

MARIA JANA TERRAYOVÁ-DOKULILOVÁ

EIN DOKUMENT ZUR GESCHICHTE
DER ORGELMUSIK IN DER ZWEITEN HÄLFTE
DES 18. JAHRHUNDERTS

(Sammelhandschrift A XII/220 – MS Martin)

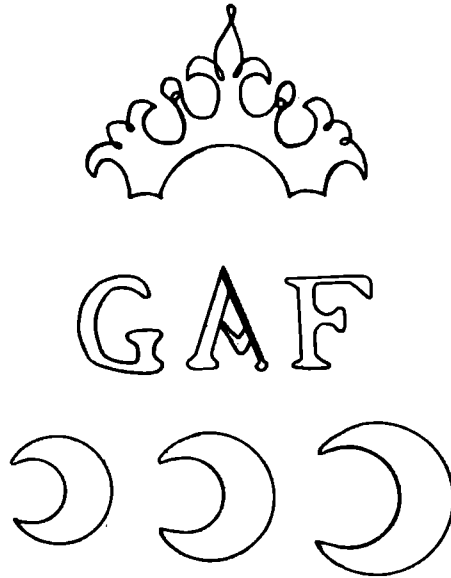
In meinem Beitrag möchte ich gerne auf ein von zahlreich erhaltenen Dokumenten der Musikkultur der ehemaligen westslowakischen Franziskaner Klöster (Marienprovinz) eingehen. Es handelt sich um eine Sammelhandschrift von Orgel- und Klavierkompositionen, die derzeit in den Beständen der ehemaligen Klosterbibliotheken unter der Signatur A XII/220 von der Slowakischen Nationalbibliothek (*Matica slovenská*) in Martin aufbewahrt wird. Der Provenienz nach gehört dieses Denkmal den Beständen der Musikdenkmäler aus der ehemaligen Franziskaner Bibliothek zu *Malacky*. Dies bezeugte bereits V. J. Gajdoš, der die von ihm mit Bleistift auf dem unteren Rand des ersten Folios der Sammelhandschrift geschriebene Chiffre „V“ rekonstruierte. Schon im Jahre 1943 lieferte er den ersten in knapper Form gehaltenen Bericht.¹

Diese Sammelhandschrift hat weder eine alte Signatur noch einen Stempel. Sie entbehrt jedwede Bemerkung hinsichtlich des ursprünglichen Eigentümers oder Kopisten. Schließlich fehlt auch das Titelblatt. Dieses Dokument ist in einem originalen, zeitgemäßen, z. Z. leicht beschädigten Halblederband Querformats (22×30,5 cm) eingebunden. Der Rücken und die Ecken des Einbandes sind aus braunem Kalbsleder, die äußeren restlichen Teile der beiden Deckel sind mit Papier bezogen, das mit einem blumenartigen, geometrisch gestalteten Dessin (achtblättrige runde Blüten abwechselnd mit langförmigen Blättchen, deren Konturen im Blau gedruckt sind, dazwischen vertikale rote Schraffen) in Blau- und Rotfarben auf weißem Grund aufgedruckt ist. Die Lagen sind auf vier äußeren Binden genäht.

Abgesehen von den Ansetzblättern der Einbanddeckel, ist das Papier in 10 Lagen von vier Bogen (Doppelblättern) eingeteilt mit Ausnahme der zweiten und zehnten Lage von nur zwei Bogen Umfang. Insgesamt sind es 144 original paginierte Seiten. Entsprechend der Lokalisierung und der Folgeart der Bruchteile der Wasserzeichen an dem oberen Rand unseres Denkmals kann man annehmen, daß es sich ursprünglich um einen nach der waagrechten mehr oder weniger genau geführten Mittellinie geschnittenen Bogen des großen Folio-Formats handelte.

Mit Ausnahme des letzten Blattes (S. 143–144), das eine grauliche Färbung aufweist, hat das Papier eine einheitliche Ekrüfarbwirkung. Das letzte Blatt wie auch zwei andere Blätter (S. 15–16, d. h. das zweite Blatt des ersten Bogens in der ersten Lage und das zweite Blatt des ersten Bogens in der sechsten Lage) haben kein Wasserzeichen. Diese drei Blätter sind an die vorhergehenden Seiten angeklebt. Sonst gibt es von Anfang der zweiten Lage an bis zum vorletzten Blatt der letzten zehnten Lage ein einheitliches Papier mit folgendem Wasserzeichenschema. Zwar kann man ab und zu geringe Abweichungen der Dimensionen festhalten, aber diese sind wohl auf die Entstellung derselben Kupferdrahtform zurückzuführen.

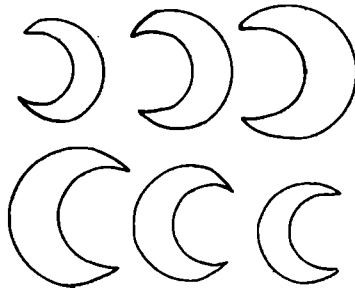
Dreihalbmond in der abnehmenden Position (am ersten Blatt des Bogens recto-Seite linkssehend, verso-Seite rechtssehend) und **Buchstaben GAF in Großschreibung unter Cartouche** (am zweiten Blatt des Bogens; die Vorderseite an dessen verso-Seite) (Beilage 1).



Auf den nachfolgenden Bogen wechseln, wie schon erwähnt, der untere mit dem oberen Bruchteil des Zeichens. Identische Wasserzeichen konnte ich leider nicht ausfindig machen, aber einige Varianten dieses Schementyps² lassen auf das Papier norditalienischer Produktion aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, bzw. der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts schließen.³

In der ersten Lage unseres Denkmals (S. 1—16) finden wir zwei, bzw. drei verschiedene Wasserzeichentypen. Im ersten Bogen dieser Lage wurde nämlich, wie bereits erwähnt, das ursprüngliche zweite Blatt durch Papier ohne Wasserzeichen ersetzt. Daher haben wir nur ein Wasserzeichen, nämlich:

Dreihalbmond in abnehmender Position (S. 1—2), und zwar in vollem Bilde (an der recto-Seite linkssehend und umgekehrt an der verso-Seite rechtssehend). (Beilage 2).



Der zweite und dritte Bogen der ersten Lage enthält dieses Wasserzeichen: **Dreihalbmond rechtssehend darunter REAL** (an den ersten Blättern der beiden Bogen, und zwar der obere mit dem unteren Bruchteil in abwechselnder Folge)

und GFA (an den zweiten Blättern in ähnlicher Abwechslung wie vorher).⁴ (Beilage 3).

CCC GF A

REAL

GF ACCC

REAL

Schließlich enthält der vierte Bogen der ersten Lage (S. 7—8 und 9—10) ein fast unlesbares, daher schwer definierbares Zeichen am ersten Blatt und eine Hälfte eines außerordentlich robusten Dreihalbmondes am zweiten Blatt. (Beilage 4).



Diese Sammelhandschrift hat keine Vorsatzblätter und kein Titelblatt. Alle 144 paginierten Seiten sind mit Notenlinien versehen, an denen durchgehend Orgel- und Klavierkompositionen mit oder ohne Angabe des Komponisten aufgezeichnet sind. Es ist hier ein achtzeiliges mit dünnflüssiger lichtbrauner Tintensorte handliniertes Notensystem vorhanden. Die Entfernung von der oberen, unteren und Seitenkante beträgt etwa 2 cm. Mit derselben Tintensorte ist auch die gesamte Paginierung aufgezeichnet. In der Aufzeichnung der Noten kann man zwei Tintensorten unterscheiden. Die eine Sorte (braun — etwas dichter und dunkler als die Notenzeilen) reicht bis zur Seite 95; ab S. 96 bedient sich der Schreiber schwarzbrauner Tintensorte. Die Bezeichnung einzelner Kompositionen wird knapp am Anfang derselben angeführt.

Als Schlüsselbezeichnung dient in der Regel der Diskantschlüssel für das obere und der Baßschlüssel (fortlaufend in der Form C/:) für das untere System. In zwölf Fällen, und zwar bei den Kompositionen von Scarlatti, Rigler und Wagenseil (S. 56 bis 65 und S. 102—112) wird auch der Violinschlüssel im oberen System gebraucht, während in unterem System des öfteren der Schlüsselwechsel vorkommt. Der Spielanteil der Hände ist nicht getrennt. Die Pedalstimme ist nicht gesondert. Auch keine

Pedalbezeichnung ist vorhanden. Ausnahmen diesbezüglich bilden: Divertimento von Haydn (S. 4), wo die Abkürzung „ped.“ angeführt ist, und Fantasia pour le Orgue (!) (S. 41—43), wo die für Pedal bestimmten Töne unterhalb des unteren Systems mit großen Buchstaben angeführt werden.

Tempo- bzw. Ausdrucksbezeichnungen kommen nur an wenigen Stellen vor. Daneben findet man gelegentlich Artikulationsangaben. Es werden weder dynamische Zeichen noch Hinweise für die Registrierung angeführt. Als Universalbezeichnung für Verzierungen benützt der Schreiber die Zeichen:

Der Fingersatz ist nur in einem einzigen Fall angedeutet (Divertimento von Haydn, S. 82). Über der dreimal rhythmisch wiederkehrenden Note wird der Wechsel der Finger 3 - 2 - 1 angeführt. Bei der Fuge von Albrechtsberger (S. 65—68) werden zwischen dem oberen und unteren System deutsch geschriebene Angaben zu den einzelnen Teilen der Fugenform wie auch die Bezeichnung des betreffenden kontrapunktmäßigen Vorganges oder Figur angeführt.

Die Handschrift des Schreibers ist ausgeprägt und gut leserlich. Die Schriftzüge ändern sich im wesentlichen fast gar nicht. Daraus kann man schließen, daß das sonst sorgfältig geschriebene Manuskript durchgehend von einer Hand im Laufe eines nicht weit gespannten Zeitraumes angefertigt wurde. Die nur spärlich mit Bleistift durchgeführten Korrekturen dürfen daher einer späteren Zeit entstammen.

Inhalt der Sammelhandschrift:⁵

Nr.	Seite	Titel
1	1	<i>Praeambulum</i> <i>1^{mo}</i> <i>Del Sigl Gius.</i> <i>Hayden</i>
2	2	<i>Praeamb.</i> <i>2^{do}</i> <i>Del Sigl</i> <i>Giuseppe</i> <i>Hayden</i>
3	5	<i>Praeambul.</i> <i>3</i> <i>Del Sigl</i> <i>Giuseppe</i> <i>Haydn</i> [Nr. 1—3; HoV. XVII: C ₂ ^f)
4	8	<i>Del Sigl Gius. Hayden</i> <i>Capriccio</i> [HoV. XVII:1]
	17	<i>15. Preludia</i> <i>Del Sign.</i> <i>Novotni?</i>)
5—7		<i>3 Kadenzen in G, in G, in A ohne Numerierung und Titelangabe</i>
8	18	<i>Preludio</i> <i>1^{mo}</i>
9	19	<i>Preludio</i> <i>2^{do}</i>
10	21	<i>Preludio</i> <i>3^{to}</i> [MLB Schw. Mus. 4052, Nr. 12 ^f)
11	23	<i>Preludio</i> <i>4^{to}</i> [1]
12	24	<i>Preludio</i> <i>5^{to}</i> [2]
13	25	<i>Preludio</i> <i>6^{to}</i> [3]
		„sequitur“
14	26	<i>Preludio</i> <i>7^{mo}</i> [4]
15	27	<i>Preludio</i> <i>8^{vo}</i> [5]
		„sequitur“
16	28	<i>Preludio</i> <i>9^{mo}</i> [6]
17	30	<i>Preludio</i> <i>10.</i> [7]
18	31	<i>Preludio</i> <i>11.</i> [8]
19	32	<i>Preludio</i> <i>12.</i> [vacat]
20	34	<i>Preludio</i> <i>13.</i> [9]
21	35	<i>Preludio</i> <i>14.</i> [10]
		„sequitur“
22	37	<i>Preludio</i> <i>15.</i> [11]
23	38	<i>Preludio</i> [<i>ohne Autorangabe</i>]
24	39	<i>Preludio</i> [<i>ohne Autorangabe</i>]
25	41	<i>Fantasia</i> <i>pour le (!) Orgue</i>
26	44	<i>Preludio</i> <i>Del Siglis</i> <i>Monnⁿ</i>) [Präludium und Fuge für Klavier in G. Them. Kat. 66]
27	45	<i>Preludio</i> <i>Del Siglis</i> <i>Monn</i>
		[Präludium und Fuge für Klavier in B. Them. Kat. 70]
28	47	<i>Preludio</i> [<i>ohne Autorangabe</i>]

29	49	<i>Preludium</i> <i>Del Siglis</i> <i>Albrechtsberger</i>
30	50	<i>Preludio</i> 2.
31	51	<i>Preludium</i> 3
32	52	<i>Preludio</i> 4
33	54	<i>Preludio</i> 5
34	55	<i>Sonata</i> <i>da Händel</i> <i>a Londra</i>
35	56	<i>Sonata</i> <i>da Domenico Scarlatti</i> [<i>Sonaten für Clavier... No 8 g-moll. Leipzig, Breitkopf & Härtel</i> <i>s. a. 10855</i>]
36	58	<i>Sonata</i> <i>da</i> <i>Frac [!]</i> <i>Rigler</i> ¹⁰⁾
37	60	<i>Sonata</i> <i>da</i> <i>Franc:</i> <i>Rigler</i>
38	65	<i>Fuga</i> <i>da</i> <i>Giov:</i> <i>Albrechtsberger</i> [<i>Durchgehend deutsch geschriebene Bemerkungen zwischen der oberen und unteren Zeile des Notensystems</i>]
39	69	<i>Preludium</i> <i>Del Sign.</i> <i>Istvan-Fü</i> [<i>Istvánfy</i>] ¹¹⁾
40	73	<i>Praeambulum</i> [<i>ohne Autorangabe</i>]
41	78	<i>Presto</i> <i>Sigl. Gius</i> <i>Hajden</i> [<i>HoV. XVI. : 3 2</i>] ¹²⁾
42	82	<i>Divert:</i> <i>Moderato</i> <i>Giuseppe Hajden</i> ¹³⁾
43	88	<i>Diverti:</i> <i>Moderato</i> [<i>ohne Autorangabe</i>] [<i>Identifiziert als Haydn, HoV. XVI: 47, I. Moderato</i>]
44	92	<i>Fuga</i> <i>Vivace</i> „ <i>Kom [!]</i> <i>Heiliger Geist mit Deiner Gnad</i> “
45	93	<i>Fuga</i> <i>Del Sigl:</i> <i>Friedemann</i> <i>Bach</i> [<i>Wilhelm Friedemann Bach: Acht dreistimmige Fugen Nr. 8 in f-moll. Falck 31</i>] ¹⁴⁾ (<i>Die Fuge ist nicht zu Ende geschrieben; die Seite ist freigeblieben</i>)
	101	
46	102	<i>Preludium</i> <i>Del Sig:</i> <i>Wagensell</i>
47	103	<i>Preludium</i> 2
48	104	<i>Preludium</i> 3
49	105	<i>Prelud:</i> 4
50	107	<i>Prelud:</i> 5
51	108	<i>Prelud:</i> 6
52	109	<i>Prelud:</i> 7
53	111	<i>Prelud:</i> 8
54	112	<i>Prelud:</i> 9
55—76	114—26	<i>Preludia</i> <i>Del Sigl</i> <i>Steffan</i> ¹⁵⁾
78—87	127—131	(40 <i>Preludi</i> <i>Per Diversi Tvonì</i> <i>Scritti e dedicati</i> <i>Alle Illustrissime Signore</i> <i>Sue Scolare</i> <i>da</i> <i>Giuseppe Steffan</i> <i>Si vende a Vienna apresso Agostino Bernardi... Nra. 1, 32, 17, 18, 43, 22, 5, 30, 6, 27, 12, 24, 21, 3, 13, 14, 41, 7, 19, 8, 9, 29, 39, 40, 20, 42, 15, 16, 10, 26, 2, 4)</i>
77	126	[<i>No</i>] 23
88	132	<i>Preludium</i> [<i>in C; ohne Autorangabe</i>]
89	133	<i>Preludium</i> [<i>in D; ohne Autorangabe</i>]
90	135	<i>Preludium</i> [<i>in D; ohne Autorangabe</i>]
91—98	137—140	(8 unbetitelt als kurze <i>Preludien</i> bearbeitete <i>Modulationen</i>)
99	141	<i>Preludium</i> (<i>in B; ohne Autorangabe</i>)

Aus der Zusammenstellung des Repertoires unserer Sammelhandschrift ergeben sich folgende Feststellungen:

In der das Repertoire umfassenden Zeitspanne etwa von den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts an bis zu dessen Ausgang überwiegen zahlenmäßig Kompositionen aus der Zeit ab 1760. Wenn wir davon die Sonate in g-moll (Nr. 35) von D. S c a r l a t t i (1683, bzw. 1685—1757), ferner das aus 32 Takten bestehende Andante in A-dur (bezeichnet als Sonate) von G. F. H ä n d e l (1685—1757) und schließlich die Fuge in f-moll (Nr. 45; in der Abschrift unvollendet) von W. F. B a c h (1710—1784) ausschließen, so grenzt sich ab und präzisiert sich zugleich eine in den Bereich der sog. W i e n e r S c h u l e hinzielende Stilllokalisierung.

Unsere Sammelhandschrift unterscheidet sich von den übrigen in der Slowakei erhaltenen und bisher durchforschten handschriftlichen Musikdenkmälern für Tasteninstrumente vor allem dadurch, daß darin Werke solcher Komponisten einbezogen sind, denen wir in ähnlichen Handschriften bisher nicht begegneten (Scarlatti, Händel, W. F. Bach, Monn, Wagen-seil, F. Novotný), oder die tatsächlich nur probenhaft vorkommen (Haydn, Štěpán, Rigler), bzw. aus deren Werk nur die vokal-instrumentalen Kompositionen bekannt waren (Istvánffy).

Was die Musikgattungen und Formen anbelangt, bilden Präludien (89) den größten Teil des Repertoires. In vier Fällen wird die Bezeichnung „Praeambulum“ gebraucht (Haydn Nr. 1–3, Anon. Nr. 40). In acht Fällen (Nr. 91–98) handelt es sich um unbetitelte als kleine Präludien bearbeitete Modulationen. Ferner sind es drei Fugen, drei Kadenzten und eine „Fantasia“. Neben den Kompositionen mit imitativer kontrapunktischer Satztechnik gibt es auch frei improvisierte mit gebrochenen Akkorden und Passagen verzierte Werke auf harmonisch-akkordischer Grundlage unter Umständen mit dialogisierenden Abschnitten, das für diesen Zeitabschnitt als symptomatische Konsequenz des Verschmelzungsprozesses heterogener Stilströmungen anzusehen ist.

Die Sonatenform als tektonischer Typ ist in drei Fällen vertreten als Sonate (Scarlatti Nr. 35, Rigler Nr. 36, 37), zweimal unter der Bezeichnung „Divertimento“ (Haydn Nr. 43 – in der Sammelhandschrift ohne Autorangabe – und Haydn zugeschriebenes Stück Nr. 42) und einmal als „Presto“ (Haydn Nr. 41). Das aus 32 Takten bestehende und als Sonate bezeichnete „Andante“ (Händel Nr. 34) dürfte ein Teil eines größeren Ganzen sein. Schließlich bleibt noch ein „Capriccio“ (Haydn Nr. 4) übrig.

Was die Voraussetzungen hinsichtlich der Reproduktion der in unserer Sammelhandschrift enthaltenen Kompositionen anbelangt, kann man feststellen, daß diese die Grenze der an die kleine Kirchenorgel gestellten Forderungen nicht überschreiten. Immerhin ist eine steigende Tendenz der Anforderungen hinsichtlich der Reproduktion bemerkbar. So z. B. setzt die Wiedergabe der von Štěpán komponierten Präludien ziemlich hohe Ansprüche auf das technische Niveau des Spielers voraus.

Im Zusammenhang mit der Zweckbestimmung unserer Sammelhandschrift halte ich es für notwendig, auf die „Statuta et Constitutiones Provinciae Marianae“ aus dem Jahr 1730¹⁶ aufmerksam zu machen. Nach den Bestimmungen dieses Statuts wurden die Figuralmessen mit Orchesterbegleitung verboten. Der Gesang durfte nur mit Orgelbegleitung durchgeführt werden. Nur auf diese Weise können wir uns das häufige Vorkommen der Sammelbände der zum kirchlichen Gebrauch bestimmten Vokalmusik mit Orgelbegleitung wie auch das der Sammlungen konzertanter Solo-Kompositionen für Orgel erklären. In diesen Sammlungen stoßen wir oft auf die Bezeichnung „pro cemballo“ oder „cimbalo“, wobei das Repertoire ausschließlich weltliche für Tasteninstrumente bestimmte Instrumentalmusik ausmacht. Ich erwähne in diesem Zusammenhang das „Cymballum jubilationis seu Divertimenta Organo-Musica. Pro usu et commoditate organoedorum ... conscriptum per P. Telesphorum Hoffmann, Anno 1776“¹⁷ und zwei Sammelbände von P. Roškovský „Museum Pantalonianum“, „Cymballum jubilatio-

n is.“¹⁸ Es scheint mehr als wahrscheinlich zu sein, daß unsere Sammelhandschrift eine ähnliche Gebrauchsbestimmung hatte.

Auf der Suche nach den Vorlagen, bzw. nach dem uns unbekanntem Schreiber unserer Sammelhandschrift konzentrierte ich mich absichtlich auf die Abschriften der Kompositionen von J. Haydn, F. Novotný und B. Istvánffy, d. h. auf den Bereich Eisenstadt – Raab (Győr) und Bratislava – Malacky.

Anhand meiner bisherigen Forschungen konnte ich nämlich feststellen, daß gerade in diesem Umkreis eine große Migration der Organisten und mit ihnen auch des Notenmaterials besonders nach der Sekularisation der Klöster 1786 existierte. Ich denke vor allem an die zwei dem Franziskaner Orden angehörenden fruchtbaren Komponisten und bedeutenden Musiker, die Gebrüder Dettelbach, von denen Hilarius¹⁹ als Organist im Franziskaner Kloster zu Eisenstadt wirkte. In seinen eigenhändigen Bemerkungen wird das Jahr 1766 angegeben. Der Aufenthalt in Eisenstadt dürfte sich noch auf weitere fünf Jahre erstrecken, bis er sich wieder auf seinen Autographen in eigenhändigen Bemerkungen von 1771–1779 als Organist in Raab (Győr) anführt. Fast um ein Vierteljahrhundert später (cca 1794) kehrt auch Hilarius' Bruder, Gaudentius,²⁰ der in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts als anerkannter Komponist und magister chori im Provinzialkloster zu Bratislava wirkte, nach Eisenstadt, wo er diese Funktion wahrscheinlich bis zu seinem Tode 1818 innehatte. Trotz der verschiedenen Wirkungsstätten bestand zwischen den beiden Brüdern eine enge Beziehung, wovon zahlreiche von Hilarius angefertigte Abschriften der Kompositionen von Gaudentius aus dessen Wirkungszeit in Malacky und Bratislava Zeugenschaft ablegen.

In diesem Zusammenhang möchte ich gerne an die Umstände erinnern, die zur Hypothese führen könnten, daß gerade dank den Abschriften von Hilarius Dettelbach die Kompositionen von J. Haydn, F. Novotný und B. Istvánffy den Weg in unsere Sammelhandschrift fanden. So z. B. sind die Abschriften von Haydns Kompositionen in zwei Gruppen konzentriert, und zwar in einer Zusammenstellung, aus der die Zusammengehörigkeit der Vorlage offensichtlich zum Vorschein tritt.

Wie es dem Inhalt unserer Sammelhandschrift zu entnehmen ist, sind es auf den ersten 16 Seiten (d. h. der ganzen 1. Lage) „Drei Praeambeln für Orgel“ (Nr. 1–3) – bisher bekannt nur in einer Abschrift (Sammelband WöNB) und als unecht bezeichnet (HoV. XVII:C₂ – und ein „Capriccio“ (Nr. 4) aus dem J. 1765 (EA 1788; HoV. XVII:1). Auf das „Capriccio“ folgen unmittelbar drei Kadenzen und fünfzehn Präludien von Novotný (2. Lage), der, wie schon erwähnt (S. Anm. 7) von 1765–1773 als Organist an der Schloßkirche in Eisenstadt tätig war. Bisher wußte man nur von der in Schwerin aufbewahrten Abschrift seiner „12 Praeambula“. Diese Abschrift, wie sich später herausstellte (S. Anm. 8), stammt von J. M. Sperger.²¹

An Hand des Vergleichs der beiden Abschriften kann man folgendes feststellen:

1. In unserer Abschrift (A XII/220) sind darüber hinaus drei unbetitelte

und nicht nummerierte Kadenzen (Nr. 5–7) und drei Präludien – Nr. 1 in C, Nr. 2 in C (Nr. 8–9) und Nr. 12 in a-moll (Nr. 19).

2. In der Spergerschen Abschrift finden wir die Bezeichnungen „pe“ (= pedaliter), „sequitur“ (zwischen den Nrn. 3 in e-moll und 4 in E, 5 in F und 6 in G, 10 in B und 11 in h-moll), „8^{va}“ und „luoco“.

3. Außer den häufigen Verstößen, die wir bei dem Einem wie auch bei dem Anderen als „lapsus calami“ ansehen können, finden wir Abweichungen sowohl in der harmonischen Struktur der Präludien figurativ-evolutiven Aufbaus, als auch in der Führung der Stimmen, resp. in den rhythmischen Werten bei den Präludien der imitativen kontrapunktischen Satztechnik.

4. Wenn wir uns die unterschiedliche Zusammenstellung der Reihenfolge der Kompositionen in den beiden Abschriften näher ansehen – Spergers Abschrift beginnt mit dem vierten (in C) und endet mit dem dritten (in C) unserer Handschrift, tritt uns markant Spergers logische zu einem total abgeschlossenen, formvollendeten und abgerundeten Zyklus hinzielende Zusammenstellung hervor.

Die als Präludien oder Präambeln bezeichneten Stücke von F. Novotný sind nämlich eine Reihe der inneren (am meisten dreistimmigen) Variationen der A B A Form, wo am häufigsten das Prinzip der Imitationdurchführung der kontrapunktischen Satztechnik (Nr. 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 14, 15 unserer Reihenfolge) zur Geltung kommt. Doch begegnen wir auch dem figurativ-evolutiven Aufbauprinzip (Nr. 7, 10, 13 unserer Reihenfolge) oder setzt sich der freigestaltet improvisierte Charakter – zerbrochene Akkorde und Passagen auf der harmonisch-akkordischen Grundlage (Nr. 1–3 unserer Reihenfolge) durch.

Es ist unverkennbar, daß die einzelnen Variationen in der Spergerschen Abschrift verschiedene Funktionen in der organischen Zusammenstellung des Zyklus vertreten. Wir könnten darin eine gewisse Andeutung an die Sonatenform erblicken.

An Hand unseres jetzigen Vergleichs können wir mit Sicherheit behaupten, daß sich die Schreiber zwei verschiedener, jedenfalls aber handschriftlicher Vorlagen bedienten.

Lenken wir unsere Aufmerksamkeit wieder auf unsere Sämmlhandschrift!

Der zweiten Gruppe von drei Haydns Kompositionen (Nr. 41–43) gehen ein anonymes Praeambulum in C (Nr. 40) und ein Präludium in E (Nr. 39) von B. Istvánffy voraus. Es ist seine erste bisher bekannte Instrumentalkomposition. Man kann daher mit Sicherheit annehmen, daß die sich in unserem Sammelband befindende Abschrift wenn nicht nach dem Autograph, so bestimmt nach der aus der ersten Hand erfolgten Kopie zustande kam. Ich darf daran erinnern (S. Anm. 11), daß B. Istvánffy in den Jahren 1763–1778 als Domorganist zu Raab (Győr) tätig war.

Die nur als Presto bezeichnete Haydns erste Komposition der zweiten Gruppe (Nr. 41) ist eigentlich in a-moll transponiertes Finale aus der sechsten Sonate (HoV.XVI:32:EA 1778). (In der betreffenden Anmerkung des HoV. steht geschrieben, daß die authentische Kopie dieses aus sechs Sonaten bestehenden Komplexes – XVI:27–32 aus dem Jahre 1776 in der

Mecklenburgischen Landesbibliothek zu Schwerin aufbewahrt wird; leider bin ich davon nicht informiert, wer der Kopist war. — Sperger?)

Dem „Giuseppe Hajden“ zugeschriebenes Divertimento Moderato in F, das in der Reihenfolge nachfolgt (Nr. 42), konnte ich nicht identifizieren. In HoV. wird es nicht angeführt. Solange keine andere Autorschaft dechiffriert oder festgestellt wird, ist auch in diesem Fall nur eine handschriftliche Vorlage anzunehmen.

Schließlich die in der Reihenfolge dritte Komposition von J. Haydn (Nr. 43; in unserer Handschrift ohne Autorangabe), wurde als erster Satz der F-dur Sonate aus dem J. 1765/67 identifiziert (ES 1788; HoV. XVI:47).

Mit Rücksicht darauf, daß sich der Kopist bei der Abschrift des Capriccio (Nr. 4), Presto (Nr. 41) und Divertimento (Nr. 43) einer gedruckten Vorlage bedienen konnte, möchte ich die Aufmerksamkeit des Lesers auf die mit der Abschrift von Rigers Sonaten zusammenhängenden Umstände richten.

Den Abschriften von zwei Rigerschen Sonaten (in C Nr. 36 und in f-moll Nr. 37) geht die Abschrift von Kompositionen voraus, bei der man mit gutem Grund gedruckte Vorlagen voraussetzen kann. Es sind dies: zwei Präludien von M. G. Monn (Nr. 26, 27), fünf Präludien von G. J. Albrechtsberger (Nr. 28–33), Händls „Sonata“ (Nr. 34) und schließlich Scarlattis Sonate (Nr. 35). Den Rigerschen Sonaten folgt die mit handgeschriebenen Bemerkungen versehene Abschrift der Albrechtsbergerschen Fuge (Nr. 38). Dies bezeugt, daß es sich um die Abschrift einer gedruckten Vorlage instruktiven Charakters handeln könnte. Sich auf E. Majors²² Angaben über die Ausgabe von Rigers „Anleitung zum Gesänge und dem Klavier oder die Orgel zu spielen...“ (Ofen 1798) (S. Anm. 10) stützend, vertere ich die Ansicht, daß man nur an Hand vergleichender Untersuchungen wird bestimmen können, ob zwischen diesem Druck und unserer Sammelhandschrift gewisse Repertoire-Zusammenhänge bestehen.

In dem zitierten Bericht (S. Anm. 1) wurde diese Handschrift im Nachlaß von A. Čermák angeführt.²³ Aus dem Vergleich mit seinen aus der Zeitspanne 1830–1840 stammenden Abschriften ergeben sich folgende Resultate: Zwar besteht in den Grundzeichen der Schriftzüge eine bestimmte Ähnlichkeit, anderseits treten aber markante Unterschiede hervor, die sich vornehmlich auf das Papier — und Tintensorte wie auch die Schreibart des Baßschlüssels beziehen. Die erwähnten Unterschiede könnte man ev. auf den ziemlich weit fortgeschrittenen Zeitabstand zurückzuführen.

Die Schreibart, die wir in den musikalischen Sammelhandschriften Franziskaner Provenienz auffinden, ist uniform, schablonmäßig und weist nur selten eigenartige Züge auf. Da man beim Vergleich der Handschriften von den beiden Dettelbachs, Th. Hoffmann, P. Roškovský und anderen mit unserer Sammelhandschrift ähnliche Übereinstimmungen und Unterschiede feststellen kann, vertere ich die Ansicht, daß man nur an Hand spezieller graphologischer Analysen die Frage nach dem unbekanntem Kopisten unserer Sammelhandschrift wird beantworten können.

Daher halte ich A. Čermák nur für den letzten Eigentümer bzw. Benützer unserer Sammelhandschrift. Dabei schließe ich die Möglichkeit nicht aus, daß er in den Jahren 1803–1820 „pro usu et commoditate“ dieses Schriftstück zustandebringen konnte. Als Vorlage konnte er Abschriften seines Vorgängers, ferner aus anderen Klöstern geliehene Ab-

schriften und zuletzt auch zahlreiche, zu dieser Zeit verbreitete Schulen (Anleitung...) gebrauchen.

Da ich das notwendige Vergleichsmaterial nicht z. Z. zur Verfügung hatte, gelang es mir nicht, restlos alle Autoren, namentlich diejenigen der Kompositionen ohne Autorangabe zu rekonoszieren und identifizieren. Deshalb konnte ich nicht diese Sammelhandschrift vom Standpunkt der musikwissenschaftlichen Interpretation behandeln. Es mussten daher sowohl die Stilanalyse der in dieser Sammelhandschrift enthaltenen musikalischen Werke als auch die Fragen der Textkritik bzw. der Authentizität ausbleiben.

An Hand einer genauen äusseren und inneren Beschreibung dieser Sammelhandschrift als auch des Hinweises auf die Zusammenhänge und Umstände, die ich vom Standpunkt unserer derzeitigen Forschungsarbeiten für wichtig hielt, soll mein Beitrag als eine Anregung zu weiteren Forschungsarbeiten hinsichtlich der Ergründung dieser Handschrift angesehen werden.

Übersetzt von Elemir Terray

ANMERKUNGEN

¹ „In dem Sammelband von Präludien begegnen wir den Namen von Haydn, Bach, Novotný, Albrechtsberger, Scarlatti u. a.“ J. V. Gajdoš, *Františkánska knižnica v Malackách*. Bratislava 1943, S. 105.

² *Monumenta Chartae Papyraceae... I. Heawood, Watermarks mainly of the 17th and 18th Centurie*. Hilversum 1957: 876, 877. VIII. Eineder: *The ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*. Hilversum 1960: 434, 439, 492, bzw. 1037; H. C. R. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*. London 1955: I/44. D. Somfai-Révész, *Wasserzeichnisse*: 79; in D. Bartha—L. Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister*. Budapest 1960, S. 441.

³ Für die Hilfe bei der Datierung dieses Wasserzeichnisses bin ich Herrn J. Sehnal (Brno) mit aufrichtigem Dank verbunden. Dreihalbmond unter Cartouche kommen nach seiner schriftlichen Information im Material von Staré Brno von den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts an bis etwa 1815.

⁴ D. Somfai-Révész, zit. Wzl.: 144—145; Eineder: 438, 909 (ohne REAL).

⁵ In der Sammelhandschrift sind die Kompositionen nicht numeriert. Im vorliegenden Inhaltsverzeichnis erfolgt die Numerierung aus Übersichtlichkeitsgründen. Incipite werden nur in den Fällen angeführt, wo infolge der Unzulänglichkeit des Materials (ältere Drucke, Reeditionen) die Identifizierung der Kompositionen nicht durchgeführt werden konnte. Die von mir vorgenommenen Ergänzungen setze ich in eckige Klammern.

⁶ H o V. = A. v. Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* — Bd. I, Mainz 1957. Bekannt nur in Abschrift in einem Sammelband (Österreichische Nationalbibliothek in Wien).

⁷ Es geht um Novotný František auch Novotni Franz Nikolaus (6. 12. Eisenstadt — 25. 8. 1773 daselbst), der als Nachfolger seines Vaters Johann N. (1718—1765) die Stelle des Organisten bei der Eisenstädter Schloßkirche innehatte. (Diesbezüglich verweise ich auf J. Harich in MGG 9, 1793; Eitner 7, 217; Pohl 1, 227 und 261; Pohl 2, 61, Anm. 4. n., 372, 374 — Beilage; M. Poštolka, *Josef Haydn a naše hudba 18. století*. Praha 1961, S. 29, 30 u. Anm. 115, S. 147; B. Štědroň, in: *Československý hudební slovník 2*, Praha 1965, 260.)

Ich bin mir dessen bewußt, daß eine verlässliche Identifizierung des Komponisten, in derer Mittelpunkt die musikalische Stilanalyse und die Bestimmung sowohl der

Kontinuität als auch der Tradition stehen, die Gewinnung ausführlicher biographischer Angaben nur als notwendige Voraussetzung hat. Das setzt freilich das Vorhandensein des zureichenden Vergleichsmaterials voraus. — Das erschöpfende Durchforschen in Bezug auf Haydns vermutlichen Einfluß scheint im Falle Novotnýs unentbehrlich zu sein. (Ich erlaube mir, auf die unverkennbaren melodischen Konkordanzen im Falle der Präludien: Nr. 8 mit HoV. XVI: 1, Trio; [Var. HoV. XVI: 2, Trio, HoV. XVI: 17, II Andante, HoV. XVI: 10, Trio, HoV.: XVI: 12, II Menuetto, Trio]. Nr. 15, bzw. 14 mit HoV. XVI: 45, III Finale, HoV. XVI: 47, II Adagio — hinzuweisen.)

⁸ Unsere Abschrift wurde der Identifizierung halber verglichen mit dem Manuskript *Mus. 4052 der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin: „12 Praeambula / Del Signore Francesco Novotni // Giovanni Sperger.“* Diese Spergers eigenhändige Abschrift (insgesamt 15 Seiten) enthält außerdem ein anonymes „Tantum ergo“ (S. 12 — ohne Text) und „Del Sigt Giovanj Van hall / Allegro moderato (in F)“, „Menuetto con Trio“ (S. 13—15).

Ich fühle mich verpflichtet, Herrn Dr. R. Dempe meinen Dank zum Ausdruck zu bringen. In seiner Antwort (9. 11. 1965) auf meine schriftliche Bitte um den Vergleich der musikalischen Inzipite machte er mich, sich auf Eitners Angaben berufend (VII, 217), darauf aufmerksam, daß es sich bei diesem Schriftstück um eigenhändige Abschrift Spergers handelt. Mein Dank gilt auch für die bereitwillige Übersendung der Mikrofilmaufnahmen.

⁹ Matthias Georg Monn (1717—1750) — DTÖ XIX, 2: Them. Kat. Nr. 66 u. 70. (Für die freundschaftliche Ermittlung danke ich Herrn M. Poštolka, Praha.)

¹⁰ Zwar wirkte Franz Paul Rigler (um 1748—1796) seit 1779 in Bratislava als Professor der Musik an der Hauptnationalschule, aber es sind uns, laut unseren bisherigen Nachforschungen in den slowakischen Archiven u. Bibliotheken, nur 24 Kadenzen u. 6 Klavierstücke verschiedener Art, die sich im Anhang seiner „Anleitung zum Klavier für musikalische Privatlehrstunden Erster Theil, 2. Aufl. Preßburg bei Joh. Nep. Schauff“, o. J. (UB Bratislava VIII 216) befinden, erhalten geblieben.

Johannes Nepomuk Schauff (1757, Hermanův Městec in Böhmen — 1812 Bratislava) war Professor der Zeichenkunst an der Nationalhauptschule zu Bratislava. Am Anfang des Jahres 1792 kaufte er von Anton Oderlitzky eine Buchdruckerei, die in der Reihenfolge als vierte Preßburger Buchdruckerei von Anton Löwe gegründet wurde. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Schauff bereits seit 1790 unter seinem Namen druckte. Im Jahre 1801 trat er diese an Georg Belnay ab.

¹¹ Istvánffy Benedek (1733—1788) wirkte 1763—1778 als Domorganist in Raab (Győr). Zenei Lexikon, Budapest 1965 (= ZL) 2, 256, führt seine drei Kompositionen an. Zwei weitere Kompositionen (im Autogr.) befinden sich in den Beständen des Chors der Domkirche zu Košice (derzeit dep. im Archiv der Stadt Košice). Diese beiden Kompositionen sind bereits im Inventar aus dem Jahre 1786 (AM Košice 560), unter Nr. 273 u. 274 eingetragen.

¹² In unserer Abschrift transponiert in a-moll.

¹³ Zur Zeit nicht identifiziert. Im HoV. nicht vorhanden.

¹⁴ Die Angaben aus dem Buch K. Geiringer, Die Musiker Familie Bach. München 1958. S. 351, Notenbeispiel 68.

¹⁵ Štěpán Josef Antonín (1726—1797).

D. Šetková, *Klaviřní dílo A. J. Štěpána*, Praha 1965. *Soupis skladeb*, 56. Die Konfrontation der Kompositionen wurde nach dem in der Musikabteilung des Nationalmuseums Prag sich befindenden Exemplars (Sign. XII E 336) vorgenommen. (Für die bereitwillige Zusendung des Exemplars in die Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Slowakischen Akademie der Wissenschaften bin ich Herrn M. Poštolka dankverpflichtet.) Dieser Druck enthält eigentlich 43 aber nicht nummerierte Präludien. Vier davon wurden in unsere Sammelhandschrift nicht aufgenommen, und zwar Nr. 11 (S. 5), Nr. 25 (S. 12), Nr. 28 (S. 14) u. Nr. 33 (S. 16). Darüber hinaus ist in unserer Handschrift das Präludium Nr. 23 (Nr. 77, S. 126), das ich im Druck nicht ausfindig machen konnte. Nr. 43 (S. 21) in D maggiore erscheint in unserer Sammelhandschrift transponiert in C (Nr. 59, S. 116). Zum Unterschied von den im Druck erschienenen „40 Preludi“ (XII E 336) werden in unserem Denkmab. weder Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen angeführt noch die Reihenfolge beibehalten.

- ¹⁶ Vgl. D. Orel, *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě*. Bratislava 1930. S. 19.
- ¹⁷ Matica slovenská. Zweigstelle Bratislava, Sign MS Ba J 11. Das oben erwähnte Werk enthält u. a. „Divertimenti Pour le Clavessin Cembalo Solo sur le gout Italien composées [!] par Sig. Philipo Ruge“ (Eitner 8, 355).
P. *Thelesphorus Hoffmann*, eigtl. Johann (10. 8. 1752 Altenburg, ung. Óvár — 15. 7. 1801 Ofen). [Die Personalangaben wurden den handschriftlichen Archiv-Dokumenten Franziskaner Provenienz entnommen].
- ¹⁸ Die beiden Denkmäler befinden sich in der Musikabteilung der Széchényi-Bibliothek in Budapest.
P. *Pantaleón Roškovský*, eigtl. Josef (10. 3. 1734 St. Lubovňa — 27. 3. 1789 Budapest). [Die Personalangaben wurden den handschriftlichen Archiv-Dokumenten Franziskaner Provenienz entnommen.]
- ¹⁹ P. *Hilarius Dettelbach*, eigtl. Anton (31. 5. 1741 Altenburg, ung. Óvár — 13. 10. 1804 Esztergom). [Die Personalangaben wurden den Archiv-Dokumenten Franziskaner Provenienz entnommen.]
- ²⁰ P. *Gaudentius Dettelbach*, eigtl. Leopold (22. 9. 1739 Altenburg, ung. Óvár — 8. 10. 1818 Eisenstadt). [Die genauen Personalangaben wurden den handschriftlichen Archiv-Dokumenten Franziskaner Provenienz entnommen; S. auch D. Orel, z. B. S. 20.] Handschriftliche Eintragungen in einem Autograph der Messe *Ss Corporis Christi*: „comp. P. Gaudentz. 9. Aug. Kismartonii.“
- ²¹ *Sperger Johannes Matthias* (23. 3. 1750 Valtice in Mähren — 13. 5. 1812 Ludwigslust). [Vgl. R. Federhofer-Königs in MGG 12, 1031.] In den Jahren 1778—1788 wirkte er als Kammermusicus des Kardinals und Primas' von Ungarn Fürst Batthyány in Bratislava. Die Abschriften seiner Kompositionen wurden z. Z. an drei Stellen registriert. Dabei muß man betonen, daß in diesen Städten damals die Franziskaner Klöster waren. Bratislava — Archiv der Stadt Bratislava, Sign. 954/18:
Sinfonia in C (V₁, 2 Org Basso Clar 2bus Timp)
Trnava — Dom des H. Nikolaus, sign. XIX 19—24:
Nr. 1—6: Trio in C, G, D, F, B, F (V o Ob Vla Basso)
Pruské — röm. kath. Pfarrkirche, ohne Sign.:
Sinfonia in F, in B, in Dis (V₁, 2 Vla Basso)
- ²² ZL 3, 327.
- ²³ Fr. *Antonín Čermák*, eigtl. František (15. 12. 1780 Jedlá, Bez. Šumperk — 14. 5. 1856 Malacky). In den Franziskaner Orden wurde er in Trnava aufgenommen. Als Organist wirkte er in Trnava, Bratislava (1830—1840) und Malacky.

PRAMEN K DĚJINÁM VARHANNÍ HUDBY
V DRUHÉ POLOVINĚ 18. STOLETÍ

Sborník A XII/220 — MS Martin

Rukopisný sborník z bývalé františkánské knihovny v Malackách, uložený nyní ve fondech Maticy slovenské v Martině pod sign. A XII/220, obsahuje 99 varhanních a klavírních skladeb z období přibližně od 40. let 18. století až do jeho konce. Co do počtu převažují skladby z období po r. 1760 a s výjimkou tří skladatelů — D. Scarlattioho, G. F. Händela a W. F. Bacha — jde o tvorbu z okruhu tak zvané „vídeňské školy“. Klíčový význam obzvláště v souvislosti s pátráním po neznámém kopistovi, resp. po jeho předlohách, má 15 Preludií Františka Novotného (6. 12. 1748 Eisenstadt — 25. 8. 1773 tamže), z kterých bylo dosud známo pouze 12 v jediném opise meklenburské zemské knihovny ve Schwerinu (sign. Mus 4052). Jde o autografní opis J. M. Spergera (23. 3. 1750 Valtice na Moravě — 13. 5. 1812 Ludwigslust), který v letech 1778—1788 působil jako kontrabasista kapely kardinála Batthyányho v Bratislavě.

Článek, který sleduje především informativní cíl, přináší podrobný vnější i vnitřní popis sborníku spolu s rozpisem jeho obsahu. Všímá si jeho repertoáru nejenom po stránce druhové a formové, ale i reprodukční a účelové a poukazuje na jeho ojedinělost vzhledem k ostatním podobným, dosud objeveným památkám na Slovensku.

Vyslovuje hypotézy o kopistech, kteří tu přicházejí v úvahu, nedospívá však k definitivním závěrům. Právě tak je tomu i u otázky datování; nebylo totiž možné zatím stanovit přesnější datum, než je rozmezí roků 1803—1820.

Sborník A XII/220 — *MS Martin* patří k početně zastoupenému souboru zachovaných rukopisných památek hudební kultury západoslovenských františkánských klášterů mariánské provincie; jejich souborné zpracování a hudebně historické zhodnocení bude předmětem větší samostatné monografické práce.

NOTENBEISPIELE

8.

Musical notation for example 8, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some marked with 'x' above them. The bass staff provides a supporting accompaniment with chords and moving lines.

9.

Musical notation for example 9, showing a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with various rhythmic values and some accidentals. The bass staff has a more active accompaniment with frequent chord changes.

10.

Musical notation for example 10, showing a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with some slurs and ties. The bass staff provides a steady accompaniment with chords.

11.

Musical notation for example 11, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with some slurs and ties. The bass staff has a supporting accompaniment with chords and moving lines.

12.

Musical score for exercise 12, measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

13.

Musical score for exercise 13, measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef features eighth and quarter notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

14.

Musical score for exercise 14, measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is more complex, with many beamed eighth notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

15.

Musical score for exercise 15, measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

16.

Musical score for exercise 16, measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef features eighth and quarter notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

17.

Musical score for piece 17, featuring a treble and bass staff in common time with a key signature of one flat. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

18.

Musical score for piece 18, featuring a treble and bass staff in common time with a key signature of one flat. The treble staff has a more active melodic line with frequent sixteenth notes, and the bass staff follows with a similar rhythmic pattern.

19.

Musical score for piece 19, featuring a treble and bass staff in common time with a key signature of one flat. The treble staff includes a long, flowing melodic line with a slur, and the bass staff provides a steady accompaniment.

20.

Musical score for piece 20, featuring two systems of treble and bass staves in common time with a key signature of two sharps. The first system shows a melodic line in the treble and a bass accompaniment. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both staves.

21.

Musical score for piece 21, featuring a treble and bass staff in common time with a key signature of one flat. The treble staff has a very active melodic line with many sixteenth notes, and the bass staff provides a rhythmic accompaniment.

22.

Musical score for exercise 22, measures 1-4. The piece is in 2/4 time and D major. The melody in the treble clef features eighth-note patterns and a triplet of eighth notes in measure 3. The bass line consists of quarter notes and rests.

23.

Musical score for exercise 23, measures 1-4. The piece is in 2/4 time and D major. The melody in the treble clef is primarily eighth-note based. The bass line features a mix of quarter and eighth notes.

24.

Musical score for exercise 24, measures 1-4. The piece is in 2/4 time and D major. The melody in the treble clef uses eighth notes and quarter notes. The bass line is mostly quarter notes.

25.

Musical score for exercise 25, measures 1-4. The piece is in 2/4 time and D major. The melody in the treble clef is eighth-note based. The bass line includes a triplet of eighth notes in measure 3. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

28.

Musical score for exercise 28, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both staves.

29.

Musical score for exercise 29, consisting of two systems of two staves each. The first system features a treble staff with a highly rhythmic, sixteenth-note melody and a bass staff with a steady bass line. The second system continues with similar rhythmic intensity.

30.

Musical score for exercise 30, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both staves.

31.

Musical score for exercise 31, consisting of two systems of two staves each. The first system features a treble staff with a highly rhythmic, sixteenth-note melody and a bass staff with a steady bass line. The second system continues with similar rhythmic intensity.

32.

Musical score for exercise 32, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both staves.

33.

Musical score for measure 33, featuring a treble and bass staff with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The melody in the treble staff is active, with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

34.

Andante

Musical score for measure 34, marked *Andante*. The treble staff begins with a *mf* dynamic and features a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff has a *p* dynamic and provides a rhythmic accompaniment.

36.

Moderato

Musical score for measure 36, marked *Moderato*. The treble staff has a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff provides a steady accompaniment.

37.

Poc. Allo

Musical score for measure 37, marked *Poc. Allo*. The treble staff has a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff provides a steady accompaniment.

38.

Moderato

Musical score for measure 38, marked *Moderato*. The treble staff has a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff provides a steady accompaniment.

39.

Musical score for exercise 39, featuring a treble and bass staff with a complex rhythmic pattern.

40.

Musical score for exercise 40, featuring a treble and bass staff with a simple rhythmic pattern.

Moderato

42.

Musical score for exercise 42, featuring a treble and bass staff with a moderate tempo.

Continuation of musical score for exercise 42, featuring a treble and bass staff with a moderate tempo.

Vivace

44.

Musical score for exercise 44, featuring a treble and bass staff with a fast tempo.

46.

Musical score for exercise 46, featuring a treble and bass staff with a fast tempo.

47.

Musical score for exercise 47, featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of one flat. The melody in the treble staff is characterized by eighth-note patterns and rests, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

48.

Musical score for exercise 48, featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of one flat. The treble staff contains a complex eighth-note melody, and the bass staff has a simpler accompaniment of eighth notes.

49.

Musical score for exercise 49, featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of two sharps. The treble staff has a melodic line with eighth notes and rests, while the bass staff provides a steady accompaniment.

50.

Musical score for exercise 50, featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of two sharps. The treble staff contains a busy eighth-note melody, and the bass staff has a steady accompaniment.

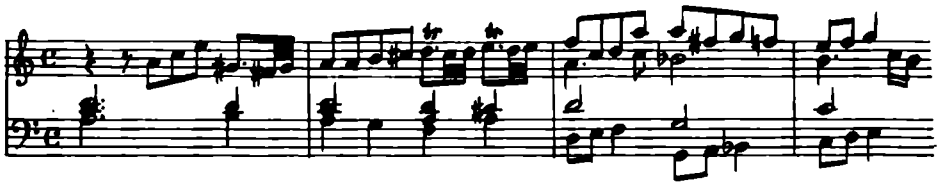
51.

Musical score for exercise 51, featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of two sharps. The treble staff has a melodic line with eighth notes and rests, and the bass staff provides a steady accompaniment.

52.



53.



54.



77.



88.



89.

Musical notation for measure 89, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, and the bass staff contains a supporting bass line with quarter and eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

90.

Musical notation for measure 90, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment with quarter notes. The key signature remains two sharps.

99.

Musical notation for measure 99, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with quarter and eighth notes, and the bass staff has a bass line with quarter notes. The key signature has two sharps.