

FRANZ SCHUBERT

Quartett

für

Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncell

Nach der Urschrift herausgegeben von Georg Kinsky

© — Copyright 1956 by C. F. Peters Corporation, New York
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

C. F. PETERS CORPORATION
NEW YORK - LONDON - FRANKFURT

FOREWORD

Schubert's charming Quartet for Flute, Viola, Violoncello and Guitar has been for several decades one of the minor mysteries of the world of music. References to this work in the literature of music history are rare and generally contradictory, depending upon when they were made in the timetable of discovery — a small problem enbroiling in large confusion three of the outstanding historians of recent times.

In 1918 there was found, in the traditional attic of the country home of an old family with a remote but traceable connection with Schubert, the manuscript of this work dated February 26, 1814, undeniably in the eighteen-year-old Schubert's handwriting. A glowing report by the Viennese composer H. K. Schmid brought the composition to the attention of the musical world. No lesser man than the late Georg Kinsky prepared the first printed edition of the Quartet in 1926 and a revised edition was published by him in 1931. Kinsky's lengthy preface points out some inconsistencies. Schubert had first written, and then scratched out, the caption "Terzett", and the last movement contains the annotations: "V.I. The first variation remains the same, the cello tacet. V.III. The third variation is here the second of the engraved Terzett. The cello tacet." In the light of the subsequent elucidation by the leading Schubert scholar Otto Erich Deutsch, it seems strange that the composer's handwritten clues did not lead Kinsky straight to the solution. On the contrary. Having set out to prove a preconceived idea, he took the dilemma straight by the horns and twisted them in a manner referred to by the late Alfred Einstein as "... instructive and a little ignominious..."

Deutsch discovered that the "engraved Terzett" refers to Op. 21 of the Bohemian composer Wenzel Mategka (1773-1830) which Schubert had arranged into a quartet by adding a violoncello part, thereby making the work performable by the domestic group in which his father played the violoncello.

By 1800 there had developed in Vienna a school of guitar

playing which gave a distinct character to the musical life of that city. Following the lead of Simon Molitor (1766-1848), a group of outstanding players — von Call, Mauro Giuliani and his daughter Emilia, Luigi Legnani, Franz Tandler, Anton Diabelli (later to become Schubert's publisher) — extended the facilities of the instrument to achieve a brilliant blend of the language of Viennese classicism with the emerging elements of early romanticism.

In 1800 Mategka had come to Vienna where he first found employment as a clerk in a lawyer's office. But his great skill on the guitar and the charm of his compositions opened for him the doors of the salons. He became a favorite teacher of the wealthy and the influential. In 1817 he became choirmaster of the Church of St. Leopold and from 1821 also directed the choir of the Church of St. Joseph. He wrote over thirty works for the guitar, holding closely to the model of Simon Molitor.

The activities of this group of popular performers and composers strongly colored the musical atmosphere of Vienna at the time in which Schubert grew up. Although at eighteen he was already capable of more profound composition, he felt closely enough akin to this music that he did not hesitate to transcribe it into a quartet without making fundamental changes in its structure.

This edition is based on the Schubert manuscript as it was found. Inasmuch as the last pages of this are missing, the final variation was completed by Georg Kinsky. The third variation, which, as we have seen, was to be the second variation of the Terzett without cello, is also omitted.

Josef Marx

New York City, January 1956

ZUR EINFÜHRUNG

Bei der in Anbetracht des kurzen irdischen Lebensganges Franz Schuberts doppelt erstaunlichen Fülle seines Schaffenswerkes kann ein glücklicher Zufall noch immer neue, bisher unbekannt gebliebene Schöpfungen aus seiner überreichen Werkstatt ans Licht bringen. Einem solchen Spiel des Zufalls ist die Entdeckung der vorliegenden Komposition zu danken, die schon durch ihre instrumentale Besetzung eine Ausnahmestellung innerhalb der Kammermusik des Meisters einnimmt: das zu Anfang 1814, in Schuberts 18. Lebensjahre, entstandene Quartett für Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncell — ein Werk, das nicht nur unsere Kenntnis von dem Entwicklungsgange dieses neben Mozart vielleicht reichsten und ursprünglichsten Schöpfergeistes vermehrt, sondern auch einen wirklichen Gewinn für die Musikpflege der Gegenwart bedeutet: ist es ja das einzige Kammermusikstück der gesamten klassischen Literatur, das für die heute zu frischem Leben wiedererweckte Gitarre geschrieben ist. Die Urschrift wurde 1918 auf dem Dachboden eines dem Ehepaar Karl und Marianne Feyerler gehörenden Landhauses in Zell am See von Frau Feyerler beim Aufräumen alter Bücher und Noten gefunden. In dem Hefte lag ein vergilbter Zettel mit der Aufschrift: „Von Franz eigenhändig geschrieben“; auf der Rückseite standen Notizen mit der Jahreszahl 1836. Nach der Familienüberlieferung gehörte ein Großsohn Feyerlers, Ignaz Rosner, zu Schuberts Freundeskreise; auch mit den Angehörigen der von dem jungen Künstler verehrten Sängerin Theresese Grob stand er in Verkehr. Rosner war Beamter im k. k. Münzamt zu Wien, außerdem aber wie so manche seiner Kollegen ein eifriger Musikfreund — er spielte Flöte und Violoncell — und ein nicht unbegabter Liederkomponist, zudem ein geschickter Verfertiger von Glückwunschkarten, Buchzeichen und ähnlichen in der Biedermeierzeit beliebten Erzeugnissen graphischer Kleinkunst. Enge Freundschaft verband ihn mit Friedrich

Stenzl, der wie Schuberts Freund Josef v. Spaun Beamter im Wiener Lottoamt war. Auch er war ausübend musikalisch tätig und wirkte in den 1820er Jahren als Bratschist im Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde¹⁾. Stenzls Schwester — die spätere Gattin Rosners? — war eine treffliche Gitarristin; ihr soll Schubert das Quartett gewidmet haben, und dadurch mag das Manuskript als Erbstück in den Besitz der Familie Feyerler gelangt sein.

An der Echtheit des in doppelter Hinsicht wertvollen Fundes besteht nicht der geringste Zweifel: von der ersten bis zur letzten Note zeigt das Hefte die unverkennbare Handschrift des Liedermeyers, die ja schon frühzeitig die festen, ausgeschriebenen wirkenden Züge angenommen hatte, die aus den Niederschriften späterer Jahre allgemein bekannt sind. Das leider nicht ganz vollständige Autograph, das zur Zeit einem Münchener Kunstfreund gehört, umfaßt 32 zwölfzeilige Seiten (in zwei Lagen zu je 16 Seiten) eines ziemlich grobkörnigen, grau gefärbten Notenpapiers in üblichem Querformat. Vom dritten Satze ab wird die Schrift infolge Benutzung einer anderen Feder feiner und zierlicher; auch Änderungen und Streichungen, die ja im Gegensatz zu Beethoven bei Schubert nicht gerade häufig vorkommen, finden sich von hier ab nur vereinzelt.

Der musikalische Wert des Werkes hat bereits in dem süddeutschen Tonsetzer Heinrich Kaspar Schmid einen beredten Deuter und Anwalt gefunden. Sein Aufsatz „Franz Schuberts neuentdecktes Quartett“, der als offener Brief an den Schriftleiter der Zeitschrift für Musikwissenschaft, Alfred Einstein in München, gerichtet und im ersten Jahrgang dieser Zeitschrift

¹⁾ Die Ermittlungen über Rosner und Stenzl sind dem Wiener Schubertforscher Professor Otto Erich Deutsch zu verdanken.

(1918, Seite 183 f.) veröffentlicht ist, enthält eine ausführliche Beschreibung und Würdigung des bedeutsamen Fundes. Es genügt daher, auf Schmidts dankenswerten Bericht an dieser Stelle hinzuweisen und ihn nur in einigen Einzelheiten zu ergänzen. Schuberts löbliche Gewohnheit, seine Manuskripte in den meisten Fällen zu datieren, erweist den 26. Februar 1814 als Anfangstag der Niederschrift; vermutlich sind an diesem Tage die beiden ersten Sätze zu Papier gebracht worden. Die Entstehung des Quartetts fällt also in die Zeit, als Franz nach Verlassen des k. k. Stadtkonvikts auf Wunsch des auf sichereren Broterwerb bedachten Vaters den Ausbildungskursus für Lehramtskandidaten der Schule zu St. Anna in Wien besuchen mußte. An größeren Instrumentalkompositionen hatte er bis dahin schon eine Reihe von Streichquartetten, mehrere Ouvertüren, ein Oktett für Blasinstrumente und seine erste Sinfonie in Ddur geschaffen: Versuche des Jünglings, in denen man bereits, wie es sein erster Biograph Heinrich v. Kreißle ausspricht, „wenn auch noch leise, den Flügelanschlag seines Genius vernimmt, der sich in überraschend kurzer Zeit zu ungeahnter Herrlichkeit entfalten sollte“. Alle diese mehr als Versuche gedachten Arbeiten zeigen noch eine gewisse Unsicherheit in der Beherrschung des von den Wiener Klassikern übernommenen Formbildes, wie auch selbst in manchen späteren Werken Schuberts unerschöpfliche melodische Erfindungskraft sich nicht immer der strengen Sonatenform fügen will und ihren festen Damm mitunter zu sprengen droht²⁾. Gegenüber den zumal im Durchführungsteil noch wenig ausgeglichenen ersten Streichquartetten ist nun im Gitarrenquartett ein erheblicher Fortschritt unverkennbar: die serenadenartige Anlage zwang zur Knappheit, das der Gitarre anvertraute

²⁾ Vgl. Alfred Orels Eigenbericht über die von ihm 1923 herausgegebene einsatzige „Sonate für Klavier, Violine und Violine und Violoncell aus dem Jahre 1812“ im 5. Jahrgang der Zeitschrift für Musikwissenschaft, S. 209f. Der Schluß dieses Aufsatzes enthält ergiebige stilistische Untersuchungen über Schuberts Instrumentalwerke der Jugendzeit.

Seitentema im ersten Satz ist voll entwickelt, und auch einen langsamen Satz wie das *Lento e patetico*, der nach H. K. Schmidts treffendem Urteil „in seiner durchgreifenden Ausdrucksfähigkeit nicht nur den echten, sondern schon den ganzen Schubert“ zeigt, wird man in anderen Frühwerken vergebens suchen. Auch die Sicherheit, mit der jedes der vier verschiedenen Instrumente gleichberechtigt behandelt und in seiner klanglichen Eigenart voll ausgenutzt wird, ist erstaunlich und verrät den künftigen Meister. Vor allem gilt dies von dem Instrument, dem im Zusammenspiel eine besondere Rolle zufällt und das dem ganzen Werke das Gepräge gibt: der Gitarre, neben der Flöte das am meisten bevorzugte Instrument der Liebhaberkreise im vormärzlichen Wien. Wenn auch Ermittlungen aus jüngster Zeit ergeben haben, daß Schuberts persönliche Beziehungen zur Gitarre bisher stark überschätzt worden sind³⁾ und es — im Gegensatz zu Carl Maria von Weber — durchaus nicht erwiesen ist, daß er selbst das Instrument beherrscht habe, so beweist doch das ganze Quartett, daß er trotzdem ein guter Kenner der Zupfgeige war und mit den Feinheiten gitarristischer Spielweise und Schreibart wohlvertraut gewesen sein muß. „Sein Gitarrensatz ist musterhaft, frei von allen Vorbildern, durchaus in den Grenzen des Instruments bleibend und lebendig aus seinem Klang schöpfend“, sagt Erwin Schwarz-Reiflingen⁴⁾. „Es finden sich alle Möglichkeiten der gitarristischen Schreibweise, wie bestimmte dem Instrument besonders liegende Akkordfortschreitungen, Stimmführungen, Barregriffe, Lagenspiel, Auswechseln der Register, Vorschläge, Flageolets u. a. m. . . .“ Hinzugefügt sei, daß unter den zahlreichen zeitgenössischen Komponisten der Kaiserstadt ein ähnlich

³⁾ Diese irrige Ansicht faßt auf der gänzlich unkritisch gehaltenen „musikhistorischen Skizze“ „Franz Schubert als Gitarrist“ von Richard Schmid (Op. 75, Leipzig 1918; Einleitung zur Ausgabe von 10 Schubert-Liedern zur Gitarre).

⁴⁾ Zeitschrift „Die Gitarre“, 4. Jahrgang Heft 2 (November 1922).

gediegener Gitarrensatz nur bei Simon Molitor anzutreffen ist, der in erster Reihe zu einem Aufblühen der Wiener Gitaristik in künstlerischem Sinne beigetragen hat⁶⁾. Auch die von Molitor empfohlene und angewandte Notierung in stimm-mäßig zerlegte Akkorde ist bei Schubert zielbewußt durchgeführt. — Vor dem Quartett hatte Franz schon in einem anderen Werke die Gitarre bedacht: in einer zum Namenstage des Vaters am 27. September 1813 geschriebenen kleinen Festkantate für drei Männerstimmen mit Gitarrenbegleitung; auch den Text zu dieser harmlosen Gelegenheitskomposition („Ertöne, Leyer, zur Festesfeier . . .“) hatte der junge Gratulant selbst verfaßt. Ebenso waren die 1822/23 erschienenen Männerquartette Opus 11 („Das Dörfchen“, „Die Nachtigall“, „Geist der Liebe“) und Opus 16 („Frühlingslied“, „Naturgenuß“) auch mit Begleitung der Gitarre bestimmt. Wahrscheinlich ist dieser Begleitarpart jedoch eine Zutat des geschickten Verlegerkomponisten Anton Diabelli.

Die Fassung, in der das Gitarrenquartett vorliegt, ist nicht die ursprüngliche. Wiesich aus dem durchstrichenen Worte „Terzett“ in der Überschrift ergibt, war es anfänglich als Trio für Flöte, Gitarre und Viola geschrieben und ist erst nachträglich mit Hinzunahme des Violoncells zum Quartett umgearbeitet worden. H. K. Schmidts Annahme, „Schubert habe gelegentlich einer Aufführung erfahren, daß die Gitarre als Fundament für Flöte und Bratsche zu schwach war, weshalb das Violoncello beigezogen werden sollte“, mag zutreffend sein. Es darf aber darauf hingewiesen werden, daß gerade die Triobesetzung Flöte, Gitarre und Viola zu damaliger Zeit ungemein beliebt war: wie ein Blick in das 1817 erschienene Whistlingsche „Handbuch der musik. Litteratur oder Verzeichniß der bis zum Ende des

Jahres 1815 gedruckten Musikalien“ (S. 235f.) lehrt, sind Dutzende von Serenaden, Variationen und Tänzen von Arnold, Boecklin, Bornhardt, v. Call, Diabelli, Kuffner, Mategka u. a. in dieser Besetzung erschienen, während als Quartett für Gitarre, Violine oder Flöte, Bratsche und Violoncell nur ein einziges Werk angezeigt ist, das Quatuor Opus 57 von L. v. Call. Gerade der „fruchtbare, aber recht seichte Salonkomponist“ Leonhard v. Call († 1815) hat diese Gattung mit Vorliebe gepflegt und nicht weniger als etwa 150 Serenaden und andere Stücke für Gitarre in Verbindung mit Flöte und Streichinstrumenten, auch mit Klavier verfertigt⁷⁾.

Sehr zu bedauern bleibt, daß Schuberts Quartett — wie bereits erwähnt — nicht vollständig erhalten ist. Die Niederschrift bricht mit Seite 32 und den drei Anfangstakten der fünften Variation des fünften Satzes ab; Fortsetzung und Schluß fehlen und müssen leider als wohl endgültig verloren gelten. Daß mit den hübschen Pizzikato-Wirkungen dieser vom Herausgeber vorsichtig ergänzten Bratschenvariation das Quartett geendet habe, ist kaum anzunehmen; vermutlich werden noch weitere Variationen und wie in Beethovens Serenaden Opus 8 und 25 ein der Serenaden- oder Divertimentoform entsprechender Finalsatz gefolgt sein. Auch in den Werken seiner Reifezeit — z. B. dem Oktett, dem Forellenquintett, dem d moll-Streichquartett und der Violin-fantasie — vermied es Schubert den Variationsatz an den Schluß zu stellen, wie es Beethoven zuweilen getan hat⁸⁾. — Noch in anderer Hinsicht ist das Manuskript unvollständig: die erste und dritte der Variationen sind fortgelassen; an ihrer Stelle stehen folgende eigenhändige Bemerkungen: „*V. I Die erste Variation bleibt die nähmliche, das Violoncello schweigt*“, „*V. III. Die 3te Variation ist hier die 2te im gestochenen Terzett. Das Violoncello schweiget.*“ Diese Hinweise beziehen sich auf

⁶⁾ J. Zuth, a. a. O., S. 75/76.

⁷⁾ Beispiele: das Klarinettenrio Opus 11, die G dur-Violinsonate Opus 30 Nr. 1 und das Harfenquartett Opus 74.

⁸⁾ Vgl. hierzu das auf gründlichem Quellenstudium beruhende Buch „Simon Molitor und die Wiener Gitaristik (um 1800)“ von Josef Zuth (Wien 1920).

die frühere Gestalt des Werkes als Trio (ohne Violoncell), aus der diese beiden Variationen in die neue Bearbeitung übernommen werden sollten. Im Vermerk zur dritten Variation wird ein „gestochenes Terzett“ erwähnt, woraus zu folgern wäre, daß die Triofassung bereits im Druck vorgelegen habe. Da aber nicht die geringste Spur einer derartigen gestochenen Ausgabe zu ermitteln ist, darf angenommen werden, daß eine Drucklegung zwar geplant oder vorbereitet war, aus unbekanntem Gründen aber nicht zustande gekommen ist⁹⁾. Nach Feststellung eines Kenners wie Otto Erich Deutsch ist das im September 1817 vertonte Lied „Am Erlafsee“ die erste wirklich im Druck erschienene Komposition Schuberts. Diese „ebenso geniale als liebliche Musik“ wurde als Beilage dem (6.) Jahrgang 1818 von Franz Sartoris „Malerischem Taschenbuch für Freunde der Oesterreich. Monarchie“ beigegeben⁹⁾.

Ergänzungen unvollständig erhaltener Schubertscher Werke sind schon wiederholt unternommen worden, wenn auch glücklicherweise die Kühnheit eines August Ludwig, sich an dem geheiligten Torso der h moll-Sinfonie zu vergreifen, vereinzelt geblieben ist. (Quod licet Jovi . . .!) Auf einem anderen Blatt stehen die Versuche Ludwig Starks (1877) und Ernst Kreneks (1921), die Lücken der unvollendeten Klaviersonate in C dur aus dem April 1825 mit geschickter Hand auszufüllen, oder die 1883 erfolgte Ausarbeitung des Partiturentwurfs der E dur-Sinfonie vom Jahre 1821 durch den englischen Komponisten John Francis Barnett. Auch die hier gebotene Ergänzung der letzten Variation des Gitarrenquartetts will lediglich als Versuch, als Vorschlag gelten.

⁹⁾ Das in Whistlings Handbuch auf S. 149 verzeichnete Flötenquartett Opus 4 von F. Schubert ist lt. E. L. Gerbers neuem Lexikon der Tonkünstler (4. Teil, Sp. 1833) von dem gleichnamigen Dresdener Kirchenkomponisten, der — wie bekannt — über Verwechslungen mit seinem Wiener Namensvetter höchst ungehalten war!

⁹⁾ O. E. Deutsch, „Schuberts Erstlinge“ (Vorwort zur Ausgabe der „Fünf ersten Lieder“, Bd. IV der in der Universal-Edition erschienenen Wiener Liebhaberdrucke, Wien 1922).

Spieler, die ihn — vielleicht nicht mit Unrecht — als eine eigenmächtige Zutat ablehnen, mögen sich auf die vorhandenen drei Variationen beschränken und aus praktischen Erwägungen eine Umstellung der beiden Schlußsätze vornehmen, also die Variationen nach dem Lento e patetico vortragen und mit der Zingara schließen. Mit diesem Satz, in dem — nebenbei bemerkt — Schuberts Hinneigung zur ungarischen Musik zum ersten Male zutage tritt, ist dann ein befriedigender Abschluß gewonnen, wenn der Satz auch nicht in der Haupttonart G dur, sondern in der Dominanttonart D steht. Aber des jungen Schubert Vorliebe für „Quartette in wechselnden Tonarten“ ist ja genügend bekannt! Über die an sich nur geringfügigen Abweichungen und Änderungen der gedruckten Ausgabe gibt der kurze Revisionsbericht Auskunft. Die Bezeichnung der Gitarrenstimme erfolgte nach Vorschlägen des Münchener Gitarren-Kammertrios. Zur Uraufführung kam das Quartett — mit dem Münchener Kammervirtuosen Heinrich Albert als Vertreter des Gitarrenparts — nach mehr als hundertjährigem Dornröschenschlaf auf dem vierten rheinischen Kammermusikfest am 6. Juni 1925 in dem stimmungsvollen Rahmen des Schlosses zu Brühl bei Köln. „Es klang so alt, und war doch so neu . . .!“ Die zweite Aufführung wurde am 4. Mai 1926 vom Wiener Schubert-Bund aus Anlaß der im Festsaal der Akademie der Wissenschaften besonders glanzvoll begangenen 50. Schubertiade veranstaltet.

Seit seiner Herausgabe im Jahre 1926 ist das anmutige Werk viele, viele Male in der Öffentlichkeit zu Gehör gebracht worden, u. a. auch auf dem 16. Kammermusikfest des Vereins Beethovenhaus zu Bonn am Himmelfahrtstage 1928. Überall hat es freudige und dankbare Aufnahme bei Spielern und Hörern gefunden, vor allem bei den Angehörigen der großen Gitarren-Gemeinde, denen zur Bereicherung ihres Spielplans das erste und einzige Werk besichert ward, das ein Klassiker für ihr Instrument geschaffen hat.

DR. GEORG KINSKY.

QUARTETT

für Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncell.

I. Moderato.

Franz Schubert
(26. Febr. 1814)

Flöte

Gitarre

Bratsche

Violoncell

Flöte

Gitarre

Bratsche

Violoncell

© — Copyright 1956 by C. F. Peters Corporation, New York
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Musical score system 1, consisting of five staves. The top staff is marked with a circled 'A' and contains a melodic line with various dynamics including *sf*, *f*, and *sf*. The second staff features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The third and fourth staves provide harmonic support with chords and moving lines. The bottom staff is a bass line with a steady eighth-note pattern. Dynamics include *p*, *sf*, and *f*.

Musical score system 2, consisting of five staves. The top staff continues the melodic line from the first system, marked with a circled 'A' and dynamics like *sf* and *f*. The second staff has a dense texture of sixteenth notes. The third and fourth staves are harmonic accompaniment. The bottom staff is a bass line. A *cresc.* (crescendo) marking is present above the second staff. Dynamics include *sf*, *f*, and *cresc.*

Musical score system 3, consisting of five staves. The top staff continues the melodic line with dynamics like *sf* and *f*. The second staff has a dense texture of sixteenth notes. The third and fourth staves are harmonic accompaniment. The bottom staff is a bass line. Dynamics include *sf*, *f*, and *sf*.

Musical score for the first system, measures 1-4. The notation includes a treble clef and a bass clef. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *p dolce* and *pp*. There are also slurs and accents throughout the passage.

Musical score for the second system, measures 5-8. This system includes performance instructions: *[un poco rit.]*, *[pizz]*, and *[arco]*. The notation continues with complex rhythmic patterns and slurs.

Musical score for the third system, measures 9-12. This system begins with a section marked with a circled 'C'. The notation includes slurs and dynamic markings such as *p*.

①

First system of musical notation, including treble and bass staves. It features a variety of notes, rests, and dynamic markings such as *sf*, *f*, and *cresc.*

Second system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *sf* and *f*.

[un poco riten.]

[sempre stacc.]

Third system of musical notation, marked with *[un poco riten.]* and *[sempre stacc.]*. It includes dynamic markings such as *p*, *sf*, and *cresc.*

Musical score for the first system. The treble clef part begins with a circled 'E' above it. Dynamics include *p*, *f*, *sf*, and *cresc.*. The bass clef part includes dynamics *p* and *sf*.

Musical score for the second system. The treble clef part includes dynamics *pp*, *f*, and *[ritard.]*. The bass clef part includes dynamics *pp*, *f*, and *[ritard.]*.

Musical score for the third system. The treble clef part includes dynamics *p*, *sf*, *f*, and *p*. The bass clef part includes dynamics *sf*, *f*, and *p*.

Musical score system 1, measures 1-4. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a circled 'F' and a 'p dolce' marking. The bass staff has a 'p' marking. The system concludes with a 'con espressione' marking.

Musical score system 2, measures 5-8. It features a treble and bass staff. The treble staff has a 'cresc.' marking. The system concludes with a '[staccato]' marking.

Musical score system 3, measures 9-12. It features a treble and bass staff. The treble staff has a 'p dolce' marking. The system concludes with a 'con espressione' marking.

Musical score system 4, measures 13-16. It features a treble and bass staff. The treble staff has a 'p dolce' marking. The system concludes with a 'con espressione' marking.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *f* and *p*. Performance instructions include *[un poco rit.]* and *[un poco rit.]*.

Second system of musical notation, consisting of three staves. It begins with a circled number 6. The notation continues with complex rhythmic figures. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *f*. Performance instructions include *[un poco rit.]*.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The notation continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *f*. Performance instructions include *[un poco rit.]*.

Musical score system 1, consisting of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a *dim.* marking and a long slur. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, starting with *dim.* and *cresc.* markings. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, starting with *dim.* and *cresc.* markings. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, starting with *dim.* and *cresc.* markings. A *[un poco rall.]* marking is placed above the second staff.

Musical score system 2, consisting of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, starting with a circled *H* and a *dim.* marking. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, starting with *decresc.* and *decresc.* markings. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, starting with *decresc.* and *decresc.* markings. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, starting with *decresc.* and *decresc.* markings.

Musical score system 3, consisting of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, starting with a *cresc.* marking. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, starting with *cresc.* and *p* markings. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, starting with *cresc.* and *p* markings. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, starting with *cresc.* and *p* markings.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features various dynamics including *p dolce*, *calando*, and *pp*. There are also markings for *sf* and *pp* with accents.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features a first ending bracket labeled with a circled '1'. Dynamics include *f*, *sf*, and *p*. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes.

Third system of musical notation. It includes a *[cresc.]* marking. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamics such as *f*, *sf*, and *p*. The system concludes with a final melodic phrase in the top staff.

System 1: Treble and Bass staves. Treble staff features a melodic line with slurs and accents, marked with *sf*. Bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

System 2: Treble and Bass staves. Treble staff continues the melodic line with slurs and accents, marked with *ff*. Bass staff features chords and single notes, marked with *p*.

System 3: Treble and Bass staves. Treble staff begins with a first ending bracket (K) and a *dolce* marking. It includes a *[rit.]* marking and a second ending bracket (L). The system concludes with a *p* dynamic marking.

*) [Cadenza ad lib.]

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is marked with *sf* and *p*. The second staff has a *[cresc.]* marking. The third and fourth staves also feature *[cresc.]* markings. The music is written in treble and bass clefs with various rhythmic values and dynamic markings.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The first staff is marked with *(M)* and *f*. The second staff has a *p* marking. The third and fourth staves also feature *p* markings. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The first staff is marked with *cresc.* and *p*. The second staff has a *cresc.* marking. The third and fourth staves also feature *cresc.* markings. The music concludes with various dynamic markings and rhythmic figures.

Musical score for the first system, featuring a piano and a double bass. The piano part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The double bass part has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). Both parts include dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *sf*.

Musical score for the second system, featuring a piano and a double bass. The piano part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The double bass part has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It includes markings for *tr*, *N*, *sf*, *f a tempo primo*, and *ad libitum*.

Musical score for the third system, featuring a piano and a double bass. The piano part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The double bass part has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It includes markings for *pp*, *Flagiolletto*, *a tempo*, *pp*, *ff*, and *ritard.*

Trio II.

[Piu vivo]

15

Musical score for the first system, measures 15-18. It features four staves: Treble, Bass, and two Piano staves. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 15 starts with a dynamic of *sfz*. Measure 16 has *pp*. Measure 17 has *pp*. Measure 18 has *pp*. The first and second piano staves have the instruction *[sempre staccato]* written below them.

Musical score for the second system, measures 19-22. It features four staves. Measure 19 has *sfz*. Measure 20 has *sfz*. Measure 21 has *pp*. Measure 22 has *pp*. The first and second piano staves have the instruction *[cresc.]* written below them.

Musical score for the third system, measures 23-26. It features four staves. Measure 23 has *sfz*. Measure 24 has *pp*. Measure 25 has *pp*. Measure 26 has *pp*. The first and second piano staves have the instruction *[sempre staccato]* written below them. The system concludes with the instruction *Menuetto da capo.*

III. Lento e patetico.

The musical score is divided into two systems. The first system contains the piano part, and the second system contains the organ part. The piano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with various dynamics including *pp*, *p*, and *cresc.* There are also markings for *p[espressivo]* and *p dolce*. The organ part is written for a four-hand instrument, with the right hand on the upper stave and the left hand on the lower stave. It includes markings for *4. Lage* and *2. Lage*, indicating different registrations. Dynamics range from *pp* to *sf* (sforzando), with *dolce* markings for softer passages. The score concludes with a *dolce* marking in the organ part.

Four staves of music. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features a complex texture with many sixteenth notes and slurs. The instruction *con espressione* is written below the first two staves.

Four staves of music. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music continues with complex textures. A circled 'Q' is placed above the first staff. The instruction *con espressione* is written below the first two staves. Dynamic markings include *cresc.*, *p*, *sf*, and *f*.

Four staves of music. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music continues with complex textures. A circled 'R' is placed above the first staff. The instruction *con espressione* is written below the first two staves. Dynamic markings include *cresc.*, *p*, *sf*, and *f*. The instruction *[espressivo]* is written at the end of the system.

(T)

dolce
p *f* *p*
(simile)
p

p *cresc.* *cresc.* *cresc.*

(U)

sfz *p* *pp* *pp*
p *pp* *pp*

IV. Zingara.

Andantino.

The musical score is written for a string quartet, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andantino'. The score is divided into two systems. The first system contains the first 12 measures, and the second system contains the next 12 measures. Dynamics include piano (p), fortissimo (ff), and sforzando (sf). Performance instructions include 'arco' (arco) and 'pizz.' (pizzicato). The score features intricate melodic lines with many slurs and ties, and a complex harmonic texture.

Violin I: *p*, *sf*, *f*, *sf p dolce*, *f*, *sf p*, *f*, *sf p*, *f*, *sf p*, *f*, *sf p*

Violin II: *p*, *sf*, *f*, *sf p dolce*, *f*, *sf p*, *f*, *sf p*, *f*, *sf p*, *f*, *sf p*

Viola: *p*, *sf*, *f*, *sf p dolce*, *f*, *sf p*, *f*, *sf p*, *f*, *sf p*, *f*, *sf p*

Cello/Double Bass: *p*, *sf*, *f*, *sf p dolce*, *f*, *sf p*, *f*, *sf p*, *f*, *sf p*, *f*, *sf p*

Additional markings: *arco*, *pizz.*, *pp*

Trio.

Musical score for the Trio section, consisting of three staves. The first staff is in treble clef, the second in treble clef, and the third in bass clef. The music features various dynamics including *p*, *f*, and *cresc.*. There are also markings for *tr* (trill) and *6* (sixteenth notes). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Zingara da capo
le poi la Coda

Coda.

Musical score for the Coda section, consisting of three staves. The first staff is in treble clef, the second in treble clef, and the third in bass clef. The music features dynamics such as *p*, *mf*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *sempre staccato* and *6* (sixteenth notes). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

V. Tema con Variazioni.

Ständchen: „Mädchen, o schlumm're noch nicht“

Thema.
Moderato.

[Melodie von Friedrich Fleischmann, 1796.]

mf *p* *p* *p*

f *f* *f* *f*

pp *p* *p* *p*

Variation I [III].

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The music features a mix of melodic lines and dense chordal textures.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *f* (forte) and *cresc.* (crescendo). The music continues with melodic and harmonic development.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The system concludes with a *[pp]* marking.

Variation II [IV].

Più lento.

Variation III [VI].

Moderato.
Tempo I

*) Von hier ab bis zum Schluß der Variation Ergänzung des Herausgebers.

This page of a musical score for a string quartet, page 26, features four staves of music. The notation includes various dynamics such as *ppp*, *p*, *cresc.*, and *rit.*. Performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) are used throughout. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The score shows intricate string textures with frequent changes in articulation and dynamics, indicating a highly expressive and technically demanding piece.

REVISIONSBERICHT

Die gedruckte Ausgabe lehnt sich eng an die Urschrift an, wenn auch die stellenweise etwas sorglose und noch der letzten Feile entbehrende Niederschrift einige Änderungen und Zusätze erforderlich machte. Eine Anzahl von Vortragszeichnungen, Vorschriften für die Dynamik usw. sind z. T. nach Parallelstellen ergänzt bzw. nur in die Stimmen aufgenommen. Im Violoncellpart ist der von Schubert mehrfach vorgeschriebene Altschlüssel überall durch den Tenorschlüssel ersetzt. In der Gitarrenstimme sind aus klanglichen Gründen einige Stellen eine Oktave höher gelegt, als es die Partitur angibt: im ersten Satz zwölf Takte nach Buchstabe **A** und neun Takte nach **I**, im dritten Satz die sechs Anfangstakte, drei Takte nach **C**, sechs Takte nach **S** und acht Takte nach **T**, ferner die drei Schlußtakte im Thema des Variationensatzes.


Im einzelnen sind folgende Abweichungen zu erwähnen:

Seite 2 der Partitur, Takt 2 und 4 nach **A**, ebenso auf Seite 9 nach **I**: die Gitarrenfigur $c^1 d^1 g d^1$ ist durchweg durch $c^1 d^1 fis d^1$ ersetzt.

Seite 7, Takt 7: Trillerzeichen auf Cis im Violoncell (fehlt in der Urschrift).

Seite 10, Takt 7 nach **K**: im ersten Akkord der Gitarre ist f^1 in e^1 geändert.

Seite 13, Takt 6 (ebenso Seite 14, Takt 8):

Gitarre  statt: 

Seite 22, Takt 1 und 3:

Flöte  (entsprechend der Notierung in Variation I, Seite 23)

statt: 

Seite 25, Takt 3:

Flöte  (zur Vermeidung der unschönen Quintenfolgen)

statt: 

Ebenda, Takt 15/16:

Bratsche  statt: 

G. K.