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 Matiegka (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 Matiegka 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

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

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 Feyerer gehörenden Landhauses in Zell am See von Frau Feyerer 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 Großoheim Feyerers, Ignaz Rosner, zu Schuberts Freundeskreise; auch mit den Angehörigen der von dem jungen Künstler verehrten Sängerin Therese 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 Musikfreunde[1]). 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 Feyerer 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 Heft die unverkennbare Handschrift des Liedermeisters, die ja schon frühzeitig die festen, ausgeschrieben wirkenden Züge angenommen hatte, die aus den Niederschriften späterer Jahre allgemein bekannt sind. Das leider nicht ganz vollständige Autograph, das zurzeit 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 Schubert-Forscher 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 Schmids 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 sicheren 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 Blas-Instrumente 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 Flügelschlag 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 droht[2]). 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 Seitenthema im ersten Satz ist voll entwickelt, und auch einen langsamen Satz wie das Lento e patetico, der nach H. K. Schmids 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 sind[3]) 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-Reiflingen[4]). „Es finden sich alle Möglichkeiten der gitarristischen Schreibweise, wie bestimmte dem Instrument besonders liegende Akkordfortschreitungen, Stimmführungen, Barreegriffe, Lagenspiel, Auswechseln der Register, Vorschläge, Flageoletts u. a. m. . . ." Hinzugefügt sei, daß unter den zahlreichen zeitgenössischen Komponisten der Kaiserstadt ein ähnlich

[2]) Vgl. Alfred Orels Eigenbericht über die von ihm 1923 herausgegebene einsätzige „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.

[3]) Diese irrige Ansicht fußt 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 Gitarristik in künstlerischem Sinne beigetragen hat[5]). Auch die von Molitor empfohlene und angewandte Notierung in stimmenmäßig 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 Begleitpart jedoch eine Zutat des geschickten Verlegerkomponisten Anton Diabelli.

Die Fassung, in der das Gitarrenquartett vorliegt, ist nicht die ursprüngliche. Wie sich 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. Schmids 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, Küffner, Matiegka 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 verfertigt[6]).

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 Violinfantasie — vermied es Schubert den Variationensatz an den Schluß zu stellen, wie es Beethoven zuweilen getan hat[7]). — 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 Violonzello schweigt*", „*V. III. Die 3te Variation ist hier die 2te im gestochenen Terzett. Das Violonzello schweiget.*" Diese Hinweise beziehen sich auf

[5]) Vgl. hierzu das auf gründlichem Quellenstudium beruhende Buch „Simon Molitor und die Wiener Gitarristik (um 1800)" von Josef Zuth (Wien 1920).

[6]) J. Zuth, a. a. O., S. 75/76.

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

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 unbekannten Gründen aber nicht zustande gekommen ist[8]). 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 „Mahlerischem Taschenbuch für Freunde der Oesterreich. Monarchie" beigegeben[9]).

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.

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 Festsaale 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 Gitarristengemeinde, denen zur Bereicherung ihres Spielplans das erste und einzige Werk beschert ward, das ein Klassiker für ihr Instrument geschaffen hat.

DR. GEORG KINSKY.

---

[8]) 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).

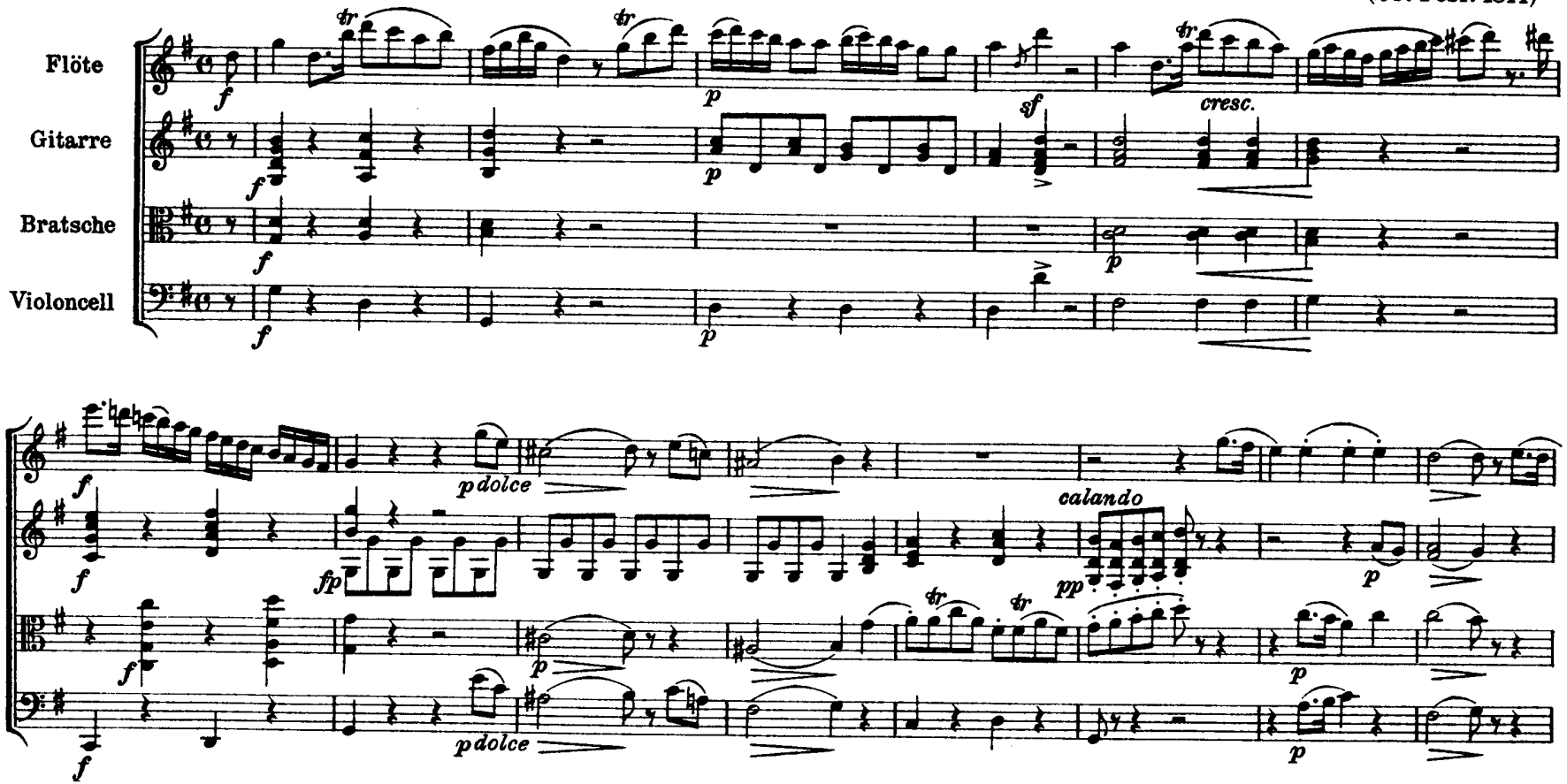
© — Copyright 1956 by C. F. Peters Corporation, New York
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

QUARTETT

für Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncell.

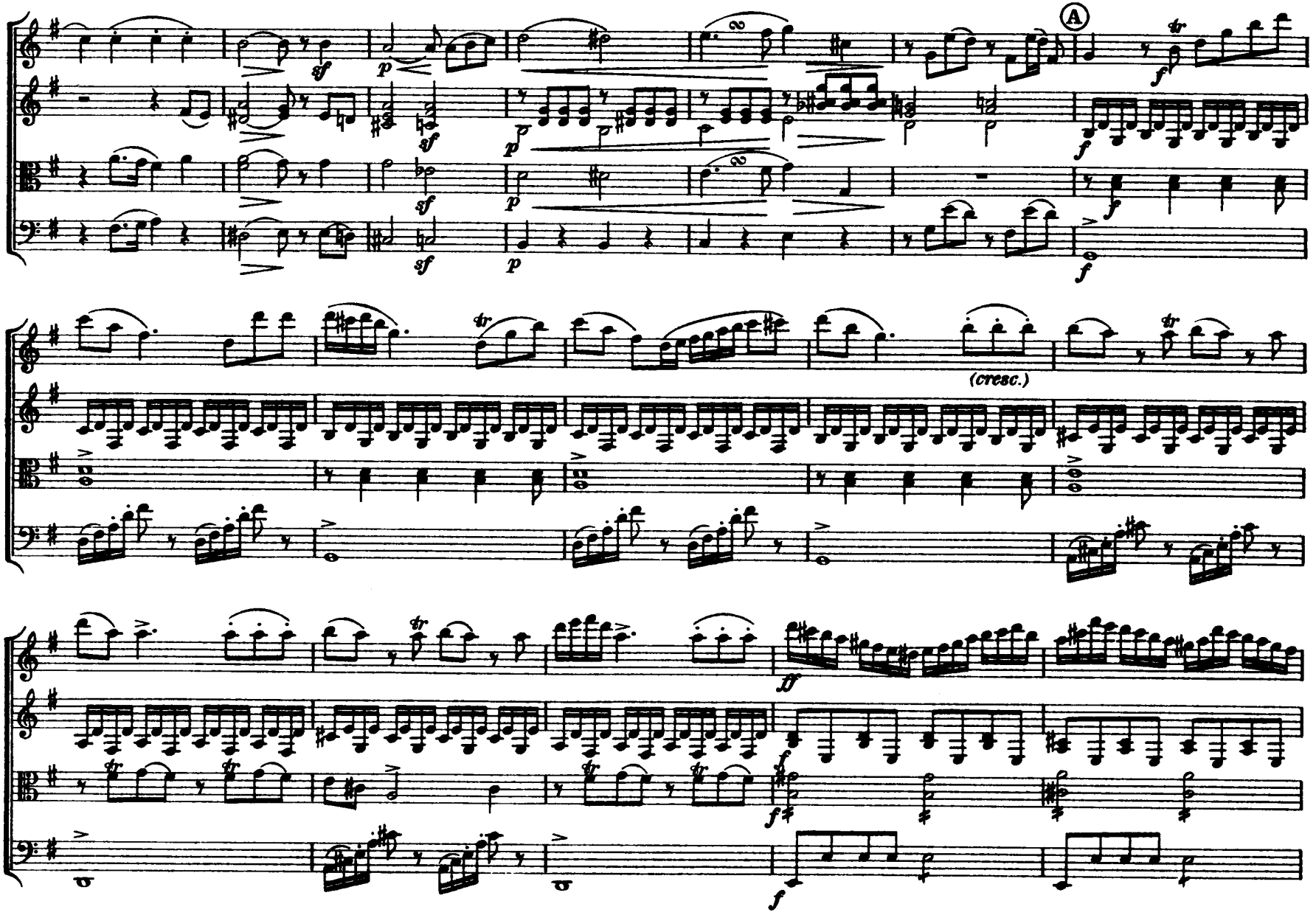
I. Moderato.

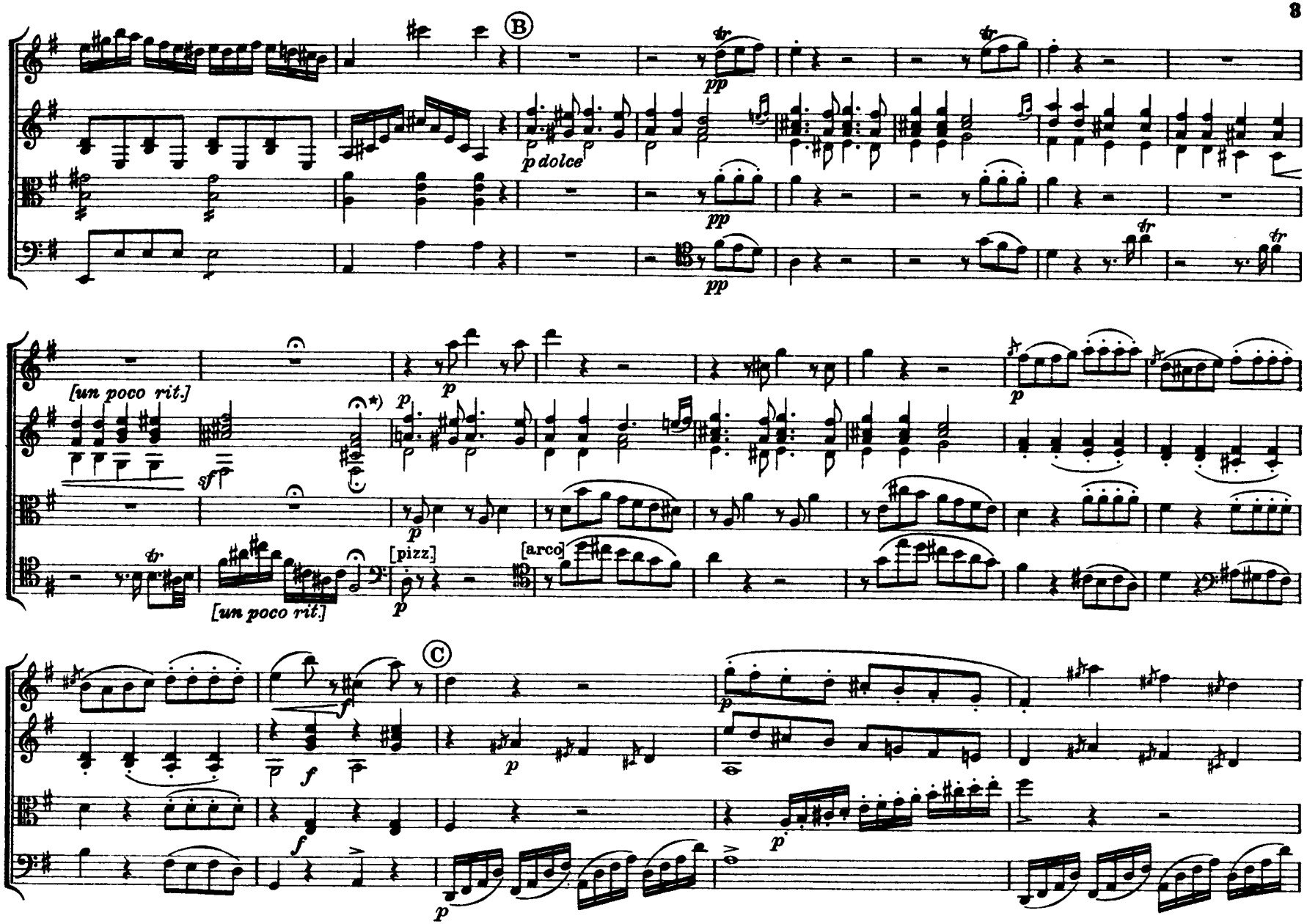
Franz Schubert
(26. Febr. 1814)



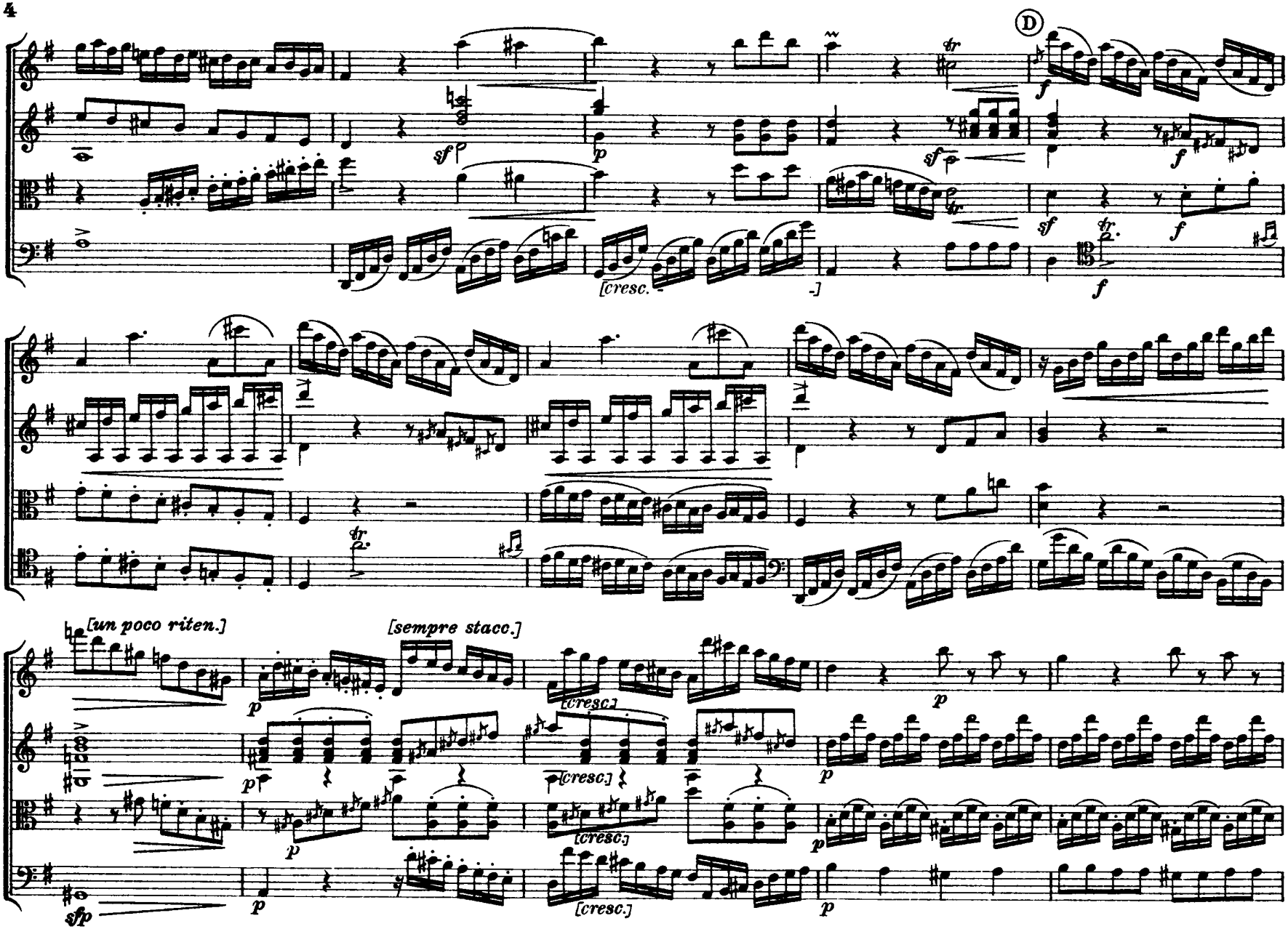
EDITION PETERS 6078

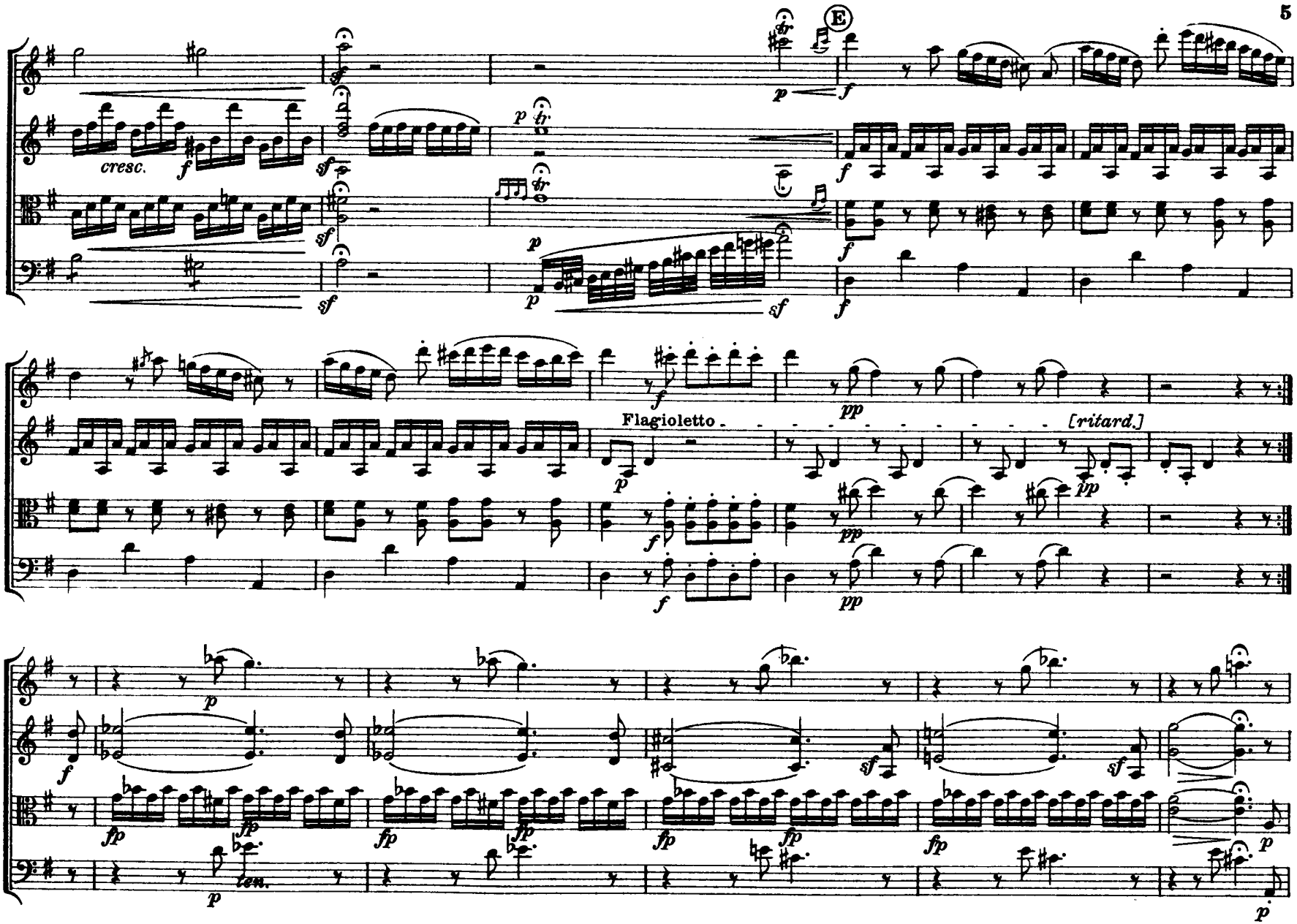
© — Copyright 1956 by C. F. Peters Corporation, New York
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

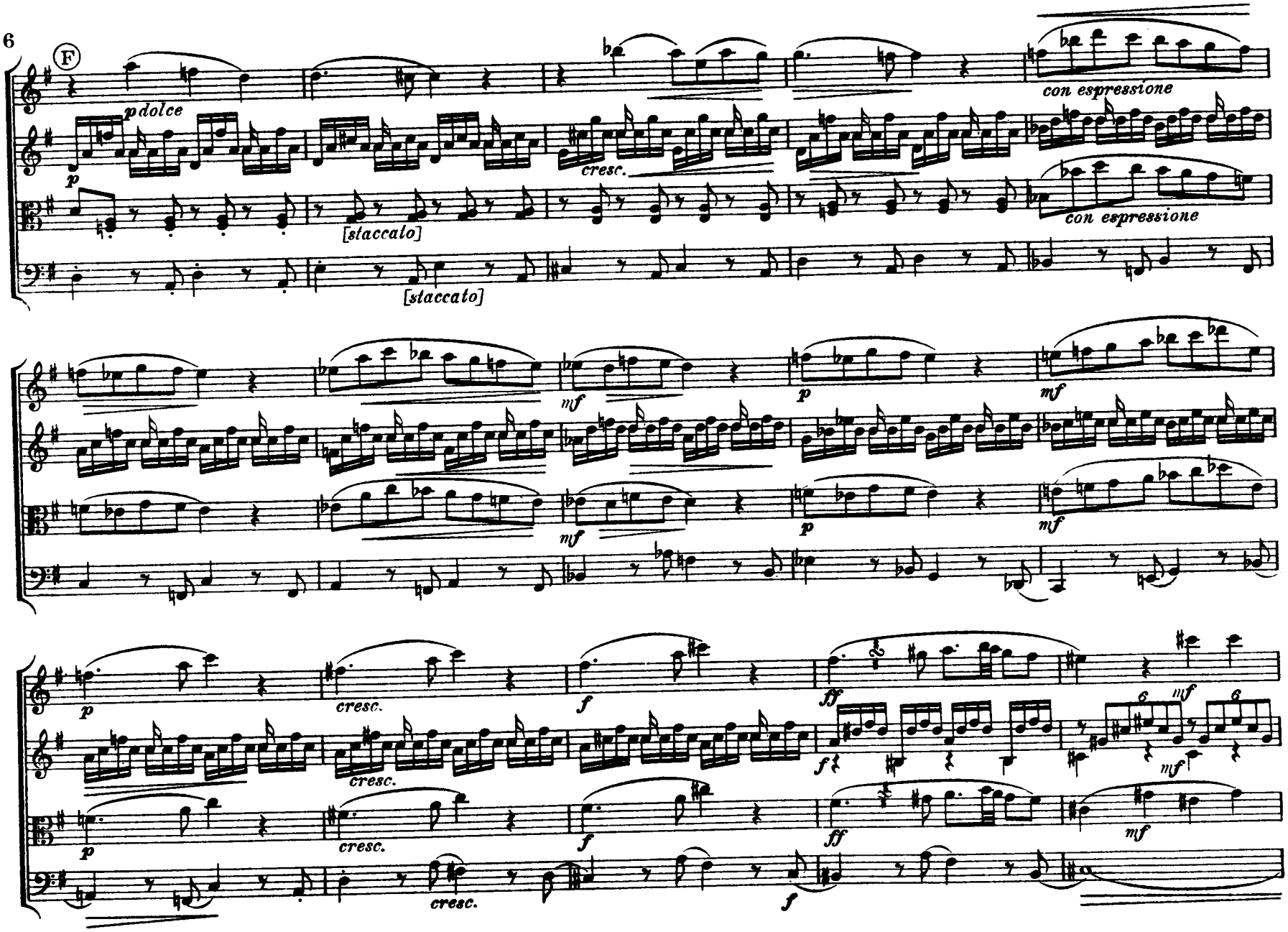

A
(cresc.)

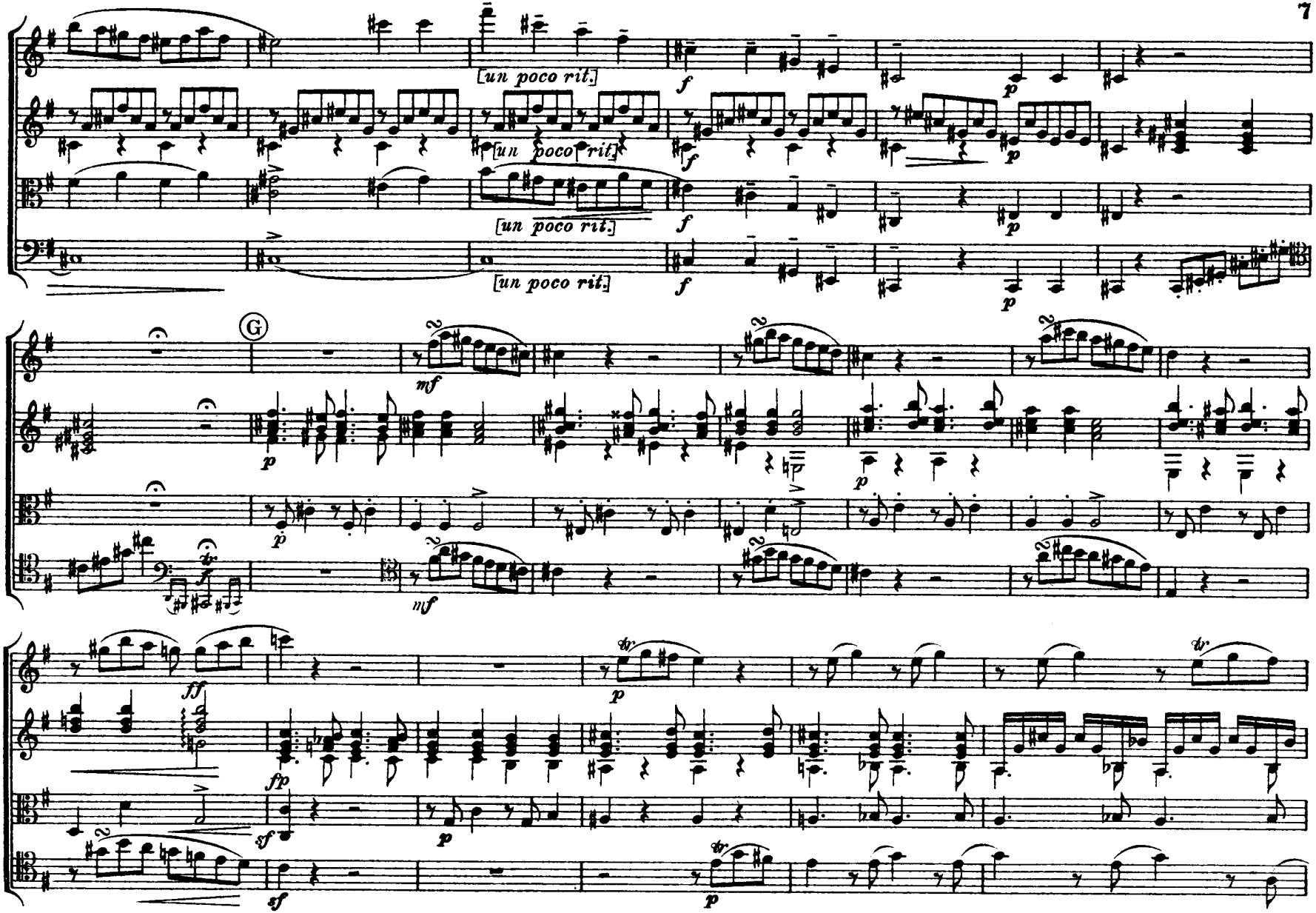


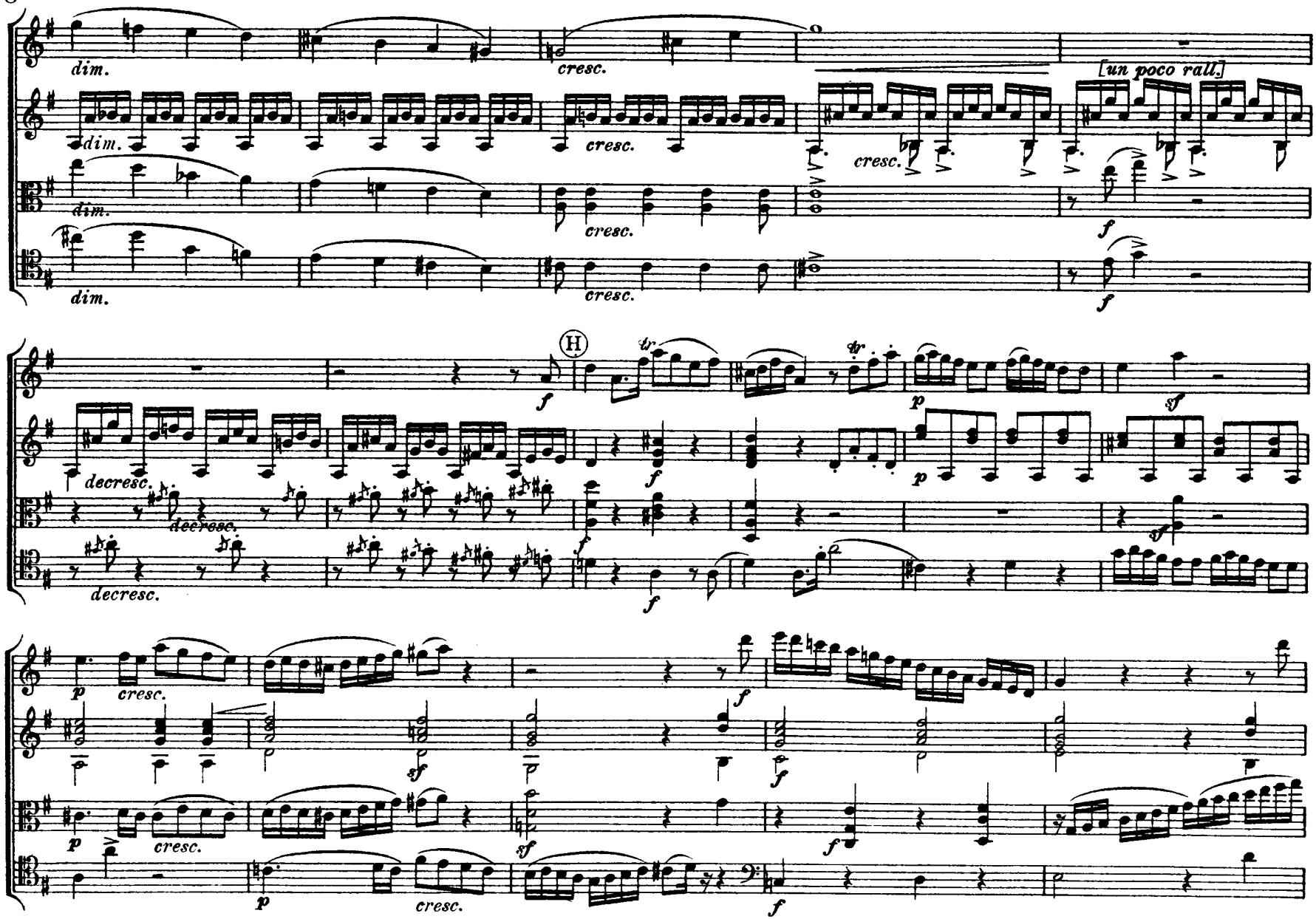
*) [Cadenza ad lib.]

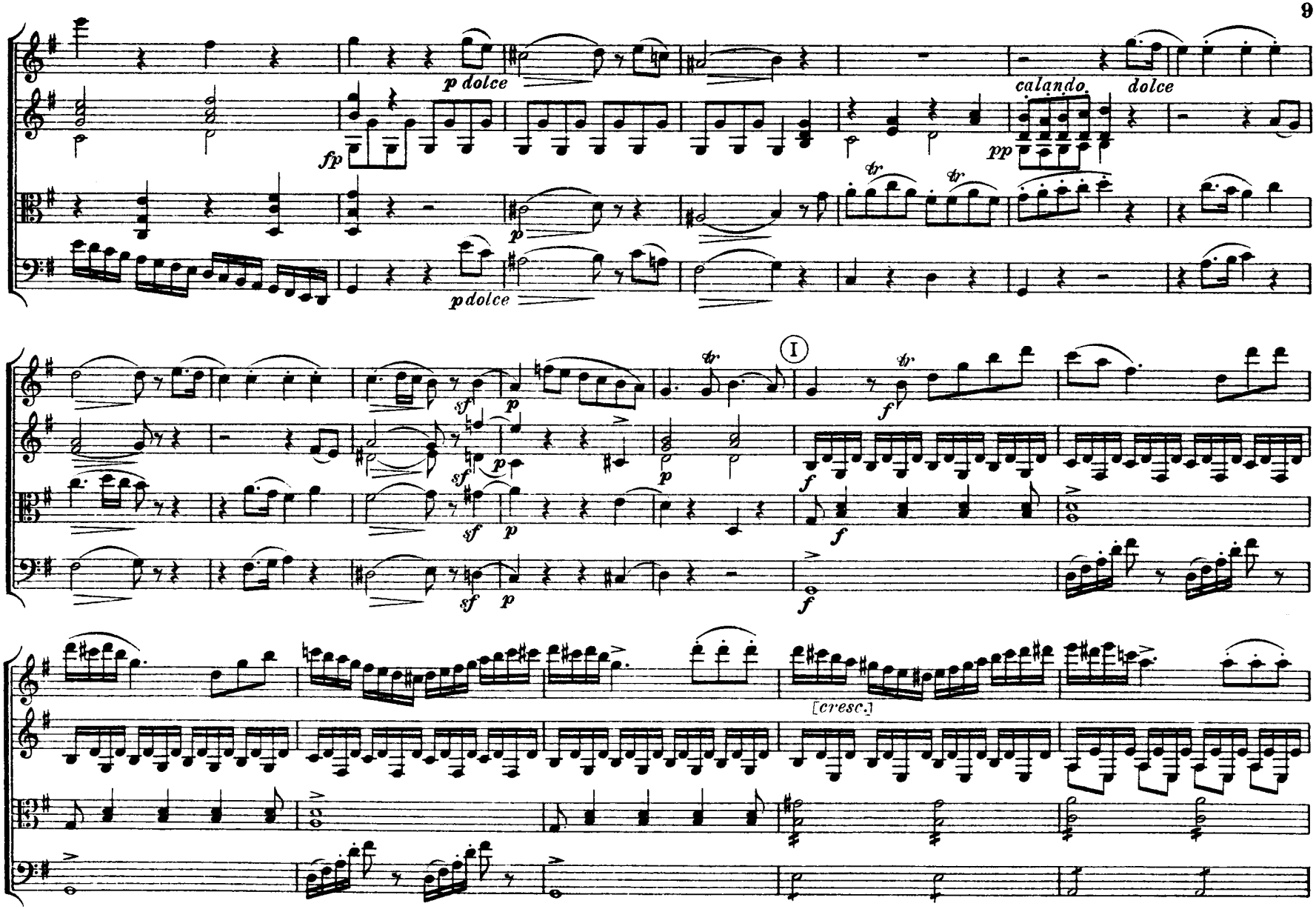

D
[cresc.]
[un poco riten.]
[sempre stacc.]
[cresc.]
[cresc.]
[cresc.]
[cresc.]

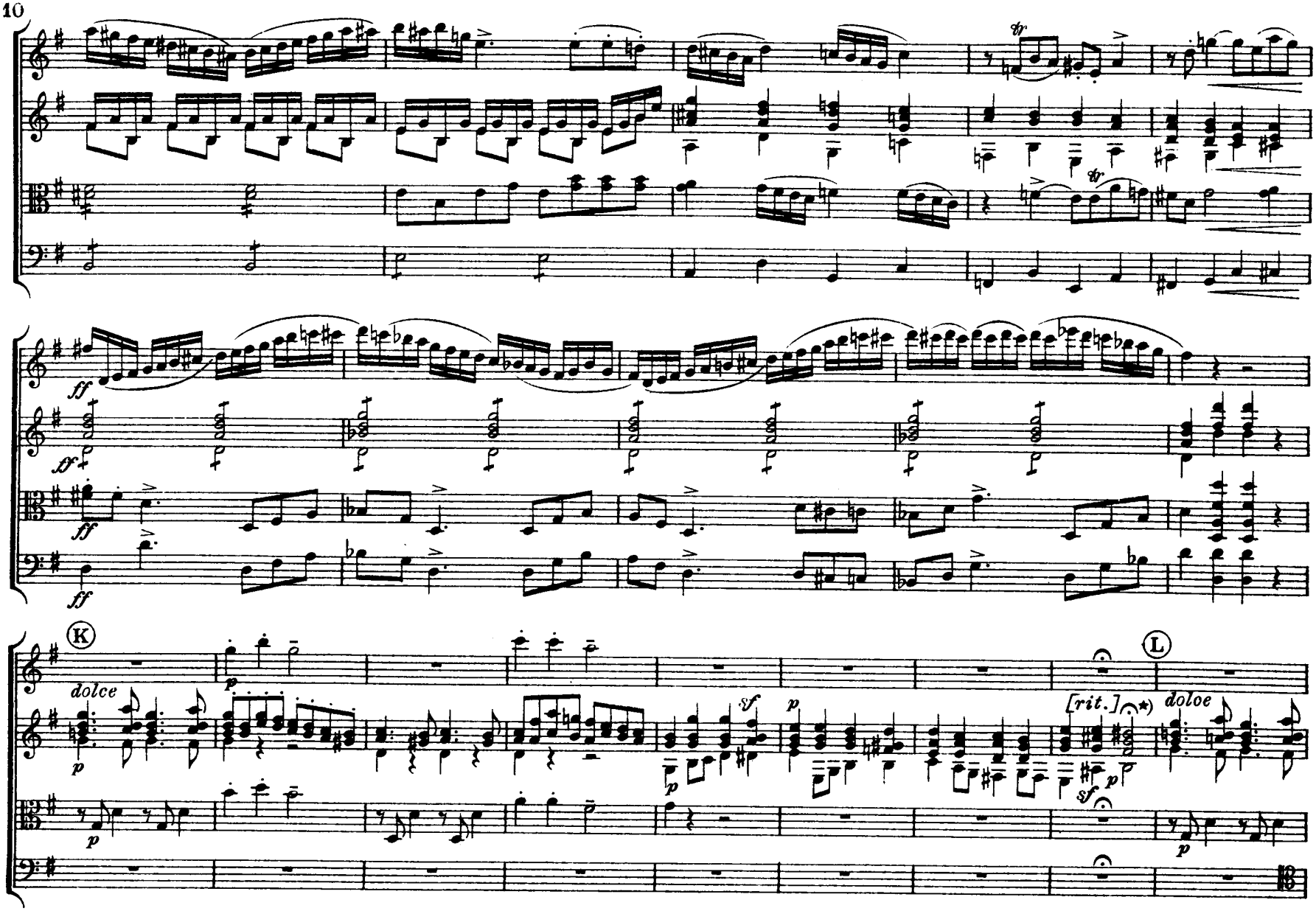

cresc.
Flagioletto
[ritard.]
ten.


F
p dolce
p
cresc.
[staccato]
[staccato]
con espressione
con espressione
mf
p
mf
mf
p
mf
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
ff
ff
mf
mf
mf
6
6

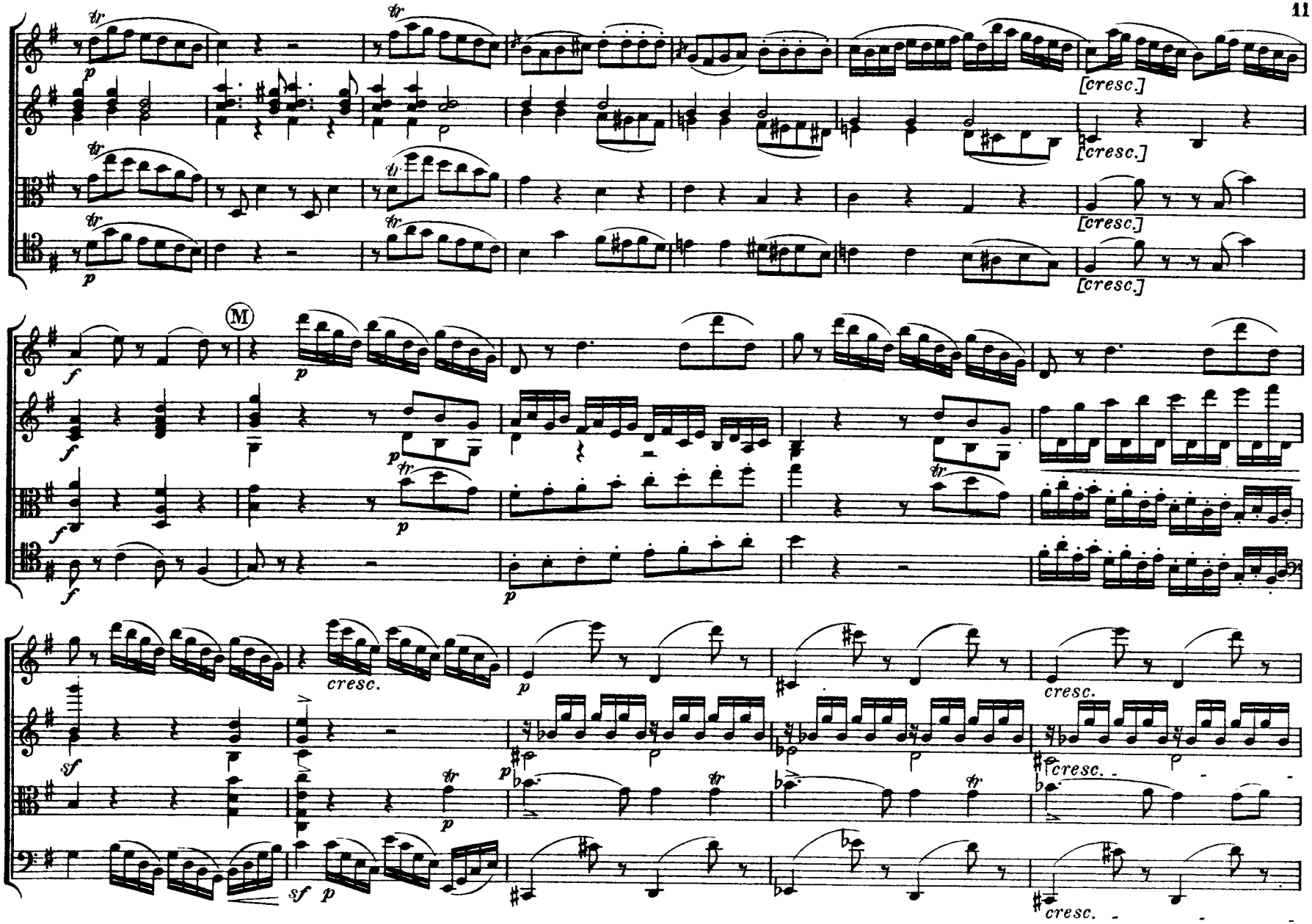

[un poco rit.]
[un poco rit.]
[un poco rit.]
[un poco rit.]
f
p
G
mf
ff
fp
sf
tr

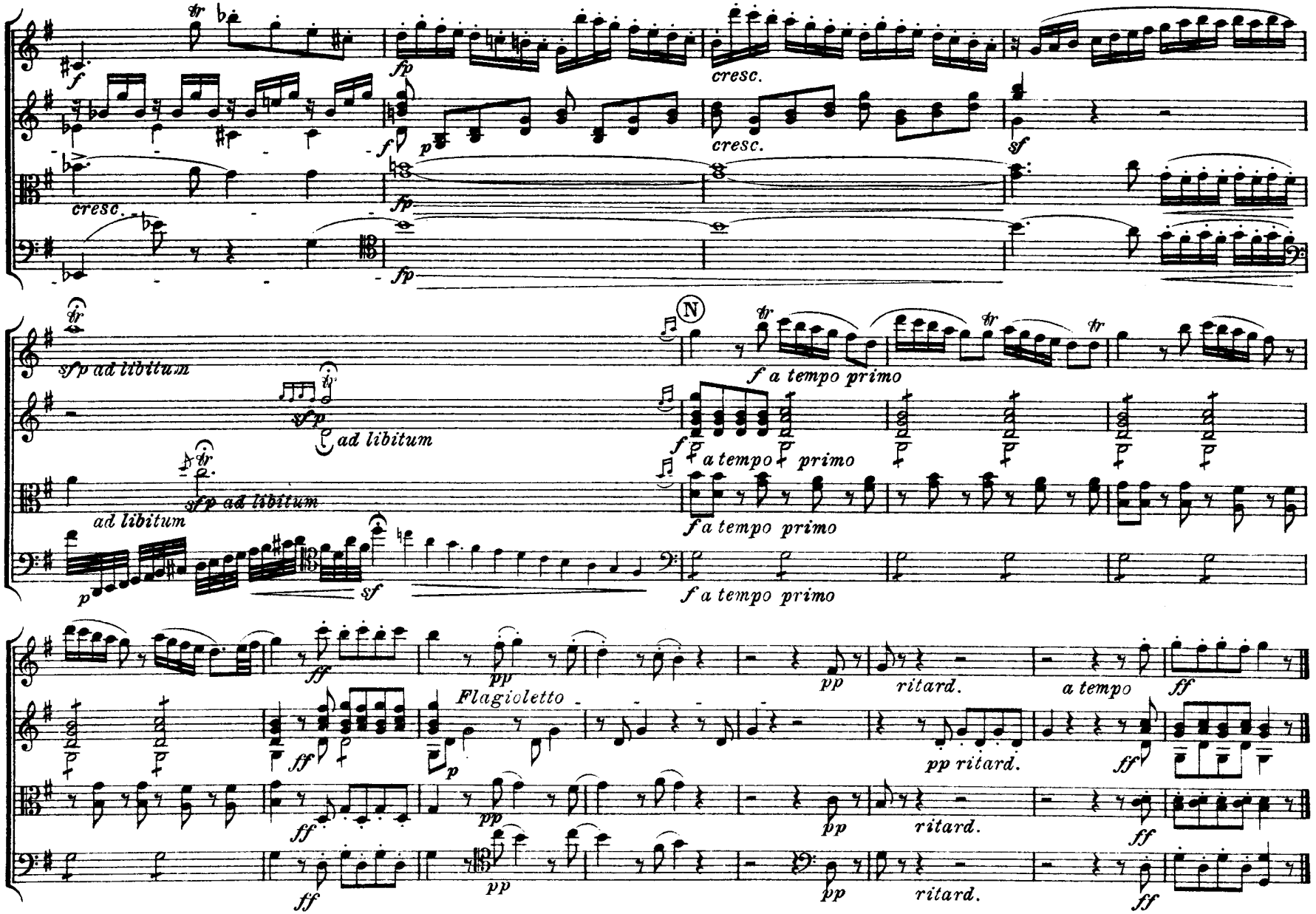

dim.
cresc.
[un poco rall.]
decresc.
H
tr
p
sf
f


p dolce
fp
p
p dolce
calando
dolce
pp
sf
p
I
f
[cresc.]

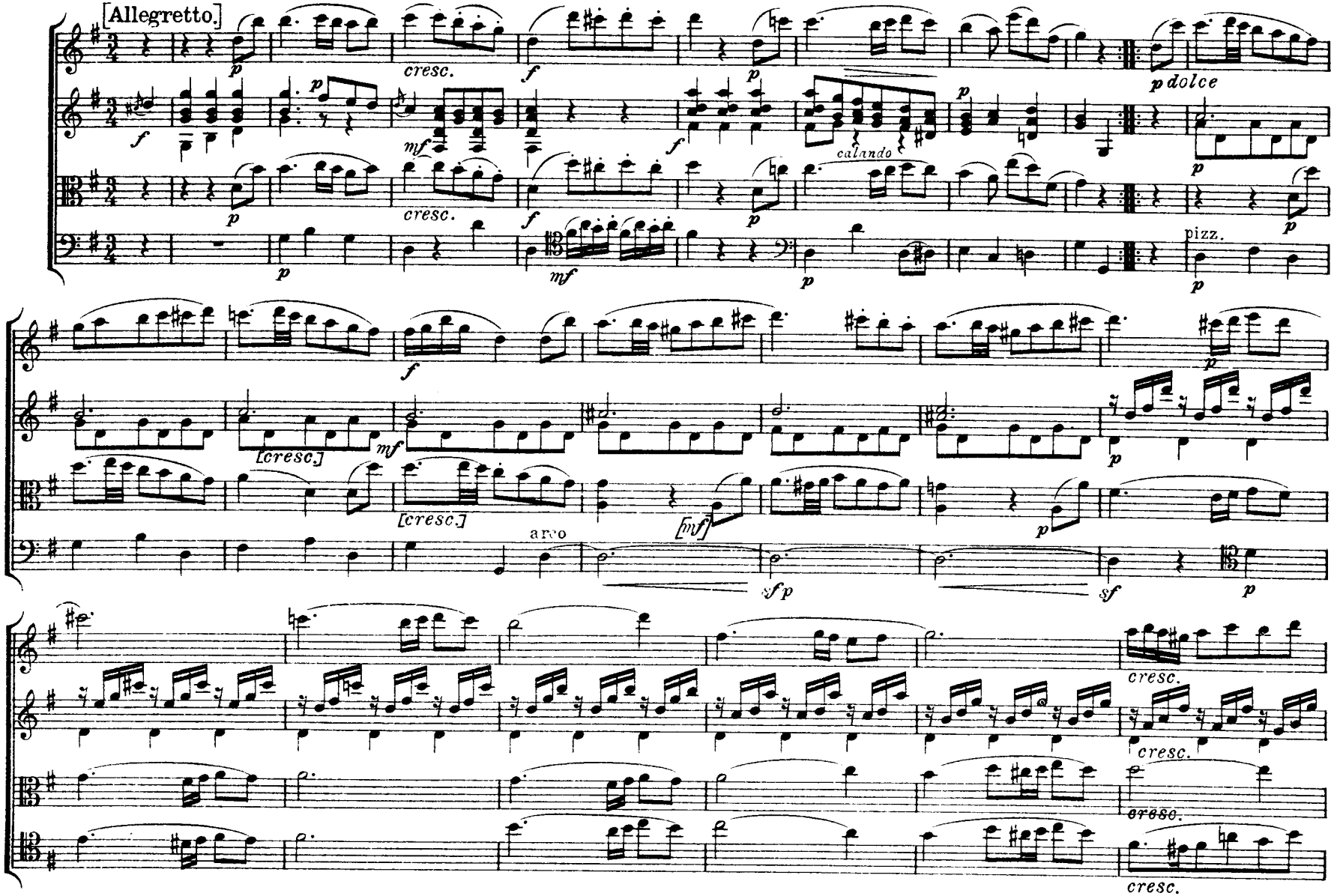


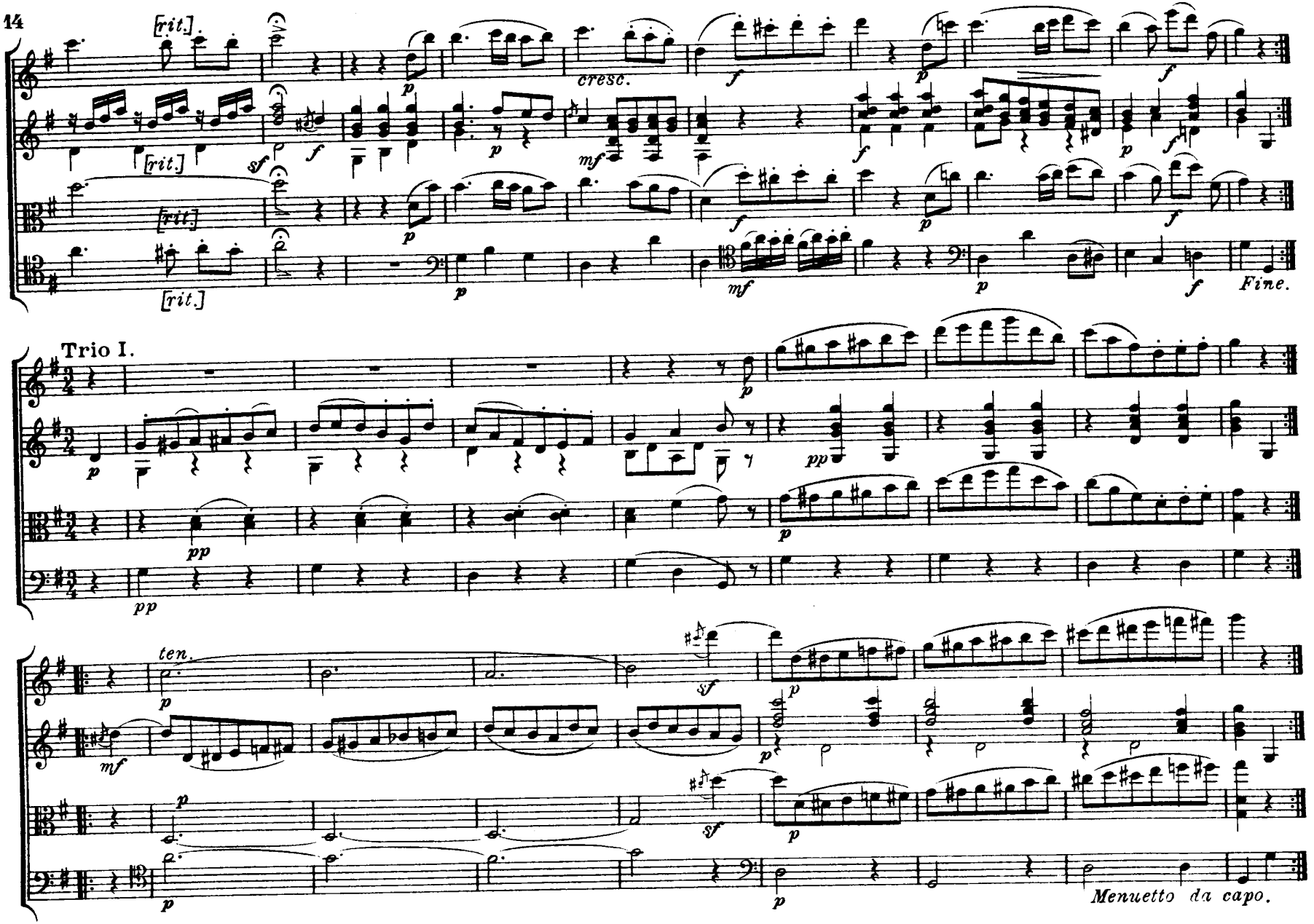
*) [Cadenza ad lib.]


[cresc.]
[cresc.]
[cresc.]
[cresc.]
M
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.


cresc.
cresc.
cresc.
sfp ad libitum
sfp ad libitum
ad libitum
sfp ad libitum
f a tempo primo
f a tempo primo
f a tempo primo
f a tempo primo
Flagioletto
pp ritard.
a tempo
ritard.
ritard.
ritard.

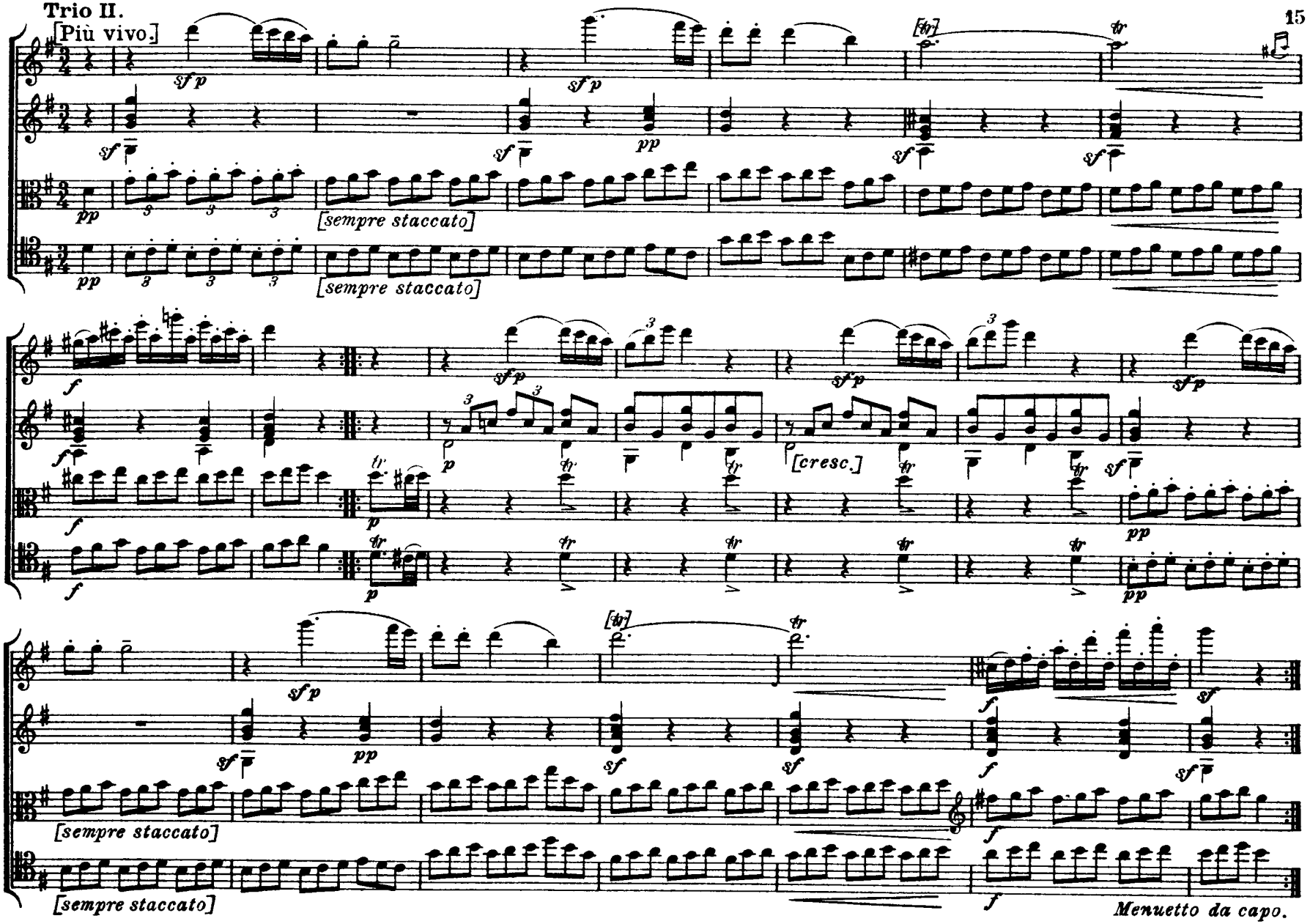
II. Menuetto.



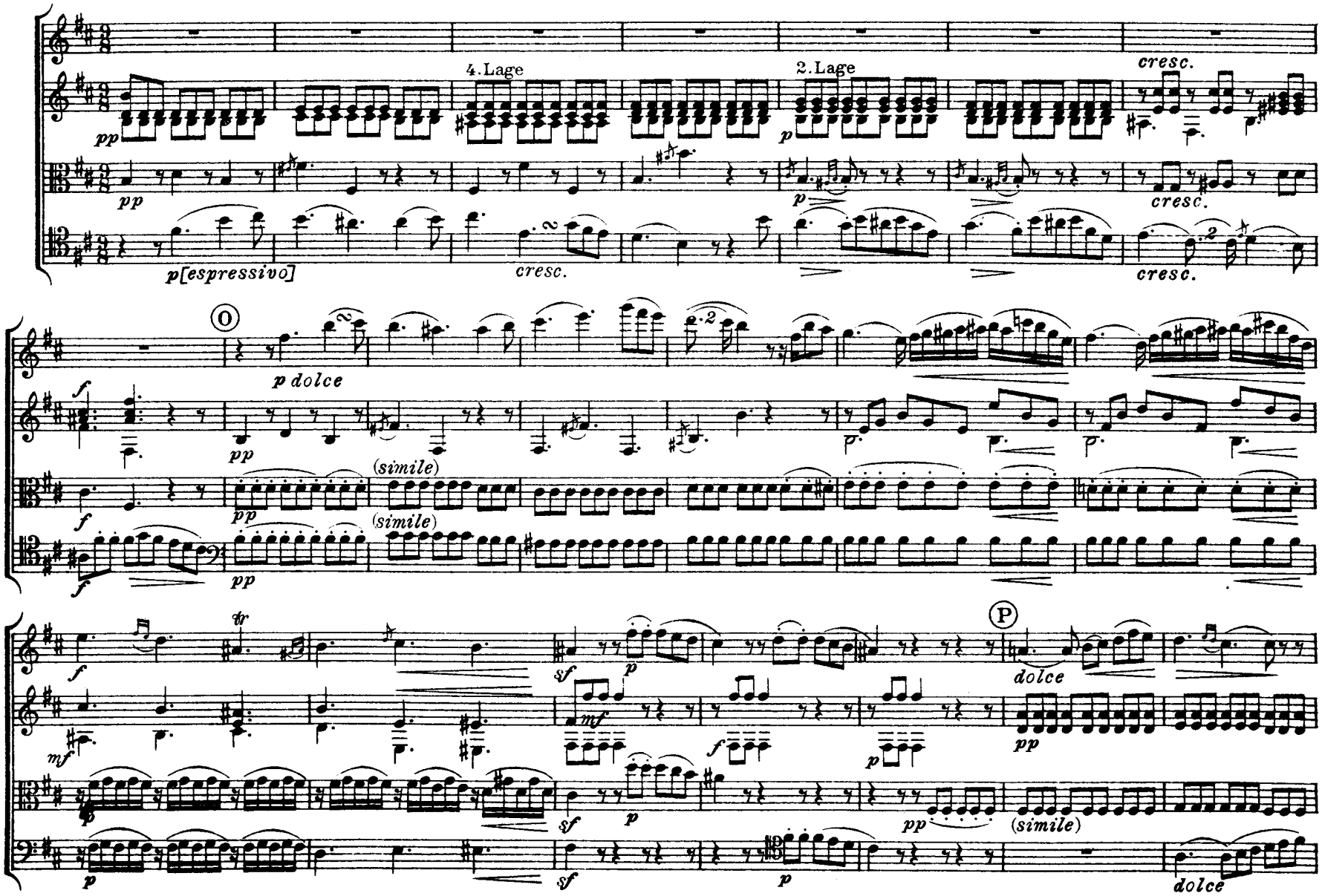

[rit.]
cresc.
Fine.
Trio I.
ten.
Menuetto da capo.

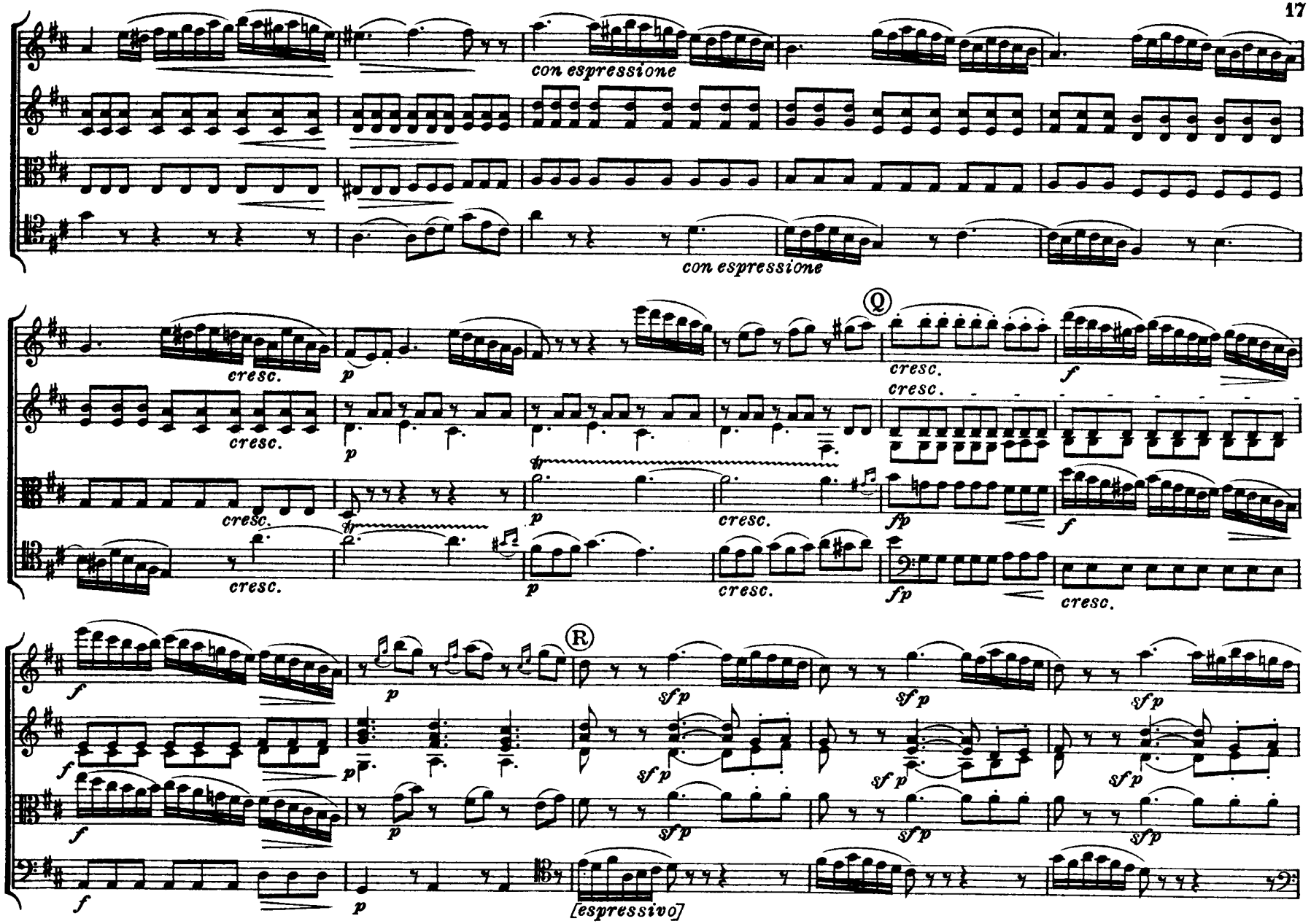
Trio II.

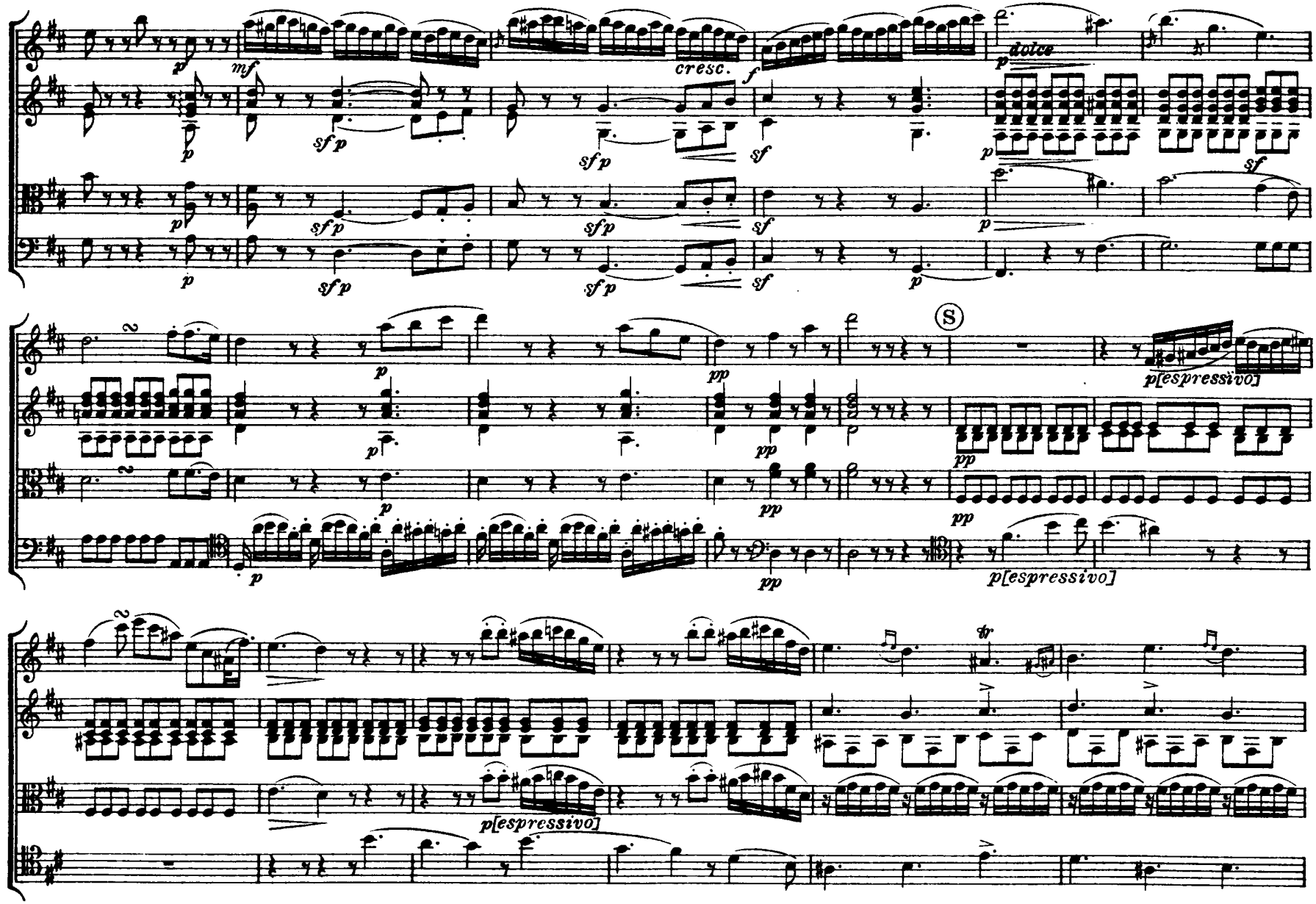
[Più vivo.]

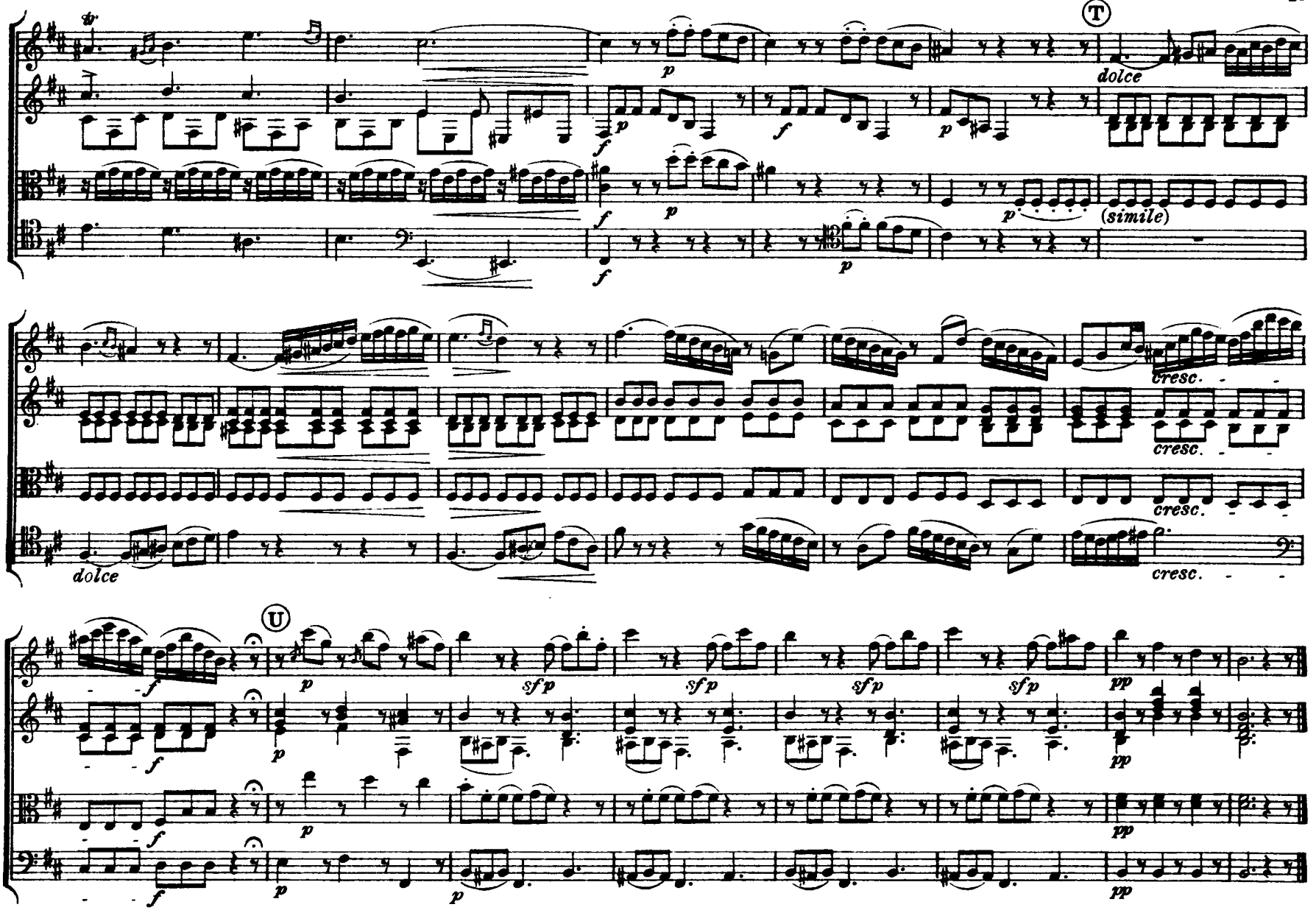


III. Lento e patetico.

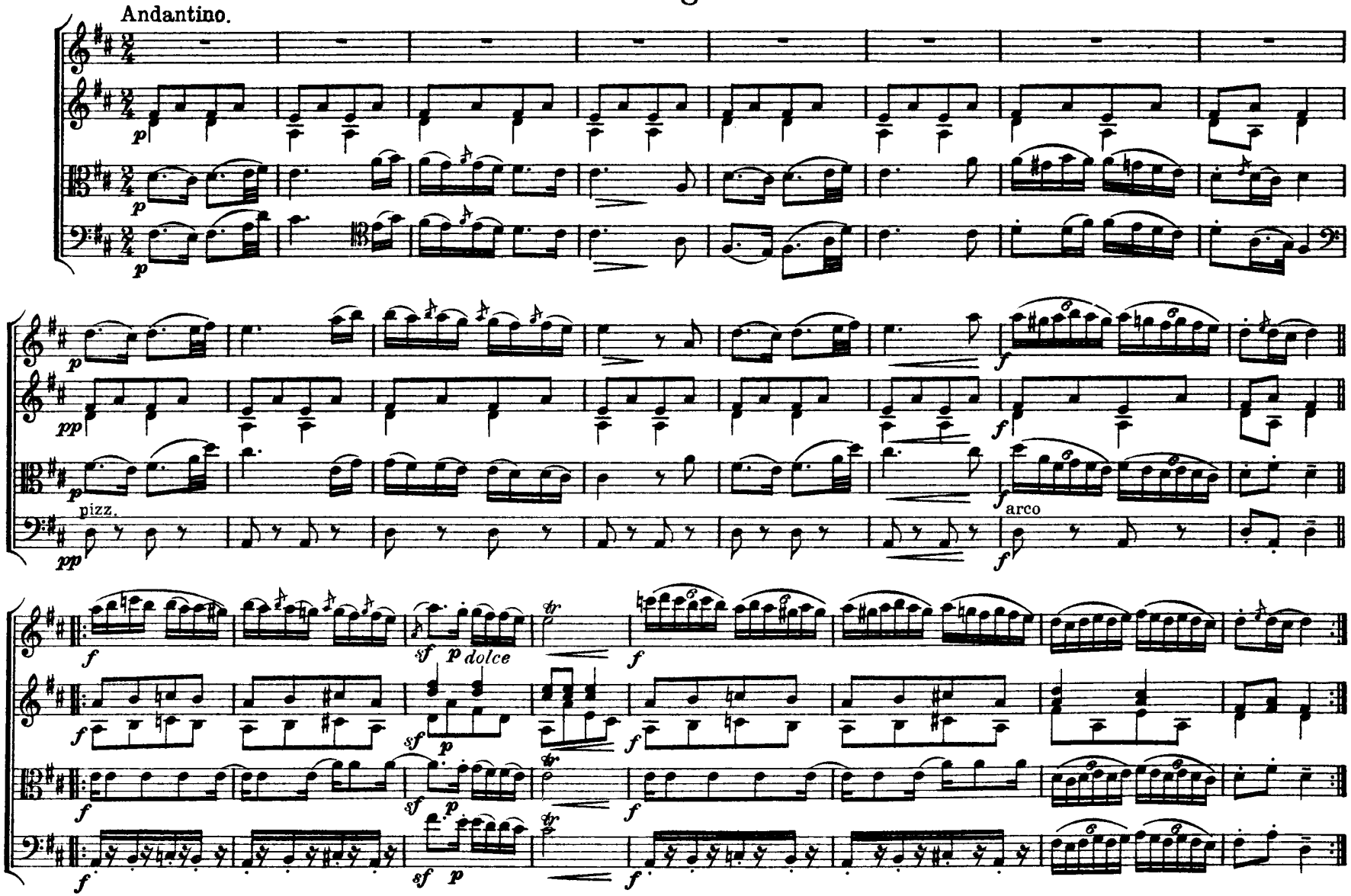


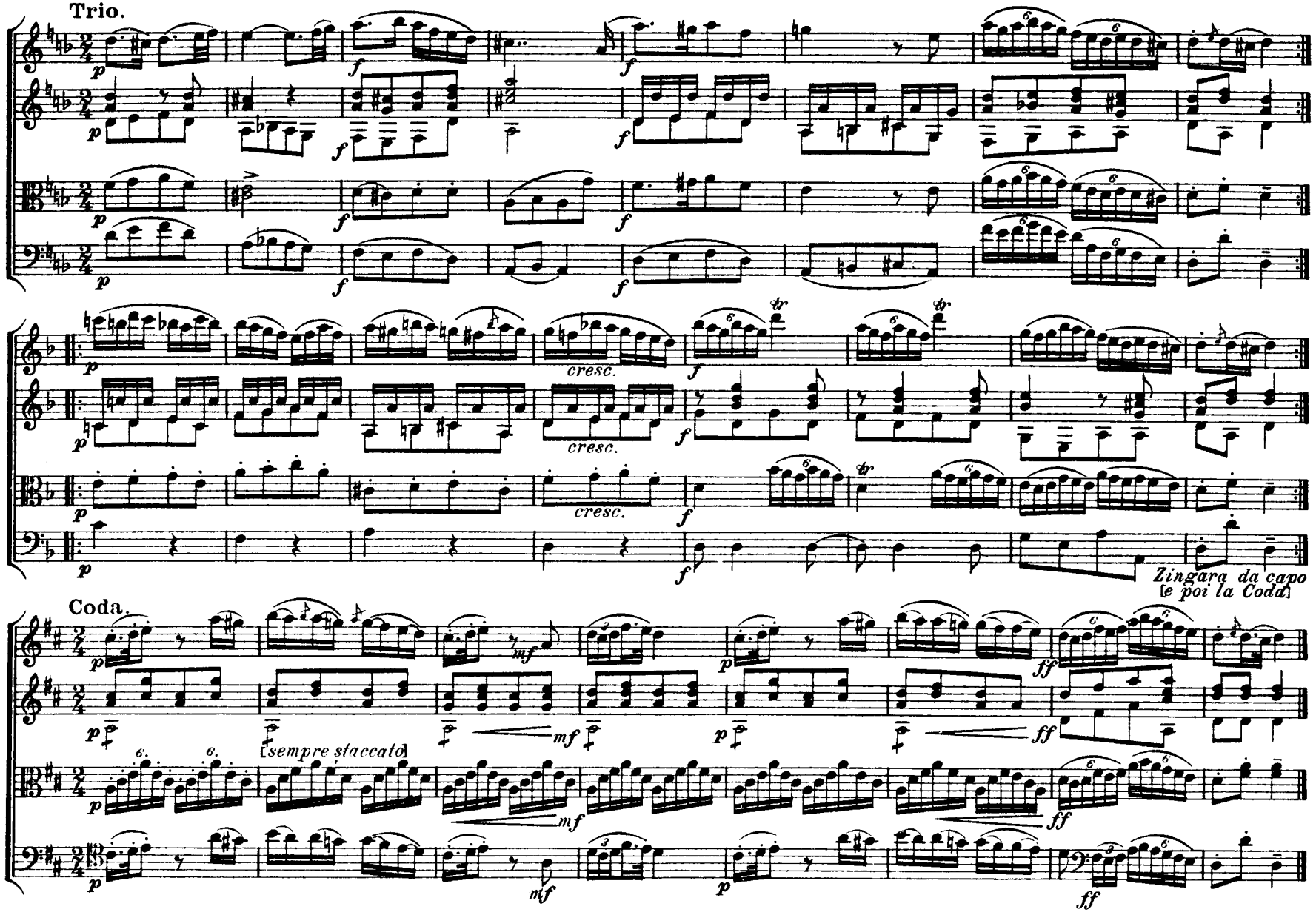

con espressione
con espressione
Q
cresc.
cresc.
f
R
sf p
[espressivo]


dolce
cresc.
Ⓢ
p[espressivo]


T
dolce
(simile)
cresc.
U
sfp
pp

IV. Zingara.



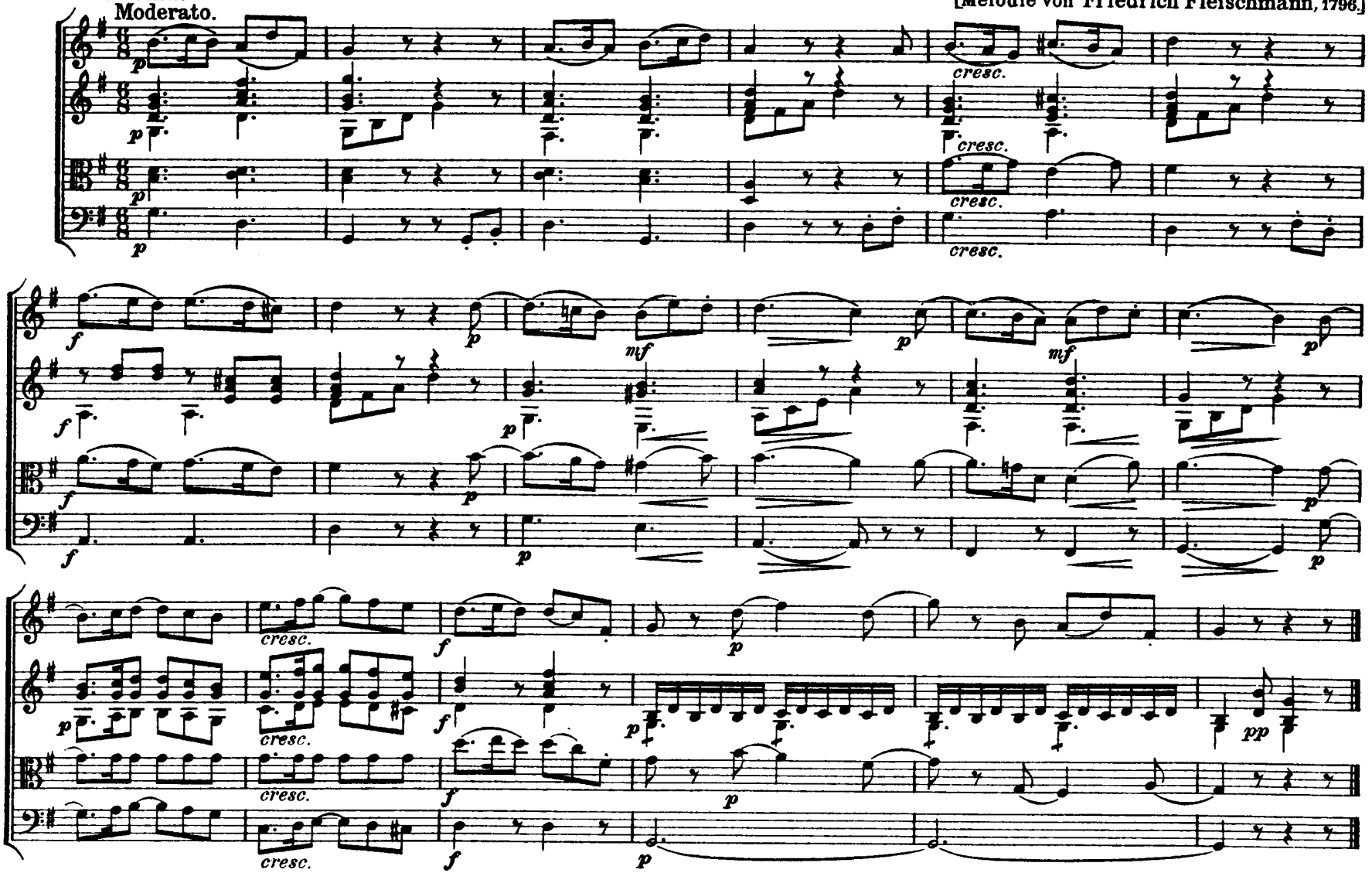

Trio.
cresc.
Zingara da capo
[e poi la Coda]
Coda.
[sempre staccato]

V. Tema con Variazioni.

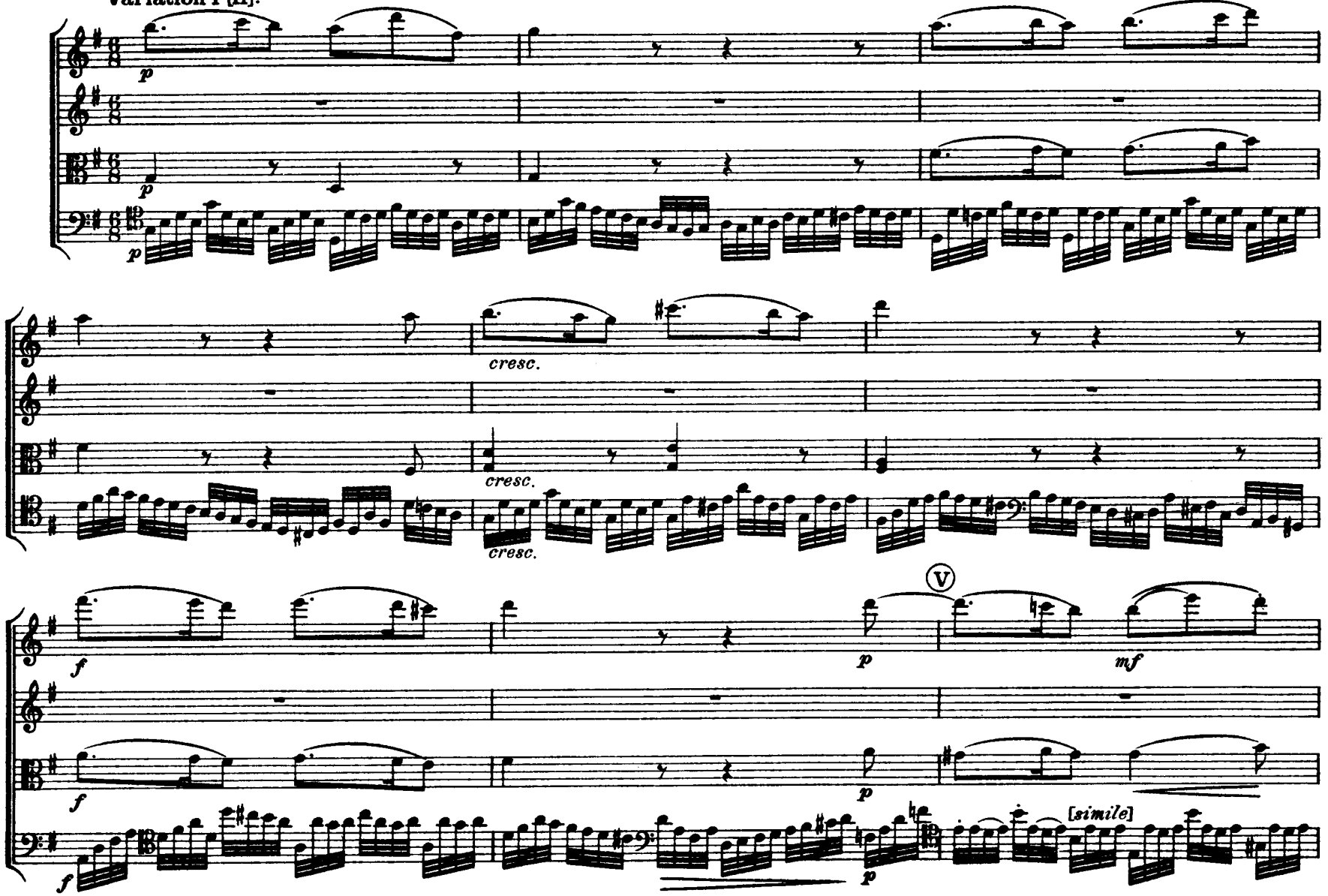
Ständchen: „Mädchen, o schlumm're noch nicht".

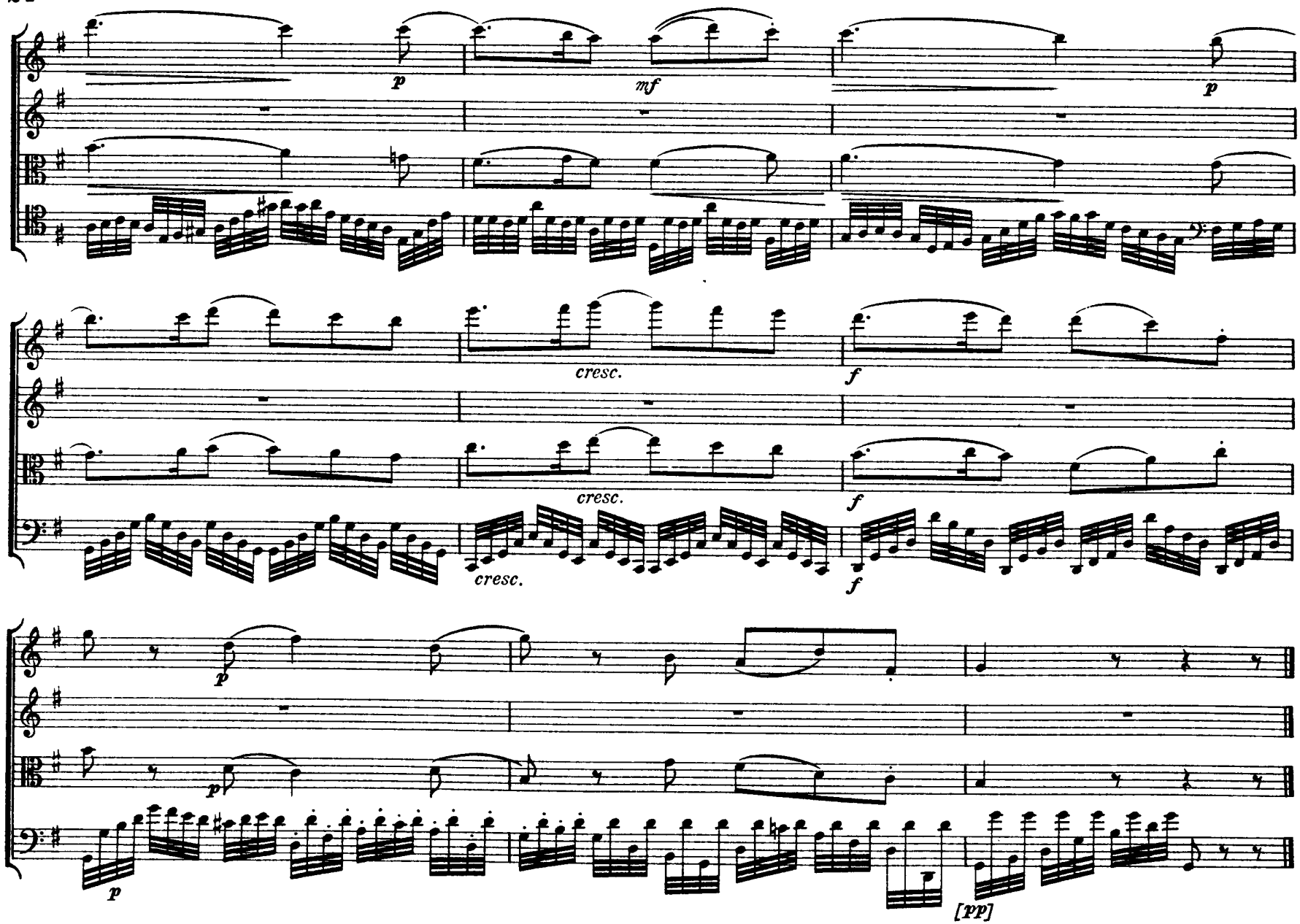
[Melodie von Friedrich Fleischmann, 1796.]

Thema.
Moderato.



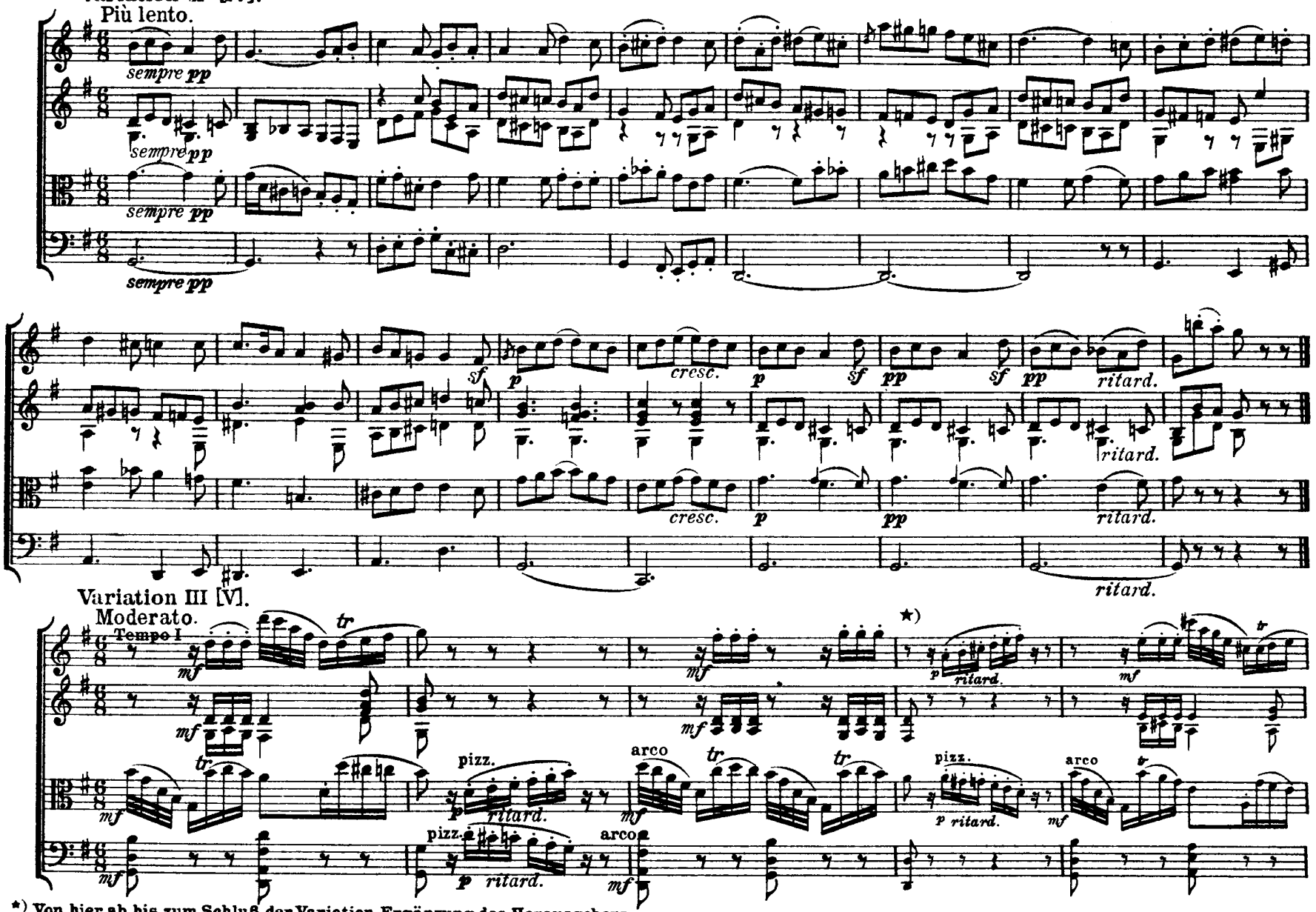
Variation I [II].




p
mf
p
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
f
p
p
[pp]

Variation II [IV].

Più lento.

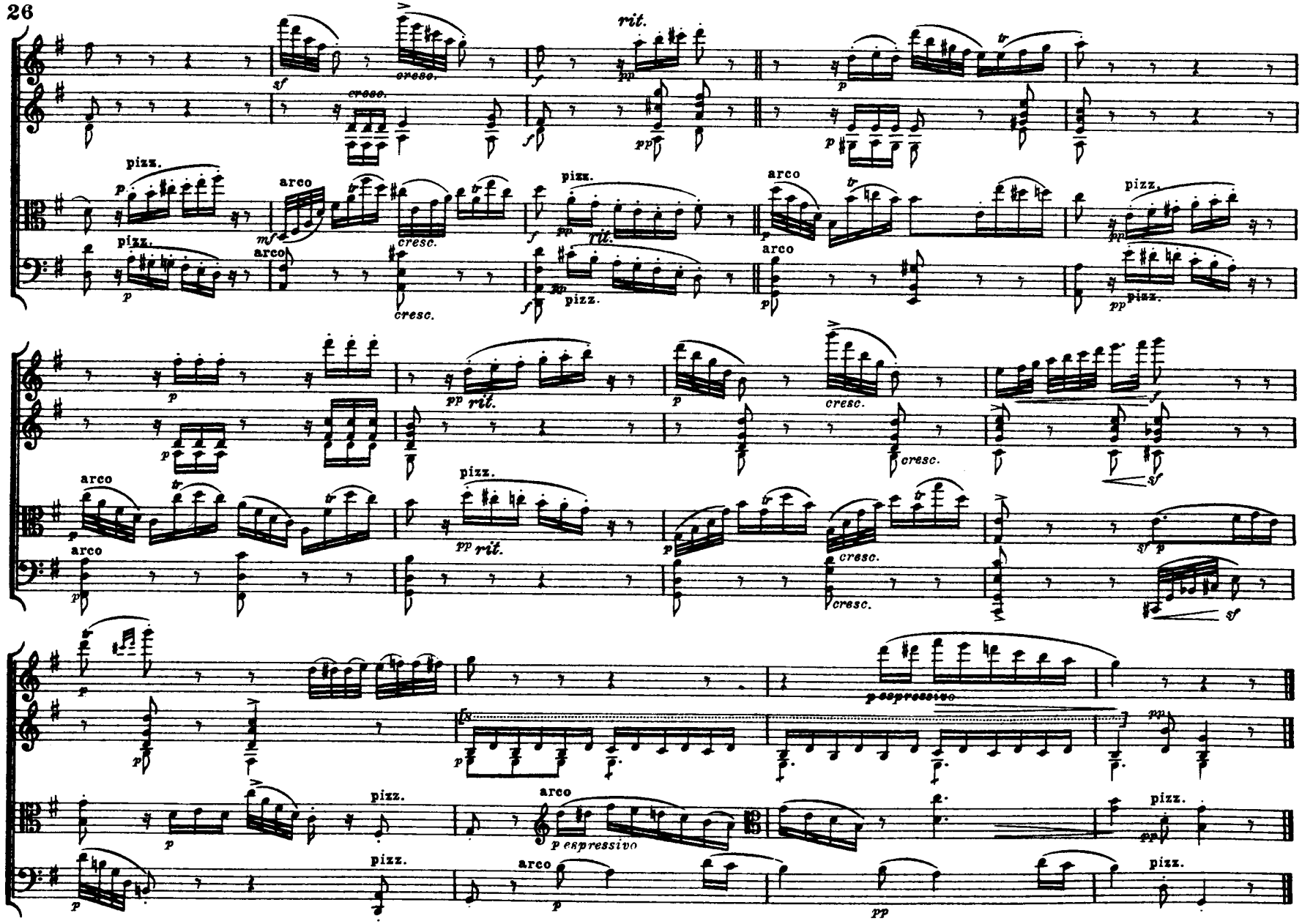


Variation III [V].

Moderato.

Tempo I

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


rit.
cresc.
pizz.
arco
p espressivo

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 Vortragsbezeichnungen, 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 Ⓐ und neun Takte nach Ⓘ, im dritten Satz die sechs Anfangstakte, drei Takte nach Ⓠ, sechs Takte nach Ⓢ und acht Takte nach Ⓣ, ferner die drei Schlußtakte im Thema des Variationensatzes.

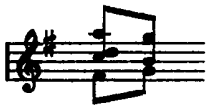
Im einzelnen sind folgende Abweichungen zu erwähnen:

Seite 2 der Partitur, Takt 2 und 4 nach Ⓐ, ebenso auf Seite 9 nach Ⓘ: 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 Ⓚ: 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:

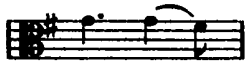
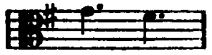
Seite 25, Takt 3:

Flöte

(zur Vermeidung der unschönen Quintenfolgen)

statt:

Ebenda, Takt 15/16:

Bratsche  statt: 

G. K.