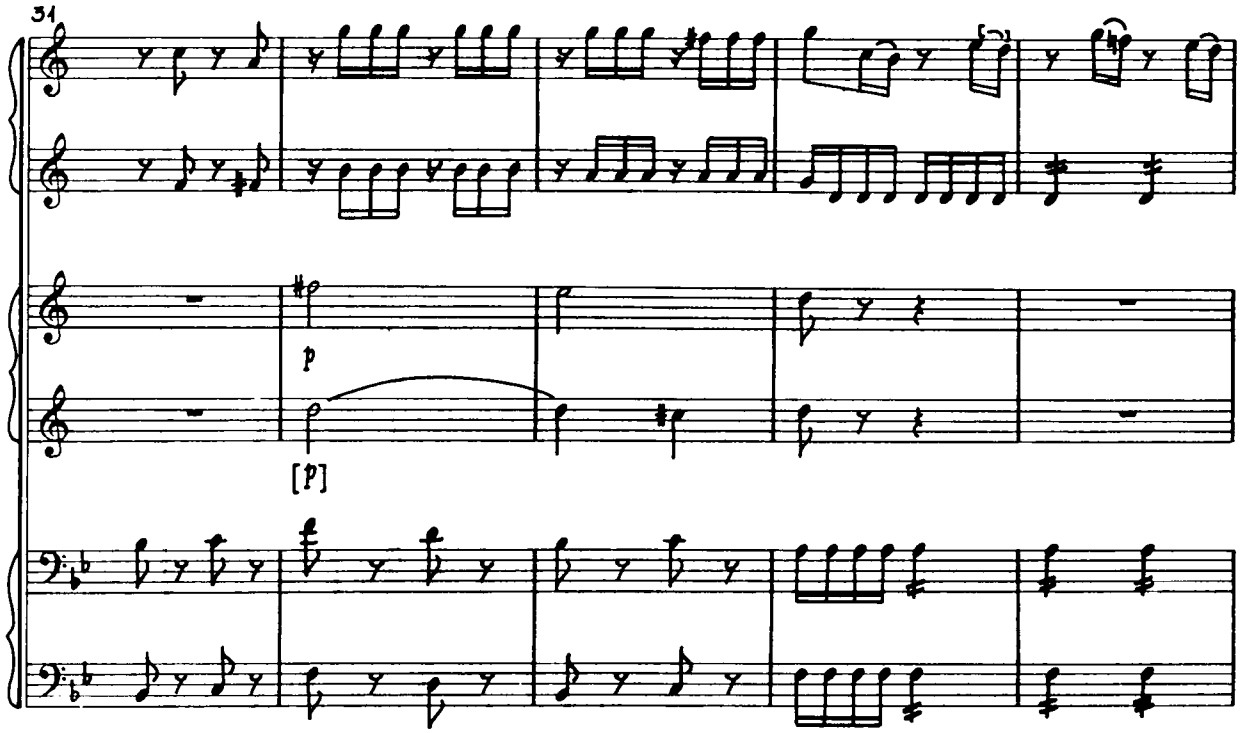


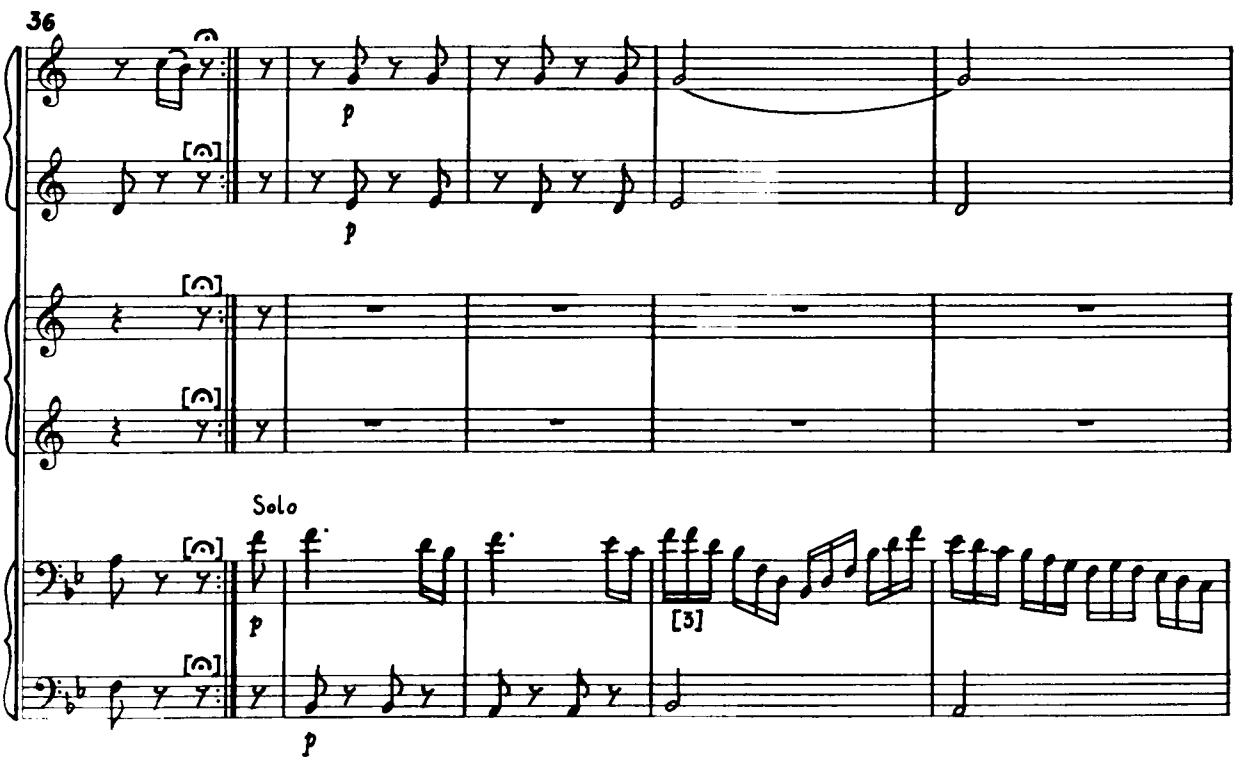

11
sf
p
f
[p]
[f]

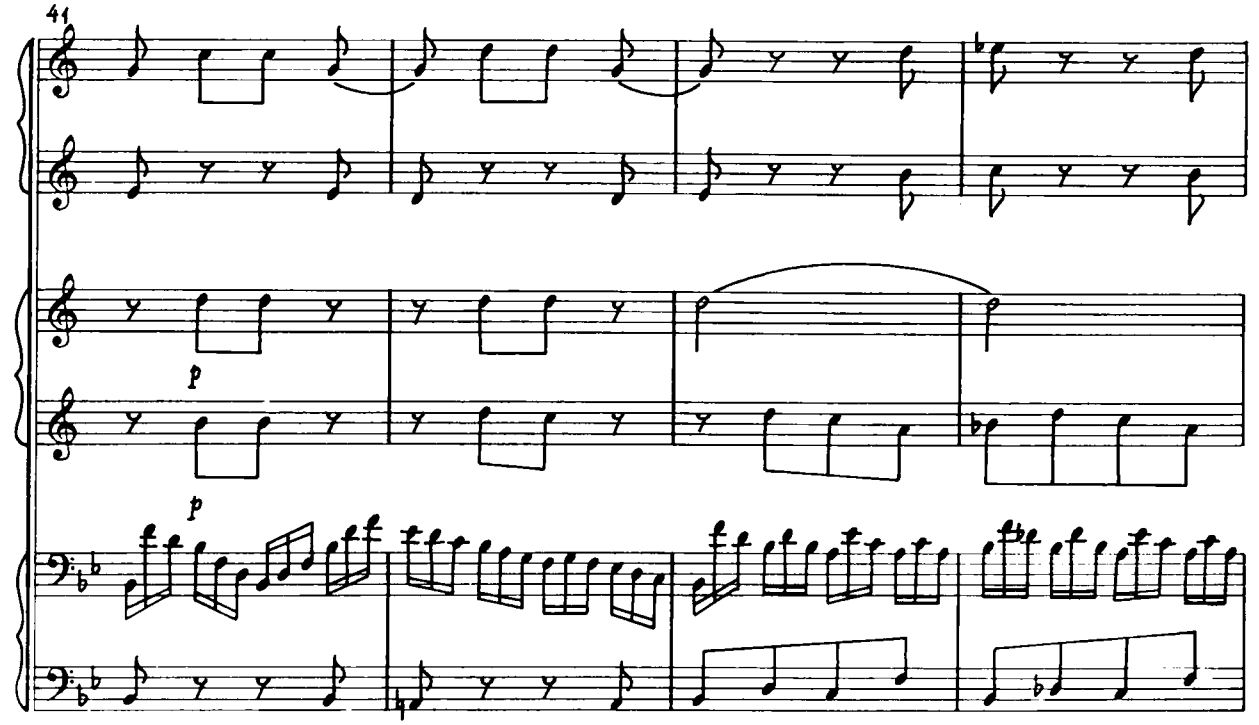

16
[p]
p

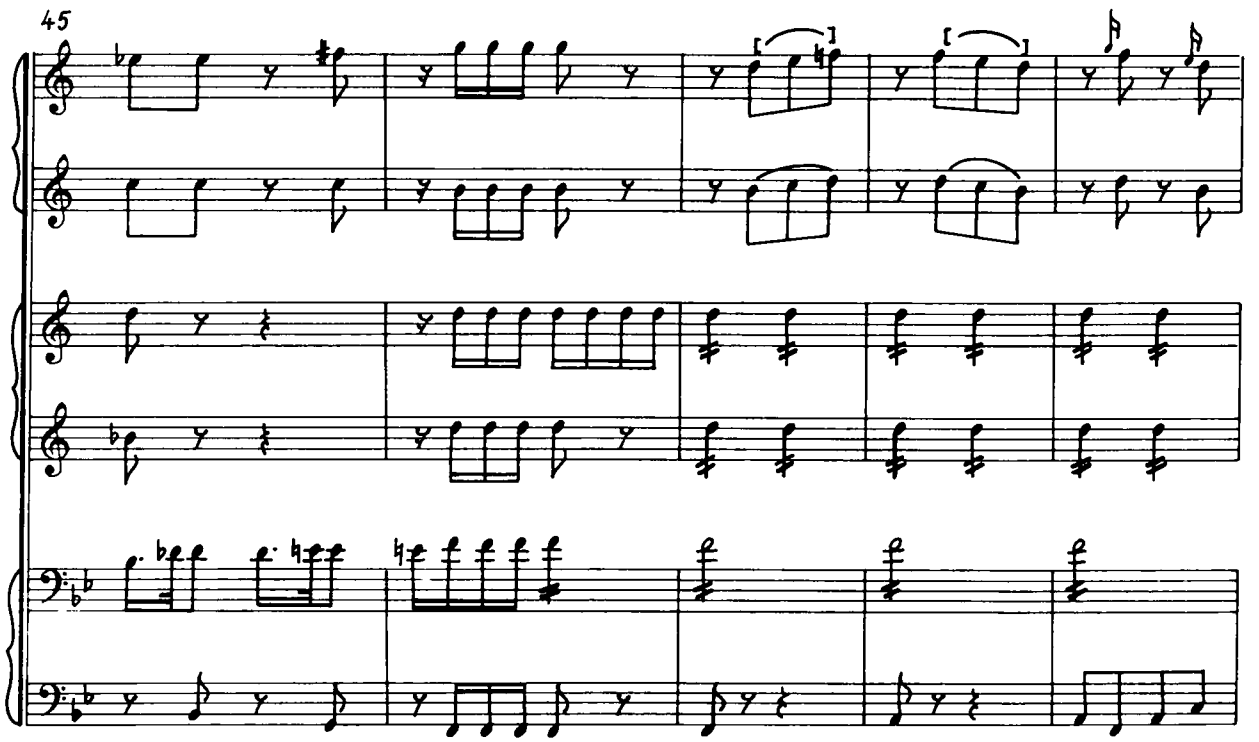

21
p
cresc.
f
dolce
cresc.
f
p
[f]
p
[cresc.]
f
[cresc.]
[f]
[p]
cresc.
f
[p]

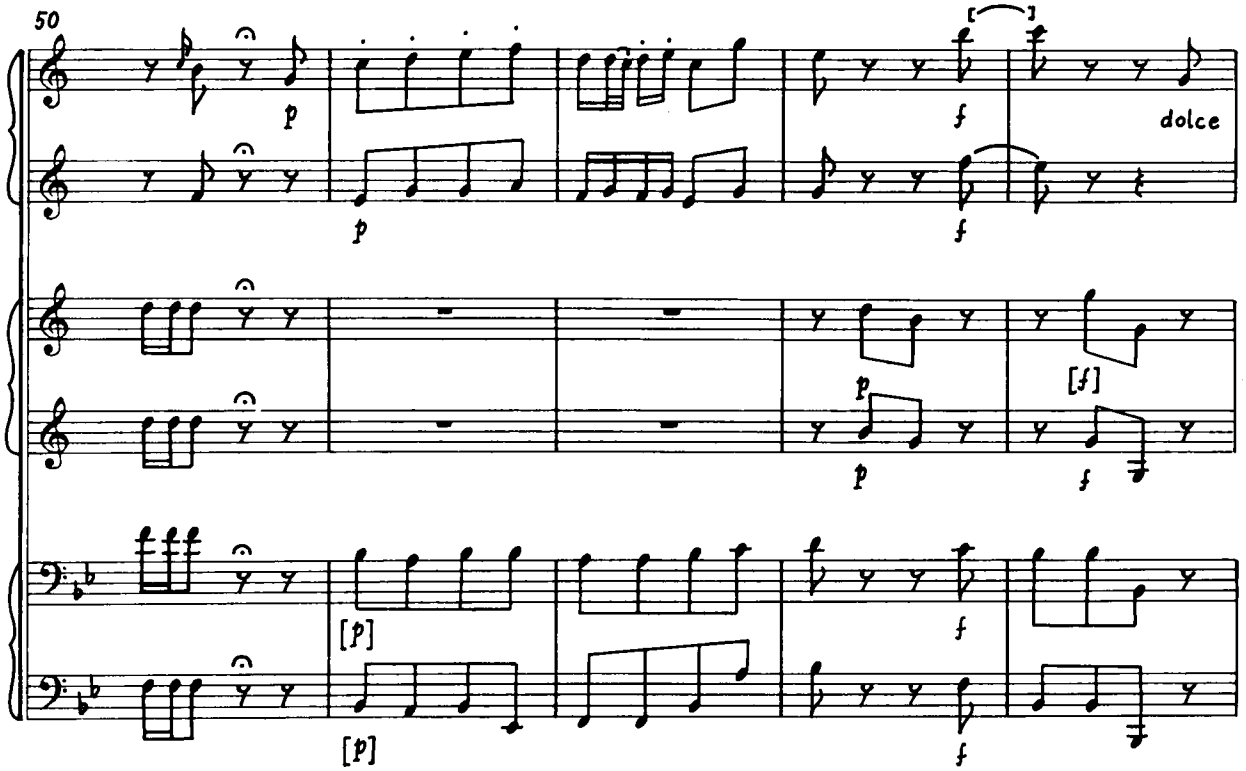

26
p
p

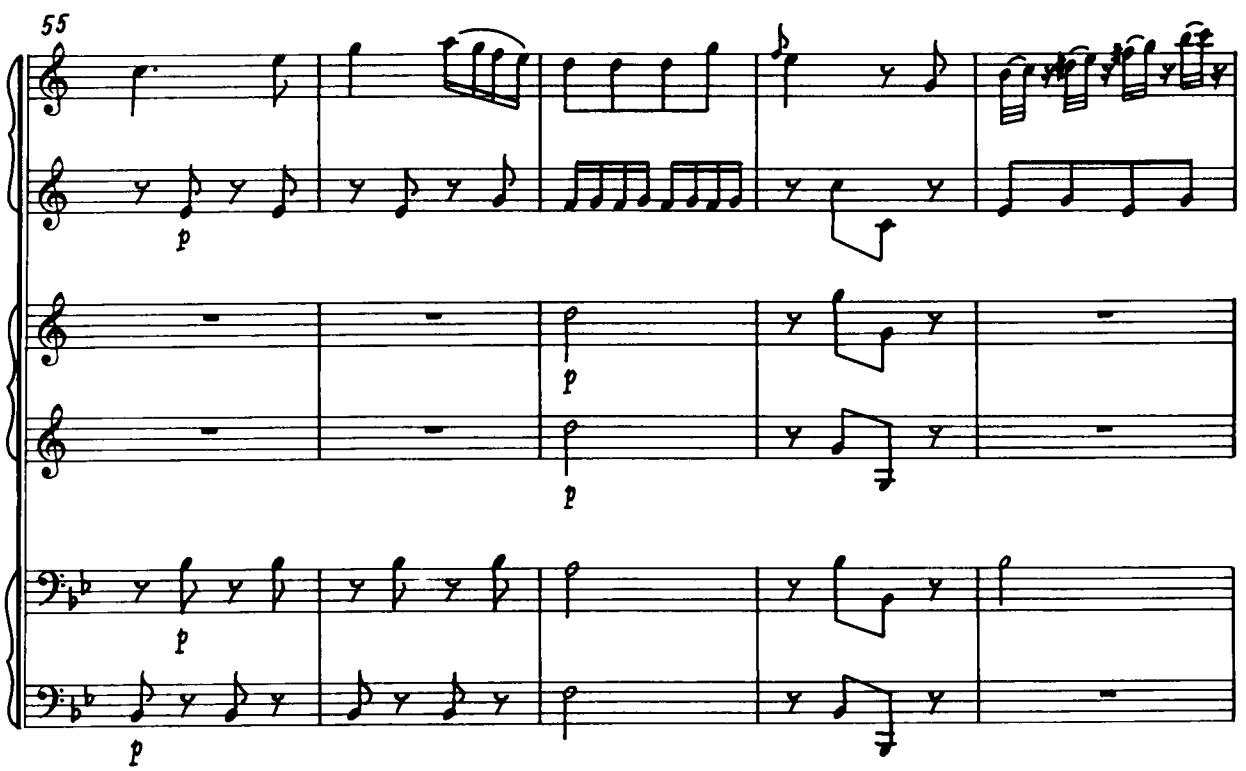

31
p
[p]

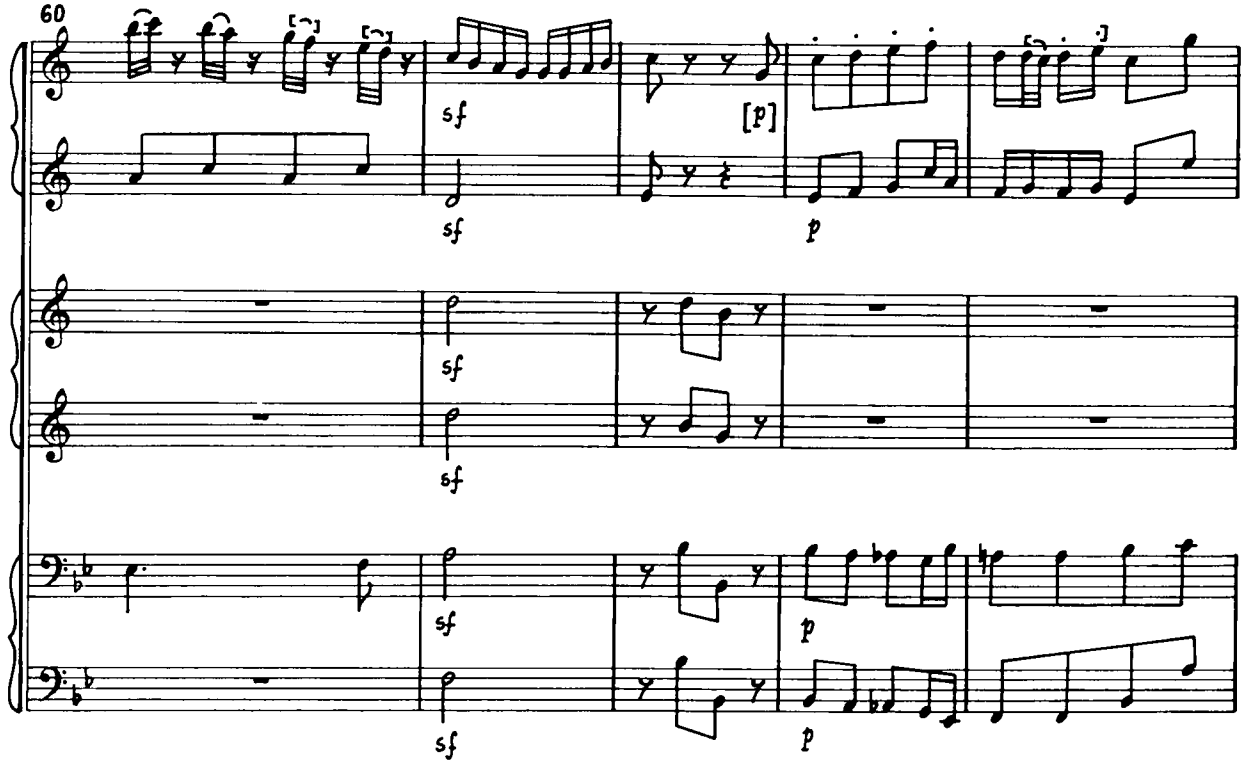

36
p
p
Solo
p
[3]
p

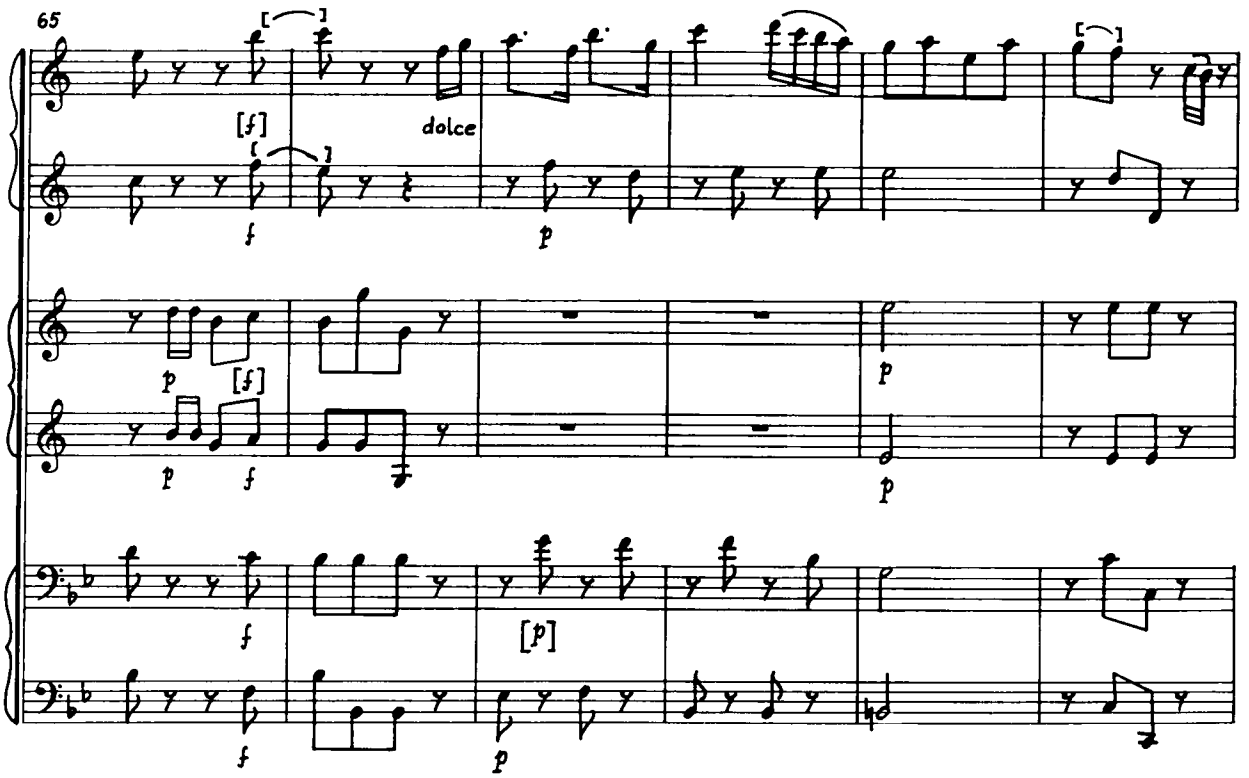

41
p
p

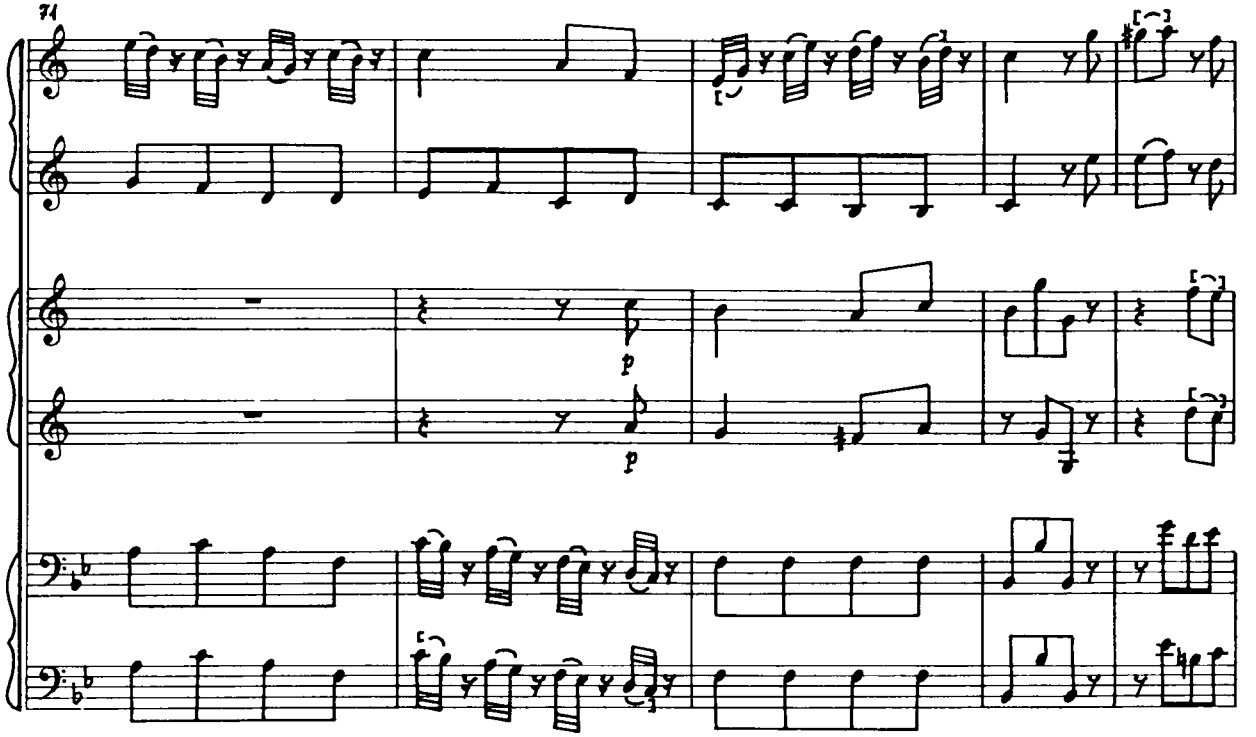

45

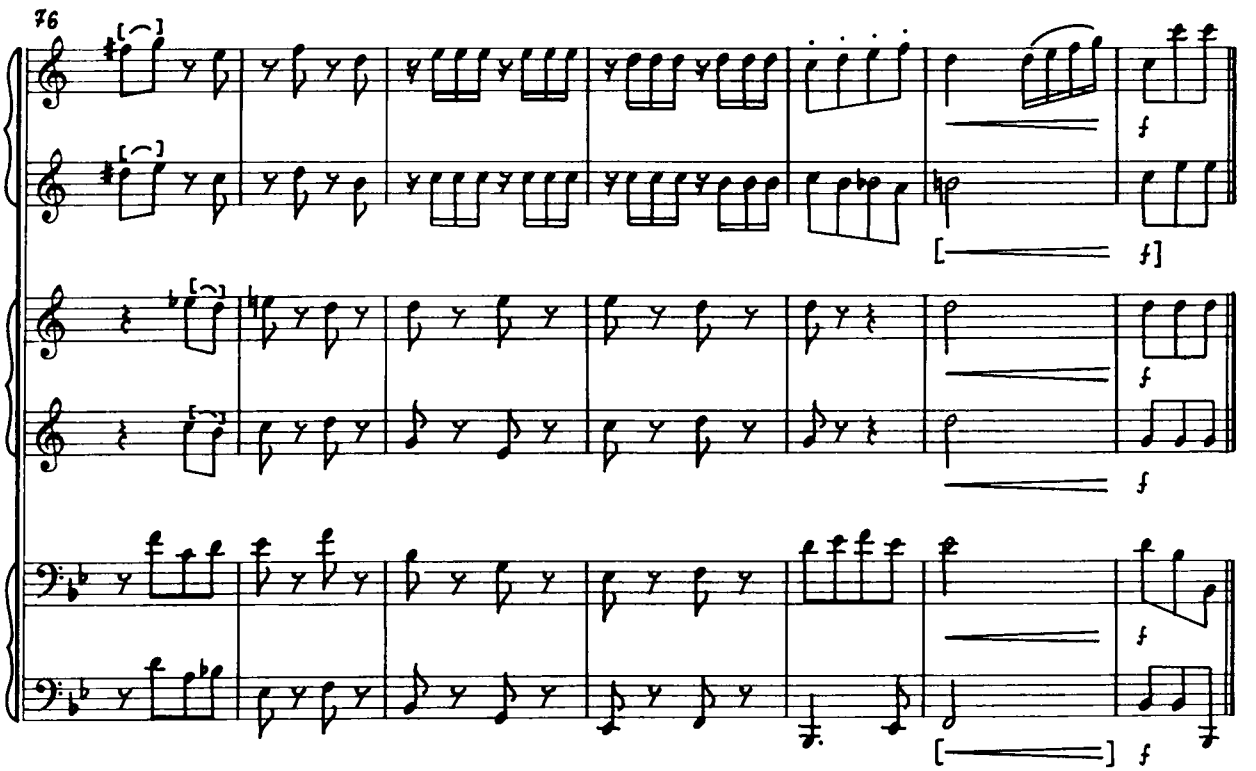

50
dolce


55

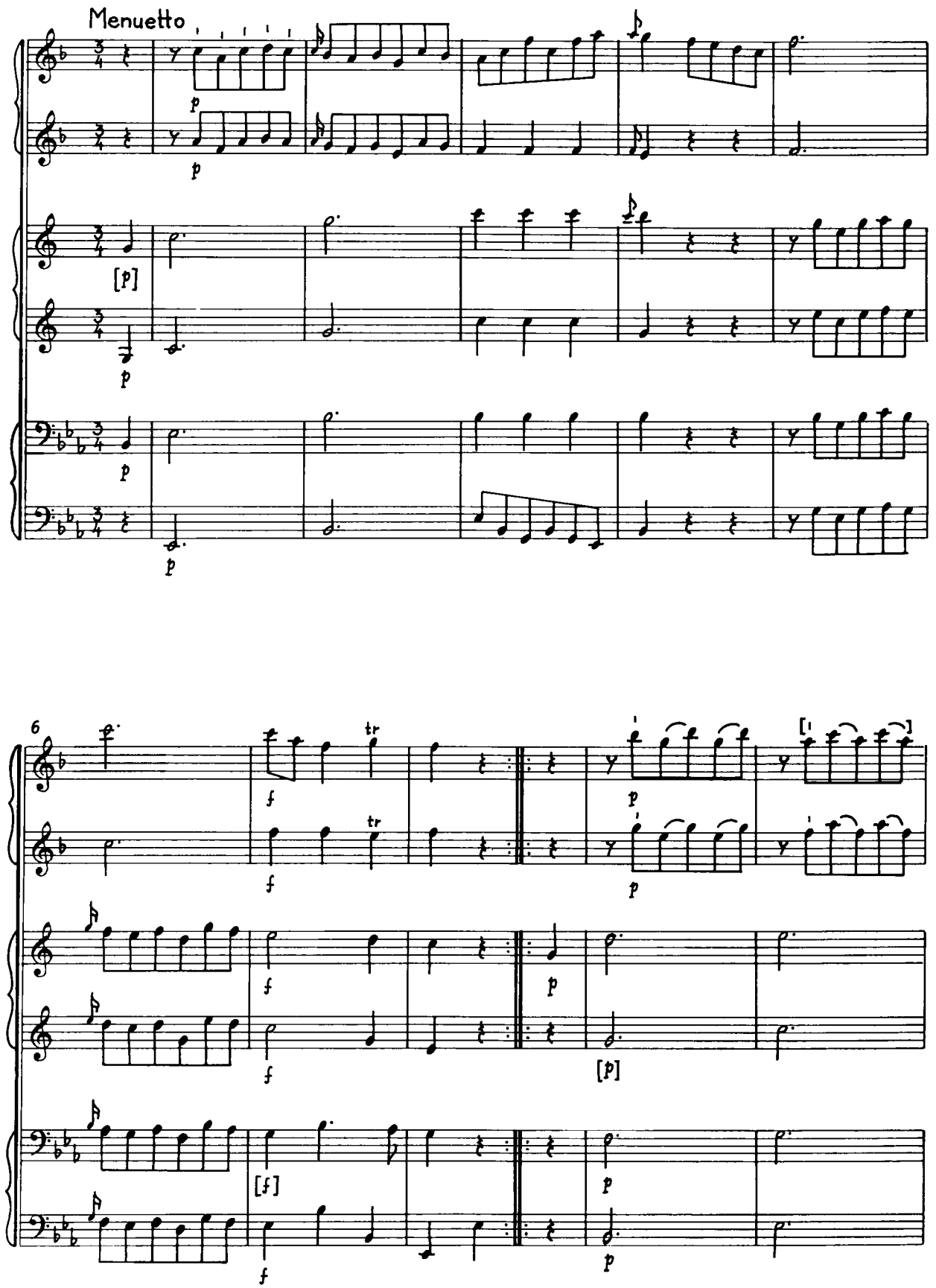

60
sf
sf
[p]
p
sf
sf
sf
sf
p
p

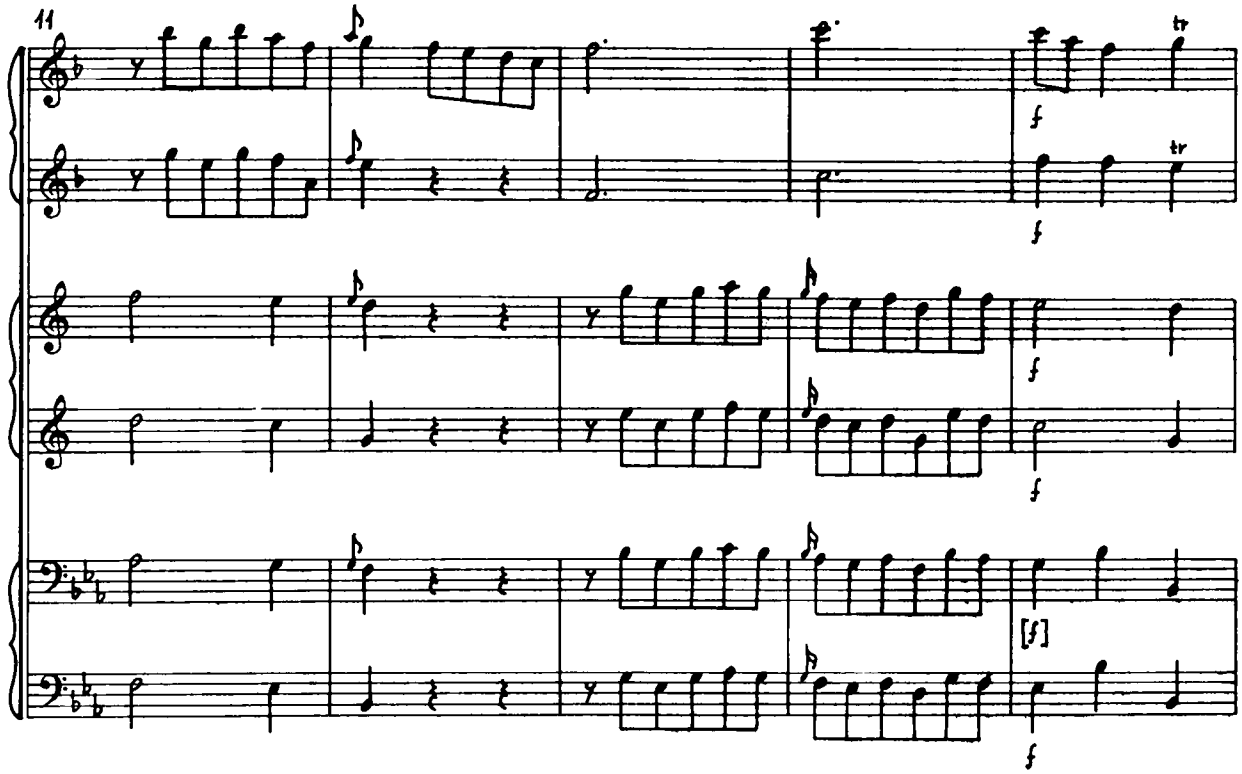

65
[f]
f
dolce
p
p
[f]
p
f
p
p
f
[p]
f
p

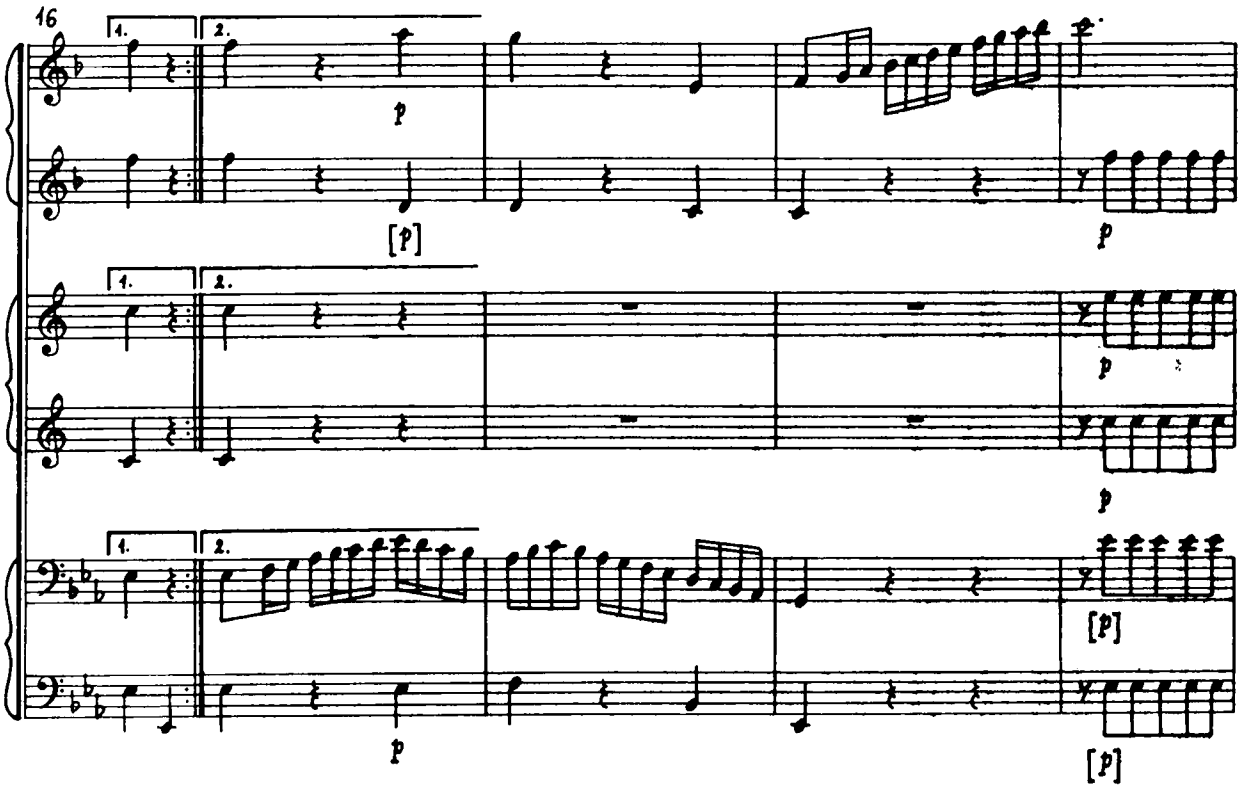

71
p
p

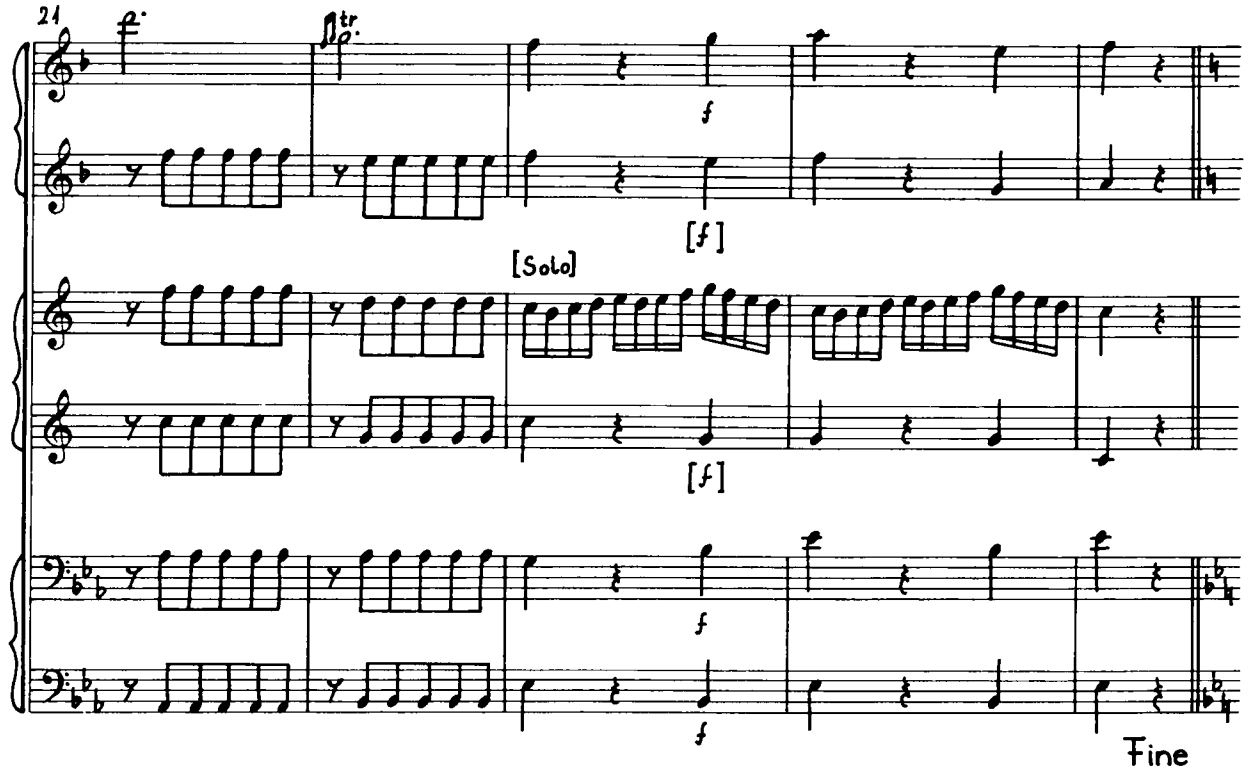

76
f
f]
f
f
f
f

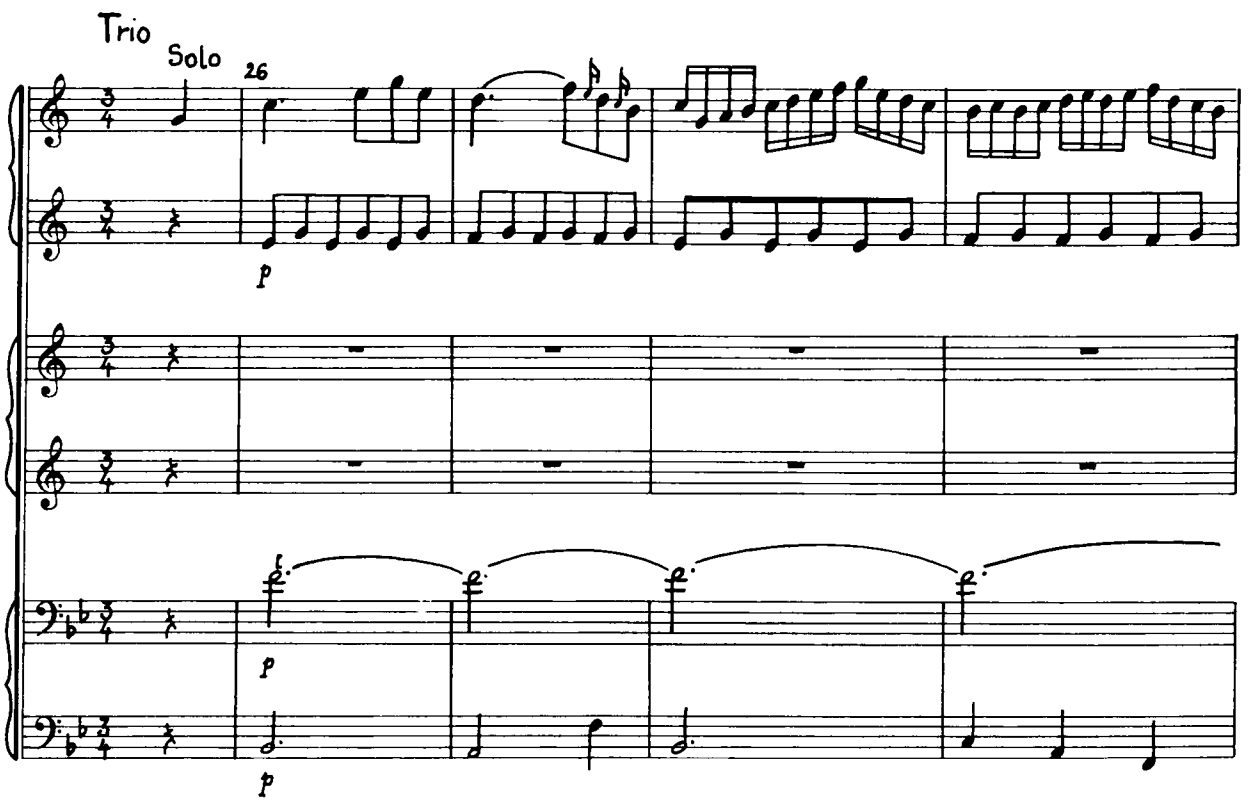
III.

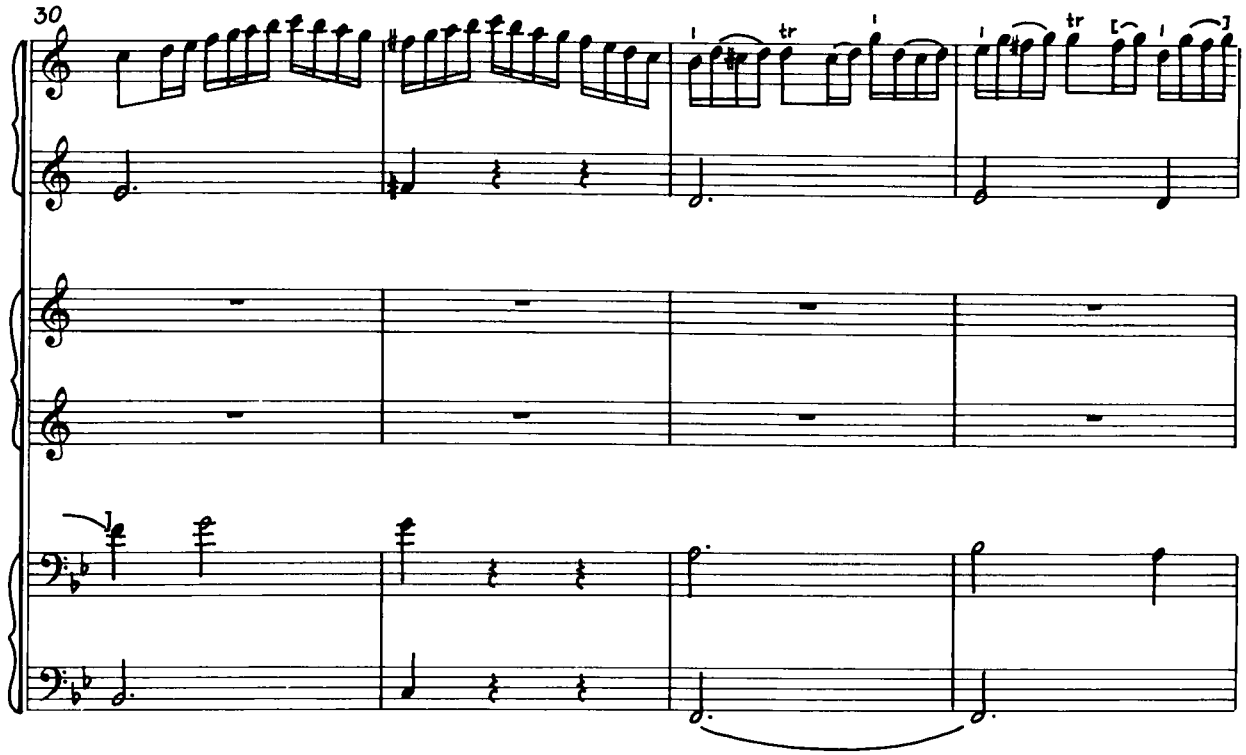


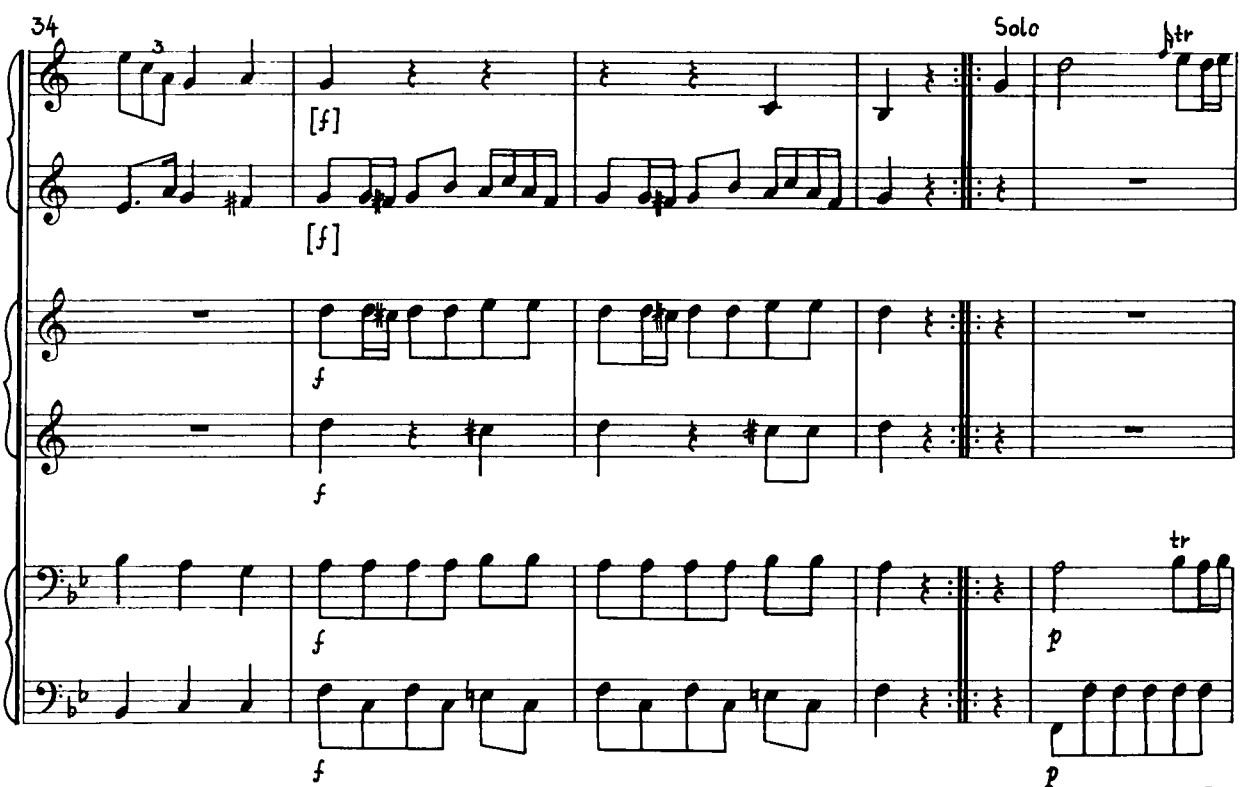

11
tr
tr
f
f
f
f
f
[f]
f

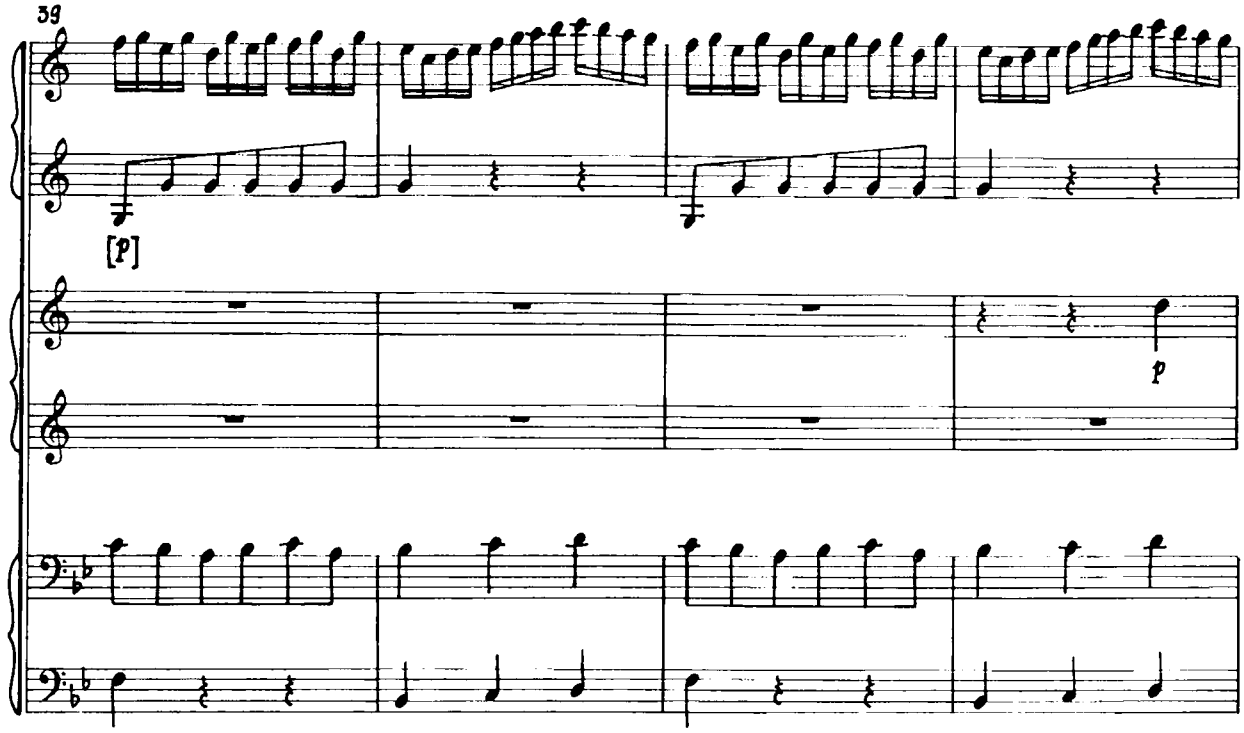

16
1.
2.
p
[p]
p
p
p
[p]
p
[p]

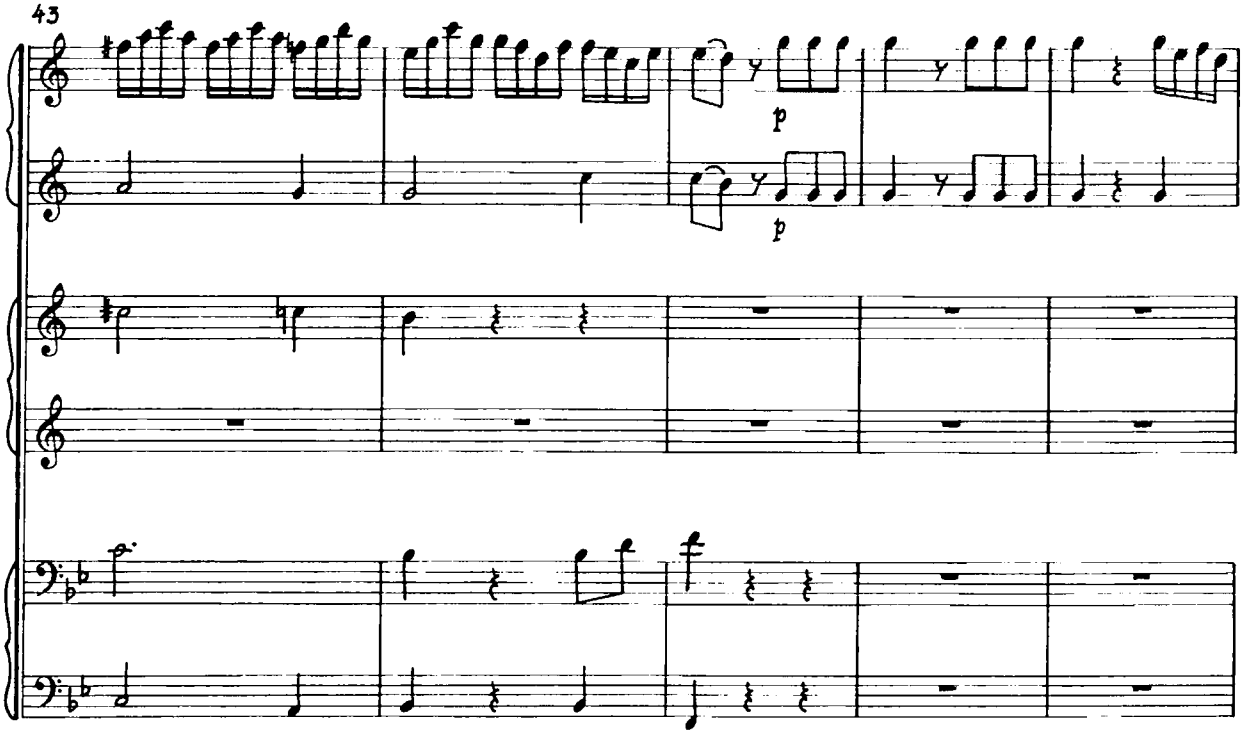

21
tr
f
[f]
[Solo]
[f]
f
f
Fine

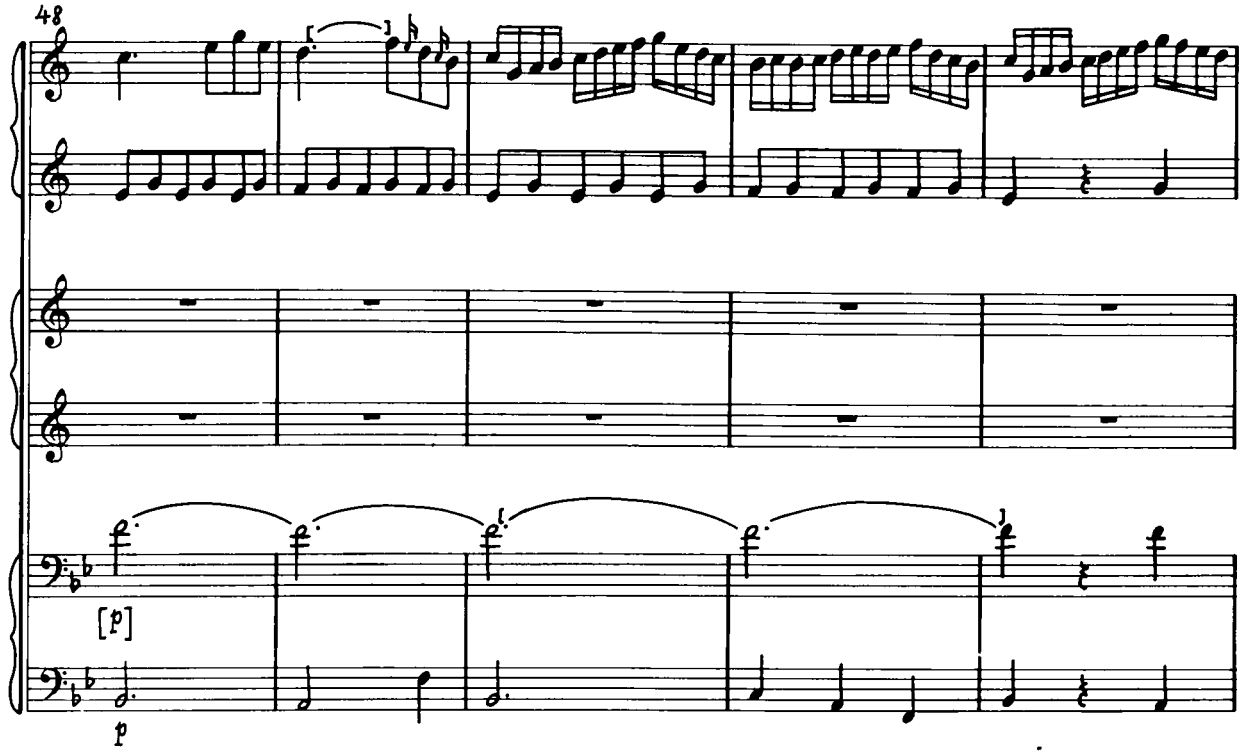

Trio
Solo
26
p
p
p

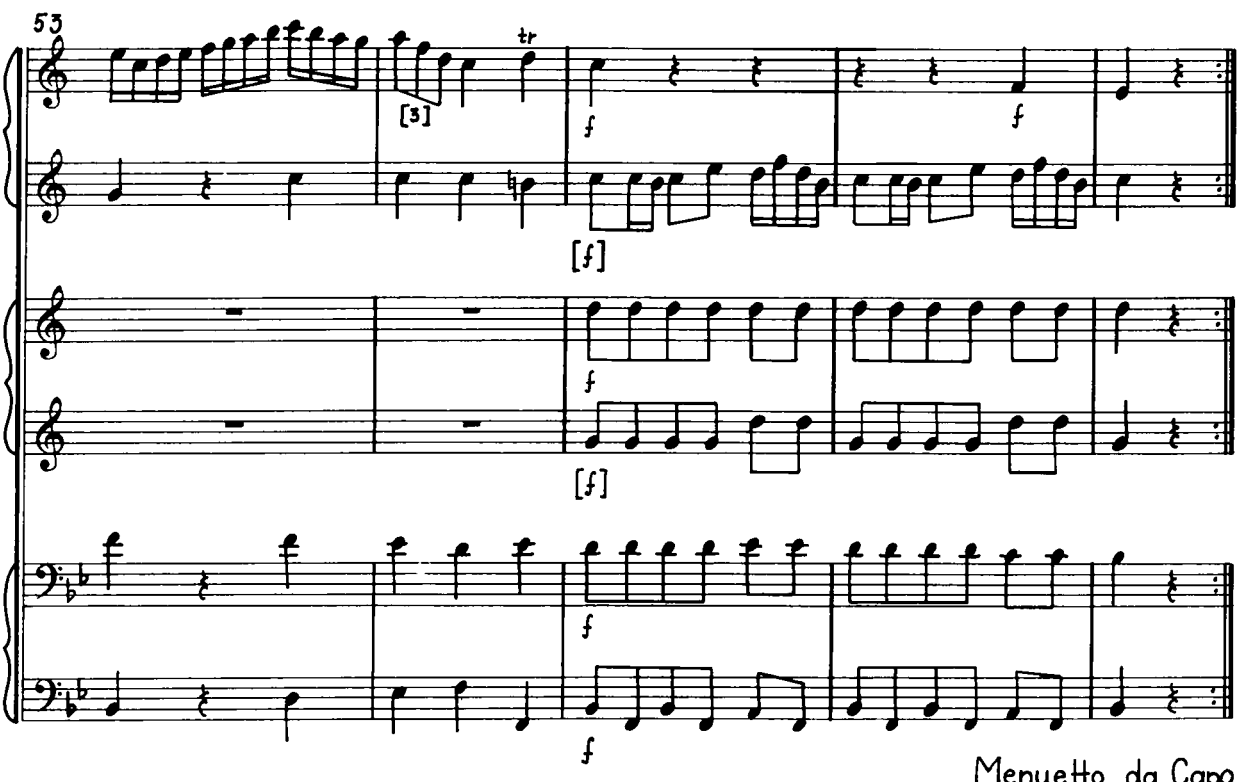

30
tr
tr


34
3
[f]
[f]
Solo
tr
f
f
f
f
tr
p
p


39
[p]
p

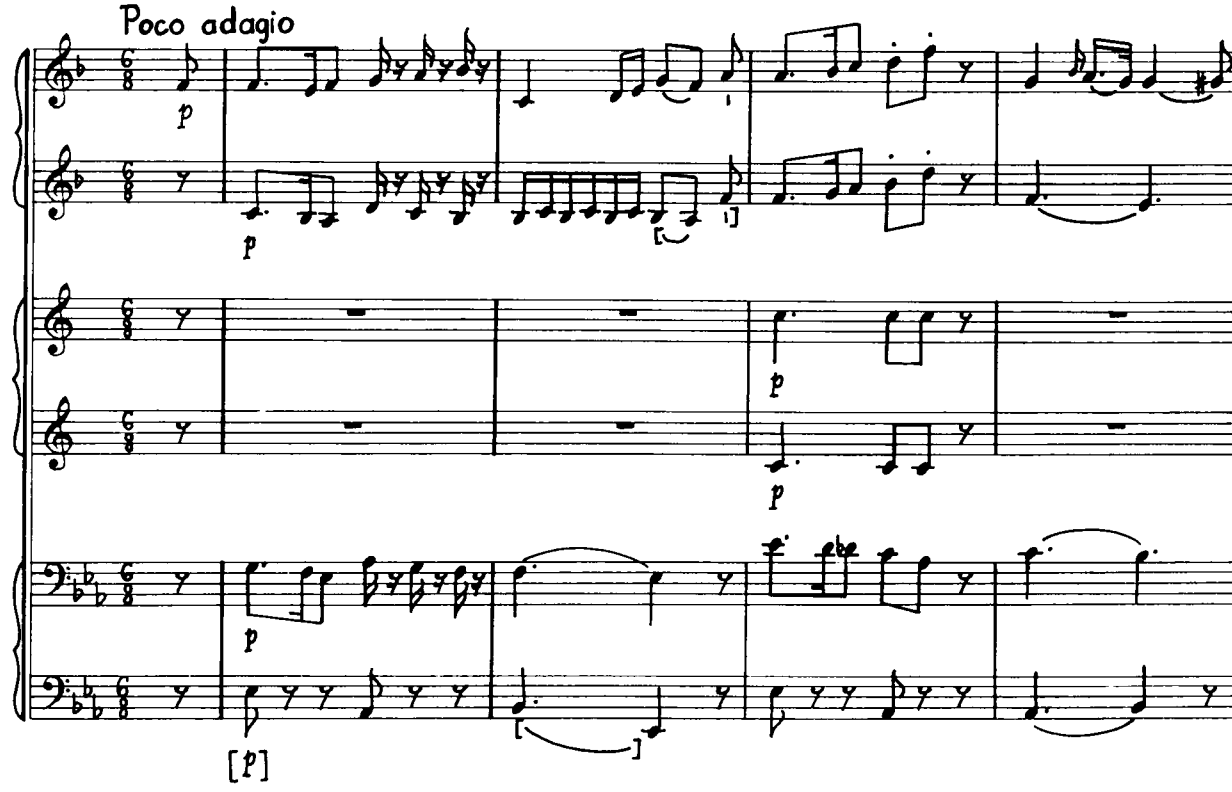

43
p
p

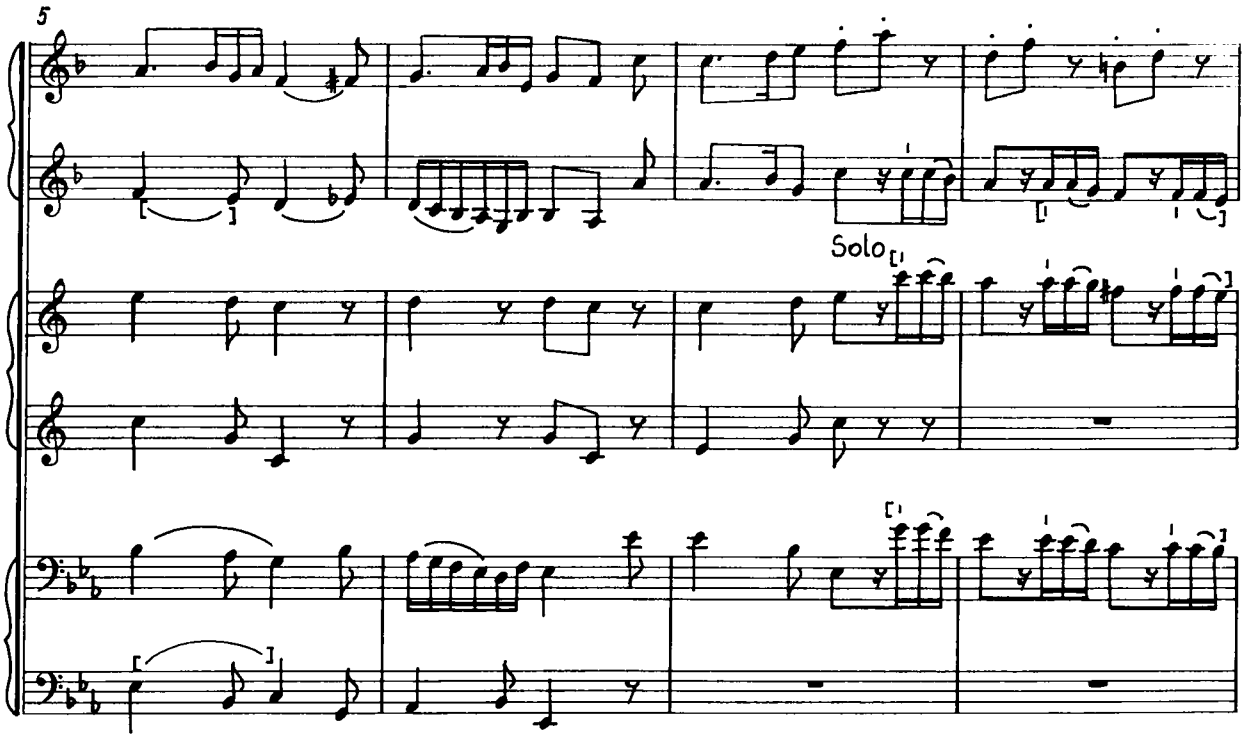


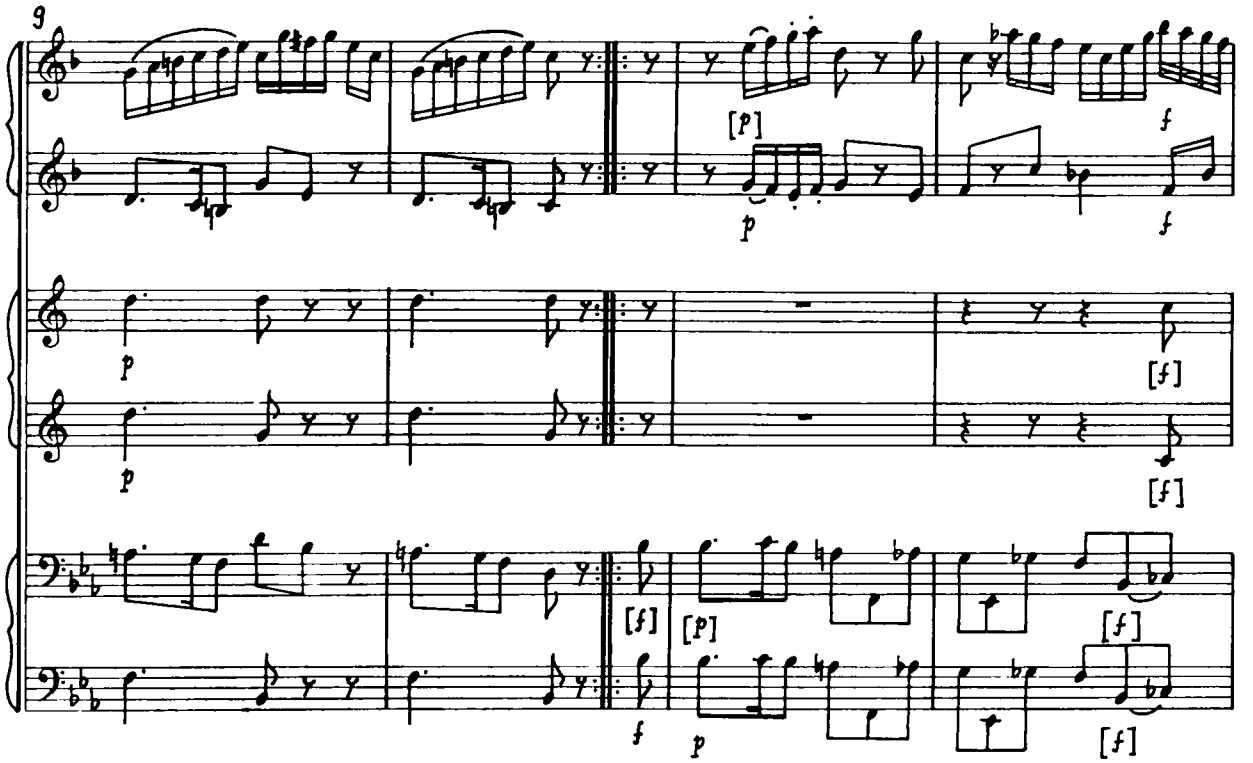


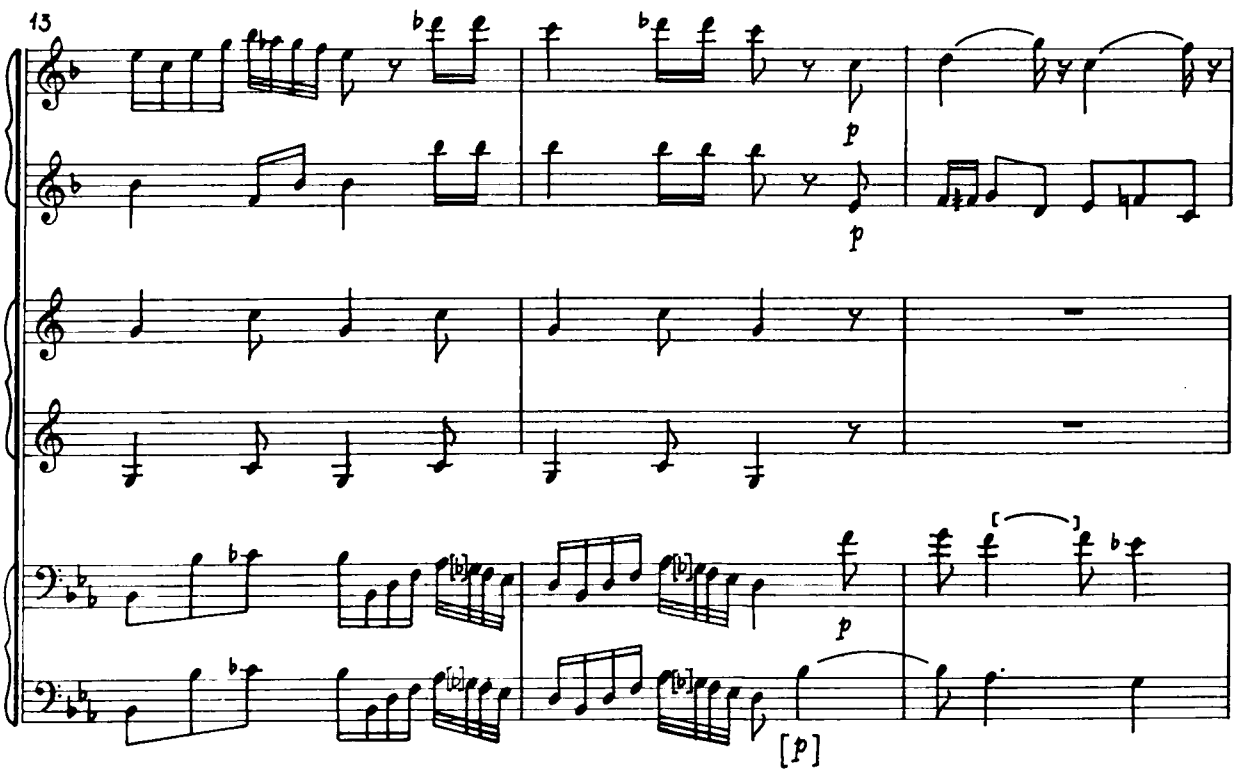
Menuetto da Capo

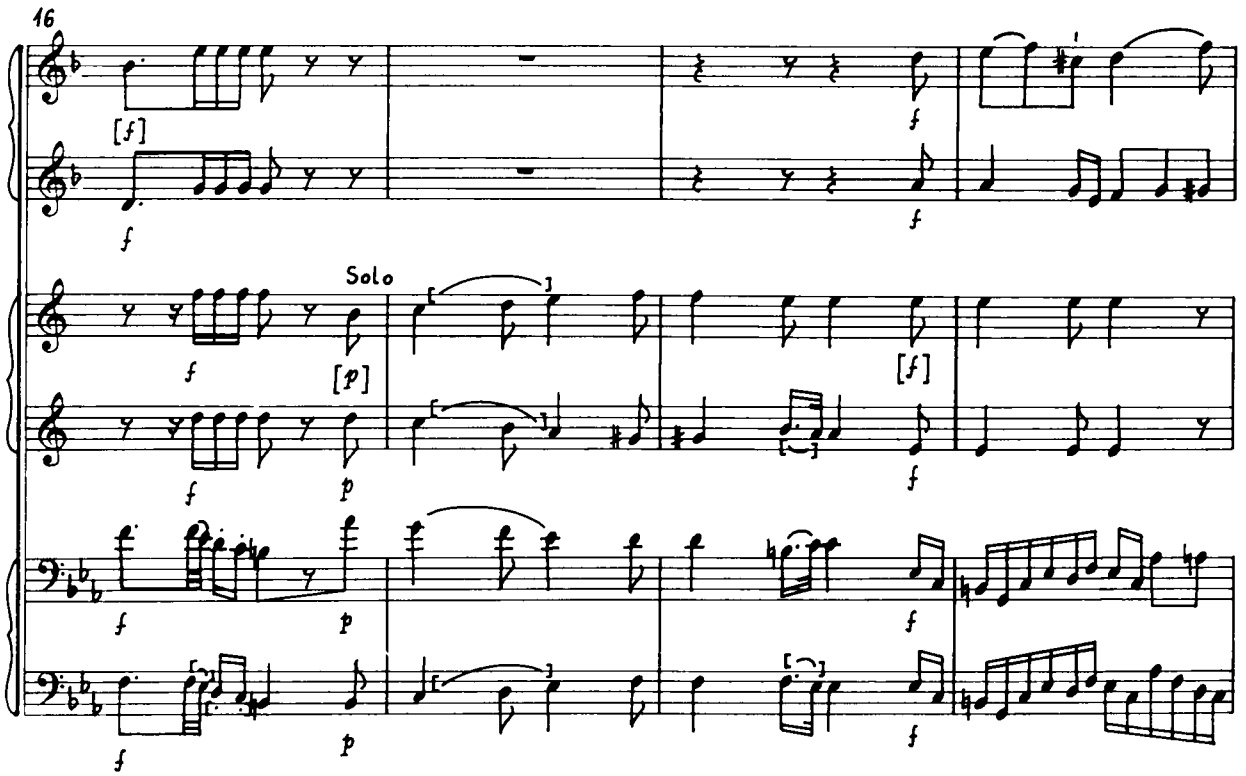
IV.

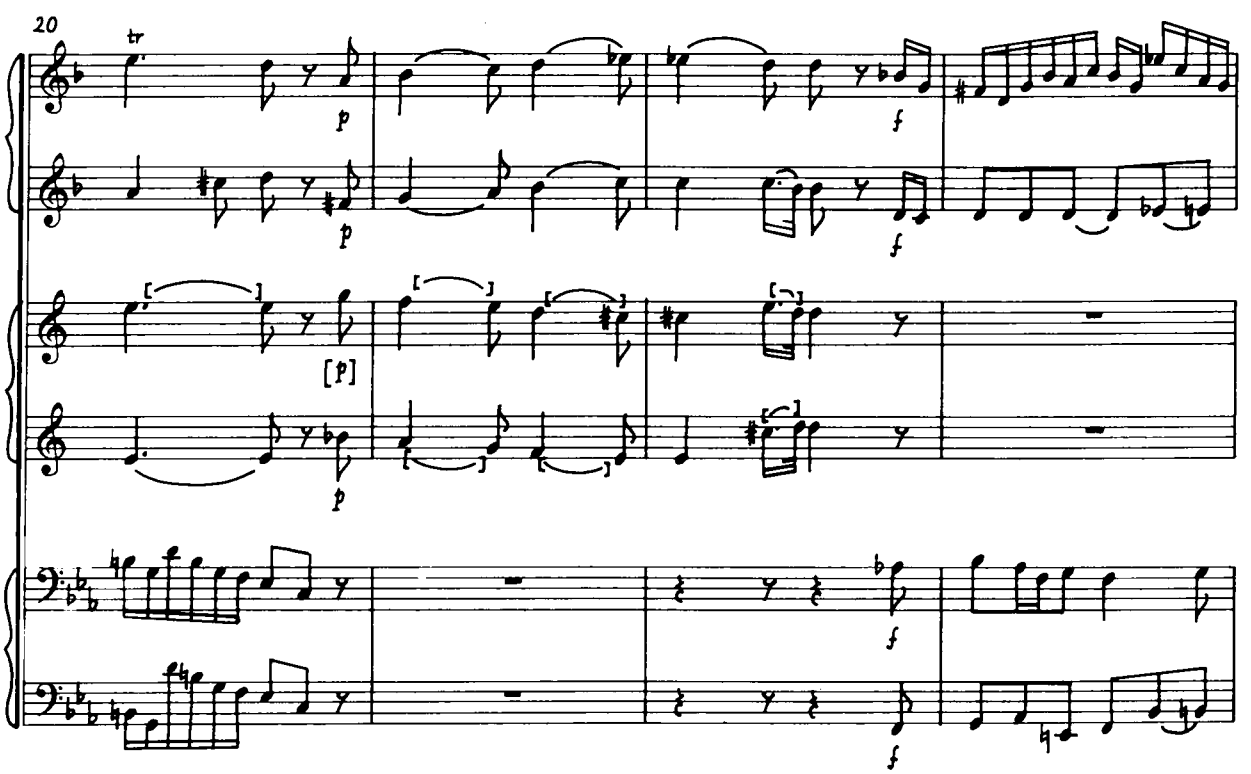


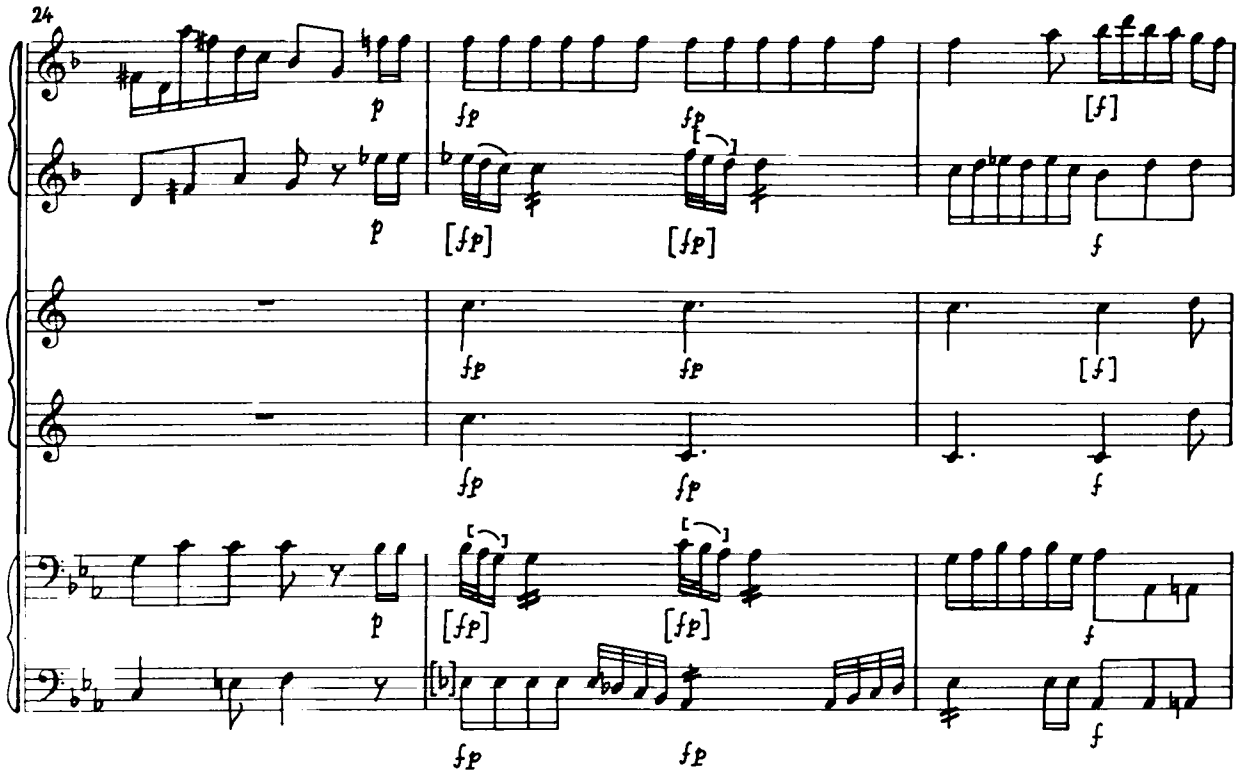


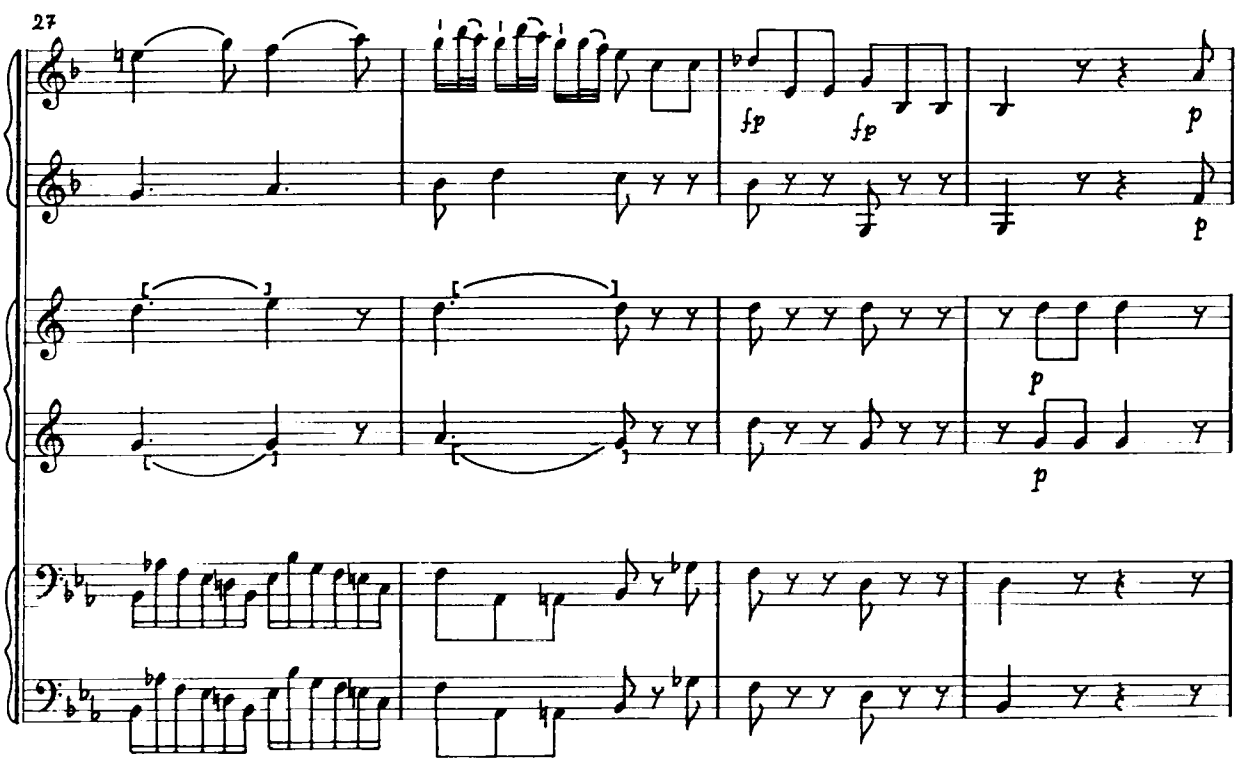

9
[p]
p
f
[f]
[p]

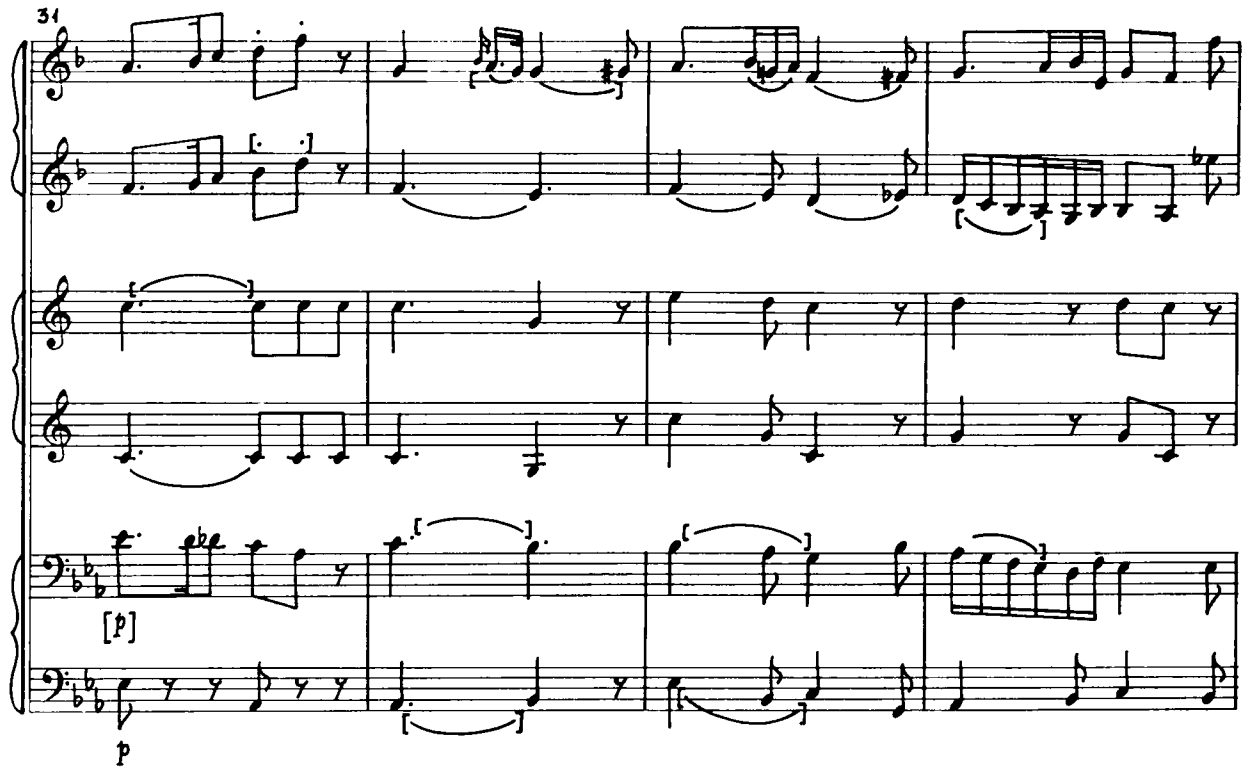

13
p
[p]

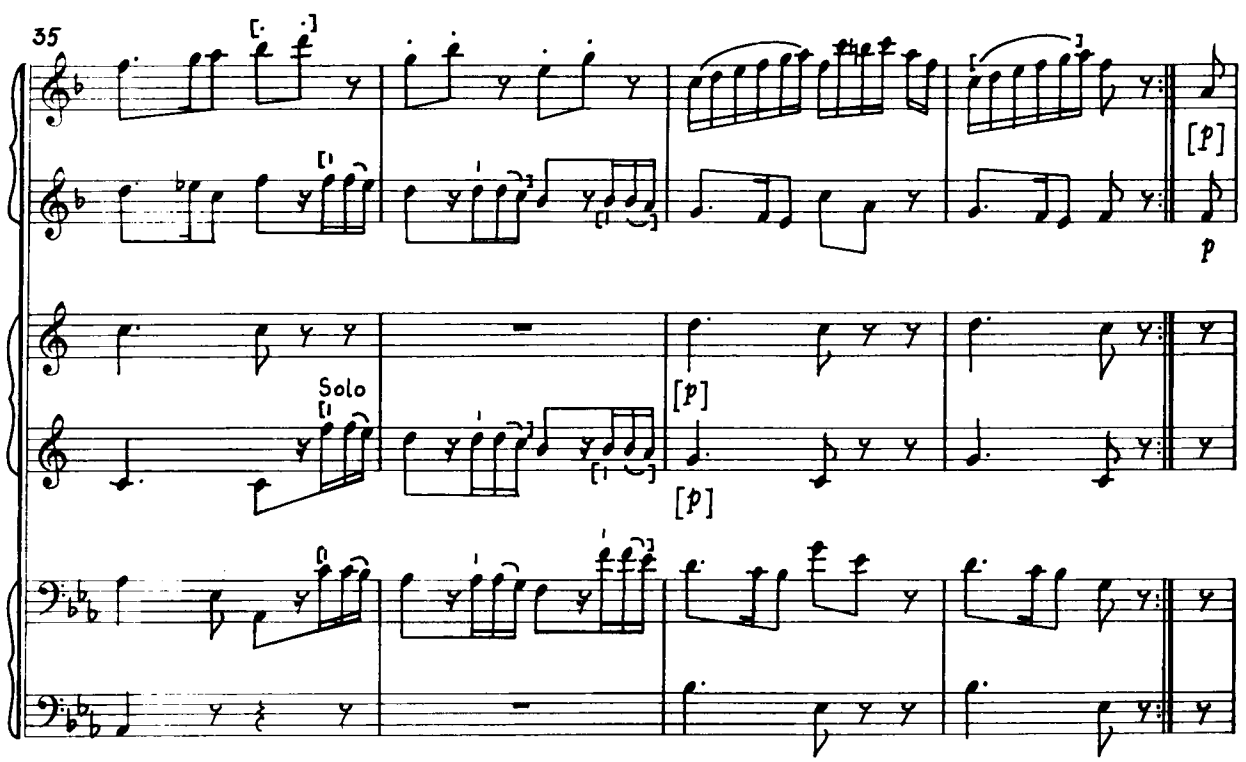

16
Solo

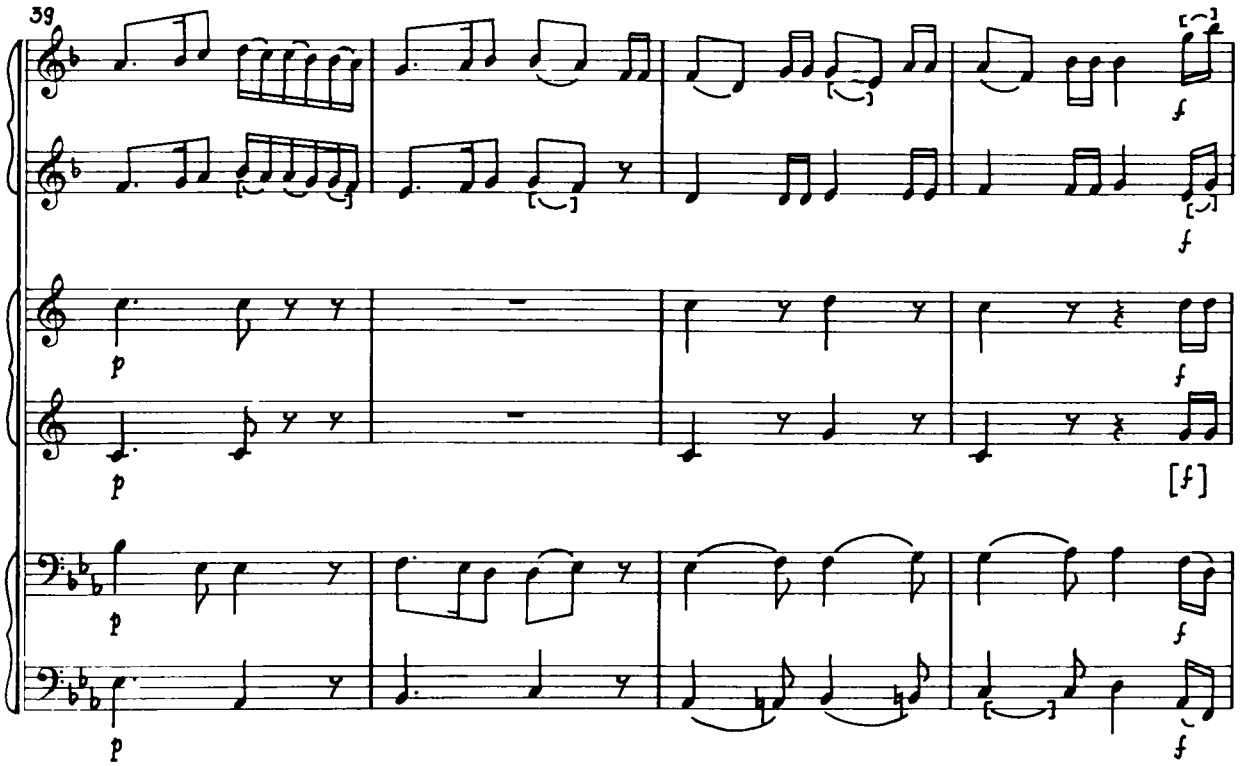

20
tr

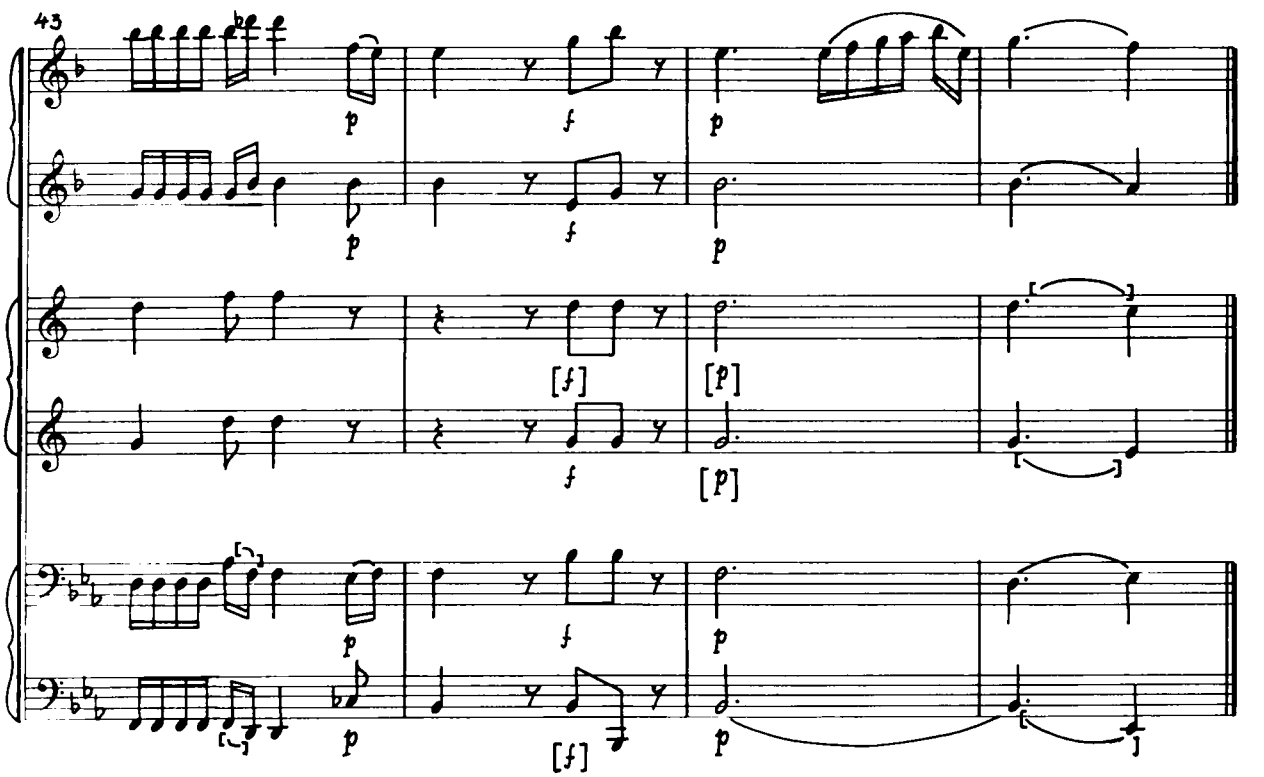

24
p
fp
[f]
f


27
fp
p


31
[p]
p

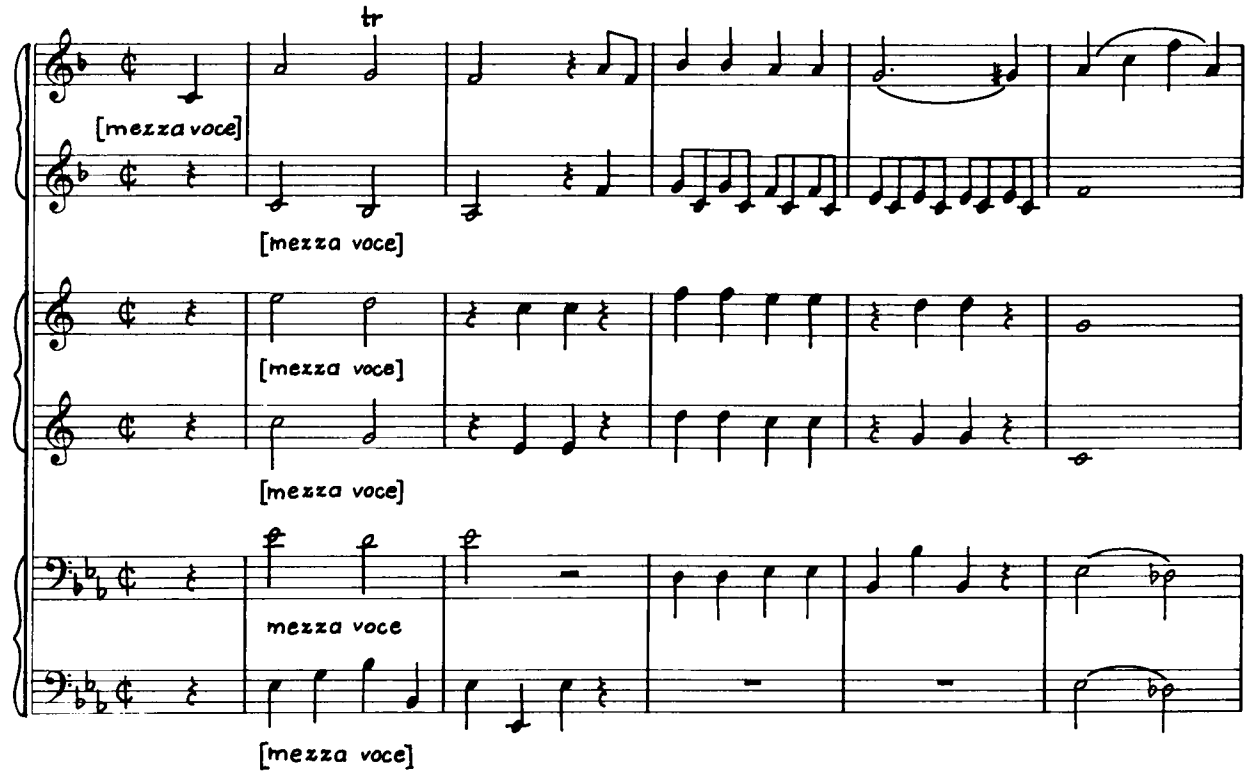

35
Solo
[p]
[p]
[p]
p

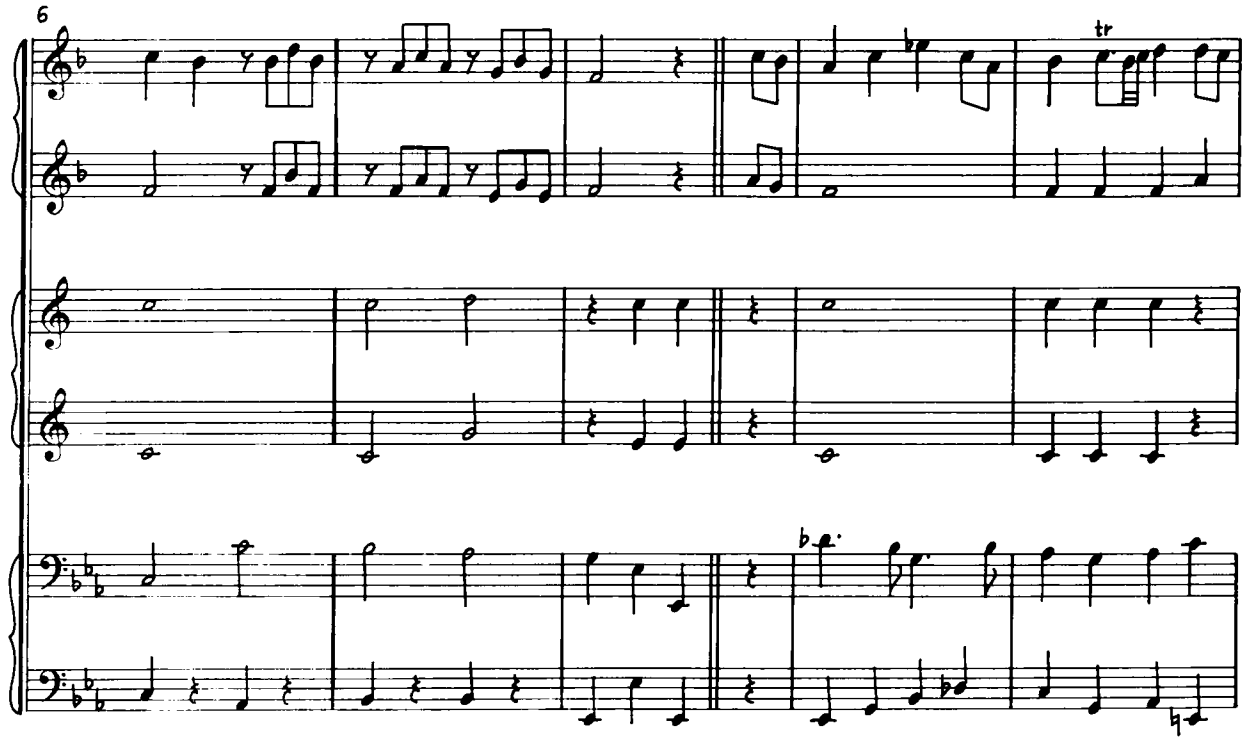

39
p
f
[f]

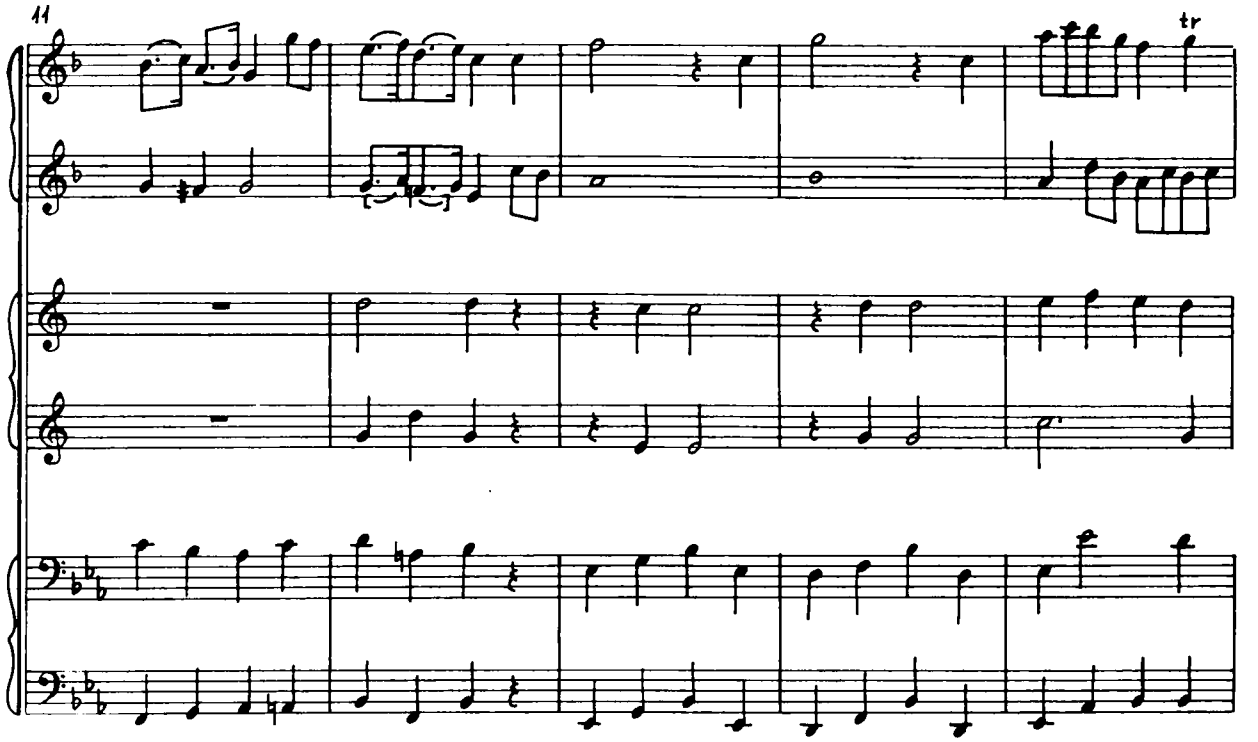

43
p
f
[f]
[p]

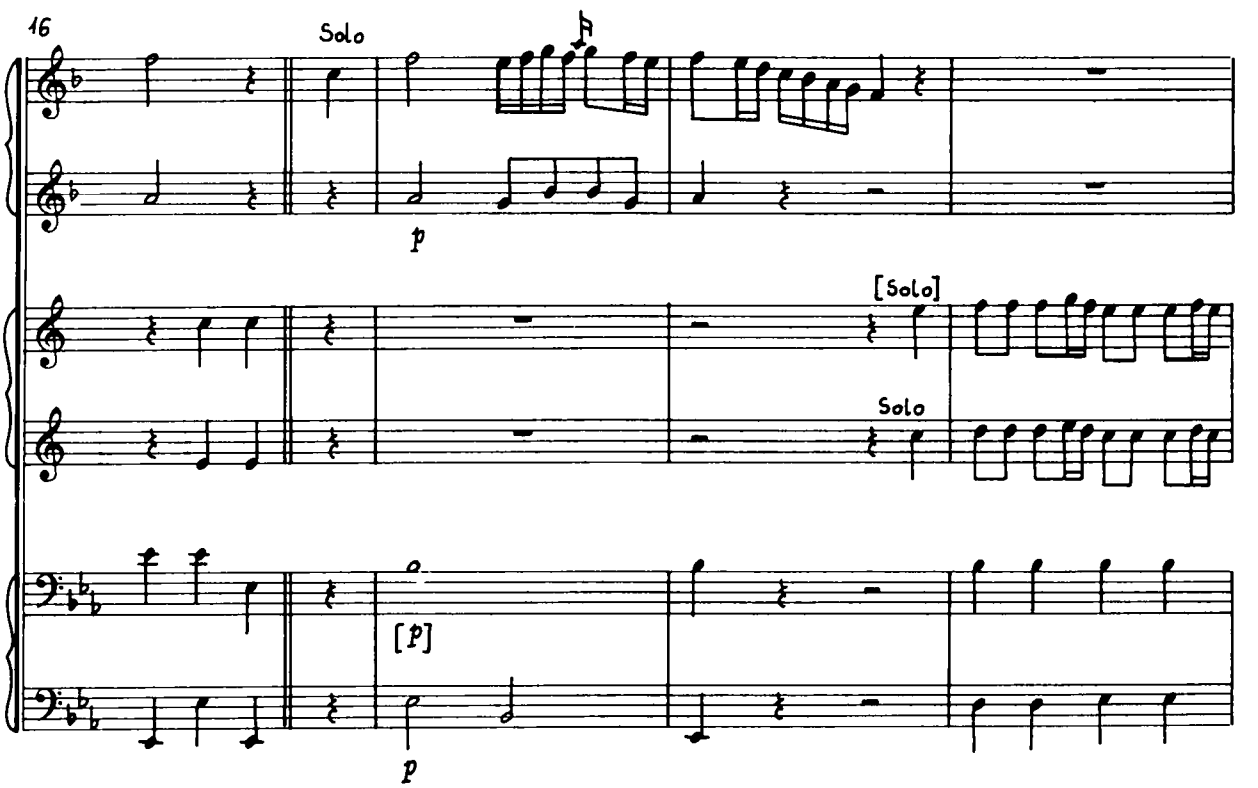
V.

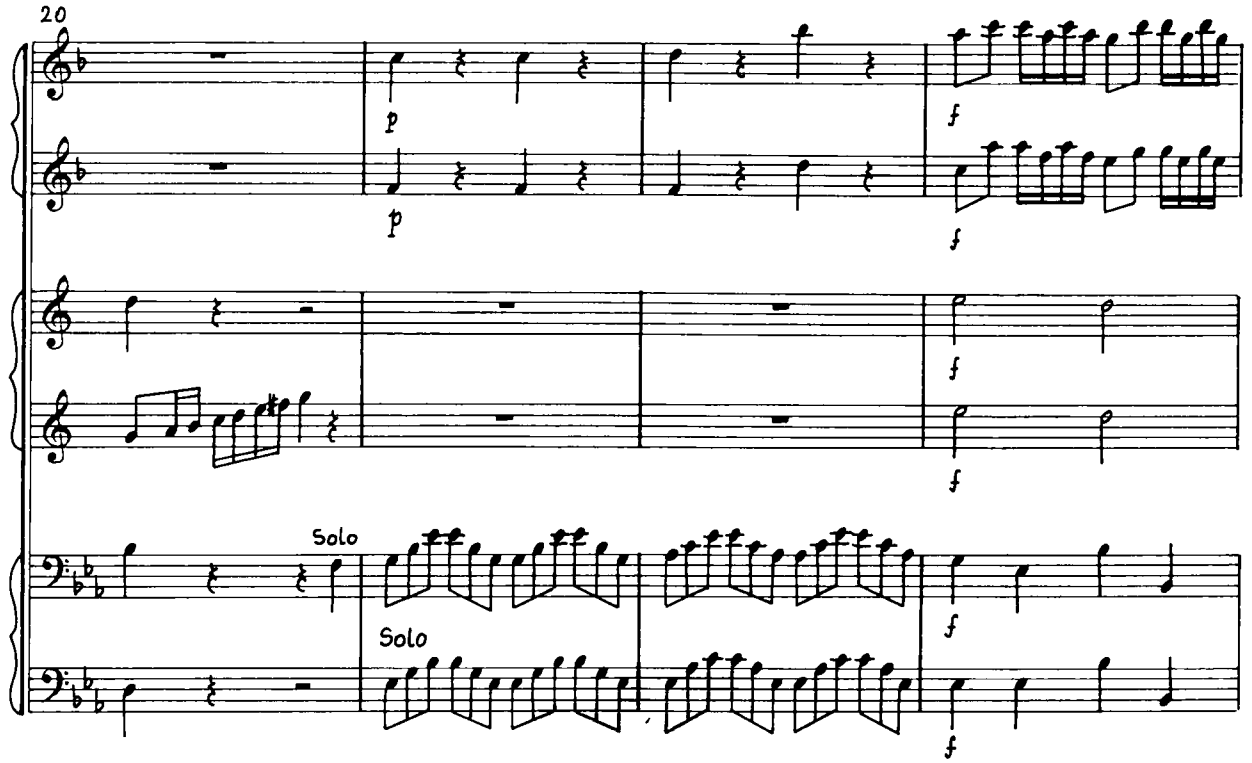
Andante con variazioni

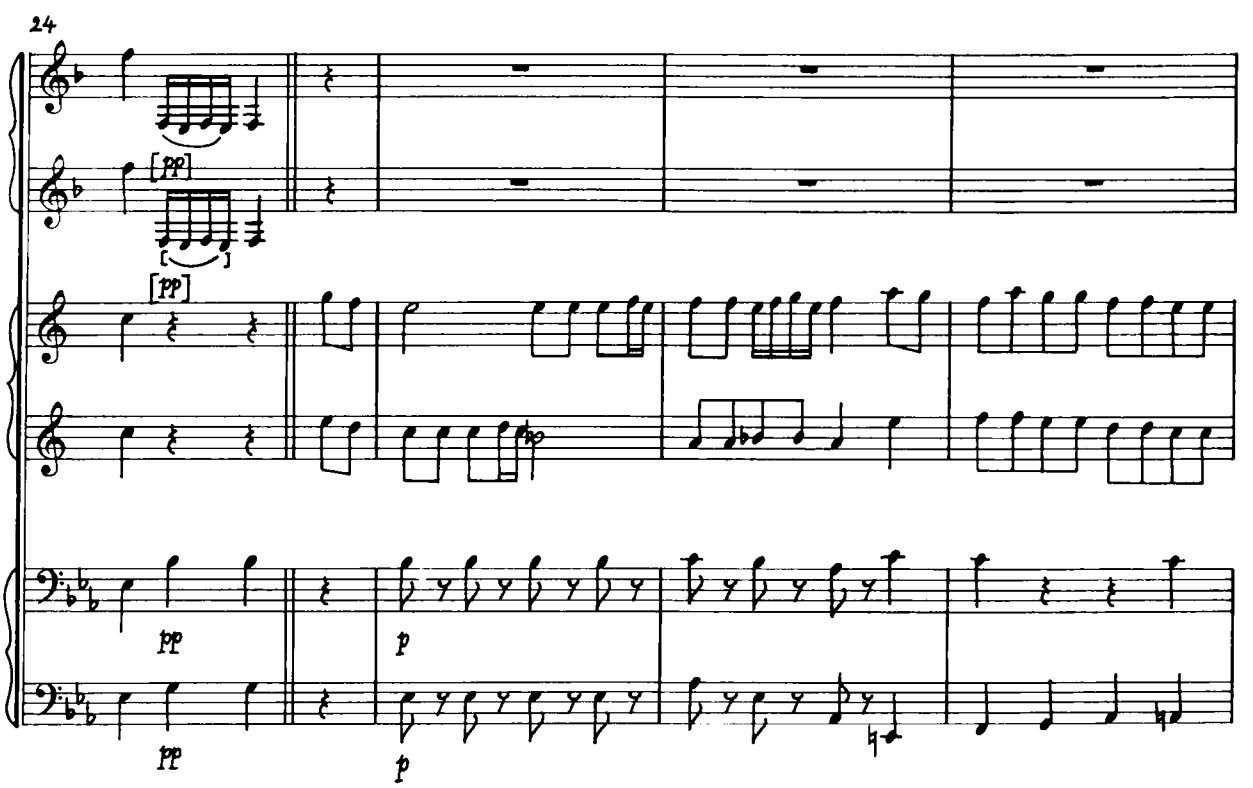


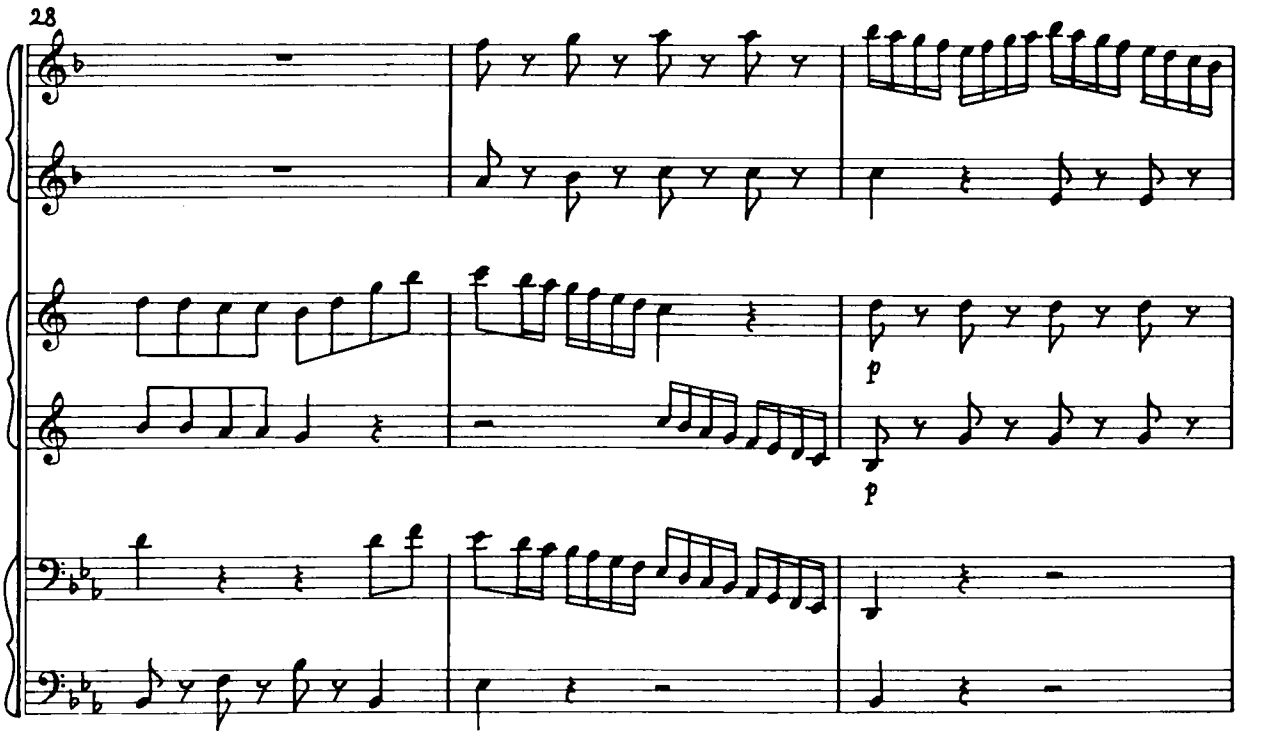


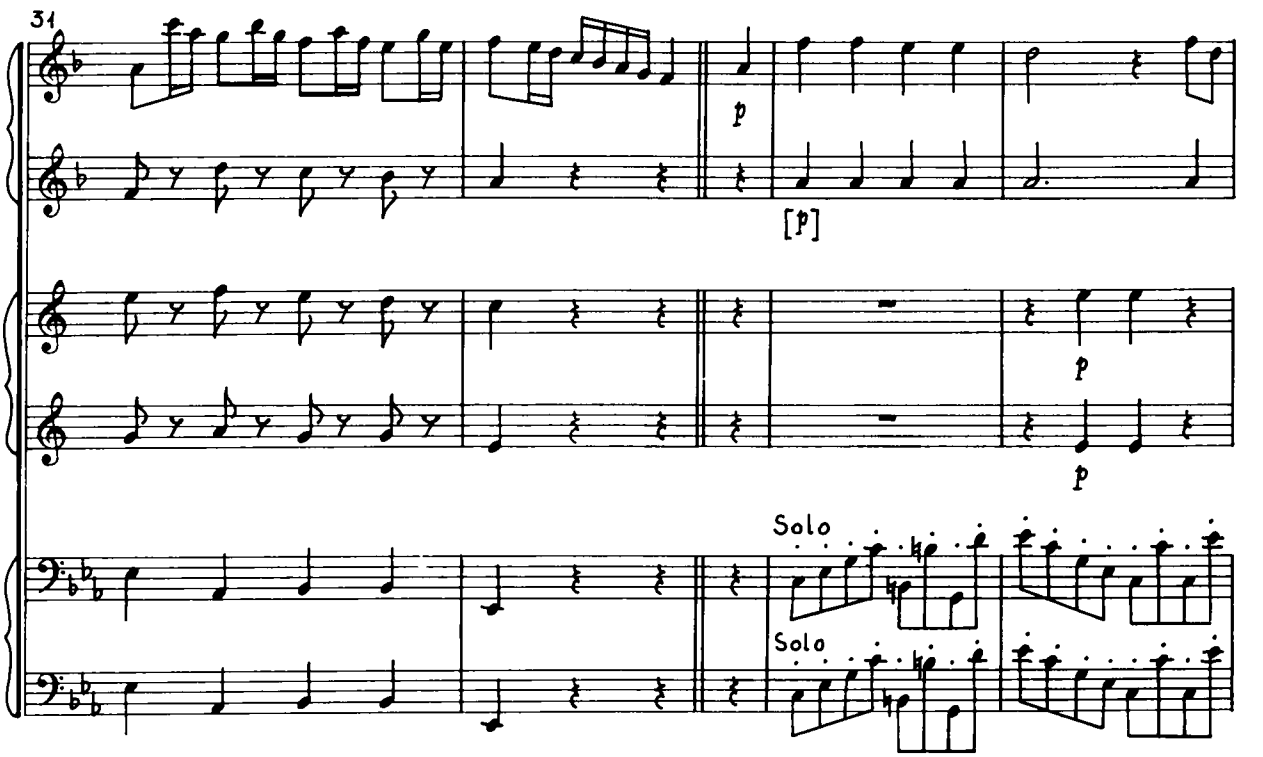

11
tr

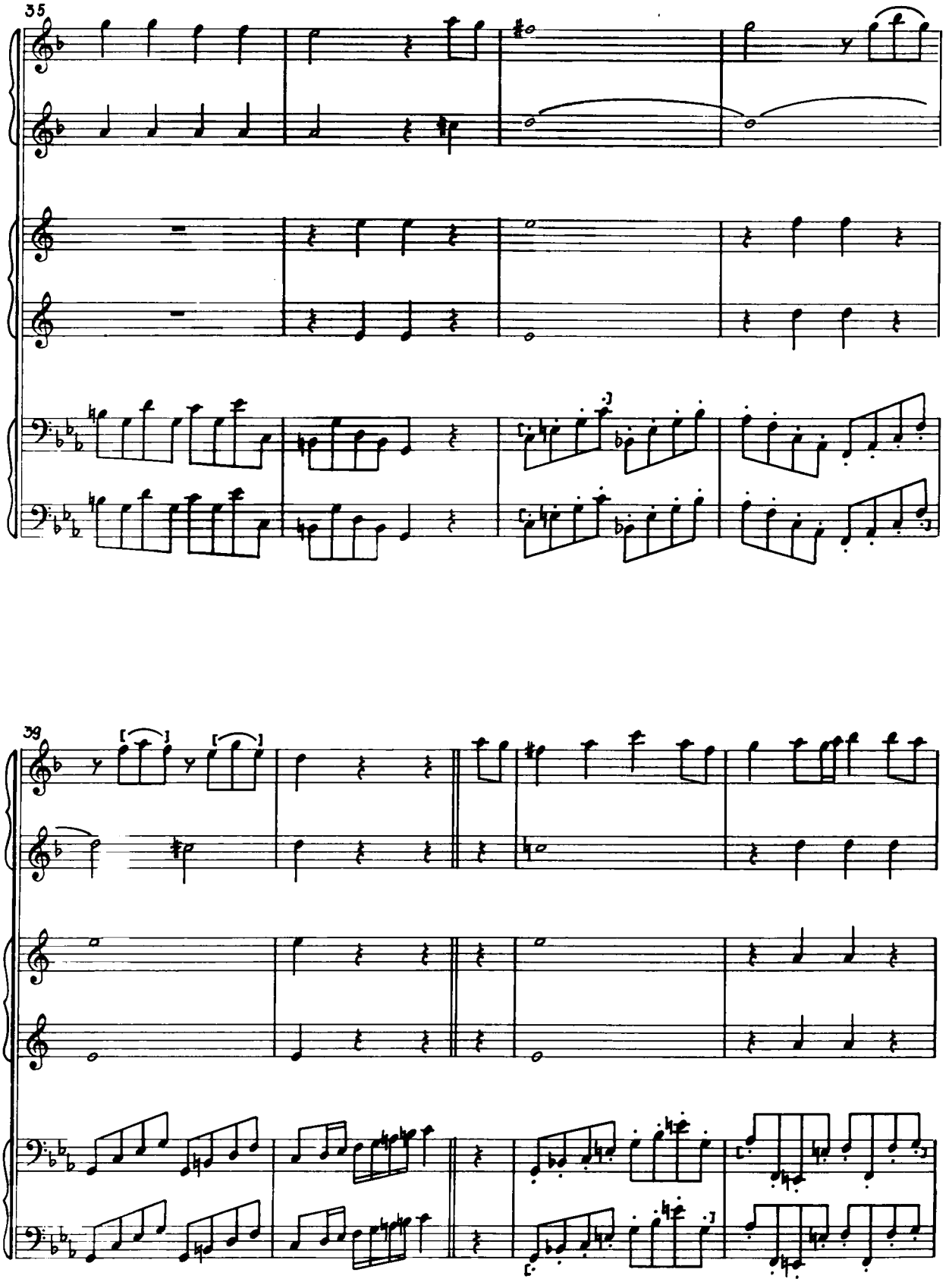

16
Solo
p
[Solo]
Solo
[p]
p

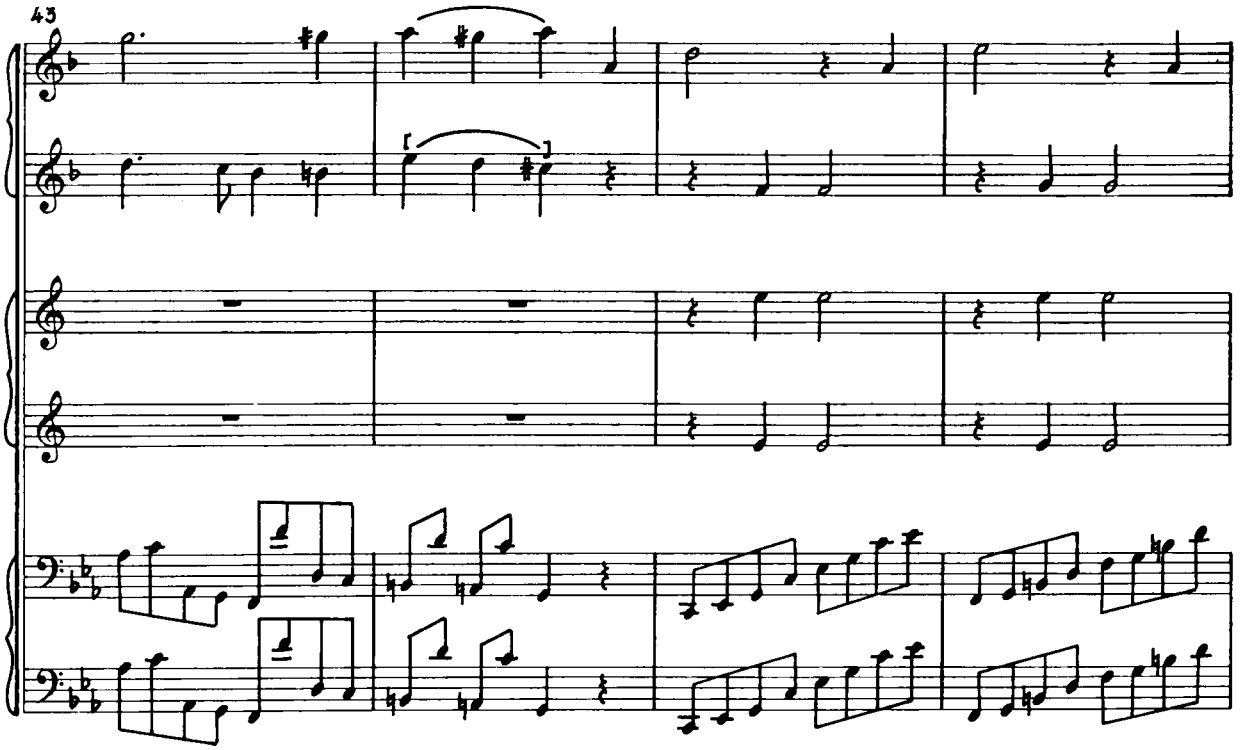

20
p
p
f
f
f
f
Solo
Solo
f
f

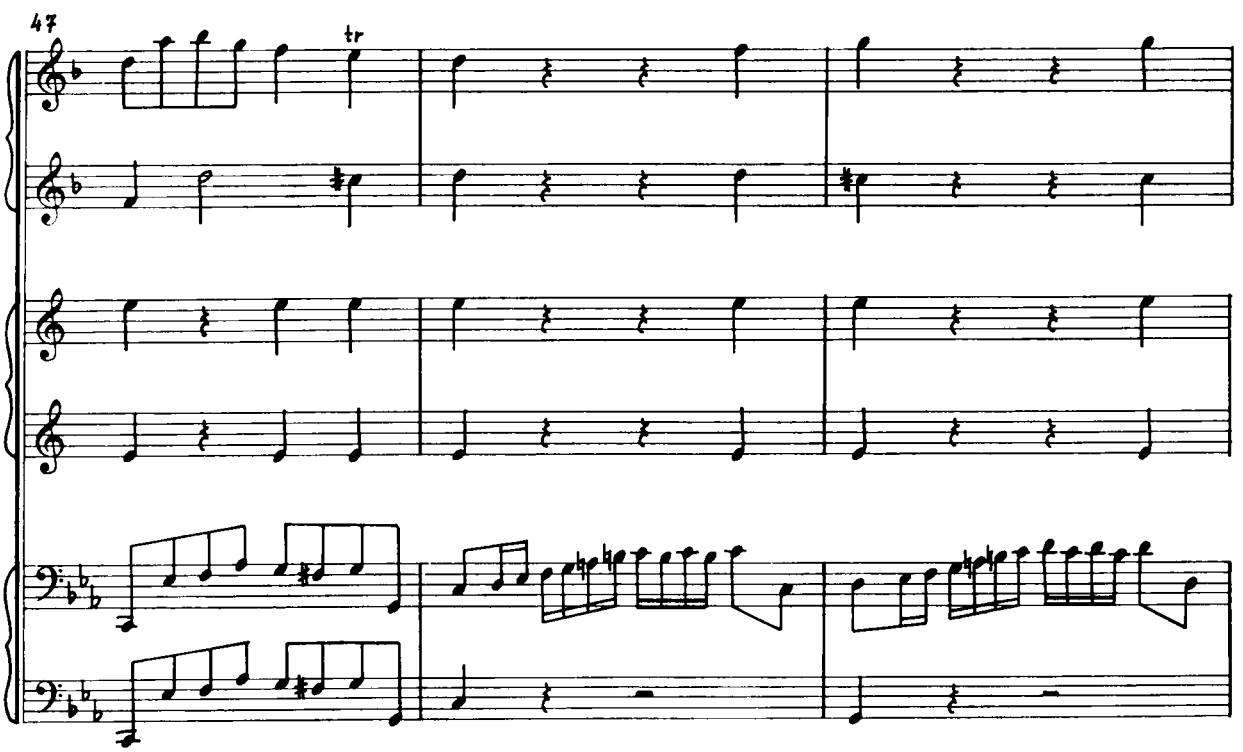

24
[pp]
[pp]
pp
pp
p
p

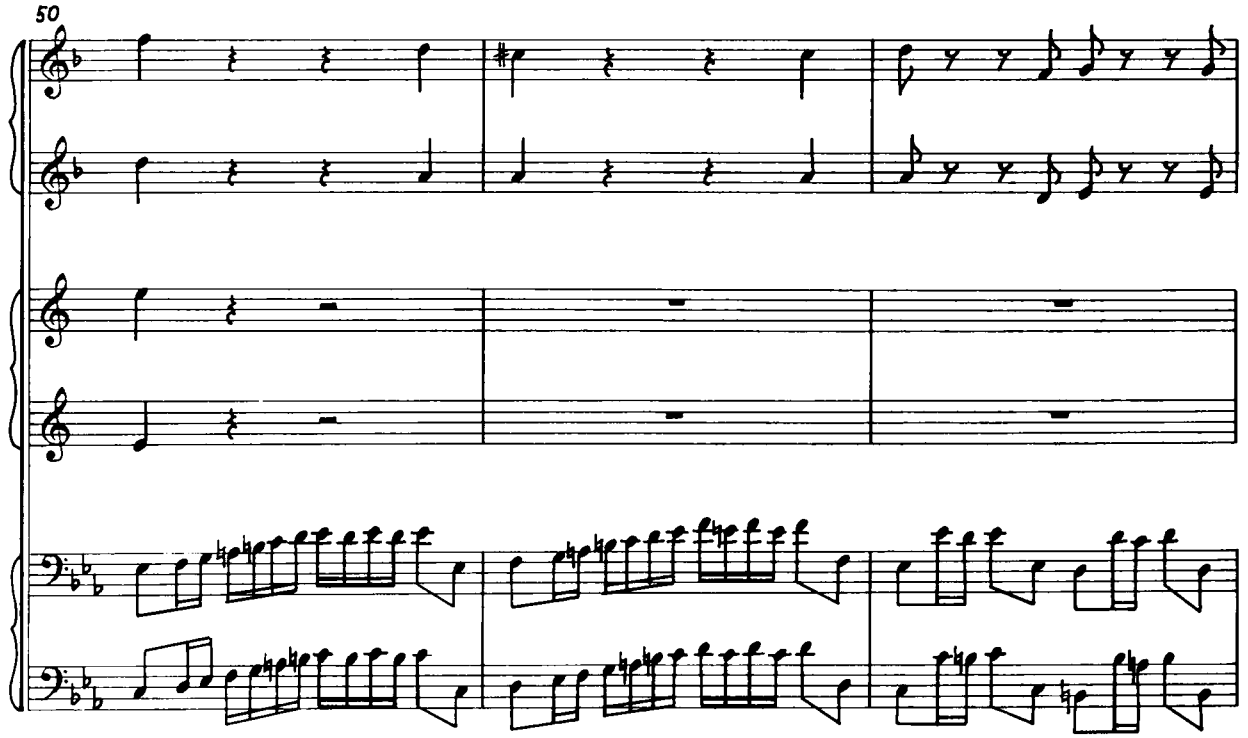

28
p
p

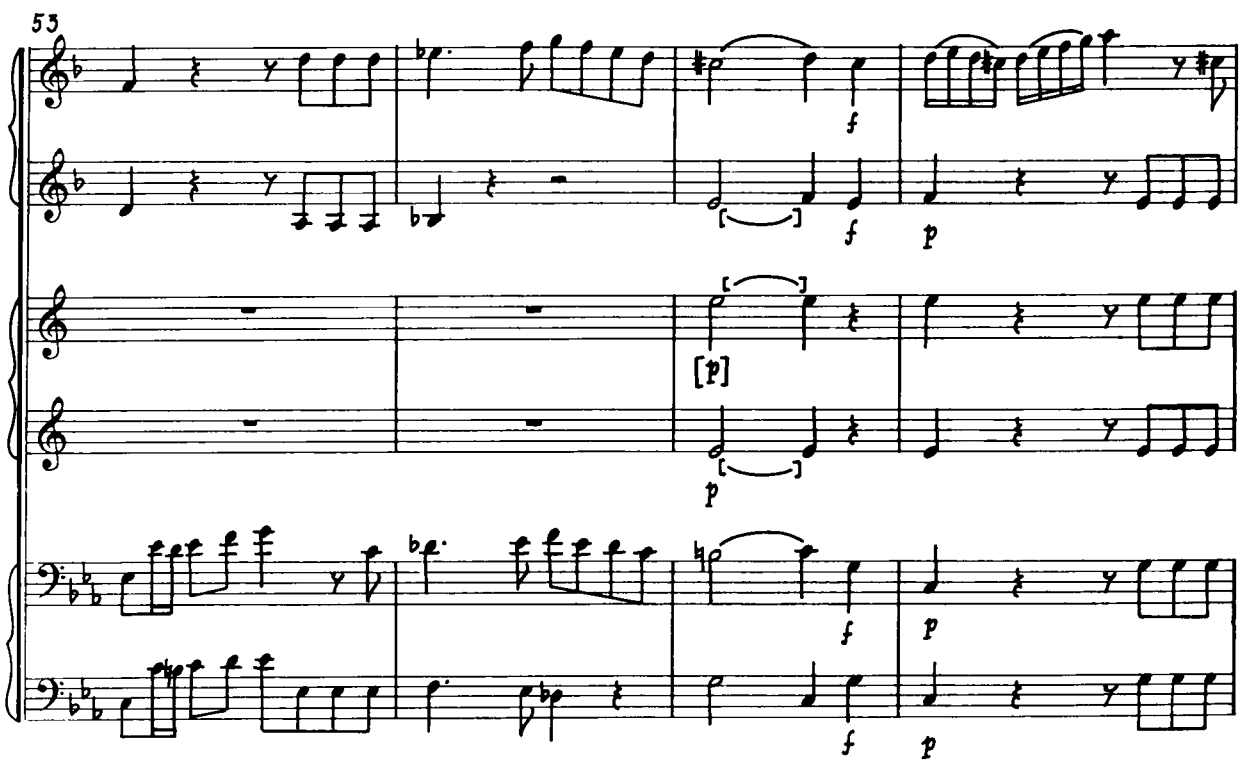

31
p
[p]
p
p
Solo
Solo

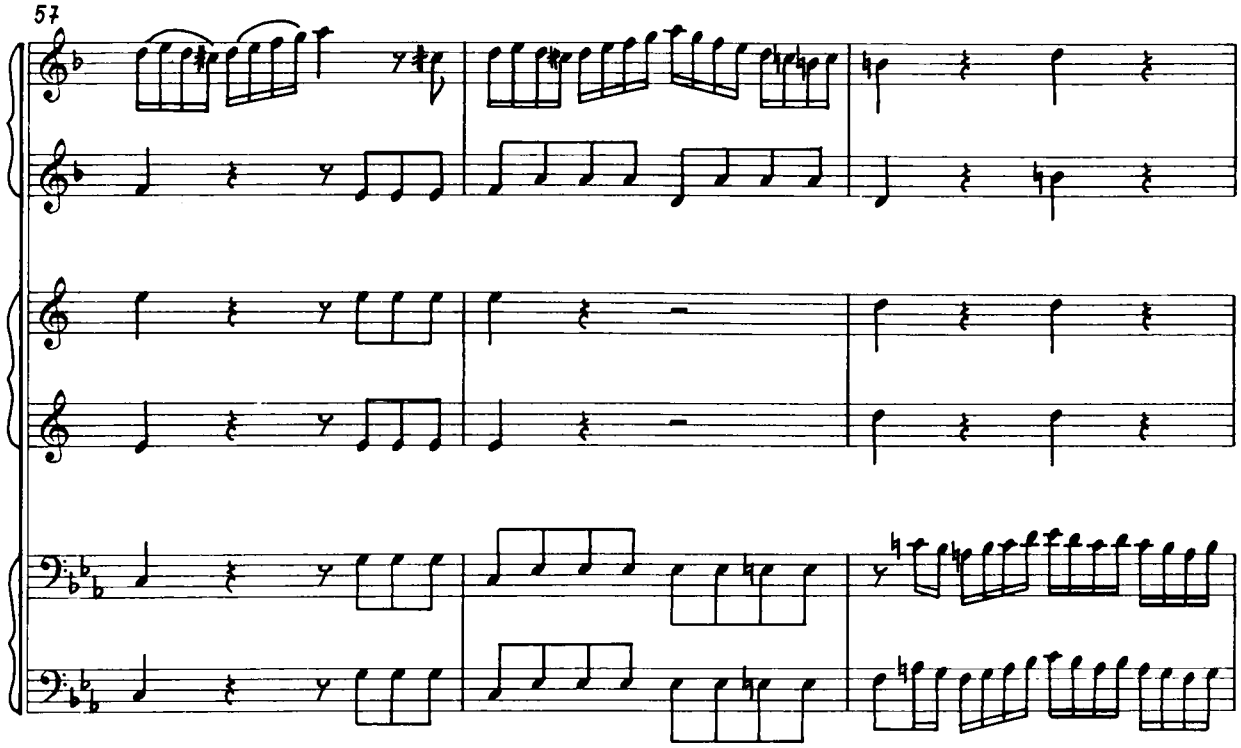

35
39

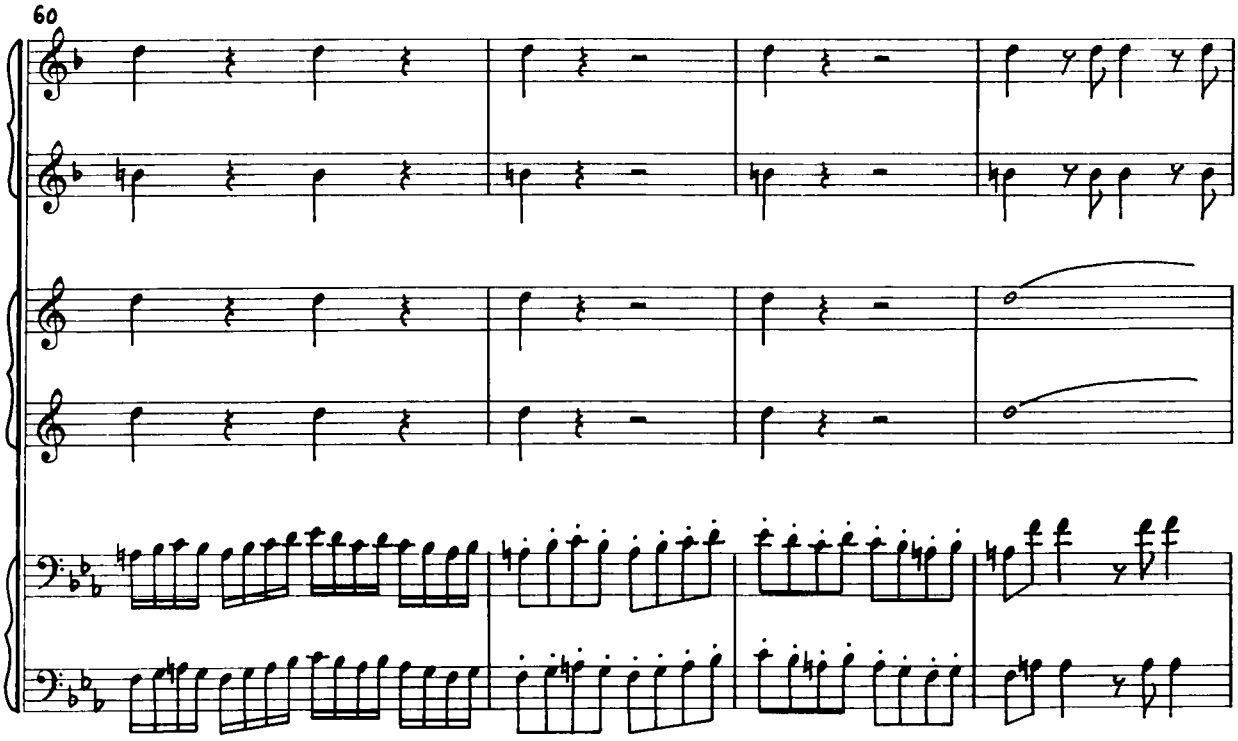

43

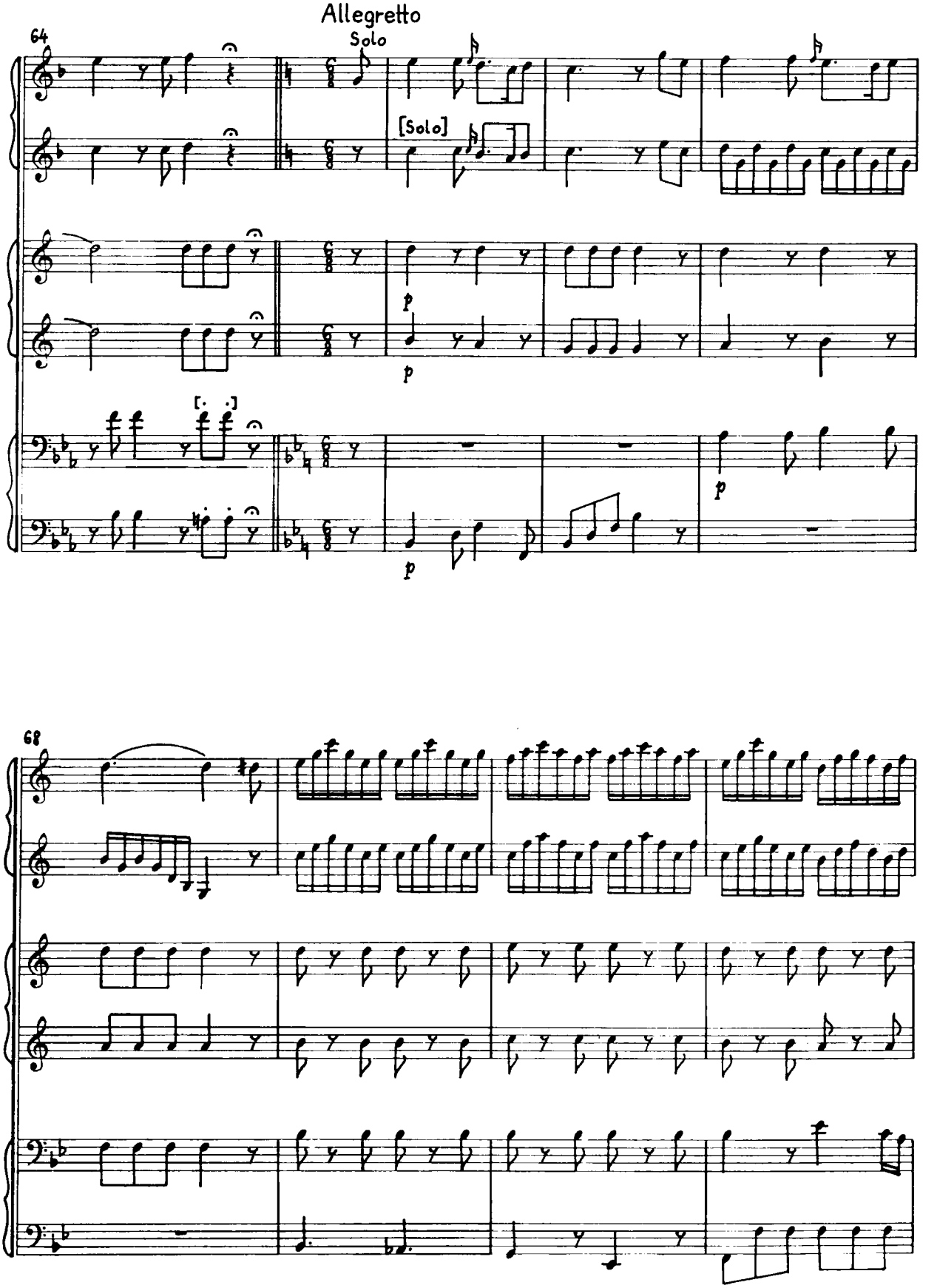

47
tr

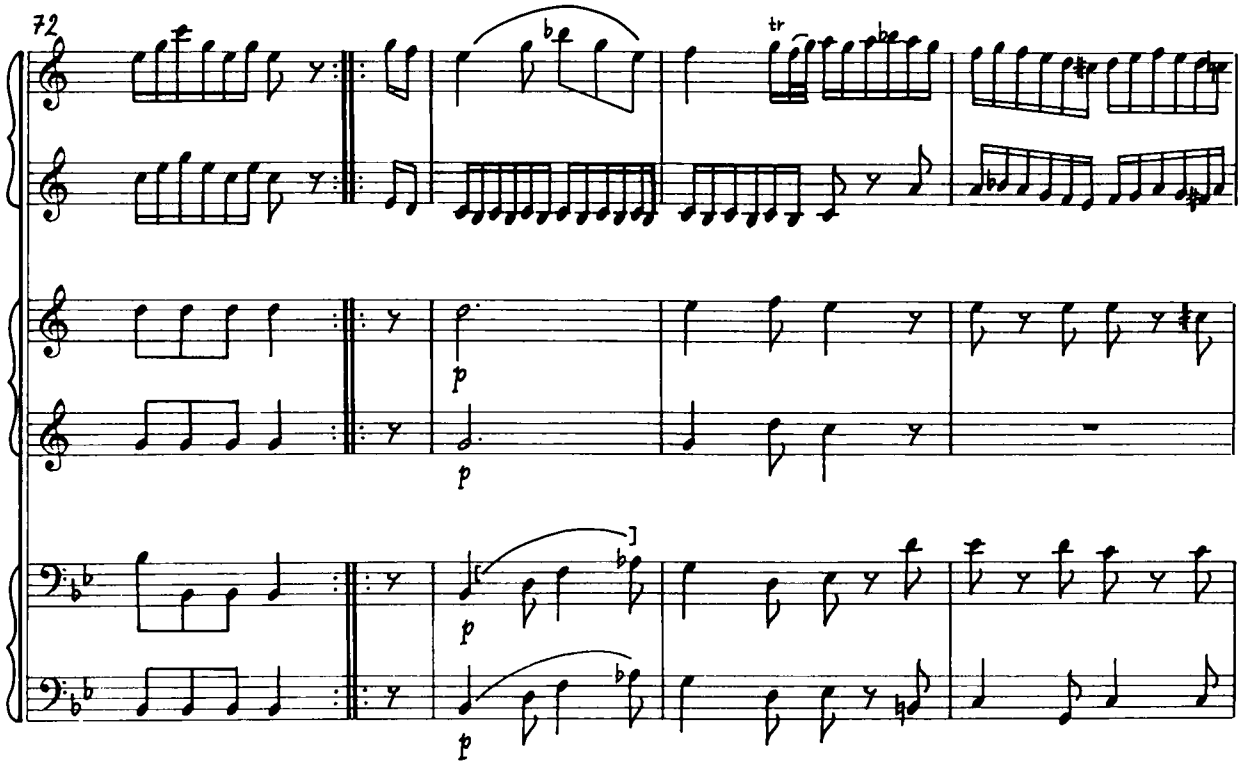

50

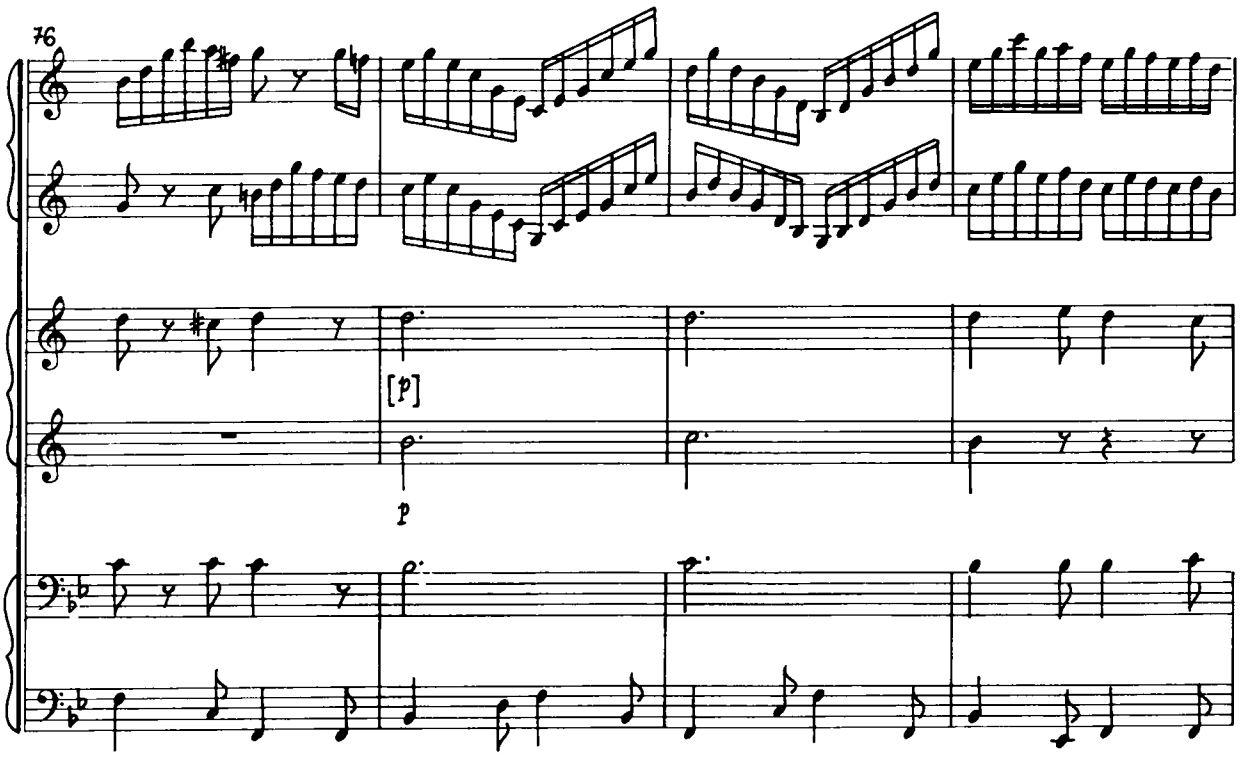

53
f
f
p
[p]
p
f
p
f
p

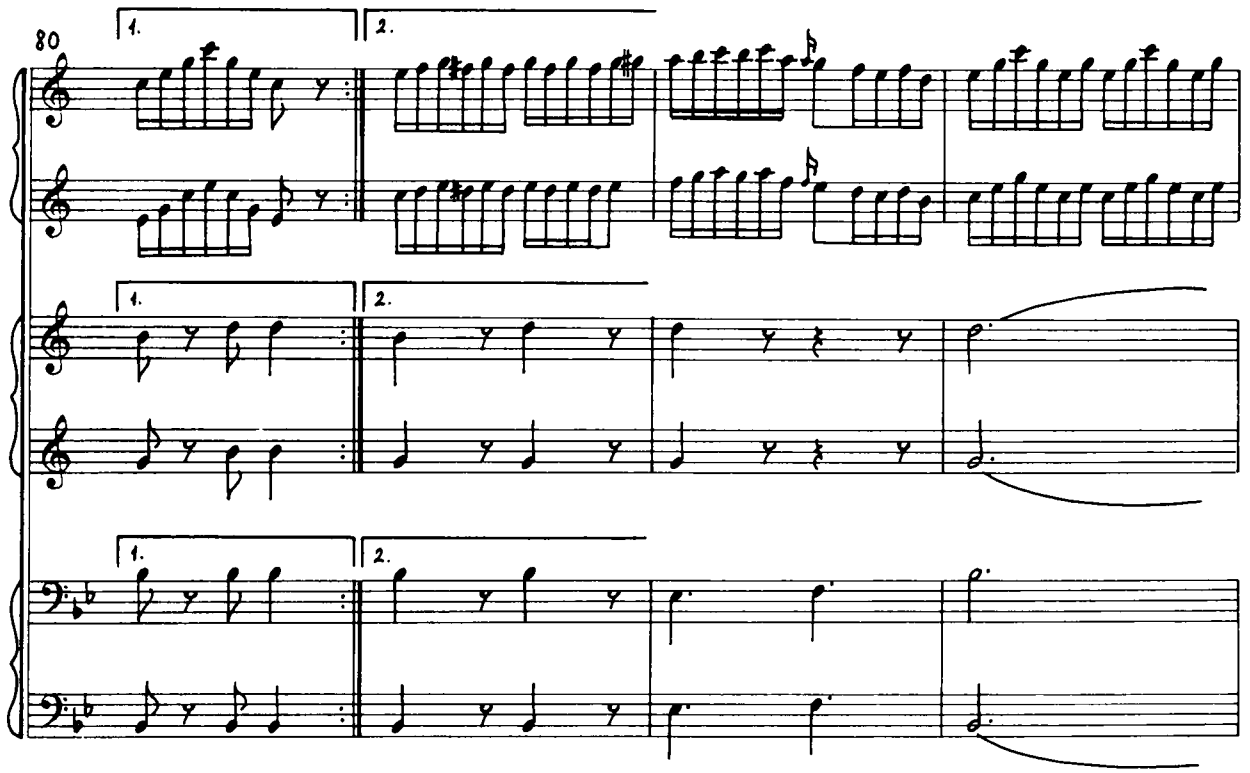

57

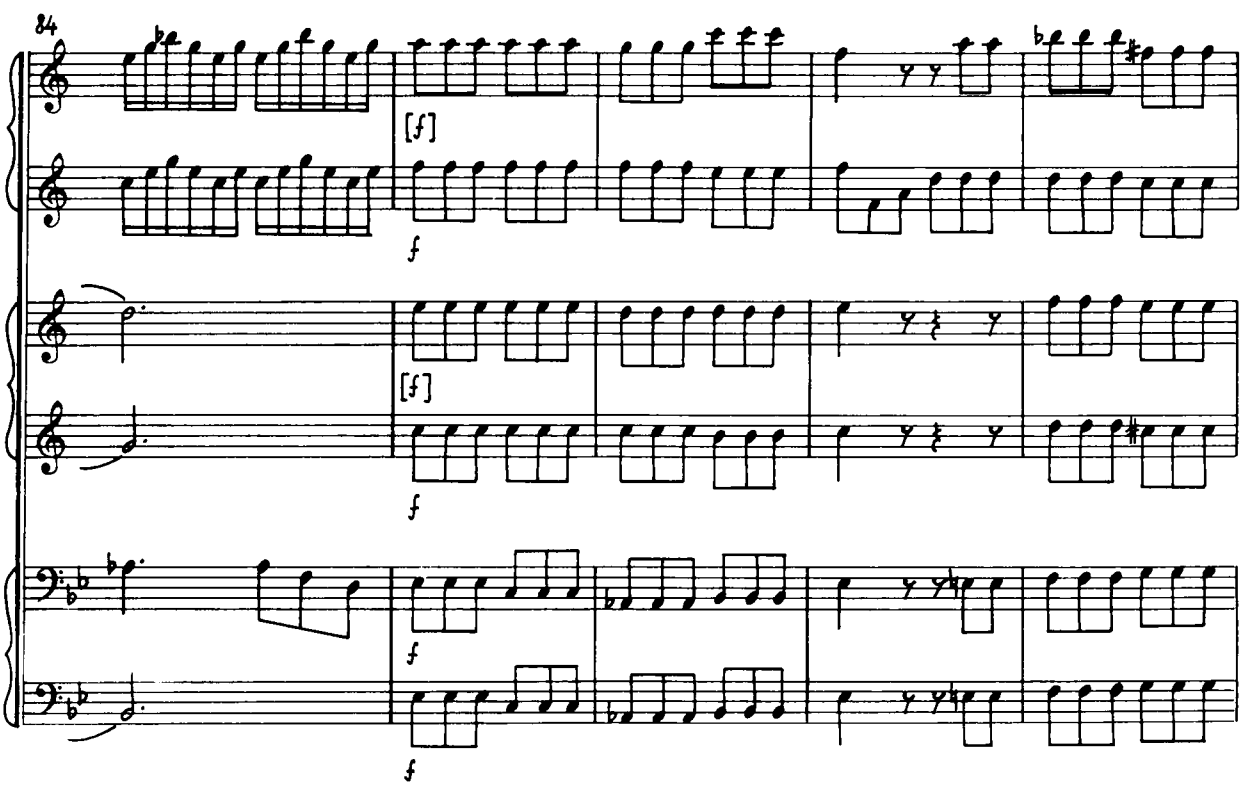

60

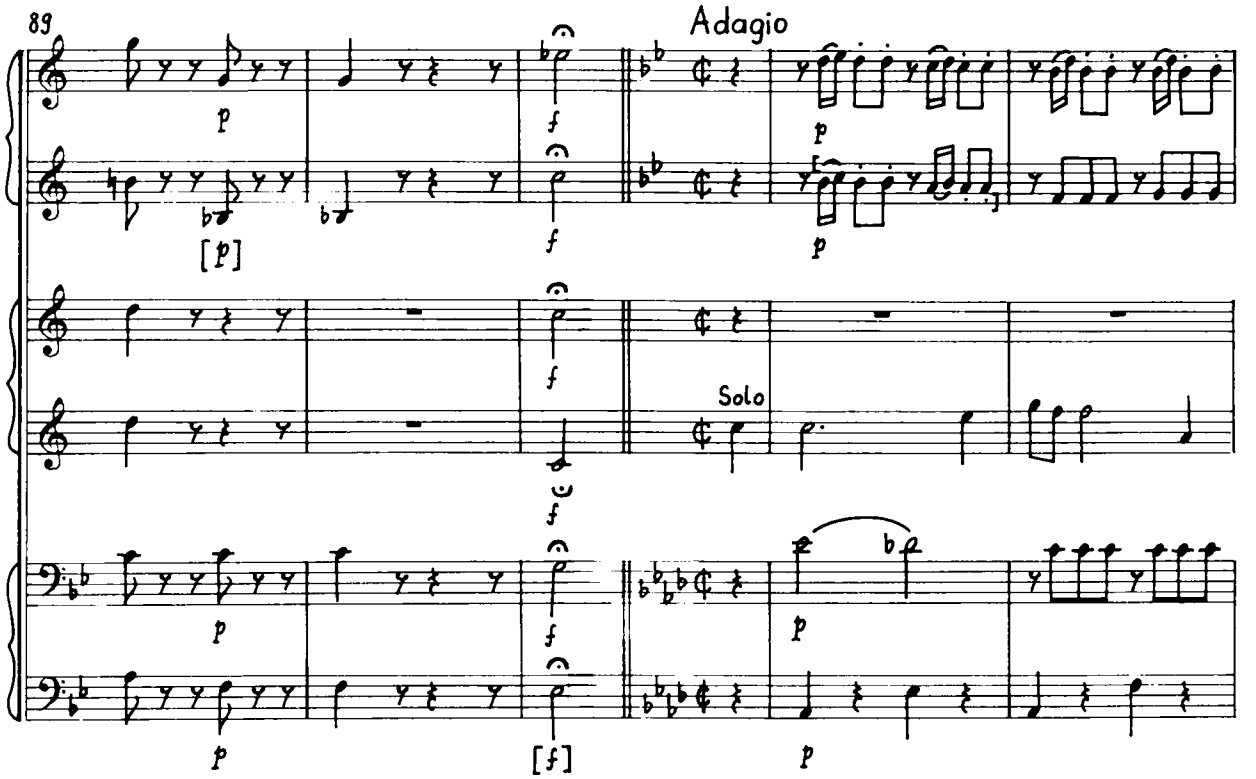

Allegretto
64
Solo
[Solo]
p
p
p
68

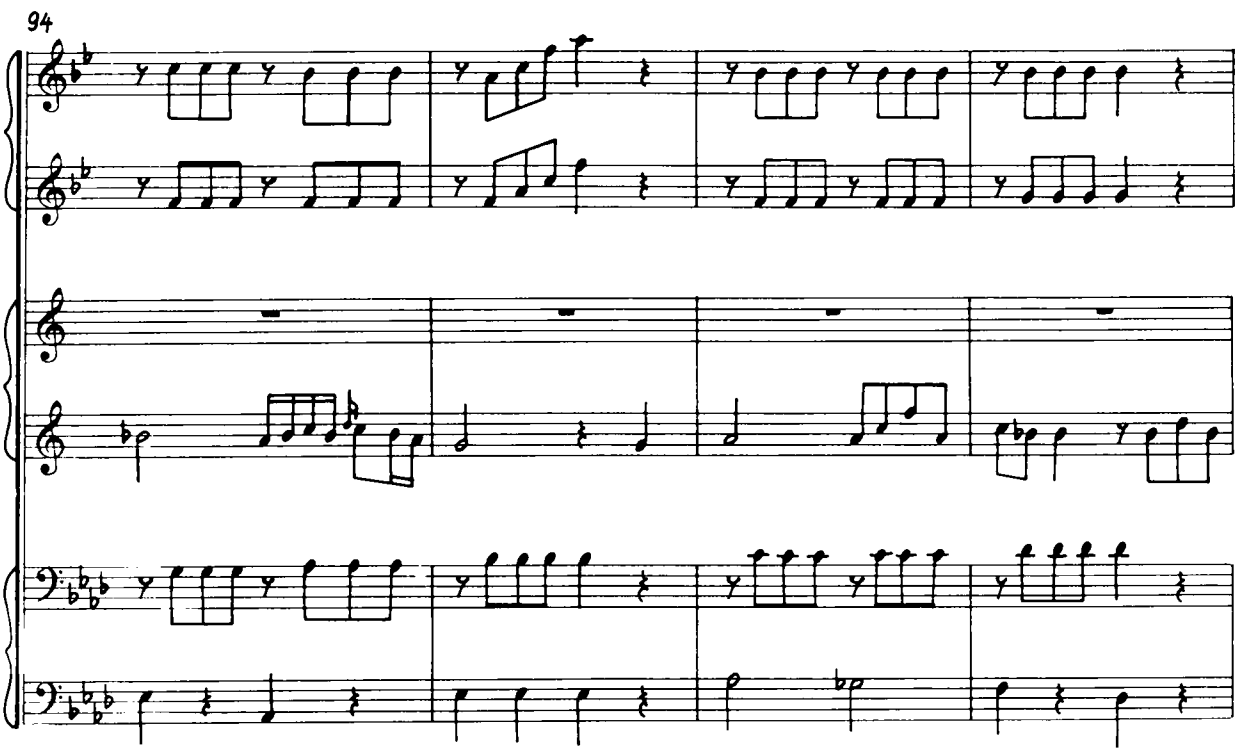

72
tr
p
p
p

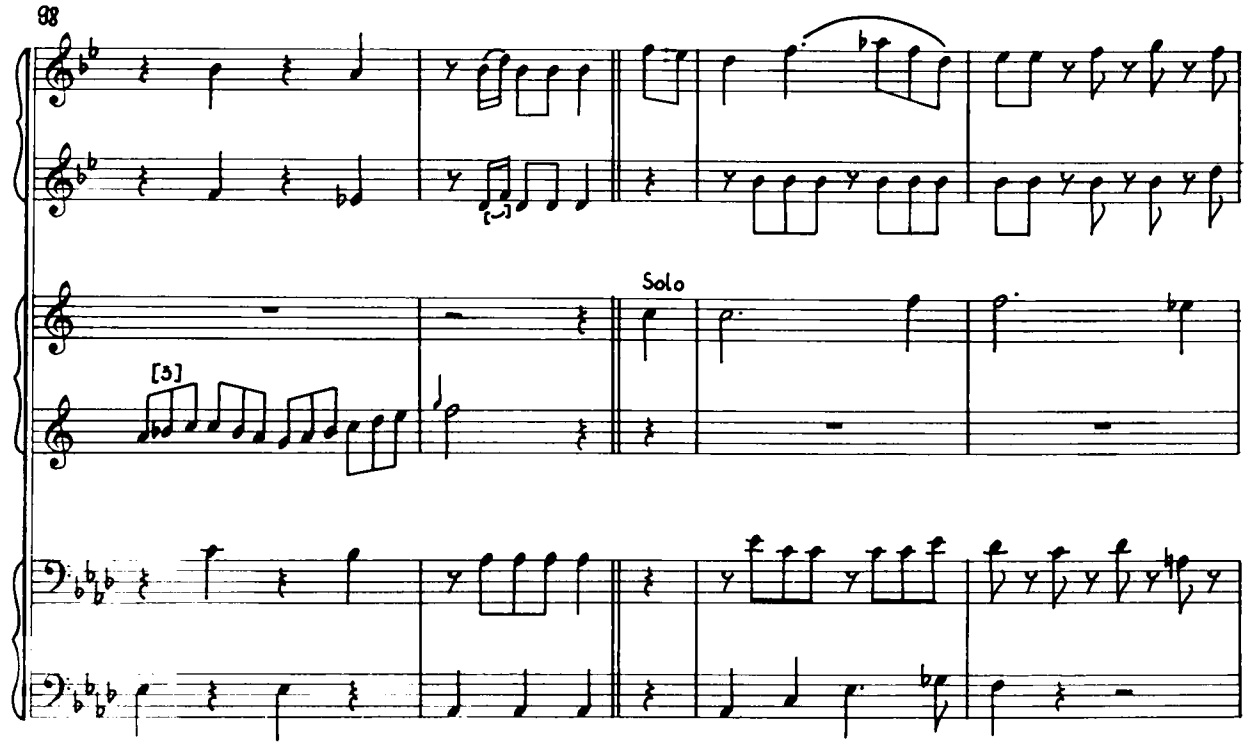

76
[p]
p

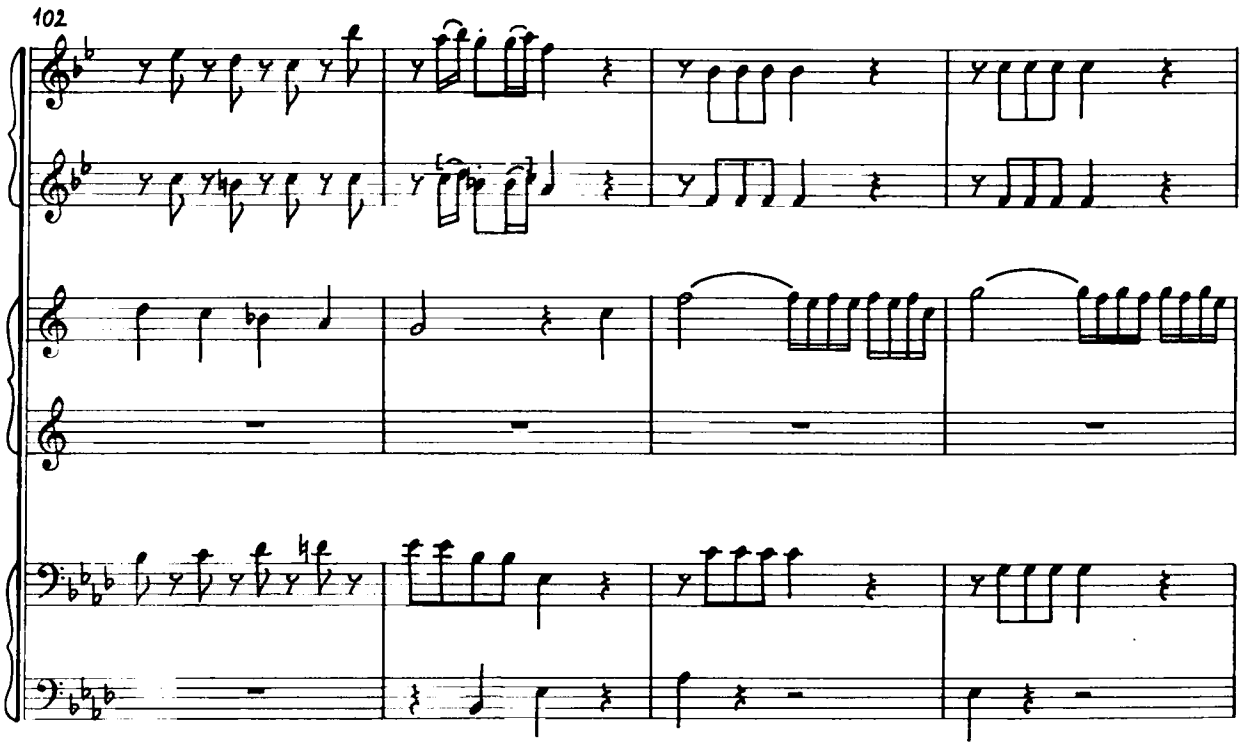

80
1.
2.
1.
2.
1.
2.

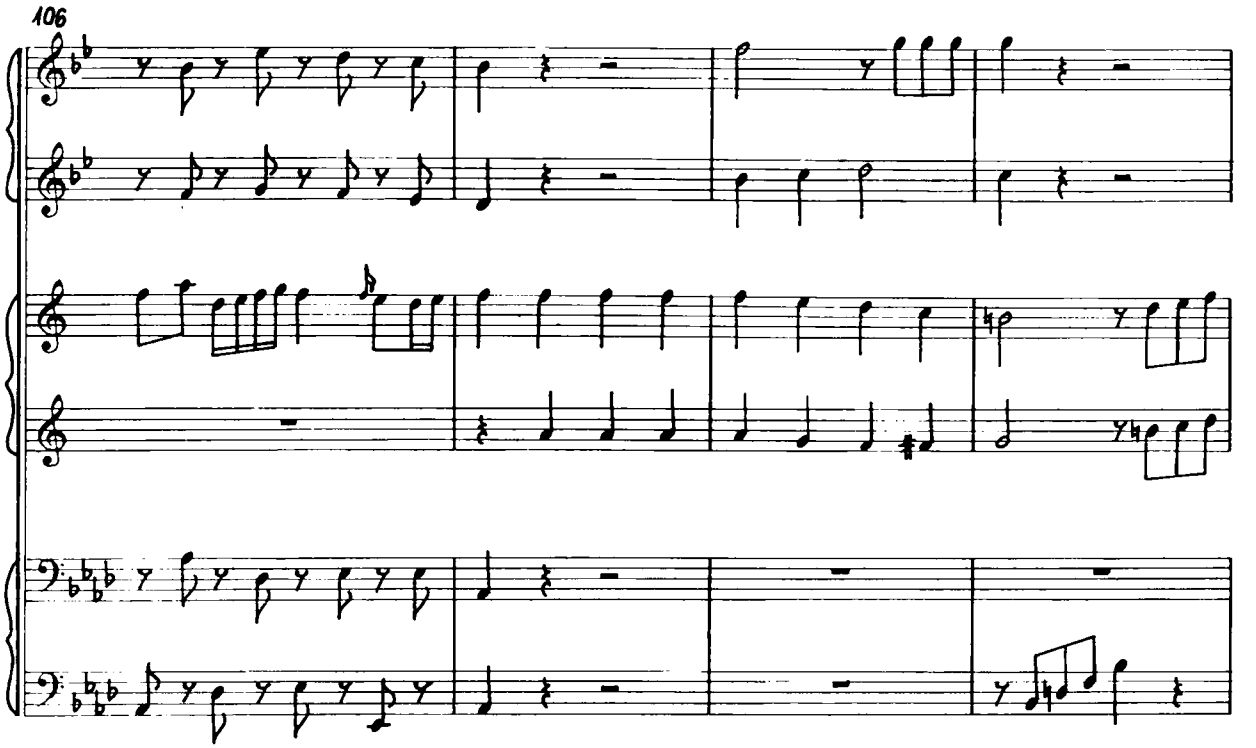

84
[f]
f
[f]
f
f
f

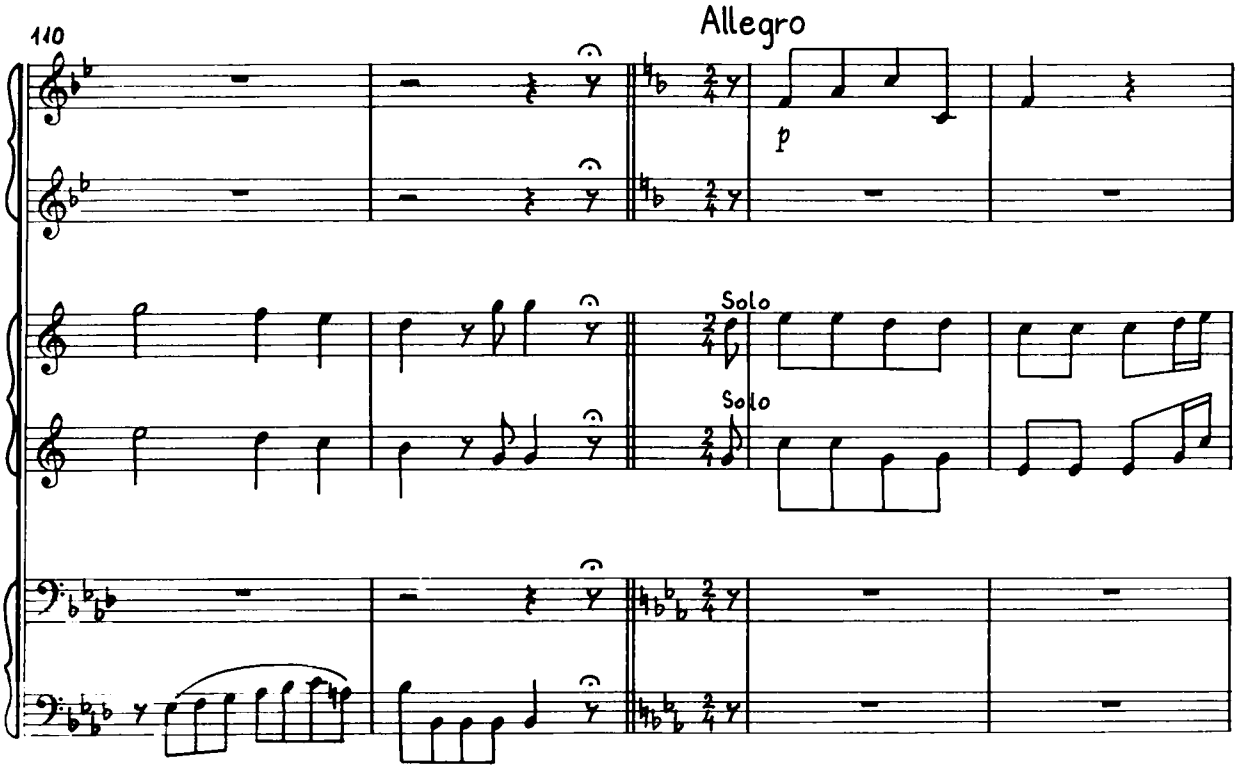

89
Adagio
Solo

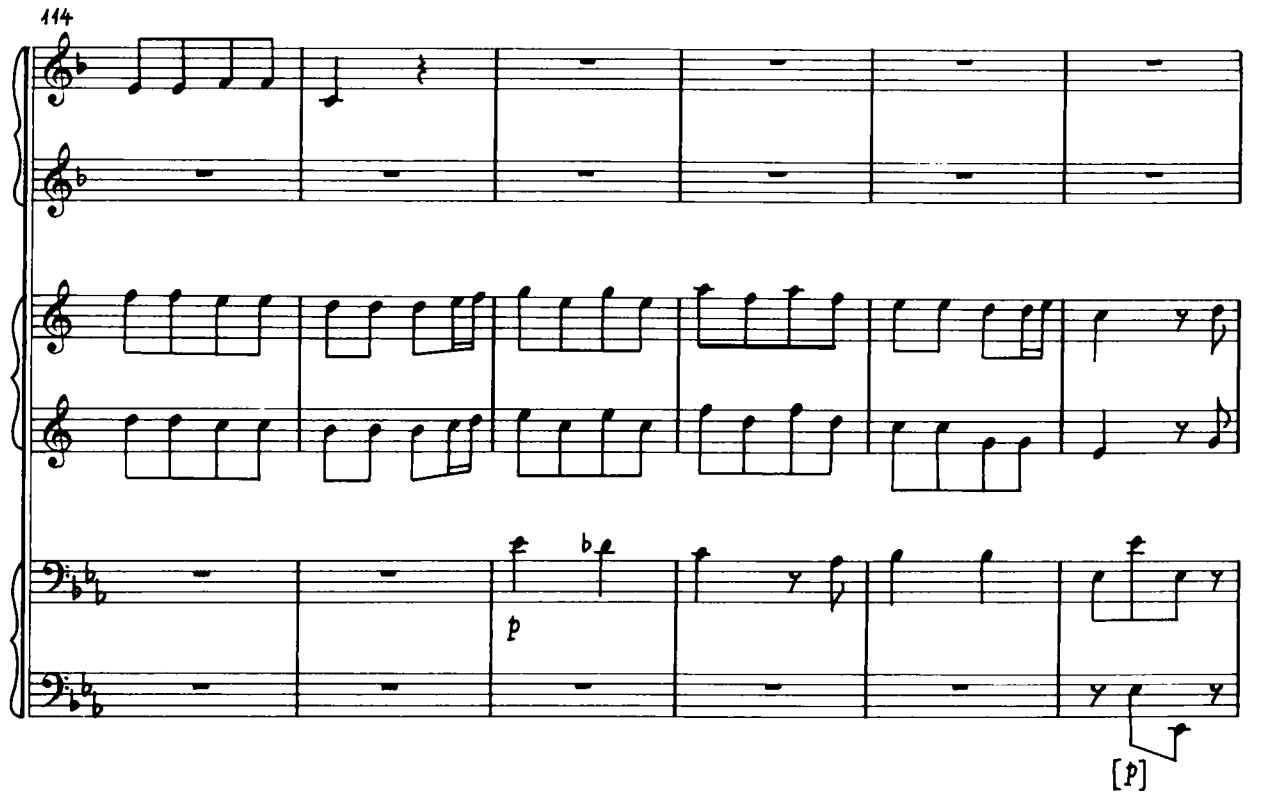

94

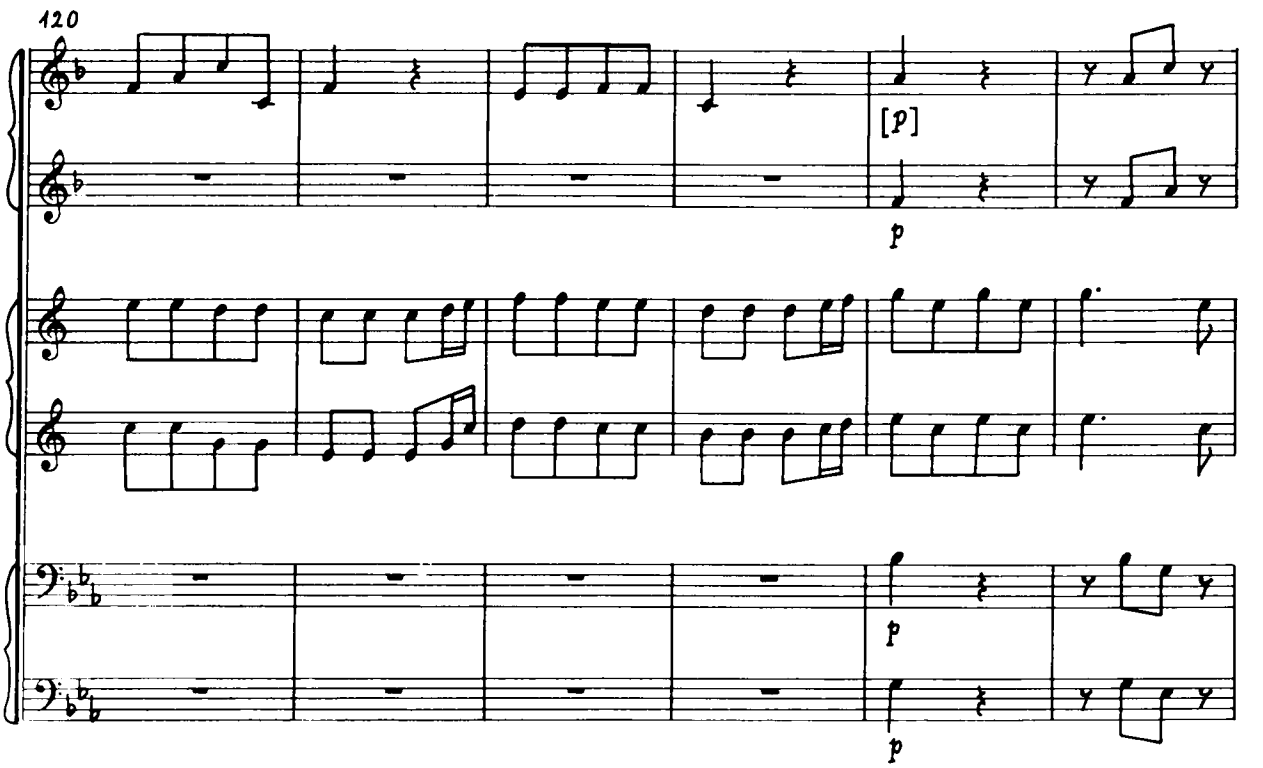

98
Solo
[3]

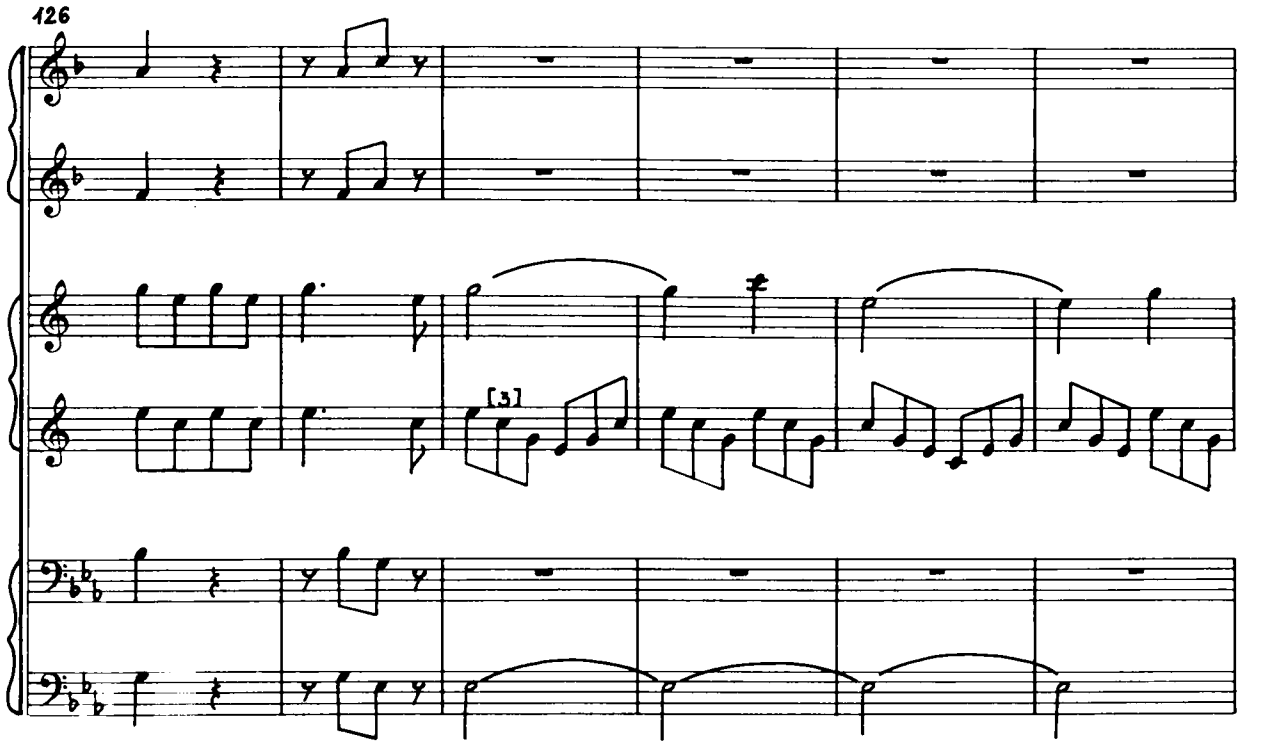

102

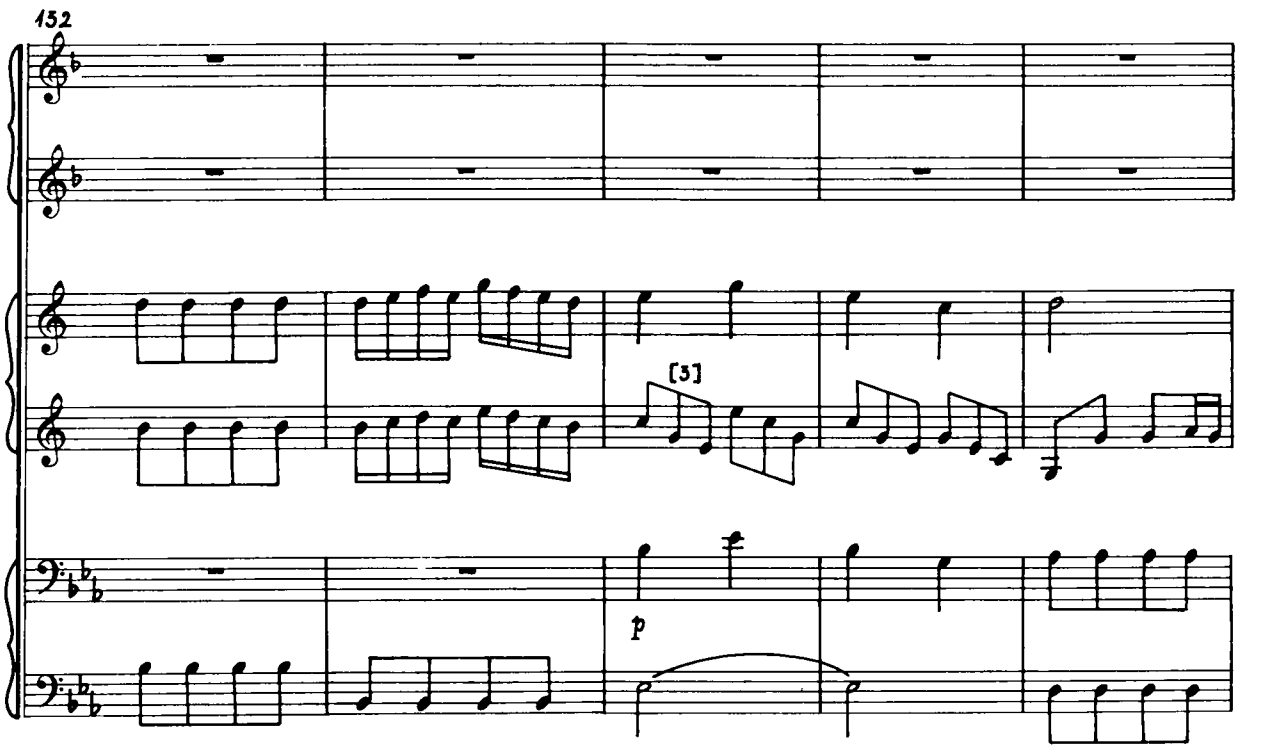

106

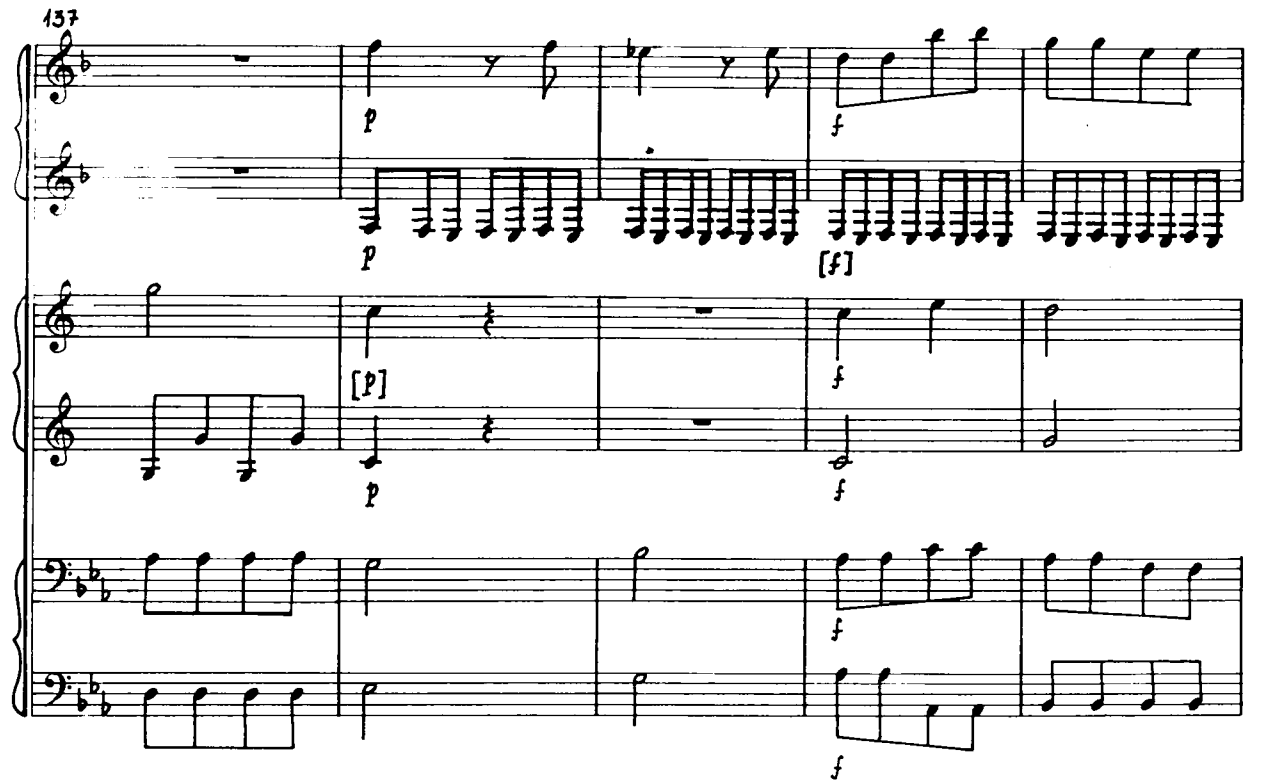

110
Allegro
p
Solo
Solo

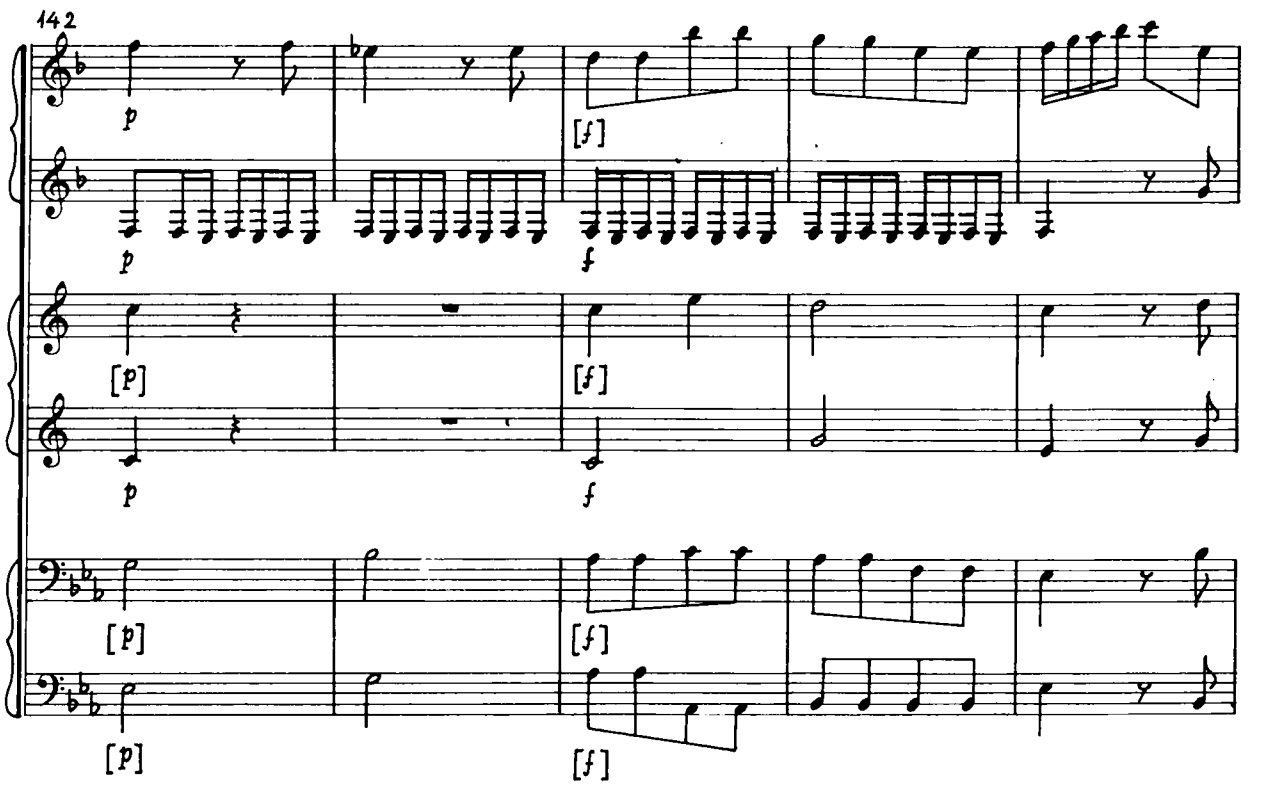

114
p
[p]

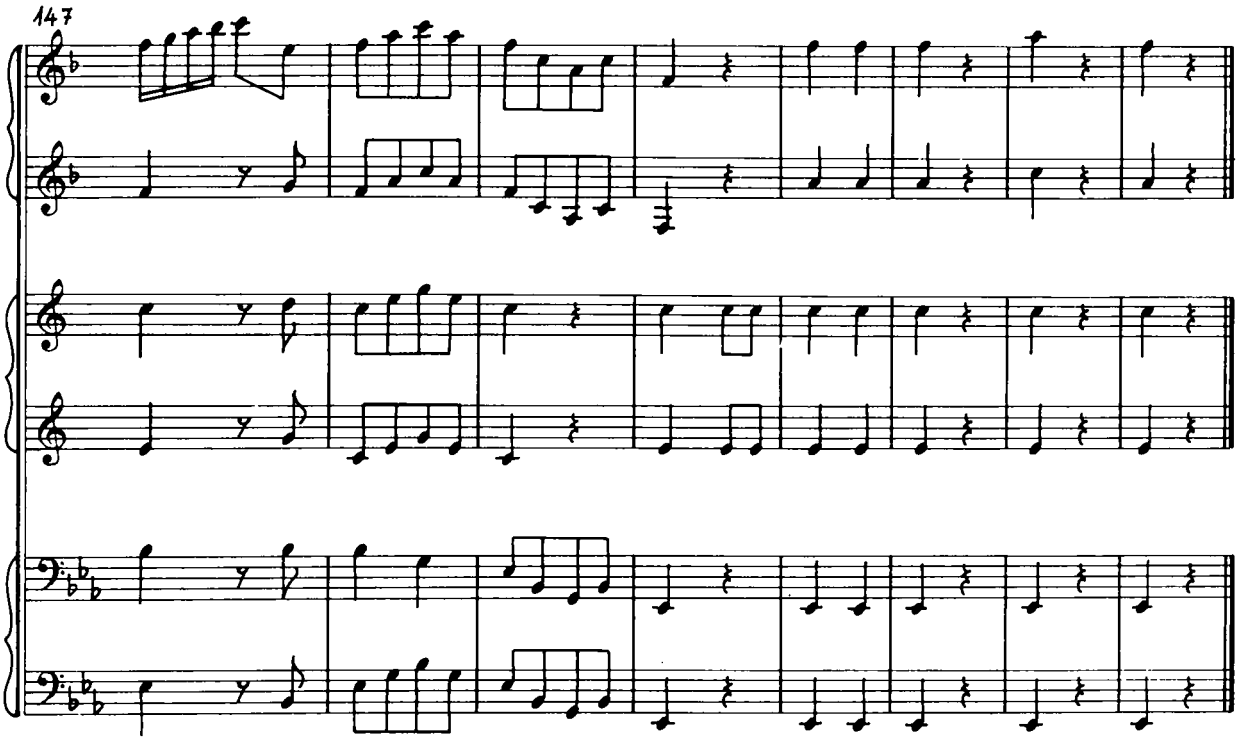

120
[p]
p
p
p


126
[3]


132
[3]
p

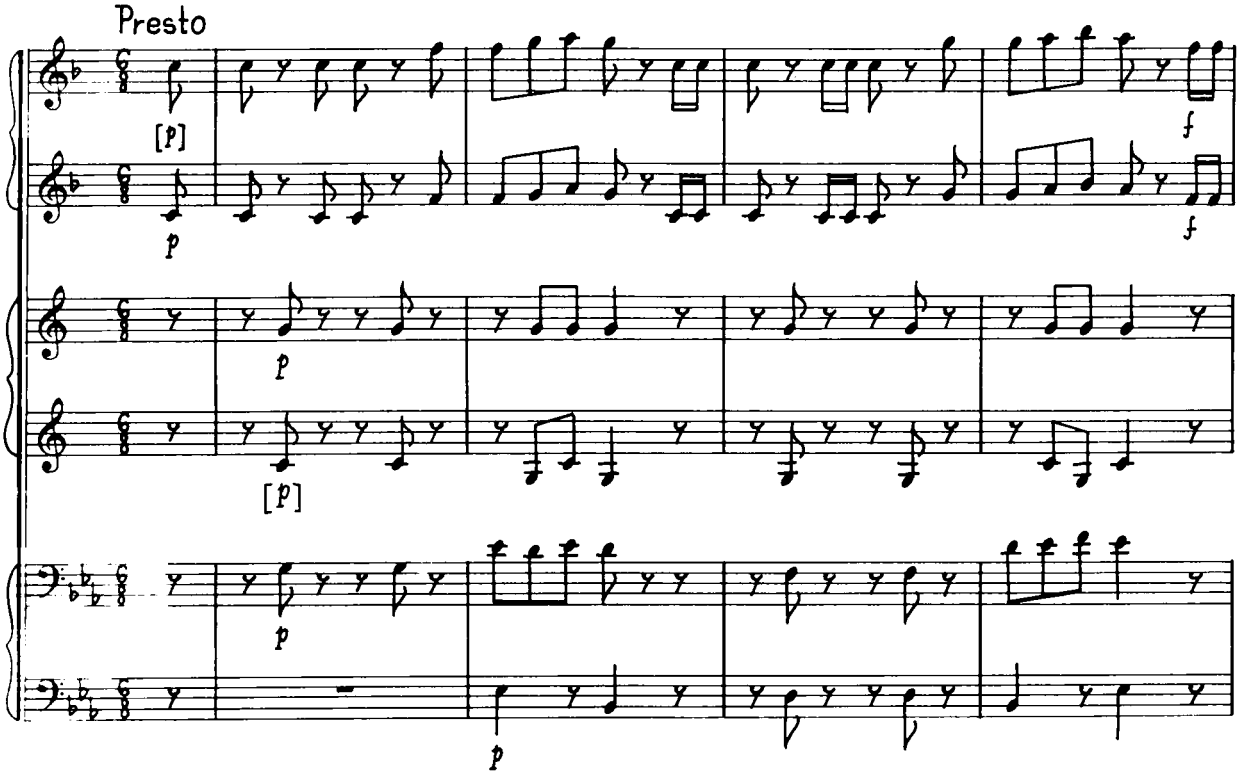

137
p
f
[f]
[p]

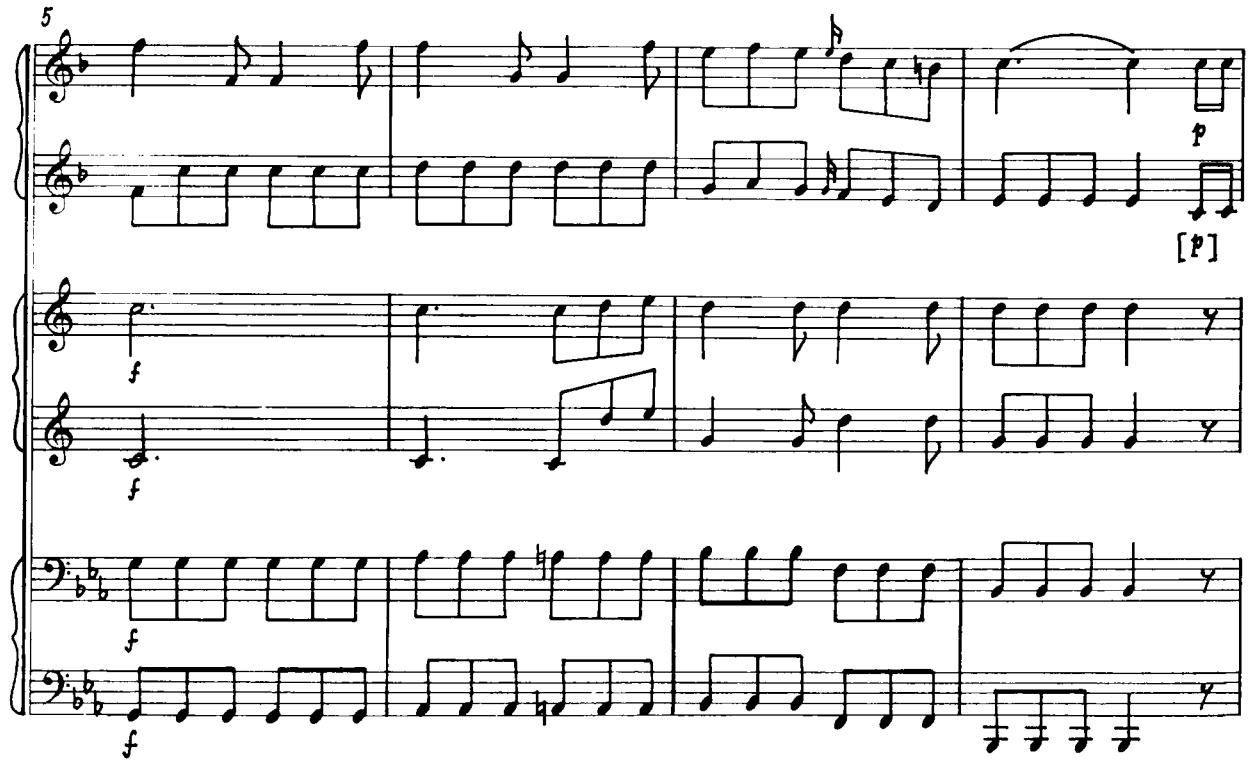

142
p
[f]
[p]

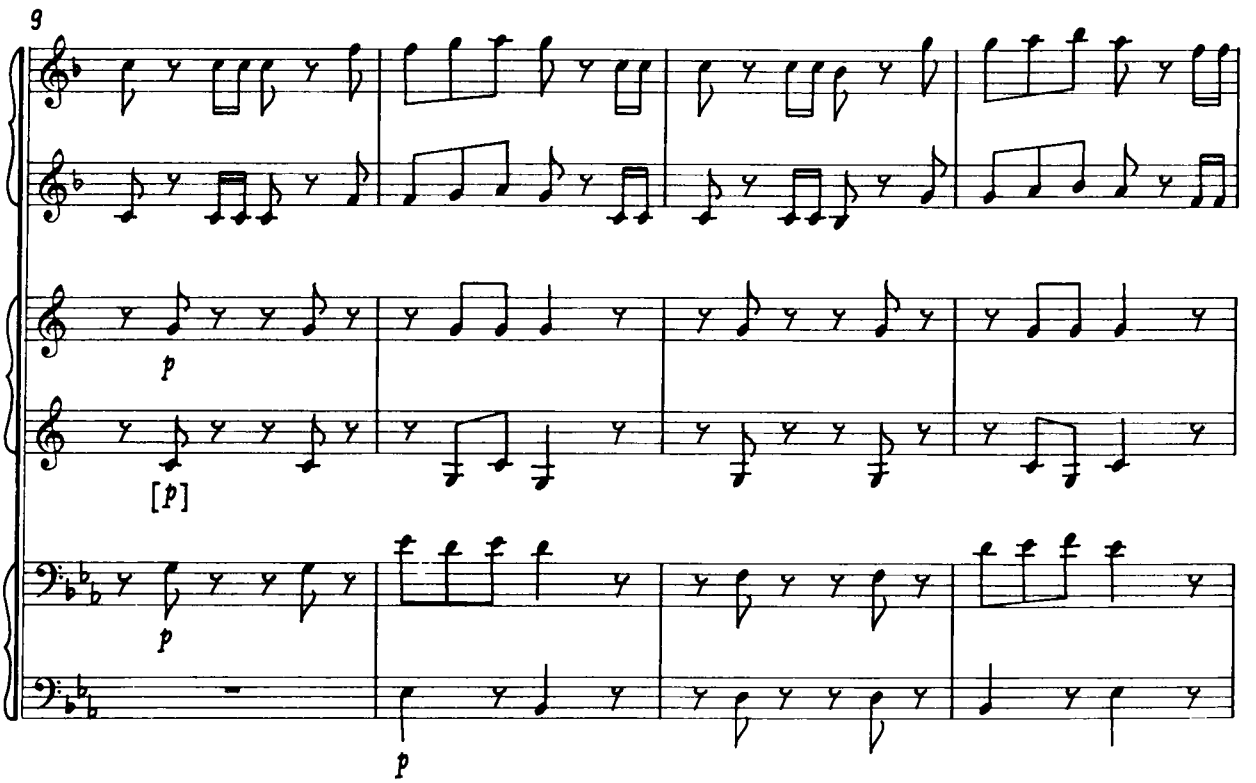


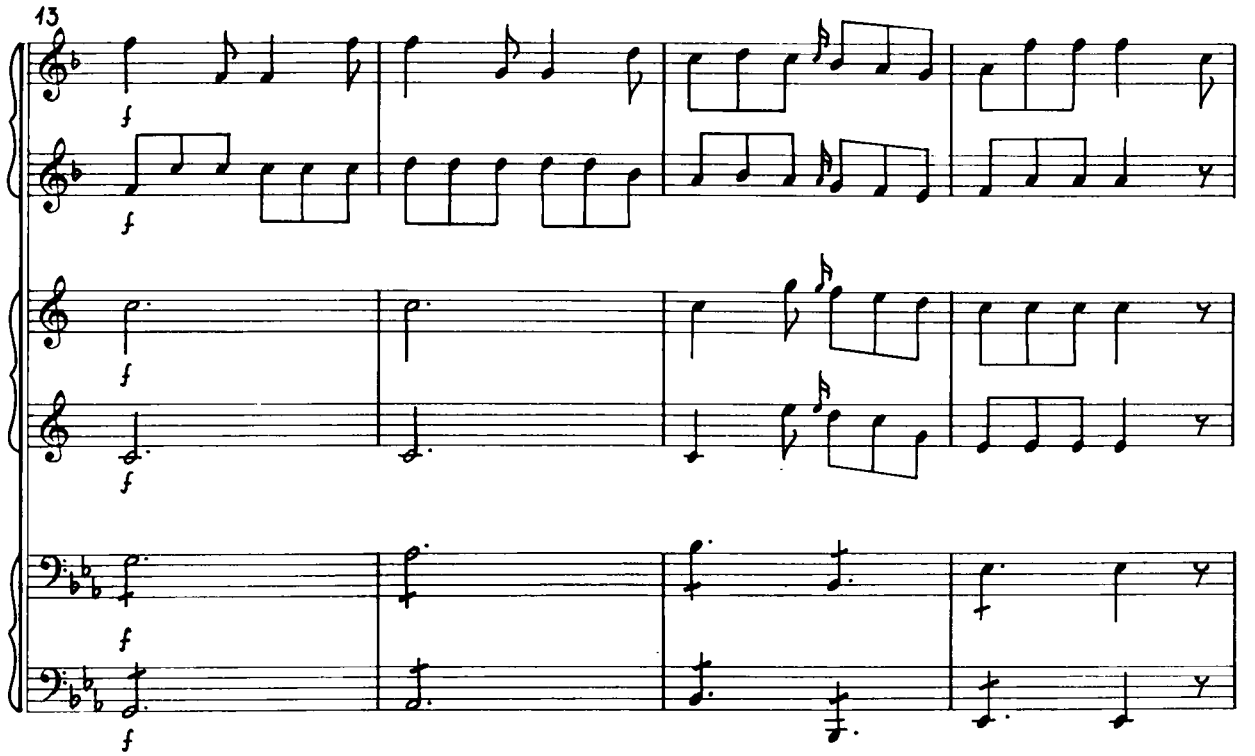
VI.

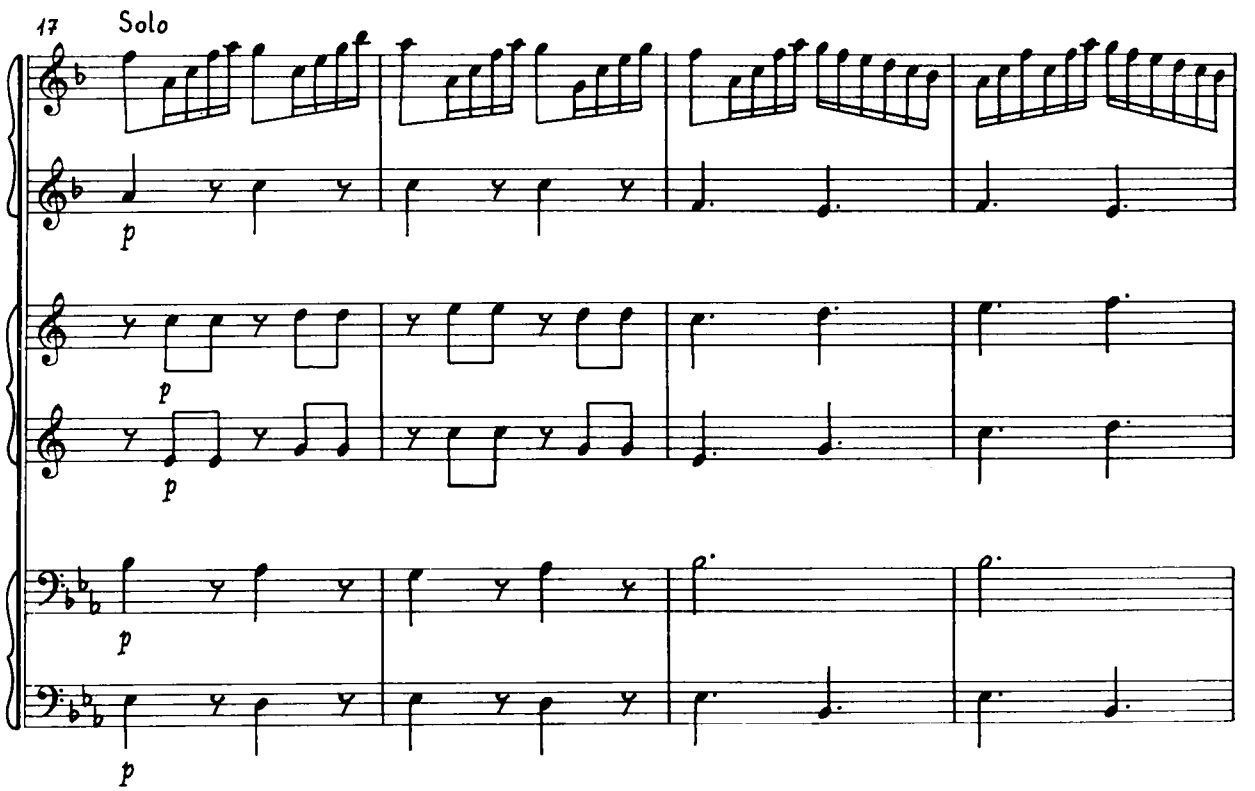
Rondo
Presto

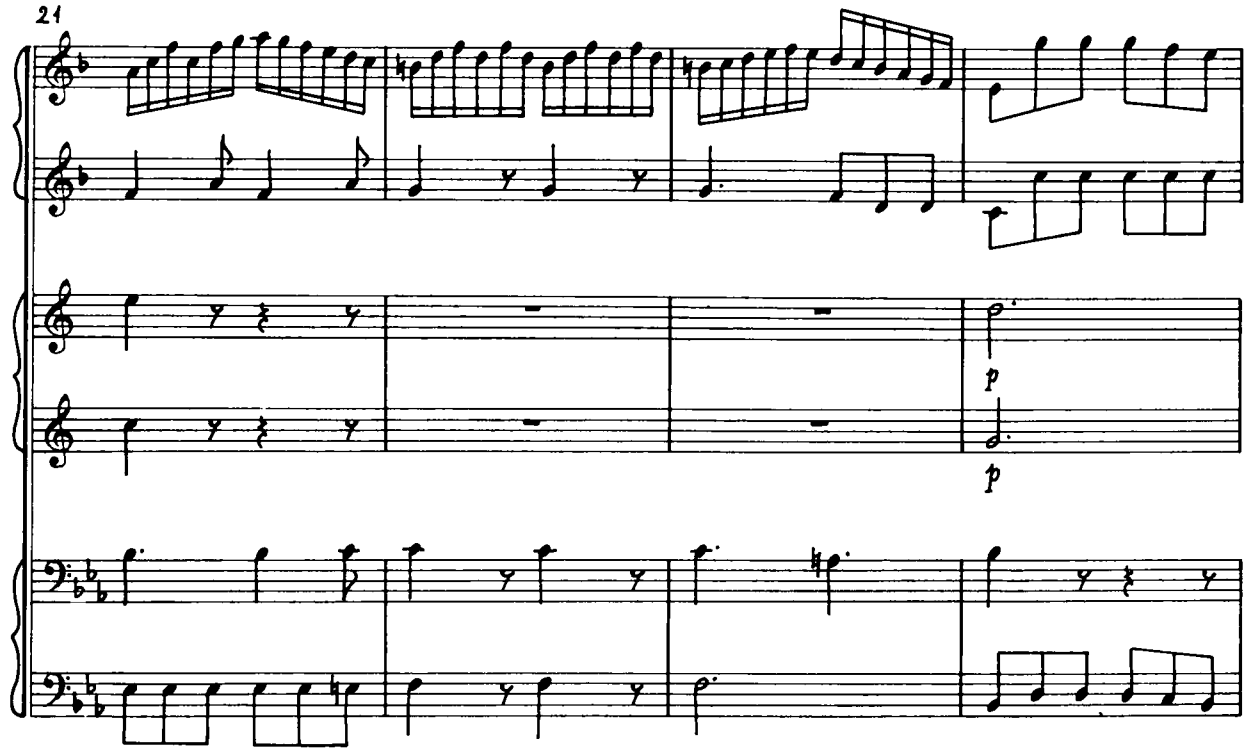


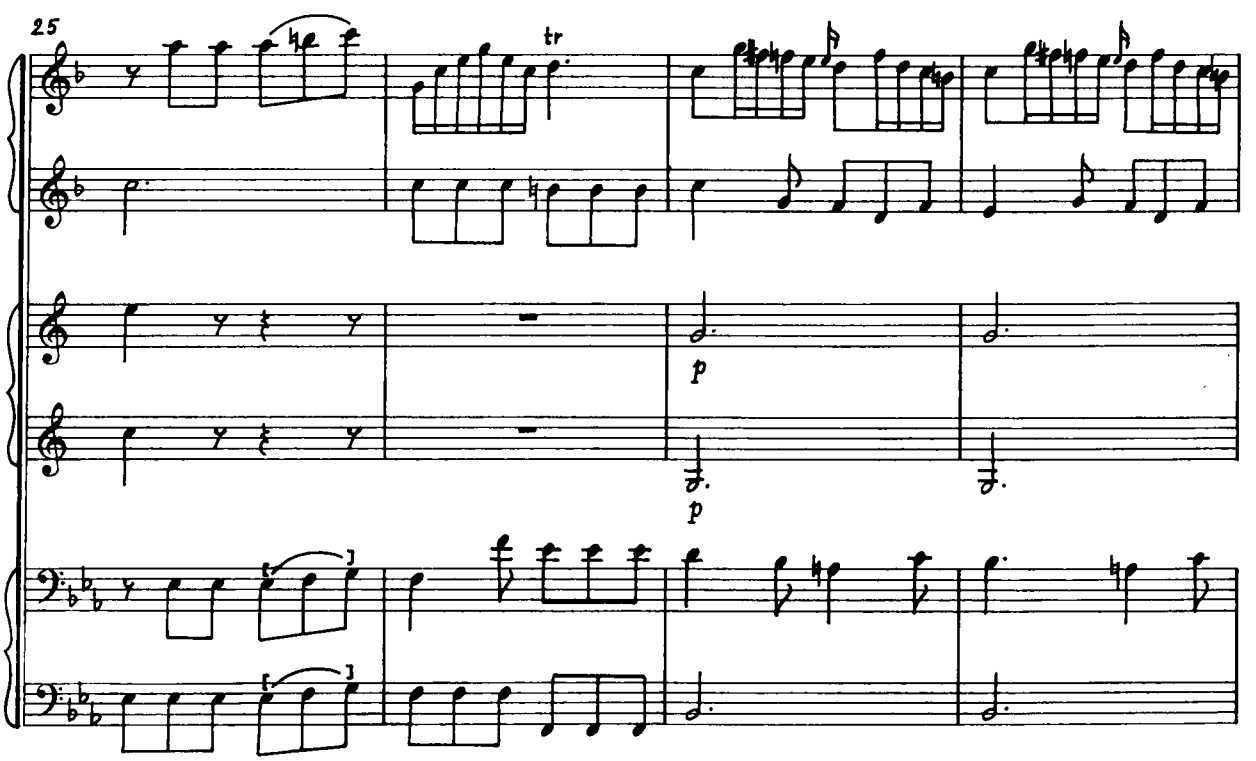

5
p
[p]
f
f
f
f

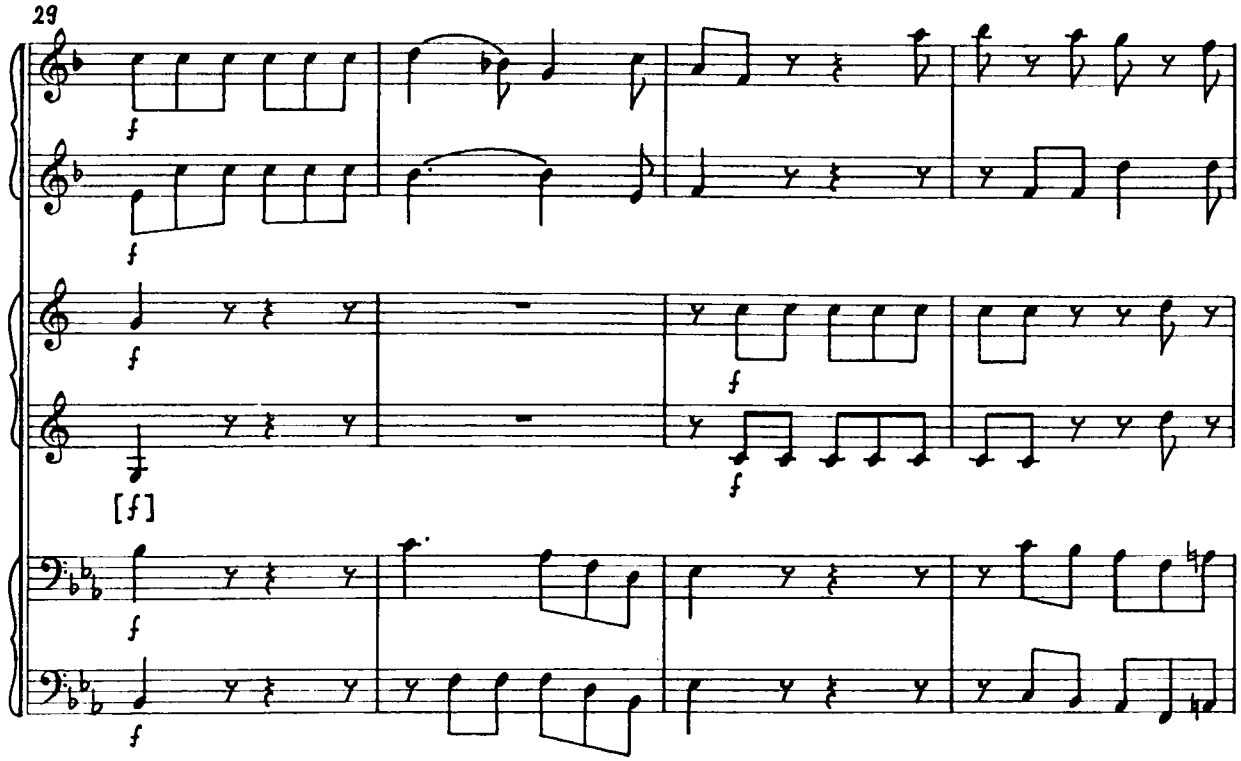

9
p
[p]
p
p

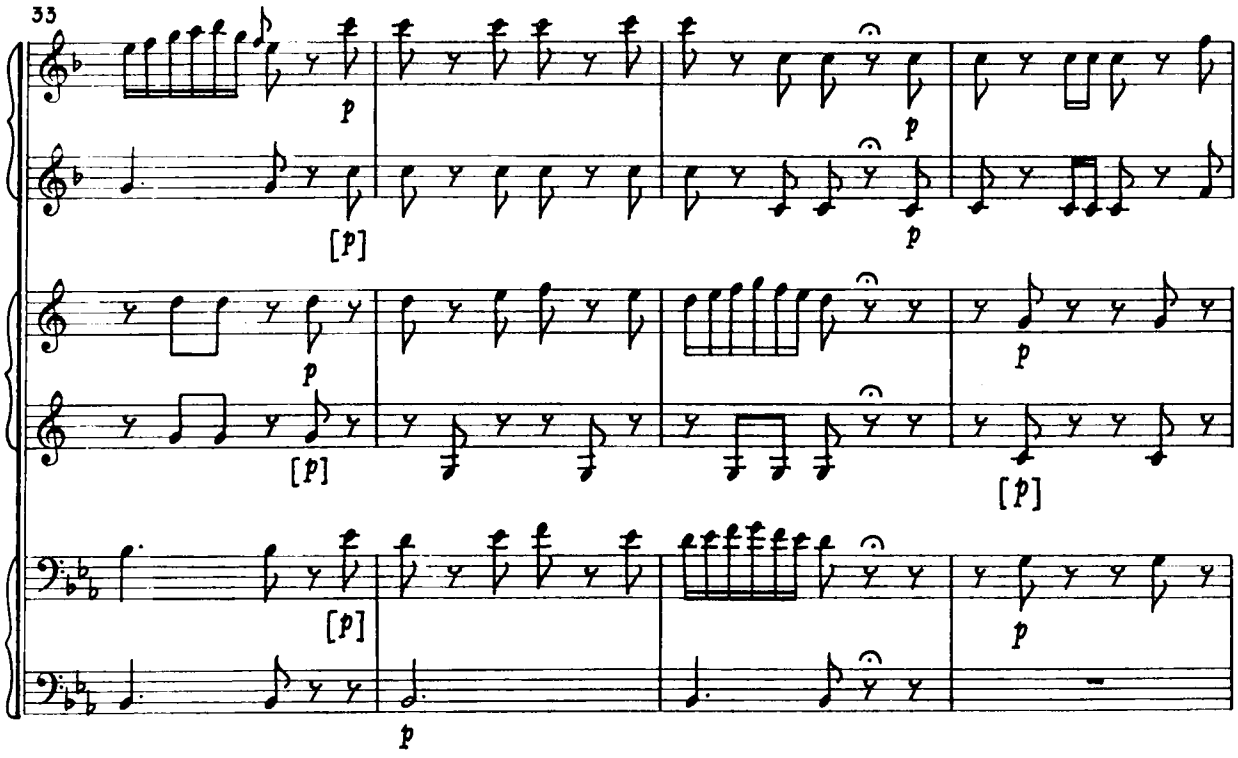

13
f
f
f
f
f
f

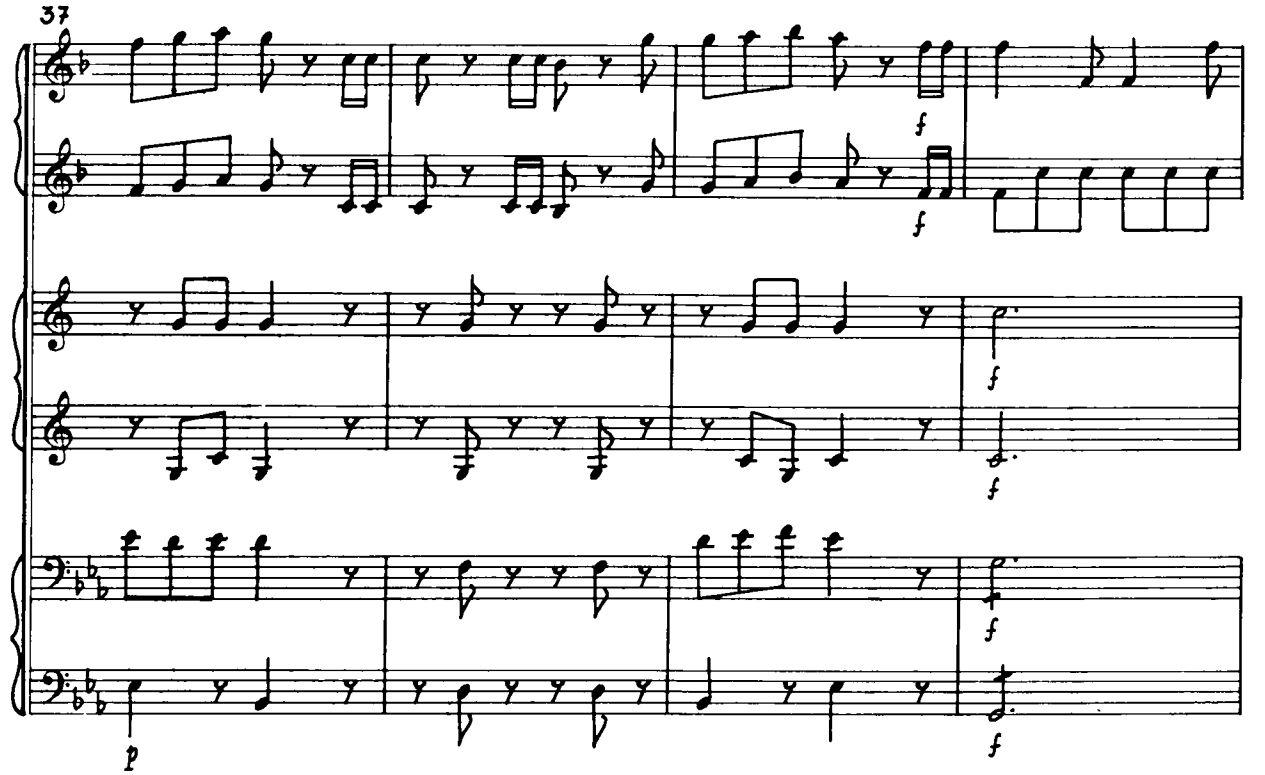

17
Solo
p
p
p
p
p

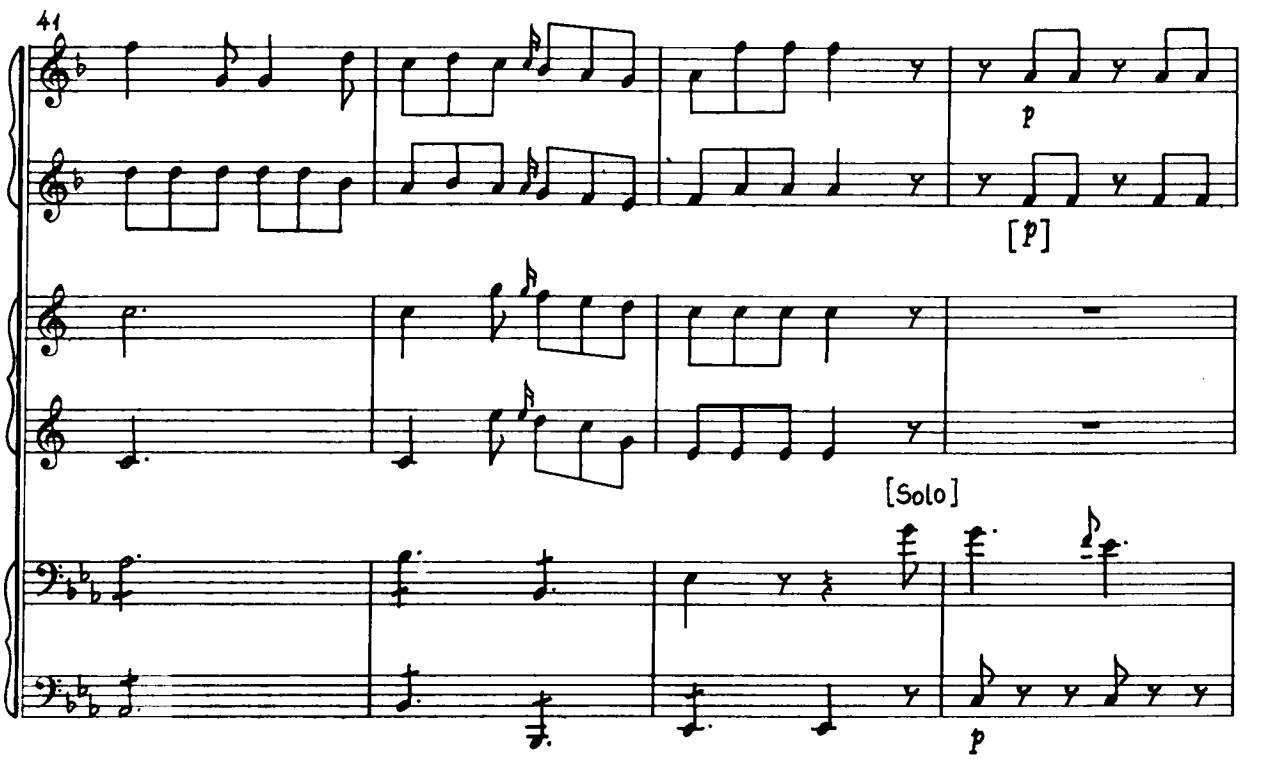

21
p
p

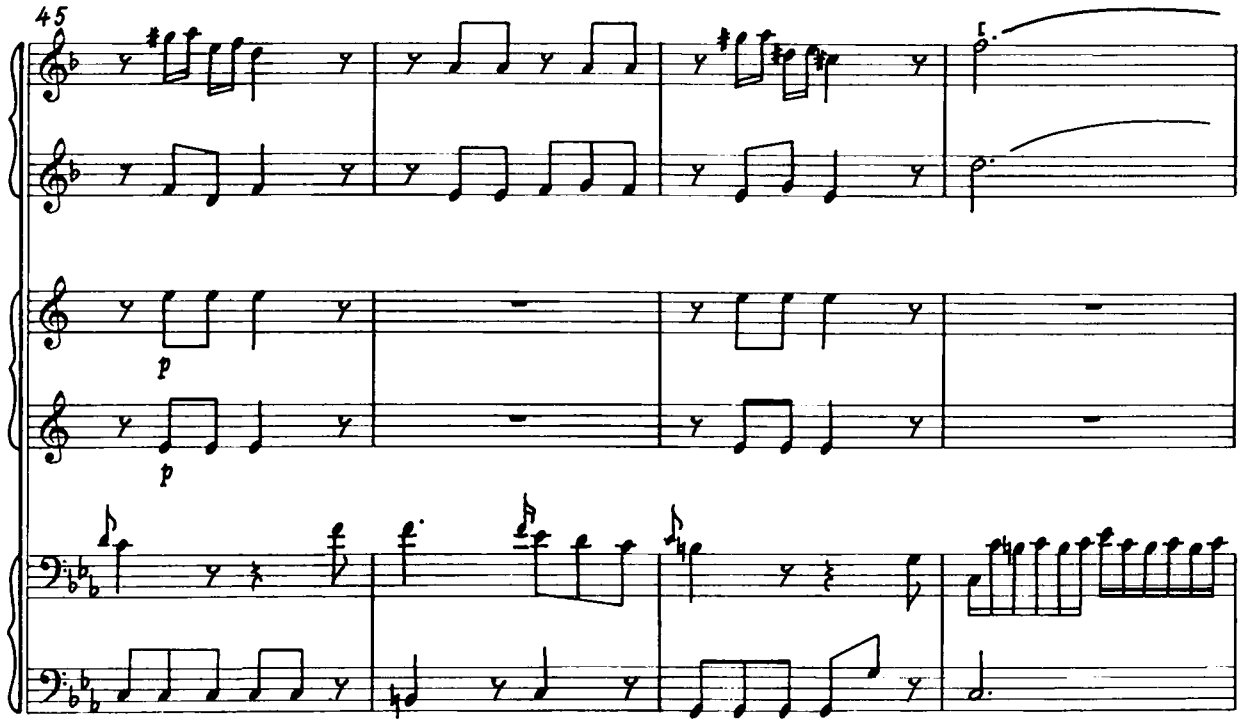

25
tr
p
p

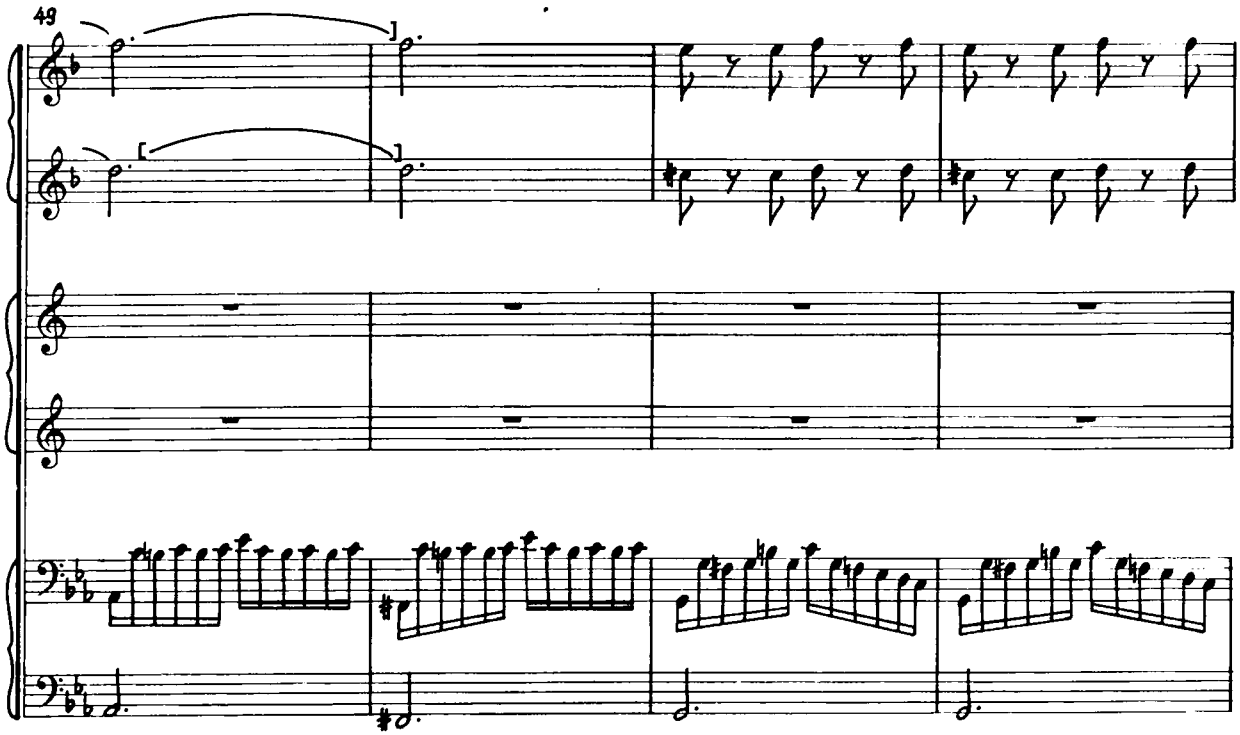

29
f
f
f
[f]
f
f
f
f

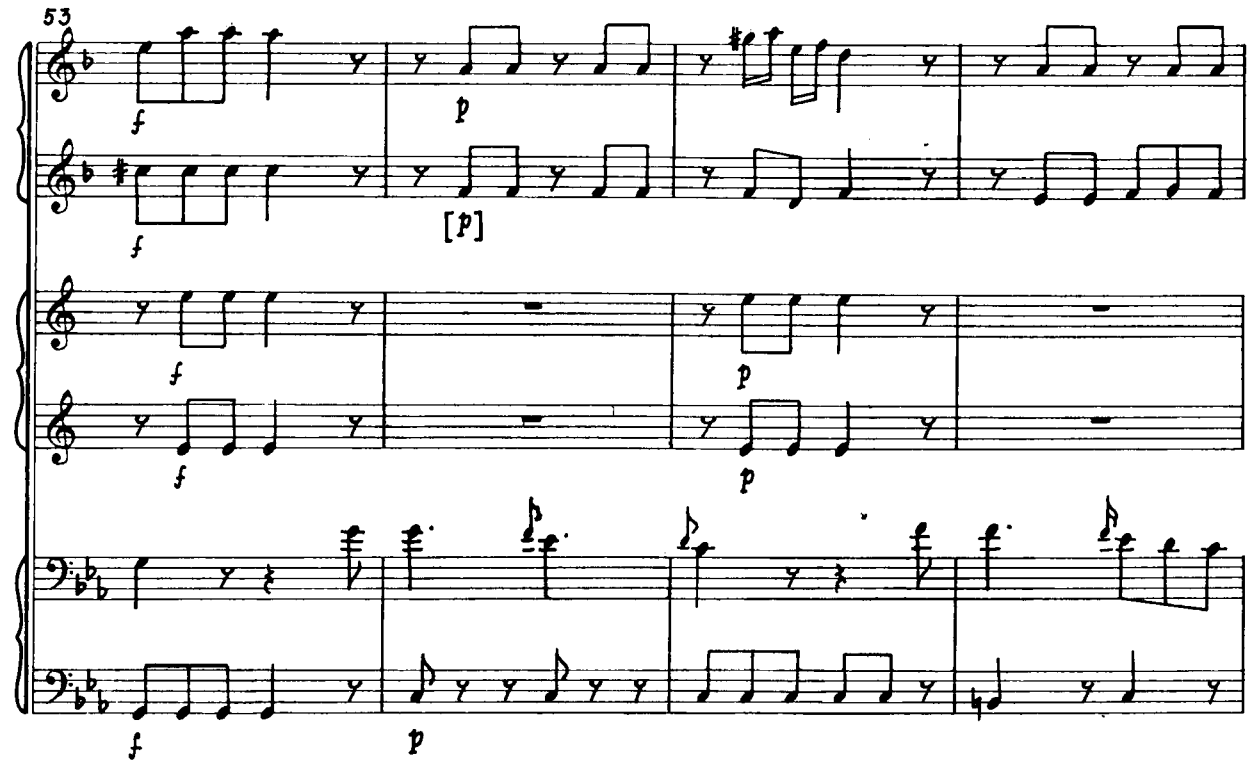

33
p
[p]
p
p
p
[p]
[p]
[p]
p
p

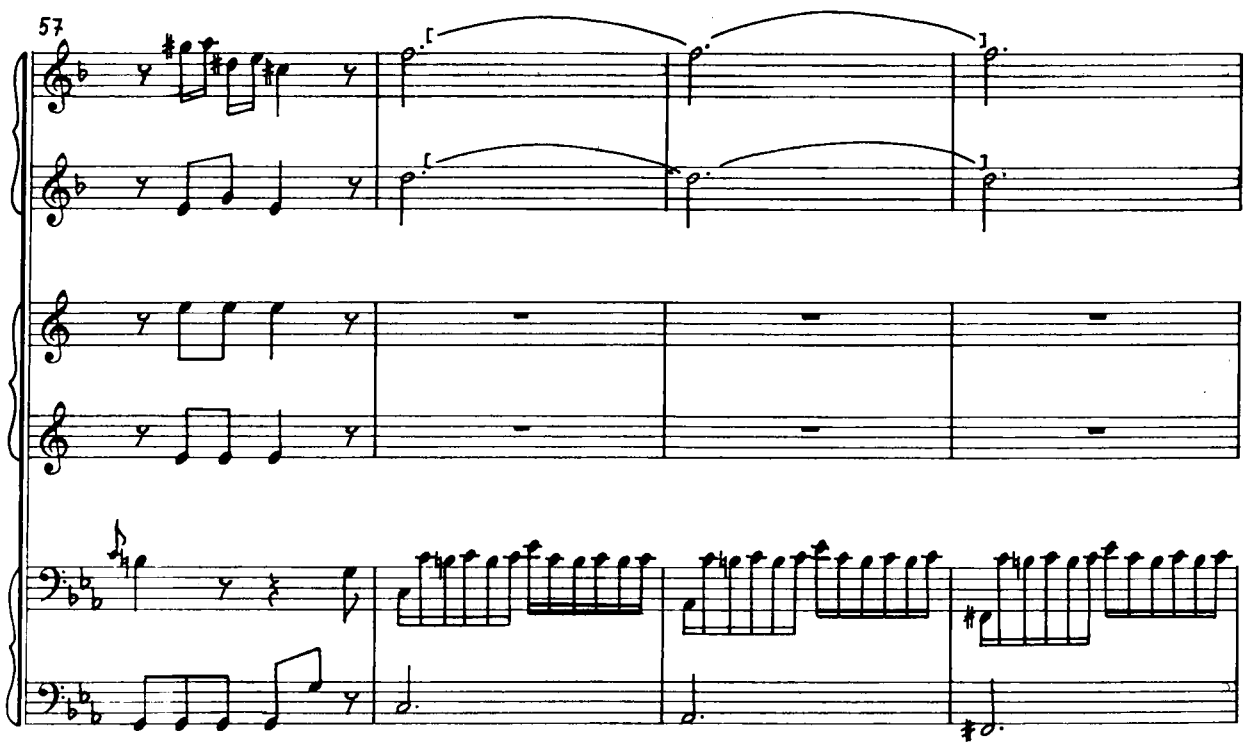

37
f
f
f
f
p
f

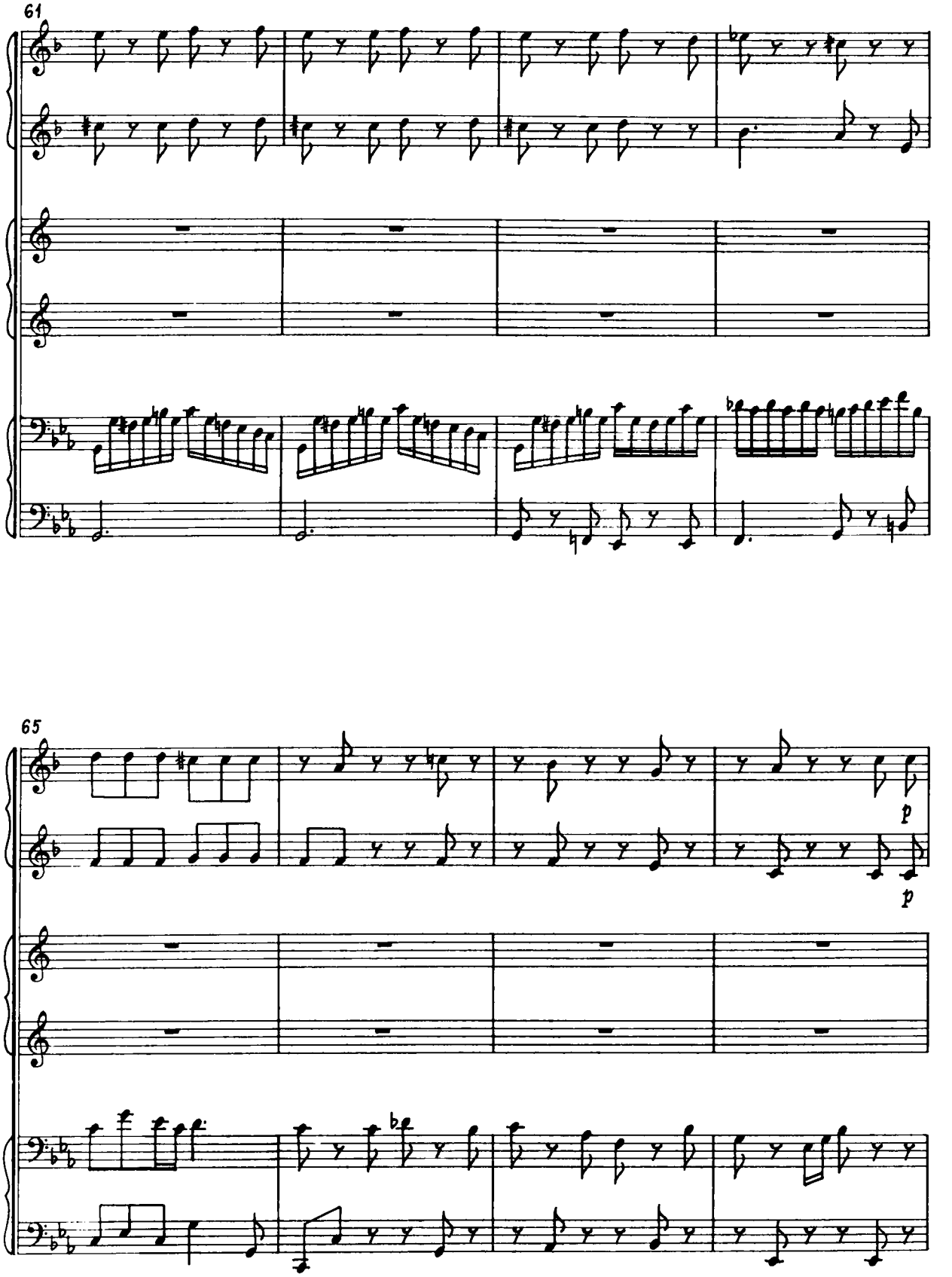

41
p
[p]
[Solo]
p

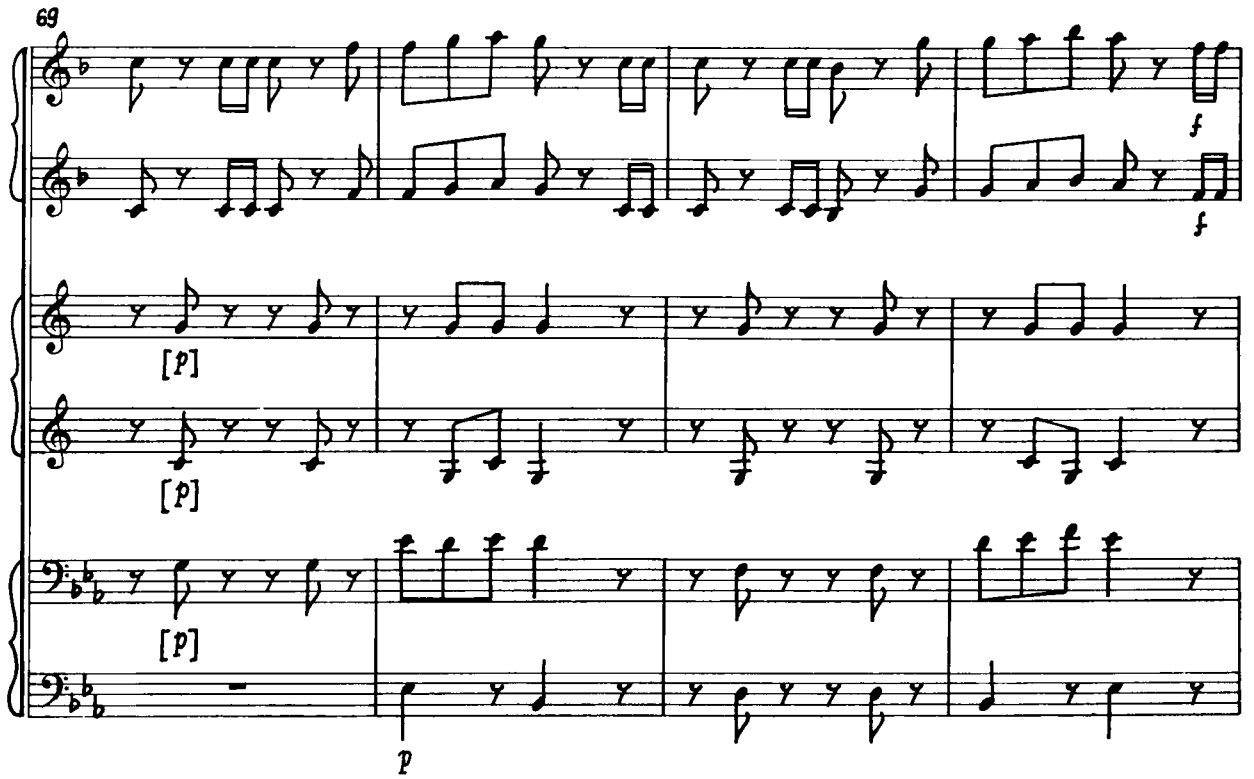

45
p
p

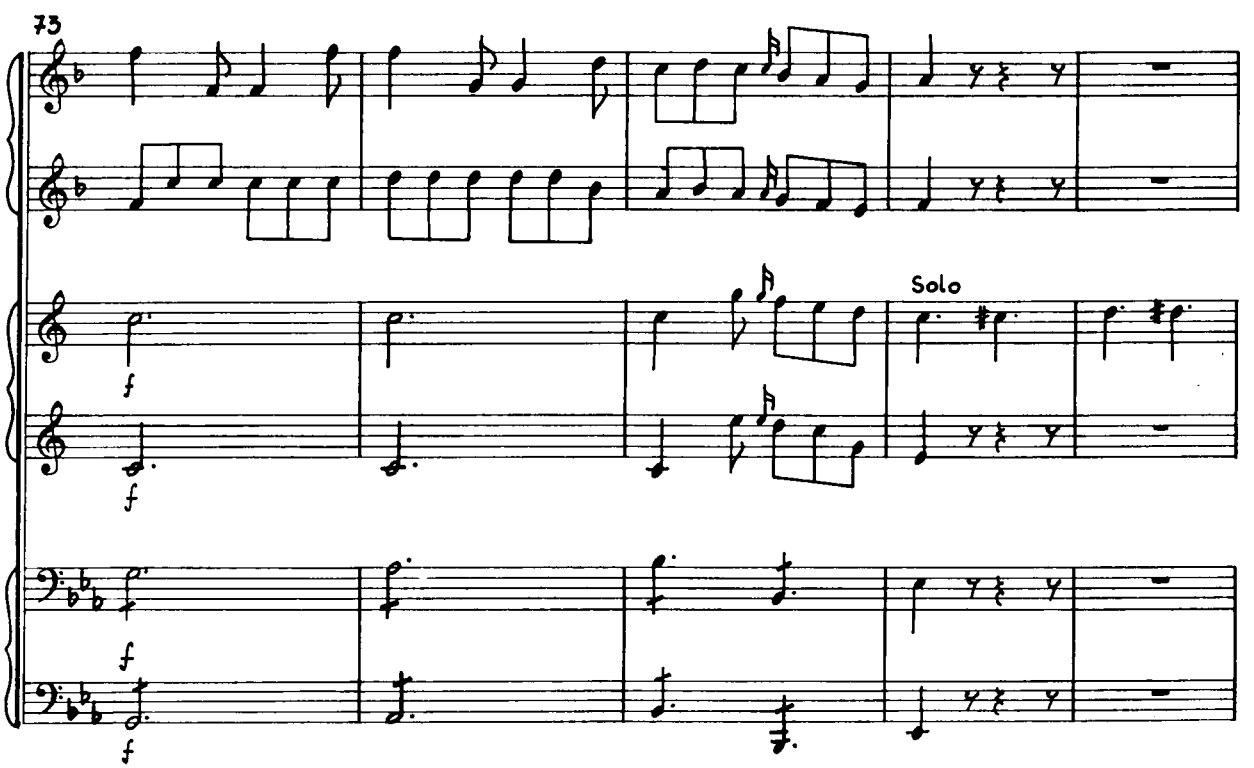

49

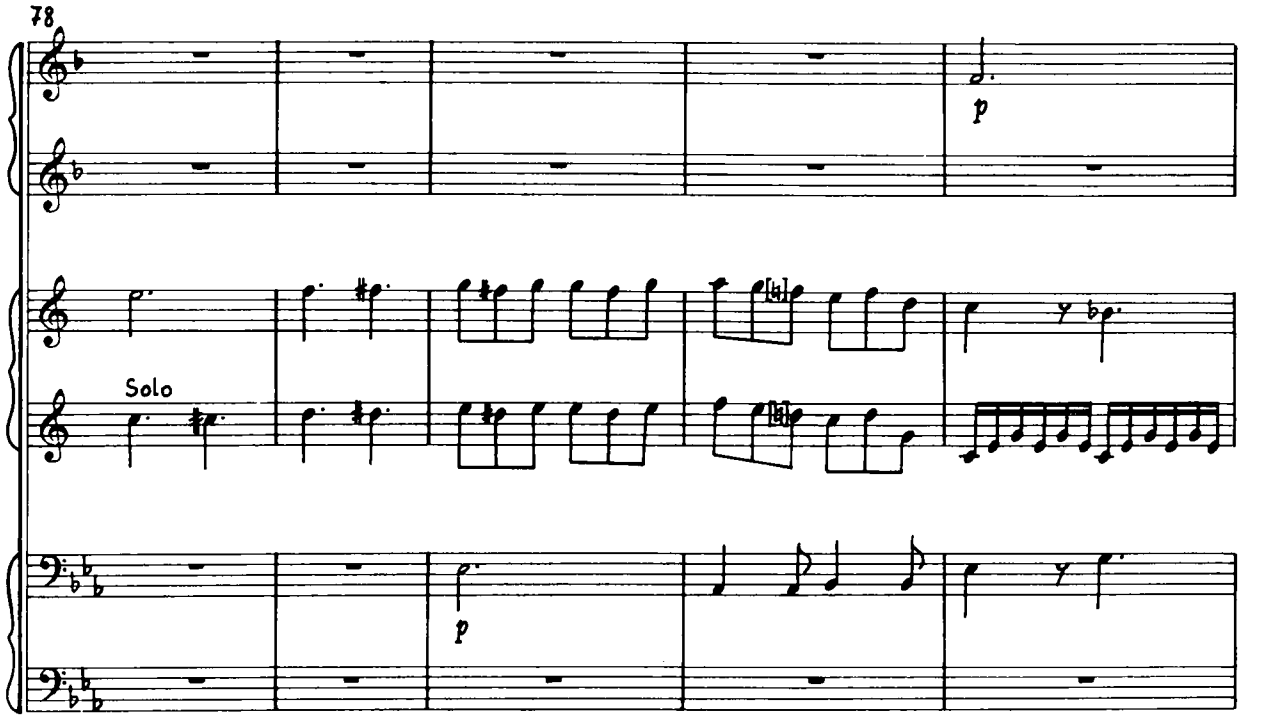

53
f
p
[p]
f
p
f
p
f
p

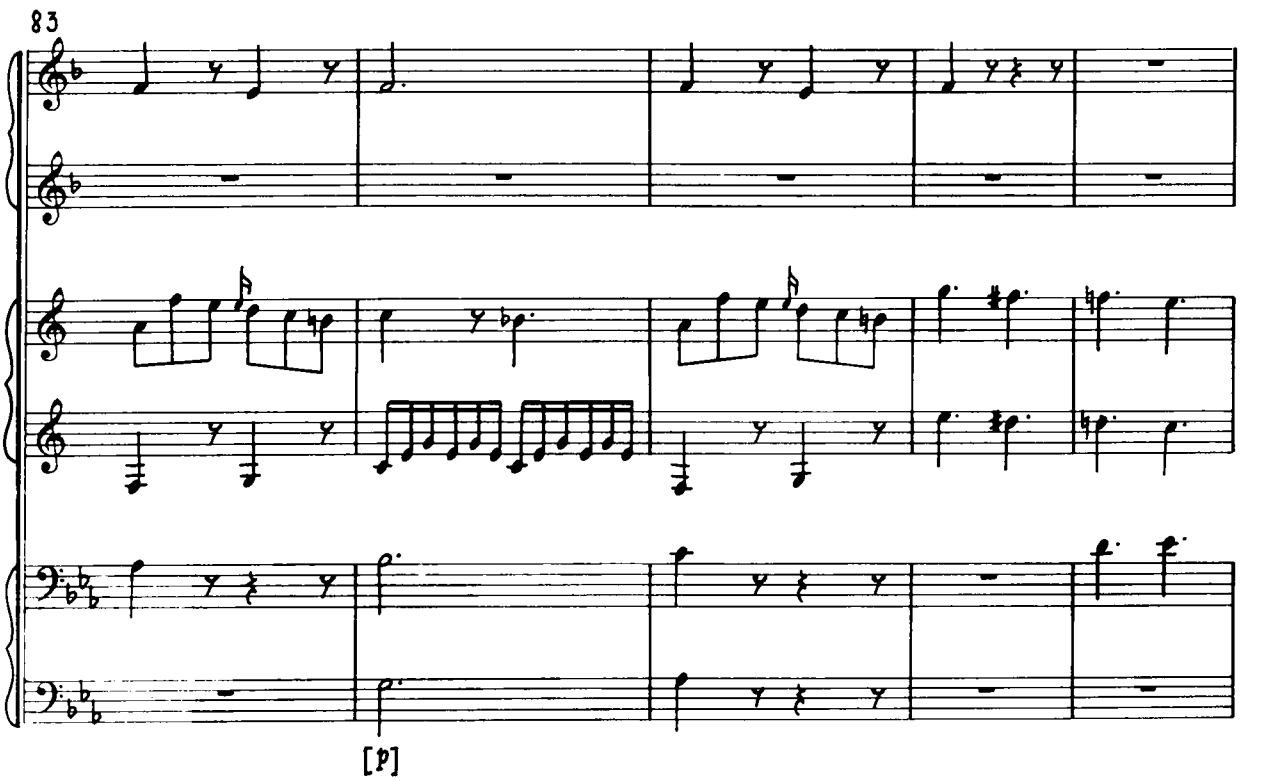

57

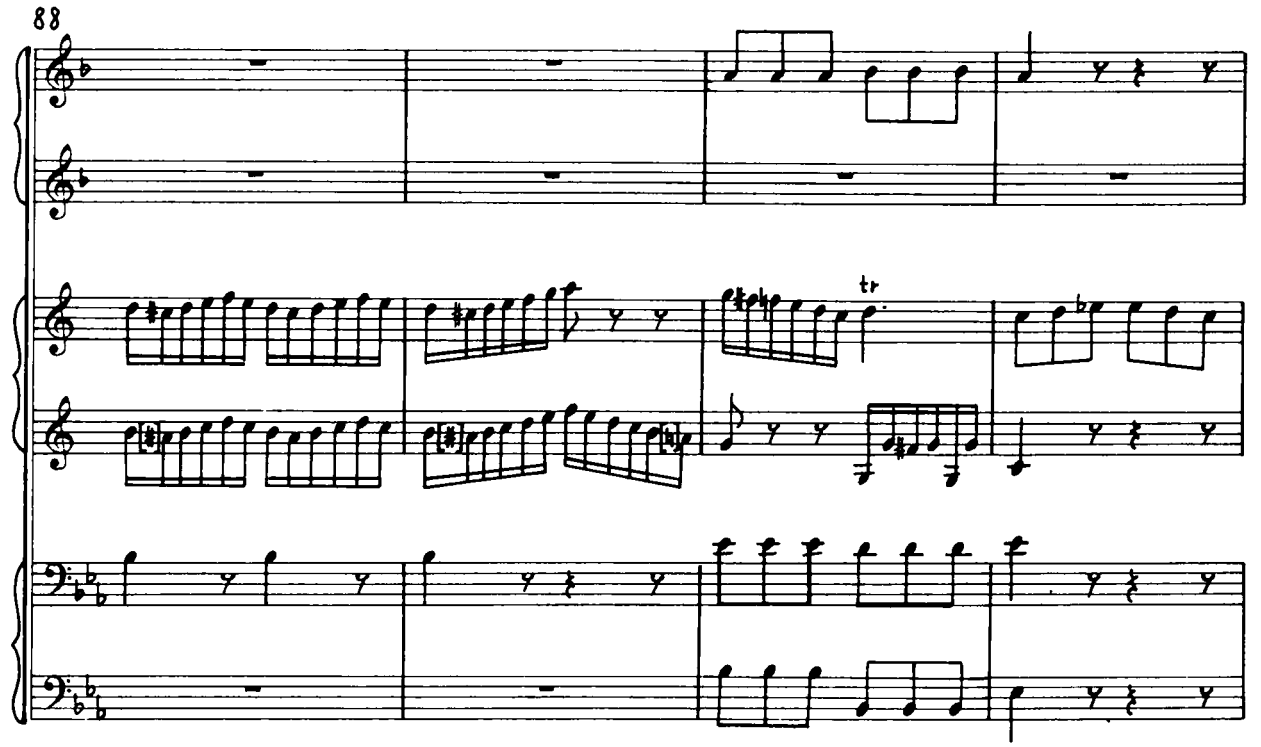

61
65
p
p

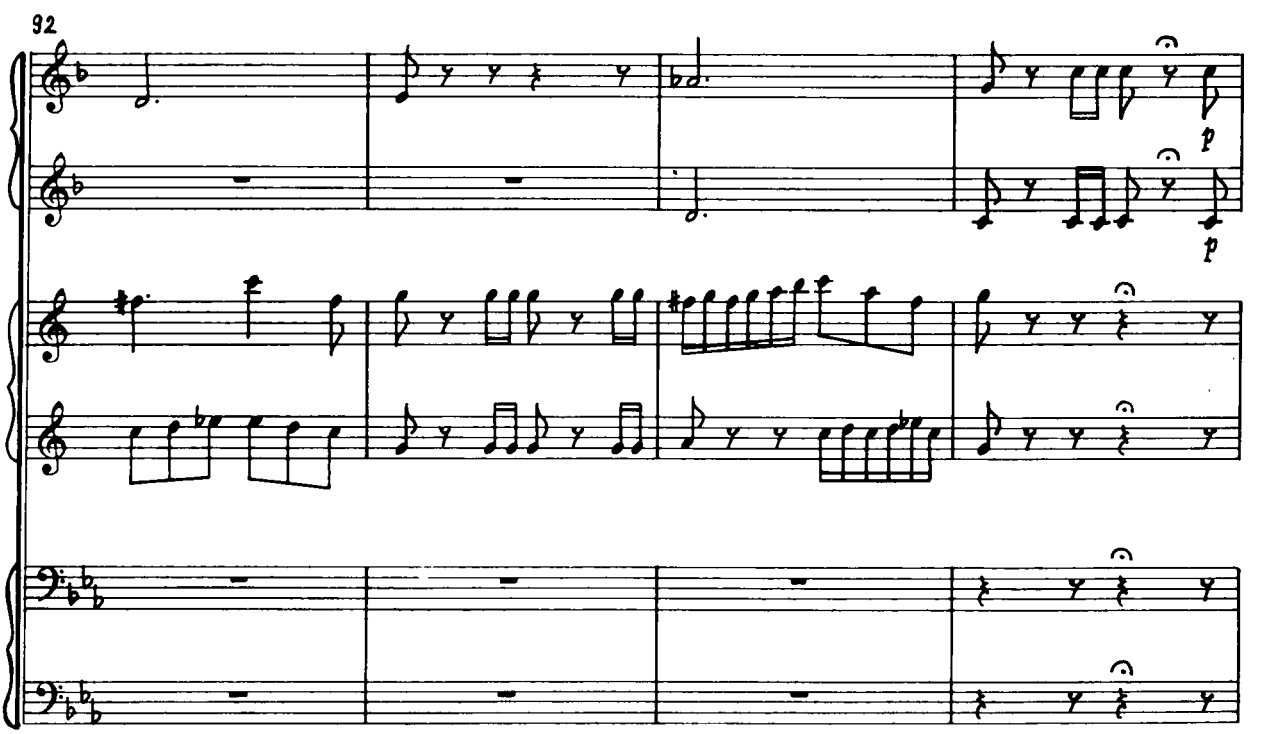

69
f
f
[p]
[p]
[p]
p

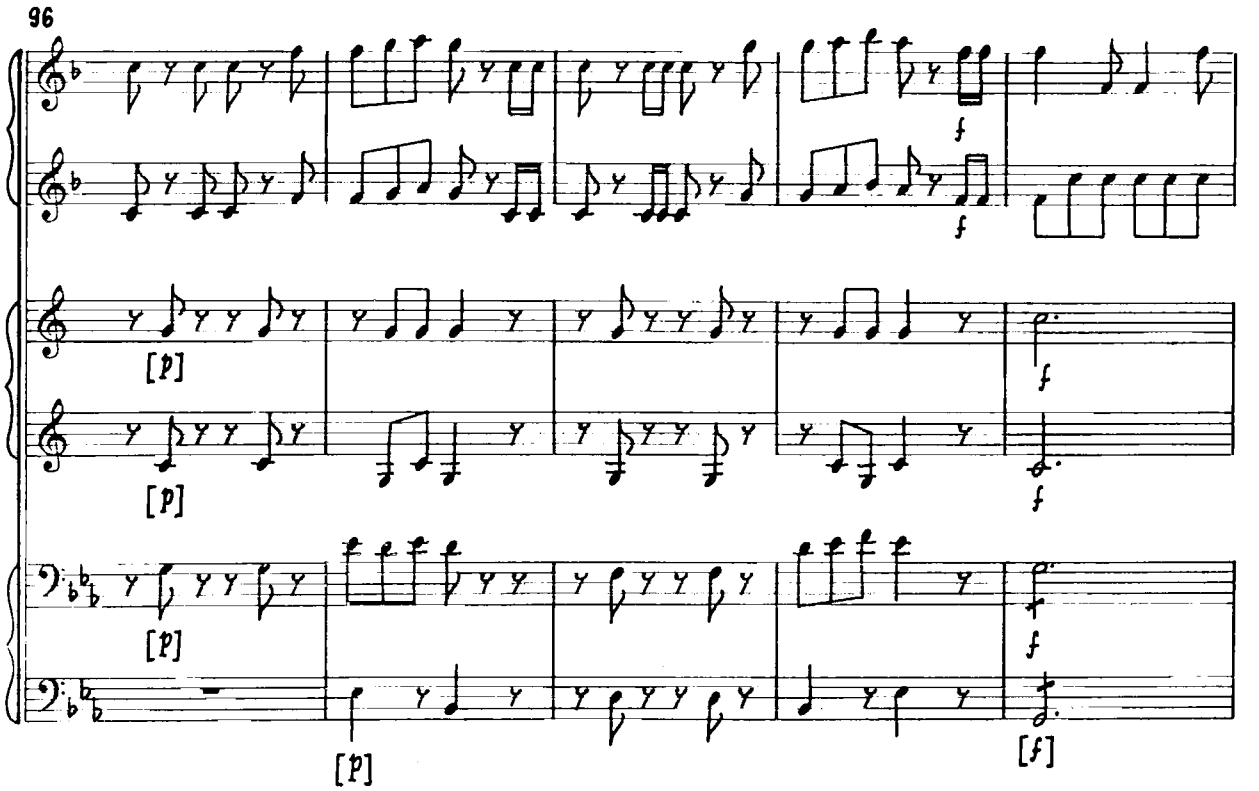

73
Solo
f
f
f
f

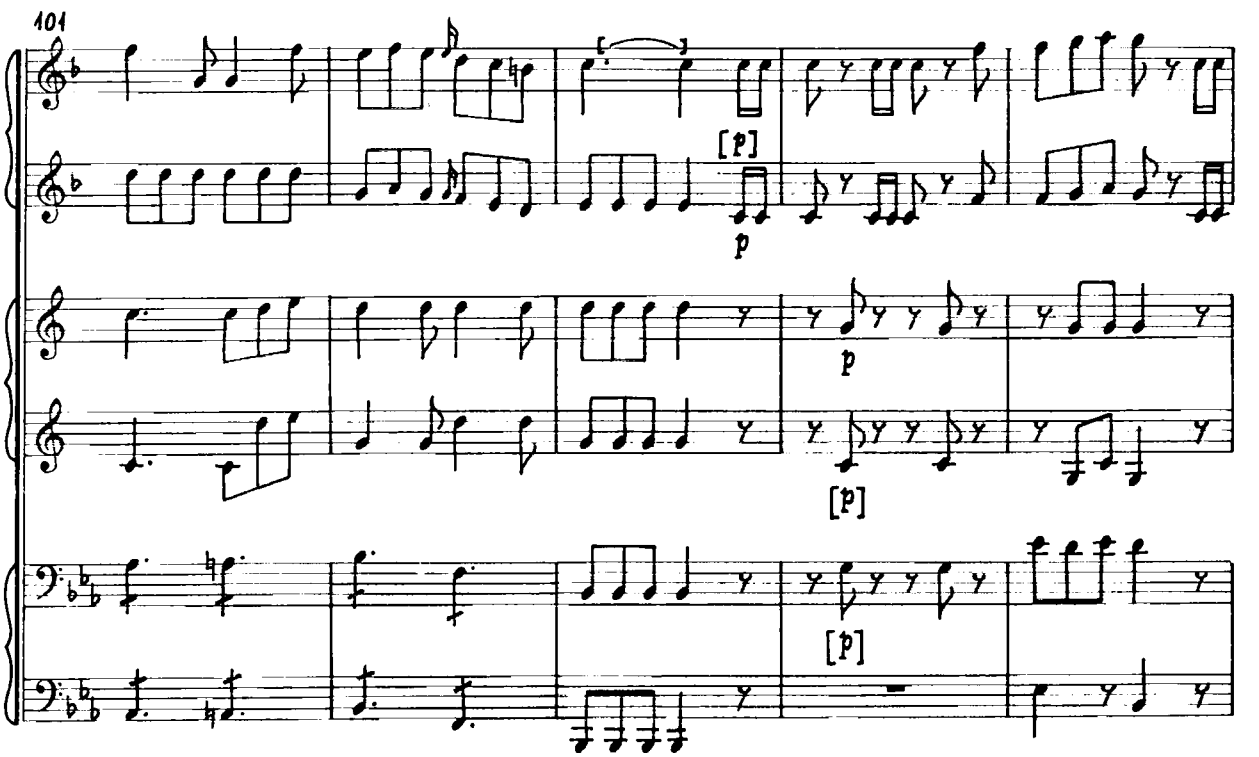

78
Solo
p
p

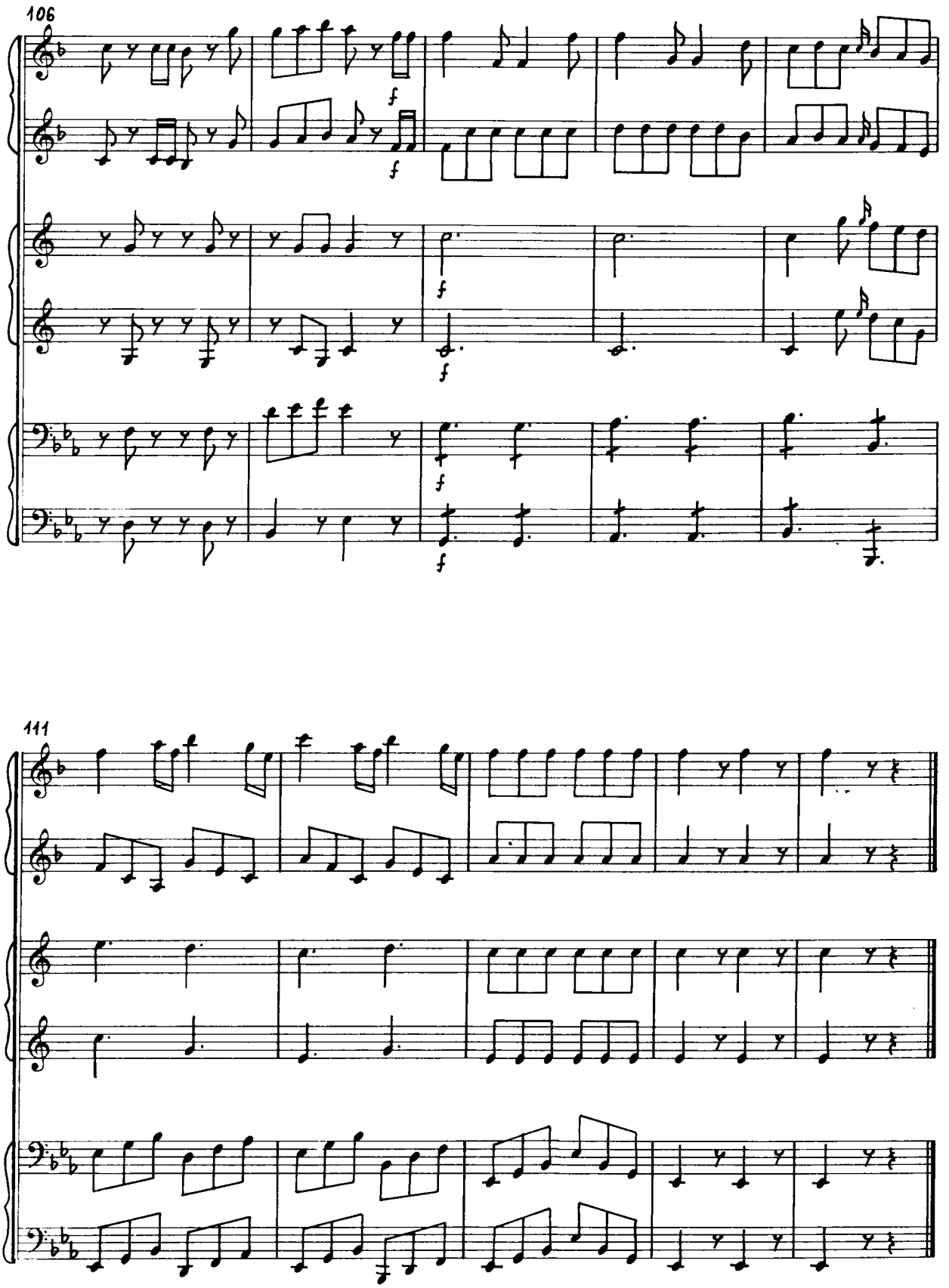

83
[p]


88
tr


92
p
p

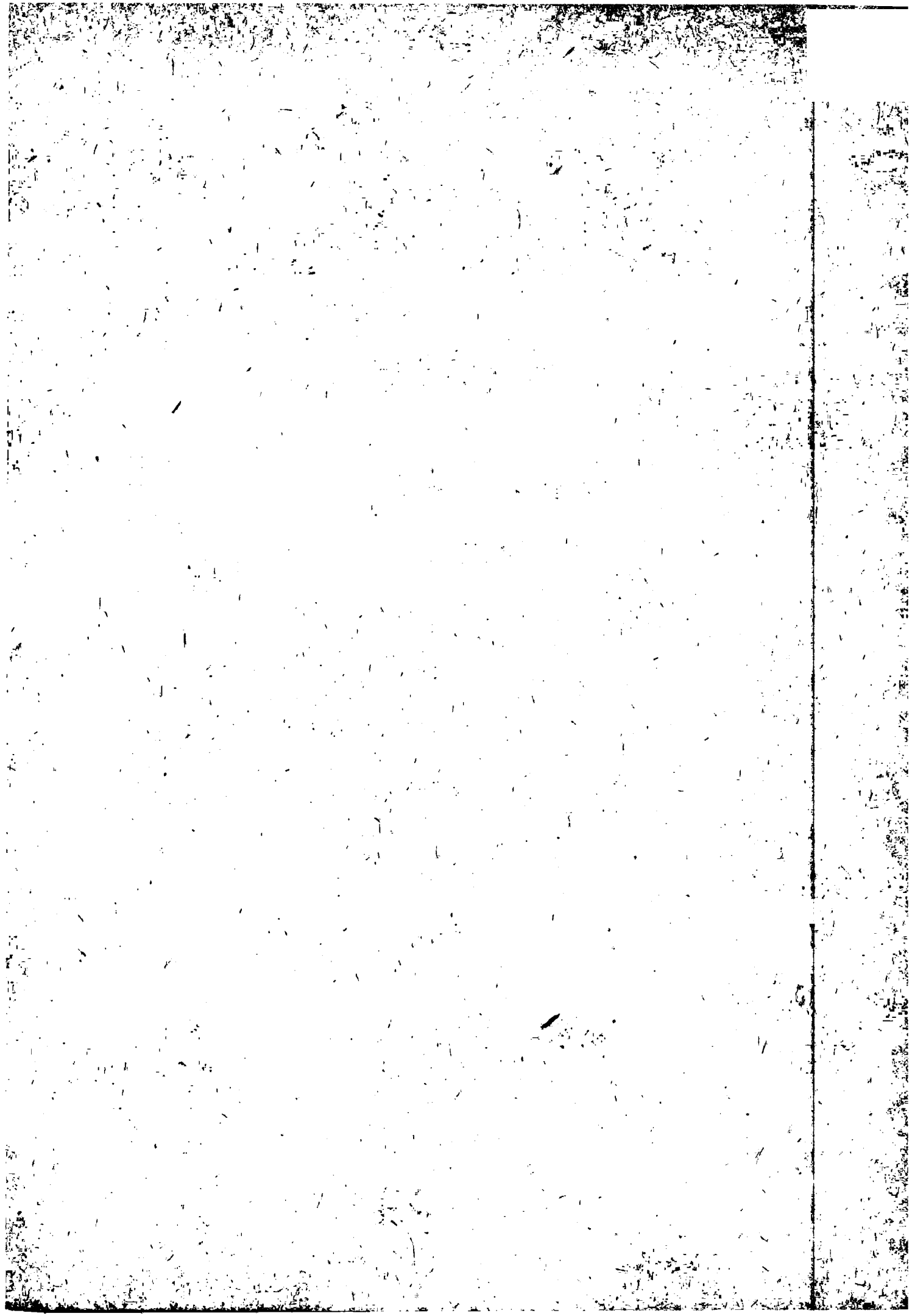

96
[p]
[p]
[p]
[p]
f
f
f
f
[f]


101
[p]
p
p
[p]
[p]

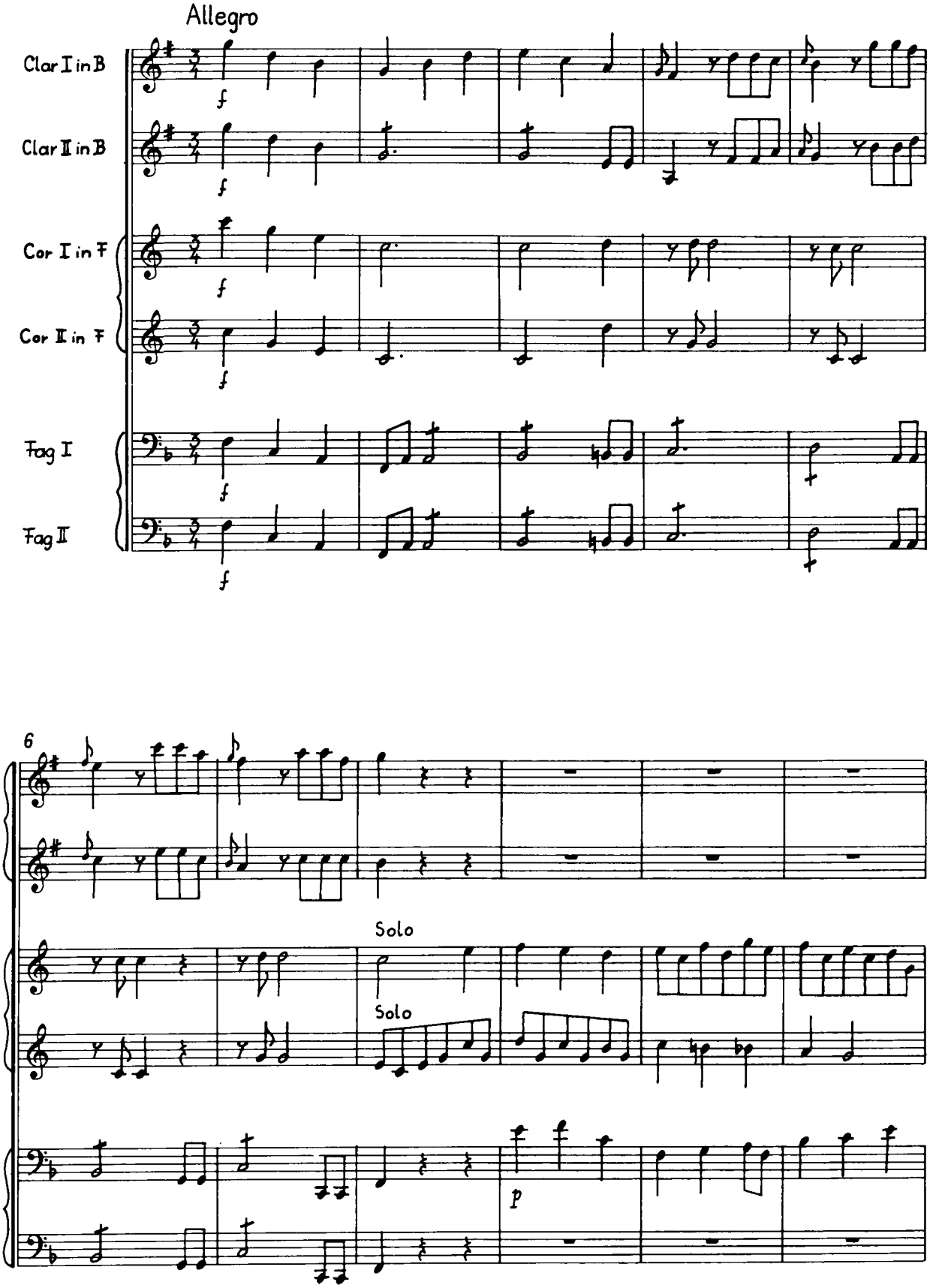

106
f
f
f
f
f
111

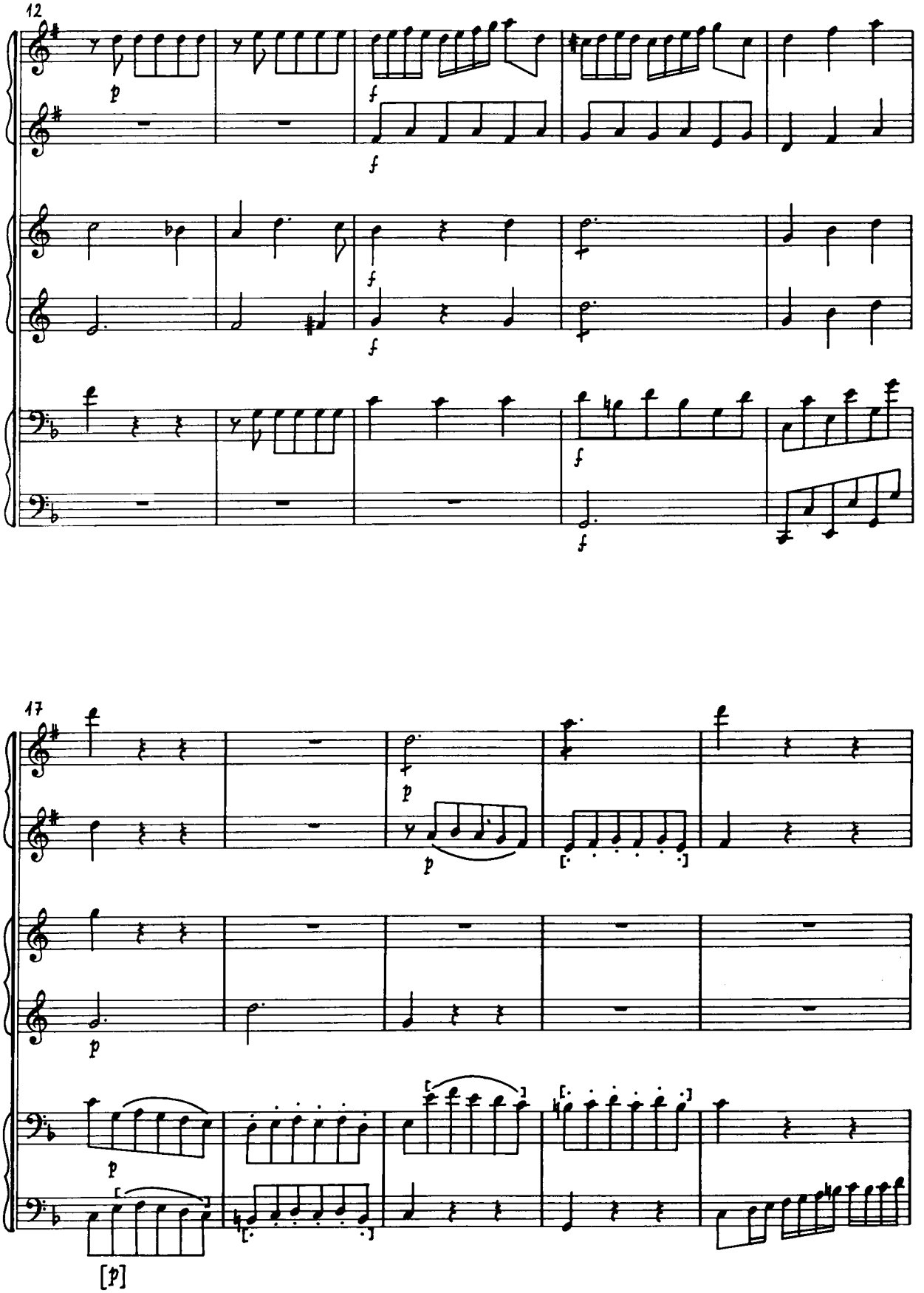
Partita in F

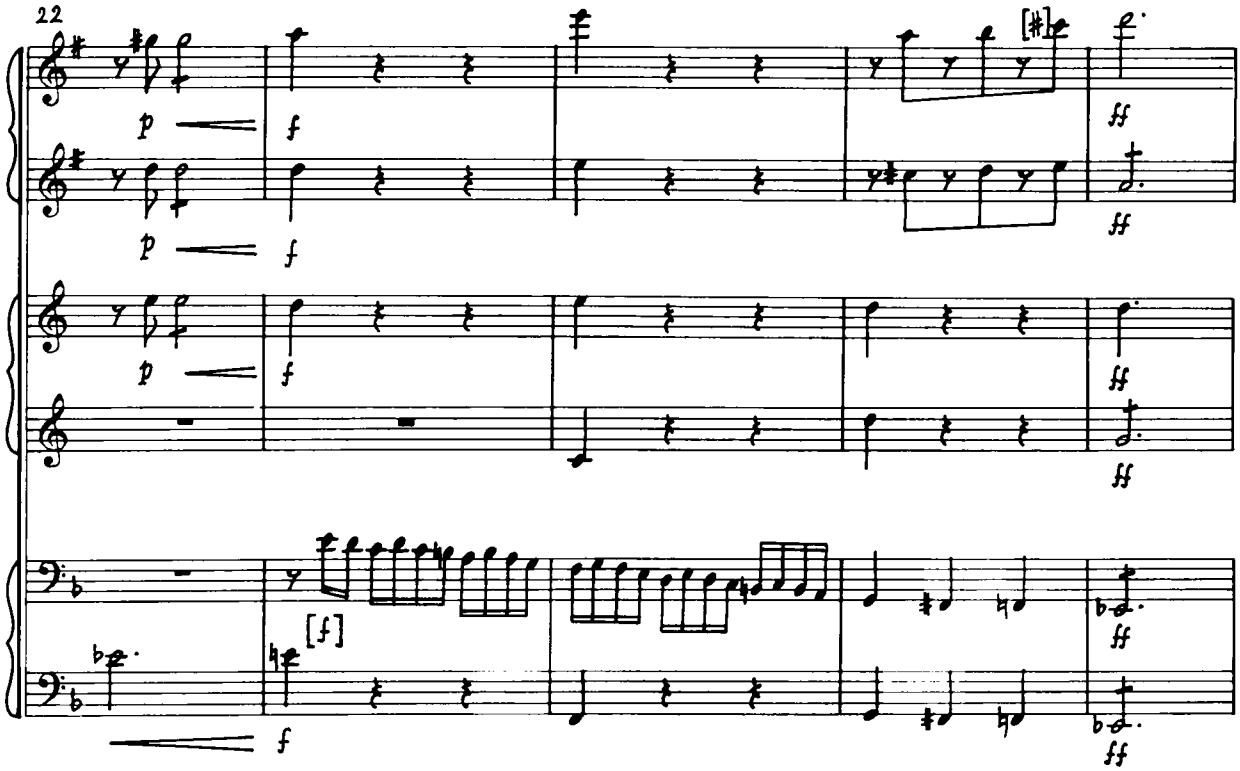
(0/127)

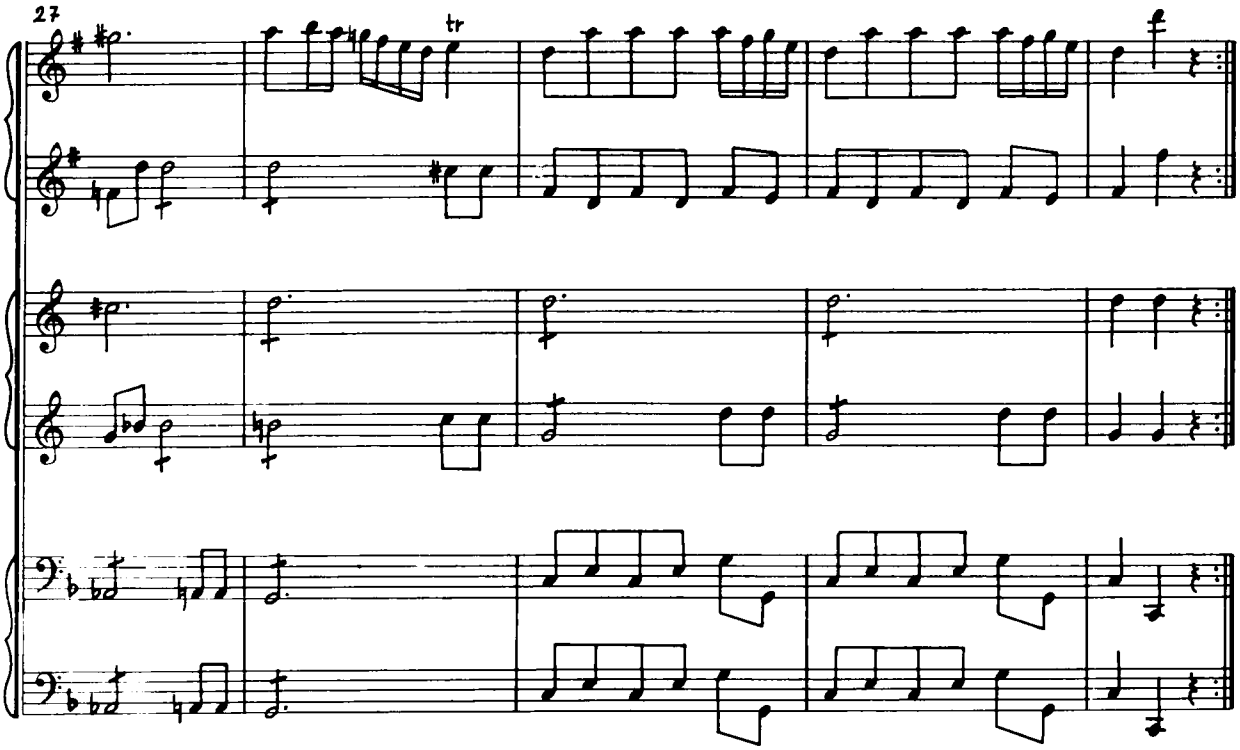


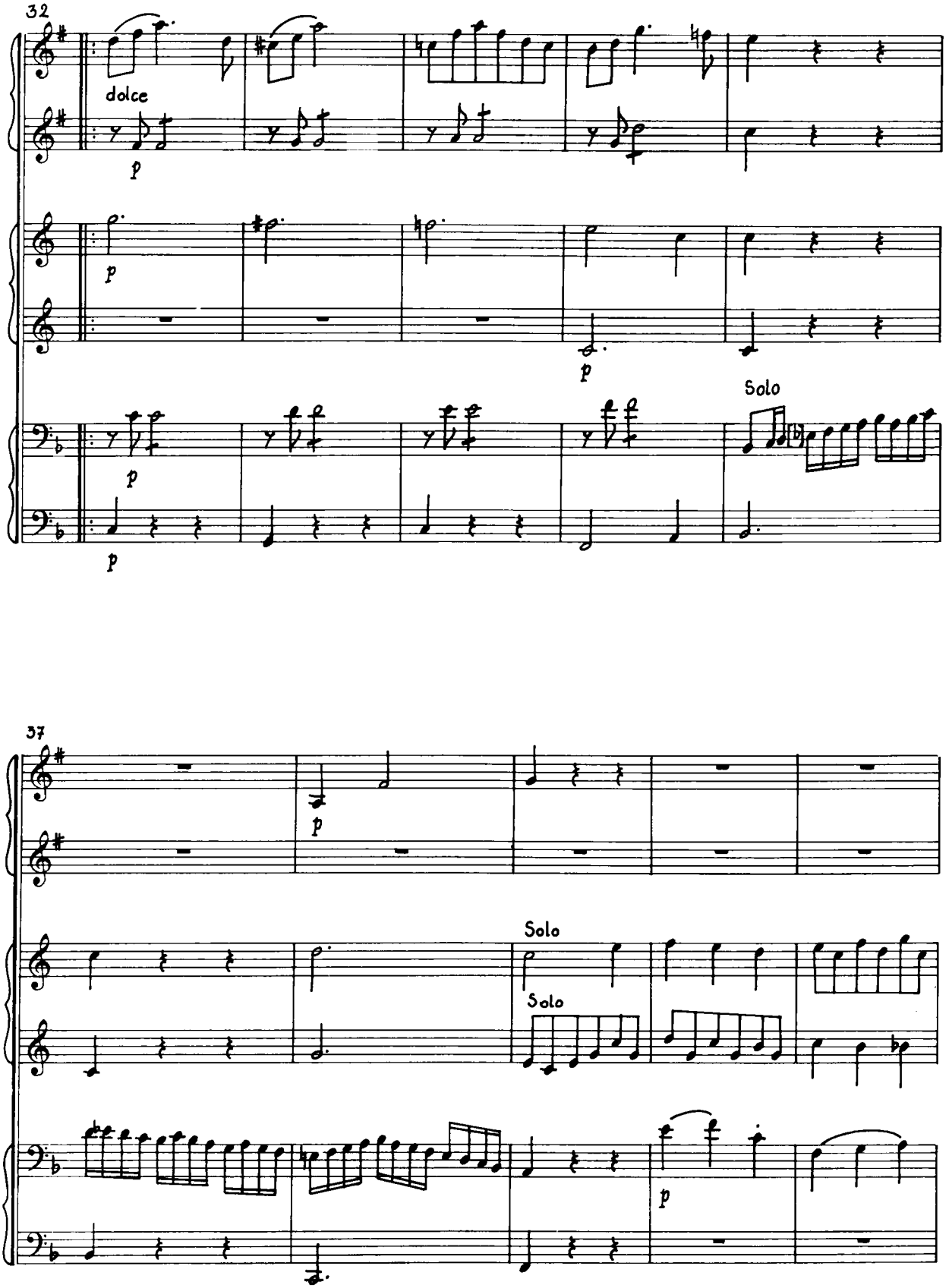
I.

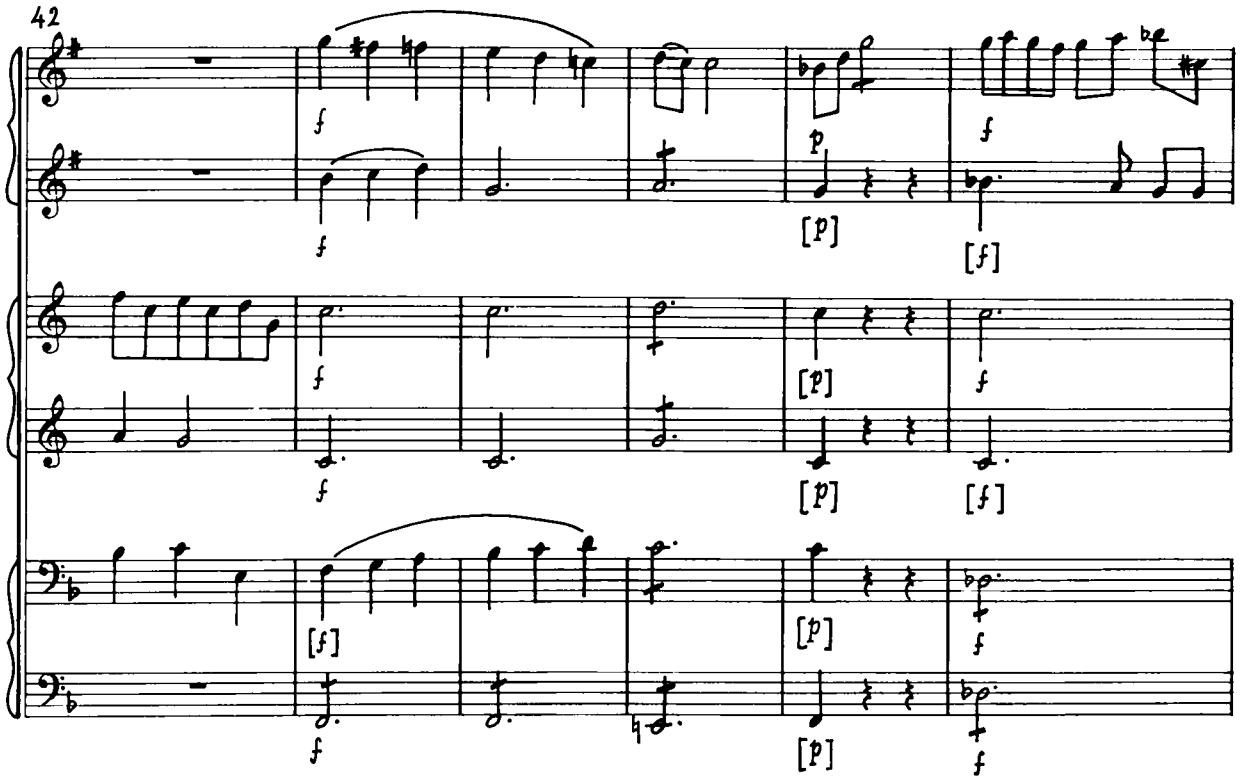

Allegro
Clar I in B
Clar II in B
Cor I in F
Cor II in F
Fag I
Fag II
f
6
Solo
Solo
p

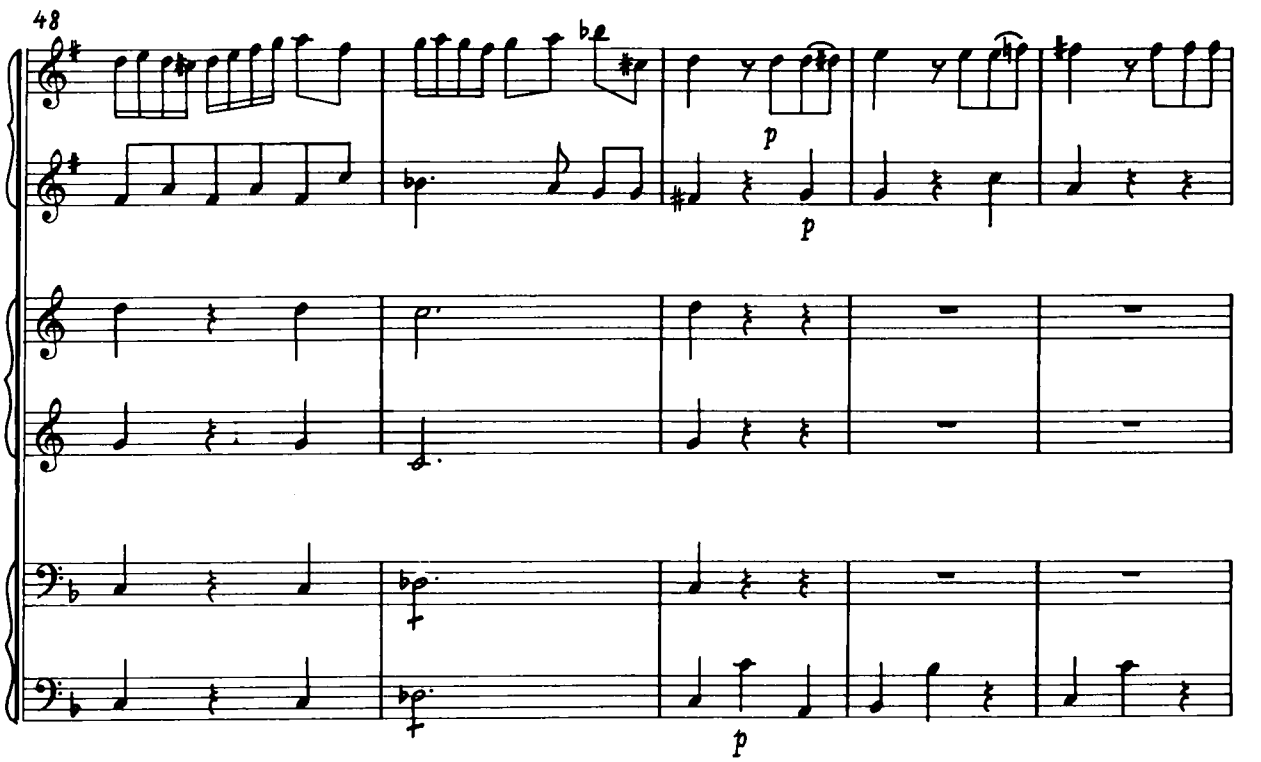

12
17
p
f
[p]

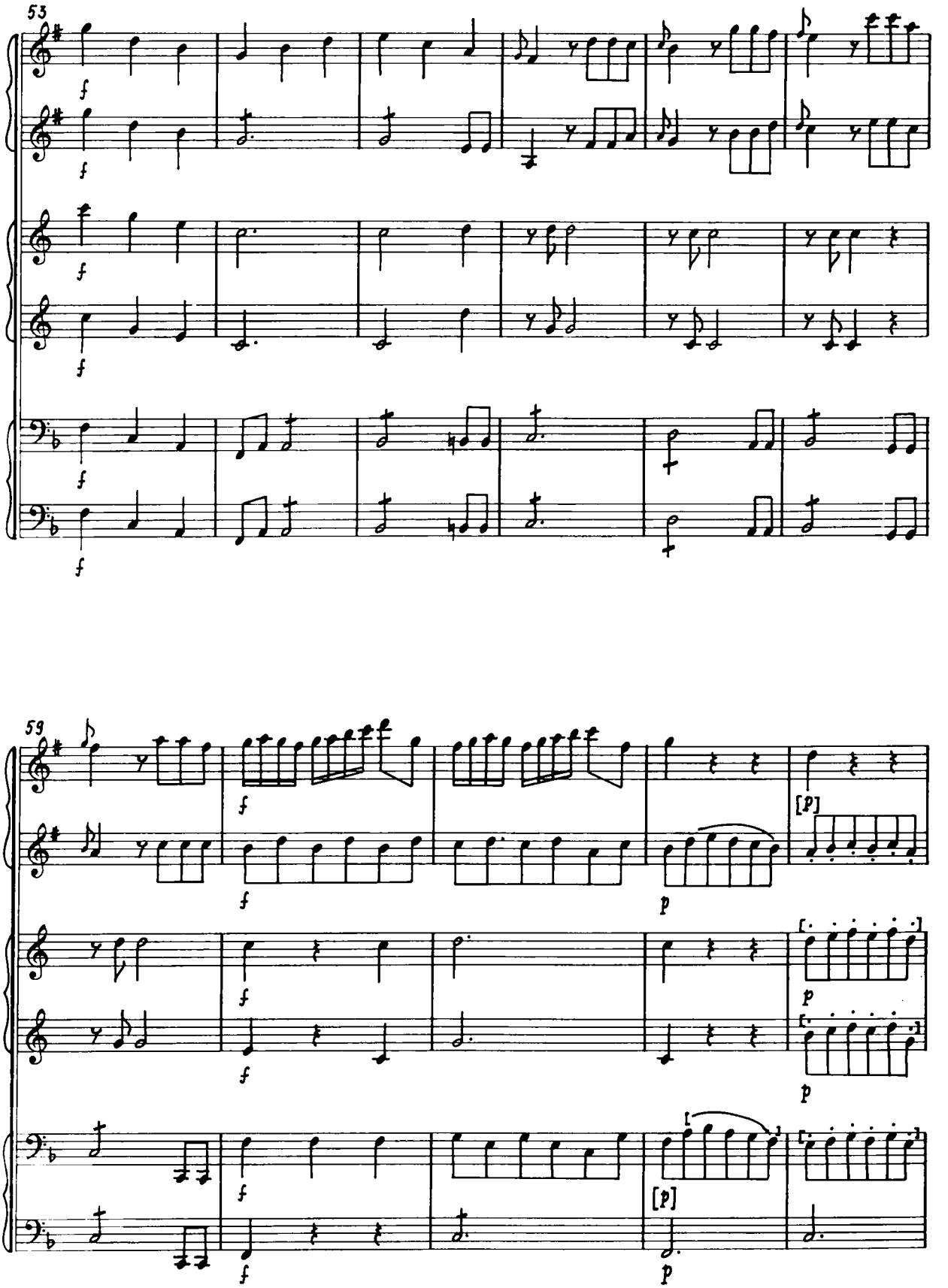

22
p
f
[f]
ff

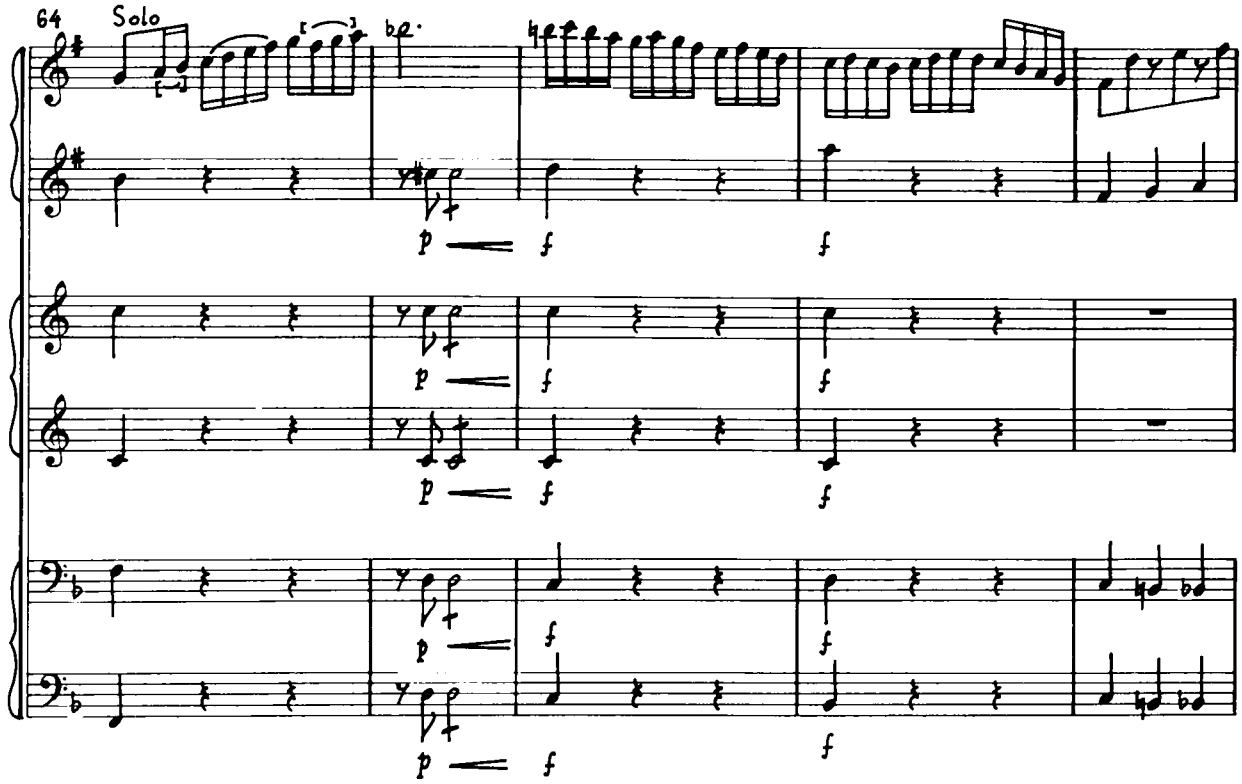

27
tr

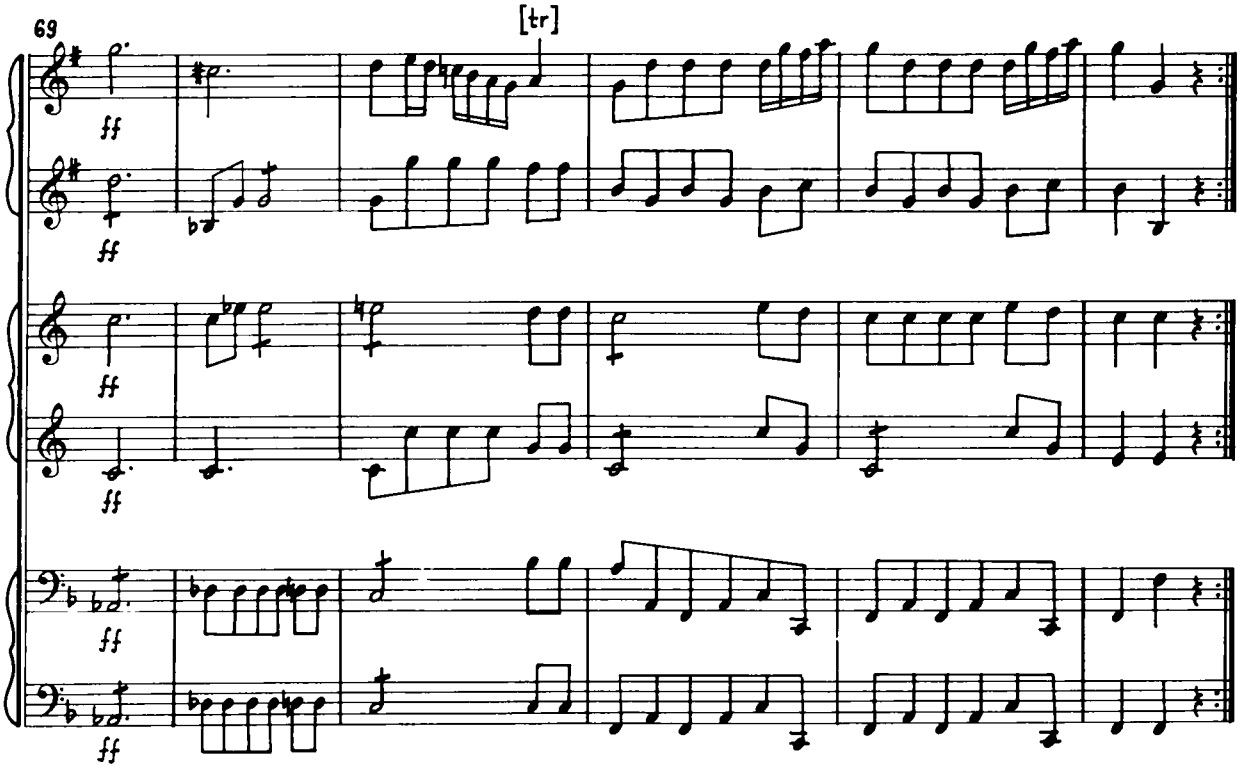

32
dolce
p
p
p
p
p
Solo
37
p
Solo
Solo
p


42
f
[p]
[f]


48
p

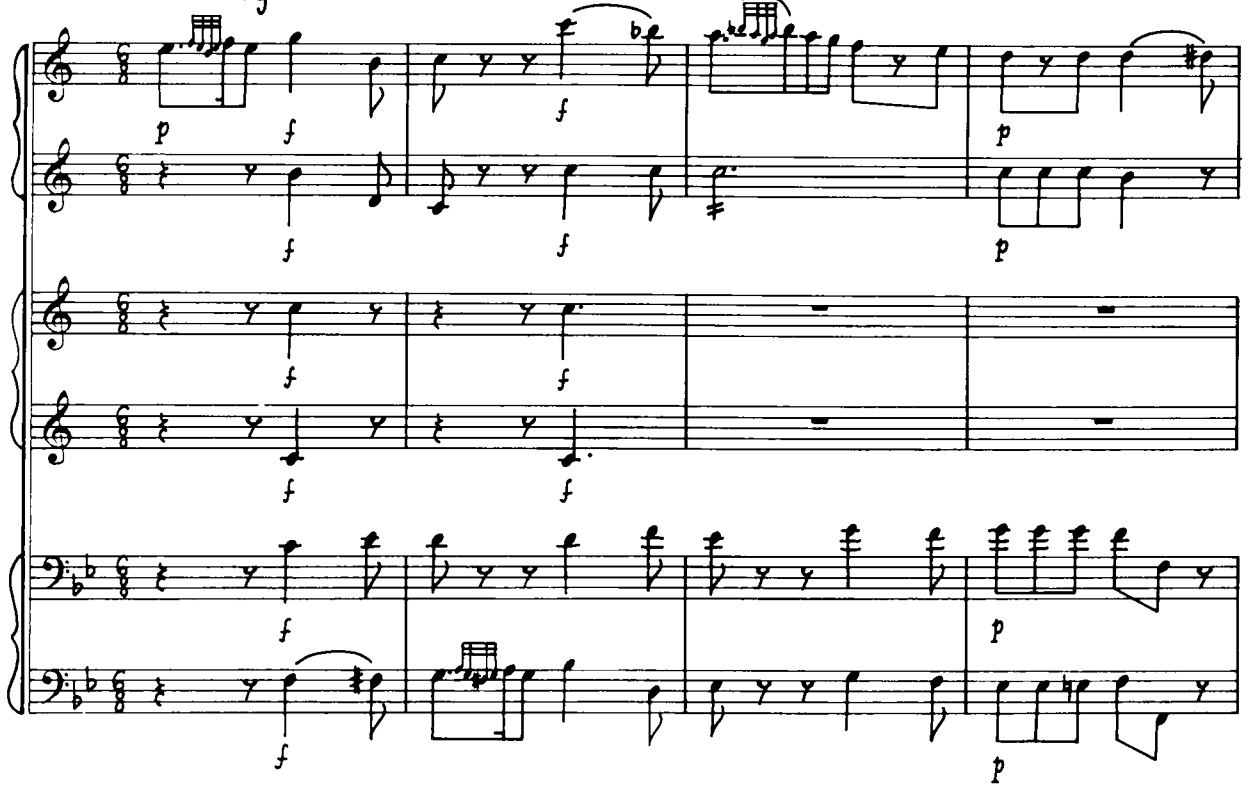

53
59

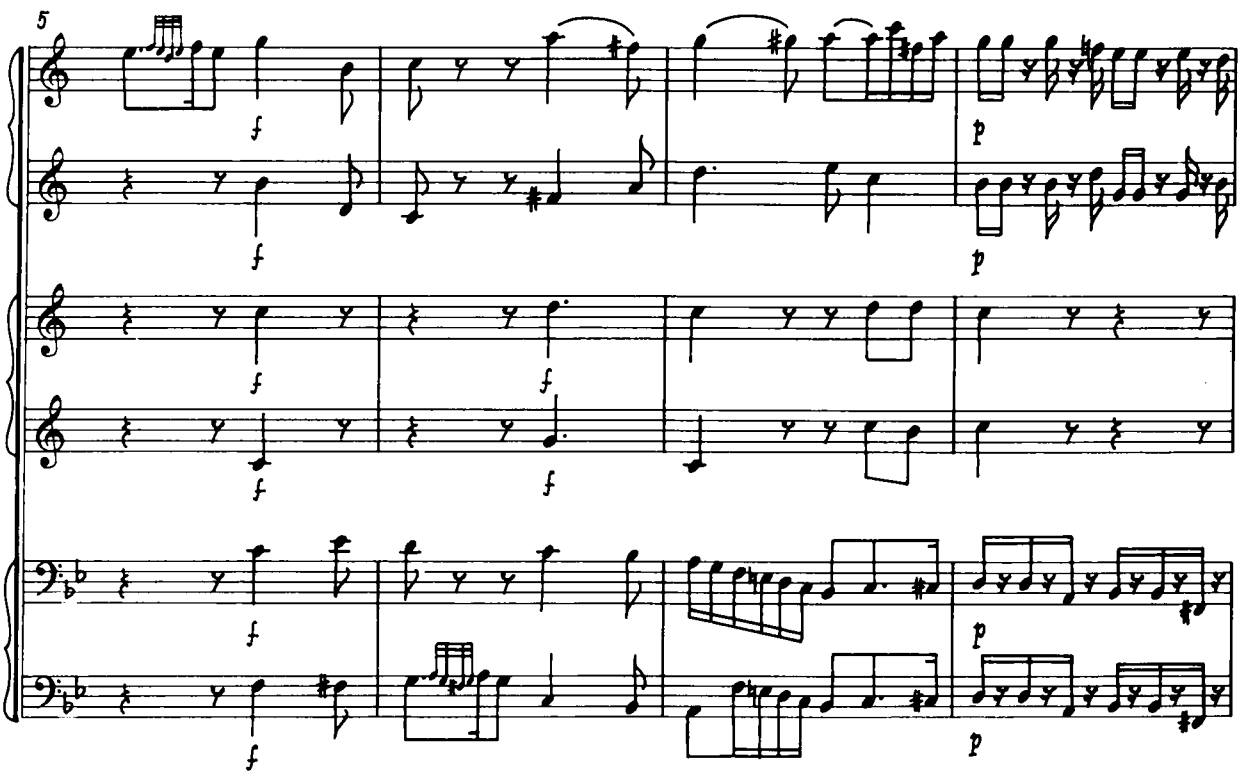

64
Solo
p
f

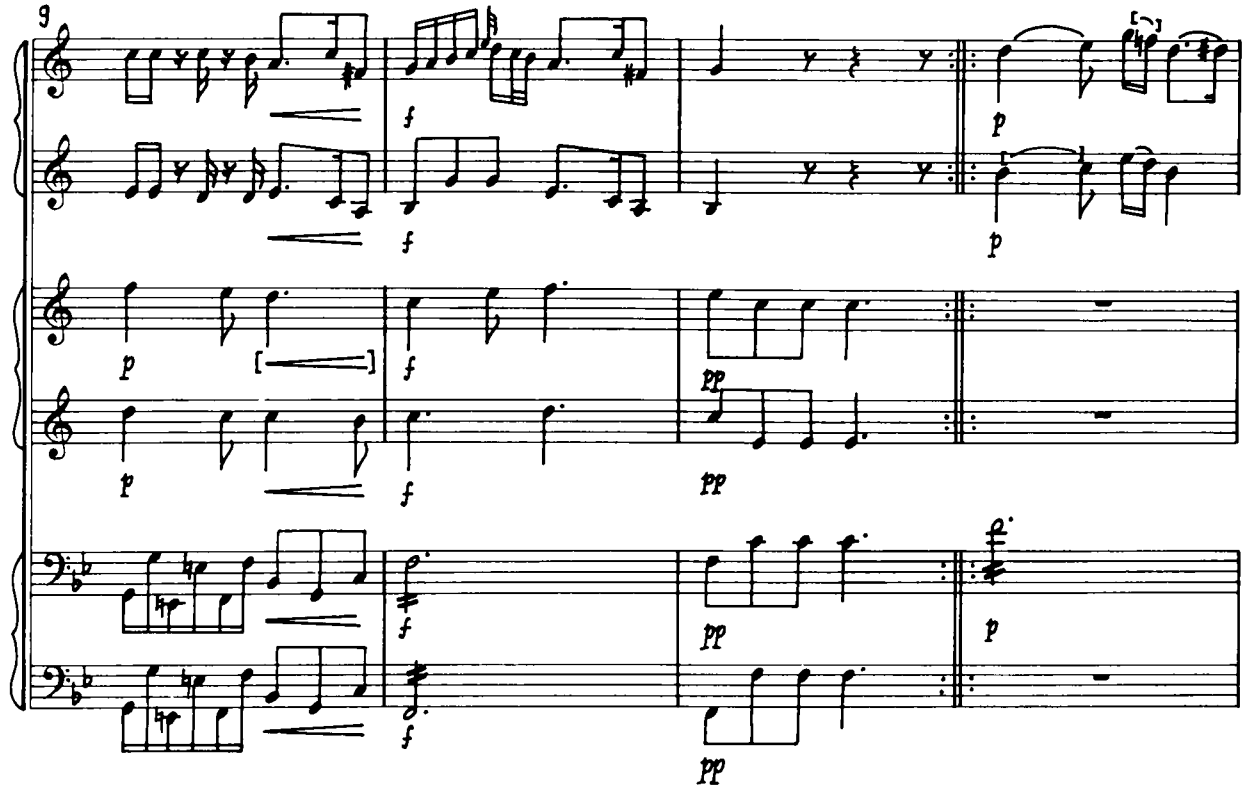

69
[tr]
ff

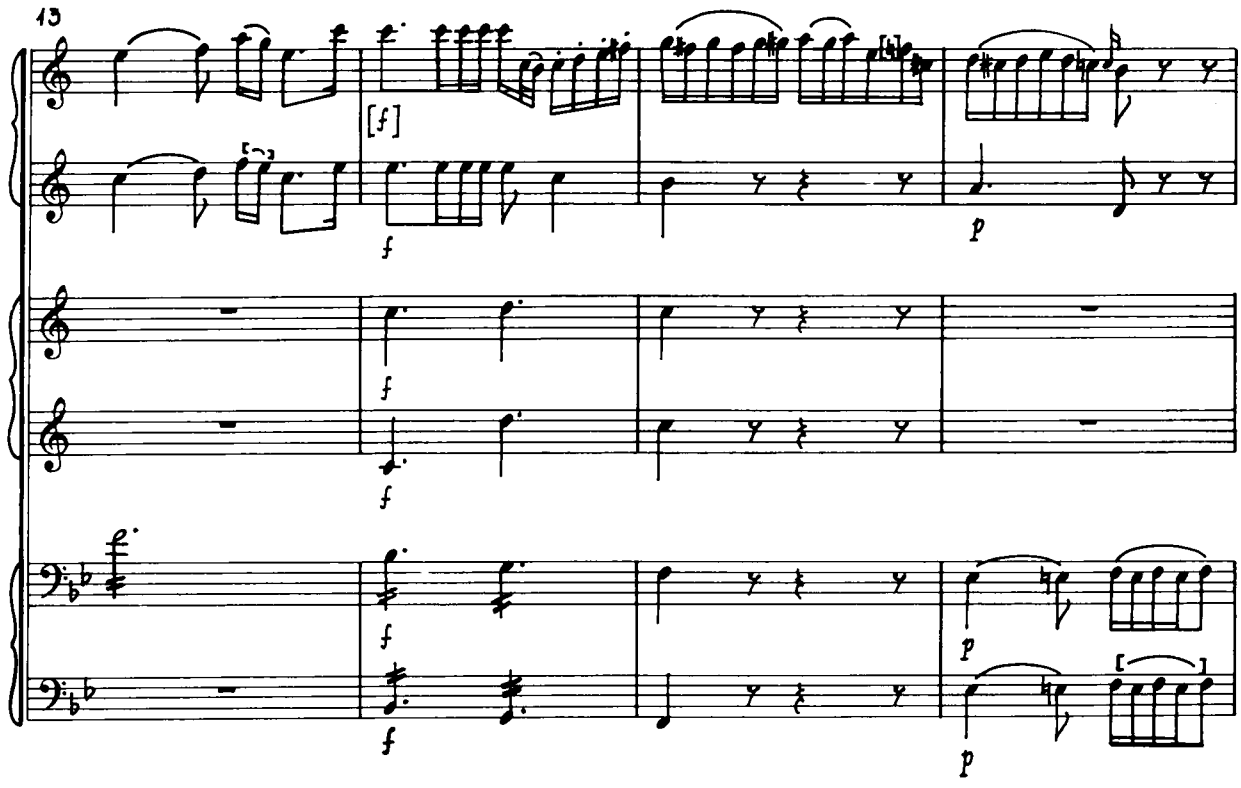
II.

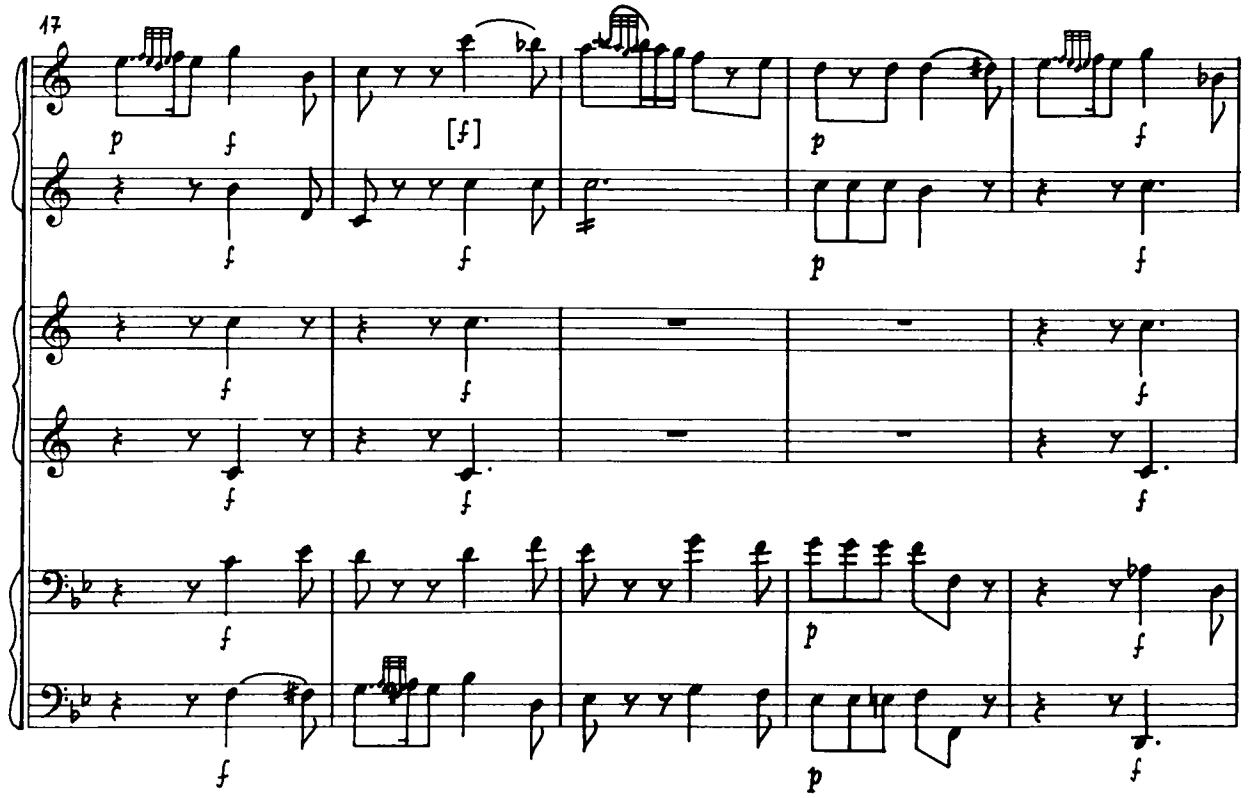
Andante
Poco adagio

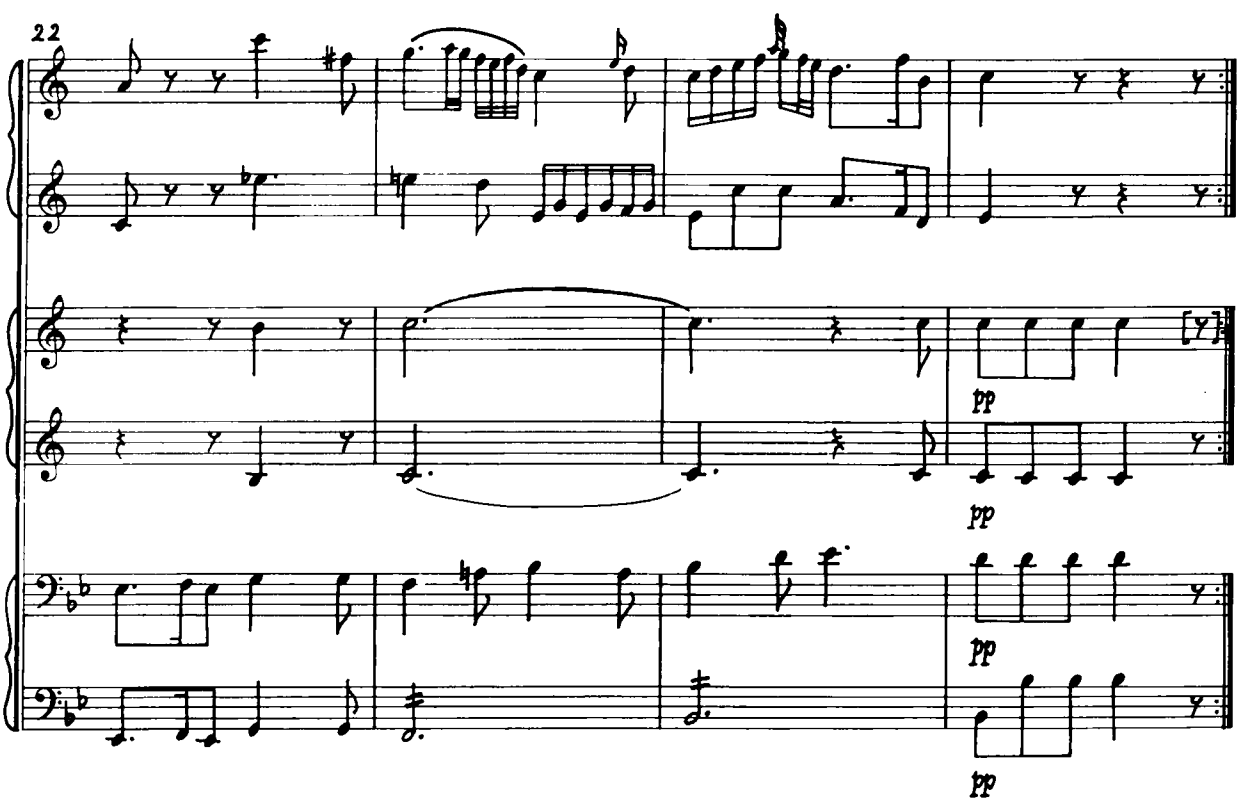





9
f
p
pp

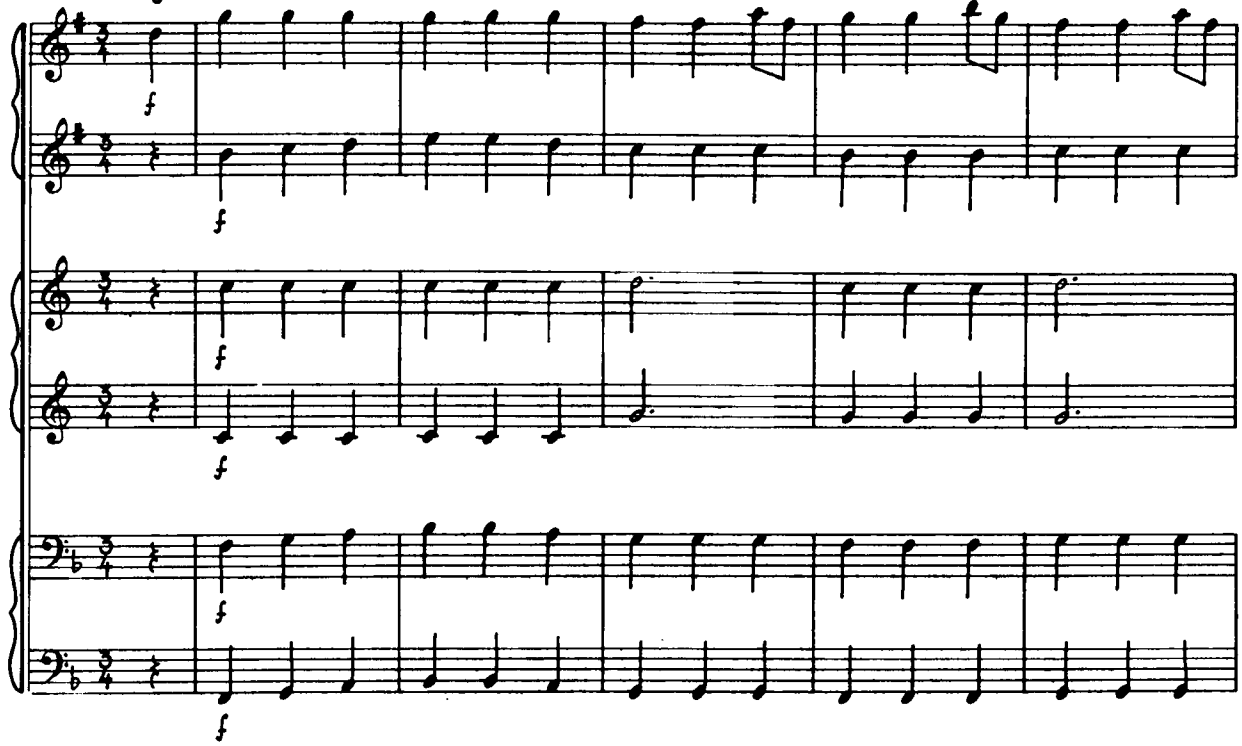

13
[f]
f
p

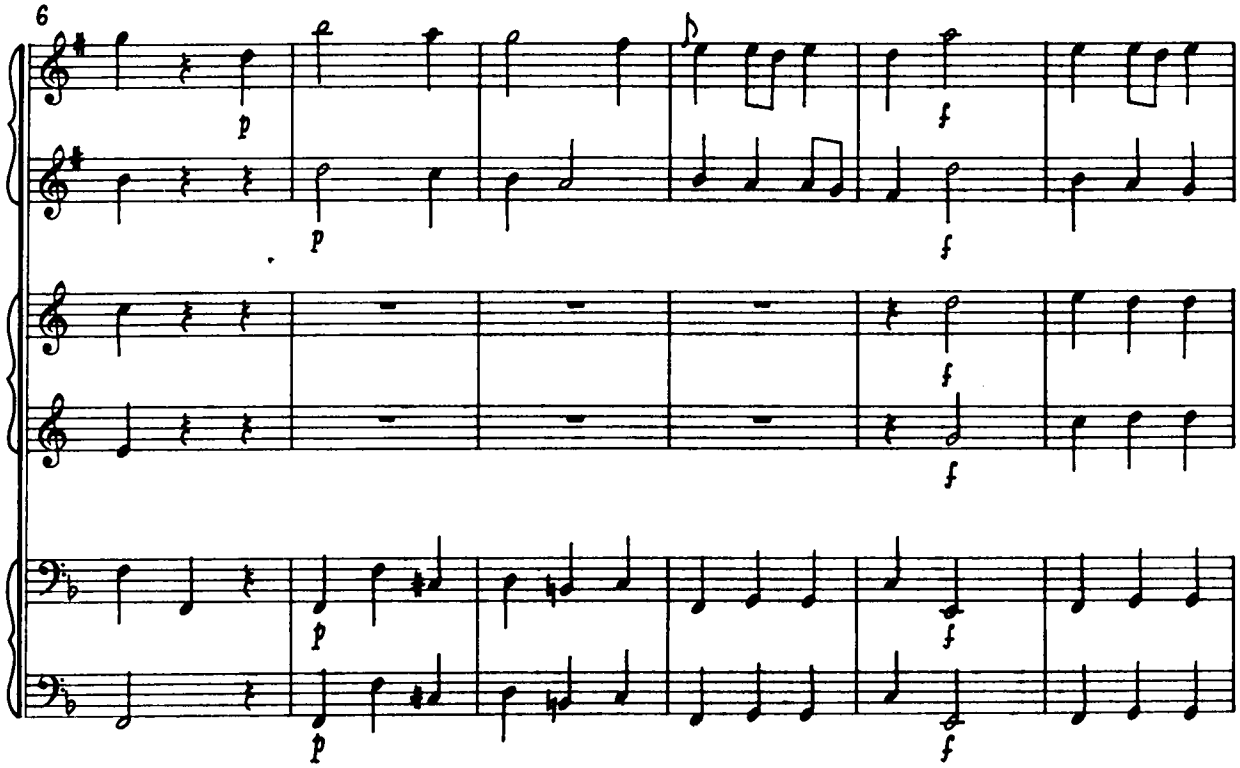

17
p
f
[f]
p
f
p
f
f
f
f
f
f
f
f
f
p
f
f
p
f

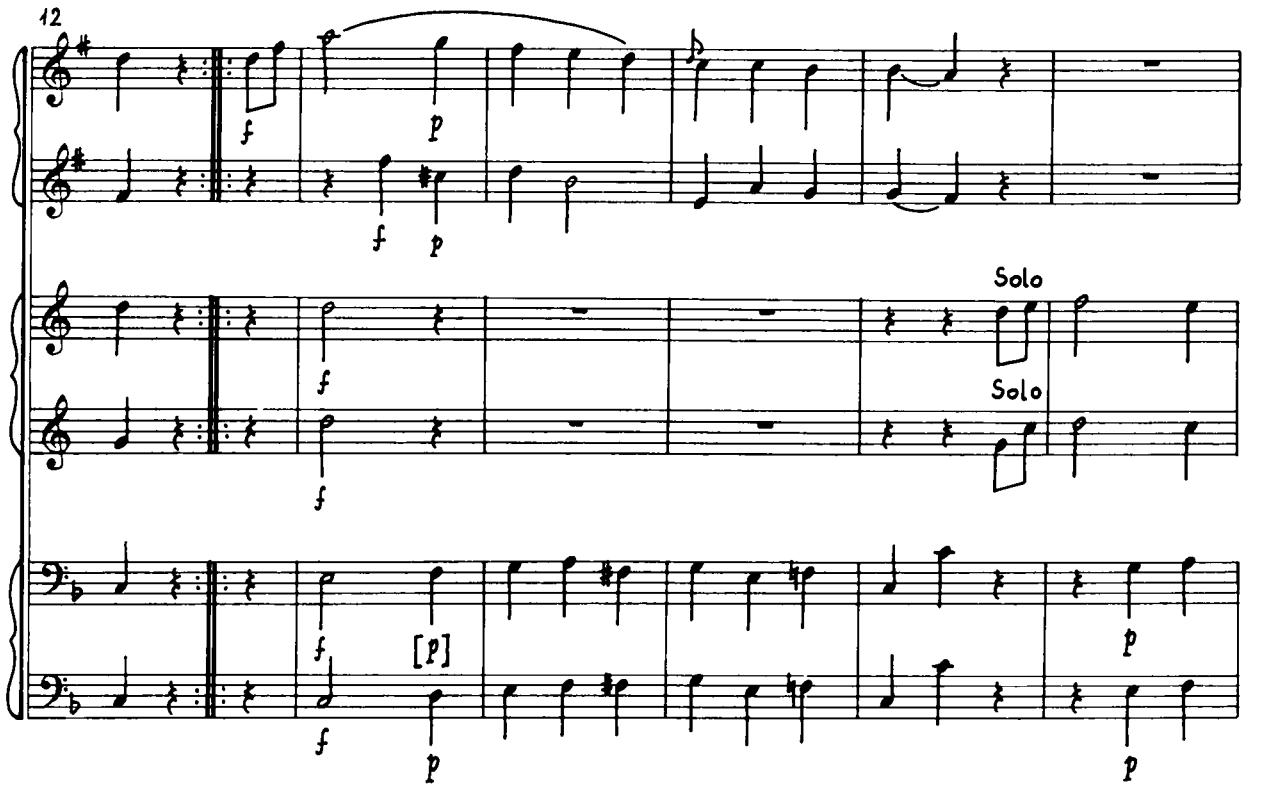

22
pp
pp
pp
pp

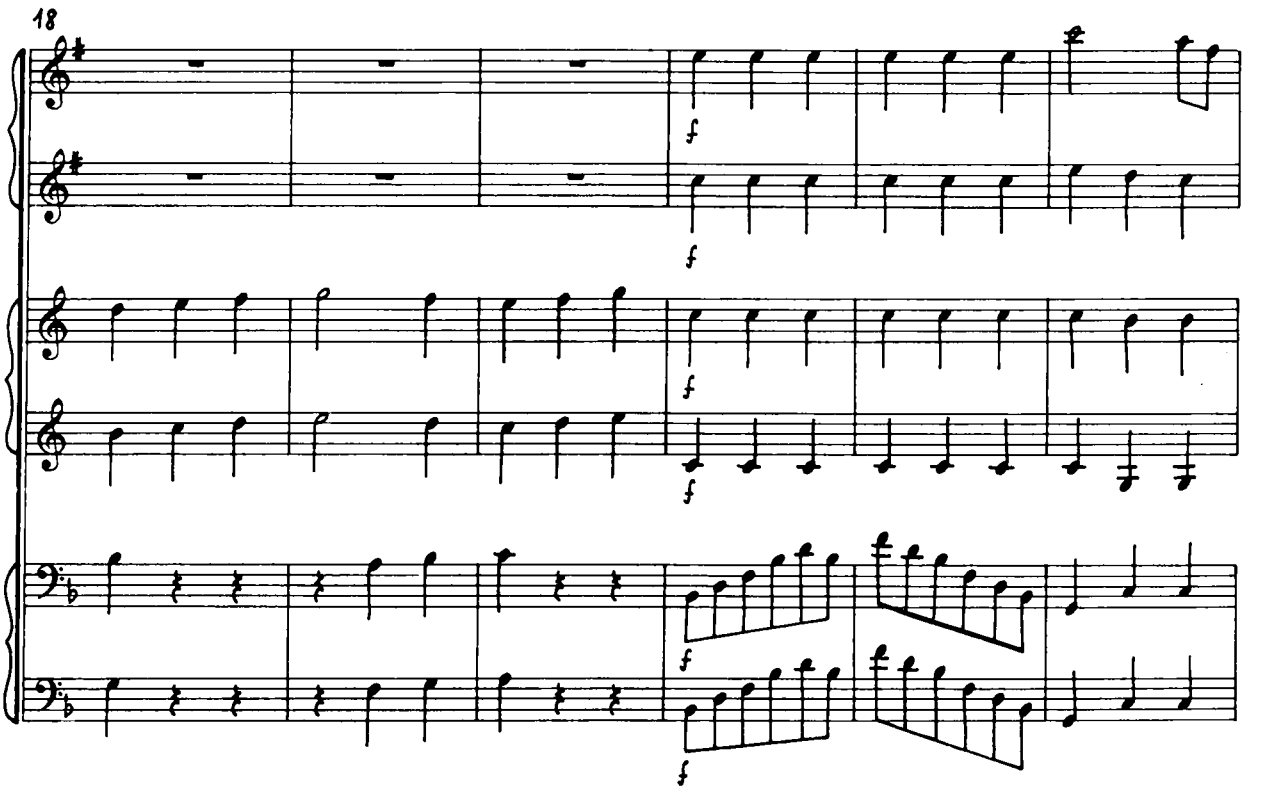
Menuetto
Allegretto

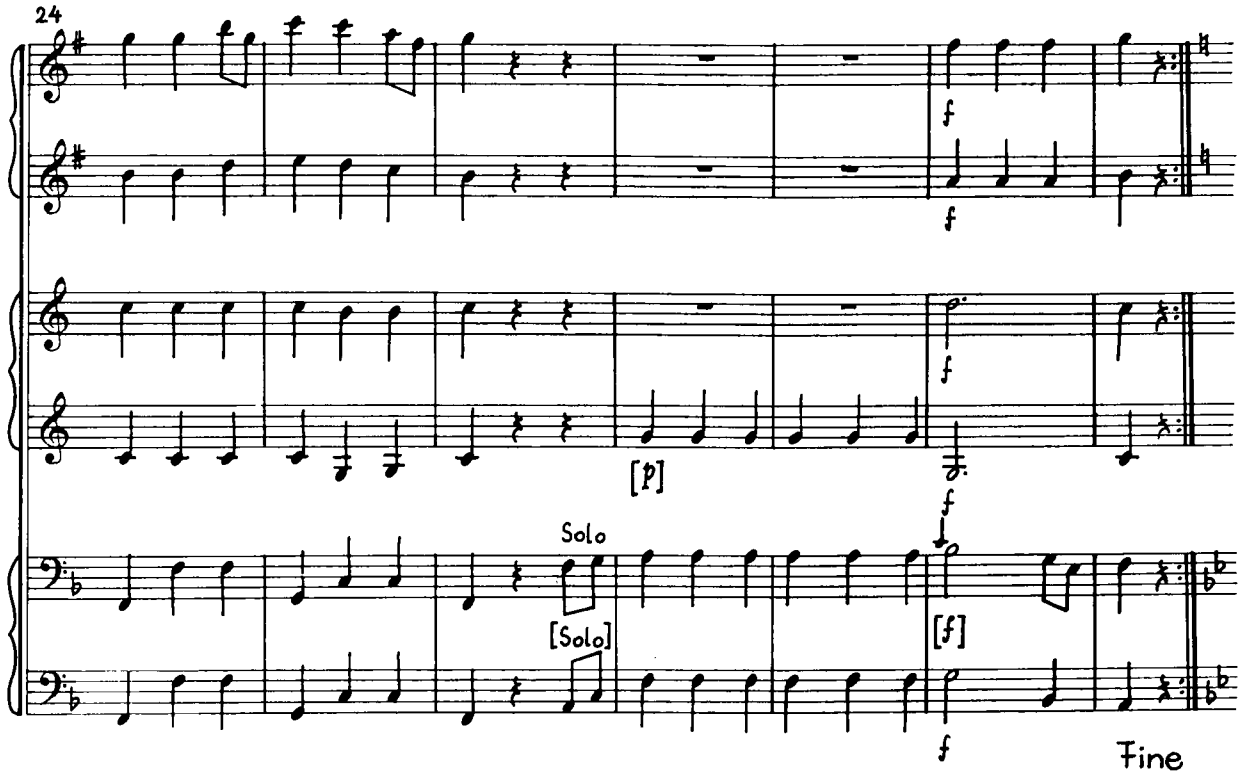
III.

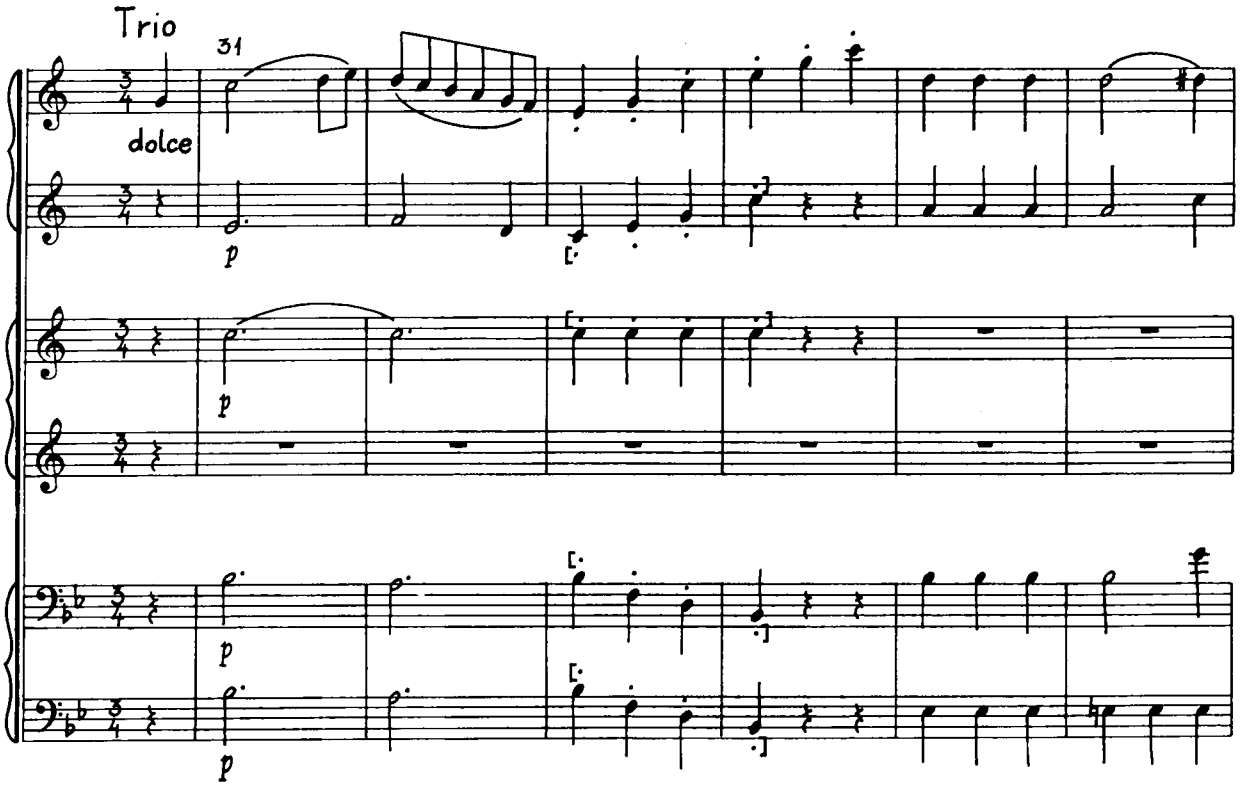


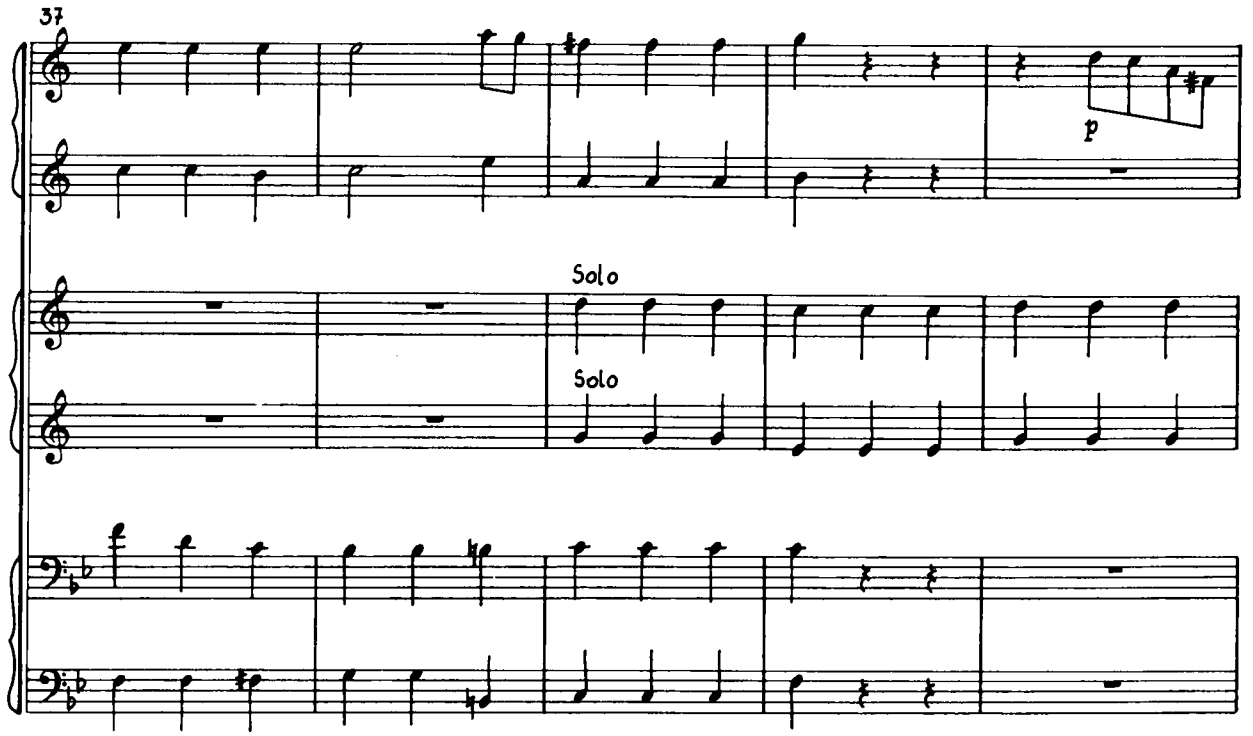


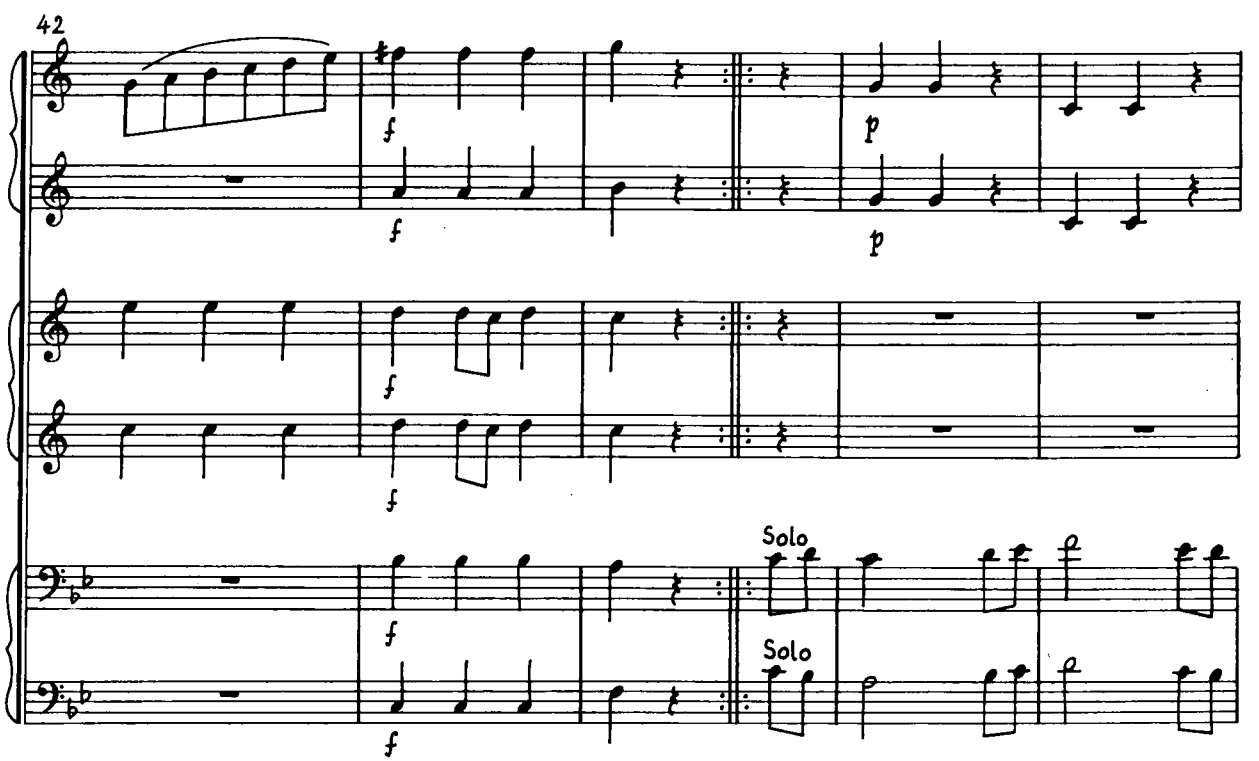

12
Solo
Solo

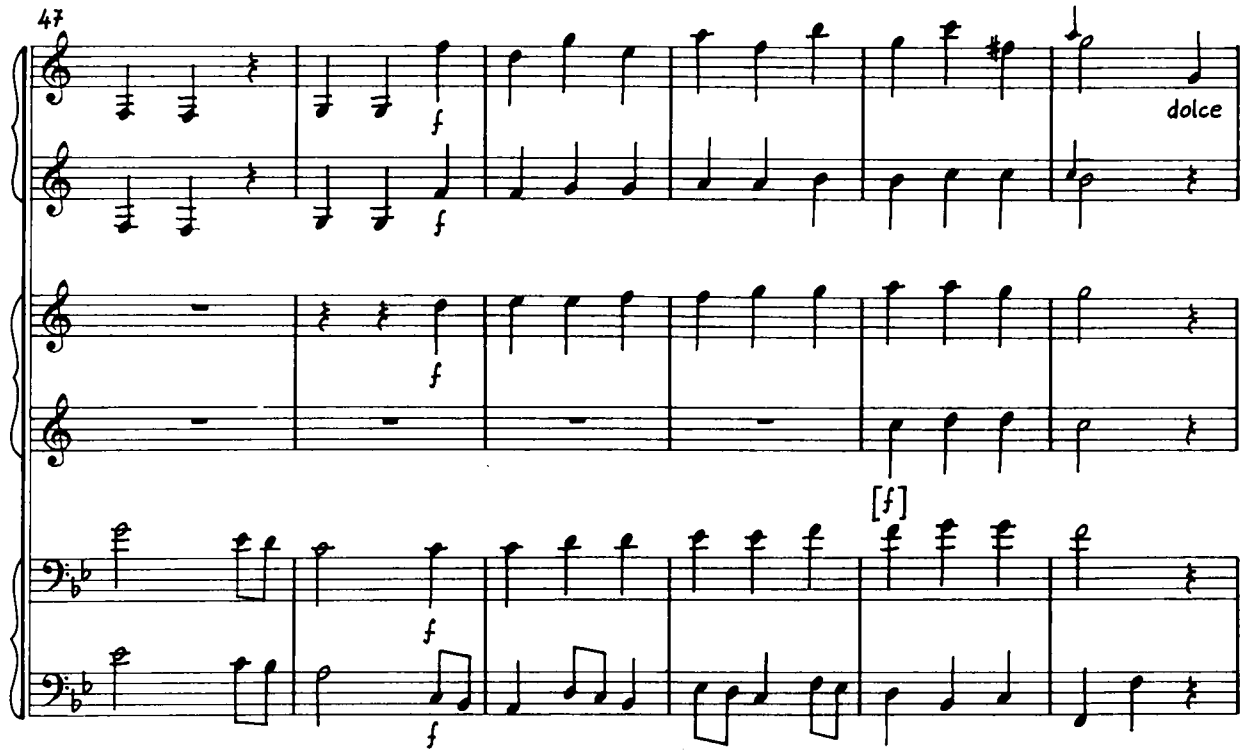

18

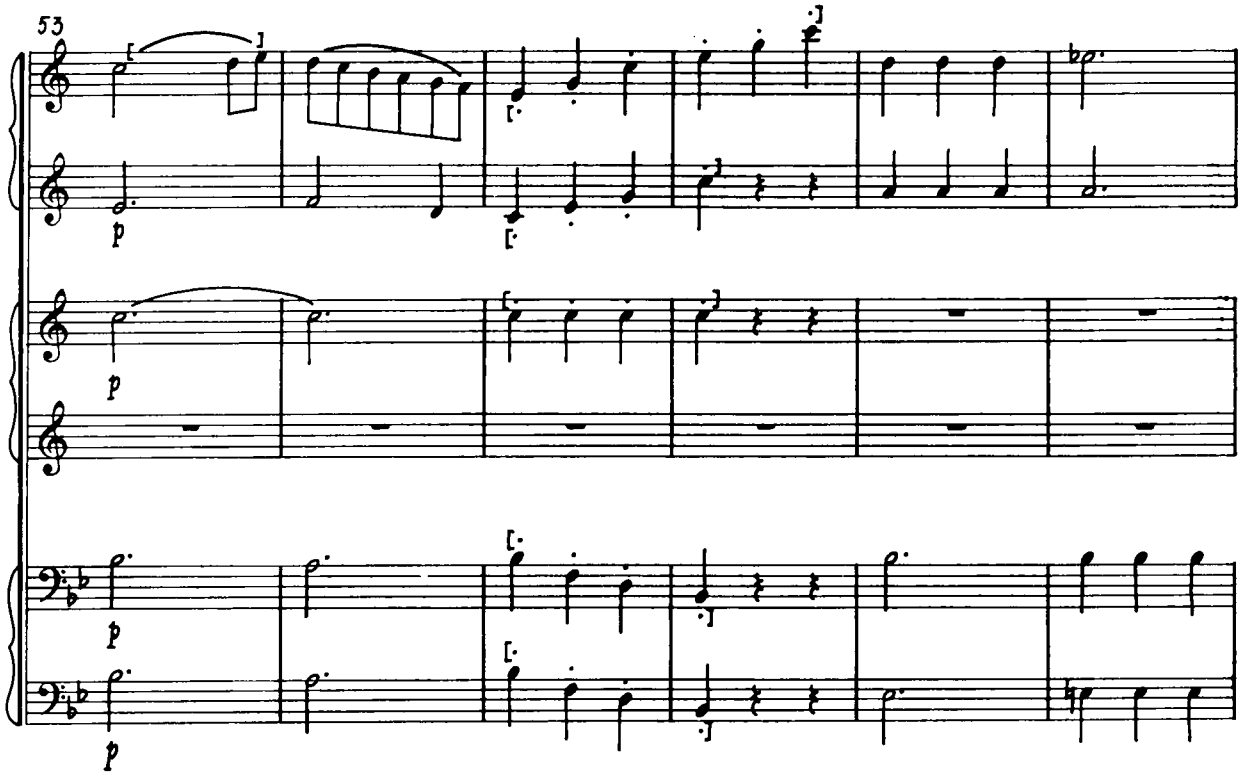

24
f
f
f
[p]
f
Solo
[Solo]
[f]
f
Fine

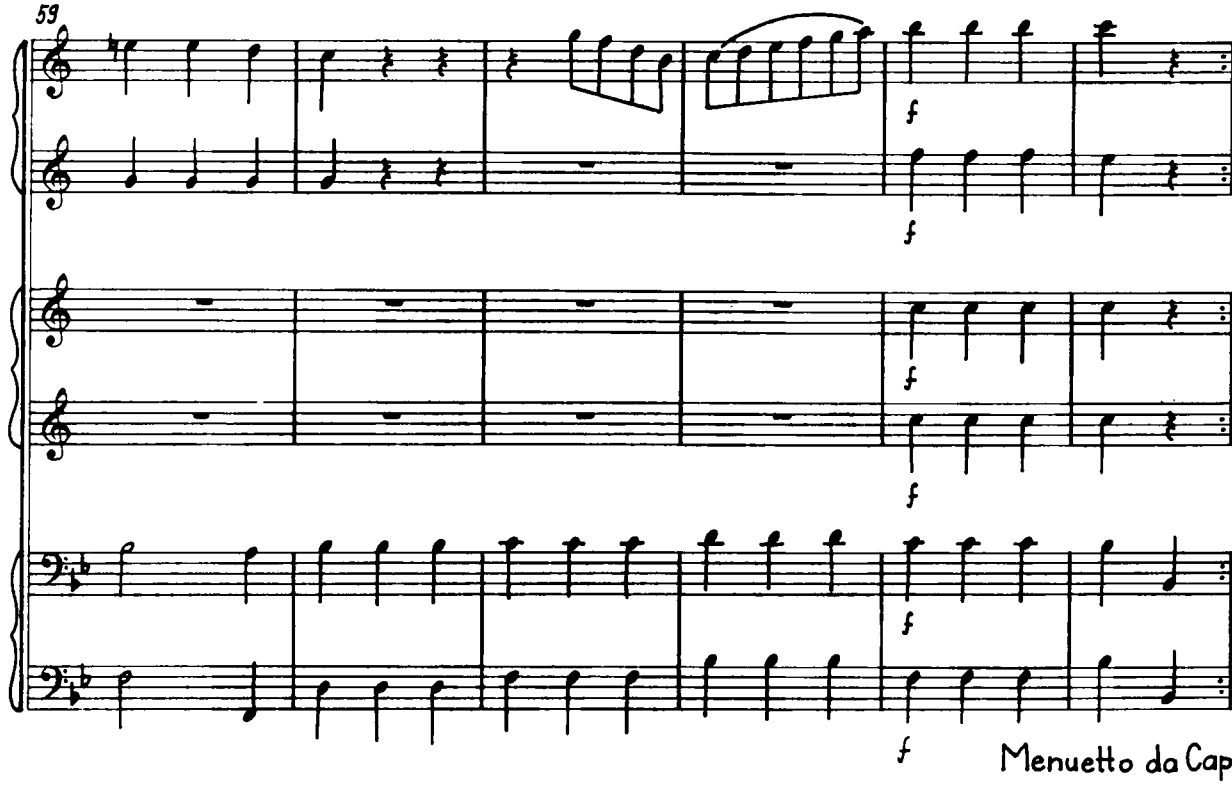

Trio
31
dolce
p
p
p
p


37
p
Solo
Solo

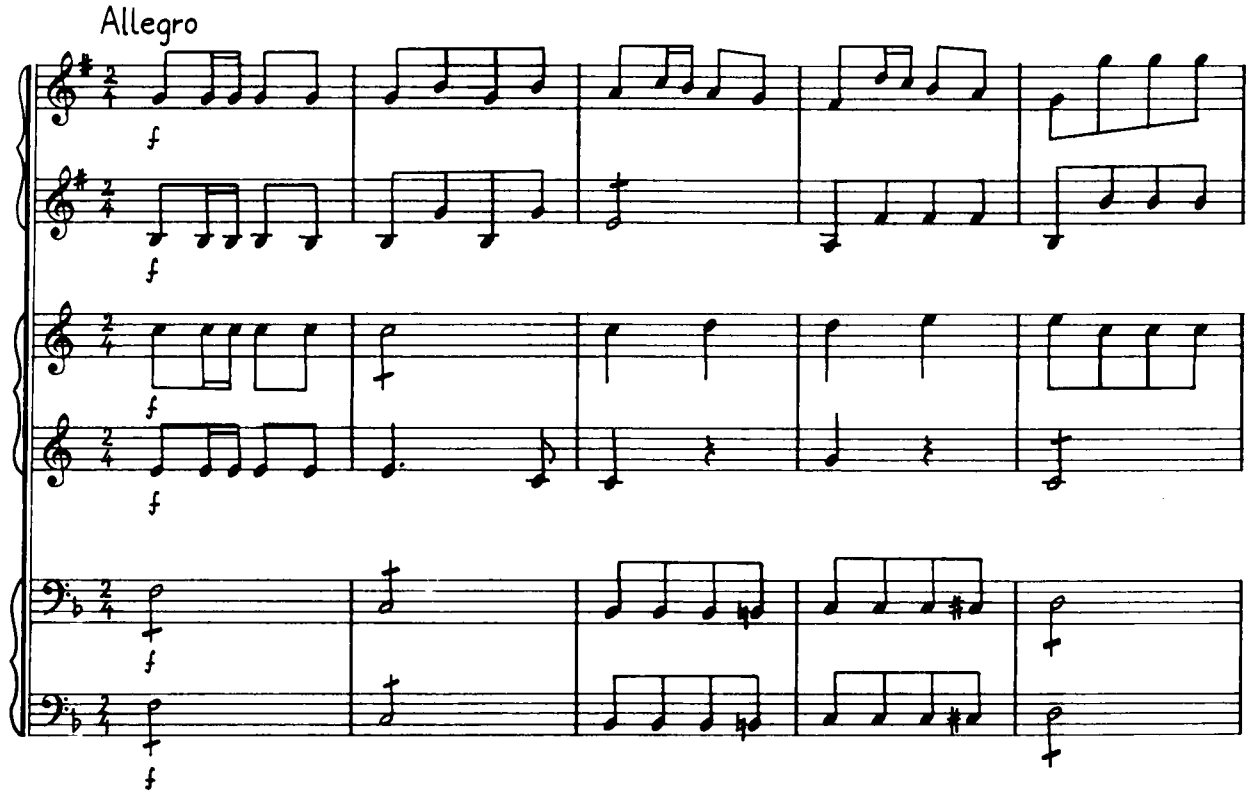

42
f
f
p
p
f
f
f
f
Solo
Solo

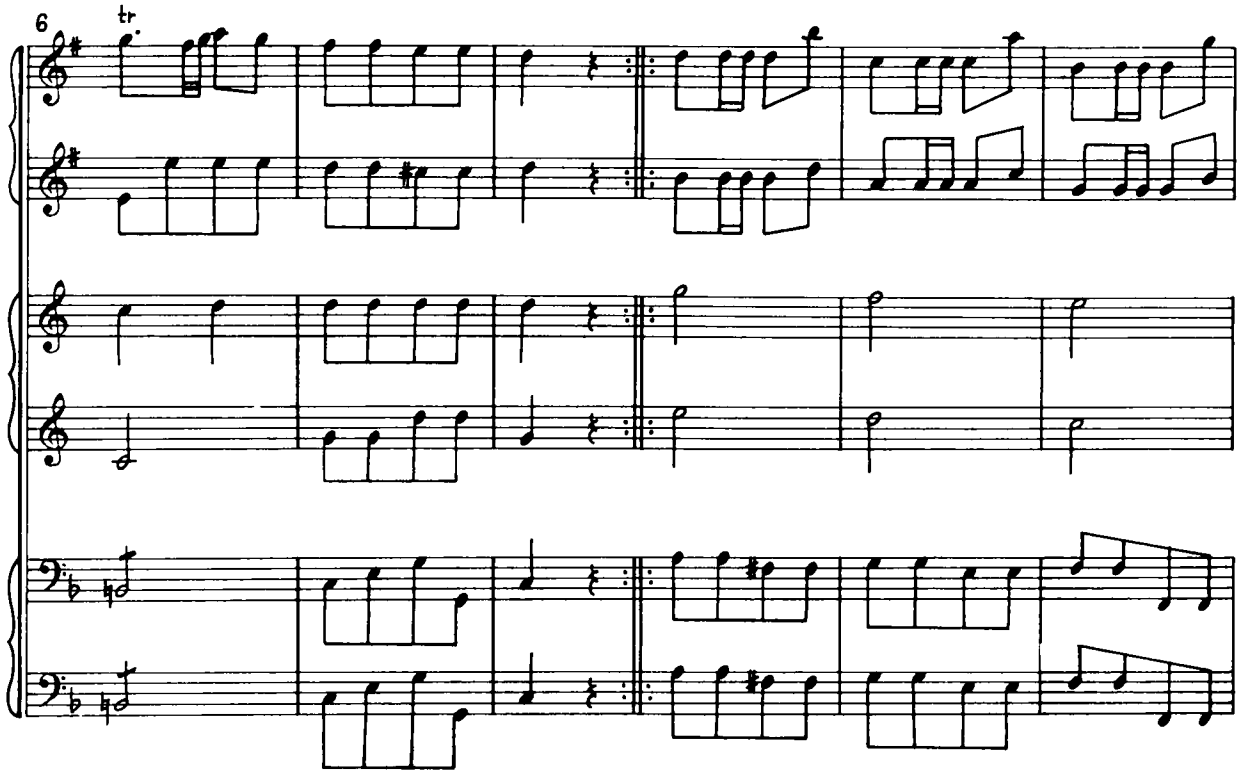

47
dolce

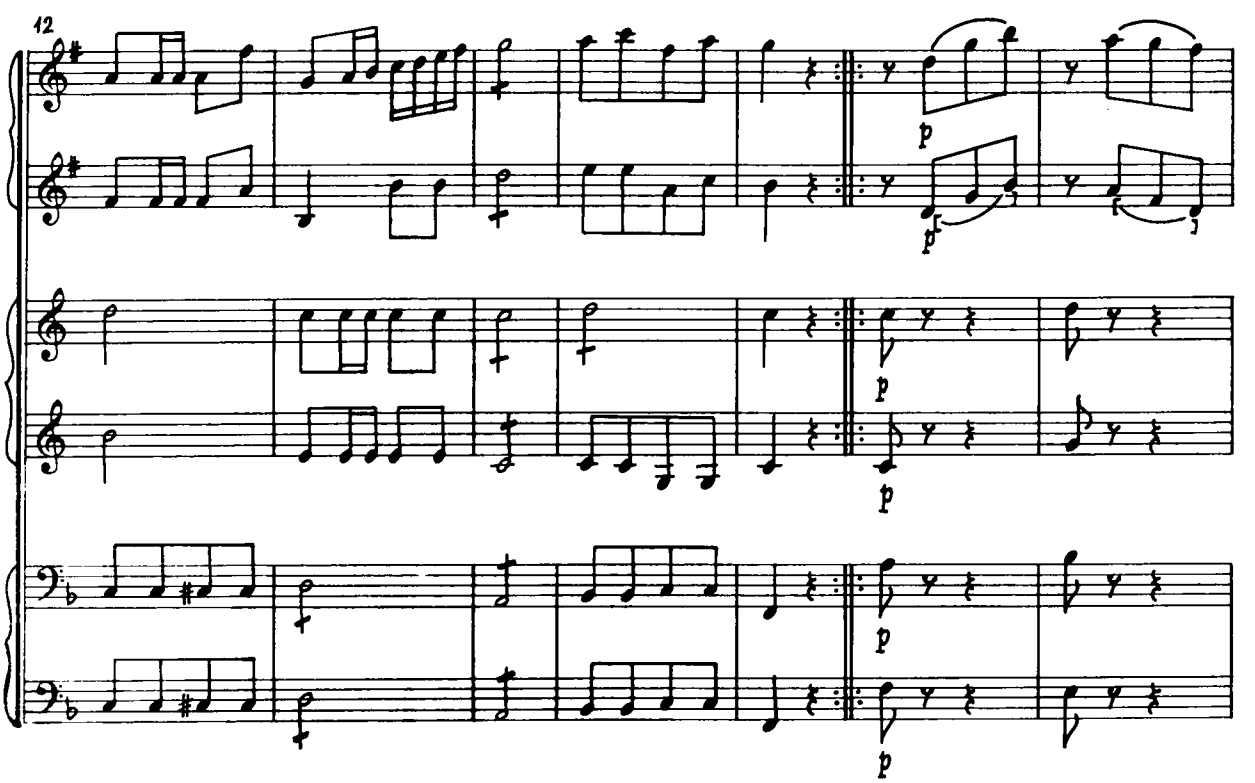

53

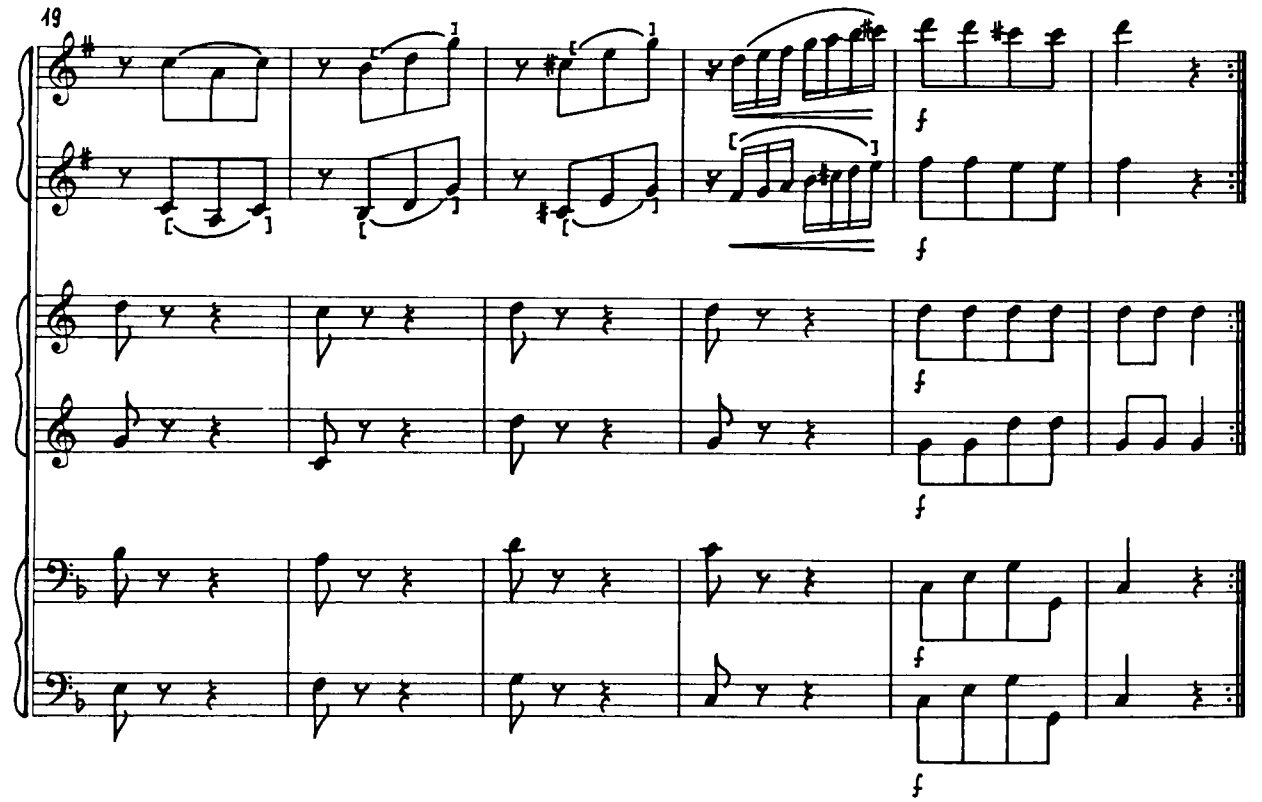


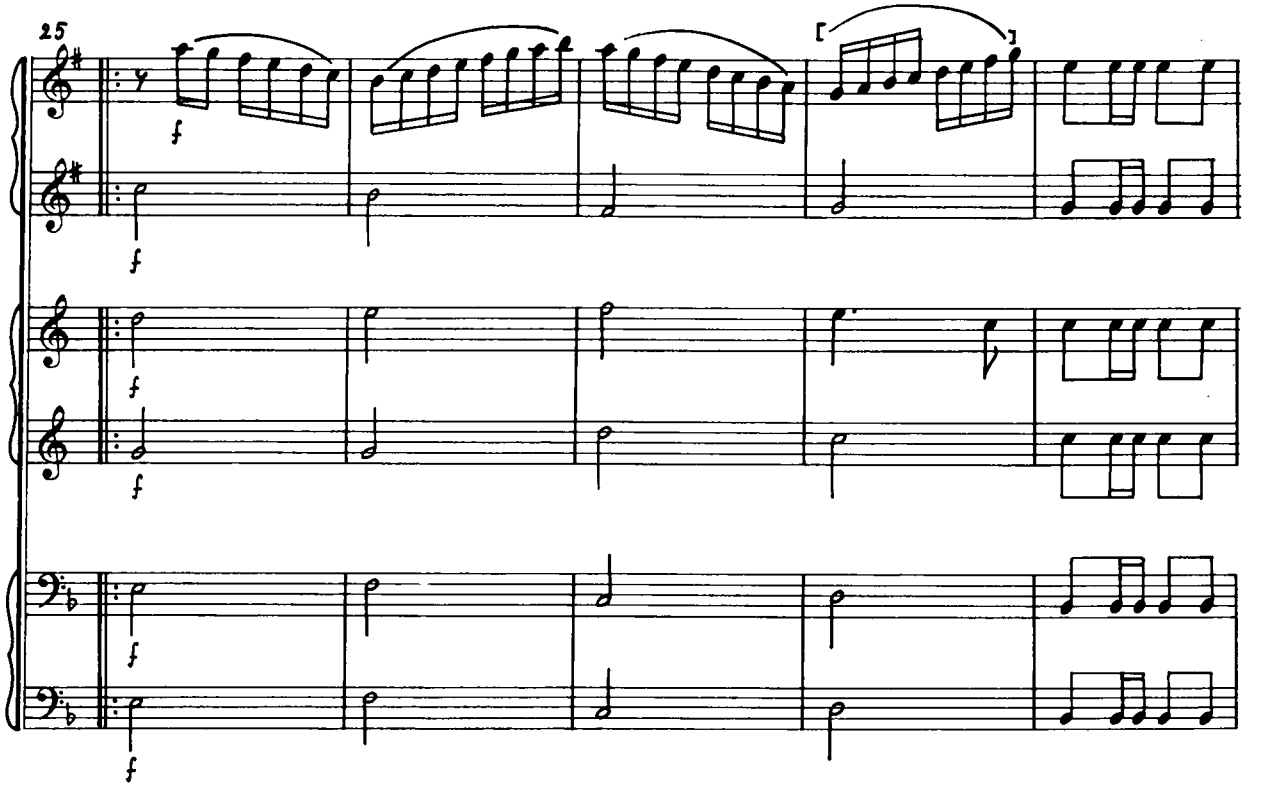
IV.

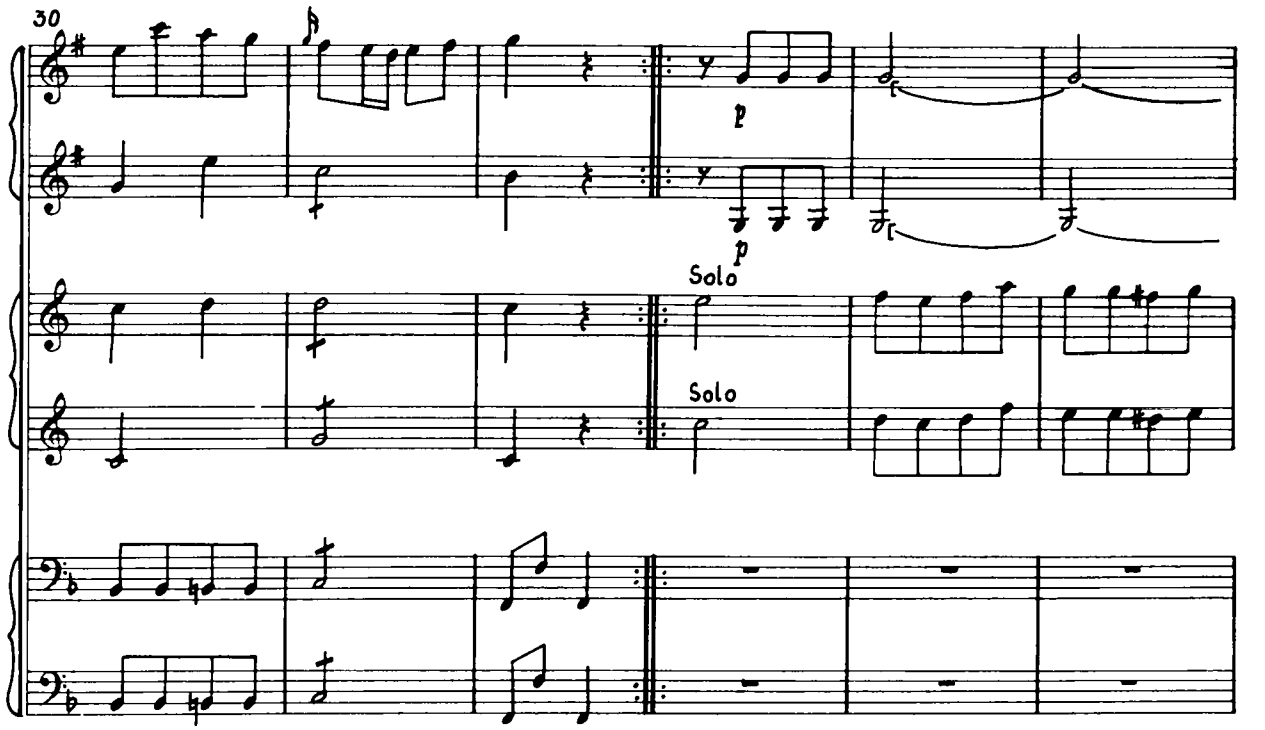


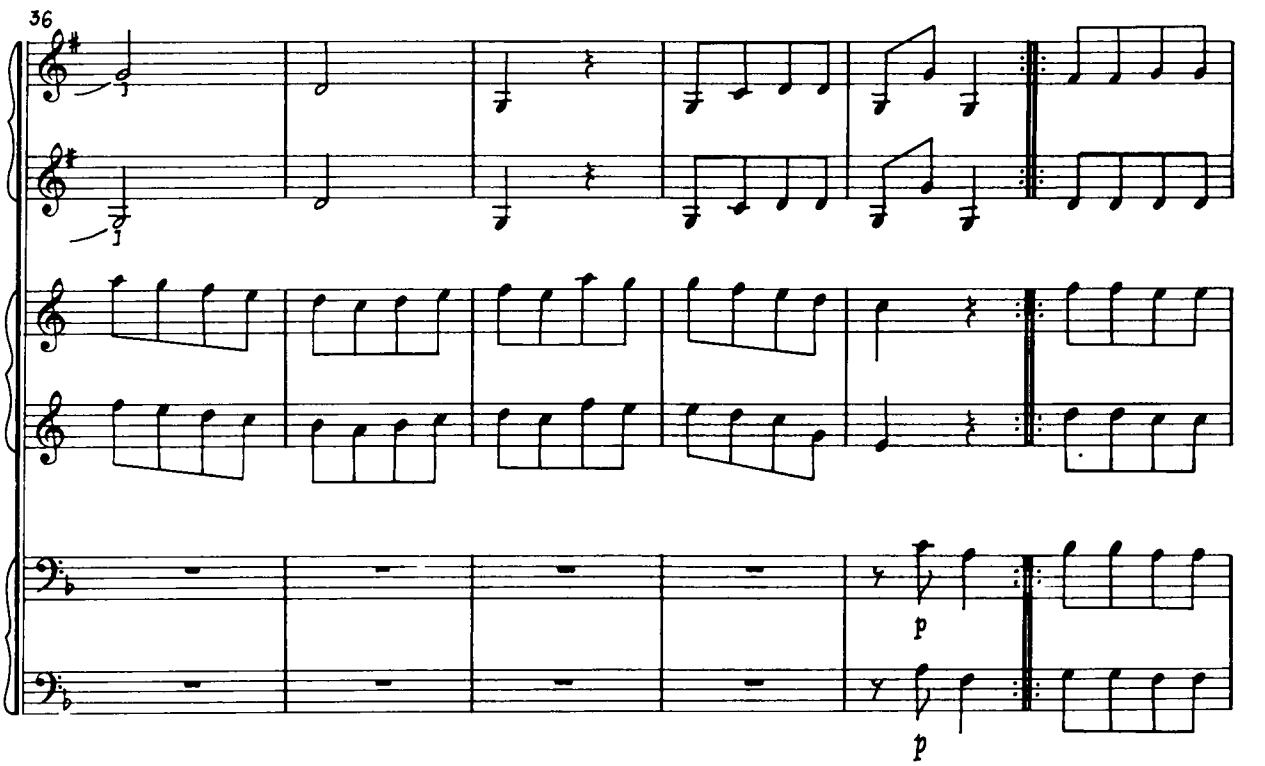

6
tr

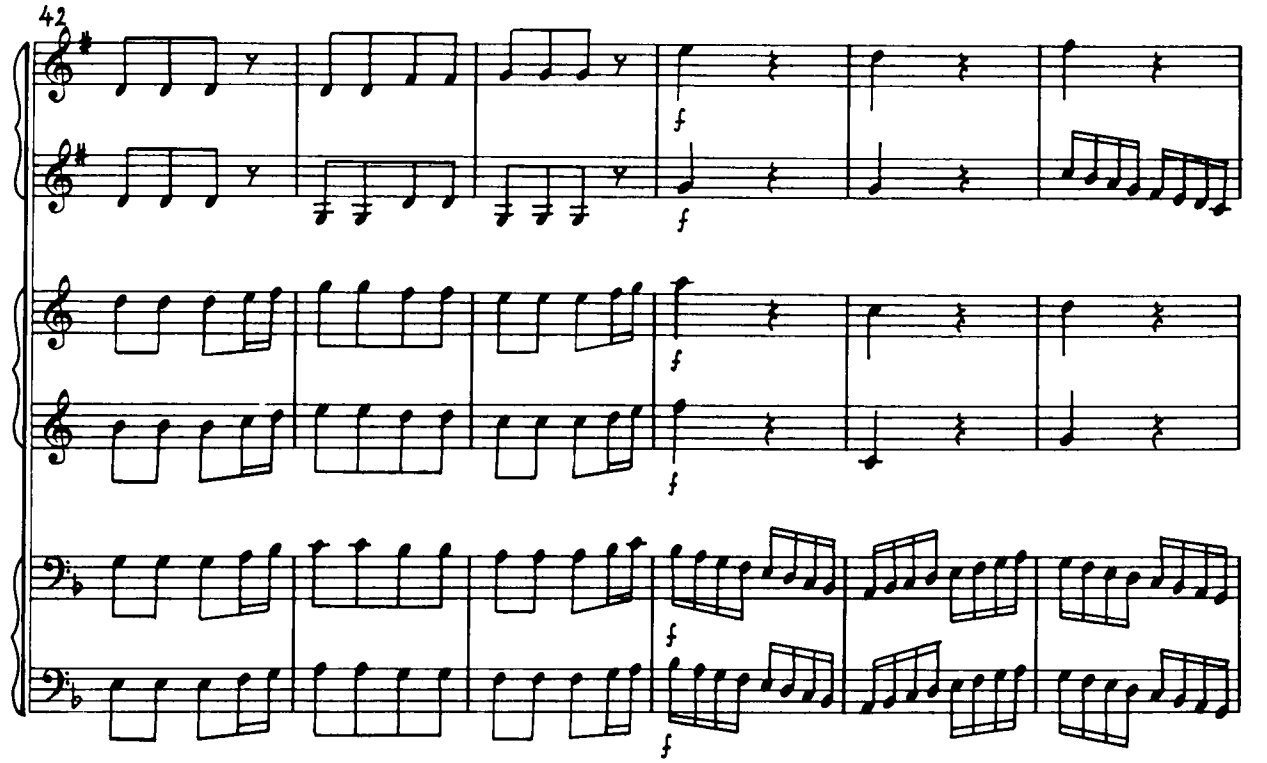

12
p
p
p
p
p

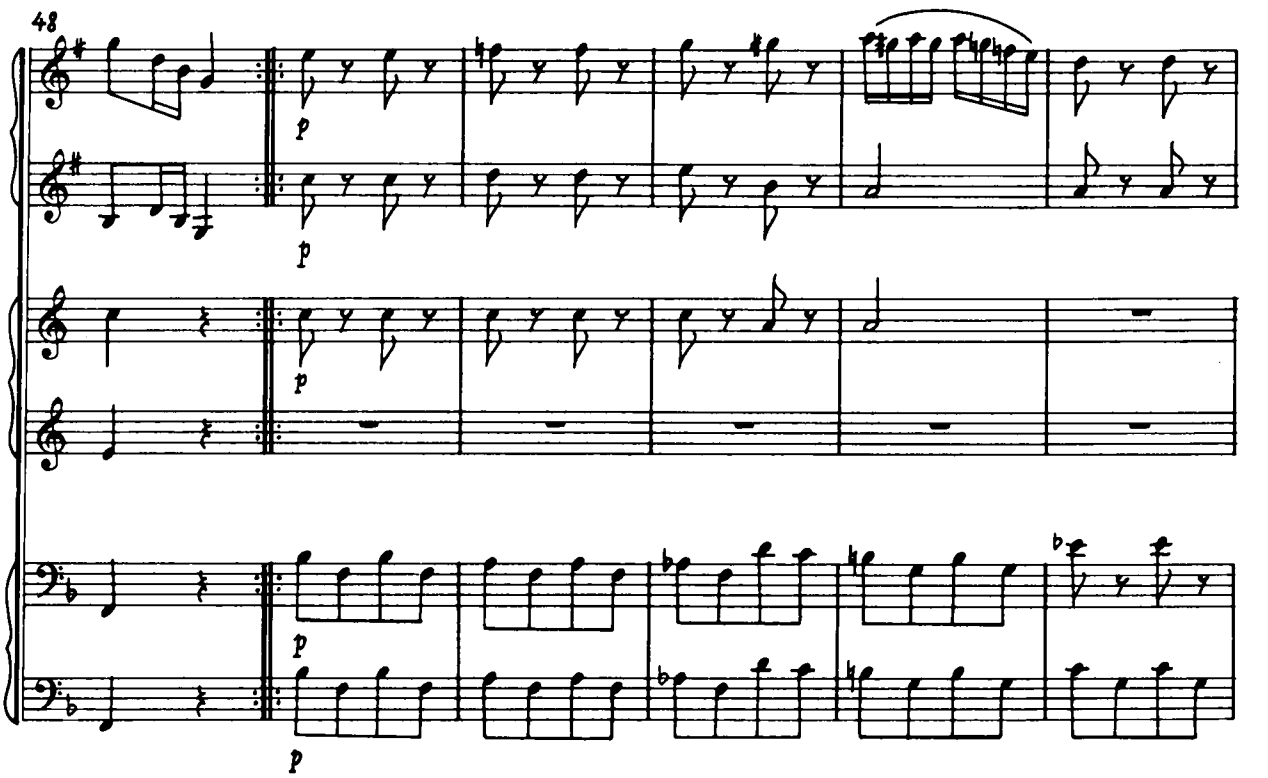

19
f
f
f
f
f

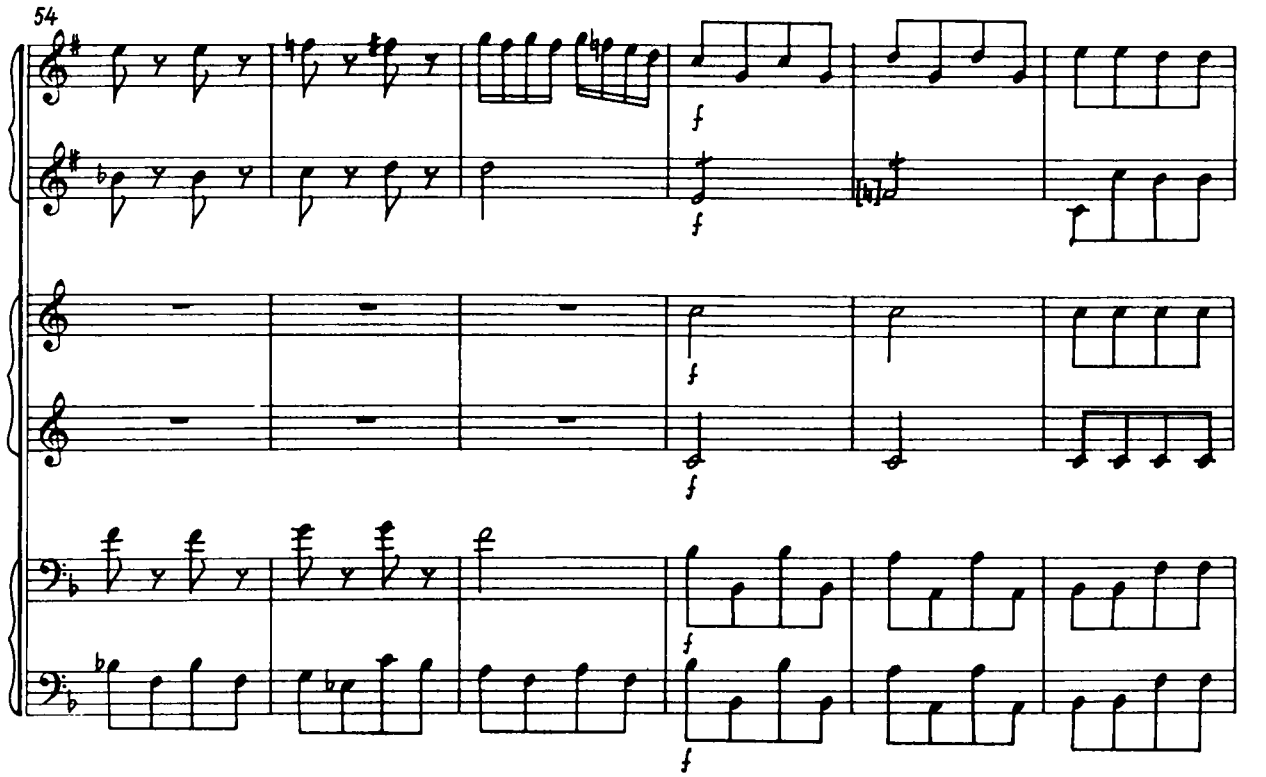

25
f
f
f
f
f
f

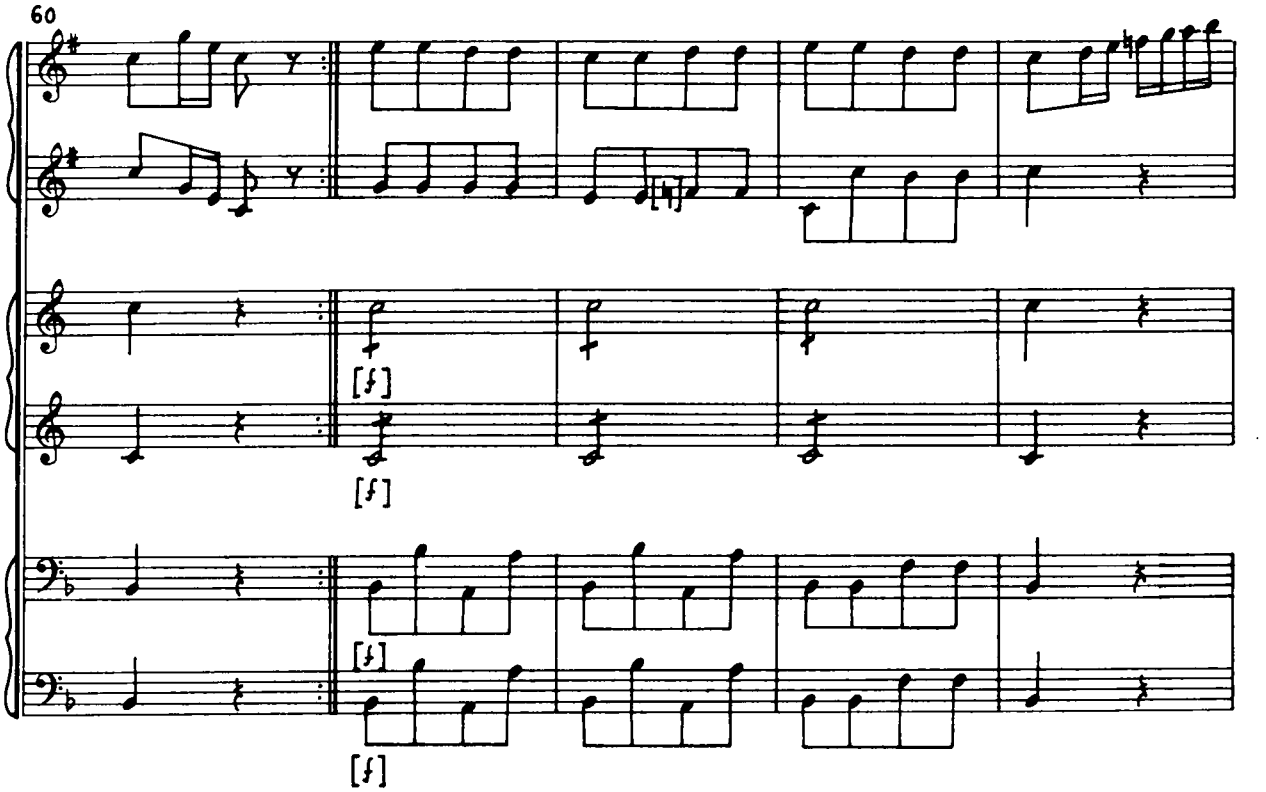

30
p
p
Solo
Solo

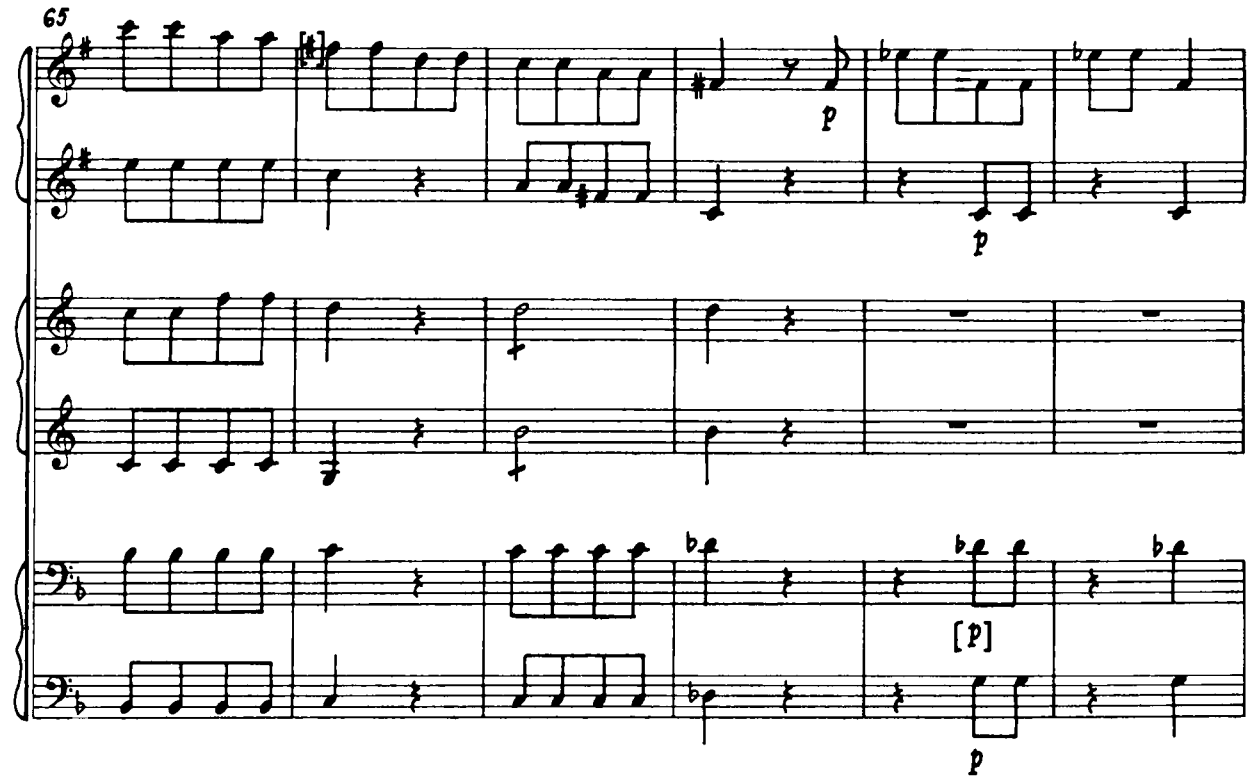

36
p
p

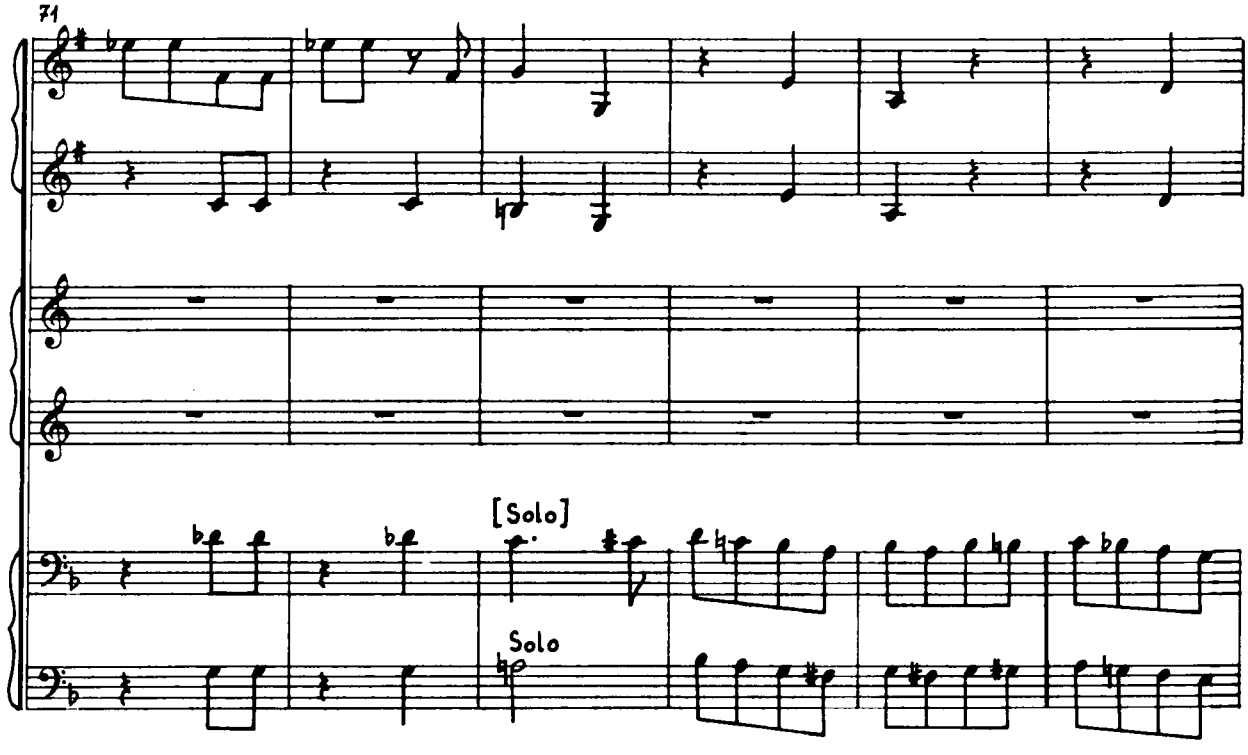

42
f
f
f
f
f
f

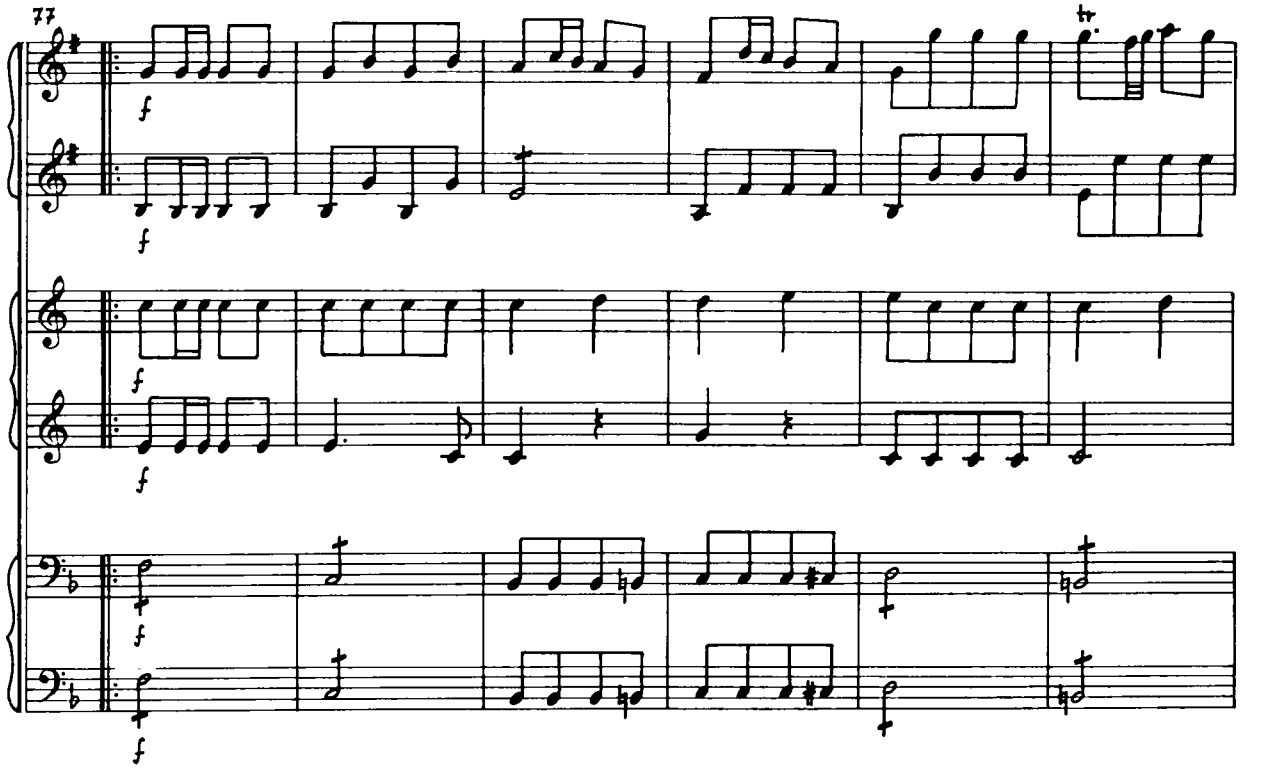

48
p
p
p
p
p

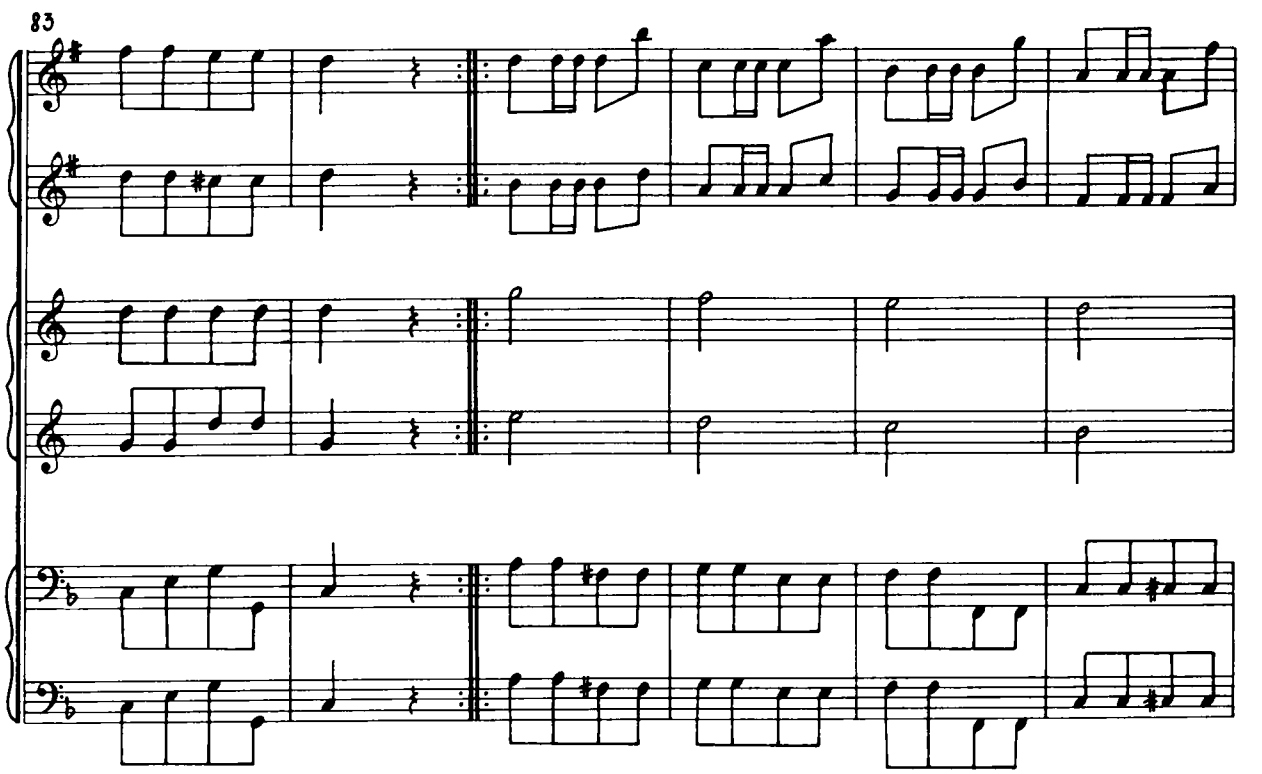

54
f
f
f
f
f
f

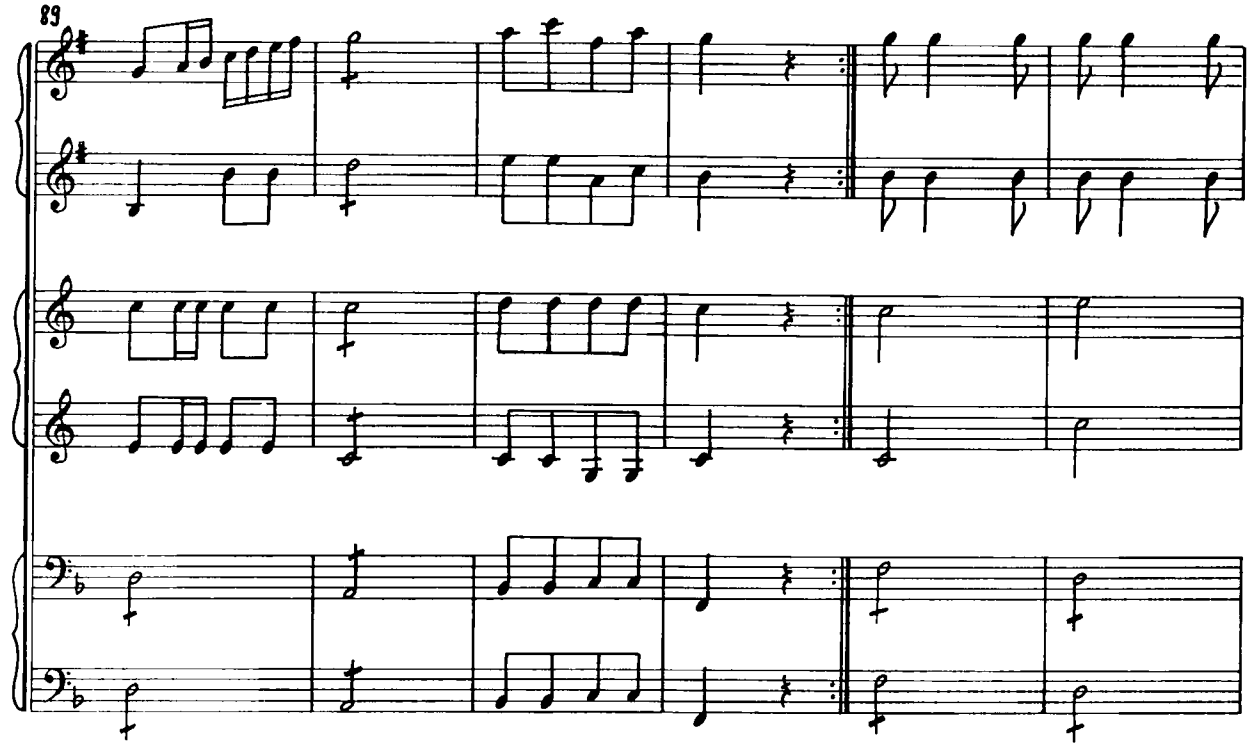

60
[f]
[f]
[f]
[f]

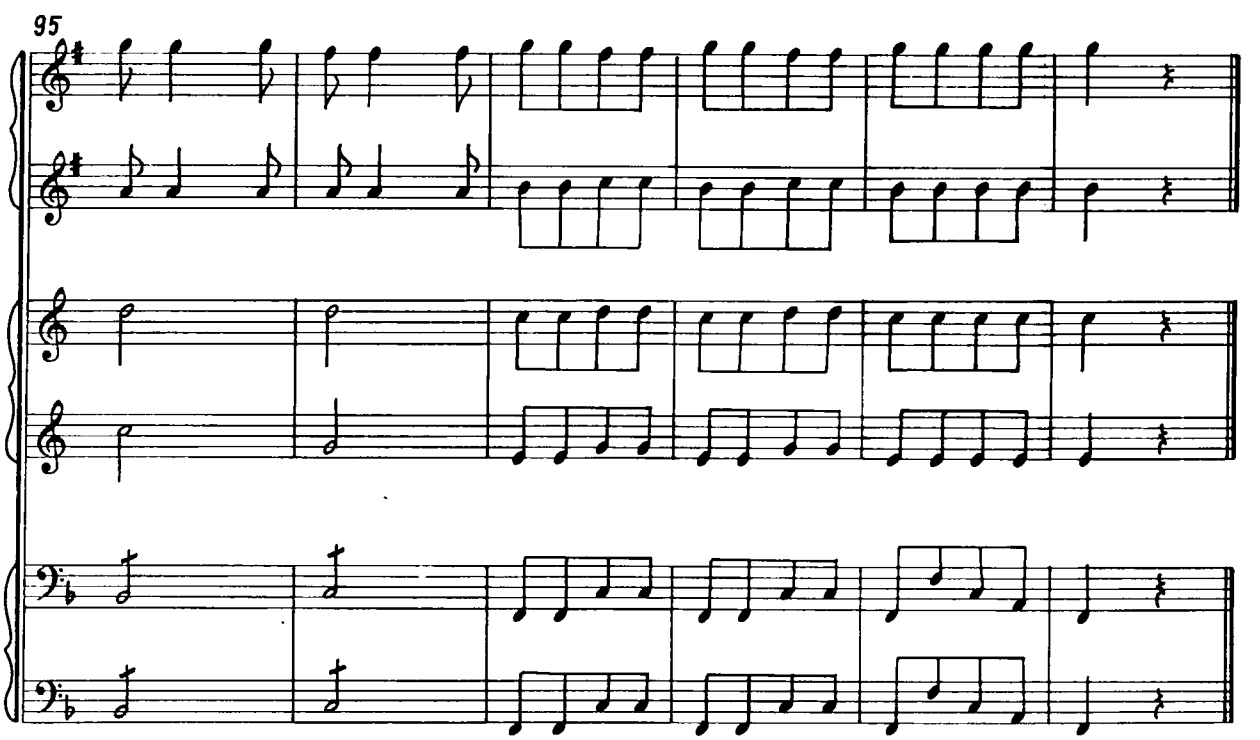

65
p
p
[p]
p


71
[Solo]
Solo


77
f
tr


83

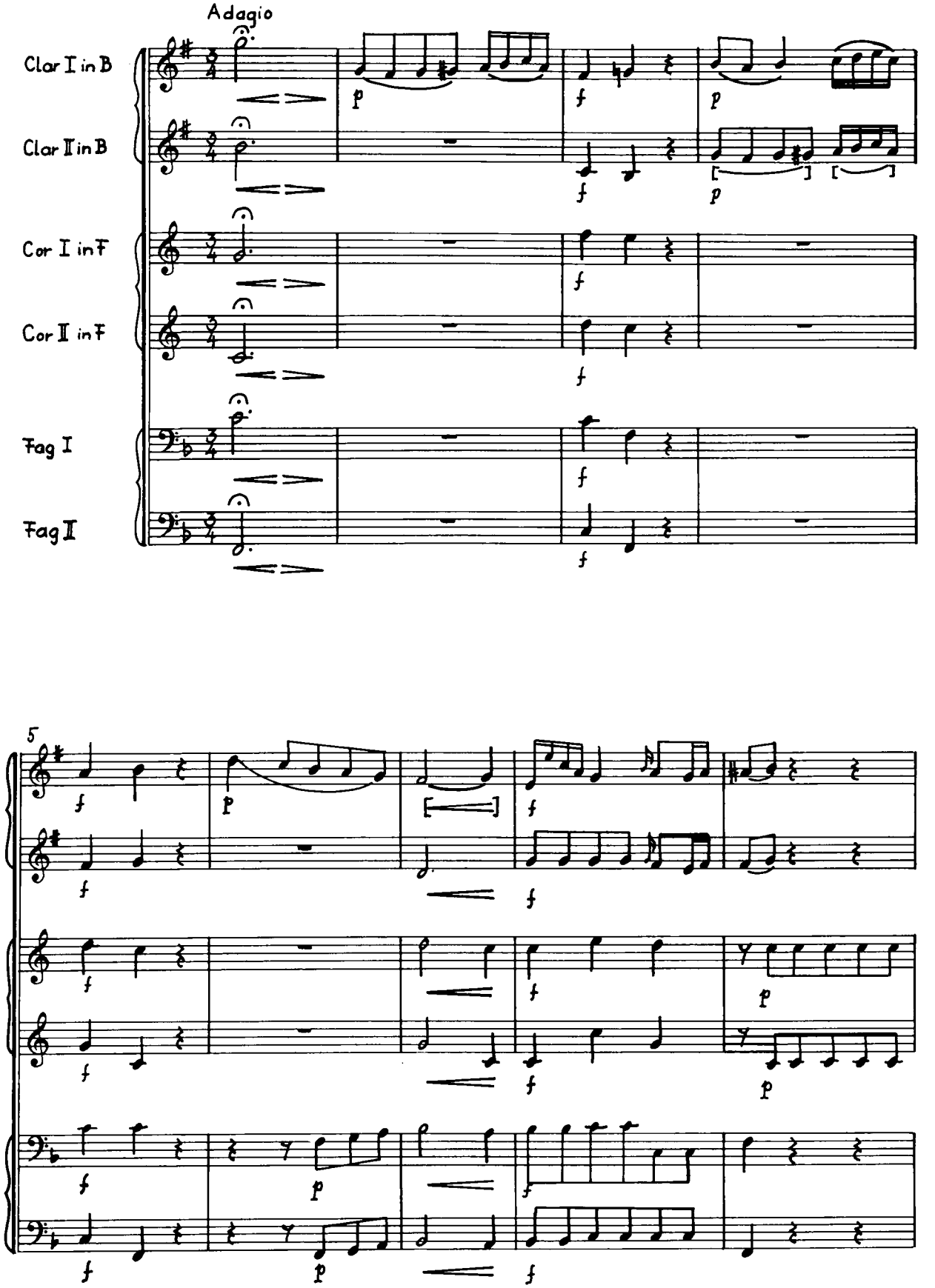

89

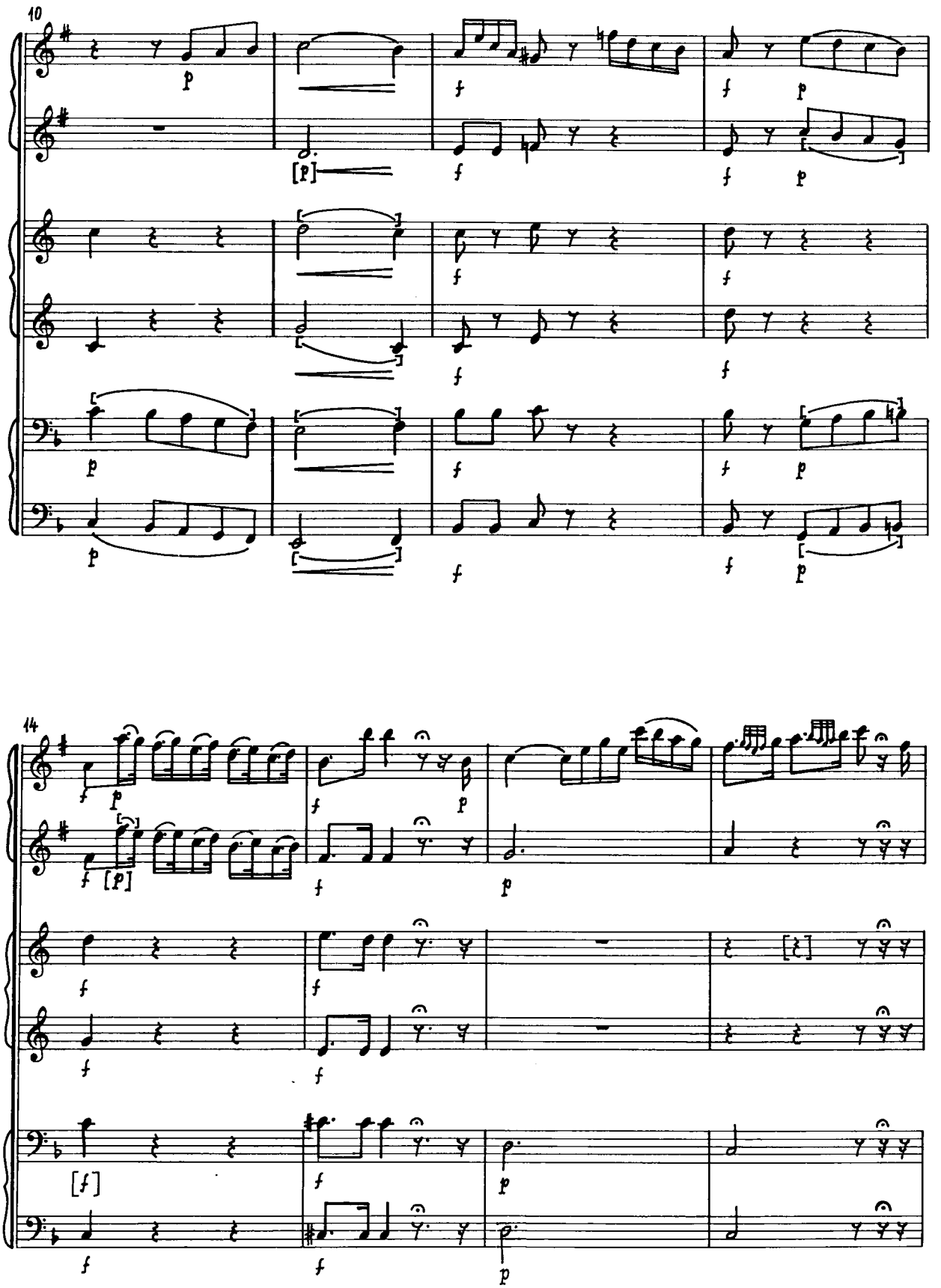

95

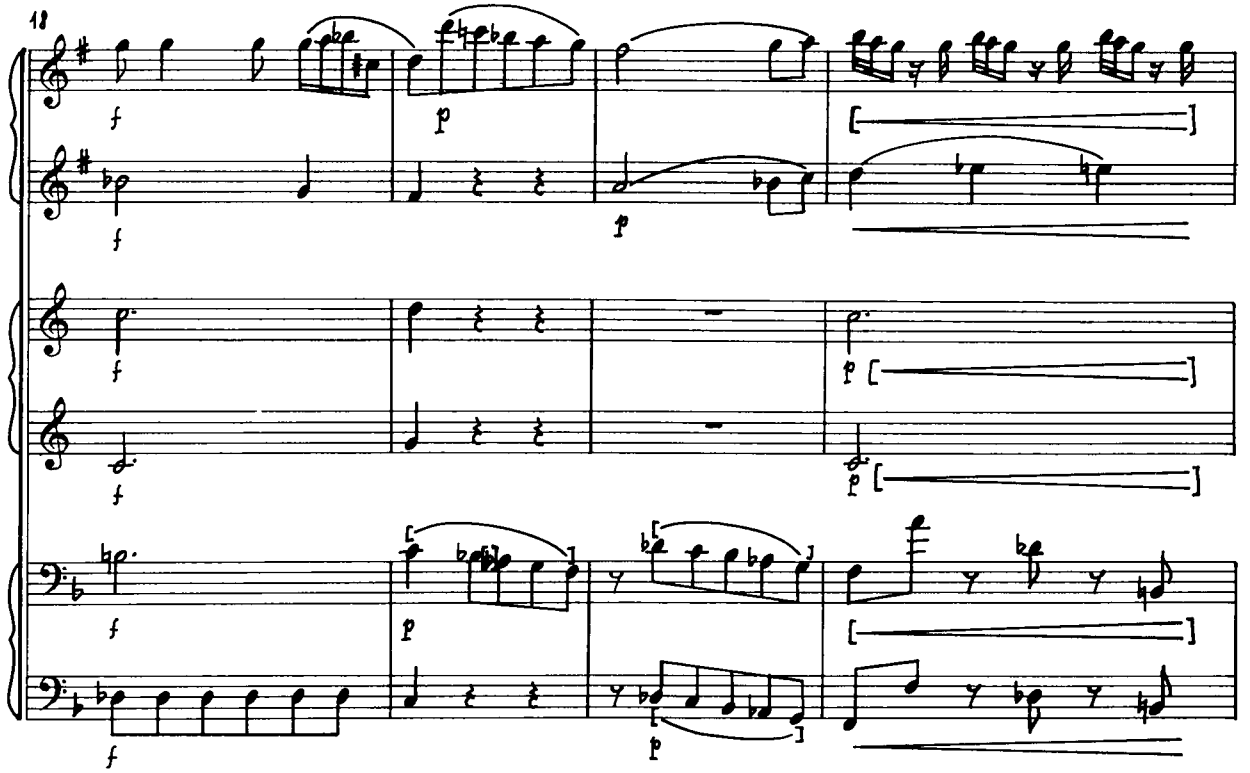
Partita in F

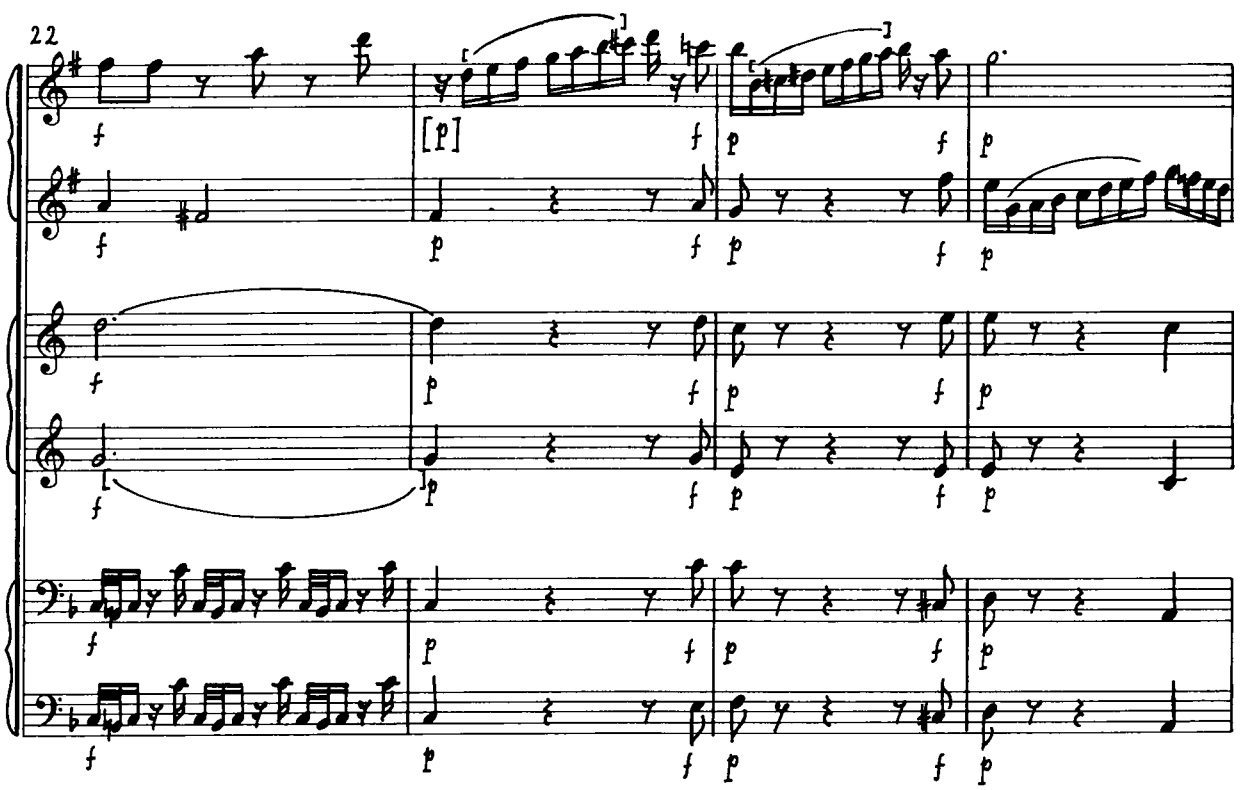
(0/129)

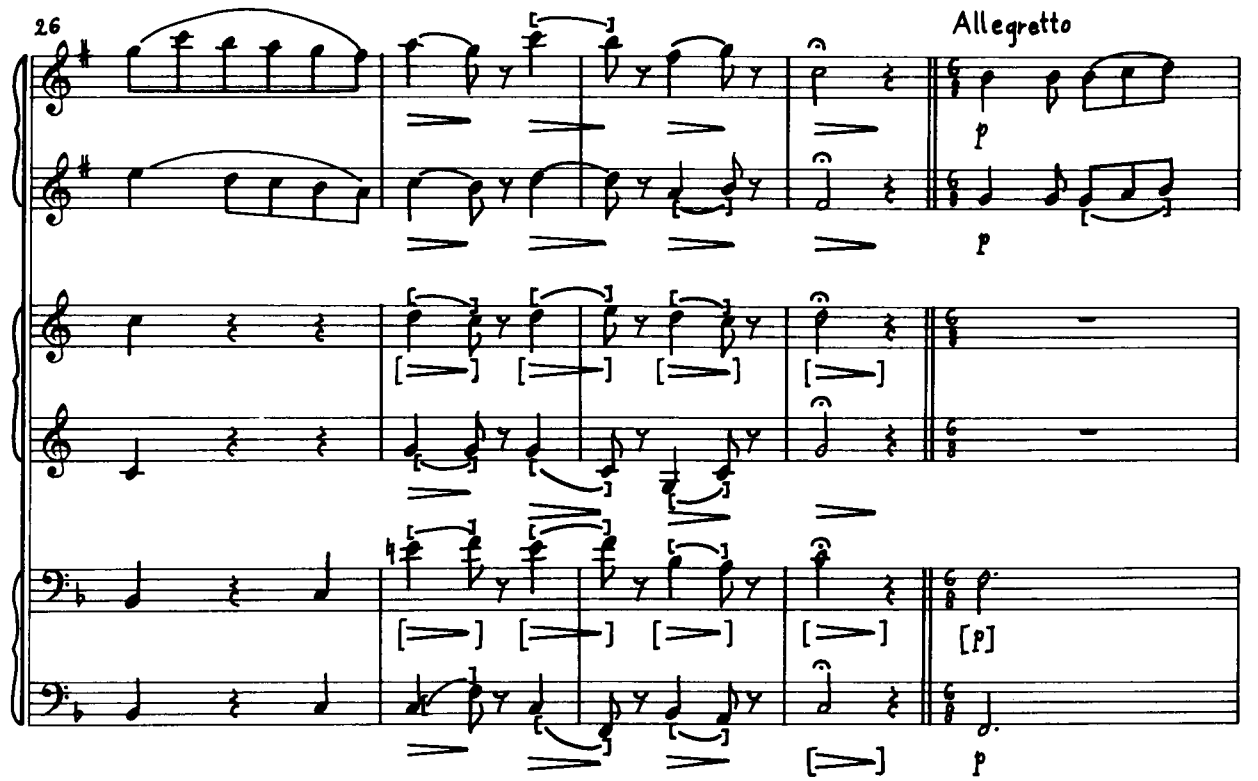
I.

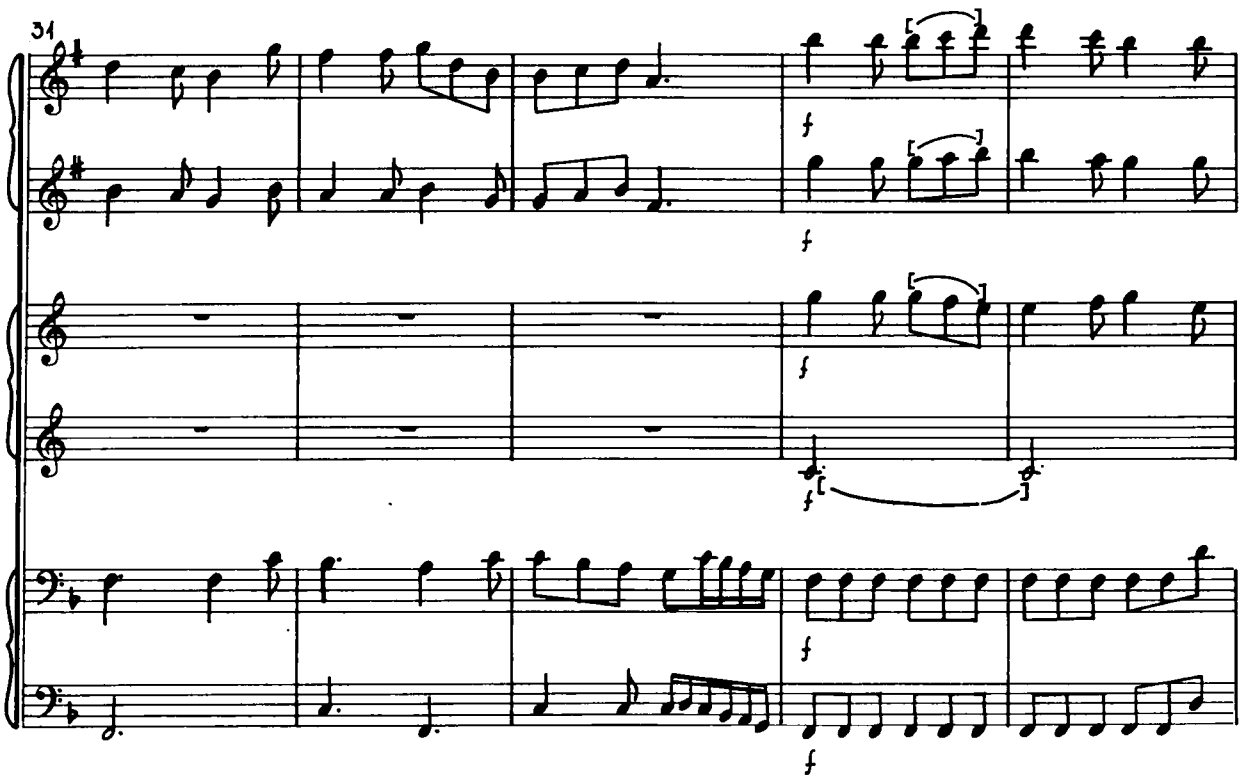


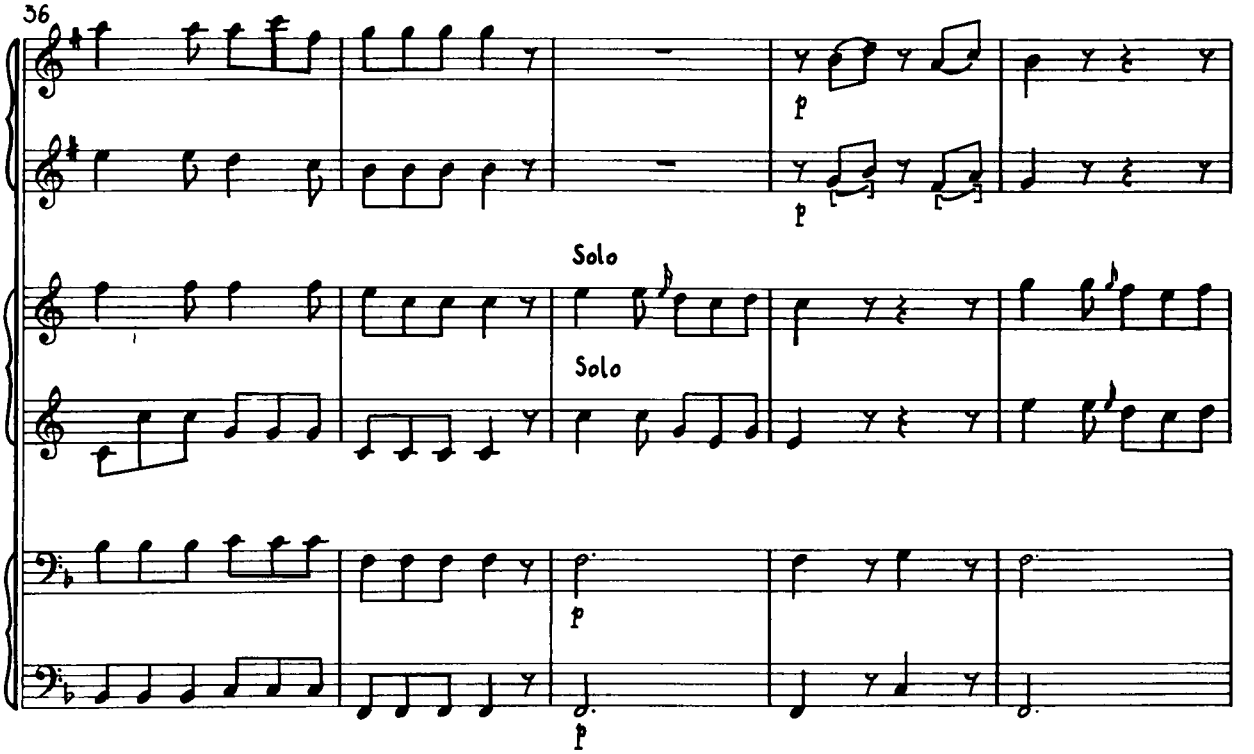

10
14

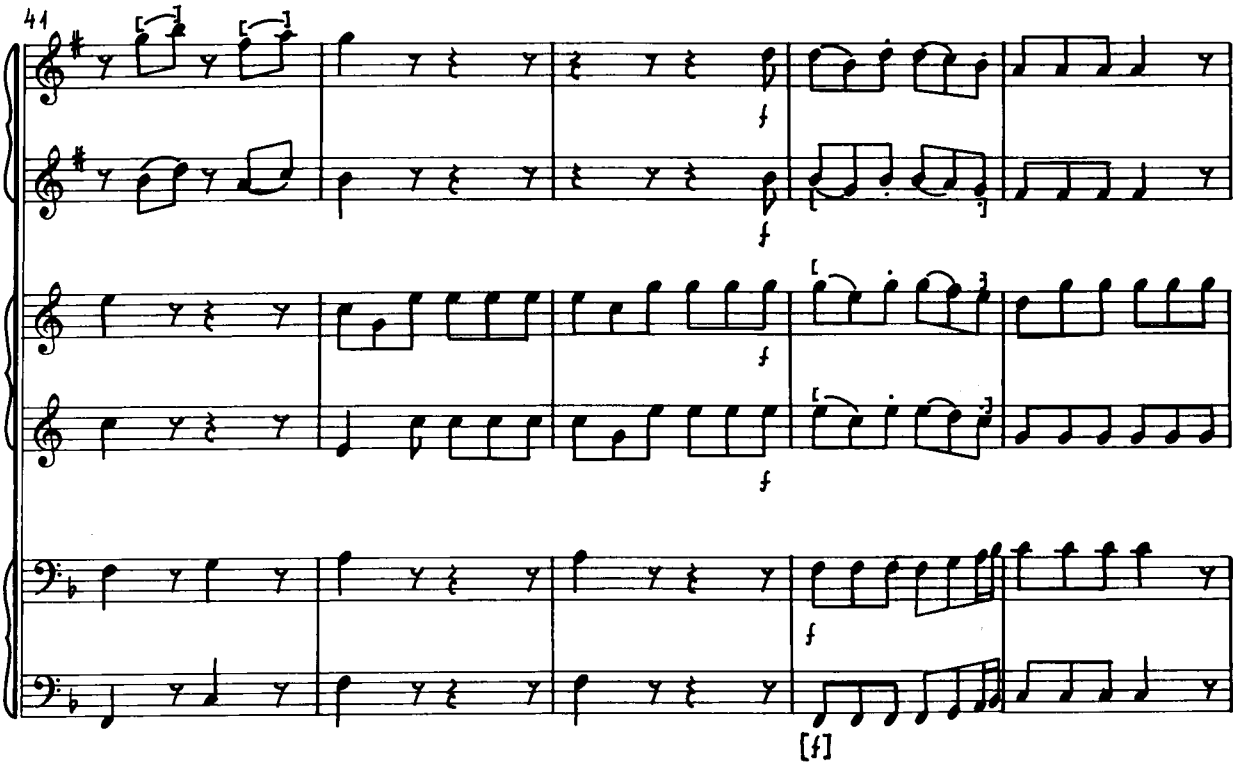

18

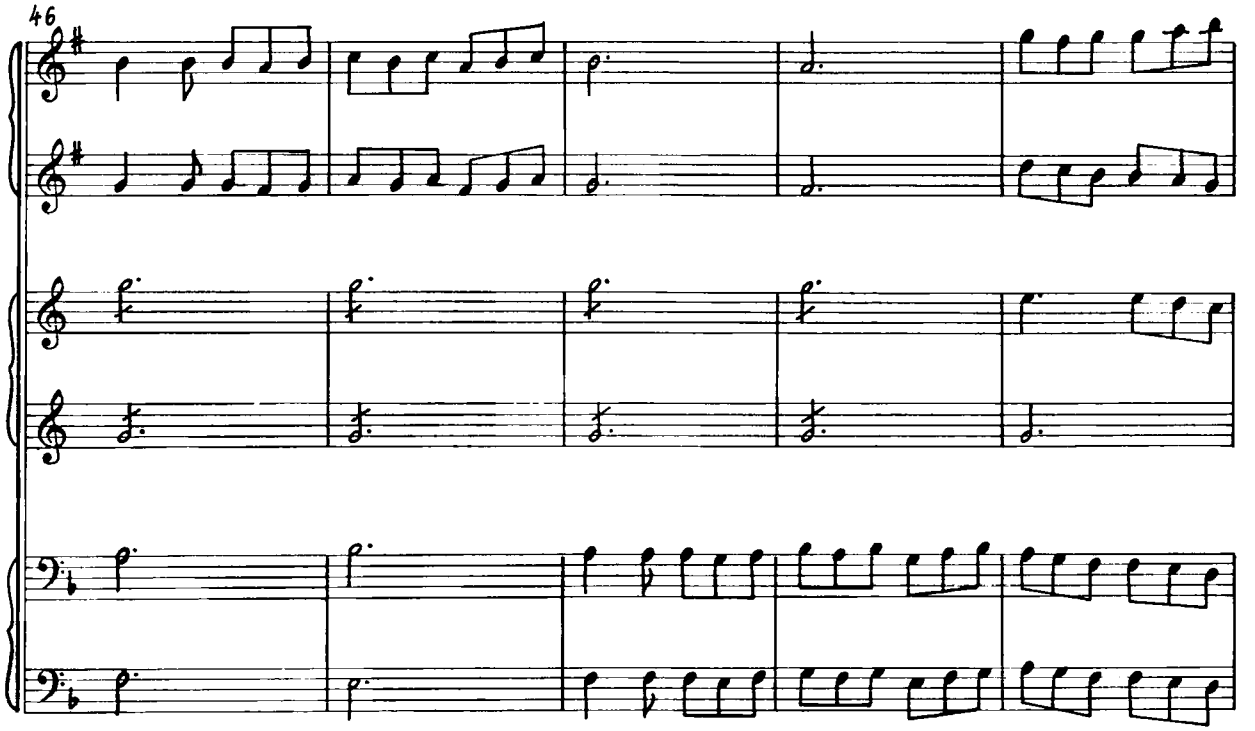

22

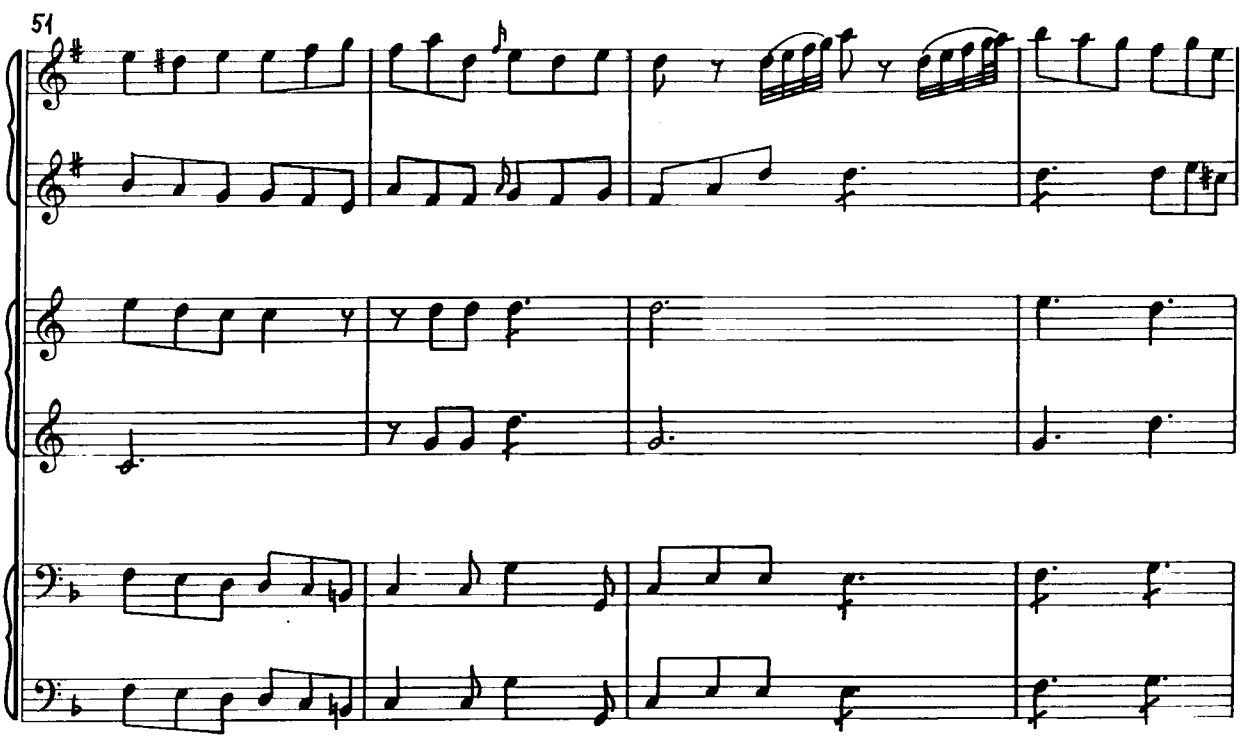

26
Allegretto
p
p
[p]
p

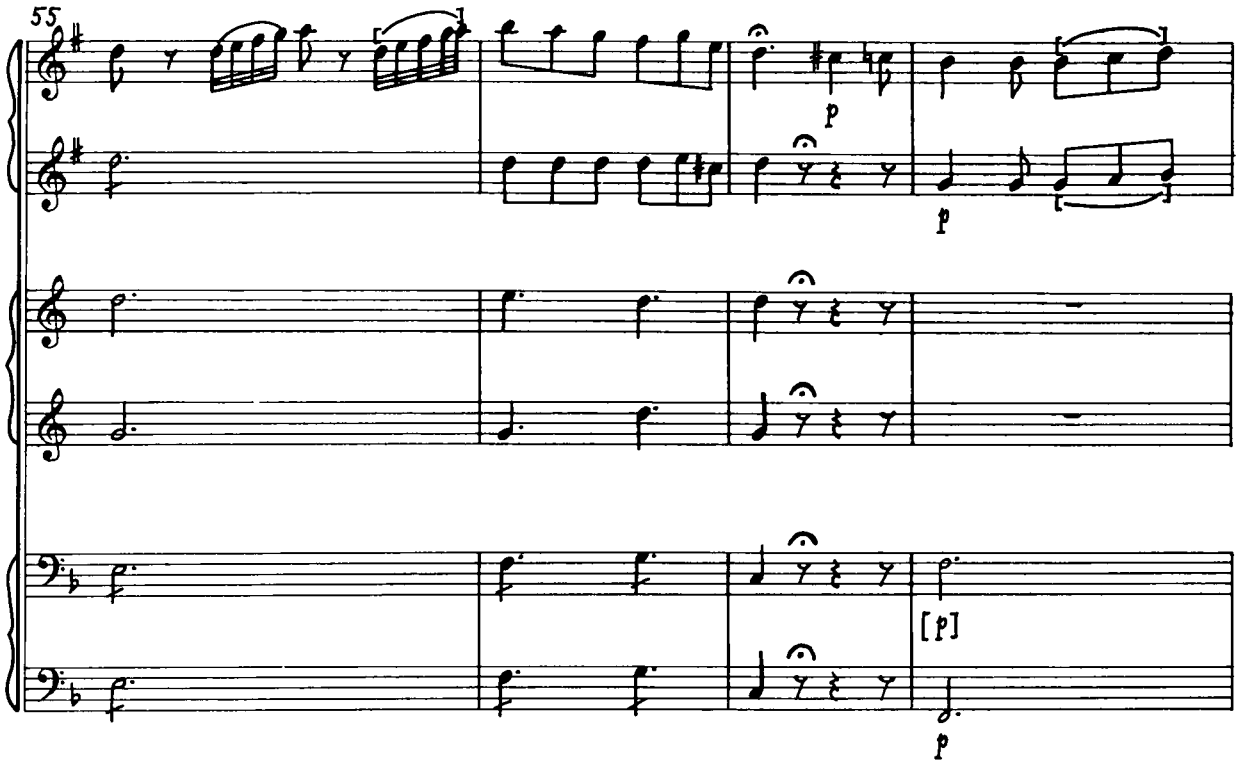

31
f
f
f
f
f

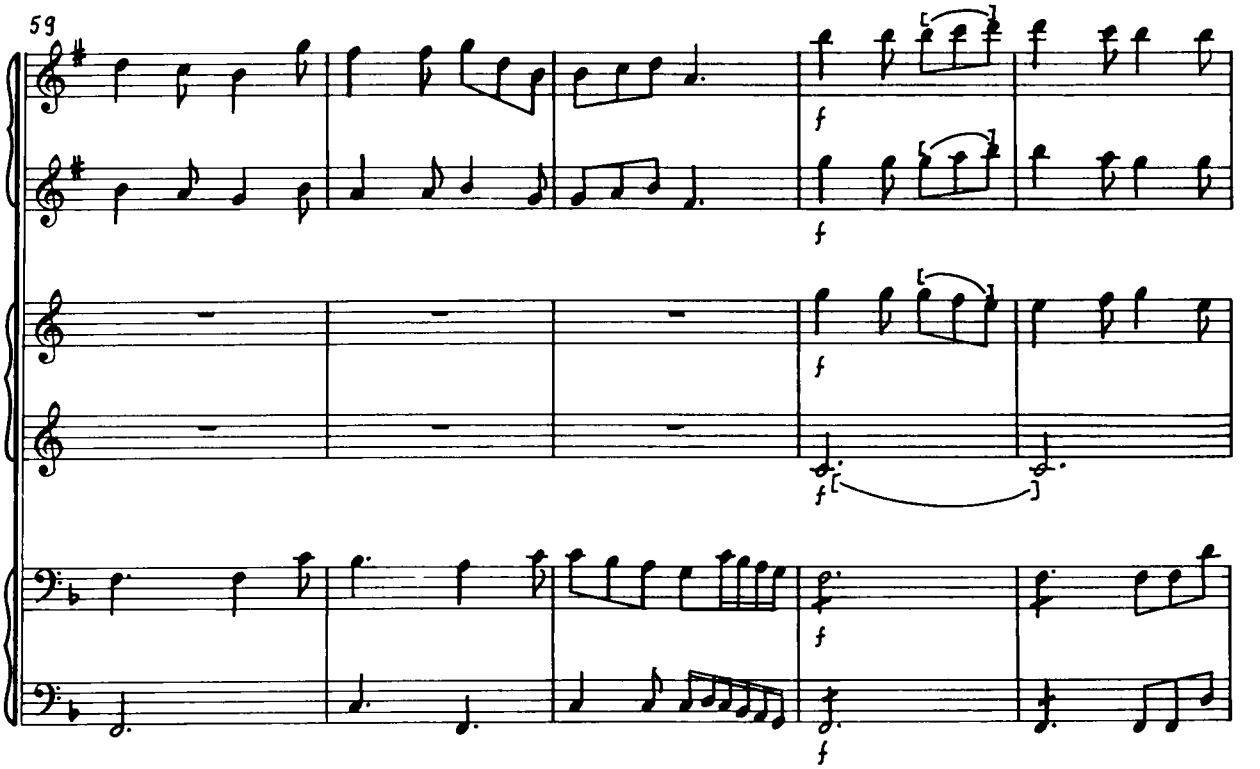

36
Solo
Solo

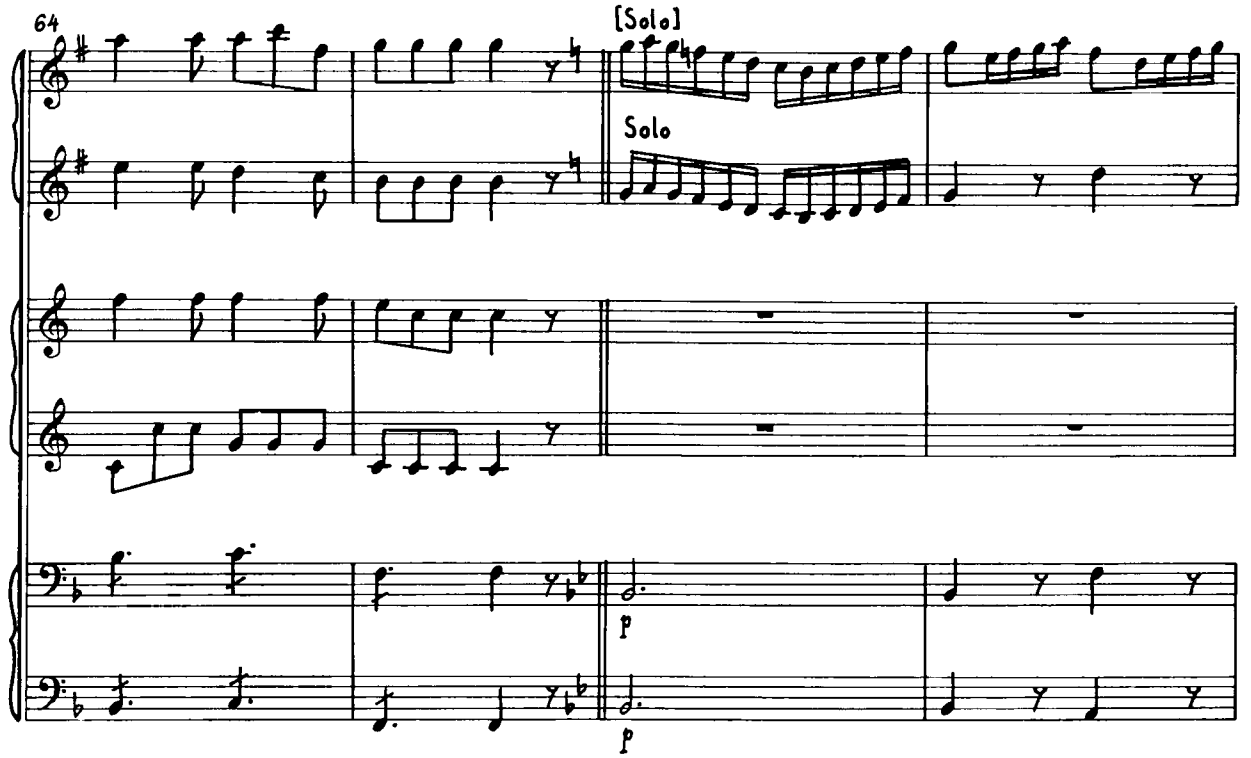

41

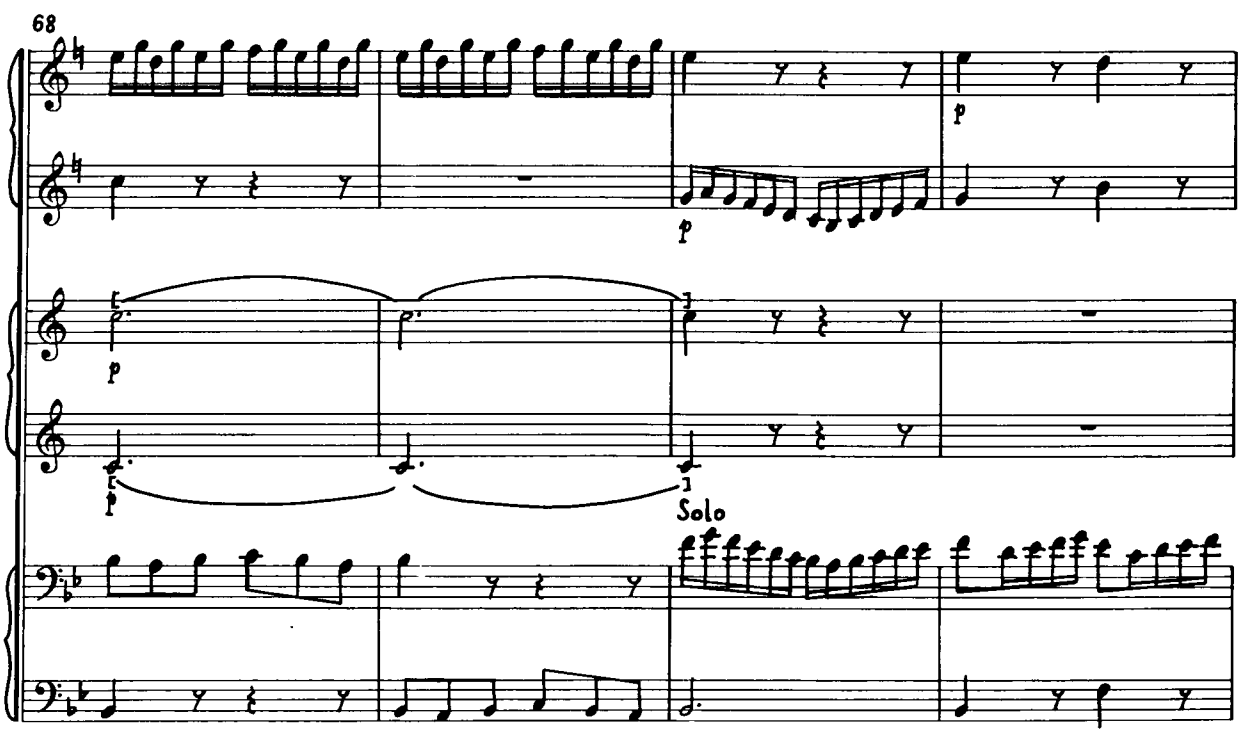

46

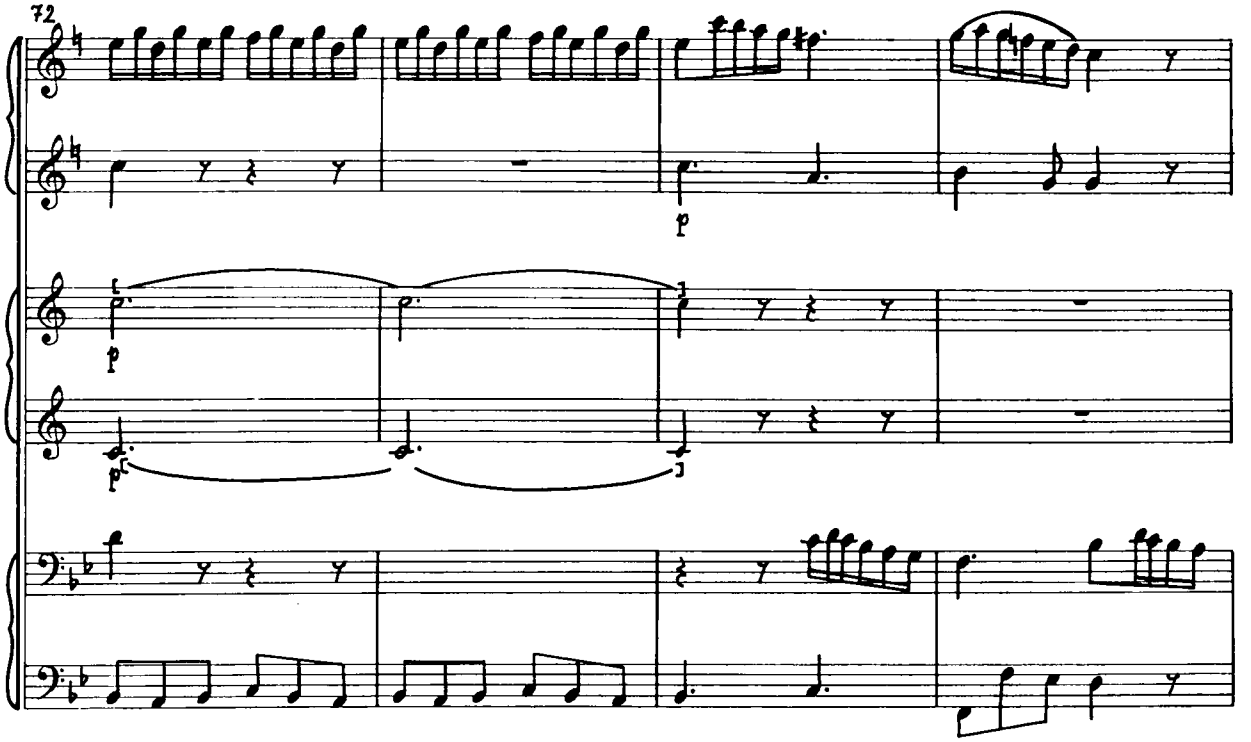

51

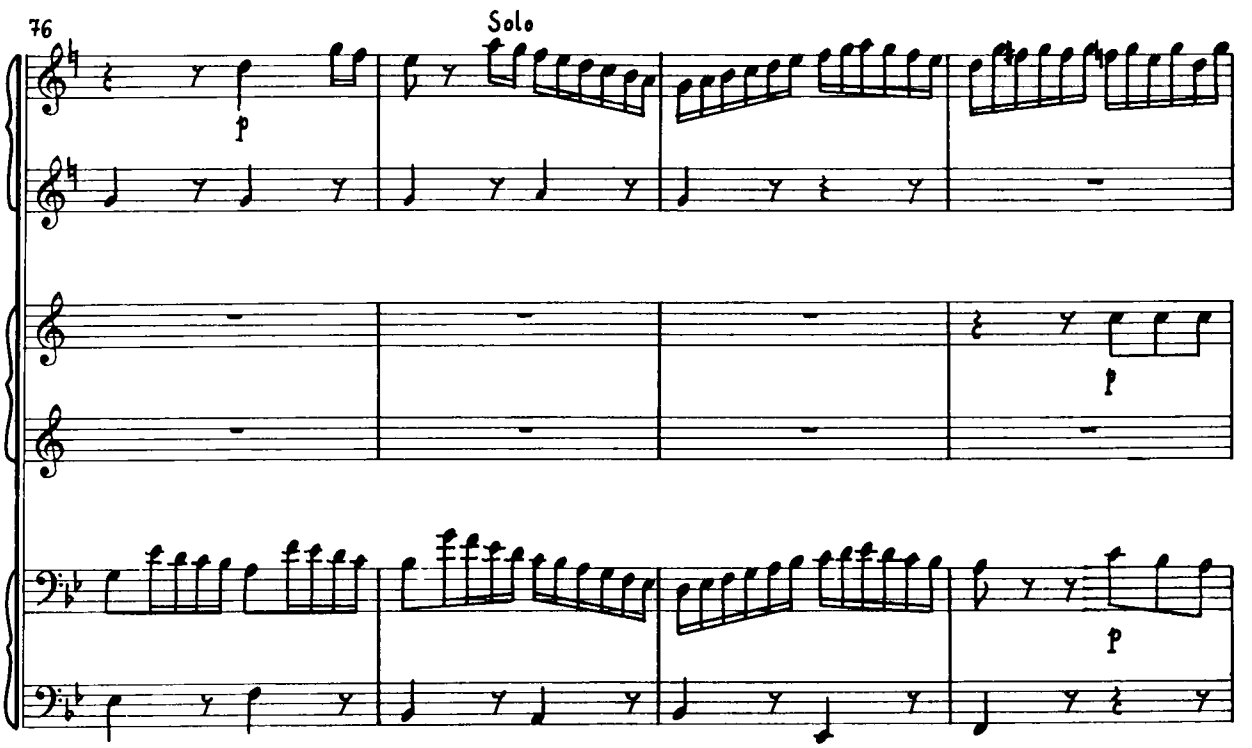

55
p
p
[p]
p

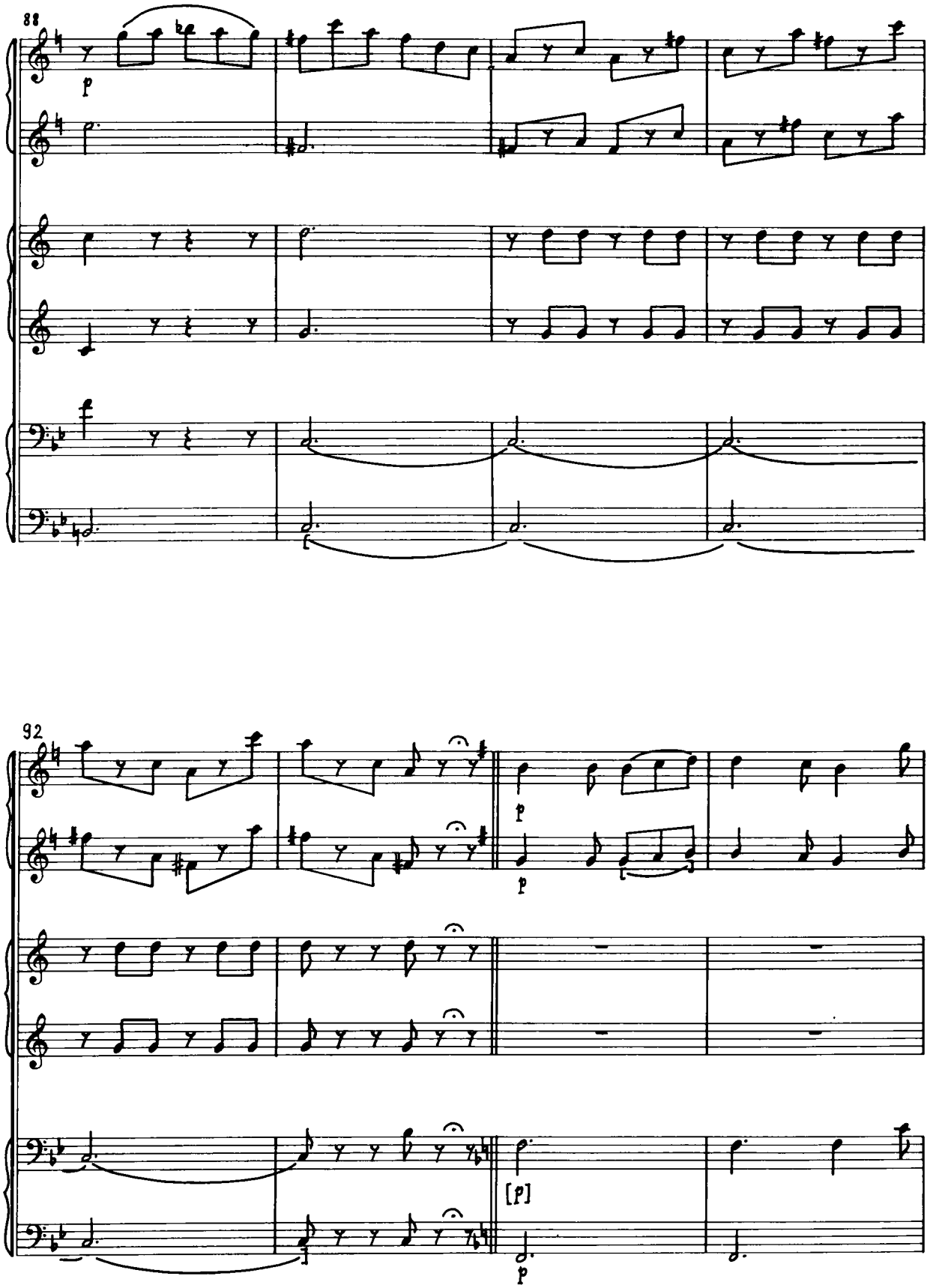

59
f
f
f
f
f
f

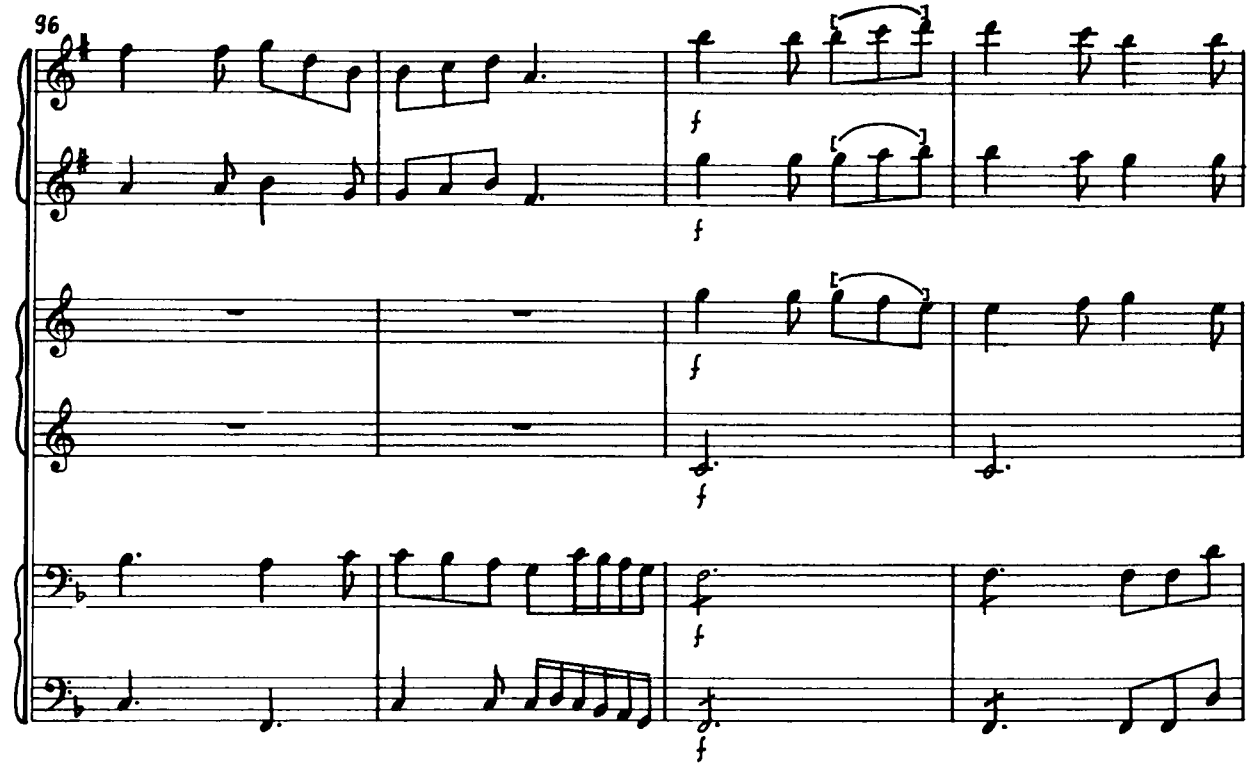

64
[Solo]
Solo
p
p

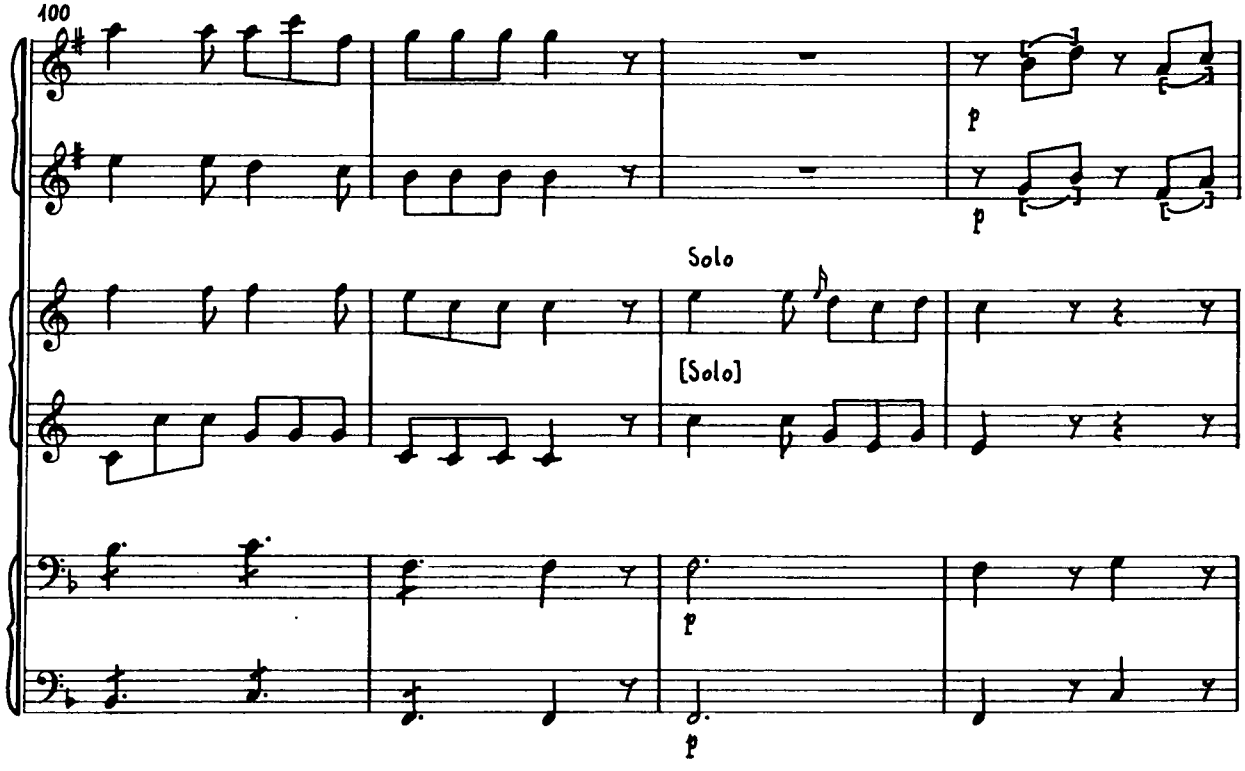

68
p
p
p
p
Solo

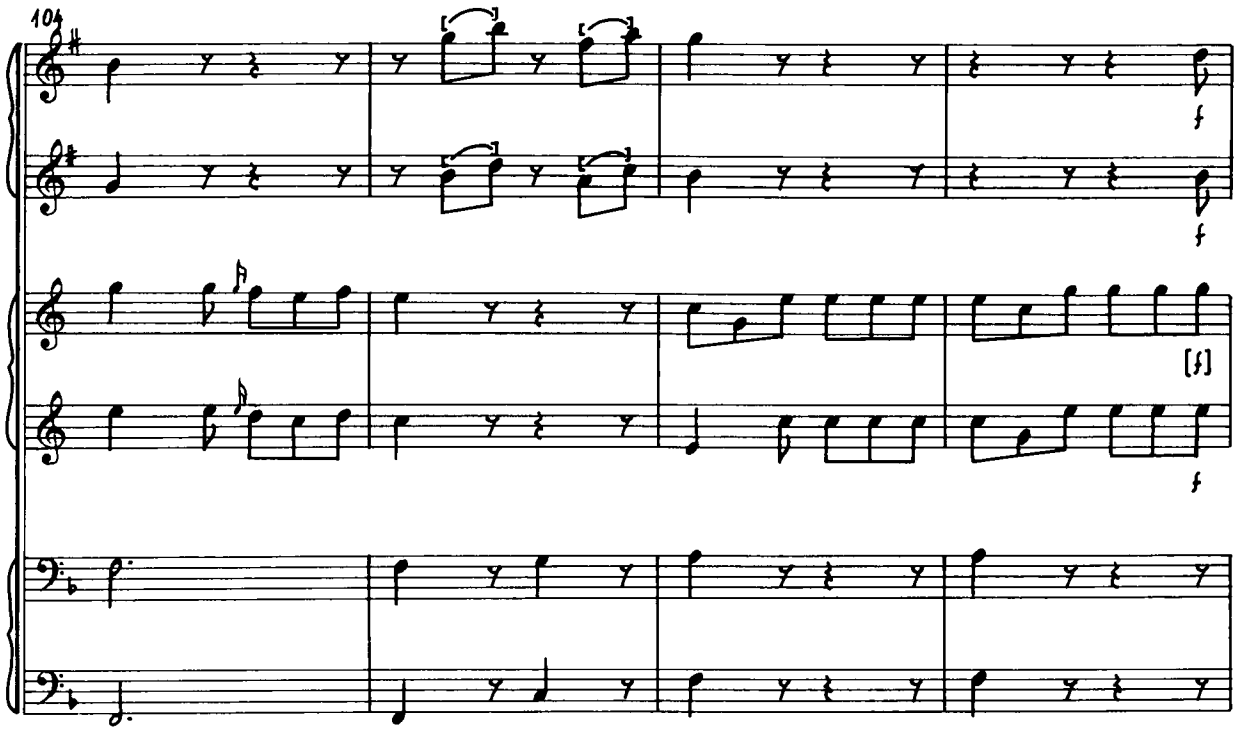

72
p
p
p

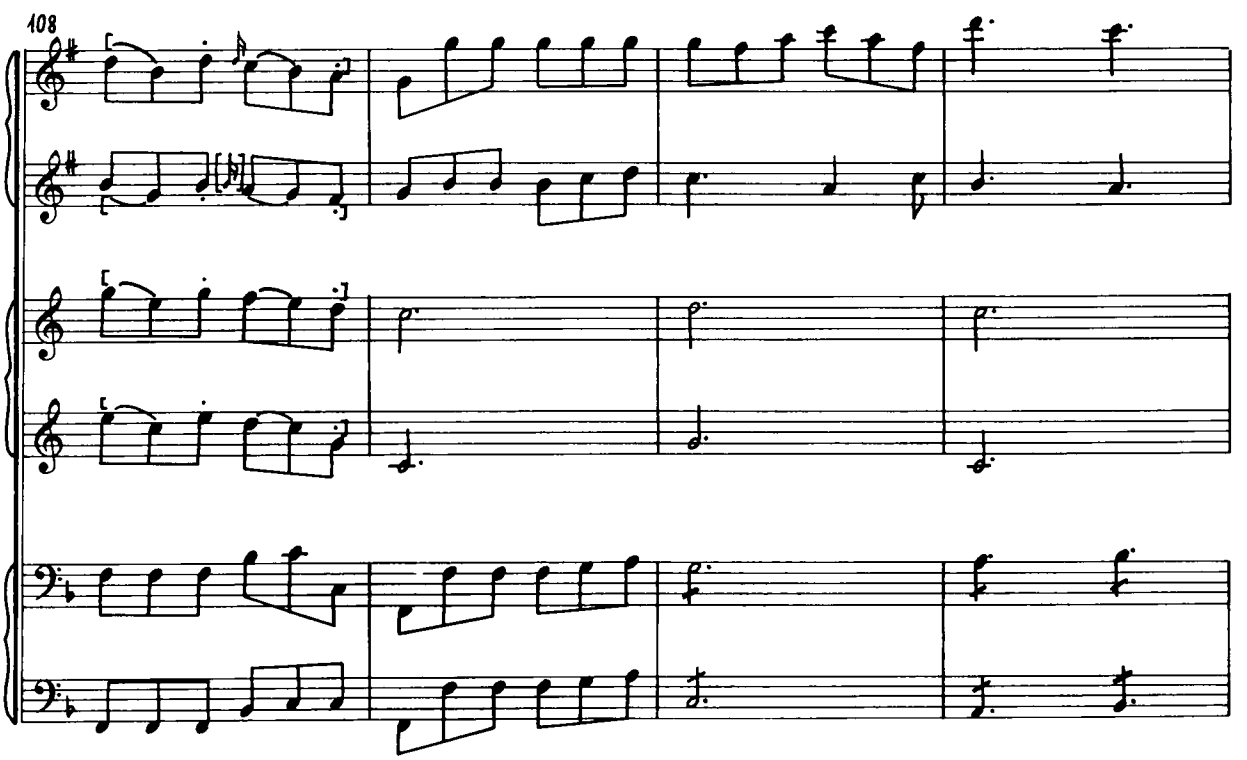

76
Solo
p
p
p

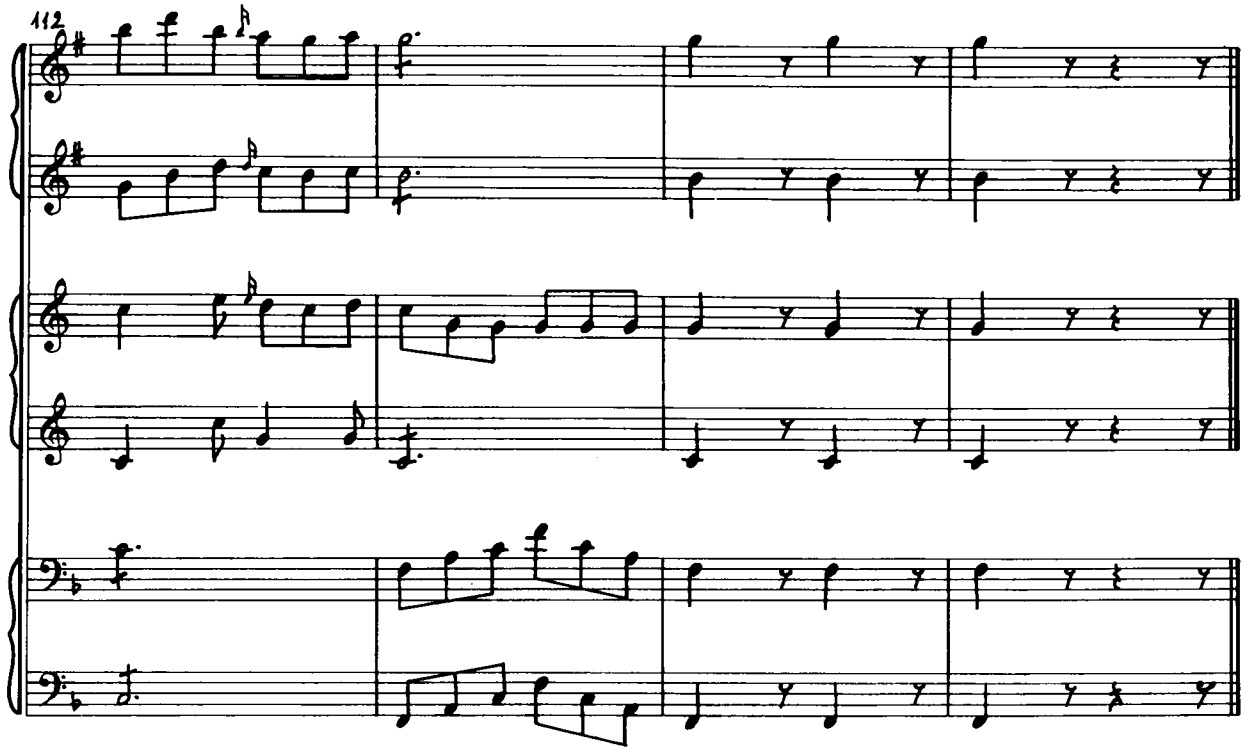

88
p
92
p
p
[p]
p


96
f
f
f
f
f
f

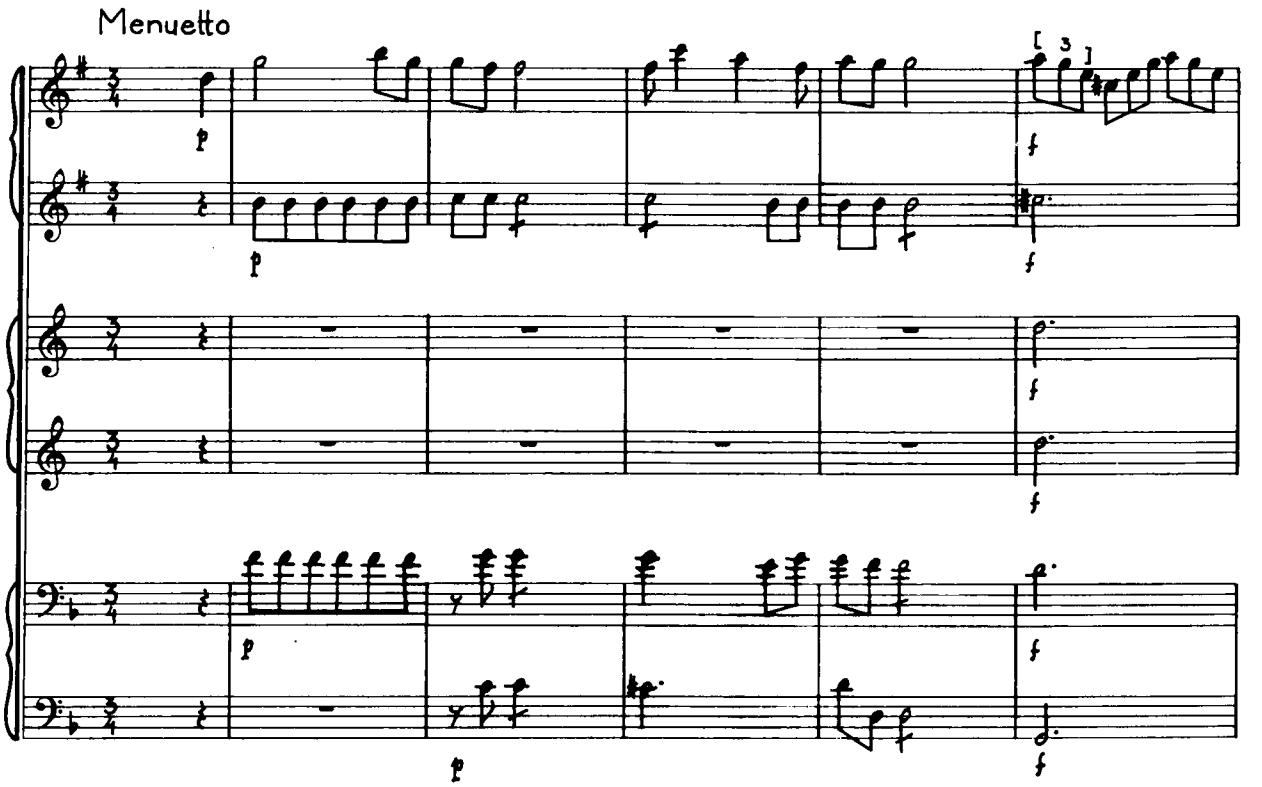

100
p
p
Solo
[Solo]
p
p

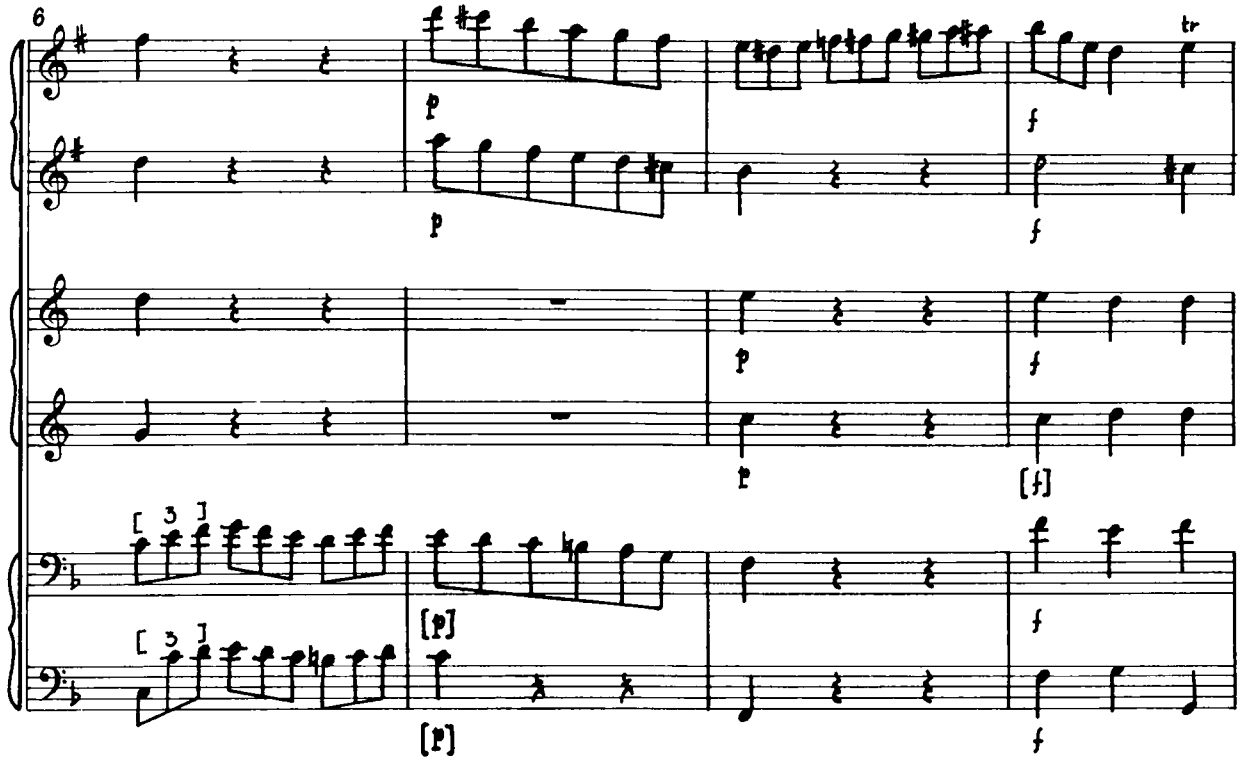

104
f
f
[f]
f

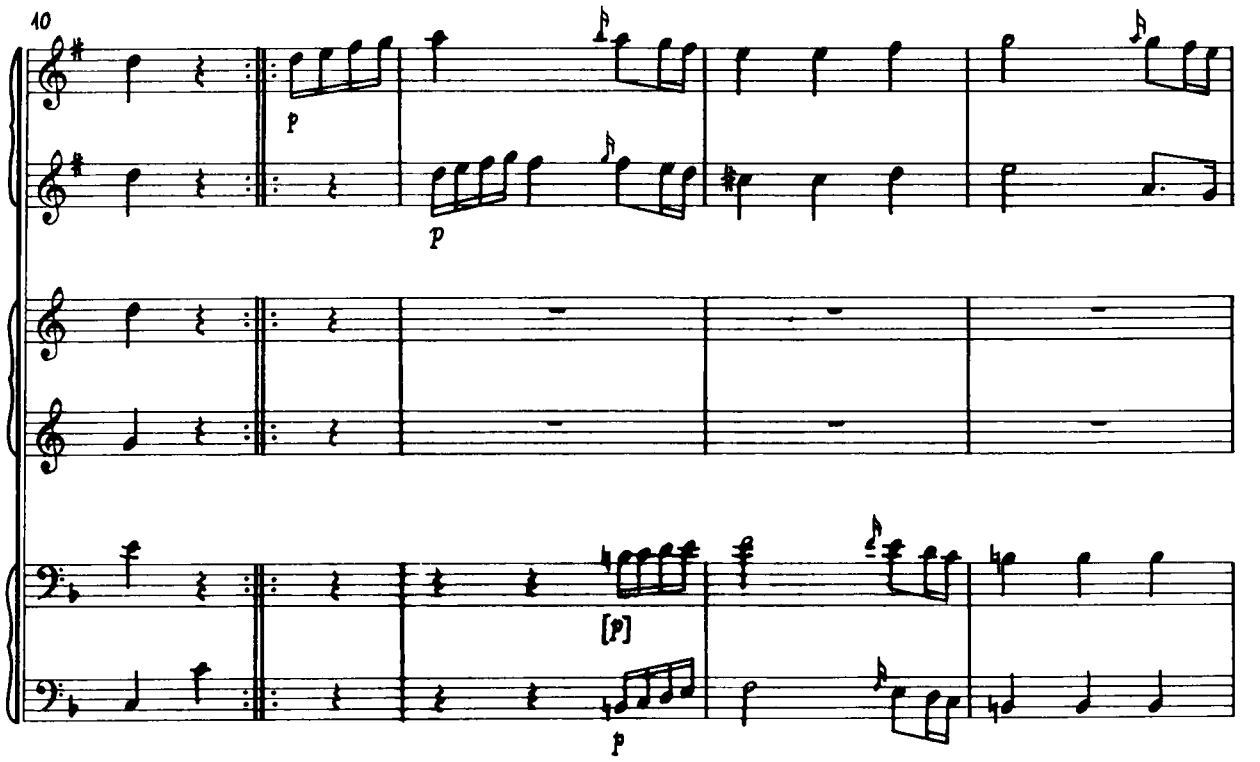

108

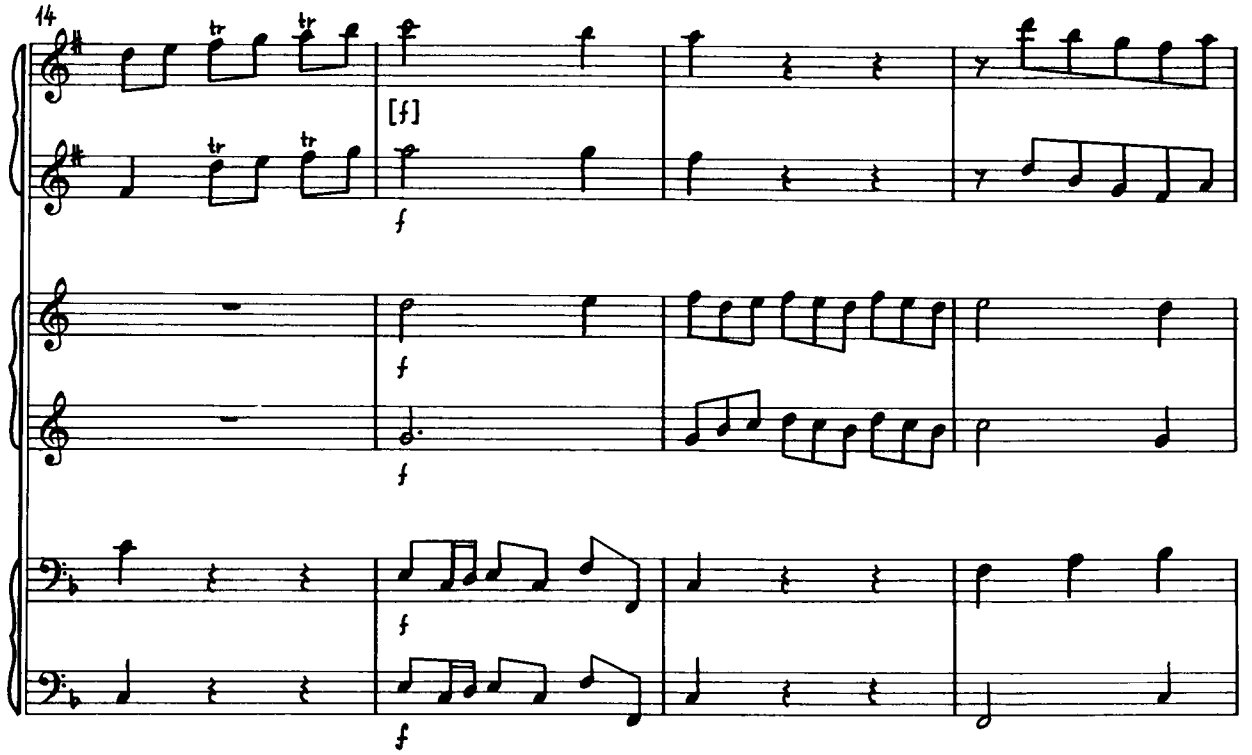


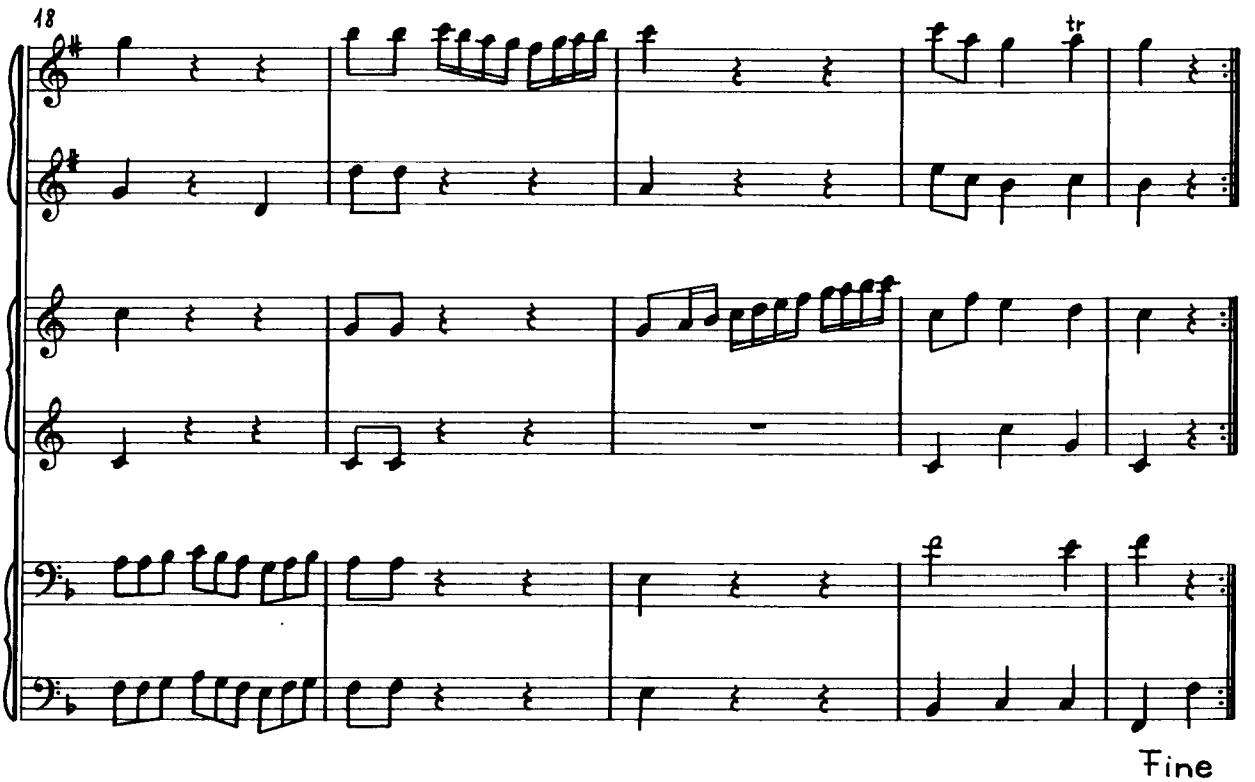
II.



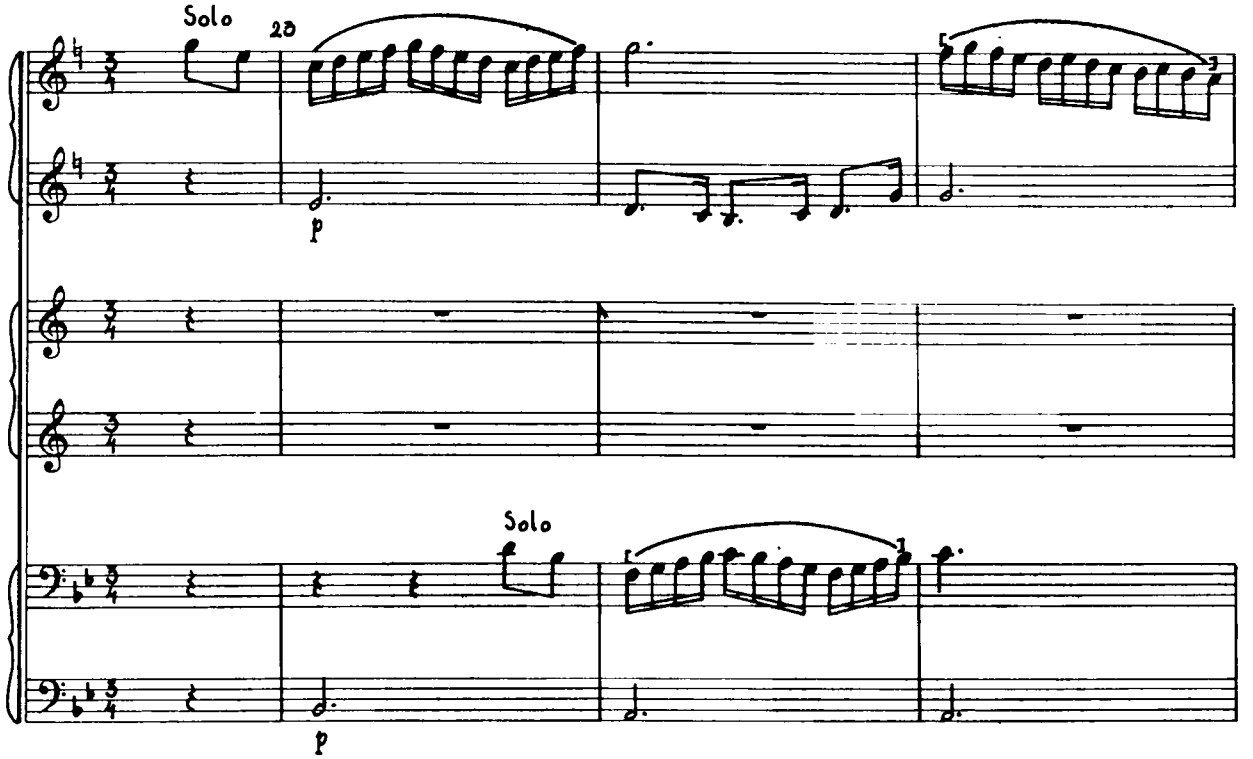

6
tr
p
f
[f]
[p]
[3]

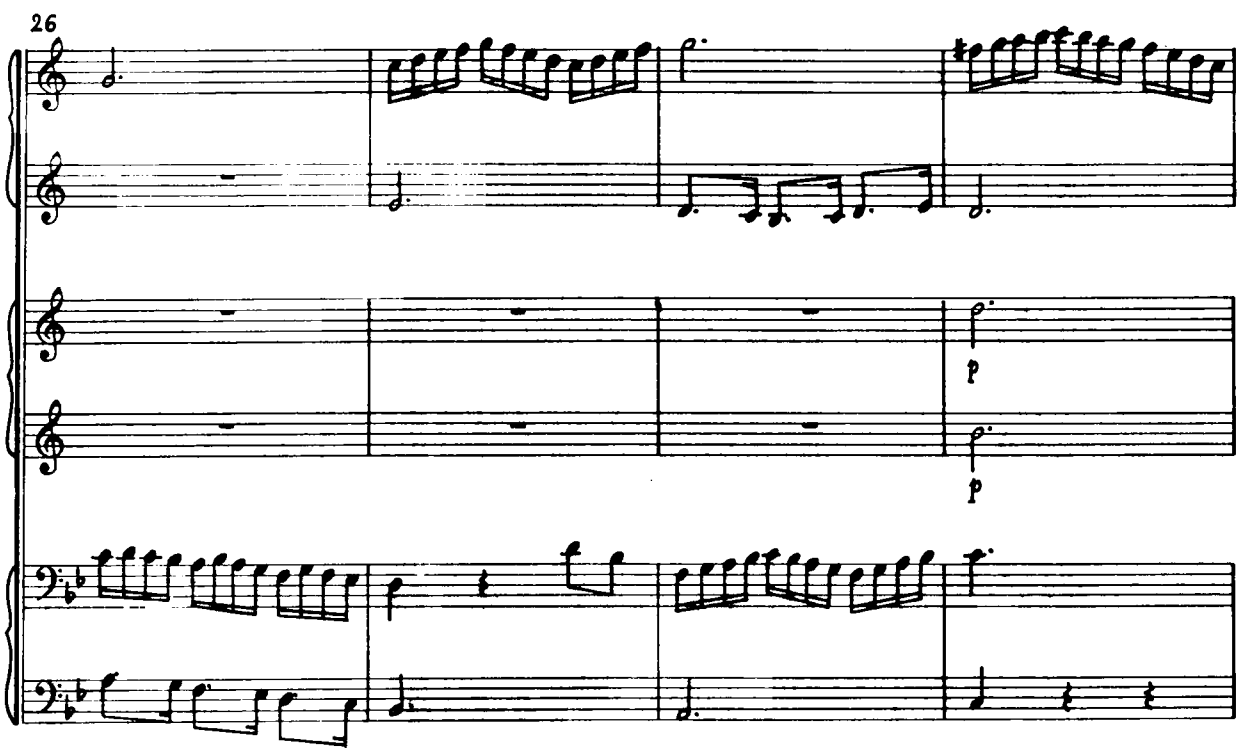

10
p
[p]

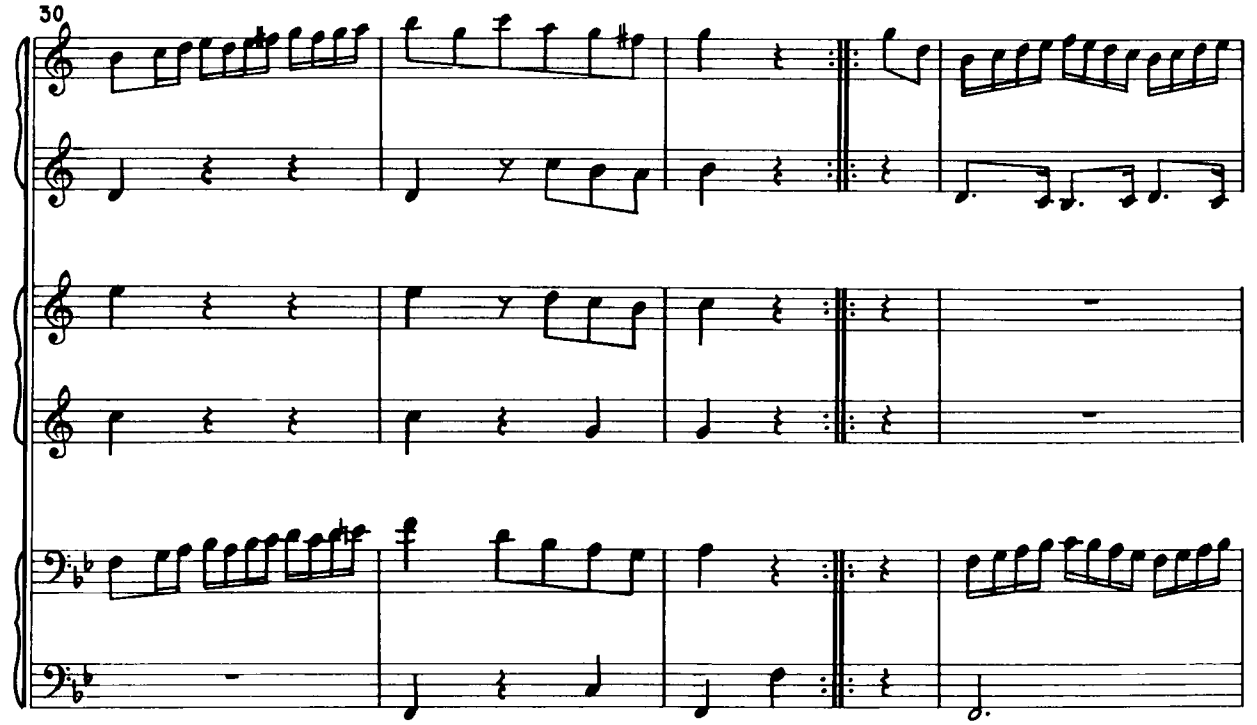

14
[f]
f
f
f
f
f

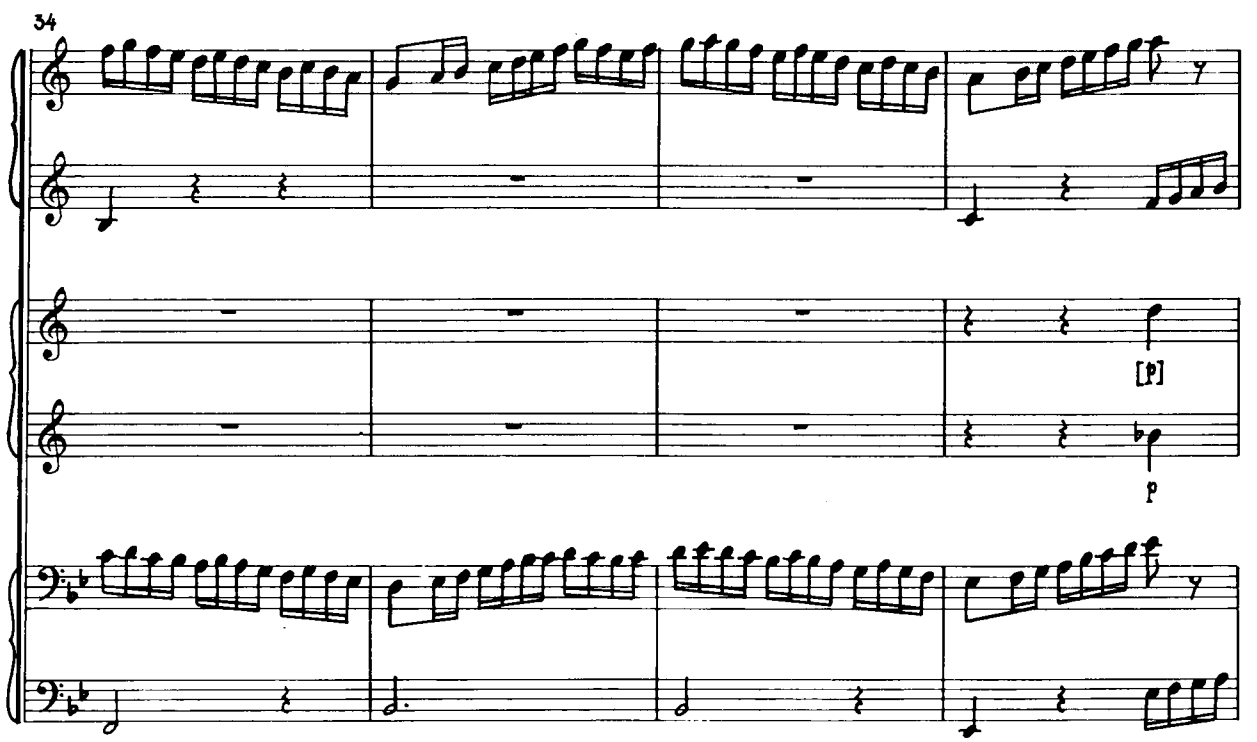

18
Fine

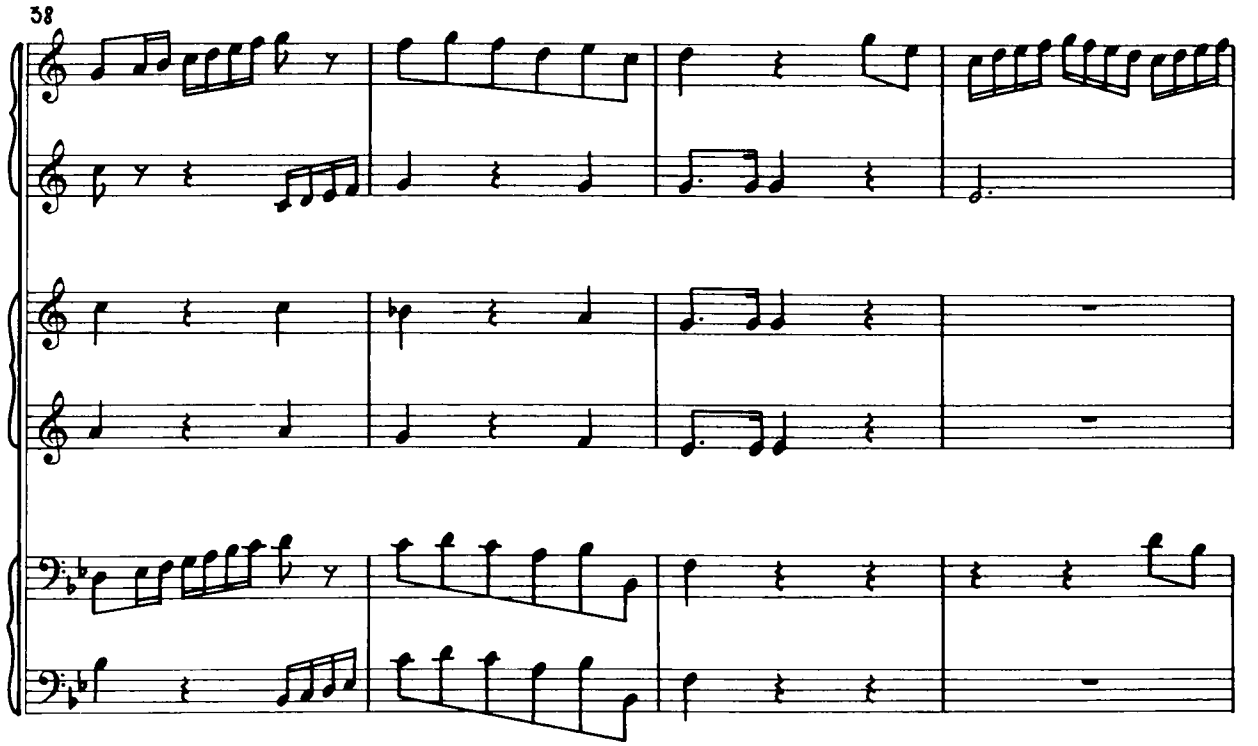
Trio

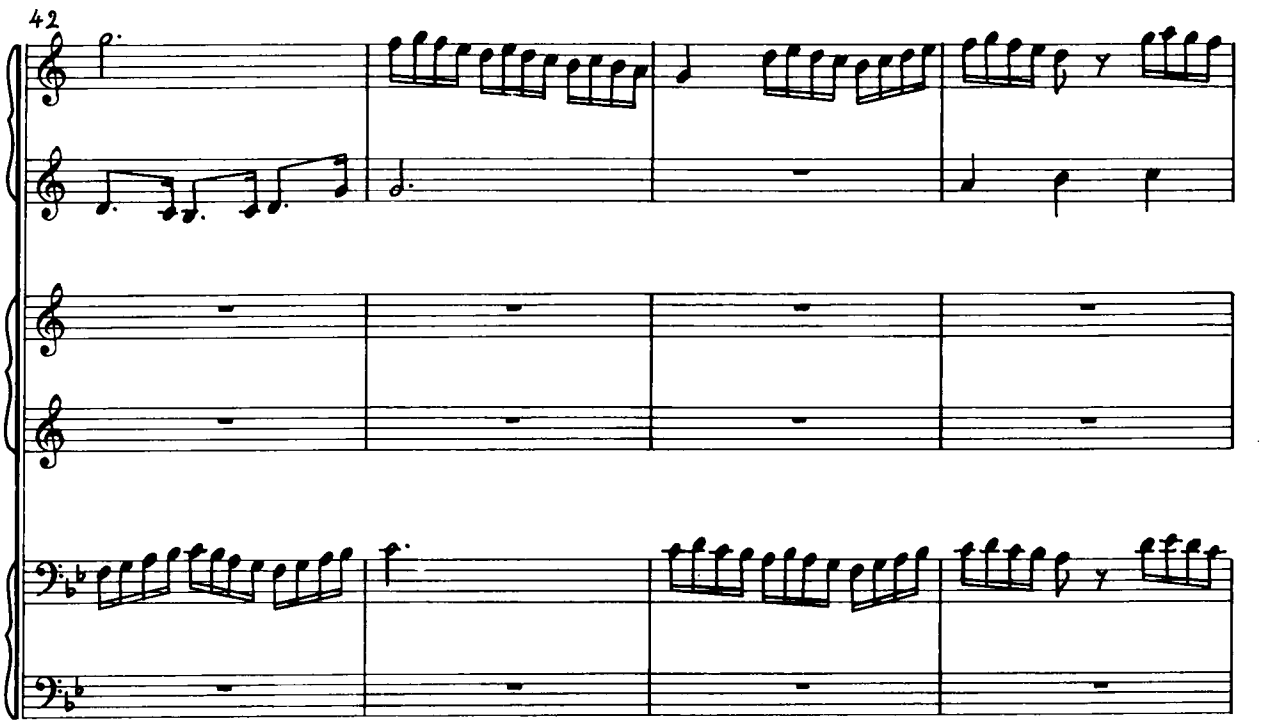


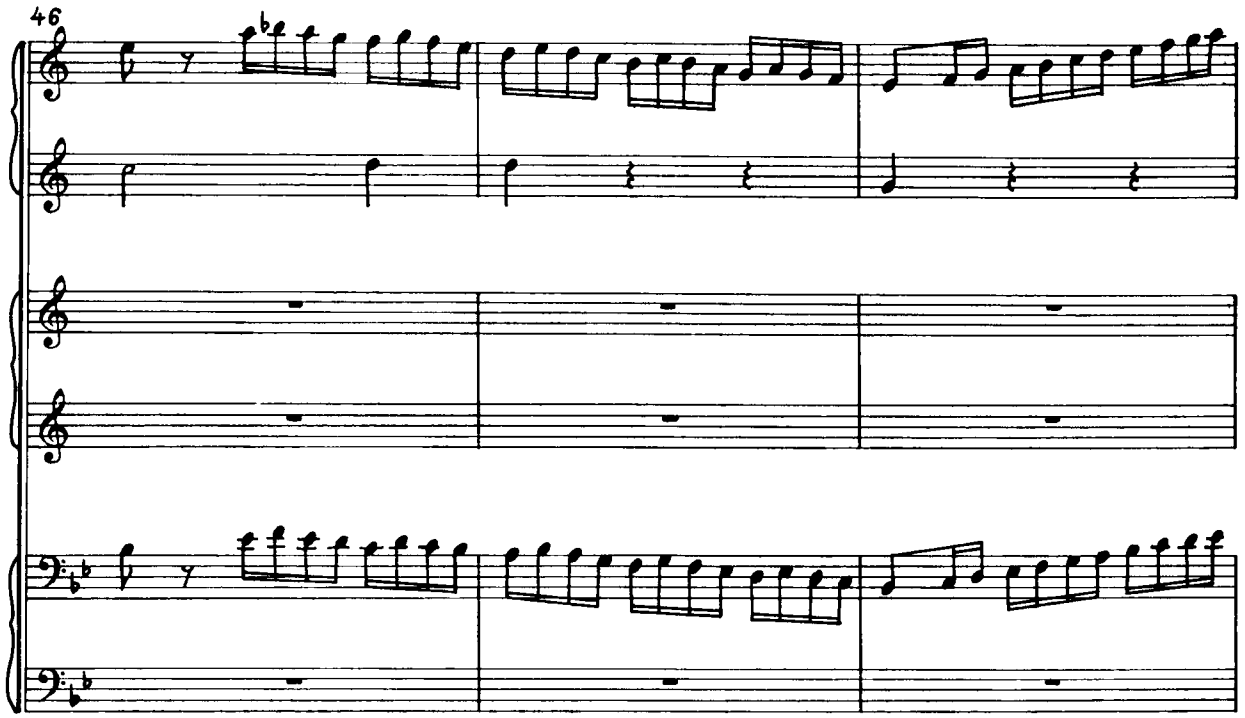


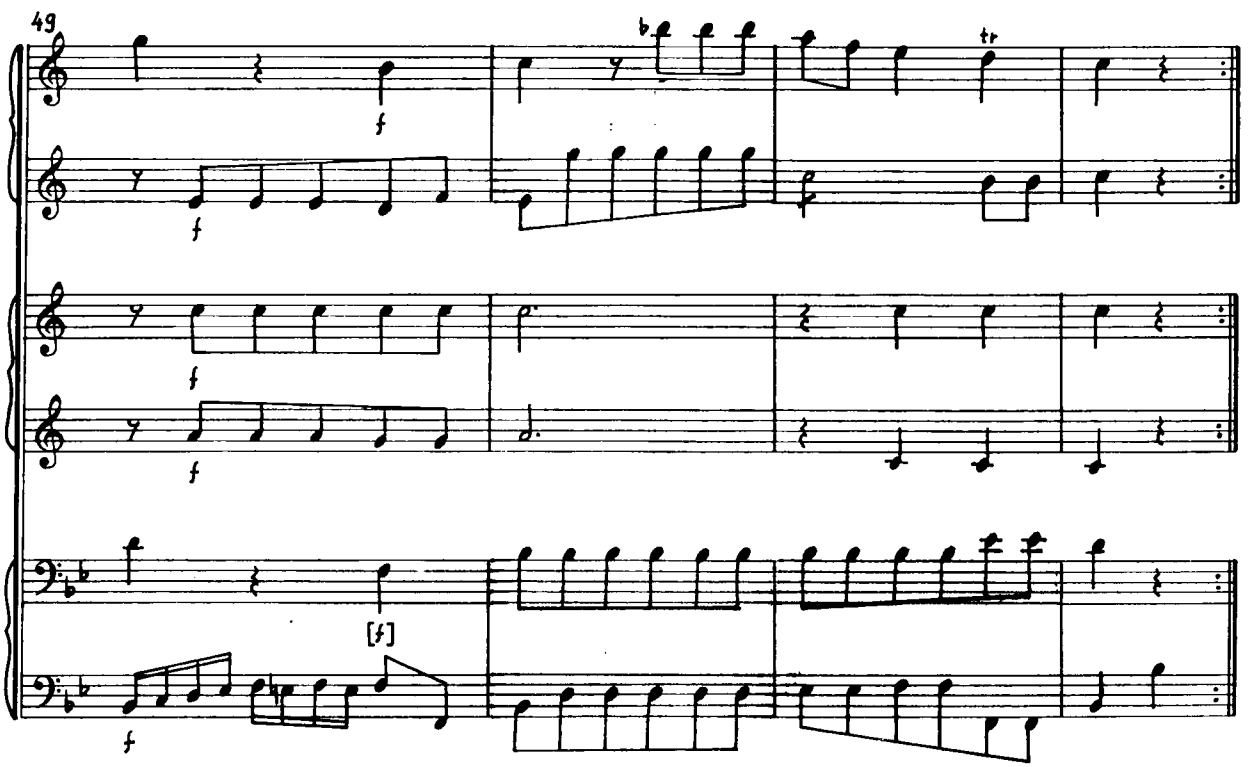

30


34
[P]
P


38


42

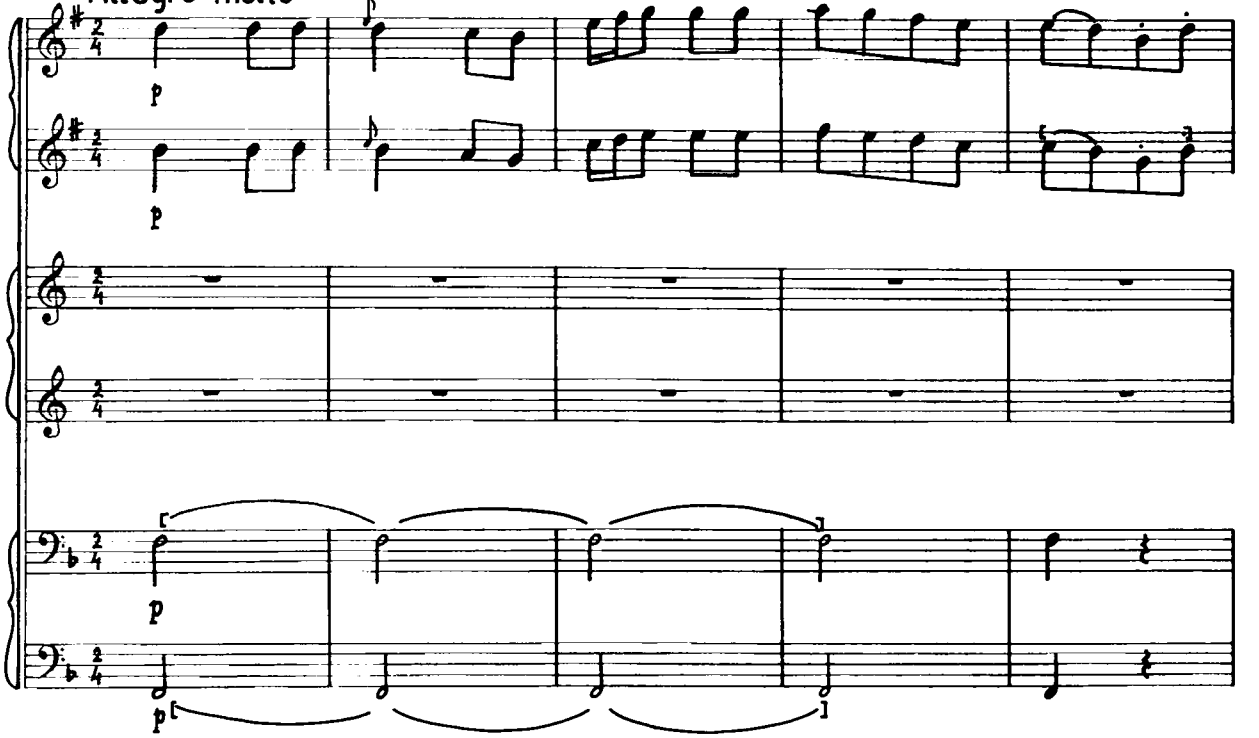


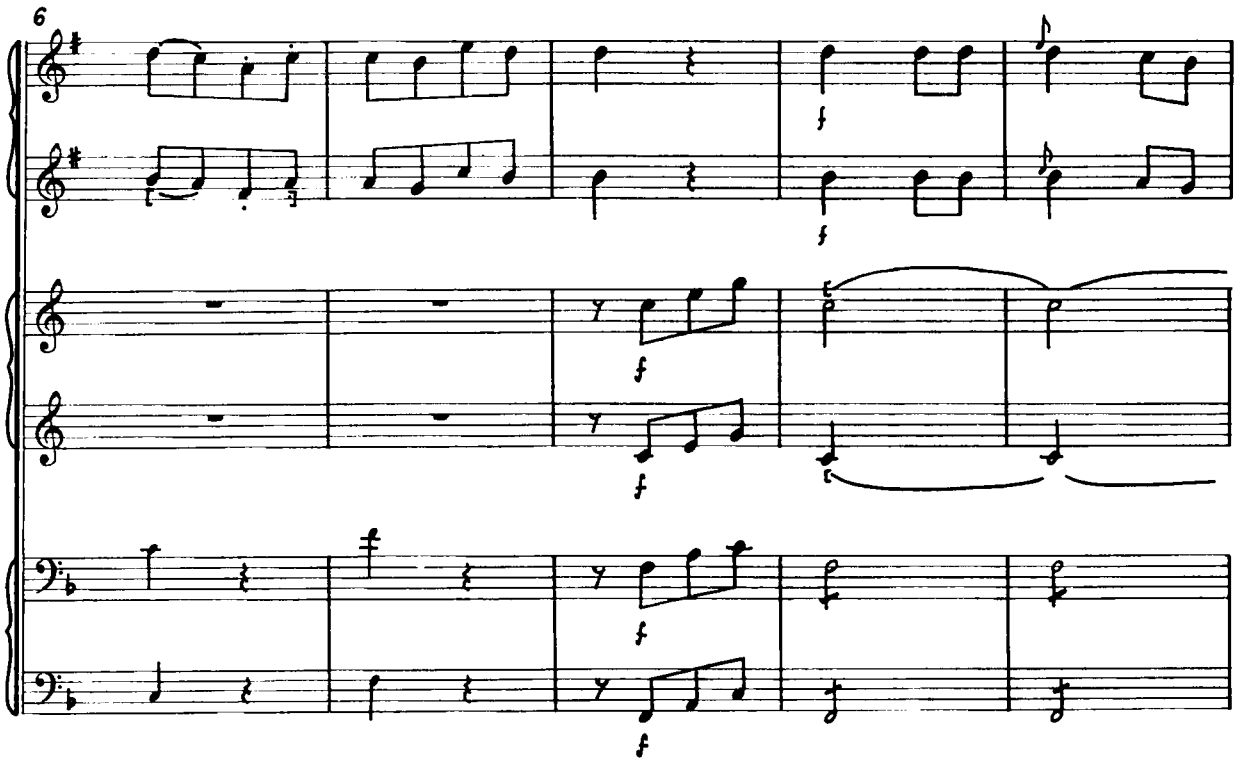


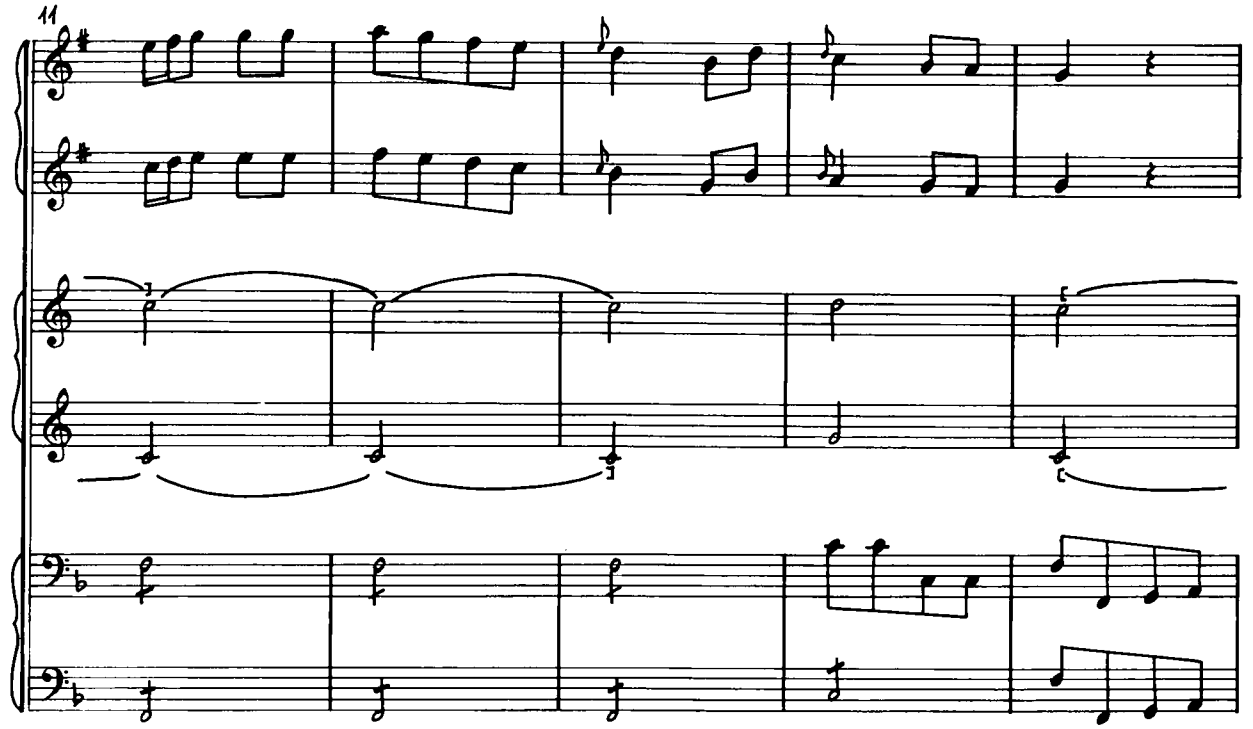
Menuetto Da Capo

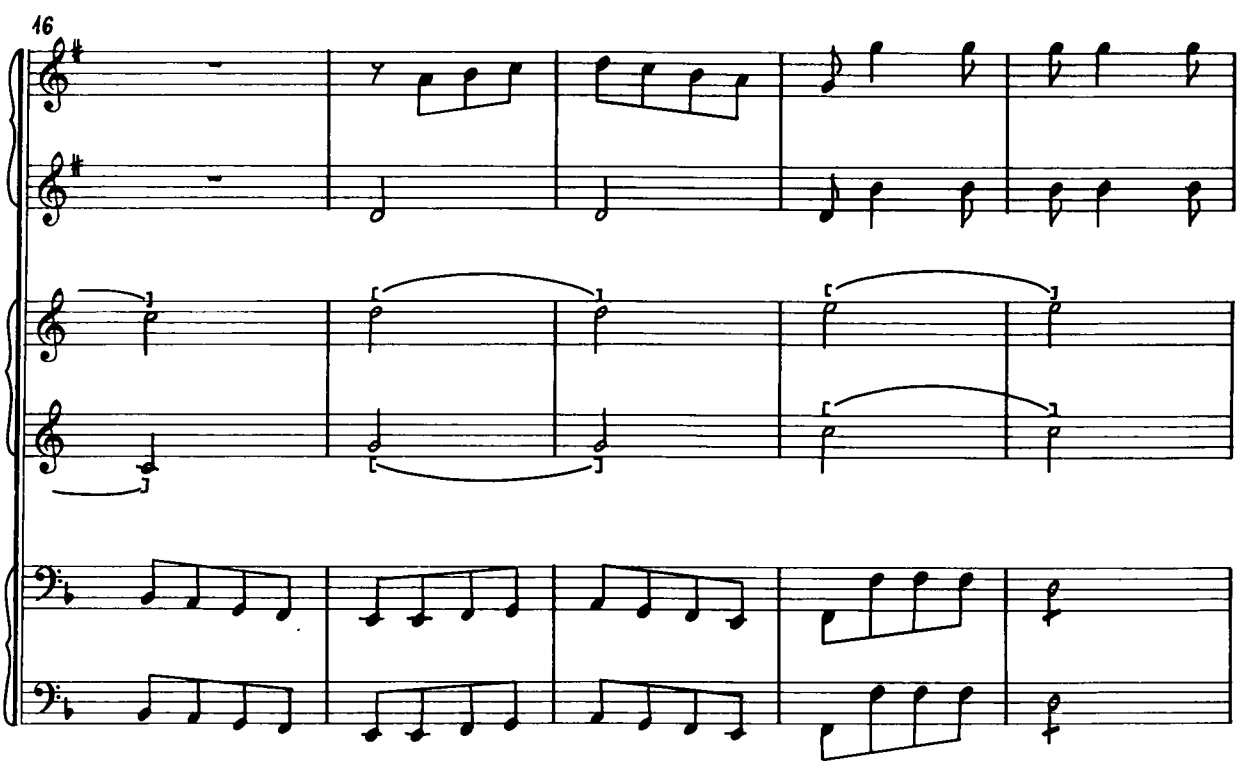
III.

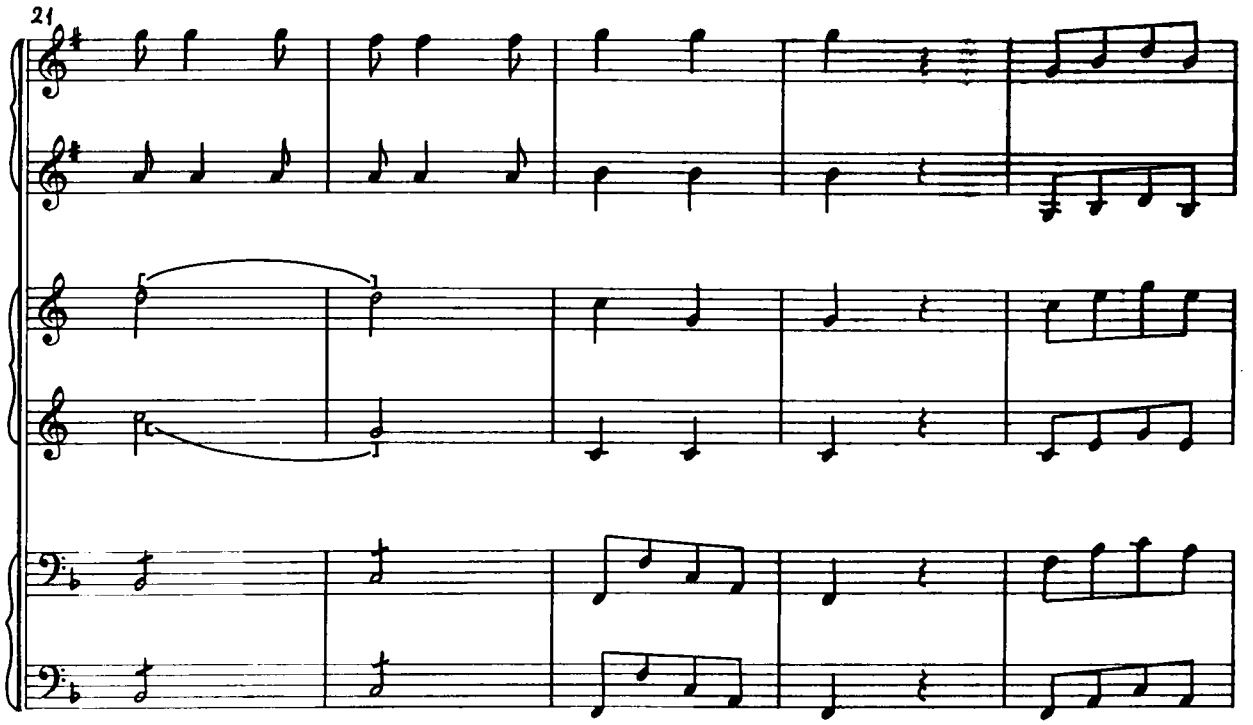
Rondo
Allegro molto

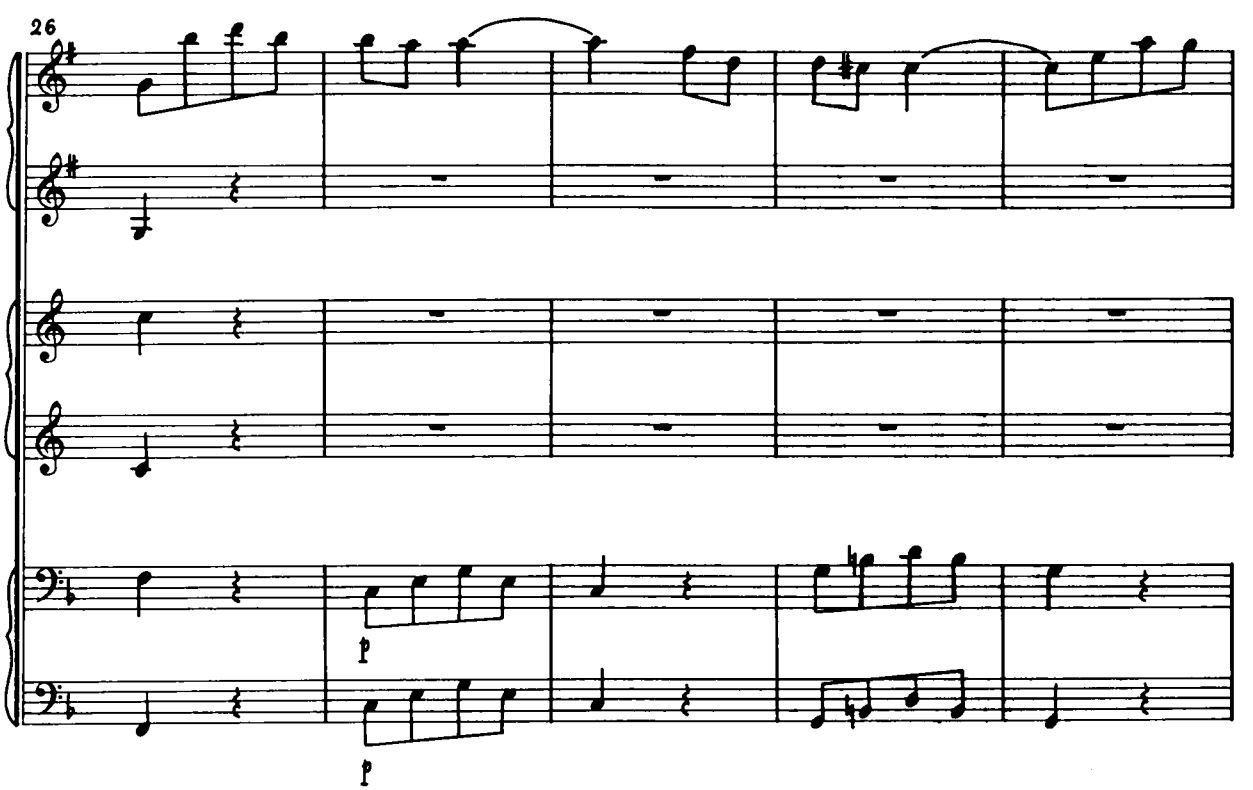


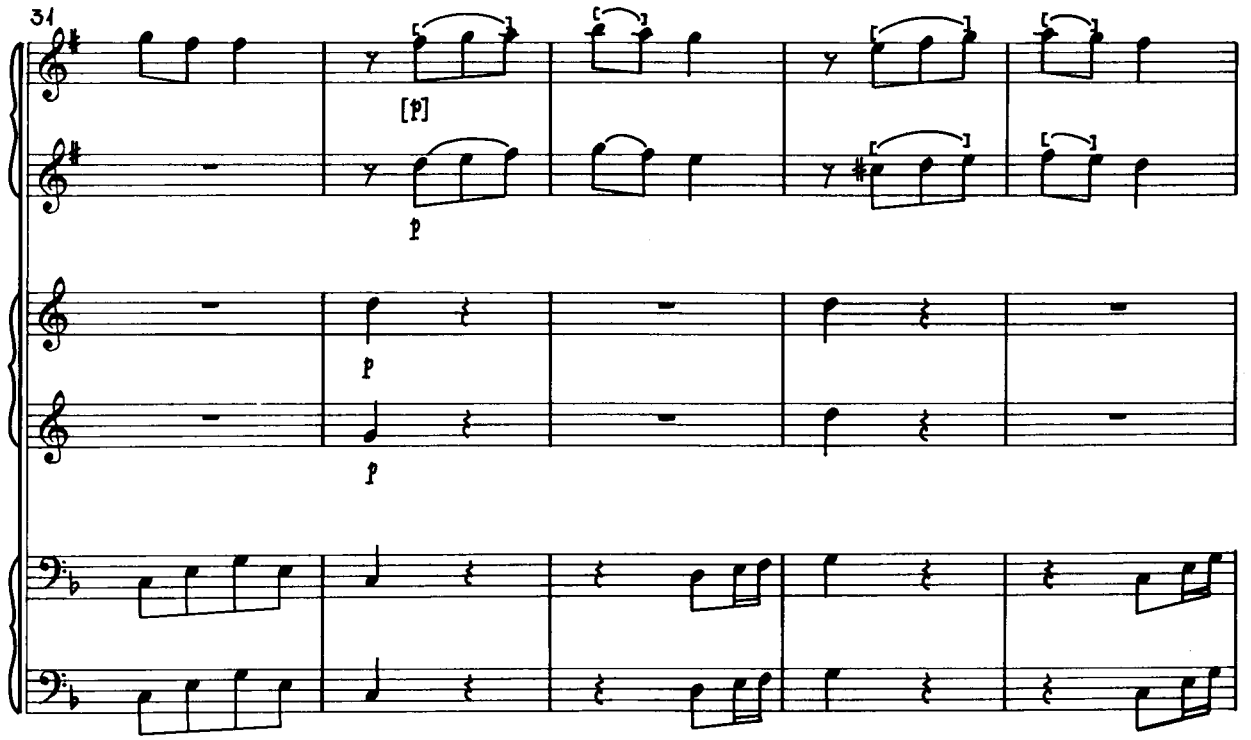


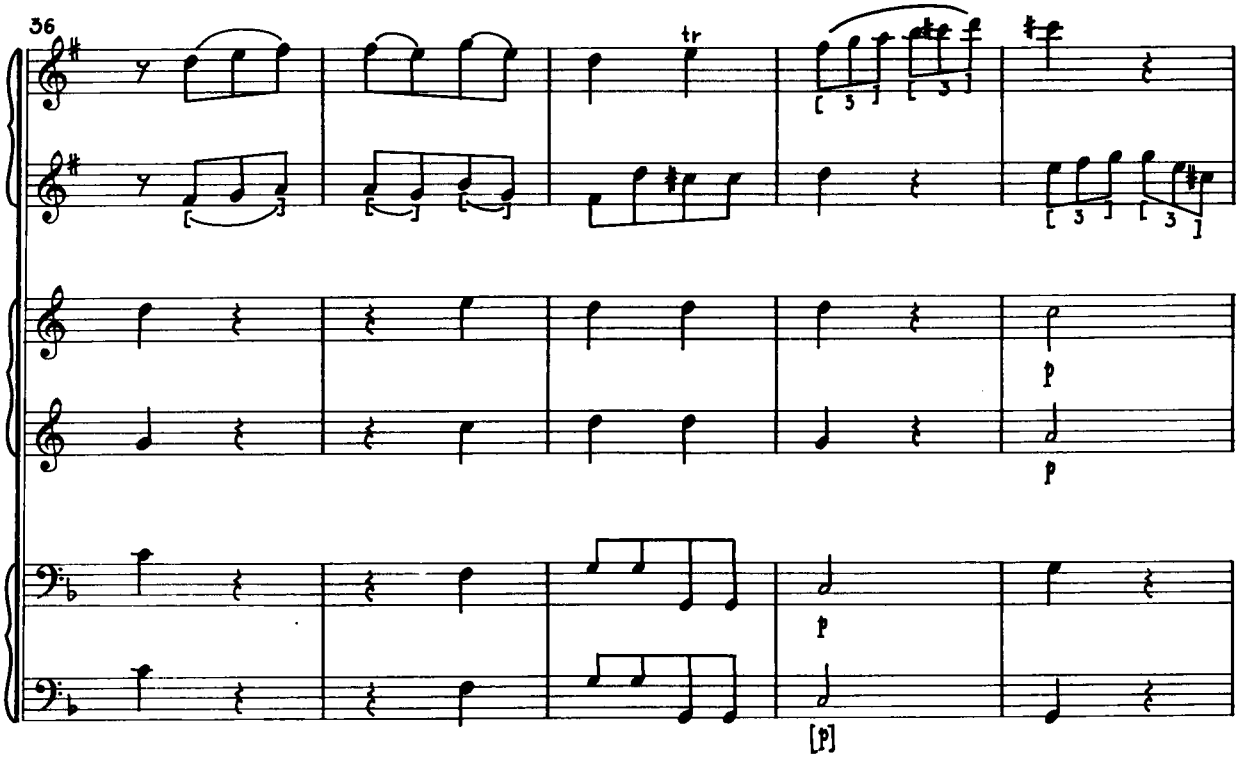

11

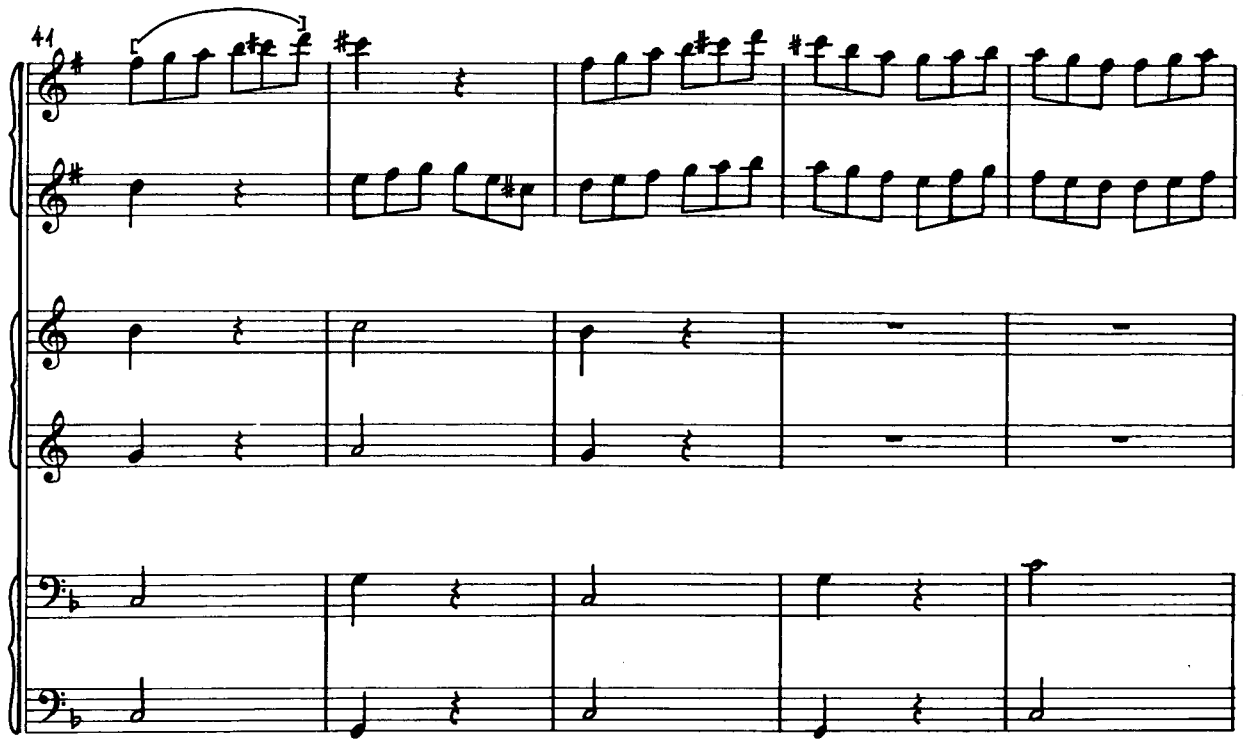

16

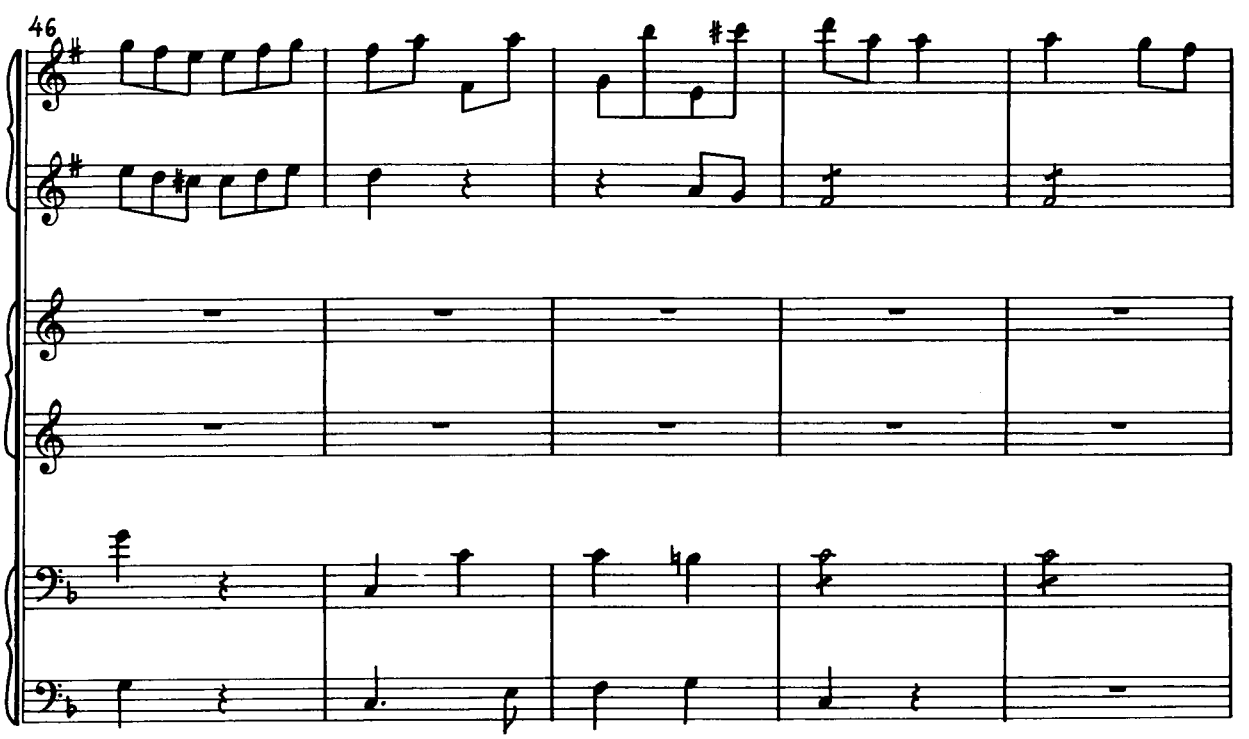

21

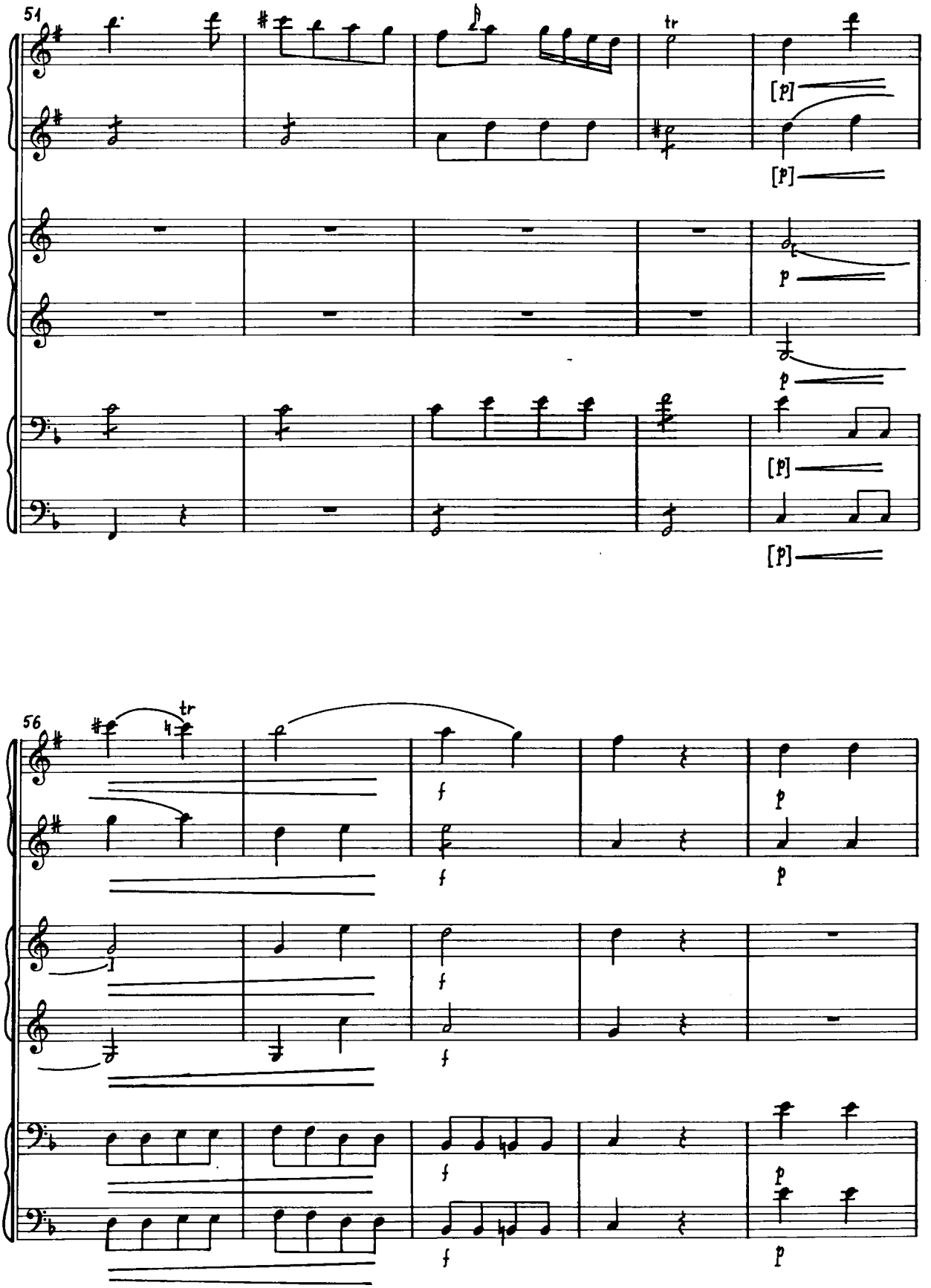

26
p
p

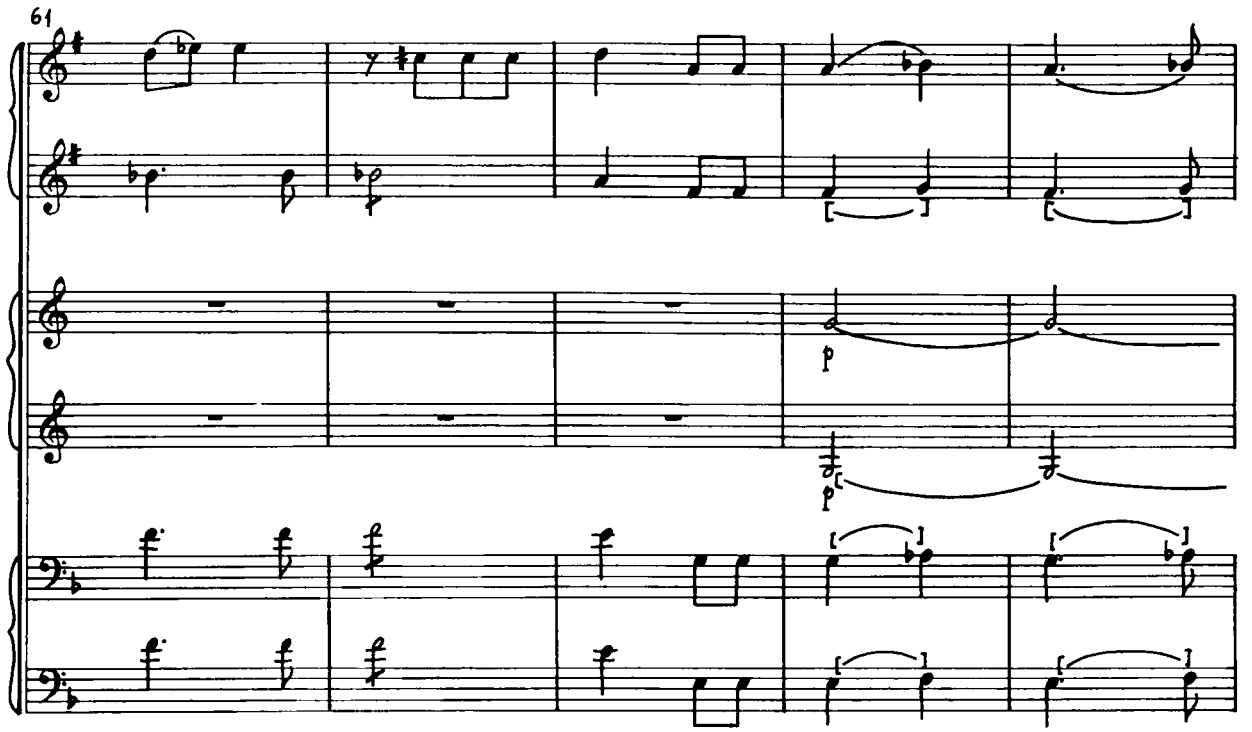

31
[p]
p
p
p

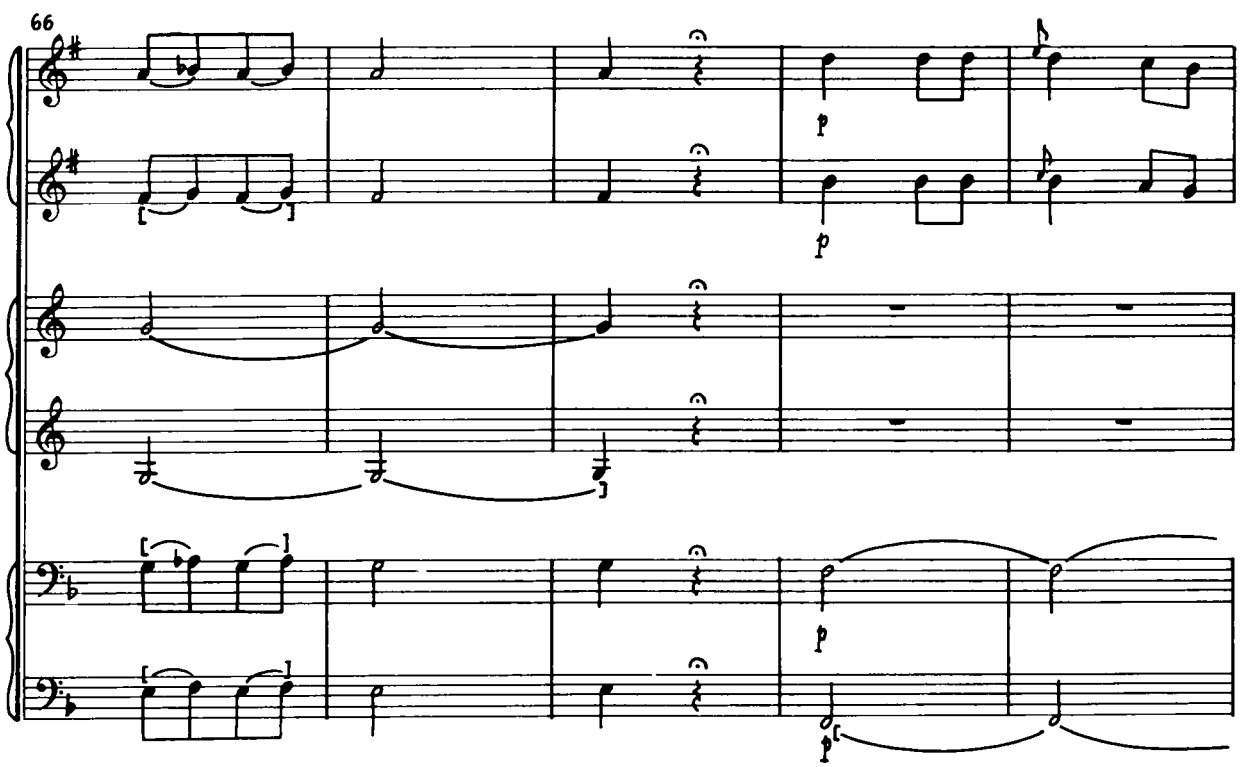

36
tr
3
3
3
3
p
p
p
[p]

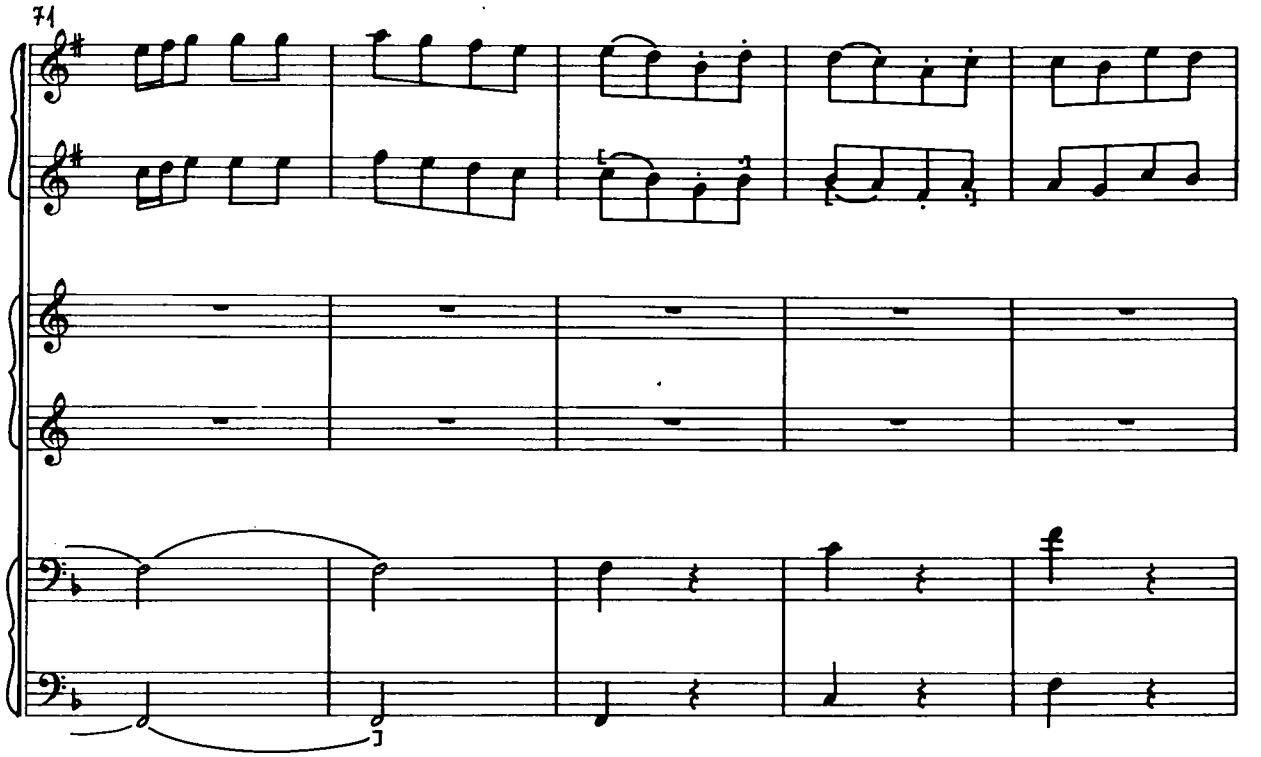

41

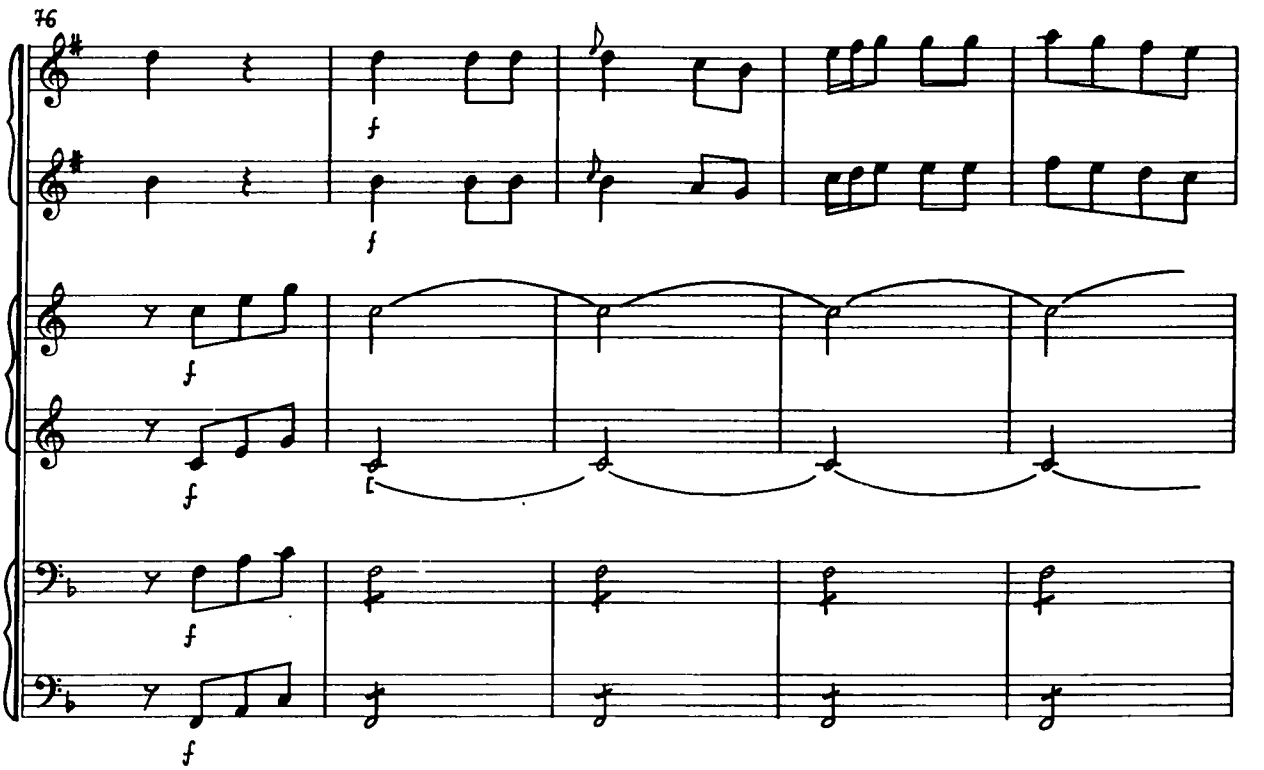

46

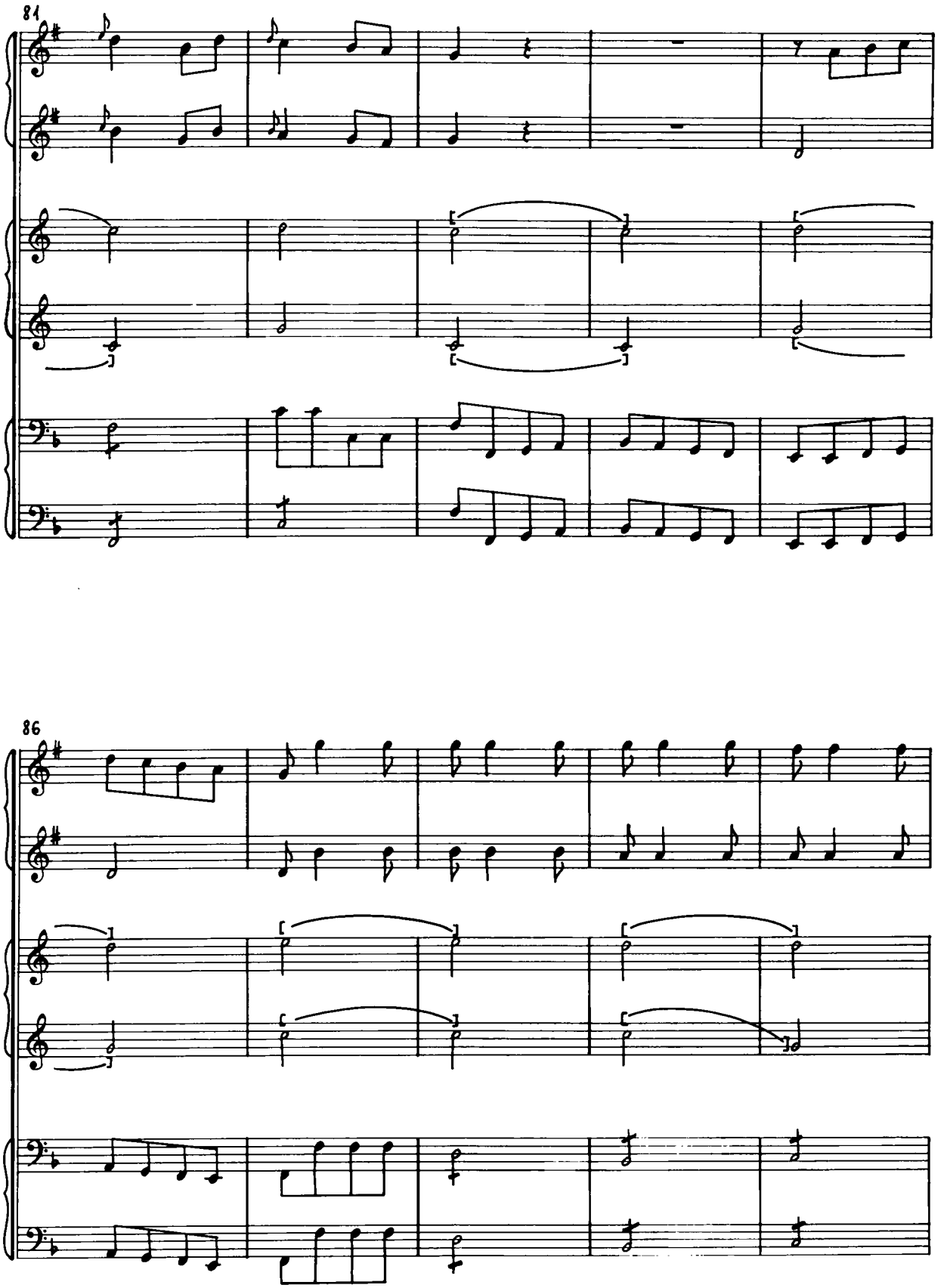

51
tr
[p]
[p]
p
p
[p]
[p]
56
tr
f
p
f
p
f
f
p
f
p

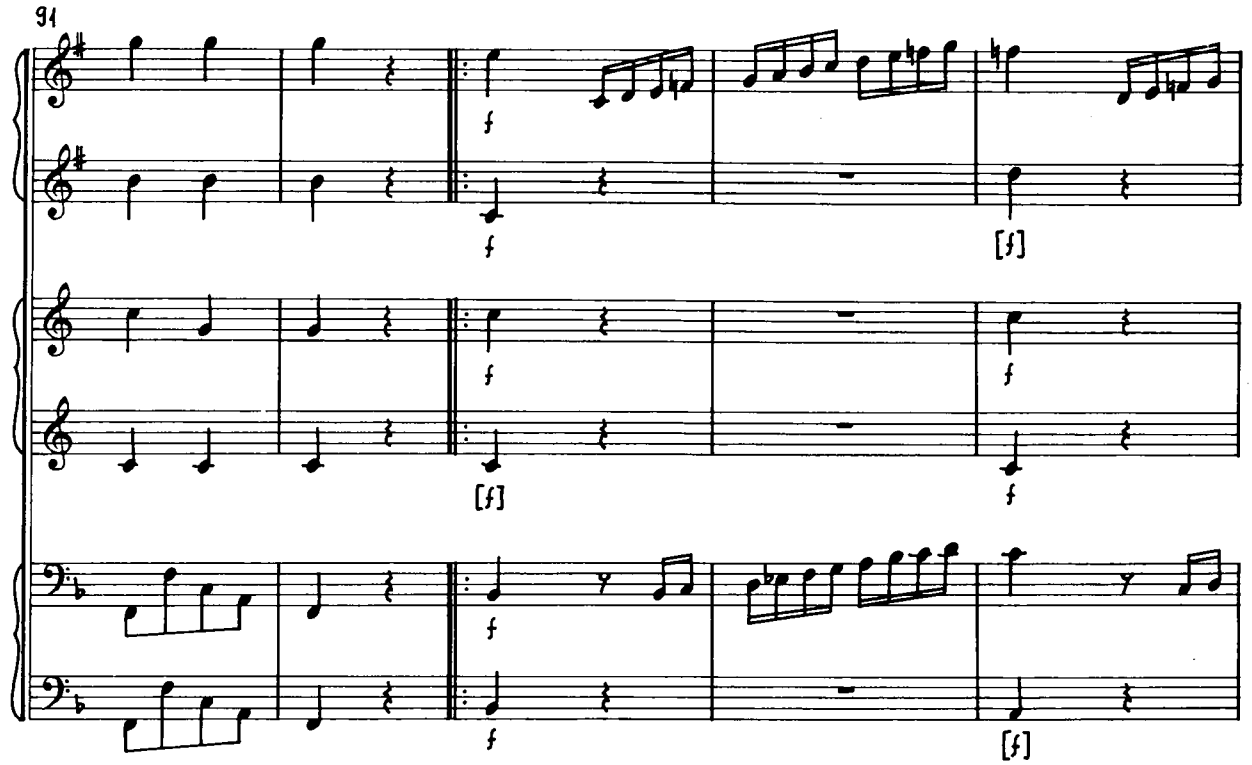

61
p
p

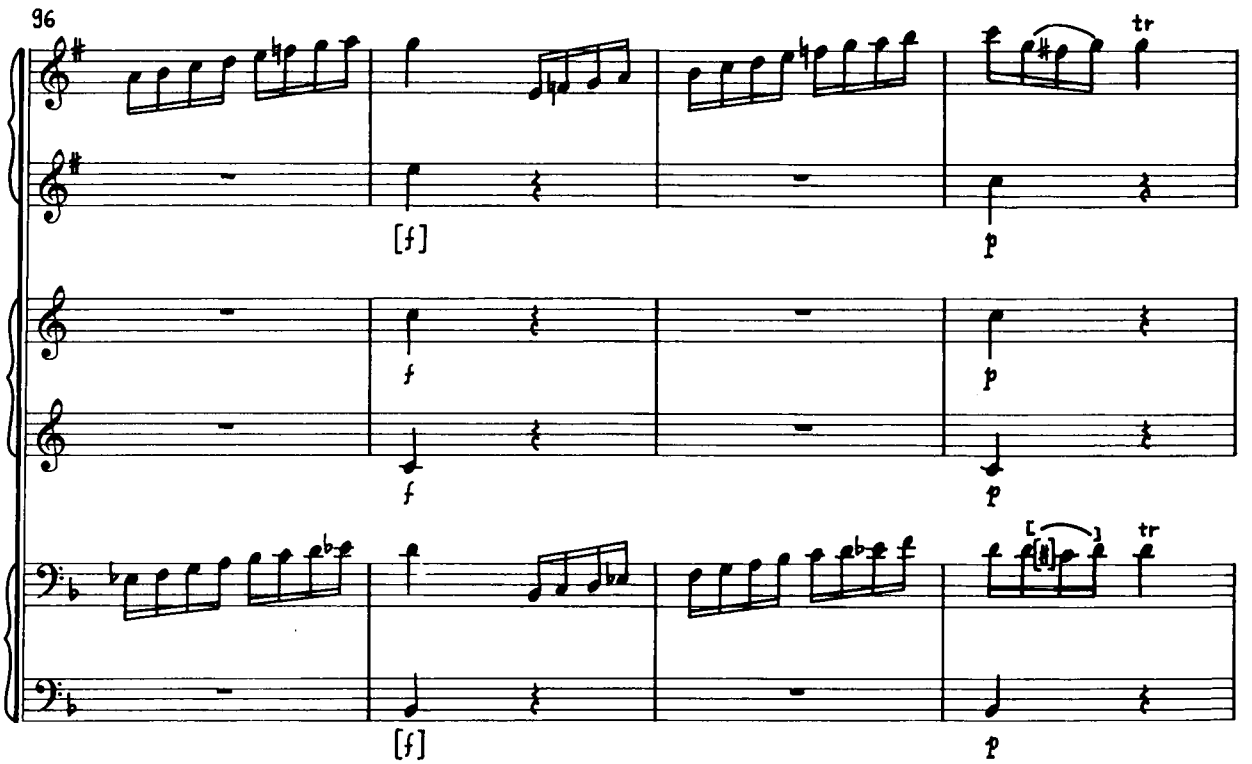

66
p
p
p
p

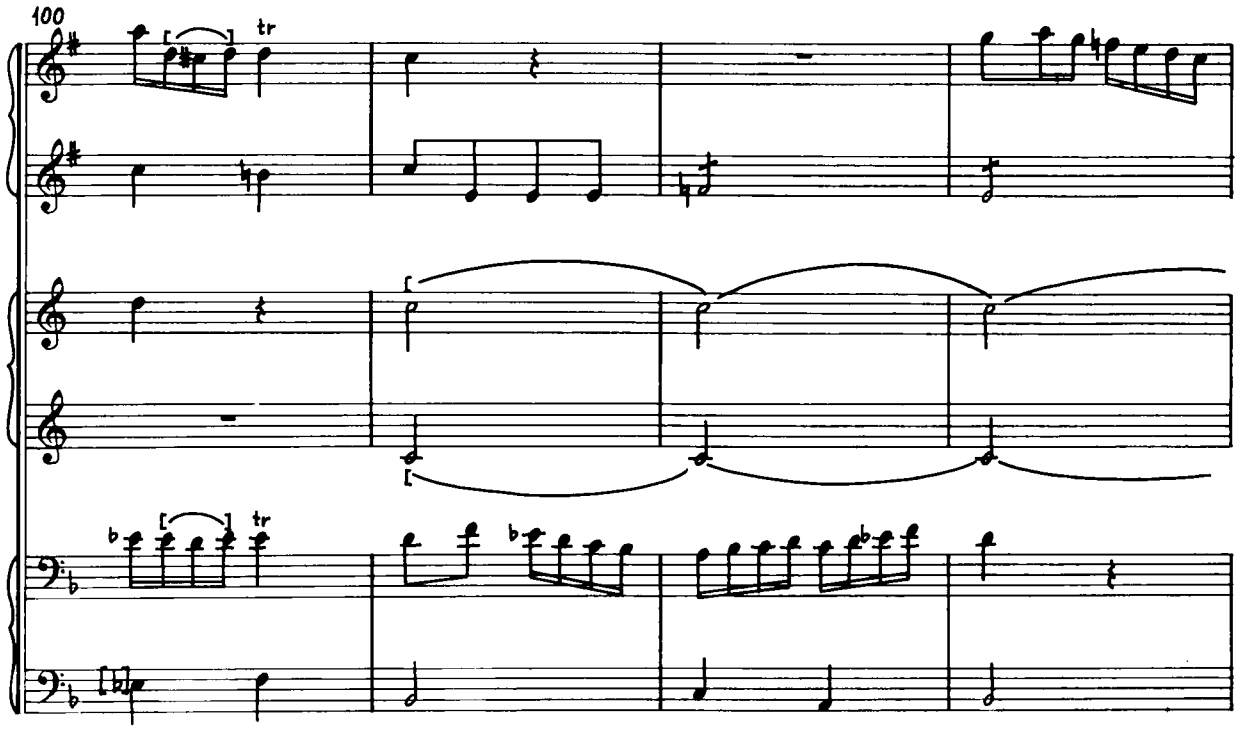

71

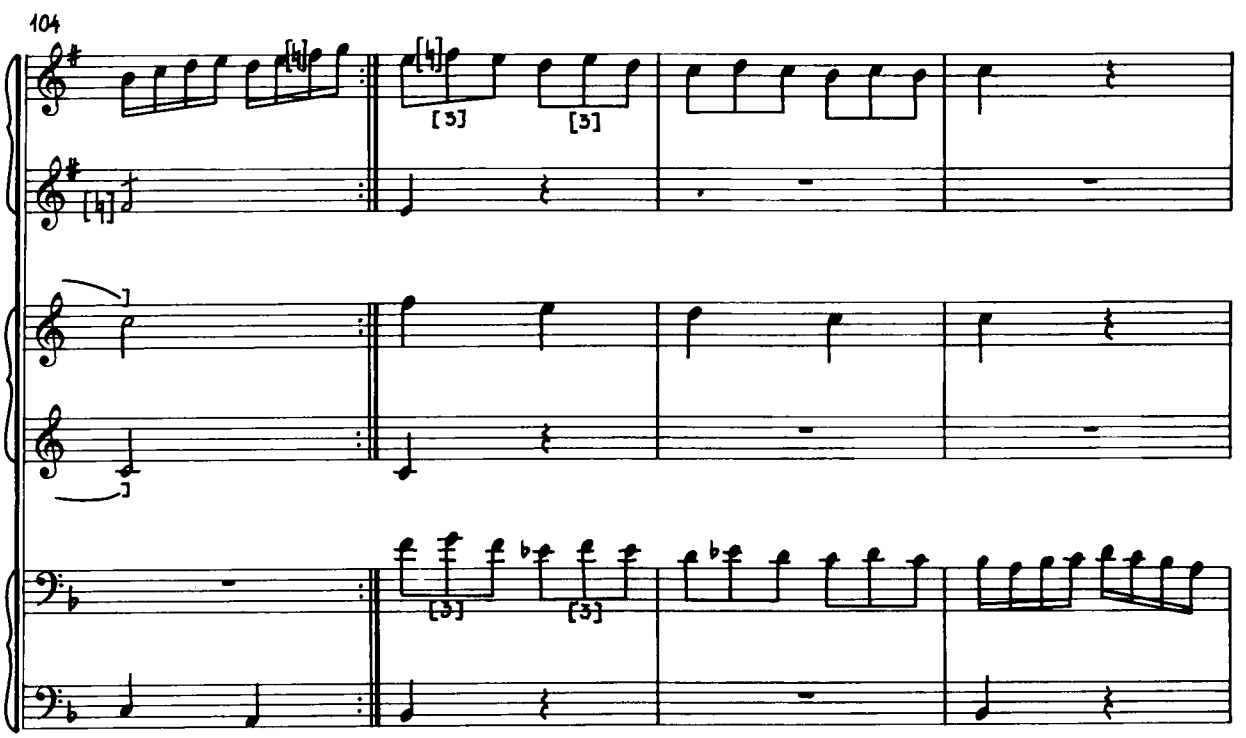

76
f
f
f
f
f
f

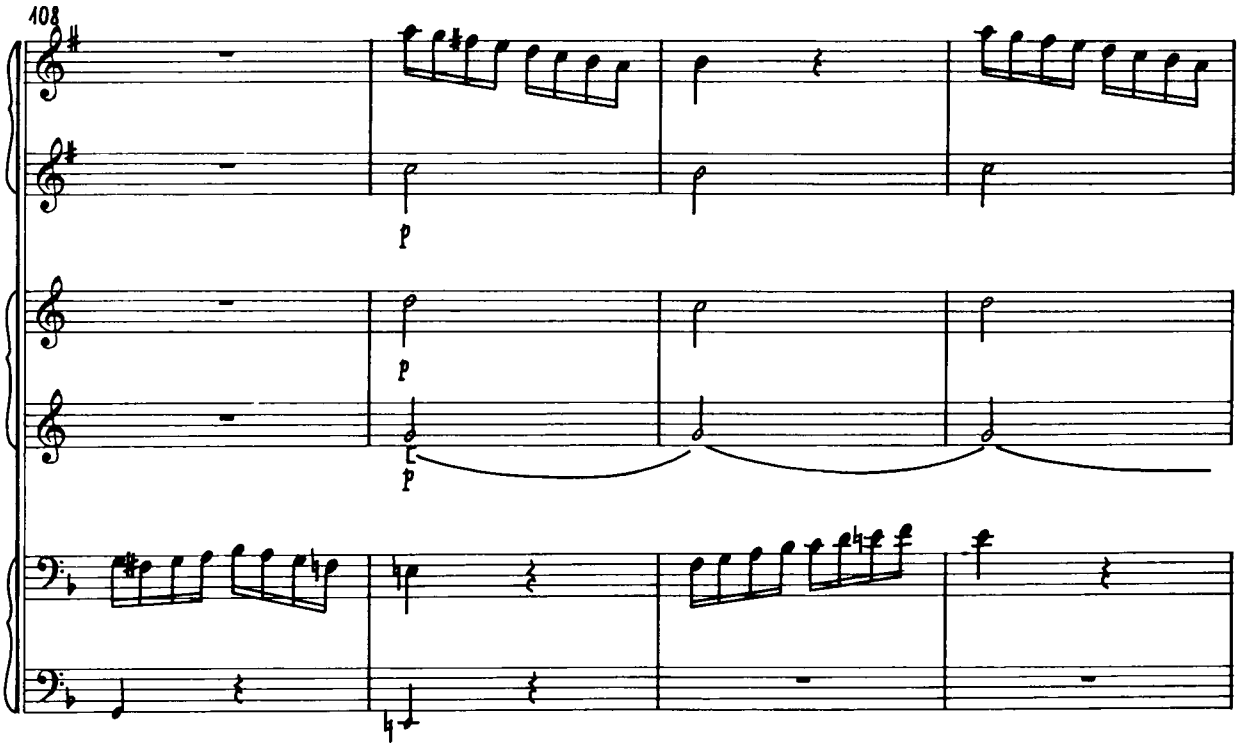

81
86

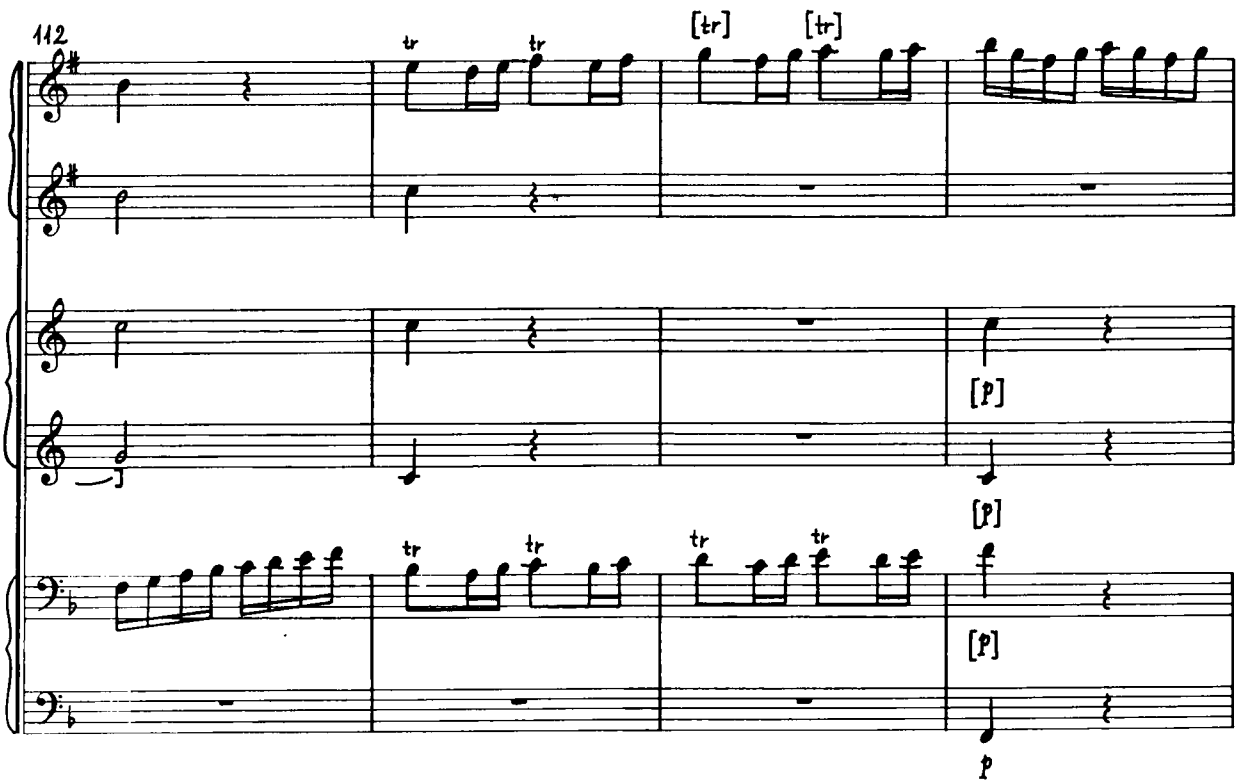

91
f
f
[f]
f
f
[f]
f
[f]
f
f
[f]

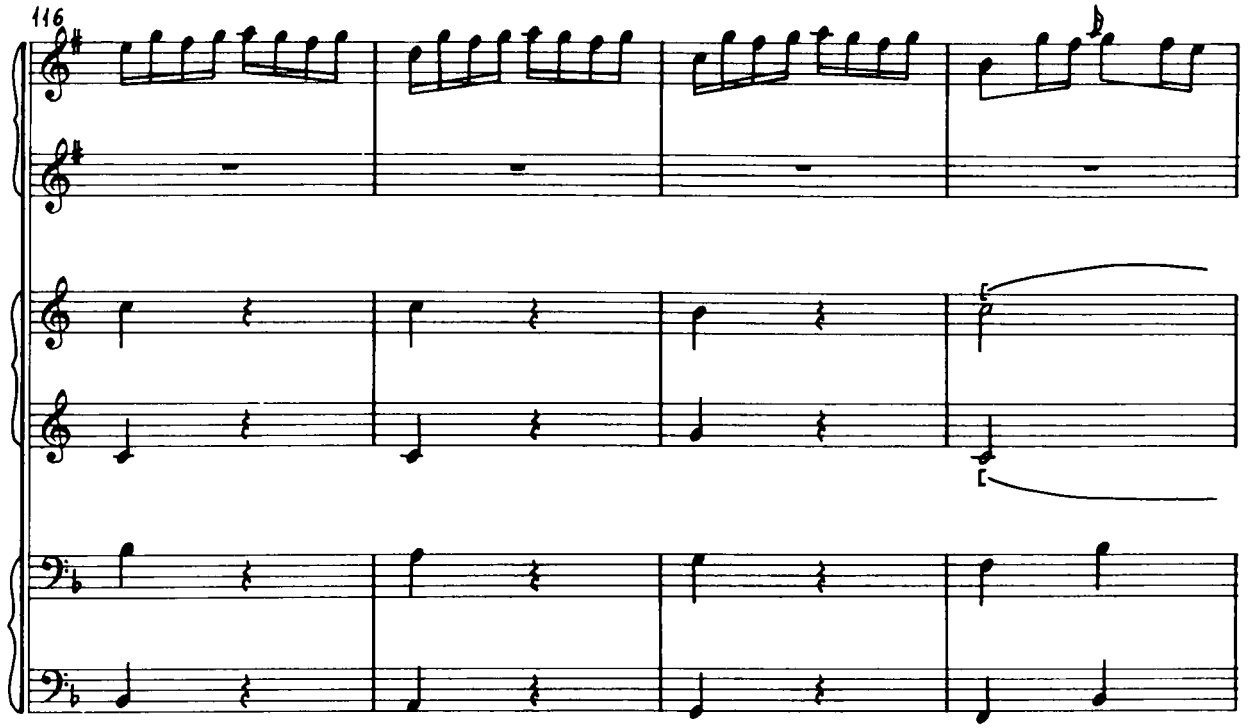

96
tr
[f]
p
f
p
f
p
tr
[f]
p

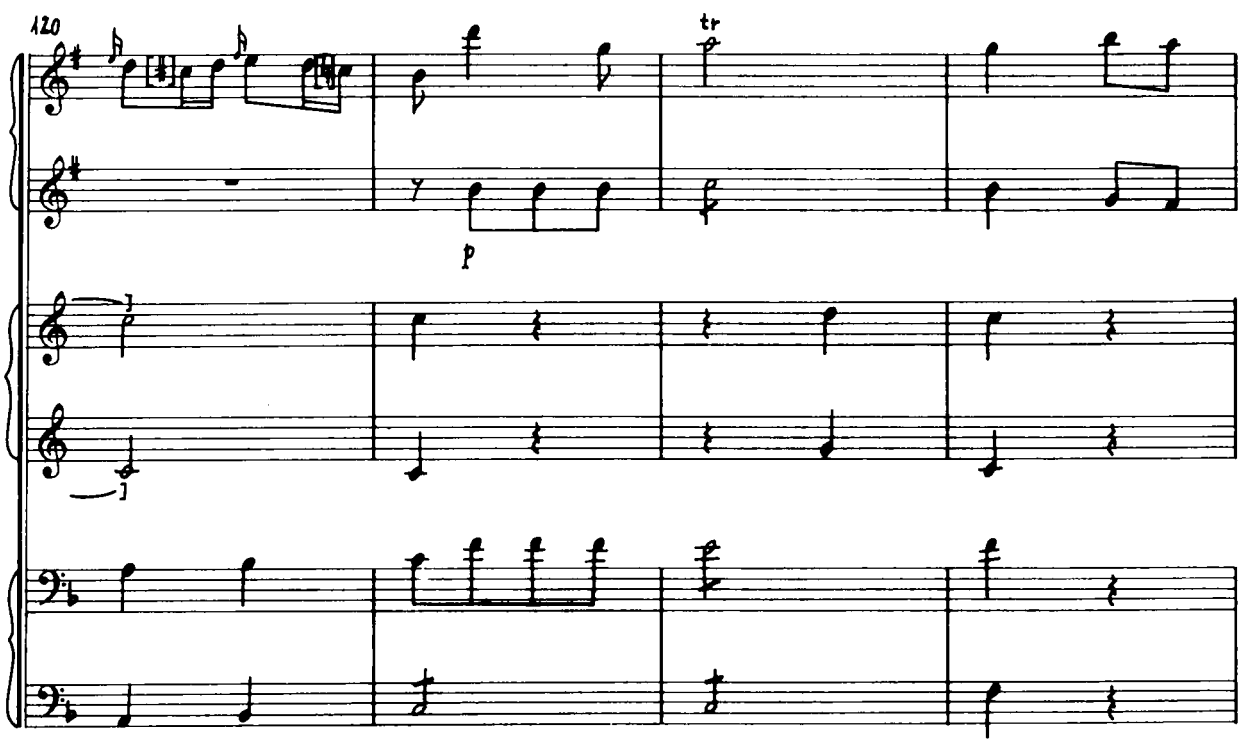

100
tr
tr

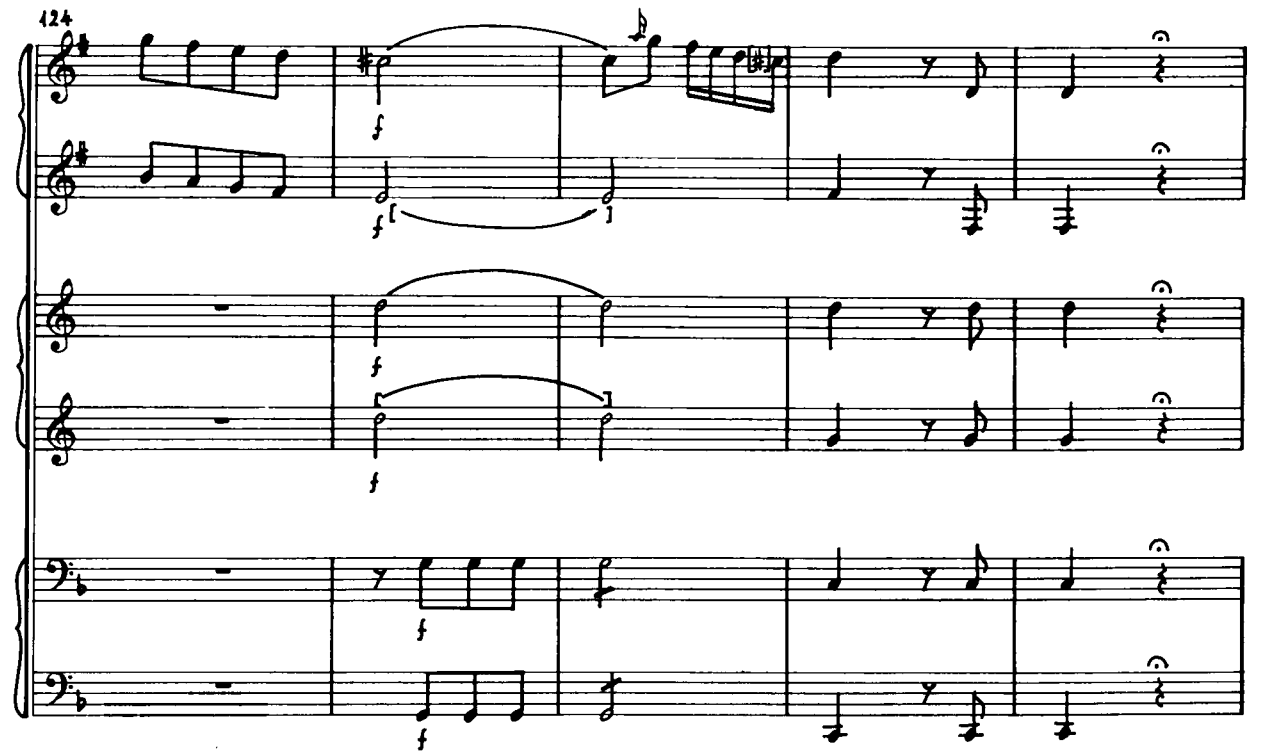

104
[3]
[3]
[3]
[3]

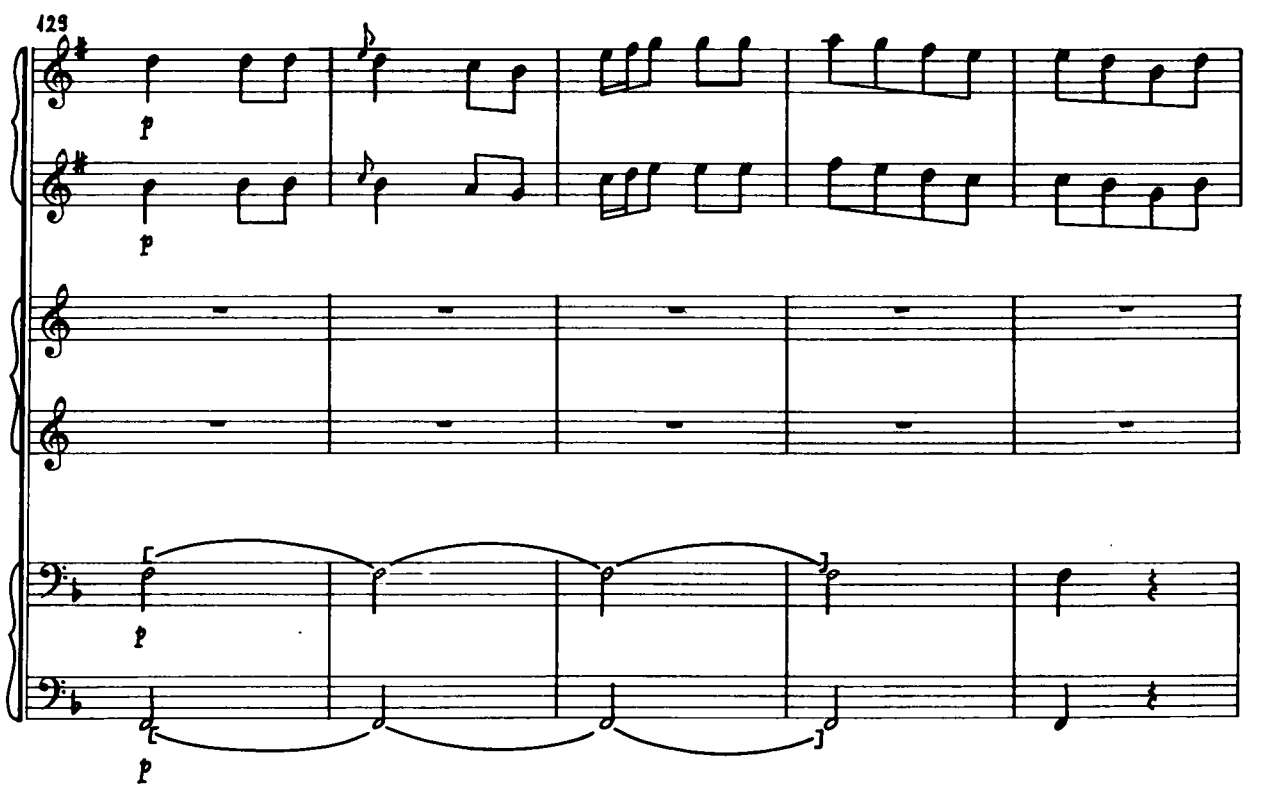

108
p
p
p

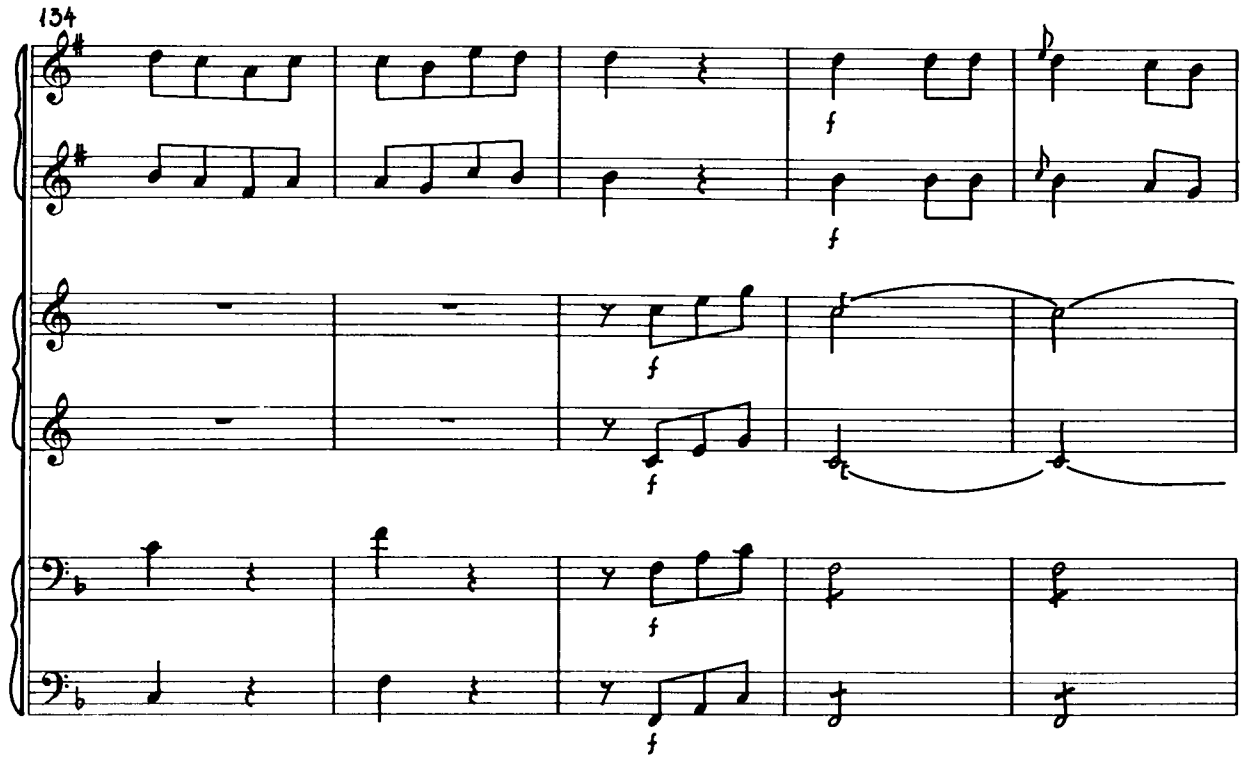

112
tr
tr
[tr]
[tr]
[p]
[p]
tr
tr
tr
tr
[p]
p

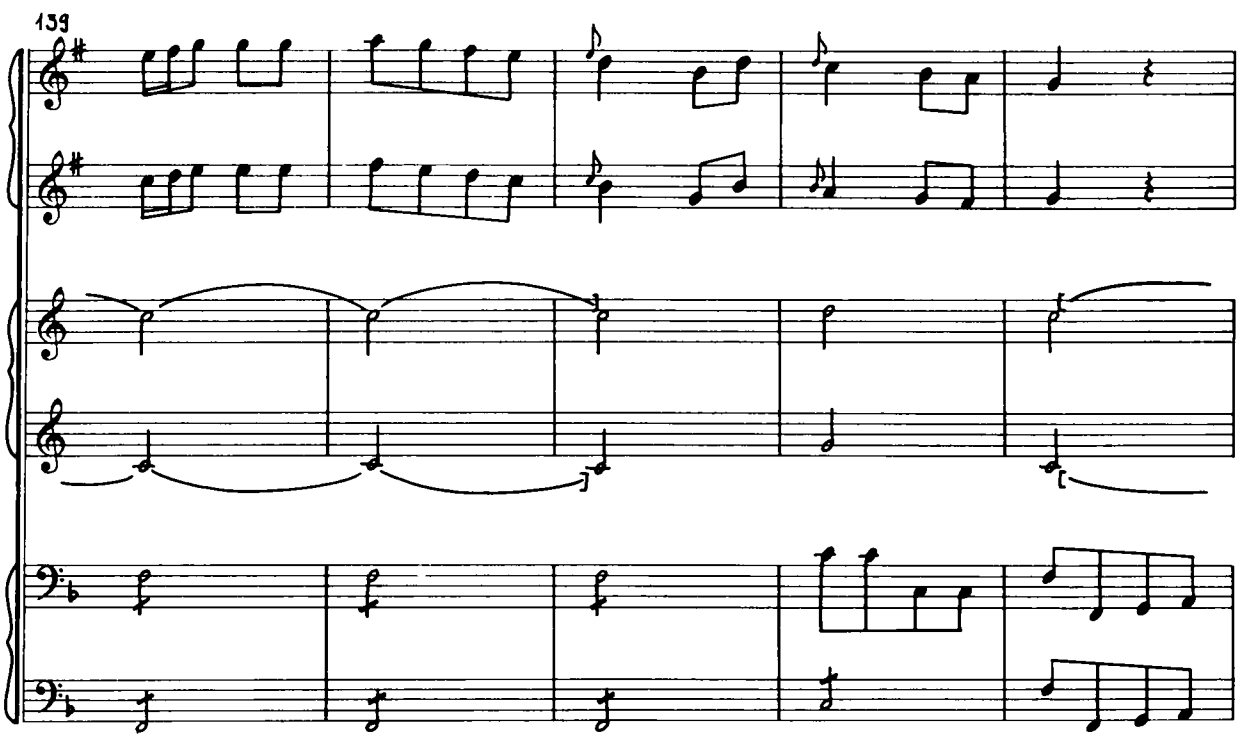

116

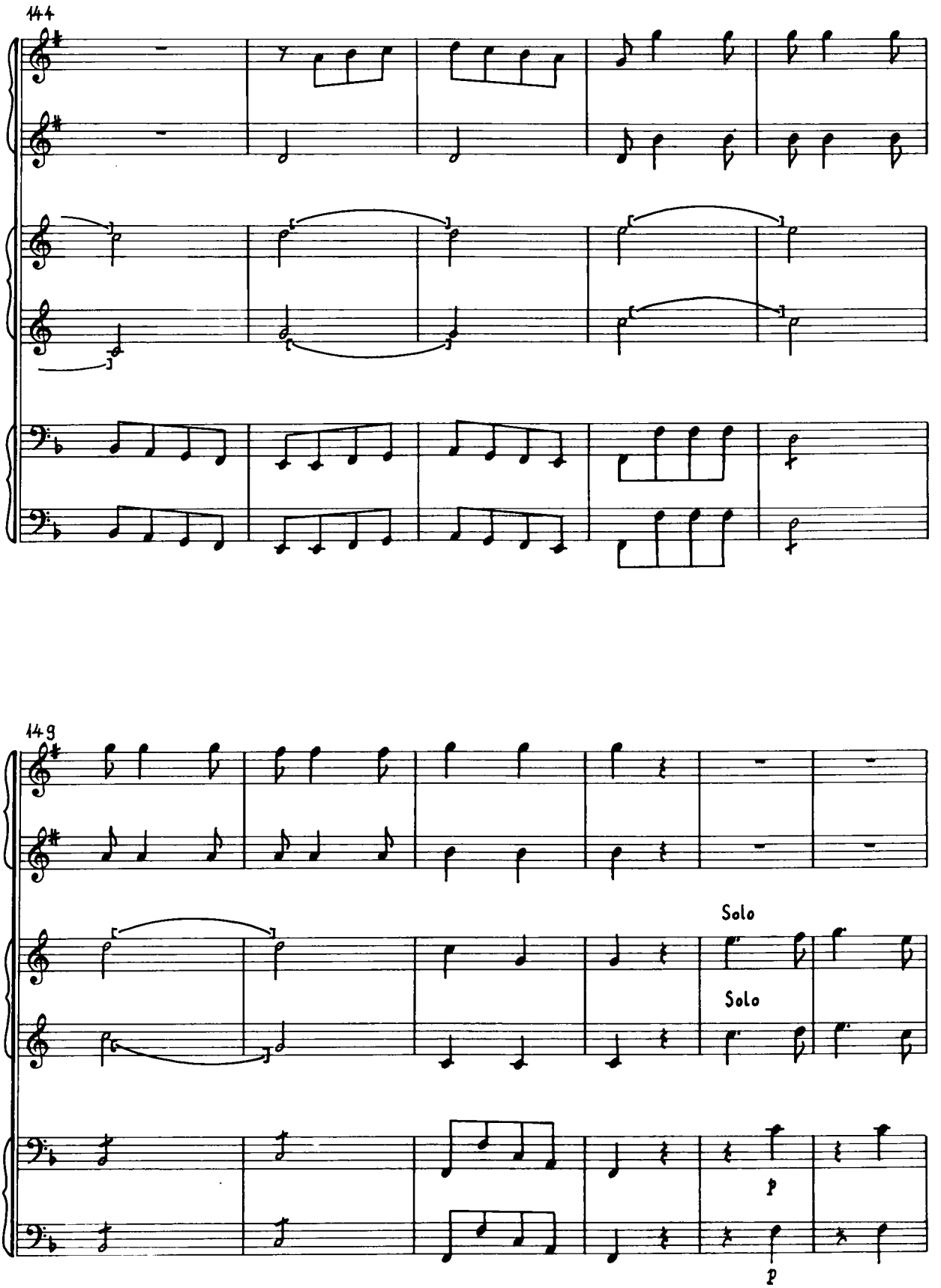

120
tr
p

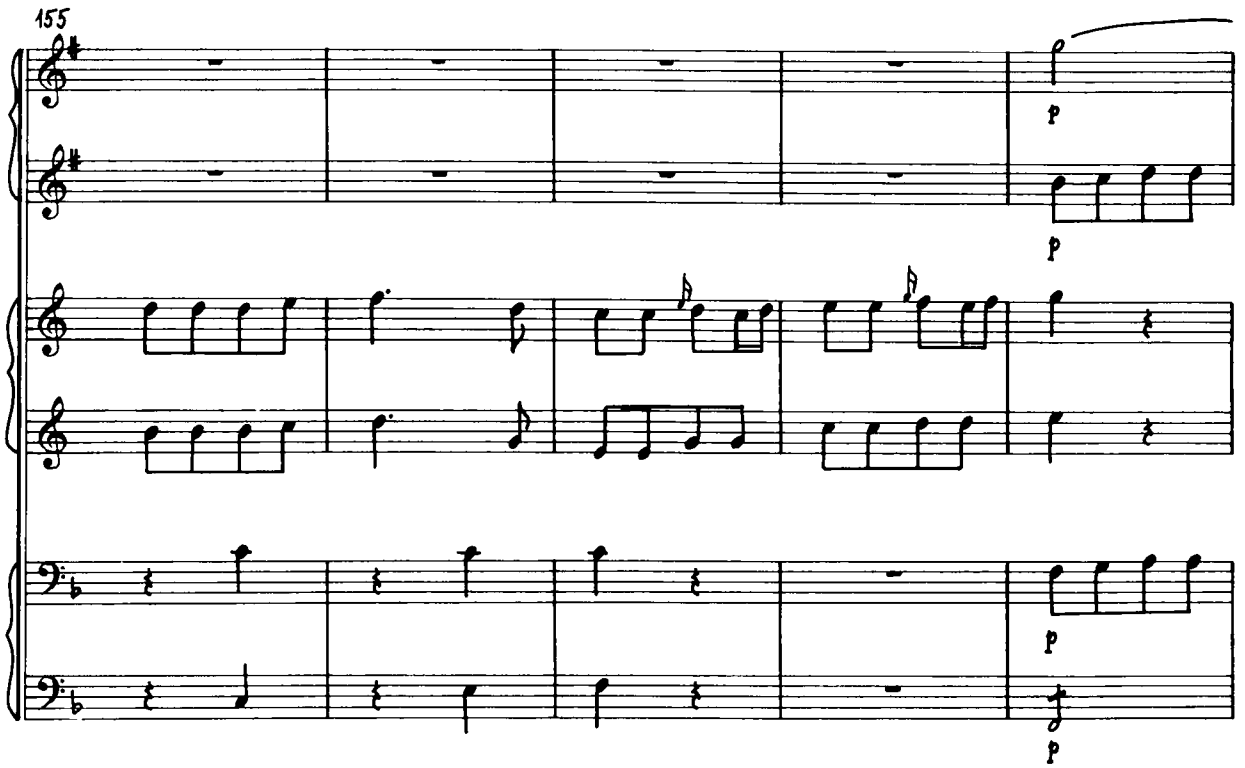

124
f
f
f
f
f
f

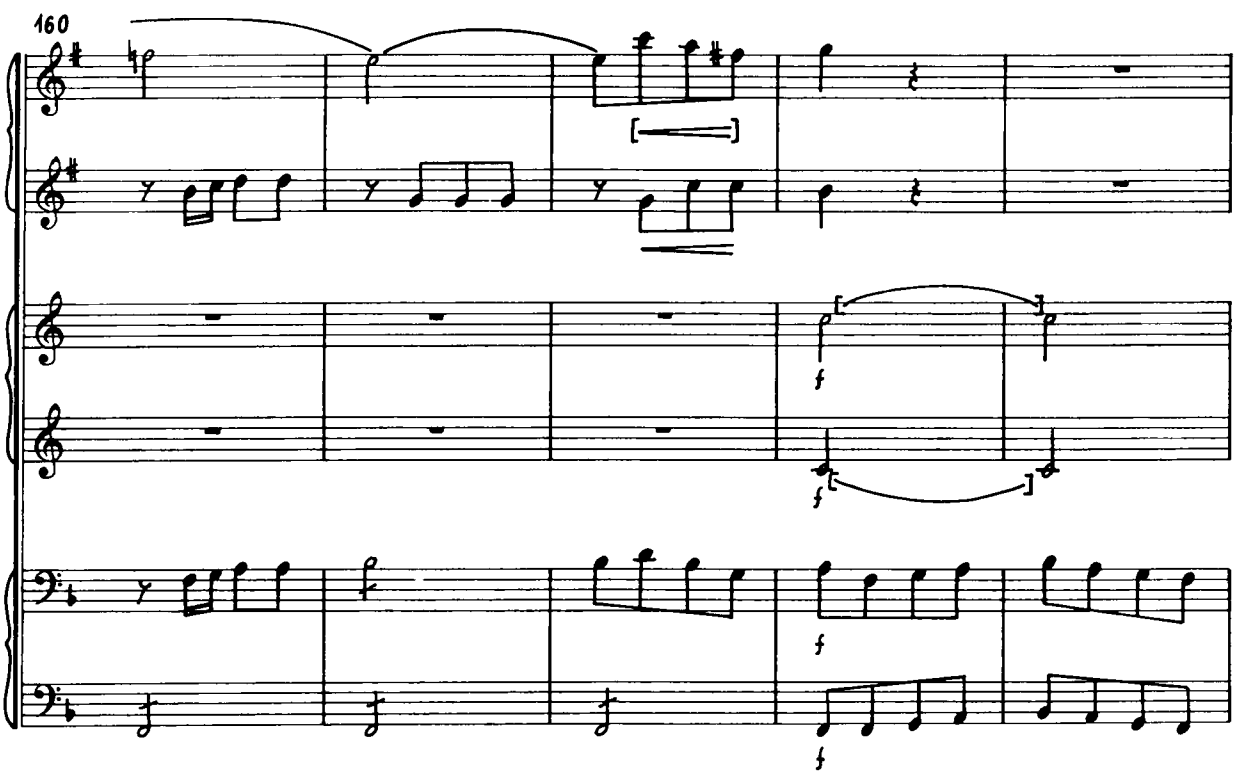

129
p
p
p
p

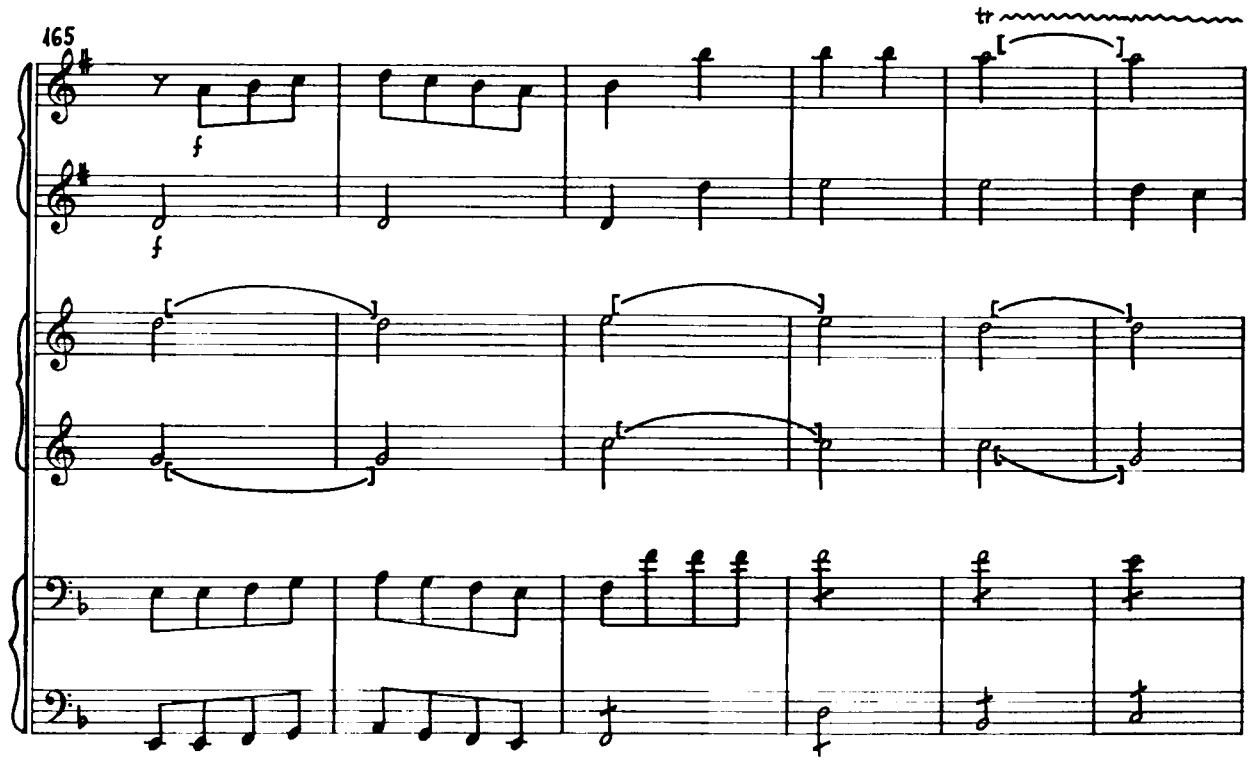

134
f
f
f
f
f

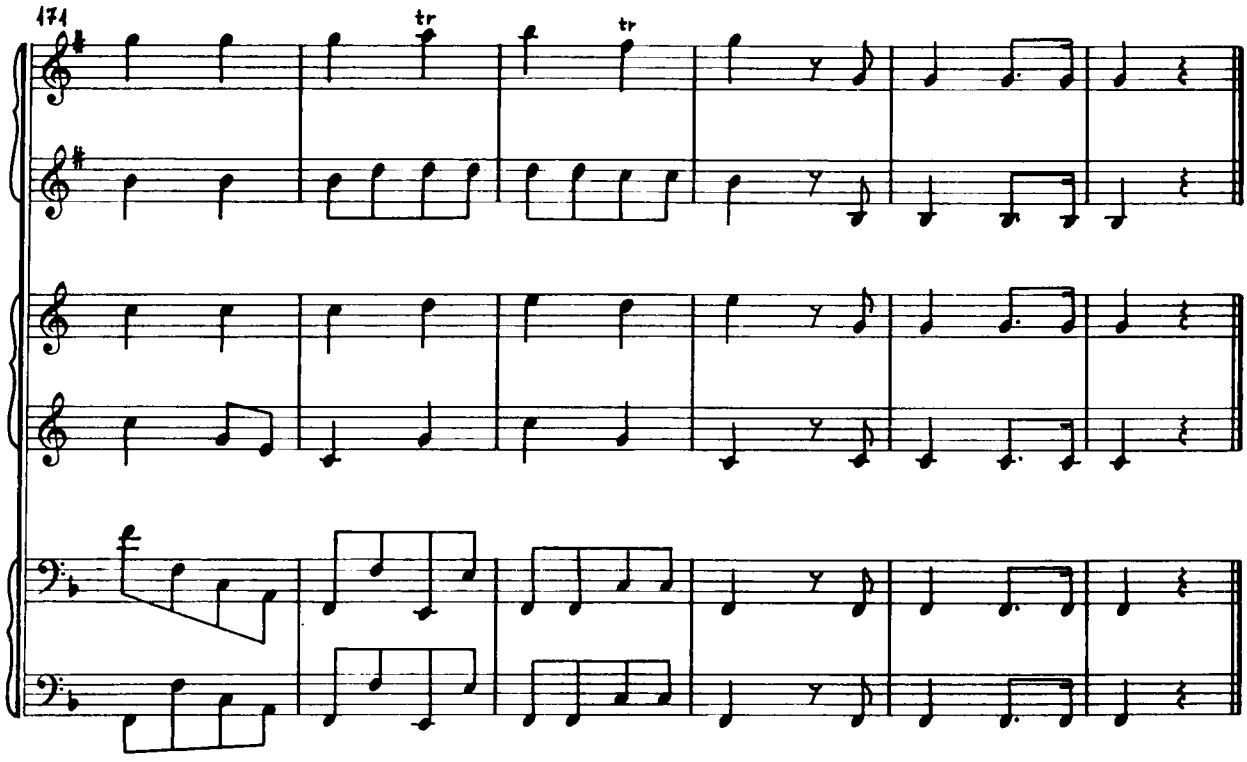

139


144
143
Solo
Solo
p
p


155
p
p
p
p


160
f
f
f

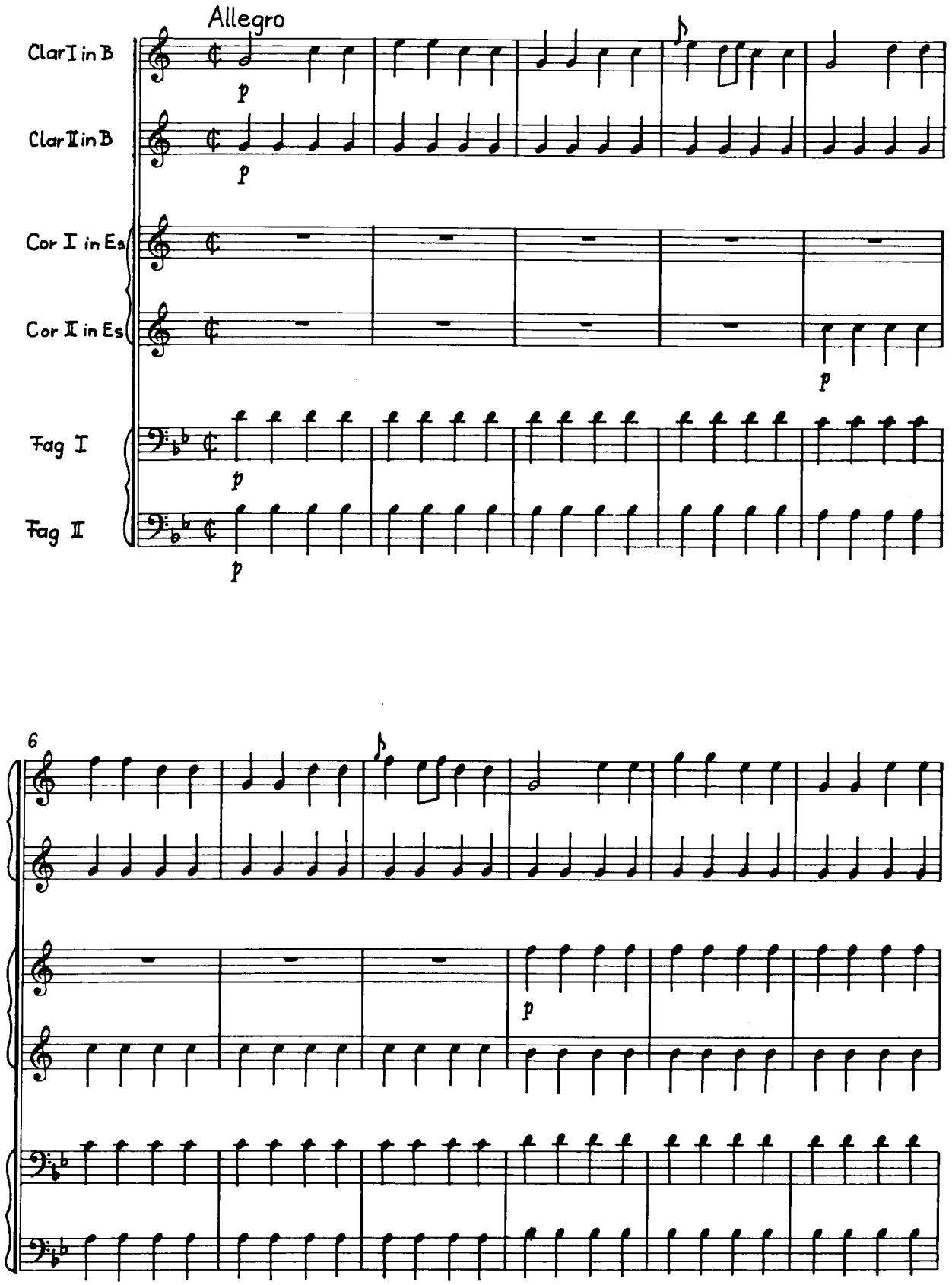

165
tr
f
f

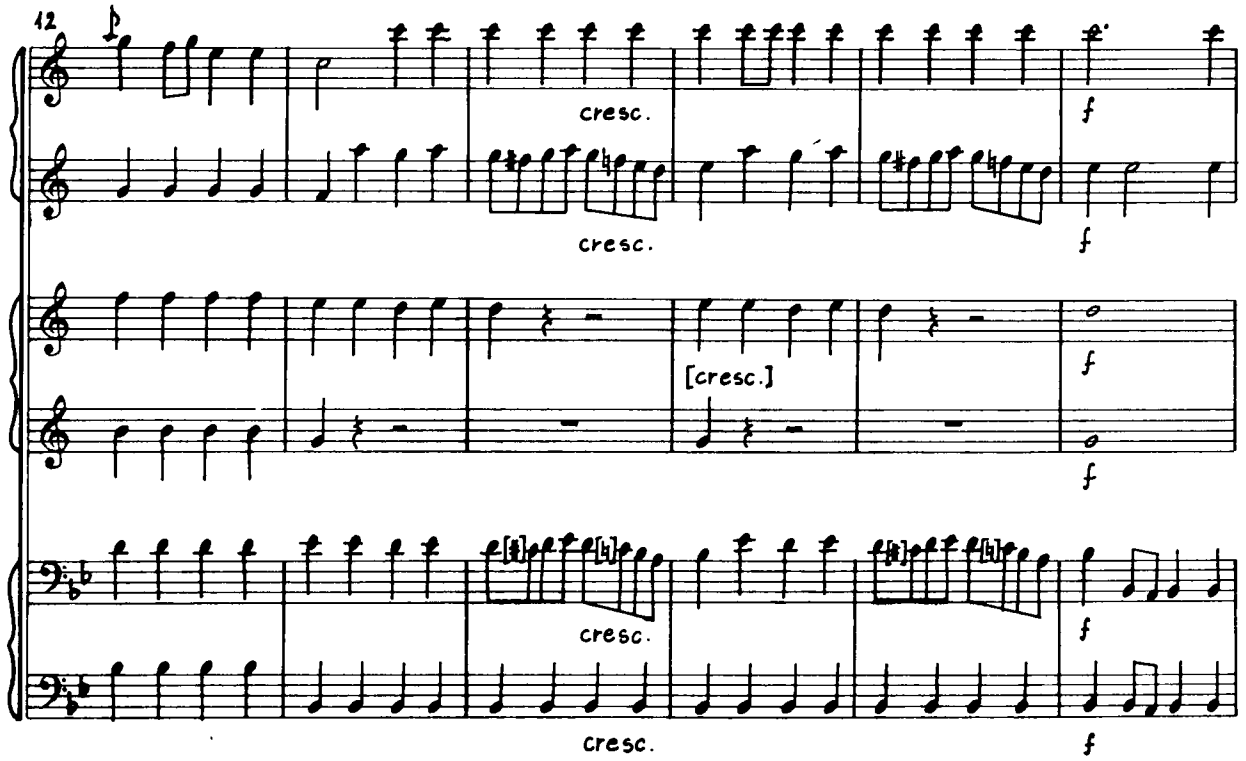

171
tr
tr

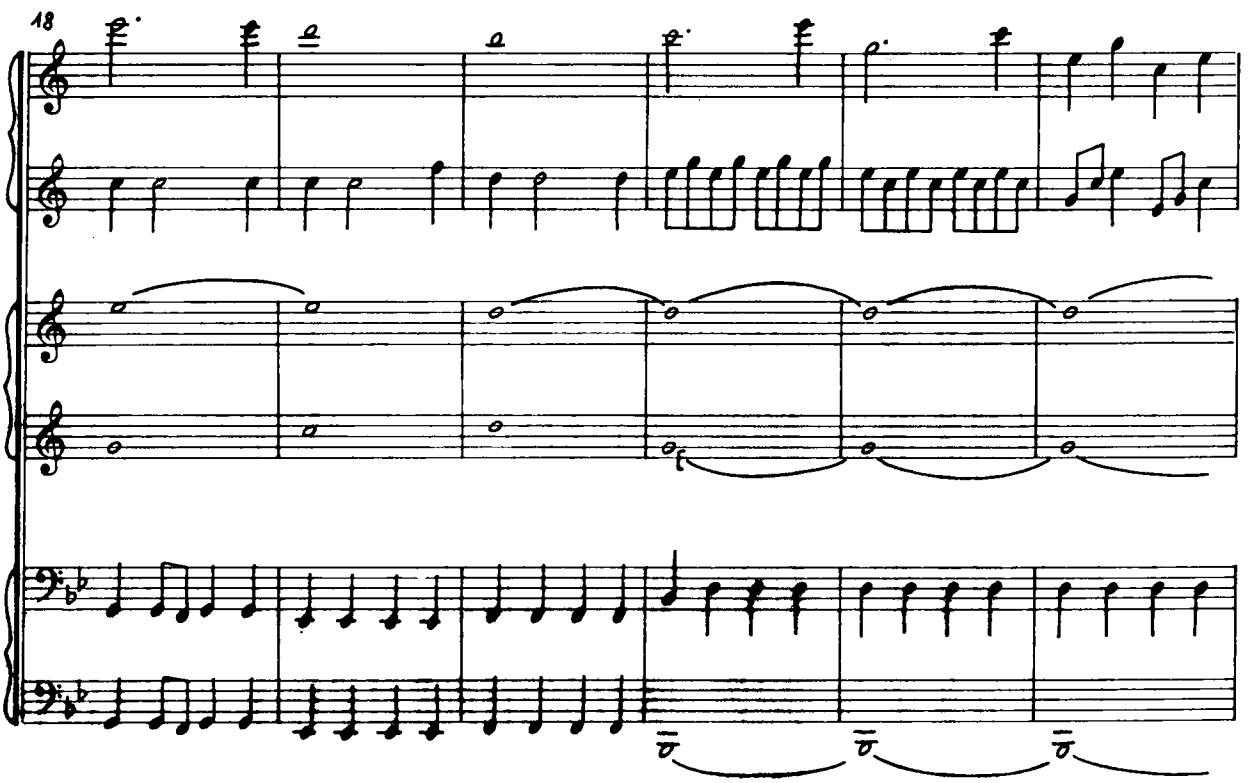
Partita in B♭

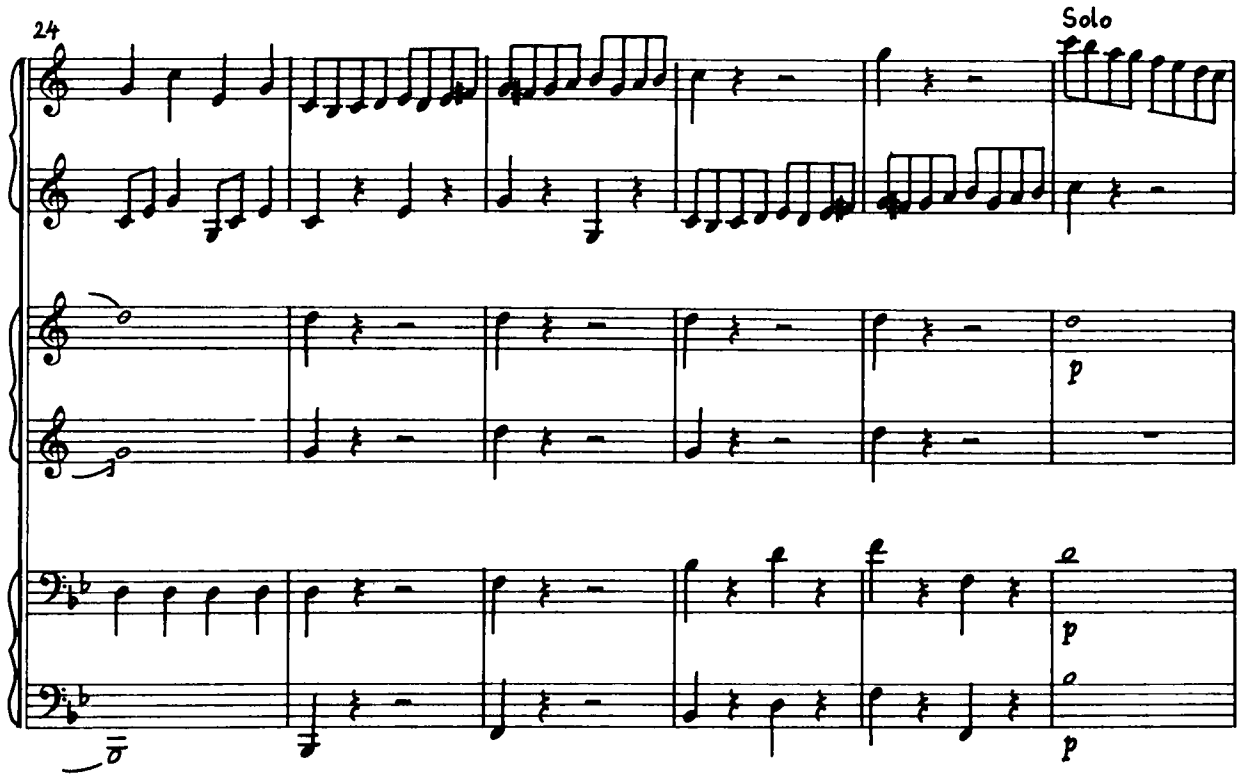
(0/130)

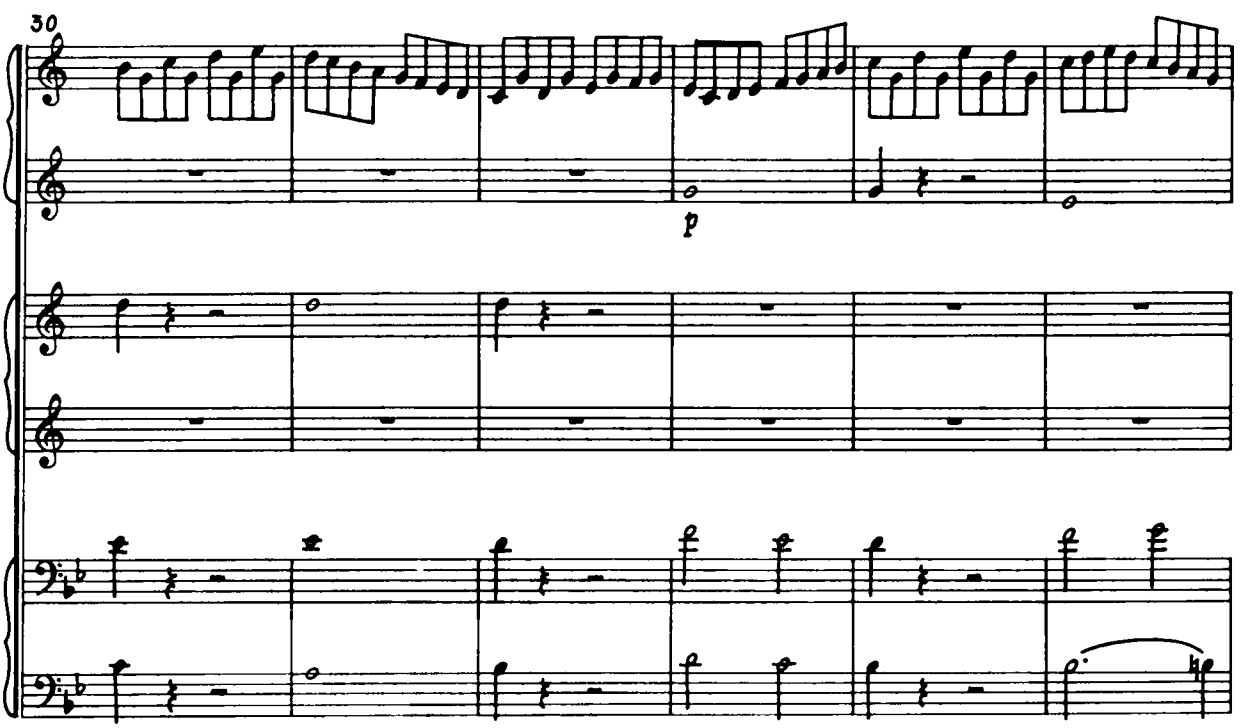
I.

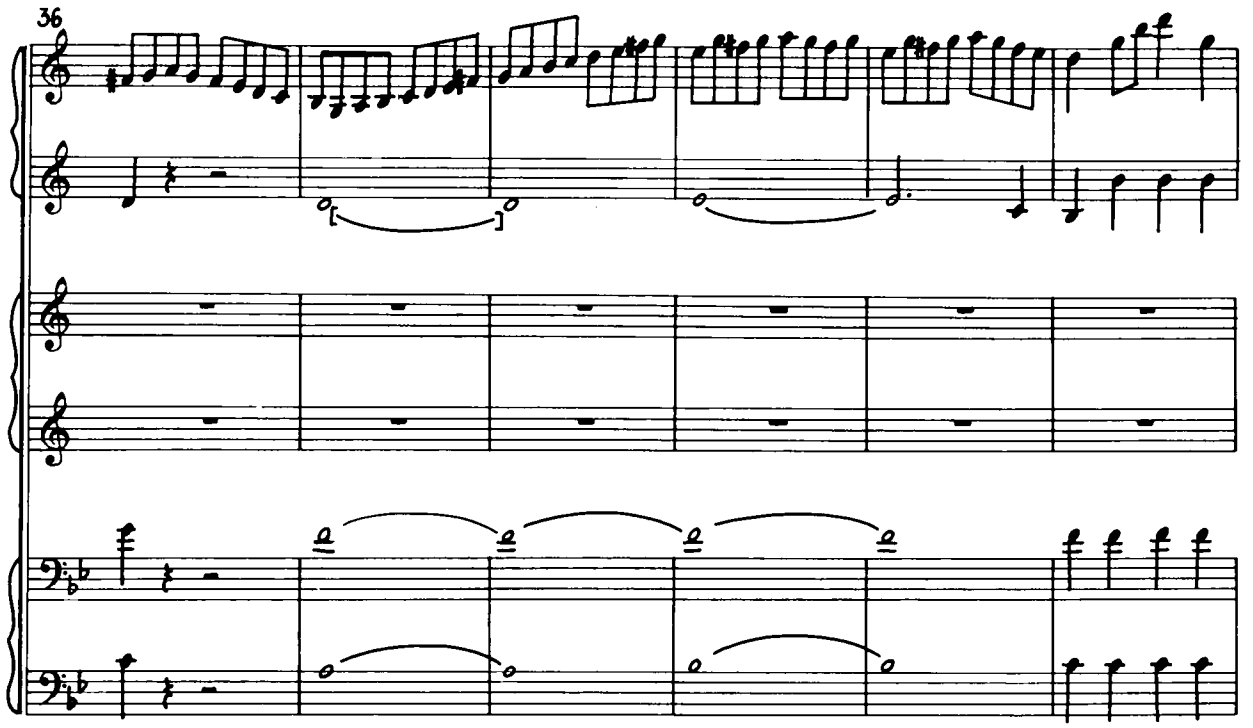

Allegro
Clar I in B
Clar II in B
Cor I in Es
Cor II in Es
Fag I
Fag II
p
6

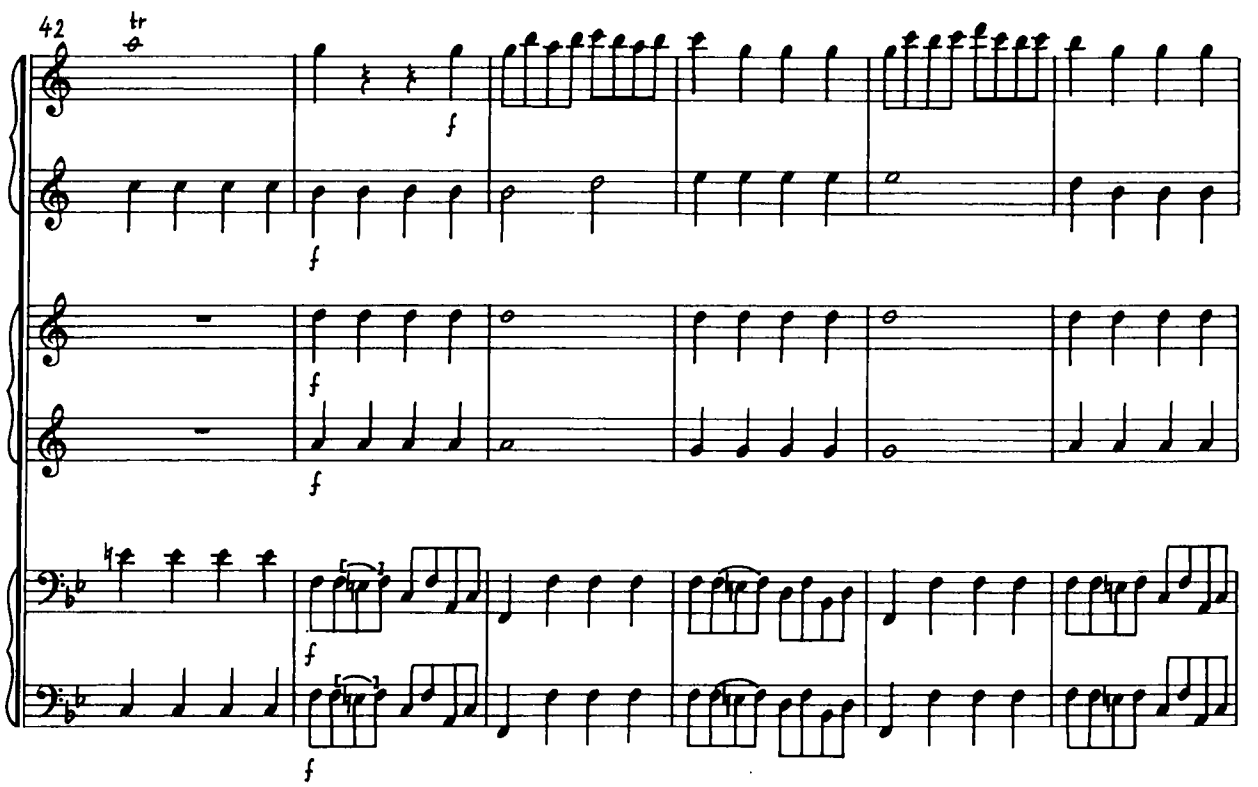

12
cresc.
cresc.
[cresc.]
cresc.
cresc.
f
f
f
f
f
f

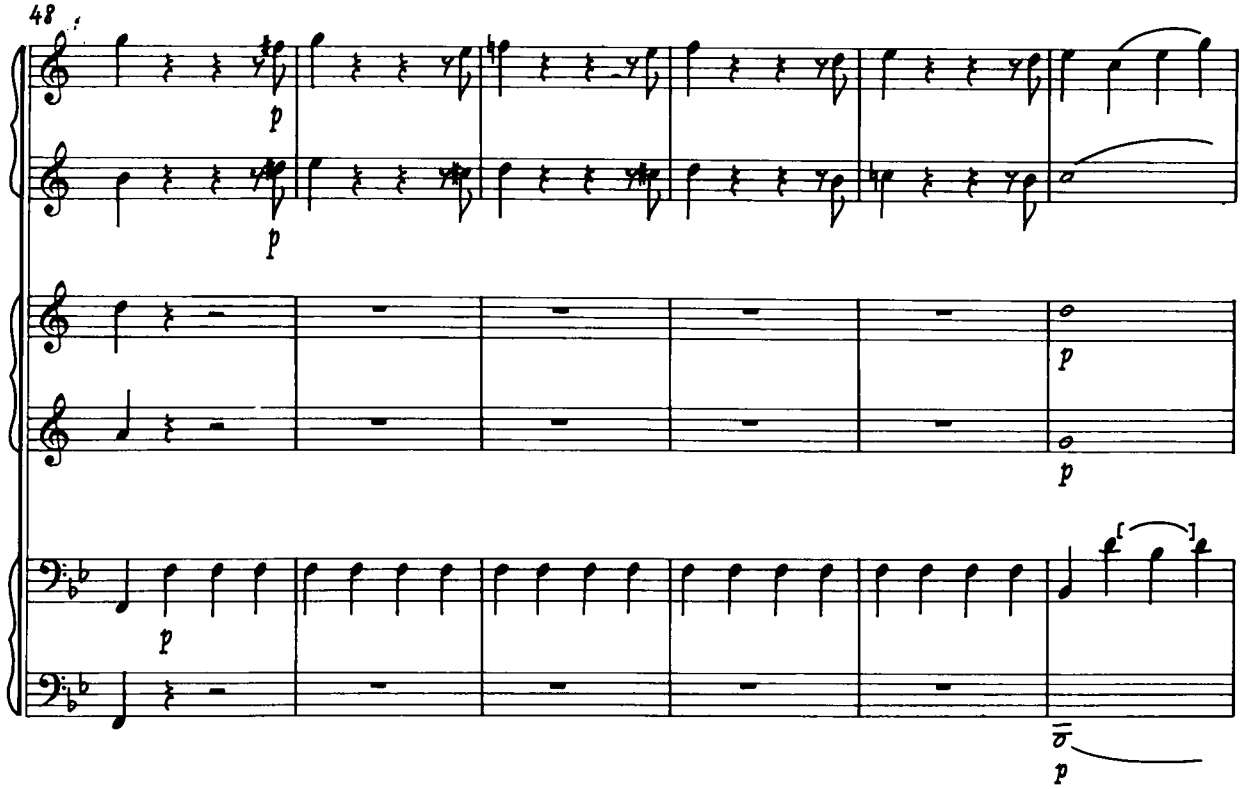

18

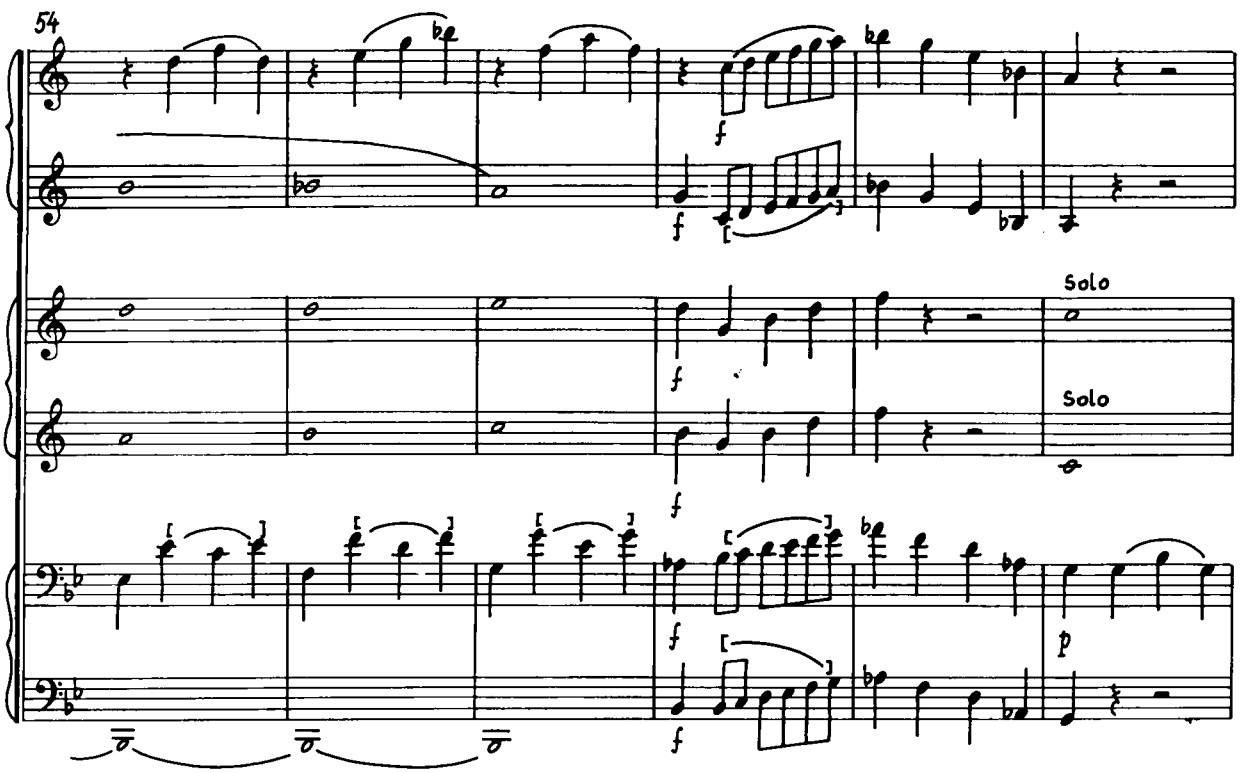

24
Solo
p
p
p

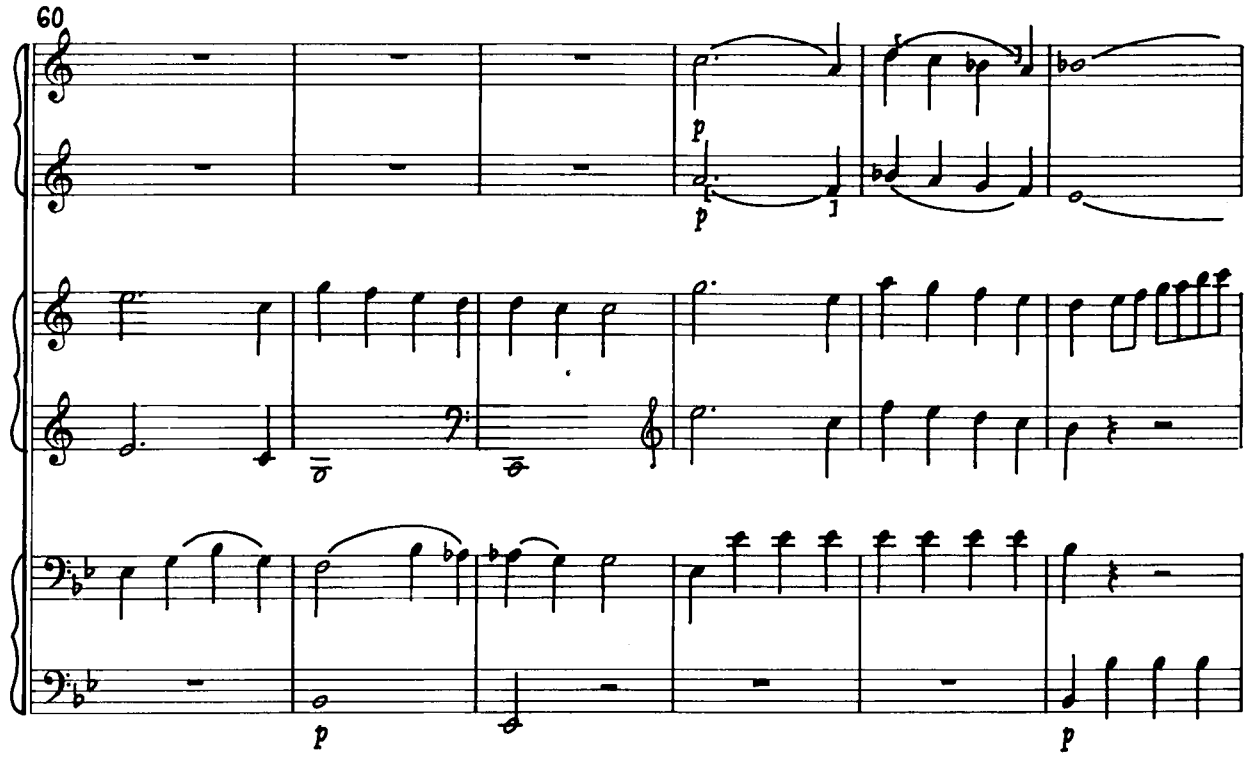

30
p

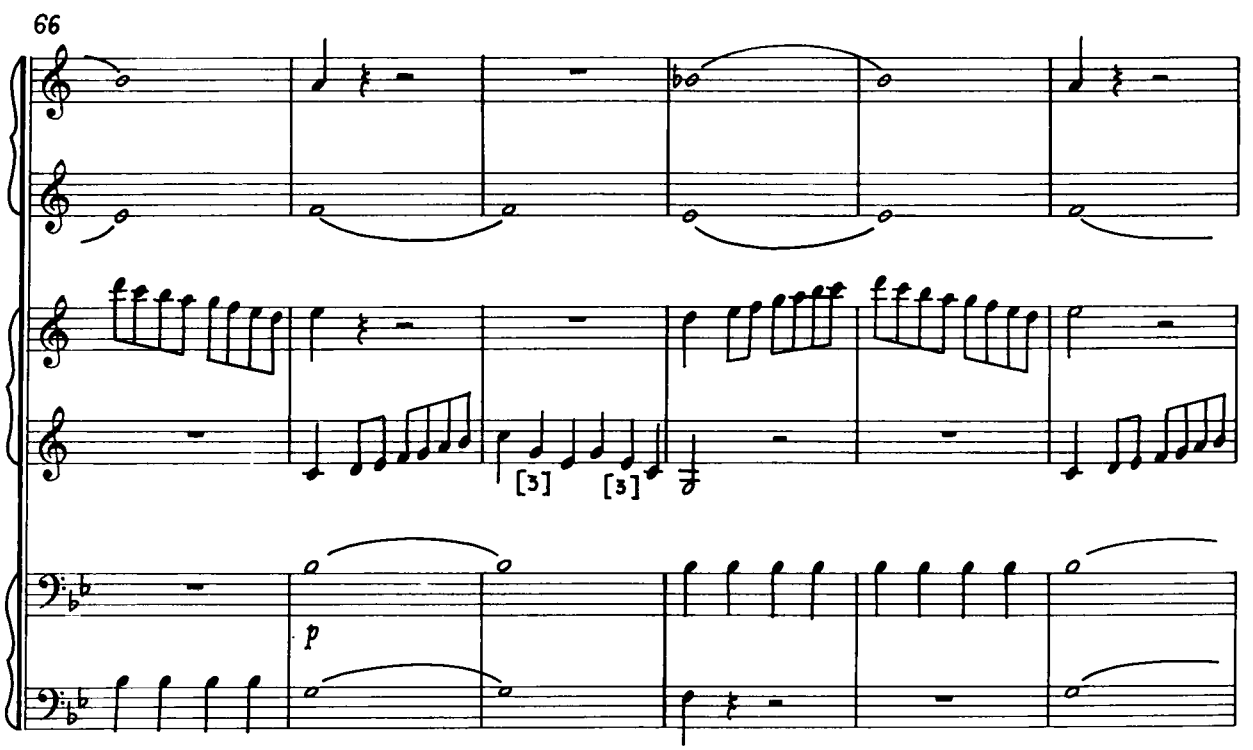

36

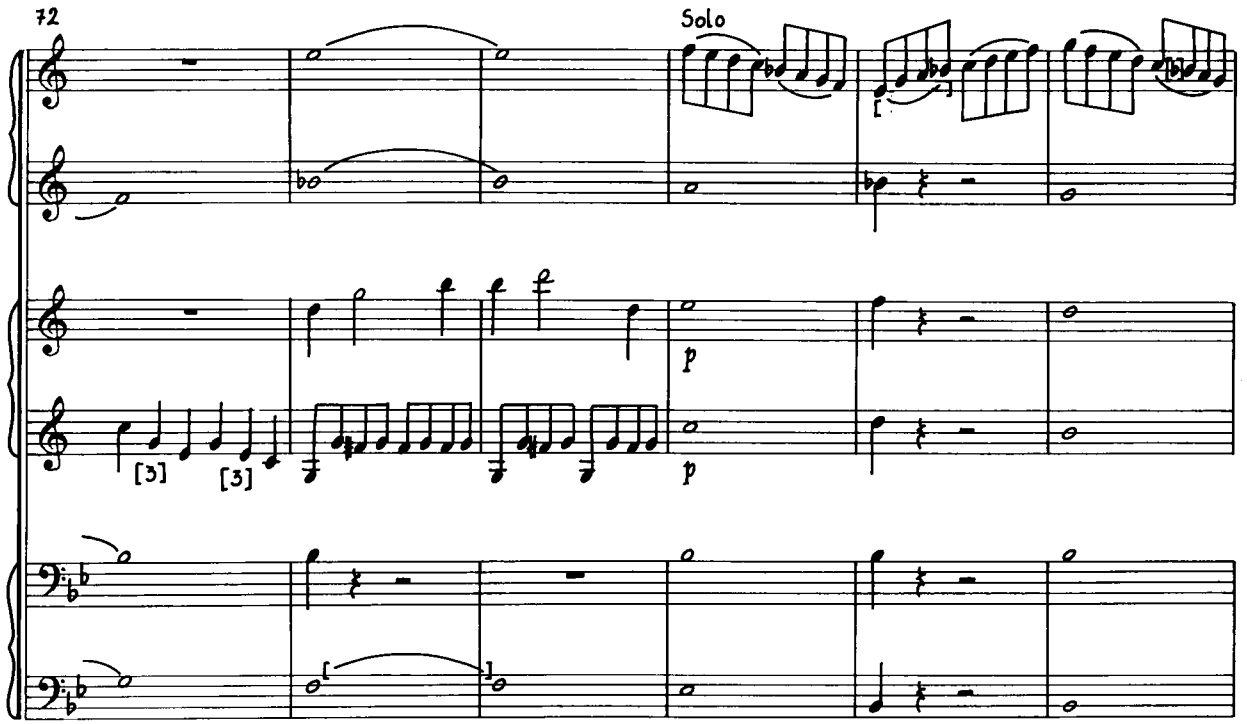

42
tr
f
f
f
f
f
f

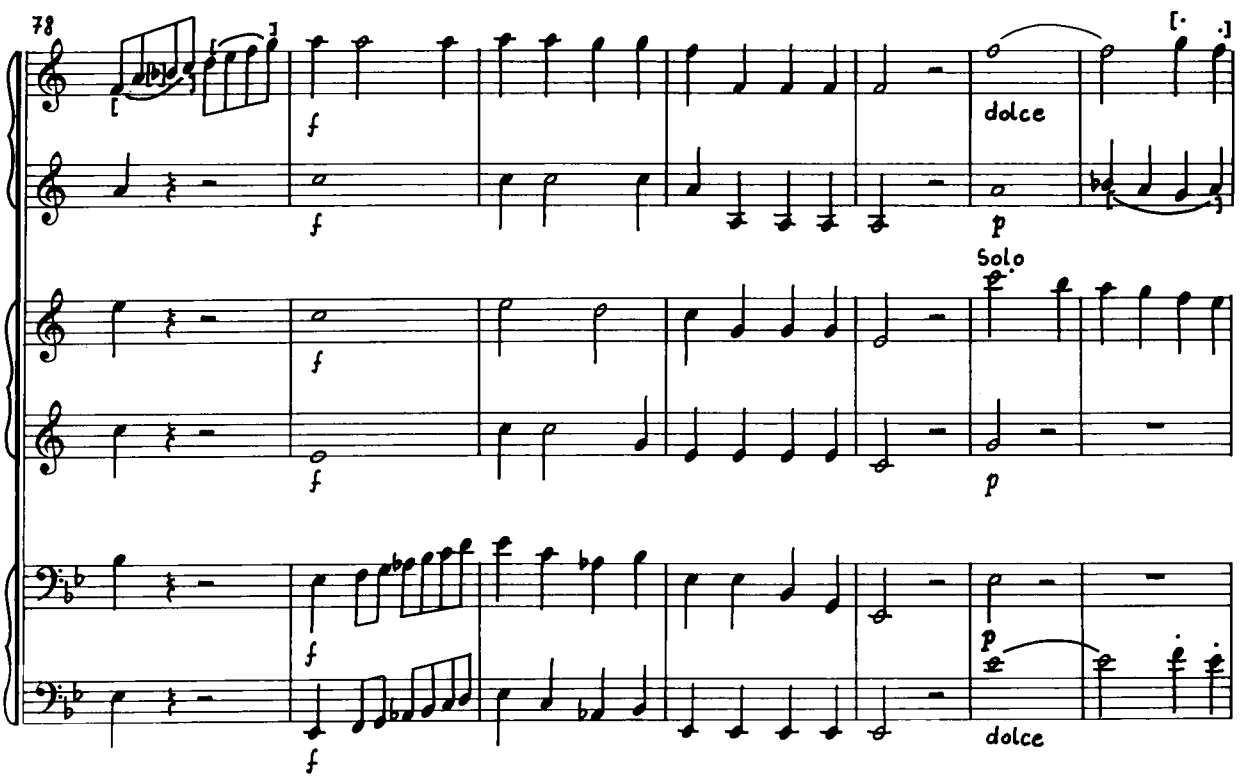

48
p
p
p
p
p
p

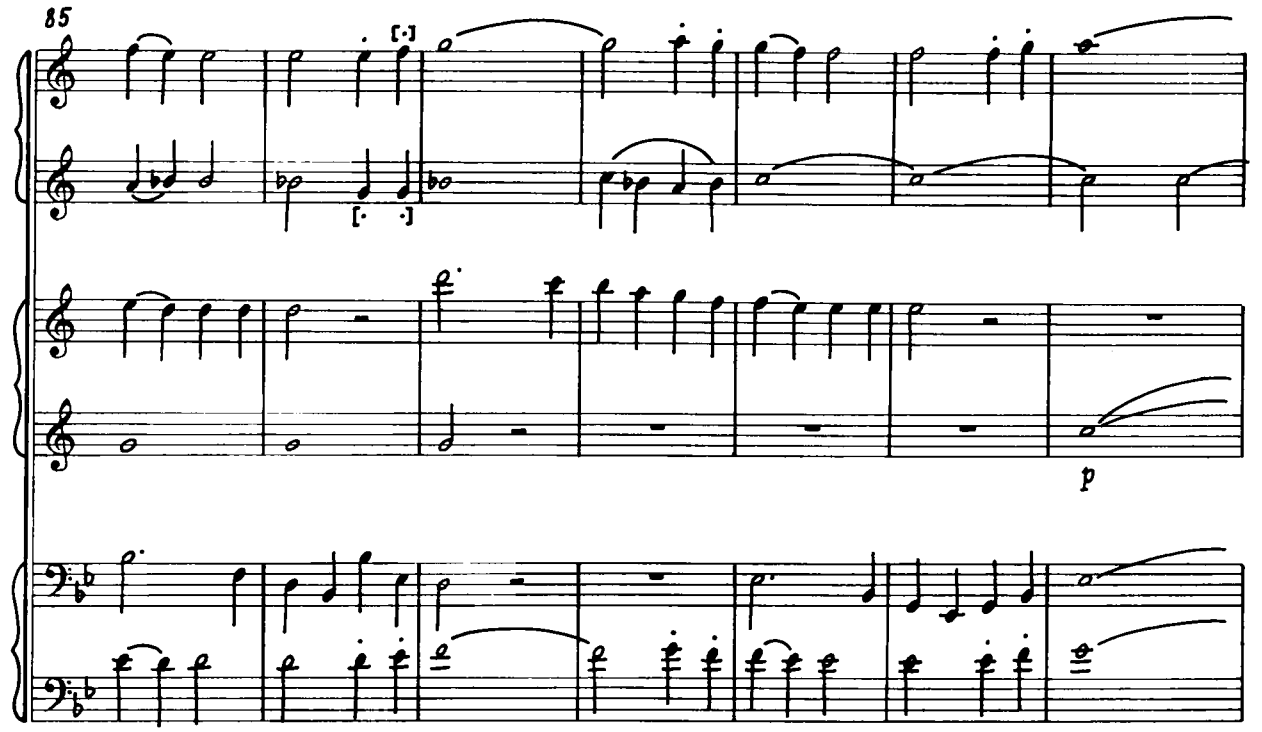

54
f
f
Solo
Solo
f
f
f
p

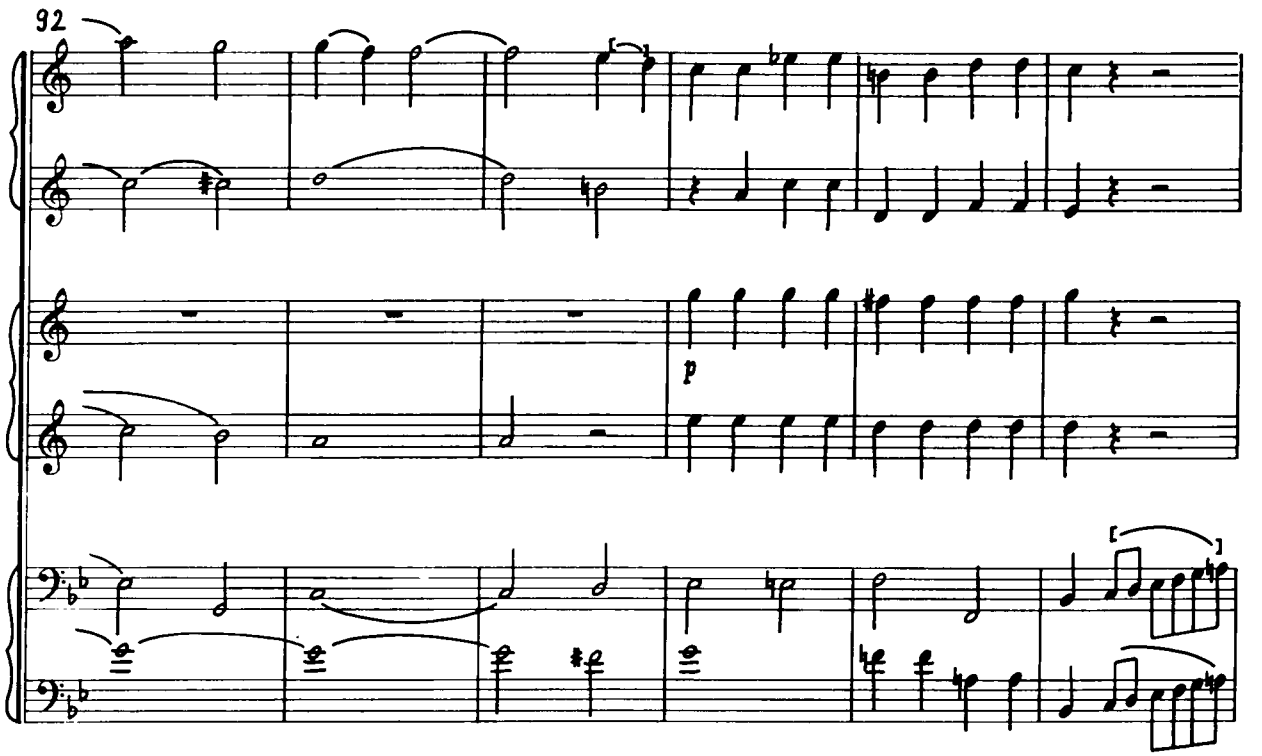

60
p
p
p
p

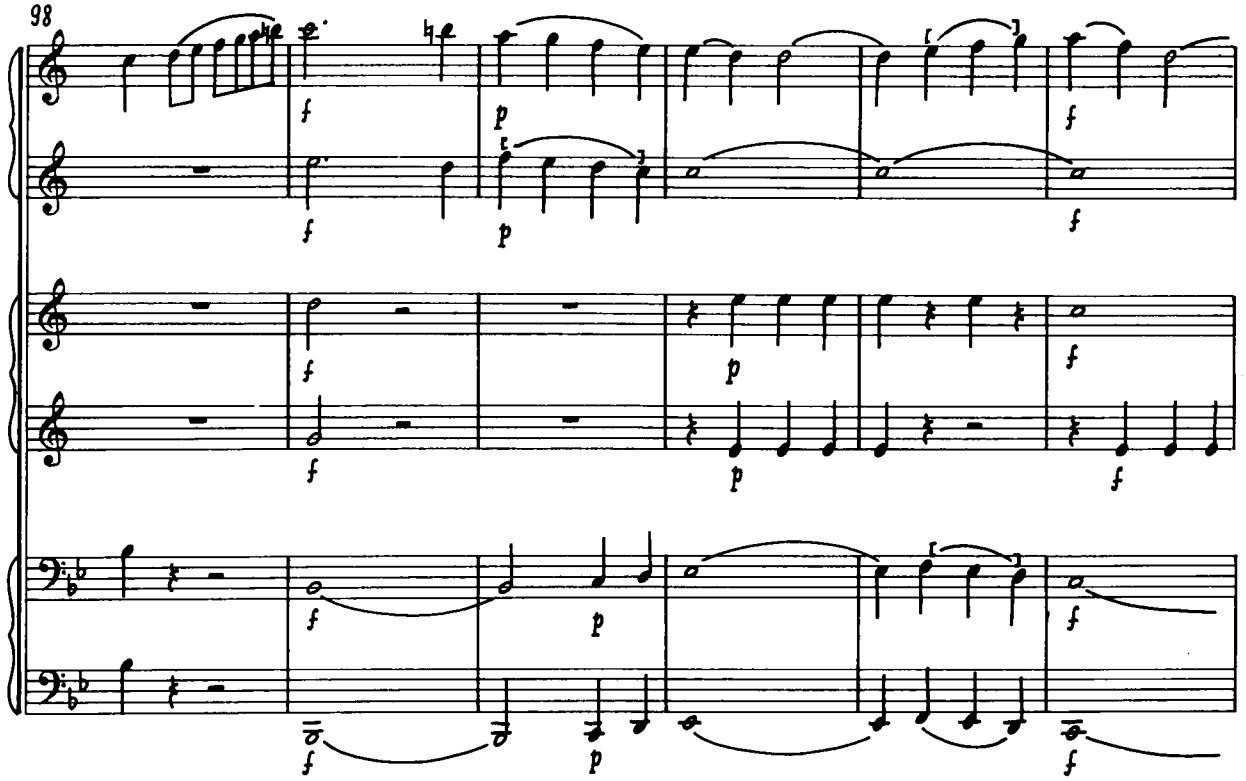

66
[3]
[3]
p

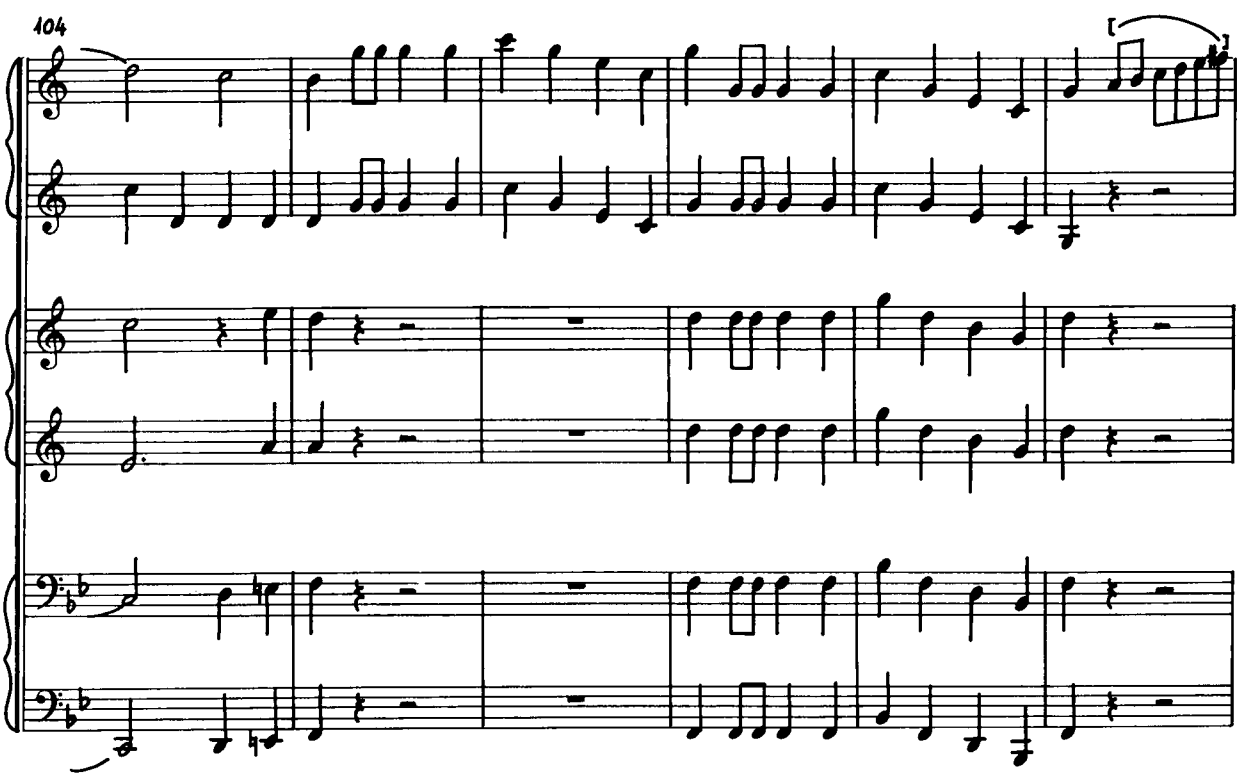

72
Solo
[3]
[3]
p
p

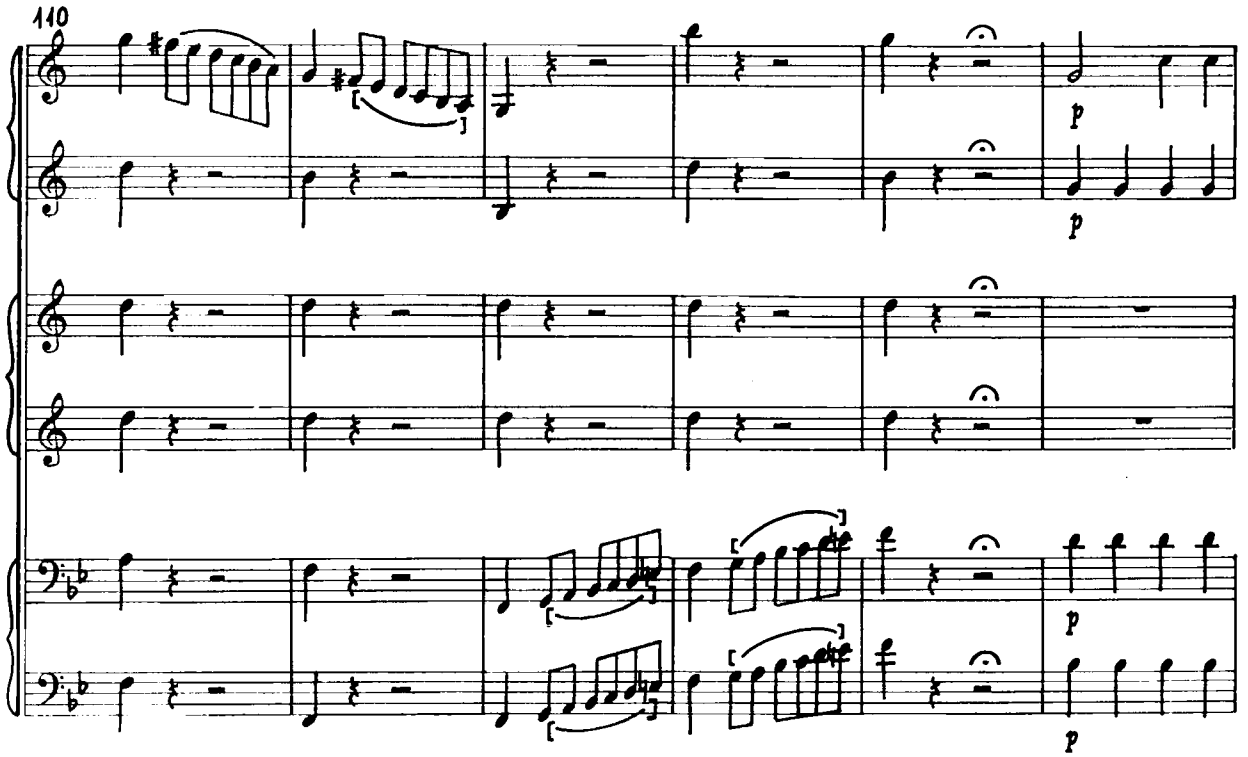

78
f
f
dolce
p
Solo
f
f
p
f
f
p
dolce

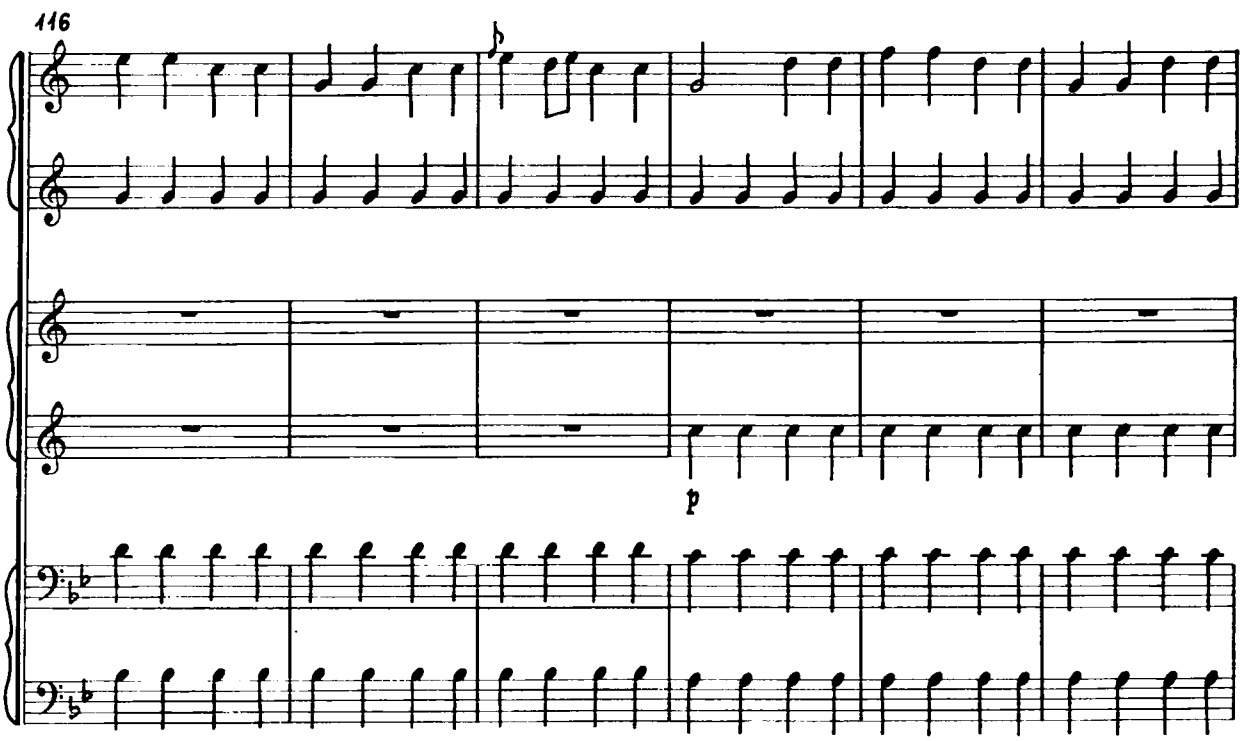

85
p

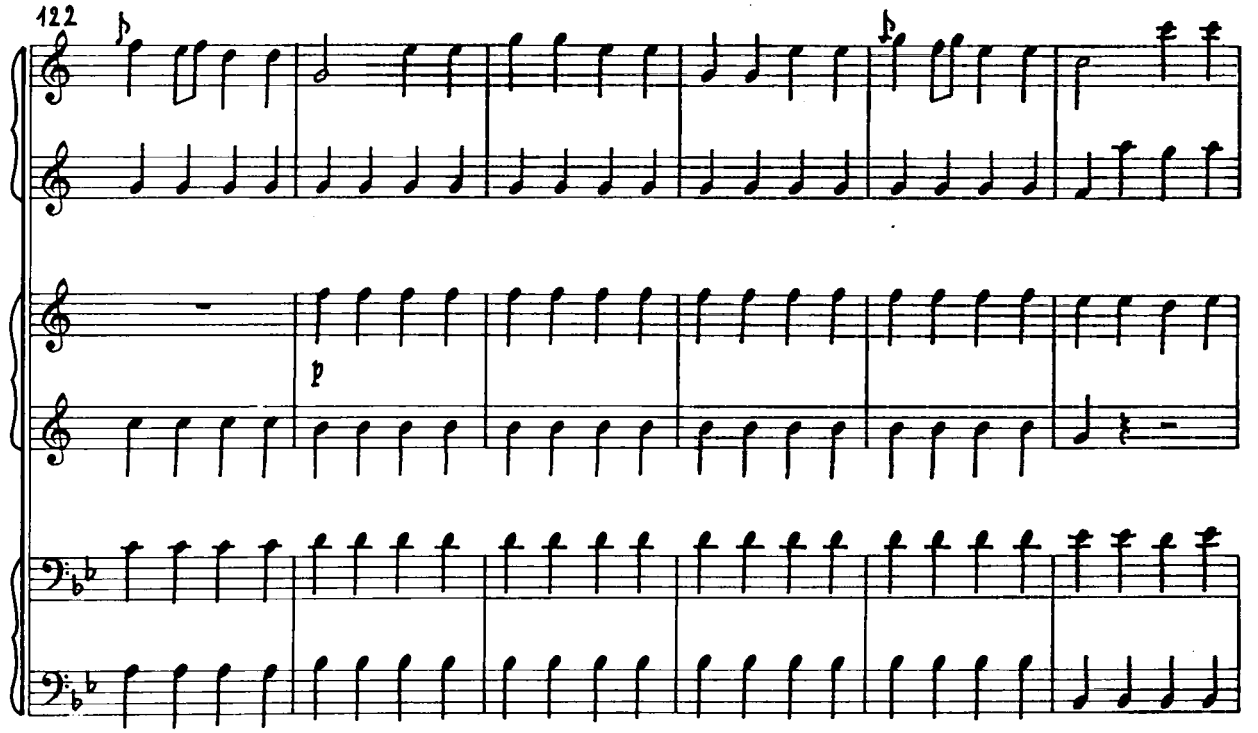

92
p

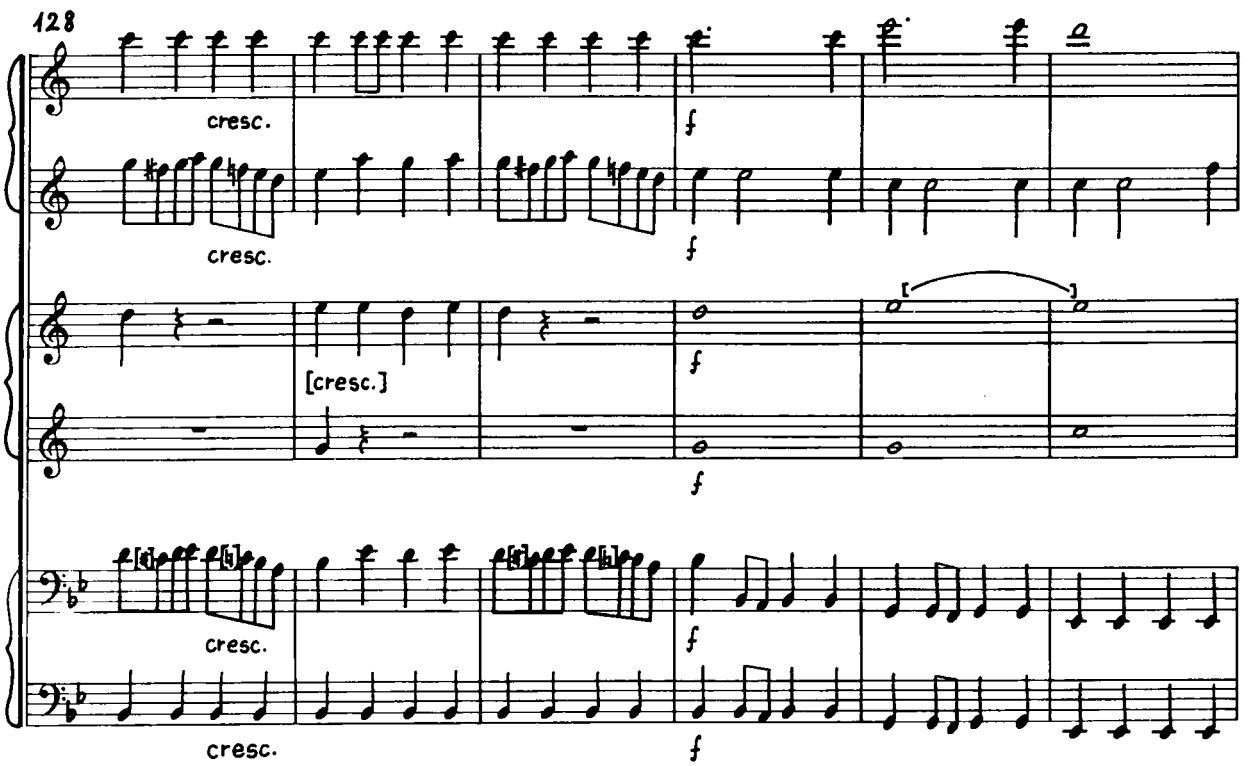

98
f
p
f
p
f
f
p
f
f
p
f
f
p
f

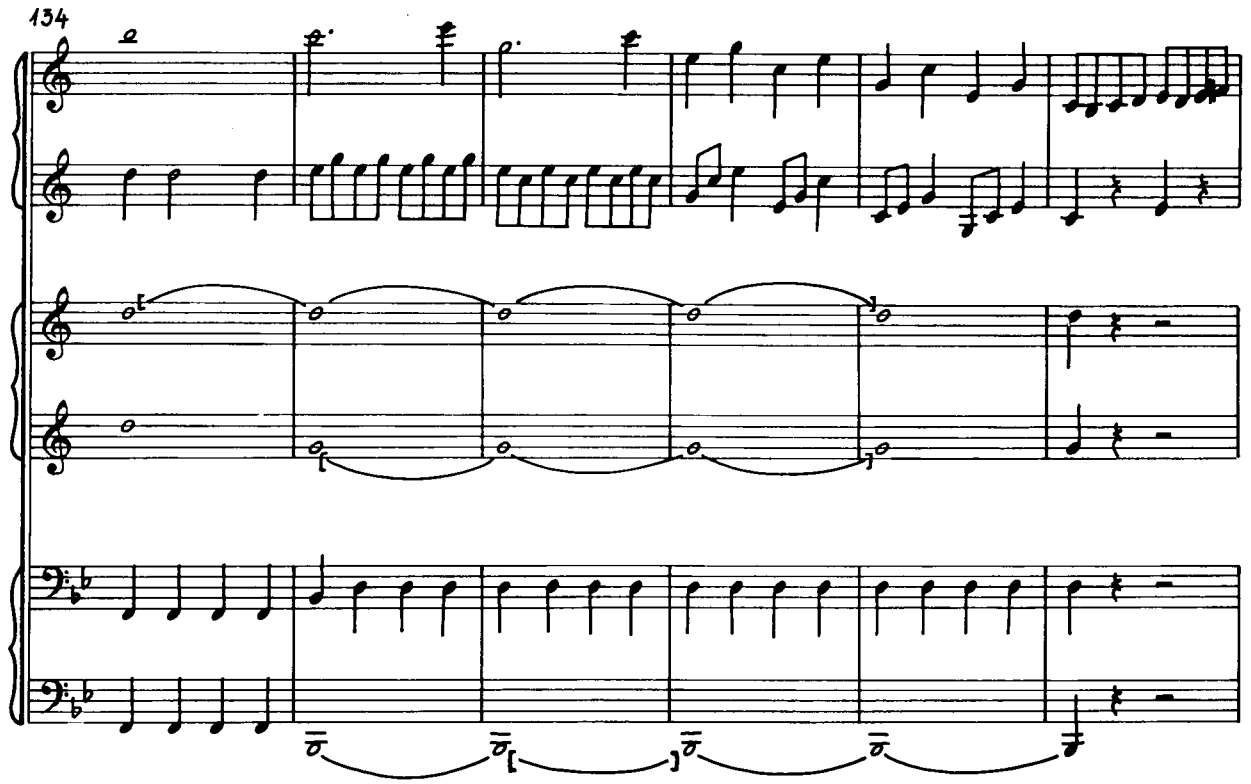

104

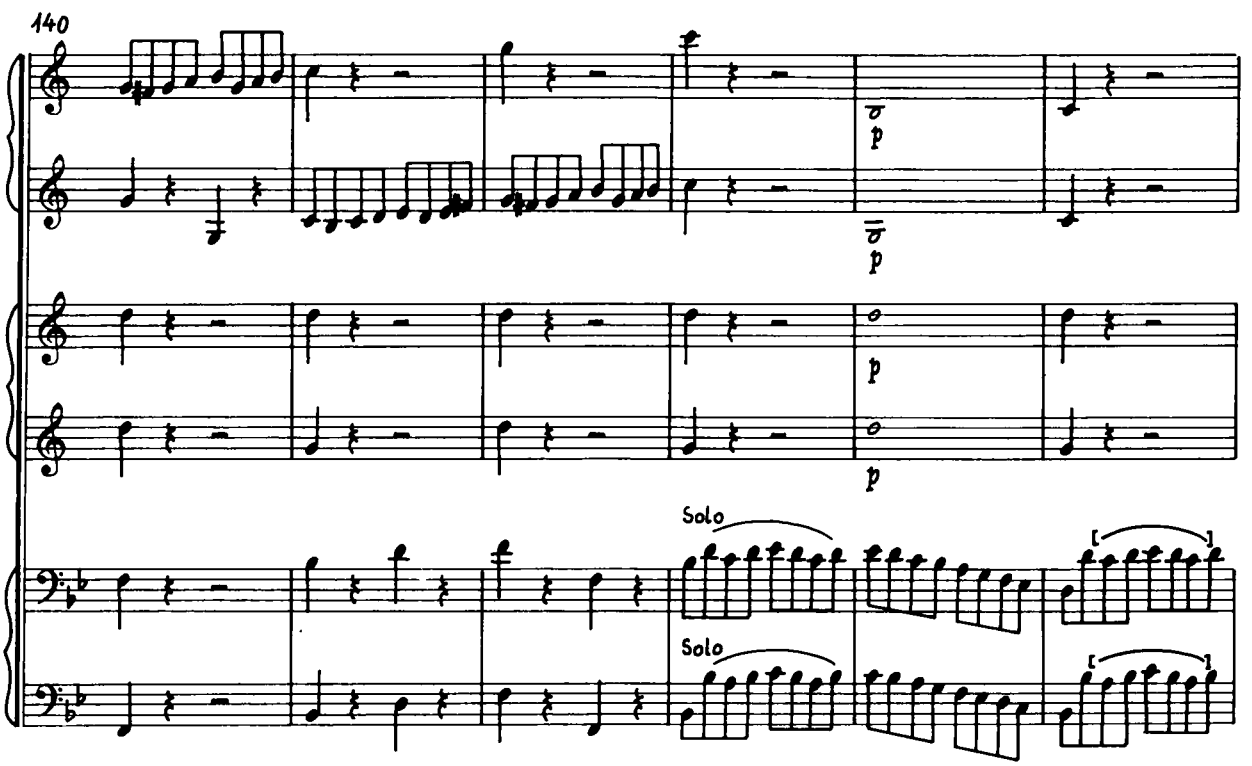

110
p
p
p
p

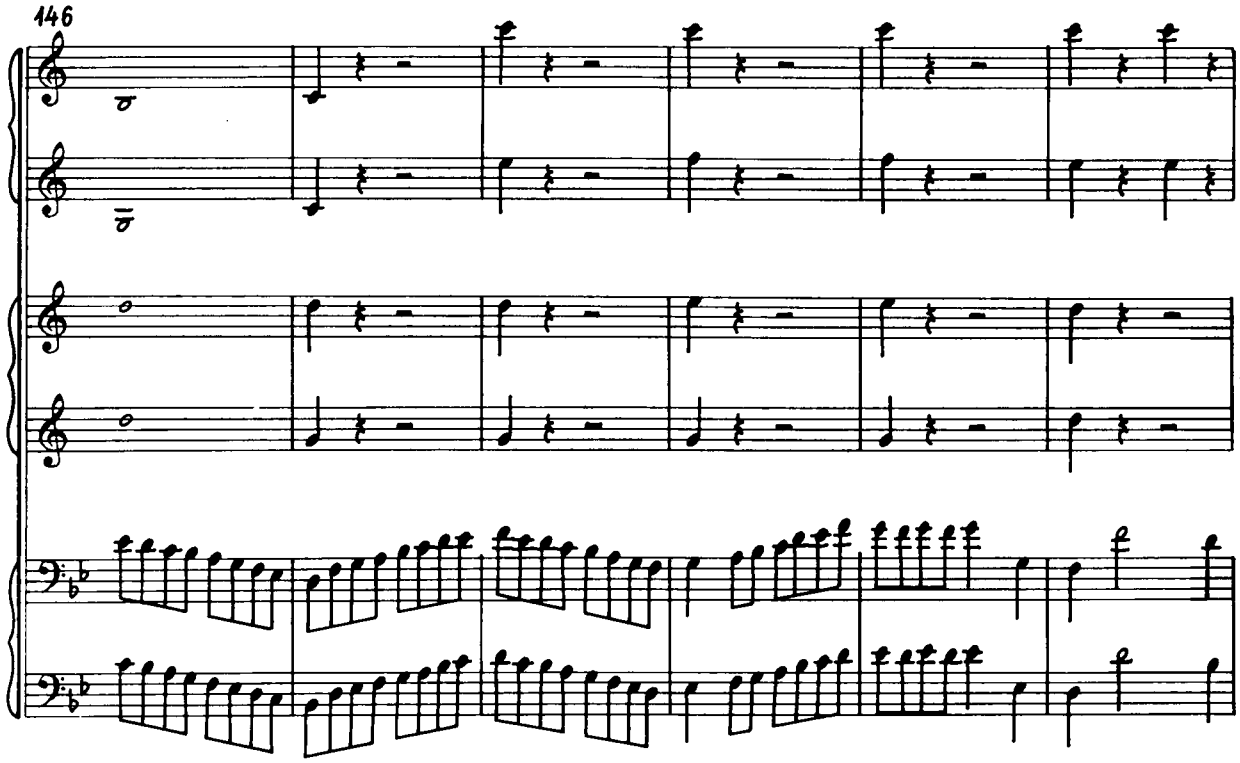

116
p

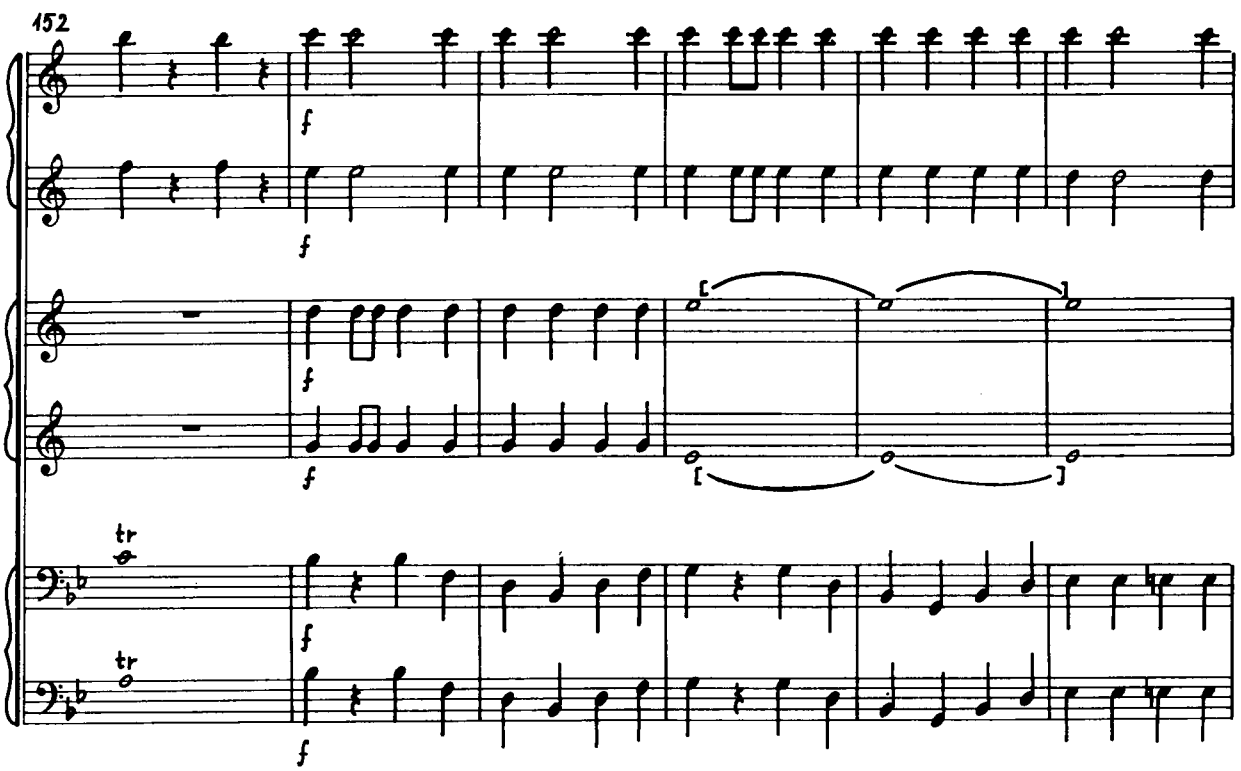

122
p

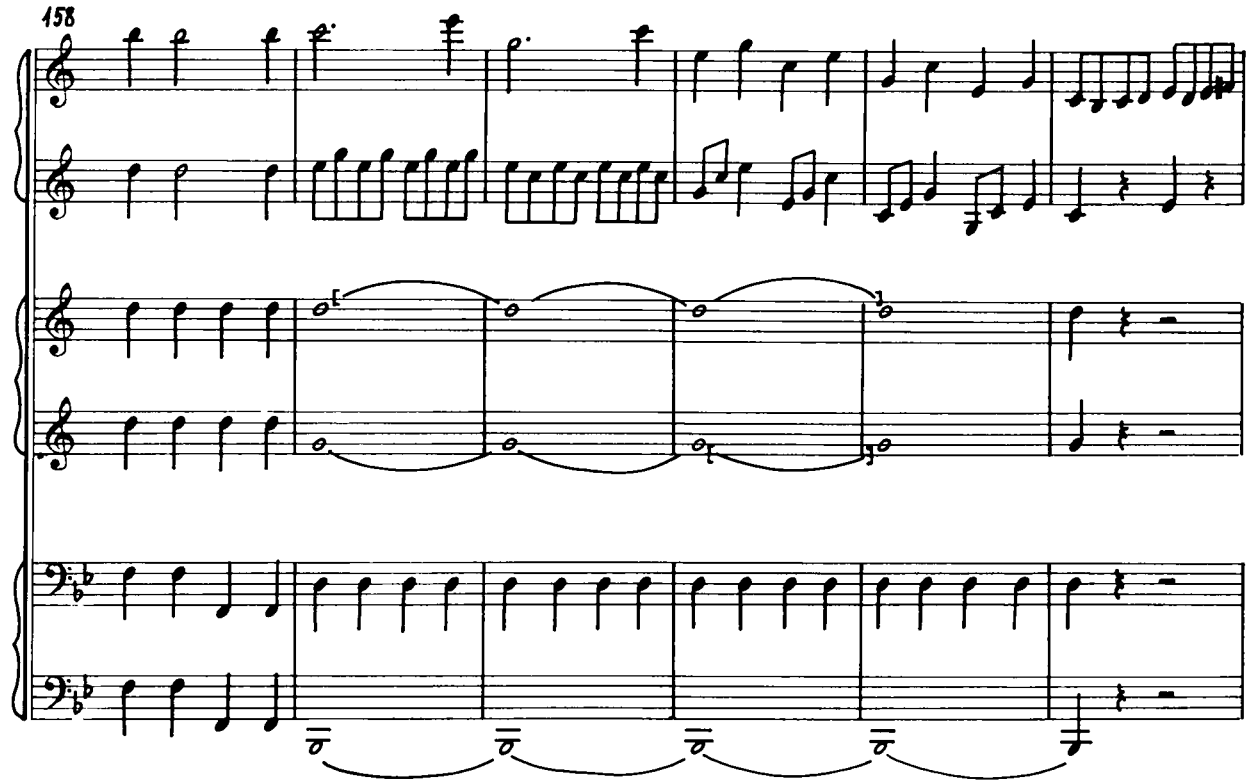

128
cresc.
cresc.
[cresc.]
cresc.
cresc.
f
f
f
f
f

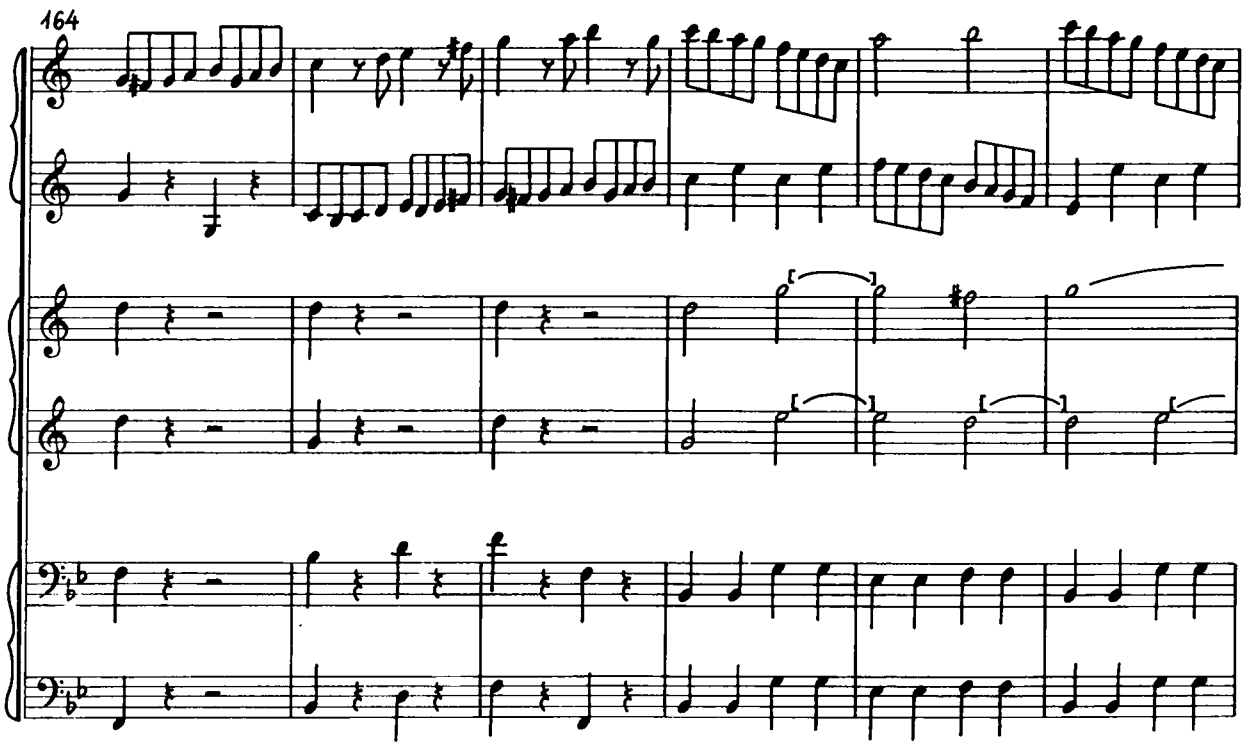

134

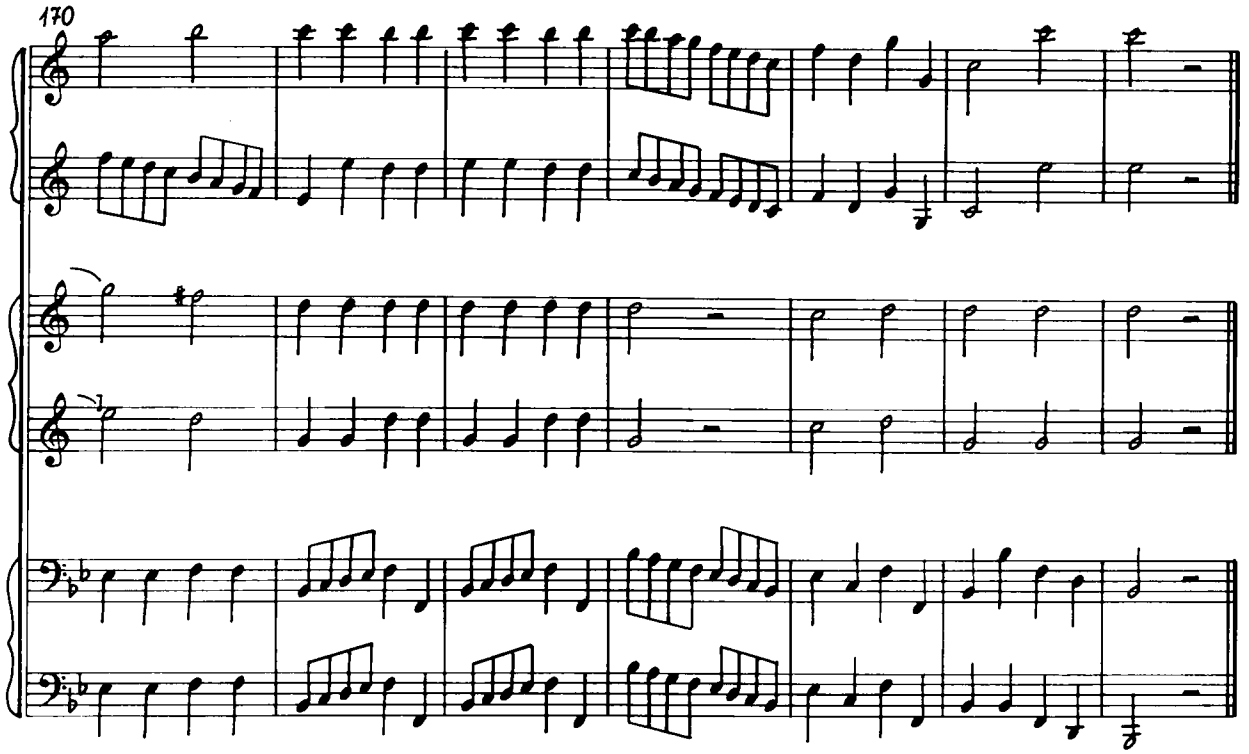

140
p
p
p
Solo
Solo

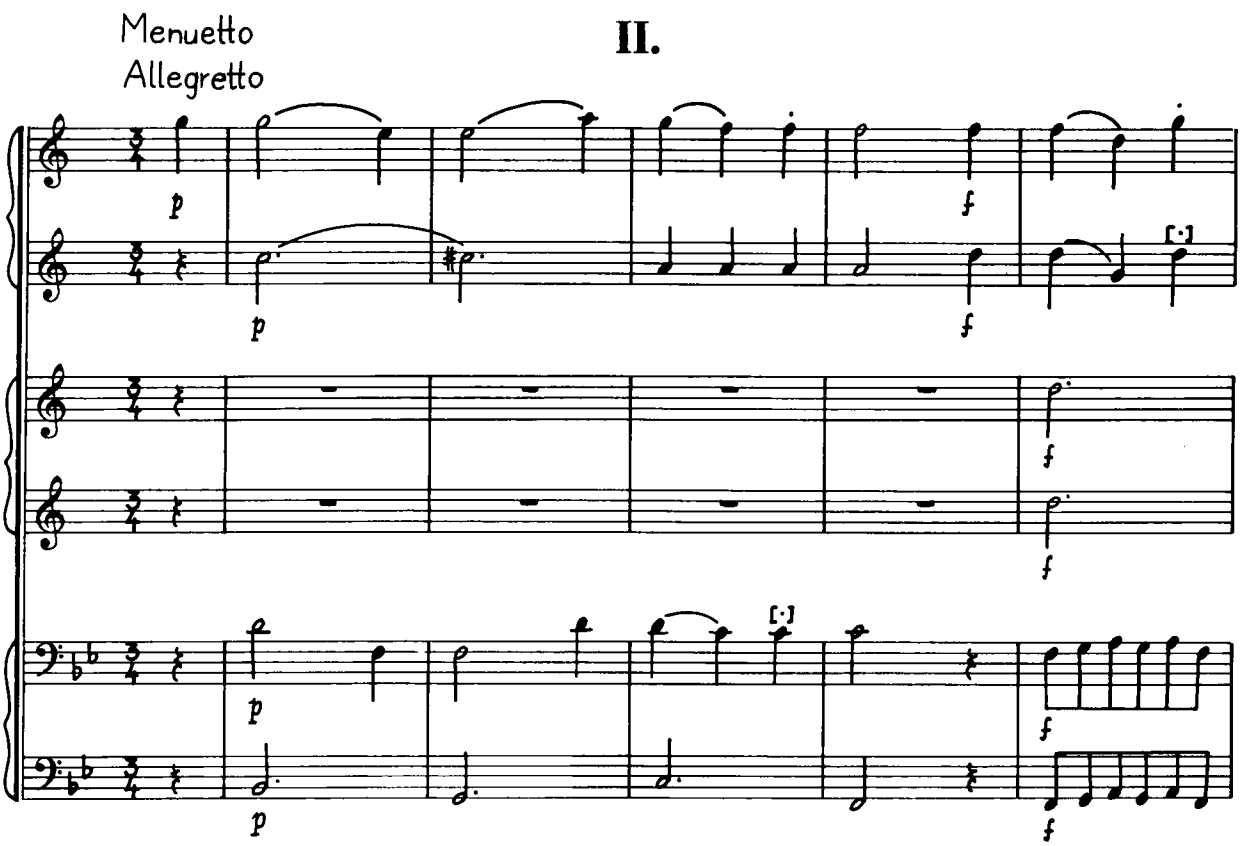

146

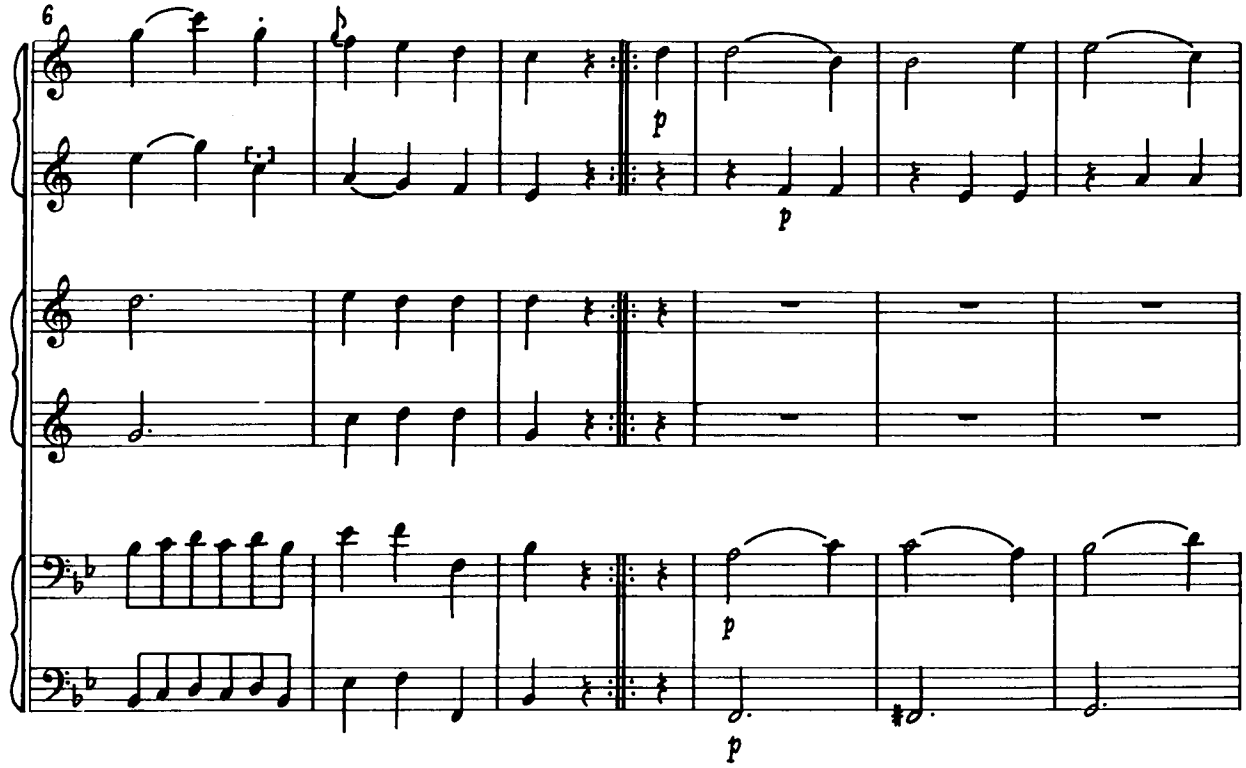

152
f
tr

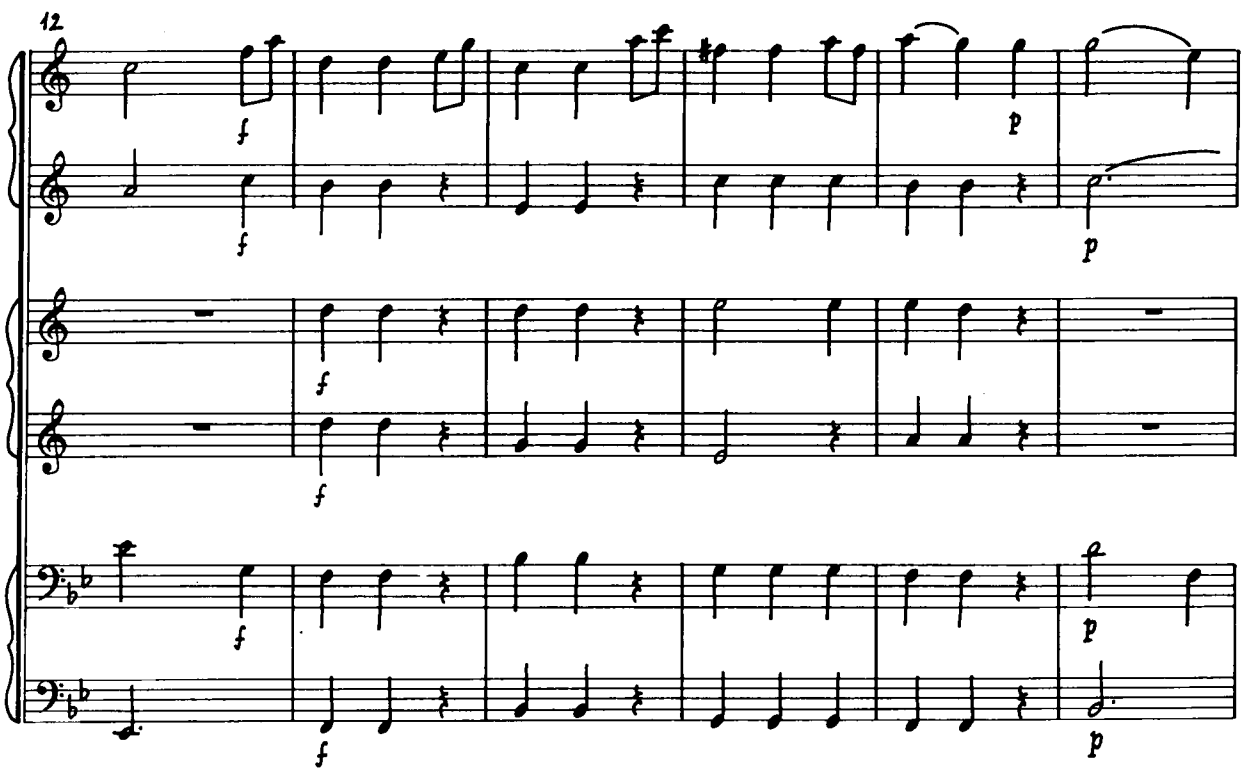

158

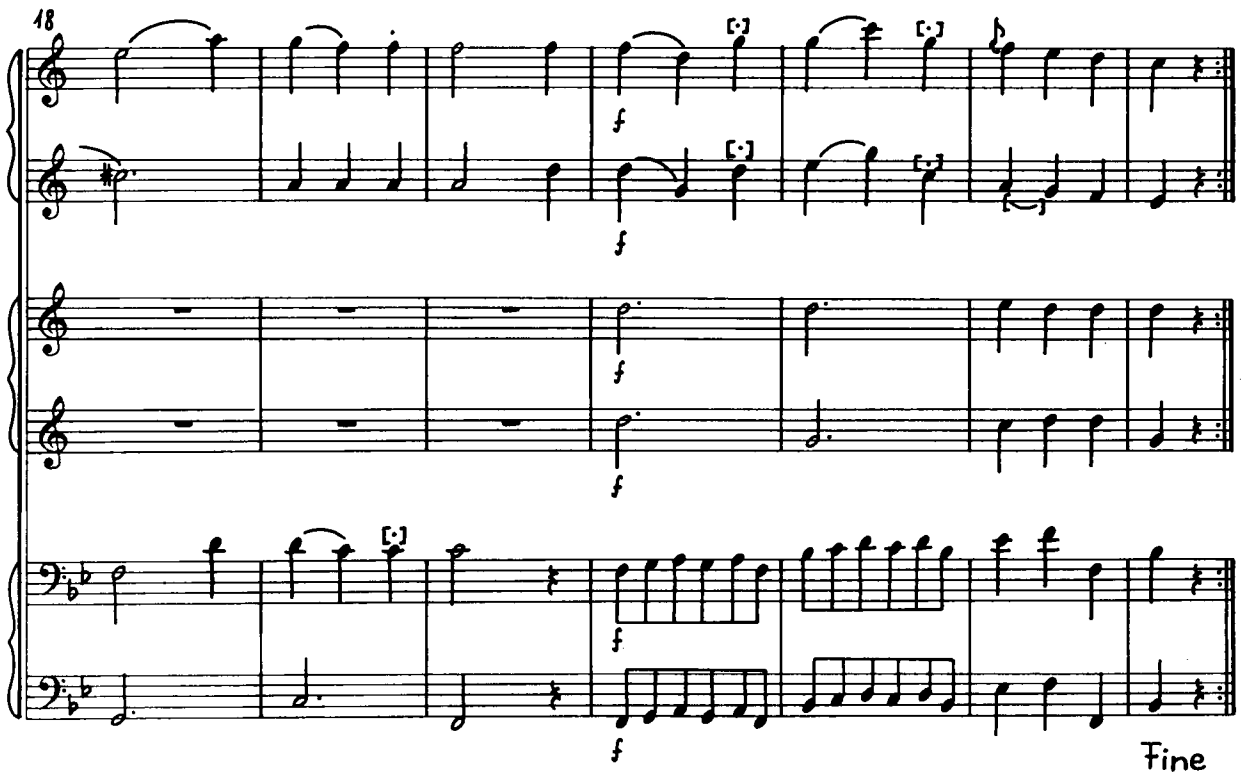

164

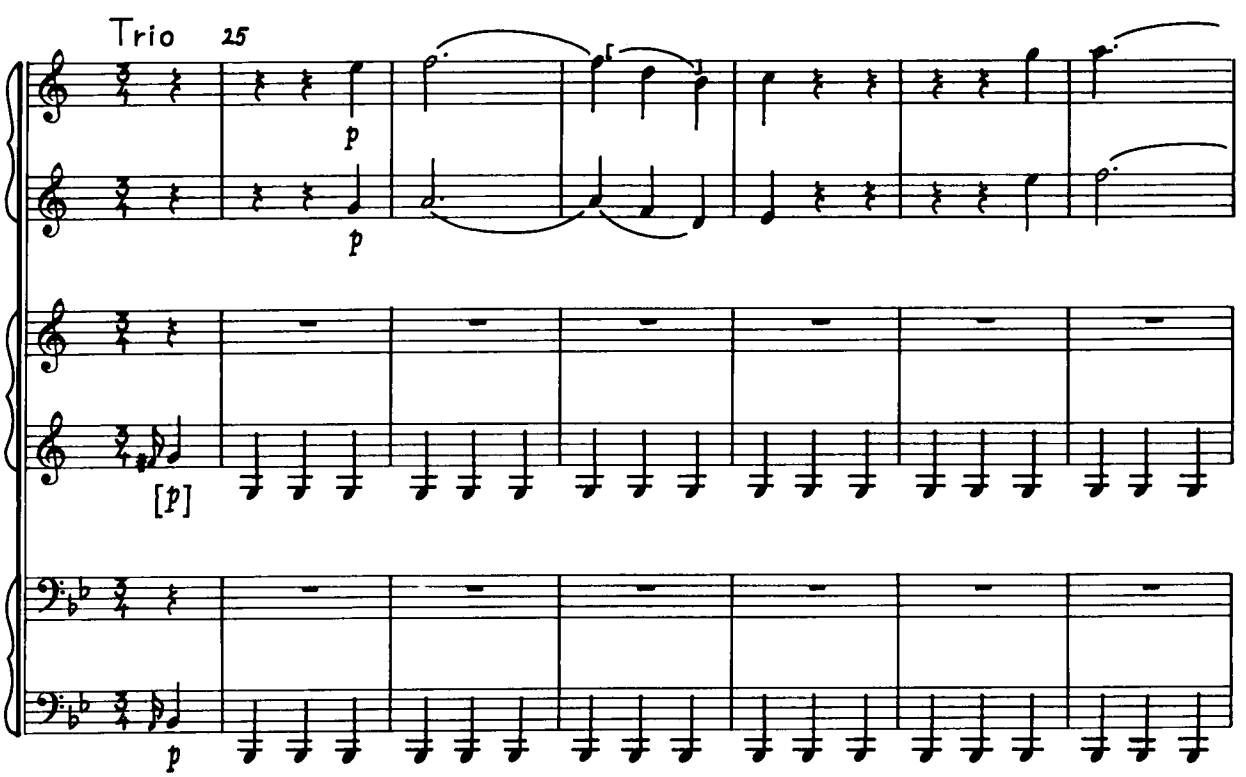

170

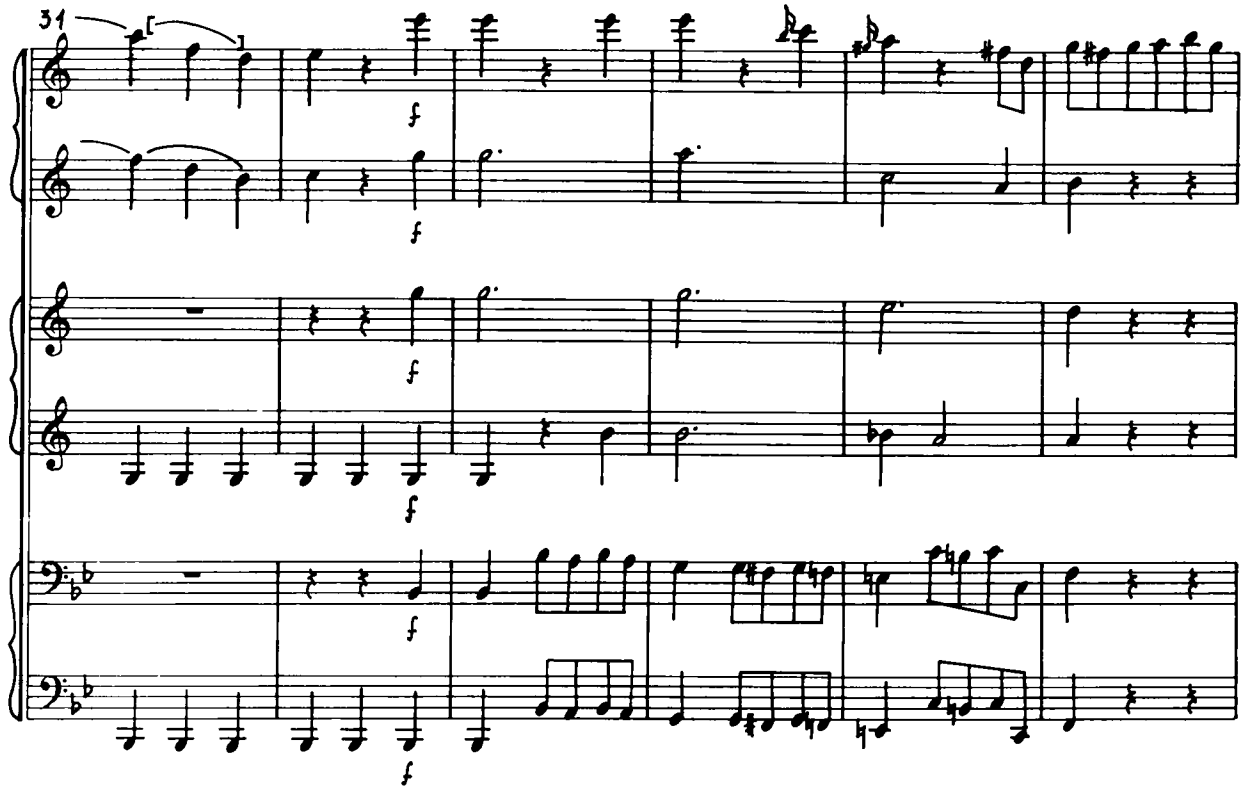

Menuetto
Allegretto
II.

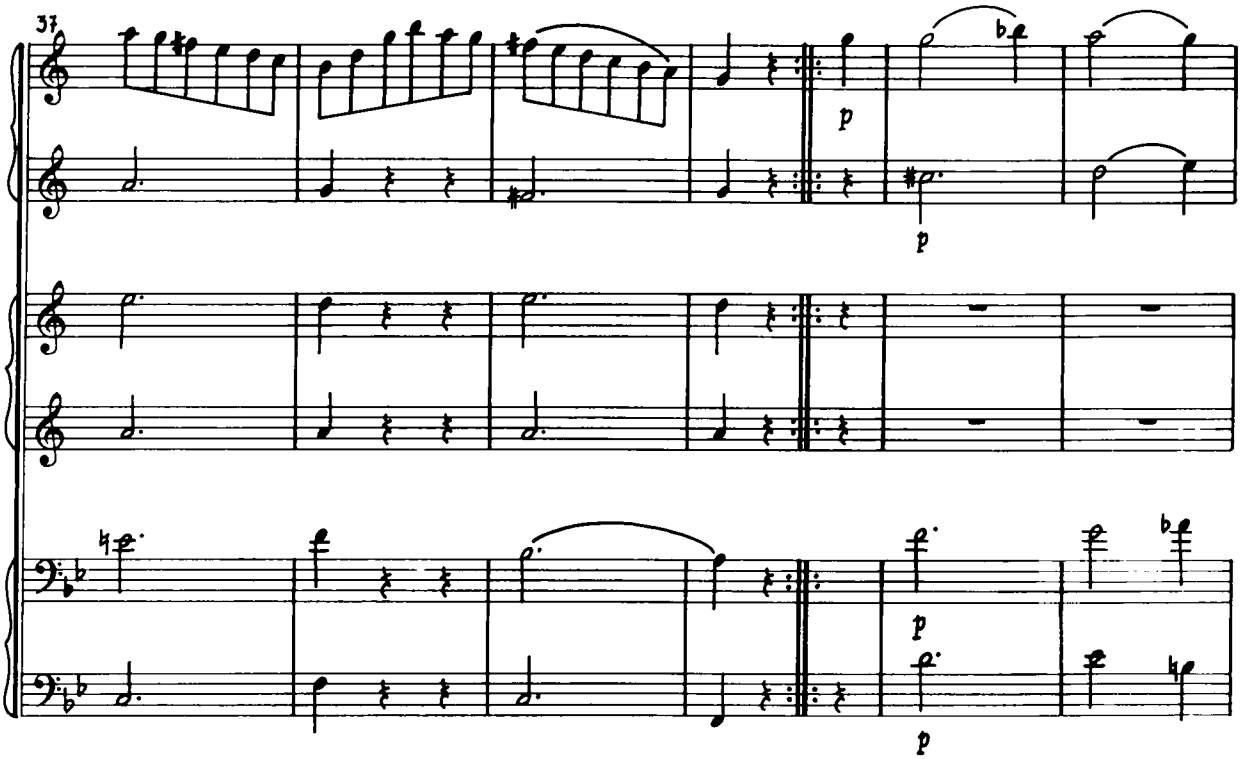

6
p
p
p
p

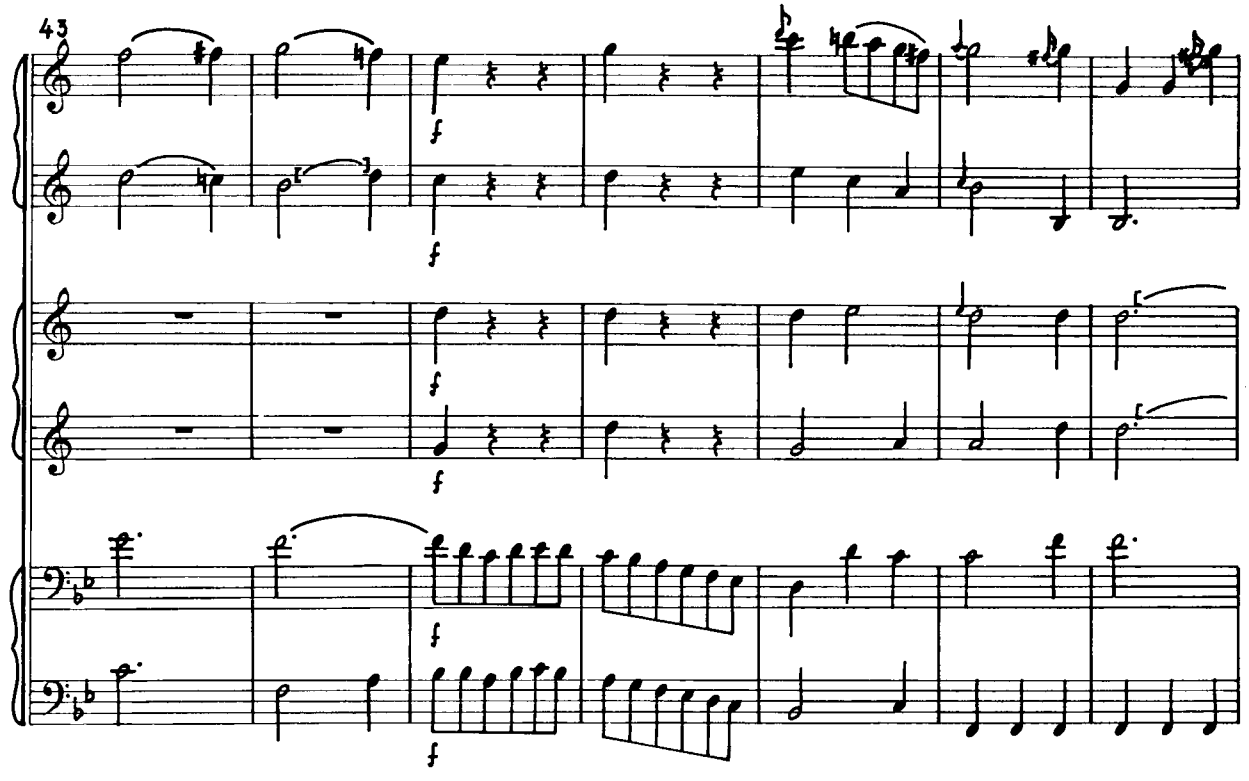

12
f
f
p
f
f
f
p
p

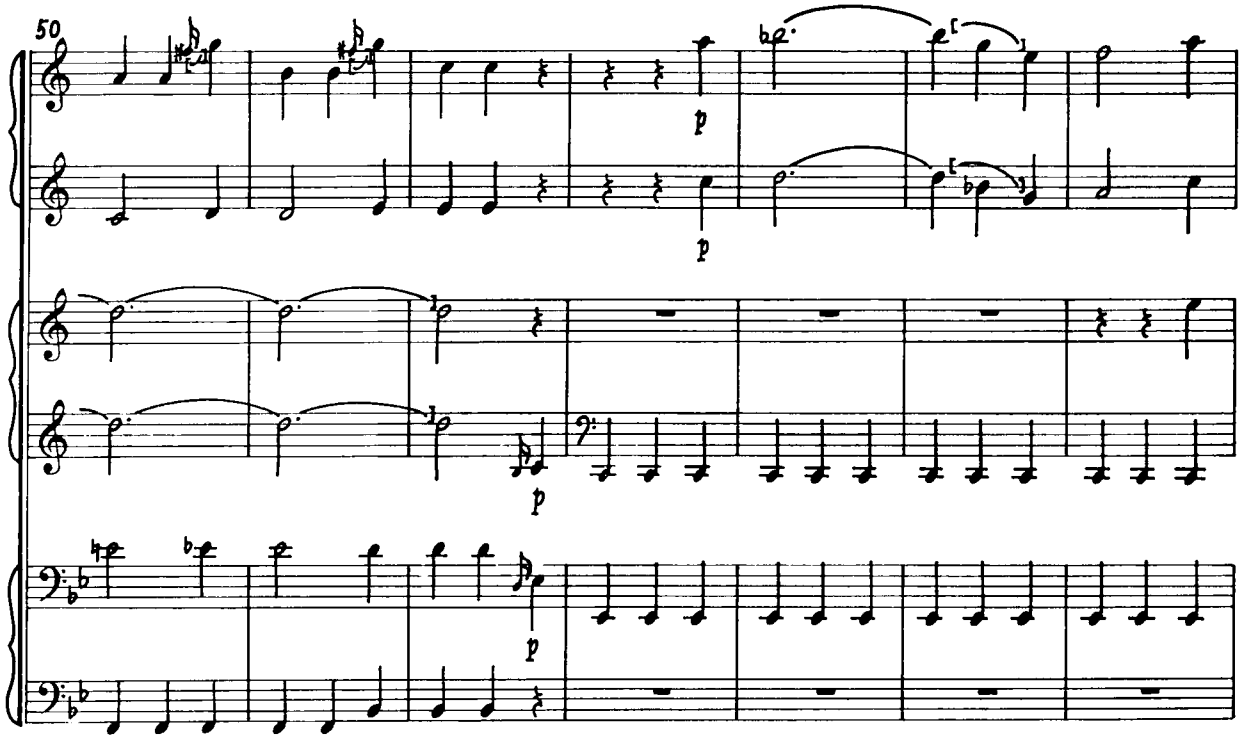

18
Fine

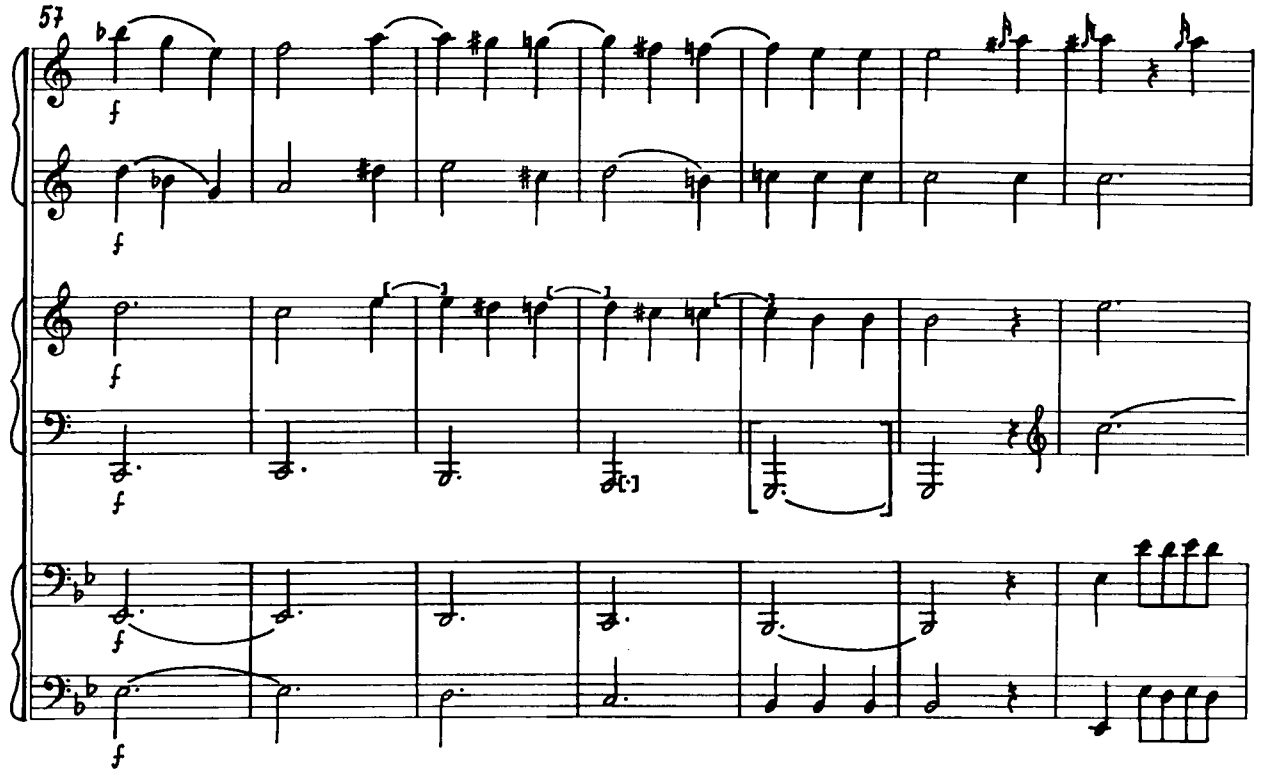

Trio
25

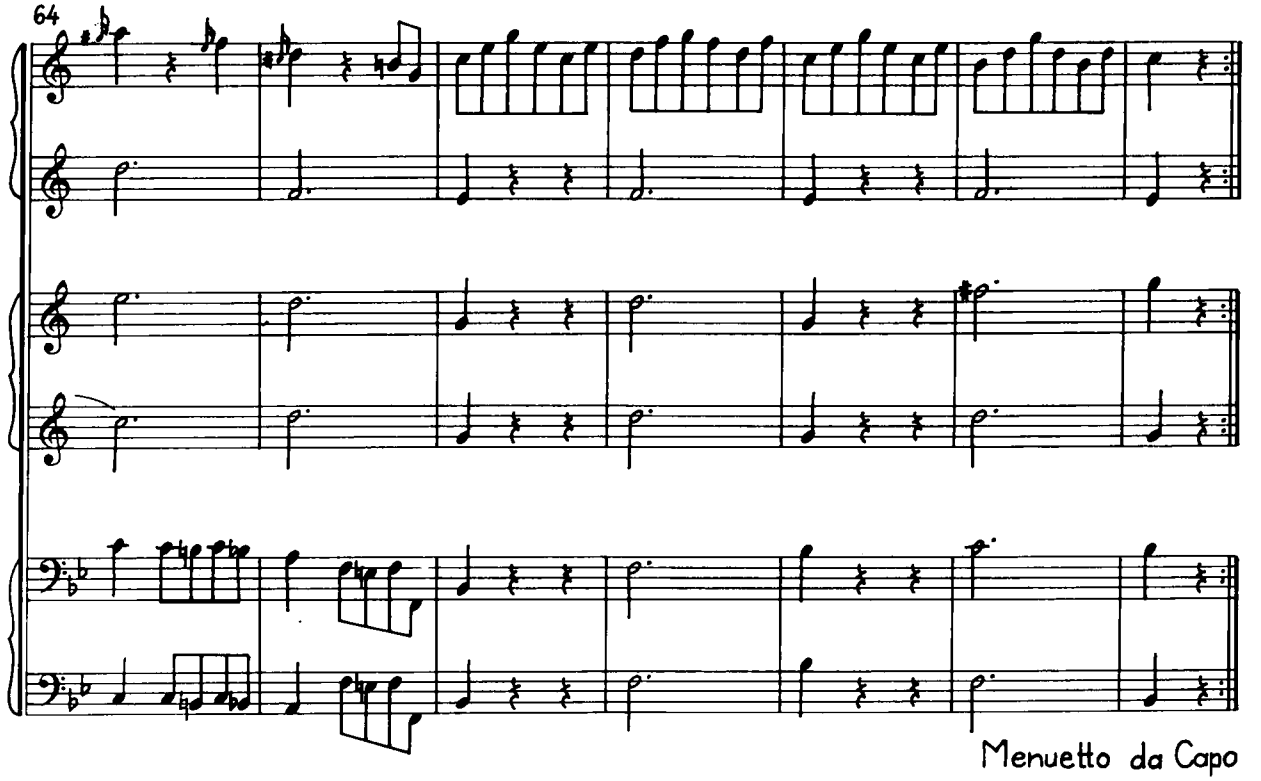

31
f
f
f
f
f


37
p
p
p
p

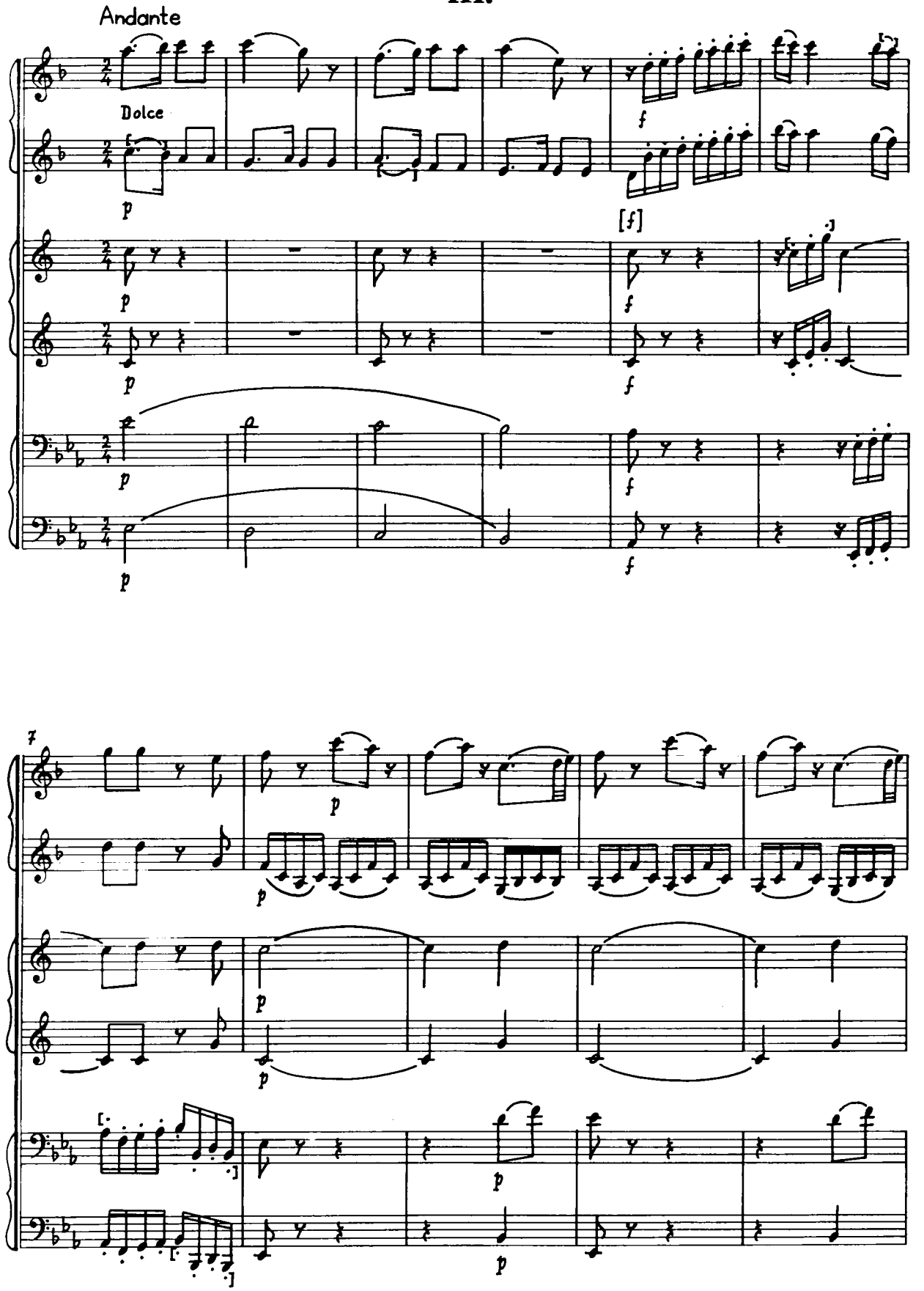

43
f
f
f
f
f
f

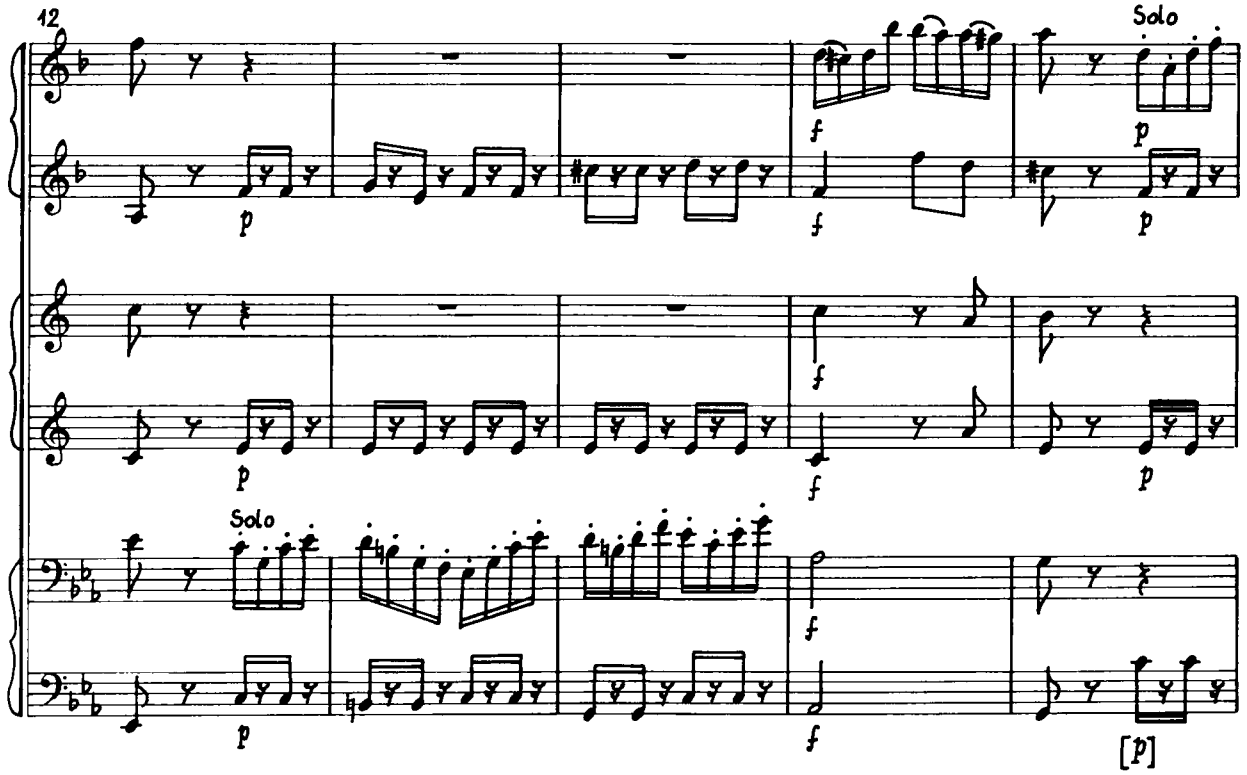

50
p
p
p
p

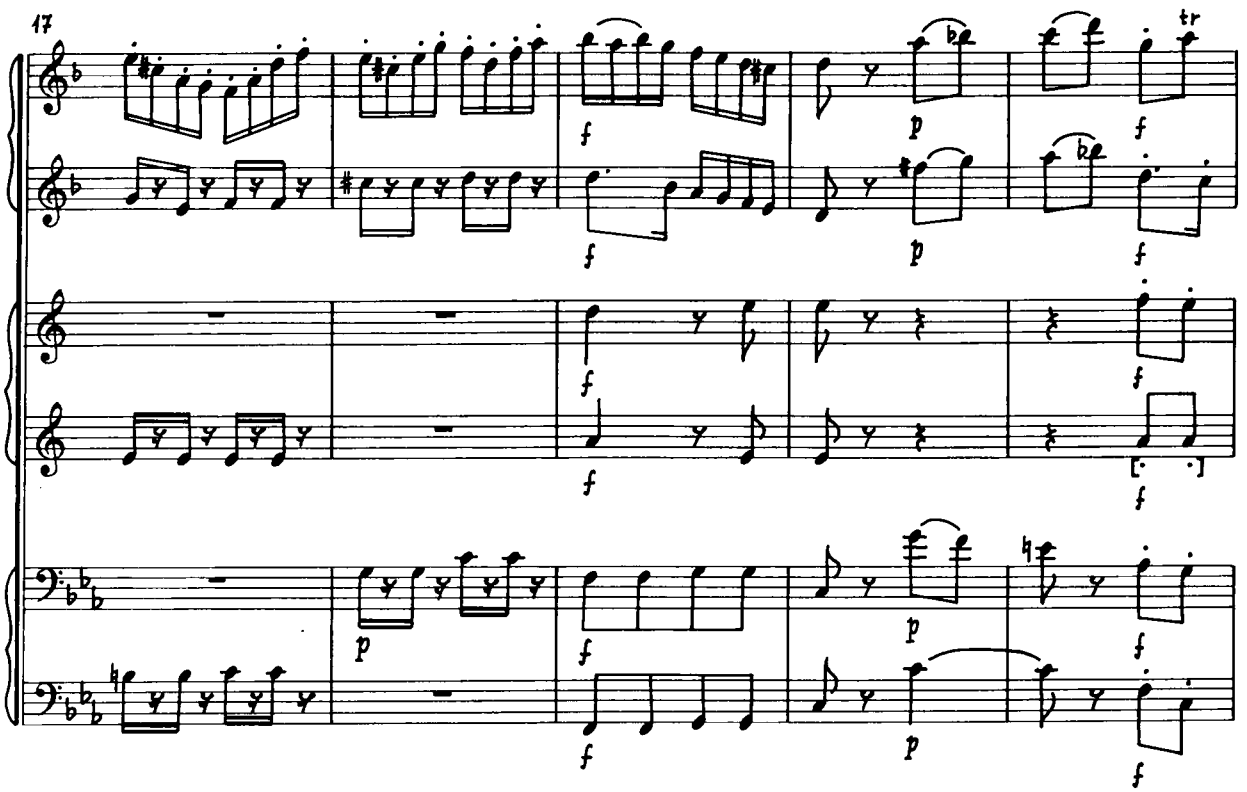

57
f
f
f
f
f

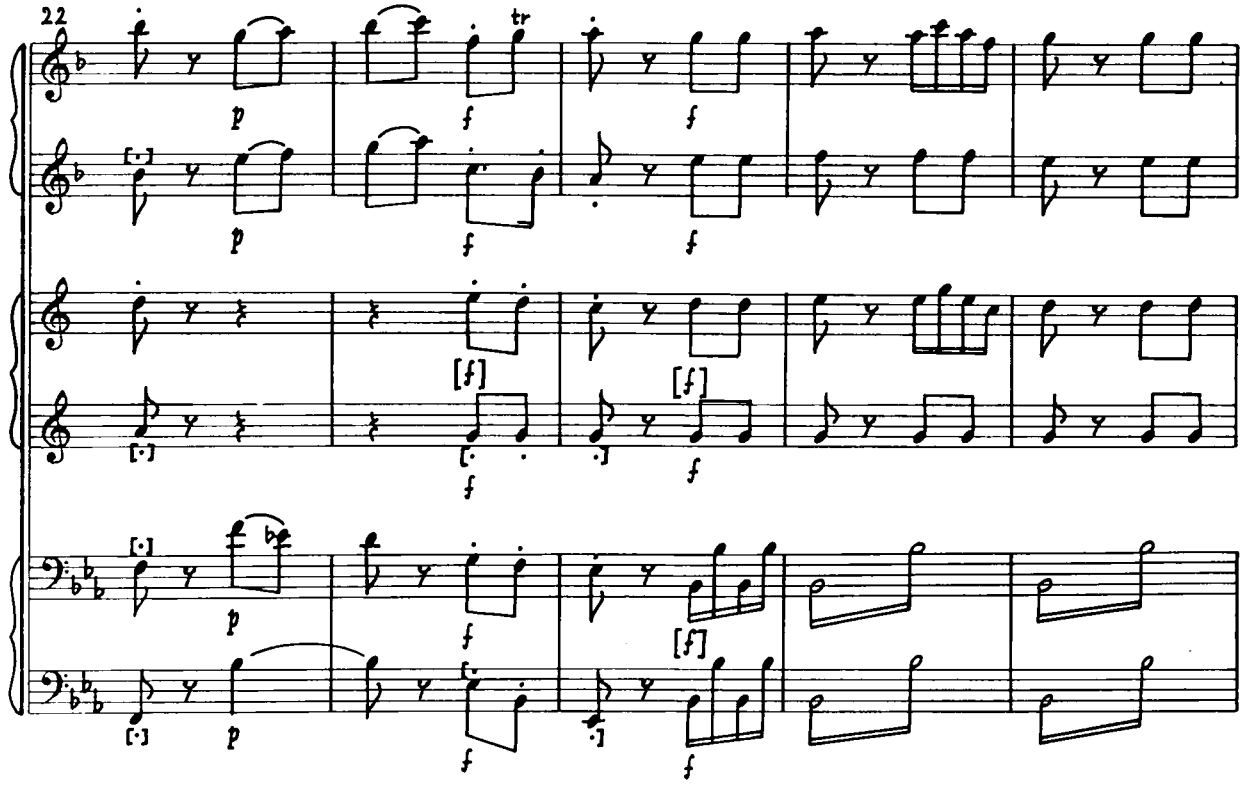

64
Menuetto da Capo

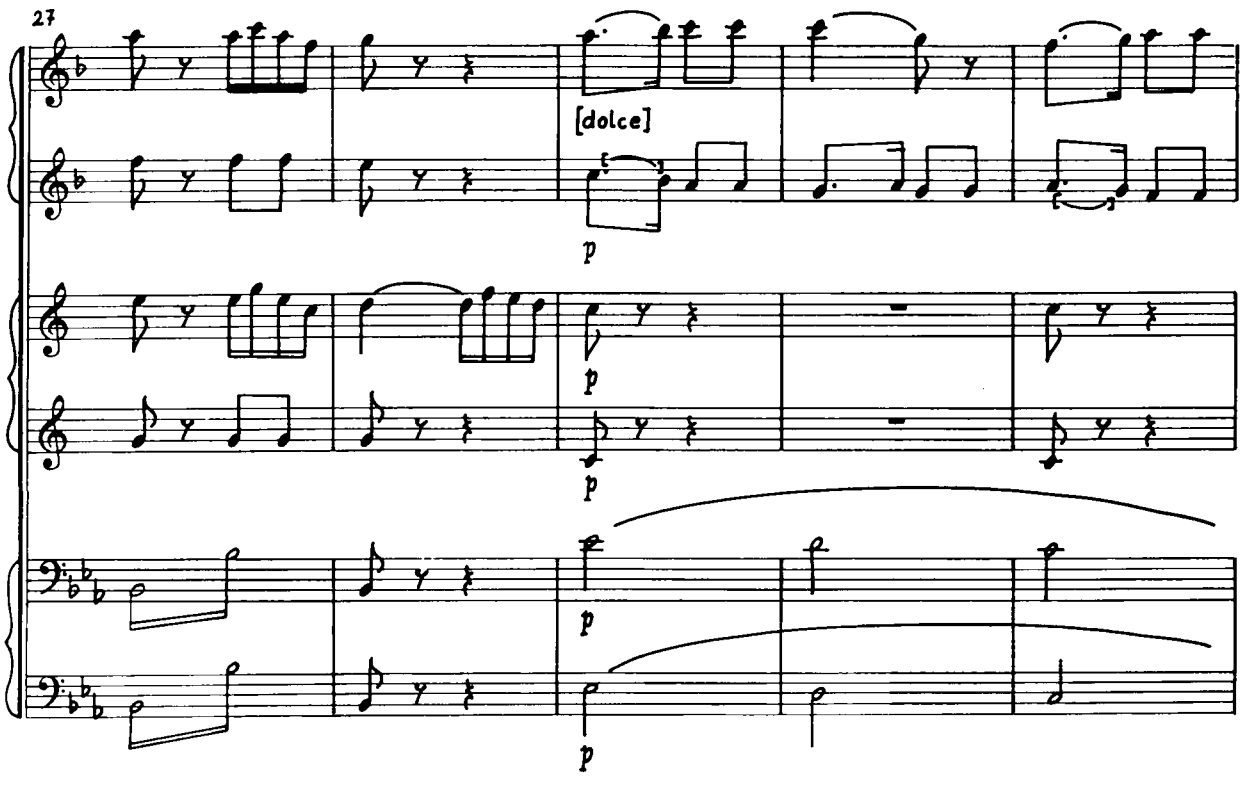
III.

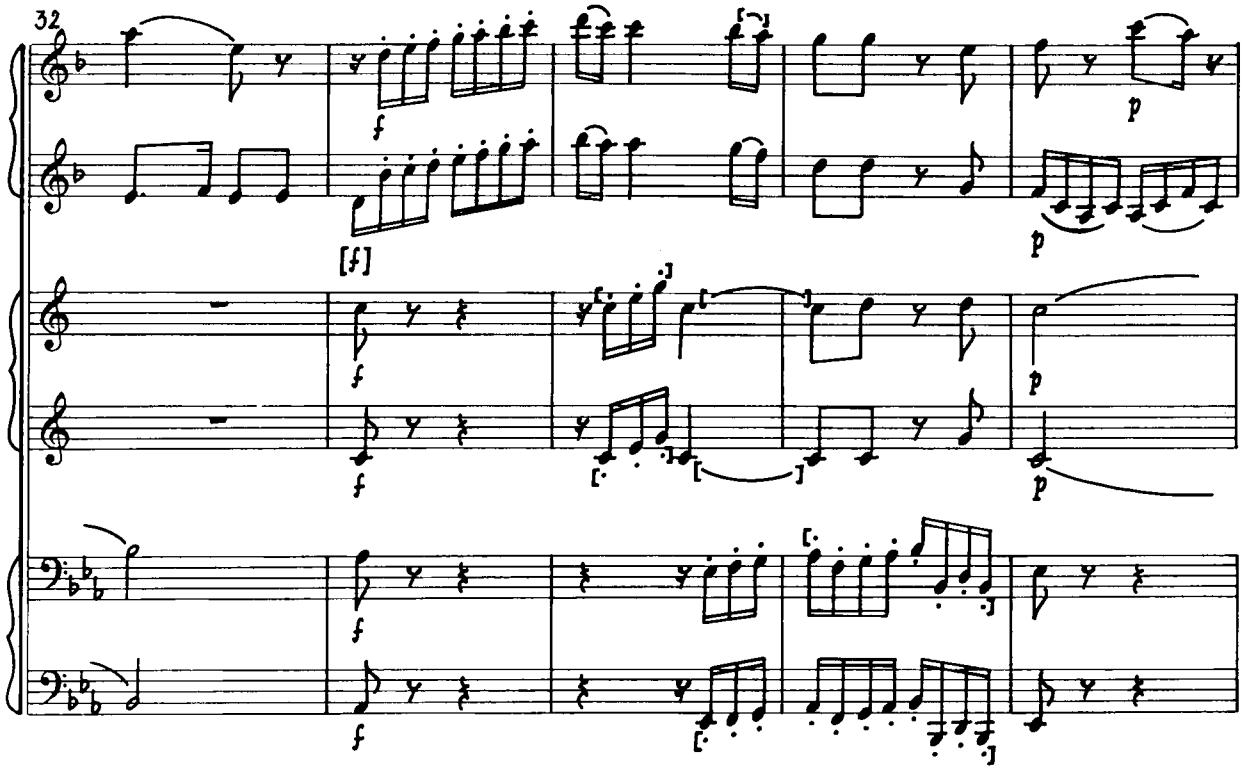


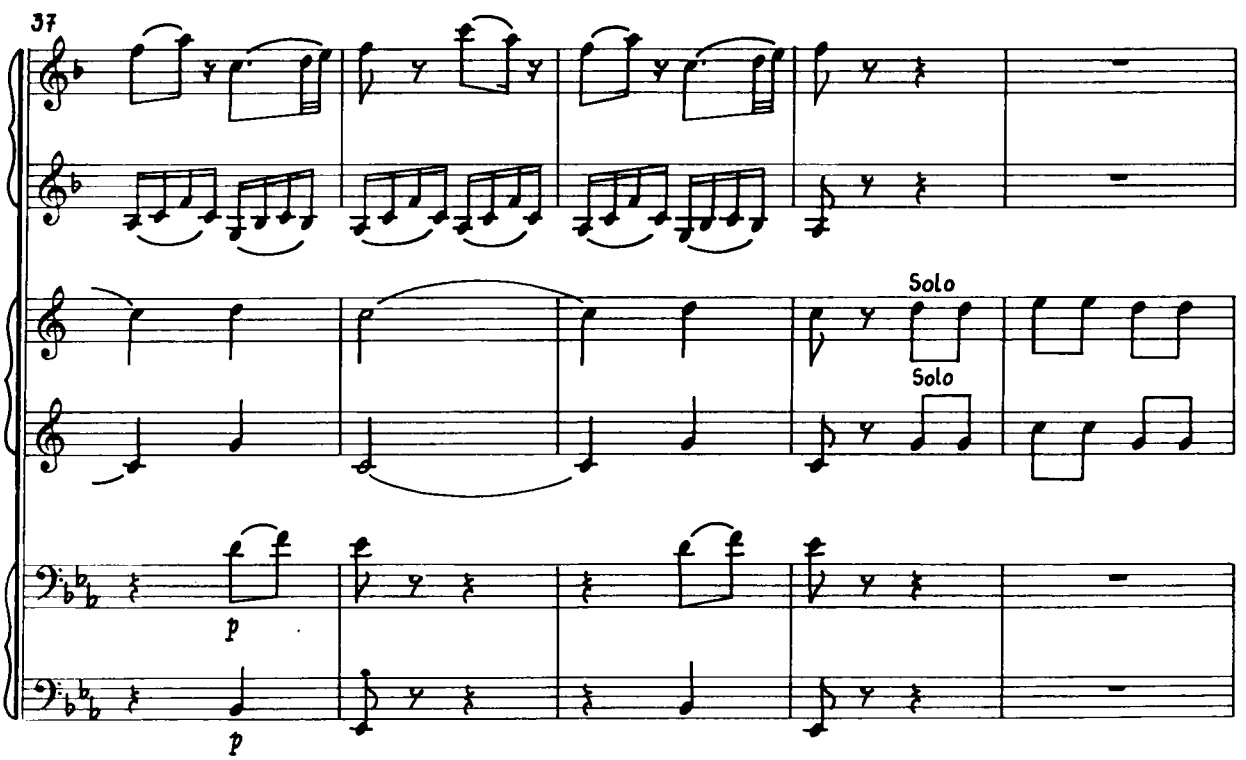

12
Solo
Solo
[p]

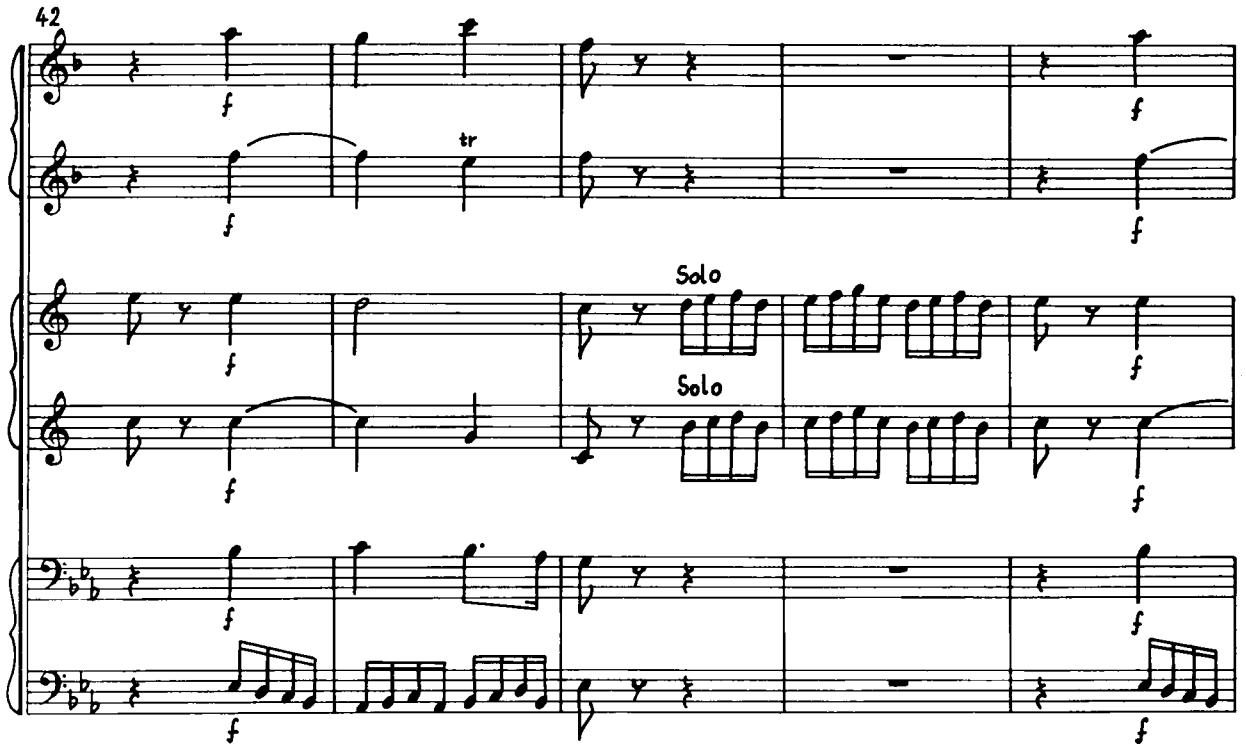

17
tr

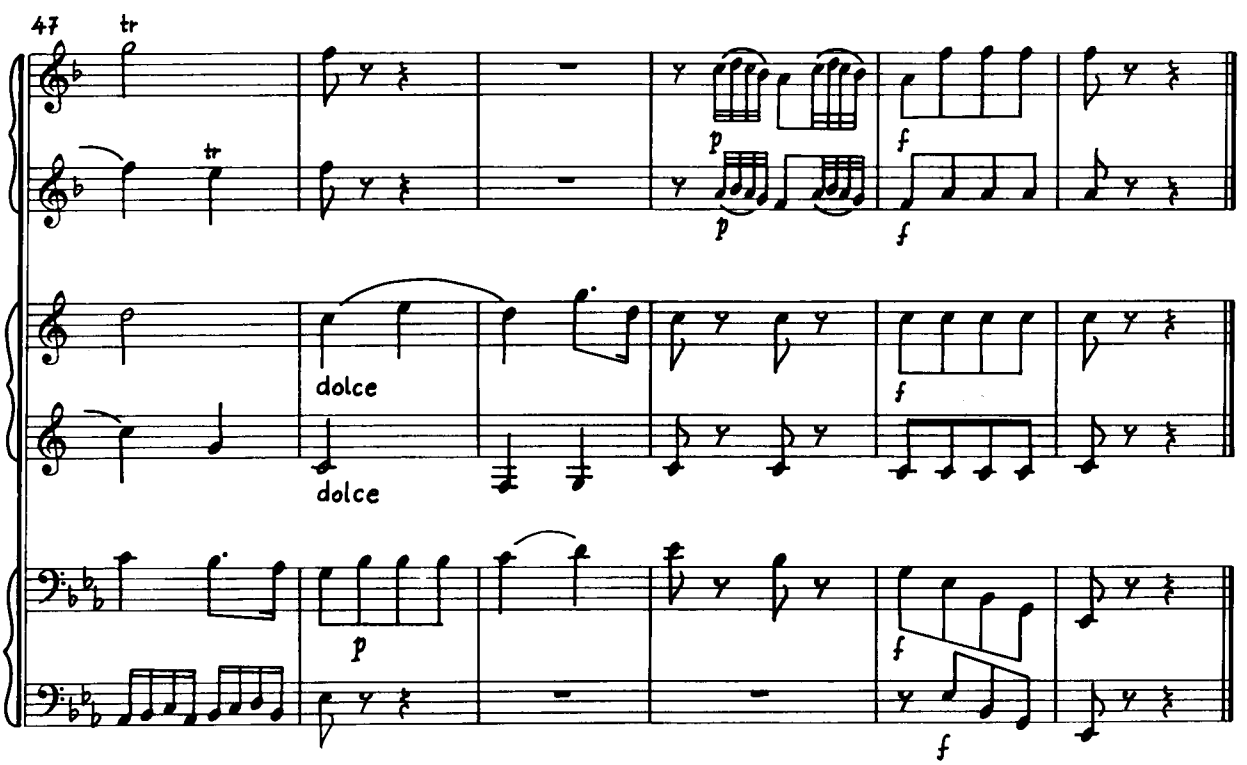

22
tr
p
f
[f]


27
[dolce]
p

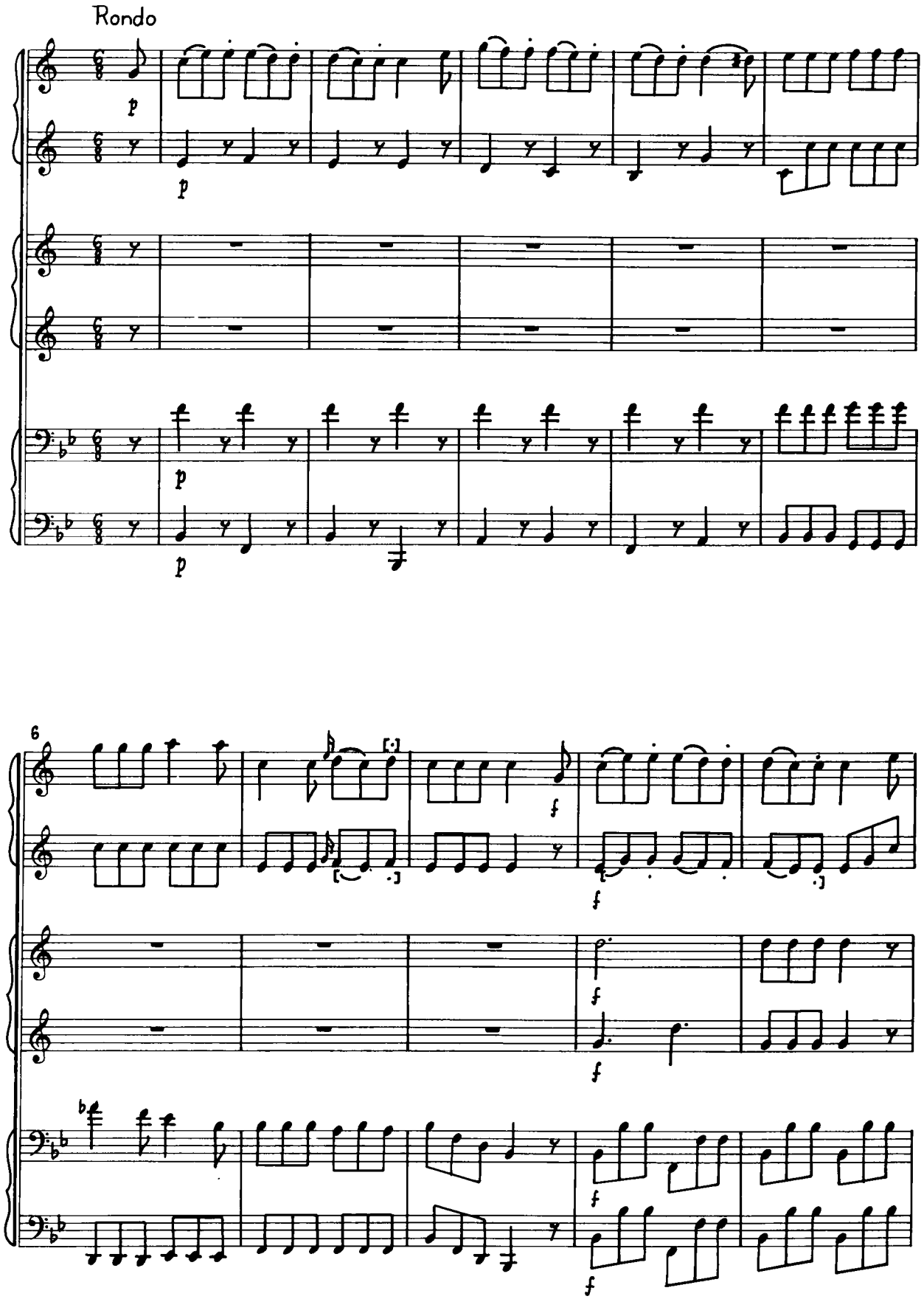

32
f
[f]
f
f
f
f
p
p
p

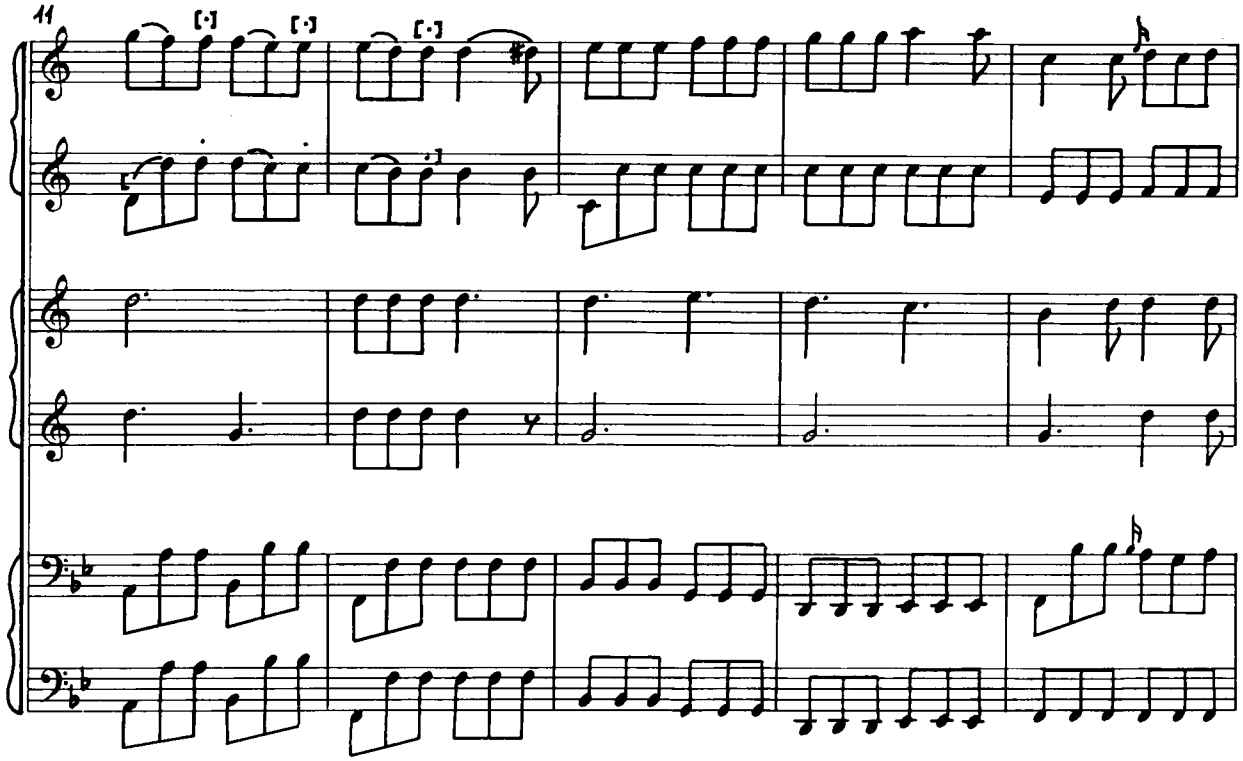

37
Solo
Solo
p
p

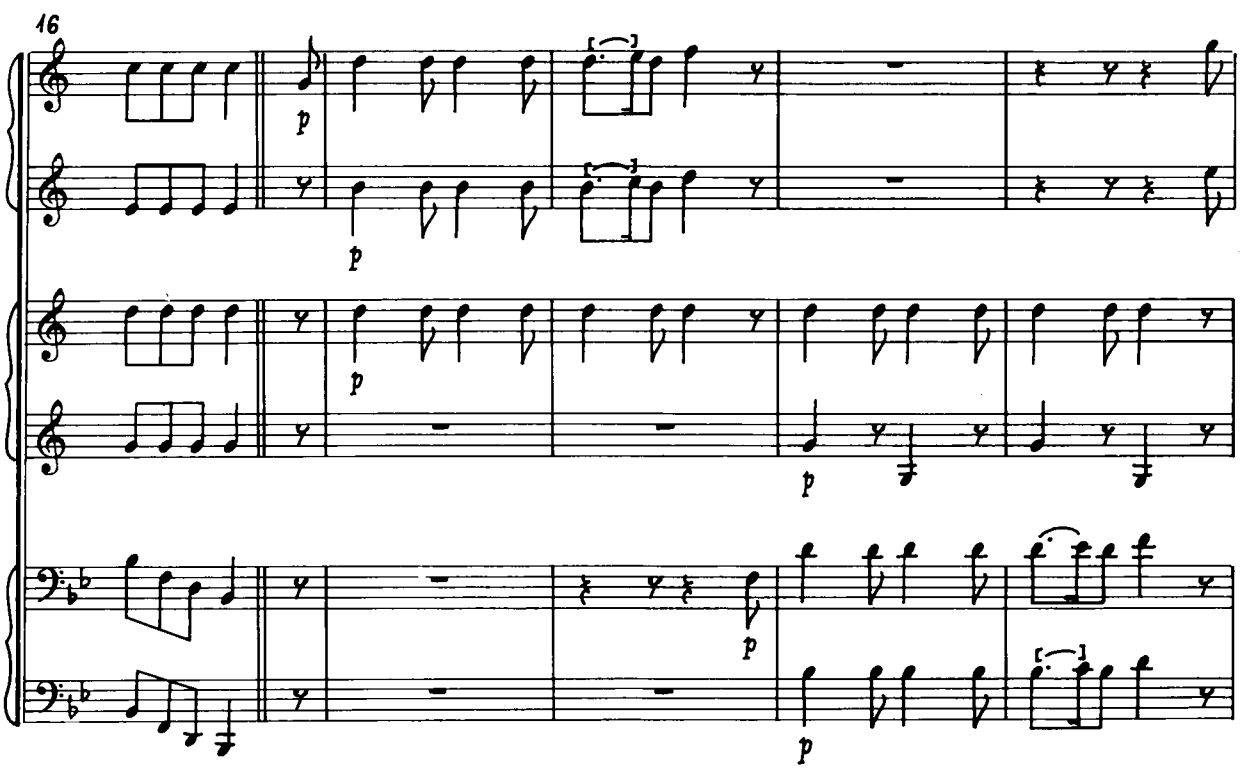

42
f
tr
Solo
Solo

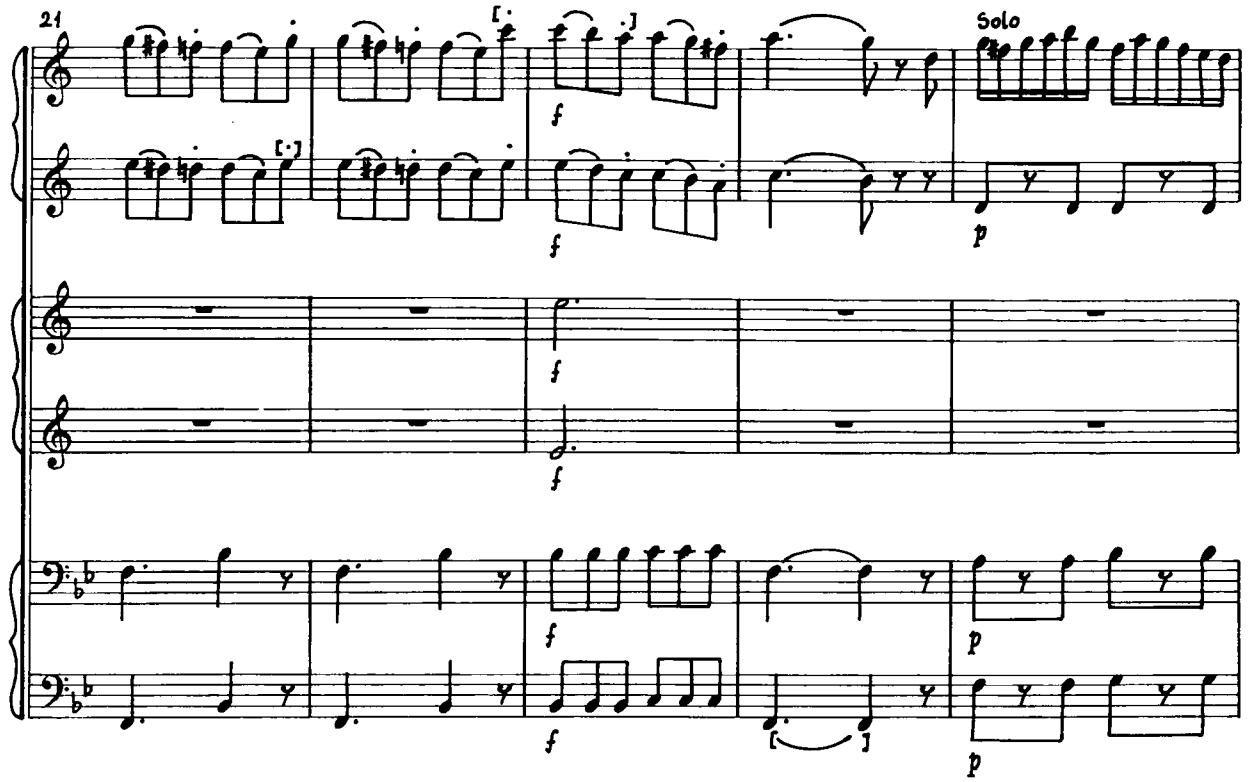

47
tr
p
f
dolce
dolce

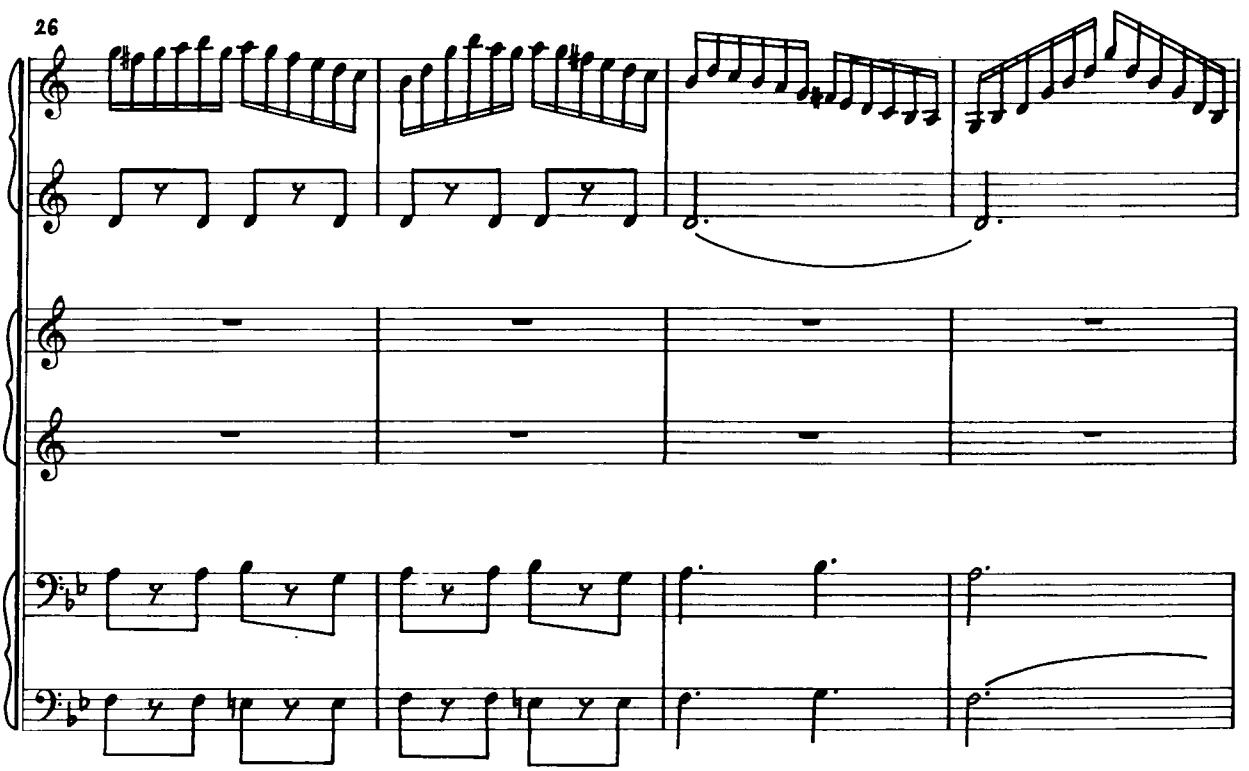
IV.

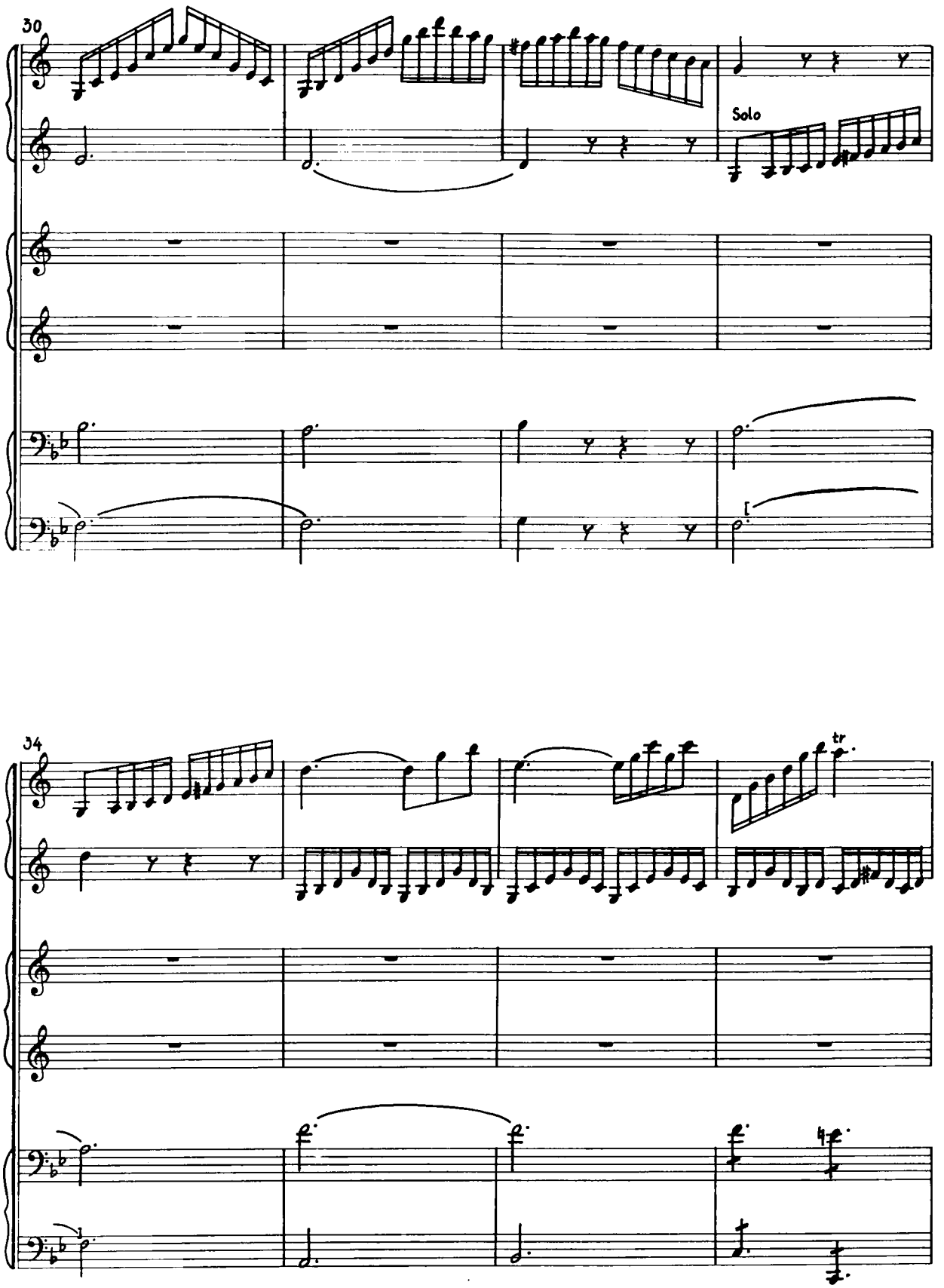


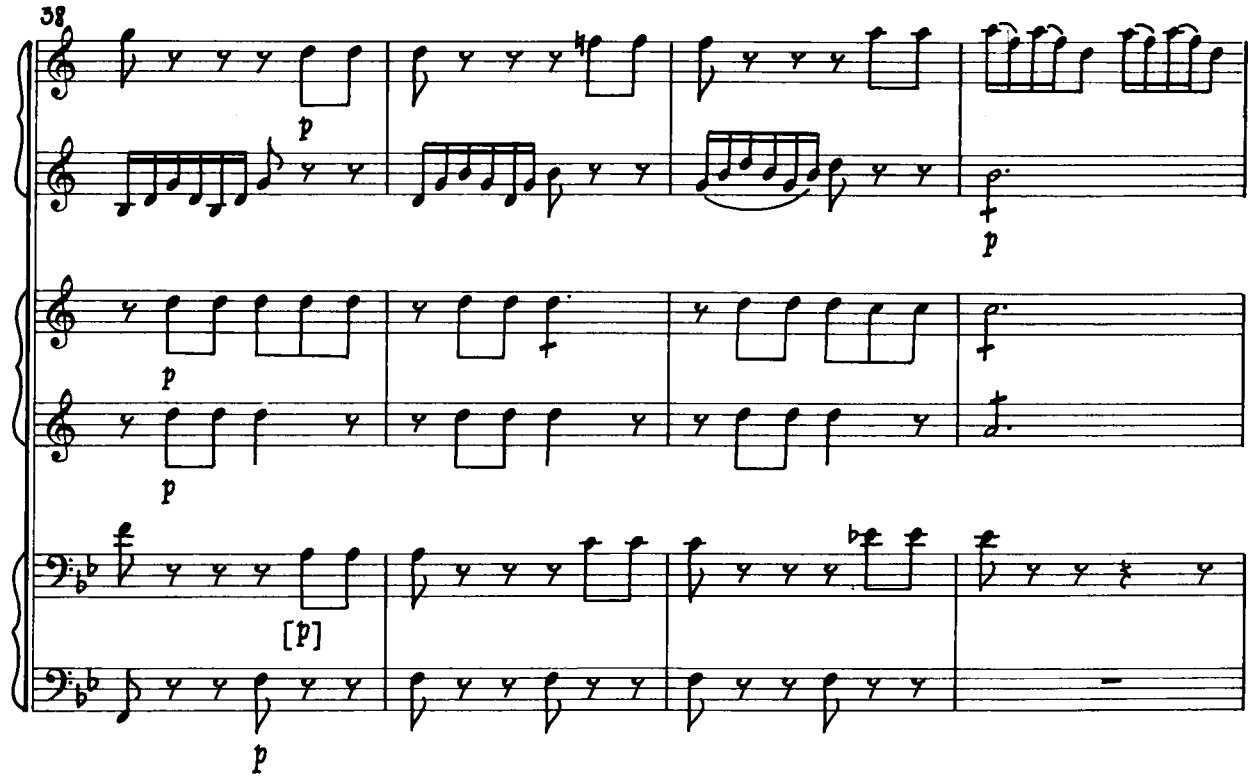

11

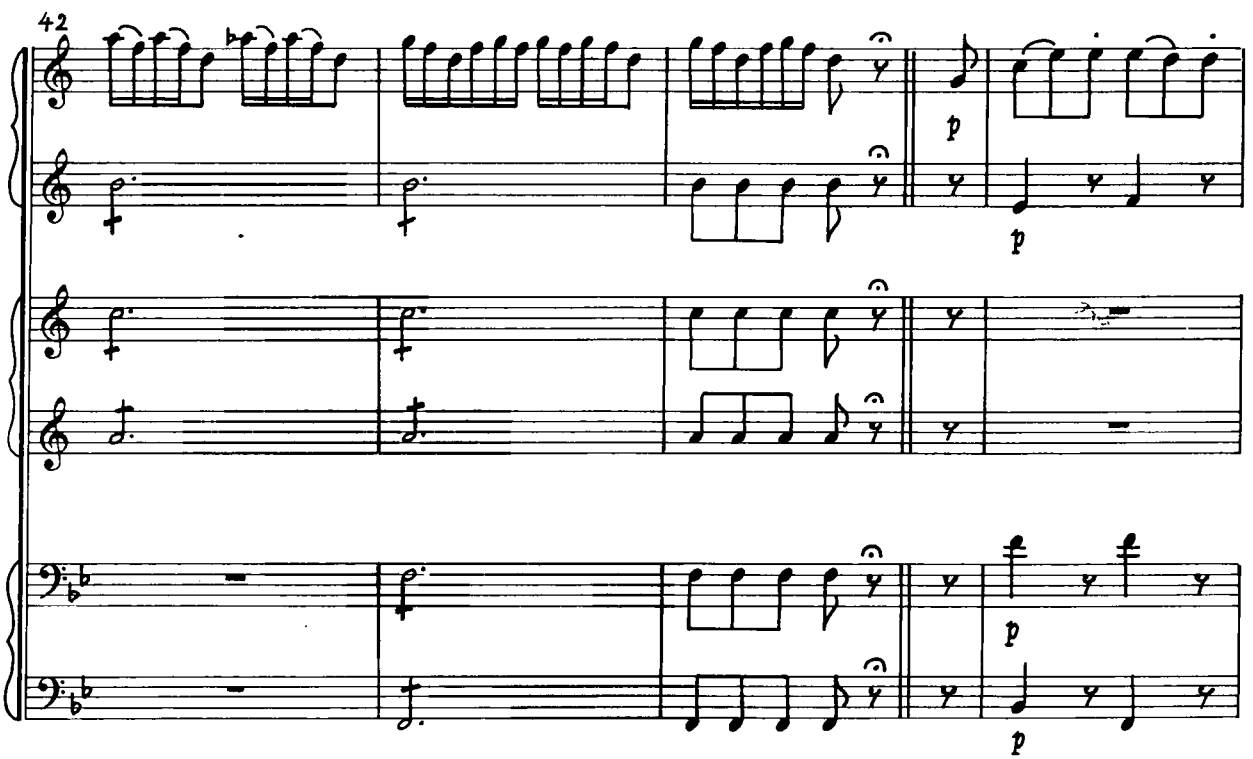

16
p
p
p
p
p
p

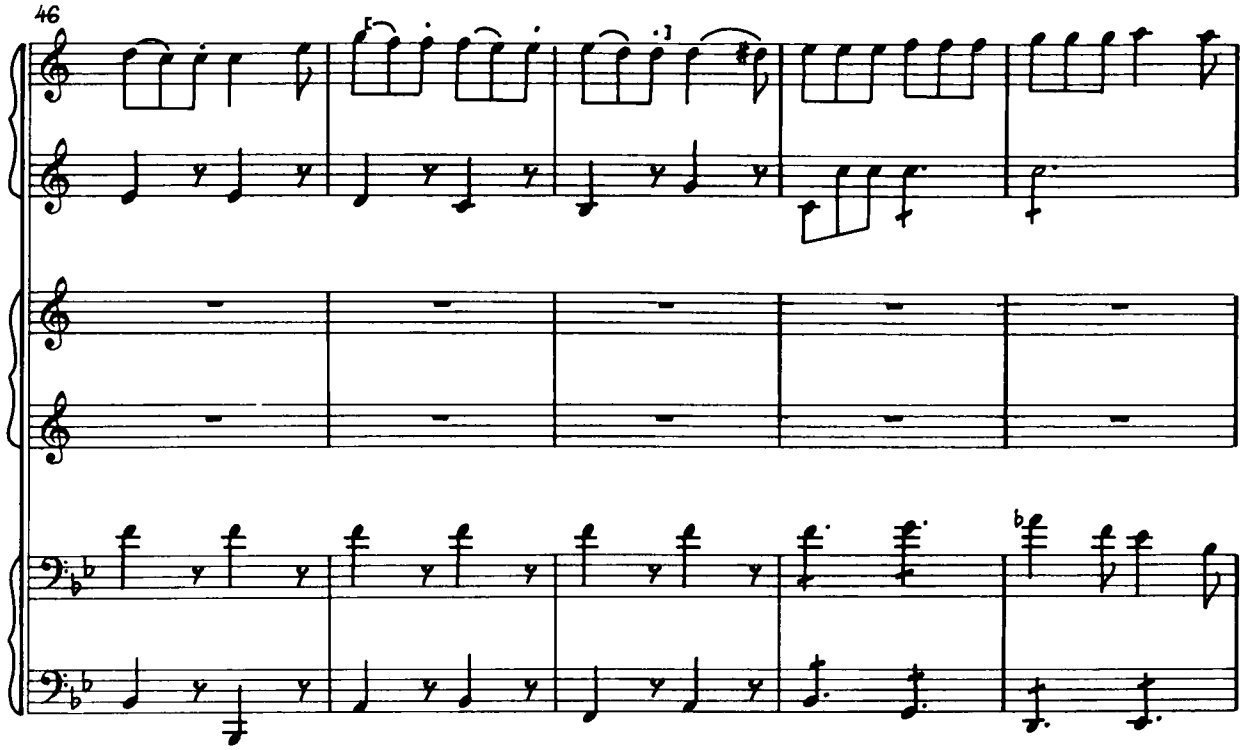

21
Solo
f
p

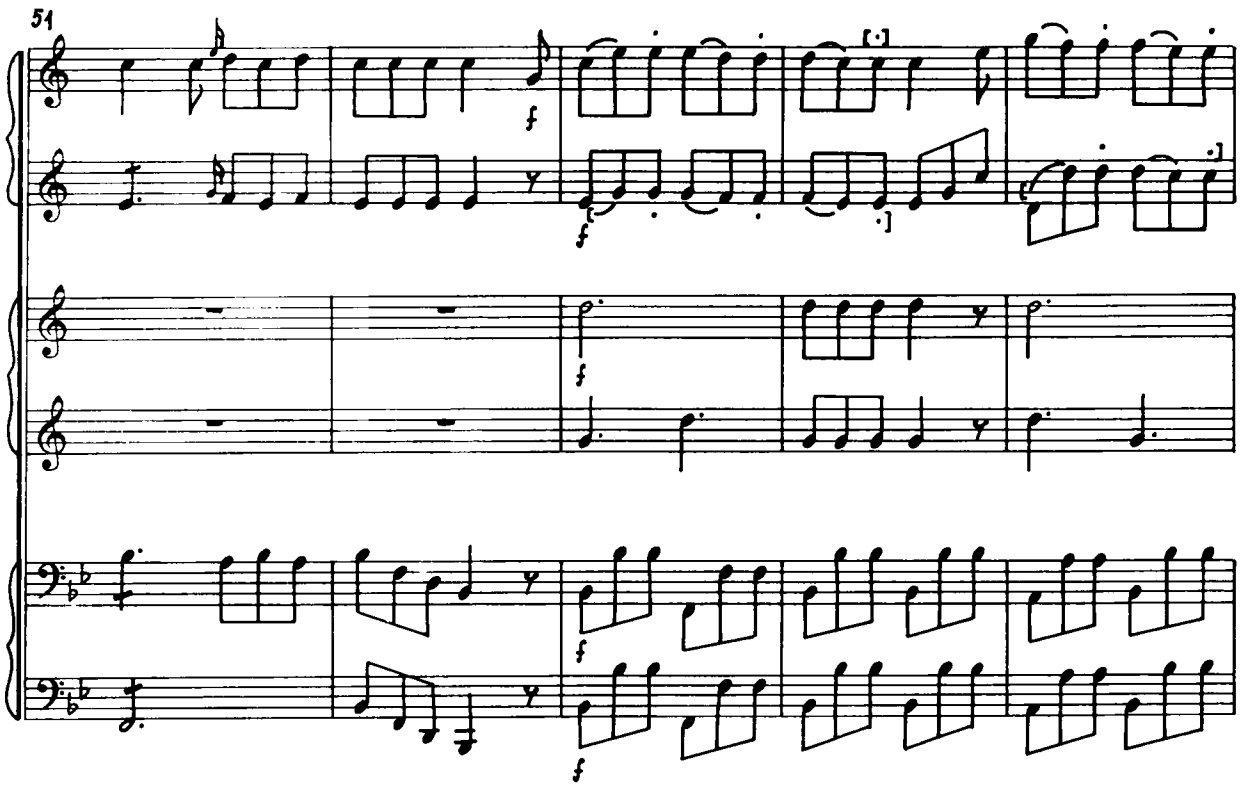

26

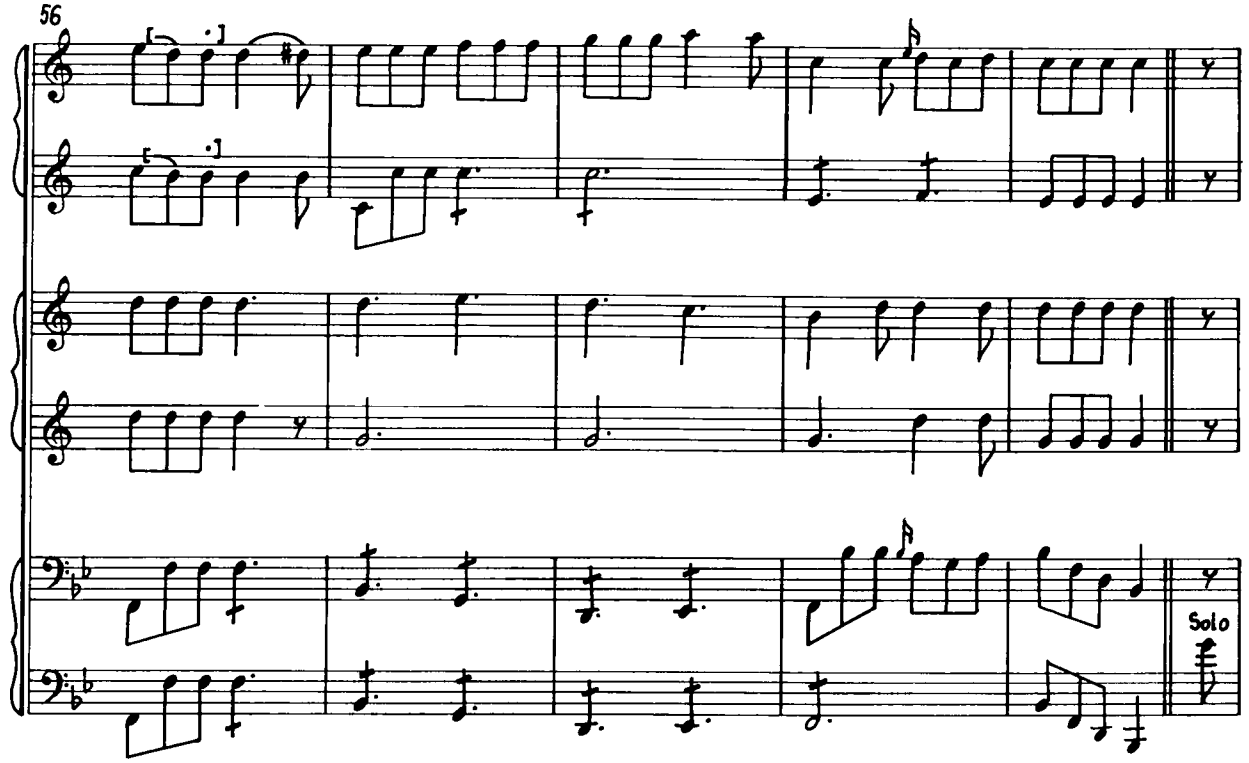

30
Solo
34
tr

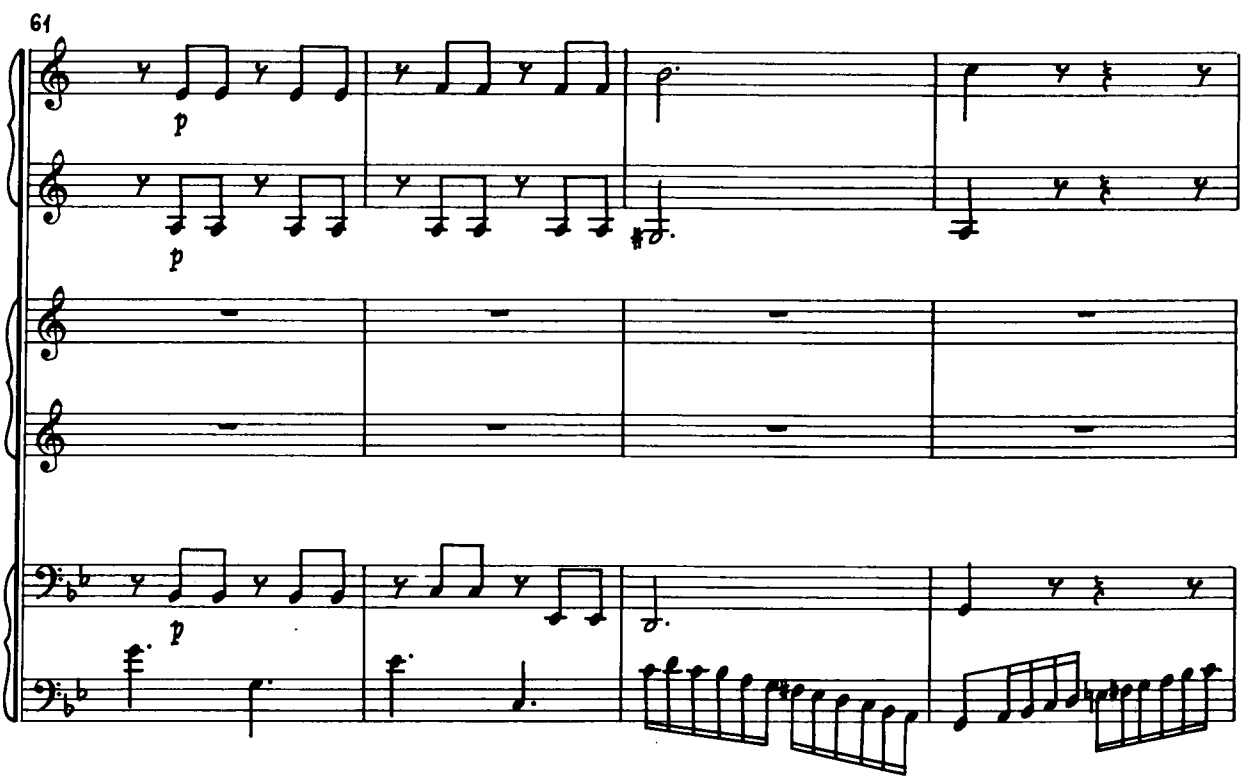

38
p
p
p
p
[p]
p

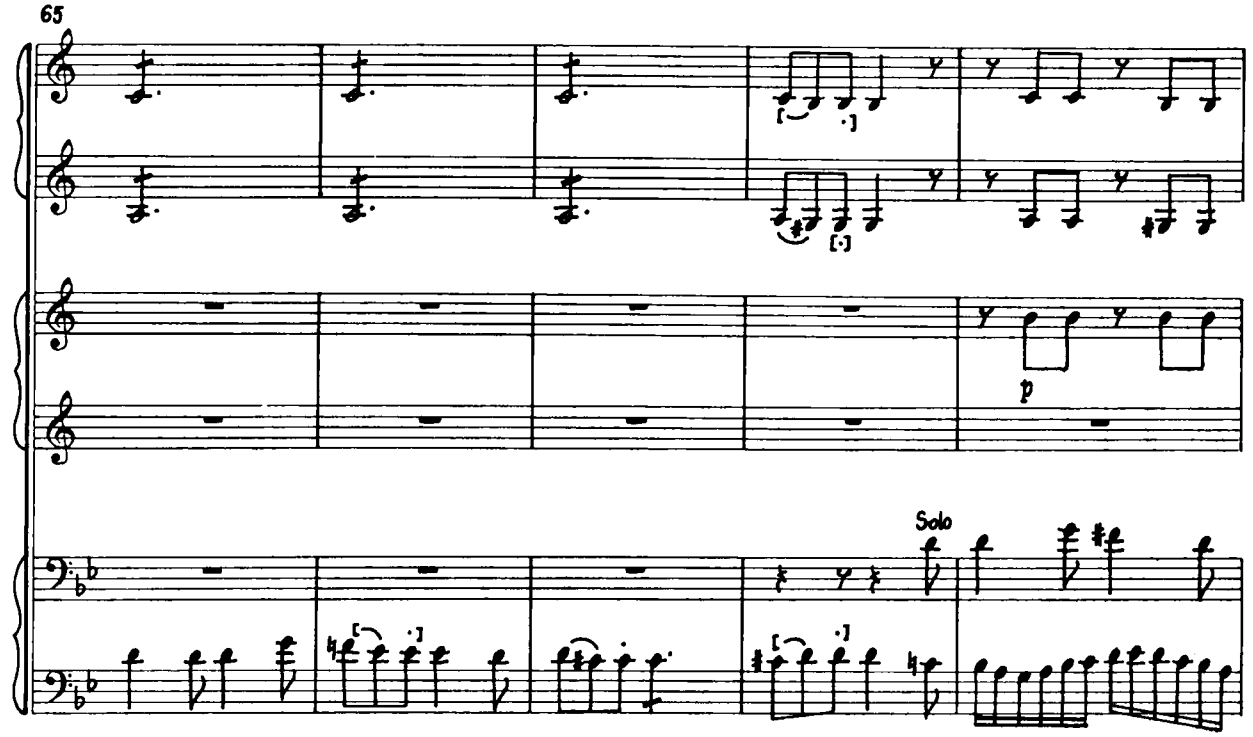

42
p
p
p
p

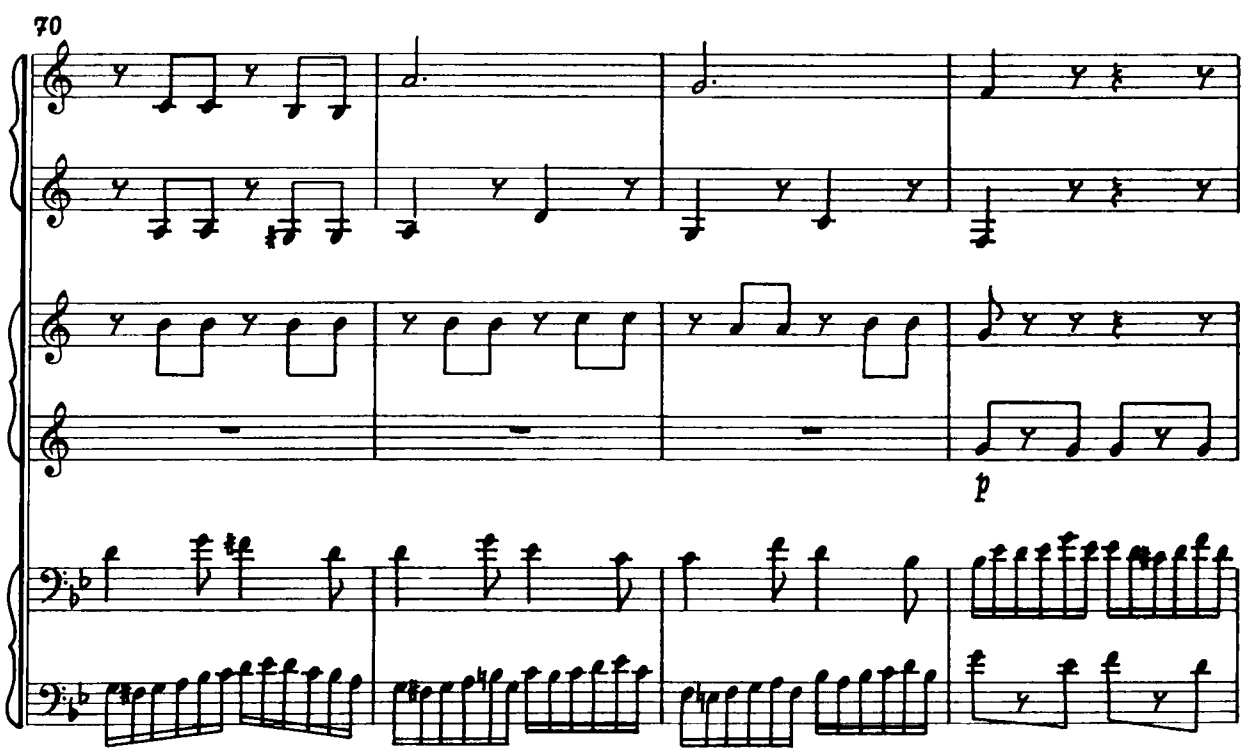

46

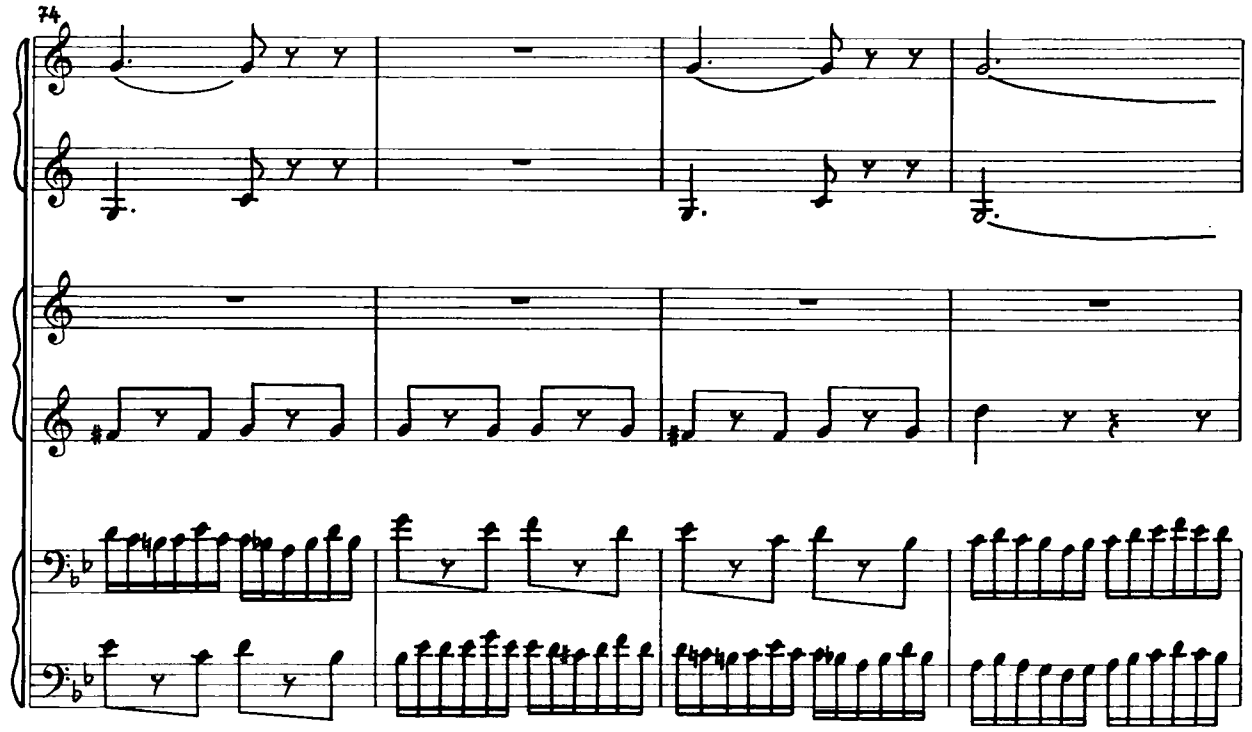

51
f
f
f
f
f
f

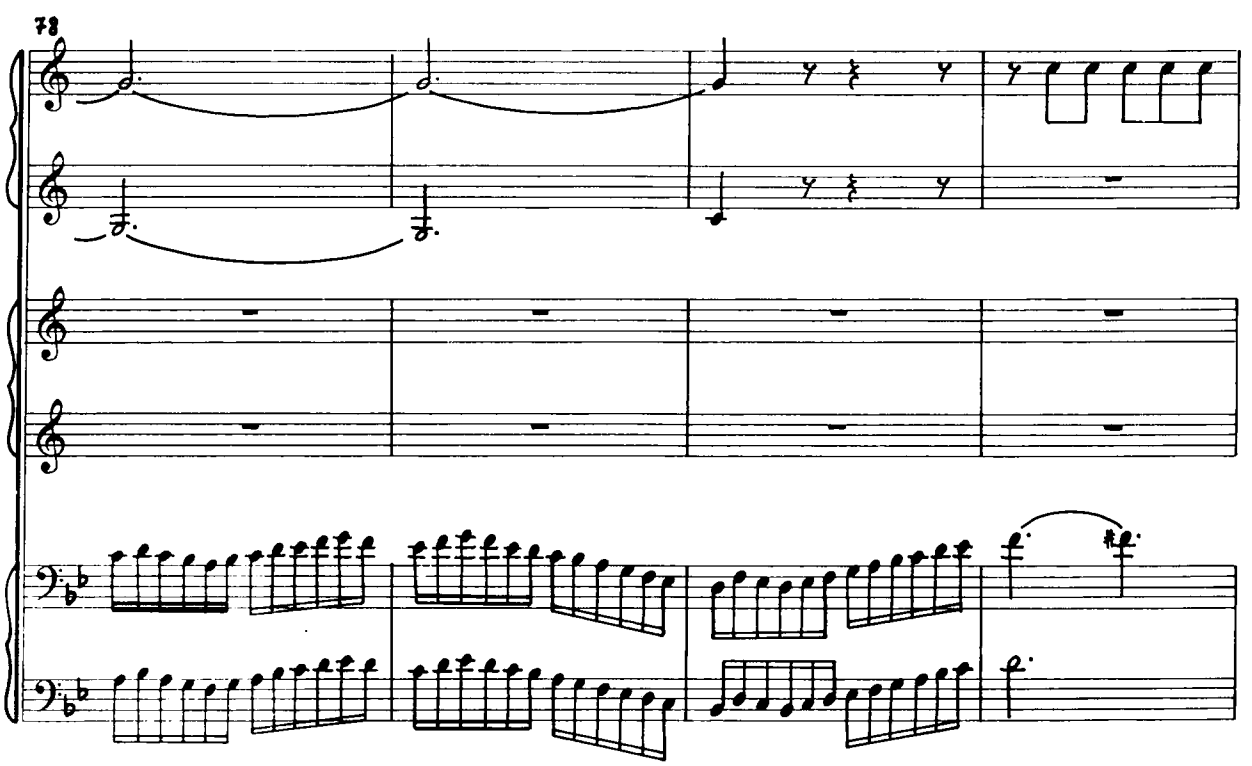

56
Solo

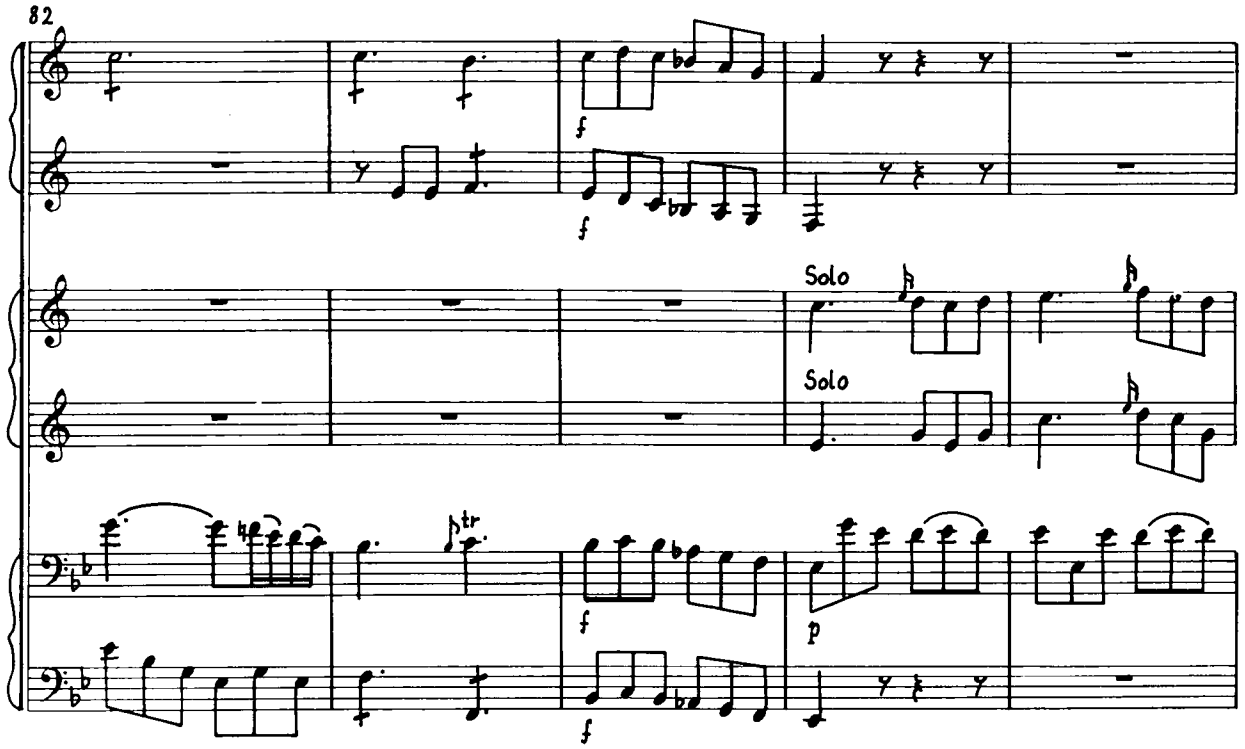

61
p
p
p

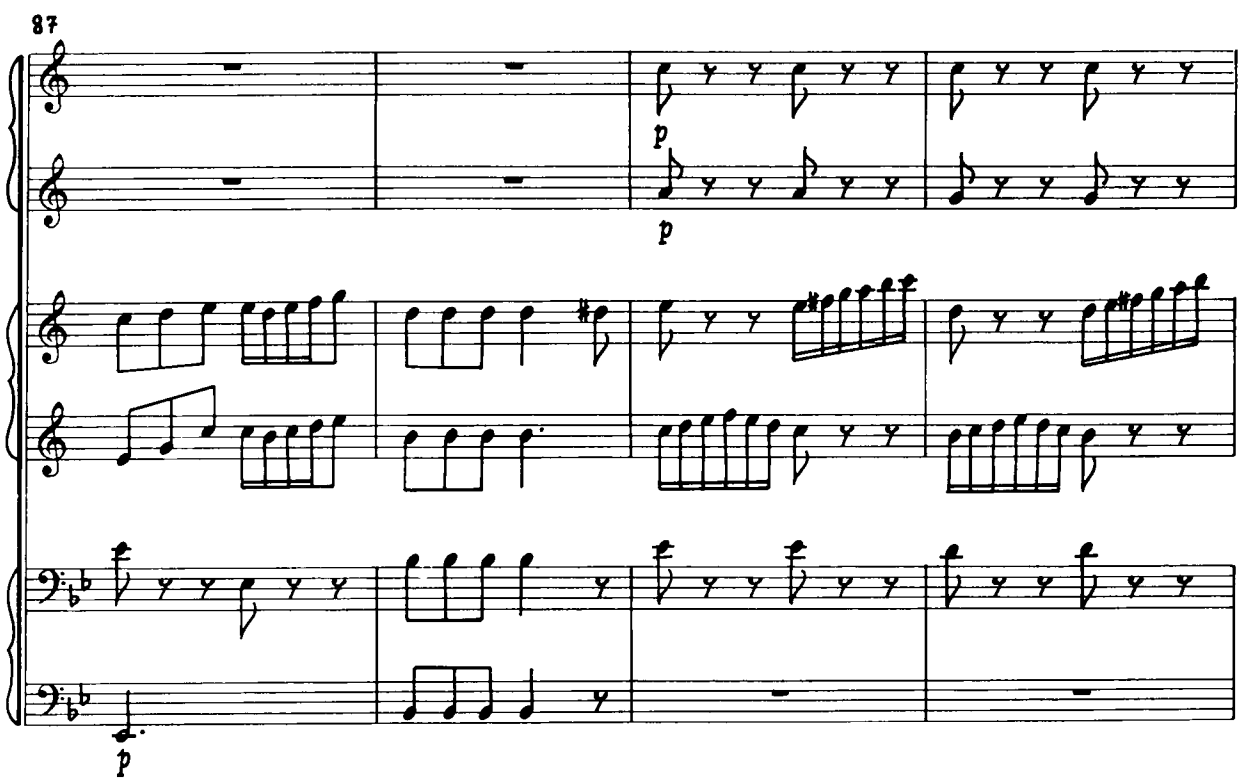

65
p
Solo

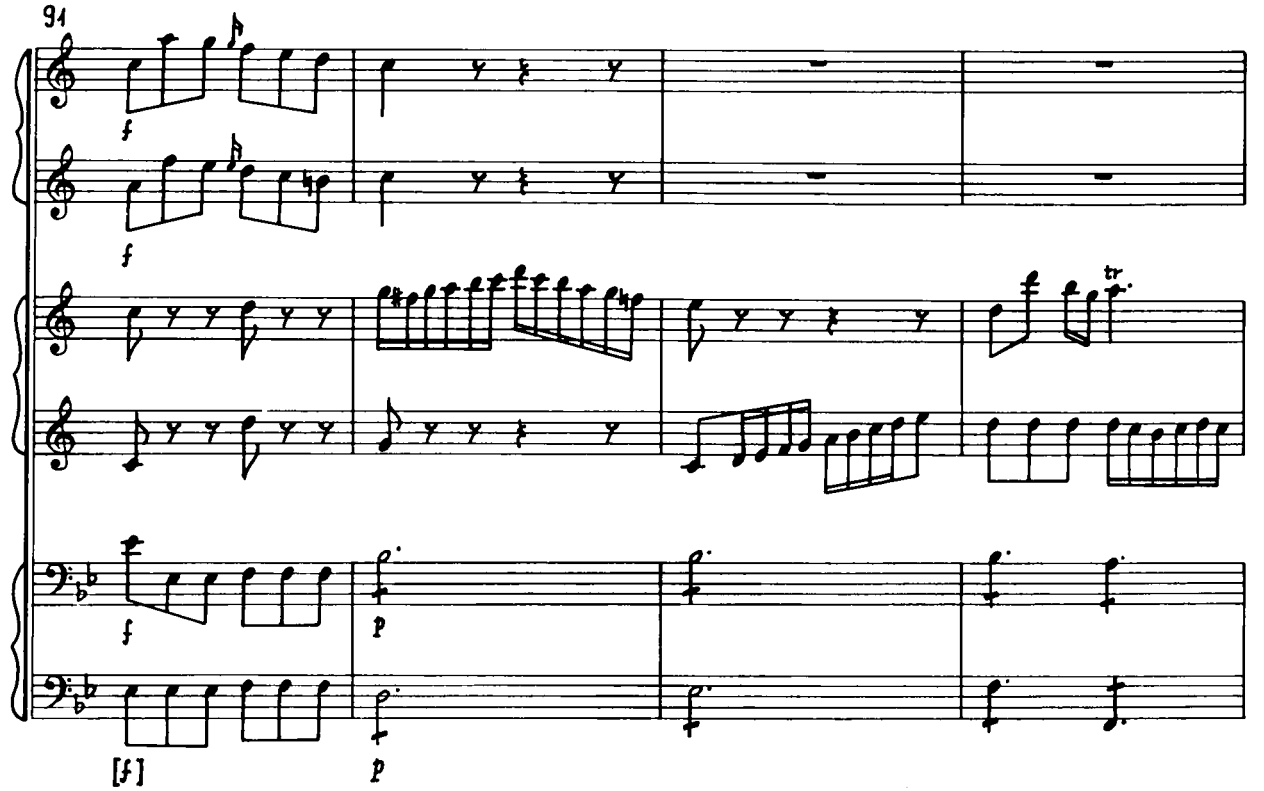

70
p

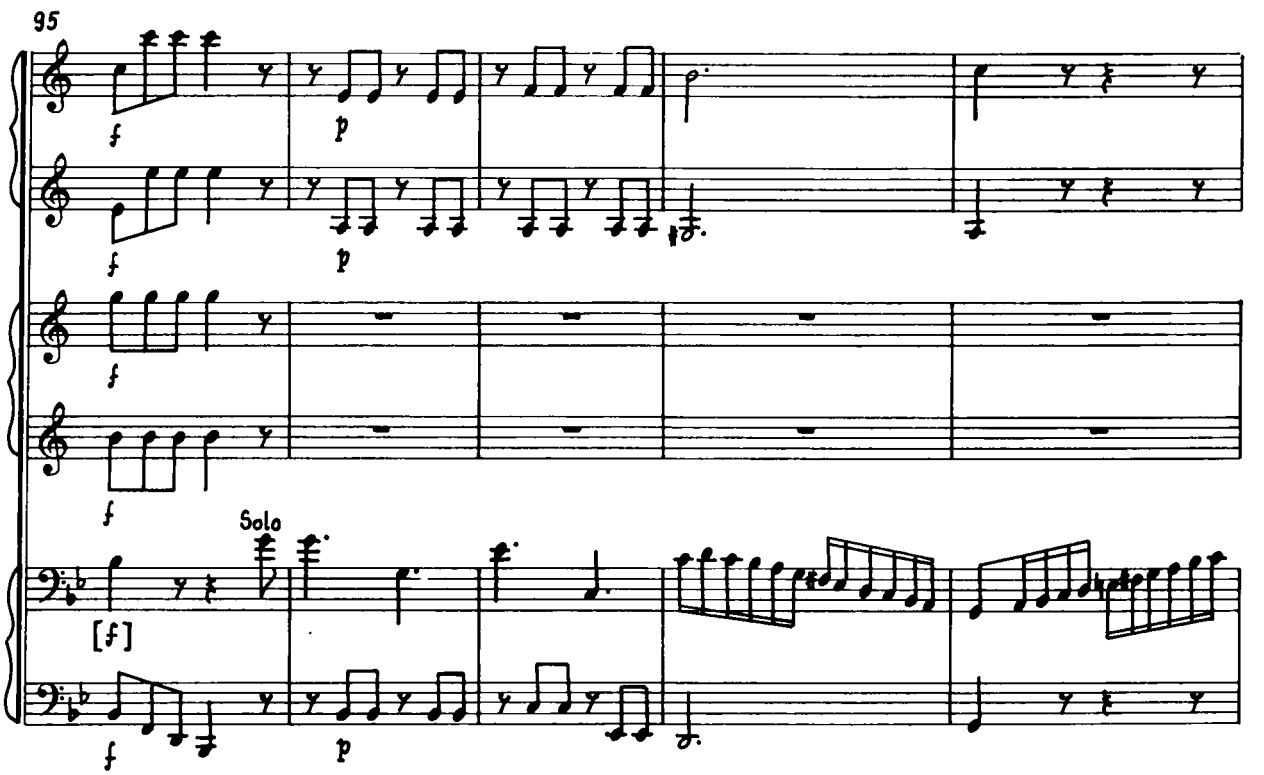

74

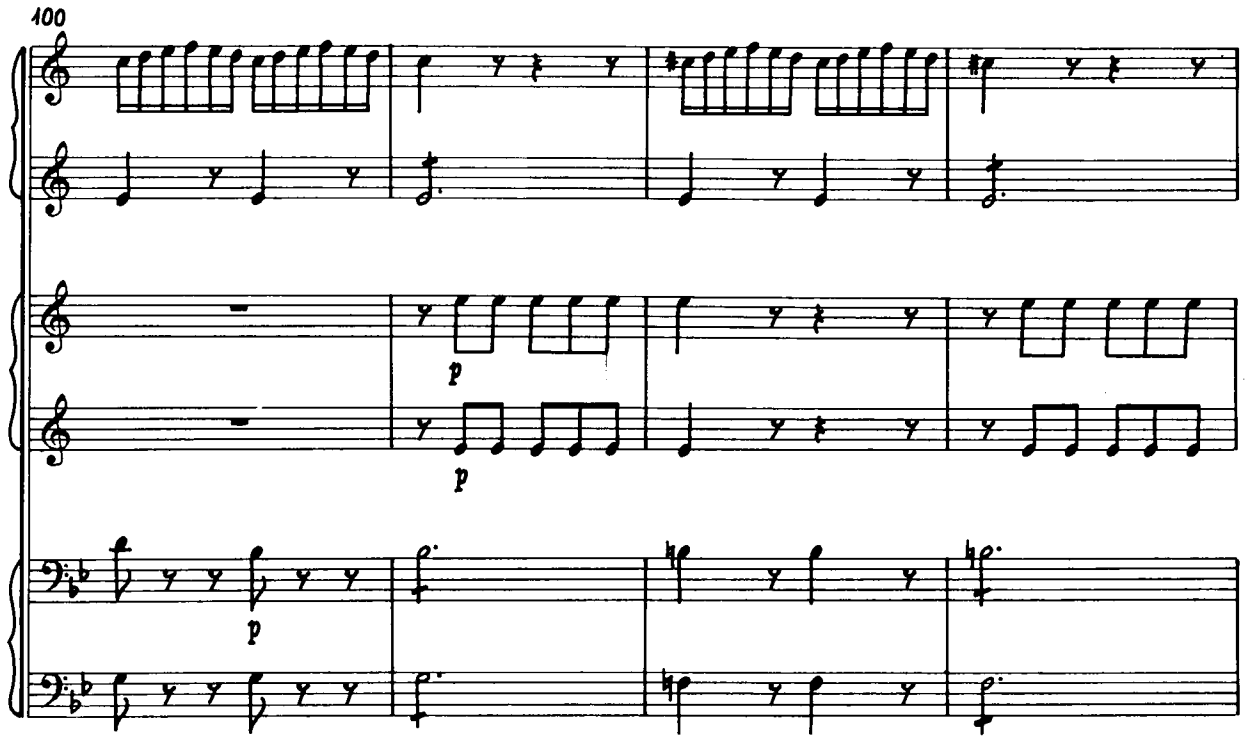

78

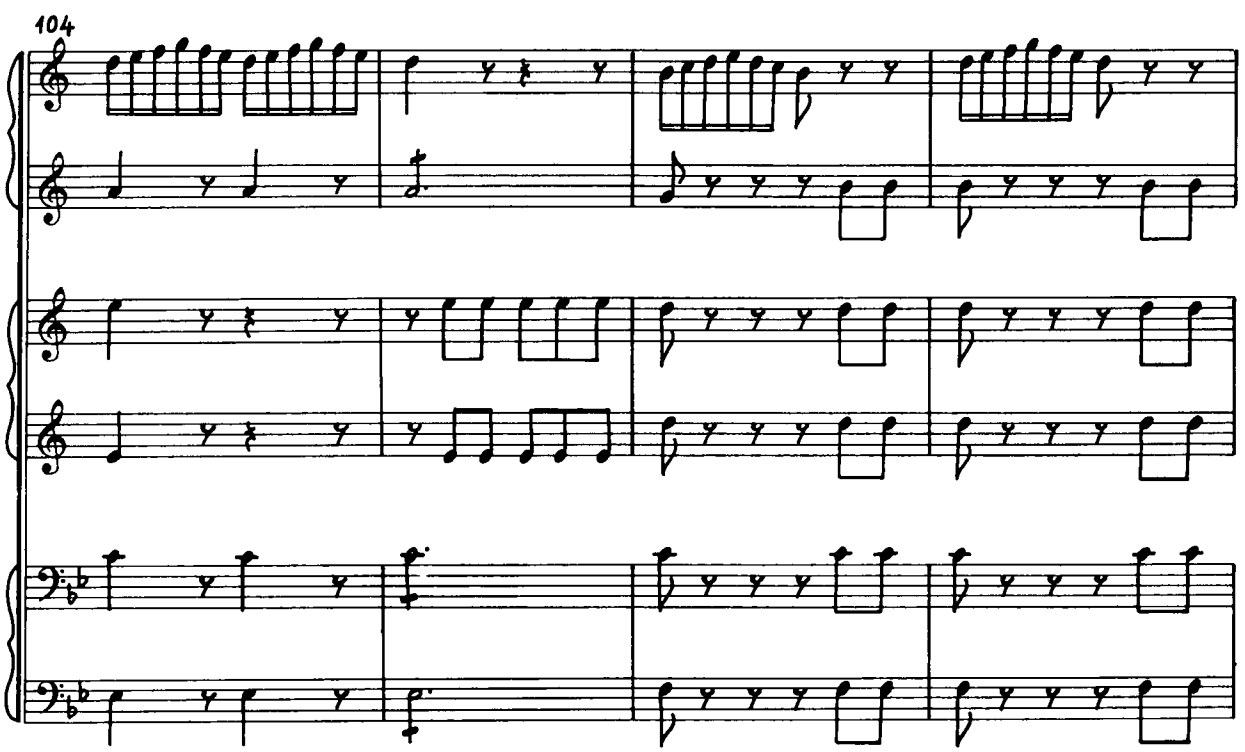

82
Solo
Solo

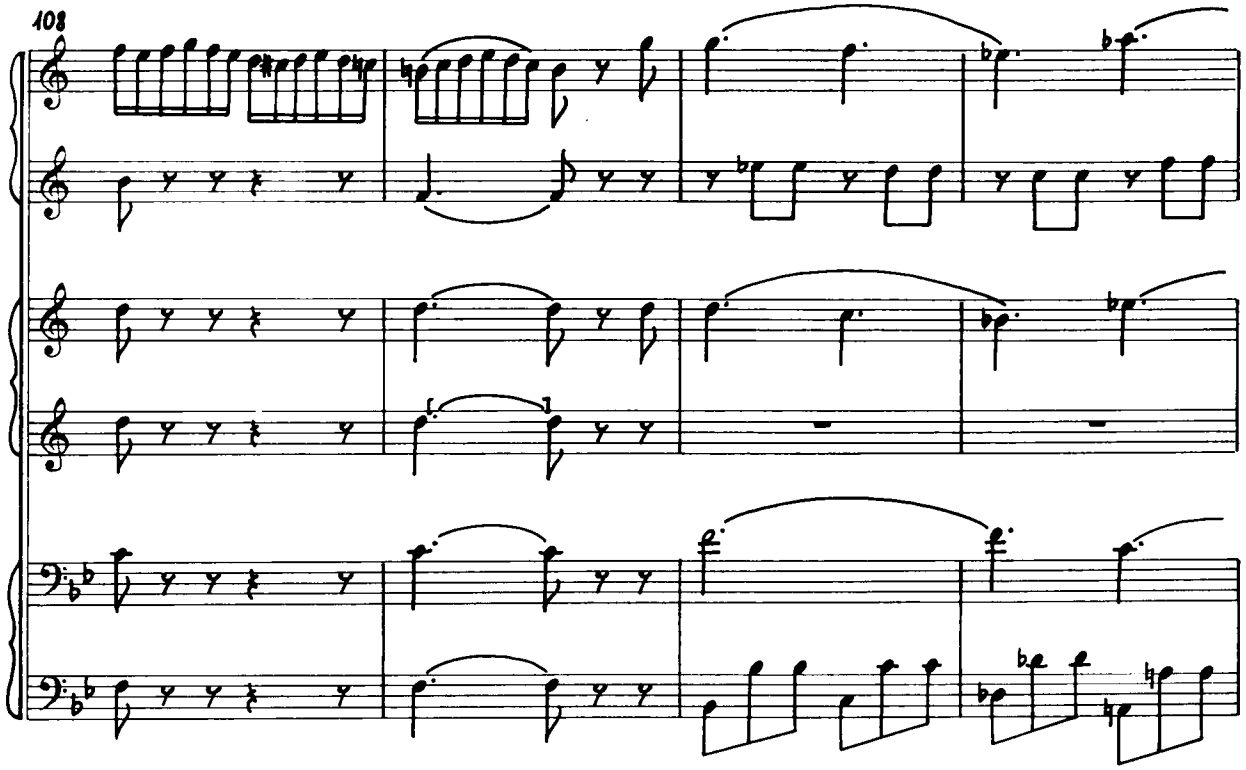

87

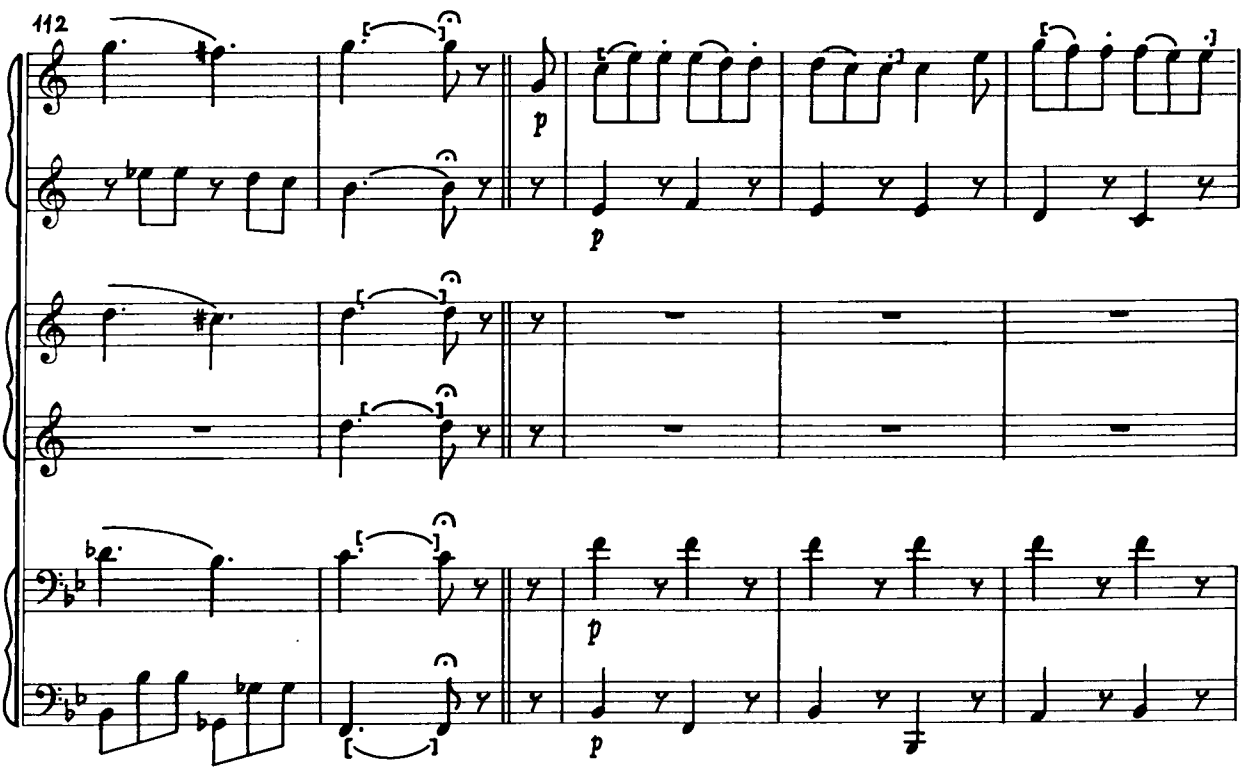

91
f
f
f
p
[f]
p

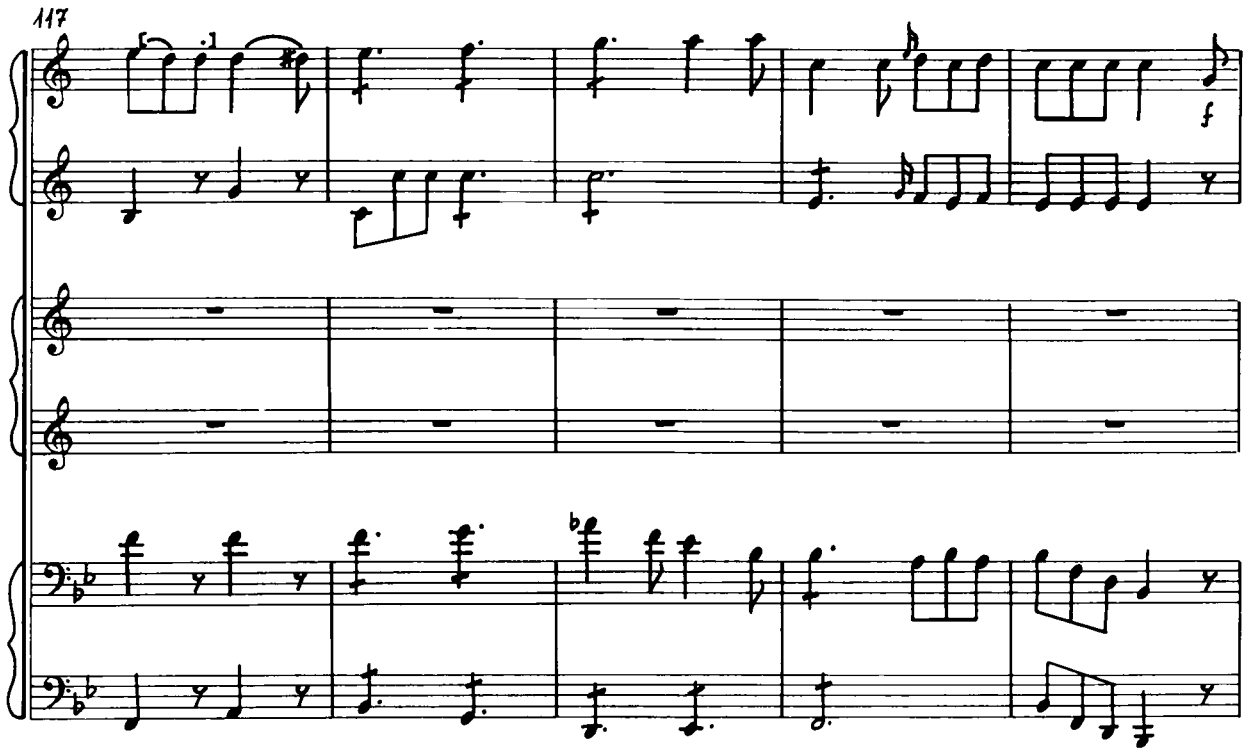

95
f
p
f
f
Solo
[f]
f
p

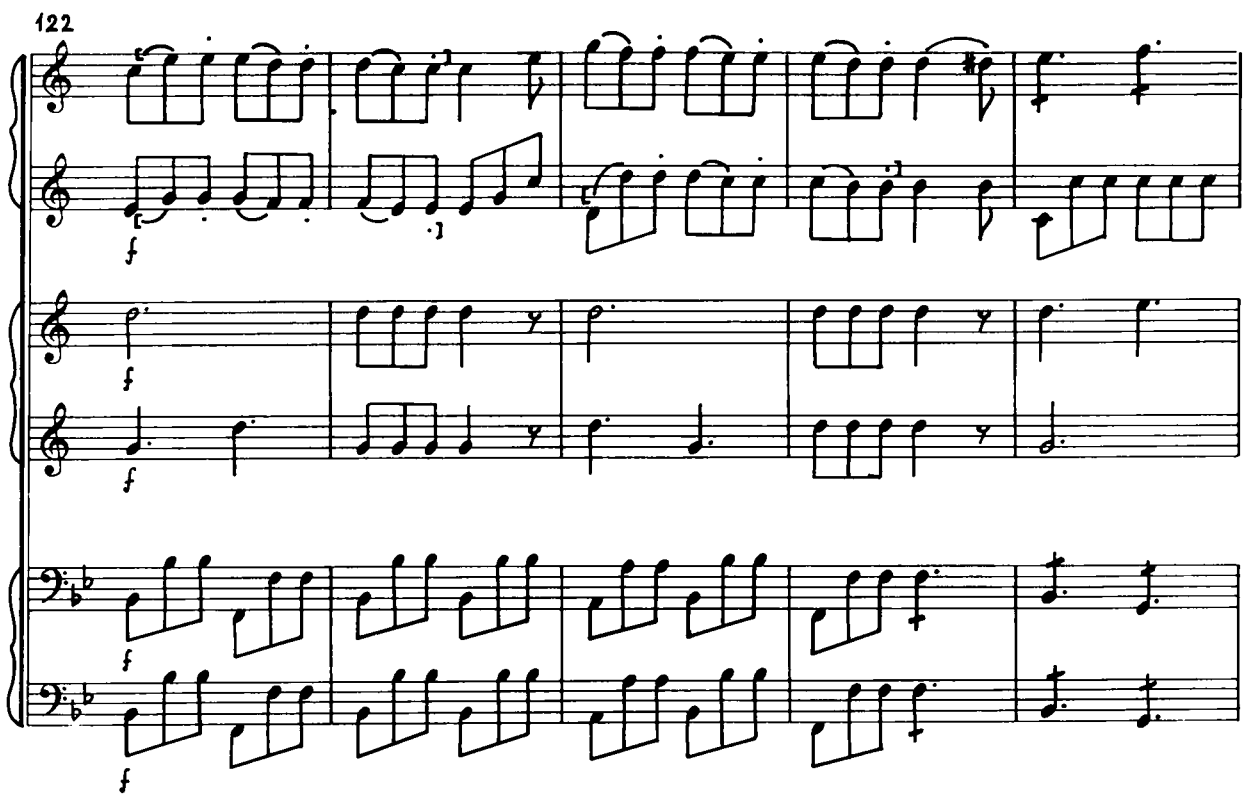

100
p
p
p

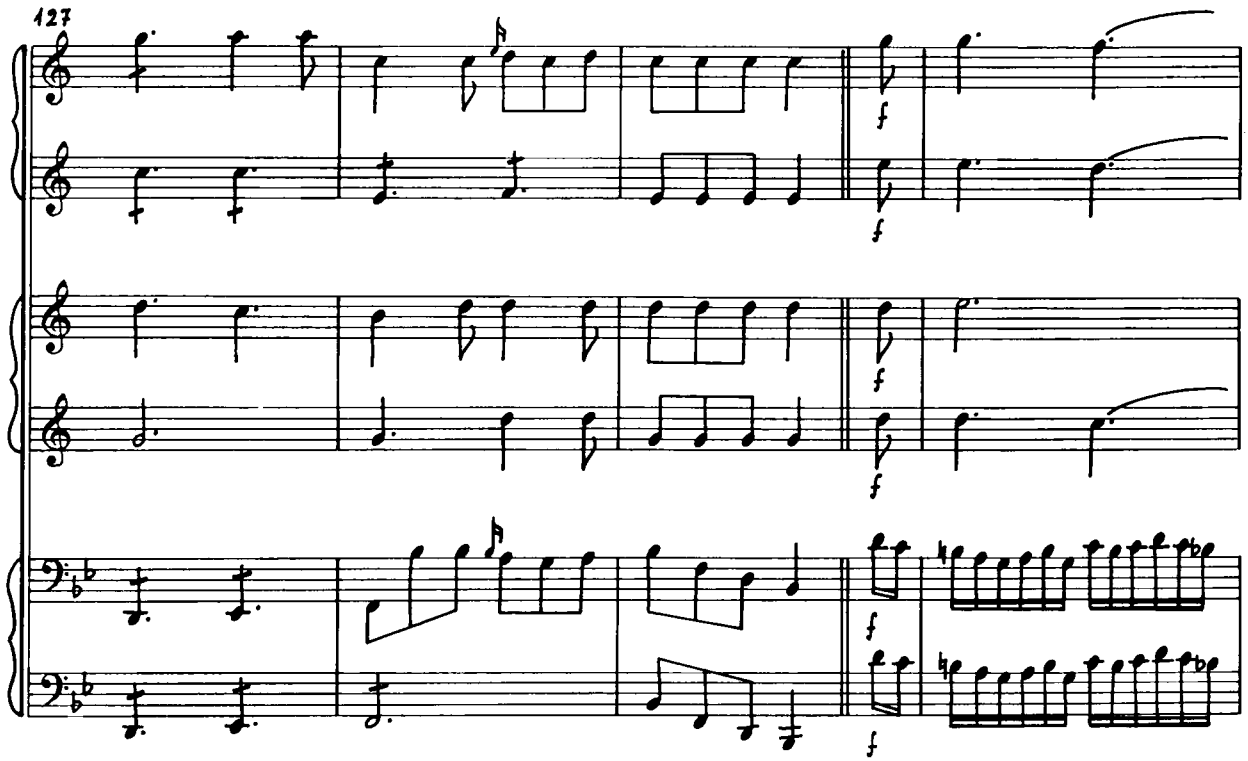

104

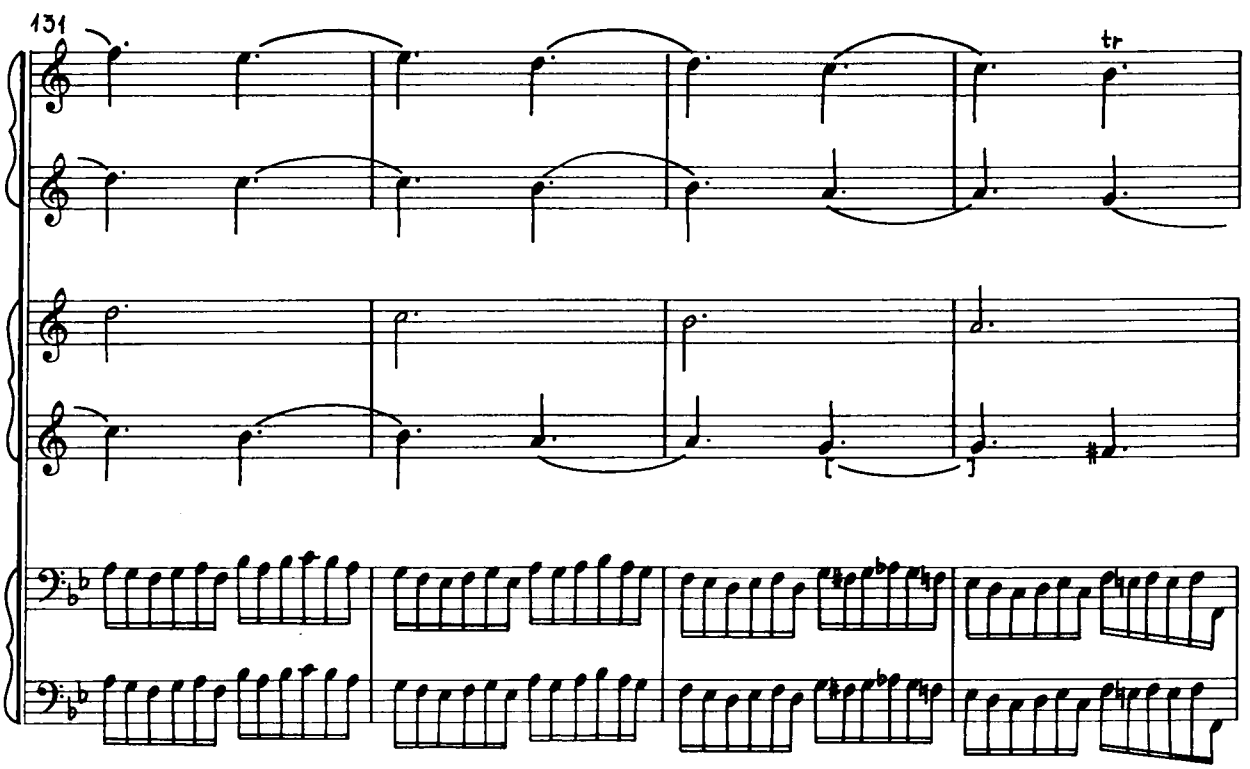

108

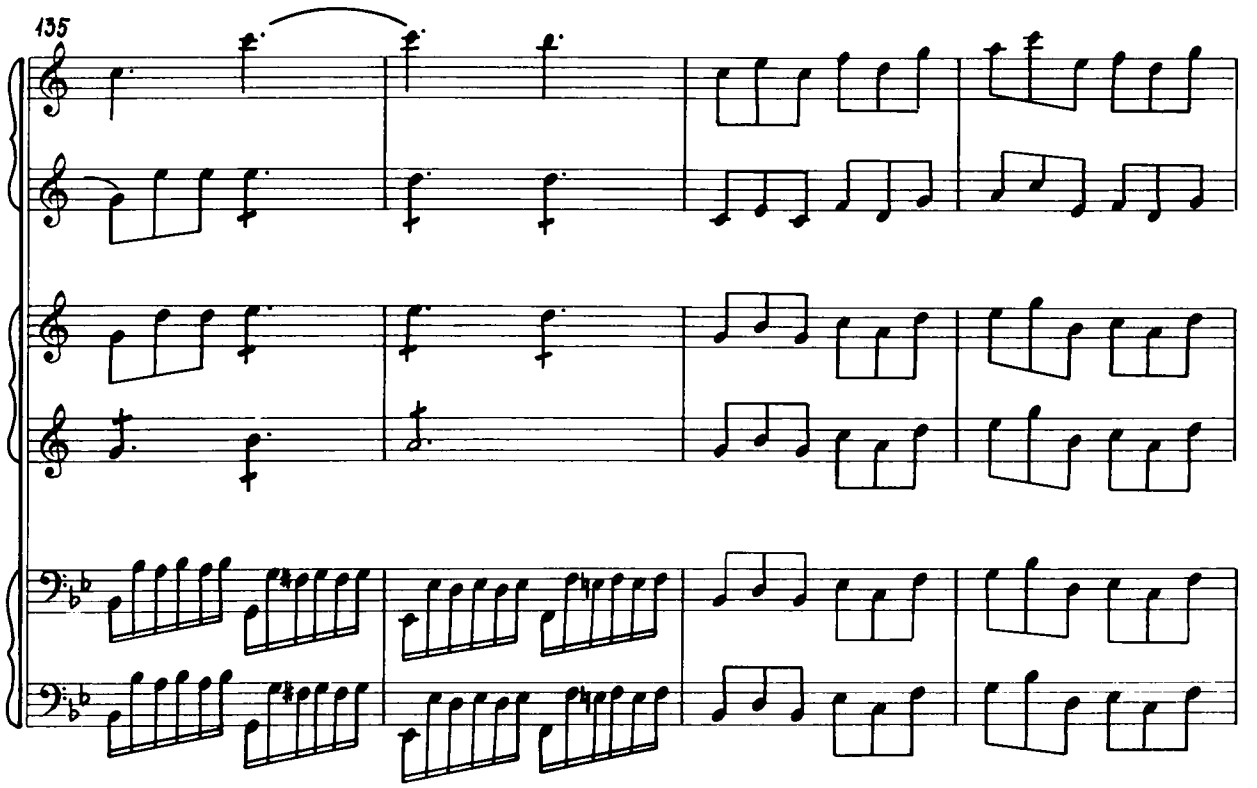

112
p
p
p
p

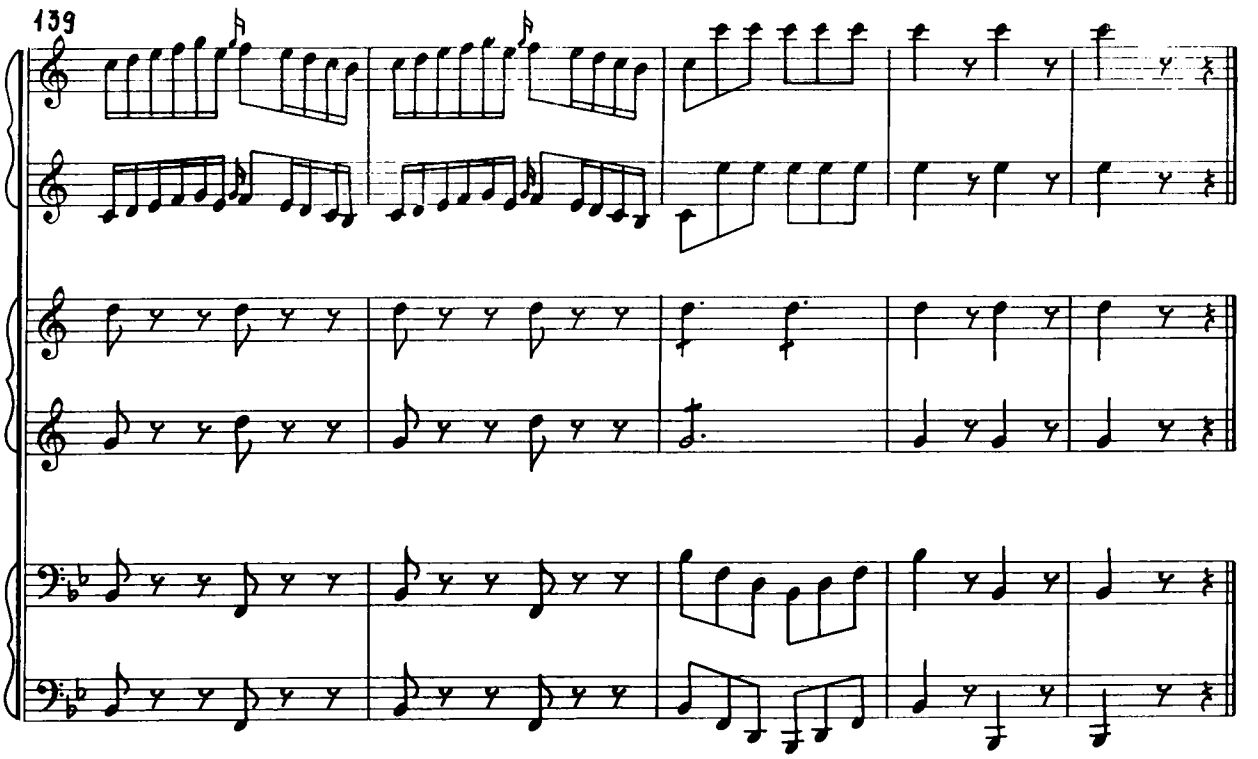

117
f


122
f
f
f
f
f


127
f
f
f
f
f
f


131
tr

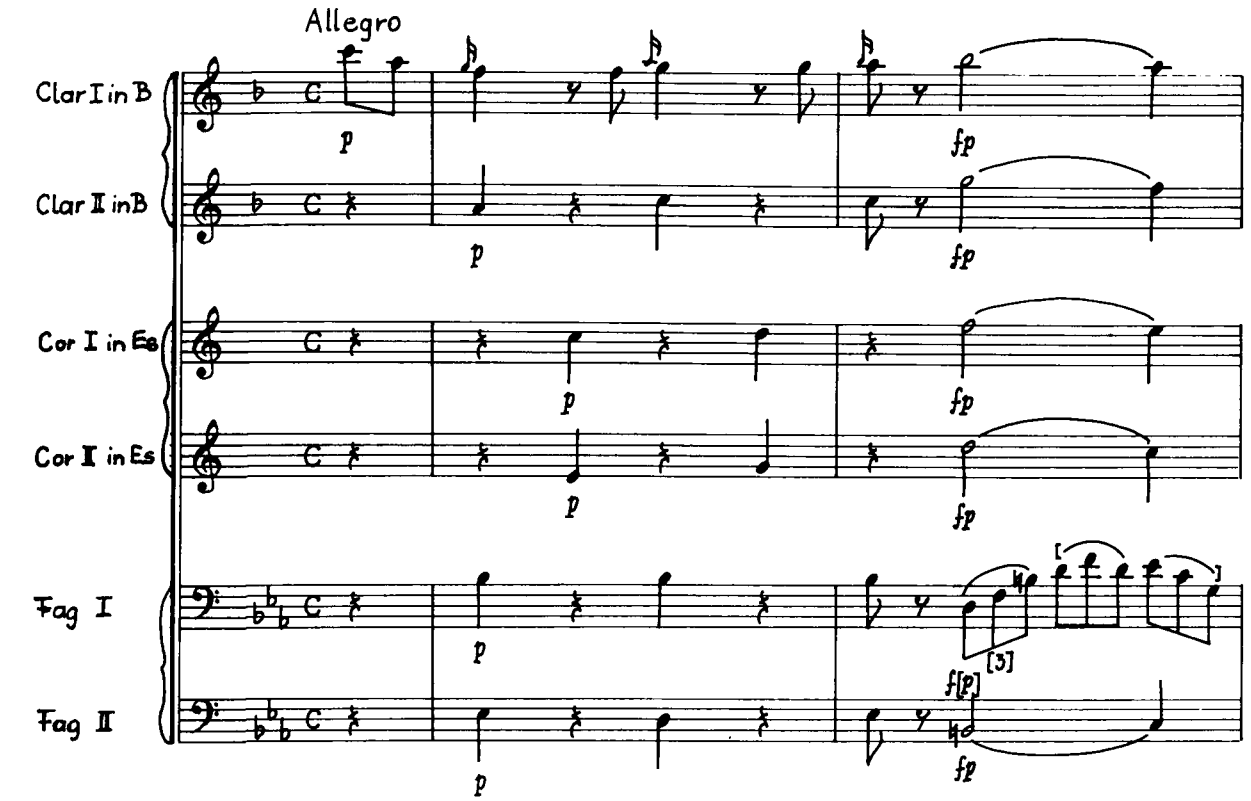

135

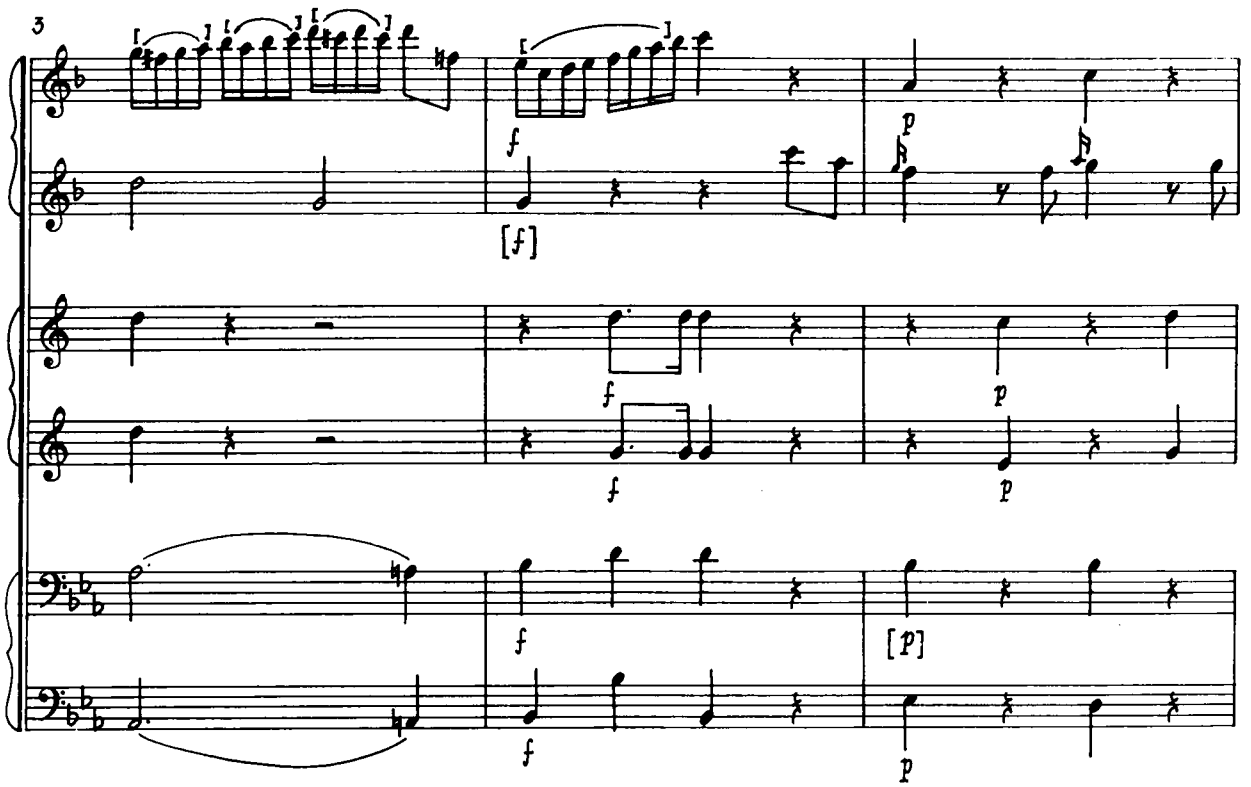

139

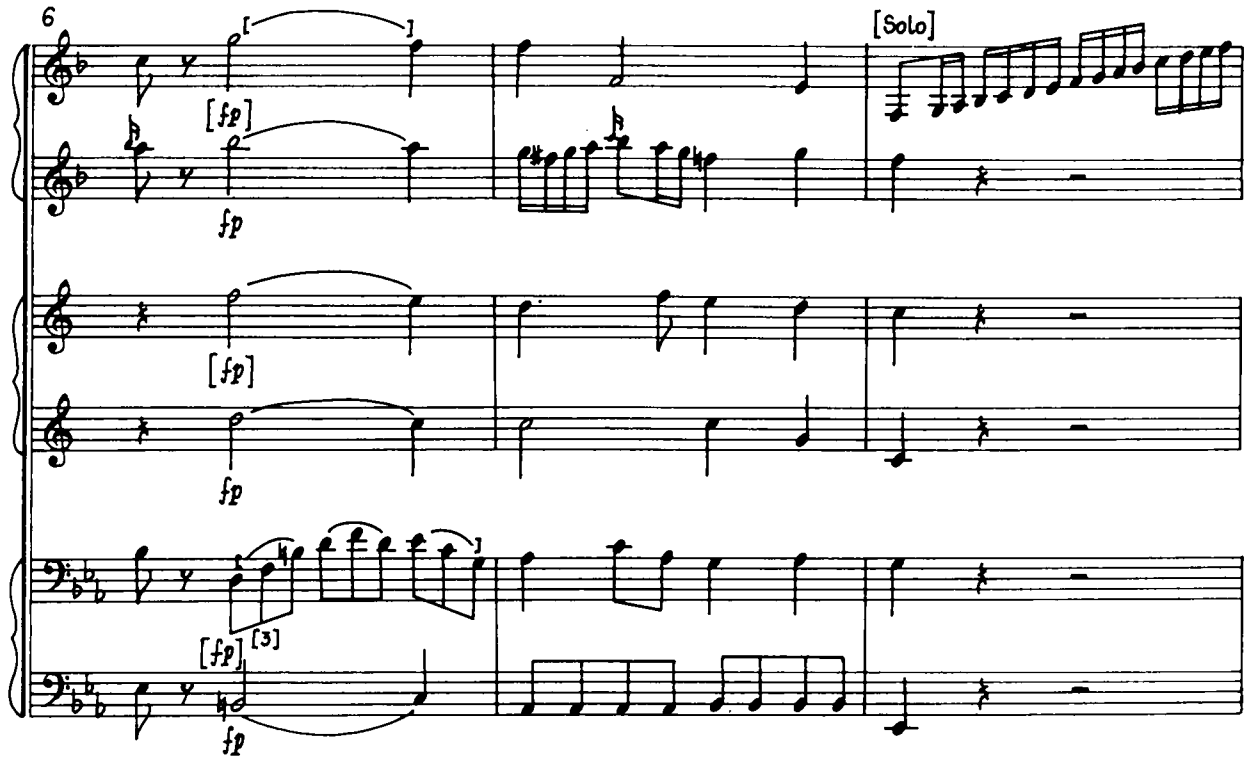
Partita in E♭

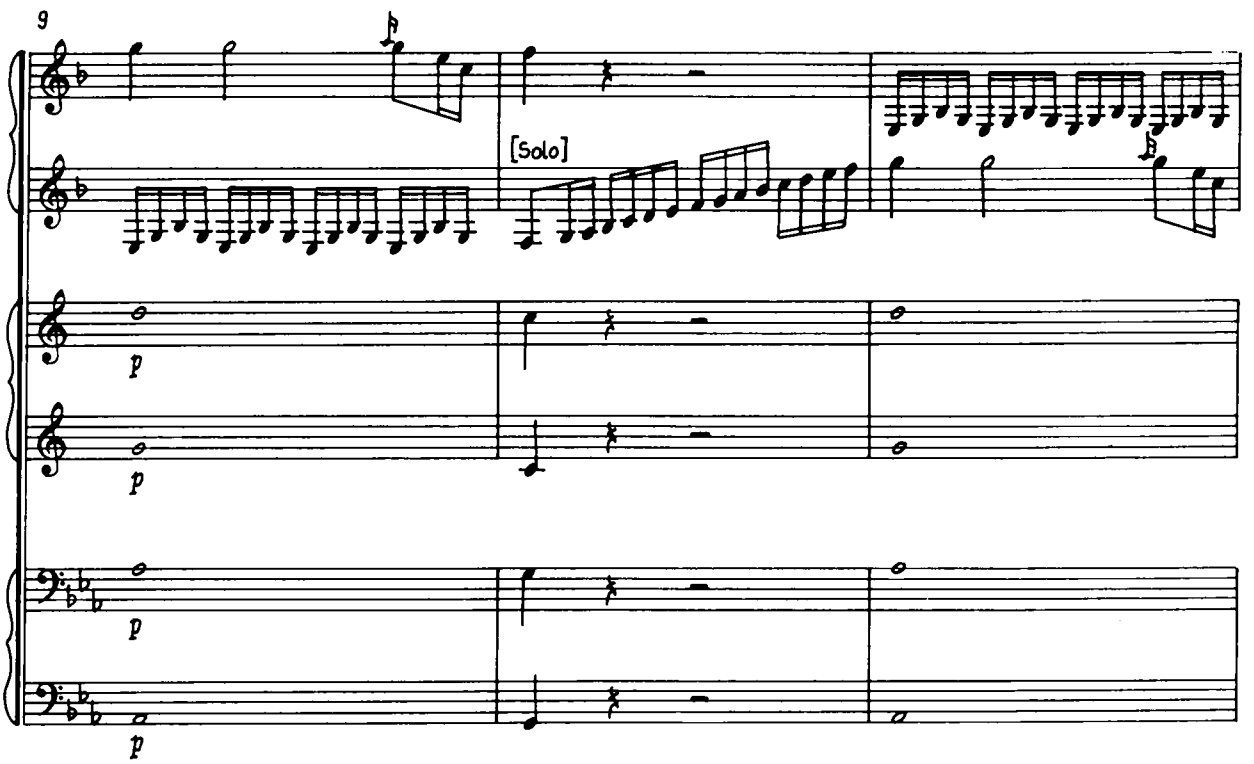
(0/131)

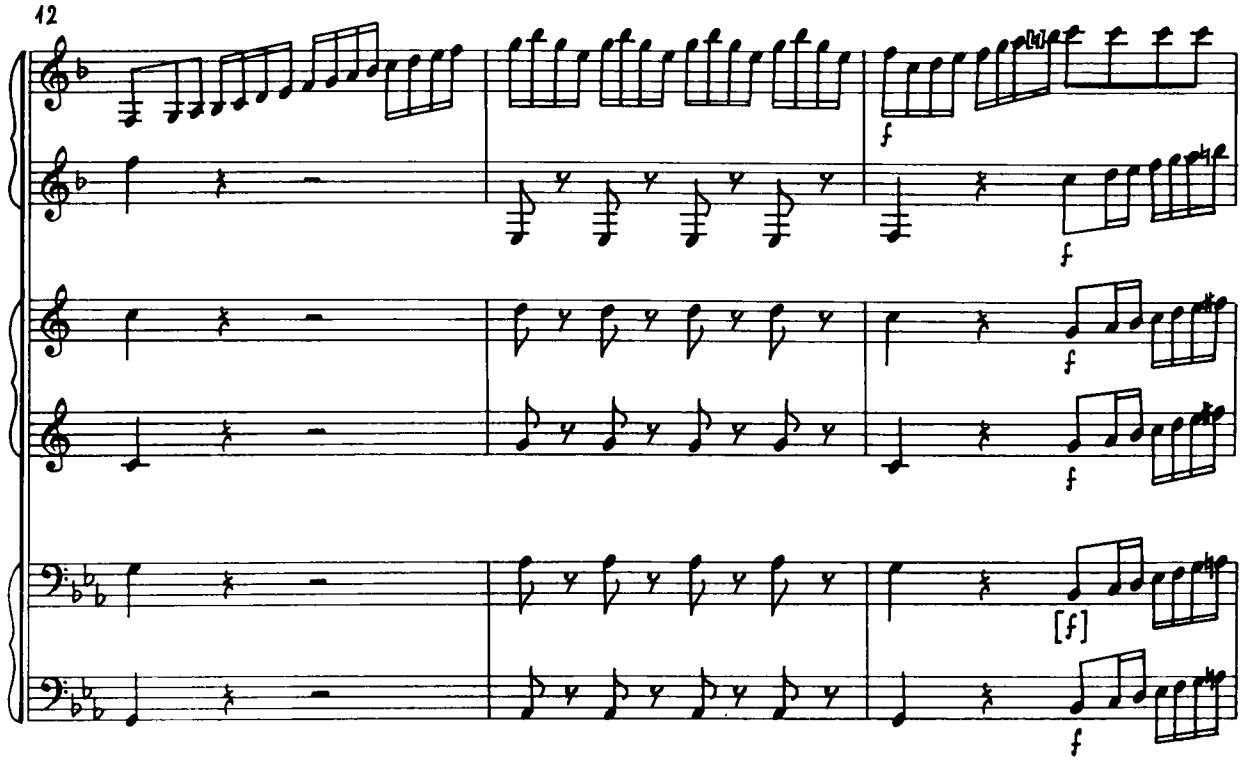
I.

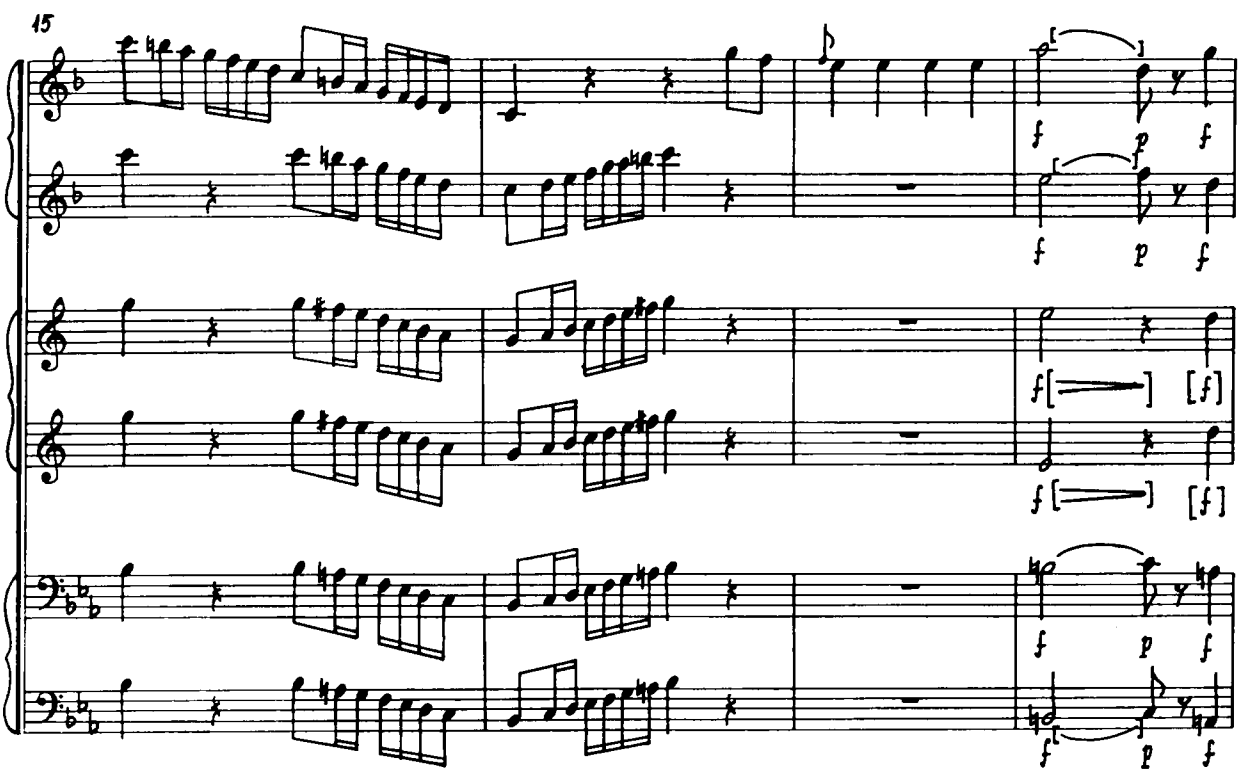

Allegro
Clar I in B
Clar II in B
Cor I in Es
Cor II in Es
Fag I
Fag II

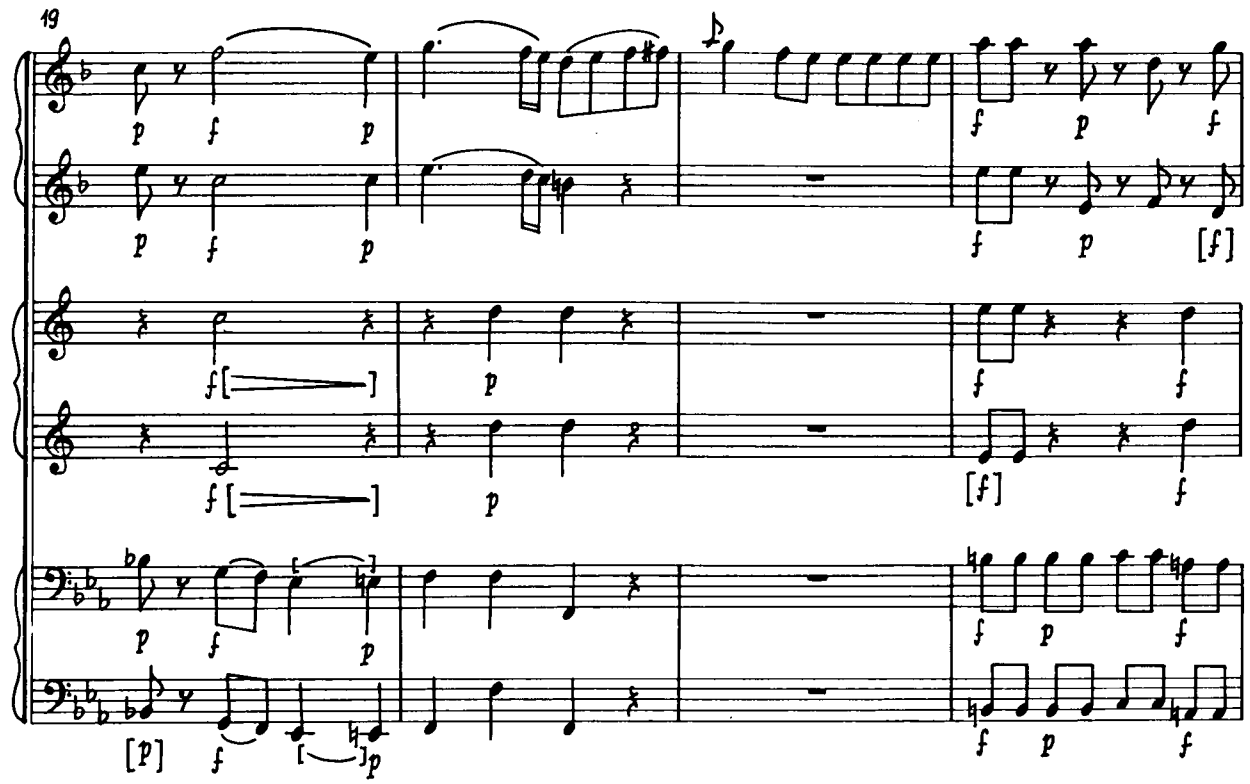

3

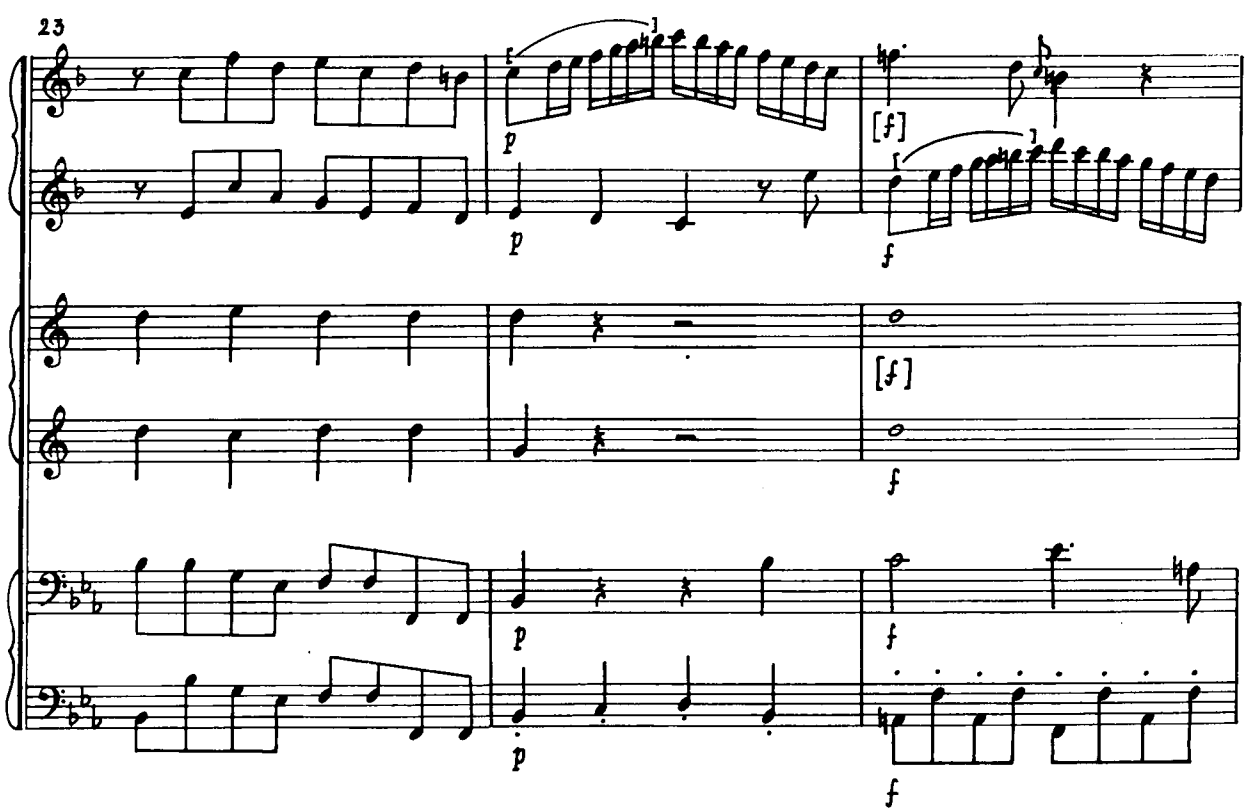

6
[fp]
fp
[fp]
fp
[fp]
[3]
fp
[Solo]

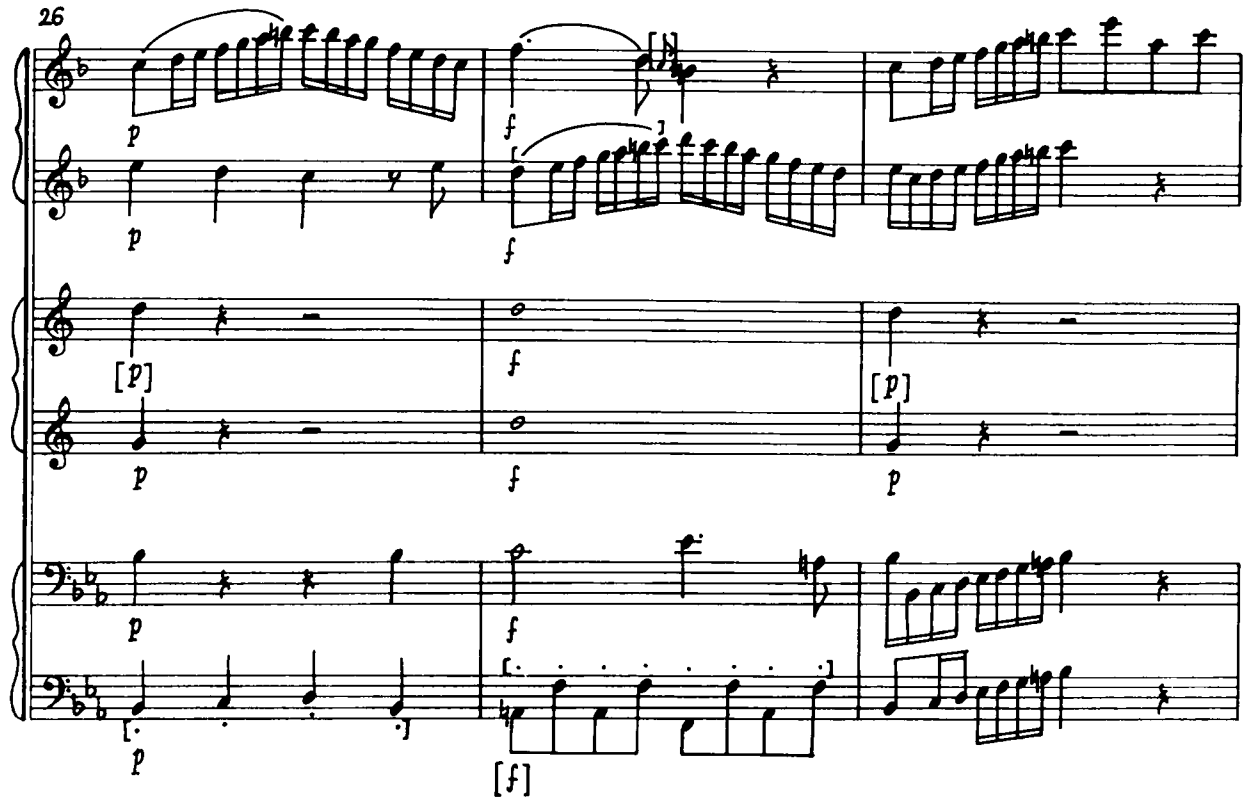

9
[Solo]
p
p
p
p

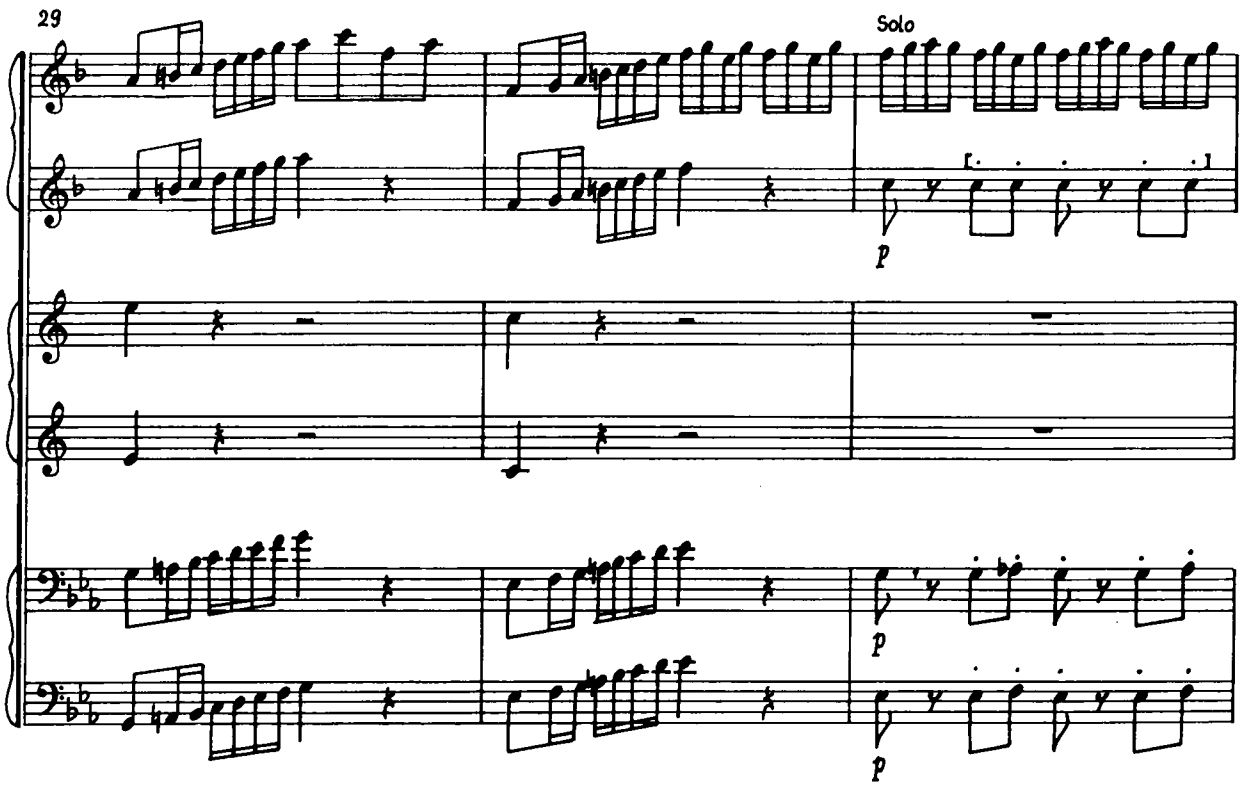

12
f
f
f
[f]
f

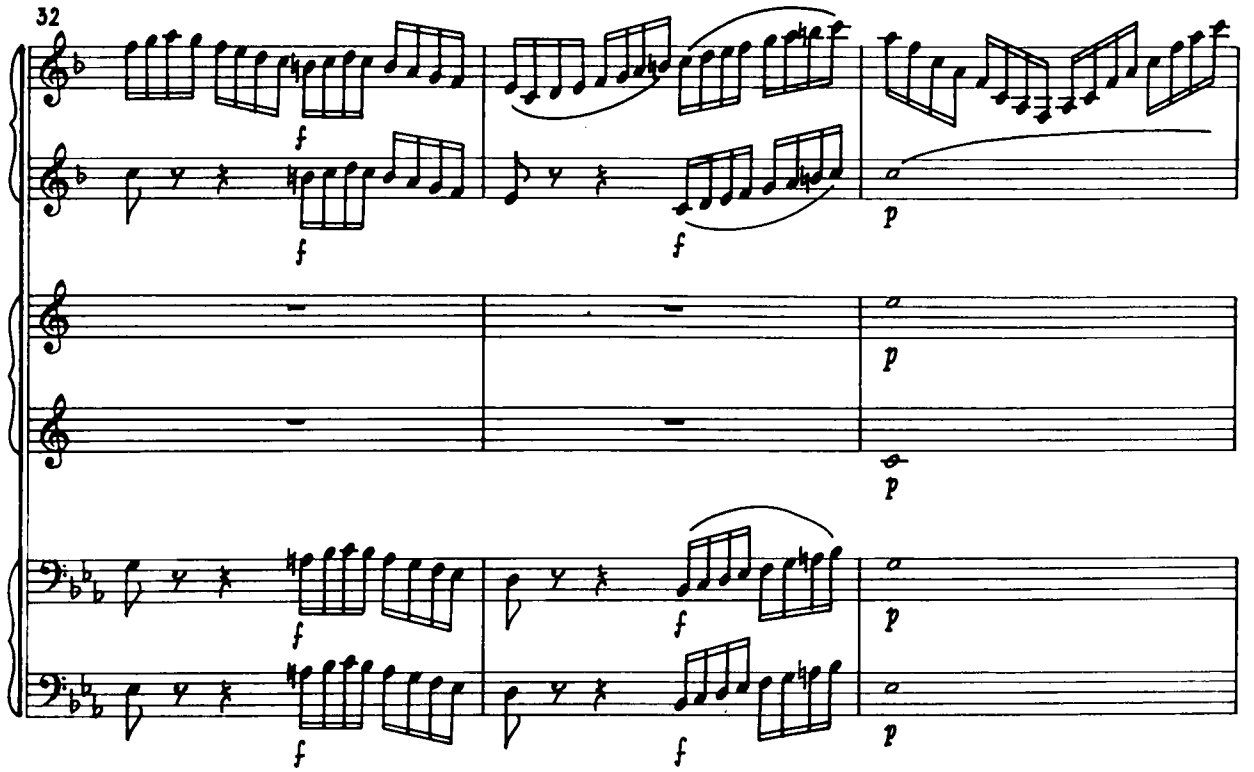

15
f
p
f
f
p
f
f
[f]
f
[f]
f
p
f
f
p
f

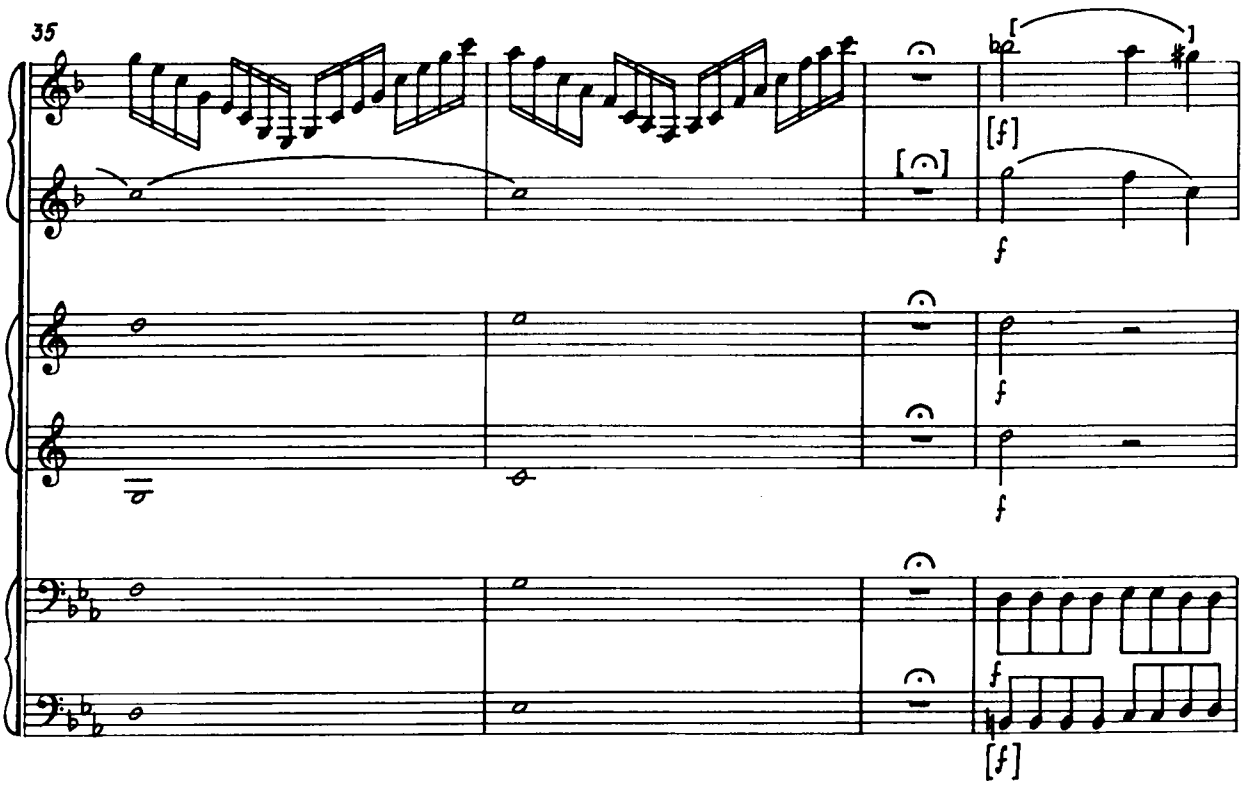

19

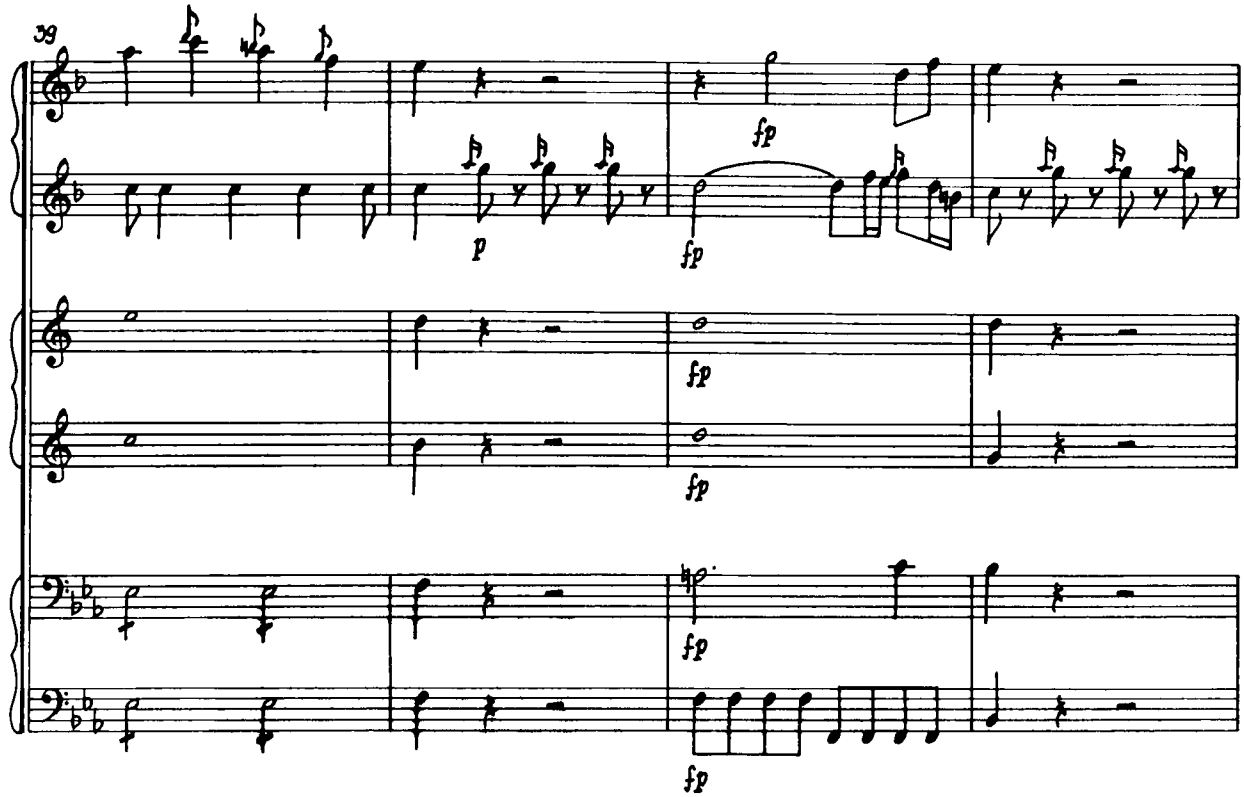

23

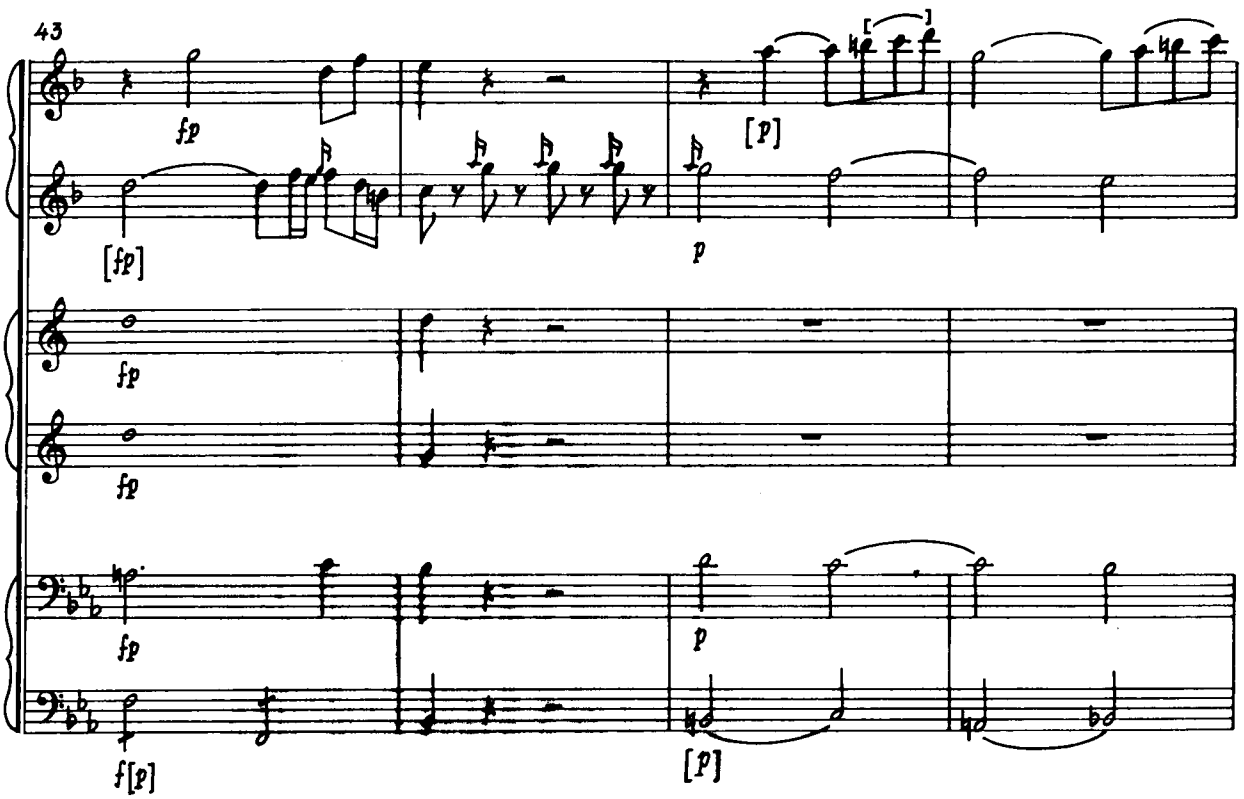

26
p
p
f
f
[p]
p
f
[p]
p
p
f
[f]

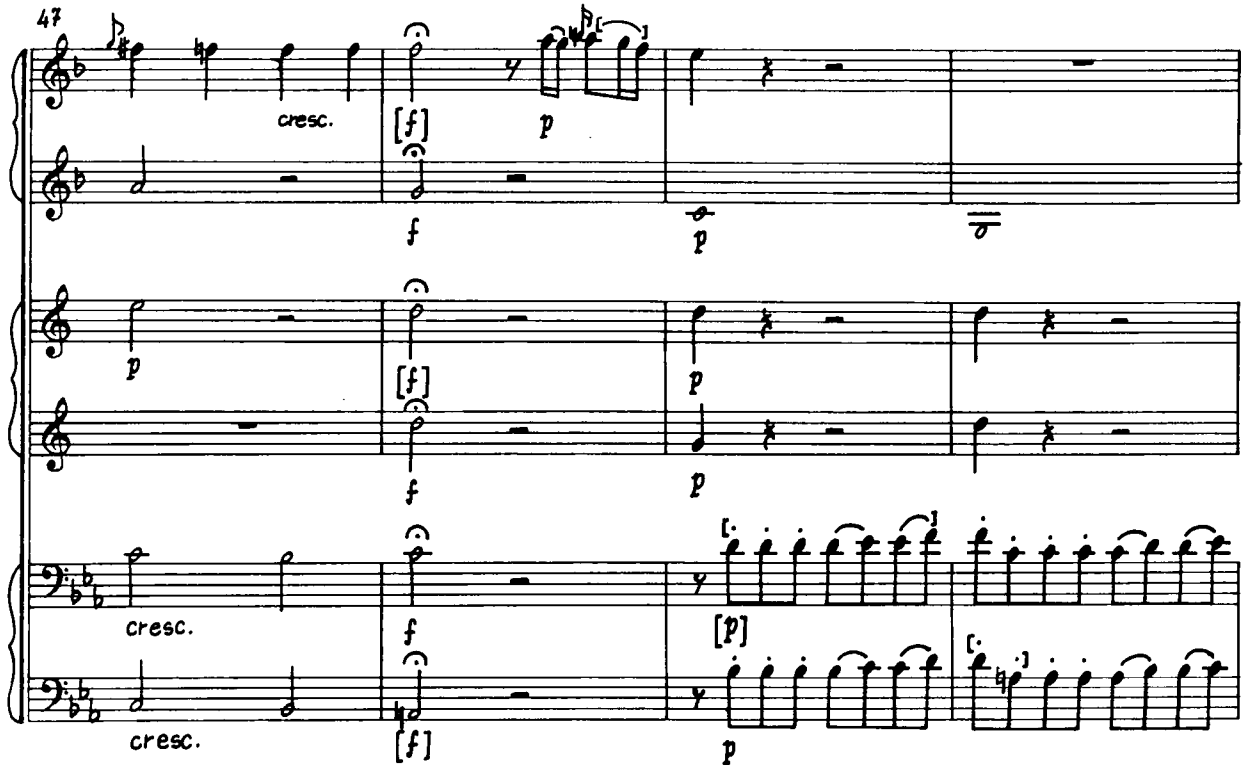

29
Solo
p
p
p

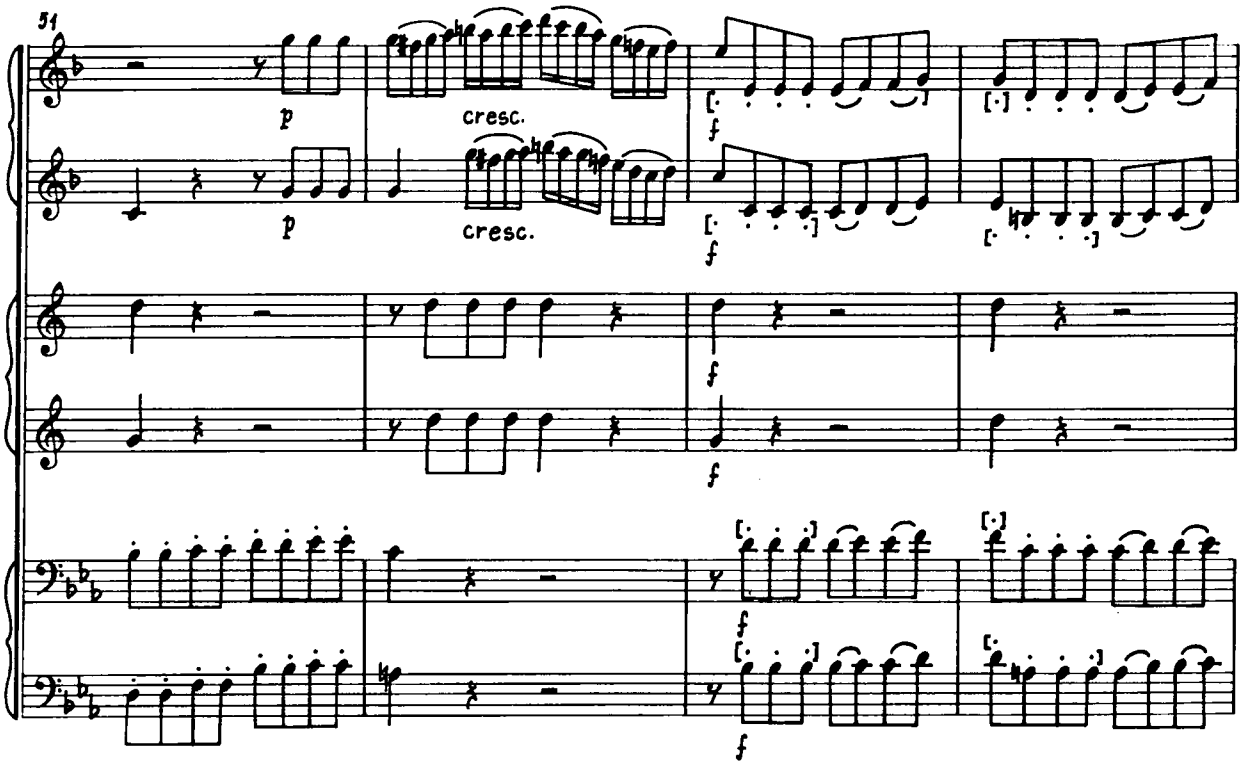

32
f
f
f
f
p
p
p
f
f
f
f
p
p

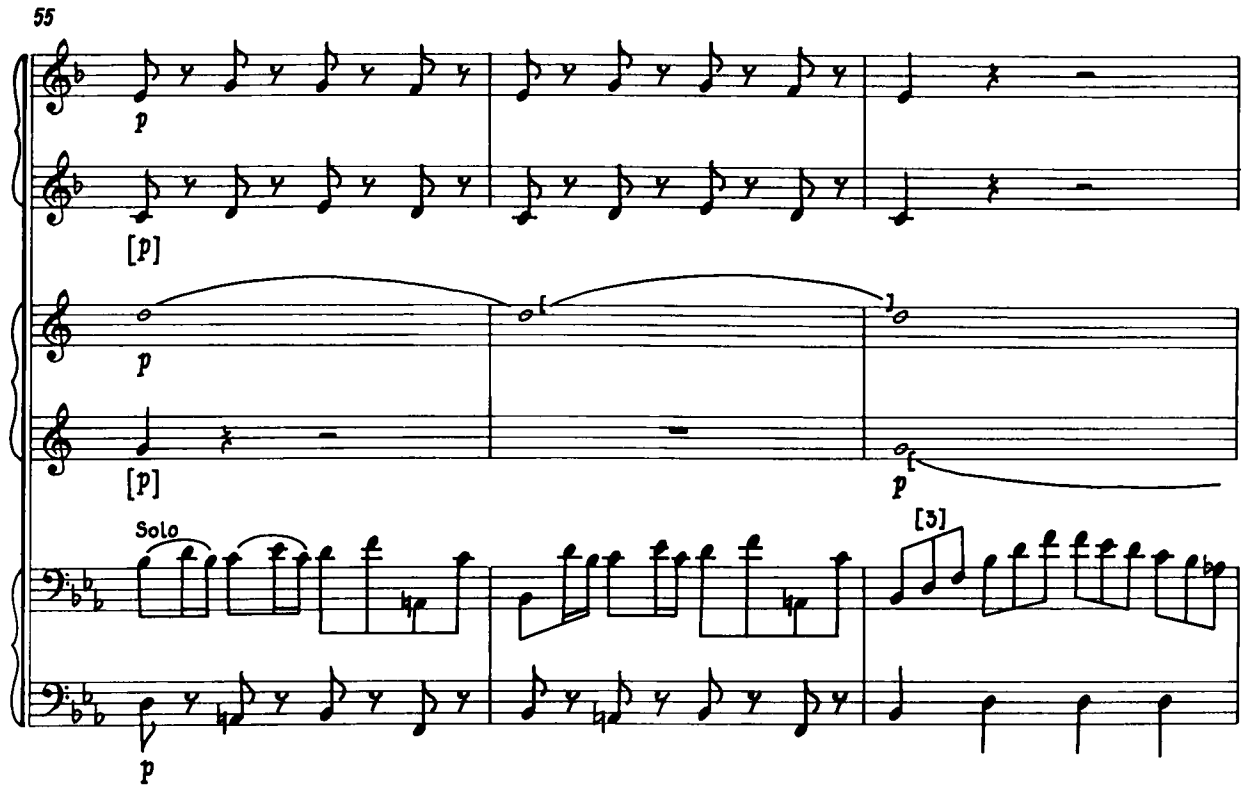

35
[f]
[f]
f
f
f
f
[f]

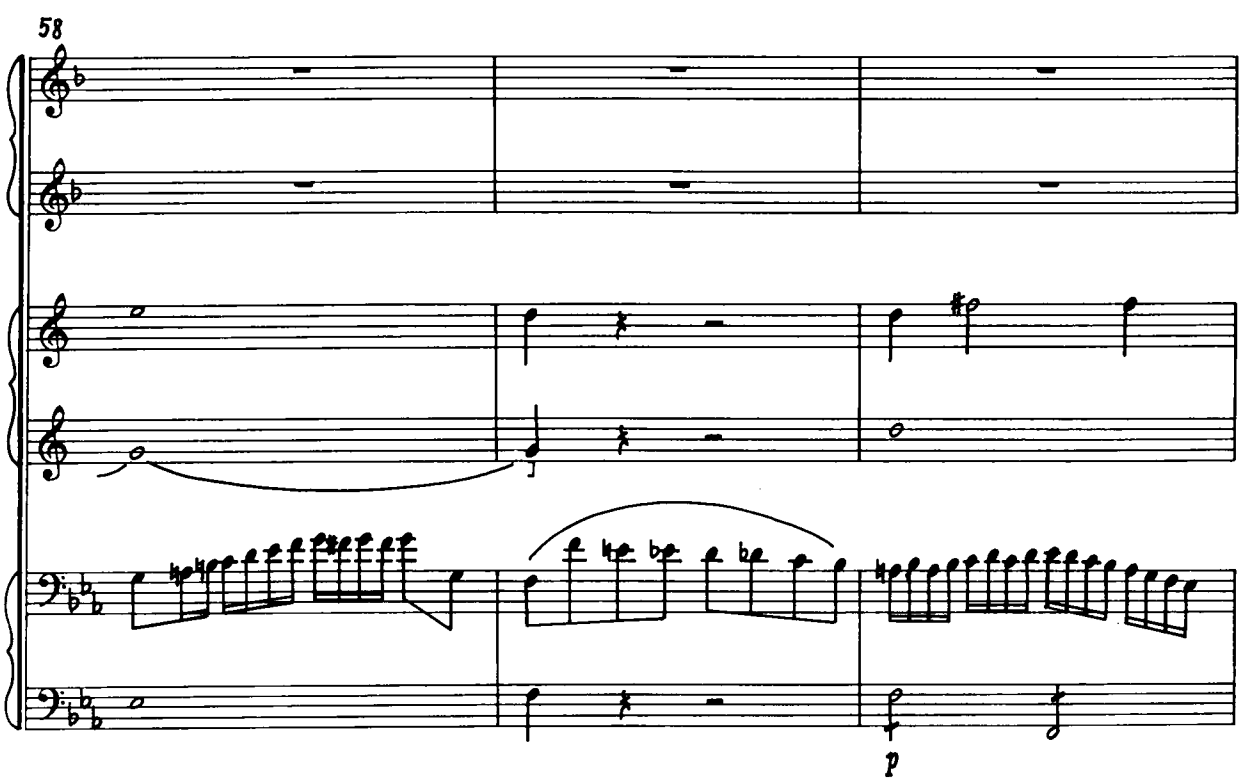

39
fp
p
fp
fp
fp
fp
fp

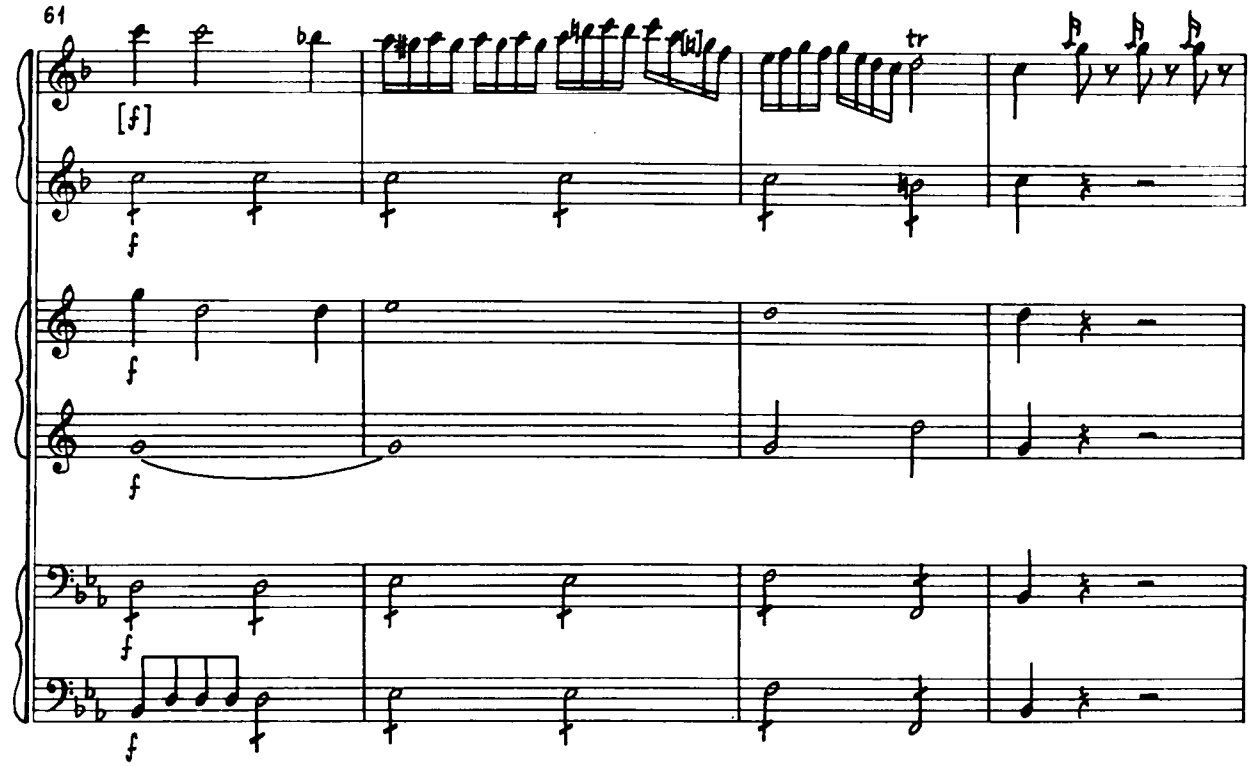

43
fp
[fp]
[p]
p
fp
fp
fp
p
f[p]
[p]

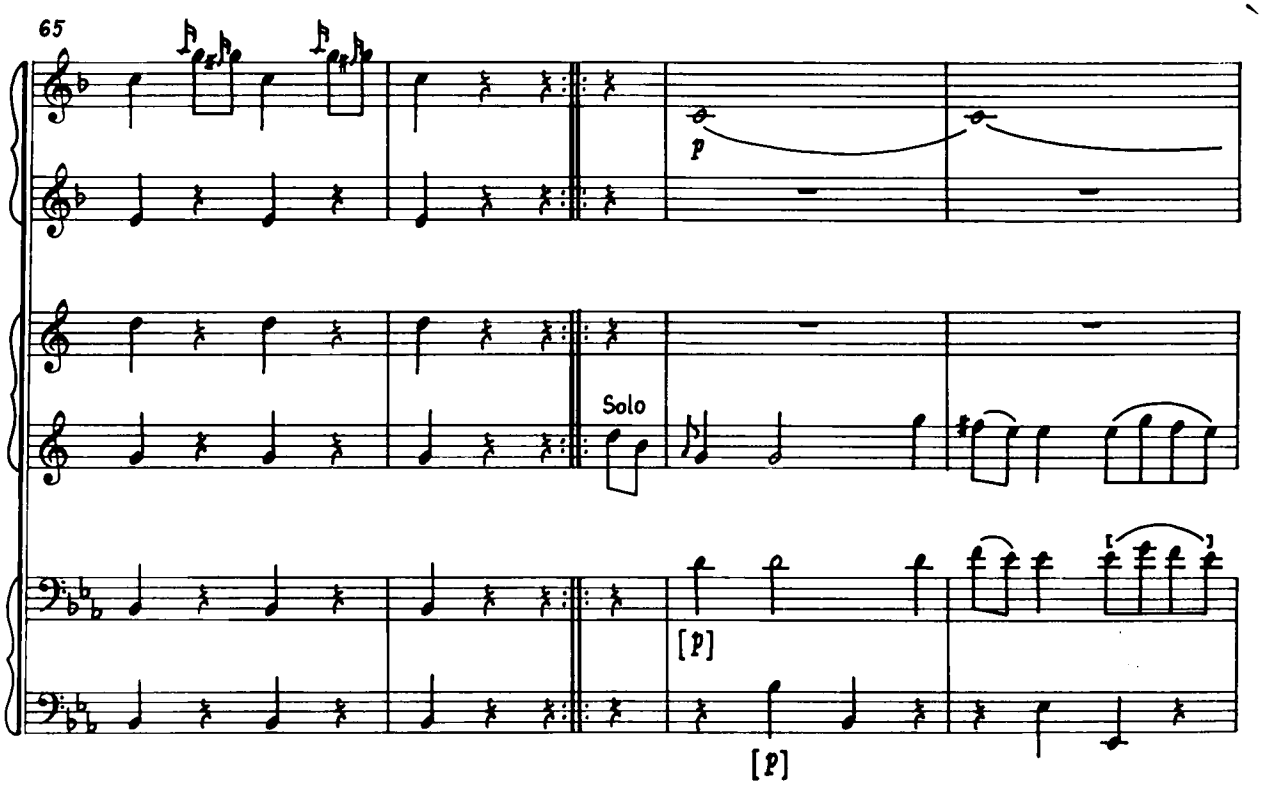

47
cresc.
[f]
p
f
p
p
[f]
f
p
cresc.
f
[p]
cresc.
[f]
p

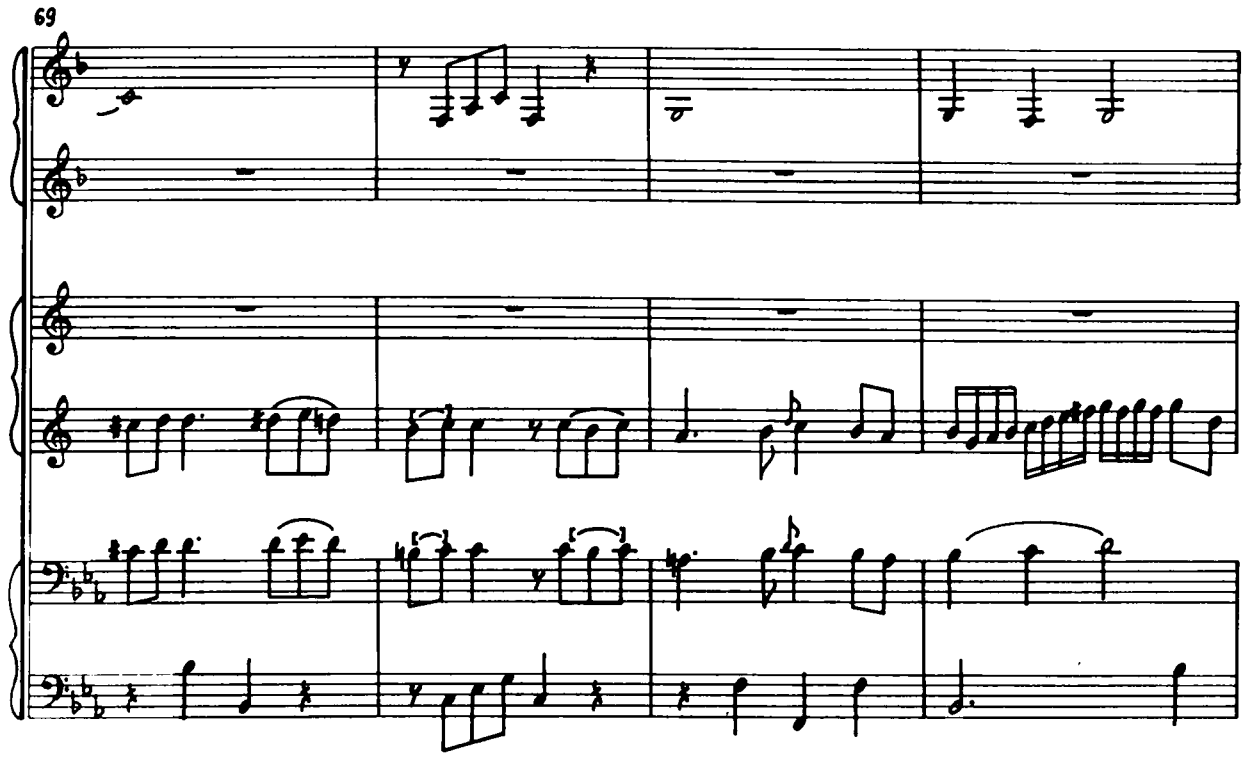

51
p
cresc.
f
p
cresc.
f
f
f
f
f

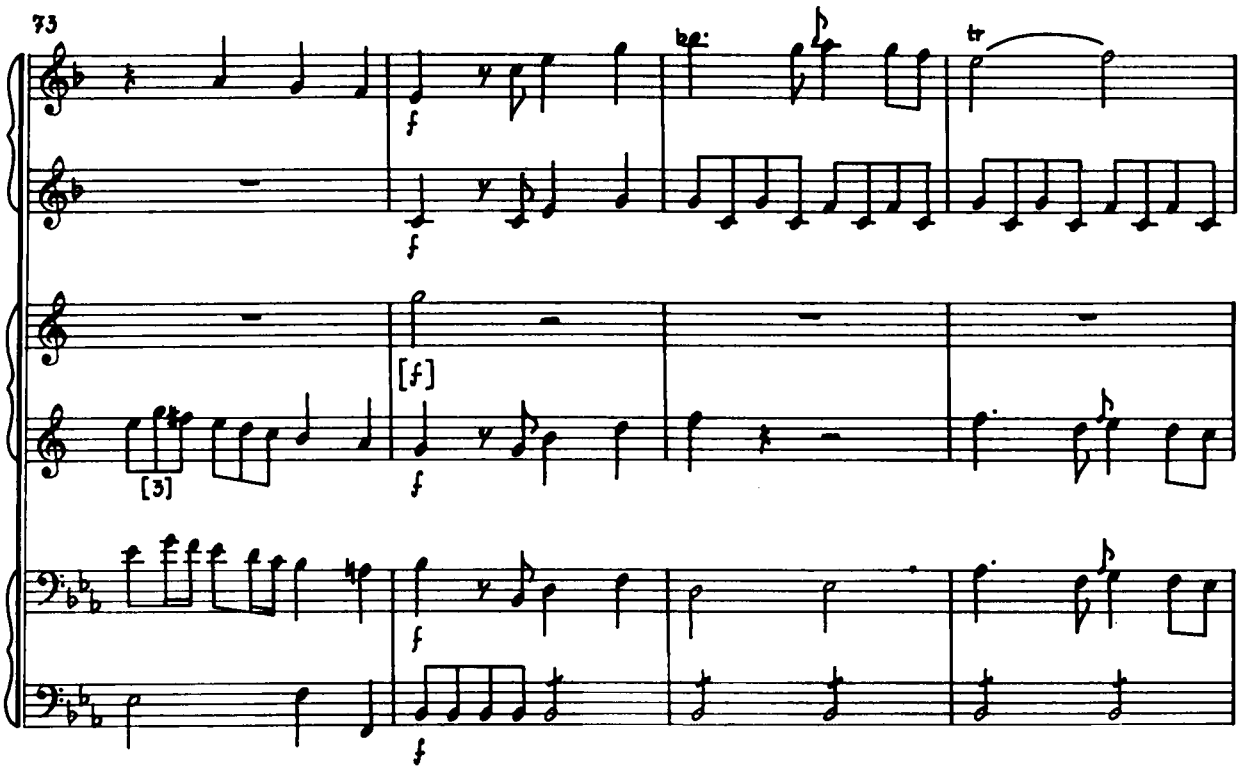

55
p
[p]
p
[p]
p
Solo
[3]
p

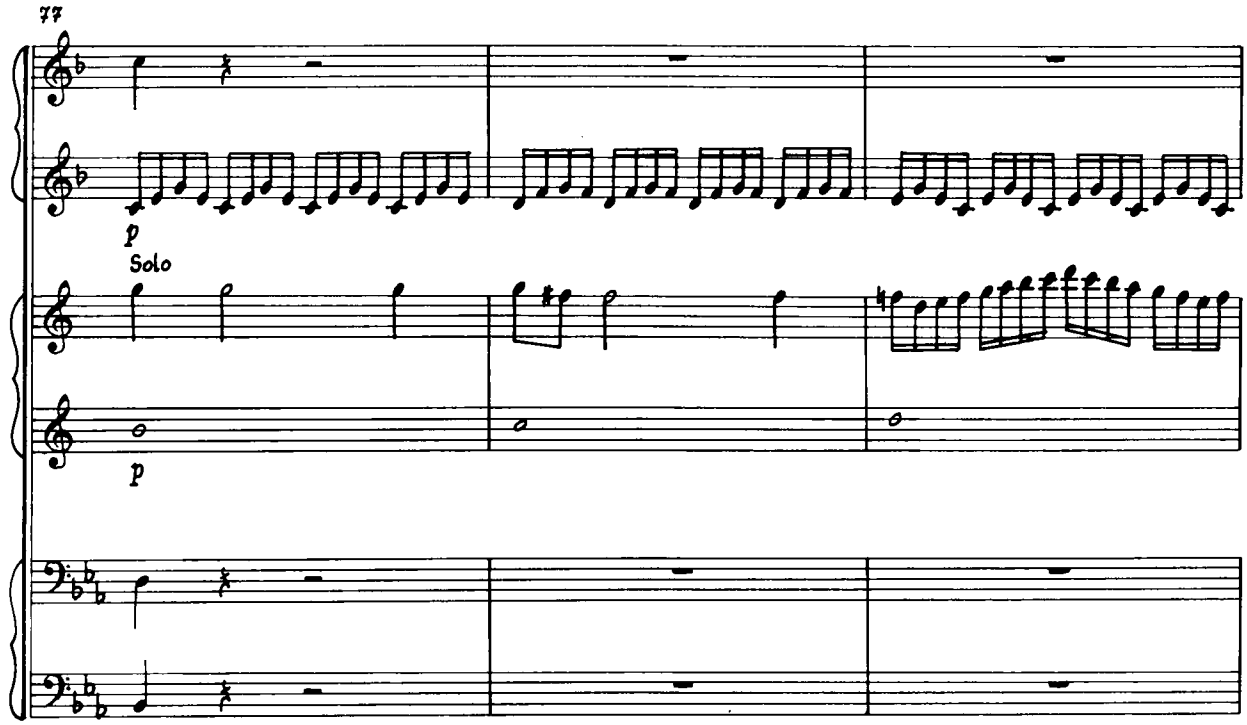

58
p

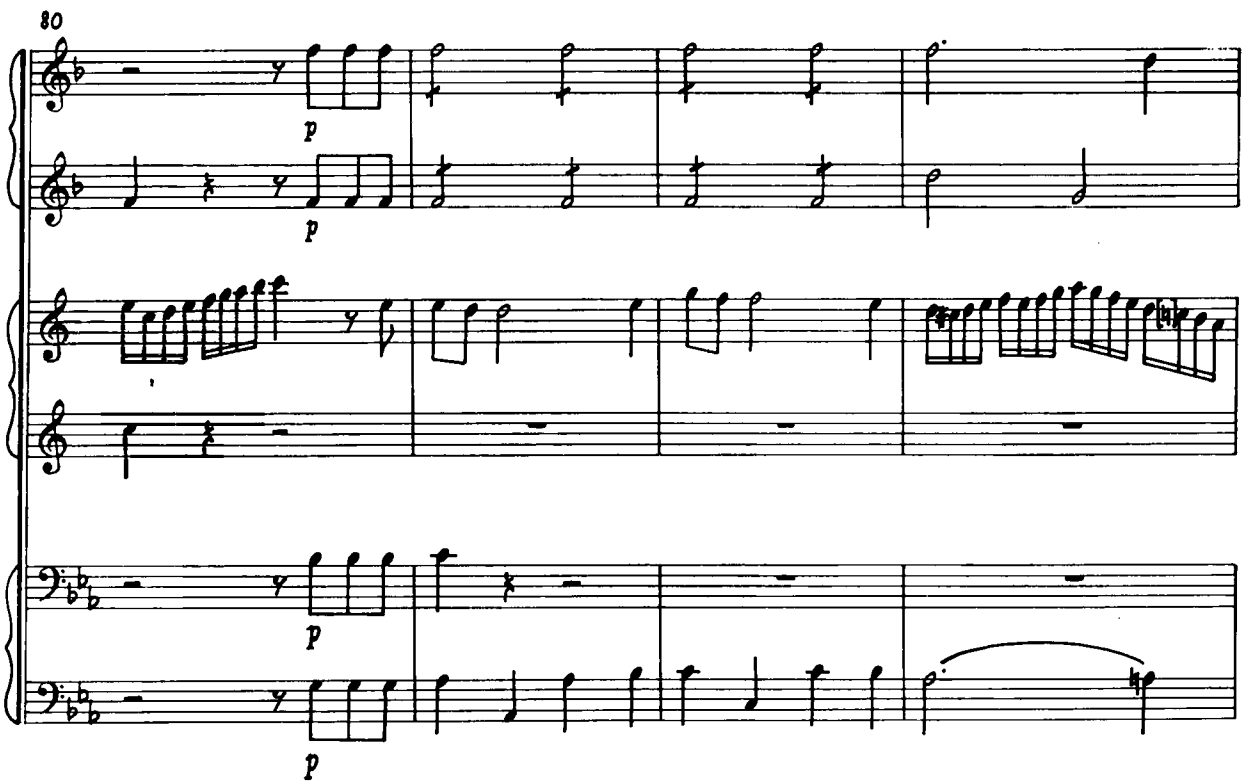

61
[f]
f
tr

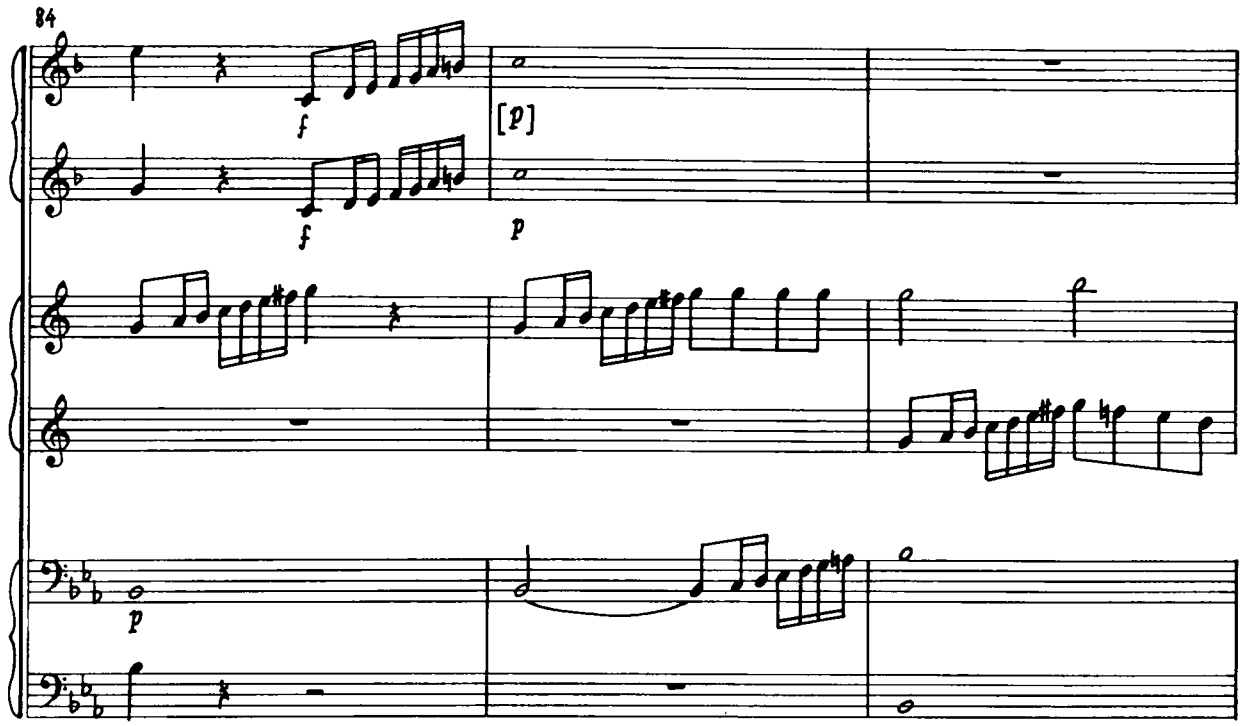

65
p
Solo
[p]
[p]

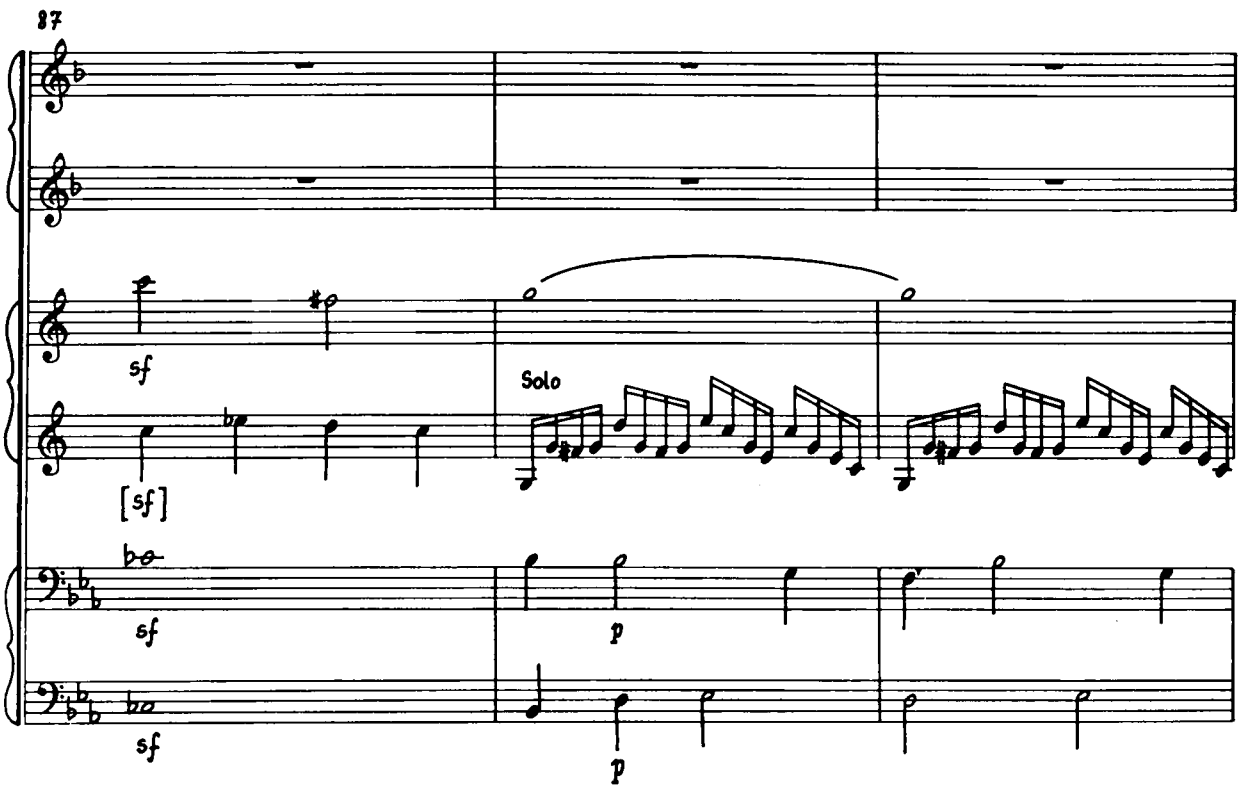

69

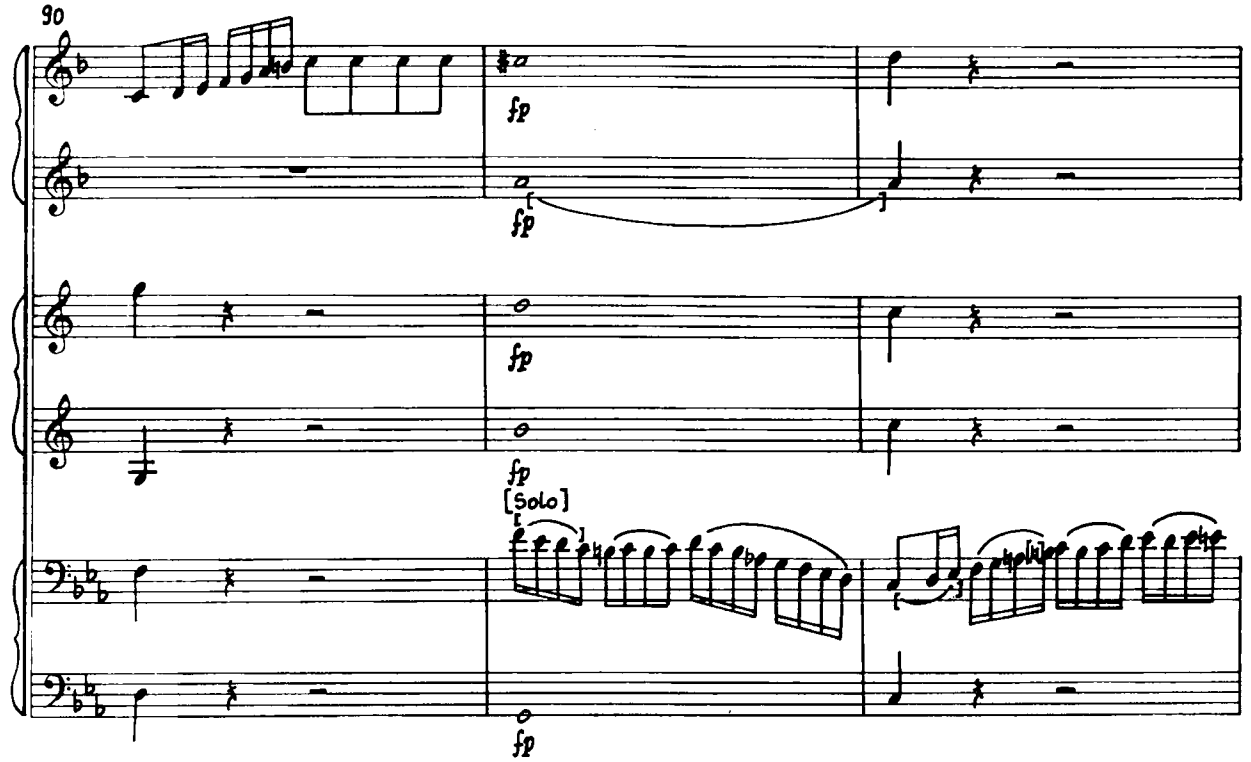

73
tr
[3]

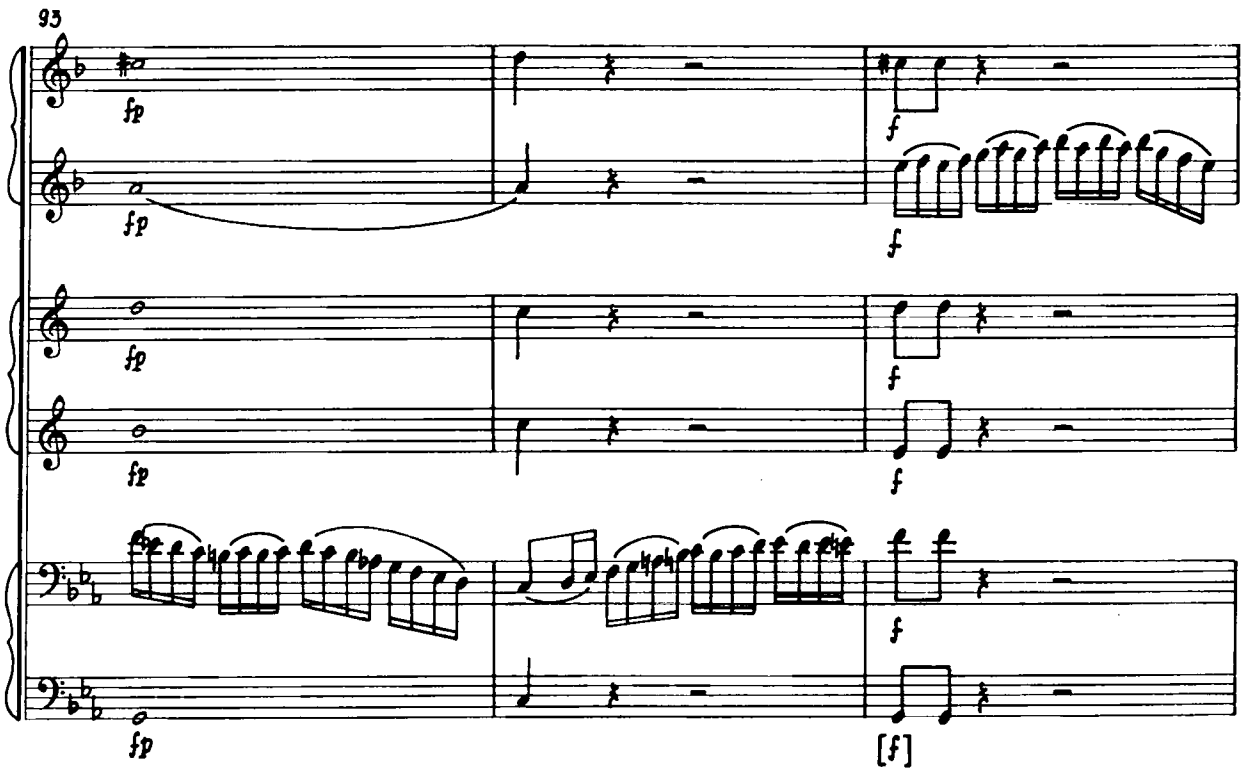

77
Solo
p
p

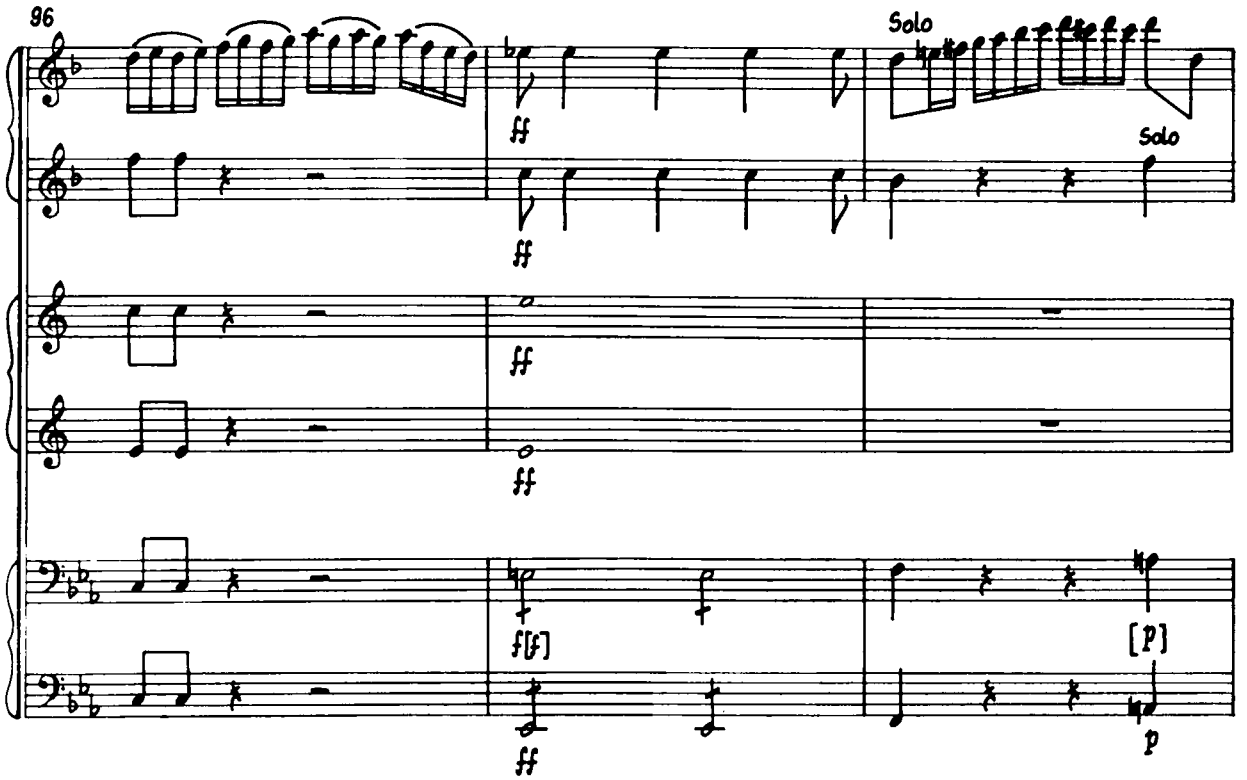

80
p
p
p
p

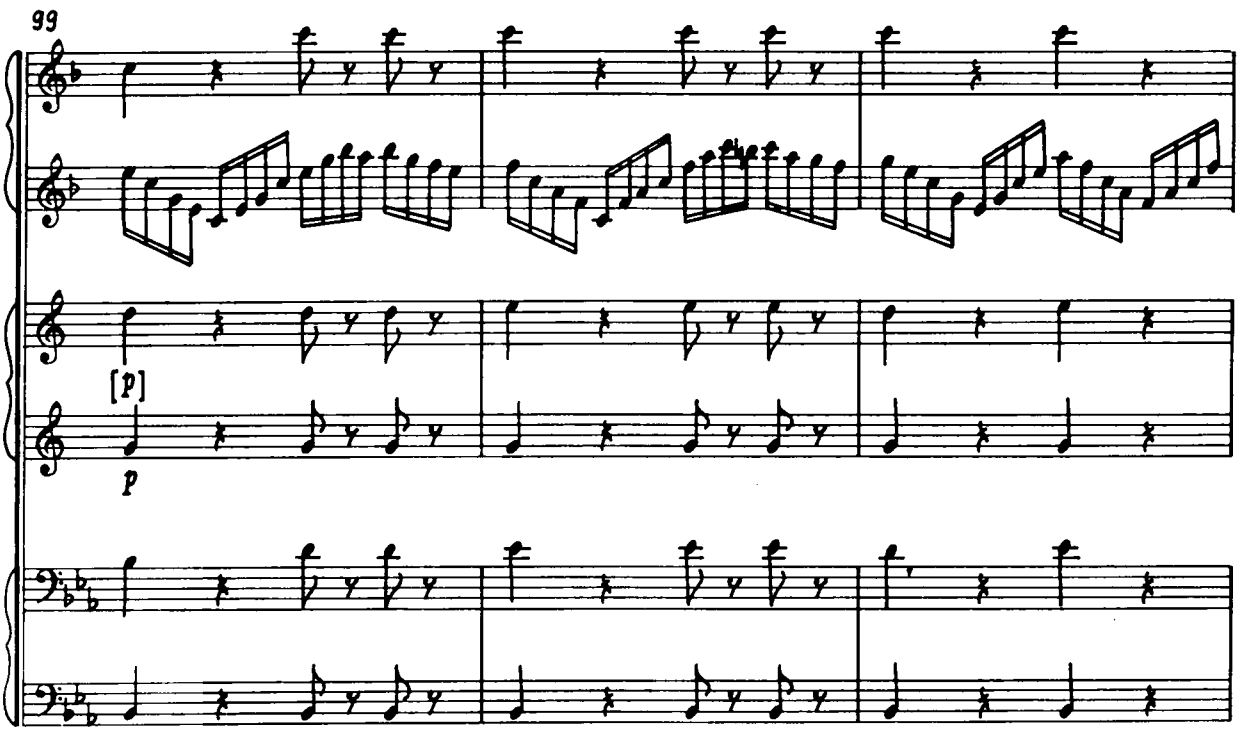

84
f
f
[p]
p
p

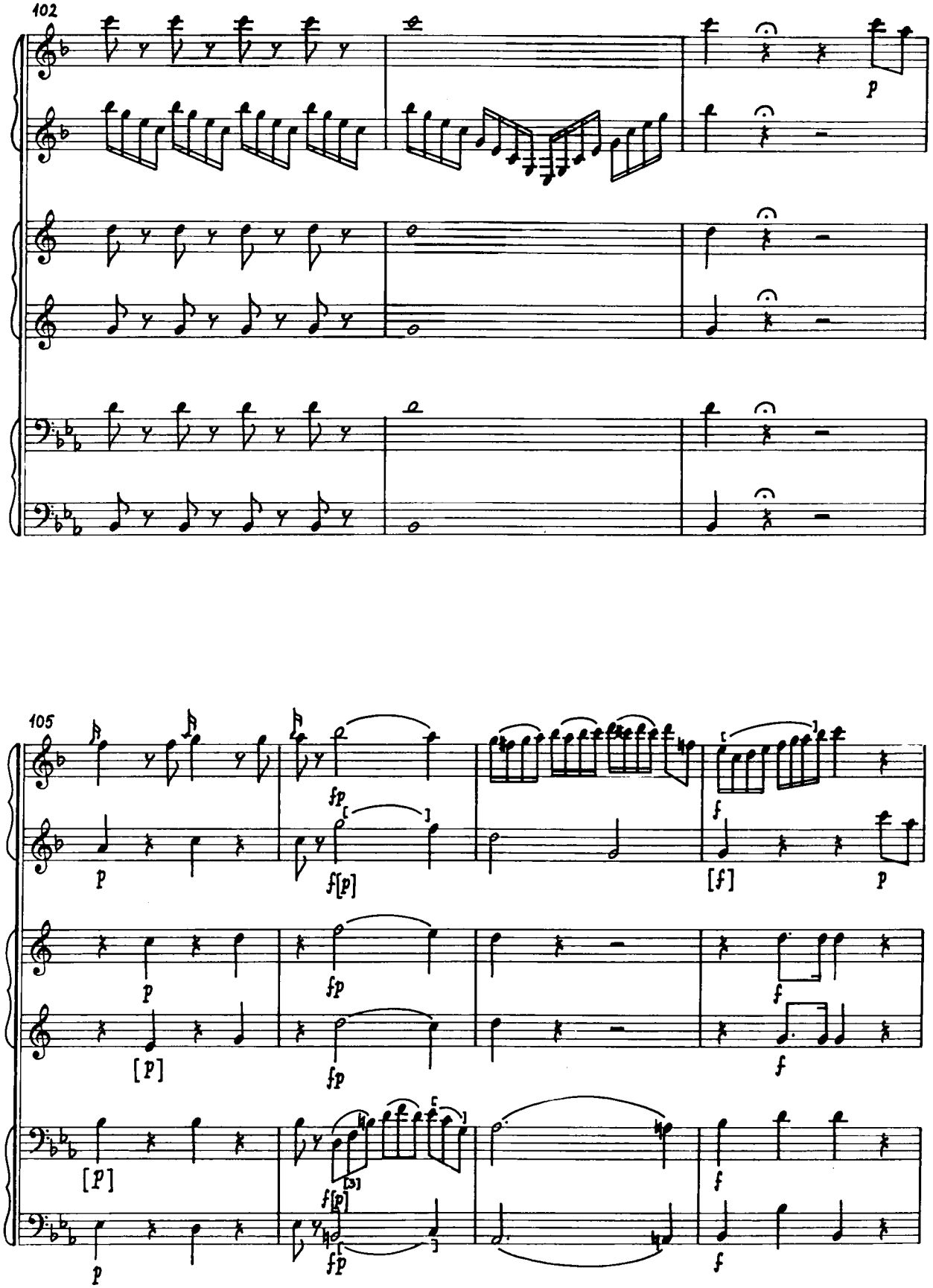

87
sf
[sf]
Solo
sf
sf
p
p

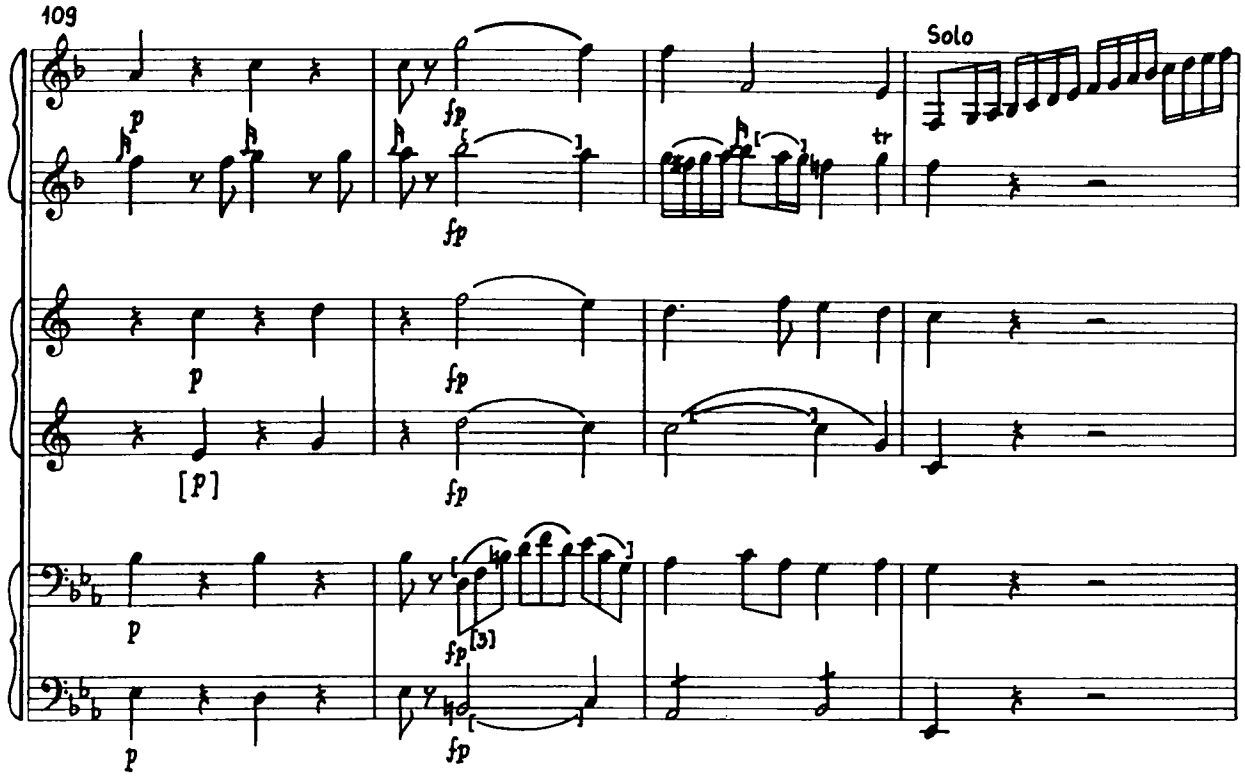

90
fp
fp
fp
fp
[Solo]
fp

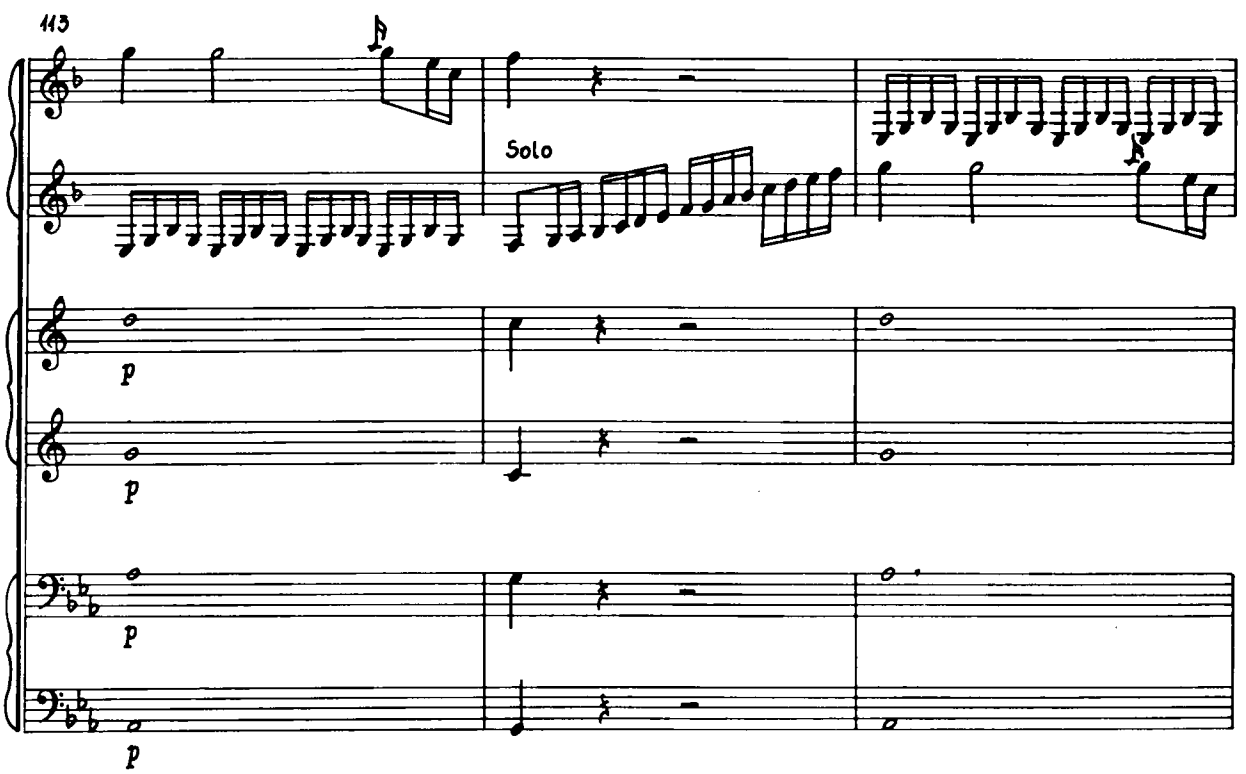

93
fp
fp
f
f
fp
fp
f
f
fp
f
fp
[f]

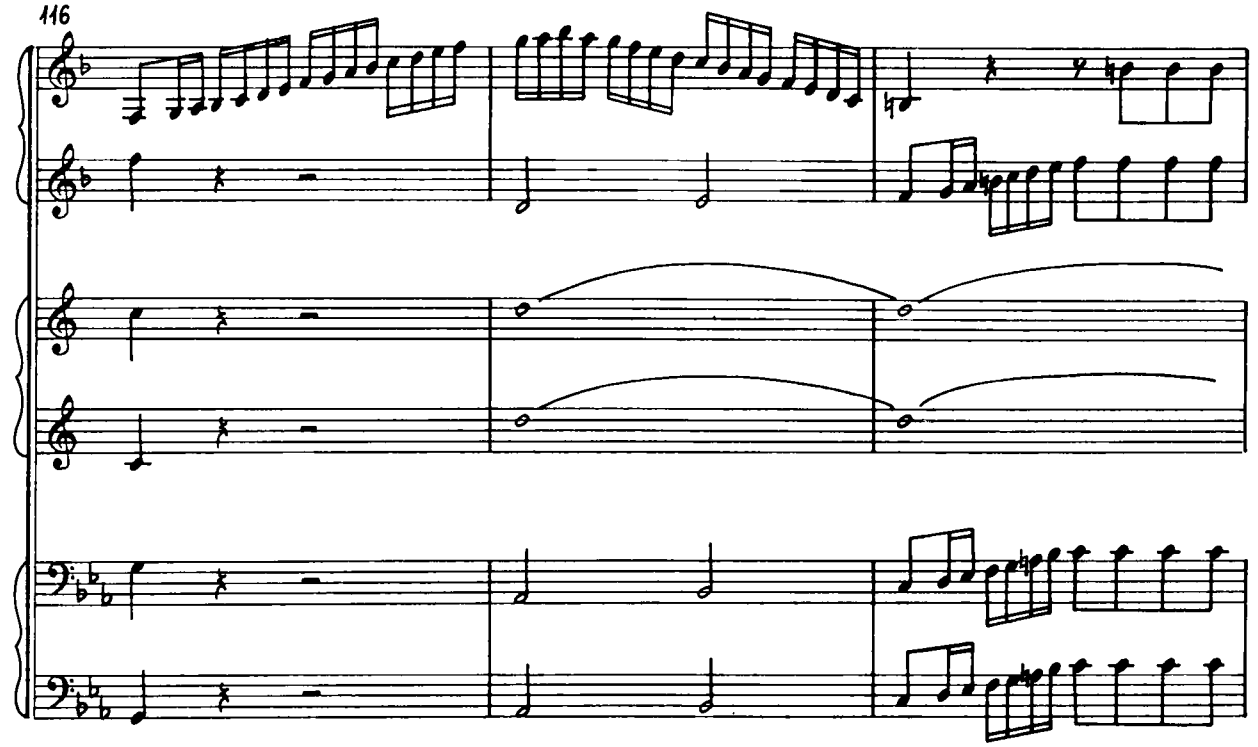

96
Solo
Solo
ff
ff
ff
ff
f[f]
ff
[p]
p

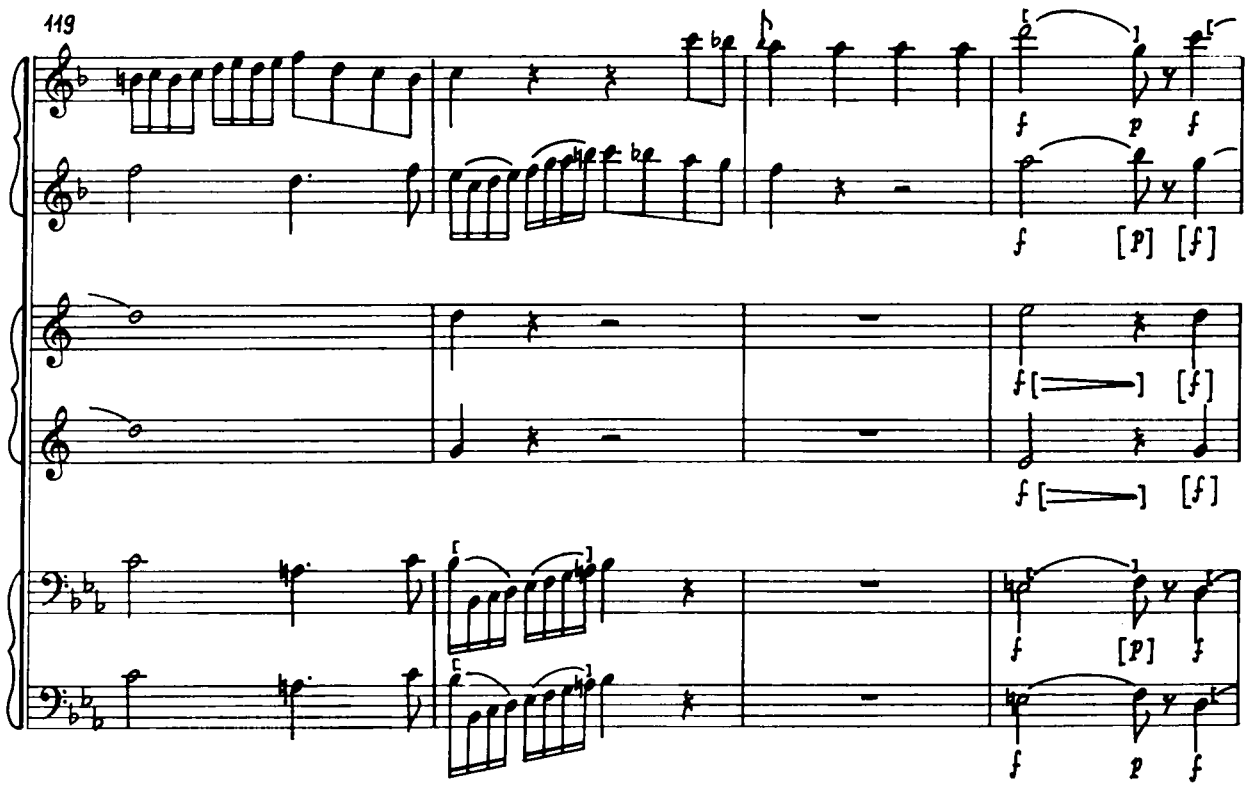

99
[p]
p

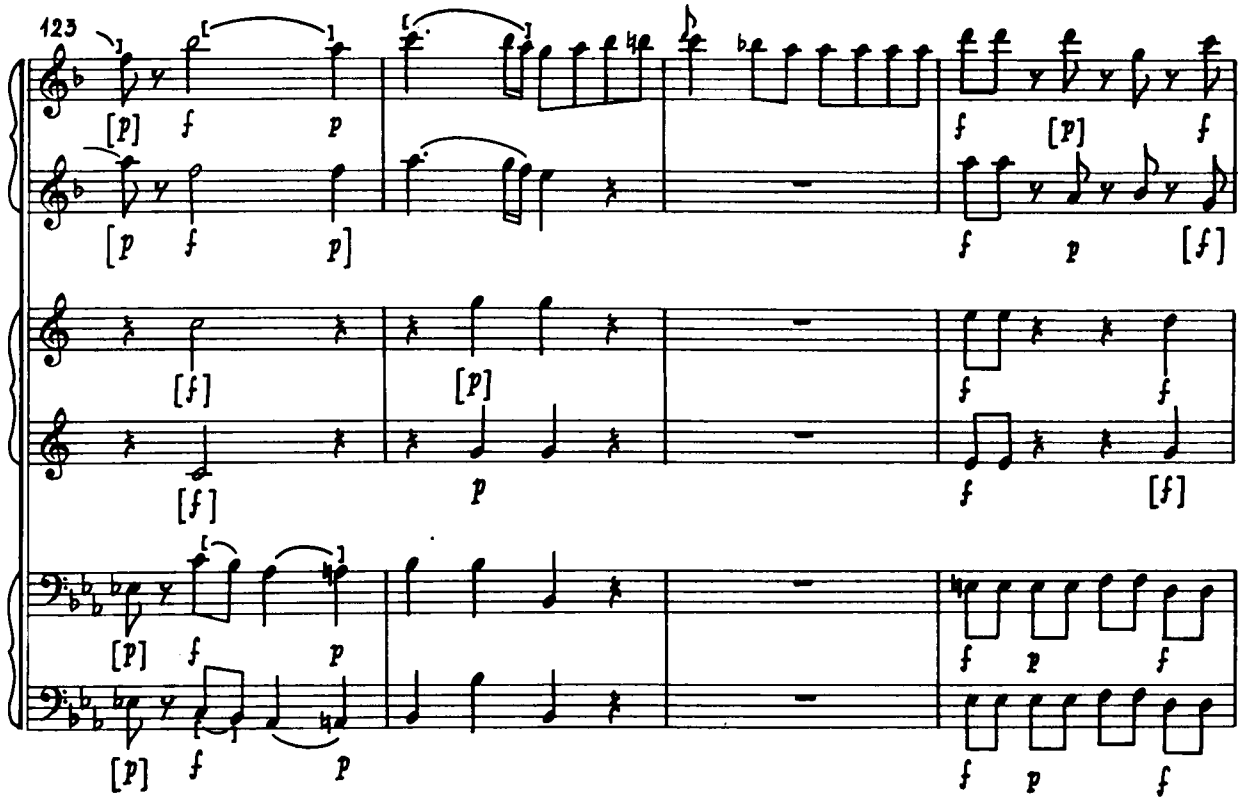

102
105

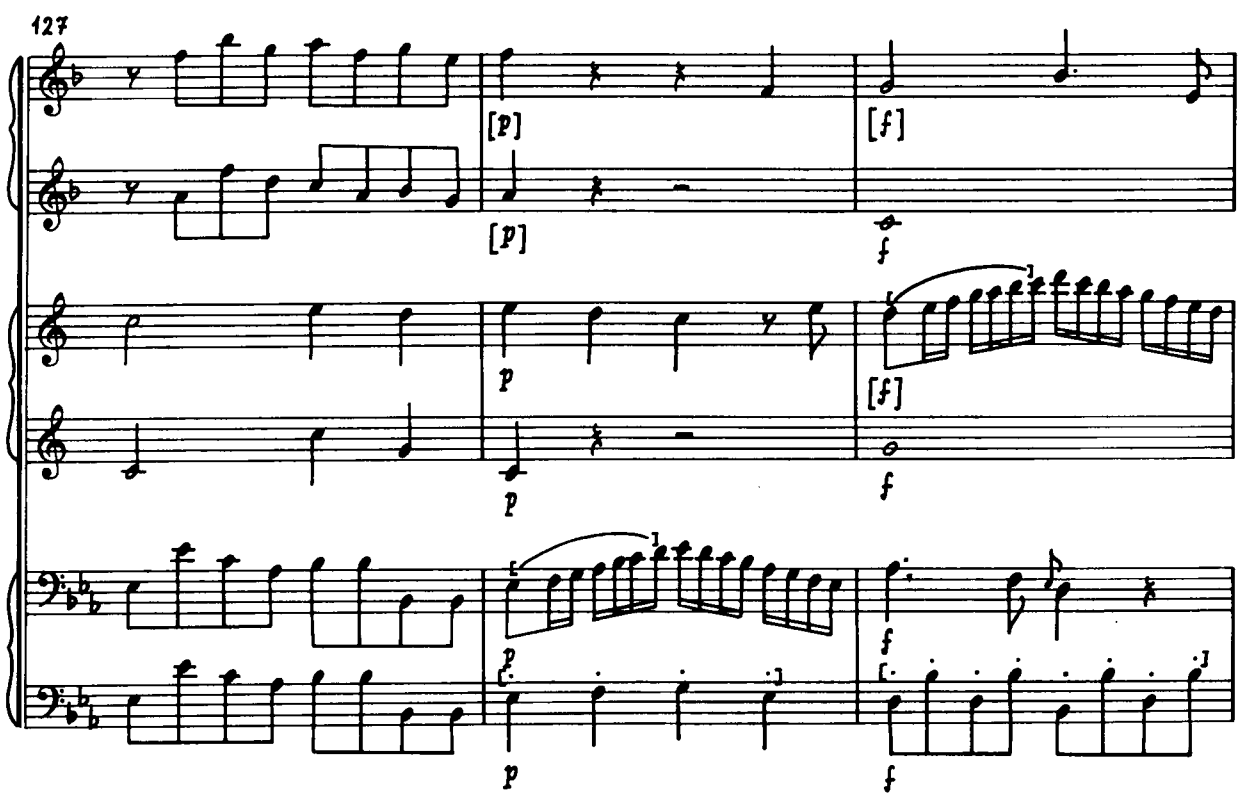

109
Solo
p
fp
tr
[p]
[3]

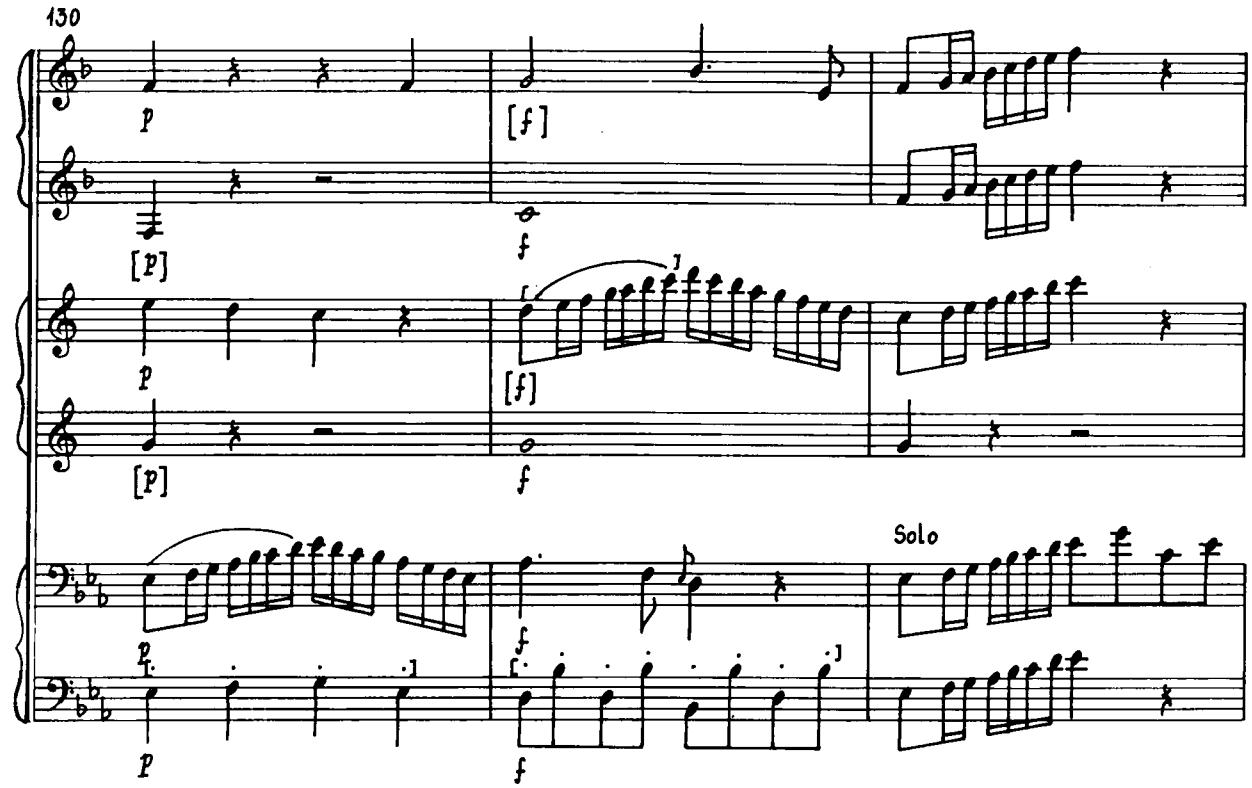

113
Solo
p

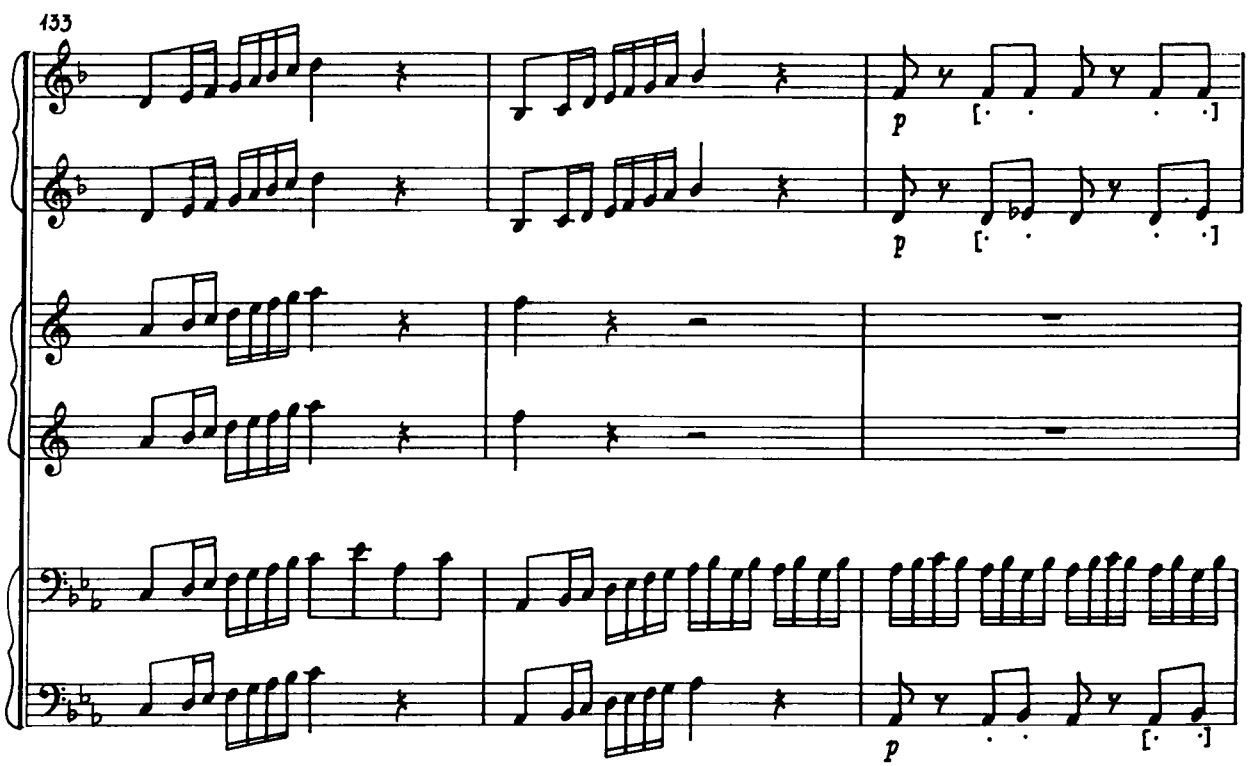

116

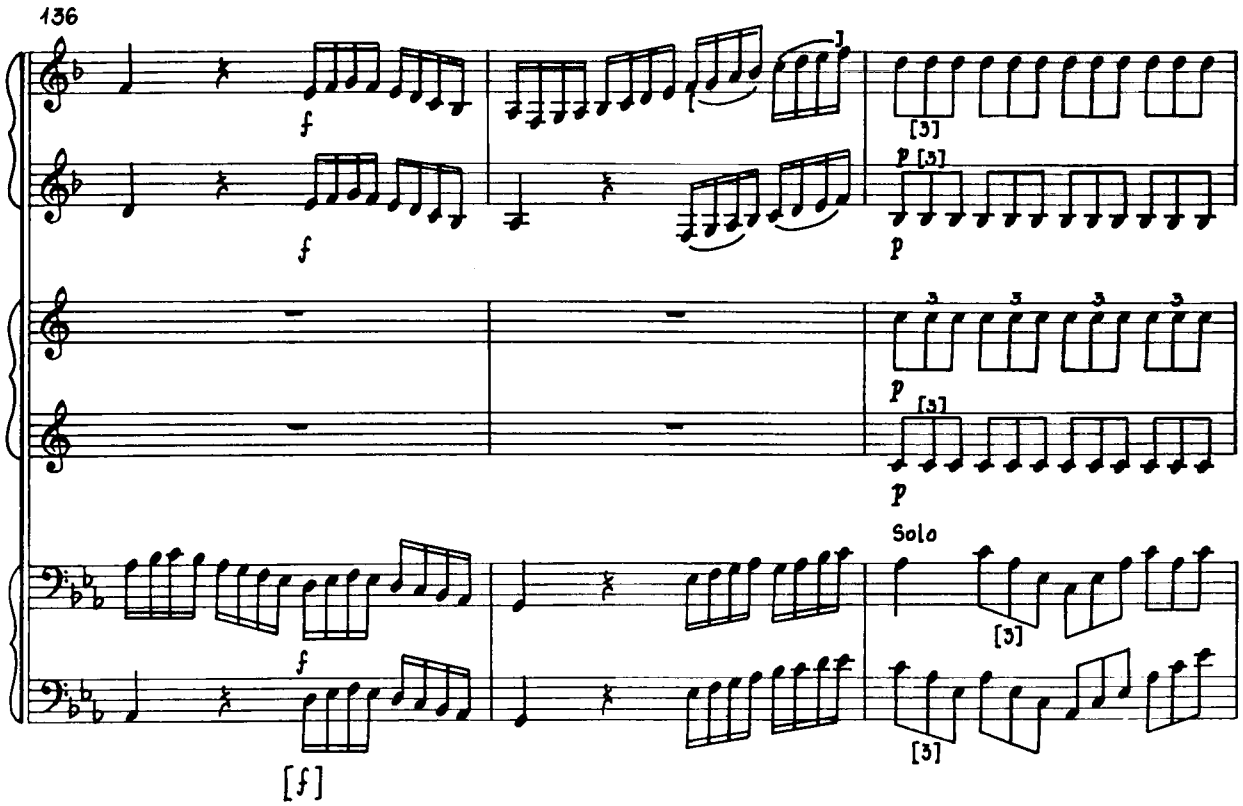

119

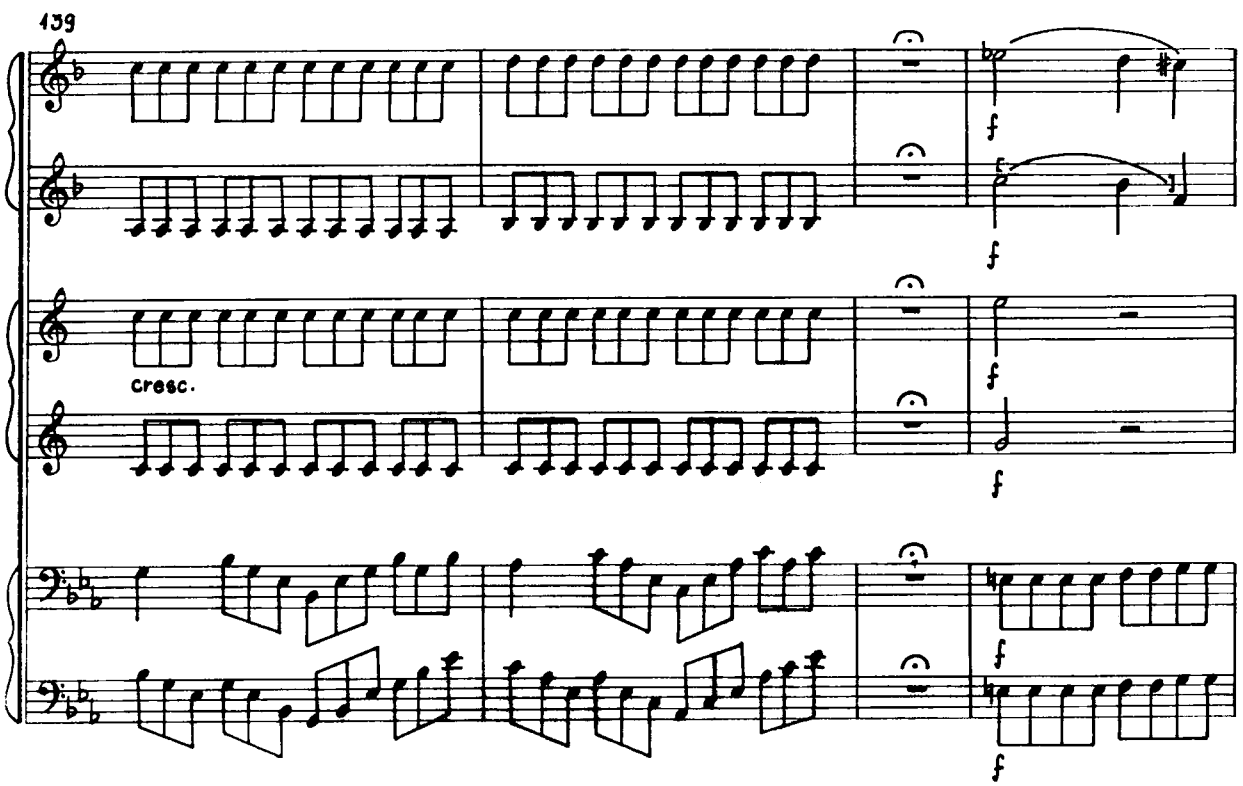

123

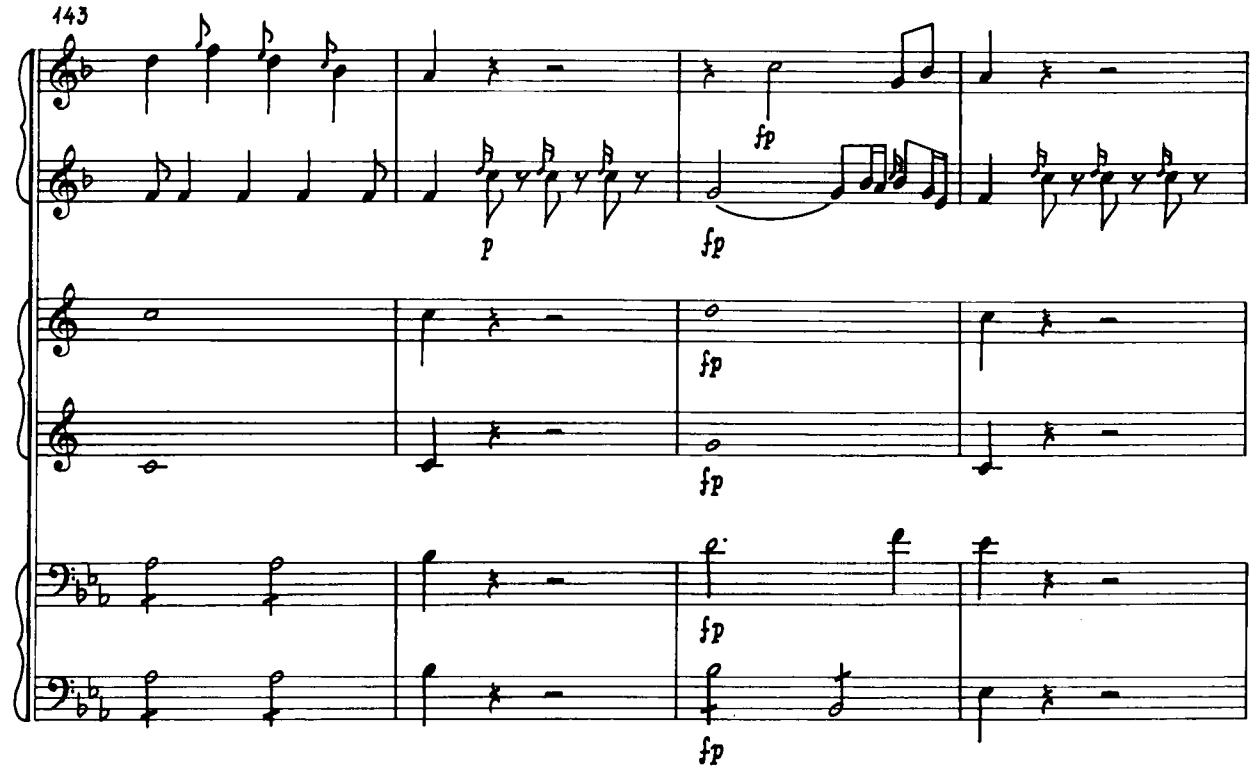

127

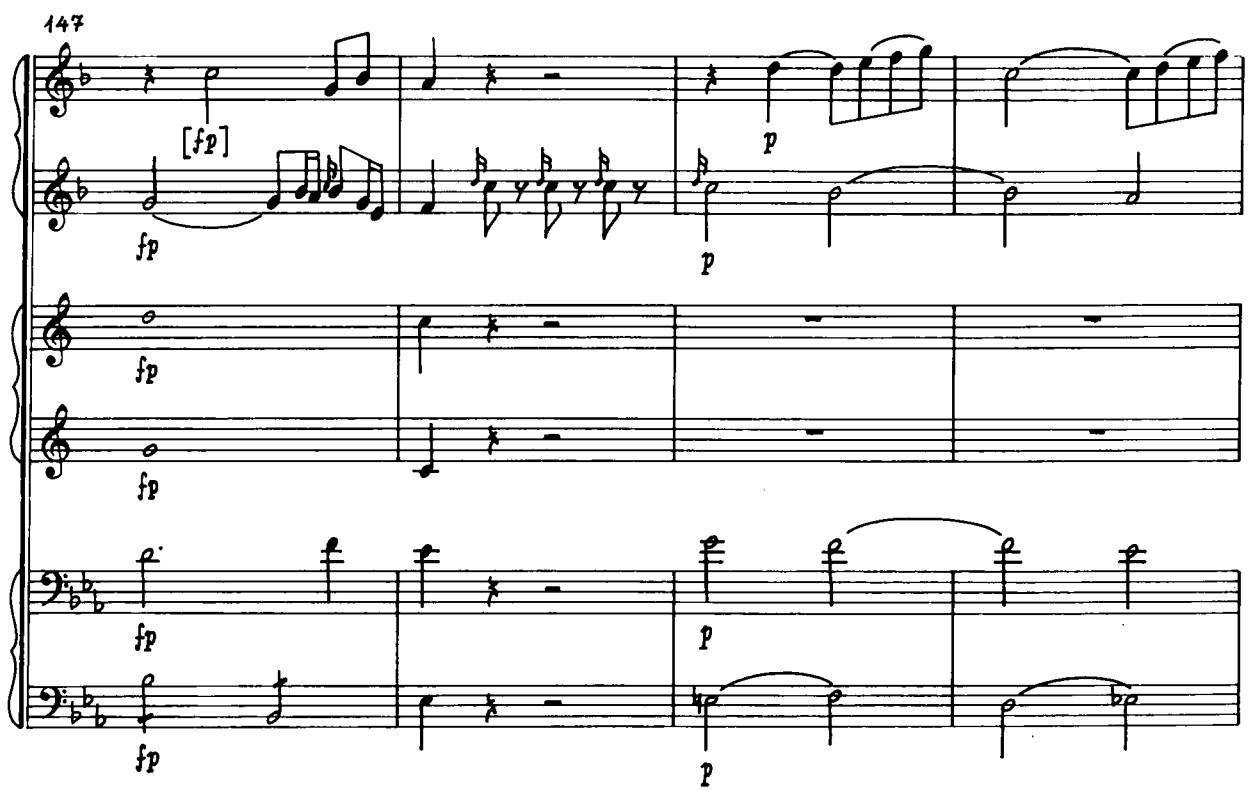

130
p
[f]
[p]
f
p
[f]
[p]
f
Solo
p
f
p
f

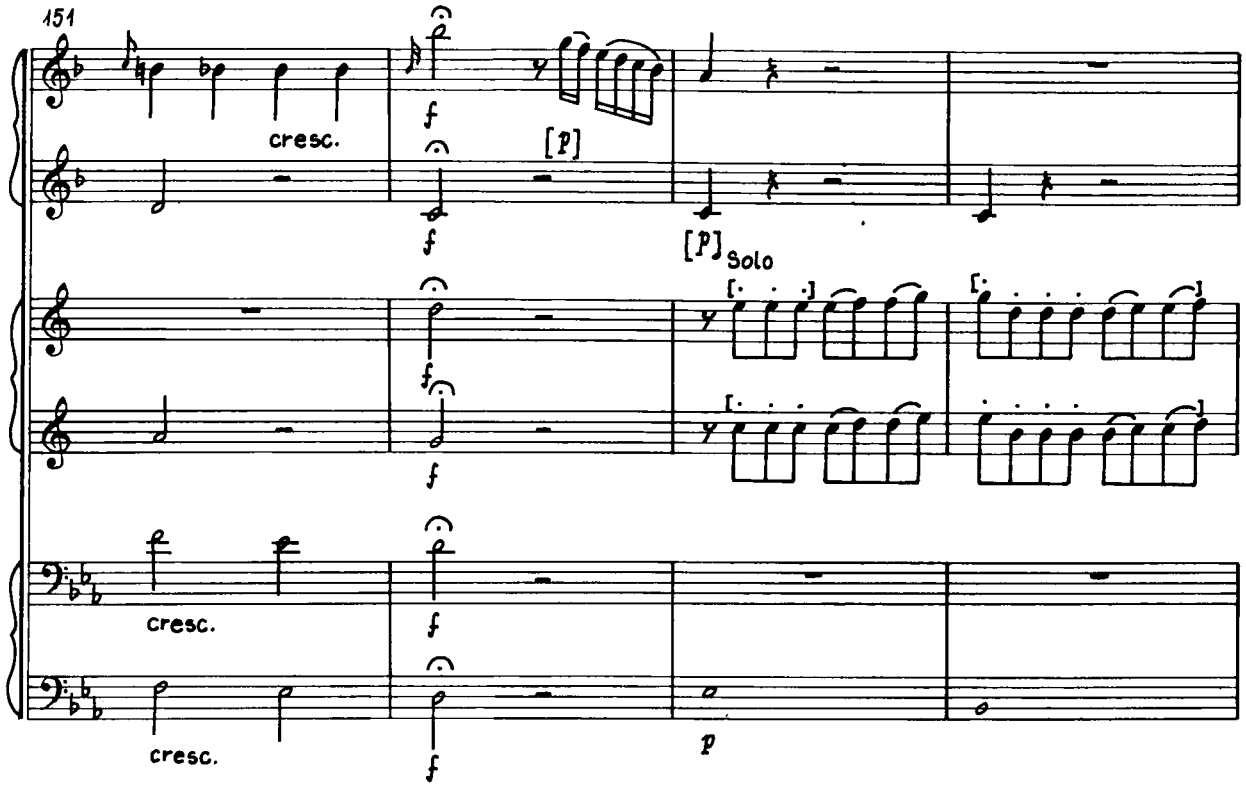

133
p
p
p

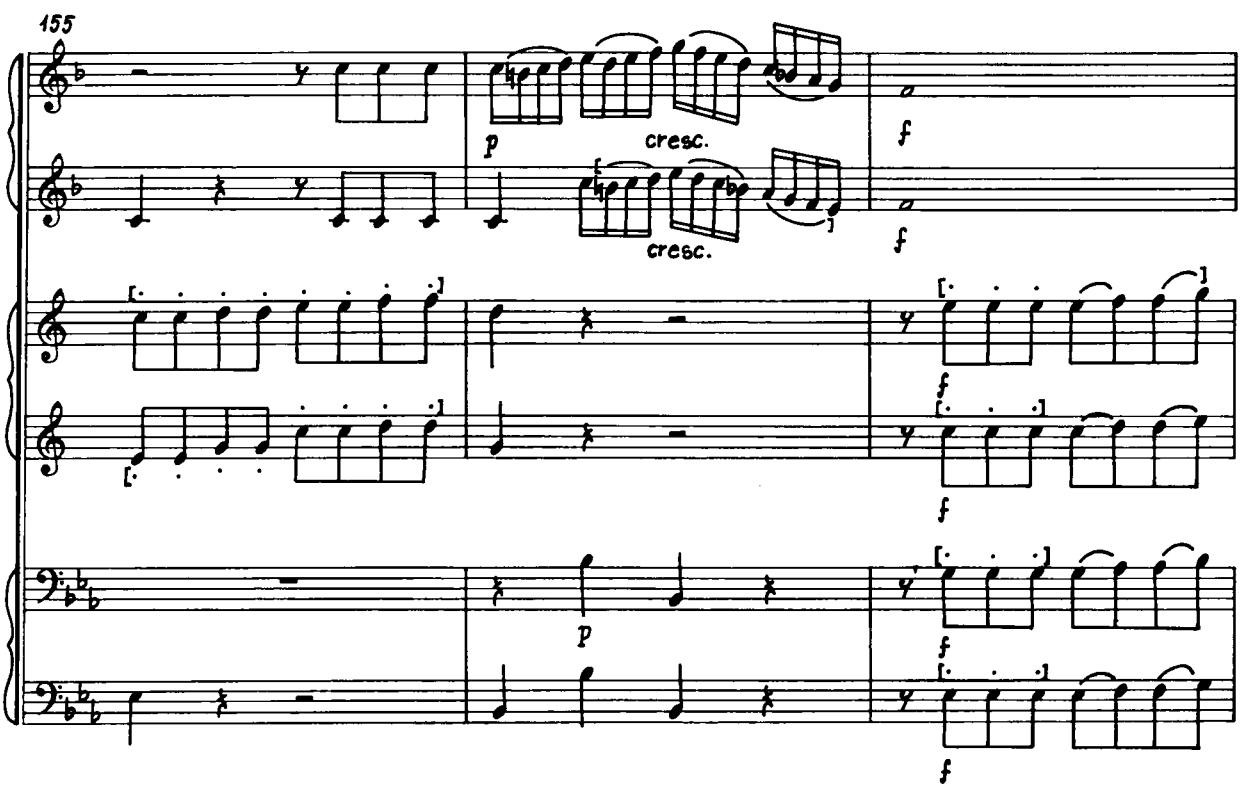

136
f
f
[3]
p [3]
p
p
[3]
p
Solo
[3]
f
[f]
[3]

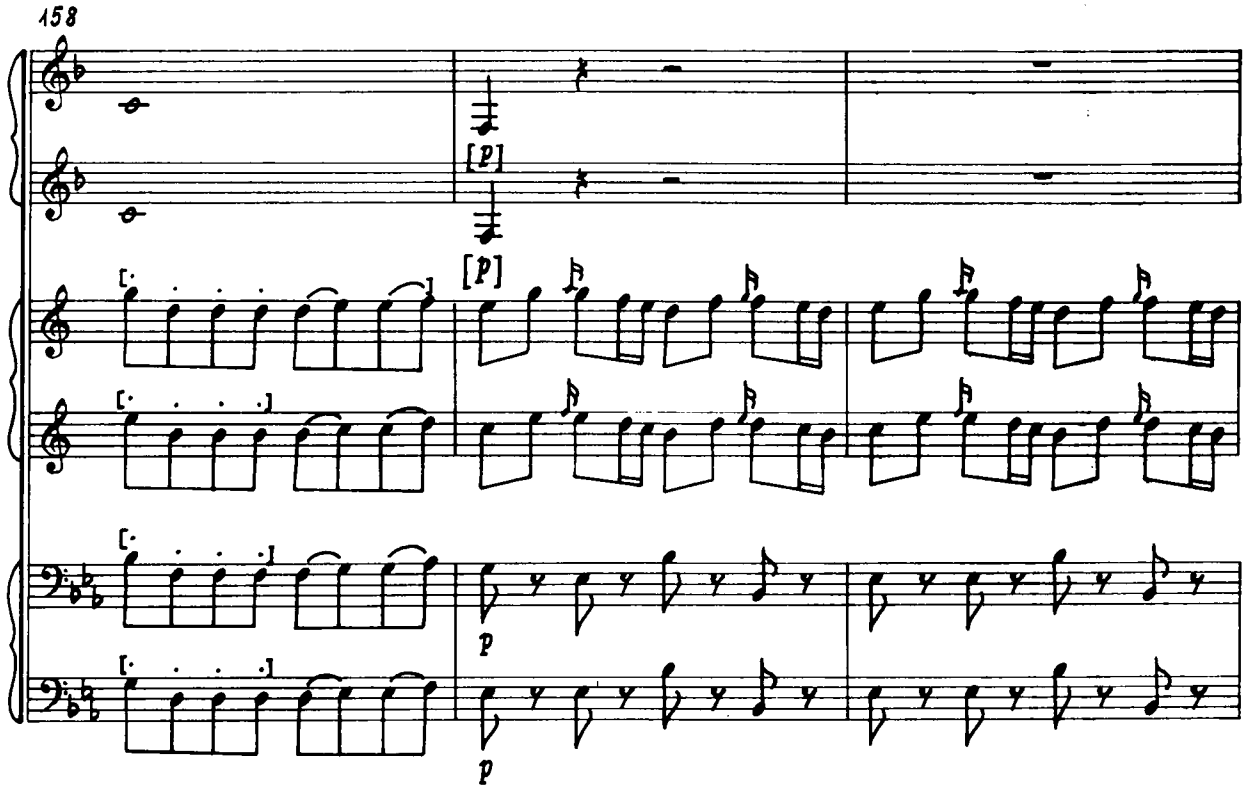

139
f
f
cresc.
f
f
f
f

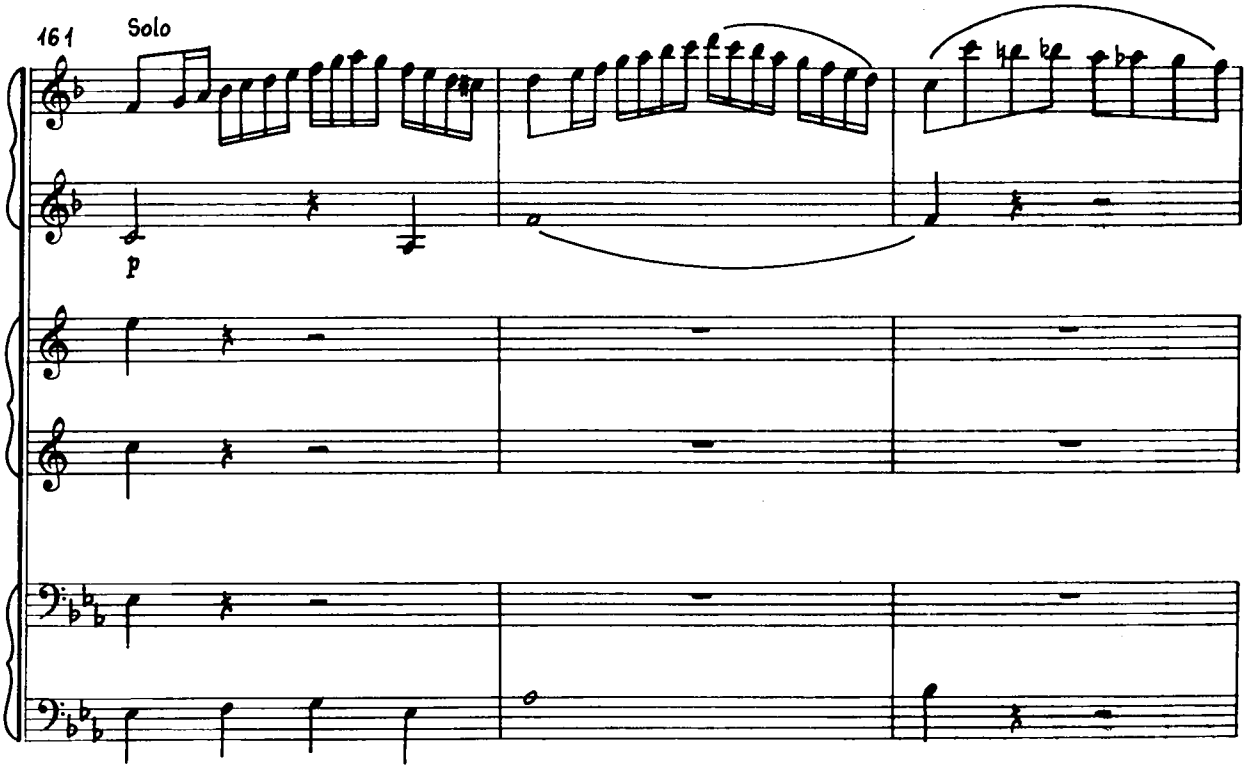

143
fp
p
fp
fp
fp
fp
fp

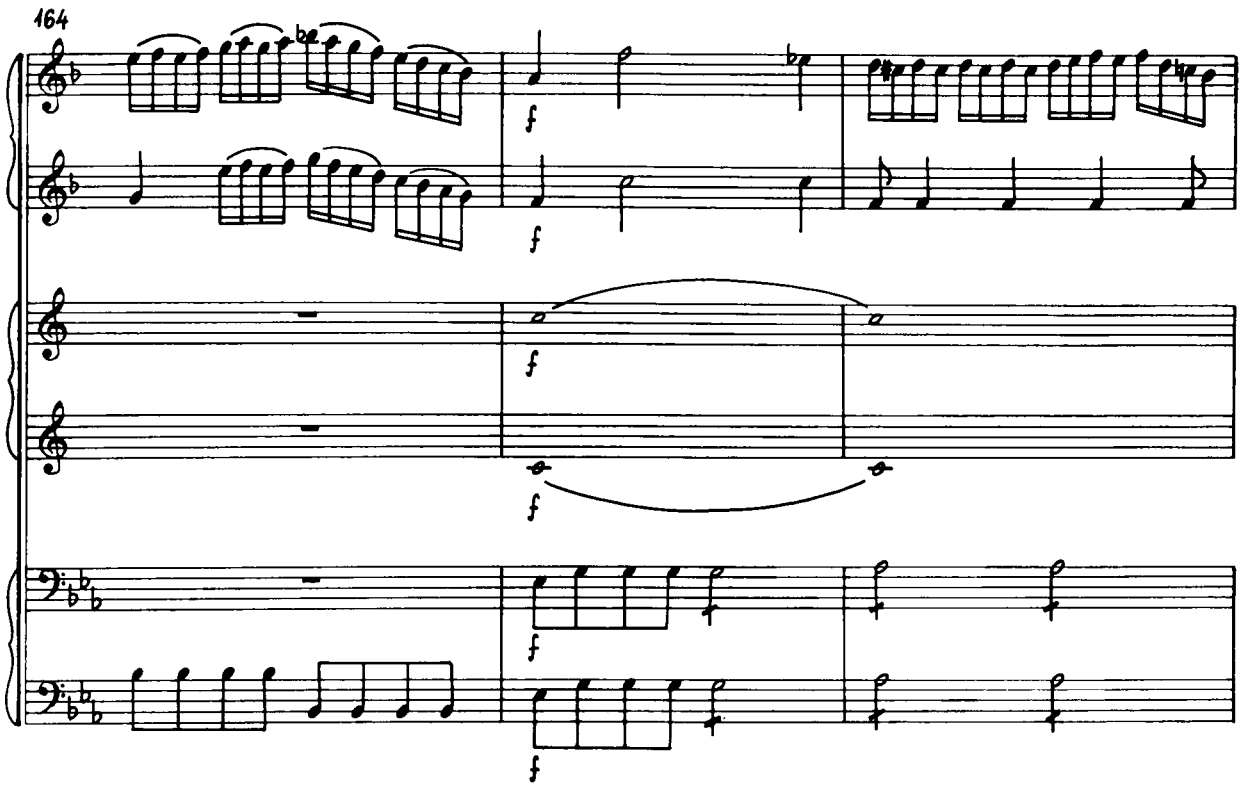

147
[fp]
fp
p
fp
fp
fp
p
fp
p

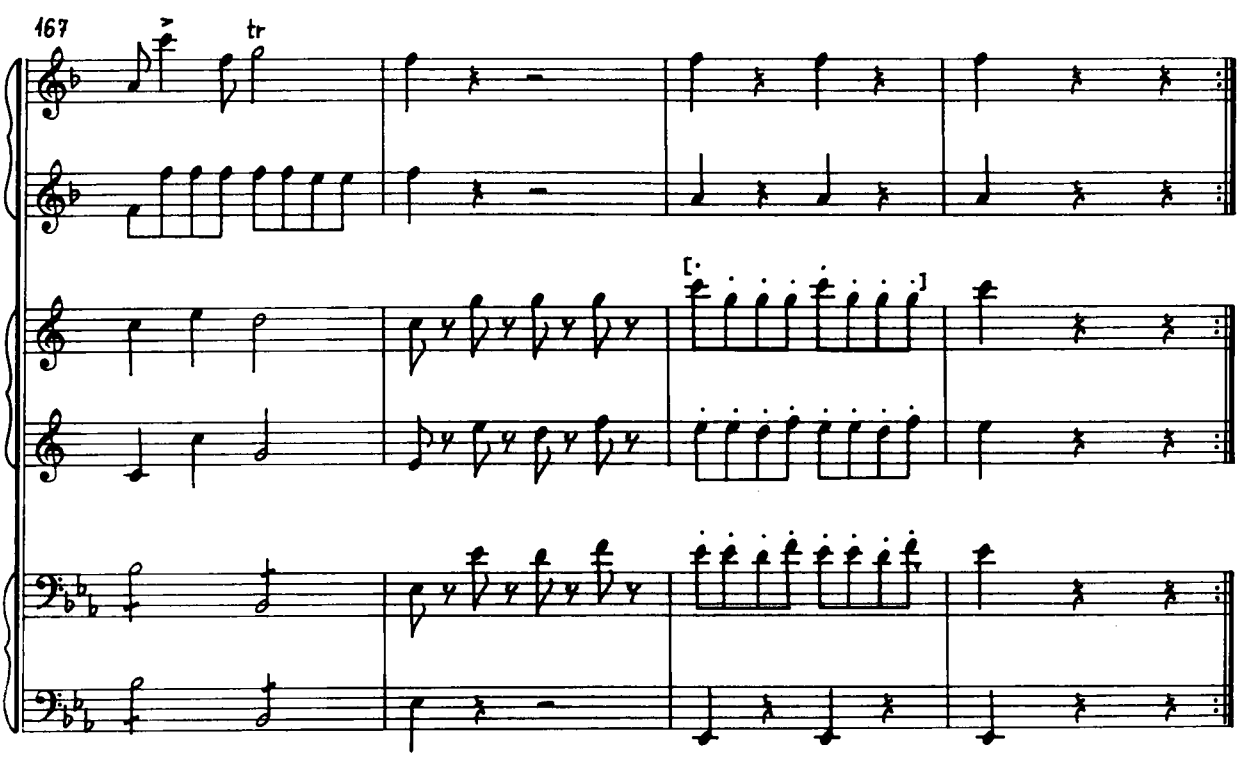

151
cresc.
f
[p]
[p] Solo
cresc.
cresc.
p


155
p
cresc.
cresc.
f
p

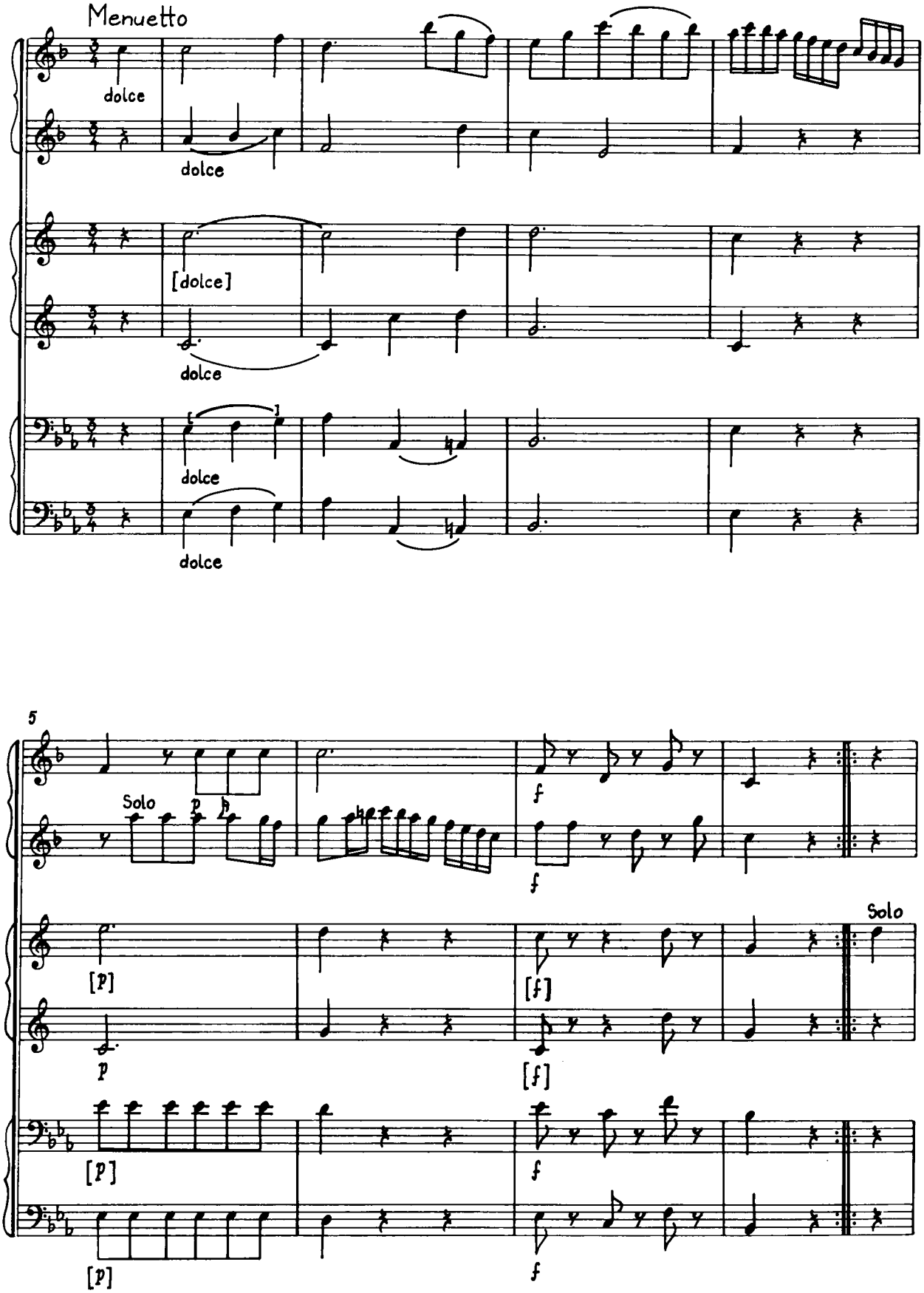

158
[p]
[p]
p
p

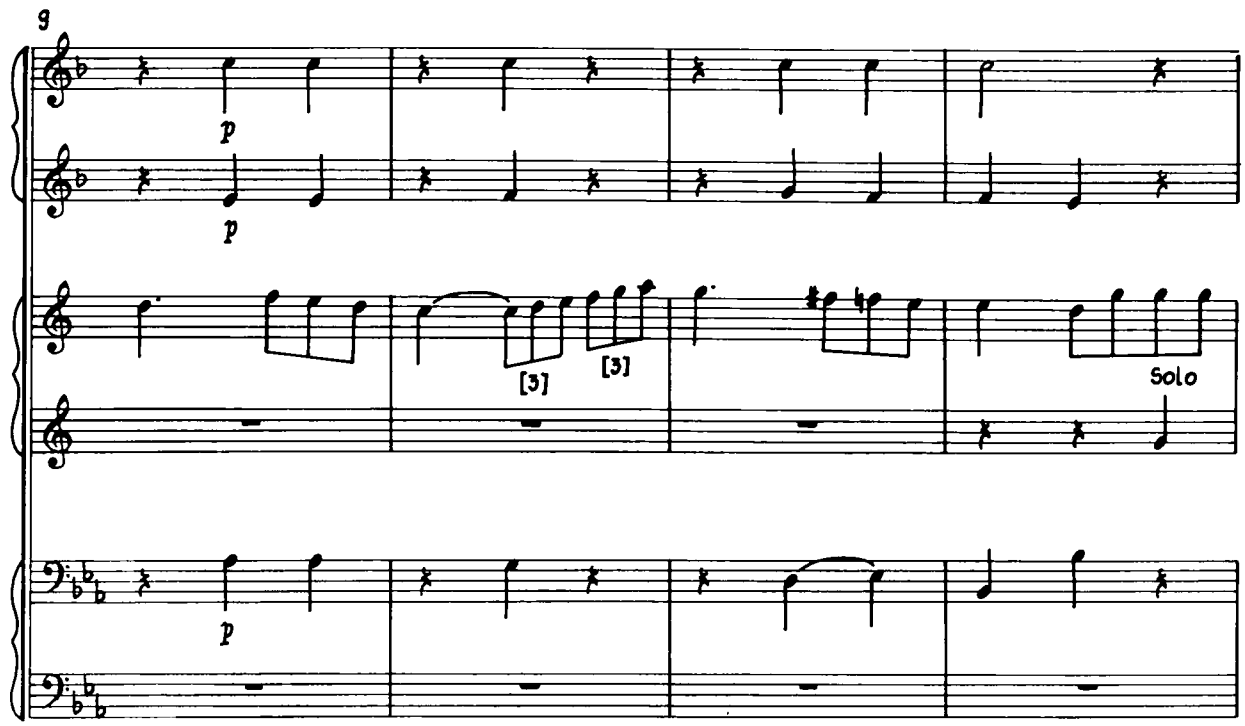

161
Solo
p

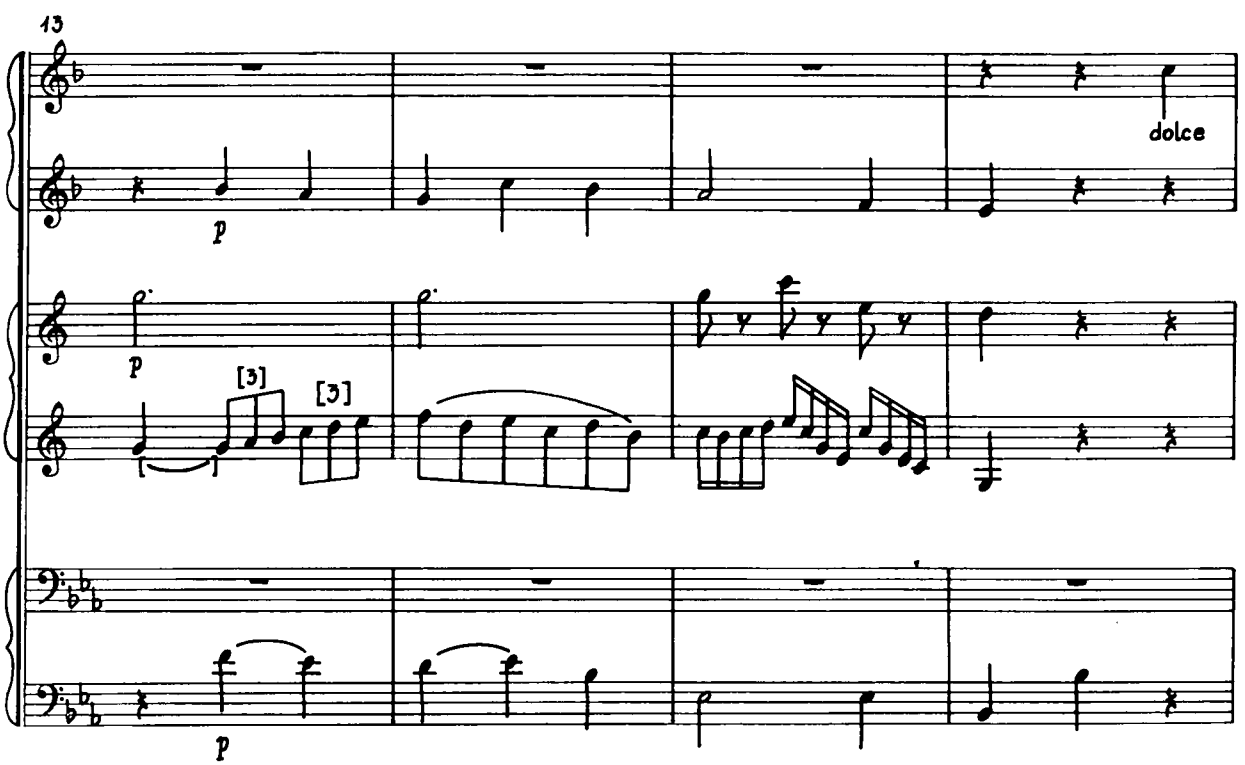

164
f
f
f
f

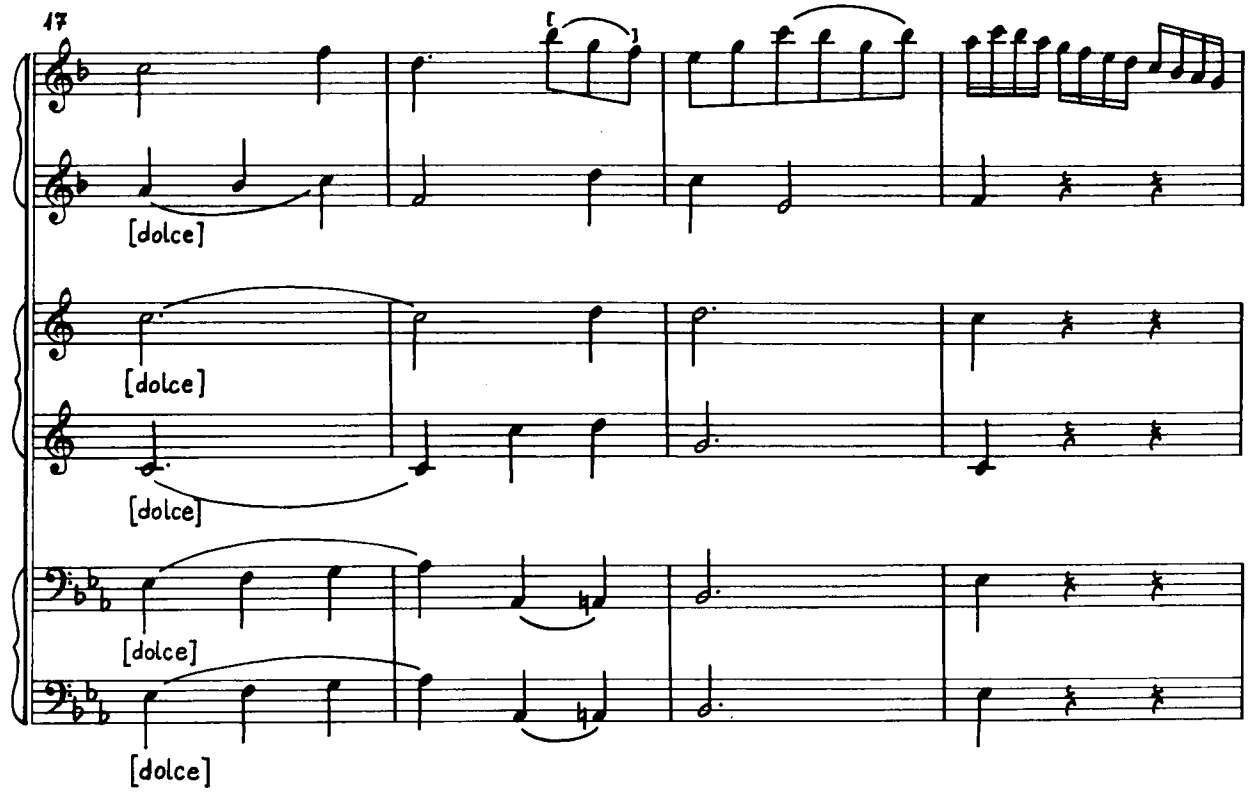

167
tr

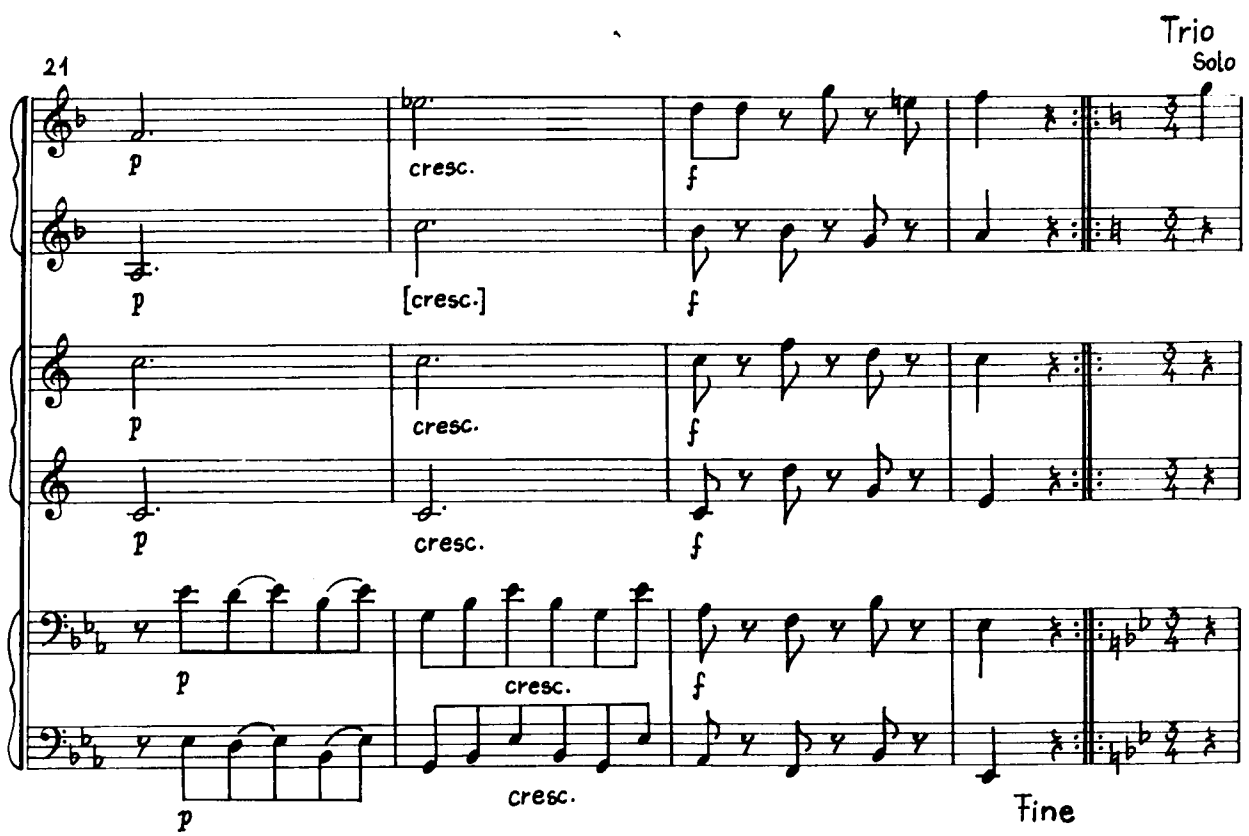
II.

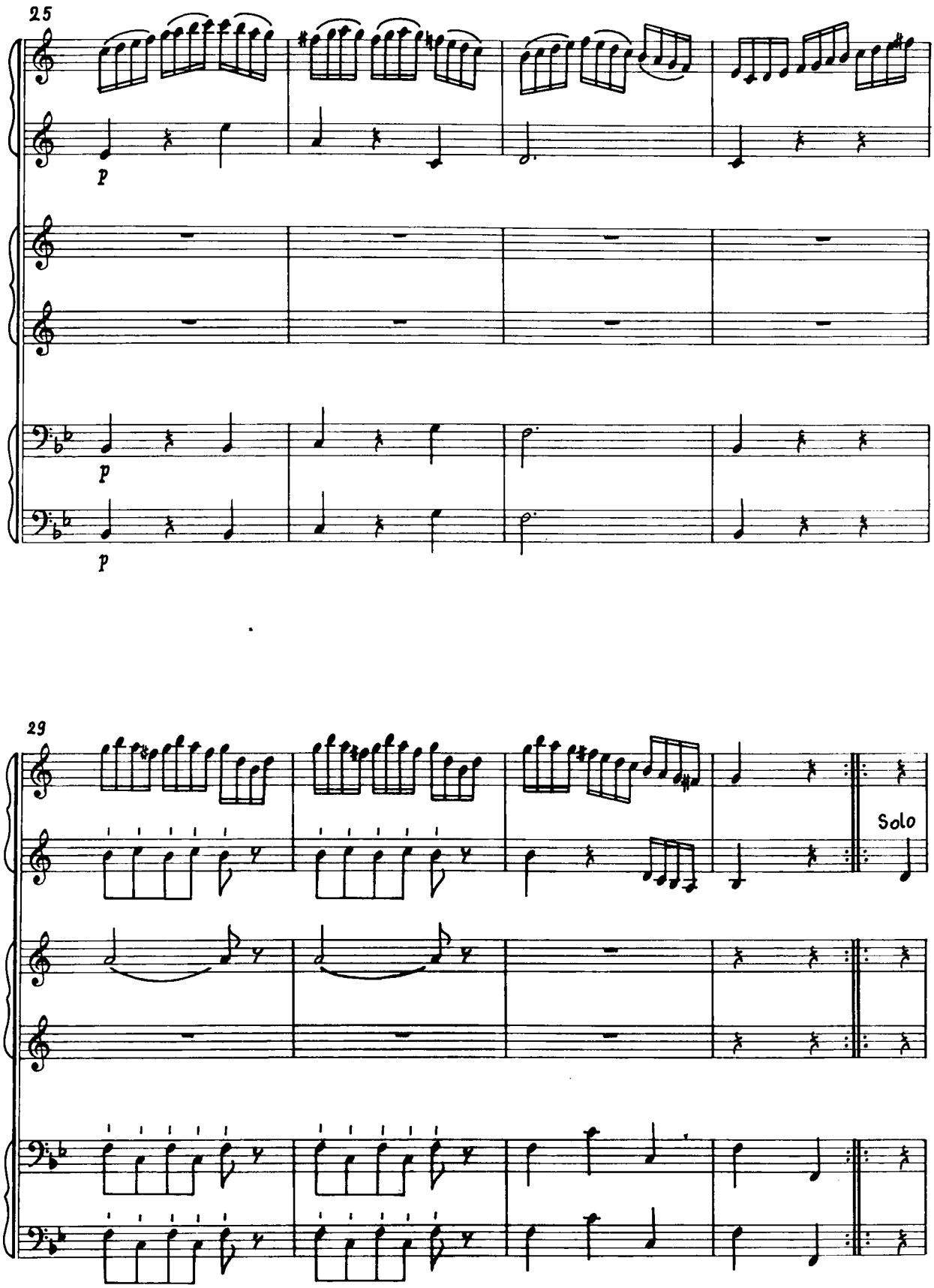

Menuetto
dolce
dolce
[dolce]
dolce
dolce
dolce
5
Solo
p
f
f
Solo
[p]
p
[f]
[f]
[p]
f
[p]
f

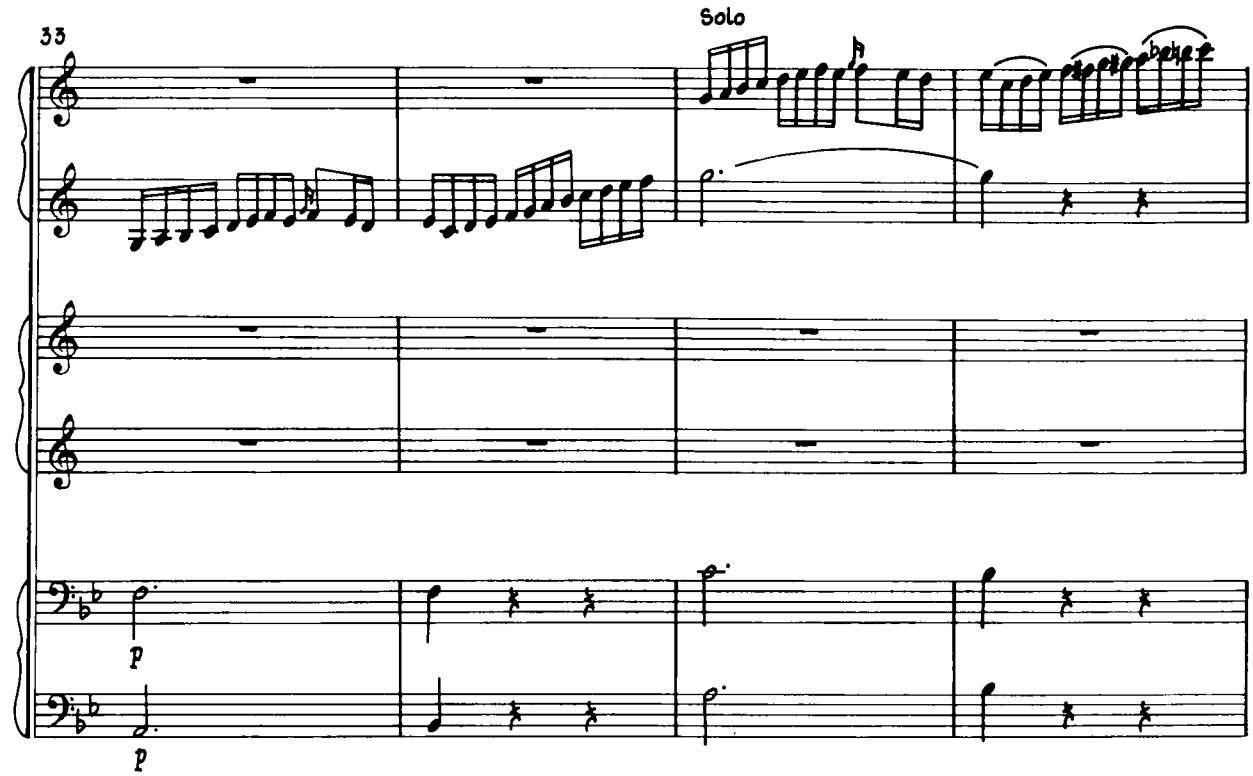

9
p
p
[3]
[3]
Solo
p

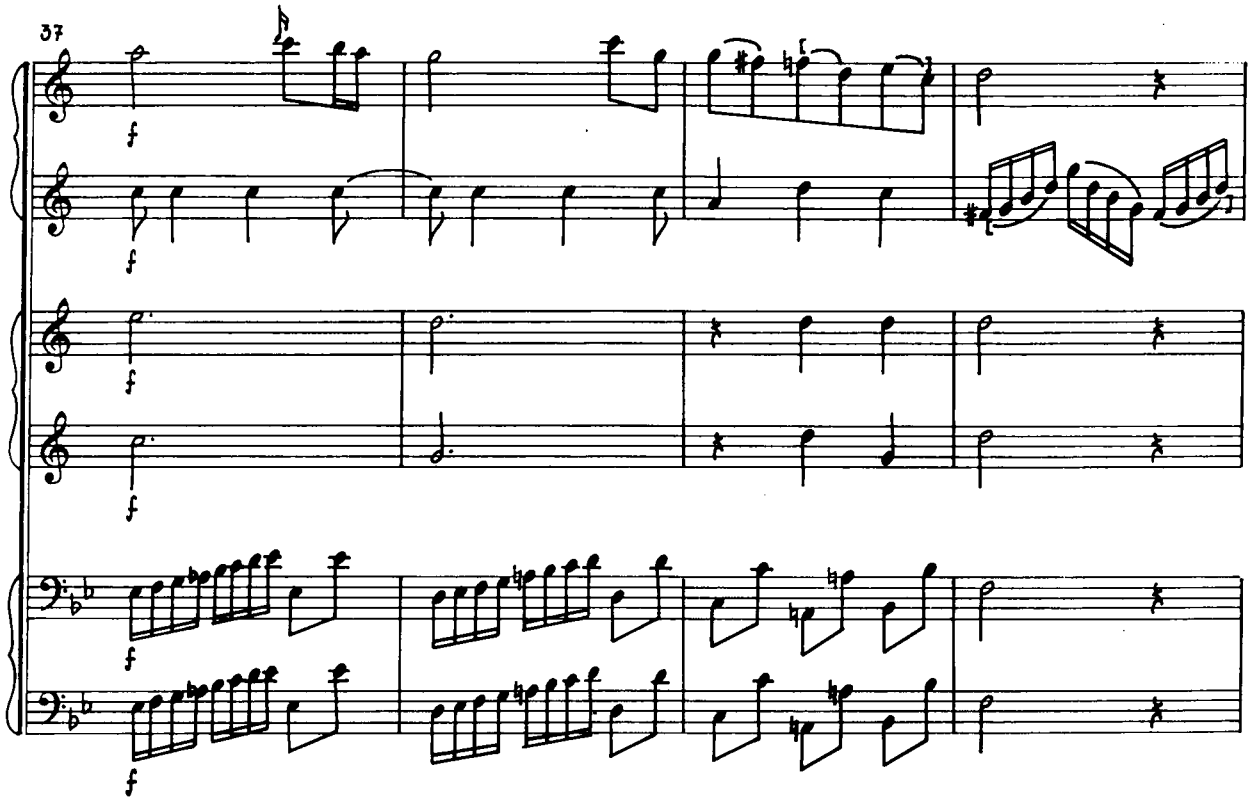

13
dolce
p
p
[3]
[3]
p

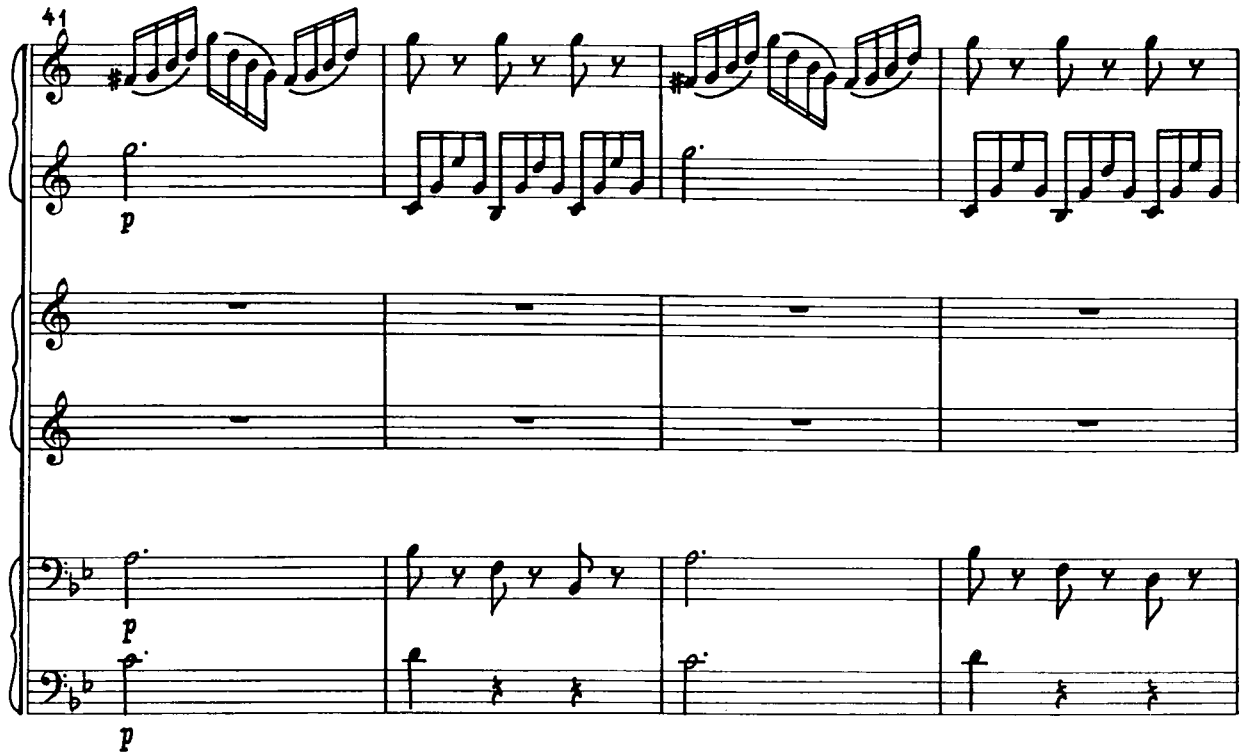

17
[dolce]
[dolce]
[dolce]
[dolce]

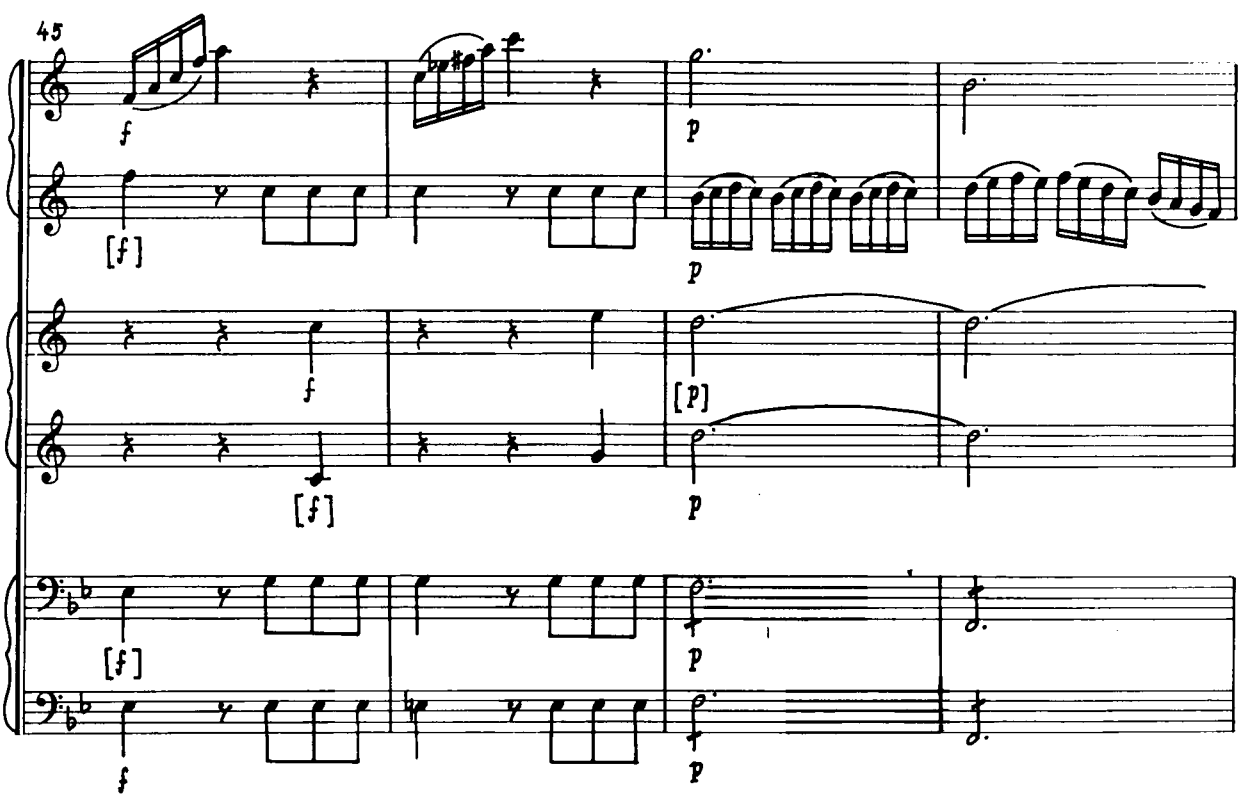

Trio
Solo
21
p
cresc.
f
[cresc.]
Fine

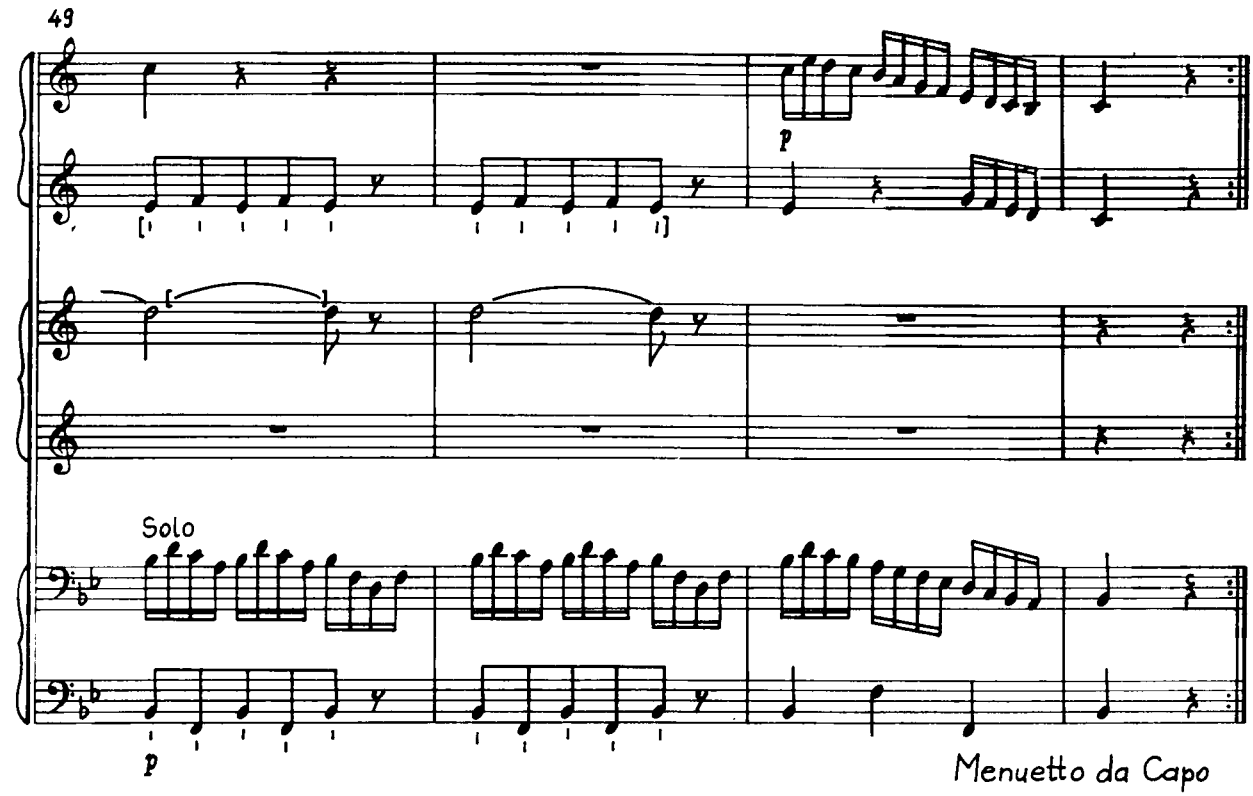

25
p
p
p
29
Solo


33
Solo
p
p

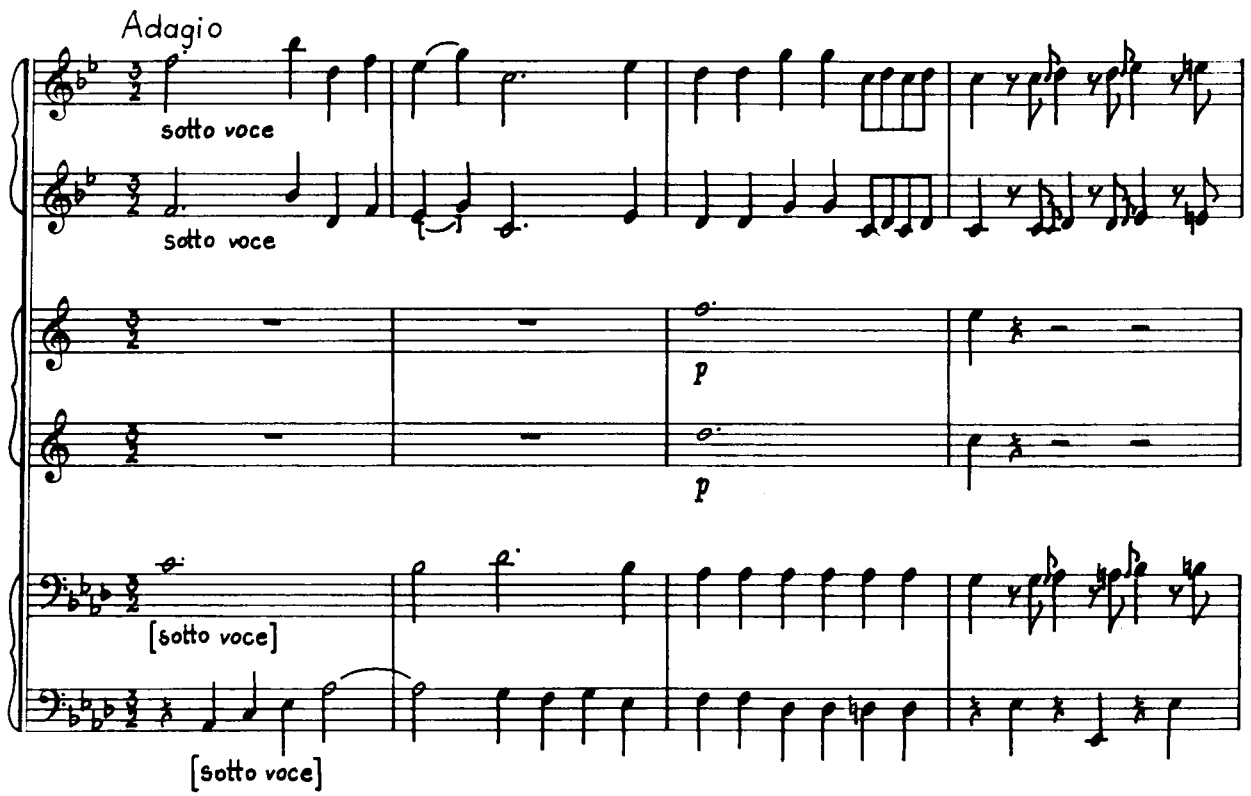

37
f
f
f
f
f
f

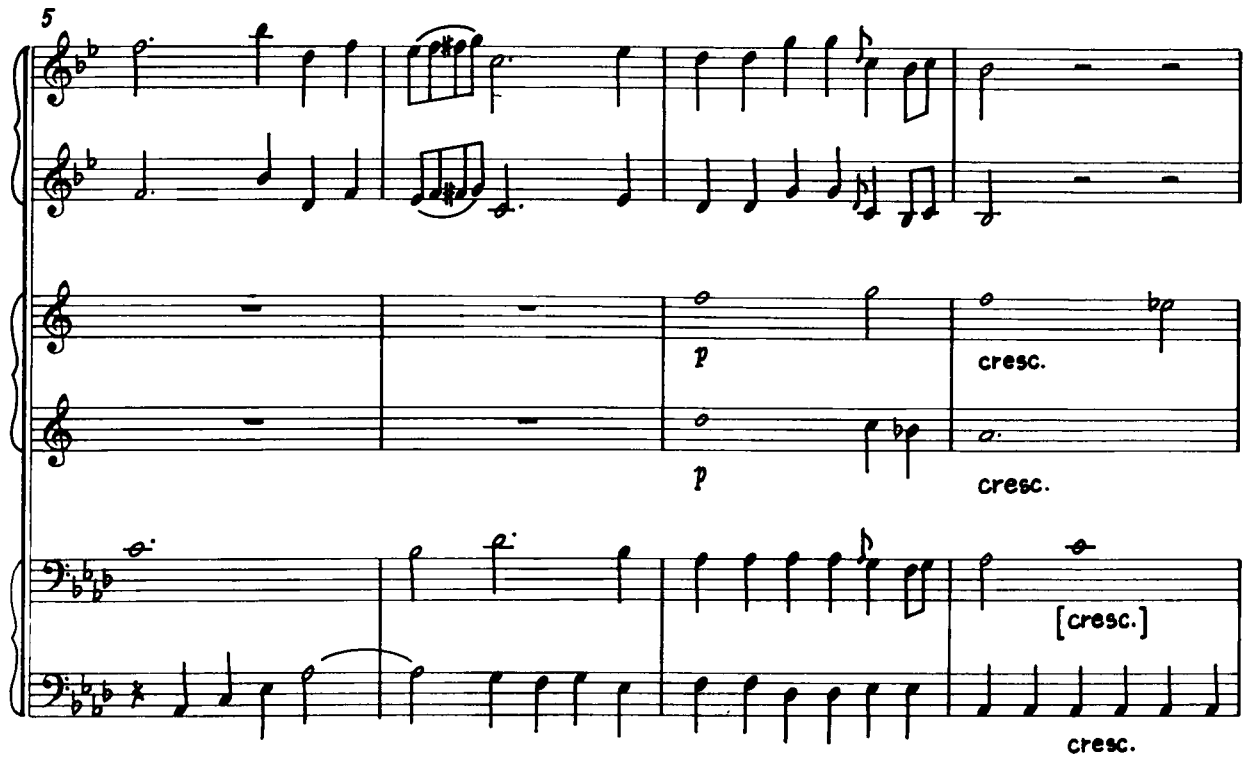

41
p
p
p

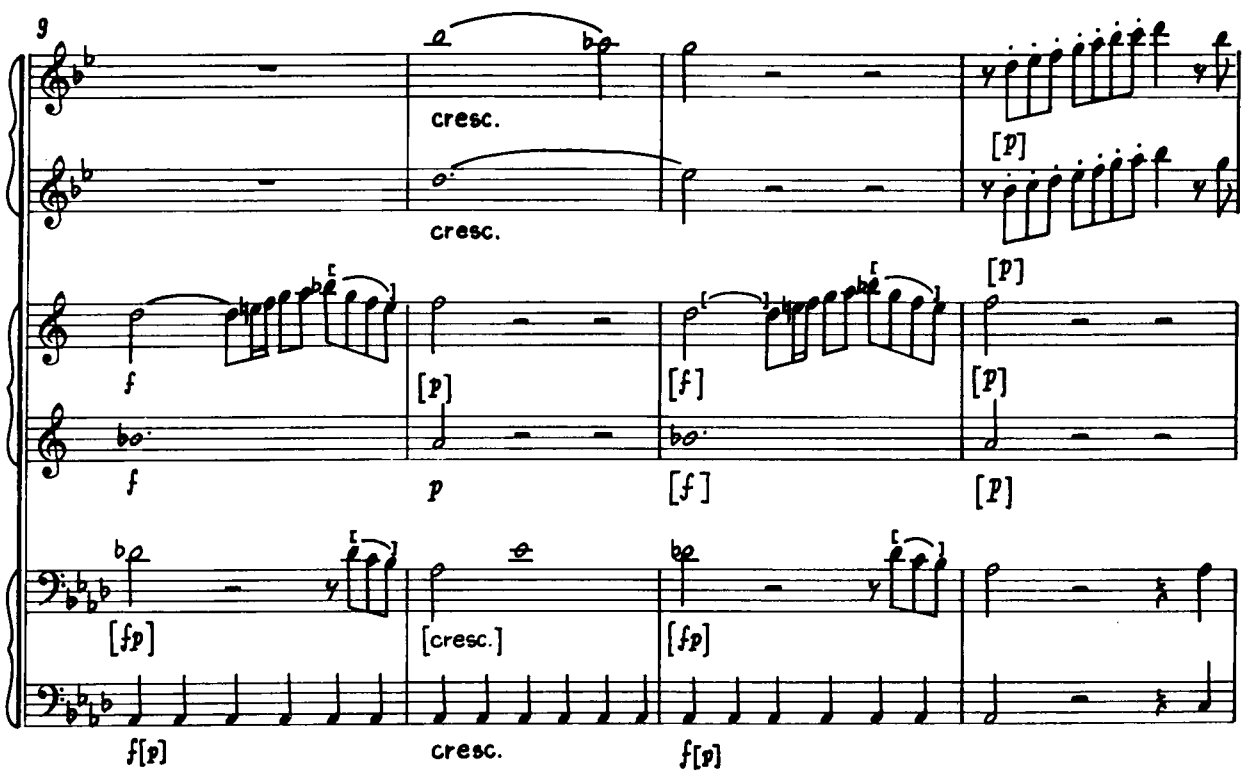

45
f
[f]
p
p
f
[p]
[f]
p
[f]
p
f
p

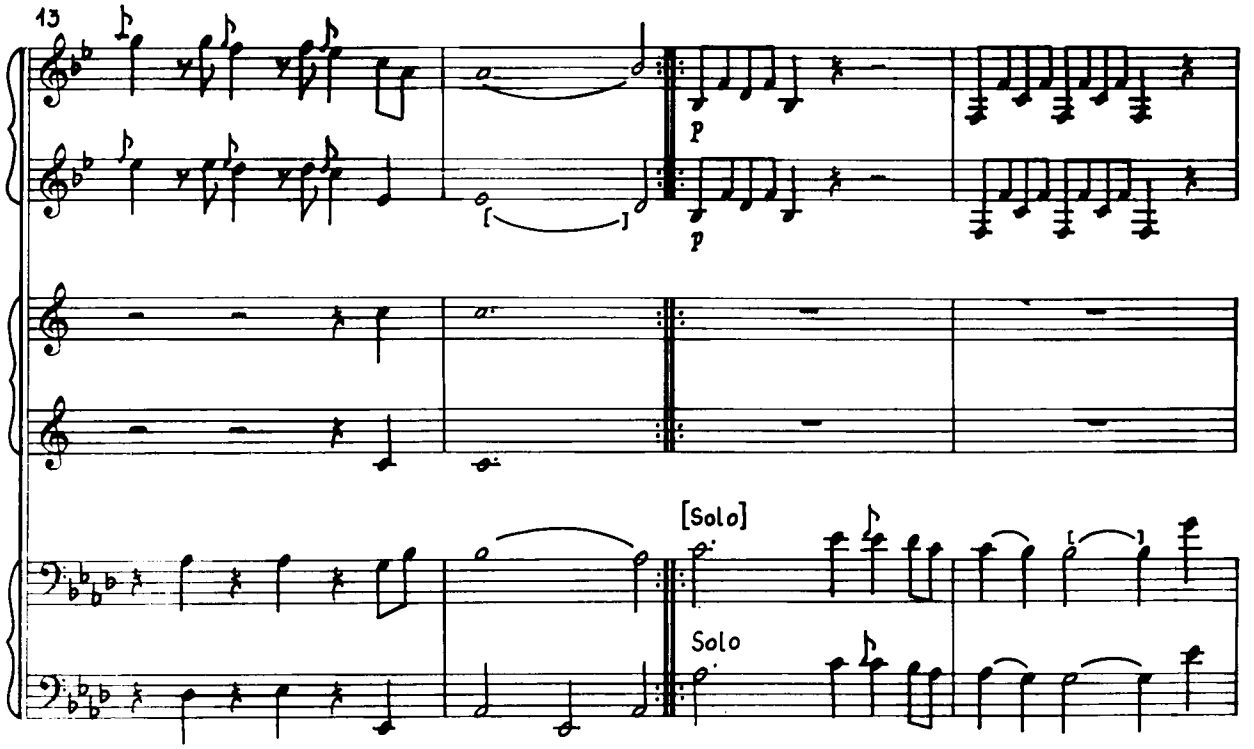

49
p
Solo
p
Menuetto da Capo

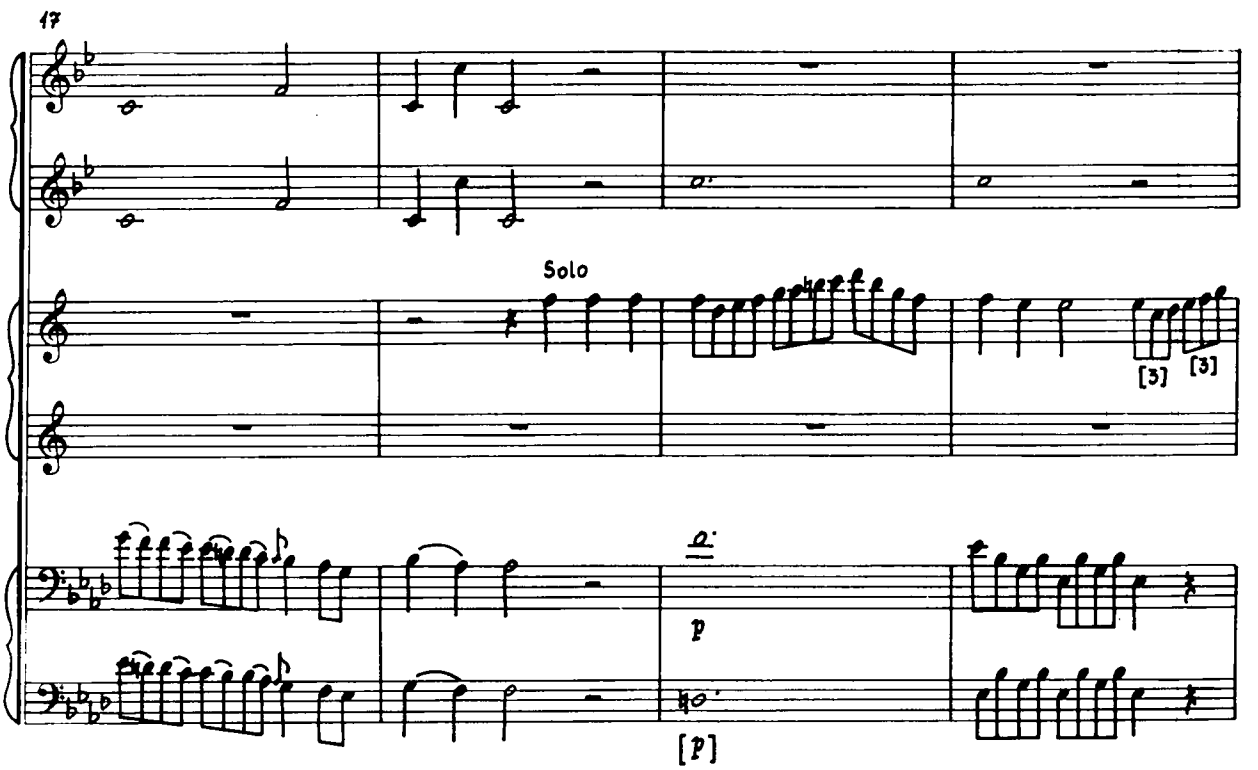
III.

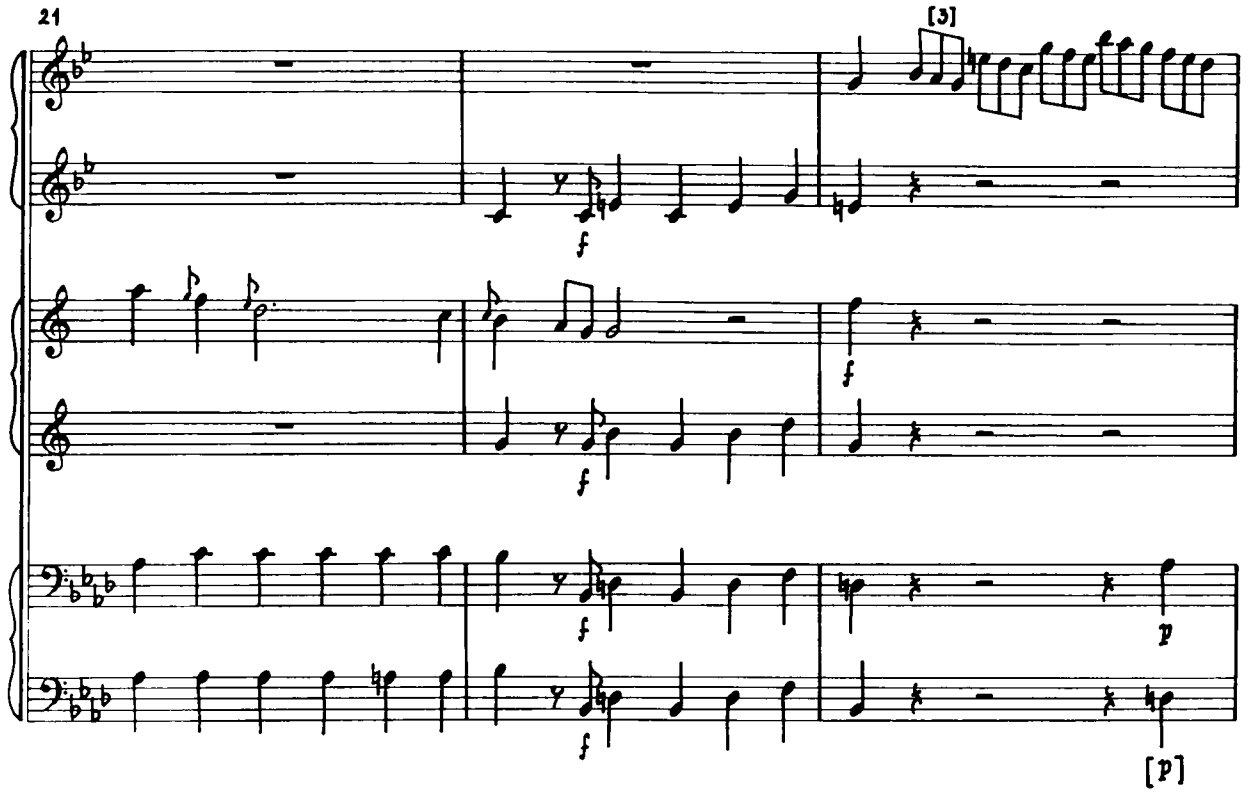

Adagio
sotto voce
sotto voce
p
p
[sotto voce]
[sotto voce]

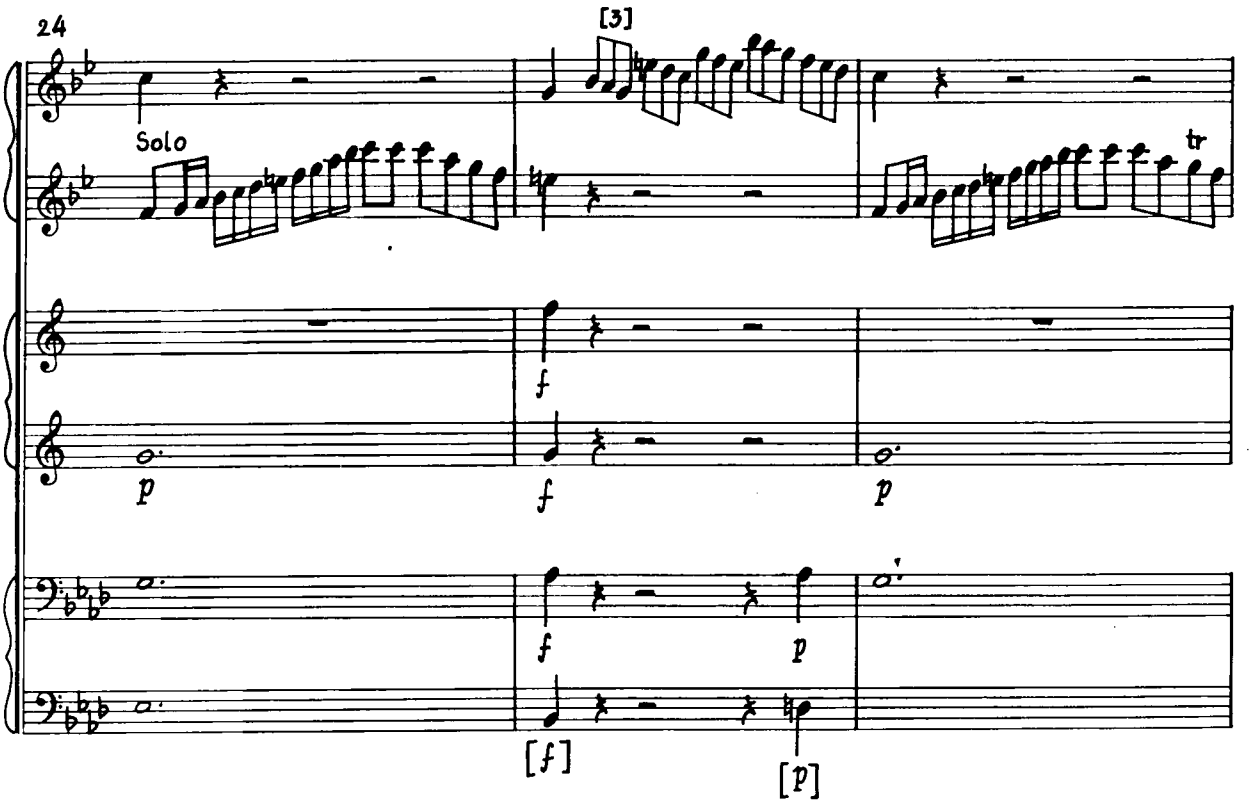

5
p
cresc.
p
cresc.
[cresc.]
cresc.

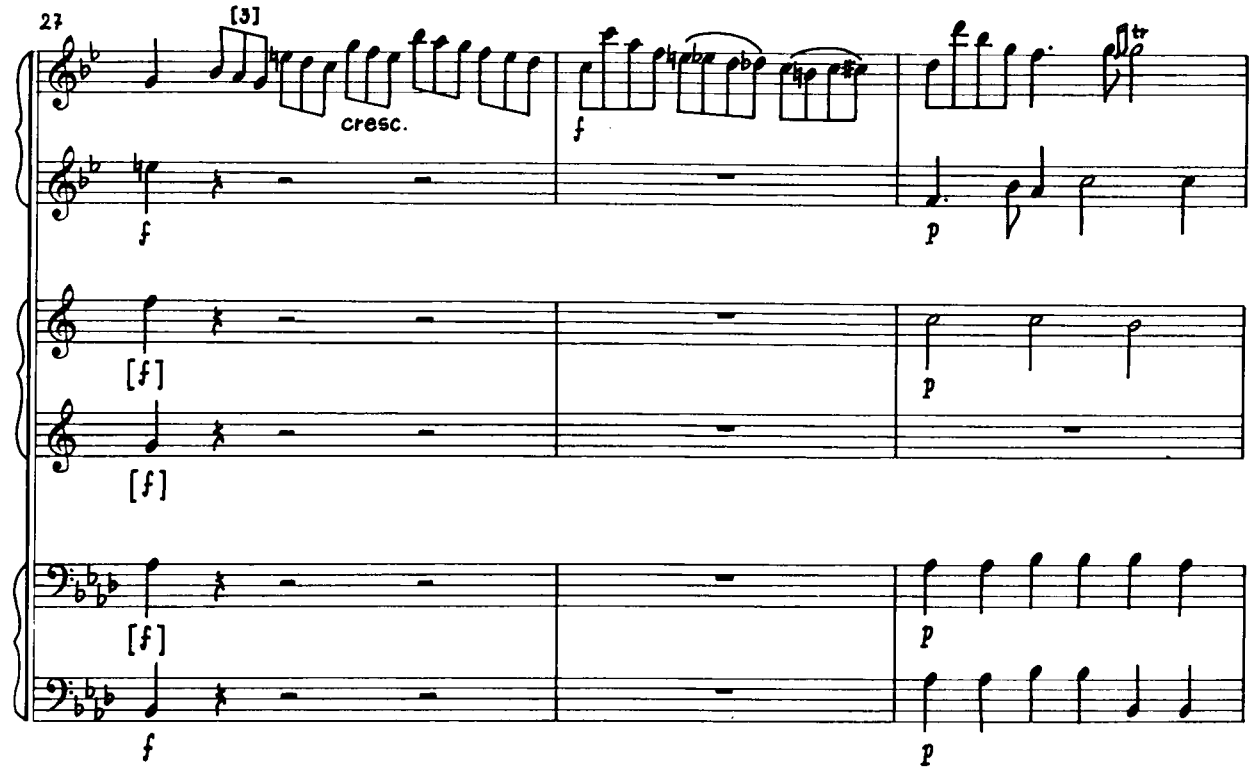

9
cresc.
cresc.
[p]
[p]
f
f
[p]
p
[f]
[f]
[p]
[p]
[fp]
[cresc.]
[fp]
f[p]
cresc.
f[p]

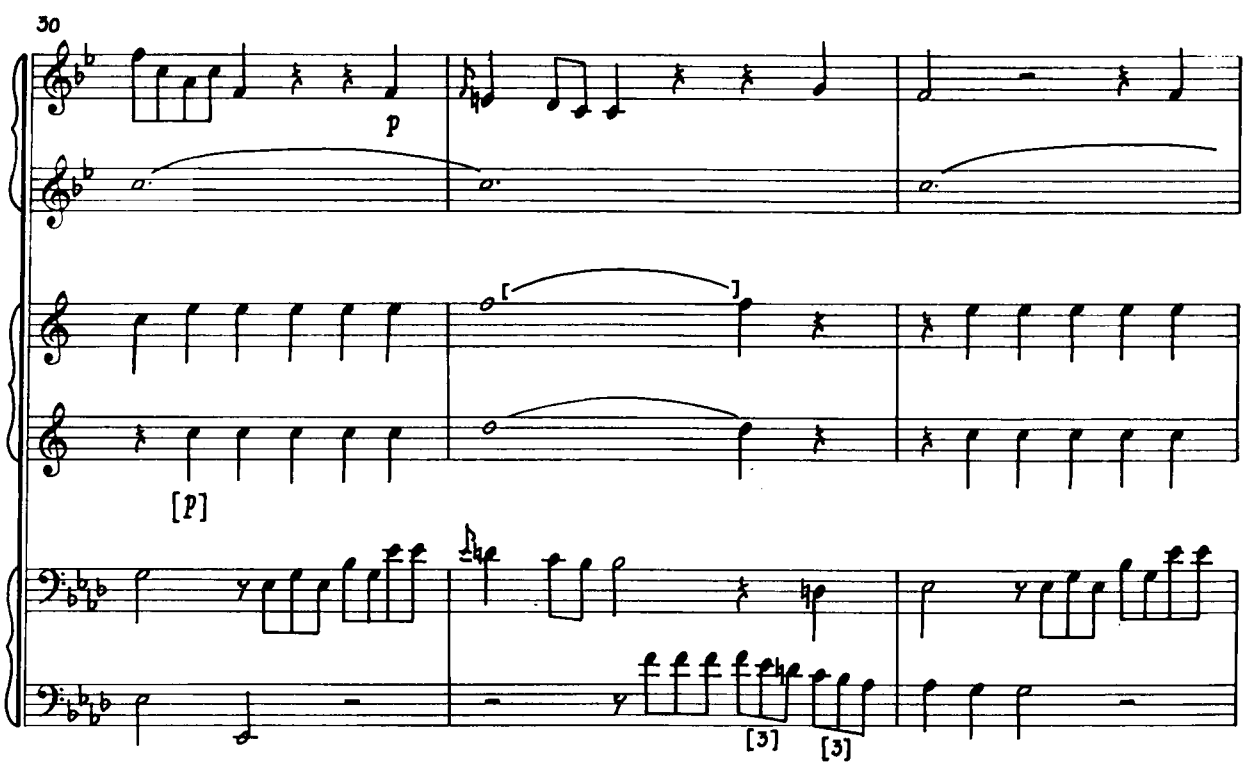

13
p
p
[Solo]
Solo

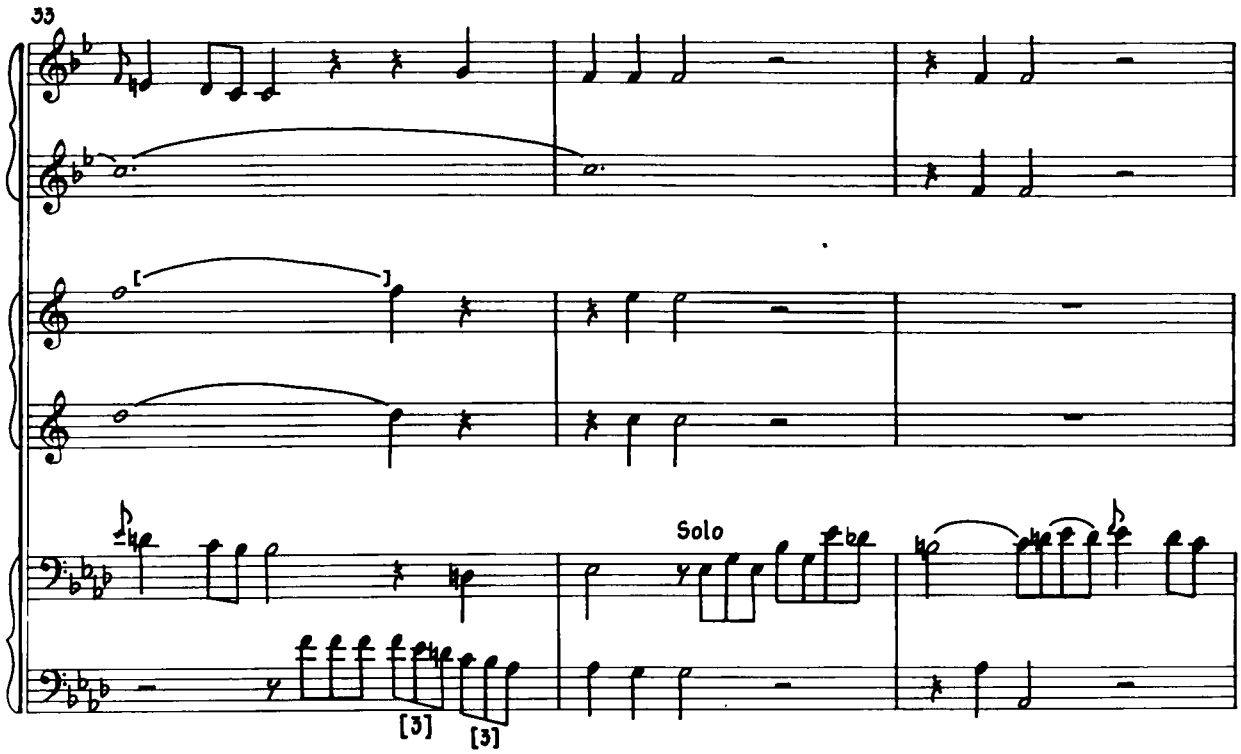

17
Solo
[3]
[3]
p
[p]

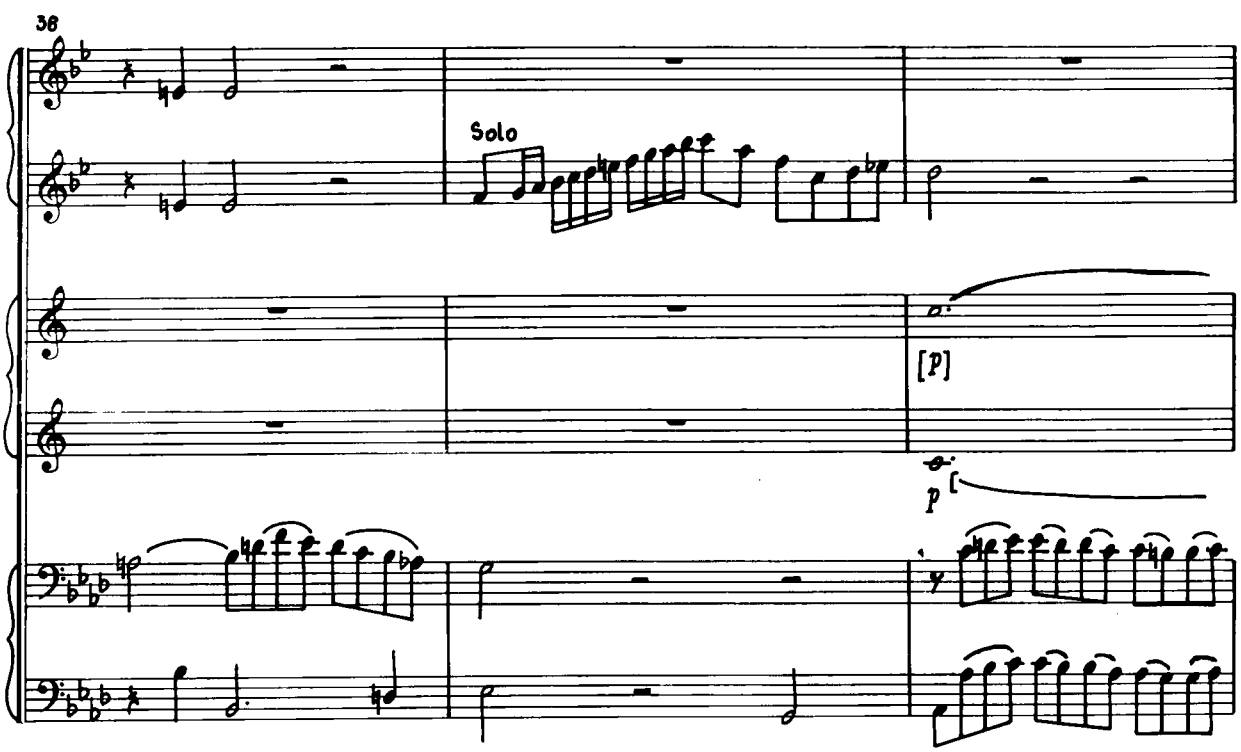

21
[3]
f
f
f
f
f
p
[p]

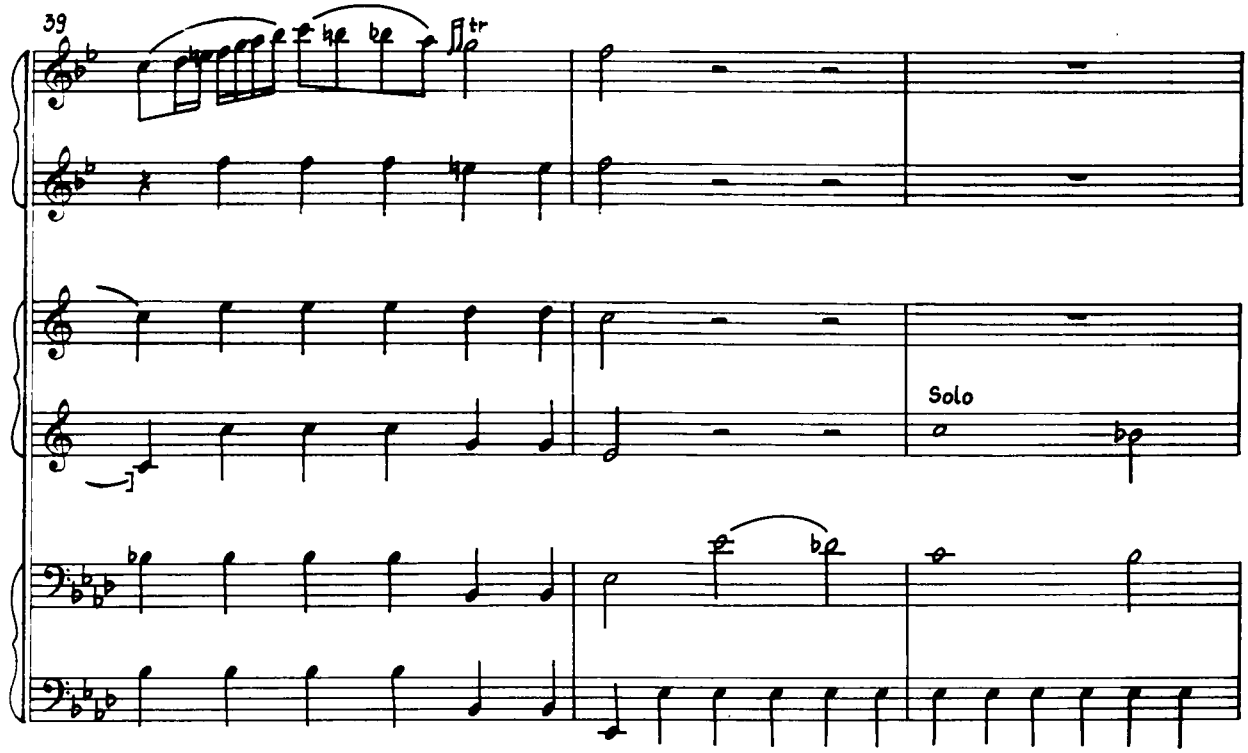

24
[3]
Solo
tr
f
p
f
p
f
p
[f]
[p]

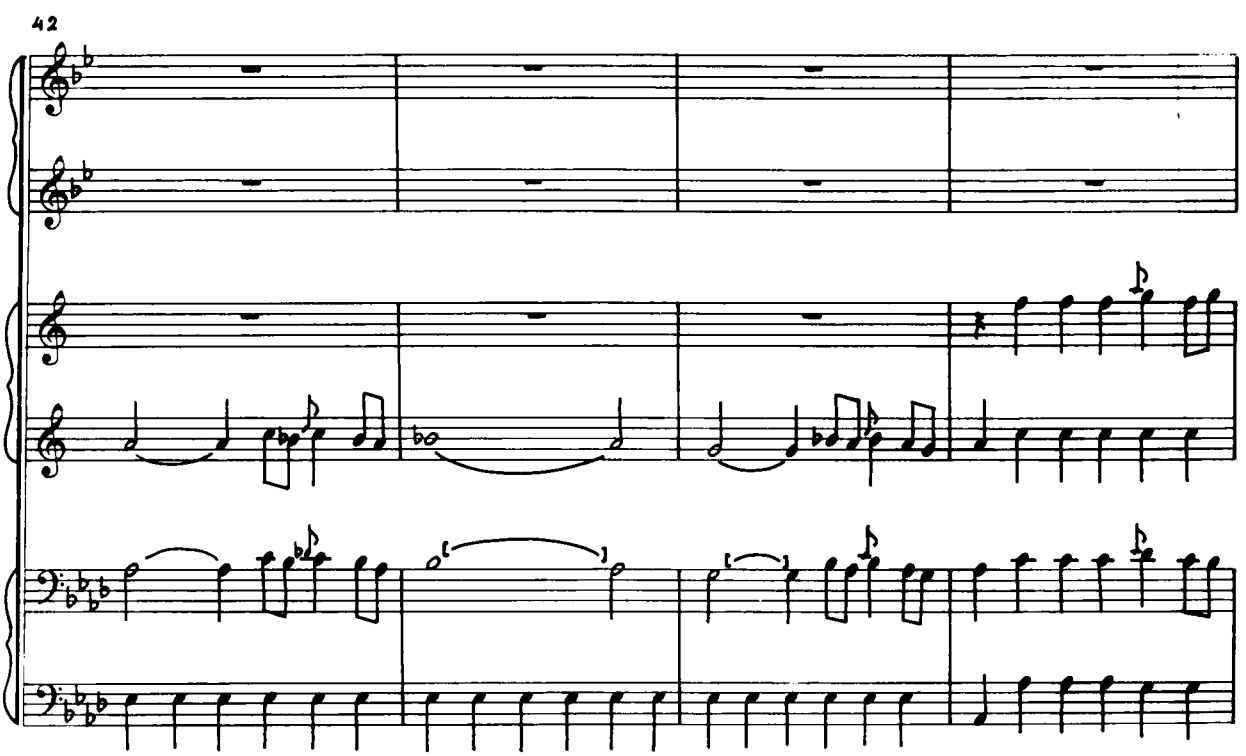

27
[3]
cresc.
f
f
p
[f]
p
[f]
[f]
p
f
p

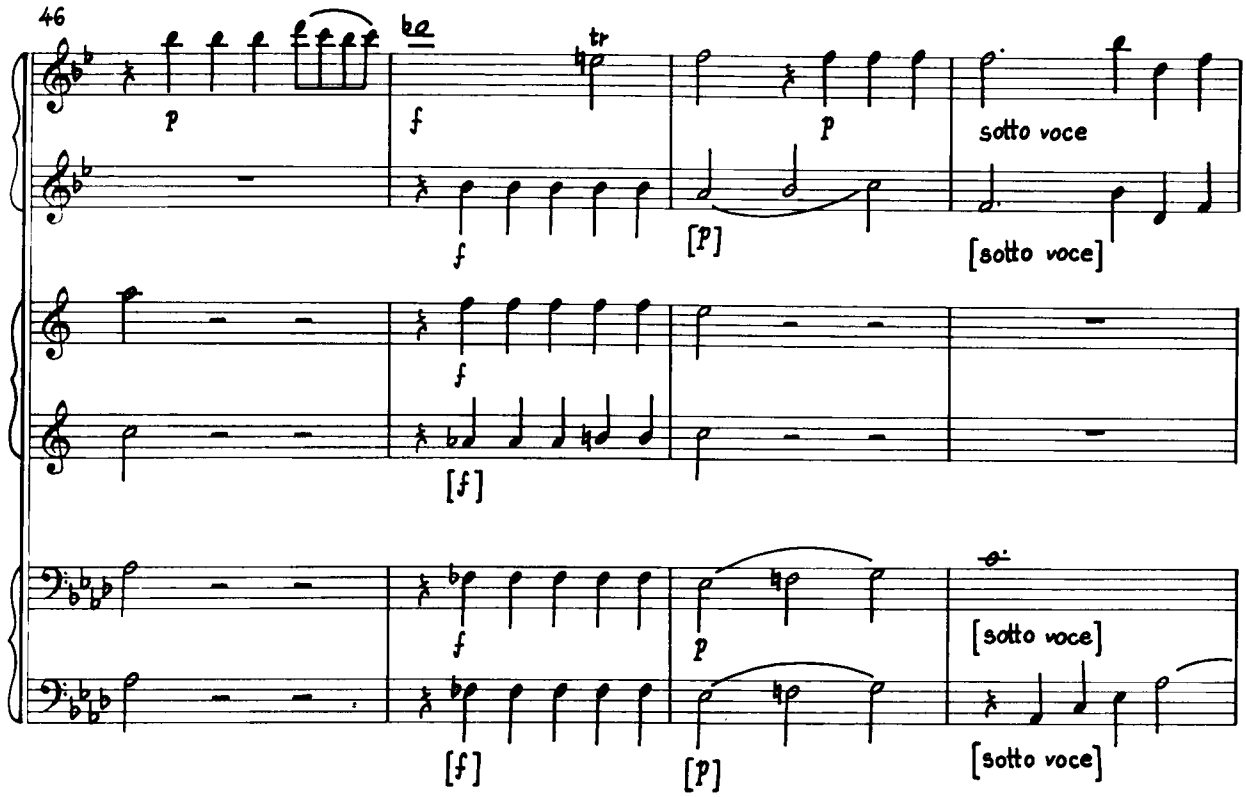

30
p
[p]
[3]
[3]

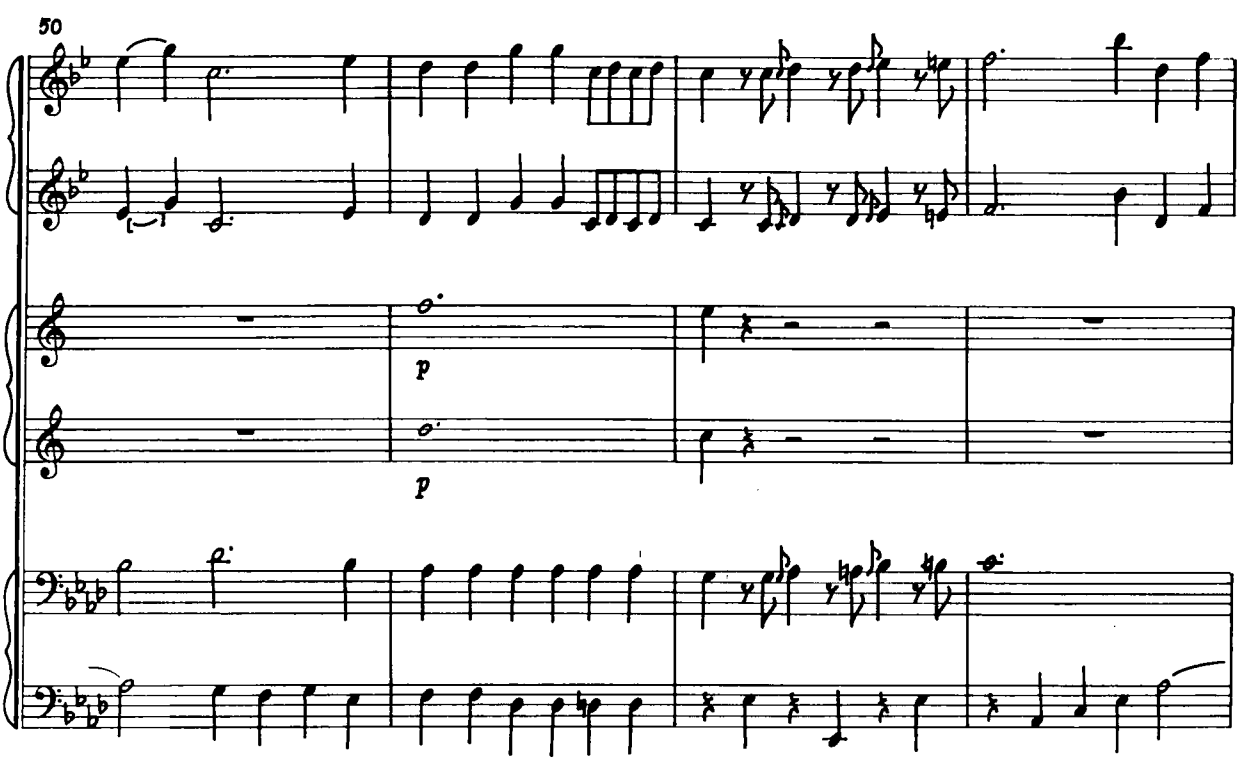

33
Solo
[3]
[3]

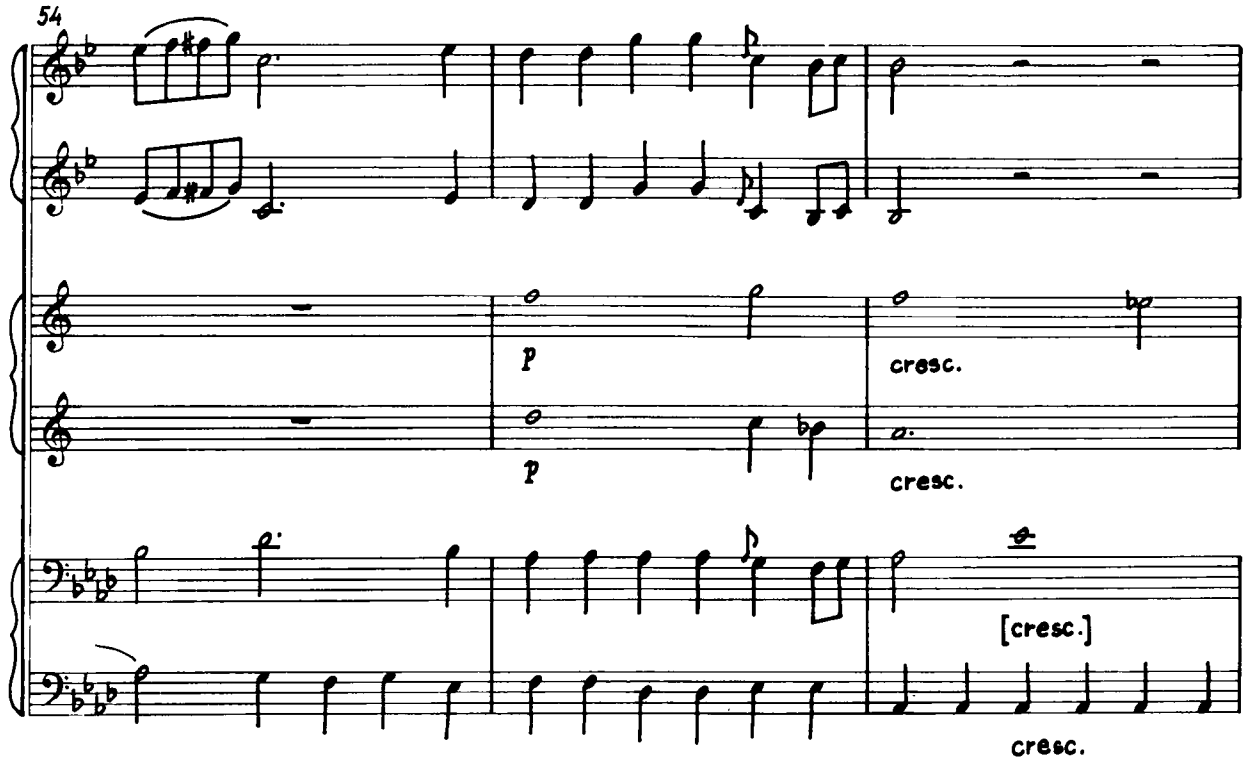

38
Solo
[p]
p

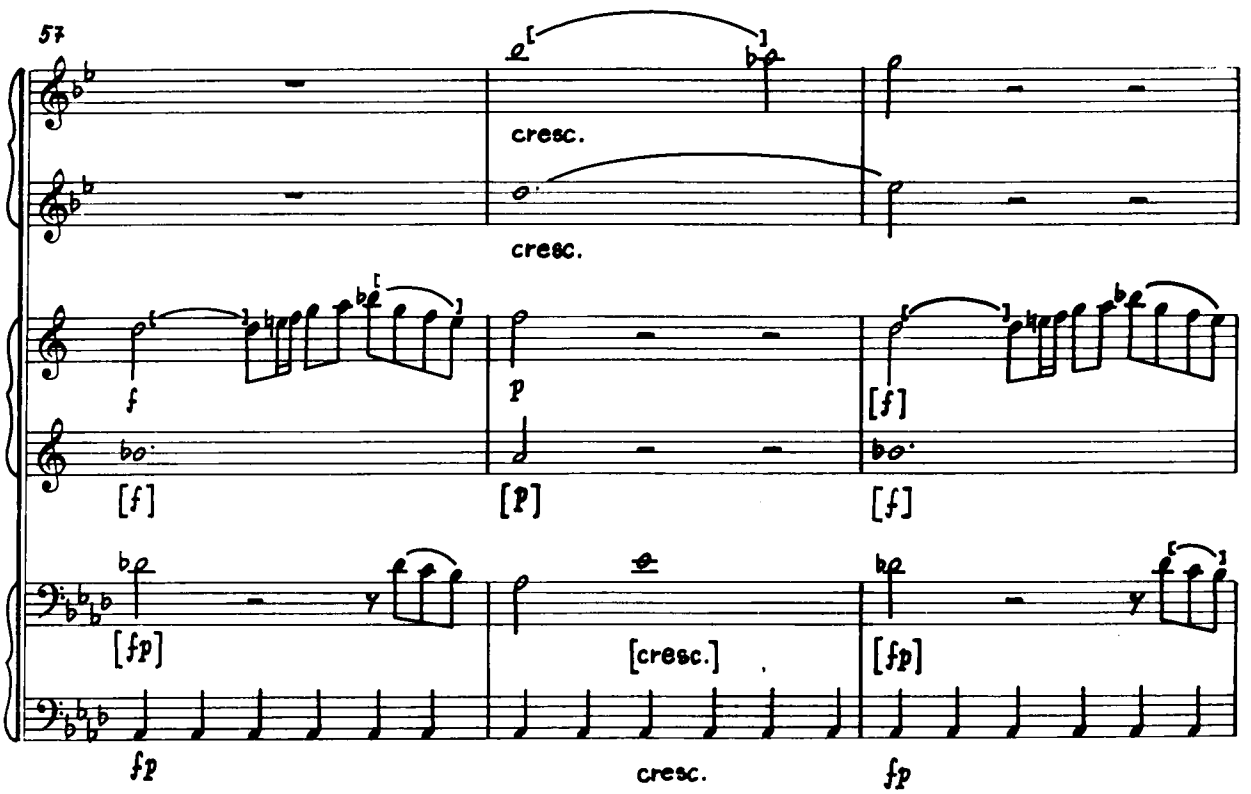

39
tr
Solo

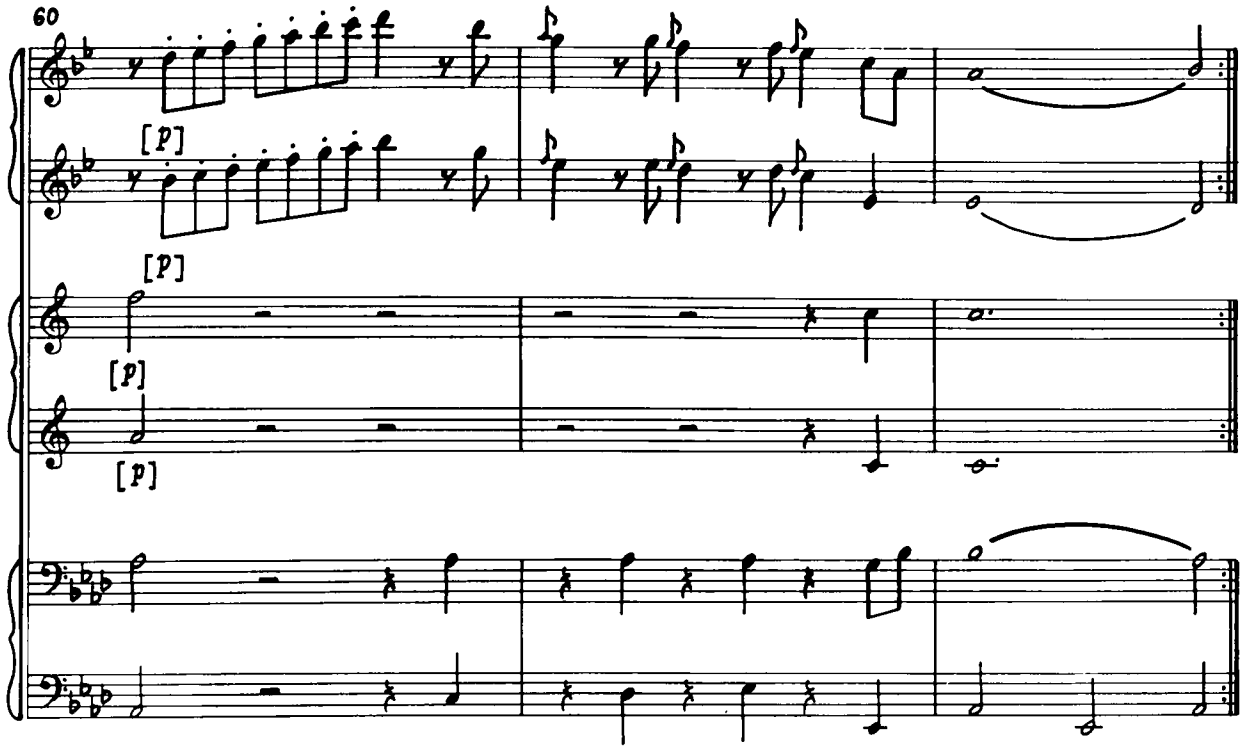

42


46
tr
sotto voce
[sotto voce]
[sotto voce]
[sotto voce]

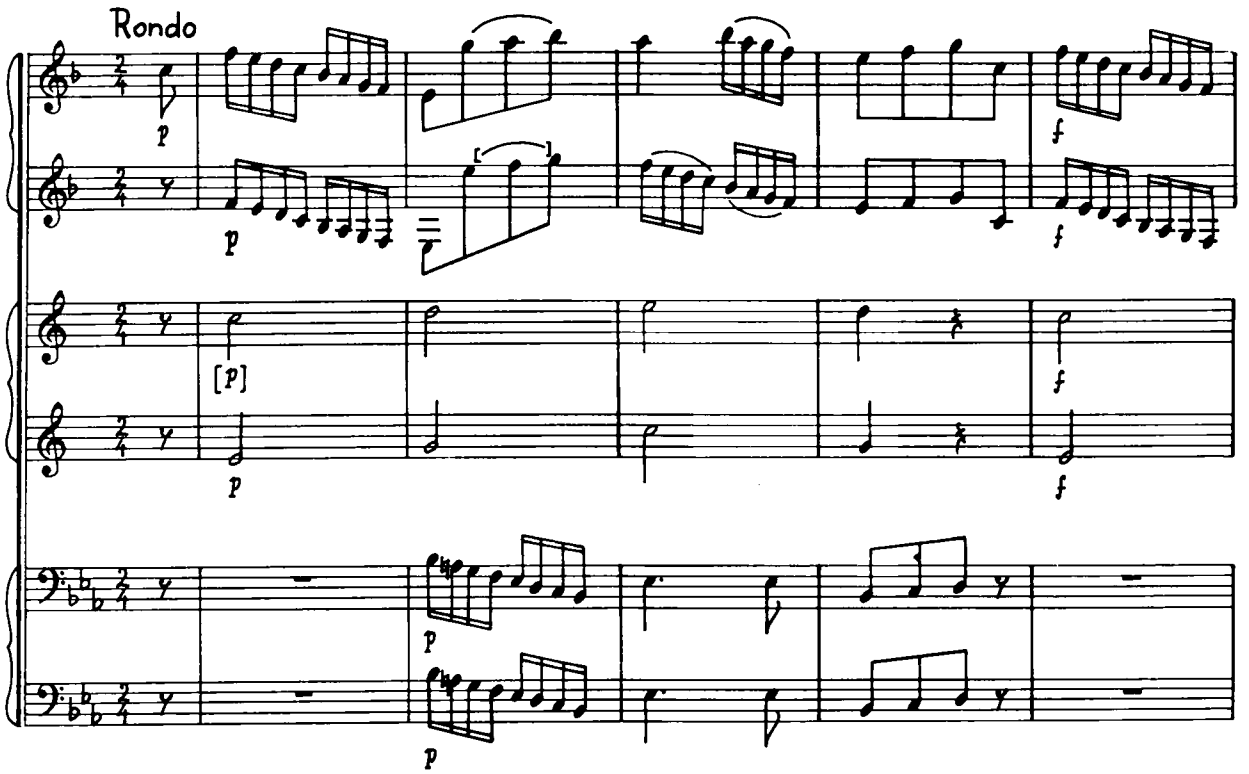

50

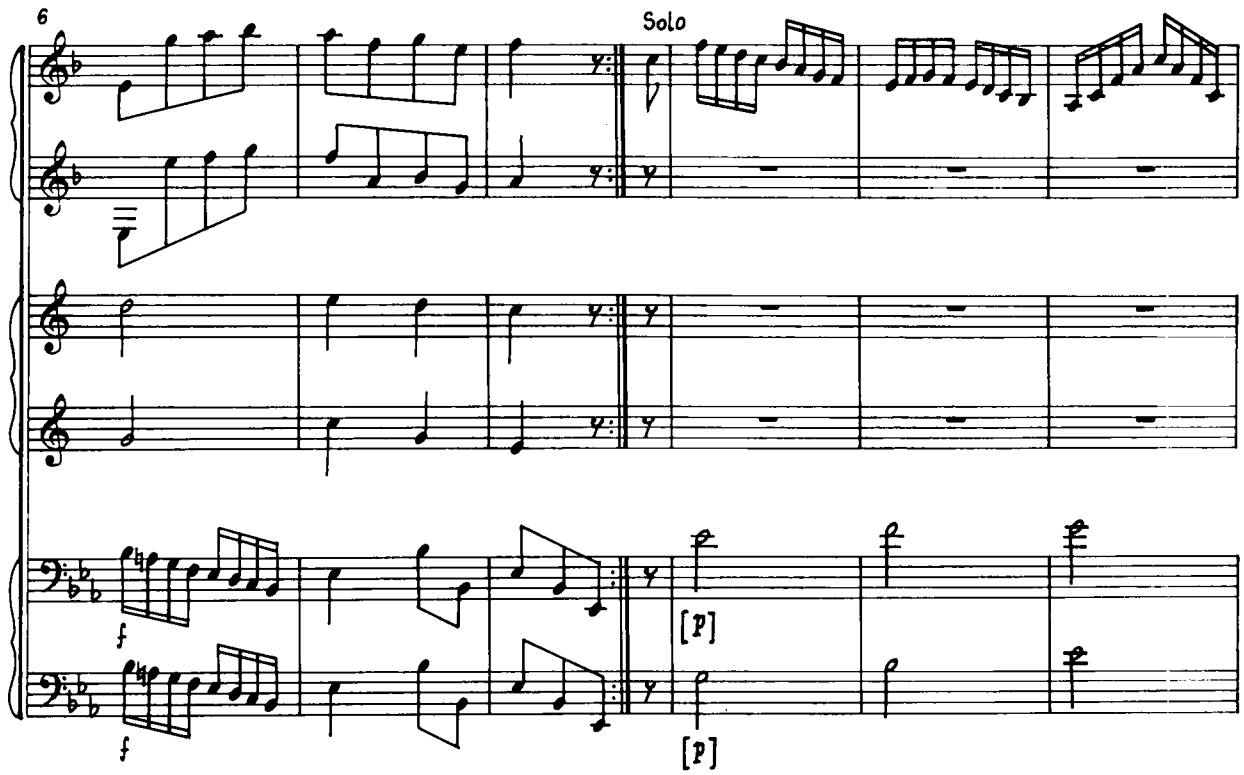

54
p
cresc.
p
cresc.
[cresc.]
cresc.

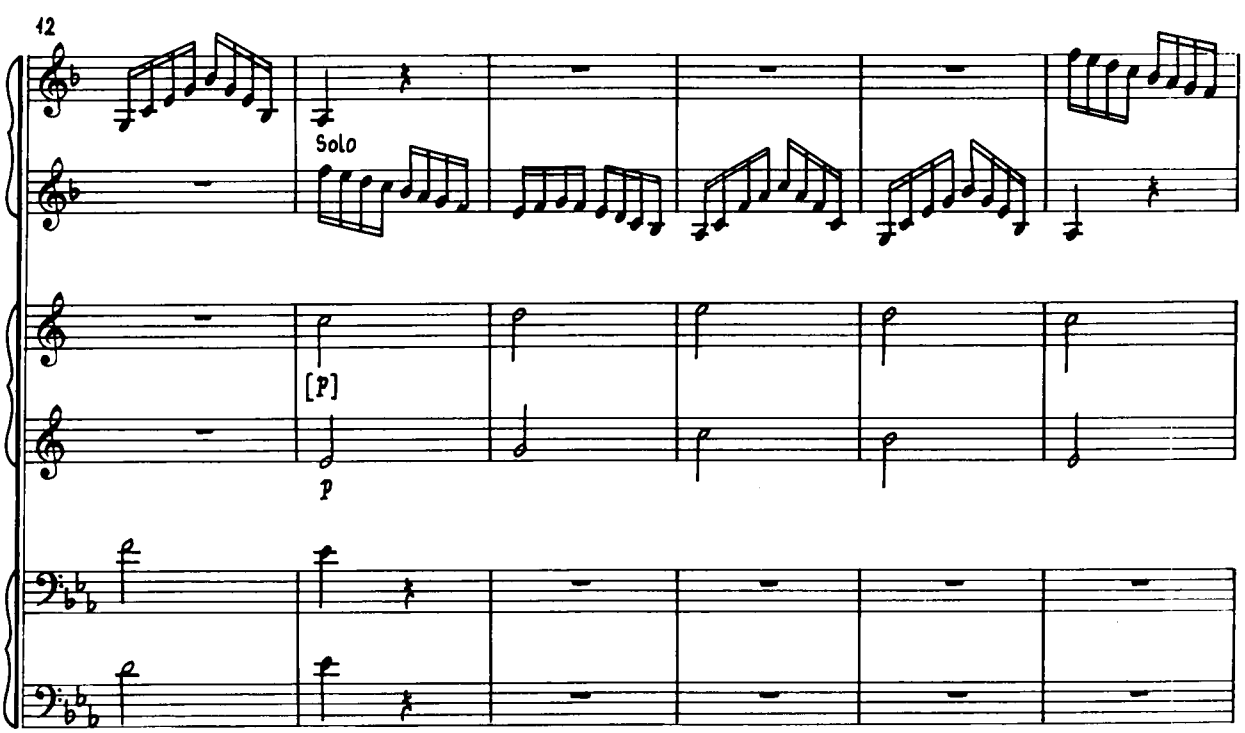

57
cresc.
cresc.
f
[f]
p
[p]
[f]
[f]
[fp]
[cresc.]
[fp]
fp
cresc.
fp

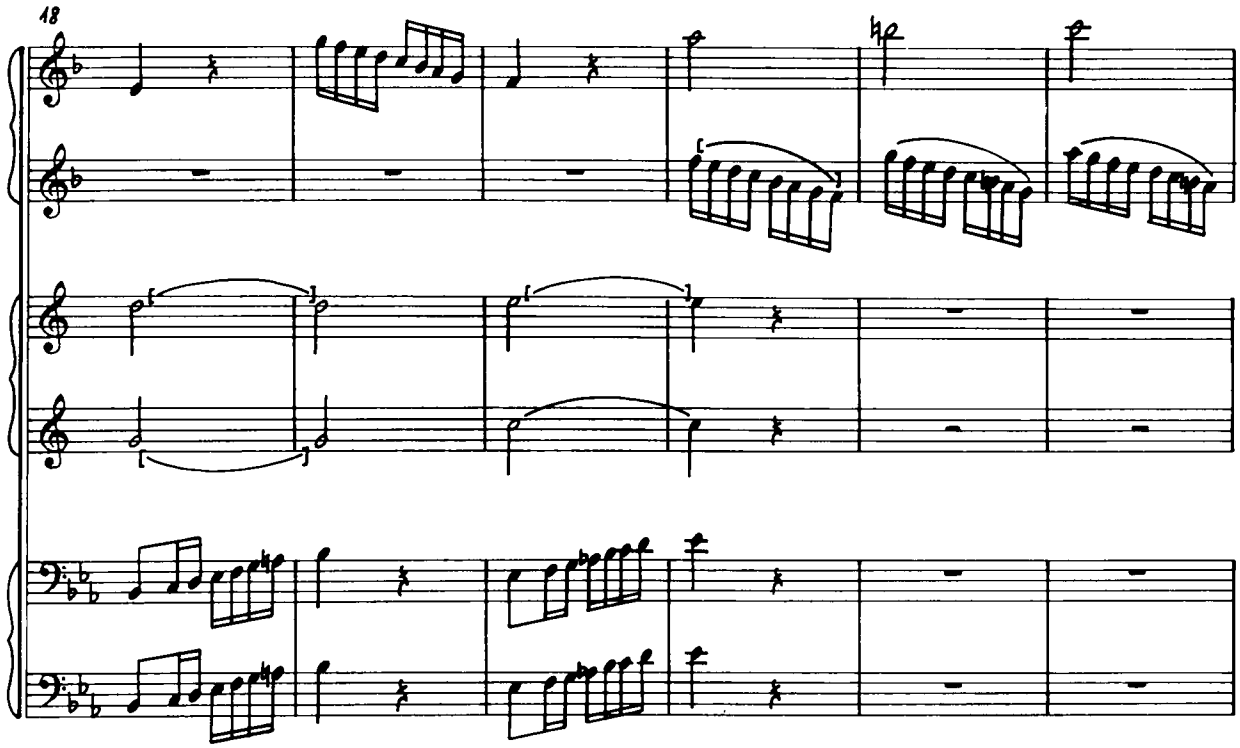


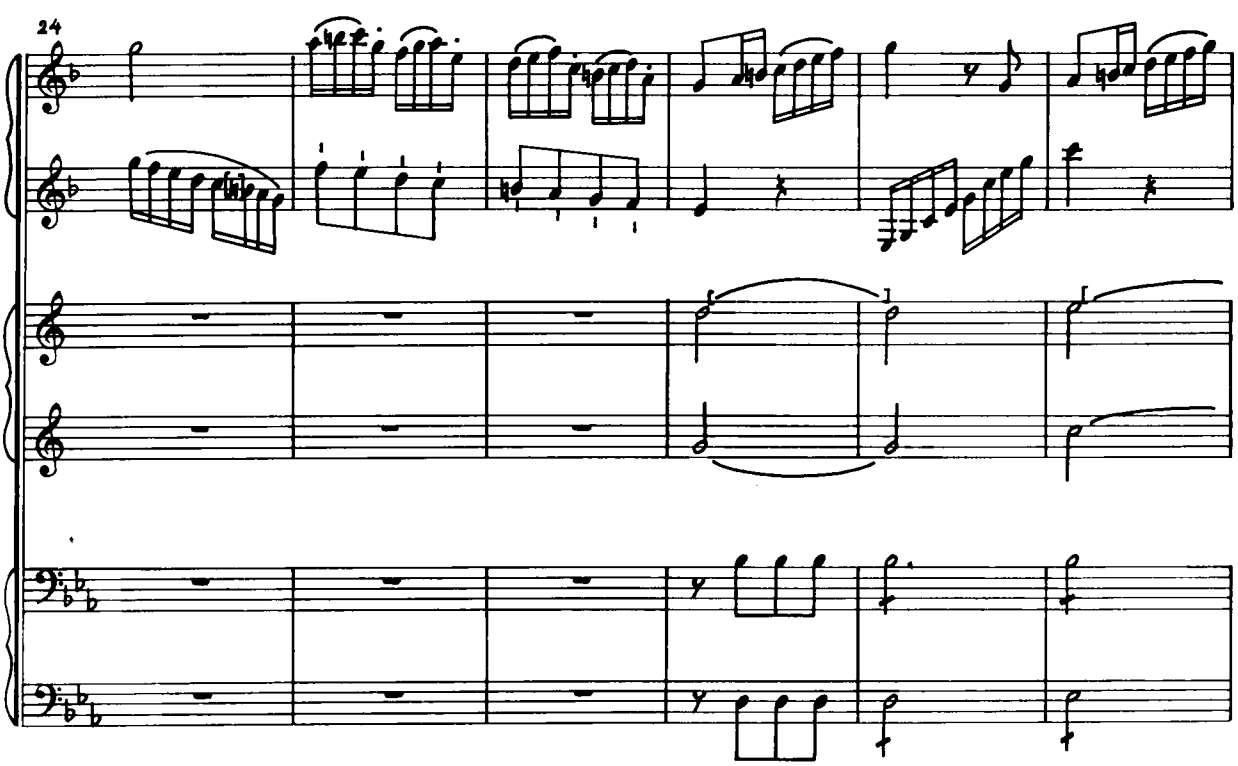
IV.

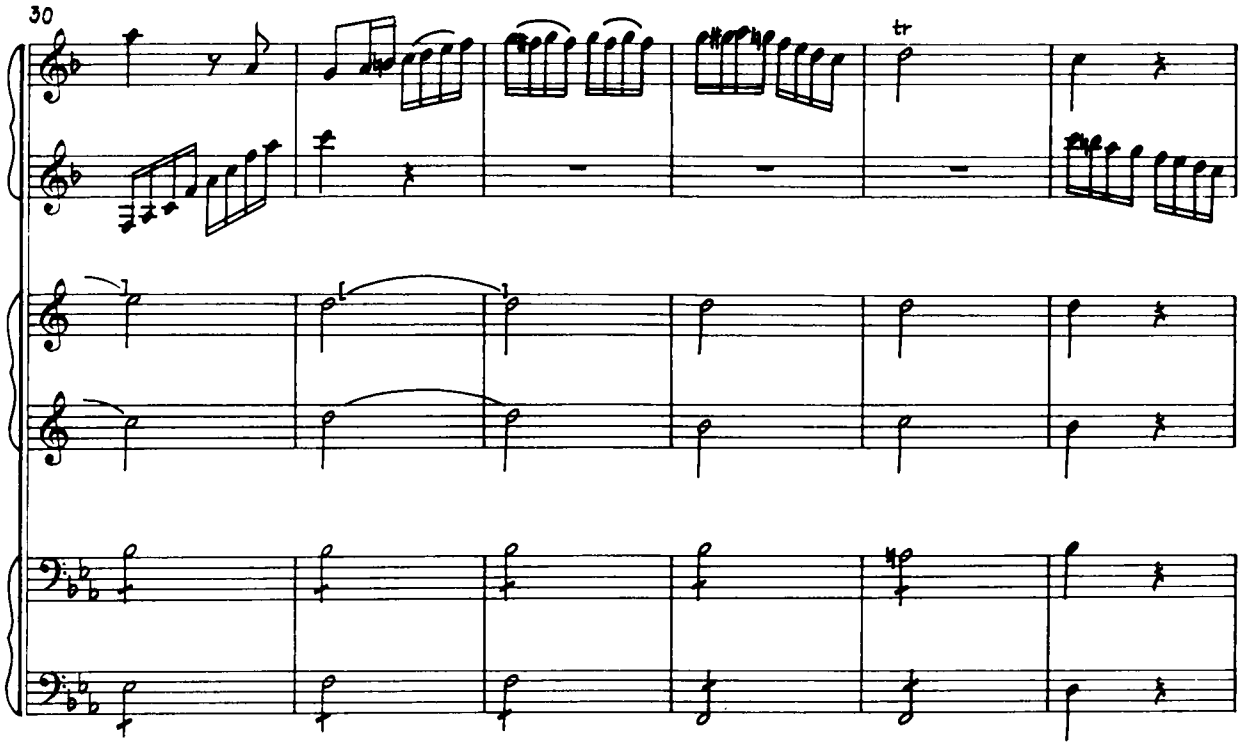


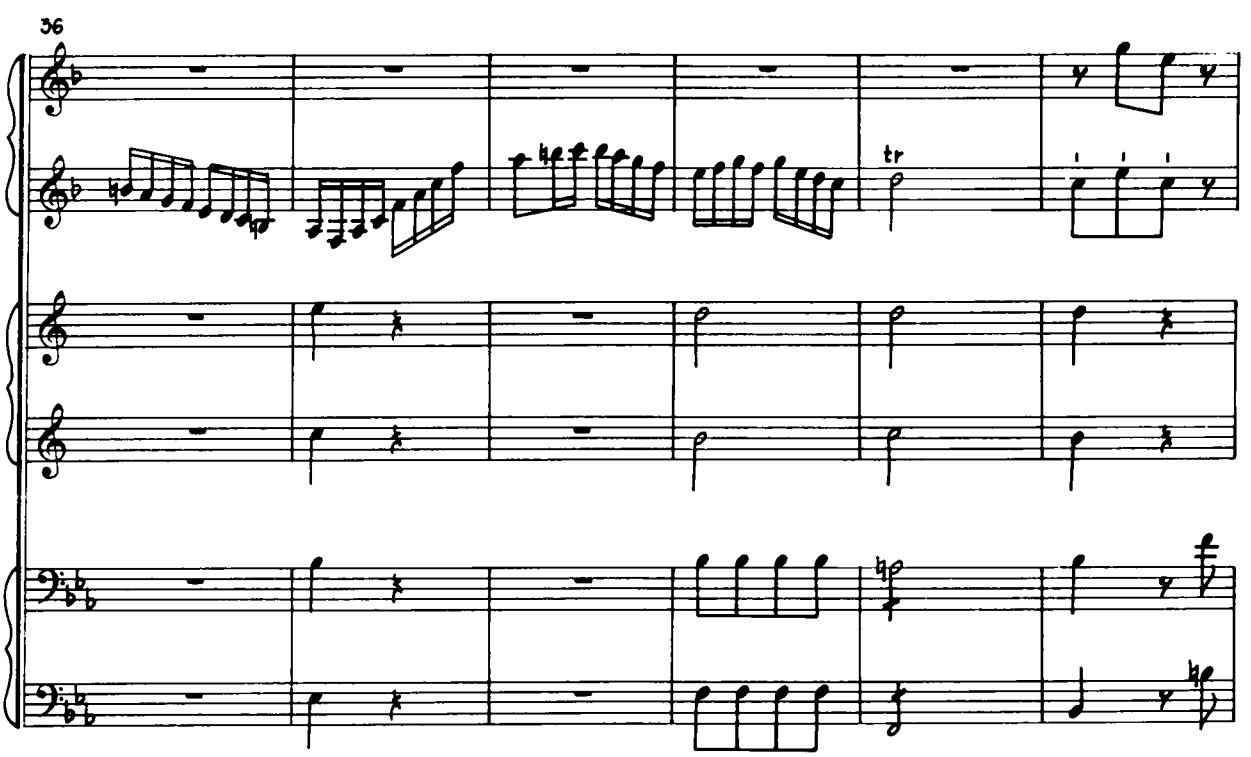

6
Solo
f
f
[p]
[p]

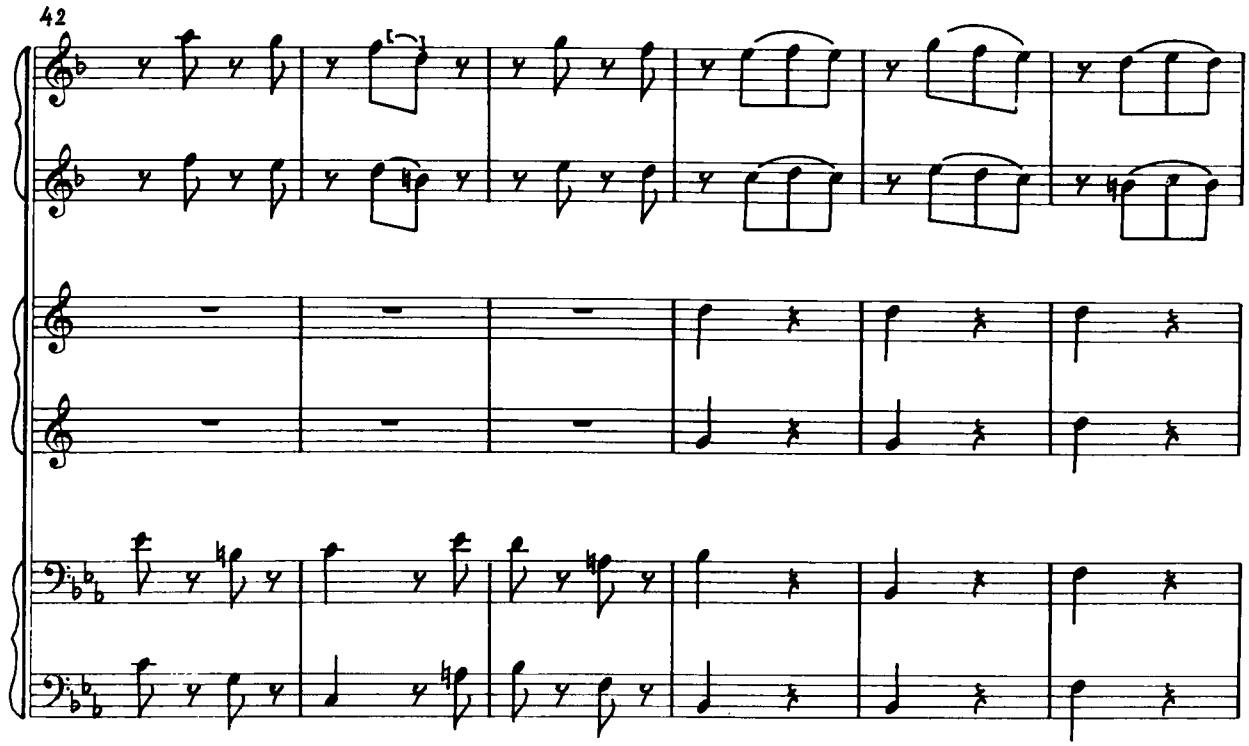

12
Solo
[p]
p

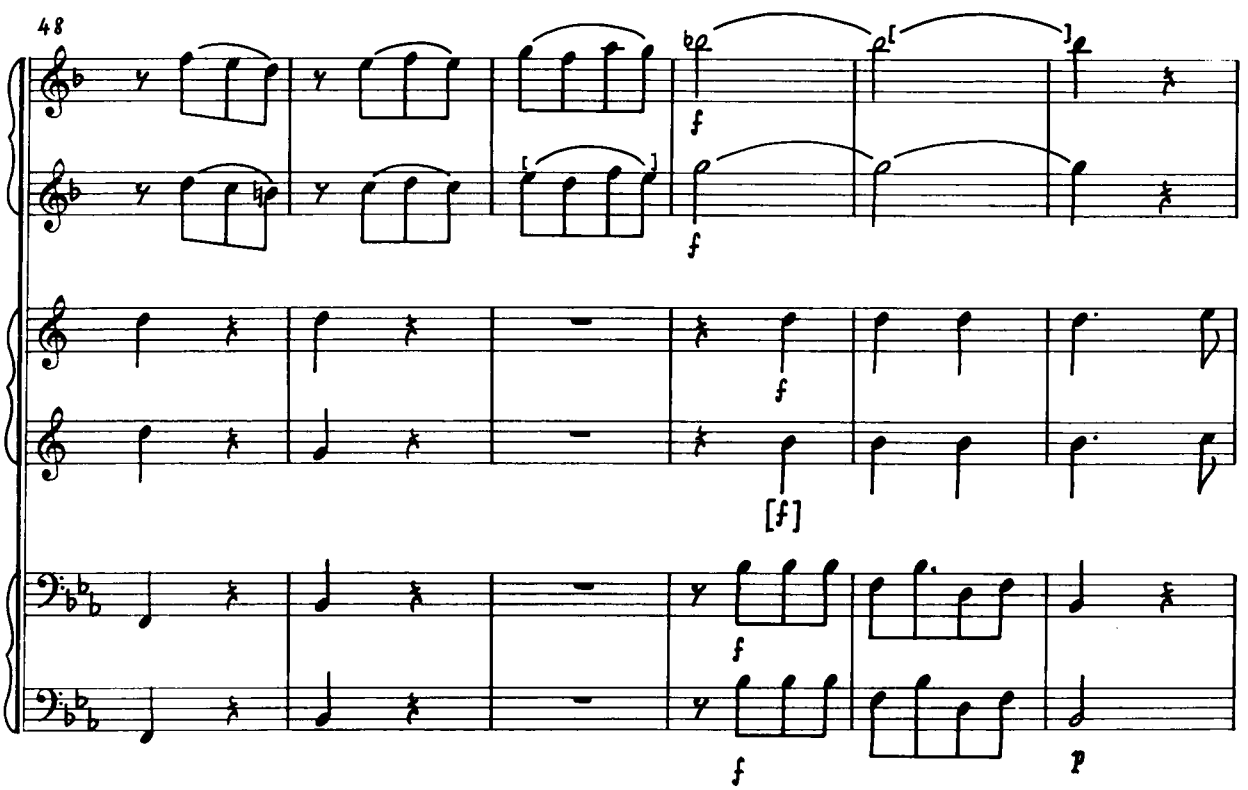

18

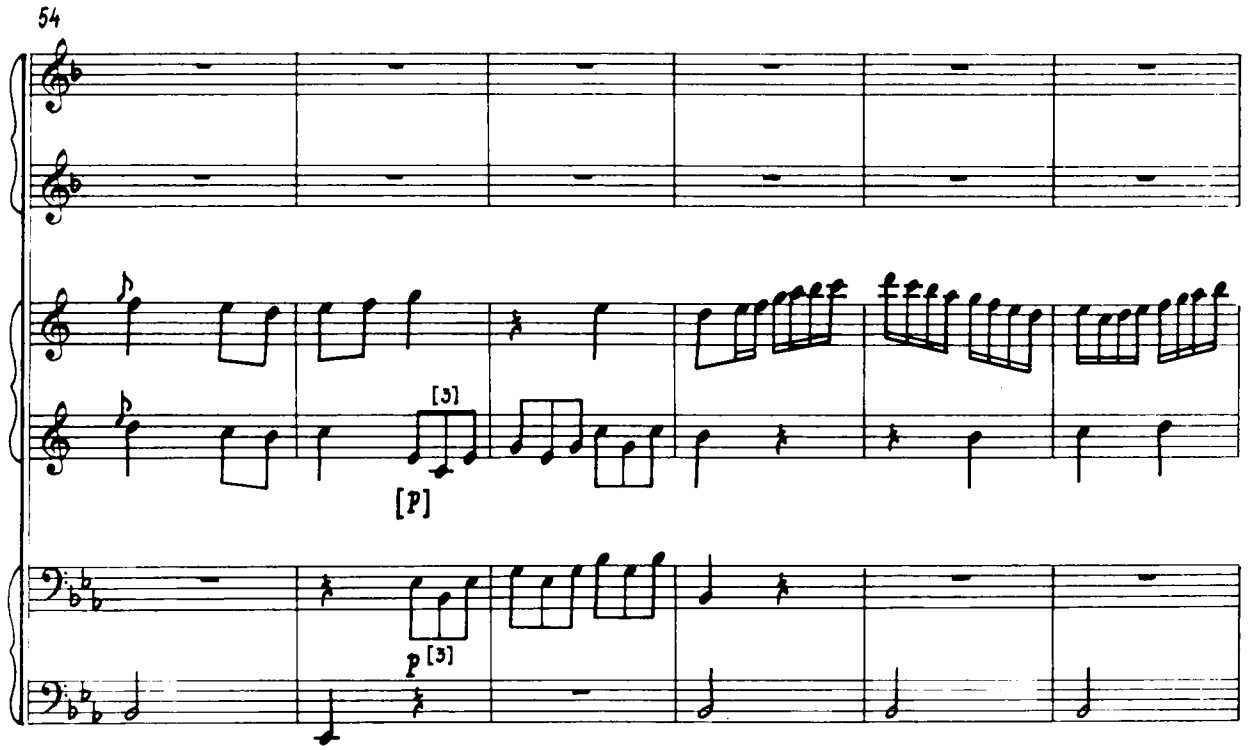

24

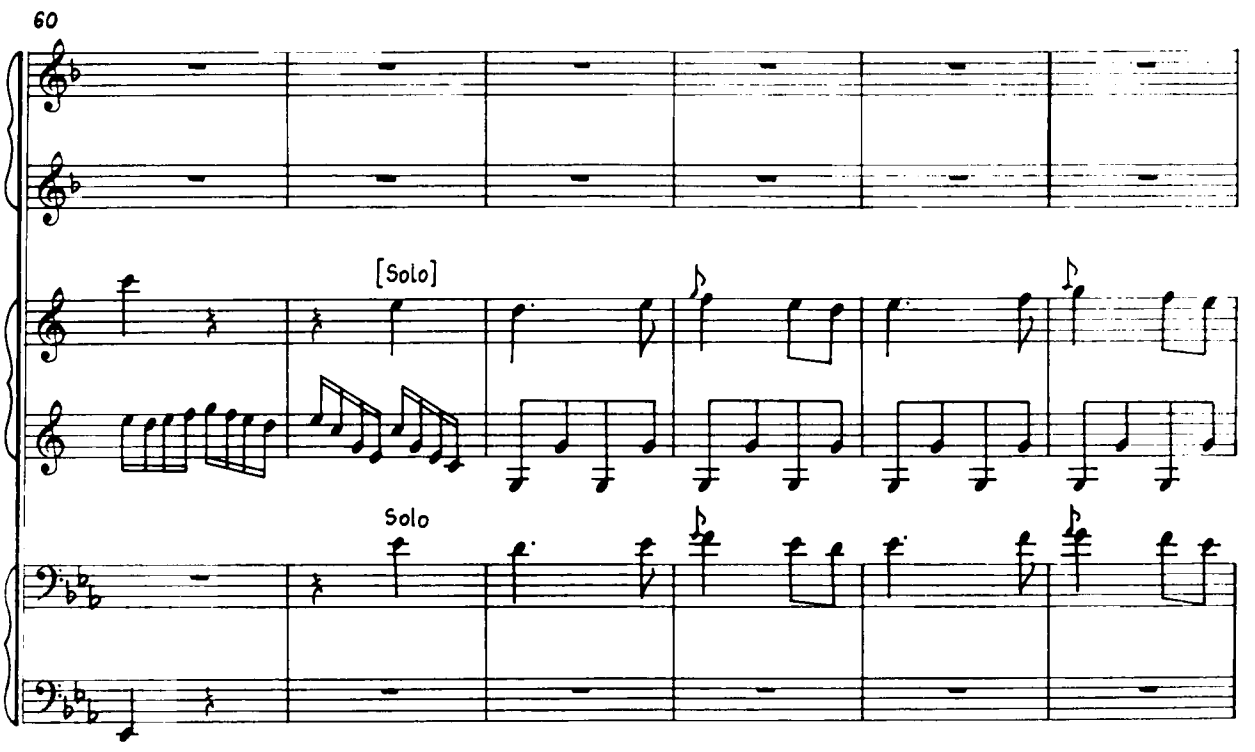

30
tr

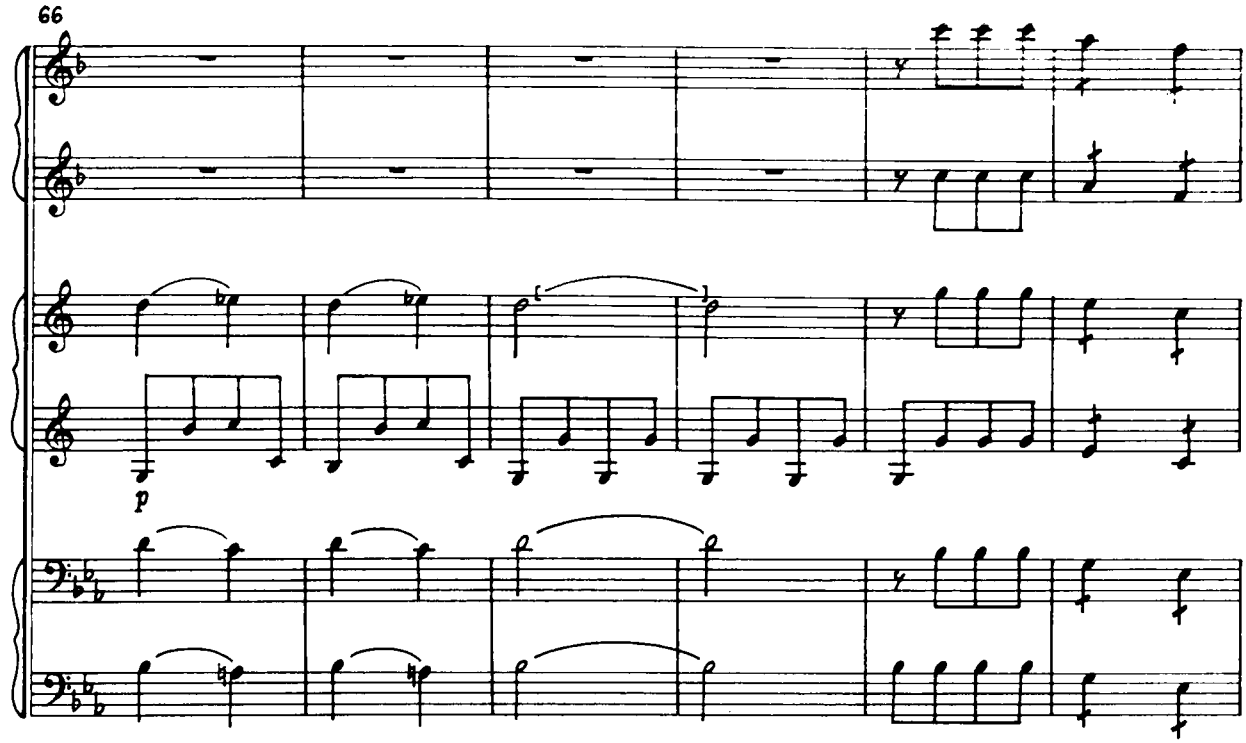

36
tr

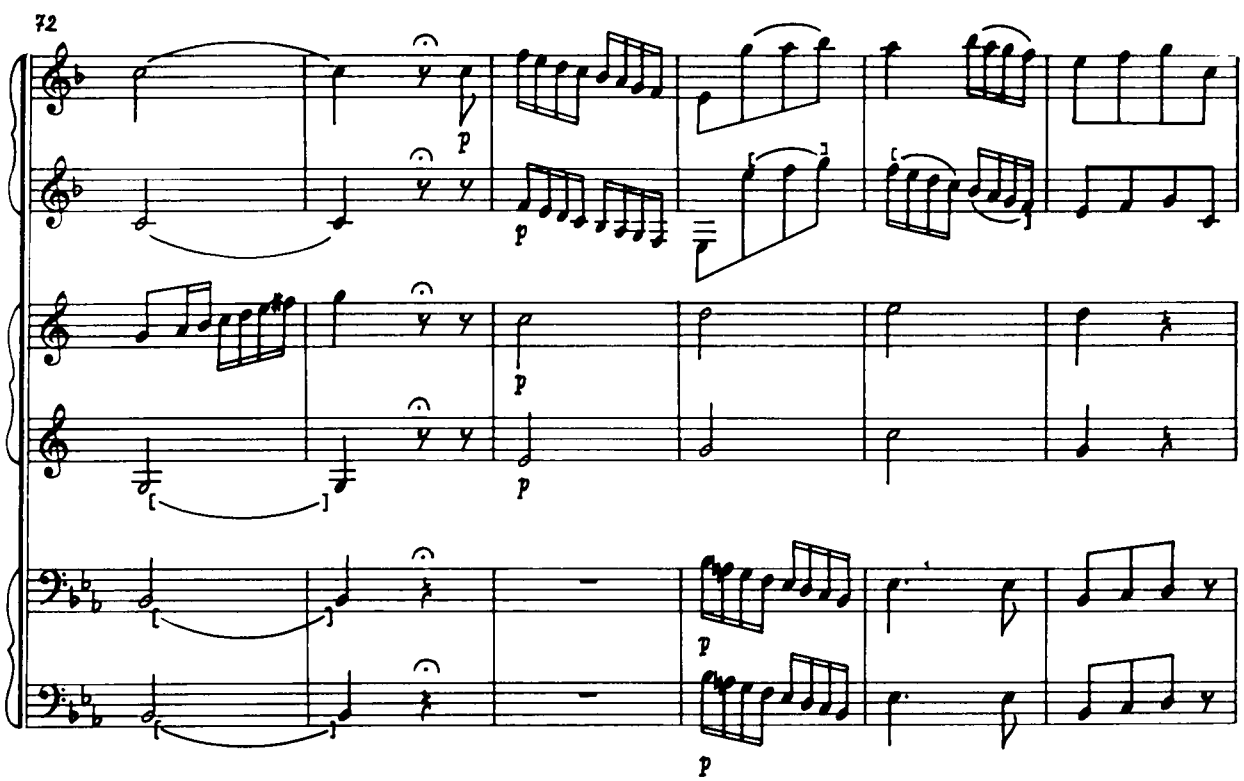

42

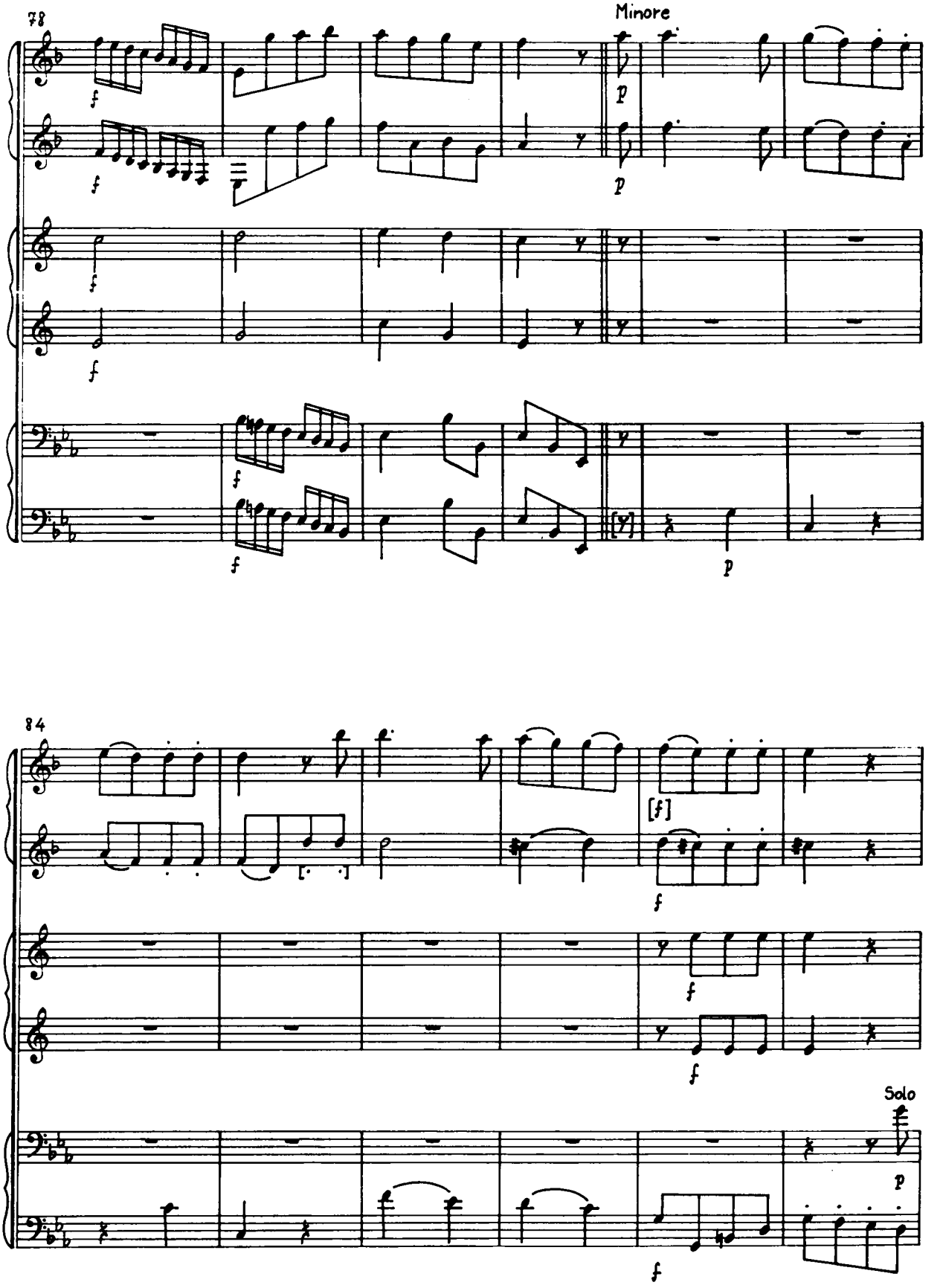

48
f
f
f
[f]
f
f
p

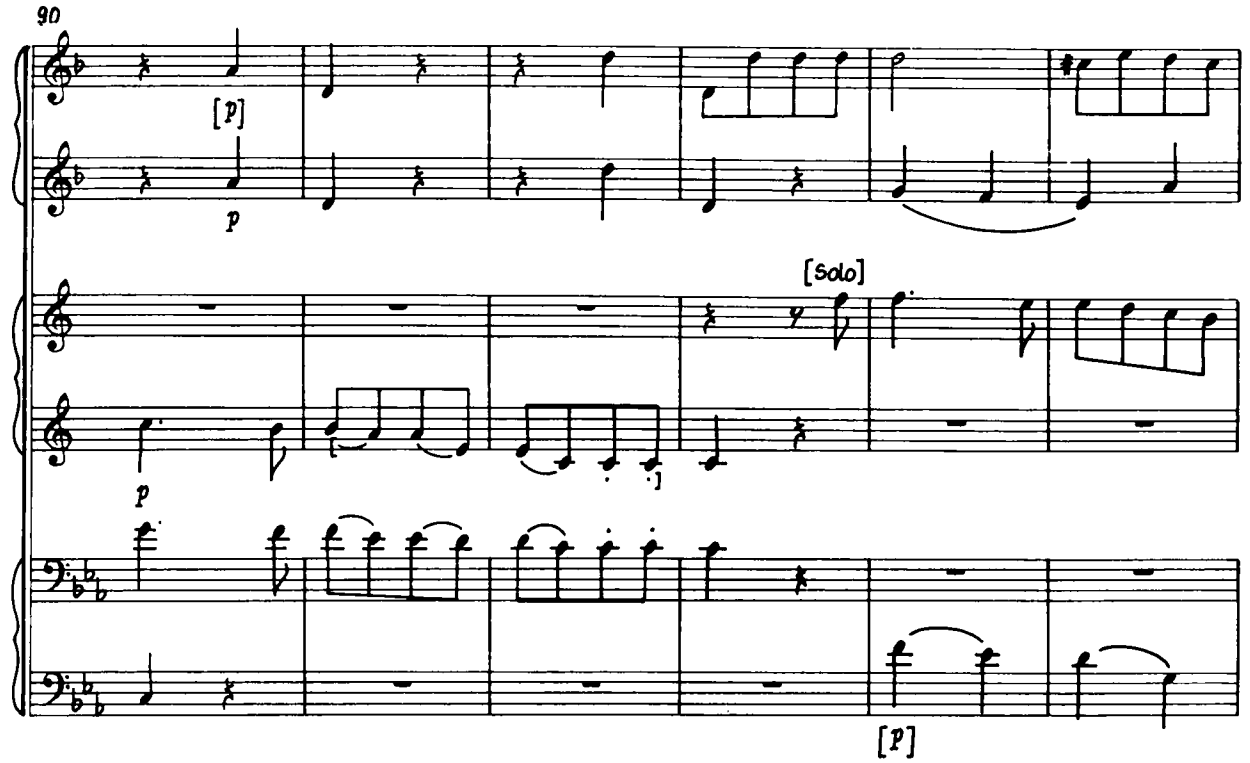

54
[3]
[p]
p [3]

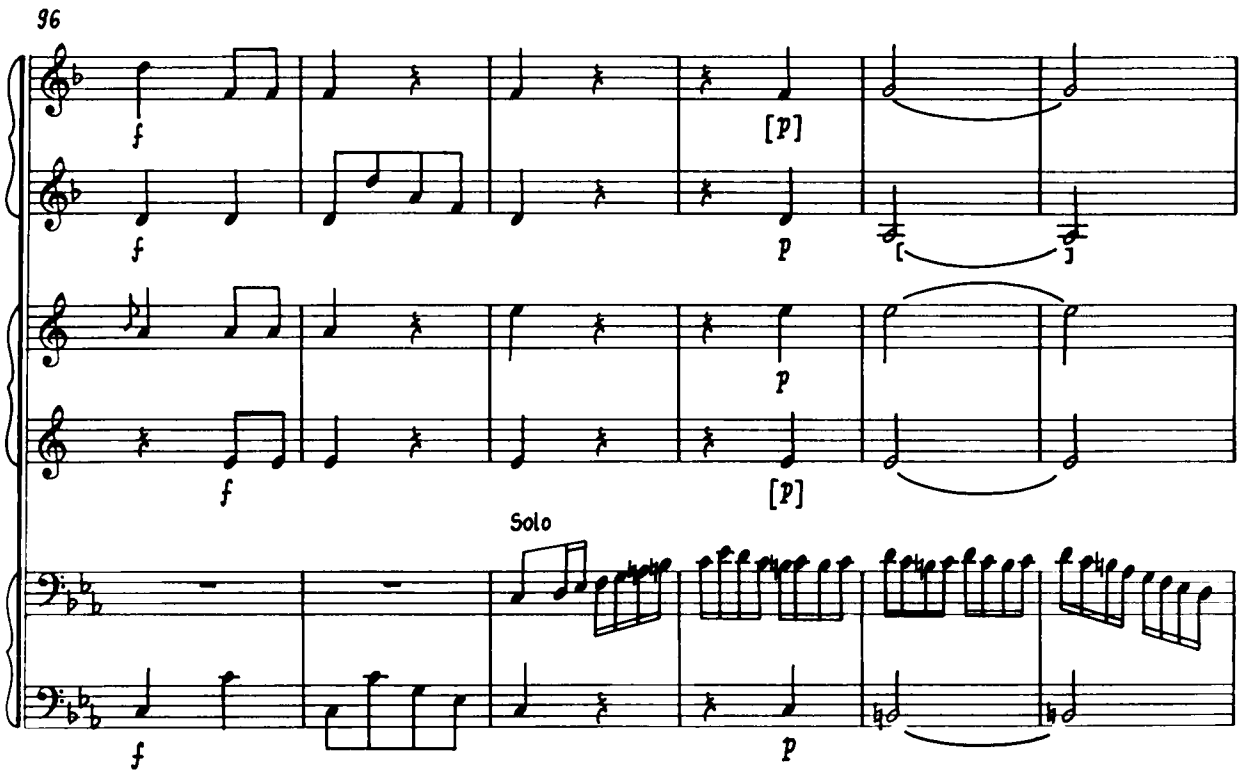

60
[Solo]
Solo

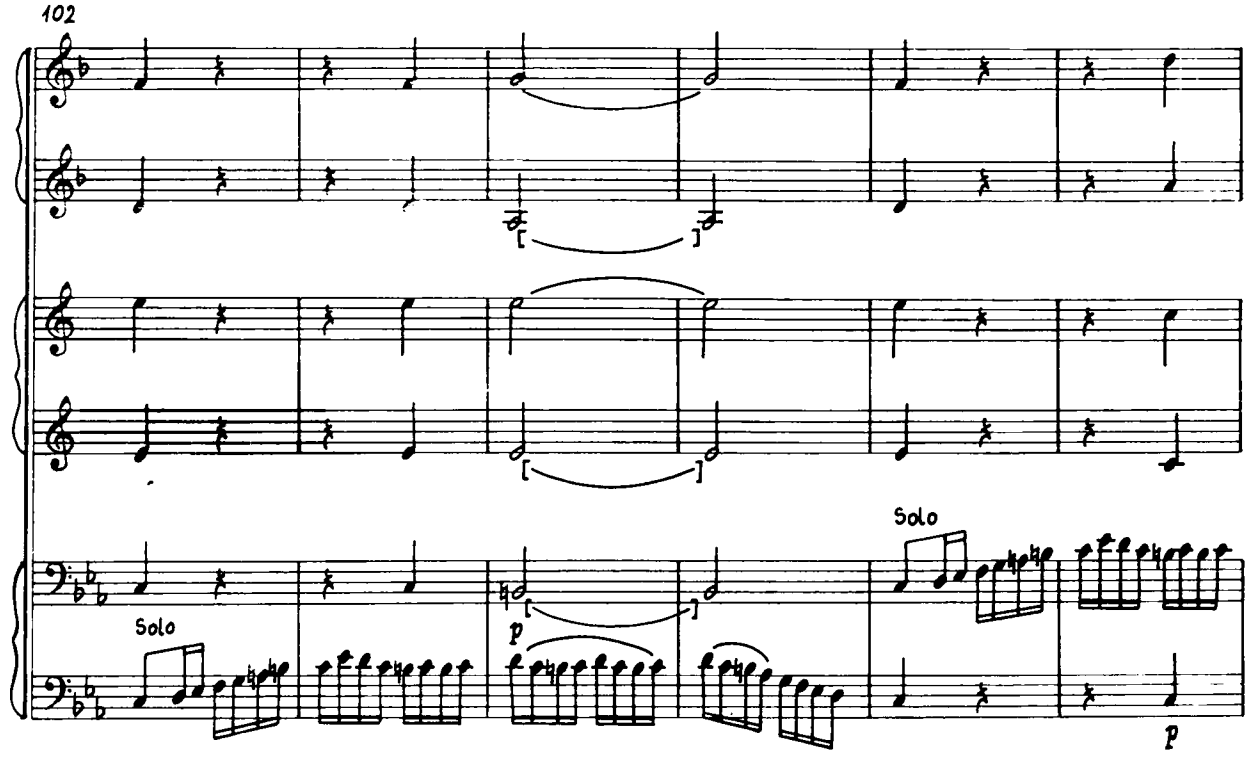

66
p

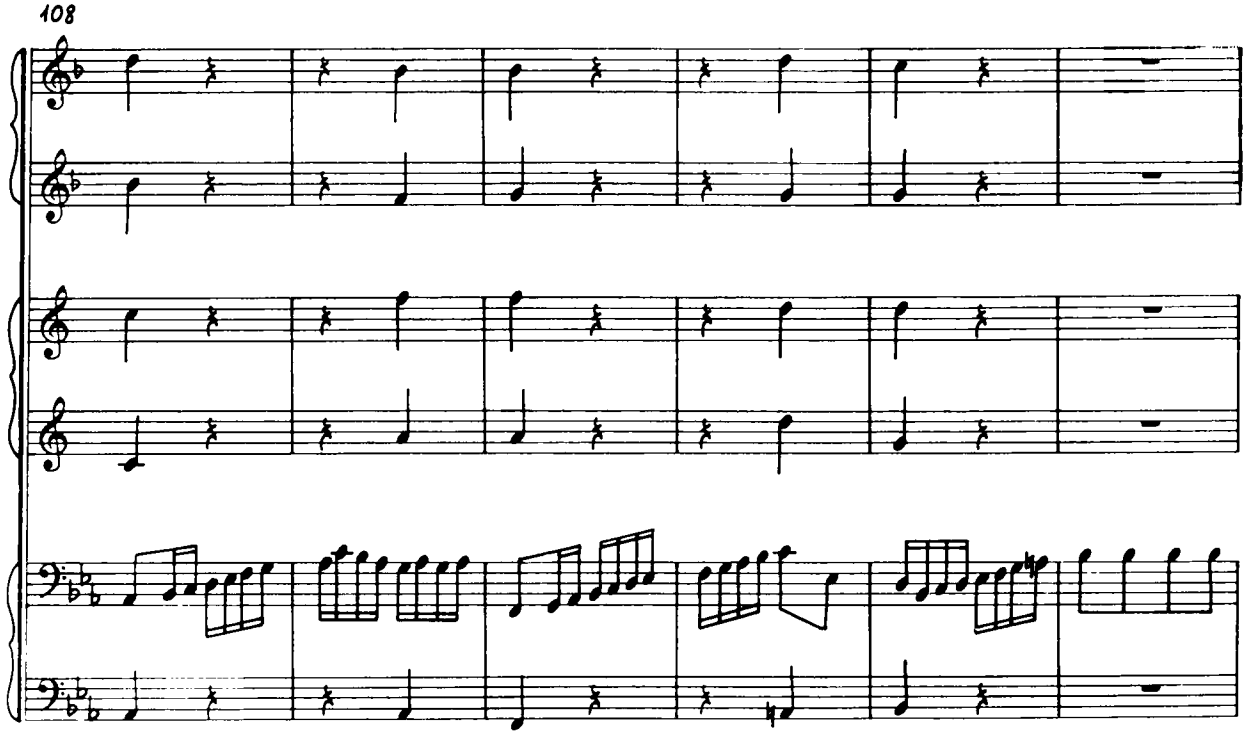

72
p
p
p
p
p
p

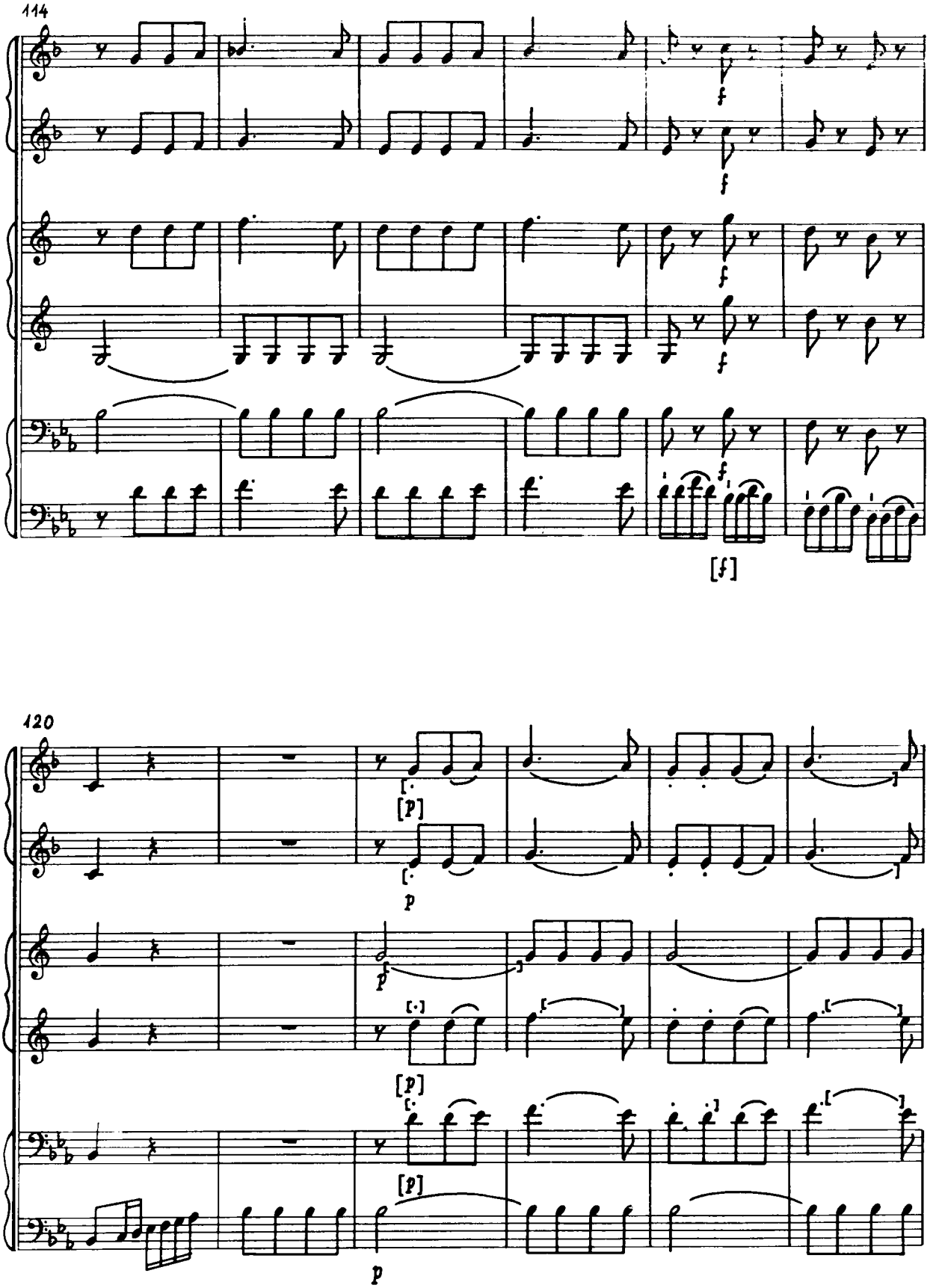

78
Minore
84
Solo

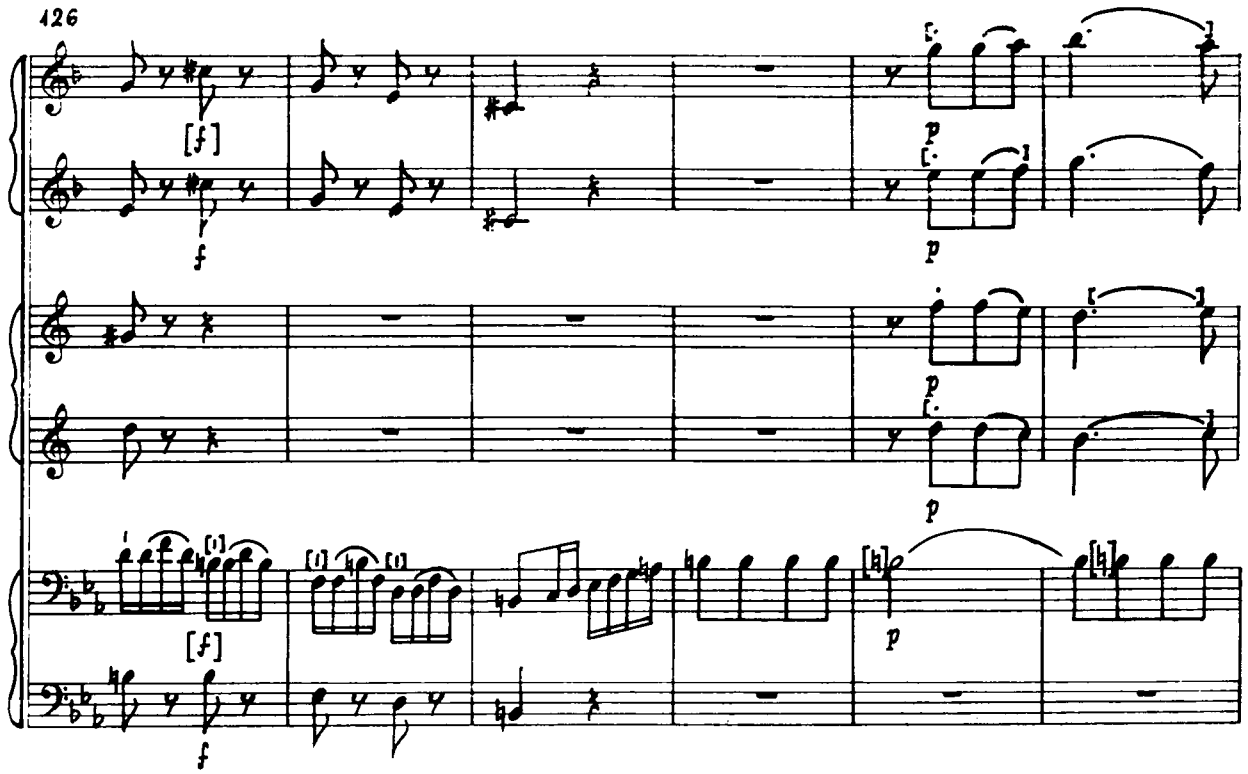

90
[p]
p
[Solo]
p
[p]

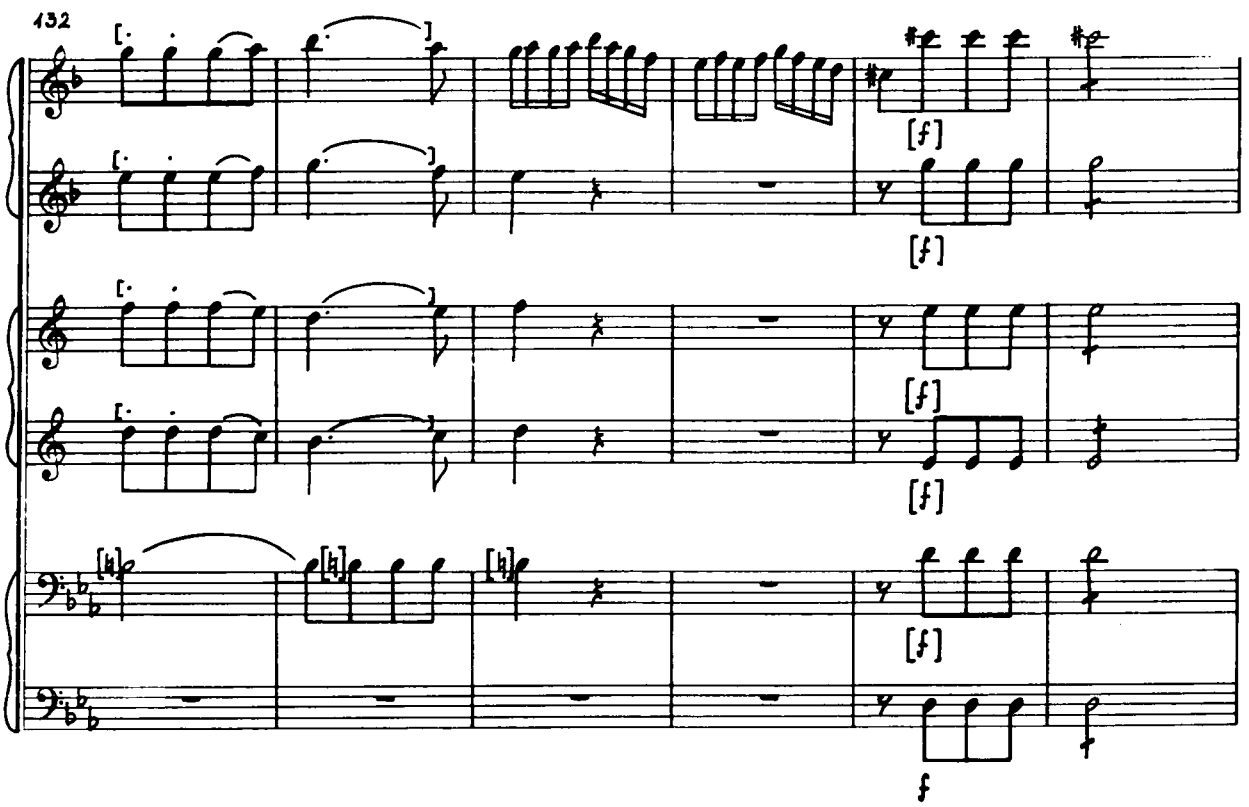

96
f
f
[p]
p
p
f
[p]
Solo
f
p

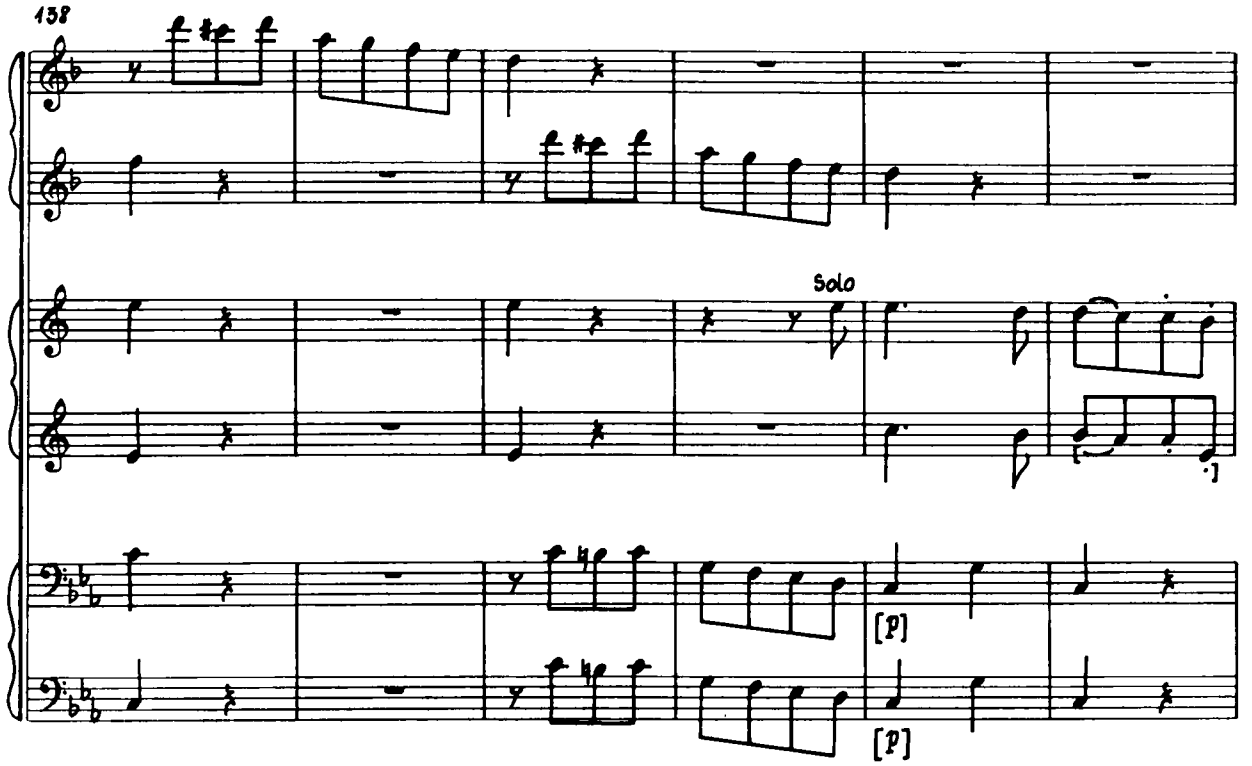

102
Solo
p
Solo
p

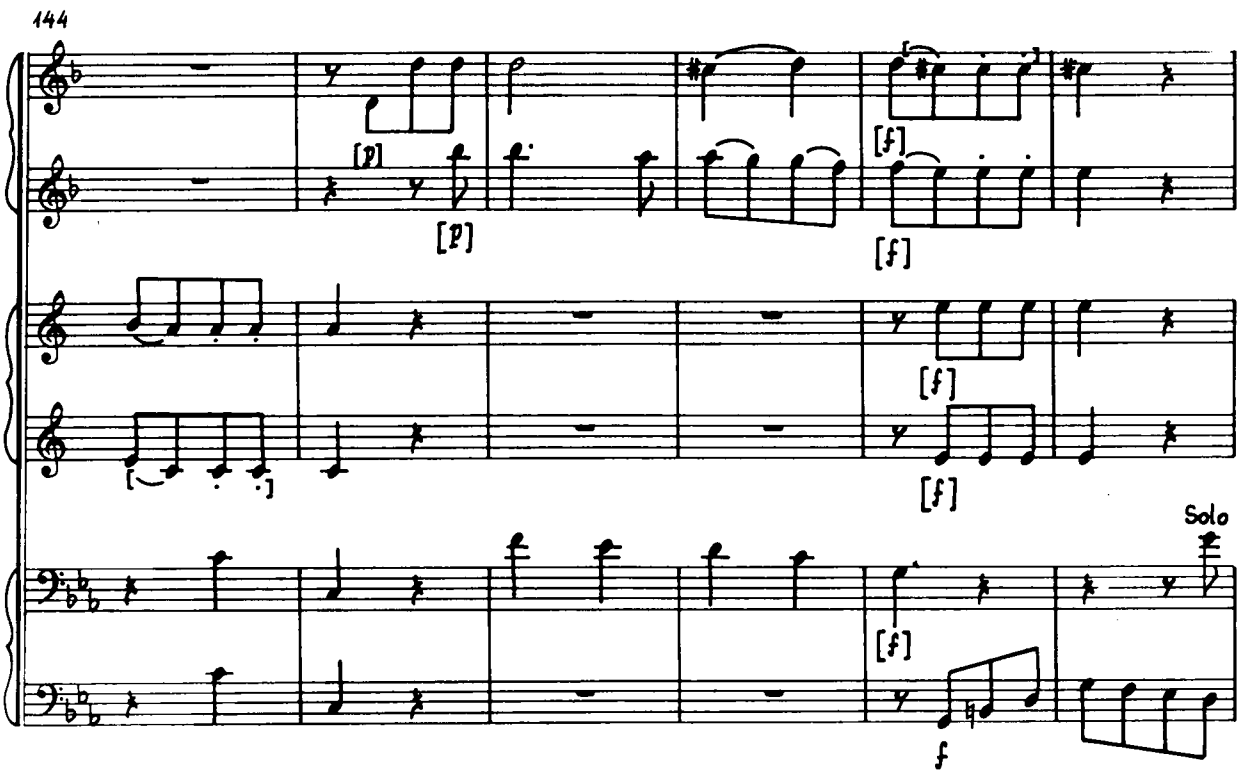

108

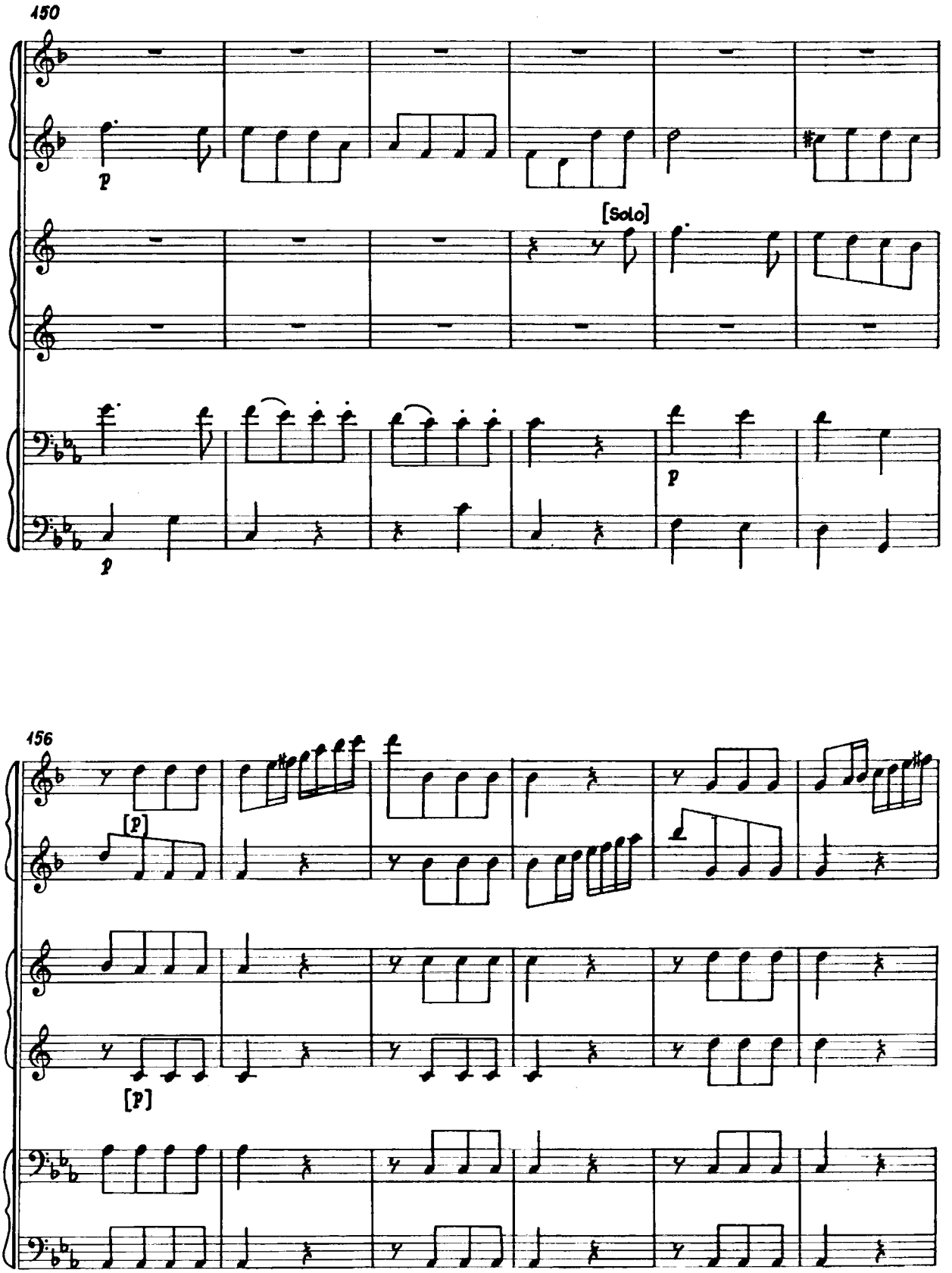

114
f
f
f
f
[f]
120
[p]
p
f
[p]
[p]
p

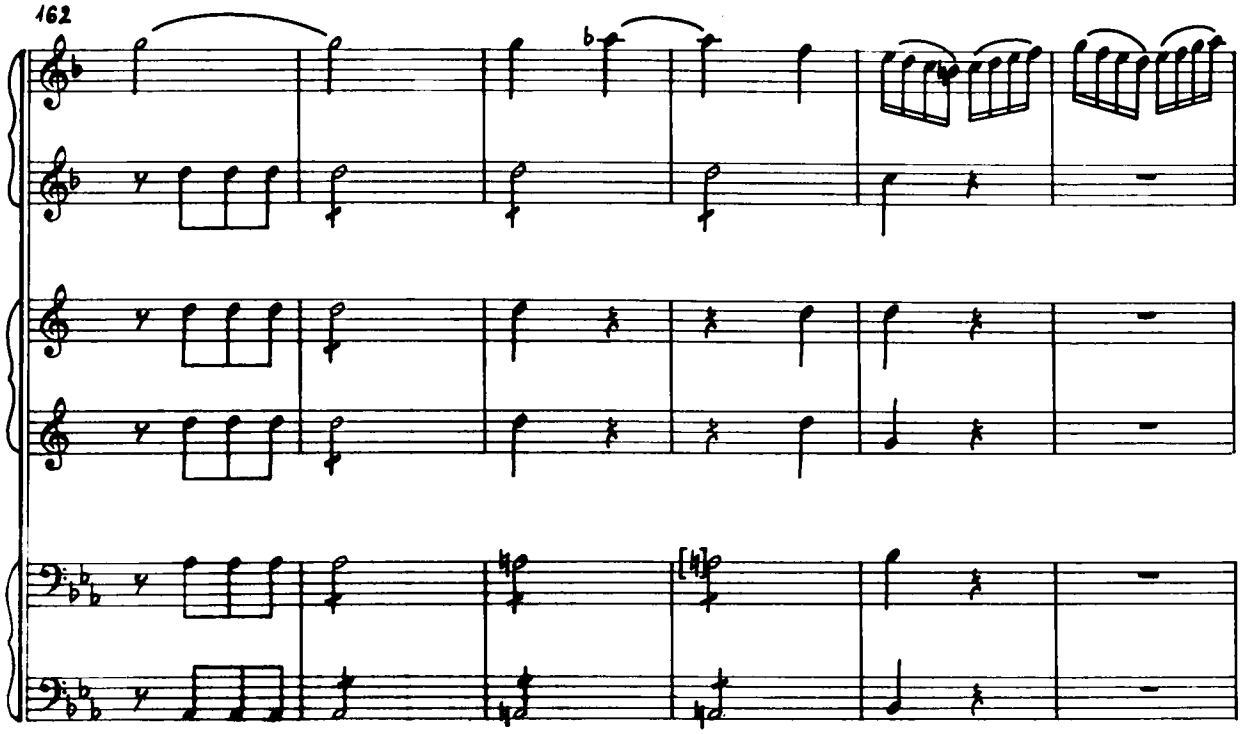

126
[f]
f
p
[f]
f

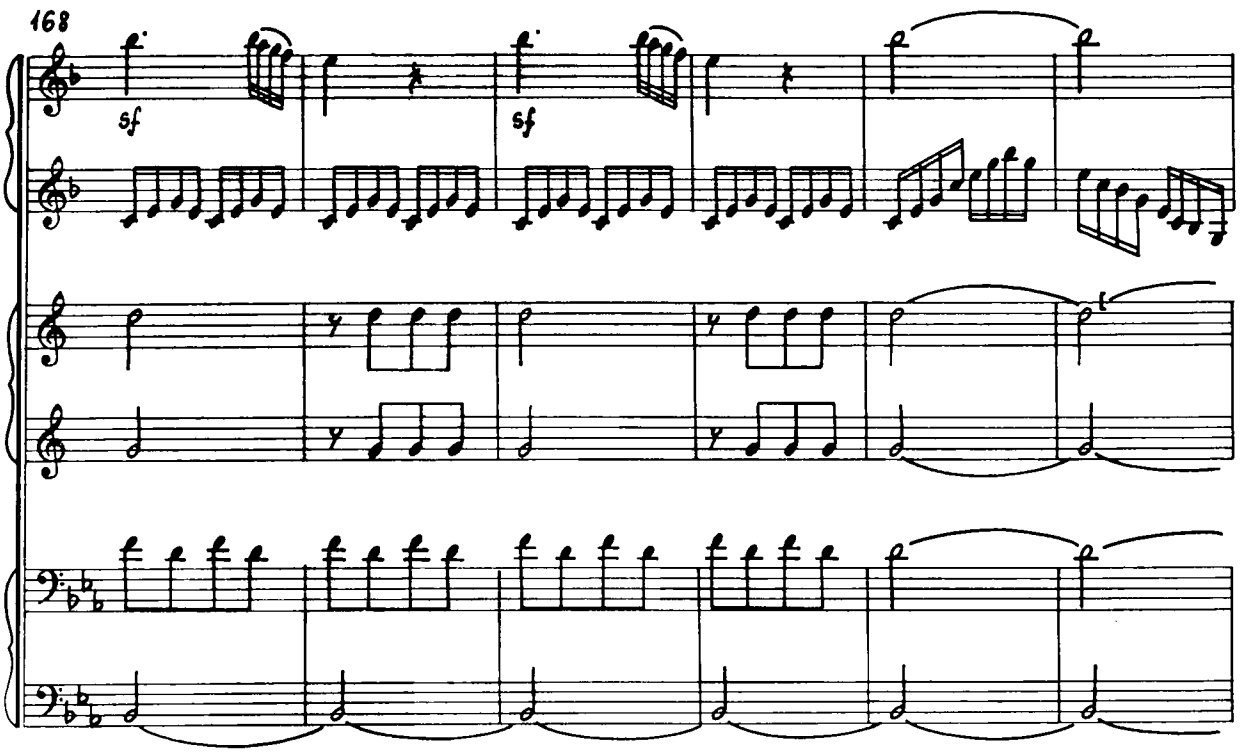

132
[f]
f

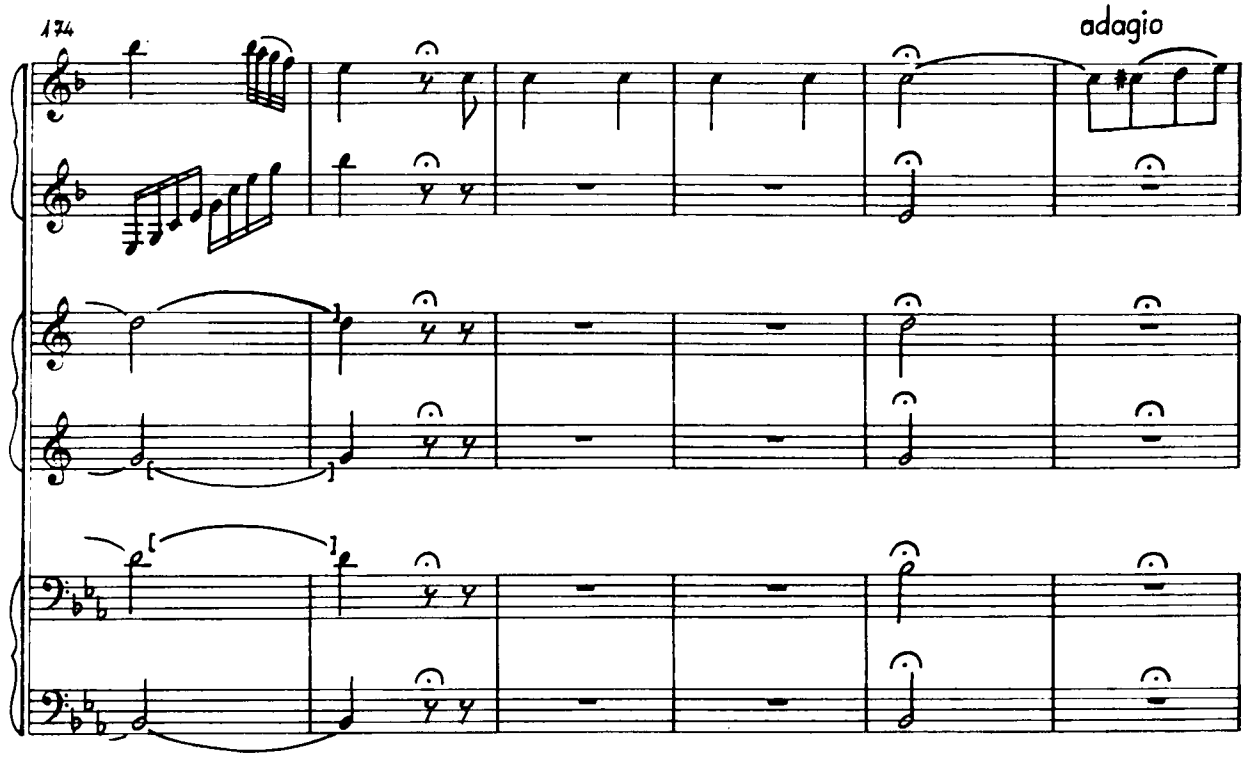

138
Solo
[p]
[p]

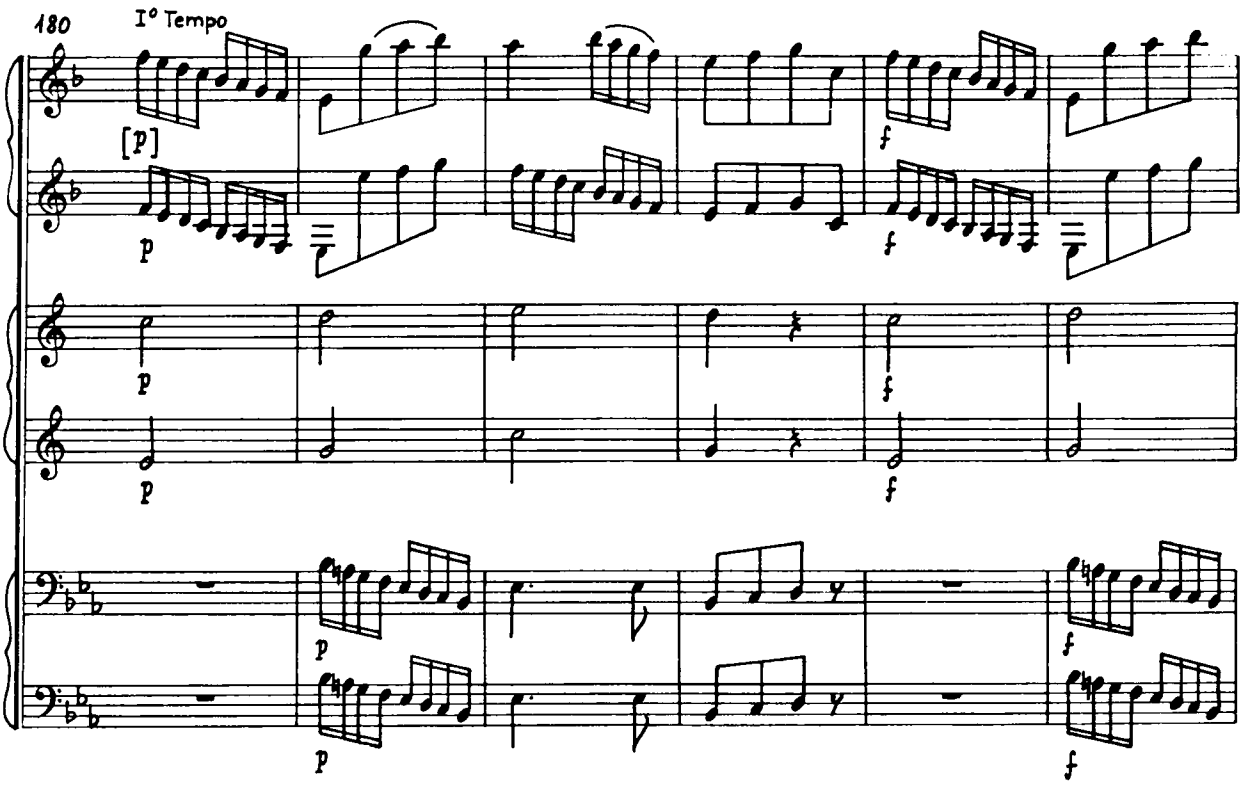

144
[p]
[p]
[f]
[f]
[f]
[f]
Solo
[f]
f

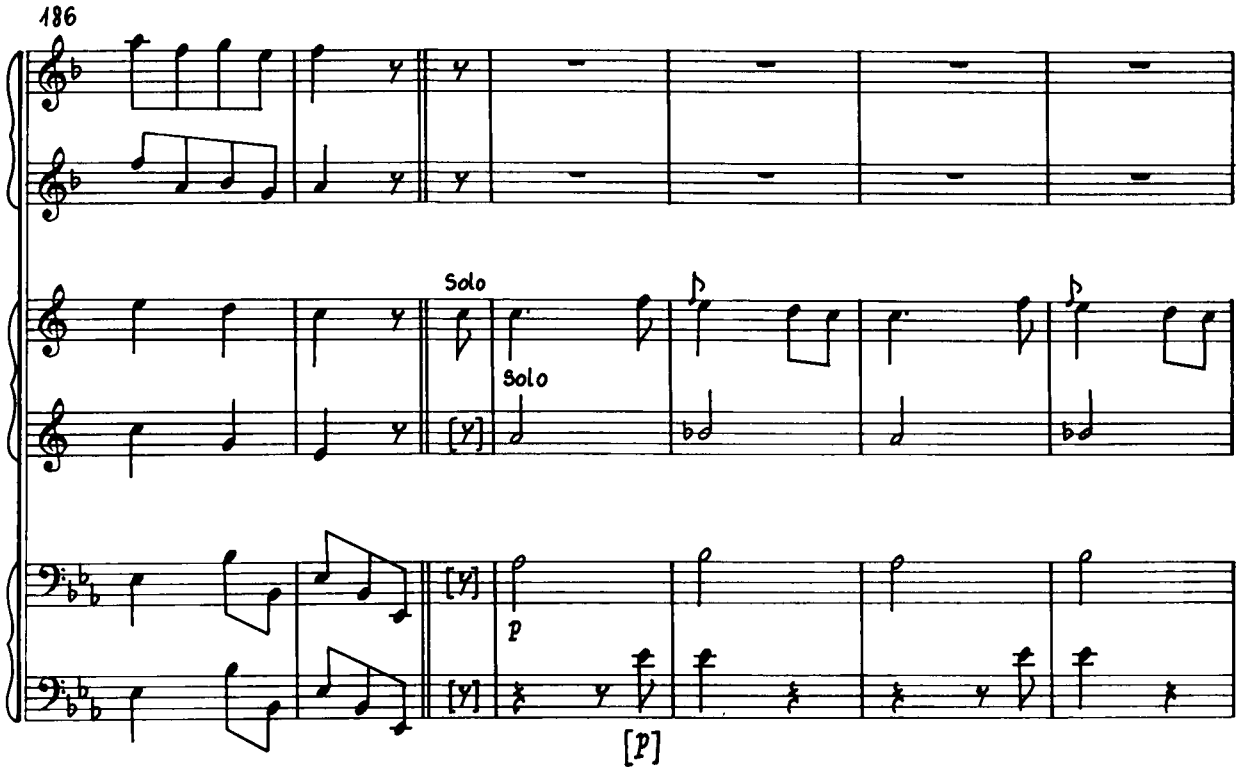

150
p
[Solo]
p
p
156
[p]
[p]

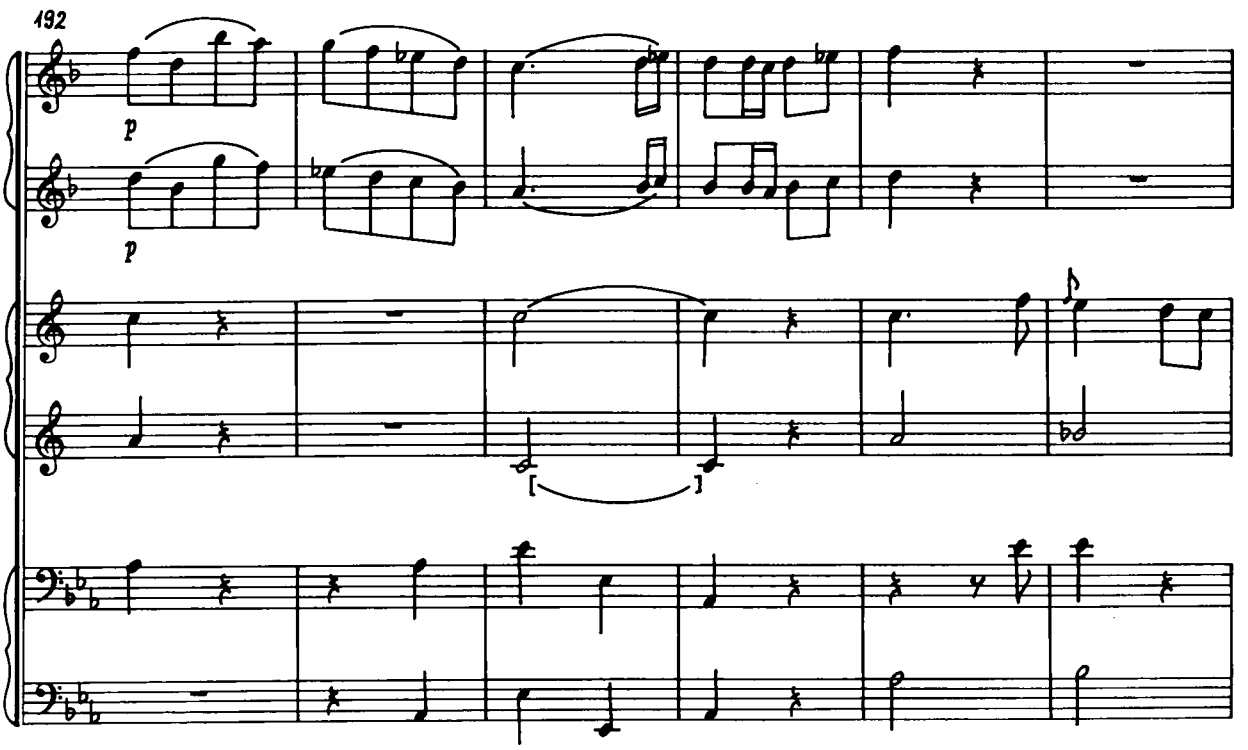

162

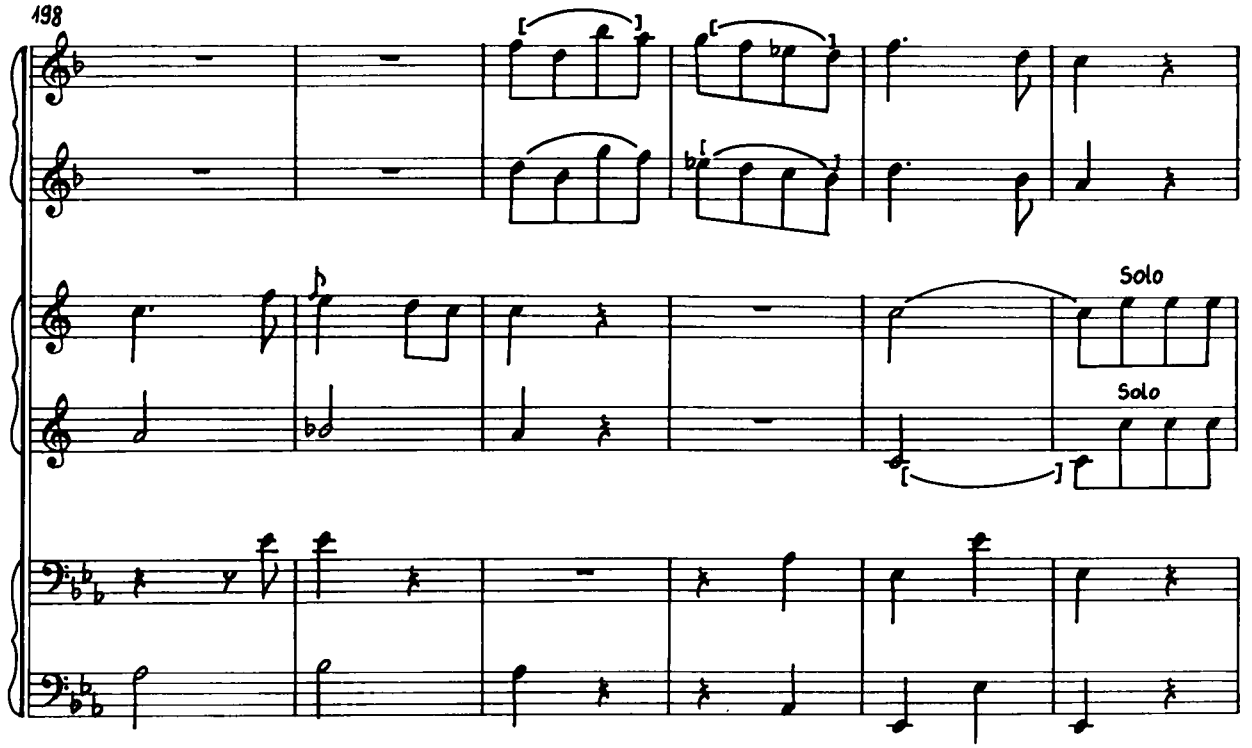

168
sf
sf

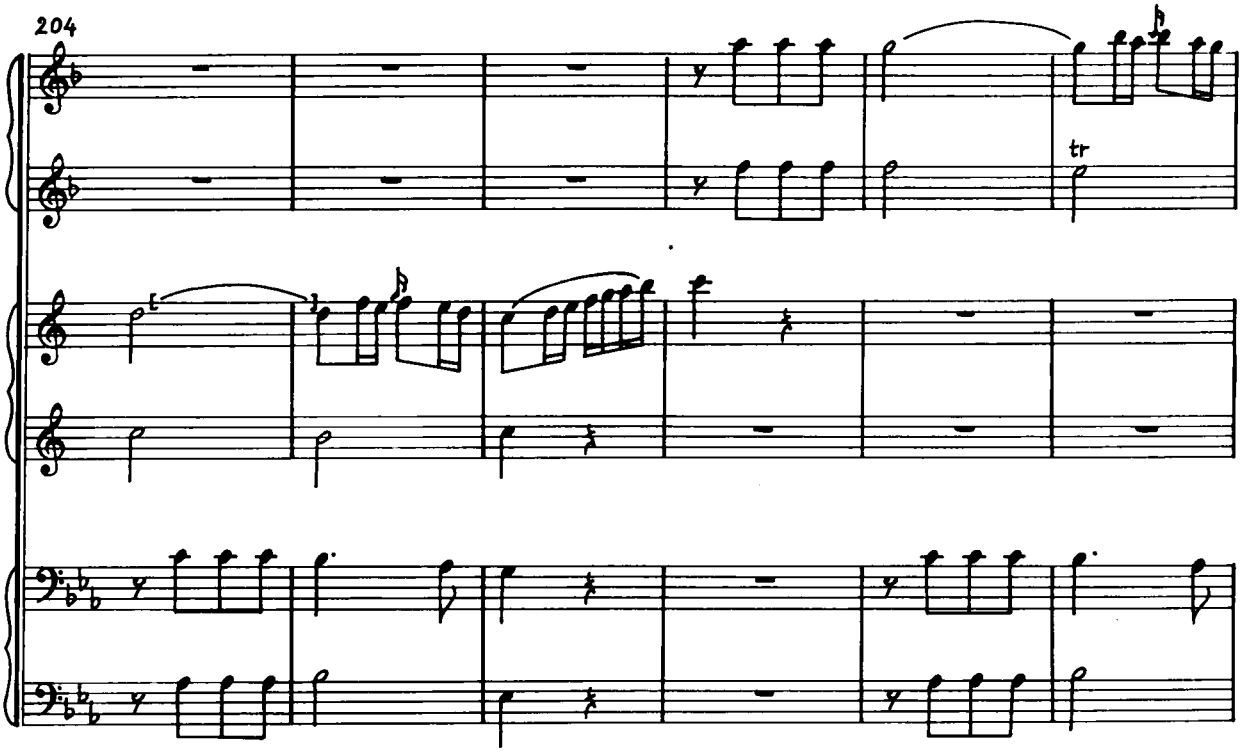

174
adagio

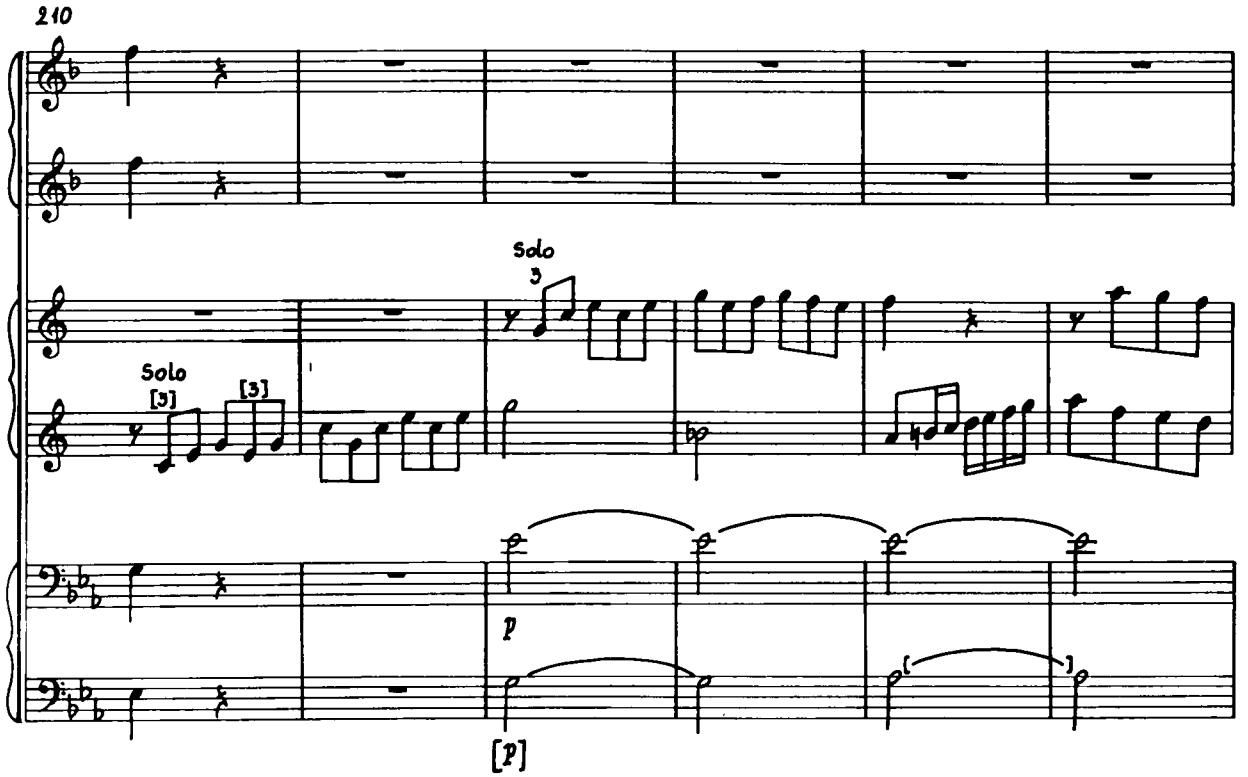

180
I° Tempo
[p]
p
f

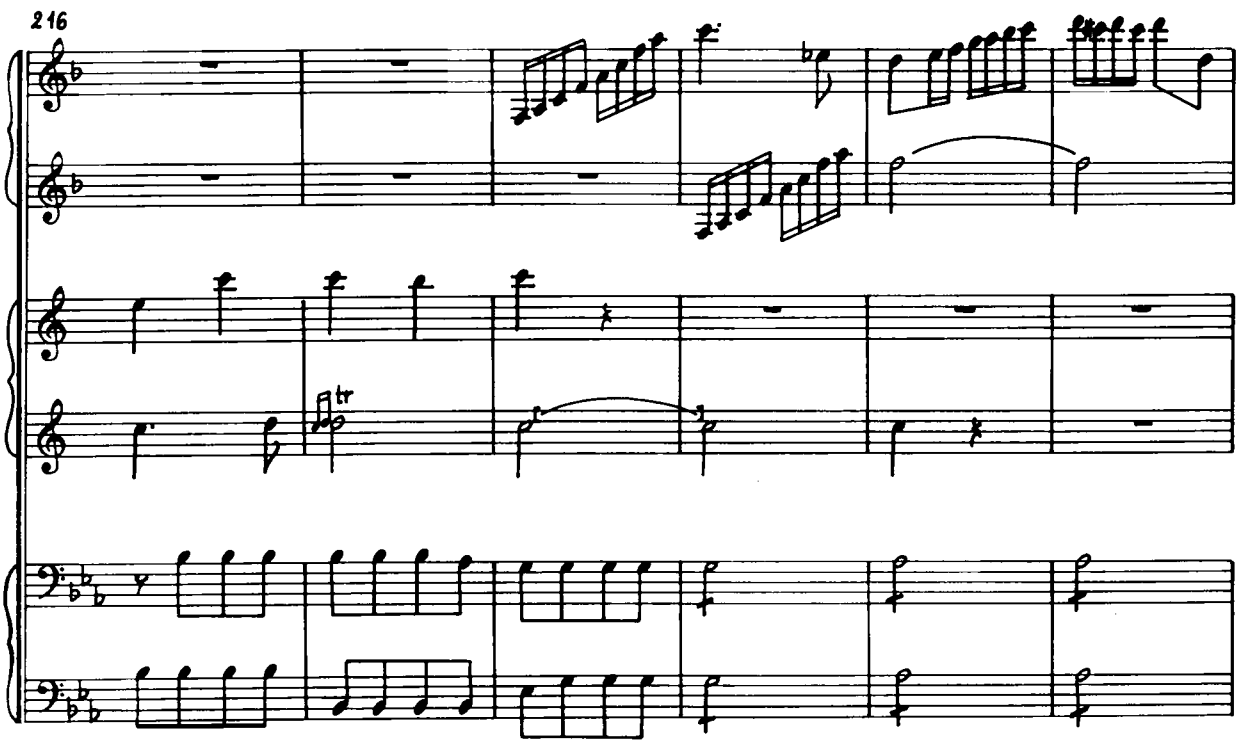

186
Solo
Solo
p
[p]

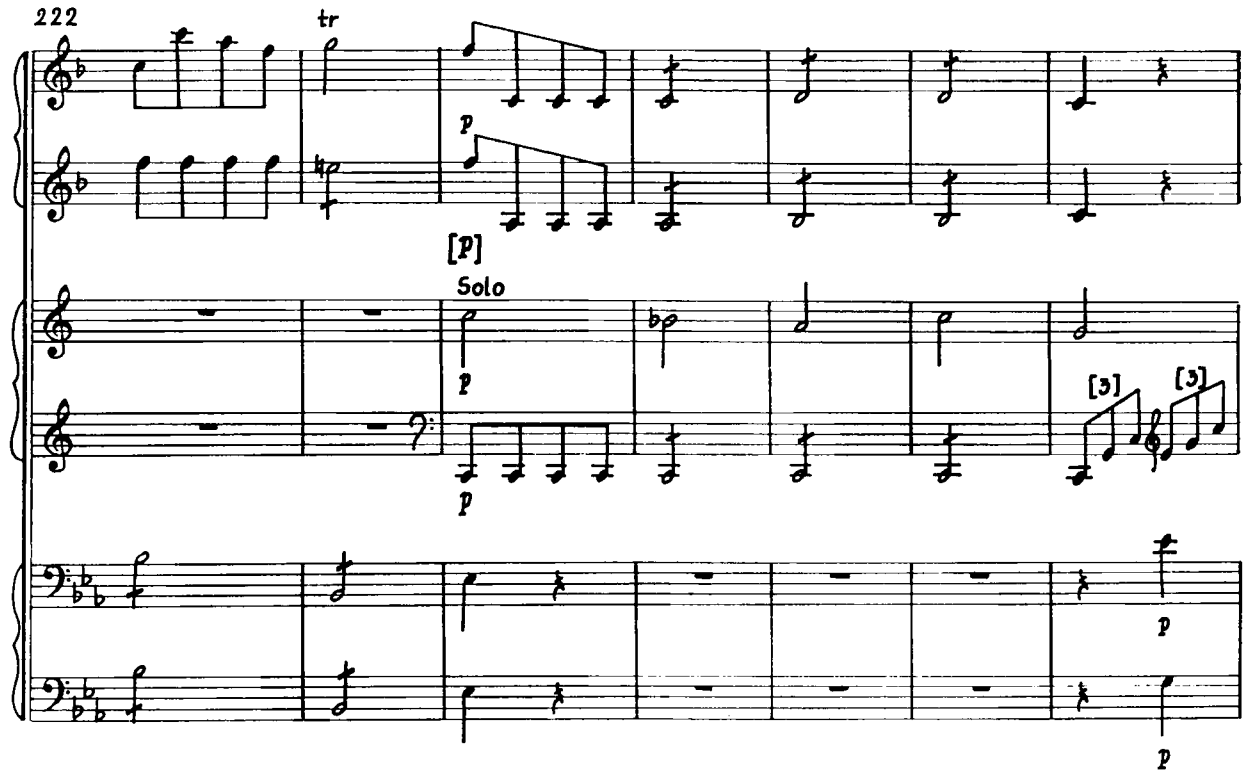

192
p
p

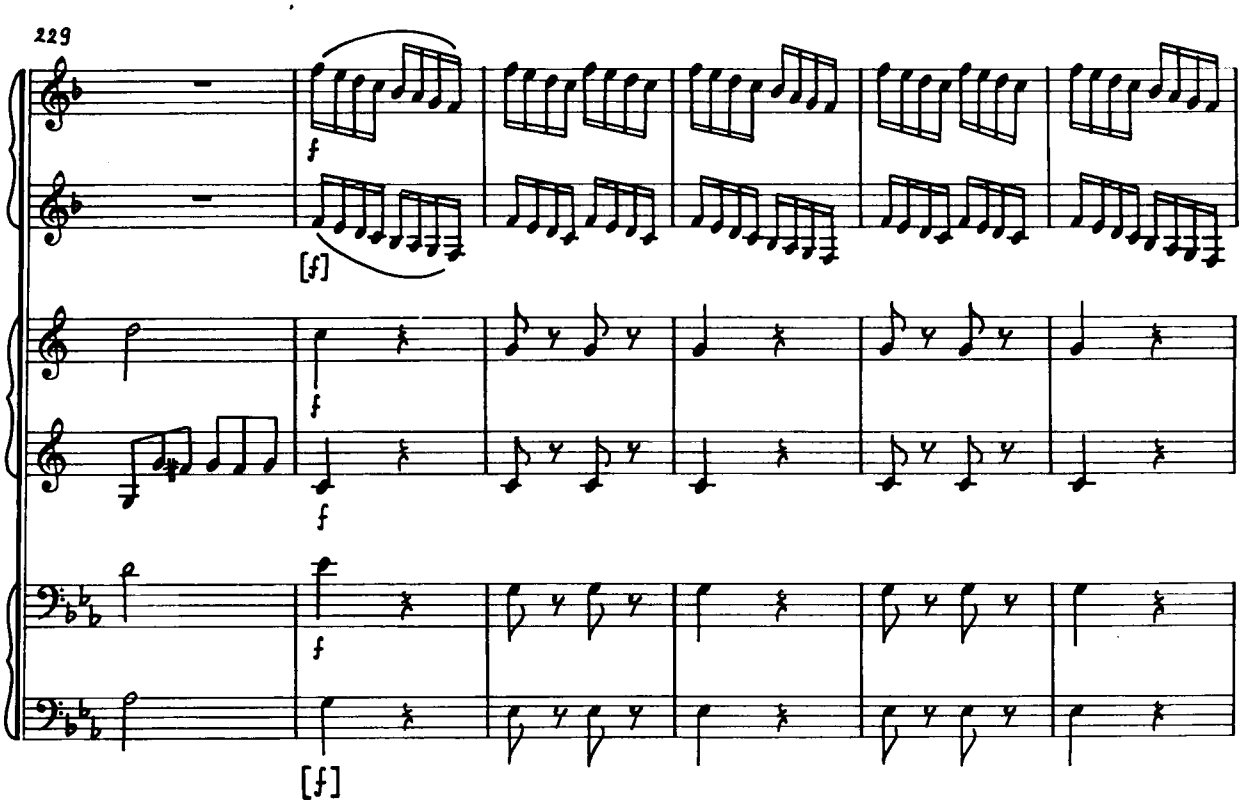

198
Solo
Solo

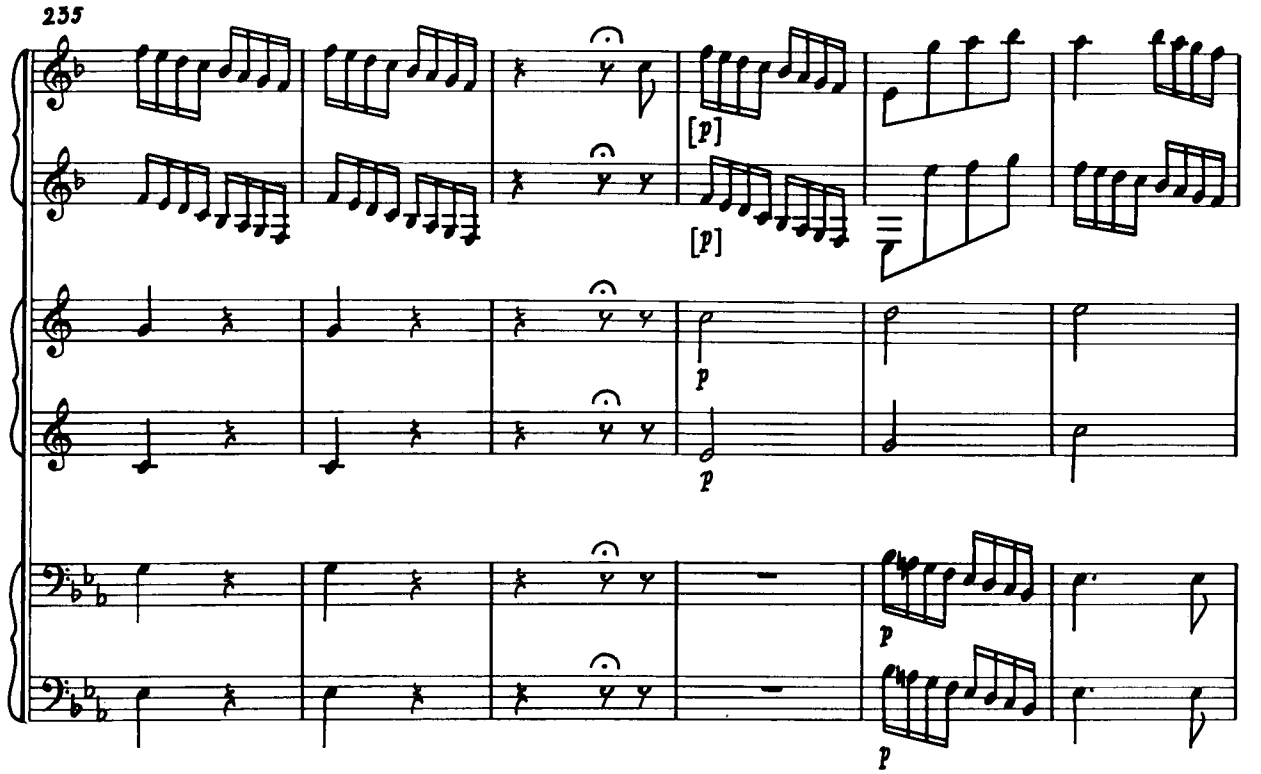

204
tr

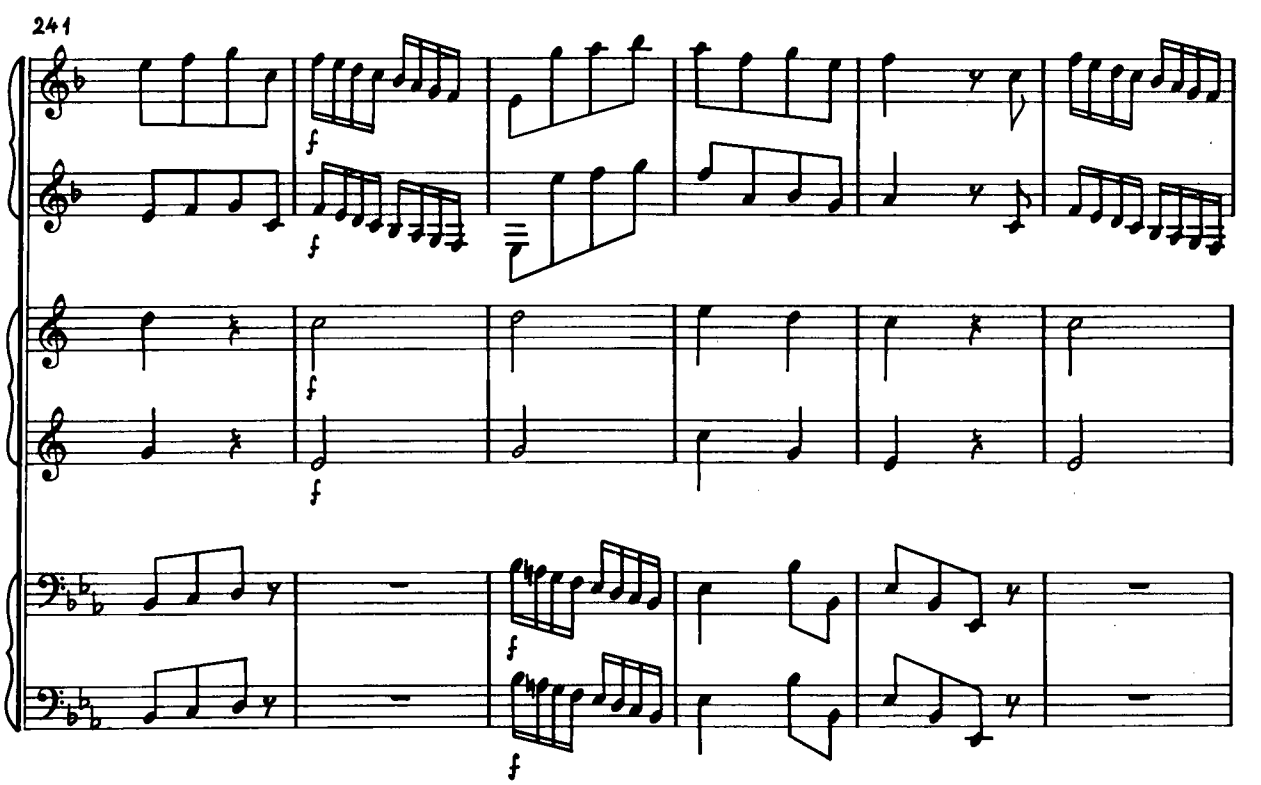

210
Solo
3
Solo
[3]
[3]
p
[p]

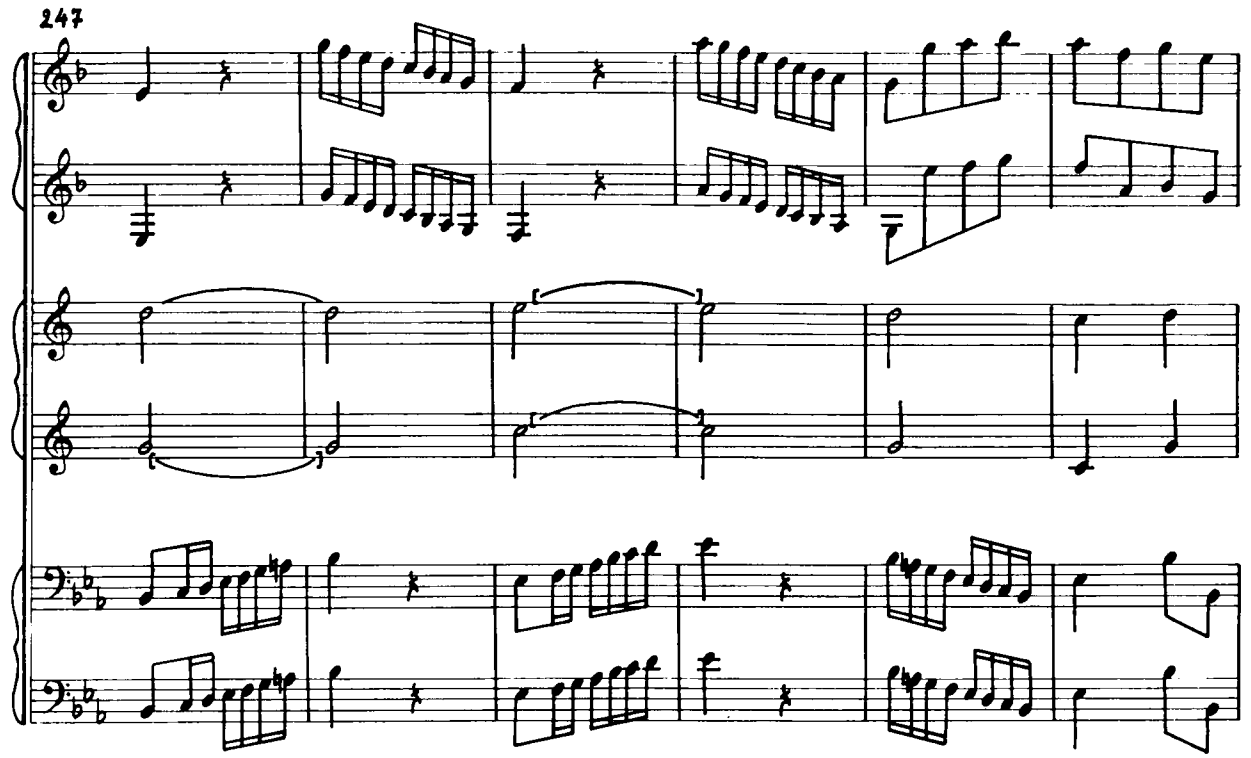

216
tr

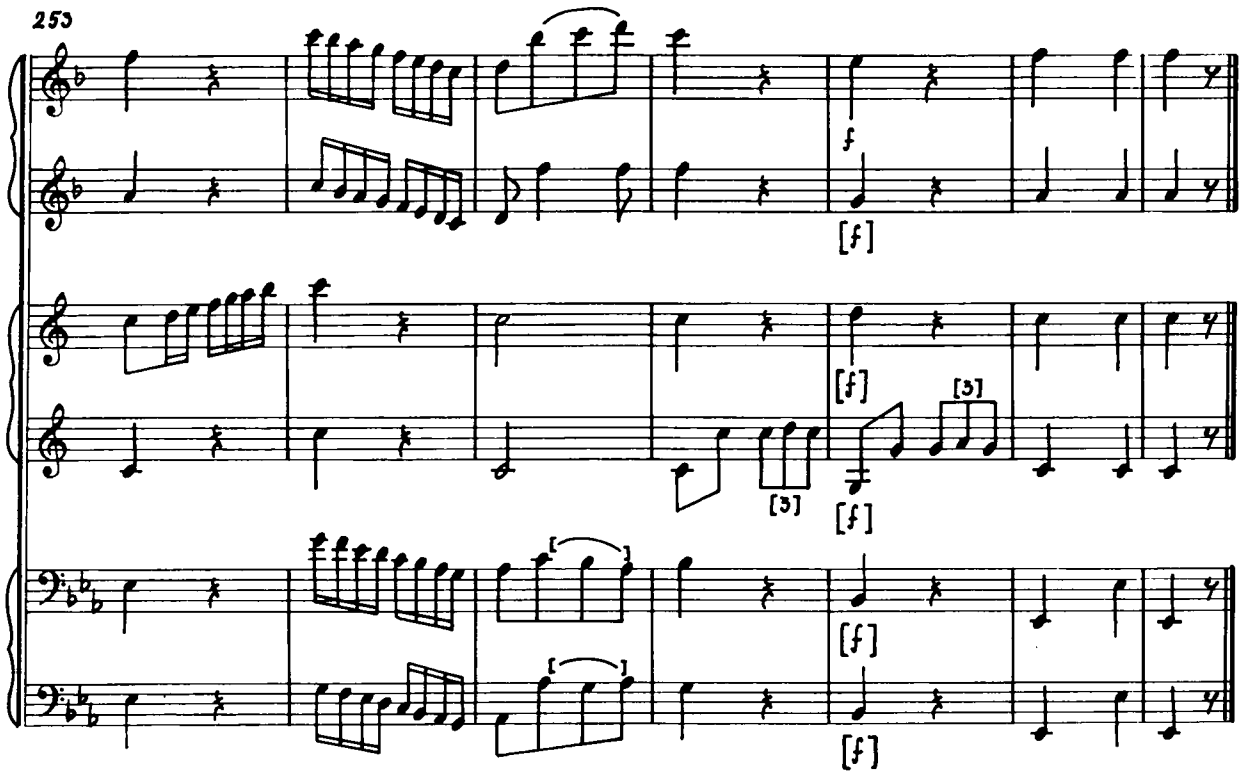

222
tr
p
[p]
Solo
p
p
[3]
[3]
p
p


229
f
[f]
f
f
f
[f]


235
[p]
[p]
p
p
p
p


241
f
f
f
f
f
f

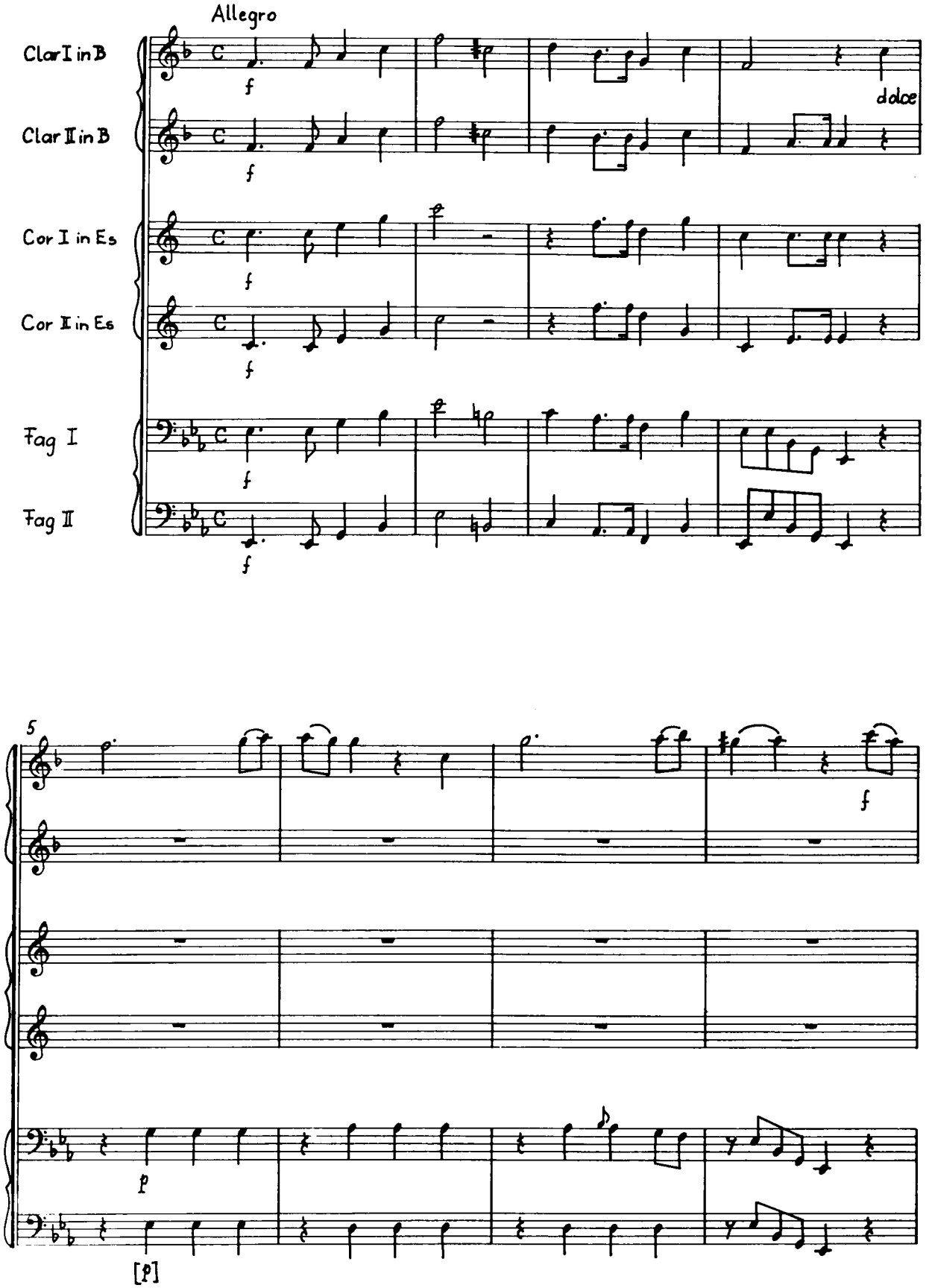

247

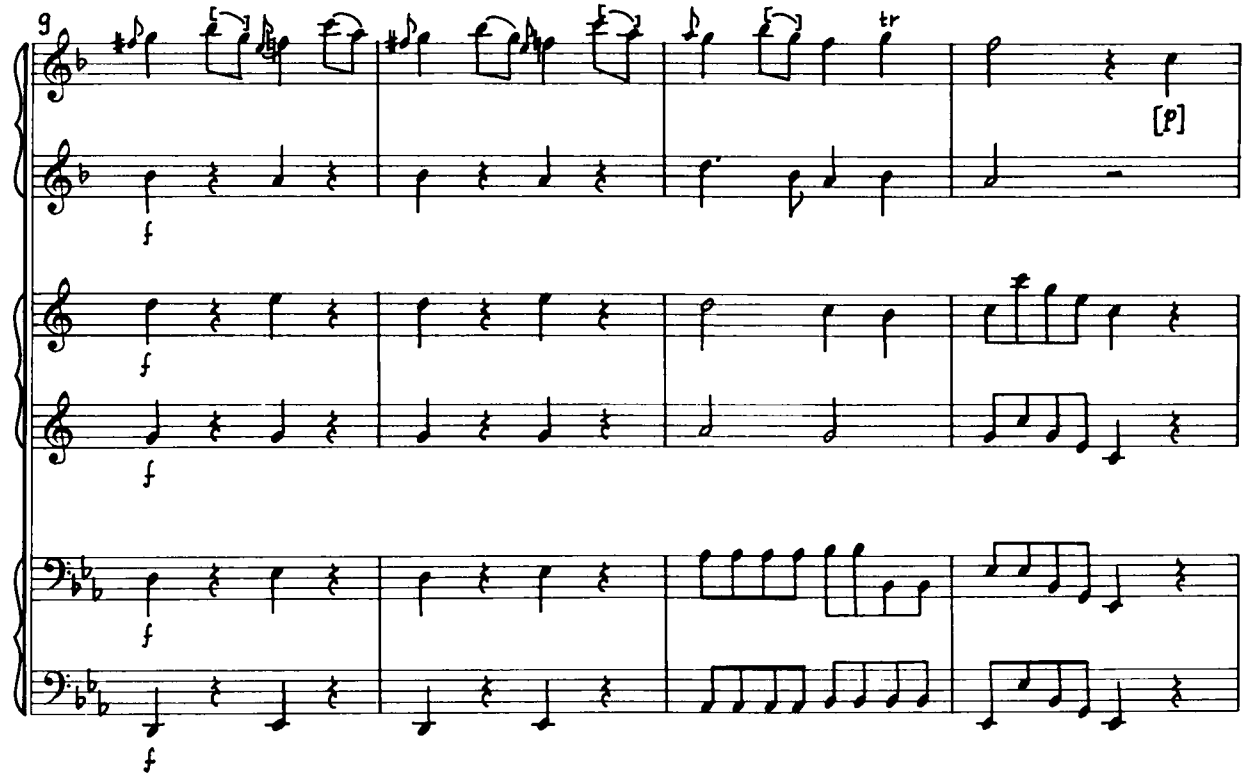

253
f
[f]
[f]
[3]
[3]
[f]
[f]
[f]

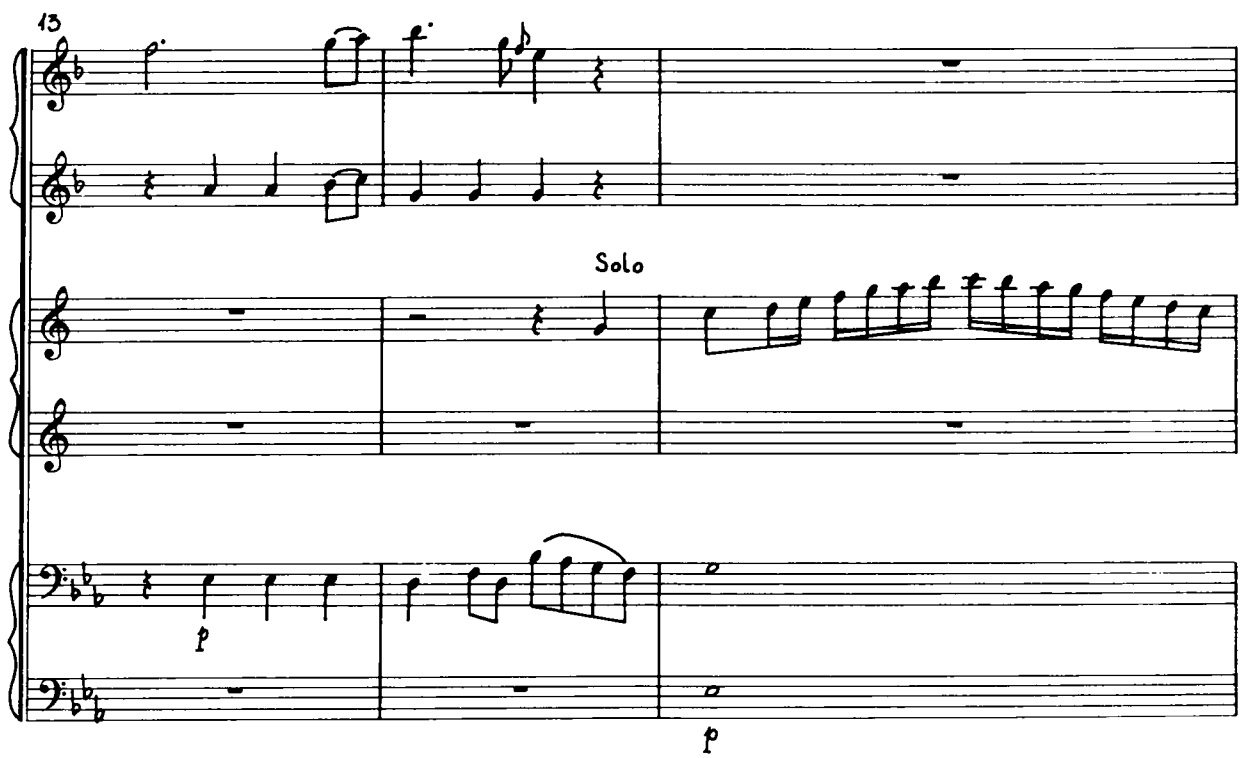
Partita in E♭

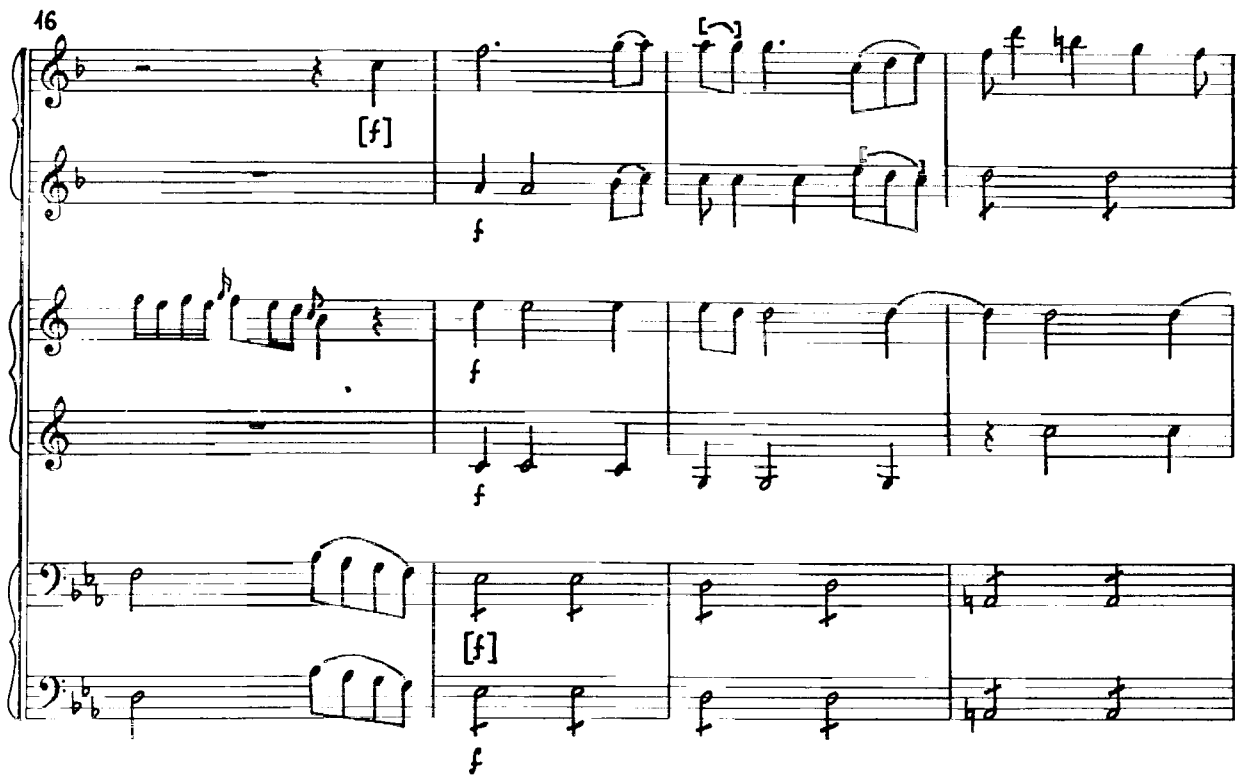
(0/132)

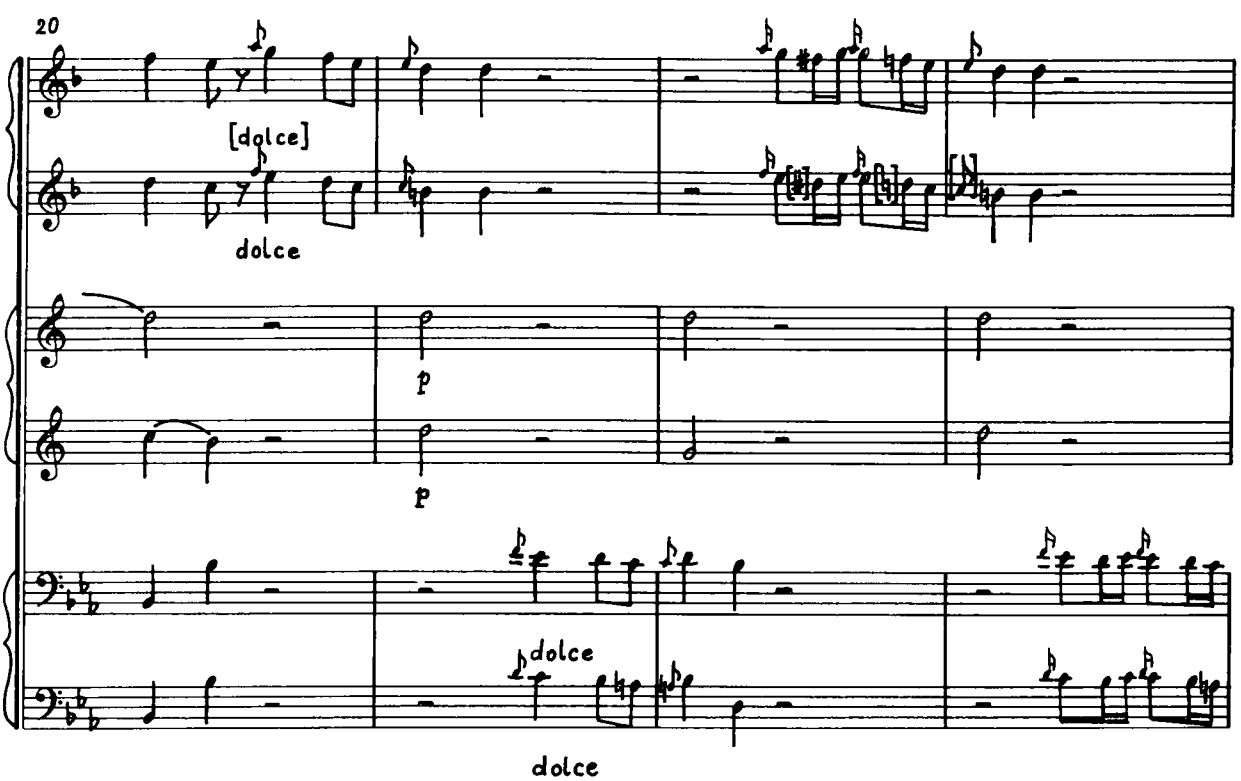
I.

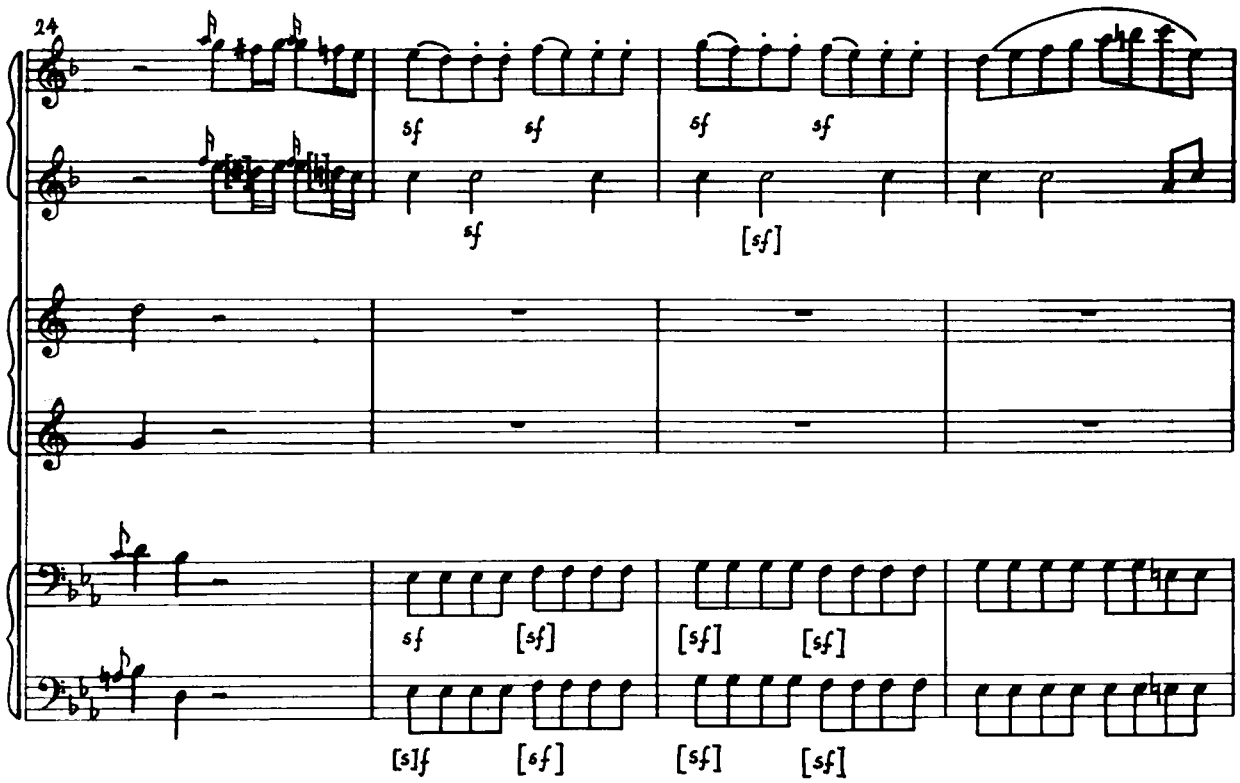

Allegro
Clar I in B
Clar II in B
Cor I in Es
Cor II in Es
Fag I
Fag II
dolce
5

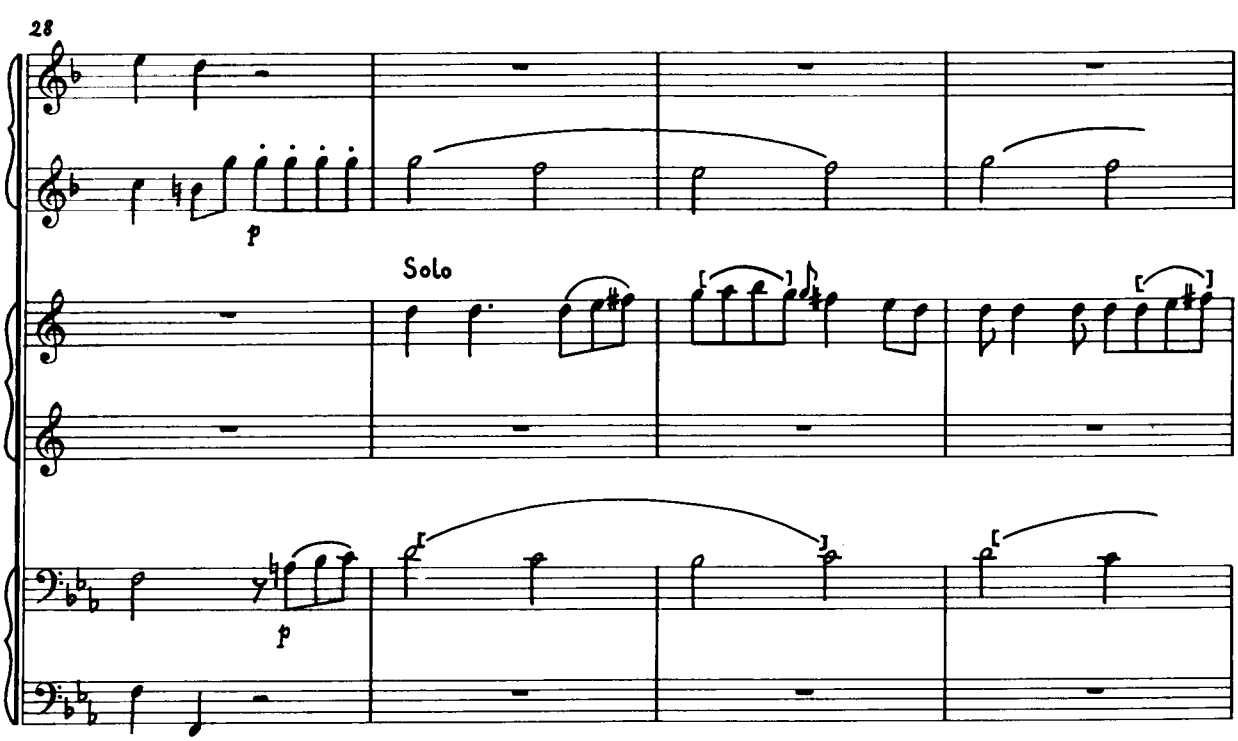

9
tr
[p]
f
f
f
f

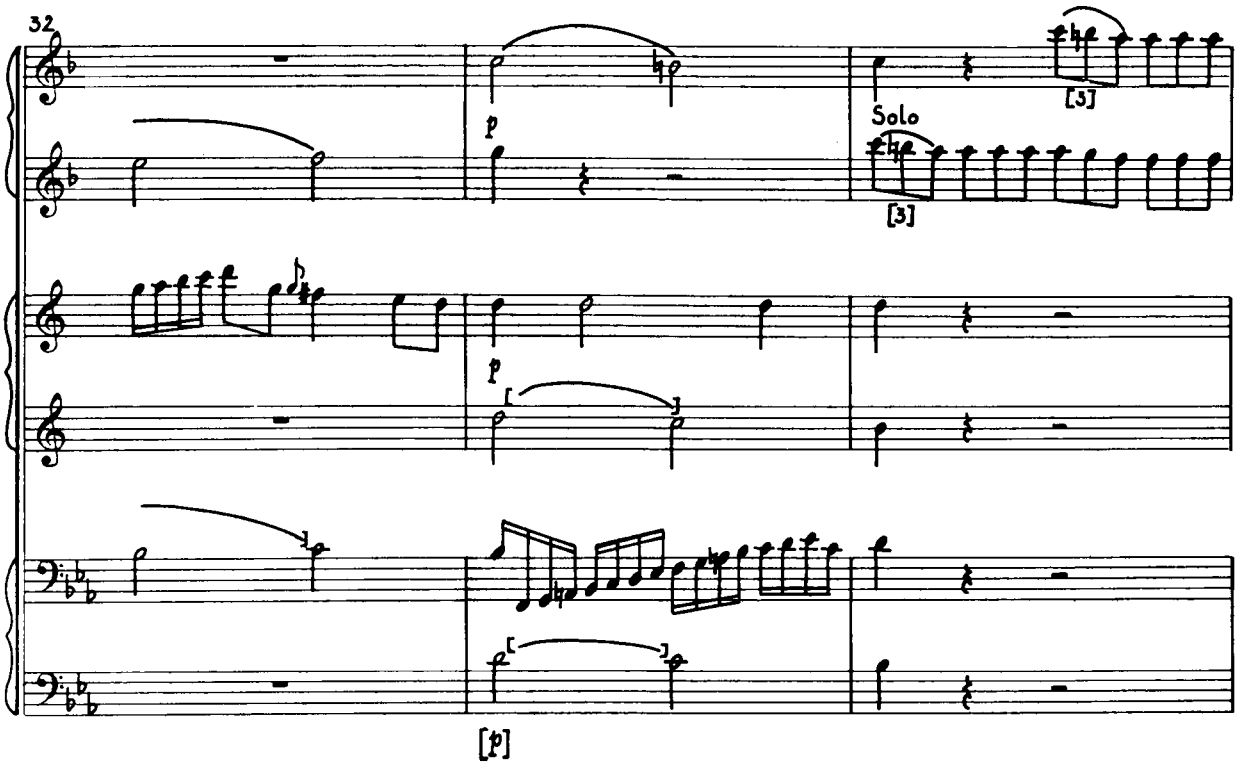

13
Solo
p
p

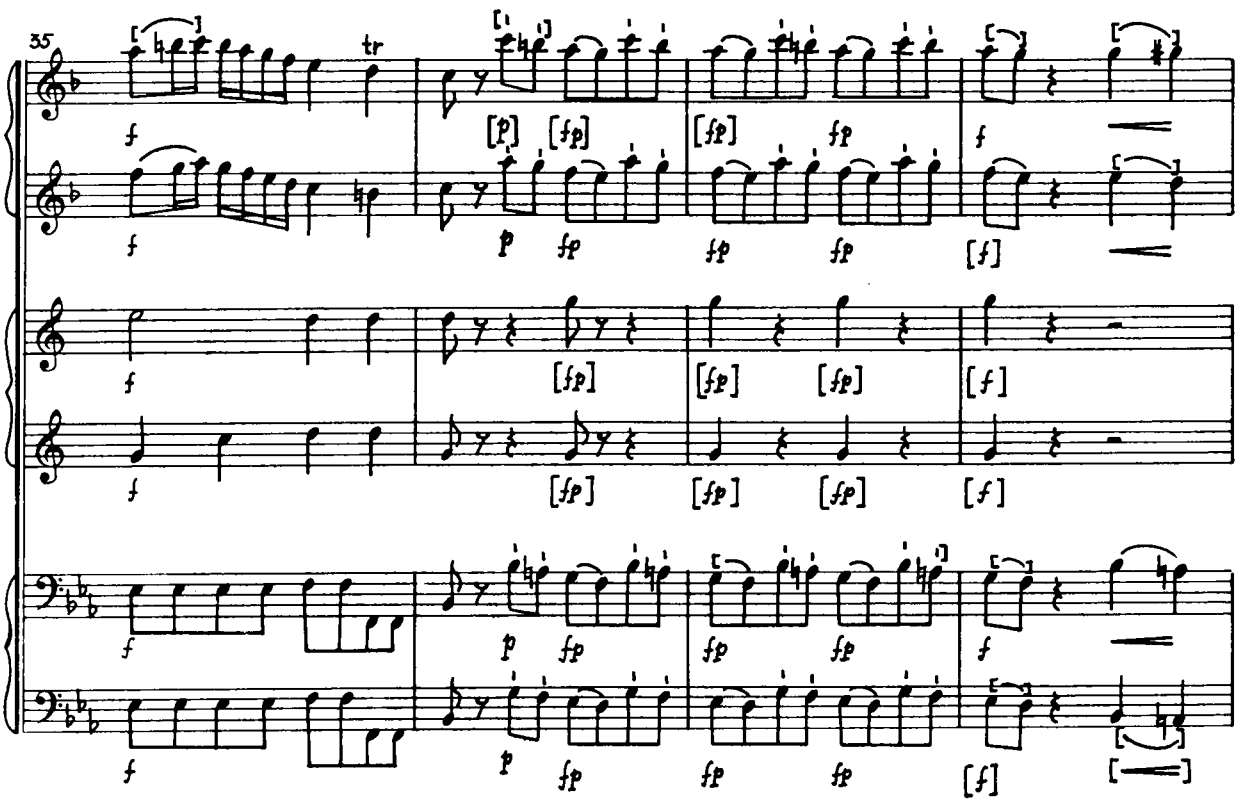

16
[f]
f
f
f
[f]
f

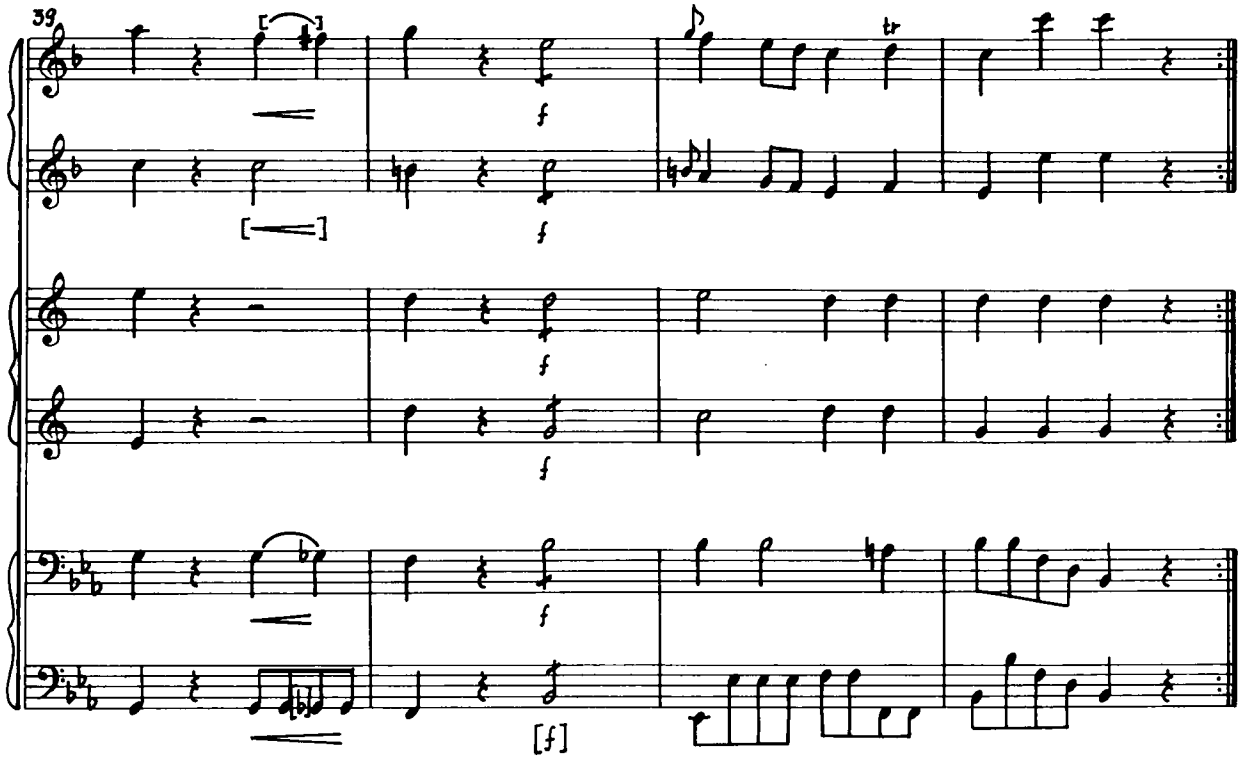

20
[dolce]
dolce
p
p
dolce
dolce

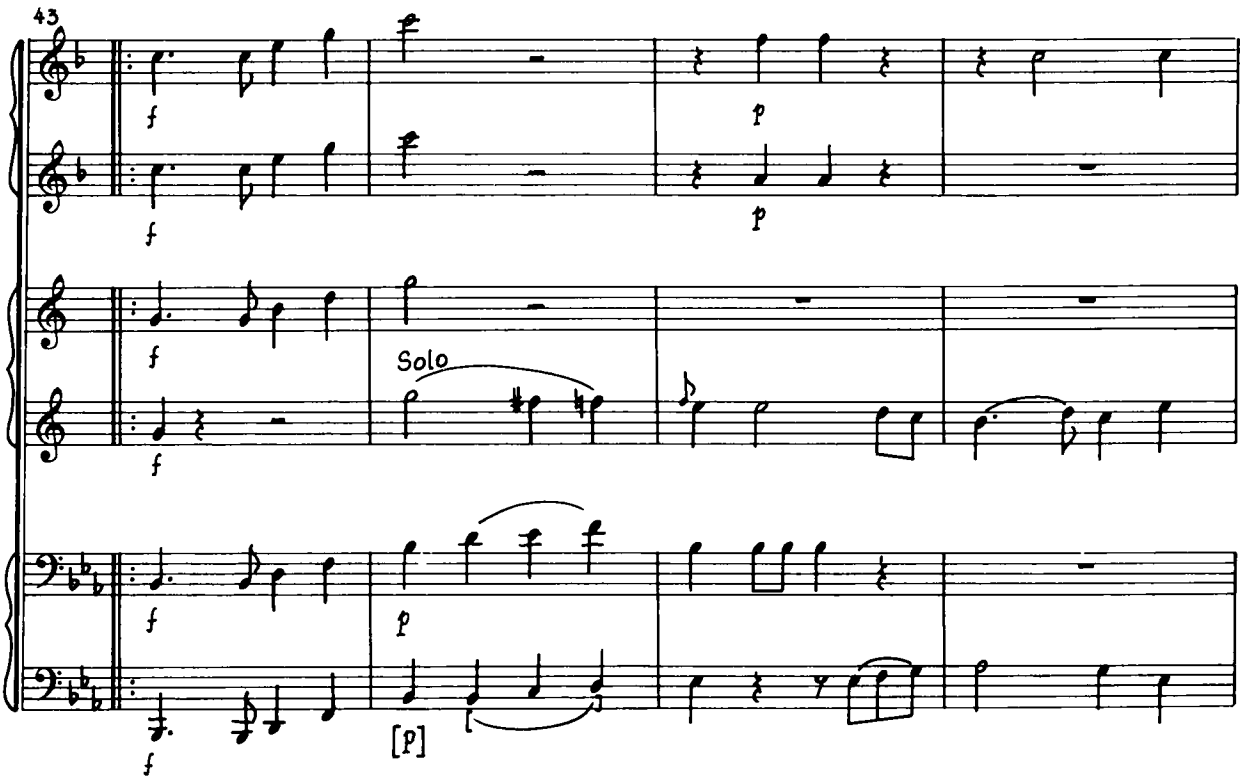

24
sf
sf
sf
sf
sf
[sf]
sf
[sf]
[sf]
[sf]
[s]f
[sf]
[sf]
[sf]

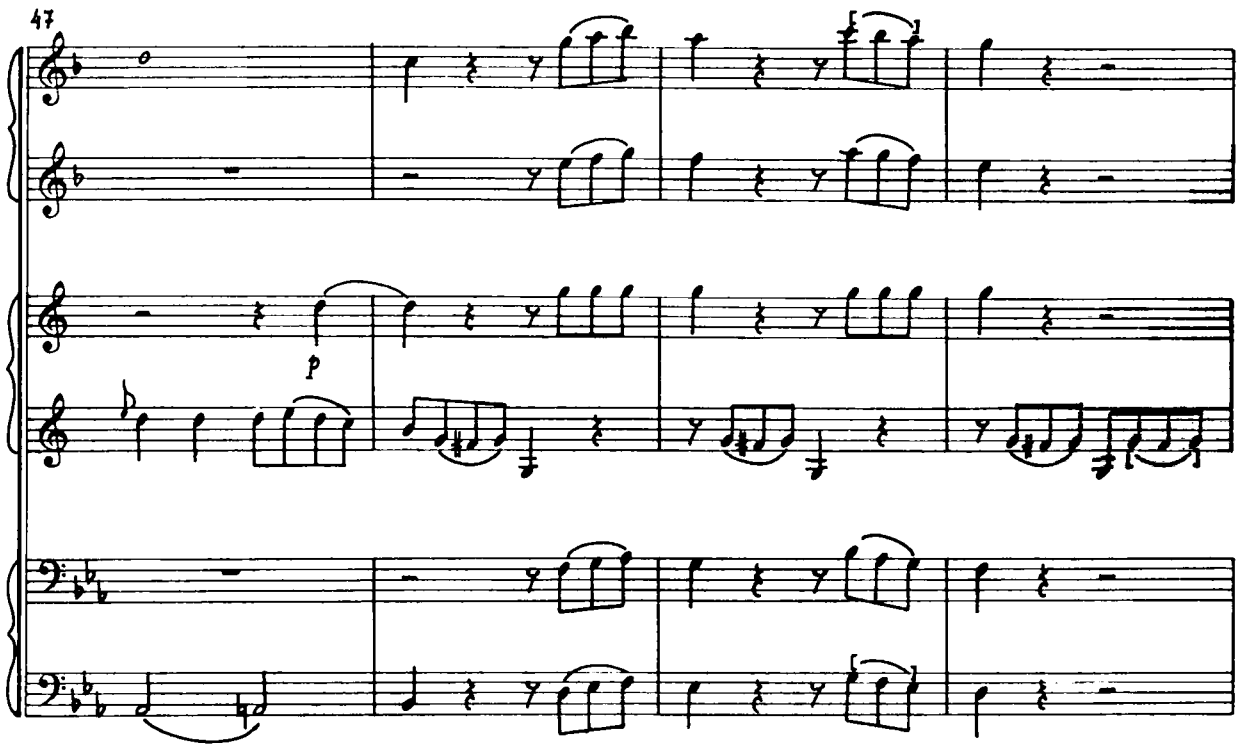

28
p
Solo
p

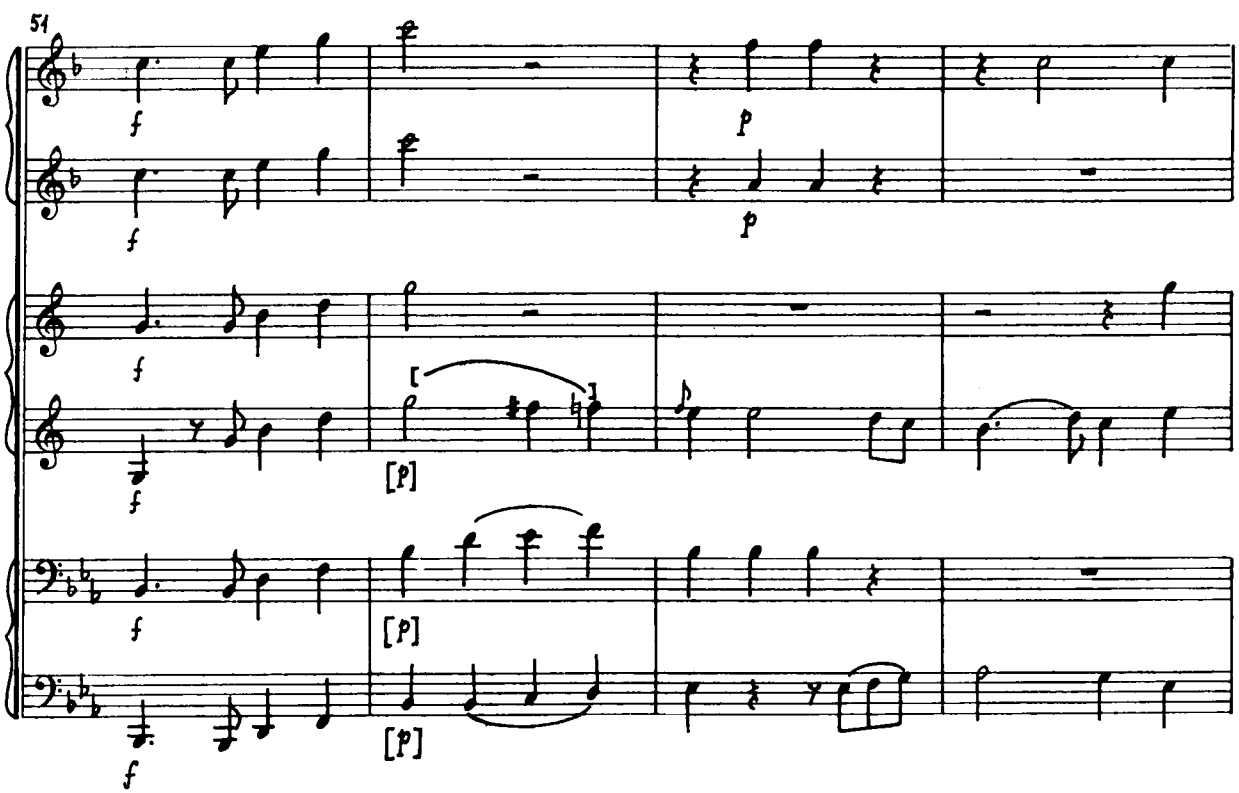

32
p
Solo
[3]
[3]
p
[p]

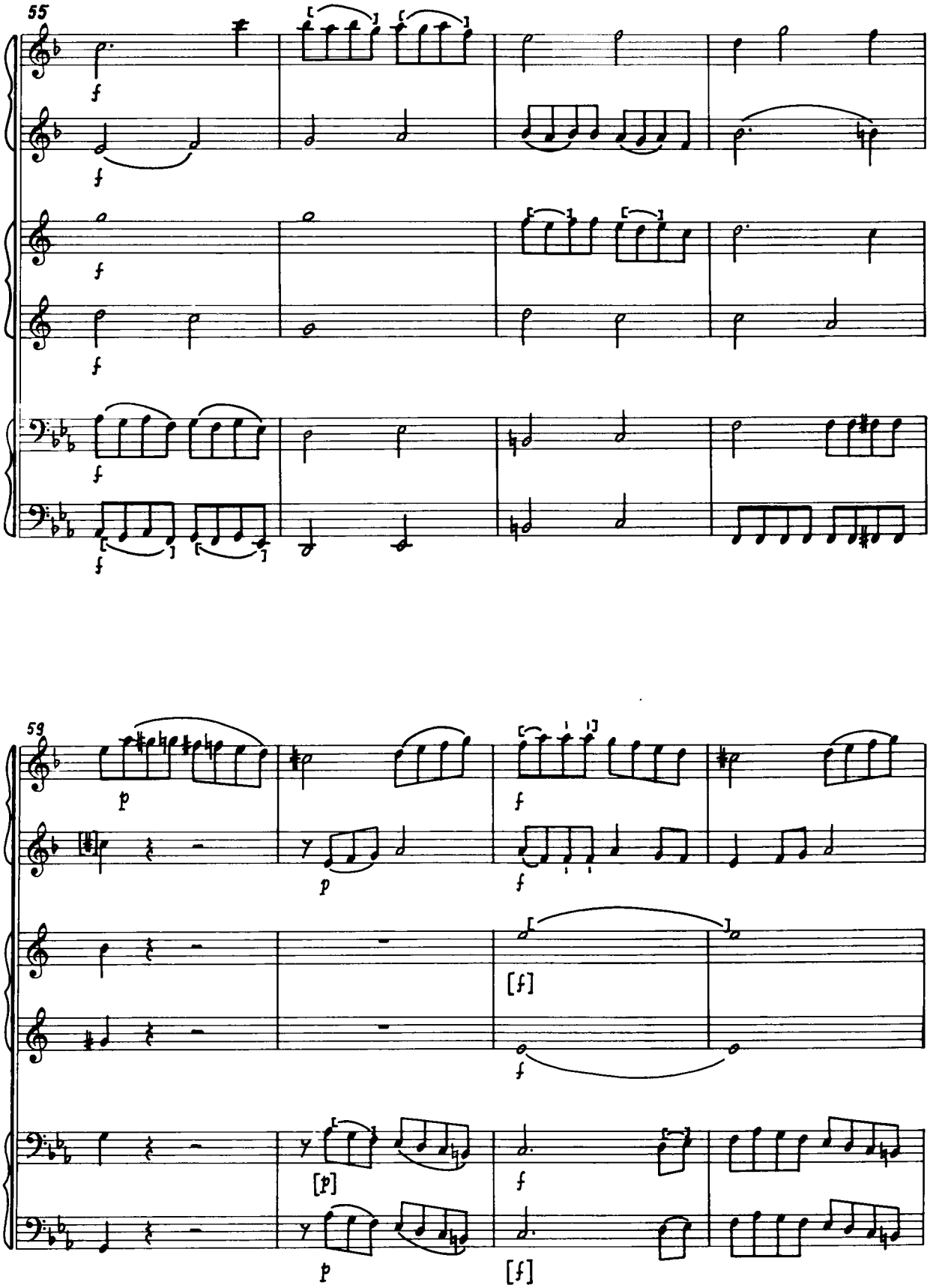

35
tr
f
f
[p]
[fp]
[fp]
fp
f
p
fp
fp
fp
[f]
f
[fp]
[fp]
[fp]
[f]
f
[fp]
[fp]
[fp]
[f]
f
p
fp
fp
fp
f
f
p
fp
fp
fp
[f]

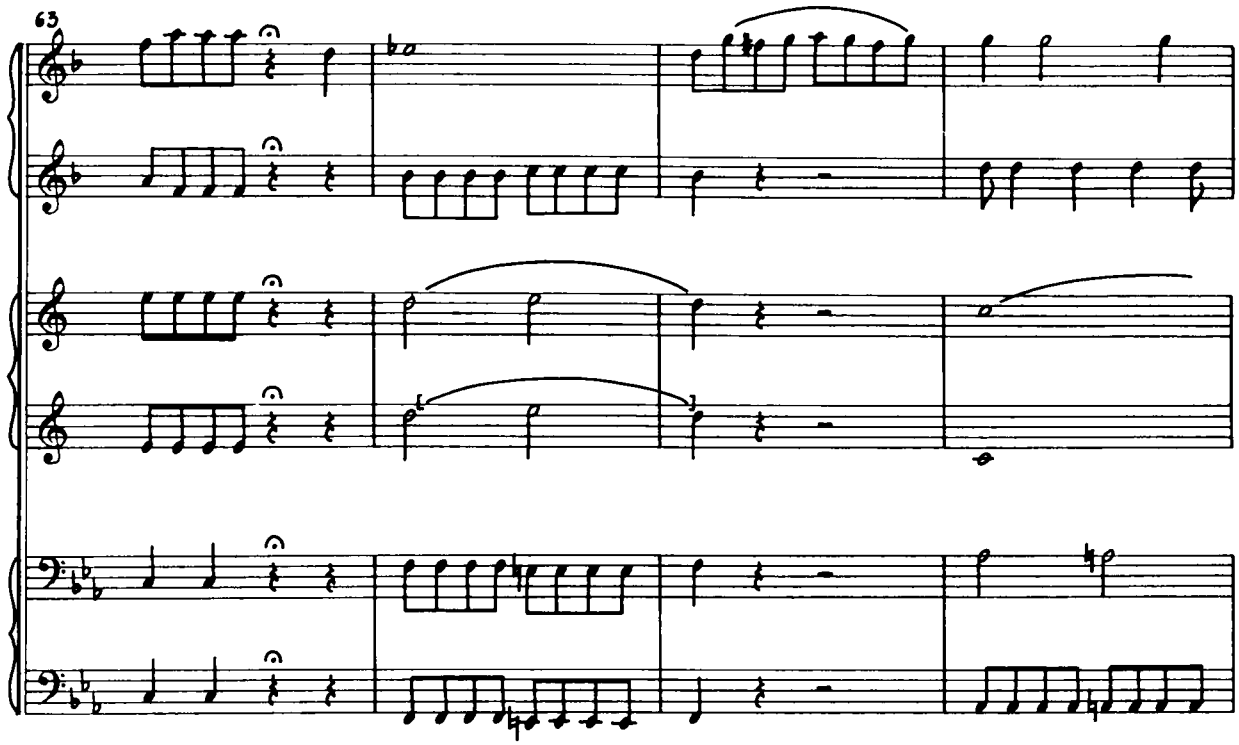

39
f
f
f
f
f
[f]

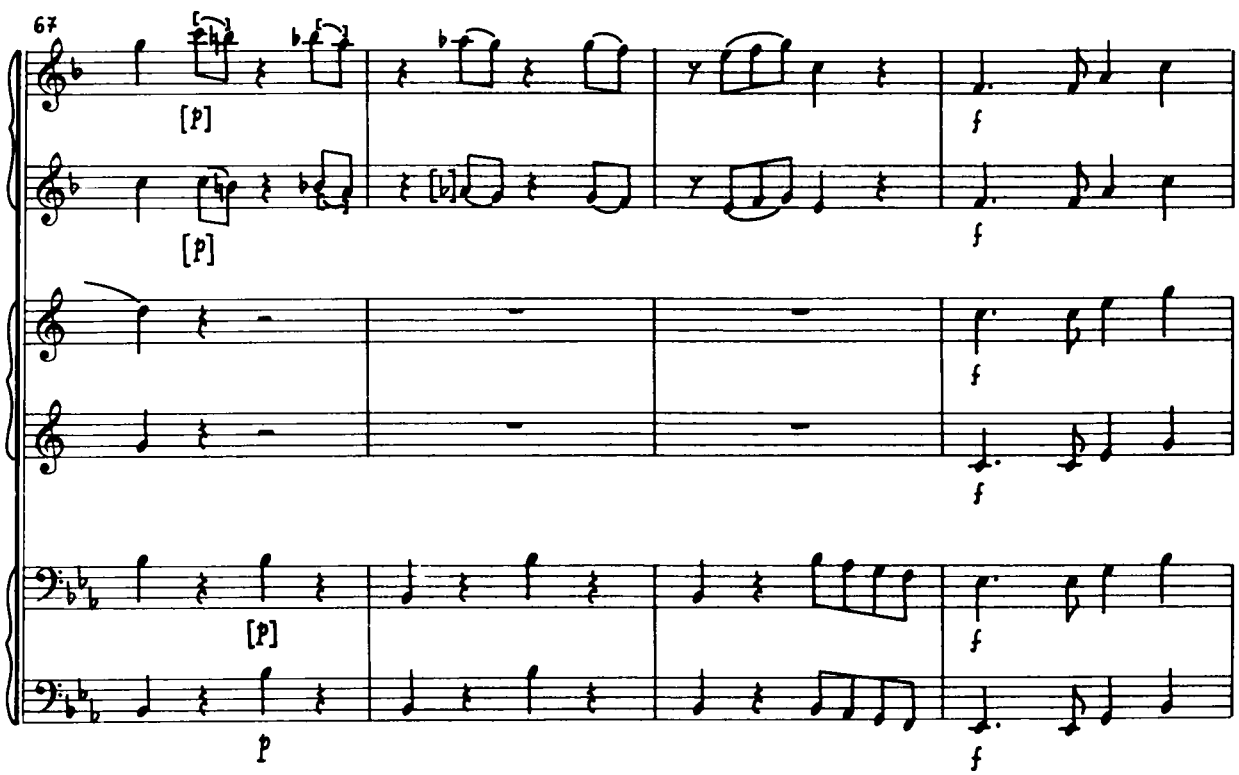

43
f
f
p
p
f
f
Solo
f
p
f
[p]

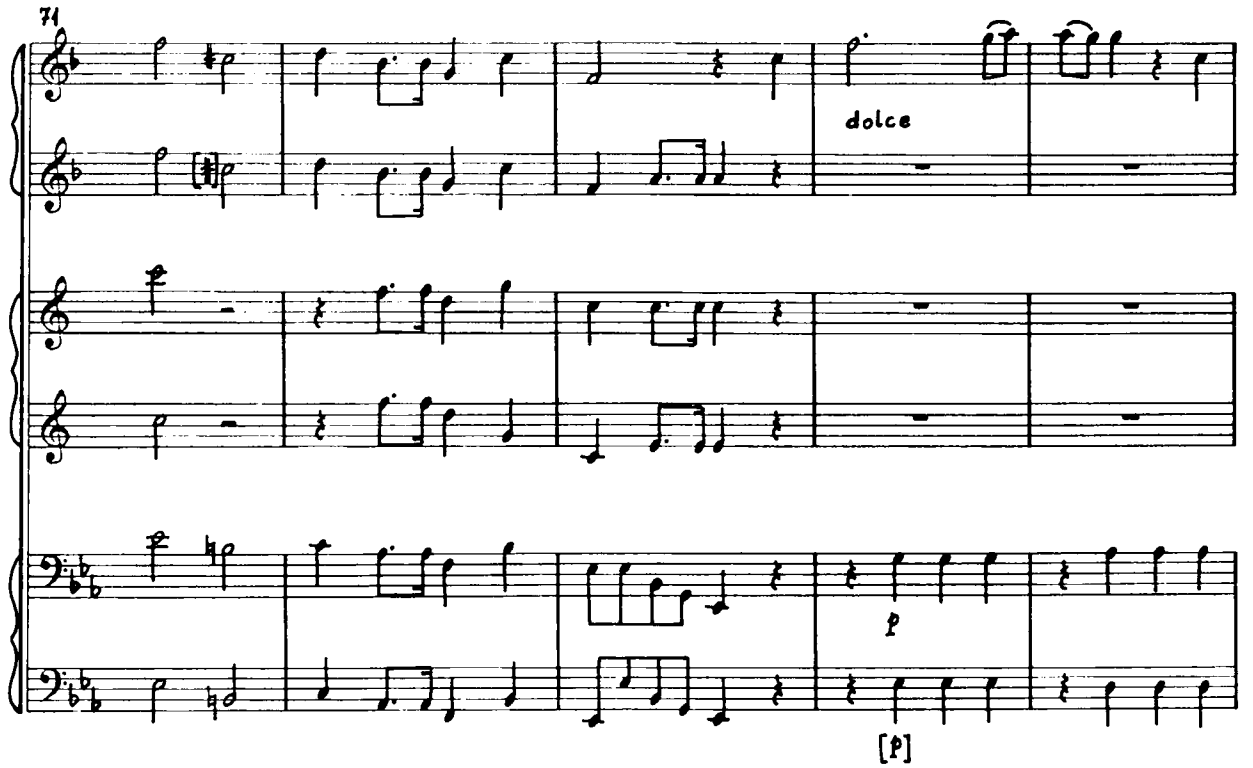

47
p

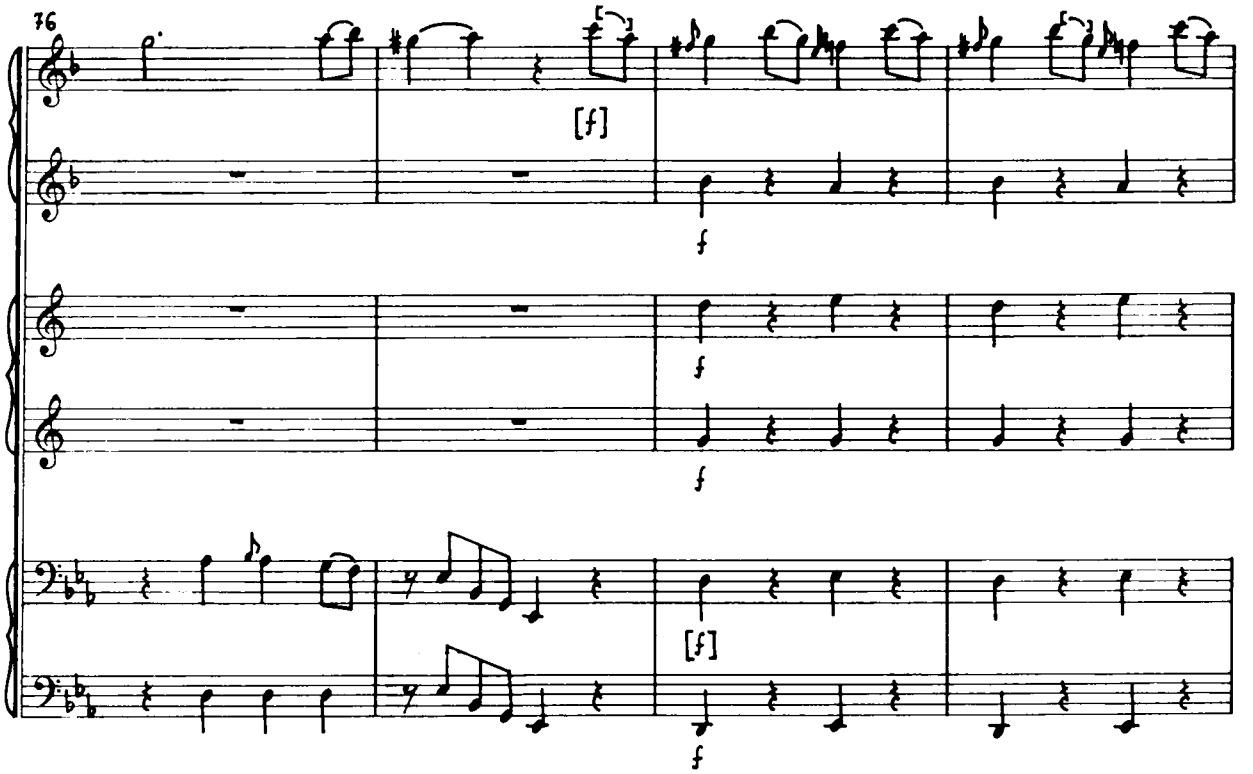

51
f
p
[p]

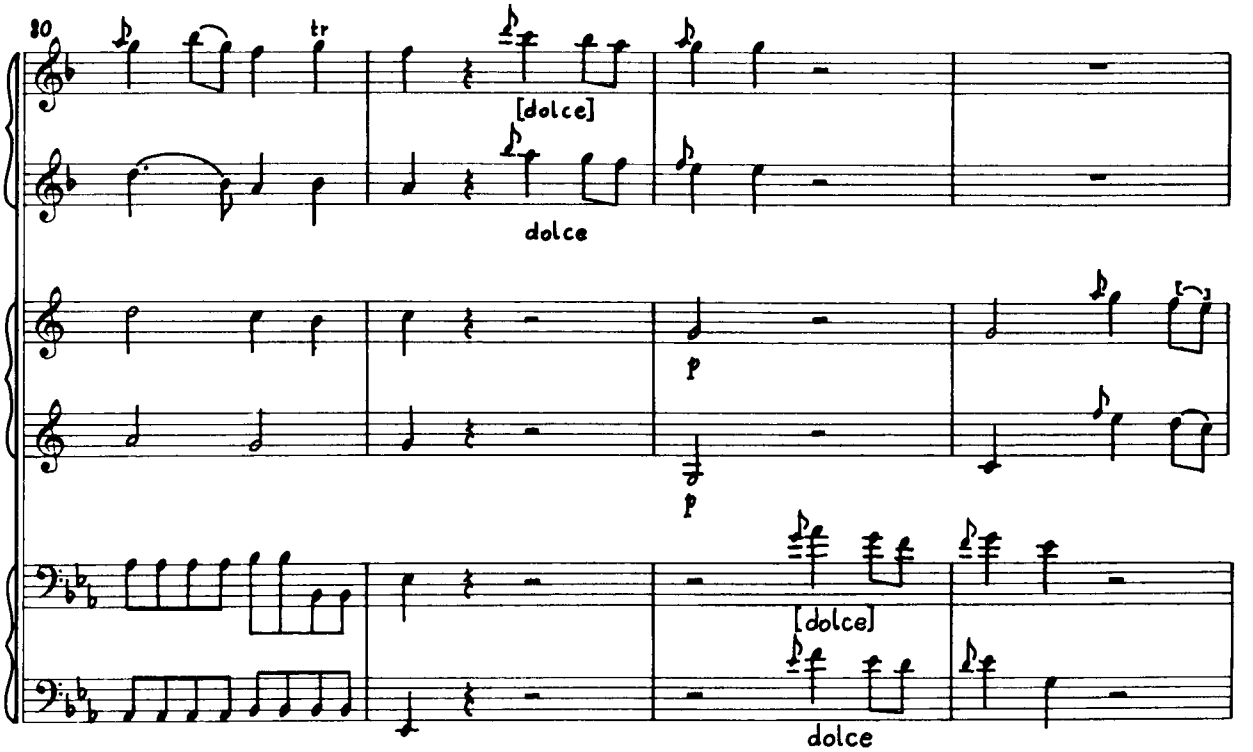

55
59

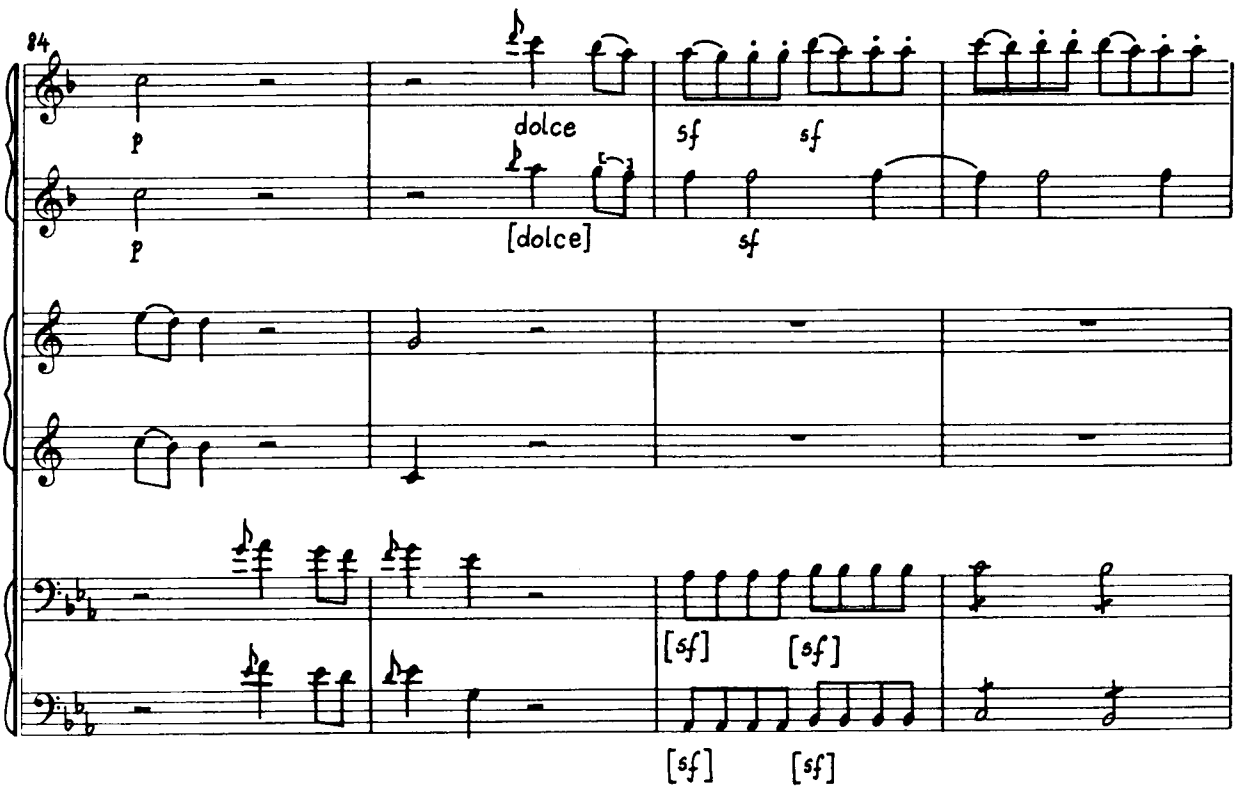

63

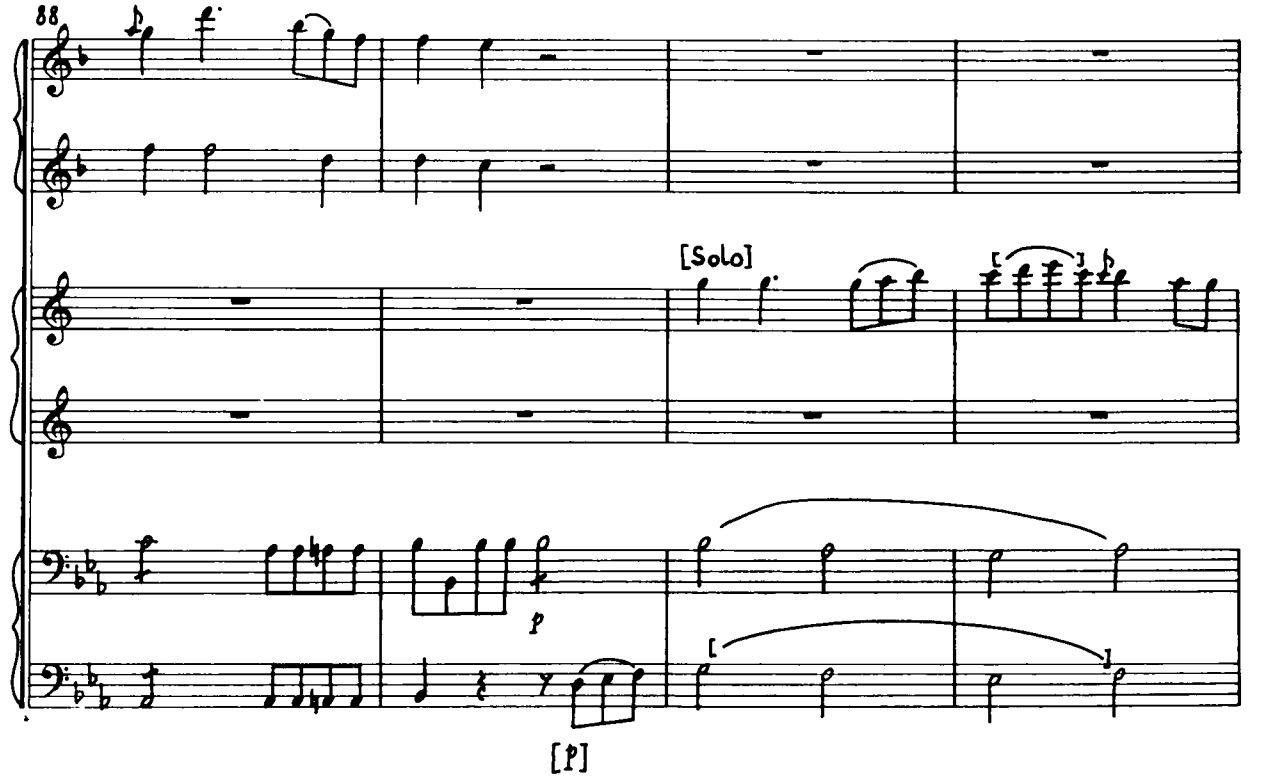

67
[p]
[p]
[p]
p
f
f
f
f
f

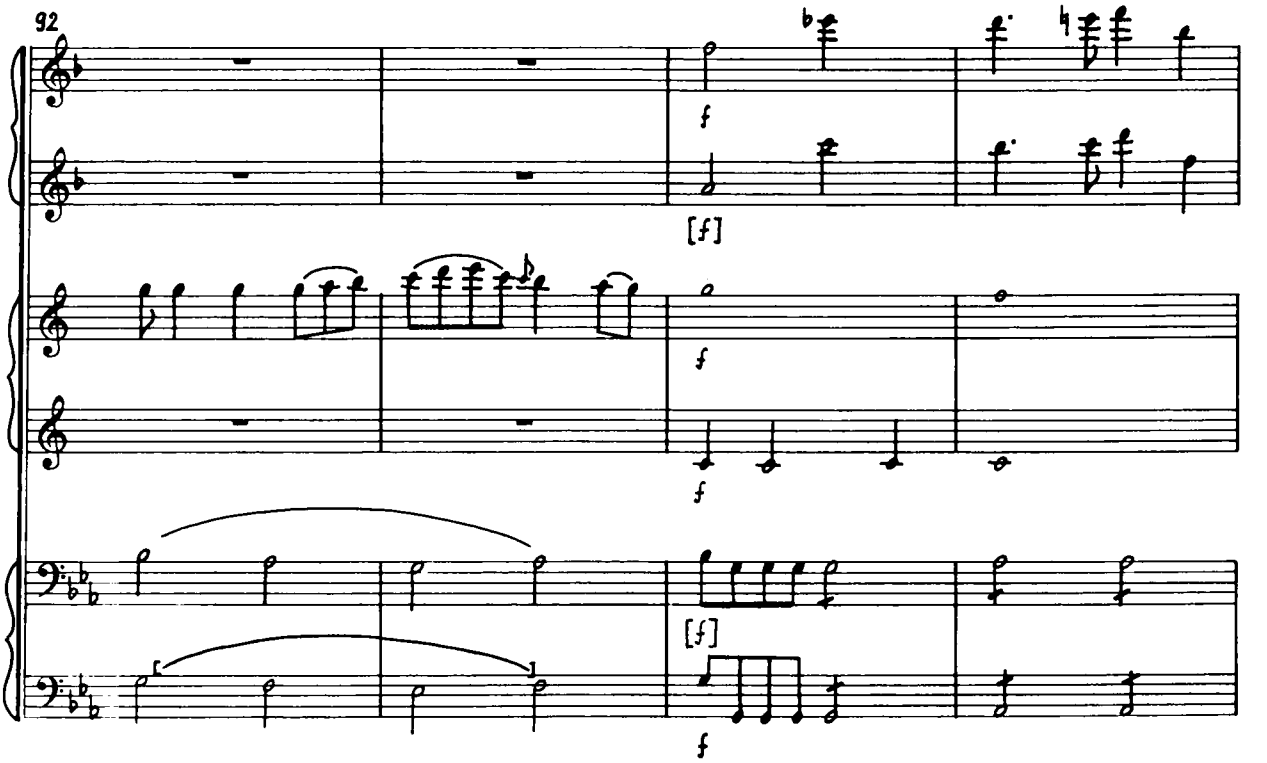

71
dolce
p
[p]

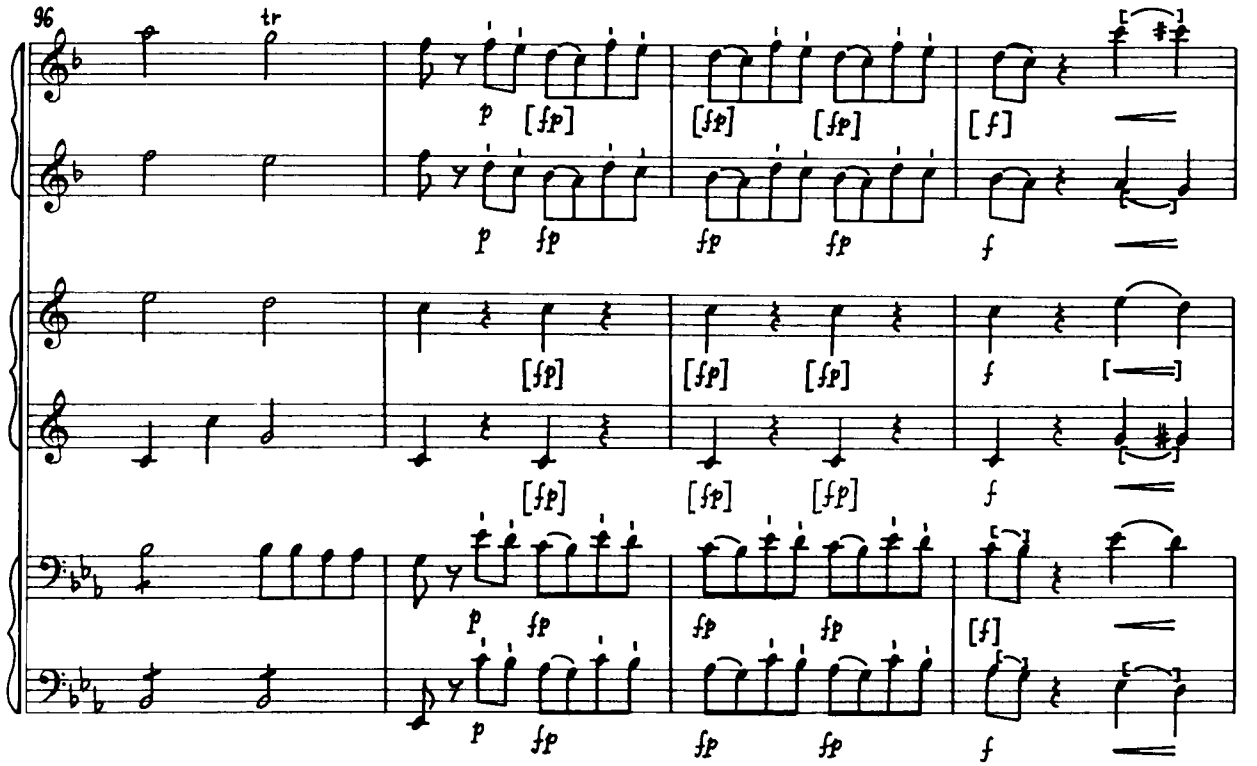

76
[f]
f
f
f
[f]
f

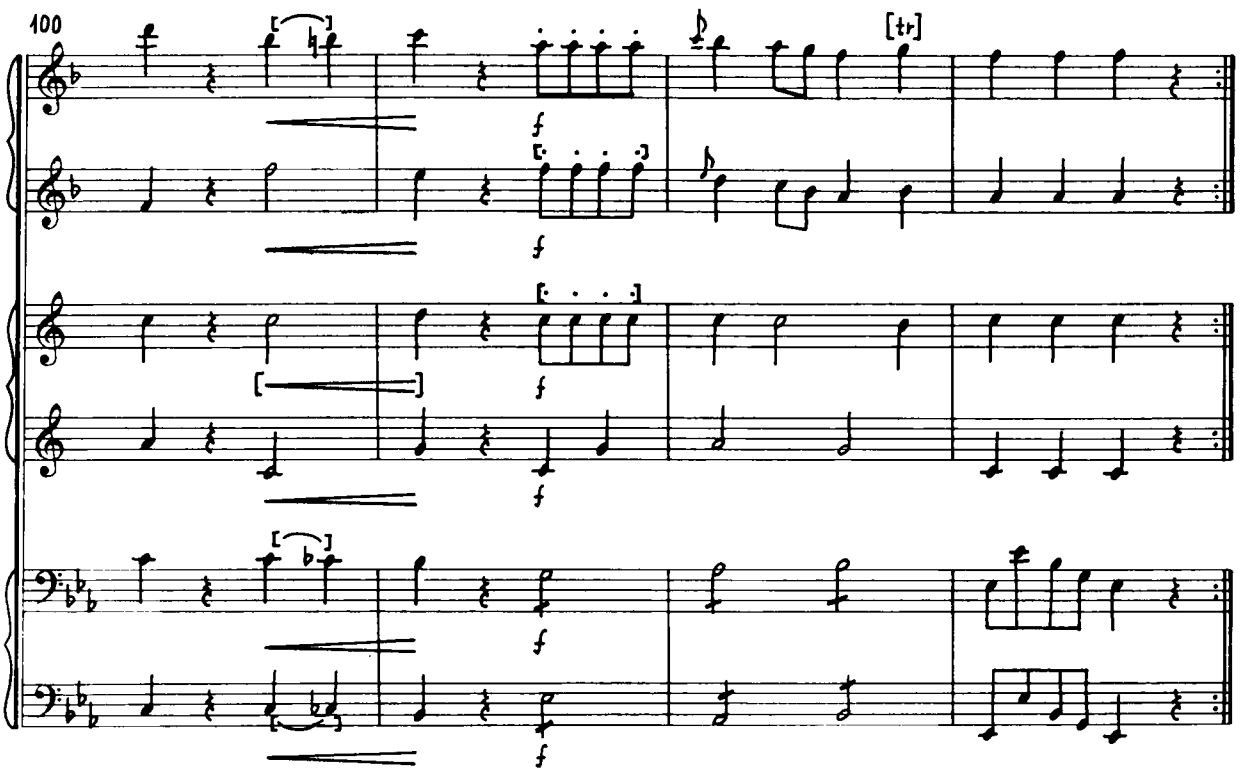

80
tr
[dolce]
dolce
p
p
[dolce]
dolce


84
p
p
dolce
[dolce]
sf
sf
sf
[sf]
[sf]
[sf]
[sf]


88
[Solo]
p
[p]

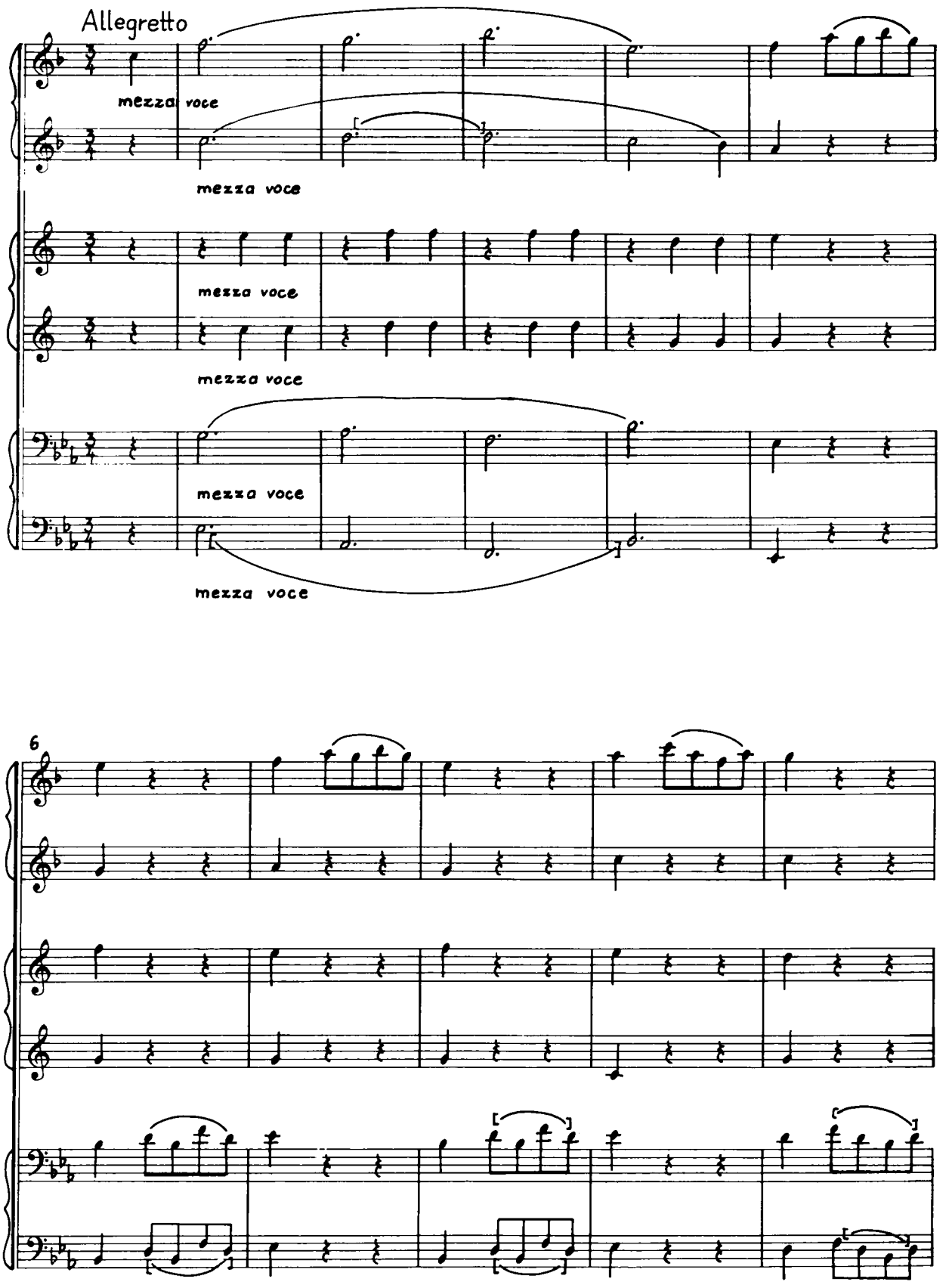

92
f
[f]
f
f
[f]
f

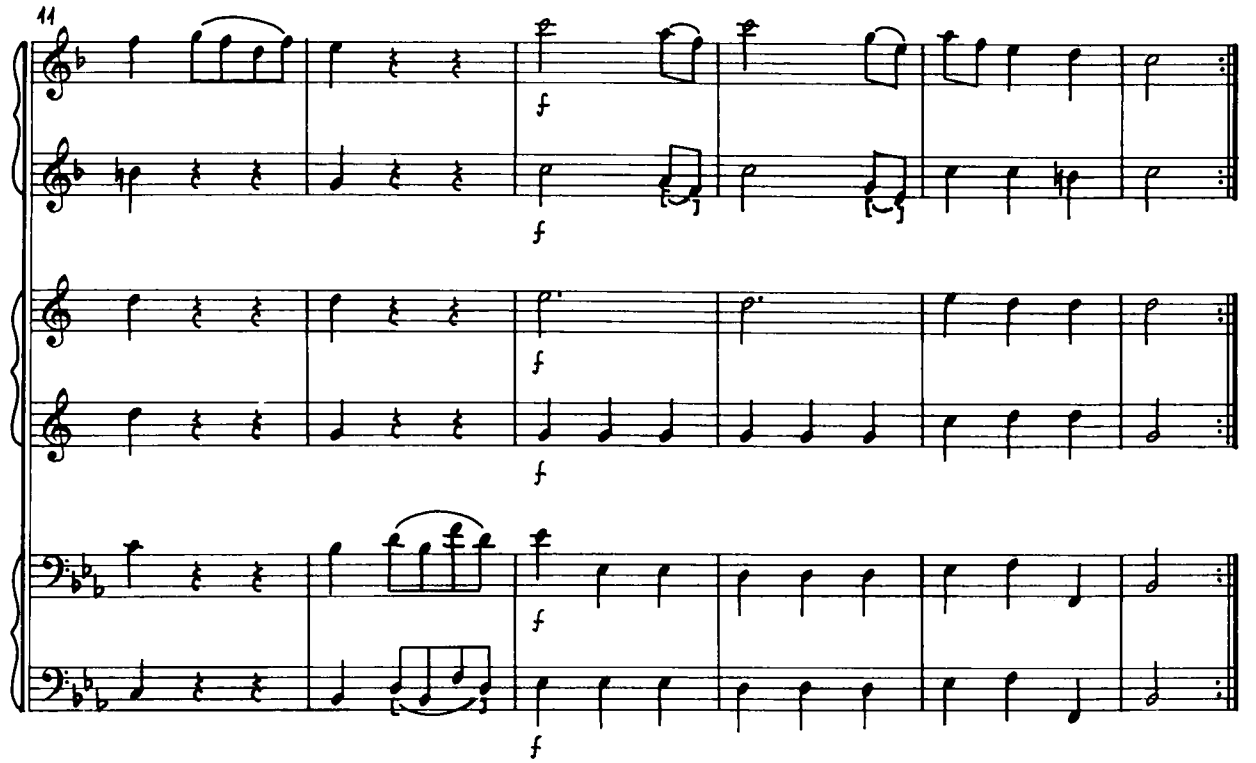

96
tr
p
[fp]
[f]
f

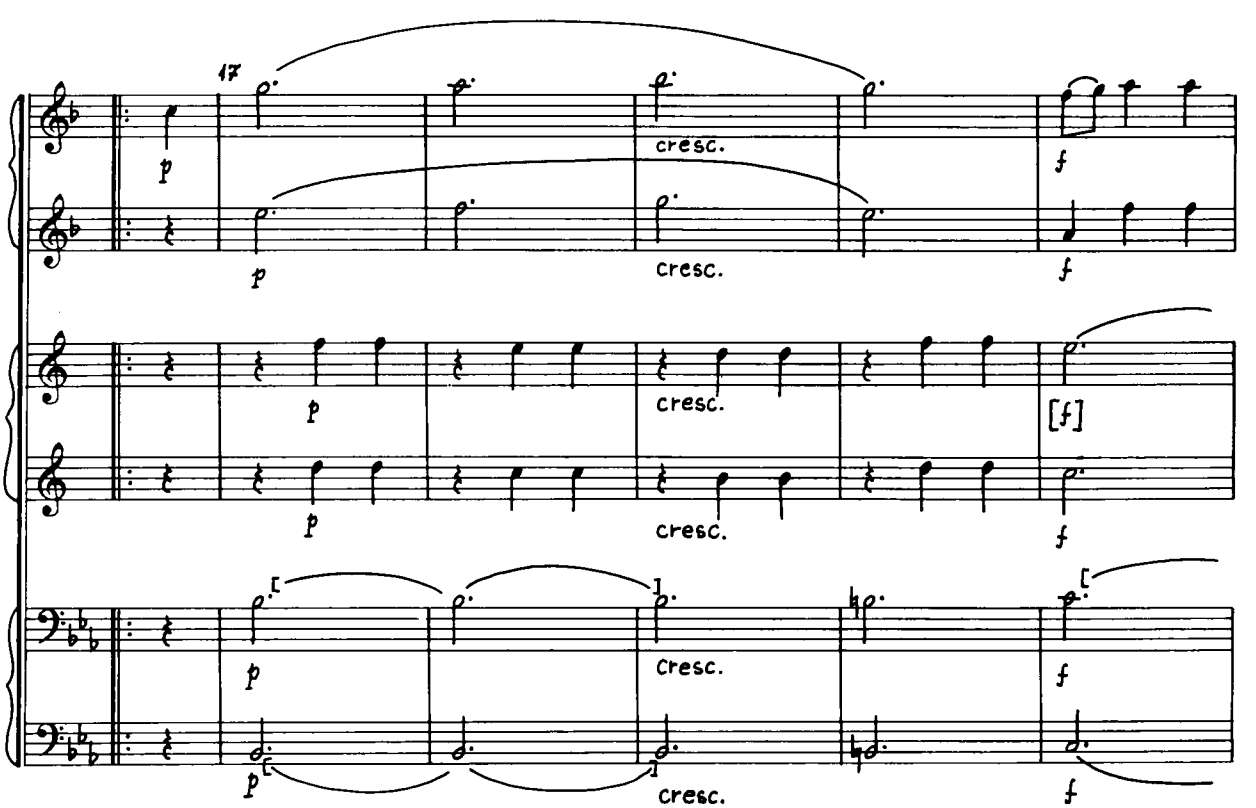

100
[tr]
f

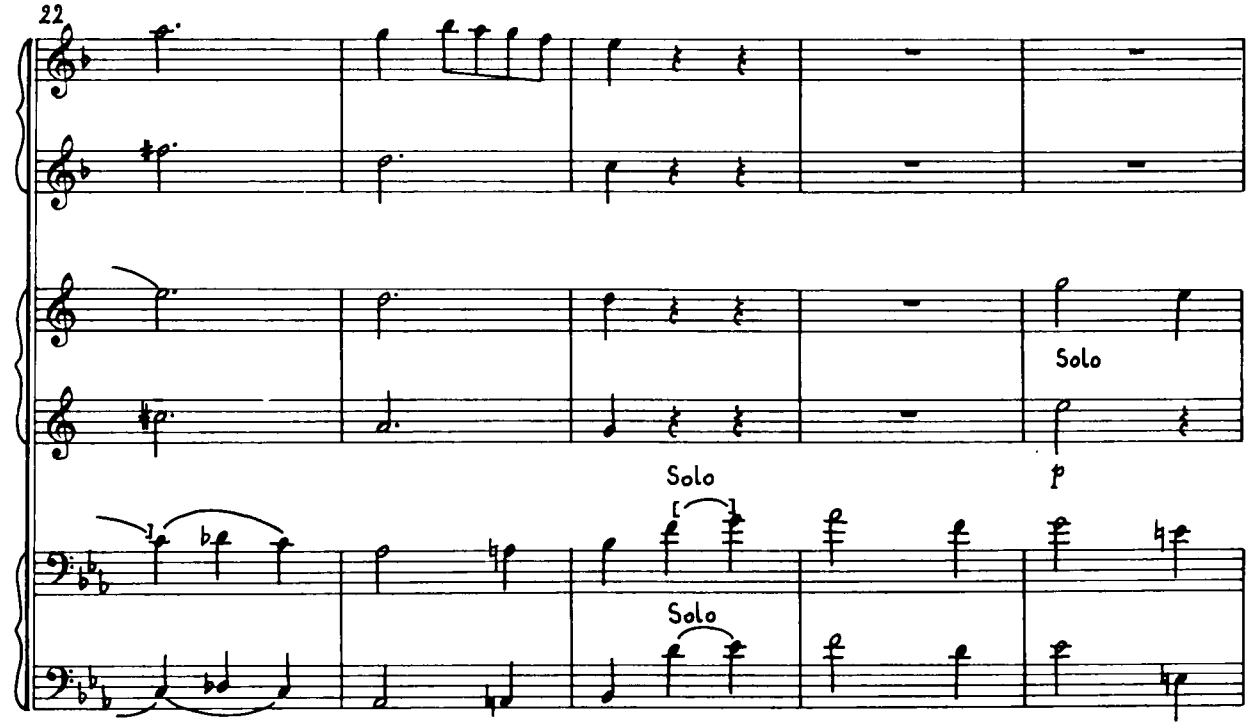
II.

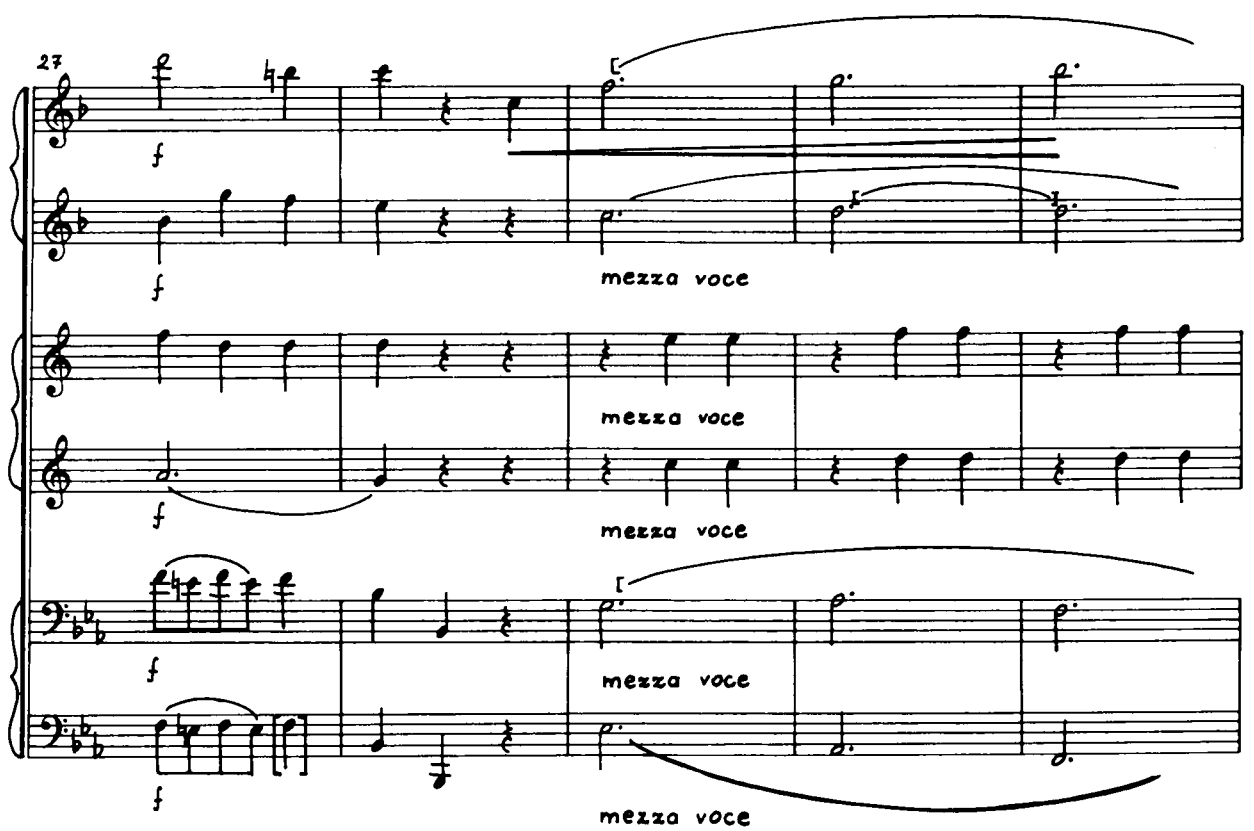
Menuetto
Allegretto

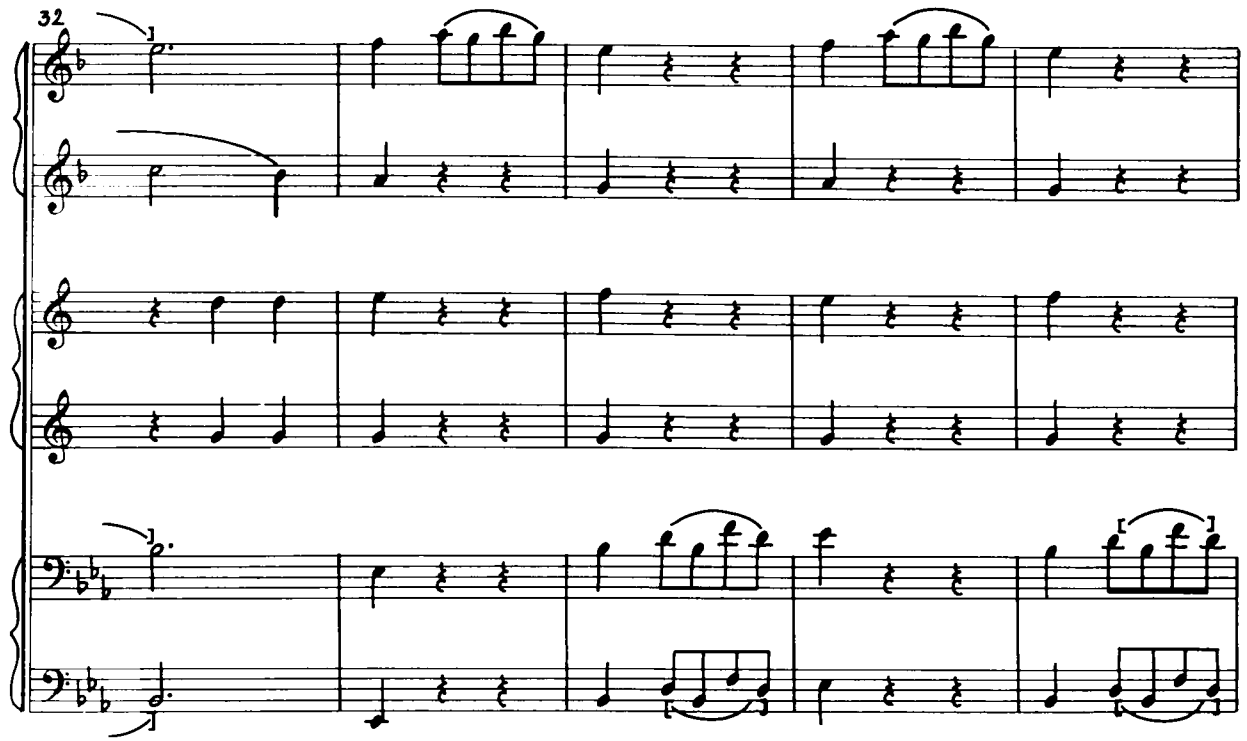


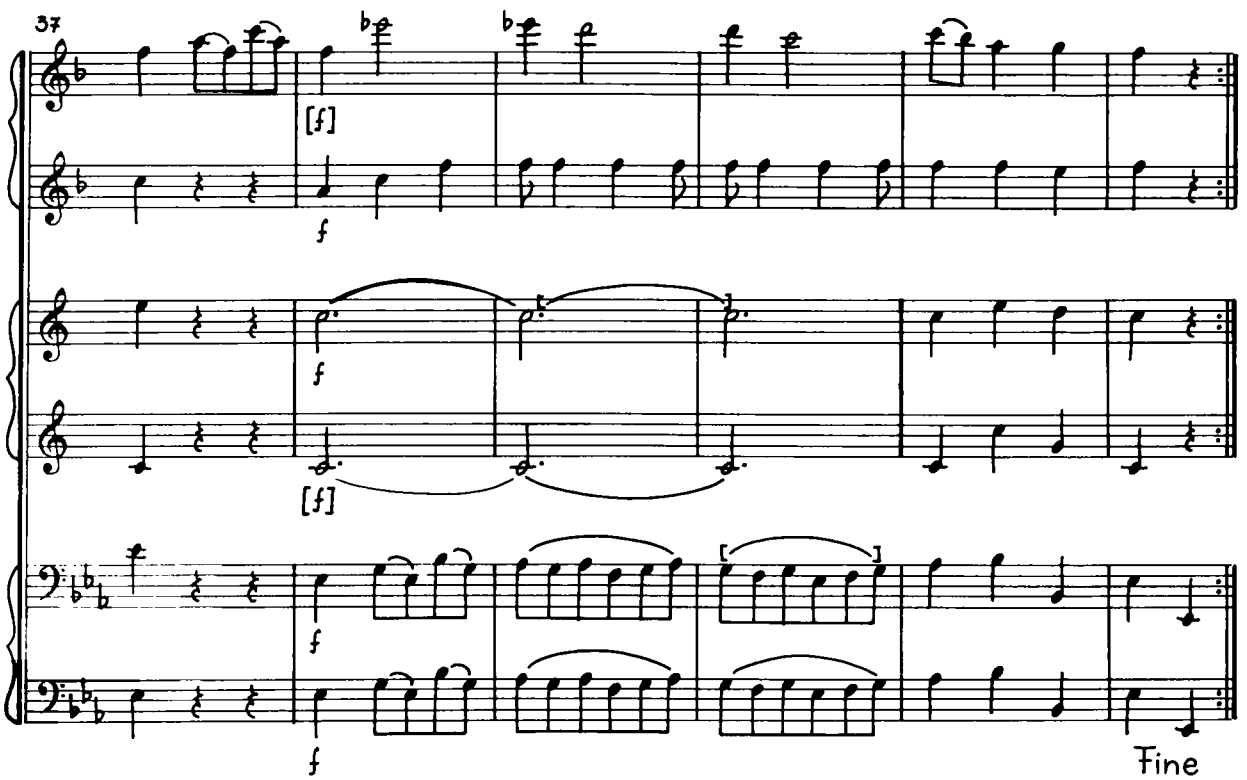

11
f
f
f
f
f
f

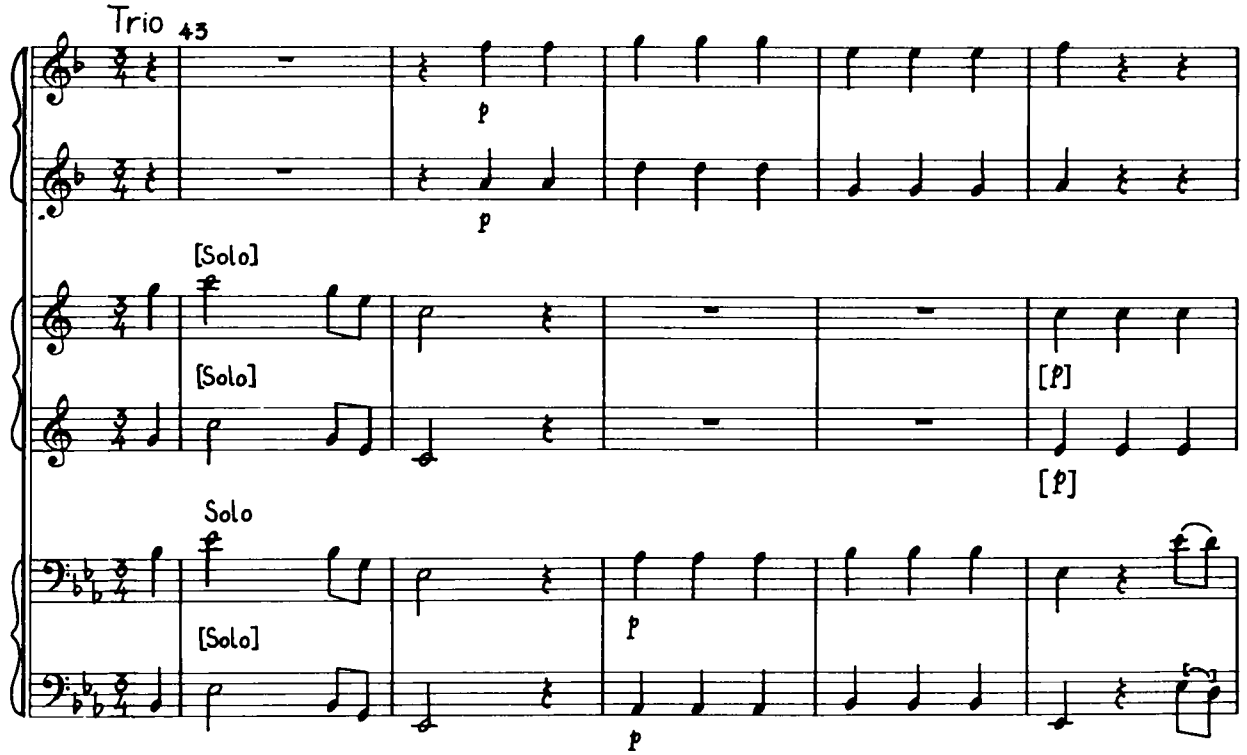

17
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
cresc.
[f]
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
cresc.
f

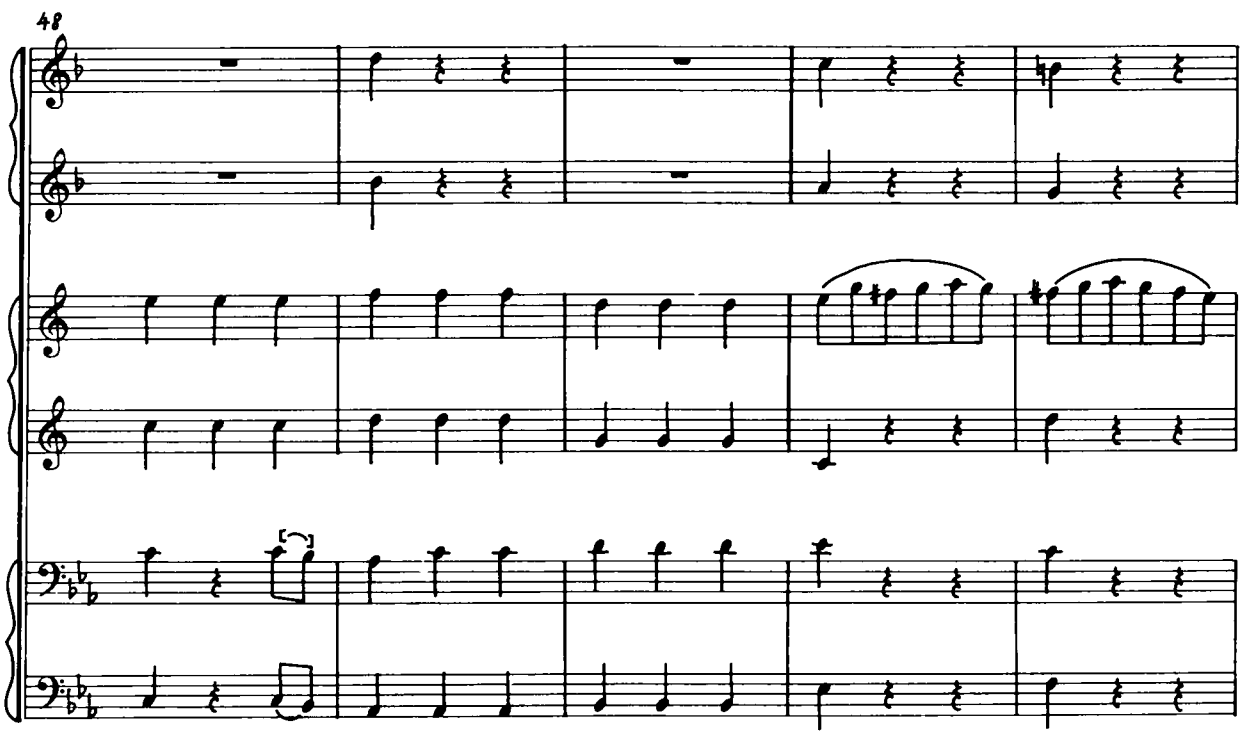

22
Solo
Solo
Solo
p

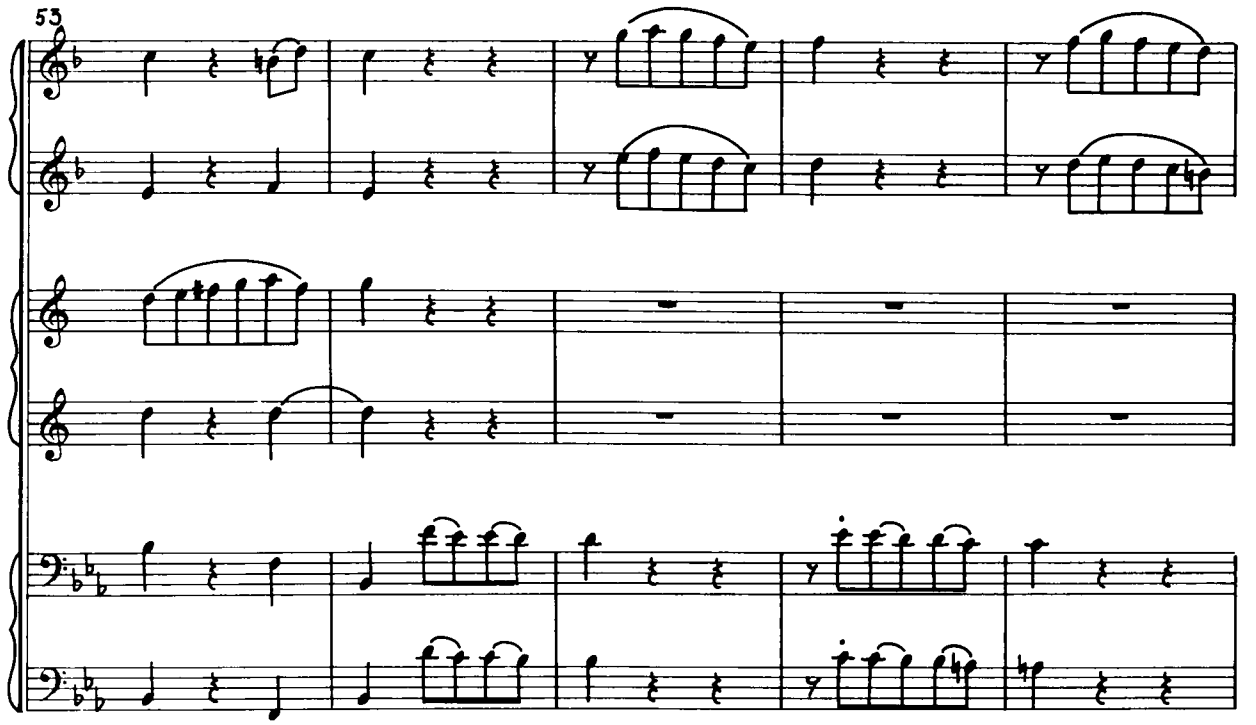

27
f
f
mezza voce
mezza voce
f
mezza voce
f
mezza voce
f
mezza voce

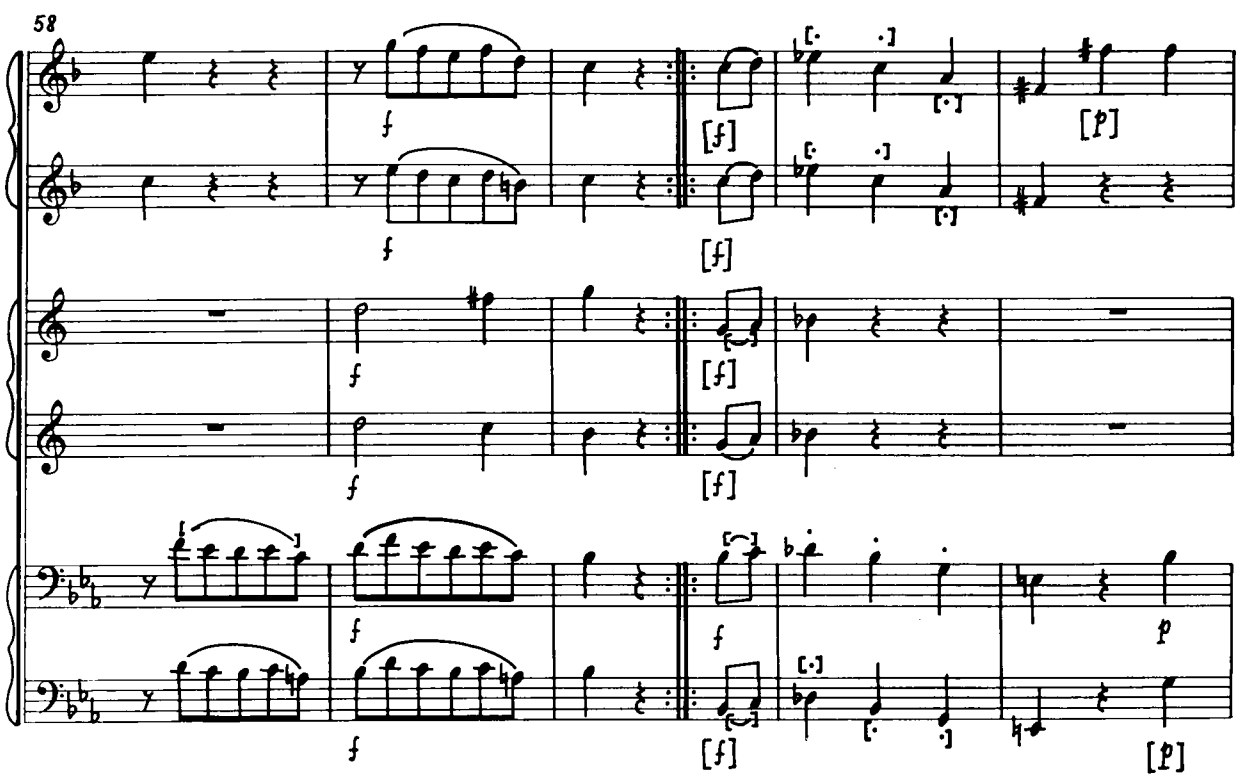

32

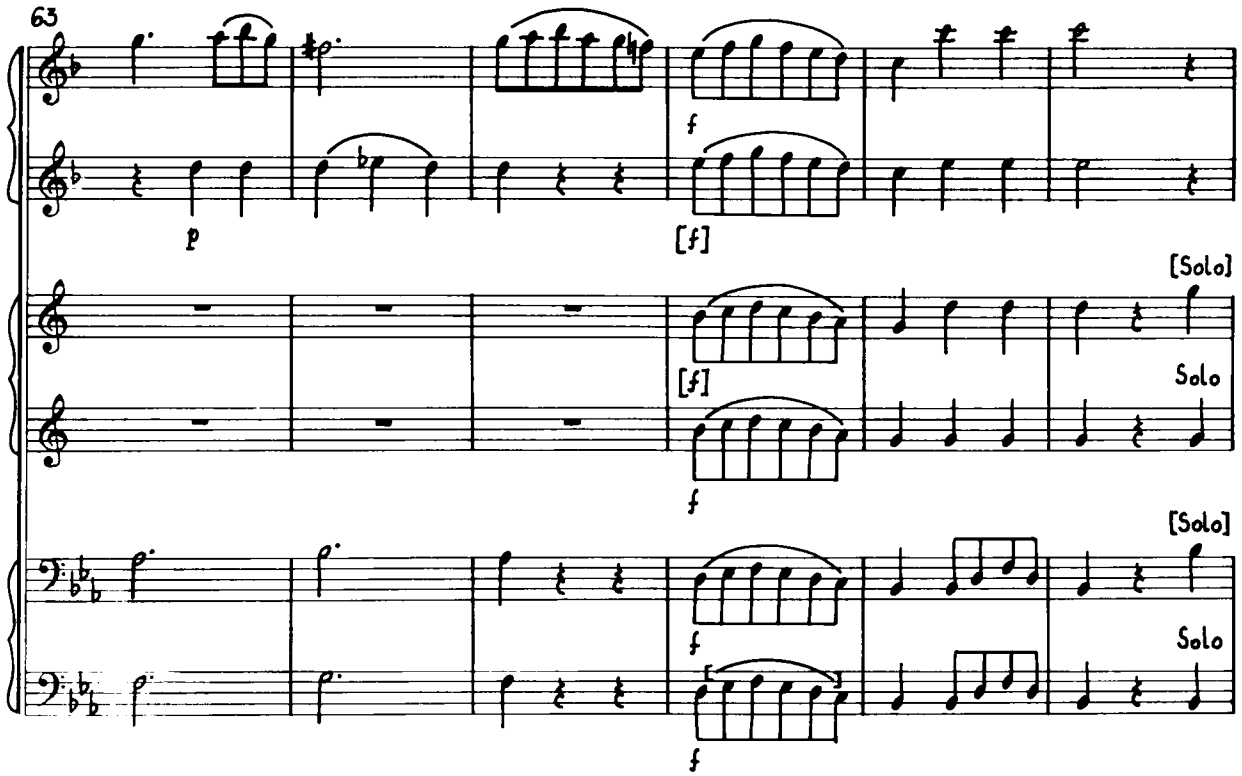

37
[f]
f
f
[f]
f
f
Fine

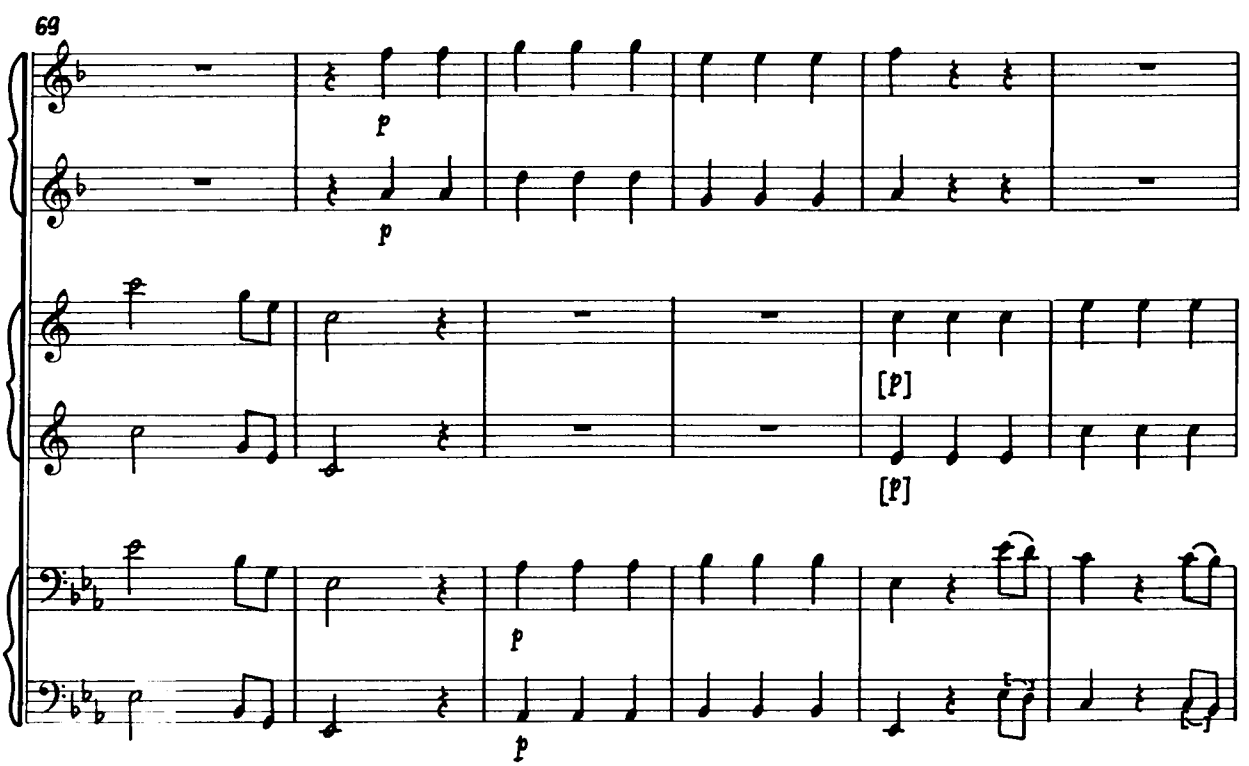

Trio
43
p
p
[Solo]
[Solo]
[p]
[p]
Solo
[Solo]
p
p

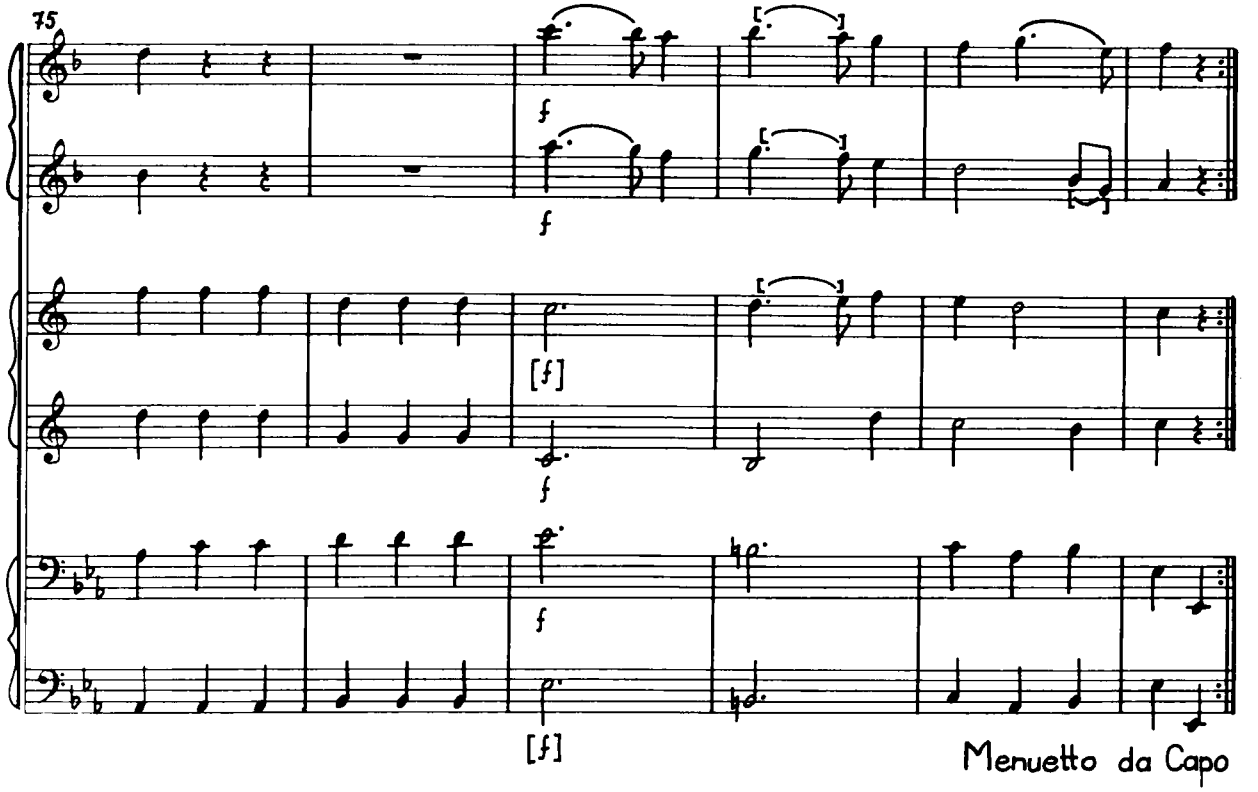

48


53

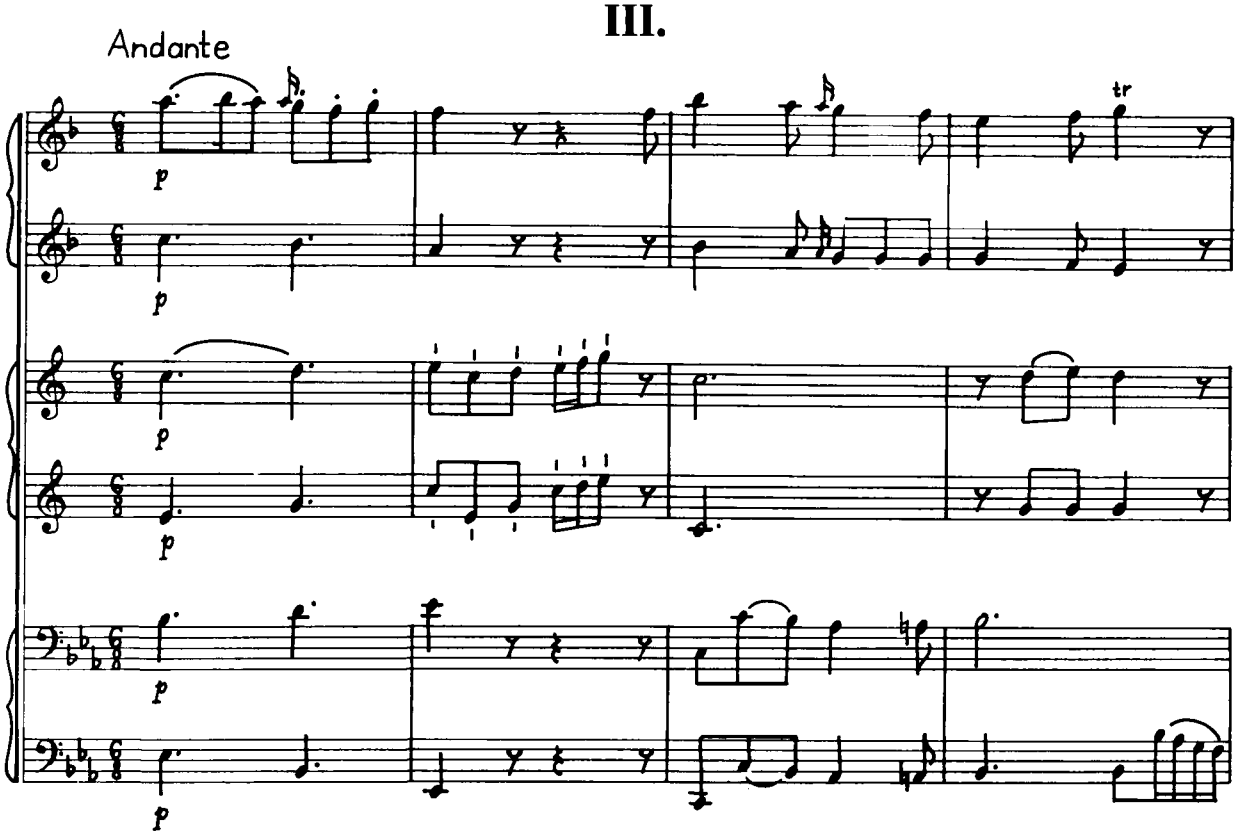

58

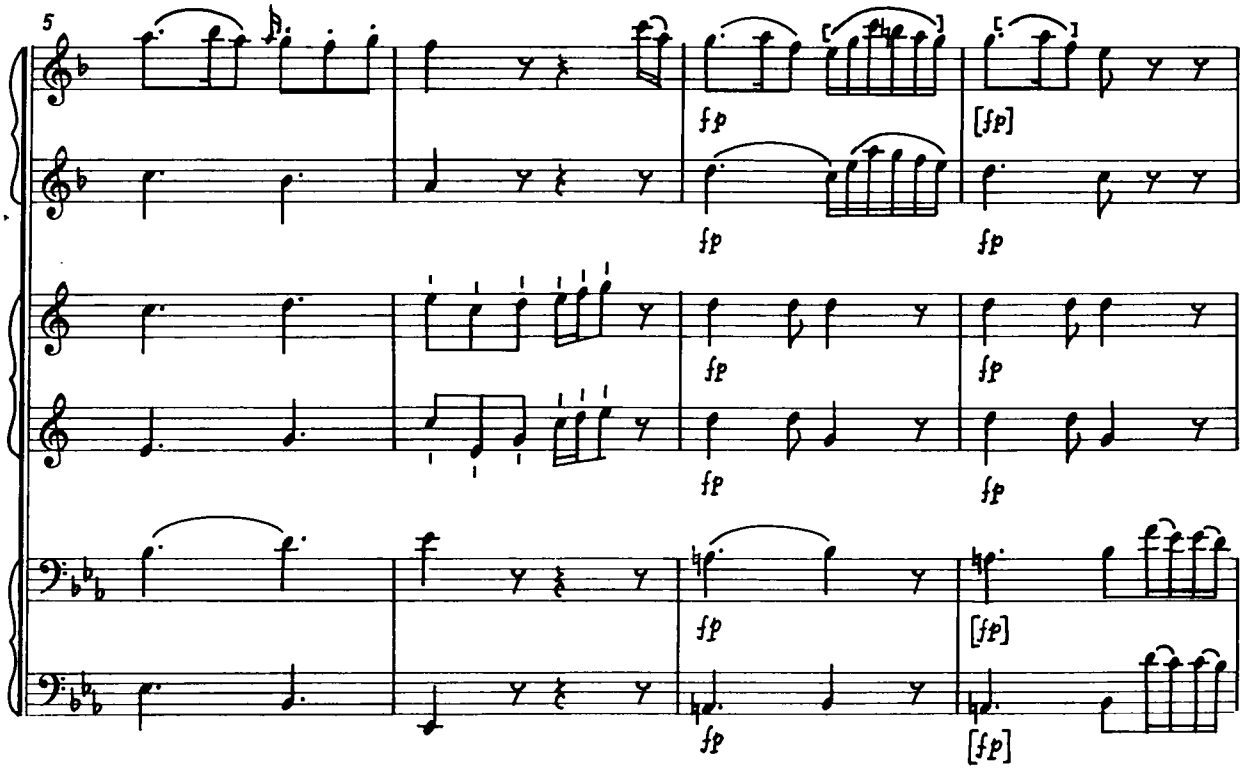

63
p
f
[f]
[Solo]
Solo
[f]
f
[Solo]
Solo
f

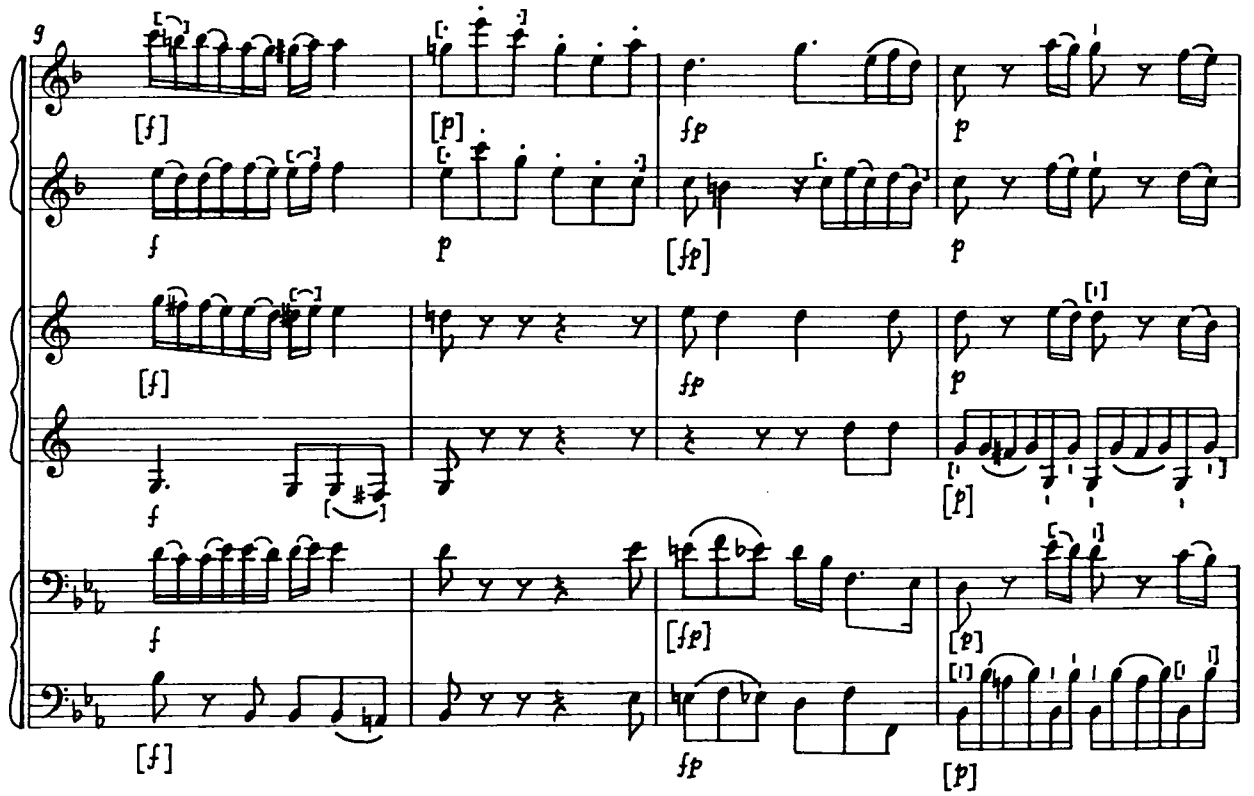

69
p
p
[p]
[p]
p
p

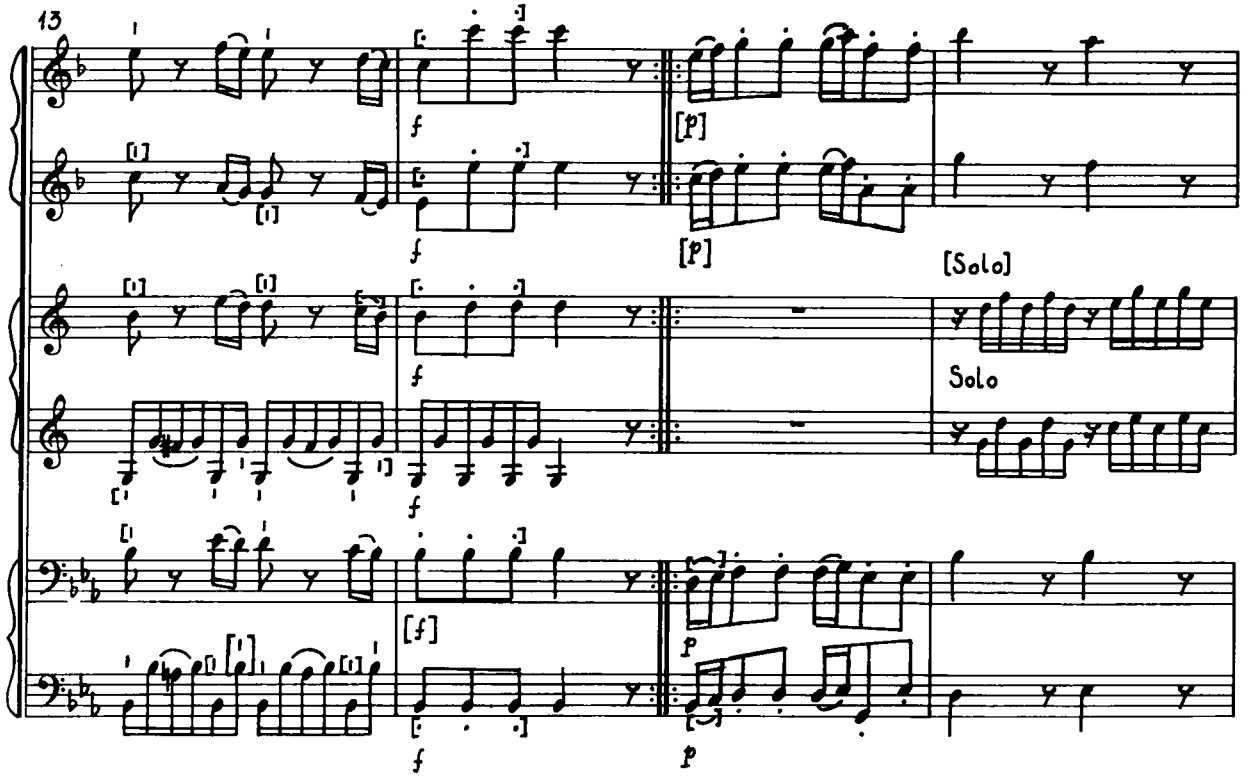


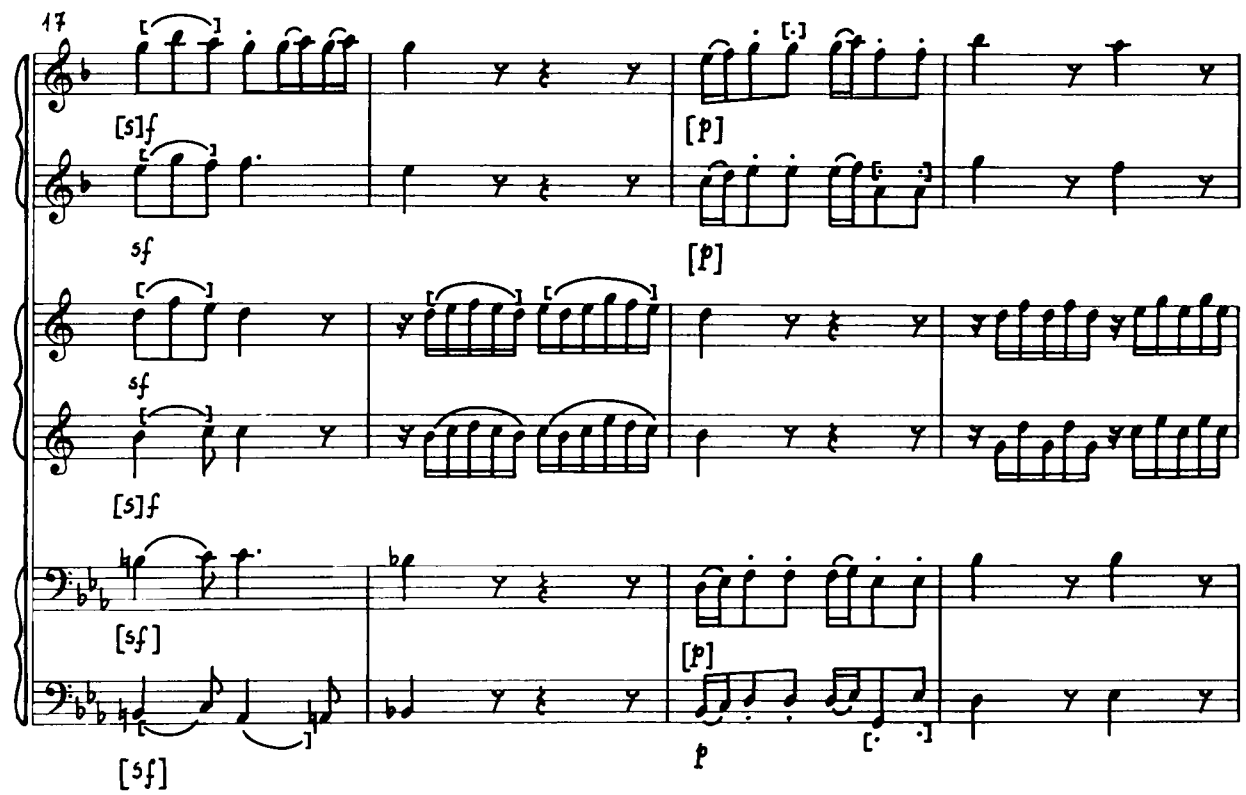
III.

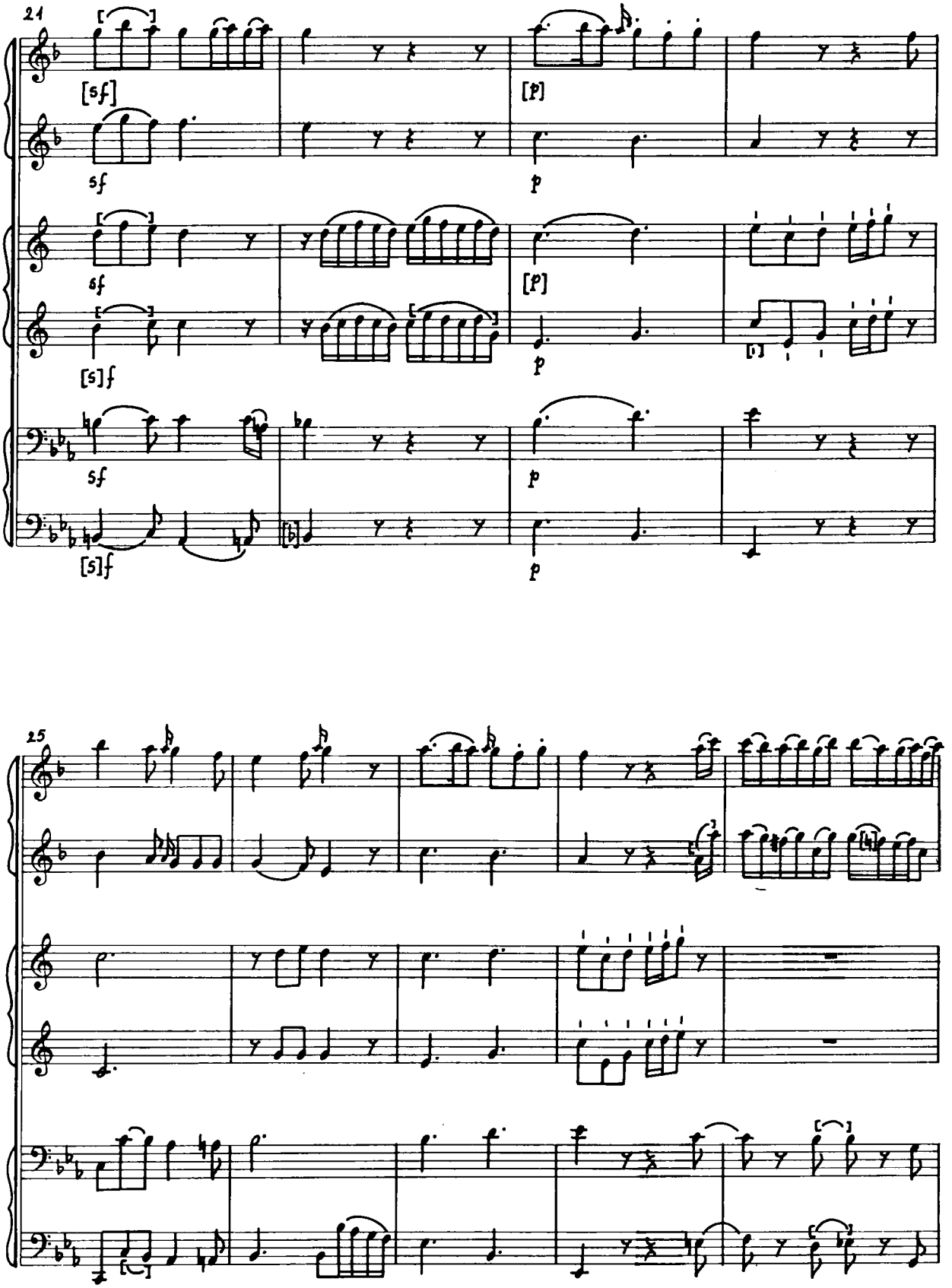


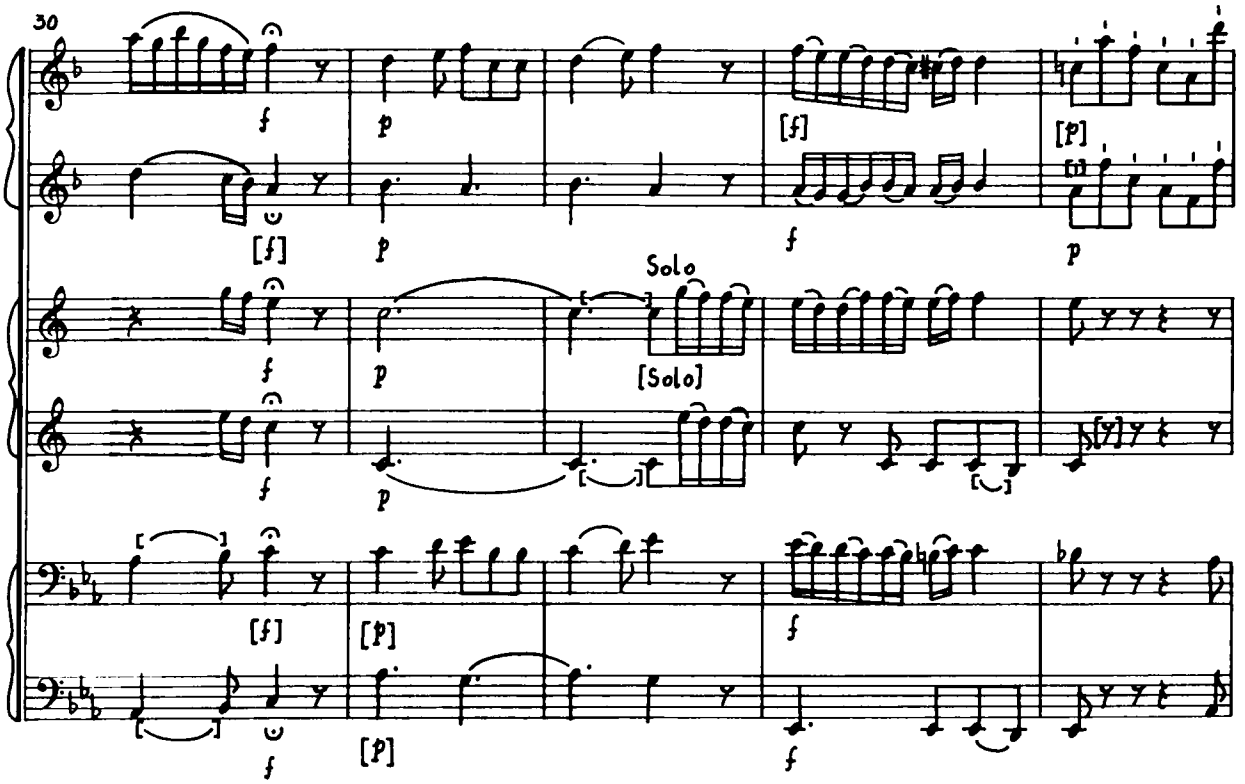

5
fp
[fp]

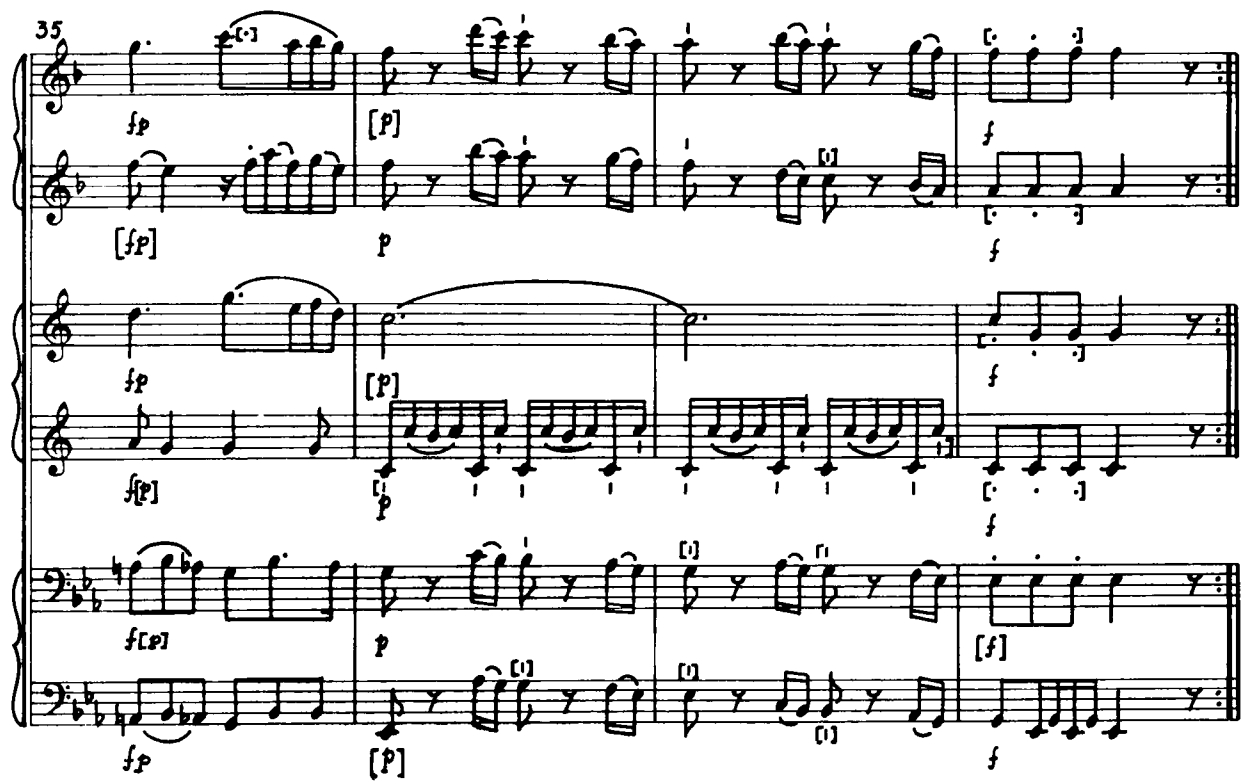

9
[f]
[p]
fp
[fp]
p


13
[Solo]
Solo


17

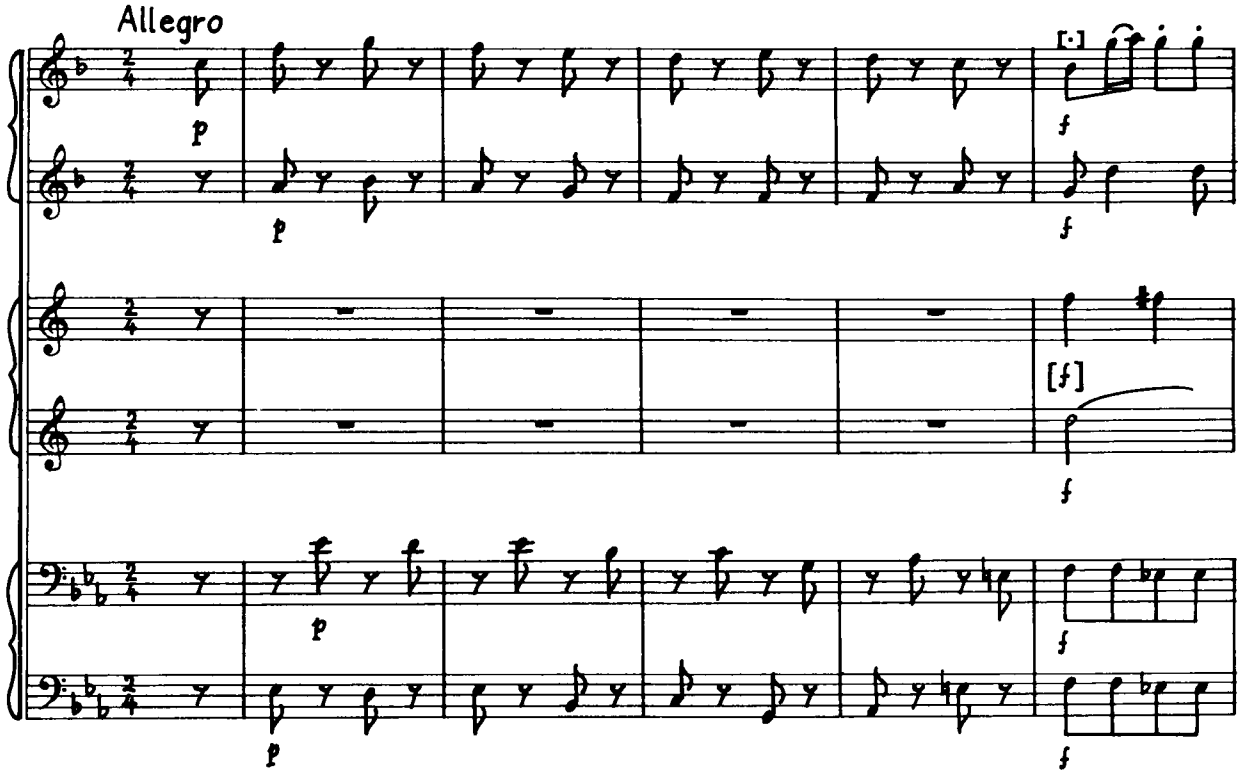

21
[sf]
sf
sf
[5]f
sf
[5]f
[p]
p
[p]
p
[5]
p
25

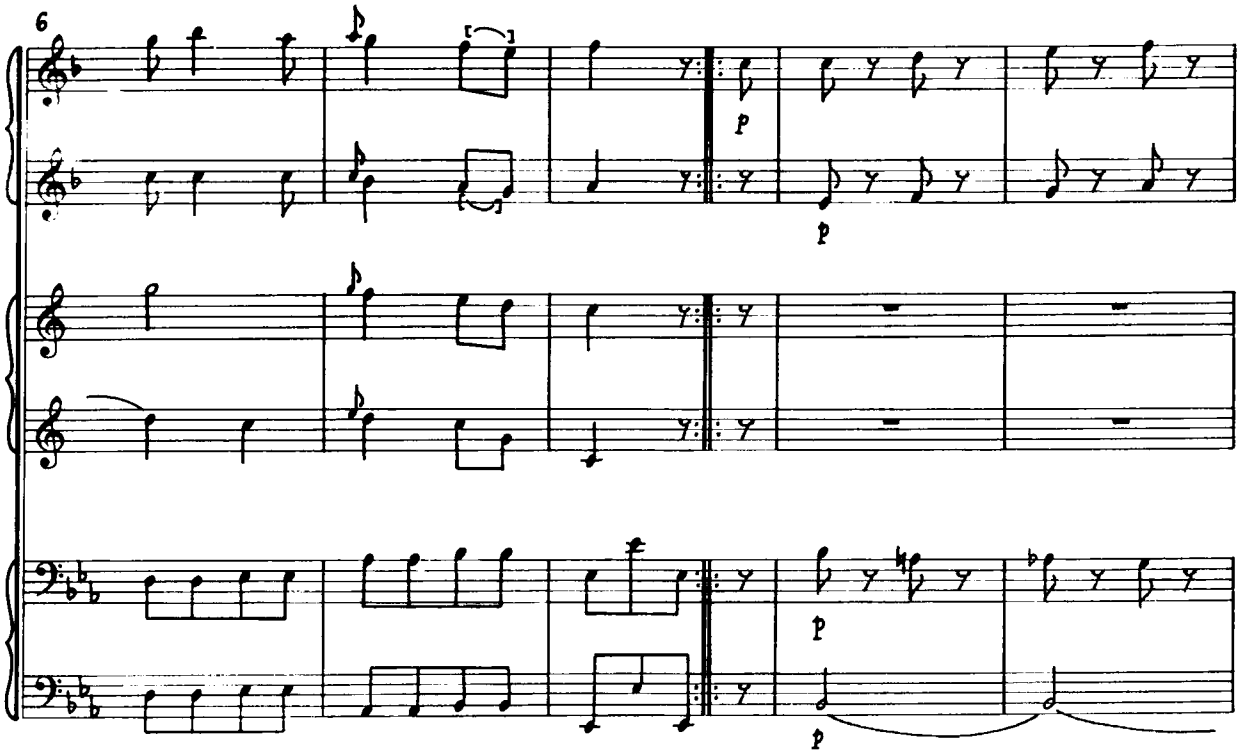

30
Solo
[Solo]

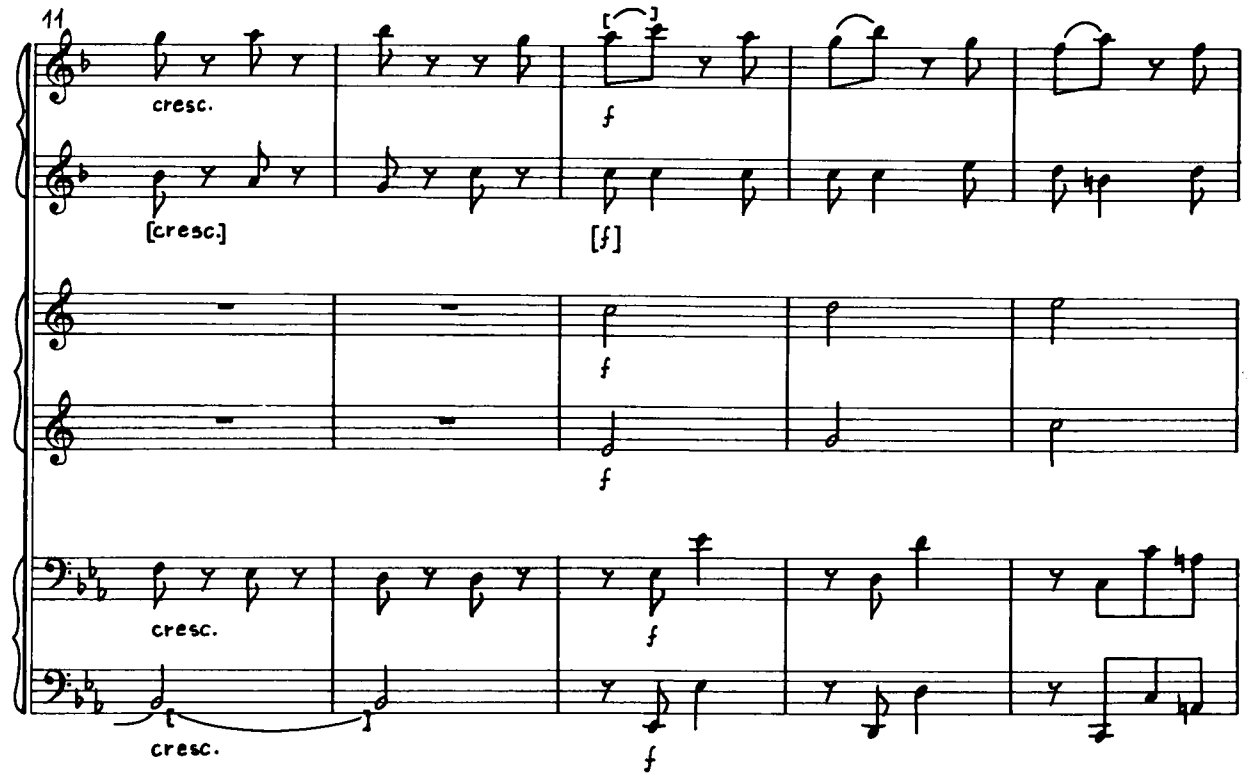

35

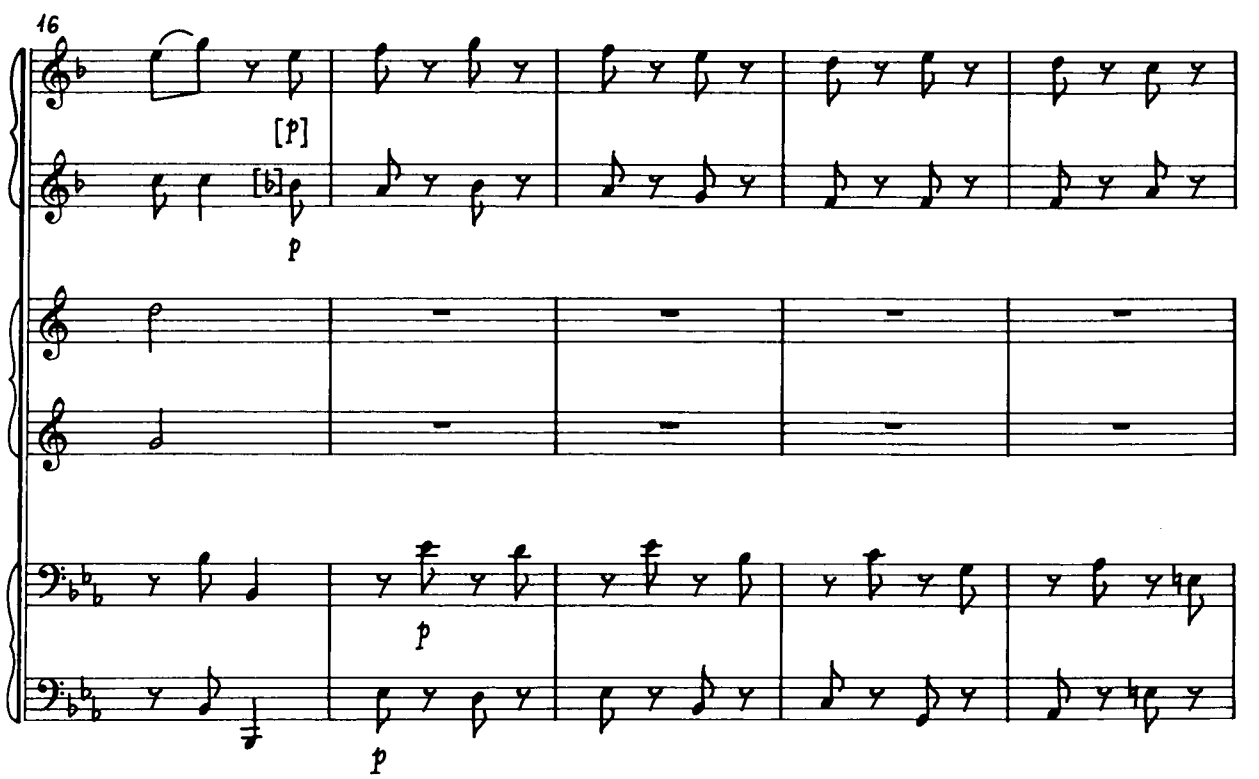
IV.

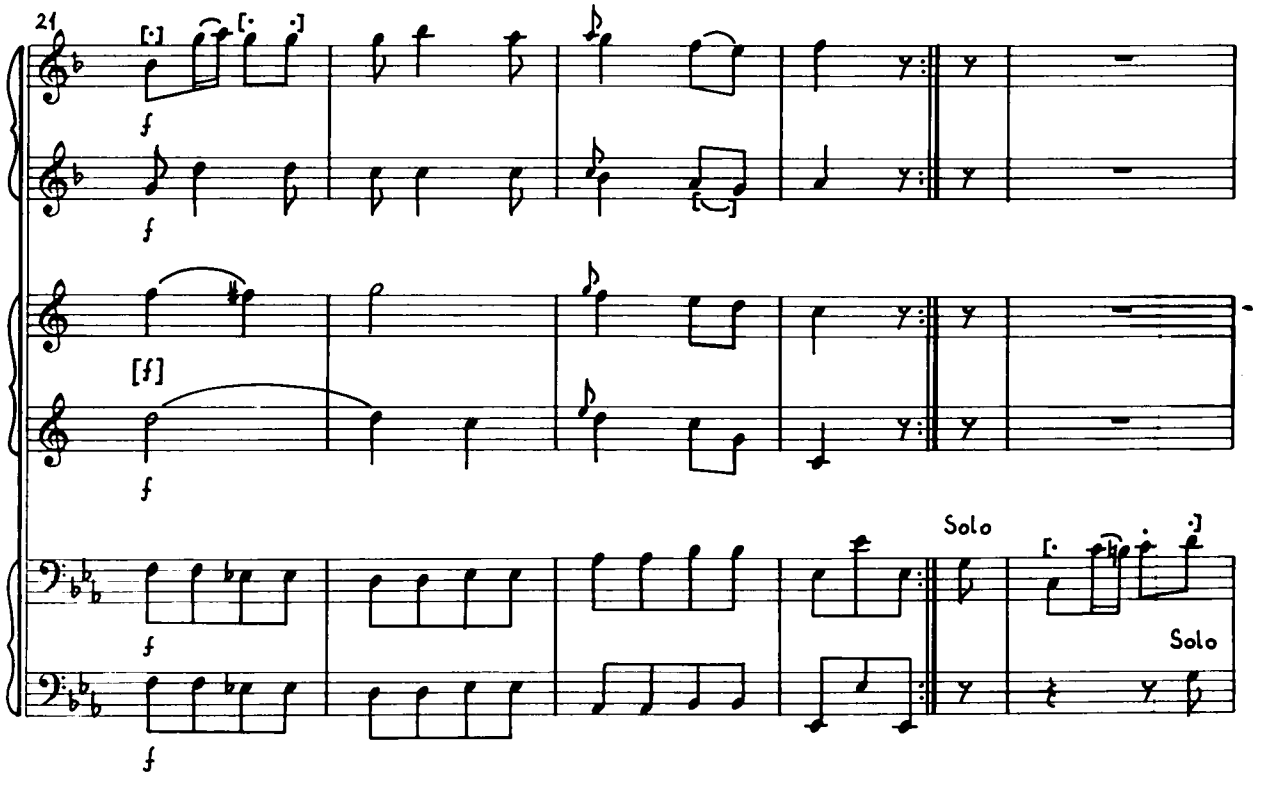
Rondo
Allegro

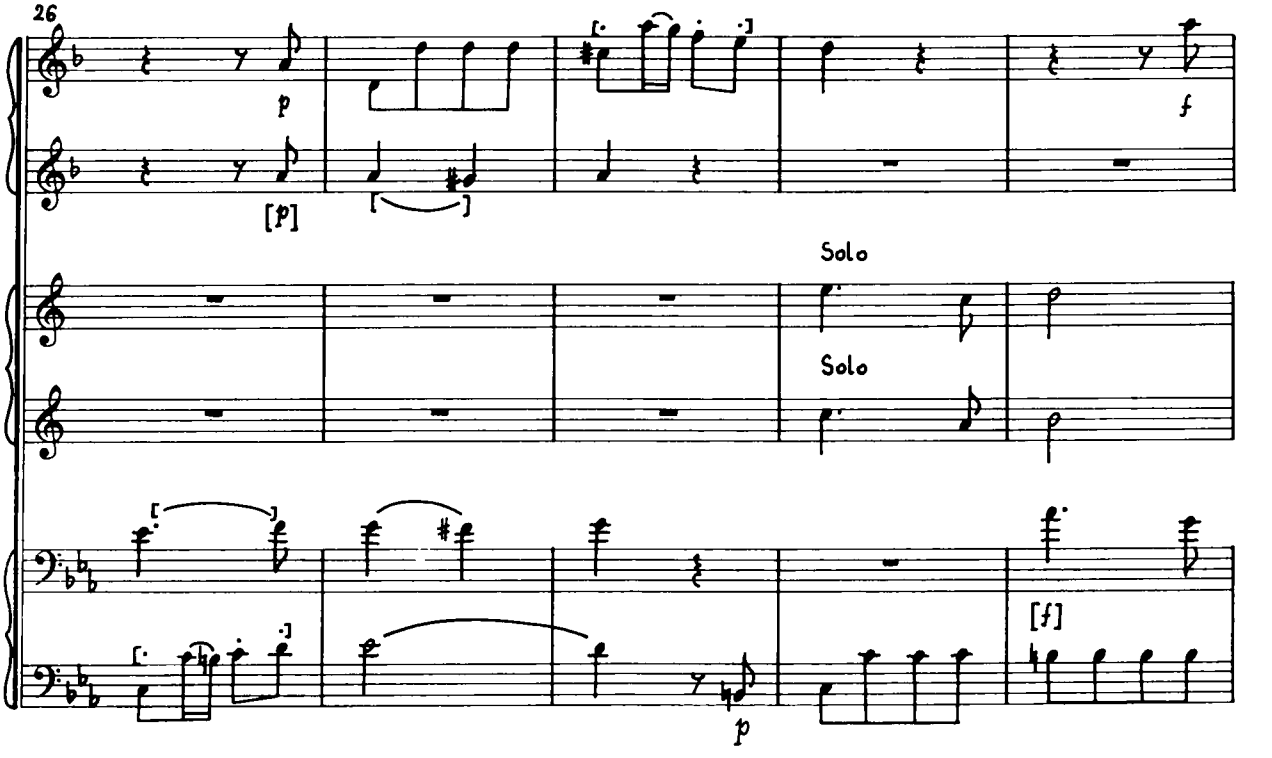


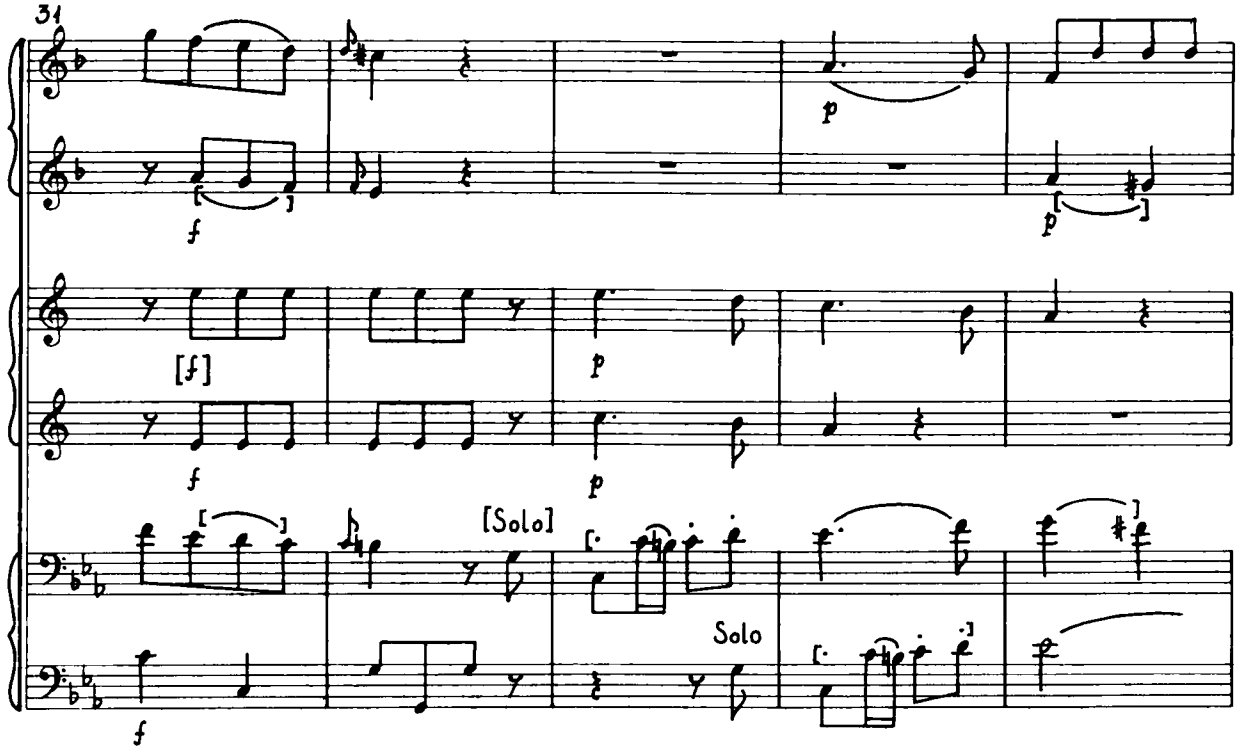


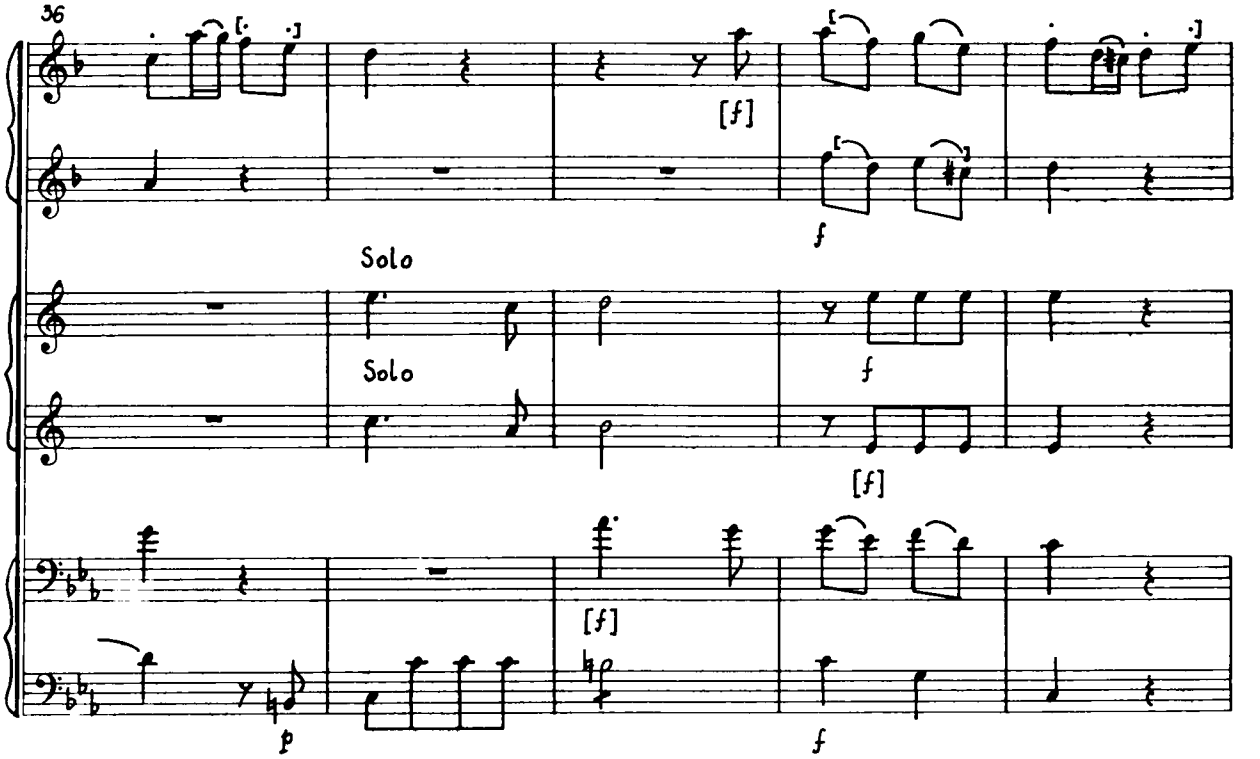

11
cresc.
[cresc.]
cresc.
cresc.
f
[f]
f
f
f
f

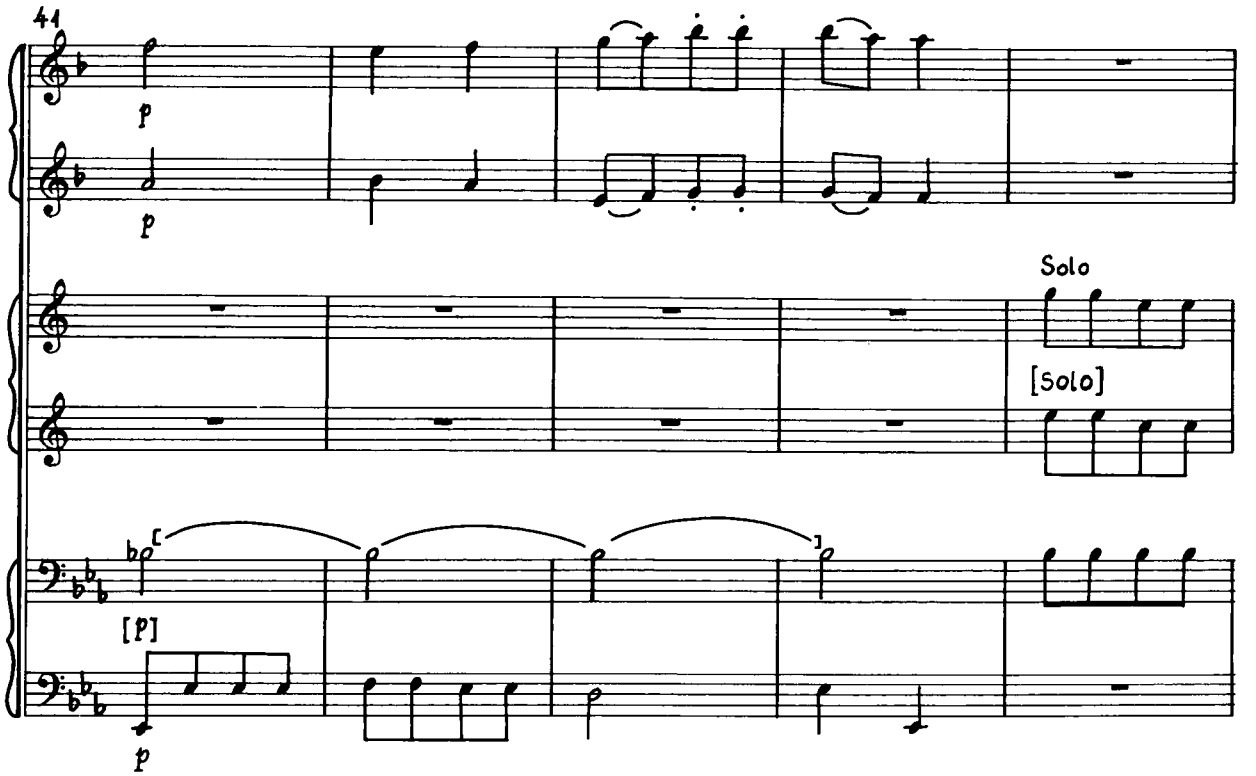

16
[p]
p
p
p

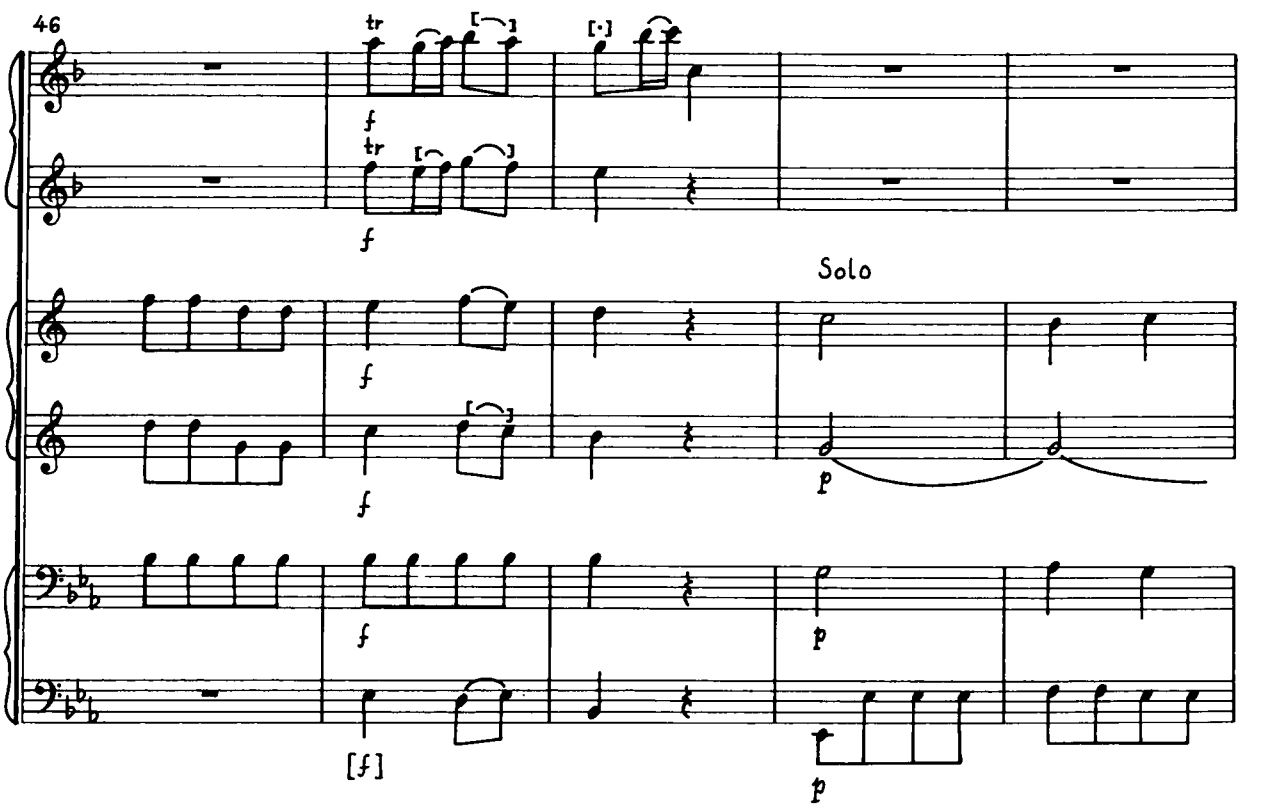

21
Solo
Solo

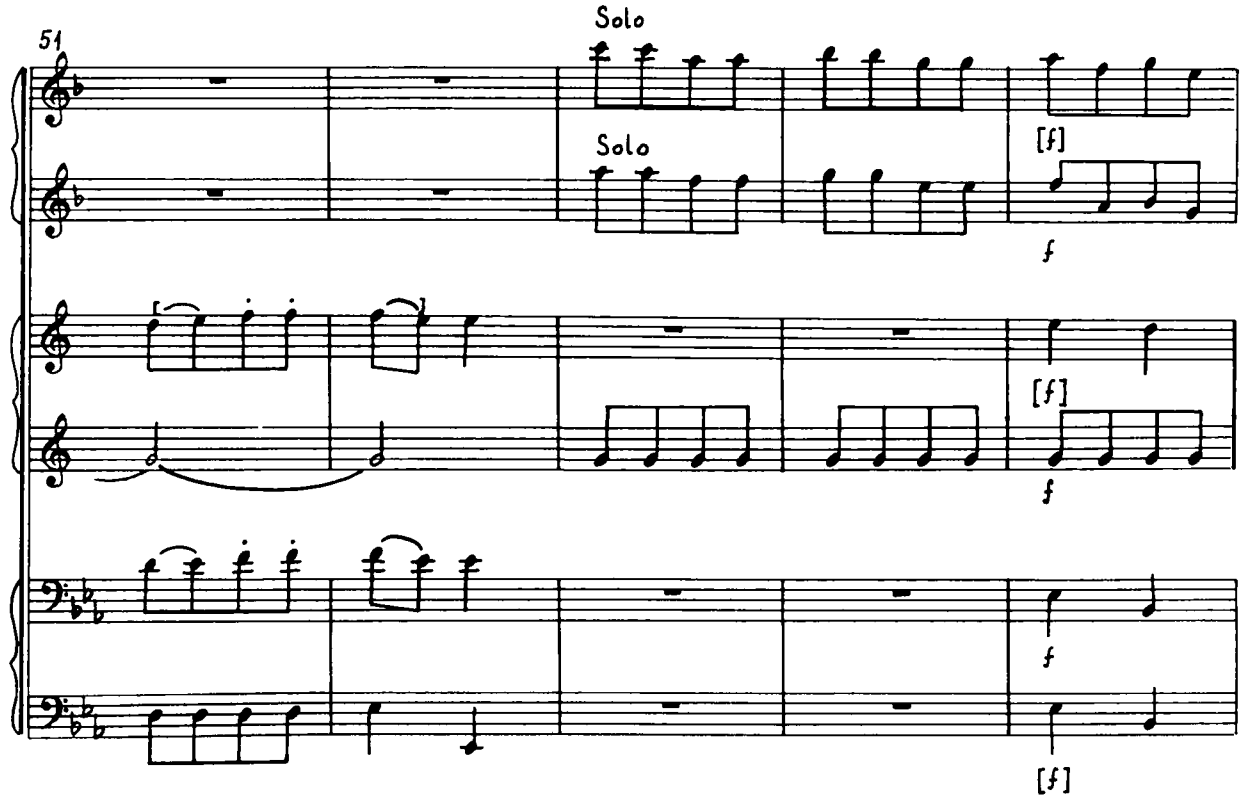

26
Solo
Solo

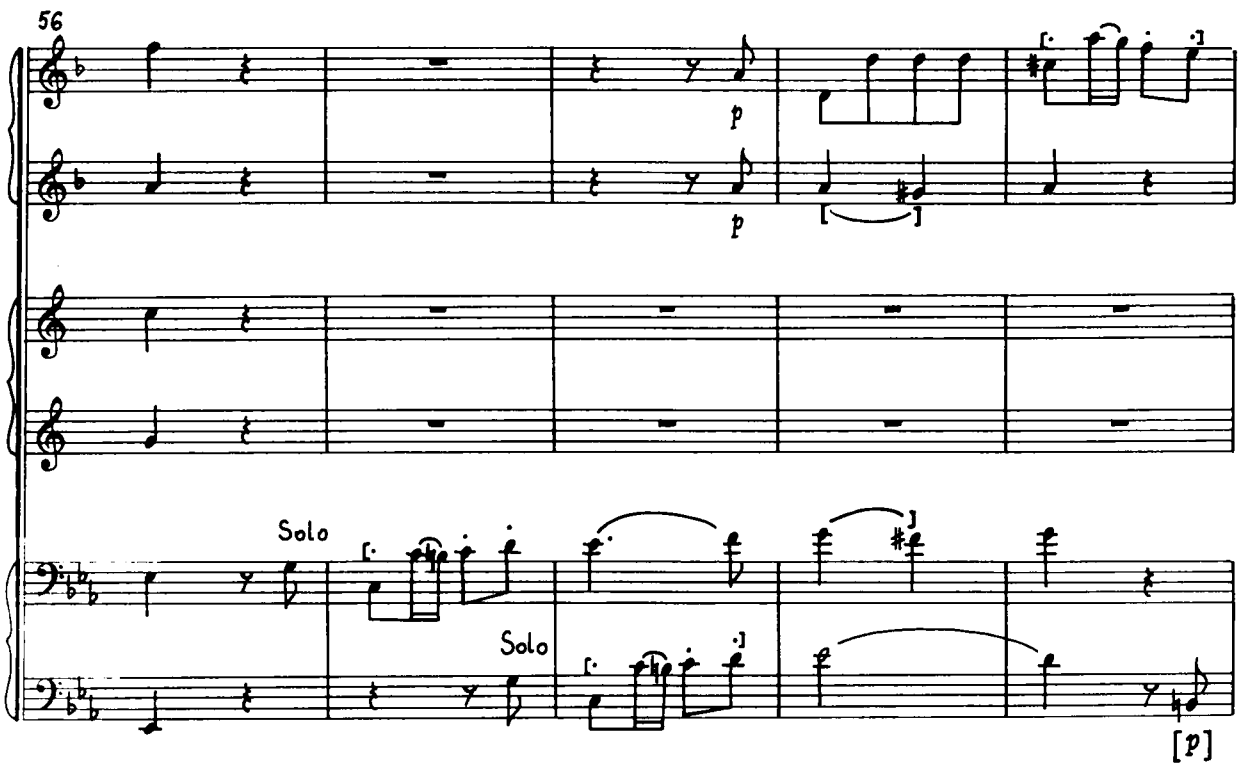

31
[Solo]
Solo

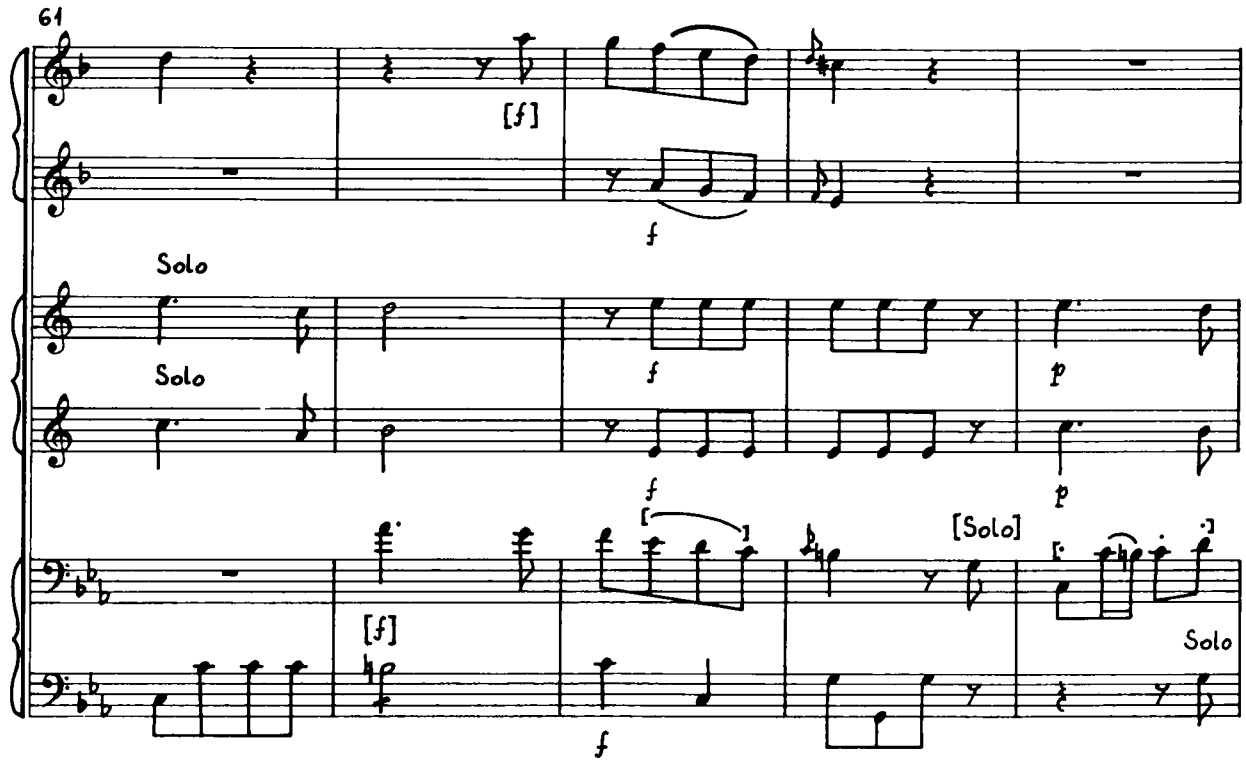

36
Solo
Solo

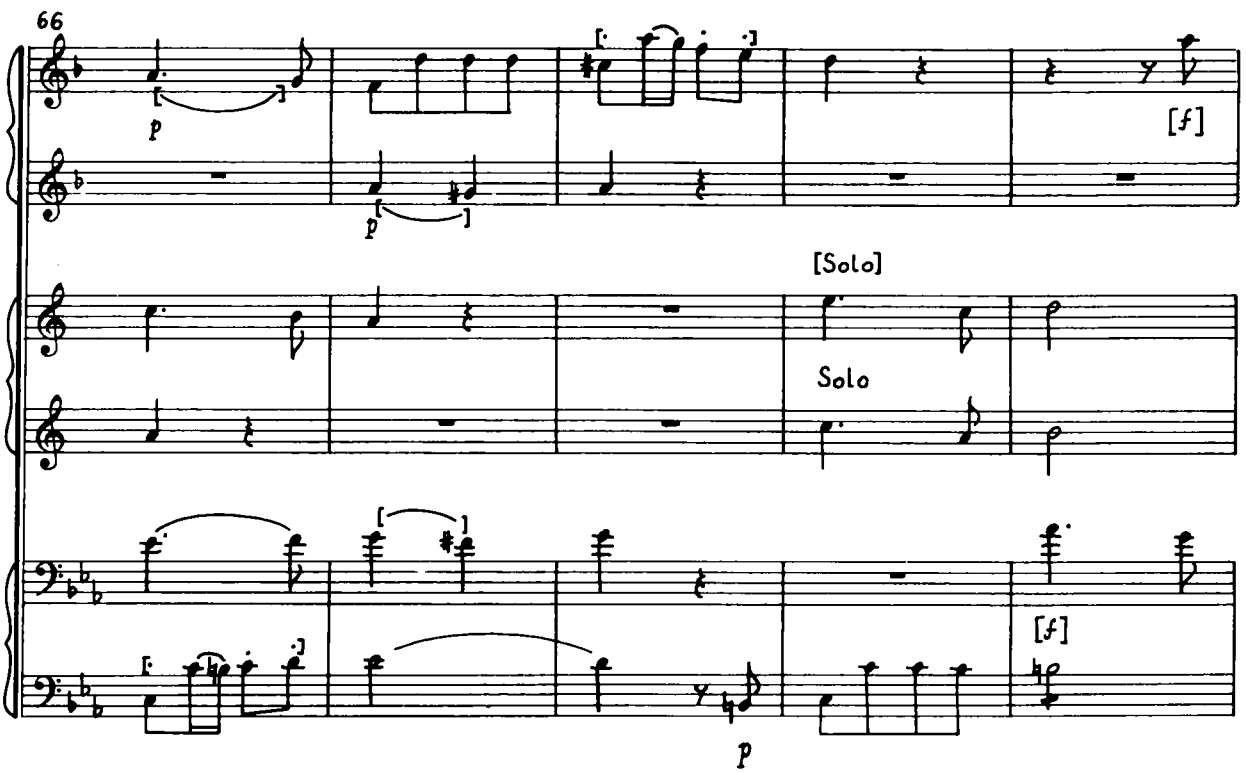

41
p
p
Solo
[Solo]
[p]
p

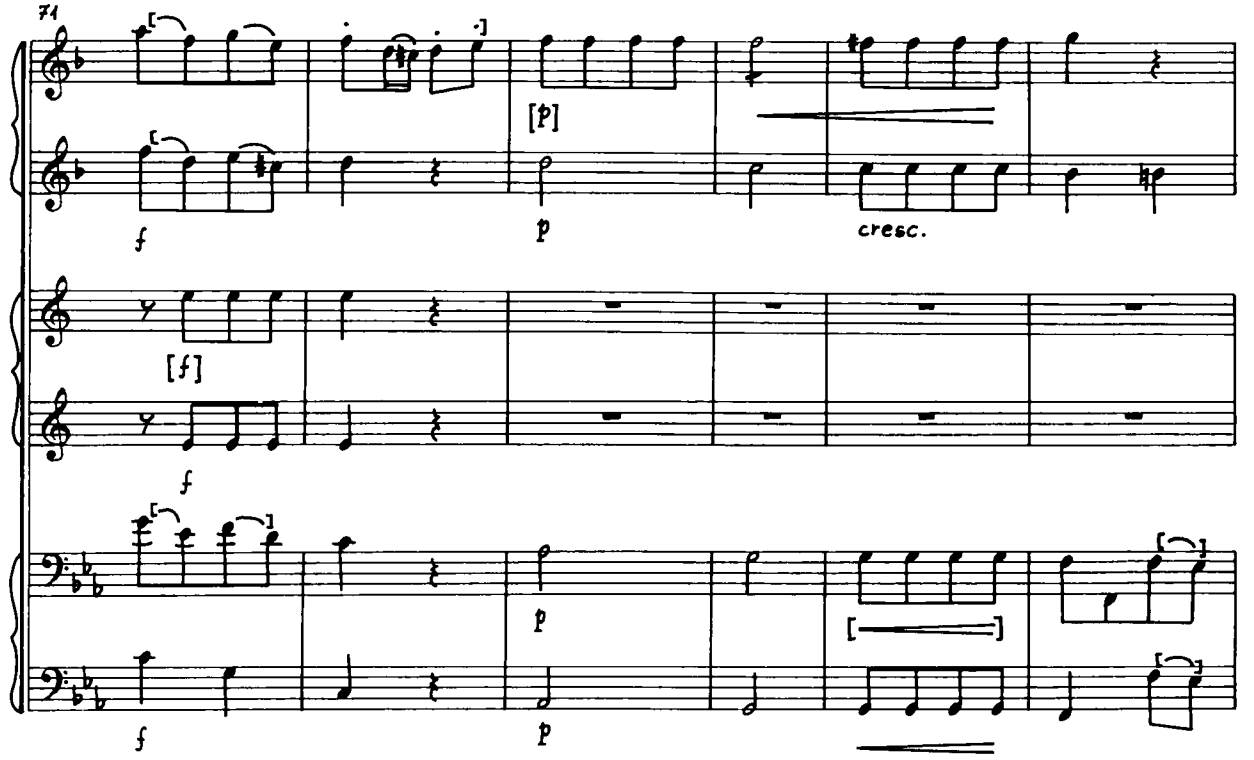

46
tr
f
tr
f
f
Solo
f
f
p
f
p
[f]
p

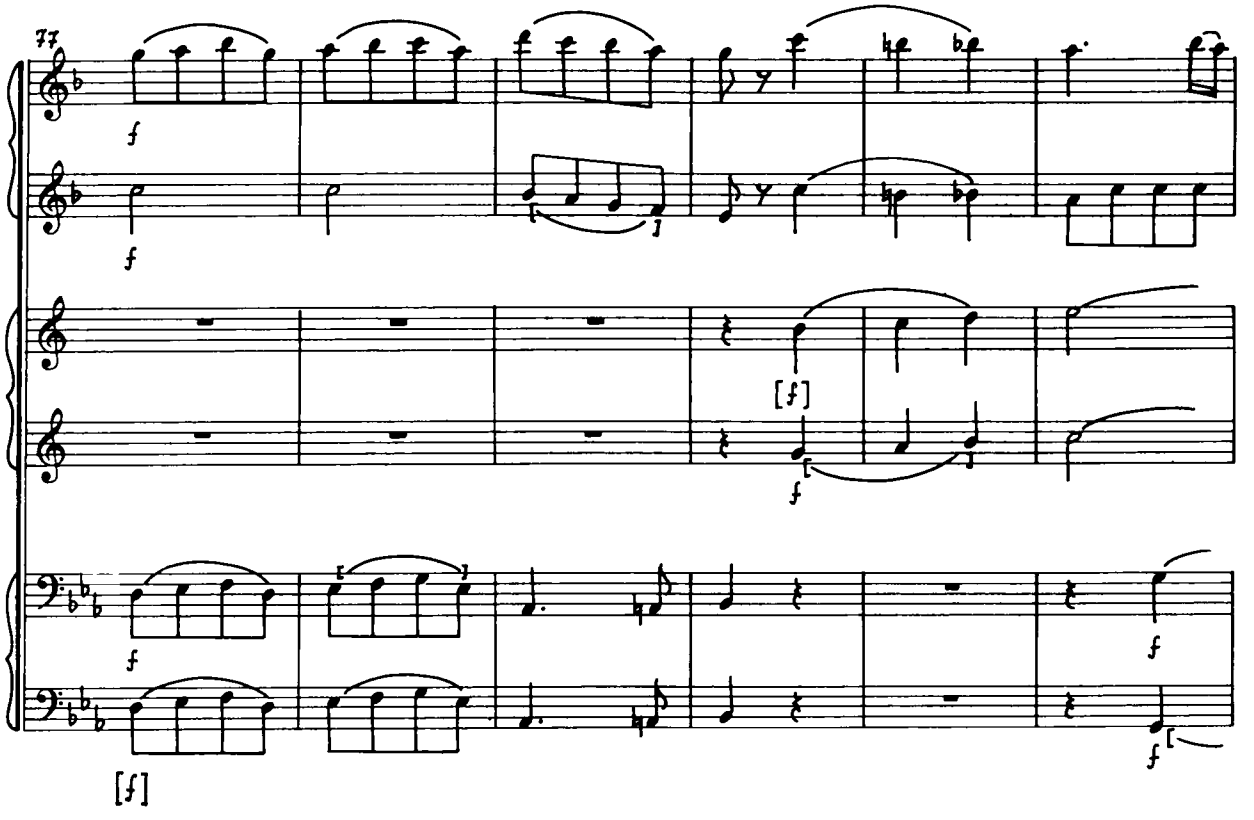

51
Solo
Solo
[f]
f
[f]
f
f
[f]

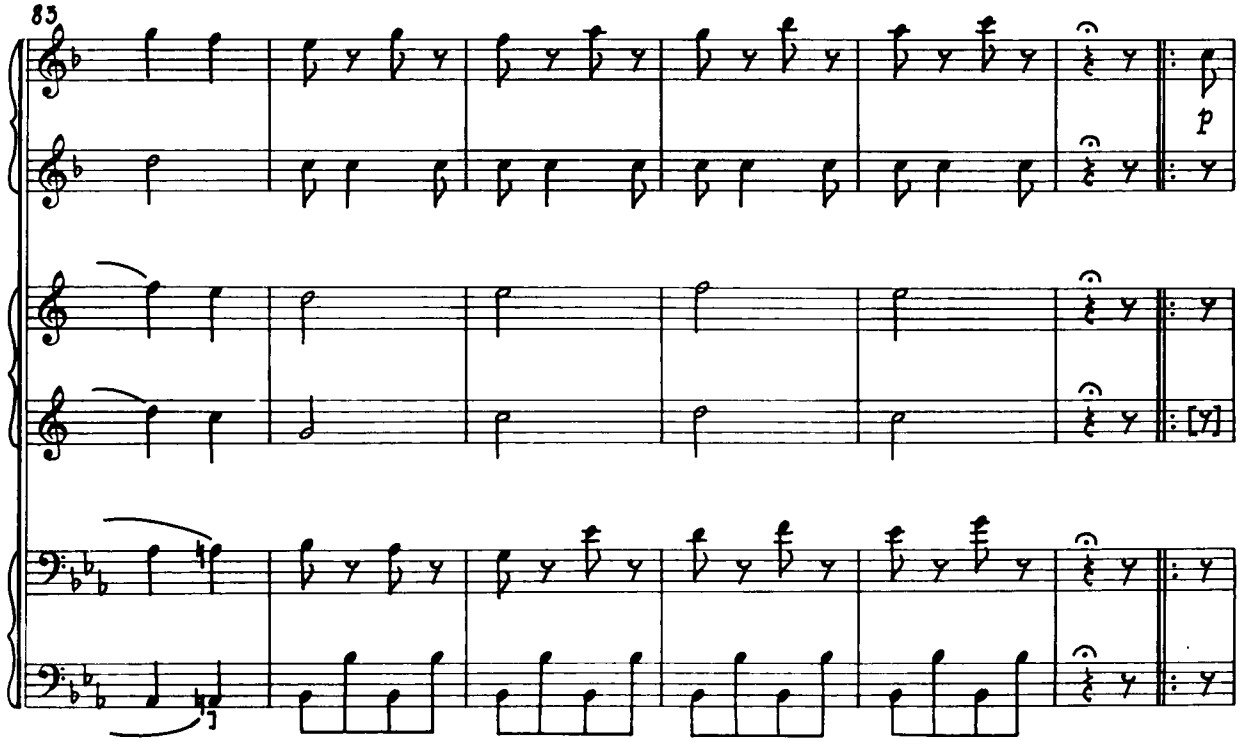

56
p
p
Solo
Solo
[p]

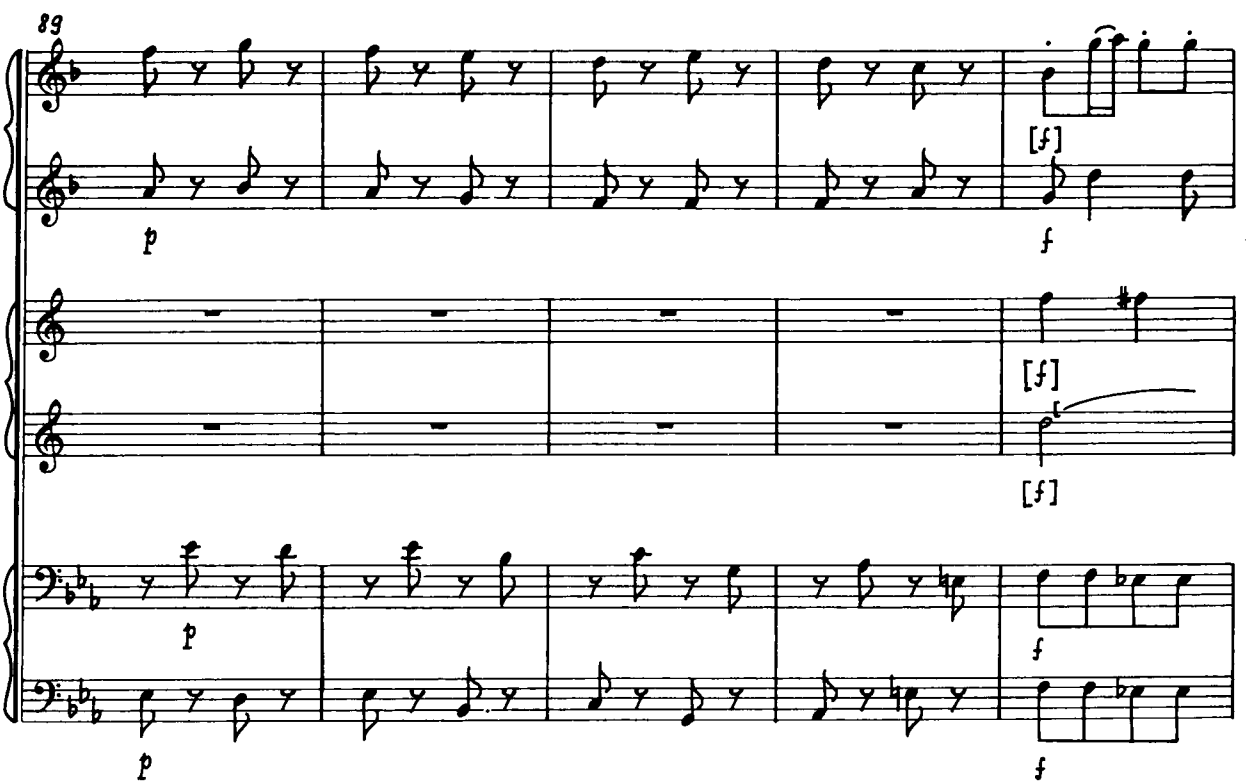

61
[f]
f
Solo
Solo
f
p
f
p
[Solo]
[f]
Solo
f

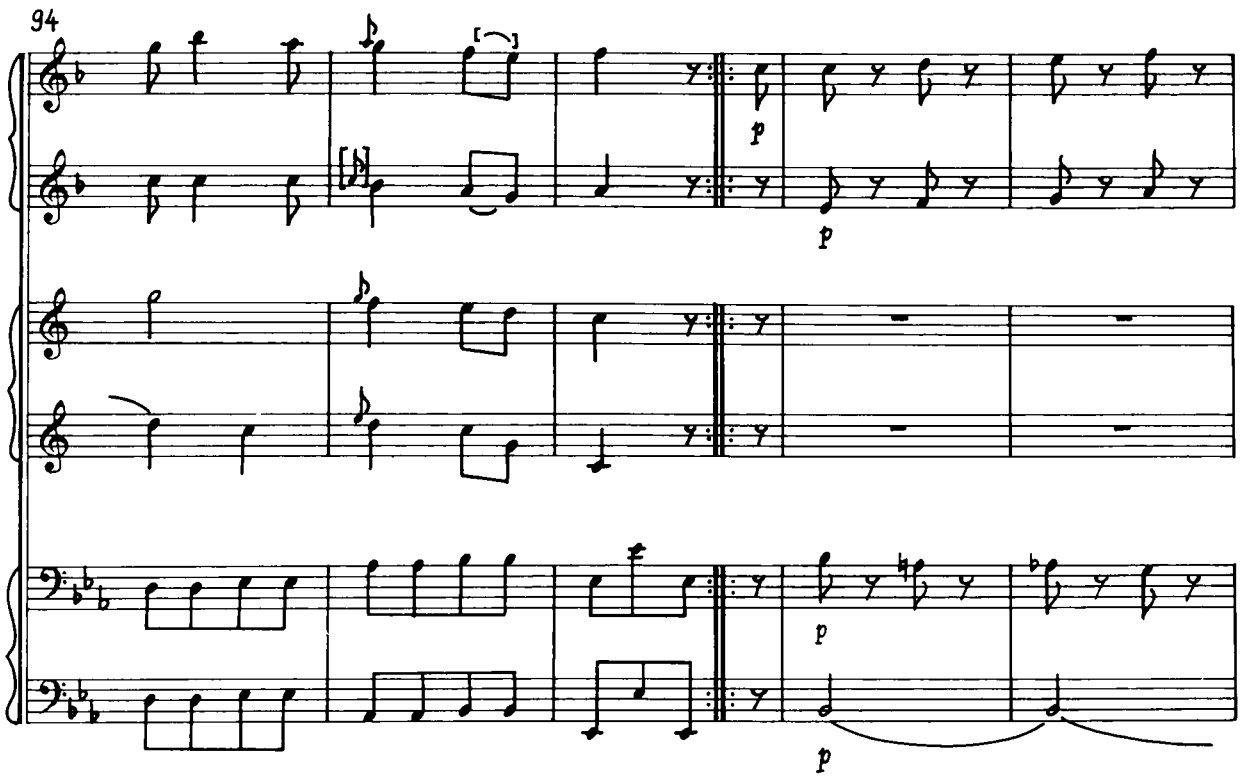

66
p
p
[f]
[Solo]
Solo
[f]
p

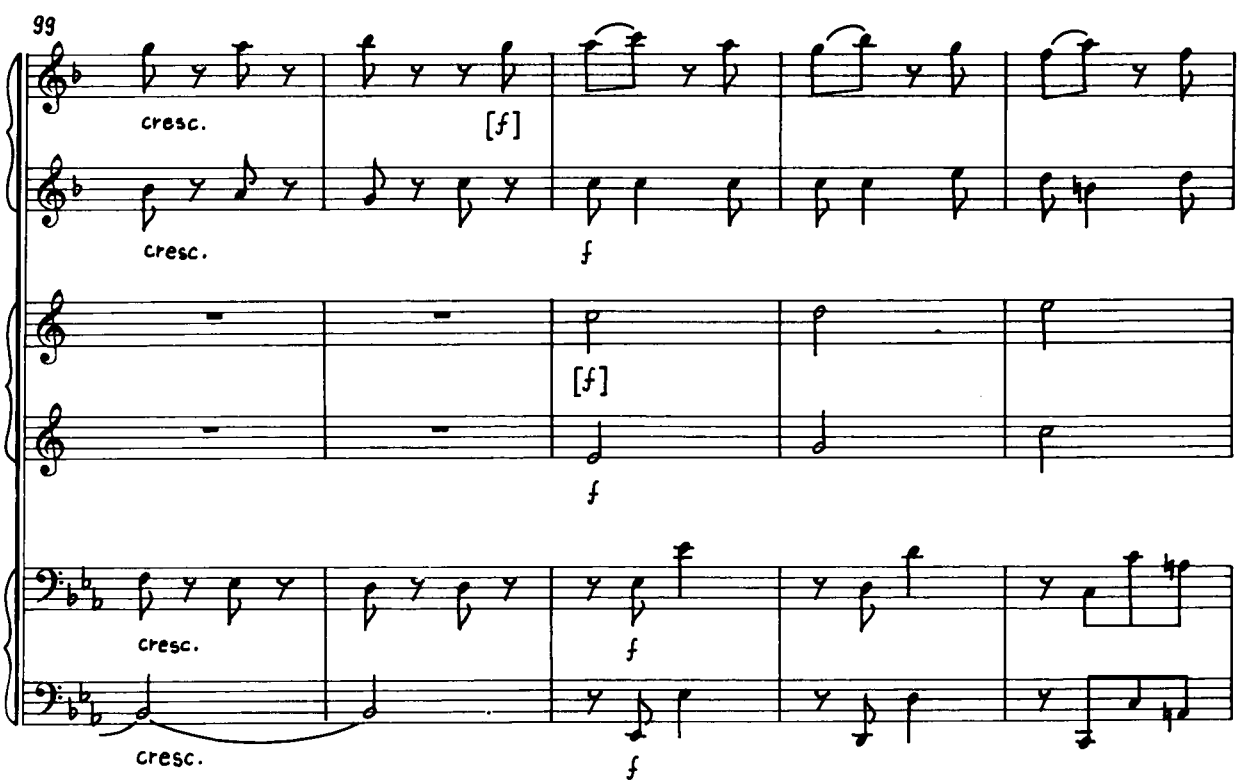

71
[p]
cresc.

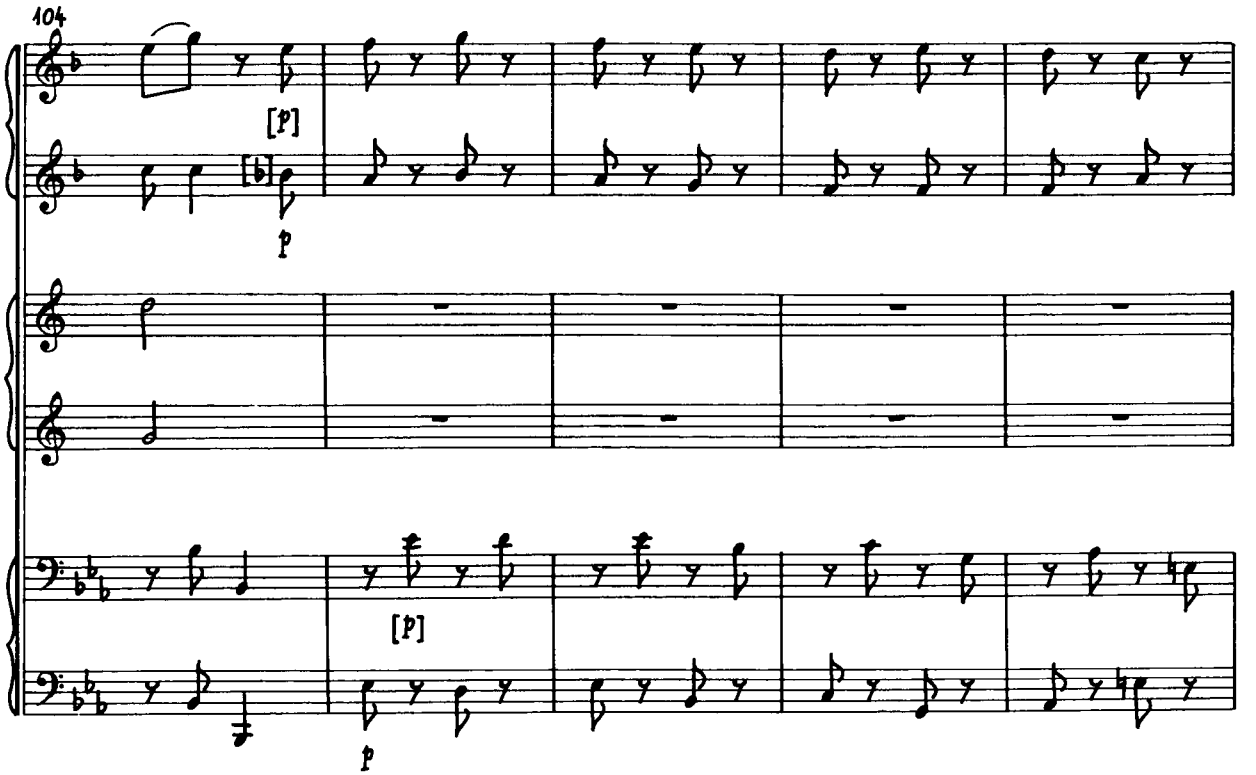

77

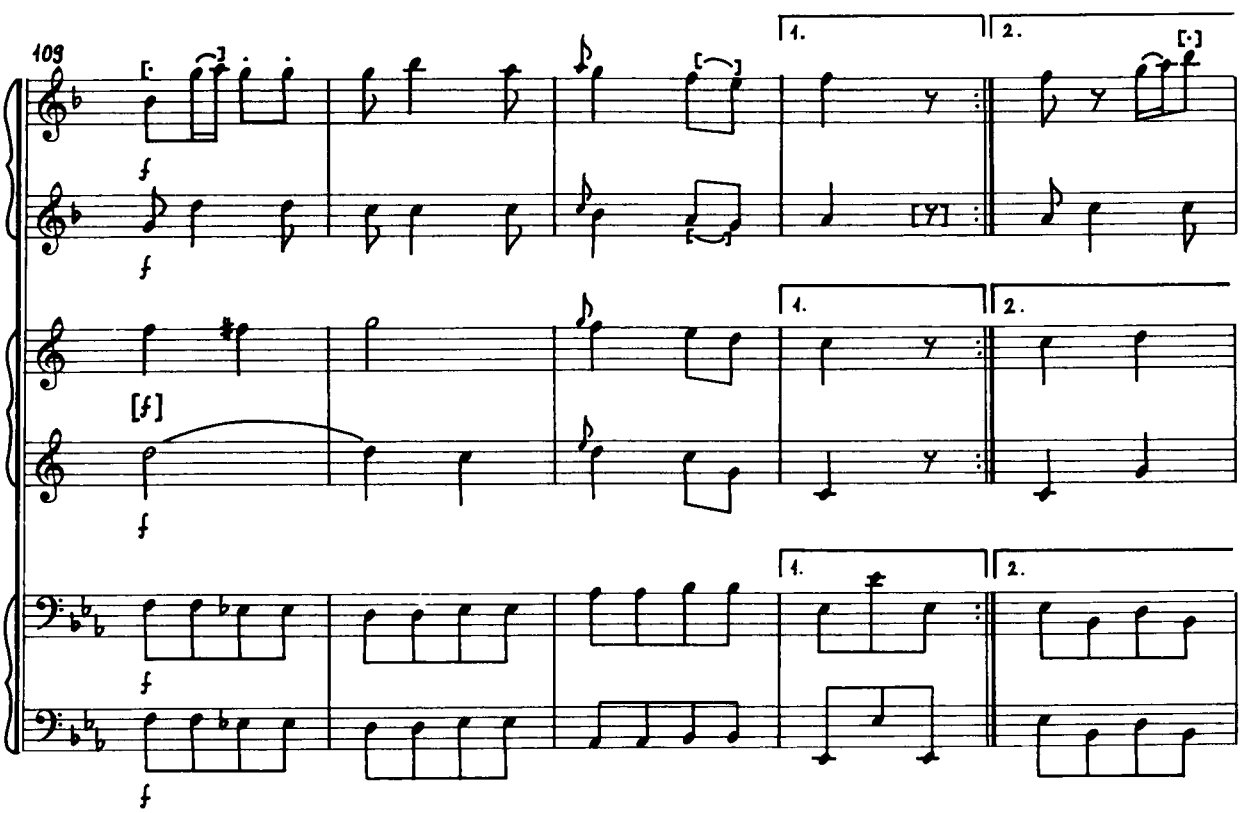

83
p

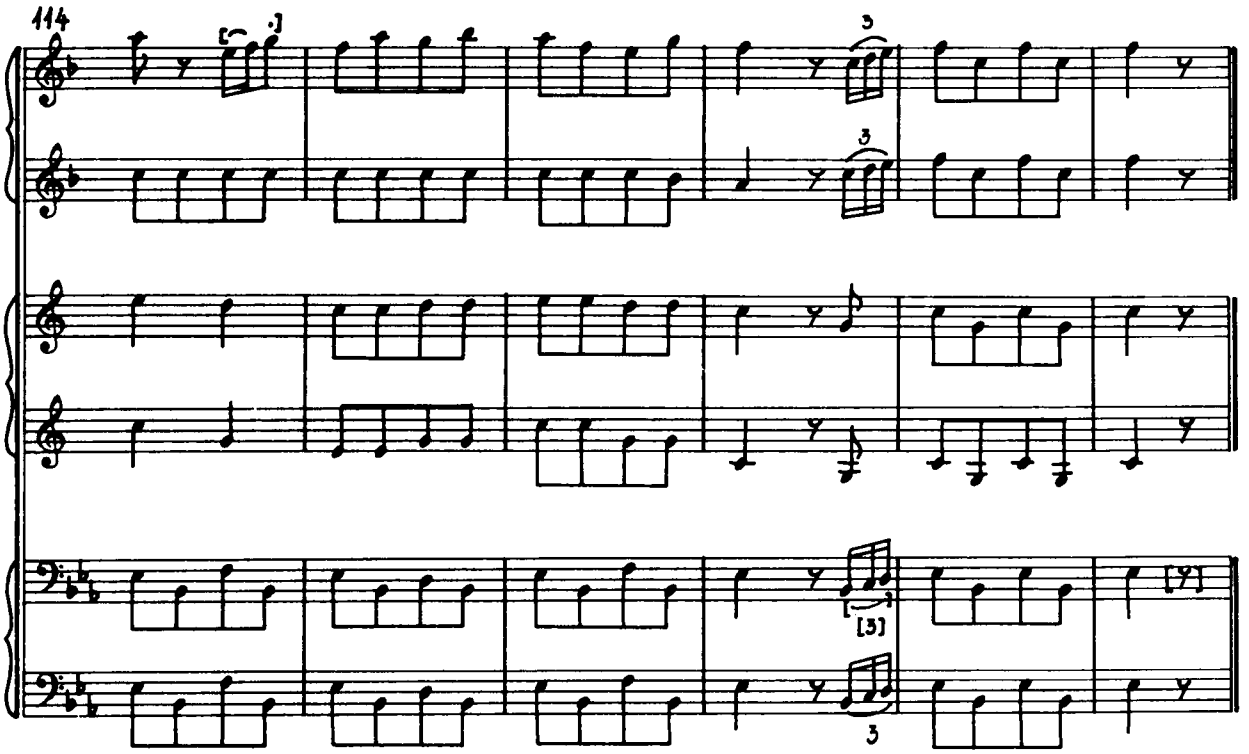

89
p
[f]
f
[f]
[f]
p
f
p
f


94
p
p
p
p


99
cresc.
[f]
cresc.
f
[f]
f
cresc.
f
cresc.
f


104
[p]
p
[p]
p

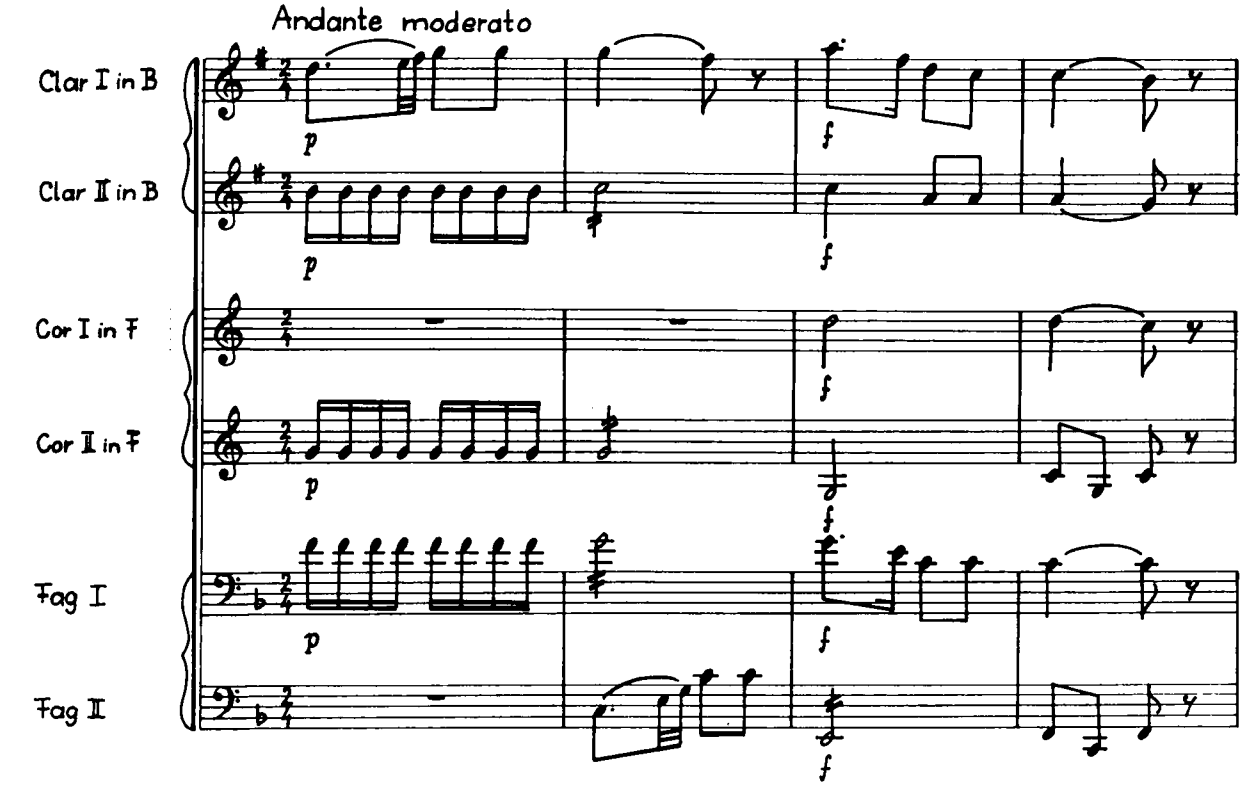

103
f
f
[f]
f
f
1.
2.
1.
2.
1.
2.

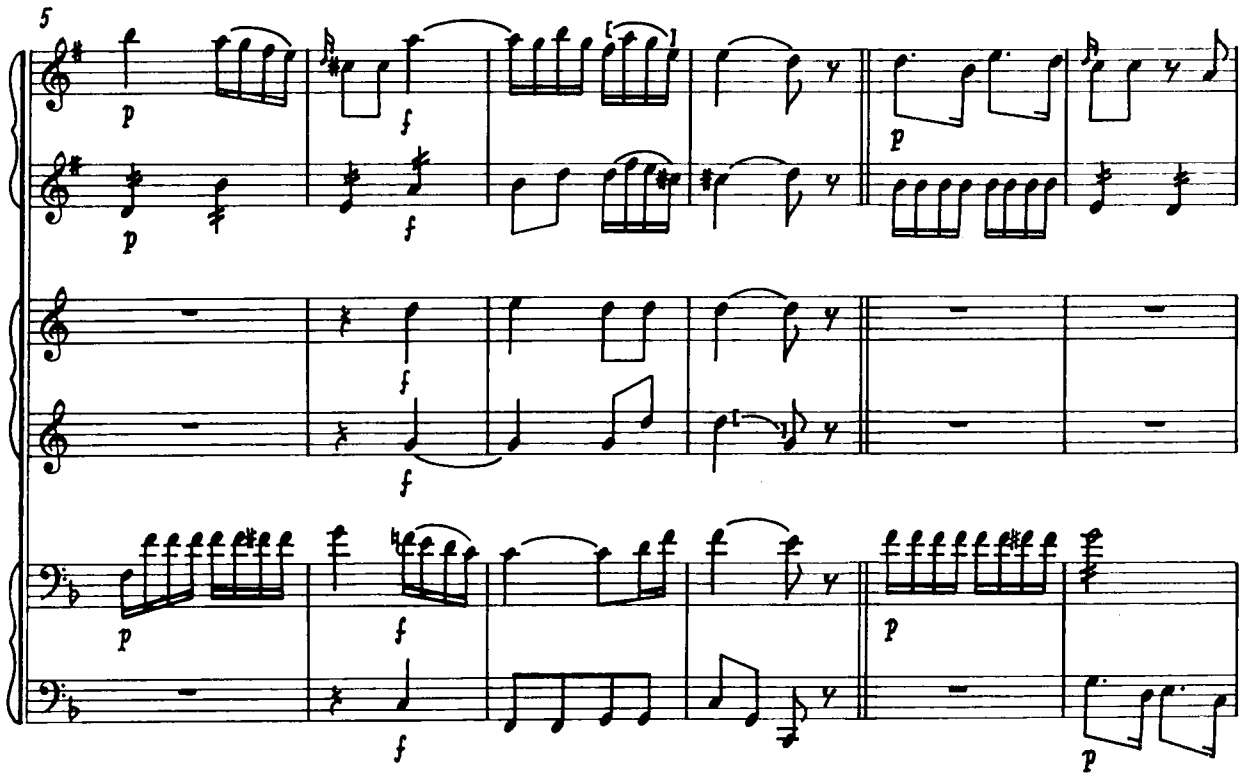

114
3
3
[3]
3
[7]

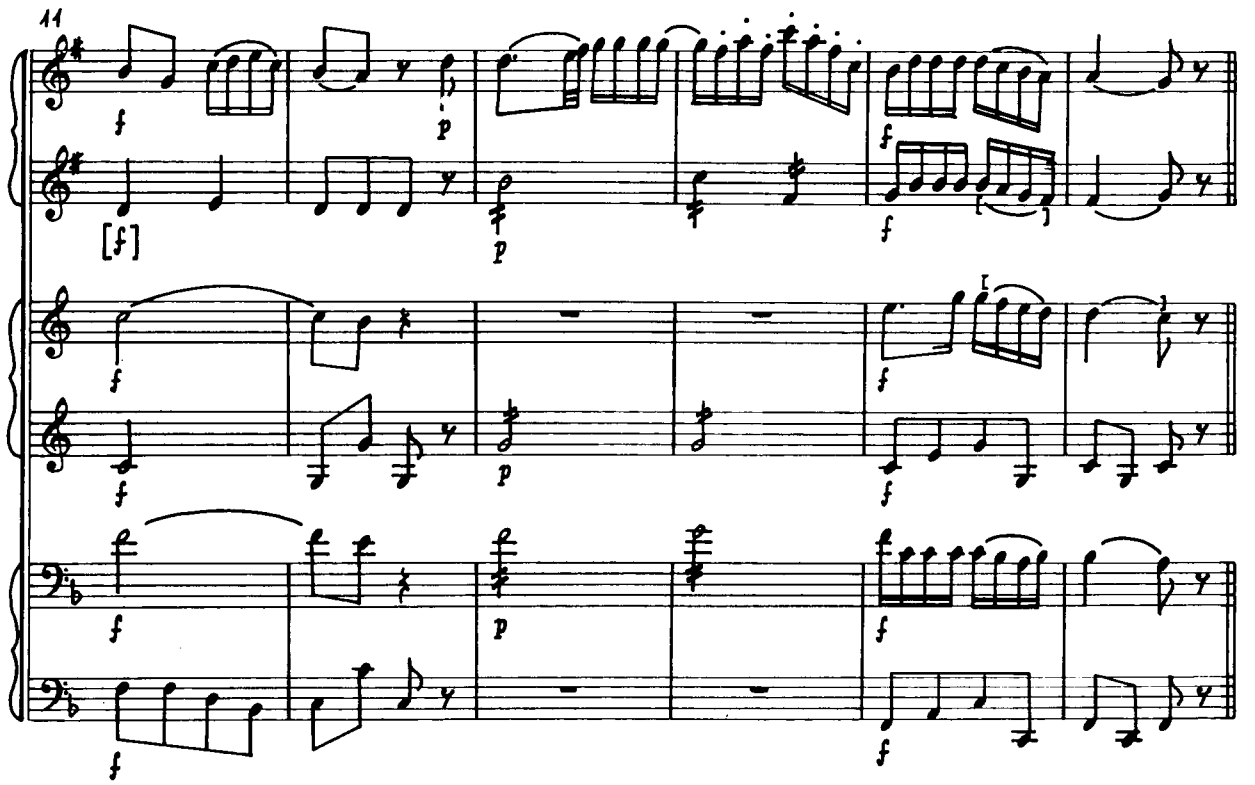
Partita in F

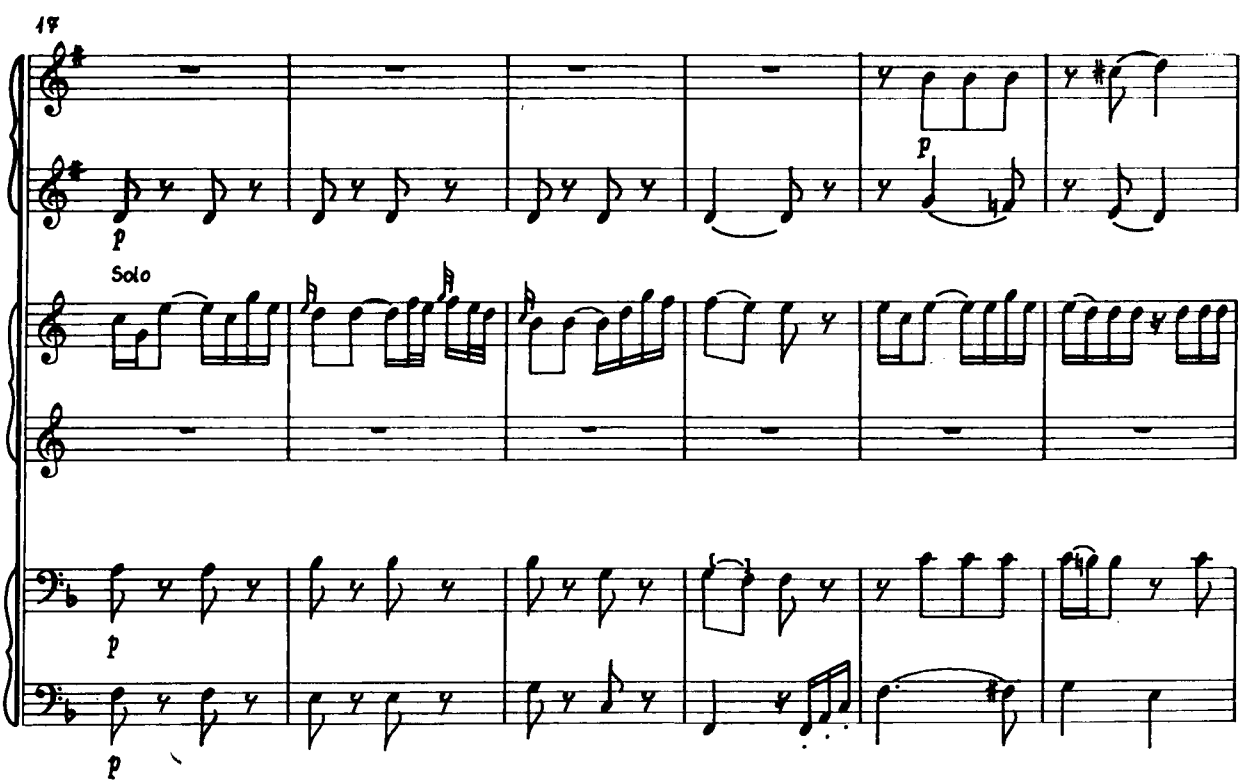
(0/133)

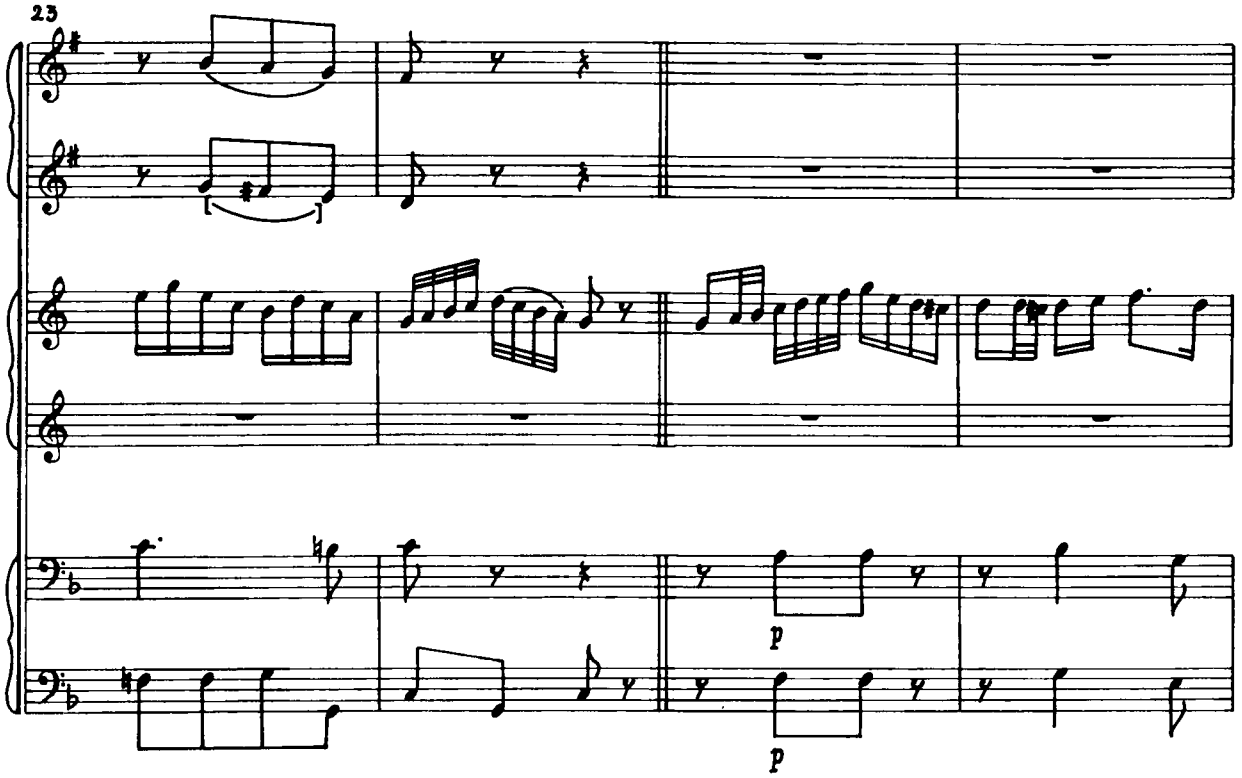
I.

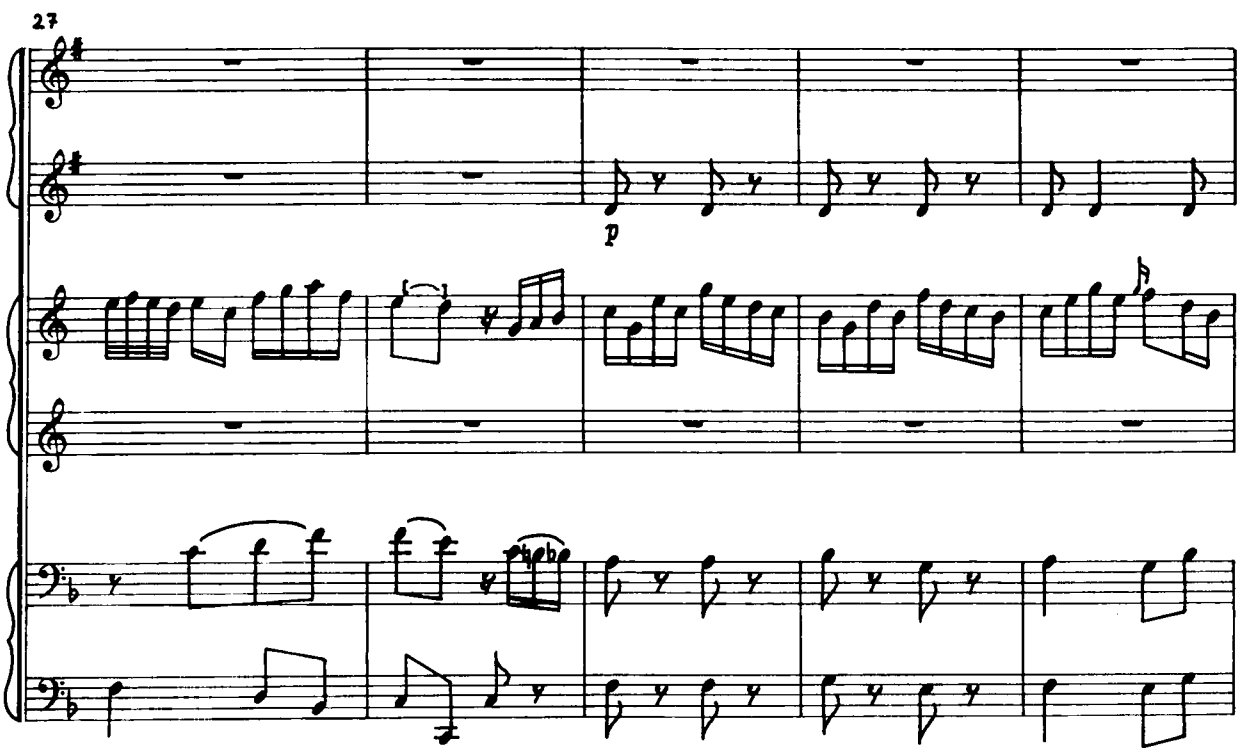

Andante moderato
Clar I in B
Clar II in B
Cor I in F
Cor II in F
Fag I
Fag II

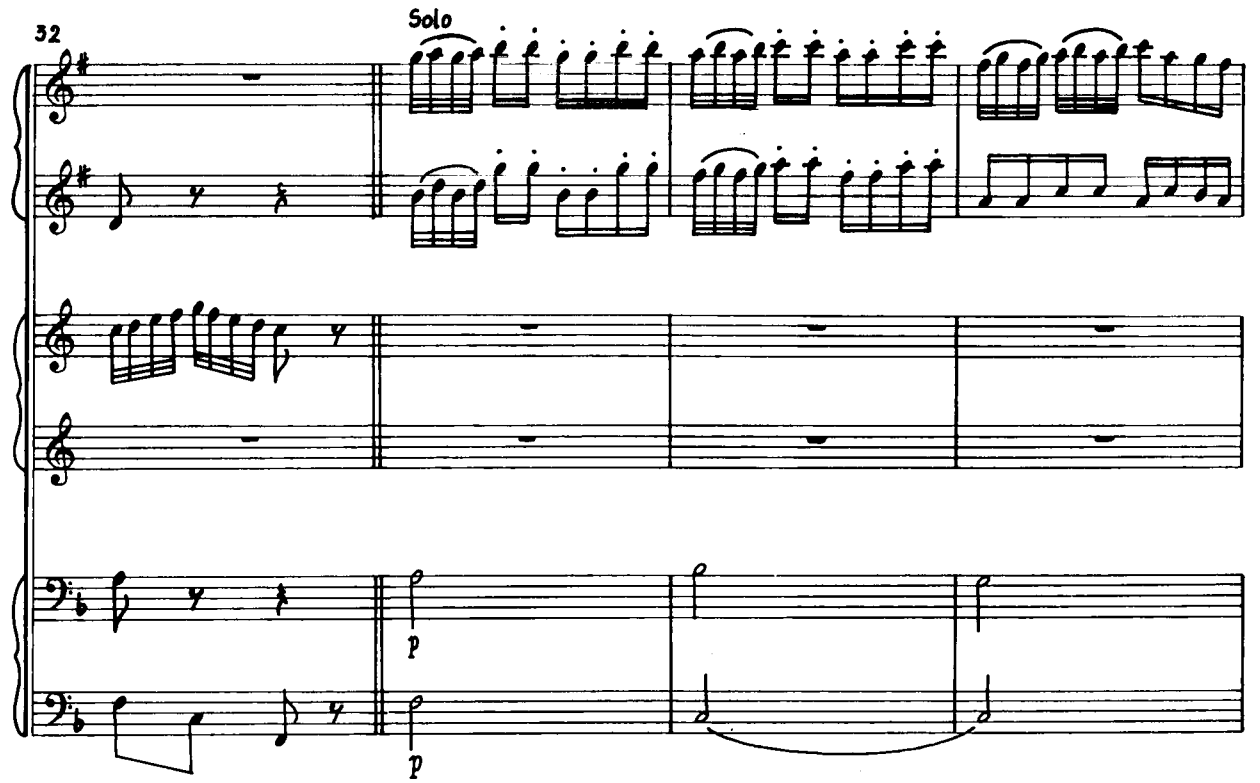

5

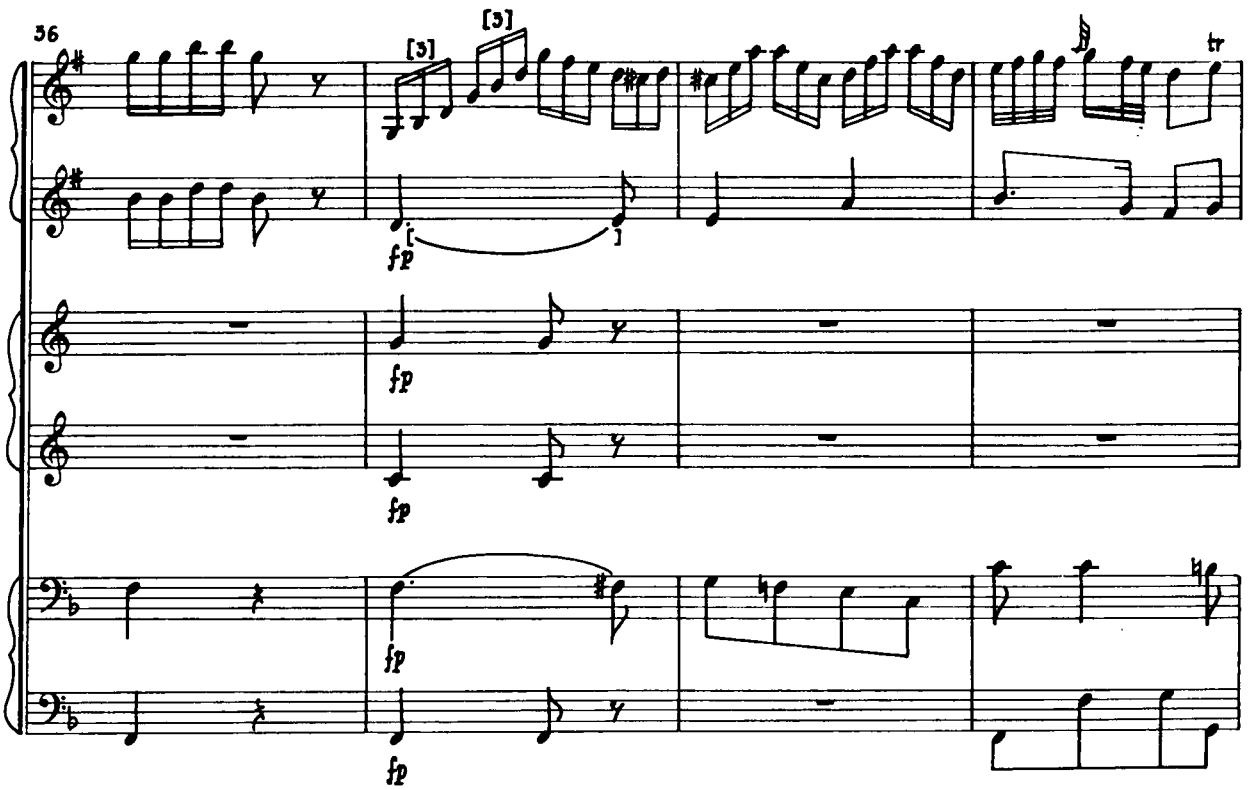

11
f
p
[f]
f
p
f
f
f
p
f
f
p
f
f
f

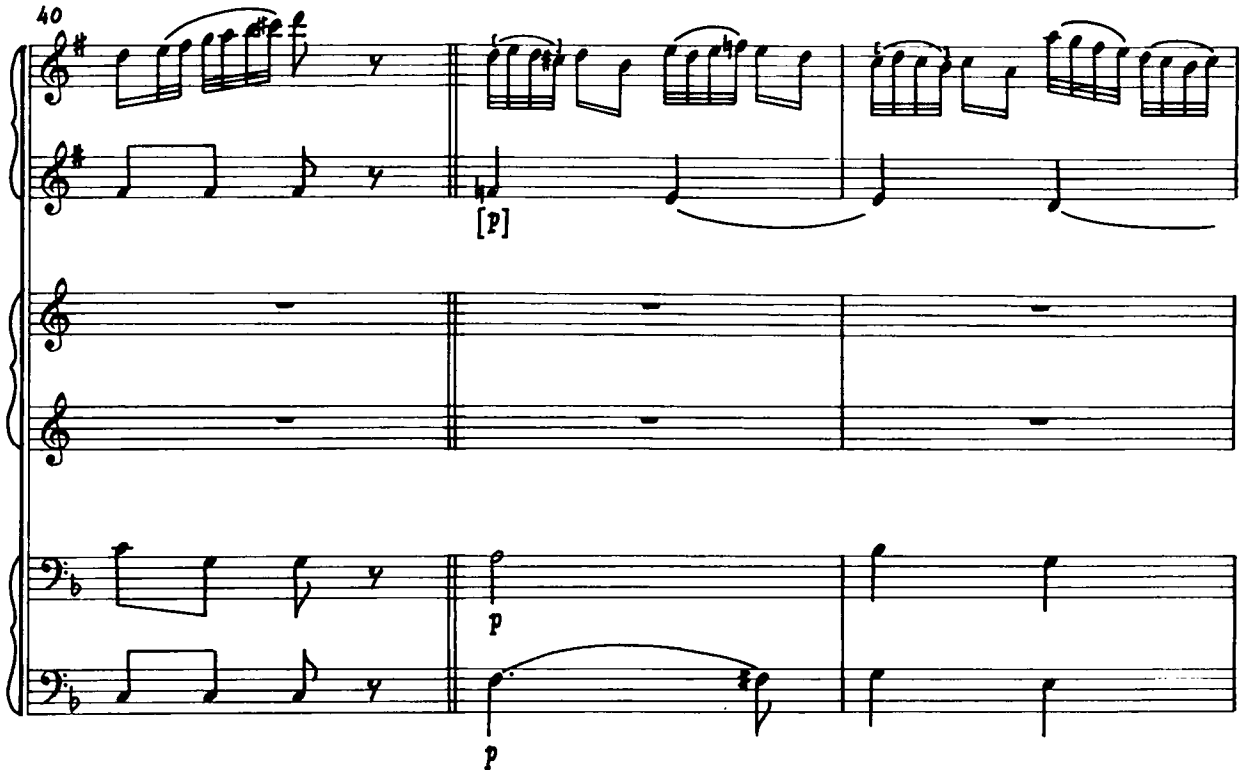

17
p
p
Solo
p
p

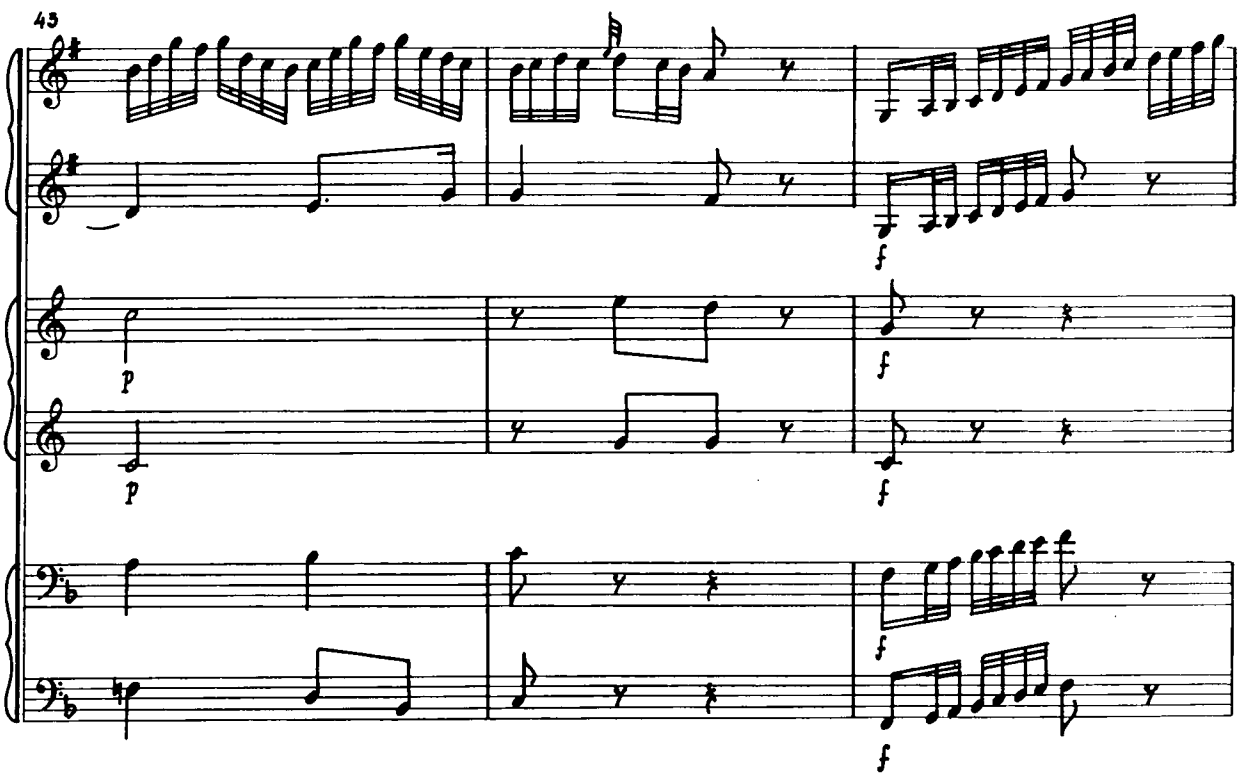

23
p
p

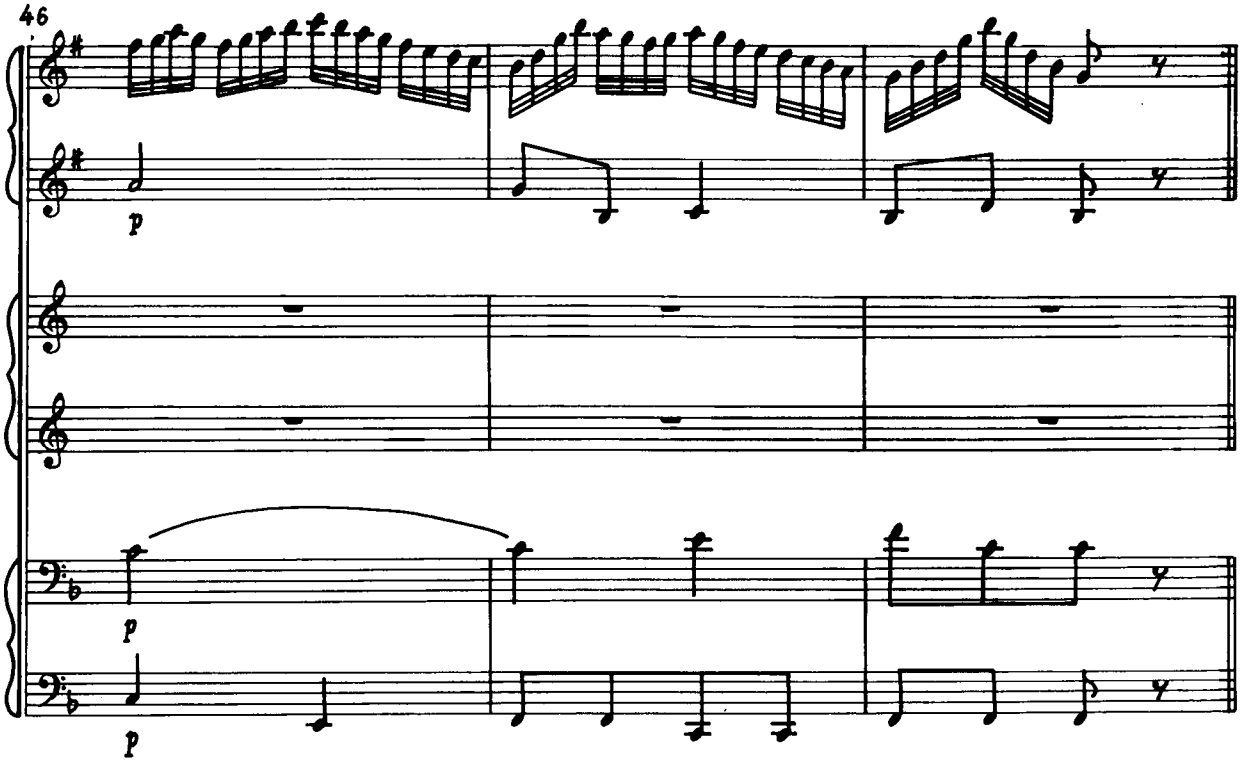

27
p

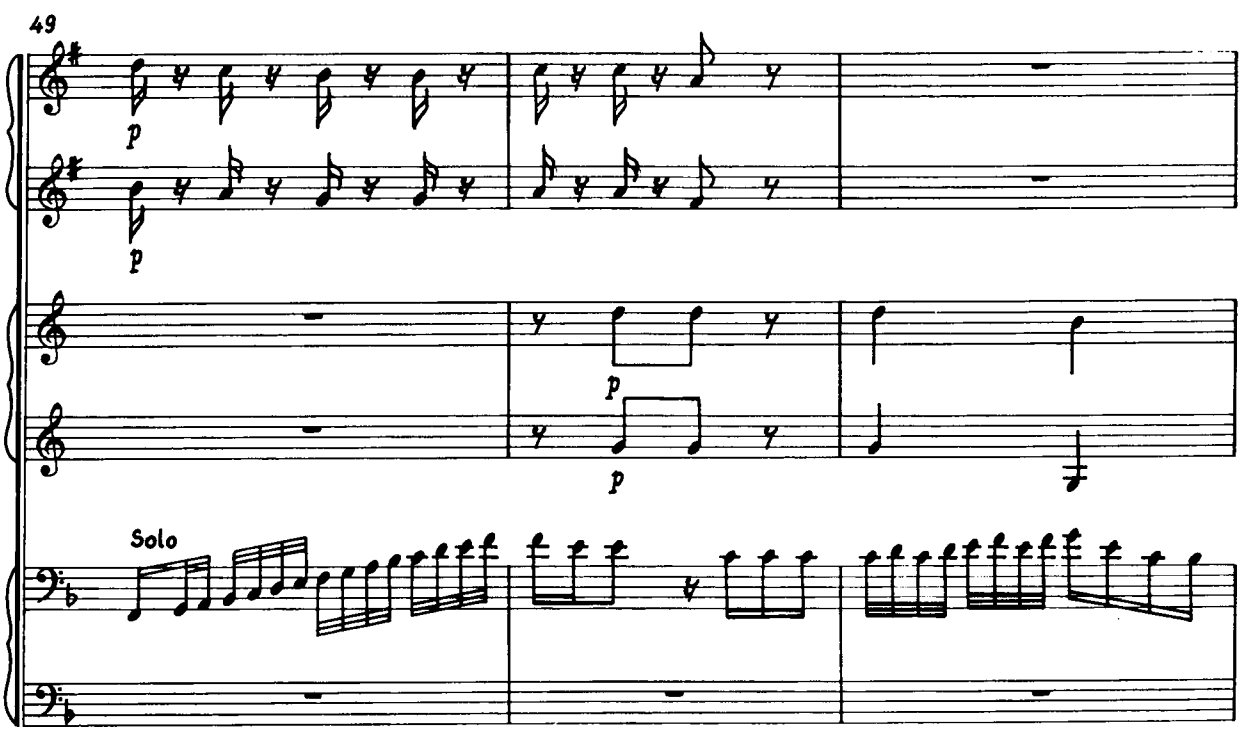

32
Solo
p
p

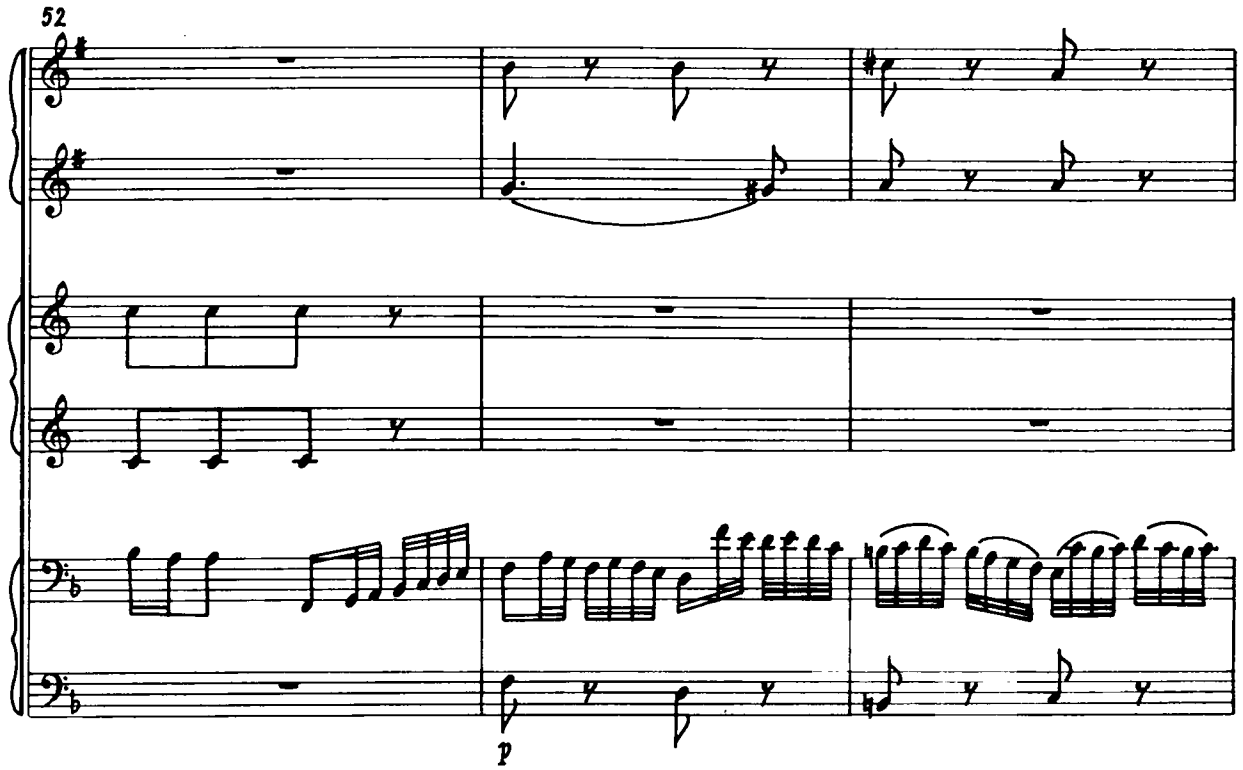

36
[3]
[3]
fp
fp
fp
fp
fp
tr

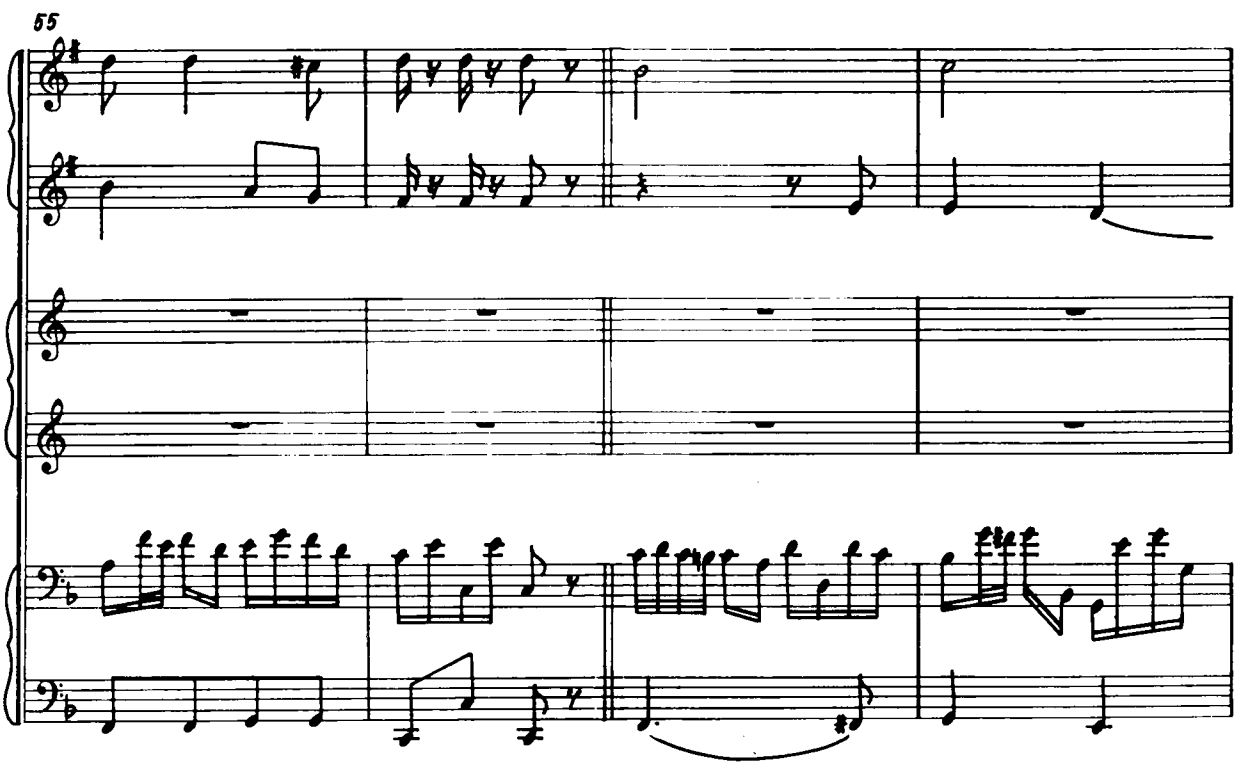

40
[p]
p
p

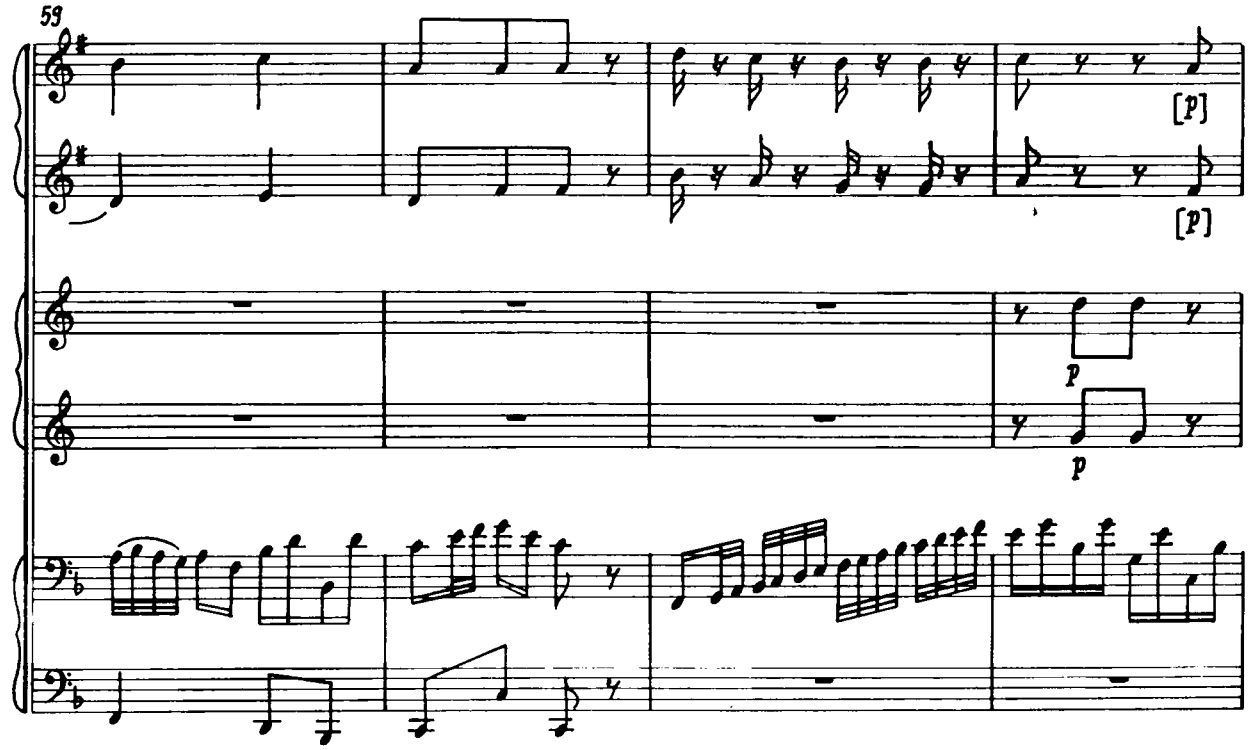

43
p
p
f
f
f
f

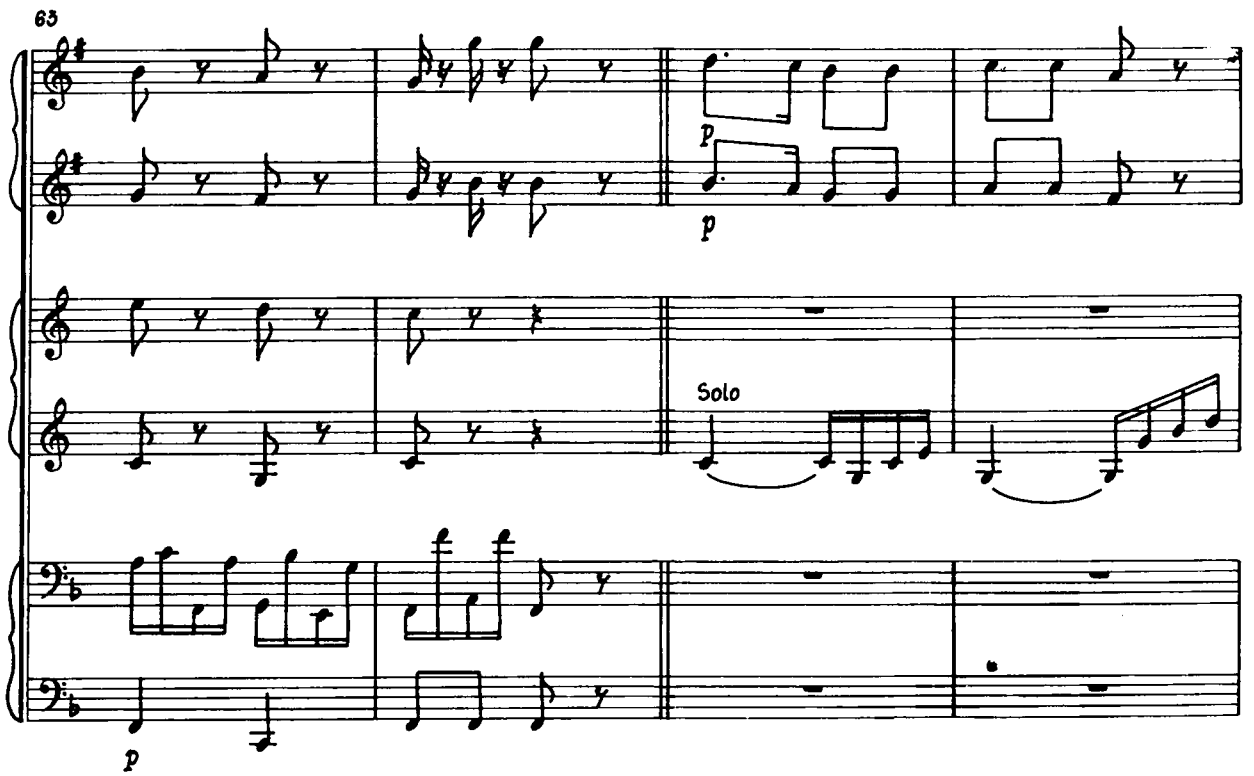

46
p
p
p

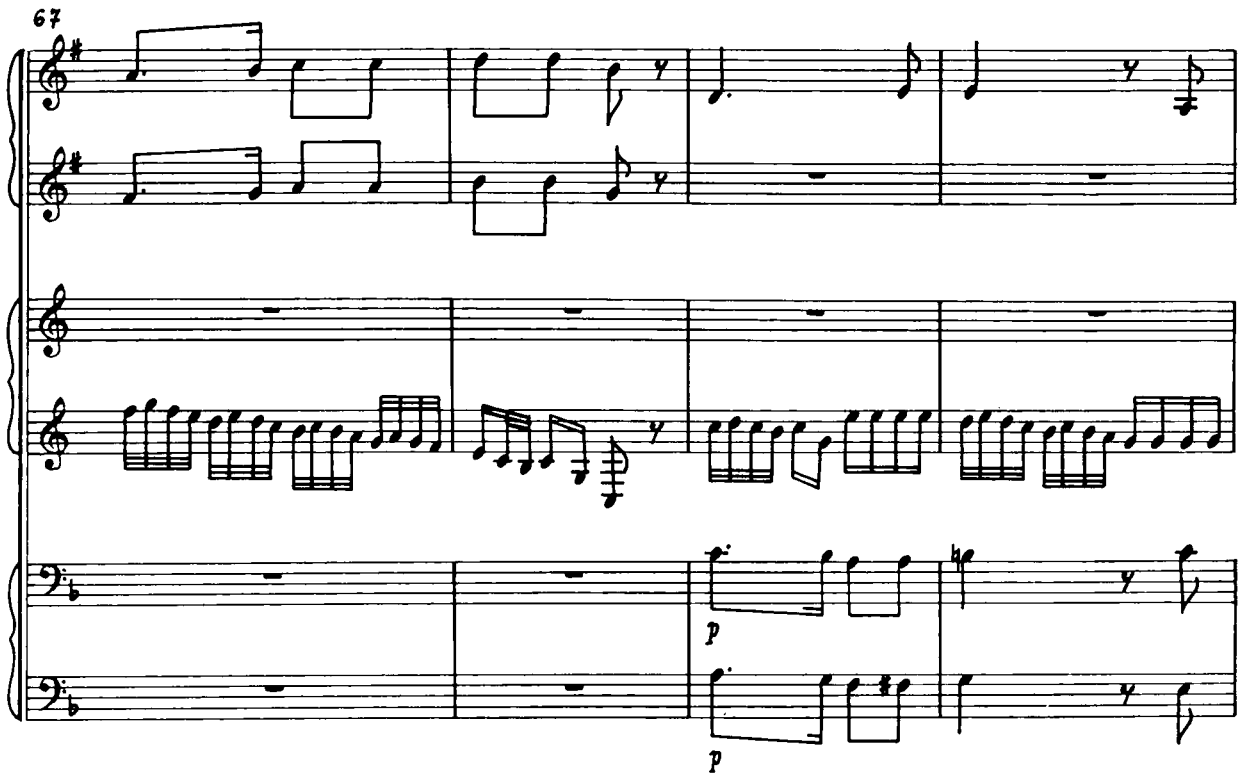

49
p
p
p
p
Solo

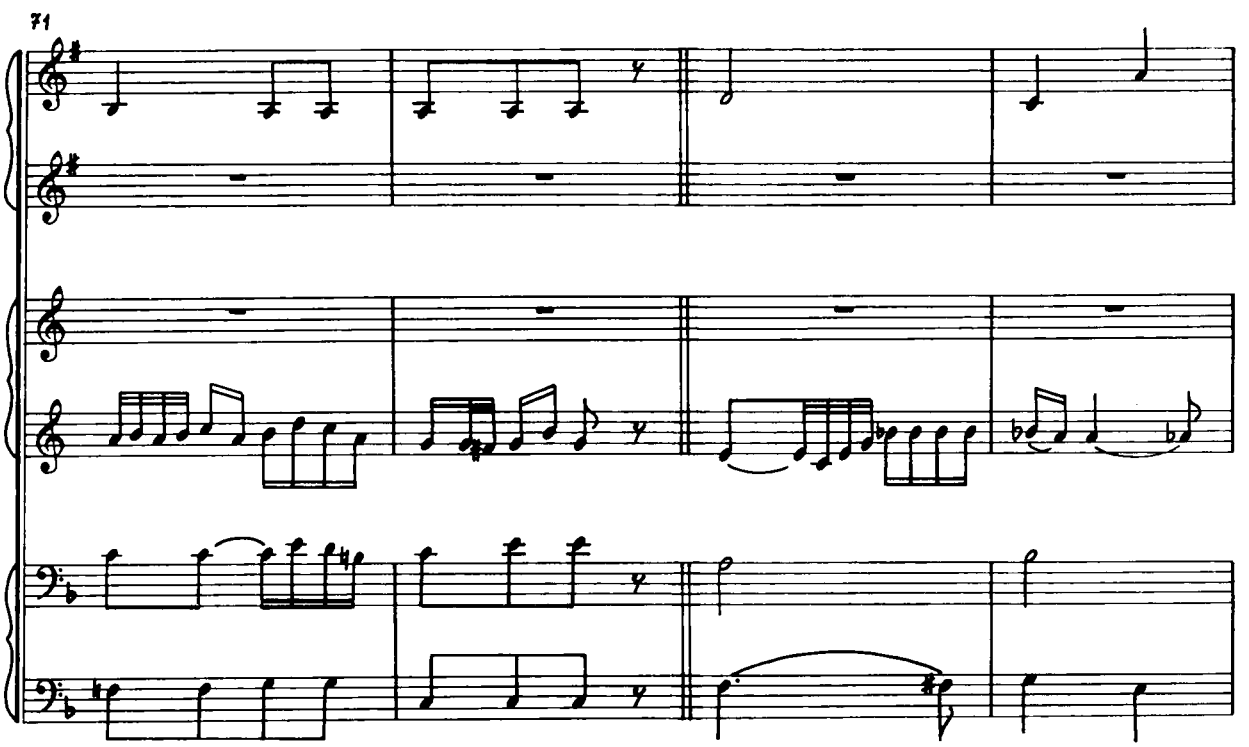

52
p

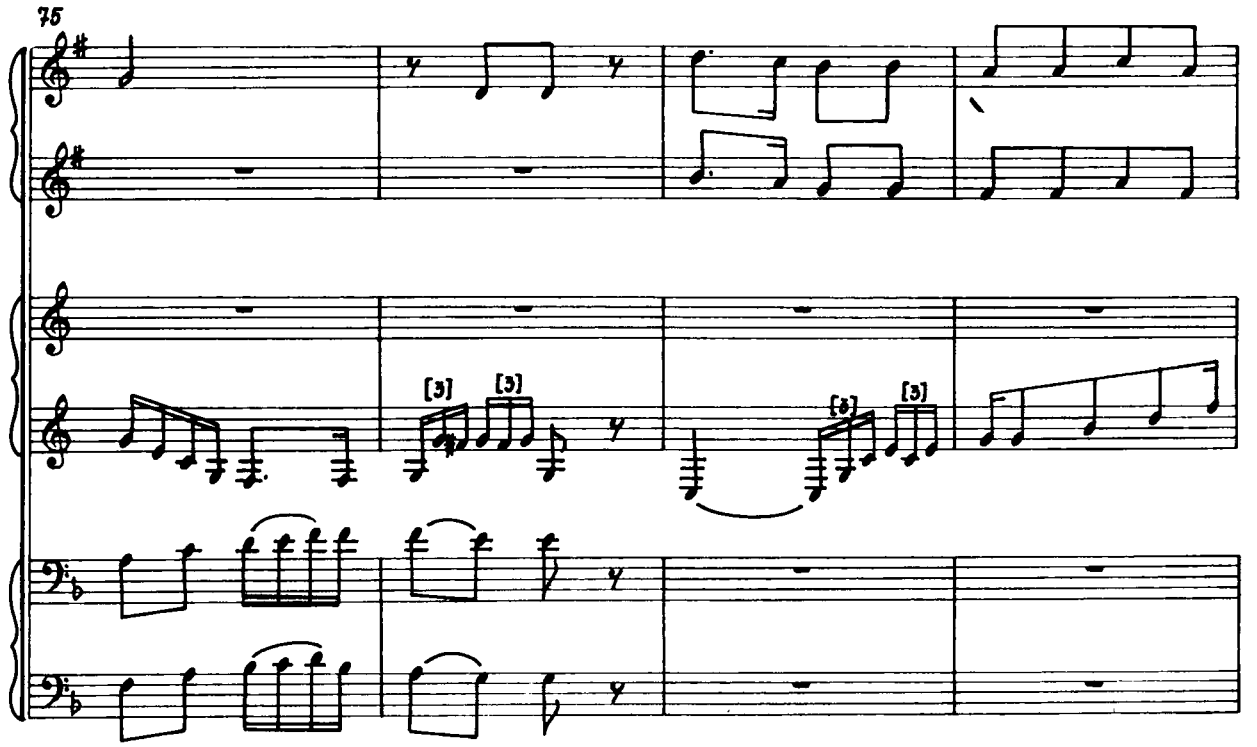

55

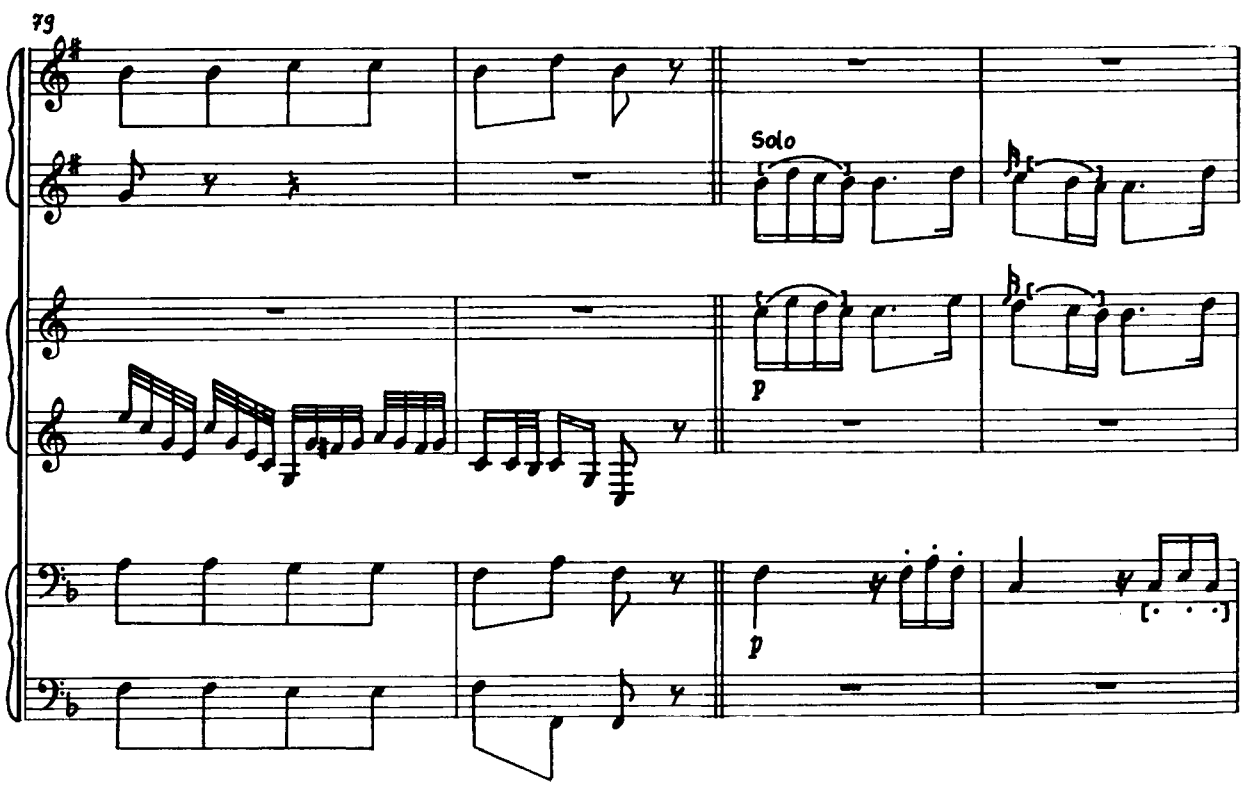

59
[p]
[p]
p
p

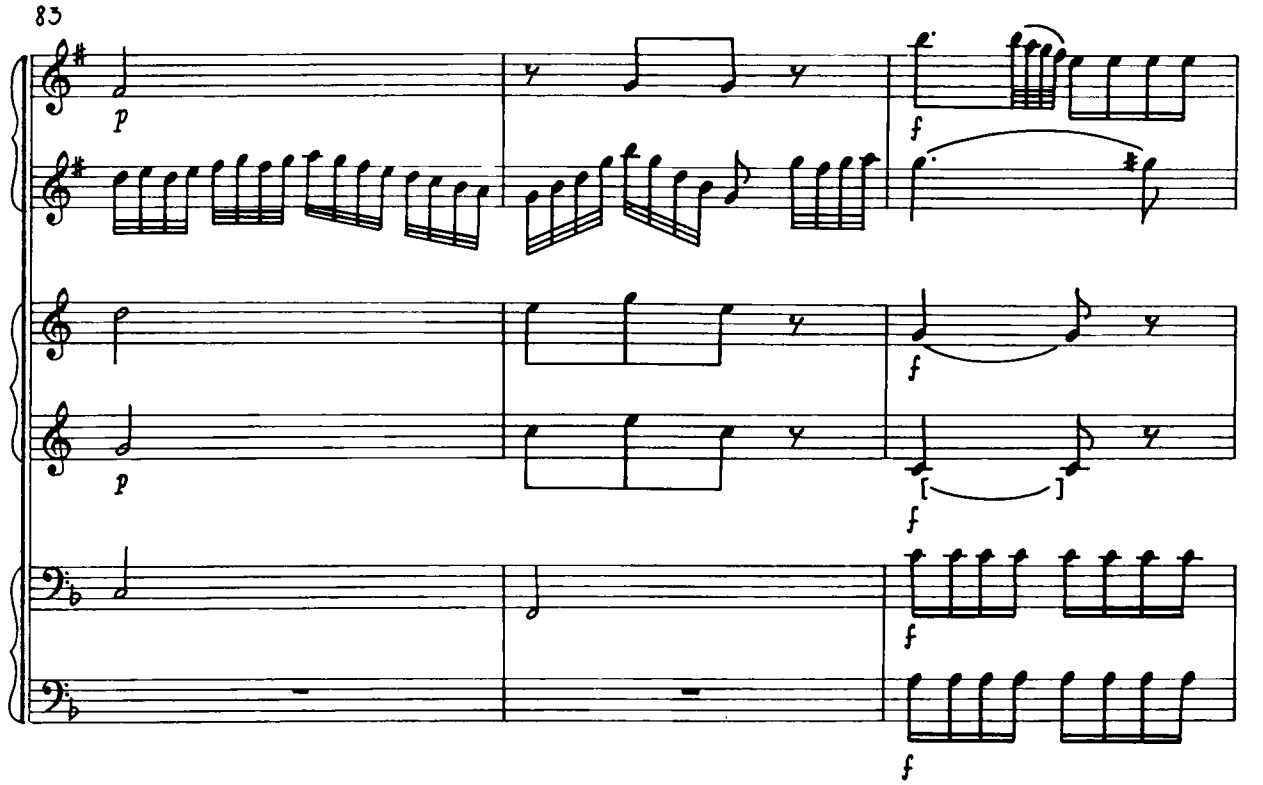

63
p
p
Solo
p

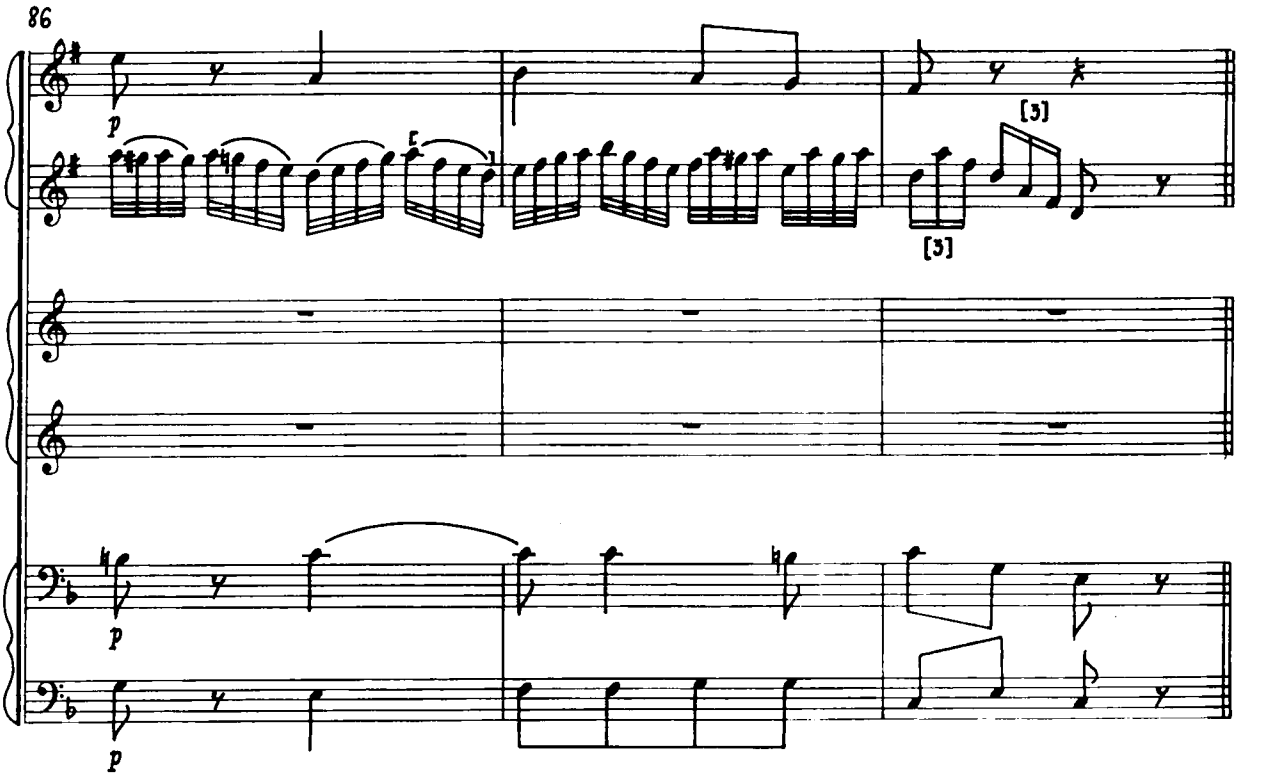

67
p
p

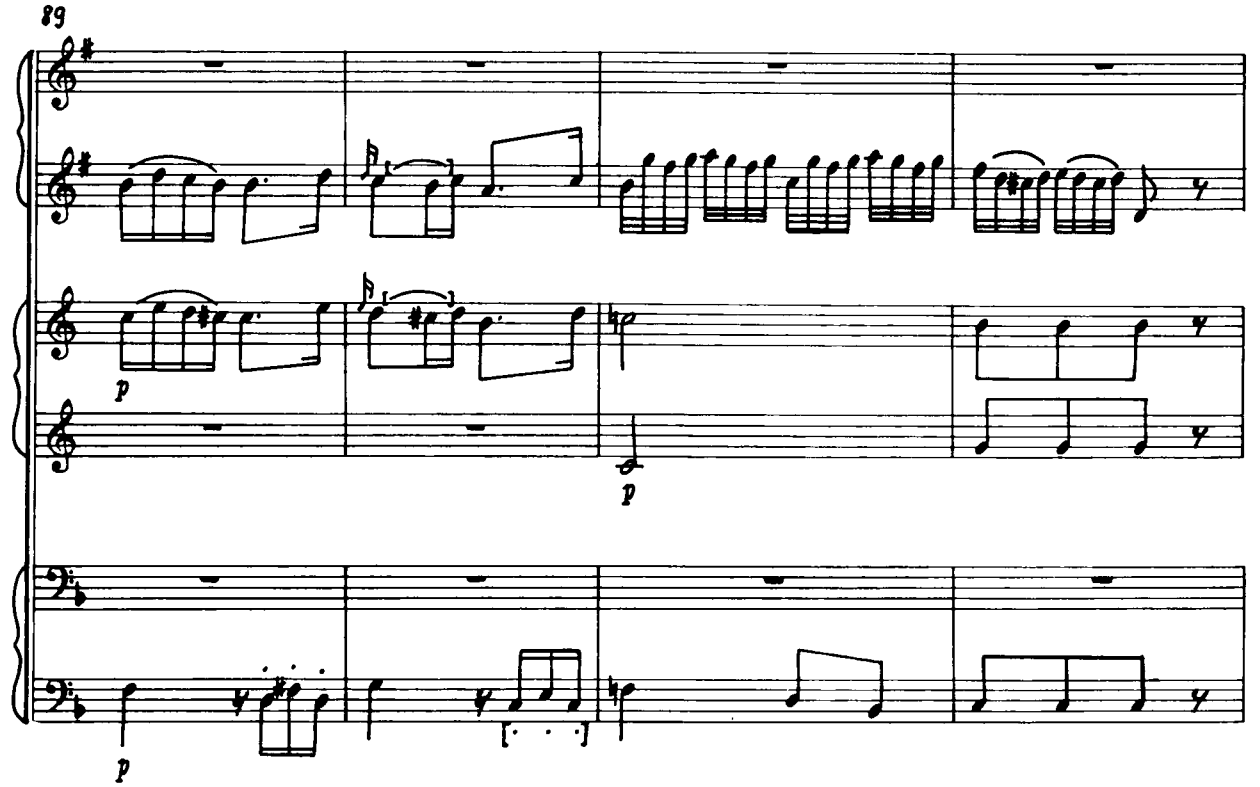

71

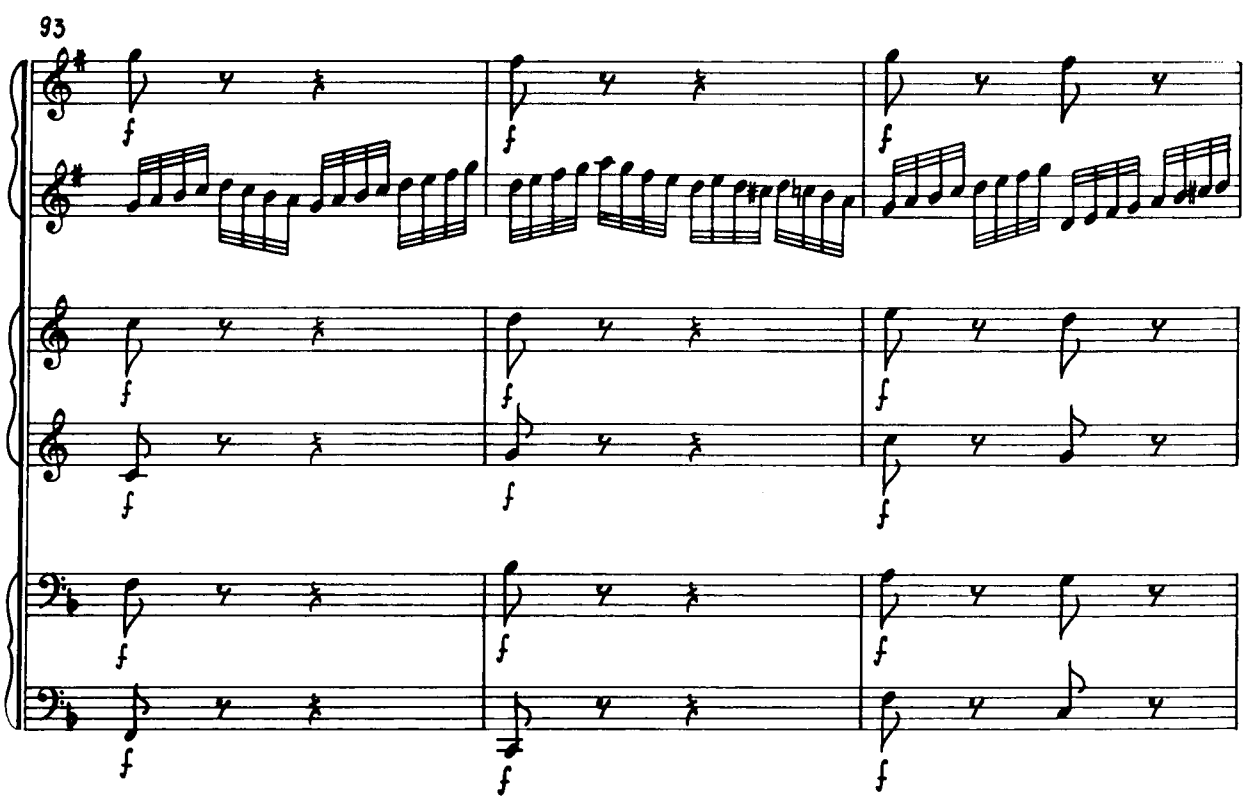

75
[3]
[3]
[3]
[3]

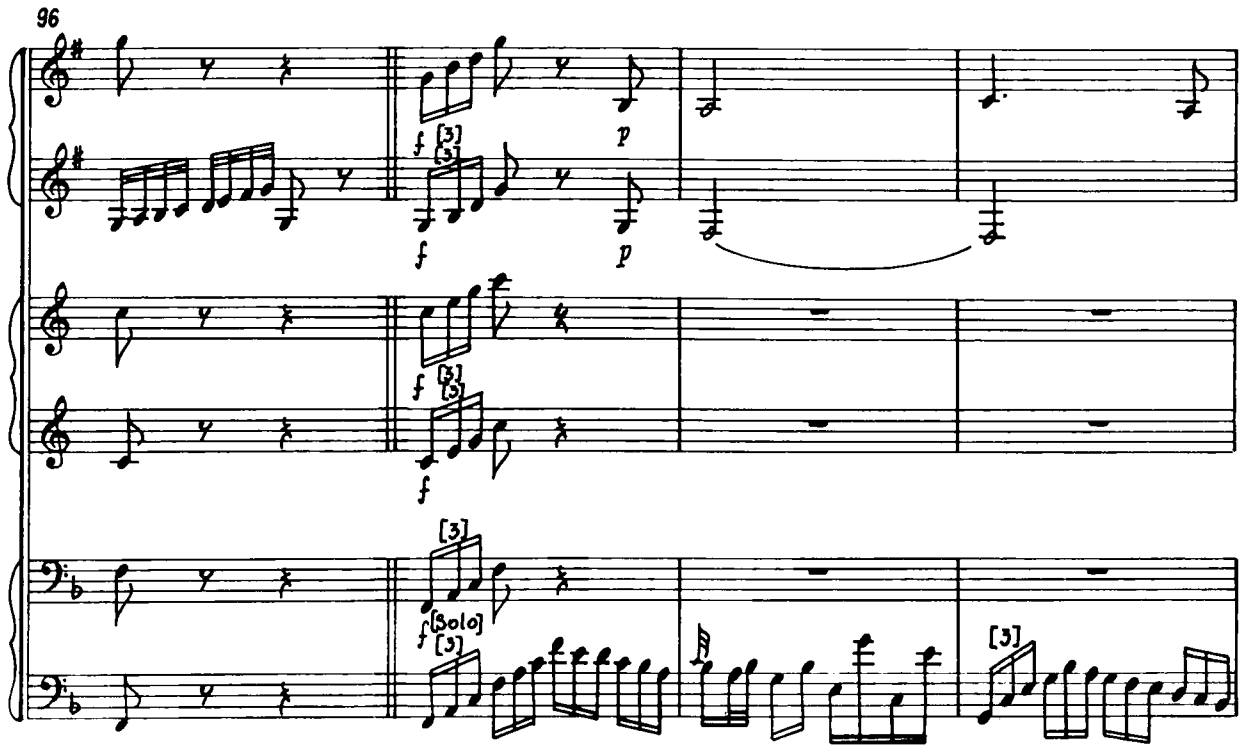

79
Solo
p
p

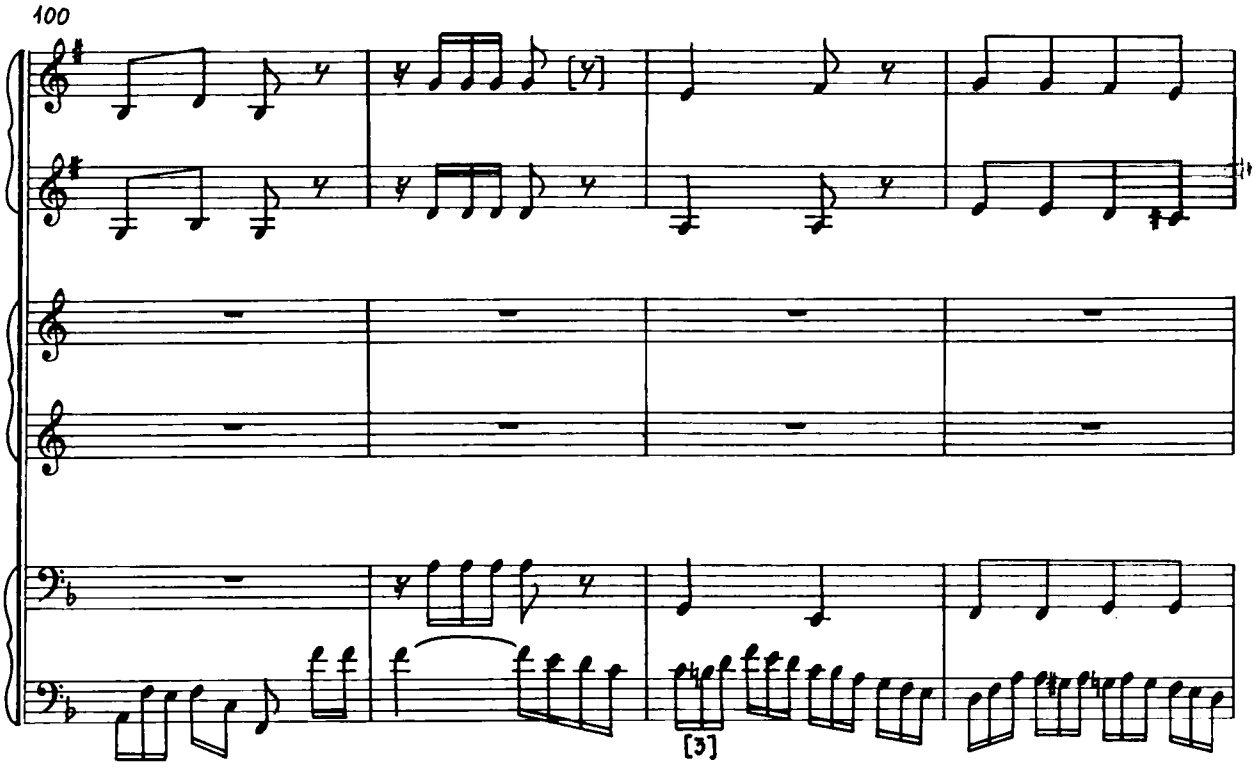

83
p
f
p
f
f
f

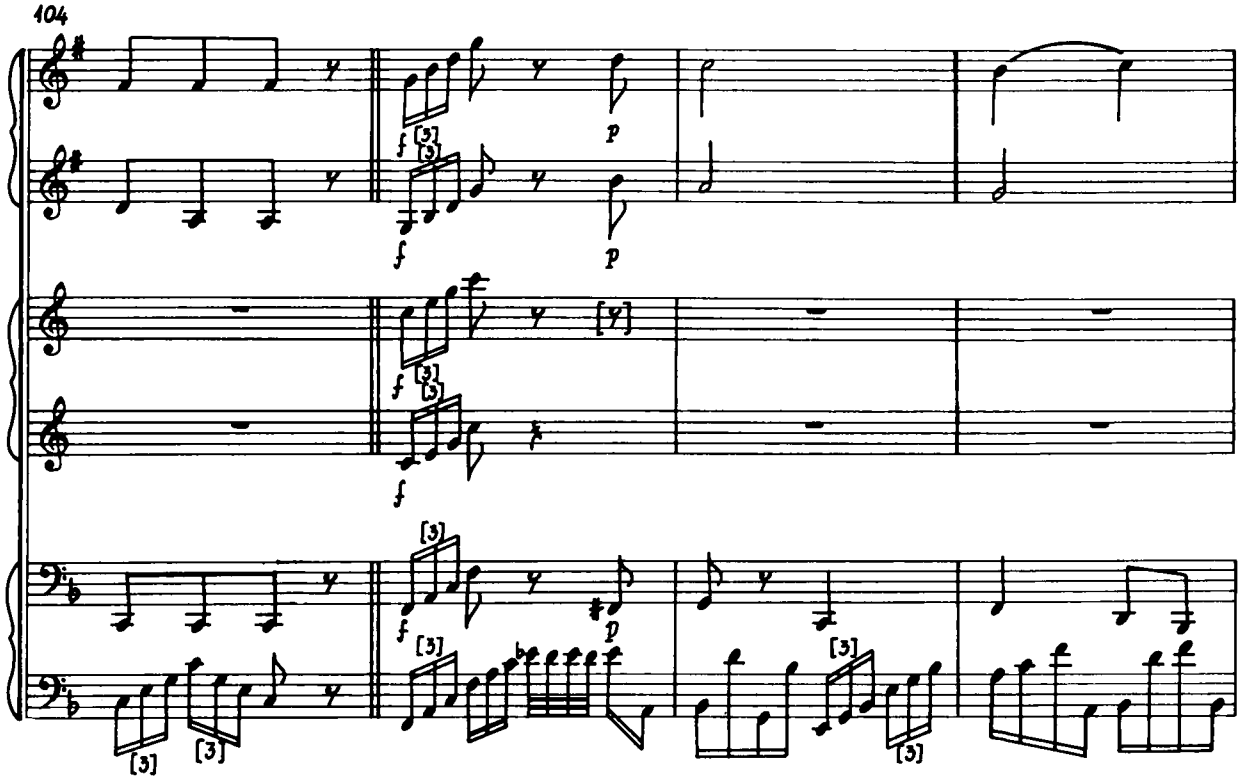

86
p
[3]
[3]
p
p

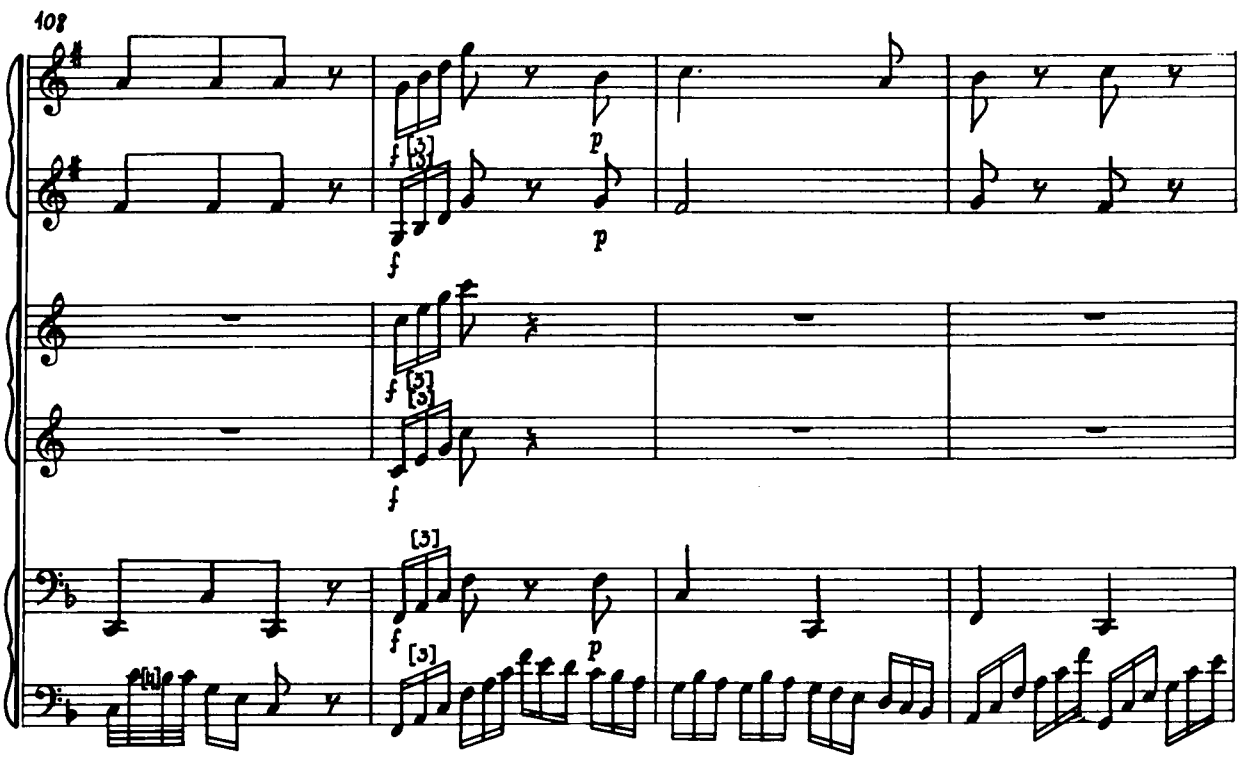

89
p
p
p

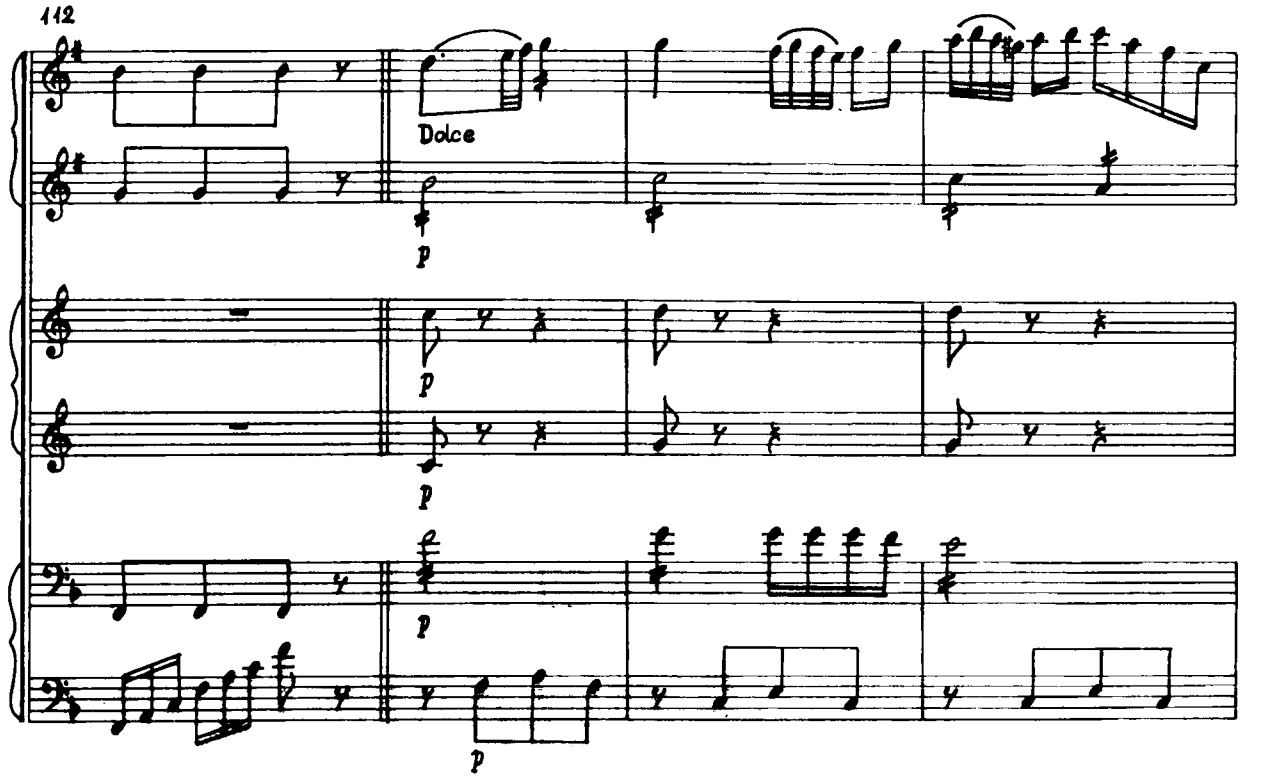

93
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f

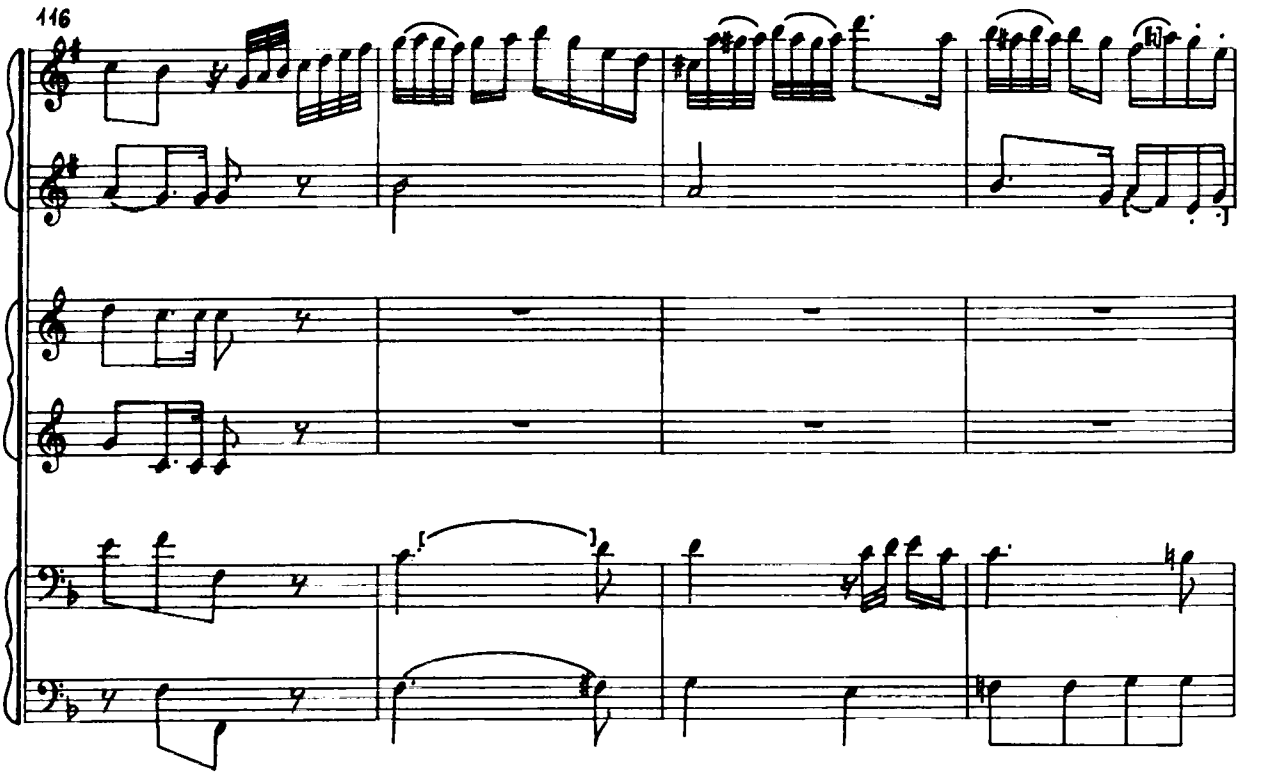

96
f
[3]
p
[Solo]

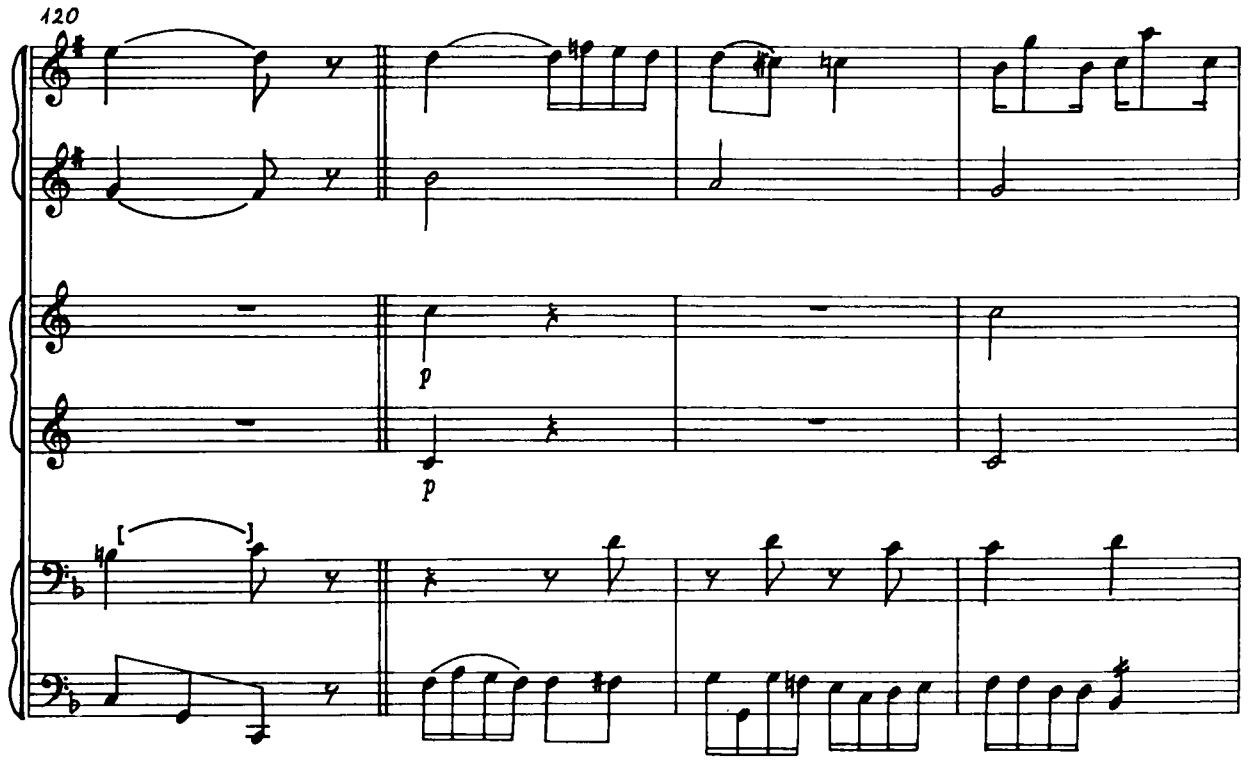

100
[3]

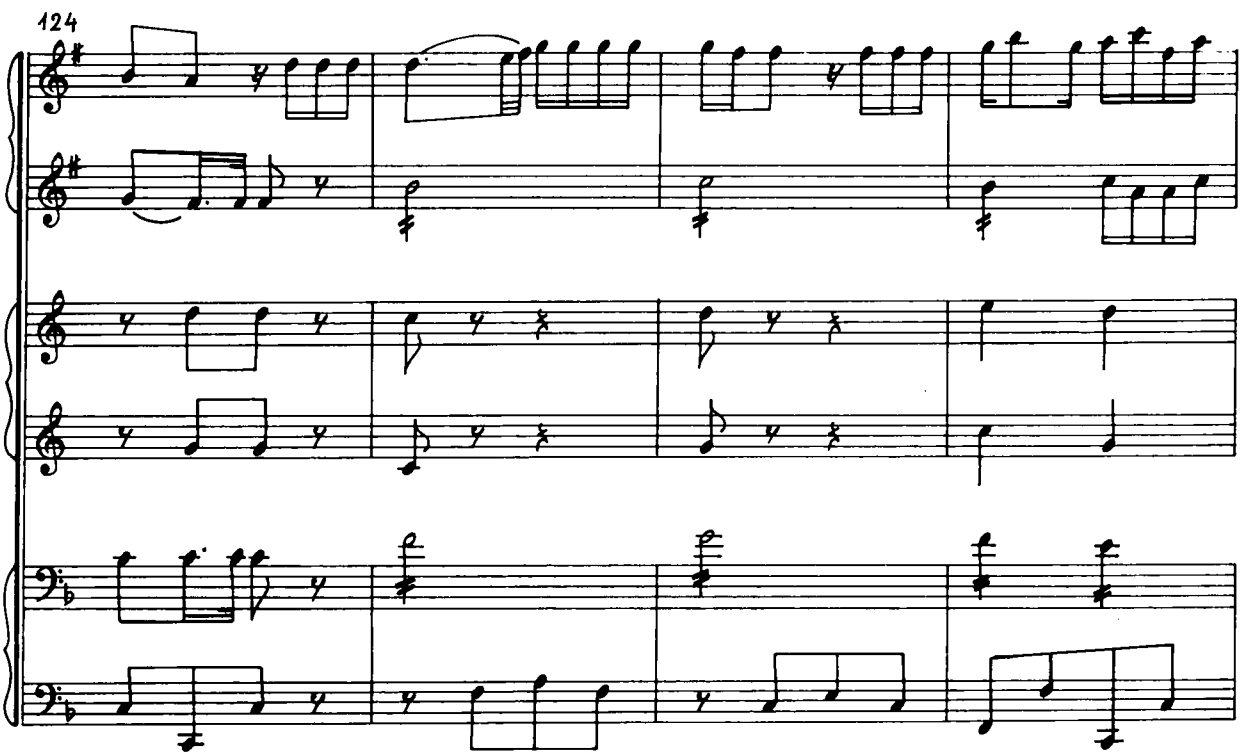

104

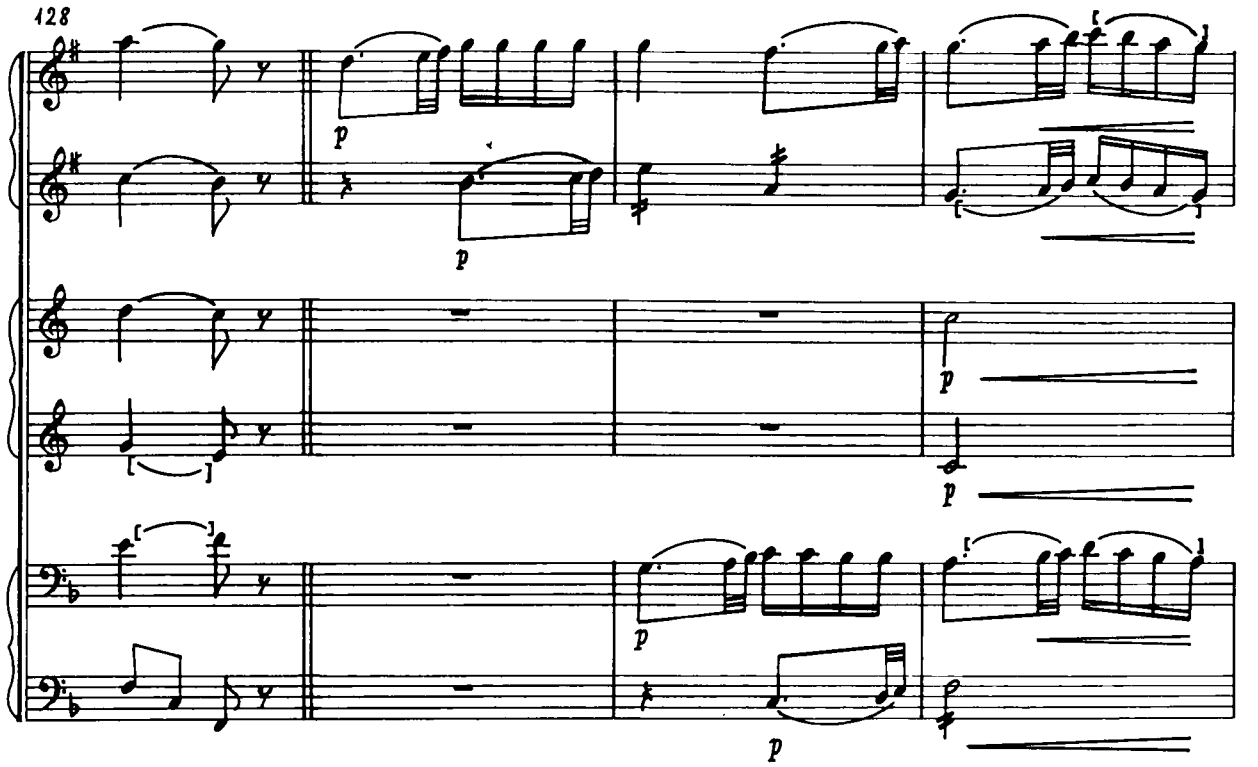

108

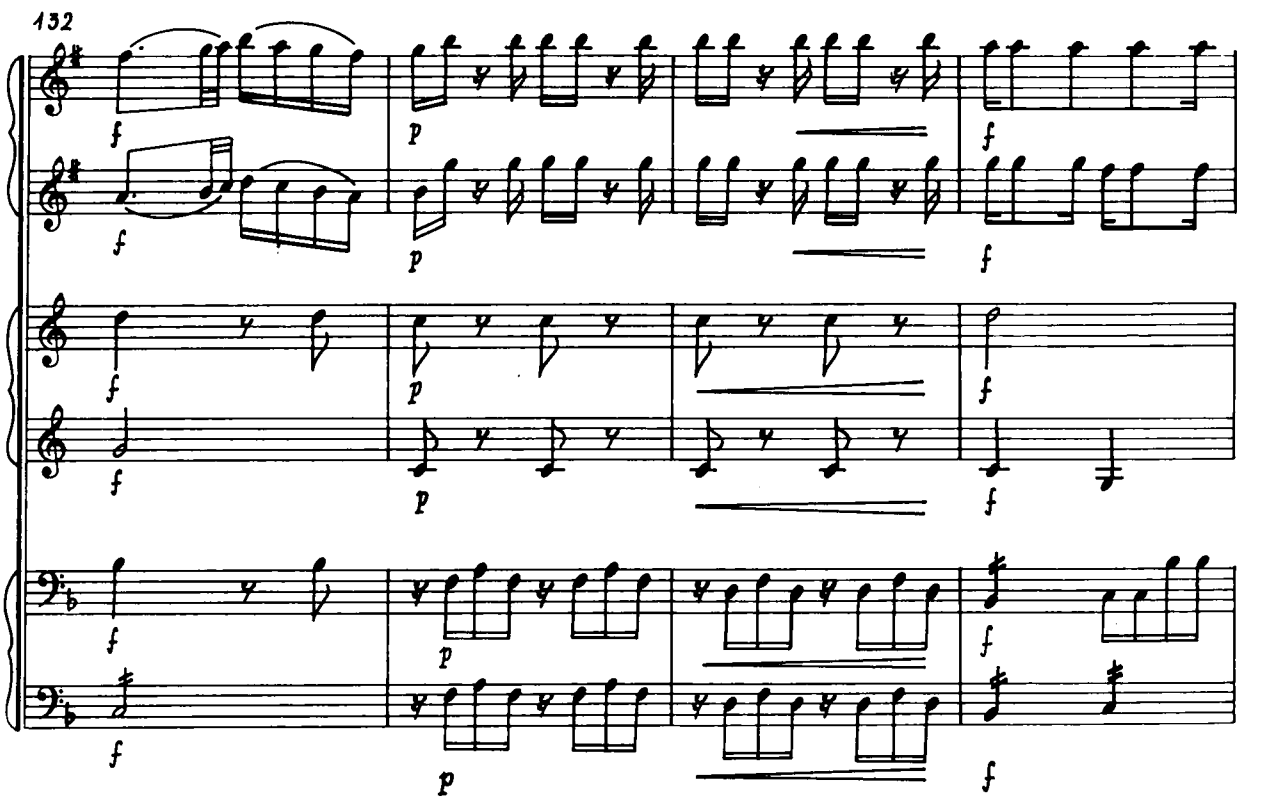

112
Dolce
p
p
p
p
p

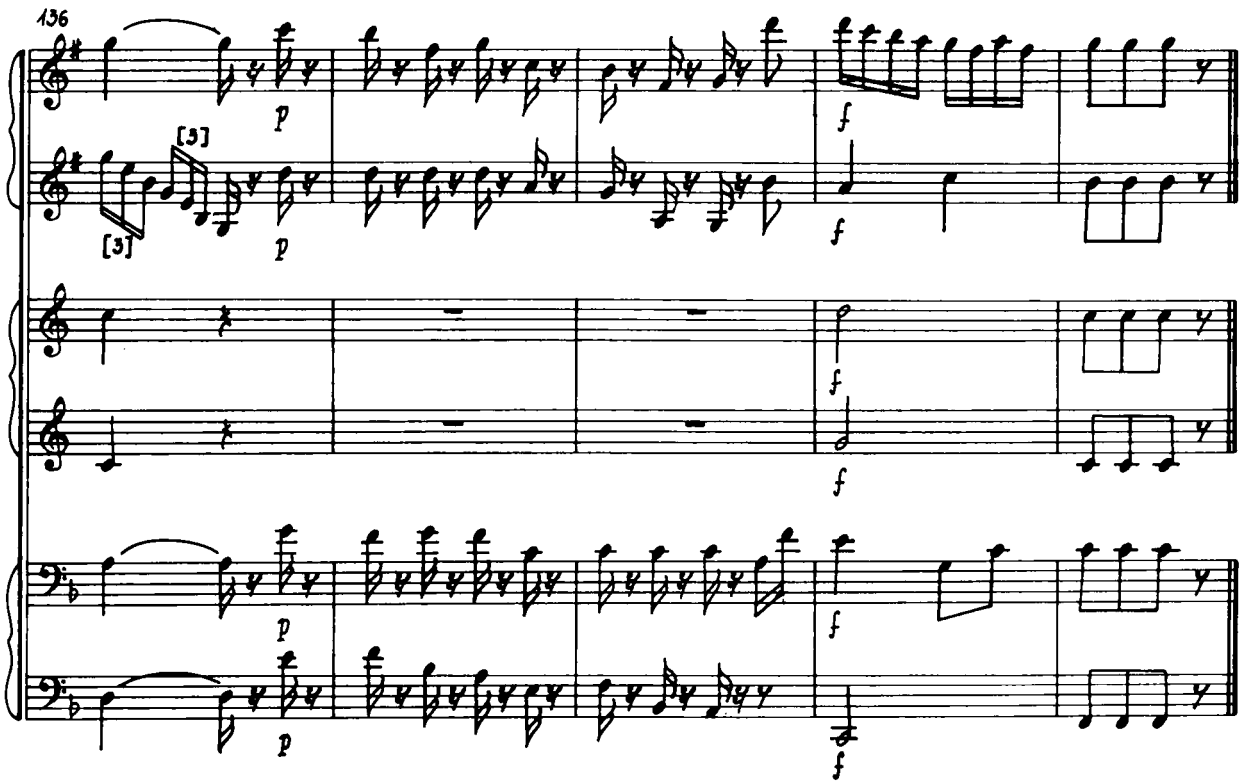

116


120
p
p


124

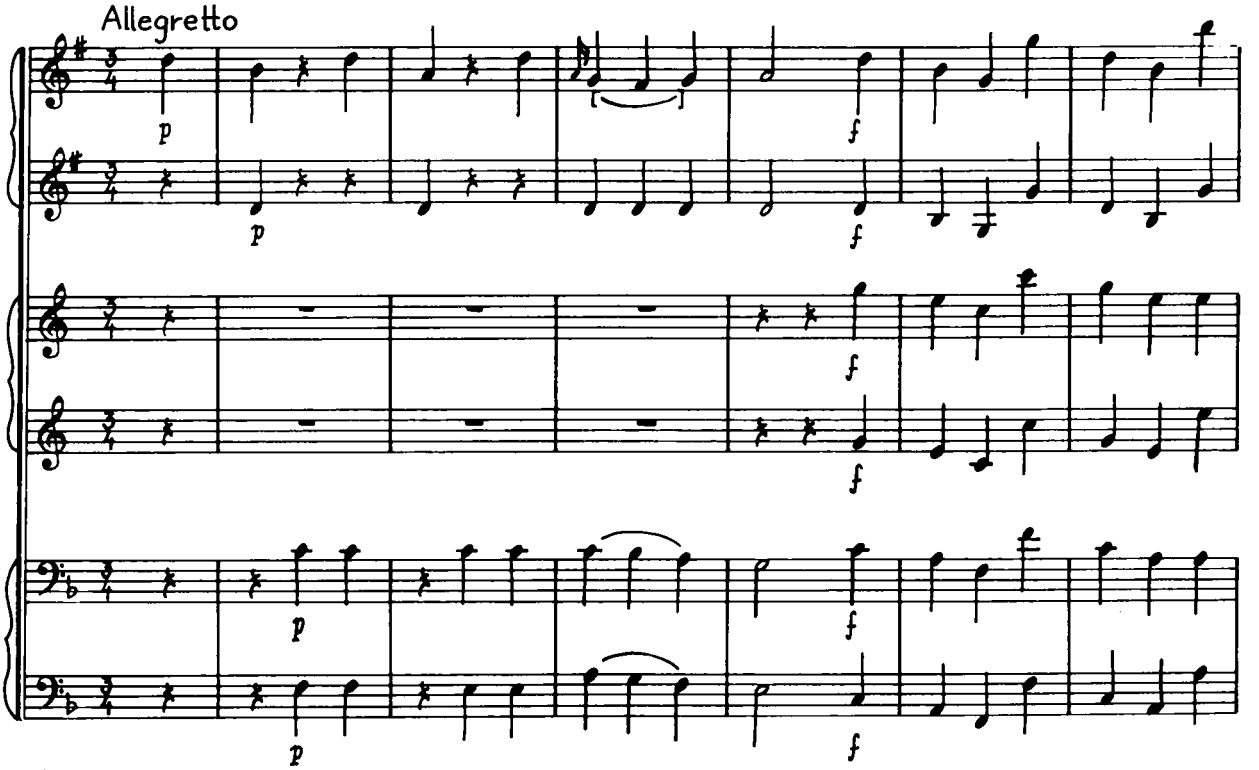

128
p
p
p
p
p

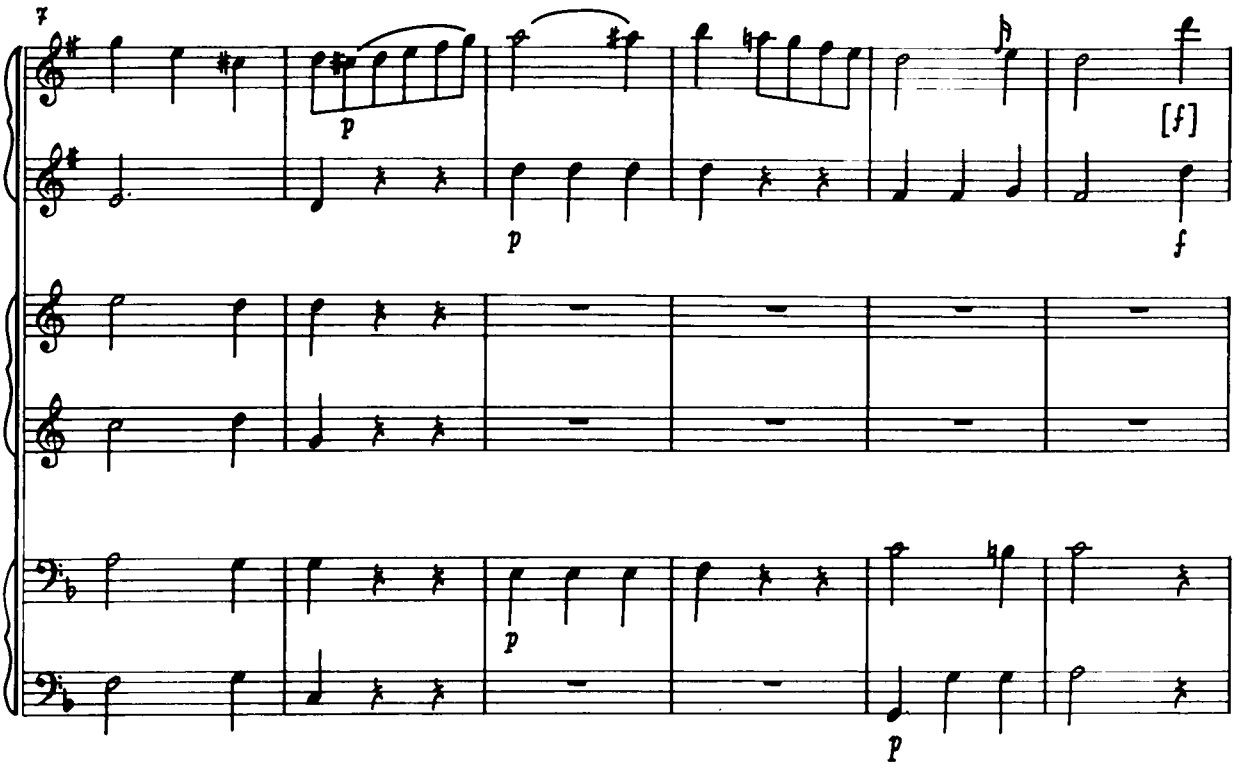

132
f
p
f
f
p
f
f
p
f
f
p
f

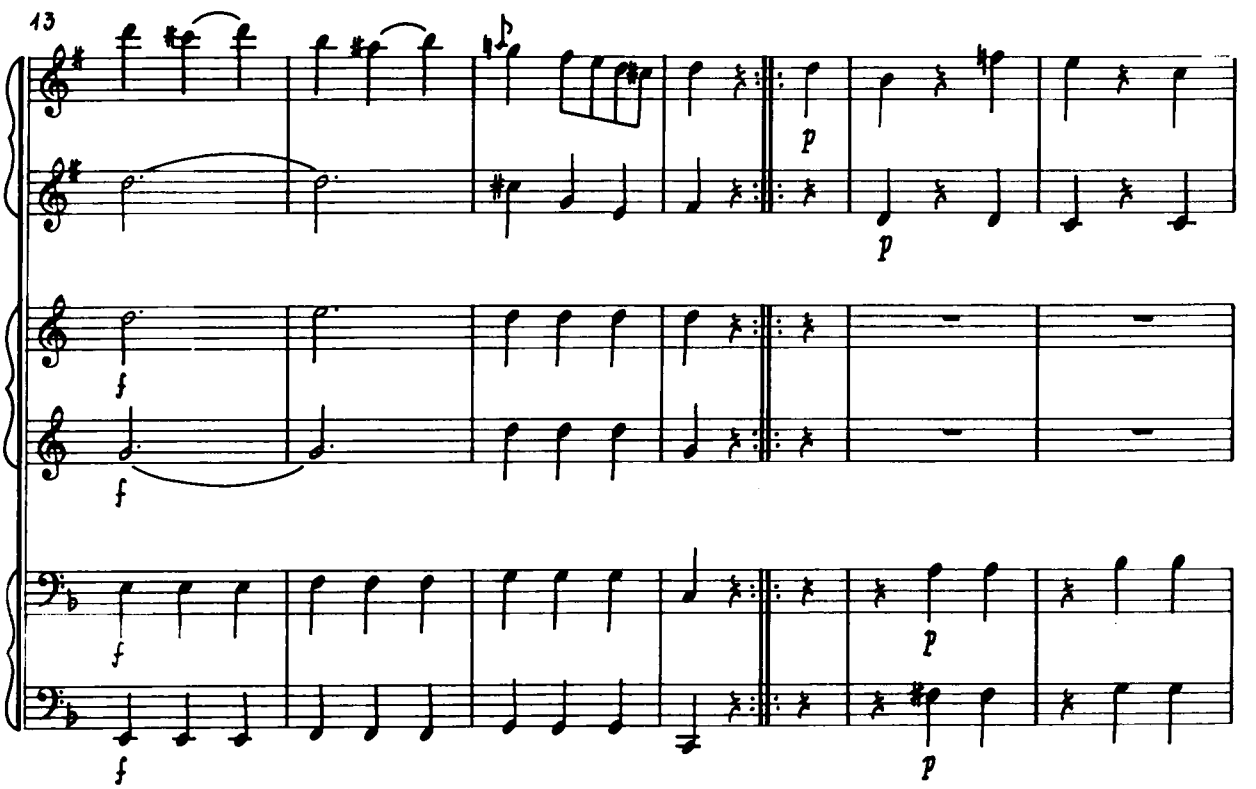


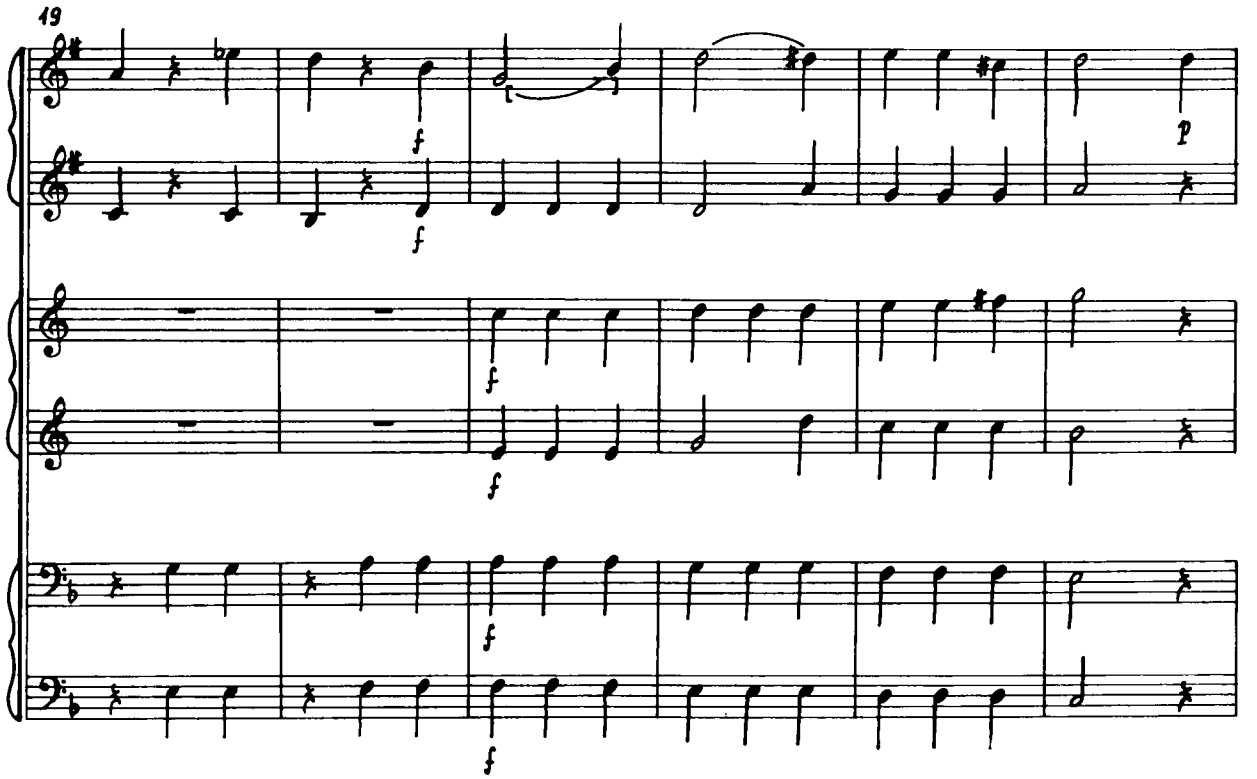
II.

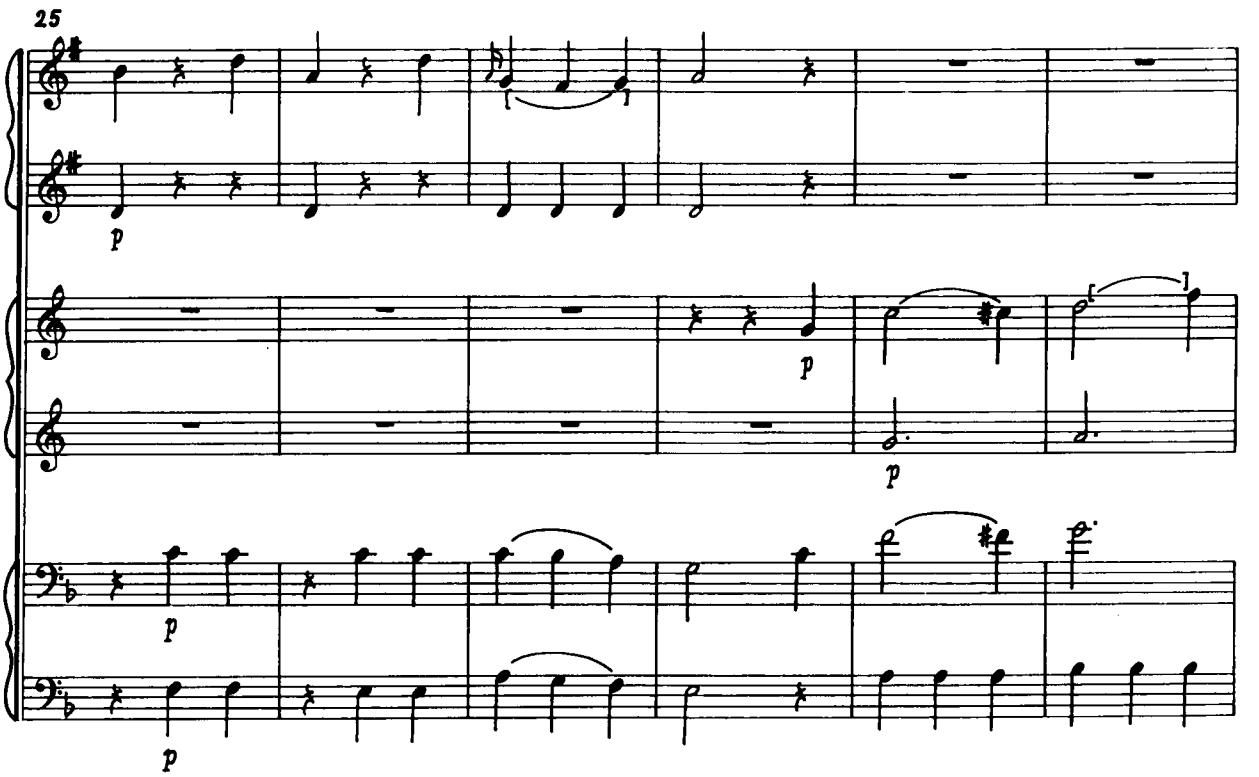
Menuetto
Allegretto

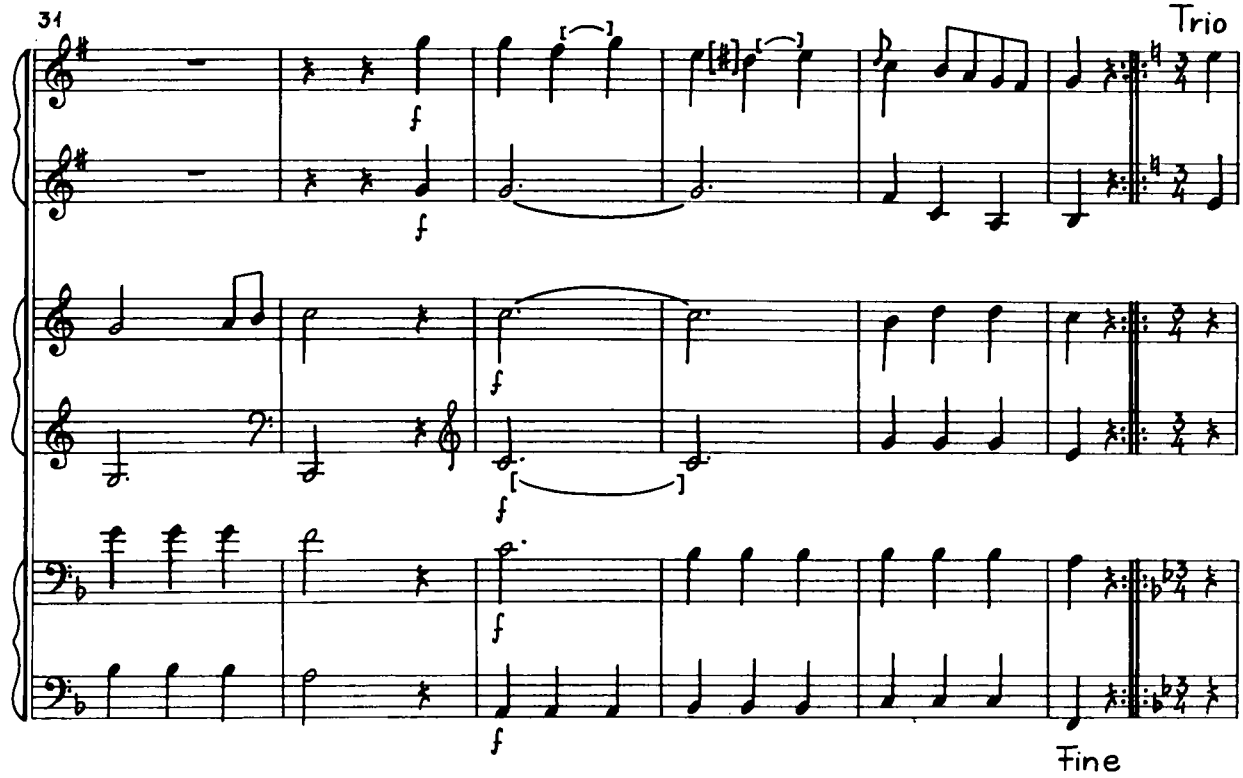


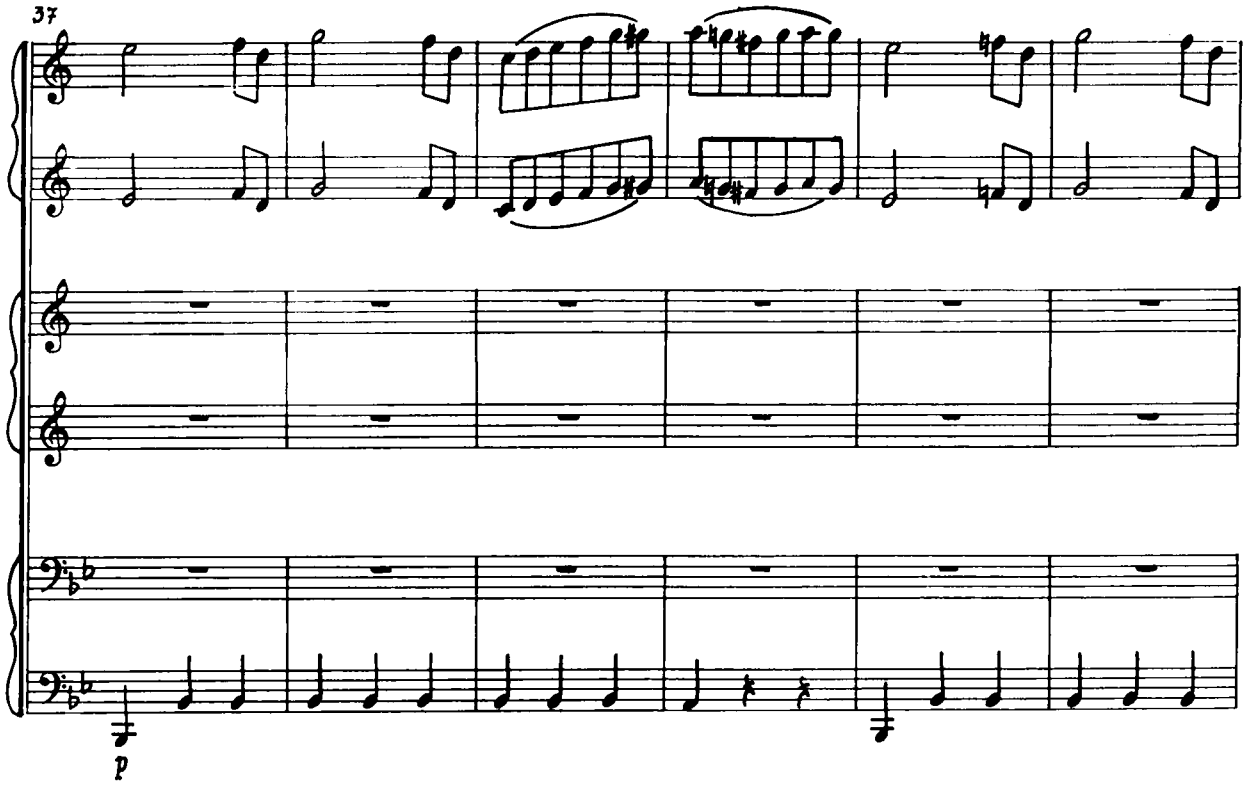

7
p
p
[f]
f
p
p

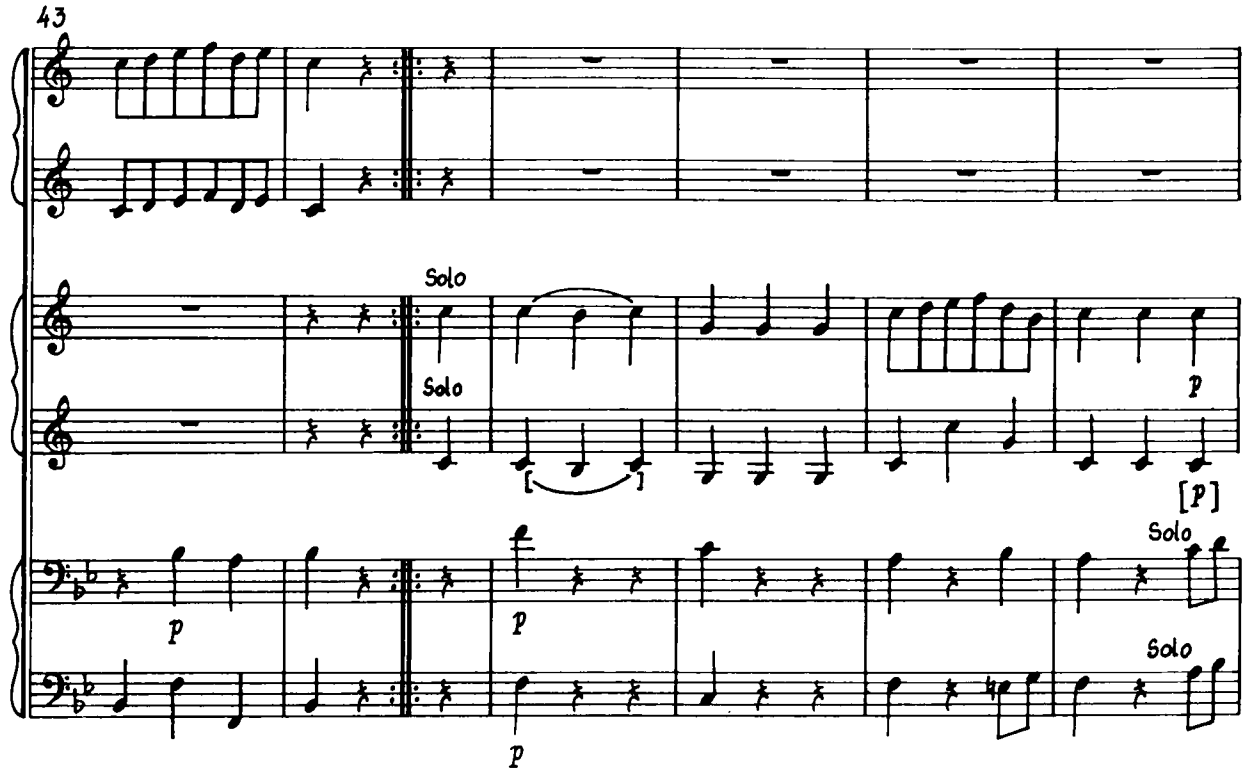

13
p
p
f
f
f
p
p

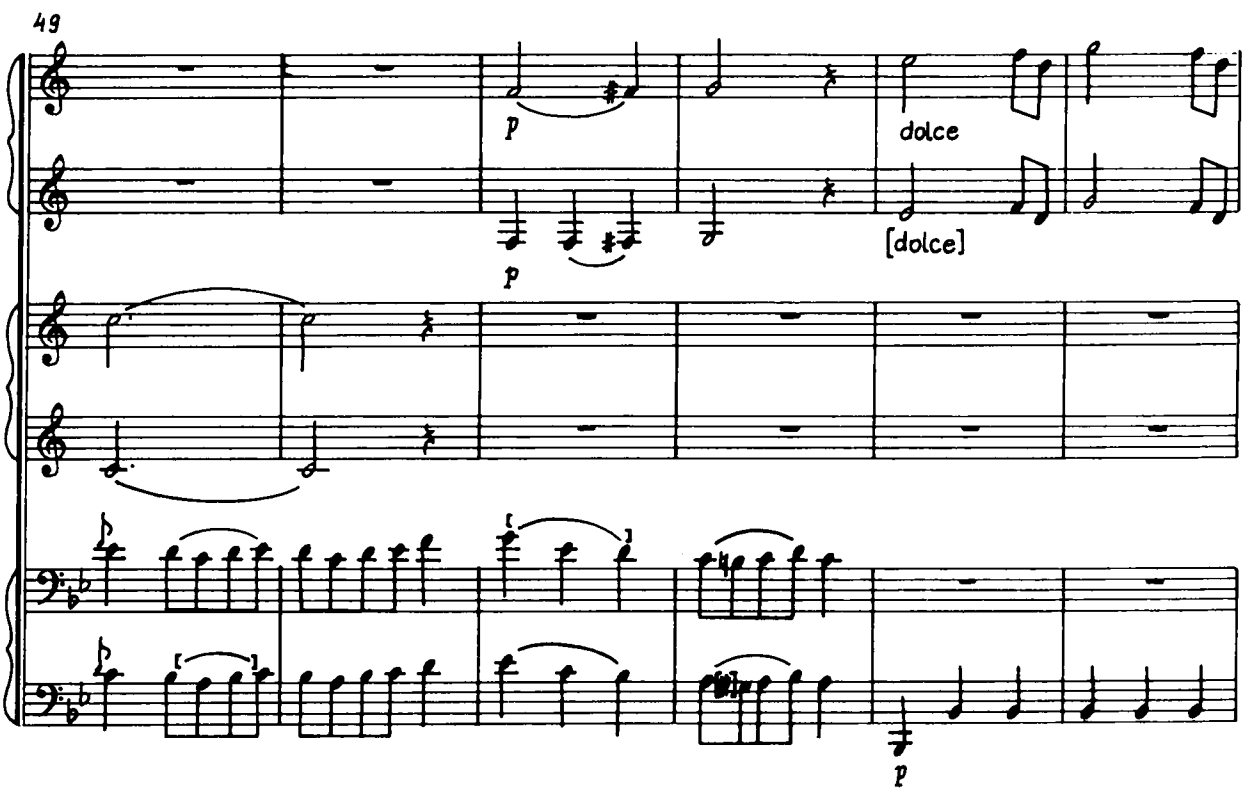

19
f
f
f
f
f
p

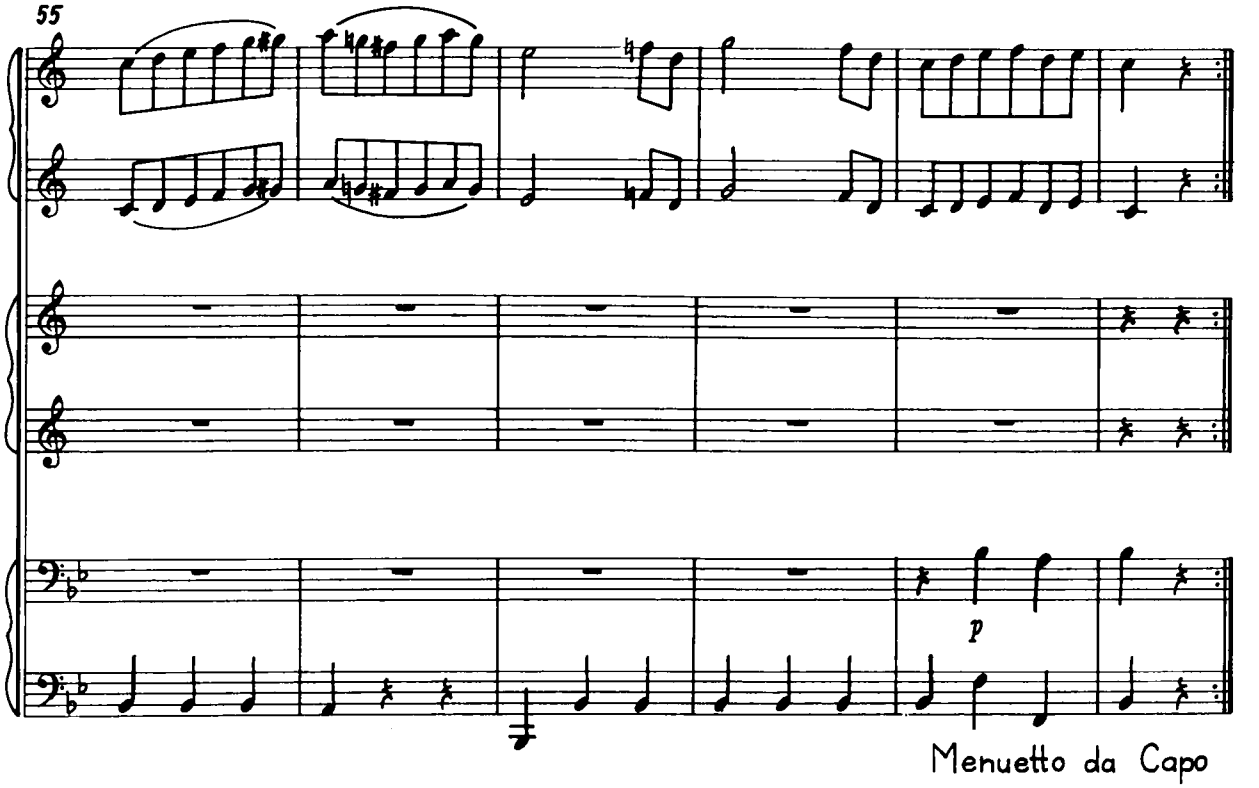

25
p
p
p
p
p


31
Trio
f
f
f
f
f
Fine

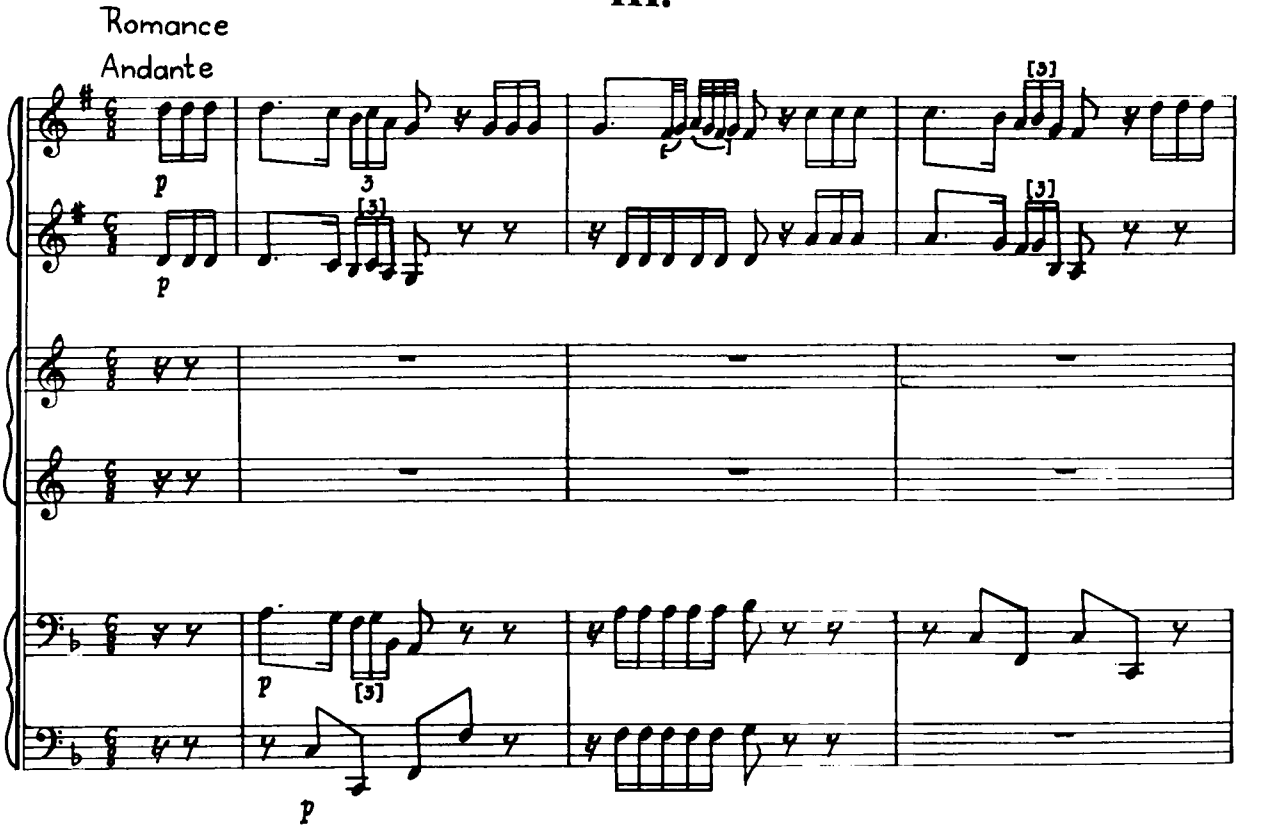

37
p

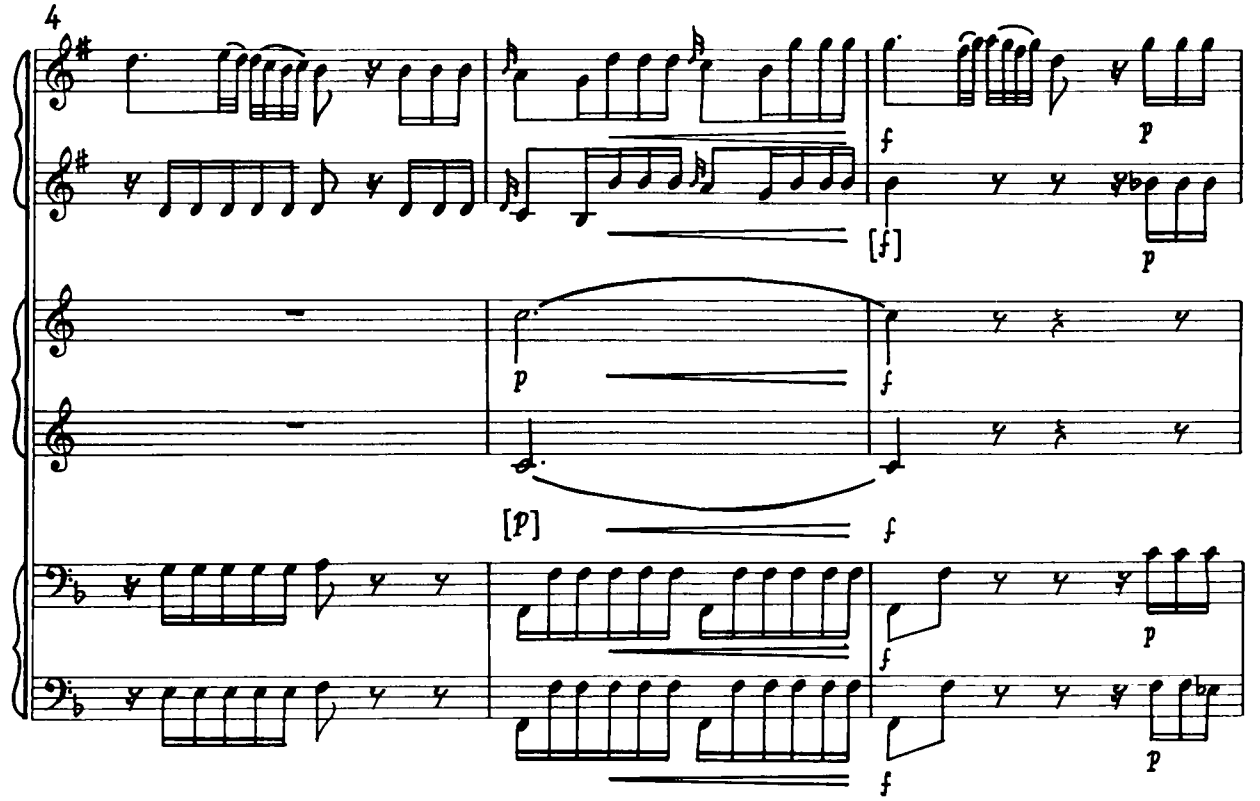

43
Solo
Solo
p
[p]
p
Solo
p
Solo
p

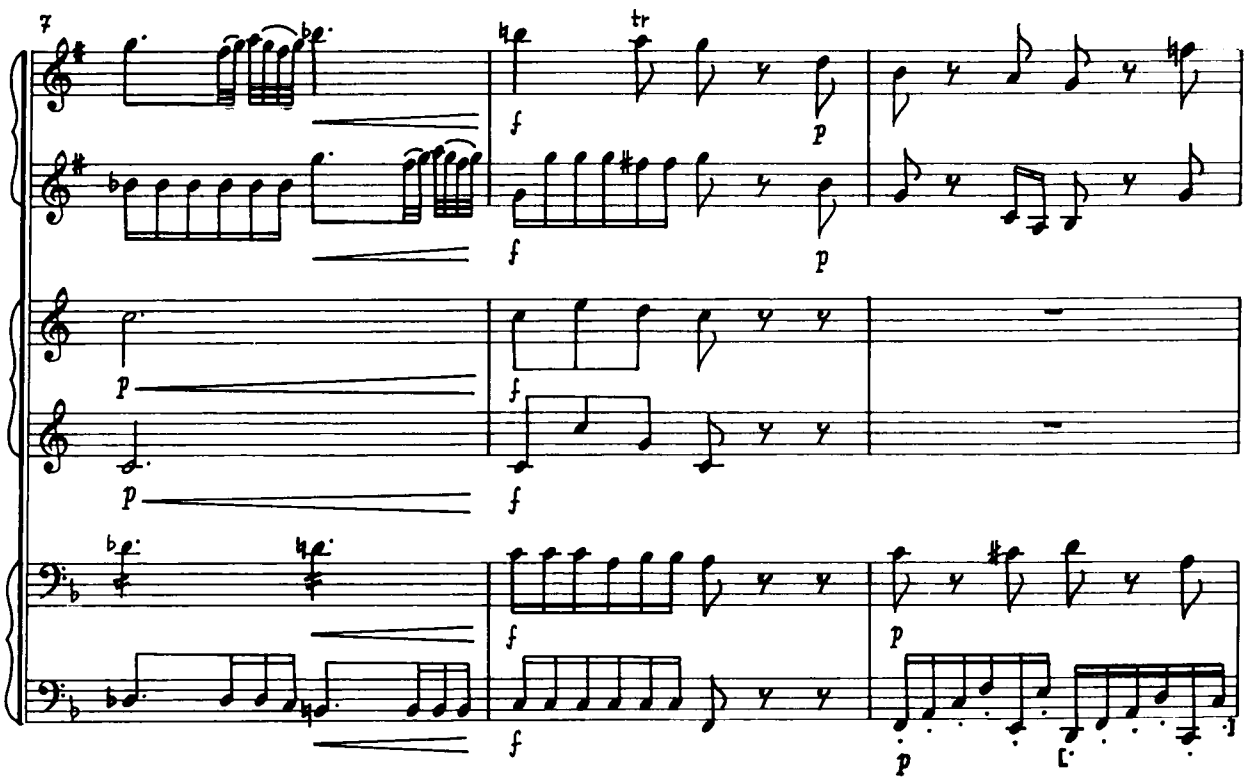

49
p
dolce
p
[dolce]
p

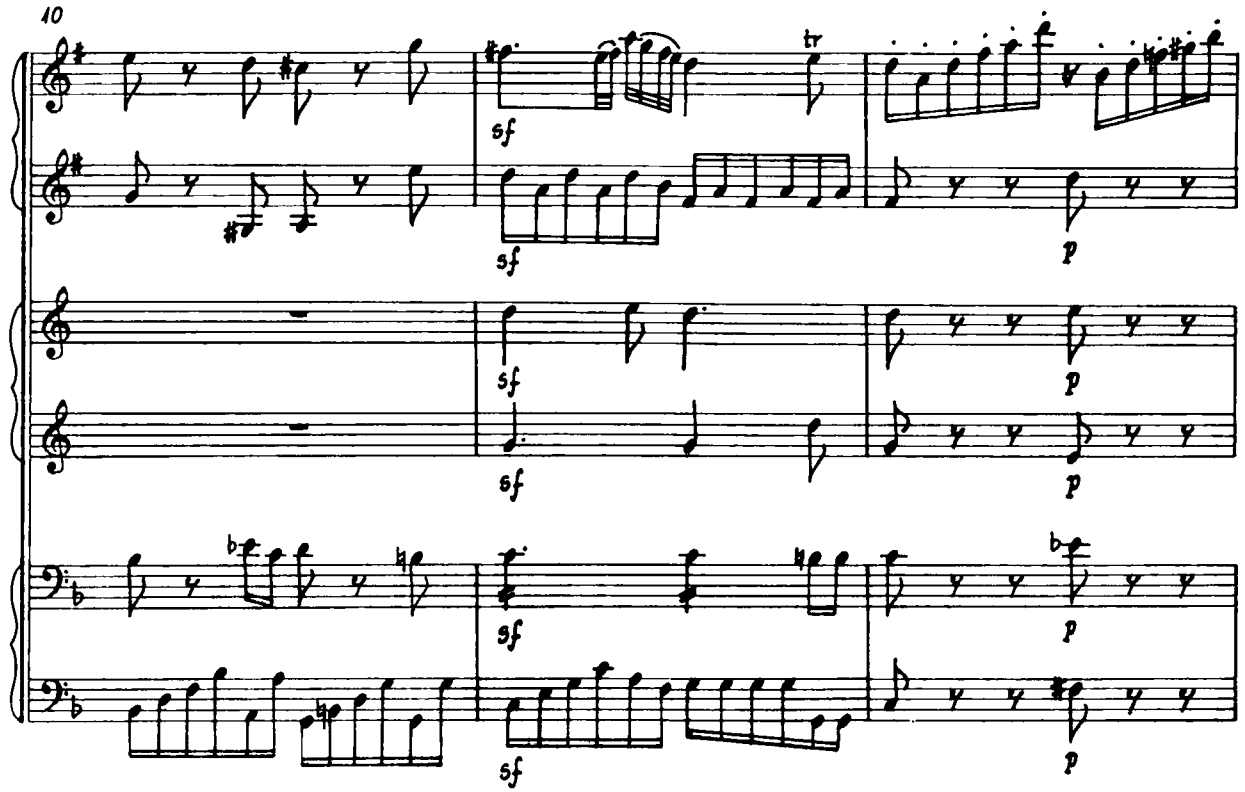


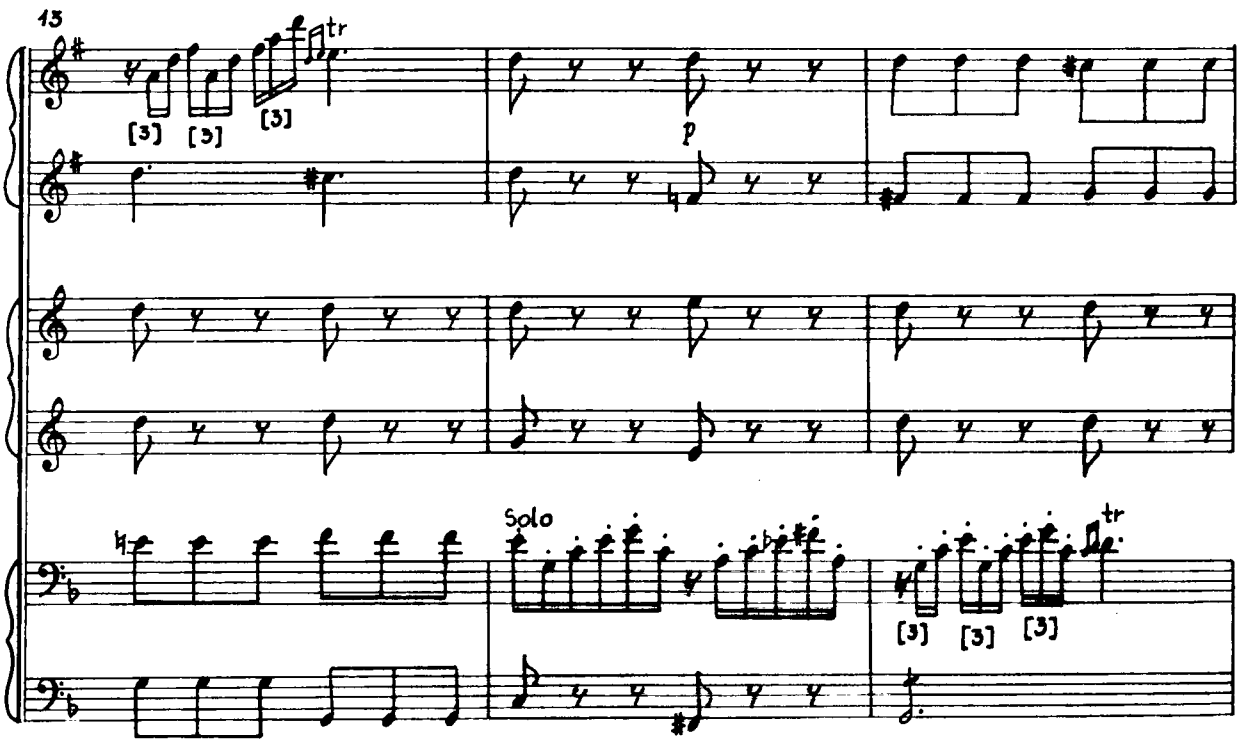
III.

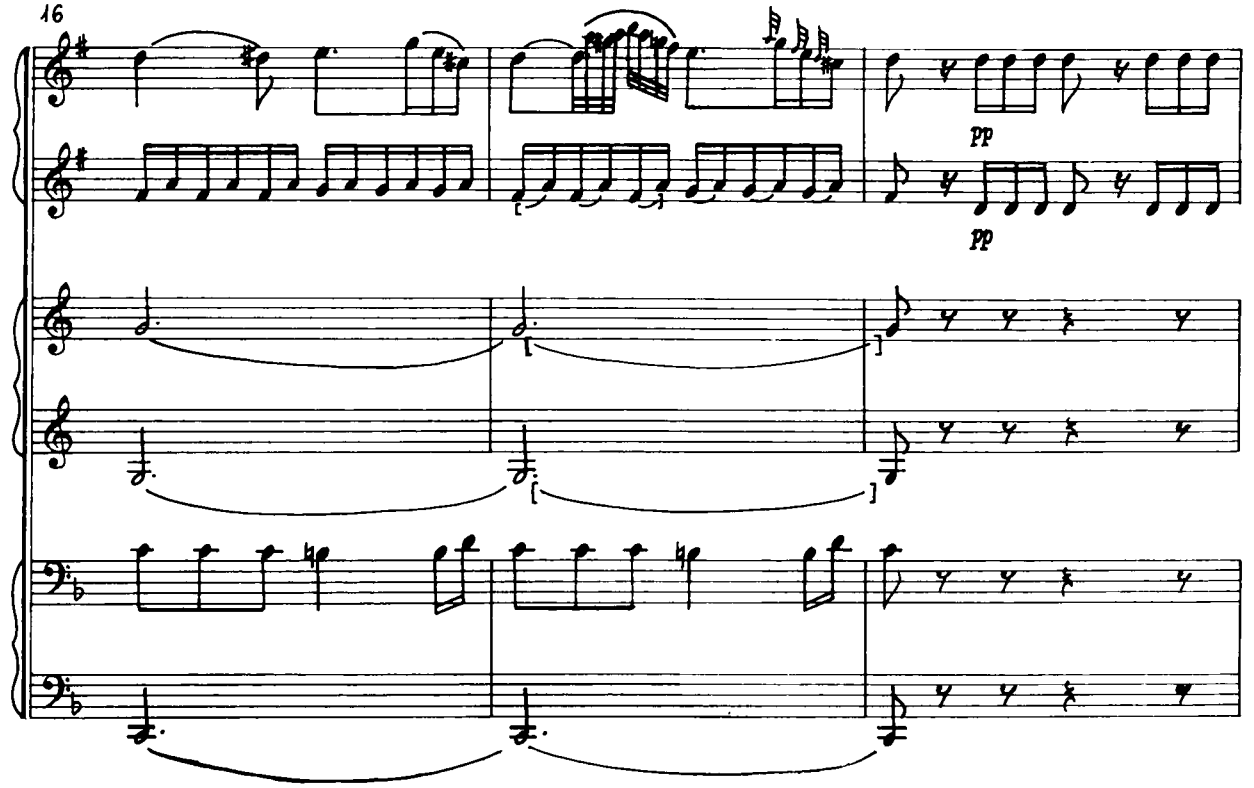


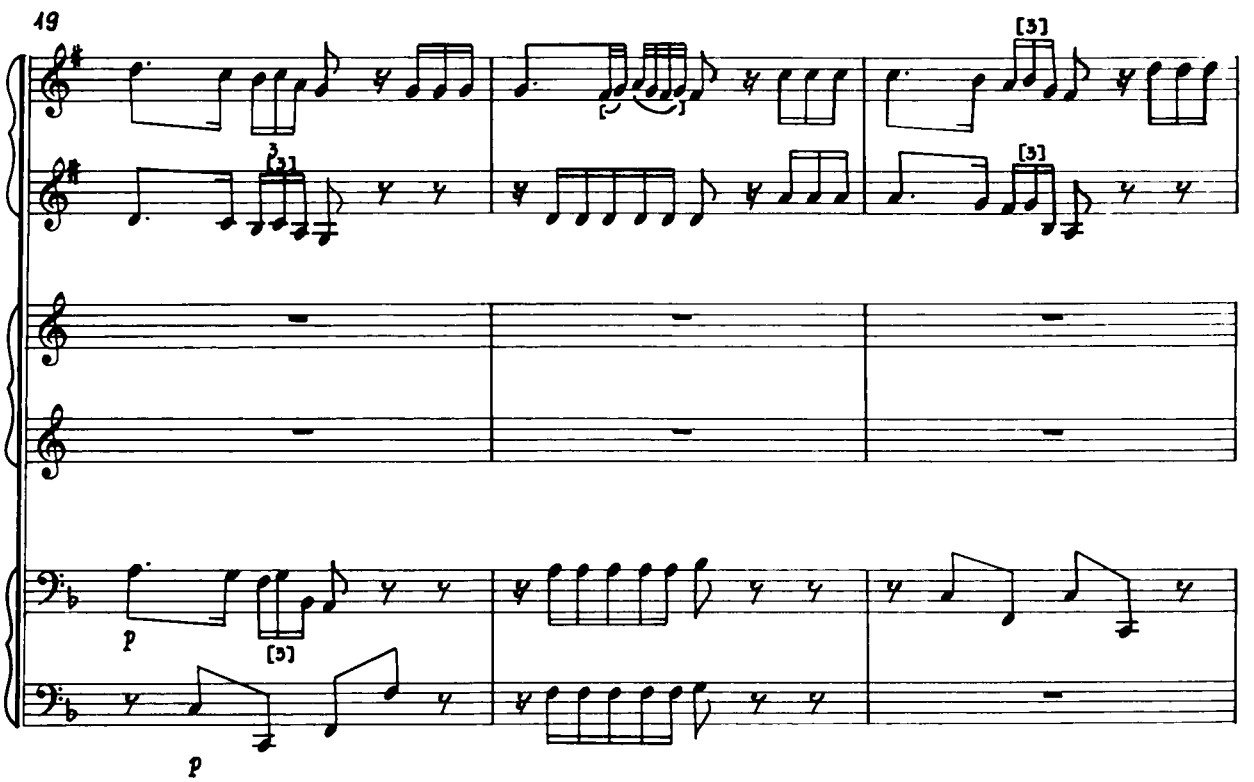

4
f
p
[f]
p
p
f
[p]
f
f
p
f

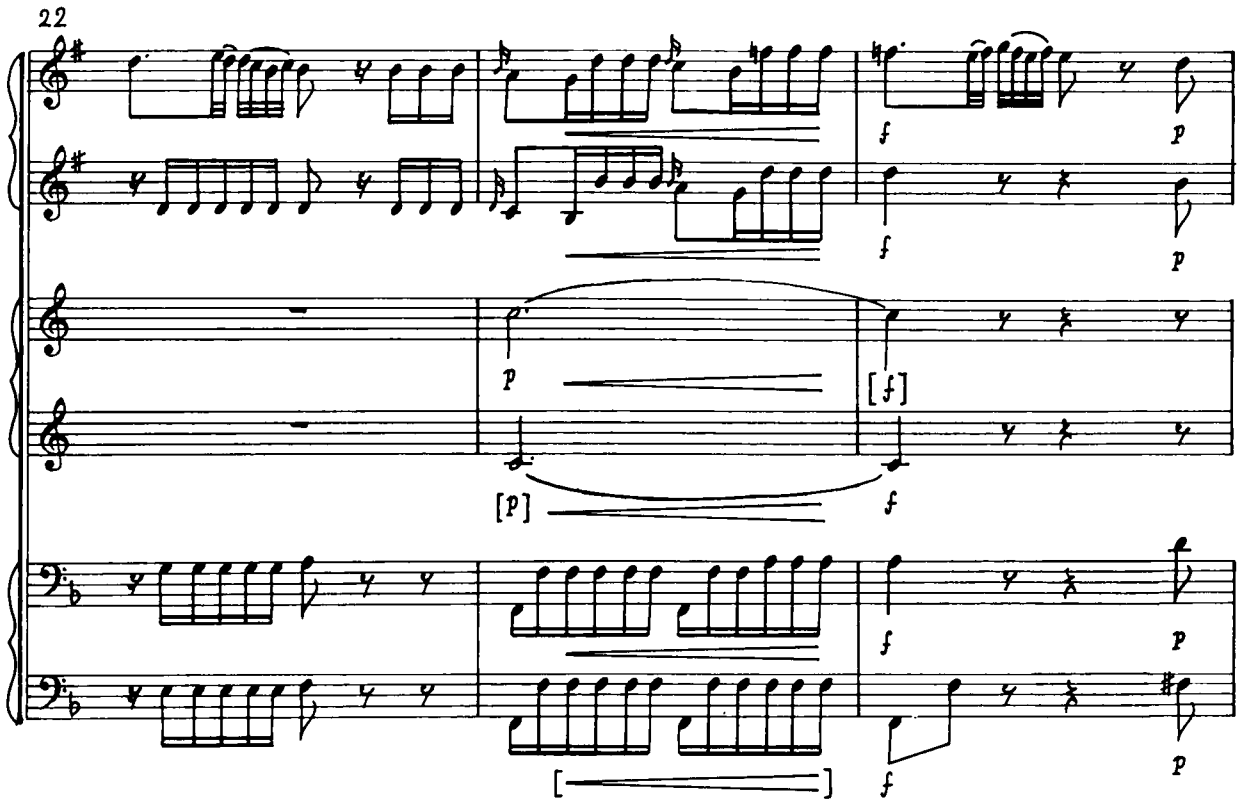

7
tr
f
p
f
p
p
f
f
f
p
p

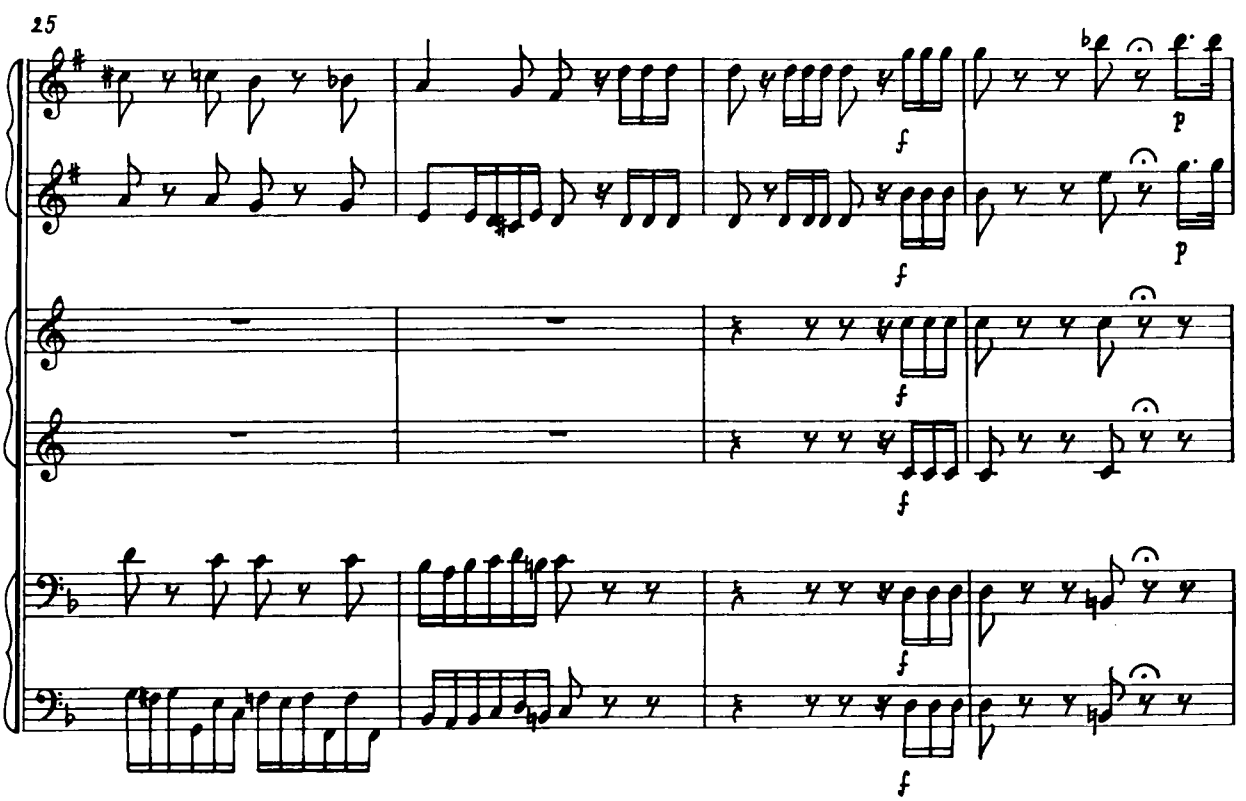

10
sf
tr
p

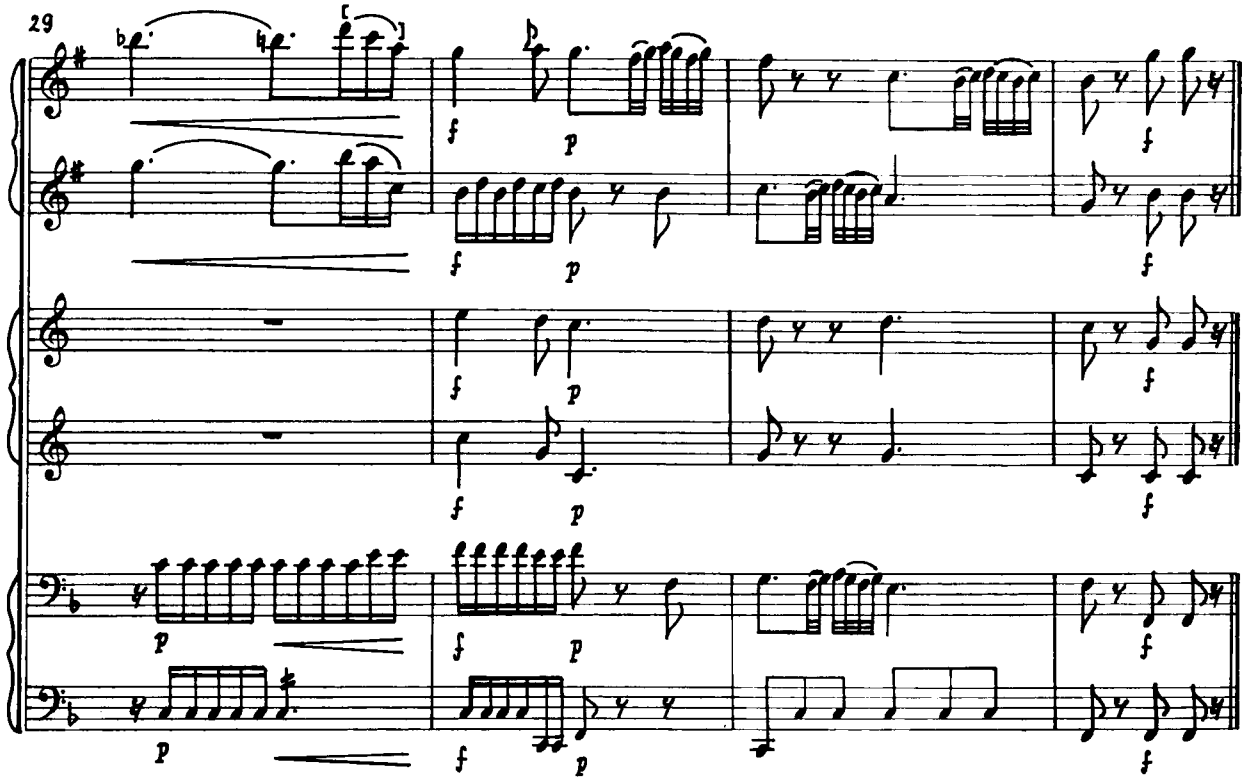

13
[3]
tr
p
Solo


16
pp
pp

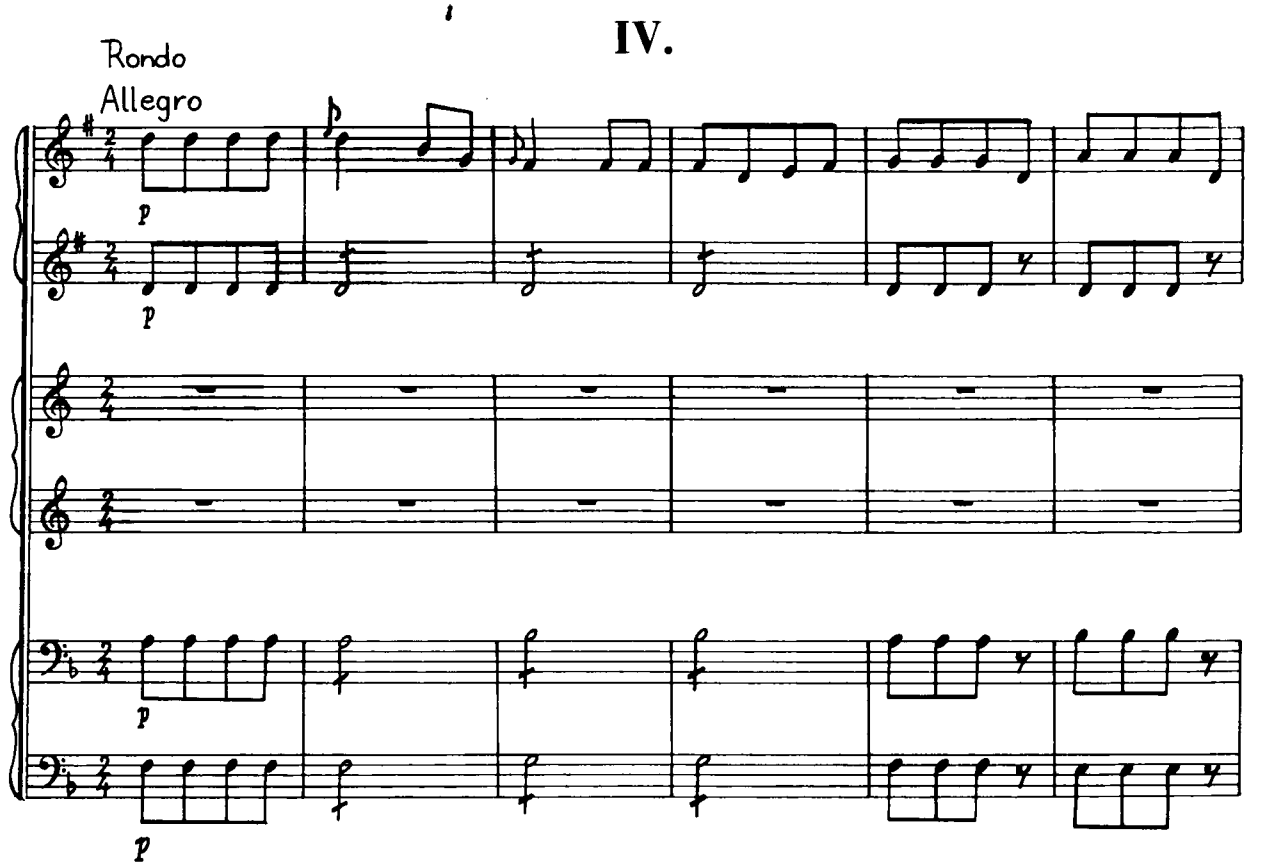

19
[3]
3
[3]
[3]
p
[3]
p

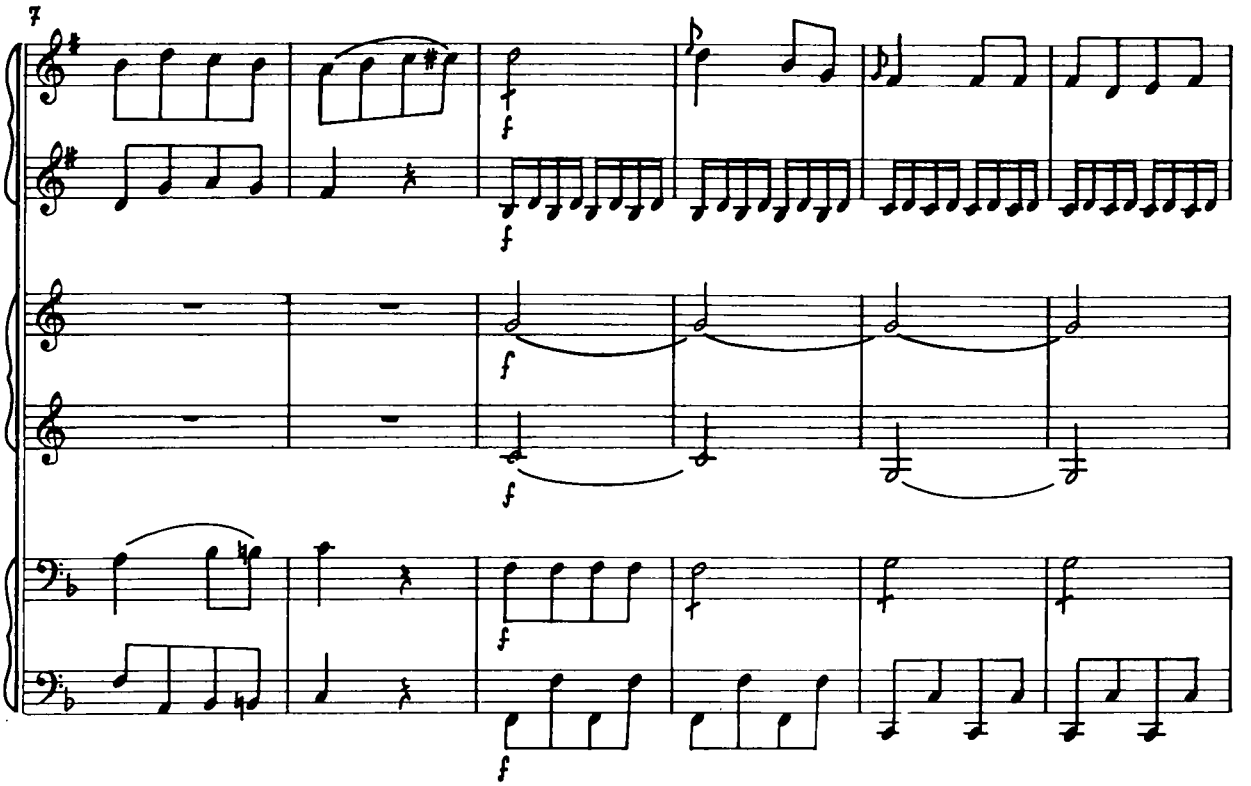

22
f
p
f
p
p
[f]
[p]
f
f
p
f
p

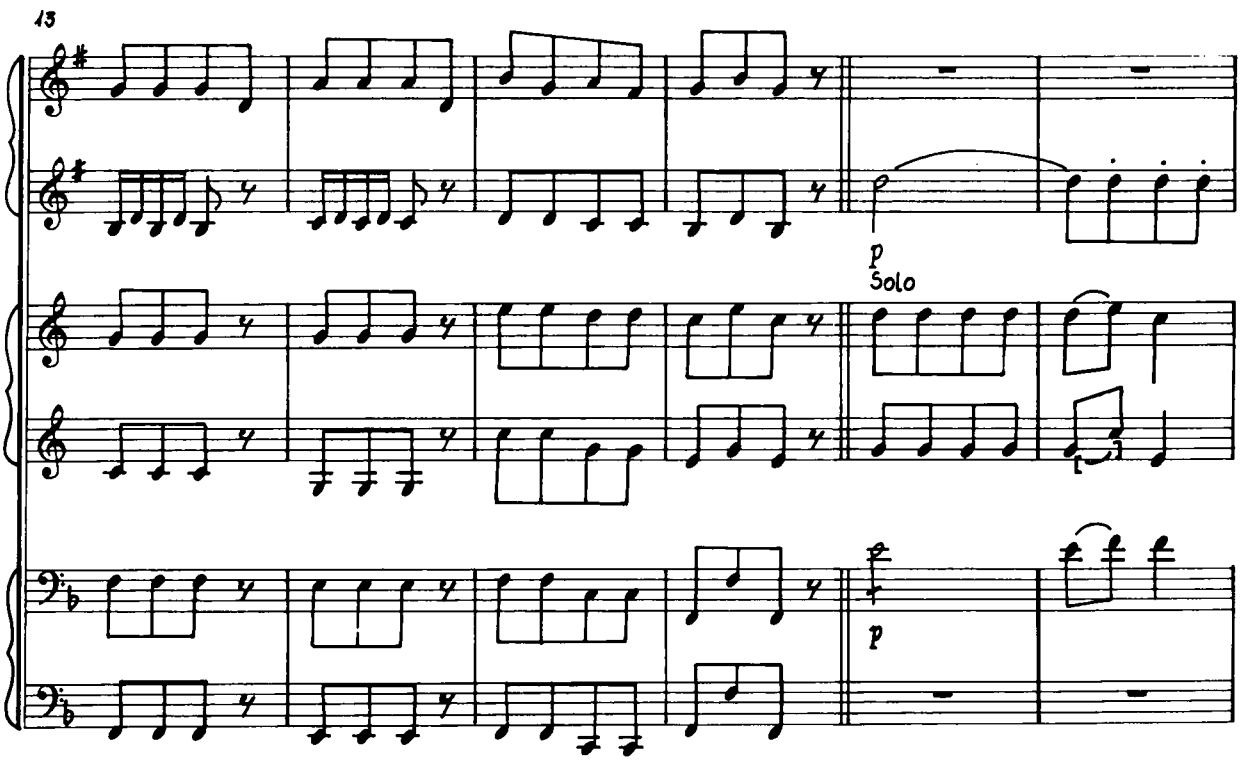

25
f
p
f
p
f
f
f

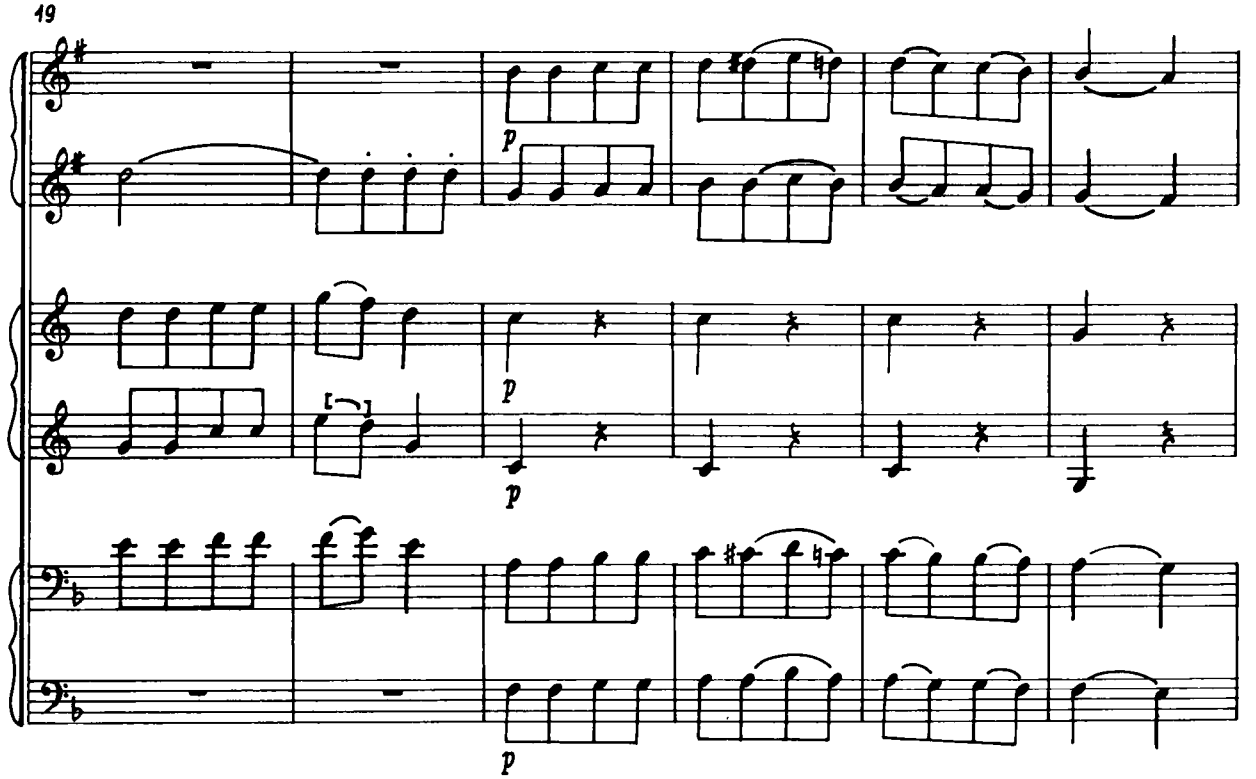


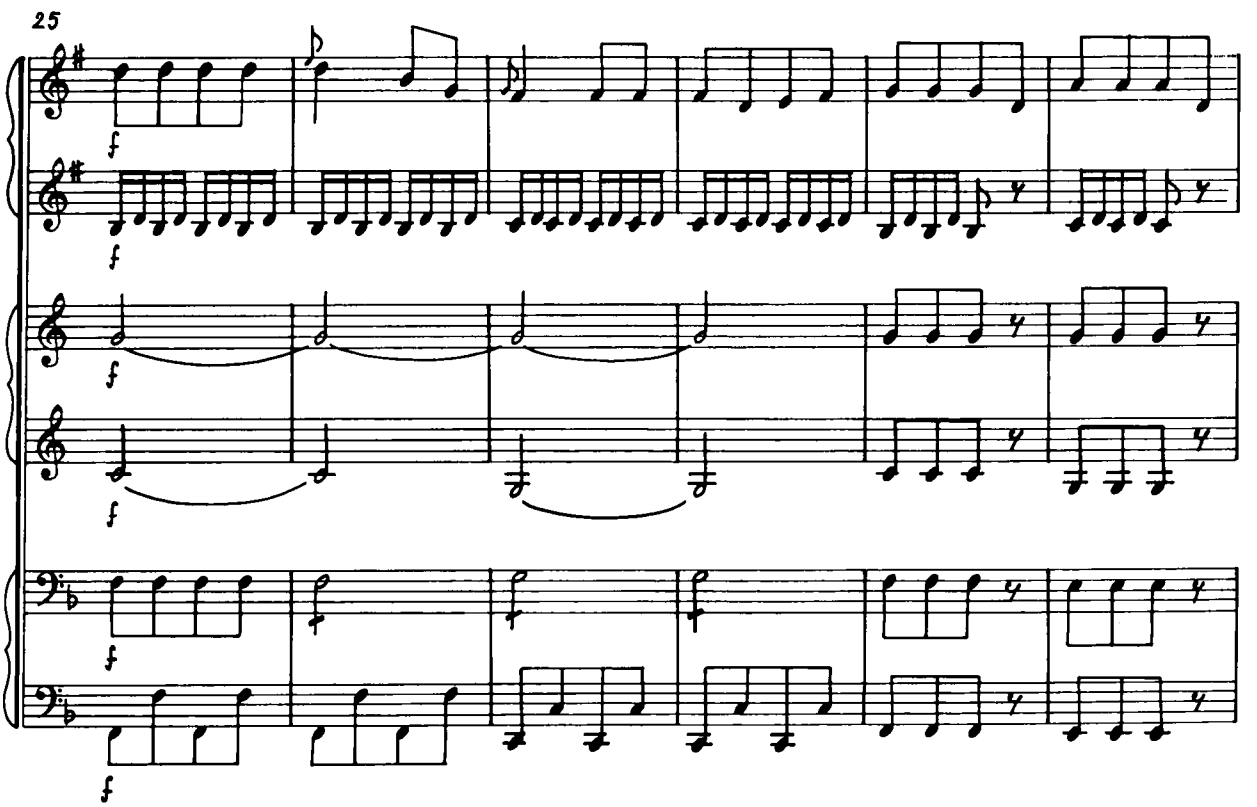
IV.

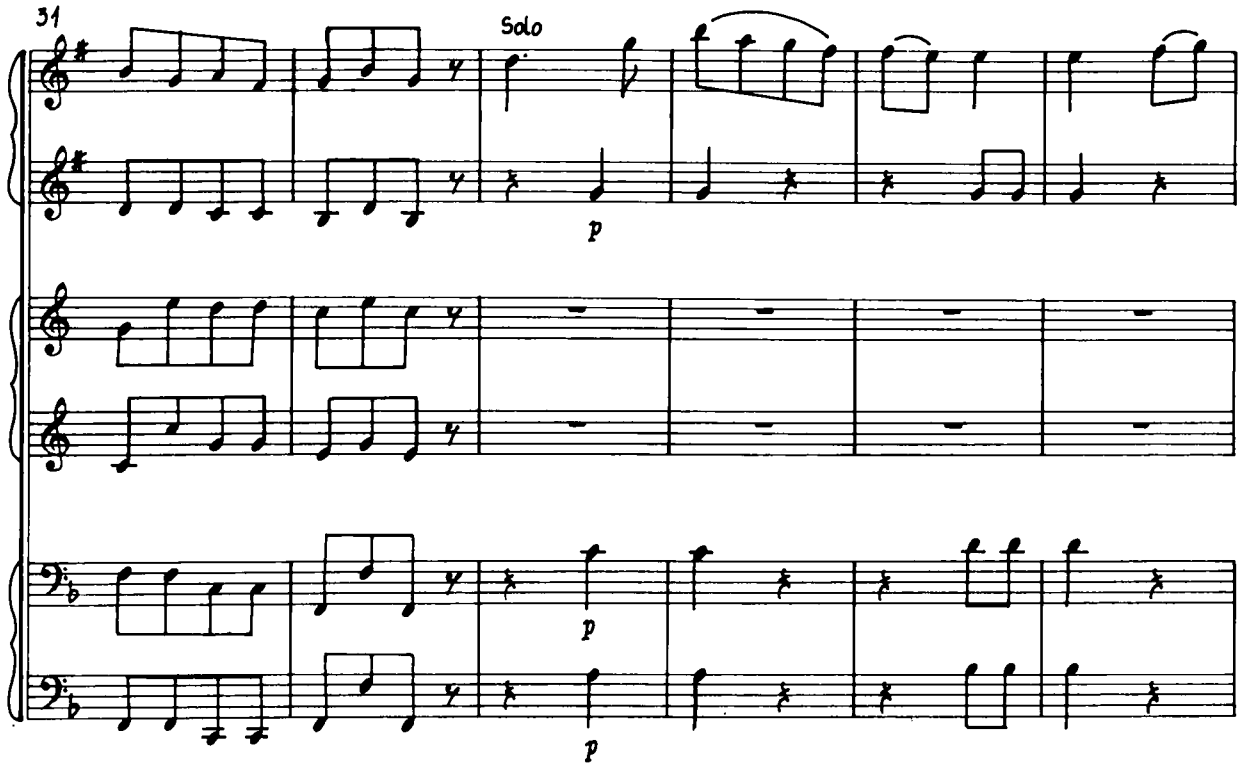


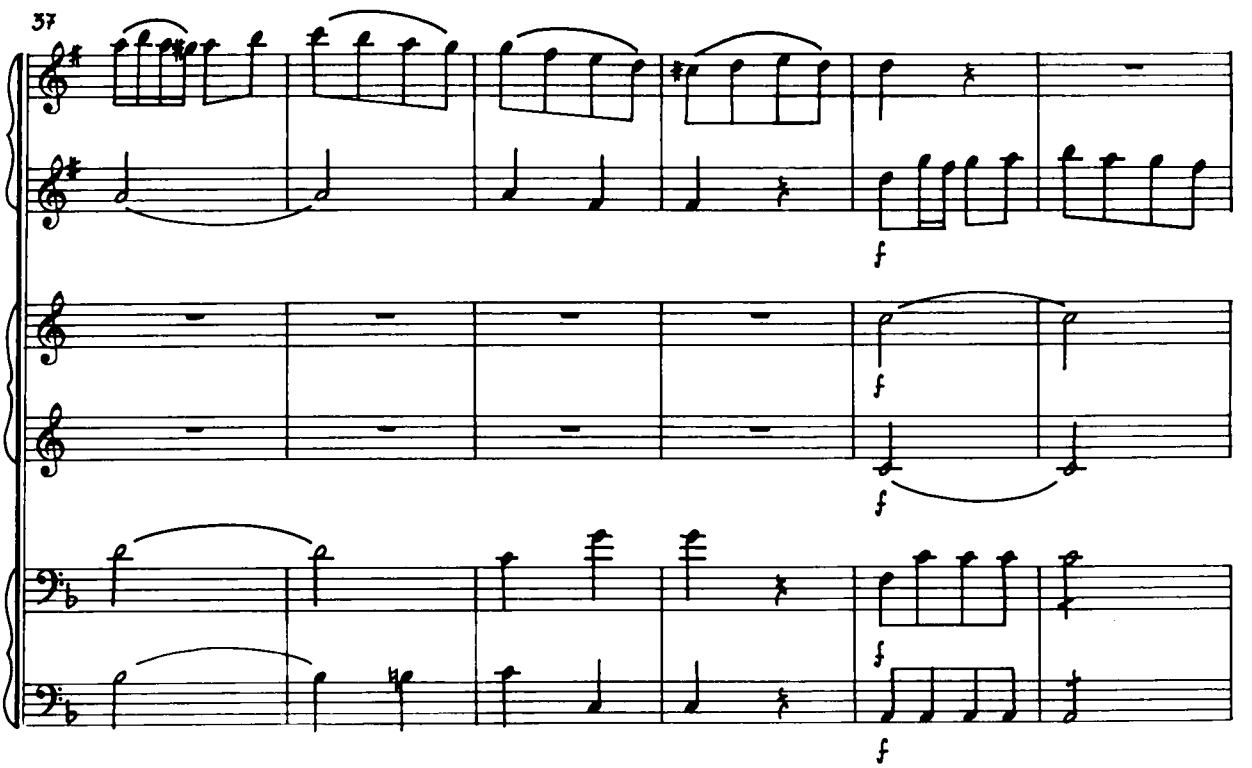

7
f
f
f
f
f
f

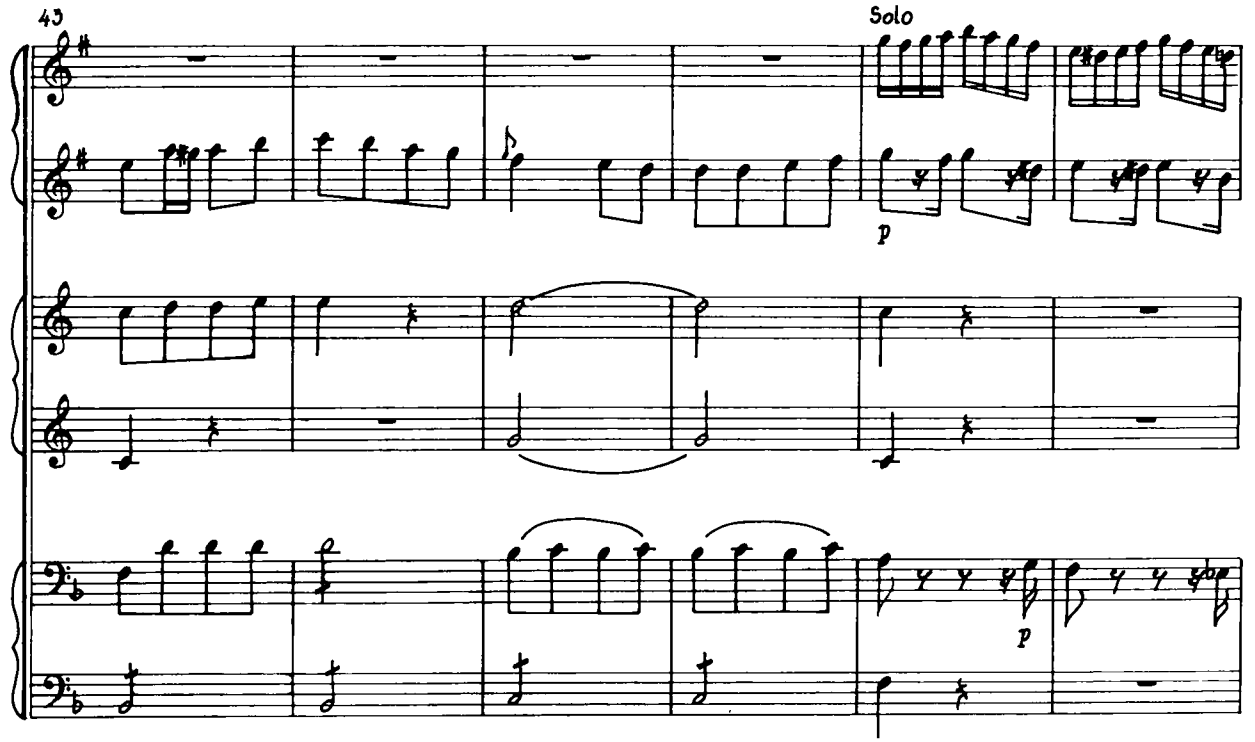

13
p
Solo
p

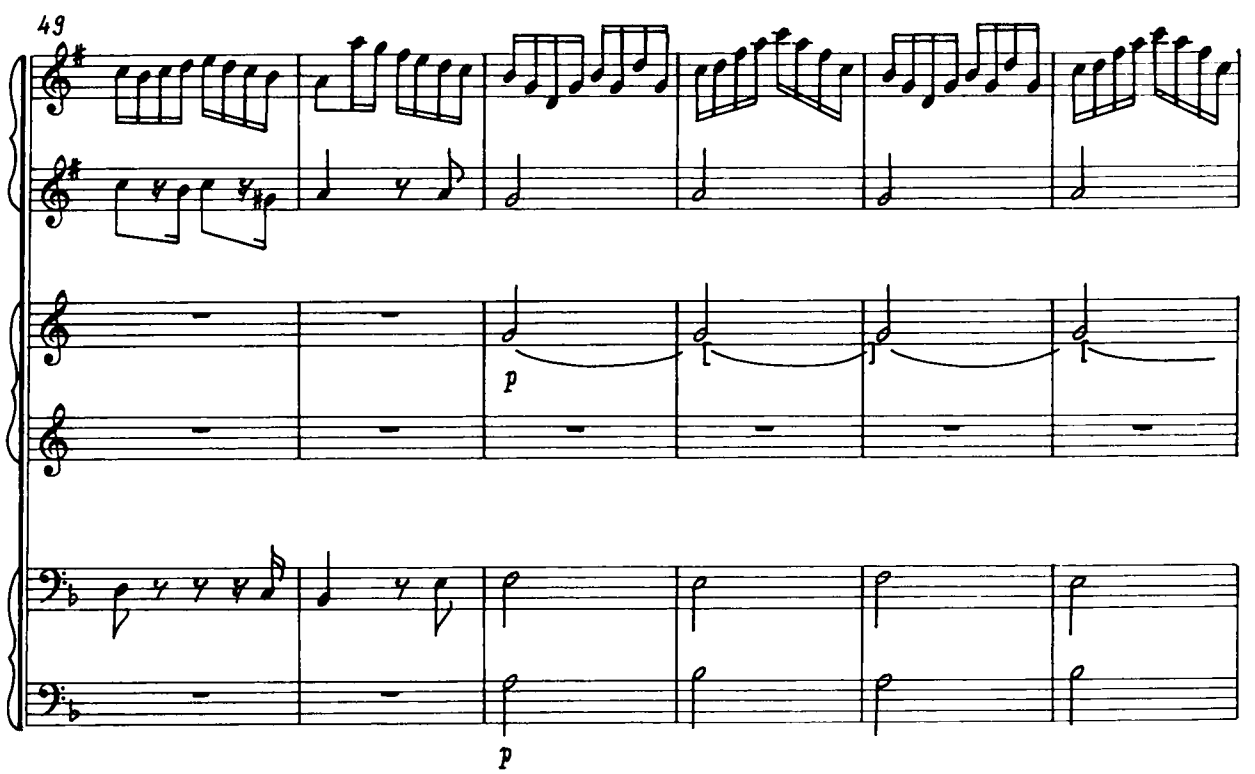

19
p
p
p
p

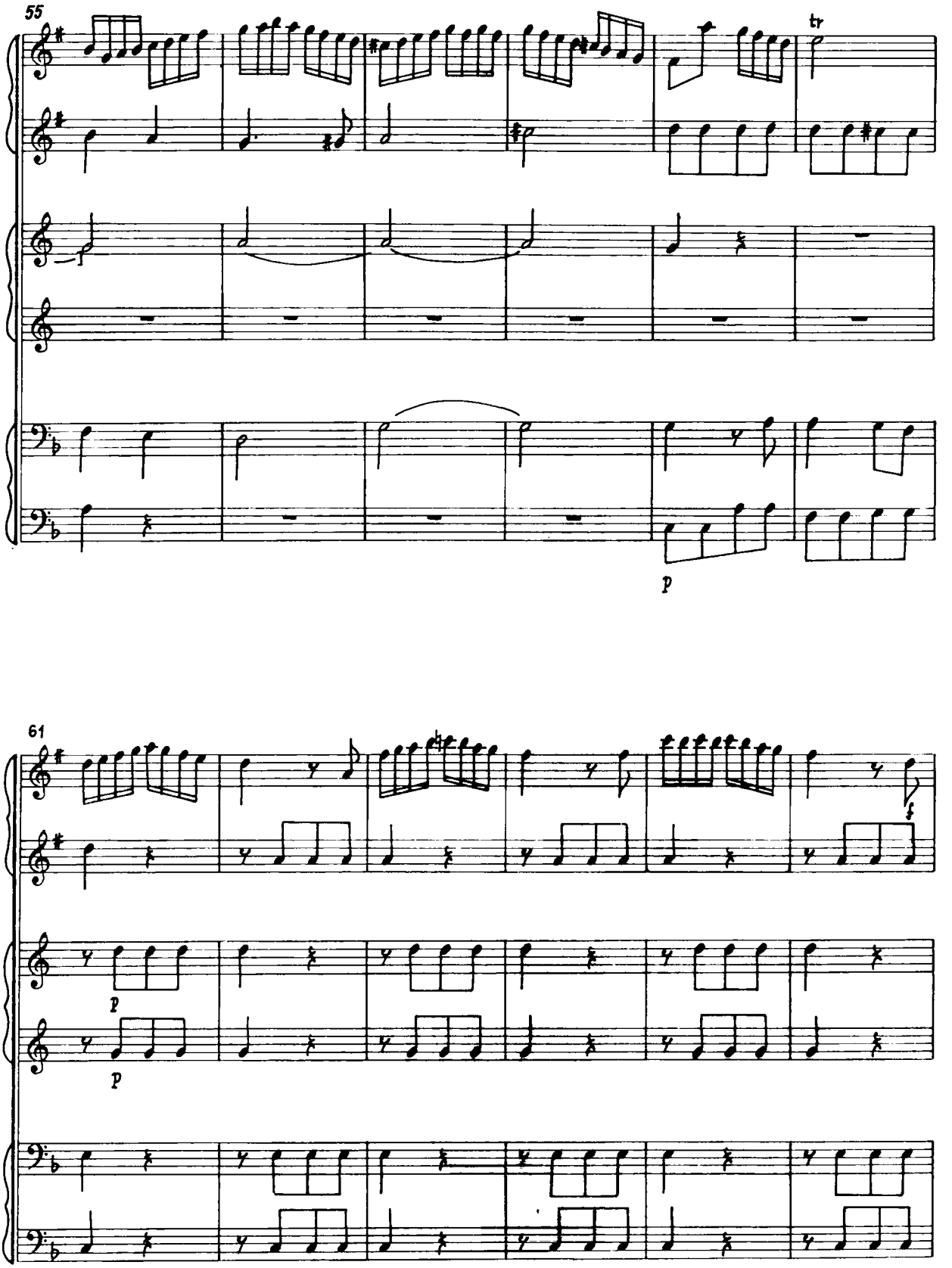

25
f
f
f
f
f

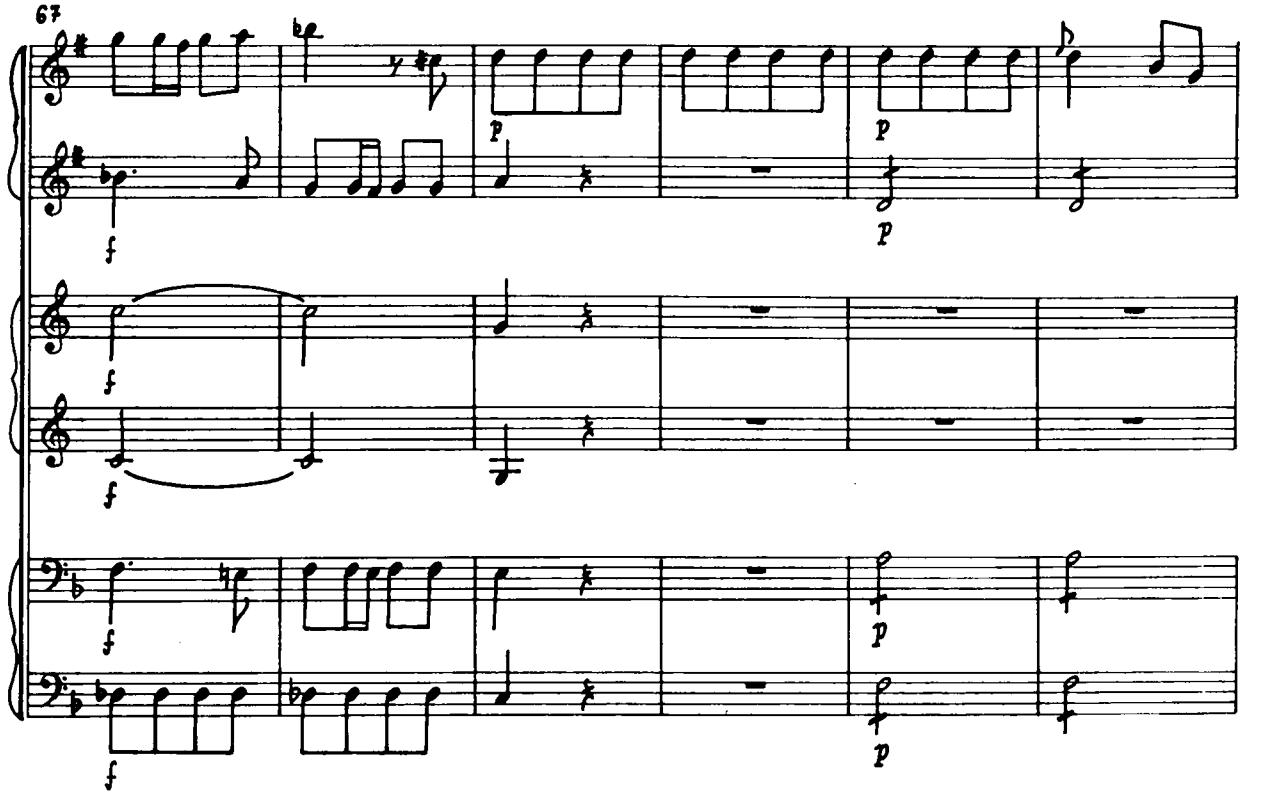

31
Solo
p
p
p

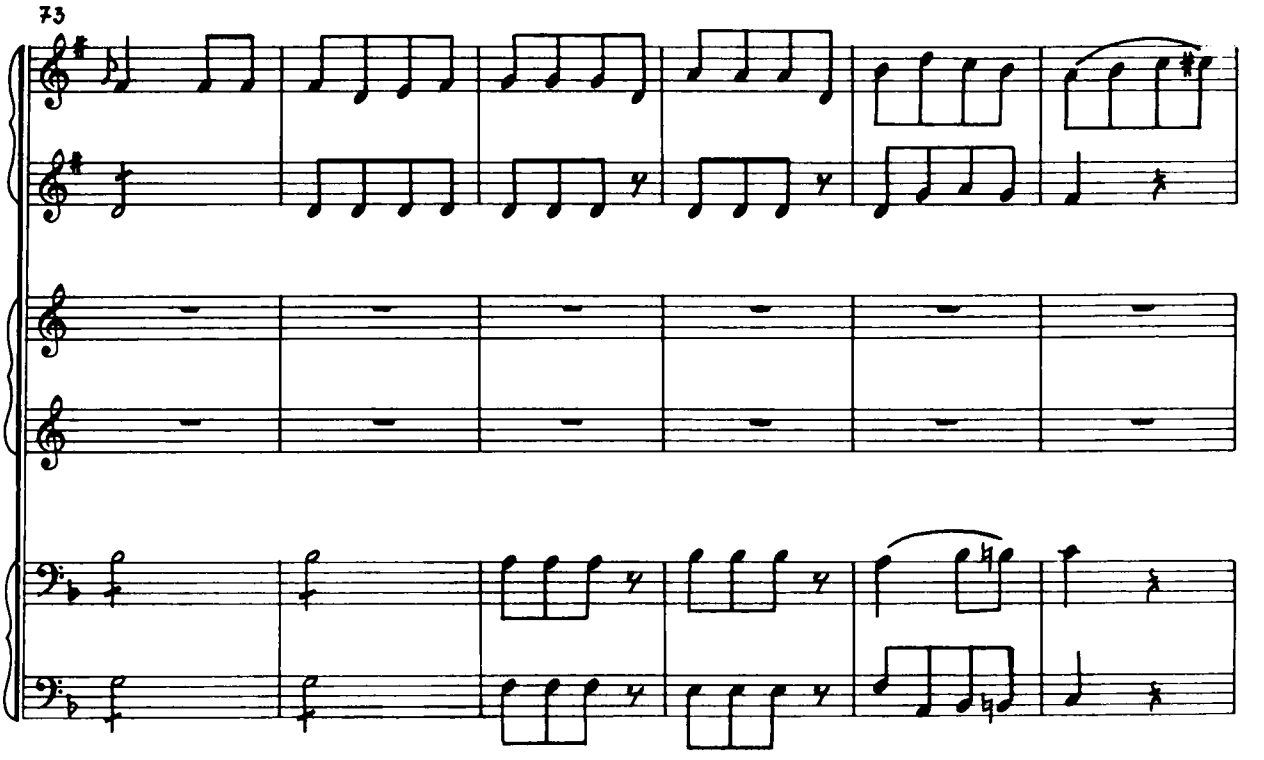

37
f
f
f
f

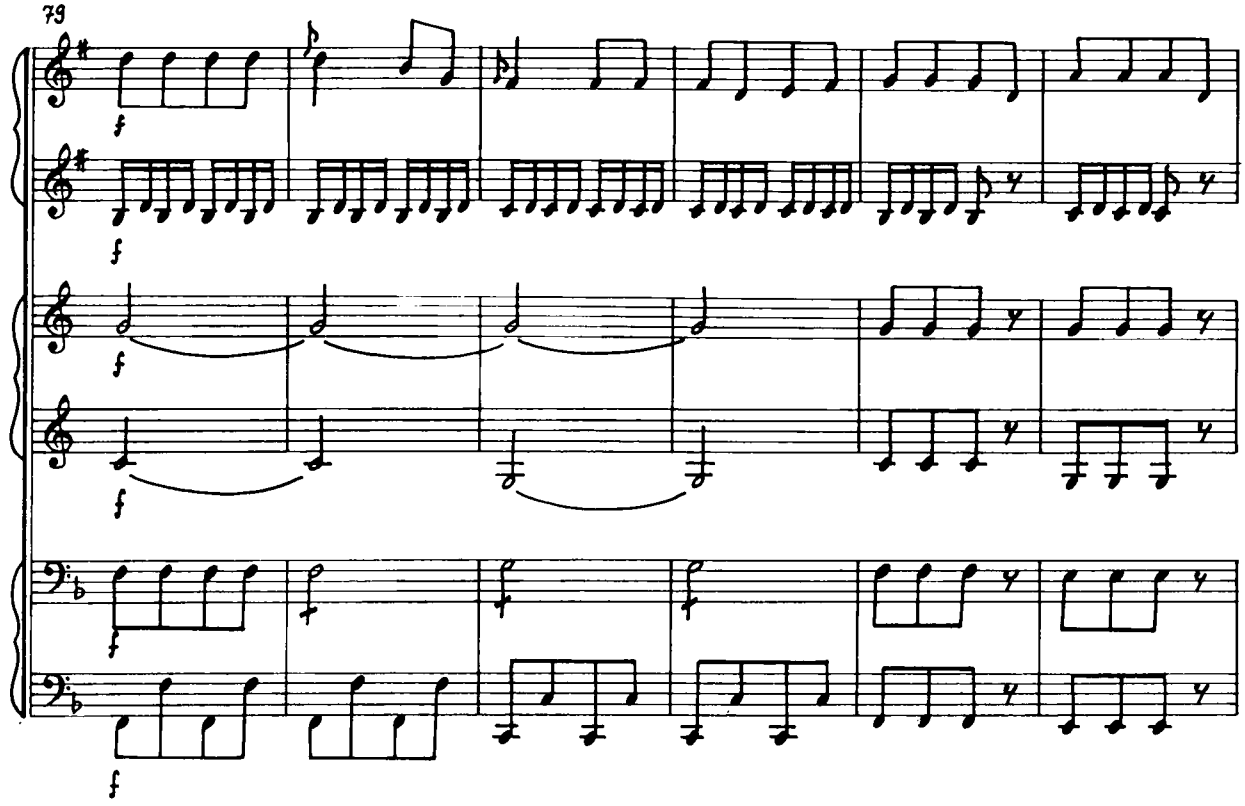

43
Solo
p
p

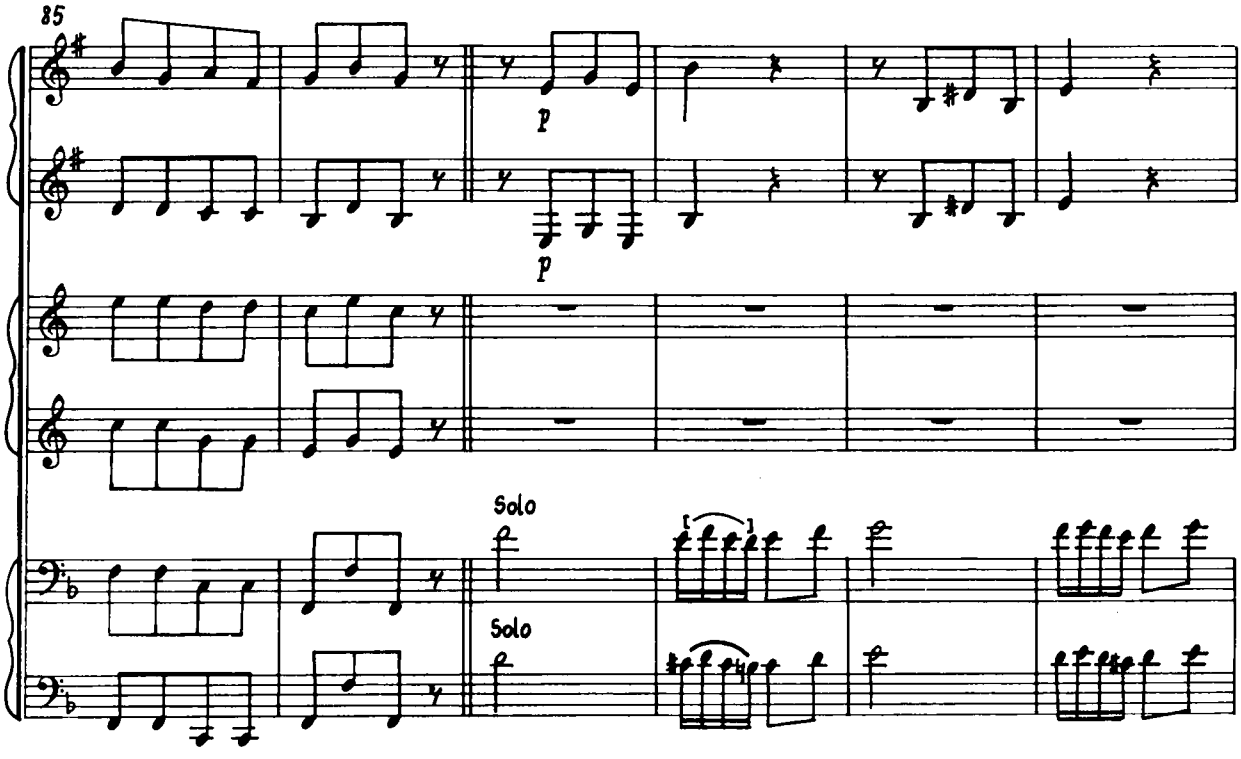

49
p
p

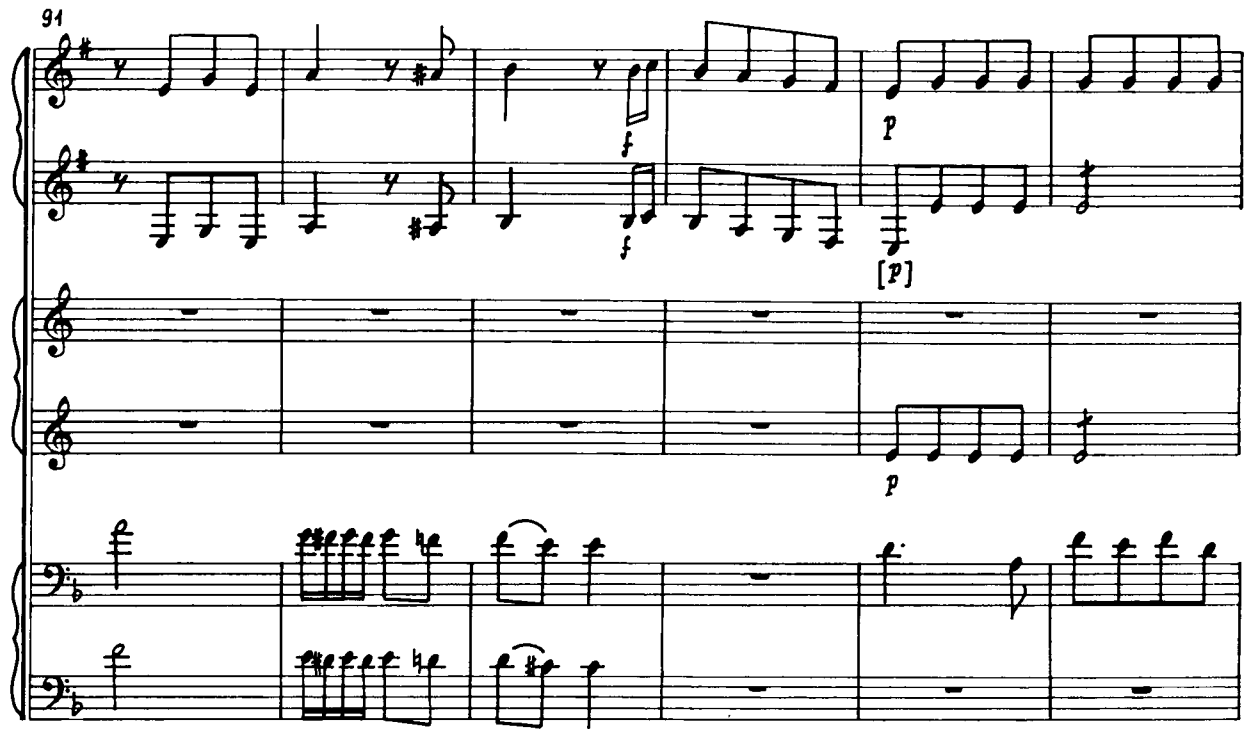

55
tr
p
61
f
p
p

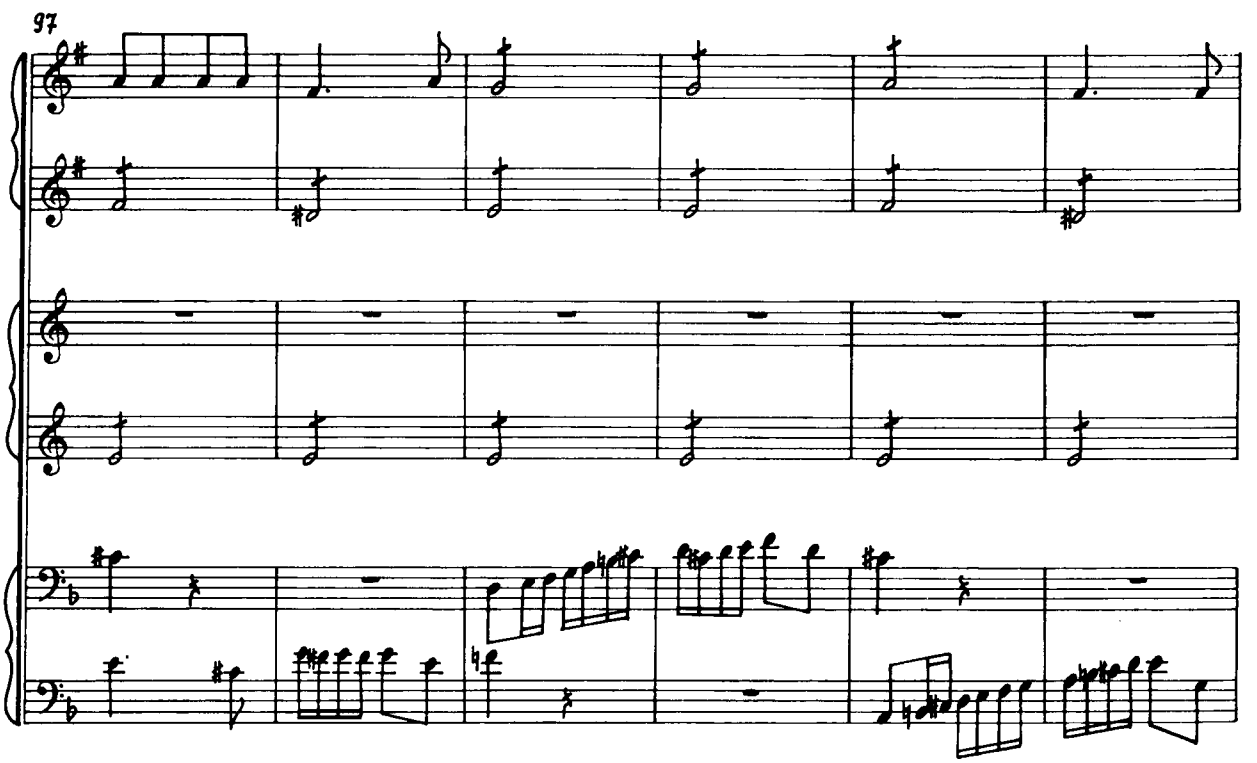

67
f
p
p
f
f
f
p
f
p

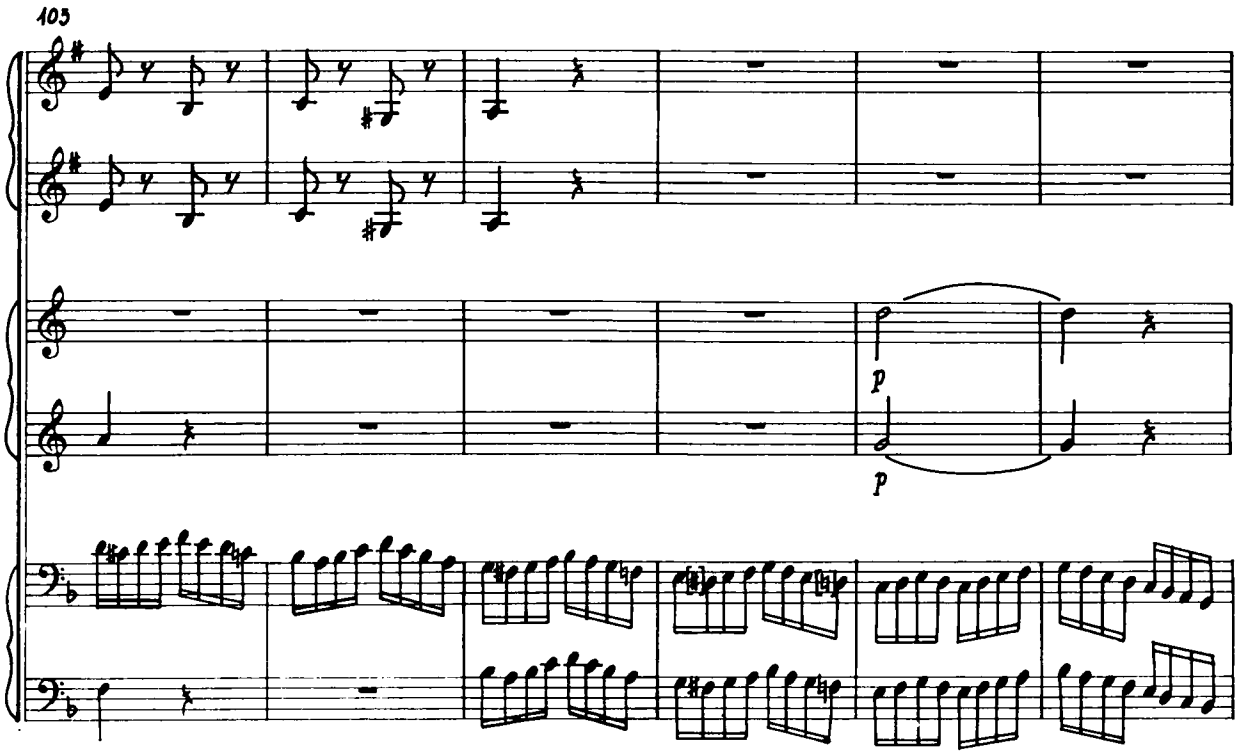

73

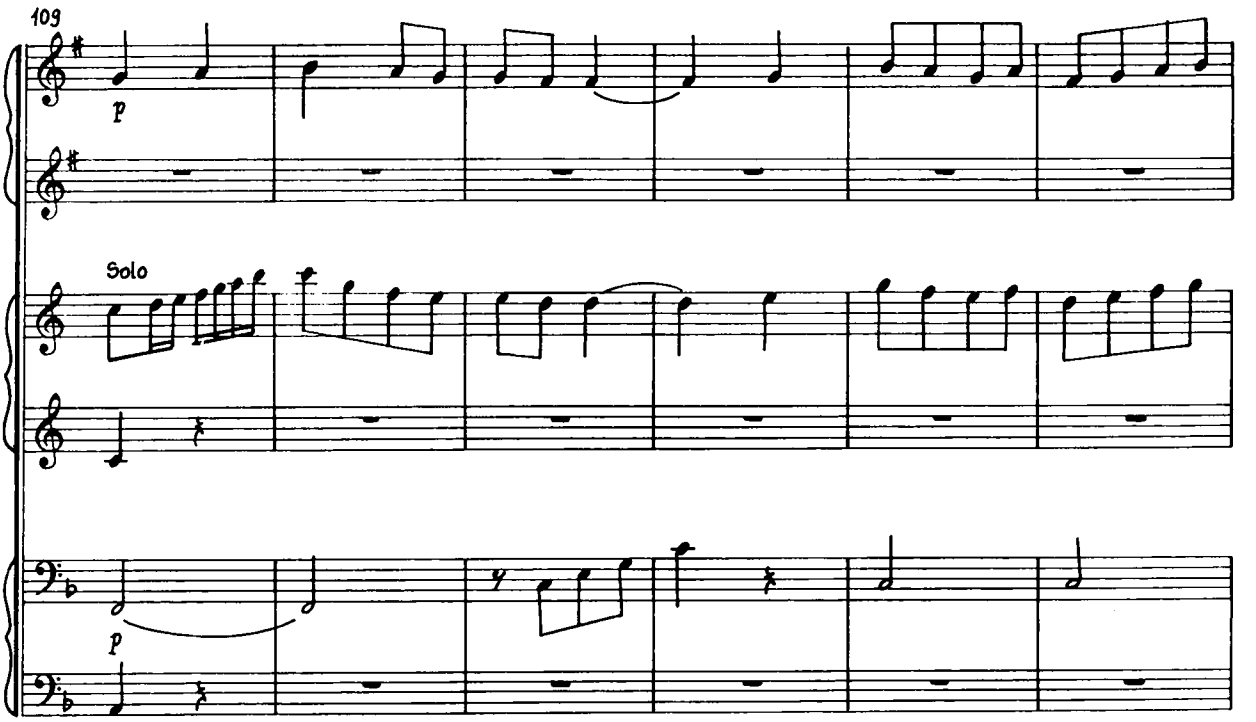

79
f
f
f
f
f

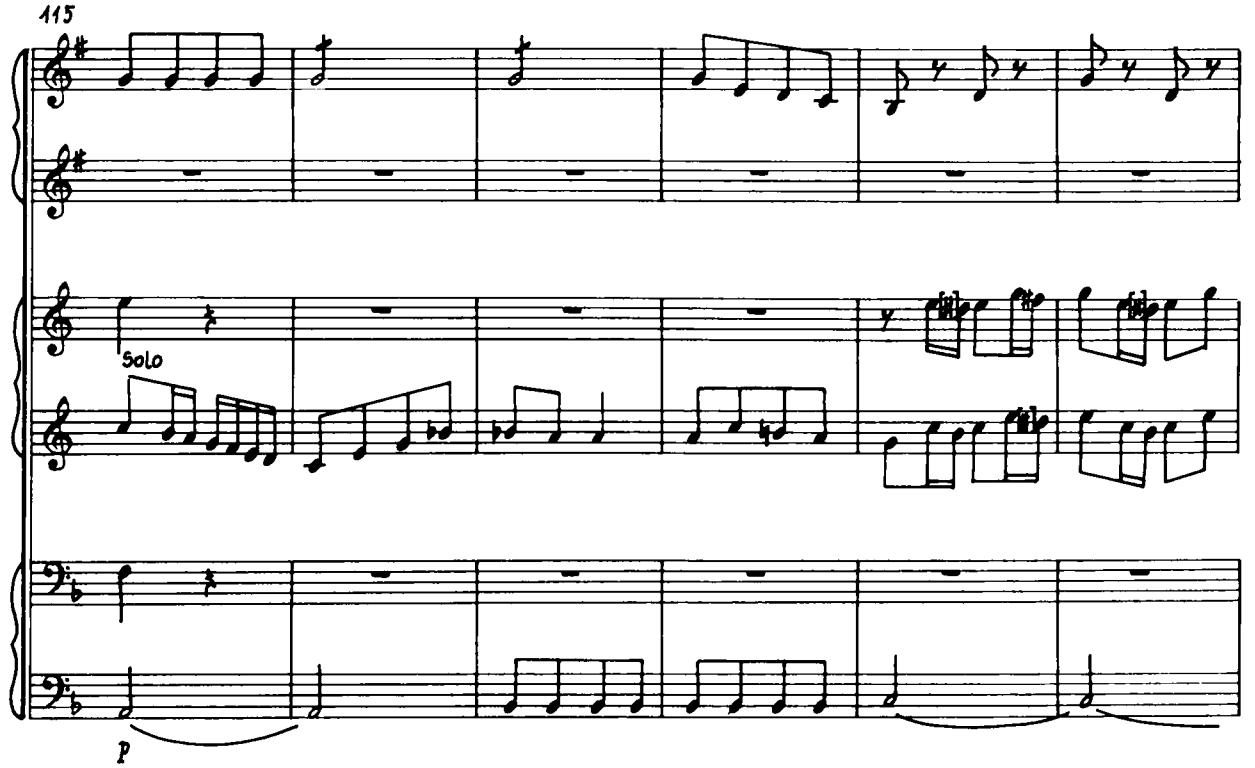

85
p
p
Solo
Solo

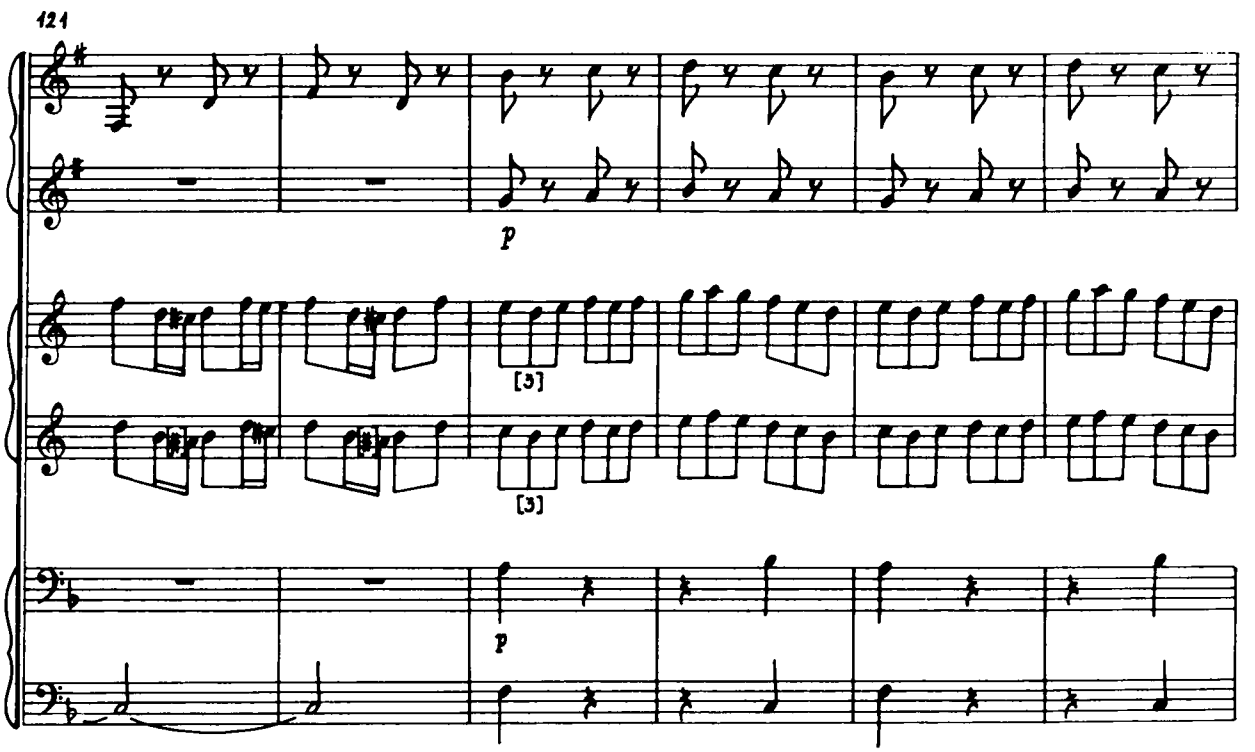

91
f
f
p
[p]
p


97

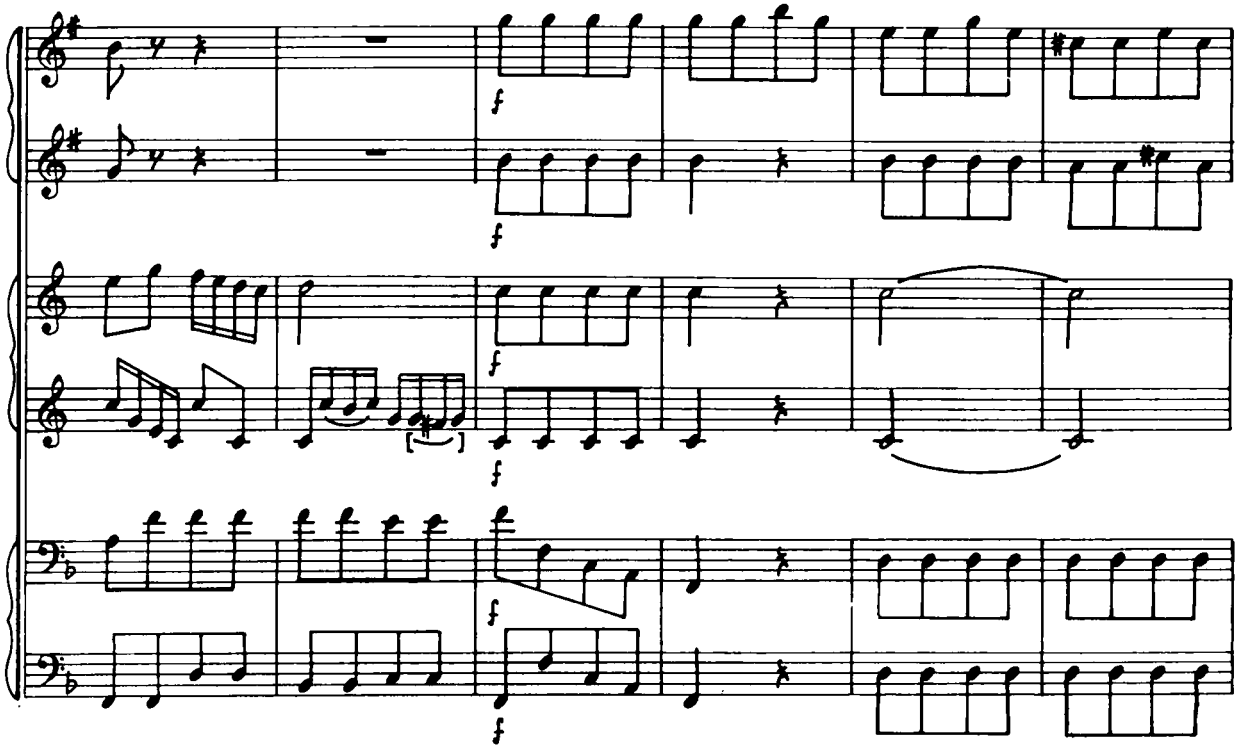

103
p
p


109
p
Solo
p

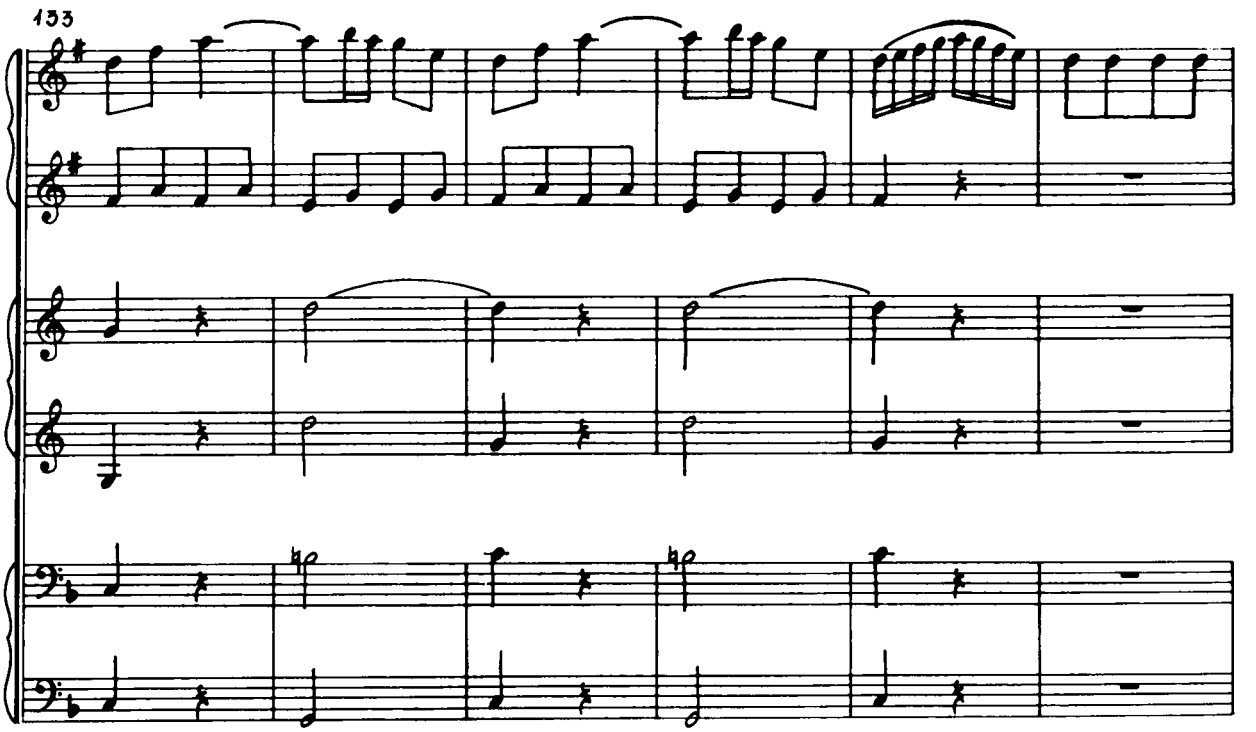

115
Solo
p

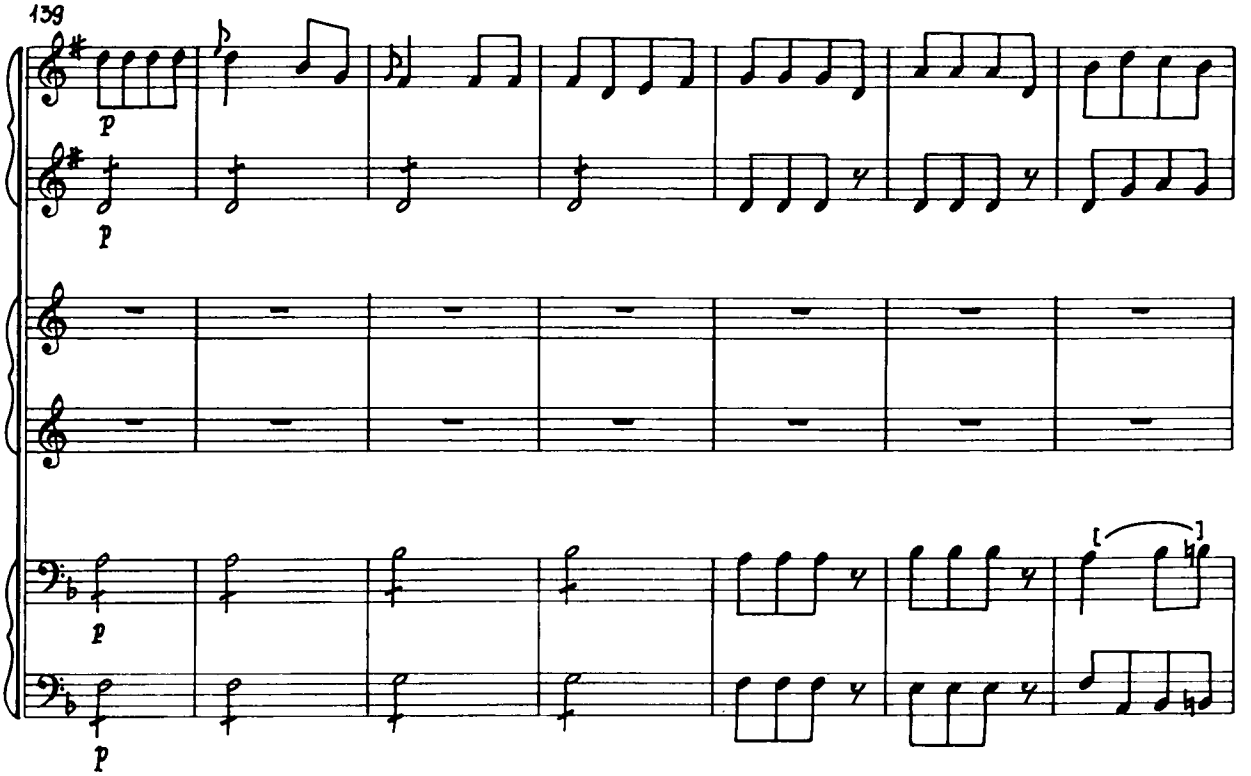

121
p
[3]
[3]
p

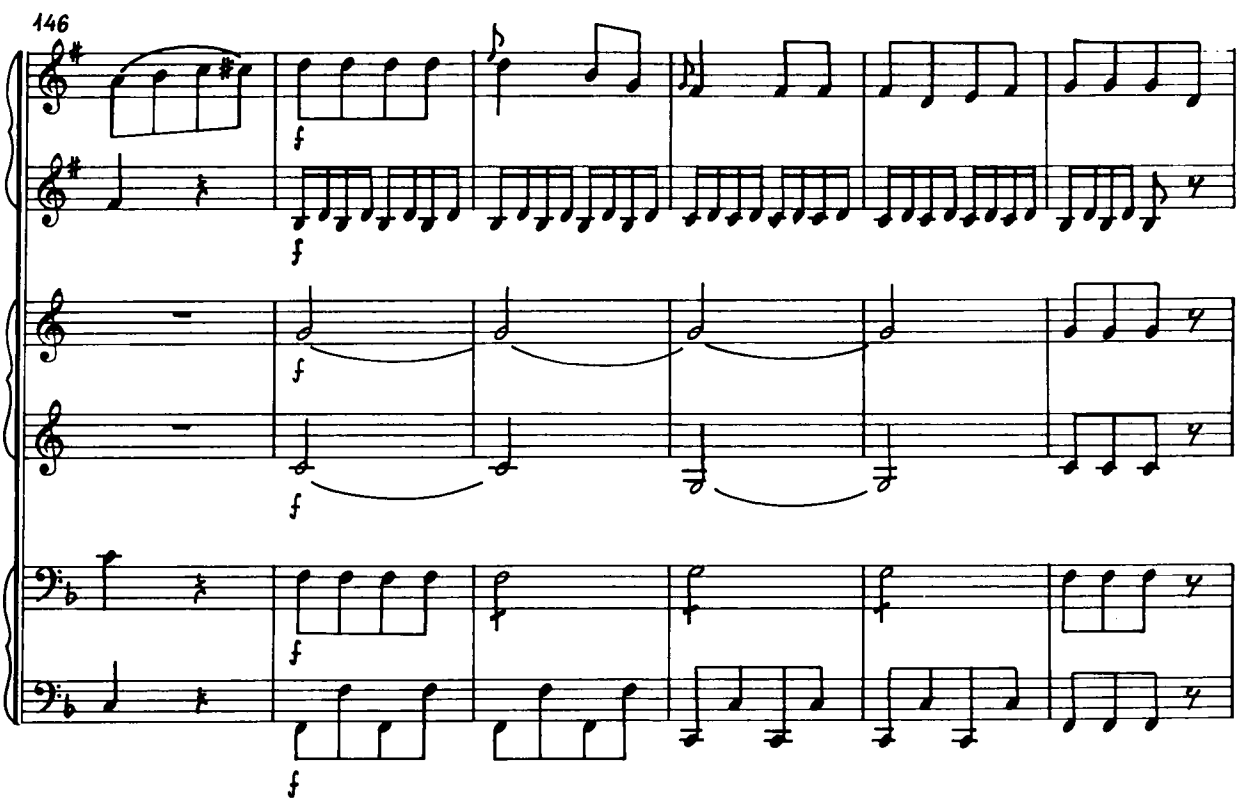
127

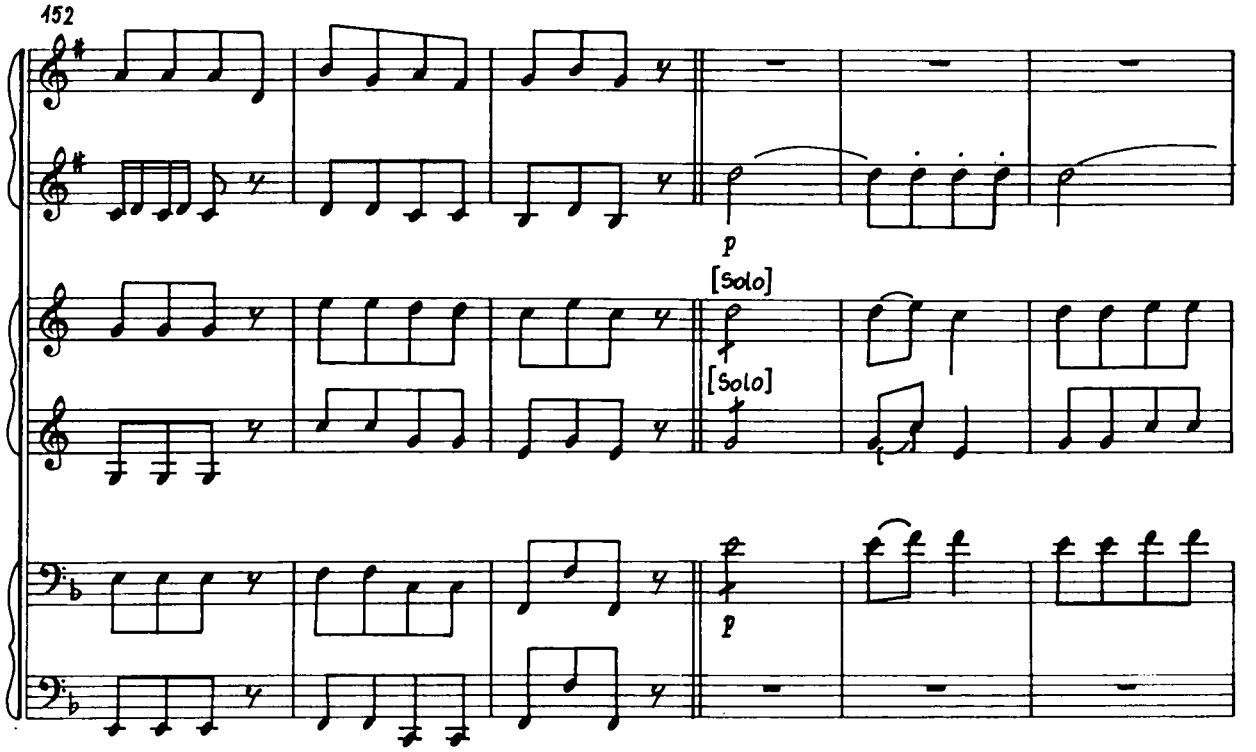


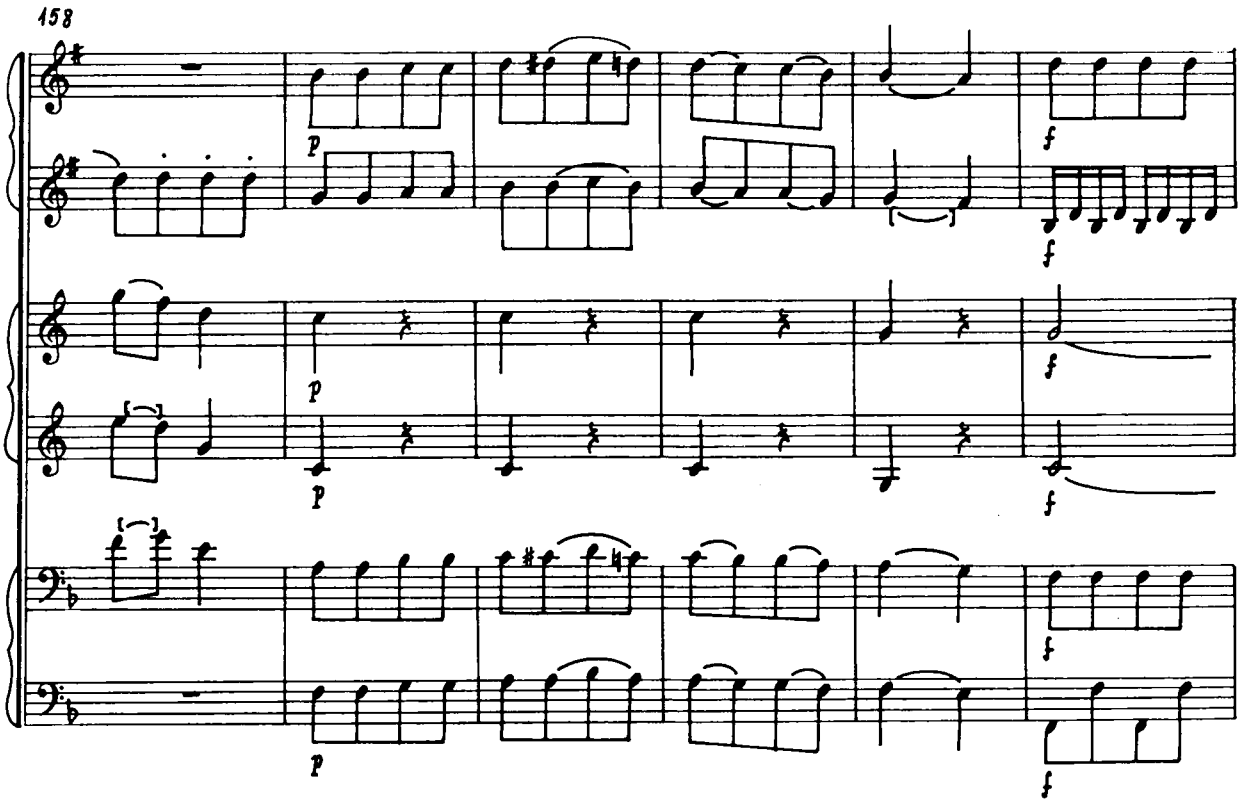
133

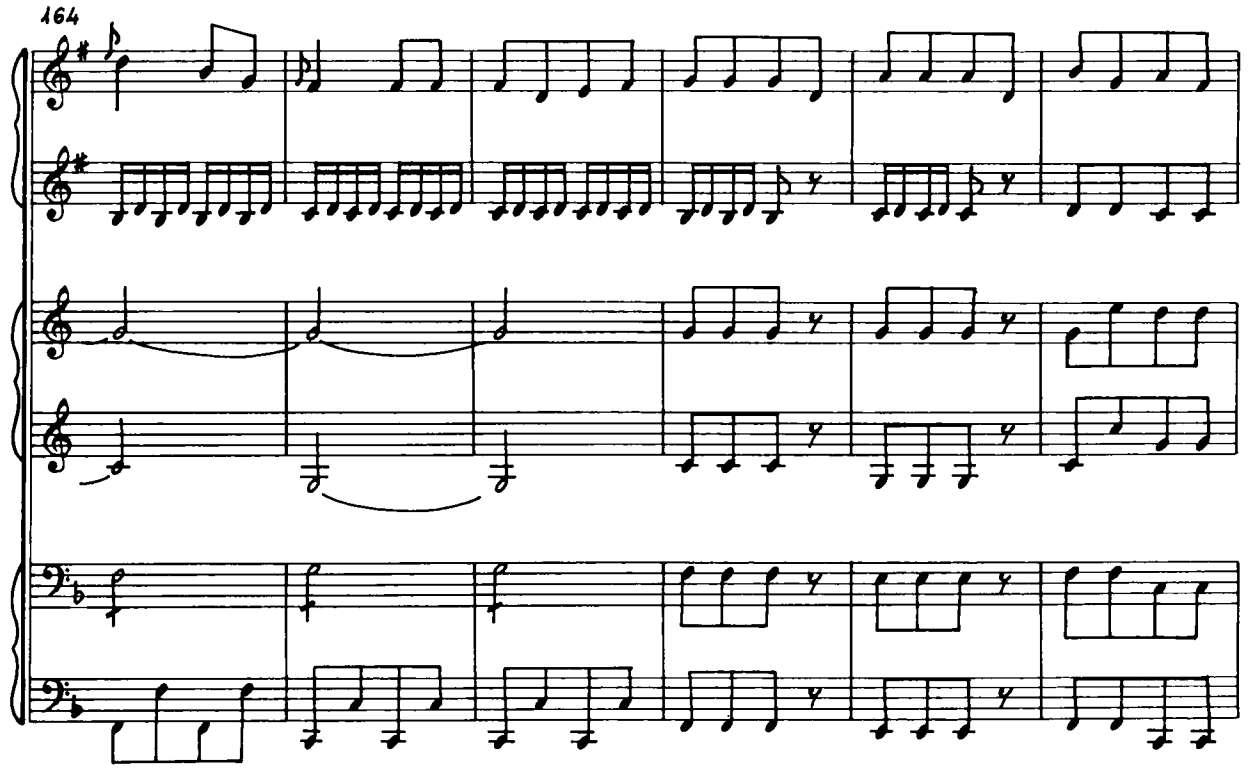


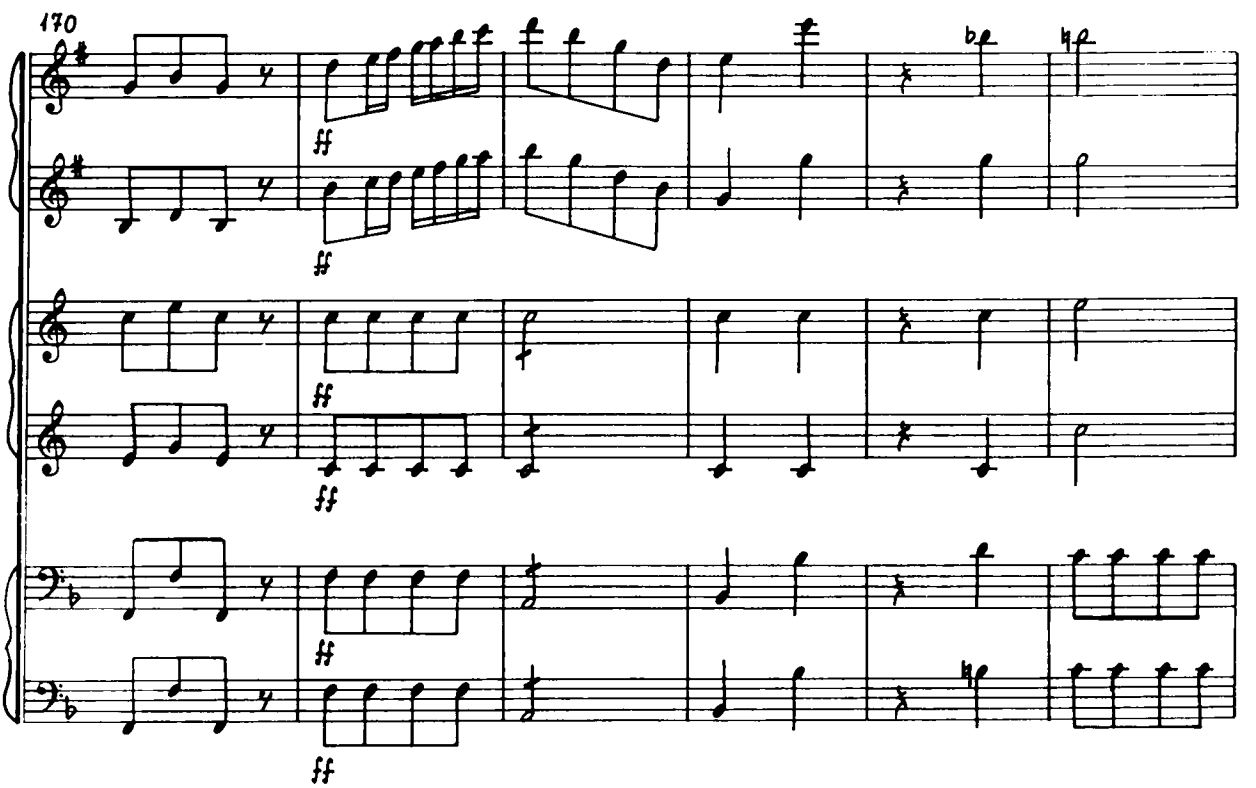

139
p
p
p
p

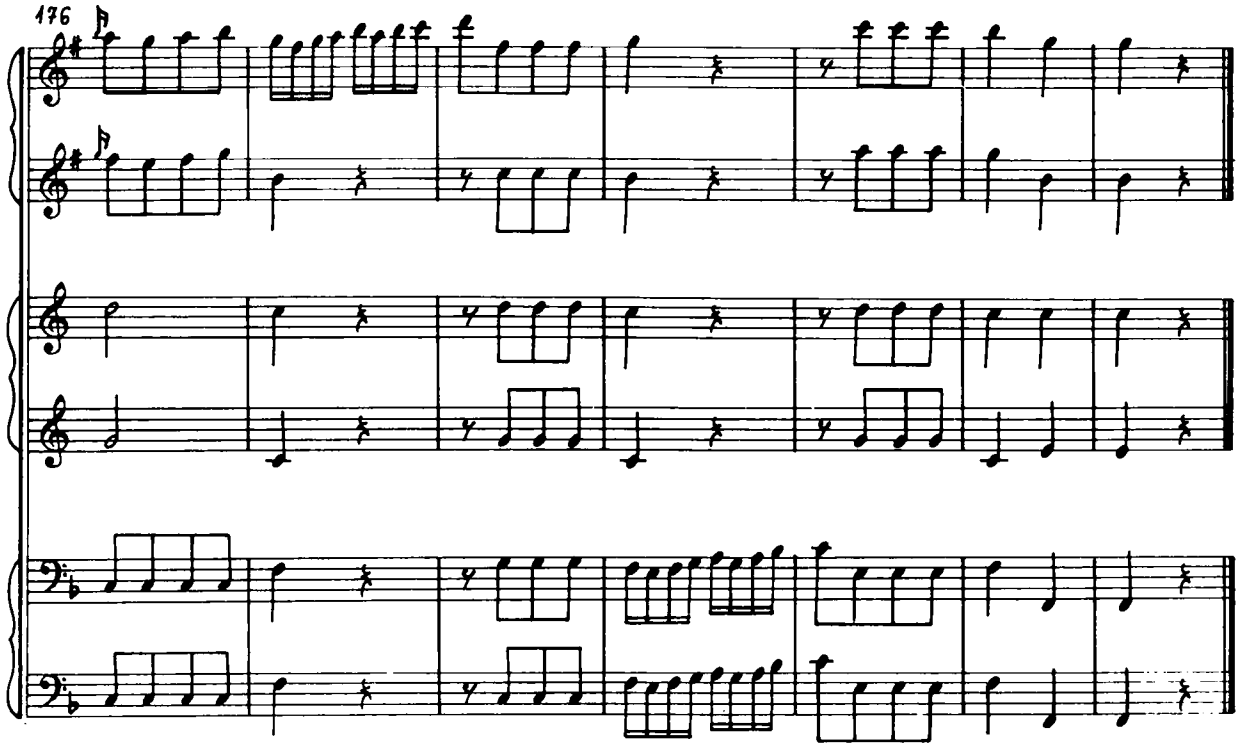

146
f
f
f
f
f


152
p
[Solo]
[Solo]
p


158
p
f
p
f
p
f
p
f


164

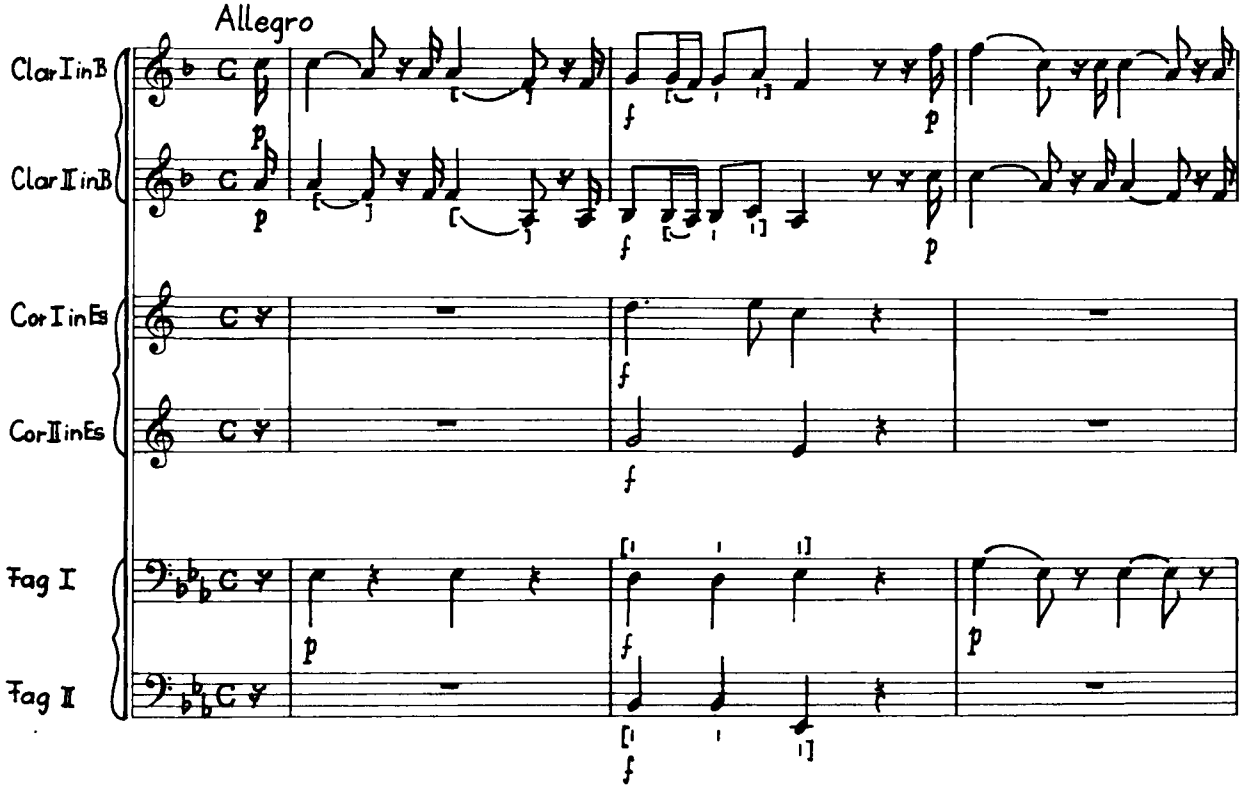

170
ff
ff
ff
ff

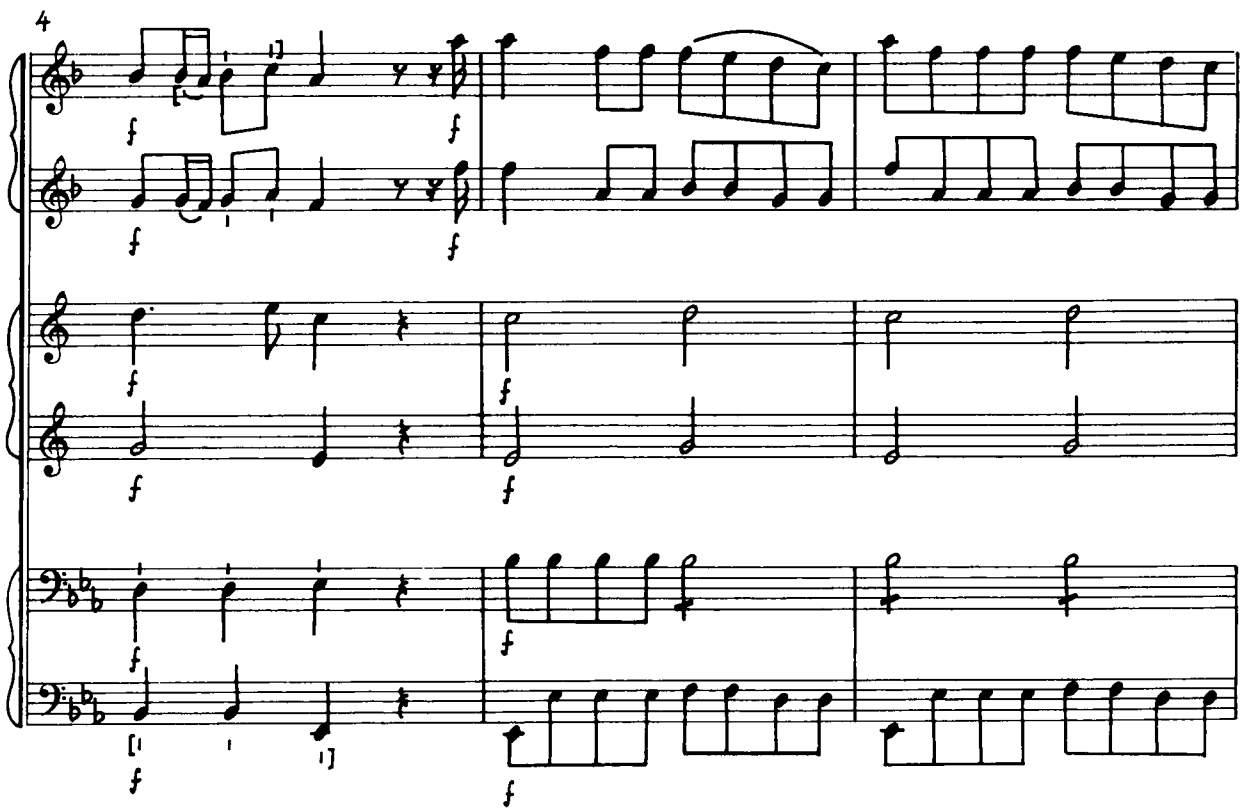

176

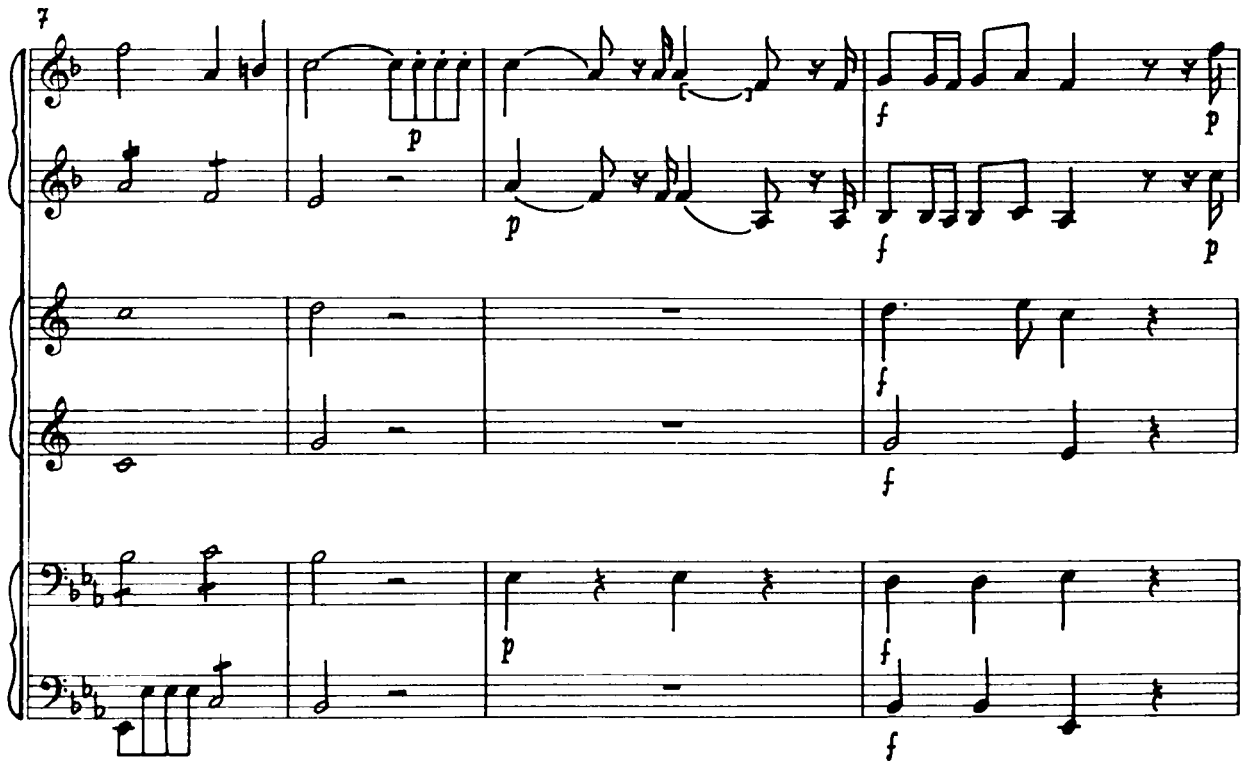
Partita in E♭

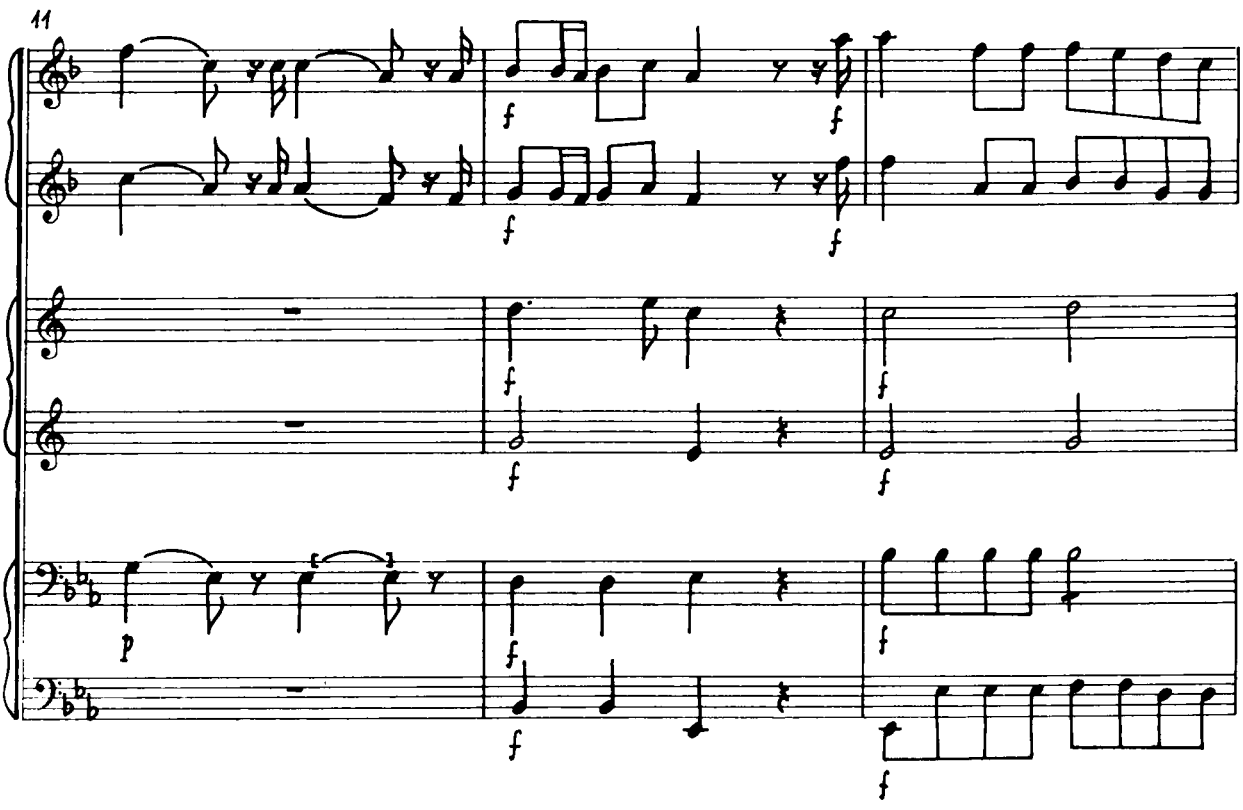
(0/134)

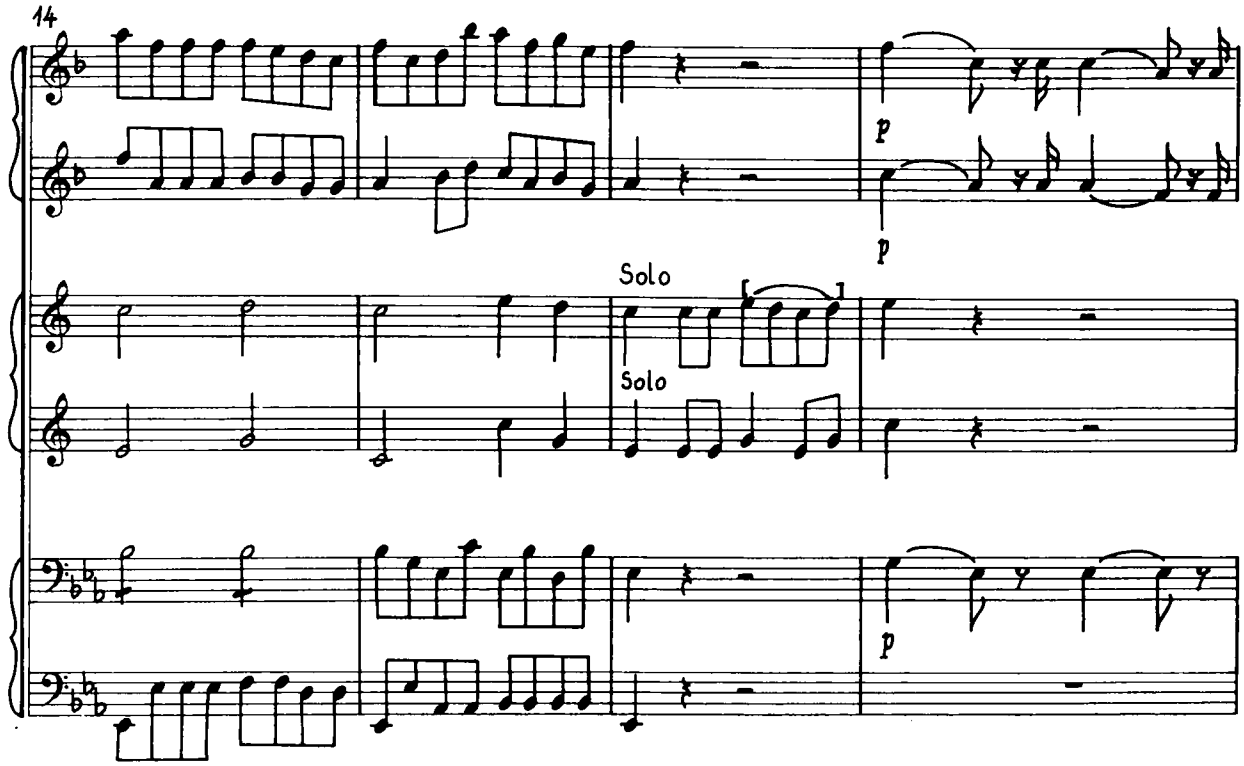
I.

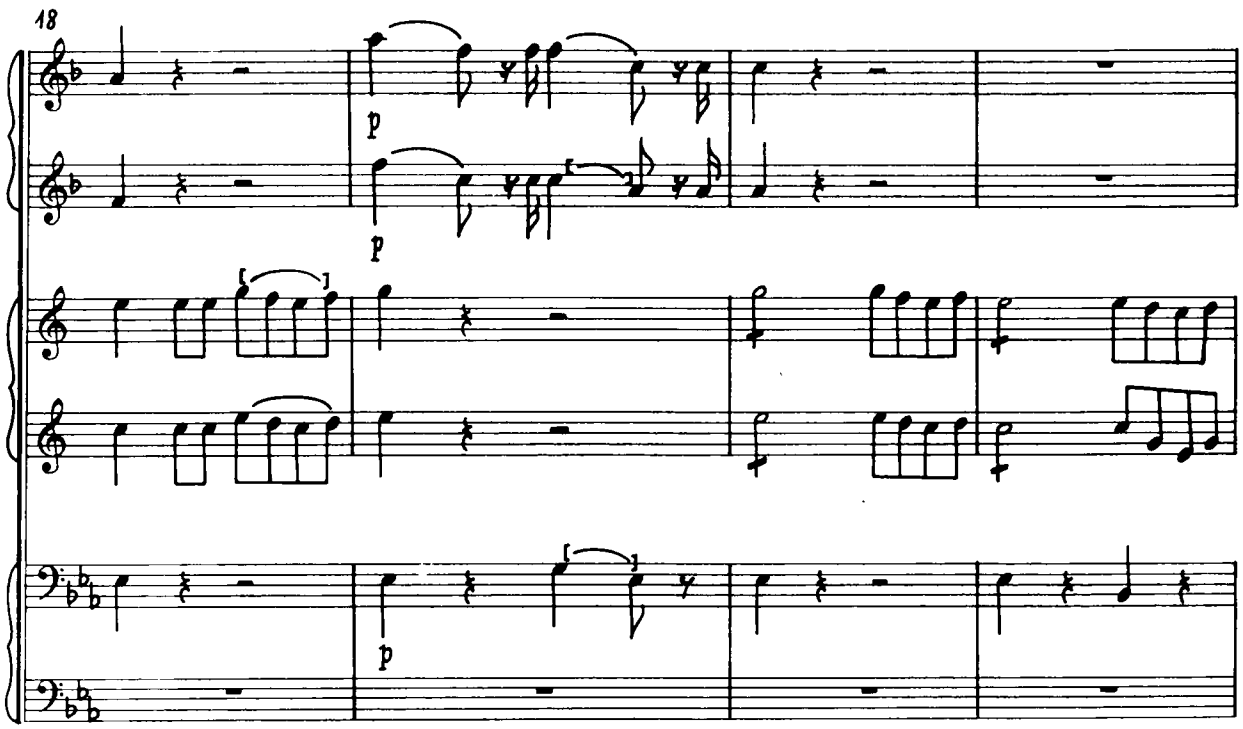

Allegro
Clar I in B
Clar II in B
Cor I in Es
Cor II in Es
Fag I
Fag II

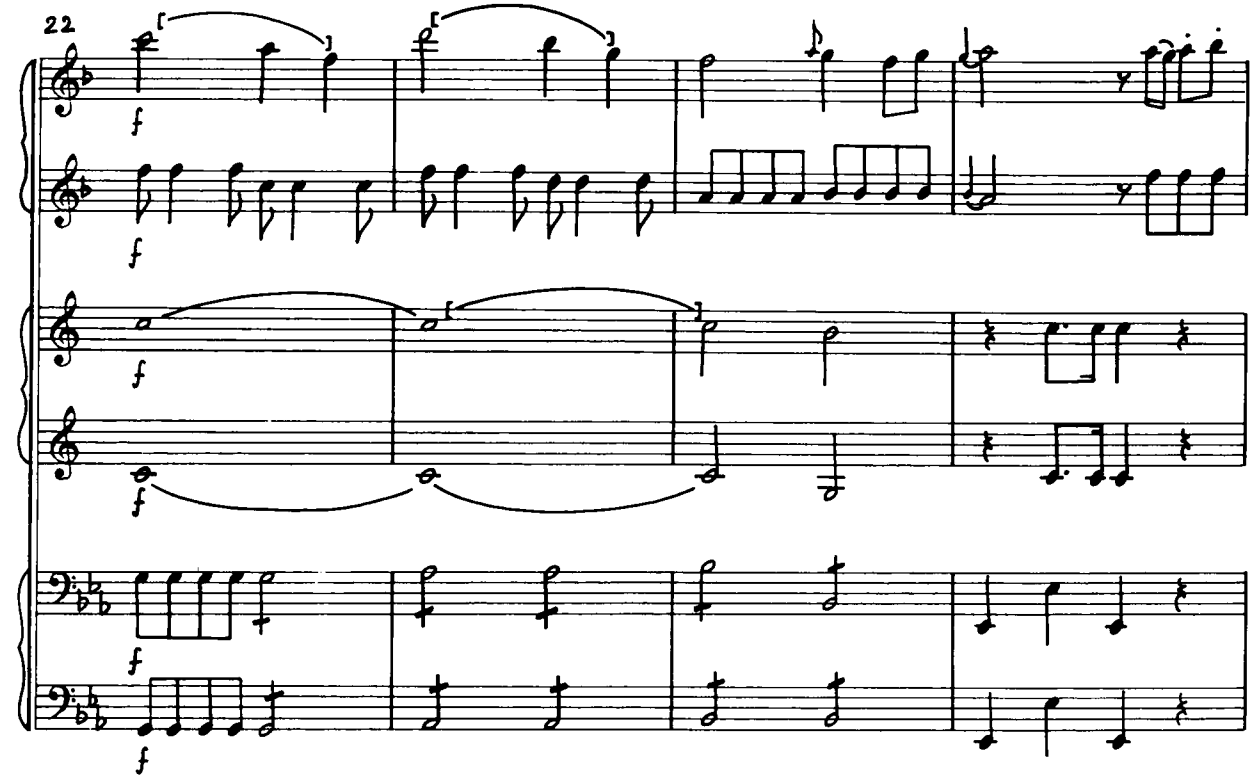

4

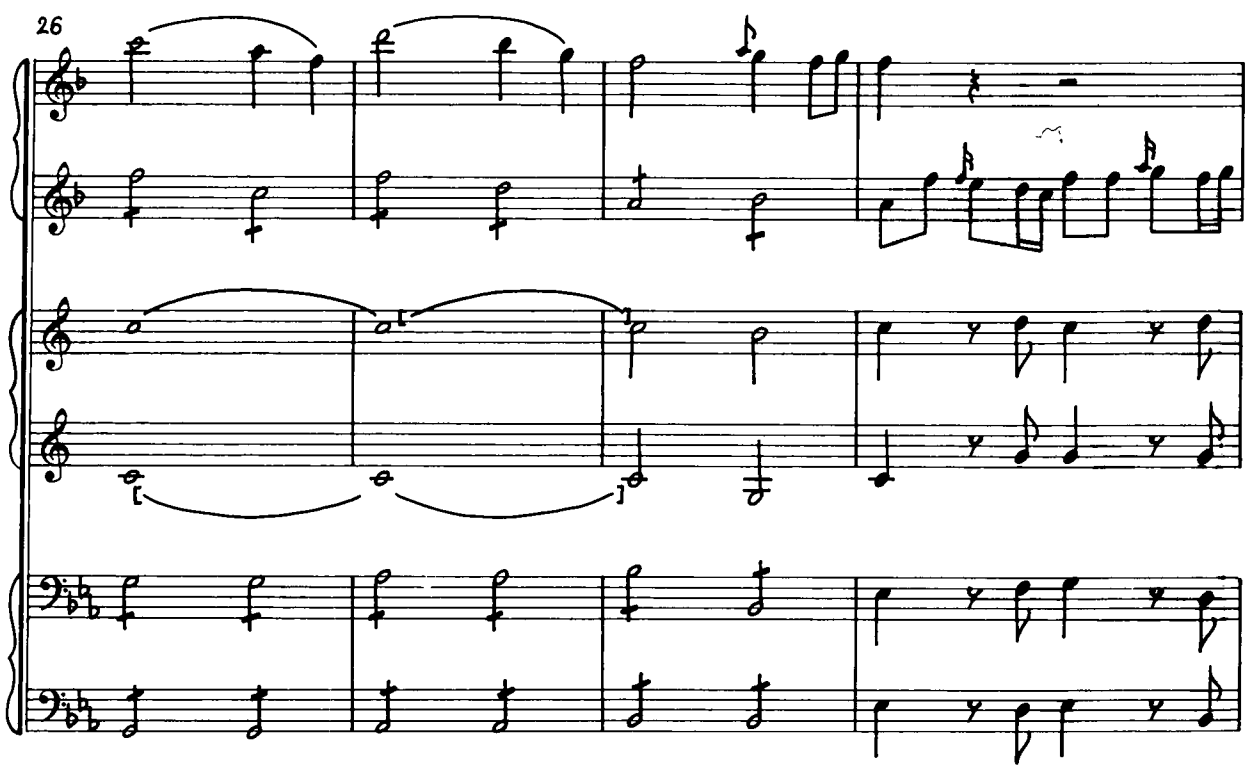

7
p
p
f
p
f
p
f
f
p
f
f

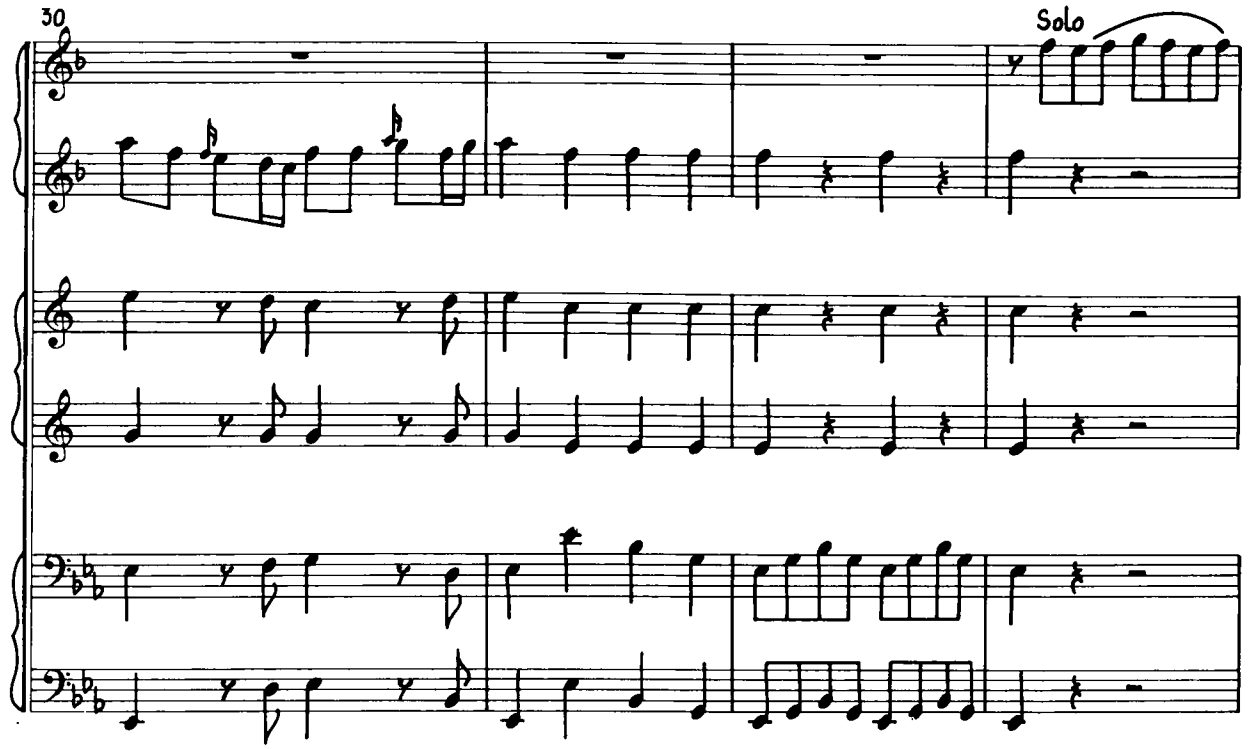

11
f
f
f
f
f
f
f
f
p
f
f
f

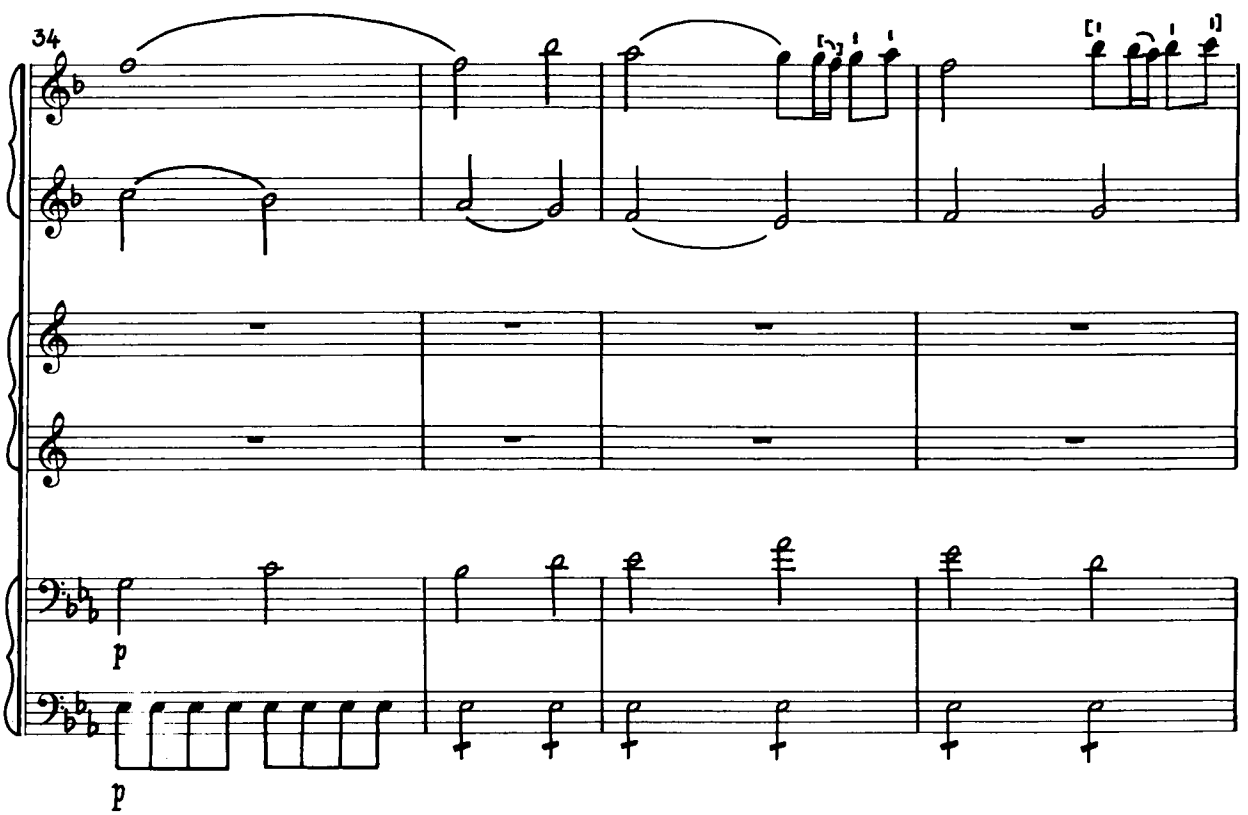

14
p
p
Solo
Solo
p

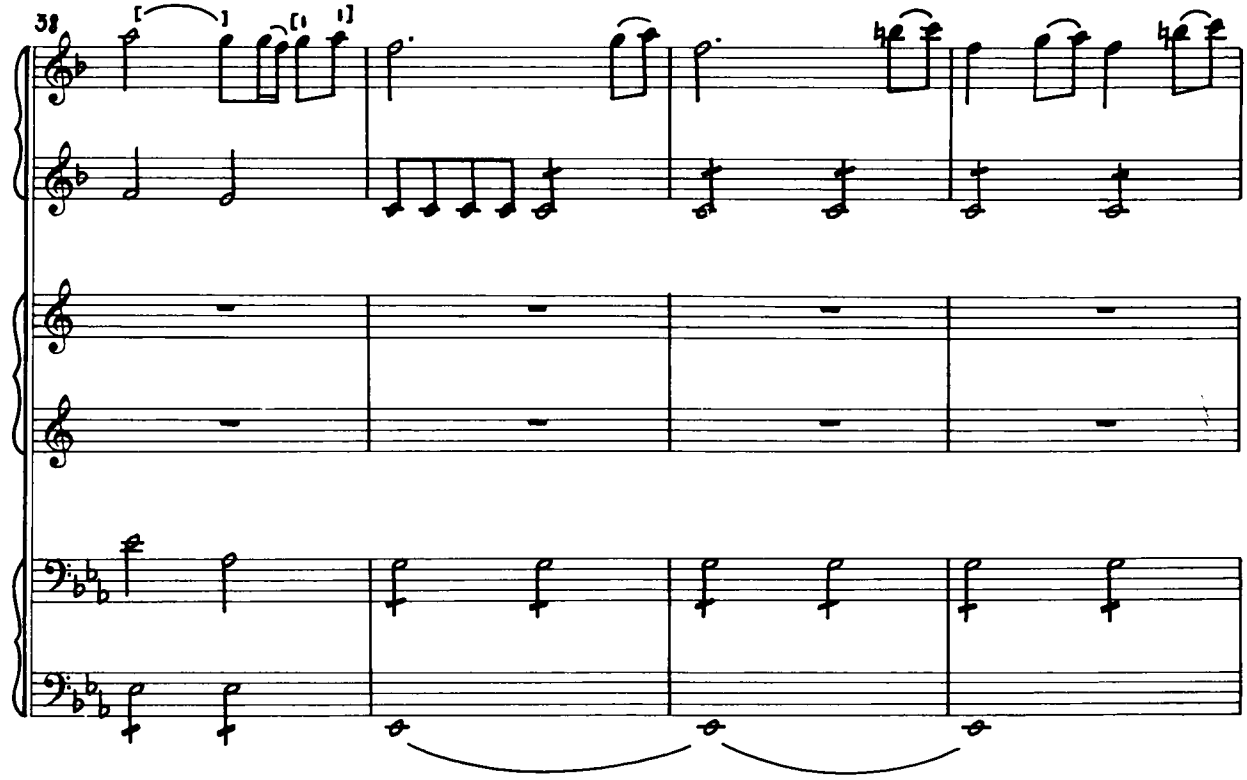

18
p
p
p

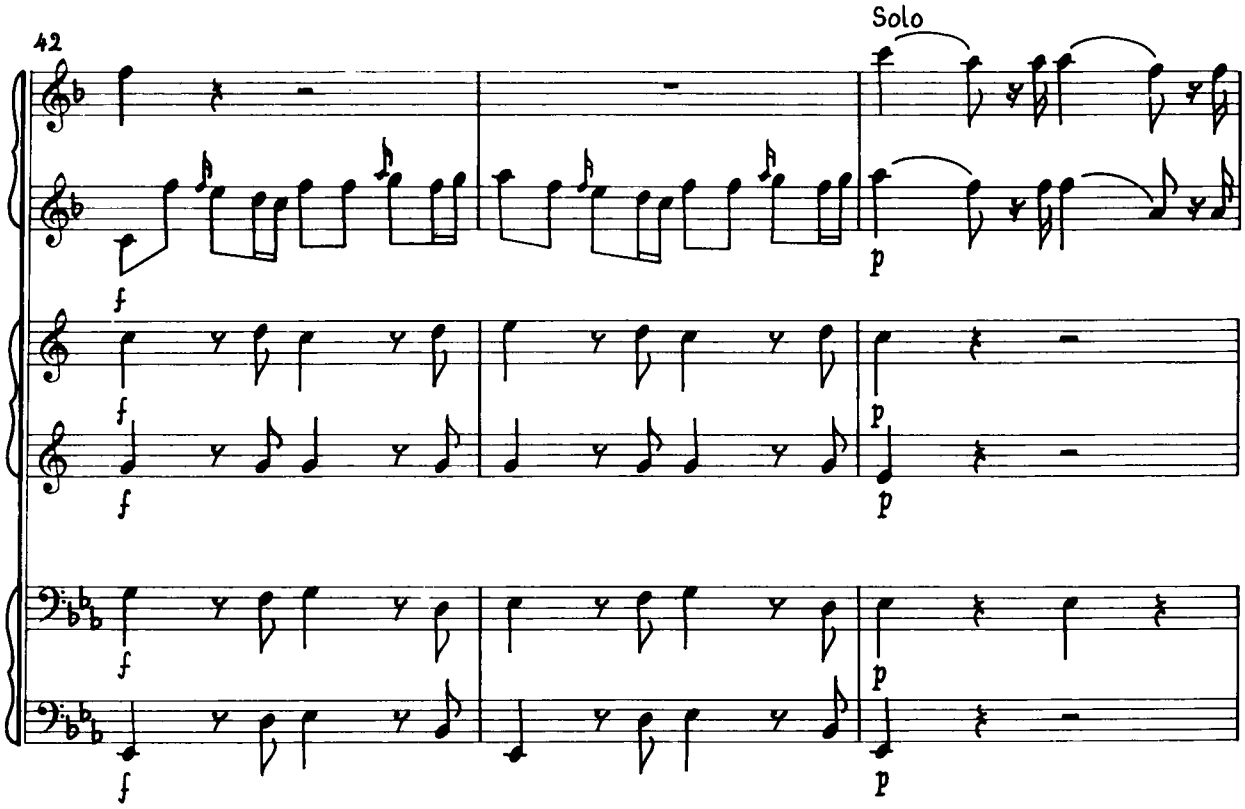

22
f
f
f
f
f
f

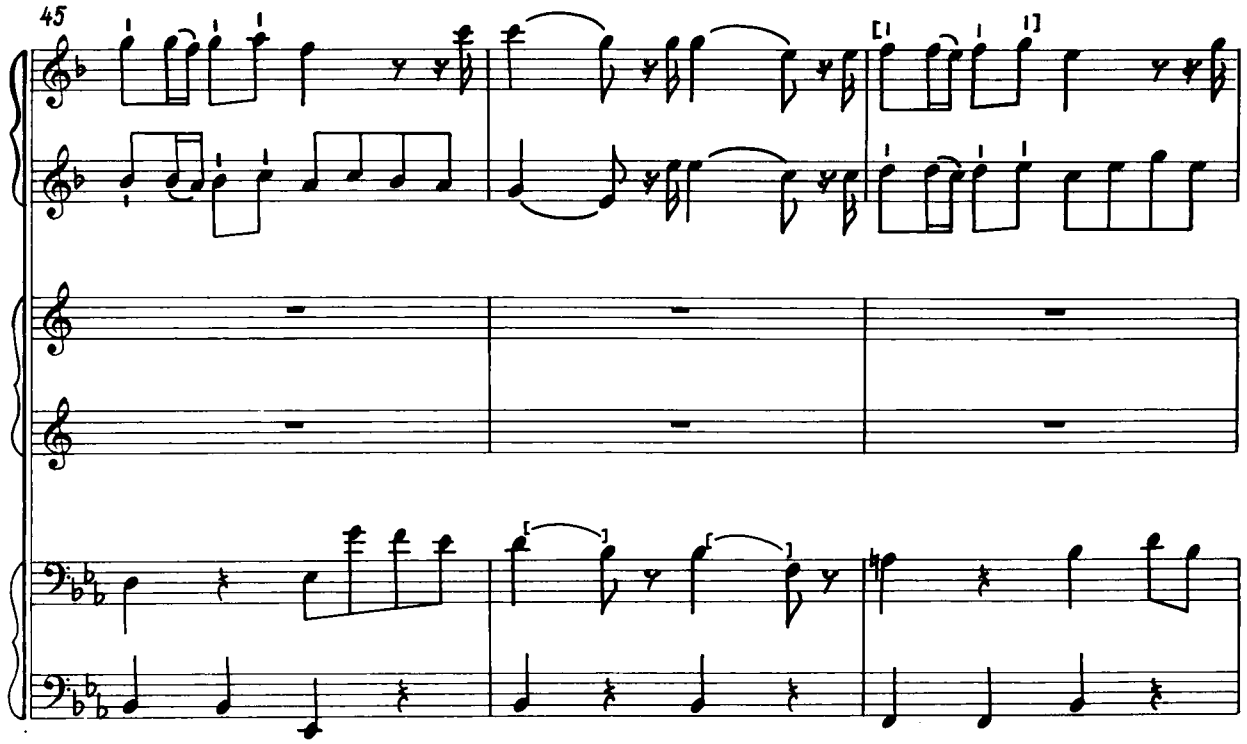

26

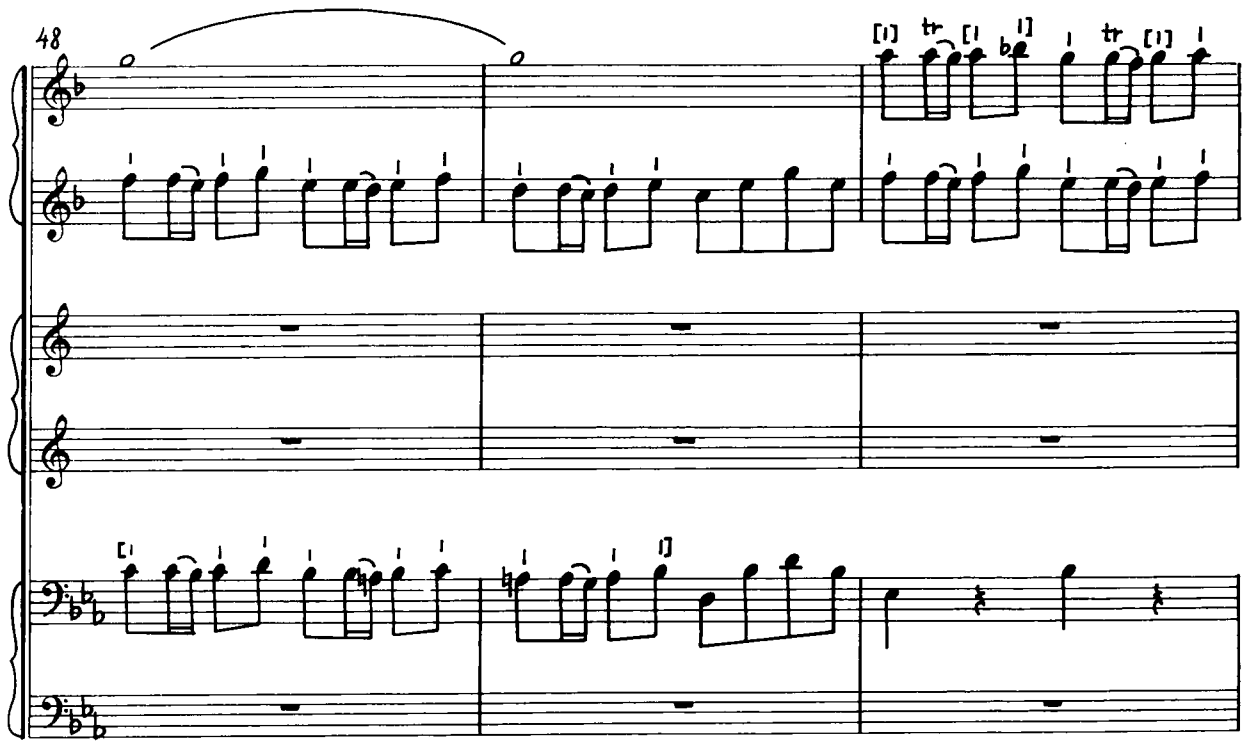

30
Solo

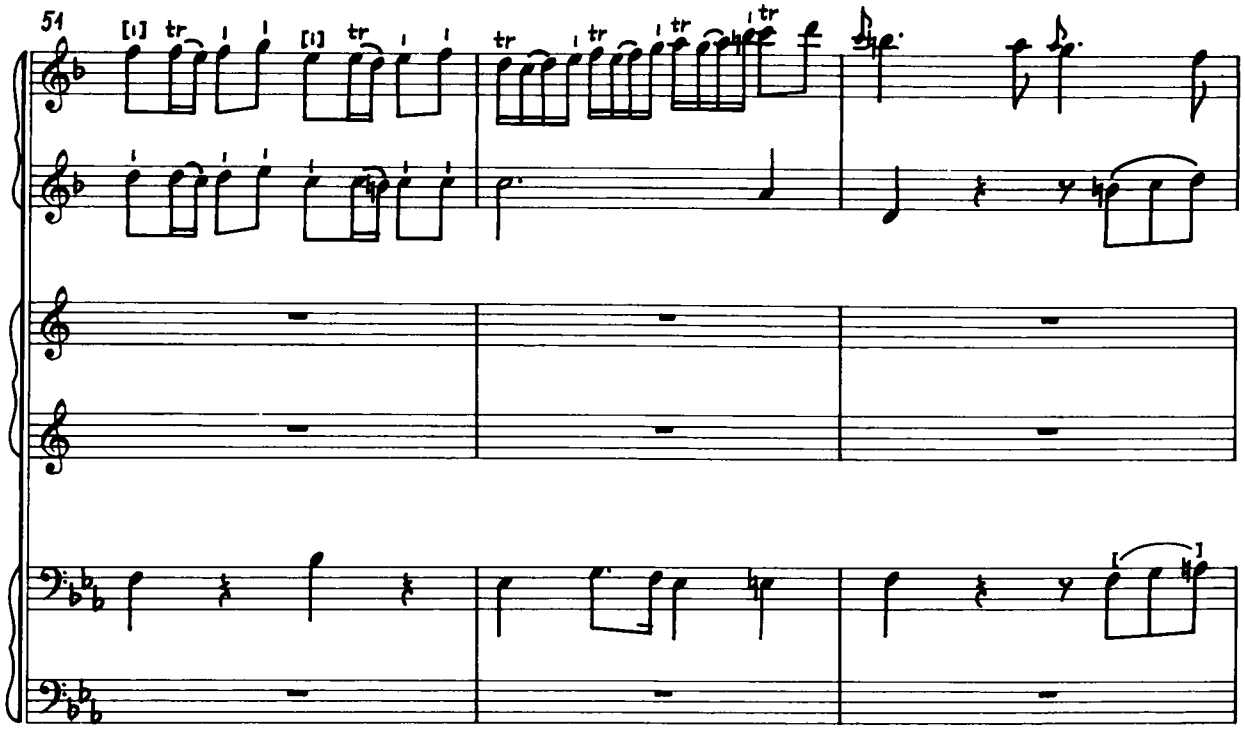

34
p
p

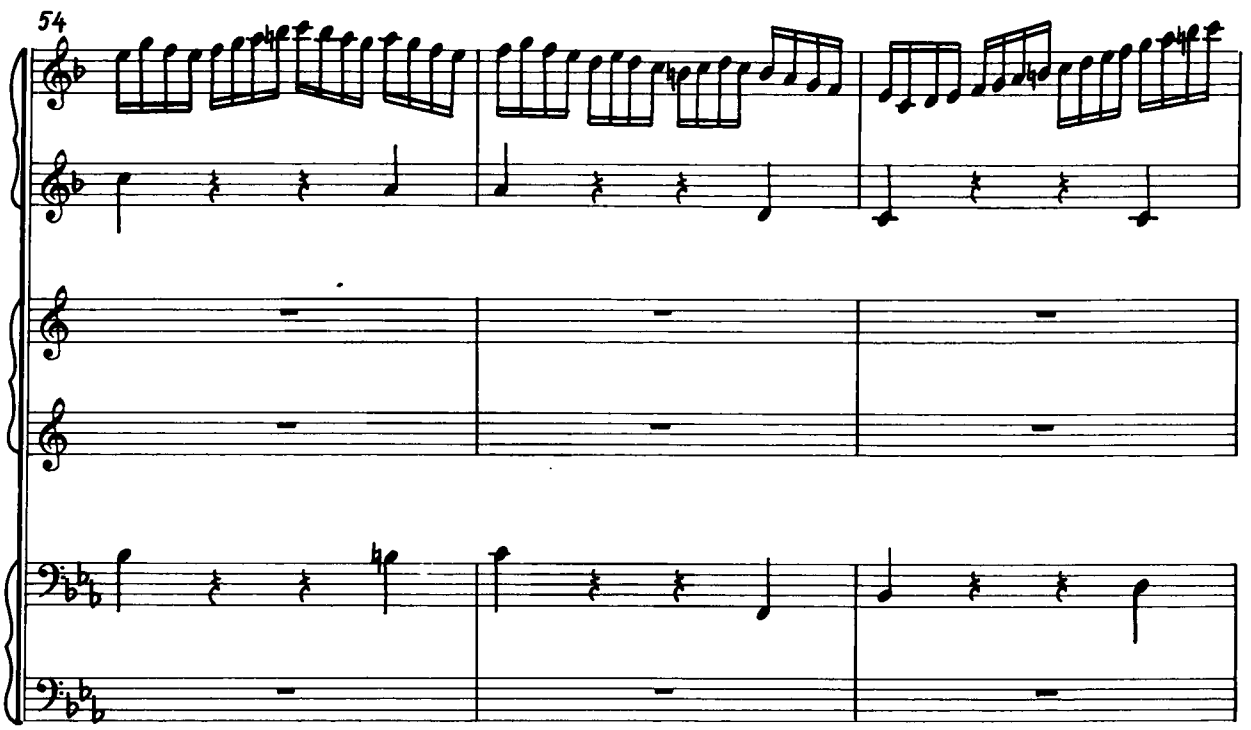

38

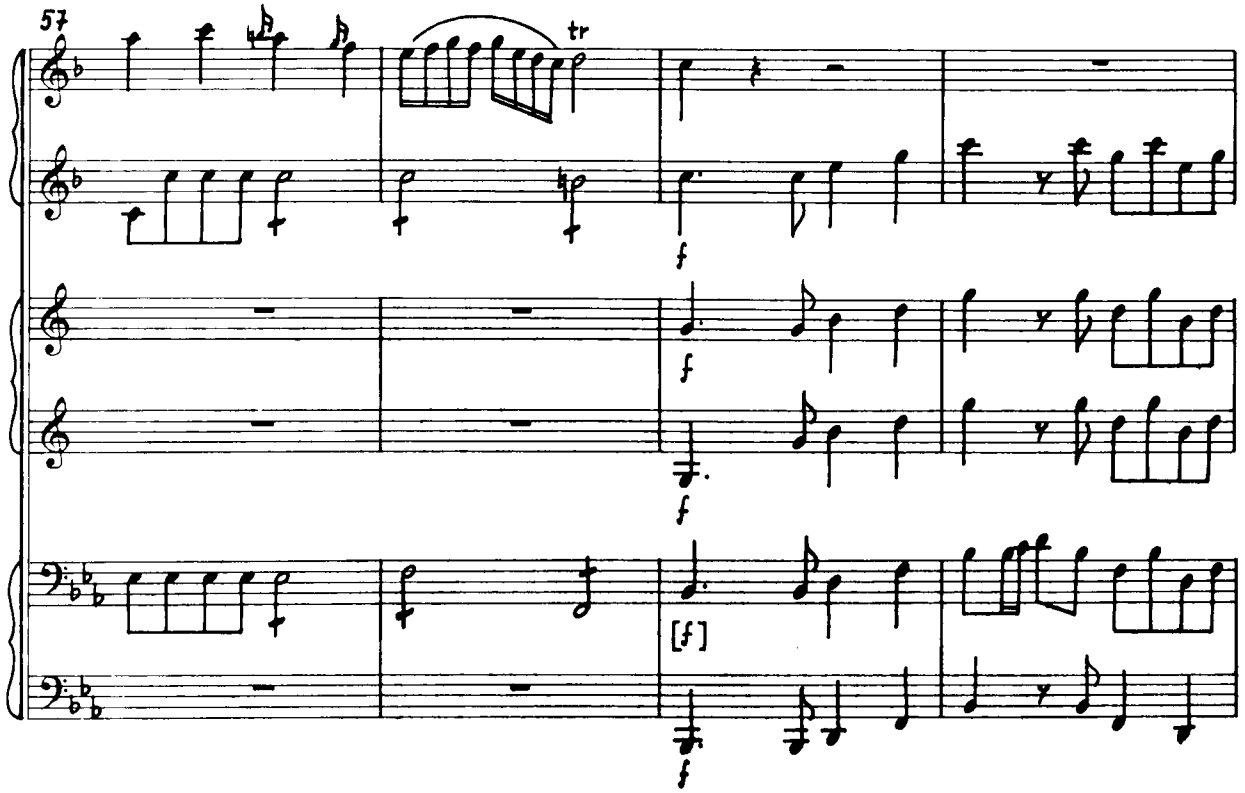

42
Solo
f
p

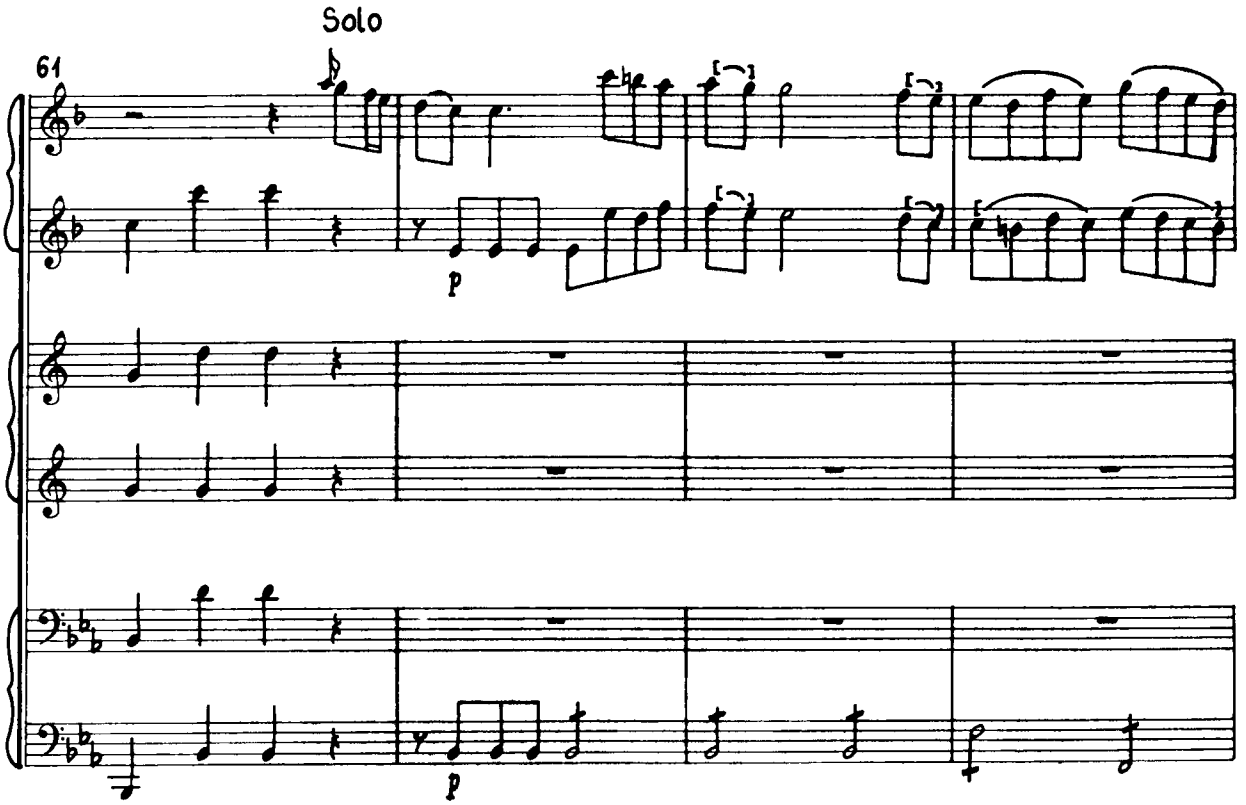

45

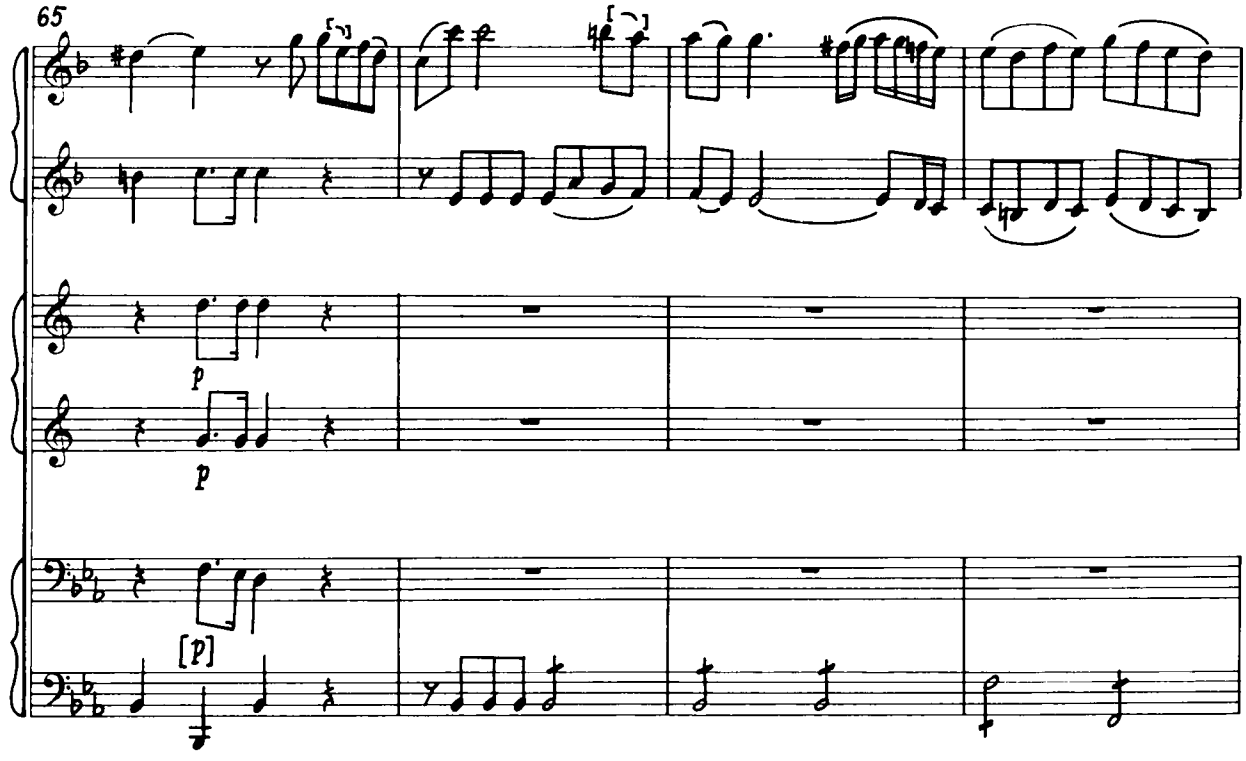

48

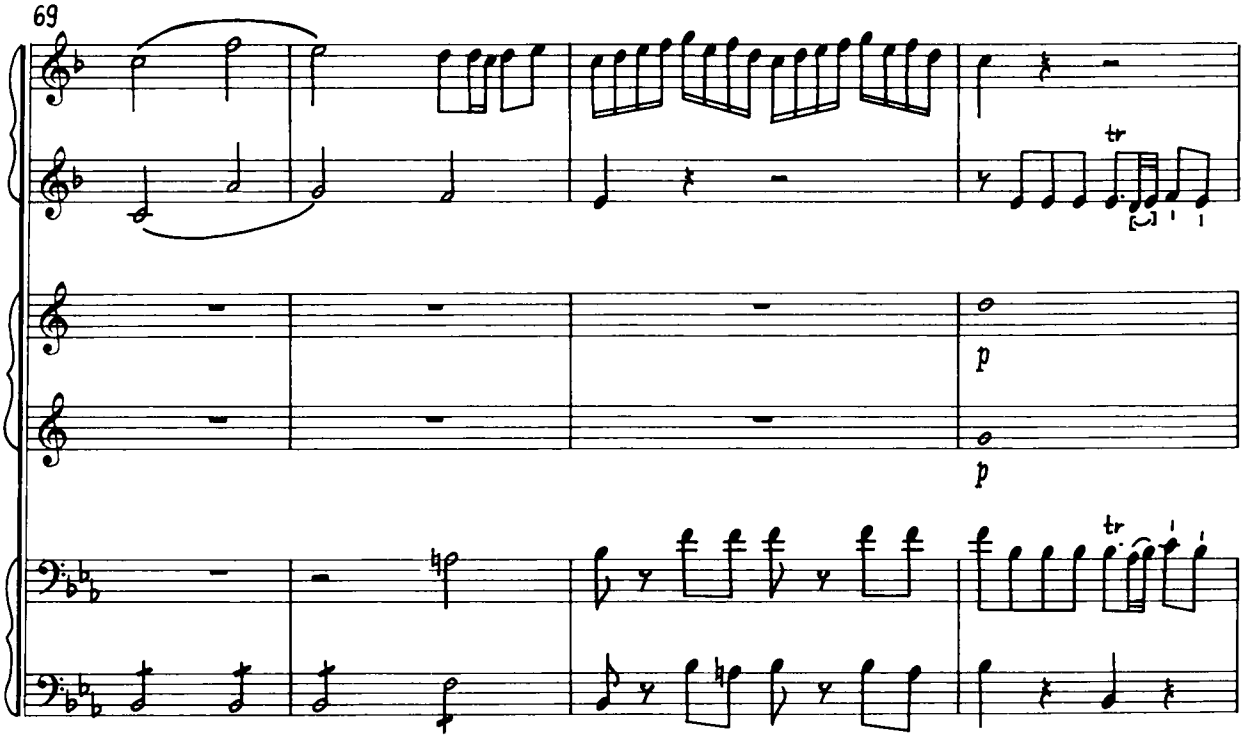

51
[1]
tr
[1]
tr
tr
tr
tr
tr
tr

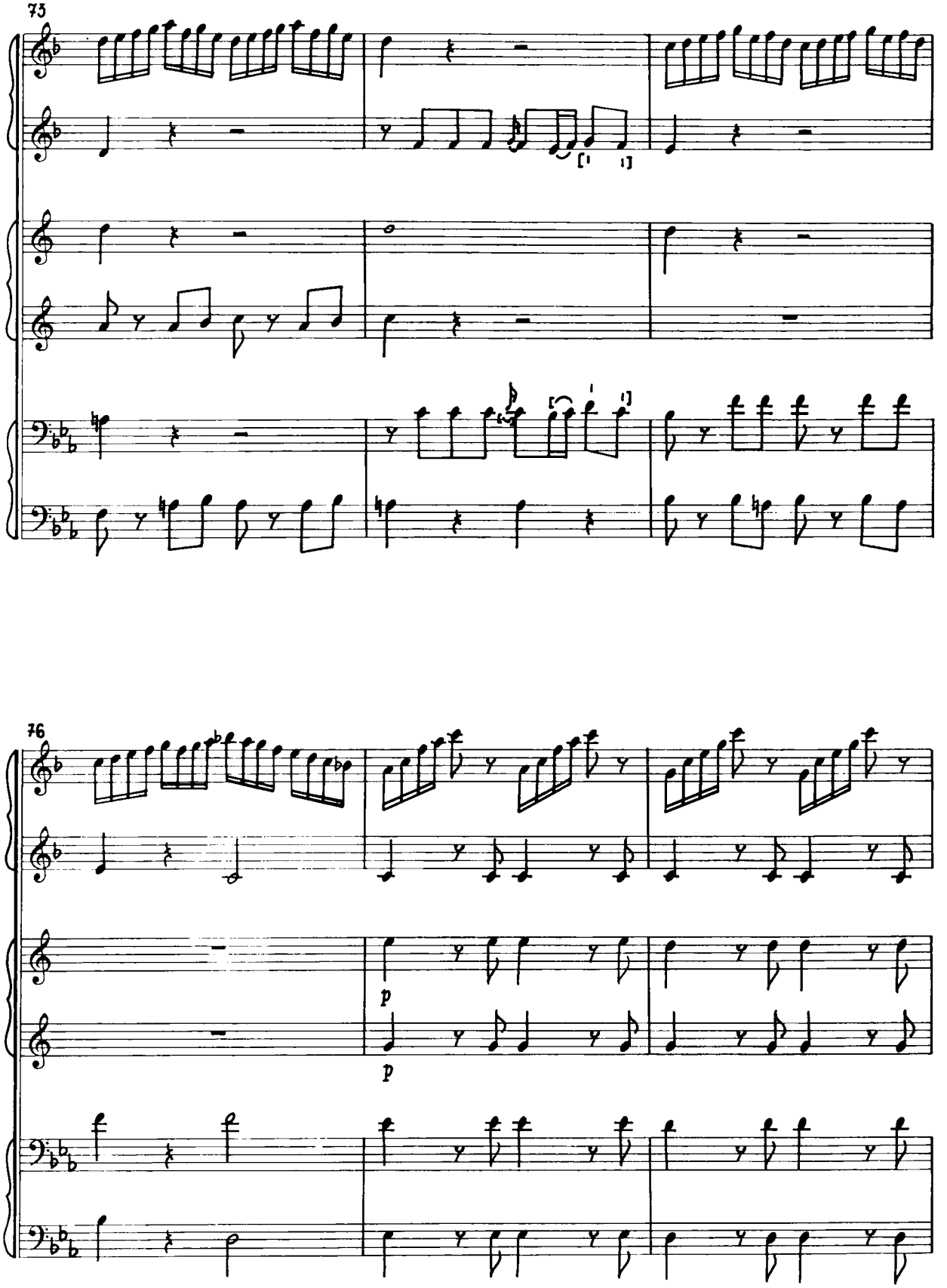

54

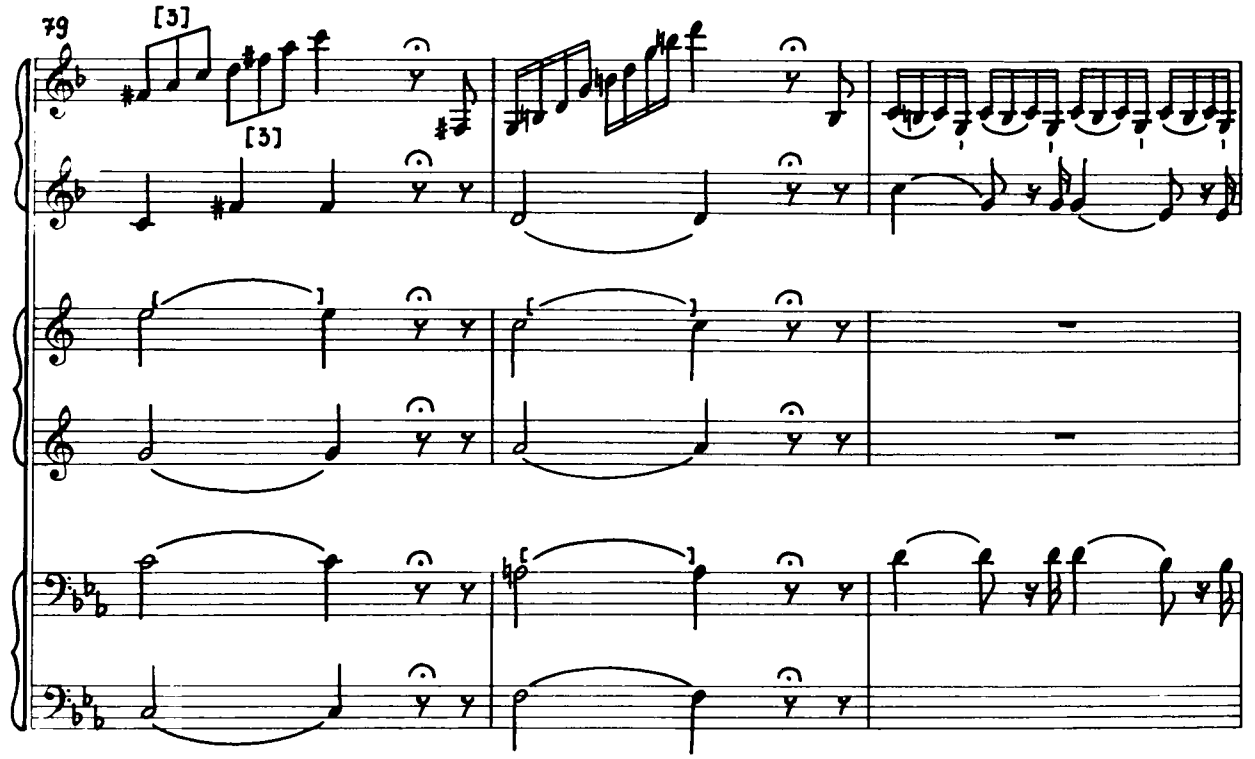

57
tr
f
f
f
[f]
f

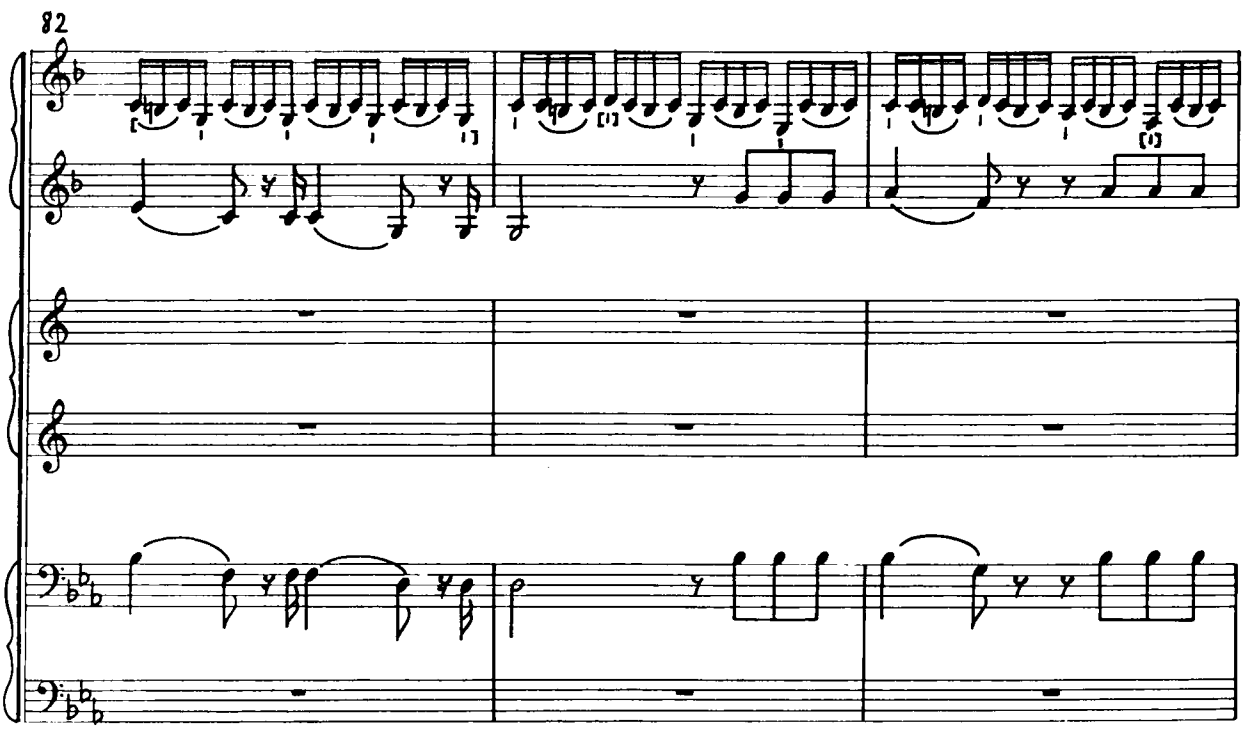

Solo
61
p
p

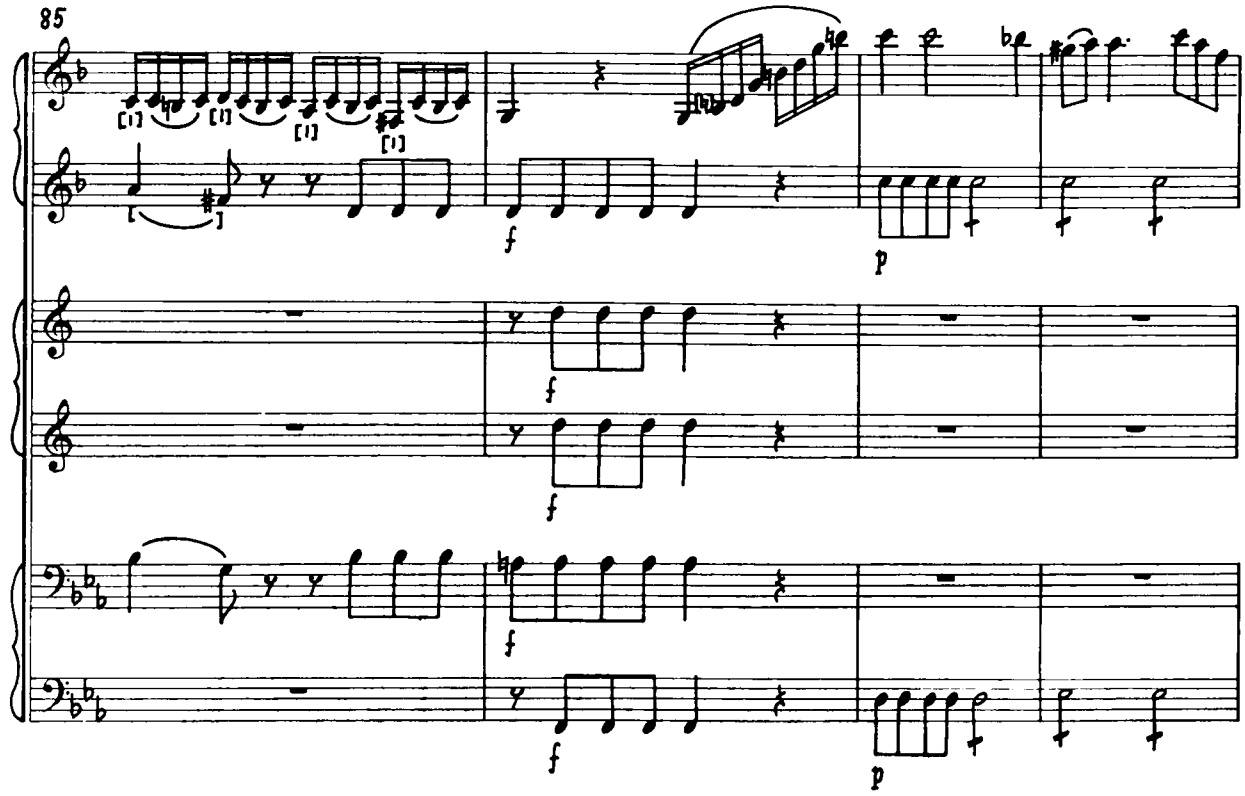

65
p
p
[p]

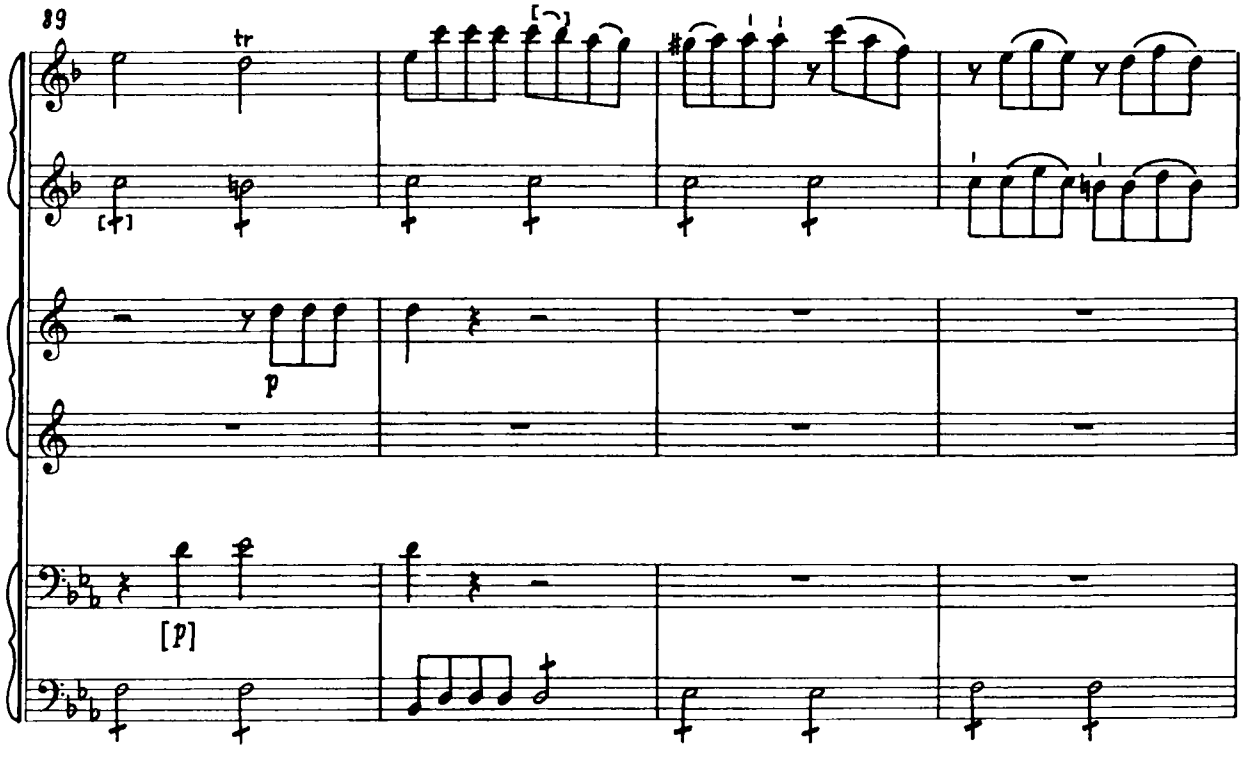

69
tr
p
p
tr

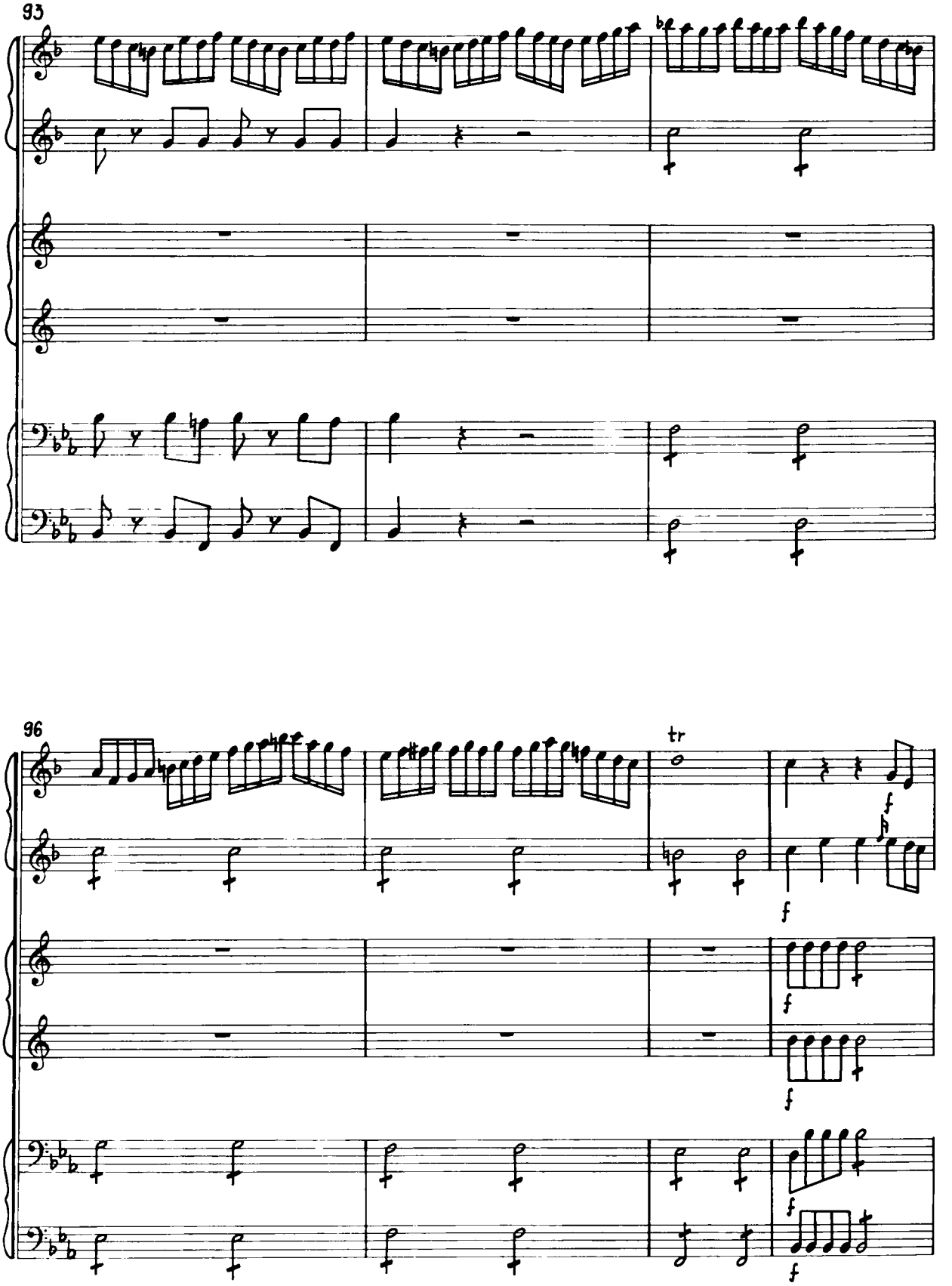

73
76
p
p

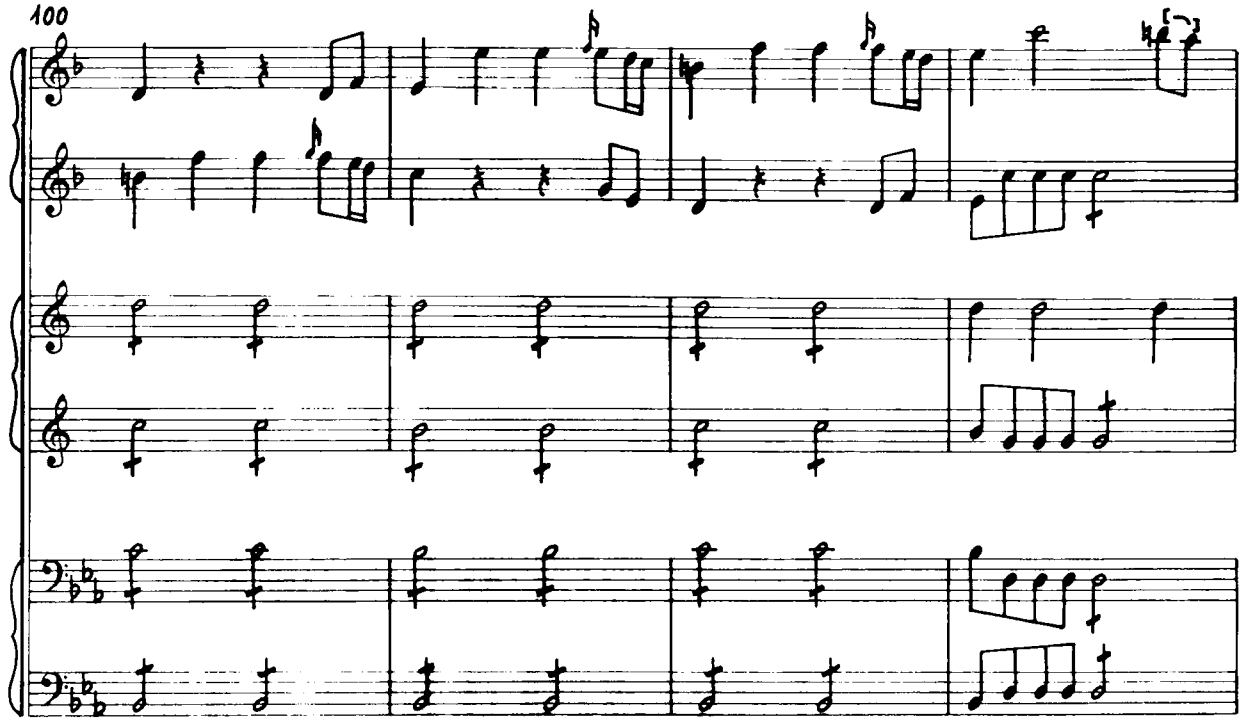

79
[3]
[3]

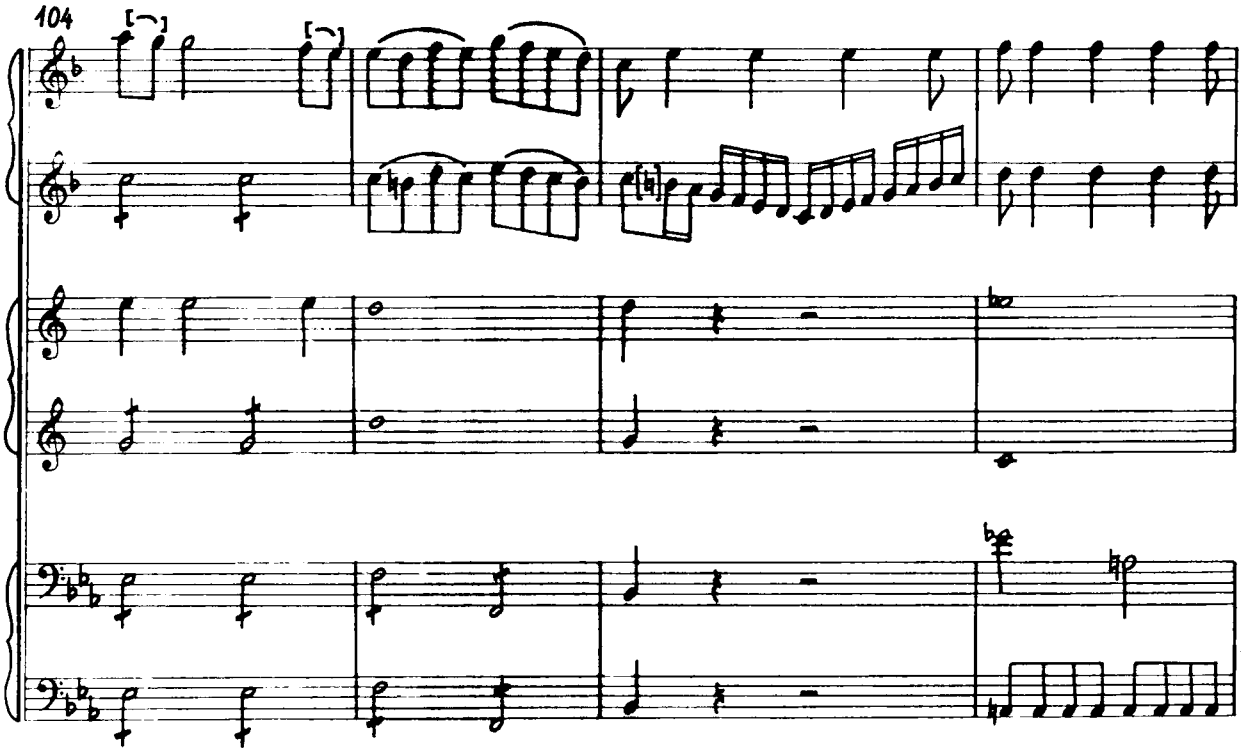

82

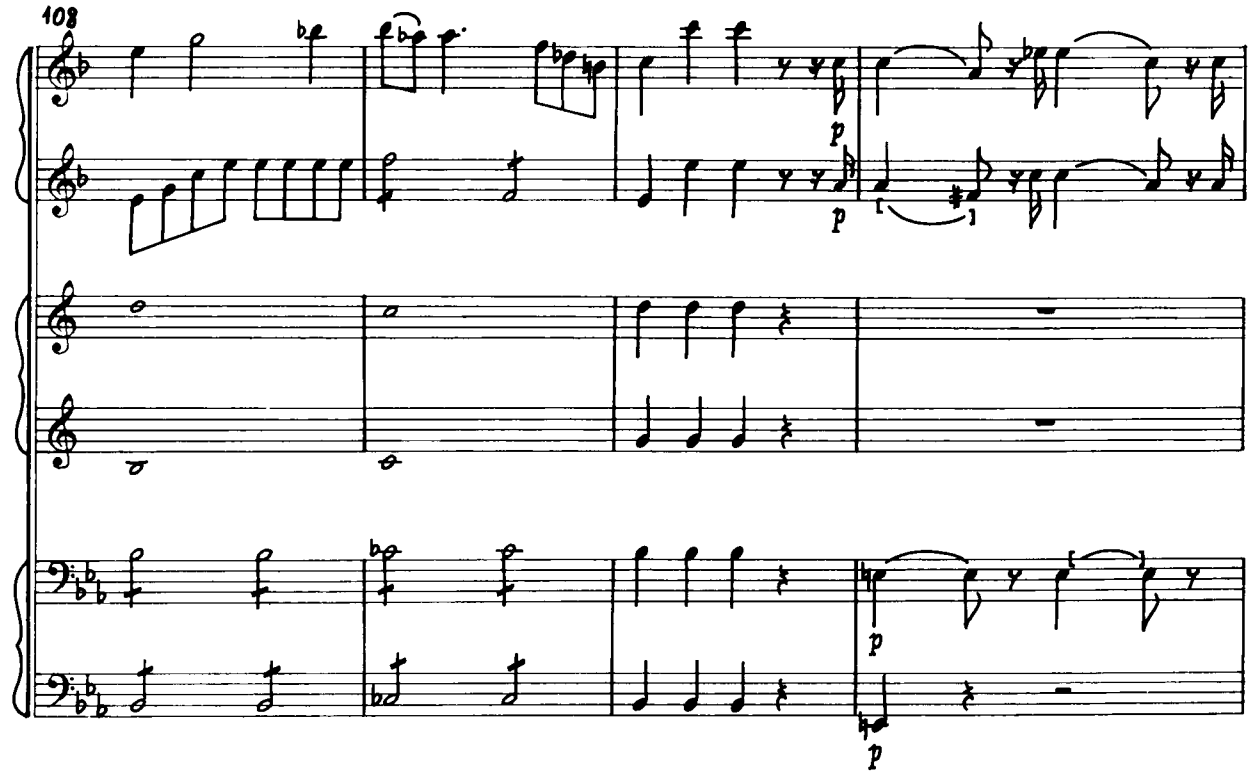

85
f
p

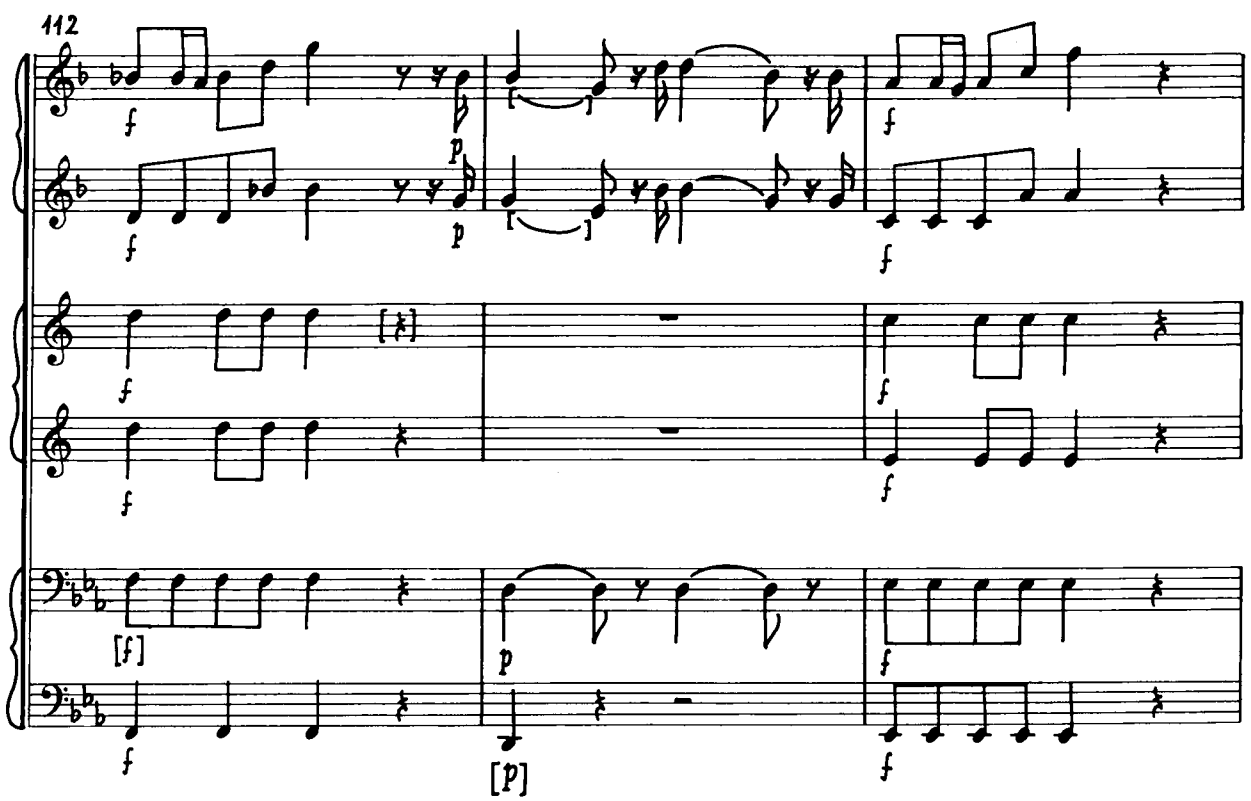

89
tr
p
[p]

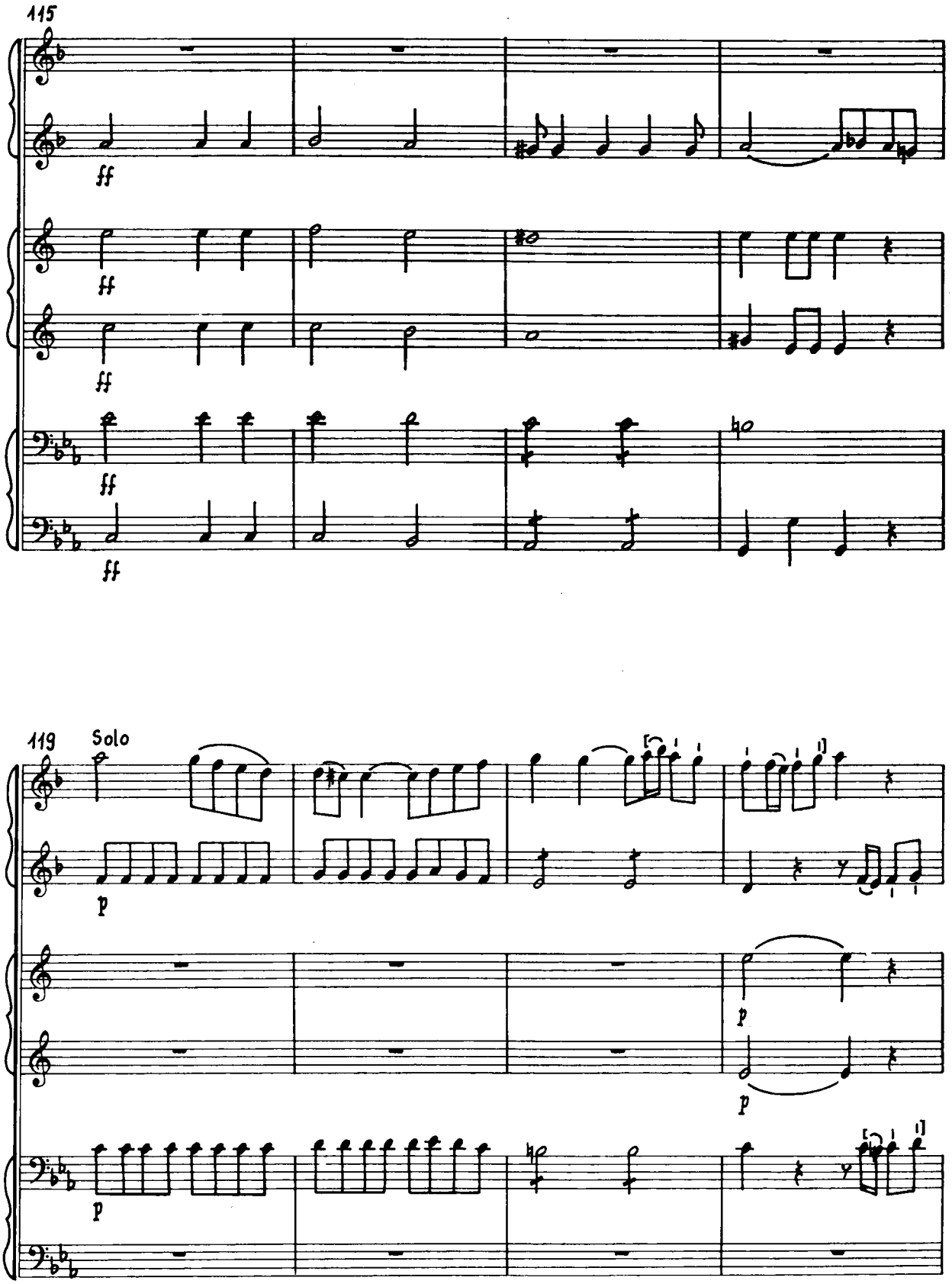

93
96
tr
f
f
f
f
f
f


100

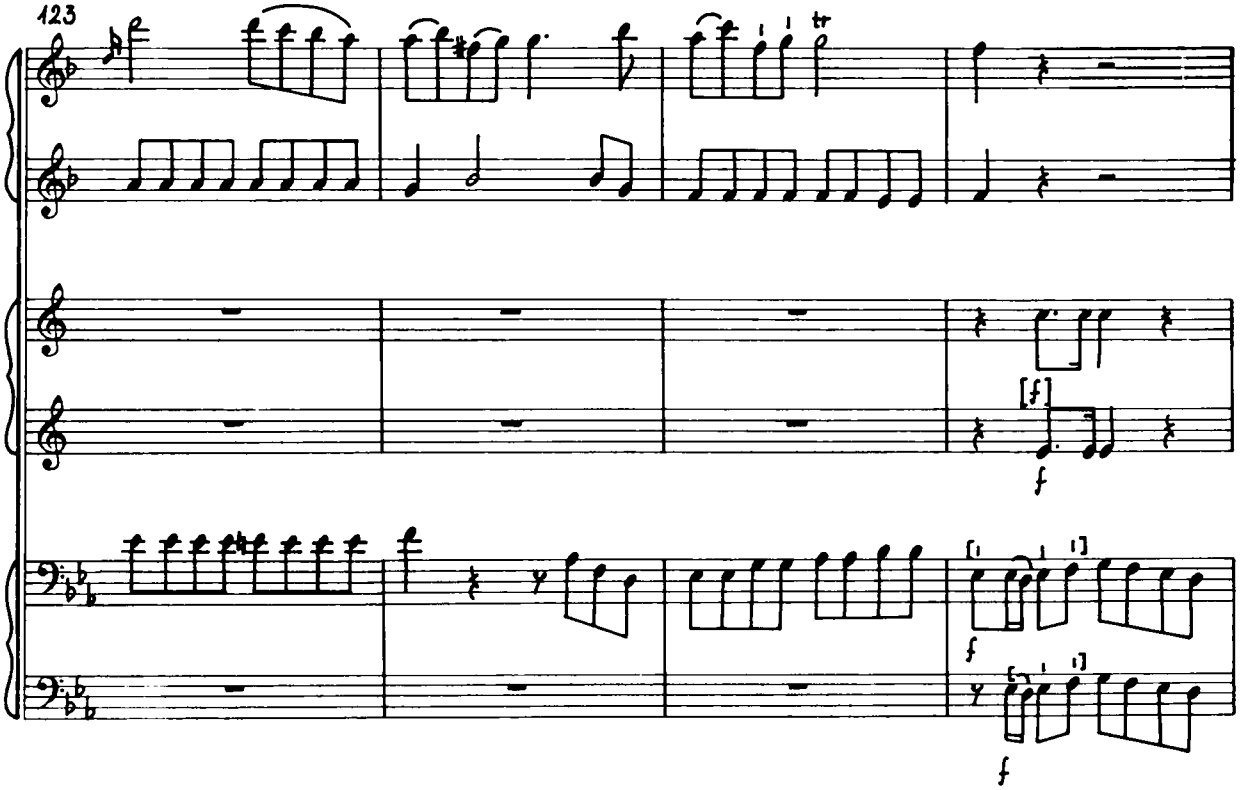

104


108
p
p
p
p

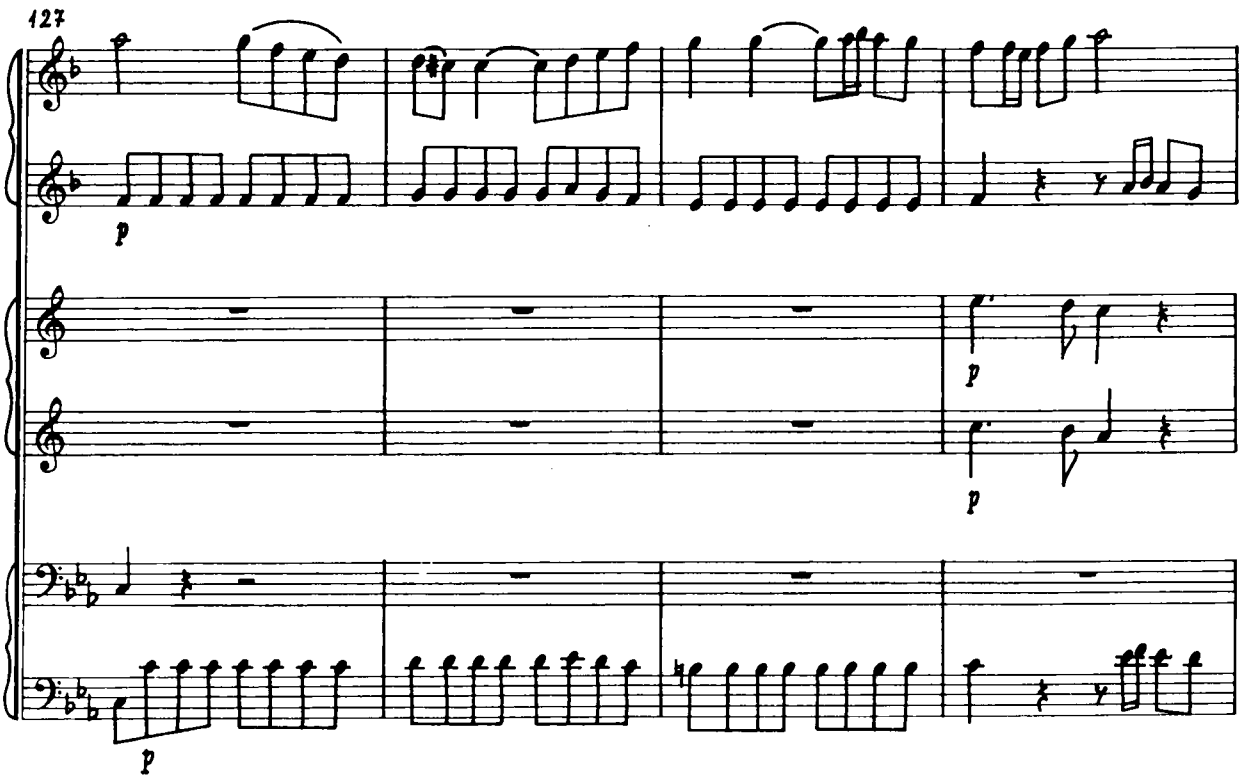

112
f
p
f
f
f
f
f
f
[f]
p
f
f
[p]
f

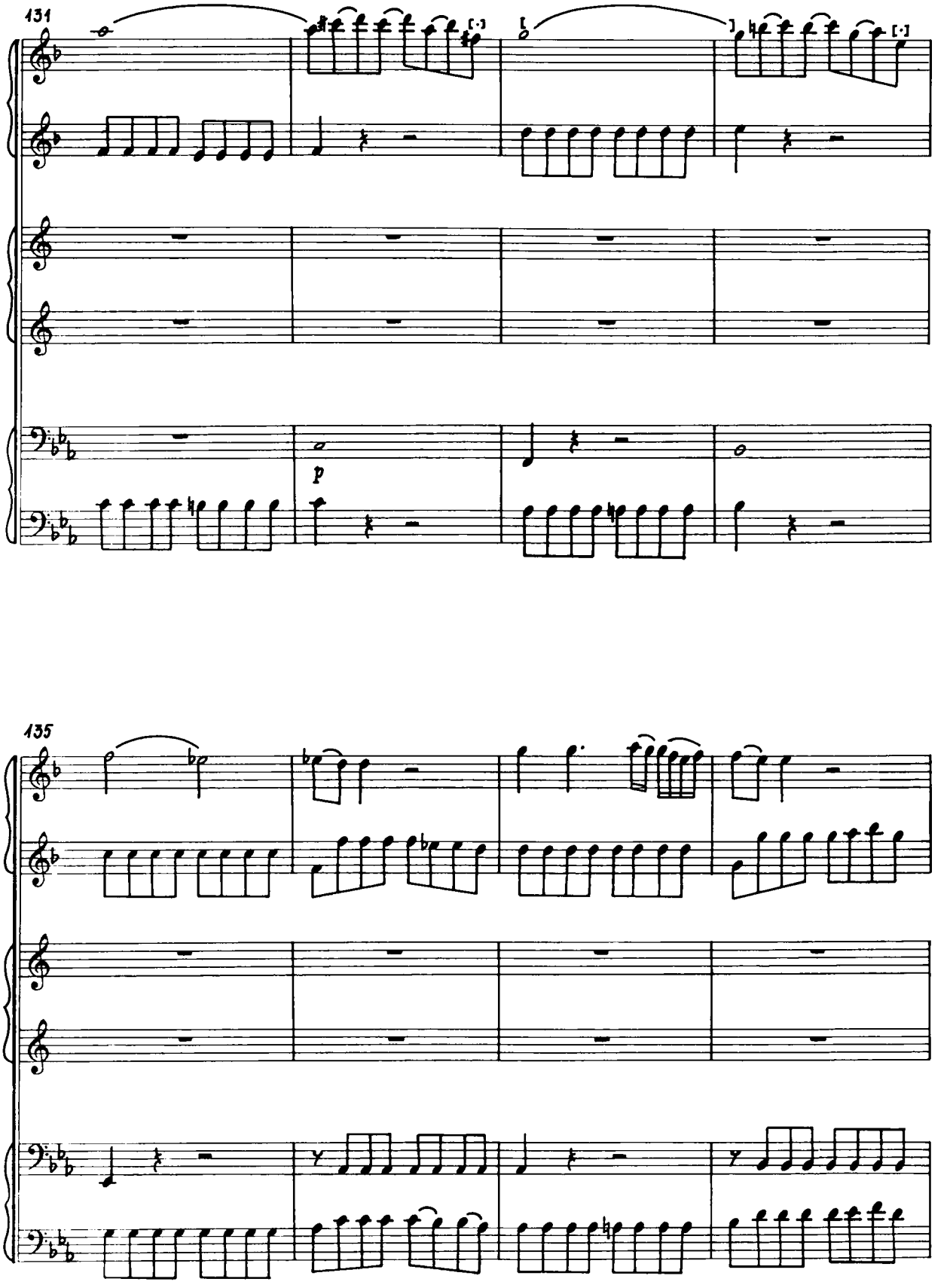

115
ff
ff
ff
ff
119
Solo
p
p
p
p

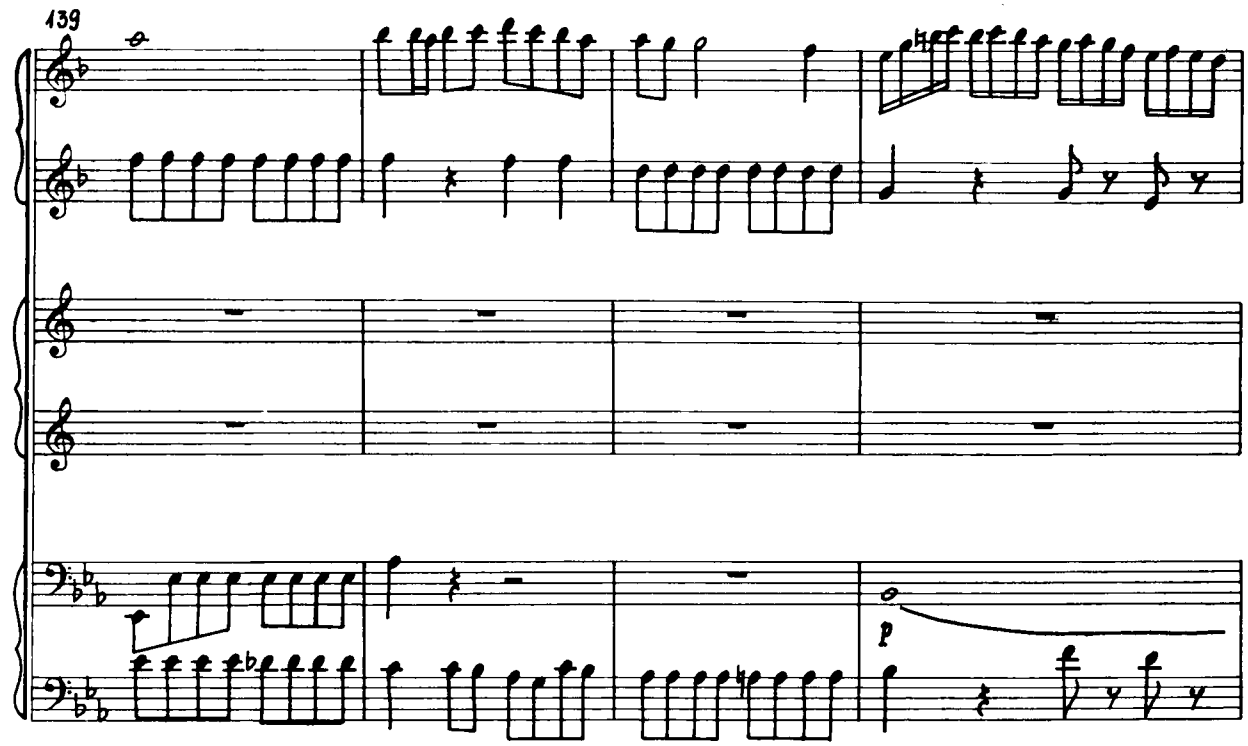
123

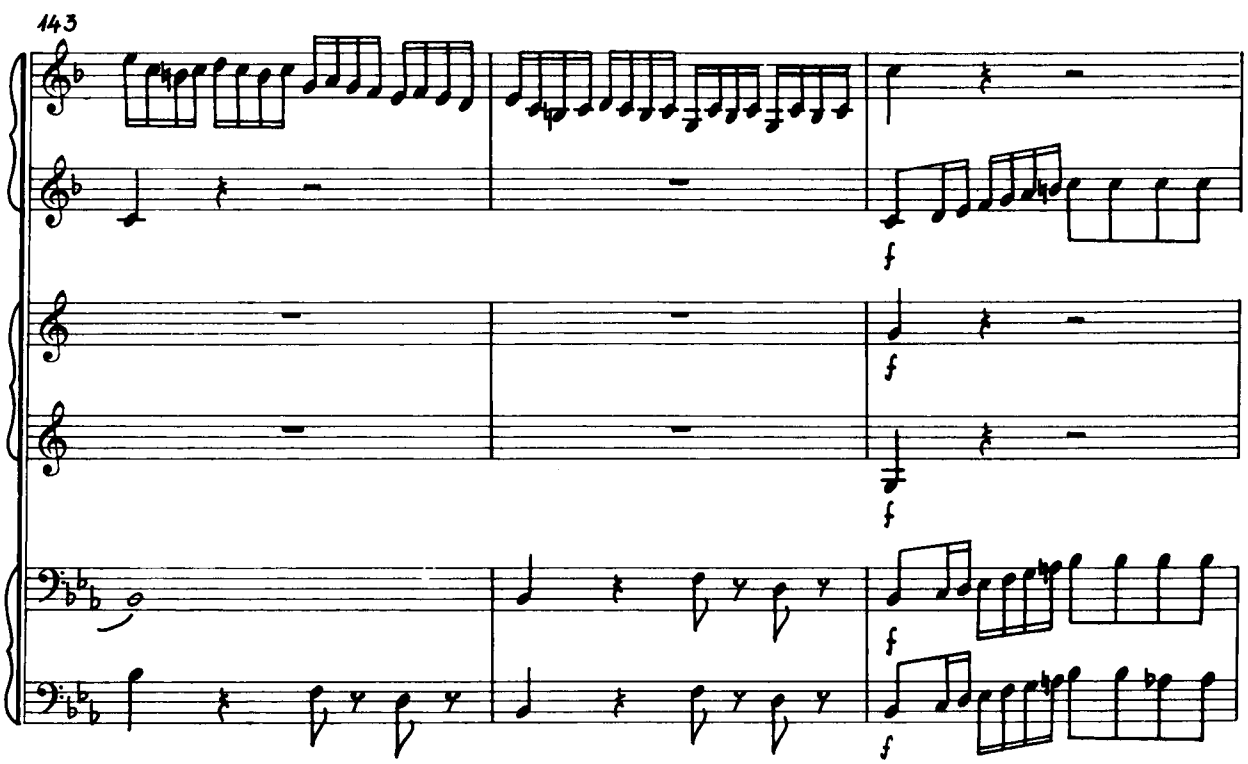


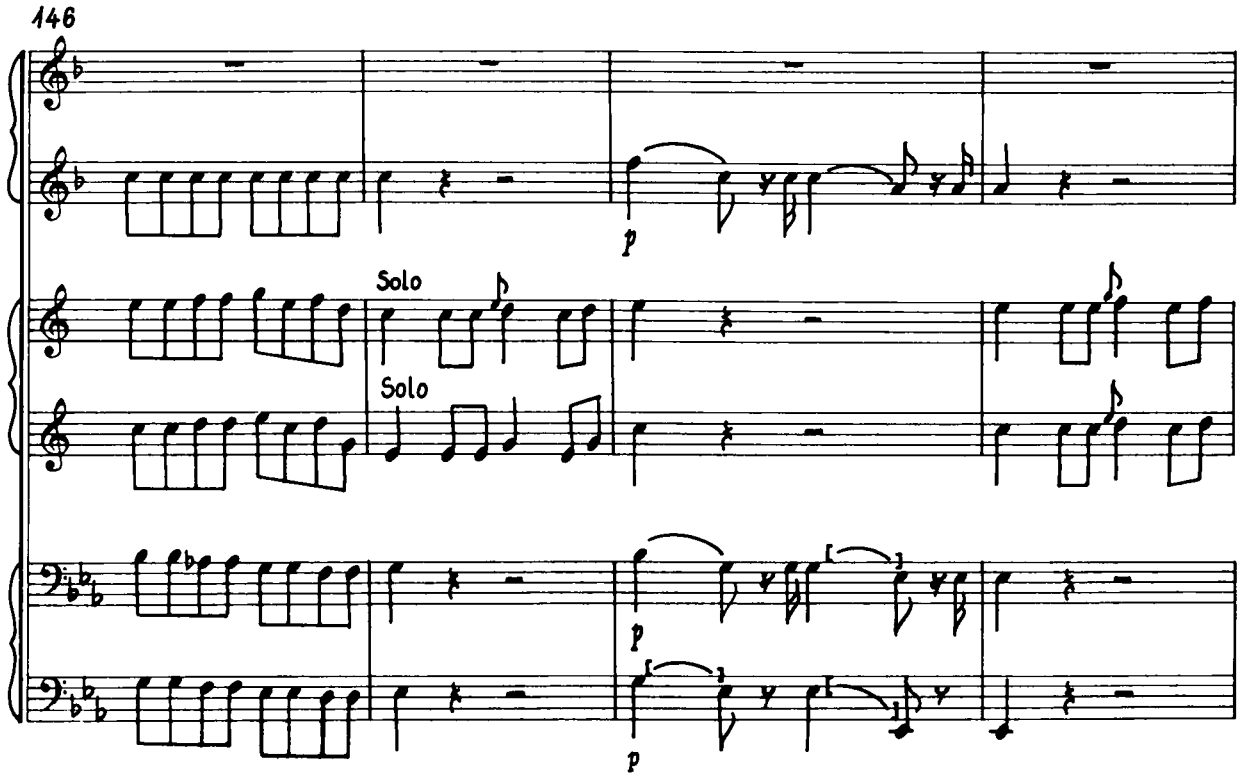
127

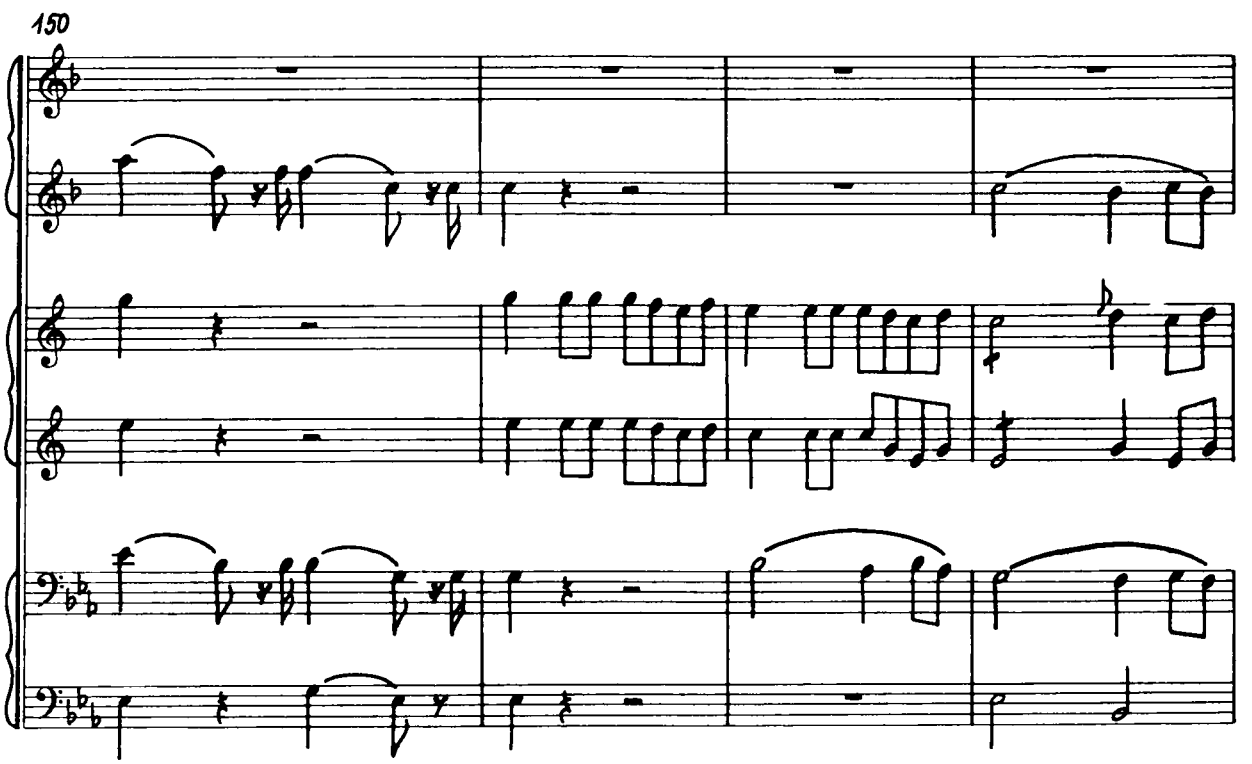


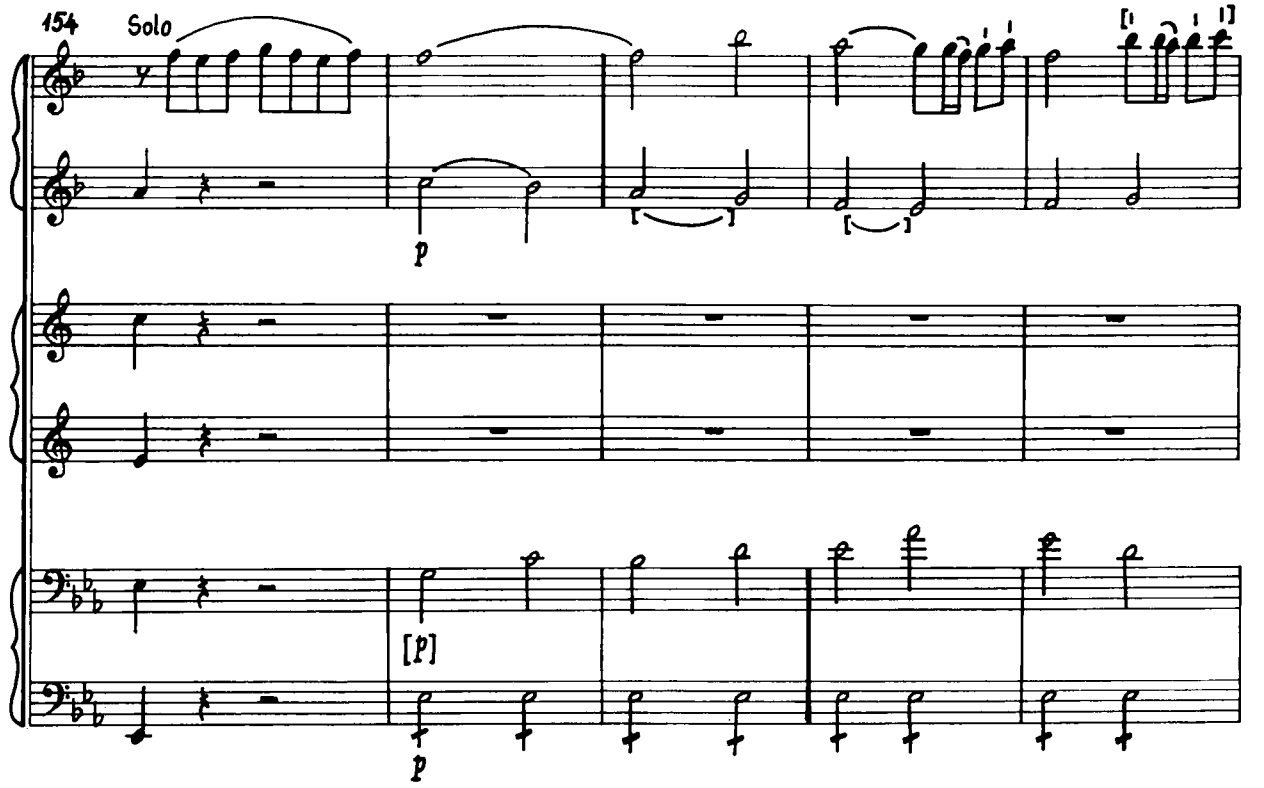

131
p
135

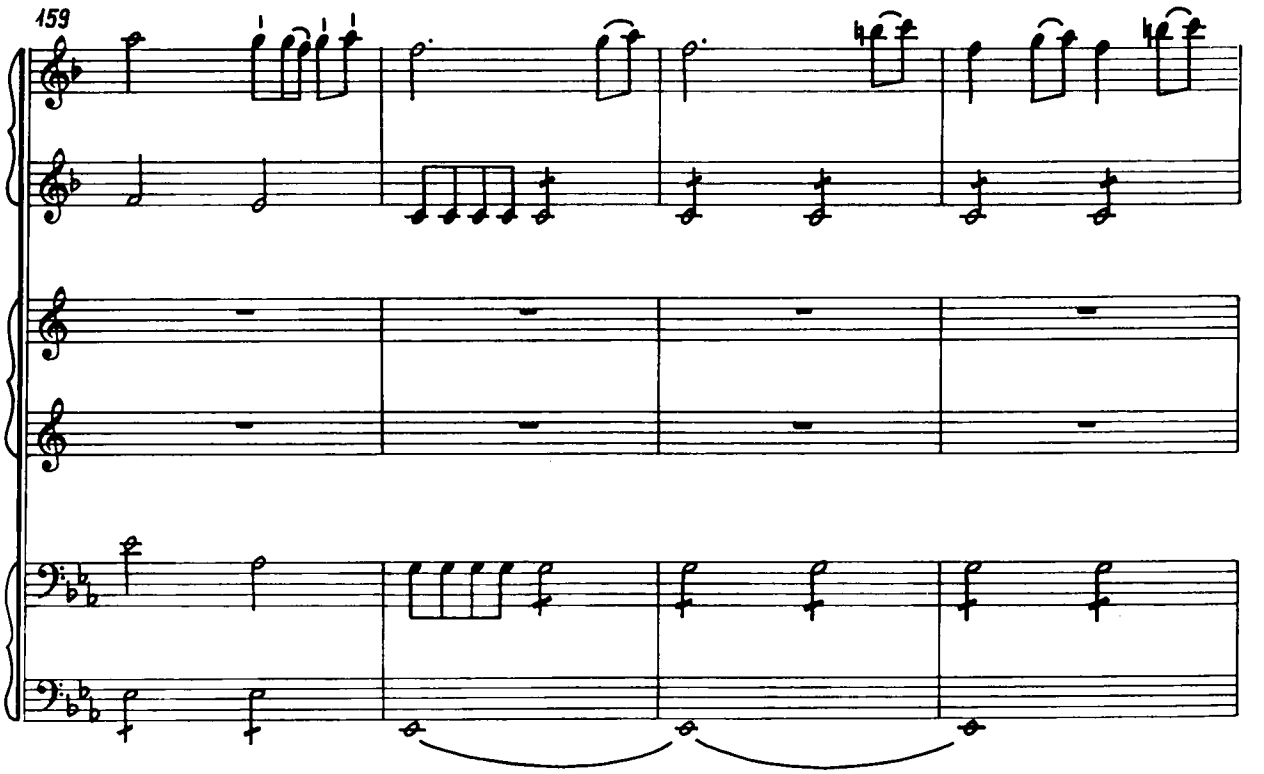

139
p

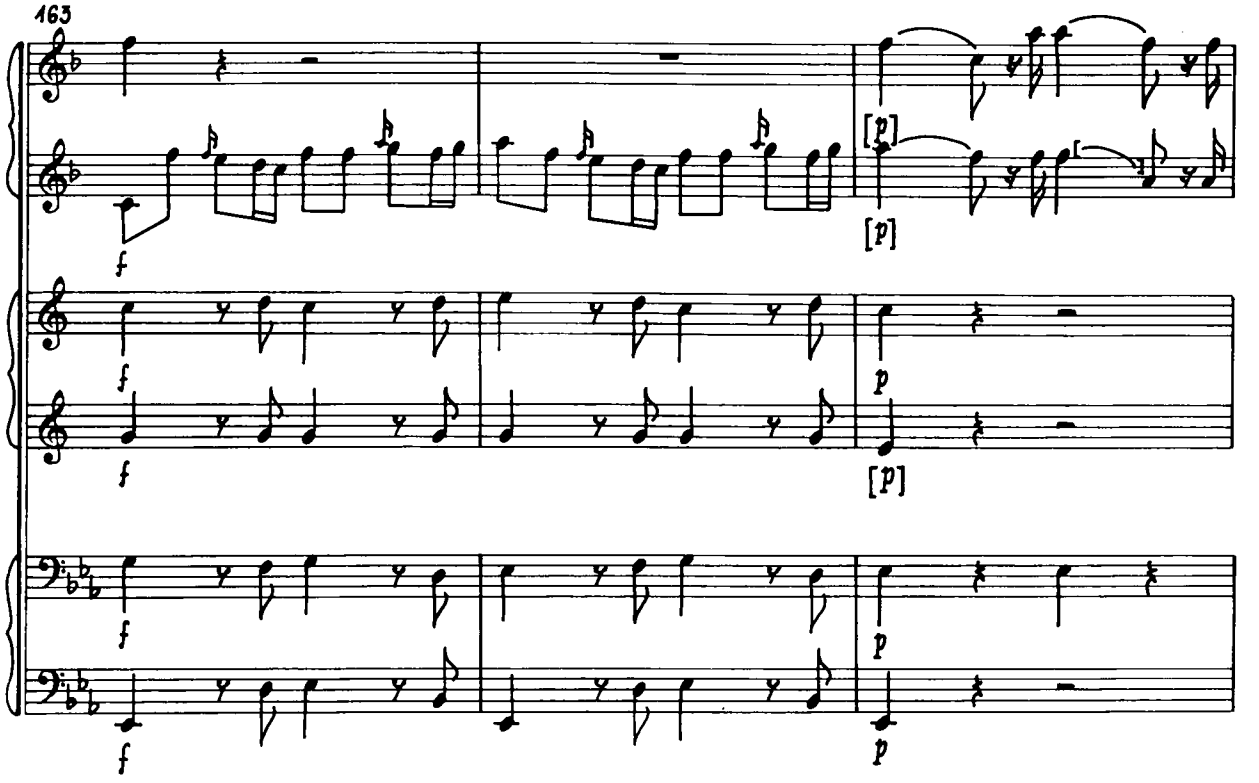

143
f
f
f
f
f

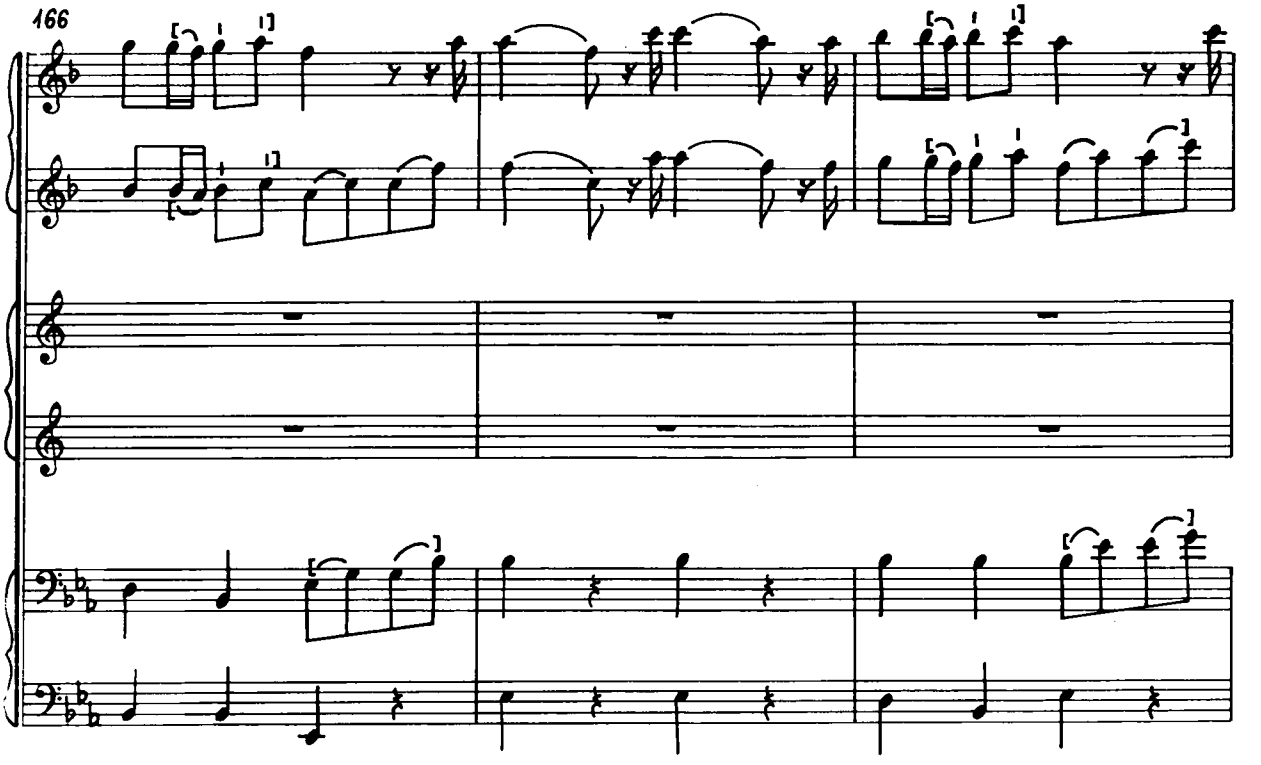

146
Solo
Solo
p
p
p

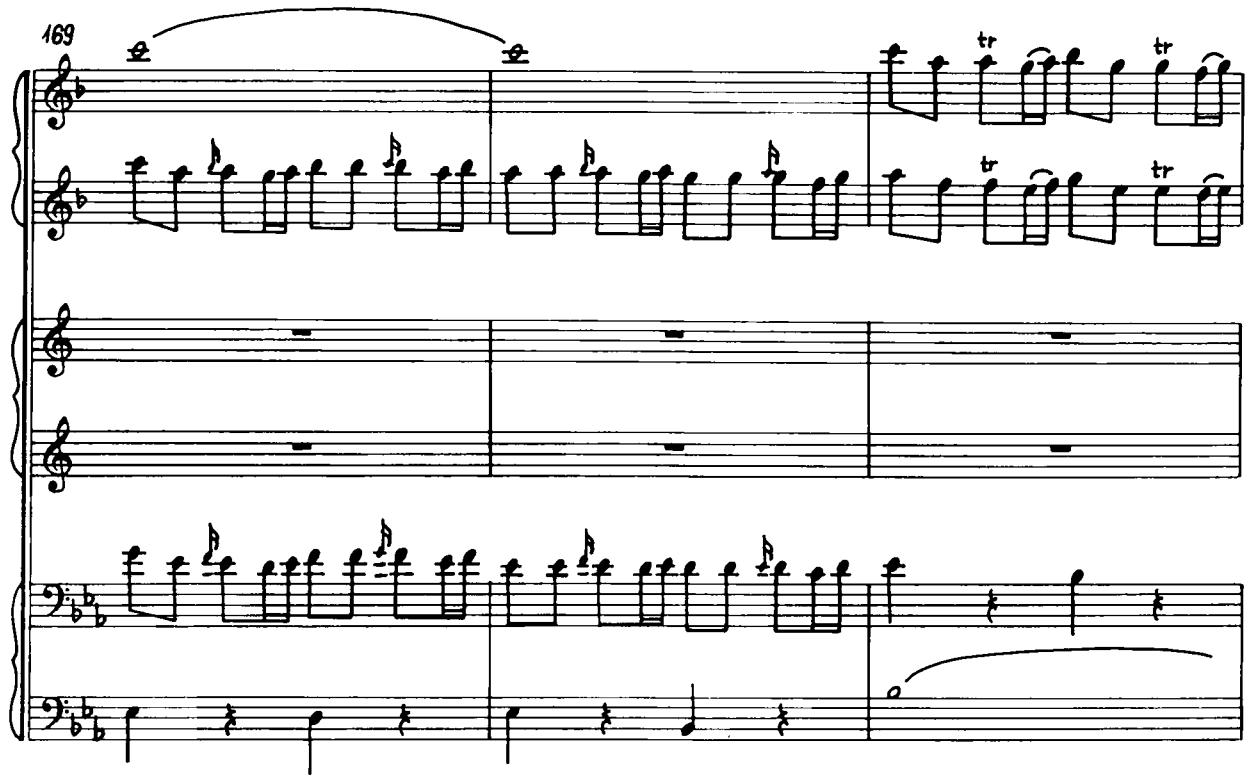

150

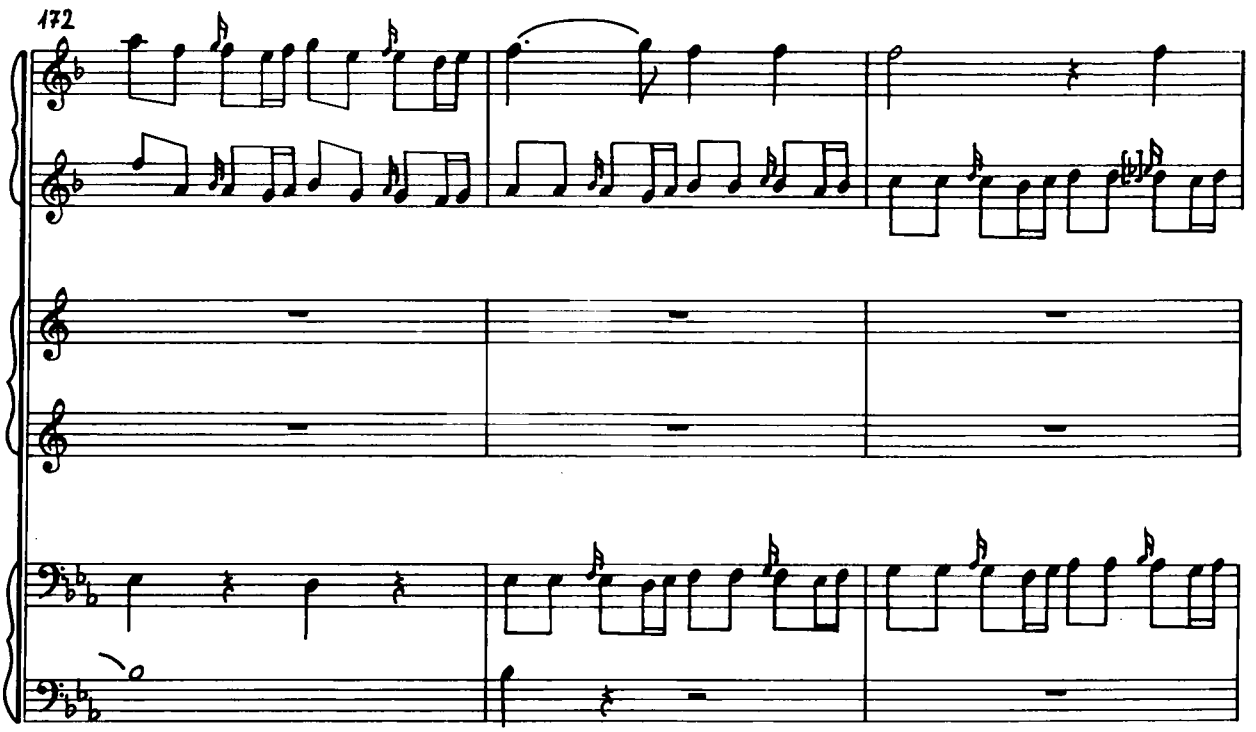

154
Solo
p
[p]
p

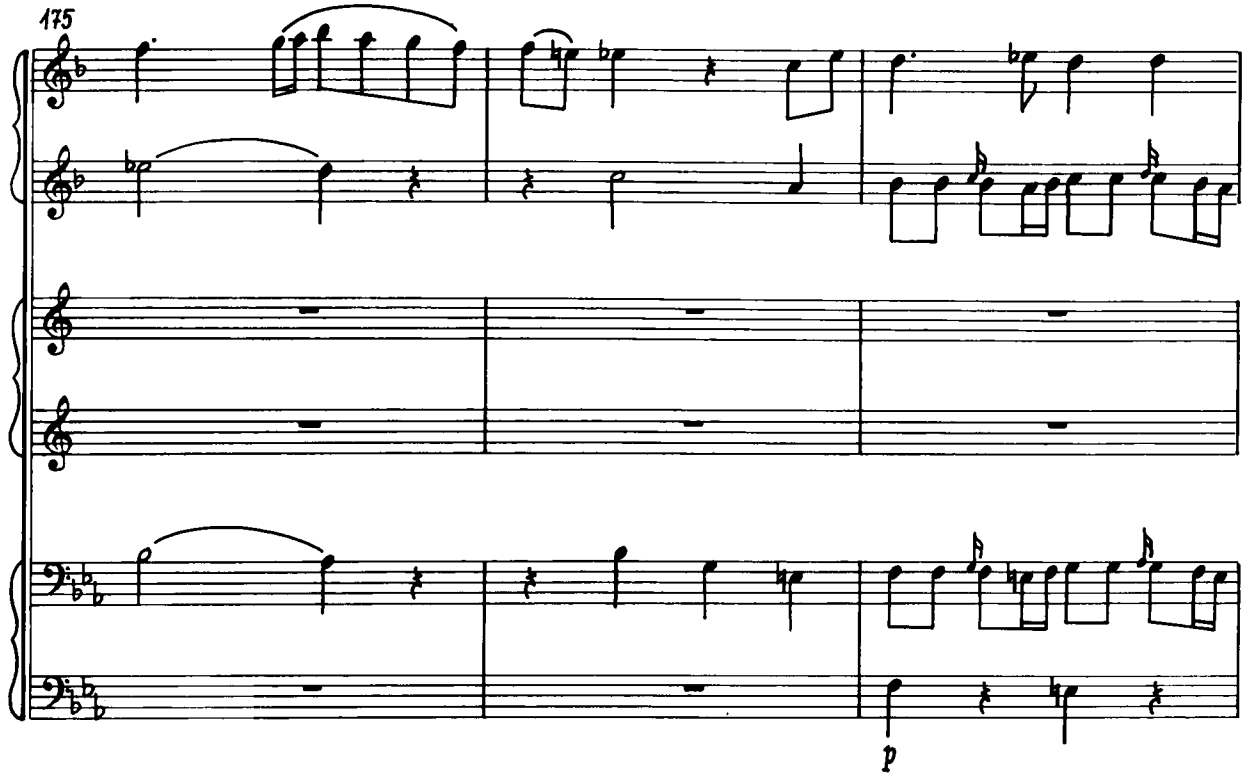

159

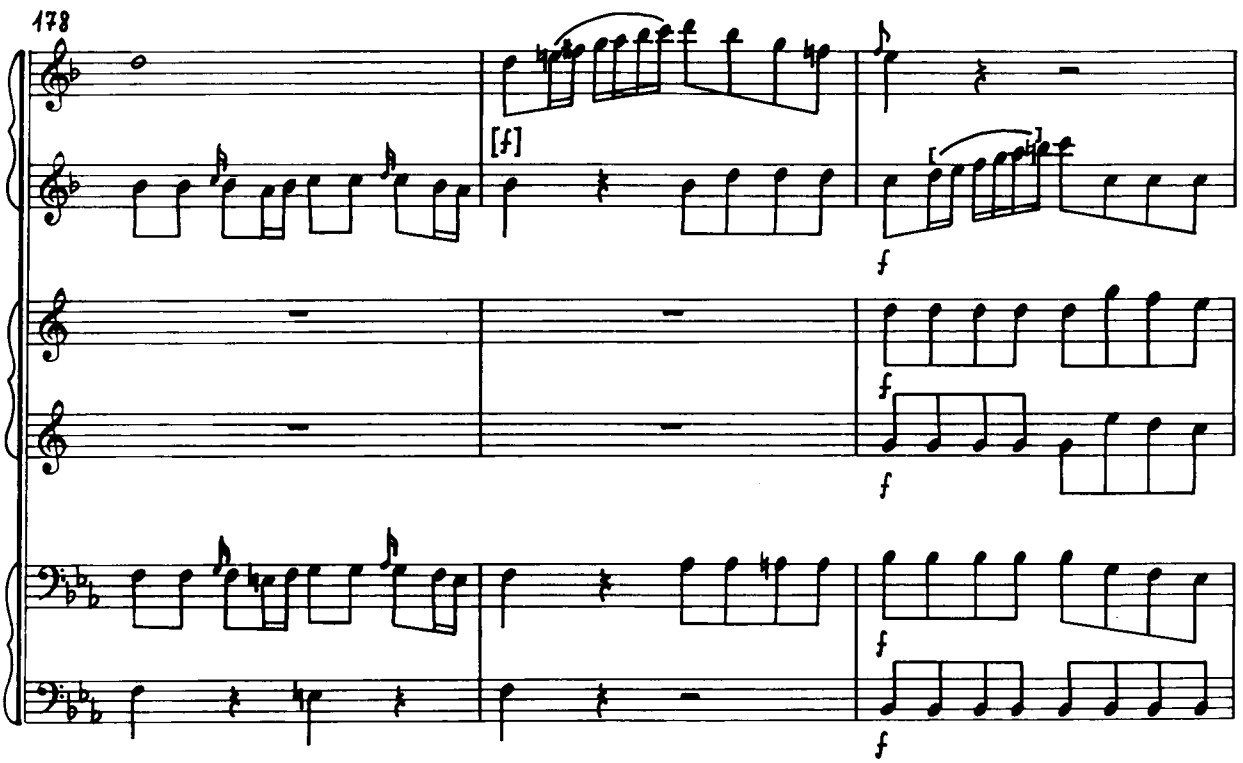

163
f
[p]
p

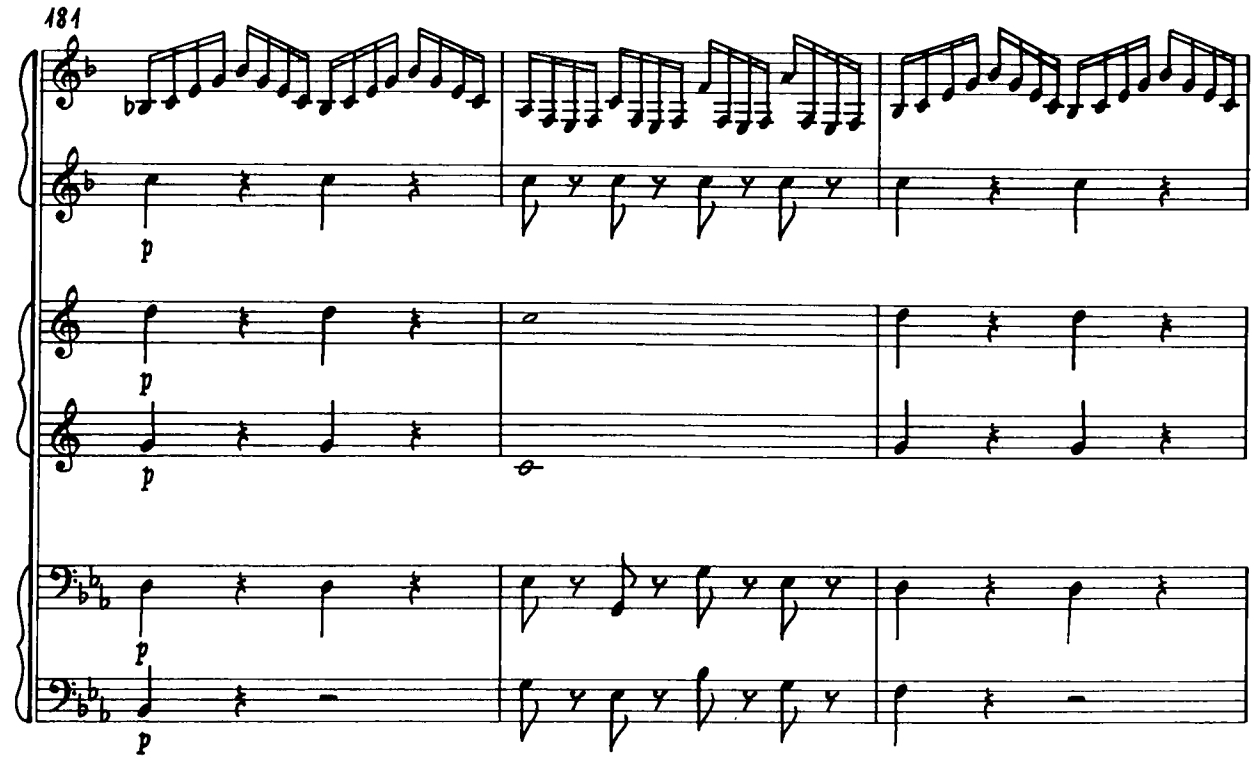

166

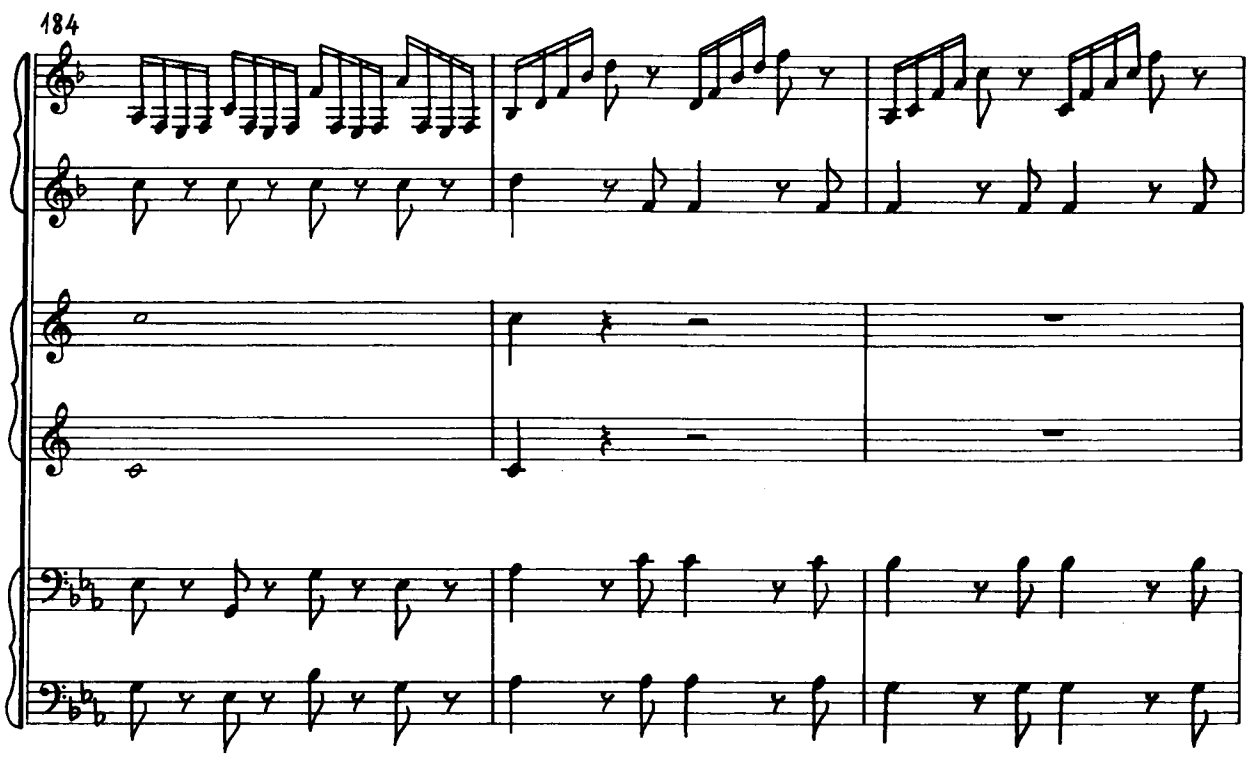

169
tr
tr
tr
tr

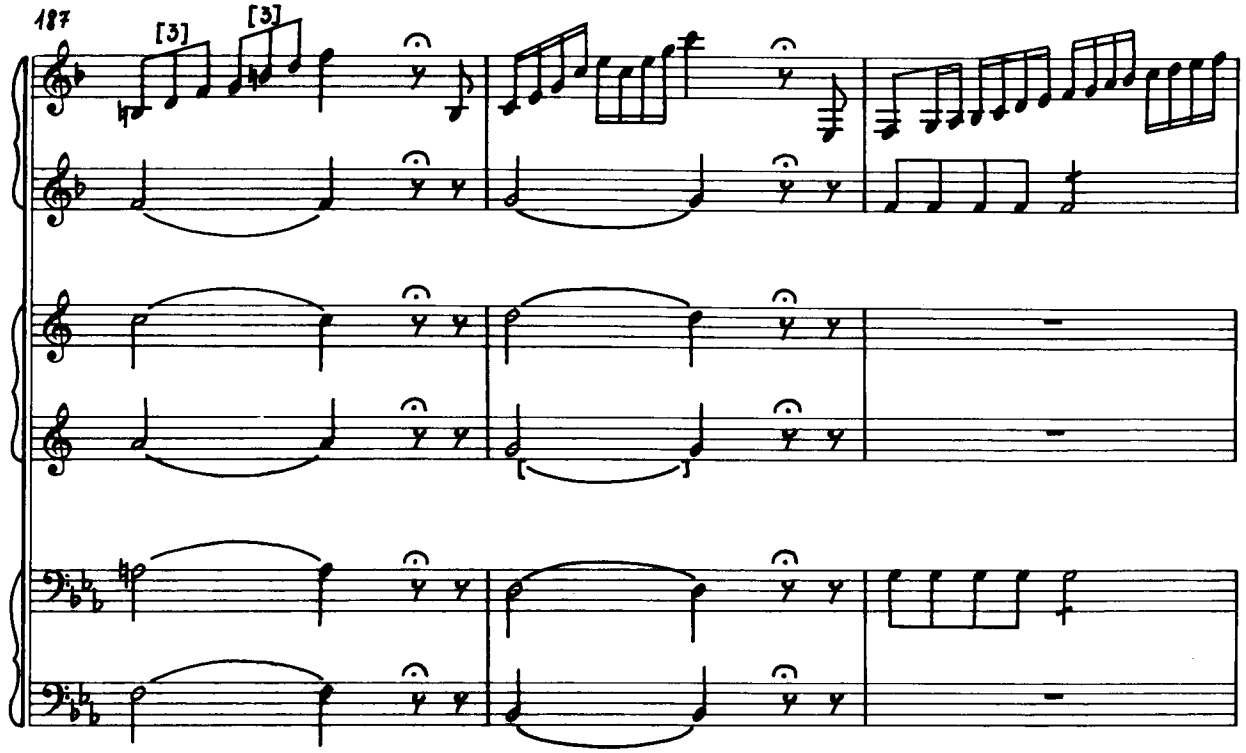

172

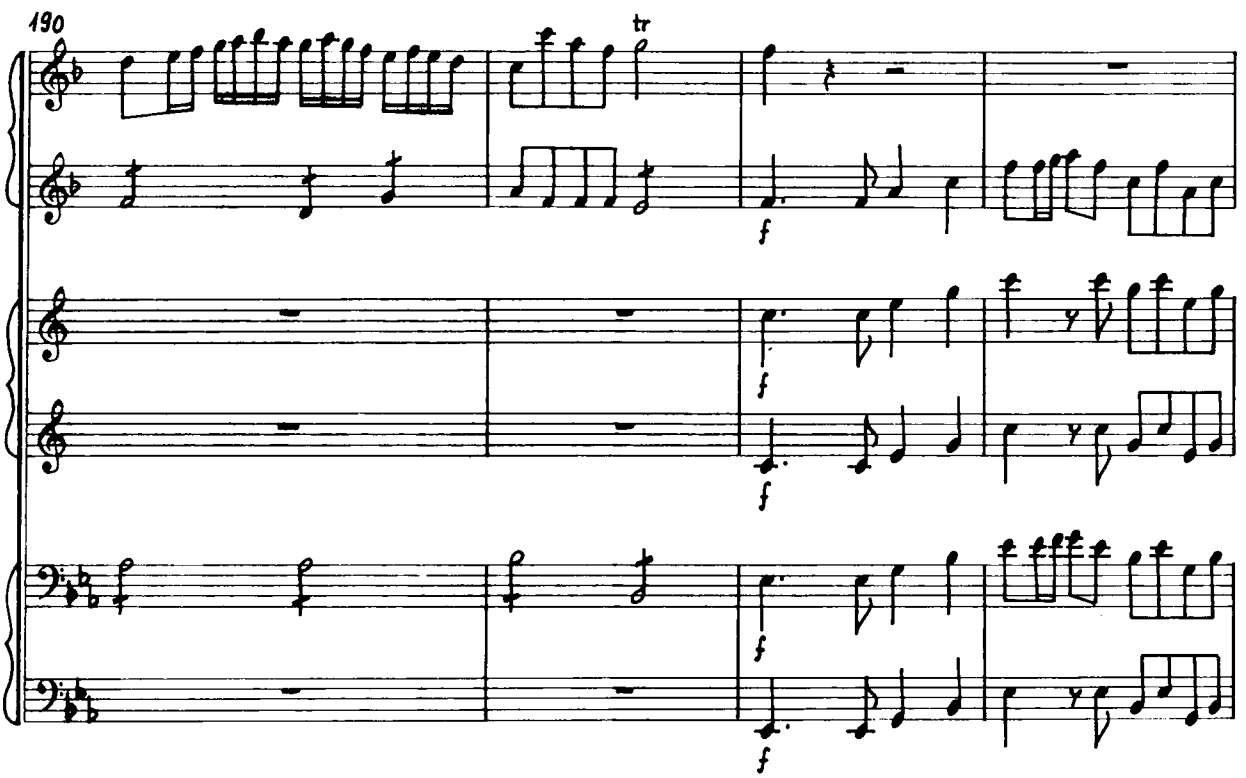

175
p

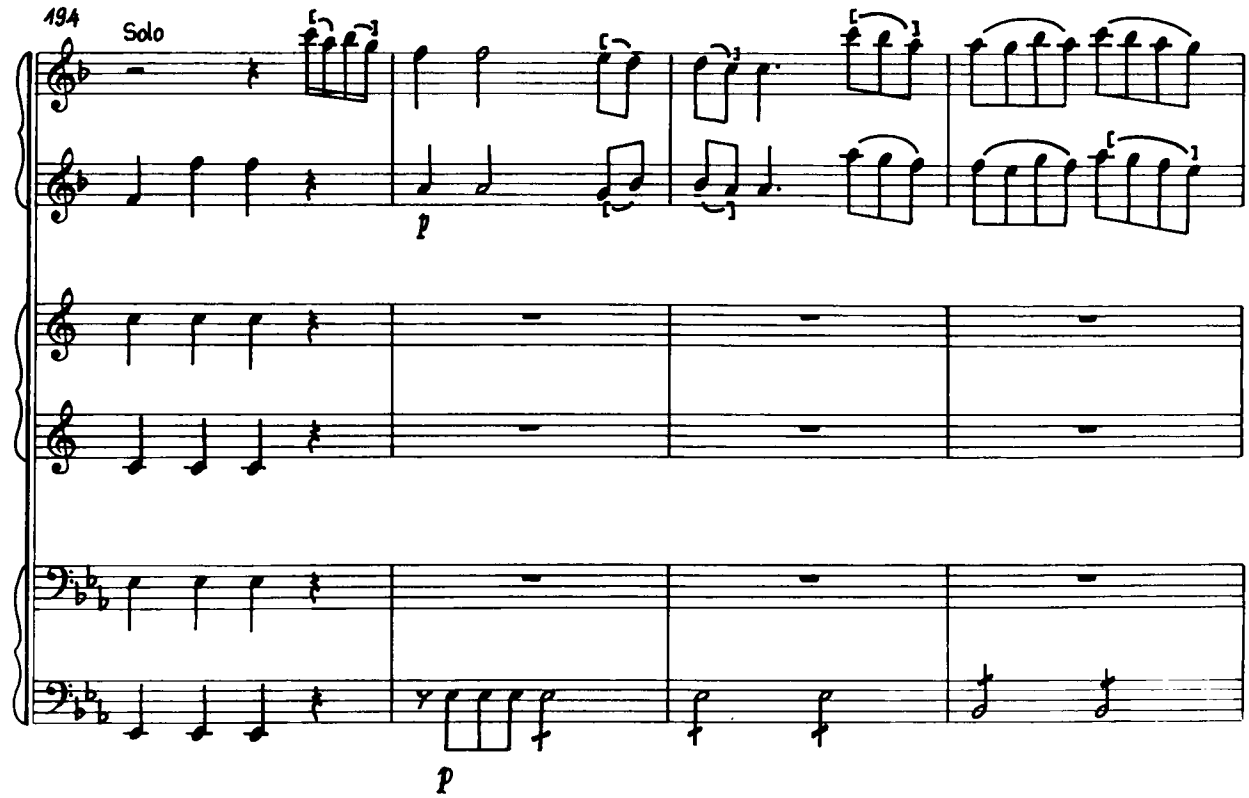

178
[f]
f
f
f
f

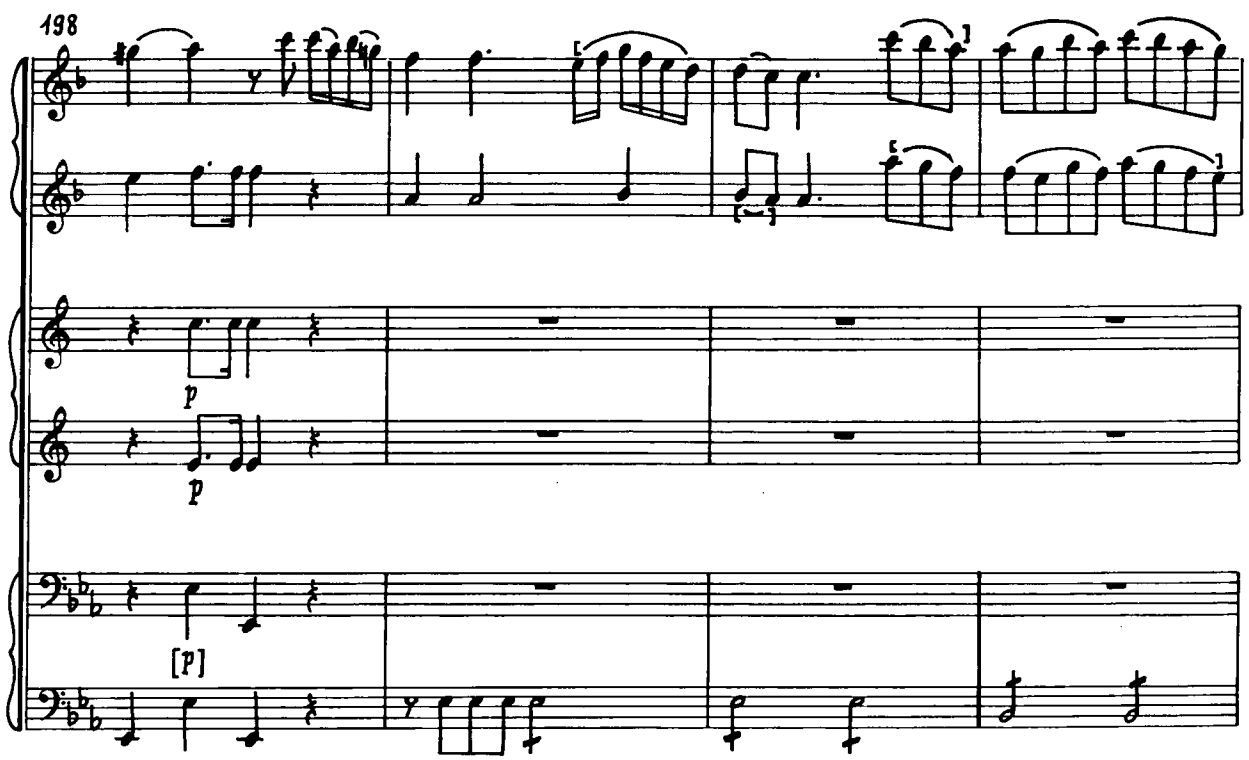

181
p
p
p
p
p

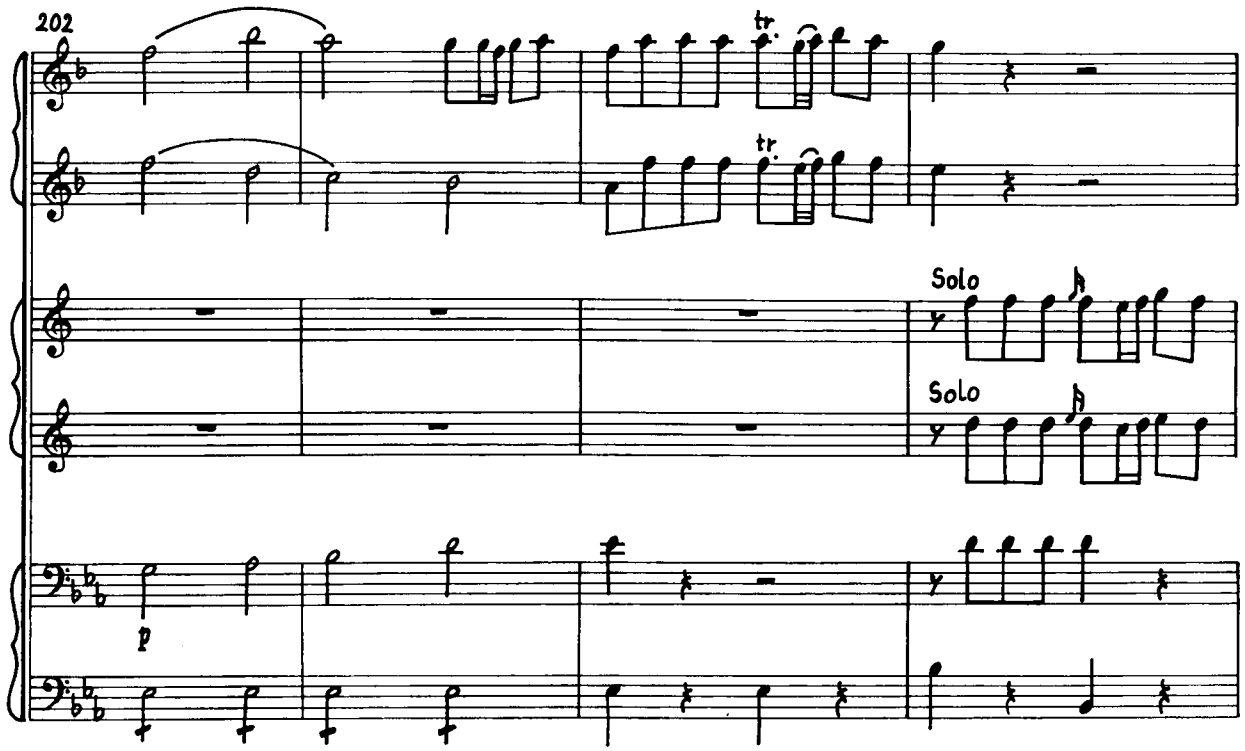

184

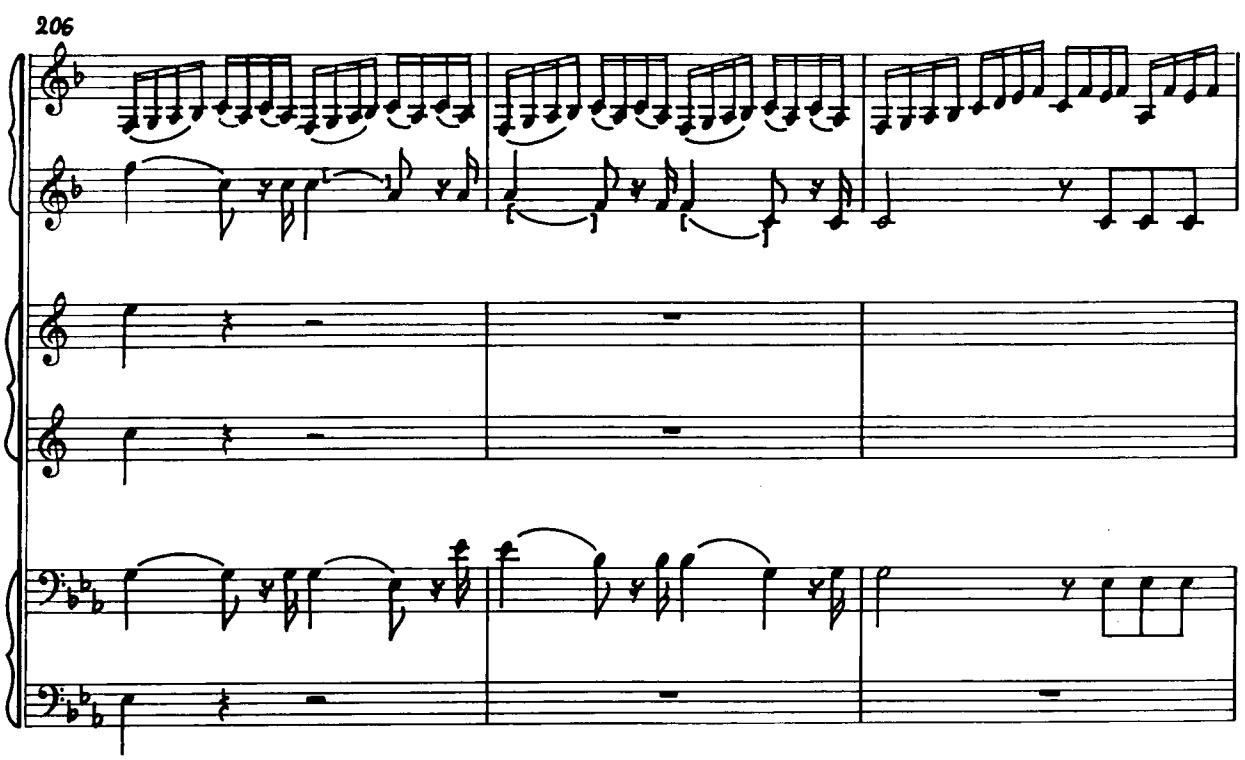

187
[3]
[3]

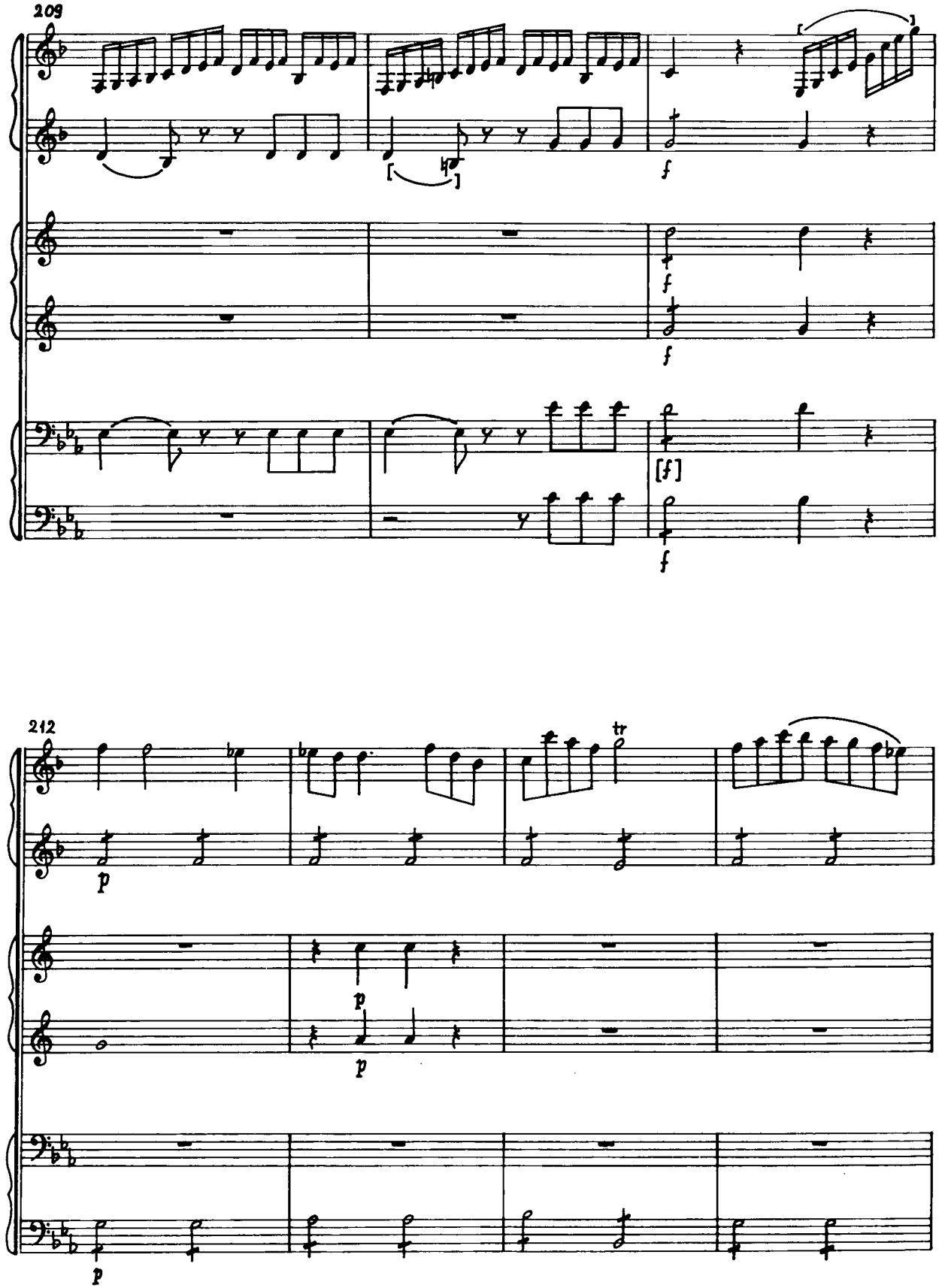

190
tr
f
f
f
f

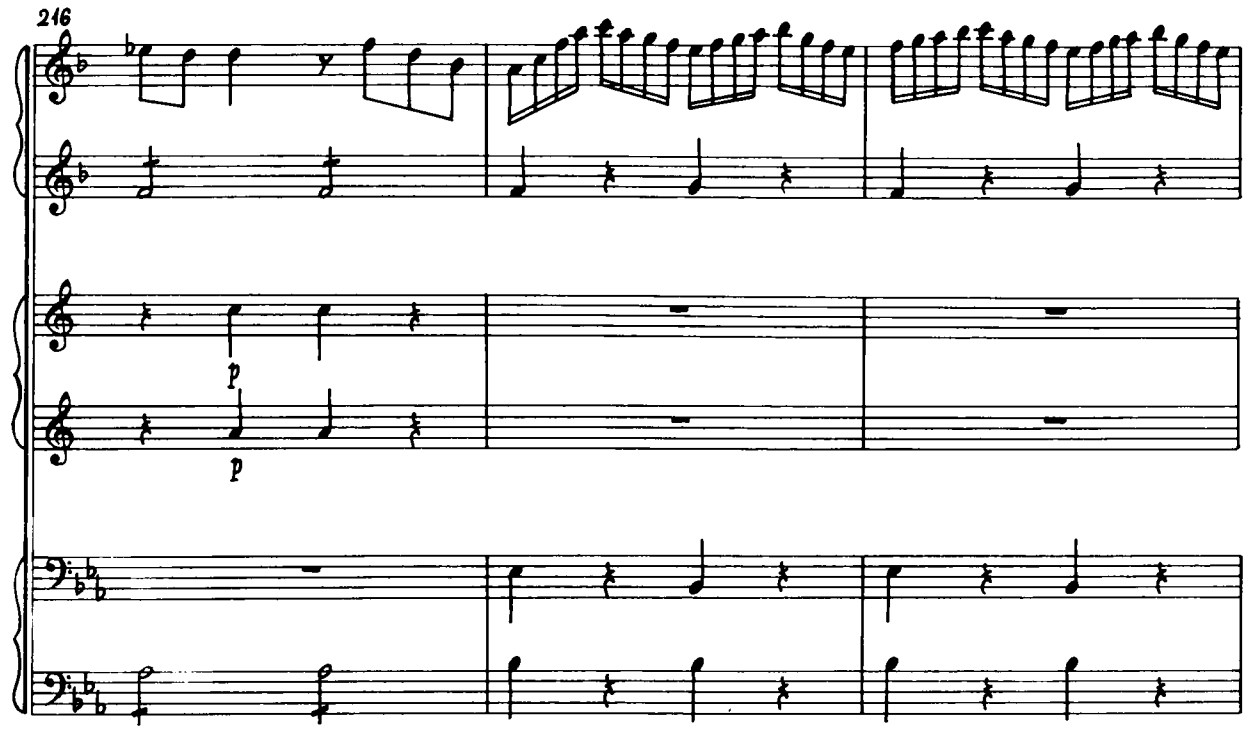

194
Solo
p
p

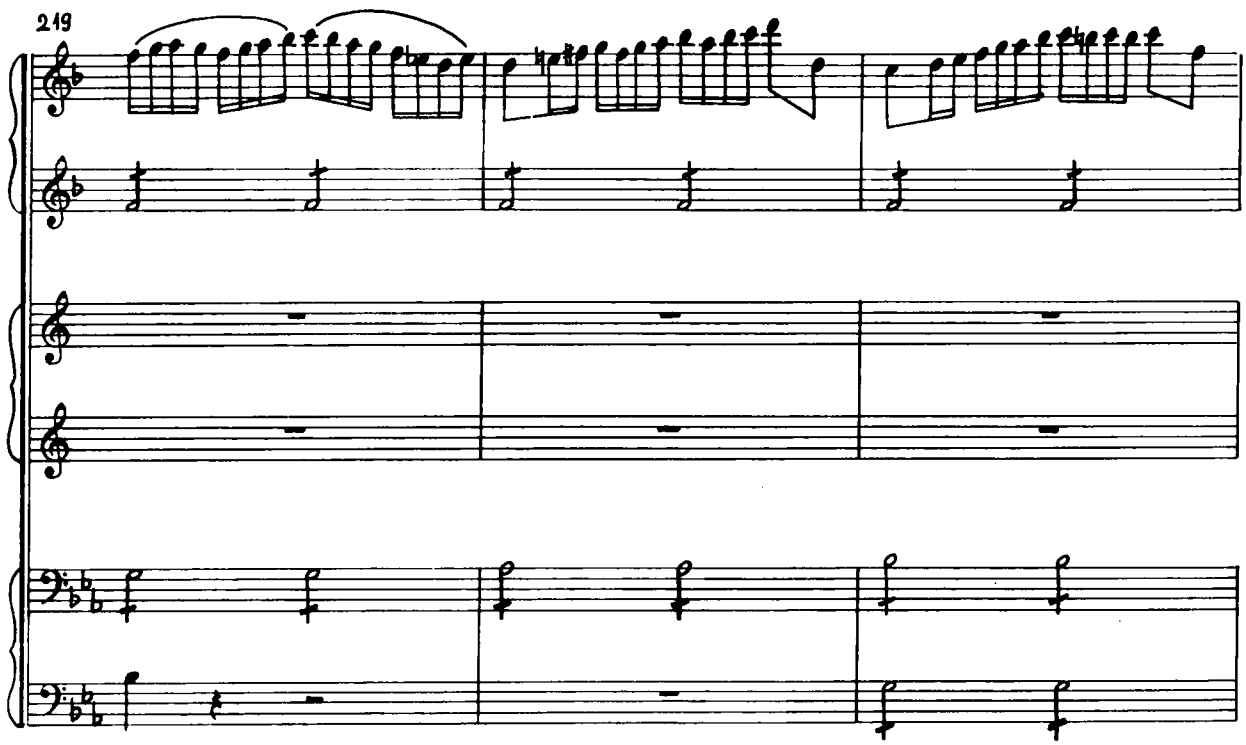

198
p
p
[p]

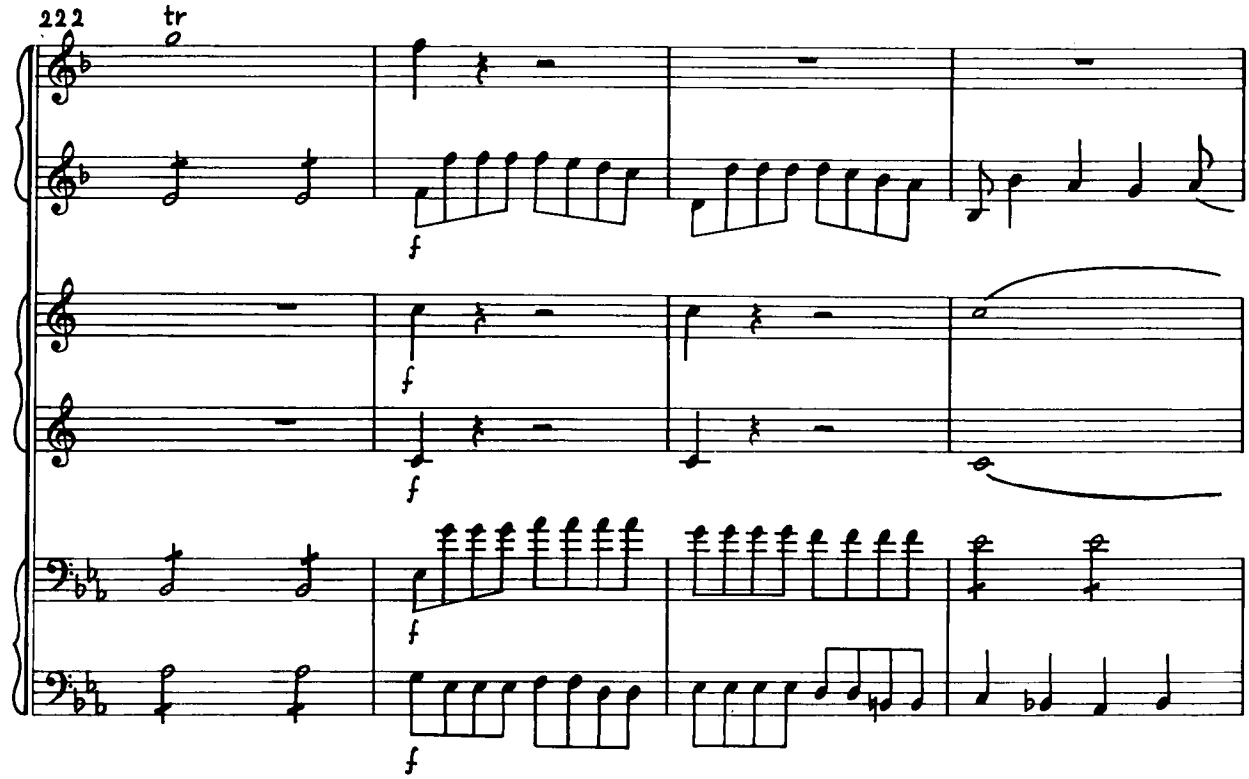

202
tr.
tr.
Solo
Solo
p

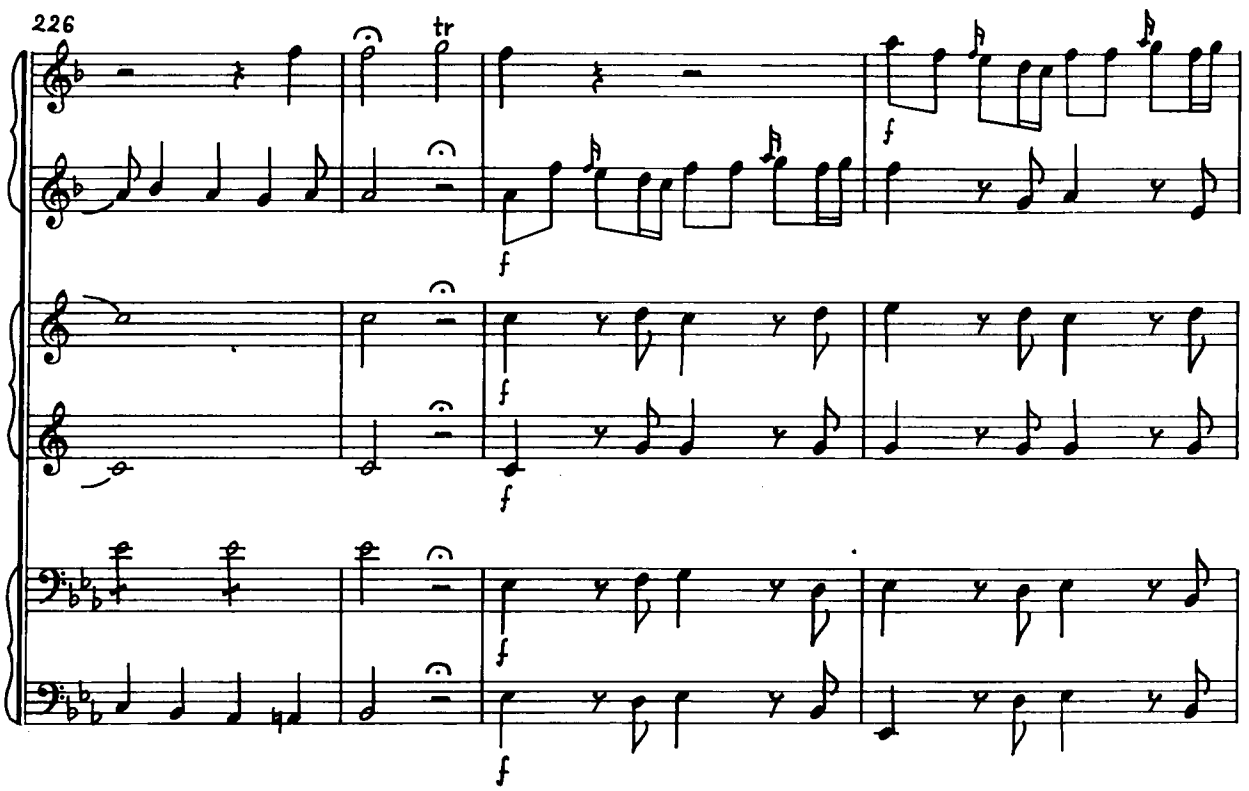

206

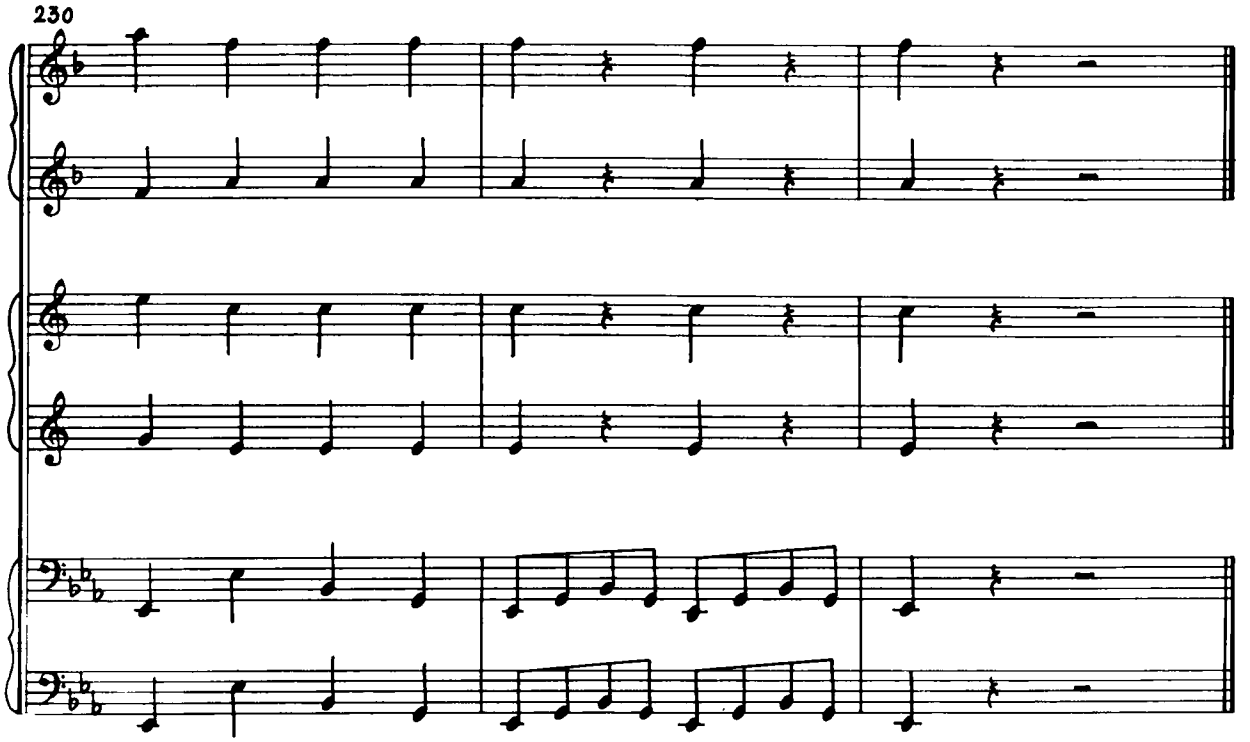

209
f
f
f
[f]
f
212
tr
p
p
p
p

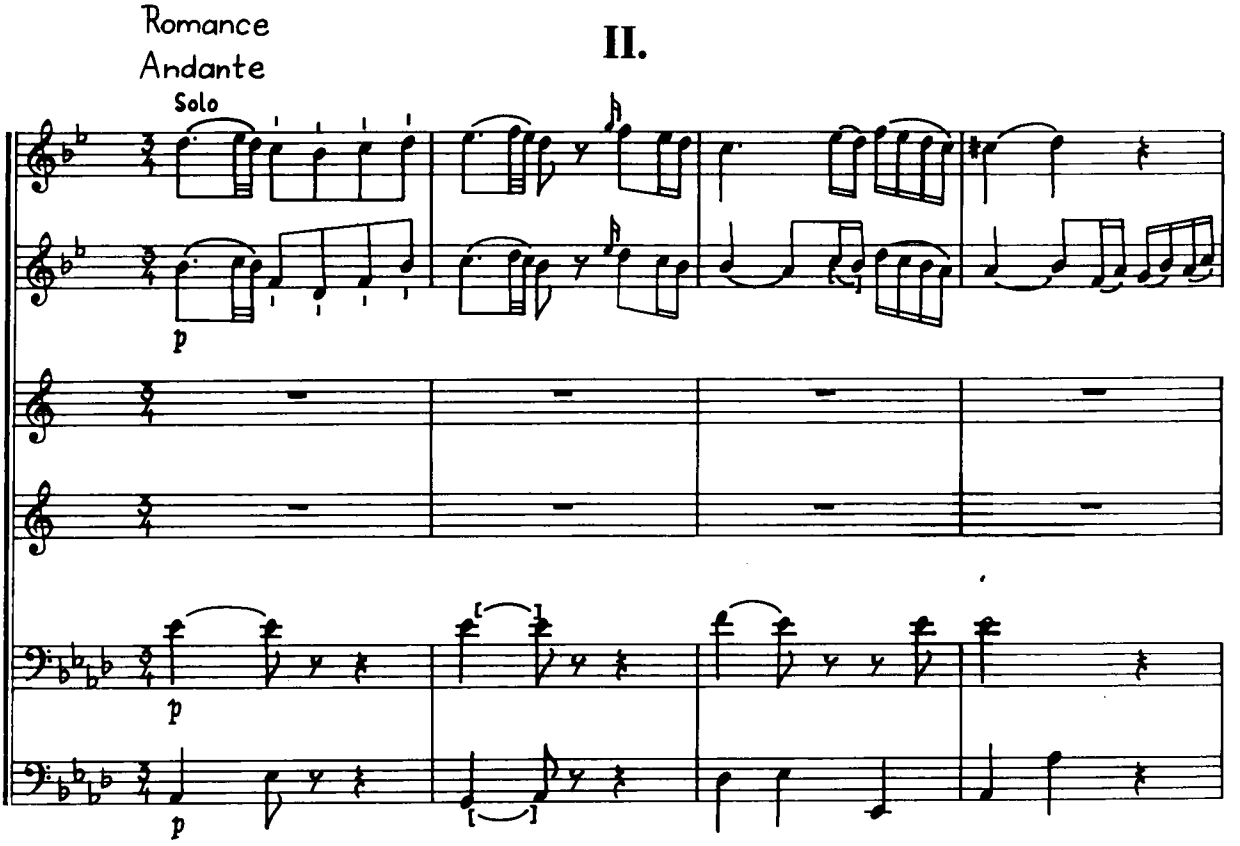

216
p
p

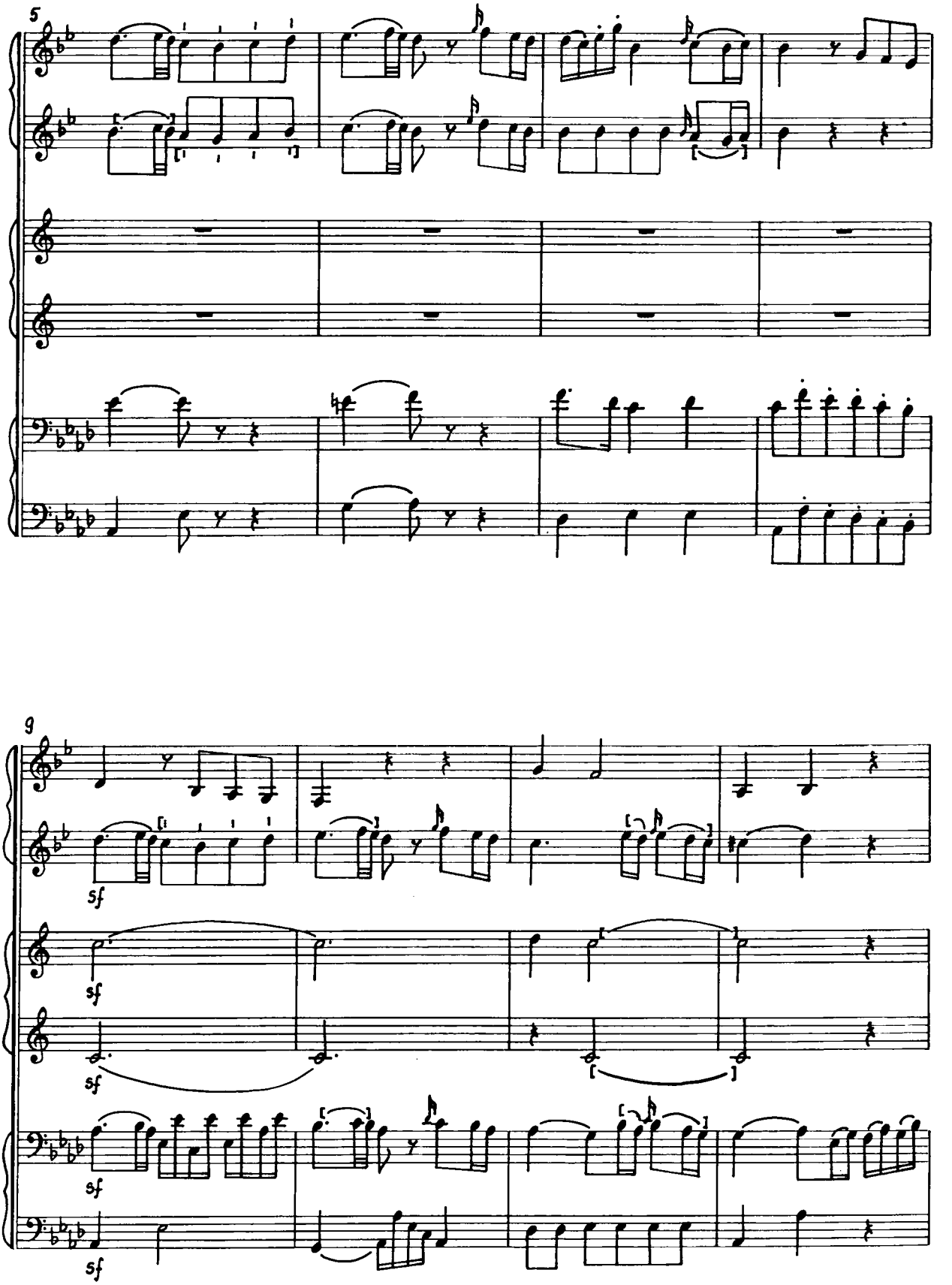

219

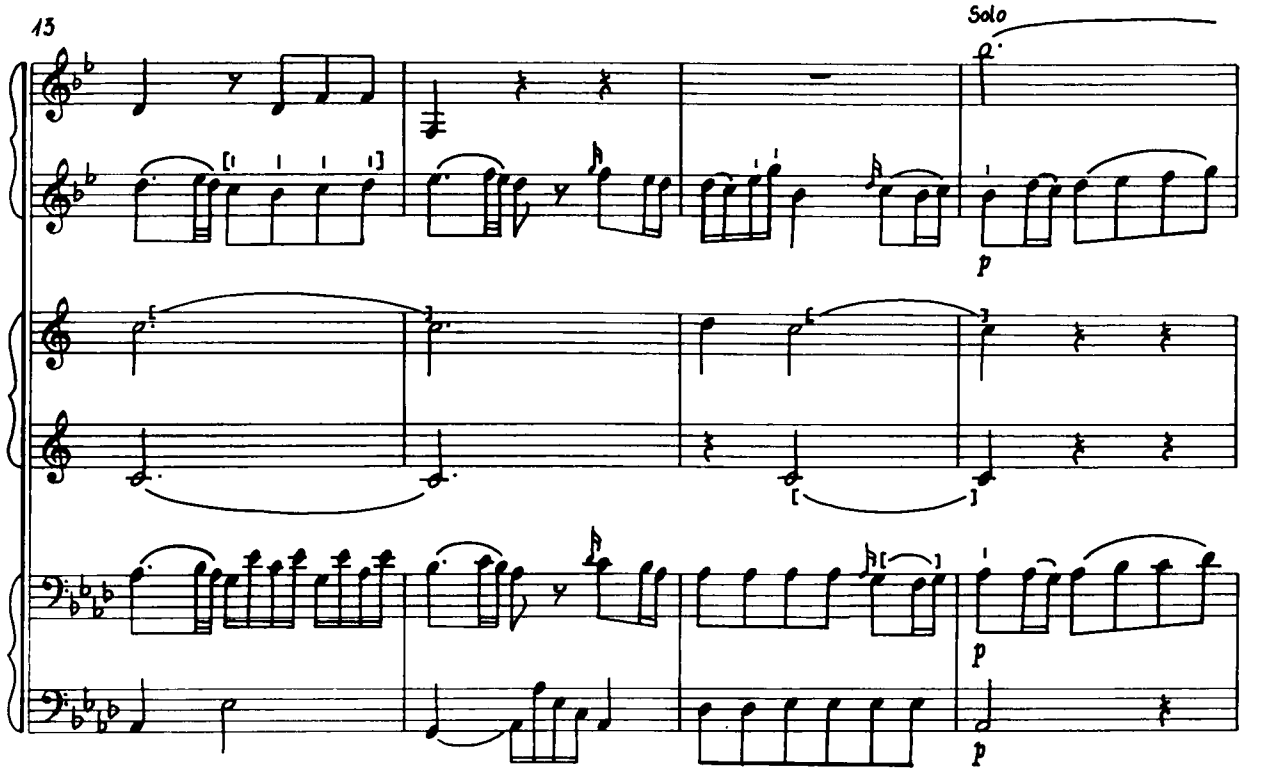

222
tr
f

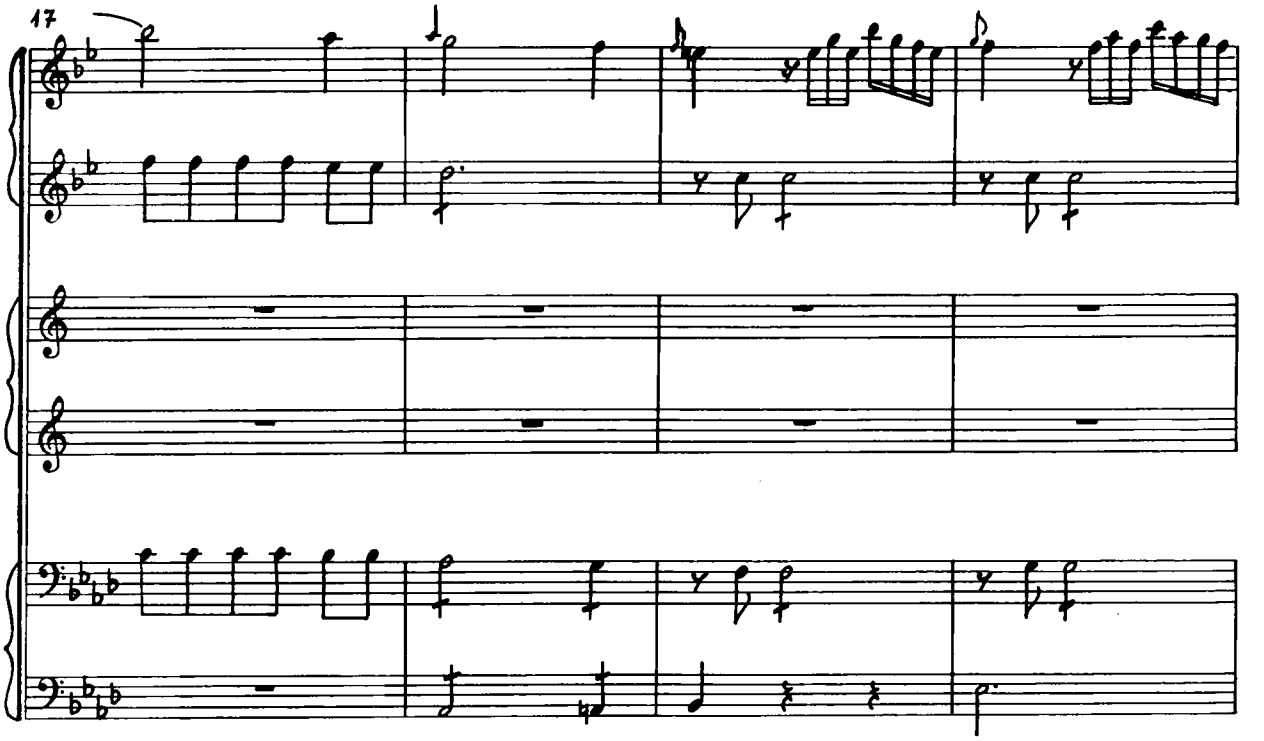

226
tr
f

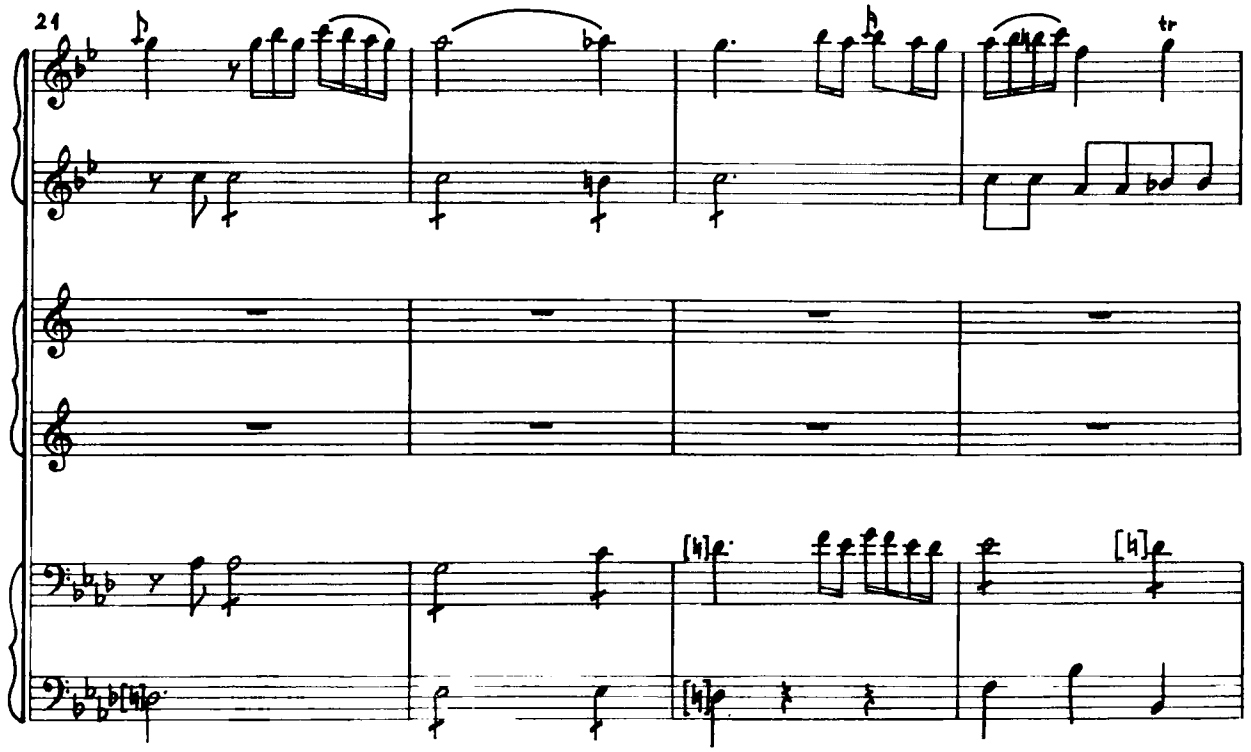

230

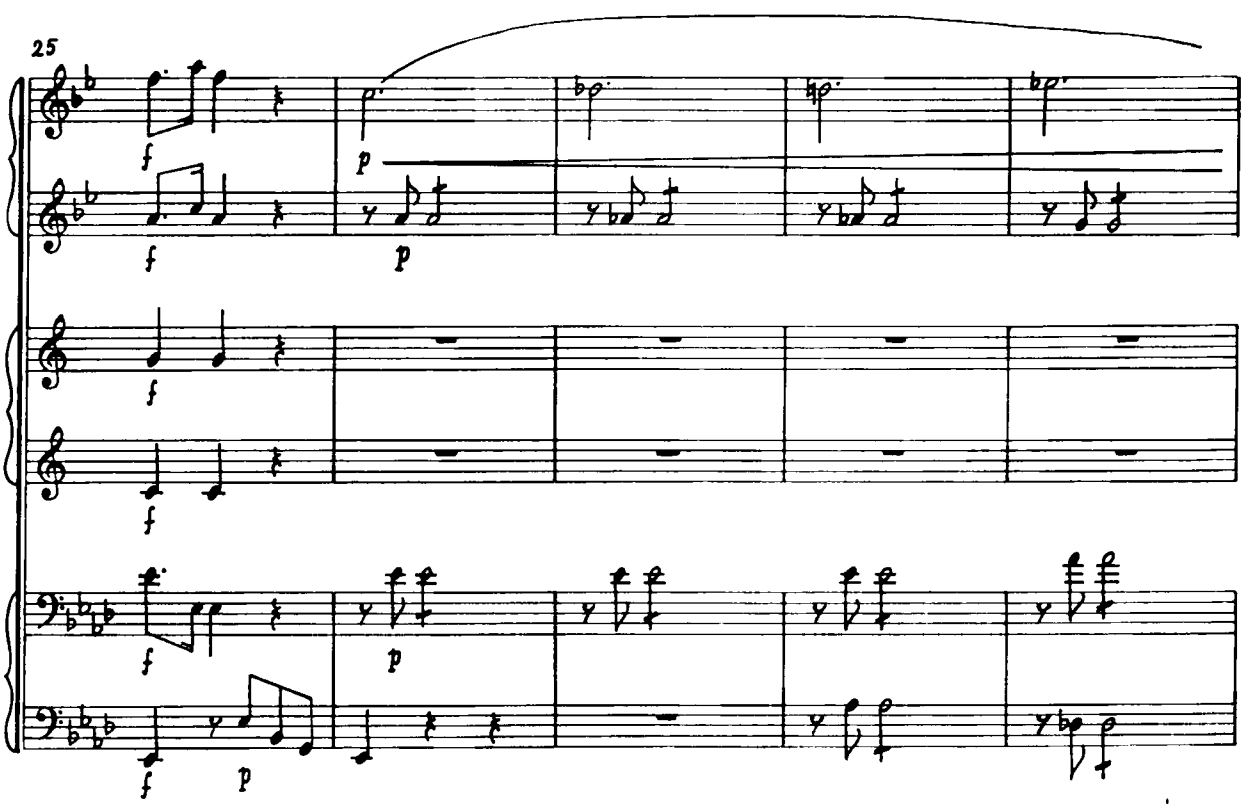

Romance
Andante
II.
Solo
p
p
p

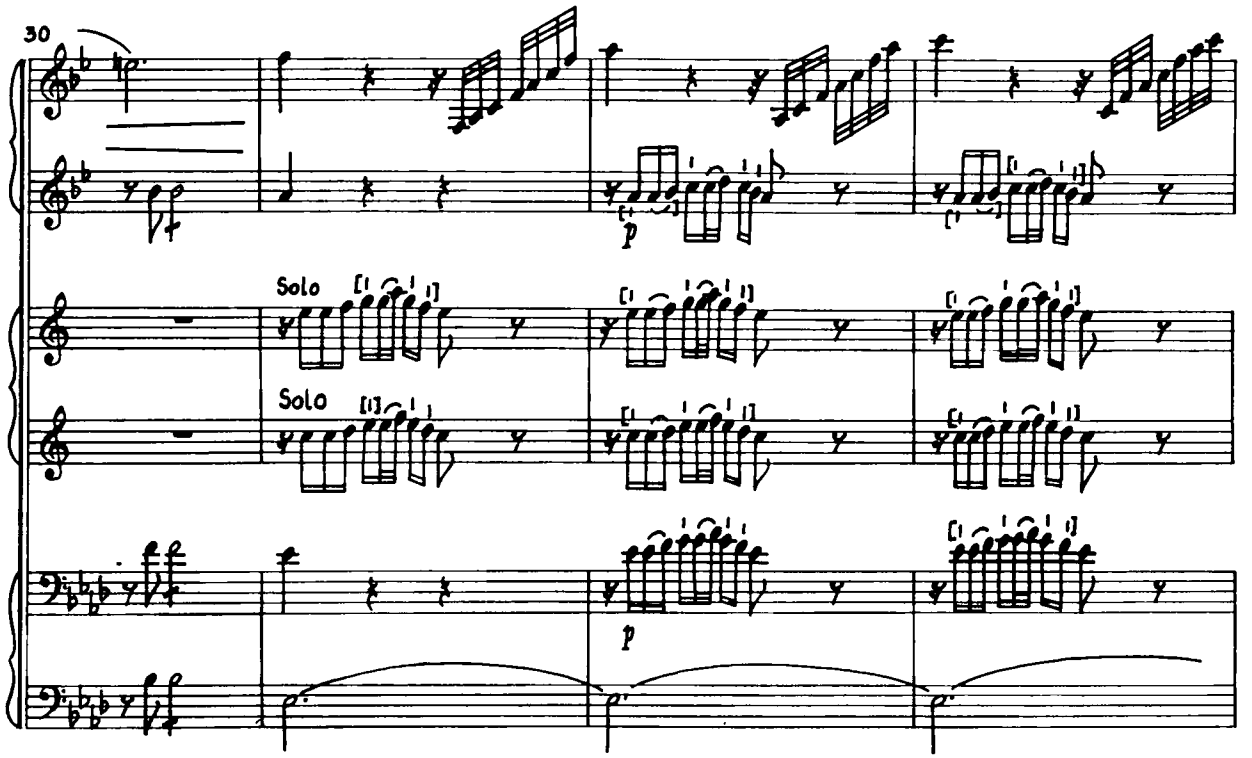

5
9
sf
sf
sf
sf
sf

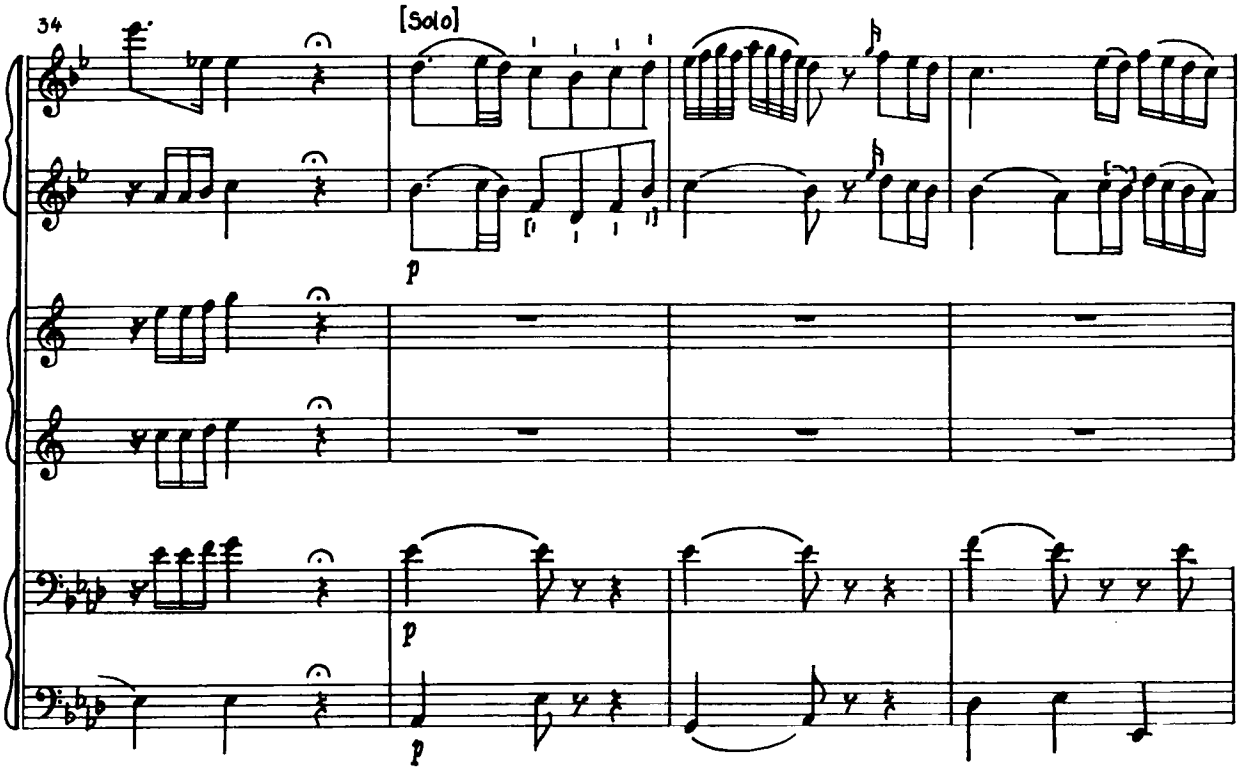

13
Solo
p
p
p

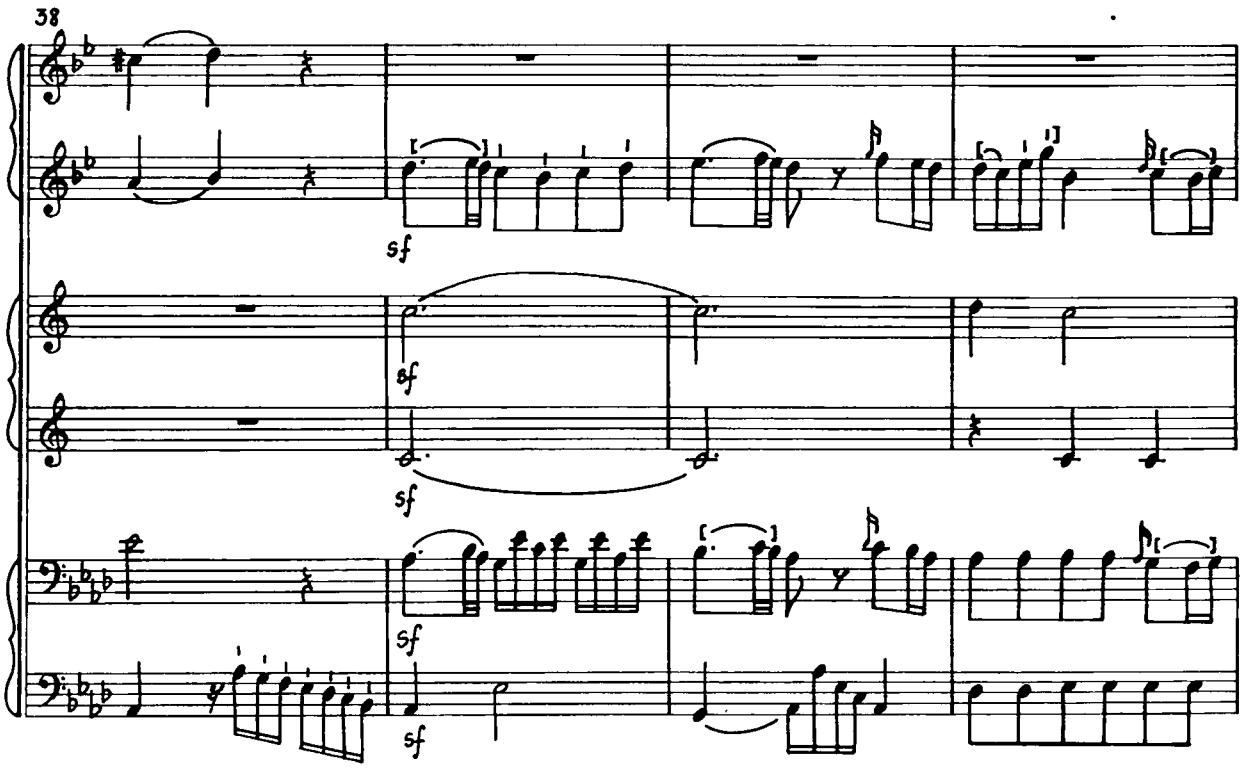

17

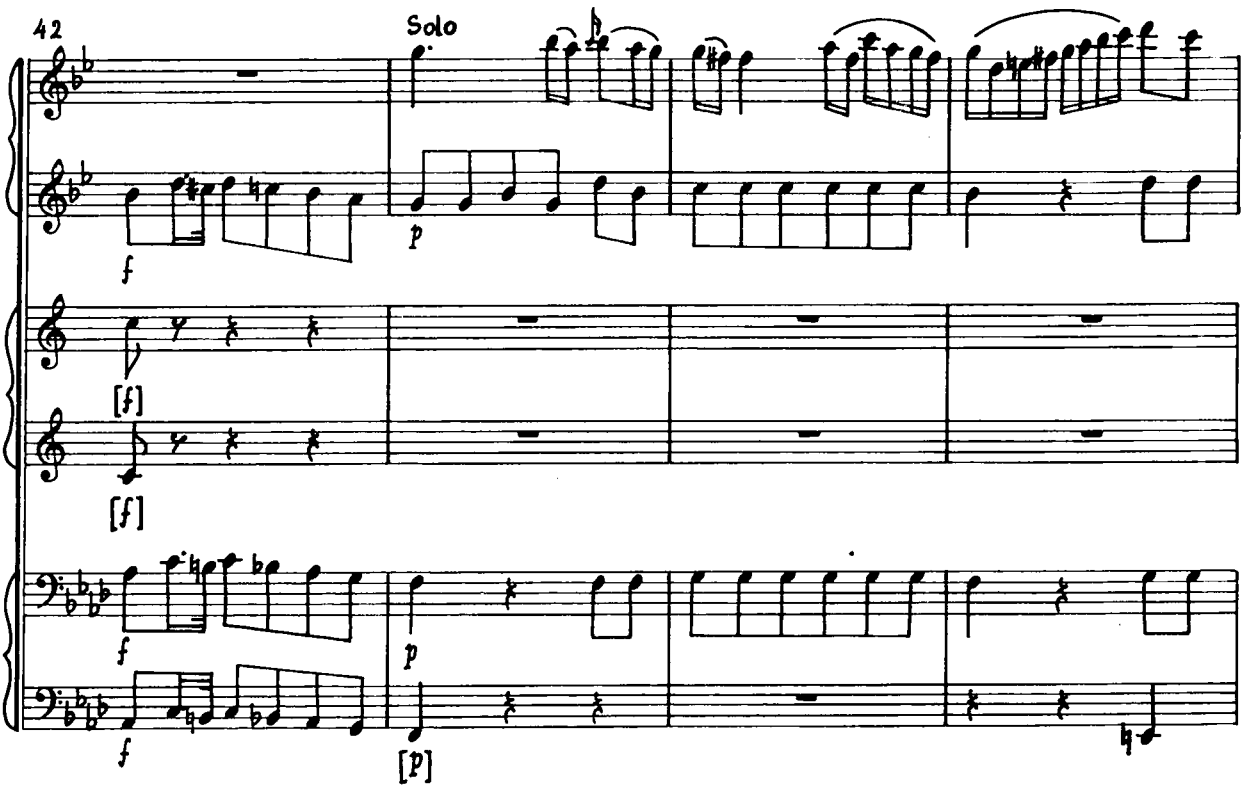

21
tr

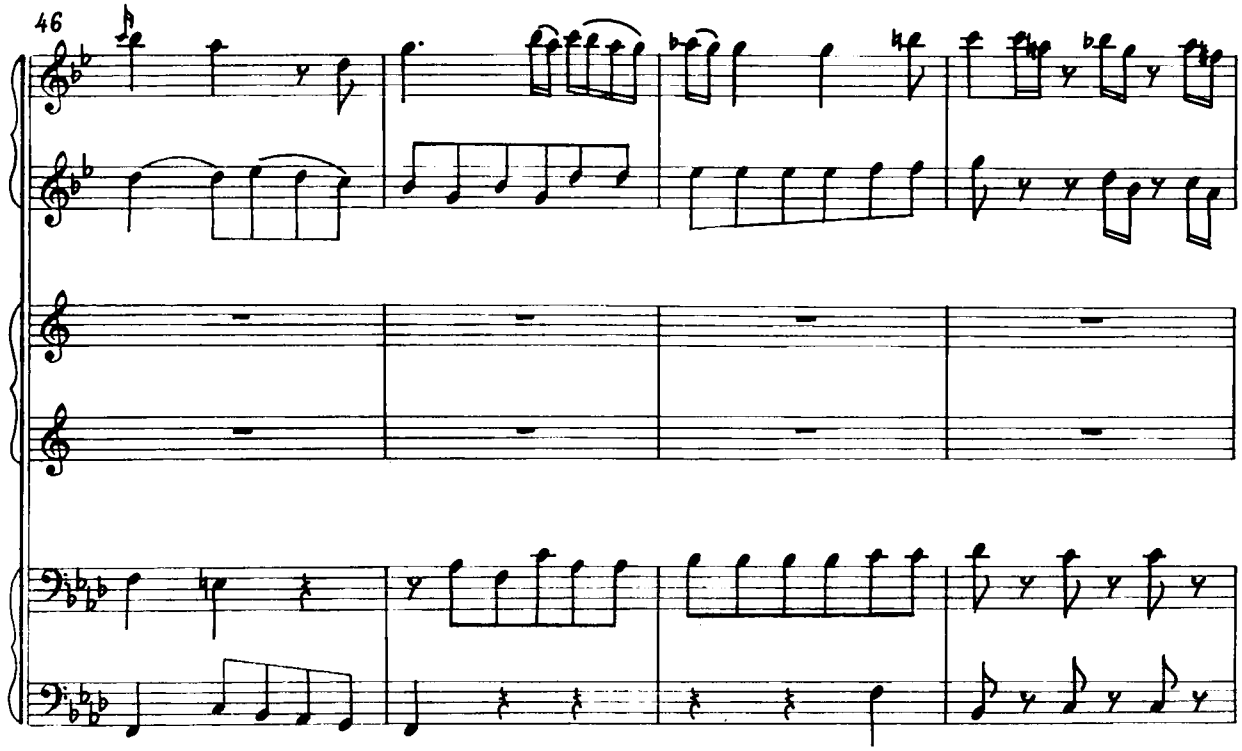

25
f
p
f
p
f
f
f
p
f
p

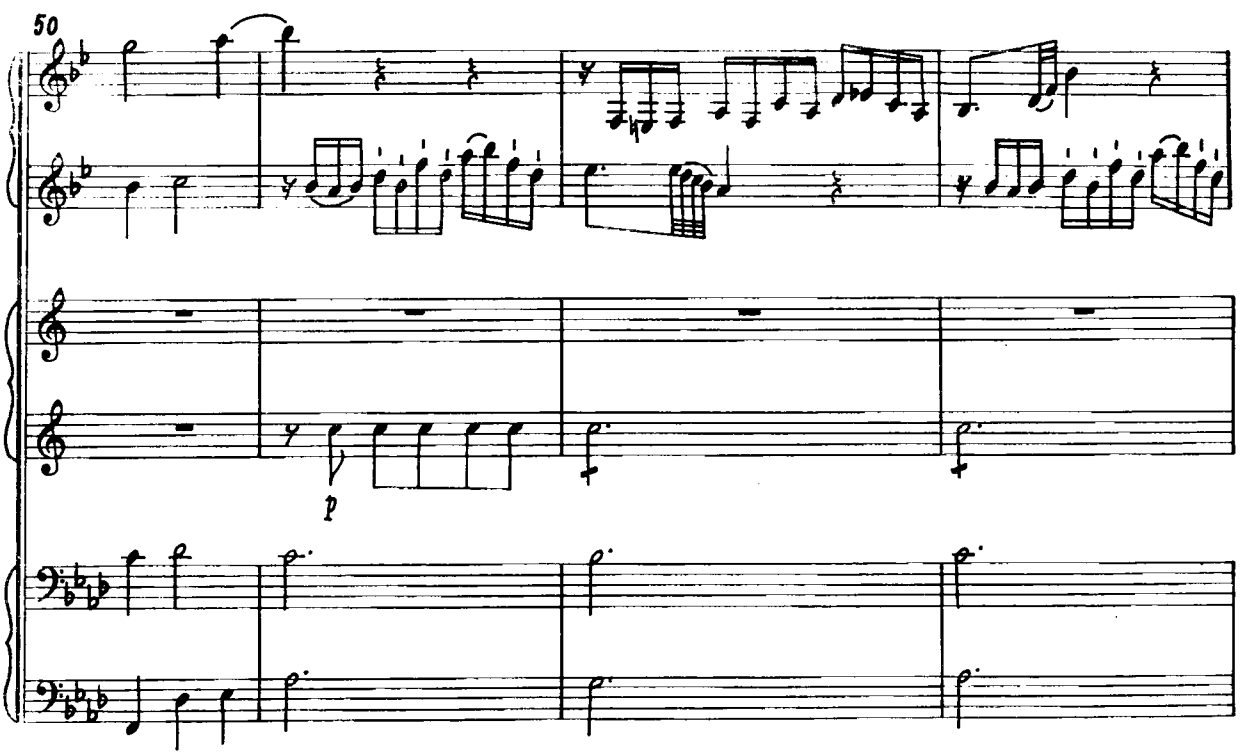

30
Solo
Solo
p
p

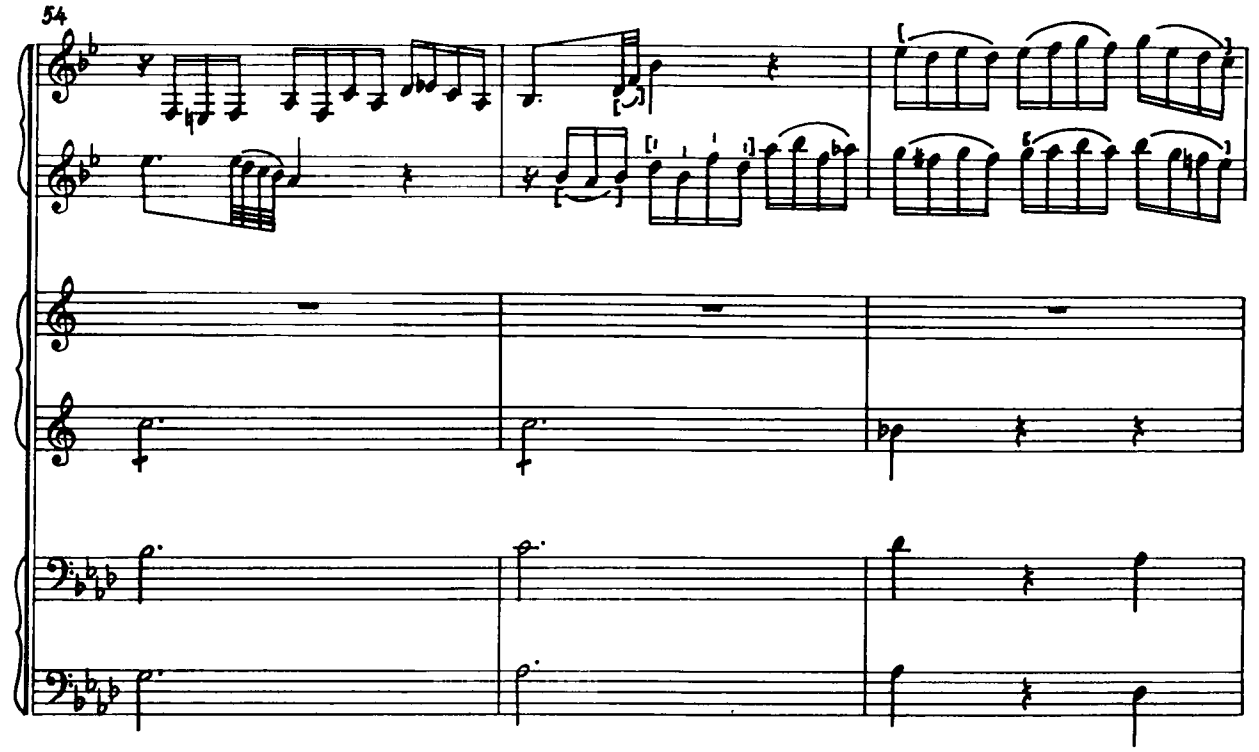

34
[Solo]
p
p
p

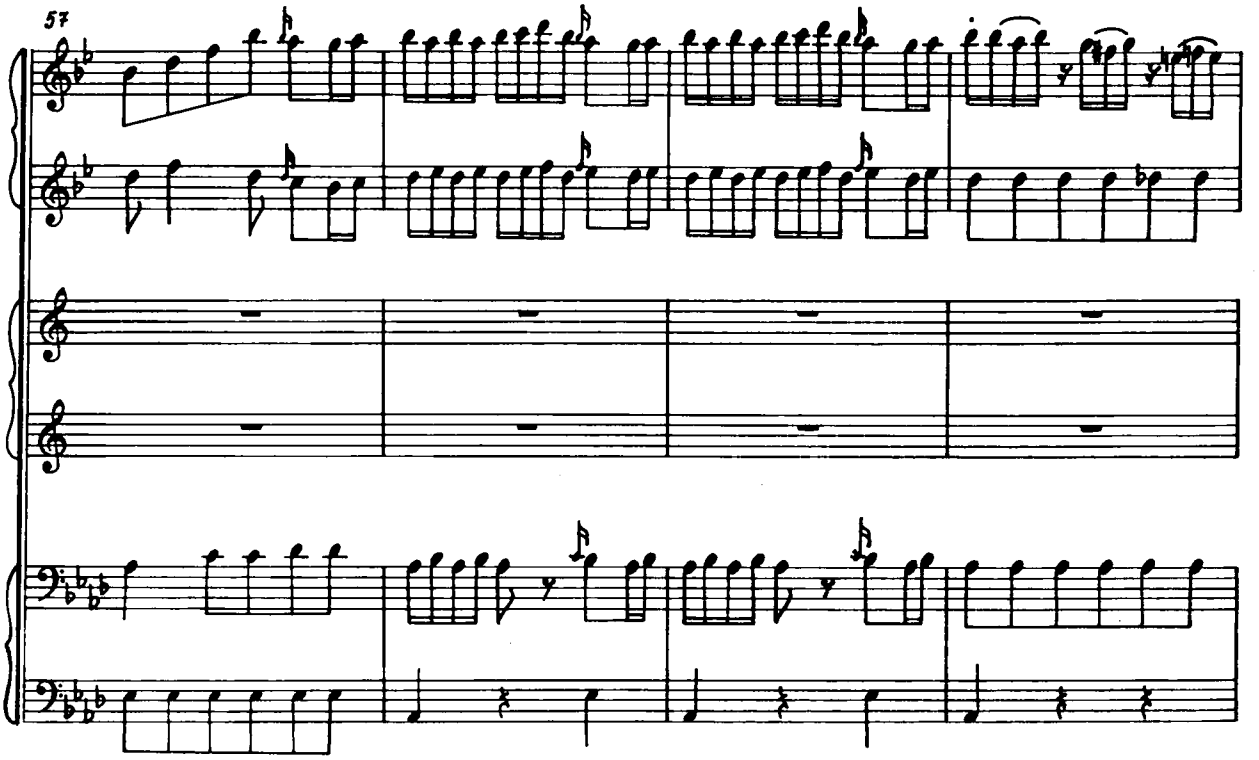

38
sf
sf
sf
sf
sf

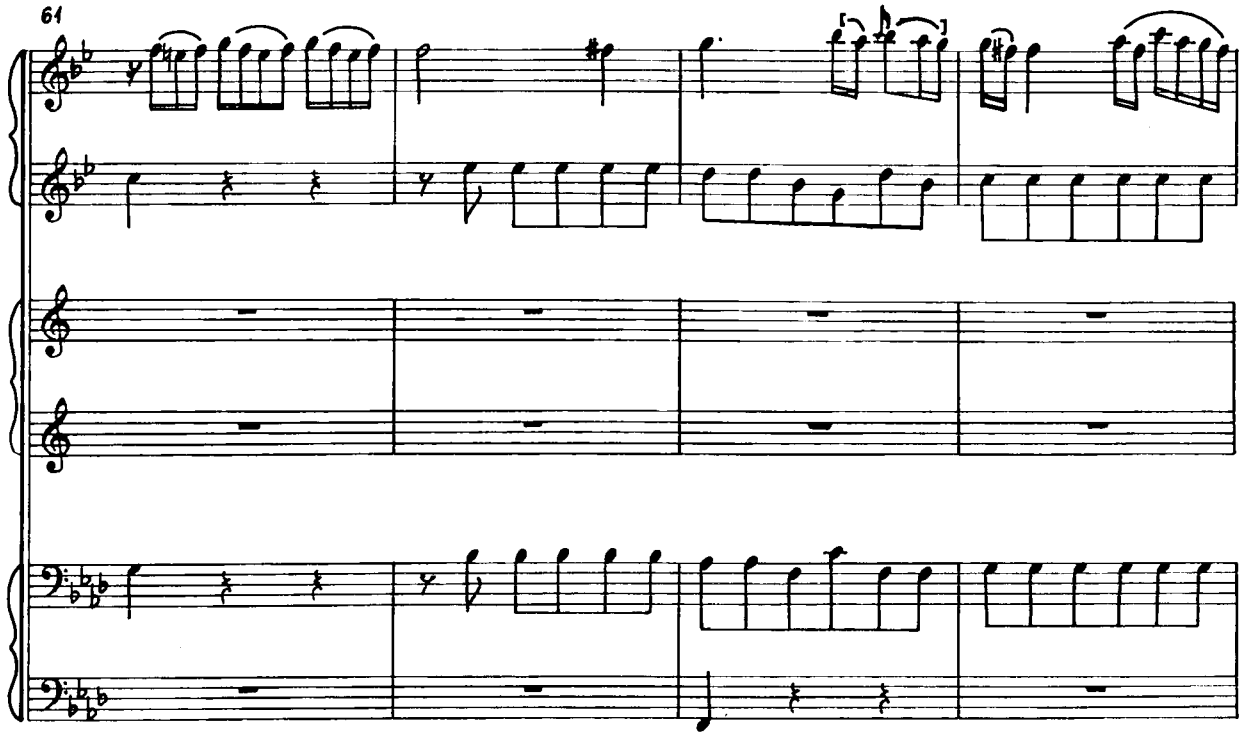

42
Solo
f
p
[f]
[f]
f
p
f
[p]

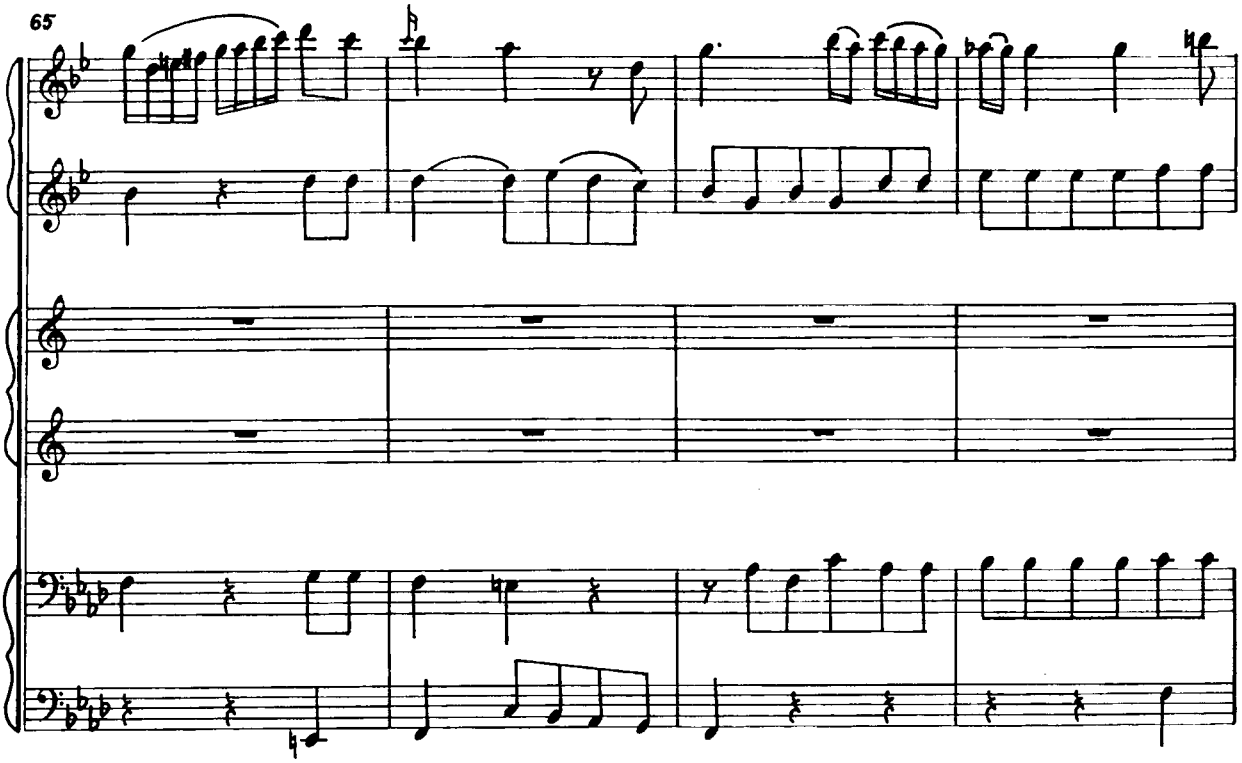

46

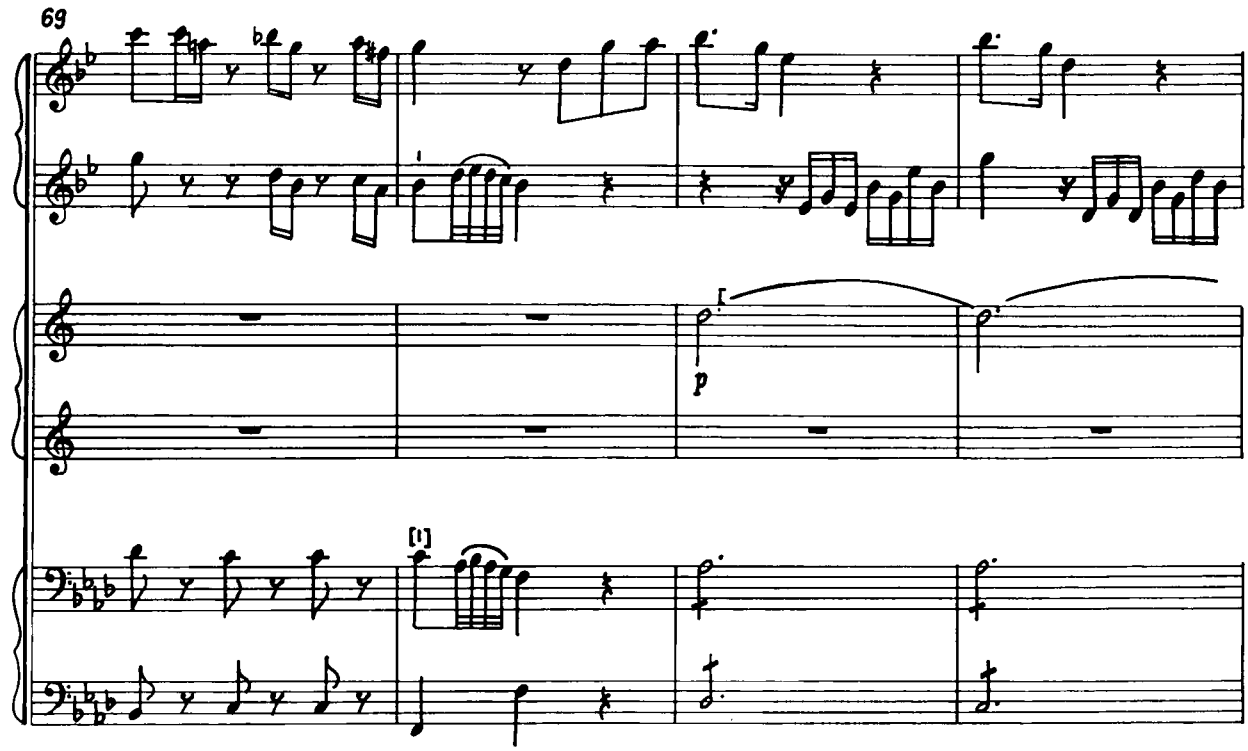

50
p

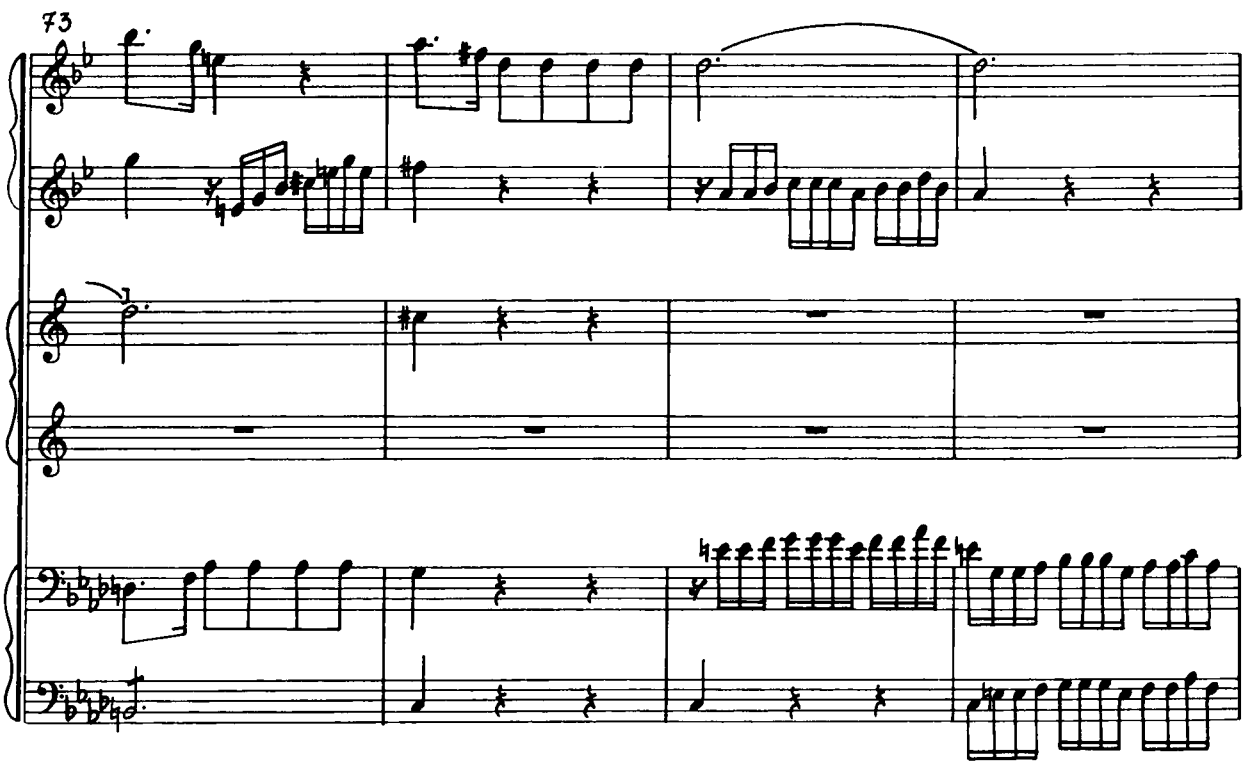

54

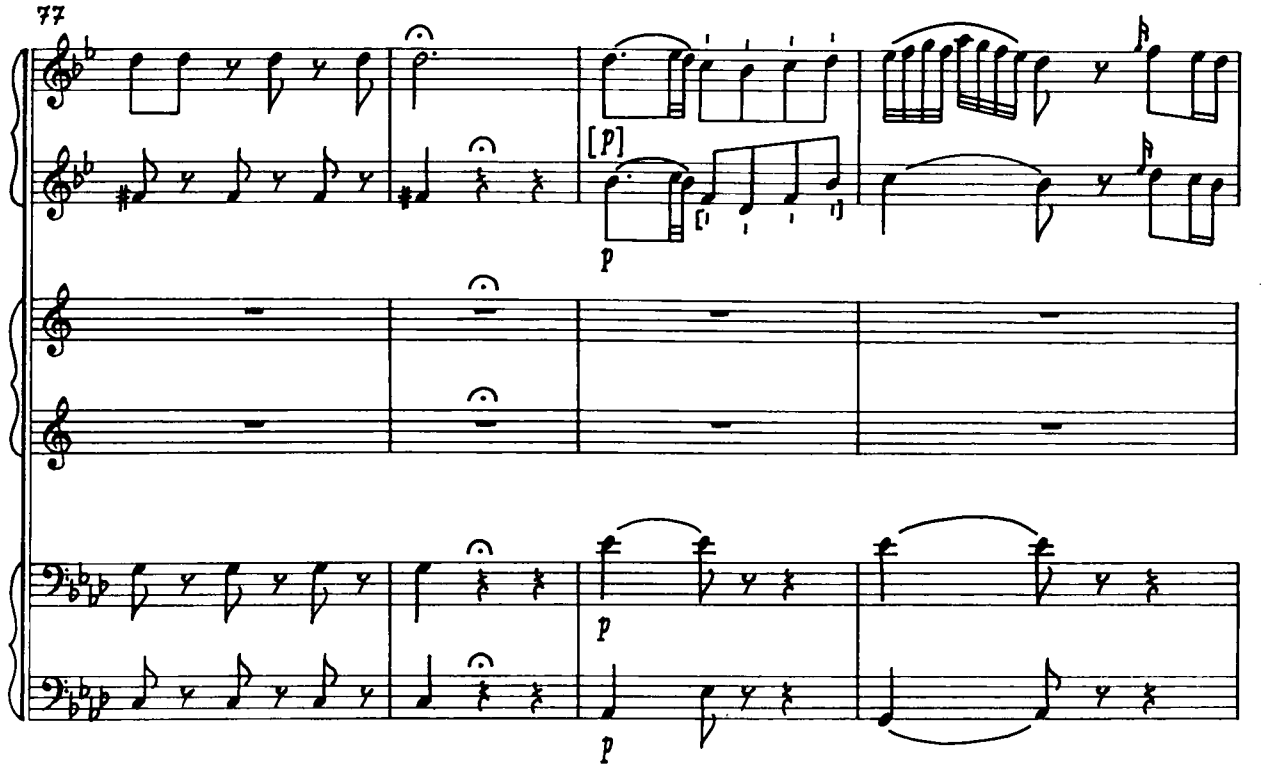

57

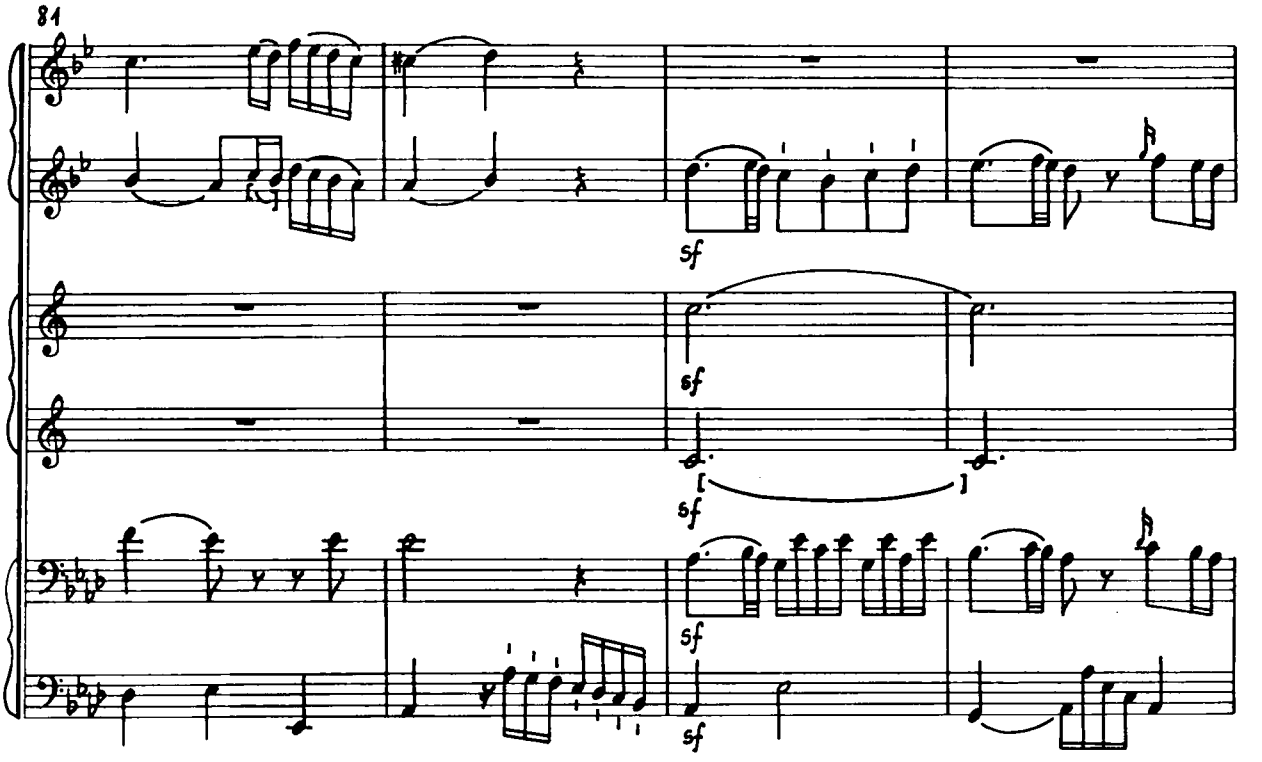

61

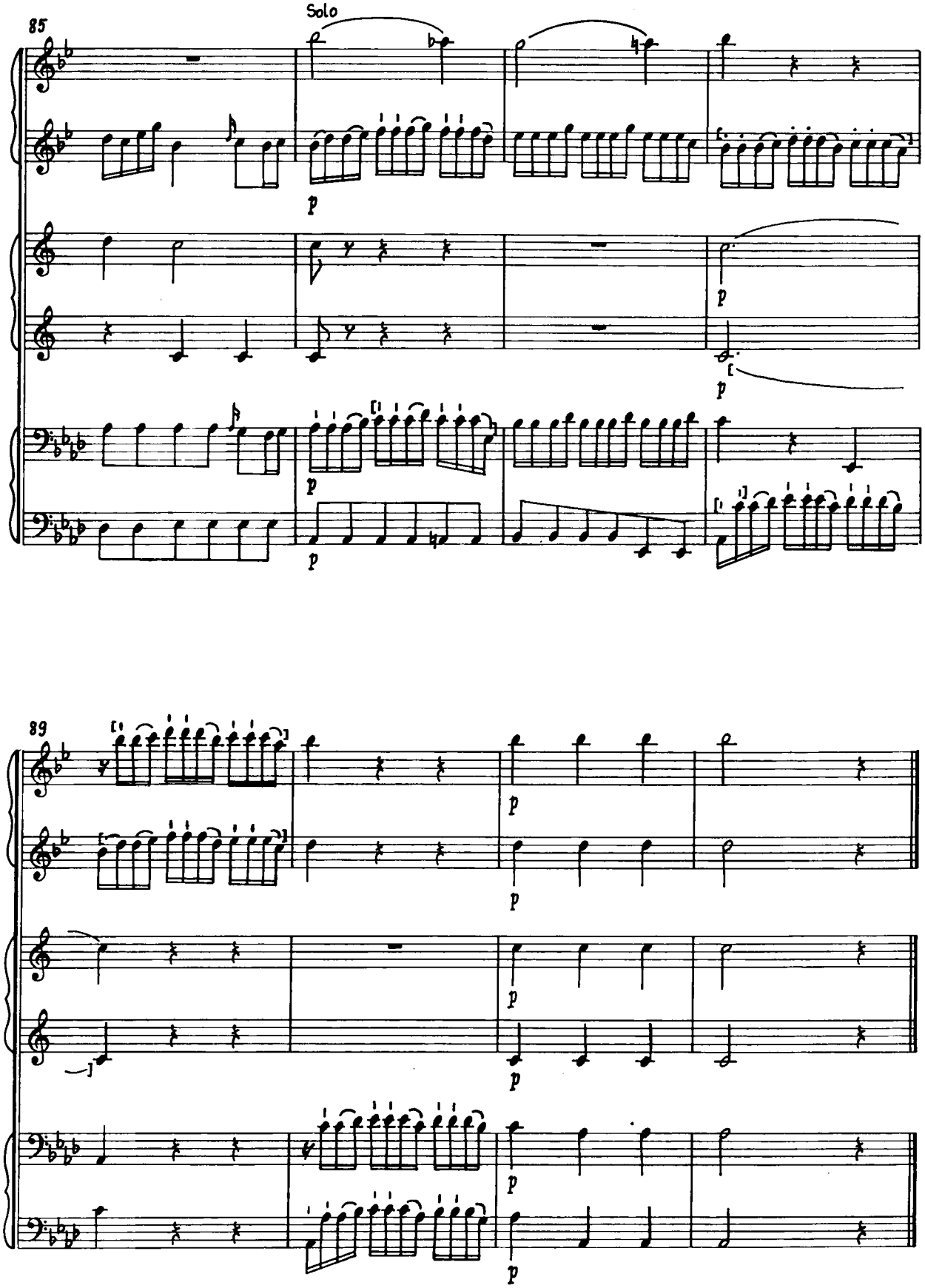

65


69
p
[1]


73


77
[p]
p
p
p

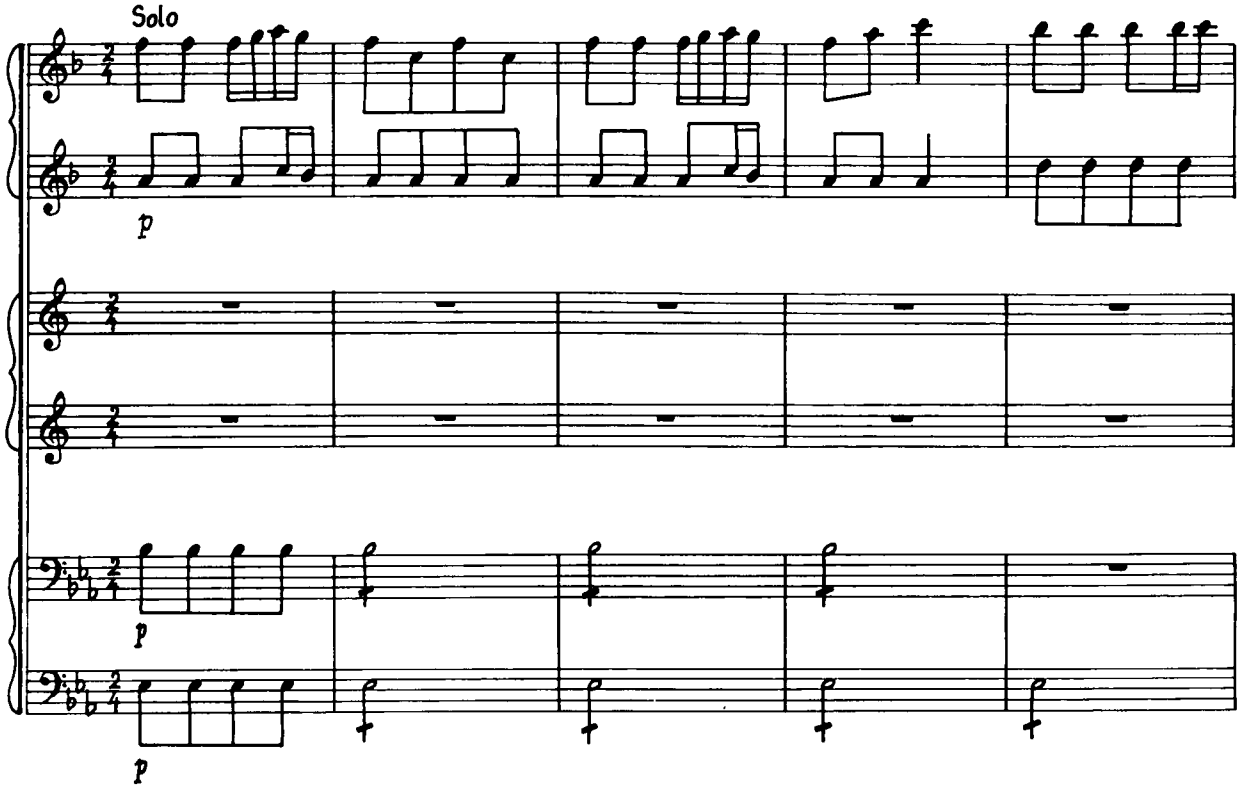

81
sf
sf
sf
sf
sf

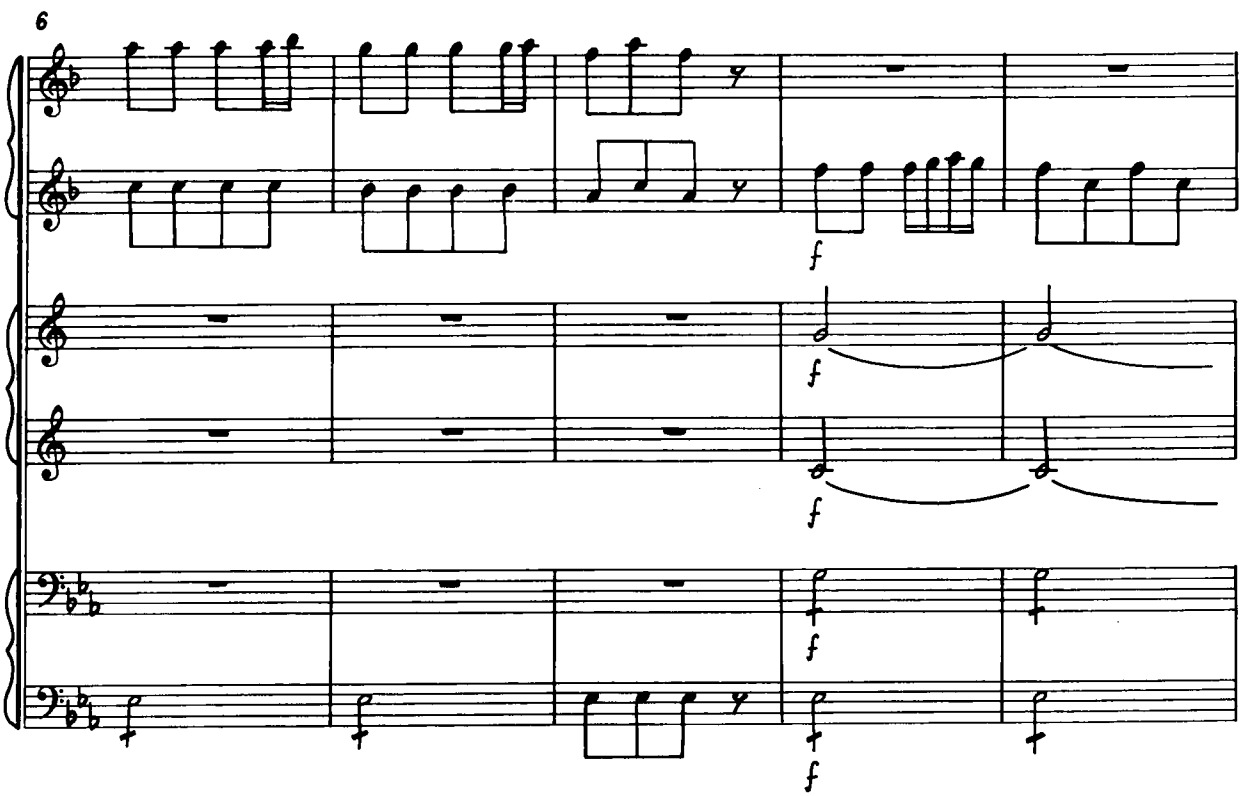

85
Solo
89

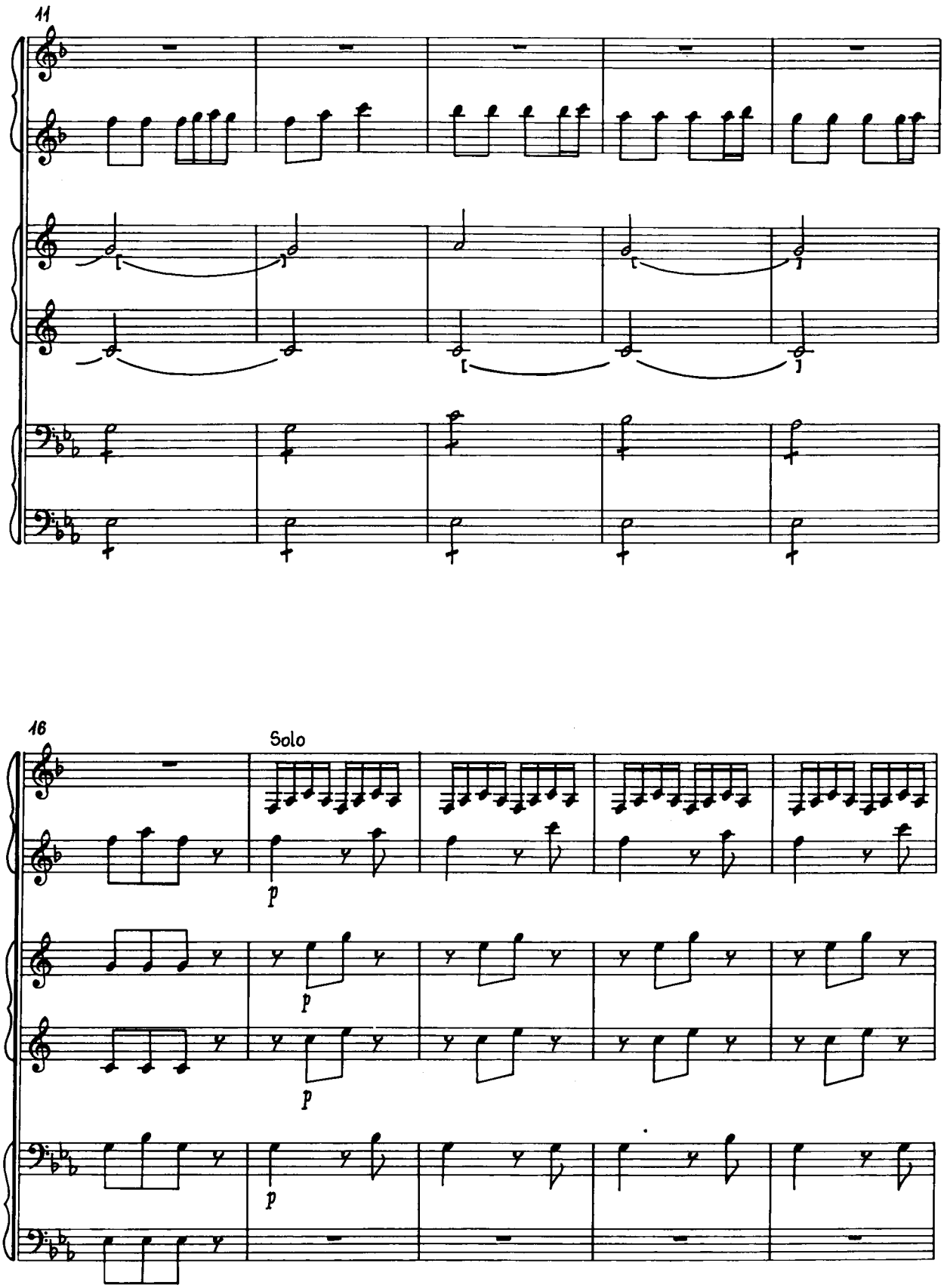
III.

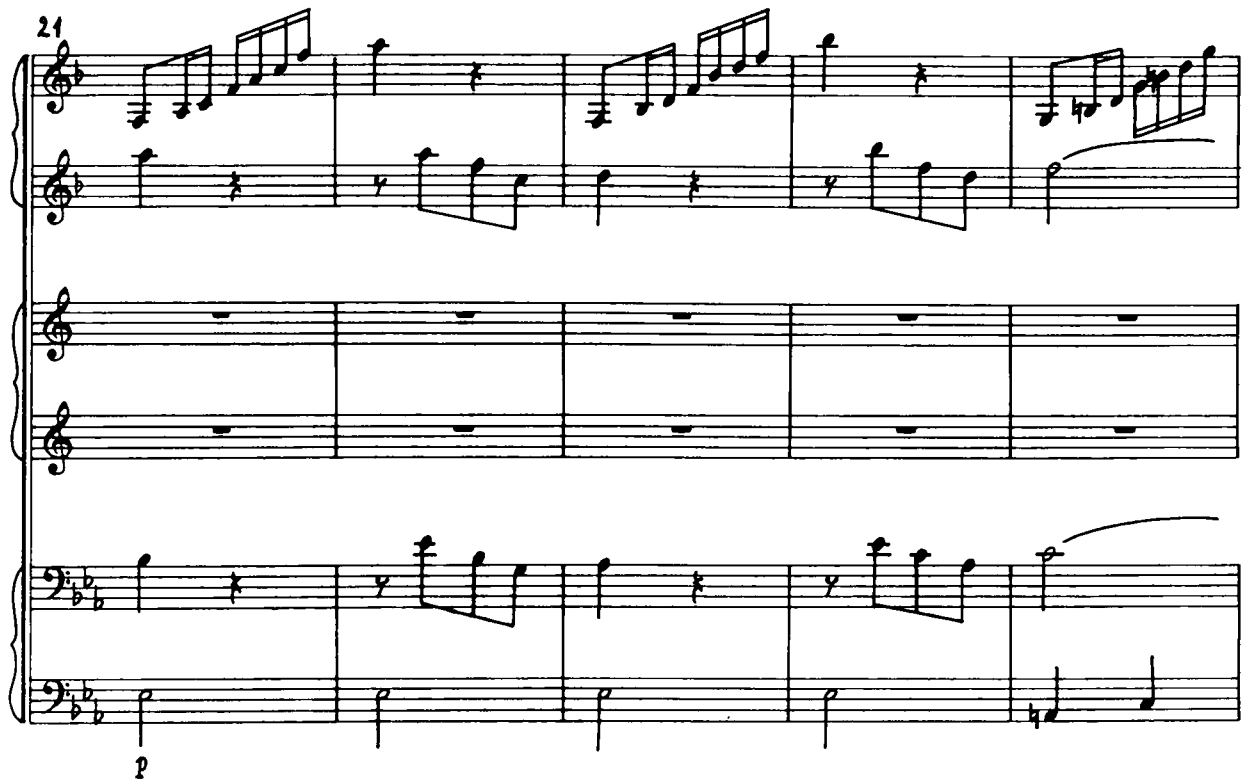
Rondo Nazionale

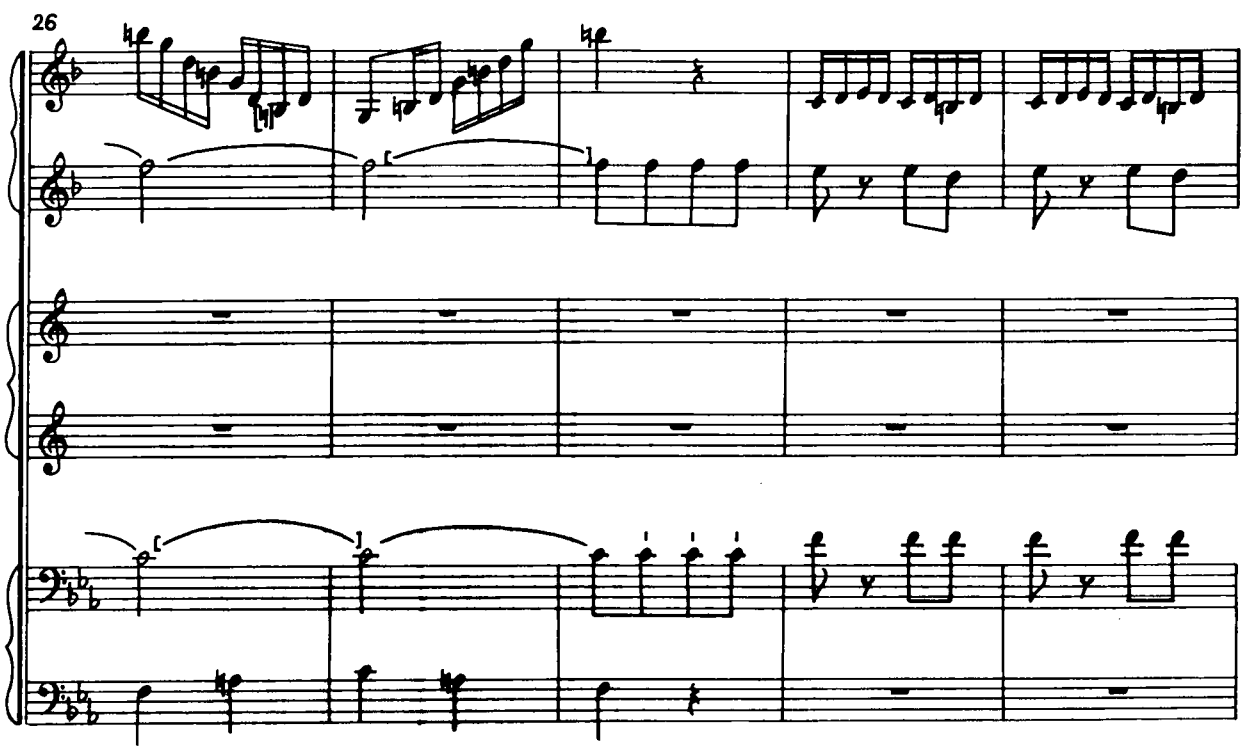
Solo

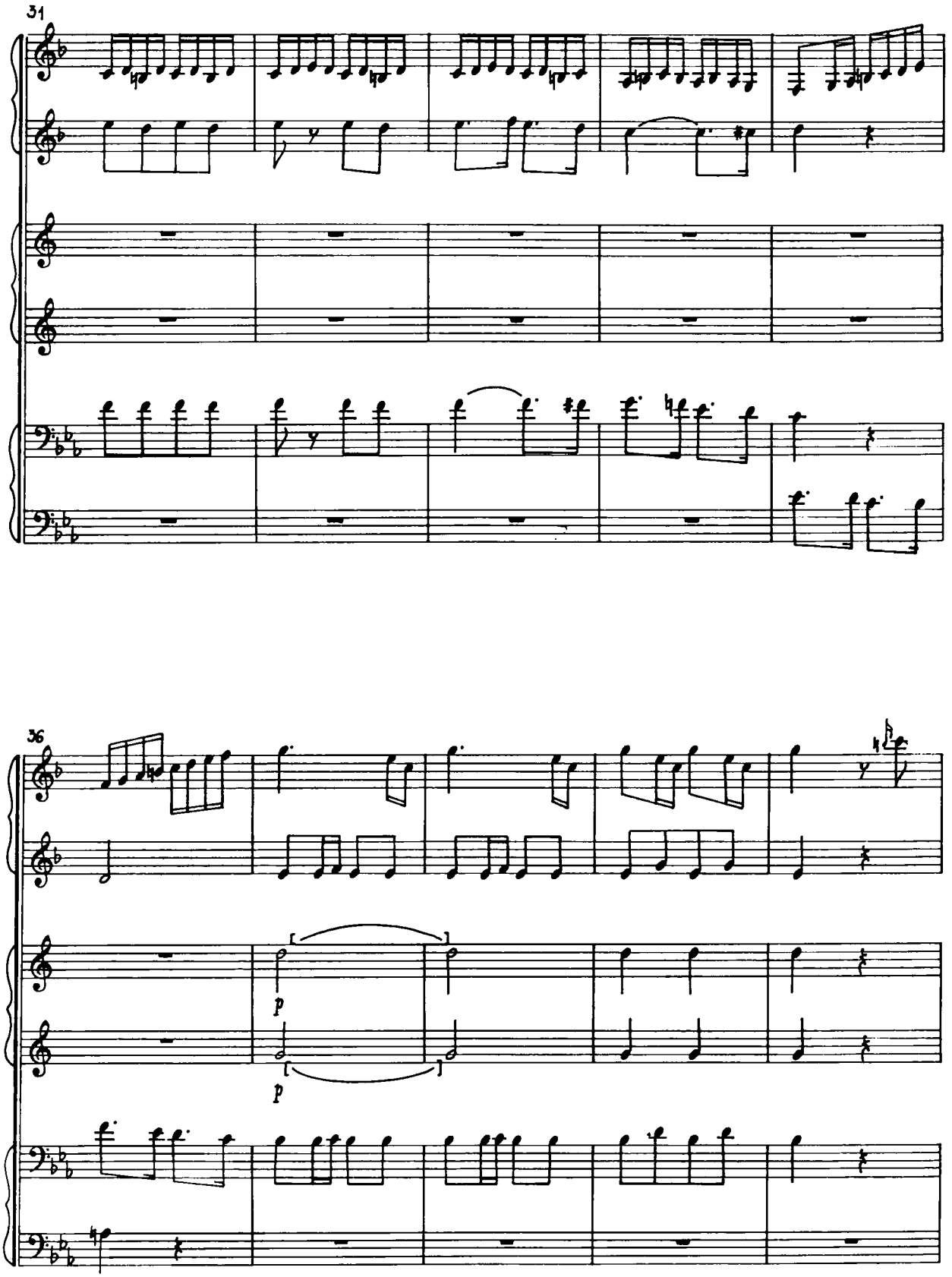


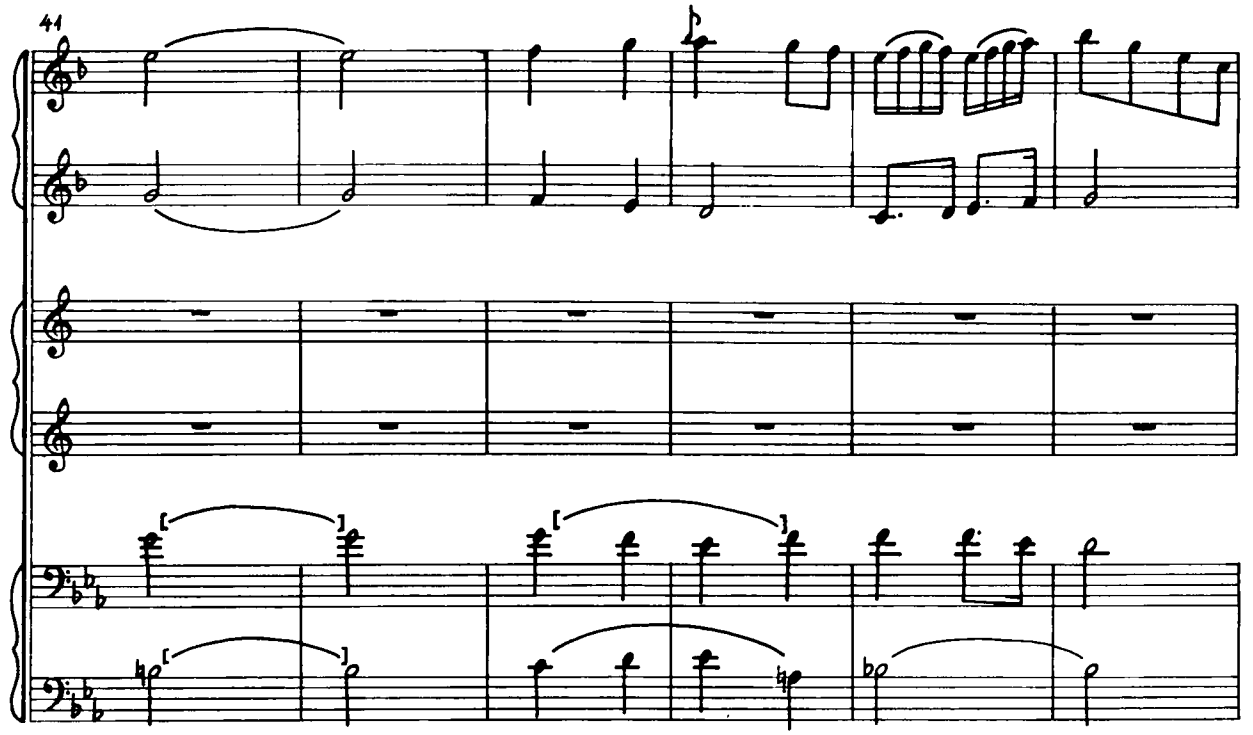


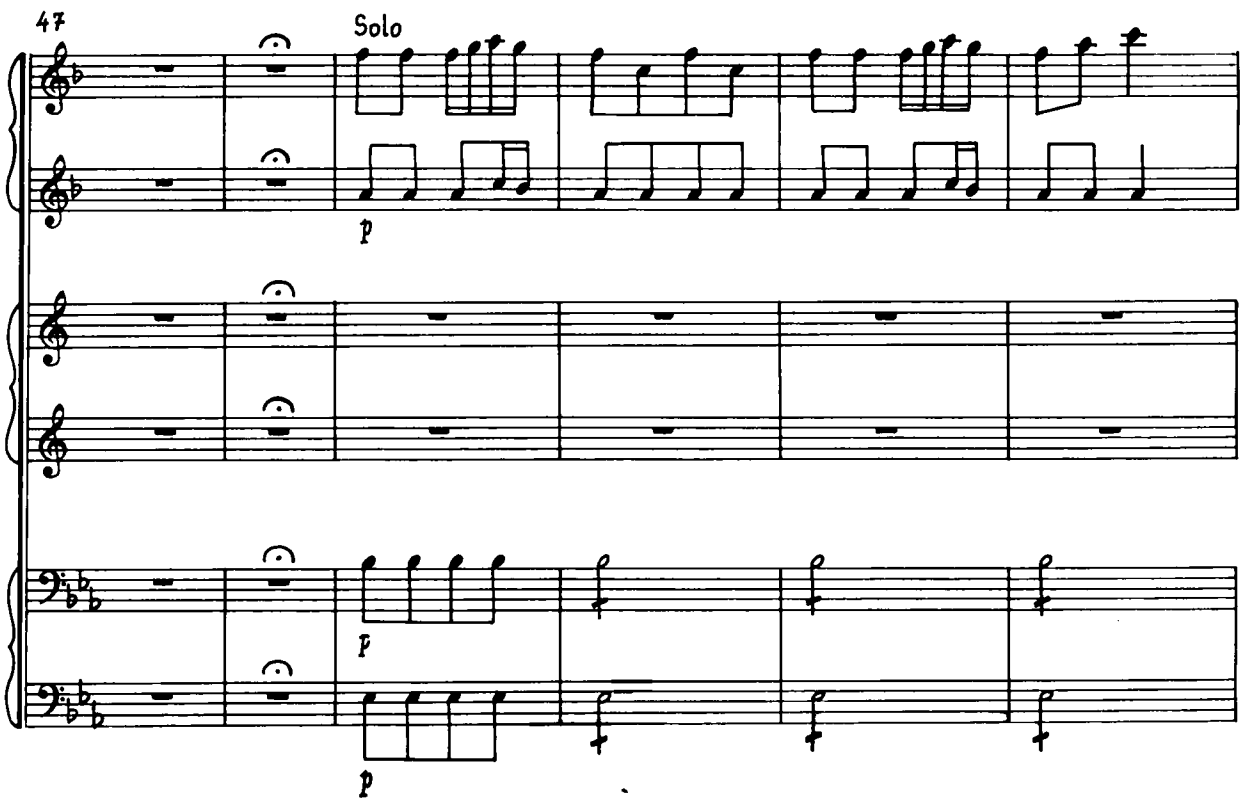

11
16
Solo
p
p
p
p

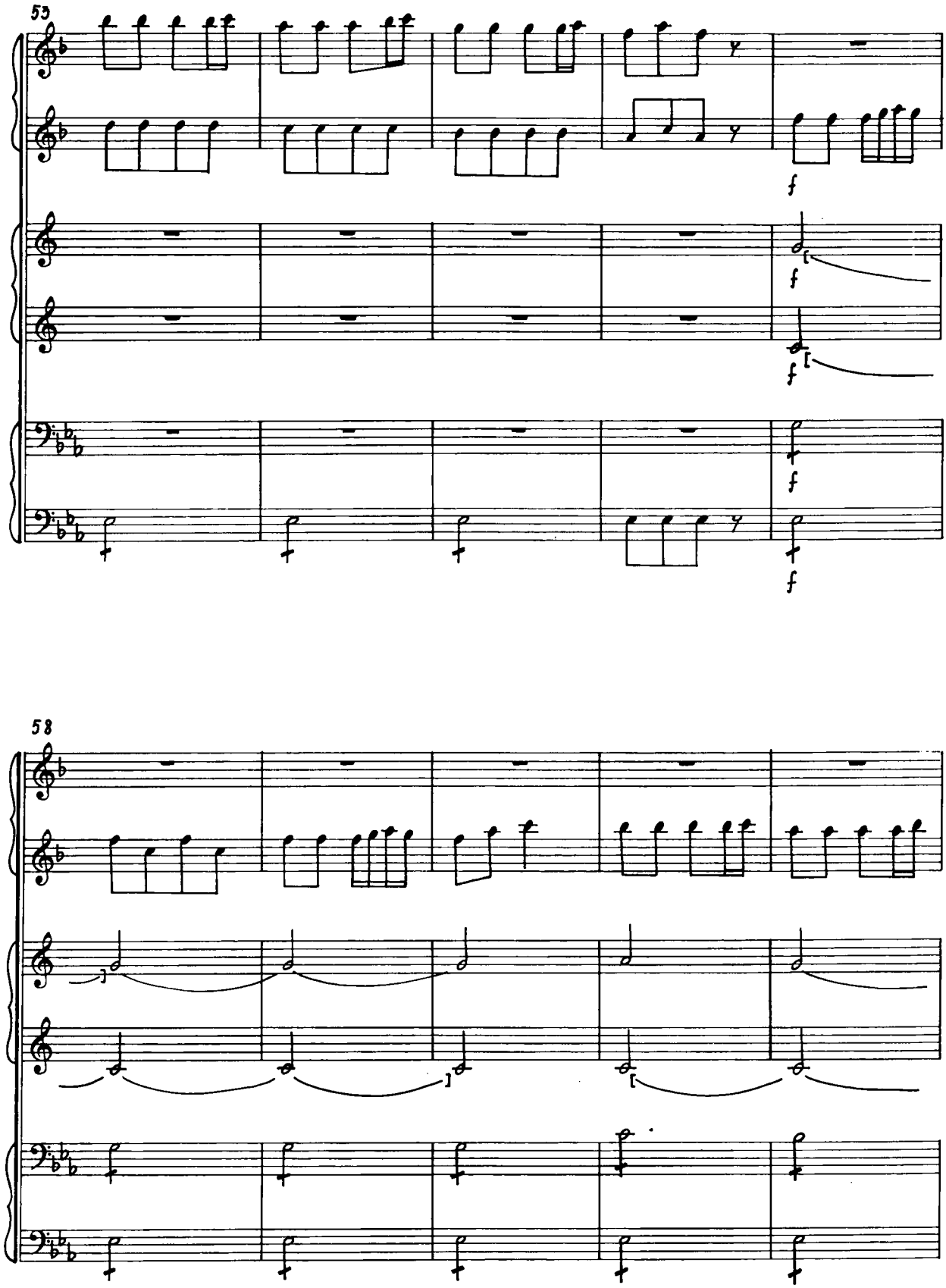

21
p

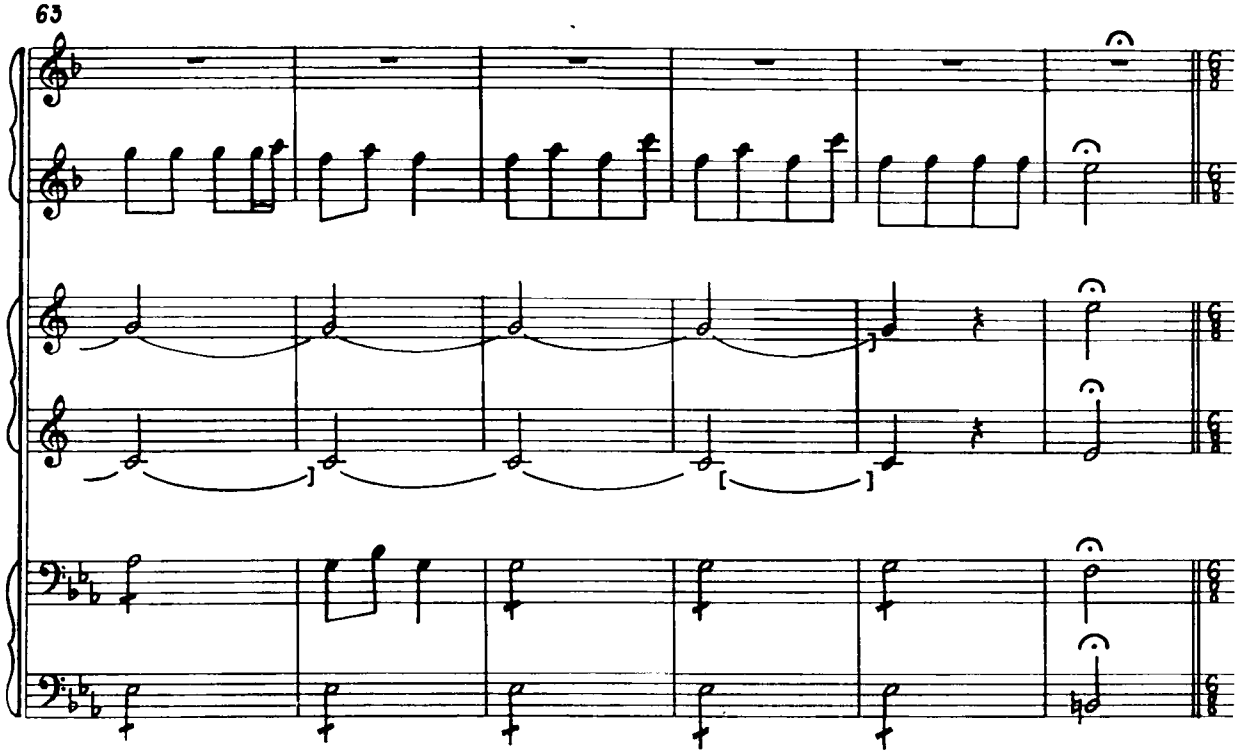

26

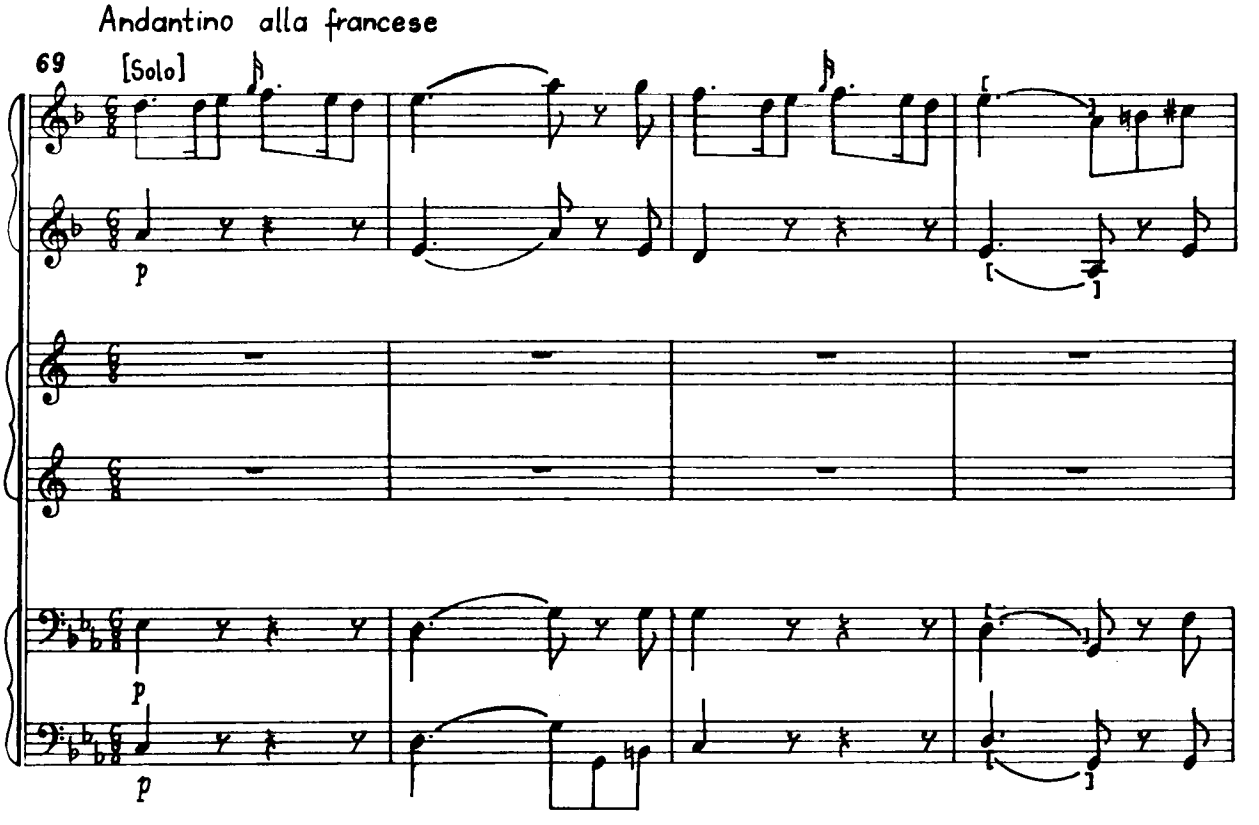

31
36
p
p

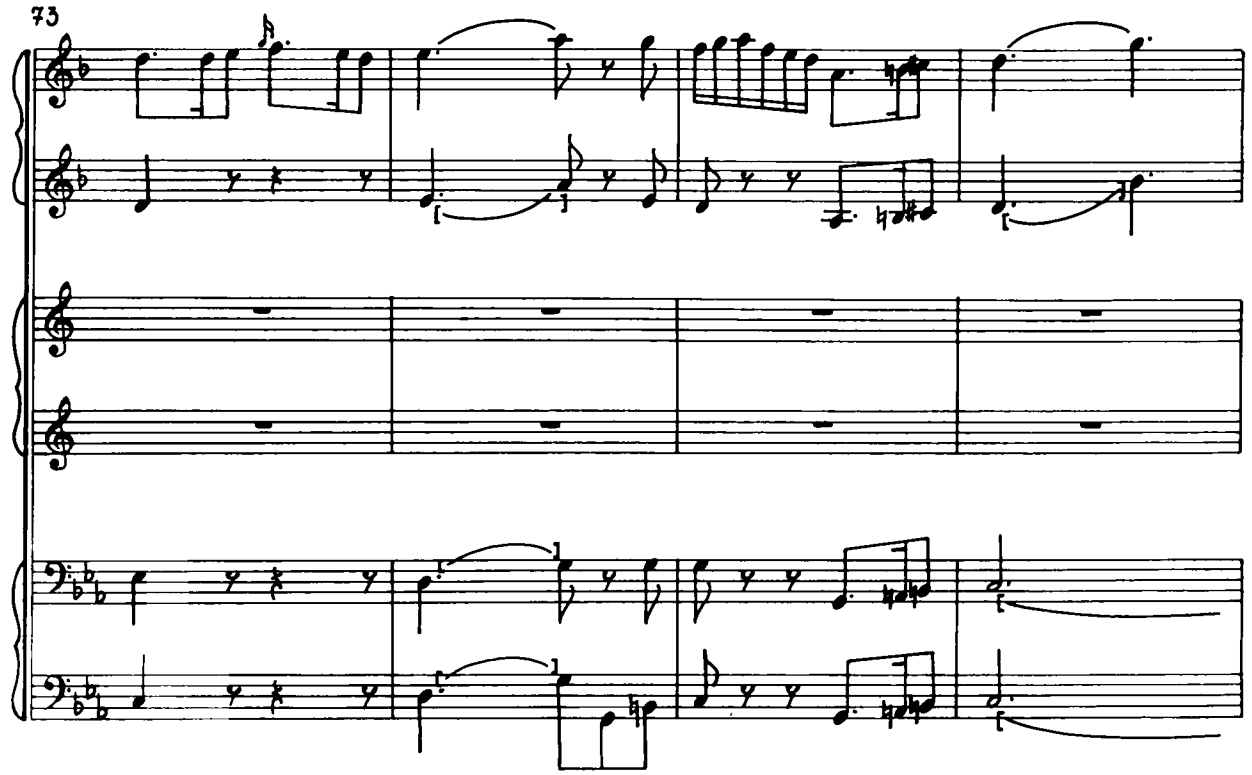

41

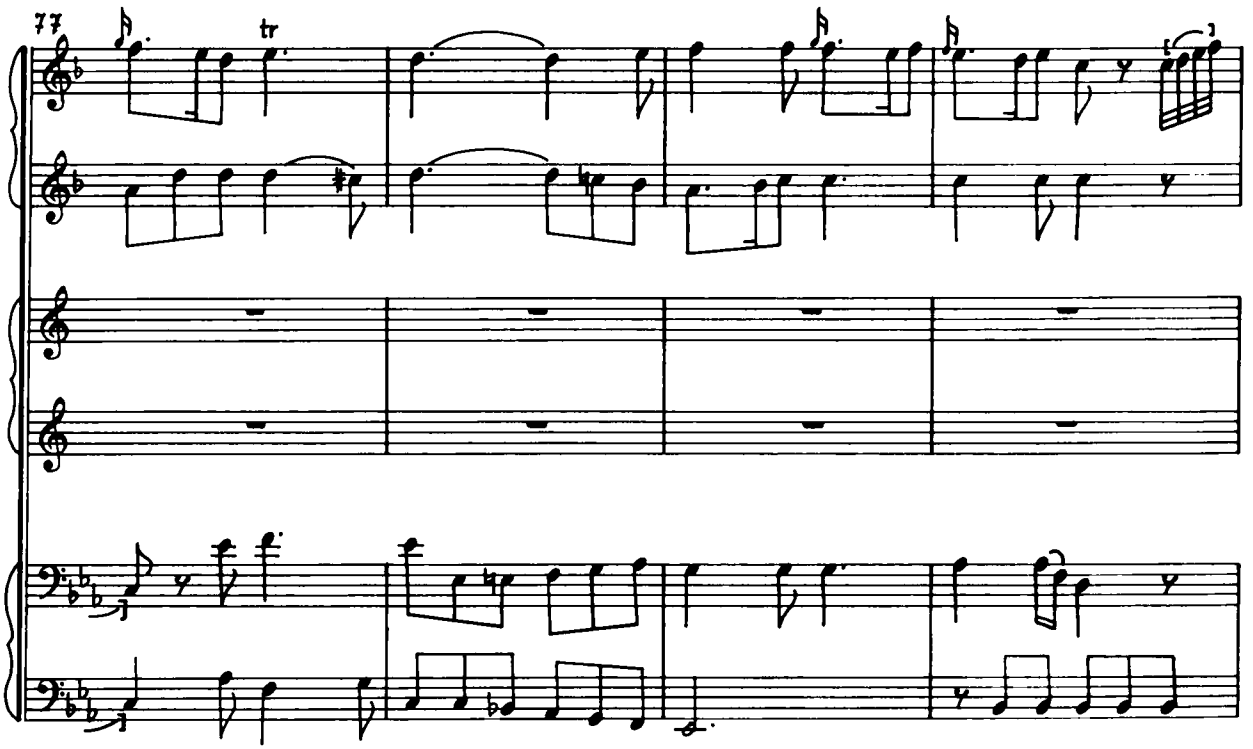

47
Solo
p
p
p

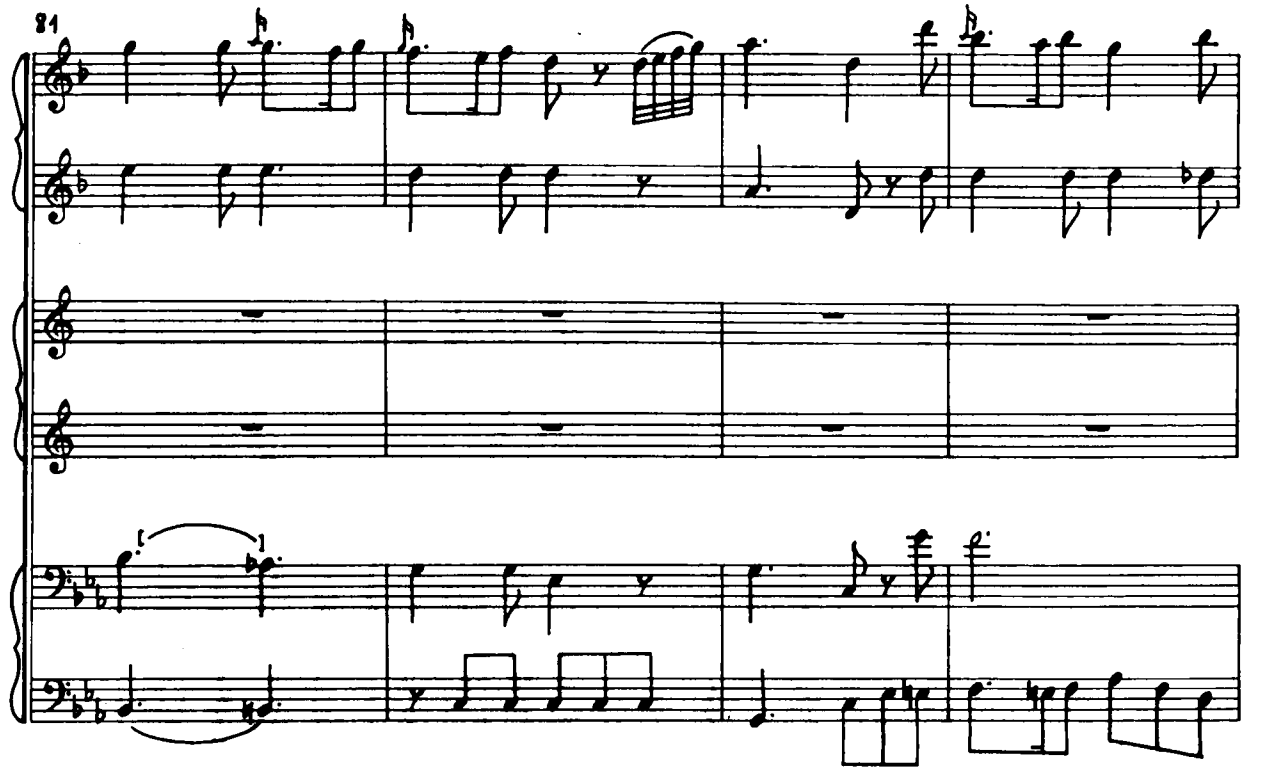

53
f
f
f
f
58

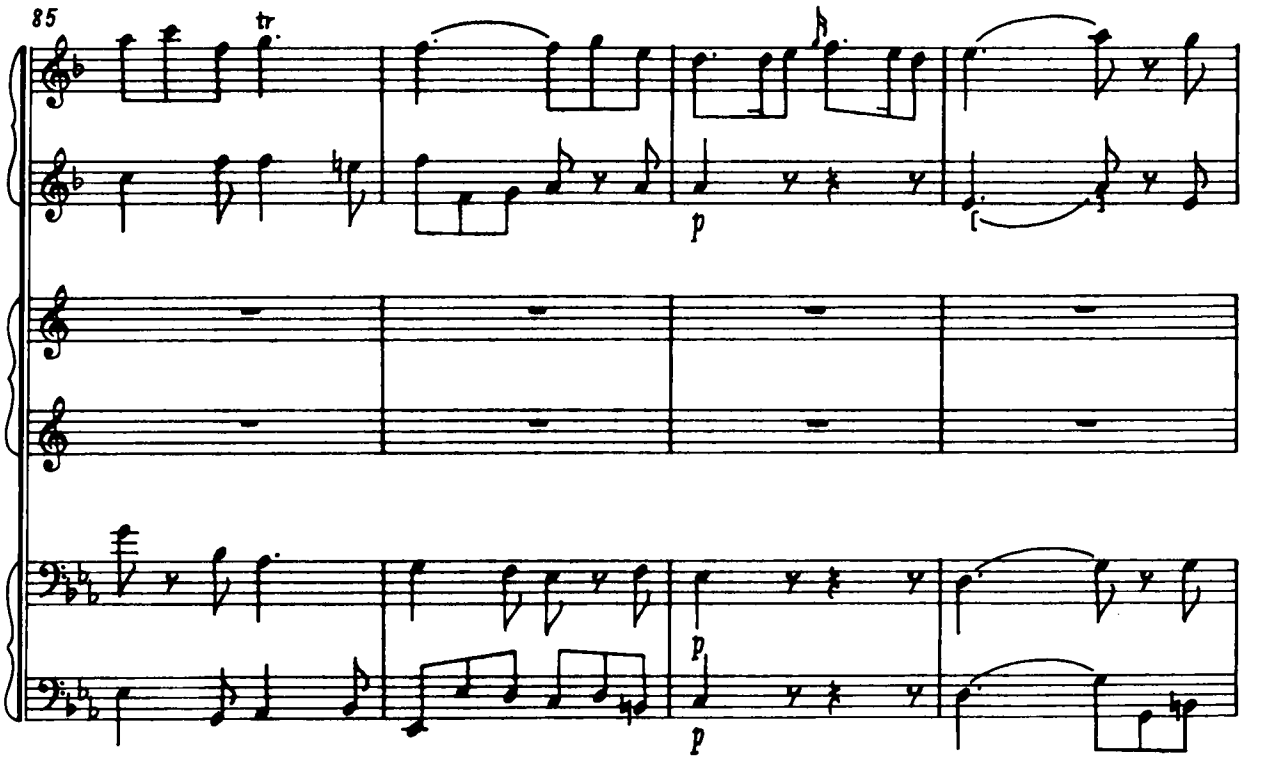

63

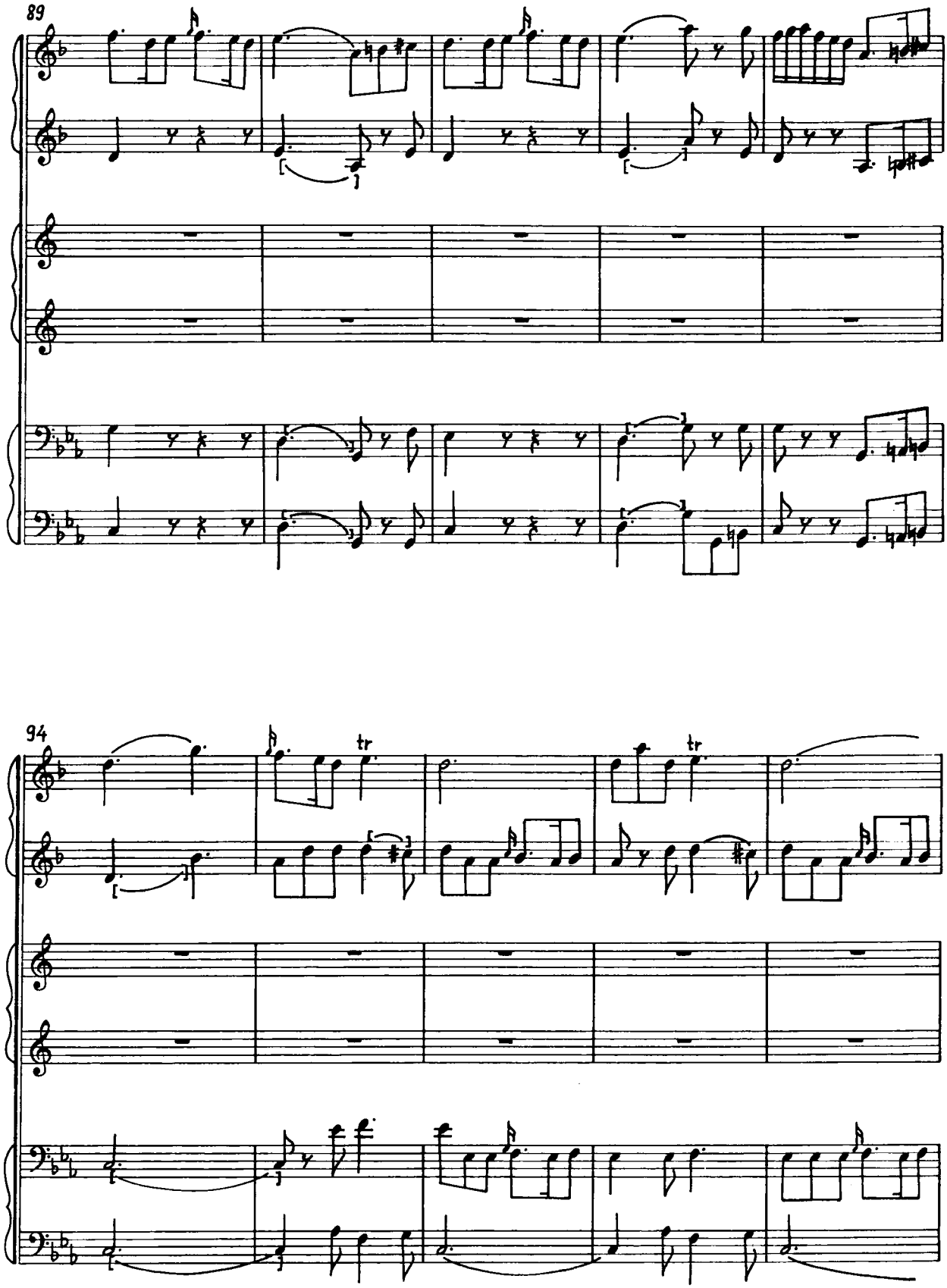

Andantino alla francese
69
[Solo]
p
p
p

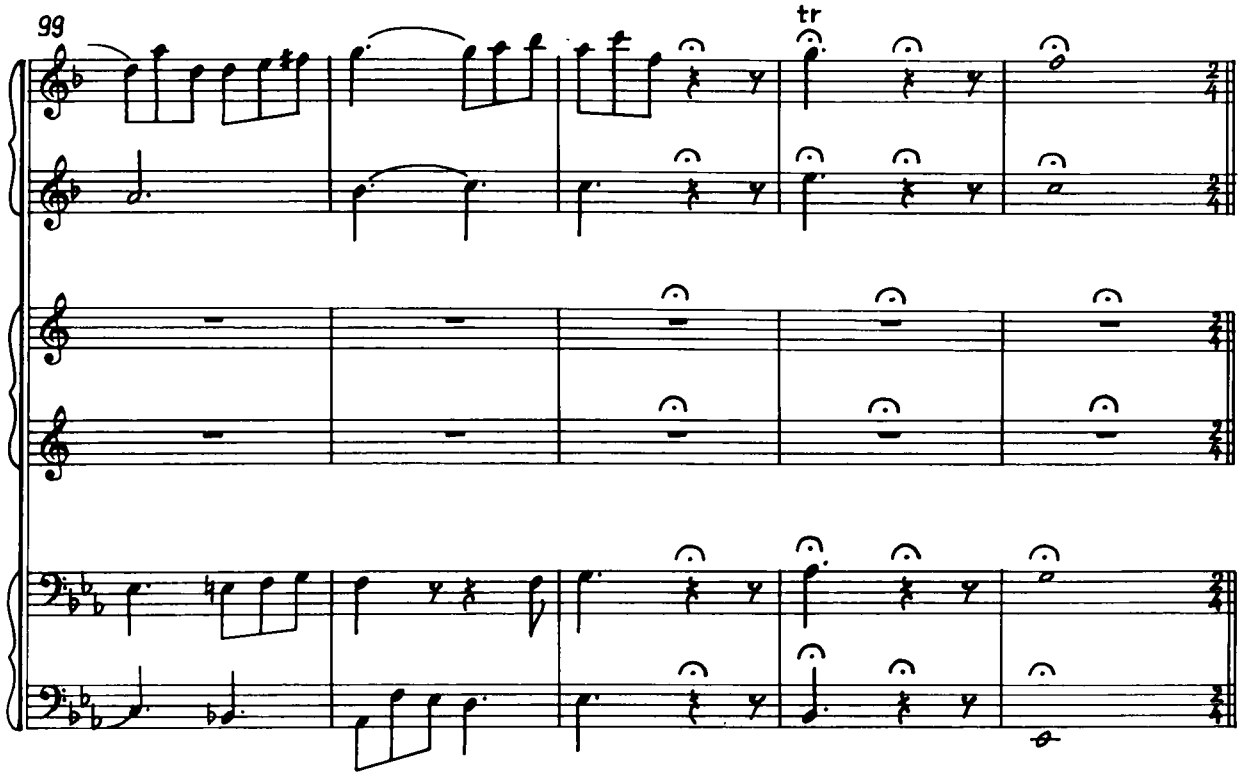

73

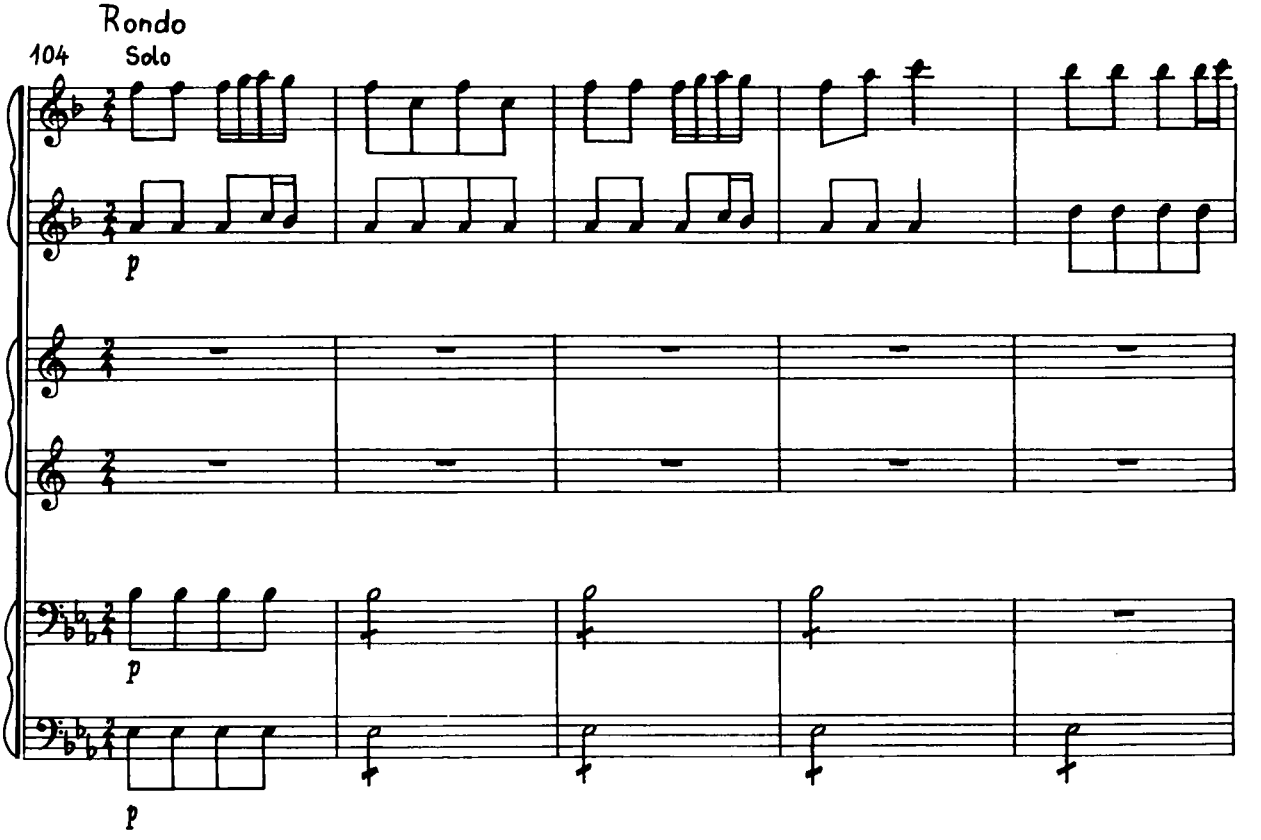

77
tr

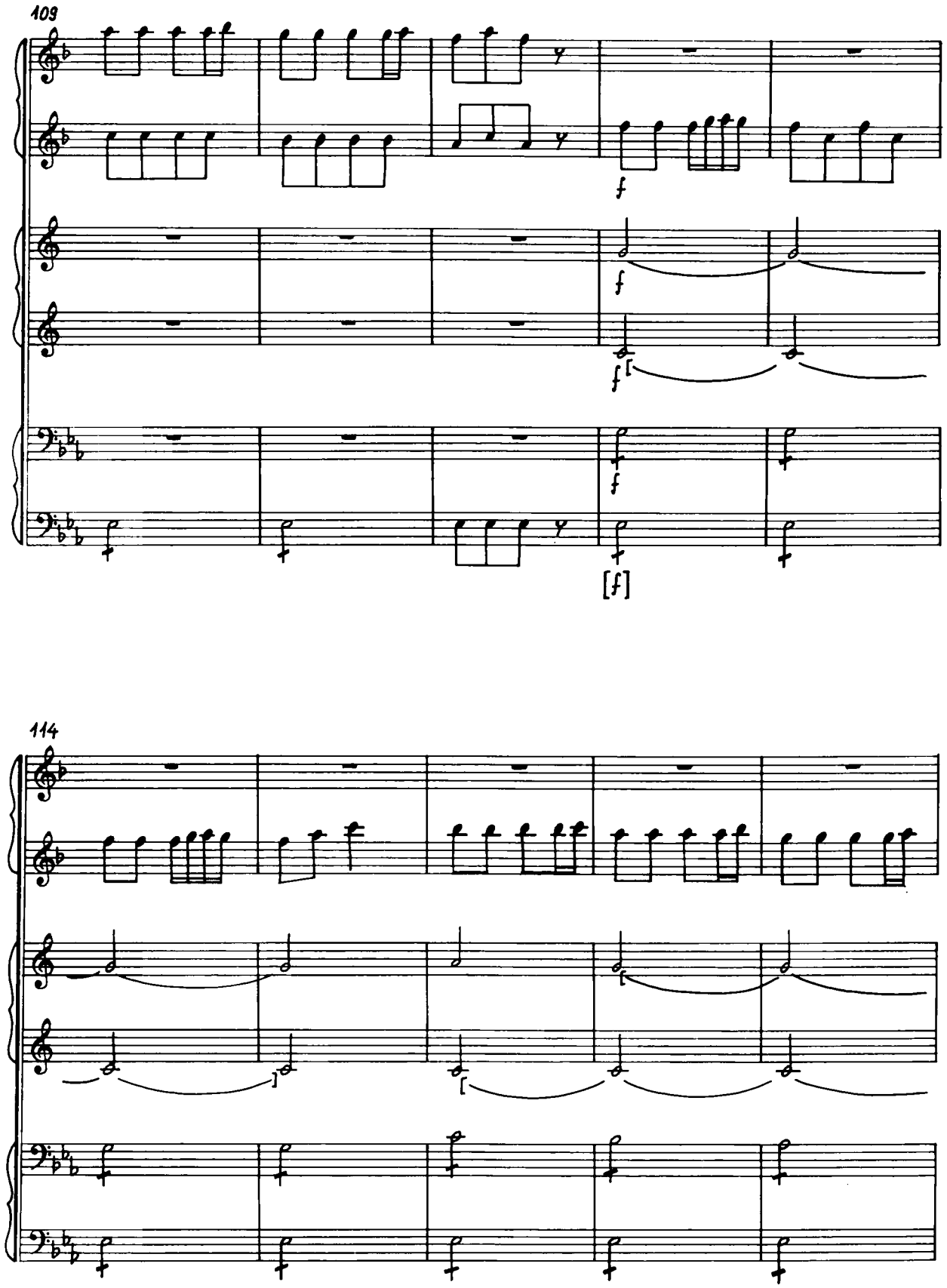

81

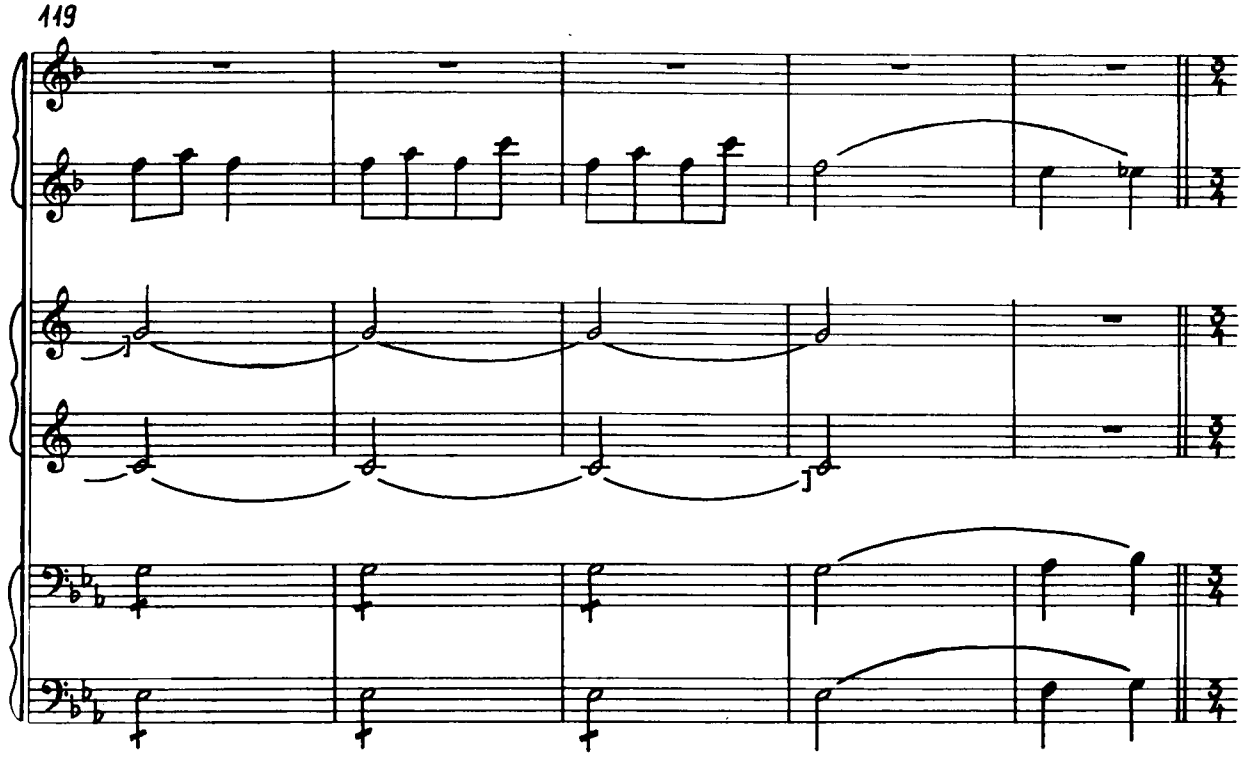

85
tr
p
p
p

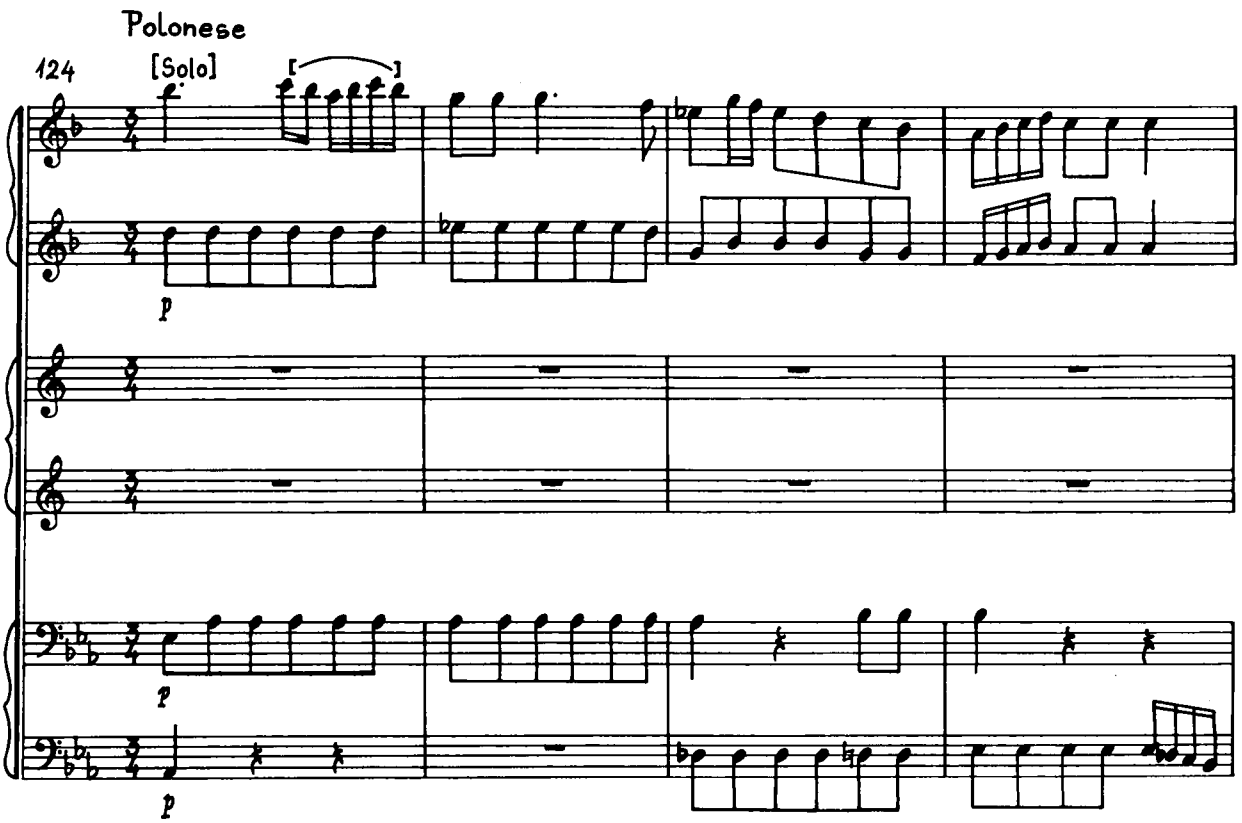

89
94
tr
tr

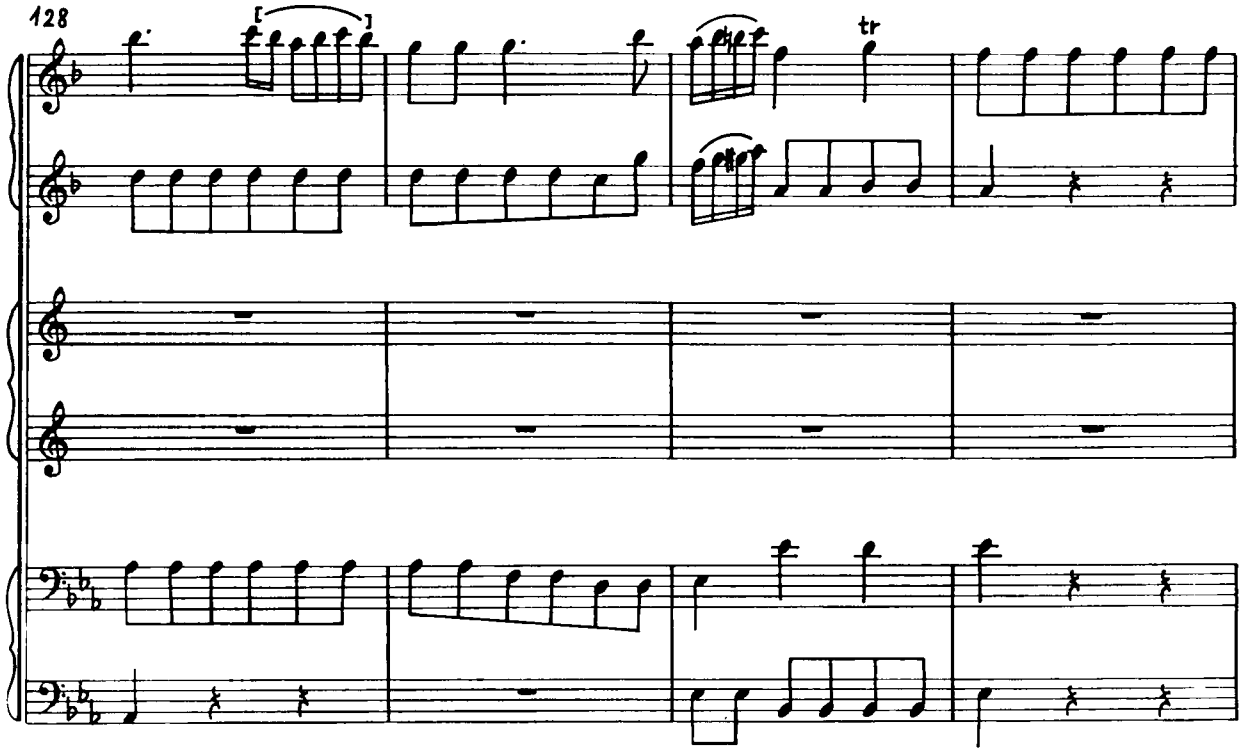

99
tr

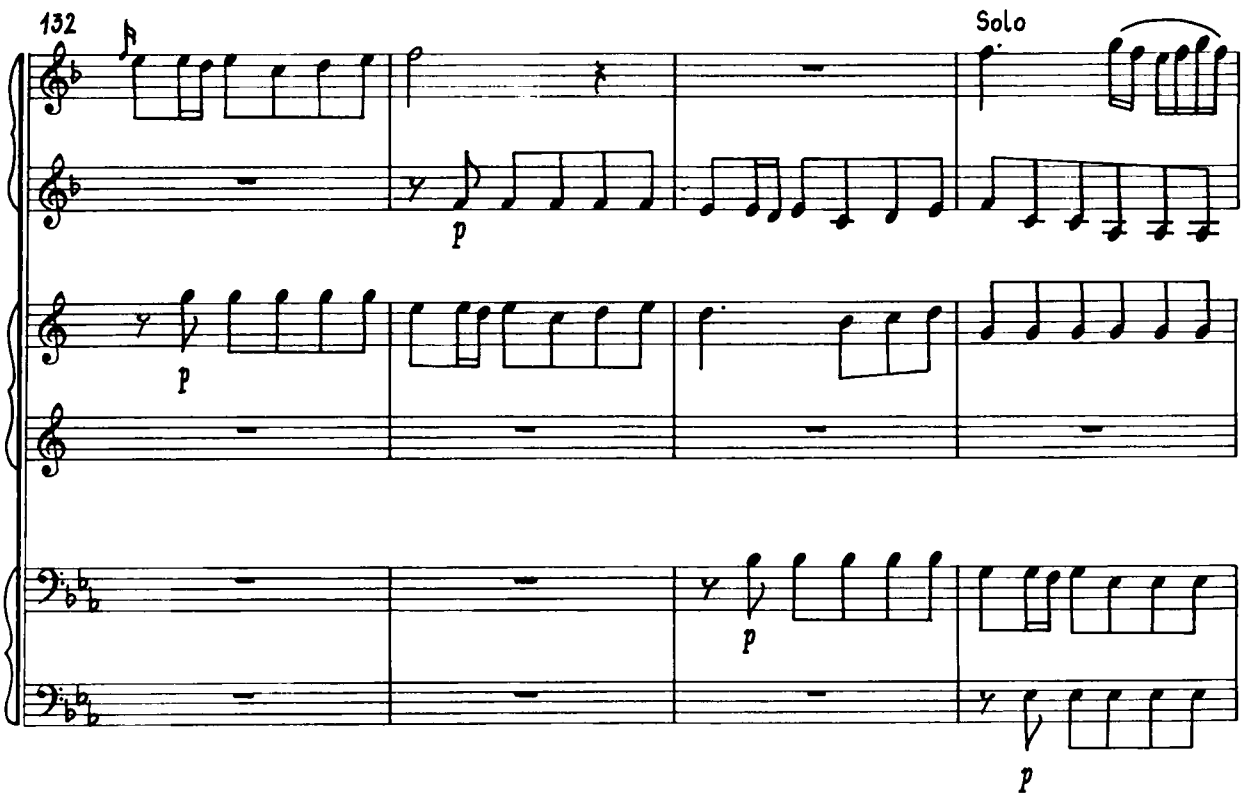

Rondo
104
Solo
p
p
p

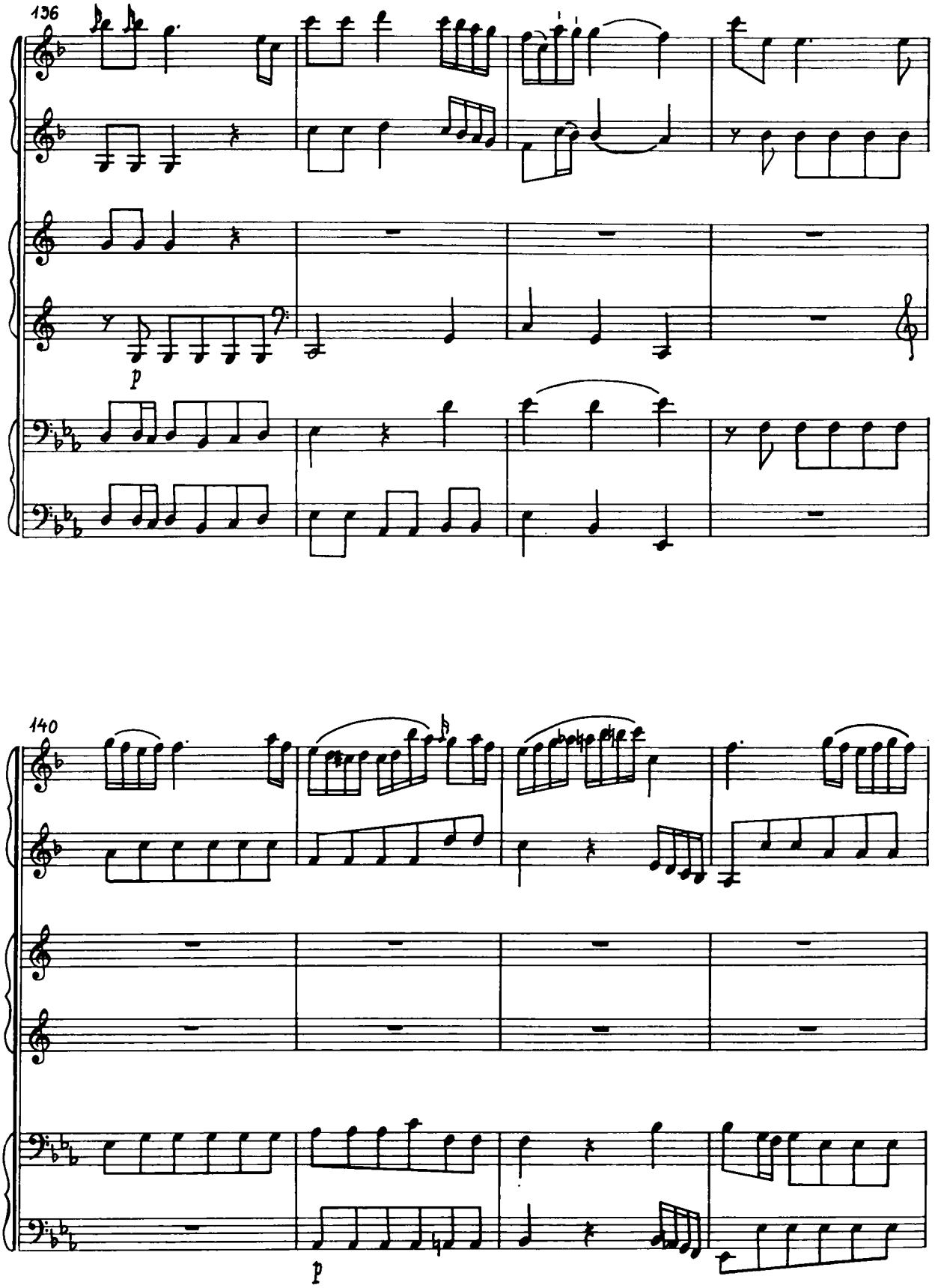

109
f
f
f
[f]
114

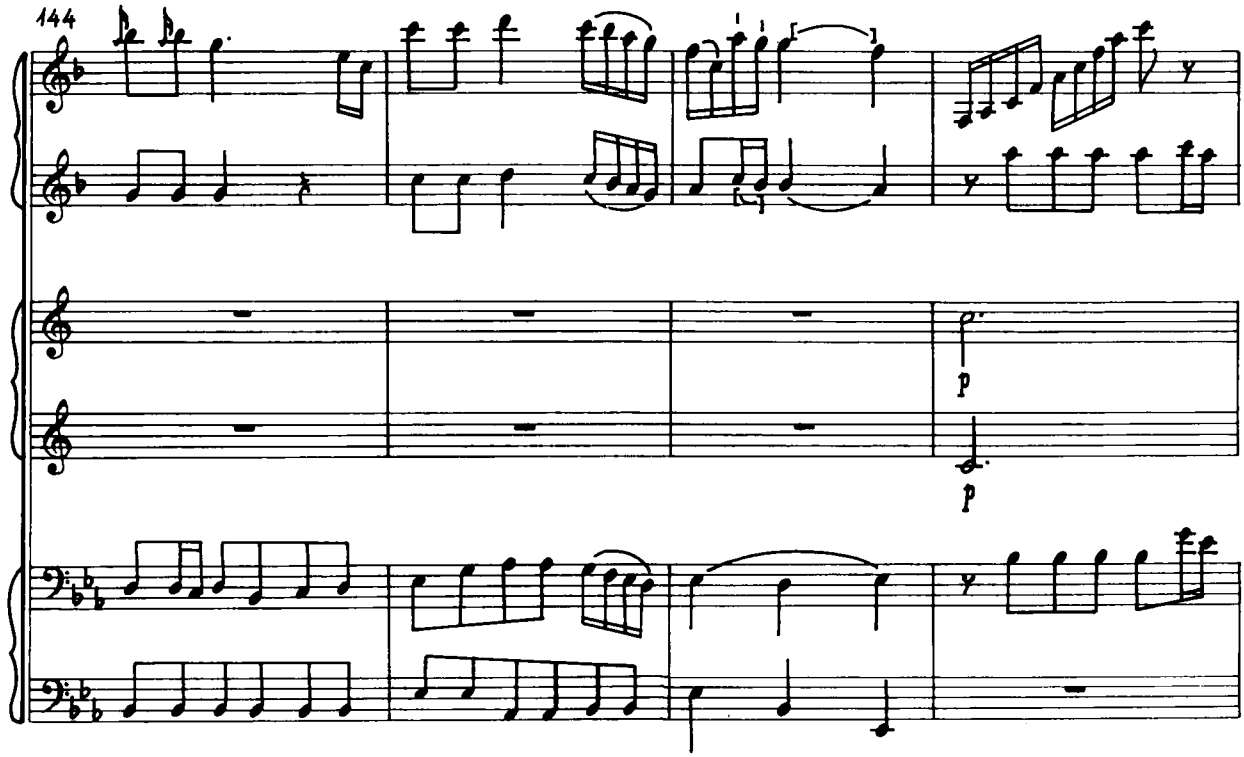

119

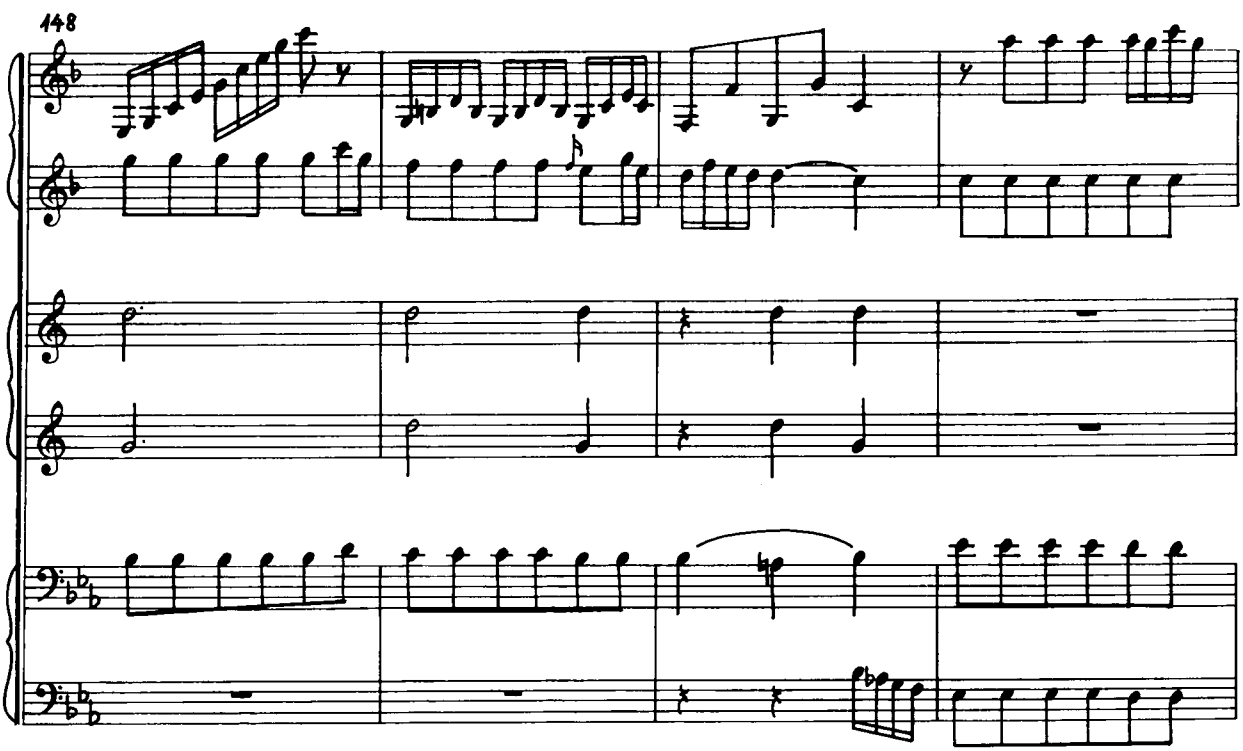

Polonese
124
[Solo]
p
p
p

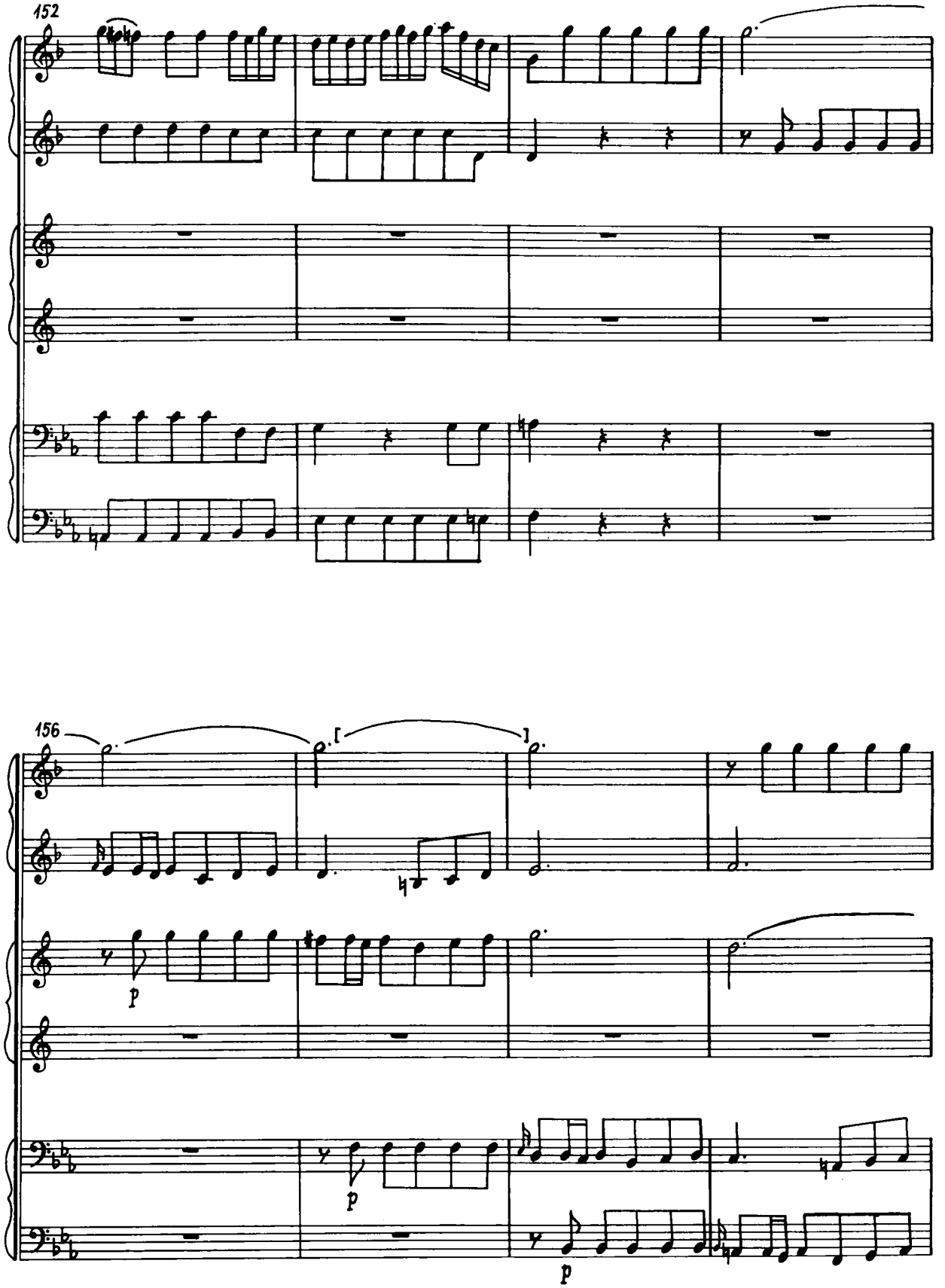

128
tr

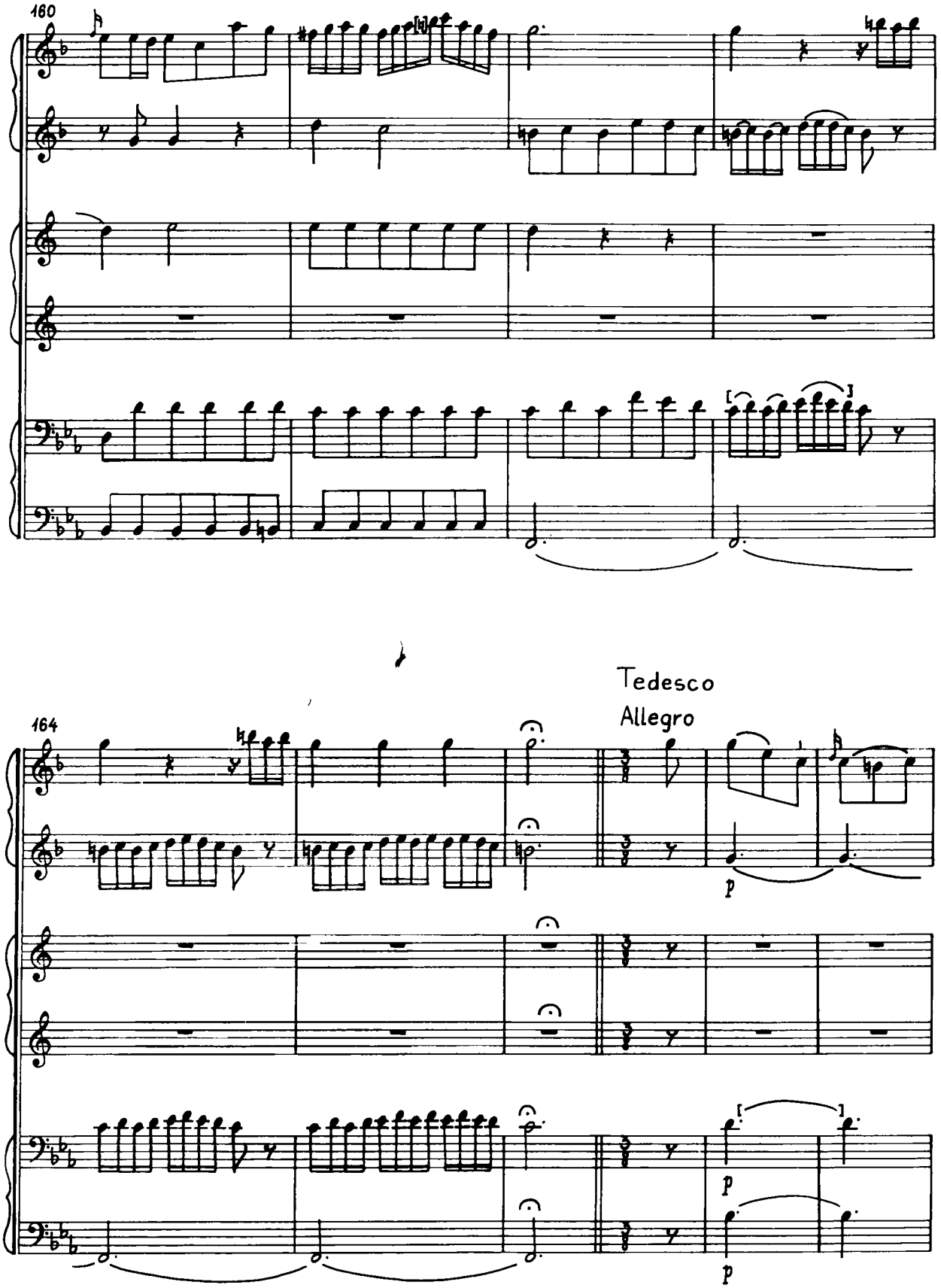

132
Solo
p
p
p
p

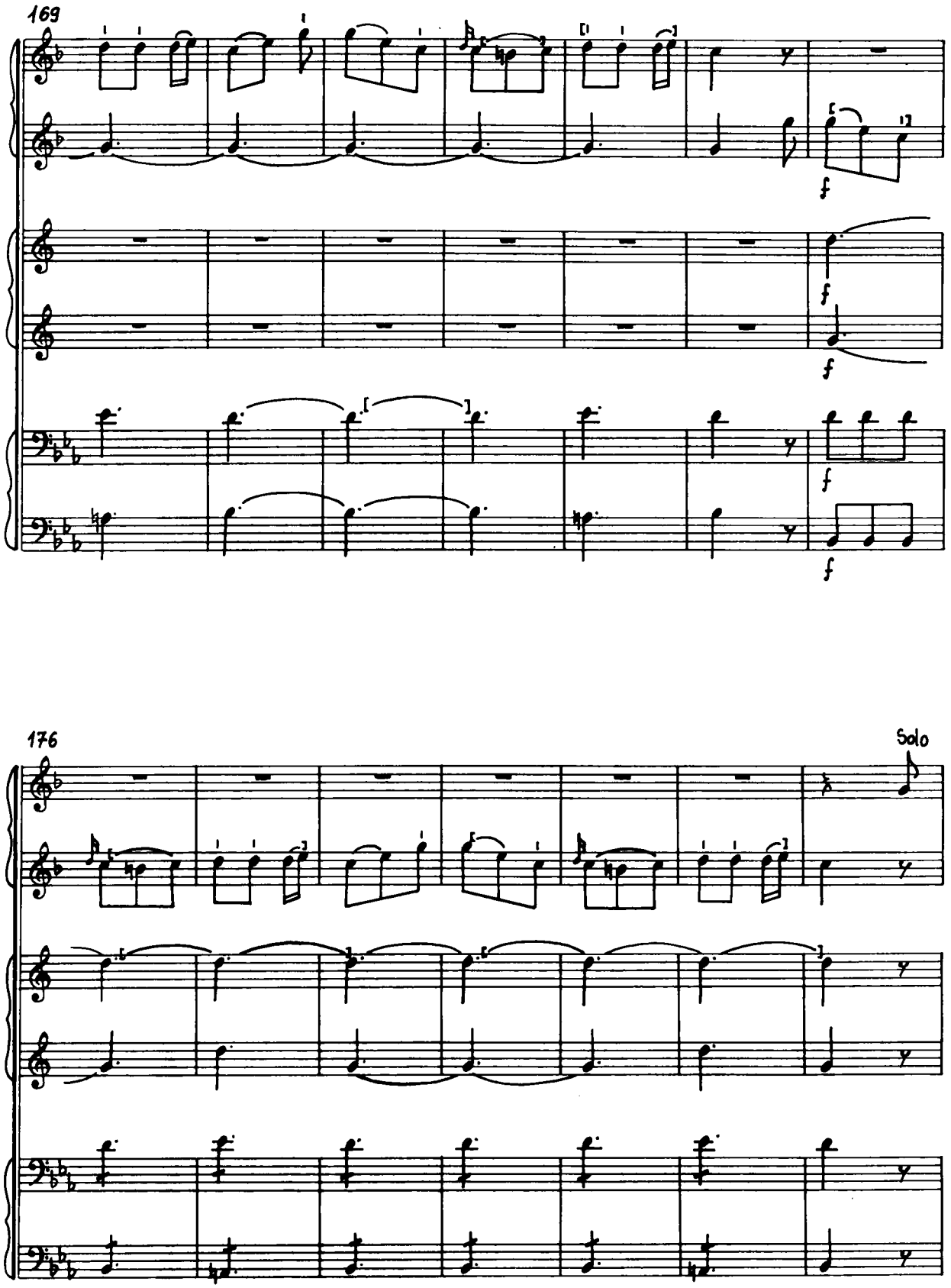

136
p
140
p

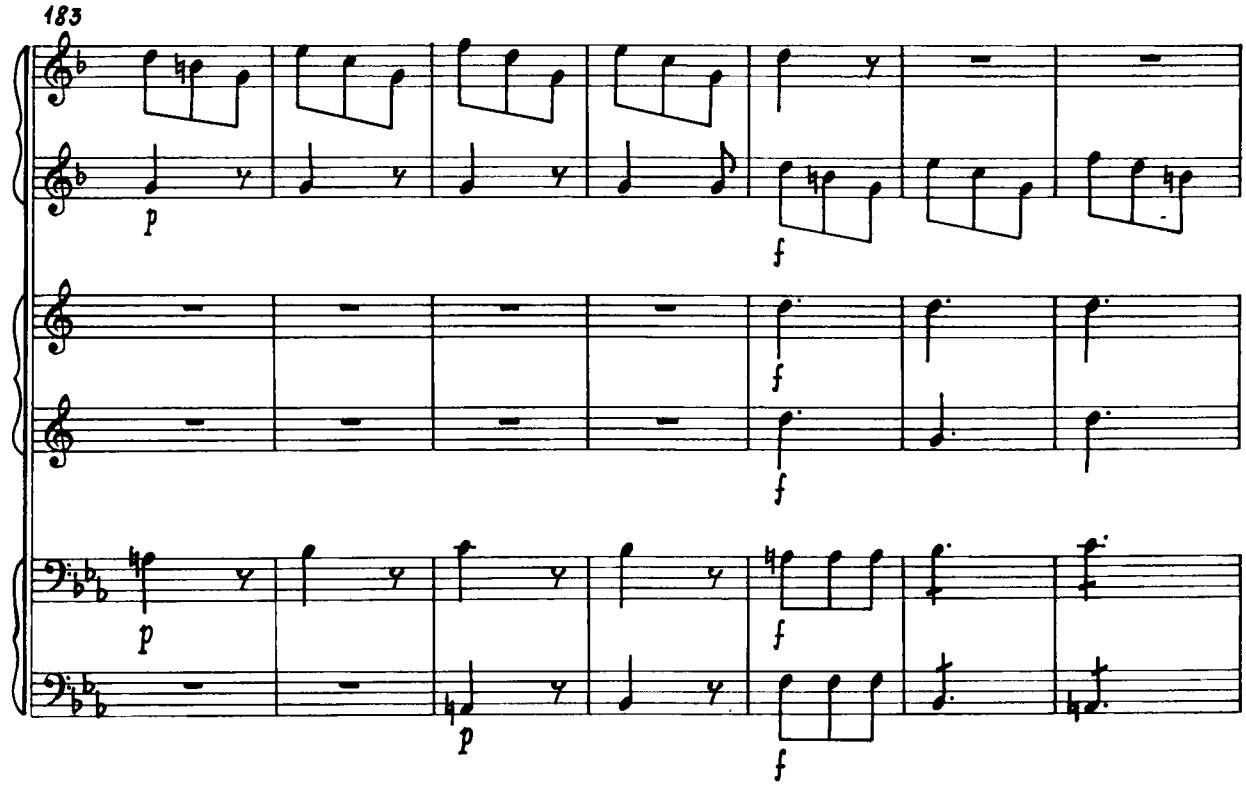

144
p
p

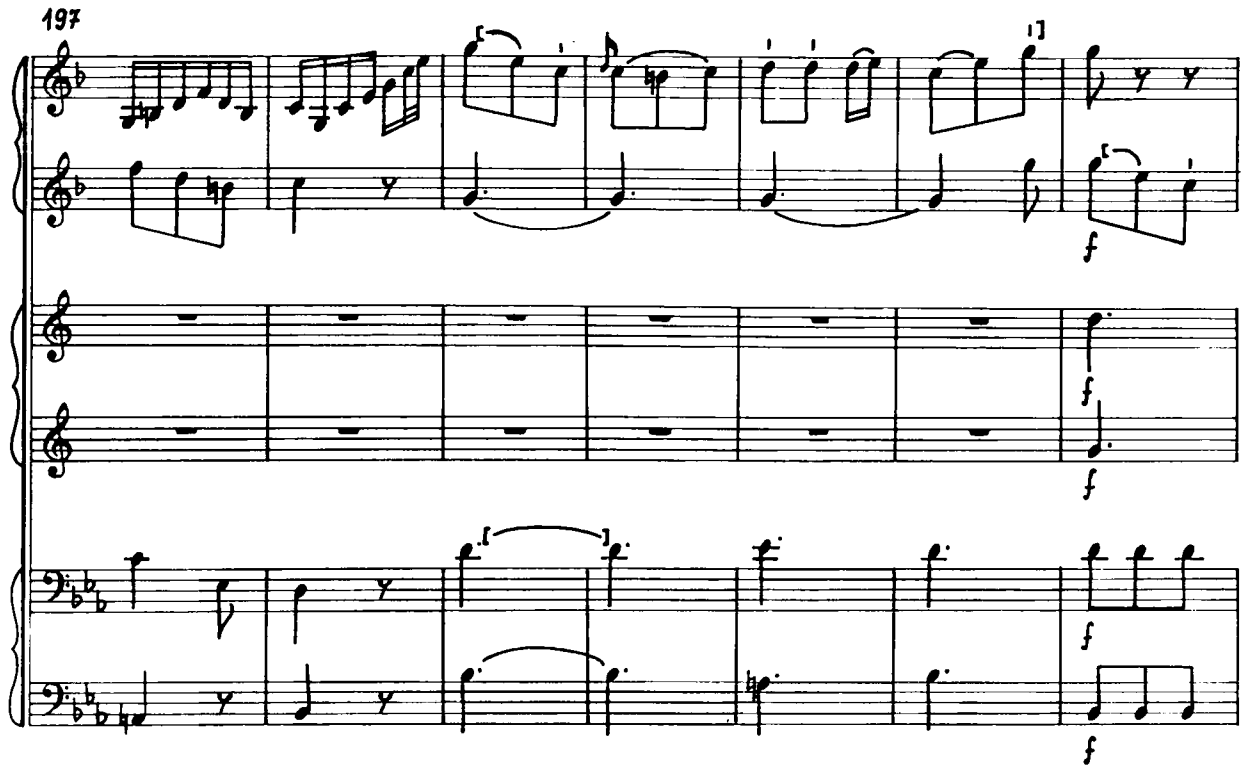

148

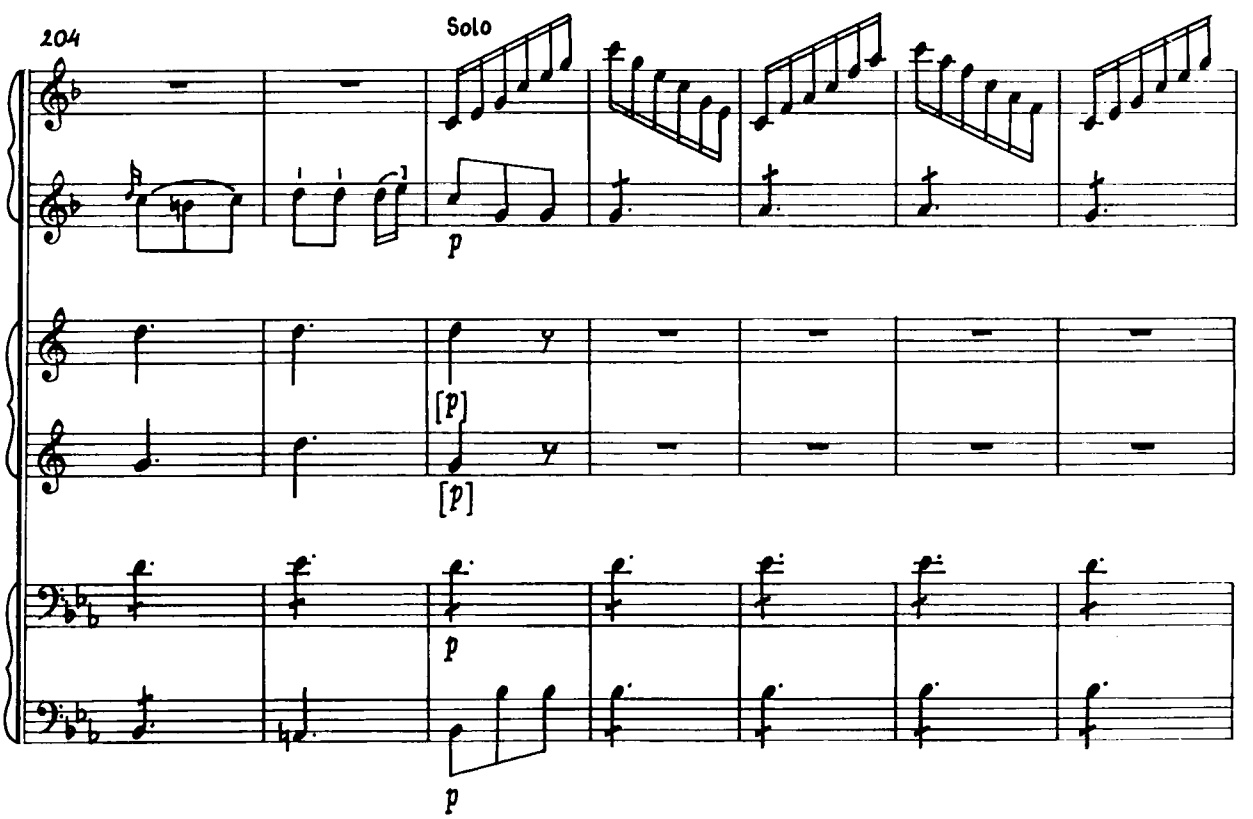

152
156
p
p
p

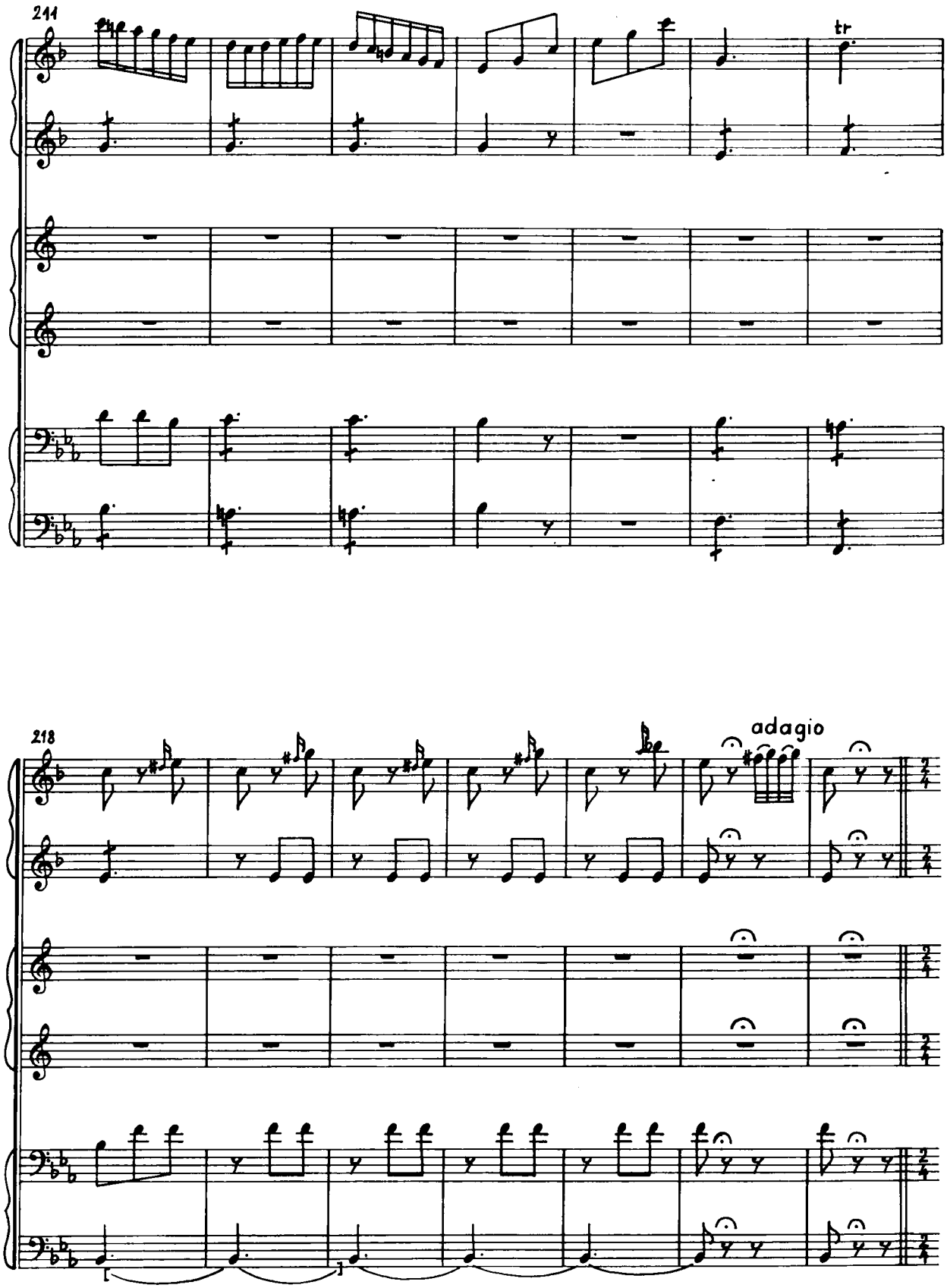

160
164
Tedesco
Allegro
p
p
p

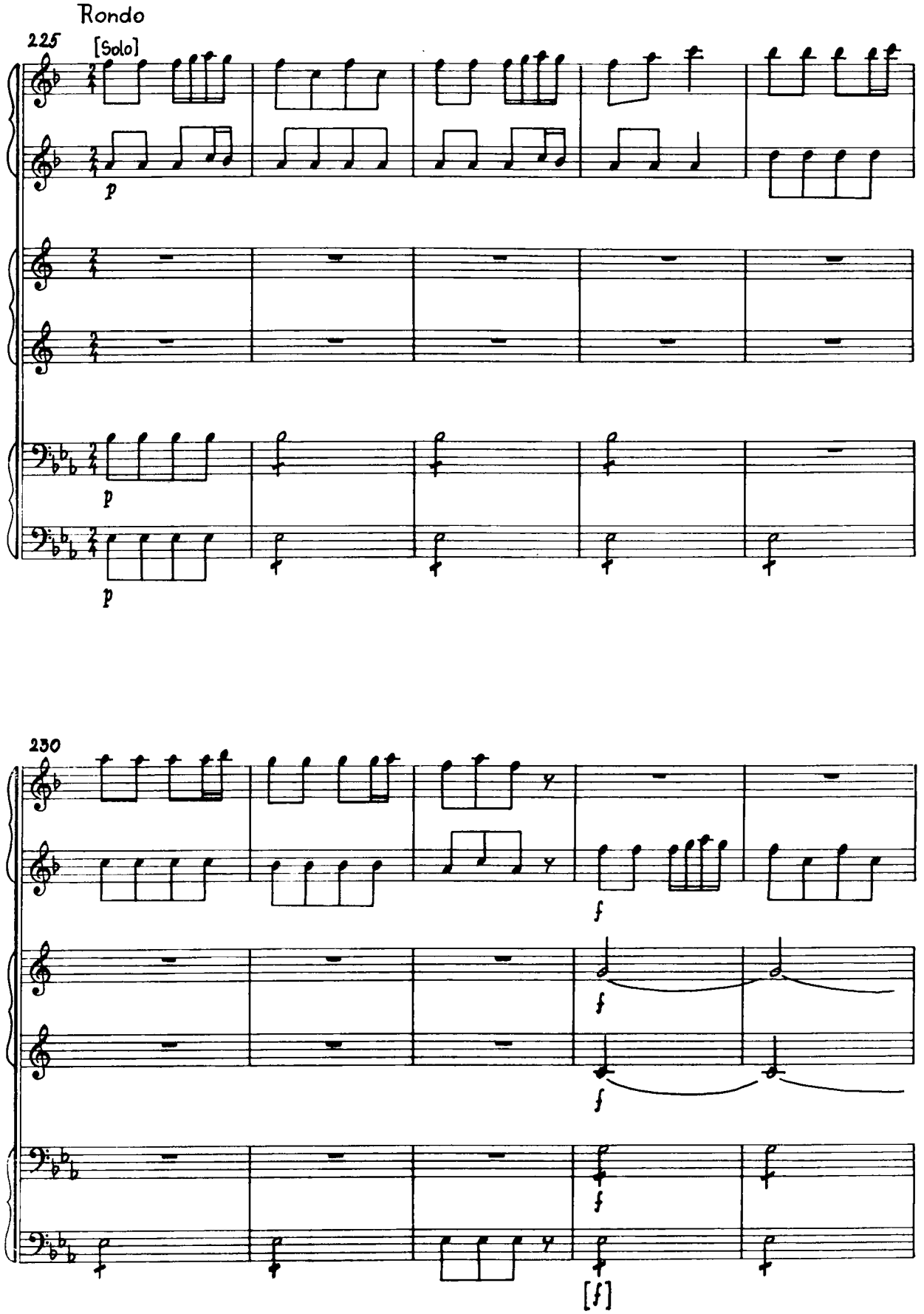

169
f
f
f
f
176
Solo

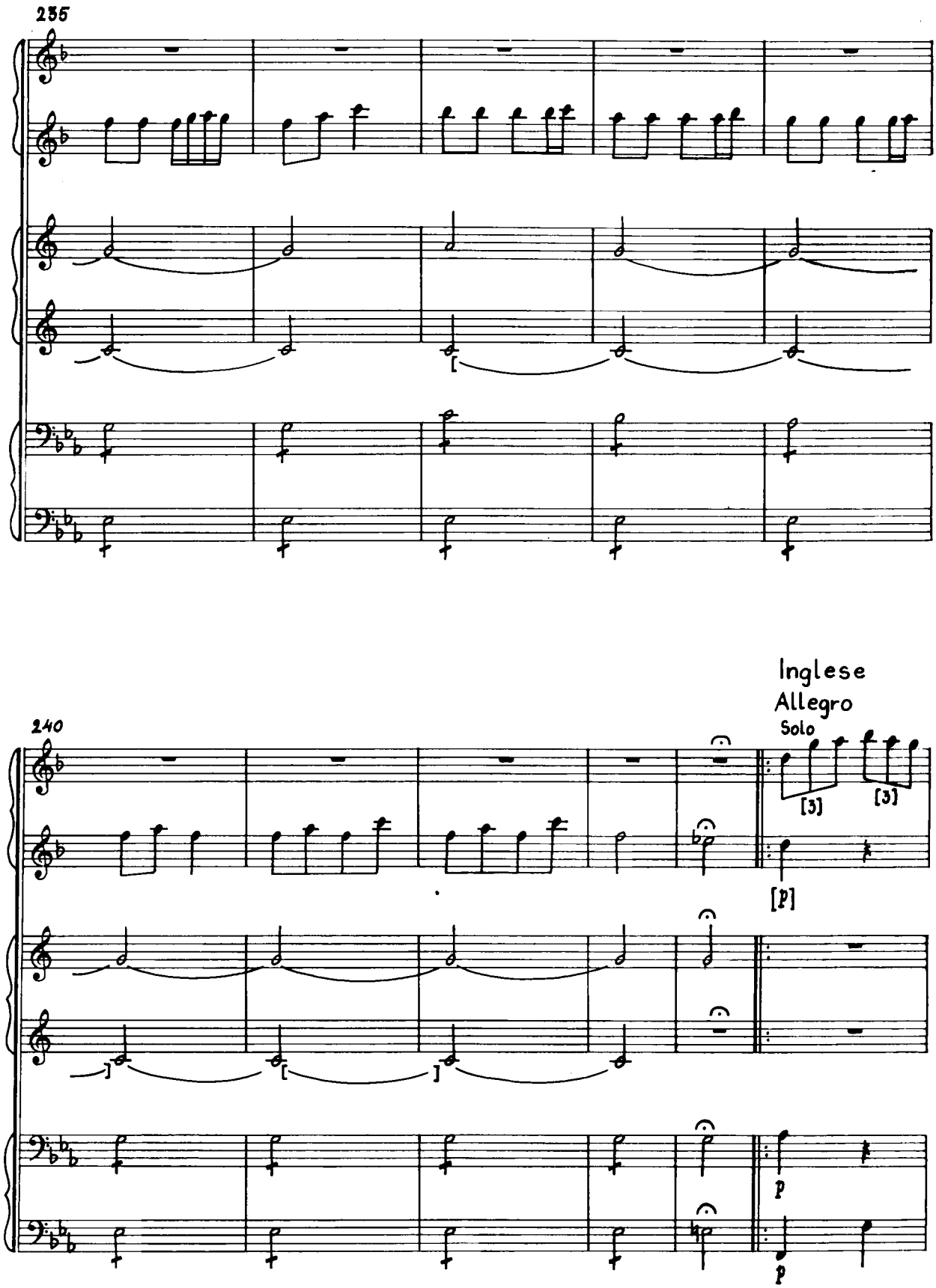

183
p
f
f
f
p
p
f
190
Solo
p
p
p

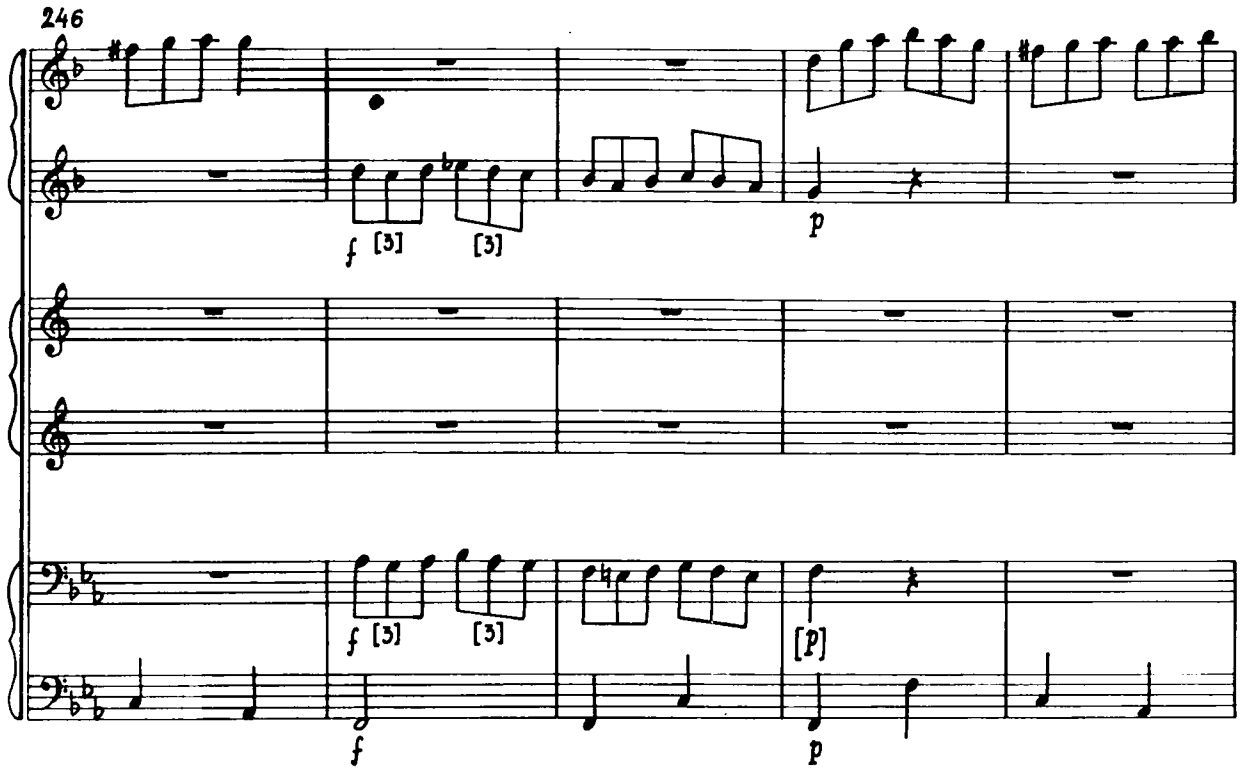

197
f
f
f
f

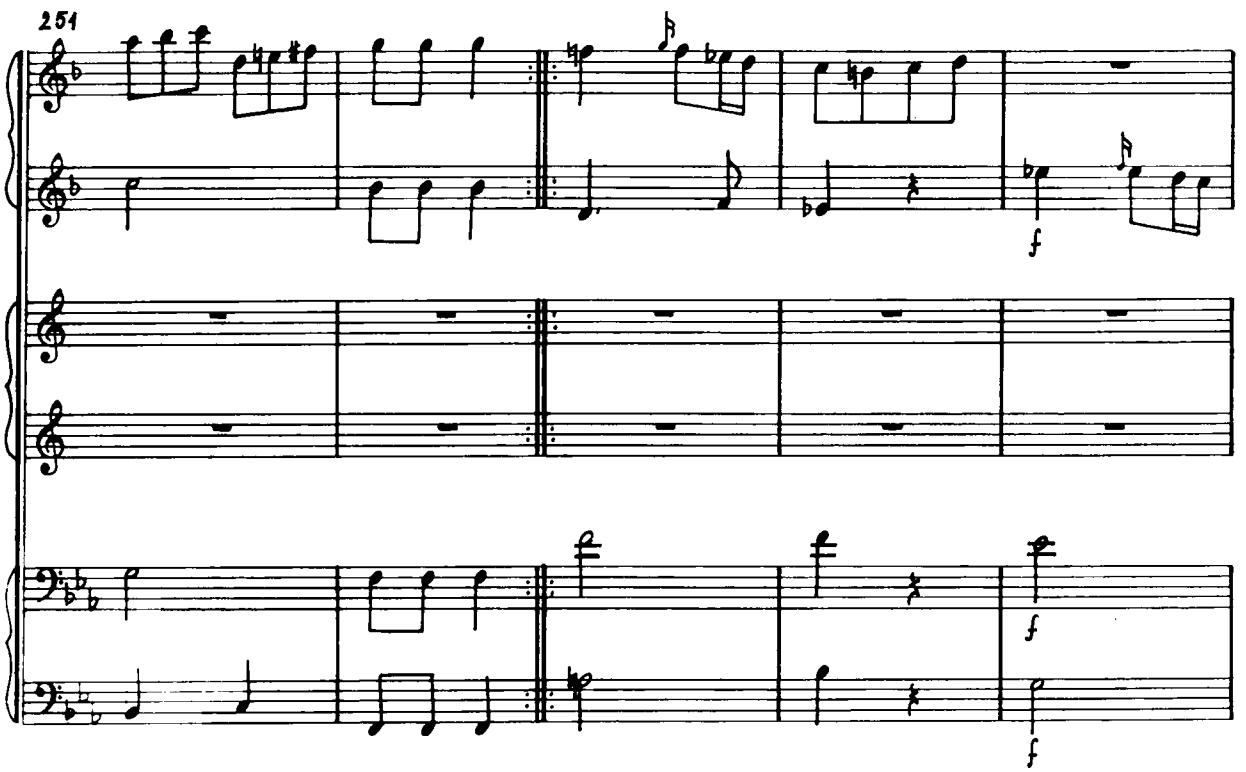

204
Solo
p
[p]
[p]
p
p

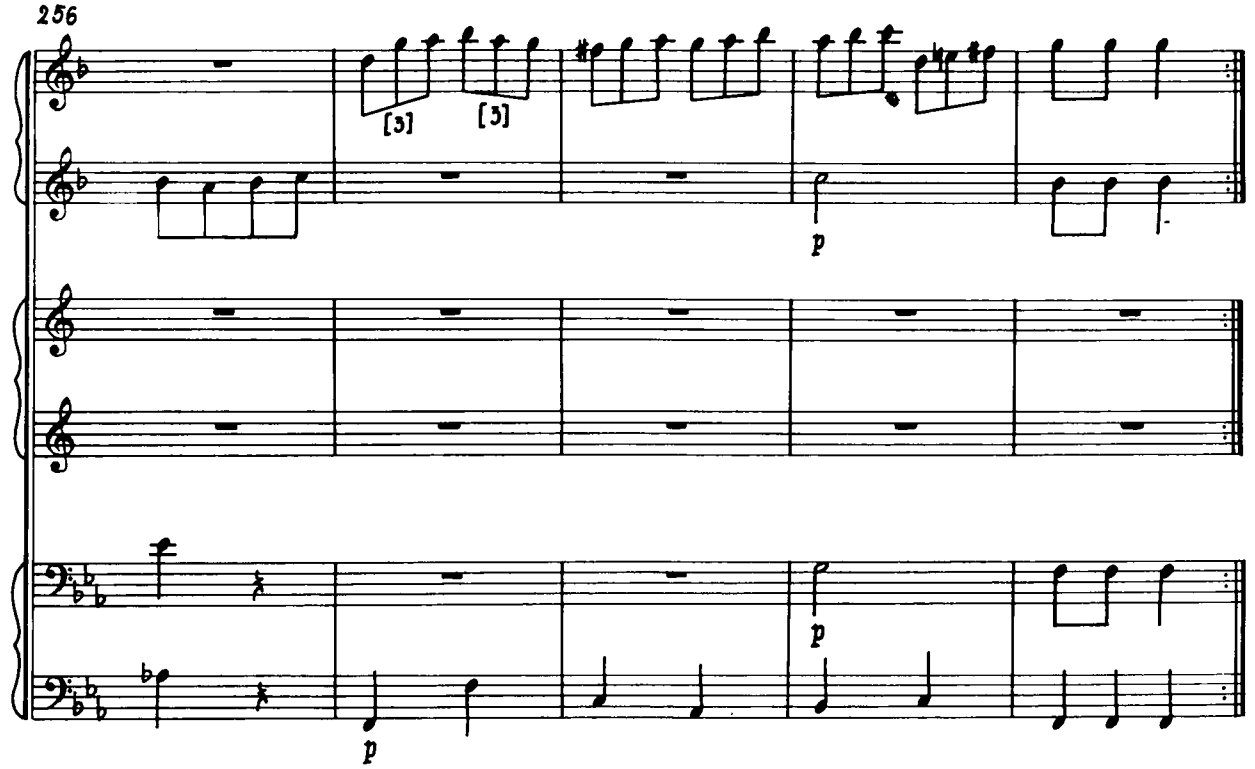

211
tr
218
adagio

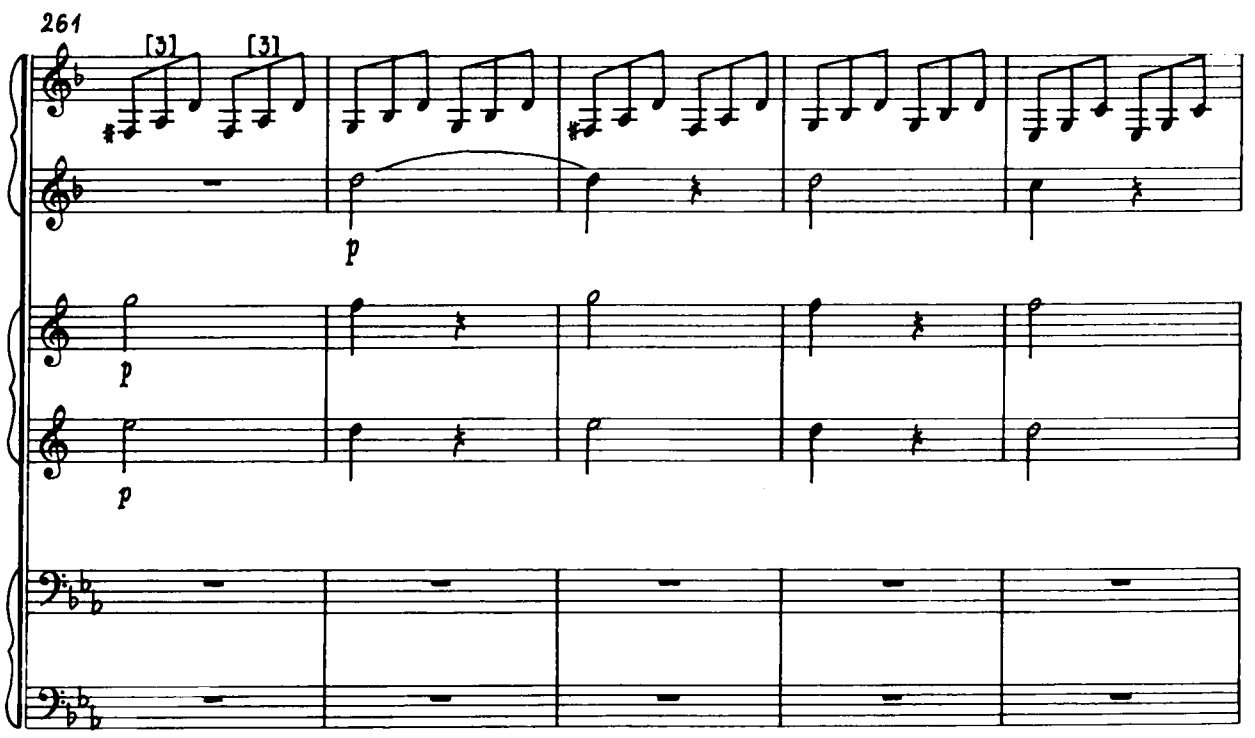

Rondo
225
[Solo]
p
p
p
230
f
f
f
[f]

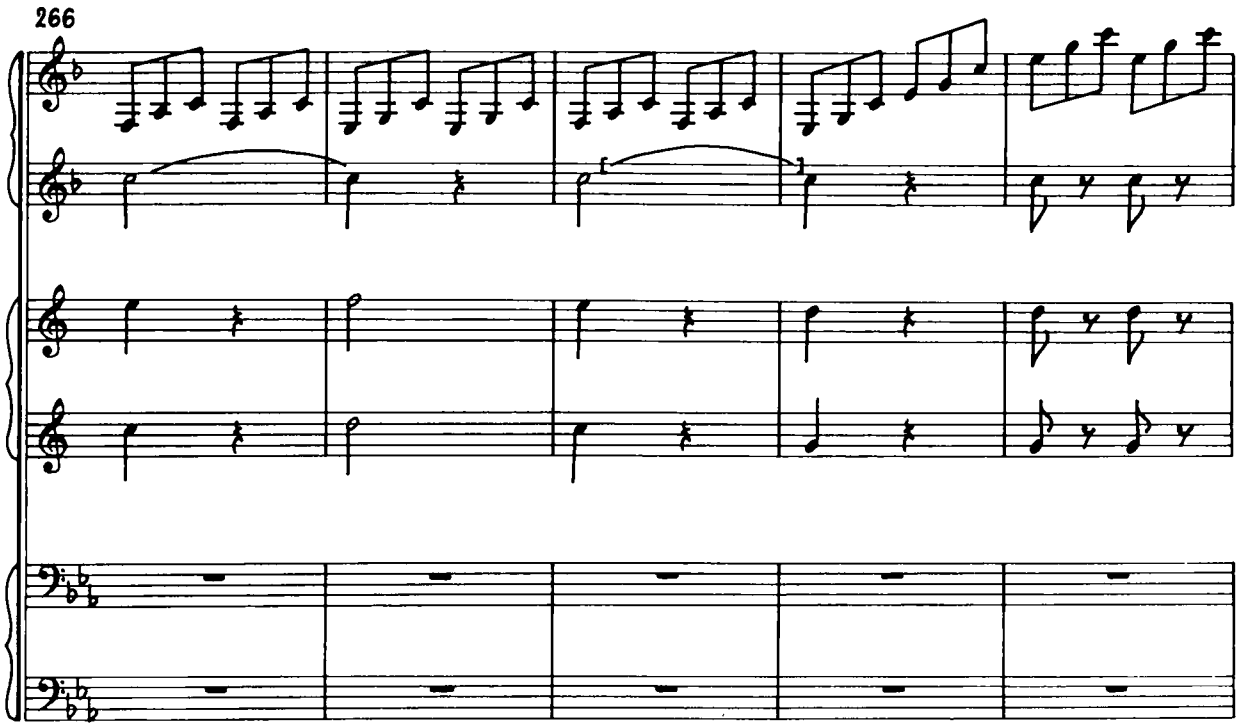

235
240
Inglese
Allegro
Solo
[3]
[3]
[p]
p
p

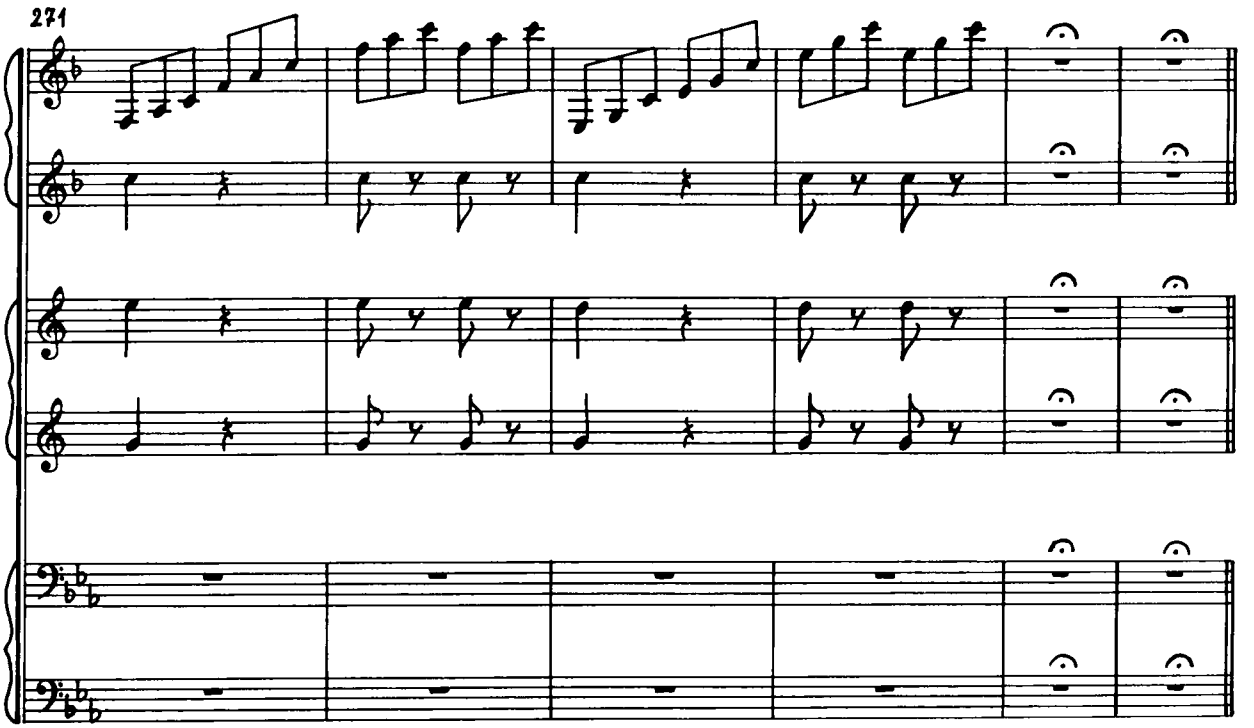

246
f
[3]
[3]
p
f
[3]
[3]
f
[p]
p

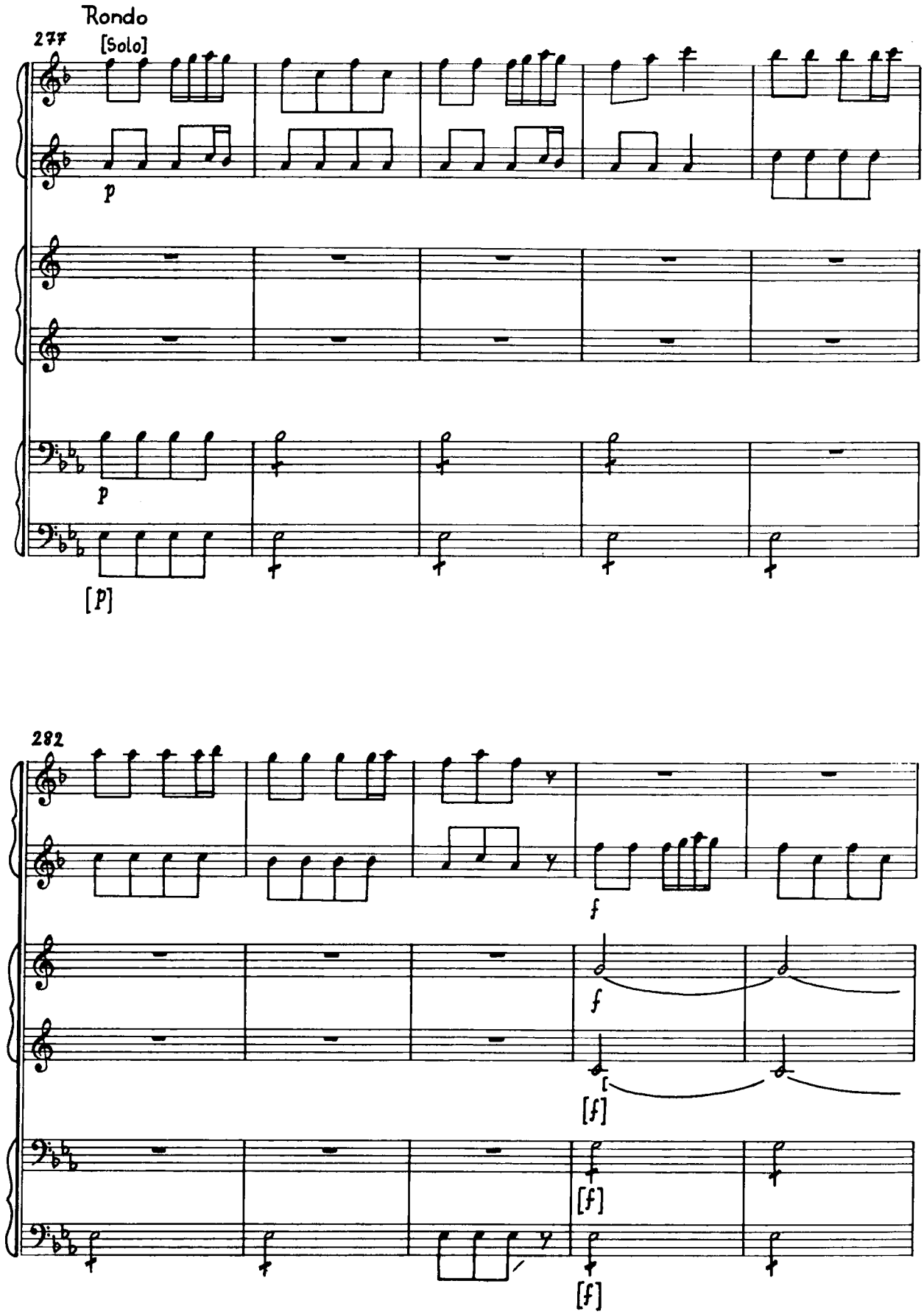

251
f
f
f


256
[3]
[3]
p
p
p

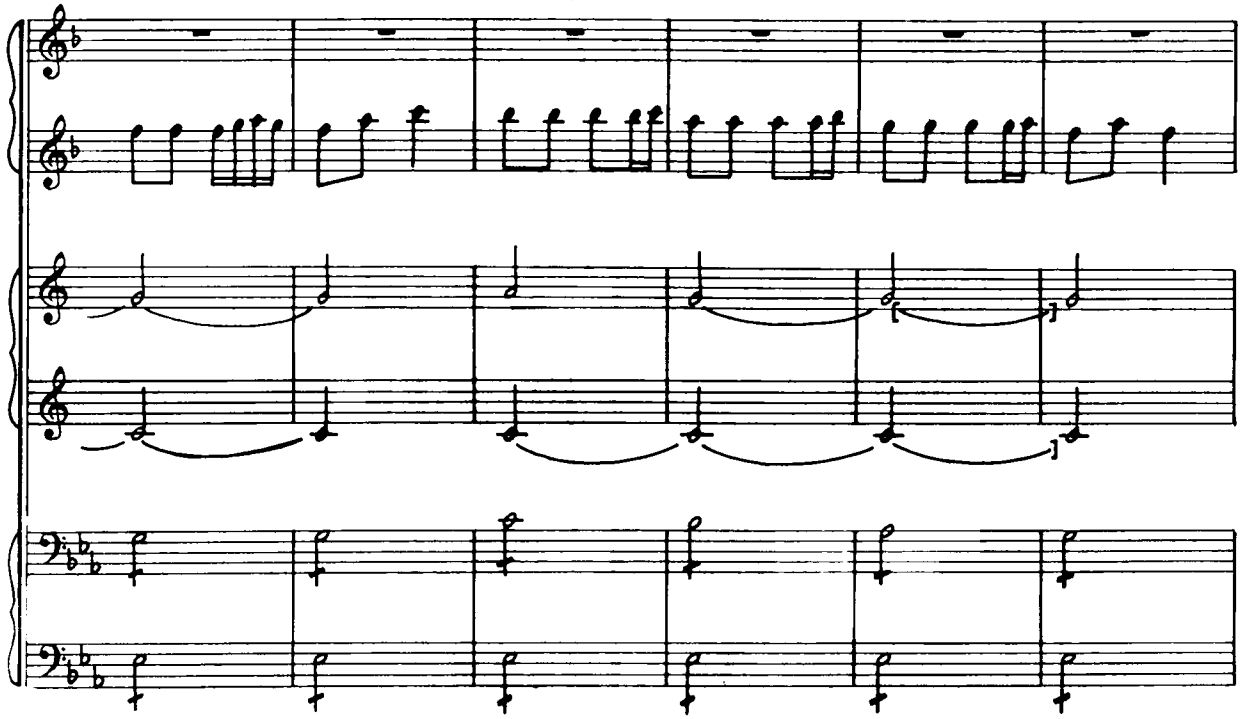

261
[3]
[3]
p
p
p


266

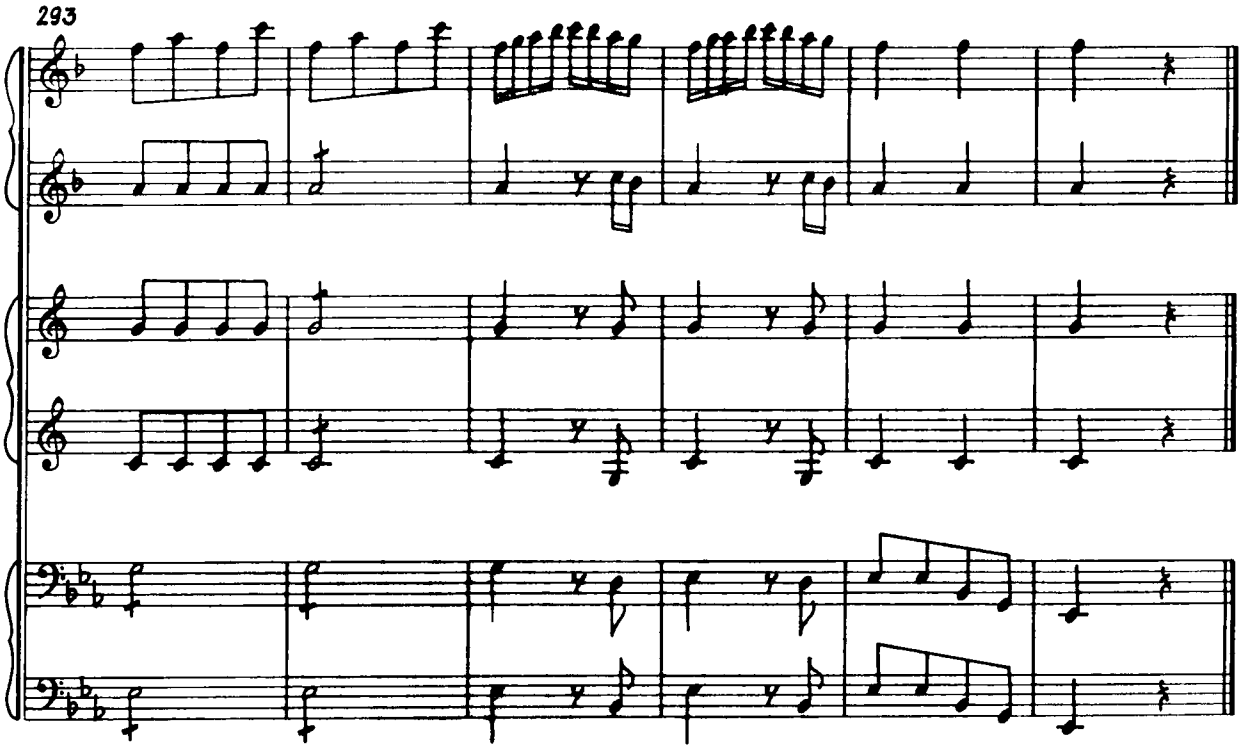

271


Rondo
277
[Solo]
p
p
[p]
282
f
f
[f]
[f]
[f]

287



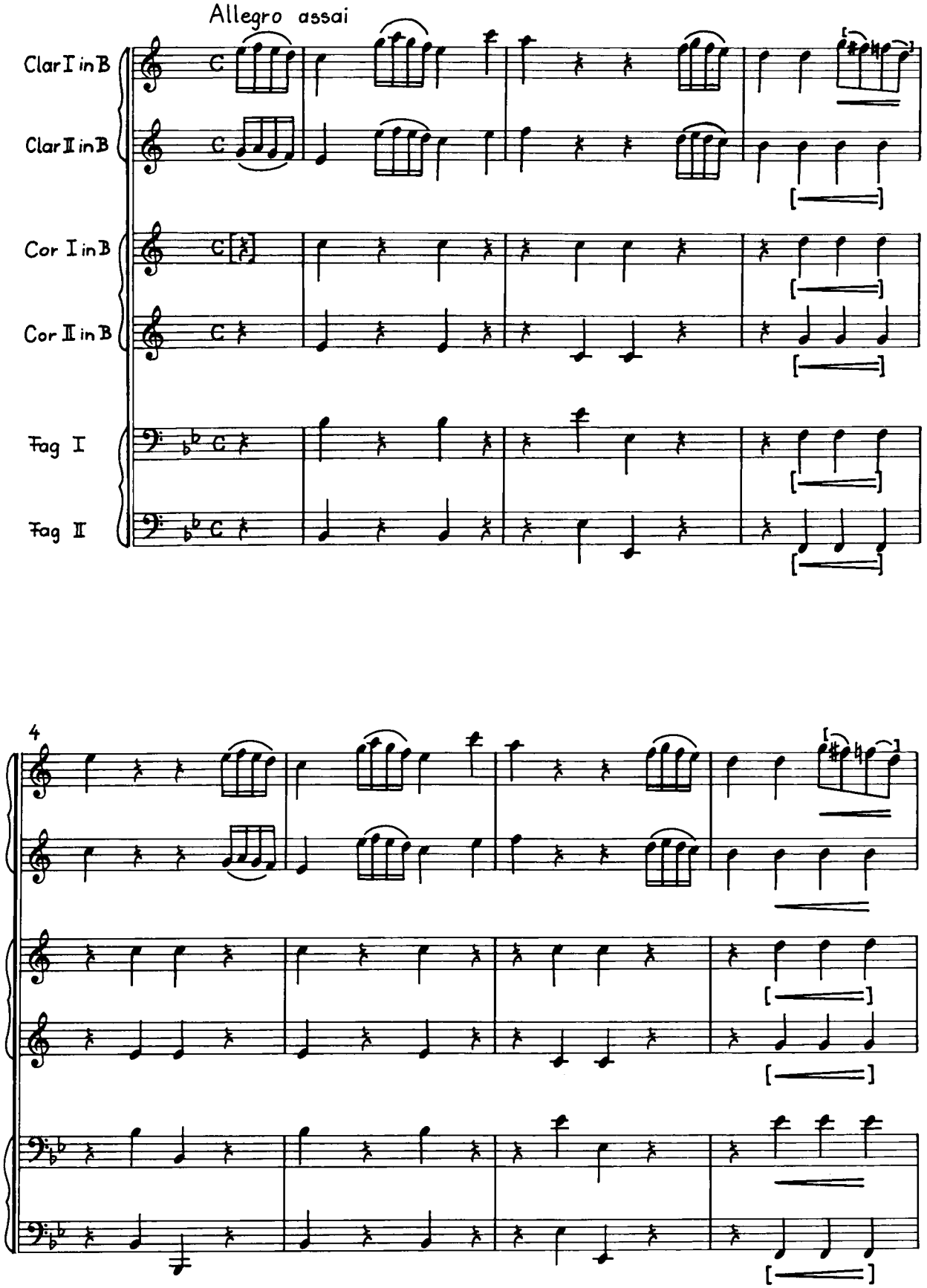
293

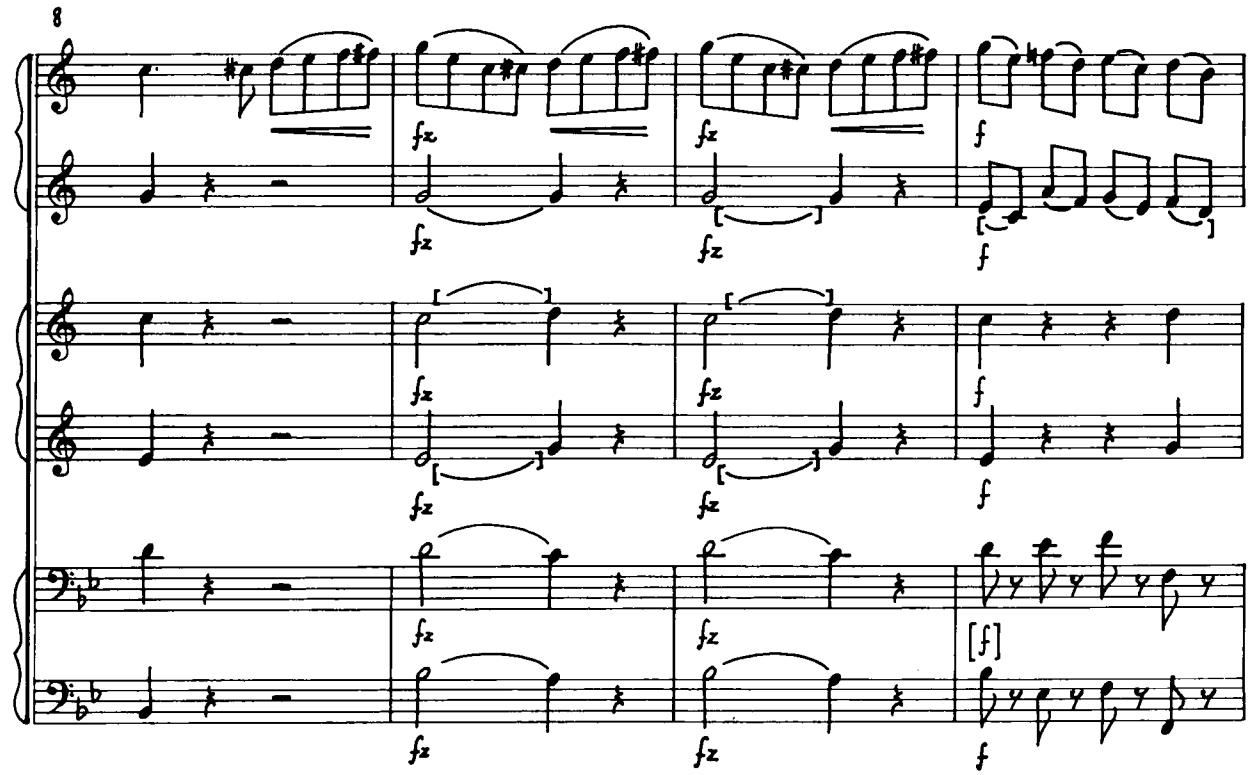


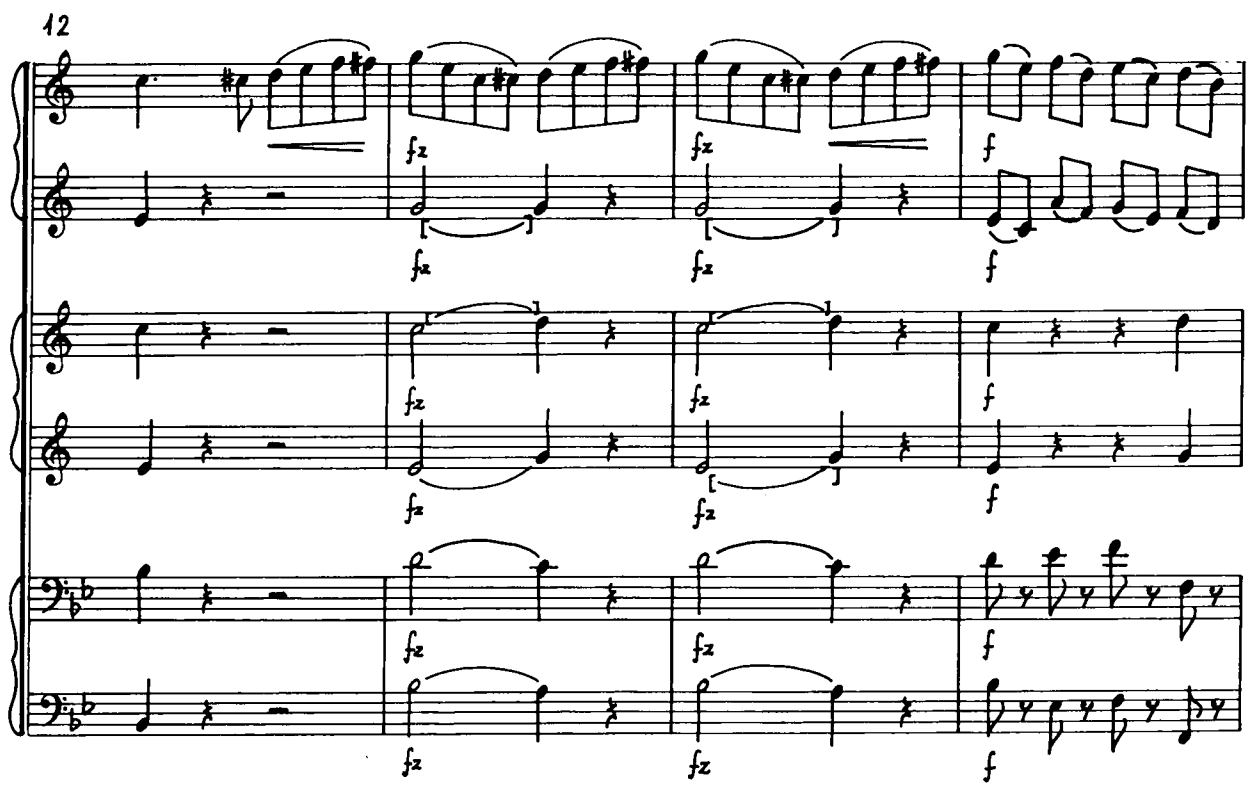
Partita in B♭

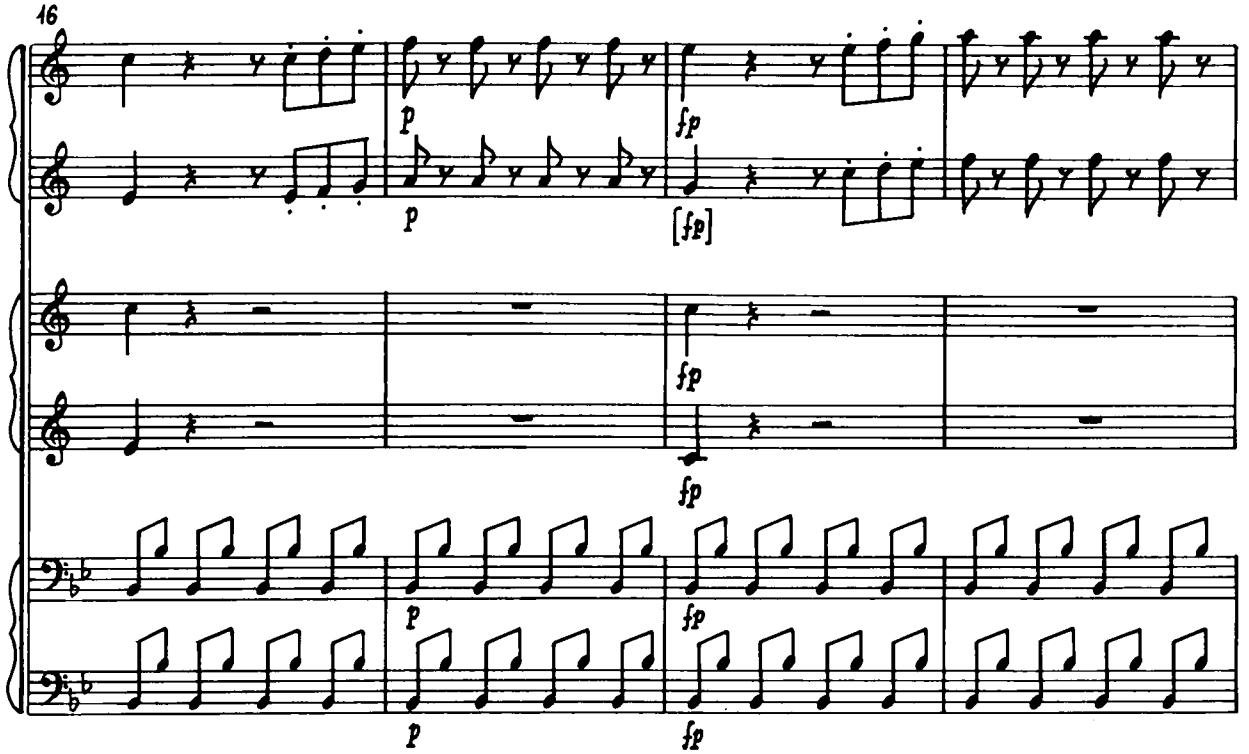
(0/135)

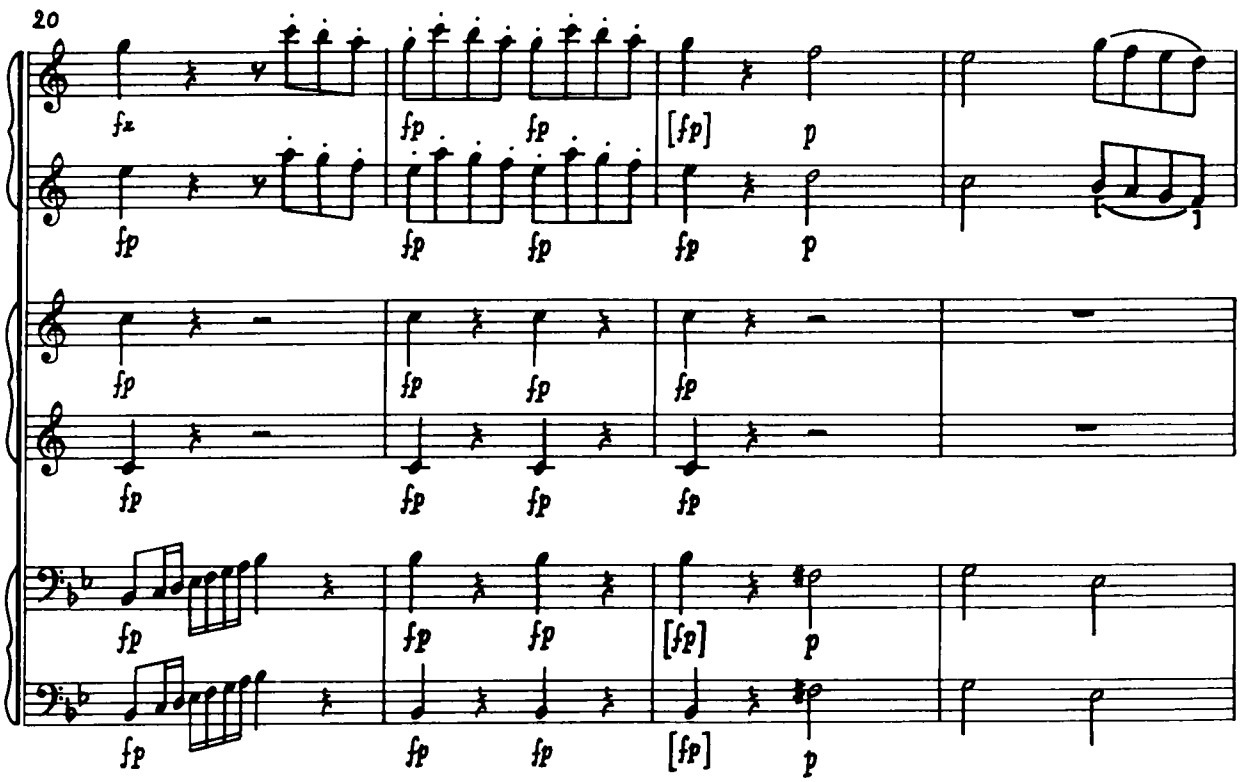
I.

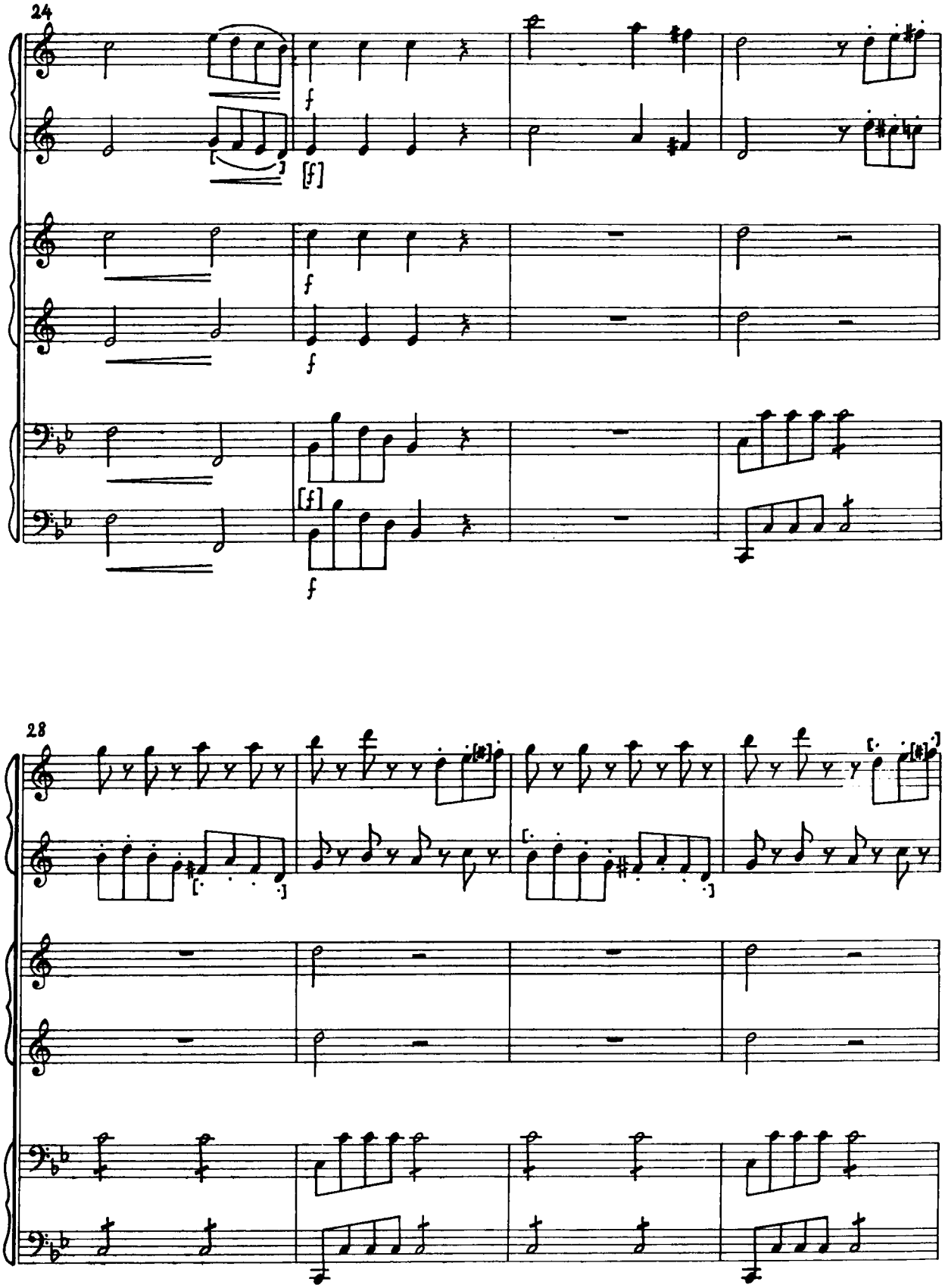

Allegro assai
Clar I in B
Clar II in B
Cor I in B
Cor II in B
Fag I
Fag II
4

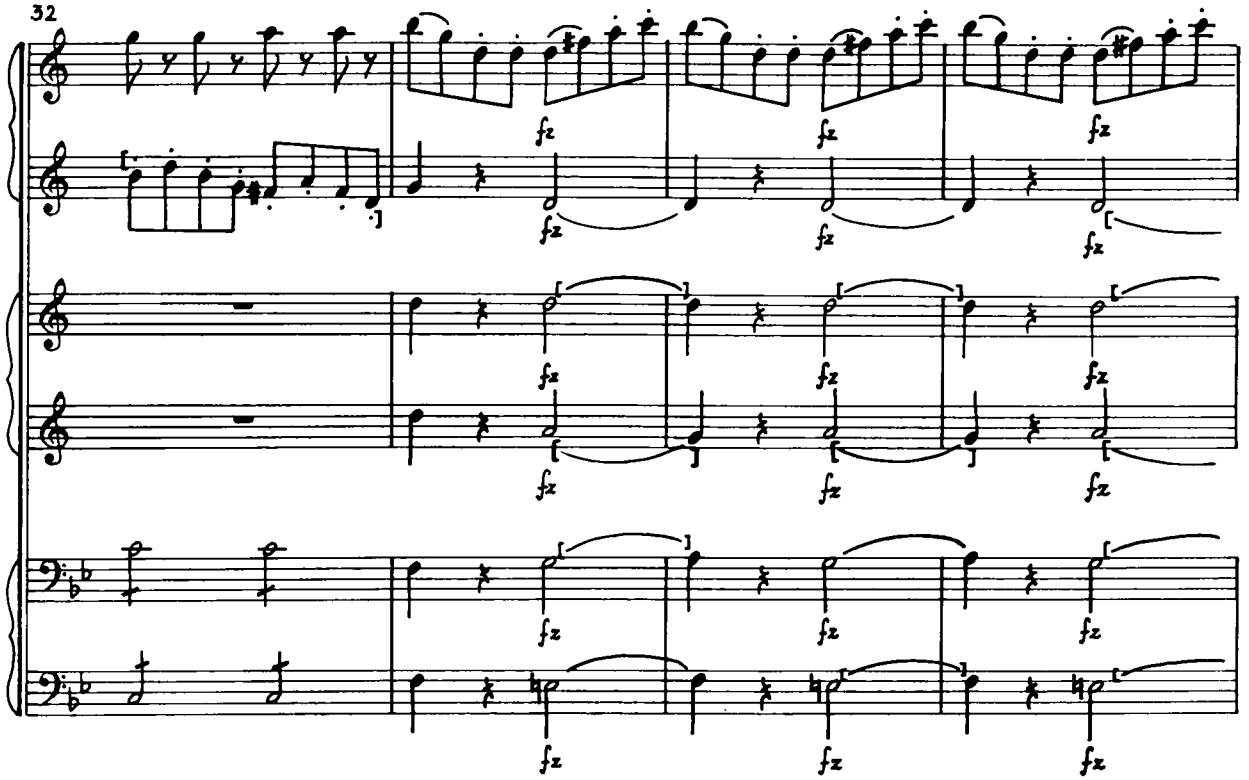

8
fz
f
[f]

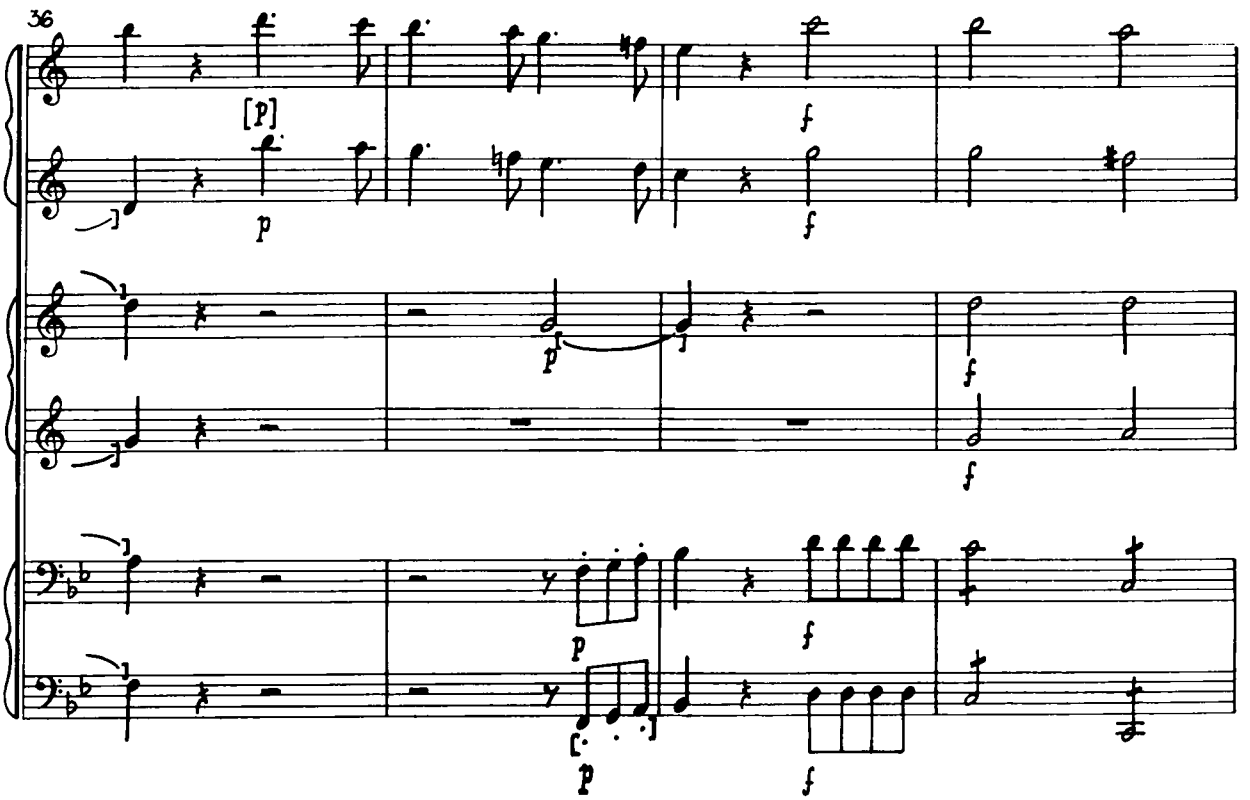

12
fz
f

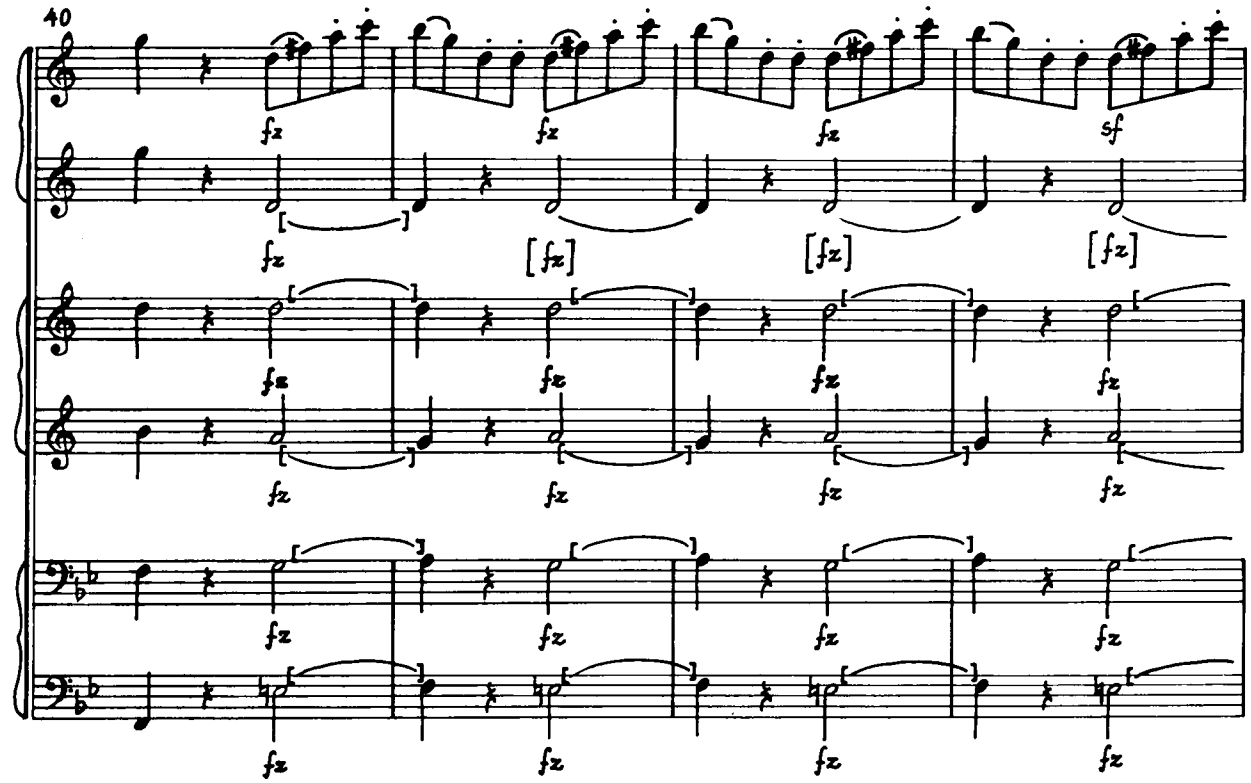

16
p
fp
[fp]
p
fp
fp
p
fp
p
fp

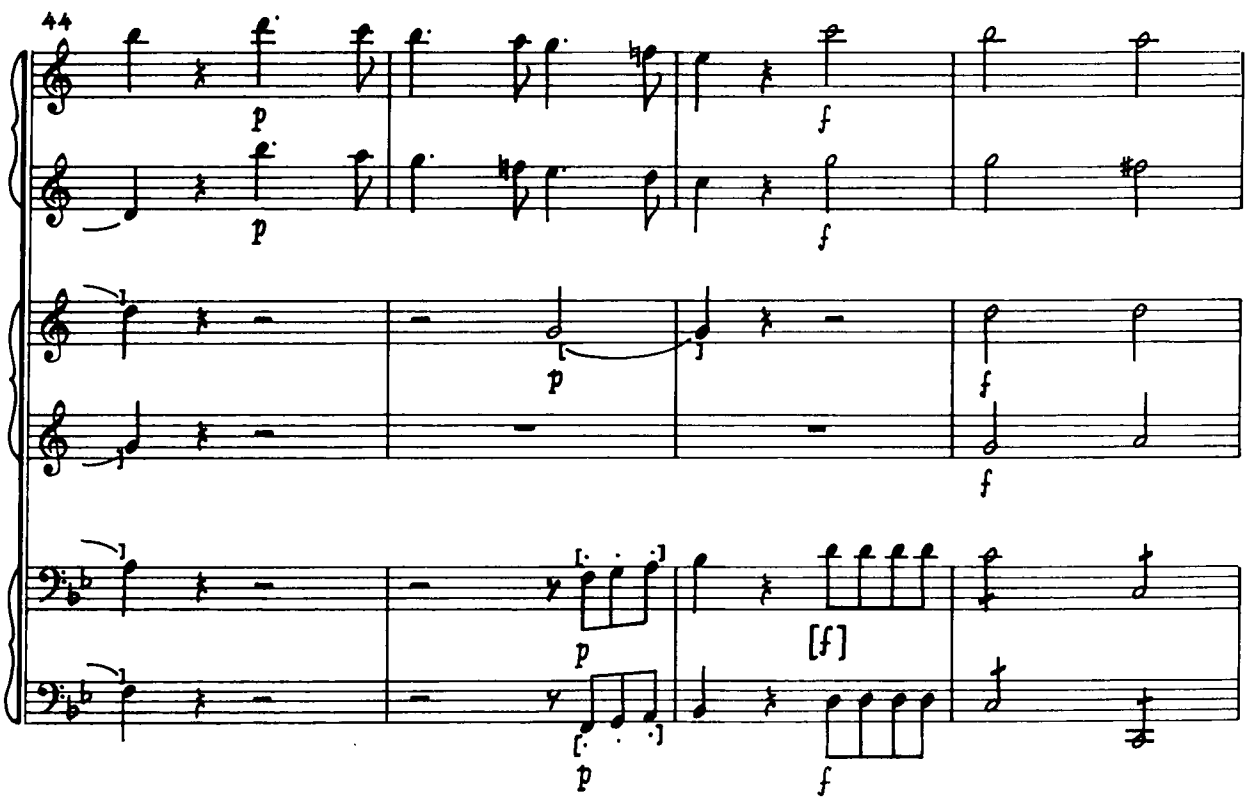

20
fz
fp
[fp]
p
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
[fp]
p
fp
fp
fp
[fp]
p

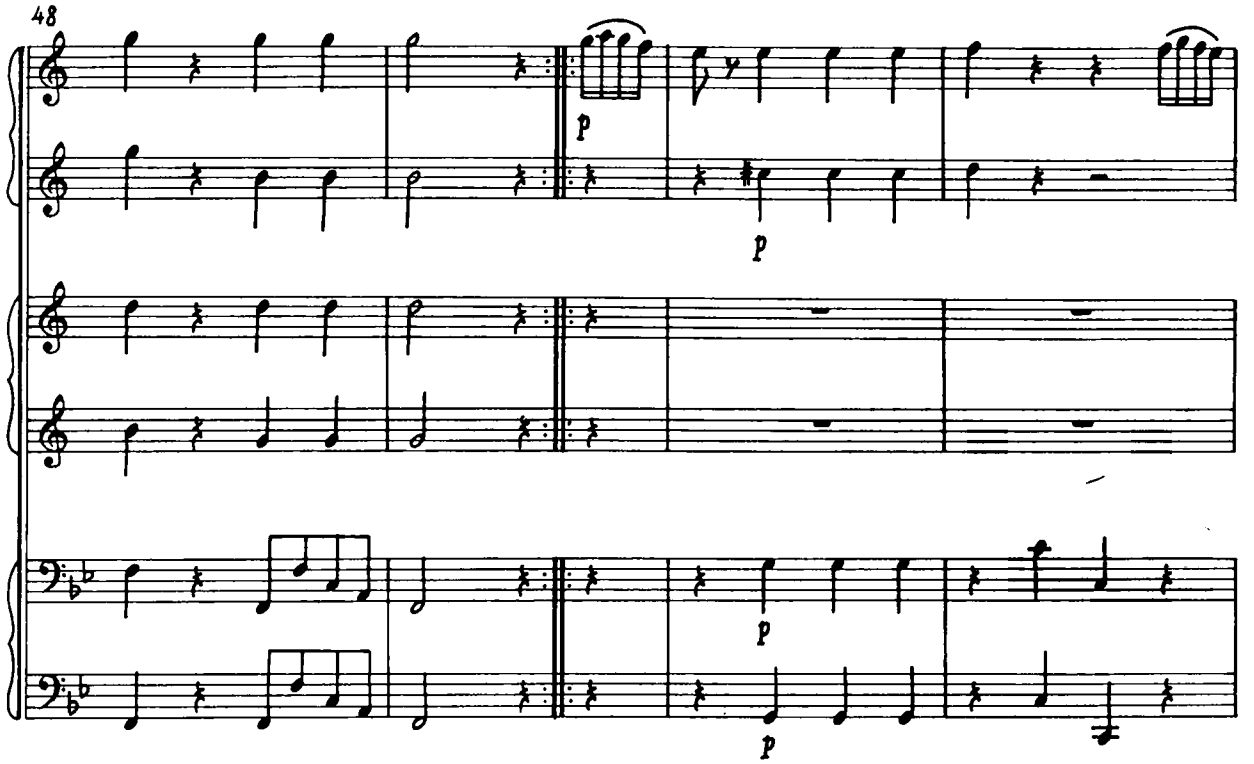

24
f
[f]
f
f
[f]
f
28

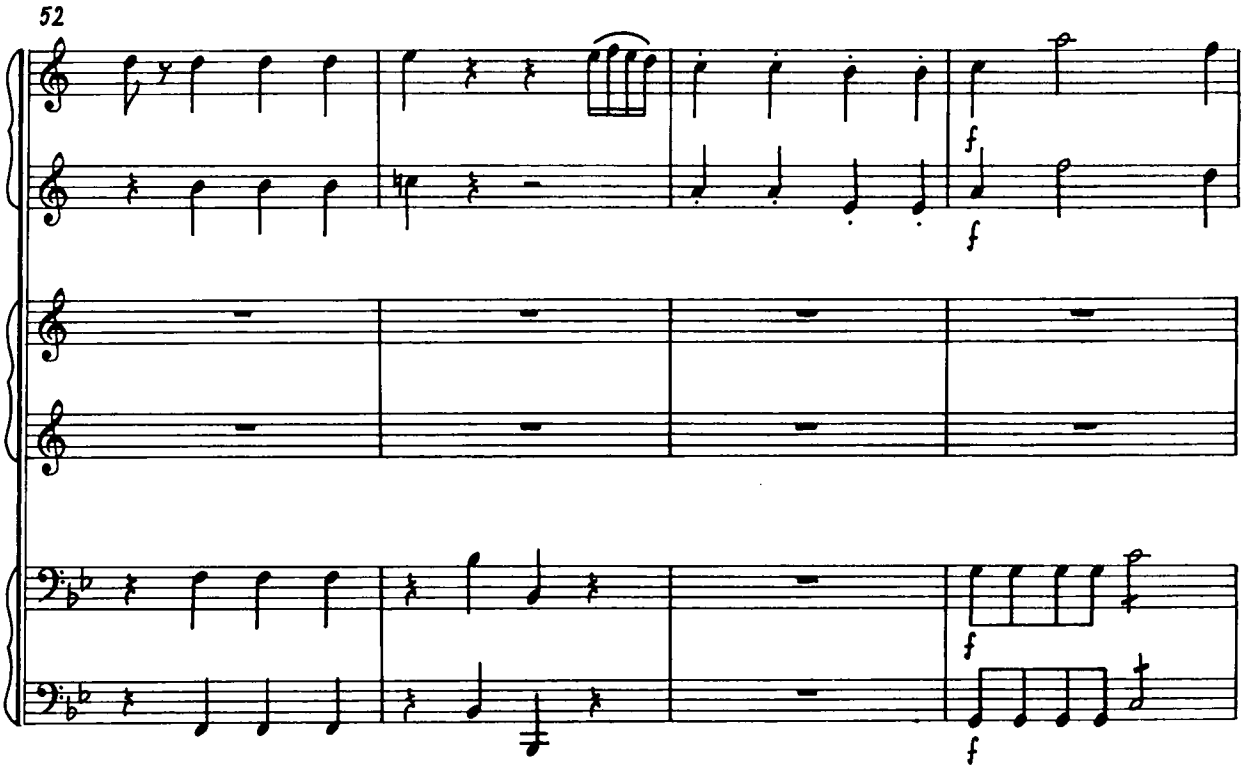

32
fz

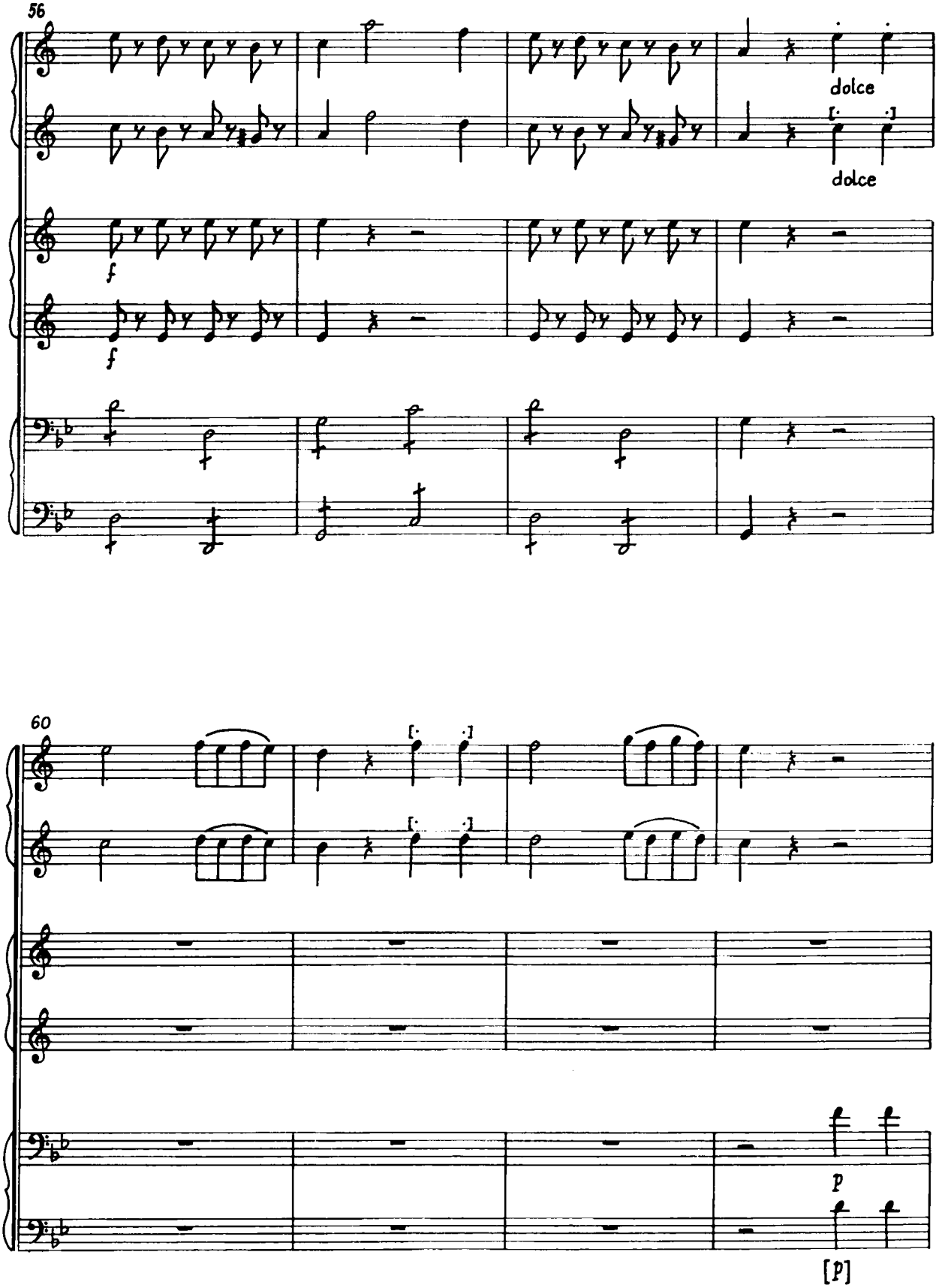

36
[p]
p
f

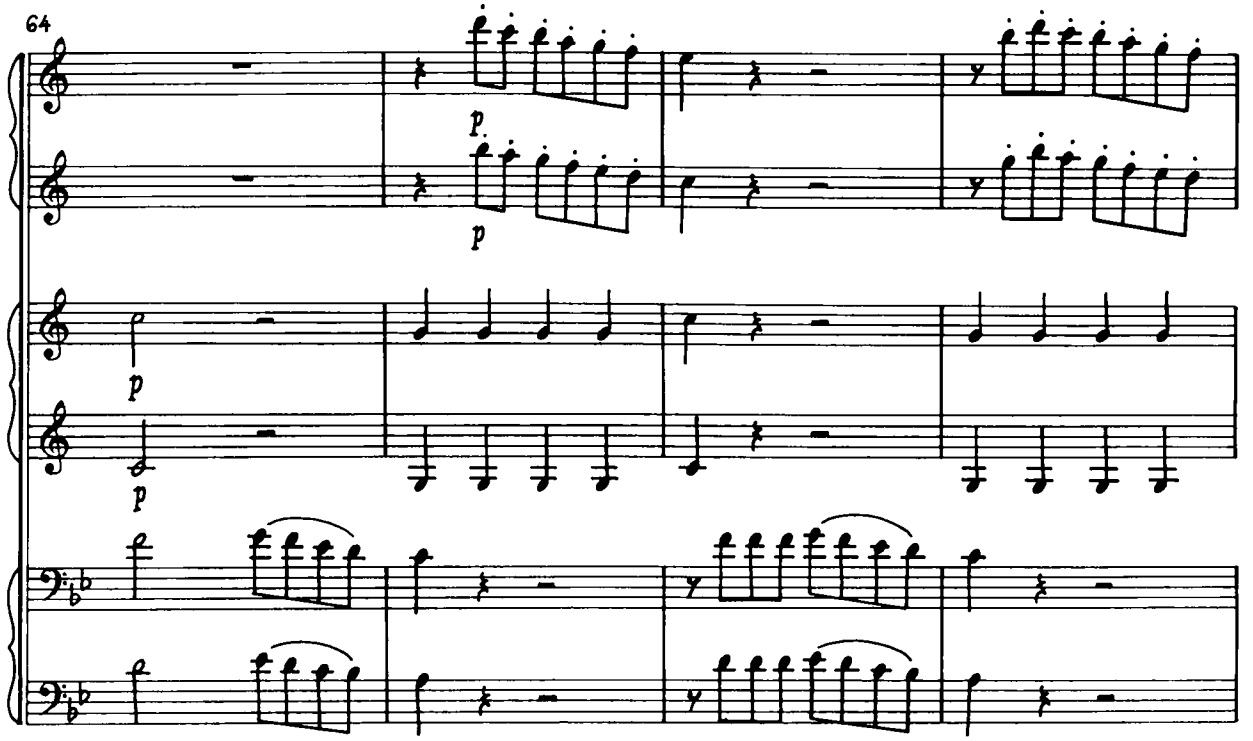

40
fz
sf
[fz]

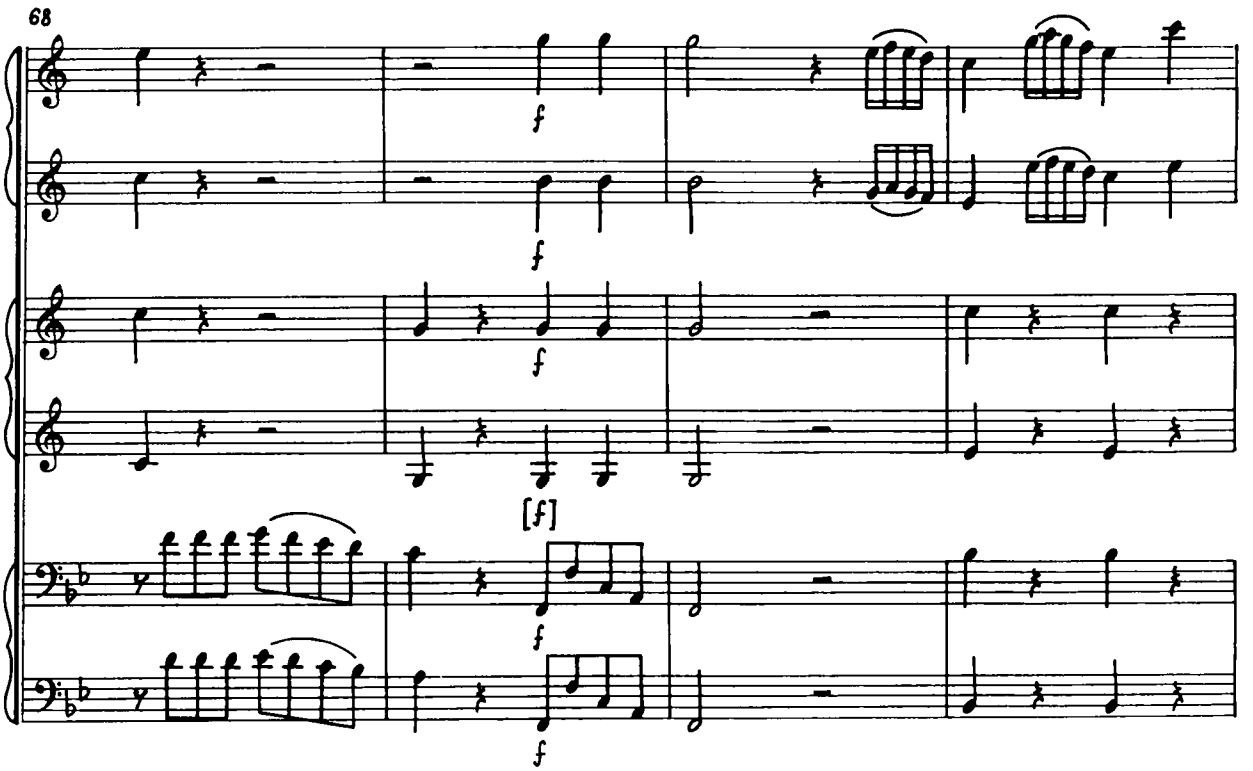

44
p
f
[f]

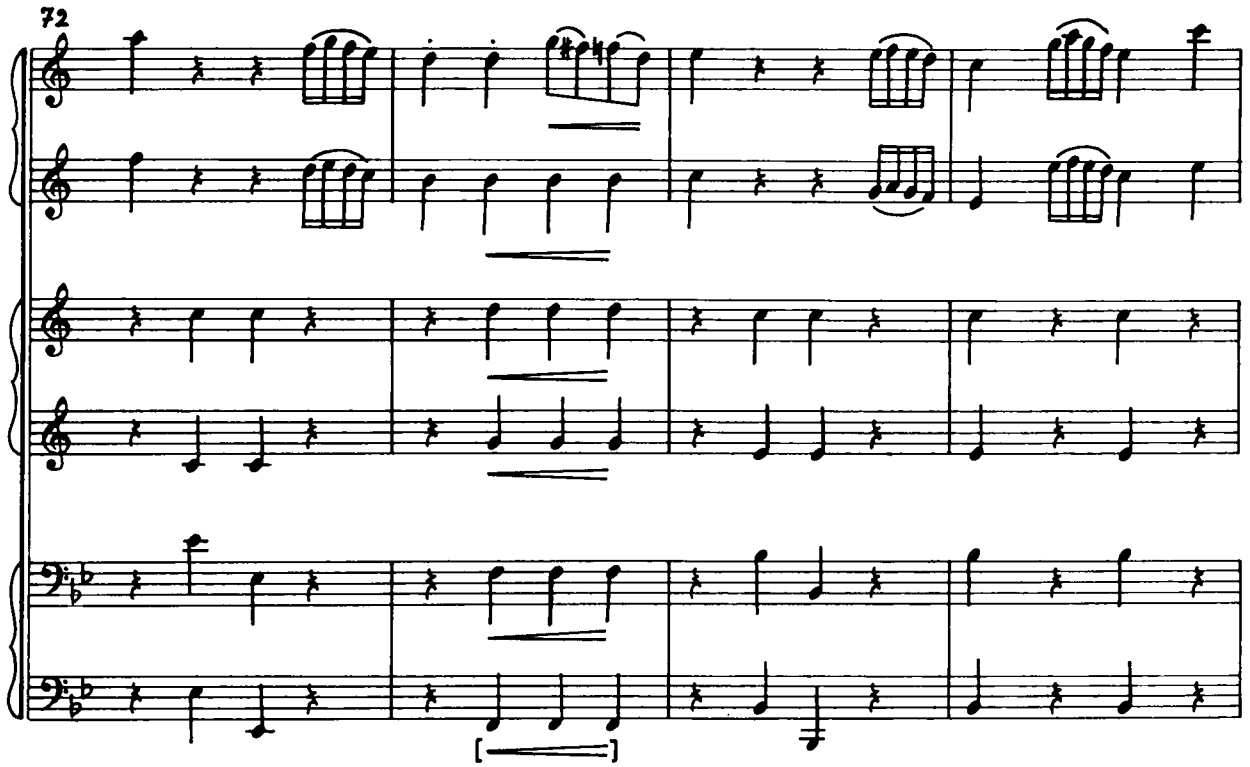

48
p
p
p
p

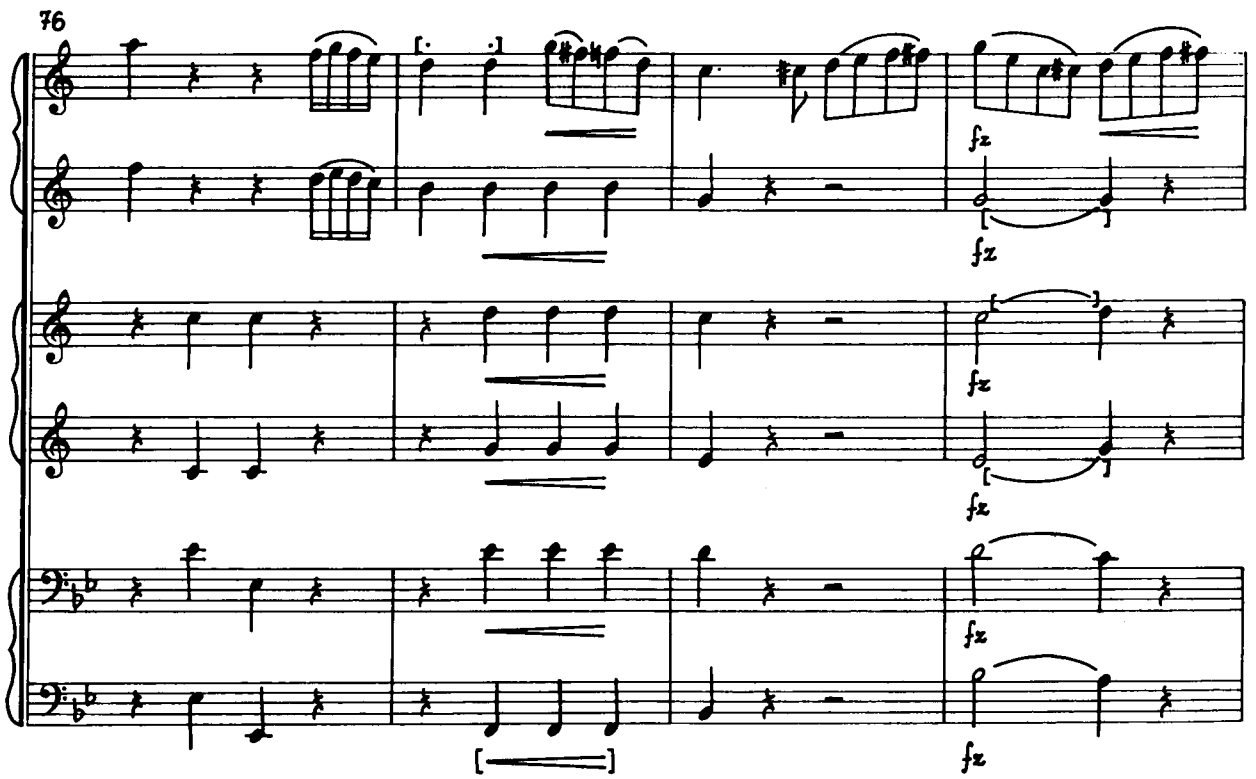

52
f
f
f
f

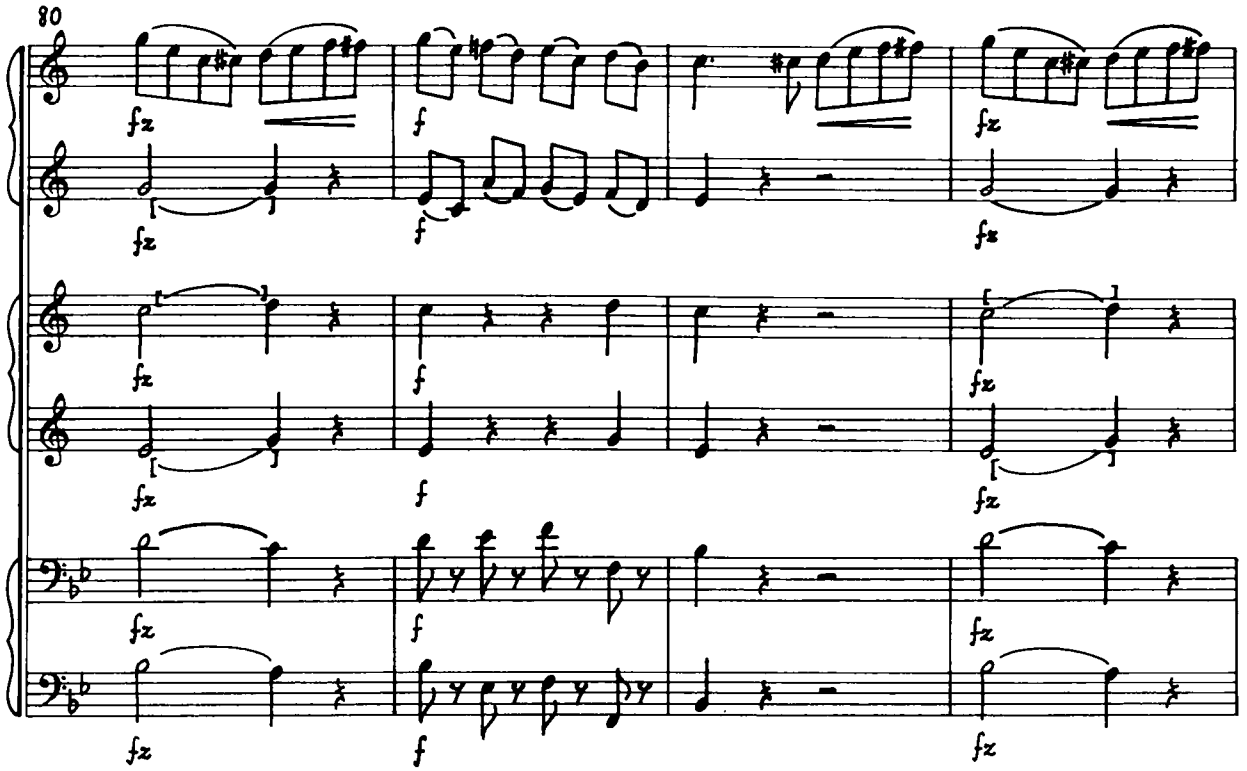

56
dolce
dolce
f
f
60
p
[p]

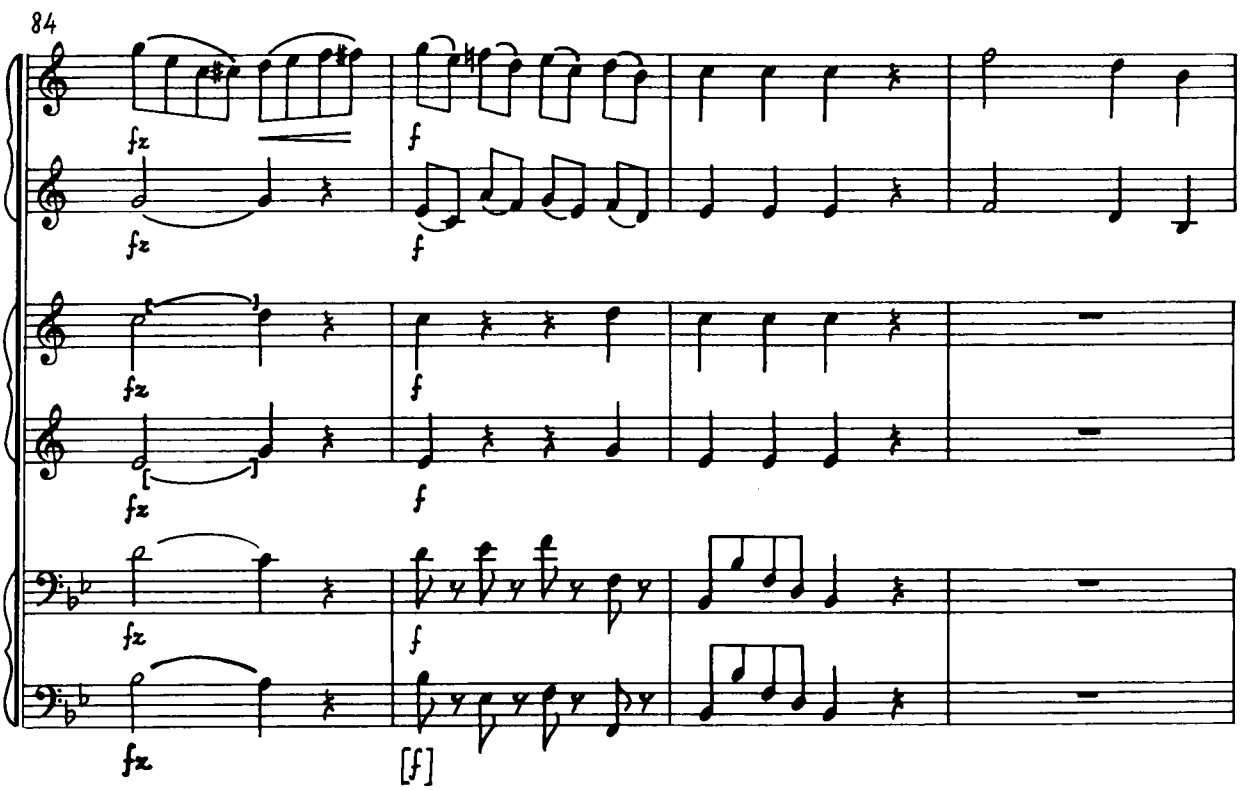

64
p
p
p
p

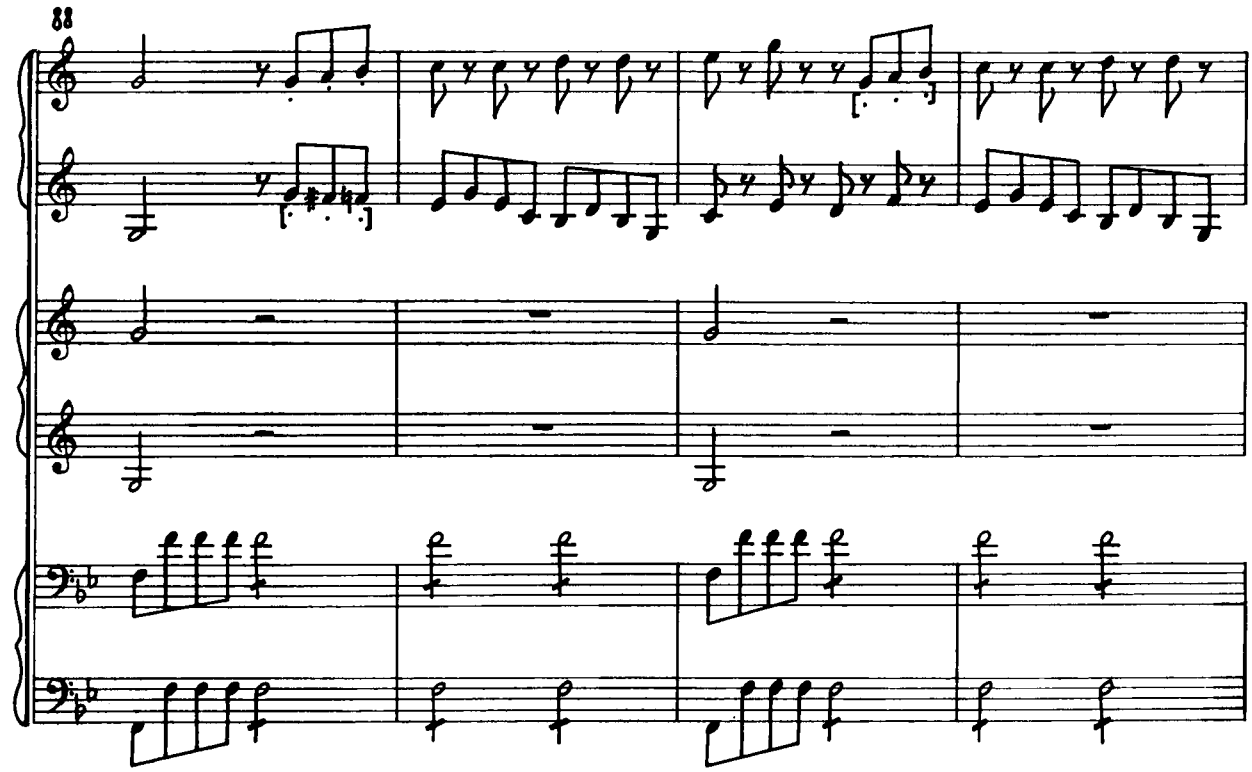

68
f
f
f
[f]
f
f

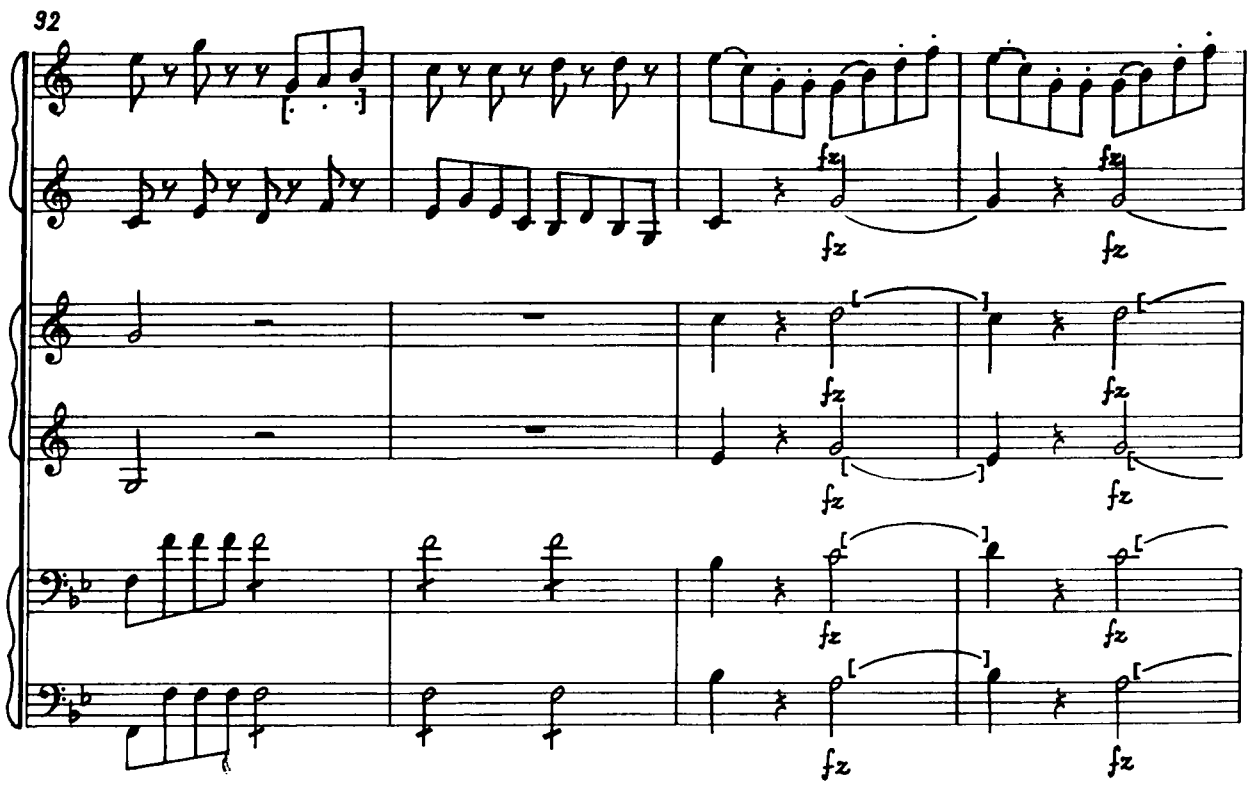

72

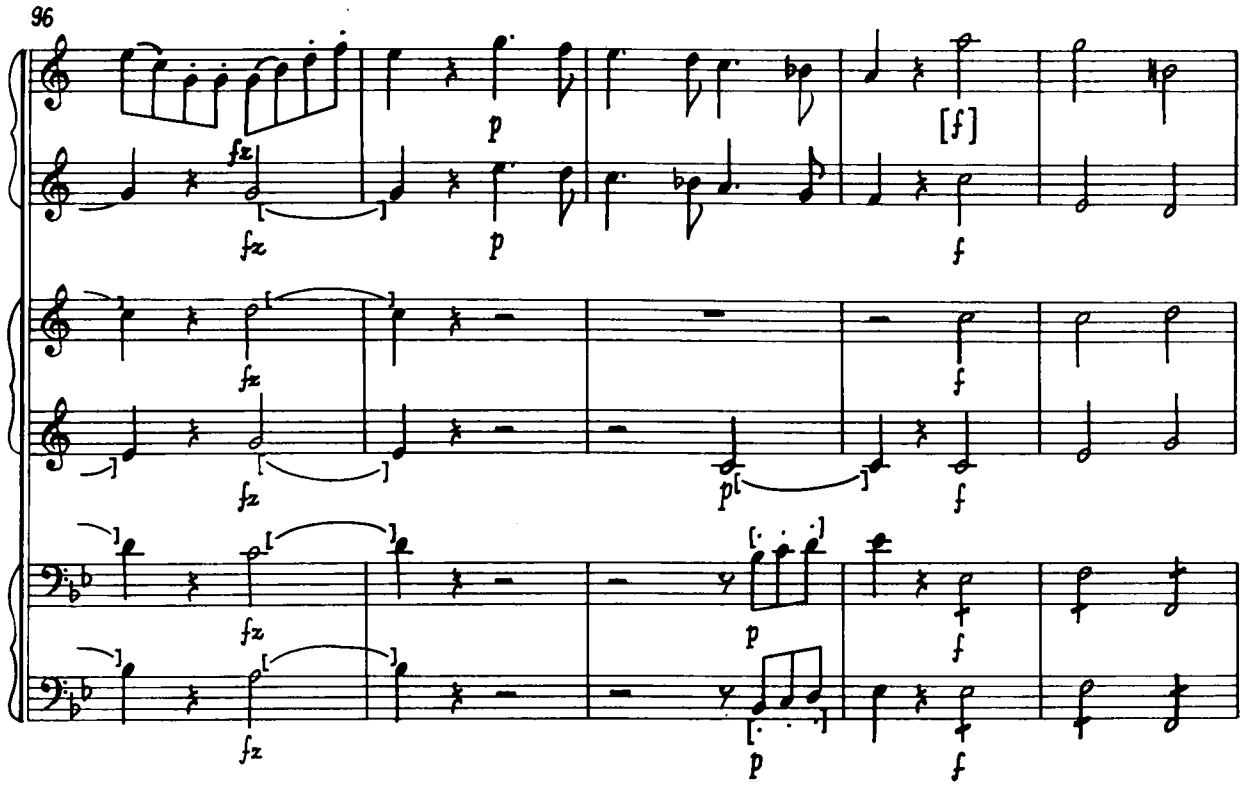

76
fz
fz
fz
fz
fz
fz

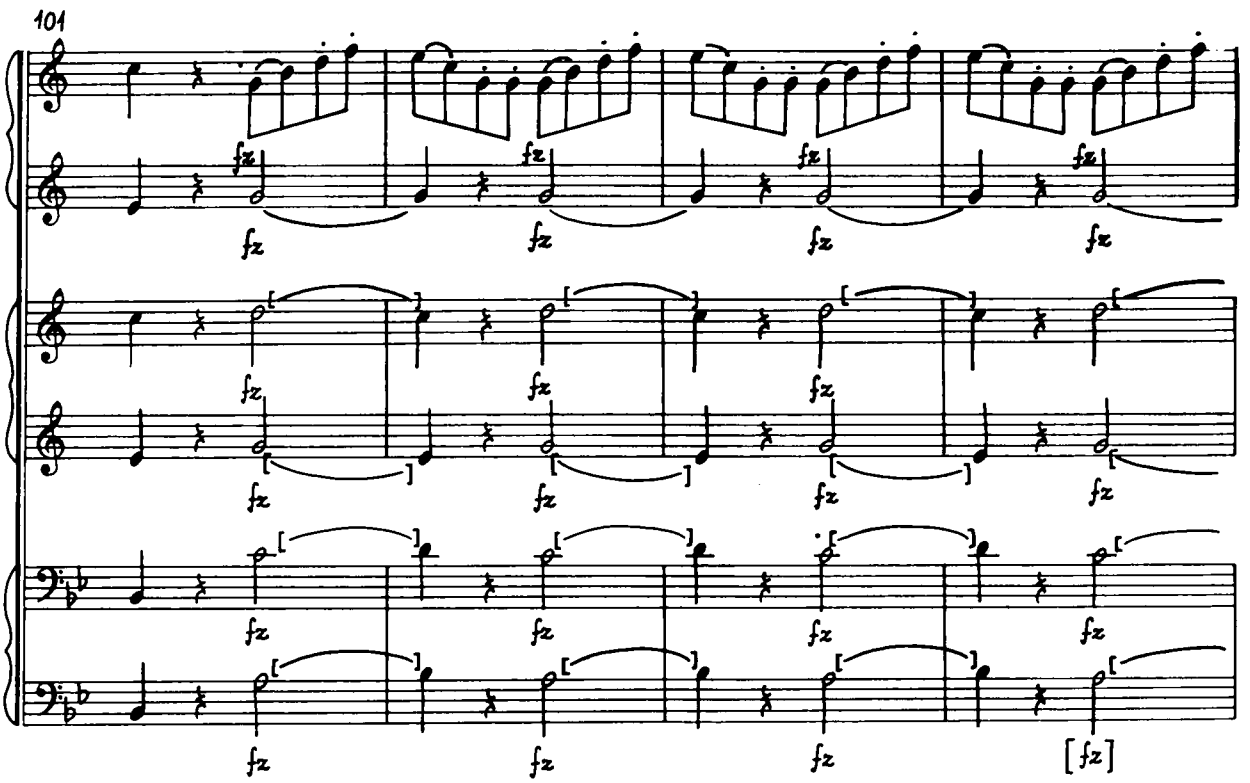

80
fz
f
fz
f
fz
fz
f
fz
f
fz
fz
f
fz

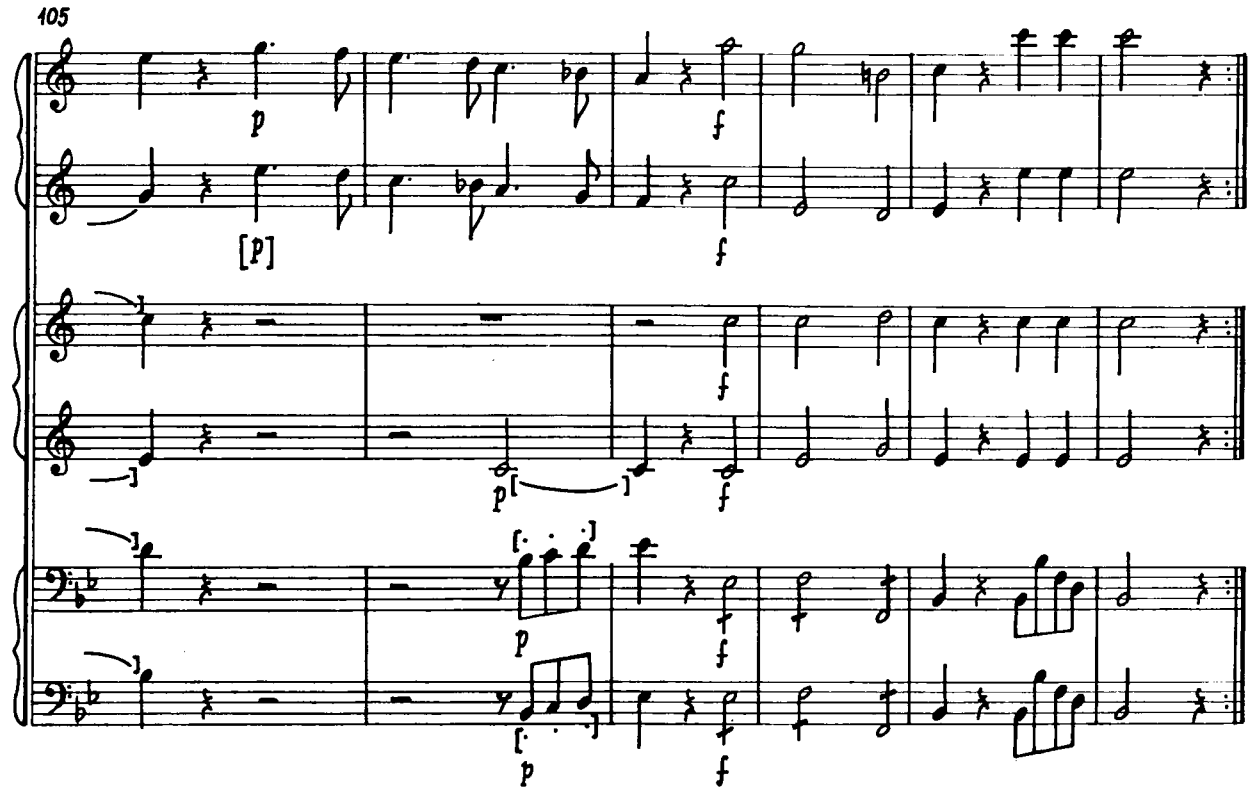

84
fz
f
fz
f
fz
fz
f
fz
f
fz
fz
[f]


88

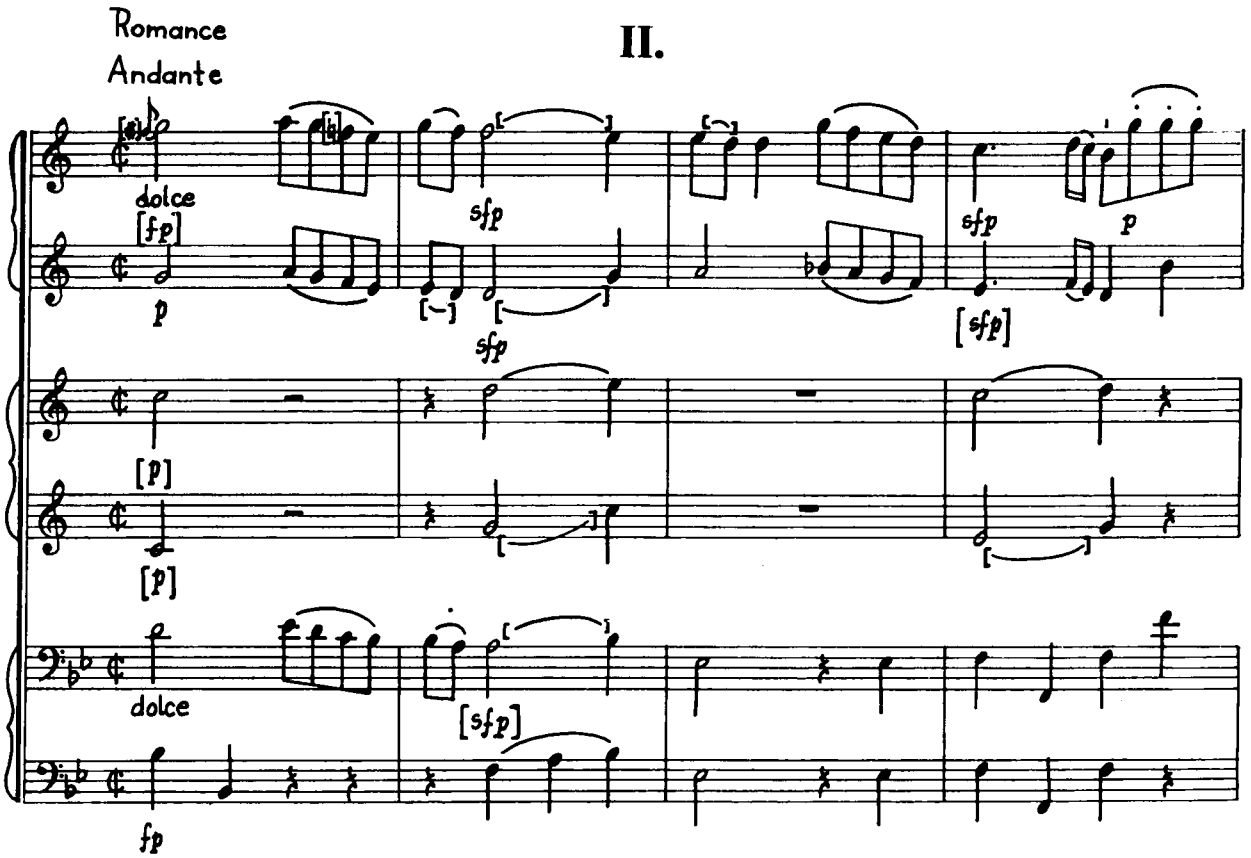

92
fz
fz
fz
fz
fz
fz
fz
fz
fz
fz

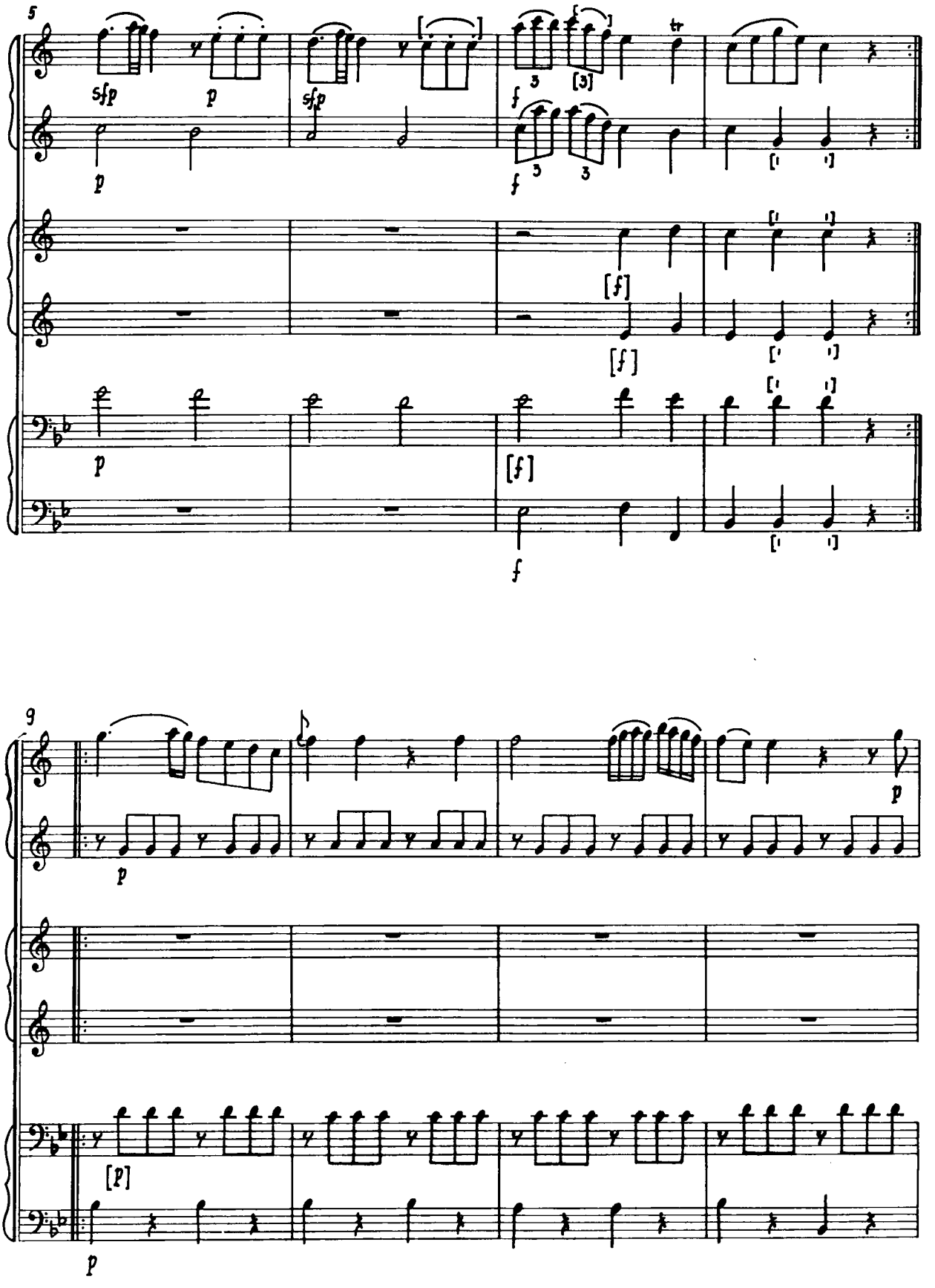

96
fz
p
[f]
f
p

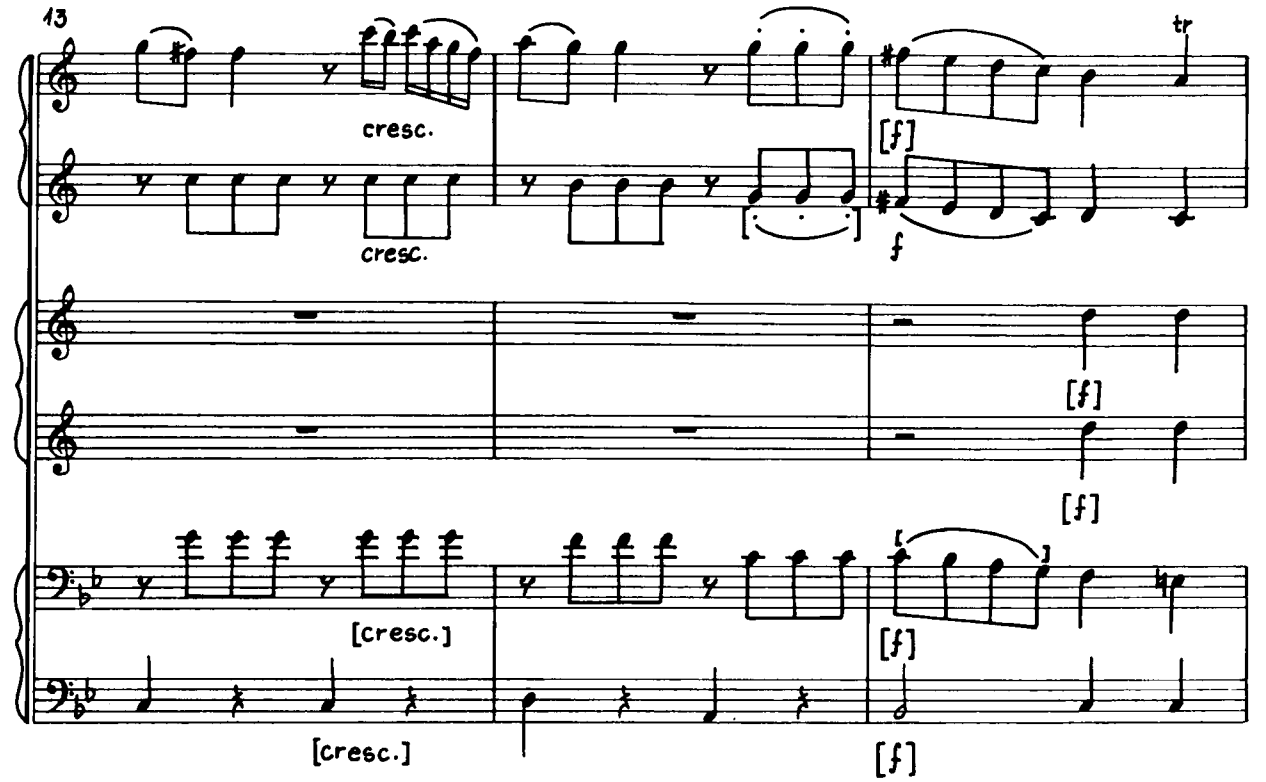

101
fz
[fz]

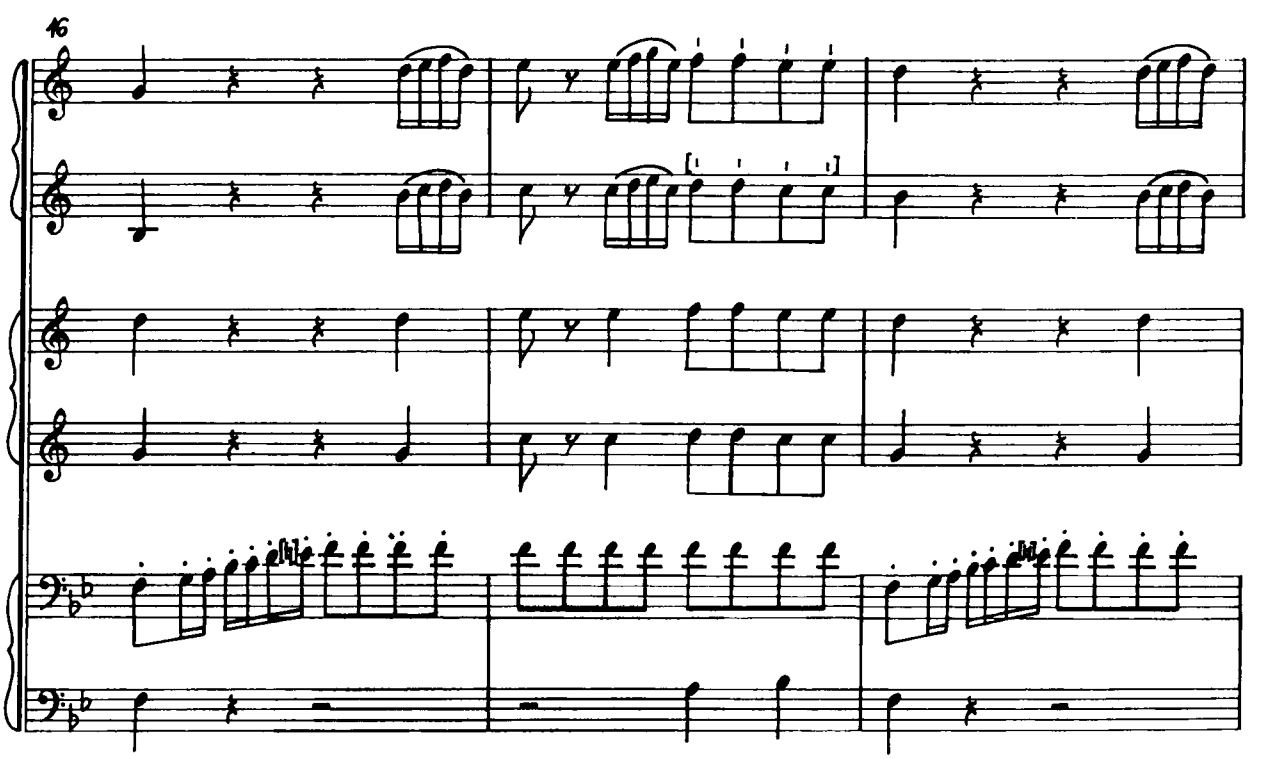


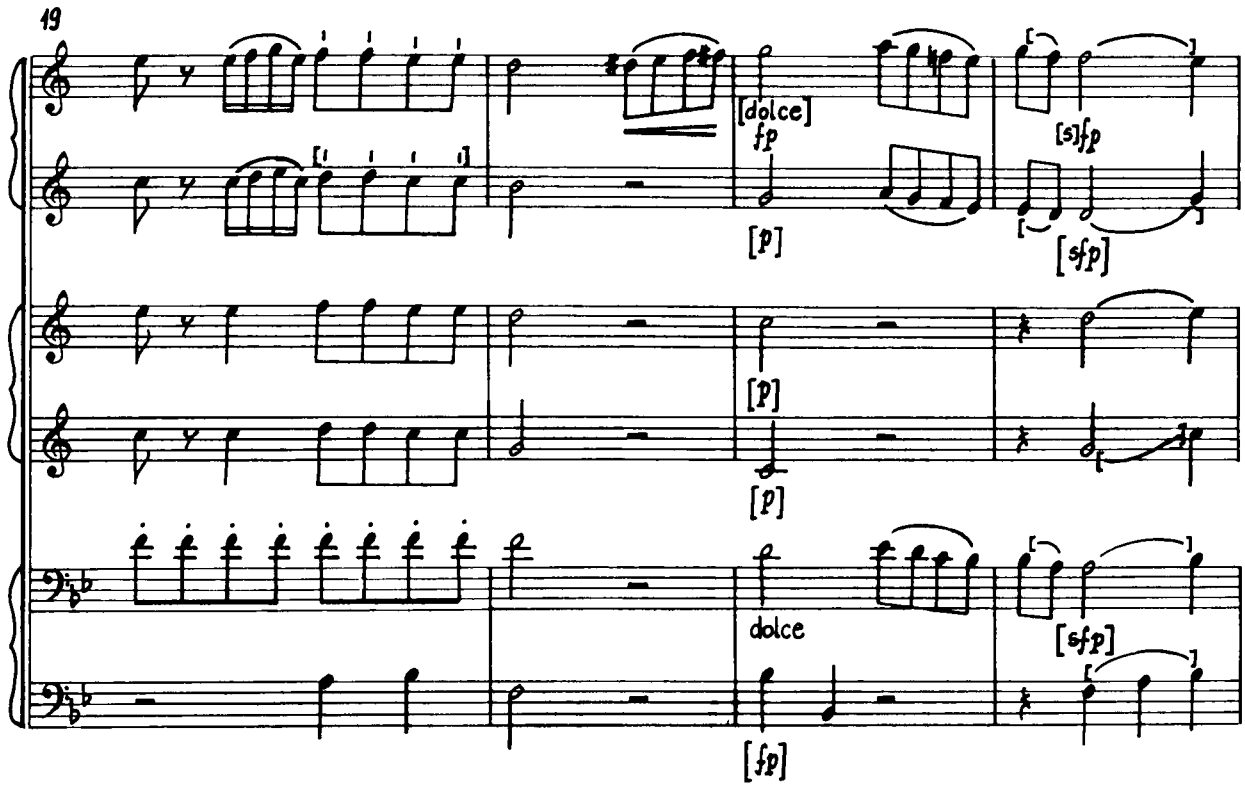
II.

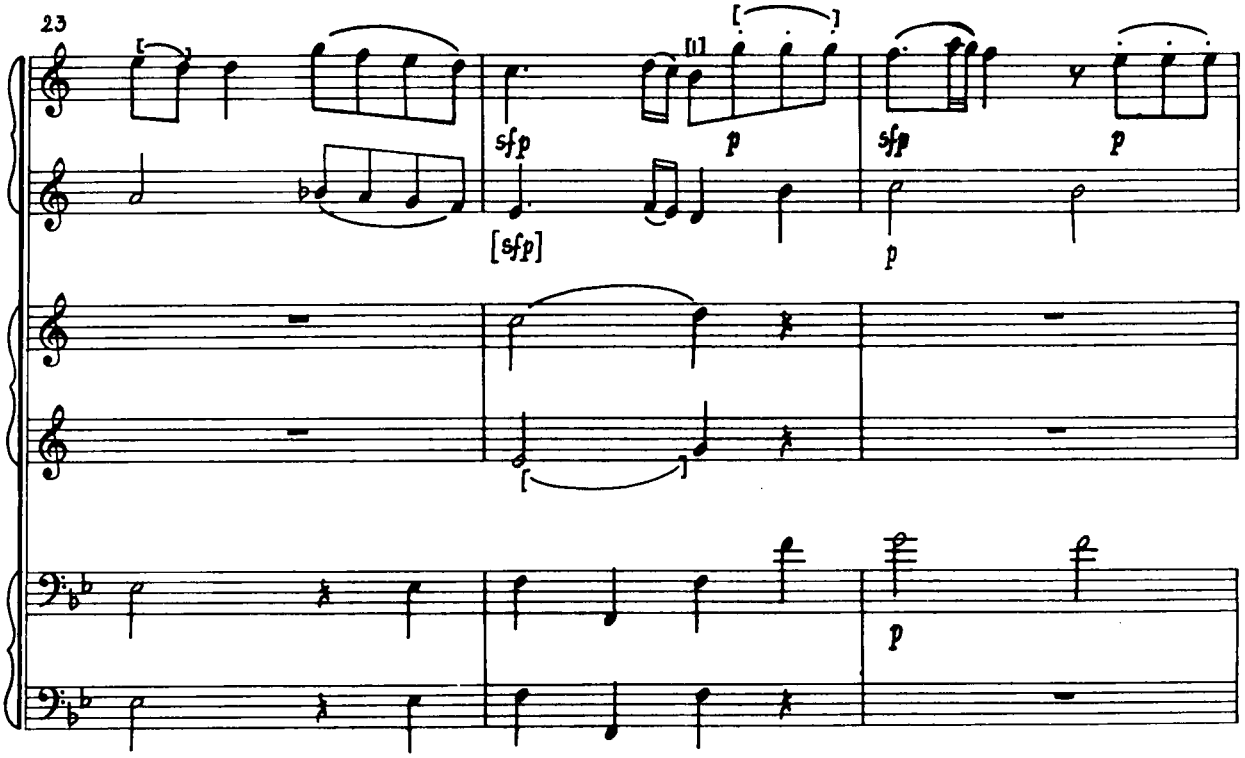


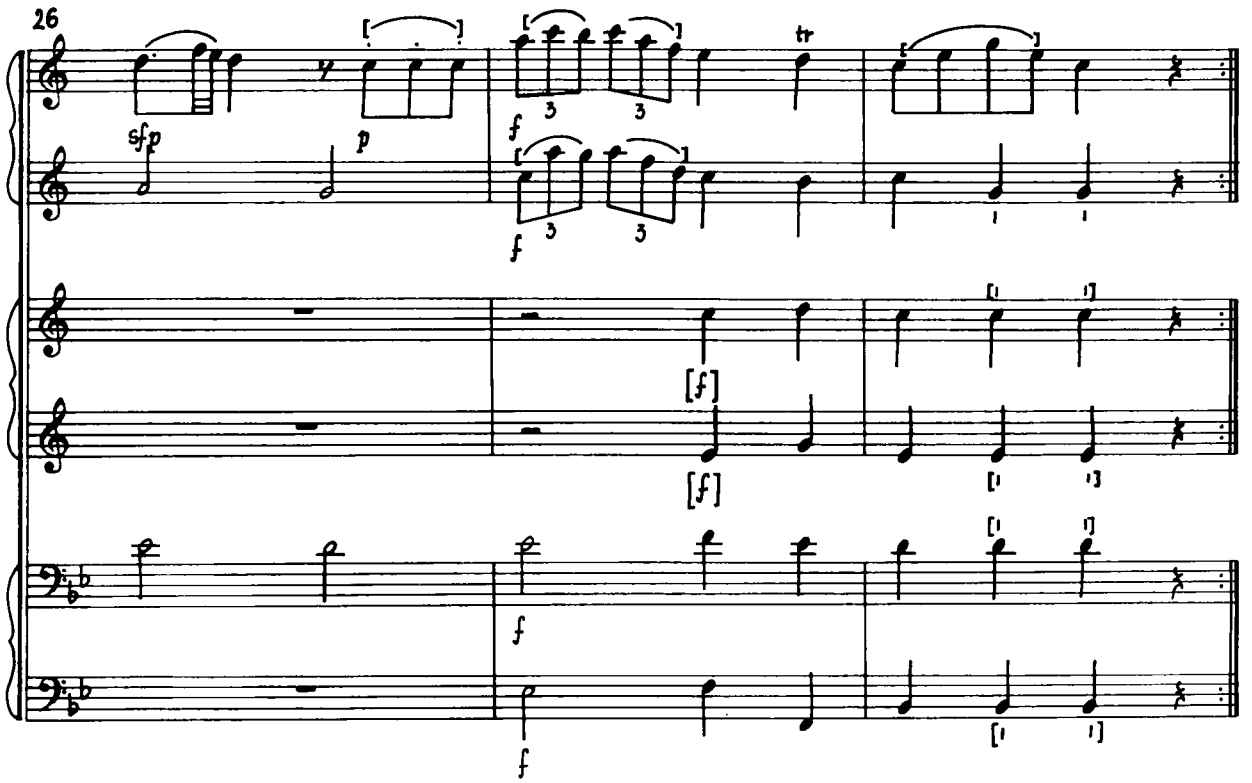

5
sfp
p
sfp
f
tr
[f]
9
p
[p]


13
cresc.
cresc.
tr
[f]
f
[f]
[f]
[cresc.]
[f]
[cresc.]
[f]


16

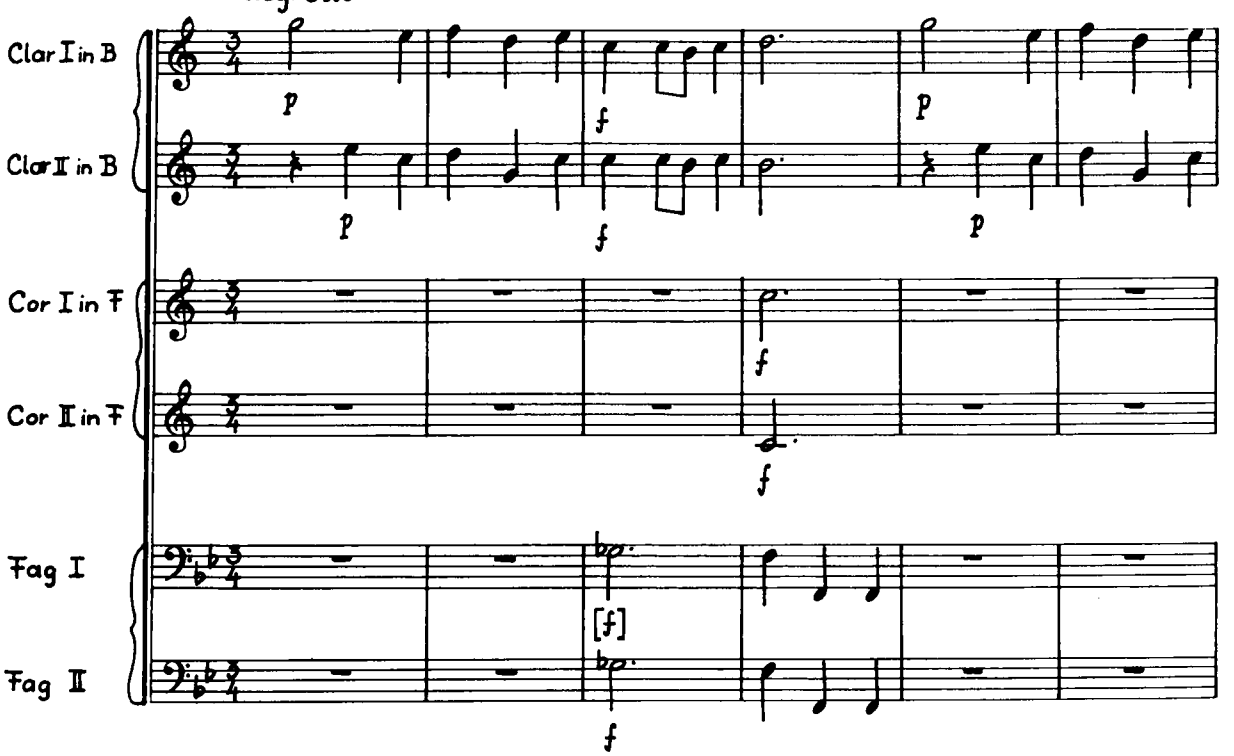

19
[dolce]
fp
[p]
[sfp]
[p]
[p]
dolce
[sfp]
[fp]

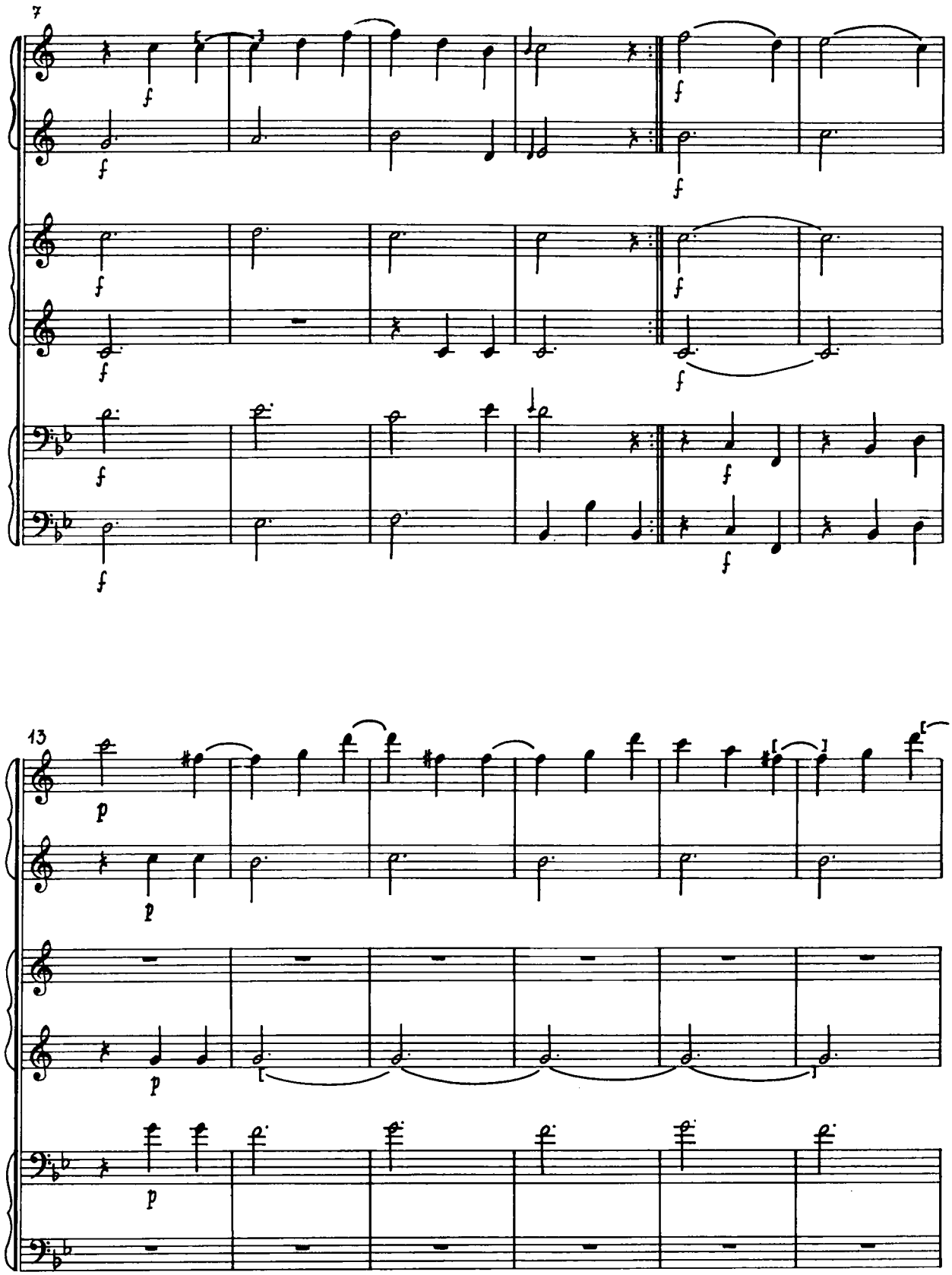

23
sfp
p
[sfp]
sfp
p
p
p

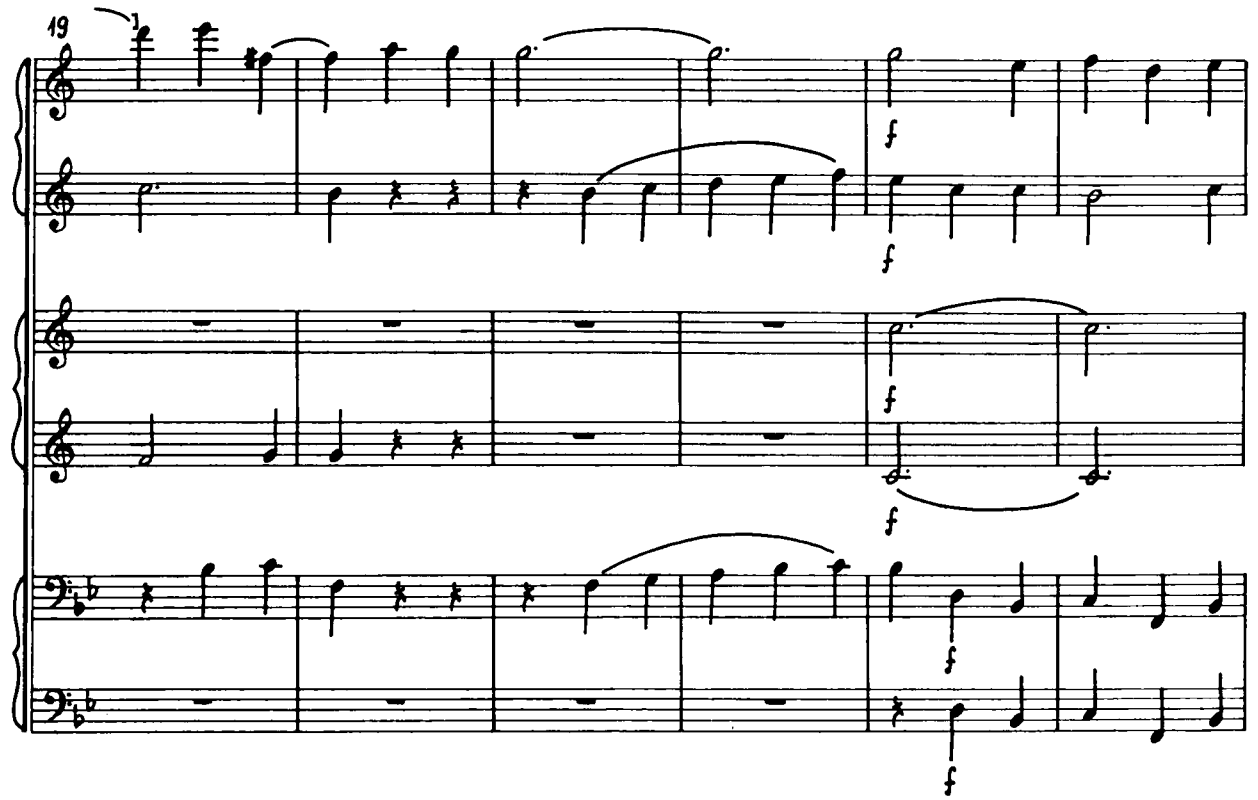


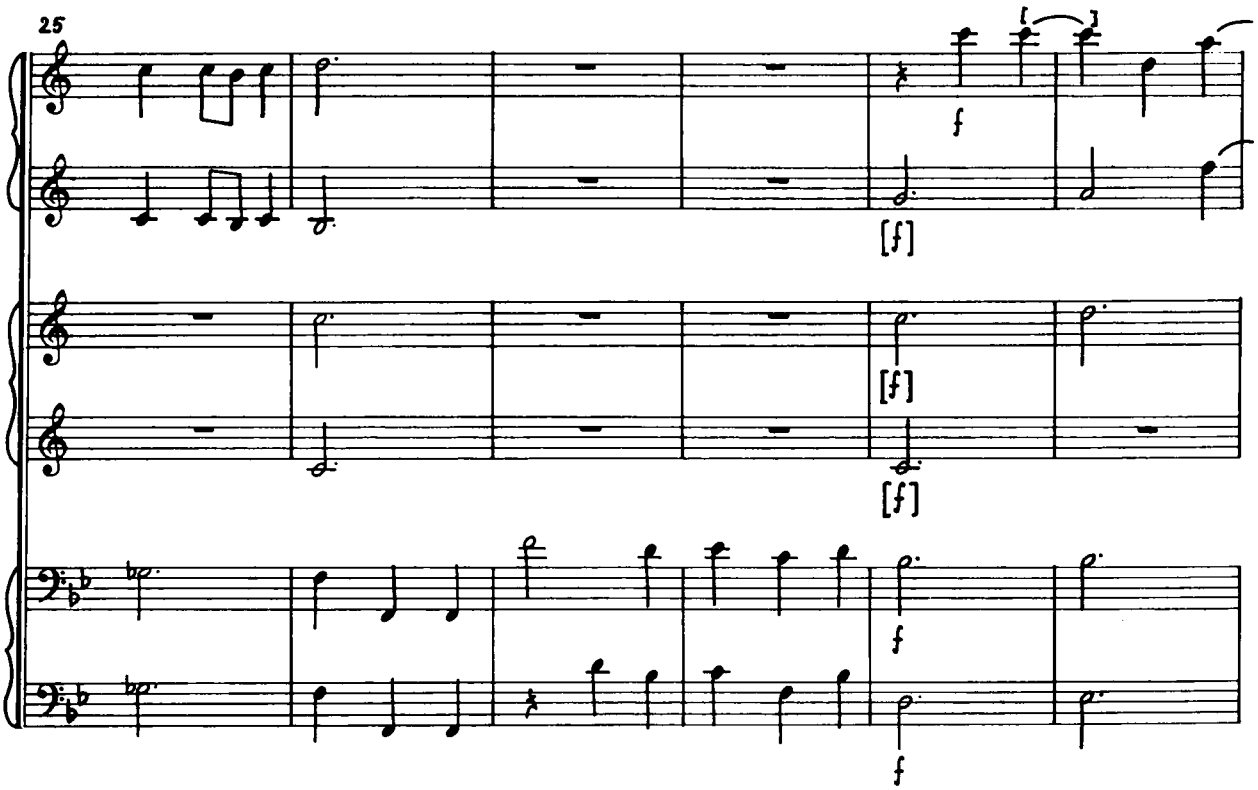
III.

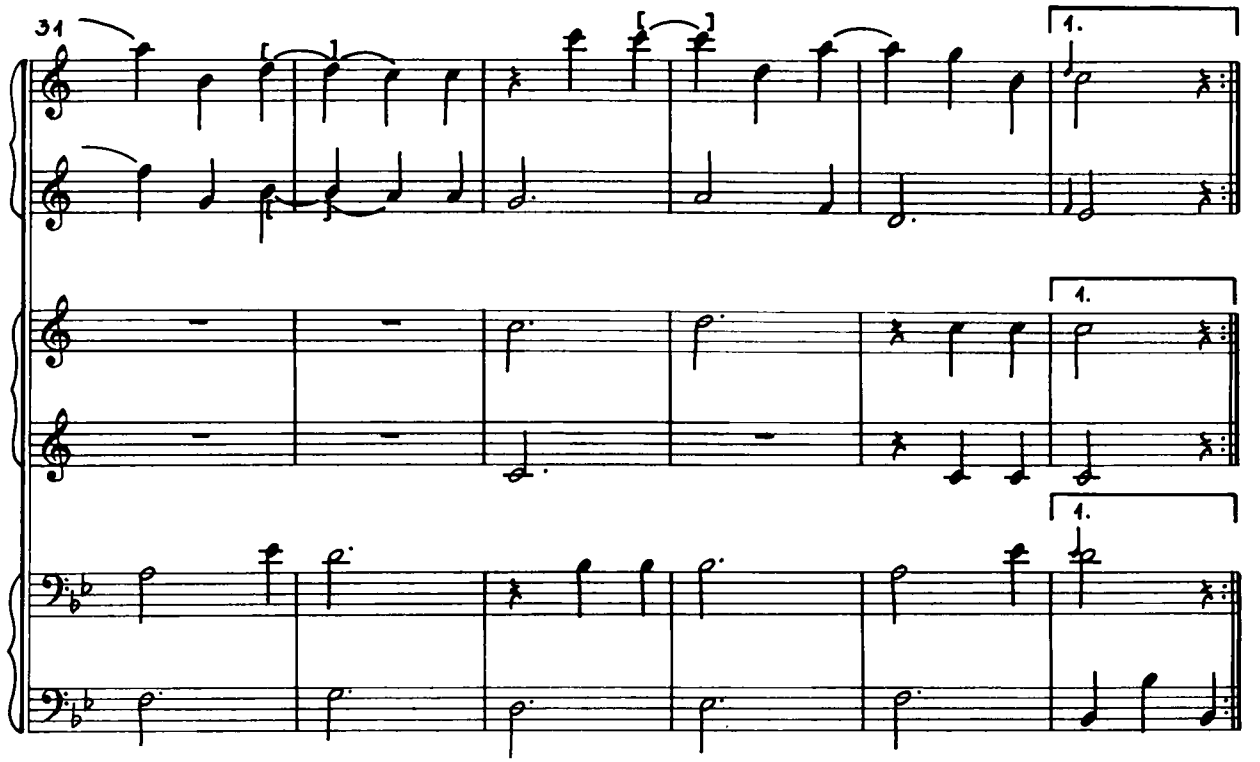
Menuetto
Allegretto

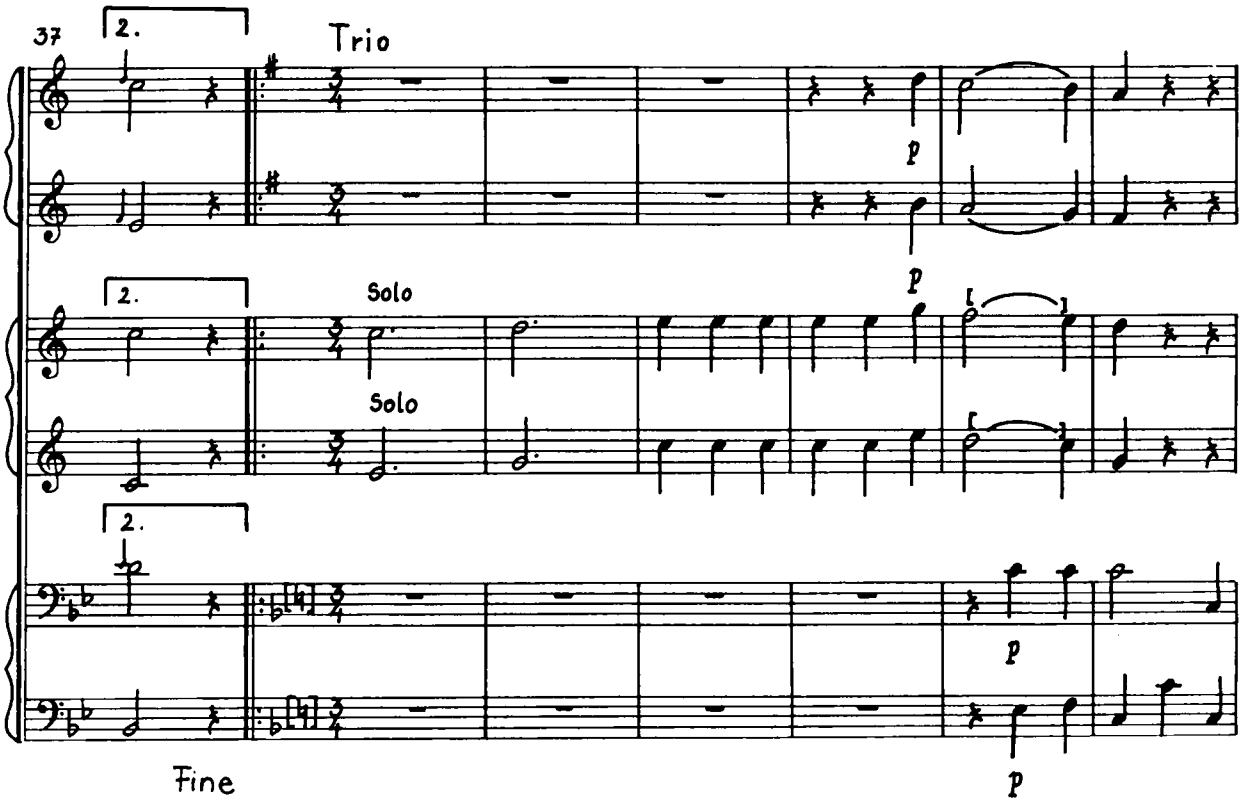


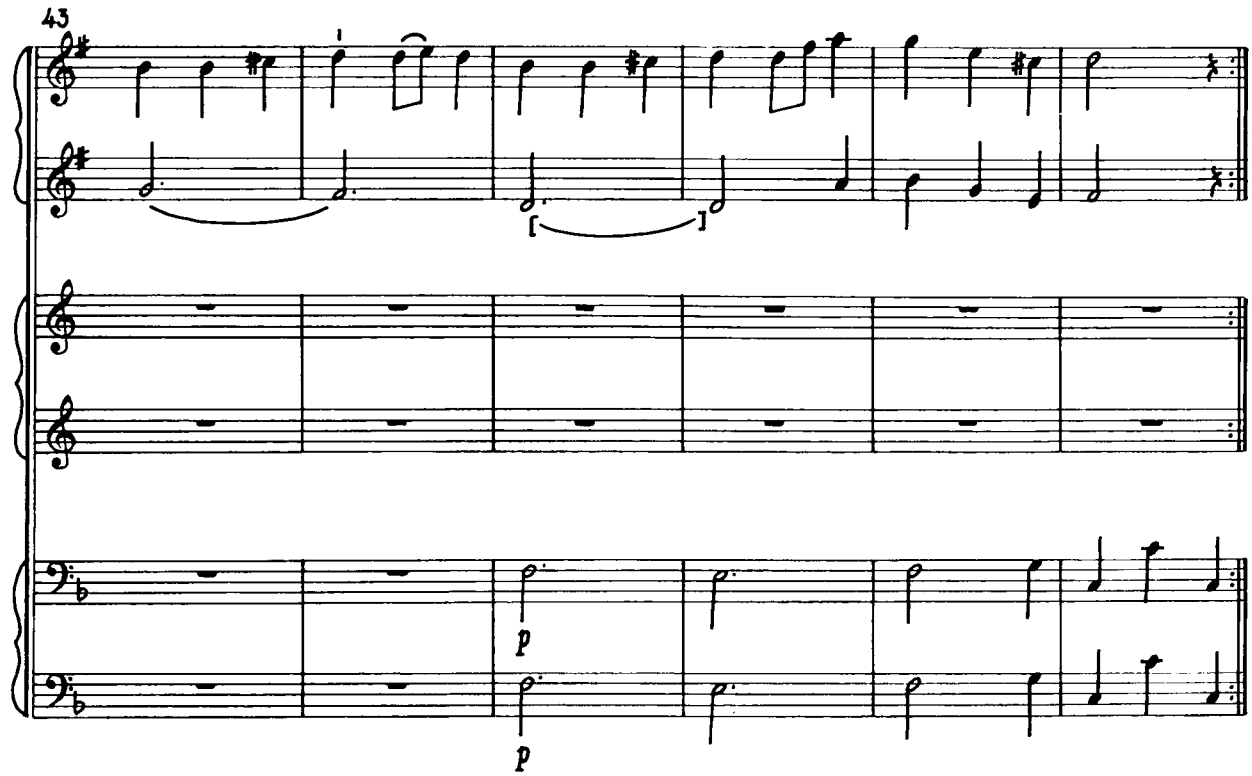

7
13

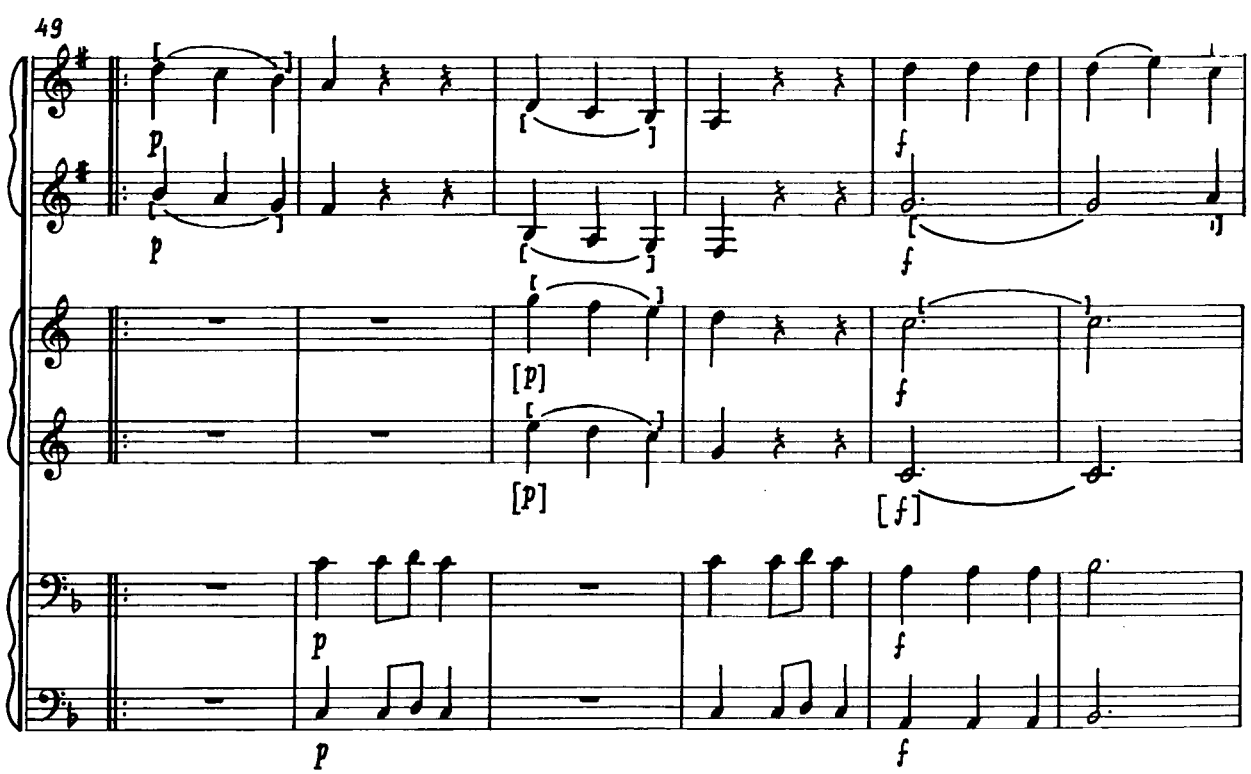

19
f
f
f
f
f

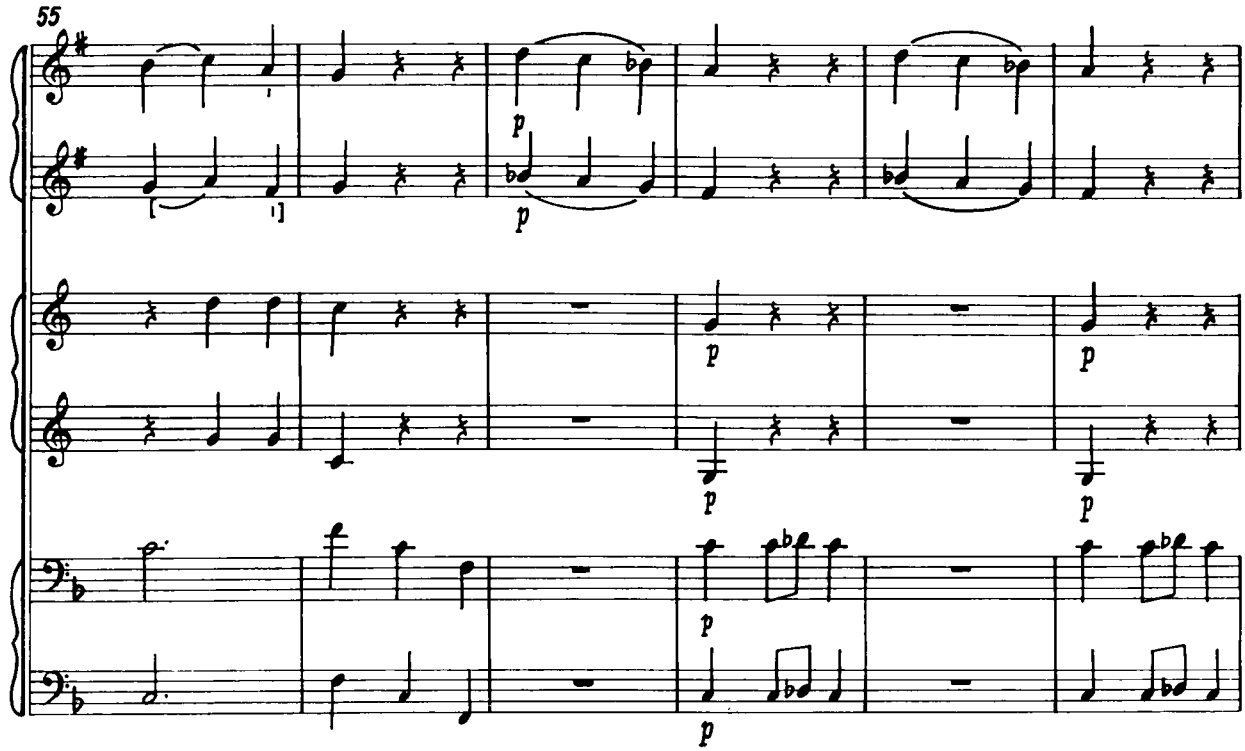

25
f
[f]
[f]
[f]
f
f

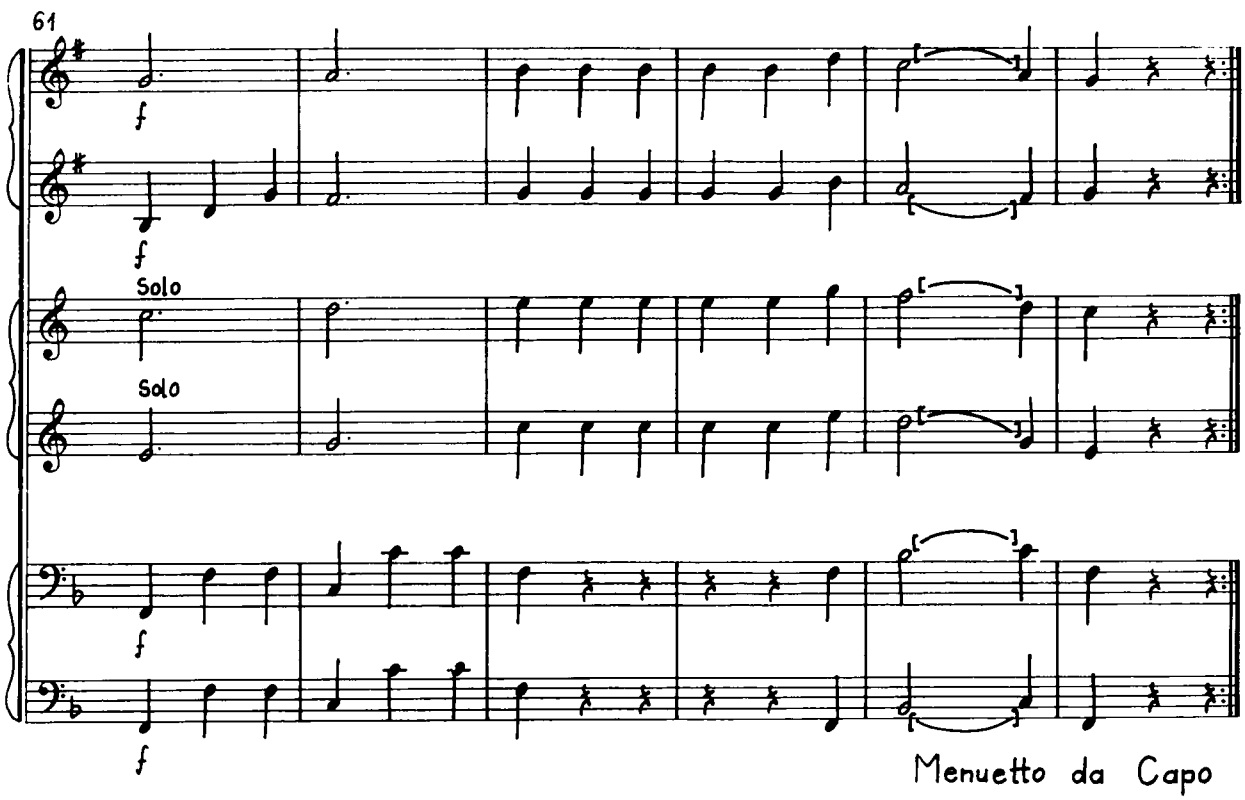

31
1.
1.
1.


37
2.
Trio
p
2.
Solo
Solo
p
2.
p
Fine
p


43
p
p


49
p
p
[p]
[p]
p
f
f
f
[f]
f



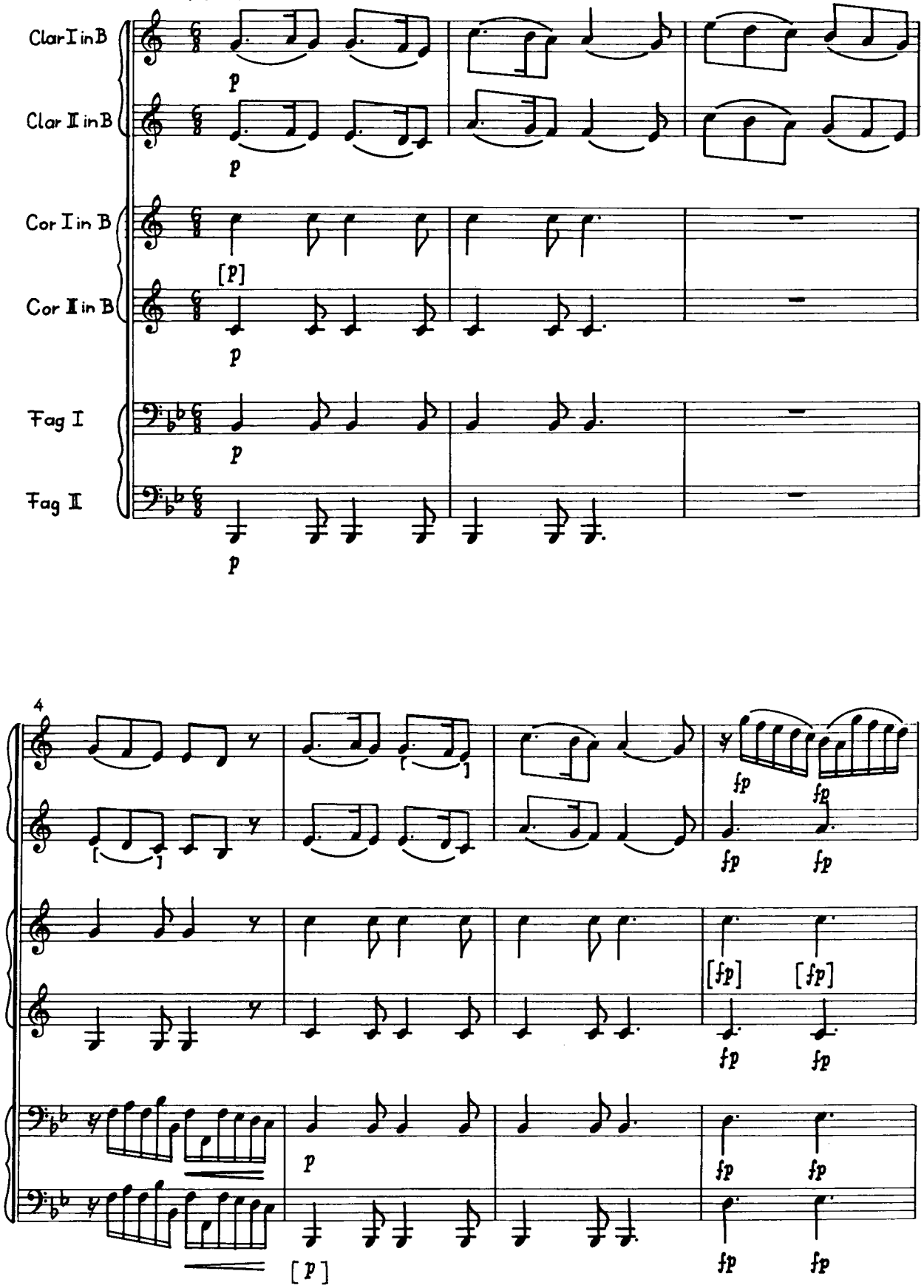


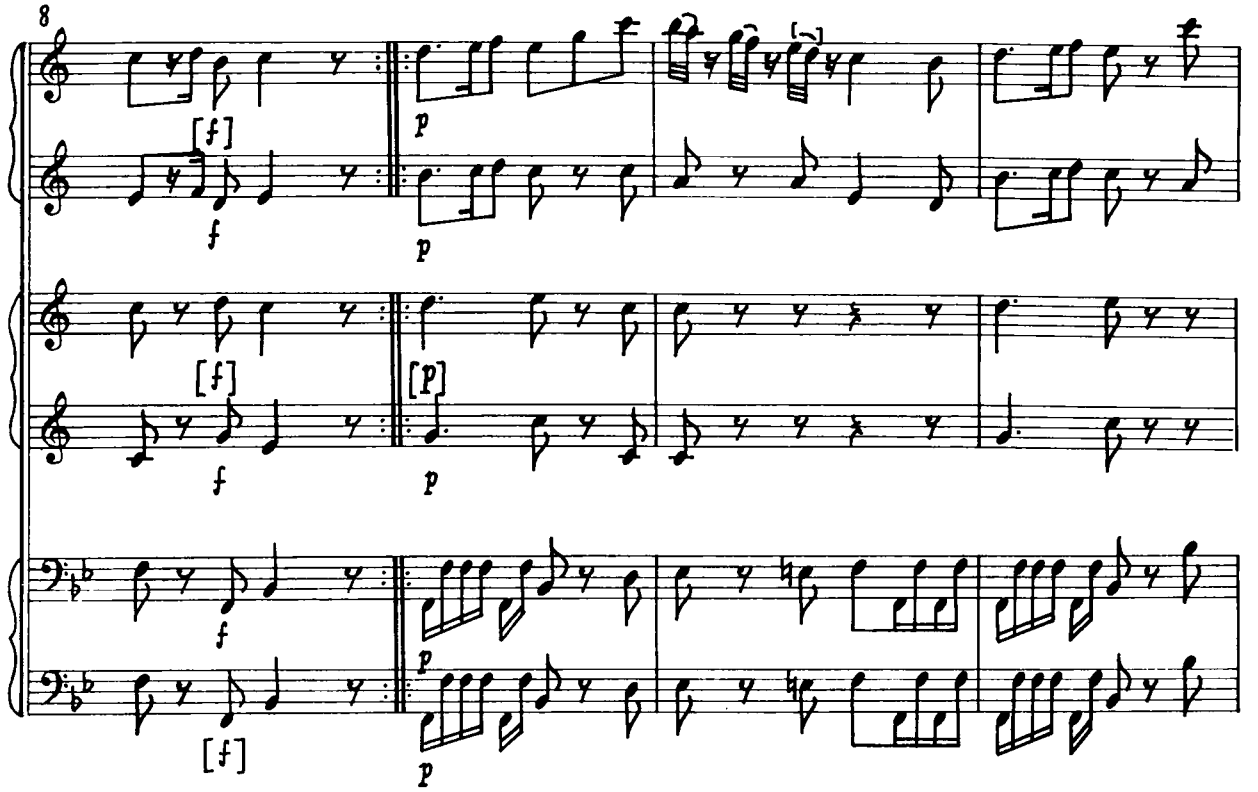
Menuetto da Capo

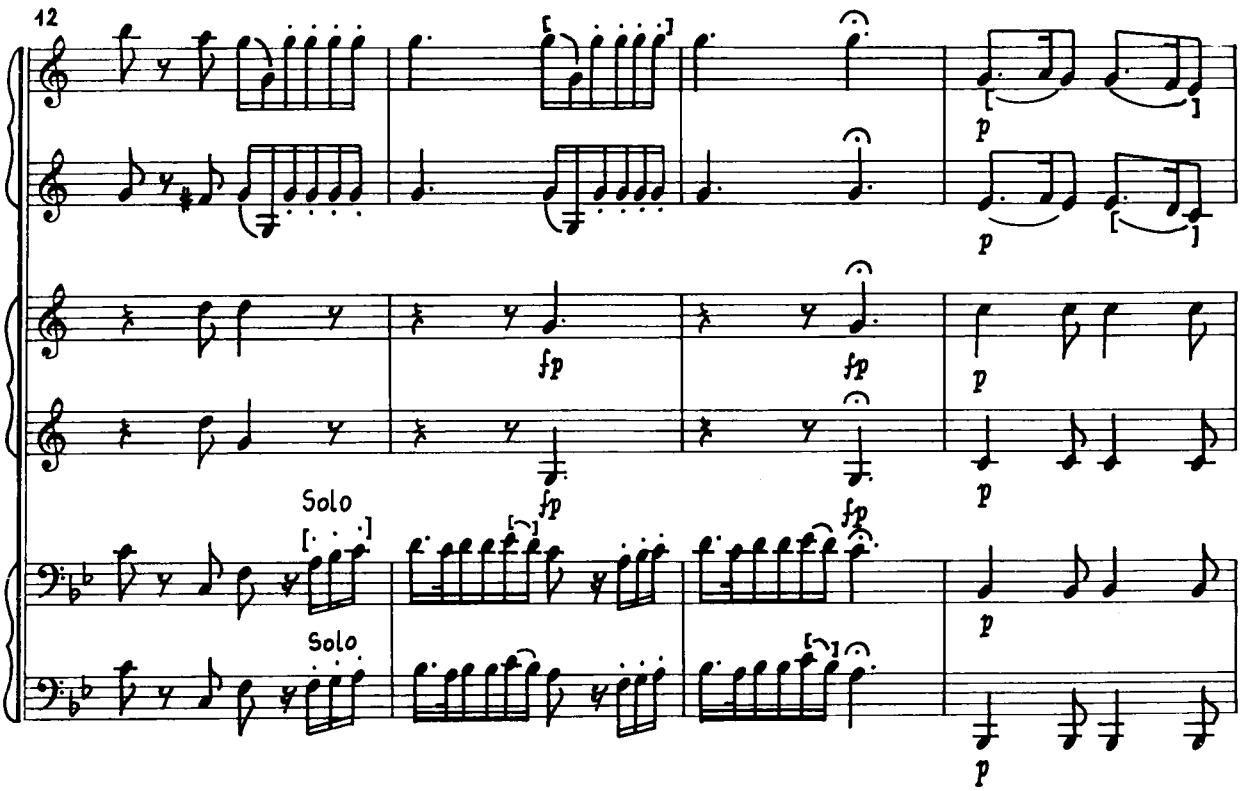
IV.

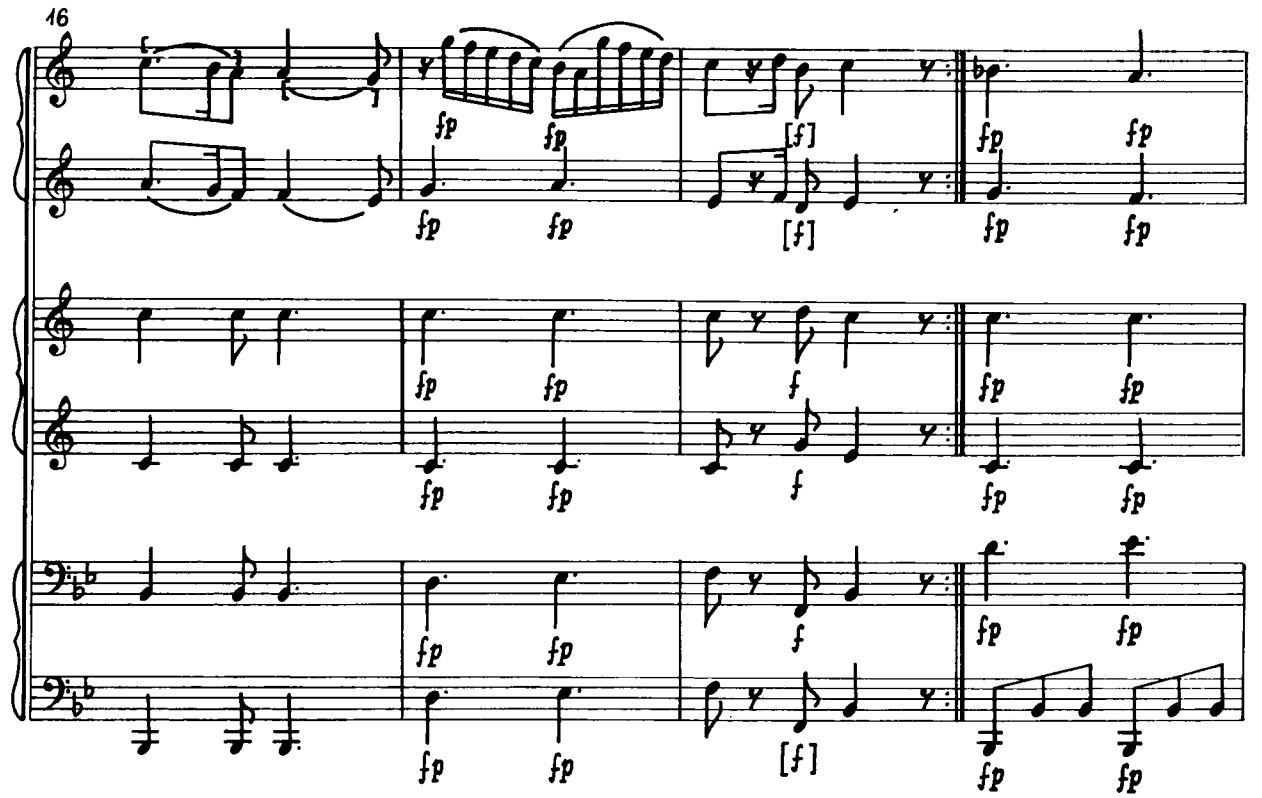
Siciliano

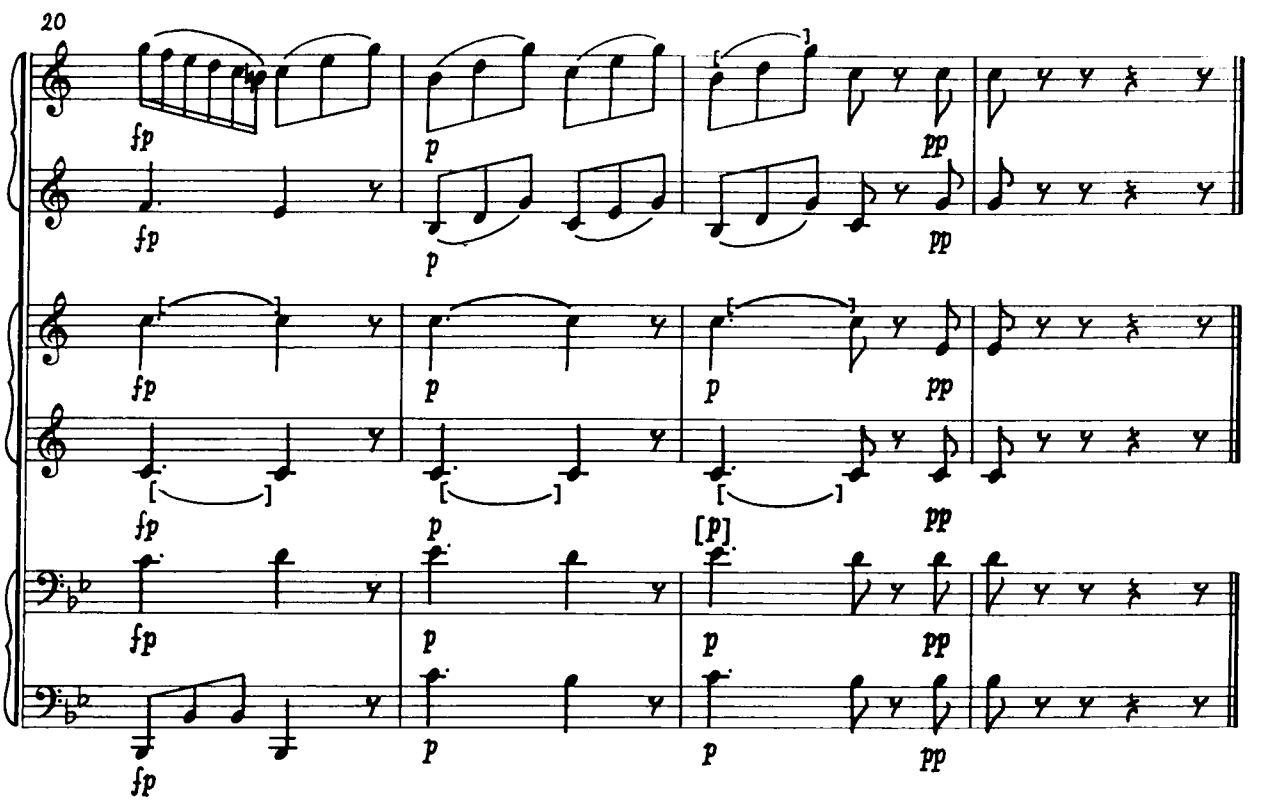
Andante




8
[f]
f
p
[f]
f
[p]
p
f
p
[f]
p

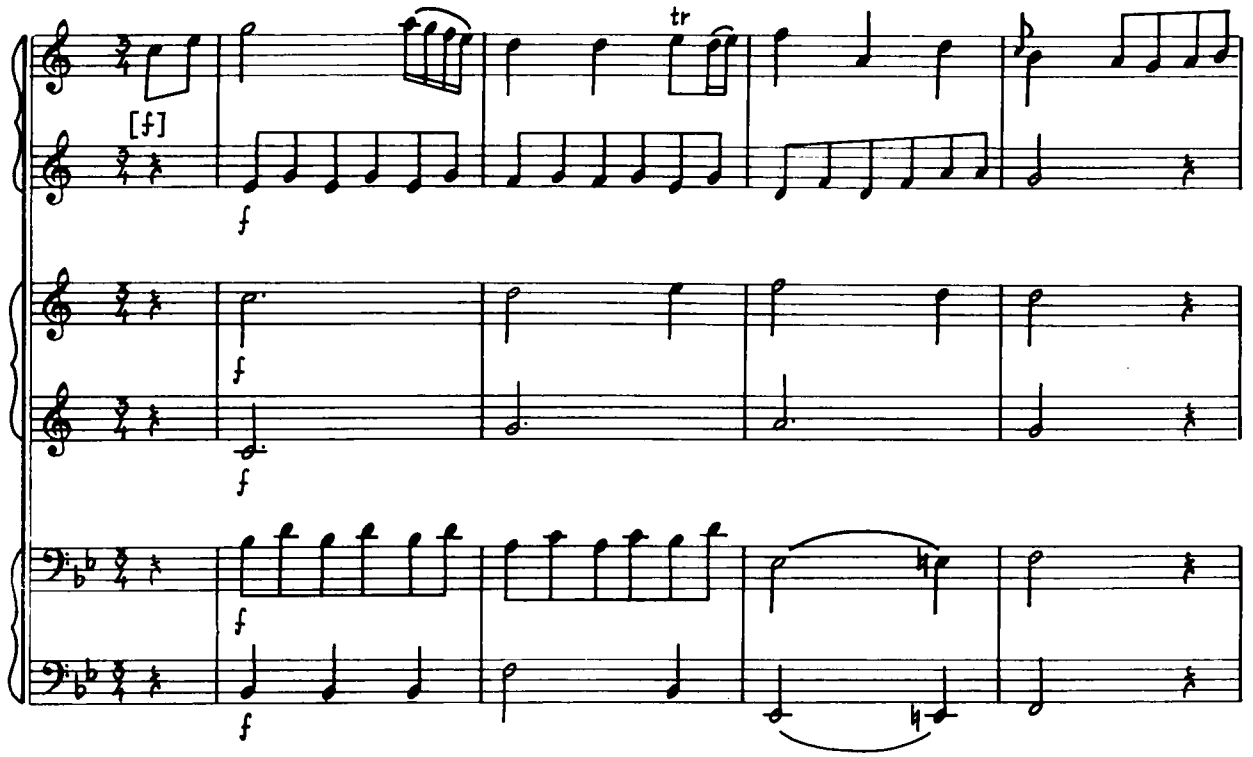

12
p
p
fp
fp
p
fp
fp
p
Solo
Solo
p
p

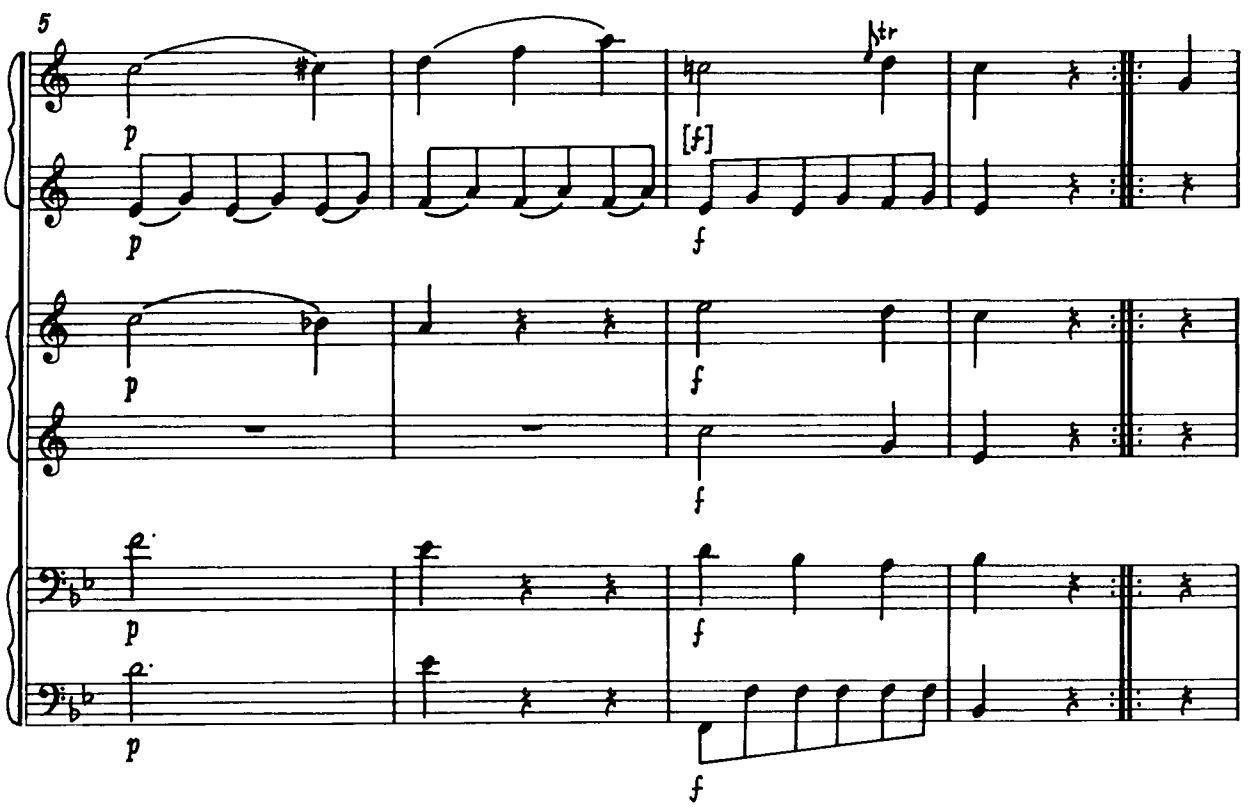

16
fp
[f]
f

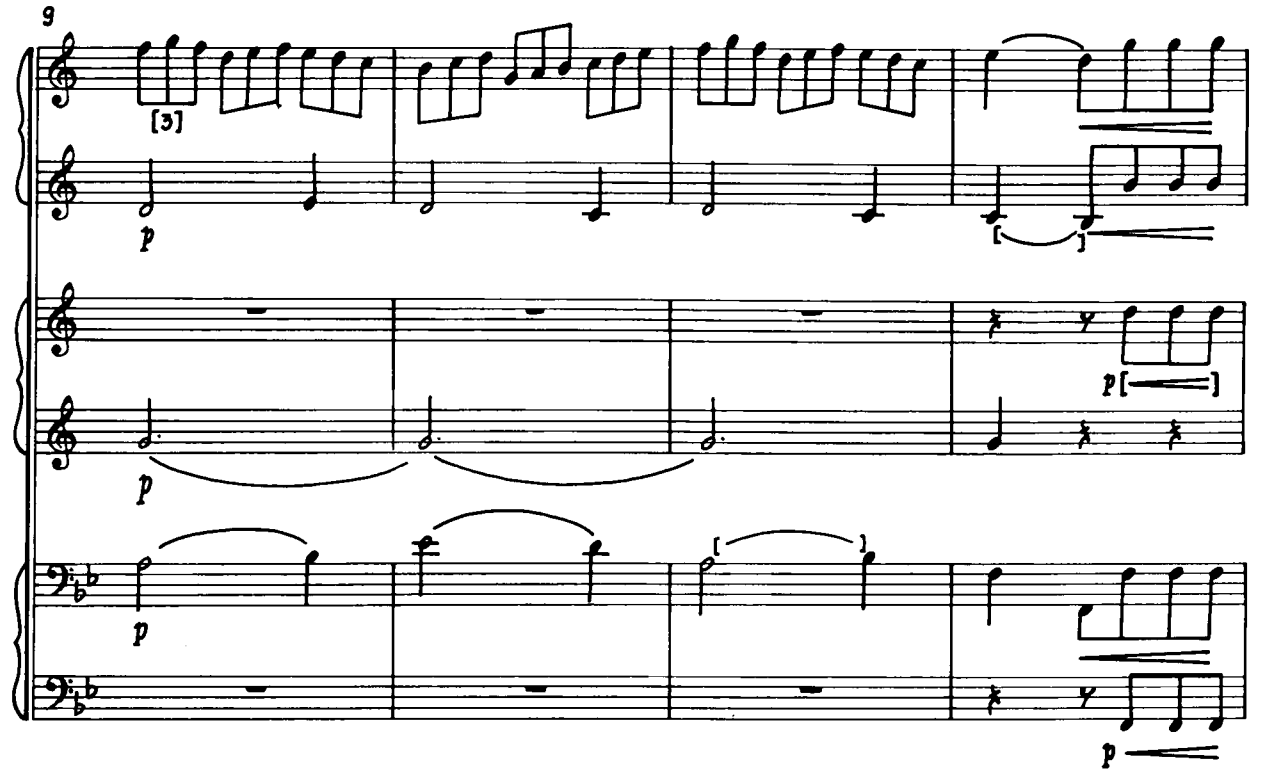

20
fp
p
pp
[p]

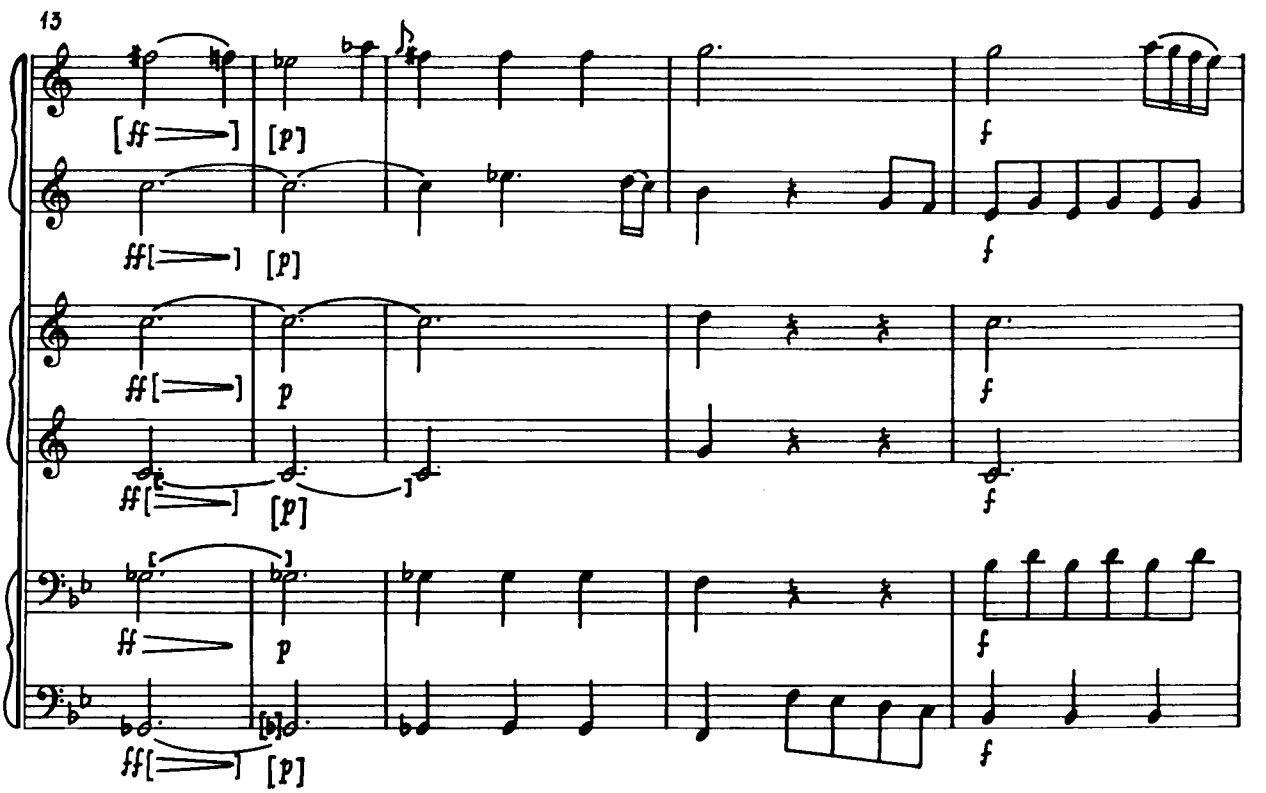
V.

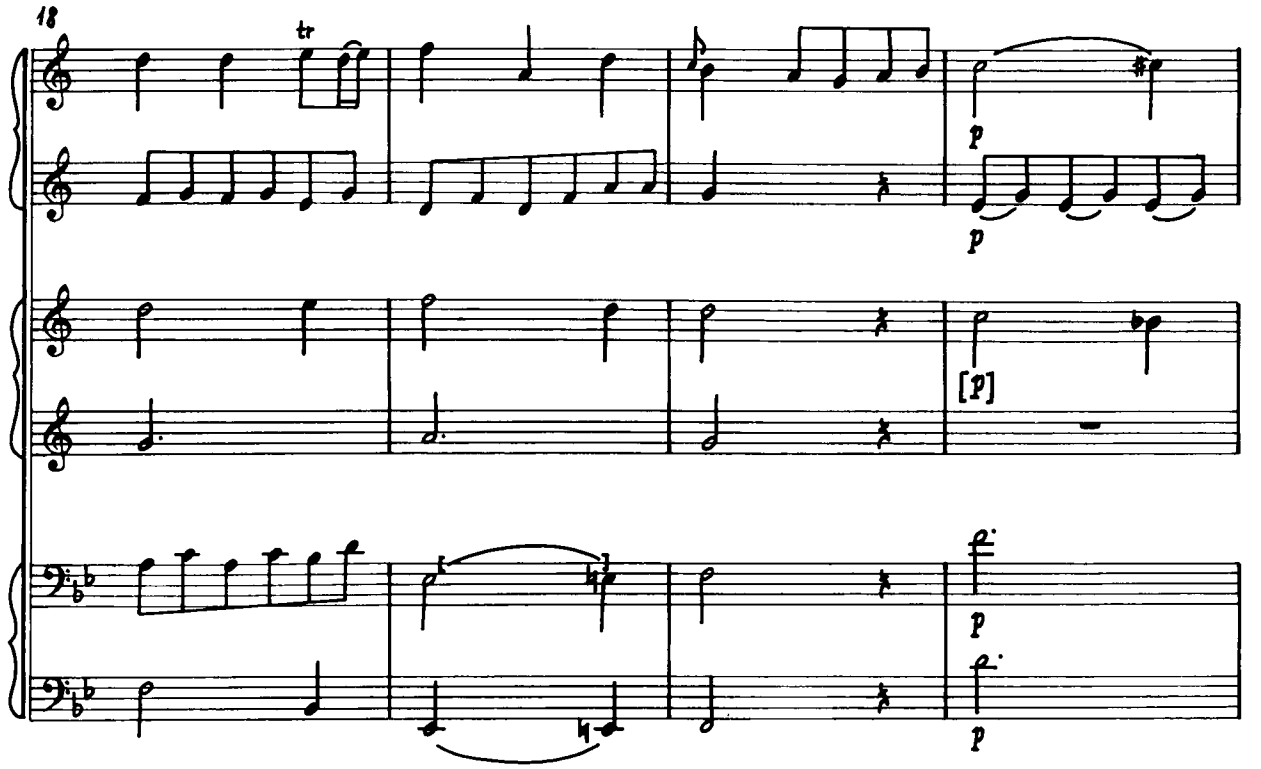
Menuetto

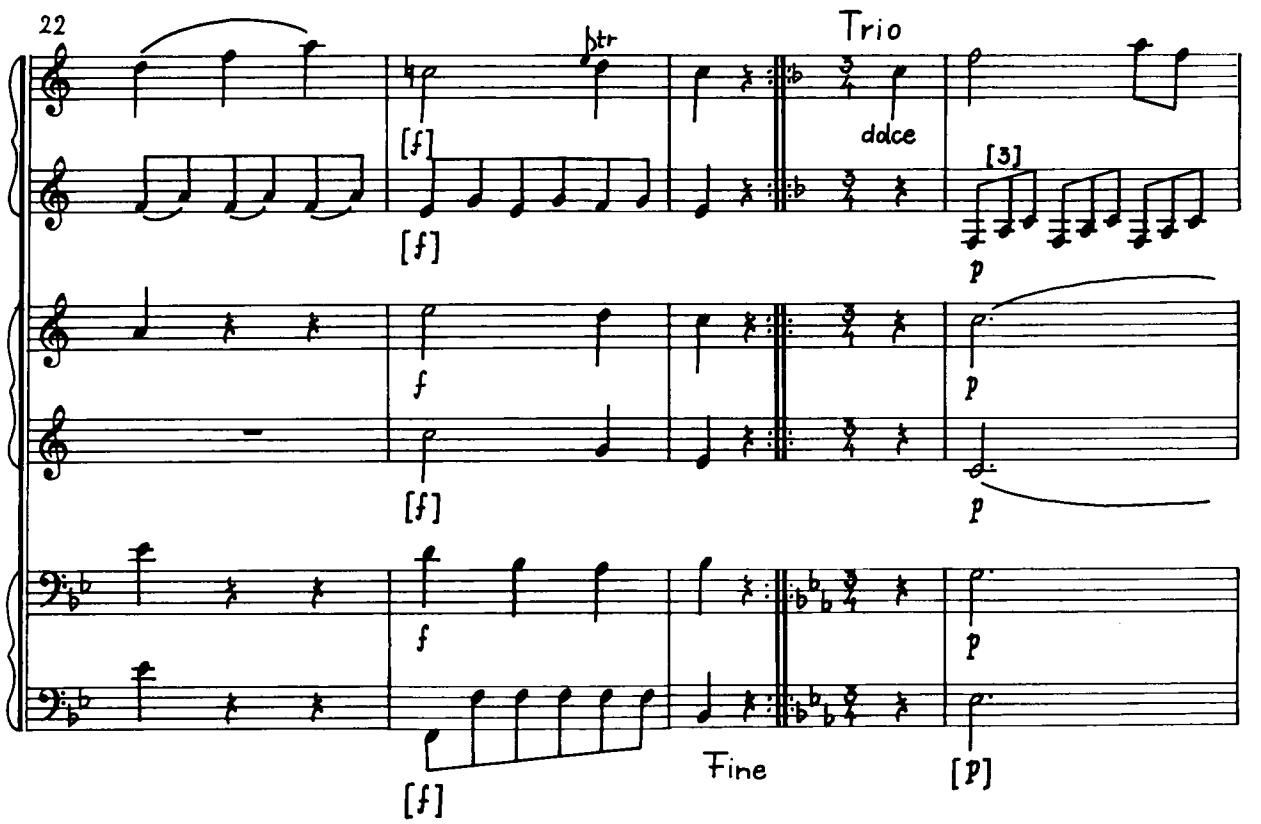


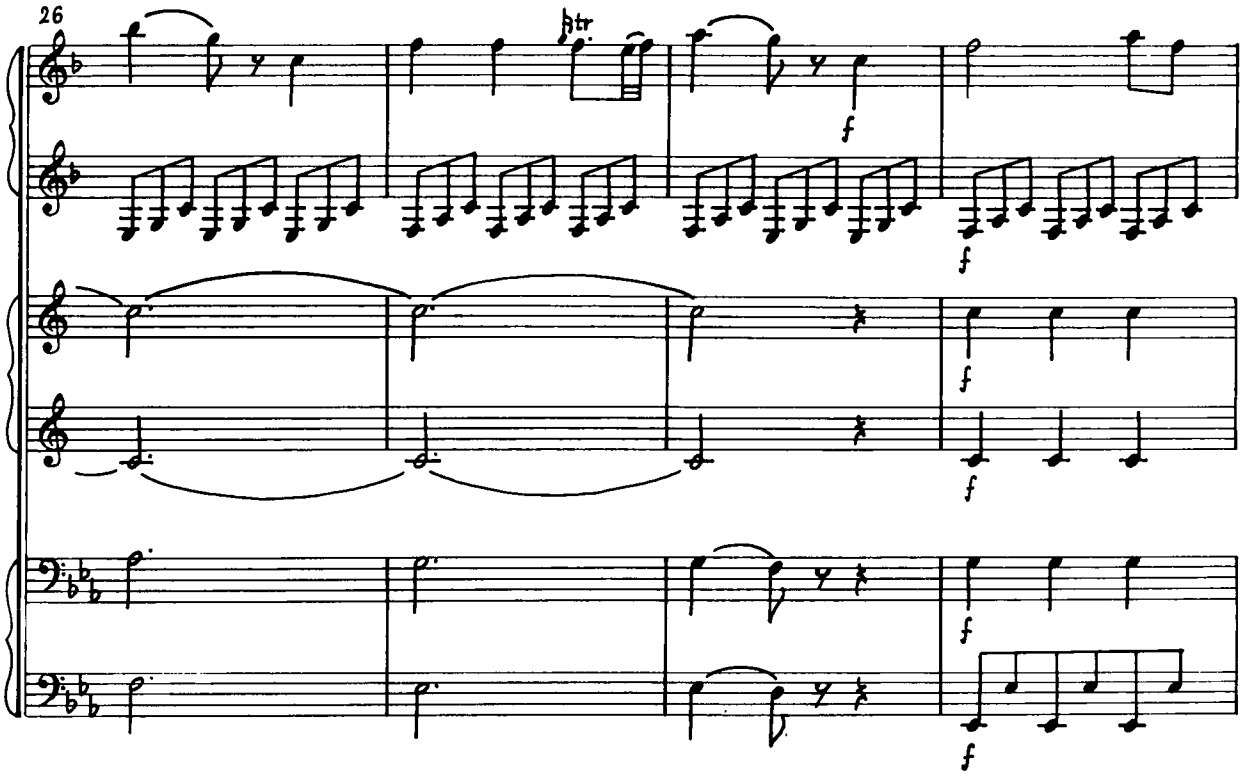


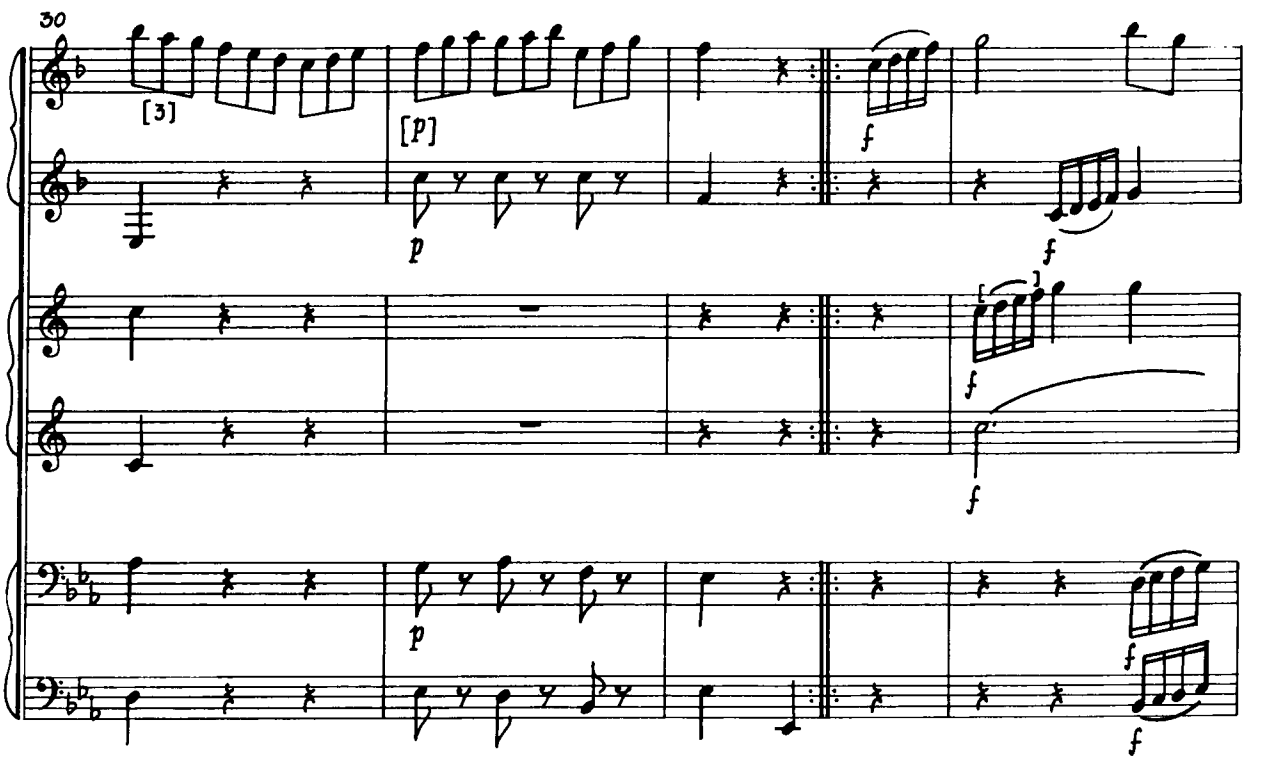

9
[3]
p
p
p
p[
p

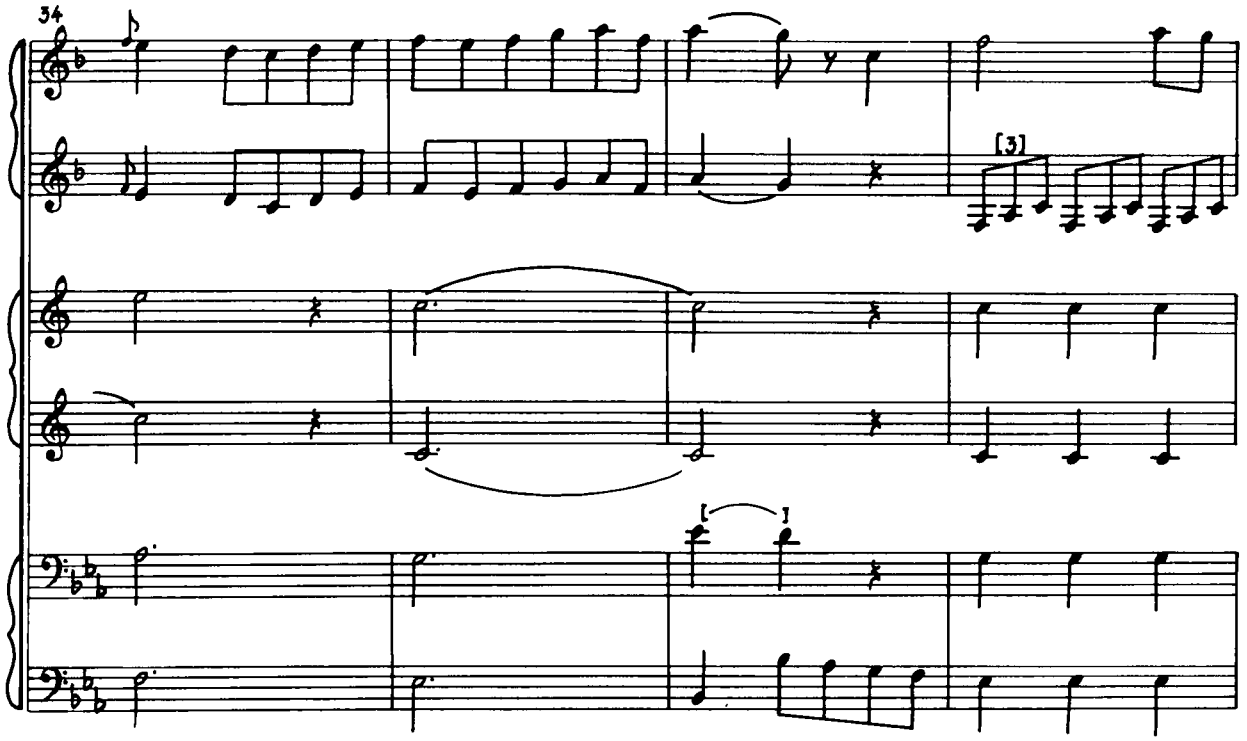

13
[ff
[p]
f
ff[
[p]
f
ff[
p
f
ff[
[p]
f
ff
p
f
ff[
[p]
f

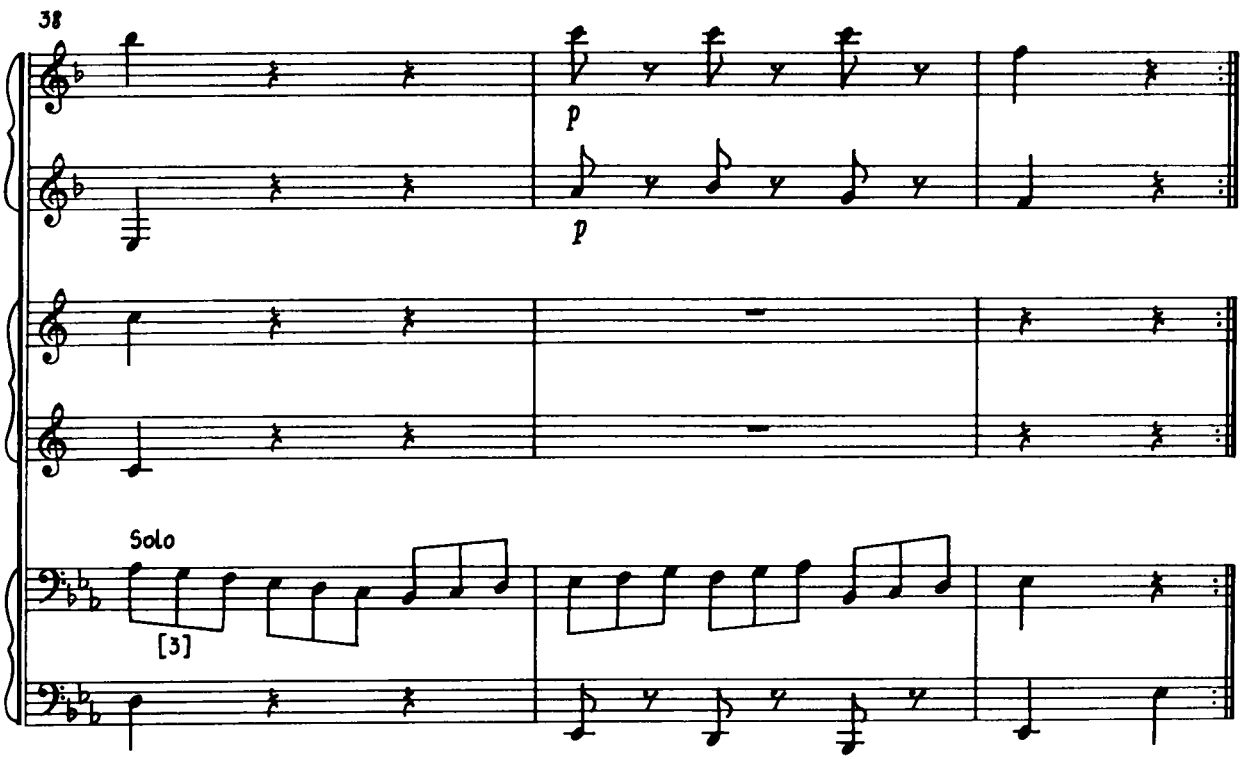

18
tr
p
p
[p]
p
p


22
tr
[f]
[f]
Trio
dolce
[3]
p
f
[f]
p
p
f
p
[f]
Fine
[p]


26
htr
f
f
f
f
f
f


30
[3]
[p]
p
f
f
f
p
f
f

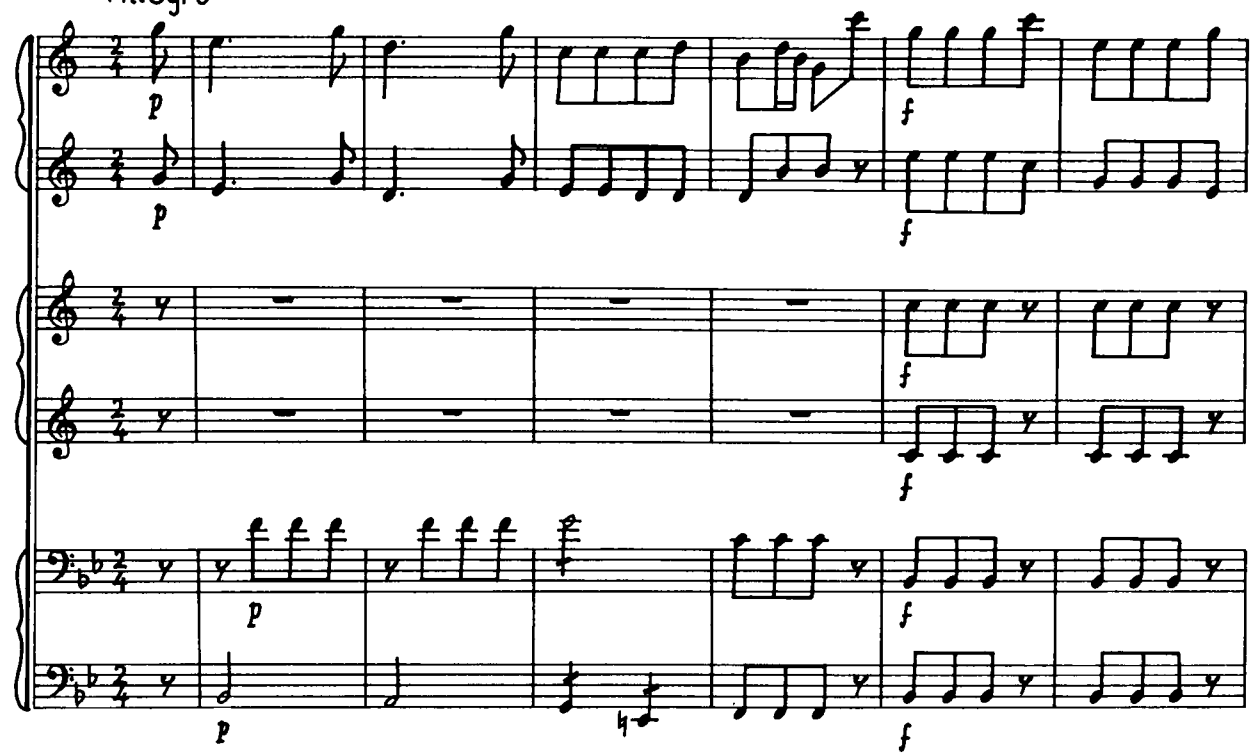


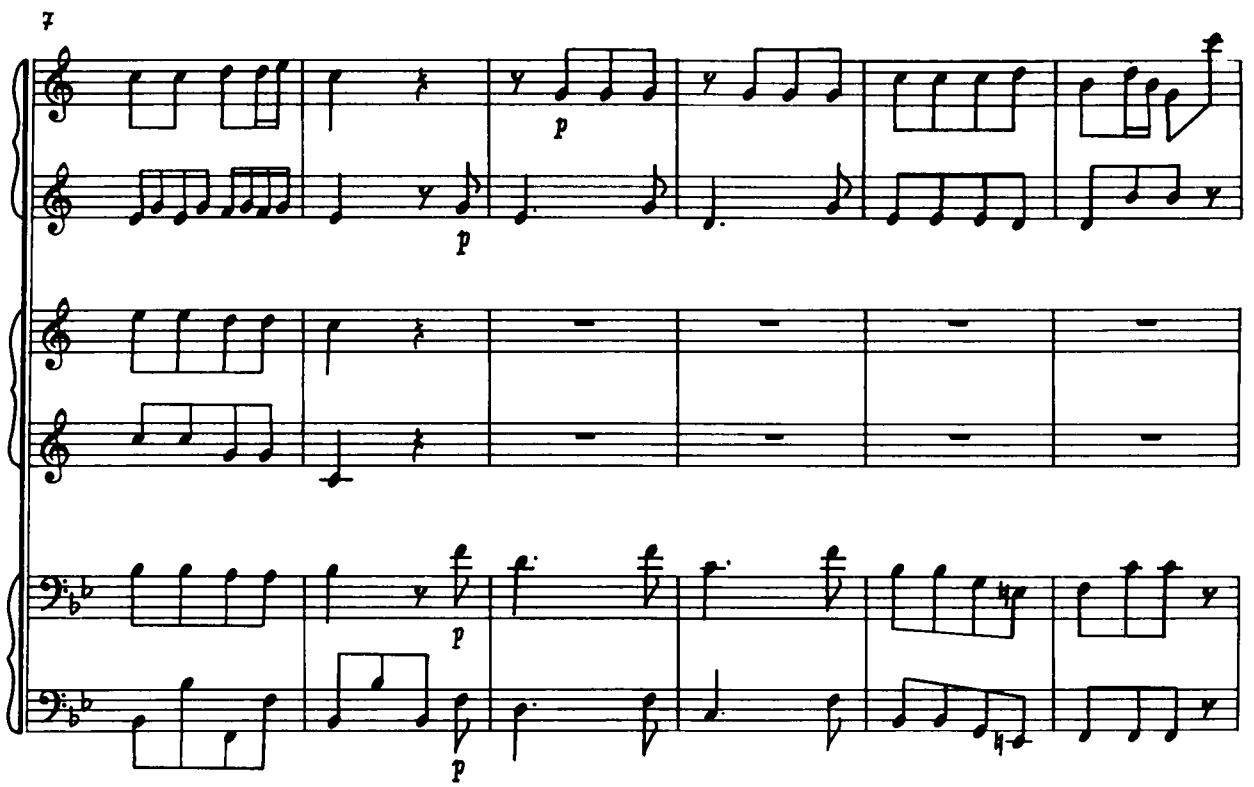


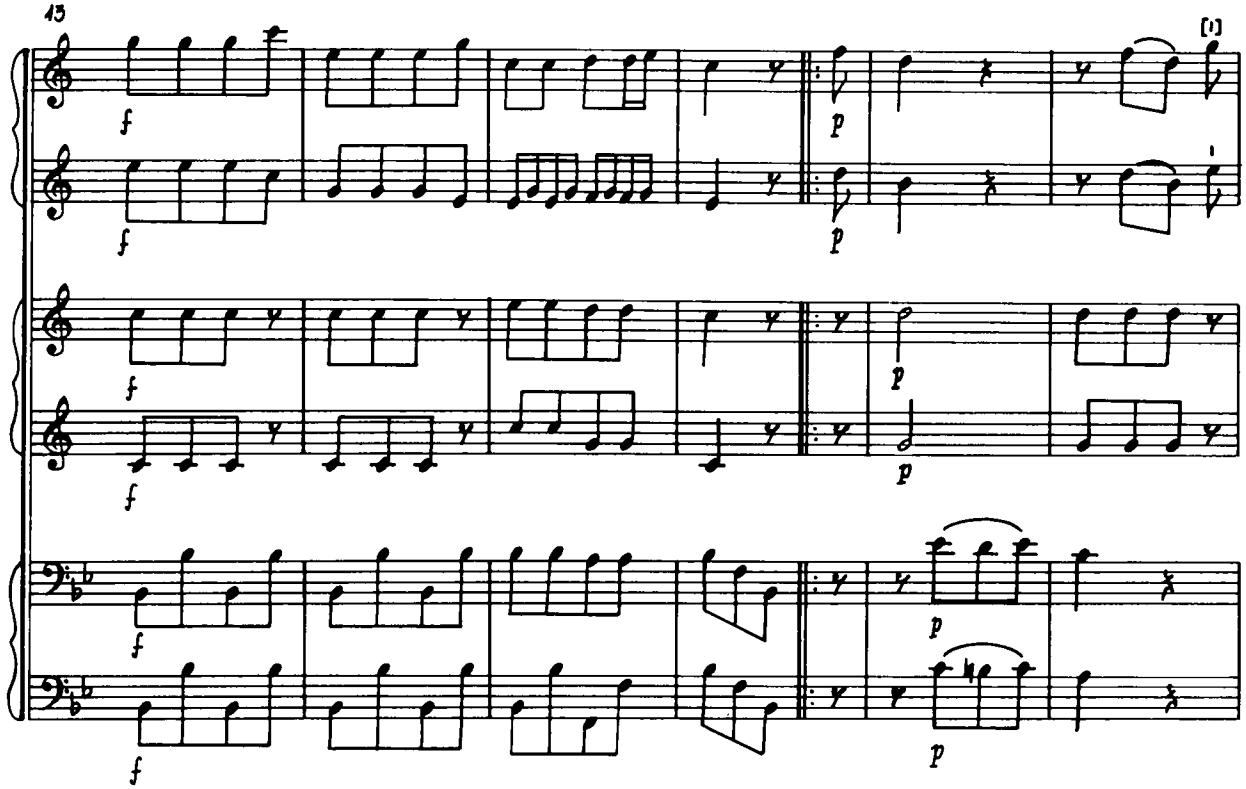
Menuetto da Capo

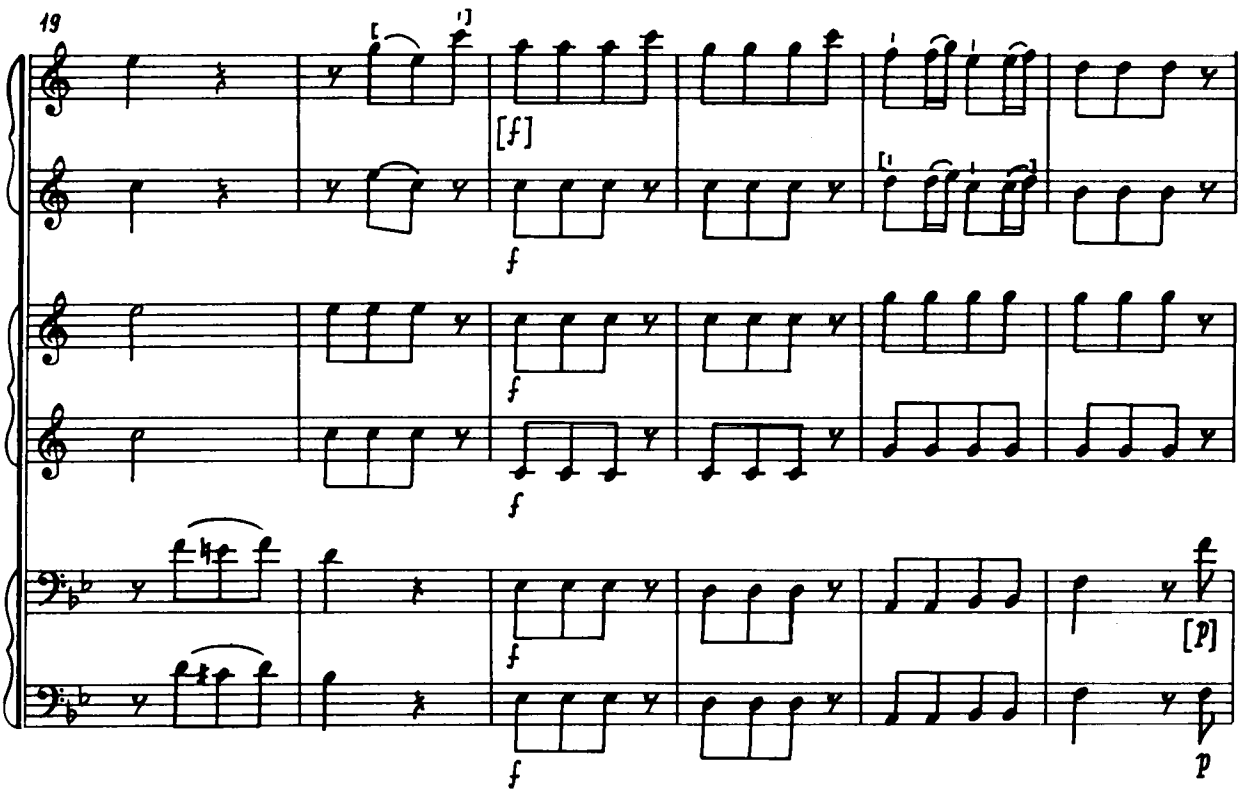
Rondo
Allegro

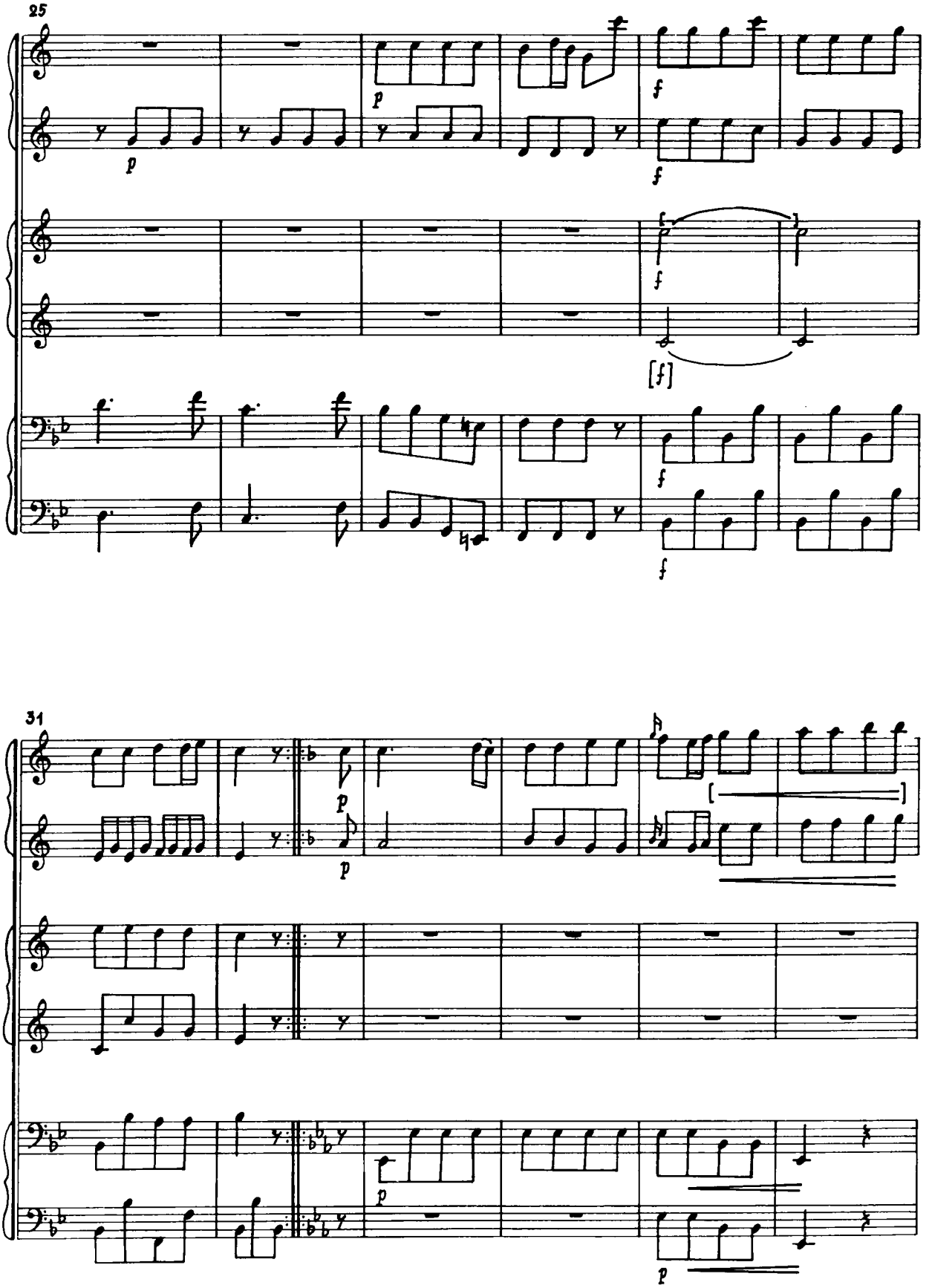
VI.

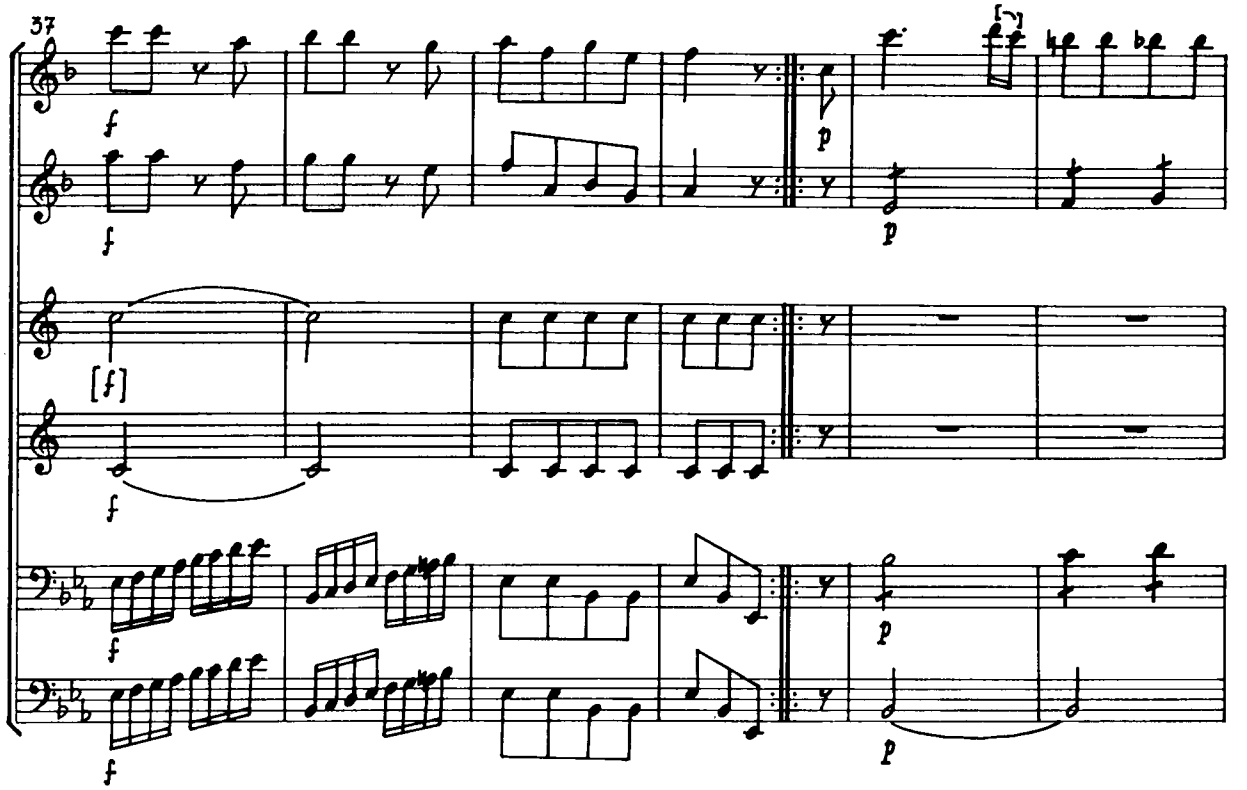


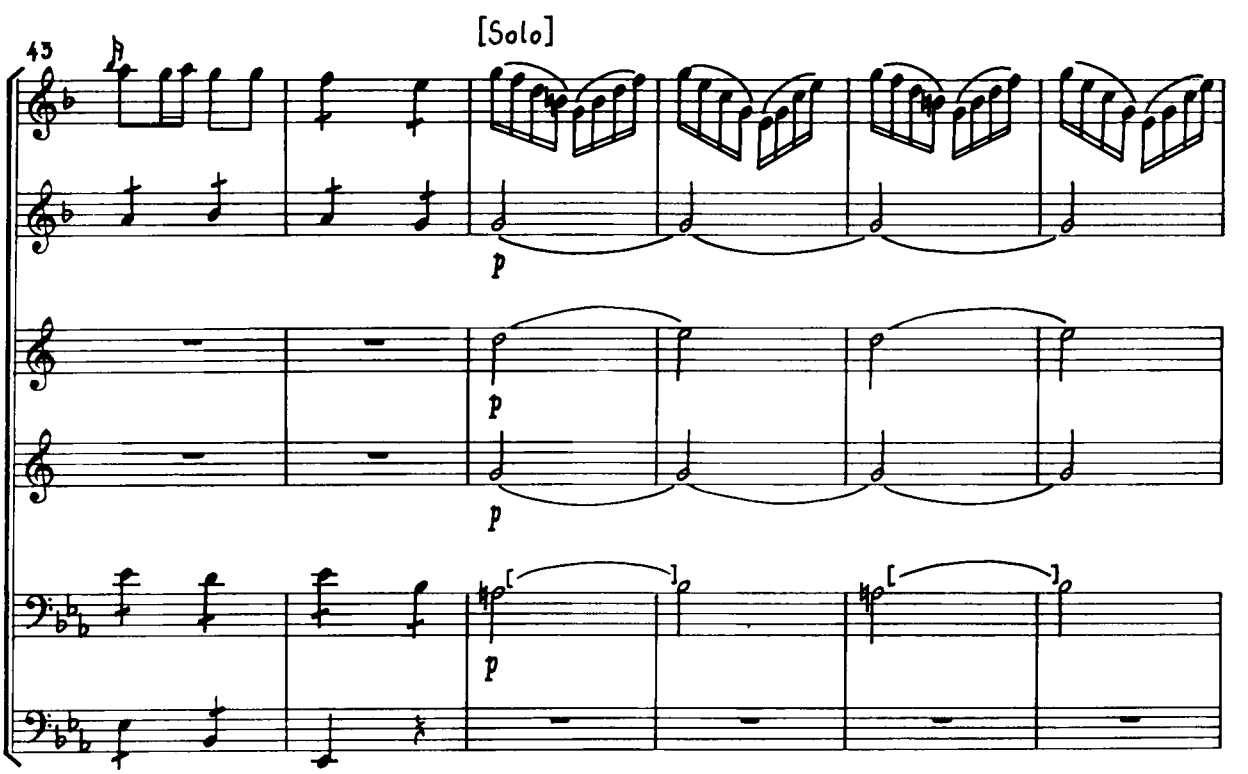


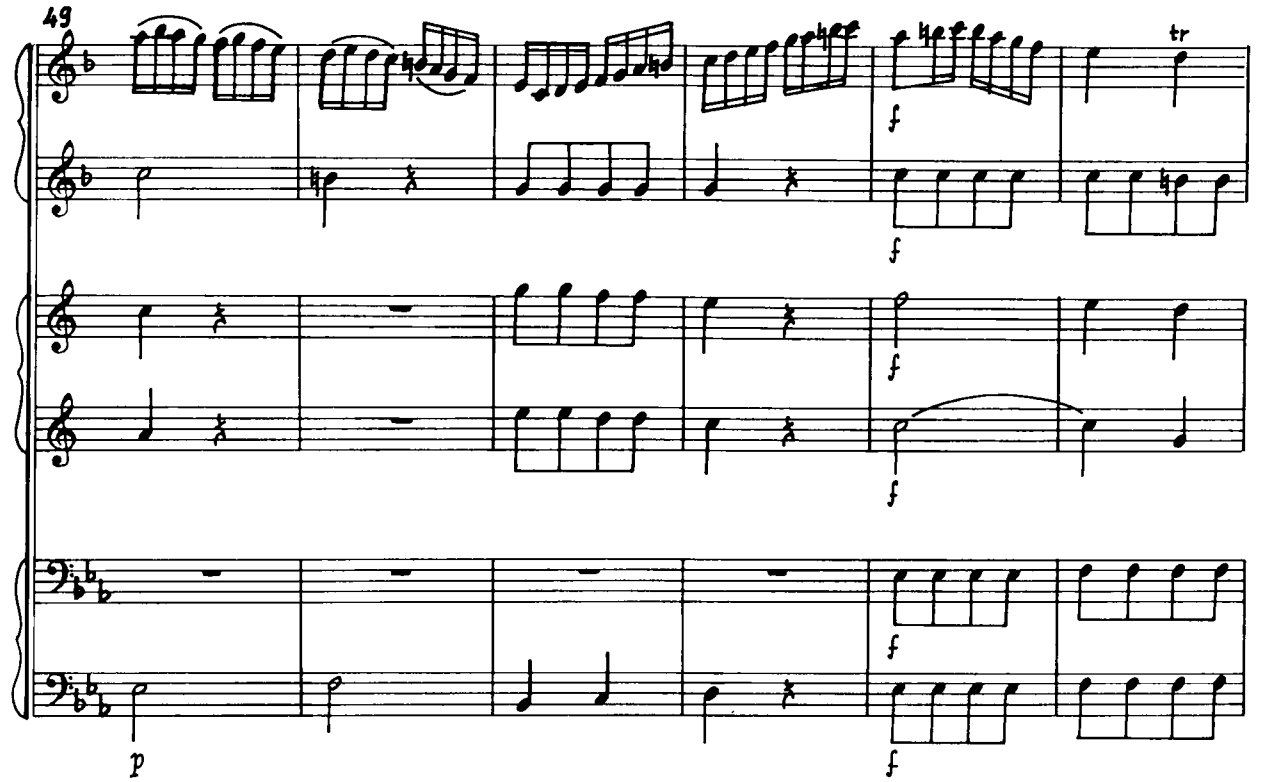

15
f
p
[1]

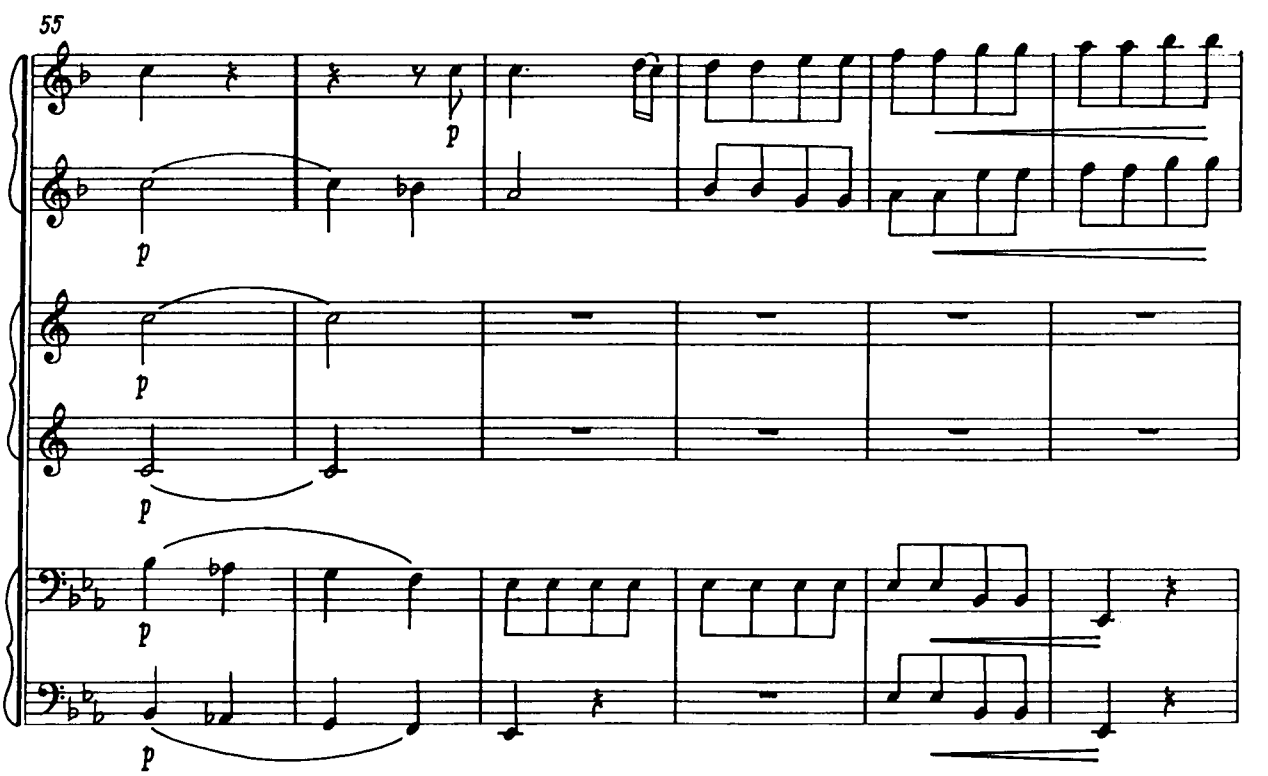

19
[f]
[p]

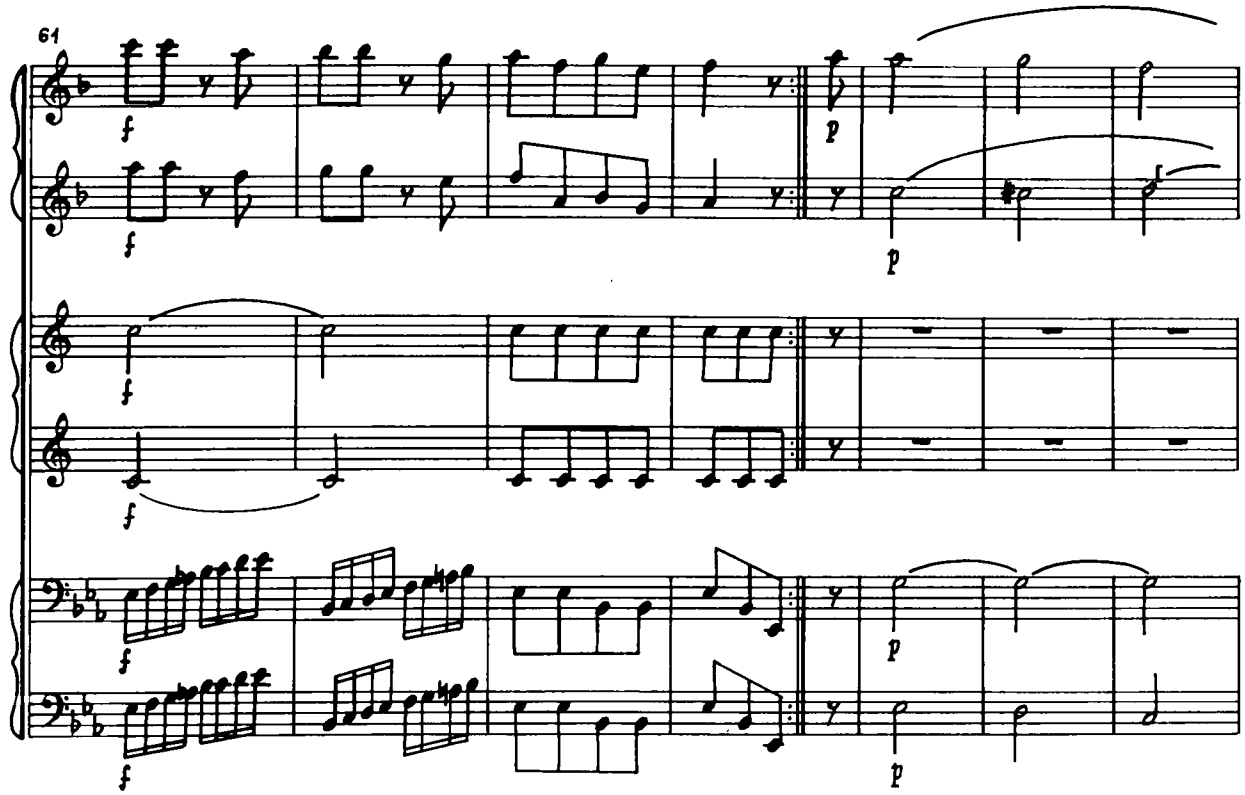

25
p
p
f
f
f
[f]
f
f
31
p
p
[
]
p
p

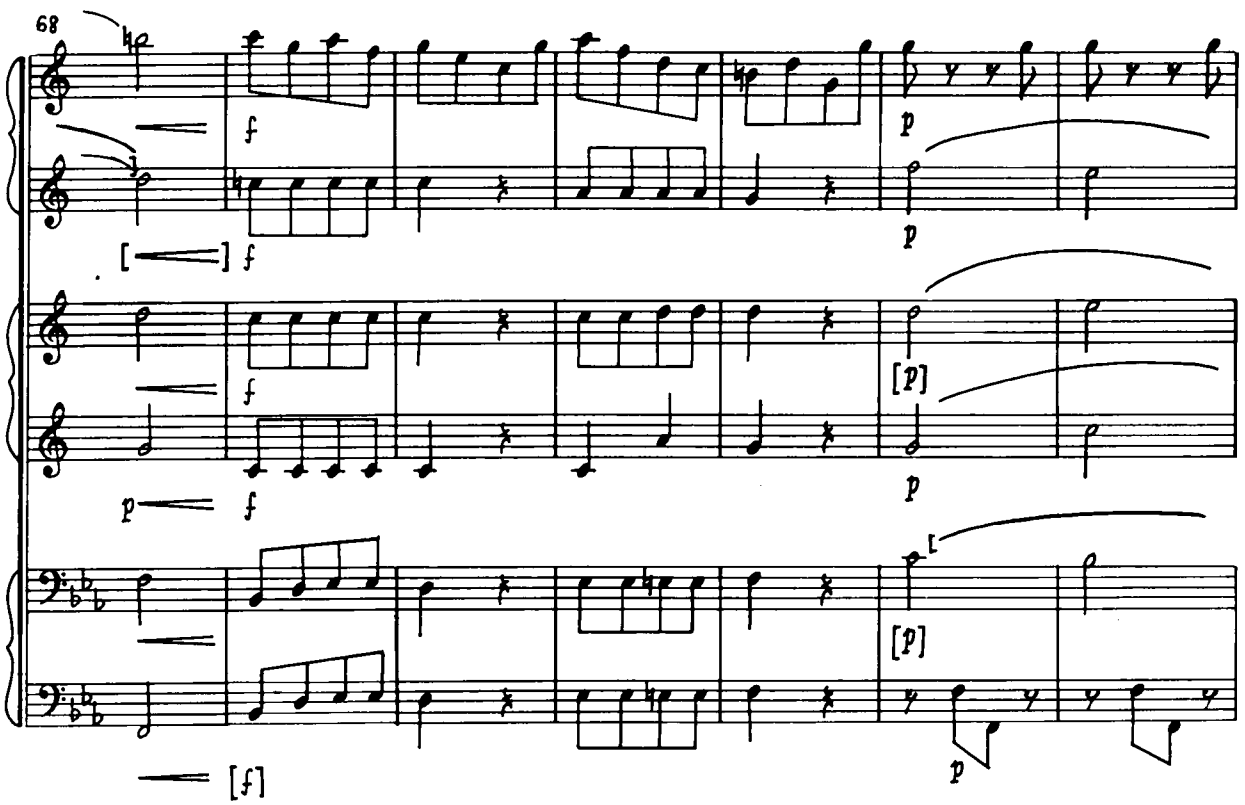

37
f
f
[f]
f
f
f
p
p
p
p

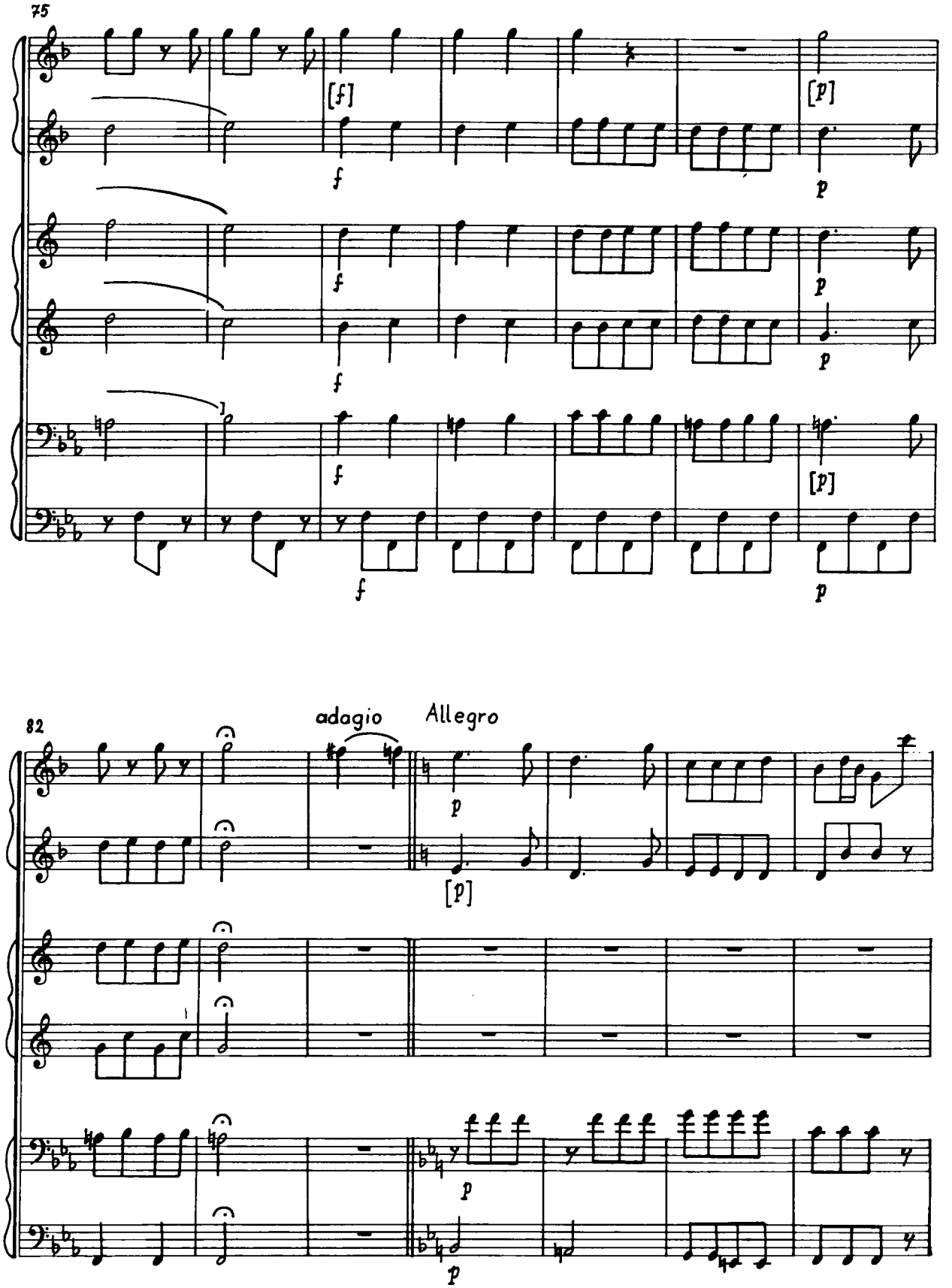

43
[Solo]
p
p
p
p

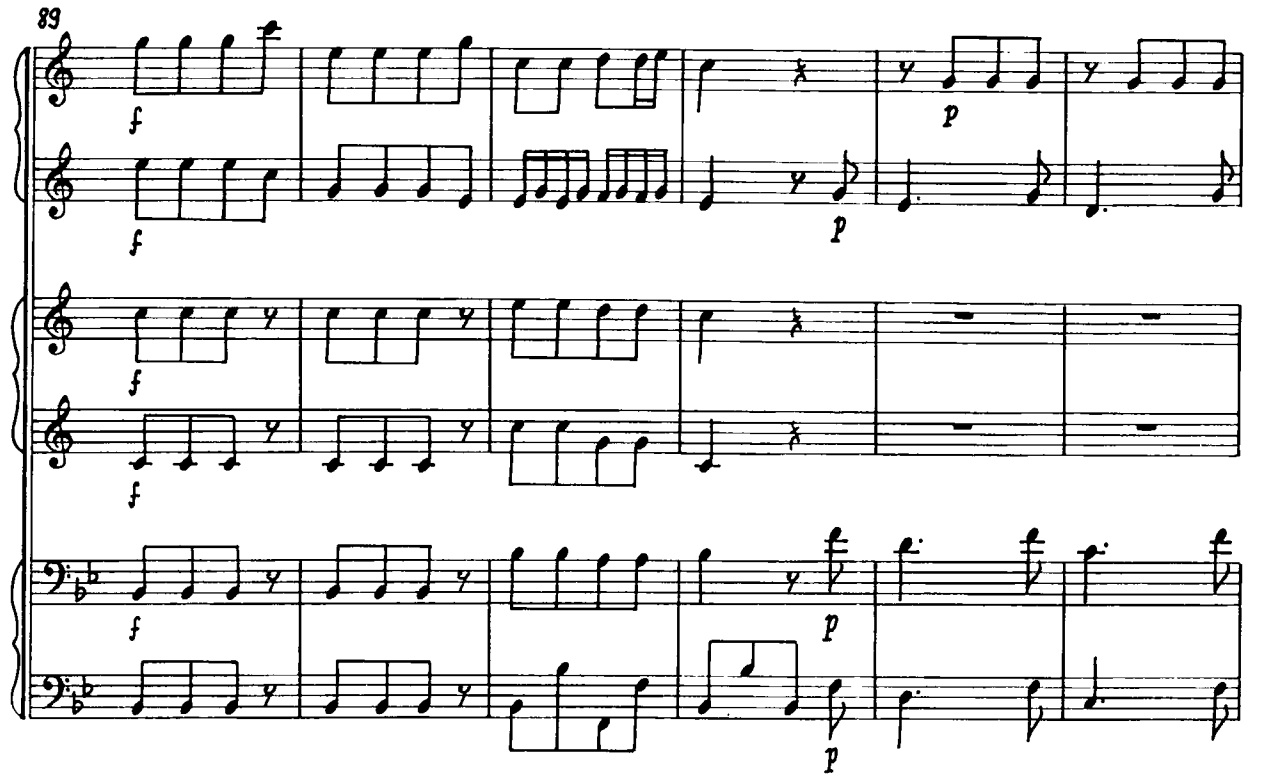

49
tr
f
f
f
f
f
p
f

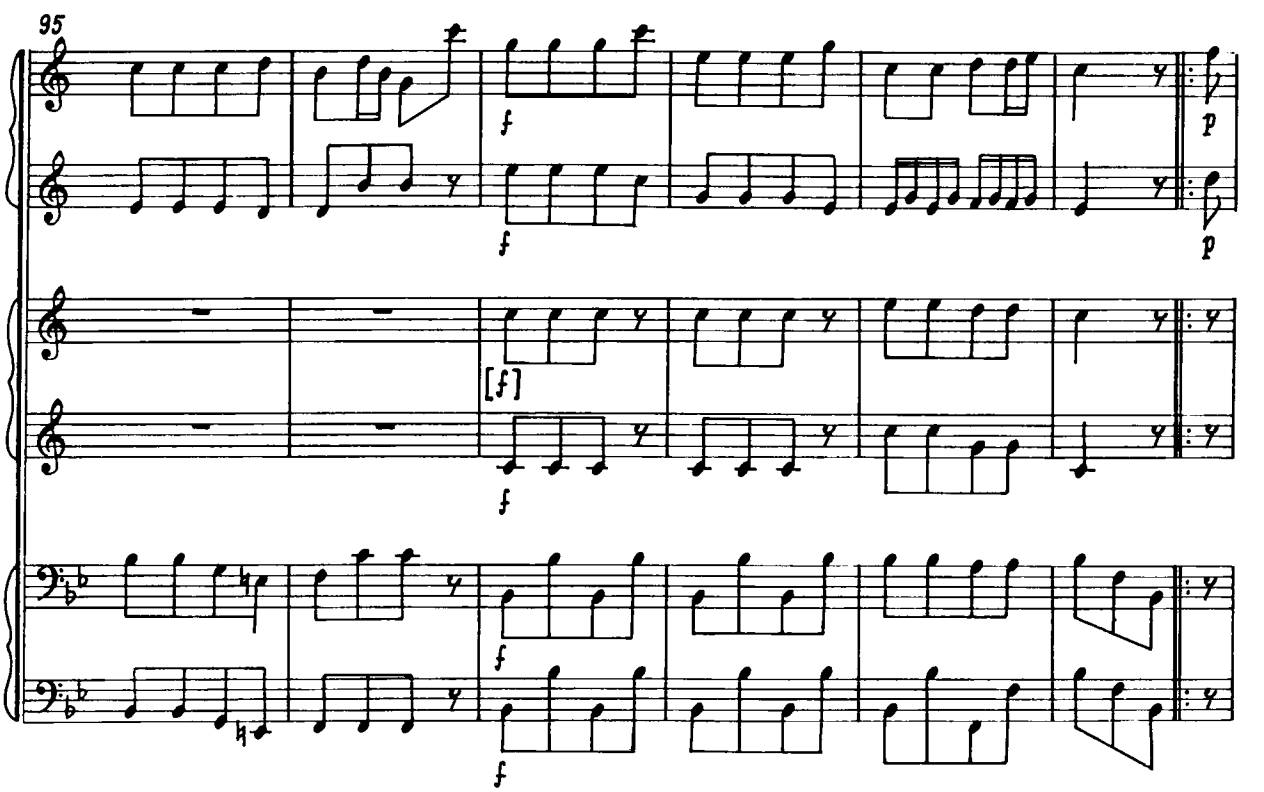

55
p
p
p
p
p
p

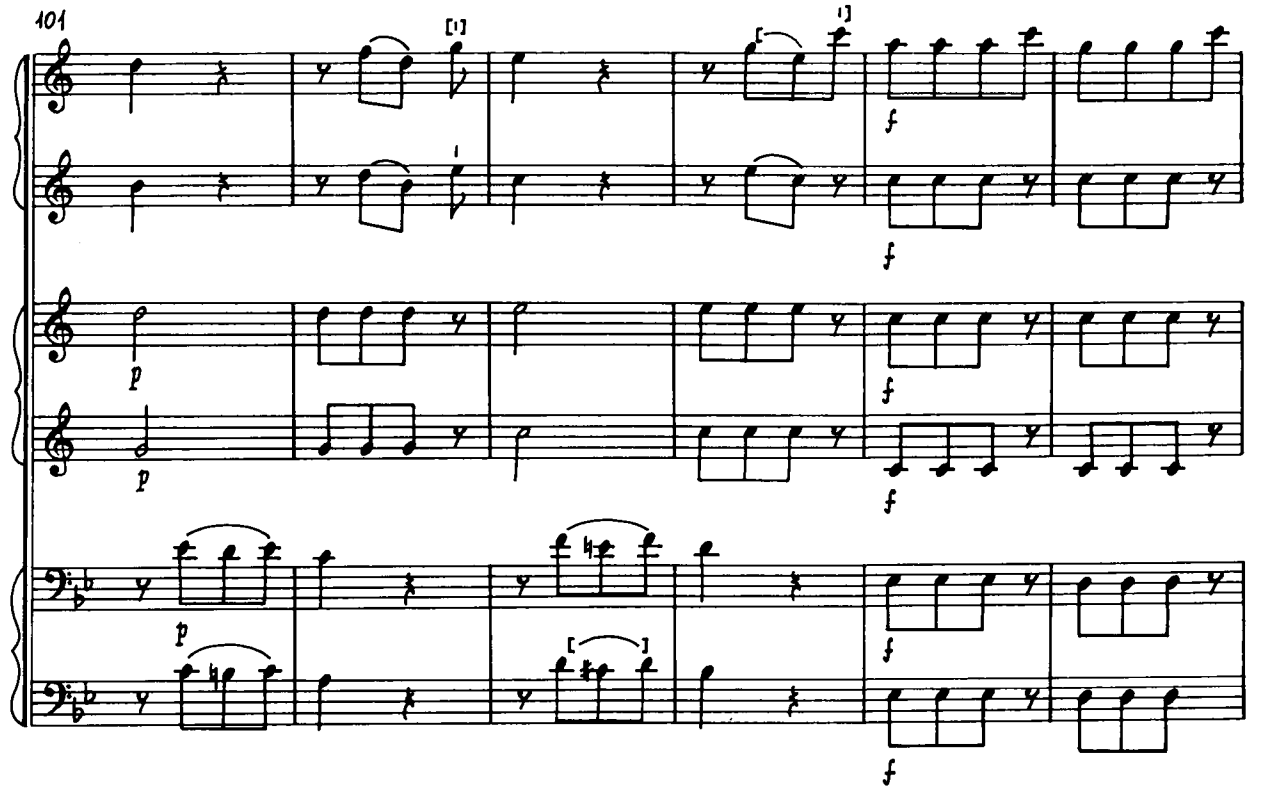

61
f
p

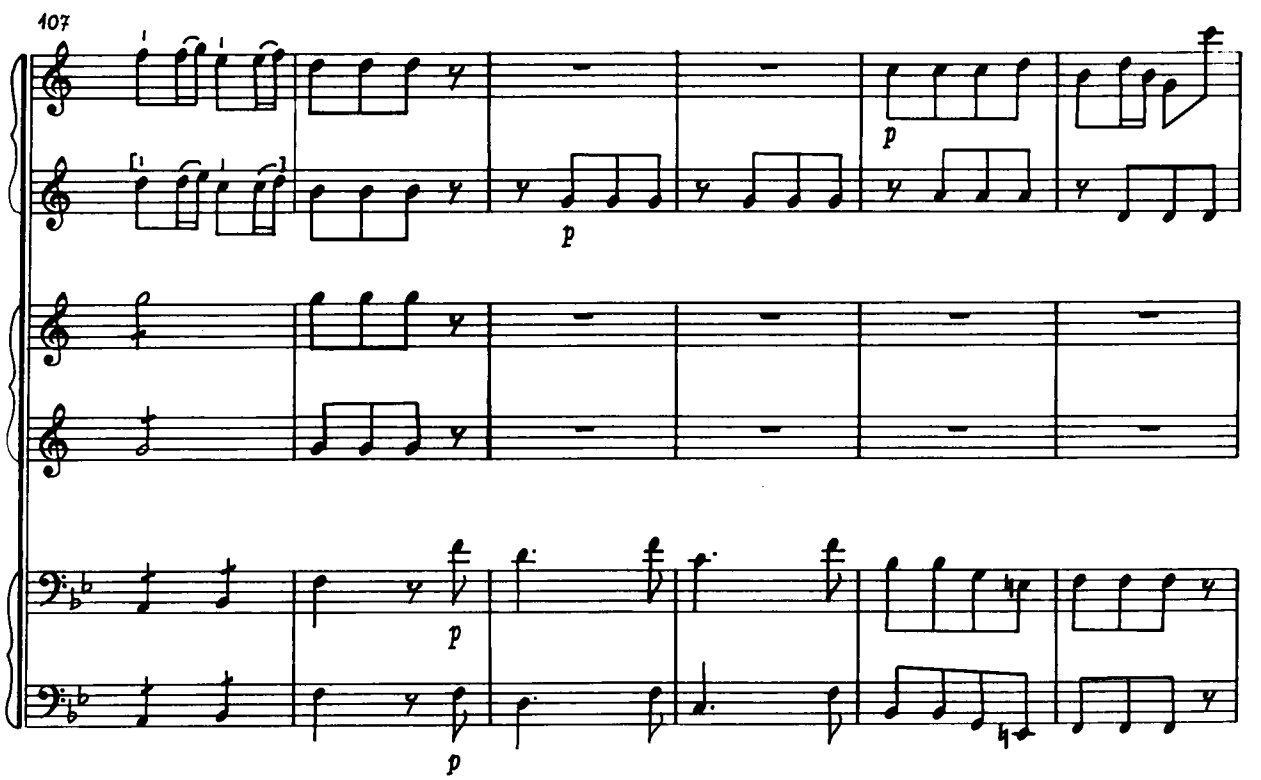

68
f
p
[p]
[f]

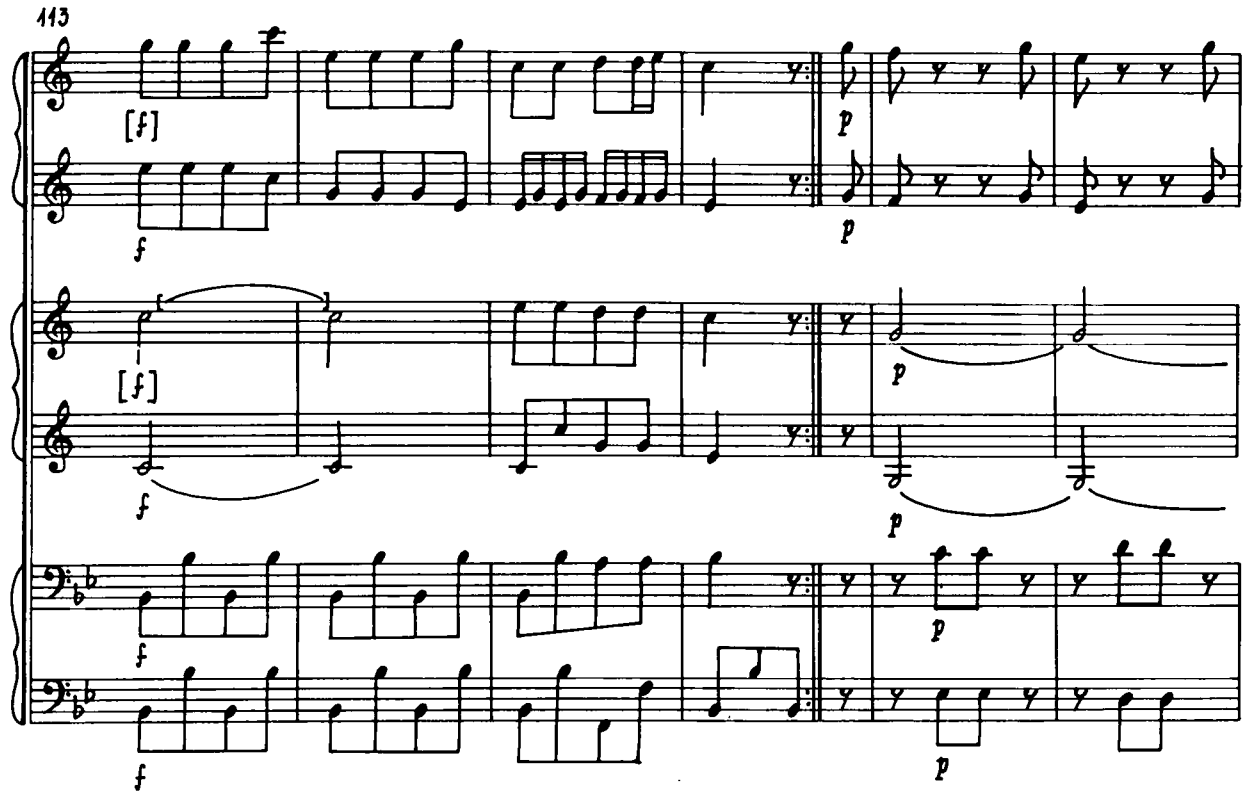

75
[f]
f
[p]
p
82
adagio
Allegro

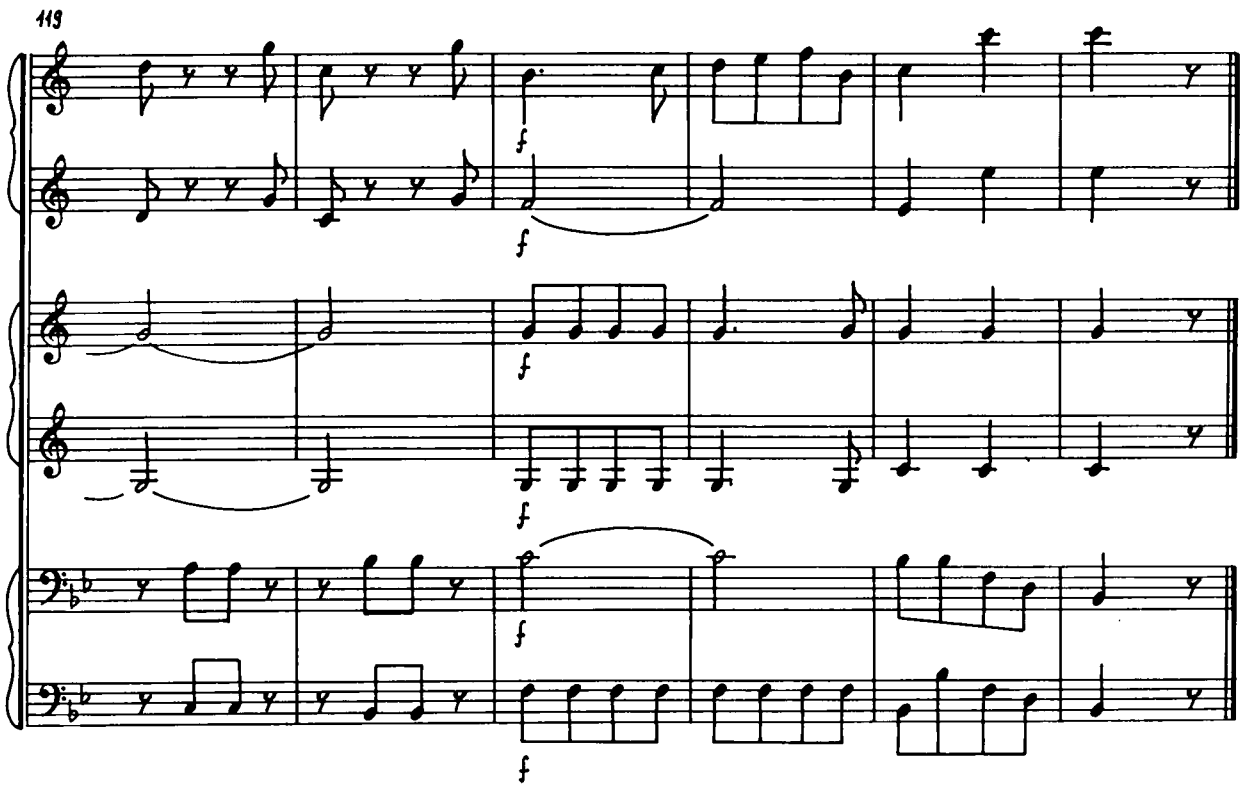

89
f
p


95
f
p
[f]


101
f
f
p
f
p
f
p
f
f


107
p
p
p
p

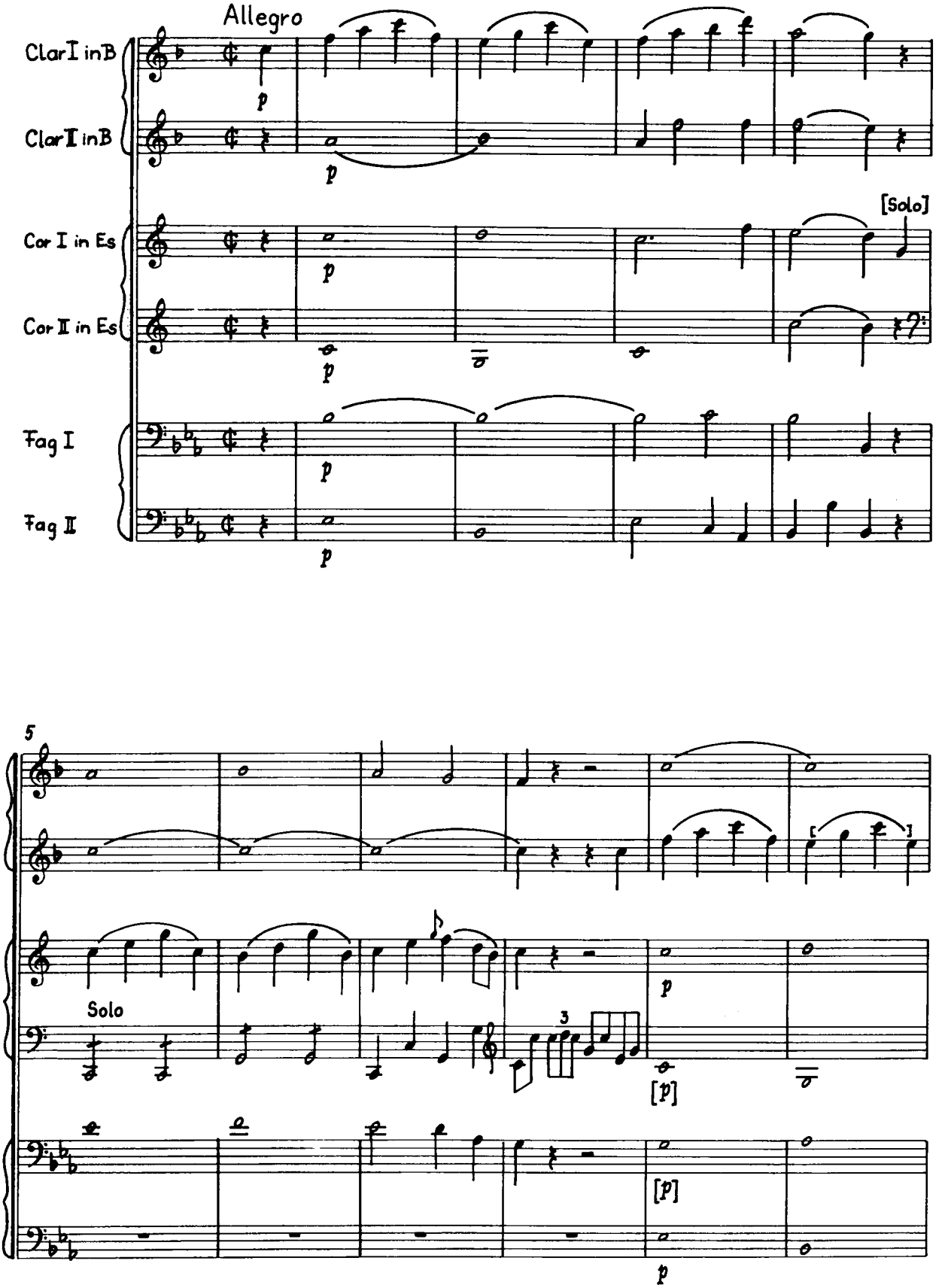

113
[f]
f
p
[f]
f
p
f
p
f
p

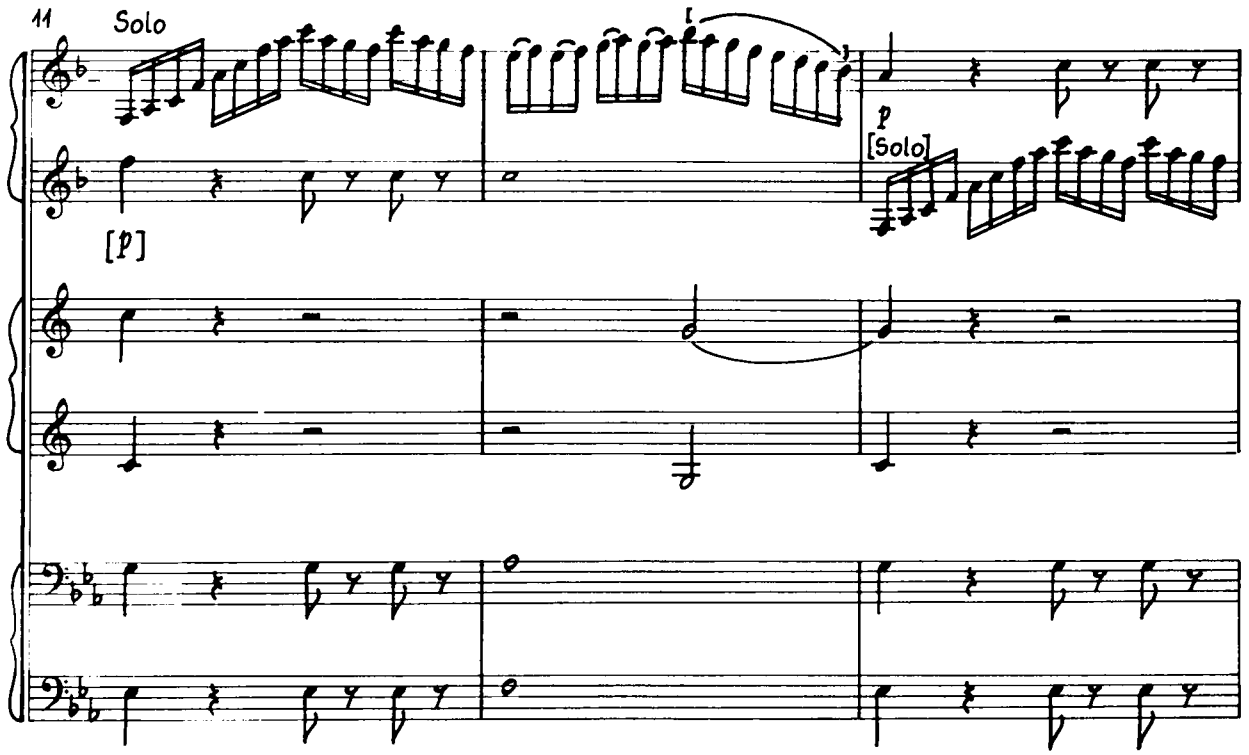

119
f
f
f
f
f

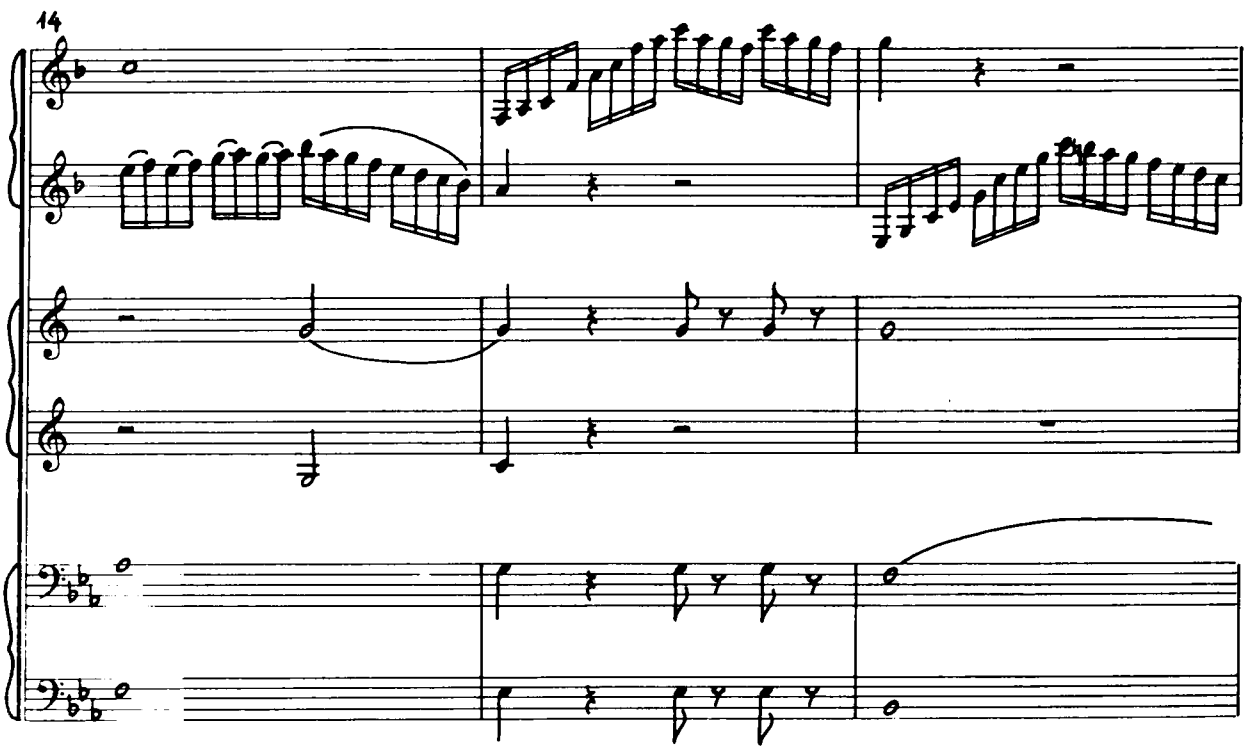
Partita in E♭

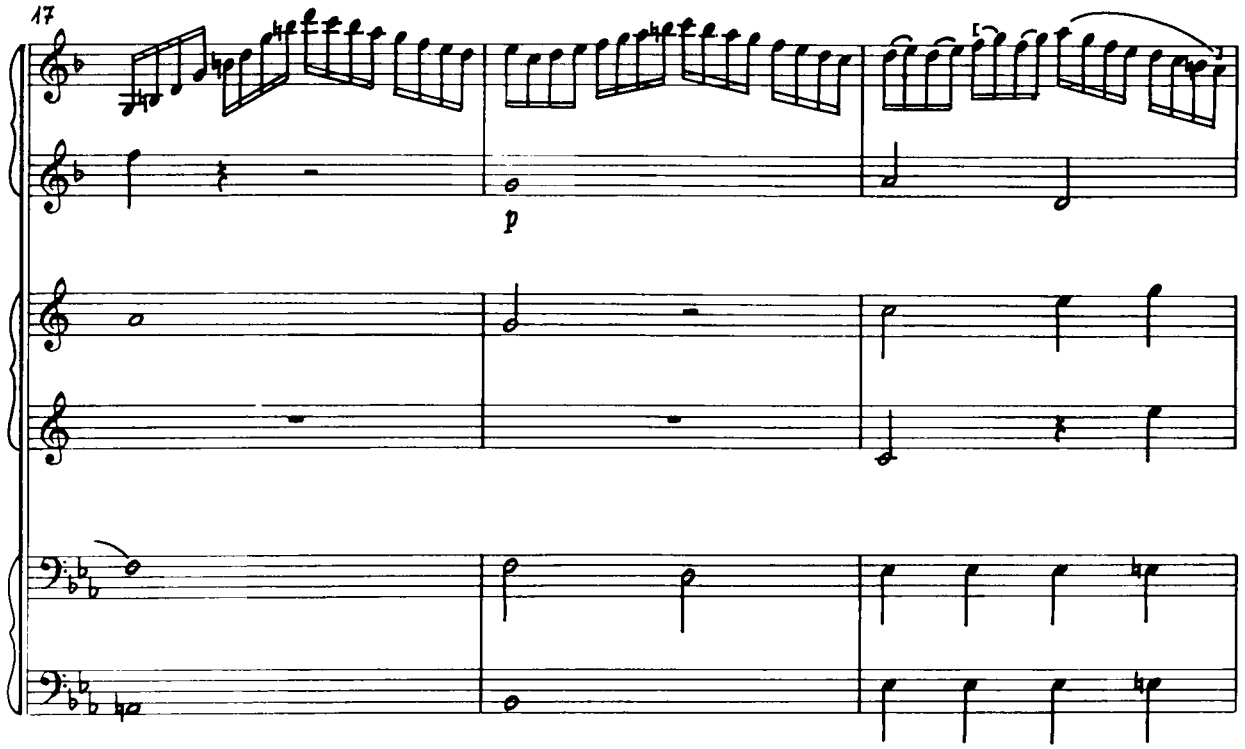
(0/136)

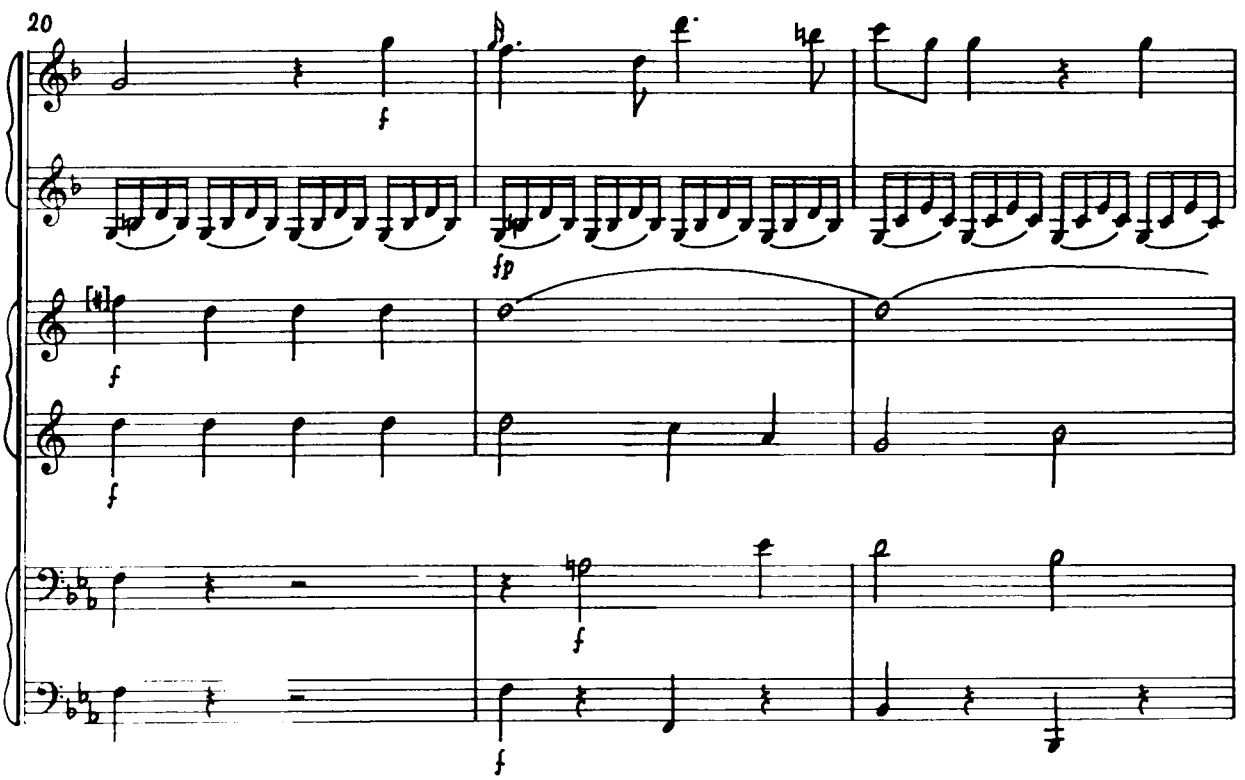
I.

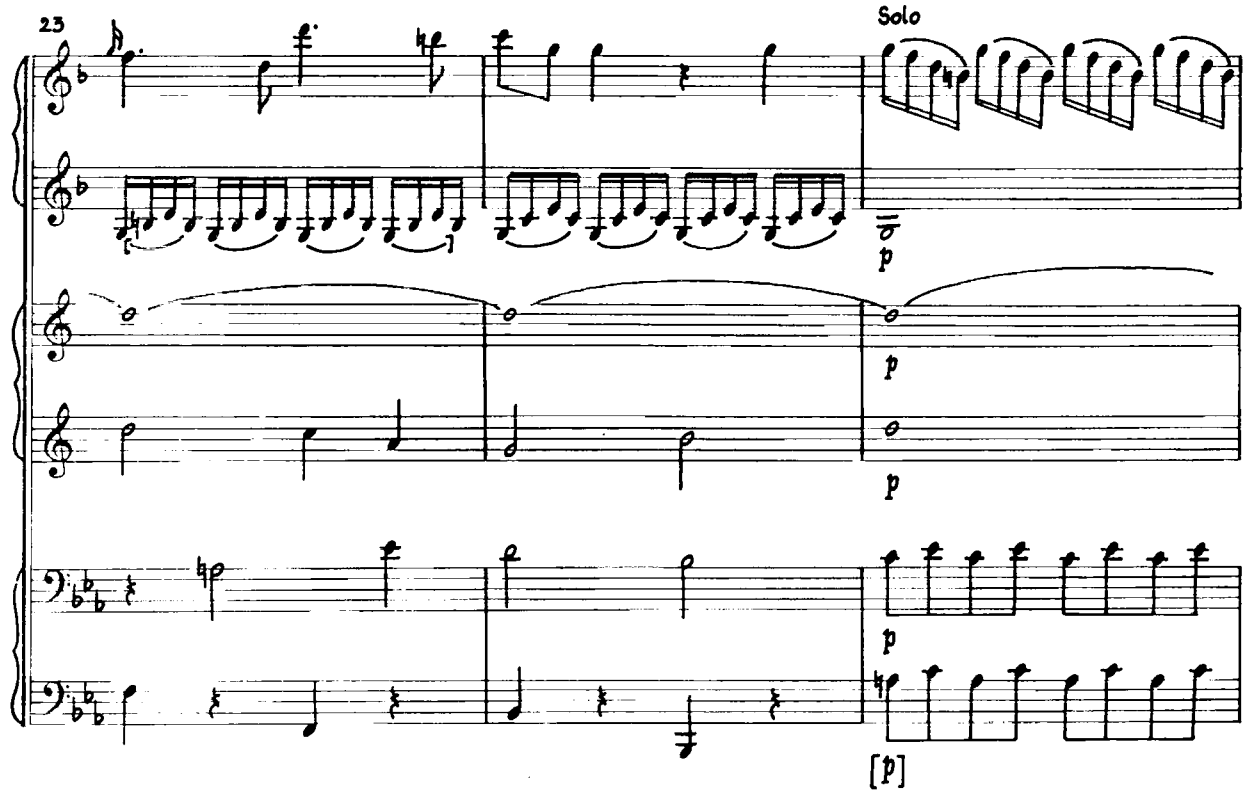

Allegro
ClarI inB
ClarII inB
Cor I in Es
Cor II in Es
Fag I
Fag II
[Solo]
5
Solo
3
[p]

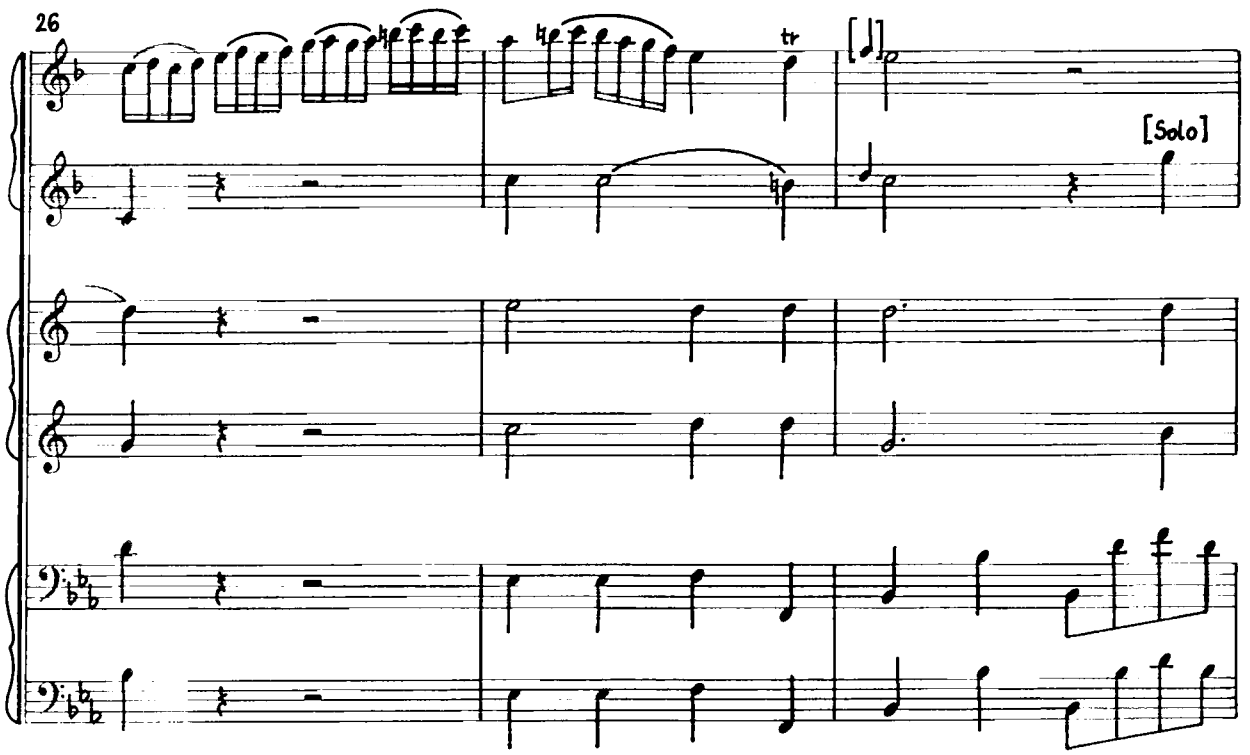

11
Solo
[p]
p
[Solo]

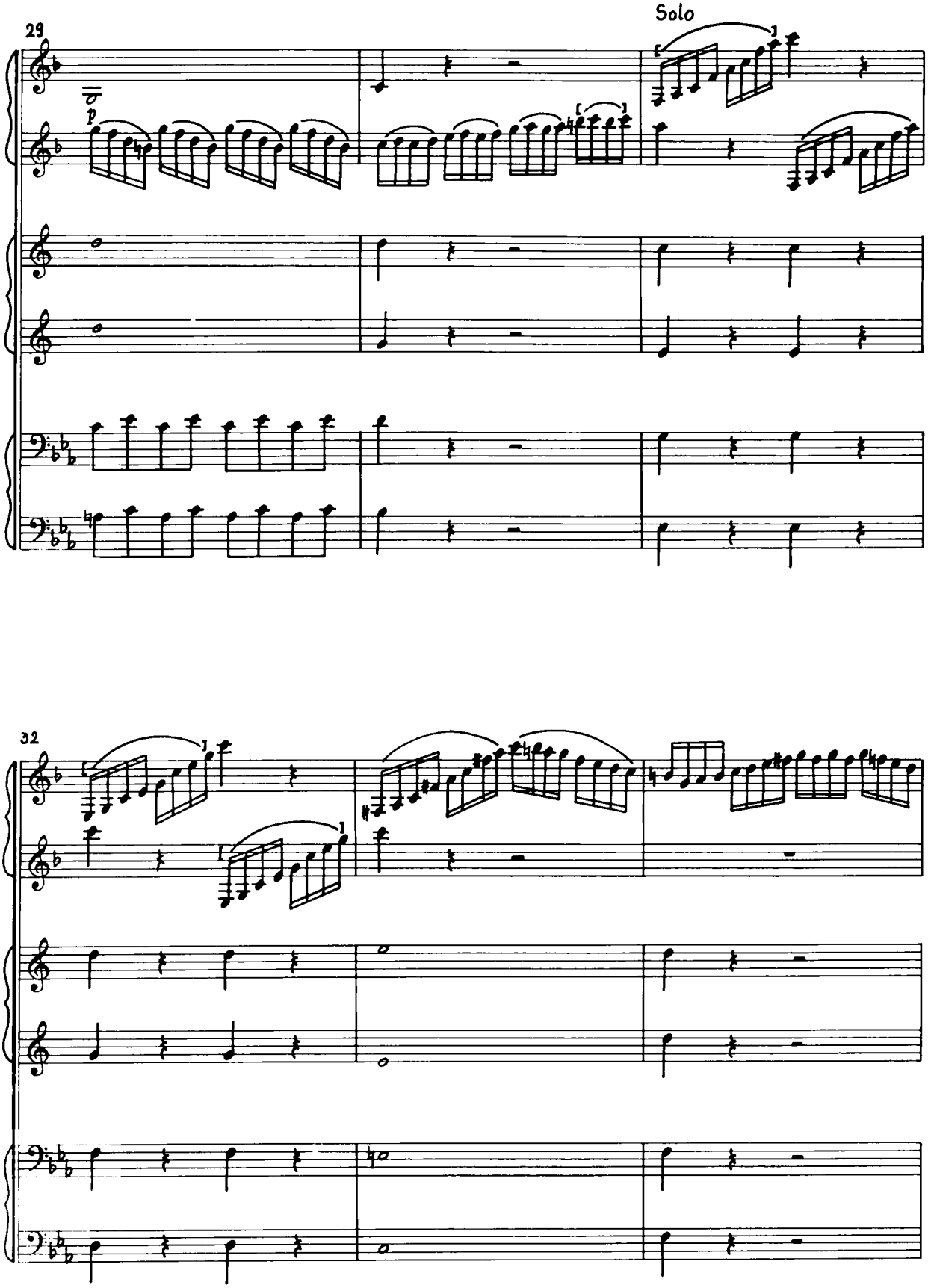

14

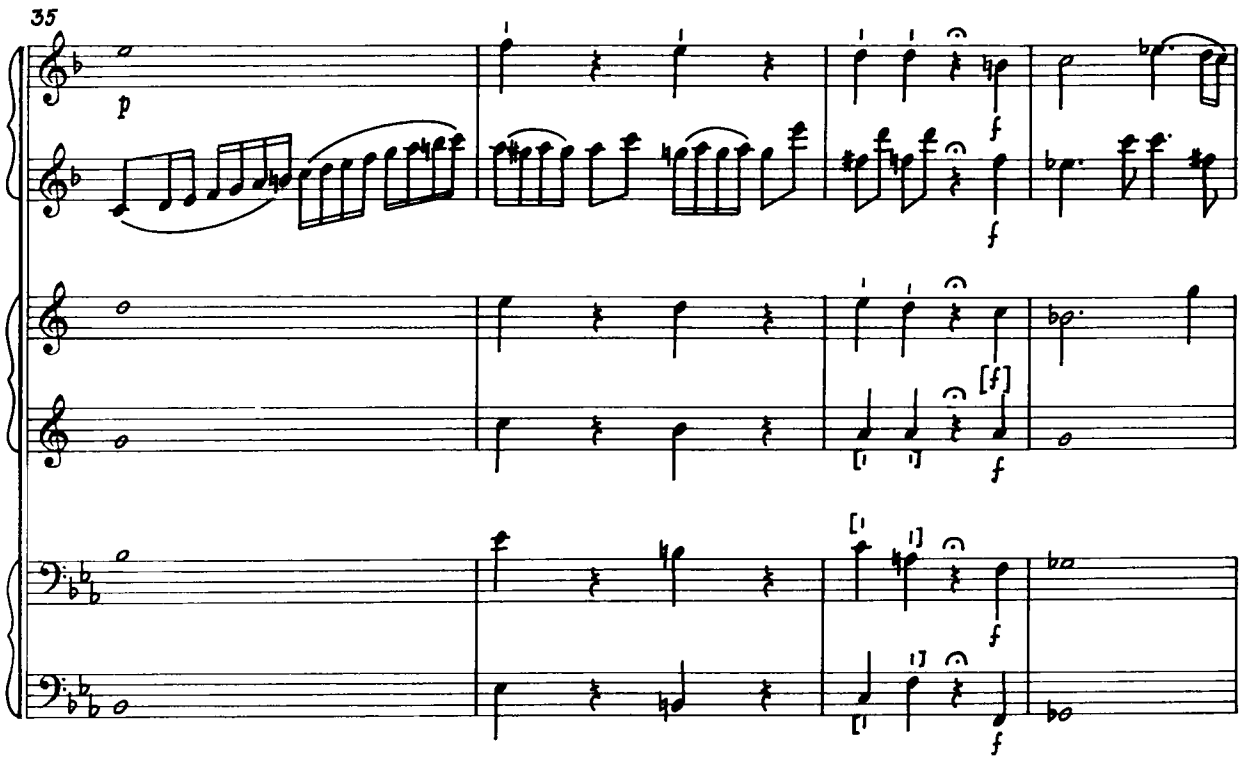

17
p

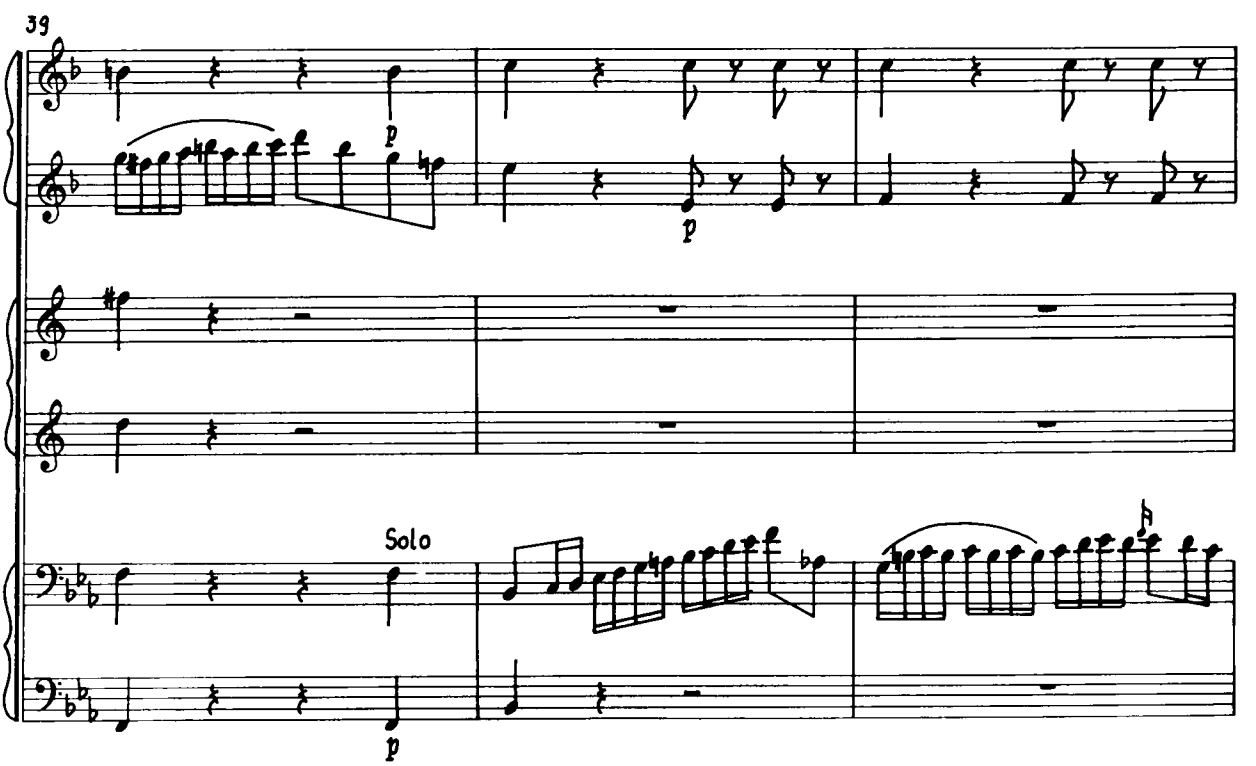

20
f
fp
f
f
f
f

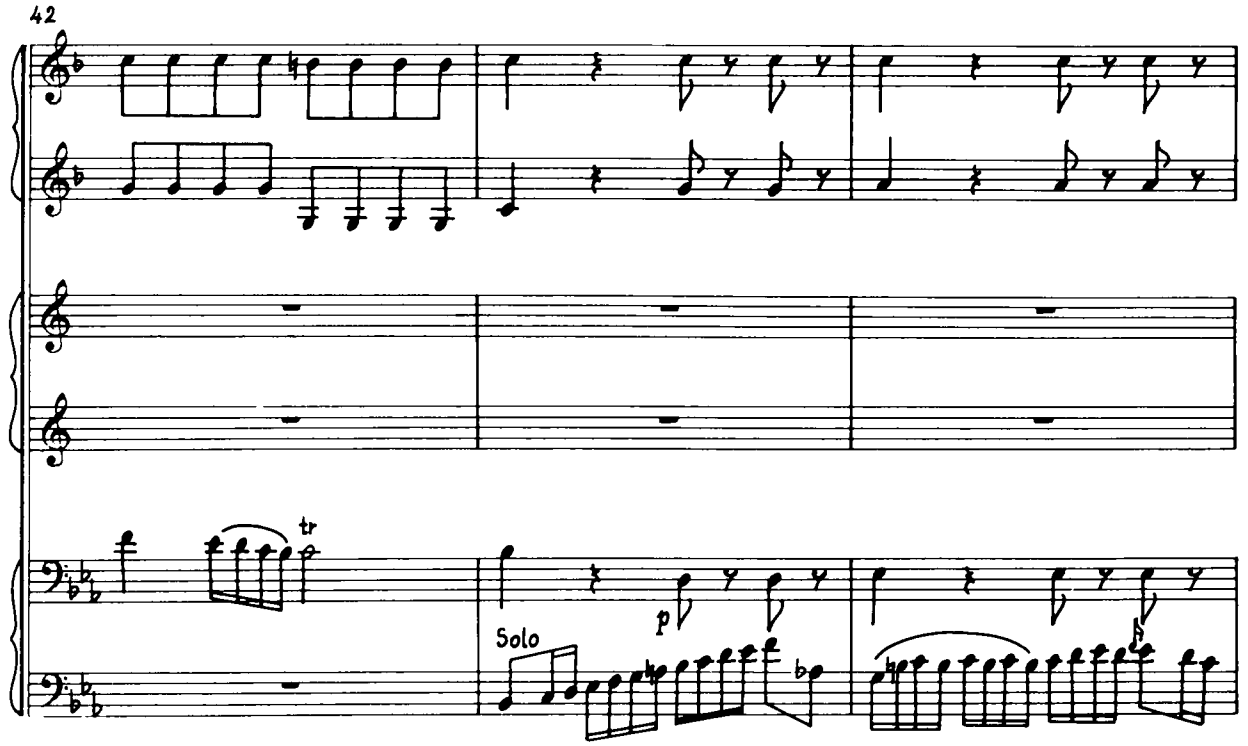

23
Solo
p
p
p
p
[p]

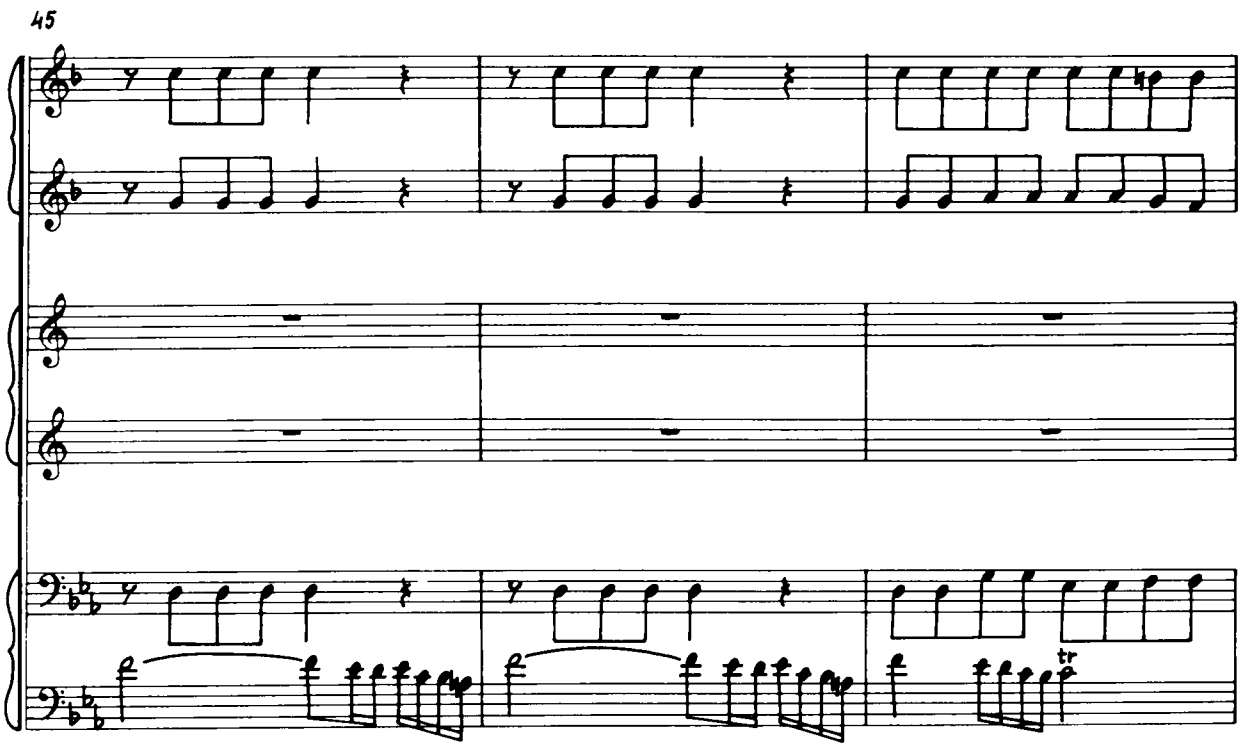

26
tr
[Solo]

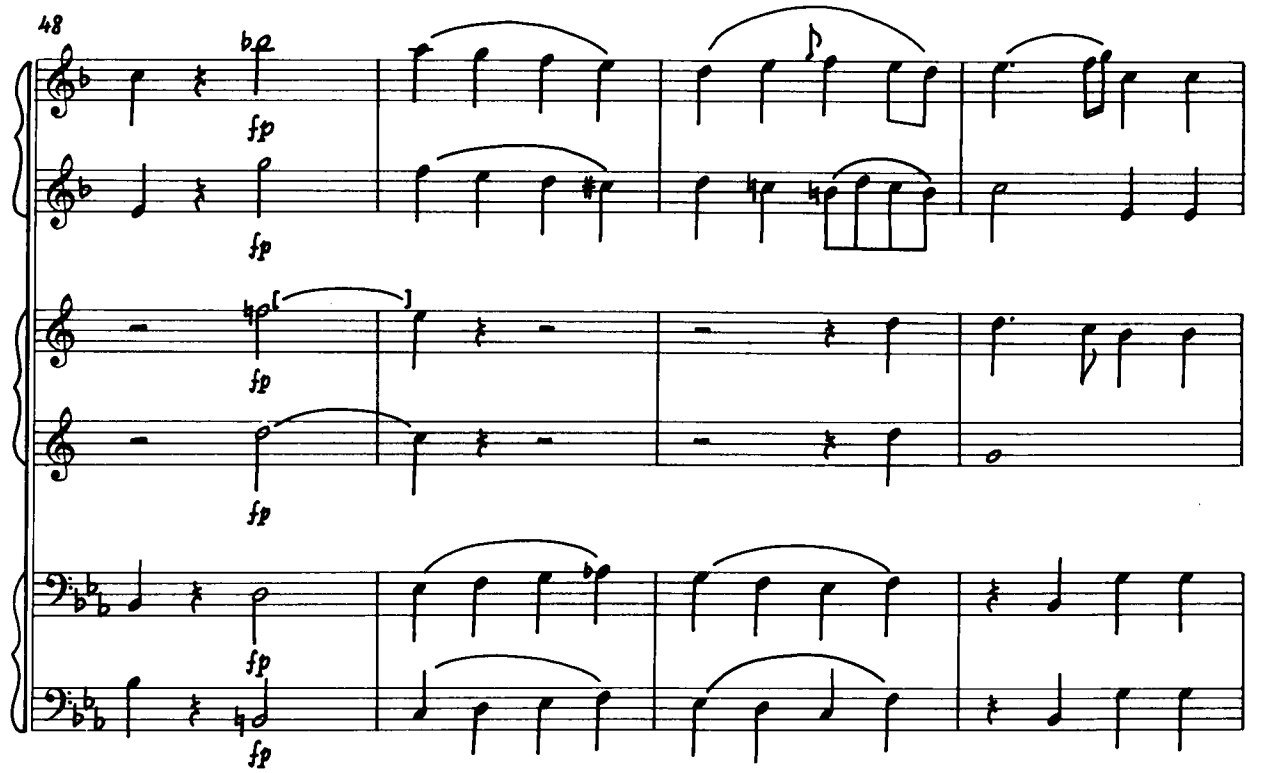

29
Solo
32

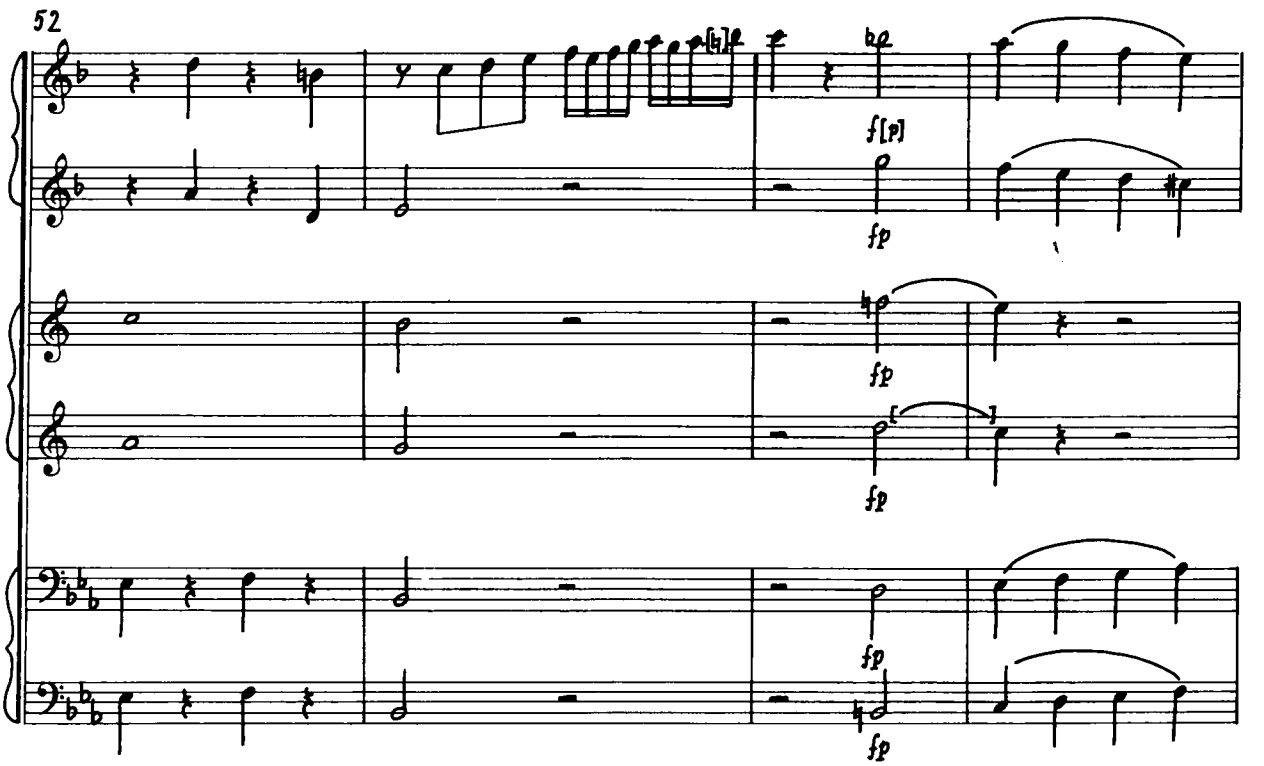

35
p
f
f
[f]
f
f

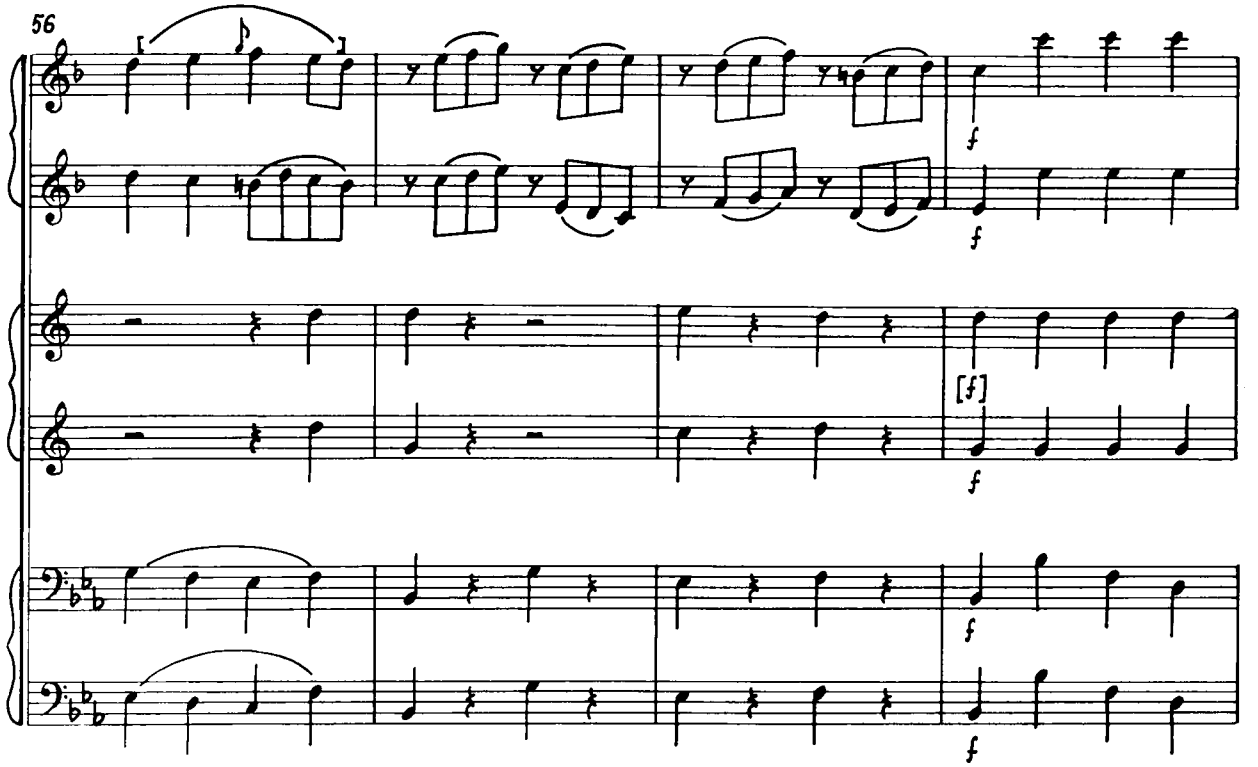

39
p
p
Solo
p

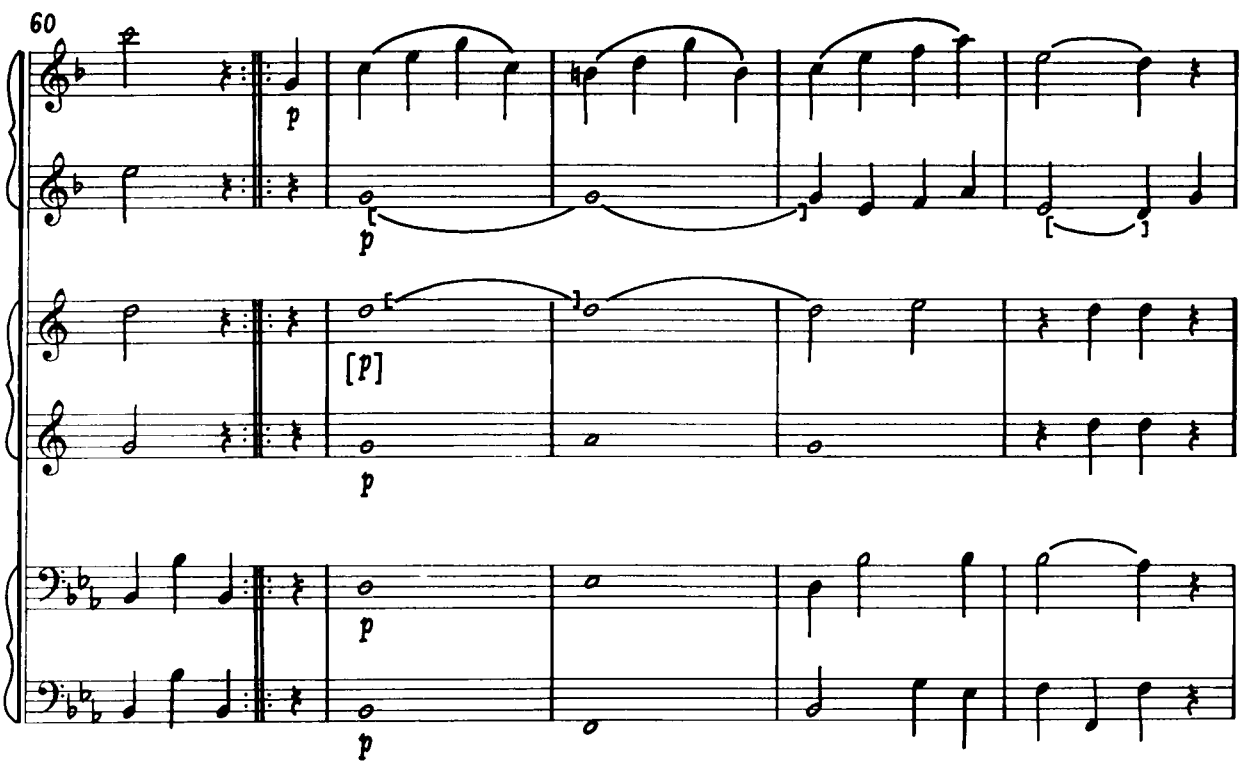

42
tr
p
Solo

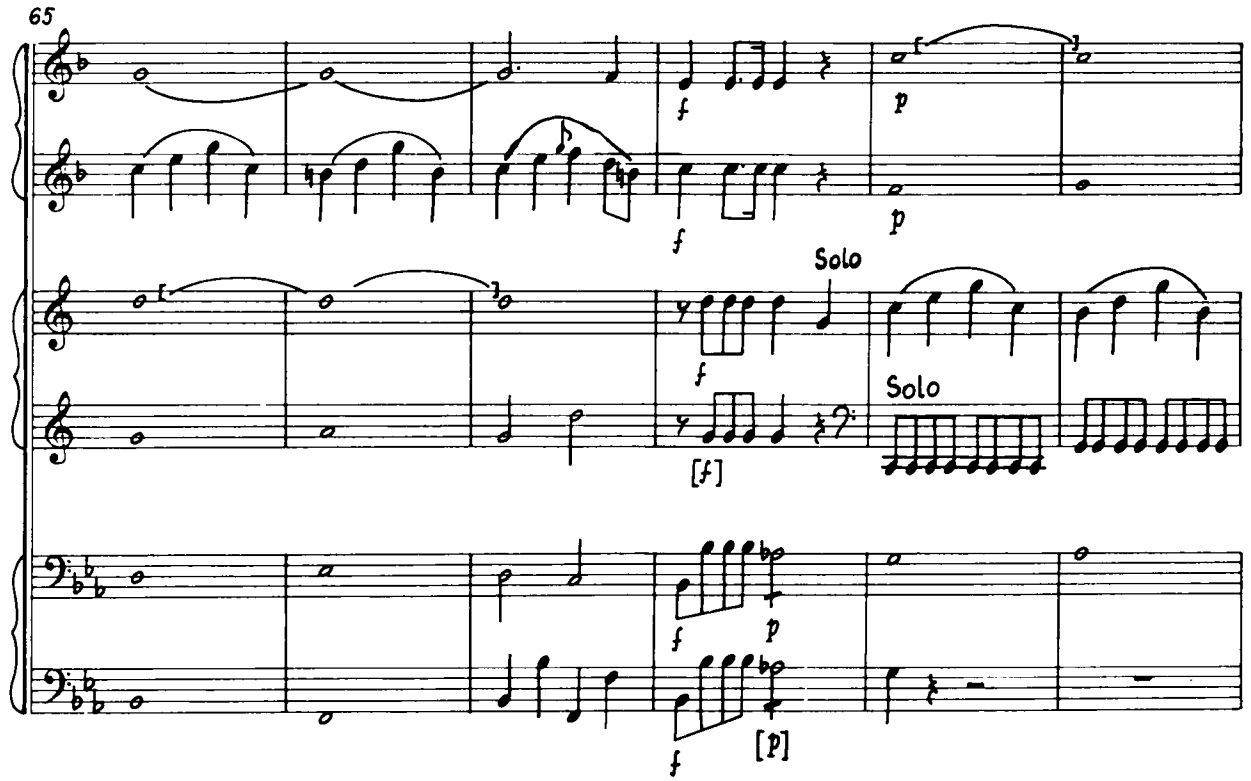

45
tr

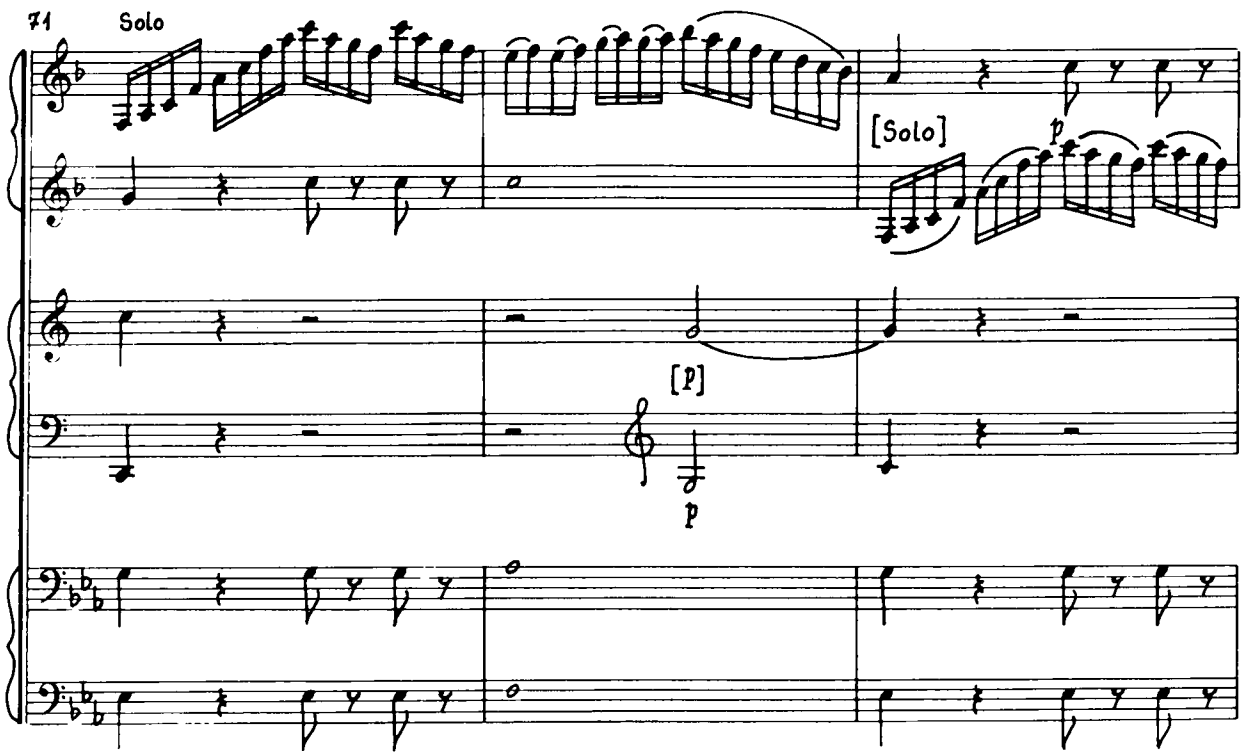

48
fp
fp
fp
fp
fp
fp

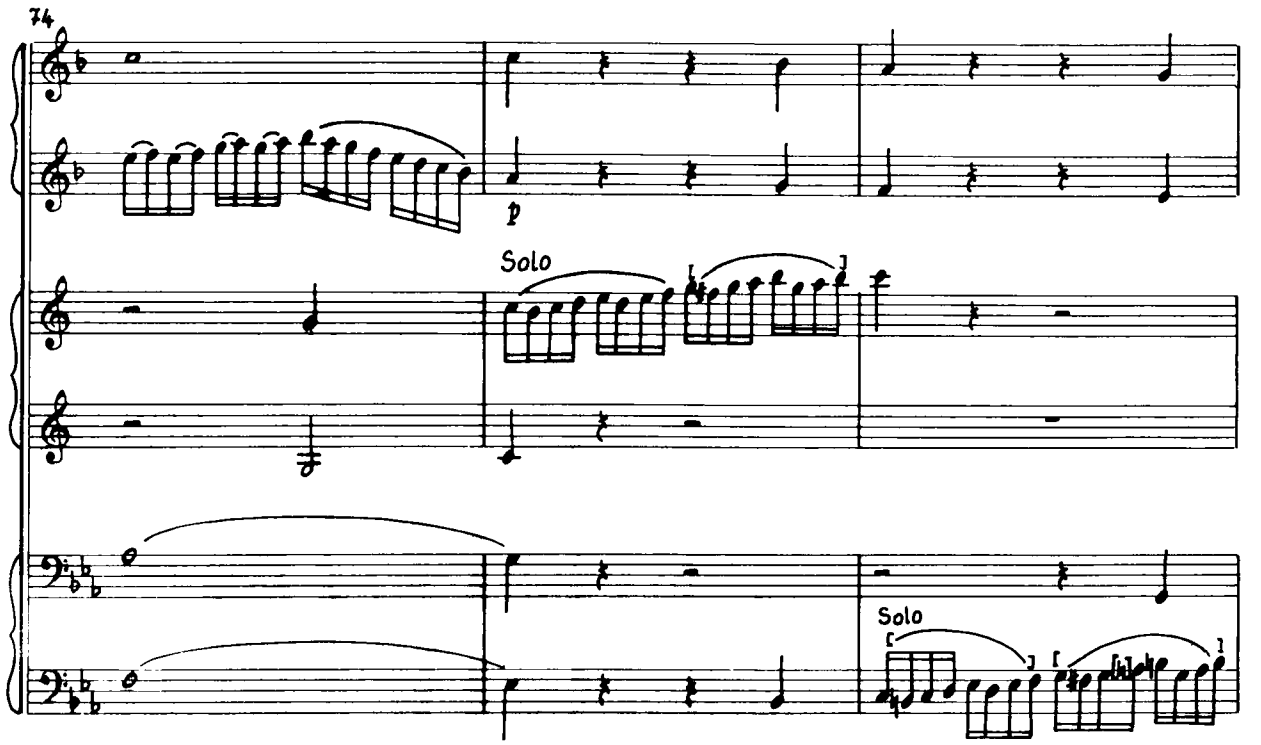

52
f[p]
fp
fp
fp
fp
fp

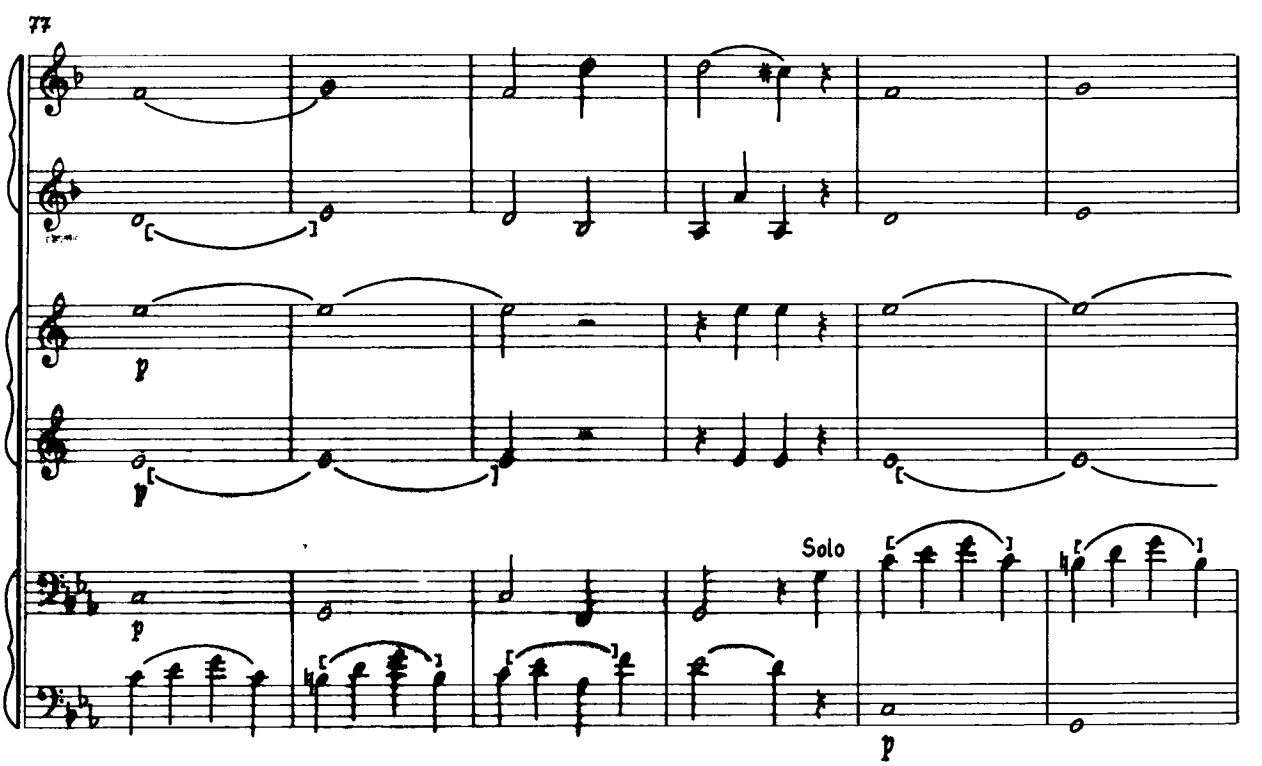

56
f
f
[f]
f
f
f

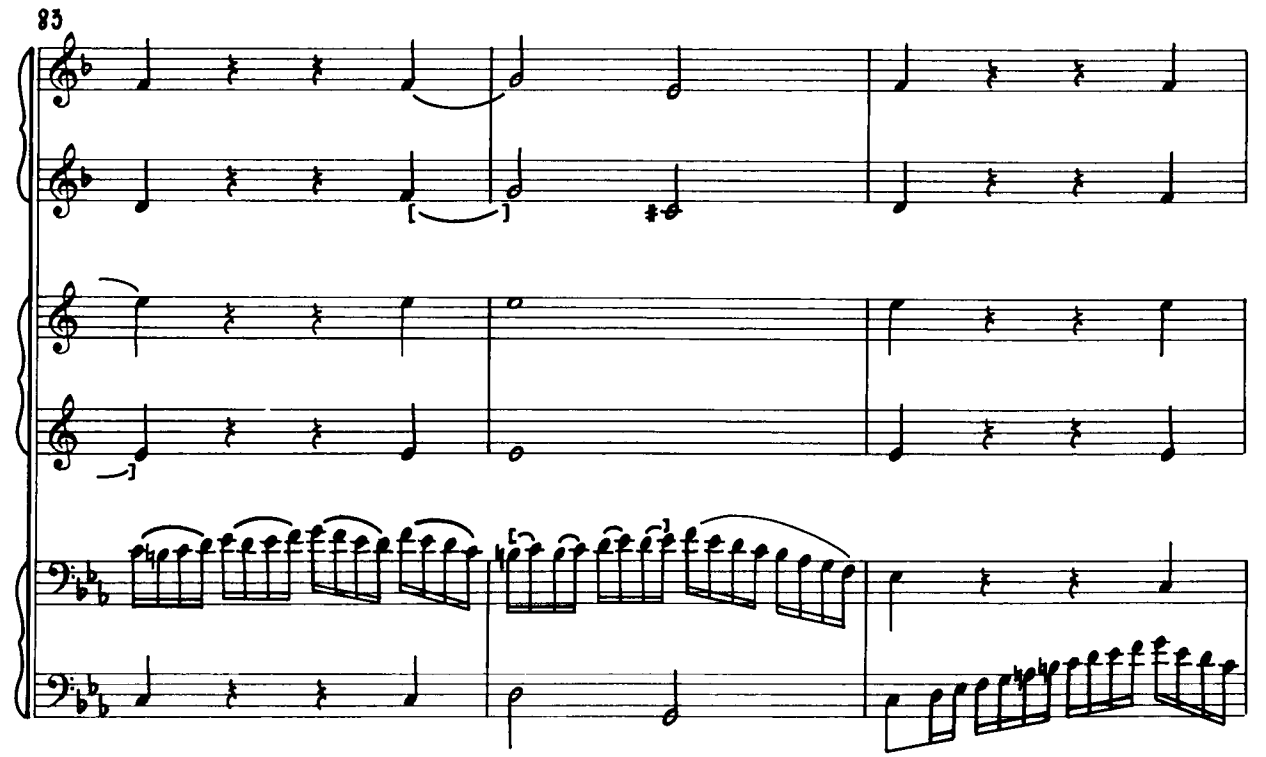

60
p
p
[p]
p
p
p

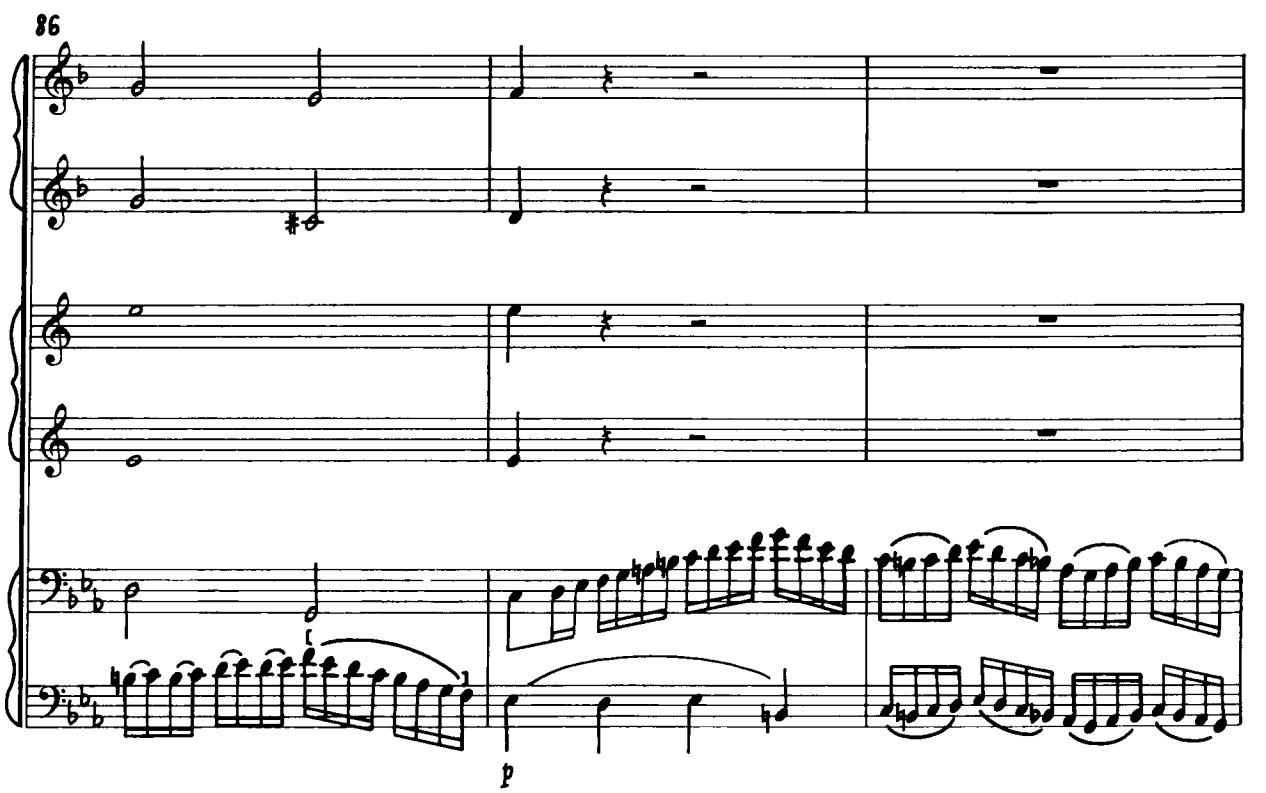

65
Solo
Solo

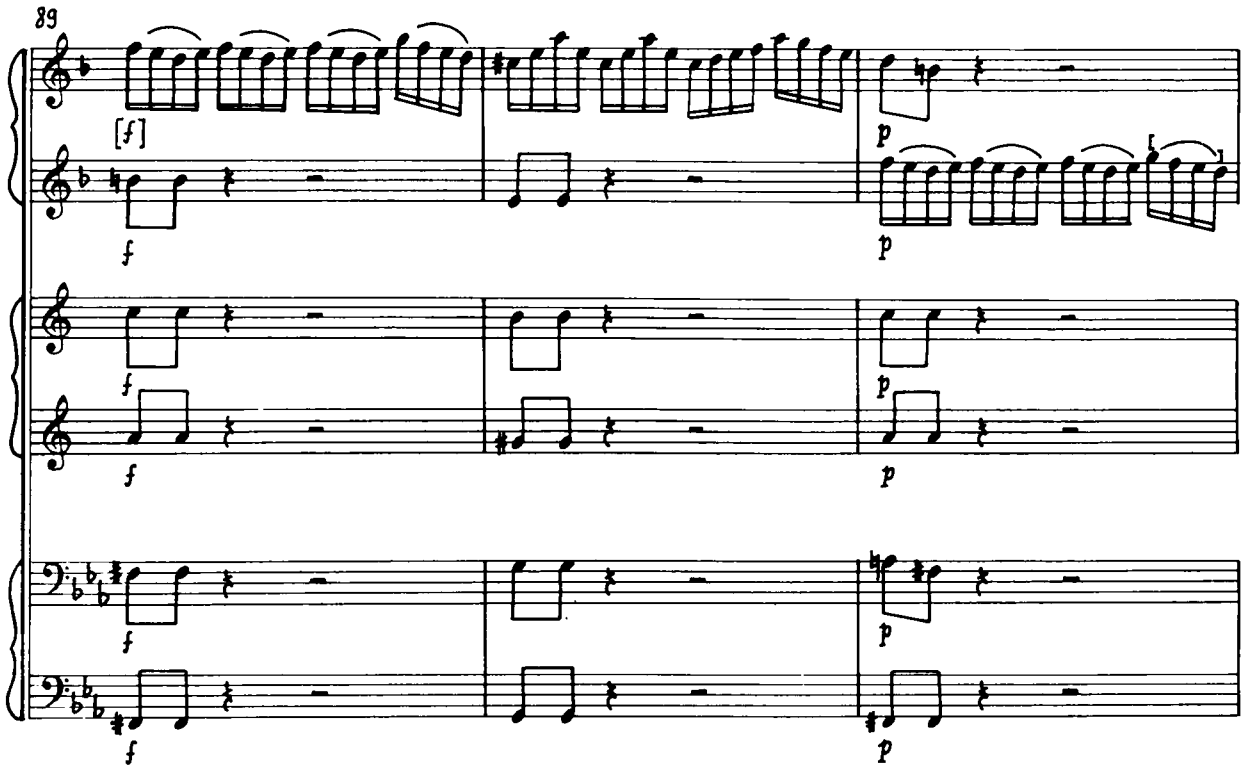

71
Solo
[Solo]

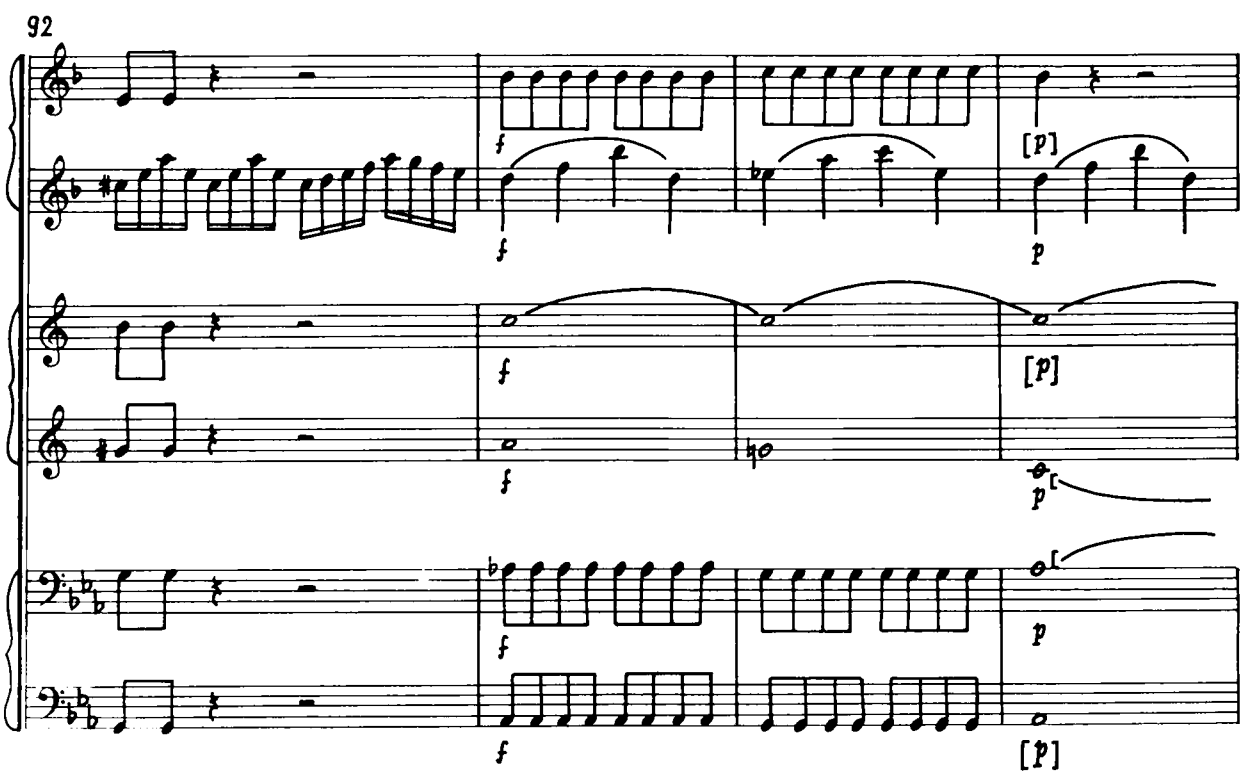

74
Solo
Solo

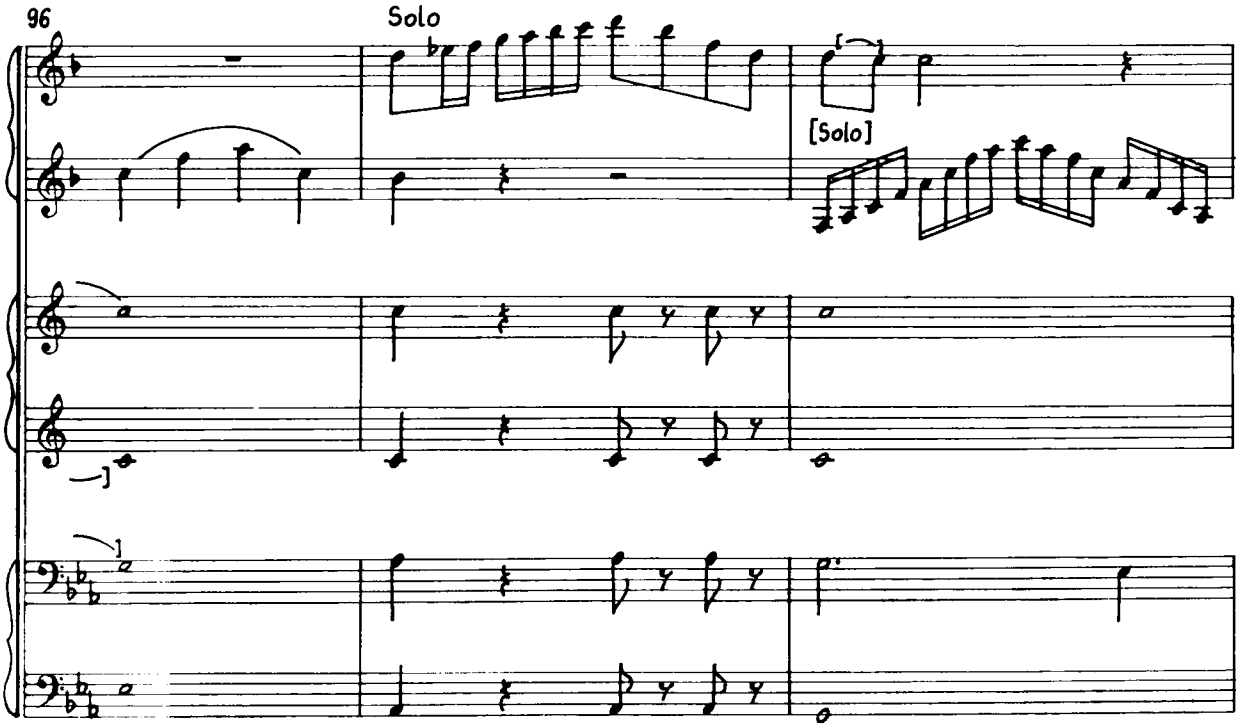

77
Solo

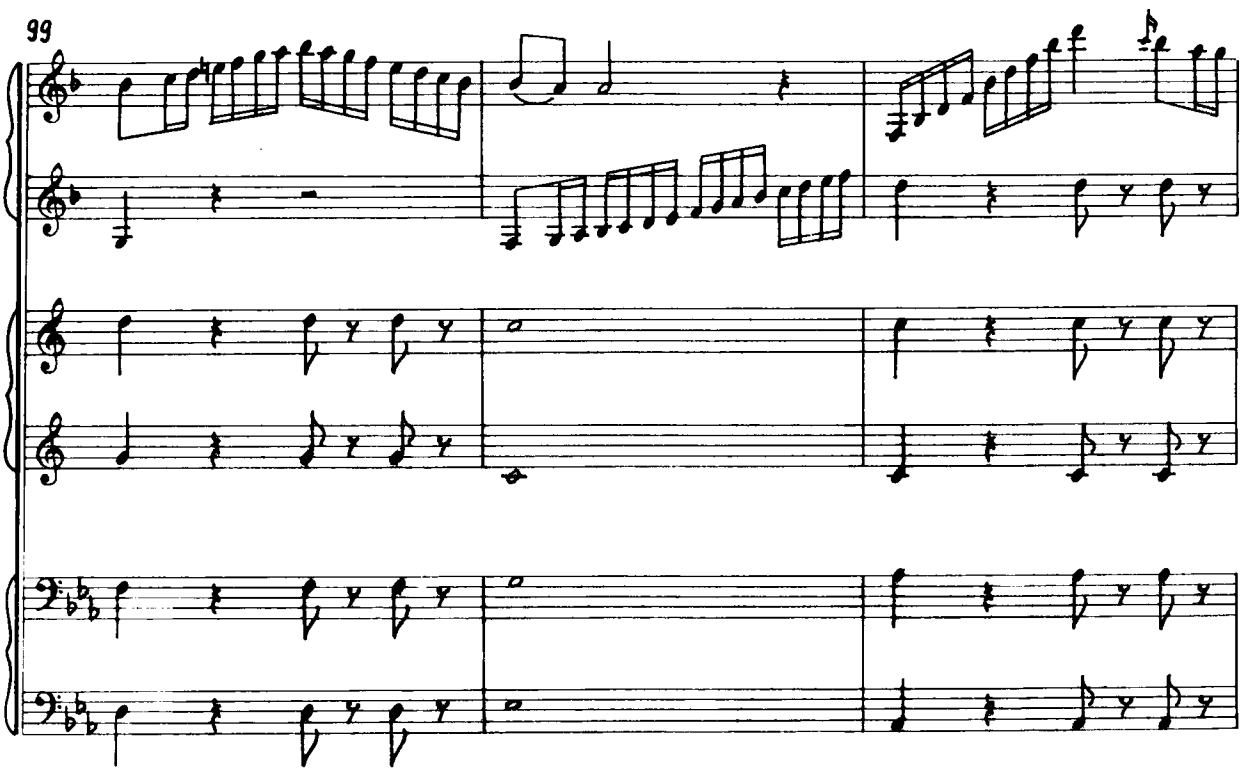

83

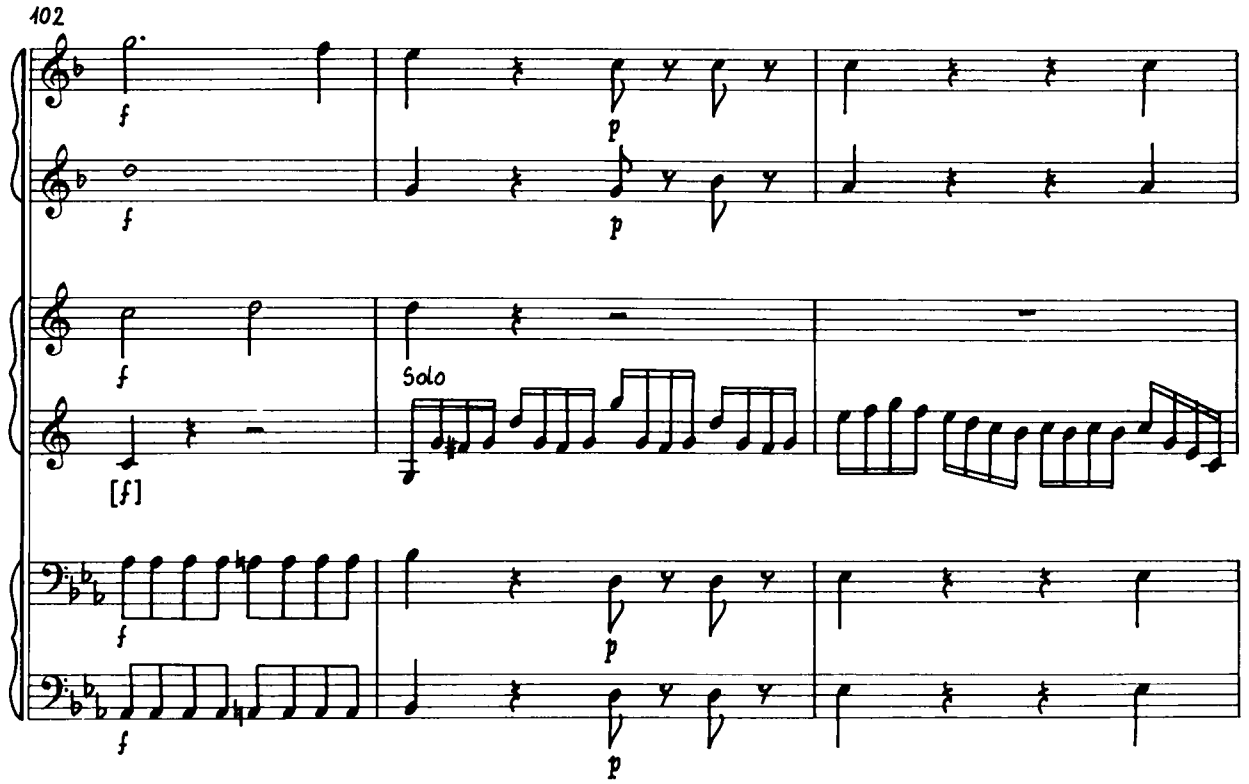

86
p

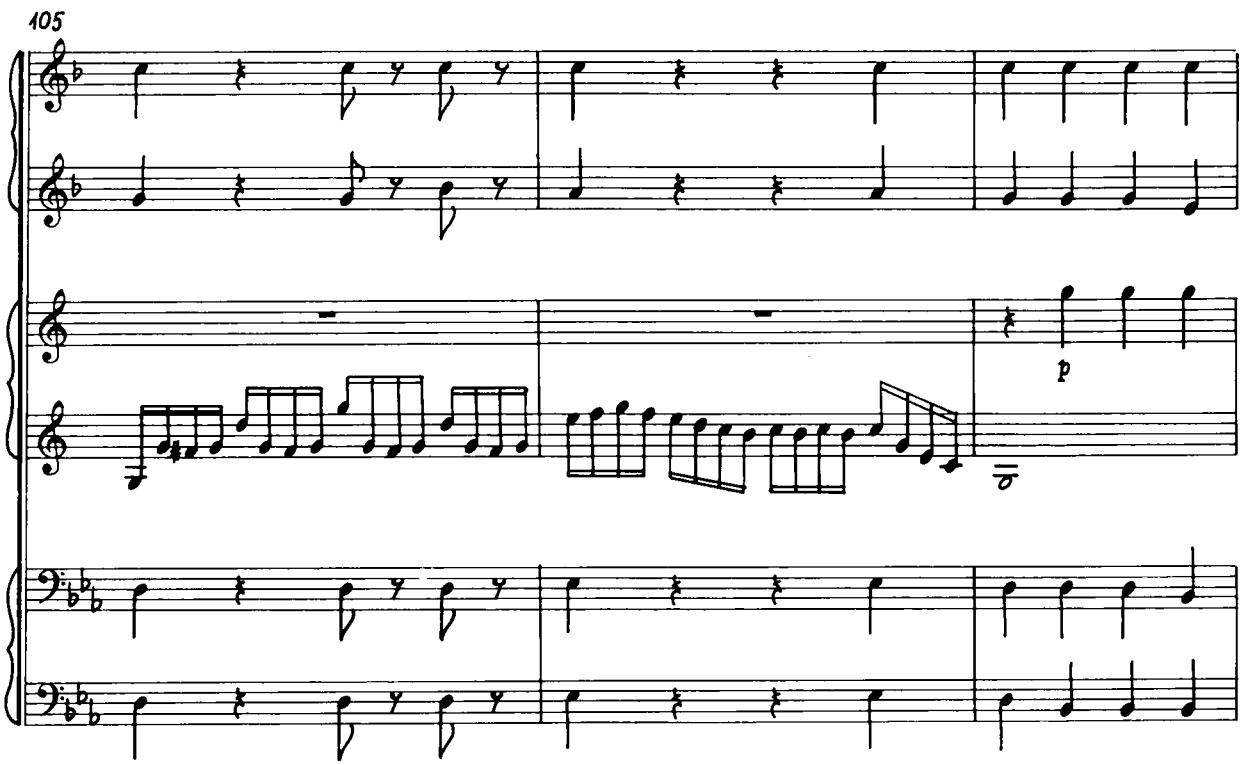

89
[f]
f
p

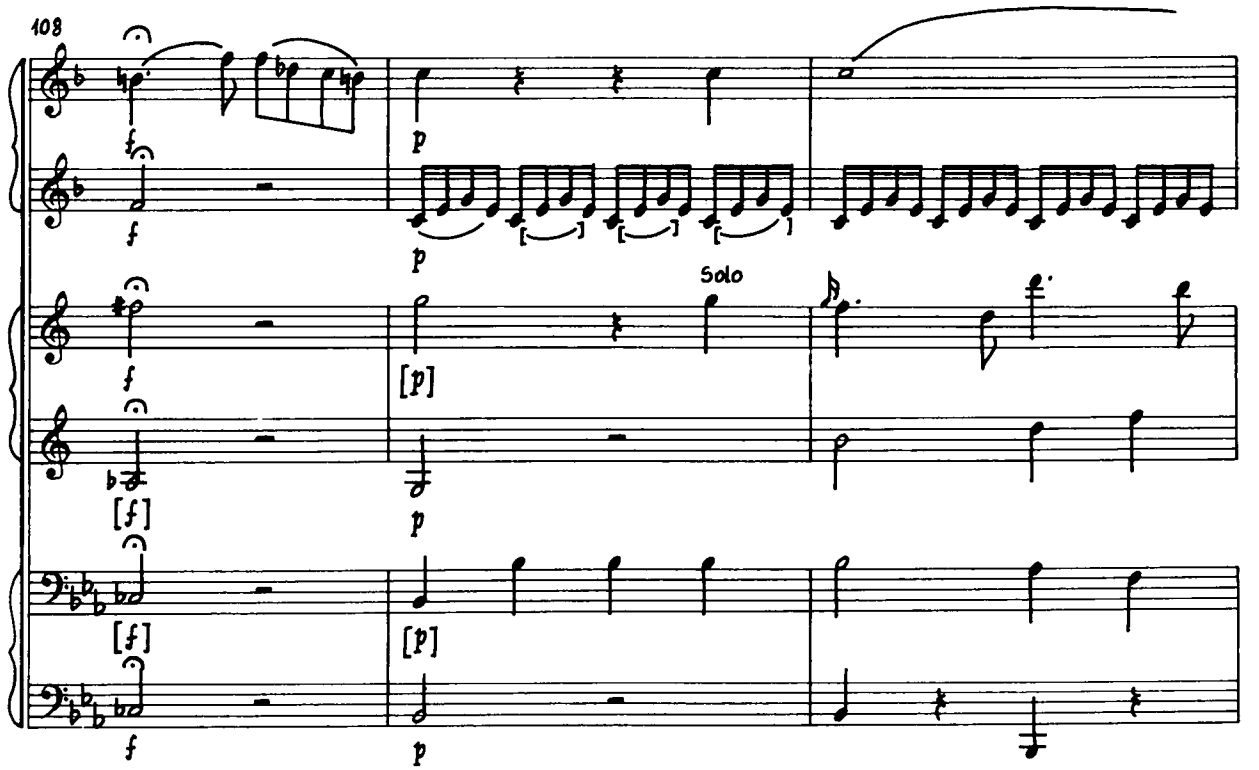

92
f
[p]
p

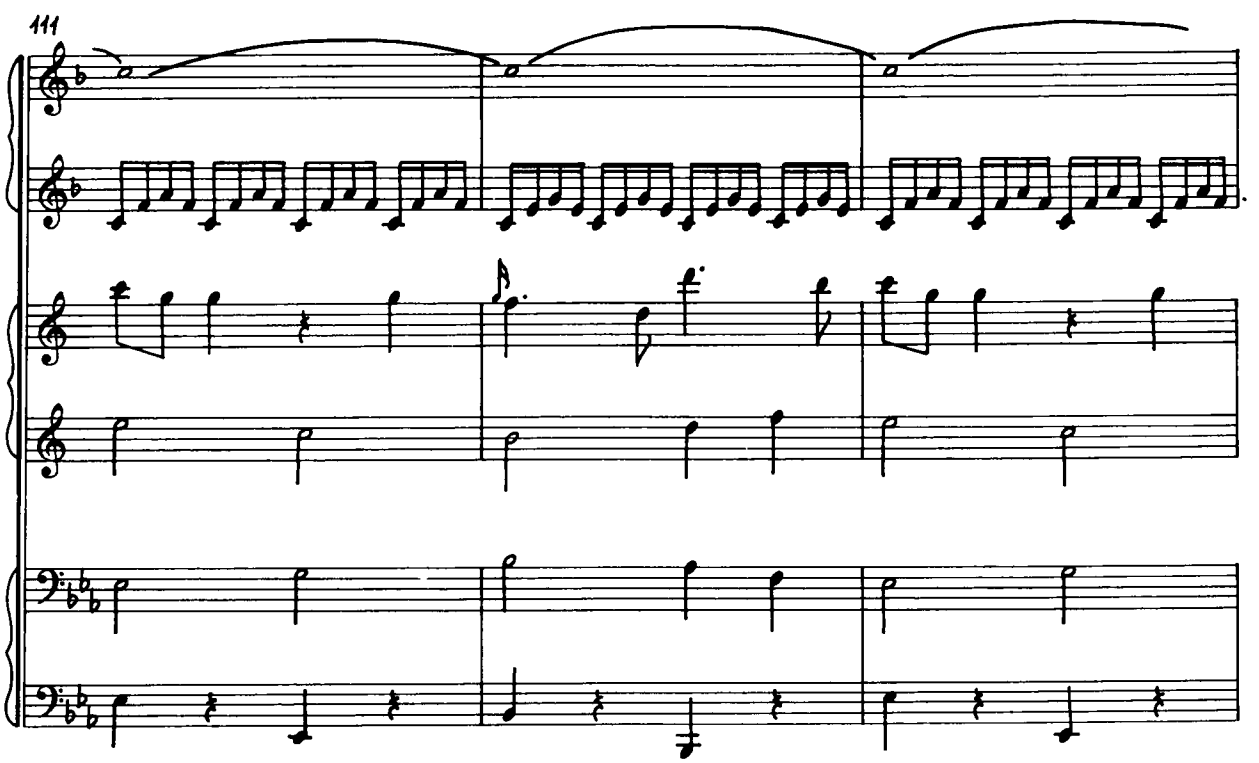

96
Solo
[Solo]

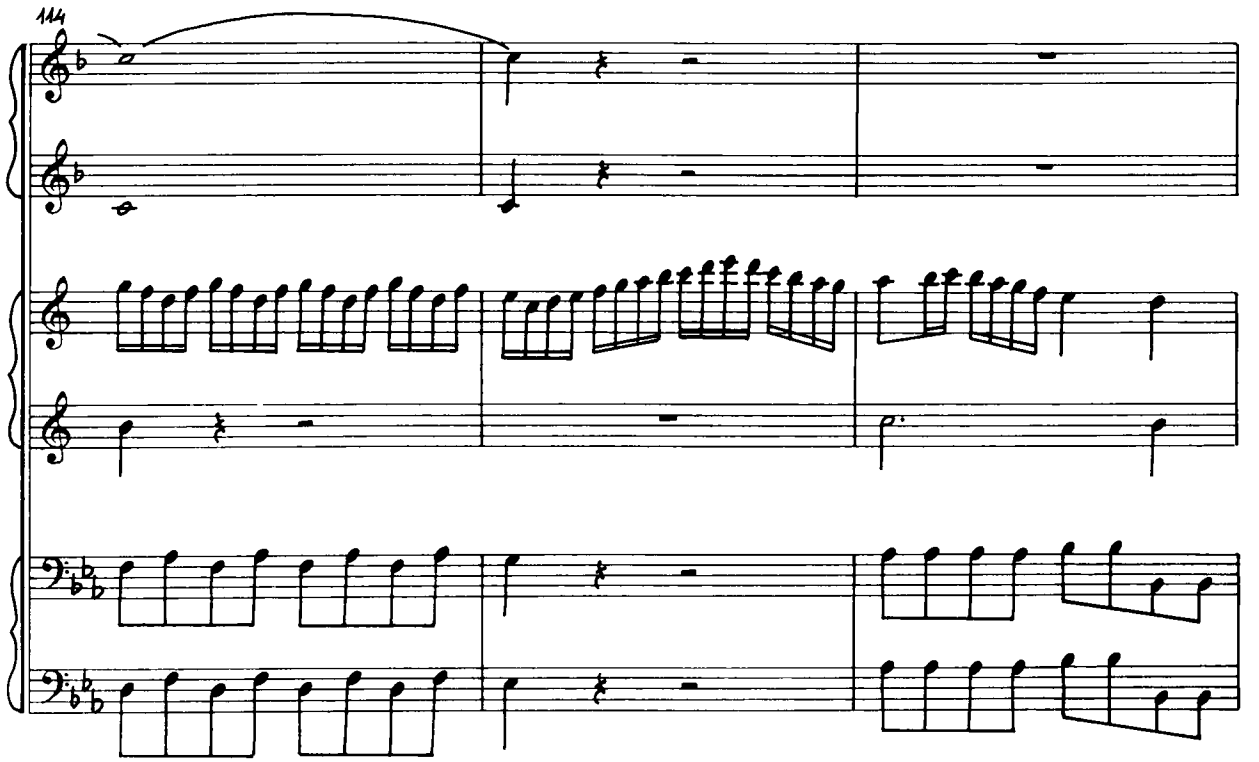

99

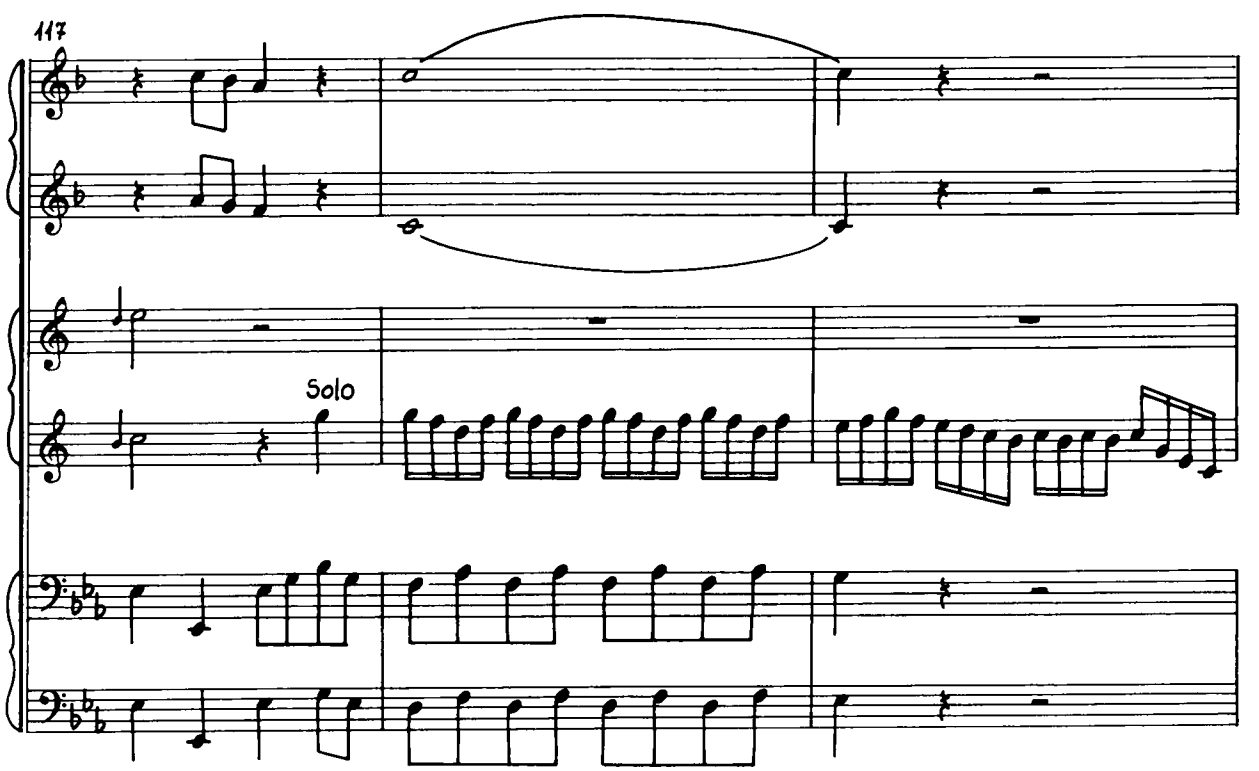

102
f
p
Solo
[f]

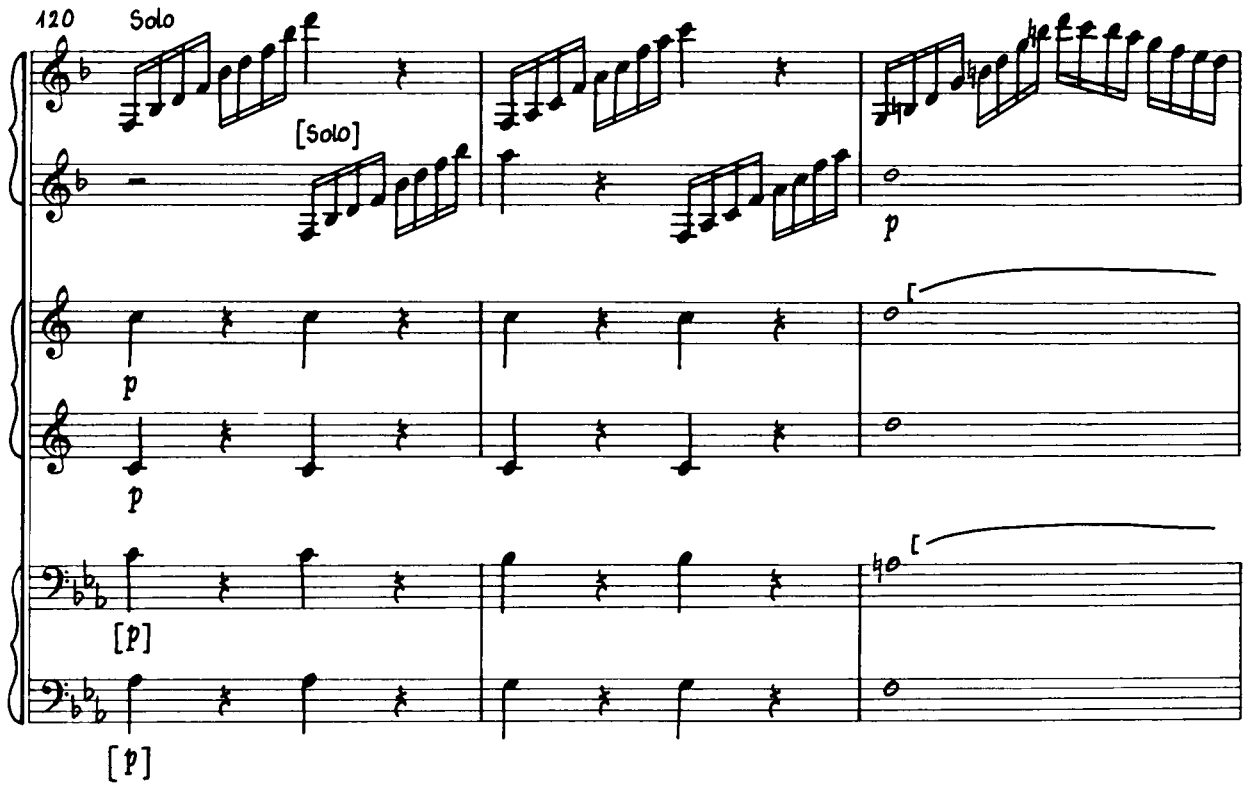

105
p

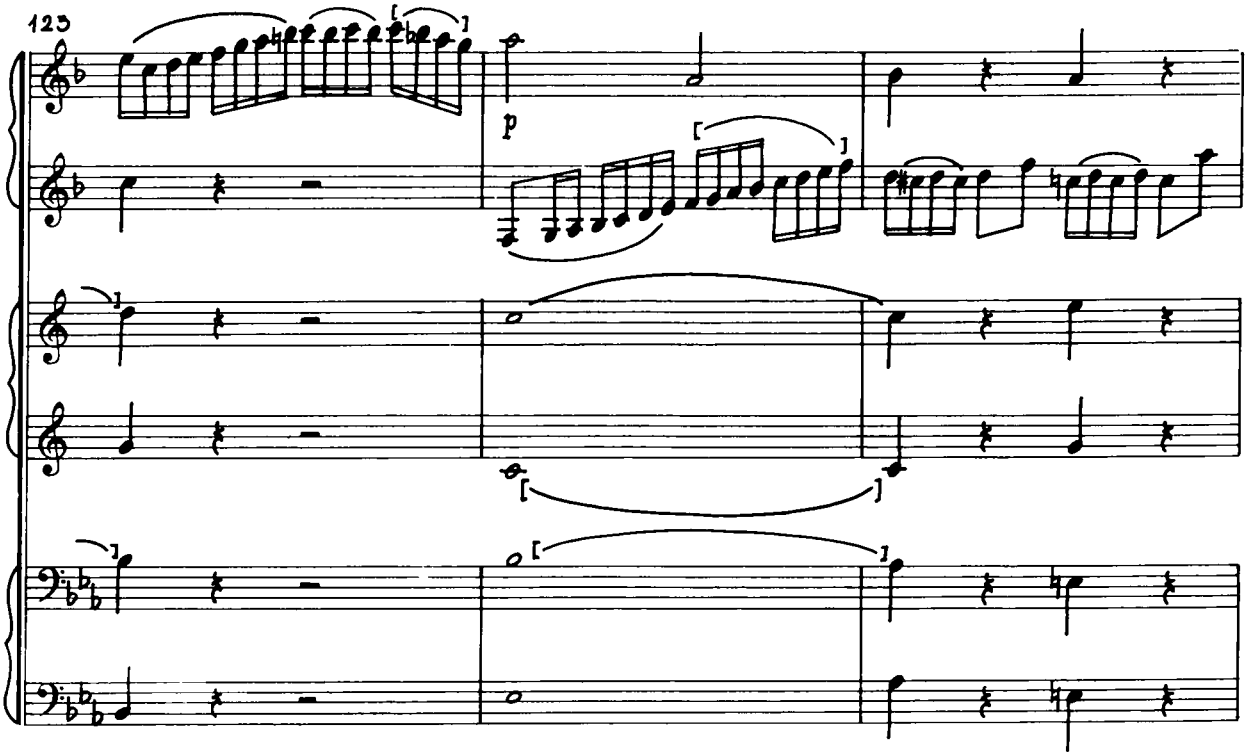

108
Solo

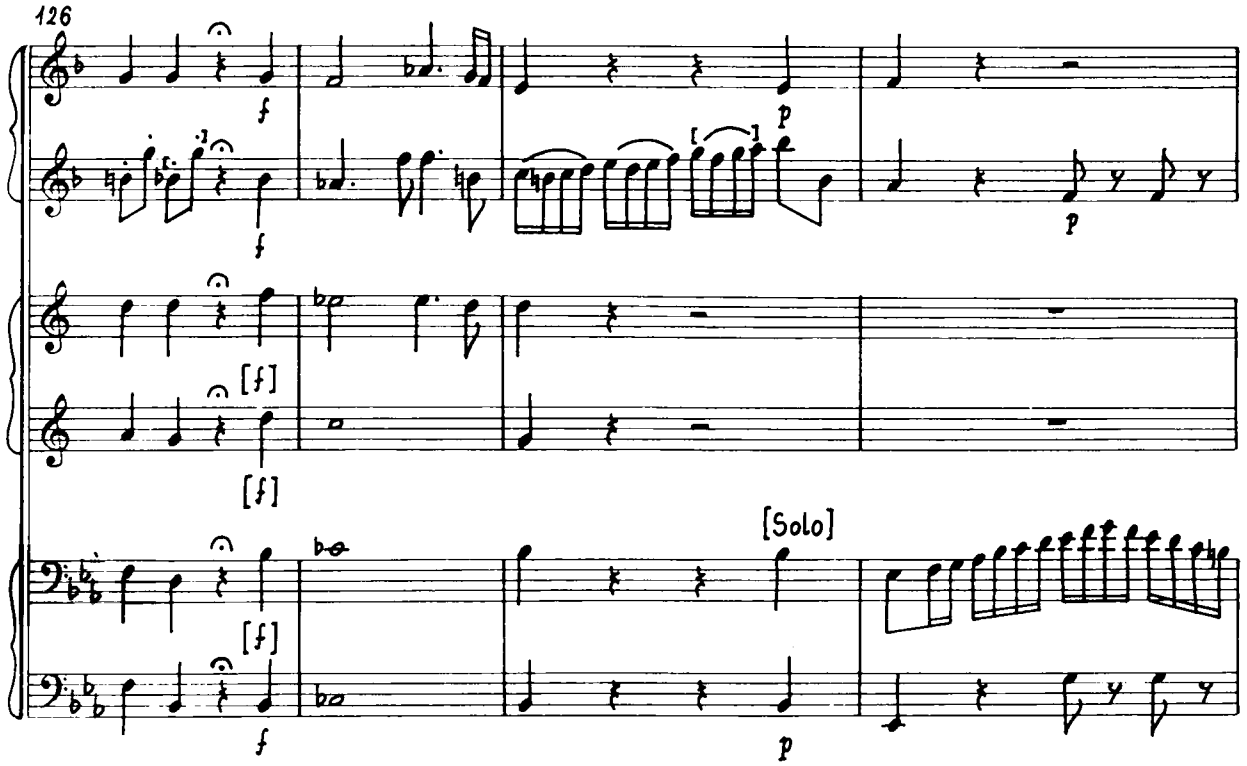

111

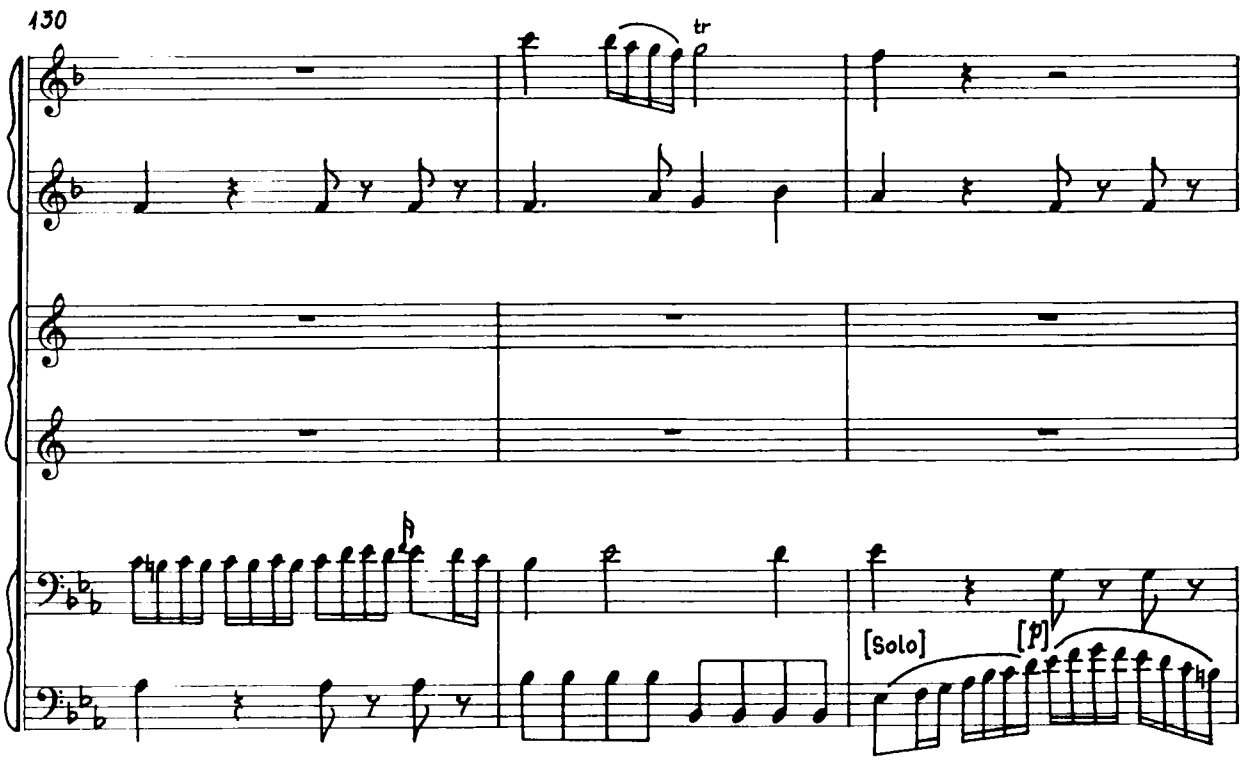

114

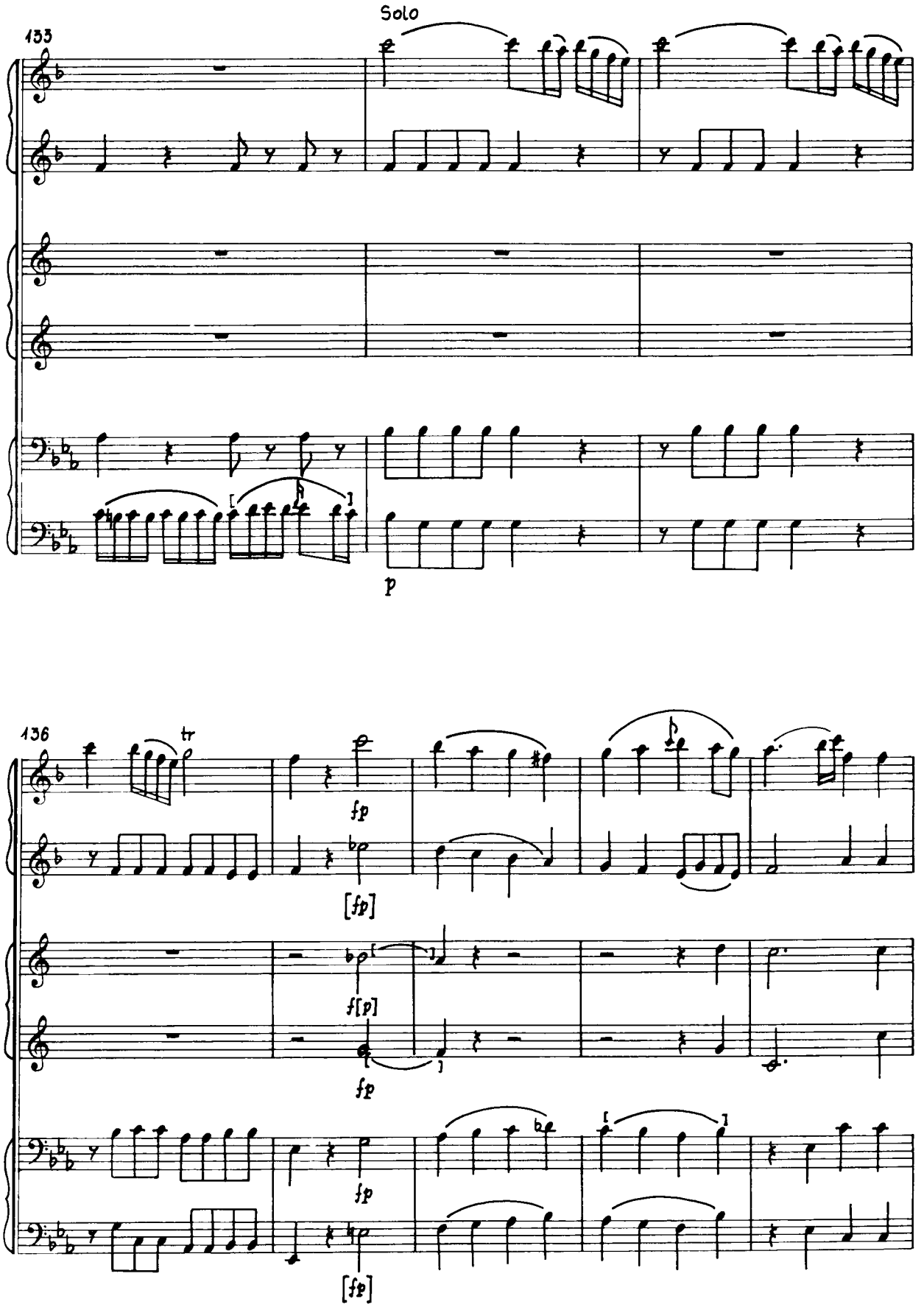

117
Solo

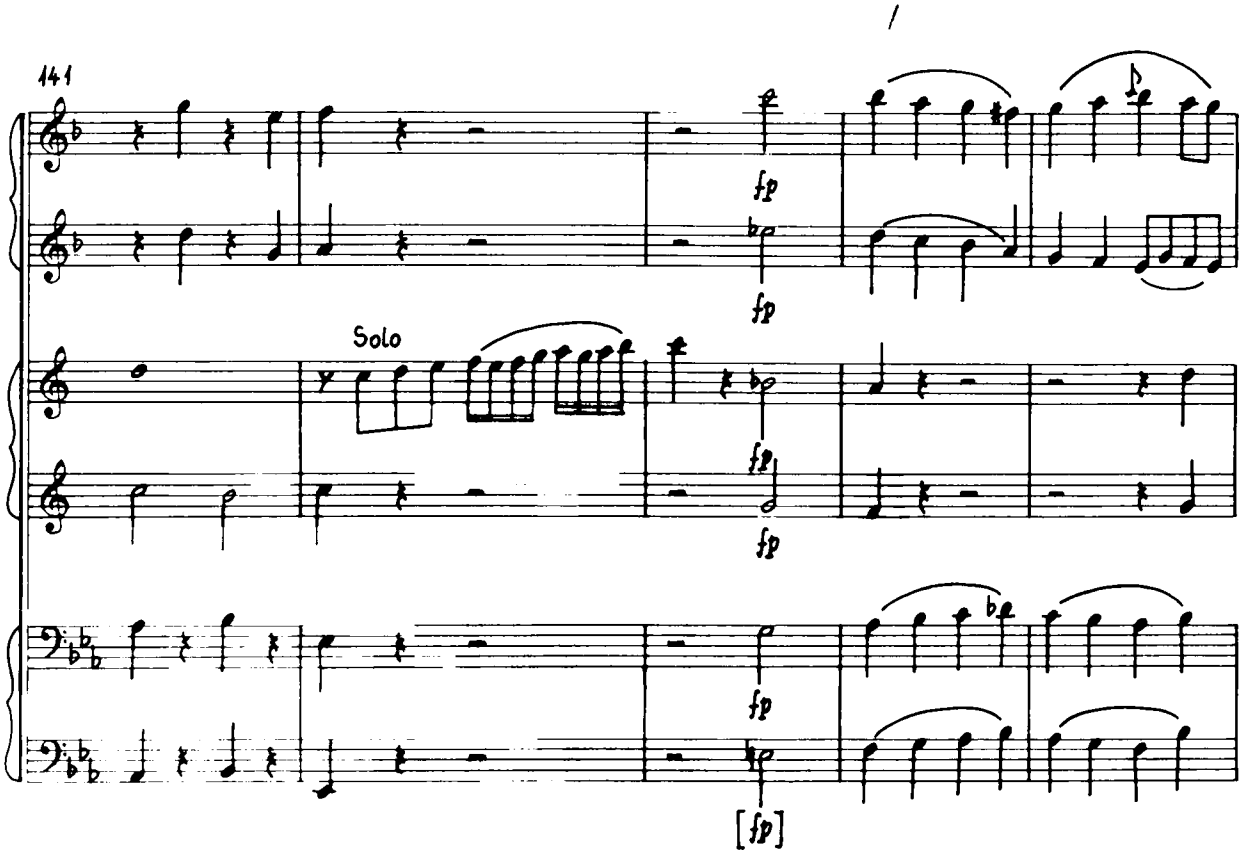

120
Solo
[Solo]
p
p
p
[p]
[p]

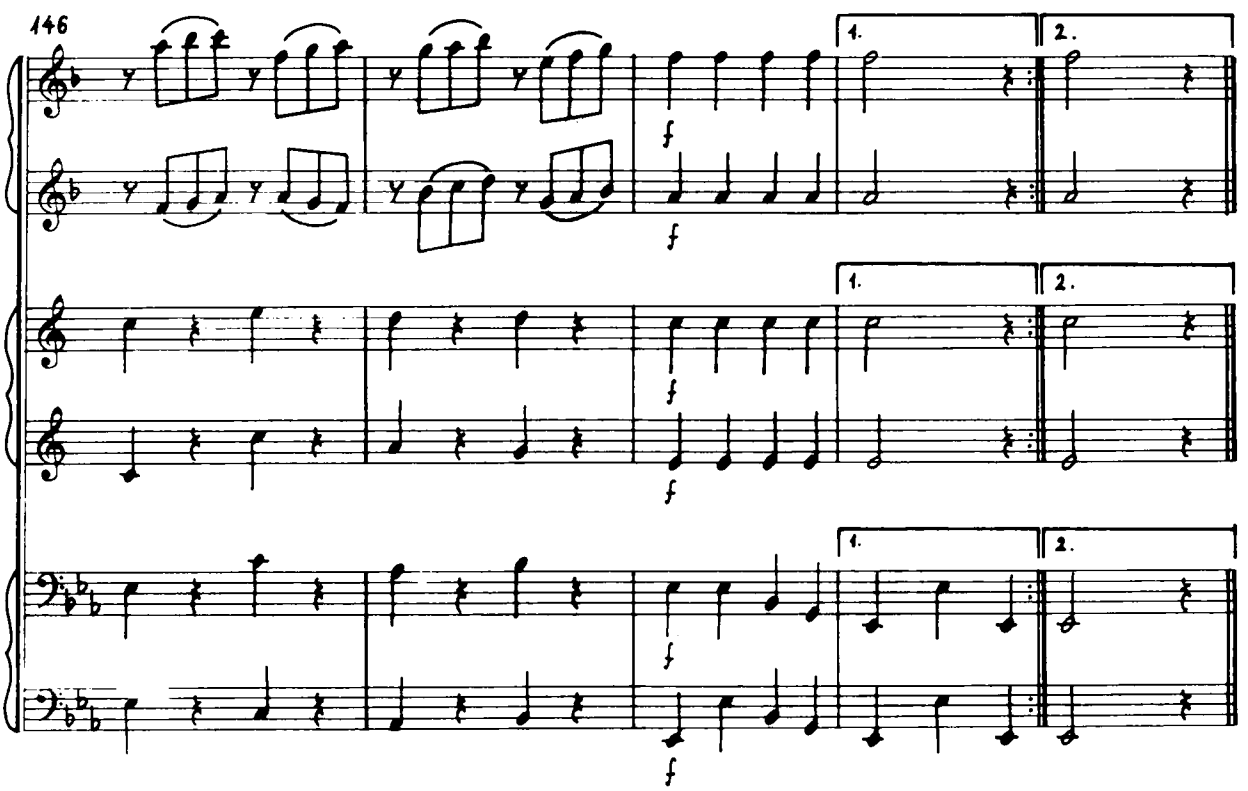

125
p


126
f
f
p
p
[f]
[f]
[f]
[Solo]
f
p

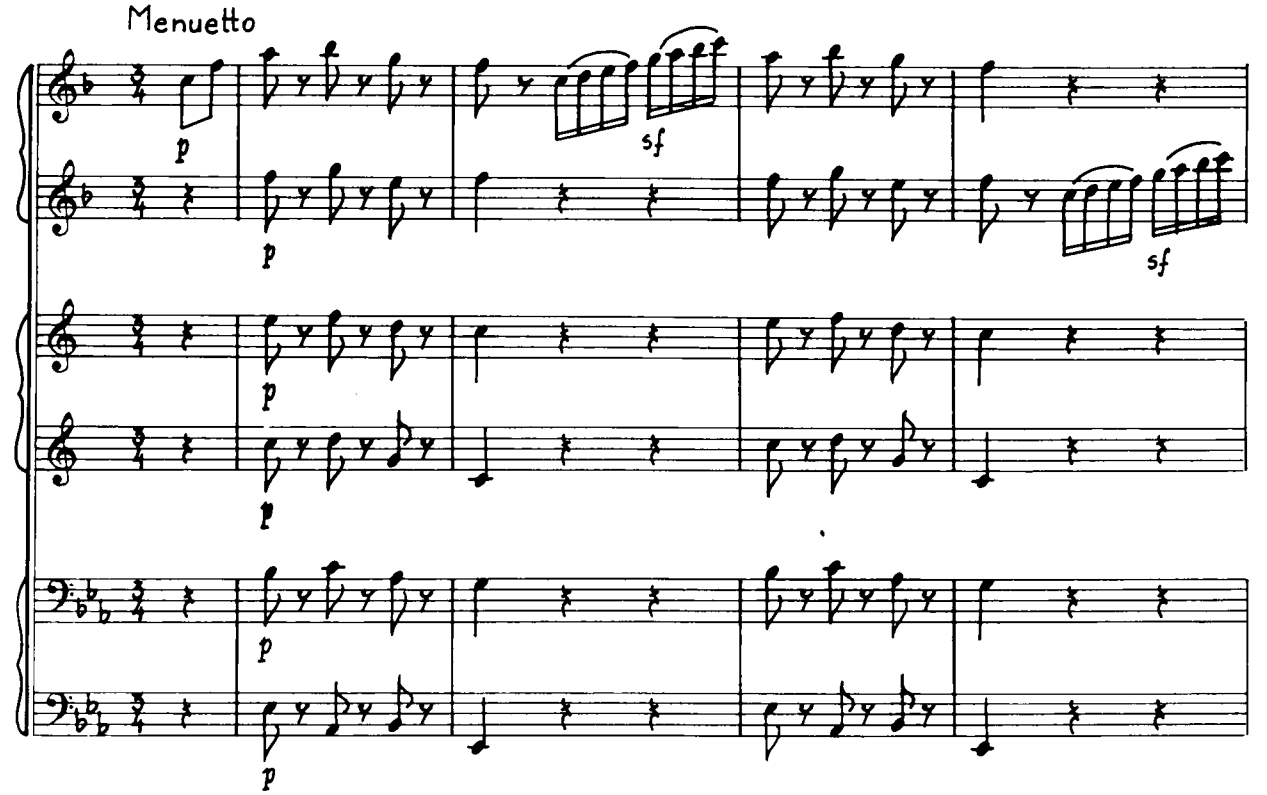

130
tr
[Solo]
[p]

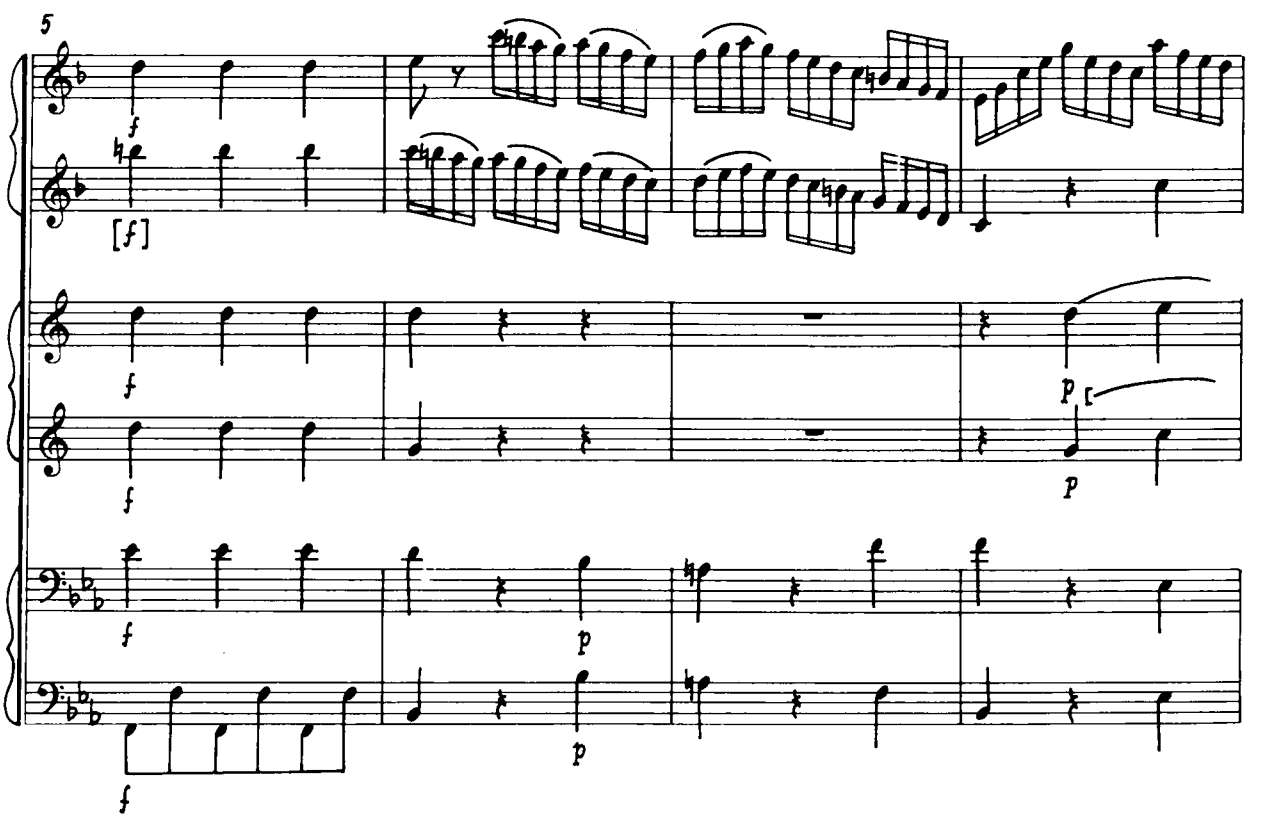

133
Solo
p
136
tr
fp
[fp]
f[p]
fp
fp
[fp]

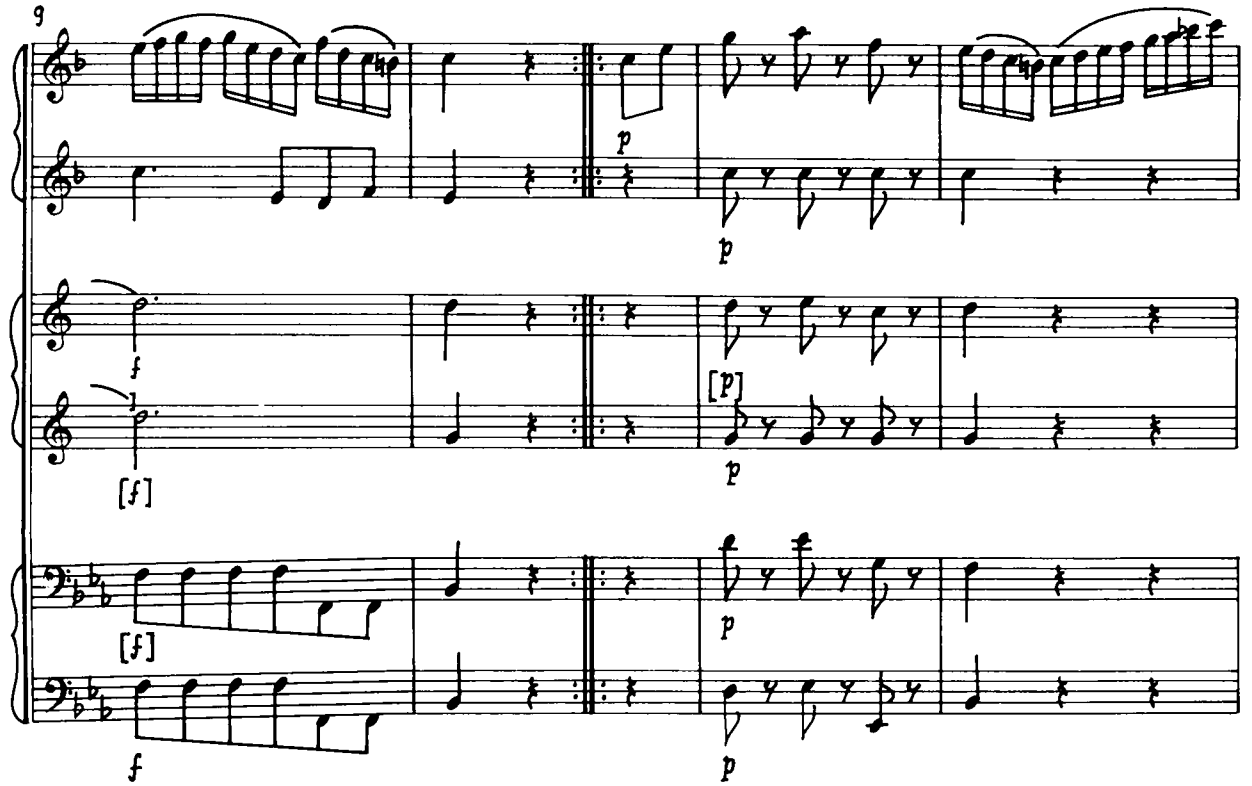

141
Solo
fp
fp
fp
fp
fp
[fp]

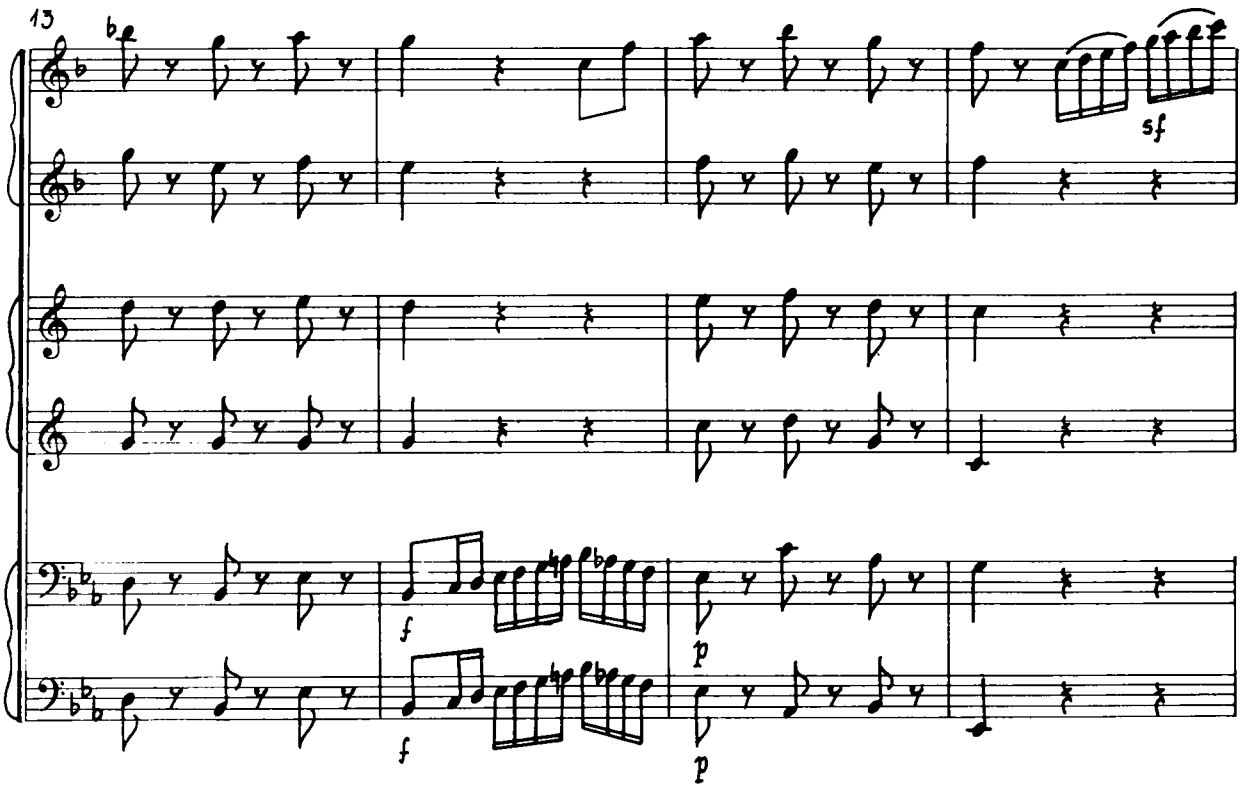

146
1.
2.
f
f
f
f
f

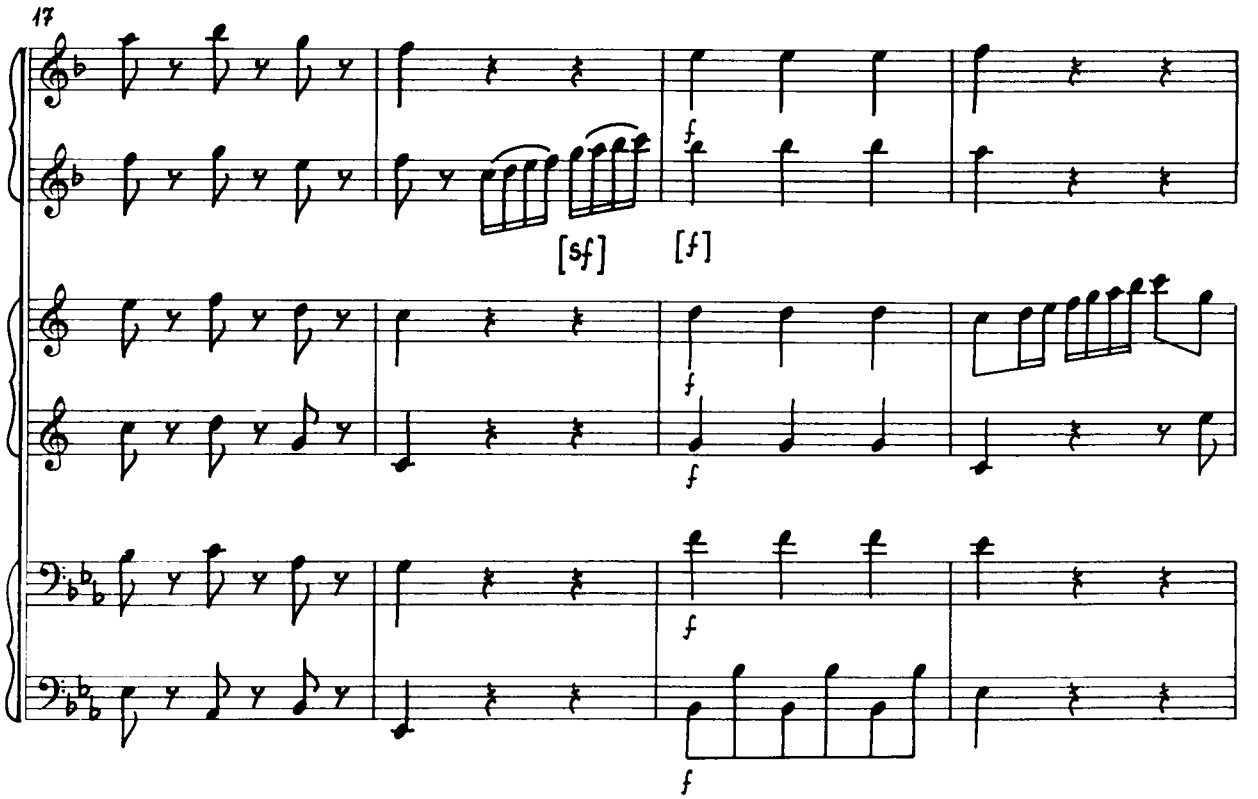
II.

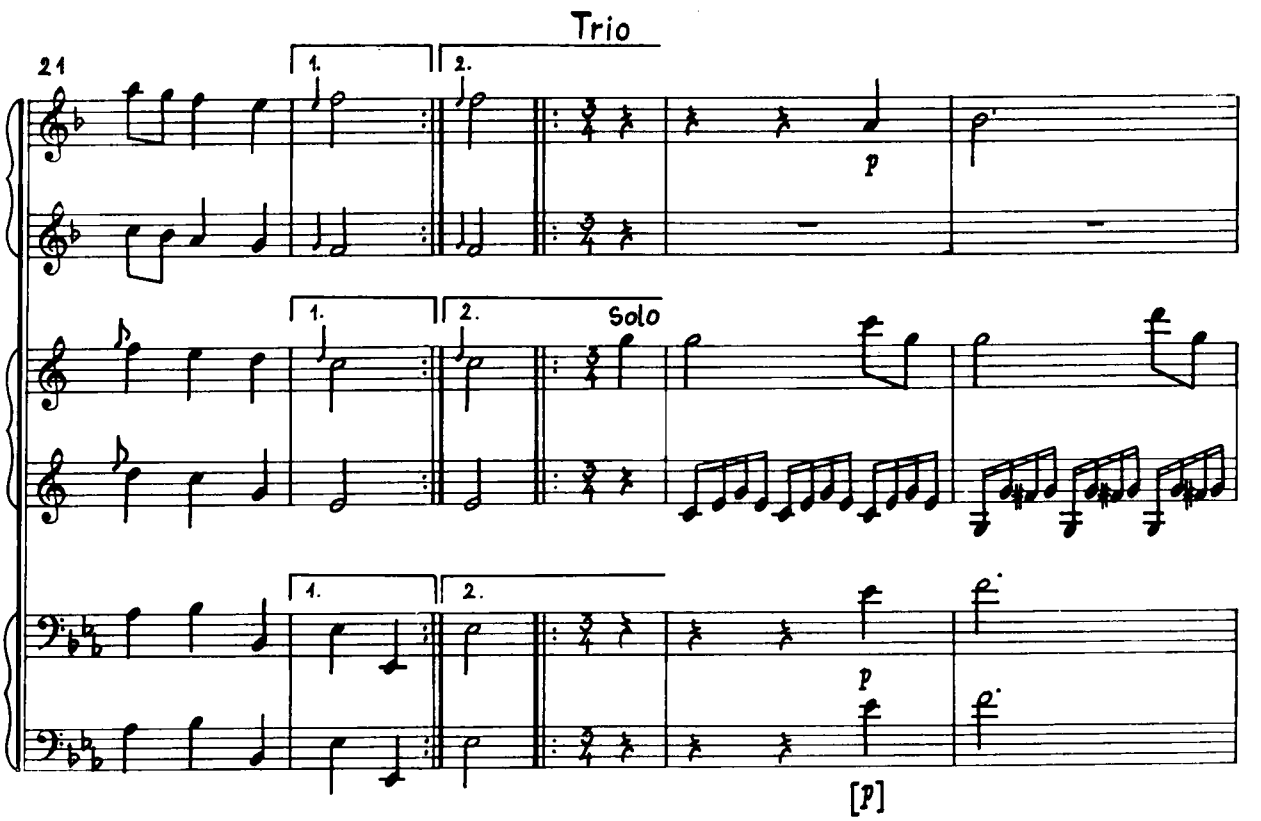


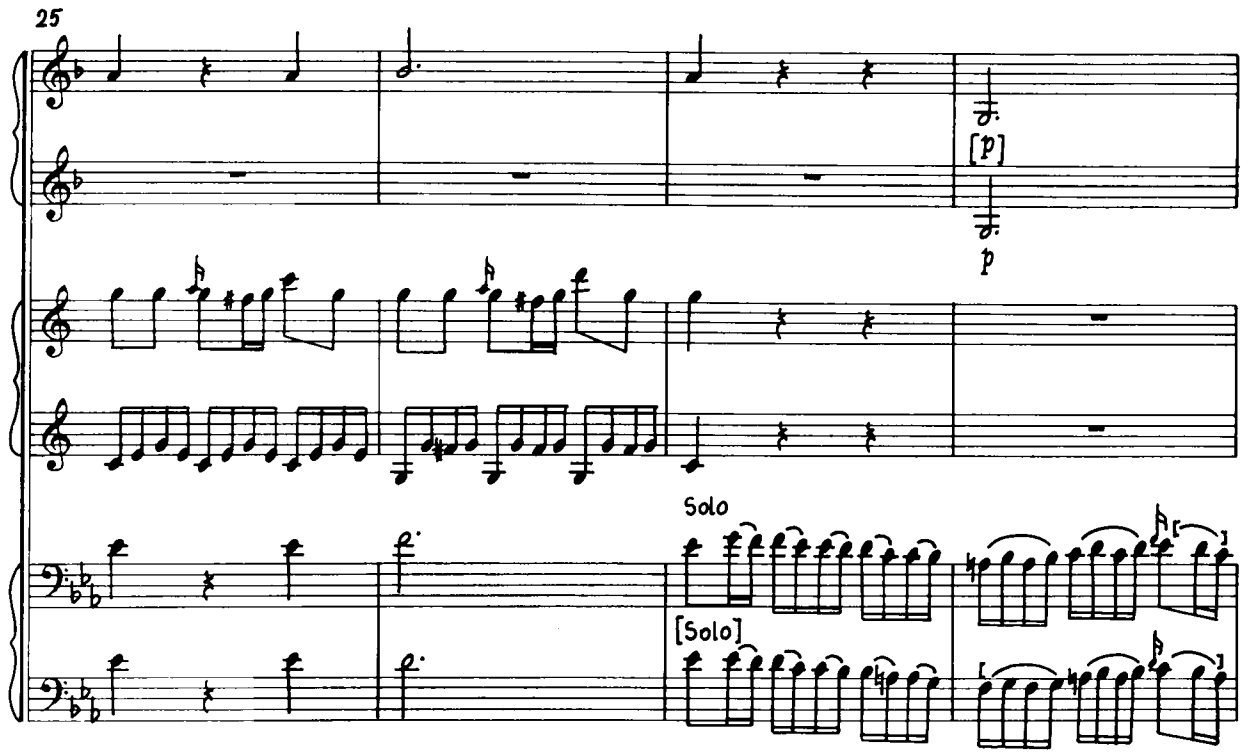


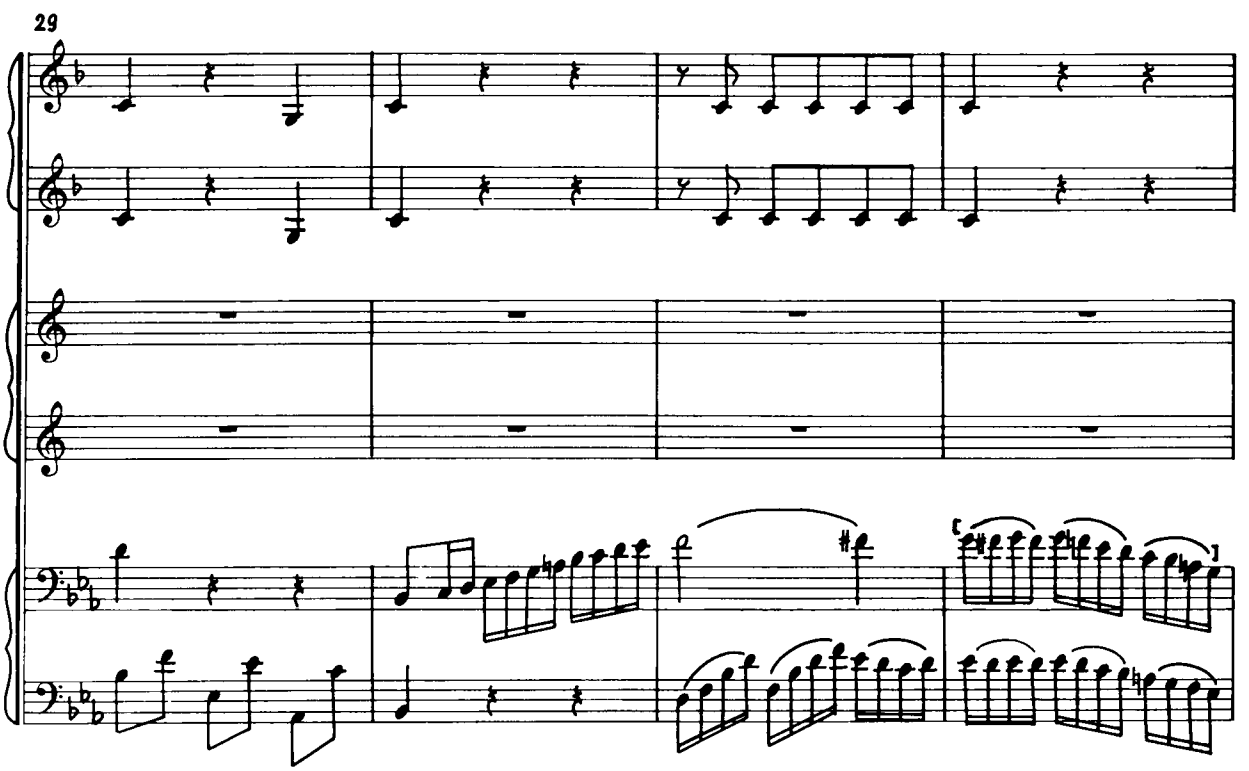

9
p
p
f
[f]
[p]
p
[f]
p
f
p

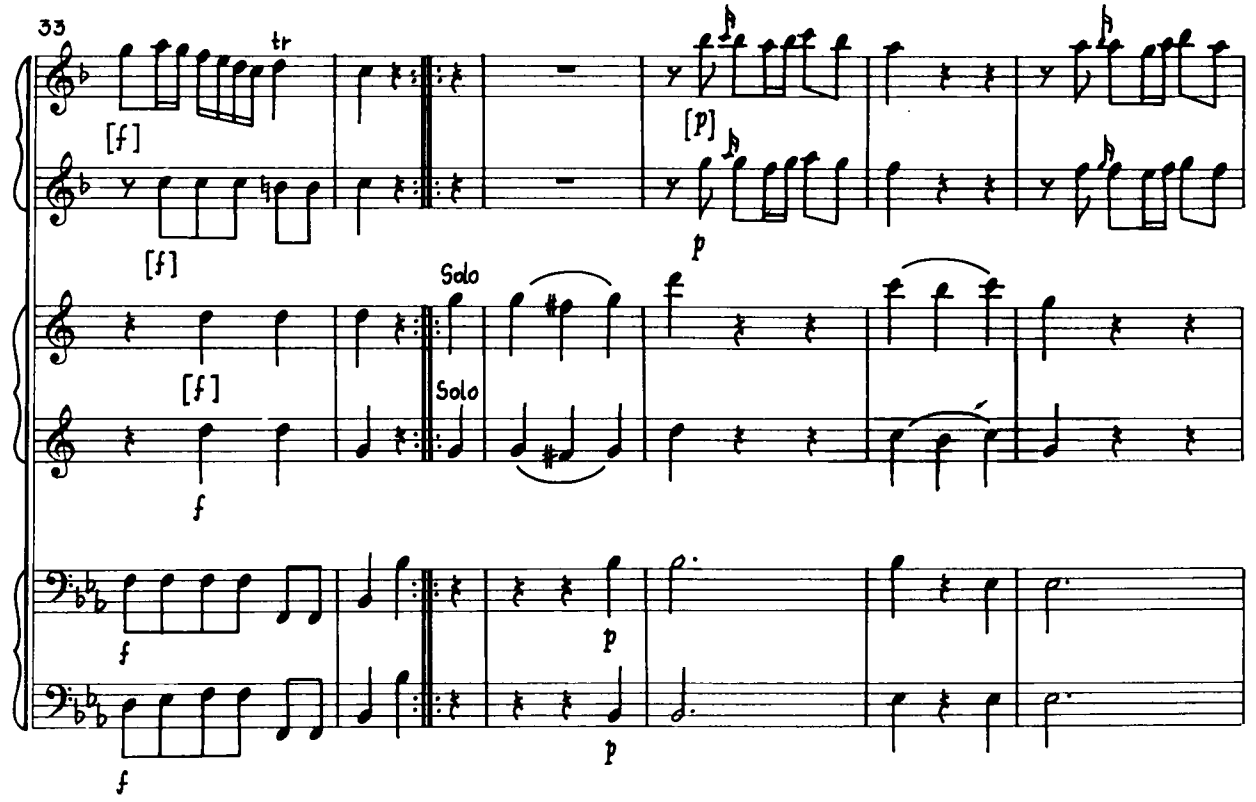

13
sf
f
p
f
p

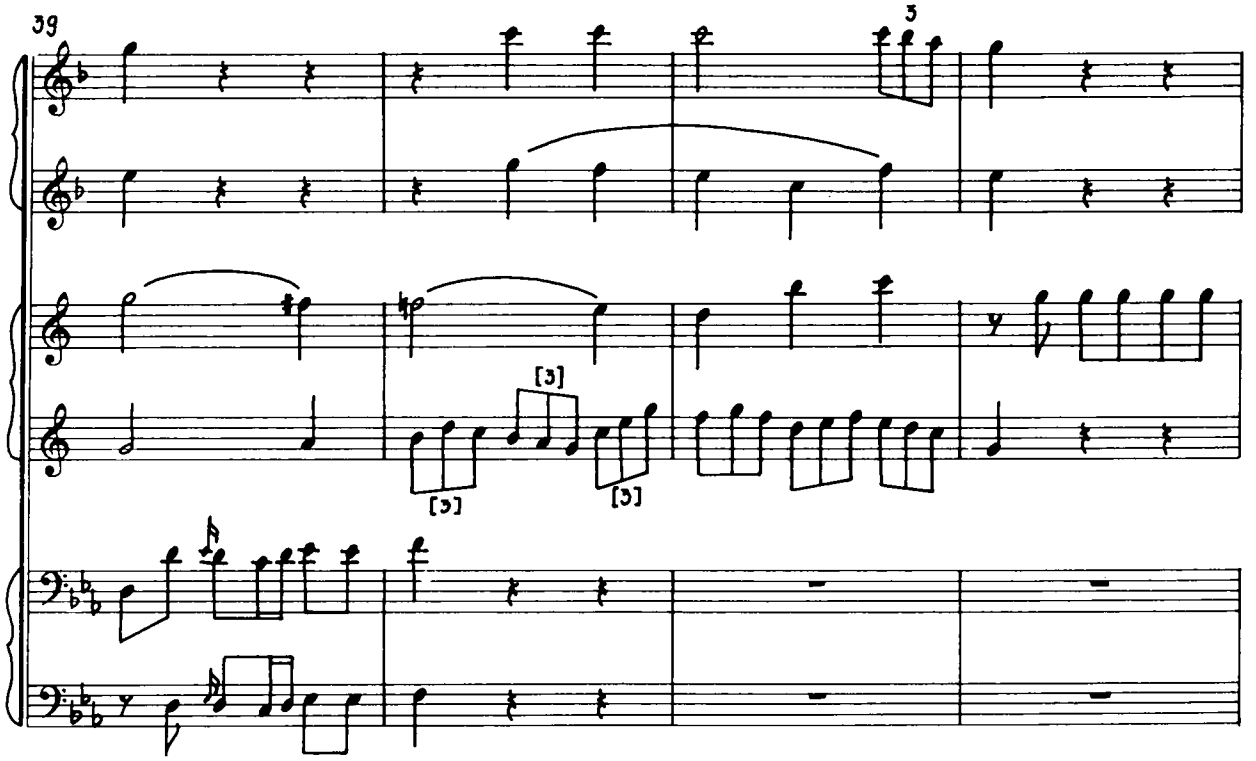

17
[sf]
[f]
f
f
f
f

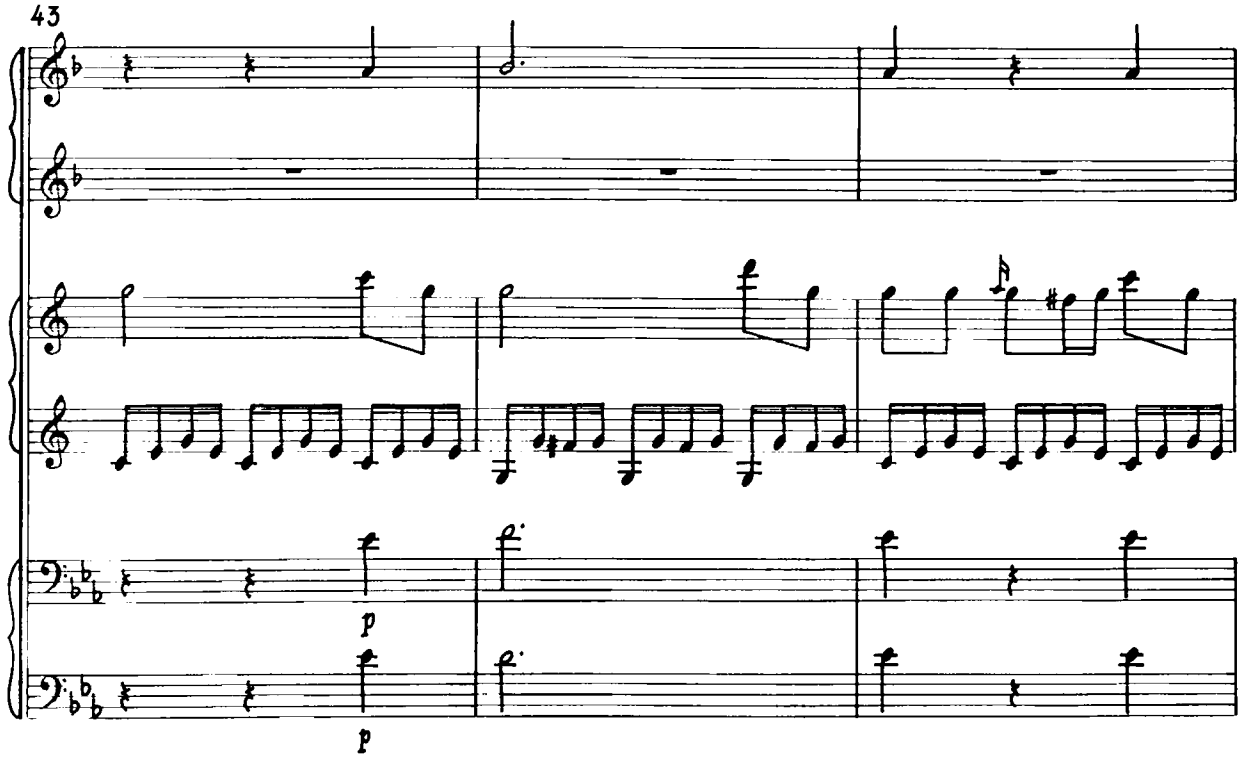

Trio
21
1.
2.
p
Solo
[p]

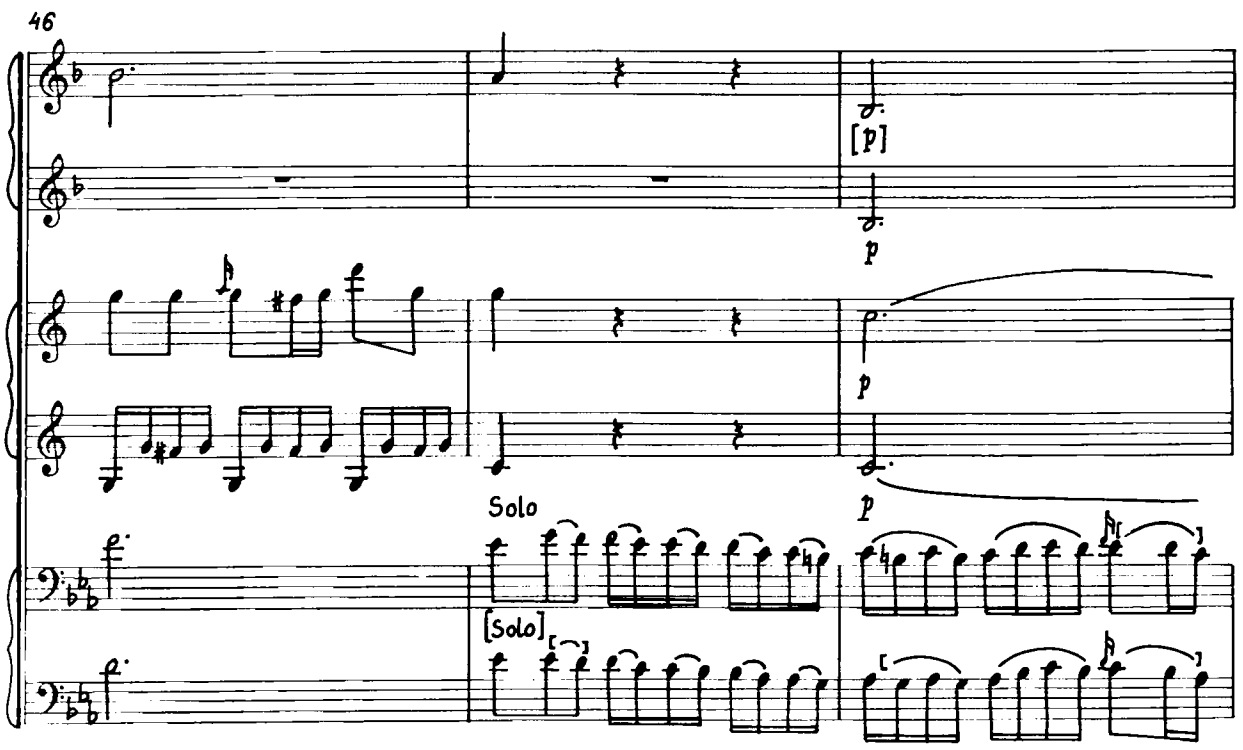

25
[p]
p
Solo
[Solo]

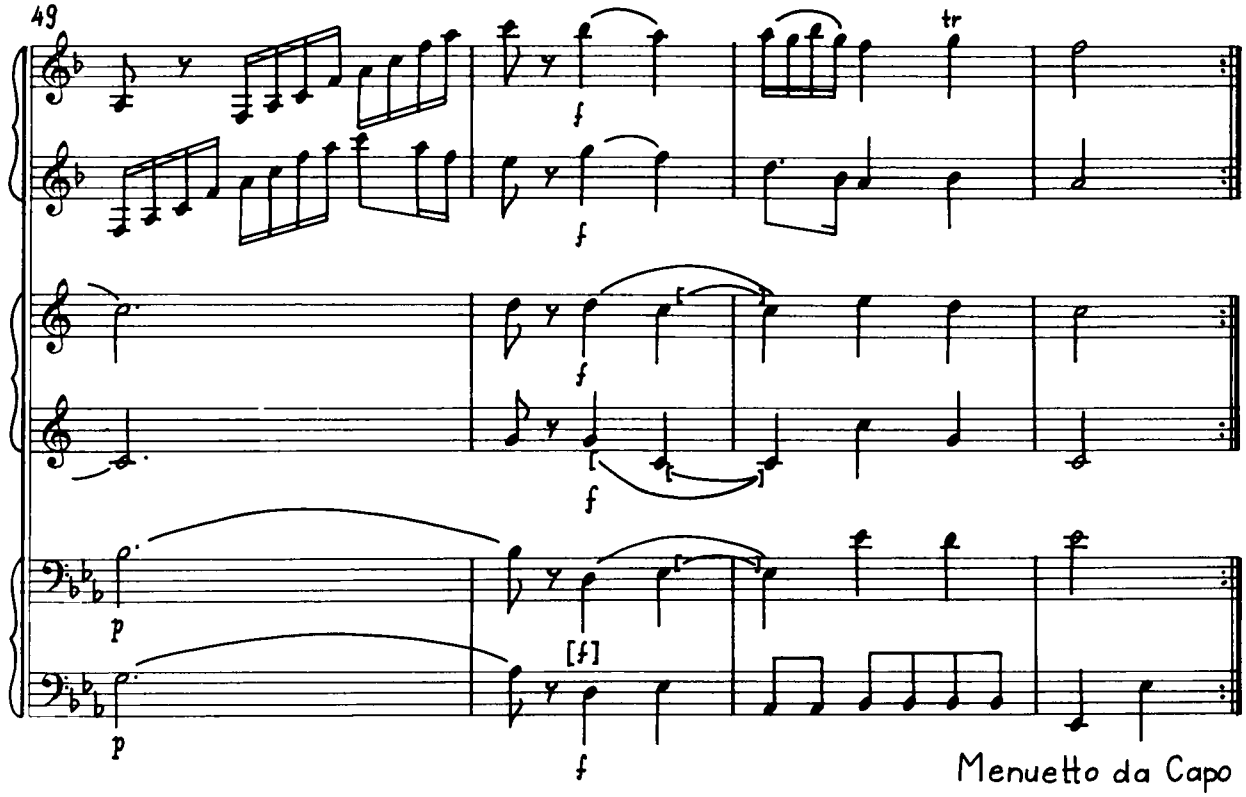

29


33
tr
[f]
[f]
[f]
f
Solo
Solo
f
f
[p]
p
p
p

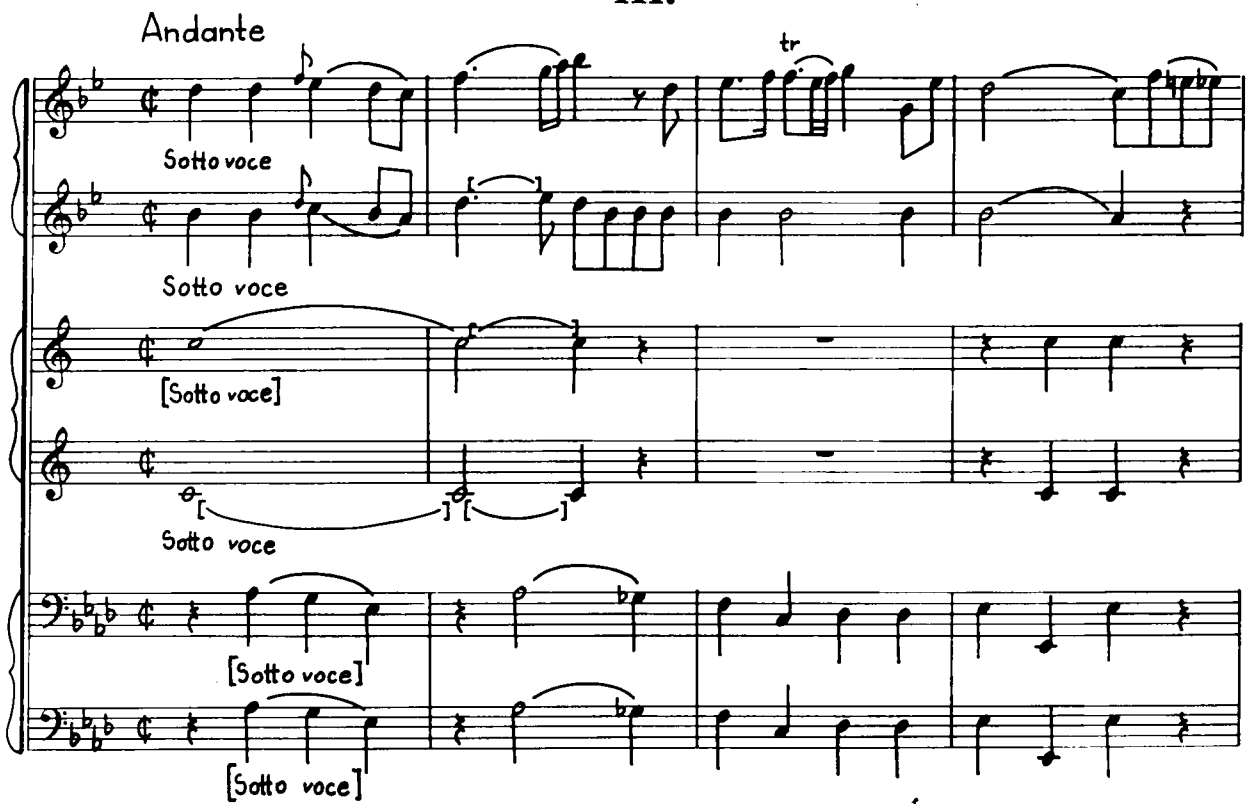

39
3
[3]
[3]
[3]

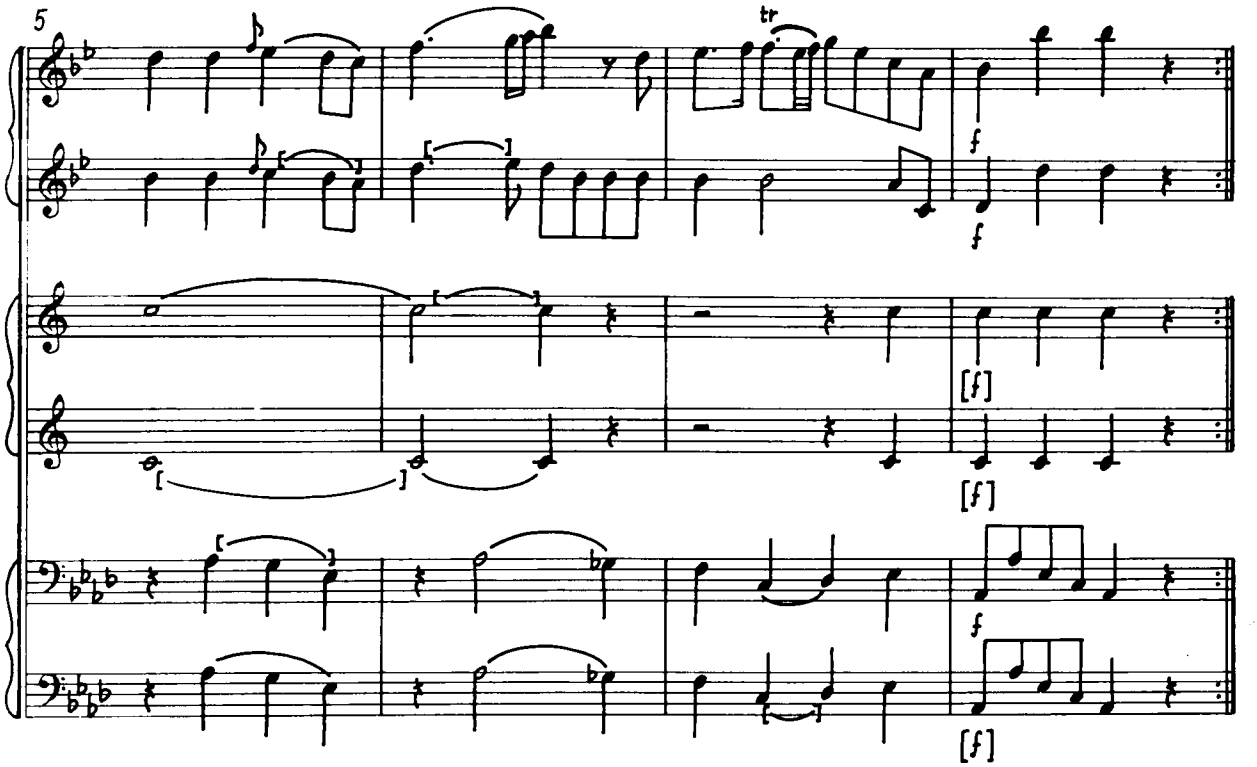

43
p
p

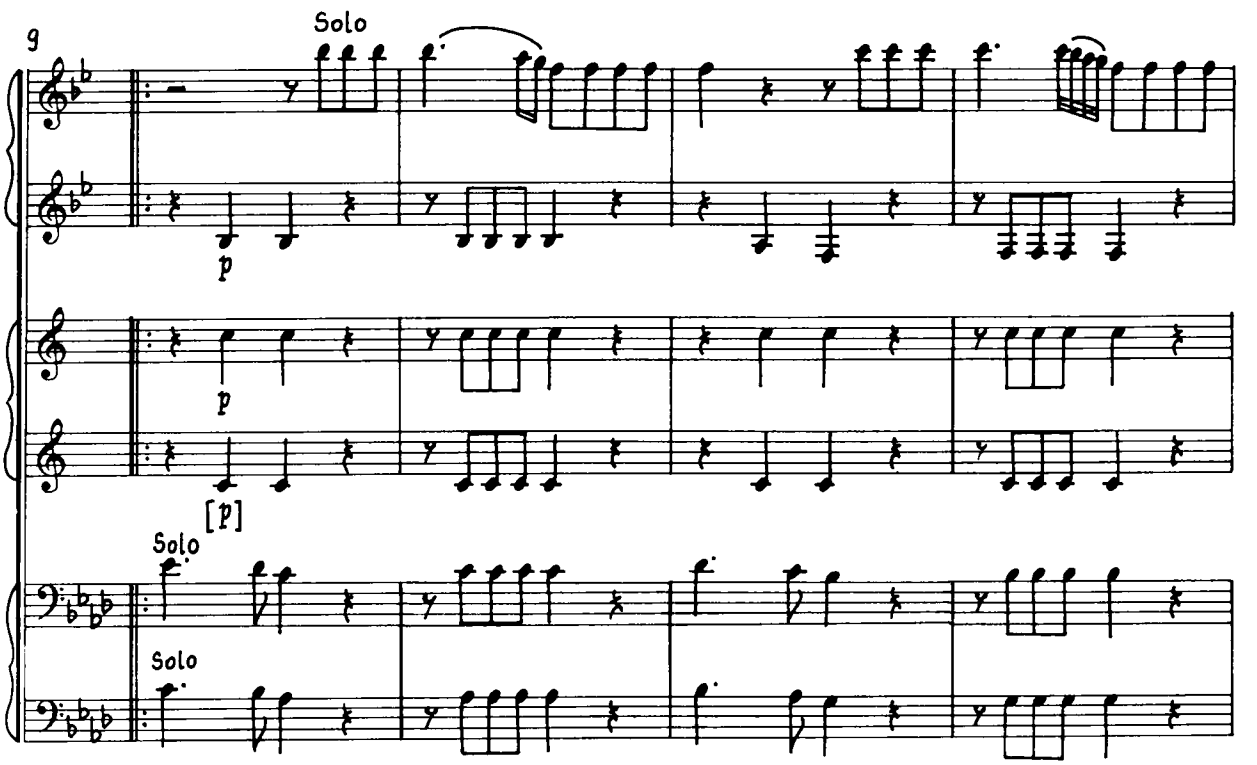

46
[p]
p
p
p
Solo
[Solo]

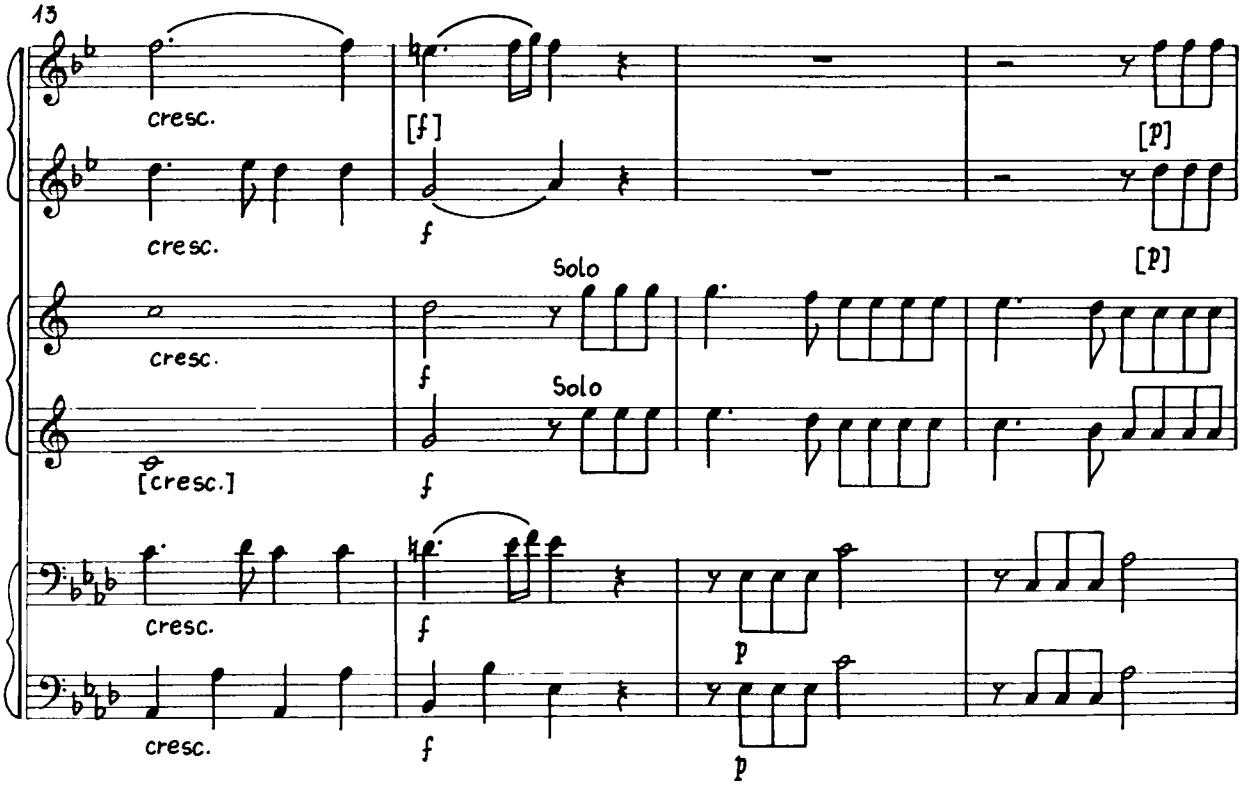

49
tr
Menuetto da Capo

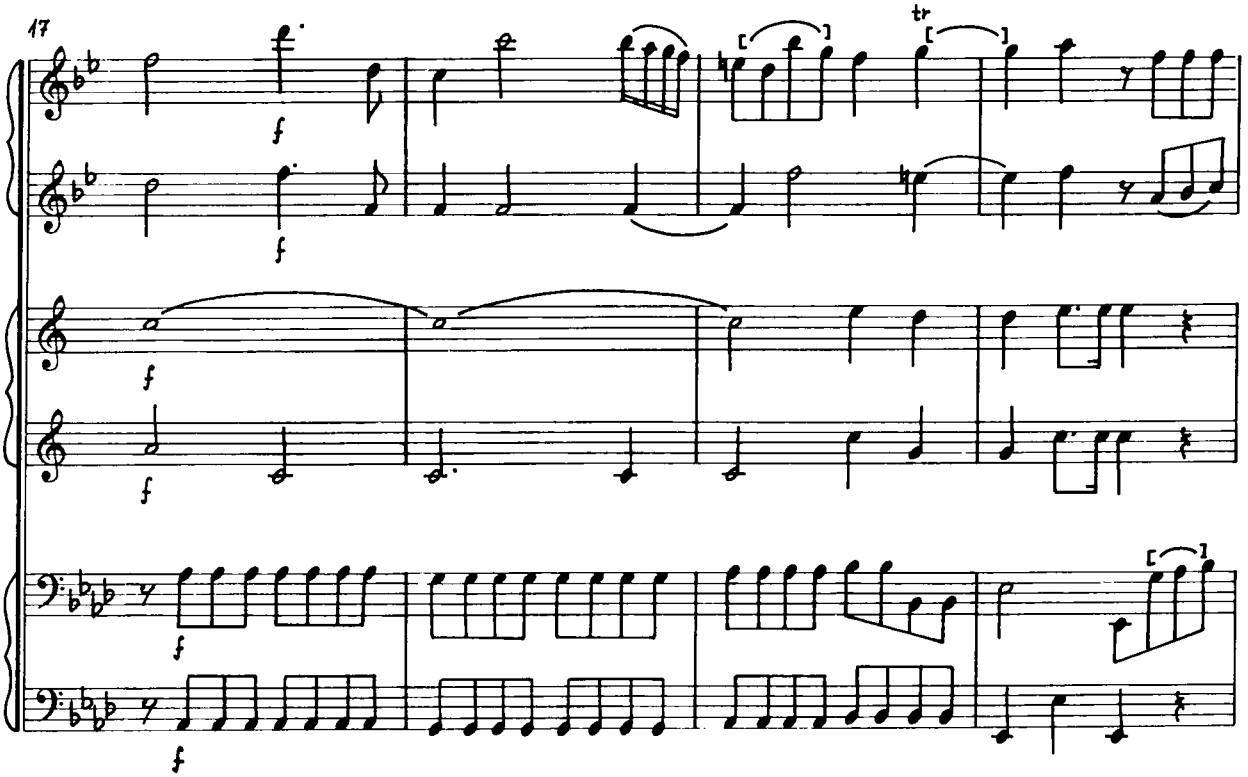
III.

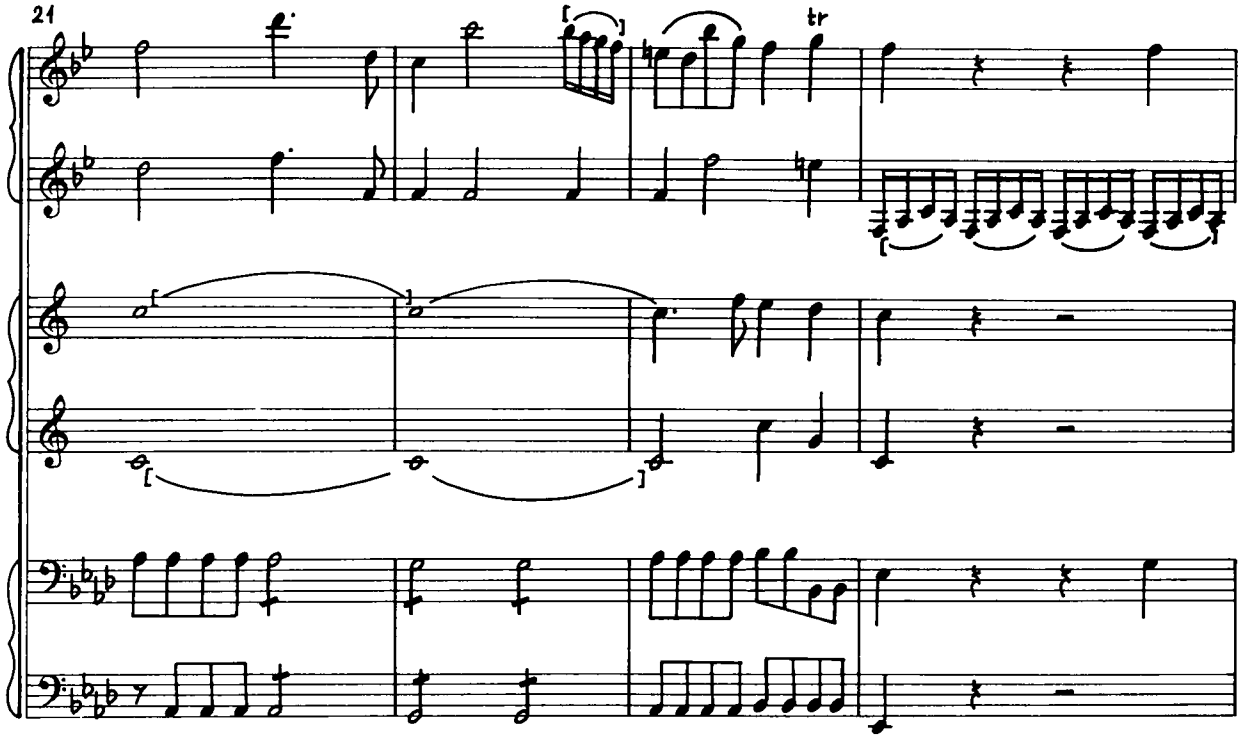

Andante
tr
Sotto voce
Sotto voce
[Sotto voce]
Sotto voce
[Sotto voce]
[Sotto voce]

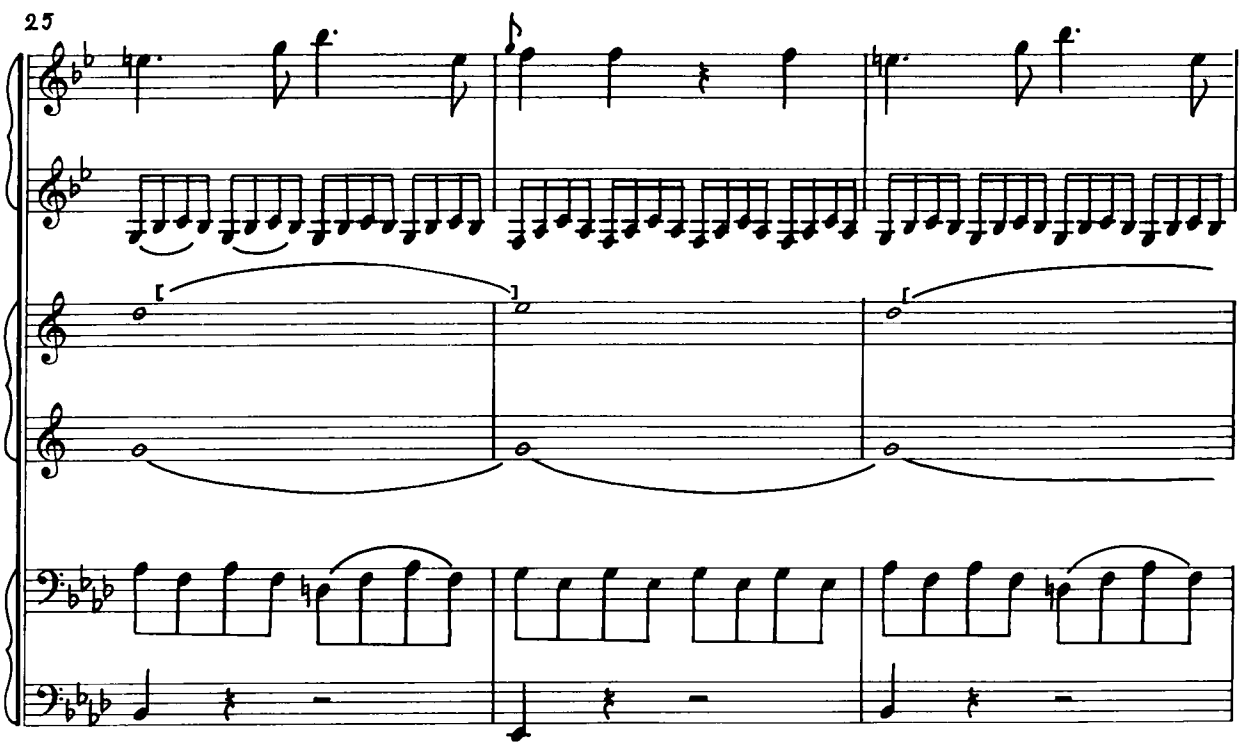

5
tr
f
f
[f]
[f]
f
[f]

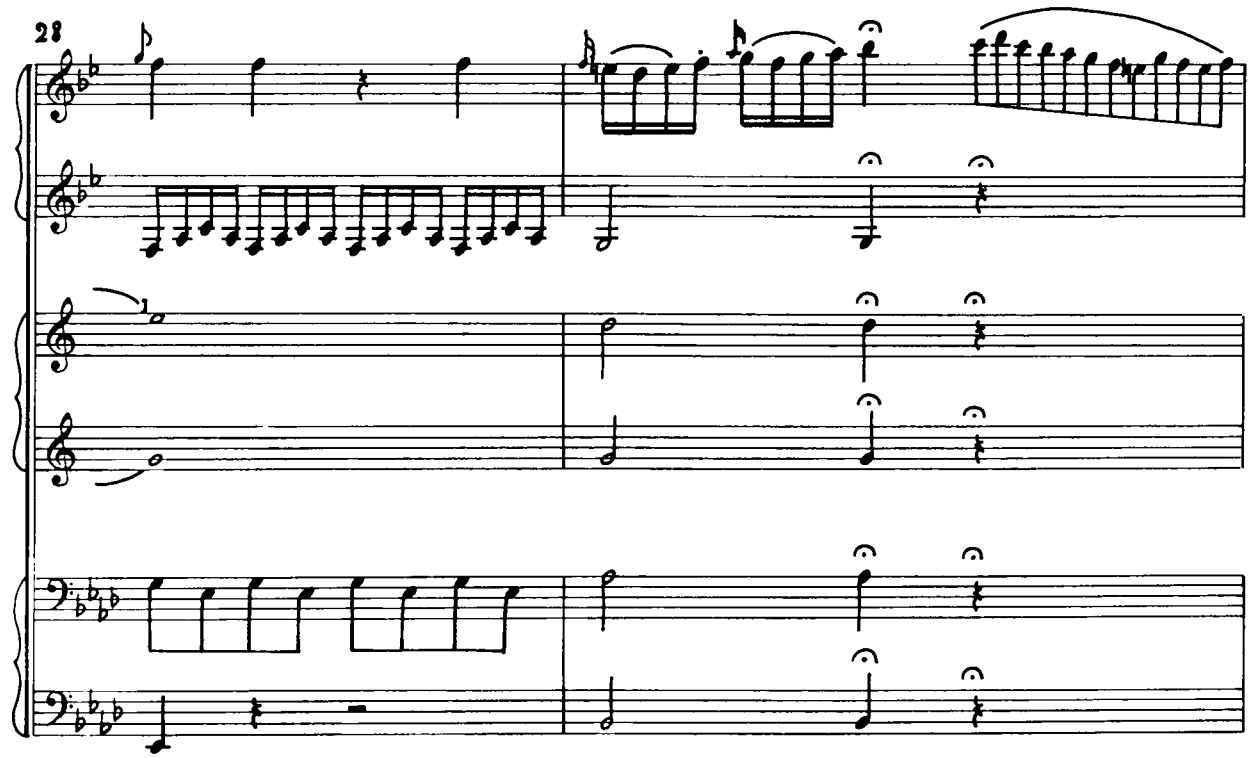

9
Solo
p
p
[p]
Solo
Solo

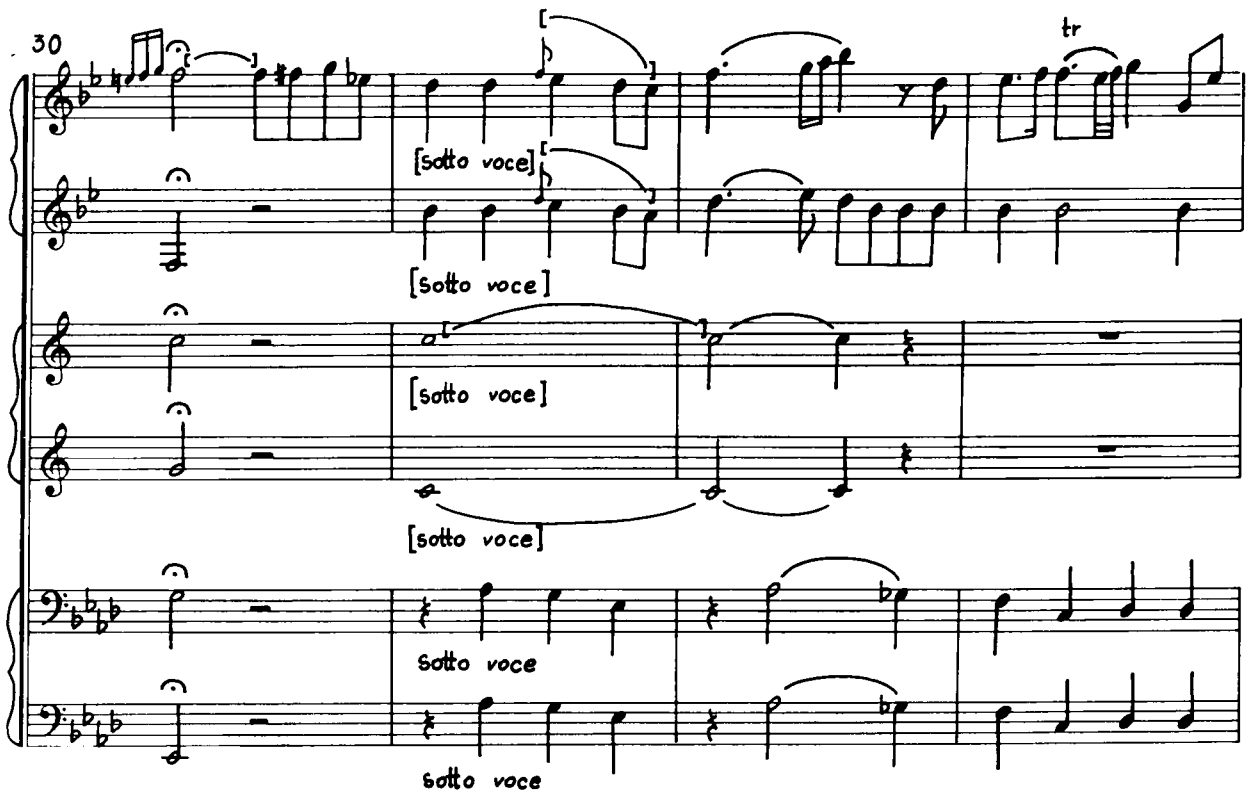

13
cresc.
cresc.
cresc.
[cresc.]
cresc.
cresc.
[f]
f
f
f
f
f
Solo
Solo
[p]
[p]
p
p

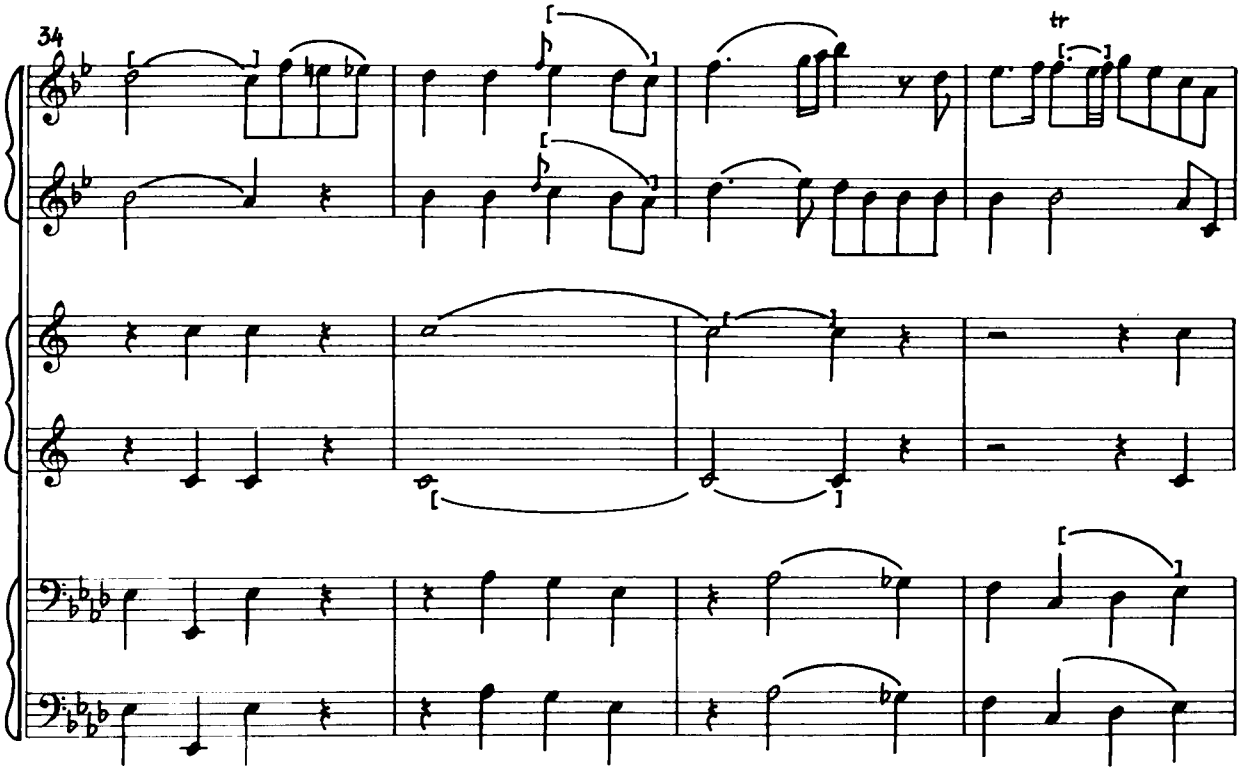

17
tr
f
f
f
f
f
f

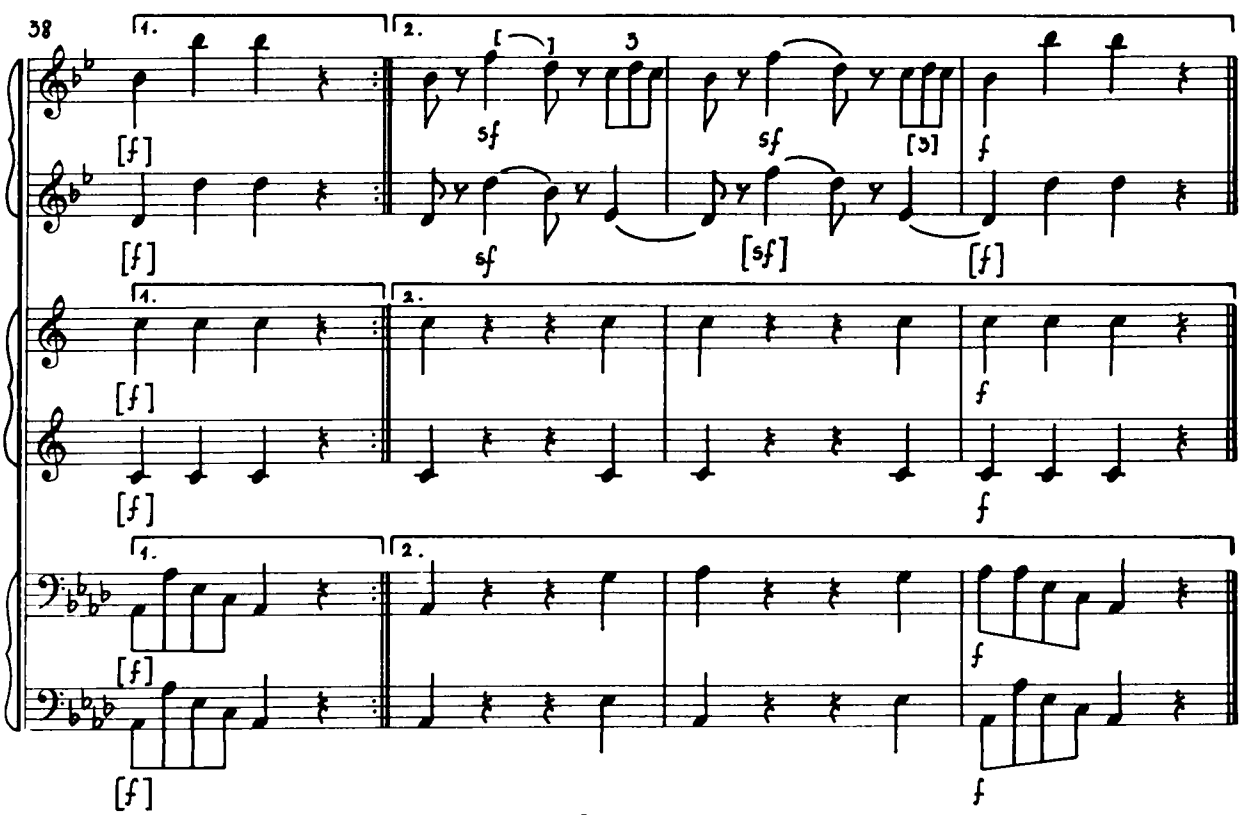

21
tr


25


28

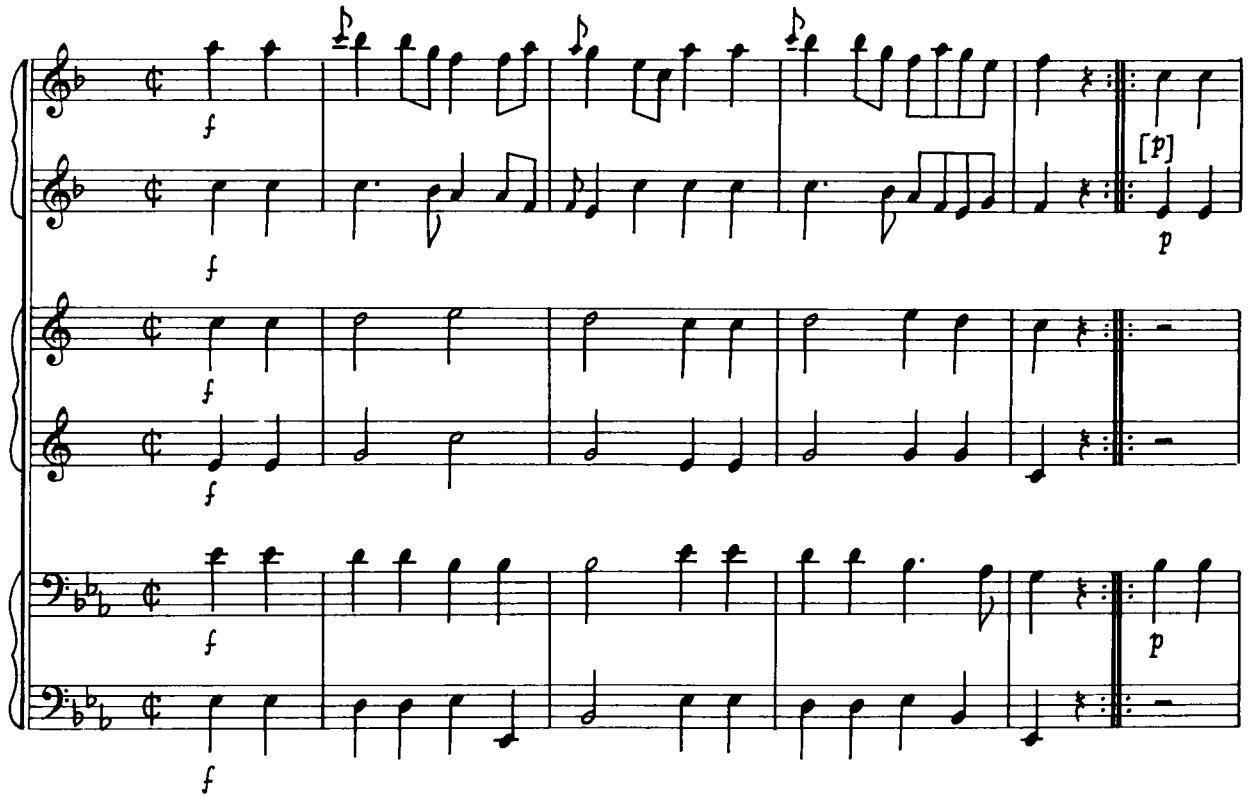

30
[sotto voce]
[sotto voce]
[sotto voce]
[sotto voce]
tr
sotto voce
sotto voce

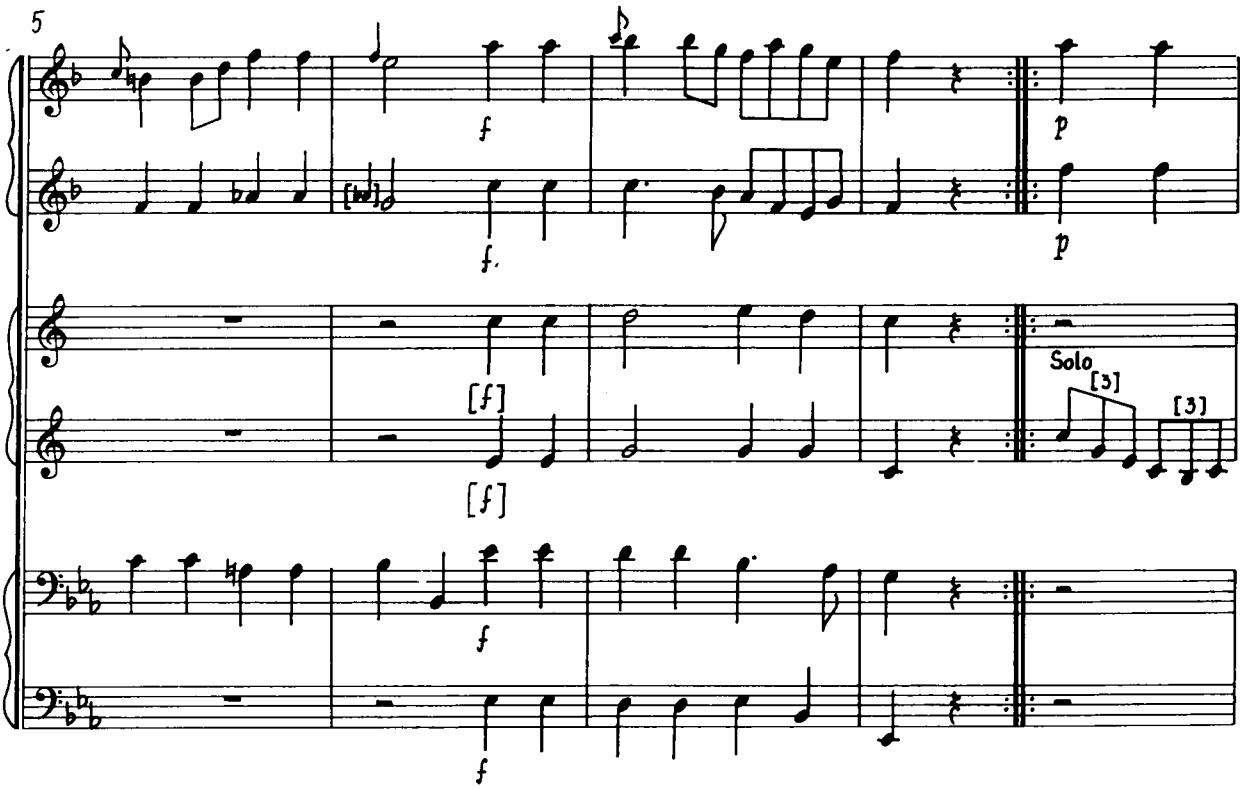

34
tr

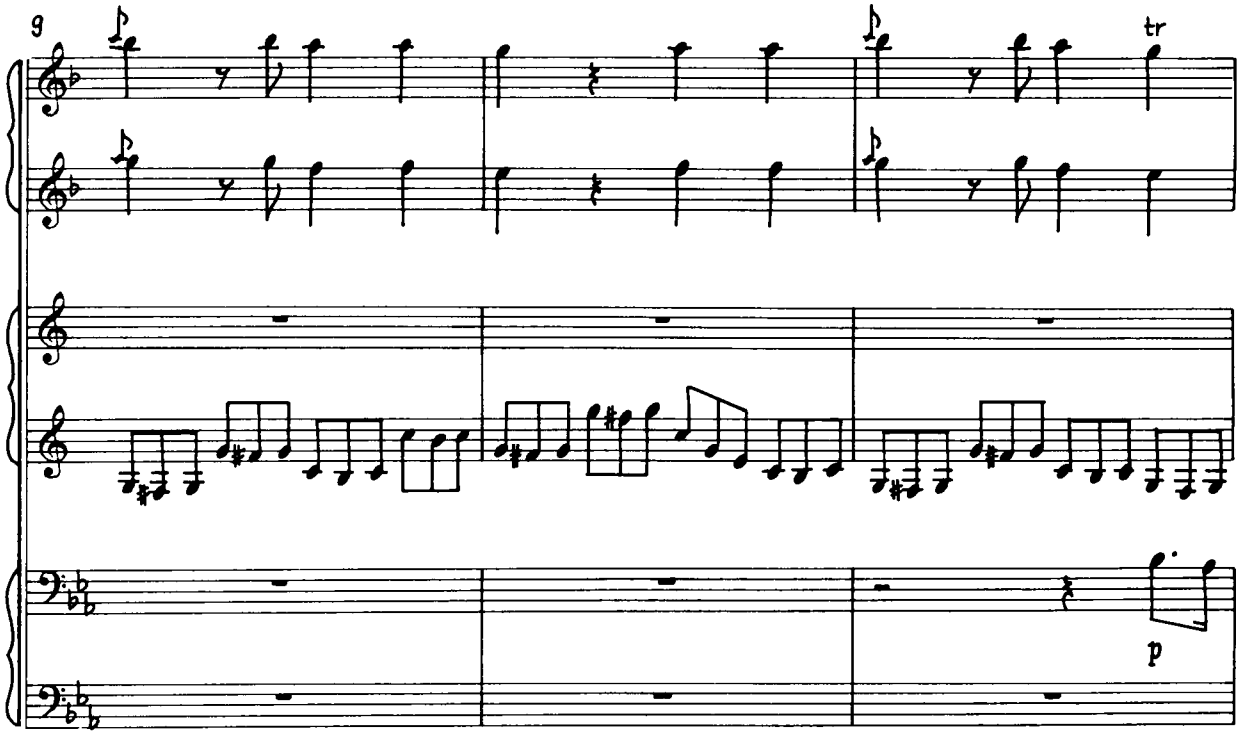

38
1.
2.
3
[f]
sf
[sf]
f

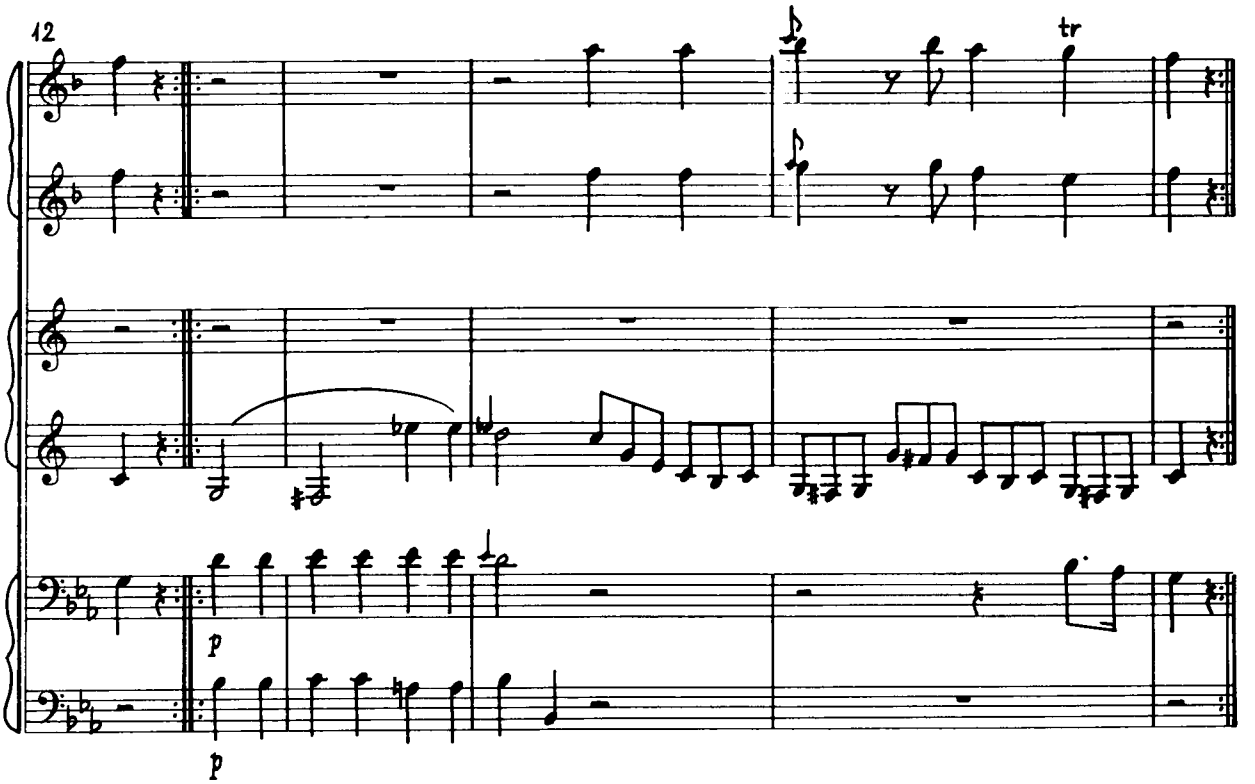
Thema con variazione

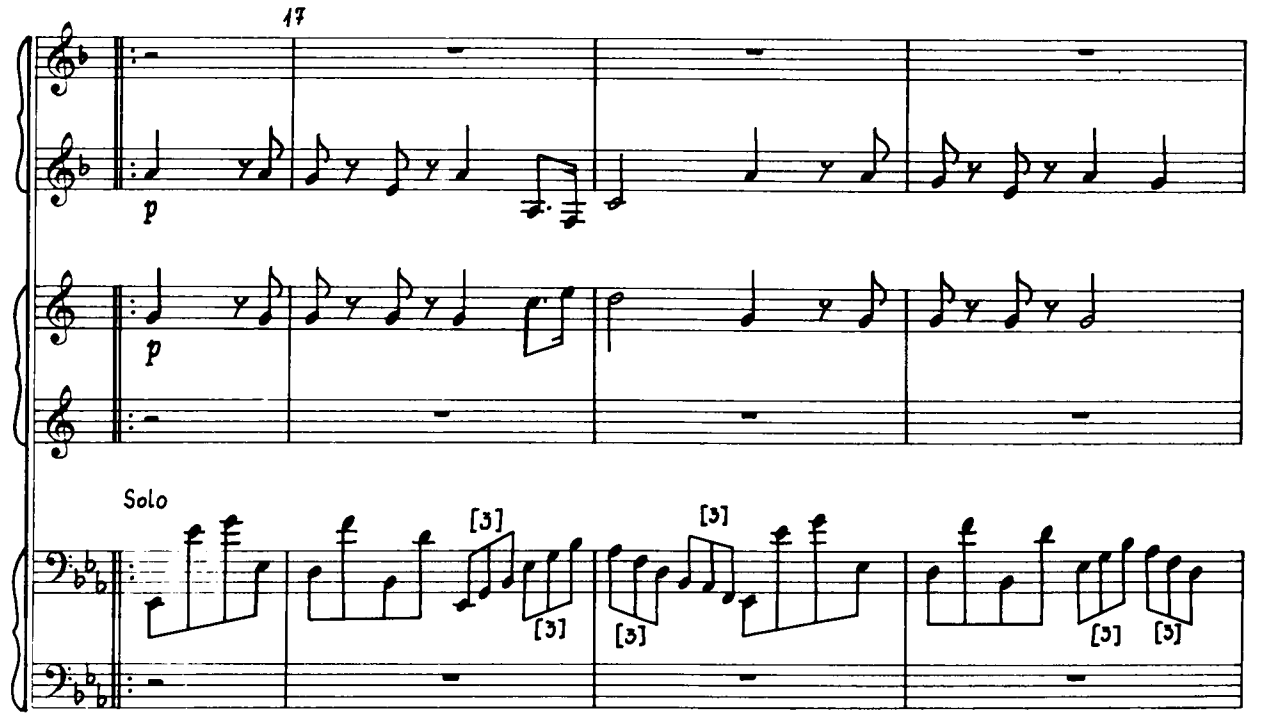
IV.

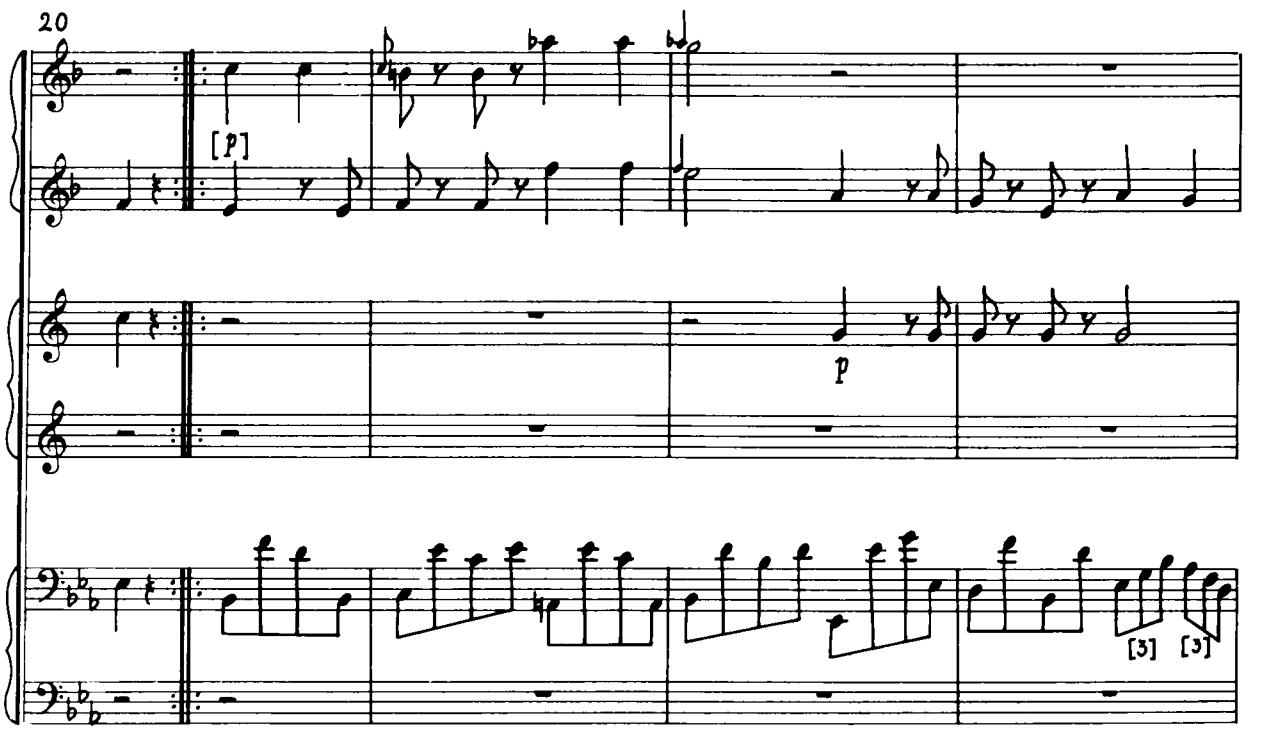


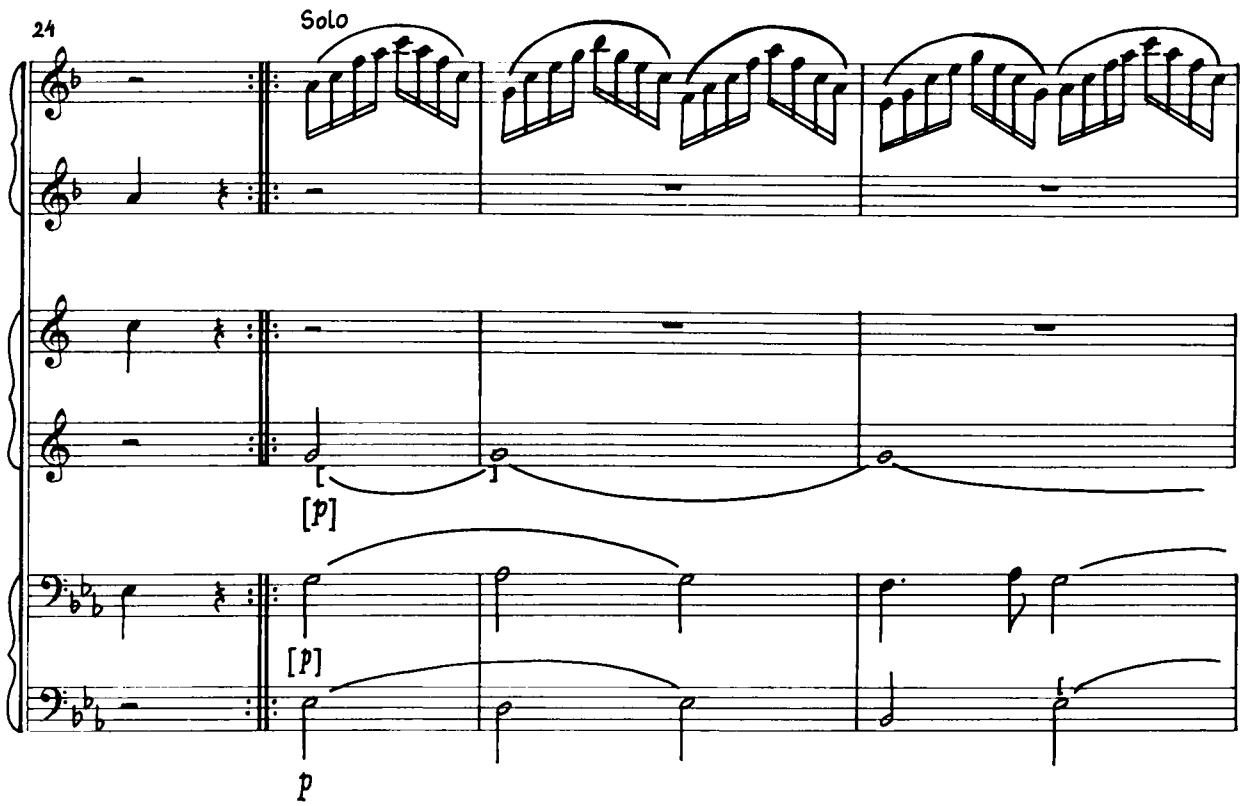


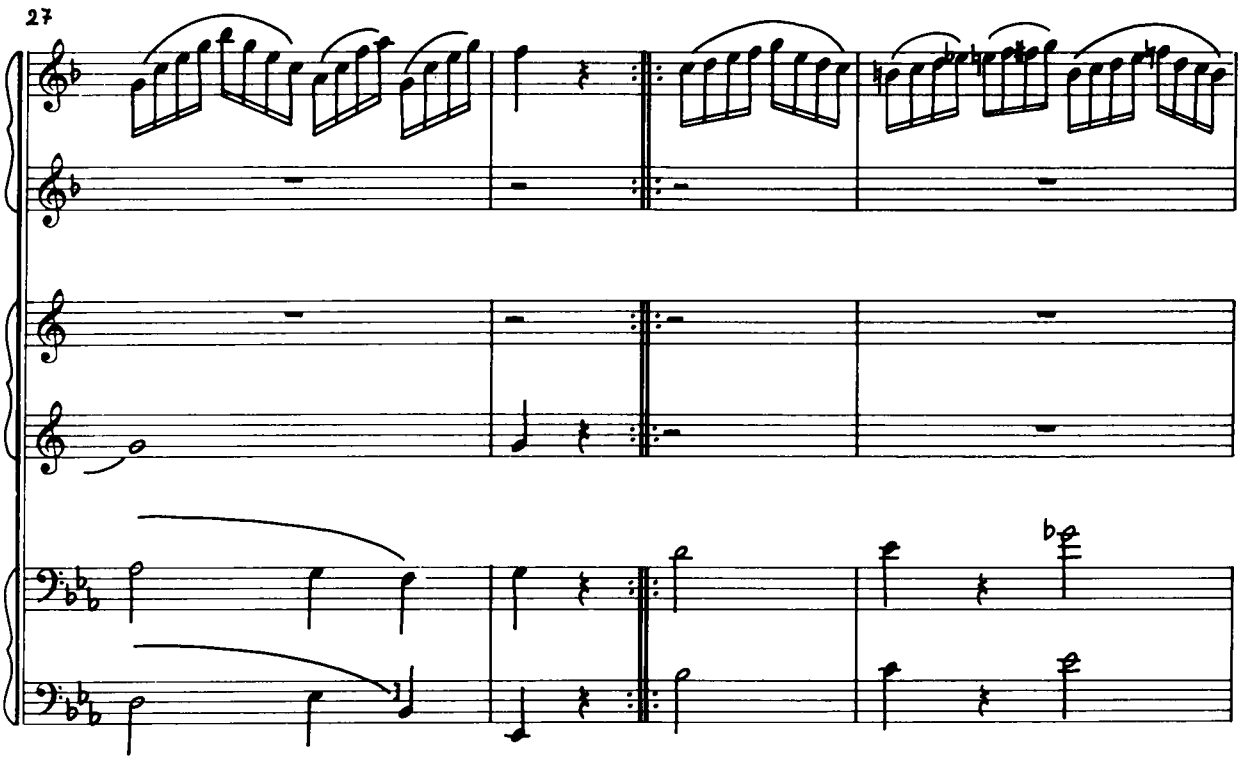

9
tr
p

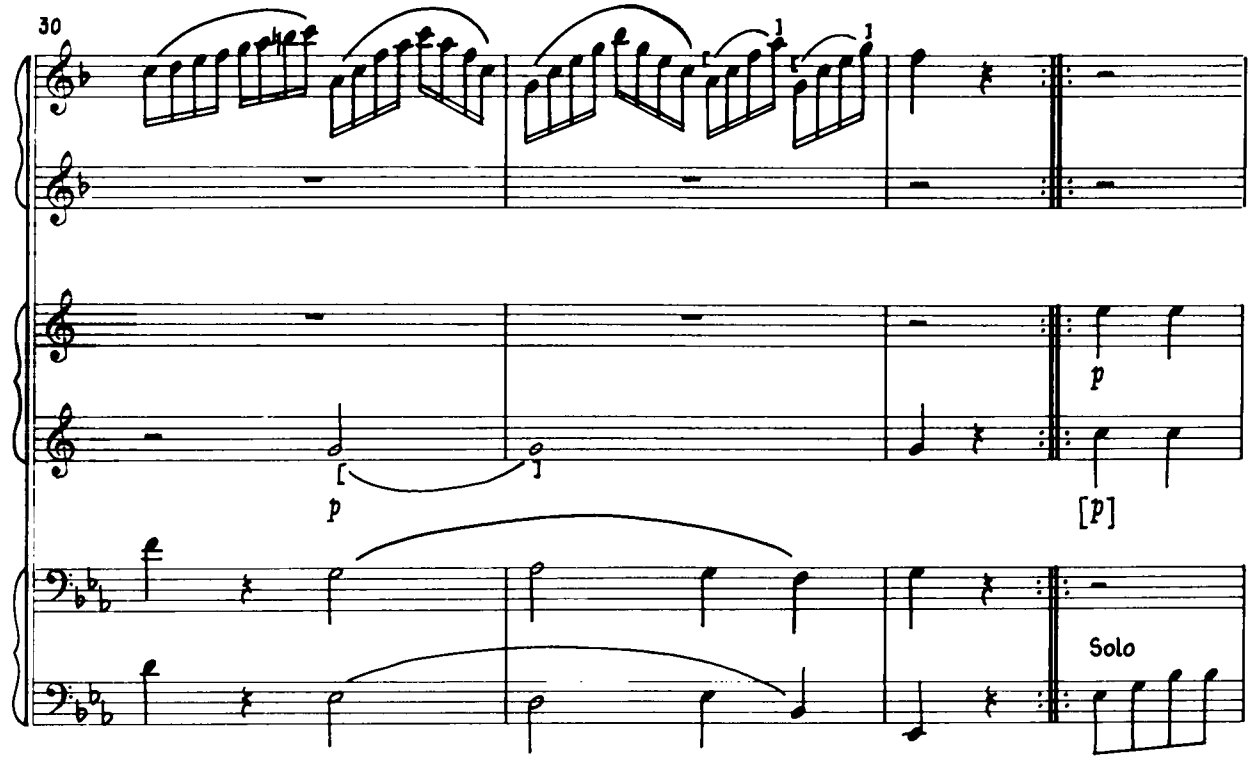

12
tr
p
p

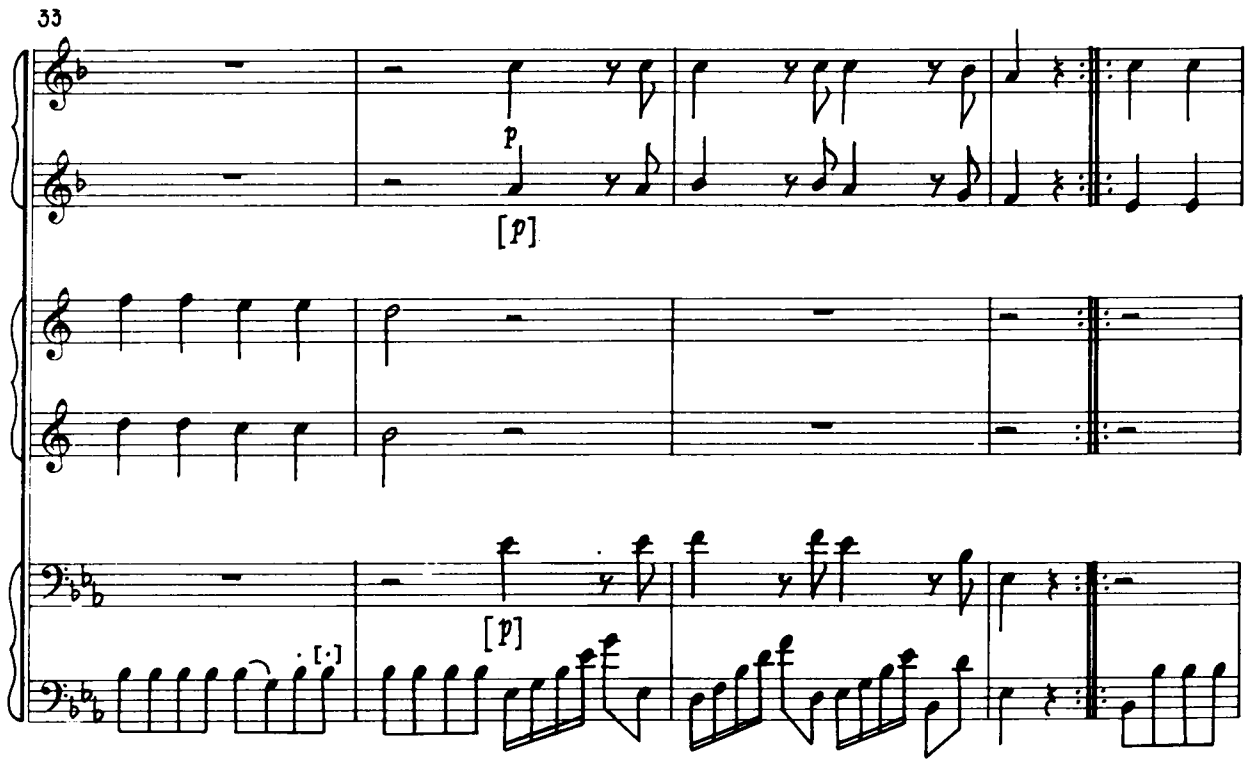

17
p
p
Solo
[3]
[3]
[3]
[3]
[3]
[3]

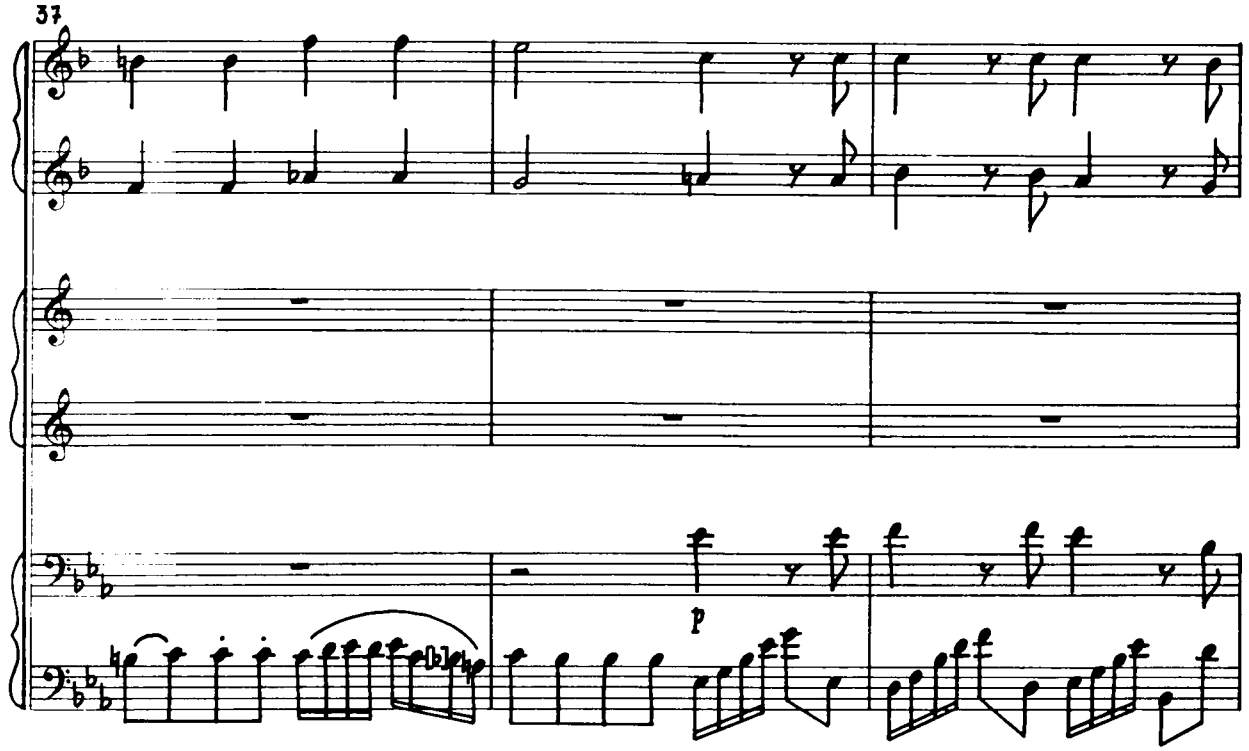

20
[p]
p
[3]
[3]

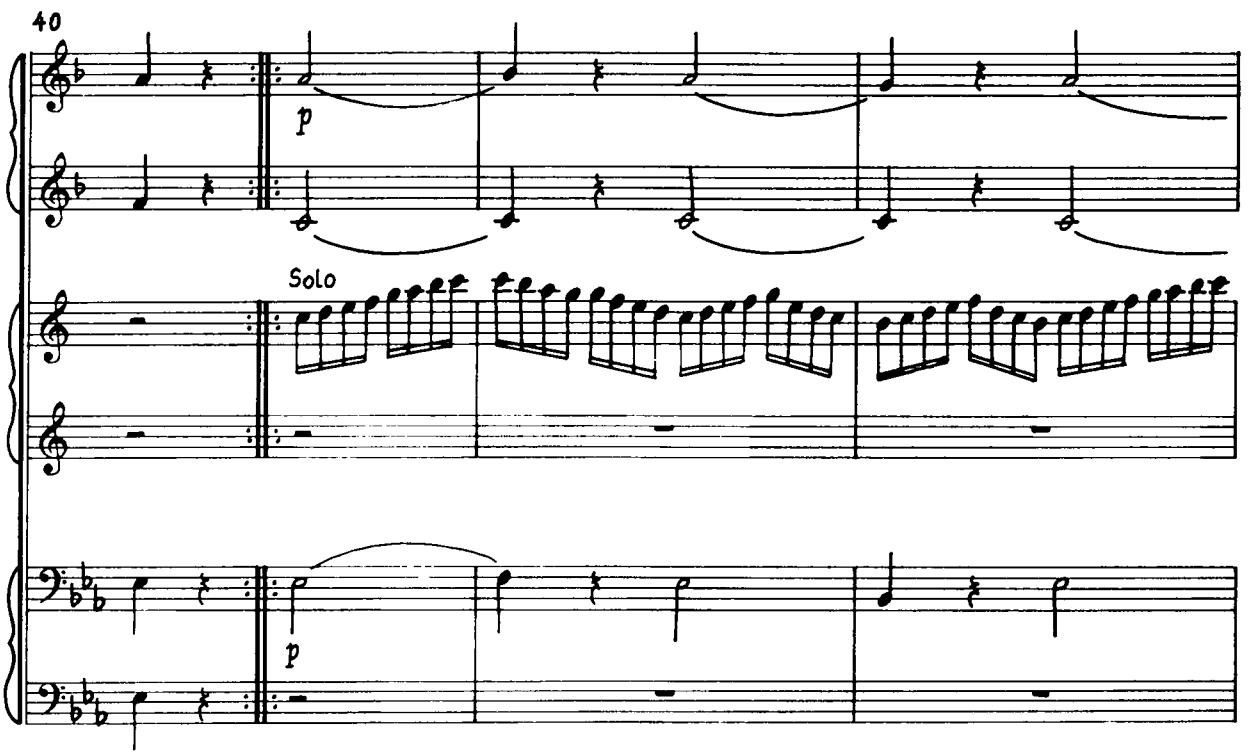

24
Solo
[p]
[p]
p

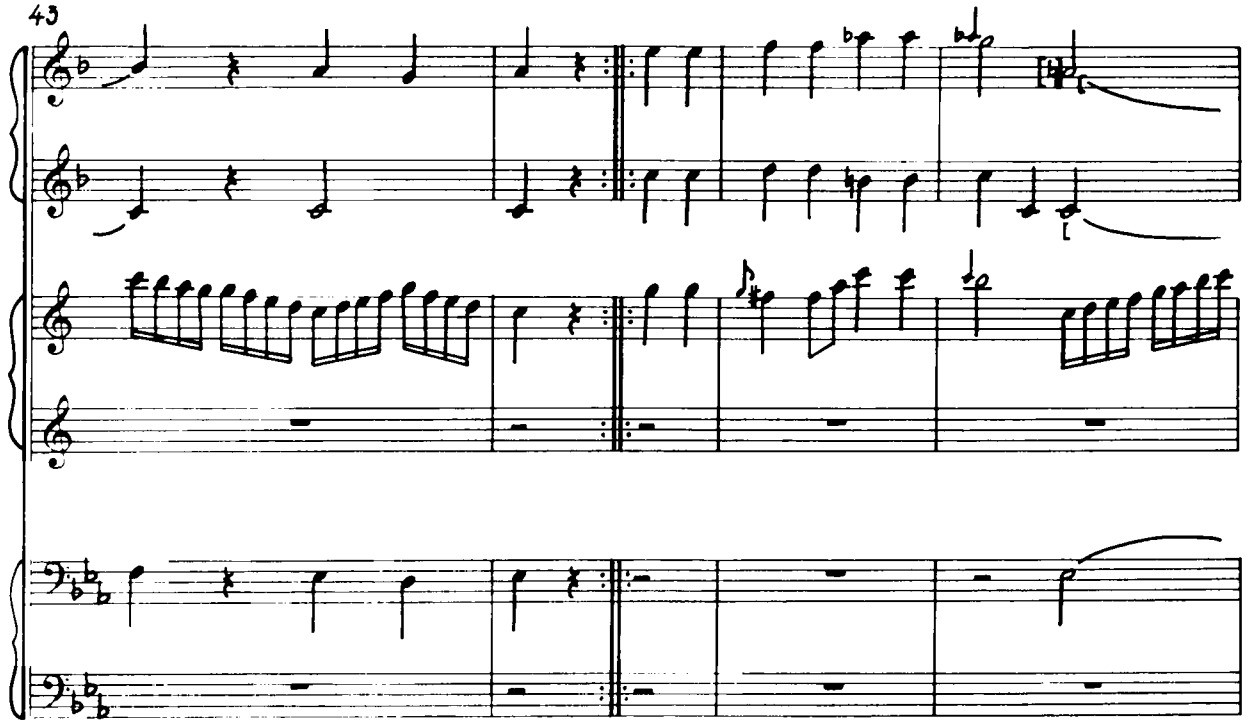

27

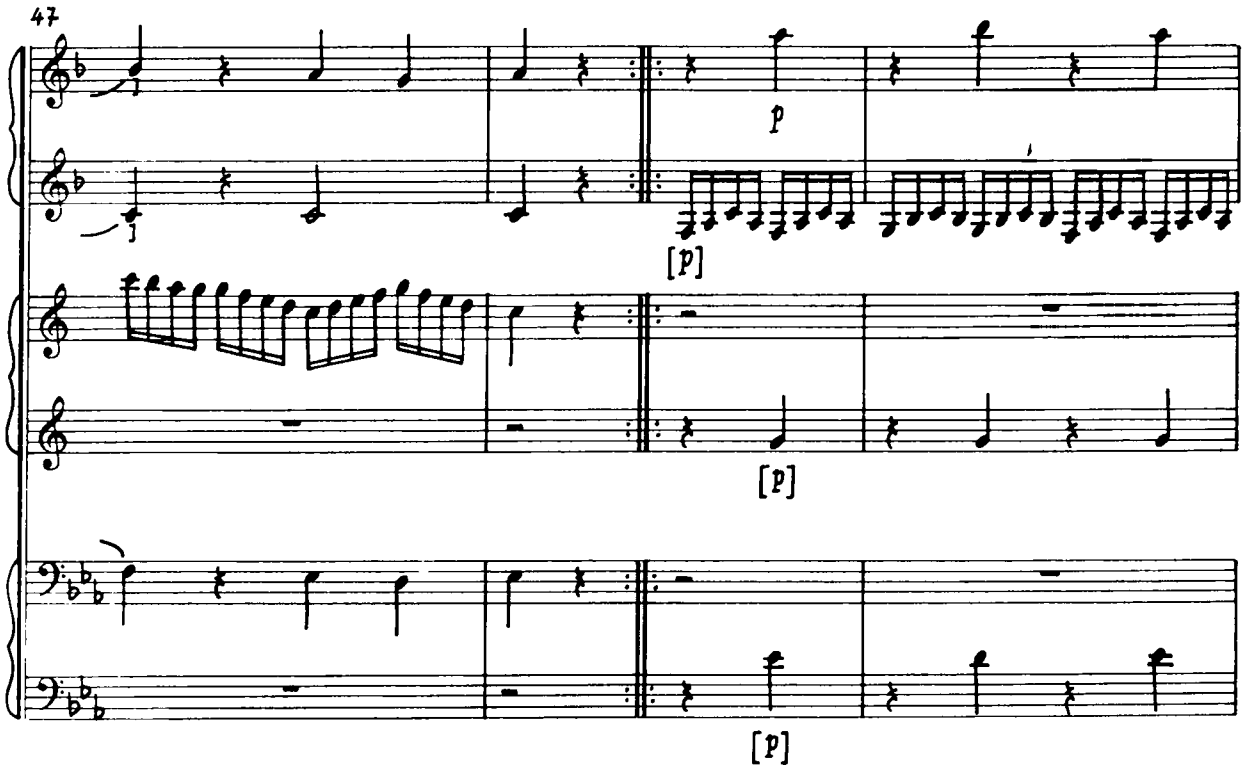

30
p
[p]
Solo

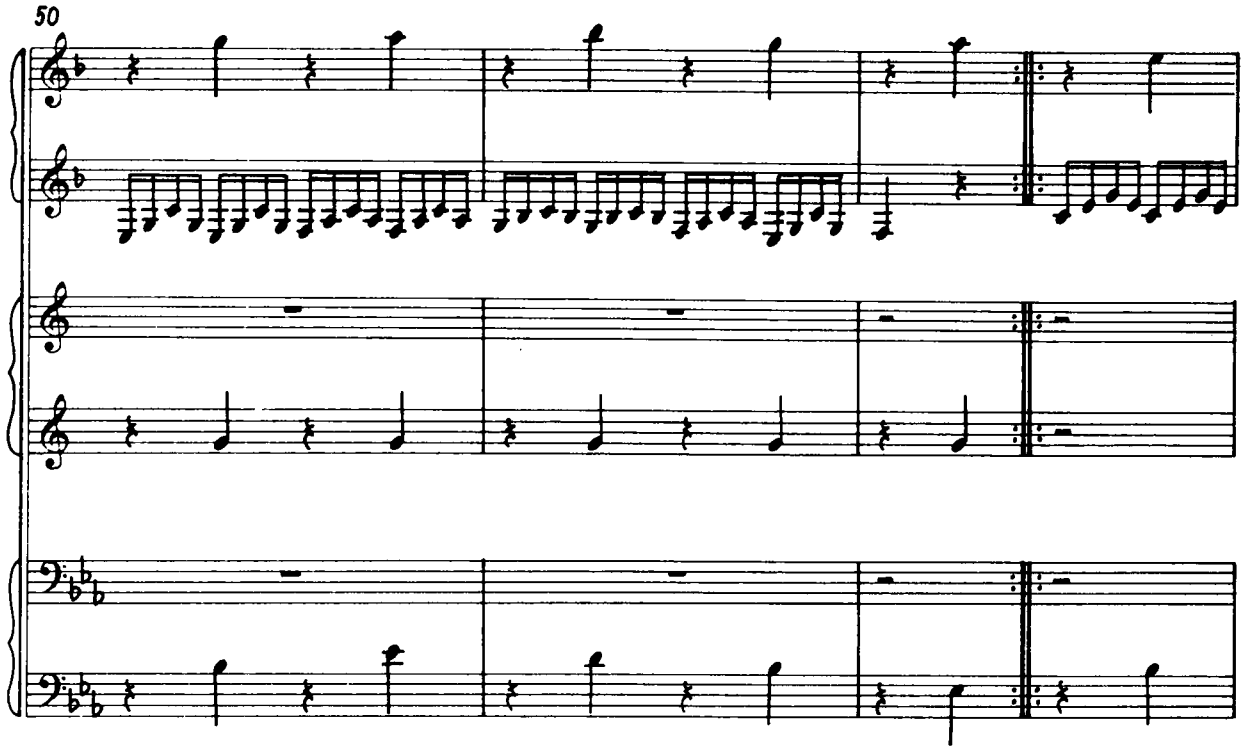

33
p
[p]
[p]

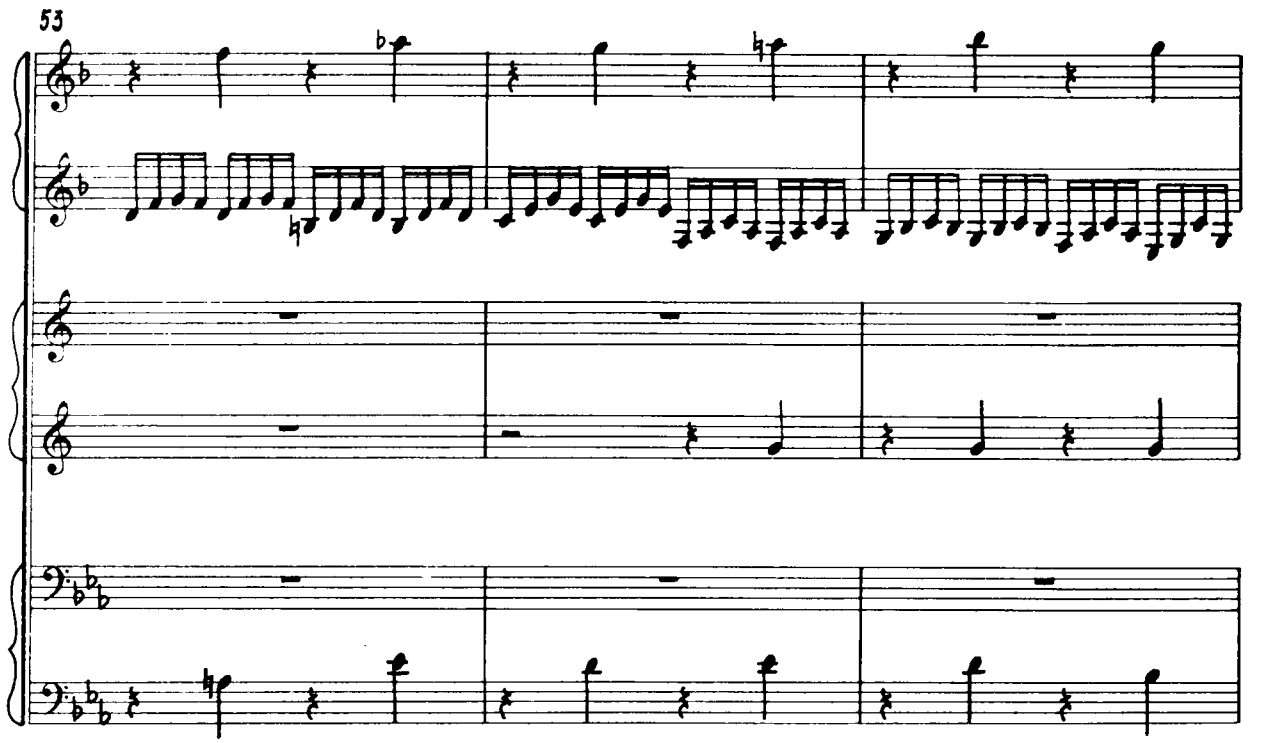

37
p

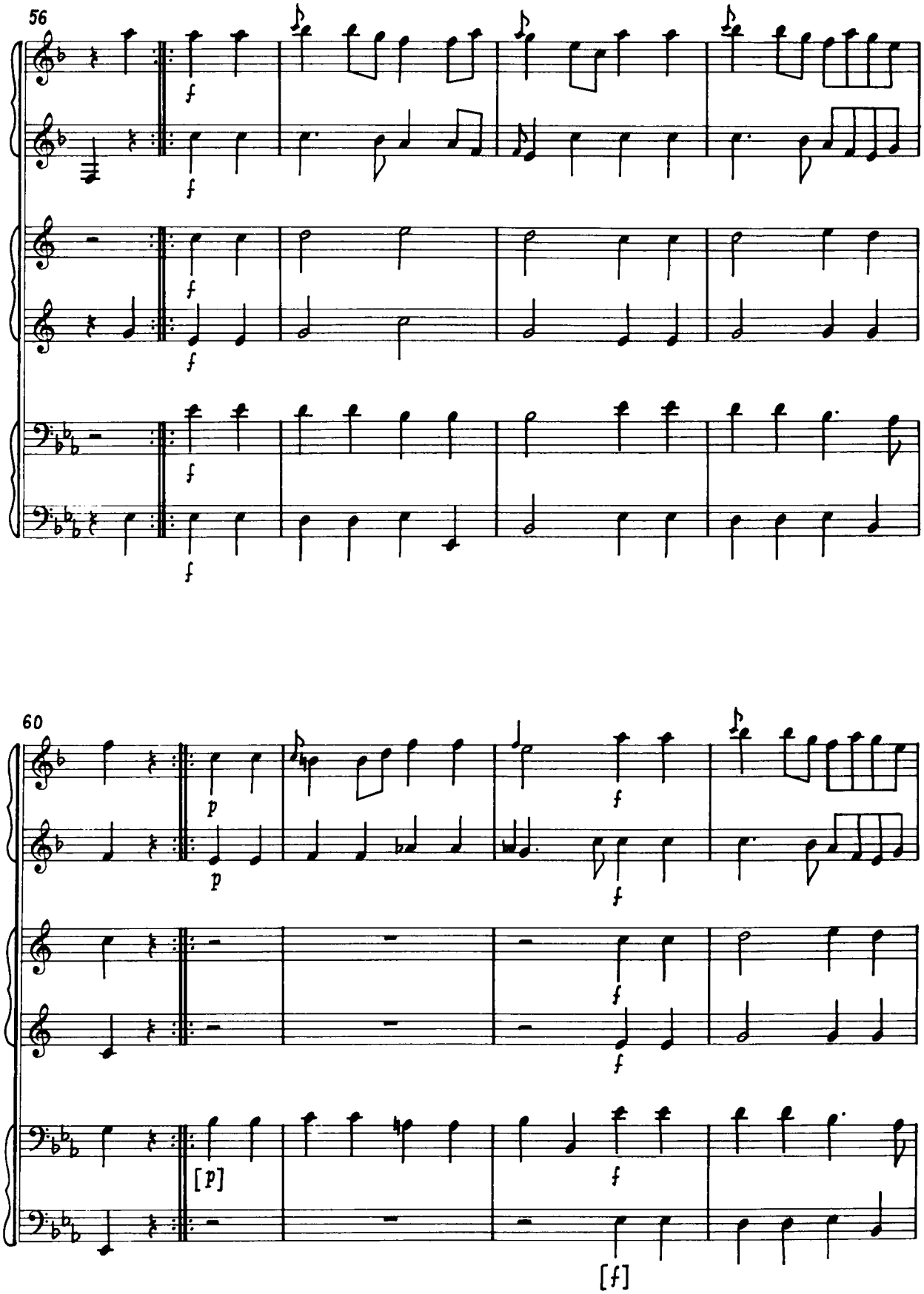

40
p
Solo
p

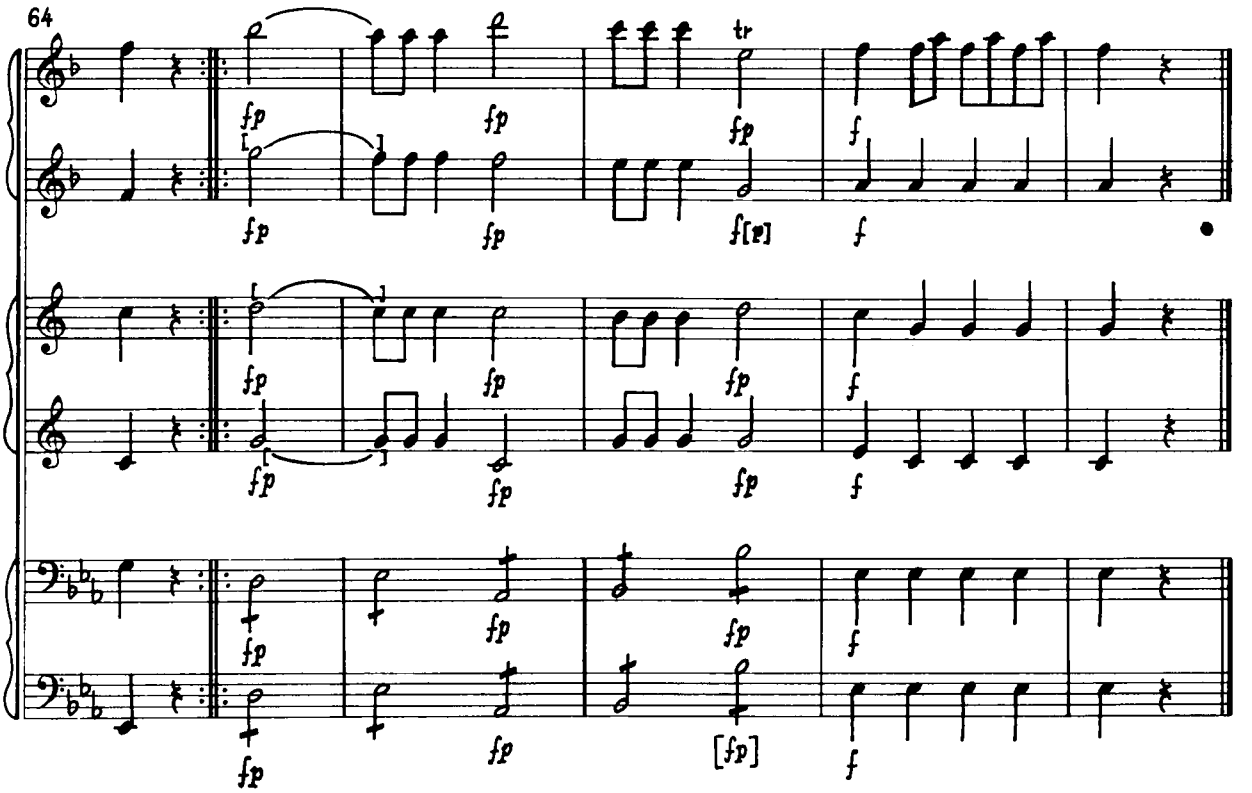

43


47
p
[p]
[p]
[p]


50


53


56
f
60
p
[p]
[f]


64
tr

Jegyzetek

ÁLTALÁNOS MEGJEGYZÉSEK

I. A forráshelyzet jellemzése

1. Az itt kiadott Druschetzky művek mindegyike kizárólag szólamok formájában maradt ránk, valamennyi korabeli, kézírásos másolat, szerzői autográf nincs közöttük.

2. A művekből további másolatot vagy más hangszer-összeállításra készült átiratot – a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde Archivumának, az Österreichische Nationalbibliothek, a prágai Národní Múzeum Hudební Oddělení idevágó anyagának átnézése során – nem találtunk (Pavel Polák és Alexander Weinmann műjegyzéke még nem készült el). Közreadásunkban tehát egyetlen forrásra támaszkodunk.

3. A szólamok sértetlen, jól olvasható állapotban maradtak ránk. Hiányzó hang vagy ütem csak elvétve fordul elő, és egyértelműen pótolható. A kopista időnkénti javításai, áthúzásai, törlései jól értelmezhetők. Hanghibák előfordulása igen ritka, a kötőívek, ékítések, dinamikai jelzések szempontjából némiképp hanyagabb a kottakép. A szükséges kiegészítéseket – az eredeti verziót a jegyzetben ismertetve – nehézség nélkül elvégezhettük.

II. A szólamok kiállítása, felszerelése

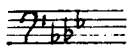
1. A hat szólam művenként egy-egy kemény anyagú, muzeális borítóba összefogva található. A borítón olvasható francia címzés olaszul megismétlődik a belső borítót helyettesítő valamely szólam kezdőlapján. A felírás a mű címét, a hangszerek nevét, az első tétel 1. klarinét szólamának kottás incipitjét, a szerző nevét és a kézirat könyvtári jelzetét tünteti fel. A könyvtári jelzetek a XIX. század elejéről származnak, ekkor kapott a Festetics György idejében a Helikon Könyvtárba került minden XVIII. századi anyag 0/-kezdetű megjelölést.

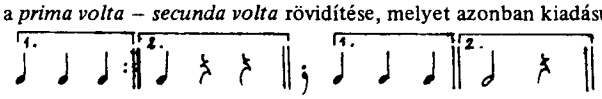
2. A szólamokban jól áttekinthető, rendezett írású a kotta. A lapozás általában szünethez vagy az expozíció végét jelző kettősvonalhoz esik, a folytatásra többnyire V.S. (=Verte Subito) jel utal.

3. A szólamok olaszos hangszernevei (clarinetto, corno, fagotto) és a transzponáló hangszerek hangolására utaló németrendszerű utalás kettősségét a jelen kiadás nem egységesíti.

4. A fagott szólam tenorkulcsot nem használ, hanem pótvonalat ír. Ezt, valamint a kürtben helyenként előforduló basszuskulcsot kiadásunk megtartja.

5. A tempójelzések rövidítve szerepelnek (Allo, And^{te}), néhány hibás szóalak is felbukkan: Sicilliano, ala Francese, Todesco, Englese.

6. Az előjegyzéseket a mai szokás szerint adjuk, elhelyezésük a kéziratban régies, pl.: 

7. A korona (𝄐) a kéziratban három jelentéssel szerepel. a) Amikor egy I. fokú kvartszextakkordon fordul elő, s csupán egyetlen szólamban, akkor hangszeres kadenciára utal (pl. 0/134:II/78). b) Tétel végén a záróakkordnak vagy a formarészt tagoló szünetnek megnyújtását jelenti (pl. 0/130:I/114). c) A tánctételek *Menuetto* szakaszának végén a következőképpen látjuk: Ez a *prima volta – secunda volta* rövidítése, melyet azonban kiadásunk a többi szólamhoz igazodva a mai szokás szerint felold:  (pl. 0/136:II/149-150.) A *Menuettók* végén a kéziratból hiányzó „Fine" felírást pótoljuk.

8. A variációkat többnyire kettősvonal választja el egymástól. Kiadásunk ezeket megtartja, a variációk számozását azonban elhagyja.

III. A hangjegyírás

1. A hangjegyek alakja és jelentése a ma szokásossal megegyezik, az ellenkező irányban húzott szárak azonban – korabeli szokás szerint – középen elhelyezett közös gerendához illeszkednek. Értéknyújtás az ütemvonalon túlra helyezett ponttal is jelölhető. Kiadásunk ezekben az esetekben a mai írásszokást követi. A nem artikulációs vagy nem értelmező értékű (vertikálisan vagy horizontálisan következetlen, illetve a gyors írásból fakadóan hanyag) gerendákat a ma használatos, a metrumhoz igazított típus szerint egységesítettük, szükséges esetekben a jegyzetben utalva az eredetire. Különösen a 6/8-os ütemekben kellett efféle változtatásokat tennünk. Ahol azonban a gerenda az artikulációs jelet helyettesíti (pl. 0/126:IV.), lehetőleg ragaszkodunk az eredeti kottaképhez.

2. A hangismétlés rövidített jelölését, amennyiben a kottakép áttekinthetőségét segíti, megtartjuk, az esetek többségében azonban – külön jegyzet nélkül – feloldjuk. Az ezzel kapcsolatos frazeálási kérdésről lásd alább V/2. pontnál.

3. Az indokolatlan függőleges aszinkron helyeket – jegyzettel ellátva – javítottuk, de érintetlenül hagyva a XVIII. századi „movimento ordinario" előadói gyakorlatban szokásos ilyen eltéréseket.

4. A több ütemes szüneteket – szólamkottáról lévén szó – az 1, 2, 4 ütemes szünetek jelével, illetve ezek többszörösével adja meg a forrás. Az egy ütemen belüli kisértékű (pl. nyolcad) szünetek sorozatát a mai írásszokás szerint összevontuk.

5. A kézirat ritkán és következetlenül jelöli meg a triolákat: a „3" jel többnyire hiányzik, vagy csökevényes formában (kis félkör) jelenik meg. A forrás jelsűrűségéhez alkalmazkodva kiadásunk csak ritkán pótolja a jelet – elsősorban egy-egy figurációsorozat kezdetén, szögletes zárójelben –, a továbbiakban a gerendázás amúgyis egyértelművé teszi a triola folytatását.

IV. A módosítójelek használata

1. Korabeli szokás szerint elmarad a kéziratban a szükséges módosítójel akkor, ha az előző ütemben azonos figurációban már szerepelt, vagy ha az előző ütemből átkötött módosított hang közvetlenül az átkötés után megismétlődik:

Kiadásunk ezeket a módosítójeleket hallgatólagosan pótolja.

2. A forrás a ma szokásosnál gyakrabban használ figyelmeztető módosítójelet. Néhány kivétellel megtartottuk őket, vagy jegyzetben utaltunk rájuk, mert jellemzik a korabeli zenei gondolkodásmódot (pl. bővített szekundra, modulációra figyelmeztető jelek).

V. Artikulációs jelek

1. A staccato jel rajza a vonás- és pontforma közti (inkább ponthoz közelítő) képet mutat. A kéziratban a pont és vonás között jelentésbeli különbség nem mutatható ki. Azon helyektől eltekintve, ahol a forrás egyértelműen vonást használ, kiadásunk pontot alkalmaz.

2. A gerendák elhelyezését – a feltételezhető artikulációs jelentésre való tekintettel – megtartottuk. A helyenként szükségesnek bizonyult egységesítésekről a jegyzet ad felvilágosítást. A hangismétlés rövidítéseinek feloldásakor a gerendák elhelyezését a kiírt szólamokhoz igazítottuk.

3. Artikulációs jelet a lehető legritkábban pótoltunk, s csak a legindokoltabb néhány esetben hagytunk el. A motívumok első megjelenésekor pótoltuk a hiányzó jeleket, ha azok a későbbi előfordulásokból meghatározhatók. Figuráció-sorozatoknál, visszatérő motívumoknál számítunk arra, hogy az előadó a „simile" elv alapján folytatja a megkezdett artikulációt. A függőleges aszinkron helyeket azonban értelemszerűen egységesítettük.

4. A kötőívek elhelyezése a jelzés-szerű, rövidített írásmód miatt gyakran kérdéses. Az ívek nincsenek pontosan a kottafejhez illesztve, s mint az analóg helyekből nyilvánvaló, sokszor csak a kötés tényére utalnak, s nem föltétlenül arra, hogy a kötött hangcsoport meddig terjed. A kontextus alapján igyekszik kiadásunk értelmezni ezeket a helyeket, a hiányzó jeleket szögletes zárójelben pótolva, a helyesbítéseket a jegyzetben indokolva.

VI. A dinamikai jelek

1. A tételek kezdetén a dinamikai előírást – ha egyik szólamban sem írja ki a forrás – nem pótoltuk: a korabeli gyakorlat ilyenkor közép vagy forte dinamikát kíván.

2. A többféle rövidítéssel jelzett dinamikákat (p, f, pia, fort, pianiss, fortis) a mai szokásoknak megfelelően jelzi kiadásunk. Viszonylag gyakori a forrásban a sf és fp jelzés is.

3. A lassú tételekben gyakori a dolce (dol) és a mezza voce (mv) utasítás. Ezeket mindig kiírjuk.

4. A „solo" (S.) felirat egyben a szólam dinamikai kiemelését is jelenti e művekben a többi szólamhoz képest; minthogy a szerző tényleges dinamikát nem ír mellé, mi sem pótoljuk; a kivitelezés nyilvánvalóan a kontextustól függ (vö. I/127 III. tételével, 0/131 IV. tételével). *Sotto voce* fölött a „solo" nyilván piano. A „dolce" a hangszín- és hangzáskarakter jelölésén kívül gyakran a „solo" szinonímája, s bár a kéziratok e tekintetben nem következetesek, feltételezhető, hogy sokszor (pl. 0/126: II/5) a piano „solo" megfelelője. A mondottak miatt a „solo" és „dolce" felirat mellé nem pótoljuk a hiányzó dinamikai jelet.

5. A dinamikai jelek hanyag elhelyezését szükség szerint kiigazítottuk (pl. felütésről ütemsúlyra, ütem elejéről az ütem második felére, stb.), az eseteket a kritikai jegyzetben felsorolva.

6. A crescendo és decrescendo jelek a kéziratban általában nem tartanak a következő dinamikai utasításig, csak a folyamat kezdetét jelzik. Szükség szerint kiegészítjük őket.

7. Megtartjuk a kéziratban szereplő, hosszabb szünetek után megismételt, „fölösleges" dinamikai jeleket.

VII. A díszítések

1. Forrásaink a díszítések jelzésére többféle írásmódot használnak. Ugyanaz a figuráció előfordul mind előkés, mind főhangokra átírt kottaképpel. Az előkék ritmusértéke hol a ma használatos módon ( ) jelenik meg, hol régies helyesírással ( ). Köztük jelentésbeli különbség nincs, kiadványunk az első módszert alkalmazza.

2. Az előkék értékét, a felező és rövid előkék alkalmazását illetően a források meglehetősen hanyagok. Kiadásunk a legszükségesebb mértékig egységesíti az azonos motívumokat, párhuzamos szólamokat, analóg helyeket, jegyzetben utalva a kézirat kottaképére.

3. A forrás a trillákat általában tr vagy gyakran csak t-vel jelöli. Kiadványunk az első írásmódot használja.

VIII. A jegyzetelési módról

1. Az egyes darabokhoz tartozó kritikai jegyzetek A) szakaszában forrásleírást adunk.

2. A B/ szakasz összefoglalóan felsorolja az előkékkel, az artikuációs és dinamikai jelekkel, a gerendázat áthelyezésével, elhagyásával kapcsolatos megjegyzéseket, többnyire jelezve a kéziraton belüli alakot.

3. A C) szakasz az egyes hangokra, ütemekre vonatkozó közreadói megjegyzéseket tartalmazza. A tételt jelző római számot az ütemszám (arab számjeggyel) követi, majd törtjel után jelezzük, hogy az ütemen belül hányadik hangra vonatkozik az észrevétel (a hangok számolásakor az előkét önálló hangként kezeljük). A kettőspont után következik a közreadói megjegyzés, ill. a kiadványunkban javított jelek eredeti, a forrásban szereplő olvasata.

4. A jegyzetekben a transzponáló hangszerek hangmagasságait az *írott* (s nem a hangzó) hangnév szerint adjuk meg.

A

Hat szólamkotta egy kemény anyagú borítóba fogva. A külső borító mérete 35,5 x 25 cm. Régi jelzet: N° 68, mai jelzet: 0/126. Mikrofilm: OSzK FM 4/2008.

A külső borító címadatai: *Partie en Es pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.*

Incipit: 1. Cl. 1-4. ütem.

A szólamkották mérete 29,3 x 20,5 cm. 10 soros, álló formátumú rasztrálozott papír, szólamonként szalaggal füzetszerűen összefogva. 1-2. Cl, 1. Fag: 15-15 oldal, 1-2. Cor, 2. Fag: 14-14 oldal. Belső borító nincs, minden egyes szólam első oldalán szerepel a mű címe, a hangszer és a zeneszerző neve.

B

Előkék: a kéziratban az alábbi helyeken nyolcad értékűek:

I. 41 1. Cl,
III. 2 1. Cl; III. 6 2. Cor,
V. 106 1. Cor,
VI. 7 1. Cl; 15, 75 1. Cl, 1-2. Cor; 42 1-2. Cor; 46, 56 1. Fag; 83, 85 1. Cor; 102 2 Cl; 110 2. Cl, 1-2. Cor.

Artikuláció:

I. 21 2. Cl és 62 1. Cl:
I. 64 1. Cl:
II. 14-15 2. Cl:
II. 68 1. Cl:
IV. 41 2. Fag:

Gerendák:

III. 6 2. Cor, 1. Fag:
III. 20-21 1. Cor, 1. Fag, és 22. 1. Fag:
III. 39, 41 2. Cl:
IV. 2 1. Cl:
IV. 6/1-6. 1. Fag:
IV. 7,8/1-4, 1. Cor:
IV. 24/1-6. 1. Cl:
IV. 34/5-6. 1. Cl:
IV. 34/1-6. 2. Cl:
IV. 35 2. Cor, 1. Fag, és 36 2. Cor:
V. 80/1-2. 2. Fag:
V. 85 1. Cl:

Dinamika:

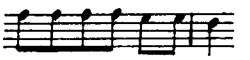
I.51/1 1. Fag: *f*
A kéziratban hibás elhelyezésű dinamikai jelek:
II. 15/4 2. Cor: *f* 15/3 alatt
II. 15/4 1. Fag: *f* 16/1 alatt
II. 24 2. Cor: *f* 23/1 alatt
II. 50/3 1. Cl: *p* 51/1 alatt
II. 55/1 1. Fag: *p* 55/2 alatt
II. 65/4 2. Cor: *f* 65/3 alatt
IV. 16/1 2. Cl: *f* 16/2 alatt
IV. 26 2. Cl: *f* 26/8 alatt,

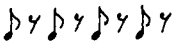
IV. 26 2. Cor: *f* 26/3 alatt
V. 55/3 2. Cl: *f* 55/1 alatt
V. 89/2 1. Fag: *p* 89/1 alatt
VI. 5 1. Cor: *f* 4/1 alatt
VI. 39/5 2. Cl: *f* 40/1 alatt
VI. 68/3 2. Cl: *p* 69/1 alatt
VI. 72/5 1. Cl: *f* 73/1 alatt
VI. 107/5 1. Cl: *f* 108/1 alatt

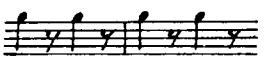
C

I. 10/1 és 69/1 2. Fag: asz
I. 95 1-2. Cl, 1-2. Fag:
II. 15/2 2. Fag: a
II. 65/2 2. Fag: a
II. 73/3 2. Fag: g^1

III. 12 1. Cor:

III. 36 1. Fag: vlsz. zeneszerzői hiba. Előadáskor 56-57. mintájára  javasolunk játszani.

IV. 12/10 1. Cl: ♮, de 14-ig (1-2. Fag-ban is) hangzó gesz szükséges.
IV. 14-15 2. Fag: sic!
IV. 35/3 2. Cl: d^2
IV. 37 1-2. Cor:
IV. 44/3 2. Fag: esz
V. 26/3 1. Fag: negyed
V. 69-70. 1. Fag: tévesen 4/4-ben: 
V. 91 1-2. Cl:
V. 93/4-6 2. Cl: f^1
V. 103/1 2. Fag: c
V. 111 Utolsó szünet értéke. 1. Fag. kivételével mindenütt negyed a kéziratban. 2. Cl: az első szünet szintén negyed értékű.
VI. 2/4 1. Fag: negyed értékű is lehet (vö. Ált. III./3.)

VI. 17-18 1. Fag: oktáv- és kvintpárhuzam elkerülhető: 

VI. 24/6 2. Fag: asz
VI. 27/10, 28/10 1. Cl: b
VI. 90/1-3 1. Fag: d^1

VI. 105/1-3 2. Cl:

F-dúr Partita

A

Hat szólamkotta egy kemény anyagú borítóba fogva. A külső borító mérete 36 x 25 cm. Régi jelzet: N° 113, mai jelzet: 0/127. Mikrofilm: OSzK FM 4/2009.

A külső borító címadatai (megismételve az 1. kürt szólamon): *Partie en F pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en F, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.*

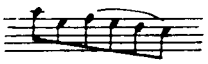
Incipit: 1. Cl. 1-6. (kürt-szólam címlapján 1-5.) ütem.

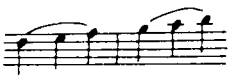
A szólamkották mérete 30,7 x 21,2 cm. 12 soros rasztrálozott papír, szólamonként 3-3 oldal.

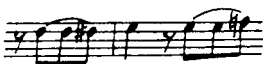
Előkék:

I. 5 2. Cl és I. 57, 59 1. Cl: negyed
II. 10, 16, 23 1. Cl: nyolcad
II. 24 1. Cl: tizenhatod
III. 29 1. Fag és 52 2. Cl: nyolcad

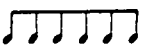
Artikuláció:

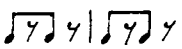
I. 17 1. Fag: 

I. 43-44 1. Fag: 

I. 50-51 1. Cl: 

Gerendák:

I. 71 2. Cl és 73 2. Cor: 

IV. 49-50 1. Cor és 53-55 1. Fag: 

Dinamika:

I. 60 1. Cor: *f* a harmadik negyed alatt
I. 60 2. Cor: *f* bizonytalan helyen kb. a szünet alatt.
I. 61 2. Fag: *f*
III. 10 1-2. Cl: *f* a negyed alatt
III. 13 2. Cl: *p* a 14/1 alatt

C

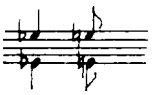
I. 11/2 és 42/2 1. Cor: d is játszható.

I. 67 1. Cl: ms.-ben javítás, eredetileg:

I. 70 2. Fag:

II. 4/2 2. Cl: bizonytalan hang, d-nek is olvasható (de vö. 20).

II. 9 2. Cl:

III. 22 1-2. Fag: ms.-ben javítás, eredetileg: 

III. 63/1,2,3 2. Fag: a
IV. 58 és 62 2. Cl: a szólamvezetés miatt talán helyesebb lenne g-t, illetve e-e-g-g-t játszani.
IV. 61 2. Cl: ismétlőjel
IV. 64 1. Fag:
IV. 65 2. Cor és 67 2. Fag:

F-dúr Partita

A

Hat szólamkotta egy kemény anyagú borítóba fogva. A külső borító mérete 35,7 x 24,7 cm. Régi jelzet: N^{O} 63, mai jelzet: 0/129. Mikrofilm: OSzK FM 4/2011.

A külső borító címadatai (megismételve az 1. fagott szólamon): *Partie en F pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en F, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.*

Incipit: 1. Cl. 1-5. ütem.

A szólamkották mérete 30,7 x 22 cm. 12 soros, álló formátumú rasztrálozott papír, 1. Cl. és 1. Fag. 4 – 4 oldal, 1-2. Cor 3 oldal, 2. Cl. és 2. Fag. 3,5 oldal.

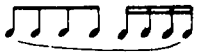
B

Előkék:

az alábbi helyeken nyolcad értékűek:
I. 8,52 1-2. Cl; 38,40,102 1-2. Cor; 108 1. Cl; 112 1-2. Cl, 1. Cor;

II.11 1-2. Cl; 12 1.Fag; 13 1.Cl;
III.53 1.Cl.

Artikuláció:

I.2 1.Cl: 

I.10 2.Fag:

I.20 2.Cl:

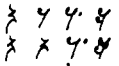
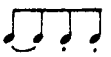
Gerendázat:

I.90/3,4 1.Cl; 91 2.Cl; 92/3,4 1-2.Cl; 93/1,2 2.Cl:

Dinamika:

I.13 1.Cor: *fp*
I.14 1.Cl: *p* 14/4 alatt
I.19 1.Cl: *p* 19/3 alatt; 1.Fag: *p* 19/2 alatt
I.43, 107 2.Cor: *f* 44/1 illetve 108/1 alatt
III.17,85,145 1-2.Cl: *f*
III.27 2.Fag: *p* 26 alatt

C

I.8/6 1.Cl: c^2
I.14 1.Cl: ritmus stb.
I.16 2.Fag: c
I.17 1.Cor: 
2.Cor:
I.24/1 2.Fag: negyed
I.69-93 1-2.Cl: a végig kiírt ♮ jelet érdekességképpen megtartottuk
I.105 2.Cor: e^2
II.16/2 2.Cor: a^1
II.24/1 2.Cl: e^1
II.39/6 1.Fag: c
III.13-14 és analóg helyek (81-82, 141-142) 1-2.Cl: olvasta 5-6 szerint. Javasolt artikuláció: 
III.93 köv. 2.Cl, 1-2.Cor, 2.Fag: *f*, jelentése itt *sf*
III.43/4, 111/3, 113/4, 114/2, 115/3 1.Cl. és 111, 114/3 1.Fag: ♮
III.169-170 1.Cl:

B-dúr Partita

A

Hat szólamkotta egy kemény anyagú borítóba fogva. A külső borító mérete 36 x 25 cm. Régi jelzet: N^{O} 8, mai jelzet: 0/130. Mikrofilm: OSzK FM 4, 2012.

A külső borító címadatai (megismételve a 2. klarinét szólamon): *Partie en B pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.*

Incipit: 1.Cl. 1-5 (a 2.Cl. szólamon 1-4.) ütem.

A szólamkották mérete 30.7 x 21.8 cm. 12 soros, álló formátumú rasztrálozott papír, 1-2.Cor. 4, a többi hangszer 6-6 oldal.

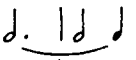
Előkék:

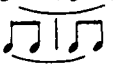
I.4 1.Cl: az incipiten tizenhatod ( )
II.34-35.65 1.Cl; 48 2.Cl. 1.Cor: nyolcad
IV. mindegyik értelmezhető rövidként is.
IV.7,51,91,120,140 2.Cl: nyolcad

Artikuláció:

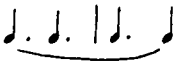
I.77 1.Cl: egy ív 1-8. hangig
I.97 2.Fag: ív 97/3-6.

I.102 2.Fag: ív 102/2-3.

II.41-42 2.Cl: 

III.22-23 2.Cl: 

IV.21-23 1.Cl:
2.Cl:

IV.111-112 1.Fag: 

Dinamika:

I.64/1 2.Cl: *p*
I.100/2 1.Fag: *p* 100/1 alatt
I.107/1 1-2.Fag: *f*
II.12/2 1.Cl: *f* 13/1 alatt
II.32/3 2.Cor: *f* 33/2 alatt
III.36/1 2.Cl: *p* 35/3 alatt
IV.8/5 1.Cl: *f* 9/1 alatt
IV.11/1,55/1,124/1 2.Cl: *f*
IV.38/2 2.Fag: *p* 39/2 alatt
IV.43 1-2.Fag: *p*

C

I.34 2.Cl: f^1
I.62 2.Cor: kulcs tévesen a 2. vonalat fogta közre, csakúgy, mint II.53-ban.
I.155/2 1-2.Fag: ms-ben javítás az eredeti f-ről.
I.176 2.Cl: negyed szünet
II.52 2.Cor: előke d^1
II.62 2.Cl: előke $fisz^2$
IV.104/1-2 2.Cl: g^1
IV.133/7 1.Fag: f

Esz-dúr Partita

A

Hat szólamkotta egy kemény anyagú borítóba fogva. A külső borító mérete 30 x 25 cm. Régi jelzet: N° 7, mai jelzet: 0/131. Mikrofilm: OSzK FM 4/2013.

A külső borító címadatai: *Partie en Es pour 2 Clarinett, en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.* Megismételve a 2. kürt szólamon, *Partitta Concertante in Es* címvariánssal.

Incipit: 1.Cl: 1-3. (a kürt szólamon 1-4.) ütem.

A szólamkották mérete 31 x 22 cm. 12 soros, álló formátumú rasztrálozott papír. 1-2. Cor. 4, a többi hangszer 6-6 oldal.

B

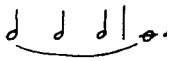
Előkék:

I.39 1.Cl; 71 2.Cor; 76 2.Cor, 1.Fag: tizenhatod
I.48 1.Cl: nyolcad
I.149 2.Cl: negyed
III.4/3 1.Cl; 4/6 2.Cl; 7 1.Fag; 13/4 1.Cl; 15 1.Fag; 31 1.Cl; 33 1.Cl, 1.Fag; 42 2.Cor; 45 1.Cor, 1.Fag; 52/3 1-2.Cl; 52/6 1.Cl, 1.Fag; 55 1-2.Cl, 1.Fag: tizenhatod
IV.63,65 1.Cor, 1.Fag: tizenhatod

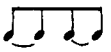
Artikuláció:

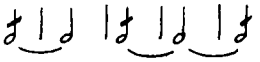
I.3-4 1.Cl: artikulációját az incipit és részben a repríz alapján pótoltuk.
I.29/1-3 2.Cl: kötve
I.163 1.Cl: két ív (1-4, 5-8).
I.164-9-16 1.Cl: egy ív
II.36/1-12 1.Cl: egy ív

III.38/1-4 2.Fag:

III.48-49 1.Fag: 

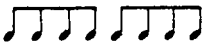
IV.3/1-8. 2.Cl: egy ív
IV.27 2.Cl: ív átcsúszott a 28-29 közé
IV.83/1-4 2.Cl: kötve

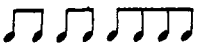
IV.92 1.Fag: 

IV.129 sköv. 1.Fag: 

IV.254/1-8 1.Cl: kötve

Gerendák:

I.22 1.Fag: 

I.126 1-2.Fag: 

Dinamika:

I.3/1 1.Fag: *p*
I.4 2.Fag: *f* 4/2 alatt
I.5 2.Fag: *p* az első szünet alatt
I.18/2 1.Cor: *p*
I.19 1.Cor: *fp*
I.19/5 2.Fag: *p* 19/4 alatt
I.20/2 2.Fag: *p*
I.22/1 1.Fag: *fp*
I.39 1.Cor: *fp*
I.48/2 1.Cl: *p* 48/4 alatt
I.86 1-2.Fag: *p*
I.87/1 1.Cor: *sf* 87/2 alatt
I.107 1-2.Fag: *p*
I.122/1 1.Cl: *fp*
I.123 2.Cor: *p*
I.123/2 1-2.Fag: *fp*
I.124/4 1.Cl: *p*
I.126/5 1.Cl: *f* 127/1 alatt
I.128/2 1.Cl: *p*
I.130/1 1.Cl: *p* 130/2 alatt
I.132/1 1.Cl: *f*
I.151 2.Fag: *cresc.* 151/2-től, 1.Fag: *cresc.* 150-től
I.161/2 2.Fag: *p*
III.9 2.Cor: *fp*
III.10/1 1.Cl: *p*, *cresc.* 10/2-től
III.11 2.Cor: *cresc.*
IV.61 1.Cor: *f*
IV.130 1.Fag: *p* 131/1 alatt
IV.238/1 2.Cl: *f*

C

I.21/1 1.Cl: b^2
I.48 2.Cl, 2.Fag: ⌒ a szünet fölött
I.56/3 1.Fag: c^1, 56/3-4 2.Fag: b, a

I.69/1-2 1.Fag:
I.73/1-6 1.Fag, 2.Cor: ritmus-aszinkron. Valószínű, hogy 1.Fag is triolákat játszik.
I.114 2.Cl: *solo* már 113-ban.
I.123/1 1.Fag: módosítójel helyett ms. előkét ír
I.148 1.Fag: d^1
I.170 1.Cor: utolsó szünet félértékű
II.29-30 1.Cor: d^2
II.29-30/11 1.Cl: g^1
II.46 1.Cor: d^2
II.46/1 1.Cl: d^2
III.7 1.Cor-2.Fag; 47 1.Cl-2.Cor; 55 1.Cor-2.Fag: a párhuzamokat nem javítottuk.
III.51 1.Cor:
IV.16/5 2.Cl: c^2

IV.30/4 2.Cl: g^1
IV.30 1.Fag: repetíciót jelző áthúzás hiányzik.
IV.55/2 1.Fag: c
IV.92/4 1.Fag: b
IV.126 2.Cor: negyed
IV.137 1.Cl: repetíciót jelző áthúzás hiányzik.
IV.151/4 1.Fag: esetleg d^1 (vö. 91. ütemmel).
IV.175 1.Fag: f^1, két tizenhatod szünet
IV.178 1.Cor: e^2
IV.187 1.Cl: negyed értékű szünet

Esz-dúr Partita

A

Hat szólamkotta egy kemény anyagú borítóba fogva. A külső borító mérete 36 x 25 cm. Régi jelzet: N° 4, mai jelzet: 0/132. Mikrofilm: OSzK FM 4/2014.

A külső borító címadatai: *Partie en Es pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.* Megismételve a 2. fagott szólamon *Parthia in Dis* címvariánssal.

Incipit: 1.Cl. 1-4. ütem. A 2.fagott-szólam címlapján a *f* dinamikai jel hiányzik, s a 4. ütem hiányos.

A szólamkották mérete 31 x 22 cm. 12 soros, álló formátumú rasztrálozott papír, 1.Cl. 6, a többi szólam 4-4 oldal.

B

Előkék:

I.23/1 1-2.Fag: nyolcad
I.81,85 1.Cl: tizenhatod
II.25 2.Cl: nyolcad

Artikuláció:

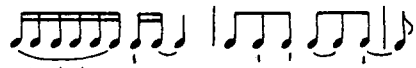
I.6/1-3 1.Cl:

I.36/6-7 1.Cl: kötve.
II.5,7 1.Cl: figuráció ívezése 37 alapján kettesével is elképzelhető. Ugyanez érvényes a fagott szólamokra is (vö. 6,9, 38).

III.1-2 1.Cor:

III.9/1-6 1.Cor, 2.Fag: egy ív
III.23/4-6 1.Cl: kötve
III.29/1-10 2.Cl: két ív (1-6, 7-10).

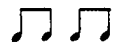
III.33-36 2.Cl:



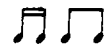
IV.75-76 1.Cl:

Gerendázat:

I.37 2.Cl; 98/1-8 1.Cl; 98/1-4 2.Cl:



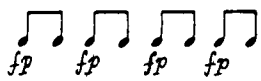
III.15 1-2.Cl, 1-2.Fag; 19/1-8 1-2.Fag; 19/5-8 2.Cl:



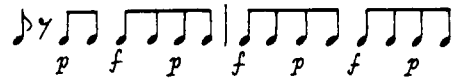
Dinamika:

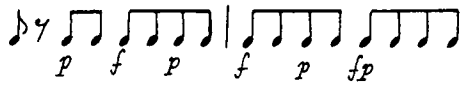
I.26 1.Cl: *sfp* kétszer
I.36-37 (és 97-98) nem következetes. 2.Fag. szerint egységesítettük. A többi szólam kéziratbeli alakja:

37. 2.Cl:



36-37. 1.Fag:

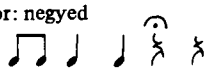
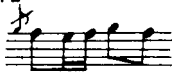


97-98. 2.Cl: 

1.Fag:

I.61/1 2.Cl: *f* 61/4 alatt
II.19 1.Cor: *cresc.* 18. ütemben
III.1 1.Fag: *fp*
III.10 2.Cl: *p* 10/3 alatt
III.12 1.Cl: *p* 12/2 alatt
III.14 2.Fag: *fp*
III.30 1.Cor: *f* 30/1 alatt
III.35 1.Fag: *fp* 34/2 alatt
III.36 2.Fag: *p* 36/2 alatt
IV.1 1.Fag: *p* 1/2 alatt
IV.8 1.Cl: *p* 9/1 alatt
IV.16/3 2.Cl: *p* 17/1 alatt
IV.17 1.Fag: *p* 17/2 alatt
IV.31 2.Cor: *fp*
IV.36 2.Fag: *p* 37/1 alatt
IV.41 2.Cl: *fp*
IV.55 2.Cl: *f* 55/2 alatt
IV.55 2.Cor: *sf*
IV.83/1 1.Fag: *f*
IV.99 1.Fag: *cresc.* 98 végén
IV.104 2.Cl: *p* 105/1 alatt
IV.105 2.Fag: *p* 106/1 alatt

C

I.13 2.Cl: szünet félértékű
I.14 1.Cor:
I.23/8 2.Fag:
I.36/2 2.Cor: negyed
I.63 2.Cl: 
I.78/4 1.Cl: a^2
I.79/5 1.Cl: fisz^2
I.82/1 2.Fag: nehezen olvasható, csak esz^1-nek van értelme.
II.13/3 2.Cl: g^1
II.27/5 1.Fag: esz^1
II.58/5 1.Fag: b
II.64/2 2.Cl:
II.70 2.Cl:
III.26/3 1.Cl: b^2
III.35/4-6 1.Fag:
IV.24 2.Cl: g^1
IV.43/4 2.Cl: a^1
IV.47 2.Cl: 
IV.63/4 1.Fag: b
IV.64/1 1.Fag: b
IV.97/1 1.Fag: asz
IV.116/2-4 2.Cl:
1.Fag:

F-dúr Partita

A

Hat szólamkotta egy kemény anyagú borítóba fogva. A külső borító mérete 36 x 25 cm. Régi jelzet: N^{O} 9, mai jelzet: 0/133. Mikrofilm: OSzK FM 4/2015.

A külső borító címadatai (megismételve a 2. fagott szólamon): *Partie en F pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en F, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.*

Incipit: 1.Cl. 1-4. ütem. A kemény borítón csak Andante tempófelirattal.

A szólamkották mérete 31 x 22 cm. 12 soros, álló formátumú, rasztrálozott papír. 1-2. Cor. 4, a többi szólam 6-6 oldal.

B

Előkék:

I.18/7 1.Cor; 39,44 1.Cl; 98 2.Fag: tizenhatod
III.17/11,13,14 1.Cl: tizenhatod
IV.176 1-2.Cl: nyolcad

Artikuláció:

I.35/1-8 1.Cl; 42/7-14 1.Cl; 92/1-8 2.Cl: egy ív
IV.55-56 1.Cor: kötve
IV.58-59 1.Cor: kötve
IV.77/2-4 2.Cl: kötve
IV.10-11 2.Cor: kötve
IV.12-13 1.Cor: tartó-ív
IV.148-149, 150-151 2.Cor: kötve

Gerendák:

Az I. tétel zárófigurája (pl. 8, 16. stb. ütem) kétféleképp szerepel: . Általában a 3 nyolcad egy gerendára variánst használtuk.

Dinamika:

I.15 1.Cl: *f* 15/4 alatt
I.41 2.Fag: *p* 39/1 alatt.
I.85/1 2.Cl: *f* (*Solo* még érvényes, ezért fölösleges).
I.89 2.Fag: *p* 89/2 alatt
I.109/5 2.Cl: *p* 109 alatt
I.132 1.Cl: *f* 132/2 alatt
I.136 1.Cl: *p* 136/2 alatt; 1.Fag: *p* 137/1 alatt
II.4/2 1-2. Cl: *f* 4/1 alatt, 2.Fag: *f* 5/1 alatt
II.11 2.Fag: *p* 11/2 alatt
II.20/2 1.Cl: *f* 21/1 alatt
II.36/2 1-2.Cl: *dolce* 37/1-től.
II.44 1.Cor: *solo* 45/1-től
III.5 A cresc. jel egyik szólamban sem tart a következő (6.ü) fortéig.
III.8 2.Cl: *f* 8/3 alatt
III.25/1 1-2.Fag: *p*
III.30 1-2.Fag: *p* 30/1 alatt
IV.47 2.Cl: *p* 47/3 alatt
IV.66/2 1.Cl: *f* 67/1 alatt

C

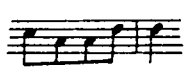
I.77/4 2.Cor: d[1]

I.90/1-4 1.Cor: ; de vö. 2.Cl, illetve 82.ütem

I.106/7 2.Fag: c

I.124 2.Cl:

III.22/1 1.Cl: c[2]

IV.43-44 1.Cor: oktávpárhuzam, javaslat: 

IV.89/2 2.Cl: cisz[1]
IV.172 2.Cor: a repetíciót jelző áthúzás hiányzik.

Esz-dúr Partita

A

Hat szólamkotta egy kemény anyagú, muzeális borítóba fogva. A külső borító mérete 36 x 25 cm. Régi jelzet: N° 125, mai jelzet: 0/134. Mikrofilm: OSzK FM 4/2018.

A külső borító címadatai: *Concerto en Es pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky*. Megismételve a 2. kürt szólamon. Az 1. Cl. elnevezése itt: *Clarinetto 1mo Principalo!*.

Incipit: 1.Cl. 1-3 (2. kürtön 1-2.) ütem.

A szólamkották mérete 31,2 x 22,5 cm. 12 soros, álló formátumú, rasztrálozott papír. 1-2. Cor. 4, a többi szólam 10-10 oldal.

B

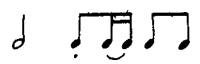
Az I. tétel főtémája ritmus, artikuláció és dinamika szempontjából többször hibás, illetve következetlen. A ritmust a metrumnak megfelelően javítottuk, a *p* dinamikai jeleket – bár helyenként az ütemsúlyra tolódtak – mindig a felütésre helyeztük.

Az utolsó tételben a kürtök tartott hangjainak átkötése következetlen. A formai tagolásnak megfelelően (általában félperiódusonként) rendeztük be.

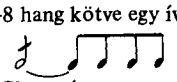
Előkék:

II.18 1.Cl: nyolcad
III.40,73,77,80,87,89,91 1.Cl: nyolcad
III.156.177 2.Cl: nyolcad
III. *Andantino alla francese* szakaszban 1.Cl. előkéi valószínűleg röviden játszandók.

Artikuláció:

I.38 1.Cl: 

I.39 1.Cl: 1-2 kötve (2-3 nem!)
I.64 1.Cl: 1-8 hang kötve egy ívvel, vö. 68, 105 1-2. Cl.

I.120 2.Cl: 

I.137/3-8 1.Cl: egy ív
I.153/1-4 2.Cl: kötőív 2-4. hangra
I.176 1.Cl: kötőív 1-3. hangra
II.13,39 1.Fag: kötőív 2-3. hangra
II.44/4-9 1.Cl: kötőív 7-9. hangra
III.20/1-2 1.Cor: kötve
III.141/1-8 1.Cl: kötőív 1-6. hangig

Gerendák:

II.11 2.Cl: vö. 3. ütem 1. Cl.
III. 2.Cl, 1-2.Fag: hol 4+2, hol 2+4, vagy 3x2 nyolcad egy gerendára. Általában mind a hatot összekötöttük, mert lényegi különbség nem indokolja az eltérő írásmódokat.

Dinamika:

I.34 2.Cl: *p* (de *solo* is!)
I.53/1 2.Cl: *f*
I.98 2.Cl:
I.153/1 2.Cl, 2.Fag: *p*
I.213 1.Cor: *p* az első szünet alatt.
I.210 2.Fag: *p*
I.221/1 2.Fag: *p*
II.42/1 1.Fag: *ff*
II.45, 65 2.Fag: *p*
III.126/1 2.Fag: *p*

C

I. tétel felirata a szólamokban: *Concerto Allegro*. Incipiten csak *Allegro*.

I.38/1 1.Fag:

I.65/7 1.Cl: 65/6 előtt

I.142/2 2.Cl: f^2
I.144/9 1.Cl: bizonytalan hang, esetleg e
I.144/13 1.Cl: e

I.227/1 1.Cl: kadencia játszandó. II.78-ban is.
II.32/7 2.Cl: a^1
II.81/3-4 2.Cl: b^1-a^1
III.32/8 1.Cl: c^1
III.75,93/2-4 2.Fag:
III.95/1 1-2.Fag: ritmus aszinkron
III.103 kottakép mindegyik szólamban: (=lunga)
III.142/1 1.Fag: esz
III.247 1.Cl: (=3/4!)

B-dúr Partita

A

Hat szólamkotta egy kemény anyagú borítóba fogva. A külső borító mérete 36 x 24,7 cm. Régi jelzet: N° 13, mai jelzet: 0/135. Mikrofilm: OSzK FM 4/2017.

A külső borító címadatai: *Partie en B pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en B basso et F, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.*

Incipit: 1.Cl. 1-4.ütem.

A szólamkották mérete 29,3 x 20,5 cm. 10 soros rasztrálozott papír, szólamonként 10-10 oldal, szalaggal füzetszerűen összefogva. Minden egyes szólam első oldalán szerepel a mű címe, a hangszer és a zeneszerző neve.

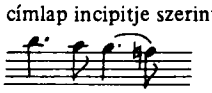
B

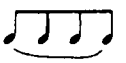
Előkék:

II.1 1.Cl: nyolcad
III.10 1-2.Cl: nyolcad
V.15 1.Cl: tizenhatod

Artikuláció:

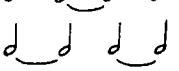
I.3,7 1.Cl: a címlap incipitje szerint közöljük. Visszatéréskor (73,77) ms: csak egy ív, ám ez valószínűleg rövidítés.

I.45 1.Cl:  Mivel ív csak itt szerepel, s 36-7, 97-8, 105-6-ban nem, ezt is töröltük.

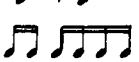
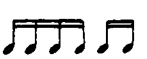
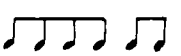
I.81/5-8 és 85 1.Cl:  (rövidítés, vö. 81/1-4).

III. A kottaképből logikáltlanul hiányzó kötőíveket a Haydn összkiadás (JHW) alapján pótoltuk, más artikulációs jeleket azonban nem vettünk át.

III.13/2-14/1 1.Cl: ív 14/1-2-re. A Haydn összkiadás alapján javítottunk.

VI.65-68 1.Cl:
VI.73-76 1.Cor: 
2.Cor:

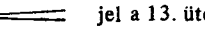
Gerendák:

IV.8,18 1.Cl:
IV.12,13 1.Cl:  illetve 
V.2,18 1.Fag; 3,7,18,19,23 2.Cl: 
V.7,23 2.Fag:

Dinamika:

I.49/2 1.Cl: *p* 50/1 alatt
I.58/1 1.Cor: *f*
II.8/2 2.Cl: *p*
II.13/4 1.Cl: cresc. 13/1 alatt
II.25/1 1.Fag: *p* 24/4 alatt

III.43 2.Cl: *p*
III.52/1 1-2.Fag: *p*
IV.18/2 1.Cor: *f* 18/1 alatt
IV.22/5 1.Cl: *pp* 22/4 alatt

V.12 2.Fag:  jel a 13. ütemben

V.13 1.Cor: *fp*
V.17/1 1.Cl: *f* 17/2 alatt
VI.0,8 2.Cl: *p* 1/1 illetve 9/1 alatt

VI.35-6 2.Cl, 1-2.Fag: jel csak 35/3-4 alatt. Mivel *f* csak 37-ben, kiegészítettük. Ugyanez érvényes 59-60 1-2.Cl. és 1-2.Fag-ra.

VI.43 2.Cl, 2.Fag:

VI.44 1.Fag:

C

I.1 1.Cor:
I.37-8,45-6 1.Cor: d^2
I.38,46 2.Cl: a^2
I.55/1 1.Cl: a^1, 2.Cl: f^1 (vö. 57)
IV.8/3 2.Cor: nyolcad
V.28/2 2.Fag: negyed
V.36/2 1.Cl. ritmus-aszinkront 2.Cl-tal és 1.Fag-tal szándékosan hagytuk meg.

Esz-dúr Partita

A

Hat szólamkotta egy keményanyagú borítóba fogva. A külső borító mérete: 36 x 25 cm. Régi jelzet: N^{O} 1, mai jelzet: 0/136. Mikrofilm: OSzK FM 4/2018.

A külső borító címadatai: *Partie en Es pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.* Megismételve a 2. kürt szólamon *Partitta Concertante in Es* címvariánssal.

Incipit: 1.Cl. 1-4.ütem. A kürt-szólam címlapján a *p* dinamikai jel hiányzik.

A szólamkották mérete: 30,7 x 21,5 cm. 12 soros álló formátumú rasztrálozott papír, 1-2. Cor. 3, a többi szólam 4-4 oldal.

B

Előkék:

I.7 1.Cor: tizenhatod
I.21,23 1.Cl: tizenhatod
I.112 1.Cor: nyolcad, vö. azonban 110 1.Cor.
I.28 1.Cl; 117 1.Cor; 101 1.Cl: nyolcad
II.21 1-2.Cor: tizenhatod
II.22 2.Cl; 39 1-2.Fag; 48 2.Fag: nyolcad
III.1 1-2.Cl; 5 2.Cl; 29 1.Cl: tizenhatod
IV.1,2,59 1.Cl; 45 1.Cor: tizenhatod
IV.14 1.Fag, 2.Cor; 46 1.Cor; 46,62 1.Cl; 62 2.Cl: nyolcad

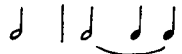
Artikuláció:

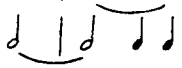
I.12/5-8 1.Cl: egy ív
I.14 2.Cl: 4 ív (1-4, 5-8, 9-12, 13-16)
I.19/1-4 1.Cl; I.26 1.Cl; I.72/1-8 1.Cl; I.73/9-16 2.Cl: egy ív
I.74/1-8 2.Cl; 86/1-8 2.Fag: 2 ív (1-4, 5-8)
I.88/9-16 1.Fag: egy ív
I.88/9-16 2.Fag: 2 ív (1-8, 9-16)
I.89/9-16 1.Cl: egy ív
I.139/3-6, 145/3-6 2.Cl: ív csak 4-6-ra
II.2/2-9 és 16/2-9 1.Cl; 4/2-9 2.Cl: egy ív
II.27/4-11 2.Fag; 47/4-11 1-2.Fag: 2 ív (4-7, 8-11)

III.3,7,33 1.Cl:

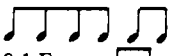
III.34/3-5 1.Cl: ív 34/2-5 fölött
III.36/1-4 1.Cl: ív 36/2-4 fölött

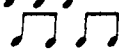
IV.24-25 2.Fag:

IV.30-31 1.Fag: 

2.Fag: 

Gerendák:

II.9 1-2. Fag: 

III.19/5-8, 23/5-8 1.Fag: 

Dinamika:

I.25 1.Cor: *p* csak 26-ban
I.37/3 2.Cor, 1-2.Fag: *p* 38/1 alatt
I.38/1 2.Cl: *f*
I.39/2 1.Cl: *p* 40/1 alatt
I.71/1 2.Fag: *p*
I.84 1.Cor: *f*
I.108 2.Cl: *f* 107/1 alatt
I.109 2.Cor, 2.Fag: *p* 110/1 alatt
I.124/1 1.Cl: *p* 124/2 alatt
I.125/1 2.Cl: *p*
I.126/3 1-2.Cl, 2.Fag: *f* 127/1 alatt
I.128/2 2.Fag: *p* 129/1 alatt
II.7/1 2.Fag: *p*
II.15/1 1.Fag: *p* 15/2 alatt
II.16/6 1.Cl: *sf* 16/8 alatt
II.43 1.Fag: *p* 44-ben
II.50/2 1.Cl: *fp*
IV.6/3 1-2.Cl: *f* 6/2 alatt
IV.22/1 1.Cor: *p*
IV.24 2.Fag: *p* csak 28/2 alatt

A triolát a következő helyeken 𝄐 jelzi: I.8 2.Cor, II.41 1.Cl, III.39 1.Cl.

C

I.17/8 1.Cl: ♮ jel 17/11 előtt
I.41/1 1.Fag: esz
I.108 1.Cl: korona 108/1-2 fölött
I.108 2.Cl: korona a szünet fölött
I.142 1.Fag:
I.144 2.Cor: g^1 (de vö. 138)

II.52 1.Cor:

III.1/3 2.Fag: f
III.29 2.Cl:
IV.14/2 1.Fag: f^1
IV.17/2 2.Cl: f^1
IV.35/2 1.Fag: g^1

Notes

GENERAL REMARKS

I. The Description of Sources

1. All works of Druschetzky, published in this volume have survived in the form of parts only. All of them are contemporary manuscripts written by copyists; there is no autograph among them.

2. Research in the collections of the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, in the Österreichische Nationalbibliothek and in that of the Národní Múzeum Hudební Oddělení in Prague proved that neither further copies, nor transcriptions of these works for other ensembles exist. The complete list of the Druschetzky oeuvre by Pavel Polak and Alexander Weinmann has not yet been completed. Thus, the present publication is based on a single source.

3. The parts have been preserved in a good, easily legible condition. Missing notes and bars are scarce and could be unambiguously completed. Occasional corrections, erasures and cancellations of the copyist could be interpreted without any problem. Note errors are rare, while the music layout is more heedless in terms of slurs, ornaments and dynamic markings. Necessary amendments could be carried out with little problem. In each case the original version is given in the notes.

II. The Layout and Treatment of the Parts

1. The six parts of each work is bound in an ancient hard-board cover. The French inscription of the cover is repeated in Italian on the opening page of one of the parts, substituting the inner board. It gives the title of the work, the names of the instruments, the incipit of the 1st Cl in the first movement, the name of the composer, and the library mark of the volume. The marks date from the beginning of the 19th century when all 18th century material acquired by the Helikon Library was given new location marks beginning with 0/.

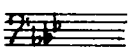
2. The layout of the parts is well arranged, legible. Page turns commonly occur at rests or at double bar-lines at the end of expositions: continuation is generally indicated by V.S., the abbreviation for "Verte Subito".

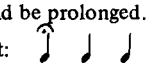
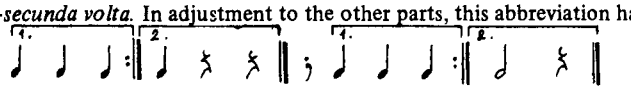
3. The instruments are named in Italian on the parts (clarinetto, corno, fagotto); on the other hand, the tuning of transposing instruments is given in German. This duality has been kept in the present edition.

4. In the bassoon part no tenor clef is used, instead ledger lines are applied. The present edition follows this practice as well as the occasional use of the bass clef in the horn part.

5. Tempo marking are given in the abbreviated form (Allo, And^{te}). Incorrect forms like Sicilliano, Todesco, Englese occur occasionally.

6. Key signatures are edited according to present day practice. In the original they are written in the old way:



7. The symbol 𝄐 has three different meaning in the manuscript: a) When occuring in one part only above a I $\frac{6}{4}$ chord it indicated that a cadenza should be played (e.g. 0/134:II/78). b) At the end of a movement or above a rest between two structural units the fermate means that the last chord, resp. rest should be prolonged. (e.g. 0/130 : I/114). c) At the end of minuet and dance movement the following form is used in the manuscript:  - being a characteristic abbreviation for *prima volta-secunda volta*. In adjustment to the other parts, this abbreviation has been elucidated following the present day practice:  (e.g. 0/136: II/149-150). The missing "Fine" inscriptions at the end of the minuet movements have been added.

8. Variations are usually separated by a double bar. Present edition has maintained these, but omitted the numeric figures of the variations.

III. Notation

1. The shape and meaning of the notes coincide with the present-day use. It is in agreement with the customs of the time that stems drawn in the opposite directions are connected to a common beam placed in the middle. Lengthening of rhythmic value may also be marked with a dot beyond the bar-line. In most cases the notation practice of our time is followed in this edition. Beams that are used inconsistently or erroneously because of hasty writing, and have no meaning for articulation, are unified according to modern practice. We refer to the original in the notes. Changes were mostly required in 6/8 meter. If the beam, however, has instructive meaning for articulation (e.g. 0/126: IV), we retain the original notation.

2. The abbreviation of the repeated notes has been maintained in cases where it improved the lucidity of the music, otherwise they have, without special notice, been written out in full. For questions concerning phrasing see V/2. below.

3. Editor has kept the vertical asynchronism only when originating from the 18th-century "movimento ordinaro" practice. All other cases have been corrected and referred to in the notes.

4. The manuscripts in question being parts, rests extending over several bars are indicated with the sign of 1-, 2-, 4-bar rests and, respectively, with their multiplication. Rests of short duration (e.g. semi-quavers) inside one and the same bar have been merged, following the practice of today.

5. Indication of triplets is not consistent in the sources. The figure 3 is often missing or occurs in a distorted form (semicircle). We supply the mark but rarely, and then mainly at the beginning of a triplet series, in square brackets; the continuation explains itself.

IV. The Use of Accidentals

1. In agreement with contemporary practice the accidental is missing in front of a note when it has already occured in the previous bar in the same figuration, or when it would follow the same inflected note tied over a bar-line. All accidentals have been added without notice in the present edition.

2. Warning accidentals are more frequently applied in the manuscripts than what is accepted today. Present edition has, with a few exceptions, kept them because they provide additional information about the musical thinking of the age. (E.g.: calling attention to augmented seconds, or modulation.)

V. Articulation

1. The form of this staccato fluctuates between the dot and the stroke, being somewhat closer to the dot. There is no genuine difference of meaning between dots and strokes in the manuscript. This edition uses staccato dots with the exception of those places where the signs are undoubtedly to be read as strokes.

2. The position of the beams have been maintained, for they presumably indicate articulation. All necessary unifications are stated in the notes. When writing out the abbreviation of the repeated notes in full the beam and phrasing marks have been adjusted to the written out parts.

3. Phrasing marks were added, respectively omitted in the least cases possible. Missing sings have been added at the first occurrence of a motive whenever it was definable on the basis of the subsequent entries. In case of a figuration sequence or re-occuring motive the performer is supposed to continue the articulation according to the "simile" principle. Vertical asynchronism has been corrected in agreement with the context.

4. The interpretation of slurs, due to the perfunctory way of writing, is somewhat problematic. In most cases they are attached to the note heads negligently and thus refer to the fact of slurring only, but not to the number of notes the slurred-over group includes. In conformity with the given context the editor endeavoured to clarify these parts, giving the missing marks in square brackets. Justification of these corrections and amandments are stated in the notes.

VI. Dynamic Marks

1. Unmarked movement openings have been retained when dynamic references was not supplied by any of the parts. In such cases contemporary practice implies mf or f.

2. There is a great variety in the abbreviations of dynamic markings in the manuscript: p,f,pia, fort, pianiss, fortis. Present edition follows the forms used today. Sf and fp occur relatively frequently.

3. Dolce (dol) and mezza voce (mv) instructions are frequent in slow movements. We write them out in each case.

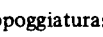
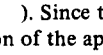
4. "Solo"(s) indicates dynamic emphasis as well, compared to the other parts. Present edition has followed the manuscript is not adding any actual dynamic marking to this sign. The solution is evident from the context. Cf. 0/127:III. movement and 0/131:IV. movement. "Solo" above *sotto voce* means evidently piano. "Dolce" while retaining its reference to tone and character, is often used as a synonime of "solo". Despite inconsistencies in the manuscript, it seems probable that in certain conditions dolce is equivalent to a soft solo (e.g. 0/126:II 15.) Thus next to "solo" and "dolce" no dynamic marking has been added.

5. Occasionally dyanmic markings have been replaced in order to improve the general layout, from upbeat to strong beat, or from the beginning of a bar to the second half. These cases are listed in the critical notes.

6. Crescendo and decrescendo marks indicate the beginning of the process only and are not carried through till the next dynamic instruction. The present edition provides necessary additions.

7. The editor has often retained the practice of the source in writing out dynamic markings anew after a longer rest.

VII. Ornaments

1. Ornaments are notated in different forms in the sources. The same figuration may occur as appoggiatura or in written out form. The rhythmic value of the appoggiaturas is given sometimes according to modern use (), sometimes following the old use (). Since there is no difference in meaning, we apply the first form.

2. The rhythmic value and application of the appoggiaturas is inconsistent in the sources. We try to unify identical patterns, parallel parts, analogous places when necessary. See references to the original notation in the notes.

3. Trills are generally marked by tr or often t only in the sources. This edition uses the tr form.

VIII. About the Notes

1. In the critical notes of the various items section A) is devoted to source description.

2. Comments on phrasing and dynamic markings, replacement and abandonment of beams are summed up in B); reference is made to the original notation.

3. Section C) includes the editorial comments on individual notes and bars. The first figure (Roman) indicates the

movement, the next (Arabic) the bar; this is followed by an oblique stroke and a number referring to the note in question. (Appogiatures are counted as notes proper, when giving the number of a note.) Last comes the denomination of the instrument followed by a colon and the comment itself together with the original forms of the corrected marks. For technical reasons these symbols are given identically in all three languages.

4. The pitch of transposing instruments is given according to the notation, not the actual sound.

Partita in E-flat major

A

The six parts are bound together in one hard-board cover, which measures 33,5 x 25 cm. Old library signature: N° 68, present signatur: 0/126. Microfilm: OSzK FM 4/2008.

Original title on the cover: *Partie en Es pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.* Incipit: 1 Cl. 1-4. bars.

The part-books measure 29,3 x 20,5 cm. Upright paper with ten-stave rastral, stitched together with string. 1., 2. Cl and 1. Fag: 15 pages each; 1., 2. Cor and 2. Fag: 14 pages each. There is no inside cover; title, instrument and composer is denoted on the first page of each part.

B

Appoggiaturas are of quaver values in the MS:

I. 41 1. Cl.
III. 2 1. Cl; III. 6 2. Cor.
V. 106 1. Cor
VI. 7 1. Cl; 15 and 75 1. Cl, 1-2. Cor; 42 1-2. Cor; 46 and 56 1. Fag; 83 and 85 1. Cor; 102 2. Cl; 110 2. Cl, 1-2. Cor.

Articulation:

I. 21 2. Cl. and 62 1. Cl:
I. 64 1. Cl:
II. 14-15 2. Cl:
II. 68 1. Cl:
IV. 41 2. Fag:

Beams:

III. 6. 2. Cor and 1. Fag:
III. 20-21 1. Cor, 1. Fag and 22 1. Fag:
III. 39 and 41 2. Cl:
IV. 2. 1. Cl:
IV. 6/1-6 1. Fag:
IV. 7 and 8/1-4 1. Cor:
IV. 24/1-6 1. Cl:
IV. 34/5-6 1. Cl:
IV. 34/1-6 2. Cl:
IV. 35 2. Cor, 1. Fag and 36 2. Cor:
V. 80/1-2 2. Fag:
V. 85 1. Cl:

Dynamics:

I. 51/1 1. Fag: *f*
The position of the dynamic marks is wrong in the MS:
II. 15/4 2. Cor: *f* below 15/3
II. 15/4 1. Fag: *f* below 16/1
II. 24 2. Cor: *f* below 23/1
II. 50/3 1. Cl: *p* below 51/1
II. 55/1 1. Fag: *p* below 55/2
II. 65/4 2. Cor: *f* below 65/3
IV. 16/1 2. Cl: *f* below 16/2
IV. 26 2. Cl: *f* below 26/8
IV. 26 2. Cl: *f* below 26/3
V. 55/3 2. Cl: *f* below 55/1
V. 89/2 1. Fag: *p* below 89/1

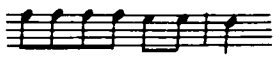
VI. 5 1. Cor: *f* below 4/1
VI. 39/5 2. Cl: *f* below 40/1
VI. 68/3 2. Cl: *p* below 69/1
VI. 72/5 1. Cl: *f* below 73/1
VI. 107/5 1. Cl: *f* below 108/1

C

I. 10/1 and 69/1 2. Fag: a-flat
I. 95 1-2. Cl, 1-2. Fag:
II. 15/2 2. Fag: a
II. 65/2 2. Fag: a
II. 73/3 2. Fag: g^1

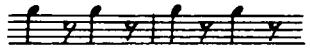
III. 12 1. Cor:

III. 36 1. Fag: is an error of the composer. Edditor suggests for performance (in accordance with bars 56-7):



IV. 12/10 1. Cl: there is ♮ , but a sounding G-flat is, nevertheless, necessary up till 14, as well as in 1-2. Fag.
IV. 14-15 2. Fag: sic!
IV. 35/3 2. Cl: d^2
IV. 37 1-2. Cor:
IV. 44/3 2. Fag: e-flat
V. 26/3 1. Fag: crotchet
V. 69-70 1. Fag: incorrectly in 4/4:
V. 91 1-2. Cl:
V. 93/4-6 2. Cl: f^1
V. 103/1 2. Fag: c
V. 111: The last rest, with the exception of 1. Fag. is of crotchet value. 2. Cl first rest is likewise of crotchet value.
VI. 2/4 1. Fag: can be interpreted as crotchet (Cf. General Remarks III/3).

VI. 17-18 1. Fag: Consecutive octaves and fifths can be avoided:



VI. 24/6 2. Fag: a-flat
VI. 27/10 and 28/10 1. Cl: b-flat
VI. 90/1-3 1. Fag: d^1

VI. 105/1-3 2. Cl:

Partita in F major

A

The six parts are bound together in a hard-board cover, which measures 36 x 25 cm. Former signature: N^{O} 113, present signature: 0/127. Microfilm: OSzK FM 4/2009.

Original title on the cover: *Partie in F pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en F, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.* The title is reintroduced on the 1. horn part (Cf. General Remarks II/1.) Incipit: 1. Cl. bars 1-4 (hars 1-5 on the horn part).

The part-books measure 30,7 x 21,2 cm. Paper with twelve-stave rastral. Each part contains three pages.

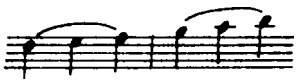
B

Appoggiaturas:

I. 5 2. Cl and I. 57, 59 1. Kl: crotchet
II. 10, 16, 23 1. Cl: quaver
II. 24 1. Cl: semiquaver
III. 29 1. Fag and 52 2. Cl: quaver

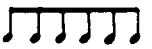
Articulation:

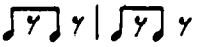
I. 17 1. Fag:

I. 43-44 1. Fag: 

I. 50-51 1. Cl:

Beams:

I. 71 2. Cl and 73 2. Cor: 

IV. 49-50 1. Cor and 53-55 1. Fag: 

Dynamics:

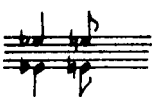
I. 60 1. Cor: *f* below the third crotchet
I. 60 2. Cor: *f*, its place is uncertain being approximately under the rest
I. 61 2. Fag: *f*
III. 10 1-2. Cl: *f* below the crotchet
III. 13 2. Cl: *p* below 14/1

C

I. 11/2 and 42/2 1. Cor: D can also be played

I. 67 1. Cl: Correction in the MS, originally:

I. 70 2. Fag:
II. 4/2 2. Cl: uncertain note, could be D. (Cf. 20!)
II. 9 2. Cl:

II. 22 1-2. Fag: correction in the MS, originally: 

III. 63/1, 2, 3 2. Fag: A.
IV. 58 and 62 2. Cl: because of the part-leading it would be more correct with G (E-E-G-G resp.).
IV. 61 2. Cl: there is a repeat sign in the MS.
IV. 64 1. Fag:
IV. 65 2. Cor and 67 2. Fag:

Partita in F major

A

The six parts are bound together in a hard-board cover, which measures 35,7 x 24,7 cm. Former signature: N^{O} 63, present signature: 0/129. Microfilm: OSzK FM 4/2011.

Original title on the cover: *Partie en F pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en F, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.* The title is reintroduced on the first bassoon part (cf. General Remarks II/1.). Incipit: 1. Cl.bars 1-5.

The part-books measure 30,7 x 22 cm. Upright paper with twelve-stave rastral. 1. Cl and 1. Fag four pages, 1-2. Cor three pages, 2. Cl and 2. Fag. 3,5 pages.

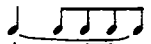
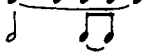
B

Appoggiaturas are of quaver values in the MS:

I. 8 and 52 1-2. Cl; 38, 40 and 102 1-2. Cor; 108 1. Cl; 112 1-2. Cl and 1. Cor;
II. 11 1-2. Cl; 12 1. Fag; 13 1. Cl;
III. 53 1. Cl.

Articulation:

I. 2 1. Cl:

I. 10 2. Fag: 
I. 20 2. Cl: 

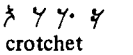
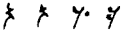
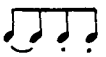
Beams:

I. 90/3, 4 1. Cl; 91 2. Cl; 92/3, 4 1-2. Cl; 93/1,2 2. Cl:

Dynamics:

I. 13 1. Cor: *fp*
I. 14 1. Cl: *p* below 14/4
I. 19 1. Cl: *p* below 19/3 and 1. Fag: below 19/2
I. 43 and 107 2. Cor: *f* below 44/1 (108/1 resp.)
III. 17, 85 and 145 1-2. Cl: *f*
III. 27 2. Fag: *p* below 26

C

I. 8/6 1. Cl: c^2
I. 14 1. Cl: rhythm begins with
I. 16 2. Fag: c
I. 17 1. Cor:  2. Cor: 
I. 24/1 2. Fag: crotchet
I. 69-93 1-2. Cl: the iternated ♮ sign has been retained as a character feature of the notation
I. 105 2. Cor: e^2
II. 16/2 2. Cor: a^1
II. 24/1 2. Cl: e^1
II. 39/6 1. Fag: c
III. 13-14 and in other parallel cases (81-82, 141-142) 1-2. Cl: reading according to bars 5-6; suggestes articulation: 
III. 93 and sequ. 2. Cl, 1-2. Cor and 2. Fag: *f*, its meaning is here: *sf*
III. 43/4, 111/3, 113/4, 114/2, 115/2 1. Cl and 111, 114/3 1. Fag: ♮
III. 169-170 1. Cl: in the MS.

Partita in B-flat major

A

The six parts are bound together in a hard-board cover, which measures 36 x 25 cm. Former signature: N° 8, present signature: 0/130. Microfilm: OSzK FM 4/2012.

Original title on the cover: *Partie en B pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.* It is reintroduced on the 2. Cl. part (cf. General Remarks II/1.). Incipit: 1. Cl.bars 1-5 (bars 1-4 on the 2. Cl. part).

The part-bookes measure 307 x 21,8 cm. Upright paper with twelve-stave rastral. Horn parts spread over four, the rest over six pages each.

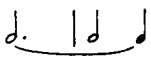
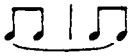
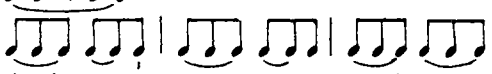
B

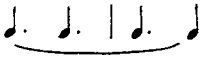
Appoggiaturas:

I. 4 1. Cl: in the incipit appogiatura of quaver value.
II. 34-35 and 65 1. Cl; 48 2. Cl and 1. Cor: quaver
IV. All appoggiaturas might be interpreted short, too.
IV. 7, 51, 91, 120, 140 2. Cl: quaver

Articulation:

I. 77 1. Cl: one slur extends from notes 1-8
I. 97 2. Fag: slur 97/3-6
I. 102 2. Fag: slur 102/2-3

II. 41-42 2. Cl: 
III. 22-23 2. Cl: 
IV. 21-23 1. Cl: 
2. Cl.

IV. 111-112 1. Fag: 

Dynamics:

I. 64 2. Cl: *p*
I. 100/2 1. Fag: *p* below 100/1
I. 107/1 1-2. Fag: *f*
II. 12/1 1. Cl: *f* below 13/1
II. 32/3 2. Cor: *f* below 33/2
III. 36/1 2. Cl: *p* below 35/3
IV. 8/5 1. Cl: *f* below 9/1
IV. 11/1, 55/1 and 124/1 2. Cl: *f*
IV. 38/2 2. Fag: *p* below 39/2
IV. 43 1-2 Fag: *p*

C

I. 34 2. Cl: f^1
I. 62 2. Cor: the 𝄢 clef is incorrectly on the second line; likewise II. 53
I. 155/2 1-2. Fag: correction in the MS, originally: f
I. 176 2. Cl: the rest is of crotchet value
II. 52 2. Cor: the appoggiatura is d^1
II. 62 2. Cl: the appoggiatura is f-sharp^2
IV. 104/1-2 2. Cl: g^1
IV. 133/7 1. Fag: f

Partita in E-flat major

A

The six parts are bound together in a hard-board cover, which measure 30 x 25 cm. Former signature: N° 7, present signature: 0/131. Microfilm: OSzK FM 4/2013.

Original title on the cover: *Partie en Es pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.* The title is reintroduced on the 2. Cor. part, though the title is here given as *Partitta Concertante in Es* (cf. General Remarks II/1.). Incipit: 1. Cl: bars 1-3 (bars 1-4 on the 1. Cor. part).

The part-books measure 31 x 22 cm. Upright paper with twelve-stave rastral. Horn parts spread over four, the rest over six pages each.

B

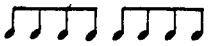
Appoggiaturas:

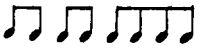
I. 39 1. Cl; 71 2. Cor; 76 2. Cor and 1. Fag: semiquaver
I. 48 1. Cl: quaver
I. 149 2. Cl: crotchet
There are appoggiaturas of semiquaver value in the following places:
III. 4/3 1. Cl; 4/6 2. Cl; 7 1. Fag; 13/4 1. Cl; 15 1. Fag; 31 1. Cl; 33 1. Cl and 1. Fag; 42 2. Cor; 45 1. Cor and 1. Fag; 52/3 1-2. Cl; 52/6 1. Cl and 1. Fag; 55 1-2. Cl and 1. Fag; similarly: IV. 63 and 65 1. Cor and 1. Fag.

Articulation:

I. 3-4 1. Cl: articulation has been completed on the basis of the incipit and partially of the reprise.
I. 29/1-3 2. Cl: slurred.
I. 163 1. Cl: two slurs (notes 1-4 and 5-8)
I. 164/9-16 1. Cl: one slur
II. 36/1-12 1. Cl: one slur
III. 38/1-4 2. Fag:
III. 48-49 1. Fag:
IV. 3/1-8 2. Cl: one slur
IV. 27 2. Cl: the slur has slipped between 28-29
IV. 83/1-4. 2. Cl: slurred
IV. 92 1. Fag:
IV. 129 and sequ. 1. Fag:
IV. 254/1-8 1. Cl: slurred

Beams:

I. 22 1. Fag: 

I. 126 1-2. Fag: 

Dynamics:

I. 3/1 1. Fag: *p*
I. 4 2. Fag: *f* below 4/2
I. 5 2. Fag: *p* below the first rest
I. 18/2 1. Cor: *p*
I. 19 1. Cor: *fp*
I. 19/5 2. Fag: *p* below 19/4
I. 20/2 2. Fag: *p*
I. 22/1 1. Fag: *fp*
I. 39 1. Cor: *fp*
I. 48/2 1. Cl: *p* below 48/4
I. 86 1-2. Fag: *p*
I. 87/1 1. Cor: *sf* below 87/2
I. 107 1-2. Fag: *p*
I. 122/1 1. Cl: *fp*
I. 123 2. Cor: *p*
I. 123/2 1-2. Fag: *fp*
I. 124/4 1. Cl: *p*
I. 126/5 1. Cl: *f* below 127/1
I. 128/2 1. Cl: *p*
I. 130/1 1. Cl: *p* below 130/2
I. 132/1 1. Cl: *f*
I. 151 2. Fag: cresc. from 151/2; 1. Fag: cresc. from 150
I. 161/2 2. Fag: *p*
III. 9 2. Cor: *fp*
III. 10/1 1. Cl: p, cresc. from 10/2
III. 11 2. Cor: cresc.
IV. 61 1. Cor: *f*
IV. 130 1. Fag: *p* below 131/1
IV. 238/1 2. Cl: *f*

C

I. 21/1 1. Cl: b^2
I. 48 2. Cl and 2. Fag: the sign ⌒ is above the rest
I. 56/3 1. Fag: c^1
I. 56/3-4 2. Fag: b-flat, a
I. 69/1-2 1. Fag:
I. 73/1-6 1. Fag and 2. Cor: asynchronism in rhythm; 1. Fag probably plays triplets, too.
I. 144 2. Cl: *solo* appears already in bar 113
I. 123/1 1. Fag: the flat appears as a d-note appoggiatura
I. 148 1. Fag: d^1
I. 170 1. Cor: the last rest is of half-note value
II. 29-30 1. Cor: d^2
II. 29-30/11 1. Cl: g^1
II. 46 1. Cor: d^2
II. 46/1 1. Cl: d^2
III. 7 1. Cor and 2. Fag; 47 1. Cl and 2. Cor; 55 1. Cor and 2. Fag: consecutive fifths, uncorrected by the editor
III. 51 1. Cor:
IV. 16/5 2. Cl: c^2
IV. 30/4 2. Cl: g^1
IV. 30 1. Fag: the sign for repetition is missing
IV. 55/2 1. Fag: c
IV. 92/4 1. Fag: b-flat
IV. 126 2. Cor: quaver
IV. 137 1. Cl: the sign for repetition is missing
IV. 151/4 1. Fag: perhaps d^1, cf. bar 91
IV. 175 1. Fag: f^1, two semiquaver rests
IV. 178 1. Cor: e^2
IV. 187 1. Cl: the rest is of crotchet value

Partita in E-flat major

A

The six parts are bound together in one hard-board cover, which measures 36 x 25 cm. Former signature: N^{O} 4, present signature: 0/132. Microfilm: OSzK MF 4/2014.

Original title on the cover: *Partie en Es pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.* It is reintroduced on the first page of 2. Fag part with a change: *Parthia in Dis.* Incipit: 1. Cl. bars 1-4. The *f* mark is missing from the incipit on the cover of the bassoon part, and the fourth bar is not complete either.

The part-books measure 31 x 22 cm. Upright paper with twelve-stave rastral. The 1. Cl. part spraeds over six pages, the rest over four pages each.

B

Appoggiaturas:

I. 23/1 1-2. Fag: quaver
I. 81 and 85 1. Cl: semiquaver
II. 25 2. Cl: quaver

Articulation:

I. 6/1-3 1. Cl:
I. 36/6-7 1. Cl: slurred
II. 5 and 7 1. Cl: in agreement with 37 the slurs might bind notes by the two. Same applies for the bassoon parts (cf. 6, 9, etc. with 38.)
III. 1-2 1. Cor:
III. 9/1-6 1. Cor and 2. Fag: one slur only
III. 23/4-6 1. Cl: slurred
III. 29/1-10 2. Cl: two slures (1-6, 7-10)
III. 33-36 2. Cl:
IV. 75-76 1. Cl:

Beams:

I. 37 2. Cl; 98/1-8 1. Cl; 98/1-4 2. Cl:
III. 15 1-2. Cl and 1-2. Fag; 19/1-8 1-2. Fag; 19/5-8 2. Cl:

Dynamics:

I. 26 1. Cl: *sfp* occurs twice
I. 36-37 and also 97-98 is not consistent. Unification has been carried out according to 2. Fag. Other parts occur in the MS as follows.

37 2. Cl: *fp fp fp fp*

36-37 1. Fag: *p f p f p f p*

97-98 2. Cl: *p f p f p fp*

97-98 1. Fag: *p f p fp fp fp*

I. 61/1 2. Cl: *f* below 61/4
II. 19 1. Cor: cresc. in bar 18
III. 1 1. Fag: *fp*
III. 10 2. Cl: *p* below 10/3
III. 12 1. Cl: *p* below 12/2
III. 14 2. Fag: *fp*
III. 30. 1. Cor: *f* below 30/1
III. 35 1. Fag: *fp* below 34/2

III. 36 2. Fag: *p* below 36/2
IV. 1 1. Fag: *p* below 1/2
IV. 8 1. Cl: *p* below 9/1
IV. 16/3 2. Cl: *p* below 17/1
IV. 17 1. Fag: *p* below 17/2
IV. 31 2. Cor: *fp*
IV. 36 2. Fag: *p* below 37/1
IV. 41 2. Cl: *fp*
IV. 55 2. Cl: *f* below 55/2
IV. 55 2. Cor: *sf*
IV. 83/1 1. Fag: *f*
IV. 99 1. Fag: cresc. at the end of bar 98
IV. 104 2. Cl: *p* below 105/1
IV. 105 2. Fag: *p* below 106/1

C

I. 13 2. Cl: the rest is of half-note value
I. 14. 1. Cor:
I. 23/8 2. Fag:
I. 36/2 2. Cor: crotchet
I. 63 2. Cl:
I. 78/4 1. Cl: a^2
I. 79/5 1. Cl: f-sharp^2
I. 82/1 2. Fag: hard to read; only e-flat^1 makes sense
II. 13/3 2. Cl: g^1
II. 27/5 1. Fag: e-flat^1
II. 58/5 1. Fag: b-flat
II. 64/2 2. Cl:
II. 70 2. Cl:
III. 26/3 1. Cl: b-flat^2
III. 35/4-6. 1. Fag:
IV. 24 2. Cl: g^1
IV. 43/4 2. Cl: a^1
IV. 47 2. Cl:
IV. 63/4 1. Fag: b-flat
IV. 64/1 1. Fag: b-flat
IV. 97/1 1. Fag: a-flat
IV. 116 2-4 2. Cl: ; 1. Fag:

Partita in F major

A

The six parts are bound together in one hard-board cover, which measures 36 x 25 cm. Former signature: N^O 9, present signature 0/133. Microfilm: OSzK FM 4/2015.

Original title on the cover (reintroduced on the first page of part 2. Fag): *Partie en F pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en F, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.* Incipit: 1. Cl. bars 1-4; on the hard-board cover only Andante is given.

The part-books measure 31 x 22 cm. Upright paper with twelve-stave rastral. Horn parts spread over 4, the rest over 6 pages each.

B

Appoggiaturas:

I. 18/7 1. Cor; 39 and 44 1. Cl; 98 2. Fag: semiquaver value in the MS
III. 17/11, 13 and 14 1. Cl: semiquaver
IV. 176 1-2. Cl: quaver

Articulation:

I. 35/1-8 1. Cl; I. 42/7-14 1. Cl; I. 92/1-8 2. Cl: one slur only
IV. 55-56 1. Cor; IV. 58-59 1. Cor; IV. 77/2-4 2. Cl; IV. 10-11 2. Cor: slurred
IV. 12-13 1. Cor: tied
IV. 148-149, 150-151 2. Cor: slurred

Beams:

The closing motive of the I. movement occurs in two different versions , we use the first one.

Dynamics:

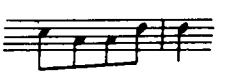
I. 15 1. Cl: *f* below 15/4
I. 41 2. Fag: *p* below 39/1
I. 85/1 2. Cl: stands *f*, tough superfluous, for "solo" is still valid
I. 89 2. Fag: *p* below 89/2
I. 109/5 2. Cl: *p* below 109/4
I. 132 1. Cl: *f* below 132/2
I. 136 1. Cl: *p* below 136/2, 1. Fag: below 137/1
II. 4/2 1-2. Cl: *f* below 4/1, 2. Fag: *f* below 5/1
II. 11 2. Fag: *p* below 11/2
II. 20/2 1. Cl: *f* below 21/1
II. 36/2 1-2. Cl: *dolce* from 37/1 on
II. 44 1. Cor: *solo* from 45/1 on
III. 5: the *crescendo* sign does not hold until the next *forte* (bar 6) in either of the parts
III. 8 2. Cl: *f* below 8/3
III. 25/1 1-2. Fag: *p*
III. 30 1-2. Fag: *p* below 30/1
IV. 47 2. Cl: *p* below 47/3
IV. 66/2 1. Cl: *f* below 67/1

C

I. 77/4 2. Cor: d^1

I. 90/1-4 1. Cor: but cf. 2. Cl., and bar 82. respectively.

I. 106/7 2. Fag: c
I. 124 2. Cl:
III. 22/1 1. Cl: c^2

IV. 43-44 1. Cor: to avoid consecutive octaves editor suggests: 

IV. 89/2 2. Cl: c-sharp^1
IV. 172 2. Cor: the sign for repetition is missing

Partita in E-flat major

A

The six parts are bound together in one hard-board cover, which measures 36 x 25 cm. Former signature: N^O 125, present signature: 0/134. Microfilm: OSzK FM 4/2018.

Original title on the cover (reintroduced on the first page of 2. Cor. part): *Concerto en Es pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.* On the title-page of 2. Cor part the 1. Cl. is called: *Clarinetto 1mo Principalo* (!). Incipit: 1. Cl. bars 1-3 (bar 1-2 on the 2. Cor. part).

The part-bookes measure 31,2 x 22,5 cm. Upright paper with twelve-stave rastral. Horn parts spread over four, the rest over ten pages each.

B

The main theme of the first movement has several errors and inconsistencies in respects of rhythm, articulation and dynamics. Rhythm has been corrected according to the meter; *p* signs are placed always on the upbeat.

Ties over the held notes in the horn parts of the III. movement are inconsistent. They have been adjusted according to the formal articulation (usually by the half-periods).

Appoggiaturas:

II. 18 1. Cl: quaver
III. 40, 73, 77, 80, 87, 89, 91 1. Cl: quaver
III. 156, 177 2. Cl: quaver
III. In the *Andantino alla francese* passage appoggiaturas of the 1. Cl part should be played probably short.

Articulation:

I. 38 1. Cl:
I. 39 1. Cl: 1-2 are slurred but 2-3 are not.
I. 64 1. Cl: notes 1-8 are connected with one slur; same applies for 68, 105 1-2. Cl.
I. 120 2. Cl:
I. 137/3-8 1. Cl: one slur
I. 153/1-4 2. Cl: the slur applies to notes 2-4 only
I. 176 1. Cl: the slur applies to notes 1-3 only
II. 13 and 39 1. Fag: the slur applies to notes 2-3 only
II. 44/4-9 1. Cl: the slur applies to notes 7-9 only
III. 20/1-2 1. Cor: slurred
III. 141/1-8 1. Cl: the slur applies to notew 1-6 only

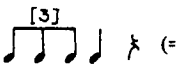
Beams:

II. 11 2. Cl: see 1. Cl. bar 3.
III. 2. Cl and 1-2. Fag: the layout is not unified; one beam may connect 4+2, 2+4, 2+2+2 quavers alike. Since there is no essential difference among them, we usually connect all six notes.

Dynamics:

I. 34 2. Cl: *p*, at the same time it is a *solo*!
I. 53/1 2. Cl: *f*
I. 98 2. Cl: crescendo
I. 153/1 2. Cl and 2. Fag: *p*
I. 213 1. Cor: *p* below the first rest
I. 210 2. Fag: *p*
I. 221/1 2. Fag: *p*
II. 42/1 1. Fag: *ff*
II. 45 and 65 2. Fag: *p*
III. 126/1 2. Fag: *p*

C

Inscription of the 1st movement in the parts is: *Concerto Allegro* (in the incipit *Allegro* only).
I. 38/1 1. Fag:
I. 65/7 1. Cl: there is ♮ before 65/6
I. 142/2 2. Cl: f^2
I. 144/9 1. Cl: the note is uncertain, possibly e
I. 144/13 1. Cl: e
I. 227/1 1. Cl: a cadenza should be played, just as in II. 78.
II. 32/7 2. Cl: a^1
II. 81/3-4 2. Cl: b^1-a^1
III. 32/8 1. Cl: c^1
III. 75, 93/2-4 2. Fag:
III. 95/1 1-2. Fag: asynchronism in the rhythm
III. 103: music layout in all parts is (=lunga)
III. 142/1 1. Fag: e-flat
III. 247 1. Cl:  (= 3/4 !)

Partita in B-flat major

A

The six parts are bound together in one hard-board cover, which measure 36 x 24,7 cm. Former signature: N^{O} 13, present signature: 0/135. Microfilm: OSzK FM 4/2017.

Original title on the cover: *Partie en B pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en B basso et F, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.* Incipit: 1. Cl. bars 1-4.

The part-books measure 29,3 x 20,5 cm. Upright paper with ten-stave rastral, stitched together with string. All parts are 10 pages long.

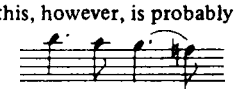
B

Appoggiaturas:

II. 1 1. Cl: quaver
III. 10 1-2. Cl: quaver
V. 15 1. Cl: semiquaver

Articulation:

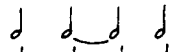
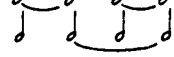
I. 3 and 7 1. Cl: articulation follows the incipit on the cover board; the reprise (73, 77) is notated with one slur in the MS; this, however, is probably an abbreviation

I. 45 1. Cl: 

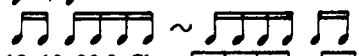
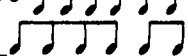
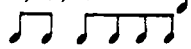
Since in 36-7, 97-8 and 105-6 no slur is indicated, it has been abondoned here, too.

I. 81/5-8 and 85 1. Cl: (for abbreviation, cf. 81/1-4)

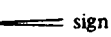
III. The missing slurs are supplied from "Joseph Haydn Werke I/6"; articulation remained, however, ontouched

VI. 65-68 1. Cl: 
VI. 73-76 1. Cor:
2. Cor: 

Beams:

IV. 8 and 18 1. Cl:
IV. 12 and 13 1. Cl: 
V. 2, 18 1. Fag; 3, 7, 18, 19, 23 2. Cl: 
V. 7 and 23 2. Fag: 

Dynamics:

I. 49/2 1. Cl: *p* below 50/1
I. 58/1 1. Cor: *f*
II. 8/2 2. Cl: *p*
II. 13/4 1. Cl: cresc. below 13/1
II. 25/1 1. Fag: *p* below 24/4
III. 43 2. Cl: *p*
III. 52/1 1-2. Fag: *p*
IV. 18/2 1. Cor: *f* below 18/1
IV. 22/5 1. Cl: *pp* below 22/4
V. 12 2. Fag: sign in bar 13
V. 13 1. Cor: *fp*
V. 17/1 1. Cl: *f* below 17/2
VI. 0, 8 2. Cl: *p* below 1/1, 9/1
VI. 35-36 2. Cl, 1-2 Fag:  sign only below 35/3-4; since *f* occurs in 37 only, it has been extended; same applies to 59-60 1-2. Cl and 1-2 Fag.
VI. 43 2. Cl and 2. Fag:
VI. 44 1. Fag:

C

I. 1 1. Cor:
I. 37-38 and 45-46 1. Cor: d^2
I. 38 and 46 2. Cl: a^2
I. 55/1 1. Cl: a^1; 2. Cl: f^1 (cf. 57)
IV. 8/3 2. Cor: quaver
V. 28/2 2. Fag: crotchet
V. 36/2 1. Cl: the rhythmic asynchronism of the 2. Cl and 1. Fag has been maintained

Partita in E-flat major

A

The six parts are bound together in one hard-board cover, which measures 36 x 25 cm. Former signature: N^{O} 1, present signature: 0/136. Microfilm: OSzK FM 4/2018.

Original title on the cover: *Partie en Es pour 2 Clarinetti en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky.* The title is reintroduced on the 2. Horn part, where, however, *Partitta Concertante in Es* is given. Incipit: 1. Cl. bars 1-4. The *p* marking is missing on the title page of the horn part.

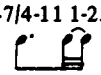
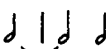
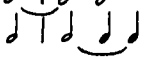
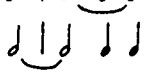
The part-books measure 30,7 x 21 cm. Upright paper with twelve-stave rastral. Horn parts spread over three, rest of the parts over four pages each.

B

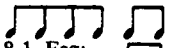
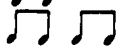
Appoggiaturas:

I. 7 1. Cor: semiquaver
I. 21 and 23 1. Cl: semiquaver
I. 112 1. Cor: quaver (cf. 110 1 Cor!)
I. 28 1. Cl; 117 1. Cor; 101 1. Cl: quaver
II. 21 1-2. Cor: semiquaver
II. 22 2. Cl; 39 1-2. Fag; 48 2. Fag: quaver
III. 1 1-2. Cl; 5 2. Cl; 29 1. Cl: semiquaver
IV. 1, 2, 59 1. Cl; 45 1. Cor: semiquaver
IV. 14 1. Fag and 2. Cor; 46 1. Cor; 46 and 62 1. Cl; 62 2. Cl: quaver

Articulation:

I. 12/5-8 1. Cl: one slur only
I. 14 2. Cl: four slures (1-4, 5-8, 9-12, 13-16)
I. 19/1-4 1. Cl; I. 26 1. Cl; I. 72/1-8 1. Cl; I. 73/9-16 2. Cl: one slur
I. 74/1-8 2. Cl and I. 86/1-8 2. Fag: two slurs (1-4, 5-8)
I. 88/9-16 1. Fag: one slur
I. 88/9-16 2. Fag: two slurs (1-8, 9-16)
I. 89/9-16 1. Cl: one slur
I. 139/3-6, 145/3-6 2. Cl: the slur applies to 4-6 only
II. 2/2-9 and 16/2-9 1. Cl; II. 4/2-9 2. Cl: one slur
II. 27/4-11 2. Fag; 47/4-11 1-2. Fag: two slurs (4-7, 8-11)
III. 3, 7, 33 1. Cl: 
III. 34/3-5 1. Cl: the slur is above 34/2-5
III. 36/1-4 1. Cl: the slur is above 36/2-4
IV. 24-25 2. Fag: 
IV. 30-31 1. Fag: 
2. Fag: 

Beams:

II. 9 1-2. Fag: 
III. 19/5-8, 23/5-8 1. Fag: 

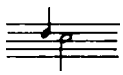
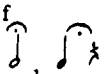
Dynamics:

I. 25 1. Cor: *p* is in 26
I. 37/3 2. Cor, 1-2. Fag: *p* below 38/1
I. 38/1 2. Cl: *f*
I. 39/2 1. Cl: *p* below 40/1
I. 71/1 2. Fag: *p*
I. 84 1. Cor: *f*
I. 108 2. Cl: *f* below 107/1
I. 109 2. Cor and 2. Fag: *p* below 110/1
I. 124/1 1. Cl: *p* below 124/2
I. 125/1 2. Cl: *p*
I. 126/3 1-2. Cl and 2. Fag: *f* below 127/1
I. 128/2 2. Fag: *p* below 129/1
II. 7/1 2. Fag: *p*
II. 15/1 1. Fag: *p* below 15/2
II. 16/6 1. Cl: *sf* below 16/8
II. 43 1. Fag: *p* in 44

II. 50/2 1. Cl: *fp*
IV. 6/3 1-2. Cl: *f* below 6/2
IV. 22/1 1. Cor: *p*
IV. 24 2. Fag: *p* below 28/2 only

The *triplets* are represented with ⌒: I. 8 2. Cor; II. 41 1. Cl; III. 39 1. Cl.

C

I. 17/8 1. Cl: ♮ mark before 17/11
I. 41/1 1. Fag: e-flat
I. 108 1. Cl: fermata is above 108/1-2
I. 108 2. Cl: fermata is above the rest
I. 142 1. Fag:
I. 144 2. Cor: g^1 (cf 138!)
II. 52 1. Cor: 
III. 1/3 2. Fag: f
III. 29 2. Cl: 
IV. 14/2 1. Fag: f^1
IV. 17/2 2. Cl: f^1
IV. 35/2 1. Fag: g^1

Kritischer Bericht

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN

I. Charakterisierung der Quellen

1. Die in diesem Band veröffentlichten Druschetzky-Werke sind ausschliesslich in der Form von Stimmen erhalten geblieben, alle sind zeitgenössische handgeschriebene Kopien. Kein Autograph des Komponisten befindet sich unter ihnen.

2. Während eines Vergleichs des uns zur Verfügung stehenden Materials mit dem des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Österreichischen Nationalbibliothek und des Prager Národní Múzeum Hudební Oddělení konnten wir weder weitere Abschrift dieser Werke, noch Übertragungen für eine andere Besetzung finden. (Der Verzeichnis der Werke von Georg Druschetzky wird z. Z. von Pavel Polák und Alexander Weinmann zusammengestellt.) Deshalb beruht die Publikation der Werke auf einer einzigen Quelle.

3. Die Stimmen sind in unversehrtem Zustand erhalten geblieben und sind leicht lesbar. Nur an wenigen Stellen fehlt eine Note oder ein Takt, und auch diese können eindeutig ersetzt werden. Die eventuellen Verbesserungen und Streichungen des Kopisten sind leicht zu deuten. Notenfehler kommen nur selten vor, was jedoch die Bindebögen, Verzierungen und dynamische Bezeichnungen anbelangt, ist das Notenbild etwas oberflächlich. Die nötigen Ergänzungen konnten – mit der ursprünglichen Version im kritischen Bericht – ohne Schwierigkeiten durchgeführt werden.

II. Die Besetzung und Ausstattung der Stimmen

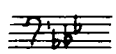
1. Die sechs Stimmen jedes Werkes befinden sich jeweils in einem musealen steifen Pappenumschlag. Der französische Titel auf dem Umschlag wird auf der ersten Seite des Manuspkripts der einen Stimme, die das Titelblatt ersetzt, auf italienisch wiederholt. Die Überschrift enthält den Titel des Werkes, die Namen der Instrumente, das Notenincipit der ersten Klarinette im ersten Satz, den Namen des Komponisten und die Signatur. Die Signaturen stammen vom Anfang des 19. Jh., als unter Georg Festetics das ganze in der Helikon-Bibliothek befindliche Material aus dem 18. Jh. eine Signatur enthielt, die mit 0/ begann.

2. Die Stimmen sind von geordneter Notation und leicht zu überblicken. Das Umblättern fällt im allgemeinen auf eine Pause oder den das Ende der Exposition bezeichnenden Doppelstrich; auf die Fortsetzung weist meistens die Abkürzung V. S. (=Verte Subito) hin.

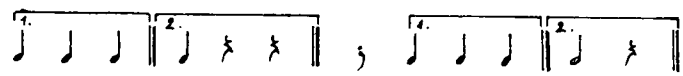
3. Die Bezeichnung der Instrumente erfolgt auf italienisch, die Stimmung der Transponierinstrumente wird dagegen auf deutsch angegeben. Diese Diskrepanz wird in unserer Publikation nicht aufgelöst.

4. In der Fagottstimme wird kein Tenorschlüssel angewandt, sondern der Kopist bedient sich einer Hilfslinie. Dies und auch die an manchen Stellen vorkommenden Bassschlüssel der Hornstimmen wurden beibehalten.

5. Die Tempoangaben werden abgekürzt verwendet (Allo, And^{te}), manchmal kommen auch fehlerhafte Wortformen vor: Sicilliano, ala Francese, Todesco, Englese.

6. Die Vorzeichnungen werden dem heutigen Gebrauch entsprechend angegeben, ihre Anbringung im Manuskript ist altertümlich, z. B.: 

7. Die Fermate erfüllt im Manuskript drei Funktionen. a) Wenn sie nur in einer einzigen Stimme über einem I. Quartsextakkord vorkommt, weist sie auf die *Cadenza* eines Instruments hin (z. B.: 0/134:II/78). b) Am Satzende bedeutet sie die Verlängerung des Schlussakkordes oder einer formgliedernden Pause (z.B.: 0/130:I/114). c) Am Ende des *Menuetto*-Teiles kommt sie in folgender Form vor: Das ist eine Abkürzung der *Prima und Secunda volta* Takte, die in unserer Ausgabe den heutigen Gepflogenheiten entsprechend aufgelöst wird:



(z. B.: 0/136:II/149-150). Das fehlende "Fine" am Ende der Menuette wird ersetzt.

8. Die Variationen werden meistens durch einen Doppelstrich voneinander getrennt. Diese haben wir in unserer Publikation beibehalten, die Numerierung der Variationen jedoch weggelassen.

III. Die Notenschrift

1. Form und Bedeutung der Noten entsprechen dem heutigen Gebrauch, die in entgegengesetzter Richtung gezeichneten Notenhälse fügen sich jedoch an einen gemeinsamen, in der Mitte angebrachten Balken. Die Verlängerung der Notenwerte kann auch mit einem nach dem Taktstrich stehenden Punkt angedeutet werden. Unsere Publikation folgt in diesen Fällen den heutigen Gepflogenheiten. Die Balken ohne Artikulations- oder Zergliederungswert, die vertiakl oder horizontal inkonsequent oder infolge des hastigen Schreibens fehlerhaft sind, haben wir nach dem heute gebräuchlichen, der Taktart entsprechenden Typ vereinheitlicht. Die originale Form ist – wenn nötig – im kritischen Bericht angegeben. Vor allem in den Sechsachteltakten mussten solche Veränderungen vorgenommen werden. Wo aber der Balken das fehlende Artikulationszeichen ersetzt (z. B. 0/126:IV.), haben wir uns an das originale Notenbild gehalten.

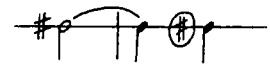
2. Wenn die gekürtzte Angabe der Tonwiederholungen zur Übersichtlichkeit des Notenbildes beitrug, wurde sie beibehalten, in den meisten Fällen jedoch ohne Anmerkung aufgelöst. Über die damit zusammenhängende Artikulationsfrage s. unter V/2.

3. Wo sich im vertikalen Asynchronismus die "movimento ordinario" Vortragsgewohnheit des 18. Jhs. widerspiegelt, wurde er beibehalten, anderswo aber korrigiert und mit Anmerkungen versehen.

4. Da es sich um Stimmen handelt, wurden die Pausen, die sich über mehrere Takten ausdehnen, in der Quelle mit den üblichen Zeichen für Ein-, Zwei- bzw. Viertaktpausen oder mit ihrem Vielfachen bezeichnet. Mehrere Pausen geringeren Wertes innerhalb eines Taktes (z. B. Achtelpausen-Reihen) haben wir der heutigen Norm entsprechend zusammengezogen.

5. In den Manuskripten ist die Setzung der Triolen selten und inkosequent. Im allgemeinen fehlt das Zeichen "3", oder es kommt in verkümmerter Form vor, in der eines kleinen Halbkreises. Unsere Publikation passt sich in dieser Hinsicht an die Quelle an, und das Zeichen wird nur selten, meistens am Anfang einer Figurationsreihe in eckigen Klammern vermerkt, da des weiteren die Balken eindeutig auf die Fortsetzung der Triolen hinweisen.

IV. Der Gebrauch der Akzidenzien

1. Den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend werden die Akzidenzien nicht angegeben, wenn sie im vorausgehenden Takt in einer gleichen Figuration schon vermerkt wurden oder wenn der versetzte Ton im vorausgehenden Takt nach dem Haltebogen wiederholt wird:  In unserer Publikation wurden die Akzidenzien in all diesen Fällen stillschweigend nachträglich eingetragen.

2. In der Quelle werden Warnungsakzidenzien häufiger verwendet, als es heute üblich ist. Abgesehen von einigen Ausnahmsfällen wurden sie meistens beibehalten, weil sie zum besseren Verständnis der musikalischen Denkweise der Zeit beitragen. (Sie weisen z. B. auf die übermässige Sekunde oder die Modulation hin.)

V. Artikulationszeichen

1. Die Form des Staccatozeichens ist zwischen dem Strich und dem Punkt, steht aber dem Punkt etwas näher. Im Manuskript sind sie ohne Bedeutungsunterschied angewandt. Deshalb enthält diese Publikation – abgesehen von einigen Ausnahmsfällen, in denen in der Quelle eindeutig Striche vorkommen – Staccatopunkte.

2. Die Balkensetzung haben wir – da sie vermutlich Artikulationswert besass – beibehalten. Die Begründungen der stellenweise nötigen Vereinheitlichungen sind in den Anmerkungen enthalten. Bei der Auflösung der Abkürzungen der Tonwiederholung wurden die angebrachten Balken den ausgeschriebenen Stimmen angepasst.

3. Artikulationszeichen wurden möglichst selten ergänzt und nur in einigen sehr begründeten Fällen weggelassen. Bei der ersten Erscheinung der Motive wurden die fehlenden Zeichen ersetzt, wenn sie aus den späteren Vorkommen bestimmt werden konnten. Bei Figurationsreihen und wiederkehrenden Motiven haben wir damit gerechnet, dass die begonnene Artikulation vom Künstler *simile* fortgesetzt wird. Die vertikalen asynchron Stellen haben wir jedoch sinngemäss vereinheitlicht.

4. Die Setzung der Bindebogen ist wegen der andeutungsartigen, abgekürzten Schreibweise oft zweifelhaft. Die Bogen sind nicht genau an die Notenköpfe gefügt, und wie es aus den analogen Stellen hervorgeht, weisen sie nur auf die Tatsache der Bindung schlechthin und nicht auf die genaue Länge der gebundenen Gruppe hin. Wir haben versucht, diese Stellen aufgrund des Kontextes zu deuten, inden wir die fehlenden Zeichen in eckigen Klammern ersetzen und die Korrektionen in den Anmerkungen erläutern.

VI. Dynamische Zeichen

1. Wenn in der Quelle keine der Stimmen am Satzanfang ein dynamisches Zeichen enthält, haben wir sie nachträglich nicht vermerkt. In solchen Fällen sollte – den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend – mezzoforte oder forte gespielt werden.

2. Die in mehreren Varianten vorkommenden Abkürzungen von dynamischen Zeichen (p, f, pia, fort, pianiss, fortis) werden in unserer Publikation dem heutigen Gebrauch entsprechend benutzt. Die Formen sf und fp kommen in den Quellen ziemlich häufig vor.

3. Die langsamen Sätze enthalten oft die dynamischen Zeichen dolce (dol) und mezza voce (mv). Sie wurden stets voll ausgeschrieben.

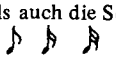
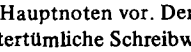
4. Die Überschrift "solo" (S) bezeichnet zugleich auch die dynamische Hervorhebung der Stimme. Da der Komponist an solchen Stellen kein dynamisches Zeichen setzt, haben wir nachträglich keine eingetragen. Die Ausführung hängt offenbar vom Kontext ab (vgl. I/127:III, 0/141:IV). Das "solo" über *sotto voce* bedeutet offensichtlich piano. Das "dolce" wird neben der Bezeichnung der Klangfarbe und des Klangcharakters auch als Synonym für "solo" verwendet. Obwohl die Quellen auch in dieser Hinsicht nicht konsequent sind, können wir annehmen, dass das "dolce" manchmal dem piano gespielten "solo" entspricht. (z. B. 0/126:II/5). Aufgrund der gesagten wurde neben "solo" und "dolce" nachträglich kein dynamisches Zeichen vermerkt.

5. Die oberflächliche Setzung der dynamischen Zeichen wurde – wenn nötig – korrigiert (z. B. vom Auftakt auf den betonten Taktteil, vom Taktanfang auf die zweite Takthälfte gesetzt, usw.). Diese Stellen werden im kritischen Bericht einzeln aufgezählt.

6. Die Zeichen für crescendo und decrescendo gelten im Manuskript im allgemeinen nicht bis zum nächsten dynamischen Zeichen, sie deuten nur den Anfang des Prozesses an. Wenn nötig, wurden sie ergänzt.

7. Dem Gebrauch des Manuskripts entsprechend haben wir auch die "überflüssigen" dynamischen Zeichen nach einer längeren Pause beibehalten.

VII. Verzierungen

1. In den Quellen sind die Verzierungen auf zweierlei Weise notiert. Bei manchen Figurationen kommt sowohl der Vorschlag als auch die Schreibweise mit Hauptnoten vor. Der Rhythmuswert der Vorschläge wurde sowohl mit der heute üblichen Form () als auch auf altertümliche Schreibweise bezeichnet (). Zwischen den beiden Schreibarten besteht kein Bedeutungsunterschied, unsere Publikation benutzt die erstere.

2. Was den Wert der Vorschläge, die Anwendung der kurzen und der mit der Hälfte der Hauptnote bezeichneten Vorschläge anbelangt, sind die Quellen sehr oberflächlcih. In unserer Publikation wurden die gleichen Motive, parallele Stimmen und analoge Stellen vereinheitlicht und die ursprünglichen Werte im kritischen Bericht angegeben.

3. Die Triller werden in den Manuskripten im allgemeinen mit *tr*, oft jedoch nur mit *t* bezeichnet. Diese Publikation verwendet die erste Schreibweise.

VIII. Über die Anmerkungen

1. Der A-Teil der kritischen Anmerkungen zu den einzelnen Stücken enthält die Quellenbeschreibung.

2. Der B-Teil fasst die Anmerkungen über die Verlegung bzw. Weglassung der Artikulations- und dynamischen Zeichen sowie der Balken zusammen und gibt meistens die im Manuskript vorkommende Form an.

3. Der C-Teil enthält die Anmerkungen des Herausgebers über einzelne Töne und Takte. Den die Sätze bezeichnenden römischen Ziffern folgt zuerst die Taktzahl mit arabischen Ziffern, dann nach einem Schrägstrich die Nummer des Tones innerhalb des Taktes, auf den sich die Anmerkung bezieht. (Bei der Numerierung werden die Vorschläge als selbständige Töne behandelt.) Nach einem Doppelpunkt steht die Anmerkung des Herausgebers bzw. die ursprüngliche Lesart der in unserer Publikation korrigierten Zeichen.

4. Die Tonhöhen der transponierenden Instrumente werden dem *geschriebenen* (nicht dem erklingenden) Tonnamen entsprechend angegeben.

Partite in Es-Dur

A

Die sechs Stimmenabschriften befinden sich in einem steifen Pappenumschlag. Grösse des Umschlages: 35,5 x 25 cm. Alte Signatur: N° 68, heutige Signatur: 0/126. Mikrofilm: OSzK FM 4/2008.

Der Umschlag enthält die Aufschrift: *Partie en Es pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky*, und das

Incipit: 1.Cl. 1-4. Takt.

Grösse der Stimmheften: 29,3 x 20,5 cm. Das zehnzeilige, rastrierte Papier in Hochformat ist nach Stimmen einzeln fadengeheftet. 1.-2. Cl, 1.Fag: 15-15 Seiten, 1.-2.Cor, 2.Fag: 14-14 Seiten. Auf der ersten Seite jeder Stimme sind der Titel des Werkes, das Instrument und der Name des Komponisten aufgezählt.

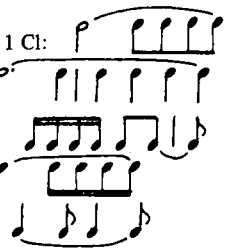
B

Vorschläge: im Manuskript als Achtel geschrieben:

I.41 1.Cl,
III.2 1.Cl. und III.6 2.Cor,
V.106 1.Cor,
VI.7 1.Cl; 15,75 1.Cl, 1-2.Cor; 42 1-2.Cor; 46. 56 1.Fag; 83, 85 1.Cor; 102 2.Cl; 110 2.Cl, 1-2.Cor.

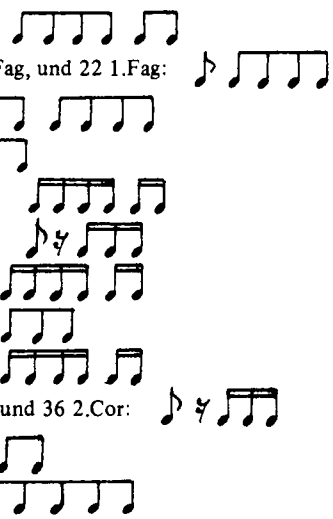
Artikulation:

I.21 2.Cl, 62. 1 Cl:
I.64 1.Cl:
II.14-15 2.Cl:
II.68 1.Cl:
IV.41 2.Fag:



Balkensetzung:

III.6 2.Cor, 1.Fag:
III.20-21 1.Cor, 1.Fag, und 22 1.Fag:
III.39,41 2.Cl:
IV.2 1.Cl:
IV.6/1-6 1.Fag:
IV.7,8/1-4 1.Cor:
IV.24/1-6 1.Cl:
IV.34/5-6 1.Cl:
IV.34/1-6 2.Cl:
IV.35 2.Cor, 1.Fag und 36 2.Cor:
V.80/1-2 2.Fag:
V.85 1.Cl:



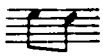
Dynamik: im Manuskript fehlerhaft gesetzte dynamische Zeichen:

I.51;1 1.Fag: *f*
II.15/4 2.Cor: *f* unter 15/3
II.15/4 1.Fag: *f* unter 16/1
II.24 2.Cor: *f* unter 23/1
II.50/3 1.Cl: *p* unter 51/1
II.55/1 1.Fag: *p* unter 55/2
II.65/4 2.Cor: *f* unter 65/3
IV.16/1 2.Cl: *f* unter 16/2
IV.26 2.Cl: *f* unter 26/8
IV.26 2.Cor: *f* unter 26/3

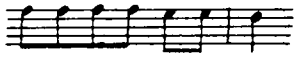
V.55/3 2.Cl: *f* unter 55/1
V.89/2 1.Fag: *p* unter 89/1
VI.5 1.Cor: *f* unter 4/1
VI.39/5 2.Cl: *f* unter 40/1
VI.68/3 2.Cl: *p* unter 69/1
VI.72/5 1.Cl: *f* unter 73/1
VI.107/5 1.Cl: *f* unter 108/1

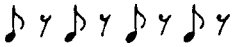
C

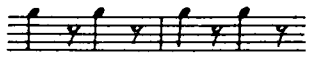
I. 10/1, 69/1 2.Fag: As
I.95 1-2.Cl, 1-2.Fag:
II.15/2 2.Fag: A
II.65/2 2. Fag: A
II.73/3 2.Fag: g^1

III.12 1.Cor: 

III.36 1.Fag: wahrscheinlich kompositorischer Fehler. Bei der Aufführung sollte nach dem Muster 56-57 das folgende

gespielt werden: 

IV.12/10 1.Cl: ♮ , aber bis 14 sollte (auch in 1-2.Fag) Klang-Ges gespielt werden.
IV.14-15 2.Fag: sic!
IV.35/3 2.Cl: d^2
IV.37 1-2.Cor:
IV.44/3 2.Fag: Es
V.26/3 1.Fag: Viertelnote
V.69-70 1.Fag: irrtümlich in Viervierteltakt: 
V.91 1-2.Cl:
V.93/4-6 2.Cl: f^1
V.103/1 2.Fag: C
V.111 Die letzte Pause ist im Manuskript – das 1.Fag. ausgenommen – überall Viertelpause. 2.Cl: Die erste Pause ist ebenfalls Viertelpause.
VI.2/4 1.Fag: könnte auch Viertelnote sein (vgl. Allg. Bemerkungen III./3.)

VI.17-18 1.Fag: Oktav- und Quintparallele kann vermieden werden: 

VI.24/6 2.Fag: As
VI.27/10, 28/10 1.Cl: b
VI.90/1-3 1.Fag: d^1

VI.105/1-3 2.Cl:

Partite in F-Dur

A

Die sechs Stimmenabschriften befinden sich in einem steifen Pappenumschlag. Grösse des Umschlages: 36 x 25 cm. Alte Signatur: N° 113, heutige Signatur: 0/127. Mikrofilm: OSzK FM 4/2009.

Der Umschlag enthält die Aufschrift: *Partie en F pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en F, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky* (wiederholt über der Stimme des 1. Horns), und das

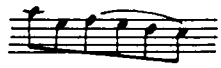
Incipit: 1.Cl. 1.-6. Takt (1-5. Takt desselben auf dem ersten Blatt der Hornstimme).

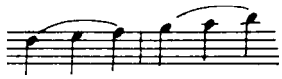
Grösse der Stimmheften: 30,7 x 21,2 cm. Rastriertes, zwölfzeiliges Notenpapier in Hochformat, jede Stimme besteht aus 3 Seiten.

B

Vorschläge:
I.5 2.Cl und I.57,59 1.Cl: Viertelnote
II.10,16,23 1.Cl: Achtelnote
II.24 1.Cl: Sechzehntel
III.29 1.Fag und 52 2.Cl: Achtelnote

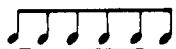
Artikulation:

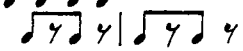
I.17 1.Fag: 

I.43-44 1.Fag: 

I.50-51 1.Cl:

Balkensetzung:

I.71 2.Cl und 73 2.Cor: 

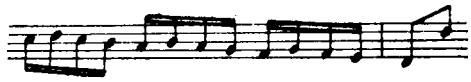
IV.49-50 1.Cor und 53-55 1.Fag: 

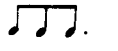
Dynamik:

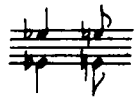
I.60 1.Cor: *f* unter dem drittel Viertel
I.60 2.Cor: *f* an unsicherer Stelle, ungefähr unter der Pause
I.61 2.Fag: *f*
III.10 1-2.Cl: *f* unter dem Viertel
III.13 2.Cl: *p* unter 14/1

C

I.11/2 und 42/2 1.Cor: kann auch d gespielt werden.

I.67 1.Cl: Ms. korrigiert. Das verbesserte Original: 

I.70 2.Fag: 
II.4/2 2.Cl: undefinierbarer Ton, hätte auch als d gelesen werden können (vgl. aber 20).
II.9 2.Cl:

II.22 1-2.Fag: Ms. korrigiert. Das verbesserte Original: 

III.63/1,2,3 2.Fag: A
IV.58 und 62 2.Cl: Wegen der Stimmführung sollte vielleicht g bzw. e-e-g-g gespielt werden.
IV.61 2.Cl: Wiederholungszeichen
IV.64 1.Fag:
IV.65 2.Cor und 67 2.Fag:

Partite in F-Dur

A

Die sechs Stimmenabschriften befinden sich in einem steifen Pappenumschlag. Grösse des Umschlages: 35,7 x 24,7 cm. Alte Signatur: N° 63, heutige Signatur: 0/129. Mikrofilm: OSzK FM 4/2011.

Der Umschlag enthält die Aufschrift: *Partie en F pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en F, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky*, deren Text über der 1. Fagottstimme wiederholt wird, und das

Incipit: 1.Cl. 1-5. Takt.

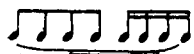
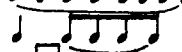
Grösse der Stimmheften: 30,7 x 22 cm. Rastriertes, zwölfzeiliges Notenpapier in Hochformat. Die Stimmen der 1.Cl. und des 1.Fag. bestehen aus 4 Seiten, die des 1.-2. Horns aus 3, die der 2.Cl. und des 2.Fag. aus je 3,5 Seiten.

B

Vorschläge: im Manuskript als Achtel geschrieben:

I.8,52 1-2.Cl; 38,40,102, 1-2.Cor; 108 1.Cl; 112 1-2.Cl, 1.Cor;
II.11 1-2.Cl; 12 1.Fag, 13 1.Cl,
III.53 1.Cl.

Artikulation:

I.2 1.Cl: 
I.10 2.Fag: 
I.20 2.Cl:

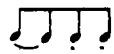
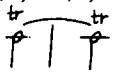
Balkensetzung:

I.90/3,4 1.Cl; 91 2.Cl; 92/3,4 1-2.Cl,
93/1,2 2. Cl:

Dynamik:

I.13 1.Cor: *fp*
I.14 1.Cl: *p* unter 14/4
I.19 1.Cl: *p* unter 19/3; 1.Fag: *p* unter 19/2
I.43, 107 2.Cor: *f* unter 44/1 bzw. 108/1
III.17,85,145 1-2.Cl: *f*
III.27 2.Fag: *p* unter 26

C

I.8/6 1.Cl: c^2
I.14 1.Cl: Rhythmus usw.
I.16 2.Fag: C
I.17 1.Cor:
2.Cor:
I.24/1 2.Fag: Viertel
I.69-93 1-2.Cl: das mehrmals ausgeschriebene ♮ -Zeichen wurde als Kuriosum beibehalten.
I.105 2.Cor: e^2
II.16/2 2.Cor: a^1
II.24/1 2.Cl: e^1
II.39/6 1.Fag: C
III.13-14 und analoge Stellen (81-82,141-142) 1-2.Cl: Lesart laut 5-6. Die empfohlene Artikulation ist: 
III.93f 2.Cl, 1-2.Cor, 2.Fag; *f* ist im wesentlichen mit *sf* gleichzusetzen.
III.43/4, 111/3, 113/4, 114/2, 115/3 1.Cl. und 111, 114/3 1.Fag: ♮
III.169-170 1.Cl: 

Partite in B-Dur

A

Die sechs Stimmenabschriften befinden sich in einem musealen steifen Pappenumschlag. Grösse des Umschlages: 36 x 25 cm. Alte Signatur: N° 8, heutige Signatur: 0/130. Mikrofilm: OSzK FM 4/2012.

Der Umschlag enthält die Aufschrift: *Partie en B pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky* (wiederholt über der Stimme der 2. Cl.), und das

Incipit: 1.Cl. 1-5. Takt (1-4. Takt desselben auf dem ersten Blatt der 2. Cl.).

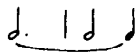
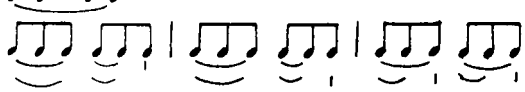
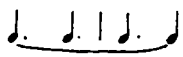
Grösse der Stimmheften: 30,7 x 21,8 cm. Rastriertes, zwölfzeiliges Notenpapier in Hochformat. Die Hornstimmen bestehen aus 4, die anderen aus je 6 Seiten.

B

Vorschläge:

I.4 1.Cl.: über dem Incipit Sechzehntel ( )
II.34-35,65 1.Cl; 48 2.Cl, 1.Cor: Achtelnote
IV. alle können als kurze Vorschläge gedeutet werden
IV.7,51,91,120,140 2.Cl: Achtelnote

Artikulation:

I.77 1.Cl: ein Bogen von der 1. bis zur 8. Note
I.97 2.Fag: Bogen 97/3-6
I.102 2.Fag: Bogen 102/2-3
II.41-42 2.Cl: 
III.22-23 2.Cl:
IV.21-23 1.Cl:
2.Cl: 
IV.111-112 1.Fag: 

Dynamik:

I.64/1 2.Cl: *p*
I.100/2 1.Fag: *p* unter 100/1
I.107/1 1-2.Fag: *f*
II.12/2 1.Cl: *f* unter 13/1
II.32/3 2.Cor: *f* unter 33/2
III.36/1 2.Cl: *p* unter 35/3
IV.8/5 1.Cl: *f* unter 9/1
IV.11/1, 55/1, 124/1 2.Cl: *f*
IV.38/2 2.Fag: *p* unter 39/2
IV.43 1-2.Fag: *p*

C

I.34 2.Cl: f^1
I.62 2.Cor: 𝄢 irrtümlich auf der 2. Zeile, genauso wie im II.53.
I.155/2 1-2.Fag: nachträgliche Korrektur. Ursprünglich stand hier F.
I.176 2.Cl: Viertelpause
II.52 2.Cor: Vorschlag d^1
II.62 1.Cl: Vorschlag fis^2
IV.104/1-2 2.Cl: g^1
IV.133/7 1.Fag: F

Partite in Es-Dur

A

Die sechs Stimmenabschriften befinden sich in einem steifen Pappenumschlag. Grösse des Umschlages: 36 x 25 cm. Alte Signatur: N° 7, heutige Signatur: 0/131. Mikrofilm: OSzK FM 4/2013.

Der Umschlag enthält die Aufschrift: *Partie en Es pour 2 Clarinett en B. 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky* (der Text wird über der 2. Hornstimme wiederholt, mit der Titelvariante *Partitta Concertante in Es*), und das

Incipit: 1.Cl. 1-3. Takt (1-4. Takt desselben auf dem ersten Blatt des 2. Cor).

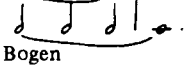
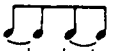
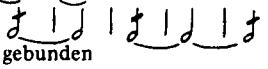
Grösse der Stimmheften: 31 x 22 cm. Rastriertes, zwölfzeiliges Papier in Hochformat. Die Hornstimmen bestehen aus 4, die anderen aus je 6 Seiten.

B

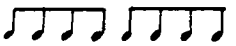
Vorschlage:

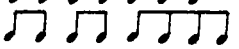
I.39 1.Cl; 71 2.Cor; 76 2.Cor, 1.Fag: Sechzehntel
I.48 1.Cl: Achtel
I.149 2.Cl: Viertel
III.4/3 1.Cl; 4/6 2.Cl; 7 1.Fag; 13/4 1.Cl; 15 1.Fag; 31 1.Cl; 33 1.Cl, 1.Fag; 42 2.Cor; 45 1.Cor, 1.Fag; 52/3 1-2.Cl; 52/6 1.Cl, 1.Fag; 55 1-2.Cl, 1.Fag: Sechzehntel
IV.63,65 1.Cor, 1.Fag: Sechzehntel

Artikulation:

I.3-4 1.Cl: Artikulation wurde aufgrund des Incipits (und der Reprise) ergänzt.
I.29/1-3 2.Cl: gebunden
I.163 1.Cl: zwei Bogen (1-4, 5-8)
I.164/9-16 1.Cl: ein Bogen
II.36/1-12 1.Cl: ein Bogen
III.38/1-4 2.Fag:
III.48-49 1.Fag: 
IV.3/1-8 2.Cl: ein Bogen
IV.27 2.Cl: Bogen verschoben auf 28-29
IV.83/1-4 2.Cl: gebunden
IV.92 1.Fag: 
IV.129f 1.Fag: 
IV.254/1-8 1.Cl: gebunden

Balkensetzung:

I.22 1.Fag: 

I.126 1-2.Fag: 

Dynamik:

I.3/1 1.Fag: *p*
I.4 2.Fag: *f* unter 4/2
I.5 2.Fag: *p* unter der ersten Pause
I.18/2 1.Cor: *p*
I.19 1.Cor: *fp*
I.19/5 2.Fag: *p* unter 19/4
I.20/2 2.Fag: *p*
I.22/1 1.Fag: *fp*
I.39 1.Cor: *fp*
I.48/2 1.Cl: *p* unter 48/4
I.86 1-2.Fag: *p*
I.87/1 1.Cor: *sf* unter 87/2
I.107 1-2.Fag: *p*
I.122/1 1.Cl: *fp*
I.123 2.Cor: *p*
I.123/2 1-2.Fag: *fp*
I.124/4 1.Cl: *p*
I.126/5 1.Cl: *f* unter 127/1
I.128/2 1.Cl: *p*
I.130/1. 1.Cl: *p* unter 130/2
I.132/1 1.Cl: *f*
I.151 2.Fag: *cresc.* ab 151/2, 1.Fag: *cresc.* ab 150
I.161/2 2.Fag: *p*
III.9 2.Cor: *fp*
III.10/1 1.Cl: *p*, *cresc.* ab 10/2
III.11 2.Cor: *cresc.*
IV.61 1.Cor: *f*
IV.130 1.Fag: *p* unter 131/1
IV.238/1 2.Cl: *f*

C

I.21/1 1.Cl: b^2
I.48 2.Cl, 2.Fag: über der Pause
I.56/3 1.Fag: c^1, 56/3-4 2.Fag: B, A
I.69/1-2 1.Fag:
I.73/1-6 1.Fag, 2.Cor: asynchron Rhythmus. Wahrscheinlich spielt auch das 1.Fag. Triolen.
I.114 2.Cl: *Solo* schon im Takt 113
I.123/1 1.Fag: Im Ms. steht ein D-Vorschlag anstatt eines Versetzungszeichens
I.148 1.Fag: d^1
I.170 1.Cor: die letzte ist eine halbe Pause
II.29-30 1.Cor: d^2
II.29-30/11 1.Cl: g^1
II.46 1.Cor: d^2
II.46/1 1.Cl: d^2
III.7 1.Cor–2.Fag; 47 1.Cl–2.Cor; 55 1.Cor–2.Fag: die Parallelen sind nicht verbessert.
III.51 1.Cor:
IV.16/5 2.Cl: c^2
IV.30/4 2.Cl: g^1
IV.30 1.Fag: der auf eine Repetition andeutende Strich fehlt.
IV.55/2 1.Fag: C
IV.92/4 1.Fag: B
IV.126 2.Cor: Viertel
IV.137 1.Cl: Der auf eine Repetition andeutende Strich fehlt.
IV.151/4 1.Fag: vielleicht d^1 (vgl. Takt 91.)
IV.175 1.Fag: f^1, zwei Sechzehntel-Pause
IV.178 1.Cor: e^2
IV.187 1.Cl: Viertelpause

Partite in Es-Dur

A

Die sechs Stimmenabschriften befinden sich in einem steifen Pappenumschlag. Grösse des Umschlages: 36 x 25 cm. Alte Signatur: N^{O} 4, heutige Signatur: 0/132. Mikrofilm: OSzK FM 4/2014.

Der Umschlag enthält die Aufschrift: *Partie en Es pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky* (der Text wird über der Stimme des 2. Fagotts wiederholt mit der Titelvariante *Parthia in Dis*), und das

Incipit: 1.Cl. 1.-4. Takt (auch auf dem 2. Fag., wo das dynamische Zeichen *f* fehlt, und der 4. Takt lückenhaft ist).

Grösse der Stimmheften: 31 x 22 cm. Rastriertes, zwölfzeiliges Papier in Hochformat. Die Stimme der 1. Cl. besteht aus 6, die anderen aus je 4 Seiten.

B

Vorschläge:

I.23/1 1-2.Fag: Achtel
I.81,85 1.Cl: Sechzehntel
II.25 2.Cl: Achtel

Artikulation:

I.6/1-3 1.Cl:
I.36/6-7 1.Cl: gebunden
II.5,7 1.Cl: Aufgrund von 37 ist die Bindung der Figuration auch paarweise möglich. Dasselbe bezieht sich auch auf die Fagottstimmen (vgl. 6,9,38).
III.1-2 1.Cor:
III.9/1-6 1.Cor, 2.Fag: ein Bogen
III.23/4-6 1.Cl: gebunden
III.29/1-10 2.Cl: zwei Bogen (1-6, 7-10)
III.33-36 2.Cl:
IV.75-76 1.Cl:

Balkensetzung:

I.37 2.Cl; 98/1-8 1.Cl; 98/1-4 2.Cl:
III.15 1-2.Cl, 1-2.Fag; 19/1-8 1-2.Fag; 19/5-8 2.Cl:

Dynamik:

I.26 1.Cl. *sfp* zweimal
I.36-37 (und 97-98) nicht konsequent. Vereinheitlicht nach dem 2. Fag. Die anderen Stimmen spielen laut Manuskript:

37 2.Cl:
36-37 1.Fag:
97-98 2.Cl:
1.Fag:

I.61/1 2.Cl: *f* unter 61/4
II.19 1.Cor: *cresc.* im 18. Takt
III.1 1.Fag: *fp*
III.10 2.Cl: *p* unter 10/3
III.12 1.Cl: *p* unter 12/2
III.14 2.Fag: *fp*
III.30 1.Cor: *f* unter 30/1
III.35 1.Fag: *fp* unter 34/2
III.36 2.Fag: *p* unter 36/2
IV.1 1.Fag: *p* unter 1/2
IV.8 1.Cl: *p* unter 9/1
IV.16/3 2.Cl: *p* unter 17/1
IV.17 1.Fag: *p* unter 17/2
IV.31 2.Cor: *fp*
IV.36 2.Fag: *p* unter 37/1
IV.41 2.Cl: *fp*

IV.55 2.Cl: *f* unter 55/2
IV.55 2.Cor: *sf*
IV.83/1 1.Fag: *f*
IV.99 1.Fag: *cresc.* am Ende des 98. Taktes
IV.104 2.Cl: *p* unter 105/1
IV.105 2.Fag: *p* unter 106/1

C

I.13 2.Cl: eine halbe Pause
I.14 1.Cor:
I.23/8 2.Fag:
I.36/2 2.Cor: Viertel
I.63 2.Cl:
I.78/4 1.Cl: a^2
I.79/5 1.Cl: fis^2
I.82/1 2.Fag: schwer lesbar, nur es^1 hat Sinn
II.13/3 2.Cl: g^1
II.27/5 1.Fag: es^1
II.58/5 1.Fag: B
II.64/2 2.Cl:
II.70 2.Cl:
III.26/3 1.Cl: b^2
III.35/4-6 1.Fag:
IV.24 2.Cl: g^1
IV.43/4 2.Cl: a^1
IV.47 2.Cl:
IV.63/4 1.Fag: B
IV.64/1 1.Fag: B
IV.97/1 1.Fag: As
IV.116/2-4 2.Cl:
1.Fag:

Partite in F-Dur

A

Die sechs Stimmenabschriften befinden sich in einem steifen Pappenumschlag. Grösse des Umschlages: 36 x 25 cm. Alte Signatur: N^{O} 9, heutige Signatur: 0/133. Mikrofilm: OSzK FM 4/2015.

Der Umschlag enthält die Aufschrift: *Partie en F pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en F, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky* (wiederholt über der Stimme des 2. Fagotts), und das

Incipit: 1.Cl. 1-4. Takt (wiederholt auf dem 2. Fag.). Auf dem Pappenumschlag steht die Tempobezeichnung Andante.

Grösse der Stimmheften: 31 x 22 cm. Rastriertes, zwölfzeiliges Papier in Hochformat. Die Hornstimmen bestehen aus 4, die übrigen aus je 6 Seiten.

B

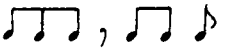
Vorschläge:

I.18/7 1.Cor; 39,44 1.Cl; 98 2.Fag: Sechzehntel
III.17/11,13,14 1.Cl: Sechzehntel
IV.176 1-2.Cl: Achtel

Artikulation:

I.35/1-8 1.Cl; 42/7-14 1.Cl; 92/1-8 2.Cl: ein Bogen
IV.55-56 1.Cor: gebunden
IV.58-59 1.Cor: gebunden
IV.77/2-4 2.Cl: gebunden
IV.10-11 2.Cor: gebunden
IV.12-13 1.Cor: Haltebogen
IV.148-149, 150-151 2.Cor: gebunden

Balkensetzung:

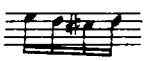
Die Schlussfiguration des I. Satzes
(z.B. im 8, 16 usw. Takten) kommt auf zweierlei Weise vor: 
Im allgemeinen verwendeten wir die erste Variante.

Dynamik:

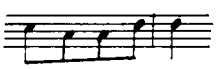
I.15 1.Cl: *f* unter 15/4
I.41 2.Fag: *p* unter 39/1
I.85/1 2.Cl: *f* (überflüssig, da das *Solo* noch gültig ist)
I.89 2.Fag: *p* unter 89/2
I.109/5 2.Cl: *p* unter 109/4
I.132 1.Cl: *f* unter 132/2
I.136 1.Cl: *p* unter 136/2; 1.Fag: *p* unter 137/1
II.4/2 1-2.Cl: *f* unter 4/1, 2.Fag: *f* unter 5/1
II.11 2.Fag: *p* unter 11/2
II.20/2 1.Cl: *f* unter 21/1
II.36/2 1-2.Cl: *dolce* ab 37/1
II.44 1.Cor: *solo* ab 45/1
III.5 Das *crescendo* zieht sich in keiner der Stimmen bis zum nächsten *forte* (6. Takt)
III.8 2.Cl: *f* unter 8/3
III.25/1 1-2.Fag: *p*
III.30 1-2.Fag: *p* unter 30/1
IV.47 2.Cl: *p* unter 47/3
IV.66/2 1.Cl: *f* unter 67/1

C

I.77/4 2.Cor: d^1

I.90/1-4 1.Cor:  ; vgl. jedoch 2.Cl. bzw. 82. Takt

I.106/7 2.Fag: C
I.124 2.Cl:
III.22/1 1.Cl: c^2

IV.43-44 1.Cor: wegen Oktavparallele empfehlen wir  zu spielen

IV.89/2 2.Cl: cis^1
IV.172 2.Cor: der auf Wiederholung hinweisende Strich fehlt

Partite in Es-Dur

A

Die sechs Stimmenabschriften befinden sich in einem steifen Pappenumschlag. Grösse des Umschlages: 36 x 25 cm. Alte Signatur: N° 125, heutige Signatur: 0/134. Mikrofilm: OSzK FM 4/2018.

Der Umschlag enthält die Aufschrift: *Concerto en Es pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky* (der Text wird über der 2. Hornstimme wiederholt, wo die 1.Cl. *Clarinetto 1 mo Principalo* genannt wird), und das

Incipit: 1. Cl. 1-3. Takt (1-2. Takt desselben auf dem ersten Blatt des 2. Horns).

Grösse der Stimmheften: 31,2 x 22,5 cm. Rastriertes, zwölfzeiliges Papier in Hochformat. Die Hornstimmen bestehen aus 4, die übrigen aus je 10 Seiten.

B

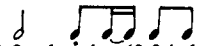
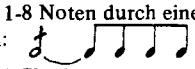
Das Hauptthema des ersten Satzes ist im Manuskript hinsichtlich Rhythmus, Artikulation, Dynamik oft fehlerhaft oder inkonsequent. Der Rhythmus wurde dem Metrum entsprechend verbessert, das dynamische Zeichen *p* immer über den Auftakt geschrieben, obwohl es manchmal im Manuskript auch am Taktanfang vorkam.

Im Manuskript ist die Verwendung des Haltebogens bei den ausgehaltenen Tönen der Hörner im letzten Satz inkonsequent. Sie werden den Formeinheiten entsprechend korrigiert.

Vorschläge:

II.18 1.Cl: Achtel
III.40, 73, 77, 80, 87, 89, 91 1.Cl: Achtel

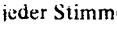
III.156, 177 2.Cl: Achtel
III. Die Vorschläge der 1.Cl. sind im Abschnitt *Andantino alla francese* wahrscheinlich kurz zu spielen.

Artikulation:
I.38 1.Cl: 
I.39 1.Cl: 1-2 gebunden (2-3 jedoch nicht!)
I.64 1.Cl: 1-8 Noten durch einen Legatobogen gebunden, vgl. 68, 105 1-2.Cl.
I.120 2.Cl: 
I.137/3-8 1.Cl: ein Bogen
I.153/1-4 2.Cl: Legatobogen nur über den Noten 2-4
I.176 1.Cl: Legatobogen über den Noten 1-3.
II.13, 39 1.Fag: Legatobogen nur über den Noten 2-3.
II.44/4-9 1.Cl: Legatobogen nur über den Noten 7-9.
III.20/1-2 1.Cor: gebunden
III.141/1-8 1.Cl: Legatobogen nur über den Noten 1-6.

Balkensetzung:
II.11 2.Cl: Vgl. 3 1.Cl.
III. 2.Cl, 1-2.Fag: im Notenbild fallen mal 4+2, mal 2+4, mal 3x2 Achtel auf einen Balken. Im allgemeinen haben wir alle sechs gebunden, da nichts die unterschiedliche Schreibweise begründet.

Dynamik:
I.34 2.Cl: *p* (aber *auch* solo!)
I.53/1 2.Cl: *f*
I.98 2.Cl:
I.153/1 2.Cl; 2.Fag: *p*
I.213 1.Cor: *p* unter der ersten Pause
I.210 2.Fag: *p*
I.221/1 2.Fag: *p*
II.42/1 1.Fag: *ff*
II.45, 65 2.Fag: *p*
III.126/1 2.Fag: *p*

C

Die Aufschrift des I. Satzes in den Stimmen: *Concerto Allegro*. Im Incipit nur: *Allegro*.
I.38/1 1.Fag:
I.65/7 1.Cl: ♮ Zeichen vor 65/6
I.142/2 2.Cl:
I.144/9 1.Cl: undefinierbare Note, evt. E
I.144/13 2.Cl:
I.227/1 1.Cl: Kadenz ist zu spielen; auch im II.78
II.32/7 2.Cl:
II.81/3-4 2.Cl:
III.32/8 1.Cl:
III.75, 93/2-4 2.Fag: 
III.95/1 1-2.Fag: asynchron Rhythmus
III.103 Notenbild in jeder Stimme: (=lunga)
III.142/1 1.Fag:
III.247 1.Cl: (=3/4!)

Partite in B-Dur

A

Die sechs Stimmenabschriften befinden sich in einem steifen Pappenumschlag. Grösse des Umschlages: 36 x 24,7 cm. Alte Signatur: N^{O} 13, heutige Signatur: 0/135. Mikrofilm: OSzK FM 4/2017.

Der Umschlag enthält die Aufschrift: *Partie en B pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en B basso et F, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky*, und das

Incipit: 1. Cl. 1-4. Takt.

Grösse der Stimmheften: 29,3 x 20,5 cm. Das zehnzeilige, rastrierte Papier in Hochformat ist nach Stimmen (je 10 Seiten) einzeln fadengeheftet. Auf der ersten Seite jeder Stimme sind der Titel des Werkes, das Instrument und der Name des Komponisten aufgezählt.

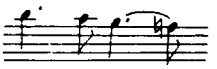
B

Vorschläge:

II.1. 1.Cl: Achtel
III.10 1-2.Cl: Achtel
V.15 1.Cl: Sechzehntel

Artikulation:

I.3,7 1.Cl: Artikulation nach dem Incipit auf dem Titelblatt. Bei der Reprise (73,77) steht in Ms. nur ein Bogen, wahrscheinlich wegen flüchtiger Schreibweise.

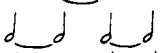
I.45 1.Cl:  Da es nur an dieser Stelle einen Bogen gibt und unter 36-7, 97-8, 105-6 keinen, wurde auch dieser gestrichen.

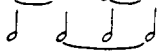
I.81/5-8 und 85 1.Cl: (Abkürzung, flüchtige Schreibweise, vgl. 81/1-4.)

III. Im Ms. nicht vorhandenen, musikalisch begründeten Bindebögen sind auf Grund der Haydn Gesamtausgabe (JHW) ersetzt; weitere Artikulationszeichen wurden nicht übernommen.

III. 13/2-14/1 1.Cl: Bogen nur für 14/1-2; verbessert auf Grund der Haydn-Gesamtausgabe.

VI.65-68 1.Cl:

VI.73-76 1.Cor: 

2.Cor: 

Balkensetzung:

IV.8, 18 1.Cl:

IV.12, 13 1.Cl: bzw.

V.2, 18 1.Fag; 3, 7, 18, 19, 23 2.Cl:

V.7, 23 2.Fag:

Dynamik:

I.49/2 1.Cl: *p* unter 50/1
I.58/1 1.Cor: *f*
II.8/2 2.Cl: *p*
II.13/4 1.Cl: *cresc.* unter 13/1
II.25/1 1.Fag: *p* unter 24/4
III.43 2.Cl: *p*
III.52/1 1-2.Fag: *p*
IV.18/2 1.Cor: *f* unter 18/1
IV.22/5 1.Cl: *pp* unter 22/4

V.12 2.Fag: Zeichen im Takt 13

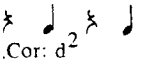
V.13 1.Cor.: *fp*
V.17/1 1.Cl: *f* unter 17/2
VI.0, 8 2.Cl: *p* unter 1/1 bzw. 9/1

VI.35-6 2.Cl; 1-2.Fag: Zeichen nur unter 35/3-4. Da nur im 37 *f* steht, wurde es ergänzt. Dasselbe bezieht sich auf 59-60 1.Cl. und 1-2.Fag.

VI.43 2.Cl, 2.Fg:

VI.44 1.Fag:

C

I.1 1.Cor: 
I.37-8, 45-6 1.Cor: d^2
I.38, 46 2.Cl: a^2
I.55/1 1.Cl: a^1, 2.Cl: f^1 (vgl. 57)
IV.8/3 2.Cor: Einachtel
V.28/2 2.Fag: Einachtel
V.36/2 1.Cl: Der rhythmische Asynchronismus mit 2. Cl. und 1.Fag. wurde absichtlich beibehalten.

Partite in Es-Dur

A

Die sechs Stimmenabschriften befinden sich in einem steifen Pappenumschlag. Grösse des Umschlages: 36 x 25 cm. Alte Signatur: N^{O} 1, heutige Signatur: 0/136. Mikrofilm: OSzK FM 4/2018.

Der Umschlag enthält die Aufschrift: *Partie en Es pour 2 Clarinett en B, 2 Cors en Es, 2 Fagott. Composée par Seigneur George Druschetzky* (der Text wird über der Stimme des 2. Horns wiederholt, wo die Titelvariante lautet: *Partitta Concertante in Es*), und das

Incipit: 1. Cl. 1-4. Takt (wiederholt auf der 2. Hornstimme, wo das dynamische Zeichen *p* fehlt).

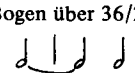
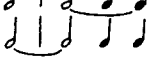
Grösse der Stimmheften: 30,7 x 21,5 cm. Rastriertes, zwölfzeiliges Papier in Hochformat. Die Hornstimmen bestehen aus 3, die übrigen aus je 4 Seiten.

B

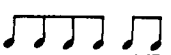
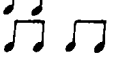
Vorschläge:

I.7 1.Cor: Sechzehntel
I.21, 23 1.Cl: Sechzehntel
I.112 1.Cor: Achtel, vgl. aber 110 1.Cor.
I.28 1.Cl; 117 1.Cor: 101 1.Cl: Achtel
II.21 1-2.Cor: Sechzehntel
II.22 2.Cl; 39 1-2.Fag; 48 2.Fag: Achtel
III.1 1-2.Cl; 5 2.Cl; 29 1.Cl: Sechzehntel
IV.1, 2, 59 1.Cl; 45 1.Cor: Sechzehntel
IV.14 1.Fag; 2.Cor; 46 1.Cor; 46, 62 1.Cl; 62 2.Cl: Achtel

Artikulation:

I.12/5-8 1.Cl: ein Bogen
I.14 2.Cl: 4 Bogen (1-4, 5-8, 9-12, 13-16).
I.19/1-4 1.Cl; I.26 1.Cl; I.72/1-8 1.Cl; I.73/9-16 2.Cl: ein Bogen
I.74/1-8 2.Cl; 86/1-8 2.Fag: 2 Bogen (1-4, 5-8)
I.88/9-16 1.Fag: ein Bogen
I.88/9-16 2.Fag: 2 Bogen (1-8, 9-16).
I.89/9-16 1.Cl: ein Bogen
I.139/3-6, 145/3-6 2.Cl: Bogen nur über 4-6.
II.2/2-9 und 16/2-9 1.Cl; 4/2-9 2.Cl: ein Bogen
II.27/4-11 2.Fag; 47/4-11 1-2.Fag: 2 Bogen (4-7, 8-11)
III.3, 7, 33 1.Cl:
III.34/3-5 1.Cl: Bogen über 34/2-5
III.36/1-4 1.Cl: Bogen über 36/2-4
IV.24-25 2.Fag: 
IV.30-31 1.Fag:
2.Fag: 

Balkensetzung:

II.9 1-2.Fag: 
III.19/5-8, 23/5-8 1.Fag: 

Dynamik:

I.25 1.Cor: *p* nur im 26
I.37/3 2.Cor, 1-2.Fag: *p* unter 38/1
I.38/1 2.Cl: *f*
I.39/2. 1.Cl: *p* unter 40/1
I.71/1 2.Fag: *p*
I.84 1.Cor: *f*
I.108 2.Cl: *f* unter 107/1
I.109 2.Cor, 2.Fag: *p* unter 110/1
I.124/1 1.Cl: *p* unter 124/2
I.125/1 2.Cl: *p*
I.126/3 1-2.Cl, 2.Fag: *f* unter 127/1
I.128/2 2.Fag: *p* unter 129/1
II.7/1 2.Fag: *p*
II.15/1 1.Fag: *p* unter 15/2
II.16/6 1.Cl: *sf* unter 16/8

II.43 1.Fag: *p* im 44
II.50/2 1.Cl: *fp*
IV.6/3 1-2.Cl: *f* unter 6/2
IV.22/1 1.Cor: *p*
IV.24 2.Fag: *p* nur unter 28/2

An den folgenden Stellen Triola mit bezeichnet: I. 8 2. Cor; II. 41 1. Cl; III. 39 1. Cl.

C

I.17/8 1.Cl: ♮ Zeichen vor 17/11
I.41/1 1.Fag: Es
I.108 1.Cl: Fermate über 108/1-2
I.108 2.Cl: Fermate über der Pause
I.142 1.Fag:
I.144 2.Cor: g^1 (vgl. aber 138)

II.52 1.Cor:

III.1/3 2.Fag: F
III.29 2.Cl:

IV.14/2 1.Fag: f^1
IV.17/2 2.Cl: f^1
IV.35/2 1.Fag: g^1

MUSICALIA BANUBIANA

1 Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio (Facsimile edition)
2 Andreas Rauch: Musicalisches Stammbüchlein (1627)
3 Benedek Istvánffy: Church Music Works
4 Georg Druschetzky: Partitas for Winds

Other volumes in preparation:

Tabulatura „Vietoris" saeculi XVII
Zakarias Zarevutius: Motets and Magnificats (17th cent.)
Joseph Bengraf: Six Quartets (18th cent.)
Pál Esterházy: Harmonia Caelestis (1711)
Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis (1635)
Antiphonale Paulinorum (15th cent.)