

HISTORISCHES  
JAHRBUCH  
DER  
STADT LINZ

1970

LINZ 1971

---

Herausgegeben vom Archiv der Stadt Linz

## I N H A L T

	Seite
Abkürzungen . . . . .	7
Verzeichnis der Mitarbeiter . . . . .	8
Vorwort des Bürgermeisters . . . . .	9
Zdeněk Šimeček (Brünn):	
Linz in der Literatur zur Geschichte der südböhmischen Städte . . .	11
Konrad P l a s s (Linz):	
Die Stiftung des Johann Adam Pruner in Linz . . . . .	33
(Textabbildungen auf S. 90 und 91, Tafeln I—XII)	
Konrad P l a s s (Linz):	
Die Altkatholische Kirchengemeinde in Linz . . . . .	99
Richard K u t s c h e r a (Linz):	
Kulturgeschichte des Kaffeehauses in Linz . . . . .	113
Gerhard B o t z (Linz):	
Hitlers Aufenthalt in Linz im März 1938 und der „Anschluß“ . . .	185
(Tafeln XIII—XV)	
Walther D ü r r (Tübingen):	
Beobachtungen am Linzer Autograph von Schuberts	
„Rastlose Liebe“ . . . . .	215
(Notenbeispiele auf S. 218, 219, 223, 224 bis 228, Faksimiledruck ein- geheftet nach S. 230)	
Georg W a c h a (Linz):	
Ringstraßenzeit (Besprechung) . . . . .	231

WALTHER DÜRR:

## BEOBACHTUNGEN AM LINZER AUTOGRAPH VON SCHUBERTS „RASTLOSE LIEBE“

I. Etwa um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts schrieb Kunigunde Vogl, die Witwe Michael Vogls, des berühmten Sängers und Freundes Schuberts, an ihre Tochter Henriette: „*Vogl war auch immer der Ansicht, daß Schubert in einem somnambulantigen Zustande war, sooft er komponierte.*“<sup>1</sup> Diese „Ansicht“ hat sich hartnäckig gehalten. Zunächst sprach man von Hellsichtigkeit, von „*Hervorbringungen einer musikalischen Clairvoyance*“<sup>2</sup>, später lieber von Intuition: Die Stimmung etwa eines Gedichtes inspirierte den Komponisten, der im übrigen, nach den Worten seines Lehrers Ruzicka, sein Handwerk vom lieben Gott gelernt hatte.<sup>3</sup> Schuberts Autographe, seine „*klare, fast peinlich genaue Niederschrift*“, sauber und für jeden leicht lesbar<sup>4</sup>, scheinen das zu bestätigen. Freilich — saubere, korrekte Manuskripte erwartete man zu Schuberts Zeit von einem Komponisten. Louis Spohr beispielsweise berichtet mit einem gewissen Stolz, daß er sich „*zeitig gewöhnte, eine reinliche Partitur, in der nichts ausgestrichen sein durfte, zu schreiben*“<sup>5</sup>, und auch Schubert, von Haus aus an Ordnung gewöhnt, bemühte sich darum — vor allem in seinen Reinschriften. Diese aber haben die allgemeine Vorstellung von Schuberts Handschrift und von seiner Kompositionsweise weitgehend geprägt, denn Abbildungen Schubertscher Liedmanuskripte geben meist nur solche Reinschriften wieder: sie sind zur Faksimilierung besser geeignet als erste Niederschriften und Entwürfe.

Zudem sind erste Niederschriften, und zwar gerade auch von berühmten und oft überarbeiteten Liedern, nur selten erhalten. Nach der Überarbeitung bedurfte Schubert ihrer nicht mehr. Verschollen sind solche beispielsweise von *Gretchen am Spinnrade* (D 118)<sup>6</sup> und vom *Erkönig* (D 328). Auch von dem dritten Lied der vielgenannten Trias aus dem ersten Jahr Schubertscher Beschäftigung mit Goethes Gedichten (1814/15), der *Rastlosen Liebe*, wußte man bis vor nicht allzulanger Zeit nur von zwei eigenhändigen Abschriften. Die eine, eine Reinschrift, fertigte Schubert im

April 1816 für ein Liederheft an, das er Goethe nach Weimar schickte.<sup>7</sup> Die andere entstand im Mai 1821 für den ihm nahestehenden Sänger Karl von Schönstein. Sie ist vermutlich für eine Aufführung geschrieben, dabei stark verändert und nach D-Dur transponiert worden. Die Niederschrift zeigt, daß Schubert wohl selbst begleitet hat. Sie bleibt daher, als Sonderfall, im folgenden weitgehend unberücksichtigt.<sup>8</sup> Bei der Vorbereitung der von Schubert selbst besorgten ersten gedruckten Ausgabe, erschienen im Juli 1821, griff er auf die Reinschrift für Goethe zurück. Die erste Niederschrift schien verloren — bis im Jahre 1952 Othmar Wessely auf eine Handschrift aufmerksam machte<sup>9</sup>, die damals im Akademischen Gymnasium Linz aufbewahrt wurde und sich heute unter der Signatur Ak. Gymn. Nr. 123 im Archiv der Stadt Linz befindet.

Diese Handschrift trägt den Titel *Rastlose Liebe*. Sie ist rechts oben datiert: „Den 19. May 1815. Frz Schubertmpia“ und danach am selben Tag entstanden wie das Lied *Amalia* (D 195), nicht, wie man bislang geglaubt hatte, etwa gleichzeitig mit *Erlkönig*, also erst im Herbst 1815. Die *Rastlose Liebe* steht vielmehr, als Komposition eines Goetheschen Gedichtes, isoliert inmitten einer Gruppe von Liedern nach Körner und Hölty, gleich weit entfernt vom *Erlkönig* wie von *Gretchen am Spinnrade*. *Rastlose Liebe* und *Amalia* standen ursprünglich wohl auf einem gemeinsamen Manuskript. Noch am 13. Juni 1816 nämlich sang Schubert auf einer musikalischen Gesellschaft eben diese beiden Lieder, offenbar in der Reihenfolge *Rastlose Liebe* — *Amalia*.<sup>10</sup> Die Linzer Handschrift besteht zudem nur aus einem Einzelblatt — Schubert aber verwendete in der Regel Doppelblätter. *Amalia* — also die zweite Hälfte des Doppelblattes? — wurde am 18. Oktober 1869 bei List & Francke in Leipzig versteigert und ist seitdem verschollen. Die Zusammengehörigkeit beider Manuskripte ist daher nicht mehr nachprüfbar.

Das Linzer Manuskript besteht aus einem auf beiden Seiten beschriebenen Einzelblatt im üblichen Querformat, 23 cm x 31 cm. Das Papier, mitteldickes, leicht bräunliches Notenpapier, stammt, wie das Wasserzeichen zeigt, aus der böhmischen Papiermühle Lauterwasser am Lauterwasserbach, zu Schuberts Zeit im Besitz der Gebrüder Kiesling<sup>11</sup>; von dorthier bezog Schubert in der Regel sein Papier. Jede Seite ist sechzehnzeilig rastriert — auch das ist bei Schubert häufig so. Die Singstimme ist mit *Singst.* bezeichnet, die Klavierstimme mit *Fortepiano* — dies ist eines der letzten Manuskripte, auf denen Schubert so schreibt; später heißt es bei ihm *Pianoforte*. Am Ende des Liedes steht der Name des Dichters: *Gothe*.

Über die Geschichte des Manuskriptes wissen wir nur wenig. Spätestens im Jahre 1869, dem Todesjahr des Sammlers und Begründers der Autographensammlung des Linzer Gymnasiums, Professor Josef Hötzls, vermutlich aber schon früher, befand es sich im Archiv des Gymnasiums.<sup>12</sup> Von wem Hötzl die Handschrift erhalten hat, ist unbekannt. Möglicherweise kommt sie aus dem Linzer Schubertkreis, von Schuberts Jugendfreund Albert Stadler etwa, oder von der mit Schubert befreundeten Familie Spaun (Josef von Spaun hatte seinem Bruder Anton im Sommer 1817 mehrere Schubert-Lieder geschickt, jedoch in Abschriften; die *Rastlose Liebe* ist dabei nicht erwähnt).<sup>13</sup> Sicher ist nur, daß die Handschrift verschickt worden ist, denn sie zeigt Faltpuren wie ein einem Brief beigelegtes Blatt.

Othmar Wessely vermutet<sup>14</sup>, das Manuskript könne dasselbe sein, von dem Josef Hüttenbrenner um 1858 in seinen für Ferdinand Luib bestimmten, aber nicht übergebenen Notizen schreibt: „*Ich eilte [1817] auf meine Herrschaft zurück, und kam erst im Dezember 1818 [nach Wien], inzwischen schickte mir Schubert die Ballade Minona, die (englische) Ballade von Göthe, die ‚rastlose Liebe‘, u: da bei mir zu Hause die Forellen wuchsen, die ‚Forelle von Schubart‘ mit einer wichtigen autographischen Handschrift*“.<sup>15</sup> Es ist zwar denkbar, daß die 1817 Hüttenbrenner übersandte Handschrift die erste Niederschrift war, denn inzwischen hatte Schubert sein Liederheft aus Weimar zurückerhalten und besaß damit selbst eine schon redigierte Version des Liedes. Die ausdrückliche Erwähnung der „*wichtigen autographischen Handschrift*“ der *Forelle* (D 550) aber läßt eher vermuten, Hüttenbrenner habe von den anderen Liedern lediglich Abschriften erhalten — es sei denn, daß die Handschrift der *Forelle* Hüttenbrenner wegen der besonderen Umstände der Entstehung und des Begleitbriefes „wichtig“ war.<sup>16</sup> Über eine Verbindung zwischen Josef Hüttenbrenner und dem Linzer Gymnasium ist nichts bekannt. So müssen denn beide Vermutungen offenbleiben.

II. Was nun hat Schubert in seinem Kompositionsmanuskript verändert, korrigiert?

Die erste Korrektur betrifft das Klaviervorspiel: Zu Beginn des zweiten Taktes schrieb Schubert ursprünglich, wie im ersten, vier Sechzehntel *h-gis-e-H*. Ihm schwebte zunächst wohl eine weniger drängende, eine ruhigere Einleitung vor, in der Harmonik und Lage der Klavierstimme sich nicht veränderten. Er hat diese vier Noten jedoch sofort, noch vor der Nie-

derschrift des charakteristischen Basses, wieder ausgestrichen und durch die endgültigen ersetzt.<sup>17</sup>

Etwas Ähnlichem begegnet man am Ende der Komposition: Ursprünglich hatte Schubert in den Takten 77—80 die bisherige Lage der rechten Hand der Klavierstimme beibehalten. Die Spitzentöne pendelten zwischen *h'* und *ais'*:

Beispiel 1:



## Beispiel 4:

The image shows a musical score for the first four measures of Schubert's 'Rastlose Liebe'. It consists of two staves: the top staff is for the voice (labeled 'Singstimme') and the bottom staff is for the bass (labeled 'Baß'). Both staves are in the key of D major (one sharp) and 7/8 time. The vocal line starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F#5. The bass line starts with an eighth note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, and quarter notes D3, E3, F#3. Dynamics include a forte 'f' in the second measure and fortissimo 'fz' in the third and fourth measures.

Das dem Liedbeginn zugrunde liegende Prinzip — Konfrontation kantabler Viertaktgruppen in der Singstimme mit rhythmisch-instrumental geprägten Zweitaktgruppen in der Klavierstimme<sup>18</sup> — wäre so noch klarer hervorgetreten. Goethes Versmetrum zwang Schubert dazu, hier zu ändern, Singstimme und Klavierstimme einander äußerlich anzugleichen. Freilich — äußerlich nur: sowohl der melodische Verlauf als auch die harmonische Konzeption (jeweils vier Takte in gleicher Tonart) weisen die Singstimme als viertaktig aus. Im Fortgang des Liedes ändert sich dann das Verhältnis der Singstimme zum Baß. Oft geht auch sie zu zweitaktigen Bildungen über, als wolle sie dem Baß zustimmen (etwa in den Takten 15—19): *immer zu*; 25—29: *Lieber durch Leiden*; 45—48: *Wie soll ich fliehn?*), bis Baß und Singstimme am Schluß einzelner Abschnitte dann ganz zusammenfinden und — gleichsam auf die eigenen Modelle verzichtend — gemeinsam deklamieren (etwa in den Takten 19—23: *ohne Rast und Ruh!*). Fast scheint es, als ob in dem spielerischen Wechsel von Gegeneinander und Miteinander der Singstimme und des Basses das Verhältnis des verliebten „Ich“ zu der hier widrigen, dort freundlichen Natur sich spiegle, von dem das Gedicht spricht.

In Takt 91 sollte der Baß der Klavierstimme ursprünglich in das tiefe *E* führen, als in den logischen Schlußton, von dem diese Stimme jeweils ausgegangen und zu dem sie in Takt 76, dem letzten vor dem Epilog, auch schon zurückgekehrt war. In Takt 91 jedoch hätte sie damit den Schlußton des ganzen Liedes vorweggenommen und die auslaufenden Figuren der rechten Hand im Grunde überflüssig gemacht. Schubert ersetzt daher das tiefe *E* durch das eine Oktave höhere.

Die in diesem Manuskript verhältnismäßig seltenen Korrekturen, von denen hier nur ein Teil aufgeführt ist, lassen Schuberts Überlegungen während der Komposition erkennen, das Bemühen, seine Vorstellung möglichst deutlich niederzulegen — sie zeigen jedoch auch, daß das Ganze schon vor der Niederschrift in der Vorstellung fertig ausgebildet war<sup>19</sup>: an der Konzeption, am Verhältnis der Teile hat Schubert nichts geändert, die

Grundidee des Liedes lag von Anfang an fest. Lediglich beim Entwurf des Klaviervorspiels hat er wohl einen Augenblick gezögert.

III. Betrachten wir daraufhin das Verhältnis dieser ersten Version des Liedes zu den späteren. Der Notentext selbst blieb im wesentlichen unverändert. In Takt 14 werden in der Singstimme zwei Viertelnoten gesetzt, die Achtelpause, die die Zäsur anzeigt, wird getilgt — nicht aber die Zäsur selbst: daß mit Takt 15 etwas Neues beginnt, geben deutlich schon das *ff* und die Oktavverdopplung im Baß an. Der Einschnitt ist nur nicht mehr präzise bezeichnet; die beiden Viertelnoten lassen dem Sänger mehr Freiheit als der strenge Hinweis: Achtelpause! Ähnliches gilt für Takt 67 (zweite Hälfte). Dort hat Schubert in der späteren Fassung das punktierte Achtel und das Sechzehntel in zwei gleiche Achtel verwandelt. Freilich: schon die Deklamation des Textes legt dem Sänger nahe, das erste der beiden Achtel auf Kosten des zweiten zu dehnen.

Varianten dieser Art sind bei Schubert sehr häufig. So wie hier die Notation von Niederschrift zu Niederschrift sich wandelt, so verändert sich das Lied im Vortrag von Aufführung zu Aufführung.<sup>20</sup>

Von Takt 29 (zweites Viertel) bis Takt 31 setzt Schubert später Oktaven in der linken Hand der Klavierstimme, um das Crescendo und das Forte zu verstärken. Auch diese Änderung gehört in den Bereich des Vortrags: es ist damit zu rechnen, daß Klavierspieler in dieser Zeit, alter instrumentaler Praxis entsprechend, einstimmige Linien zur Erhöhung der Klangfülle in der Oktave verdoppelten.

In Takt 74 hat Schubert statt des *gisis'* (Klavierstimme, oberes System) später *fisis'* gesetzt. Daß das *gisis'* im Linzer Autograph nicht lediglich als Schreibfehler zu erklären ist, zeigt die sorgfältige Bezeichnung des einfachen *gis'* im folgenden Takt durch Auflösungszeichen und Kreuz. Das *gisis'* jedoch ist unverständlich. Vermutlich wollte Schubert zunächst eine Parallelführung von Singstimme und Klavierstimme vermeiden, dachte wohl einen Augenblick lang an einen alterierten Septakkord auf *Cis* (denn als 7. Sechzehntel folgte ursprünglich ein *eis'*, das Schubert dann gestrichen und durch *dis'* ersetzt hat), doch hätte das *gisis'* konsequenterweise eine Weiterführung nach *ais'* verlangt und damit eine Modulation aus eben der Tonart hinaus, die Schubert hier, am Schluß des Liedes, kadenzierend befestigen will. Er deutet das *gisis'* daher enharmonisch um als *a'*, verdoppelt aber so die Septime der Dominante, das A im Baß. Er hat die Stelle zunächst, weil er einen Ausweg wohl nicht wußte, unkorrigiert

stehen lassen; später, als er über Parallelführungen freier urteilte, konnte er sie ändern.

In den Takten 89 und 90 hat Schubert das jeweils erste Sechzehntel im oberen System der Klavierstimme, das *e'*, in *dis'* geändert, so daß die Takte 88—90 danach alle gleich lauteten. Der doppelte Vorhalt *c'+e'* erschien ihm angesichts der angestrebten Schlußberuhigung wohl doch zu hart.

Bedeutender als die Änderungen im eigentlichen Notentext sind die in seiner Bezeichnung. Das Auffälligste: in der späteren Fassung fallen in der rechten Hand der Klavierstimme fast sämtliche Bögen fort (ausgenommen die in dem ruhigeren Mittelteil Takt 33—44); an ihre Stelle tritt die allgemeine Angabe *sempre legato*. In der ersten Niederschrift sind diese Bögen unregelmäßig gesetzt, sie gelten meist für ganze, oft für zwei, manchmal auch nur für halbe Takte. Diese Schreibweise, charakteristisch für Schubert<sup>21</sup>, bezeichnet ein allgemeines *legato* — könnte aber mißverstanden werden, als verlangte der Komponist in den einzelnen Takten und Abschnitten entsprechend unterschiedliche Artikulation. Das *sempre legato* ist eindeutiger. Bei der Tilgung der Bögen sind jedoch einige verlorengegangen, die wohl mehr meinten als nur gebundenes Spiel: So bezeichnen etwa in den Takten 53—56 die längeren Bögen wirklich je zwei zusammengehörige Takte (ähnliche Bögen an anderer Stelle hat Schubert in den späteren Fassungen auch stehen lassen); und in den drei letzten Takten verdeutlichte der Bogen, ebenso wie der auch später noch erhaltene zu den vorausgehenden Takten 88—90, die Zusammengehörigkeit der Schlußfiguren.

Dem *sempre legato* in der rechten Hand entspricht in der späteren Fassung ein *sempre staccato* in der linken. Es gilt freilich nur für die Achtelnoten und erscheint zunächst als überflüssig: die Achtelnoten sollen sicherlich nicht noch weiter verkürzt werden. Ein Blick auf das Autograph für Schönstein zeigt das deutlich — in den Takten 7 ff. findet man dort statt der Achtelnoten + Achtelpausen Viertelnoten mit *staccato*-Strich! Die Spielweise Achtelnote + Achtelpause soll vielmehr prinzipiell für alle entsprechenden Stellen stehen, auch für die, an denen Schubert Viertel notiert, wie in den Takten 15 und 17.

Auch die zweitaktige Gruppierung der Baßstimme spiegelt sich in Schuberts Bezeichnung. Einem ersten *staccato* gespielten Takt folgt jeweils ein zweiter im *legato* (Takte 2 und 4) oder als Halteton (Takte 8, 10 etc.). Nur am Schluß des Vorspiels unterbricht Schubert diese Folge; er bringt

zweimal hintereinander jenen zweiten Legato-Takt und steigert so, trotz der abfallenden Linie in der rechten Hand der Klavierstimme, die Erwartung auf den Eintritt der Singstimme. Im Linzer Autograph sind diese beiden einzelnen Takte durch Bögen im Diskant und Baß zusammengefaßt; in den späteren Fassungen hingegen fehlt der Bogen im Diskant, und im Baß steht in jedem Takt ein eigener Bogen (*eis-fis / A-H*). Schubert hat durch diese Änderung seine Konzeption (2 + 2 + 1 + 1 Takte) verdeutlicht.

Etwas Ähnliches zeigt Takt 35. Hier hat Schubert in der ersten Niederschrift, um den chromatischen Schritt hervorzuheben, zum *gis* im Baß einen Akzent gesetzt. Dieser läßt die beiden Takte 35—36 als von dem bisher dominierenden Modell grundsätzlich verschieden erscheinen, obgleich sie doch nur dessen ruhigere Variante sind (die dann auch in den Takten 37—39 und 42—44 eine Dehnung auf drei Takte erlaubt). Schubert ersetzt daher später den Akzent durch einen Crescendo-Winkel, der dem chromatischen Schritt in gleicher Weise Gewicht gibt, ohne jedoch die optische Gestalt des Modells im Erscheinungsbild der Notation zu verändern.

In den Takten 16 und 18 hat Schubert später das *fz* gestrichen. Ein solches kennzeichnet schon seit dem Klaviervorspiel den jeweils zweiten Takt der Baßfigur als schwer, den ersten hingegen als leicht (obwohl die harmonische Folge Tonika-Dominante eher das umgekehrte nahegelegt hätte<sup>22</sup>). Im Fortissimo der Takte 15 ff. allerdings erschien Schubert dieses *fz* wohl als zu stark — er verzichtete daher darauf, zumal es auch die beiden *fz* in den Takten 19 und 20 abschwächt, die die Baßlinie dort herausheben sollen, wo sie zum erstenmal mit der Singstimme parallel geführt wird.

Bei der Bezeichnung des Basses in den Takten 88—90 hat Schubert geschwankt. In der ersten Niederschrift hat er nur ein einfaches *H* gesetzt, es aber, damit es als Fundament deutlich genug hervortrete, durch ein *ffz* ausgezeichnet und diesem einen Diminuendowinkel hinzugefügt, der die auslaufende Schlußfiguration vorbereiten sollte. In der Reinschrift für Goethe hat er, um die Tonstärke zu erhöhen, den Baß verdoppelt, das *ffz* jedoch gestrichen. In der Fassung für Schönstein finden sich dann, an Stelle der bisher drei Takte hindurch ausgehaltenen Töne, in jedem Takt neu anzuschlagende, die zusätzlich mit *fz* bezeichnet sind. Diesen drei *fz* hat Schubert schließlich im Erstdruck den Diminuendowinkel wieder hinzugefügt — die Intensität des *fz* läßt also bei jeder Wiederholung nach.

## Beispiel 5:

Linzer Autograph: 

Reinschrift für Goethe: 

Abschrift für Schönstein:  
(transponiert nach D-Dur) 

Erstdruck: 

Die Veränderungen in den verschiedenen Niederschriften des Liedes bestätigen, was schon die Korrekturen in der ersten gezeigt haben: die Konzeption des Liedes steht fest, die Komposition wird mit der ersten Niederschrift fixiert. Die späteren Fassungen verdeutlichen nur das schon in dieser ersten Niederschrift Gemeinte. Korrekturen und Änderungen zeigen, daß und wie bewußt Schubert am Satz gearbeitet, wie sorgfältig er ihn niedergeschrieben hat — von „Clairvoyance“ kann keine Rede sein. Vielfach sind die Varianten späterer Fassungen freilich nicht Änderungen im Sinne von Korrekturen, denen vor früheren der Vorzug zu geben wäre, sondern schriftlicher Ausdruck verschiedener Möglichkeiten des Vortrags, die alle gleichermaßen legitimiert sind. Sie zeigen, wie sehr auch für Schubert die Komposition erst im — jeweiligen — Vortrag sich vollendete.<sup>23</sup>

## RASTLOSE LIEBE (JOHANN WOLFGANG VON GOETHE)

D 138

Fassung des Linzer Autographs (Umschrift)

Franz Schubert

19. Mai 1815

Schnell, mit Leidenschaft

Sing-  
stimme

Fortepiano

*p*

*fz*

*cresc.*

*fz*

5

Dem Schnee, dem Re - gen, dem

*f*

*fz*

*fz*

Wind ent - ge - gen, im Dampf der Klüf - te durch

*fz*

*fz*

13

Ne - - bel - düf - te, im - mer zu,

*fz* *ff*

17

im - mer zu, oh - ne

*fz* *cresc.* *fz*

21

Rast und Ruh!

*ff* *fz*

25

Lie - ber durch Lei - den möcht ich mich schla - gen,

*p* *fz* *fz*

29

als so viel - Freu - den des Lu - bens er -

*cresc.* *f*

33

tra - gen! Al - los' das Nei - gen von Her - zen zu

*p* *pp*

38

Her - zen, ach wie so ei - gen, schaf - fet das

43

Schmer - zen! Wie soll ich fliehn? Wäl - der - wärts

*cresc.* *f*

48

ziehn, al - les al - les ver -

*cresc.* *ff*

53

ge - bens!

*decresc.* *p*

57  
 Kro - ne des Le - bens, Glück oh - ne Ruh,  
 mf p  
*fp fz*

61  
 Lie - be, bist du, o Lie - be bist du,  
 cresc.  
*fz*

65  
 Glück oh - ne Ruh, Lie - be bist du,  
 p  
*fz fz*

69  
 Kro - ne des Le - bens, Glück oh - ne Ruh,  
 f p  
*fz fz*

73  
 Lie - be bist du, o Lie - be bist du o  
 cresc. f  
*fz*

77

Lie - - - - -

*ff* *cresc.*

*fz* *fz*

81

- - - be - - - Lie - - - be bist du!

*p*

*fz*

85

cre - - - - - scen - - - - - do

*ff*

*fz* *ffz*

89

göthe.

*p* *Fine*

## Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Vgl. O. E. Deutsch, Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, <sup>2</sup> Leipzig 1966, S. 249.
- <sup>2</sup> So Vogl selbst in seinen Tagebüchern; vgl. O. E. Deutsch, Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 259.
- <sup>3</sup> Vgl. A. Orel, Franz Schubert. Ein Künstler seiner Heimat, Altötting 1926, S. 63 und 65.
- <sup>4</sup> Vgl. G. Schünemann, Musikerhandschriften von Bach bis Schumann, Berlin und Zürich 1936, S. 87.
- <sup>5</sup> L. Spohr, Selbstbiographie, hsg. von E. Schmitz, Kassel und Basel 1954, Band I, S. 4; vgl. auch Spohrs Bemerkungen über Beethovens Handschrift, S. 213.
- <sup>6</sup> Schuberts Lieder sind zitiert mit den Nummern aus O. E. Deutsch, Schubert. Thematic Catalogue of all his Works in Chronological Order, London 1951.
- <sup>7</sup> Vgl. hierzu etwa O. E. Deutsch, Schuberts zwei Liederhefte für Goethe. Ein Rekonstruktions-Versuch, in: Die Musik XXI/1, 1928/29, S. 31—37, und das Vorwort zu Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV, Lieder, Band 1, vorgelegt von W. Dürr, Kassel etc. 1970, S. XV.
- <sup>8</sup> Das Manuskript für Goethe befindet sich heute in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Mus. ms. autogr. Schubert 1), das für Schönstein in der Bibliothek des Conservatoire Paris (Ms. 299). Beide Fassungen sind abgedruckt im Liederband 1 der Neuen Schubert-Ausgabe (Teil a, S. 35—39 und Teil b, S. 208—212). Näheres zu den Handschriften bietet der Kritische Bericht zu diesem Band.
- <sup>9</sup> O. Wessely, Franz Schubert: „Rastlose Liebe“. Ein neues Autograph, in: Musik-erziehung V, 1951/52, S. 208—213.
- <sup>10</sup> Vgl. Schuberts Tagebucheintragung vom 13. Juni 1816 in O. E. Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens (Neue Schubert-Ausgabe, Serie VIII, Band 5, Kassel etc. 1964, S. 43): „Auch ich mußte mich produciren bey dieser Gelegenheit. Ich spielte Variationen von Beethoven, sang Göthe's ‚rastlose Liebe‘ und Schillers ‚Amalia‘. Ungetheilter Beyfall ward jenem, diesem minderer. Obwohl ich selbst meine ‚rastlose Liebe‘ für gelungener halte als ‚Amalia‘, so kann man doch nicht läugnen, daß Göthe's musikalisches Dichter-Genie viel zum Beyfall wirkte.“
- <sup>11</sup> Vgl. G. Eineder, The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks, Hilversum 1960, S. 123 und den Abschnitt Papier und Wasserzeichen im Kritischen Bericht zum Liederband 1 der Neuen Schubert-Ausgabe.
- <sup>12</sup> Auf einem dem Autograph beiliegenden Blatt wird berichtet, Professor Hötzl habe die Echtheit der Handschrift bezeugt; er hat sie wohl auch für die Sammlung erworben. Vgl. H. Schardinger, Die Autographen- und Dokumentensammlung am Akademischen Gymnasium in Linz/Donau, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Linz, Linz 1965, S. 117 ff.
- <sup>13</sup> Vgl. O. E. Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens, S. 53.
- <sup>14</sup> Franz Schubert: „Rastlose Liebe“, S. 208.
- <sup>15</sup> Vgl. W. Suppan, Schubert-Autographe im Nachlass Weis-Ostborn, Graz, in: Studia Musicologica VI, 1964, S. 138; s. auch O. E. Deutsch, Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 90.
- <sup>16</sup> Auch ob Hüttenbrenner ein Autograph von „Minona“ (D 152) besessen hat, ist nicht sicher. Die erste Niederschrift des Liedes, heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, stammt aus dem Besitz von Schuberts Freund Josef Wilhelm Witteczek, eine undatierte Reinschrift, heute in der Wiener Stadtbibliothek, läßt keinerlei Verbindung zu Hüttenbrenner erkennen.
- <sup>17</sup> Zum Vorspiel dieses Liedes vgl. Thr. Georgiades, Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967, S. 64 f.
- <sup>18</sup> Vgl. hierzu Thr. Georgiades, Schubert. Musik und Lyrik, S. 65 f.
- <sup>19</sup> Über die Entstehung des Ständchens (D 920) berichtet Leopold von Sonnleithner in einem Brief an Ferdinand Luib vom 1. November 1857: „Auf Ersuchen des Fräuleins Fröhlich hatte Franz Grillparzer hiezu [für eine Nachtmusik zum Geburtstag von Sonnleithners späterer Frau, Luise Gosmar] das schöne Gedicht ‚Ständchen‘ (‚Zögernd stille‘) verfaßt, und sie gab dieses Schuberten mit der Bitte,

*es für ihre Schwester Josefine (Mezzosopran) und einen Weiberchor als Serenade in Musik zu setzen. Schubert nahm das Gedicht in die Hand, ging in eine Fenster-nische, las es ein paarmal aufmerksam durch und sagte dann lächelnd: 'Ich hab's schon, es ist schon fertig, es wird recht gut werden.' Nach einem oder zwei Tagen brachte er die Komposition, und sie ist auch wahrhaftig recht gut geworden!'*"

Vgl. O. E. Deutsch, Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 129 f.

<sup>20</sup> Vgl. A. Feil und W. Dürr, Die Neue Schubert-Ausgabe. Über einige Probleme des Herausgebens von Musik, in: Österreichische Musikzeitschrift XXIV, 1969, S. 561 f.

<sup>21</sup> Vgl. A. Feil und W. Dürr, Die Neue Schubert-Ausgabe, S. 558 f.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu A. Feil, Studien zu Schuberts Rhythmik, München 1966, S. 26 f.

<sup>23</sup> Zum Verhältnis von Komposition und Vortrag vgl. U. Siegele, Artikel Vortrag, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart XIV, Kassel etc. 1968, Sp. 16—31; A. Feil, Musizieren und Musikwerk, in: Die Musikforschung XXI, 1968, S. 7—17, und W. Dürr, Formen und Möglichkeiten des musikalischen Vortrages, ebda., S. 182—198.

Alte und neue Musik. 1813.

Am 19. März 1813. Day

Orgel.

Forts. Organo.

Handwritten musical score for organ, consisting of approximately 15 staves. The music is written in a historical style with various clefs and time signatures. The lyrics are in German and include the following phrases:

- Alte und neue Musik
- Organo
- Orgel
- Forts.
- Organo.
- Alte und neue Musik
- Organo
- Orgel
- Forts.
- Organo.

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The handwriting is in a cursive style typical of the early 19th century.

This is a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style. The first staff begins with the tempo marking "Allegro" and the first movement marking "1. Allegro". The second staff has the marking "2. Adagio". The third staff has the marking "3. Allegro". The fourth staff has the marking "4. Adagio". The score concludes with the marking "Fine".

Allegro  
1. Allegro  
2. Adagio  
3. Allegro  
4. Adagio  
Fine