

Vorwort

Schubert schrieb sein Quintett für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass vermutlich im Jahre 1819 während seines ersten Aufenthalts in Steyr. Als einzige handschriftliche Quelle blieb eine Abschrift in Stimmen von Schuberts Freund Albert Stadler (1794–1888) erhalten, der 1819 in Steyr lebte. Sie befindet sich heute im Augustiner-Chorherrenstift in St. Florian, Oberösterreich. Aus dem Titelblatt der Abschrift geht hervor, dass dieses Werk auf Anregung Sylvester Paumgartners, eines einflussreichen Musikmäzens in Steyr, entstand und ihm auch gewidmet ist. Es ist anzunehmen, dass Stadlers Stimmen für eine Aufführung in dessen Hause bestimmt waren. 1829, ein Jahr nach Schuberts Tod, veröffentlichte der Wiener Musikverleger Josef Czerny, der das eigenschriftliche Manuskript aus Schuberts Nachlass gekauft hatte, dieses Quintett ebenfalls in Stimmen als op. post. 114. Das Autograph Schuberts ist bis heute verschollen, man darf aber davon ausgehen, dass es Vorlage für Abschrift und Erstausgabe war. Vergleicht man Stadlers Stimmen mit denjenigen der Erstausgabe, so lässt sich aus vielen Details schließen, dass das Autograph in Partitur notiert gewesen sein muss.

Die vorliegende Ausgabe folgt im Wesentlichen der Wiener Erstausgabe, die die wohl ursprüngliche Fassung des Autographs wiedergibt. Die Abschrift Stadlers weist im Notentext einige nachträgliche Veränderungen auf, die ganz offensichtlich von Schuberts verloren gegangenem Autograph abweichen. Diese beziehen sich zum einen auf den 4. Satz, Variationen über Schuberts 1817 komponiertes Lied *Die Forelle* op. 32, D 550, in dem Violinstimme (T 29 ff.) und Violastimme der Variation I vereinfacht erscheinen. In der Abschrift ist deutlich sichtbar, dass Stadler die bereits abgeschriebene Lesart des Autographs (= Fassung der Erstausgabe), die vage erkennbar bleibt, wieder tilgt und korrigiert. Zum andern notiert er die Bass-Stimme nur bis *F*, also für

einen kleineren Violone, wie er damals noch üblich war und gern für kammermusikalische Aufführungen benutzt wurde. Auch hier schreibt Stadler zunächst wie die Erstausgabe *E*, *D* und *C*, tilgt dann aber diese Lesart und verbessert in *e*, *d* und *c* für ein kleineres Bassinstrument (siehe hierzu auch *Bemerkungen*, 1. Satz, T 250).

In Dynamisierung, Artikulation und Phrasierung sind beide Quellen als gleichwertig anzusehen. Nicht nur das Abschreiben bzw. Stechen, auch das Partiturautograph selbst dürfte Anlass zu Ungenauigkeiten in den beiden Quellen gegeben haben. So waren die dynamischen Angaben ***f***, ***ff***, ***fz*** offenbar nicht leicht zu unterscheiden. Stadler etwa liest meist ***ff***, während in der Erstausgabe oft nur ***f*** steht. Bögen sind häufig ungenau angegeben und Akzente nicht immer eindeutig einer Stimme zuzuordnen. Auch haben Abschreiber und Stecher dynamische Bezeichnungen der Partitur, die wohl oft nur zum obersten und/oder untersten Instrument gesetzt waren, nicht immer in alle Einzelstimmen übertragen. Zeichen, die in der Erstausgabe fehlen, wurden nach parallelen Stimmen oder nach Parallelstellen ergänzt und in Klammern gesetzt, auch dann, wenn diese Zeichen in der Abschrift vorhanden sind. Die Abschrift wird nur in Zweifelsfällen einbezogen, vor allem wenn die Erstausgabe auch an Parallelstellen nicht ausreichend bezeichnet ist, wenn Zeichen fehlen oder Widersprüche bestehen. Dies wird dann in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes angegeben. Werden Lesarten aus der Abschrift übernommen, erfolgt hierzu ebenfalls eine Bemerkung.

Bei Gegenüberstellung von Triolen und punktierten Rhythmen wird die 2. Note der punktierten Figur entsprechend ihrem Wert hinter die 3. Triolenote gesetzt. Die Frage, ob die Notierungsweise in den Quellen eine triolische Ausführung nahe legt, lässt sich nicht klären. Die Notierung ist ungenau und gibt keinen eindeutigen Hinweis auf die Ausführung. Sie bleibt daher dem Spieler überlassen. Vorschläge sind entsprechend der damaligen Zeit kurz zu spielen und stets an die Hauptnote an-

zubinden. Bindebögen bei Vorschlagsnoten wurden ohne Klammern ergänzt, auch wenn sie in den Quellen fehlen. Die Interpretation der Akzentzeichen oder Abschwelligabeln wirft bisweilen Probleme auf. Da die Länge dieser Zeichen oft ungenau ist, muss ihre Deutung nach musikalischen Gesichtspunkten erfolgen. Vorzeichen bzw. Auflösezeichen, die aus harmonischen Gründen eindeutig stehen müssen und in den Quellen häufig fehlen, wurden ohne Klammern ergänzt. Abweichungen des Notentextes der Abschrift von der Druckausgabe sind als „ossia“ über den Systemen oder als Fußnote wiedergegeben.

Die Herausgeberin dankt der Wiener Stadt- und Landesbibliothek und dem Augustiner-Chorherrenstift in St. Florian, die durch freundliche Bereitstellung der Quellen die vorliegende Ausgabe ermöglicht haben.

München, Herbst 1991
Wiltrud Haug-Freienstein

Preface

Schubert wrote his “Trout” Quintet for piano, violin, viola, violoncello and double bass probably during his first trip to Steyr in 1819. The only surviving manuscript source is a set of parts copied by his friend Albert Stadler (1794–1888), who was living in Steyr in 1819. Today this source is located in the Augustine Monastery of St. Florian in Upper Austria. The title page of this copy indicates that the piece was written at the suggestion of Sylvester Paumgartner, an influential patron of music resident in Steyr and also the work’s dedicatee. Presumably Stadler wrote out the parts for a performance at Paumgartner’s home. In 1829, one year after Schubert’s death, the Viennese music publisher Josef Czerny, having bought the autograph manuscript from Schubert’s estate, published the Quintet as op. post. 114, like-

wise in parts. There can be little doubt that Schubert’s autograph, now lost, served as the basis both for the manuscript copy and the first edition. A comparison of Stadler’s parts with the first edition reveals in many details that Schubert’s autograph must have been written in score.

Our edition largely follows the Vienna print, which reflects the – probably original – version given in Schubert’s autograph. Stadler’s copy contains a number of subsequent changes which quite obviously depart from Schubert’s lost autograph. These changes mostly involve the fourth movement, the variations on Schubert’s lied *Die Forelle* op. 32 (D 550, written in 1817), where the violin part (M 29 ff.) and viola part of Variation 1 have been simplified. The copy clearly reveals that Stadler wrote out, deleted and then emended the reading of the autograph (i. e. the version given in the first edition), which can still be barely deciphered. As he never went below an *F* in the bass part he must have intended it for a small-sized violone, an instrument still frequently used in chamber-music performances at that time. Here, too, Stadler first wrote out the notes *E*, *D* and *C* as given in the first edition, then deleted this reading and changed them to *e*, *d* and *c* for a smaller bass instrument (see also *Comments*, Movement 1, M 250).

The two sources must be regarded as equal in standing in matters of dynamics, articulation and phrasing. Not only the act of copying and engraving but also the autograph score itself may have given rise to inaccuracies in either source. For example, it was evidently difficult to distinguish between the dynamic marks *f*, *ff* and *fz*. Stadler usually gives *ff* whereas the first edition often only has *f*. The slurs are often ambiguous; accents cannot always be assigned to a particular part. Moreover, where dynamic marks only appear above the upper staff and/or below the lower staff in the score, both the copyist and the engraver failed at times to insert them in all the parts. Marks lacking in the first edition have been added in brackets after comparison with parallel passages or

parts, even if these marks appear in the manuscript copy. This latter source has only been consulted in cases of doubt, particularly where parallel passages are inadequately written out in the first edition, where marks have been omitted, or where there are inconsistencies. These cases are discussed in the *Comments* at the end of this volume, which also indicate those places where we have adopted readings from the manuscript copy.

Wherever triplets and dotted rhythms occur simultaneously we have placed the second note of the dotted figure after the third note of the triplet in accordance with its duration. There is no way to conclude whether the notation given in the sources suggests a rendition in triplets as the text is imprecise and ambiguous on this point. The matter must be left to the discretion of the performer. As was customary at the time, appoggiaturas should be short and should always be slurred with the main note. Slurs have been added to the appoggiatura notes without brackets, even where they are lacking in the sources. The interpretation of Schubert’s accents or decrescendo marks can sometimes be problematical. Since the length of these marks is often vague, they must be interpreted according to musical criteria. Many accidentals or naturals lacking in the sources but required by the rules of harmony have been added without brackets. Passages where the manuscript copy departs from the printed edition are marked “*ossia*” above the staff in the main text or are rendered in a footnote.

The editor wishes to thank the Vienna Stadt- und Landesbibliothek and the Augustine Monastery in St. Florian for making this edition possible by kindly providing the sources.

Munich, autumn 1991
Wiltrud Haug-Freienstein

Préface

C’est probablement en 1819, lors de son premier séjour à Steyr, que Schubert écrivit son quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse. La seule source manuscrite conservée est une copie des parties réalisée par Albert Stadler (1794–1888), un ami du compositeur vivant alors à Steyr. Ladite copie se trouve aujourd’hui au Augustiner-Chorherrenstift de Sankt Florian (Autriche). Il ressort de la page de titre que Schubert a composé cette œuvre à l’instigation de Sylvester Paumgartner, un mécène influent de Steyr, et qu’il la lui a dédiée. Tout donne à penser que les parties transcrites par Stadler ont été spécialement réalisées à l’occasion d’un concert donné en sa demeure. Un an après la mort de Schubert, en 1829, l’éditeur de musique viennois Josef Czerny, qui avait acheté l’autographe faisant partie du legs du compositeur, a publié le quintette, également sous forme de parties séparées, en tant qu’op. post. 114. A ce jour, l’autographe de Schubert n’a toujours pas été retrouvé, mais il ne fait pour ainsi dire aucun doute qu’il a servi de modèle pour la réalisation de la copie et de la 1^{ère} édition. Si l’on compare en effet les parties de Stadler et celles de la 1^{ère} édition, nombre de détails permettent de conclure que l’autographe avait la forme d’une partition.

La présente édition suit pour l’essentiel la 1^{ère} édition de Vienne, laquelle est probablement la plus proche de la version initiale de l’autographe. La copie de Stadler présente quant au texte musical quelques modifications effectuées ultérieurement, qui diffèrent manifestement du texte de l’autographe disparu de Schubert. Lesdites variantes concernent d’une part le 4^{ème} mouvement – variations sur le lied *Die Forelle* (la Truite) écrit par Schubert en 1817 –, dans lequel la partie de violon (M 29 et ss.) et la partie d’alto de la variation 1 sont simplifiées. Il apparaît clairement dans la copie que Stadler a gommé et corrigé après coup le texte déjà noté de l’autographe (= version de la 1^{ère} édition),

dont on distingue encore vaguement quelques traces. Par ailleurs, Stadler note la partie de basse jusqu’au *Fa* seulement, donc pour le «violone», instrument plus petit que la contrebasse, encore couramment utilisé à l’époque et très apprécié pour la musique de chambre. Là aussi, Stadler note d’abord, conformément au texte de la 1^{ère} édition, *Mi*, *Ré* et *Do*, après quoi il corrige en notant à l’octave supérieure pour les besoins du «violone» (cf. aussi à cet égard *Remarques*, 1^{er} mouvement, M 250).

En ce qui concerne les nuances, l’articulation et le phrasé, les deux sources se valent. Les inexactitudes présentes dans l’une comme dans l’autre résultent probablement à la fois du travail de copie ou de gravure proprement dit, mais aussi des imperfections inhérentes à la partition autographe elle-même. C’est ainsi p. ex. que les indications dynamiques *f*, *ff* et *fz* étaient apparemment difficiles à distinguer. Stadler note en général *ff* là où la 1^{ère} édition comporte le plus souvent *f*. Les liaisons sont fréquemment tracées de façon peu précise et les accents ne sont pas toujours faciles à rattacher avec certitude à telle ou telle partie. Parfois aussi, le copiste et le graveur

ont omis de reporter dans chacune des parties séparées les indications dynamiques de la partition, souvent notées par Schubert au niveau de la partie supérieure et/ou de la partie inférieure. Les signes absents de la 1^{ère} édition sont rajoutés en fonction de parties ou de passages parallèles et placés entre parenthèses, et ce même lorsqu’ils se trouvent dans la copie de Stadler. La copie n’est prise comme référence que dans les cas où il y a doute, en particulier lorsque la 1^{ère} édition comporte elle aussi trop peu d’indications et de signes dans les passages parallèles, lorsqu’il manque des signes ou qu’il y a contradiction. Les *Remarques* à la fin du volume signalent de tels cas, de même que ceux où certaines lectures de la copie ont été retenues.

En cas d’oppositions de triolets et de rythmes pointés, la 2^{ème} note de la figure pointée est placée, conformément à sa valeur, derrière la 3^{ème} note du triolet. Il n’est pas possible de savoir si la notation des sources privilégie l’exécution en triolet: cette notation est en effet imprécise et ne fournit pas d’indication claire quant à l’exécution, si bien que c’est en fin de compte à l’exécutant de décider. Selon l’usage de l’époque, les appoggia-

tures sont jouées brèves et toujours liées à la note principale. Les liaisons de legato des appoggiatures ont été rajoutées sans parenthèses, même si elles étaient absentes des sources. L’interprétation correcte des accents ou des decrescendos pose çà et là des problèmes: comme la longueur des signes correspondants est souvent imprécise, leur interprétation dépend nécessairement de considérations d’ordre purement musical. Les altérations et bécarres indispensables sur le plan harmonique mais souvent omises dans les sources ont été rajoutés sans parenthèses. Les divergences du texte musical de la copie par rapport à l’édition imprimée sont données en «ossia» dans le texte principal, au-dessus des portées, ou indiquées dans une note en bas de page.

L’éditrice adresse tous ses remerciements à la Wiener Stadt- und Landesbibliothek ainsi qu’au Augustiner-Chorherrenstift de Sankt Florian qui, en mettant aimablement à sa disposition les sources, ont permis la réalisation de la présente édition.

Munich, automne 1991
Wiltrud Haug-Freienstein