

## BEMERKUNGEN

Gg = Geige; Br = Bratsche; Vc = Violoncello; Sopr = Sopran; T = Takt(e); Zz = Zählzeit

### Quellen

#### Partituren

SK Skizzen und fragmentarische Erste Niederschrift im „III. Skizzenbuch“ und auf Einzelblättern. Wien, Arnold Schönberg Center, Signaturen MS77, Sk 234–235; Sk 252–253; Sk 260–261; Sk 264; Sk 268–275; Sk 277–279; Sk 283–284; Sk 286–294; Sk 296–298; MS74, Sk 769; MS10, Archivnr. 991–993. SK enthält die folgenden Datierungen: 1/9. 1907 (Ende Satz I), 27./7. 1908 (Ende Satz II), 11/7. 1908 (Ende Satz III). Satz IV ist in der Ersten Niederschrift nicht enthalten.

A<sub>1</sub> Autographe Partitur. Washington, Library of Congress, Signatur ML30. 8b.53 op.10. Bestehend aus einem Umschlagbogen, dessen 3. Seite auch für die Notierung verwendet wurde, sowie 44 Seiten Notenpapier (20 vorgedruckte Systeme) im Hochformat. Beschrieben mit schwarzer Tinte, Korrekturen mit Bleistift und verschiedenen Buntstiften (meist mit Rotstift). Ohne Datierung. Titel: *Meiner Frau* | *II. Quartett* | *für* | *2 Violinen, Viola u. Violoncell* | *von* | *Arnold Schönberg*. Aus Bleistifteintragungen zur Disposition geht hervor, dass A<sub>1</sub> als Vorlage für ein weiteres, heute verschollenes Partiturautograph herangezogen wurde (siehe E<sub>1P</sub>).

A<sub>2</sub> Autographe Partiturreinschrift. Privatbesitz (ehemals Sammlung André Meyer, Paris); Kopien in Wien, Arnold Schönberg Center, ohne Signatur. Bestehend aus einem Umschlag und 28 Seiten Notenpapier (20 vorgedruckte Systeme) im Querformat.

Beschrieben fast durchgehend mit schwarzer Tinte. Ohne Titel, auf der 1. Notenseite am Fuß im letzten System und direkt darunter mit Tinte: *Verehrte Familie Seybert! | Diese Abschrift dieses meiner Frau gewidmeten II. Streich-Quartettes habe ich seinerzeit für meine Frau angefertigt. Indem ich Sie bitte, sie zum | Andenken anzunehmen, gebe ich meiner Frau die Gelegenheit zu einem posthumen Dank für das Gute, das Sie uns getan – welches sie Ihnen gewiß zuhöchst anrechnet, aber | wofür selbst zu danken gewiß ihr höchster Wunsch ist. Vielen Dank! Ihr Arnold Schönberg Oktober 1923.* Ohne weitere Datierung, sodass der Zeitpunkt, zu dem A<sub>2</sub> angefertigt wurde, ungewiss bleibt.

E<sub>1P</sub> Erstausgabe der Partitur, 1. Auflage. Wien, Selbstverlag, veröffentlicht als Kopie eines heute verschollenen weiteren Partiturautographs, ohne Plattennummer, erschienen im Februar 1909. Umschlagtitel und innerer Umschlag jeweils: *MEINER FRAU* | *ARNOLD SCHOENBERG* | *II. STREICH-QUARTETT* | *fuer zwei Violinen, Viola, Violoncell und eine* | *Sopranstimme* [im 3 u. 4. Satz: „Litanei“ u. | „Entrückung“, *Gedichte von Stefan George*] | *opus 10* | *Im Selbstverlag* | *Auslieferungsstelle: Carl Haslinger* | *Musikalienhandlung, Wien, I. Tuchladen 11* | *Alle Rechte vorbehalten* | *Auffuehrungsrecht vorbehalten* | *Preis 3 Kr = 2 M 50.* Verwendetes Exemplar: siehe E<sub>1PH</sub>.

E<sub>2P</sub> Erstausgabe der Partitur, 2. Auflage. Wien, Universal Edition, ohne Plattennummer, erschienen 1912. Mit neuem

- Umschlag, Umschlagtitel: *UNIVERSAL-EDITION* | N° 2993 | *ARNOLD* | *SCHOENBERG* | *II. STREICH-QUARTETT* | *OPUS 10* | *PARTITUR*. Innerer Umschlag wie E<sub>1P</sub>, aber nach *opus 10* Fortsetzung überklebt und ersetzt durch: *Aufführungsrecht vorbehalten*. | *Droits d'exécution réservés*. | *Universal-Edition* | *Aktiengesellschaft* | [links:] *Wien*. [rechts:] *Leipzig*. Verwendetes Exemplar: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur N. Mus. O. 3355. Im Notentext gibt es nur einige wenige Korrekturen gegenüber E<sub>1P</sub>.
- E<sub>3P</sub> Erstaussgabe der Partitur, 3. Auflage. Wien, Universal Edition, ohne Plattennummer, erschienen 1915. Mit neuem Umschlag. Umschlagtitel wie E<sub>2P</sub>, innerer Umschlag aber neu: *MEINER FRAU* | *ARNOLD SCHOENBERG* | *II. STREICH-QUARTETT* | *für zwei Violinen, Viola, Violoncello* | *und eine Sopranstimme* | *im 3. und 4. Satz „Litanei“ und „Entrückung“* | *Gedichte von Stefan George* | *opus 10* | *Aufführungsrecht vorbehalten*. | *Droits d'exécution réservés*. | *UNIVERSAL-EDITION* | *A.-G.* | [links:] *WIEN* [rechts:] *LEIPZIG*. Der Notentext erscheint gegenüber E<sub>2P</sub> unverändert. Verwendete Exemplare: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. O. 10042 sowie E<sub>3PH</sub>.
- E<sub>P</sub> Erstaussgabe der Partitur, übereinstimmende Lesarten von E<sub>1P</sub>, E<sub>2P</sub>, E<sub>3P</sub>.
- E<sub>1PH</sub> Handexemplar von E<sub>1P</sub> (Nr. 62b nach Jerry McBride, *Schoenberg's Annotated Handexemplare*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* V, Nr. 2, 1981, S. 183–201) mit einigen Eintragungen Schönbergs. Wien, Arnold Schönberg Center, Signatur H 27.
- E<sub>3PH</sub> Handexemplar von E<sub>3P</sub> (Nr. 63 nach McBride) mit Eintragungen Schönbergs wohl ausschließlich in Zusammenhang mit einer Aufführung des Werks in einer Version für Streichorchester im Juni 1919, auf einem selbst angefertigten Umschlag von Schönbergs Hand hierzu Vermerk mit roter Tinte: *II. Quartett* | *Dirigierpartitur*. Auf dem inneren Umschlag mit roter Tinte: *Dirigier-Partitur* | *März 1919* [dieser Eintrag wieder gestrichen] | *3. Juni 1919* [rechts:] *Schönberg*. Wien, Arnold Schönberg Center, Signatur H 27.
- AG<sub>1P</sub> Neuausgabe der Partitur als Studienpartitur. Wien, Universal Edition, Plattennummer „U.E. 2093.6064“, erschienen am 10. April 1920. Notentisch. Titel: *MEINER FRAU* | *ARNOLD SCHOENBERG* | *II. STREICH-QUARTETT* | *für zwei Violinen, Viola und Violon-* | *cello und (im 3. und 4. Satz: „Litanei“* | *und „Entrückung“* | *von Stefan George) eine Sopranstimme* | *opus 10* | *Aufführungsrecht vorbehalten* | *Droits d'exécution réservés* | *UNIVERSAL-EDITION A. G.* | *WIEN Copyright 1919 bei Universal-Edition LEIPZIG*. Verwendetes Exemplar: siehe AG<sub>1PH</sub>.
- AG<sub>2P</sub> Revidierte Neuausgabe der Partitur als Studienpartitur. Wien, Universal Edition, Plattennummer „U.E. 2093.6064“, erschienen am 5. August 1921. Titel wie AG<sub>1P</sub>, aber nach *opus 10* eingefügt: (*Neu revidiert 1921*). Verwendetes Exemplar siehe AG<sub>2PH</sub>. Die Ausgabe erschien im August 1925 auch in der Reihe der Philharmonia Partituren, dort mit Plattennummer „U.E. 2093.6064 W.Ph.V.229“ (konnte nicht eingesehen werden). Die Philharmonia-Ausgabe enthält auch eine von Schönbergs Schüler Erwin Stein verfasste Formübersicht des Werks, die in später erschienenen Philharmonia-Ausgaben ebenfalls erneut abgedruckt wurde.
- AG<sub>3P</sub> Nochmals revidierte Neuausgabe der Partitur als Studienpartitur. Wien, Universal Edition, Plattennummer

- „U.E. 2093.6064“, erschienen am 30. Oktober 1937. Eingesehen werden konnte nur die textidentische Ausgabe in der Reihe der Philharmonia Partituren, erschienen im Oktober 1937. Titel: *MEINER FRAU | ARNOLD SCHÖNBERG | II. STREICHQUARTETT | für zwei Violinen, Viola und Violoncello und eine Sopran- | stimme (im 3. und 4. Satz: „Litanei“ und „Entrückung“, | Gedichte von Stefan George) | opus 10 | (Neu revidiert 1921) | Eigentum der | Universal-Edition A. G. Wien-Leipzig | und mit deren Genehmigung in die | „PHILHARMONIA“-Partitursammlung aufgenommen | \* | No. 229 | WIENER PHILHARMONISCHER VERLAG | WIEN | Printed in Austria.* Verwendetes Exemplar siehe AG<sub>3PH</sub>.
- AG<sub>P</sub> Neuausgabe der Partitur, übereinstimmende Lesarten von AG<sub>1P</sub>, AG<sub>2P</sub>, AG<sub>3P</sub>.
- AG<sub>1PH</sub> Handexemplar von AG<sub>1P</sub> (Nr. 64 nach McBride). Selbstgebunden, auf dem Umschlag unten rechts mit schwarzer Tinte *I. Auflage*; auf dem Vorsatzblatt unten rechts Stempelabdruck von Schönbergs Adresse in Los Angeles. Mit zahlreichen Eintragungen Schönbergs in rotem Buntstift und Bleistift zu Dynamik, Phrasierung und Vorzeichen. Diese Korrekturen, vornehmlich in den Sätzen I und II vorgenommen, sind mit einer Ausnahme als geänderte Lesarten in AG<sub>2P</sub> eingegangen. Wien, Arnold Schönberg Center, Signatur H 27.
- AG<sub>2PH</sub> Handexemplar von AG<sub>2P</sub> (Nr. 66 nach McBride). Mit insgesamt vier Eintragungen Schönbergs (davon zwei Korrekturen, die in AG<sub>3P</sub> berücksichtigt wurden) mit Buntstiften und Bleistift. Wien, Arnold Schönberg Center, Signatur H 27.
- AG<sub>3PH</sub> Handexemplar der Philharmonia-Ausgabe von AG<sub>3P</sub> (Nr. 67 nach McBride). Der Vermerk *Printed in*

*Austria* ist hier durch einen Stempelabdruck *Made in Germany* getilgt; die Ausgabe dürfte daher erst nach März 1938 (also nach dem „Anschluss“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland) in Schönbergs Besitz gelangt sein. Ohne Eintragungen zum Notentext. Durch zu engen Beschnitt erscheinen einige wenige Zeichen am oberen und unteren Textrand nicht im Druck. Wien, Arnold Schönberg Center, Signatur H 27.

#### Stimmen

- AS Autographe Streicherstimmen der Sätze III und IV. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur S. m. 29093. Vier Hefte, jeweils bestehend aus 8 Seiten Notenpapier (20 abwechselnd größere und kleinere Systeme) im Hochformat, ohne Umschlag, beschrieben mit schwarzer Tinte, Ergänzungen, Korrekturen mit Bleistift und verschiedenen Buntstiften, teilweise wohl von fremder Hand. Ohne Datierung. Überschrift jeweils nur *III u. IV*, in Gg 1 zusätzlich *I. Geige*. Die zu spielende Stimme steht jeweils in den größeren Systemen, in den kleineren Systemen sind Stichnoten der anderen Instrumente eingetragen. Die Tatsache, dass die beiden Sätze in dieser Quelle ohne Umschlag (und somit auch ohne Werkbezeichnung und Name des Komponisten) überliefert sind, lässt darauf schließen, dass ursprünglich auch Stimmen zu den ersten beiden Sätzen vorhanden waren. Dieser Teil der Quelle war nicht auffindbar.
- ES Erstausgabe der Stimmen, Photokopie einer Kopistenabschrift, Wien, Universal Edition, ohne Plattenummer, erschienen am 23. September 1911. Vier Stimmhefte zu je 20 Seiten, wovon in Gg 1 der Notentext auf S. 2–20, in Gg 2, Br, Vc der Notentext auf

S. 2–19. Titel des Umschlags für die Stimmhefte: · UNIVERSAL-EDITION · | № 2994 | ARNOLD | SCHÖNBERG | ZWEITES | STREICH-QUARTETT | Op. 10 | STIMMEN. Titel der Einzelhefte jeweils: MEINER FRAU | ZWEITES | STREICHQUARTETT | FÜR | 2 VIOLINEN, VIOLA, VIOLONCELL | UND EINE SOPRANSTIMME | (i. III. u. IV. SATZ „LITANEI u. ENTRÜCKUNG“ | GEDICHTE VON STEFAN GEORGE) | VON | ARNOLD SCHÖNBERG | OP. 10 | \* | Aufführungsrecht vorbehalten. | Droits d'exécution réservés | „UNIVERSAL-EDITION“ | AKTIENGESSELLSCHAFT | WIEN \_ LEIPZIG | Copyright 1911 by Universal-Edition. Die Stimmbezeichnung ist jeweils auf der 1. Notenseite oben links vermerkt. Verwendete Exemplare: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur DMS 175292; Wien, Arnold Schönberg Center, Signatur H 28.

AG<sub>S</sub> Neuausgabe der Stimmen. Wien, Universal Edition, Plattennummer „U. E. 2994“ (mit Zusatz <sup>a</sup> bis <sup>d</sup> für die jeweilige Stimme), erschienen am 27. Juli 1921. Notenstich. Titel: SCHÖNBERG | II. STREICHQUARTETT | II<sup>ÈME</sup> QUATUOR À CORDES II<sup>ND</sup> STRING QUARTETT | OP. 10 | (NEU REVIDIERT 1921) | UNIVERSAL-EDITION | Nr. 2994. Verwendetes Exemplar siehe AG<sub>SH</sub>. Eine 2. Auflage mit wenigen Korrekturen erschien am 14. Januar 1928 (konnte nicht eingesehen werden).

AG<sub>SH</sub> Handexemplar von AG<sub>S</sub> (Nr. 65 nach McBride). Mit einigen wenigen Eintragungen von fremder Hand (Fingersätze, Strichbezeichnungen), wohl im Zuge der Probenarbeit vorgenommen. Wien, Arnold Schönberg Center, Signatur H 28.

### Textquellen

T<sub>1</sub> Brief von Karl Horwitz vom 4. Juli 1908 an Schönberg, eingeklebt in das

„III. Skizzenbuch“ (siehe SK) unter der Signatur Sk 283a. Durch Überklebung und schadhafte Stellen ist der Anfang des Briefes nicht vollständig lesbar, er beginnt mit: „[?] Herr Schönberg! [Hier die] abgeschriebenen Gedichte! Sollten Sie noch etwas brauchen, so bitte ich mir bald Bescheid zu geben, weil ich nur bis [Sonntag?] in Wien bleibe.“ Auf S. 2 folgt die Abschrift von *Litanei* mit dem Vermerk S. 148, auf S. 3 f. folgt *Entrückung* mit dem Vermerk S. 122. T<sub>2</sub> S. 148 f. (*Litanei*) und S. 122 f. (*Entrückung*) der Buchausgabe von Stefan George, *Der siebente Ring*, Berlin: Blätter für die Kunst, 1907. Wien, Arnold Schönberg Center, Signatur BOOK G13.

Konsultiert wurden auch die Bände der Gesamtausgabe *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, Abteilung VI: *Kammermusik*, Bd. 20: *Streichquartette I*, Reihe A (Notenteil), Reihe B: *Kritischer Bericht · Skizzen · Fragmente*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Mainz/Wien 1987/1986. Die Arnold Schönberg Gesamtausgabe legt ihrer Edition als Hauptquellen AG<sub>2P</sub> sowie A<sub>1</sub> zugrunde.

### Zur Edition

Hauptquelle der vorliegenden Edition ist AG<sub>3P</sub> als Fassung letzter Hand. Sie steht am Ende eines kurzen Kompositionsprozesses, der (mit Ausnahme von Satz I) vermutlich in den Spätsommer des Jahres 1908 fällt, und eines langen Revisionsprozesses, der bei der Erstellung der Partitur-Erstausgabe 1909 seinen Anfang nahm und bis in die Ausgabe von 1937 reicht. Stimmen und Partitur bilden dabei einen jeweils eigenen Überlieferungsstrang, der zwar immer wieder miteinander verknüpft wurde, ohne dass es jedoch zu einer vollständigen Übereinstimmung der Lesarten kam. Daher weisen E<sub>P</sub> und E<sub>S</sub> sowie AG<sub>P</sub> und AG<sub>S</sub> im Detail voneinander abweichende Lesarten auf.

Der Revisionsprozess, der in vielen Fällen durch Schönbergs Handexemplare do-

kumentiert und somit autorisiert ist, erstreckte sich vornehmlich auf den Bereich der Dynamik und Phrasierung sowie die Angaben zu Tempo und Agogik (so erscheinen die Metronomzahlen in ihrer endgültigen Gestalt erstmals in AG<sub>P</sub>), Tonhöhen wurden hingegen nur selten korrigiert. Fast alle Quellen zu Partitur und Stimmen stehen in einem aufeinander aufbauenden Verhältnis, das von fortschreitender Revision bestimmt ist. Das hat – zumindest im Grundsatz – zur Folge, dass eine frühere Quelle einen überholten Textstand repräsentiert. Bei abweichenden Lesarten bietet demnach eigentlich die spätere Quelle die gültige Lesart. Schwierigkeiten bereiten in dieser Hinsicht jedoch vor allem drei Sachverhalte: Erstens bieten die Stimmen im Detail von den Partituren abweichende Lesarten, sie wurden zudem auch seltener revidiert. Hier stellt sich die Frage, welcher Lesart bei abweichenden Lesarten der Vorzug gegeben werden soll. Zweitens lässt sich die autographe Partiturreinschrift (A<sub>2</sub>), die für Schönbergs Frau Mathilde angefertigt wurde, nicht in den Strang der nachfolgenden Quellen integrieren. Diese Quelle, die eine Abschrift von A<sub>1</sub> in einer erstmals durchgesehenen Form darstellt, besitzt eine Reihe abweichender Lesarten, ist zugleich in manchen Details der Phrasierung genauer und stringenter bezeichnet, hat aber auch singuläre Lesarten, die sonst nicht überliefert werden (das betrifft oft Beginn und Ende von Bögen sowie  $\ll$  und  $\gg$ ). Drittens lässt sich bei Lesarten, die in späteren Quellen entfallen sind, oft nicht entscheiden, ob es sich um ein bloßes Versehen handelt oder ob der Verzicht auf ein Zeichen bewusst beabsichtigt war. Das betrifft Zeichen zur Phrasierung (Akzente und Staccato), Bögen sowie vor allem  $\ll$  und  $\gg$  und weitere Angaben zur Dynamik. Betroffen sind hierbei die Quellen E<sub>P</sub> (Vorlage war Abschrift von A<sub>1</sub>), E<sub>S</sub> (als Abschrift von E<sub>P</sub> und womöglich A<sub>S</sub>) sowie AG<sub>P</sub> (als Neusatz von E<sub>P</sub>) und AG<sub>S</sub> (als Neusatz von E<sub>S</sub> und AG<sub>P</sub>). Zwar hat es angesichts von Parallelstellen

immer wieder den Anschein, als sei eine Lesart nur versehentlich entfallen, doch bleibt diese Deutung nicht selten unsicher.

Angesichts dieses Quellenbefundes wurden als Nebenquellen die Stimmenaussagen A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> herangezogen, ferner die Partituren A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> sowie E<sub>P</sub>. Bisweilen werden Lesarten dieser Quellen ohne Kennzeichnung im Notentext, aber mit einer Bemerkung unter den *Einzelbemerkungen* übernommen. Lesarten, die sich als plausible Alternativen zur Lesart der Hauptquelle in diesen Nebenquellen befinden, aber nicht in den Notentext der vorliegenden Edition übernommen wurden, sind ebenfalls unter den *Einzelbemerkungen* genannt. Dies ist vor allem bei in späteren Quellen entfallenen Zeichen oder abweichenden Längen von Bögen oder  $\ll$  und  $\gg$  der Fall.

Die beiden Textquellen (T<sub>1</sub> und T<sub>2</sub>) unterscheiden sich nur marginal voneinander. Die Abschrift (T<sub>1</sub>) von Karl Horwitz, einem der frühen Schüler Schönbergs, fußt offensichtlich auf der frühen Druckausgabe (T<sub>2</sub>), die 1907 in kleiner Auflage als Privatdruck erschien. Gegenüber T<sub>2</sub> weist T<sub>1</sub> im Wortlaut keine Abweichungen auf. Geändert hat Horwitz vor allem die durchgehende Kleinschreibung bei George, die bei Substantiven zur Großschreibung korrigiert ist. In dieser Weise ist die Textunterlegung von Schönberg auch in der autographen Partitur (A<sub>1</sub>) vorgenommen. Außerdem hat Horwitz die Großschreibung am Zeilenanfang, die bei George in *Litanei* nur in den ungeradzahli- gen Zeilen vorgenommen ist, auch auf die geradzahli- gen Zeilen übertragen (da der Zeilenfall in der Textunterlegung keine Rolle spielte, ist diese Änderung für Opus 10 nicht relevant). Die Satzzeichen der Vorlage wurden von Horwitz übernommen, wobei die doppelten Punkte (in *Litanei* etwa nach „Mund“ und „Schrei“, in *Entrückung* nach „Molke“ und „schwimme“) durch zwei Striche ersetzt wurden. Wie die Textunterlegung in A<sub>1</sub> (und auch A<sub>2</sub>) belegt, muss Schönberg bei der Komposition der Sätze III und IV auf die durch Horwitz übermittelte Version

zurückgegriffen haben. Für die Erstausgabe der Partitur (E<sub>1P</sub>) ist dann aber T<sub>2</sub> herangezogen worden, da nun durchgängig Kleinschreibung verwendet wurde (wie ein Bücherkatalog belegt, muss sich diese Druckausgabe spätestens seit Januar 1913 in Schönbergs Besitz befunden haben; da E<sub>1P</sub> bereits 1909 hergestellt wurde, könnte Schönberg entweder bereits zu diesem Zeitpunkt eine Ausgabe von T<sub>2</sub> besessen, oder er muss auf andere Weise Kenntnis von ihr gehabt haben). Schönberg folgt der Textvorlage dabei sehr genau. Die einzige größere Abweichung findet sich in Satz IV, T 34. Hier lautet der Text in E<sub>1P</sub> „noch zu mir sich“. Nachdem in E<sub>2P</sub> und E<sub>3P</sub> diese Version beibehalten wurde (auch A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> enthalten diese Version, wie an den Stichnoten ablesbar), wurde sie in der Neuausgabe der Partitur AG<sub>P</sub> gemäß dem originalen Wortlaut zu „noch sich zu mir“ richtiggestellt. Die doppelten Punkte (vgl. oben) hat Schönberg auf vier Punkte ausgedehnt. So erscheinen sie auch in den Druckausgaben E<sub>P</sub> und AG<sub>P</sub>.

Da im Hinblick auf den Text keine von Schönberg bewusst beabsichtigte Abweichung erkennbar ist, die Änderungen vielmehr auf Versehen oder Nachlässigkeit zurückzuführen sein dürften, folgt die vorliegende Edition in Wortlaut, Groß- und Kleinschreibung (mit Ausnahme der Zeilenanfänge der Gedichte) und Zeichensetzung der Quelle T<sub>2</sub>. Wo es in der Hauptquelle AG<sub>3P</sub> zu Änderungen kommt, ist dies in der Regel gemäß dieser Textquelle korrigiert und in den *Einzelbemerkungen* vermerkt.

Zeichen in runden Klammern wie Zusätze oder präzisierende Hinweise zum Tempo stammen aus den Quellen, dagegen erscheinen Zusätze des Herausgebers in eckigen Klammern. In der Hauptquelle ist die Aufhebung von *pizz.* durch *Bogen* angezeigt. Die vorliegende Edition setzt hier stets das übliche *arco*. Die teils abgekürzte, teils ausgeschrieben Vorschrift *espr.* oder *espress.* wurde zu „*espress.*“ vereinheitlicht. Das Spiel mit und ohne Dämpfer wird in den Quellen durch *mit Dämpfer* bzw. *Dämpfer*

*weg* angezeigt. Wir übernehmen weitgehend diese Bezeichnungen, setzen aber für die Rückkehr zum Spiel ohne Dämpfer das gebräuchliche *Dämpfer ab*. Dagegen werden alle Tempo- und Vortragsanweisungen gemäß den Quellen angegeben.

### *Einzelbemerkungen*

#### **I Mäßig (moderato)**

- 1 f. Gg 1/2: Zentrum von  $\llcorner \lrcorner$  jeweils zu letzter Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> und Gg 2 T 2 E<sub>S</sub>; in AG<sub>P</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub> (außer Gg 2 T 2), AG<sub>S</sub> uneinheitlich, teils jeweils zu 3. Note (Gg 1), teils jeweils zu 2. Note (Gg 2).
- 3 Gg 2: Beginn der  $\rhd$  gemäß A<sub>2</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu Br; in AG<sub>P</sub> und den übrigen Quellen Beginn erst zu Beginn von T 4.  
Br: In AG<sub>S</sub> Beginn der  $\rhd$  erst zu Beginn von T 4.  
Vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> Bogenbeginn erst in T 4 bei 1. Note.
- 4 Gg 1: In A<sub>1</sub> letzte Note mit Staccato.
- 6 Gg 1/2: In E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> c<sup>2</sup> bzw. c<sup>1</sup> mit v.  
Br: In A<sub>1</sub> c/c<sup>1</sup> mit > .
- 7 Vc: In A<sub>1</sub> C/c mit > .
- 8 Gg 1: In A<sub>2</sub> Bogenbeginn bereits bei 1. Note (wie in T 1) statt bei 2. Note.
- 9 f. Gg 1/2: In AG<sub>3P</sub> mit Staccato zu jeweils 4. Note; die erst in dieser Quelle vorgenommene Ergänzung wird durch keine andere Quelle bestätigt (auch in AG<sub>S</sub> kein Staccato), wird zwar auf einige andere Stellen (vgl. auch Bemerkung zu T 33 f. Gg 2, 36 f. Gg 1), jedoch nicht konsequent auf alle analogen Stellen übertragen; Lesart daher nicht übernommen.
- 10 Vc: Wiederholung des *f* (vgl. Notentext T 8) gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu Br.
- 15 f. Br: In A<sub>1</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> beide  $\rhd$  zu einer  $\rhd$  über zwei Takte zusammengefasst.
- 18 Br: > gemäß A<sub>1</sub> in Analogie zu Gg 1 in T 30.
- 19 Vc:  $\llcorner$  bis Ende T 19 gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> im Hinblick auf T 31 f.; in AG<sub>P</sub>, E<sub>P</sub>, AG<sub>S</sub>  $\llcorner$  nur bis Ende von T 17.
- 23 Vc: In A<sub>2</sub> Fortsetzung der  $\llcorner$  von T 22 bis Taktende statt  $\rhd$  .

- 24 Br: In A<sub>2</sub> 2.–3. Note mit  $\gg$  .
- 29–30 Gg 1: In E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> ein Bogen über beide Takte.
- 32 Gg 2: Tenuto zu 4. Note gemäß E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu T 30.
- 33 Gg 2: In A<sub>1</sub> 1. Note mit *espressivo* statt *hervortretend*.  
Gg 2, Br: Zentrum von  $\ll \gg$  jeweils gemäß A<sub>1</sub> und Gg 2 A<sub>2</sub>; in AG<sub>P</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> Zentrum bereits jeweils zu vorletzter Note, A<sub>2</sub> in Br ohne  $\ll \gg$  .
- 33 f. Gg 2, 36 f. Gg 1: In AG<sub>3P</sub> jeweils mit Staccato zu  $\text{♩}$ ; nicht in die vorliegende Edition übernommen, da späte Ergänzung inkonsequent vorgenommen (vgl. auch Bemerkung zu T 9 f.).
- 35 Gg 1: In E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> 1. Note mit v .
- 36 Vc: In A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> Bogen bis 1. Note T 37.
- 37 Vc: *sf* gemäß A<sub>2</sub> in Analogie zu Gg 2, Br.
- 38 Br, Vc: In A<sub>1</sub>  $\ll$  erst ab 2. Note (Vc), in A<sub>2</sub> erst ab 2. Note (Br) oder 3. Note (Vc).
- 39 Gg 2: Bogen in AG<sub>P</sub>, A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> bis 1. Note T 40; im Hinblick auf das *sf* an Br, Vc angeglichen (in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> allerdings auch für Br, Vc Bogen bis 1. Note T 40).
- 41–43 Gg 1: Gabelsetzung in den Quellen unterschiedlich; in AG<sub>P</sub> sowie E<sub>P</sub> wie unsere Edition, in A<sub>1</sub>  $\ll$  erst ab Zz 2,  $\gg$  nur bis Ende T 42 (so auch E<sub>P</sub>), in A<sub>2</sub>  $\ll$  erst ab Zz 3, in E<sub>S</sub>  $\ll$  erst zu T 42,  $\gg$  bis 1. Note T 43, in AG<sub>S</sub>  $\ll$  nur bis Ende T 41,  $\gg$  ab Beginn bis Ende T 42.
- 45 Vc:  $\ll$  beginnt bereits in T 45 gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>; in AG<sub>P</sub> sowie E<sub>P</sub>, AG<sub>S</sub> erst ab 1. Note T 46.
- 47 Gg 1: *p* gemäß A<sub>2</sub> in Analogie zu Gg 2, Br, Vc.
- 48–50 Vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> Ende der  $\ll$  und nachfolgende  $\gg$  abweichend; in A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>  $\ll$  nur bis Zz 3 T 49, in A<sub>1</sub>, AG<sub>S</sub> bis Ende T 49,  $\gg$  jeweils bereits ab Taktbeginn T 50 statt ab Zz 2+ ( $\gg$  so auch in E<sub>S</sub>).
- 50 f. Gg 1: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>  $\gg$  kürzer, in beiden Quellen Beginn in T 50 etwa Zz 2+ (so auch E<sub>S</sub>), Ende in A<sub>1</sub> in T 51 Zz 2 (so auch E<sub>P</sub>), in A<sub>2</sub> T 51 Taktbeginn.
- 51 Br: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> *p* statt *pp*.
- 52 Br:  $\gg$  zu 1. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>.
- 55 Vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>  $\ll$  erst ab Zz 3 (A<sub>1</sub>) oder Zz 1 (A<sub>2</sub>; so auch E<sub>S</sub>) T 56.
- 61 Vc, 62 Gg 1: In A<sub>2</sub> bereits hier Figur mit einem Bogen (vgl. T 62 f. in Gg 2, Br) statt mit zwei Bögen.
- 64 Br:  $\gg$  gemäß E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 1 in T 63.
- 65–66 Gg 2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> *fis*<sup>1</sup>–*g*<sup>1</sup> mit Bogen.
- 68 f. Gg 1: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> jeweils letzte zwei Noten mit Bogen.
- 71 Vc:  $\gg$  zu letzter Note gemäß A<sub>1</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu T 70.
- 74 Gg 2:  $\gg$  gemäß A<sub>1</sub> in Analogie zu T 73.
- 75 f. Gg 1: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> jeweils letzte zwei Noten zusätzlich mit Staccato (in A<sub>2</sub> Noten ohne Bogen).
- 76 Vc: 2. Note *fis* gemäß A<sub>2</sub>, SK (Sk 253) in Analogie zu Gg 1 T 74; in AG<sub>P</sub> sowie A<sub>1</sub>, E<sub>S</sub>, E<sub>P</sub>, AG<sub>S</sub> *f*.
- 78 Br: Bogen zu 1.–2. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 2.
- 79 Gg 2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>  $\gg$  erst ab 3. Note (Beginn wie Br).  
Br: In E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub>  $\gg$  bereits ab 1. Note.
- 80 Br: Bogen bis 1. Note gemäß A<sub>1</sub>; in AG<sub>P</sub> und den übrigen Quellen Bogen nur bis letzte Note T 79.  
Vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> ohne *p* zu 1. Note.
- 82 Gg 2: *f* zu 1. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>; in AG<sub>P</sub> und den übrigen Quellen ohne dynamische Bezeichnung.
- 84 Gg 2, Vc: In A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> (jeweils nur Gg 2), AG<sub>S</sub> Bogen nur bis letzte Note T 83 statt bis 1. Note T 84.  
Br: Tenuto zu 1. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> in Analogie zu Gg 2, Vc.
- 85–86 Gg 2: Bogen bis 1. Note T 86 gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu Br; in AG<sub>P</sub> ohne Bogen.
- 86 Vc: 4. Note *ces* gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> im Hinblick auf die Transposition der Figur von T 85; in AG<sub>P</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> *c*.
- 92 Vc: Wiederholung des *pp* (vgl. Notentext T 90) gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 1, Br.
- 94 Gg 1:  $\ll$  gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> in Analogie zu Br, Vc.

- 95–97 Br, Vc:  $p \llcorner \lrcorner$  gemäß  $A_1, A_2, E_S$  in Analogie zu Gg 1.
- 98 Br: In  $A_1, A_2, E_S$   $pp$  statt  $p$ , in  $E_P$  ohne dynamische Bezeichnung.  
Vc: In  $E_S, AG_S$  mit *espr*.
- 100 Vc:  $f$  zu 2. Note gemäß  $A_2, E_P$ ; in  $AG_P, A_1, E_S, AG_S$   $f$  bereits zu 1. Note. – Staccato zu letzter Note gemäß  $A_1, E_S$  in Analogie zu Gg 2 in T 94.
- 101 Vc: 2. Note  $a$  gemäß  $A_1, A_2, E_S$  im Hinblick auf die analoge Figur in T 103; in  $E_P, AG_P, AG_S$  *as*.
- 104 Vc:  $>$  zu 1. Note gemäß  $A_1, A_2, E_S$  in Analogie zu T 104 f. Gg 2.
- 105 Gg 1:  $>$  zu 2. Note gemäß  $A_1, A_2$  (dort auch  $>$  zu 2. Note T 104) in Analogie zu Br. Vc:  $>$  zu 1. und 4. Note gemäß  $A_1, A_2$  in Analogie zu T 104 f. Gg 2 (in  $E_S$  nur zu 1. Note).
- 106 Br:  $p$  gemäß  $A_1, A_2, E_S$  in Analogie zu Gg 1.
- 114 Gg 1:  $>$  gemäß  $A_1, A_2$  in Analogie zu T 117.  
Br:  $\gg$  gemäß  $A_1, A_2, E_S$  in Analogie zu Gg 2.  
Vc: Bogen zu 1.–5. Note gemäß  $A_1, A_2, E_S$ ; in  $AG_P$  sowie  $E_P, AG_S$  zwei Bögen (1.–3. Note, 4.–5. Note).
- 115 Gg 1:  $\llcorner$  gemäß  $A_1, A_2, E_S, AG_S$  in Analogie zu Br in T 116.  
Br:  $>$  gemäß  $A_1, A_2$  in Analogie zu T 117 Gg 1.
- 116 Br: Wiederholung des  $f$  (vgl. Notentext T 115) gemäß  $A_1, A_2, E_S, E_P$  in Analogie zu T 115 Gg 1.
- 129–131 Vc: In  $E_P, E_S, AG_S$  zwei Bögen (1.–3. Note T 129 und ab T 130) statt des durchgehenden Bogens.
- 131 Gg 2:  $\gg$  gemäß  $A_2$  in Analogie zu Gg 1.
- 137–139 Vc: In  $E_S, AG_S$  zwei Bögen (letzte Note T 137 bis 1. Note T 139 und 2.–4. Note T 139) statt des durchgehenden Bogens.
- 144 f. Gg 1: In  $A_1$  jeweils  $\downarrow as^1/as^2$  mit  $>$  (Nachtrag mit Bleistift).
- 150 Br: Letzte Note ohne Staccato gemäß  $A_1, A_2, E_P, E_S, AG_S, AG_{1P}, AG_{2P}$  (Stacca-
- to also erst in  $AG_{3P}$  ergänzt) in Analogie zu T 151 ff. Gg 1/2.
- 153 f. Vc:  $\llcorner \lrcorner$  gemäß  $A_1, A_2$  in Analogie zu T 154 f.
- 158 Vc:  $\gg$  gemäß  $A_1, E_S$  in Analogie zu Gg 1/2, Br.
- 159 Br: Bogen in  $AG_P, A_1, A_2, E_P, E_S, AG_S$  nur bis *gis/h* in T 158; wir gleichen an die übrigen Instrumente an.
- 161 Br: 4. Note mit  $\sharp$  (also *g*) gemäß  $A_1, A_2, E_S, E_P$  in Analogie zu T 166 und T 13 Gg 2.
- 165 Gg 2:  $\gg$  gemäß  $A_1$  in Analogie zu T 166, 169.
- 166 Gg 2: In  $A_2$   $\gg$  bis 2. Note T 167.
- 174 Gg 1/2, Br:  $\llcorner$  ab jeweils 1. Note gemäß  $A_1, E_P, E_S, AG_S$  (Gg 1),  $A_1, A_2, E_P, E_S, AG_S$  (Gg 2, Br); in  $AG_P$  zwei  $\llcorner$  (1. Note T 174 bis Taktende und ab 1. Note T 175).
- 175 f. Gg 2: Jeweils Tenuto zu 4. Note gemäß Nachtrag in  $E_{1PH}$  in Analogie zu Vc.
- 176 Vc:  $\llcorner$  bis letzte Note gemäß  $A_1, E_S$ ; in  $AG_P$   $\llcorner$  nur bis letzte Note T 174, in  $A_2$  bis letzte Note T 177 (folgende  $\llcorner$  erst ab 1. Note T 178).
- 178 Vc:  $>$  zu 1. Note gemäß  $A_1$  in Analogie zu Br T 179.
- 183 Gg 1: Tenuto gemäß  $A_1, E_S, AG_S$  in Analogie zu T 181.
- 183–184 Br: In  $A_1, E_S, AG_S$  ein durchgehender Bogen (wie in T 181–182).
- 184–185 Br:  $\llcorner$  gemäß  $A_1, A_2, E_S$  in Analogie zu Vc.  
Vc: Bogen gemäß  $A_2$  in Analogie zu T 182–183.
- 185 Gg 2:  $>$  gemäß  $E_S, AG_S$  in Analogie zu T 183.
- 186 Gg 1:  $e^2/e^3$  gemäß  $A_1, A_2, E_S$  im Hinblick auf die Doppelgriffe in Gg 2, Br; in  $AG_P, E_P, AG_S$  nur  $e^3$ .
- 189 Vc: In  $A_1, A_2, E_S, AG_{1P}, AG_{2P}, AG_S$  3. Note mit  $\times$  (also *cisis*); in  $E_P, AG_{3P}$  mit  $\sharp$  (also *cis*). Die Tatsache, dass T 189 eine exakte Transposition von T 187 darstellt, lässt *cisis* plausibler erscheinen, weshalb wir eine versehentliche Änderung in der Hauptquelle  $AG_{3P}$  annehmen.



- 190 f. Gg 2: In AG<sub>3P</sub> mit Staccato zu jeweils letzter Note, nicht in die vorliegende Edition übernommen, da späte Ergänzung inkonsequent vorgenommen (vgl. auch Bemerkung zu T 9 f. Gg 1/2 und zu T 33 f. Gg 2, 36 f. Gg 1).
- 191 Gg 2: In A<sub>1</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> Bogen bis 1. Note T 192.
- 193 Br: In A<sub>1</sub> 2. Note statt mit Tenuto mit > und *hervotr.*, in A<sub>2</sub> nur mit *hervortreten*, in E<sub>S</sub> nur mit >.
- 198–199 Gg 1: In allen Quellen Bogen erst ab 1. Note T 199 (analog T 197); wir ziehen Beginn auf T 198 vor und gleichen somit an Gg 2, Br an im Hinblick auf die veränderte Dynamik.
- 202–210 Gg 2: In E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> drei Bögen (T 202–203, T 204–205, T 206–210) statt des durchgehenden Bogens.
- 204–205 Br: <> gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, E<sub>P</sub> in Analogie zu T 206–207.
- 209 Gg 1/2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> >> bereits ab 1. Note T 208 (in A<sub>1</sub> wegen Zeilenwechsel >> jeweils in T 208 und 209).
- 211 Br: > zu 1. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> im Hinblick auf <> und T 178 ff. sowie ähnliche Stellen.
- 218, 220 Br, 221 Vc: Staccato zu jeweils letzter Note erst in AG<sub>3P</sub>, wohl in Analogie zu T 60 ff. ergänzt, daher trotz der singulären Überlieferung in die vorliegende Edition übernommen.
- 221 Vc: *p* gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu T 218 Br.
- 226 Gg 2: In A<sub>1</sub>, E<sub>S</sub> < von 2. Note bis Taktende.
- 227 Gg 1: Wiederholung des *pp* (vgl. Notentext T 226) gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu Br.
- 228: In A<sub>2</sub> *rit.* bereits bei Taktbeginn.  
Vc: <> gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 2.
- 229 Br: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> ohne <, in E<sub>S</sub> < zu 1.–2. Note, >> zu 3.–6. Note.
- 231: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> Fortsetzung der Fortführungsstriche zu *rit.* bis Taktende, in E<sub>S</sub> bis zum Schluss des Satzes.

## II Sehr rasch

- 8 Br: Staccato zu 1. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu T 6 Gg 2.
- 11: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> *rit.* erst in T 12 bei Taktbeginn.  
Gg 2: Bogen bis 1. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub>; in AG<sub>P</sub> sowie E<sub>P</sub> Bogen nur bis letzte Note T 10.
- 16 Gg 1: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> 2. Note mit Staccato, vgl. aber Br.
- 17 Gg 1: Spielanweisung *springender Bogen* gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, E<sub>P</sub>, AG<sub>S</sub> (in E<sub>P</sub> abgekürzt) in Analogie zu T 62 Br.
- 18 Gg 2, Br: In A<sub>1</sub> jeweils 1. Note mit Staccato.  
Vc: Letzte Note mit Staccato gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu T 17 Gg 1.
- 21 Gg 1/2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> jeweils 2. und 4. Note mit Staccato. – In A<sub>1</sub>, E<sub>S</sub> jeweils letzte Note mit >.
- 24 Gg 2: In A<sub>1</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> letzte Note mit >.
- 26 Br: *mp* gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu T 25 Gg 1.
- 29–30 Gg 1/2, Br, Vc: In AG<sub>P</sub> und E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> (Gg 2) zwei << (T 29 bis Taktende sowie T 30 ab 1. Note), zu einer << zusammengefasst gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> (jeweils Gg 1, Br, Vc).
- 30 Gg 1: << in 2. Takthälfte gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 2, Vc.  
Br: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> 2. Note mit *f*.  
Vc: Staccato zu 3. und 5. Note gemäß E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 2.
- 31 Gg 1: *ff* gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 2, Va, Vc.
- 35: In E<sub>1PH</sub> ♩ = 96 ergänzt (♩ = 96 auch für Gg 1 in E<sub>S</sub>).
- 40, 42 Gg 1: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> und (nur T 40) E<sub>S</sub> jeweils 1. Note mit Tenuto.
- 42 Gg 1: Staccato zu letzten beiden Noten gemäß A<sub>2</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu T 41.
- 44 Br, Vc: Tenuto zu jeweils 1. Note gemäß A<sub>1</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 2.
- 47 Gg 1: Staccato zu letzten beiden Noten gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu T 45.  
Vc: << gemäß A<sub>1</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 2, Br.



- 48 Gg 2, Br, Vc: In  $A_1$  jeweils 1. Note mit  $>$  (so auch Gg 2 in  $E_S$ ).  
Br:  $>$  zu 2. Note gemäß  $A_2$  in Analogie zu Gg 2.
- 49 Gg 2, Br: In  $A_1$  und Gg 2 in  $A_2$  jeweils 1. Note mit Staccato (so auch Br in  $E_S$ ).
- 50 Gg 1:  $>$  gemäß  $A_1, A_2, AG_S$  in Analogie zu T 49.  
Gg 2: Staccato zu letzten beiden Noten gemäß  $E_P, E_S, AG_S$  in Analogie zu T 49.
- 51 Gg 2: Staccato zu letzten beiden Noten gemäß  $AG_S$  in Analogie zu T 50.
- 52 Gg 1/2: In  $A_1, A_2$  jeweils 2. Note mit Tenuto und Staccato statt mit Tenuto bzw.  $>$  (also schon hier wie in T 53 ff.).
- 56 f. Vc: Staccato zu letzter Note T 56 sowie 1. Note T 57 gemäß  $A_1, E_S, AG_S$  (T 56),  $A_1, A_2, E_S, AG_S$  (T 57); in T 56 in  $A_2$  letzte Note mit Tenuto.
- 58 Gg 1, Vc: Fortsetzung der Fortführungsstriche des *cresc.* von T 57 bis Zz 3 gemäß  $A_1, A_2, E_S, E_P, AG_S$ ; in  $AG_P$  enden Fortführungsstriche bereits auf Zz 2.
- 62 Gg 2, Vc: Staccato jeweils zu 4. und 7. Note gemäß  $A_1$  in Analogie zu T 17.
- 63 Gg 2, Vc: Staccato zu jeweils 4. und 7. Note gemäß  $A_1, E_S$  in Analogie zu T 17.  
Br: In  $A_1, A_2$  1.–3. Note ohne Staccato, in  $A_1$  auch ohne Bogen.
- 64 Vc: Bogen zu 1.–2. Note gemäß  $A_1, A_2, E_S, AG_S$ ; in  $AG_P, E_P$  Bogen bis 3. Note, vgl. aber Gg 2.
- 73 Gg 1: 1. Note in  $A_1, E_S$  mit  $>$ , in  $E_P$  mit Staccato.
- 77 Br: **ppp** gemäß  $A_1$  in Analogie zu Gg 2 (in  $E_S$  mit **pp**).
- 77–79 Vc:  $\succ$  gemäß  $A_1, E_S, AG_S$  in Analogie zu den übrigen Instrumenten.
- 82 Gg 1/2: In  $A_1, A_2, E_S$  und in  $AG_S$  (Gg 2) jeweils letzte Note mit  $>$ .
- 83 Vc: 2. Note *fis* gemäß  $A_1, A_2, E_P, E_S, AG_S$ ; in  $AG_P$  *gis*, wegen Harmonik (Cis–Fis–h<sup>6</sup>) jedoch wenig plausibel.
- 85 Gg 2: **pp** gemäß  $A_1, A_2, E_S$  in Analogie zu Br, Vc; in  $AG_P, E_P, AG_S$  **ppp**.
- 86–88 Vc: Staccato zu jeweils 1. Note gemäß  $A_1, A_2$  (T 86, 88) und  $A_1, A_2, E_S, AG_S$  (T 87).
- 91 f. Gg 1/2: In  $A_1, A_2, AG_S$  jeweils vorletzte Note T 91 sowie 1. und 4. Note T 92 mit Staccato (so auch  $E_S$  in Gg 1 mit Ausnahme von 1. Note T 92).
- 92 Gg 1: In  $A_1, A_2, E_P, E_S$  2. Note mit Tenu-  
to.
- 93 Gg 1/2: In  $A_1, A_2$  in Gg 1 1., 3., 5. Note (so auch  $E_S$ ), in Gg 2 1., 3., 5. sowie (nur  $A_1$ ) 7. Note mit Staccato.
- 104 Vc: Bogen bis 1. Note gemäß  $E_S, AG_S$  in Analogie zu T 116; in  $A_1, A_2, E_P, AG_P$  nur bis letzte Note T 103.
- 106 Gg 1/2:  $\ll$  gemäß  $A_2, E_S$  in Analogie zu Br.
- 107 Vc: In  $A_1, A_2, E_S, AG_S$  1. Note zusätzlich zu Staccato mit  $>$ , vgl. aber die übrigen Instrumente.
- 108 Vc: **p** erst zu 2. Note gemäß  $A_1, A_2, E_P, E_S$ ; in  $AG_P, AG_S$  bereits zu 1. Note.
- 112 Gg 1: In  $A_2$  3. Note mit  $\sharp$  statt  $b$ , also  $g^2$  statt  $ges^2$ ; vgl. aber Gg 2 in T 114.
- 115 Br: 4. Note mit  $\sharp$ , also  $d^1$  gemäß  $A_1, A_2, E_P, E_S, AG_S$  im Hinblick auf  $d^2$  in Gg 2; in  $AG_P$  ohne Vorzeichen, also  $dis^1$ .
- 126 Gg 2: Staccato zu 5.–7. Note gemäß  $A_2, E_P, E_S$  in Analogie zu T 127 und T 124 f. Gg 1.
- 129 Vc: Staccato zu 3.–7. Note gemäß  $E_S, AG_S, A_2$  (5.–7. Note) in Analogie zu T 128.
- 130 Gg 1: Staccato zu 1.–3. Note gemäß  $A_2$  in Analogie zu T 129.
- 131–133 Gg 2: Staccato ab 6. Note T 131 gemäß  $A_2, E_S$ .
- 142–144 Gg 2: Durchgehende  $\ll$  gemäß  $A_1, A_2$ ; in  $AG_P, E_P, E_S, AG_S$  zwei  $\ll$  hintereinander (T 142 bis letzte Note T 143, 1.–3. Note T 144); in Analogie zu T 145–147 zusammengefasst.
- 143–145 Gg 1: Durchgehende  $\ll$  gemäß  $A_2, E_S$ ; in  $AG_P, A_1, E_P, AG_S$  zwei  $\ll$  hintereinander (bis letzte Note T 143 sowie T 144–145); in Analogie zu T 146–148 zusammengefasst.
- 147 Br, Vc: In  $A_2$  jeweils *f* zu 1. Note (so auch Vc in  $E_S$ ).
- 147 f. Gg 1/2: In  $A_1, A_2$  (Gg 1),  $A_1$  (Gg 2)  $\ll$  jeweils nur bis 3. Note T 148 (Gg 1) bzw. 3. Note T 147 (Gg 2).

- 150 Gg 1: In AG<sub>P</sub> sowie E<sub>P</sub>, AG<sub>S</sub> 4. Note *fis*<sup>2</sup> (ohne Vorzeichen); in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> jedoch *f*<sup>2</sup> (mit  $\flat$ ). Die Intervallfolge der 4-Ton-Figur ist in den umliegenden Takten einheitlich, wenngleich Ganztonschritte überwiegen (was für *a*<sup>2</sup>-*g*<sup>2</sup>-*f*<sup>2</sup> sprechen würde). Ob hier ein Versehen vorliegt ( $\flat$  fiel unbeabsichtigt weg) oder Schönberg die ursprüngliche Version verwarf, ist nicht zu entscheiden. Der kurzzeitige Wechsel im Kontext von es-moll (vgl. Akkord in T 151) mit *f*<sup>3</sup> in T 151 lässt aber *f*<sup>2</sup> plausibler erscheinen.
- 153–155 Gg 1: Fortsetzung des Staccato gemäß E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> (dort jeweils bis T 159 weitergeführt) in Analogie zu Gg 2.
- 155 Br:  $\llcorner$  bis Taktmitte gemäß A<sub>2</sub> (in A<sub>1</sub> bis Zz 1+).
- 155–157 Vc:  $\llcorner$  gemäß A<sub>2</sub> in Analogie zu Br; in A<sub>1</sub>, E<sub>S</sub>  $\llcorner$  bis 2. oder 3. Note T 158, in E<sub>P</sub>, AG<sub>P</sub> zwei  $\llcorner$ , und zwar 1. Note T 154 bis 2. Note T 155 und 1. Note T 156 bis Zz 2 T 157 (E<sub>P</sub>) oder 1. Note T 156 bis 1. Note T 157 (AG<sub>P</sub>).
- 165 Gg 1: *sehr zart* gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub>. Gg 2: *sehr zart* gemäß E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> im Hinblick auf Gg 1.
- 167 f. Gg 2: Staccato zu jeweils 3. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> (nur T 167) und E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub> (nur T 168).
- 169 Gg 2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> letzte Note mit Staccato.
- 170 Br: Staccato zu 3. Note gemäß A<sub>2</sub> in Analogie zu den umliegenden Takten.
- 171 Vc: *p* gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub>.
- 183 Vc: Staccato zu 2.–3. Note in AG<sub>3P</sub> wohl durch Plattenabnutzung nur versehentlich weggefallen, unsere Edition gemäß allen übrigen Quellen in Analogie zu T 171 ff.
- 186 Vc: Staccato gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub>.
- 189 Gg 1: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub> mit  $\gg$  bereits ab 1. Note.
- 193 Gg 1: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> 1. Note mit *p*.
- 196 Br, Vc: In A<sub>1</sub> (Br), A<sub>2</sub> 1. Note (Br) und letzte Note (Vc) jeweils mit  $\gg$ .
- 197 Gg 2: *p* zu 1. Note gemäß A<sub>1</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 1.
- 199 Br: Staccato gemäß A<sub>2</sub> in Analogie zu T 198 Gg 2.
- Vc: *p* zu 1. Note gemäß A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu Br.
- 207 Gg 2, Br:  $\gg$  zu jeweils 1. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> in Analogie zu Vc.
- Vc:  $\llcorner$  gemäß A<sub>1</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu T 205 f.
- 212 Gg 2, Br, Vc: *cresc.* in Taktmitte und ohne  $\llcorner$  zu letzten zwei Noten gemäß A<sub>2</sub> (Gg 2, Br, Vc), E<sub>S</sub> (Vc) in Analogie zu Gg 1; in AG<sub>P</sub> sowie den übrigen Quellen teils gleichzeitig  $\llcorner$  und *cresc.*, teils zunächst  $\llcorner$  und *cresc.* erst in T 213.
- 215 Vc: In A<sub>2</sub> Noten jeweils mit  $\gg$ .
- 216 Gg 2, Br:  $\llcorner$  bis 6. Note gemäß A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> im Hinblick auf *ff* zu 7. Note; in AG<sub>P</sub> sowie E<sub>P</sub>, AG<sub>S</sub>  $\llcorner$  bis 3. Note.
- 223 Gg 1:  $\gg$  zu 3. Note gemäß E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu T 222, 224 f.
- 225 Gg 1:  $\llcorner$  bis kurz vor 3. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>; in AG<sub>P</sub> sowie E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>  $\llcorner$  nur bis letzte Note T 224.
- 226 Br: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> zu 2. Note *sehr ausdrucksvoll*.
- 228: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> *nach und nach zurückhaltend* [sic] erst in T 229 zu Taktbeginn.
- 229 Br:  $\gg$  zu 1. Note gemäß E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu T 230.
- 230 Gg 2: Staccato zu 2. und 4. Note gemäß E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> (2. Note) bzw. A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> (4. Note).
- 237 Vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> 1. Note mit  $\gg$ .
- 242 Br: Staccato gemäß A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu T 241 f. Gg 2.
- 247 Br, Vc: In A<sub>2</sub> jeweils letzte zwei Noten mit Staccato (in E<sub>S</sub> in Br alle vier Noten mit Staccato).
- 255 Gg 2: Bogen bis 2. Note gemäß A<sub>1</sub>, E<sub>P</sub> in Analogie zu T 254, 256; in A<sub>2</sub> sowie E<sub>S</sub>, AG<sub>P</sub>, AG<sub>S</sub> Bogen nur bis 1. Note.
- 256 Gg 1/2: *dim.* zu Taktbeginn gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu Br, Vc; in AG<sub>P</sub> bereits zu 3. Note T 255.
- Vc: Staccato zu 2.–3. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu T 254.
- 257 Vc: Staccato zu 2. und letzter Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub>.

- 271 Gg 1/2, Br, Vc: In A<sub>1</sub> (Gg 1/2, Br, Vc), A<sub>2</sub> (Gg 1/2), E<sub>S</sub> (Gg 1) 1. Note mit >, in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>S</sub> in Gg 1 auch 1. Note T 272.  
275 Vc: In A<sub>2</sub> Note mit *pizz.* wie Gg 1/2, Br.

### III Litanei. Langsam

Taktzählung in AG<sub>P</sub> sowie A<sub>1</sub>, E<sub>S</sub>, E<sub>P</sub>, AG<sub>S</sub> gegenüber unserer Edition um einen Takt versetzt, da Auftakt dort in die Taktzählung eingeschlossen; daher etwa unser T 10 in diesen Quellen bereits T 11 etc.

- 2 Br: Wiederholung des *pp* (vgl. Notentext Auftakt zu T 1) gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub>.  
12 Br, Vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub> jeweils mit < zu 1. Note bis Taktende (so auch Vc in E<sub>S</sub>). Vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> Noten mit Tenuto (in A<sub>1</sub> letzte Note Staccato statt Tenuto).  
13 Sopr: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> 1. Note *p* statt *pp*. – < > gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> in Analogie zu Gg 1. – Im Text nach „trauer“ ohne Komma gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>P</sub>, T<sub>2</sub>; in AG<sub>P</sub> mit Komma.  
14 Sopr: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> letzte zwei Noten  (wie Gg 1/2) statt .  
Vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>P</sub> 1.–2. Note mit Tenuto.  
15/16 Gg 2: In A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> 3. Bogen nur bis letzte Note T 15, in A<sub>1</sub> ebenfalls bis letzte Note T 15, aber nach Seitenwechsel Anschlussbogen, sodass beabsichtigte Lesart unklar.  
15 f. Vc: In A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> ab etwa Mitte T 15 mit > .  
16 Br: In A<sub>1</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> 2. Bogen bis 1. Note T 17.  
19 Sopr: In A<sub>1</sub> 1. Note mit > .  
Vc: 2. < gemäß A<sub>1</sub> in Analogie zu Br.  
21 Gg 2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> 1. Note *pp* statt *p*.  
22 Sopr: < bis 3. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> im Hinblick auf > zu 4. Note; in E<sub>P</sub> < bis Zz 2, in AG<sub>P</sub> bis etwa 2. Note.  
26 Br, Vc: Beginn der > bei 3. bzw. 2. Note gemäß A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> (Br) im Hinblick auf Gg 2; in den übrigen Quellen Beginn bei etwa 2. Note bzw. etwa Zz 1+ (E<sub>P</sub> in Vc ohne >).  
31 Br: In A<sub>1</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> letzte zwei Noten mit < , während > fehlt.

- 35 Vc: *p* gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 1. – < > zu 1.–5. Note mit Zentrum bei 3. Note gemäß A<sub>1</sub>, E<sub>P</sub> in Analogie zu Gg 1 und T 36 Gg 2; in A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>P</sub>, AG<sub>S</sub> < > bei etwa 3.–5. Note; in A<sub>2</sub> ohne < > .

37 f. Br: < > jeweils gemäß A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu T 35 Gg 1 und T 36 Gg 2.

38 Gg 1: Bogen zu 2.–3. und 8.–9. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu T 36 f.

40 Vc: > zu 1. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> im Hinblick auf T 39.

40 f. Vc: In A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> mit < zu T 40 letzte Note bis T 41 etwa 2. Note und > zu 4. Note T 41 bis Taktende.

43 Br: *f* zu 1. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> im Hinblick auf Vc; in AG<sub>S</sub>, E<sub>P</sub>, AG<sub>P</sub> *fp* (wie Gg 1/2).

44 Br: *f* zu 2. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> im Hinblick auf Gg 1/2.

46 Sopr: < gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> (dort jeweils bereits etwa ab 1. Note) in Analogie zu Gg 1.

49 Gg 2: < > gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu T 53 Gg 1.

Vc: *am Steg* erst zu 2. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu Br; in AG<sub>P</sub> sowie E<sub>P</sub> *am Steg* bereits bei 1. Note.

50 Gg 2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> 2.–3. Note mit < und 4.–5. Note mit > .

51 Vc: *p* gemäß A<sub>1</sub> in Analogie zu den übrigen Instrumenten. – In A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> Ende der < erst bei 3. Note T 52.

52 Sopr: Im Text nach „hoffen“ Komma gemäß AG<sub>1PH</sub>, T<sub>2</sub>.

Br: > zu 2. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 1.

53 Br: *pp* erst zu 2. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> in Analogie zu Gg 2, in den übrigen Quellen *pp* bereits zu 1. Note.

Vc: In A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> 1. Note mit *sf*.

55 Sopr: In A<sub>1</sub> 1.–2. Note mit > , dagegen < erst ab 3. Note.

62 f. Gg 1/2, Br, Vc: Beginn der < in den Quellen jeweils unterschiedlich; in Gg 1 in A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> bereits in T 62 bei 1. Note, übrige Quellen wie unsere Edition; in Gg 2 in A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> bei 1. Note, in A<sub>1</sub>, E<sub>P</sub> bei vorletzter

- Note (wie unsere Edition), in AG<sub>P</sub> bei letzter Note, in A<sub>2</sub>, AG<sub>S</sub> in T 63 bei 1. Note; in Br in A<sub>1</sub> in T 62 bei 2. Note, in E<sub>P</sub> in T 62 bei vorletzter Note (wie unsere Edition), in AG<sub>P</sub>, AG<sub>S</sub> in T 62 bei letzter Note, in A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> ohne <<; in Vc in A<sub>1</sub> in T 62 bei 2. Note, in E<sub>P</sub> auf Zz 4 (wie unsere Edition), in AG<sub>P</sub> auf Zz 4+, in A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in T 63 bei 1. Note, in A<sub>2</sub> ohne << .
- 64 Vc: In A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> auch letzte beiden Noten mit > .
- 65 Sopr: Im Text „gieb“ gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>P</sub>, T<sub>2</sub>, in AG<sub>P</sub> „gib“.
- 66–70 Gg 1: Durchgehende << gemäß A<sub>S</sub>; in den übrigen Quellen zwei << hintereinander (T 66, T 67 ff.).
- 67 Gg 1/2, Br, Vc: > gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> (Gg 1, Vc) bzw. A<sub>1</sub>, A<sub>S</sub> (Gg 2, Br) bzw. E<sub>S</sub> (Br) in Analogie zu Sopr; in E<sub>P3H</sub> (Dirigierpartitur für Streichorchesterfassung) in Gg 1 *fpp* ergänzt.
- 71 f. Gg 2: Bogen ab *fes*<sup>1</sup> gemäß A<sub>2</sub> in Analogie zu T 72 f. Br.

#### IV Entrückung. Sehr langsam

- 3 Br: Beginn des 2. Bogens bei *as* gemäß A<sub>S</sub> in Analogie zu Vc; in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>P</sub>, AG<sub>S</sub> Beginn erst bei *cis*.
- 4 Gg 2: Letzte Note mit *b* , also *fes*<sup>2</sup> gemäß allen Quellen, obwohl sonst immer Halbtonschritt zwischen letzten beiden Noten; da aber in keiner Quelle diese Lesart geändert, behält auch unsere Edition diese Lesart bei.
- 5 Gg 1: In A<sub>1</sub> 1.–2. Note mit >> .
- 6 Gg 2: In allen Quellen Bogenende bereits bei letzter Note T 5 (in A<sub>S</sub> undeutlich), in T 6 folgt für 1.–2. Note weiterer Bogen; zu einem Bogen zusammengefasst in Analogie zu T 5 Gg 1.  
Vc: *sehr leicht* gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>P</sub> in Analogie zu Br.
- 10 Vc: > zu 9. Note gemäß E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu Br.
- 11 Vc: > zu 12. und 14. Note gemäß E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> in Analogie zu Br.
- 14 Gg 2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> 2. Note *ges*<sup>1</sup> statt *g*<sup>1</sup> (so auch A<sub>S</sub>) und letzte Note *d*<sup>2</sup> statt *des*<sup>2</sup>;

- vgl. aber letzte zwei Noten in T 13 mit kleiner Terz (*dis*<sup>1</sup>–*fis*<sup>1</sup>).
- 21 Sopr: *p* gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> im Hinblick auf die Instrumente in T 22.
- 22 Vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> Bogen bereits ab T 21 wie die übrigen Instrumente (in A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> Bogen nur bis 2. Note T 22).
- 24 Vc: In A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> Note mit << wie Gg 1/2, Br.
- 29 Gg 1: In A<sub>S</sub> letzte Note mit *‡* , also *g*<sup>1</sup> statt *ges*<sup>1</sup>, wohl Versehen.
- 35 Gg 1: In A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> 2. Note mit > .
- 39 Sopr: In T<sub>2</sub> „Du“ statt „du“.
- 41 Vc: In A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> 1. Note mit *p*.
- 43 f. Gg 1: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub> durchgehender Bogen von 1. Note T 43 bis 3. Note T 44.  
Gg 2: In A<sub>1</sub> 1. Bogen zu 1.–4. Note und 2. Bogen von 5. Note T 43 bis 3. Note T 44; in A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> durchgehender Bogen von 1. Note T 43 bis 2. oder 3. Note T 44; unsere Edition gemäß AG<sub>P</sub> in Analogie zu Gg 1, die durch E<sub>P</sub> (undeutlich) und AG<sub>S</sub> bestätigt wird.
- 44 Br: In A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> 1. Note mit <> (wie in Vc) statt Fortsetzung der << .
- 45 Gg 2: >> gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 1, Br.
- 46–49 Gg 1/2, Br, Vc: Nur jeweils eine << gemäß A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub> (Gg 2, Vc), E<sub>S</sub> (Gg 2, Br, Vc); in AG<sub>P</sub>, A<sub>1</sub>, A<sub>S</sub> (Gg 1, Br) zwei << hintereinander (2. << beginnt meist in T 48).
- 47: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> *steigernd* bereits Mitte T 46.
- 52 Gg 1: Bogen ab 1. Note gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub>, AG<sub>S</sub> im Hinblick auf die übrigen Instrumente, in AG<sub>P</sub> sowie E<sub>P</sub> Bogen bereits ab letzter Note T 51.
- 58 Sopr: Im Text Komma nach „webend“ ergänzt gemäß T<sub>2</sub>.
- 59 f. Gg 1: >> gemäß A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 2, Vc.  
Br: Durchgehende >> gemäß A<sub>2</sub>, A<sub>S</sub>, E<sub>S</sub> in Analogie zu Gg 2, Vc; in AG<sub>P</sub> sowie A<sub>1</sub>, E<sub>P</sub>, AG<sub>S</sub> zwei >> hintereinander (T 59, 1.–2. Note T 60).
- 62 Sopr: In E<sub>P</sub> letzte Note bis Taktende mit << .

- 64 Sopr:  $\succ$  gemäß  $A_1$  in Analogie zu Gg 1.  
 65–67 Vc: Eine  $\triangleleft$  ab Mitte T 65 gemäß  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$  im Hinblick auf T 67–69  
 Br; in  $E_P$ ,  $AG_P$  zwei  $\triangleleft$  hintereinander (2. Note T 65 bis jeweils 2. Note T 66 f.).
- 67 Gg 2: (*ruhig fließend*) gemäß  $A_1$ ,  $E_P$ ; in  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$  *ruhig (fließend)*, in  $AG_P$ ,  $AG_S$  (*ruhig, fließend*).
- 70 Vc: In  $A_S$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$  4. Note bis Taktende mit  $\succ$ .
- 71 Gg 1: (*ruhig steigernd*) gemäß  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$ ,  $E_P$ ; in  $AG_P$ ,  $AG_S$  (*ruhig, steigernd*).  
 Vc:  $\triangleleft$  gemäß  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$  im Hinblick auf Gg 1, Br.
- 73 Vc:  $\triangleleft$  ab 4. Note gemäß  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$  im Hinblick auf die Noten mit  $>$ ; in  $E_P$ ,  $AG_P$ ,  $AG_S$   $\triangleleft$  bereits ab 3. Note.
- 75 Gg 2: Staccato zu 4. Note gemäß  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$  in Analogie zu Gg 1.
- 79 Sopr: Im Text „geworf-ner“ (ohne Apostroph) gemäß  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $E_P$  und  $T_2$ , in  $AG_P$  „geworf-ner“.  
 Vc:  $\triangleleft$  gemäß  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$ ,  $E_P$  in Analogie zu Br.
- 83 Gg 2: *pp* gemäß  $A_1$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$  im Hinblick auf Gg 1.
- 85 Gg 2: 3. Note  $d^1$  gemäß  $A_1$ ,  $A_2$  im Hinblick auf T 84 Gg 1 (dort ab 3. Note dieselbe Tonfolge eine Oktave höher); in  $AG_P$  sowie  $A_S$ ,  $E_P$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$   $e^1$ .
- 86 Gg 1:  $>$  zu vorletzter Note gemäß  $A_2$  in Analogie zu T 85.
- 87 Sopr: In  $A_2$  4. Note  $d^2$  (Note eingekreist) statt  $cis^2$ . – Bogen zu 5.–6. Note gemäß  $A_1$ ,  $A_2$  im Hinblick auf das Melisma.  
 Gg 1: In  $A_1$ ,  $A_S$  mit  $\triangleleft$  wie in Gg 2. – In  $A_2$  9. Note mit  $\natural$  (Note eingekreist), also  $c^3$  statt  $cis^3$ .  
 Gg 2:  $>$  zu 5. Note gemäß  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$  und zu letzter Note gemäß  $AG_S$  in Analogie zu T 85 ff.
- 87–88 Vc: In  $A_1$  mit  $\triangleleft$  von 3. Note T 87 bis Taktende und  $\succ$  von 2. Note T 88 bis etwa Zz 3 ( $\succ$  auch in  $A_S$ ).
- 88 Gg 2:  $>$  zu 5. Note gemäß  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$  in Analogie zu letzter Note.
- 91 Gg 1: *am Steg* zu 3. Note gemäß  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$  im Hinblick auf den Wechsel zum Tremolo; in  $AG_P$  sowie  $E_P$  *am Steg* bereits zu 1. Note.  
 Vc: In  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$  1. Note mit *pp*.
- 93 Gg 2: *pp* zu 5. Note gemäß  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$ .
- 94 Sopr: Im Text nach „ungeheuer“ Komma gemäß  $T_2$ .
- 95 Sopr: Im Text 1. Wort „ich“ gemäß  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $AG_P$  im Hinblick auf das Komma in T 94 und  $T_2$ ; in  $E_P$  jedoch „Ich“.
- 96 Gg 1, Br: In T 94 ff. haben Gg 1 und Br einen Kanon in der Unterquarte; die Bogen-  
 setzung ist in T 95/96 unterschiedlich, da Gg 1  $g^2$ – $fis^2$  auf zwei Phrasen verteilt (neuer Bogen beginnt bei 1. Note  $fis^2$  in T 96), während in Br T 96  $d^2$ – $cis^2$  unter einem Bogen stehen (neuer Bogen beginnt erst bei 3. Note  $c^2$  in T 96). Diese Lesart findet sich aber in allen Quellen. Mit Ausnahme von T 94 (Gg 1) und T 95 (Br) gibt es sonst die Tendenz, dass eine neue Phrase immer mit der  $\natural$  beginnt, daher wäre in Gg 1 der letzte Bogen in T 95 bis 1. Note T 96 zu verlängern. Da Quellenlage aber eindeutig, greift die vorliegende Edition nicht ein.
- 97 Gg 2, Br, Vc: In  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$  (Br, Vc),  $AG_S$  (Br) bei Taktbeginn *f cresc.* wie in Gg 1.
- 98 Sopr: Im Text nach „schwimme“ mit Gedankenstrich gemäß  $E_P$ ,  $T_2$ ; in  $AG_P$  und fast allen übrigen Quellen ohne Satzzeichen.
- 99 Gg 2: 14. Note mit  $\natural$  (also  $g^1$ ) gemäß  $AG_{3P}$ ; in  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_P$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$ ,  $AG_{1P}$ ,  $AG_{2P}$  mit  $\sharp$  (also  $gis^1$ ).  $g^1$  erscheint als die plausible Variante, da auf diese Weise eine exakte Transposition der beiden vorangehenden Spielfiguren zustande kommt;  $gis^1$  erscheint im Hinblick auf die nachfolgende Figur insofern plausibel, als der Übergang zum Intervall zwischen 1. und 2. Note so vermittelt wird (von kleiner zu großer Terz und schließlich zur Quarte).
- 104 Gg 1/2, Br, Vc: In  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$  *cresc.* erst zu Taktmitte.
- 115 Vc: In  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$   $\succ$  nur bis etwa zur Taktmitte, danach  $\triangleleft$  bis Taktende; in  $E_S$ ,  $AG_S$  T 115 ohne  $\succ$ , stattdessen mit  $\triangleleft$ .

- 117 f. Vc: In  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$  mit  $\succ$  ab etwa Zz 2+ T 117 bis Ende T 118.
- 119 Br: Die Lesart mit letzter Note ohne Tremolostriche wurde erst in  $AG_{3P}$  wiederhergestellt, wird aber durch  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_P$ ,  $E_S$  bestätigt; in  $AG_{1P}$ ,  $AG_{2P}$ ,  $AG_S$  letzte Note mit Tremolostrichen.
- 120 Br: In  $A_S$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$   $\ll$  4.-6. Note, in  $E_P$ ,  $AG_P$  4.-5. Note; auf 2.-6. Note ausgedehnt in Analogie zu T 124 Vc; in  $A_1$ ,  $A_2$  jedoch mit  $\ll$  zu 3.-5. und  $\succ$  zu 5.-6. Note wie T 122 Gg 1. – Durchgehender Bogen zu 2.-6. Note gemäß  $A_S$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$  in Analogie zu T 121 Gg 2, T 122 Gg 1 und T 124 Vc; in  $AG_P$  sowie  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $E_P$  zwei Bögen (2.-3. und 4.-6. Note).
- 124/125 Gg 2: Bogen gemäß  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $E_S$  in Analogie zu Gg 1.
- 126 Gg 1: Bogen gemäß  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $E_S$  im Hinblick auf die umliegenden Takte.
- 135/136 Br:  $\ll \succ$  gemäß  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$  in Analogie zu T 136/137; in  $AG_P$  sowie  $A_1$ ,  $E_P$ ,  $AG_S$  nur  $\ll$  bis 3. Note T 136.
- 141 Gg 1/2, Br, Vc: In  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$  Bogen bis T 142.
- 145 Gg 2, Br, Vc: In  $A_2$  sowie  $A_S$  (Br),  $E_S$  (Br),  $AG_S$  (Br, Vc) Bogen 1.-2. Note.
- 146 Gg 2: *dim.* gemäß  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$  (jeweils bereits Ende T 145) in Analogie zu Br, Vc.
- 148 Vc: Bogen ab letzter Note T 148 gemäß  $A_1$  in Analogie zu T 147; in  $A_1$  allerdings nach T 148 Seitenwechsel und Bogen auf neuer Seite nicht weitergeführt, in  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$  Bogen erst ab 1. Note T 149, vorangehender Bogen bis letzte Note T 148, in  $E_P$ ,  $AG_P$  Beginn des Bogens ebenfalls erst ab 1. Note T 149, aber vorangehender Bogen bis vorletzte Note T 148.
- 151 Gg 1/2:  $\succ$  gemäß  $A_2$  in Analogie zu Br.  
Vc: In  $A_2$  1. Note *Fis* statt *F*.
- 154: Position des *immer mehr verrinnend* zu Taktbeginn T 154 gemäß  $A_1$ ,  $A_2$  und der Tendenz von  $AG_P$  im Hinblick auf die  $\succ$ ; in  $E_P$ ,  $A_S$ ,  $AG_S$  Platzierung bereits früher, meist in T 153 etwa zu Zz 2+ (Beginn der aufsteigenden Figur in Gg 2).  
Gg 2: In  $A_2$ ,  $A_S$ ,  $E_S$ ,  $AG_S$  Bogen bis 2. statt 3. Note.

Berlin, Herbst 2021  
Ullrich Scheideler

## COMMENTS

*vn* = violin; *va* = viola; *vc* = violoncello; *sop* = soprano; *M* = measure(s)

### Sources

#### Scores

- SK** Sketches and fragmentary first draft in the “3<sup>rd</sup> sketchbook“, and on single leaves. Vienna, Arnold Schönberg Center, shelfmarks MS77, Sk 234–235; Sk 252–253; Sk 260–261; Sk 264; Sk 268–275; Sk 277–279; Sk 283–284; Sk 286–294; Sk 296–298; MS74, Sk 769; MS10, Archivnr. 991–993. SK contains the following dates: 1/9. 1907 (end of movement I), 27.17. 1908 (end of movement II), 11/7. 1908 (end of movement III). Movement IV is not included in this first draft.
- A<sub>1</sub>** Autograph score. Washington, Library of Congress, shelfmark ML30.8b.53 op.10. Comprises a wrapper whose 3<sup>rd</sup> page has also been used for notation, along with 44 pages of music paper (preprinted with 20 staves) in upright format. Written using black ink, corrected using pencil and various coloured crayons (mostly red). Undated. Title: *Meiner Frau* | *II. Quartett* | *für* | *2 Violinen, Viola u. Violoncell* | *von* | *Arnold Schönberg*. Pencil entries concerning the layout of the staves reveal that A<sub>1</sub> was consulted as the model for a further, now-lost, autograph score (see F<sub>1S</sub>).
- A<sub>2</sub>** Autograph fair copy of the score, in private ownership (formerly in the André Meyer Collection in Paris); copies in Vienna, Arnold Schönberg Center, no shelfmark. Comprises a wrapper and 28 pages of music paper (preprinted with 20 staves) in landscape format. Written almost entirely in black ink. No title; on the 1<sup>st</sup> page of music, at the foot of the last staff and

directly beneath, in ink: *Verehrte Familie Seybert!* | *Diese Abschrift dieses meiner Frau gewidmeten II. Streich-Quartettes habe ich seinerzeit für meine Frau angefertigt. Indem ich Sie bitte, sie zum* | *Andenken anzunehmen, gebe ich meiner Frau die Gelegenheit zu einem posthumen Dank für das Gute, das Sie uns getan – welches sie Ihnen gewiß zuhöchst anrechnet, aber* | *wofür selbst zu danken gewiß ihr höchster Wunsch ist. Vielen Dank! Ihr Arnold Schönberg Oktober 1923.* (Honoured Seybert family! This copy of the 2<sup>nd</sup> String Quartet, dedicated to my wife, I made for her at that time. As I ask you to accept it in her memory, I give my wife the opportunity to thank you, posthumously, for the kindness that you have shown us – which she certainly gives you the highest credit for, but for which it was her greatest wish to thank you herself. With much gratitude! Arnold Schönberg, October 1923.) No further date, so that its completion date remains uncertain.

F<sub>1S</sub>

First edition of the score, 1<sup>st</sup> issue. Vienna, self-published, issued as a copy of a now-lost further autograph score. No plate number, issued in February 1909. Wrapper title and inner cover both have: *MEINER FRAU* | *ARNOLD SCHOENBERG* | *II. STREICH-QUARTETT* | *fuer zwei Violinen, Viola, Violoncell und eine* | *Sopranstimme* [im 3 u. 4. Satz: „Litanei“ u. | „Entrückung“, *Gedichte von Stefan George*] | *opus 10* | *Im Selbstverlag* | *Auslieferungsstelle: Carl Haslinger* | *Musikalienhandlung, Wien, I. Tuchladen 11* | *Alle Rechte vorbehalten*



- ten | *Aufführungsrecht vorbehalten* | Preis 3 Kr = 2 M 50. Copy consulted: see F<sub>1SCC</sub>.
- F<sub>2S</sub> First edition of the score, 2<sup>nd</sup> issue. Vienna, Universal Edition, without plate number, issued 1912. With new wrapper. Wrapper title: *UNIVERSAL-EDITION* | N<sup>o</sup> 2993 | *ARNOLD* | *SCHOENBERG* | II. *STREICH-QUARTETT* | *OPUS 10* | *PARTITUR*. Inner cover as F<sub>1S</sub>, but text following *opus 10* replaced by a paste-over, with text: *Aufführungsrecht vorbehalten.* | *Droits d'exécution réservés.* | *Universal-Edition* | *Aktiengesellschaft* | [left:] *Wien.* [right:] *Leipzig*. Copy consulted: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark N. Mus. O. 3355. The musical text exhibits only a few corrections compared with F<sub>1S</sub>.
- F<sub>3S</sub> First edition of the score, 3<sup>rd</sup> issue. Vienna, Universal Edition, without plate number, issued 1915. With a new wrapper. Wrapper title as per F<sub>2S</sub>, but with new inner wrapper title: *MEINER FRAU* | *ARNOLD SCHOENBERG* | II. *STREICH-QUARTETT* | für zwei Violinen, Viola, Violoncello | und eine Sopranstimme | im 3. und 4. Satz „Litanei“ und „Entrückung“ | *Gedichte von Stefan George* | *opus 10* | *Aufführungsrecht vorbehalten.* | *Droits d'exécution réservés.* | *UNIVERSAL-EDITION* | A.-G. | [left:] *WIEN* [right:] *LEIPZIG*. The musical text appears unchanged from F<sub>2S</sub>. Copies consulted: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. O. 10042; and F<sub>3SCC</sub>.
- F<sub>S</sub> First edition of the score, concordant readings of F<sub>1S</sub>, F<sub>2S</sub>, F<sub>3S</sub>.
- F<sub>1SCC</sub> Composer's copy of F<sub>1S</sub> (no. 62b in Jerry McBride, *Schoenberg's Annotated Handexemplare*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* V, no. 2, 1981, pp. 183–201) with some entries by Schönberg. Vienna, Arnold Schönberg Center, shelfmark H 27.
- F<sub>3SCC</sub> Composer's copy of F<sub>3S</sub> (McBride no. 63) with entries by Schönberg, probably solely connected with a performance of the work in June 1919 in a version for string orchestra. In Schönberg's hand, on a wrapper made by himself, a note in red ink: *II. Quartett* | *Dirigierpartitur*. On the inner wrapper, in red ink: *Dirigier-Partitur* | *März 1919* [this entry deleted again] | 3. *Juni 1919* [right:] *Schönberg*. Vienna, Arnold Schönberg Center, shelfmark H 27.
- ED<sub>1S</sub> New edition of the score as a study score. Vienna, Universal Edition, plate number “U.E. 2093.6064”, published on 10 April 1920. Engraving. Title: *MEINER FRAU* | *ARNOLD SCHOENBERG* | II. *STREICH-* | *QUARTETT* | für zwei Violinen, Viola und Violon- | cello und (im 3. und 4. Satz: „Litanei“ | und „Entrückung“ von Stefan George) eine Sopranstimme | *opus 10* | *Aufführungsrecht vorbehalten* | *Droits d'exécution réservés* | *UNIVERSAL-EDITION* A. G. | *WIEN* Copyright 1919 bei Universal-Edition LEIPZIG. Copy consulted: see ED<sub>1SCC</sub>.
- ED<sub>2S</sub> Revised new edition of the score as a study score. Vienna, Universal Edition, plate number “U.E. 2093.6064”, published on 5 August 1921. Title as ED<sub>1S</sub>, but after *opus 10* additionally (*Neu revidiert 1921*). Copy consulted: see ED<sub>2SCC</sub>. This edition also appeared in August 1925 in the *Philharmonia Partituren* series, where it was assigned the plate number “U.E. 2093.6064 W.Ph.V.229” (we were unable to examine a copy). The *Philharmonia* edition also contains an overview of the work's form by Erwin Stein, one of Schönberg's students, which was also reprinted in later issues of the *Philharmonia* editions.
- ED<sub>3S</sub> Further revised new edition of the score as a study score. Vienna, Uni-

versal Edition, plate number “U.E. 2093.6064”, published on 30 October 1937. We were only able to consult the edition published as part of the series of Philharmonia Partituren series, which has the identical musical text and appeared in October 1937. Title: *MEINER FRAU | ARNOLD SCHÖNBERG | II. STREICHQUARTETT | für zwei Violinen, Viola und Violoncello und eine Sopran- | stimme (im 3. und 4. Satz: „Litanei“ und „Ent-rückung“, | Gedichte von Stefan George) | opus 10 | (Neu revidiert 1921) | Eigentum der | Universal-Edition A. G. Wien-Leipzig | und mit deren Genehmigung in die | „PHILHARMONIA“-Partitursamm-lung aufgenommen | \* | No. 229 | WIENER PHILHARMONISCHER VERLAG | WIEN | Printed in Aus-tria*. Copy consulted: see ED<sub>3SCC</sub>.

ED<sub>S</sub> New edition of the score, concordant readings of ED<sub>1S</sub>, ED<sub>2S</sub>, ED<sub>3S</sub>.

ED<sub>1SCC</sub> Composer’s copy of ED<sub>1S</sub> (McBride no. 64). Bound by himself; below right in black ink on the wrapper *1. Auflage*; stamped on the endpaper, lower right, with Schönberg’s Los Angeles address. Contains multiple entries regarding dynamics, phrasing and accidentals by Schönberg, in red crayon and pencil. These corrections, chiefly made in movements I and II, were, with one exception, added as changed readings to ED<sub>2S</sub>. Vienna, Arnold Schönberg Center, shelfmark H 27.

ED<sub>2SCC</sub> Composer’s copy of ED<sub>2S</sub> (McBride no. 66). Has a total of four entries by Schönberg (including two corrections that were taken into account in ED<sub>3S</sub>), in crayons and pencil. Vienna, Arnold Schönberg Center, shelfmark H 27.

ED<sub>3SCC</sub> Composer’s copy of the Philharmonia edition of ED<sub>3S</sub> (McBride no. 67). The comment *Printed in Austria* is deleted here by an overstamped *Made*

*in Germany*; the edition must therefore have come into Schönberg’s possession only after March 1938 (thus after Nazi Germany had annexed Austria). Has no entries in the musical text. Over-trimming means that a few markings do not appear in the print at the top and bottom edge. Vienna, Arnold Schönberg Center, shelfmark H 27.

#### Parts

Ap Autograph string parts for movements III and IV. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, shelfmark S. m. 29093. Four books, each comprising 8 pages of music paper (with 20 alternating large and small staves) in upright format. No wrapper; written in black ink with corrections and additions in pencil and various coloured crayons, some of them probably in a different hand. Undated. Title each time simply *III and IV*, vn 1 part also with added *1. Geige*. The part to be played is written on the larger staves, with the smaller staves containing cue notes from the other instrumental parts. The fact that both movements in this source survive without a wrapper (and thus also lack the work’s title and composer’s name) leads to the conclusion that parts for the first two movements were originally also present. That part of the source has not been traced.

Fp First edition of the parts, photocopy of a copyist’s exemplar. Vienna, Universal Edition, no plate number, published on 23 September 1911. Four part-books, each of 20 pages; vn 1 has musical text on pp. 2–20, while vn 2, va and vc have it on pp. 2–19. Wrapper title for the part-books: *· UNIVERSAL-EDITION · | № 2994 | ARNOLD | SCHÖNBERG | ZWEITES | STREICH-QUARTETT | Op. 10 | STIMMEN*. Title of each individual

book: *MEINER FRAU | ZWEITES | STREICHQUARTETT | FÜR | 2 VIOLINEN, VIOLA, VIOLONCELL | UND EINE SOPRANSTIMME | (i. III. u. IV. SATZ „LITANEI u. ENTRÜCKUNG“ | GEDICHTE VON STEFAN GEORGE) | VON | ARNOLD SCHÖNBERG | OP. 10 | \* | Aufführungsrecht vorbehalten. | Droits d'exécution réservés | „UNIVERSAL-EDITION“ | AKTIENGESELLSCHAFT | WIEN \_ LEIPZIG | Copyright 1911 by Universal-Edition. The part designation is written on the upper left of the first notated page of music of each book. Copies consulted: Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark DMS 175292; Vienna, Arnold Schönberg Center, shelfmark H 28.*

ED<sub>P</sub> New edition of the parts. Vienna, Universal Edition, plate number “U. E. 2994” (with added <sup>a</sup> to <sup>d</sup> for the respective part), published on 27 July 1921. Engraving Title: *SCHÖNBERG | II. STREICHQUARTETT | II<sup>ÈME</sup> QUATUOR À CORDES II<sup>ND</sup> STRING QUARTETT | OP. 10 | (NEU REVIDIERT 1921) | UNIVERSAL-EDITION | Nr. 2994. Copy consulted: see ED<sub>PCC</sub>. A 2<sup>nd</sup> issue with only a few corrections appeared on 14 January 1928 (we were unable to consult a copy).*

ED<sub>PCC</sub> Composer’s copy of ED<sub>P</sub> (McBride no. 65). Includes a few entries by another hand (fingerings, bowings), probably made in the course of rehearsals. Vienna, Arnold Schönberg Center, shelfmark H 28.

#### Text sources

T<sub>1</sub> Letter of 4 July 1908 from Karl Horwitz to Schönberg, pasted into the “3<sup>rd</sup> sketchbook” (see SK) under shelfmark Sk 283a. The opening of the letter is not completely legible, due to being pasted over and some damaged

parts. It begins with: “[?] Herr Schönberg! [Hier die] abgeschriebenen Gedichte! Sollten Sie noch etwas brauchen, so bitte ich mir bald Bescheid zu geben, weil ich nur bis [Sonntag?] in Wien bleibe.“ (Mr Schönberg! [Here are the] transcribed poems! Should you need anything else, please let me know soon as I am in Vienna only until [Sunday?].) On p. 2 follows the copy of *Litanei* with the annotation S. 148, followed on pp. 3 f. by *Entrückung*, annotated S. 122.

T<sub>2</sub> Pp. 148 f. (*Litanei*) and pp. 122 f. (*Entrückung*) of the edition of Stefan George’s *Der siebente Ring*, Berlin: Blätter für die Kunst, 1907. Vienna, Arnold Schönberg Center, shelfmark BOOK G13.

We have also consulted the volumes of the Complete Edition *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, part VI: *Kammermusik*, vol. 20: *Streichquartette I*, series A (music), series B: *Kritischer Bericht · Skizzen · Fragmente*, ed. by Christian Martin Schmidt, Mainz/Vienna, 1987/1986. The Arnold Schönberg Complete Edition is based on primary sources ED<sub>2S</sub> and A<sub>1</sub>.

#### About this edition

The primary source for our edition is ED<sub>3S</sub>, as it is the latest authorised version. It stands at the end of a short compositional process that (except for movement I) probably occurred during late summer of 1908, and a long revision process that began with the creation of the first edition of the score in 1909 and extended to the edition of 1937. Parts and score thus have their own separate strand of transmission; while these were certainly repeatedly linked to each other, this did not lead to complete consistency in terms of readings. Thus F<sub>S</sub> and F<sub>P</sub>, ED<sub>S</sub> and ED<sub>P</sub> exhibit different readings.

The revision process, in many cases documented in Schönberg’s personal copies and thereby authorised by him, principally

concerns dynamics and phrasing, along with information on tempo and accents (thus metronome markings in their final form do not appear until ED<sub>1S</sub>). Pitches, on the other hand, were only rarely corrected. Almost all the sources of score and parts relate to and build upon each other, as determined by progressive revision. At least at a basic level, the result is that an earlier source will represent a superseded state of the musical text. Accordingly, in the case of variant readings the later source will ultimately have the definitive reading. Nevertheless, three principal issues cause difficulties in this regard. Firstly, the parts differ from the scores in terms of detailed readings, which, moreover, were more rarely revised. This raises the question as to which reading should be preferred when they are divergent. Secondly, the autograph fair copy of the score (A<sub>2</sub>) made for Schönberg's wife Mathilde cannot be fitted into the chain of sources that follow it. This source, which presents a copy of A<sub>1</sub> in its first revised version, contains a series of variant readings and also is more precise and firm as regards some details of phrasing. It also has some unique readings that do not otherwise survive (these often concern the beginning or end of slurs, and  $\llcorner$  and  $\lrcorner$  markings). Thirdly, it frequently cannot be determined in the case of readings missing from later sources, whether the omission is caused simply by an error or by the consciously-intended deletion of a marking. This affects markings of phrasing (accents and staccato), slurs, and above all  $\llcorner$  and  $\lrcorner$  and other dynamic markings. This concerns above all sources F<sub>S</sub> (its model was a copy of A<sub>1</sub>), F<sub>P</sub> (as a copy of F<sub>S</sub> and perhaps of A<sub>P</sub>) and ED<sub>S</sub> (as a new setting of F<sub>S</sub>) and ED<sub>P</sub> (as a new setting of F<sub>P</sub> and ED<sub>S</sub>). Although it repeatedly seems to be the case, where there are parallel contexts, that a reading has been omitted only by oversight, such an interpretation is quite often doubtful.

Given this collection of sources, we have consulted as secondary sources the editions of parts A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> and ED<sub>P</sub>, as well as the

scores A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> and F<sub>S</sub>. Readings from these sources sometimes are adopted into the musical text without being identified but are noted in the *Individual comments*. Readings in these secondary sources that present plausible alternatives to the reading of the primary source but are not adopted into our musical text, are likewise mentioned in the *Individual comments*. This principally relates to signs missing from later sources, or to differing lengths of slurs or  $\llcorner$  and  $\lrcorner$ .

The two text sources T<sub>1</sub> and T<sub>2</sub> differ only marginally from each other. The copy (T<sub>1</sub>) by Karl Horwitz, one of Schönberg's early students, is clearly based on the early printed edition (T<sub>2</sub>) that appeared in a privately-printed limited edition in 1907. T<sub>1</sub> exhibits no differences of wording from T<sub>2</sub>. Horwitz has mainly changed George's use throughout of lower-case letters, correcting them to capital letters for nouns. Schönberg's textual underlay in the autograph score (A<sub>1</sub>) also does this. In addition, where in *Litanei* George only employs a capital letter at the beginning of the odd-numbered lines, Horwitz also uses one for even-numbered lines (since the line-layout plays no role in the text underlay, this change is irrelevant for op. 10). Horwitz adopts the punctuation of his model, although the two full stops (in *Litanei*, e.g. after "Mund" and "Schrei", in *Entrückung* after "Molke" and "schwimme") were replaced by two strokes. As the text underlay in A<sub>1</sub> (and also A<sub>2</sub>) reveals, Schönberg must, while composing movements III and IV, have drawn upon Horwitz's version. However, T<sub>2</sub> was used for the first edition of the score (F<sub>1S</sub>), as it employs lower-case letters throughout (a book catalogue reveals that this printed edition must have been in Schönberg's possession from January 1913 at the latest; since F<sub>1S</sub> was already made in 1909, Schönberg could either already have owned a copy of T<sub>2</sub> at this time, or must have become acquainted with it in another way). Schönberg follows the textual model very exactly. The single larger divergence is in

movement IV, M 34, where the text in F<sub>1S</sub> still has “noch zu mir sich”. After being retained in F<sub>2S</sub> and F<sub>3S</sub> (A<sub>P</sub> and F<sub>P</sub> also have this version, as can be read in the cue notes), this was corrected in the new edition of the score ED<sub>S</sub> to the original “noch sich zu mir”. Schönberg extended the two full stops (see above) to four dots; they also appear thus in the printed editions F<sub>S</sub> and ED<sub>S</sub>.

Since no conscious change to the text by Schönberg is evident, the changes must more likely be derived from an oversight or from carelessness; our edition thus follows T<sub>2</sub> in terms of text, upper- and lower-case letters (except for the beginnings of lines in the poems) and punctuation. Where there are changes in the primary source ED<sub>3S</sub>, we as a rule correct them using this textual source, and make a note in the *Individual comments*.

Signs in parentheses such as additions or specific tempo indications come from the sources; editorial additions appear in square brackets. In the primary source, cancellation of *pizz.* is shown by *Bogen*. Our edition always uses the more usual *arco*. The sometimes abbreviated and sometimes written-out direction *espr.* or *espress.* is consistently rendered as “*espress.*”. Execution with or without mute is shown in the sources by *mit Dämpfer* and *Dämpfer weg*. We mainly use these designations, but use the customary *Dämpfer ab* to indicate removal of the mute. All tempo and performance markings, on the other hand, are reproduced as in the sources.

### *Individual comments*

#### **I Mäßig (moderato)**

- 1 f. vn 1/2: Centre of  $\langle \rangle$  is each time at the last note in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> and vn 2 M 2 F<sub>P</sub>; in ED<sub>S</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub> (except vn 2 M 2) and ED<sub>P</sub> it is inconsistent, sometimes at each 3<sup>rd</sup> note (vn 1), sometimes at each 2<sup>nd</sup> note (vn 2).
- 3 vn 2: Beginning of  $\rangle$  is from A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with va; in ED<sub>S</sub> and the remaining sources it begins only at the start of M 4.

va:  $\rangle$  in ED<sub>P</sub> does not begin until the start of M 4.

vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> slur does not begin until 1<sup>st</sup> note of M 4.

4 vn 1: Last note in A<sub>1</sub> is staccato.

6 vn 1/2: In F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> c<sup>2</sup> and c<sup>1</sup> have  $\vee$ .

va: In A<sub>1</sub> c/c<sup>1</sup> has  $>$ .

7 vc: In A<sub>1</sub> C/c<sup>1</sup> has  $>$ .

8 vn 1: In A<sub>2</sub> slur already begins at 1<sup>st</sup> note (as in M 1) instead of 2<sup>nd</sup> note.

9 f. vn 1/2: ED<sub>3S</sub> has staccato at each 4<sup>th</sup> note; this addition, which only appears in this source, is not confirmed by any other source (even ED<sub>P</sub> lacks staccato); while it appears in some other places (cf. also the comment on M 33 f. vn 2, 36 f. vn 1), it is not consistently present in all analogous passages. We therefore do not adopt the reading.

10 vc: Repetition of the *f* (cf. musical text at M 8) is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with va.

15 f. va: In A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> the two  $\rangle$  are joined together into one two-measure  $\rangle$ .

18 va:  $>$  is from A<sub>1</sub> by analogy with vn 1 in M 30.

19 vc:  $\langle$  to end of M 19 is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> with regard to M 31 f.; in ED<sub>S</sub>, F<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub>  $\langle$  extends only to end of M 17.

23 vc: A<sub>2</sub> extends  $\langle$  from M 22 to the end of the measure, instead of having  $\rangle$ .

24 va: In A<sub>2</sub> 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> notes have  $\rangle$ .

29–30 vn 1: F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> have a single slur across both measures.

32 vn 2: Tenuto at 4<sup>th</sup> note is from F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with M 30.

33 vn 2: 1<sup>st</sup> note in A<sub>1</sub> marked *espressivo* instead of *hervortretend*.

vn 2, va: Centre of  $\langle \rangle$  each time follows A<sub>1</sub> and vn 2 of A<sub>2</sub>; in ED<sub>S</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> the centre each time is already at the penultimate note; A<sub>2</sub> lacks  $\langle \rangle$  in va.

33 f. vn 2, 36 f. vn 1: ED<sub>3S</sub> each time has staccato at  $\text{♪}$ ; not adopted into our edition, as the later addition is not consistently applied (cf. also the comment on M 9 f.).

35 vn 1: 1<sup>st</sup> note in F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> has  $\vee$ .

- 36 vc: Slur extends to 1<sup>st</sup> note of M 37 in A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>.  
 37 vc: *sf* is from A<sub>2</sub> by analogy with vn 2, va.  
 38 va, vc: In A<sub>1</sub> < starts only from 2<sup>nd</sup> note (vc), in A<sub>2</sub> only from 2<sup>nd</sup> note (va) or 3<sup>rd</sup> note (vc).  
 39 vn 2: Slur in ED<sub>S</sub>, A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> extends to 1<sup>st</sup> note of M 40; with regard to the *sf* we change to match va, vc (however, in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> the slur also extends to 1<sup>st</sup> note of M 40 in va, vc).  
 41–43 vn 1: Placement of hairpins varies between sources; in ED<sub>S</sub>, F<sub>S</sub> as in our edition, in A<sub>1</sub> < only from beat 2, with > only to end of M 42 (thus also in F<sub>S</sub>); in A<sub>2</sub> < only from beat 3, in F<sub>P</sub> < only at M 42, with > to 1<sup>st</sup> note of M 43; in ED<sub>P</sub> < only to end of M 41, with > from the beginning to end of M 42.  
 45 vc: < begins already in M 45 from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>; in ED<sub>S</sub> and F<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> only from 1<sup>st</sup> note of M 46.  
 47 vn 1: *p* is from A<sub>2</sub> by analogy with vn 2, va, vc.  
 48–50 vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> end of < and following > varies; A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> have < only to beat 3 of M 49; in A<sub>1</sub>, ED<sub>P</sub> to the end of M 49, with > already from beginning of M 50 instead of from beat 2+ (> likewise in F<sub>P</sub>).  
 50 f. vn 1: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> > is shorter, beginning in M 50 already around beat 2+ (likewise in F<sub>P</sub>) in both sources; ends in A<sub>1</sub> at M 51 beat 2 (likewise in F<sub>S</sub>), in A<sub>2</sub> at beginning of M 51.  
 51 va: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> have *p* instead of *pp*.  
 52 va: > at 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>.  
 55 vc: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> have < only from beat 3 (A<sub>1</sub>) or beat 1 (A<sub>2</sub>; likewise in F<sub>P</sub>) of M 56.  
 61 vc, 62 vn 1: In A<sub>2</sub> here the figure already has a single slur (cf. M 62 f. in vn 2, va) instead of two slurs.  
 64 va: > is from F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with vn 1 in M 63.  
 65–66 vn 2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>  $f^{\sharp 1} - g^1$  has slur.  
 68 f. vn 1: Last two notes in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> have slur each time.  
 71 vc: > at last note is from A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with M 70.  
 74 vn 2: > is from A<sub>1</sub> by analogy with M 73.  
 75 f. vn 1: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> last two notes each time additionally have staccato (in A<sub>2</sub> the notes lack slur).  
 76 vc: 2<sup>nd</sup> note  $f^{\sharp 1}$  is from A<sub>2</sub>, SK (Sk 253) by analogy with vn 1 M 74; ED<sub>S</sub> and A<sub>1</sub>, E<sub>P</sub>, E<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> have *f*.  
 78 va: Slur at 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with vn 2.  
 79 vn 2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> > starts only from 3<sup>rd</sup> note (beginning as in va).  
 va: In F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> > already starts from 1<sup>st</sup> note.  
 80 va: Slur to 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub>; extends only to last note of M 79 in ED<sub>S</sub> and the other sources.  
 vc: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> lack *p* at 1<sup>st</sup> note.  
 82 vn 2: *f* at 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>; ED<sub>S</sub> and the other sources lack a dynamic marking.  
 84 vn 2, vc: In A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> (both only vn 2), ED<sub>P</sub> slur extends only to last note of M 83 instead of 1<sup>st</sup> note of M 84.  
 va: Tenuto on 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> by analogy with vn 2, vc.  
 85–86 vn 2: Slur to 1<sup>st</sup> note of M 86 is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with va; ED<sub>S</sub> lacks slur.  
 86 vc: 4<sup>th</sup> note  $c^{\flat}$  is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> with regard to transposition of the figure from M 85; ED<sub>S</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> all have *c*.  
 92 vc: Repetition of *pp* (cf. musical text at M 90) is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 1, va.  
 94 vn 1: < is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> by analogy with va, vc.  
 95–97 va, vc: *p* < > is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 1.  
 98 va: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> have *pp* instead of *p*; F<sub>S</sub> lacks dynamic marking.  
 vc: F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> have *espr*.  
 100 vc: *f* at 2<sup>nd</sup> note is from A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>; ED<sub>S</sub>, A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> have *f* already at 1<sup>st</sup> note. – Staccato on last note is from A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 2 in M 94.  
 101 vc: 2<sup>nd</sup> note *a* is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> with regard to the analogous figure in M 103; F<sub>S</sub>, ED<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> have *ab*.

- 104 vc: > at 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with M 104 f. vn 2.
- 105 vn 1: > at 2<sup>nd</sup> note is from A<sub>1</sub> and A<sub>2</sub> (which also has > at 2<sup>nd</sup> note of M 104) by analogy with va.  
vc: > at 1<sup>st</sup> and 4<sup>th</sup> notes is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> by analogy with M 104 f. vn 2 (F<sub>P</sub> has it only at 1<sup>st</sup> note).
- 106 va: **p** is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 1.
- 114 vn 1: > is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> by analogy with M 117.  
va: > is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 2.  
vc: Slur at 1<sup>st</sup>–5<sup>th</sup> notes is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>; ED<sub>S</sub> and F<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> have two slurs (on 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> notes).
- 115 vn 1: < is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with va in M 116.  
va: > is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> by analogy with M 117 vn 1.
- 116 va: Repetition of *f* (cf. musical text at M 115) is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, F<sub>S</sub> by analogy with M 115 vn 1.
- 129–131 vc: F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> have two slurs (at 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes of M 129, and from M 130) instead of continuous slur.
- 131 vn 2: > is from A<sub>2</sub> by analogy with vn 1.
- 137–139 vc: F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> have two slurs (last note of M 137 to 1<sup>st</sup> note of M 139, and 2<sup>nd</sup>–4<sup>th</sup> notes of M 139) instead of one continuous slur.
- 144 f. vn 1: In A<sub>1</sub>  $\int ab^1/ab^2$  each time has > (a pencil addition).
- 150 va: Last note without staccato is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub>, ED<sub>1S</sub>, ED<sub>2S</sub> (thus staccato was first added in ED<sub>3S</sub>) by analogy with M 151 ff. vn 1/2.
- 153 f. vc: <> is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> by analogy with M 154 f.
- 158 vc: > is from A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 1/2, va.
- 159 va: Slur in ED<sub>S</sub>, A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> extends only to  $g^\sharp/b$  in M 158; we change to match the other instruments.
- 161 va: 4<sup>th</sup> note with  $\natural$  (thus *g*) is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, F<sub>S</sub> by analogy with M 166 and M 13 vn 2.
- 165 vn 2: > is from A<sub>1</sub> by analogy with M 166, 169.
- 166 vn 2: A<sub>2</sub> has > to 2<sup>nd</sup> note of M 167.
- 174 vn 1/2, va: < from each 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> (vn 1), A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> (vn 2, va); ED<sub>S</sub> has two < (1<sup>st</sup> note of M 174 to end of measure and from 1<sup>st</sup> note of M 175).
- 175 f. vn 2: Tenuto at each 4<sup>th</sup> note follows addition in F<sub>1SCC</sub> by analogy with vc.
- 176 vc: < to last note is from A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub>; ED<sub>S</sub> has < only to last note of M 174; in A<sub>2</sub> only to last note of M 177 (with the following < only from 1<sup>st</sup> note of M 178).
- 178 vc: > at 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub> by analogy with va M 179.
- 183 vn 1: Tenuto is from A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with M 181.
- 183–184 va: A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> have a continuous slur (as in M 181–182).
- 184–185 va: < is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vc.  
vc: Slur is from A<sub>2</sub> by analogy with M 182–183.
- 185 vn 2: > is from F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with M 183.
- 186 vn 1:  $e^2/e^3$  is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> with regard to the double-stops in vn 2, va; ED<sub>S</sub>, F<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> only have  $e^3$ .
- 189 vc: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>1S</sub>, ED<sub>2P</sub>, ED<sub>P</sub> have 3<sup>rd</sup> note with  $\times$  (thus  $c\times$ ); F<sub>S</sub>, ED<sub>3S</sub> have  $\sharp$  (thus  $c^\sharp$ ). Since M 189 presents an exact transposition of M 187,  $c\times$  seems more plausible, and we assume an inadvertent change in primary source ED<sub>3S</sub>.
- 190 f. vn 2: ED<sub>3S</sub> has staccato on each last note; not adopted by our edition, since this late addition is made inconsistently (cf. also the comment on M 9 f. vn 1/2 and on M 33 f. vn 2, 36 f. vn 1).
- 191 vn 2: In A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> slur extends to 1<sup>st</sup> note of M 192.
- 193 va: In A<sub>1</sub>, 2<sup>nd</sup> note has > and *hervortr.* instead of tenuto; A<sub>2</sub> has only *hervortreten*, F<sub>P</sub> only has > .
- 198–199 vn 1: Slur begins only at 1<sup>st</sup> note of M 199 in all sources (analogous to M 197); we favour a beginning in M 198 and thus

- change to match vn 2, va, with regard to the altered dynamic.
- 202–210 vn 2: F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> have three slurs (M 202–203, M 204–205, M 206–210) instead of one continuous slur.
- 204–205 va:  $\langle \rangle$  is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, F<sub>S</sub> by analogy with M 206–207.
- 209 vn 1/2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>  $\rangle$  already starts from 1<sup>st</sup> note of M 208 (A<sub>1</sub> has  $\rangle$  in both M 208 and 209 due to a change of line).
- 211 va:  $>$  at 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> with regard to  $\langle \rangle$  and M 178 ff. as well as similar places.
- 218, 220 va, 221 vc: Staccato at each last note first appears in ED<sub>3S</sub>, probably added by analogy with M 60 ff.; we adopt into our edition despite its presence in only one source.
- 221 vc:  $p$  is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with M 218 va.
- 226 vn 2: A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub> have  $\langle \langle$  from 2<sup>nd</sup> note to end of measure.
- 227 vn 1: Repetition of *pp* (cf. musical text in M 226) is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with va.
- 228: In A<sub>2</sub> *rit.* already starts at beginning of measure.  
vc:  $\langle \rangle$  is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 2.
- 229 va: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> lack  $\langle \langle$ ; F<sub>P</sub> has  $\langle \langle$  at 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes, and  $\rangle \rangle$  at 3<sup>rd</sup>–6<sup>th</sup> notes.
- 231: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> the continuation strokes from *rit.* extend to end of measure, and in F<sub>P</sub> to the end of the movement.

## II Sehr rasch

- 8 va: Staccato on 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with M 6 vn 2.
- 11: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> *rit.* starts only at beginning of M 12.  
vn 2: Slur to 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub>; in ED<sub>S</sub> and F<sub>S</sub> slur extends only to last note of M 10.
- 16 vn 1: 2<sup>nd</sup> note of A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> has staccato, but cf. va.
- 17 vn 1: Instruction *springender Bogen* (with bouncing bow) is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, F<sub>S</sub>,

- ED<sub>P</sub> (abbreviated in F<sub>S</sub>) by analogy with M 62 va.
- 18 vn 2, va: In A<sub>1</sub> each 1<sup>st</sup> note is marked staccato.  
vc: Last note staccato is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with M 17 vn 1.
- 21 vn 1/2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> each 2<sup>nd</sup> and 4<sup>th</sup> note is staccato. – In A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub> each last note has  $>$ .
- 24 vn 2: In A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> last note has  $>$ .
- 26 va: *mp* is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with M 25 vn 1.
- 29–30 vn 1/2, va, vc: ED<sub>S</sub> and F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> (vn 2) have two  $\langle \langle$  (M 29 to end of measure, and M 30 from 1<sup>st</sup> note); joined into a single  $\langle \langle$  in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> (in vn 1, va and in vc).
- 30 vn 1:  $\langle \langle$  in 2<sup>nd</sup> half of measure is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 2, vc.  
va: 2<sup>nd</sup> note in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> has *f*.  
vc: Staccato at 3<sup>rd</sup> and 5<sup>th</sup> notes is from F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with vn 2.
- 31 vn 1: *ff* is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 2, va, vc.
- 35:  $\downarrow = 96$  added in F<sub>1SCC</sub> (vn 1 also has  $\downarrow = 96$  in F<sub>P</sub>).
- 40, 42 vn 1: 1<sup>st</sup> note in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> and (M 40 only) F<sub>P</sub> has tenuto.
- 42 vn 1: Staccato at last two notes is from A<sub>2</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with M 41.
- 44 va, vc: Tenuto at each 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 2.
- 47 vn 1: Staccato at final two notes is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with M 45.  
vc:  $\langle \langle$  is from A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 2, va.
- 48 vn 2, va, vc: In A<sub>1</sub> each 1<sup>st</sup> note has  $>$  (as does vn 2 in F<sub>P</sub>).  
va:  $>$  at 2<sup>nd</sup> note is from A<sub>2</sub> by analogy with vn 2.
- 49 vn 2, va: In A<sub>1</sub> and vn 2 of A<sub>2</sub> each 1<sup>st</sup> note is staccato (as is va in F<sub>P</sub>).
- 50 vn 1:  $>$  is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with M 49.  
vn 2: Staccato at two final notes is from F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with M 49.
- 51 vn 2: Staccato at two final notes is from ED<sub>P</sub> by analogy with M 50.



- 52 vn 1/2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> each 2<sup>nd</sup> note has tenuto and staccato instead of tenuto or > (thus already here as in M 53 ff.).
- 56 f. vc: Staccato at last note of M 56 and 1<sup>st</sup> note of M 57 is from A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> (M 56), A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> (M 57); last note has tenuto in A<sub>2</sub> M 56.
- 58 vn 1, vc: Extension of continuation strokes from the *cresc.* of M 57 to beat 3 is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, F<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub>; in ED<sub>S</sub> the continuation strokes already end at beat 2.
- 62 vn 2, vc: Staccato at each 4<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> note is from A<sub>1</sub> by analogy with M 17.
- 63 vn 2, vc: Staccato at each 4<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> note is from A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with M 17.  
va: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes lack staccato; A<sub>1</sub> also lacks slur.
- 64 vc: Slur on 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub>; slur in ED<sub>S</sub>, F<sub>S</sub> extends to 3<sup>rd</sup> note, but cf. vn 2.
- 73 vn 1: 1<sup>st</sup> note in A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub> has >; F<sub>S</sub> has staccato.
- 77 va: *ppp* is from A<sub>1</sub> by analogy with vn 2 (F<sub>P</sub> has *pp*).
- 77–79 vc: >> is from A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with the other instruments.
- 82 vn 1/2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> and in ED<sub>P</sub> (vn 2) each last note has > .
- 83 vc: 2<sup>nd</sup> note *f*<sup>#</sup> is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub>; but the *g*<sup>#</sup> in ED<sub>S</sub> is not very plausible, given the harmony (C<sup>#</sup>–F<sup>#</sup>–b<sup>6</sup>).
- 85 vn 2: *pp* is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with va, vc; ED<sub>S</sub>, F<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> have *ppp*.
- 86–88 vc: Staccato at each 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> (M 86, 88) and A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> (M 87).
- 91 f. vn 1/2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, ED<sub>P</sub> each penultimate note in M 91 and 1<sup>st</sup> and 4<sup>th</sup> notes in M 92 have staccato (likewise in F<sub>P</sub> vn 1 except for 1<sup>st</sup> note of M 92).
- 92 vn 1: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub> 2<sup>nd</sup> note has tenuto.
- 93 vn 1/2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> vn 1 1<sup>st</sup>, 3<sup>rd</sup> and 5<sup>th</sup> notes (likewise in F<sub>P</sub>), vn 2 1<sup>st</sup>, 3<sup>rd</sup> and 5<sup>th</sup> notes and (just in A<sub>1</sub>) 7<sup>th</sup> note have staccato.
- 104 vc: Slur to 1<sup>st</sup> note is from F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with M 116; in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, ED<sub>S</sub> extends only to last note of M 103.
- 106 vn 1/2: << is from A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with va.
- 107 vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> 1<sup>st</sup> note not only has staccato but also >; but cf. the other instruments.
- 108 vc: *p* at 2<sup>nd</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>; in ED<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> already begins at 1<sup>st</sup> note.
- 112 vn 1: In A<sub>2</sub> 3<sup>rd</sup> note has *q* instead of *b* , thus *g*<sup>2</sup> instead of *gb*<sup>2</sup>; but cf. vn 2 M 114.
- 115 va: 4<sup>th</sup> note has *q* , thus *d*<sup>1</sup> as in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> with regard to *d*<sup>2</sup> in vn 2; ED<sub>S</sub> lacks accidental, hence *d*<sup>#1</sup>.
- 126 vn 2: Staccato at 5<sup>th</sup>–7<sup>th</sup> notes is from A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with M 127 und M 124 f. vn 1.
- 129 vc: Staccato at 3<sup>rd</sup>–7<sup>th</sup> notes is from F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub>, A<sub>2</sub> (5<sup>th</sup>–7<sup>th</sup> notes) by analogy with M 128.
- 130 vn 1: Staccato at 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes is from A<sub>2</sub> by analogy with M 129.
- 131–133 vn 2: Staccato from 6<sup>th</sup> note of M 131 is from A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>.
- 142–144 vn 2: Continuous << is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>; ED<sub>S</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> have two << one after the other (M 142 to last note of M 143, and 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes of M 144); we combine by analogy with M 145–147.
- 143–145 vn 1: Continuous << is from A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub>; ED<sub>S</sub>, A<sub>1</sub>, F<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> have two << one after the other (to last note of M 143 as well as in M 144–145); we combine by analogy with M 146–148.
- 147 va, vc: A<sub>2</sub> each time has *f* at 1<sup>st</sup> note (as does vc in F<sub>P</sub>).
- 147 f. vn 1/2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> (vn 1), A<sub>1</sub> (vn 2) << extends each time only to 3<sup>rd</sup> note of M 148 (vn 1) or 3<sup>rd</sup> note of M 147 (vn 2).
- 150 vn 1: In ED<sub>S</sub> and F<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> 4<sup>th</sup> note is *f*<sup>#2</sup> (without accidental) is from; but in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> it is *f*<sup>2</sup> (with *q*). The series of intervals in the 4-note figure is inconsistent in the surrounding measures, although whole-tone steps predominate (which would speak in favour of the sequence *a*<sup>2</sup>–*g*<sup>2</sup>–*f*<sup>2</sup>). Whether there is an oversight here (with *q* unintentionally omitted), or Schönberg rejected the original version, cannot be determined. The momentary change within

- the context of  $e^b$  minor (cf. the chord in M 151) with  $f^3$  in M 151 makes  $f^2$  seem the more plausible reading.
- 153–155 vn 1: Continuation of staccato is from  $F_P$ ,  $ED_P$  (where it extends each time to M 159) by analogy with vn 2.
- 155 va:  $\llcorner$  to middle of measure is from  $A_2$  (in  $A_1$  it extends to beat 1+).
- 155–157 vc:  $\llcorner$  is from  $A_2$  by analogy with va; in  $A_1$ ,  $F_P$   $\llcorner$  extends to 2<sup>nd</sup> or 3<sup>rd</sup> note of M 158;  $F_S$  and  $ED_S$  have two  $\llcorner$ , clearly from 1<sup>st</sup> note of M 154 to 2<sup>nd</sup> note of M 155 and from 1<sup>st</sup> note of M 156 to beat 2 of M 157 ( $F_S$ ) or from 1<sup>st</sup> note of M 156 to 1<sup>st</sup> note of M 157 ( $ED_S$ ).
- 165 vn 1: *sehr zart* is from  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $F_P$ ,  $ED_P$ .  
vn 2: *sehr zart* is from  $F_P$ ,  $ED_P$  with regard to vn 1.
- 167 f. vn 2: Staccato at each 3<sup>rd</sup> note is from  $A_1$ ,  $A_2$  (M 167 only) and  $F_S$ ,  $F_P$  (M 168 only).
- 169 vn 2: Last note staccato in  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $F_P$ ,  $ED_P$ .
- 170 va: Staccato at 3<sup>rd</sup> note is from  $A_2$  by analogy with the surrounding measures.
- 171 vc:  $p$  is from  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $F_P$ ,  $ED_P$ .
- 183 vc: Staccato at 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> notes in  $ED_{3S}$  probably omitted only due to wear on the printing plates; we supply, based on all the other sources by analogy with M 171 ff.
- 186 vc: Staccato is from  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $F_S$ ,  $F_P$ ,  $ED_P$ .
- 189 vn 1: In  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $F_S$ ,  $F_P$   $\gg$  starts from 1<sup>st</sup> note.
- 193 vn 1: In  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $F_P$  1<sup>st</sup> note  $p$ .
- 196 va, vc: In  $A_1$  (va),  $A_2$  1<sup>st</sup> note (va) and last note (vc) each have  $>$ .
- 197 vn 2:  $p$  at 1<sup>st</sup> note is from  $A_1$ ,  $F_S$ ,  $F_P$ ,  $ED_P$  by analogy with vn 1.
- 199 va: Staccato is from  $A_2$  by analogy with M 198 vn 2.  
vc:  $p$  at 1<sup>st</sup> note is from  $A_2$ ,  $F_P$ ,  $ED_P$  by analogy with va.
- 207 vn 2, va:  $>$  at each 1<sup>st</sup> note is from  $A_1$ ,  $A_2$  by analogy with vc.  
vc:  $\llcorner$  is from  $A_1$ ,  $F_P$ ,  $ED_P$  by analogy with M 205 f.
- 212 vn 2, va, vc: *cresc.* in middle of measure and without  $\llcorner$  at final two notes is from  $A_2$  (vn 2, va, vc),  $F_P$  (vc) by analogy with vn 1;  $ED_S$  and the other sources sometimes have both  $\llcorner$  and *cresc.*, sometimes first  $\llcorner$  and *cresc.* only in M 213.
- 215 vc: In  $A_2$  notes each time have  $>$ .
- 216 vn 2, va:  $\llcorner$  to 6<sup>th</sup> note is from  $A_2$ ,  $F_P$  with regard to *ff* at 7<sup>th</sup> note;  $ED_S$  and  $F_S$ ,  $ED_P$  have  $\llcorner$  to 3<sup>rd</sup> note.
- 223 vn 1:  $>$  at 3<sup>rd</sup> note is from  $F_S$ ,  $F_P$ ,  $ED_P$  by analogy with M 222, 224 f.
- 225 vn 1:  $\llcorner$  to shortly before 3<sup>rd</sup> note is from  $A_1$ ,  $A_2$ ; in  $ED_S$  and  $F_S$ ,  $F_P$   $\llcorner$  extends only to last note of M 224.
- 226 va:  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $F_P$ ,  $ED_P$  have *sehr ausdrucksvoll* at 2<sup>nd</sup> note.
- 228: In  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $F_P$  *nach und nach zurückhaltend* [sic] appears only at beginning of M 229.
- 229 va:  $>$  at 1<sup>st</sup> note is from  $F_P$ ,  $ED_P$  by analogy with M 230.
- 230 vn 2: Staccato at 2<sup>nd</sup> and 4<sup>th</sup> notes is from  $F_S$ ,  $F_P$ ,  $ED_P$  (2<sup>nd</sup> note) and  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $F_S$ ,  $F_P$ ,  $ED_P$  (4<sup>th</sup> note).
- 237 vc: 1<sup>st</sup> note in  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $F_P$ ,  $ED_P$  has  $>$ .
- 242 va: Staccato is from  $A_2$ ,  $F_P$ ,  $ED_P$  by analogy with M 241 f. vn 2.
- 247 va, vc: In  $A_2$  last two notes each time have staccato (in  $F_P$  va all four notes have staccato).
- 255 vn 2: Slur to 2<sup>nd</sup> note is from  $A_1$ ,  $F_S$  by analogy with M 254, 256; slur in  $A_2$  and  $F_S$ ,  $ED_S$ ,  $ED_P$  extends only to 1<sup>st</sup> note.
- 256 vn 1/2: *dim.* at beginning of measure is from  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $F_P$  by analogy with va, vc; in  $ED_S$  it is already at 3<sup>rd</sup> note of M 255.  
vc: Staccato at 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> notes is from  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $ED_P$  by analogy with M 254.
- 257 vc: Staccato at 2<sup>nd</sup> and last notes is from  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $F_S$ ,  $F_P$ ,  $ED_P$ .
- 271 vn 1/2, va, vc: In  $A_1$  (vn 1/2, va, vc),  $A_2$  (vn 1/2),  $F_P$  (vn 1) 1<sup>st</sup> note has  $>$ , as does the 1<sup>st</sup> note of M 272 of vn 1 in  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $F_P$ .
- 275 vc: In  $A_2$  note has *pizz.* as per vn 1/2, va.

### III Litanei. Langsam

Measure numbering in  $ED_S$  and in  $A_1$ ,  $F_P$ ,  $F_S$ ,  $ED_P$  is off by one measure from our edi-

- tion, since there the upbeat is counted in the measure numbering; therefore, for example, our M 10 is M 11 (etc.) in these sources.
- 2 va: Repetition of *pp* (cf. musical text of upbeat to M 1) is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub>.
- 12 va, vc: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub> each have << at 1<sup>st</sup> note to end of measure (thus also vc in F<sub>P</sub>).
- vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> notes have tenuto (in A<sub>1</sub> final note is staccato instead of tenuto).
- 13 sop: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> 1<sup>st</sup> note *p* instead of *pp*. – <<> is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> by analogy with vn 1. – Text lacks comma after “trauer” in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, T<sub>2</sub>; ED<sub>S</sub> has comma.
- 14 sop: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> last two notes are ♯♯ (as vn 1/2) instead of ♯♮.
- vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>S</sub> 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes have tenuto.
- 15/16 vn 2: In A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> 3<sup>rd</sup> slur extends only to last note of M 15; in A<sub>1</sub> likewise to last note of M 15, but has connecting slur after change of page, making the intended reading unclear.
- 15 f. vc: From around the middle of M 15, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> have >> .
- 16 va: In A<sub>1</sub>, A<sub>S</sub>, F<sub>P</sub> 2<sup>nd</sup> slur extends to 1<sup>st</sup> note of M 17.
- 19 sop: In A<sub>1</sub> 1<sup>st</sup> note has > .
- vc: 2<sup>nd</sup> << is from A<sub>1</sub> by analogy with va.
- 21 vn 2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> 1<sup>st</sup> note is *pp* instead of *p*.
- 22 sop: << to 3<sup>rd</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> with regard to > at 4<sup>th</sup> note; F<sub>S</sub> has << to beat 2, ED<sub>S</sub> has it to around 2<sup>nd</sup> note.
- 26 va, vc: Beginning of the >> at 3<sup>rd</sup> and 2<sup>nd</sup> notes respectively is from A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> (va) with regard to vn 2; begins in the other sources around 2<sup>nd</sup> note or around beat 1+ (F<sub>S</sub> lacks >> in vc).
- 31 va: Last two notes in A<sub>1</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> have << , while >> is missing.
- 35 vc: *p* is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with vn 1. – <<> at 1<sup>st</sup>–5<sup>th</sup> notes with centre at 3<sup>rd</sup> note is from A<sub>1</sub>, F<sub>S</sub> by analogy with vn 1 and M 36 vn 2; A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> have <<> around 3<sup>rd</sup>–5<sup>th</sup> notes; A<sub>2</sub> lacks <<> .
- 37 f. va: <<> each time is from A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with M 35 vn 1 and M 36 vn 2.
- 38 vn 1: Slur at 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> and 8<sup>th</sup>–9<sup>th</sup> notes is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with M 36 f.
- 40 vc: > at 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> with regard to M 39.
- 40 f. vc: A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> have << at M 40 last note to M 41 around 2<sup>nd</sup> note, and >> at 4<sup>th</sup> note of M 41 to end of measure.
- 43 va: *f* at 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> with regard to vc; ED<sub>P</sub>, F<sub>S</sub>, ED<sub>S</sub> have *fp* (as vn 1/2).
- 44 va: *f* at 2<sup>nd</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> with regard to vn 1/2.
- 46 sop: << is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> (where it already starts from around the 1<sup>st</sup> note each time) by analogy with vn 1.
- 49 vn 2: <<> is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with M 53 vn 1.
- vc: *am Steg* (at the bridge) only at 2<sup>nd</sup> note according to A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with va; ED<sub>S</sub> and F<sub>S</sub> have *am Steg* at the 1<sup>st</sup> note already.
- 50 vn 2: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> notes have << and 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> notes have >> .
- 51 vc: *p* is from A<sub>1</sub> by analogy with the other instruments. – In A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> << does not end until 3<sup>rd</sup> note of M 52.
- 52 sop: Comma in the text after “hoffen” is from ED<sub>1SCC</sub>, T<sub>2</sub>.
- va: > at 2<sup>nd</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 1.
- 53 va: *pp* not until 2<sup>nd</sup> note according to A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> by analogy with vn 2; the other sources already have *pp* at 1<sup>st</sup> note.
- vc: In A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> 1<sup>st</sup> note has *sf*.
- 55 sop: In A<sub>1</sub> 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes have >> , while << starts only from 3<sup>rd</sup> note.
- 62 f. vn 1/2, va, vc: Beginning of the << is different each time in the sources; in vn 1 in A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> it already starts at 1<sup>st</sup> note of M 62, with the other sources as in our edition; in vn 2 it begins in A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> at 1<sup>st</sup> note, and in A<sub>1</sub>, F<sub>S</sub> at penultimate note (as in our edition), in ED<sub>S</sub> at last note; in A<sub>2</sub>, ED<sub>P</sub> at 1<sup>st</sup> note of M 63; in va in A<sub>1</sub> at

- 2<sup>nd</sup> note of M 62, in F<sub>S</sub> at penultimate note of M 62 (as in our edition), in ED<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> at last note of M 62, while A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> lack  $\ll$ ; in vc in A<sub>1</sub> at 2<sup>nd</sup> note of M 62, in F<sub>S</sub> on beat 4 (as in our edition), in ED<sub>S</sub> on beat 4+, in A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> at 1<sup>st</sup> note of M 63; A<sub>2</sub> lacks  $\ll$ .
- 64 vc: In A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> last two notes also have  $>$ .
- 65 sop: “gieb” in text is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, T<sub>2</sub>; ED<sub>S</sub> has “gib”.
- 66–70 vn 1: Continuous  $\ll$  is from A<sub>P</sub>; the other sources have two  $\ll$  behind each other (M 66, M 67 ff.).
- 67 vn 1/2, va, vc:  $>$  is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> (vn 1, vc) and A<sub>1</sub>, A<sub>P</sub> (vn 2, va) or F<sub>P</sub> (va) by analogy with sop; vn 1 of F<sub>S3CC</sub> (conductor’s score of the string-orchestra version) has an added *fpp*.
- 71 f. vn 2: Slur from *f*<sup>b</sup>1 is from A<sub>2</sub> by analogy with M 72 f. va.
- #### IV Entrückung. Sehr langsam
- 3 va: Beginning of 2<sup>nd</sup> slur at *ab* is from A<sub>P</sub> by analogy with vc; begins in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> only at *c*<sup>#</sup>.
- 4 vn 2: Last note has *b*<sup>b</sup>, thus *f*<sup>b</sup>2 according to all sources, although there is otherwise always a half-tone step between the last two notes. Since the reading remains unaltered in all sources, however, we retain it in our edition too.
- 5 vn 1: In A<sub>1</sub> 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes have  $\gg$ .
- 6 vn 2: In all sources slur already ends at last note of M 5 (it is unclear in A<sub>P</sub>); at M 6 there is a new slur at 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes; we combine into a single slur by analogy with M 5 vn 1. vc: *sehr leicht* is from A<sub>1</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>S</sub> by analogy with va.
- 10 vc:  $>$  at 9<sup>th</sup> note is from F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with va.
- 11 vc:  $>$  at 12<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> notes is from F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with va.
- 14 vn 2: 2<sup>nd</sup> note in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> is *g*<sup>b</sup>1 instead of *g*<sup>1</sup> (likewise in A<sub>P</sub>), with last note *d*<sup>2</sup> instead of *db*<sup>2</sup>; but cf. last two notes of M 13 forming a minor third (*d*<sup>#</sup>1–*f*<sup>#</sup>1).
- 21 sop: *p* is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> with regard to the instruments in M 22.
- 22 vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> slur already starts from M 21 as in the other instruments (slur in A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> extends only to 2<sup>nd</sup> note of M 22).
- 24 vc: In A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> note has  $\ll$  as in vn 1/2, va.
- 29 vn 1: In A<sub>P</sub> last note has *q*<sup>1</sup>, thus *g*<sup>1</sup> instead of *g*<sup>b</sup>1; probably an oversight.
- 35 vn 1: 2<sup>nd</sup> note in A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> has  $>$ .
- 39 sop: T<sub>2</sub> has “Du” instead of “du”.
- 41 vc: 1<sup>st</sup> note in A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> has *p*.
- 43 f. vn 1: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub> have continuous slur from 1<sup>st</sup> note of M 43 to 3<sup>rd</sup> note of M 44. vn 2: In A<sub>1</sub> 1<sup>st</sup> slur is at 1<sup>st</sup>–4<sup>th</sup> notes, with 2<sup>nd</sup> slur from 5<sup>th</sup> note of M 43 to 3<sup>rd</sup> note of M 44; A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> have continuous slur from 1<sup>st</sup> note of M 43 to 2<sup>nd</sup> or 3<sup>rd</sup> note of M 44; our edition follows ED<sub>S</sub> by analogy with vn 1, which is confirmed by F<sub>S</sub> (unclearly) and ED<sub>P</sub>.
- 44 va: 1<sup>st</sup> note in A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> has  $<>$  (as in vc) instead of continuation of the  $\ll$ .
- 45 vn 2:  $\gg$  is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 1, va.
- 46–49 vn 1/2, va, vc: Just one  $\ll$  each time according to A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub> (vn 2, vc), F<sub>P</sub> (vn 2, va, vc); but ED<sub>S</sub>, A<sub>1</sub>, A<sub>P</sub> (vn 1, va) have two  $\ll$  behind each other (the 2<sup>nd</sup>  $\ll$  mostly begins in M 48).
- 47: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> already have *steigernd* at middle of M 46.
- 52 vn 1: Slur from 1<sup>st</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> with regard to the other instruments; in ED<sub>S</sub> and F<sub>S</sub> slur already starts from last note of M 51.
- 58 sop: Comma in the text after “webend” added following T<sub>2</sub>.
- 59 f. vn 1:  $\gg$  is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 2, vc. va: Continuous  $\gg$  is from A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 2, vc; ED<sub>S</sub> and A<sub>1</sub>, F<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> have two  $\gg$  behind each other (at M 59, and 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes of M 60).
- 62 sop: F<sub>S</sub> has  $\ll$  from last note to end of measure.
- 64 sop:  $\gg$  is from A<sub>1</sub> by analogy with vn 1.
- 65–67 vc: Single  $\ll$  from middle of M 65 is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> with regard to M 67–69 va; F<sub>S</sub>, ED<sub>S</sub> have two  $\ll$  be-

- hind each other (2<sup>nd</sup> note of M 65 to respective 2<sup>nd</sup> note of M 66 f.).
- 67 vn 2: (*ruhig fließend*) is from A<sub>1</sub>, F<sub>S</sub>; A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> have *ruhig (fließend)*, while ED<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> have (*ruhig, fließend*).
- 70 vc: In A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> 4<sup>th</sup> note to end of measure has  $\succ$ .
- 71 vn 1: (*ruhig steigend*) is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, F<sub>S</sub>; ED<sub>S</sub> and ED<sub>P</sub> have (*ruhig, steigend*).
- vc:  $\prec$  is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> with regard to vn 1, va.
- 73 vc:  $\prec$  from 4<sup>th</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> with regard to the notes with  $>$ ; in F<sub>S</sub>, ED<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub>  $\prec$  starts earlier, from 3<sup>rd</sup> note.
- 75 vn 2: Staccato at 4<sup>th</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 1.
- 79 sop: Text “geworf-ner” (without apostrophe) is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub> and T<sub>2</sub>; ED<sub>S</sub> has “geworf’-ner”.
- vc:  $\prec$  is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub>, F<sub>S</sub> by analogy with va.
- 83 vn 2: *pp* is from A<sub>1</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> with regard to vn 1.
- 85 vn 2: 3<sup>rd</sup> note *d*<sup>1</sup> is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> with regard to M 84 vn 1 (which from the 3<sup>rd</sup> note has the same sequence of notes an octave higher); ED<sub>S</sub> and A<sub>P</sub>, F<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> have *e*<sup>1</sup>.
- 86 vn 1:  $>$  at penultimate note is from A<sub>2</sub> by analogy with M 85.
- 87 sop: In A<sub>2</sub> 4<sup>th</sup> note is *d*<sup>2</sup> (note is circled) instead of *c*<sup>♯2</sup>. – Slur at 5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> notes is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> with regard to the melisma.
- vn 1: A<sub>1</sub>, A<sub>P</sub> have  $\prec$  as in vn 2. – In A<sub>2</sub> 9<sup>th</sup> note has  $\natural$  (note is circled), thus *c*<sup>3</sup> instead of *c*<sup>♯3</sup>.
- vn 2:  $>$  at 5<sup>th</sup> note is from A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> and  $>$  at last note is from ED<sub>P</sub> by analogy with M 85 ff.
- 87–88 vc: A<sub>1</sub> has  $\prec$  from 3<sup>rd</sup> note of M 87 to end of measure, and  $\succ$  from 2<sup>nd</sup> note of M 88 to around beat 3 ( $\succ$  also in A<sub>P</sub>).
- 88 vn 2:  $>$  at 5<sup>th</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with last note.
- 91 vn 1: *am Steg* at 3<sup>rd</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> with regard to the change to tremolo; ED<sub>S</sub> and F<sub>S</sub> already have *am Steg* from 1<sup>st</sup> note.
- vc: 1<sup>st</sup> note in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> has *pp*.
- 93 vn 2: *pp* at 5<sup>th</sup> note is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>.
- 94 sop: Comma in text after “ungeheuer” is from T<sub>2</sub>.
- 95 sop: In the text, 1<sup>st</sup> word “ich” is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, ED<sub>S</sub> with regard to the comma in M 94 and T<sub>2</sub>; however, F<sub>S</sub> has “Ich”.
- 96 vn 1, va: At M 94 ff. vn 1 and va have a canon in the lower 4<sup>th</sup>; the slurring differs in M 95/96, as vn 1 divides *g*<sup>2</sup>–*f*<sup>♯2</sup> into two phrases (a new slur begins at 1<sup>st</sup> note *f*<sup>♯2</sup> in M 96), while in va at M 96 *d*<sup>2</sup>–*c*<sup>♯2</sup> are under a single slur (a new slur begins only at 3<sup>rd</sup> note *c*<sup>2</sup> in M 96). However, this reading is in all the sources. With the exception of M 94 (vn 1) and M 95 (va) there is otherwise a tendency always to begin a new phrase with the  $\natural$ , thus in vn 1 the last slur in M 95 would need to be extended to the 1<sup>st</sup> note of M 96. Since the sources are clear, we do not follow this idea.
- 97 vn 2, va, vc: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> (va, vc), ED<sub>P</sub> (va) have *f cresc.* at beginning of measure as in vn 1.
- 98 sop: Use of a dash in the text after “schwimme” is from F<sub>S</sub>, T<sub>2</sub>; ED<sub>S</sub> and almost all the other sources lack punctuation mark.
- 99 vn 2: 14<sup>th</sup> note  $\natural$  (thus *g*<sup>1</sup>) is from ED<sub>3S</sub>; A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub>, ED<sub>1S</sub>, ED<sub>2S</sub> have  $\sharp$  (thus *g*<sup>♯1</sup>). *g*<sup>1</sup> seems the more plausible variant, since this creates an exact transposition of the two previous motives; *g*<sup>♯1</sup> seems, with regard to the succeeding figure, plausible insofar as the transition to the interval between 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> notes is thus conveyed (from minor to major third, and finally to a fourth).
- 104 vn 1/2, va, vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> *cresc.* is not until the middle of measure.
- 115 vc: In A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>  $\succ$  extends only to around the middle of measure, then with  $\prec$  to end of measure; F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> M 115 lack  $\succ$ , having  $\prec$  instead.
- 117 f. vc: A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> have  $\succ$  from around beat 2+ of M 117 to end of M 118.

- 119 va: The reading with the last note lacking tremolo strokes was only reinstated in ED<sub>3S</sub>, but is confirmed by A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>S</sub>, F<sub>P</sub>; in ED<sub>1S</sub>, ED<sub>2S</sub>, ED<sub>P</sub> last note has tremolo strokes.
- 120 va: A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> have  $\llcorner$  at 4<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> notes, while F<sub>S</sub>, ED<sub>S</sub> have it on 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> notes; extended to 2<sup>nd</sup>–6<sup>th</sup> notes by analogy with M 124 vc; however, A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> have  $\llcorner$  at 3<sup>rd</sup>–5<sup>th</sup> and  $\lrcorner$  at 5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> notes as in M 122 vn 1. – Continuous slur at 2<sup>nd</sup>–6<sup>th</sup> notes is from A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> by analogy with M 121 vn 2, M 122 vn 1 and M 124 vc; ED<sub>S</sub> and A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>S</sub> have two slurs (at 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> notes).
- 124/125 vn 2: Slur is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with vn 1.
- 126 vn 1: Slur is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, F<sub>P</sub> with regard to the surrounding measures.
- 135/136 va:  $\llcorner \lrcorner$  is from A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub> by analogy with M 136/137; ED<sub>S</sub> and A<sub>1</sub>, F<sub>S</sub>, ED<sub>P</sub> only have  $\llcorner$  to 3<sup>rd</sup> note of M 136.
- 141 vn 1/2, va, vc: Slur extends to M 142 in A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub>.
- 145 vn 2, va, vc: A<sub>2</sub> and A<sub>P</sub> (va), F<sub>P</sub> (va), ED<sub>P</sub> (va, vc) have slur at 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> notes.
- 146 vn 2: *dim.* is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> (each time already to end of M 145) by analogy with va, vc.
- 148 vc: Slur from last note of M 148 is from A<sub>1</sub> by analogy with M 147; however, after M 148 A<sub>1</sub> has a change of page, with slur not continued on the new page; in A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> slur starts only at 1<sup>st</sup> note of M 149, with preceding slur to last note of M 148; in F<sub>S</sub>, ED<sub>S</sub> slur likewise begins only from 1<sup>st</sup> note of M 149, but with preceding slur extending only to penultimate note of M 148.
- 151 vn 1/2:  $\lrcorner$  is from A<sub>2</sub> by analogy with va, vc: In A<sub>2</sub> 1<sup>st</sup> note is *F*<sub>♯</sub> instead of *F*.
- 154: Position of the *immer mehr verrinnend* at beginning of M 154 is from A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> and the tendency of ED<sub>S</sub> in regard to the  $\lrcorner$ ; in F<sub>S</sub>, A<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> placement is already earlier, mostly in M 153 around beat 2+ (beginning of the rising figure in vn 2).
- vn 2: Slur in A<sub>2</sub>, A<sub>P</sub>, F<sub>P</sub>, ED<sub>P</sub> to 2<sup>nd</sup> instead of 3<sup>rd</sup> note.

Berlin, autumn 2021

Ullrich Scheideler