

SCHUBERT

Lieder

Band 3 / Volume 3

Mittlere Stimme / Medium Voice

Herausgegeben von / Edited by
Walther Dürr

Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe
Urtext of the New Schubert Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9123

GELEITWORT

Die *Neue Schubert-Ausgabe* versteht sich als „offene Ausgabe“, die dem Musiker quellennah edierte Texte anbietet, und damit mehr als *einen* verbindlichen Text für jedes Werk. Sie berücksichtigt neben allen autorisierten Quellen auch Aufführungsvarianten, die aus dem Umkreis Schuberts überliefert sind und eine Vorstellung von der zeitgenössischen Aufführungspraxis vermitteln.

Die vorliegende praktische Ausgabe, der die *Neue Schubert-Ausgabe* zugrunde liegt, zeichnet sich dadurch aus, dass sie einen großen Teil dieser Varianten bewahrt. So können die Ausführenden unter verschiedenen Lesarten diejenige wählen, die dem eigenen Verständnis eines Werkes am nächsten kommt. Mit dieser neuen, vollständigen Ausgabe der Schubert'schen Lieder laden wir ein zu einer entdeckungsreichen, an der historischen Praxis orientierten Arbeit mit den Noten.

Christoph Prégardien
Andreas Staier

PREFATORY NOTE

The *Neue Schubert-Ausgabe* is conceived as an “open-ended” edition. By providing a text that adheres closely to the sources, it offers musicians more than *one* binding text for each work concerned. In addition to all sources sanctioned by the composer, it also takes into account performance variants that originated in Schubert's surroundings and convey an impression of contemporary performance practice.

The present practical edition is based on the *Neue Schubert-Ausgabe* and is noteworthy for preserving a great number of these variants. Performers are thus able to choose those readings that most closely coincide with their own understanding of the work in question. This new complete edition of Schubert's lieder invites musicians to embark on a voyage of discovery in tune with historical performance practice.

Christoph Prégardien
Andreas Staier

INHALT / CONTENTS

Geleitwort / Prefatory Note	III
Vorwort	VI
Preface	XIX
Liedtexte / Songtexts	XXXIII
Der Wanderer an den Mond ✧ op. 80, 1 (D 870) ✧ Johann Gabriel Seidl	2
Das Zügelglöcklein ✧ op. 80, 2 (D 871) ✧ Johann Gabriel Seidl	4
Im Freien ✧ op. 80, 3 (D 880) ✧ Johann Gabriel Seidl	8
Alinde ✧ op. 81, 1 (D 904) ✧ Friedrich Rochlitz	14
An die Laute ✧ op. 81, 2 (D 905) ✧ Friedrich Rochlitz	18
Drei Gesänge für Bass-Stimme op. 83 (D 902)	
L'incanto degli occhi (Die Macht der Augen) ✧ Pietro Metastasio	19
Il traditor deluso (Der getäuschte Verräter) ✧ Pietro Metastasio	23
Il modo di prender moglie (Die Art ein Weib zu nehmen) ✧ Textdichter unbekannt	30
Lied der Anne Lyle ✧ op. 85, 1 (D 830) ✧ Andrew MacDonald	38
Gesang der Norna ✧ op. 85, 2 (D 831) ✧ Walter Scott, deutsch von Samuel Heinrich Spiker ...	42
Romanze des Richard Löwenherz ✧ op. 86 (D 907) ✧ Walter Scott, deutsch von K. L. Methu- salem Müller	45
Der Unglückliche ✧ op. 87, 1 (D 713) ✧ Caroline Pichler	52
Hoffnung ✧ op. 87, 2 (D 637) ✧ Friedrich von Schiller	58
Der Jüngling am Bache ✧ op. 87, 3 (D 638) ✧ Friedrich von Schiller	60
Abendlied für die Entfernte ✧ op. 88, 1 (D 856) ✧ August Wilhelm von Schlegel	64
Thekla (eine Geisterstimme) ✧ op. 88, 2 (D 595) ✧ Friedrich von Schiller	70
Um Mitternacht ✧ op. 88, 3 (D 862) ✧ Ernst Schulze	72
An die Musik ✧ op. 88, 4 (D 547) ✧ Franz von Schober	76
Winterreise ✧ op. 89 (D 911) ✧ Wilhelm Müller	
Erste Abteilung	
1. Gute Nacht	78
2. Die Wetterfahne	82
3. Gefrorne Tränen	84
4. Erstarrung	86
5. Der Lindenbaum	92
6. Wasserflut	96
7. Auf dem Flusse	98
8. Rückblick	102
9. Irrlicht	106
10. Rast	108
11. Frühlingstraum	110
12. Einsamkeit	114
Zweite Abteilung	
13. Die Post	116
14. Der greise Kopf	120
15. Die Krähe	122

16. Letzte Hoffnung	124
17. Im Dorfe	126
18. Der stürmische Morgen	130
19. Täuschung	132
20. Der Wegweiser	134
21. Das Wirtshaus	138
22. Mut	140
23. Die Nebensonnen	142
24. Der Leiermann	144
Der Musensohn ✧ op. 92, 1 (D 764) ✧ Johann Wolfgang von Goethe	146
Auf dem See ✧ op. 92, 2 (D 543) ✧ Johann Wolfgang von Goethe	150
Geistes-Gruß ✧ op. 92, 3 (D 142) ✧ Johann Wolfgang von Goethe	154
Im Walde ✧ op. 93, 1 (D 834) ✧ Ernst Schulze	156
Auf der Bruck ✧ op. 93, 2 (D 853) ✧ Ernst Schulze	165
Vier Refrainlieder ✧ op. 95 (D 866) ✧ Johann Gabriel Seidl	
1. Die Unterscheidung	172
2. Bei dir allein!	176
3. Die Männer sind méchant!	180
4. Irdisches Glück	182
Die Sterne ✧ op. 96,1 (D 939) ✧ Karl Gottfried von Leitner	186
Jägers Liebeslied ✧ op. 96, 2 (D 909) ✧ Franz von Schober	192
Wandlers Nachtlied ✧ op. 96, 3 (D 768) ✧ Johann Wolfgang von Goethe	197
Fischerweise ✧ op. 96, 4 (D 881) ✧ Franz von Schlechta	198
Glaube, Hoffnung und Liebe ✧ op. 97 (D 955) ✧ Christoph Kuffner	202
An die Nachtigall ✧ op. 98, 1 (D 497) ✧ Matthias Claudius	204
Wiegenlied ✧ op. 98, 2 (D 498) ✧ Textdichter unbekannt	205
Iphigenia ✧ op. 98, 3 (D 573) ✧ Johann Mayrhofer	206
Anhang / Appendix	
(Frühere Bearbeitungen und alternative Fassungen / Earlier arrangements and alternative versions)	
Hoffnung ✧ (D 251) ✧ Friedrich von Schiller	210
Der Jüngling am Bache ✧ (D 30) ✧ Friedrich von Schiller	212
Der Jüngling am Bache ✧ (D 192) ✧ Friedrich von Schiller	216
Thekla (eine Geisterstimme) ✧ (D 73) ✧ Friedrich von Schiller	218
Winterreise ✧ op. 89 (D 911) ✧ Wilhelm Müller	
6. Wasserflut	222
10. Rast	224
22. Mut	226
24. Der Leiermann	228
Geistes-Gruß ✧ (D 142) ✧ Johann Wolfgang von Goethe	230
Register der Bände 1 bis 3 / Index of volumes 1 to 3	232

VORWORT

Im Frühjahr 1816 entwickelten Schubert und seine Freunde zum ersten Mal einen detaillierten Plan, einen Teil seiner Lieder (und Instrumentalwerke) zum Druck zu geben. Dies sollte in Heften geschehen, denen eine klare Ordnung zugrunde lag. Damals dachte man an umfangreiche, nach Dichtern geordnete Notenbände; ein Probeheft mit kalligraphisch ins Reine geschriebenen Goethe-Liedern schickte man dem Dichter nach Weimar, in der (vergeblichen) Hoffnung, er würde den Plan unterstützen. „Die ersten beyden“, heißt es in einem Begleitbrief Josefs von Spaun vom 17. April „enthalten Dichtungen Euer Excellenz, das dritte enthält Dichtungen vom Schiller das 4^{te} und 5^{te} vom Klopffstok, das 6^{te} vom Mathißen, Hölty, Salis etcetc., und das 7 und 8^{te} enthalten Gesänge Ossians“.¹ Im Frühjahr 1821, als Schubert dann tatsächlich seine ersten Lieder drucken ließ, waren solche Liederhefte schmaler (dem Usus der Zeit entsprechend) – Schubert konnte nun, neben der Ordnung nach Dichtern (seine ersten Liederhefte op. 1–3 und 5 enthalten Goethe-Lieder und greifen dabei auf das dem Dichter übersandte Heft zurück) auch andere Prinzipien geltend machen: inhaltliche zumal. So entstanden Liedergruppen, wie etwa die Gruppe op. 65, in der der Einzelne sich zunächst an die Sterne wendet – *Lied eines Schiffers an die Dioskuren* –, dann an den Mond – *Der Wanderer*, nach Schlegel – und schließlich an die Hoffnung spendende, zu Taten aufrufende Sonne – *Heliopolis I*. Aber auch die Wünsche der Widmungsträger spielten gelegentlich eine Rolle.²

In der *Neuen Schubert-Ausgabe*, die der vorliegenden Ausgabe zugrunde liegt, hat man sich daher entschlossen, die Schubert'schen Lieder nicht durchweg chronologisch zu ordnen (wie in Eusebius Mandyczewskis großer Ausgabe vom Ende des 19. Jahrhunderts) oder nach dem vermuteten Stellenwert für die musikalische Praxis (wie in den bei Peters bereits im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts erschienenen Lieder-alben). Es galt vielmehr, die Ordnung zu übernehmen, die Schubert selbst seinen Liedern gegeben hatte – und dies nicht nur in der Zusammenstellung der einzelnen Hefte, sondern auch in der Folge der Opusnummern (Schu-

berts op. 1 sollte unbedingt der *Erlkönig* werden, auch wenn er damit bei der Suche nach Verlegern auf Granit biss: Er zog es daher vor, seine Lieder anfangs im Eigenverlag herauszubringen, Kompromisse wollte er in der Wahl seiner Lieder nicht eingehen).³ Die von Schubert selbst zum Druck gegebenen Lieder – etwa ein Drittel seines Liedschaffens – werden daher auch hier für sich vorgelegt; die übrigen sind dann grundsätzlich in der Folge ihres Entstehens angeordnet.

ZUR EDITION

Die Editionsprinzipien entsprechen denen der *Neuen Schubert-Ausgabe*. Zusätze des Herausgebers sind folgendermaßen gekennzeichnet: Buchstaben und Ziffern durch Kursive; Hauptnoten, Pausen, Punkte, Striche und Ornamente durch Kleinstich; Akzentzeichen, Crescendo- und Decrescendo-Winkel durch dünneren Stich; Bögen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Akzidenzien durch eckige Klammern.

Ohne Kennzeichnung werden ergänzt: fehlende Schlüssel; fehlende Pausen; fehlende Triolenzeichen; fehlende Bögchen von der Vorschlags- zur Hauptnote; Fermaten, *ritardando*- und *rallentando*-Angaben, sofern sie aus einer Stimme für den ganzen Satz zu übernehmen sind. Auf Kennzeichnung von Ergänzungen ist außerdem dort verzichtet worden, wo die ergänzten Zeichen oder Angaben sich aufgrund der Eigentümlichkeiten von Schuberts Notierungsweise als selbstverständlich ergeben oder wo der musikalische Sachverhalt sie zwingend notwendig macht.⁴

Die Liedtitel sind grundsätzlich Schuberts Originaltitel; in Einzelfällen (wo Schuberts Titel in den Quellen widersprüchlich überliefert sind oder ganz fehlen) wurde auf das Deutsch-Verzeichnis⁵ zurückgegriffen. Gesangstexte folgen in Interpunktion und Rechtschreibung weitgehend der heutigen Praxis (ausgenommen Abweichungen im Wortklang wie „kömmt“

1 Vgl. Georg Schünemann (Hrsg.), Vorwort zu: *Lieder von Goethe komponiert von Franz Schubert. Nachbildung der Eigenschrift aus dem Besitz der Preussischen Staatsbibliothek*, Berlin 1943. Der zitierte Brief von Spaun an Goethe ist dort im Faksimile abgebildet (S. 12–13).

2 Siehe dazu die Bemerkungen zu op. 13 in Band I dieser Ausgabe.

3 Vgl. hierzu das Kapitel „Vom Bittsteller zum Umworbenen: Schubert und seine Verleger“, in: *Schubert Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel und Stuttgart 1997, S. 66–75.

4 Zu Einzelheiten siehe das Vorwort „Zur Edition“, das allen Bänden der *Neuen Schubert-Ausgabe* vorangestellt ist.

5 Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausgabe in deutscher Sprache bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der *Neuen Schubert-Ausgabe* und Werner Aderhold, Kassel etc. 1978 (= *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VIII, Band 4).

statt „kommt“); der Wortlaut Schuberts bleibt erhalten, auch wenn er von Schuberts Textvorlage abweicht.

Schuberts Notierungsweise unterscheidet lange und kurze Vorschläge nicht. Deshalb sind jeweils über dem System Ausführungsanweisungen für Vorschläge (im Haupttext jeweils mit Bogen zur Hauptnote) und (syllabisch auszuführende) Appoggiaturen (im Haupttext stets ohne Bogen) gegeben.

Der Komponist differenziert in der Regel deutlich zwischen den Bezeichnungen *ritardando* (langsamer werden), *decrescendo* (leiser werden) und *diminuendo* (langsamer und leiser werden). Den Akzent schreibt er oft so lang, dass er von einem Decrescendo-Winkel kaum zu unterscheiden ist (die Länge hängt sowohl von der Dauer eines Akzentes ab, der auch für mehrere hervorzuhebende Noten gelten kann, als auch vom Platz, der dem Komponisten zur Verfügung steht). Akzent und Decrescendo-Winkel haben für Schubert offenbar ähnliche Bedeutung: die eines Akzents mit nachfolgendem plötzlichem oder allmählichem Decrescendo.

Zahlreiche Schubert'sche Lieder sind ohne Vorspiel überliefert. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie auch ohne Vorspiel vorzutragen sind, vielmehr wird der Begleiter ein kurzes Vorspiel improvisiert haben. Gelegentlich hat Schubert für spätere Aufführungen eines Liedes Vorspiele notiert; in postumen Drucken sind überdies manchmal Vorspiele gedruckt, die eine in Schuberts Umkreis überlieferte Praxis dokumentieren mögen. Sie werden dann – als Hinweis für den Charakter eines möglichen Vorspiels – den Liedern in Fußnoten beigegeben.

Charakteristische Eigenheiten der Schubert'schen Notierungsweise, insbesondere des Klavierparts, werden in der Neuausgabe beibehalten, soweit die Lesbarkeit dadurch nicht allzusehr beeinträchtigt ist. Bedeutsam ist hier vor allem, dass die beiden Systeme des Klavierparts eine Einheit bilden: Die musikalischen Figuren steigen und fallen in den zehn Linien beider Rastrale (zu denen die dazwischen liegende gemeinsame Hilfslinie für *c'* als elfte hinzukommt). Unsere Ausgabe sucht dies nach Möglichkeit nachzubilden.

In den Angaben zu den einzelnen Liedern bezeichnet der Terminus „erste Niederschrift“ (Kompositionsmanuskript) Schuberts erste vollständig ausgeführte Niederschrift eines Liedes; ihr kann ein (in der Regel unvollständig ausgeführter) Entwurf vorausgegangen sein, eine autographe Kopie oder Reinschrift kann ihr folgen. „Originalausgabe“ ist ein Druck, den Schubert autorisiert hat: Er hat die Vorlage dazu zusammengestellt und dem Verleger übergeben, die Ausgabe dann

meist auch Korrektur gelesen. Sehr oft sind „Originalausgaben“ auch „Erstausgaben“ (Erstdrucke), manchmal aber handelt es sich auch um spätere Nachdrucke.

In den folgenden Anmerkungen werden Abkürzungen benutzt:

Bg., Bgg.	= Bogen, Bögen
Kl.	= Klavier
Kl. o.	= Klavier, oben
Kl. u.	= Klavier, unten
l. H.	= linke Hand
NA	= die hier vorliegende Ausgabe
NGA	= <i>Neue Schubert-Ausgabe</i>
r. H.	= rechte Hand
Sgst.	= Singstimme
Stacc.-Pkt.	= Staccato-Punkt, Staccato-Punkte
T.	= Takt, Takte

DER WANDERER AN DEN MOND OP. 80, 1 (D 870)

Schuberts erste Niederschrift des Liedes ist verschollen, erhalten hat sich jedoch eine autographe Kopie des Liedes (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) sowie die Stichvorlage für alle drei Lieder des op. 80 (Kolbenheyer-Gesellschaft e. V., Nürnberg). Die Originalausgabe, erschienen im Mai 1827 bei Tobias Haslinger, Wien, ist Schuberts engem Freunde Josef Wilhelm Witteczek gewidmet. Sie war Vorlage für die NA; von der autographen Kopie unterscheidet sie sich nur in einigen Details. Soweit diese die Singstimme betreffen, ist in der NA durch *ossia*-Systeme darauf verwiesen. Auch einige Akzente und Staccato-Punkte wurden aus den Manuskripten übernommen, jedoch jeweils als Ergänzung gekennzeichnet.

DAS ZÜGENGLÖCKLEIN OP. 80, 2 (D 871)

Die Quellsituation entspricht der des vorigen Liedes, doch unterscheidet sich die autographe Kopie hier deutlicher von der Originalausgabe. Sie überliefert eine erste Fassung des Liedes.⁶

IM FREIEN OP. 80, 3 (D 880)

Erhalten hat sich – außer der bei *Der Wanderer an den Mond* (op. 80, 1) erwähnten autographen Stichvorlage – die erste Niederschrift des Liedes (Wienbibliothek im Rathaus – Musiksammlung⁷). Die Originalausgabe

⁶ Abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 195–199.

⁷ Die Wiener Stadt- und Landesbibliothek (so noch genannt in den Bänden 1 und 2 dieser Ausgabe) hat sich 2006 umbenannt in Wienbibliothek im Rathaus.

war Vorlage für die NA; von ihr unterscheidet sich die frühere Version vor allem in Details der Dynamik und der Artikulation.⁸

ALINDE OP. 81, 1 (D 904)
AN DIE LAUTE OP. 81, 2 (D 905)

Die drei Gesänge des op. 81 sind geselligen Charakters, als wären sie für eine der seinerzeit beliebten Liedertafeln bestimmt: Der erste (*Alinde*) ist eine Serenade, der zweite (*An die Laute*) ein Ständchen, der dritte (*Zur guten Nacht*) – hier nicht mit abgedruckt – ein Rundgesang und Trinklied für Vorsänger und Chor. Die NA stützt sich für beide Lieder auf Schuberts erste Niederschrift (Wienbibliothek im Rathaus – Musiksammlung; sie enthält die drei Gesänge in einem Heft), sowie auf die im Mai 1827 bei Tobias Haslinger, Wien, erschienene Originalausgabe, der das Autograph als Stichvorlage gedient hat.

DREI GESÄNGE FÜR BASS-STIMME OP. 83 (D 902)

Die drei Gesänge sind dem seinerzeit berühmten Bassisten Luigi Lablache wahrscheinlich nicht nur gewidmet, sondern auch für ihn geschrieben. Schubert hatte den Sänger vermutlich bei der Familie Kiesewetter kennengelernt (dort wurden Konzerte für alte Musik veranstaltet; Schubert hat daran regelmäßig teilgenommen). Lablache hatte, so berichtet Josef von Spaun,⁹ „großes Wohlgefallen an Schubert, und als einst in einer Gesellschaft das vierstimmige Lied *Der Gondelfahrer* [D 809] gesungen wurde, fand er solchen Gefallen daran, dass er um Wiederholung bat und dann selbst den zweiten Bass mitsang“. Die drei Gesänge zeigen deutlich, was Lablaches Stimme auszeichnete: ein großer Umfang, vor allem eine ausgeprägte Tiefe, und gleichzeitig eine bedeutende Agilität in den Koloraturen. Sie bezeugen auch die Vielseitigkeit des Sängers: Auf eine eher konventionelle Arie (*L'incanto degli occhi*, aus Metastasios ernster Oper *Attilio Regolo*) mit ausgeziertem Da Capo folgen eine dramatische Arie (aus Metastasios geistlicher Oper *Gioas re di Giuda*) und schließlich eine eher für einen Buffo-Bass bestimmte (*Il modo di prender moglie*, von einem unbekanntem Dichter).

Nachträglich erst hat Schubert eine Singstimme ausgeschrieben, im Violinschlüssel statt im Bass-Schlüssel (der Violinschlüssel zeigt bei Schubert immer auch an, dass ein Lied oder eine Arie keiner präzisen Stimmlage

zugewiesen ist, also auch transponierbar für Tenor oder gar Sopran) und mit deutschem Text. Dabei hat er einiges von dem abgemildert, was er von dem berühmten Bassisten verlangt hatte: Einige Koloraturen sind getilgt, die allzu tiefe Lage wurde in einigen Fällen retouchiert. Welchem konkreten Zweck diese Singstimme (die in der NA mit abgedruckt worden ist) dienen sollte, ist unbekannt – wahrscheinlich für eine Aufführung im engeren Kreis des Komponisten.

Vorlage für die NA waren die autographe Reinschrift aller drei Gesänge, die autographe Singstimme (beide Manuskripte in The British Library, London) und die im September 1827 bei Tobias Haslinger, Wien, erschienene Originalausgabe. Auch die Originalausgabe ist zweisprachig herausgekommen, mit demselben deutschen Text wie in der autographen Singstimme,¹⁰ aber ohne Schuberts spätere Änderungen. Für *Il traditor deluso* hat sich zusätzlich noch ein autographes Entwurf erhalten (Wienbibliothek im Rathaus – Musiksammlung).¹¹

Metastasios Text aus dem *Attilio Regolo* hatte Schubert – vermutlich 1816 – bereits einmal vertont, offenbar als Übung für seinen Lehrer Antonio Salieri, ausgeführt nur für die Singstimme (zusammen mit einer weiteren Arie – *Ombre amene* – die auf demselben Manuskript noch folgt).¹²

L'INCANTO DEGLI OCCHI (DIE MACHT DER AUGEN)

- | | | |
|-------------------|------------|--|
| T. 42, 44, 55, 57 | Sgst. | in der separaten autographen Sgst. ohne Praller notiert |
| T. 45 | Sgst. | in der separaten autographen Sgst. kein Bogen vom 1. zum 2. Achtel |
| T. 62 | Kl., l. H. | Originalausgabe: Achtelnote – 2 Achtelpausen – Achtelnote; möglicherweise falsch ausgebesserter Stichfehler; NA folgt der autographen Stichvorlage |
| T. 88, 99 | Kl. | <i>p</i> in der autographen Stichvorlage jeweils bereits zum Auftakt (T. 87, 98, 4. Achtel) |

IL TRADITOR DELUSO (DER GETÄUSCHTE VERRÄTER)

- | | | |
|-------|--------|---|
| T. 3 | Kl. | in der autographen Stichvorlage <i>ffz</i> zur 2. Takthälfte |
| T. 10 | Kl. o. | dass in der autographen Stichvorlage und in der Originalausgabe (anders als im Entwurf) vor dem 6. Sechzehntel kein <i>♮</i> steht, es also <i>h'</i> heißt statt <i>b'</i> (transponiert kein <i>♮</i> , also <i>cis''</i> statt <i>c''</i>), wie im Entwurf, könnte ein Versehen sein – Schubert glaubte vielleicht, er brauchte das Vorzeichen <i>♮</i> (<i>♮</i>) nicht zu wiederholen, das er in T. 9 verlangt hatte (Kl. u., letztes Achtel) |

⁸ Vgl. NGA IV, Band 4b, S. 283f.

⁹ Vgl. Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 21966 (im Folgenden abgekürzt: *Erinn.*), S. 158.

¹⁰ Die deutsche Fassung der Originalausgabe ist abgedruckt in NGA IV, Band 4a, S. 28ff.

¹¹ Abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 250–256.

¹² Abgedruckt in NGA IV, Band 11, S. 216.

T. 120–122, 129 Kl. Akzente in der autographen Stichvorlage jeweils erst zum 2. Achtel

IL MODO DI PRENDER MOGLIE (DIE ART EIN WEIB ZU NEHMEN)

- T. 3 Kl. o. in der autographen Stichvorlage Viertelnoten – Achtelpause – 2 Achtelpausen – Achtelnoten
- T. 43 Kl. *mf* in den Quellen erst zum 4. Achtel (ebenso in der autographen Stichvorlage, T. 66), angeglichen an T. 19 (*mf* dort in der Originalausgabe aber bereits zum 1. Achtel)

LIED DER ANNE LYLE OP. 85, 1 (D 830)

In seinen Roman *A Legend of Montrose* (Kapitel 21) hat Walter Scott – wie er selbst angibt – eine Arie aus Andrew MacDonalds Opernlibretto *Love and Loyalty* eingeflochten, das *Lied der Anne Lyle*, das MacDonald wiederum als Übersetzung eines „little Gaelic song“ bezeichnet. Von wem die deutsche Übersetzung der Arie stammt, ist unbekannt. Otto Erich Deutsch gibt hierfür irrtümlich Sofie May an.¹³ Vorlage für die NA war die im März 1828 bei Diabelli & Co., Wien, erschienene Originalausgabe.

- T. 7 Kl. Cresc.-Winkel zum 1. Viertel, Akzent wie Decresc.-Winkel zum 2. Viertel; geändert unter Berücksichtigung des etwas präziser notierten T. 36 (dort Cresc.-Winkel zum 1.–3. Achtel, Akzent wie Decresc.-Winkel 4.–6. Achtel). Die Winkelzeichen sind in diesem Druck durchweg recht ungenau gesetzt
- Kl. u. 4. Achtel *d* statt *c*; sicher Stichfehler; geändert nach T. 36

GESANG DER NORNA OP. 85, 2 (D 831)

Das Gedicht findet sich in Kapitel 19 von Walter Scotts Roman *Der Pirat* (The Pirat). Norna von Fitful-Head, eine Figur des Romans, glaubt, übernatürliche Gaben zu haben. Sie singt, wie Scott angibt, „in langsamem, traurigem, und beinahe überirdischem Tone“. Vorlage für die NA war die Originalausgabe (wie beim *Lied der Anne Lyle*, op. 85, 1).

¹³ Otto Erich Deutsch, *Schubert. Thematic Catalogue of all his Works in Chronological Order*, London 1951, S. 403. Sofie Mays Übersetzung des Gedichts (in: *Der Seher des Hochlandes. Eine Legende aus den Kriegen des Montrose*, Wien 1826, Band II, S. 175) unterscheidet sich wesentlich von Schuberts Text (für den Hinweis danke ich Graham Johnson, London).

ROMANZE DES RICHARD LÖWENHERZ OP. 86 (D 907)

Der Gesang des von einem Kreuzzug und fast anderthalbjähriger Gefangenschaft in Deutschland nach England zurückgekehrten Königs Richard I. liegt in zwei Fassungen vor: die erste in einer nur zum Teil von Schubert geschriebenen und vervollständigten Abschrift, die vermutlich auf einen Entwurf des Komponisten zurückgeht (Wienbibliothek im Rathaus – Musiksammlung),¹⁴ die zweite in der im März 1828 bei Diabelli & Co., Wien, erschienenen Originalausgabe.

- T. 8 Kl. u. letzte Note *gis* statt *a* (transponiert *fis* statt *g*); vermutlich Stichfehler, geändert nach der ersten Fassung und T. 72

DER UNGLÜCKLICHE OP. 87, 1 (D 713)

Das Lied eröffnet eine Liedergruppe (op. 87), die von unglücklicher Liebe handelt. Zwischen die Lieder *Der Unglückliche* (aus Caroline Pichlers Roman *Olivier* – Schubert war nicht selten Gast in Pichlers Wiener „Salon“) und *Der Jüngling am Bache* (Schiller) hat Schubert seine Vertonung von Schillers Gedicht *Hoffnung* gestellt, einer „Hoffnung“, die auch am Grabe nicht endet. Es ist vielleicht auch jene „Hoffnung“, die am Ende von *Der Jüngling am Bache* anklingt: „Komm herab, du schöne Holde, und verlass dein stolzes Schloss [...] Raum ist in der kleinsten Hütte für ein glücklich liebend Paar.“ Spricht sich darin nicht auch Schuberts Hoffnung auf eine gerechtere Ordnung aus, in der Liebe nicht mehr an Standesschranken zu zerbrechen, in der ihm auch eine Comtesse Caroline Esterházy nicht mehr unerreichbar zu sein braucht?

An das Lied hat sich eine Anekdote geknüpft, die Kunitz Vogl, die Frau des Schubert-Sängers Johann Michael Vogl erzählte. Ihr Mann habe eines Tages das Lied probiert, als Schubert hinzukam und ihn fragte: „Das ist nicht übel; von wem ist es denn?! – Er hatte seine eigne Komposition nicht wieder gekannt!“¹⁵ Seither sprach man, anfangs in Vogls Freundeskreis, später auch verbreitet davon, dass Schubert, wie Kunitz ihre Erzählung einleitete, „in einem somnambulartigen Zustande war, sooft er komponierte.“ Dass Schubert einmal eines seiner Lieder nicht wieder erkannt hatte, mag angesichts ihrer großen Zahl durchaus sein; dass es sich dabei um *Der Unglückliche* ge-

¹⁴ Abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 200–208. Diese erste Fassung steht in b-Moll, es ist jedoch deutlich zu erkennen, dass die Vorlage für die Abschrift wie die zweite Fassung in h-Moll gestanden haben muss.

¹⁵ *Erinn.*, S. 249.

handelt hätte, ist kaum denkbar: Schubert hat an dem Lied lange und intensiv gearbeitet – davon zeugt die Überlieferung.

Erhalten haben sich nämlich nicht nur zwei Fassungen, sondern auch ein detailliert ausgeführter Entwurf (Wienbibliothek im Rathaus – Musiksammlung), angelegt ausdrücklich als eine Art Skizze auf zwei Systemen, Singstimme und Bass, nicht wie sonst zu weiterer Ausarbeitung bestimmt.¹⁶ Die erste ausgeführte Fassung überliefert ein weiteres Autograph (ebenfalls Wienbibliothek im Rathaus – Musiksammlung).¹⁷ Schubert muss davon noch eine Reinschrift angefertigt haben, die zwar verschollen ist, auf die sich aber eine Abschrift des mit ihm und vor allem mit Vogl befreundeten Grafen Karl Haugwitz stützt (Mährisches Museum Brünn). Es ist denkbar, dass die hypothetische Reinschrift auch die Vorlage für die im August 1827 bei Anton Pennauer, Wien, erschienene Originalausgabe gewesen ist – im Zusammenhang mit der Drucklegung müsste Schubert dann aber noch einige Änderungen vorgenommen haben. Diese Ausgabe war die Vorlage für die NA. Wie andere bei Pennauer erschienene Ausgaben ist sie freilich nicht immer sehr zuverlässig – für die NA wurde daher auch die Haugwitz'sche Abschrift hinzugezogen und manche Zeichen daraus übernommen, jedoch in der üblichen Weise als Ergänzung kenntlich gemacht, und zwar dynamische Zeichen im Klavier, T. 16, 22, 99, 109, 116, 118; des Weiteren:

T. 89–90	Kl., 1. H.Bg.	<i>G-Fis</i> (transponiert <i>F-E</i>)
T. 90–91	Kl. u.	die Haltebgg.
T. 138	Kl. o.	Bg. <i>fis'-eis'</i> (<i>e'-dis'</i>)
T. 139	Kl. u.	Bg. <i>d-cis</i> (<i>c-H</i>)

HOFFNUNG OP. 87, 2 (D 637)

Schubert hat Schillers Gedicht zweimal vertont. Von der ersten Bearbeitung (D 251) hat sich Schuberts erste Niederschrift erhalten (Wienbibliothek im Rathaus – Musiksammlung). Sie diente als Vorlage für die NA (siehe Anhang, S. 210). Schubert hat darin der Singstimme nur die erste Textstrophe unterlegt und am Ende des Liedes nicht – wie sonst in der Regel bei Strophenliedern – Wiederholungszeichen gesetzt, sondern Schluss-Striche. Es ist gleichwohl anzunehmen, dass alle drei Strophen zu singen sind. Die Deklammationsvarianten für die zweite und dritte Strophe stammen vom Herausgeber.

16 Abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 257–259.

17 Abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 209–215.

Die zweite Bearbeitung ist in zwei leicht differierenden Fassungen überliefert, die erste in einer wohl auf eine (verschollene) Reinschrift Schuberts zurückgehenden Abschrift des Grafen Karl Haugwitz (Mährisches Museum Brünn; das Lied steht hier in H-Dur), die zweite in der Originalausgabe (siehe *Der Unglückliche*, op. 87, 1). Auch hier wurden einige Zeichen aus der Abschrift in die NA übernommen, und zwar dynamische Zeichen im Klavier, T. 1, 5, 7–8; des Weiteren:

T. 2	Kl. u.	♭ vor <i>es</i> (transponiert <i>des</i>)
T. 24	Kl. u.	♯ vor <i>Fis</i> (♯ vor <i>E</i>)

DER JÜNGLING AM BACHE OP. 87, 3 (D 638)

Diesen für ihn offenbar sehr wichtigen Text hat Schubert sogar dreimal in Musik gesetzt. Eine erste Bearbeitung (D 30) entstand bereits im September 1812. Das Autograph in der Wienbibliothek im Rathaus – Musiksammlung war Vorlage für die NA (siehe Anhang, S. 212).

Die zweite Bearbeitung vom Mai 1815 ist in der ersten Niederschrift (Wienbibliothek im Rathaus – Musiksammlung) und zwei Abschriften überliefert, die vermutlich auf eine Reinschrift des Komponisten zurückgehen (eine aus der Sammlung Witteczek-Spaun im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die andere von Johann Peterstein im Archiv des Wiener Schubertbundes¹⁸). Vorlage für die NA war das Autograph (siehe Anhang, S. 216).¹⁹

Die dritte Bearbeitung liegt in zwei Fassungen vor: die erste in einer autographen Kopie (Wienbibliothek im Rathaus – Musiksammlung) und die zweite in der Originalausgabe (wie *Der Unglückliche*, op. 87, 1). Letztere war Vorlage für die NA.²⁰

T. 1–3	Kl. o.	Die Bgg. sind jeweils am Taktende unterbrochen (2 Bgg. je Takt); angeglichen an T. 54–57 und die erste Fassung.
T. 5	Kl. u.	4. Achtel Stacc.-Pkt., Bg. beginnt erst in T. 6, 1. Achtel; vermutlich Irrtum des Stechers

ABENDLIED FÜR DIE ENTFERNTEN OP. 88, 1 (D 856)

Vorlage für die NA war die Originalausgabe, erschienen im Dezember 1827 bei Thaddäus Weigl, Wien. Die Bogensetzung ist dort offensichtlich wenig zuverlässig; zahlreiche Bgg. finden sich bei parallel geführten Stim-

18 Die Sammlung Witteczek-Spaun geht auf Schuberts nahen Freund Josef Wilhelm Witteczek zurück; auch mit Johann Peterstein war der Komponist persönlich bekannt.

19 Zu einigen Abweichungen in den Abschriften vgl. NGA IV, Band 4b, S. 294.

20 Die erste Fassung – in d-Moll – ist abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 226–229.

men entweder nur in der rechten oder nur in der linken Hand; sie wurden ohne Kennzeichnung ergänzt.²¹

- T. 2, 36 Kl. o. Oberstimme: Bgg. 4.–5. Note *g'-a'* (transponiert *e'-fis'*), vermutlich Irrtum [zu früh gesetzt anstelle der fehlenden Bgg. *a'-b'* (*fis'-g'*); T. 2–3, 36–37]? Angeglichen an T. 70–71, 136–137, 171–172
- T. 3, 37, 137 Kl. o. Oberstimme: Bgg. jeweils zum ganzen Takt; angeglichen an T. 71; vgl. auch T. 2, 36
- T. 103 Kl. *cresc.* statt *decresc.*; angeglichen an T. 3 und Parallelstellen

THEKLA (EINE GEISTERSTIMME) OP. 88, 2 (D 595)

Schillers Gedicht bezieht sich zweifellos auf die weibliche Protagonistin in seiner *Wallenstein*-Trilogie, auch wenn es nicht selbst zum Drama gehört. Schubert hat es zweimal vertont, einmal im August 1813, das andere Mal im November 1817.

Die erste Bearbeitung (D 73, siehe Anhang, S. 218) ist in zwei nur geringfügig differierenden Versionen überliefert: die erste in Schuberts Kompositionsmanuskript (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz), die zweite in einer unmittelbar darauf entstandenen Reinschrift (Stiftelsen Musikkulturens främjande, Stockholm). Vorlage für die NA war die Reinschrift; einige Varianten der ersten Niederschrift sind in *ossia*-Systemen gegeben.²²

- T. 14 In beiden Autographen enthält die Sgst. hier 5 Viertel, die Klavierstimme hingegen nur 4. Eine solche Taktdehnung ist für Schubert im Rezitativ nicht ungewöhnlich; für die Klavierstimme hat dies die Wirkung einer Fermate
- T. 44 Sgst. Letztes Taktviertel in beiden Autographen Viertelpause – 2 Achtelnoten (also wieder 5 Viertel gegen die 4 im Klavier). Da Schubert in T. 43 einen Sechzehntelauftakt schreibt, die Deklamation in Sechzehnteln also durchaus vorbereitet ist, dürfte die Schreibweise in T. 44 wohl auf einem Irrtum beruhen

Die zweite Bearbeitung (D 595) ist in zwei Fassungen überliefert. Die erste – in Schuberts erster Niederschrift (Bibliothèque nationale de France, Paris) – steht in cis-Moll und ist bedeutend kürzer als die zweite (entsprechend T. 7–25; die zweite Strophe ist nicht komponiert, sondern der ersten unterlegt).²³ Die zweite Fassung findet sich in einem unvollständigen Autograph (nur T. 20 bis Schluss, The Library of Congress, Washington, D. C.) und in der Originalausgabe (wie

21 Sie sind im Einzelnen aufgeführt in NGA IV, Band 4b, S. 295.

22 Zu weiteren Lesarten siehe NGA IV, Band 4b, S. 295f.

23 Abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 235.

Abendlied für die Entfernte, op. 88, 1). Das Autograph zeigt gegenüber dem Erstdruck einige Differenzen in der Bogensetzung.

- T. 37–38 Kl. im Autograph *Cresc.*-Winkel zum dritten Viertel, T. 37, und Akzent zu Taktbeginn, T. 38
- T. 39–40, 41–42 Kl. u. im Autograph jeweils Bgg. *G-C* (transponiert *E-A*) (wie T. 13–14)

UM MITTERNACHT OP. 88, 3 (D 862)

Auch von diesem Lied kennen wir zwei Fassungen: die erste überliefert in Schuberts erster Niederschrift (The Library of Congress, Washington, D. C.), die zweite in der Originalausgabe (wie *Abendlied für die Entfernte*, op. 88, 1). Die erste Fassung unterscheidet sich nur in Details von der zweiten.²⁴ Die Originalausgabe ist Vorlage für die NA; sie ist wieder ungenau in der Bogensetzung.²⁵

AN DIE MUSIK OP. 88, 4 (D 547)

Das Lied war zu Schuberts Zeit beliebt – verschiedene Albumblätter zeugen davon, die Schubert vermutlich für Freunde und Bekannte anfertigte, sicherlich nicht nur auf deren Wunsch, sondern auch, weil das Lied und vor allem dessen Text gleichsam ein künstlerisches Bekenntnis des Freundeskreises um Franz von Schober und Schubert darstellt.²⁶ So ist die erste Fassung des Liedes²⁷ außer in der verschollenen ersten Niederschrift (die der Alten Gesamtausgabe noch zur Verfügung stand) in zwei Albumblättern überliefert (eines in der Bibliothèque nationale de France, Paris, das andere seit Langem verschollen, jedoch dokumentiert in einem Faksimile von 1865).²⁸ Ein weiteres Albumblatt (The British Library, London) stellt eine Zwischenstufe zur zweiten Fassung dar, die sich in der Originalausgabe (wie *Abendlied für die Entfernte*, op. 88, 1) befindet. Sie war die Vorlage für die NA; der Akzent bei dem *fp* in Takt 21 ist jedoch aus dem Londoner Albumblatt übernommen.

24 Abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 236–239.

25 Vgl. dazu NGA IV, Band 4b, S. 298.

26 Vgl. hierzu Hans Heinrich Eggebrecht, *An die Musik*, und Walther Dürr, „Tatenfluten“ und „bessere Welt“. Zu Schuberts Freundeskreisen, in: *Schuberts Lieder nach Gedichten aus seinem literarischen Freundeskreis. Auf der Suche nach dem Ton der Dichtung in der Musik*, hrsg. von Walther Dürr, Siegfried Schmalzriedt, Thomas Seyboldt, Frankfurt am Main etc. 1999, S. 15–22 und S. 23–37.

27 Abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 240–241.

28 Hippolyte Barbedette, *Fr. Schubert. Sa vie, ses œuvres, son temps*, Paris 1865, nach der Titelseite.

Im Frühjahr 1827 hat Schubert seinen Freunden den ersten Teil der *Winterreise* im Zusammenhang vorgelesen – in der Wohnung seines Freundes Franz von Schober, bei dem er damals auch selbst ein Zimmer gemietet hatte. Nach einem Bericht Josefs von Spaun, der damals auch anwesend war, bezeichnete Schubert ihn als „einen Zyklus schauerlicher Lieder“ und fügte hinzu, „ich bin begierig zu sehen, was ihr sagt. Sie haben mich mehr angegriffen, als dieses je bei anderen Liedern der Fall war“.²⁹ Den Freunden, fährt Spaun fort, haben die Lieder zunächst wenig zugesagt, und Schober meinte, „es habe ihm nur ein Lied, *Der Lindenbaum*, gefallen. Schubert sagte hierauf, ‚mir gefallen diese Lieder mehr als alle, und sie werden euch auch noch gefallen.‘“ Zu dieser Zeit hatte Schubert noch geglaubt, mit dem ersten Teil des Zyklus sämtliche dazugehörigen Gedichte vertont zu haben – er hatte sie in dem 1823 erschienenen fünften Jahrgang des Taschenbuchs *Urania* gefunden, das die Gedichte des ersten Teils in der Reihenfolge enthielt, in der Schubert sie vertont hat. Erst später stieß er in Müllers 1824 erschienenem Bändchen *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* auf den vollständigen Zyklus von 24 Gesängen und hat dann die zwölf weiteren Gedichte als *Fortsetzung der Winterreise von Wilh. Müller* (so die Überschrift des zweiten Teils im Autograph) zu einer eigenen, die Lieder des ersten Teils teils paraphrasierenden, teils weiterführenden Gruppe zusammengefasst.³⁰

An dem Autograph des Zyklus (The Pierpont Morgan Library, New York) lässt sich die Entstehung der einzelnen Lieder des ersten Teils gut verfolgen (nur für den ersten Teil haben sich die Kompositionsmanskripte erhalten, der zweite liegt nur in Reinschrift vor, begonnen Anfang Oktober 1827). Schubert hat darin zunächst (mit hellerer Tinte) die Lieder entworfen: vollständig in der Singstimme, dazu die Vorspiele, einzelne Zwischenspiele und bedeutsame Passagen des Klavierparts.³¹ Mit dunklerer Tinte hat er dann Fehlendes ergänzt und manches korrigiert oder auch ganz neu komponiert (die Lieder *Gute Nacht* und *Rückblick*

29 *Erinn.*, S. 160f.

30 Weiteres hierzu bei Walther Dürr, *Franz Schubert. Winterreise. Gedanken zur Struktur des Zyklus*, in: *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel 2004, S. 134ff.

31 Einige dieser – aus dem Notenbild erschlossenen – Entwürfe sind abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 260–262 (*Die Wetterfahne*), S. 263–265 (*Erstarrung*), S. 270–271 (*Rast*), S. 278 (*Einsamkeit*).

sind nur als Reinschriften überliefert). Da einige Lieder durch die Korrekturen fast unleserlich geworden waren, hat er den ersten Teil vollständig neu abschreiben lassen und abermals Korrekturen und Ergänzungen eingefügt (Abschrift in der Wienbibliothek im Rathaus – Musiksammlung). Die korrigierte Abschrift diente dann als Vorlage für die Originalausgabe des ersten Teils, erschienen im Januar 1828 bei Tobias Haslinger, Wien. Darin hat er nicht nur einige weitere Änderungen vorgenommen, er hat auch einige Lieder in eine tiefere Tonart transponieren lassen (entsprechende Hinweise teils von Schuberts Hand, teils vom Verleger, finden sich sowohl im Autograph als auch in der Abschrift). Dabei änderte sich das Tonartengefüge des Zyklus – im Autograph etwa schlossen beide Teile in h-Moll. Im Anhang (S. 222–229) sind die entsprechenden Lieder im ursprünglichen Tonartenverhältnis abgedruckt, jedoch unter Beibehaltung von Schuberts späteren Änderungen gegenüber dem Autograph.

Erste Abteilung

Vorlagen für die NA waren die Originalausgabe und die Abschrift, in Verbindung mit dem Autograph. Aus diesem wurden gelegentlich einige Zeichen (Dynamik und Artikulation) übernommen, jedoch in der üblichen Weise kenntlich gemacht.³²

1. GUTE NACHT

- | | | |
|-------|--------|---|
| T. 14 | Sgst. | 4. Note in der Abschrift und der Originalausgabe <i>g'</i> statt <i>f'</i> (transponiert <i>f'</i> statt <i>es'</i>); sicher Irrtum des Kopisten |
| T. 97 | Kl. u. | 1. Akkord im Autograph und in der Abschrift mit <i>d</i> (<i>c</i>) |

2. DIE WETTERFAHNE

- | | | |
|------------------|--------|---|
| T. 2 | Kl. | 2. Bg. beginnt schon bei der 4. Note; vgl. aber T. 48 |
| T. 11, 13, 14 | Kl. | Dynamik aus dem Autograph |
| T. 13, 21–22, 46 | Kl. o. | Staccato-Str. aus dem Autograph |
| T. 41 | Kl. u. | 2. Note in der Originalausgabe <i>e</i> statt <i>es</i> (<i>d</i> statt <i>des</i>); sicherlich ein Stichfehler |

3. GEFRORENE TRÄNEN

- | | | |
|-------|--------|--|
| T. 44 | Kl. u. | beide Viertelnoten in der Originalausgabe mit Stacc.-Pkt.; vermutlich Irrtum |
| T. 47 | Kl. o. | 3. Akkord in der Originalausgabe <i>des'+f'+as'</i> (<i>ces'+es'+ges'</i>) [in der Abschrift <i>des'+ges'+b'</i> (<i>ces'+fes'+as'</i>)]; Stichfehler, vermutlich aufgrund einer Korrektur Schuberts, von der noch Spuren zu erkennen sind |

4. ERSTARRUNG

- | | | |
|-----------|--------|---|
| T. 24, 81 | Kl. o. | in der Abschrift und der Originalausgabe 1. Note <i>es'</i> (<i>des'</i>) nicht nach unten gehalten; sicher Versehen des Kopisten |
|-----------|--------|---|

32 Zu Varianten im Autograph vgl. NGA IV, Band 4b, S. 300–312.

- T. 41 Kl. in der Abschrift und der Originalausgabe zu Taktbeginn *p* statt *decrec.*; in T. 31 ursprünglich ebenso, von Schubert in der Originalausgabe geändert
- T. 65 Sgst. im Autograph und in der Abschrift letzte Note *es''* statt *c''* (*des''* statt *b'*)
- T. 102 Kl. *f* aus dem Autograph
- T. 103–104, 105–106 Kl. u. Bgg. in allen Quellen jeweils über beide Takte; angeglichen an T. 1–4; im Autograph dort auch doppeltaktige Bgg., von Schubert geändert für den Druck – versehentlich aber wohl nicht mehr im Nachspiel

5. DER LINDENBAUM

- T. 19 Kl. in der Abschrift und der Originalausgabe *pp* statt *fp*; vermutlich Lesefehler des Kopisten; NA folgt dem Autograph

6. WASSERFLUT

In den Quellen sind das dritte Triolenachtel (Kl. o.) und das Sechzehntel der punktierten Figuren (Kl. u.) jeweils übereinander gesetzt; in T. 3 (Kl. o.) stehen die Triolenachtel *fis'+a'* (*e'+g'*) gar erst nach dem Sechzehntel *h'* (*a'*) – dies legt nahe, dass die punktierten Figuren an die Triolenachtel rhythmisch anzugleichen sind, auch wenn dies von den zeitgenössischen Theoretikern abgelehnt wird, vor allem für langsame Tempi (nach e-Moll transponierte Fassung siehe Anhang, S. 222).

- T. 12 Sgst. Cresc.-Winkel und Akzent aus dem Autograph
- Kl. in der Originalausgabe keine Bgg.

7. AUF DEM FLUSSE

Die erste Fassung dieses Liedes – überliefert im Autograph – liegt zum Teil (T. 51 bis Schluss) als Reinschrift vor:³³ Schubert hat die folgende Nummer 8 neu komponiert und die ursprüngliche Fassung durch die neue ersetzt, so musste er auch den Schluss von *Auf dem Flusse* noch einmal neu schreiben.

- T. 37 Kl. o. in der Abschrift und der Originalausgabe befindet sich vor dem *cis'* (*h*) des 4. Taktachtels ein \sharp (\natural), ebenso vor der 5. Note in der Singstimme. Es könnte daher scheinen, dass vor dem 2. Taktachtel ein Auflöser für *c'* (\flat für *b*) fehlt [in der ersten Fassung steht hier tatsächlich *c'* (*b*)]. In der Abschrift ist der Auflöser jedoch ausdrücklich wegradiert worden (von Schubert? um den Takt an T. 29 anzugleichen?)

8. RÜCKBLICK

- T. 16 Kl. in der Abschrift und der Originalausgabe *sf* bereits zum 3. Achtel; NA folgt dem Autograph
- T. 21, 24 Kl. u. Akzente aus dem Autograph
- T. 60 Kl. o. letzter Akkord in der Abschrift und der Originalausgabe nur *fis'+a'+d''* (*e'+g'+c''*); er ist im Autograph nicht deutlich zu lesen
- T. 68 Kl. o. in der Abschrift und der Originalausgabe jeder Akkord Sechzehntelnoten, danach

jeweils Sechzehntelpause (also nicht nachschlagend); in der Abschrift aber fehlt die dann notwendige Sechzehntelpause am Taktende – vermutlich Lesefehler des Kopisten, in der Originalausgabe dann falsch korrigiert; NA folgt dem Autograph

9. IRRLICHT

- T. 6, 18, 41 Kl. o. der jeweils obere Bg. aus dem Autograph
- T. 10/11 Sgst., Kl. Fermaten über dem Taktstrich aus dem Autograph
- T. 17, 18 Kl. Akzente in der Abschrift und der Originalausgabe jeweils zu den Viertelnoten (im Autograph keine Akzente); angeglichen an T. 5–6

10. RAST

Die erste Fassung – in d-Moll – ist ebenso wie der Entwurf dazu im Autograph überliefert³⁴ (nach c-Moll transponierte Fassung siehe Anhang, S. 224).

- T. 21, 22 Kl. o. im 2. Taktviertel in der Abschrift jeweils *f'* statt *d'* (*es'* statt *c'*); in der Originalausgabe ist das *f'* (*es'*) getilgt, jedoch irrtümlich kein *d'* (*c'*) gesetzt; geändert nach T. 51, 52
- T. 30 Kl. u. nach dem 1. Akkord in der Abschrift keine Verlängerungspunkte; in der Originalausgabe ist stattdessen wohl irrtümlich eine Achtelpause gesetzt; geändert nach T. 24, 54, 60
- T. 47 Kl. u. 1. Akkord in der Abschrift und der Originalausgabe mit *c* (*B*); wahrscheinlich Irrtum des Kopisten aufgrund einer Korrektur im Autograph; geändert nach T. 17 und der ersten Fassung

11. FRÜHLINGSTRAUM

Die erste Fassung – im Autograph überliefert³⁵ – ist ebenso wie noch die zweite in der Abschrift – als Strophenlied notiert: Die Varianten der Singstimme für die zweite Strophe sind bei der ersten mit eingetragen. In der Abschrift notierte der Verleger: „Beide Strophen ausstechen“.

- T. 16 Sgst. In der Abschrift 2 Achtelnoten – 2 Achtelpausen (!) – Achtelnote (im Autograph Viertelnote – Achtelnote – Viertelpause – Achtelnote). Es ist denkbar dass die Lesart in der Originalausgabe (= NA) hier und in T. 60 (der in der Abschrift ja nicht geschrieben ist) auf einen Schreibfehler des Kopisten zurückgeht, der in der Originalausgabe falsch korrigiert worden ist (Einfügung einer zusätzlichen Achtelpause anstelle der Änderung des 1. Achtels in eine Viertelnote). Die von T. 20 abweichende Lesart könnte jedoch auch auf die unterschiedliche Länge der ersten Silbe von „krähten“ bzw. „finster“ zurückzuführen sein

33 Abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 266–269.

34 Abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 272–274.

35 Abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 275–277.

12. EINSAMKEIT

Der Entwurf zu diesem Lied steht in d-Moll (wie Nr. 1, *Gute Nacht*), erst bei der Ausarbeitung hat Schubert sich entschieden, es nach h-Moll zu transponieren (hier in a-Moll).

T. 3 Kl. o. *fp* aus dem Autograph

Zweite Abteilung

Vorlagen waren das Autograph und die Originalausgabe, erschienen im Dezember 1828 bei Tobias Haslinger, Wien. Von zwei Liedern (*Mut* und *Die Nebensonnen*) hat sich auch die jeweils erste Niederschrift erhalten (die eine in Wiener Privatbesitz, die andere im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), entstanden vermutlich bereits vor Oktober 1827.

13. DIE POST

Zusätzlich zu den erwähnten Quellen wurden noch zwei Abschriften herangezogen, die eine aus einem Liederalbum von Anton Schindler, der Schubert nahestand (Universitätsbibliothek Lund), die andere aus dem aufgelassenen Archiv der Peterskirche, Wien (heute in der Österreichischen Nationalbibliothek). Sie gehen z. T. möglicherweise auf Schuberts verschollene erste Niederschrift zurück, die sich von der Reinschrift jedoch nur unerheblich unterschieden haben dürfte.

T. 2–6, 8, 47–53 Kl. u. Die Stacc.-Pkt. finden sich nicht in den Vorlagen – sie wurden, entsprechend Schuberts Schreibgewohnheit, nach T. 1, 7 und 46 ohne Kennzeichnung ergänzt

15. DIE KRÄHE

T. 7–37 Kl. o. Die Bgg. (als Zeichen für die Flügelschläge der Krähe) finden sich nicht in den Vorlagen – sie wurden, entsprechend Schuberts Schreibgewohnheit – nach T. 5–6 ohne Kennzeichnung ergänzt

17. IM DORFE

Zusätzlich zu den erwähnten Quellen wurde noch eine Abschrift aus dem Liederalbum von Anton Schindler herangezogen (Universitätsbibliothek Lund). Sie geht möglicherweise auf ein anderes Autograph, nicht aber auf Schuberts verschollene erste Niederschrift zurück.

T. 13 Kl. u. Das *e* (*d*) im 7. Achtel fehlt in beiden Vorlagen; da es in Schindlers Abschrift jedoch vorhanden und die ganze Partie sonst dreistimmig gesetzt ist, handelt es sich dabei vielleicht um ein Versehen Schuberts bei der Anfertigung der Reinschrift

19. TÄUSCHUNG

Melodie und Begleitung dieses Liedes hat Schubert weitgehend aus einer Arie des Froila in *Alfonso und Estrella* (D 732, Nr. 11, zu Beginn des zweiten Aktes, dort T. 60–68, hier T. 5–20) übernommen. In dieser Arie verlockt den Sänger ein „Wolkenmädchen“, er singt: „Ich folgte ihrer Stimme Rufen / und stieg den rauhen Pfad empor, / sie tanzte über Felsenstufen / durch dunkle Schlünde leicht ihm vor“.

20. DER WEGWEISER

T. 40 Kl. o. in beiden Vorlagen reicht der Bg. bis T. 41, 1. Achtel; angeglichen an T. 1, 5, 21

22. MUT

Die erste Fassung des Liedes ist in der ersten Niederschrift (s. o.) überliefert.³⁶ Sie steht ebenso in a-Moll wie die autographe Reinschrift. Dort findet sich von der Hand des Verlegers die Eintragung „in G-mol“; ob die Transposition auf Schubert oder den Verleger zurückgeht, ist nicht zu entscheiden (nach g-Moll transponierte Fassung siehe Anhang, S. 226).

23. DIE NEBENSONNEN

Das Autograph der ersten Niederschrift, das die erste Fassung des Liedes überliefert,³⁷ ist unvollständig erhalten: Die Takte 13–19 wurden vor langer Zeit herausgeschnitten.

24. DER LEIERMANN

Die Reinschrift dieses Liedes steht – wie *Einsamkeit*, das letzte Lied der ersten Abteilung, mit dem der Zyklus ja ursprünglich schließen sollte – in h-Moll. Von der Hand des Verlegers findet sich auf dem Manuskript der Hinweis: „in A-mol“; ob die Transposition auf Schubert oder den Verleger zurückgeht, ist nicht zu entscheiden (nach a-Moll transponierte Fassung siehe Anhang, S. 228).

DER MUSENSOHN OP. 92, 1 (D 764)

Anfang Dezember 1822 hatte Schubert, wie er seinem Freund Josef von Spaun nach Linz schrieb, „einige neue Lieder von Göthe componirt“,³⁸ neben dem *Musensohn*, das das Heft eröffnet, auch *An die Entfernte*, *Am Flusse* und *Willkommen und Abschied* (D 765–D 767). Dieses Autograph (Kompositionsmanuskript, in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) überliefert die erste Fassung des Liedes, hier in As-Dur³⁹ mit geringfügigen Abweichungen gegenüber der Originalausgabe. Diese – die Vorlage für die NA – erschien im Juli 1828 bei M. J. Leidesdorf, Wien, und ist Josephine von Frank gewidmet.

Die Position und die Länge der mit *fp* kombinierten Akzente sind in diesem Lied in bezeichnender Weise unpräzise. Das Zeichen bedeutet in T. 2 (dort erscheint der Akzent wie ein Decresc.-Winkel zum ganzen Takt) sicherlich nichts grundsätzlich anderes als die einfachen Akzentzeichen in den folgenden Takten (in der ersten Fassung steht dort jeweils lediglich *fp* zu Taktbeginn).

³⁶ Abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 242–243.

³⁷ Abgedruckt in NGA IV, Band 4b, S. 244–245. Die im Autograph fehlenden Takte 13–19 sind dort nach der zweiten Fassung ergänzt, aber in der Notierungsweise der ersten Fassung angeglichen.

³⁸ Vgl. Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1964 (= *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VIII, 5; im Folgenden abgekürzt: Dok.), S. 173.

³⁹ Abgedruckt in NGA IV, Band 5b, S. 182–187.

AUF DEM SEE OP. 92, 2 (D 543)

Ein Autograph hat sich zu diesem Lied nicht erhalten. Die erste Fassung (in E-Dur) ist in drei Abschriften überliefert (für Josef Wilhelm Witteczek im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, in der Sammlung Spaun-Cornaro in Wiener Privatbesitz, von Josef Hüttenbrenner in Grazer Privatbesitz). Diese Fassung unterscheidet sich nicht nur bedeutend von der zweiten (sie ist kürzer – nur 80 Takte lang – und oft einfacher in der Melodieführung), sie ist selbst in zwei Versionen erhalten, von denen sich die eine wohl auf Schuberts erste Niederschrift, die andere auf ein revidiertes Autograph stützt.⁴⁰ Die zweite, in der NA abgedruckte Fassung ist in der Originalausgabe überliefert (wie *Der Musensohn*, op. 92, 1).

- T. 77 Kl. o. Oberstimme: 1. Viertel *d'* statt *f'* (transponiert *h* statt *d'*); offenbar Stichfehler, vgl. T. 75
- T. 85 Kl. o. 3. Sechzehntel *d'* statt *es'* (*h* statt *c'*); offenbar Stichfehler

GEISTES-GRUSS OP. 92, 3 (D 142)

Das Lied ist in sechs Fassungen überliefert, von denen die ersten fünf einander sehr ähnlich sind, während die sechste sich von den früheren deutlich unterscheidet. Die erste vom März 1816 (in Es-Dur, in derselben Tonart auch die zweite und vierte bis sechste) ist in Abschriften von Schuberts Freunden Albert Stadler und Johann Leopold Ebner bezeugt (Universitätsbibliothek Lund).⁴¹ Die zweite (siehe Anhang, S. 230) befindet sich im eingangs erwähnten Liederheft für Goethe (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz). Zwei Abschriften (für Josef Wilhelm Witteczek im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, sowie von Johann Peterstein im Wiener Schubertbund) stehen dieser Fassung nahe, ihnen liegt jedoch ein anderes Autograph zugrunde.⁴²

Die dritte Fassung (in D-Dur) hat Schubert wohl im Frühjahr 1820 für den Grafen Johann Karl Esterházy geschrieben, der eine tiefe Bass-Stimme besaß; das Autograph ist verschollen, eine Fotokopie davon hat sich jedoch in Otto Erich Deutschs Nachlass erhalten (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz). Die vierte Fassung wurde im November 1821 für den

40 Die spätere Version ist abgedruckt in NGA IV, Band 5b, S. 188–191, für die Varianten der früheren siehe NGA IV, Band 5b, S. 260f.

41 Abgedruckt in NGA IV, Band 5b, S. 132–133.

42 Zu einigen unbedeutenden Lesarten in den Abschriften vgl. NGA IV, Band 5b, S. 262.

mit Schubert befreundeten Tenor Karl von Schönstein geschrieben (Stiftung Weimarer Klassik / Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar), die fünfte zwischen November 1821 und April 1823 aus unbekanntem Anlass (Fitzwilliam Museum, Cambridge).⁴³ Die letzte, sechste Fassung ist in der Originalausgabe überliefert (wie *Der Musensohn*, op. 92, 1); diese war die Vorlage für die NA.

IM WALDE OP. 93, 1 (D 834)

Auf dem Titelblatt der Originalausgabe der Lieder *Im Walde* und *Auf der Bruck*, erschienen im Mai 1828 bei I. A. Kienreich, Graz, ist zu lesen: „In Musik gesetzt [...] von Franz Schubert während seiner Anwesenheit in Gratz“. Der Komponist hatte dort im September 1827 die (auch von Beethoven hochgeschätzte) Pianistin Marie Pachler und ihre Familie besucht. In Schuberts Freundeskreis (in von Josef Wilhelm Witteczek geführten Liederverzeichnissen) ist aber überliefert, Schubert habe zumindest *Im Walde* bereits im März 1825 komponiert und dieses Lied wäre danach eines seiner ersten auf Texte von Schulze. In der Tat spricht viel dafür, dass der Komponist es in Graz nur ins Reine geschrieben hat.

Vielleicht hat Schubert es für den befreundeten Sänger Johann Michael Vogl nach g-Moll transponiert und dabei auch transpositionsbedingte Änderungen vorgenommen. Wahrscheinlich geschah dies bereits vor der Drucklegung – nicht aber der Niederschrift – der Fassung in b-Moll. Nur in diesem Sinne handelt es sich bei der transponierten auch um eine „erste“ Fassung.⁴⁴ Sie ist in einer Abschrift für Josef Wilhelm Witteczek überliefert (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) und in einer zweiten Ausgabe des op. 93, erschienen im Frühjahr 1835 bei Anton Diabelli & Co., Wien. Vorlage für die in der NA wiedergegebene zweite Fassung war die erwähnte Grazer Originalausgabe.

- T. 4 Kl. o. 2. Taktviertel: Viertelnoten *e'+e''* (transponiert *cis'+cis''*) statt 2 Achtel; vermutlich Stichfehler, geändert nach T. 30, 87, 113, 170
- T. 87 Kl. o. 4. Taktviertel 2 Achtel *ges'+ges''* – *ges'+ges''* (*es'+es''* – *es'+es''*), geändert nach T. 4, 30, 113, 170
- T. 99, 156 Kl. u. 4. Viertel jeweils *Eses+Ges+ces+eses* (*Ces+Es+as+ces*), wie 1.–3. Viertel; aus Stimmführungsgründen geändert nach T. 16, 73

43 Die dritte bis fünfte Fassung sind abgedruckt in NGA IV, Band 5b, S. 196–201.

44 Abgedruckt in NGA IV, Band 5b, S. 202–213.

AUF DER BRUCK OP. 93, 2 (D 853)

Zum Titel: Die „Bruck“ ist ein Aussichtspunkt in der Nähe von Göttingen. Die Quellenlage zu diesem Lied entspricht der von *Im Walde*. Wieder ist eine (nach G-Dur transponierte) „erste“ Fassung⁴⁵ in einer Abschrift für Josef Wilhelm Witteczek und in einer bei Diabelli & Co. erschienenen zweiten Ausgabe überliefert, die in der NA wiedergegebene „zweite“ Fassung hingegen in der Originalausgabe (wie *Im Walde*, op. 93, 1).

T. 90, 92 Kl. u. 1.–3. Viertel: In der Originalausgabe sind die Achtel in T. 90 ausgestochen, in T. 92 hingegen durch Abkürzungszeichen angegeben. Es ist denkbar, dass es sich um einen (freilich doppelten!) Lesefehler des Lithographen, also um einen Druckfehler handelt und Schubert beide Male punktierte halbe Noten meinte.⁴⁶ Zu bedenken ist freilich, dass die Passage – anders als an den Parallelstellen – im Forte steht und dass der Text hier einen starken musikalischen Affekt geradezu herausfordert

VIER REFRAINLIEDER OP. 95 (D 866)

Das Erscheinen von Schuberts Liederheft op. 95 kündigte der Verleger der dem Dichter der Liedtexte gewidmeten Originalausgabe (Thaddäus Weigl, Wien) am 13. August 1828 in der *Wiener Zeitung* mit einem Hinweis an: „Schon lange hegte das Publicum den Wunsch, aus der Feder dieses genialen Liederdichters einmal eine Composition heiteren komischen Inhaltes zu erhalten. Diesem Wunsche kam Herr Schubert durch gegenwärtige vier Lieder [...] auf eine überraschende Weise entgegen.“⁴⁷ „Komisch“ sind von den vier Liedern freilich nur zwei (Nr. 1 und 3), einen Refrain hingegen haben alle vier – so kam es zu der Wahl des Titels. Vorlage für die NA war für alle Lieder die Originalausgabe. Für *Die Unterscheidung* (Nr. 1) hat sich überdies noch ein Entwurf erhalten (Wiener Männergesang-Verein).⁴⁸

1. DIE UNTERSCHIEDUNG

T. 37 Kl. u. 3. Akkord *c+a* statt *d+a* (transponiert *B+g* statt *c+g*); sicher Stichfehler, geändert nach T. 35

45 Abgedruckt in NGA IV, Band 5b, S. 214–222. Der Titel lautet dort irrtümlich *Auf der Brücke*.

46 Das glaubt Eusebius Mandyczewski, der Herausgeber der Lieder in der Alten Schubert-Ausgabe (vgl. Serie XX, Band 8, Leipzig 1895, S. 109).

47 Till Gerrit Waidelich (Hrsg.), *Franz Schubert. Dokumente 1817–1830*, Tutzing 1993, S. 428.

48 Abgedruckt in NGA IV, Band 5b, S. 251.

2. BEI DIR ALLEIN!

T. 14 Kl. o. 2. und 5. Achtel jeweils *es'+g'+b'* statt *es'+g'+des''* (*des'+f'+as'* statt *des'+f'+ces''*); vermutlich Stichfehler, geändert nach T. 24, 98, 108

4. IRDISCHES GLÜCK

T. 27, 29 Kl. u. 1. Bg. jeweils nur 1.–4. Achtel; angeglichen an T. 19, 21

DIE STERNE OP. 96, 1 (D 939)

Karl Gottfried von Leitner, der Dichter des Liedes, schrieb in seinen Erinnerungen: „Marie Pachler, eine Virtuosin auf dem Pianoforte“, die Schubert im September 1827 besucht hatte, „machte Schubert auf die im Sommer 1825 erschienene erste Auflage meiner Gedichte aufmerksam und verehrte ihm ein Exemplar dieses kleinen Bändchens“⁴⁹. Schubert hat daraufhin zehn Gedichte Leitners in Musik gesetzt, von dem – mit Frau Pachler befreundeten – Dichter hatte er aber bereits Anfang 1823 dessen *Drang in die Ferne* vertont (op. 71, D 770).⁵⁰

Vorlagen für die NA waren das Autograph der ersten Niederschrift, das als Druckvorlage für die Originalausgabe diente (Státní archiv Trěboň), und die Marie Karolina Fürstin von Kinsky gewidmete Originalausgabe, die im Sommer 1828 in dem von Franz von Schober geleiteten Lithographischen Institut, Wien, erschienen ist. Einige in der Originalausgabe offenbar nur versehentlich fehlende Zeichen der Dynamik und der Artikulation sind aus dem Autograph übernommen.

JÄGERS LIEBESLIED OP. 96, 2 (D 909)

Vorlagen für die NA waren das Autograph der ersten Niederschrift, das als Druckvorlage für die Originalausgabe diente (Sächsische Landesbibliothek Dresden), und die Originalausgabe (wie *Die Sterne*, op. 96, 1).

T. 4–5, 35–36, 66–67 Kl. Es ist möglich, dass die in T. 95–96 gegebene Artikulation Schuberts endgültige Lesart für diese Takte darstellt, dass also die früheren Takte an die letzten anzugleichen sind; es ist aber auch denkbar, dass Schubert im Nachspiel die Schlusstakte deutlicher absetzen wollte als zuvor

49 Zitiert nach Erinn., S. 227.

50 Siehe in dieser Ausgabe Band 2, S. 160ff. Die übrigen Leitner-Lieder sind die Fragmente *Fröhliches Scheiden* (D 896), *Sie in jedem Liede* (D 896 A), *Wolke und Quelle* (D 896 B) sowie die vollständigen Lieder *Das Weinen* (D 926), *Vor meiner Wiege* (D 927), *Der Wallensteiner Lanzknecht beim Trunk* (D 931), *Der Kreuzzug* (D 932), *Des Fischers Liebesglück* (D 933) und *Der Winterabend* (D 938).

- T. 69 Kl. 1. Akkord in der Originalausgabe wie 1. Akkord in T. 68; vermutlich falsche Deutung der Repetitionszeichen in der Stichvorlage
- T. 94–95 Kl. in der Originalausgabe *cresc.* statt *decresc.*, sicher Druckfehler; NA folgt dem Autograph

WANDRERS NACHTLIED OP. 96, 3 (D 768)

Das Lied ist in zwei nur geringfügig differierenden Versionen überliefert, die frühere in der am 23. Juni 1827 als Beilage zu der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* erschienenen Erstausgabe, die spätere in einer autographen Reinschrift (Nationalbibliothek Budapest), die als Druckvorlage für die zweite Ausgabe (Originalausgabe, wie *Die Sterne*, op. 96, 1) diente, und diese zweite Ausgabe. Vorlagen für die NA waren das Autograph und die zweite Ausgabe.⁵¹ Das Lied ist bereits in einem Brief Ferdinand Schuberts an den Bruder vom 3. Juli 1824 erwähnt – in einem unmittelbaren Kontext mit anderen Liedern von 1816 und 1817⁵²; darauf stützt sich die Datierung.

FISCHERWEISE OP. 96, 4 (D 881)

Zwei Fassungen haben sich von diesem Lied erhalten: die erste mit nur geringfügigen Abweichungen von der späteren in dem Autograph der ersten Niederschrift (Wienbibliothek im Rathaus – Musiksammlung),⁵³ die zweite in einer autographen Reinschrift (Nationalbibliothek Budapest), die als Druckvorlage für die zweite Ausgabe (Originalausgabe, wie *Die Sterne*, op. 96, 1) diente. Vorlagen für die NA waren das Autograph und die zweite Ausgabe.

- T. 35, 36, 39, 40, 76, 77, 80, 81 Kl. u. 4. Viertel in der Originalausgabe jeweils ohne Stacc.-Pkt.; da diese Stacc.-Pkt. dort konsequent fehlen, könnte es sein, dass Schubert sie getilgt hat. Im Vergleich zur 1. Fassung spricht aber die Kürzung der punktierten Halben auf Halbe – Viertelpause für eine Kürzung auch des jeweils 4. Viertels
- T. 70 Kl. o. 4. Taktviertel in der Originalausgabe *gis*⁺ *h'* – *h*; vermutlich eine inkorrekt ausgeführte Korrektur; NA folgt dem Autograph und T. 29

51 Zu den wenigen Varianten in der Erstausgabe siehe NGA IV, Band 5b, S. 270.

52 Siehe Dok., S. 248.

53 Abgedruckt in NGA IV, Band 5b, S. 223–227.

GLAUBE, HOFFNUNG UND LIEBE OP. 97 (D 955)

Vorlagen für die NA waren das Autograph der ersten Niederschrift (Österreichische Nationalbibliothek, Wien) und die im Oktober 1828 bei Anton Diabelli & Co., Wien, erschienene Originalausgabe. Die Abweichungen zwischen beiden Quellen sind so geringfügig, dass anzunehmen ist, das Autograph sei auch Stichvorlage für die Originalausgabe gewesen.

AN DIE NACHTIGALL OP. 98, 1 (D 497)

Aus der Zeit, als das Lied entstanden ist, hat sich kein Autograph erhalten – ein solches spiegelt sich jedoch wohl in einer Abschrift aus dem Besitz der Familie Spaun-Cornaro (Privatbesitz Wien). Sie zeigt einige Varianten gegenüber der im Juli 1829 bei Anton Diabelli & Co. erschienenen Originalausgabe.⁵⁴ Diese war Vorlage für die NA. Es ist nicht ganz sicher, dass Schubert die Lieder des – ja erst acht Monate nach seinem Tod herausgekommenen – op. 98 noch selbst zum Druck gegeben und diesen überprüft hat, ob es sich also tatsächlich noch um eine Originalausgabe handelt. Ein Indiz dafür ist lediglich die Opuszahl: Schubert hat am 2. Oktober 1828 dem Verleger Probst gegenüber darauf hingewiesen, sein Klaviertrio in Es-Dur trage die Opuszahl 100 – die Zahlen davor muss er damals also bereits vergeben haben.

- T. 6 Kl. o. Viertelnote *a'* (transponiert *fis'*) in der Originalausgabe als Notenkopf ohne Hals gestochen; sie ist also auch als Achtelnote zu lesen; NA folgt hier der Abschrift

WIEGENLIED OP. 98, 2 (D 498)

Das Lied ist in zwei nur geringfügig verschiedenen Versionen überliefert, die erste in Abschriften von Schuberts Schulfreunden Albert Stadler und Johann Leopold Ebner (Universitätsbibliothek Lund),⁵⁵ die vermutlich auf die erste Niederschrift zurückgehen, die zweite in der Originalausgabe (wie *An die Nachtigall*, op. 98, 1), der Vorlage für die NA. In allen Quellen – also ursprünglich wohl auch in Schuberts verschollenem Autograph – ist als Textdichter Matthias Claudius angegeben; in dessen gedruckten Werken findet sich das Lied jedoch nicht, auch lässt der Text selbst eine Zuschreibung an den Dichter kaum zu.

54 Vgl. dazu NGA IV, Band 5b, S. 272f.

55 Vgl. dazu NGA IV, Band 5b, S. 273.

IPHIGENIA OP. 98, 3 (D 573)

Drei Fassungen kennt man von diesem Lied. Die erste, in Ges-Dur, ist in dem Autograph der ersten Niederschrift überliefert (T. 1–29 in der Österreichischen Nationalbibliothek, T. 30 bis Schluss in Privatbesitz)⁵⁶ sowie in einer Abschrift für Josef Wilhelm Witteczek, der vermutlich ein anderes Autograph zugrundeliegt. Auch die zweite Fassung stand ursprünglich in Ges-Dur; das Autograph ist jedoch verschollen. In Abschriften aus dem Besitz der Familie Spaun-Cornaro (Privatbesitz, Wien) und von Anton Schindler (Universitätsbibliothek Lund) ist das Lied nach Es-Dur transponiert; durch zahlreiche Eintragungen Schuberts in der Abschrift Spaun-Cornaro ist die Transposition jedoch gleichsam autorisiert.⁵⁷ Ob Schubert

selbst die dritte Fassung in F-Dur geschrieben hat, oder ob die Transposition vom Verleger der Originalausgabe (wie *An die Nachtigall*, op. 98, 1) herrührt, ist nicht zu sagen – das Autograph auch dieser Fassung ist verschollen. Vorlage für die NA war die Originalausgabe.

- | | | |
|-------------|--------|--|
| T. 3 | Kl. u. | 1. Viertel <i>f</i> statt <i>d</i> (transponiert <i>d</i> statt <i>h</i>); vermutlich Stichfehler, geändert nach der 1. und 2. Fassung |
| T. 5, 9, 27 | Sgst. | In der Originalausgabe sind – entgegen Schuberts Gewohnheit – zu allen Melismen der Sgst. Bgg. gesetzt. Der Quelle ist daher nicht zu entnehmen, wo Schubert selbst Bgg. gesetzt haben mag (die bei ihm vermutlich ein Portamento anzeigen); es sind daher seine Bgg. aus der 1. und 2. Fassung übernommen |

Walther Dürr, Sommer 2007

⁵⁶ Abgedruckt in NGA IV, Band 5b, S. 228–230.

⁵⁷ Abgedruckt in NGA IV, Band 5b, S. 231–233.

PREFACE

In the spring of 1816 Schubert and his friends drew up, for the first time, a detailed plan to issue some of his lieder and instrumental music in print. The lieder were to appear in fascicles based on a clear scheme of classification. The idea was to turn out several large volumes of music devoted to particular poets. A sample volume of Goethe settings, written out in a calligraphic fair hand, was dispatched to the great poet in Weimar in the (vain) hope that he would support the project. "The first two volumes", Josef von Spaun explained in his cover letter of 17 April, "contain poems by Your Excellency; the third will contain poems by Schiller; the fourth and fifth, by Klopfstok; the sixth, by Mathißen, Hölty, Salis, etcetc.; and the seventh and eighth, ballads by Ossian."¹ By the time Schubert actually managed to publish his first songbooks, in the spring of 1821, the volumes had become more slender, as befitted the customs of the age. Besides arranging them by poet (the initial volumes, opp. 1–3 and 5, contain Goethe settings from the manuscript returned by the poet), he could now draw on other principles as well, especially as regards their literary content. This resulted in groups of lieder such as those in op. 65, in which the lyric persona first turns to the stars (*Lied eines Schiffers an die Dioskuren*), then to the moon (*Schlegel's Der Wanderer*), and finally to the hope-inspiring and exhortatory sun (*Heliopolis I*). Sometimes the wishes of the dedicatees also played a role.²

In the *Neue Schubert-Ausgabe*, the basis of the present edition, the decision was therefore made not to present Schubert's lieder in strictly chronological order (as Eusebius Mandyczewski had done in his great late-nineteenth-century edition) or in an order representing their putative value to performers (as in the mid-nineteenth-century Peters songbooks). Instead, the plan now was to adopt the order that Schubert himself had given to his lieder, not only in the contents of the volumes, but also in their sequence of opus numbers. (*Erlkönig* simply had to be his op. 1, even if it meant beating his head against brick walls in his search for a publisher. He therefore preferred at first to publish the lieder himself rather than compromise his

selection.)³ The lieder that Schubert published himself – roughly a third of his entire output – thus appear in that same order in our edition, with the others following basically by date of composition.

EDITORIAL NOTE

The editorial principles are the same as those applied in the *Neue Schubert-Ausgabe*. Editorial additions are indicated as follows: italics for verbal instructions and digits; small type for principal notes, rests, dots, wedges, and ornaments; thin type for accent marks and crescendo or decrescendo hairpins; dotted lines for slurs; and square brackets for grace-notes, appoggiaturas, and accidentals.

Other additions have been made without special indication. These include missing clefs, rests, triplet marks, slurs between grace-notes and the principal note, and fermatas, ritardando and rallentando marks taken from one voice and applied to the entire compositional fabric. We also refrain from indicating additions that result naturally from the idiosyncrasies of Schubert's style of notation or are mandatory for reasons of musical syntax.⁴

In principle, all the titles of the lieder are Schubert's. In those cases where the sources hand down conflicting titles, or none at all, we have resorted to the Deutsch catalogue.⁵ The lied texts generally follow modern usage in punctuation and spelling, apart from such discrepancies in pronunciation as "kömmt" instead of "kommt". Schubert's wording has been retained even where he departs from his textual models.

Schubert made no distinction between long and short appoggiaturas in his style of notation. We have therefore placed instructions above the staff for the rendering of grace notes (slurred with the principal note in the main text) and appoggiaturas (unslurred in the main text). Appoggiaturas must be syllabic in their execution.

1 See Georg Schünemann, ed.: Preface to *Lieder von Goethe komponiert von Franz Schubert: Nachbildung der Eigenschrift aus dem Besitz der Preussischen Staatsbibliothek* (Berlin, 1943), which reproduces Spaun's letter in facsimile on pp. 12–3.

2 See the comments on op. 13 in volume I of this edition.

3 See "Vom Bittsteller zum Umworbenen: Schubert und seine Verleger", *Schubert Handbuch*, ed. Walther Dürr and Andreas Krause (Kassel and Stuttgart, 1997), pp. 66–75.

4 For further details see the "Notes on the Edition" prefaced to each volume of the *Neue Schubert-Ausgabe*.

5 Otto Erich Deutsch: *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge, Neuauflage in deutscher Sprache*, ed. by Editorial Board of *Neue Schubert-Ausgabe* and Werner Aderhold, *Neue Schubert-Ausgabe*, Series VIII, Vol. 4 (Kassel, 1978).

Schubert generally makes a clear distinction between *ritardando* (gradually slower), *decrescendo* (gradually softer), and *diminuendo* (gradually slower and softer). His accent marks are often so long that they are difficult to distinguish from decrescendo hairpins (the length depends both on the duration of the accent, which may apply to several notes at once, and on the amount of space available on the page). For Schubert, the accent mark and the decrescendo hairpin evidently meant much the same thing: both implied an accent followed by a sudden or gradual decrescendo.

Many Schubert lieder have come down to us without an introduction. This does not mean, however, that they should be performed without one, for in his day a short introduction would have been improvised by the accompanist. Occasionally Schubert wrote out introductions for later performances of a lied, and sometimes posthumous publications include introductions that may capture a practice handed down in Schubert's circle. In such cases we have added them to the lieder in footnotes to indicate that they are optional in character.

Schubert's characteristic notational idiosyncrasies, especially in the piano part, have been retained in our new edition unless they pose an obstacle to legibility. Here it is important to bear in mind that the two staves of the piano score form a unity in which the musical shapes rise and fall on the ten lines (with the common intermediate ledger line for *c'* functioning as an eleventh line). Our edition seeks to reflect this characteristic wherever possible.

In our discussions of the lieder below, the term "initial full draft" (or "composition manuscript") refers to Schubert's first complete handwritten copy of a lied. It may have been preceded by a sketch or preliminary draft (generally incomplete) and followed by an autograph copy or fair manuscript. An "original edition" is a print authorized by Schubert, meaning that he prepared the engraver's copy, sent it to the publisher, and generally read the proofs. Quite often "original editions" are also "first editions" ("initial prints"), although sometimes they are reissues of a later date.

Our commentary makes use of the following abbreviations:

lh	=	left hand
m(m).	=	measure(s)
MS(S)	=	manuscript(s)
NA	=	the present volume
NGA	=	<i>Neue Schubert-Ausgabe</i>
pf	=	piano

pf bs	=	piano, bottom staff
pf ts	=	piano, top staff
rh	=	right hand
stacc.	=	staccato dot(s)
v	=	voice

DER WANDERER AN DEN MOND OP. 80, NO. 1 (D 870)
The Wanderer's Address to the Moon

Schubert's initial full draft of this song is lost, but an autograph copy has survived (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz), as has the engraver's copy for all three songs of op. 80 (Kolbenheyer-Gesellschaft e. V., Nuremberg). The first edition, published by Tobias Haslinger of Vienna in May 1827, is dedicated to Schubert's close friend Josef Wilhelm Witteczek. It served as the model for NA and differs from the autograph copy only in a few details. Those affecting the vocal part are reproduced on *ossia* staves in NA. Similarly, several accent marks and staccato dots have been adopted from the MSS, identified as editorial addenda.

DAS ZÜGENGLÖCKLEIN OP. 80, NO. 2 (D 871)
The Passing Bell

The sources are the same as those for the preceding song, but the autograph copy departs more significantly from the first edition, handing down a first version of this song.⁶

IM FREIEN OP. 80, NO. 3 (D 880)
In the Open

Besides the autograph engraver's copy mentioned above in connection with *Der Wanderer an den Mond* (op. 80, no. 1), this song has also come down to us in Schubert's initial full draft (Wienbibliothek im Rathaus, Music Collection).⁷ The first edition served as the model for NA. The earlier version differs from it primarily in details of dynamics and articulation.⁸

6 Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 195–9.

7 In 2006, the Vienna City and State Library, as it is called in volumes 1 and 2 of this edition, was renamed Wienbibliothek im Rathaus ("Vienna Library in City Hall").

8 See NGA IV, vol. 4b, pp. 283f.

ALINDE OP. 81, NO. 1 (D 904)
 AN DIE LAUTE OP. 81, NO. 2 (D 905)
 To the Lute

The three songs of op. 81 are convivial in character, as if intended for the informal male singing groups – called *Liedertafel* – popular at the time. The first (*Alinde*) and second (*An die Laute*) are serenades, the third (*Zur guten Nacht*, not printed here) a round and drinking song for lead singer and chorus. For both songs NA drew on Schubert's initial full draft (Wienbibliothek im Rathaus, Music Collection), which contains all three songs in a single volume, and on the first edition, engraved from Schubert's autograph and published by Tobias Haslinger, Vienna, in May 1827.

THREE SONGS FOR BASS VOICE OP. 83 (D 902)

These three songs were not only dedicated to but probably written for Luigi Lablache, a bass famous at the time. Schubert presumably met him at the home of the Kiesewetter family, the scene of early music concerts in which he regularly took part. Lablache, as we are told by Josef von Spaun,⁹ "was much delighted with Schubert; and one day, when the four-voice part-song *Der Gondelfahrer* [D 809] was sung at a social gathering, he took such pleasure in it that he asked for it to be encored and joined in by singing the second bass." The three songs clearly reveal the distinctive qualities of Lablache's voice: a large range, an especially strong low register, yet with impressive agility in the coloraturas. They also bear witness to his versatility: a rather conventional aria with embellished *da capo* (*L'incanto degli occhi* from Metastasio's opera seria *Attilio Regolo*) is followed by a dramatic aria from Metastasio's sacred opera *Gioas re di Giuda* and finally by one more likely intended for a *buffo* bass (*Il modo di prender moglie*, author unknown).

It was only later that Schubert wrote out a vocal part, adding a German text and employing a treble clef instead of a bass clef (in Schubert's music a treble clef always indicates that a song or aria is not assigned to a specific register and may thus be transposed for tenor, or even soprano). In doing so he mollified some of the things he had demanded from the famous bass: a few coloraturas were expunged, and in several cases he touched up the excessively low register. The purpose that this vocal part was meant to serve is un-

known (it is included in the NA volume). Presumably it was intended for performance in the composer's intimate circle of friends.

The edition in NA was based on the autograph fair copy of all three songs and the autograph vocal part (both preserved in The British Library, London) as well as the first edition, published by Tobias Haslinger, Vienna, in September 1827. The first edition was likewise bilingual, making use of the same German text as in the autograph vocal part,¹⁰ but without Schubert's later emendations. There is also an extant autograph draft of *Il traditor deluso* (Wienbibliothek im Rathaus, Music Collection).¹¹

Schubert had already set Metastasio's poem from *Attilio Regolo* once before, evidently as an exercise for his teacher Antonio Salieri, probably in 1816. Only the vocal part is written out, along with that of another aria, *Ombre amene*, that directly follows in the same MS¹².

L'INCANTO DEGLI OCCHI

The Magic of Eyes

- mm. 42, 44, 55, 57 v in the separate autograph voice part without shake
 m. 45 v in the separate autograph voice part without slur between 1. and 2. eighths note
 m. 62 pf, lh The first edition reads eighth-note – 2 eighth-note rests – eighth-note; possibly a wrongly corrected engraver's error. NA follows the autograph engraver's copy
 mm. 88, 99 pf The autograph engraver's copy places the *p* on the upbeats (mm. 87 and 98, eighth-note 4)

IL TRADITOR DELUSO

The Traitor Deceived

- m. 3 pf The autograph engraver's copy has *ffz* on the second half of this bar
 m. 10 pf ts The autograph engraver's copy and the first edition (unlike the draft) both lack a flat sign on the sixth 16th-note, which thus reads *b'* rather than *b'* (transposed no ♮, therefore *c#'* rather than *c''*), as in the draft. This may be an oversight: perhaps Schubert felt that he did not need to repeat the ♮ (♯) he had called for in m. 9 (pf bs, final eighth-note)
 mm. 120–22, 129 pf The autograph engraver's copy postpones the accent marks to the second eighth-note in each of these bars

9 See Otto Erich Deutsch, ed.: *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde* (Leipzig, 2nd 1966) [hereinafter *Erinn.*], p. 158.

10 The German version of the first edition is reproduced in NGA IV, vol. 4a, pp. 28ff.

11 Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 250–56.

12 Reproduced in NGA IV, vol. 11, p. 216.

IL MODO DI PRENDER MOGLIE

How to Choose a Wife

- m. 3 pf ts The autograph engraver's copy gives quarter-notes – eighth-note rest – 2 eighth-note rests – eighth-notes
- m. 43 pf The sources postpone *mf* to eighth-note 4, as in m. 66 of the autograph engraver's copy. We change this to agree with m. 19, where however the first edition already places the *mf* on eighth-note 1

LIED DER ANNE LYLE OP. 85, NO. 1 (D 830)

Anne Lyle's Song

Sir Walter Scott himself informs us that he incorporated an aria from Andrew MacDonald's opera libretto *Love and Loyalty* into chapter 21 of his novel *A Legend of Montrose* – namely "The Song of Anne Lyle," which MacDonald in turn claimed to be a translation of a "little Gaelic song." The author of the German translation is unknown; Otto Erich Deutsch erroneously maintained that it was prepared by Sofie May.¹³ NA is based on the first edition, published by Diabelli & Co., Vienna, in March 1828.

- m. 7 pf Cresc. hairpin on beat 1, accent and decresc. hairpin on beat 2; we have changed them to agree with the somewhat more precise notation in m. 36, which has a hairpin on eighth-notes 1–3 and an accent and decresc. hairpin on eighth-notes 4–6. The placement of hairpins in this print is quite inaccurate
- pf bs Eighth-note 4 is given as *d* instead of *c*; this is surely an engraver's error and has been changed to agree with m. 36

GESANG DER NORNA OP. 85, NO. 2 (D 831)

Norna's Song

The poem is taken from chapter 19 of Sir Walter Scott's novel *The Pirate*. Norna of the Fitful-head, a figure in the novel, believes that she possesses supernatural powers and sings in what Scott calls "a slow, sad, almost preternatural tone." NA is based on the first edition (same as *Lied der Anne Lyle*, op. 85, no. 1).

13 Otto Erich Deutsch: *Schubert: Thematic Catalogue of all his Works in Chronological Order* (London, 1951), p. 403. Sofie May's translation of the poem (in: *Der Seher des Hochlandes. Eine Legende aus den Kriegen des Montrose*) differs essentially from Schubert's text (I am grateful to Graham Johnson, London, for his information).

ROMANZE DES RICHARD LÖWENHERZ OP. 86 (D 907)

Romance of Richard the Lionheart

This song is sung by King Richard I on his return to England from a Crusade after almost one-and-a-half years of captivity in Germany. It has come down to us in two versions. Version 1 survives in a copyist's MS partly written and completed by Schubert himself, presumably based on an autograph draft (Wienbibliothek im Rathaus, Music Collection).¹⁴ Version 2 is contained in the first edition, published by Diabelli & Co., Vienna, in March 1828.

- m. 8 pf bs The final note is given as *g#* rather than *a* (transposed *f#* instead of *g*); presumably an engraver's error. We have changed it to agree with version 1 and m. 72

DER UNGLÜCKLICHE OP. 87, NO. 1 (D 713)

The Unhappy One

This song opens a set of songs (op. 87) on the subject of unhappy love. *Der Unglückliche* (from the novel *Olivier* by Caroline Pichler, whose salon Schubert often visited in Vienna) and *Der Jüngling am Bache* (Schiller) stand on either side of a setting of Schiller's poem *Hoffnung*, the "hope" of which even transcends the grave. Perhaps it is the same "hope" heard at the end of *Der Jüngling am Bache*: "Descend, fair maid, and leave thy proud castle [...] There is room in the smallest hovel for a couple happily in love." Does the song bespeak Schubert's own hope for a more just social order in which love need no longer founder on the barriers of social standing – an order in which even a Comtesse Caroline Esterházy might be within his grasp?

The song has become associated with an anecdote passed down by Kunigunde Vogl, the wife of the Schubert singer Johann Michael Vogl. One day her husband was trying out the song when Schubert arrived and asked "That's not bad, who wrote it? He had not even recognized his own composition!"¹⁵ Since then it has become a commonplace, first circulated in Vogl's circle and later elsewhere that Schubert, as Kunigunde claimed to open her story, "fell into a somnambulist state from the moment that he began to compose." It may well be that Schubert failed to recognize one of his own songs, given their very large number, but it is hardly conceivable that the song in question was

14 Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 200–08. The first version is set in B-flat minor, but it is clear to see that the model for the copyist's MS, like version 2, must have been in B minor.

15 *Erinn.*, p. 249.

Der Unglückliche: the source tradition reveals that he worked on it intensively over a long period of time.

This song has come down to us not only in two versions, but in a detailed composition draft (Wienbibliothek im Rathaus, Music Collection) expressly laid out as a sort of two-stave sketch (voice and bass) rather than being intended for further elaboration, as was normally the case.¹⁶ The first finished version survives in another autograph likewise preserved in the Music Collection of Wienbibliothek im Rathaus.¹⁷ Schubert must have written the piece out again in a fair copy which, though lost today, served as the basis of a copyist's MS prepared by Count Karl Haugwitz, a friend of the composer and especially of Vogl (Moravian Museum, Brno). This hypothetical fair copy may also have served as the basis of the first edition, published by Anton Pennauer, Vienna, in August 1827, in which case, however, Schubert must have made several changes to it in the course of publication. This print served as the model for NA. Like other Pennauer editions, it is not always very reliable, and NA therefore drew on the Haugwitz MS for comparison purposes and adopted many signs from it, identifying them in the usual manner as editorial additions. They include the dynamic marks in mm. 16, 22, 99, 109, 116 and 118 of the piano part as well as the following:

mm. 89–90	pf, lh	slur on $\underline{G-E\#}$ (transposed $\underline{F-E}$)
mm. 90–91	pf, bs	ties
m. 138	pf, ts	slur on $f\#-e\#$ ($e'-d\#$)
m. 139	pf, bs	slur on $d-c\#$ ($c-B$)

HOFFNUNG OP. 87, NO. 2 (D 637)
Hope

Schubert set Schiller's poem twice. The first setting (D 251), handed down in his initial full draft (Wienbibliothek im Rathaus, Music Collection), served as the model for NA (see Appendix, p. 210). Here Schubert only wrote down the first stanza of the poem beneath the voice part and placed a concluding double bar line at the end of the piece instead of the repeat marks usually found in strophic songs. Still, it is safe to assume that all three stanzas were meant to be sung. The variant declamation in the second and third stanzas has been provided by the editor.

The second setting has come down to us in two slightly conflicting versions. Version 1, set in B major, is found in a copyist's MS prepared by Count Karl Haug-

witz (Moravian Museum, Brno), presumably from a lost autograph fair copy. Version 2 is found in the first edition (see *Der Unglückliche*, op. 87, no. 1). Once again NA adopted several signs from the Haugwitz MS, namely the dynamic marks in mm. 1, 5, and 7–8 of the piano part as well as the following:

m. 2	pf, bs	\flat on $e\flat$ (transposed $d\flat$)
m. 24	pf, bs	$\#$ on $F\#$ (\natural on E)

DER JÜNGLING AM BACHE OP. 87, NO. 3 (D 638)
The Youth by the Brook

This poem must have had special significance for Schubert, for he set it no fewer than three times. An initial setting (D 30) originated as early as September 1812. The autograph, preserved in the Music Collection of Wienbibliothek im Rathaus, served as the model for NA (see Appendix, p. 212).

The second setting, dated May 1815, has come down to us in Schubert's initial full draft (Wienbibliothek im Rathaus, Music Collection) and in two copyists' MSS presumably prepared from an autograph fair copy. One of these MSS stems from the Witteczek-Spaun Collection in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna; the other, prepared by Johann Peterstein, is located in the archive of the Vienna Schubert Society.¹⁸ The model for NA was Schubert's autograph (see Appendix, p. 216).¹⁹

The third setting exists in two versions, one handed down in an autograph copy (Wienbibliothek im Rathaus, Music Collection), and another in the first edition (same as *Der Unglückliche*, op. 87, no. 1). The latter served as the model for NA.²⁰

mm. 1–3	pf, ts	The slurs are divided at the end of each bar (two slurs per bar). We have changed them to agree with mm. 54–7 and version 1
m. 5	pf, bs	Staccato dot on eighth-note 4; beginning of slur postponed to first eighth-note of m. 6. Both are presumably engraver's errors

18 The Witteczek-Spaun Collection stems from Schubert's close friend Josef Wilhelm Witteczek. The composer was also personally acquainted with Johann Peterstein.

19 A few departures in the copyists' MSS are discussed in NGA IV, vol. 4b, p. 294.

20 Version 1, in D minor, is reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 226–9.

16 Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 257–9.

17 Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 209–15.

ABENDLIED FÜR DIE ENTFERNTE OP. 88, NO. 1 (D 856)
Evening Song for the Distant Beloved

The model for NA was the first edition, published by Thaddäus Weigl, Vienna, in December 1827. The slurring in Weigl is highly unreliable, with many slurs in parallel parts being found only in the right or left hand. We have added the missing slurs without comment.²¹

- mm. 2, 36 pf ts The upper voice has slurs on notes 4–5 [g'-a' (transposed e'-f#')], presumably by mistake. Perhaps they appear too soon instead of the missing slurs on a'-b' (f#'-g'), mm. 2–3 and 36–7. We have changed them to agree with mm. 70–71, 136–7 and 171–2
- mm. 3, 37, 137 pf ts The upper voice has full-bar slurs. Changed to agree with m. 71; see also mm. 2 and 36
- m. 103 pf *cresc.* instead of *decresc.*; changed to agree with m. 3 and parallel passages

THEKLA (EINE GEISTERSTIMME) OP. 88, NO. 2 (D 595)
Thekla (A Phantom Voice)

Schiller's poem is undoubtedly related to the female protagonist of his *Wallenstein* trilogy, even if it does not form part of the drama itself. Schubert set it twice, once in August 1813 and again in November 1817.

The first setting (D 73; see Appendix, p. 218) has come down to us in two versions with only minor differences. The first is found in Schubert's composition MS (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz), the second in a fair copy produced immediately thereafter (Stiftelsen Musikulturens främjande, Stockholm). The fair copy served as the model for NA, with a few variants from the first MS added on *ossia* staves.²²

- m. 14 Both autographs have five beats in this bar for the vocal part but only four in the piano. This sort of metrical expansion is not unusual in Schubert's recitatives. Here it has the effect of a fermata in the piano part
- m. 44 v Both autographs give the final beat in this bar as a quarter-note rest plus two eighth-notes, i. e. once again there are five beats as opposed to four in the piano. Since Schubert wrote a sixteenth-note upbeat in m. 43, the declamation in sixteenths is well prepared, and the notation in m. 44 is probably mistaken

The second setting (D 595) has come down to us in two versions. The first, in C-sharp minor, is found in Schubert's initial full draft (Bibliothèque nationale de

21 They are listed in detail in NGA IV, vol. 4b, p. 295.

22 Further readings in NGA IV, vol. 4b, pp. 295f.

France, Paris). It is noticeably shorter than the second, amounting to mm. 7–25 (the second stanza is placed beneath the first rather than being written out afresh).²³ Version 2 is found in an incomplete autograph consisting only of m. 20 to the end of the piece (Library of Congress, Washington, DC) and in the first edition (same as *Abendlied für die Entfernte*, op. 88, no. 1). The autograph reveals a few differences in slurring compared to the first edition.

- mm. 37–8 pf The autograph has a *cresc.* hairpin on beat 3 of m. 37 and an accent at the beginning of m. 38
- mm. 39–40, 41–2 pf bs The autograph slurs G-C (transposed E-A) in each of these bars, as in mm. 13–14

UM MITTERNACHT OP. 88, NO. 3 (D 862)
At Midnight

This song, too, exists in two versions. Version 1 has come down to us in Schubert's initial full draft (Library of Congress, Washington, DC), version 2 in the first edition (same as *Abendlied für die Entfernte*, op. 88, no. 1). Version 1 differs from its successor only in minor details.²⁴ The first edition served as the model for NA; again, it is imprecise in its handling of slurs.²⁵

AN DIE MUSIK OP. 88, NO. 4 (D 547)
To Music

This song was popular in Schubert's lifetime, as attested by various album leaves that he presumably prepared for his friends and acquaintances, surely not only at their request, but because the song and especially the words represented something akin to an artistic credo for the circle of friends associated with Schubert and Franz von Schober.²⁶ Thus the first version,²⁷ in addition to the lost first draft still available to the old Schubert Edition, was handed down on two album leaves, one preserved in the Bibliothèque nationale de France, Paris, the other lost but documented in a facsimile of 1865.²⁸ Another album leaf (The British

23 Reproduced in NGA IV, vol. 4b, p. 235.

24 Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 236–9.

25 See NGA IV, vol. 4b, p. 298.

26 See Hans Heinrich Eggebrecht: "An die Musik," and Walther Dürr: "'Tatenfluten' und 'bessere Welt': Zu Schuberts Freundeskreisen," *Schuberts Lieder nach Gedichten aus seinem literarischen Freundeskreis. Auf der Suche nach dem Ton der Dichtung in der Musik*, ed. Walther Dürr, Siegfried Schmalzriedt and Thomas Seyboldt (Frankfurt am Main etc., 1999), pp. 15–22 and 23–37.

27 Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 240–41.

28 Hippolyte Barbedette: *Fr. Schubert. Sa vie, ses œuvres, son temps* (Paris, 1865), after the title page.

Library, London) represents an intermediate stage of version 2, which is found in the first edition (same as *Abendlied für die Entfernte*, op. 88, no. 1). It served as the model for NA, though the accent on the *fp* in m. 21 is taken from the London MS.

WINTERREISE, OP. 89 (D 911)

Winter Journey

In the spring of 1827 Schubert sang and played through the entire first part of *Winterreise* to his friends at the home of his friend Franz von Schober, with whom he was then living in a rented room. According to an eye-witness account by Josef von Spaun, Schubert referred to the work as “a cycle of ghastly songs” and added “I’m curious to hear what you think of them. They’ve taken more out of me than any other songs I’ve written.”²⁹ The friends, Spaun continues, did not take an immediate liking to them, Schober claiming that “there was only one he cared for, *Der Lindenbaum*. Schubert replied: ‘I like them all more than any of my other songs, and the day will come when you will like them, too.’” At this point Schubert still believed that, with Part 1, he had set all the poems in the cycle: he had found them in volume 5 of the periodical pocketbook *Urania* (1823), which contains the poems of Part 1 in the order in which Schubert set them. It was only later that he discovered the complete cycle of twenty-four poems in Müller’s slender poetry volume *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* (“Poems from the posthumous papers of a traveling horn player”), published in 1824. He thereupon gathered together the twelve remaining poems, some paraphrasing those in Part 1, others enlarging upon them, into a separate group to which he gave the title *Fortsetzung der Winterreise von Wilh. Müller* (“Continuation of Wilhelm Müller’s *Winterreise*”) – thus the heading of Part 2 in his autograph.³⁰

The genesis of the songs in Part 1 can be easily retraced in the autograph score of the cycle, preserved today in the Pierpont Morgan Library, New York. (The composition MSS have survived only for Part 1; Part 2 exists in a fair copy begun in early October 1827.) At first, using a lighter ink, Schubert drafted the songs, writing out the complete vocal part as well as the introductions, several interludes, and significant passages

²⁹ *Erinn.*, pp. 160f.

³⁰ Further information in Walther Dürr: “Franz Schubert, *Winterreise*. Gedanken zur Struktur des Zyklus,” *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik, 14 Werkporträts*, ed. Hans-Joachim Hinrichsen and Laurenz Lütteken (Kassel, 2004), pp. 134ff.

of the piano part.³¹ Then, in darker ink, he added the missing material, making many corrections and even composing several sections afresh. (The songs *Gute Nacht* and *Rückblick* have come down to us only in the form of fair copies.) As the corrections made several of the songs virtually illegible, he had Part 1 copied out in its entirety and again inserted corrections and additions (the copyist’s MS is located in the Music Collection of the Wienbibliothek im Rathaus). This vetted copyist’s MS served as a model for the first edition of Part 1, published by Tobias Haslinger, Vienna, in January 1828. Not only does this edition contain a few further changes, several of the songs are transposed to a lower key; instructions to this effect, partly in Schubert’s hand and partly in the hand of his publisher, are found both in the autograph and the copyist’s MS. The transposition caused a change in the tonal structure of the cycle – in the autograph e. g. both parts ended in B minor. In the appendix (pp. 222–9, therefore, the transposed songs are printed in their original key, retaining, however, Schubert’s later changes.

Part 1

NA was based on the first edition and the copyist’s MS in conjunction with Schubert’s autograph, from which a few dynamic and articulation marks were occasionally adopted and identified in the usual manner.³²

1. GUTE NACHT

Good Night

m. 14 v The copyist’s MS and the first edition give note 4 as *g’* instead of *f’* (transposed *f’* instead of *eb’*) – surely a copyist’s error
m. 97 pf bs chord 1 contains a *d* (*c*) in the copyist’s MS and first edition

2. DIE WETTERFAHNE

The Weather-Vane

m. 2 pf the second slur already starts on note 4; however, see m. 48
mm. 11, 13, 14 pf the dynamics are taken from the autograph
mm. 13, 21–22, 46 pf ts the staccato strokes are taken from the autograph
m. 41 pf bs the first edition gives note 2 as *e* instead of *eb* (*d* instead of *db*) – surely an engraver’s error

3. GEFORNE TRÄNEN

Frozen Tears

m. 44 pf bs Both quarter-notes have staccato dots in the first edition – presumably by mistake

³¹ Some of these drafts, extracted from the written notation, are reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 260–62 (*Die Wetterfahne*), pp. 263–5 (*Erstarrung*), pp. 270–71 (*Rast*) and p. 278 (*Einsamkeit*).

³² For variant readings in the autograph see NGA IV, vol. 4b, pp. 300–12.

m. 47 pf bs The first edition gives chord 3 as $db'+f'+ab'$ ($c'b'+e'b'+g'b'$) [the copyist's MS reads $db'+g'b'+b'b'$ ($c'b'+f'b'+a'b'$)] – an engraver's error, probably owing to an autograph correction of which traces are still discernible

4. ERSTARRUNG
Numbness

m. 24, 81 pf ts The copyist's MS and the first edition omit the downward stem on note 1 [$e'b'$ ($d'b'$)] – surely a copyist's error

m. 41 pf The copyist's MS and the first edition have *p* at the beginning of the bar instead of *decesc.*; same originally in m. 31, but changed by Schubert in first edition

m. 65 v The autograph and the copyist's MS give the last note as $e'b''$ instead of c'' ($d'b''$ instead of $b'b'$)

m. 102 pf The *f* is taken from the autograph

mm. 103–104, 105–106 pf bs All sources give two-bar slurs; changed to agree with mm. 1–4, where the autograph also has two-bar slurs which Schubert altered for the print but presumably overlooked in the postlude

5. DER LINDENBAUM
The Linden Tree

m. 19 pf The copyist's MS and the first edition give *pp* instead of *fp* – presumably misconstrued by the copyist. NA follows the autograph

6. WASSERFLUT
Flood

In the sources the third eighth-note of the triplet (pf ts) and the sixteenth-note of the dotted figures (pf bs) are vertically aligned. In m. 3 (pf ts) the triplet eighth-notes $f\sharp'+a'$ ($e'+g'$) even come after the sixteenth-note b' (a'). This suggests that the dotted rhythms should be played as triplet figures even though contemporary theorists reject this option, especially at slow tempos (version transposed to E minor see Appendix, p. 222).

m. 12 v The cresc. hairpin and accent mark are taken from the autograph
pf The first edition lacks slurs

7. AUF DEM FLUSSE
On the River

The first version of this song, handed down in the autograph, is partly extant in a fair copy (from m. 51 to the end of the piece).³³ Schubert composed the next song (no. 8) afresh and replaced the original version with the new one. In consequence he also had to write out the ending of *Auf dem Flusse* once again.

m. 37 pf ts The copyist's MS and the first edition have a \sharp on the $c\sharp'$ ($a\sharp$ on the b) in eighth-note 4 and note 5 in the vocal part. It might therefore seem that a natural sign is missing on the c' (b is missing on b) in eighth-note 2, where version 1 indeed has a c' (b). However, the natural sign is ex-

pressly erased in the copyist's MS, perhaps by Schubert himself to agree with m. 29.

8. RÜCKBLICK
Backward Glance

m. 16 pf The copyist's MS and the first edition have a *sf* already on eighth-note 3. NA follows the autograph

mm. 21, 24 pf bs The accents marks are taken from the autograph

m. 60 pf ts The copyist's MS and the first edition give the final chord as $f\sharp'+a'+d''$ ($e'+g'+c''$). The chord is indistinct in the autograph

m. 68 pf ts The copyist's MS and the first edition give each chord as a sixteenth-note followed by a sixteenth-note rest, i. e. not as off-beats. However, the copyist's MS lacks the requisite sixteenth-note rest at the end of the bar. Presumably this passage was misconstrued by the copyist and wrongly corrected in the first edition. NA follows the autograph

9. IRRLICHT
Will-o'-the-Wisp

mm. 6, 18, 41 pf ts The upper slur in each bar is taken from the autograph

mm. 10/11 v, pf The fermatas above the bar line are taken from the autograph

mm. 17, 18 pf The copyist's MS and the first edition place accent marks on each quarter-note (no accent marks in the autograph); changed to agree with mm. 5–6

10. RAST
Rest

Version 1, in D minor, and the associated draft have come down to us in Schubert's hand³⁴ (version transposed to C minor see Appendix, p. 224).

mm. 21, 22 pf ts The copyist's MS gives beat 2 in each bar with f' instead of d' ($e'b'$ instead of c'). The first edition deletes the f' ($e'b'$) but mistakenly omits the d' (c'); changed to agree with mm. 51 and 52

m. 30 pf bs Chord 1 lacks augmentation dots in the copyist's MS. The first edition instead gives an eighth-note rest, probably by mistake. Changed to agree with mm. 24, 54 and 60

m. 47 pf bs The copyist's MS and the first edition give chord 1 with c (B) – probably a copyist's mistake owing to a correction in the autograph. Changed to agree with m. 17 and version 1

11. FRÜHLINGSTRAUM
Dream of Spring

Version 1, which survives in the autograph,³⁵ is written out as a strophic song, as is Version 2, which is handed down in the

33 Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 266–9.

34 Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 272–4.

35 Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 275–7.

copyist's MS. The variant readings in the vocal part of the second strophe are included in the first. The publisher noted in the copyist's MS: "Engrave both strophes."

- m. 16 v The copyist's MS gives two eighths – two eighth-note rests (!) – one eighth (the autograph reads quarter-note – eighth-note – quarter-note rest – eighth-note). It may be that the reading in the first edition (= NA) and m. 60 (not written out in the copyist's MS) resulted from a scribal error on the part of the copyist that was wrongly corrected in the first edition (an extra eighth-note rest was inserted rather than changing the first eighth to a quarter-note). However, the conflicting reading in m. 20 may derive from the different length of the first syllable in "krähten" and "finster", respectively

12. EINSAMKEIT

Loneliness

The draft of this song is in D minor, like no. 1 (*Gute Nacht*). Schubert only decided to transpose it to B minor (here transposed to A minor) at the elaboration stage.

- m. 3 pf ts The *fp* is taken from the autograph

Part 2

The models were the autograph and the first edition, published by Tobias Haslinger, Vienna, in December 1828. Two of the songs (*Mut* and *Die Nebensonnen*) have also come down to us in initial full drafts, the first in a private Viennese collection, the second in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna. They probably originated prior to October 1827.

13. DIE POST

The Post

In addition to the sources mentioned above, two copyist's MSS were also consulted, one from a song album belonging to Schubert's friend Anton Schindler (Lund University Library), the other from the dispersed archive of St. Peter's, Vienna, located today in the Austrian National Library. Perhaps they were based partially on Schubert's initial first draft (now lost), which probably differed insignificantly from the fair copy.

- mm. 2–6, 8, 47–53 pf bs The staccato dots are not found in the sources. They have been adopted from mm. 1, 7 and 46 without special indication in keeping with Schubert's notational habits

15. DIE KRÄHE

The Crow

- mm. 7–37 pf ts The slurs (symbolizing the flapping of the crow's wings) are not found in the sources. They have been adopted from mm. 5–6 without special indication in keeping with Schubert's notational habits

17. IM DORFE

In the Village

In addition to the sources mentioned above, a copyist's MS from Anton Schindler's song album was also consulted (Lund University Library). It may have been based on another autograph, but not on Schubert's lost initial first draft.

- m. 13 pf bs Neither primary source has the *e* (*d*) in eighth-note 7. However, since the note exists in the Schindler MS and the entire part is otherwise in three voices, this was probably an oversight on Schubert's part when he prepared the fair copy

19. TÄUSCHUNG

Illusion

To a large extent, Schubert adopted both the melody and the accompaniment of this song from Froila's aria in *Alfonso und Estrella* (D 732, no. 11), where it occurs at the beginning of Act 2 (mm. 60–68 in the opera, mm. 5–20 of the song). In the aria the singer, enticed by a "cloud-maiden", sings: "He followed the call of her voice / and climbed up the rough path. / She danced lightly over rocky steps / before him through dark gorges."

20. DER WEGWEISER

The Signpost

- m. 40 pf ts Both sources extend the slur to eighth-note 1 of m. 41; changed to agree with mm. 1, 5 and 21

22. MUT

Courage

Version 1 of this song has come down to us in the initial full draft (see above).³⁶ It is set in A minor, as is the autograph fair copy, where the inscription "in G minor" was entered in the publisher's hand. There is no way of telling whether the transposition originated with Schubert or the publisher (version transposed to G minor see Appendix, p. 226).

23. DIE NEBENSONNEN

The Mock Suns

The autograph of the initial full draft, containing version 1 of this song,³⁷ has come down to us incomplete, mm. 13–19 having been cut out of it at an early date.

24. DER LEIERMANN

The Organ-grinder

Like the final song in Part 1 (*Einsamkeit*), which was originally meant to conclude the entire cycle, the fair copy of this song is in B minor. The MS contains the note "in A minor" in the publisher's hand. There is no way of telling whether the transposition originated with Schubert or the publisher (version transposed to A minor see Appendix, p. 228).

³⁶ Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 242–3.

³⁷ Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 244–5. The bars missing in the autograph, mm. 13–19, have been added there from version 2 but standardized to conform with the notation in version 1.

DER MUSENSOHN OP. 92, NO. 1 (D 764)
The Son of the Muses

In early December 1822 Schubert, as he wrote to his friend Josef von Spaun in Linz, “composed a few new songs by Goethe.”³⁸ Besides *Der Musensohn*, with which the volume opens, these included *An die Entfernte*, *Am Flusse*, and *Willkommen und Abschied* (D 765–7). This autograph, a composition MS preserved in the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz hands down version 1 of this song, in A-flat major,³⁹ with minor departures from the first edition. The latter, which served as the basis of NA, was published by M. J. Leidesdorf, Vienna, in July 1828 with a dedication to Josephine von Frank.

The placement and the length of the combined accent marks and *fp* are revealingly imprecise in this song. The sign in m. 2, where the accent mark looks like a decresc. hairpin covering the entire bar, surely means nothing fundamentally different from the plain accent marks in the bars that follow, where version 1 merely has *fp* at the beginning of every bar.

AUF DEM SEE OP. 92, NO. 2 (D 543)
On the Lake

This song has not survived in Schubert’s hand. Version 1, in E major, has come down to us in three copyists’ MSS, one for Josef Wilhelm Witteczek in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, another in the Spaun-Cornaro Collection in a Viennese private library, and a third by Josef Hüttenbrenner in a private collection in Graz. This latter version not only differs significantly from the second (it is shorter, being only 80 bars long, and is often simpler in its melodic writing), it has in turn come down to us in two versions, one probably based on Schubert’s initial full draft, the other on a revised autograph.⁴⁰ Version 2, reproduced in NA, is contained in the first edition (see *Der Musensohn*, op. 92, no. 1).

- m. 77 pf ts The upper voice has *d'* on beat 1 instead of *f'* (transposed *b* instead of *d'*) – obviously an engraver’s error; see m. 75
- m. 85 pf ts Sixteenth-note 3 is given as *d'* instead of *e'* (*b* instead of *c'*) – obviously an engraver’s error

38 See Otto Erich Deutsch, ed.: *Schubert: Die Dokumente seines Lebens*, Neue Schubert-Ausgabe, Series VIII/5 (Kassel, 1964) [herein after *Dok.*], p. 173.

39 Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 182–7.

40 The later version is reproduced in NGA IV, vol. 5b, pp. 188–91. The variants in the earlier version can be found in NGA IV, vol. 5b, pp. 260f.

GEISTES-GRUSS OP. 92, NO. 3 (D 142)
A Spirit’s Greeting

This song has come down to us in six versions, of which the first five are very similar while the sixth departs noticeably from the earlier ones. Version 1, dating from March 1816, is in E-flat major, the same key as in versions 2 and 4–6. It survives in copyists’ MSS prepared by Schubert’s friends Albert Stadler and Johann Leopold Ebner (Lund University Library).⁴¹ Version 2 (see Appendix, pp. 230) is contained in the above-mentioned Goethe song book (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz). Two copyists’ MSS, one for Josef Wilhelm Witteczek in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, and another by Johann Peterstein in the Vienna Schubertbund, are very close to this version but derive from a different autograph.⁴²

Version 3, in D major, was probably written in the early part of 1820 for Count Johann Karl Esterházy, who had a deep bass voice. The autograph is lost, but it has survived in the form of a photocopy in the posthumous estate of Otto Erich Deutsch (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz). Version 4 was written in November 1821 for Schubert’s friend, the tenor Karl von Schönstein (Weimar Classics Foundation, Goethe and Schiller Archive, Weimar). Version 5 originated for an unknown occasion between November 1821 and April 1823 (Fitzwilliam Museum, Cambridge).⁴³ The sixth and final version has come down to us in the first edition (see *Der Musensohn*, op. 92, no. 1), which served as the model for NA.

IM WALDE OP. 93, NO. 1 (D 834)
In the Forest

The first edition of *Im Walde* and *Auf der Bruck* was published by I. A. Kienreich, Graz, in May 1828. The title page reads “Set to music [...] by Franz Schubert while on holiday in Gratz.” The composer had visited Marie Pachler (a pianist also much esteemed by Beethoven) and her family in Graz in September 1827. However, it was handed down in Schubert’s circle of friends (in Josef Wilhelm Witteczek’s catalogues of the songs) that at least *Im Walde* had already been composed by March 1825, in which case it would be one of his earliest settings of a Schulze poem. Indeed, there

41 Reproduced in NGA IV, vol. 5b, pp. 132–3.

42 A few insignificant alternative readings in the copyists’ MSS are discussed in NGA IV, vol. 5b, p. 262.

43 Versions 3 to 5 are reproduced in NGA IV, vol. 5b, pp. 196–201.

is much evidence to suggest that he merely wrote out a fair copy of the song in Graz.

Schubert transposed the song to G minor (perhaps for his friend, the singer Johann Michael Vogl), thereby occasioning changes to the musical text. This probably happened prior to publication of the B-flat minor version but definitely after the initial full draft. Only in this sense can the transposed song be called a “first” version.⁴⁴ It has come down to us in a copyist’s MS for Josef Wilhelm Wittczek (archive of the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna) and in a second edition of op. 93, published by Anton Diabelli & Co., Vienna, in early 1835. The model for version 2, reproduced in NA, was the aforementioned Graz print.

- m. 4 pf ts Beat 2 is given as quarter-notes $e'+e''$ (transposed $c\#+c\#''$) instead of two eighths – presumably an engraver’s error. Changed to agree with mm. 30, 87, 113 and 170
- m. 87 pf ts Beat 4 is given as two eighth-notes, $g_b'+g_b''$ ($e_b'+e_b'' - e_b'+e_b''$). Changed to agree with mm. 4, 30, 113 and 170
- mm. 99, 156 pf bs Beat 4 is given as $E_b\flat+G_b+c_b+e_b\flat$ ($C_b+E_b+ab+c_b$) in each bar (as in beats 1–3). Changed to agree with mm. 16 and 73 owing to the voice leading

AUF DER BRUCK OP. 93, NO. 2 (D 853)

At Bruck

The “Bruck” of the title is a scenic lookout near Göttingen. The sources for this song are the same as those for *Im Walde*. Once again, a “first” version⁴⁵ (transposed to G major) has survived in a copyist’s MS for Josef Wilhelm Wittczek and a second edition published by Diabelli & Co. The “second” version reproduced in NA, on the other hand, has come down to us in the first edition (see *Im Walde*, op. 93, no. 1).

- mm. 90, 92 pf bs Beats 1–3: The first edition writes out the eighth-notes in m. 90 but indicates those in m. 92 by means of shorthand abbreviations. It is conceivable that they are a (twofold!) misreading of the lithograph, i. e. a printing error, and that Schubert intended dotted half-notes in both instances.⁴⁶ Still, it should be borne in mind that this passage, unlike the parallel passages, is written in *forte*, and that the words seem virtually to cry out for an emotional musical depiction

44 Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 202–13.

45 Reproduced in NGA IV, vol. 4b, pp. 214–22, where the title wrongly reads *Auf der Brücke*.

46 As surmised by Eusebius Mandyczewski, editor of the lieder for the old Schubert Edition; see series XX, vol. 8 (Leipzig, 1895), p. 109.

VIER REFRAINLIEDER OP. 95 (D 866)

Schubert’s op. 95 volume of songs was first published by Thaddäus Weigl of Vienna with a dedication to the author of the poems. The publisher advertised the volume in the *Wiener Zeitung* of 13 August 1828 with the note: “The public has long cherished the wish to receive a composition of cheerful and comic expression from this inspired poet of song. Herr Schubert has granted this wish in surprising fashion with the present four songs [...].”⁴⁷ Though only two of the four songs are “comic,” namely nos. 1 and 3, all four have refrains, which explains the choice of title. The model for all four songs in NA was the first edition. *Die Unterscheidung* (no. 1) has also come down to us in a composition draft, preserved at the Männergesang-Verein in Vienna.⁴⁸

1. DIE UNTERSCHIEDUNG

The Distinction

- m. 37 pf bs Chord 3 is given as $c+a$ instead of $d+a$ (transposed B_b+g instead of $c+g$) – surely an engraver’s error. Changed to agree with m. 35

2. BEI DIR ALLEIN!

With You Alone

- m. 14 pf ts Eighth-notes 2 and 5 are given as $e_b'+g'+b_b'$ in each bar instead of $e_b'+g'+d_b''$ ($d_b'+f'+a_b'$ instead of $d_b'+f'+c_b''$) – presumably an engraver’s error. Changed to agree with mm. 24, 98 and 108

4. IRDISCHES GLÜCK

Earthly Happiness

- mm. 27, 29 pf bs The first slur only covers eighth-notes 1–4; changed to agree with mm. 19 and 21

DIE STERNE OP. 96, NO. 1 (D 939)

The Stars

Karl Gottfried von Leitner, the author of the poem, recalled the composer in his memoirs: “Marie Pachler, a virtuoso on the pianoforte” – Schubert had visited her in September 1827 – “drew Schubert’s attention to the first edition of my poems, which had appeared in print in the summer of 1825, and honored him with a copy of this slender tome.”⁴⁹ Schubert thereupon set ten of Leitner’s poems to music. He had already set a poem by the same poet, who was a friend of Frau

47 Till Gerrit Waidelich, ed.: *Franz Schubert: Dokumente 1817–1830* (Tutzing, 1993), p. 428.

48 Reproduced in NGA IV, vol. 5b, p. 251.

49 Cited after *Erimm.*, S. 227.

Pichler, in early 1823, namely *Drang in die Ferne*, op. 71 (D 770).⁵⁰

NA was based on the autograph of the first full draft, which served as a production master for the first edition (Státní archiv Trěboň), and the first edition itself, published by Franz von Schobert's Lithographisches Institut, Vienna, in the summer of 1828 with a dedication to Princess Marie Karolina von Kinsky. Several dynamic and articulation marks inadvertently omitted in the first edition have been added from the autograph.

JÄGERS LIEBESLIED OP. 96, NO. 2 (D 909)

Huntsman's Love Song

The models for NA were the autograph of the initial full draft, which served as a production master for the first edition (Saxon State Library, Dresden), and the first edition itself (see *Die Sterne*, op. 96, no. 1).

mm. 4–5, 35–36, 66–67 pf The articulation in mm. 95–6 may represent Schubert's definitive reading for these bars, in which case the earlier bars must be changed to agree with these.

m. 69 pf But it is equally conceivable that Schubert wanted the final bars of the postlude to stand out more strikingly than hitherto. In the first edition, chord 1 is the same as chord 1 in m. 68 – presumably a misreading of the repeat marks in the engraver's copy

mm. 94–95 pf The first edition gives *cresc.* instead of *decresc.* Surely a printer's error; NA follows the autograph

WANDRERS NACHTLIED OP. 96, NO. 3 (D 768)

Wayfarer's Night Song

This song has come down to us in two versions with minimal differences. Version 1 survives in the first edition, published as a supplement to the *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* on 23 June 1827. Version 2 is preserved in an autograph fair copy (National Library, Budapest) that served as the engraver's copy for the second edition (see *Die Sterne*, op. 96, no. 1) and in this second edition itself. NA is based on the autograph and the second edition.⁵¹ The

50 See vol. 2, pp. 160ff. in our edition. The other Leitner lieder are the fragments *Fröhliches Scheiden* (D 896), *Sie in jedem Liede* (D 896 A), *Wolke und Quelle* (D 896 B), and the complete songs *Das Weinen* (D 926), *Vor meiner Wiege* (D 927), *Der Wallensteiner Lanzknecht beim Trunk* (D 931), *Der Kreuzzug* (D 932), *Des Fischers Liebesglück* (D 933), and *Der Winterabend* (D 938).

51 The few variants in the first edition are discussed in NGA IV, vol. 5b, p. 270.

song was already mentioned in a letter of 3 July 1824 from Ferdinand Schubert to his brother, where it occurs in the context of other songs dating from 1816 and 1817⁵² – hence the date.

FISCHERWEISE OP. 96, NO. 4 (D 881)

Fisherman's Song

This song survives in two versions. The first, which differs only marginally from the later one, has come down to us in the autograph initial full draft (Wienbibliothek im Rathaus, Music Collection).⁵³ The second is found in an autograph fair copy (National Library, Budapest) that served as an engraver's copy for the second edition (see *Die Sterne*, op. 96, no. 1). NA is based on the autograph and the second edition.

mm. 35, 36, 39, 40, 76, 77, 80, 81 pf bs The first edition omits the staccato dot on beat 4 of every bar. As the staccato dots are consistently omitted, it may well be that Schubert deleted them.

m. 70 pf ts However, compared to version 1, the shortening of the dotted halves to a half-note plus quarter-note rest suggests that beat 4 should likewise be shortened

The first edition gives beat 4 as $g\# + b' - b$. Presumably this is an imperfectly executed correction. NA follows the autograph and m. 29

GLAUBE, HOFFNUNG UND LIEBE OP. 97 (D 955)

Faith, Hope and Love

The models for NA were the autograph of the initial full draft (Austrian National Library, Vienna) and the first edition, published by Anton Diabelli & Co., Vienna, in October 1828. The discrepancies between the two sources are so insubstantial that it is safe to assume that the autograph also served as an engraver's copy for the first edition.

AN DIE NACHTIGALL OP. 98, NO. 1 (D 497)

To the Nightingale

There is no extant autograph of this song dating from the time when it was composed. Nevertheless, such an autograph is probably reflected in a copyist's MS owned by the Spaun-Cornaro family (private Viennese collection). It reveals a few departures from the first edition, published by Anton Diabelli & Co., Vienna, in July 1829.⁵⁴ This print served as the model for NA.

52 See *Dok.*, p. 248.

53 Reproduced in NGA IV, vol. 5b, pp. 223–7.

54 Reproduced in NGA IV, vol. 5b, pp. 272f.

It is not quite certain that Schubert himself agreed to publish the songs in op. 98, which, of course, did not appear until eight months after his death, nor that he proofread the results. In short, this may not be an authorially sanctioned first edition. The only evidence on its behalf is the opus number: on 2 October 1828 Schubert pointed out to the publisher Probst that his Piano Trio in E-flat major bore the opus number 100, implying that he already assigned the preceding numbers.

m. 6 pf ts The first edition gives the quarter-note *a'* (transposed *f#'*) as an unstemmed note-head. In other words, it could be read also as an eighth-note. NA follows the copyist's MS in this passage

WIEGENLIED OP. 98, NO. 2 (D 498)
Lullaby

This song has come down to us in two versions with only minor discrepancies. Version 1 survives in copyists' MSS prepared by Schubert's schoolboy friends Albert Stadler and Johann Leopold Ebner (Lund University Library),⁵⁵ both of which presumably derive from the initial full draft. Version 2 is found in the first edition (see *An die Nachtigall*, op. 98, no. 1), which served as the model for NA. All these sources, and hence presumably Schubert's lost autograph as well, give the name of the poet as Matthias Claudius. However, the poem is nowhere to be found in his published works, and the text itself hardly justifies an attribution to Claudius.

IPHIGENIA OP. 98, NO. 3 (D 573)

This song is known in three versions. Version 1, in G-flat major, has come down to us in the autograph of the initial full draft (mm. 1–29 in the Austrian National Library, mm. 30 to the end in a private collection)⁵⁶ and a copyist's MS prepared for Josef Wilhelm Witteczek, presumably from a different autograph. Version 2 was likewise originally set in G-flat major, but the autograph is no longer extant. The song is transposed to E-flat major in a copyist's MS owned by the Spaun-Cornaro family (private Viennese collection) and another prepared by Anton Schindler (Lund University Library). Schubert's many handwritten emendations in the Spaun-Cornaro MS virtually lend the transposition what amounts to an authorial sanction.⁵⁷ Whether Schubert himself wrote out version 3, in F major, or whether the transposition originated with the publisher of the first edition (see *An die Nachtigall*, op. 98, no. 1) can no longer be determined, for the autograph of this version, too, has disappeared. NA was based on the first edition.

m. 3 pf bs Beat 1 is given as *f* instead of *d* (transposed *d* instead of *b*). This is presumably a scribal error and has been changed to agree with versions 1 and 2

mm. 5, 9, 27 v The first edition, contrary to Schubert's usual habits, has slurs on all melismas in the vocal part. The source therefore fails to tell us which slurs were placed by Schubert himself, presumably to indicate portamento. We have therefore adopted his slurs from versions 1 and 2

Walther Dürr, summer 2007
(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter

55 See NGA IV, vol. 5b, p. 273.

56 Reproduced in NGA IV, vol. 5b, pp. 228–30.

57 Reproduced in NGA IV, vol. 5b, pp. 231–3.