

Vorwort

Das Partiturautograph zum Streichquartett in c-moll D 703 von Franz Schubert (1797–1828) trägt auf der ersten Seite das Datum „Dec. [1]820“. Das heißt zumindest soviel, dass das Werk im Dezember 1820 begonnen wurde. Soweit bekannt, hatte Schubert vier Jahre lang, nämlich seit dem Quartett in E-dur D 353, kein Streichquartett mehr komponiert, und es dauerte weitere vier Jahre, bis er sich der Gattung 1824 mit den zwei berühmten Quartetten in a-moll D 804 („Rosamunde“) und in d-moll D 810 („Der Tod und das Mädchen“) wieder zuwandte. Das Quartett von 1820 blieb ein bloßer Versuch, denn Schubert brach die Komposition im zweiten Satz ab und ließ das Werk unvollendet liegen. Was die Gründe dafür waren, ist unbekannt.

Dieser Entstehungsgeschichte entspricht, dass nur eine autographe Partitur des Fragments überliefert ist. Es gelangte aus dem Nachlass, den Schuberts Bruder Ferdinand verwahrte, in den Besitz von Johannes Brahms, ohne dass bekannt wäre, wann und auf welchem Weg das geschah. Gewiss ist nur, dass Brahms die erste Aufführung des ersten Satzes durch das Hellmesberger-Quartett am 1. März 1867 in Wien und danach die erste Notenausgabe bei Bartholf Senff in Leipzig (Dezember 1870) veranlasste. Auch der dabei verwendete Titel „Quartett-Satz“ geht auf Brahms zurück.

Das Autograph ist eine erste Niederschrift, an der Schubert jedoch nachträglich eine Reihe von Änderungen vorgenommen hat. So wurde zwischen Takt 120 und 121 ein ganzer Abschnitt von 26 Takten Länge gestrichen, der formal dazu diente, die Schlussgruppe der Exposition (T. 121–140) hinauszuzögern und gleichzeitig die Motive dieses Formteils (T. 122 f. und 129 f.) vorzubereiten (der Abschnitt ist vollständig wiedergegeben in: *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VI, Bd. 5: *Streichquartette III*, hrsg. von Werner Aderhold, Kassel 1989, S. 203 f.).

Ebenfalls nachträglich wurden T. 253–256 im Violoncello in die tiefere Oktave verlegt und in T. 281–284 die Stimmen von Violine 2 und Violoncello vertauscht (zu einigen weiteren Änderungen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Von einer Schlussredaktion, wie sie vor der endgültigen Fertigstellung des gesamten Werks vorgenommen worden wäre, kann dennoch keine Rede sein, wie ein anderes Beispiel nahelegt: Die Viola hatte in T. 112 ursprünglich eine \downarrow d^1 , was Schubert nachträglich korrigierte; die Parallelstelle in der Reprise (T. 276) blieb jedoch unverändert.

Besonders auffällig sind die zahlreichen Unterschiede in Dynamik, Artikulation und Phrasierung an den Parallelstellen. Hier blieben viele Abweichungen unangetastet, was aber nicht bedeuten muss, dass Schubert sie übersehen hätte. Es kann ebenso gut heißen, dass sie seinen Absichten entsprachen. Die Bogen- und Bogenstrichsetzung weicht bisweilen schon bei der bloßen Wiederholung in anderer Oktavlage ab, wie Violine 1 im As-dur-Thema zeigt (vgl. T. 34–36 und 46–48). Dass sie erst recht bei der Wiederaufnahme des Themas in der Reprise unterschiedlich sein kann (vgl. T. 45–48 und 213–216), erscheint dann kaum als Überraschung. Andere Beispiele sind die differierenden Überbindungen (z. B. Violine 1 T. 54 f. gegenüber T. 222 f., Viola T. 90 f. gegenüber T. 254 f.) und vergleichbare Unterschiede in der Dynamik (z. B. Violine 1 T. 87, 91 und 251, 254).

Bei all den Abweichungen lässt sich nicht entscheiden, was als richtig und was als falsch einzustufen ist. Schubert scheint den Variantenreichtum geradezu gesucht und mit Varianten gleichsam experimentiert zu haben.

Diese Varianten sind in den bisherigen Ausgaben – einmal mehr, einmal weniger – angeglichen worden, weil man sie anscheinend als Widersprüche ansah und auflösen zu müssen meinte. Die vorliegende Edition ist demgegenüber bestrebt, der beschriebenen Vielfalt gerecht zu werden, und verfährt daher mit Ergänzungen und Änderungen anhand von Parallelstellen besonders vorsichtig. Es gilt, die zwischen formal sich entspre-

chenden Stellen bestehenden Unterschiede – seien sie oftmals auch noch so fein und unscheinbar – in der Edition zu bewahren und damit den ausübenden Musikern unmittelbar vor Augen zu führen.

Hingewiesen sei noch auf eine Eigenheit in Schuberts Notation: Er verwendet Zeichen, die sowohl als Akzente als auch als Decrescendogabeln gelesen werden können. Eine eindeutige Bestimmung ist nicht immer möglich. Daher werden die Zweifelsfälle in den *Bemerkungen* eigens aufgelistet.

Für die Bereitstellung der Quellen sei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gedankt.

München, Herbst 2019

Egon Voss

Preface

The autograph score of the String Quartet in c minor D 703 by Franz Schubert (1797–1828) bears the date “Dec. [1]820” on its first page. This at least indicates that the work was begun in December 1820. As far as is known, after the Quartet in E major D 353 Schubert had composed no more string quartets for four years, and it was another four years before he returned to the genre again in 1824 with the two famous Quartets in a minor D 804 (“Rosamunde”) and d minor D 810 (“Death and the Maiden”). The quartet of 1820 was to remain just an experiment, for Schubert broke off composition in the second movement and left the work incomplete. The reasons for this are unknown.

The fact that only a single manuscript score of the fragment survives corresponds with the history of its composition. Originally among the composer’s papers preserved by his brother Ferdinand, it ended up in the possession of

Johannes Brahms, though it is not known when or how this came about. All that is certain is that Brahms arranged for the first performance of the first movement by the Hellmesberger Quartet on 1st March 1867 in Vienna, and later for publication of the first edition by Bartholf Senff in Leipzig (December 1870). The title “Quartett-Satz” used at the time also came from Brahms.

The autograph is the first written-down version, but one in which Schubert subsequently made a range of alterations. For example, between mm. 120 and 121 an entire 26-measure section was crossed out; in the formal structure of the work this had originally served to postpone the conclusion of the exposition (mm. 121–140) and at the same time to prepare the motifs of this section (mm. 122 f. and 129 f.; the section is given in full in *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, series VI, vol. 5: *Streichquartette III*, ed. by Werner Aderhold, Kassel, 1989, pp. 203 f.). In the violoncello, mm. 253–256 were also subsequently transposed into the lower octave, and in mm. 281–284 the violin 2 and violoncello parts were switched round (see the *Comments* at the end of the present edition regarding some further alterations).

But there was no final checking through of the piece, as would have been undertaken close to completion of the whole work, as is suggested by another example: in m. 112 the viola originally had a \downarrow . d^1 , which Schubert subsequently corrected; but the parallel passage in the reprise (m. 276) remained unaltered.

Particularly striking are the numerous differences in dynamics, articulation and phrasing between the parallel passages. Many differences remained untouched here, but this does not necessarily mean that Schubert overlooked them; it could just as well mean that they matched his intentions. The slurring varies from time to time even where passages are simply repeated at another octave, as in the *Ab* major theme in violin 1 (cf. mm. 34–36 and 46–48). The fact that it could vary further at the recapitulation of the theme in the reprise (cf. mm. 45–48 and

213–216) is hardly a surprise. Other examples are the differing ties (e. g. violin 1 mm. 54 f. compared with mm. 222 f., viola mm. 90 f. compared with mm. 254 f.), and comparable differences in the dynamics (e.g. violin 1 mm. 87, 91 and 251, 254).

With all the differences it is not always possible to decide what should be interpreted as correct and what as incorrect. Schubert seems to have sought out a range of variants and to have experimented with them.

In previous editions such variants have been adjusted to match each other – sometimes to a greater, sometimes to a lesser extent – because they were apparently regarded as contradictory and in need of resolution. By contrast, the present edition endeavours to do justice to this plurality of notation, so particular care has been taken over making additions and alterations on the basis of parallel passages. Our aim has been to preserve those differences which exist between corresponding passages in the formal structure – however small and inconspicuous they may often be – and thereby bring them to the attention of the musicians performing them.

Attention is drawn to one peculiarity of Schubert’s notation: he uses markings that can be interpreted both as accents and as decrescendo hairpins, and it is not always possible to assign these unambiguously. Doubtful cases are therefore separately listed in the *Comments*.

Our thanks to the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien for kindly making the sources available.

Munich, autumn 2019
Egon Voss

Préface

La partition autographe du Quatuor à cordes en ut mineur D 703 de Franz Schubert (1797–1828) porte sur la première page la date «Dec. [1]820». On peut en déduire au moins que l’œuvre a été commencée en décembre 1820. On sait que Schubert n’avait plus écrit de quatuor depuis quatre ans, le dernier en date étant le Quatuor en Mi majeur D 353, et qu’il s’écoulerait à nouveau quatre ans avant qu’il ne renoue avec le genre, en 1824, avec les deux célèbres Quatuors en la mineur D 804 («Rosalinde») et en ré mineur D 810 («La jeune fille et la mort»). Le quatuor de 1820 en resta au stade de l’essai: Schubert s’interrompt dans le deuxième mouvement et laissa la partition inachevée, on ignore pour quelles raisons.

Cette genèse interrompue explique que seul une partition autographe du fragment nous soit parvenue. Il passa du lot de manuscrits que Ferdinand, le frère du compositeur, avait conservé à la mort de celui-ci, dans les mains de Johannes Brahms sans qu’on sache quand et comment. La seule chose certaine, c’est que Brahms organisa la première audition du premier mouvement, donnée le 1^{er} mars 1867, à Vienne, par le Quatuor Hellmesberger, puis se chargea de la publication, en décembre 1870, de la première édition de la partition chez Bartholf Senff, à Leipzig. Le titre adopté à cette occasion, «Quartett-Satz», est également à mettre au compte de Brahms.

L’autographe est un premier jet dans lequel Schubert a fait une série de modifications après coup. Ainsi a-t-il supprimé un passage de 26 mesures, entre les mes. 120 et 121, qui permettait sur le plan formel de faire attendre la partie finale de l’exposition (mes. 121–140) et en même temps de préparer les motifs de celui-ci, mes. 122 s. et 129 s. (ce passage est reproduit intégralement dans: *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, série VI, vol. 5: *Streichquartette III*, éd. par Werner Aderhold, Cassel, 1989, pp. 203 s.). De plus, le compositeur a ultérieurement descendu d’une octave

la partie de violoncelle des mes. 253–256 et échangé les parties de violon 2 et de violoncelle aux mes. 281–284 (on consultera les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de notre édition pour découvrir quelques autres modifications).

On ne peut pas parler ici de mise au point définitive comme celle que Schubert aurait faite s'il avait achevé l'œuvre, ce dont témoigne un autre exemple: à l'origine, l'alto avait un \downarrow *re*¹ mes. 112, que Schubert a ensuite corrigé, mais l'endroit analogue dans la réexposition (mes. 276) est resté inchangé.

Particulièrement frappantes sont les nombreuses différences de nuances, d'articulation et de phrasé dans les passages analogues. Si le compositeur n'a pas corrigé ces divergences, cela ne veut pas dire qu'il ne les a pas vues. Cela peut tout aussi bien signifier qu'il les voulait ainsi. S'agissant des liaisons, elles diffèrent parfois même dès une simple répétition à l'octave, c'est le cas par exemple avec l'exposition du thème en *Lab* majeur

au violon 1 (cf. mes. 34–36 et 46–48). Qu'elles soient de nouveau différentes lors de la reprise du thème dans la réexposition (mes. 45–48 et 213–216) ne surprendra guère. On trouve également des différences pour ce qui est des liaisons de tenue qui se prolongent sur la mesure suivante (p. ex. violon 1 mes. 54 s. et 222 s., alto mes. 90 s. et 254 s.) et des nuances (p. ex. violon 1 mes. 87, 91 et 251, 254).

Pour chacune de ces différences, il est impossible de dire quelle serait la «version correcte». Schubert semble avoir recherché cette profusion de variantes, comme s'il avait voulu expérimenter diverses solutions.

Jusqu'ici, les éditeurs successifs de la partition ont harmonisé ces divergences jusqu'à un certain point, parfois plus, parfois moins, y voyant des contradictions qu'ils se sont sentis obligés de corriger. À l'inverse, la présente édition s'efforce de rendre justice à la diversité que l'on vient de décrire. Nous avons

ainsi fait preuve d'une grande précaution avant de changer quoi que ce soit dans les passages analogues. Notre règle a été de conserver les différences entre les parties formelles correspondantes, si minimales et insignifiantes fussent-elles. Ainsi ne manqueront-elles pas de frapper les musiciens qui travaillent la partition.

Il nous reste à signaler une particularité dans la notation de Schubert, qui utilise des signes que l'on peut interpréter aussi bien comme des accents que comme des signes de *decrescendo*. Il n'a pas toujours été possible de lever le doute, nous avons donc fait la liste des cas ambigus dans les *Bemerkungen* ou *Comments*.

Nous aimerions remercier ici la *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* d'avoir mis les sources à notre disposition.

Munich, automne 2019
Egon Voss