Franz Schubert

Neue Ausgabe sämtlicher Werke

Herausgegeben von der
Internationalen
Schubert-Gesellschaft

Serie VII: Klaviermusik
Abteilung 2
Werke für Klavier
zu zwei Händen · Band 6
Tänze I

Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York 1989

Werke für Klavier zu zwei Händen · Band 6
Tänze I

Vorgelegt von
Walburga Litschauer

BA 5529

Editionsleitung:
Walther Dürr, Tübingen
Arnold Feil, Tübingen

Herausgegeben und gedruckt
mit Unterstützung

der Konferenz der Akademien
der Wissenschaften in der
Bundesrepublik Deutschland,
vertreten durch die Akademie
der Wissenschaften und der Literatur Mainz,
aus Mitteln des Bundesministeriums
für Forschung und Technologie, Bonn,
und des Ministeriums für Wissenschaft
und Kunst des Landes Baden-Württemberg,

des Österreichischen Bundesministeriums
für Wissenschaft und Forschung,
der Stadt Wien

und des Jubiläumsfonds
der Österreichischen Nationalbank

Internationale Schubert-Gesellschaft e. V. Tübingen:
1. Vorsitzender: Arnold Feil, Tübingen
2. Vorsitzender: Harald Goertz, Wien
Ehrenpräsident: Dietrich Fischer-Diskau

© 1989 Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Alle Rechte vorbehalten
1989
Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art
sind gesetzlich verboten.

Inhalt

Zur Edition *VII*
Vorwort *IX*

Faksimiles

Blatt 1[r] aus dem Autograph von Nr. 1, Zwölf Wiener Deutsche, D 128 *XIX*
Blatt 1[r] aus dem Autograph von Nr. 9, Zehn Ecossaisen *XX*
Blatt 1[r] aus dem Autograph von Nr. 10, Acht Ländler in B, D 378 *XXI*
Blatt 1[r] aus dem Autograph von Nr. 11, Drei Menuette, D 380 *XXII*
Vorderseiten der Autographe von Nr. 17, Deutscher in As, D 365/2 *XXIII*

Werke für Klavier zu zwei Händen · Band 6
Tänze I

1. Zwölf Wiener Deutsche D 128 (Brown, Ms. 2) *2*
2. Dreißig Menuette mit Trios D 41 (Brown, Ms. 3) *10*
3. Zwei Menuette mit je zwei Trios D 91 (Brown, Ms. 7) *30*
4. Menuett mit zwei Trios in E D 335 (Brown, Ms. 17) *33*
5. Zwölf Deutsche mit Trios (Brown, Ms. 9) *35*
6. Ecossaise in d/F D 158 (Brown, Ms. 8) *50*
7. Zwölf Ecossaisen D 299 (Brown, Ms. 10) *50*
8. Zwölf Ländler D 681 (Brown, Ms. 36) *54*
9. Zehn Ecossaisen (Brown, Ms. 37) *56*
10. Acht Ländler in B D 378 (Brown, Ms. 13) *60*
11. Drei Menuette mit je zwei Trios D 380 (Brown, Ms. 14) *63*
12. Sechs Ecossaisen D 421 (Brown, Ms. 15) *66*
13. Zwei Ländler in Es D 980 B (Brown, Ms. 16) *68*
14. Acht Ecossaisen D 529 (Brown, Ms. 21) *69*
15. Zwei Tänze (Brown, Ms. 24) *72*
16. Trio in E D 610 (Brown, Ms. 23) *73*
17. Deutscher in As D 365/2 (Brown, Ms. 25, 26) *73*
18. Zwei Ecossaisen und zwei Deutsche (Brown, Ms. 29) *74*
19. Sechs Ländler (Brown, Ms. 30) *76*

20. Deutscher in cis und Ecossaise in Des D 643 (Brown, Ms. 32) *78*
21. Neun Deutsche in As (Brown, Ms. 33) *79*
22. Zwanzig Ländler (Brown, Ms. 34) *82*
23. Sechs Ecossaisen in As D 697 (Brown, Ms. 35) *89*
24. Fünf Ländler (Brown, Ms. 28) *91*
25. Zwei Deutsche D 365/5 und 6 *93*
26. Sieben Deutsche (Brown, Ms. 39) *94*
27. Vier Deutsche (Brown, Ms. 40) *98*
28. Zwei Deutsche in es (Brown, Ms. 41) *100*
29. Sechs Atzenbrugger Deutsche (Brown, Ms. 42) *101*
30. Vier Deutsche (Brown, Ms. 43) *105*
31. Zwölf Ecossaisen D 781 (Brown, Ms. 44) *107*
32. Siebzehn Deutsche (Brown, Ms. 45) *111*
33. Neun Deutsche (Brown, Ms. 46) *118*
34. Zwölf Deutsche D 790 (Brown, Ms. 47) *122*
35. Ecossaise in gis D 145 / Ecossaise 8 (Brown, Ms. 48) *128*
36. Sechs Deutsche (Brown, Ms. 56) *129*
37. Vier Deutsche (Brown, Ms. 50) *131*
38. Zwei Deutsche D 769 (Brown, Ms. 49) *133*
39. Elf Ländler (Brown, Ms. 51) *134*
40. Vier Tänze (Brown, Ms. 52) *138*
41. Drei Ecossaisen D 816 (Brown, Ms. 53) *140*
42. Sechs Deutsche D 820 (Brown, Ms. 54) *141*
43. Zwei Deutsche in Es (Brown, Ms. 55) *144*
44. Zwei Deutsche D 841 (Brown, Ms. 58) *145*
45. Walzer in G D 844 (Brown, Ms. 57) *145*
46. Sieben Deutsche *146*

Anhang

1. Themen zu zwei Menuetten (?) *150*
2. Menuett D 380/3 (Brown, Ms. 14) *150*
3. Neun Incipits zu Tänzen in A (Brown, Ms. 20) *151*
4. Sechs Entwürfe für Tänze (Brown, Ms. 31) *152*
5. Acht Ländler in Des (Brown, Ms. 38) *153*
6. Vierzehn Incipits zu Tänzen (Brown, Ms. 51) *156*
7. Zwei Entwürfe für Tänze D 980 E *159*

Quellen und Lesarten *163*
Notenbeispiele *174*
Konkordanzen *175*

Zur Edition

Die *Neue Schubert-Ausgabe* ist eine kritische Gesamtausgabe, die auch der musikalischen Praxis dienen möchte. Sie umfaßt die folgenden acht Serien:

I	Kirchenmusik (Messen, kleinere kirchenmusikalische Werke)
II	Bühnenwerke (dramatische Werke, Lazarus)
III	Mehrstimmige Gesänge
IV	Lieder
V	Orchesterwerke (Sinfonien, kleinere Orchesterwerke)
VI	Kammermusik (Oktette, Nonett, Streichquintette, Streichquartette, Streichtrios, Kammermusik mit Klavier, Tänze)
VII,1	Werke für Klavier zu vier Händen
VII,2	Werke für Klavier zu zwei Händen (Sonaten, Klavierstücke, Tänze)
VIII	Supplement

Die Werkgruppen sind in sich chronologisch geordnet, abgesehen von den Bänden der Serie IV; Skizzen, Entwürfe und Fragmente erscheinen im Anhang der einzelnen Bände, die selbständigen Fragmente der Serien I, II und V jedoch separat. Im Anhang findet man auch Vorformen und frühere Fassungen eines Werkes; hingegen werden Fassungen, die als Alternativen gelten können, im Haupttext entweder vollständig wiedergegeben oder in den abweichenden Teilen als „ossia" über oder unter den Systemen. Die Indices der Bände verzeichnen auch verschollene Werke und verweisen für Werke, deren Echtheit umstritten ist, auf die Serie VIII.

Dem Werktitel ist jeweils – mit dem Sigel D – die Nummer von Otto Erich Deutsch: *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge,* Neuausgabe in deutscher Sprache, Kassel etc. 1978, beigegeben.

Jeder Band enthält nach dem Notenteil einen Abschnitt *Quellen und Lesarten.* Darin sind die maßgeblichen Quellen aufgeführt, wichtige Korrekturen Schuberts und bedeutsame Lesarten dieser Quellen verzeichnet, sowie wesentliche editorische Entscheidungen des Herausgebers begründet (für die Bände IV/1, IV/6, IV/7, V/1, VI/1, VI/2 und VI/8 sind die *Quellen und Lesarten* separat als Beihefte erschienen). Detaillierte Handschriftenbeschreibungen und ergänzende Verzeichnisse der Korrekturen und Lesarten findet man in gesonderten *Kritischen Berichten.* Diese werden nicht gedruckt, sondern photographisch vervielfältigt und in verschiedenen Bibliotheken deponiert (näheres hierzu in den *Quellen und Lesarten*).

Zusätze des Herausgebers im Notentext sind folgendermaßen gekennzeichnet:
Buchstaben und Ziffern durch Kursive; Hauptnoten, Akzidentien vor Hauptnoten, Pausen, Punkte und Striche, Fermaten und Ornamente durch Kleinstich; Akzentzeichen, Crescendo- und Decrescendo-Gabeln durch dünneren Stich; Bögen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Akzidentien vor solchen Noten durch eckige Klammern.

Ohne Kennzeichnung werden ergänzt:
Fehlende Schlüssel; fehlende Pausen; fehlende Triolenzeichen; fehlende Bögchen von der Vorschlags- zur Hauptnote; Fermaten, *ritardando-* und *rallentando*-Angaben, sofern sie aus einer Stimme für den ganzen Satz zu übernehmen sind.

Auf Kennzeichnung von Ergänzungen ist außerdem dort verzichtet, wo die ergänzten Zeichen oder Angaben sich aufgrund der Eigentümlichkeiten von Schuberts Notierungsweise als selbstverständlich ergeben, oder wo der musikalische Sachverhalt sie zwingend notwendig macht. So deutet Schubert beispielsweise eine bestimmte Artikulation vielfach nur zu Beginn eines musikalischen Abschnittes an und erwartet, daß diese entsprechend fortgeführt werde, oder er setzt in seiner Partitur dynamische Zeichen nur zum obersten und untersten Instrument; diese „Rahmendynamik" ist selbstverständlich für alle Instrumente verbindlich. Daher werden ebenfalls ohne Kennzeichnung ergänzt: 1. Artikulationszeichen (Bögen, Staccato-Zeichen) bei fortlaufenden Spielfiguren, bei der Übernahme aus ausgeschriebenen Wiederholungen (etwa eines Scherzos nach dem Trio oder in einem Strophenlied), bei der Übernahme aus streng parallel geführten Stimmen oder von Instrumenten derselben Instrumentengruppe; 2. dynamische Zeichen (f, p, cresc. etc., jedoch nicht: fz, fp, Akzent), wenn sie in dem beschriebenen Sinne einer „Rahmendynamik" zwar nur zu einer oder wenigen Stimmen gesetzt sind, aber zweifelsfrei für alle Stimmen gelten; 3. Akzidentien, die sich aufgrund von Schuberts Notierungsweise als selbstverständlich ergeben oder durch andere Stimmen oder Parallelstellen belegt sind; 4. Haltebögen bei akkordischer (nicht stimmiger) Notierungsweise, wenn Schubert etwa zu einem über einen Taktstrich hinweg gehaltenen Akkord nur einen einzigen Haltebogen setzt. Die vom Herausgeber ohne Kennzeichnung ergänzten Zeichen zu Artikulation und Dynamik werden in den *Quellen und Lesarten* in Listenform verzeichnet.

Die Werktitel werden stets vereinheitlicht, ebenso die durchweg kursiv gedruckten Bezeichnungen der Singstimmen und Instrumente. Die Partituranordnung ist die heute übliche. Bei jedem Werk ist, soweit bekannt, die Entstehungszeit verzeichnet, der Entstehungsort nur dann, wenn er nicht Wien ist. Originaltitel und eventuelle Datierungsangaben findet man ebenso wie die ursprüngliche Partituranord-

nung in den *Quellen und Lesarten*. Die originale Notierungsweise transponierender Instrumente bleibt erhalten. Singstimmen erscheinen nur im Violin-, im oktavierten Violin- und im Baßschlüssel; bei Umschreibungen weist ein Vorsatz vor der ersten Akkolade auf die originale Schlüsselung hin. Gesangstexte sind der heutigen Rechtschreibung angeglichen, der Wortlaut Schuberts bleibt erhalten, auch wenn er von der Textvorlage abweicht.

Schuberts Notierungsweise unterscheidet lange und kurze Vorschläge nicht. Deshalb sind, jeweils über dem System, Ausführungsanweisungen für Vorschläge (im Haupttext stets mit Bogen zur Hauptnote) und Appoggiaturen (im Haupttext stets ohne Bogen) gegeben, ebenso Hinweise für die Ausführung von notwendigen, in der Vorlage aber nicht notierten Vorschlägen, Appoggiaturen und Verzierungen; [ ] bezeichnet dabei nicht in jedem Falle einen kurzen Vorschlag im heutigen Sinne, sondern oft nur einen Notenwert, der kürzer als die Hälfte der Hauptnote ist.

Schubert unterscheidet in der Regel deutlich zwischen den Bezeichnungen *ritardando* (langsamer werden), *decrescendo* (leiser werden) und *diminuendo* (langsamer und leiser werden). Auf letzteres folgt, wie auf *ritardando*, häufig *a tempo*. *Ritardando* und *diminuendo* erscheinen dann in der *Neuen Schubert-Ausgabe* wie eine Tempovorschrift.

Schubert schreibt den Akzent sehr verschieden: und oft so lang, daß er von einem Decrescendo-Winkel kaum zu unterscheiden ist; beide Zeichen haben für ihn offenbar ähnliche Bedeutung: die eines Akzentes mit nachfolgendem plötzlichem oder allmählichem Decrescendo. Das Akzentzeichen bezieht sich dabei vielfach nicht nur auf eine einzelne Note, sondern auf eine Notengruppe – etwa zwei Achtel, vier Sechzehntel –, die gemeinsam einen metrischen Wert ausmachen. In der *Neuen Schubert-Ausgabe* ist es aus notationstechnischen Gründen jeweils zu einer Note gesetzt und als normalisiert.

Bei dieser Normalisierung zeigt sich besonders deutlich die prinzipielle Schwierigkeit der Übertragung handschriftlicher Notation in den Druck: Die Individualität und Ausdruckskraft des einzelnen handschriftlichen Zeichens muß der generalisierenden Type weichen; Schuberts Intention kann im Notenbild des modernen Drucks nur annähernd zum Ausdruck kommen. Die den Bänden beigegebenen Faksimiles sind deshalb eine notwendige Ergänzung der Edition.

Die Editionsleitung

Vorwort

„Ich hatte einen Kreis von Freunden, mit ihm auch Schubert zu mir geladen; es waren darunter eine Anzahl junger Damen und Männer. Meine Frau war selbst noch jung, mein Bruder Gustav ein leidenschaftlicher Tänzer, und bald verwandelte sich die Konversation zum Tanze. Schubert, der schon ein paar Klavierstücke zum Besten gegeben hatte, setzt sich selbst in der heitersten Laune an das Instrument und spielt zum Tanze auf. Alles schwingt sich im Kreise, man lacht, man trinkt. Plötzlich werde ich abgerufen, ein fremder Herr will mich sprechen. Ich trete in das Vorzimmer. ‚Was steht zu Diensten, mein Herr?' ‚Sie haben Tanzunterhaltung?' – ‚Man kann es so nennen, die jungen Leute springen herum.' – ‚Ich muß Sie ersuchen, das einzustellen, wir sind in den Fasten.' – ‚Wie kommen Sie dazu, wenn ich fragen darf?' – ‚Ich bin der Polizeikommissär N. N.' – ‚Ja so! Nun wohl, Herr Kommissär, was habe ich zu tun? Muß ich etwa meine Gäste nach Hause schikken?' – Ich verlasse mich auf Ihr Wort, daß nicht getanzt wird.' – Als ich mit der Hiobsbotschaft in das Gesellschaftszimmer trat und die Polizei nannte, stob in parodierendem Schrekken alles auseinander. Schubert aber meinte: ‚Das tun's mir zu Fleiß, weil's wissen, daß ich gar so gern Tanzmusik mach'!'"[1].

Diese Begebenheit ereignete sich 1822 im Haus von Heinrich Anschütz und ist in dessen Erinnerungen nachzulesen. Die Tanzveranstaltungen im Schubertkreis mußten sich ebenso wie die öffentlichen Bälle an die „tanzlosen Zeiten" halten; diese wurden nach dem Kirchenjahr bestimmt. Die erste Tanzunterhaltung des Jahres durfte nicht vor dem Fest der Heiligen drei Könige abgehalten werden, die letzte spätestens am Faschingsdienstag. In der Fasten- wie in der Adventszeit durfte *„unter strengen Strafen nicht getanzt werden"*[2]. Gelegentlich galt dieses Verbot auch für alle Werktage, damit die *„arbeitende Volksklasse"* nicht *„von den Berufsgeschäften ... abgelockt"* werde[3]. Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert scheinen sich diese Bestimmungen etwas gelockert zu haben. Es gab wieder zahlreiche Tanzveranstaltungen, von denen einige die ganze Nacht hindurch dauerten. *„Um diese ‚Ausschreitungen' in den Griff zu bekommen, erscheinen nach 1820 wiederum strenge Bestimmungen, die sich mit denen des 18. Jahrhunderts decken ... Redouten mit Tanzmusiken, öffentliche und private Bälle müssen bei der Polizeibehörde gemeldet sein"*[4].

Die Öffnung der Ballsäle für alle Bevölkerungsschichten geht auf Josef II. zurück: *„Er begünstigte die öffentlichen Unterhaltungen und sah in ihnen ein Mittel, das zur Annäherung der Stände beitragen sollte"*[5]. Seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurden der Wiener Bevölkerung auf Einladung des Kaisers sogar die privilegierten Hofbälle zugänglich gemacht[6]. Daraus läßt sich ableiten, daß *alle* Tanzenden mit den ausgeführten Tänzen vertraut gewesen sein müssen; es gab keine Tanzform, die nur einer Gesellschaftsschichte vorbehalten war.

Schuberts Tanzmusik war im Gegensatz zu der seiner Zeitgenossen Michael Pamer, Josef Lanner und Johann Strauß (Vater) zunächst nur für seinen Freundeskreis bestimmt. Später hat Schubert einzelne Tänze aus seinen Manuskripten zu Sammlungen zusammengestellt, mit deren Drucklegung er eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen hoffte (siehe dazu das Vorwort zu dem Band *Tänze II*). Seine Tänze entstanden vielfach aus der Improvisation und als Gefälligkeit für Freunde. Zeugnisse dafür haben uns Schuberts Freunde selbst überliefert: *„Er schrieb ... eine Menge unübertrefflicher Tanzmusik, die er, selbst kein Tänzer, seinen Freunden zu Gefallen niederschrieb"* (Erinn., S. 32). Diese Zeilen stammen aus einem Nekrolog auf Schubert von Josef von Spaun aus dem Jahr 1829. Leopold von Sonnleithner, ein anderer Schubert-Freund, erinnert sich 1857: Schubert *„besuchte manchmal Hausbälle in vertrauten Familienkreisen; er tanzte nie, war aber stets bereit, sich ans Klavier zu setzen, wo er stundenlang die schönsten Walzer improvisierte; jene, die ihm gefielen, wiederholte er, um sie zu behalten und in der Folge aufzuschreiben"* (Erinn., S. 141). Damit gibt Sonnleithner einen wichtigen Hinweis auf die Entstehung der Schubertschen Tanzmanuskripte. Von seinen Improvisationen im Freundeskreis hat der Komponist nachträglich nur seine besten Einfälle zu Papier gebracht. Die handschriftlich überlieferten Tänze tragen keine bestimmten Bezeichnungen. Sie sind in erster Linie wahrscheinlich als *„Notizen zum Tanzmusikmachen"* und damit nicht als vollendete *„Werke im üblichen Sinne anzusehen"*[7]. „Werkcharakter" zeigen vor allem jene Tänze und Tanzfolgen, die Schubert selber später für den Druck bestimmt hat (siehe dazu das Vorwort zu dem Band *Tänze II*).

1 O. E. Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig²/1966 (im folgenden abgekürzt: Erinn.), S. 255f.
2 Vgl. dazu R. Witzmann, *Der Ländler in Wien. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des Wiener Walzers bis in die Zeit des Wiener Kongresses* (= *Veröffentlichungen der Kommission für den Volkskundeatlas in Österreich* IV), Wien 1976, S. 5f.
3 R. Witzmann, a. a. O., S. 7.
4 ebda.
5 R. Witzmann, a. a. O., S. 4.
6 ebda.
7 A. Feil, *Musikmachen und Musikwerk*, in: *Die Musikforschung* XXI, 1968, S. 17.

Zu den Veranstaltungen, bei denen Schubert zum Tanz aufspielte, mußte man – im Gegensatz zu den öffentlichen Ballveranstaltungen, die von jedermann gegen Erlegung des Eintrittsgeldes besucht werden konnten – persönlich eingeladen sein. Der in den Wohnhäusern zum Tanzen zur Verfügung stehende Raum war mit jenem der öffentlichen Ballsäle keinesfalls vergleichbar. Charakter und Form der ausgeführten Tänze wurden durch die räumlichen Gegebenheiten bestimmt. Die Musikkapelle wurde in privatem Rahmen durch einen Klavierspieler ersetzt; als solcher betätigte sich im Schubertkreis neben dem Komponisten selbst auch dessen Freund Josef von Gahy, welcher die *„Tänze mit solchem Feuer zu spielen"* wußte, *„daß die Tanzenden dadurch ganz elektrisiert wurden"* (Erinn., S. 156). Eine Tagebucheintragung von Fritz von Hartmann aus dem Jahr 1827 zeigt uns, daß bei diesen Unterhaltungen nicht nur getanzt wurde: *„In den Zwischenräumen zwischen den Tänzen pokulierte man und aß Würsteln ... Zuletzt wurde noch gesungen und musiziert ..."*[8]. Die Anzahl solcher Veranstaltungen muß in der Faschingszeit sehr groß gewesen sein. Im Februar 1827 fand allein bei Franz von Schober wöchentlich ein Ball statt.

Die von Schubert handschriftlich überlieferten Tänze sind als Menuette, Ländler, Deutsche, Walzer und Ecossaisen bezeichnet. Der Hauptanteil mit etwa 40 % kommt dabei den Deutschen zu; ihnen folgen die Ländler mit 25 % und die Ecossaisen mit 20%. Die Menuette haben mit 15% unter den von Schubert verwendeten Tanzformen den geringsten Anteil. Die Bezeichnung „Walzer" scheint in den Tanzmanuskripten nur einmal auf (Nr. 15/II: D 365/3), wird aber von den Freunden immer wieder für Tänze von Schubert verwendet. So notierte etwa Eduard von Bauernfeld am 16. Januar 1826 in sein Tagebuch: *„Vorgestern Würstelball bei Schober. Schubert mußte Walzer spielen"* (Dok., S. 343), und Fritz von Hartmann beschreibt einen Ball bei Schober im Fasching 1827 mit den Worten: *„Die Musik war herrlich, da sie nur aus Walzern von Schubert bestand ..."* (Dok., S. 408). Deutsche dagegen sind in der handschriftlichen Überlieferung von Schuberts Tänzen aus den Jahren 1812–1825 erhalten; die handschriftlich überlieferten Kompositionen von Menuetten für Klavier zu zwei Händen reichen hingegen nur bis zum Jahr 1816. Zu Ländlern und Ecossaisen gibt es handschriftliche Quellen für den Zeitraum von 1815 bis 1824. Im folgenden sollen die einzelnen Tanzformen und ihre Terminologie kurz erläutert werden.

Das Menuett

ist die älteste Tanzform, deren sich Schubert bediente. Es wurde als offener Paartanz mit komplizierten, hoch stilisierten Figuren unter Ludwig XIV. in Frankreich als Hoftanz eingeführt. In der Regel besteht es aus zwei symmetrischen, jeweils wiederholten Teilen im ¾-Takt. Im späten 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde das Menuett in Wien zu jeder Balleröffnung getanzt[9]. Nach der Jahrhundertwende wurde diese Tanzform jedoch bald als *„ein langweiliges Getrippel"*[10] angesehen und von den weitaus beliebteren Ländlern und Deutschen verdrängt. Auch in der Kunstmusik tritt es als stilisierte Form seit etwa 1790 gegenüber dem Scherzo zurück.

Schubert komponierte selbständige Menuette für Klavier zu zwei Händen nur bis zum Jahr 1816. Einige davon waren offensichtlich nicht zum Tanzen bestimmt. Dies zeigt sich an ungeradzahligen Taktzahlen in den beiden Formteilen. Über den Unterschied zwischen dem zum Tanz bestimmten Menuett und dem nur musikalisch auszuführenden schrieb Heinrich Christoph Koch 1793: *„Soll sie* [das Menuett] *zum Tanze eingerichtet seyn; so müßen ... die melodischen Theile ... ein geradzähliches rhythmisches Verhältniß haben; und ... muß sie aus zwey Theilen oder Reprisen bestehen, deren jede nicht mehr, als acht Tacte enthält. Ist sie aber nicht zum Tanze bestimmt, so können ihre Reprisen nicht allein von ganz willkührlichem Umfange, sondern auch ihre melodischen Theile von ungeradem rhythmischen Verhältnisse seyn"*[11]. – Schuberts Menuette mit geradzahligen Taktgruppenverhältnissen sind offenbar der stilisierten Form dieses Tanzes zuzurechnen.

Der Deutsche

In seiner Tanzmusikproduktion folgte Schubert den Modeströmungen seiner Zeit. „Deutsche Tänze" komponierte er bereits 1812, Ecossaisen und Ländler ab 1815. Die Abgrenzung vom Deutschen zum Ländler ist bei Schubert – wie überhaupt im frühen 19. Jahrhundert – nicht konsequent durchführbar, da derselbe Tanz gelegentlich unter verschiedenen Bezeichnungen in mehreren Tanzmanuskripten aufscheinen kann. Dies ist etwa bei D 365/2 und 3, sowie bei D 366/4 der Fall. Die genannten Tänze hat Schubert selbst einmal als „Ländler" und einmal als „Deutsche" bezeichnet.

Der Deutsche entwickelte sich im 18. Jahrhundert als Reaktion auf die höfischen Tanzformen. Ein gutes Beispiel dafür gibt uns die 21. Szene im *Don Giovanni* von Mozart: Während Don Ottavio und Donna Anna als Repräsentanten einer gehobenen Gesellschaftsschichte Menuett tanzen, vergnügen sich Leporello und Masetto als Vertreter des „Volkes" mit einem „Teutschen". Der „deutsche Tanz", auch „Allemande" genannt, drängte die höfischen Tanzformen immer mehr in den Hintergrund und wurde im Biedermeier zu einem Lieblingstanz des aufstrebenden Bürgertums. An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wurde er als geschwinder Drehtanz für Einzelpaare im ⅜- oder ¾-Takt gepflegt. – Die tänzerischen Elemente des Deutschen bestanden zunächst aus einem Umgang, verschiedenen Figuren mit Armverschlingungen und einem abschließenden Rundtanz, der sich im Lauf der Zeit verselbständigte. Das Neue am „deutschen Tanz", das die tanzfreudigen Landleute ebenso wie die städtische Bevölkerung angesprochen haben dürfte, war das „Walzen", welches zum Rundtanz ausgeführt wurde. Der Begriff bezeichnet die gemeinsame Drehbewegung der Tänzer, bei welcher die Füße am Boden schleifen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ging der „Deutsche" in den Walzer über; er wurde jetzt nur noch als Rundtanz in beschleunigtem Tempo ausgeführt. Die Bezeichnungen „Deutscher" und

8 Vgl. O. E. Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (= *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VIII, Band 5), Kassel etc. 1964 (im folgenden abgekürzt: Dok.), S. 407.

9 R. Witzmann, a. a. O., S. 81.

10 ebda, S. 53.

11 H. C. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3. Teil, Leipzig 1793, S. 48.

„Walzer" bestanden noch einige Zeit nebeneinander.

Die Musik des Deutschen besteht im allgemeinen aus zwei wiederholten Teilen und einem Trio. Im Gegensatz zu den Ländlern gibt es bei den Deutschen einen hohen Anteil an nicht periodisierten Tänzen[12]. Eine Folge von mehreren Deutschen wird gewöhnlich mit einer Einleitung eröffnet und von einer Coda beschlossen. – Diese allgemeinen Charakteristika gelten auch für Schuberts deutsche Tänze. Unter seinen „Deutschen" gibt es mehrere zyklische Folgen, aber nur eine einzige Folge mit Trios (Nr. 5). In anderen Folgen wird den Einzelsätzen durch Wiederholungsvorschriften wie: *ABACADEDFD* (Nr. 42) gelegentlich Triofunktion zuteil. Über Schuberts Tanzzyklen wird im folgenden noch zu sprechen sein.

Der Ländler

(oder „Landler") im engeren Sinn läßt sich seit dem frühen 18. Jahrhundert nachweisen. Die Bezeichnung gilt als Sammelname für Volkstänze im ruhigen Tripeltakt (♩ = etwa 120) des süddeutsch-österreichischen Sprachraums. Der Name leitet sich vermutlich von der Musik des „Landvolkes" ab; *„seit ca. 1760 wird mit dieser Bezeichnung auch allgemein die Abhebung vom traditionellen Gesellschaftstanz und die Anlehnung an die Tanzgewohnheiten des Landvolkes dokumentiert"*[13]. Der Ländler wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch die „Linzer Geiger", die mit den Donau-Flößern nach Wien gekommen waren, in den Vorstädten der Hauptstadt heimisch gemacht. In den Gaststätten wurde er zumeist in einer Besetzung für zwei Geigen und Baß gespielt[14].

Choreographisch ist der Ländler ein bildhafter Werbetanz. Zu einfachen Schrittfolgen haben die Tänzer komplizierte Wickelfiguren auszuführen, für die ein gemäßigtes Tempo die Voraussetzung ist. Der Ländler wird ebenso wie der Deutsche von einem Rundtanz beschlossen. – Der musikalischen Form nach ist der Ländler in den meisten Fällen – wie der Deutsche und der Walzer – zweigeteilt. Beide Teile bestehen aus je acht Takten und können nach Belieben wiederholt werden.

Trotz reicher Diminutionstechnik zeigen viele von Schuberts Ländlern volkstümlichen Charakter. Dieser wird durch einfachen Satz, sprunghafte Melodiebildung und Dreiklangsmotivik hervorgerufen. Für keine von Schuberts Ländlergruppen gibt es Anweisungen für eine zyklische Ausführung im engeren Sinn; dem entspricht, daß Schubert für solche Gruppen weder Einleitungen noch Code schreibt und für die einzelnen Sätze auch keine Trios.

Der Walzer

entwickelte sich zu Ende des 18. Jahrhunderts aus jenem Rundtanz, der sowohl den Deutschen als auch den Ländler beschloß. Choreographisch gesehen ist der Walzer ein Einzelpaartanz, bei welchem die Paare in geschlossener Tanzhaltung eine doppelte Drehbewegung ausführen, wobei sie, sich um die eigene Achse drehend, die Tanzfläche umrunden.

Das Neue am Walzer war nicht die geschlossene Tanzhaltung an sich, sondern daß diese Fassung ohne Unterbrechung einen ganzen Tanz hindurch beibehalten wurde[15]. Richtungsweisend für die Entwicklung der Großform des Walzers war C. M. von Webers Konzert-Rondo für Klavier *Aufforderung zum Tanz* op. 65 (komponiert 1819). Webers Komposition gilt als frühes Beispiel für einen geschlossenen Walzer-Zyklus mit Introduktion und Coda. Die einzelnen Walzer sind in planvoller Abfolge hinsichtlich des Tempos, der Tonart und der Melodik aneinandergereiht. In der Coda greift der Komponist das Anfangsthema wieder auf. Charakteristisch für die Musik des Walzers ist das Vorschlagen des Basses und das Nachschlagen zweier Akkorde.

Wie schon erwähnt, hat Schubert selbst in seinen Autographen nur einmal einen Tanz als Walzer bezeichnet (Nr. 15/II: D 365/3). Seine gedruckten Walzer sind als Mischformen zwischen Deutschen und frühen Walzern anzusehen. Es gibt darunter sowohl zweiteilige Formen mit je 16 und 24 Takten, als auch Walzer mit Trios (D 146). Für Schuberts Walzer darf ein gemäßigtes Tempo angenommen werden. Walzerfolgen im engeren Sinn und die damit verbundene spezifische „Walzermelodik", wie sie für den von Joseph Lanner und Johann Strauß Vater gepflegten „Wiener Walzer" typisch sind, gibt es bei Schubert noch nicht.

Die Ecossaise

zählte neben dem Deutschen zum Lieblingstanz des Schubertkreises. Josef von Spaun berichtet darüber in seinen Erinnerungen: *„...zuweilen überraschte er* [Schubert] *uns Tanzlustige auch mit den schönsten deutschen Tänzen und Ecossaisen, die damals in der Mode waren..."* (Erinn., S. 156). Die Ecossaise geht auf einen schottischen Volkstanz im Tripeltakt zurück, wird aber bereits ab 1700 im ²/₄-Takt komponiert. Im Jahr 1808 erschien ein anonym herausgegebenes Büchlein über die Wiener Tanzstätten, in welchem die Ecossaise folgendermaßen beschrieben wird: *„Es ist dieses eine Art von Schottländischem Tanz, der seit einiger Zeit in den Privatgesellschaften Wiens sehr beliebt ist. Weil er das Blut recht durcheinander jagt, so findet er viel Beifall. Wenn er mit Anstand und mit der gehörigen Präzesion ausgeführt wird, so kann man ihn wirklich schön nennen. Dazu gehört aber vor allem Spielraum und geschickte Tänzer"*[16]. Der hier geforderte „Spielraum" bezieht sich auf die ziemlich komplizierten Figuren der Ecossaise: *„Aus den gegenüberstehenden Ketten heraus tanzte jedes Paar mit jedem Paar in der Regel vier einfache Touren mit Trittwechsel..."*[17]. Choreographisch gesehen scheint die Ecossaise damit eine Vorläuferin der Quadrille zu sein.

Von Schuberts Ecossaisen dürften nur zwei Folgen von je zwölf für eine zyklische Ausführung gedacht sein (Nr. 7 und Nr. 31). Die Ecossaisen D 299 (Nr. 7) sind mit der Wiederholungsvorschrift *ABACDCEFE* etc. versehen.

12 Vgl. dazu S. Schutte, *Der Ländler. Untersuchungen zur musikalischen Struktur ungeradtaktiger österreichischer Volkstänze* (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen*, Band 52), Baden-Baden 1970, S. 108.

13 R. Flotzinger, Artikel *Ländler*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hsg. von H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1976, S. 1.

14 R. Witzmann, a. a. O., S. 44.

15 ebda, S. 61.

16 Zitiert nach R. Witzmann, a. a. O., S. 55.

17 Vgl. dazu den Artikel *Ecossaise* von W. Kahl, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hsg. von F. Blume, Band 3, Kassel 1954, Sp. 1096.

Der Cotillon

Die Bezeichnung „Cotillon" hat zu Schuberts Zeit zweierlei Bedeutung. In erster Linie ist damit eine aus verschiedenen Touren und Figuren zusammengesetzte Tanzform gemeint, welche von mehreren, einander gegenüberstehenden Paaren zu Deutschen, Walzern und Galoppen ausgeführt werden konnte. Der Cotillon war in Schuberts Freundeskreis äußerst beliebt und konnte beinahe zu allen von Schubert komponierten Tänzen ausgeführt werden. Bauernfeld erinnert sich, daß der Komponist *„seine neuesten Walzer spielen und wieder spielen"* mußte, *„bis ein endloser Kotillon sich abgewickelt hatte ..."* (Erinn., S. 262). Um 1827 nahm der Cotillon deutliche Wesenszüge eines Gesellschaftsspieles mit Partnerwahl- und -wechsel an[18]. Bei größeren Tanzveranstaltungen wurden die einzelnen Figuren von einem Ballarrangeur bestimmt[19]. Am beliebtesten waren die eingestreuten Pfänderspiele und Touren wie „Blindekuh", „Taschentuch darbieten" oder die „Bändertour". – Neben dieser rein choreographischen Bedeutung bezeichnet das Wort „Cotillon" aber auch einen bestimmten Tanz, der seinem Charakter nach in der Nähe des Deutschen anzusiedeln ist. Von Schubert ist die Druckfassung eines *Cotillons in Es* überliefert (D 976, s. *Neue Schubert-Ausgabe* VII/2, Band 7, *Tänze II*).

Tanzzyklen

Viele von Schuberts Tanzmanuskripten sind durchnumeriert, was auf einen inneren Zusammenhang zwischen den einzelnen Stücken hindeutet. Die gelegentlich vorkommende Bezeichnung „Fine" am Ende eines Manuskriptes unterstützt diese Annahme. Die Anzahl der in einem Manuskript vereinigten Tänze ist unterschiedlich – sie variiert von einer bis zu dreißig Kompositionen. Deutlich erkennbare Tanzzyklen sind die *Zwölf Wiener Deutschen* D 128 (Nr. 1), die in Nr. 5 enthaltenen *Zwölf Deutschen*, die *Zwölf Ecossaisen* D 299 (Nr. 7), die *Zwölf Ecossaisen* D 781 (Nr. 31) und die *Sechs Deutschen* D 820 (Nr. 42). Die meisten dieser Tanzfolgen lassen sich aufgrund von Wiederholungsvorschriften und der planvollen Aneinanderreihung ihrer Tonarten als Zyklen erkennen. Als Beispiel für eine solche Tonartenfolge, die auf einen Zyklus hindeutet, sei hier die der *Zwölf Ecossaisen* D 781 (Nr. 31) angeführt: D – Ges – D – Ges – Es – As – Ges – h – D – H – H – D. Im Gegensatz dazu gibt es aber auch Gruppen von Tänzen, die in ein- und derselben Tonart stehen (Nr. 10: *Acht Ländler in B*, D 378; Nr. 21: *Neun Deutsche in As*; Nr. 23: *Sechs Ecossaisen in As*, D 697). Ob auch sie für eine zyklische Ausführung gedacht sind, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Wiederholungsvorschriften und gelegentlich aufscheinende Code jedoch sind ein deutlicher Hinweis darauf, daß es sich bei einer Tanzfolge um einen Zyklus handelt. Dies gilt etwa für die *Zwölf Wiener Deutschen* D 128, welche von einer „Introduzione" eröffnet und durch eine Coda beschlossen werden. Auf dem Titelblatt zu den *Zwölf Deutschen* von Nr. 5 wird ebenfalls eine Coda angekündigt. Ihr Fehlen im Manuskript läßt sich vielleicht dadurch erklären, daß Schubert sie zwar konzipiert, dann aber nicht mehr ins Reine geschrieben hat. Die *Zwölf Ecossaisen* D 781 (Nr. 31) kann man aufgrund einer Korrektur als Tanzzyklus ansprechen: Am Schluß der achten Ecossaise hat Schubert in beiden Systemen Viertelpausen wegen der auftaktig anschließenden nächsten Ecossaise ausradiert. – Als solche deklarierte Triosätze sind in Schuberts Tanzzyklen nur selten anzutreffen. Durch verschiedene Wiederholungsvorschriften wird aber einzelnen Tanzsätzen Triofunktion zuteil. Neben den erwähnten Zyklen von je sechs oder zwölf Tänzen gibt es auch Kleinzyklen wie etwa die *Zwei Menuette mit je zwei Trios* D 91 (Nr. 3), das *Menuett mit zwei Trios in E* D 335 (Nr. 4) und die *Drei Menuette* D 380 (Nr. 11). Insgesamt sind aber geschlossene Zyklen unter Schuberts Tanzmanuskripten aufgrund ihrer Entstehung aus der Improvisation eher als Ausnahme zu betrachten. Die Mehrzahl von ihnen muß man als „freie" oder „tendenzielle" Zyklen ansehen, was sich aus der Verwandtschaft der Tonarten untereinander ableiten läßt. Die in diesen Manuskripten fehlende Einleitung und Coda mag vom Komponisten improvisiert worden sein. Für eine Aufführung der in den Manuskripten überlieferten Tanzgruppen ist eine Zusammenstellung einzelner Tänze zu Da capo-Formen, wie sie Schubert für die zusammenhängenden Zyklen vorschreibt, denkbar.

Die Überlieferung

Der vorliegende Band enthält sämtliche Tänze von Schubert in handschriftlicher Überlieferung. Mit Ausnahme der Nr. 19, 25, 39 und 46 wurden für die Edition ausschließlich Schuberts Autographe herangezogen. Für die vier genannten Nummern dienten Abschriften als Vorlagen. Der Band *Tänze II* gibt Schuberts Tänze nach Drucken wieder. Er enthält auch Druckfassungen von Tänzen, die zwar erst postum veröffentlicht wurden, von denen aber anzunehmen ist, daß sie auf ein Manuskript von Schuberts Hand zurückgehen.

Ein gutes Drittel von Schuberts Tanzmanuskripten ist undatiert. Da sich anhand der Musik eine stilistische Entwicklung nur in groben Umrissen erkennen läßt, kann eine chronologische Ordnung für alle Tänze nur schwer erstellt werden. Auch die Äußerungen von Schuberts Freunden können hier kaum weiterhelfen – sie sind zu allgemein, um daraus auf bestimmte Tänze oder Tanzgruppen schließen zu können. Auch datierte Albumblätter helfen da nicht weiter: Ihre Datierungen beziehen sich auf die Widmung des Blattes, lassen aber keine Rückschlüsse auf das ursprüngliche Entstehungsdatum der Komposition zu. Die für die undatierten Manuskripte nun festgelegte Ordnung folgt im wesentlichen dem Aufsatz *The dance-music manuscripts* von Maurice J. E. Brown[20]. Robert Winters Überlegungen zu den von Schubert verwendeten Papiersorten legen jedoch fallweise eine andere Chronologie nahe[21]. Fast alle Tanz-

18 H. Lager – H. Seidl, *Kontratanz in Wien*, Wien 1983, S. 16.

19 ebda, S. 33.

20 M. J. E. Brown, *The dance-music manuscripts*, in: *Essays on Schubert*, New York 1966 (im folgenden abgekürzt: dance-music), S. 217ff.

21 R. Winter, *Cataloguing Schubert*, in: *19th century music* III, Nr. 2, 1979, S. 154ff., und *Paper studies and the future of Schubert research*, in: *Schubert Studies. Problems of style and chronology*, hsg. von E. Badura-Skoda und P. Branscombe, Cambridge 1982, S. 209ff.

manuskripte sind nur in einer Version überliefert; sie haben großteils den Charakter von Gedächtnisstützen. Im Gegensatz zu diesen „ersten Niederschriften", welche gelegentlich auch Korrekturen aufweisen, gibt es unter Schuberts Autographen auch einige „Reinschriften". Die meisten von ihnen wurden als Widmungskompositionen niedergeschrieben.

Verschollene Tänze

Verschiedene Tanzmanuskripte müssen als verschollen gelten: Dazu gehören *Mehrere Walzer und ein Marsch* (D 19 B), welche vermutlich 1812 oder 1813 geschrieben wurden. Karl Gegenbauer, ein Mitschüler Schuberts im Stadtkonvikt, übersandte am 6. April 1858 eine Abschrift davon an Ferdinand Luib, die sich jedoch unter den Materialien, die Luib gesammelt hat (heute in der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek) nicht mehr findet. Gegenbauer berichtet, daß die Tänze *„im Konvikte von ihm* [Schubert] *komponiert worden sind"* (Erinn., S. 61). Schubert besuchte das Wiener Stadtkonvikt von 1808 bis 1813. – Ebenfalls verloren sind *Zwölf Menuette mit Trios* (D 22), über die Josef von Spaun in seinen Erinnerungen schreibt: *„Im Jahre 1812 komponierte er* [Schubert] *zwölf Menuette und Trios, die von außerordentlicher Schönheit waren. Sie gefielen ihm selbst sehr. Er vertraute sie mir, indem er zum erstenmal etwas aus der Hand gab. Ich zeigte sie Kunstverständigen, und alle fanden sie außerordentlich ... Schubert lieh dann diese Menuetts von Hand zu Hand, und auf einmal verschwanden sie, und man wußte nicht mehr, wer sie zuletzt gehabt. Schubert war selbst sehr leid darum; allein er war zu verdrossen, sie wieder aufzusetzen, verschob es immer, und endlich entfielen sie ihm..."* (Erinn., S. 149f.). – Am 1. März 1828 komponierte Schubert einen *Deutschen* (D 944 A), über dessen Entstehung anläßlich eines Gasthausbesuches Franz von Hartmann in seinem Tagebuch vermerkte: *„...Dann zum Schnecken, wo die Maler nach Punkten zeichnen und Schubert nach Noten einen Deutschen macht"* (Dok., S. 499). Wie Otto Erich Deutsch ausführt, war das Zeichnen nach Punkten dem *„Dichten nach aufgegebenen Worten ähnlich... Das Komponieren von Tänzen nach Noten war seit dem Würfelspiel Johann Philipp Kirnbergers (Berlin 1751) und einiger Nachahmer nichts ganz Neues, aber leider hat sich von Schubert nichts dergleichen erhalten"* (Dok., S. 499). – Schließlich muß noch der *Marsch in G* (D 980 F) erwähnt werden, der in einer undatierten Abschrift von Josef Hüttenbrenner überliefert ist. Die Rückseite des Manuskripts enthält zwei Tänze, welche vermutlich von Hüttenbrenner stammen. Der zweite Teil des Schubertschen Marsches entspricht im wesentlichen der Nummer 5 (*Marsch und Chor*) aus seiner Oper *Die Verschworenen* (D 787). Aus der Setzweise des Marsches kann man außerdem schließen, daß es sich dabei ziemlich sicher um einen Klavierauszug eines verschollenen Marsches für Orchester handelt. Der Klavierauszug stammt möglicherweise nicht von Schubert selbst, sondern von seinem Freund Josef Hüttenbrenner; dieser hat verschiedentlich Klavierauszüge von Schuberts Kompositionen angefertigt (vgl. Dok., S. 86). Die Neuausgabe dieses Marsches war ursprünglich für diesen Band vorgesehen[22]; aufgrund der Quellenlage wird er nun in dem Band Serie VIII, 1 (Bearbeitungen, Incerta) abgedruckt.

1. Zwölf Wiener Deutsche (D 128)

Den Schriftzügen nach dürfte das Autograph dieses Tanzmanuskriptes um 1812 entstanden sein. Für diese Annahme spricht auch die Tatsache, daß Schubert im Herbst desselben Jahres den letzten der *Zwölf Wiener Deutschen* als Trio zum Menuett des Streichquartetts D 32 verwendet hat[23]. Der Tanzfolge ist eine „Introduzione" vorangestellt, woraus man schließen kann, daß Schubert einen Zyklus zu komponieren beabsichtigte. Ob dieser dann als solcher auch zu Ende geführt worden ist, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Das Autograph besteht aus vier Blättern; das erste davon überliefert die Tänze I–IV in Reinschrift, die restlichen drei hingegen die übrigen Tänze in einer ersten Niederschrift. Die Nummer II ist in dem Manuskript sowohl als Reinschrift, als auch als erste Niederschrift enthalten. Schubert hat also wohl zunächst alle Tänze entworfen, dann aber nur die ersten in neuer Folge ins Reine geschrieben. Unterschiedliche Numerierungen der einzelnen Tänze lassen darauf schließen, daß Schubert sie immer wieder neu zu ordnen versuchte. Die für die Neuausgabe festgelegte Ordnung folgt der im Autograph jeweils zuunterst stehenden Bleistiftnumerierung. Neben der dadurch erreichten logischen Tonartenfolge schließt in dieser Ordnung der mit „Clav." bezeichnete Tanz als Nummer 5 unmittelbar an das Einzelblatt der autographen Reinschrift an. Schuberts Instrumentenbezeichnung „Clav." zu Beginn der Seite deutet darauf hin, daß hier der Beginn eines neuen Manuskriptteiles, der ersten Niederschrift anzusetzen ist. In der neuen Ordnung fügen sich die *Zwölf Wiener Deutschen* auch hinsichtlich einer planvollen Abfolge von auftaktig und volltaktig beginnenden Tänzen besser aneinander. – Es ist nicht auszuschließen, daß nach Schuberts Absicht eine Coda den Zyklus beschließen sollte; sie ist vielleicht nur deshalb nicht niedergeschrieben worden, weil Schubert die Reinschrift nicht zu Ende geführt hat.

2. Dreißig Menuette mit Trios (D 41)

Unter Schuberts Kompositionen aus dem Jahr 1813 erwähnt sein Bruder Ferdinand *„30 Menuetten und Trio's f*[ür] *Cl*[avier] *(verloren)"*[24]; Schubert soll sie für seinen Bruder Ignaz geschrieben haben[25]. Es ist anzunehmen, daß die hier vorliegenden *Dreißig Menuette mit Trios* mit den von Ferdinand erwähnten identisch sind. Von den ursprünglich 30 Tanzstücken sind uns jedoch nur zwanzig bekannt. Sie sind in einem autographen Sammelmanuskript überliefert, welches der Komponist später auch für die Niederschrift von anderen Klavierstücken und Entwürfen verwendet hat. Das Manuskript

22 O. E. Deutsch, *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausgabe in deutscher Sprache (= *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VIII, Band 4, im folgenden abgekürzt: D²), Kassel etc. 1978, S. 636.

23 Der Schluß des ersten Satzes des Quartetts ist mit 30. September 1812 datiert.

24 Ferdinand Schubert, *Aus Franz Schubert's Leben*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* X, 1839, S. 139, Sp. 1.

25 ebda, S. 130, Sp. 1.

enthält neben Schuberts eigenen Aufzeichnungen auch einen Klaviersatz seines Liedes *„Schlafe, schlafe, holder süßer Knabe"* (D 498) von der Hand seines Bruders Ferdinand (siehe *Quellen und Lesarten*). Dieser hat, als die Handschrift in seinen Besitz gelangte, die Identität der Menuette mit den von ihm als verloren bezeichneten offenbar nicht erkannt. Einzelne Teile daraus verwendete er 1833 für die Komposition seiner Pastoralmesse.

7. Zwölf Ecossaisen (D 299)

Das Autograph dieses mit 3. Oktober 1815 datierten Tanzmanuskriptes ist unvollständig: Ein Titelblatt, welches vermutlich eine Widmung Schuberts an Marie von Spaun enthielt, und ein Blatt mit den Ecossaisen IX–XII ist verloren. Der Inhalt von Schuberts Autograph läßt sich jedoch aus zwei zeitgenössischen Abschriften rekonstruieren, die zugleich darauf schließen lassen, daß sich diese Tanzfolge schon bald nach ihrer Entstehung großer Beliebtheit erfreute. Am 24. November 1815 schreibt Josefa von Spaun an ihren Sohn Josef nach Wien: *„Die Ecossaisen, die Anton* [Josefs Bruder] *schon ein wenig einstudiert hat, sind sehr schön"* (Dok., S. 37). Es kann mit großer Sicherheit angenommen werden, daß es sich dabei um die *12 Ecossaisen* D 299 gehandelt hat – wohl das erste Werk Franz Schuberts, welches außerhalb der Tore Wiens bekannt wurde.

Maurice J. E. Brown glaubt, daß Schubert von seinem Autograph 1816 eine Kopie für Marie von Spaun angefertigt habe, welche die Grundlage für die beiden Abschriften gewesen sei (dance-music, S. 226). Die Übereinstimmung der Abschriften mit dem überlieferten Autograph jedoch und die Tatsache, daß wahrscheinlich diese Ecossaisen spätestens im November 1815 schon bei der Familie Spaun in Linz gewesen sind, lassen annehmen, daß das erhaltene unvollständige Autograph dasselbe ist, welches Schubert nach Linz geschickt hat – und das schon vor 1816! Möglicherweise geht Browns Datierung auf eine Verwechslung mit den *Sechs Ecossaisen* D 421 (Nr. 12) zurück. – Die erste Ecossaise schrieb der Komponist im November 1818 leicht verändert nochmals nieder (= D 145/Ecossaise 1, s. Nr. 18/I) und veröffentlichte sie 1823 in dieser Fassung als Ecossaise Nr. 1 in seinem op. 18.

9. Zehn Ecossaisen

Schuberts Handschrift der *Zehn Ecossaisen* ist undatiert und unsigniert. Sie enthält die Ecossaisen 2 und 3 aus D 145, sowie die Ecossaisen D 977. Robert Winter datiert das im Papier aufscheinende Wasserzeichen mit Juni 1815 bis März 1816[26].

11. Drei Menuette mit je zwei Trios (D 380)

Das Autograph dieses Tanzmanuskriptes hat Reinschriftcharakter; es ist mit 22. Februar 1816 datiert. Es scheint, daß ursprünglich jedes der *Drei Menuette* mit zwei Trios versehen war. Das Trio I zum 3. Menuett bricht am Ende einer rechten Seite ab, die Rückseite und das folgende Blatt sind leer geblieben. Offenbar hat Schubert die Reinschrift der Menuette abgebrochen; ob sie im Entwurf vollständig gewesen waren, ist nicht zu sagen. Das dritte Menuett wurde daher separat im Anhang der Neuausgabe abgedruckt (Nr. 2). Den ersten Teil dieses Menuetts hat Schubert mit volltaktigem Beginn am Anfang des ersten Satzes seiner *Klaviersonate in As* (D 557) wieder verwendet[27].

12. Sechs Ecossaisen (D 421)

Diese Komposition soll im Haus Heinrich Watteroths in der Erdberggasse entstanden sein, wo Schubert im Mai 1816 zusammen mit Josef von Spaun und Josef Witteczek wohnte. Nach Heinrich Kreißle trug der Beginn des Manuskripts folgenden Vermerk von Schuberts Hand: *„Als Arrestant in meinem Zimmer in Erdberg componirt"*[28]. An den Schluß des Autographs schrieb der Komponist: *„Gott sey Lob u. Dank"*. Das Titelblatt mit Schuberts humoristischer Bemerkung, welches Kreißle bei seinen Recherchen noch gesehen hatte, ist verschollen. Nach Kreißle hat Schubert auch diese Ecossaisen – wie die in Nr. 7 – für Marie von Spaun geschrieben[29].

Da die Ecossaise IV mit einem Sextakkord endet, kann man annehmen, daß sie – wie wahrscheinlich auch die Ecossaisen II und VI – Triofunktion hat. Die *Sechs Ecossaisen* D 421 waren somit offenbar für eine zyklische Ausführung bestimmt. – Die erste Ecossaise hat Schubert mehrmals niedergeschrieben und als Ecossaise Nr. 5 in B in seinem op. 18 veröffentlicht (s. *Tänze II*).

13. Zwei Ländler in Es (D 980 B)

Die autographe Reinschrift der beiden Ländler ist undatiert und unsigniert. Maurice J. E. Brown nimmt an, daß die beiden Kompositionen 1816 entstanden sind: *„The first Ländler is almost identical with the tenth dance in the set of Twelve Deutsche, D. 420; this accounts for the conjectured date"* (dance-music, S. 228). Eine verschollene Abschrift der 1871 bei Gotthard in Wien erschienenen Tänze (s. *Tänze II*) ist mit 1816 datiert (D^2, S. 250). Die Schriftzüge des Manuskripts der *Zwei Ländler* widersprechen einer solchen Datierung nicht.

14. Acht Ecossaisen (D 529)

Die letzte der *Acht Ecossaisen* trägt Schuberts Vermerk: *„Nach einem Volkslied"*. Ihr Melodieverlauf zeigt gewisse Ähnlichkeiten mit dem niederösterreichischen Volkslied „Der geschlagene Mann"[30]:

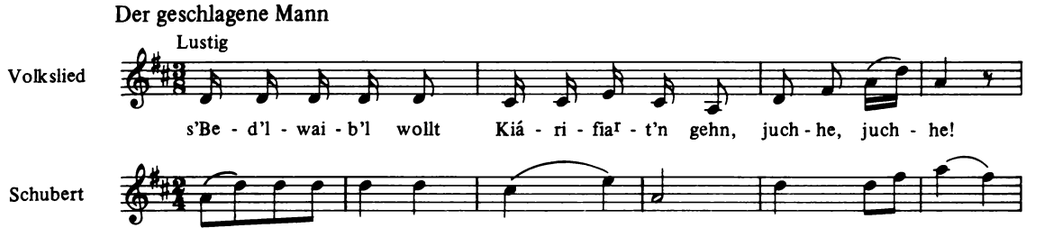
26 R. Winter, *Cataloguing Schubert* (Anm. 21), S. 161, Sp. 1.

27 Vgl. dazu F. Racek, *Von den Schubert-Handschriften der Stadtbibliothek*, in: *Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Wiener Stadtbibliothek 1856–1956* (= *Wiener Schriften*, Heft IV), Wien 1956, S. 113.

28 H. Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 1865, S. 97.

29 ebda, S. 612.

30 Ein Hinweis auf dieses Lied findet sich auf dem ursprünglichen Umschlag des Autographs. Zum Volkslied s.: *Oesterreichische Volkslieder mit ihren Singeweisen*, gesammelt und hsg. von F. Ziska und J. M. Schottky, Pesth 1819, S. 161. Das Lied steht dort in F-Dur. Für die Auskunft danke ich Prof. Walter Deutsch.



15. Zwei Tänze

Nach einer Abschrift von J. P. Gotthard[31] wurde dieses zweiseitige Albumblatt *„für Mr Etienne (Vater) komponirt"*. Claude Etienne war Kammerdiener bei Franz von Schobers Bruder Axel und nahm 1821 an den Geselligkeiten der Schubertianer in Atzenbrugg teil. Schuberts Autograph ist undatiert; es wurde vermutlich um 1817 niedergeschrieben: Vielleicht hat Schubert es seinem Freund Franz von Schober für Claude Etienne mitgegeben, als dieser im August 1817 zu seinem kranken Bruder Axel fuhr (vgl. Dok., S. 54). Das Albumblatt enthält die Ecossaise D 511 und den Deutschen D 365/3. Beide Stükke tragen eine humoristische Nachschrift. Zur Ecossaise schrieb Schubert: *„Springen Sie mit diesem Ecossaise Durch jedes Wohl und Weh! Ihr bester Freund Franz Schubert m. p."*; an den Schluß des Deutschen notierte er: *„Tanzen Sie stets bey diesem Walzer; werden Sie Russe oder gar Pfalzer. Ihr obiger Freund"*.

16. Trio in E (D 610)

Die autographe Reinschrift dieses Stückes trägt folgenden Titel: *„Trio zu betrachten als verlorener Sohn eines Menuetts. von Franz Schubert mpia für seinen geliebten Herrn Bruder eigens niedergeschrieben im Feb. 1818"*. Maurice J. E. Brown vermutet, daß es sich bei dem dazugehörigen Menuett um das *Menuett in cis* (D 600) handelt (dance-music, S. 229). Dieses undatierte Menuett, eher ein Klavierstück als ein Tanzsatz, ist freilich entgegen Browns Annahme (*„Late 1817"*) sicher bereits 1813/14 entstanden[32]; für eine Verbindung mit dem *Trio in E* fehlt daher jeglicher Anhaltspunkt.

17. Deutscher in As (D 365/2)

Keiner von Schuberts Tänzen erlangte eine so große Popularität und eine solche Verbreitung wie sein *Deutscher in As* (D 365/2), besser bekannt unter dem – wohl vom Verleger stammenden – Titel *„Trauerwalzer"*. Über das wechselvolle Schicksal dieser Komposition, den Titel, ihre Zuschreibung an Ludwig van Beethoven und ihre Drucklegung unter verschiedenen Überlieferungen (u. a. als *„Sehnsuchtswalzer"*) ist in dem Vorwort zu Band VII/2, 7 der Neuen Schubert-Ausgabe (*Tänze II*) nachzulesen.

Schubert hat diesen Deutschen dreimal niedergeschrieben. Das erste Autograph stammt aus dem Jahr 1816 und ist heute verschollen[33]. Seinen Freunden Ignaz Aßmayr und Anselm Hüttenbrenner widmete Schubert im März 1818 je eine weitere Niederschrift dieses Tanzes. Aßmayr war ein Mitschüler Schuberts bei Salieri gewesen und wirkte nun als Klavierlehrer in Wien. Auf die ihm gewidmete Niederschrift notierte der Komponist: *„Hier hast du diesen Deutschen, Mein allerliebster Asma'r! Sonst möchst du mich noch peitschen, Vermaledeyter Asma'r! Illustrissimo, doctissimo, sapientissimo, prudentissimo, maximoque Compositori in devotissima humillimaque reverentiae expressione dedicatum oblaturque. de Servorum Servo Francesco Seraphico vulgo Schubert nominato."*

Etwas weniger lang, dafür ebenso humorvoll fiel die Widmung an Anselm Hüttenbrenner aus: *„Aufgeschrieben für mein Kaffeh=Wein= und Punsch=Brüderl Anselm Hüttenbrenner, weltberühmter Kompositeur. Wien den 14. März im Jahre des Herrn 1818 in seiner höchsteigenen Behausung monathlich 30 fl W. W."* Hüttenbrenner wohnte zu dieser Zeit bei dem Buchhändler Geistinger am Kohlmarkt, wo Schubert ihn mehrfach besuchte und fallweise bei ihm übernachtete (vgl. Erinn., S. 212). – Während die erste Fassung dieses Tanzes die Überschrift „Ländler" trägt[34], sind die beiden späteren Fassungen als „Deutsche" bezeichnet.

20. Deutscher in cis und Ecossaise in Des (D 643)

Die Niederschrift der beiden Kompositionen befindet sich auf der Rückseite eines Autographs von Josef Hüttenbrenner (*Tanz der Furien*). Das Papier ist zerknittert und es sieht beinahe so aus, als ob Hüttenbrenner das Blatt mit seinem Klavierstück weggeworfen hätte. Schubert entdeckte, daß die Rückseite des Notenblattes nur fragmentarische und unwesentliche Bleistiftskizzen seines Freundes enthielt, drehte es um 180° und schrieb die beiden Tanzstücke über diese Skizzen. Am Kopf der Seite notierte er: *„Teutscher für Hr. Jos. Hüttenbreñer 1819"*. Schuberts Deutscher steht wie Hüttenbrenners *Tanz der Furien* in cis-moll. Es ist denkbar, daß Schubert mit dem virtuosen Charakter seines Deutschen Hüttenbrenner zeigen wollte, wie Furien anders auch im p tanzen können.

22. Zwanzig Ländler

Das Autograph dieser Tanzstücke ist undatiert und unsigniert. Brown datiert das Manuskript mit *„1819–1820"* (dance-music, S. 233), während Reinhard van Hoorickx als Kompositionsdatum *„Mai – Juni 1821 (?)"* vermutet[35]. Auf-

31 Die Abschrift befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Mus. Hs. 34.814.

32 Vgl. dazu das Vorwort zu dem Band *Klavierstücke I*, vorgelegt von D. Goldberger, Serie VII/2, 4, Nr. 7. In diesem Band ist auch das Menuett selbst abgedruckt.

33 Siehe Auktionskatalog der Firma Boerner, Auktion XCII, Leipzig 1908, Nr. 150, Tafel 8.

34 Vgl. dazu R. Zoder, *Franz Schubert und die Volksmusik*, in: *Das deutsche Volkslied*, hsg. von J. Pommer, 11. Jg., Wien 1909, S. 6.

35 R. van Hoorickx, *Franz Schubert ... list of the dances in chronological order*, in: *Revue Belge de Musicologie* XXV, 1971, S. 86.

grund der Schriftzüge kann als Entstehungszeit der Zeitraum von 1818–1820 angenommen werden; das bestätigt die chronologische Einordnung dieses Manuskriptes nach Brown. Die Ländler III, V und XX sind am Ende jeweils mit der Wiederholungsvorschrift „da capo al Fine" versehen. Ein Teil des Tanzmanuskriptes war sicher für eine zyklische Ausführung gedacht; das Auflösungszeichen vor der ersten Note c" des in G-Dur stehenden Ländlers XIV ist ein deutlicher Hinweis darauf.

24. Fünf Ländler

Die fünf Tanzstücke sind in einer undatierten Niederschrift von Schuberts Hand überliefert. Robert Winter datiert das Manuskript aufgrund der vom Komponisten verwendeten Papiersorte und dem darin aufscheinenden Wasserzeichen mit Dezember 1820 – Februar 1822[36].

25. Zwei Deutsche

Die Tänze sind unter dem Titel *2. Allemands von Schubert* in einer Niederschrift von Anselm Hüttenbrenner überliefert. Ihre Nachschrift lautet: *„Dem Hören nach entworfen von Anselm Hüttenbreñer 821"*. Die beiden „Allemands" stehen mit dem in der Barockzeit gepflegten Tanz desselben Namens in keinerlei Zusammenhang; „Allemande" wird hier nur als französische Übersetzung von „Deutscher" verwendet (auch bei Schubert selbst kommt diese Bezeichnung gelegentlich vor, s. Nr. 43/I). Im Anschluß an Schuberts Deutsche D 365/5 und 6 findet sich im Manuskript eine *Ecosaise de Vieñe* (D Anh. I,16) ohne Autorenangabe. Da sich Hüttenbrenners Nachschrift eindeutig nur auf die beiden Deutschen bezieht, ist es wahrscheinlich, daß es sich bei der Ecossaise um eine Komposition von Anselm Hüttenbrenner handelt. Sie wird in dem Band Serie VIII, 1 (Bearbeitungen, Incerta) abgedruckt.

26. Sieben Deutsche

Das Autograph von Schuberts Hand trägt keinen Titel. Ihrem Charakter nach können die Tänze als „Deutsche" bezeichnet werden. Das Manuskript ist zu Beginn mit 8. März 1821 datiert. Der letzte Tanz wurde später niedergeschrieben, Schubert datiert ihn mit 20. Mai 1821.

27. Vier Deutsche

Das Autograph dieses Tanzmanuskriptes ist undatiert. Die Versuche von Maurice J. E. Brown und Reinhard van Hoorickx, es zeitlich einzuordnen, widersprechen einander: Während Brown als Entstehungszeit *„1821 (?)"* vermutet (dance-music, S. 235), gibt Hoorickx dafür *„Mai 1820 (?)"* an[37]. Das Kompositionsdatum läßt sich auch anhand der Schriftzüge und Wasserzeichen nicht eindeutig feststellen; die Neuausgabe folgt daher – einer grundsätzlichen Entscheidung folgend (s. oben, S. XII) – der Ordnung bei Brown.

28. Zwei Deutsche in es

Die beiden *Deutschen in es* sind in einem undatierten Manuskript enthalten, welches Schubert als autographe Kopie für Karl Baron von Schönstein anfertigte[38]. Am Beginn des Autographs steht die zweite Fassung des Liedes *Rastlose Liebe* (D 138). Ihm folgen die beiden Deutschen, welche ursprünglich eine Widmung *„für die Comtesse Caroline"* trugen, die Schubert nachträglich ausgestrichen hat. Wahrscheinlich ist das ganze Manuskript für eine musikalische Soirée im Haus des Grafen Esterházy entstanden, bei welcher Schönstein das genannte Lied vortrug und Schuberts Klavierschülerin Karoline die beiden Deutschen zu Gehör brachte[39]. Schubert überließ Schönstein später diese Kopie und tilgte wohl aus diesem Grund die Widmung der beiden Deutschen an die Komtesse Karoline. Brown glaubt, daß Schubert die Abschrift seines Liedes für Johann Graf Esterházy angefertigt habe (dance-music, S. 236). Wegen Schönsteins Namenszug auf der Titelseite ist dies aber eher unwahrscheinlich; Schubert hätte das Lied außerdem für die Stimmlage des Grafen, also für tiefe Stimme transponieren müssen[40].

29. Sechs Atzenbrugger Deutsche

Die autographe Reinschrift dieser Tanzstücke ist vom Komponisten mit Juli 1821 datiert. Sie entstand vermutlich anläßlich von Geselligkeiten der Schubertianer in Atzenbrugg, einem Gut in der Nähe von Wien, welches Franz von Schobers Onkel Josef Derffel zu verwalten hatte. Seit etwa 1820 gewährte dieser Schubert und seinen Freunden in den Sommermonaten dort einige Wochen lang Gastfreundschaft. Schubert beteiligte sich erstmals an diesen Geselligkeiten im Sommer 1820 und dürfte der Gesellschaft bis etwa 1824 angehört haben (vgl. Dok., S. 132). – An den Schluß der *Sechs Atzenbrugger Deutschen* setzte Schubert ein deutliches „Fine", welches möglicherweise auf eine zyklische Ausführung dieser Tanzstücke hinweist.

33. Neun Deutsche

Den Schriftzügen nach dürfte das von Schubert überlieferte Autograph um 1823 entstanden sein[41]. Die Handschrift ist weder mit einem Titel noch mit einem Datum versehen. Das Manuskript enthält Tänze aus D 779 und D 973. Da unter den *Siebzehn Deutschen* in Nummer 32 ebenfalls Tänze aus D 779 vertreten sind, können auch die hier vorliegenden Tanzstücke als „Deutsche" bezeichnet werden.

36 R. Winter, *Cataloguing Schubert* (Anm. 21), S. 161, Sp. 1.
37 R. van Hoorickx, a. a. O., S. 86.
38 Am unteren Rand der Titelseite befindet sich rechts Schönsteins Namenszug.
39 Siehe dazu *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie IV, *Lieder*, Band 1, Kassel 1970, *Kritischer Bericht* von W. Dürr, Tübingen 1972, S. 103.
40 ebda.
41 E. Hilmar, *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek* (= *Catalogus Musicus* VIII), Kassel 1978, S. 106, Sp. 2.

35. Ecossaise in gis (D 145/Ecossaise 8)

Schubert schrieb diese Ecossaise als Albumblatt für Seraphine Schellmann nieder, die spätere Frau seines Schulkollegen Johann Ebner. Das Tanzstück ist undatiert, trägt aber eine Nachschrift von Schuberts Hand: *„Hüpfen Sie mit diesem Eccossaise froh durch jedes Ach und Weh! Franz Schubert."* Das Blatt befand sich zuletzt in dem Antiquariat Helmut Tenner in Heidelberg, zur Zeit ist es verschollen. Schubert hatte den Tanz schon vor 1818 in h-moll komponiert und ließ ihn in dieser Form 1823 als Ecossaise Nr. 8 in seinem op. 18 erscheinen. Das Autograph zu dieser Version ist verloren. Eine dem Druck ähnliche Fassung desselben Stückes ist in Nummer 18 (II) enthalten.

36. Sechs Deutsche

Robert Winter meint, daß die undatierte Niederschrift der *Sechs Deutschen* aufgrund des von Schubert verwendeten Papiers zwischen November 1823 und September 1824 erfolgt sein muß[42]. Über Schuberts neueste Komposition schreibt Schwind an Schober am 22. Februar 1824 unter anderem: *„Er* [Schubert] *hat wieder die schönsten Deutschen eine Menge"* (Dok., S. 228) und am 6. März desselben Jahres nochmals: *„... wohl 20 Deutsche, einer schöner als der andere, galante, liebliche, bacchantische und fugierte, o Gott ...!"* (Dok., S. 229). Welche der Ende 1823 oder Anfang 1824 komponierten Deutschen Schwind in seinen Briefen meinte, muß freilich offen bleiben.

39. Elf Ländler

Als Vorlage für die Edition dieser Tänze diente eine Abschrift, welche Johannes Brahms angefertigt hat und die größtenteils auf ein verlorenes Autograph von Schubert zurückgeht. Schuberts Handschrift war im Juli 1824 in Zseliz entstanden. Eine Abschrift der Incipits sämtlicher in dem ursprünglichen Manuskript enthaltenen Tänze ist im Anhang als Nummer 6 wiedergegeben. Da in zahlreichen anderen Handschriften die meisten Tänze aus D 366 als Ländler bezeichnet werden, ist dieser Titel auch für dieses Tanzmanuskript verwendet worden.

42. Sechs Deutsche (D 820)

Schuberts Autograph zu den *Sechs Deutschen* D 820 ist verschollen. Die Edition basiert auf einem Faksimile der ersten Seite von Schuberts Autograph mit den Nummern I und II und auf der von Hans Wagner-Schönkirch herausgegebenen Erstausgabe. Das verschollene Autograph ist mit Oktober 1824 datiert, es befand sich bis zum Jahr 1866 im Nachlaß von Karoline Komtesse Esterházy. Da sich Schubert bis Mitte Oktober 1824 als Musiklehrer bei der Familie Esterházy in Zseliz aufhielt, kann man annehmen, daß er diese Deutschen für seine Klavierschülerin Karoline geschrieben hat. Die Wiederholungsvorschrift *ABACADEDFD* läßt darauf schließen, daß es sich bei den sechs Tänzen eigentlich nur um zwei Deutsche mit jeweils zwei Trios handelt.

45. Walzer in G (D 844)

Diese Komposition hat Schubert am 16. April 1825 als Albumblatt ohne Titel für Anna Hönig niedergeschrieben. Die Widmungsträgerin war die Tochter eines Wiener Advokaten, in dessen Haus wie bei anderen Schubert-Freunden gesellige Zusammenkünfte der Schubertianer stattfanden. Anna Hönig war zunächst mit Moritz von Schwind verlobt, heiratete aber später den ebenfalls dem Schubertkreis nahestehenden Militärgeometer und Diplomaten Ferdinand Mayerhofer von Grünbühl[43].

46. Sieben Deutsche

Die Tänze sind in einer anonymen Abschrift ohne Titel überliefert. Da die Nummern II, IV und V (D 365/22–24) auffallende Abweichungen gegenüber der Erstausgabe aufweisen, ist anzunehmen, daß diese Quelle auf ein verlorenes Autograph Schuberts zurückgeht. Ein weiteres Autograph mit den Nummern I, VI und VII (D 972/1–3), welches der alten Gesamtausgabe als Vorlage gedient hat und sich um 1897 noch im Besitz von Nikolaus Dumba befand[44], ist ebenfalls verschollen. Der letzte der sieben Deutschen (D 972/3) wurde offensichtlich vor April 1817 komponiert; Walther Dürr hat darauf hingewiesen, daß er von Schubert in dem Lied *„Hänflings Liebeswerbung"* (D 552 – op. 20/3) für die Klavierstimme verwendet wurde[45]. Das Autograph der ersten Niederschrift dieses Liedes ist mit April 1817 datiert. Wahrscheinlich ist auch jenes Autograph, welches der alten Gesamtausgabe als Vorlage diente, vor diesem Zeitpunkt niedergeschrieben worden.

Anhang Nr. 1: Themen zu zwei Menuetten

Die beiden Entwürfe sind auf einem Blatt mit mehreren Skizzen notiert. Die eine Seite des Sammelmanuskripts enthält das mit 15. Juli 1813 datierte Terzett *Die zwei Tugendwege* (D 71); es darf angenommen werden, daß die auf der anderen Seite des Autographs befindlichen Skizzen nach diesem Zeitpunkt niedergeschrieben wurden. – Ausgeführte Kompositionen über die beiden Themen haben sich nicht finden lassen. Vielleicht hat Schubert sie für jene *30 Menuette* skizziert, die er 1813 für seinen Bruder Ignaz schrieb, von denen aber wohl 10 verloren sind (D 41, vgl. S. XIII). Möglicherweise dienten sie aber auch als Entwürfe für zwei der verlorenen *Zwölf Menuette* D 22 (vgl. S. XIII).

42 R. Winter, *Paper studies ...* (Anm. 21), S. 228.

43 Vgl. dazu W. Litschauer, *Neue Dokumente zum Schubert-Kreis. Aus Briefen und Tagebüchern seiner Freunde*, Wien 1986, S. 10ff.

44 Vgl. dazu den *Revisionsbericht* zu AGA, Serie XII, Nr. 15, S. 4.

45 Vgl. dazu das Vorwort zu *Neue Schubert-Ausgabe, Lieder*, Band 1a, vorgelegt von W. Dürr, Kassel 1970, S. XXVI.

Anhang Nr. 3: Neun Incipits zu Tänzen in A

Die Incipits wurden im Anschluß an das mit Januar 1817 datierte Lied *La pastorella al prato* (D 528) niedergeschrieben. Brown glaubt, daß dieses Memorandum Schuberts ersten Versuch darstellt, ein Opus von mehreren Tänzen für eine Druckvorlage zusammenzustellen (dance-music, S. 219). Die gleiche Tonart aller neun Tänze scheint dieser These aber eher zu widersprechen. Möglicherweise könnte es sich bei den neun Incipits auch um eine Skizze für eine geplante Niederschrift, Notizen für Improvisationen an einem Tanzabend oder ein Memorandum, in welchem der Komponist nach einem Tanzabend seine Improvisationen auf dem Papier festhielt, handeln. Zu den Incipits V–VIII haben sich keine ausgeführten Klaviertänze erhalten.

Anhang Nr. 4: Sechs Entwürfe für Tänze

Die sechs Entwürfe sind ohne Titel, Datum und Unterschrift auf der Rückseite eines Autographs notiert, dessen Vorderseite das ebenfalls undatierte Vokalquartett D 635 enthält. Bei Brown (dance-music, S. 232) und in D^2 (S. 367) ist das Manuskript mit *„ca. 1819"* datiert; Hilmar gibt als Kompositionsdatum der Tänze aufgrund der Schriftzüge *„Anfang (Februar?) 1819"* an[46].

Anhang Nr. 5: Acht Ländler in Des

Auch das Autograph dieses Tanzmanuskripts ist undatiert. Während Brown als Entstehungszeit vorsichtig *„c. 1820"* annimmt (dance-music, S. 234), grenzt Winter das Datum der Niederschrift aufgrund der Papiersorte und ihres Wasserzeichens auf Oktober bis Dezember 1820 ein[47].

Anhang Nr. 7: Zwei Entwürfe für Tänze (D 980 E)

Das Blatt mit den Entwürfen zu den beiden Tänzen wurde erst 1969 im Archiv des Wiener Männergesang-Vereines durch Christa Landon entdeckt[48]. Wahrscheinlich handelt es sich um Entwürfe für eine Ecossaise und einen Ländler. Aufgrund des Wasserzeichens kann die Niederschrift nicht vor 1818 entstanden sein[49].

Für die Bereitstellung der Quellen zu diesem Band danke ich Frau Dr. Gerda Merth, Graz; Herrn Hans-Peter Wertitsch, Wien; der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin; dem Steirischen Sängerbund, Graz; der Pierpont Morgan Library, New York; der Bibliothèque Nationale, Paris; der Library of Congress, Washington; der British Library, London; dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, und der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Wertvolle Hinweise erhielt ich von Prof. Walter Deutsch und Prof. Alexander Weinmann (†); ihnen danke ich besonders.

Wien, im Sommer 1987 Walburga Litschauer

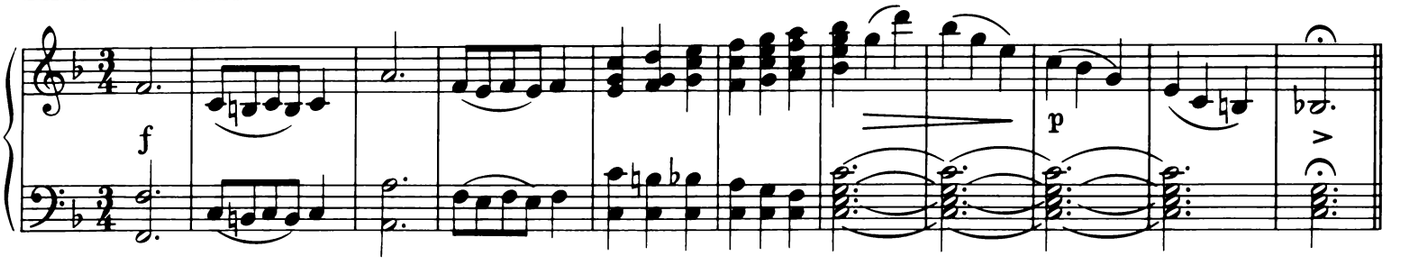
46 E. Hilmar, a. a. O., S. 106, Sp. 2.
47 R. Winter, *Cataloguing Schubert* (Anm. 21), S. 161, Sp. 1.
48 Vgl. dazu Chr. Landon, *Neue Schubert-Funde. Unbekannte Manuskripte im Archiv des Wiener Männergesang-Vereins*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XXIV, 1969, S. 299ff.
49 ebda, S. 314.

1. Zwölf Wiener Deutsche

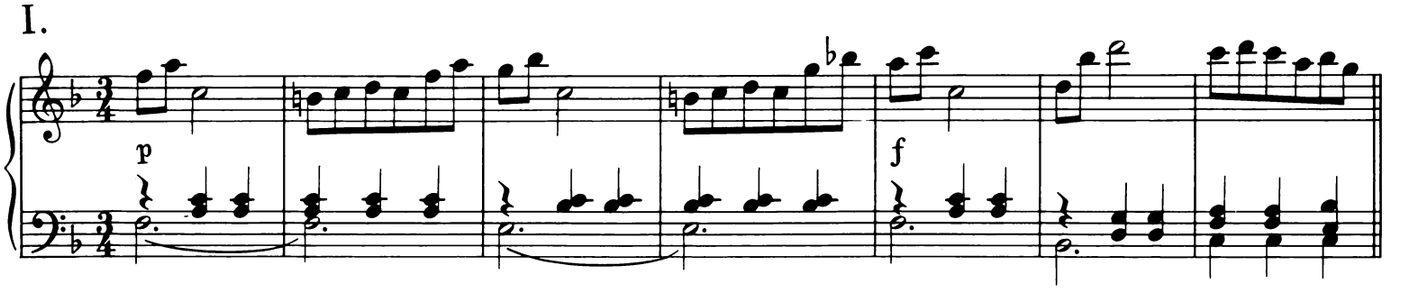
D 128

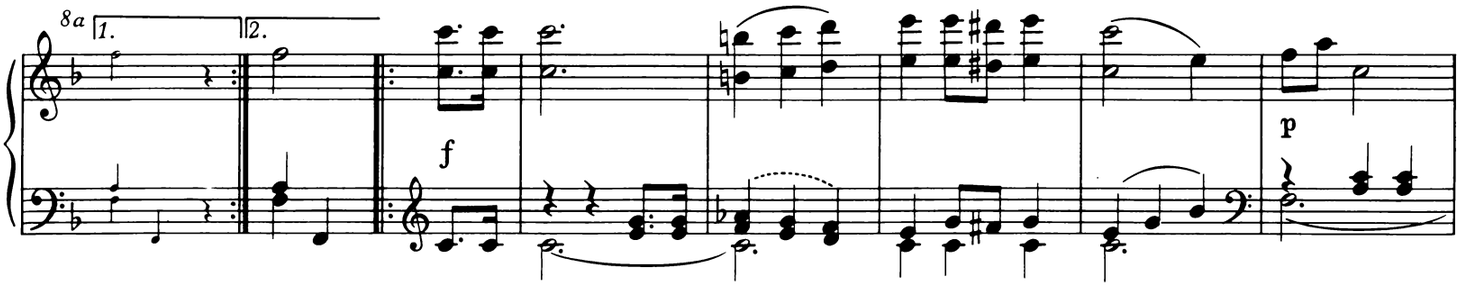
Introduzione

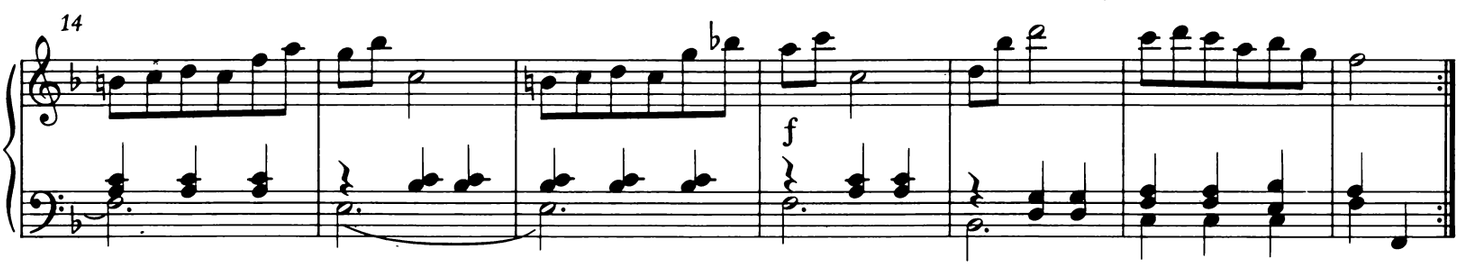
1812 (?)



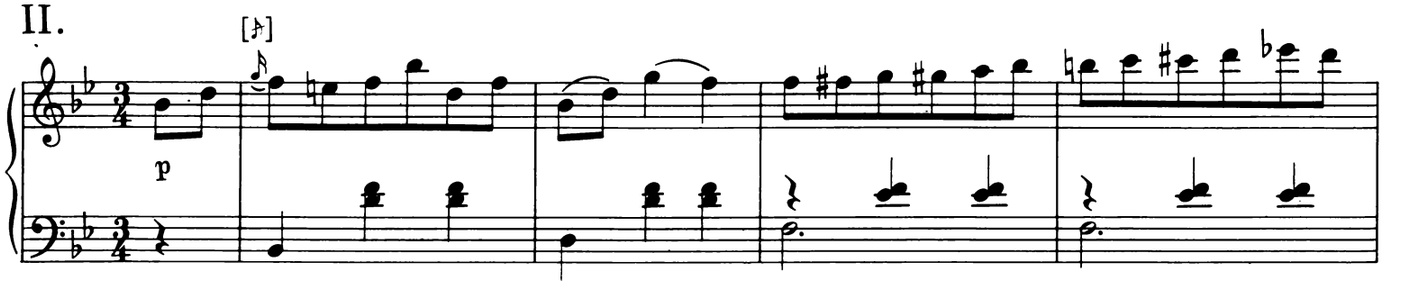
I.

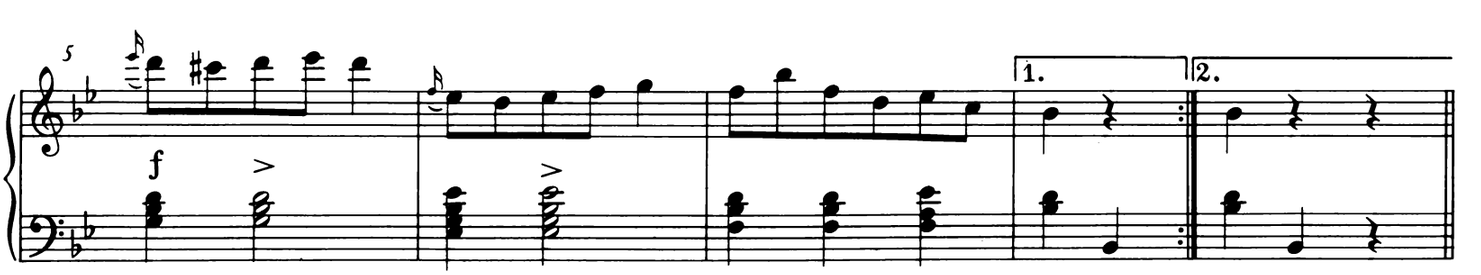




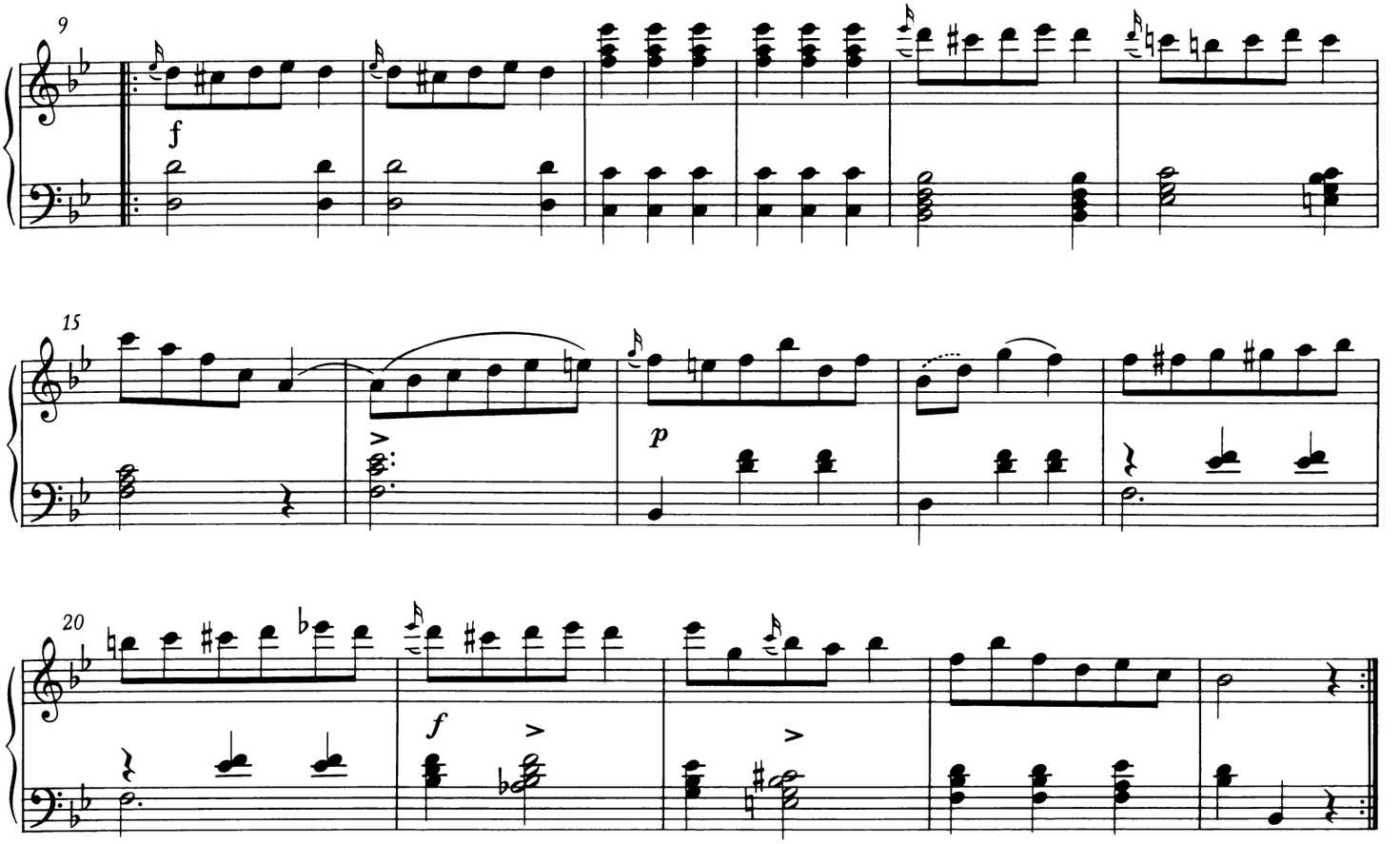


II.

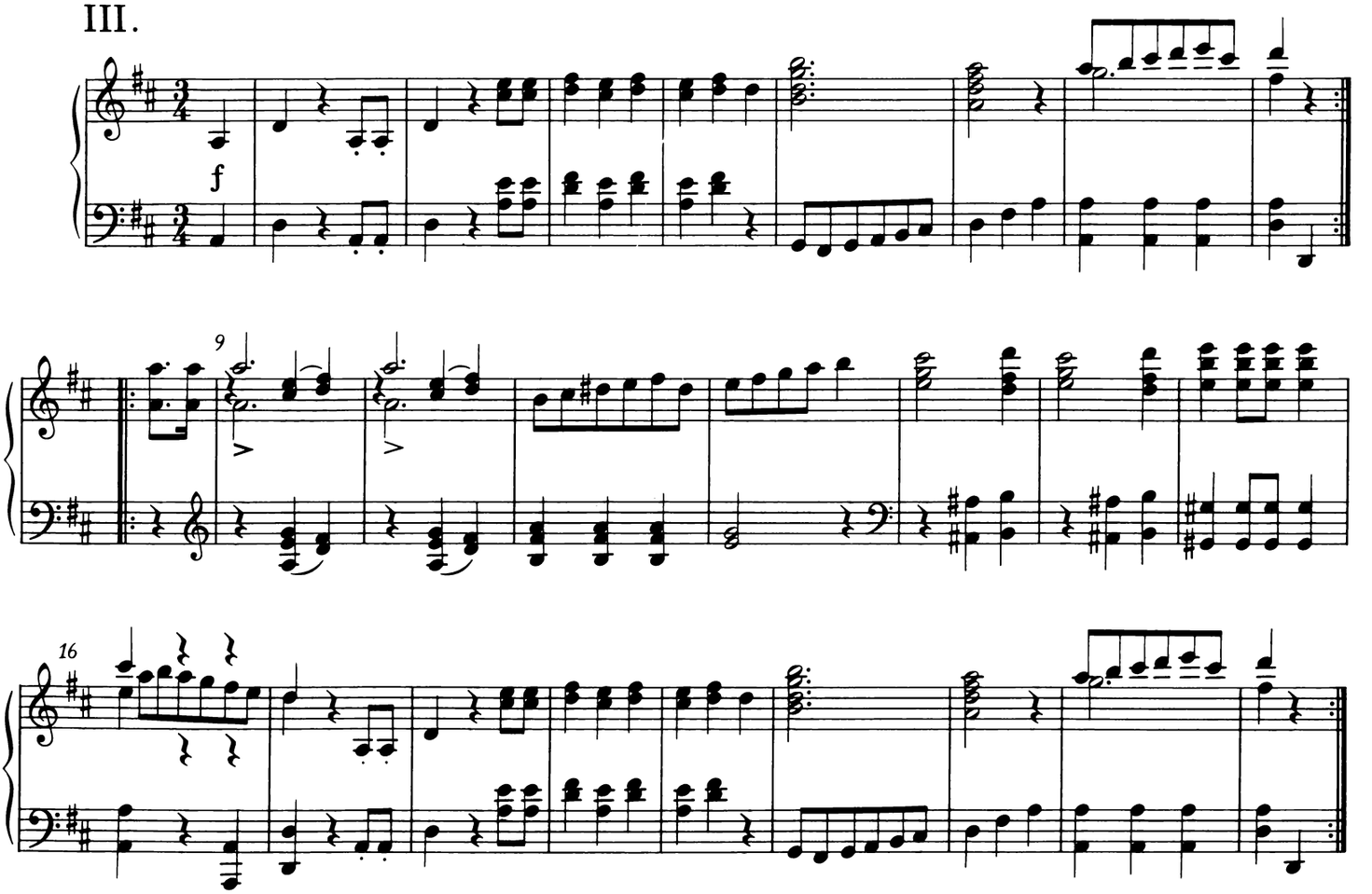




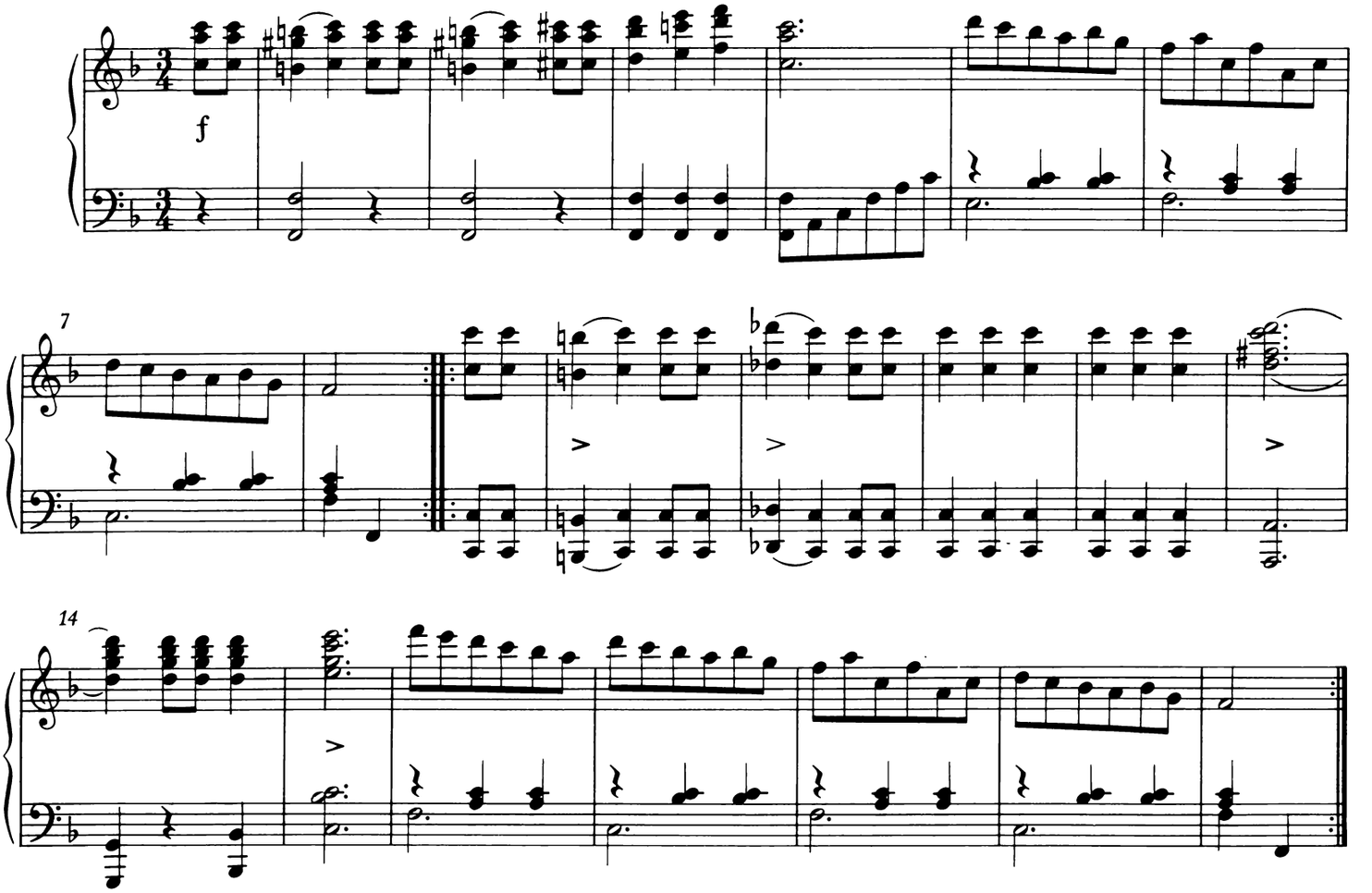
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel



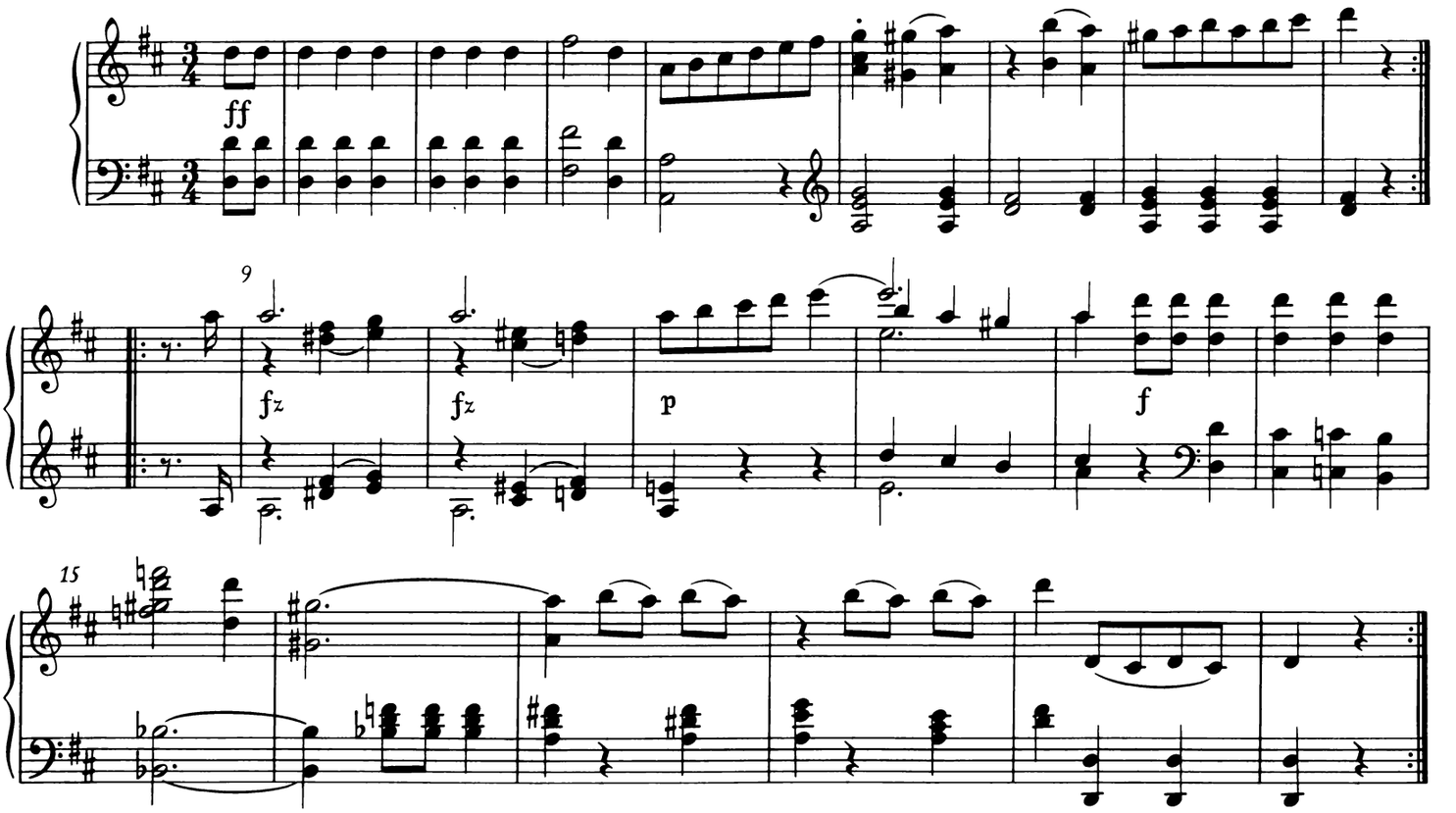
III.



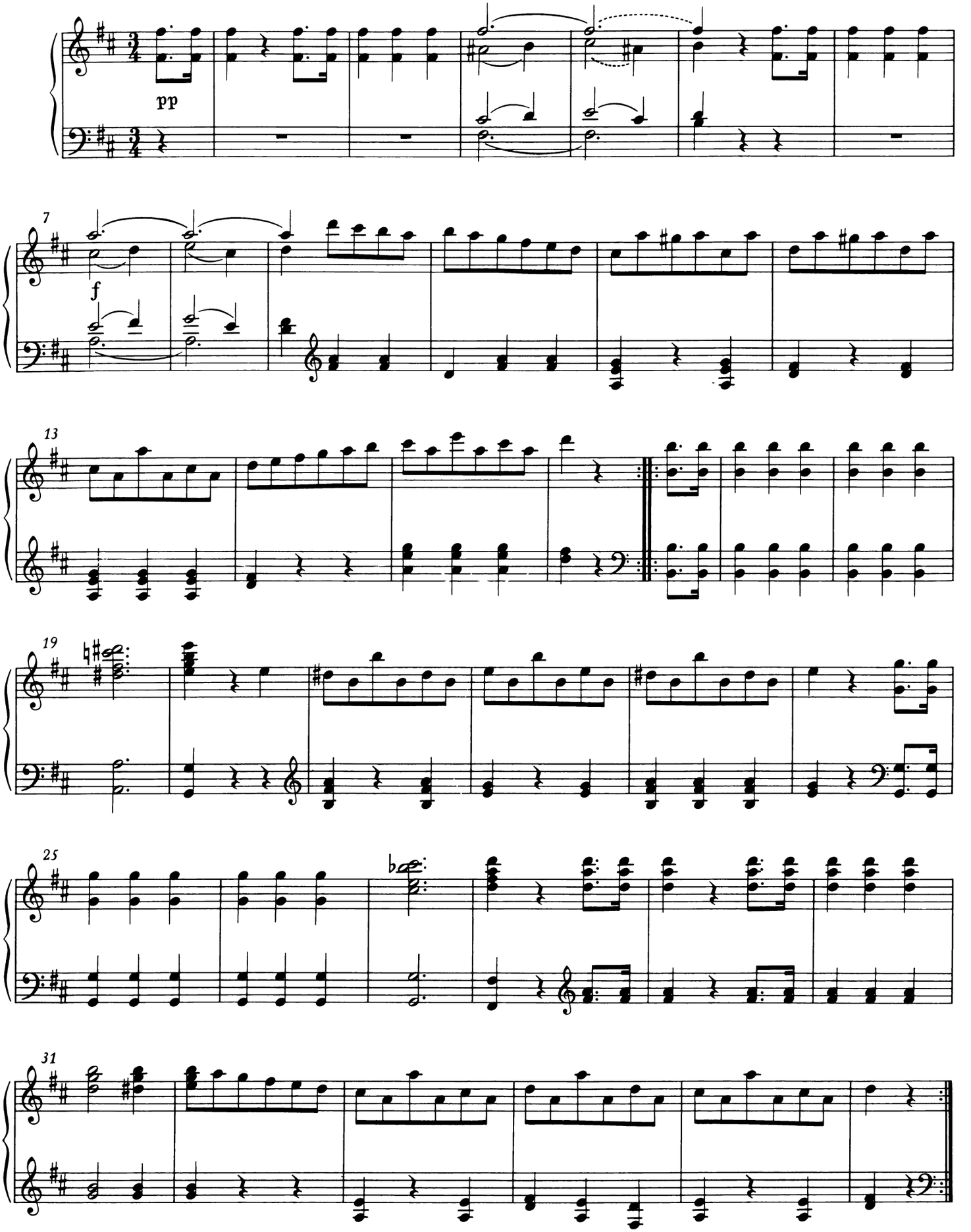
IV.



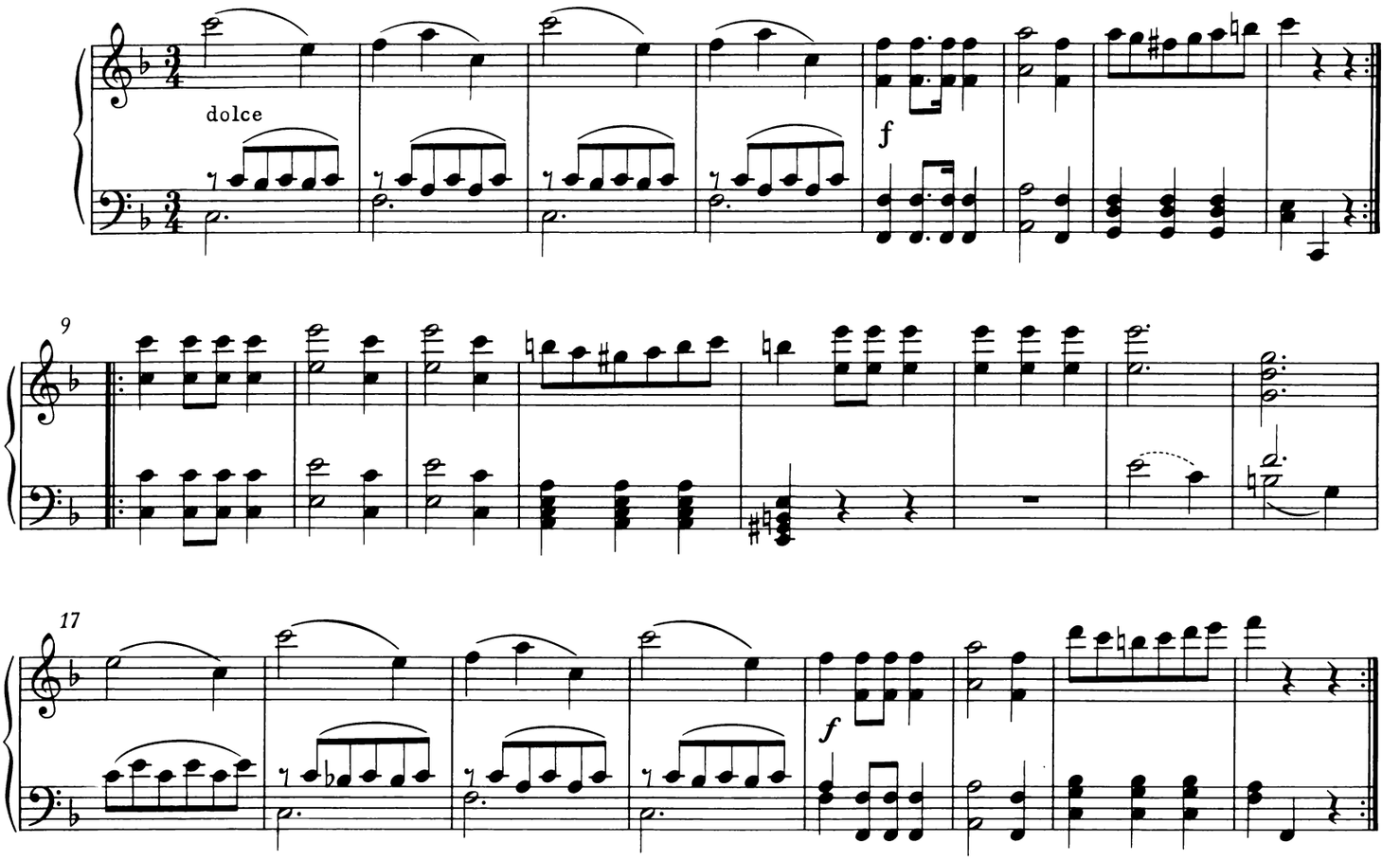
V.



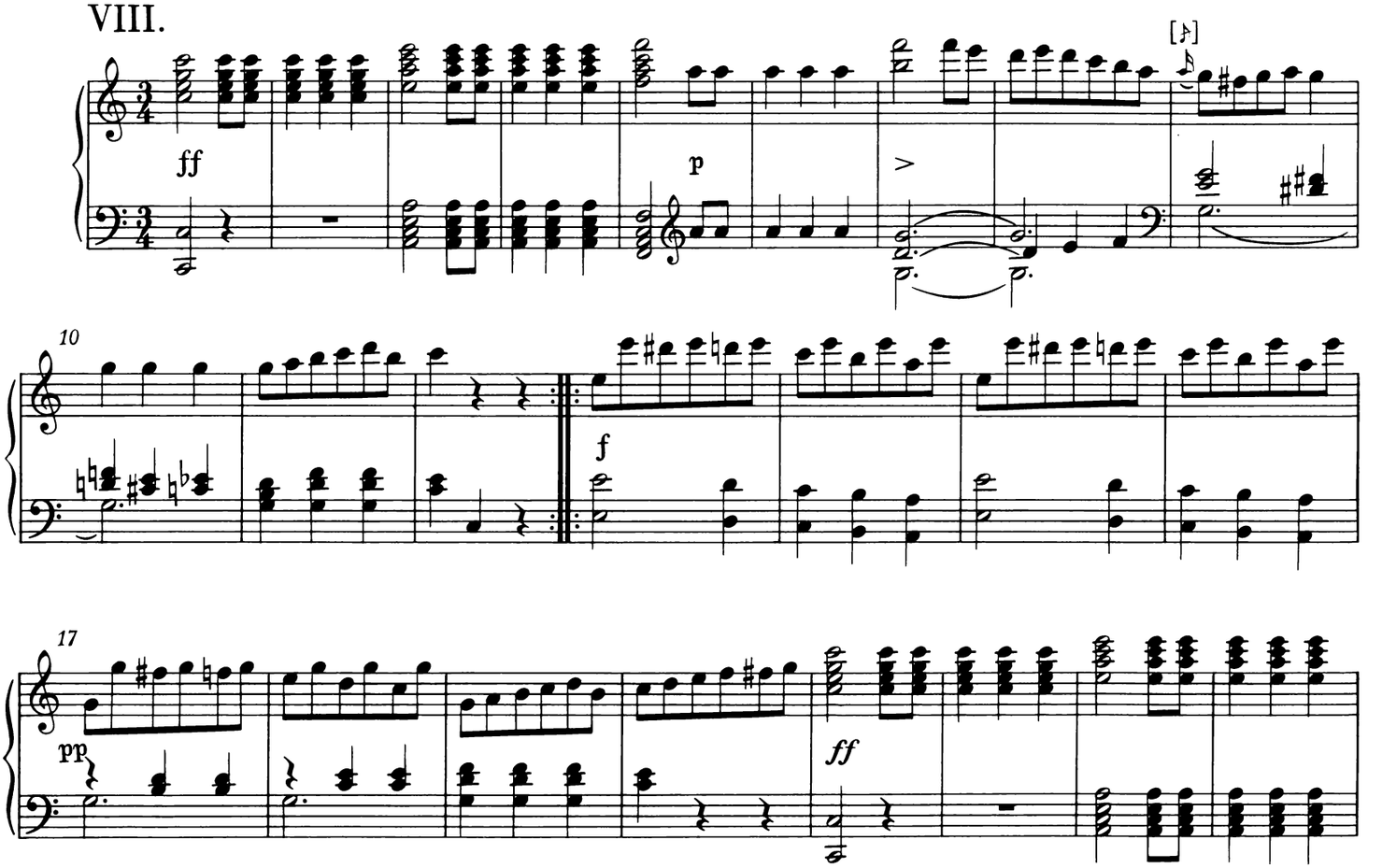
VI.

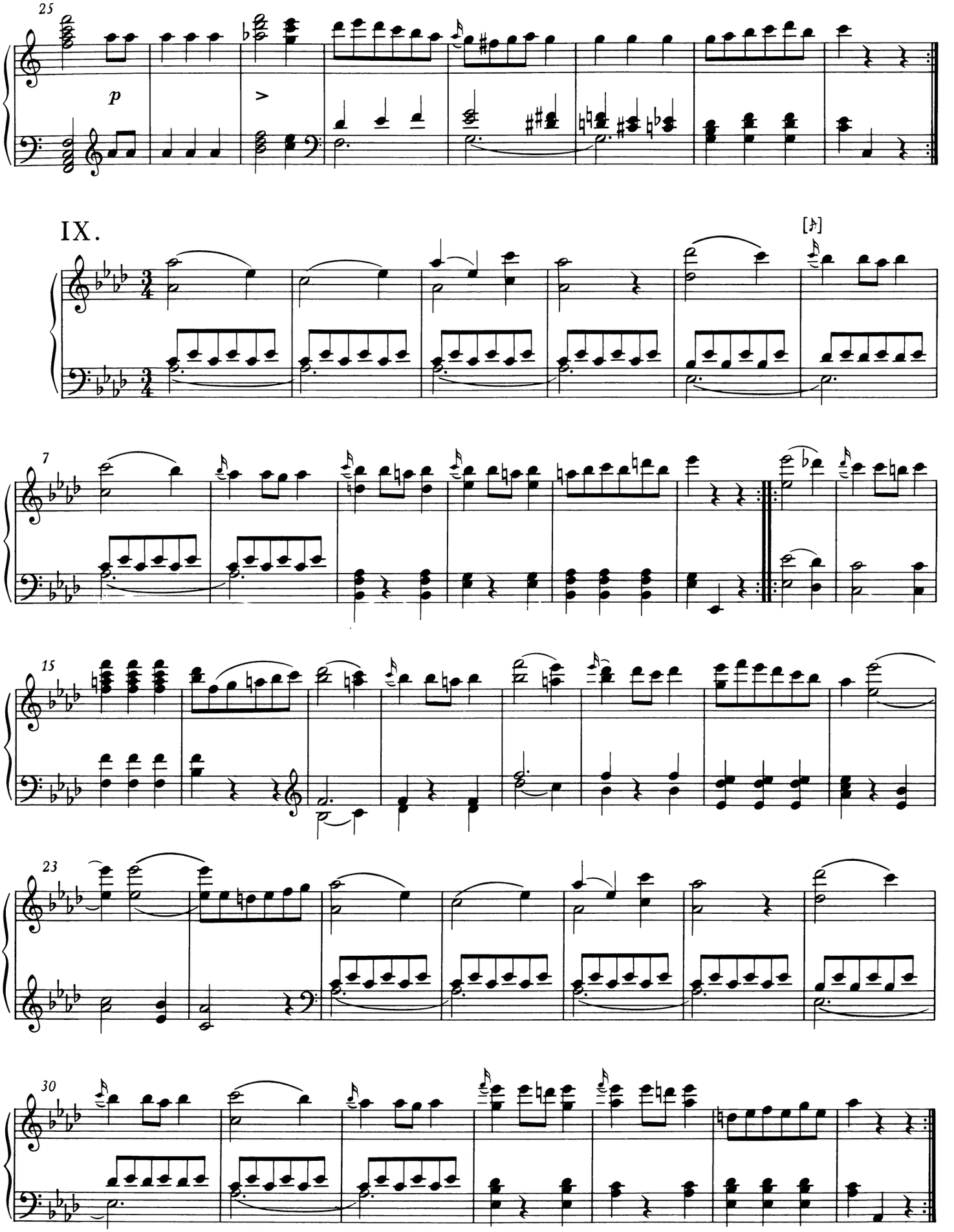


VII.

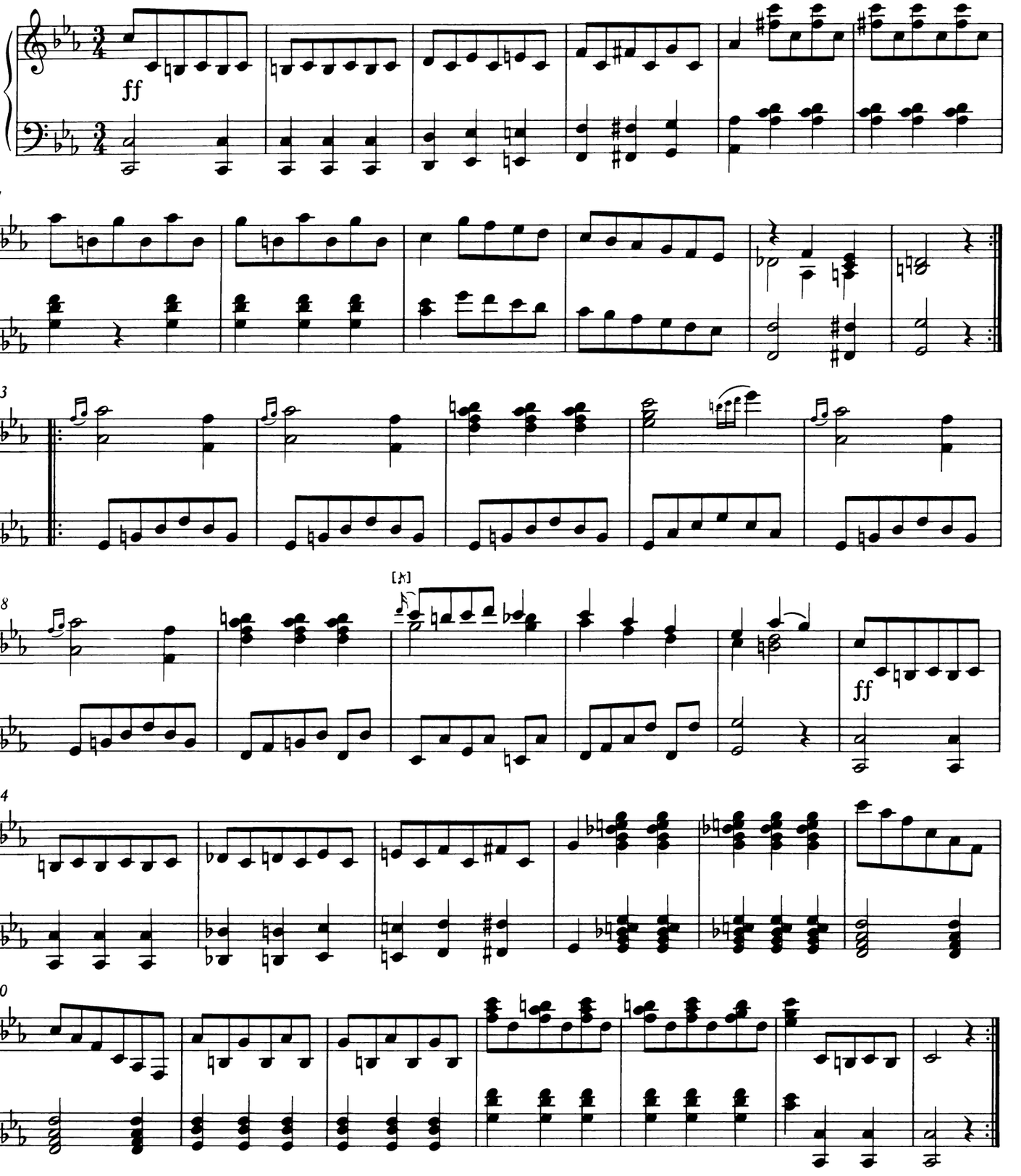


VIII.

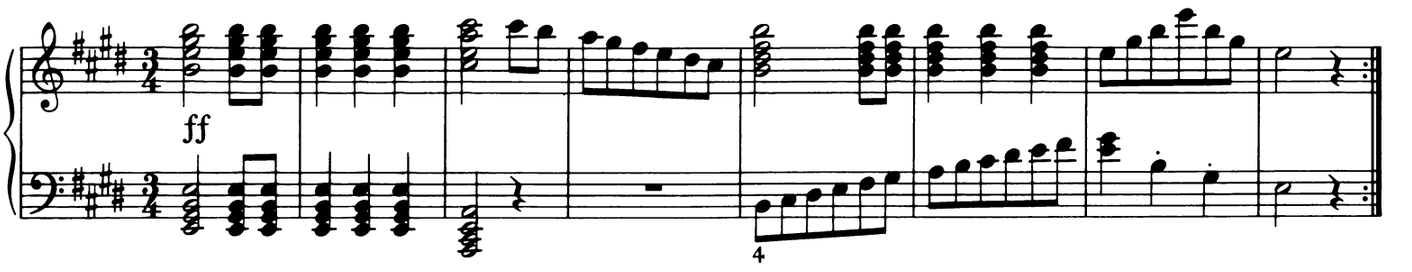


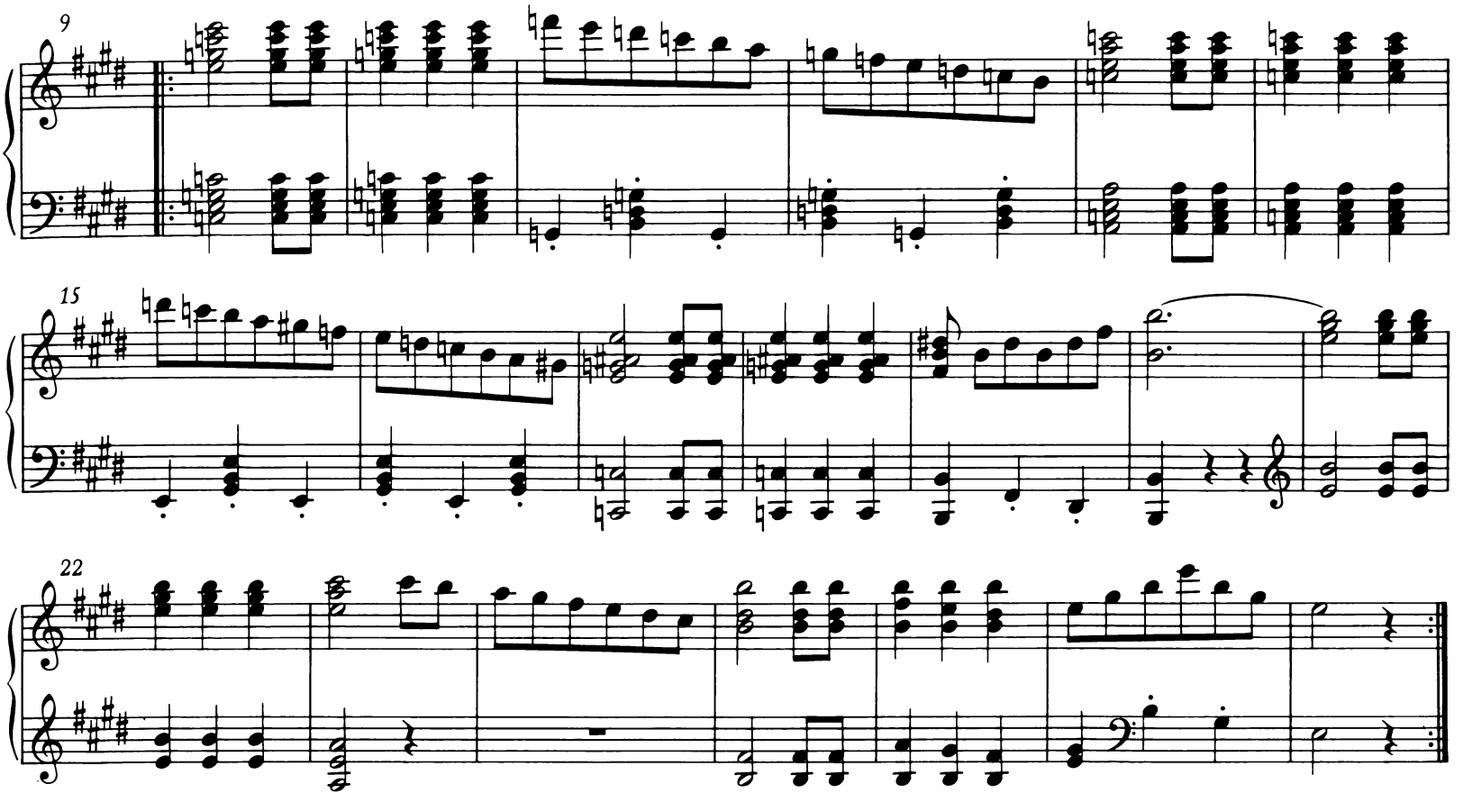

25
p
>
IX.
[𝅘𝅥𝅯]
7
15
23
30

X.

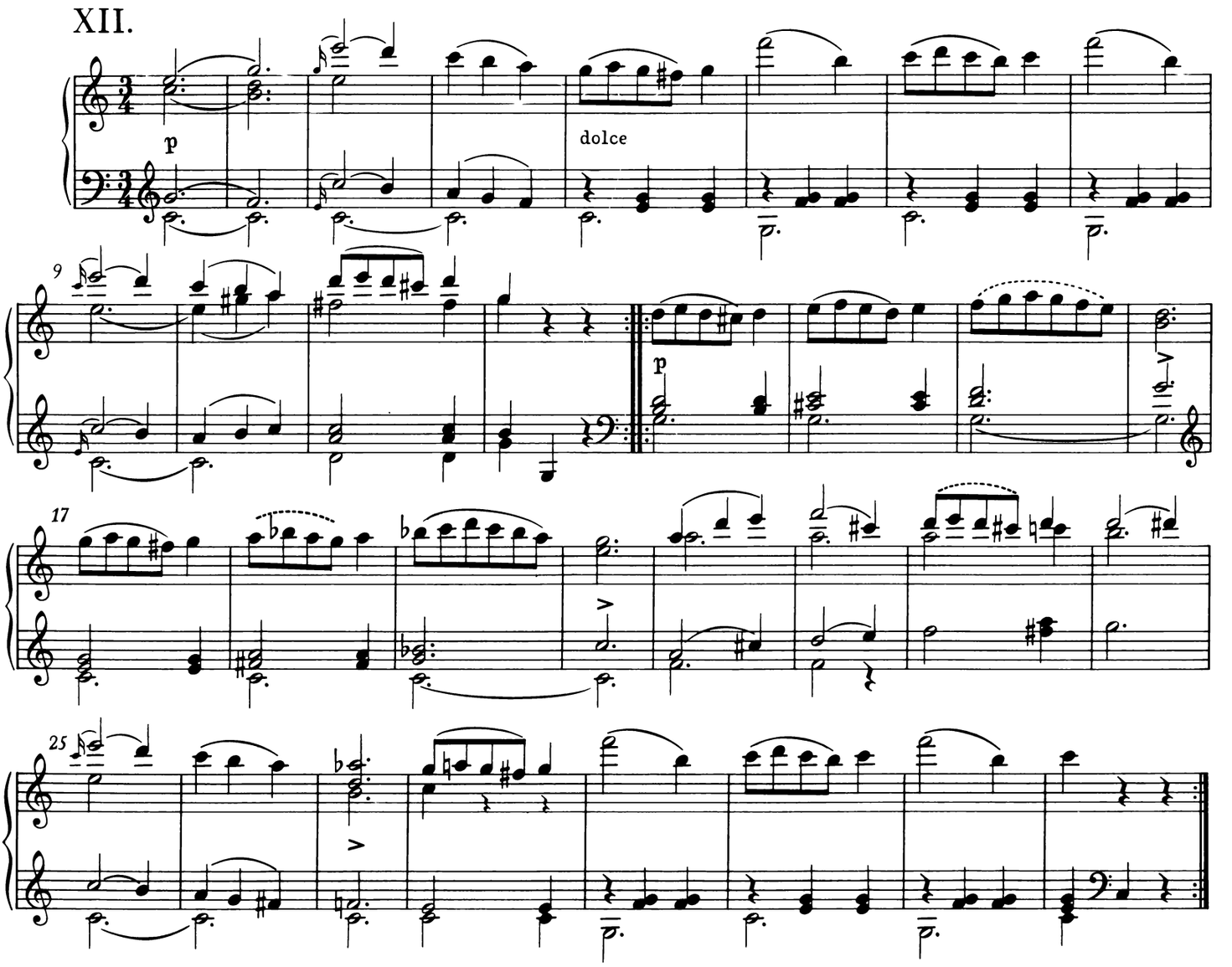


XI.





XII.

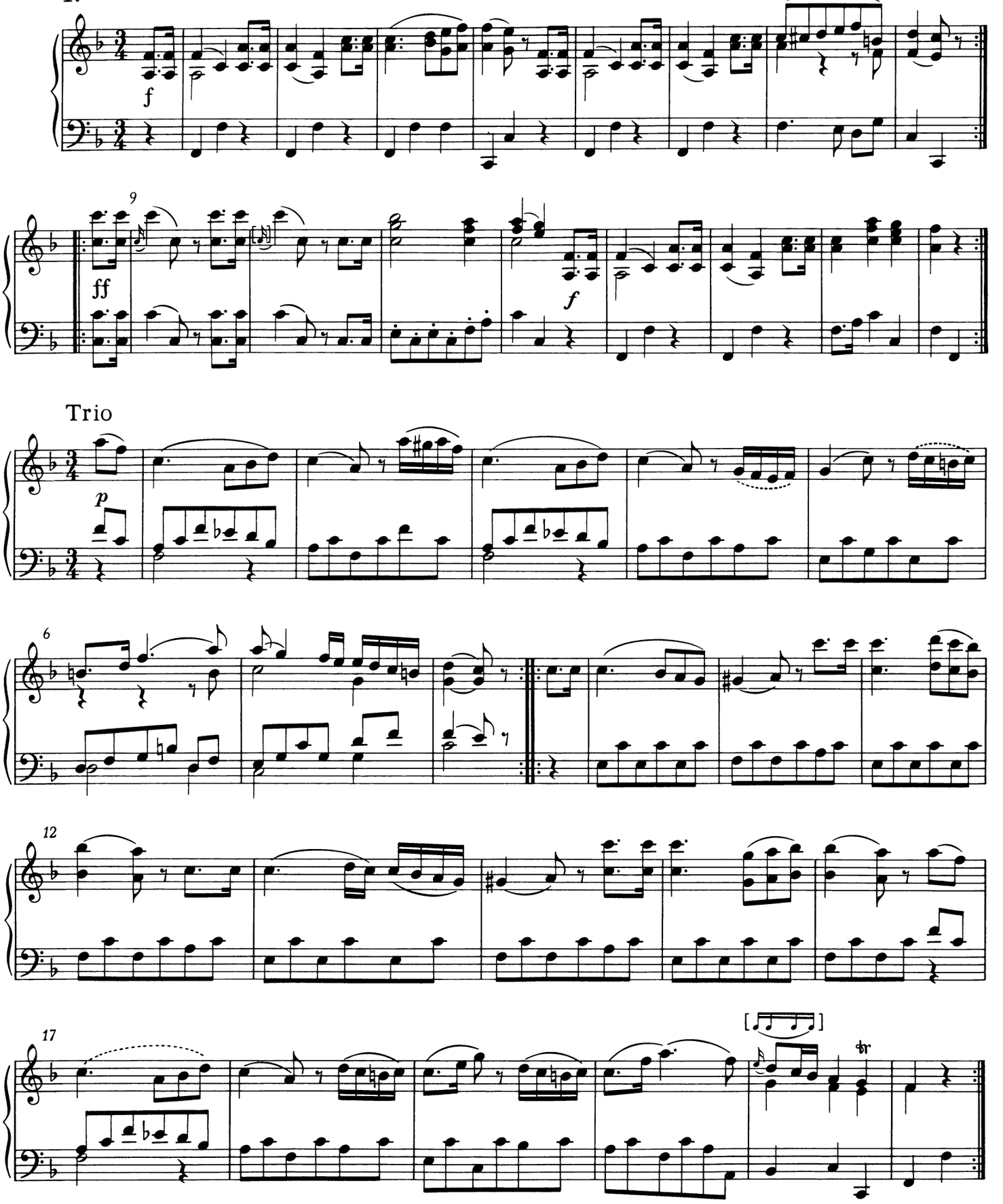


2. Dreißig Menuette mit Trios*)

D 41

I.

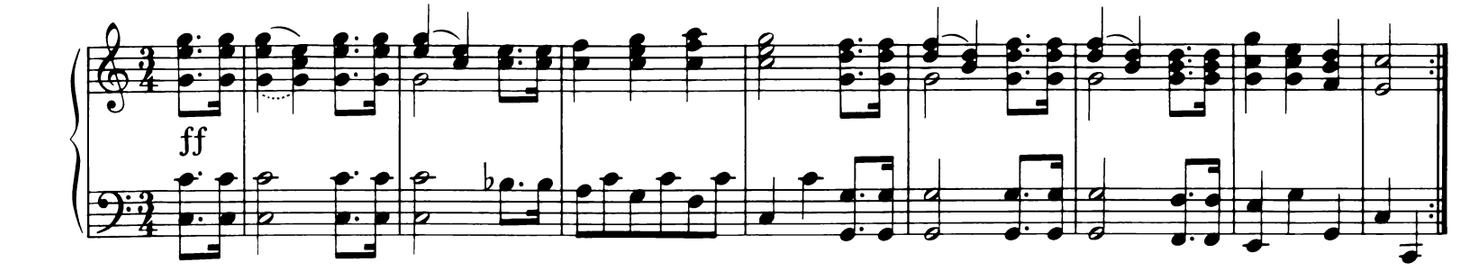
1813

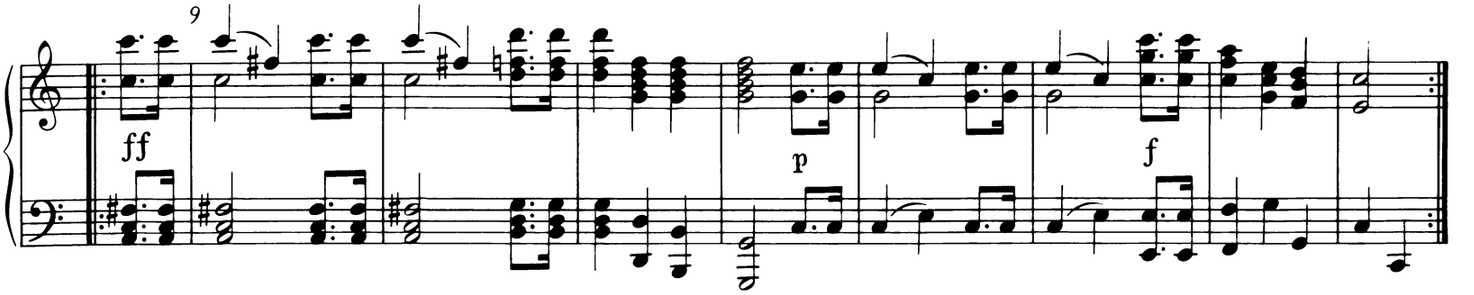


*) Von den ursprünglich wohl 30 Menuetten sind nur 20 überliefert; vgl. Vorwort.

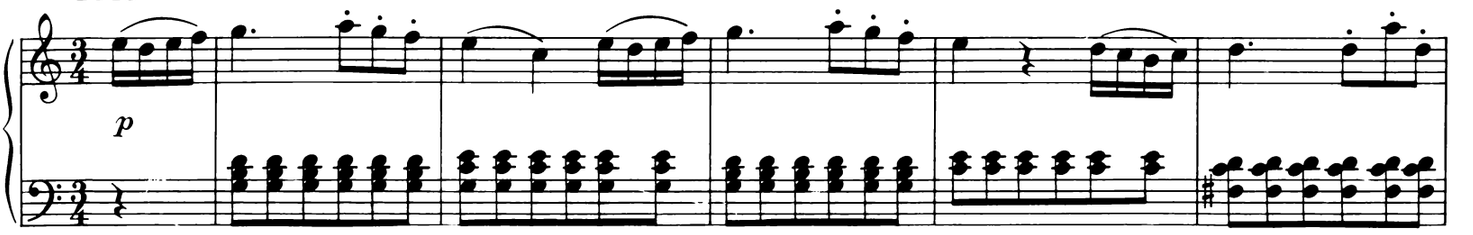
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

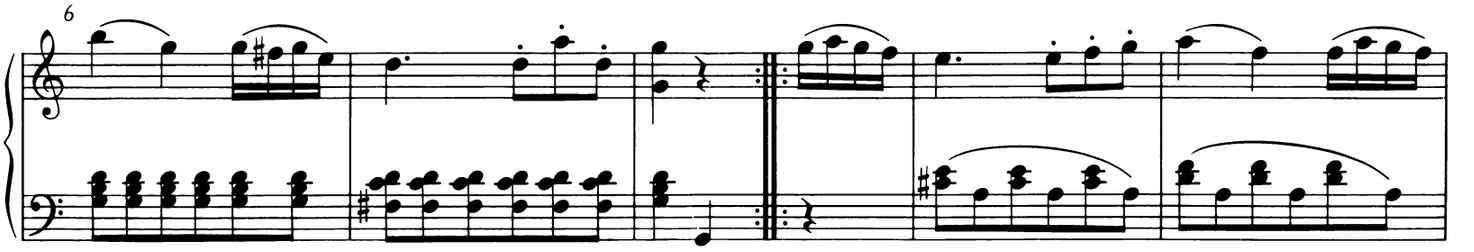
II.

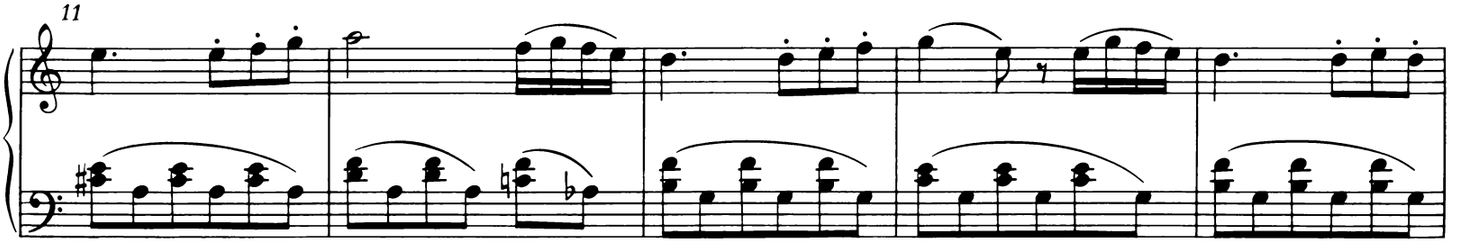


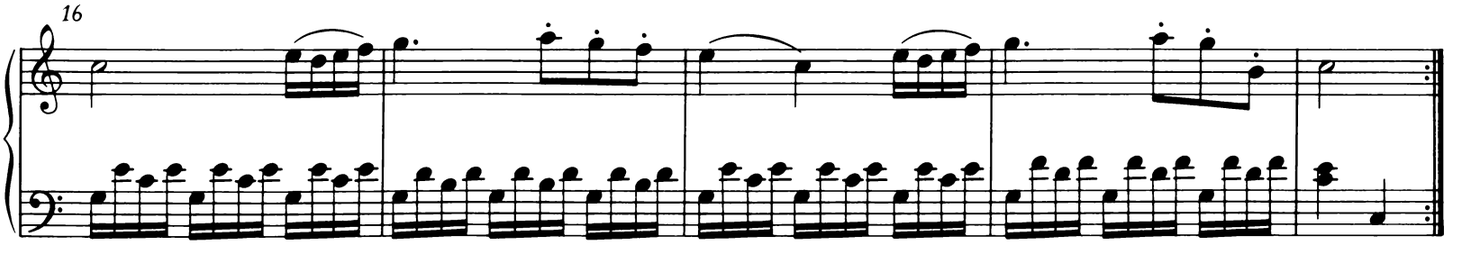


Trio



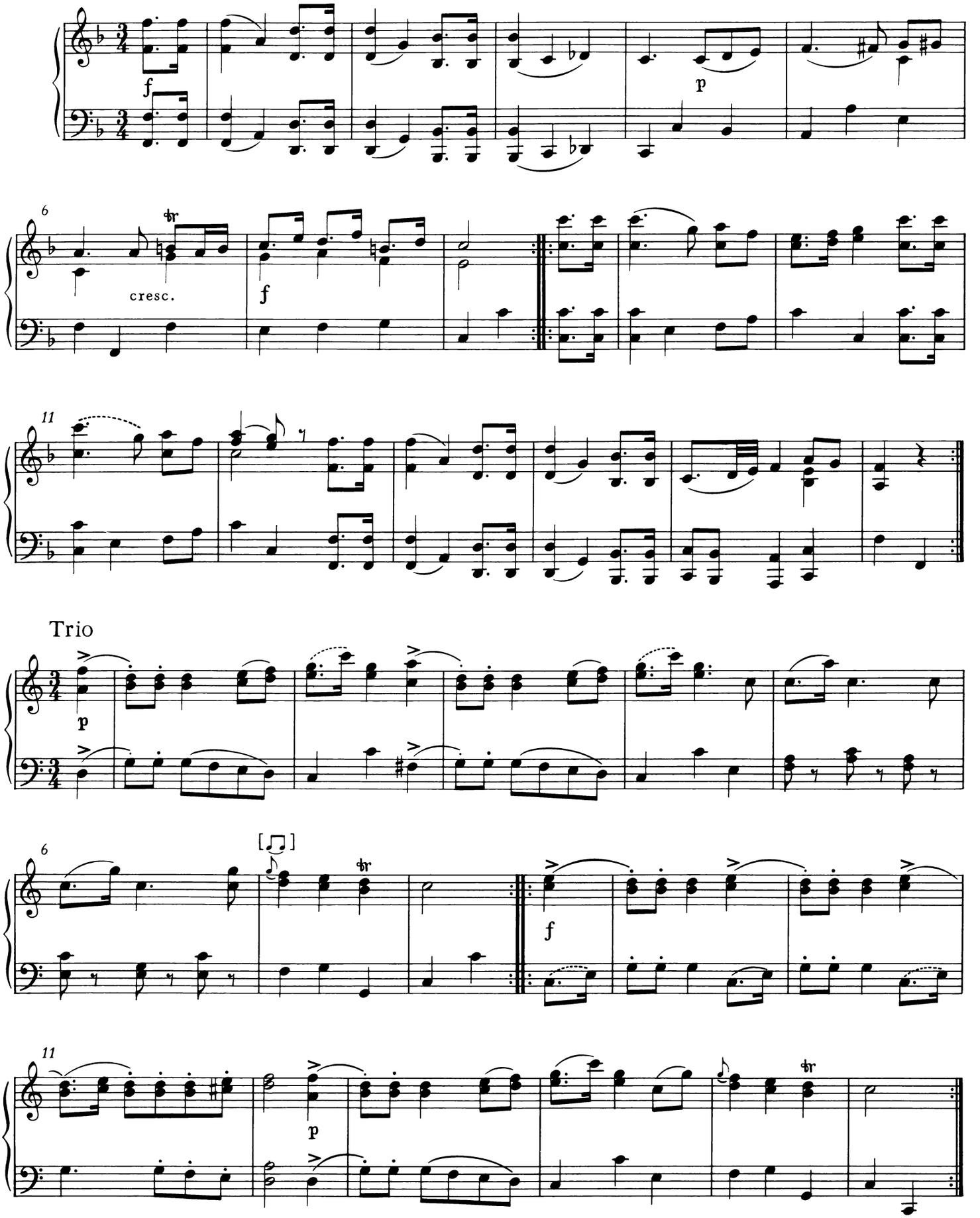




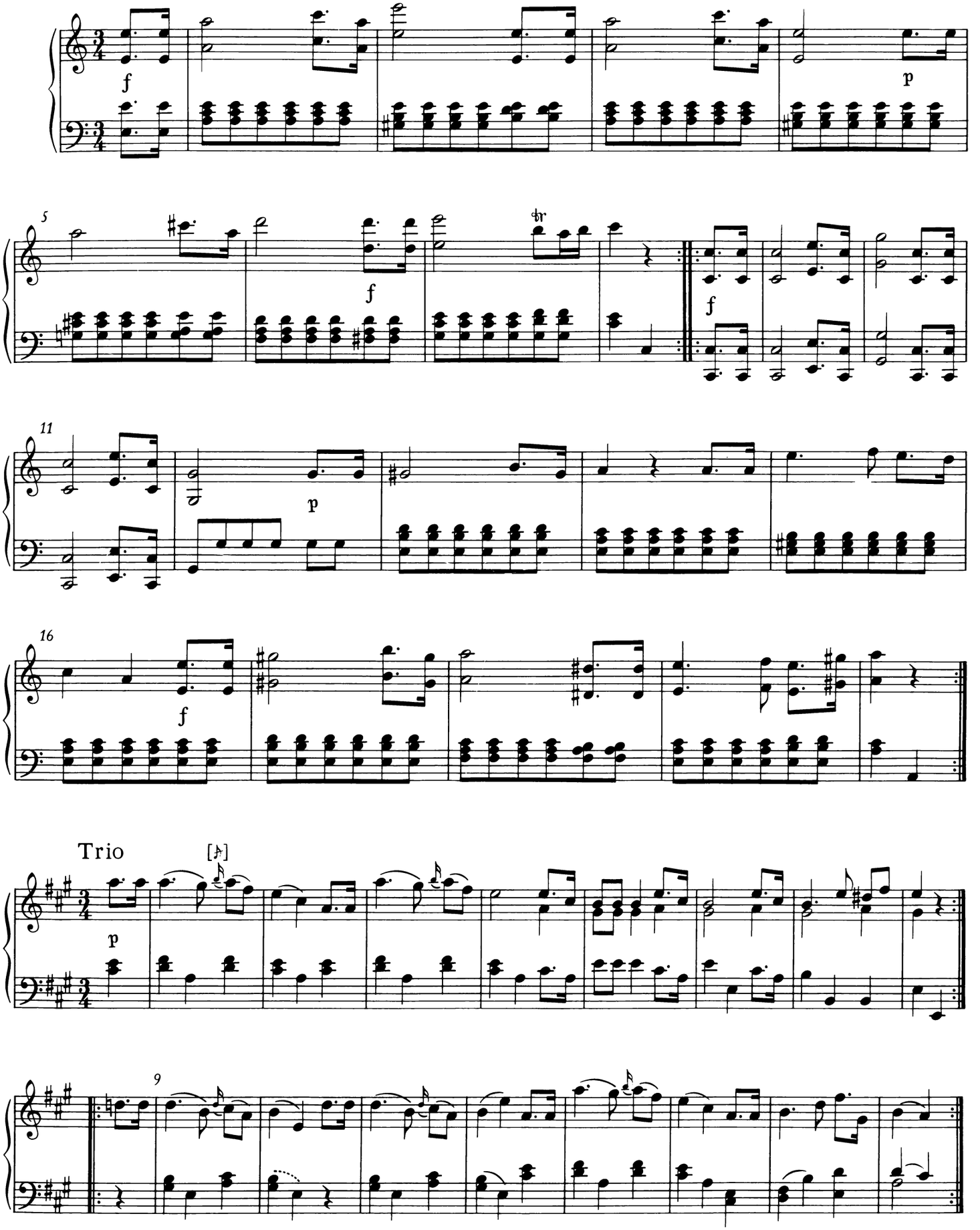


Minuetto da capo

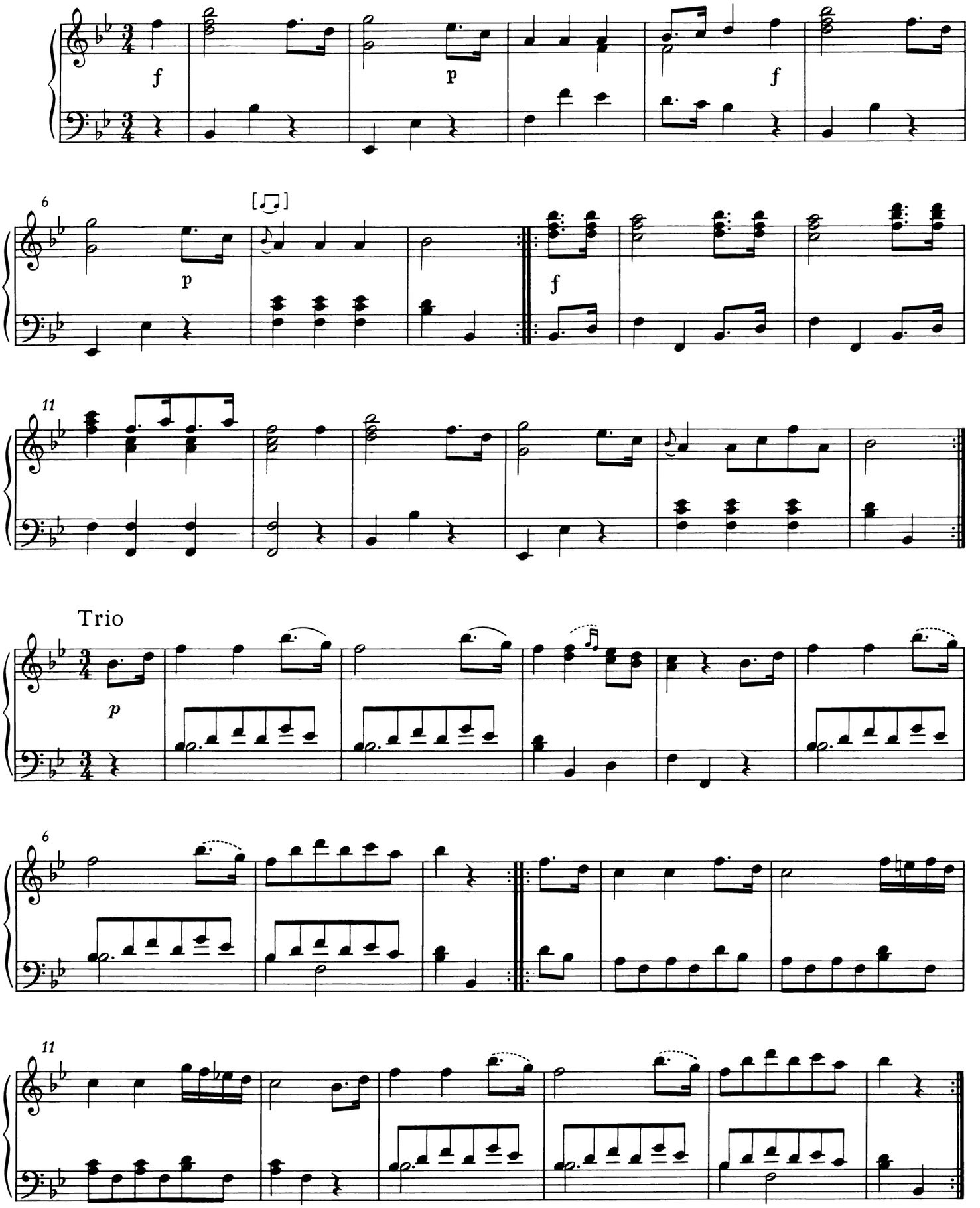
III.



IV.

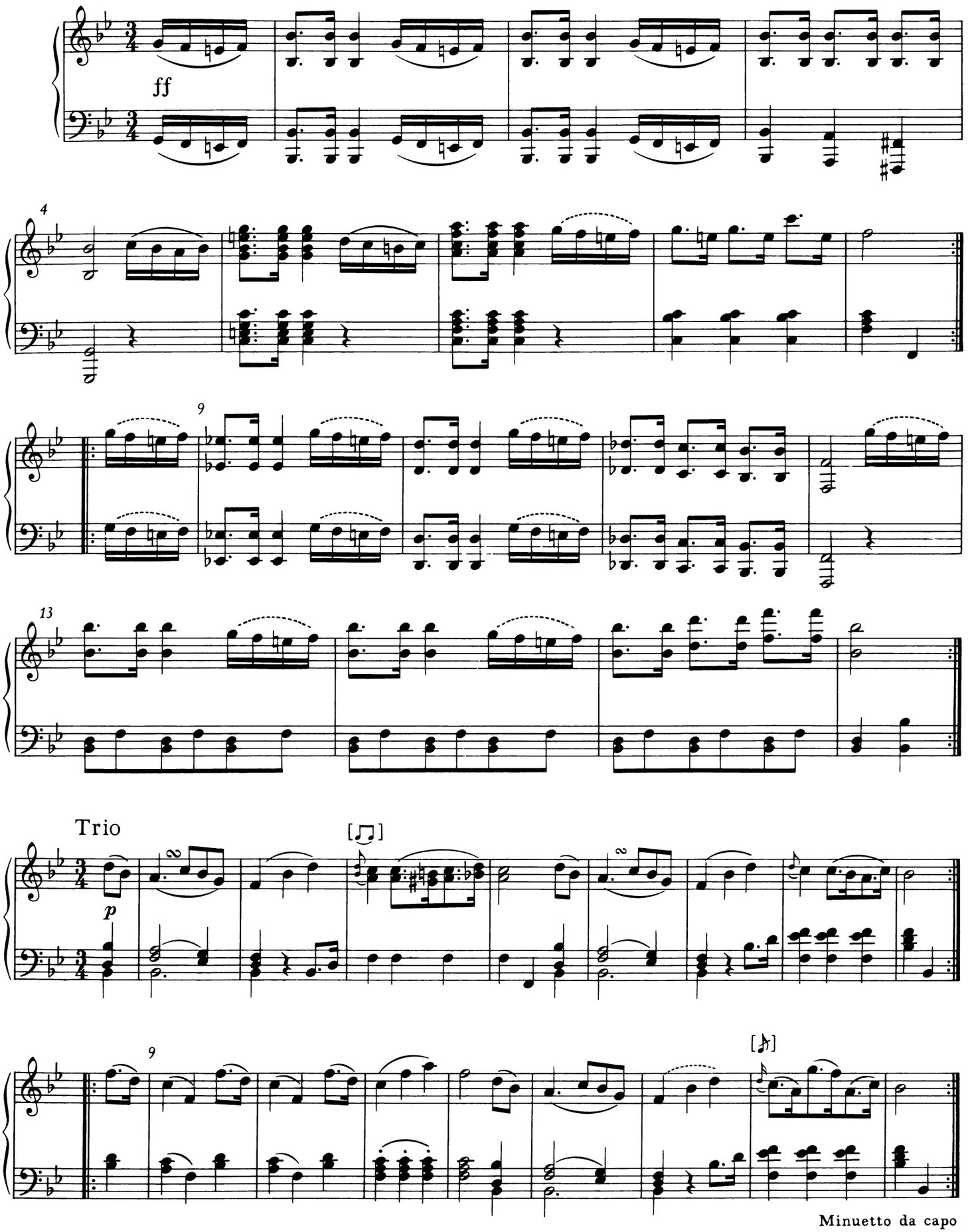


V.



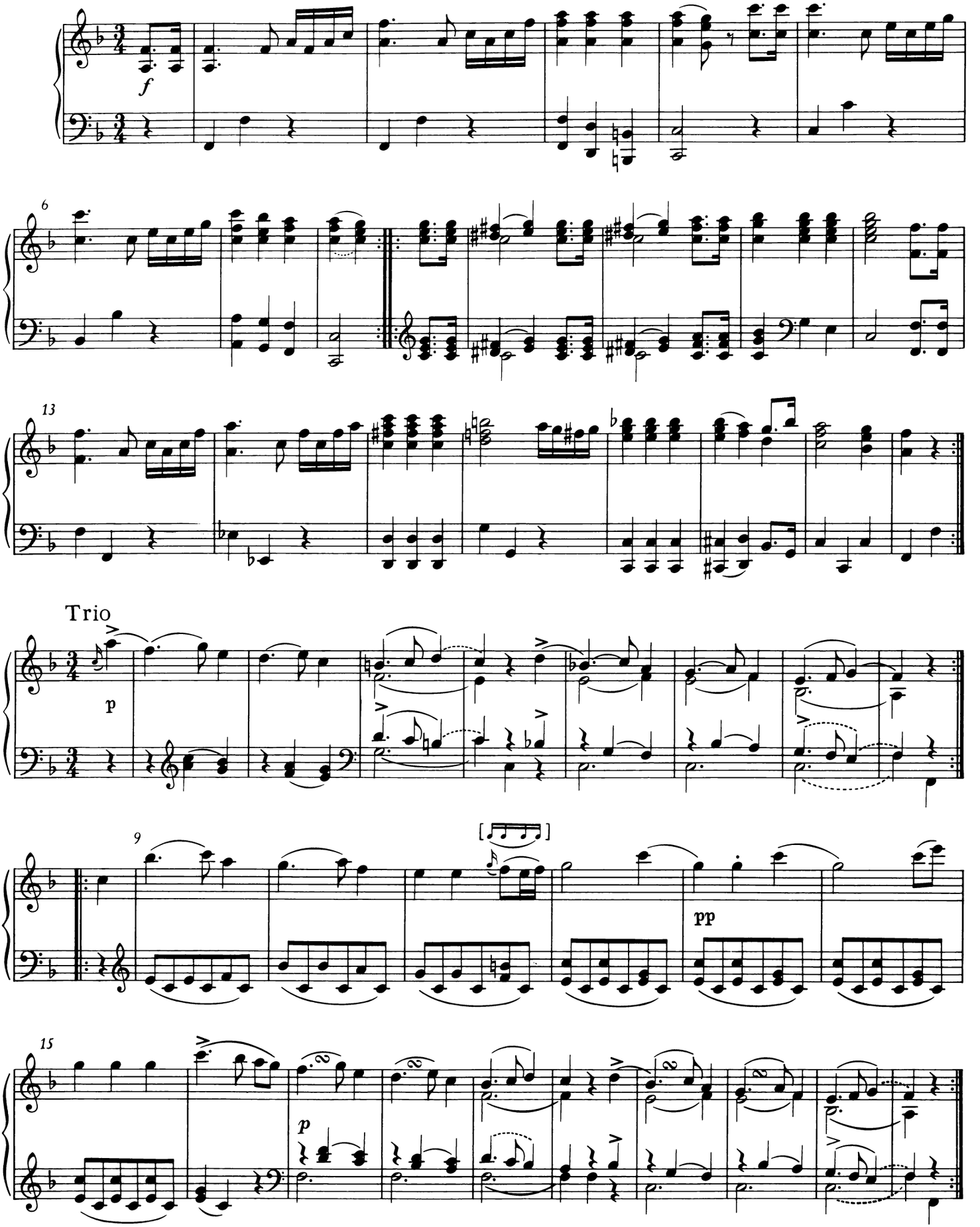
Minuetto da capo

VI.

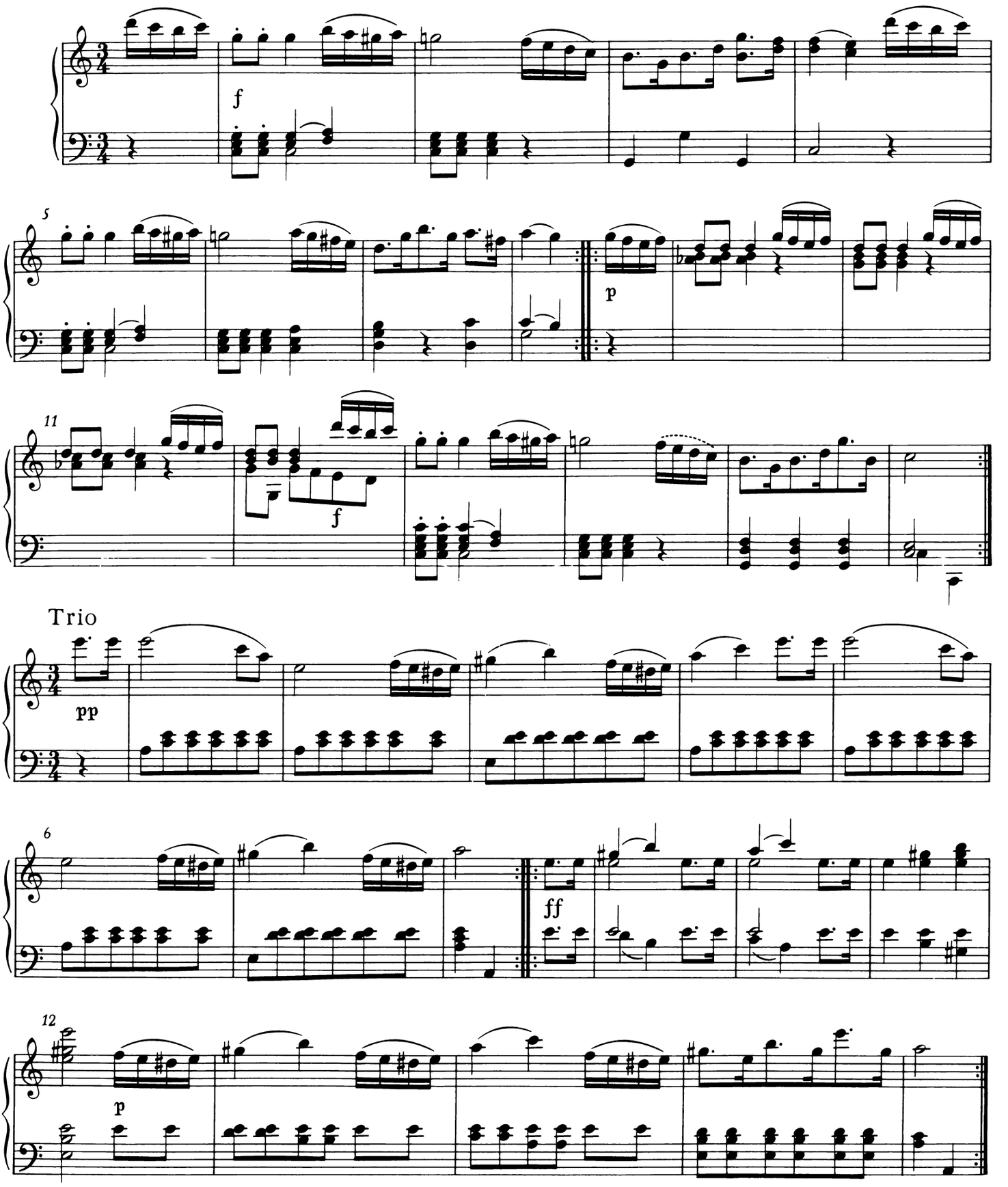


Minuetto da capo

VII.



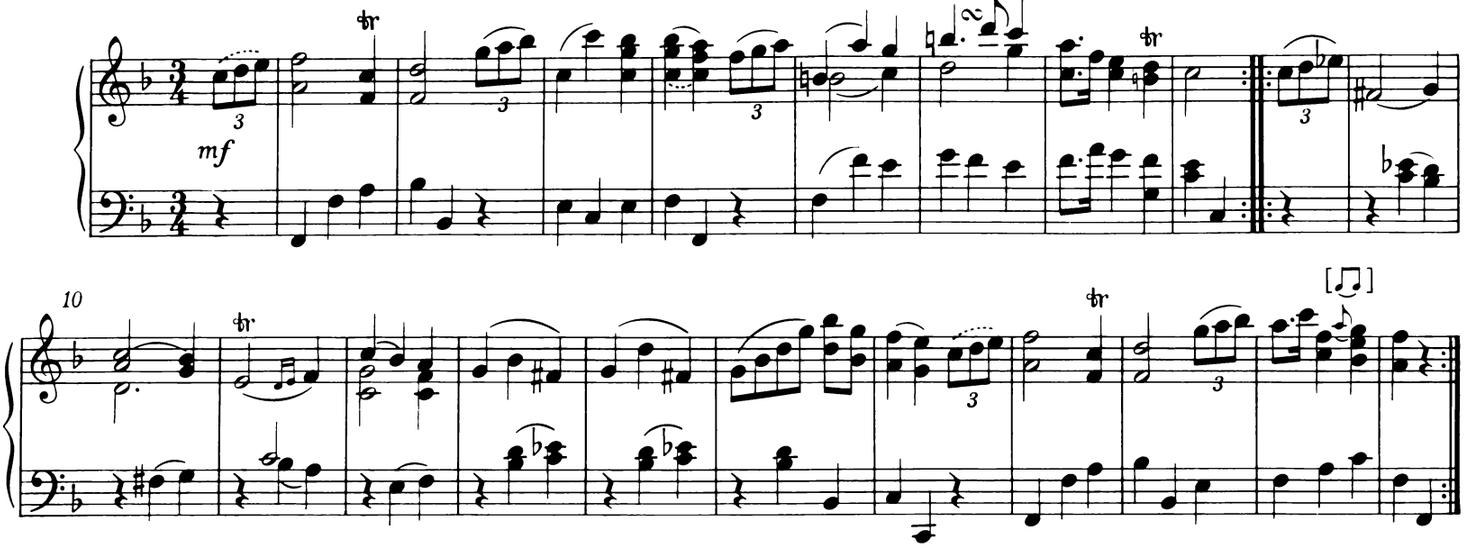
VIII.



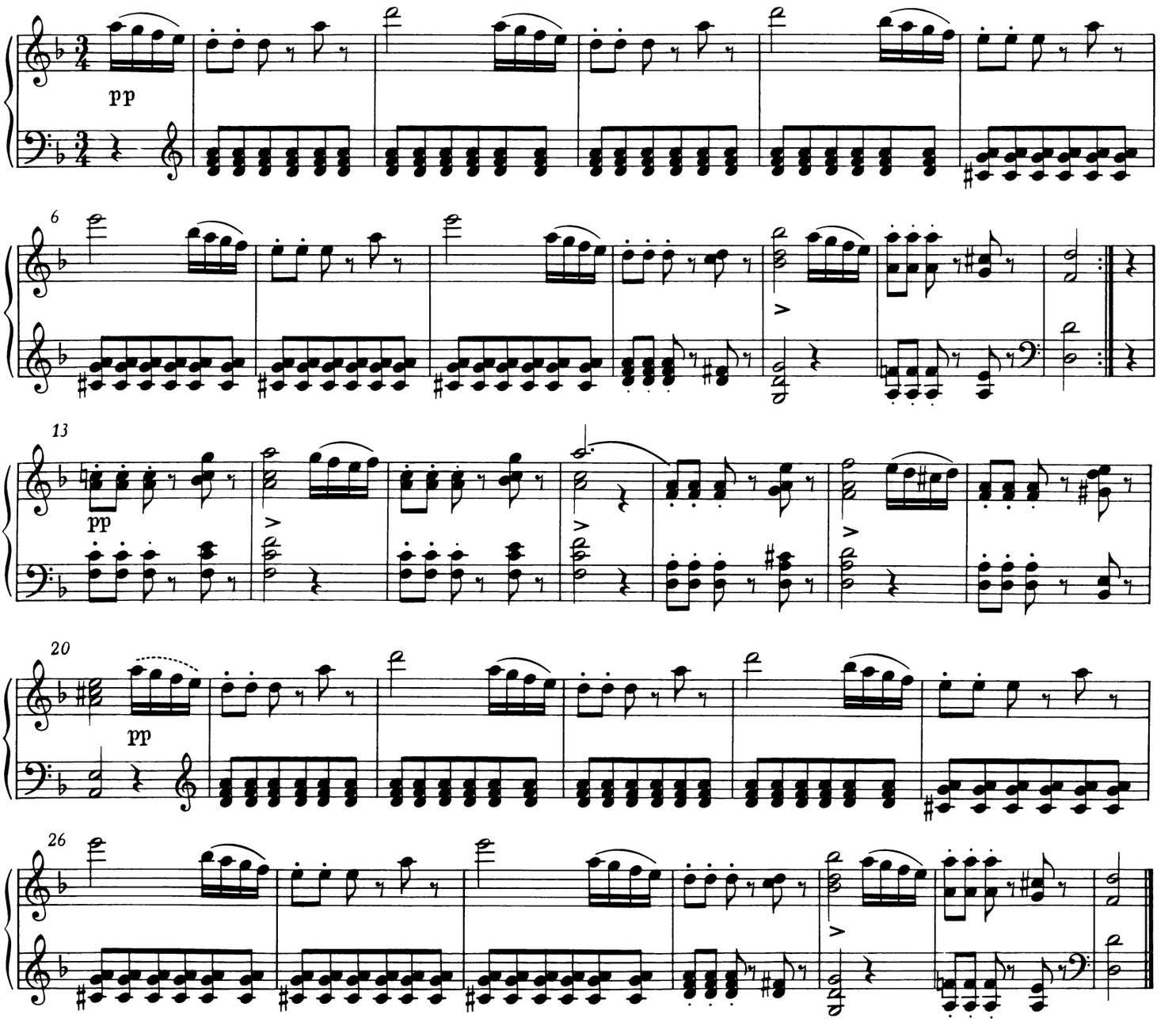
Minuetto da capo

IX. und X. verschollen

XI.

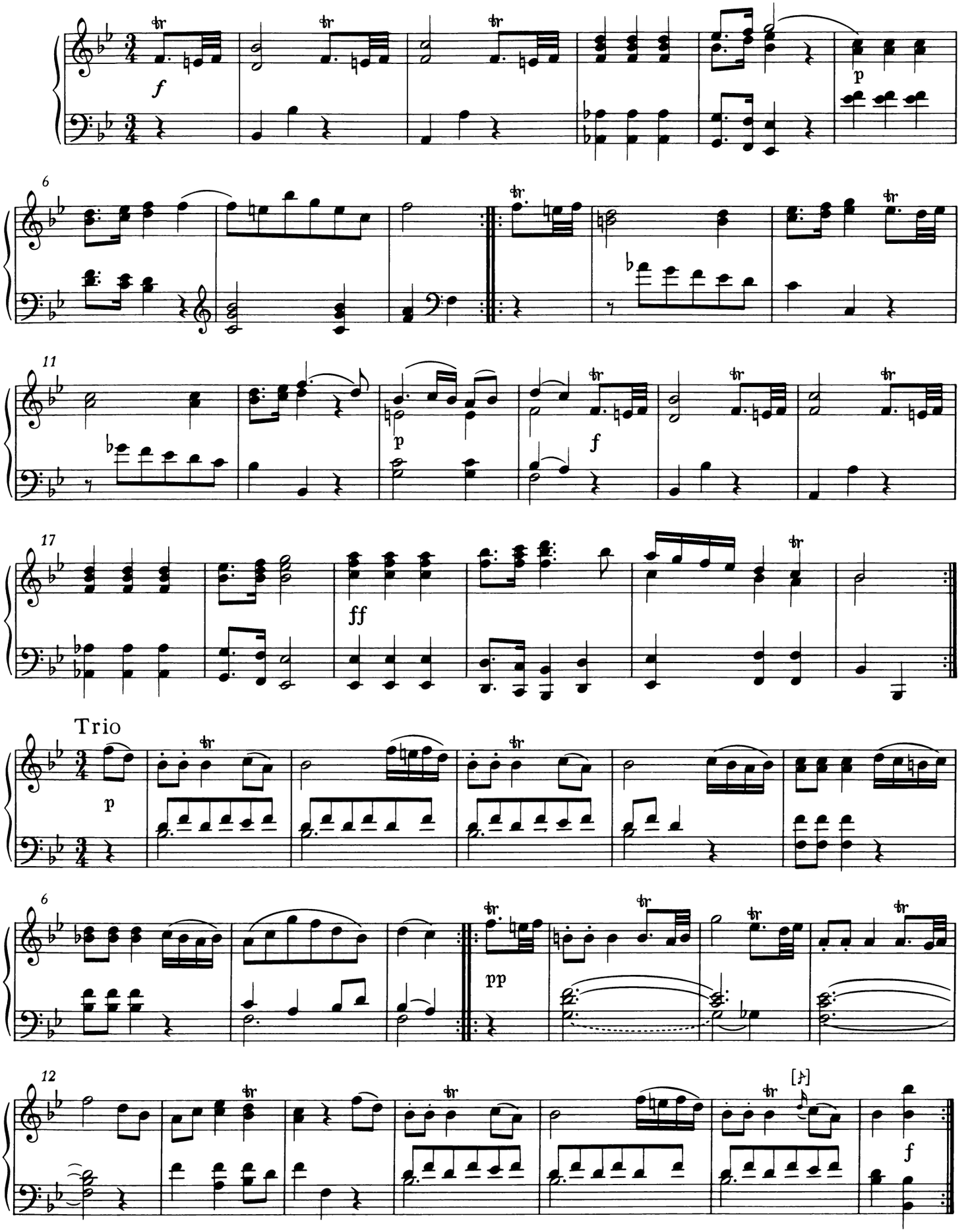


Trio

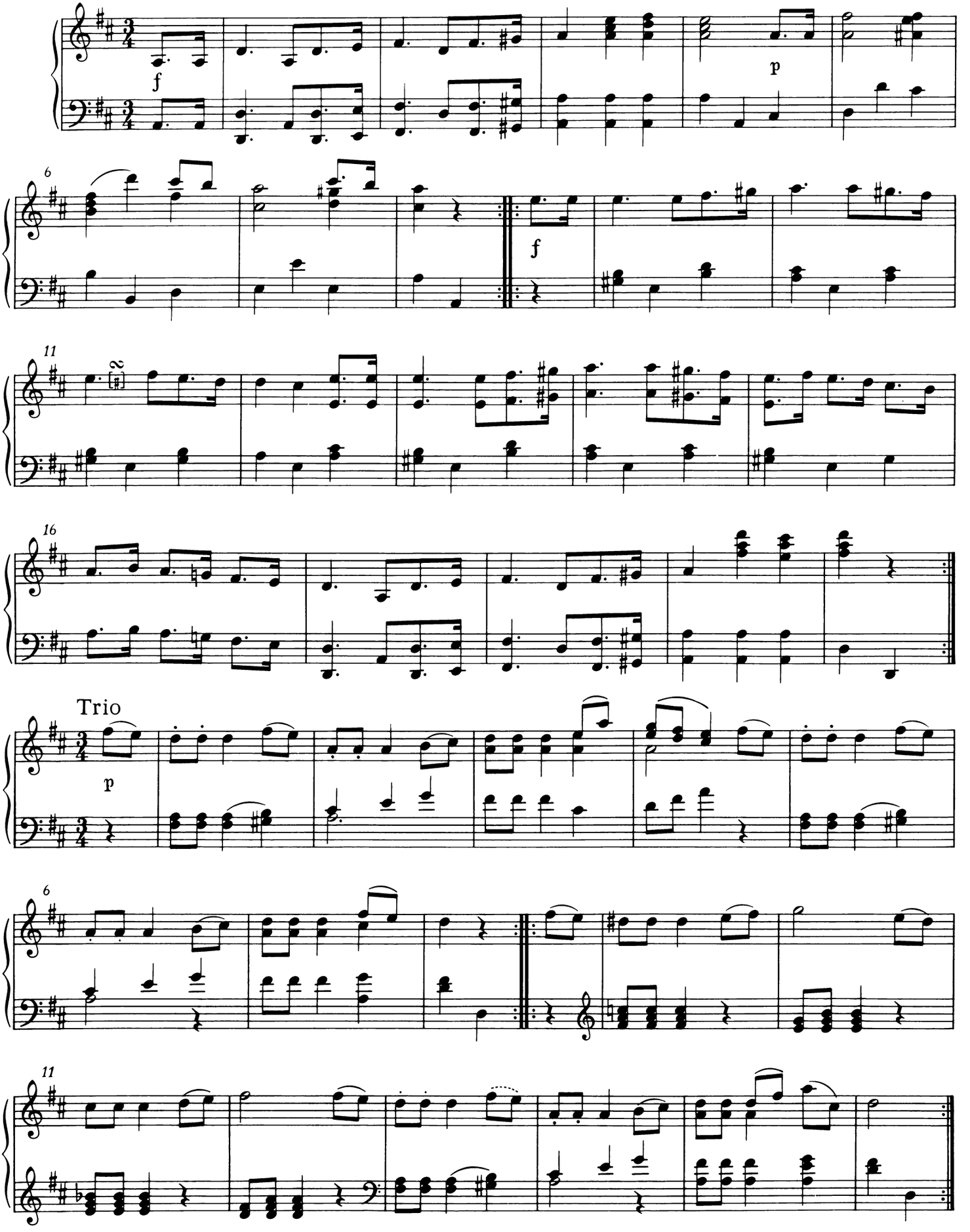


Minuetto da capo

XII.

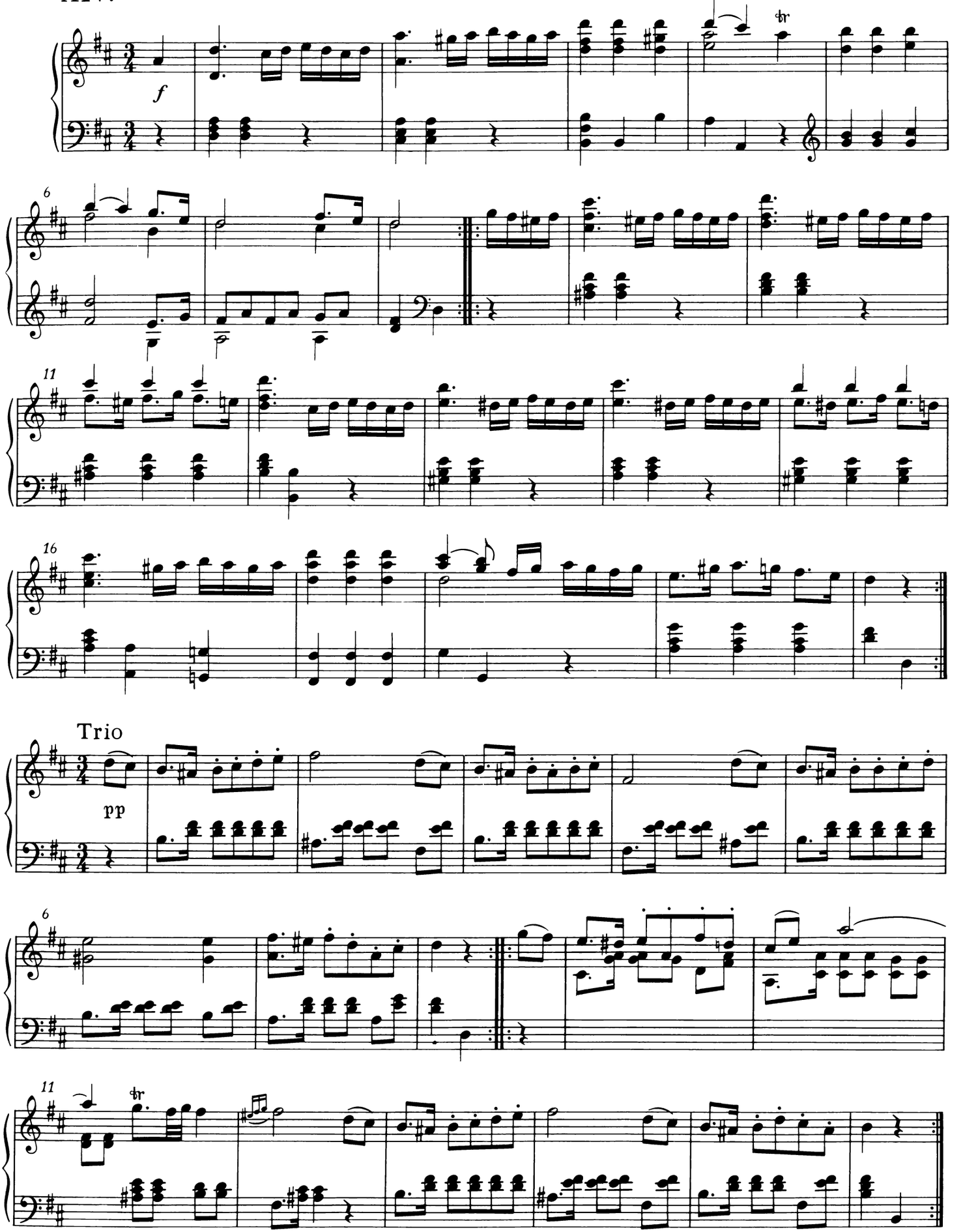


XIII.



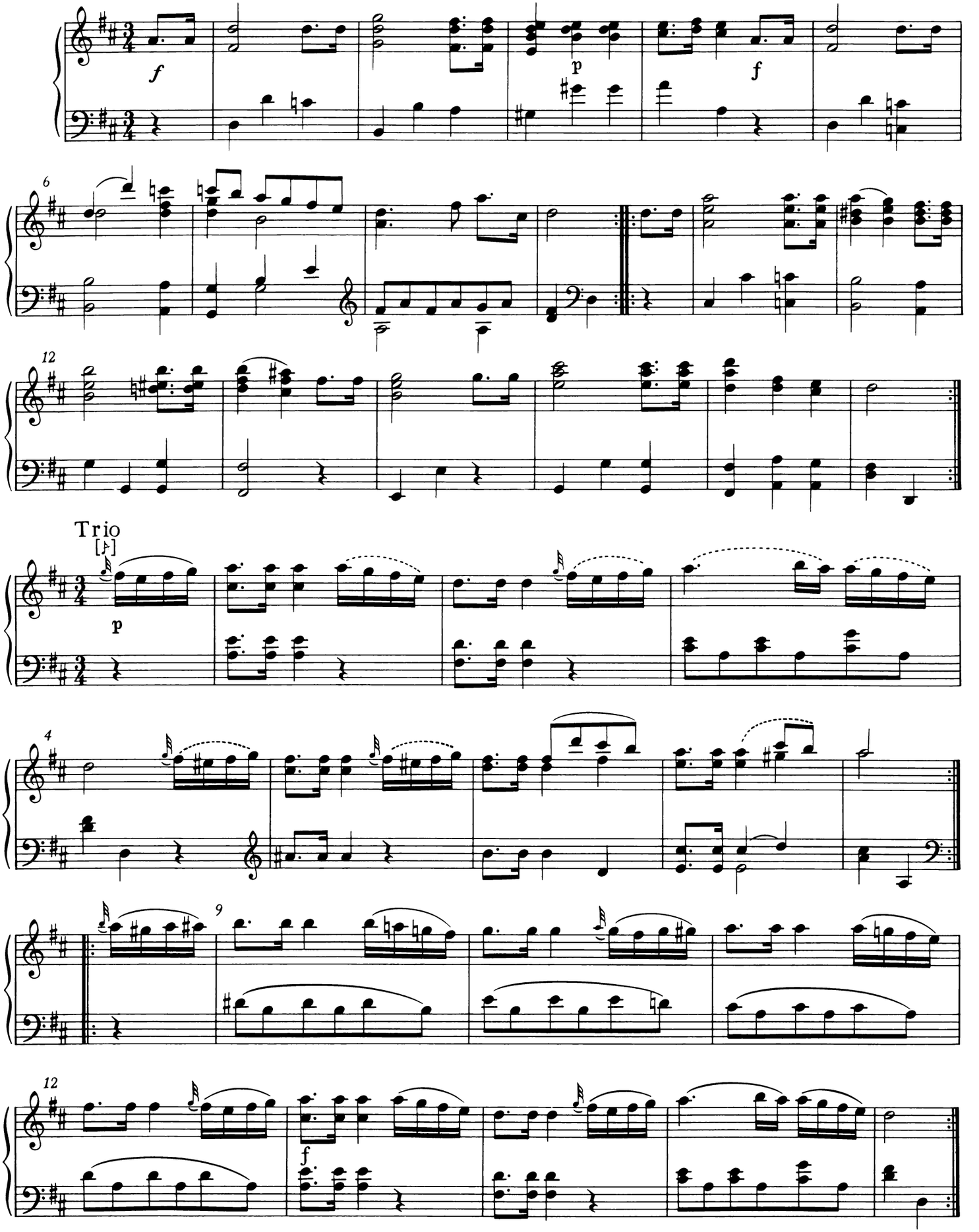
Minuetto da capo

XIV.



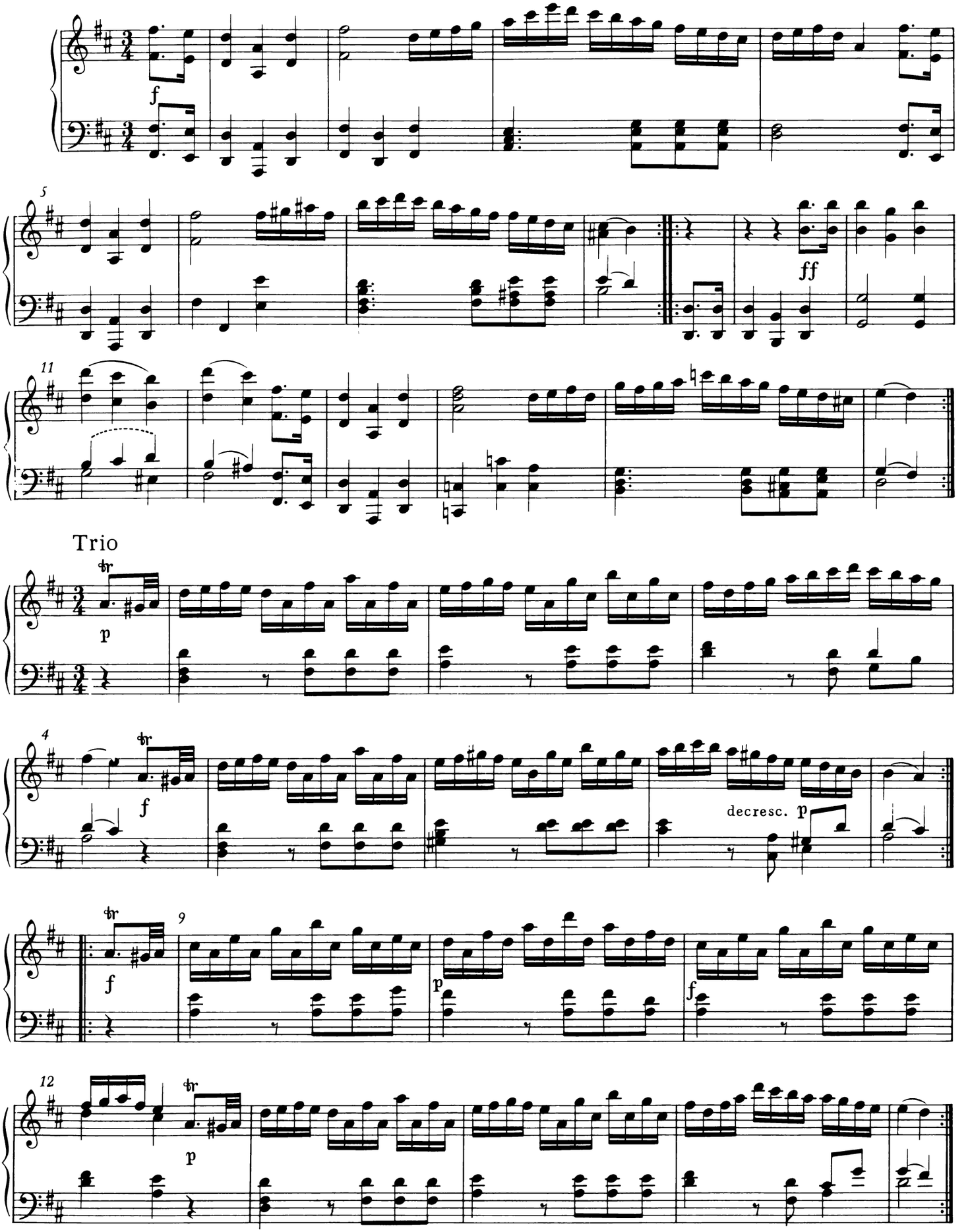
Minuetto da capo

XV.



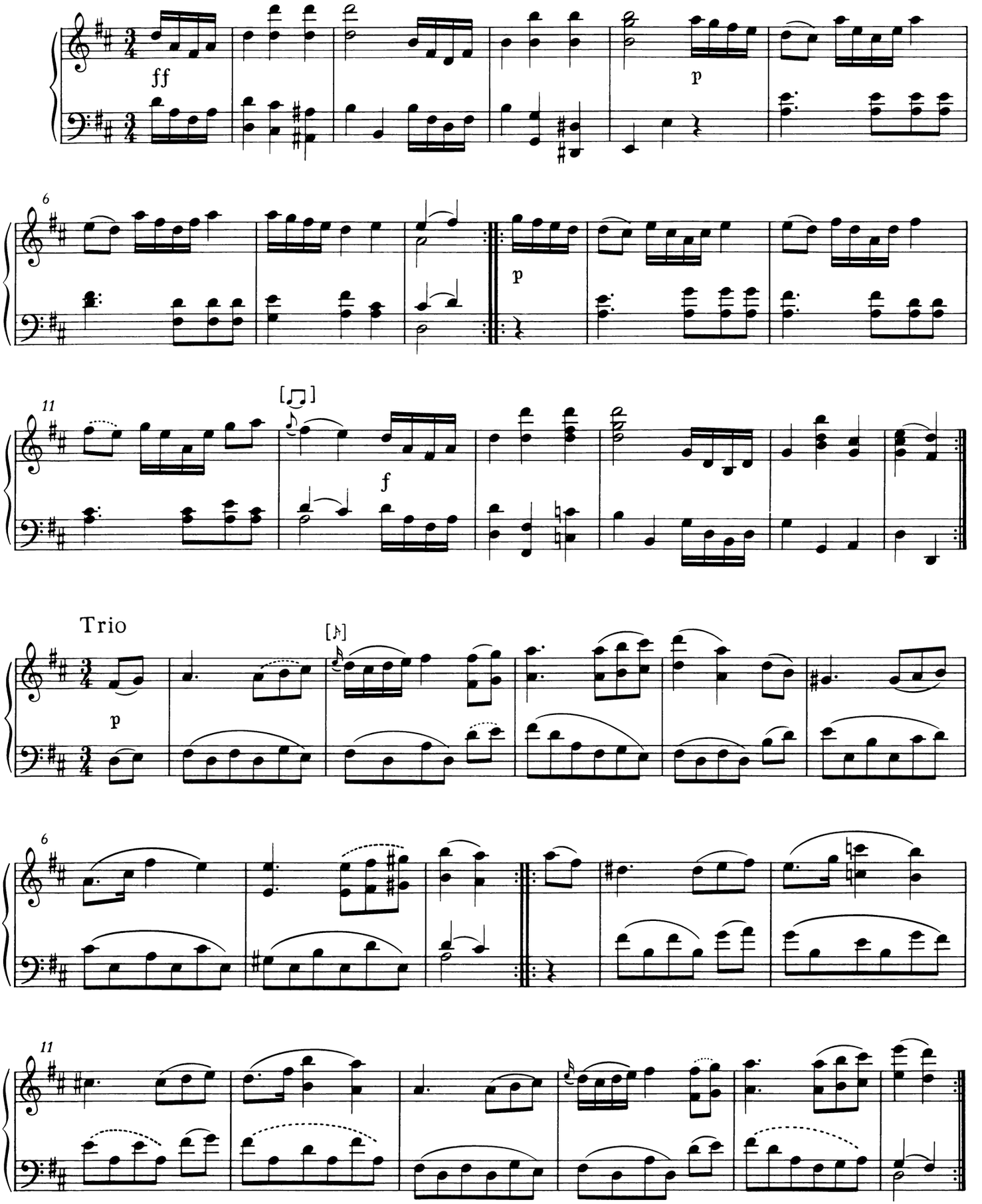
Minuetto da capo

XVI.



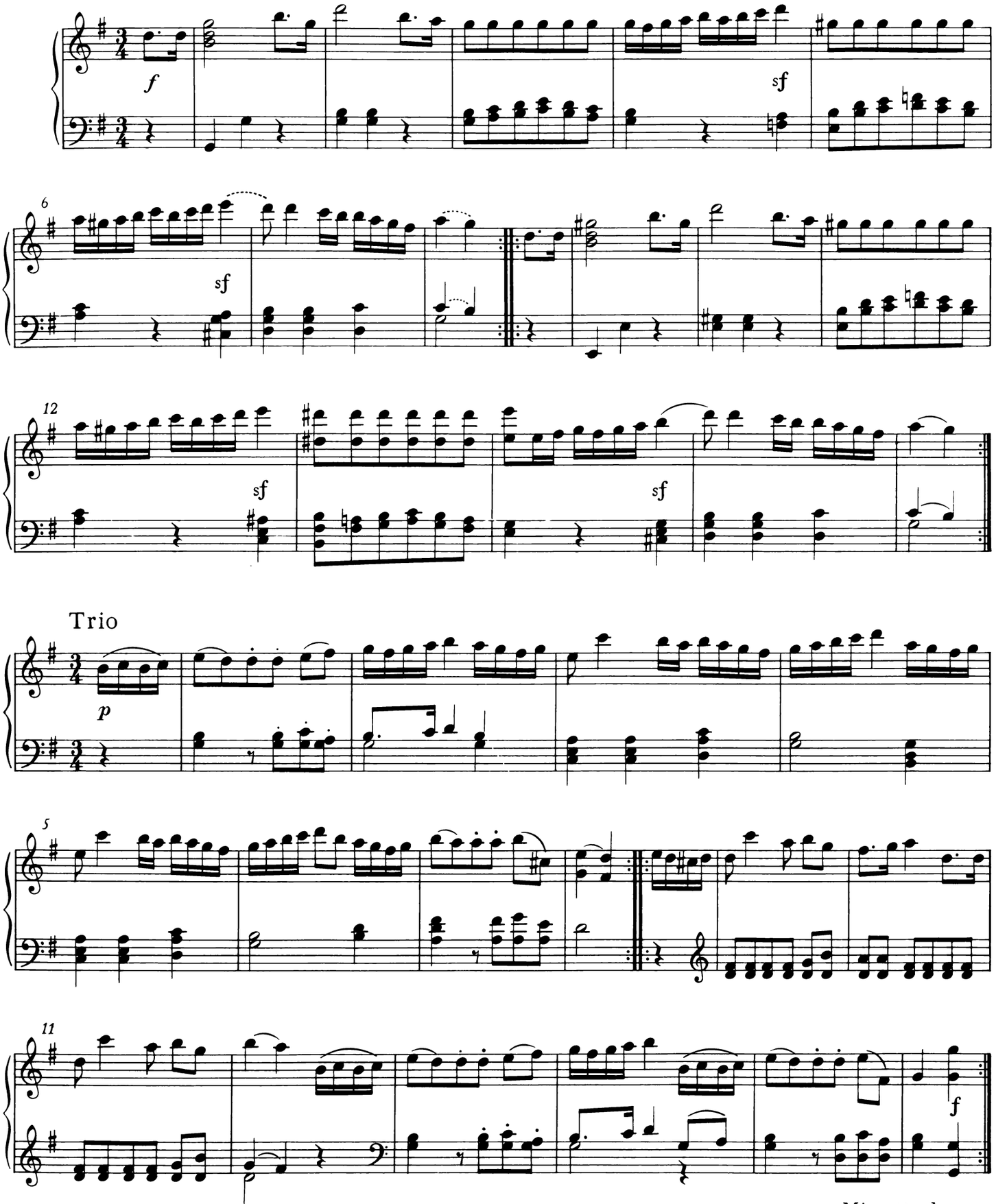
Minuetto da capo

XVII.



Minuetto da capo

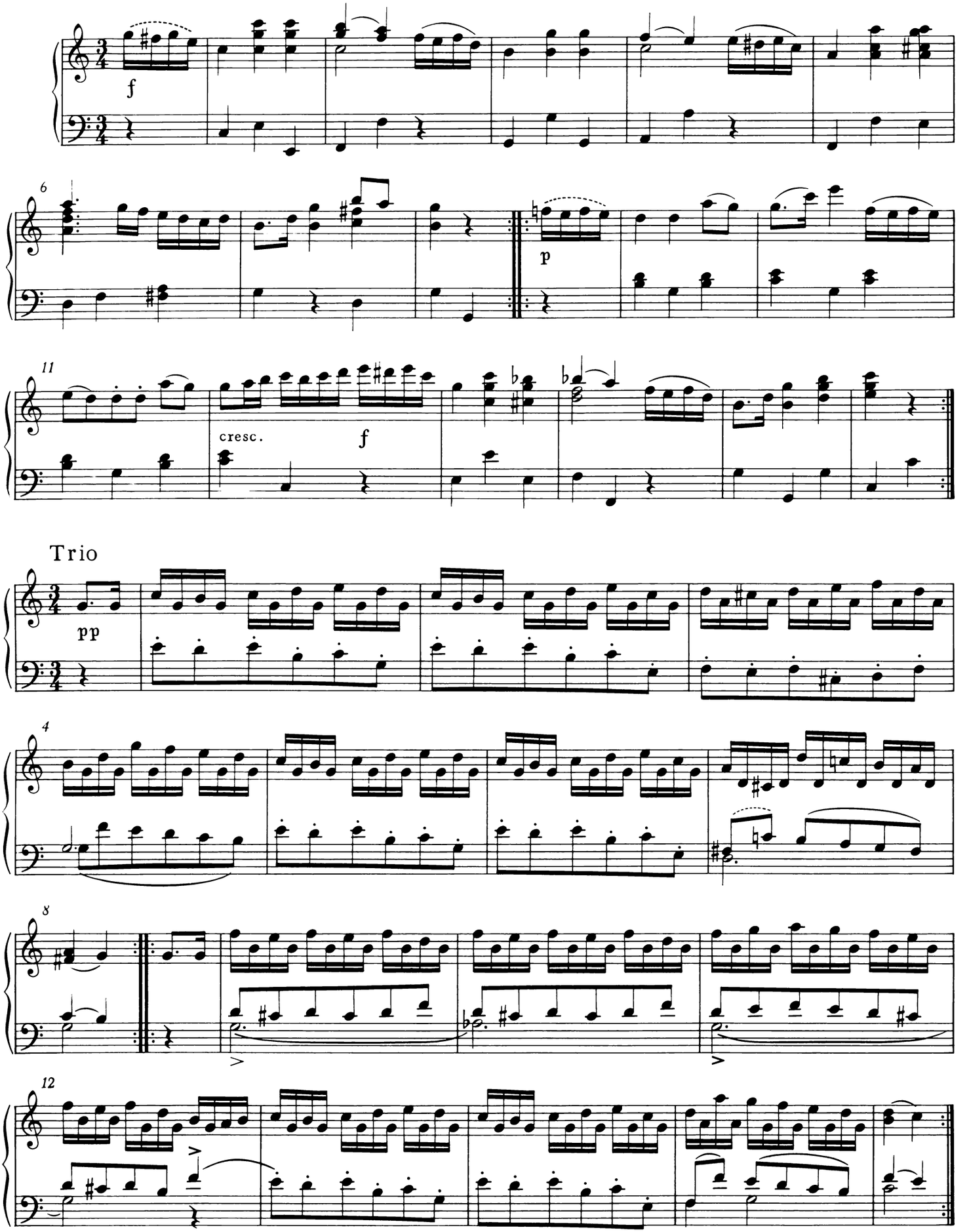
XVIII.



Minuetto da capo

XIX. verschollen

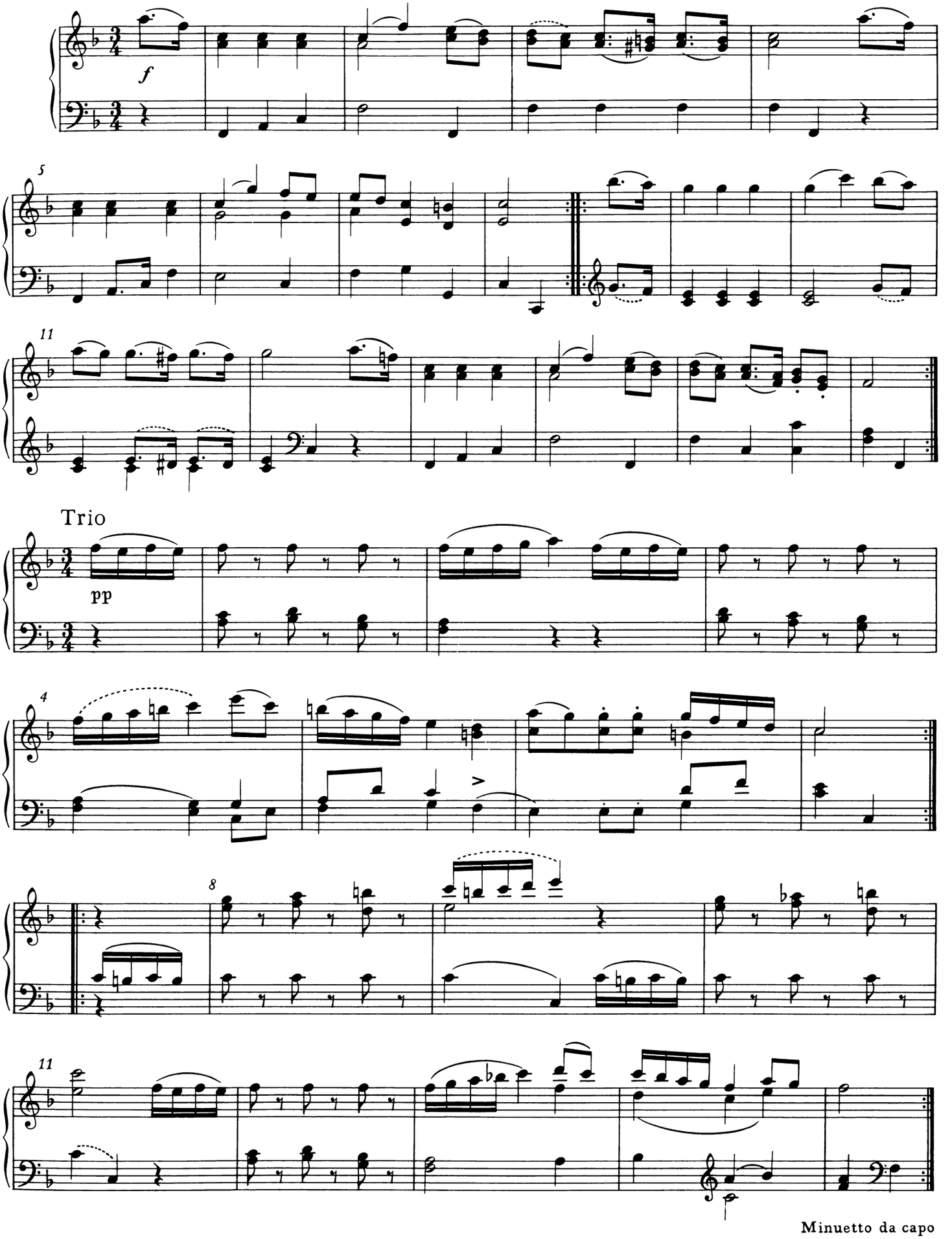
XX.



Trio

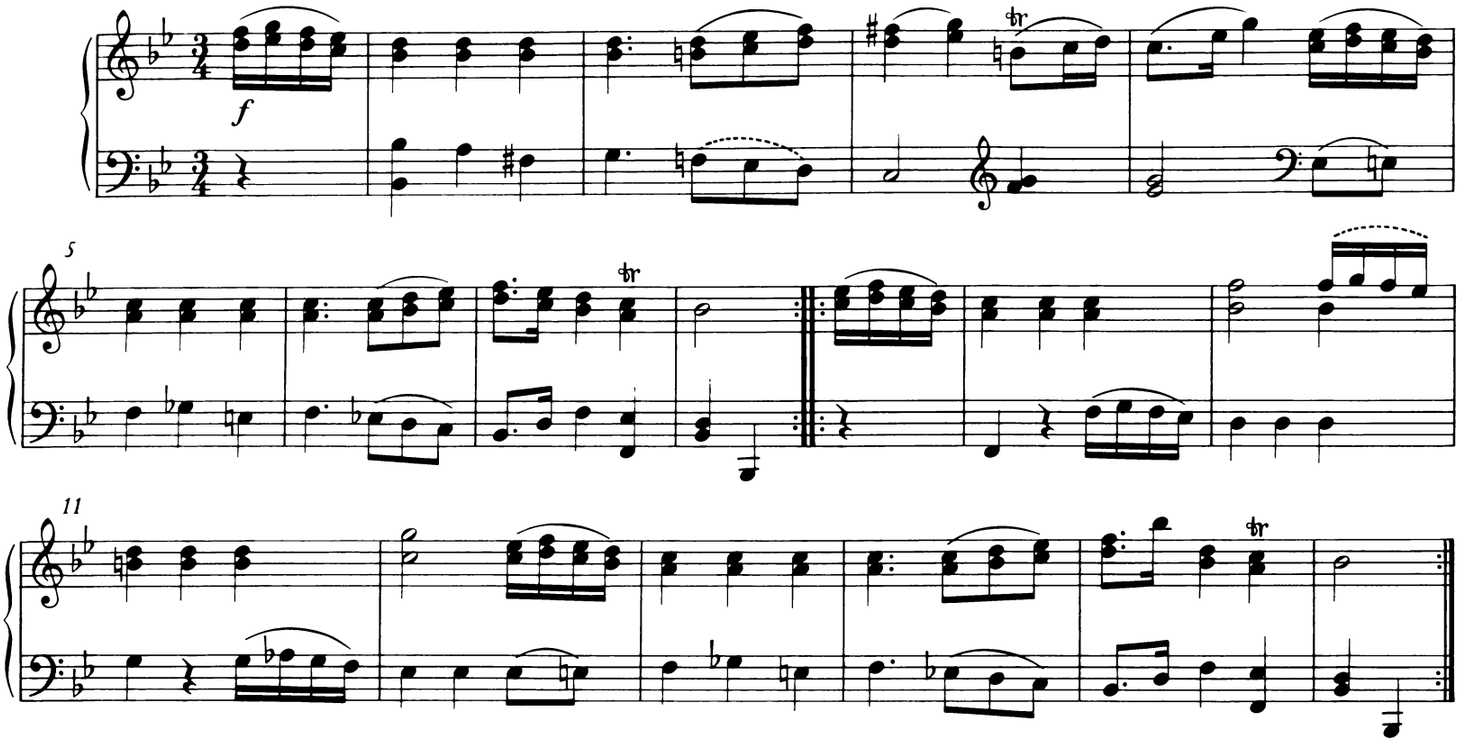
Minuetto da capo

XXI.

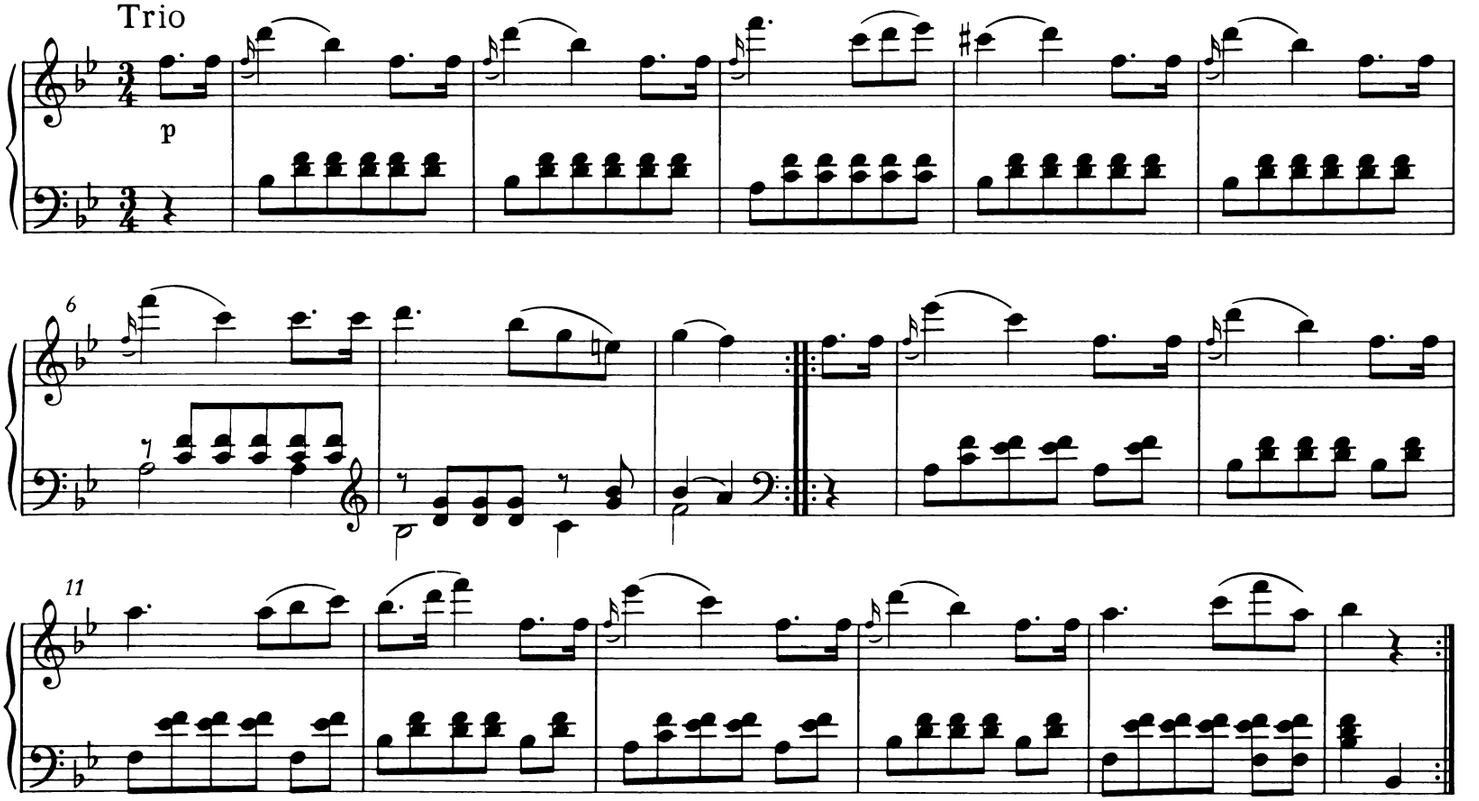


Minuetto da capo

XXII.

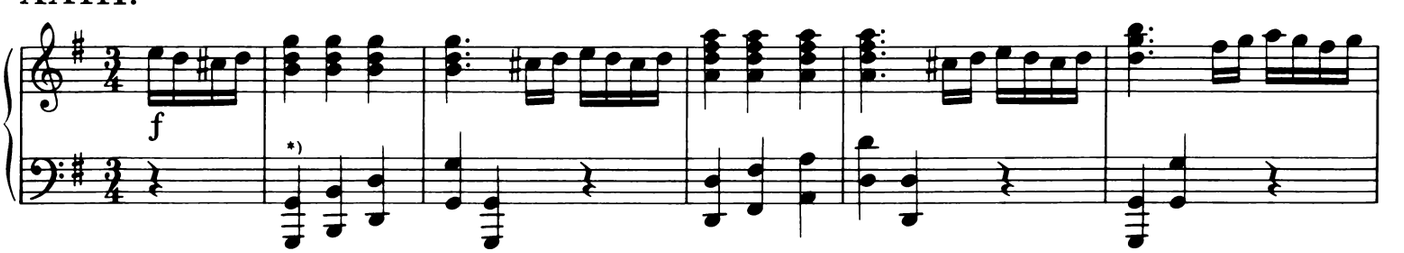


Trio

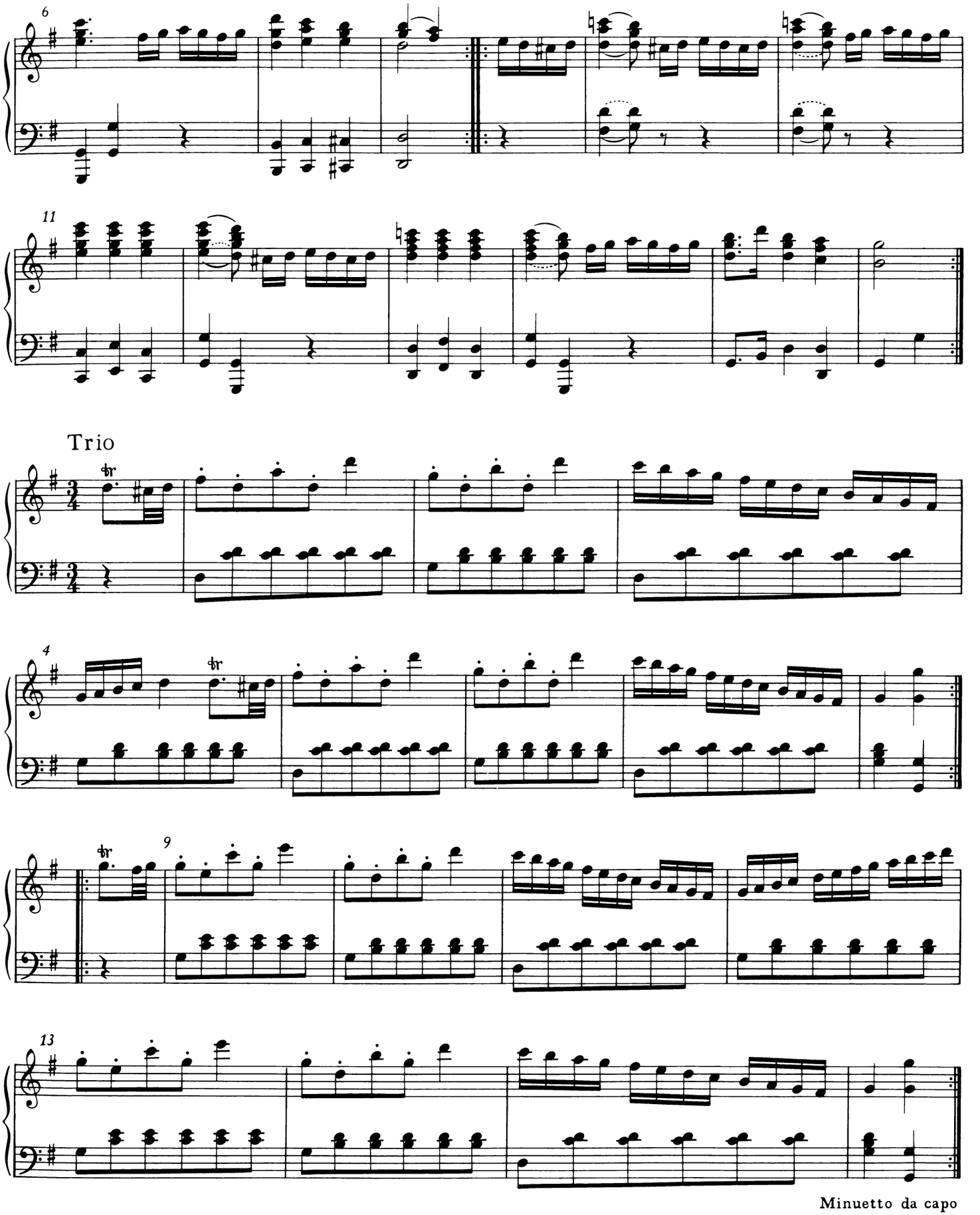


Minuetto da capo

XXIII.



*) Takt 1ff., unteres System: Zu den Oktaven vgl. *Quellen und Lesarten*.



Minuetto da capo

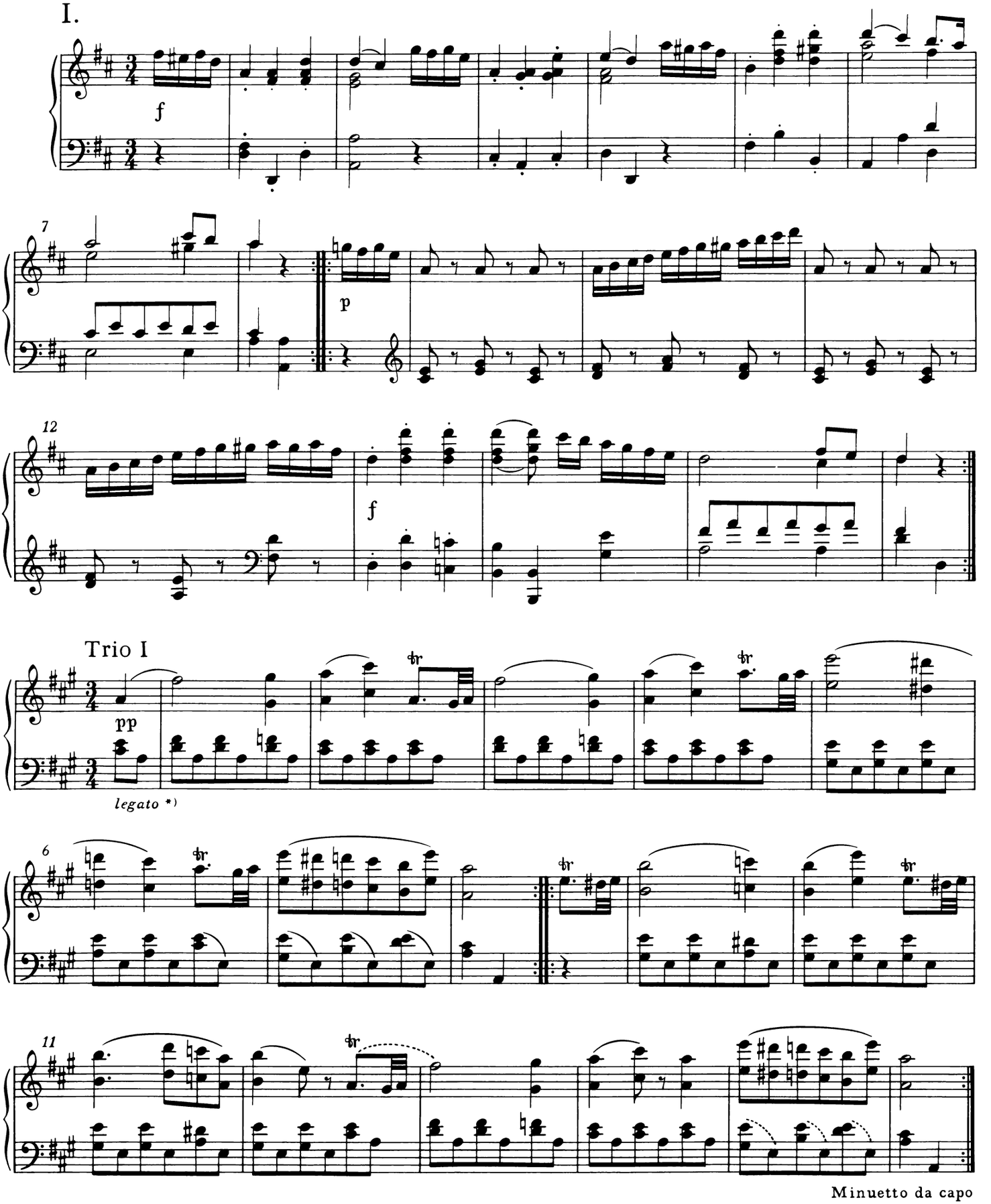
XXIV.-XXX. verschollen

3. Zwei Menuette mit je zwei Trios

D 91

22. November 1813

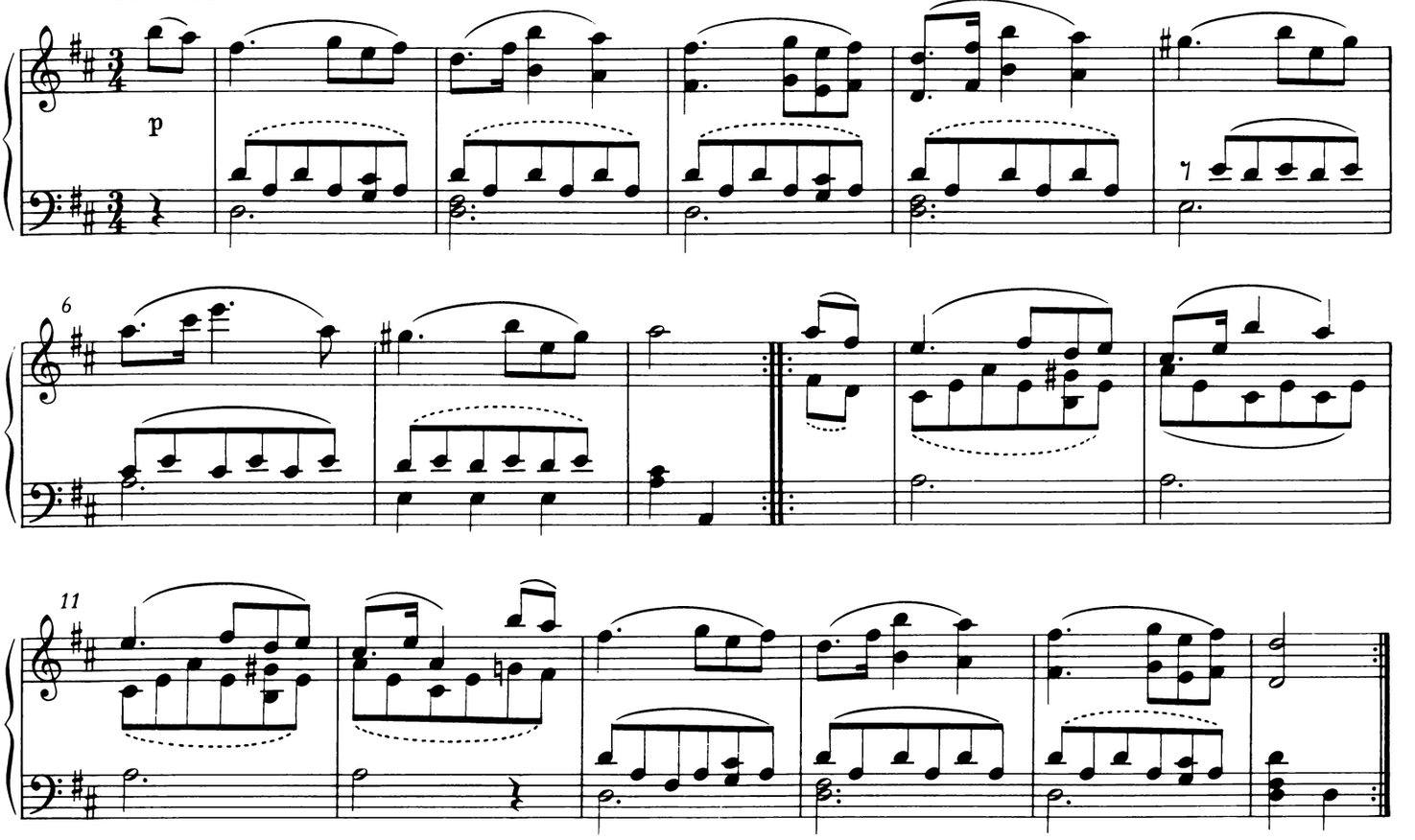
I.



*) Vgl. *Quellen und Lesarten*.

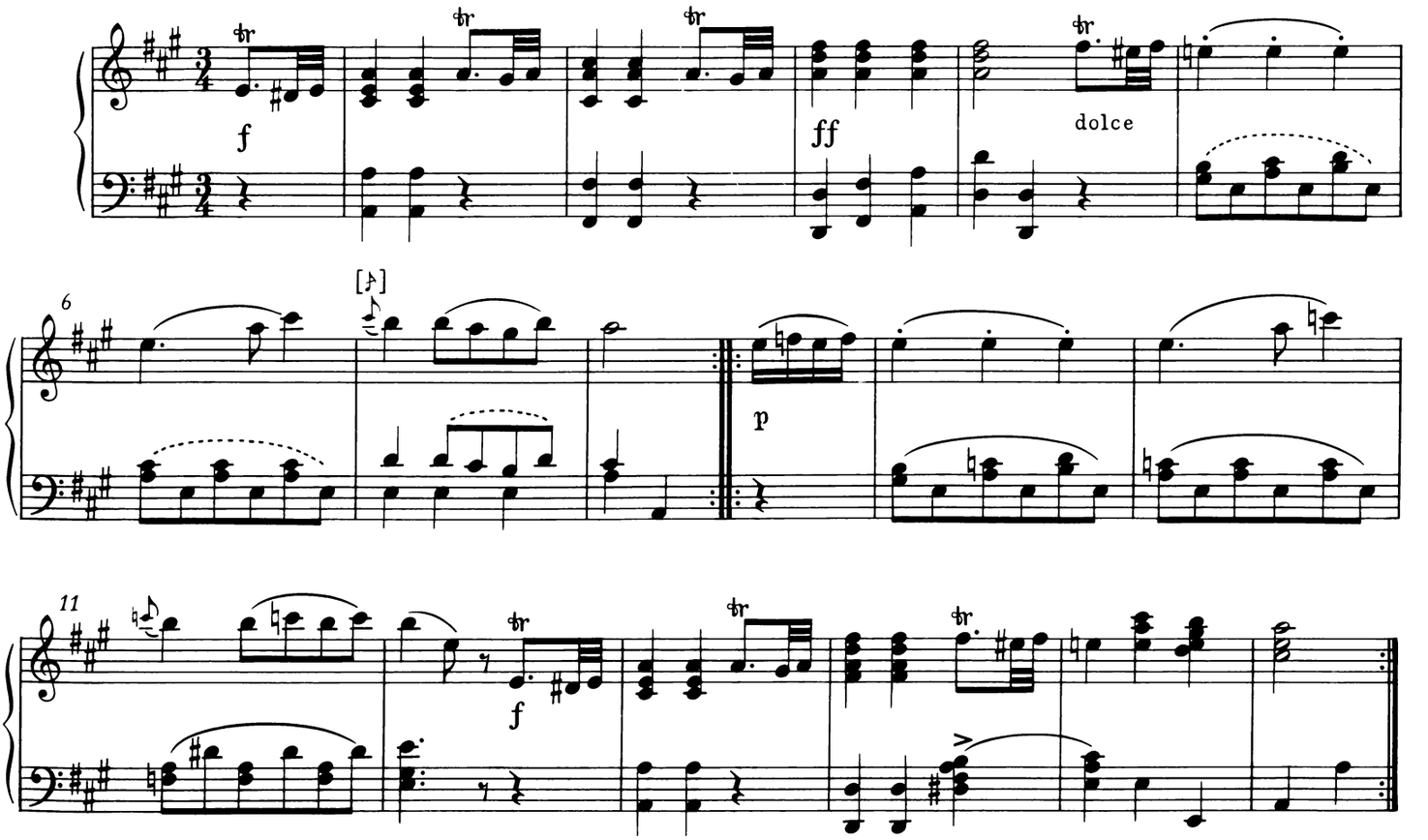
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Trio II

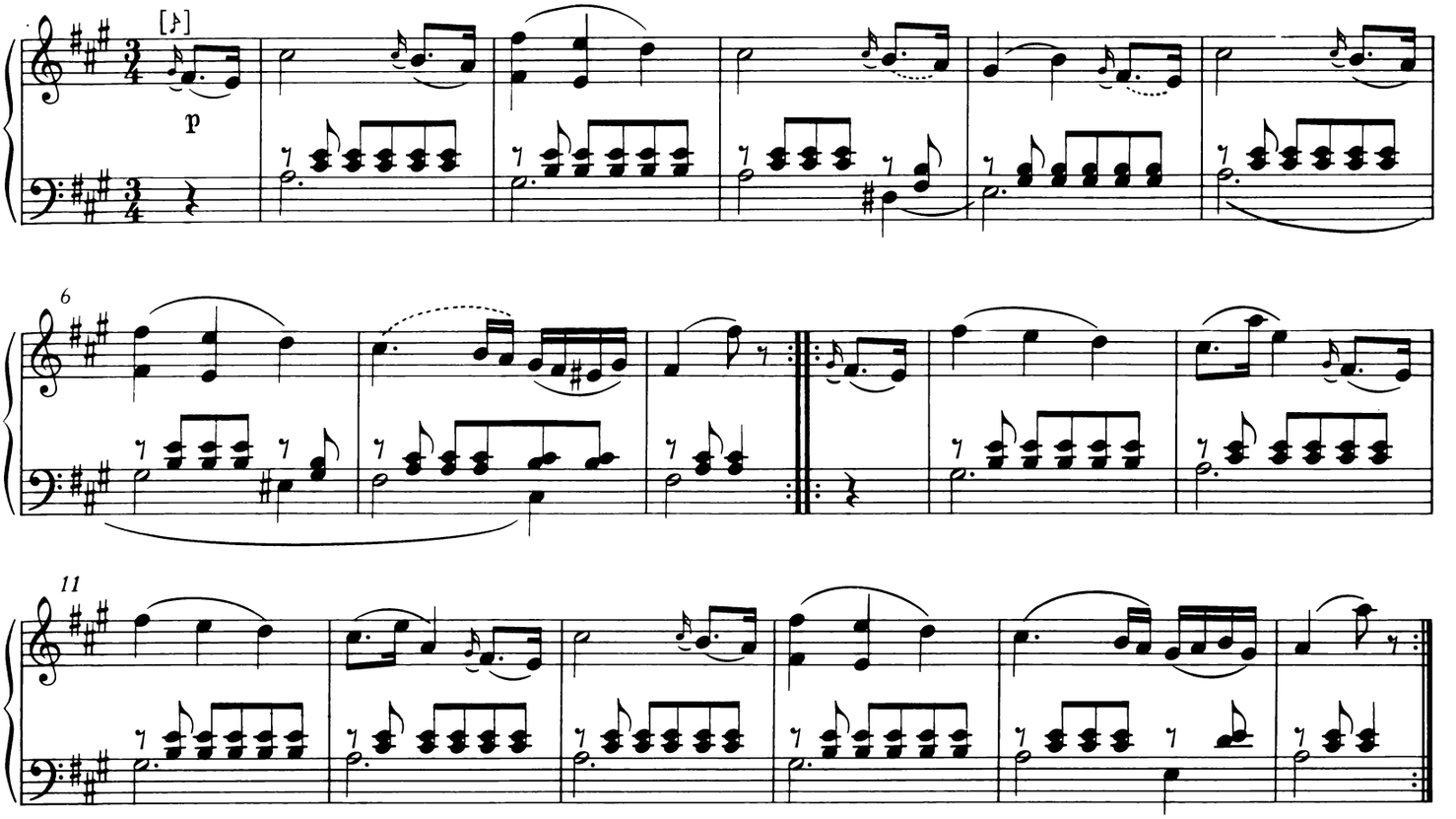


Minuetto da capo

II.

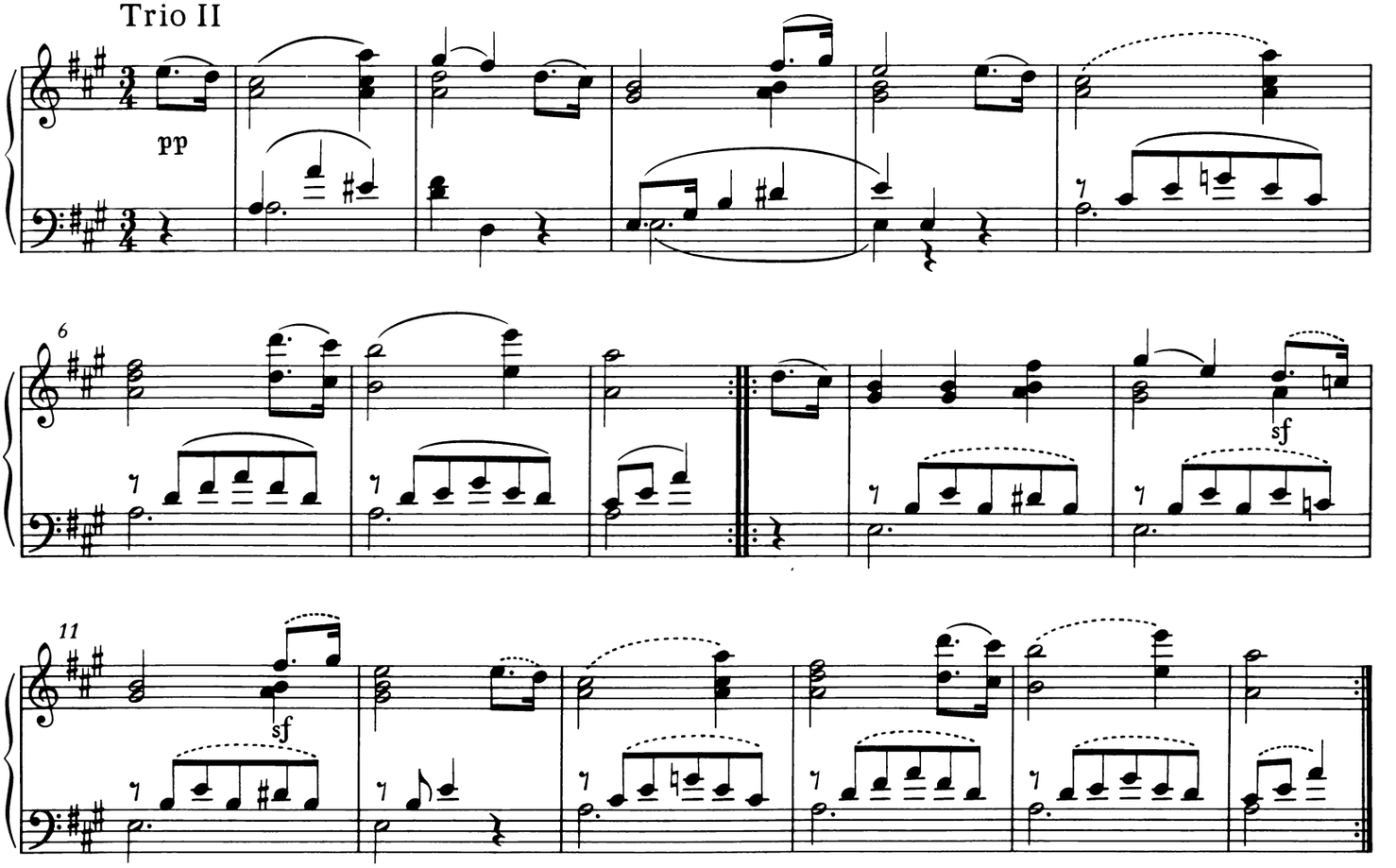


Trio I



Minuetto da capo

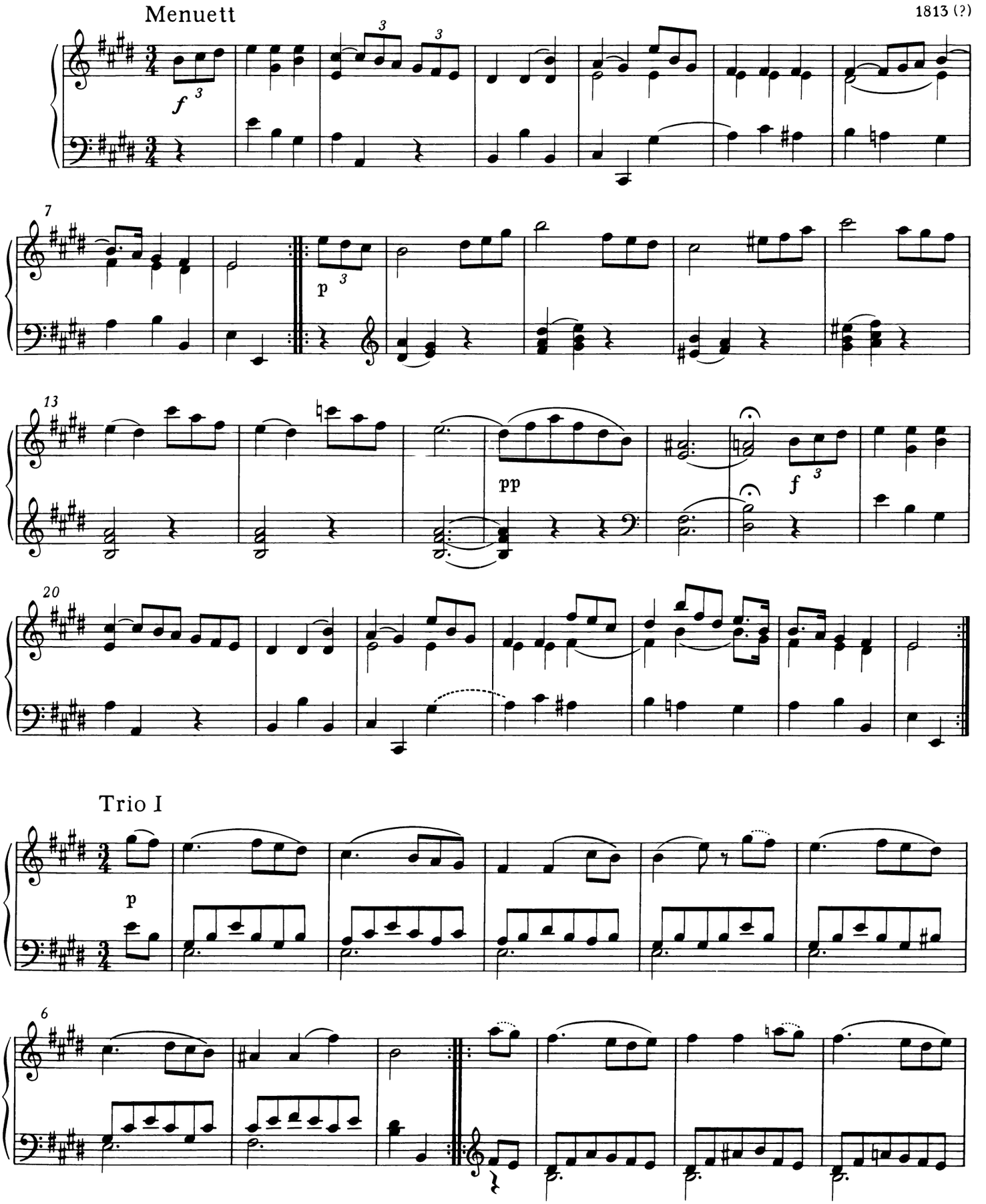
Trio II



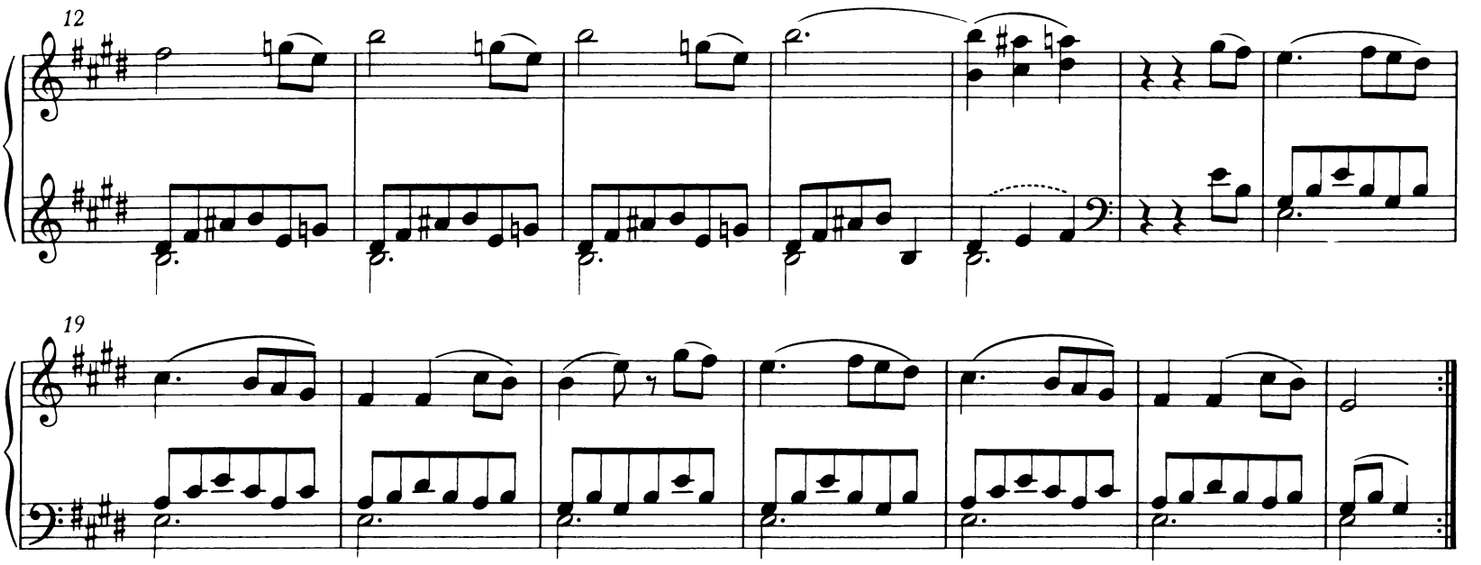
Minuetto da capo

4. Menuett mit zwei Trios in E

D 335

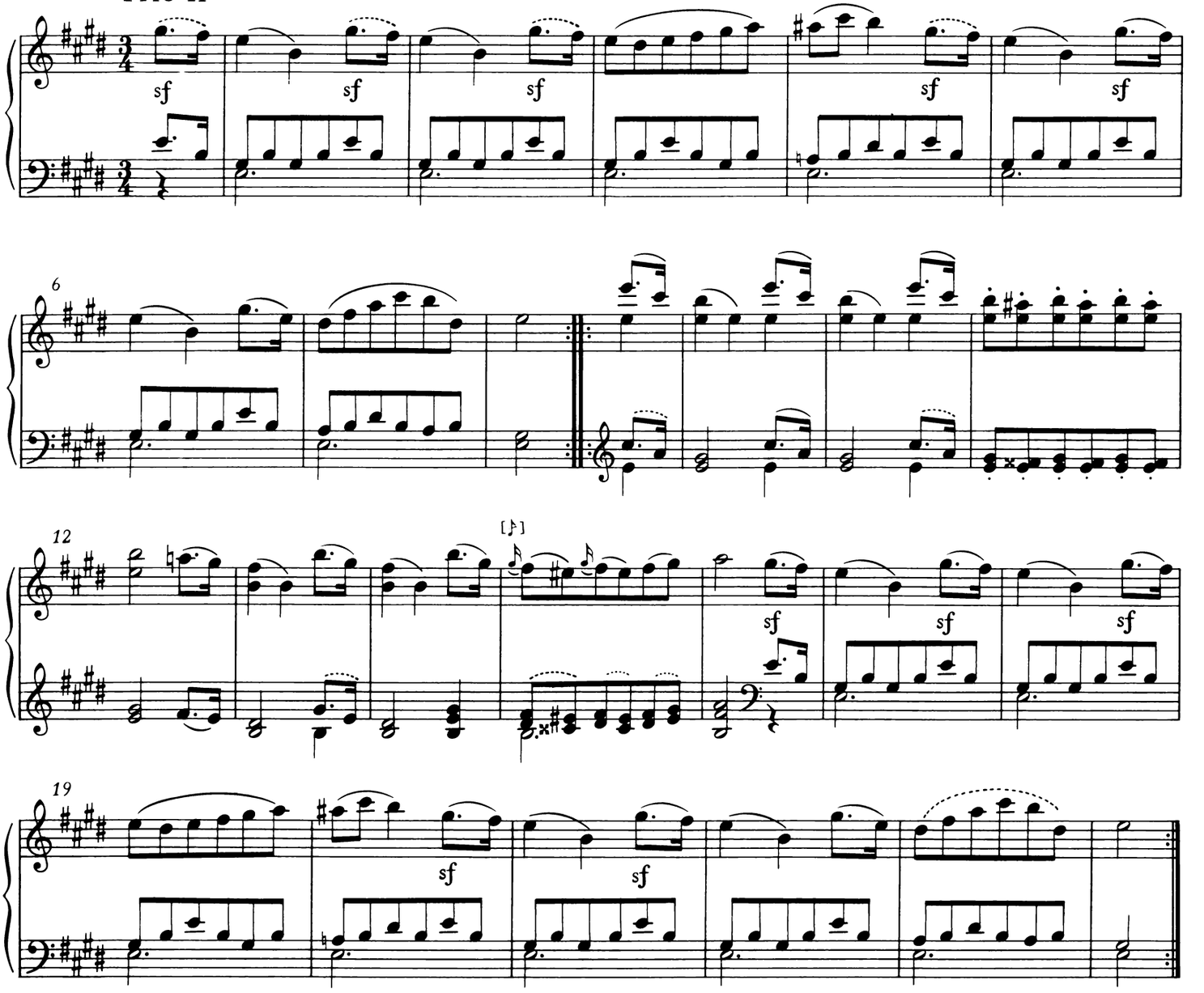


© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel



Minuetto da capo

Trio II



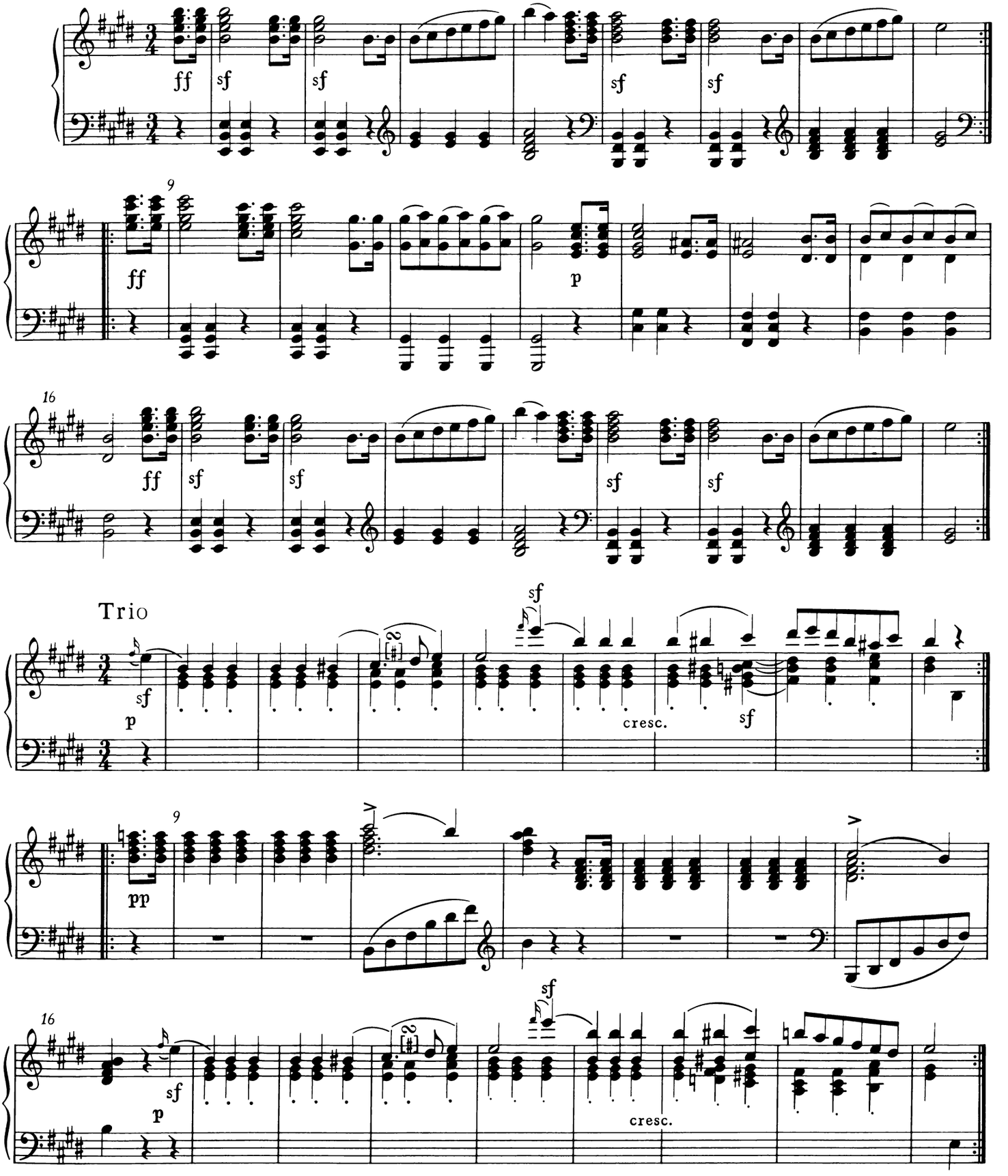
Minuetto da capo

5. Zwölf Deutsche mit Trios

I.

D 135

1815

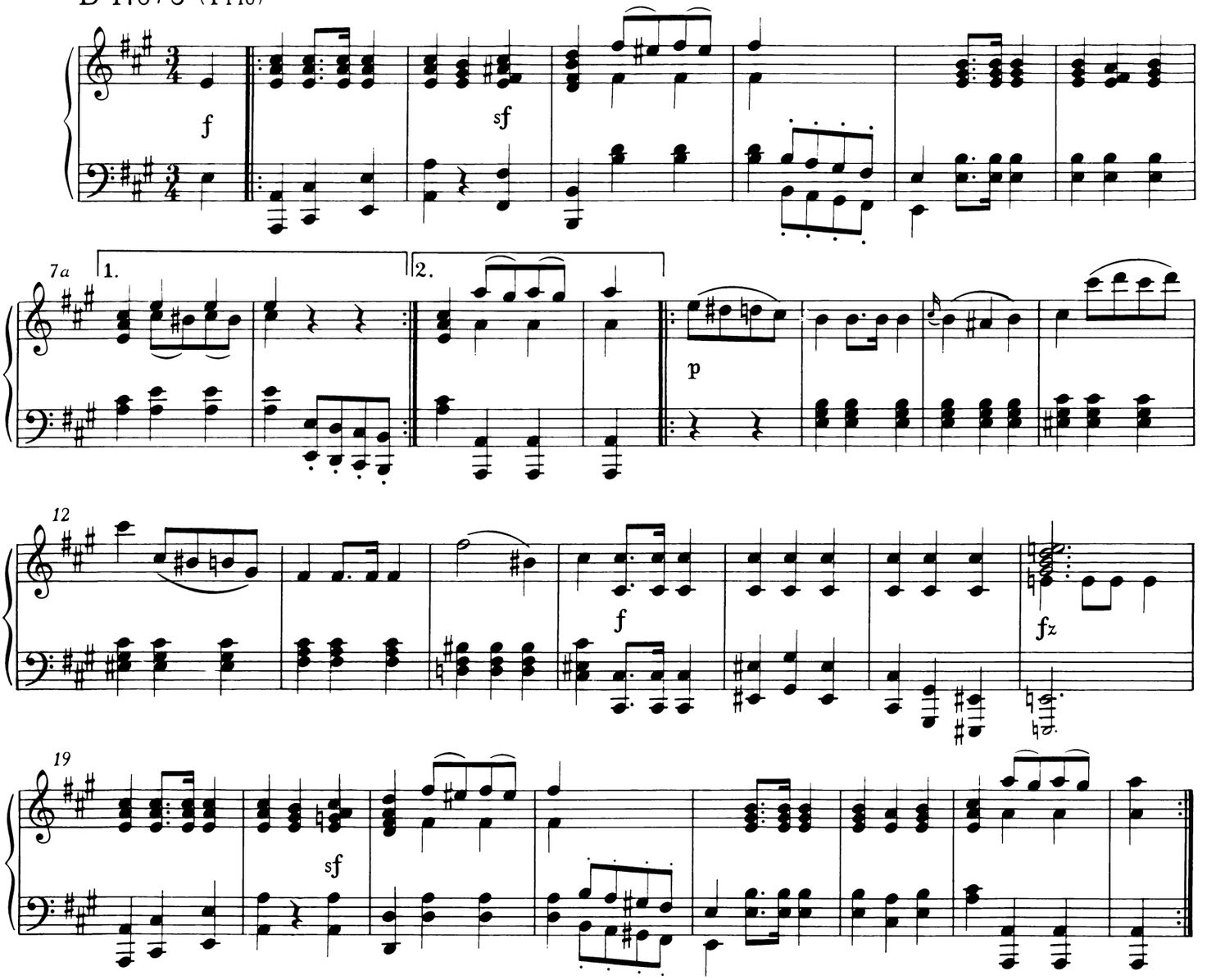


Nr. I da capo

© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

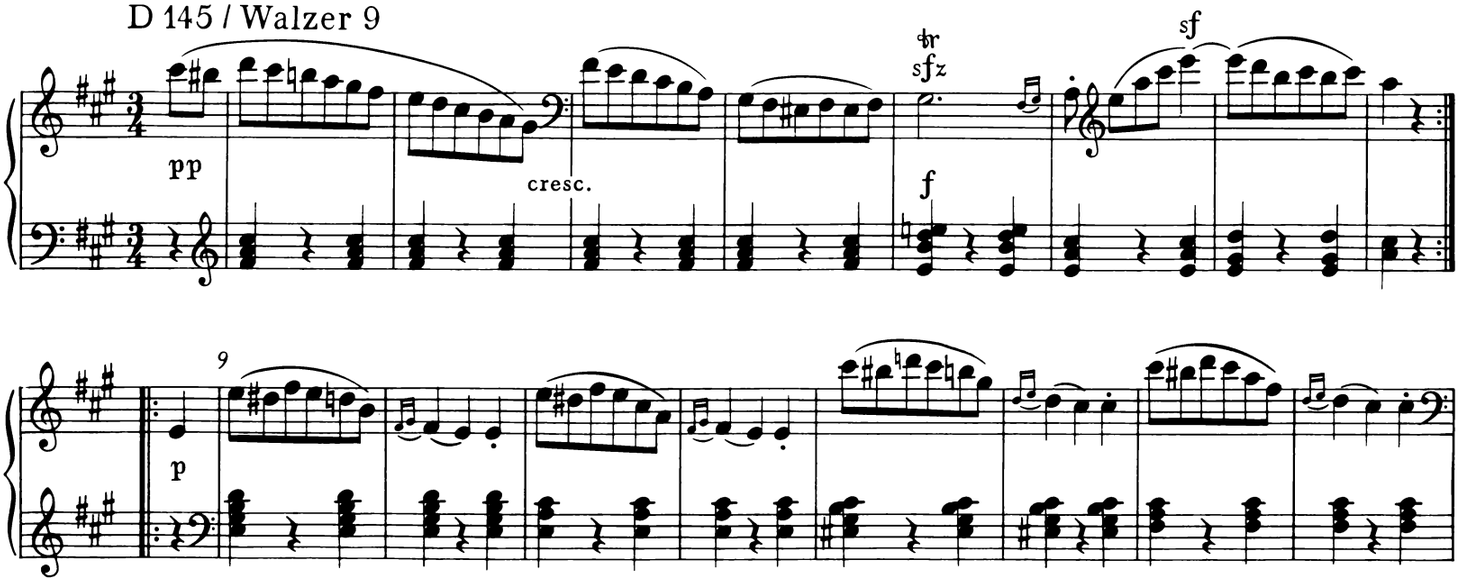
II.

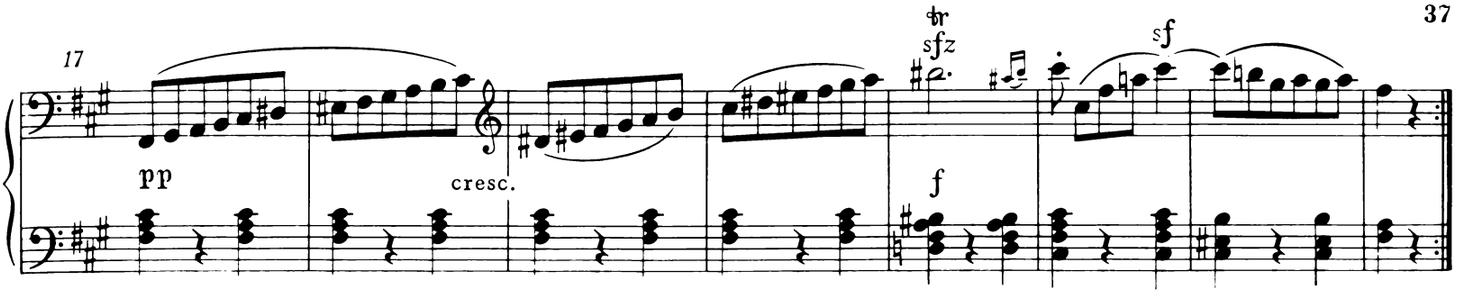
D 146 / 3 (Trio)



Trio

D 145 / Walzer 9

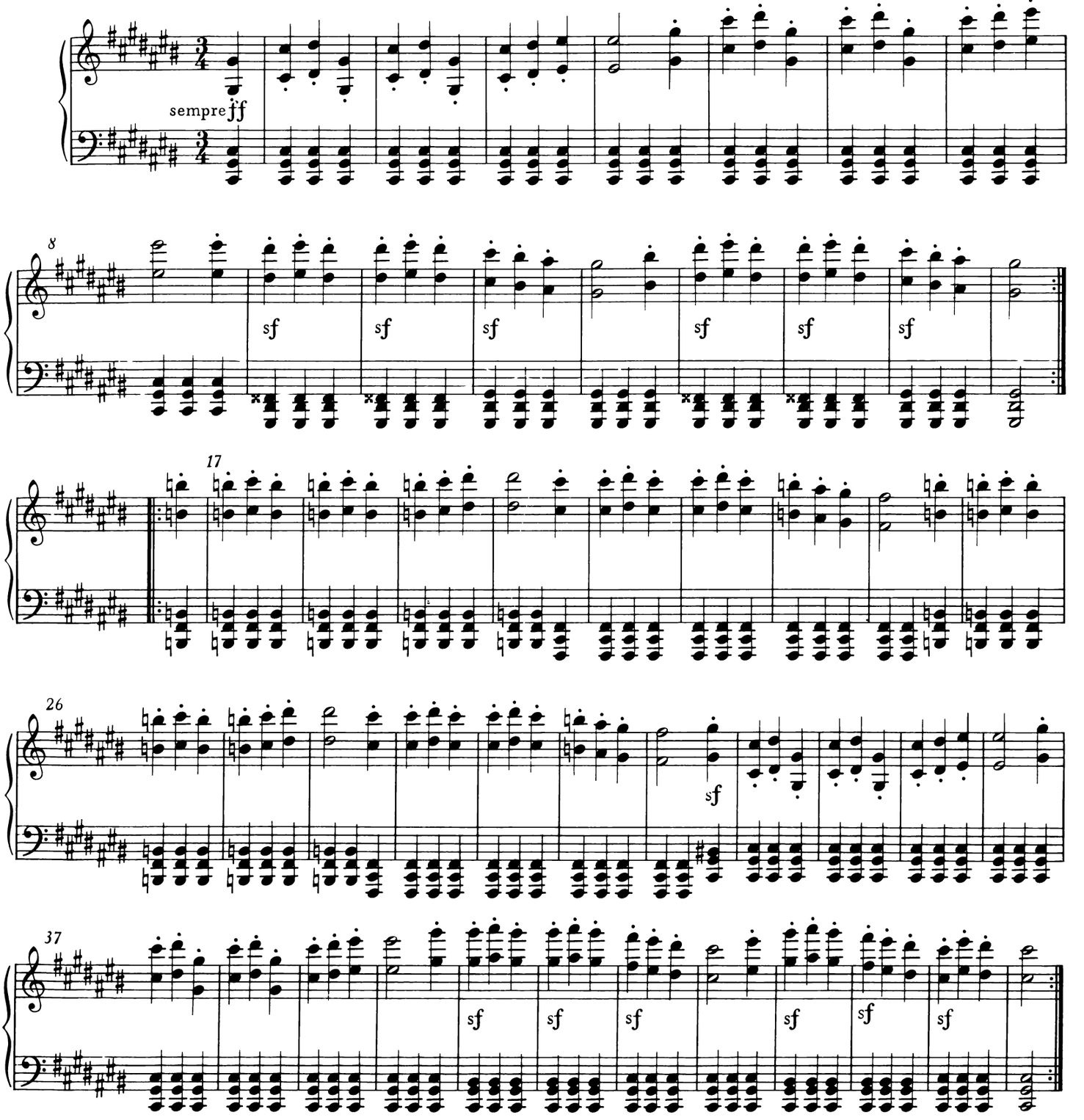


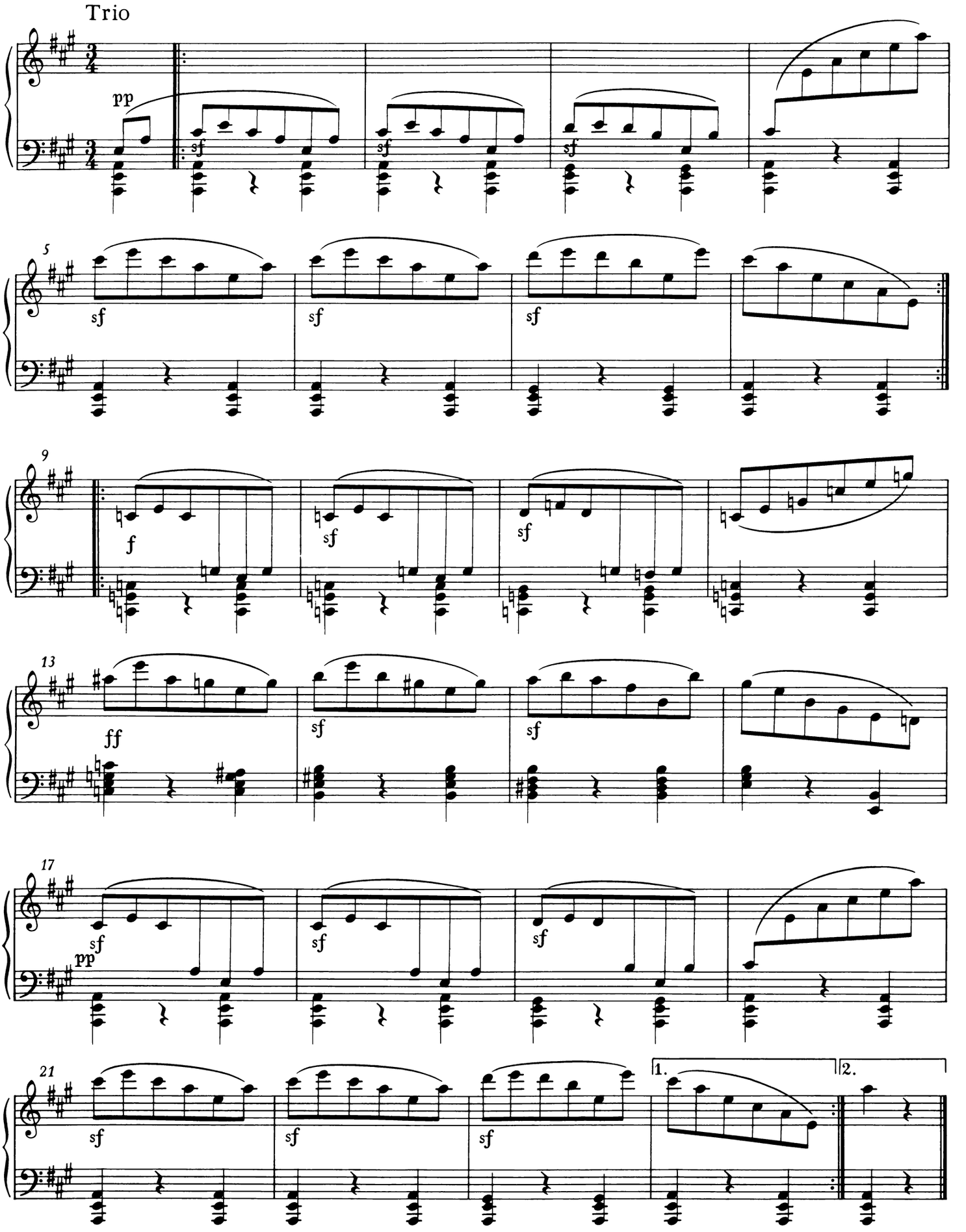


Nr. II da capo

III.

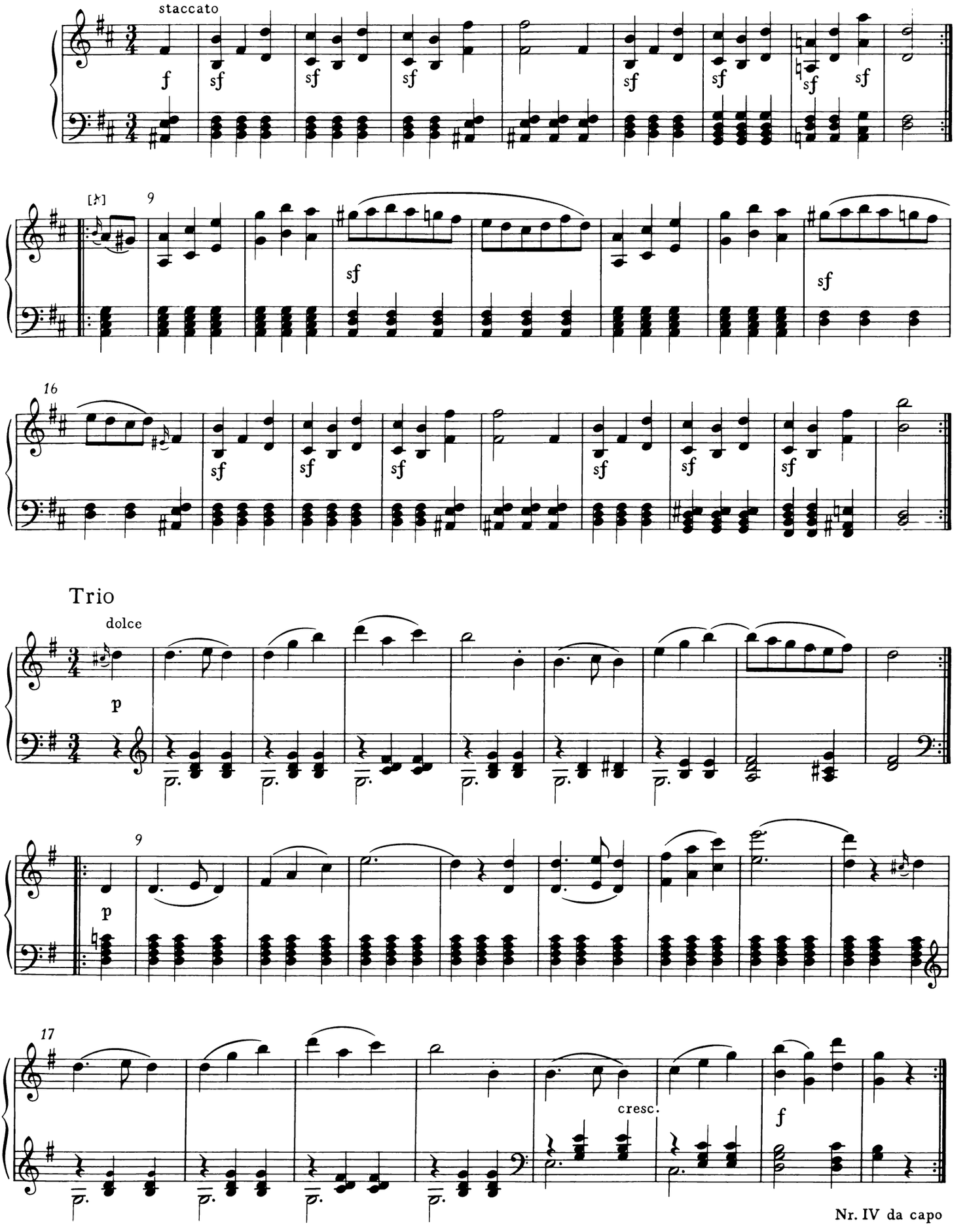
D 139




Trio
pp
sf
5
9
f
13
ff
17
21
1.
2.

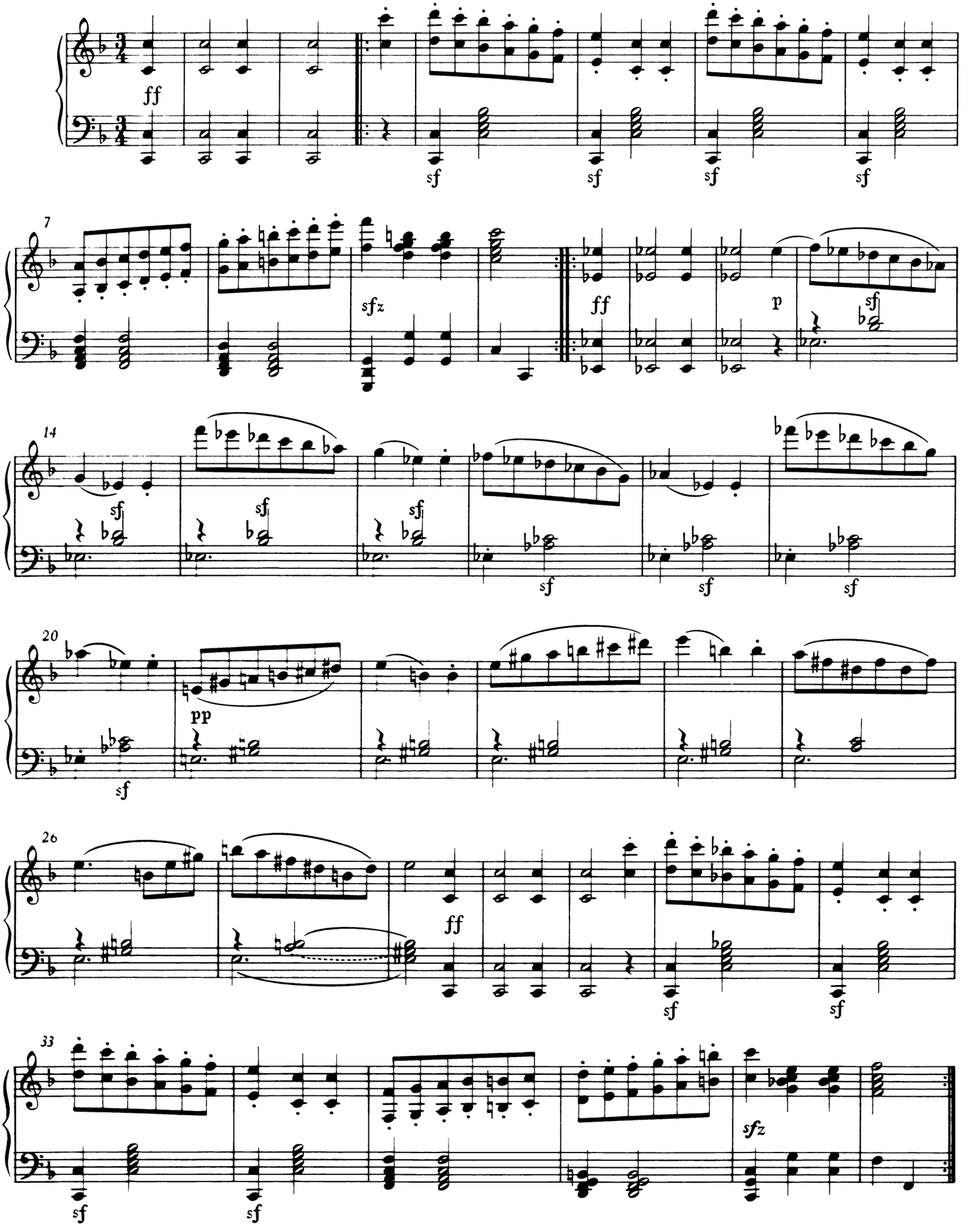
IV.

D 146 / 7

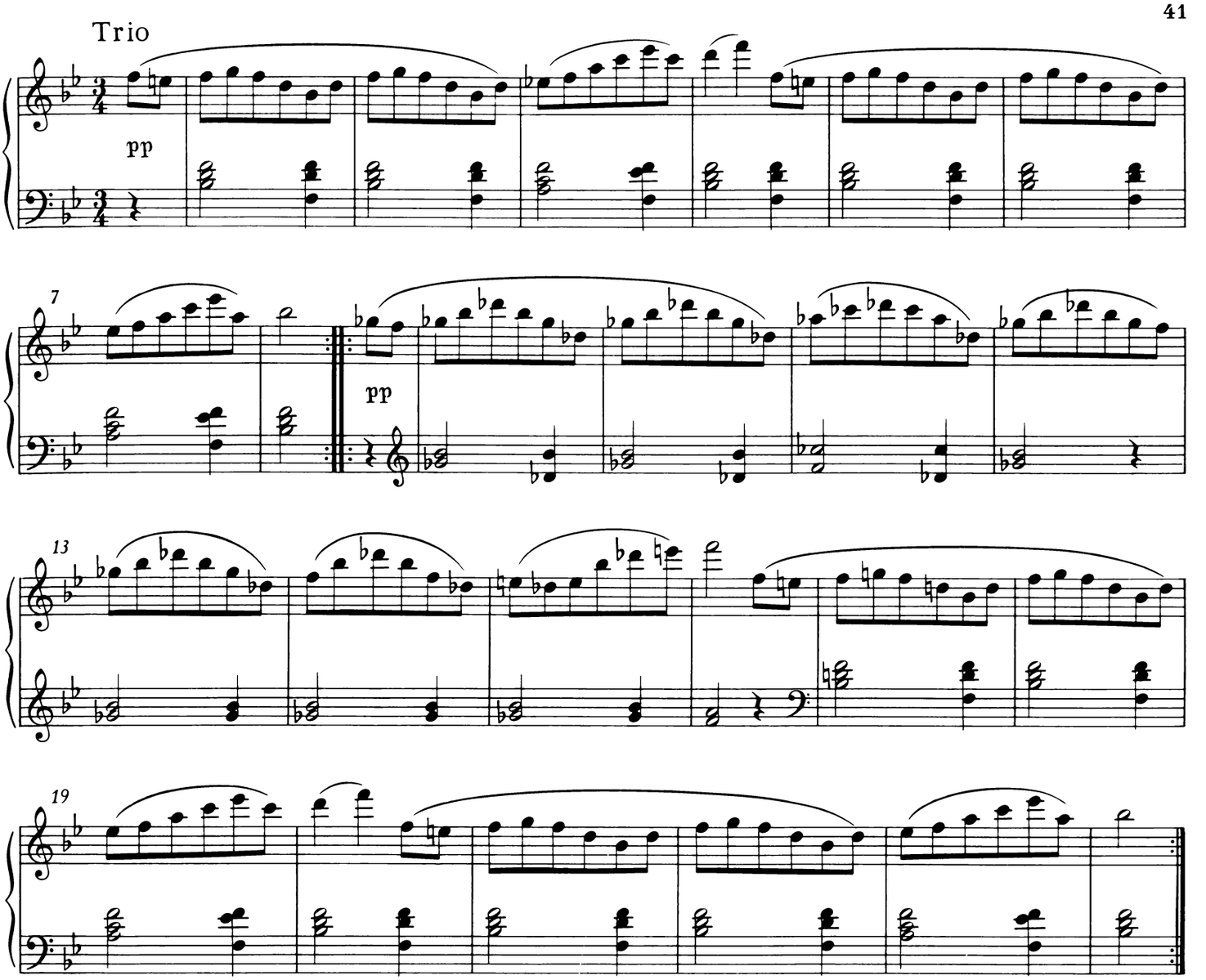


V.

D 146 / 10


ff
sf
sf
sf
sf
7
sfz
ff
p
sf
14
sf
sf
sf
sf
sf
sf
20
pp
sf
26
ff
sf
sf
33
sf
sf
sfz

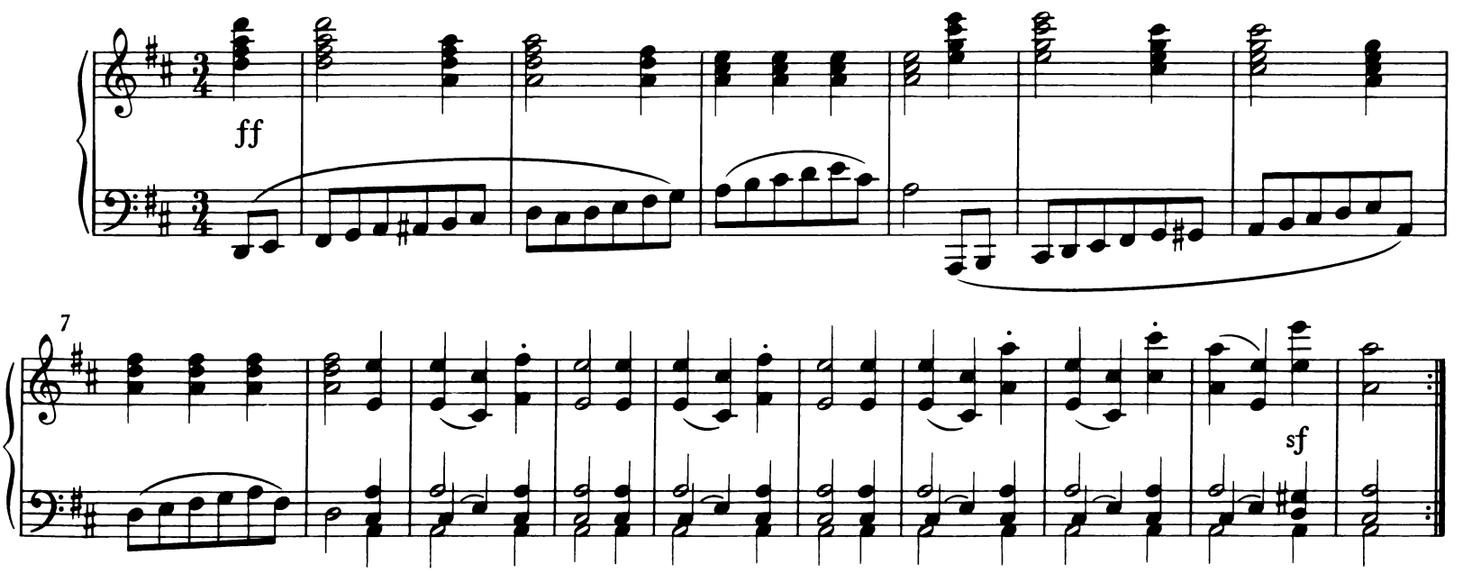
Trio

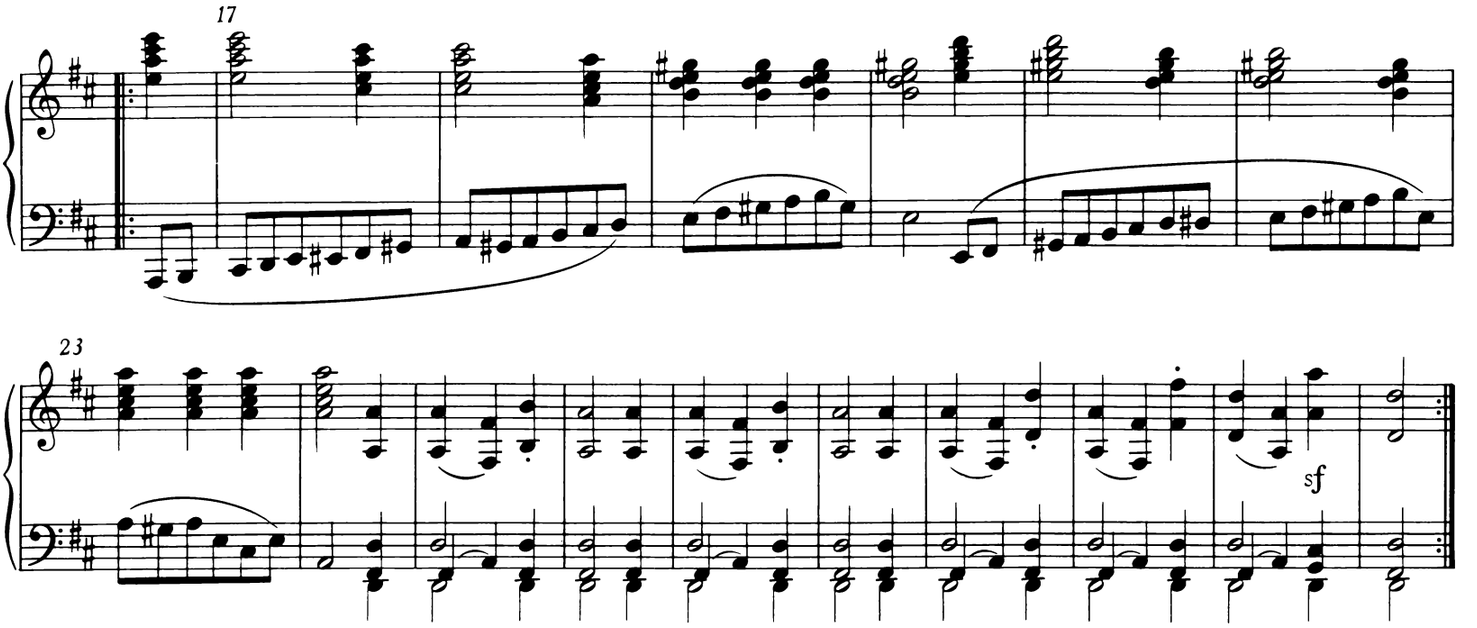


Nr. V da capo

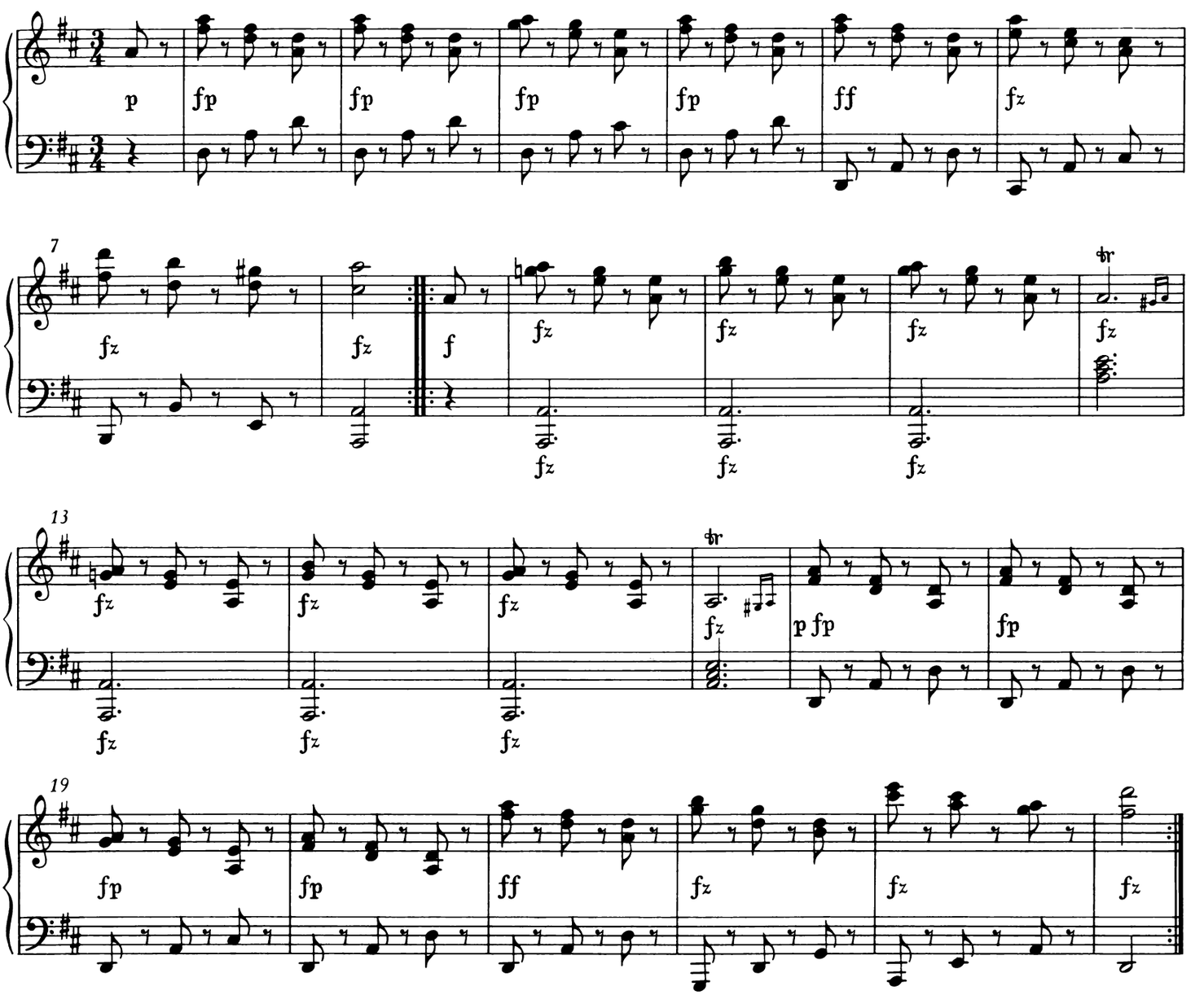
VI.

D 146 / 6



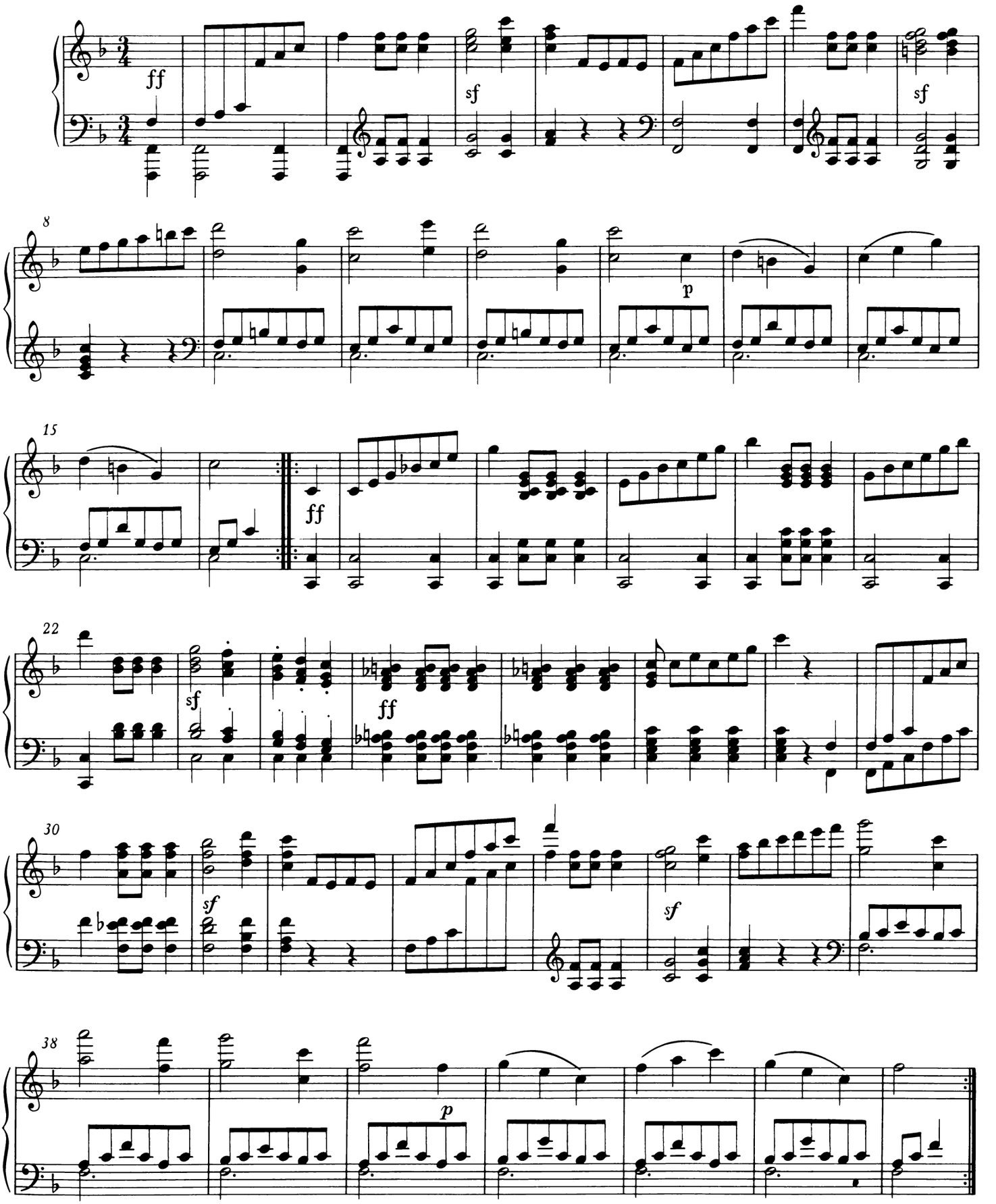

17
23
sf

Trio

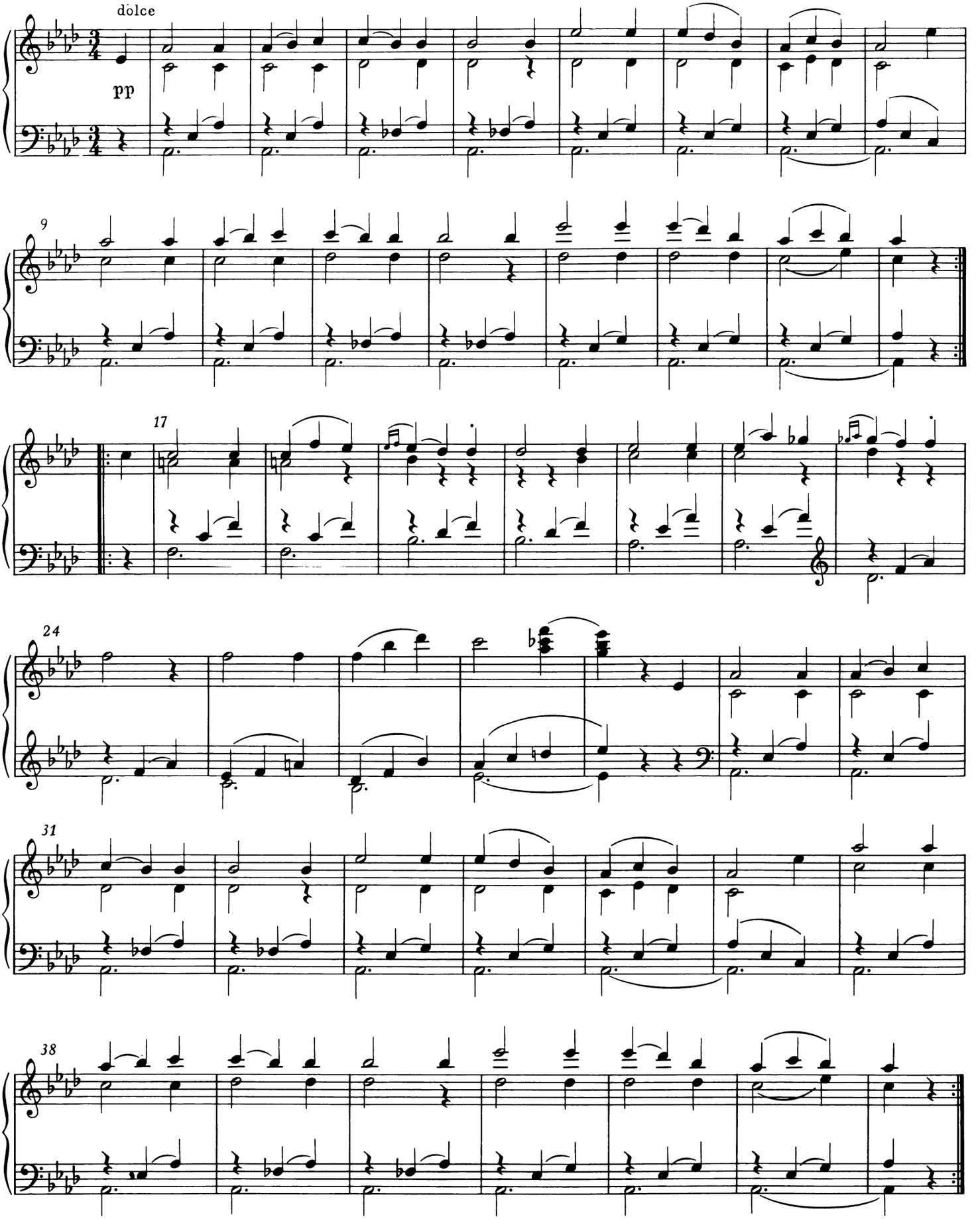

p
fp
fp
fp
fp
ff
fz
7
fz
fz
f
fz
fz
fz
fz
13
fz
fz
fz
fz
fz
fz
fz
fz
p fp
fp
19
fp
fp
ff
fz
fz
fz

VII.

D 146 / 5



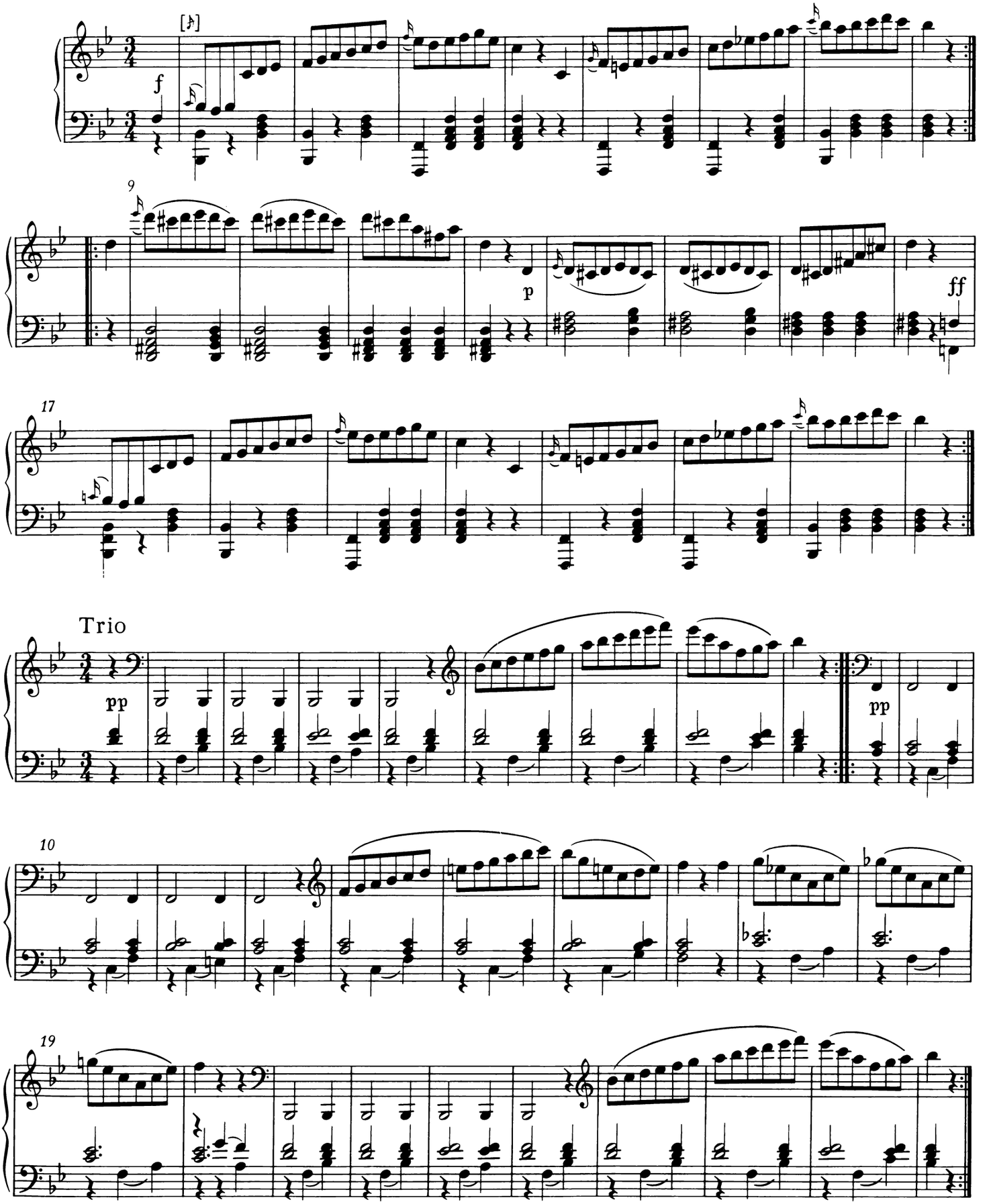
Trio



Nr. VII da capo

VIII.

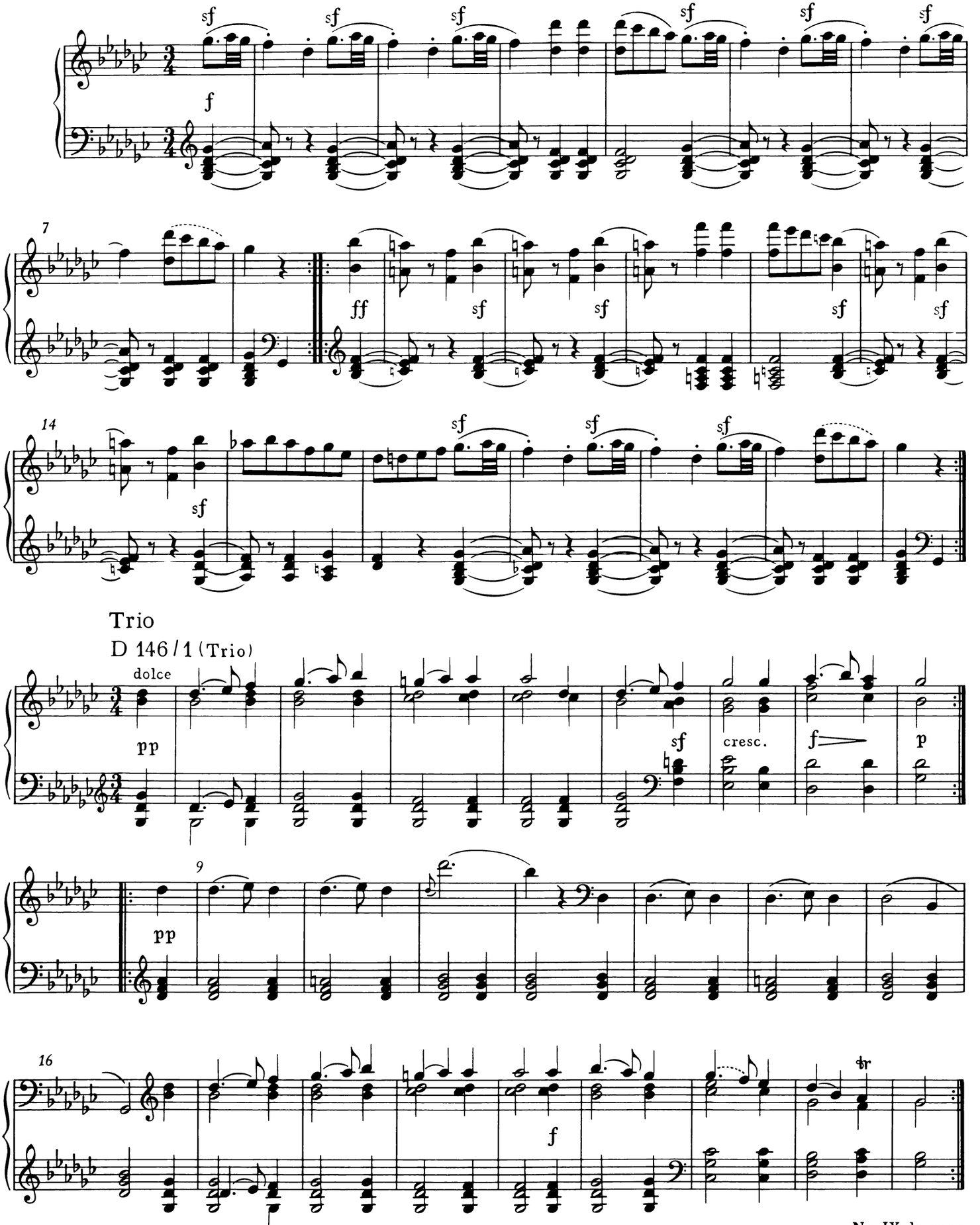
D 146 / 11



Nr. VIII da capo

IX.

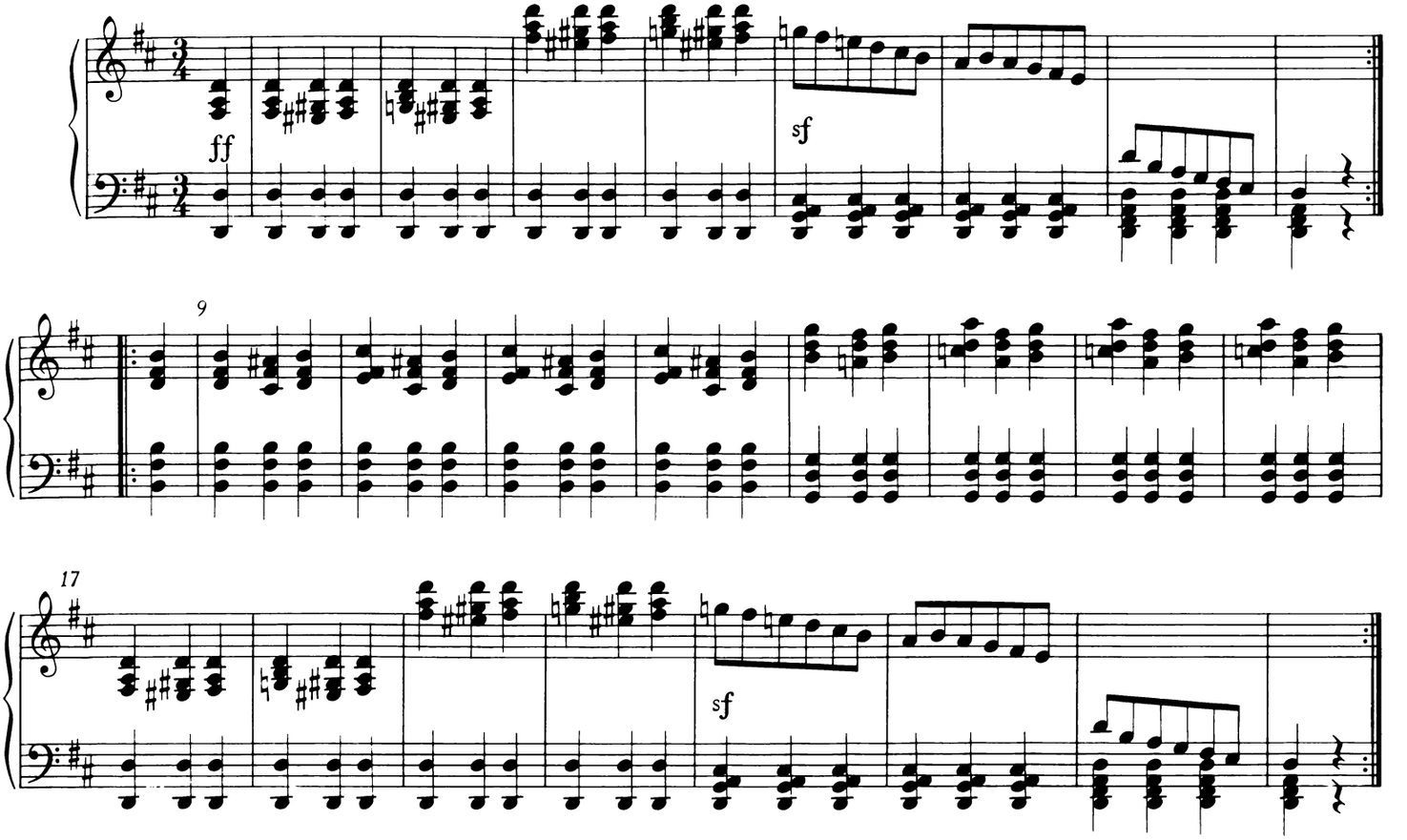
D 146 / 8



Nr. IX da capo

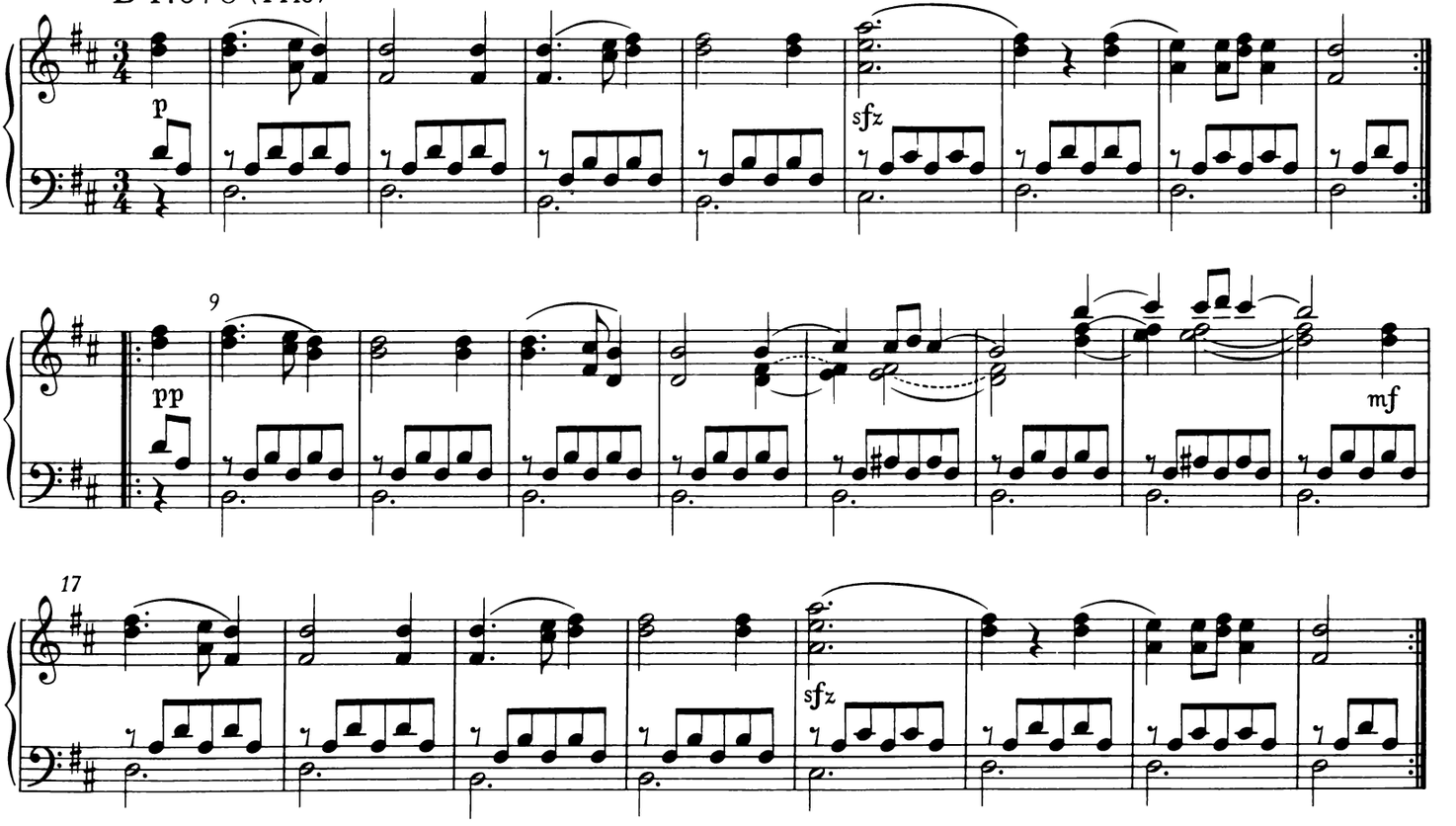
X.

D 146 / 1



Trio

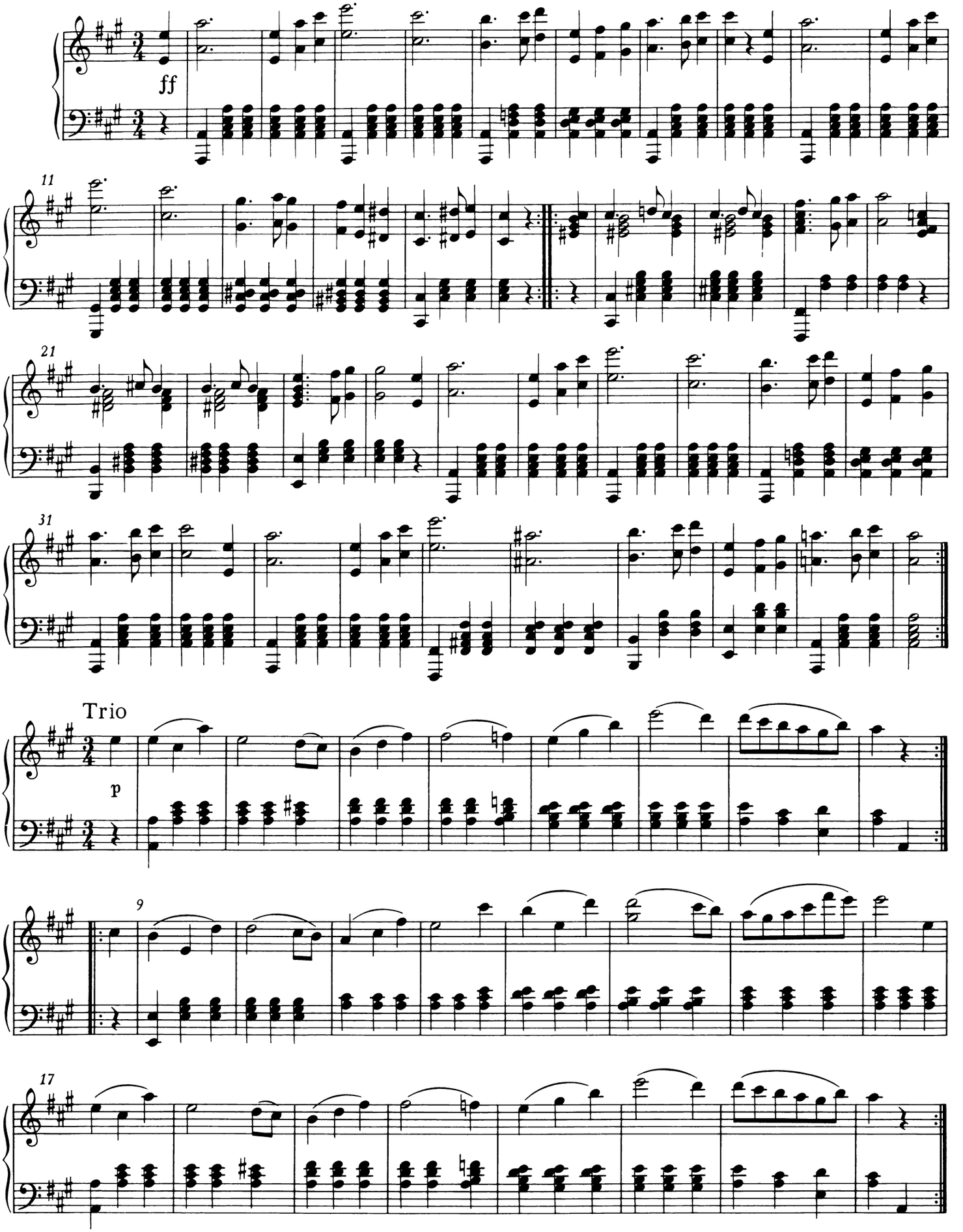
D 146 / 8 (Trio)



Nr. X da capo

XI.

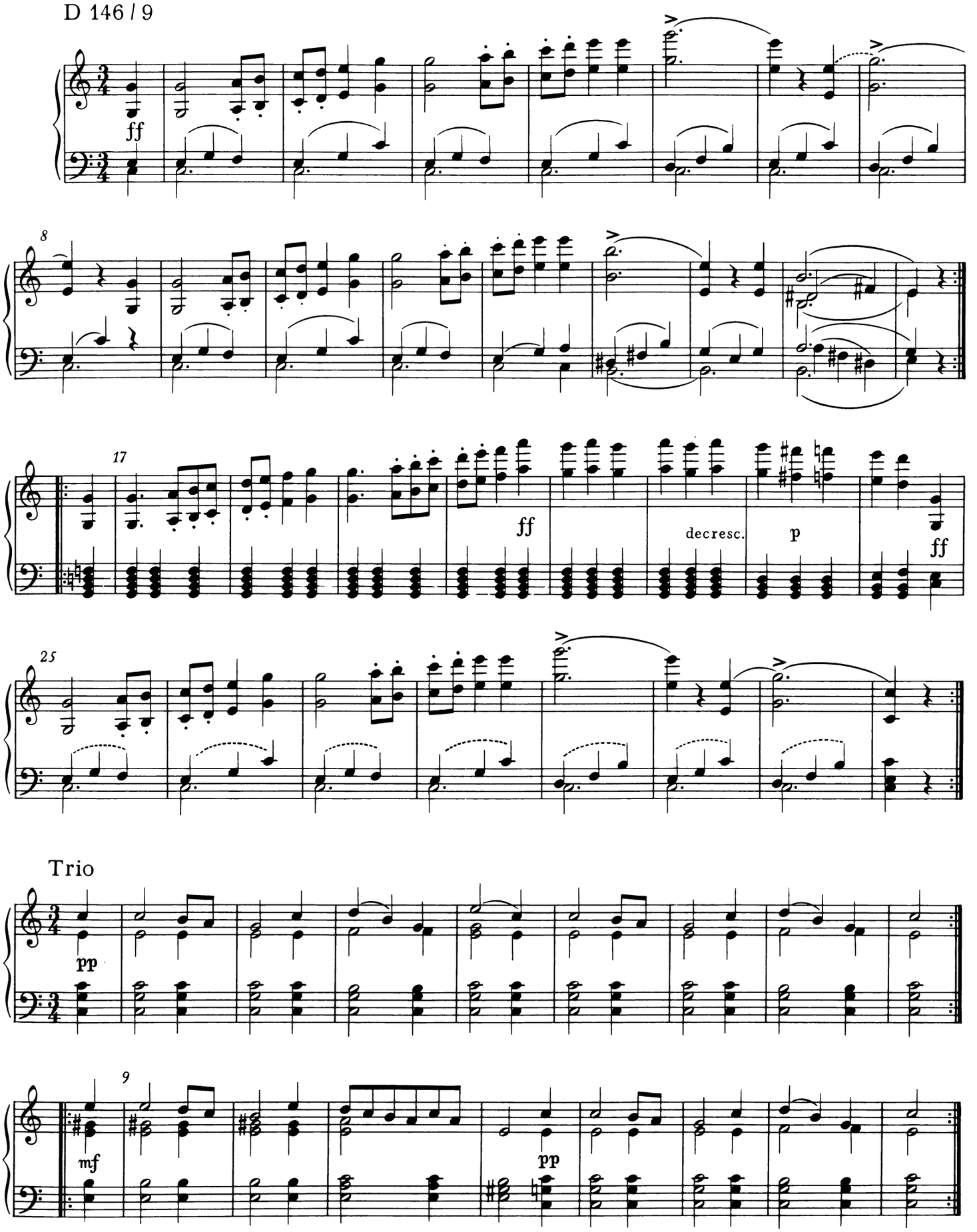
D 146 / 4



Nr. XI da capo

XII.

D 146 / 9

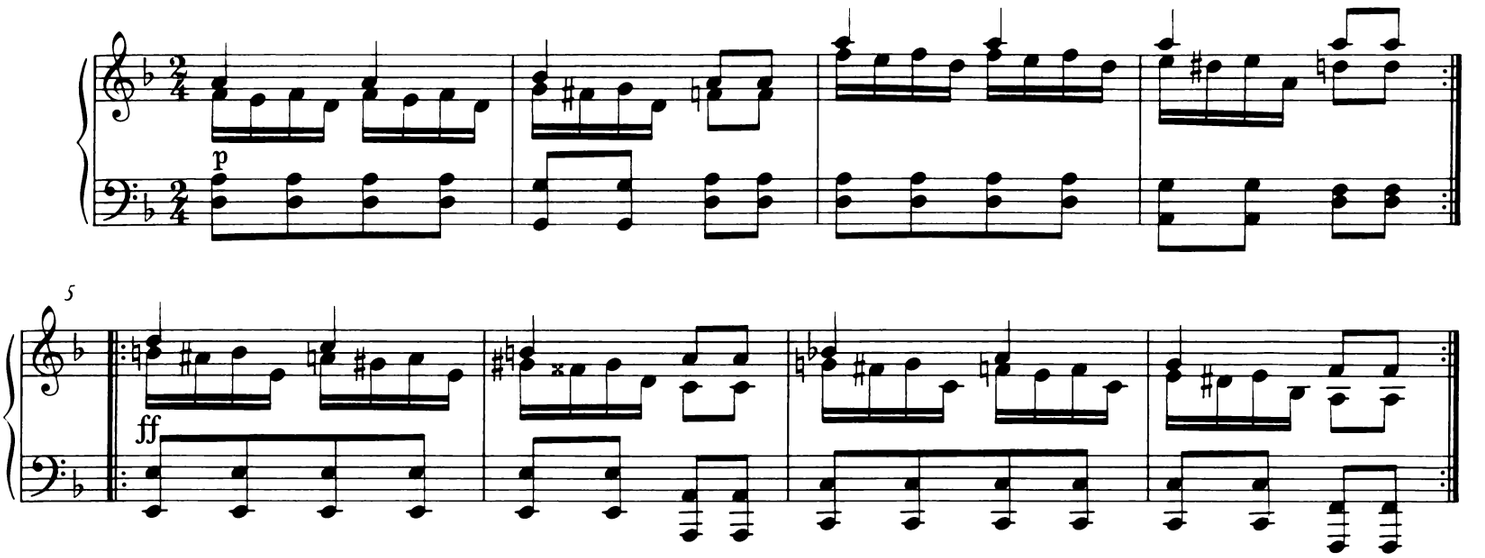


Nr. XII da capo

6. Ecossaise in d / F

D 158

21. Februar 1815



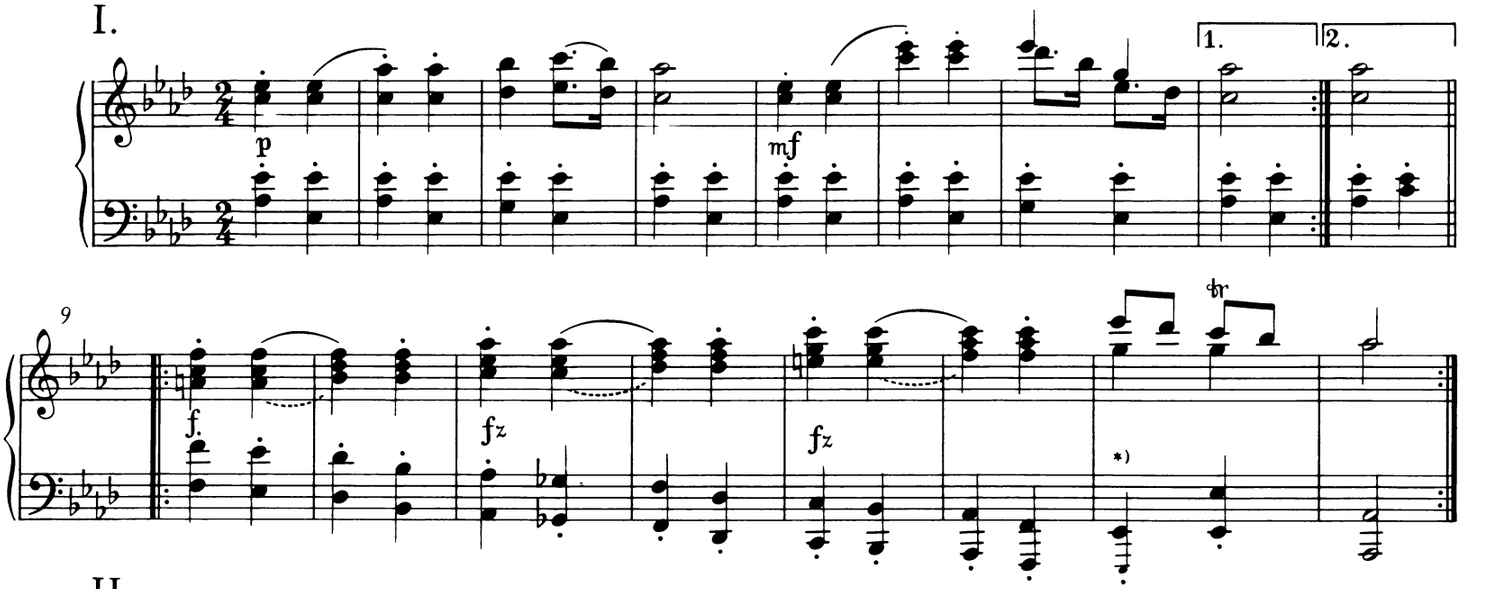
7. Zwölf Ecossaisen

D 299

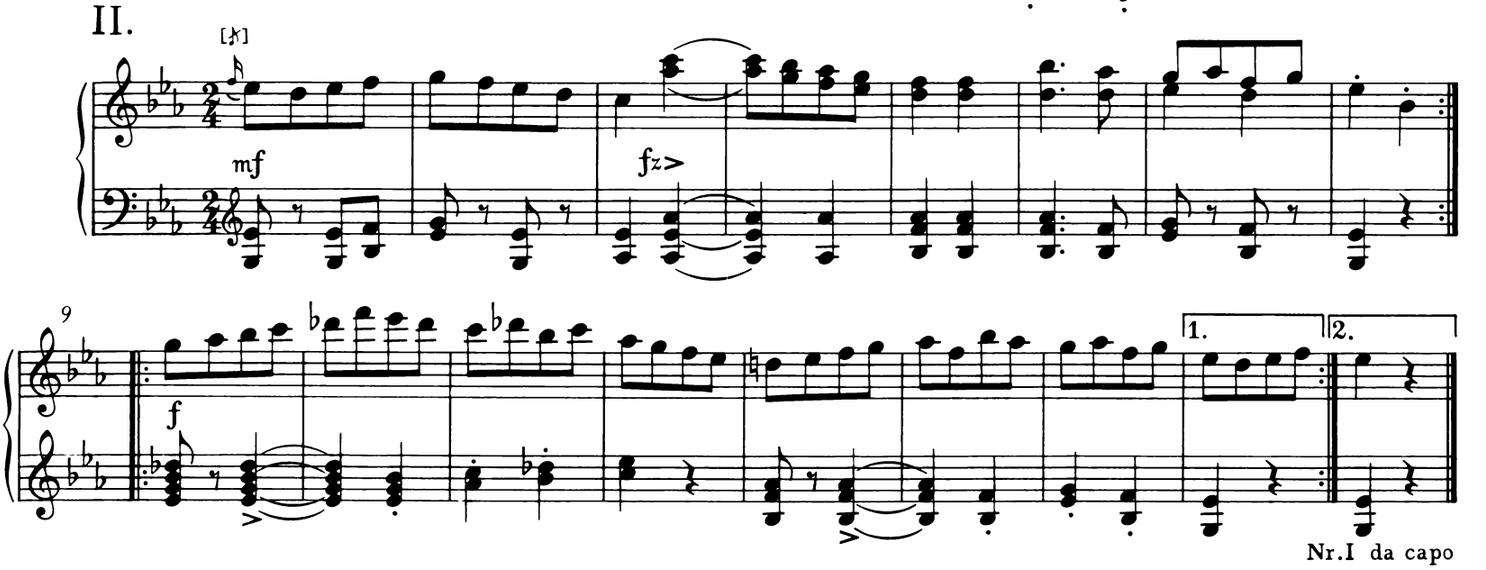
Marie von Spaun gewidmet

3. Oktober 1815

I.



II.



Nr. I da capo

*) Nr. I, Takt 15, unteres System: Schubert hat die untere Oktave beim 1. Viertel ausgelassen, da das Klavier zu seiner Zeit meist nur bis zum F reichte.

© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

III.

staccato

pp

9

f

IV.

p

3

9

f

Nr. III da capo

V.

p

9

*)

cresc.

VI.

p

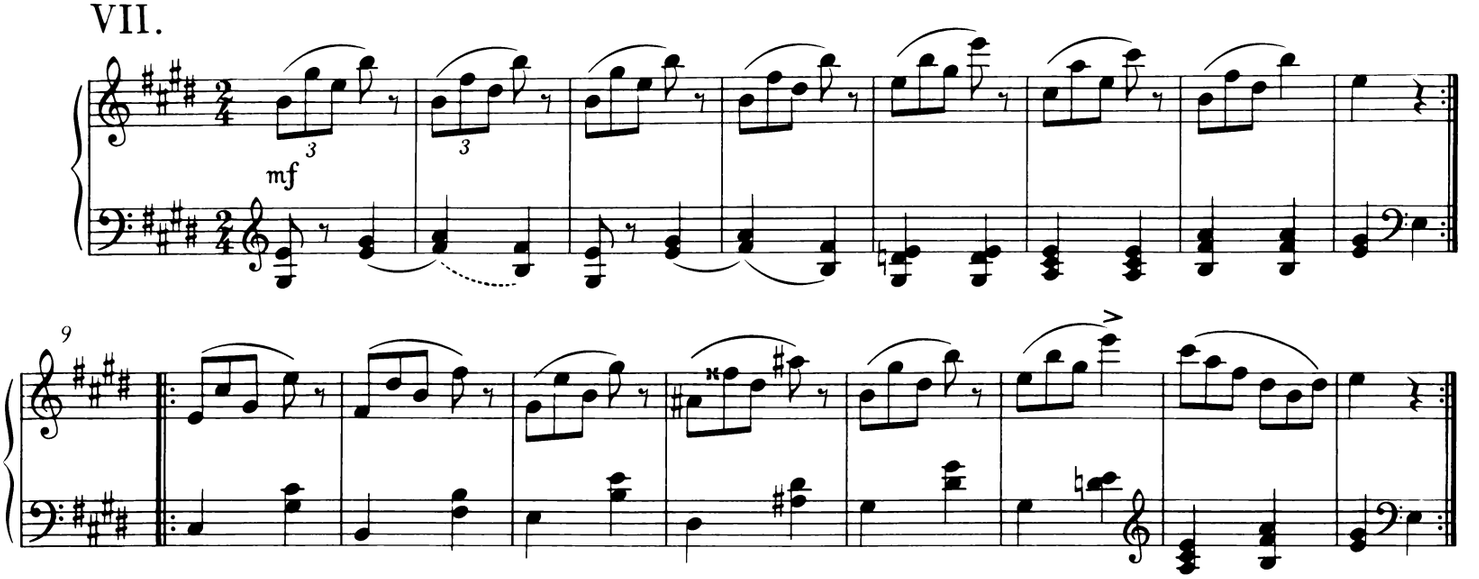
9

ff

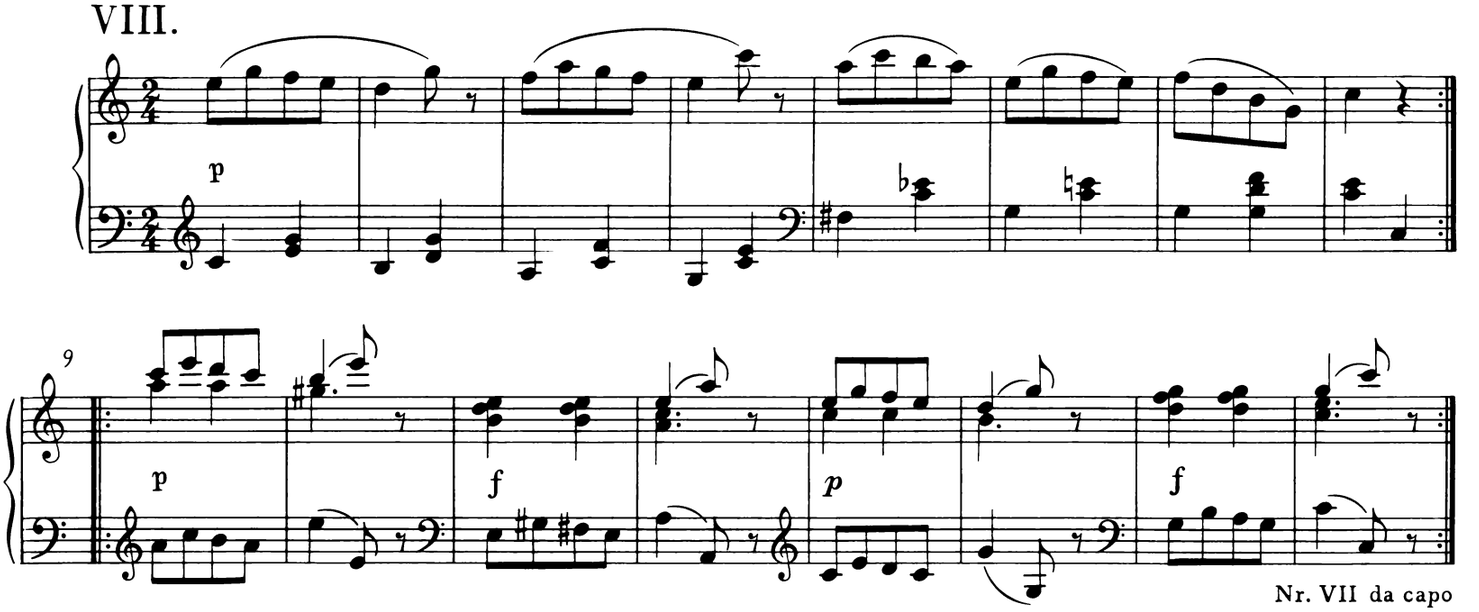
Nr. V da capo

*) Nr. V, Takt 9ff., oberes System : Ausführung wie Takt 1ff.

VII.

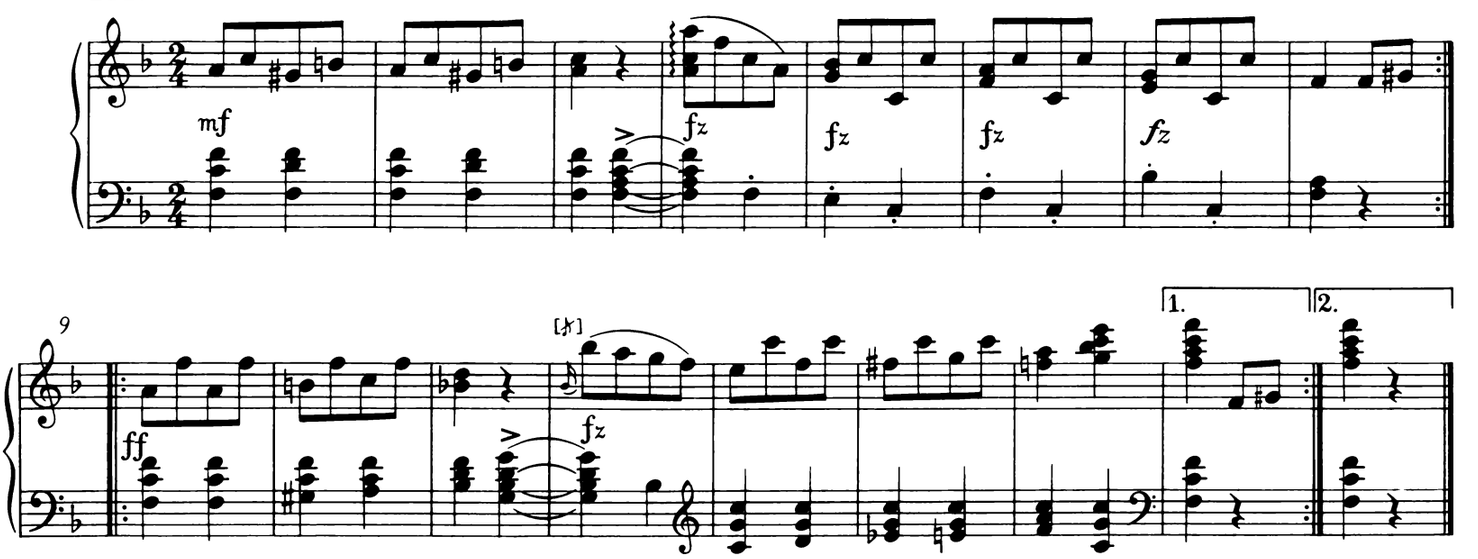


VIII.

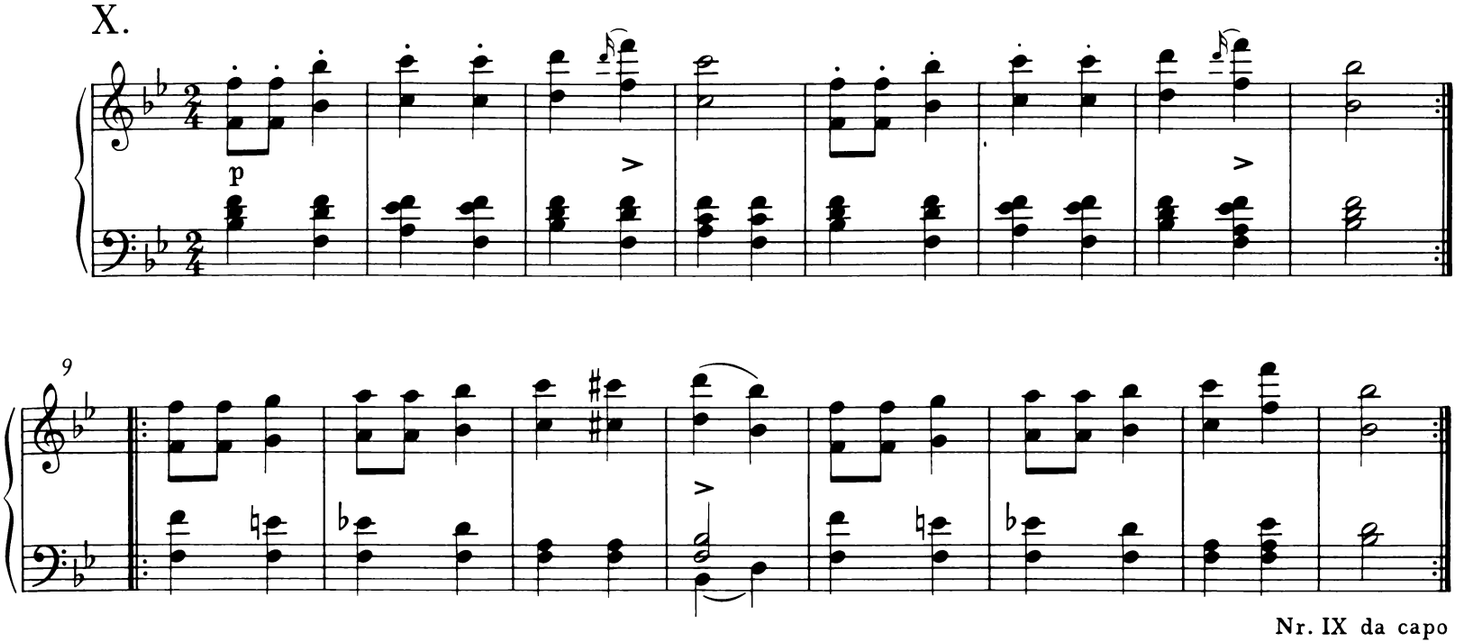


Nr. VII da capo

IX.

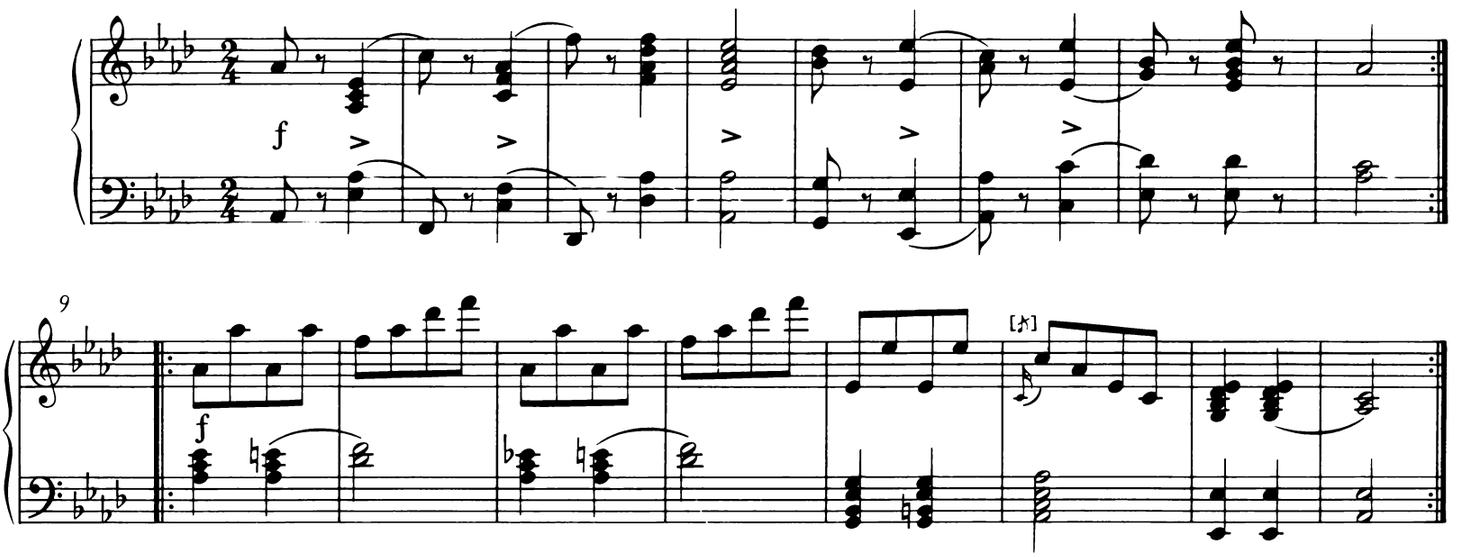


X.

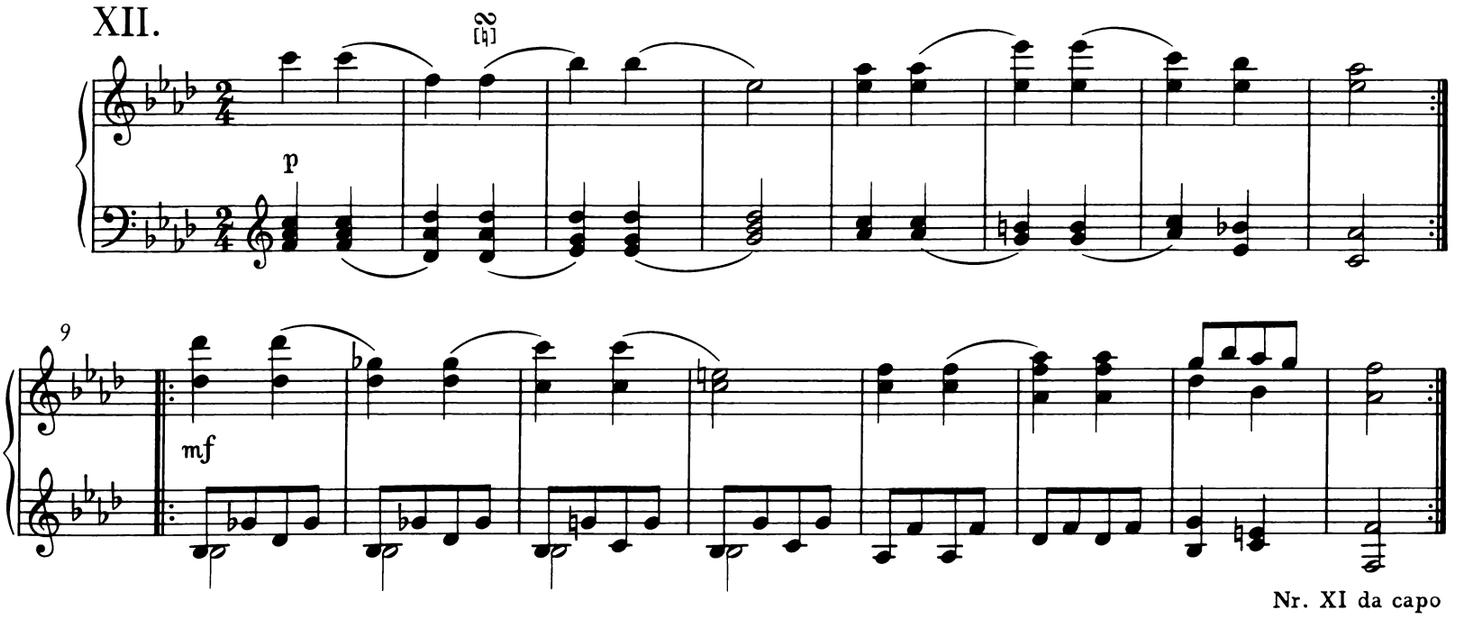


Nr. IX da capo

XI.



XII.



Nr. XI da capo

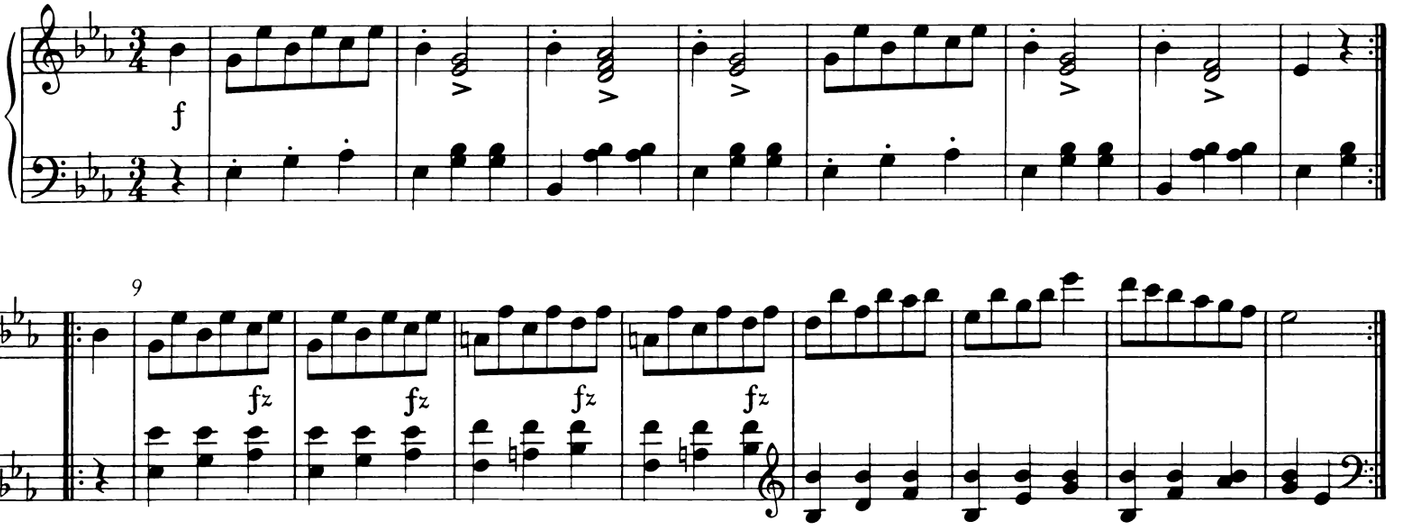
8. Zwölf Ländler

D 681

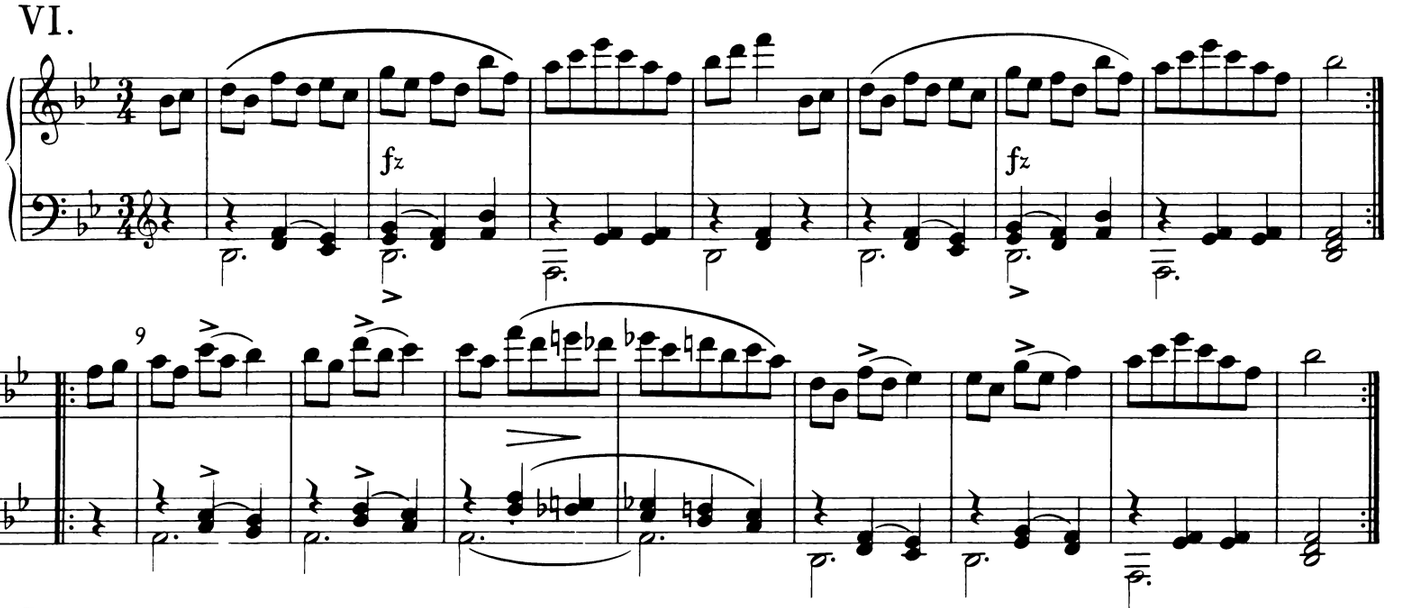
I.- IV. verschollen

V.

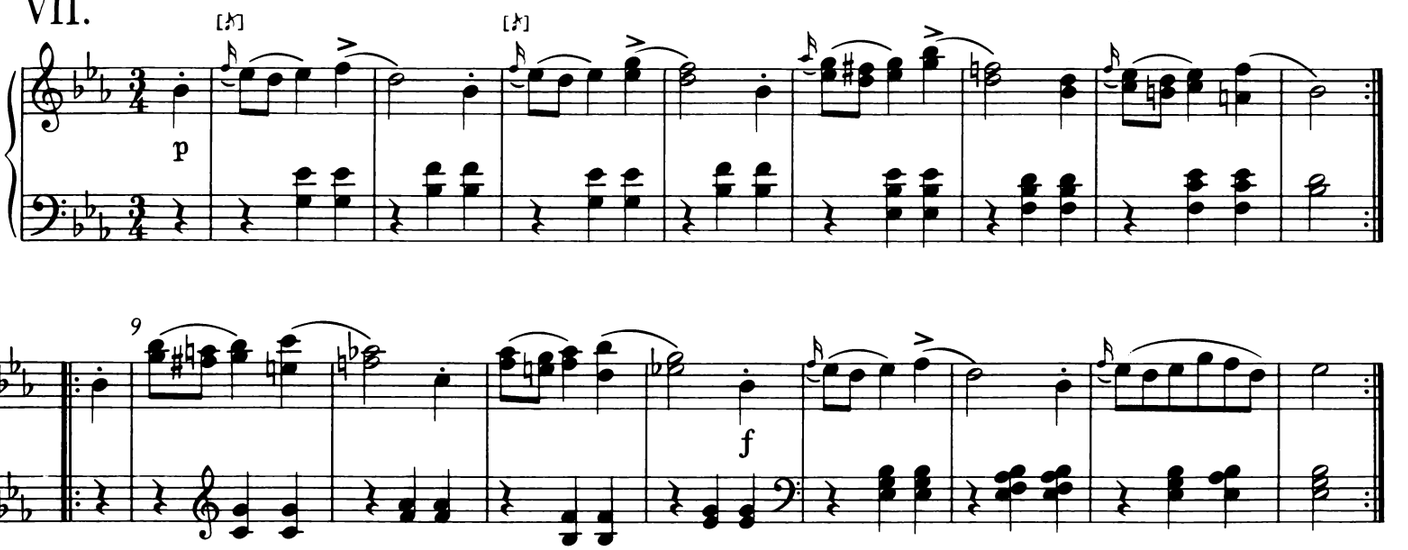
ca. 1815



VI.

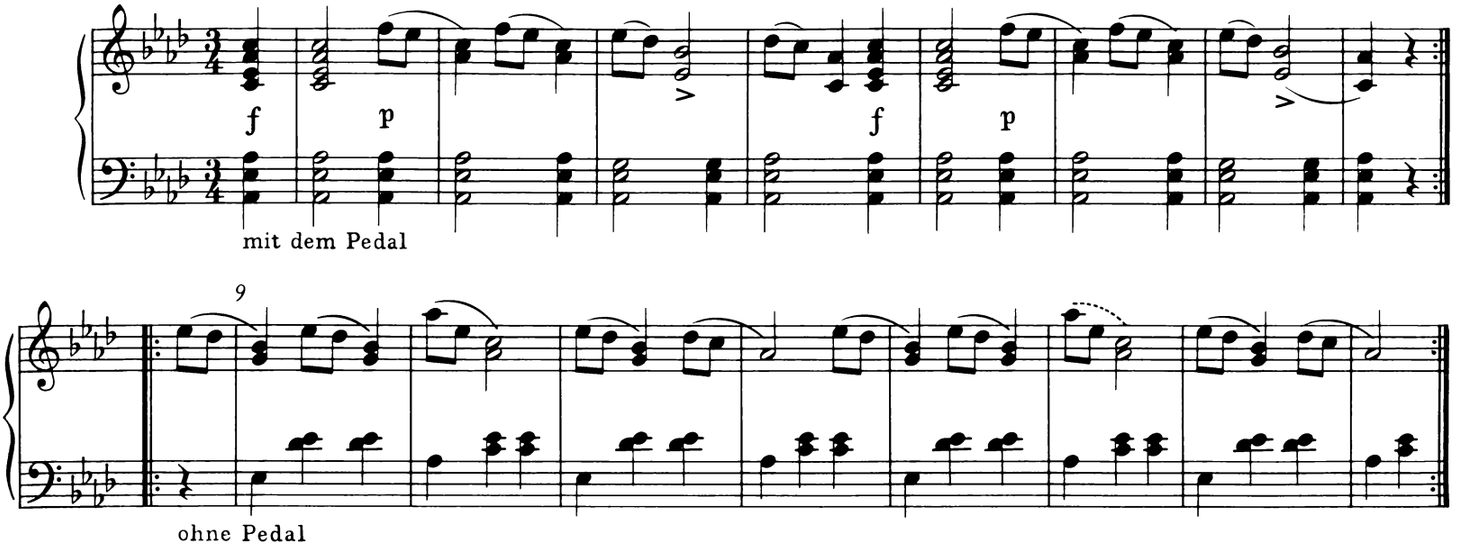


VII.

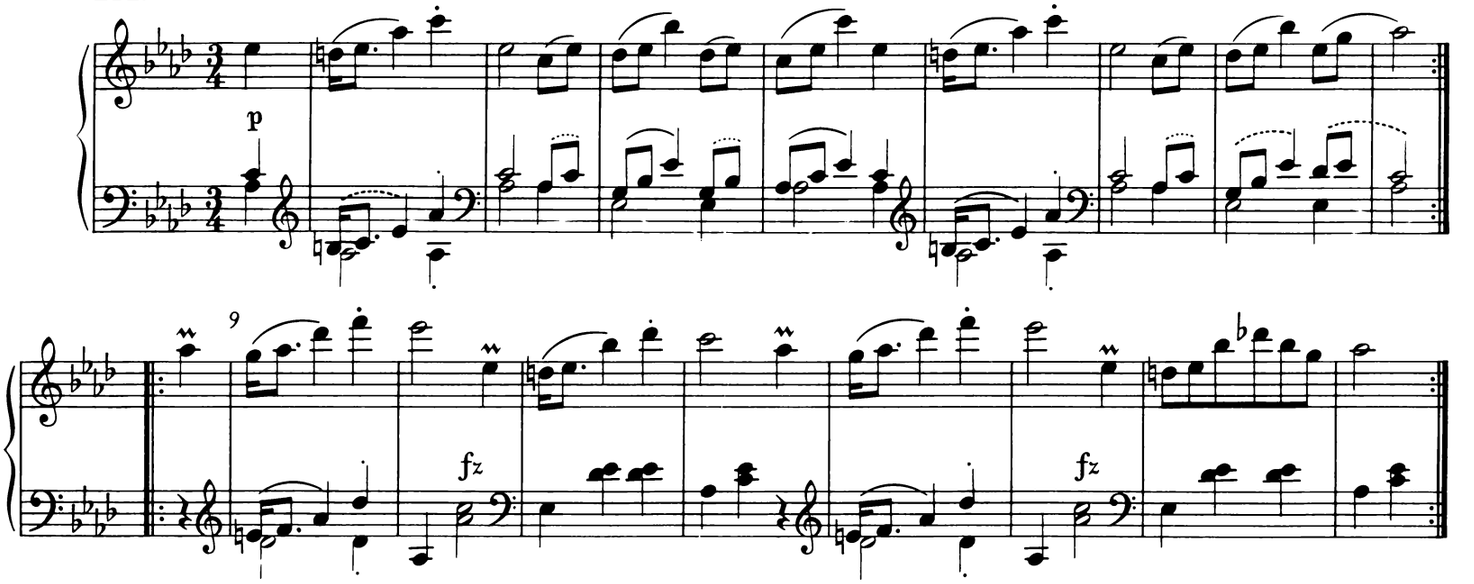


© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

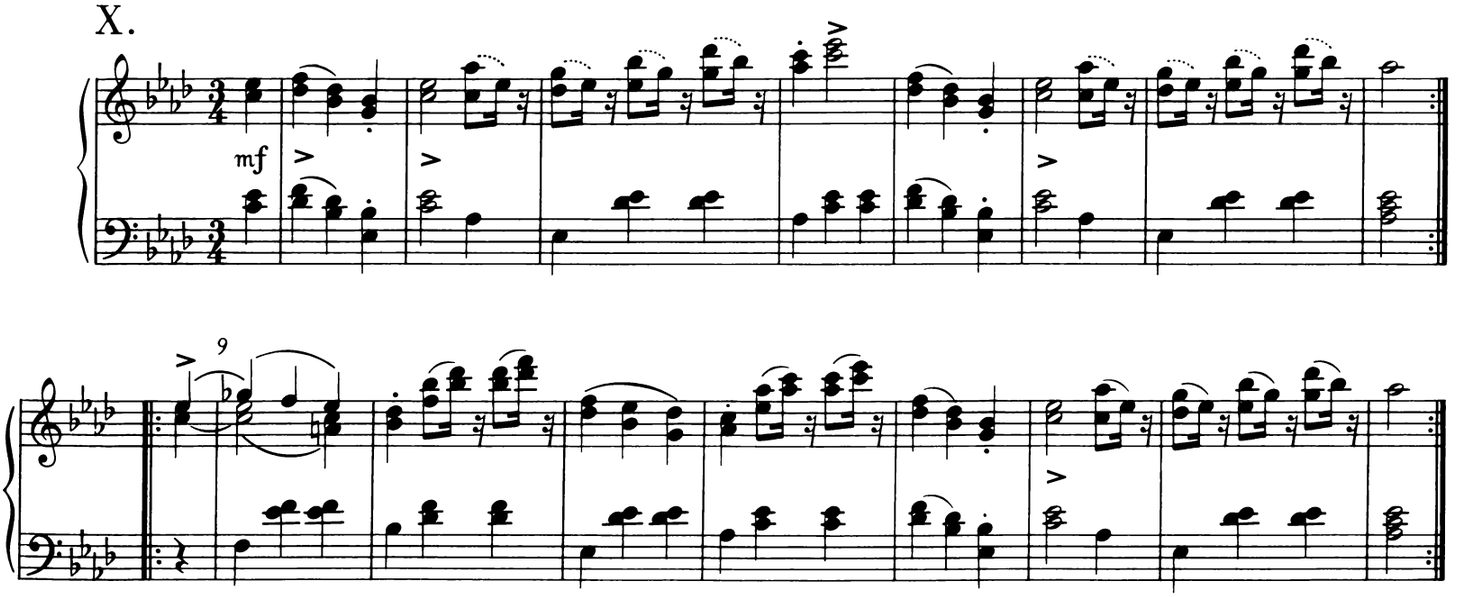
VIII.



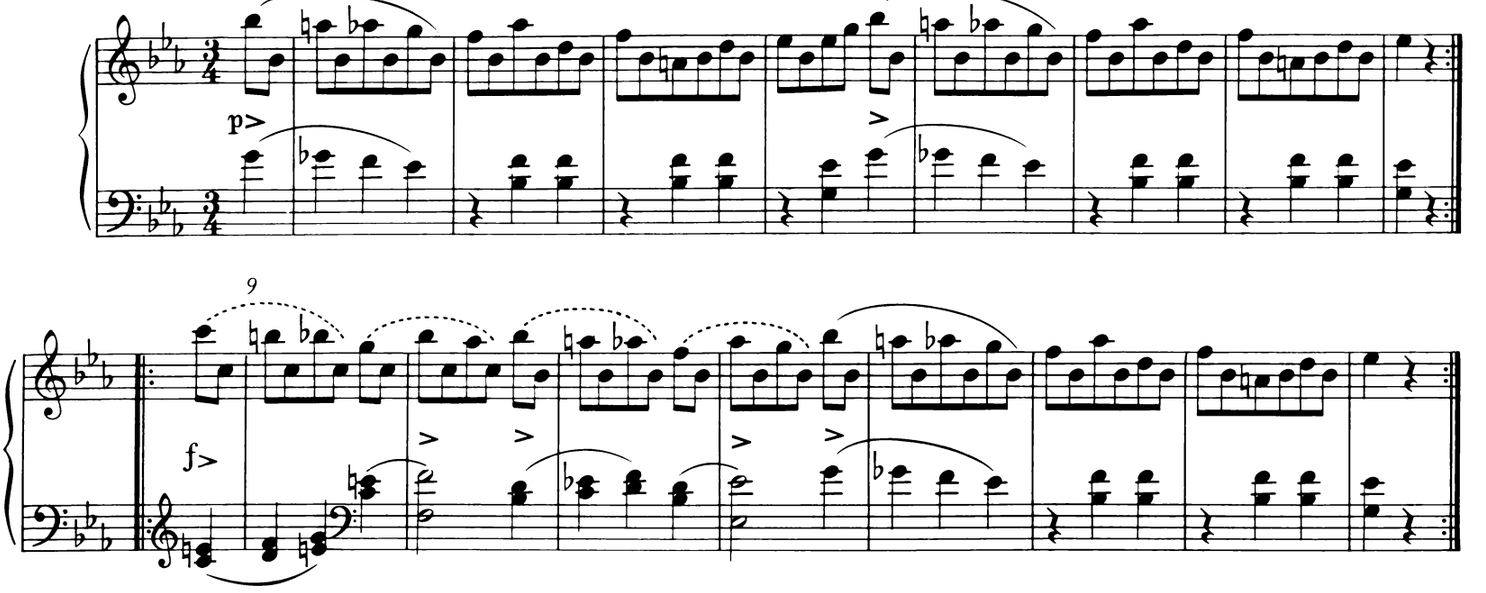
IX.



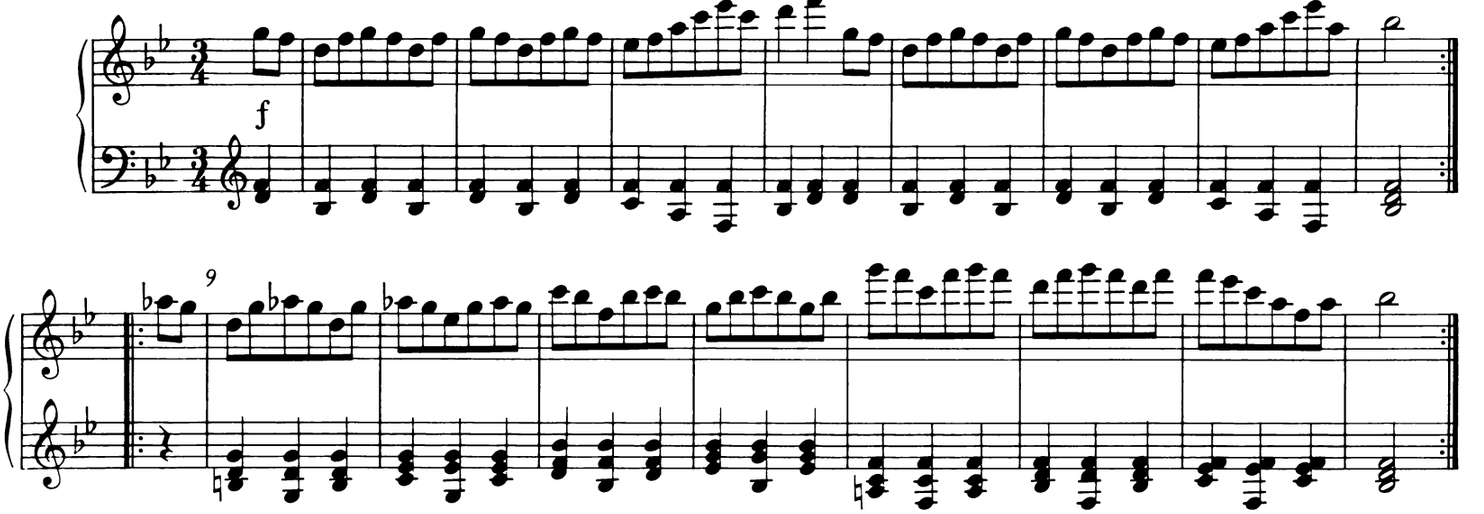
X.



XI.



XII.

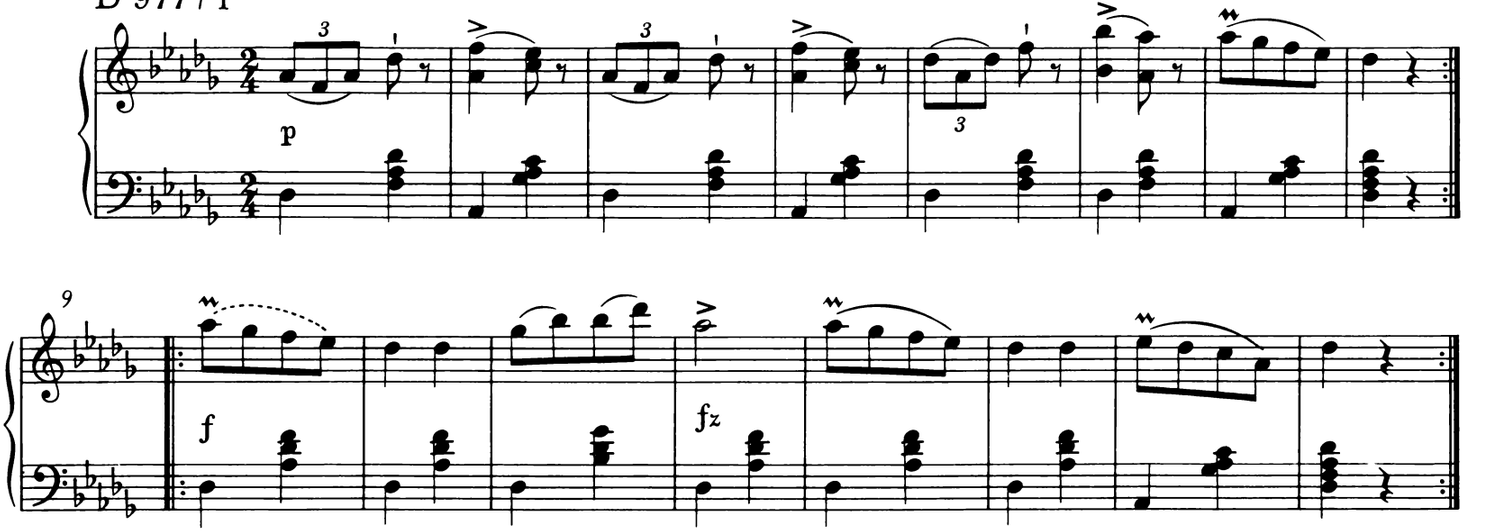


9. Zehn Ecossaisen

I.

D 977 / 1

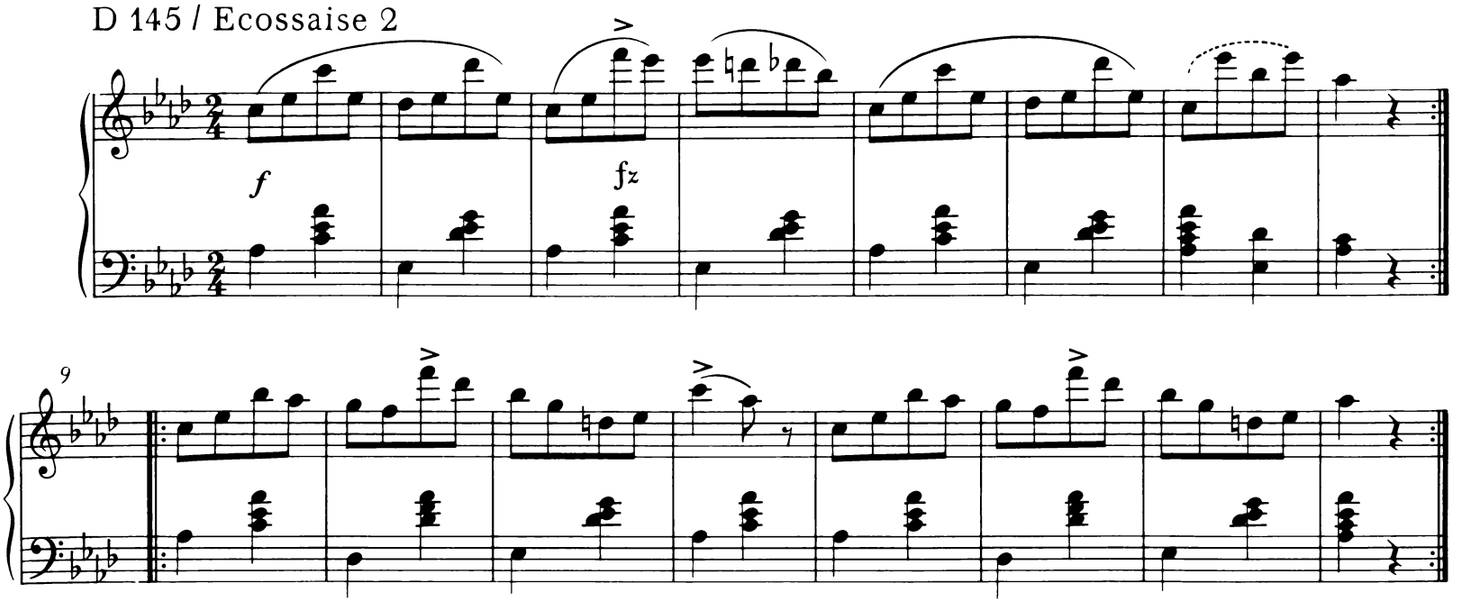
1815 / 1816 ?



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

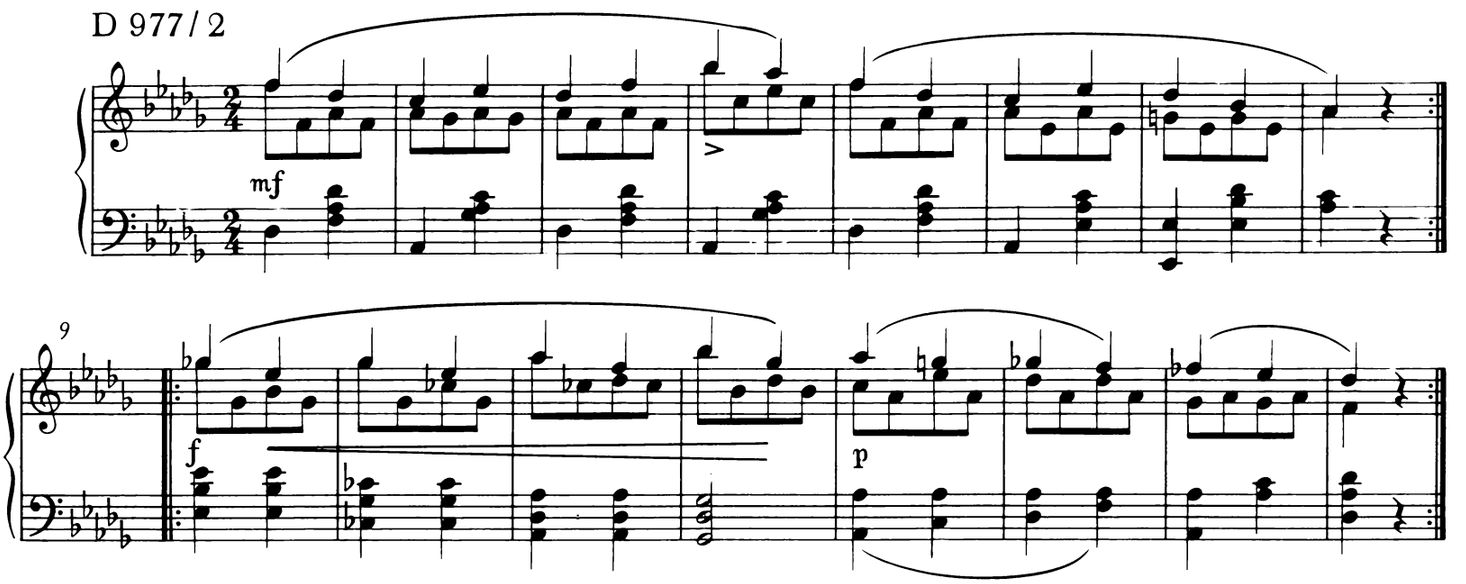
II.

D 145 / Ecossaise 2



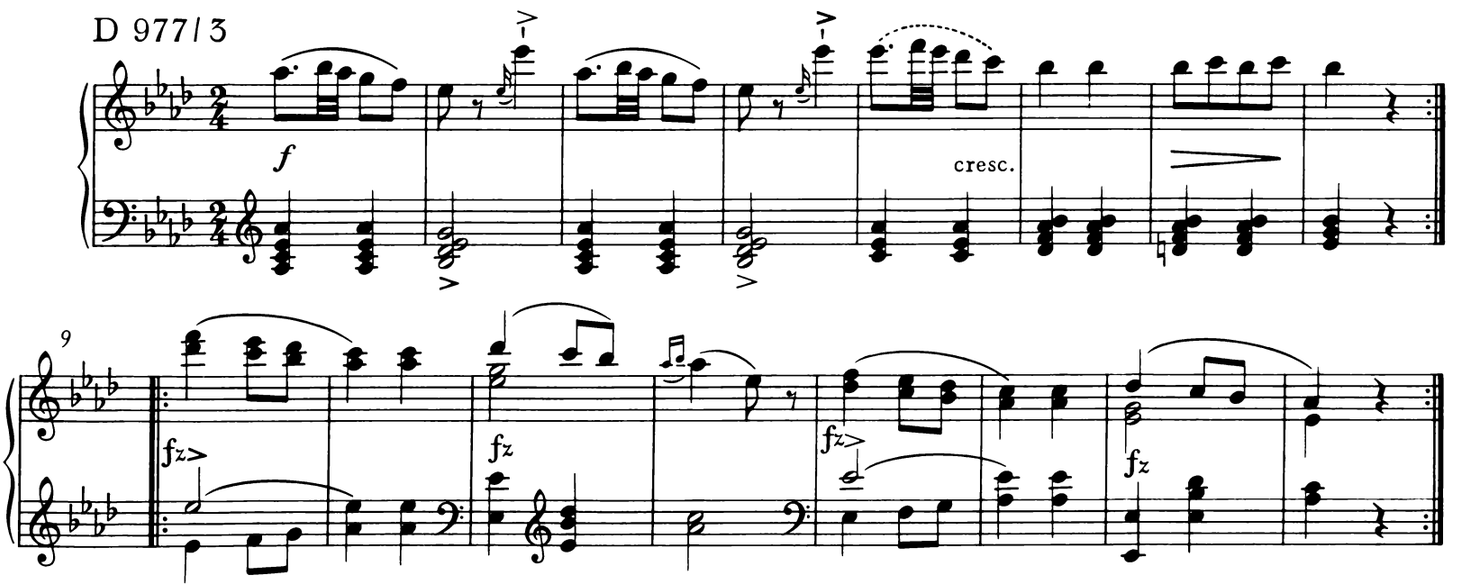
III.

D 977 / 2



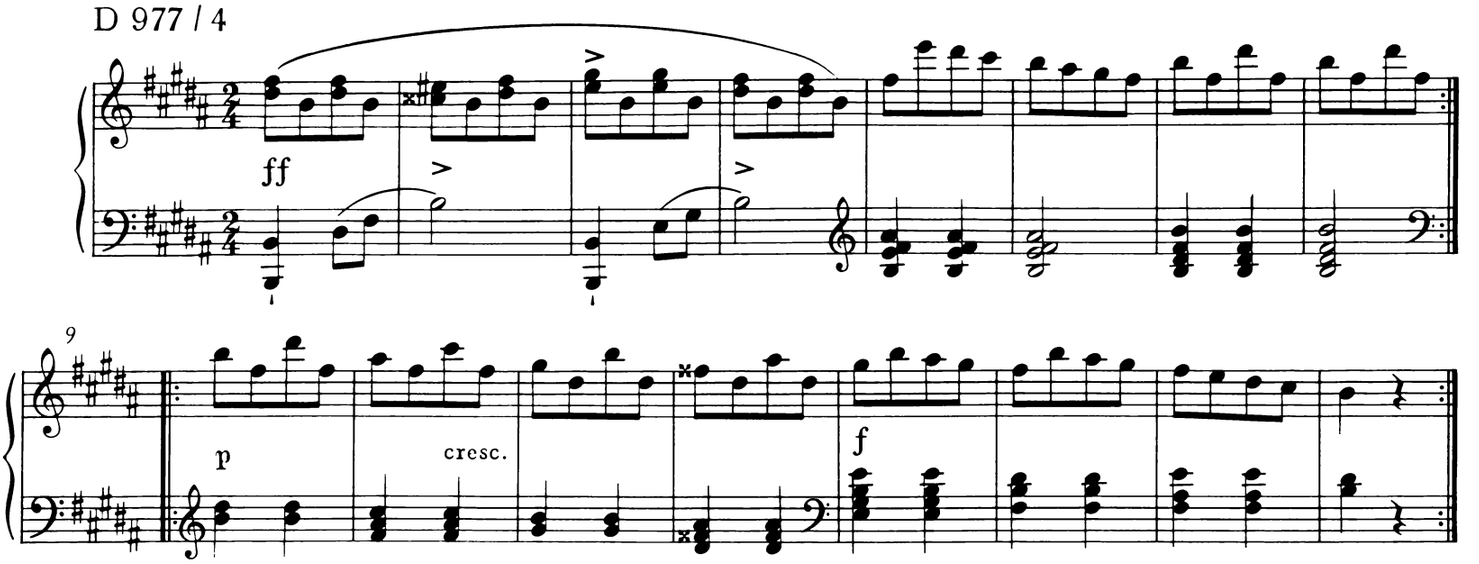
IV.

D 977 / 3



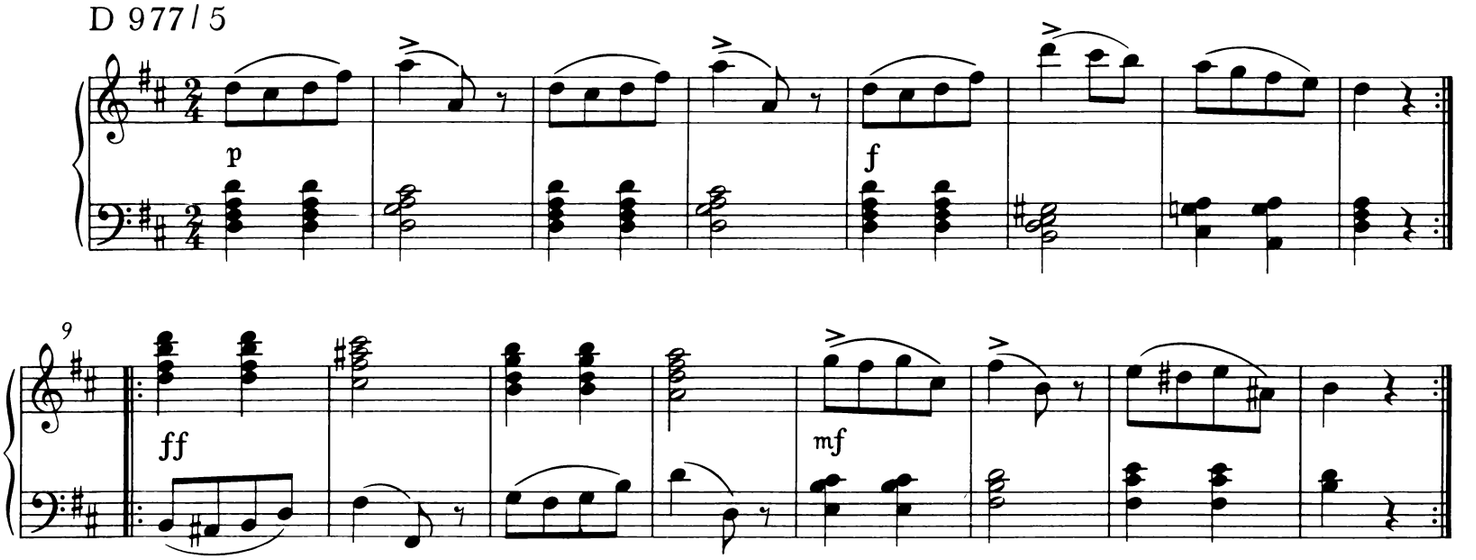
V.

D 977 / 4



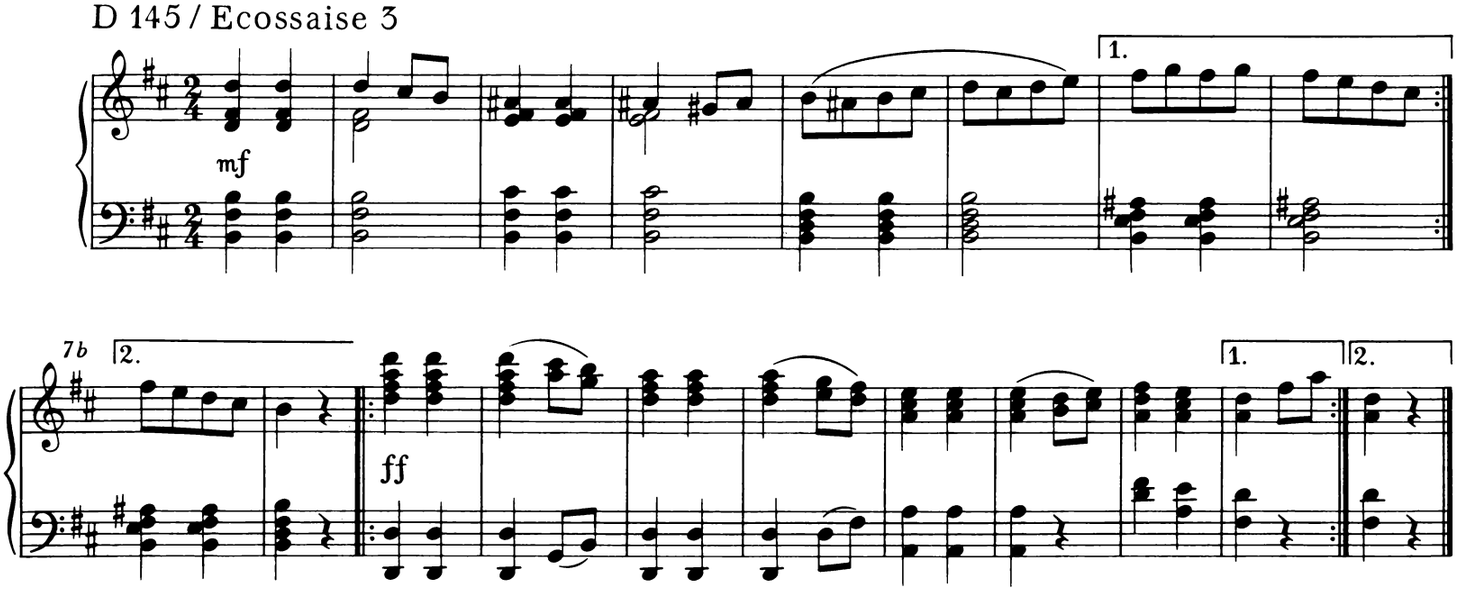
VI.

D 977 / 5



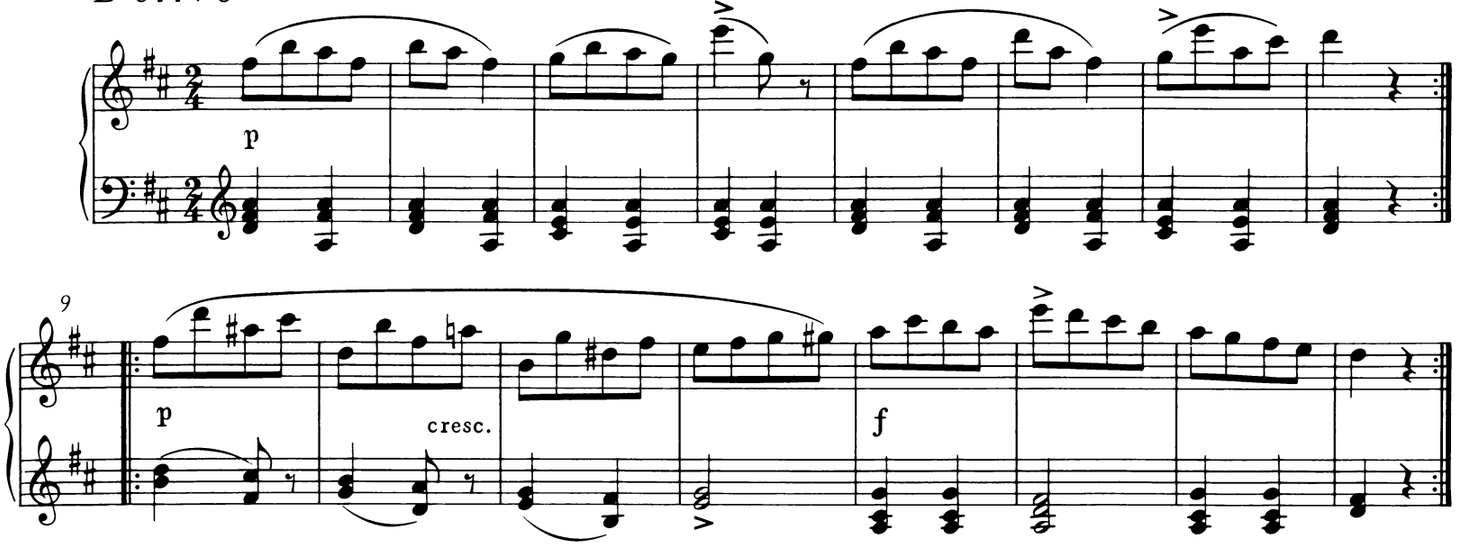
VII.

D 145 / Ecossaise 3



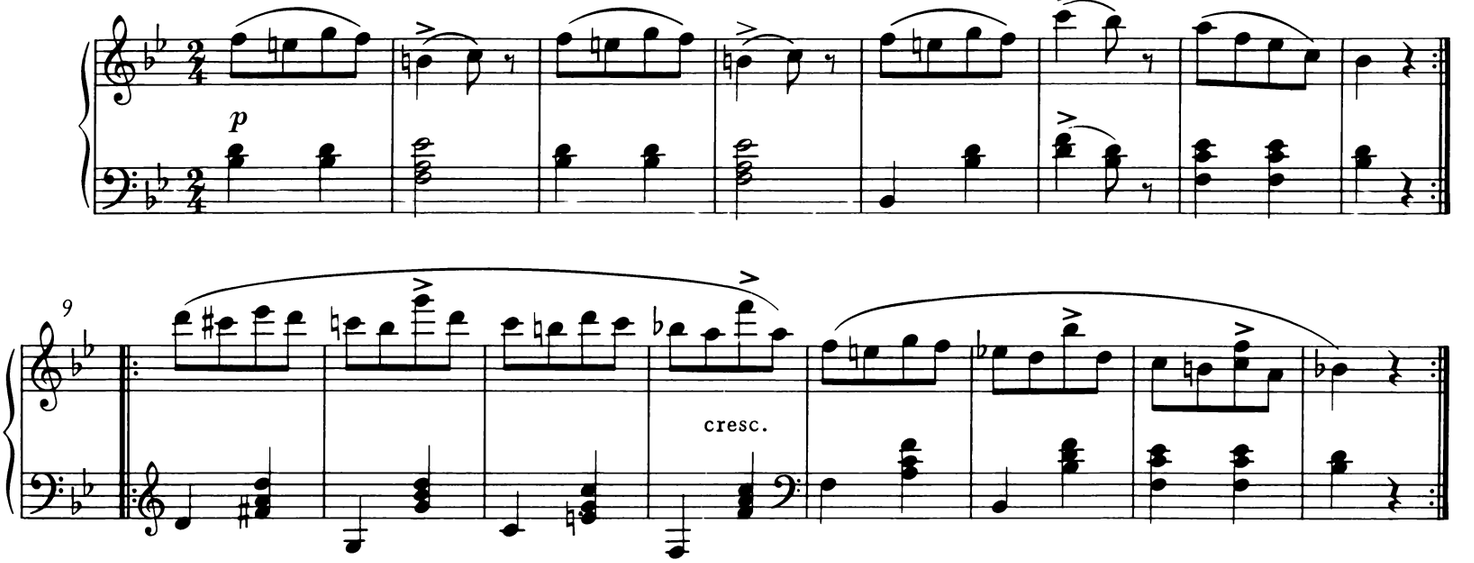
VIII.

D 977 / 6



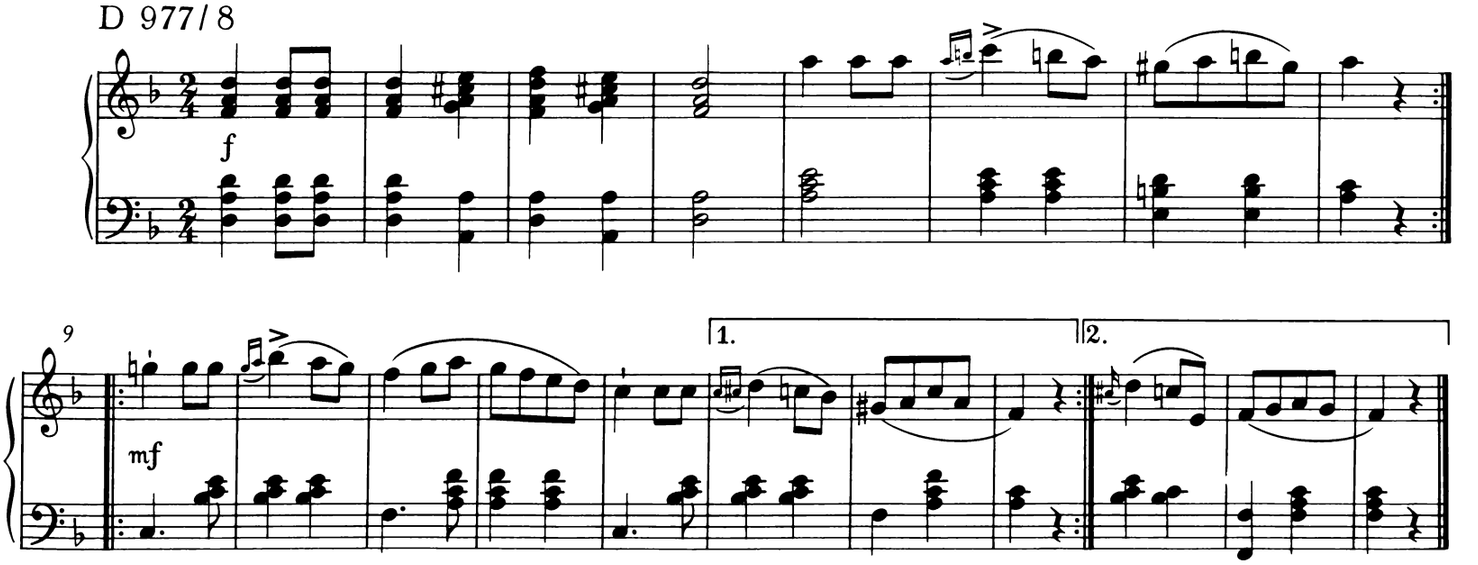
IX.

D 977 / 7



X.

D 977 / 8

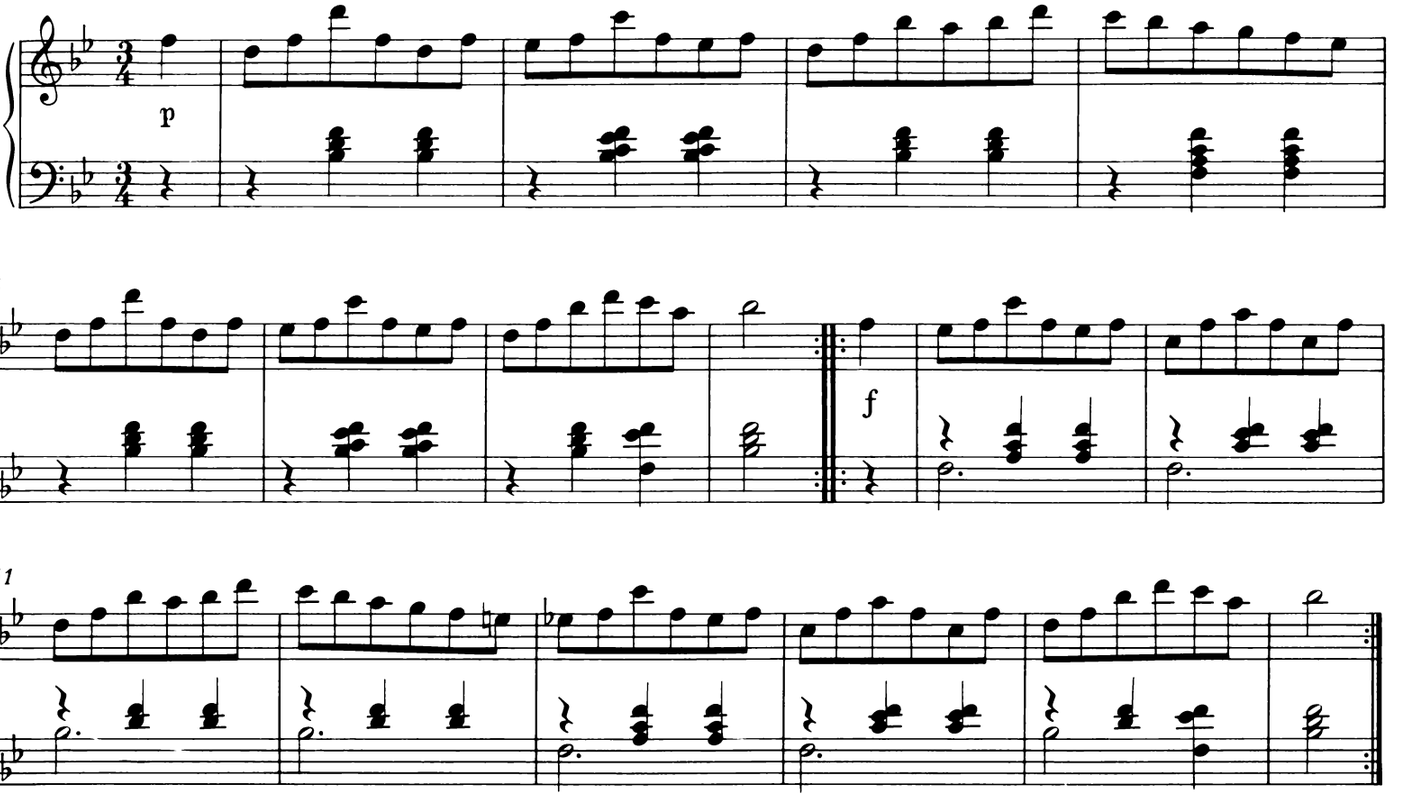


10. Acht Ländler in B

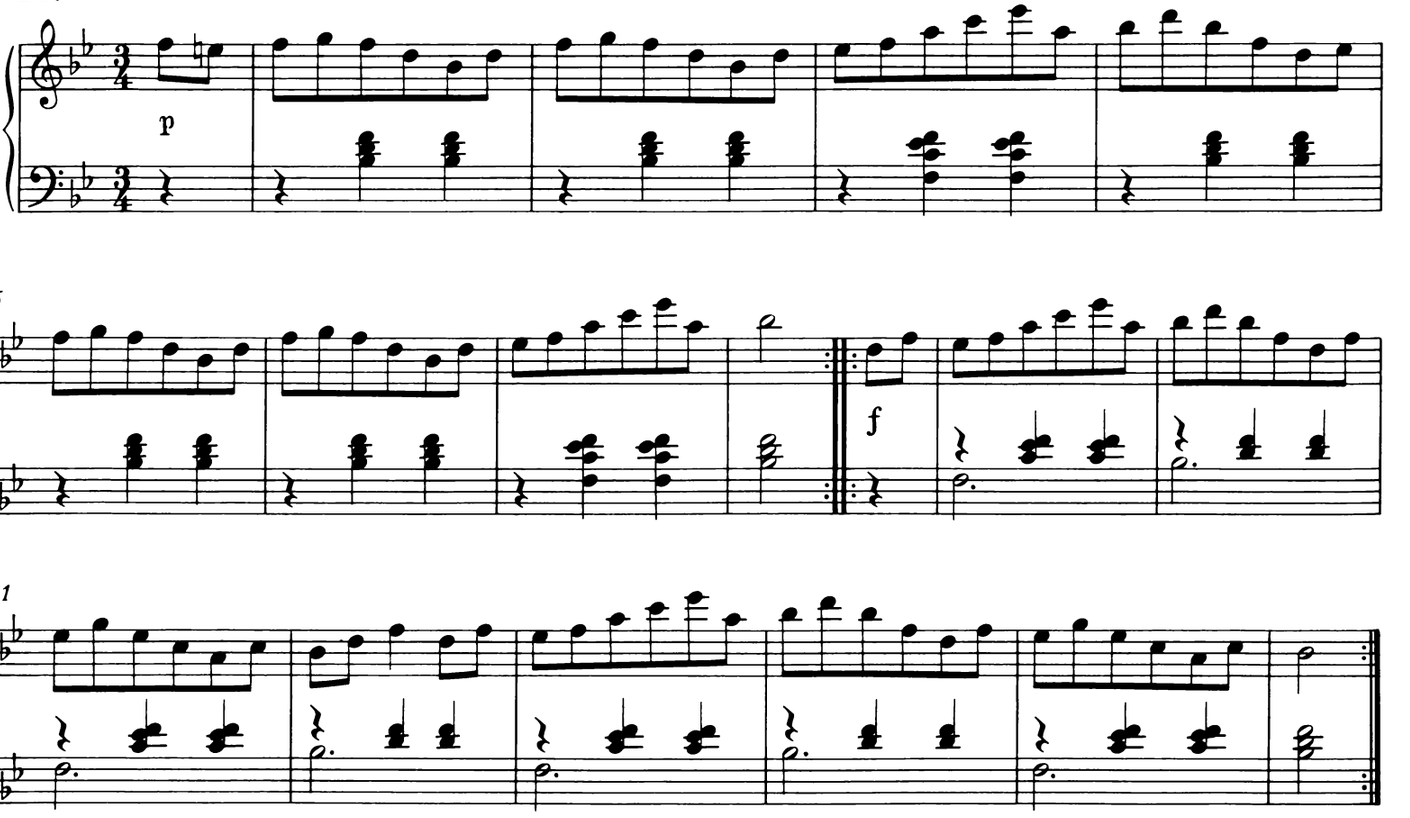
D 378 *)

I.

13. Februar 1816



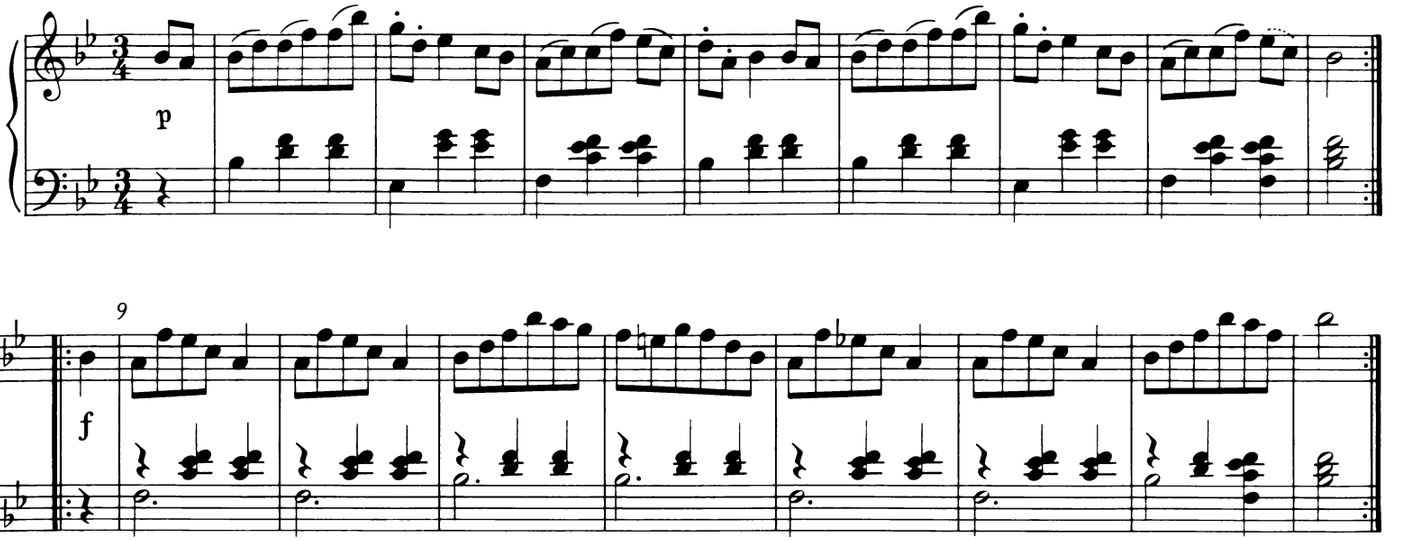
II. **)



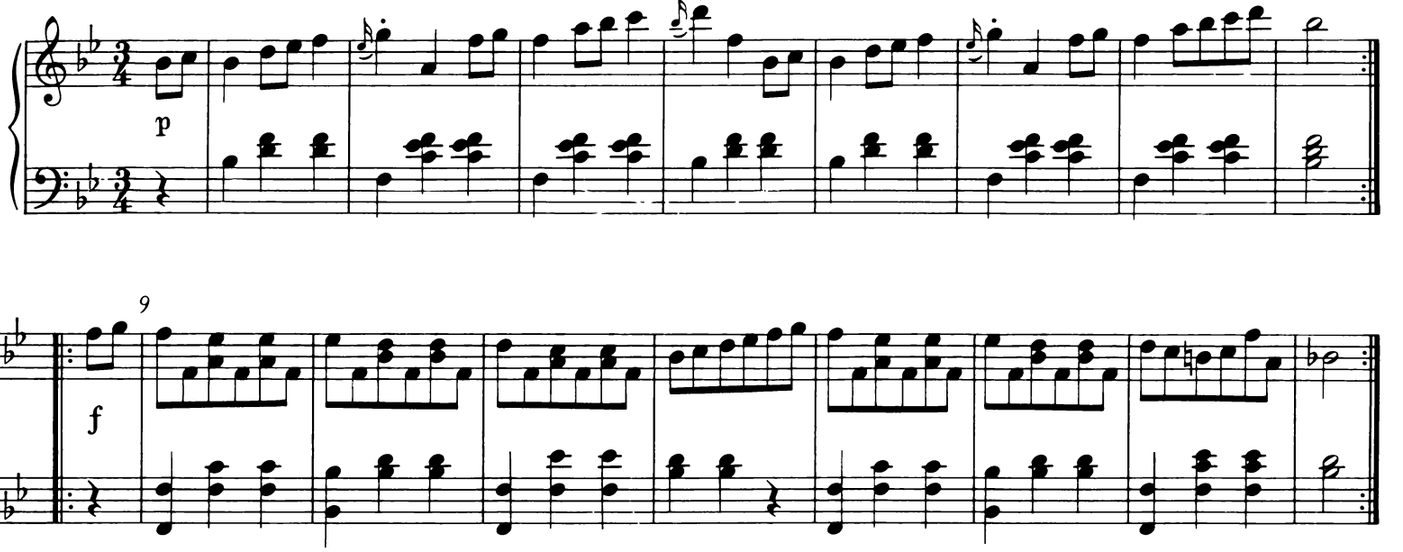
*) Die Tänze I - V und VII vgl. D 374, zu VI vgl. D 370/7, jeweils in dem Band *Tänze für mehrere Instrumente* (Serie VI, 9).
**) Vgl. D 146/10 (Trio) in dem Band *Tänze II*; siehe auch in dem vorliegenden Band Nr. 5/V.

© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

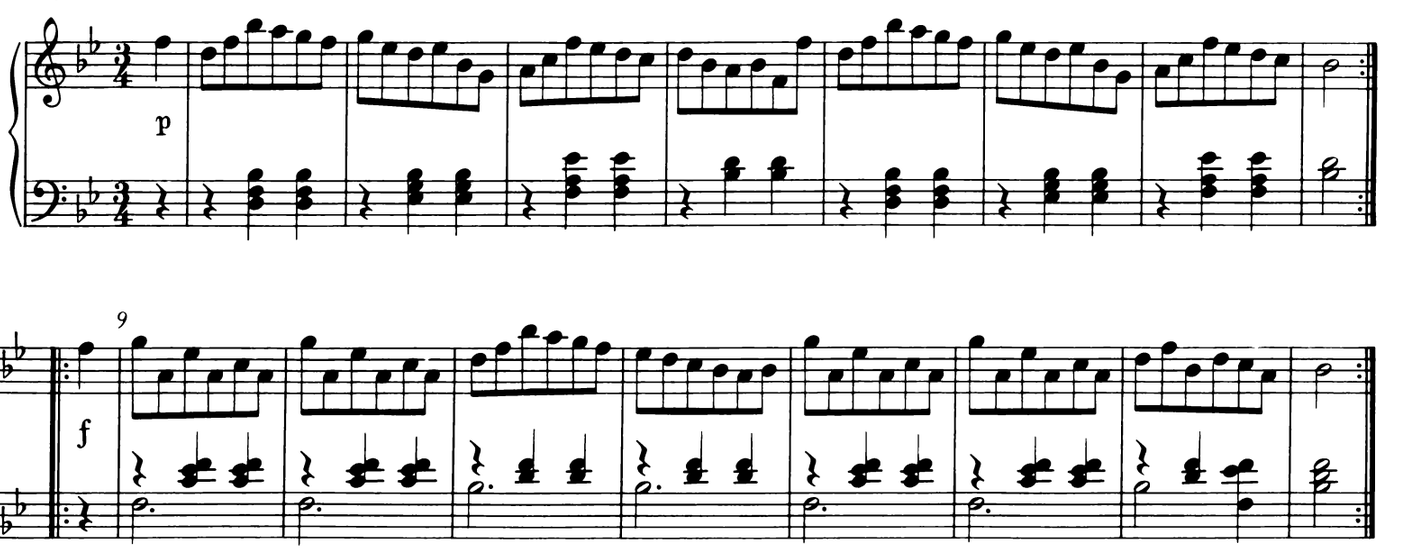
III.



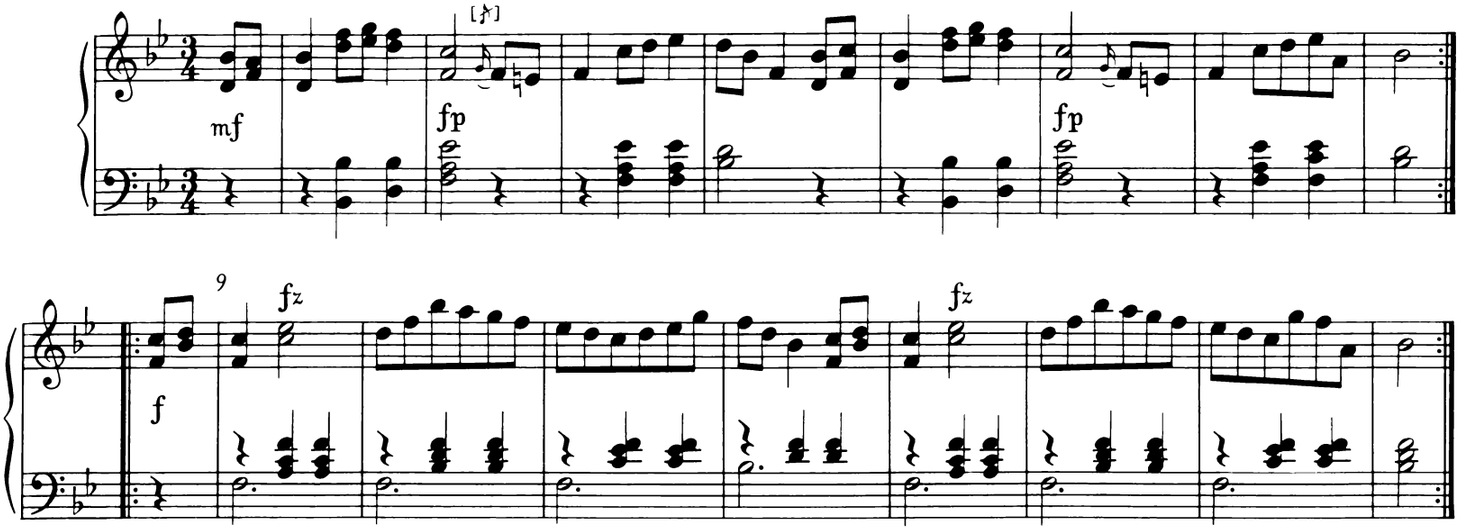
IV.



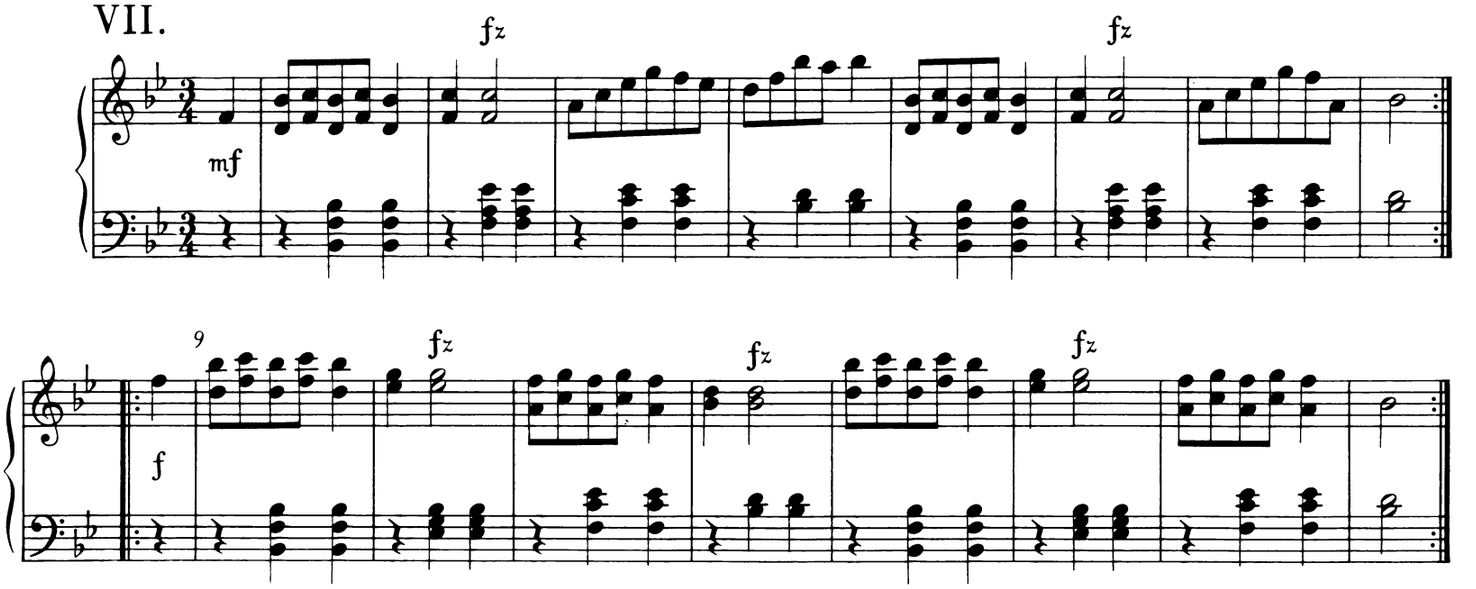
V.



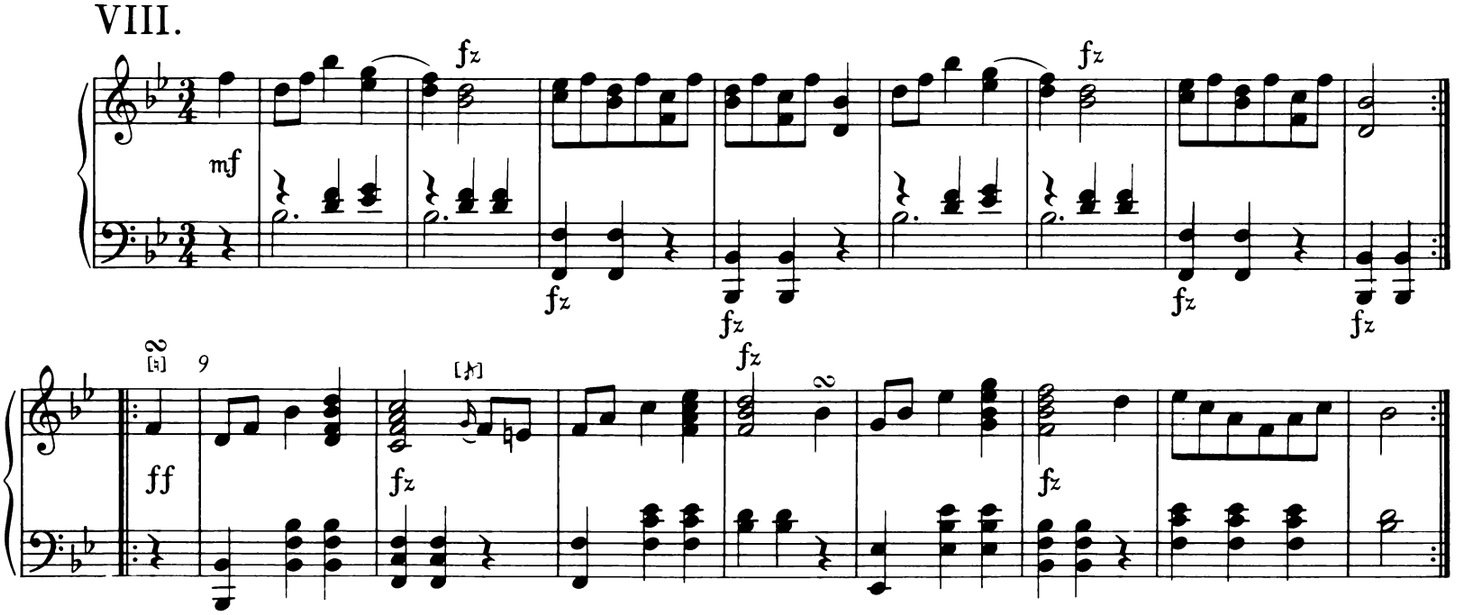
VI.



VII.



VIII.

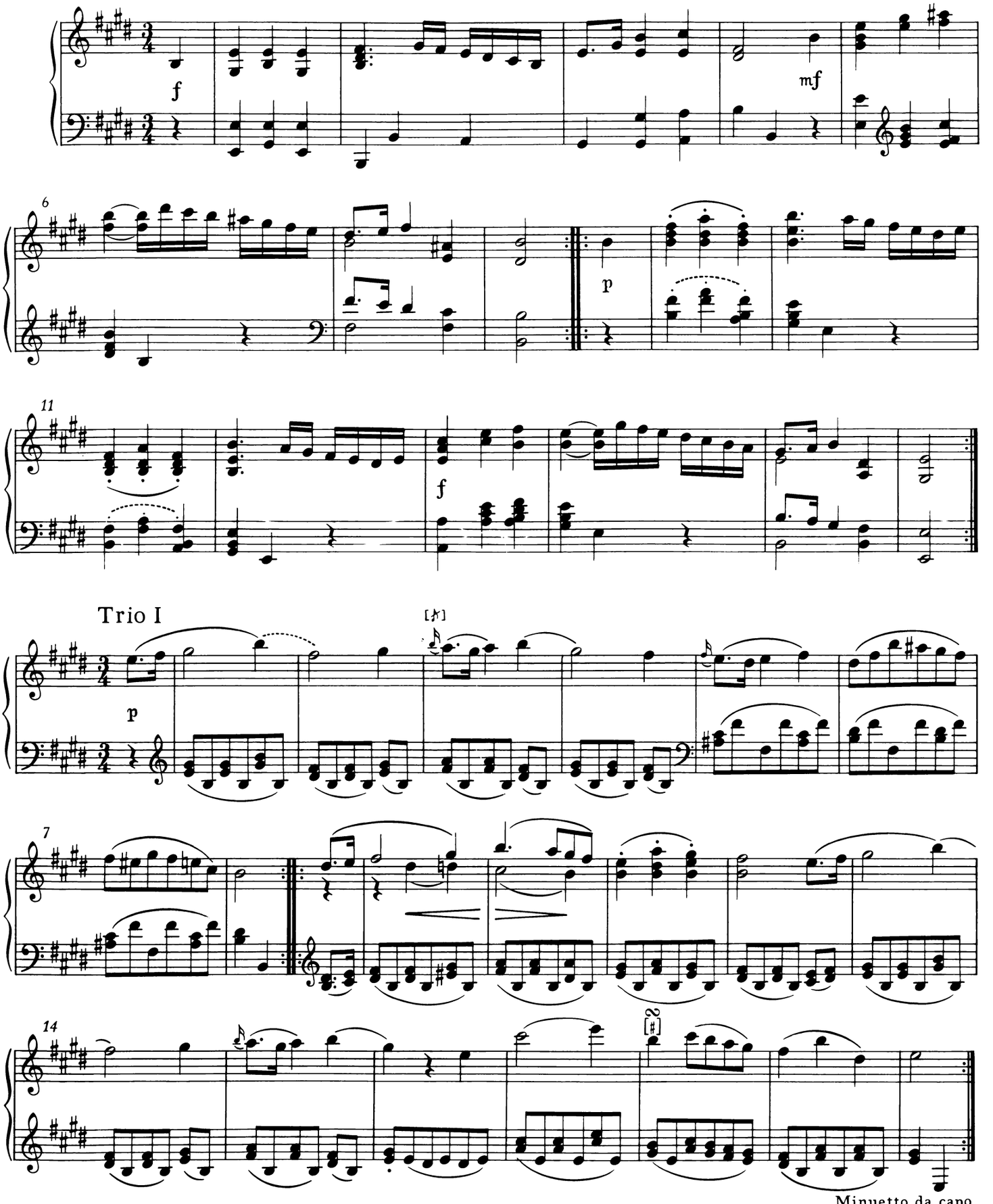


11. Drei Menuette mit je zwei Trios *)

D 380

I.

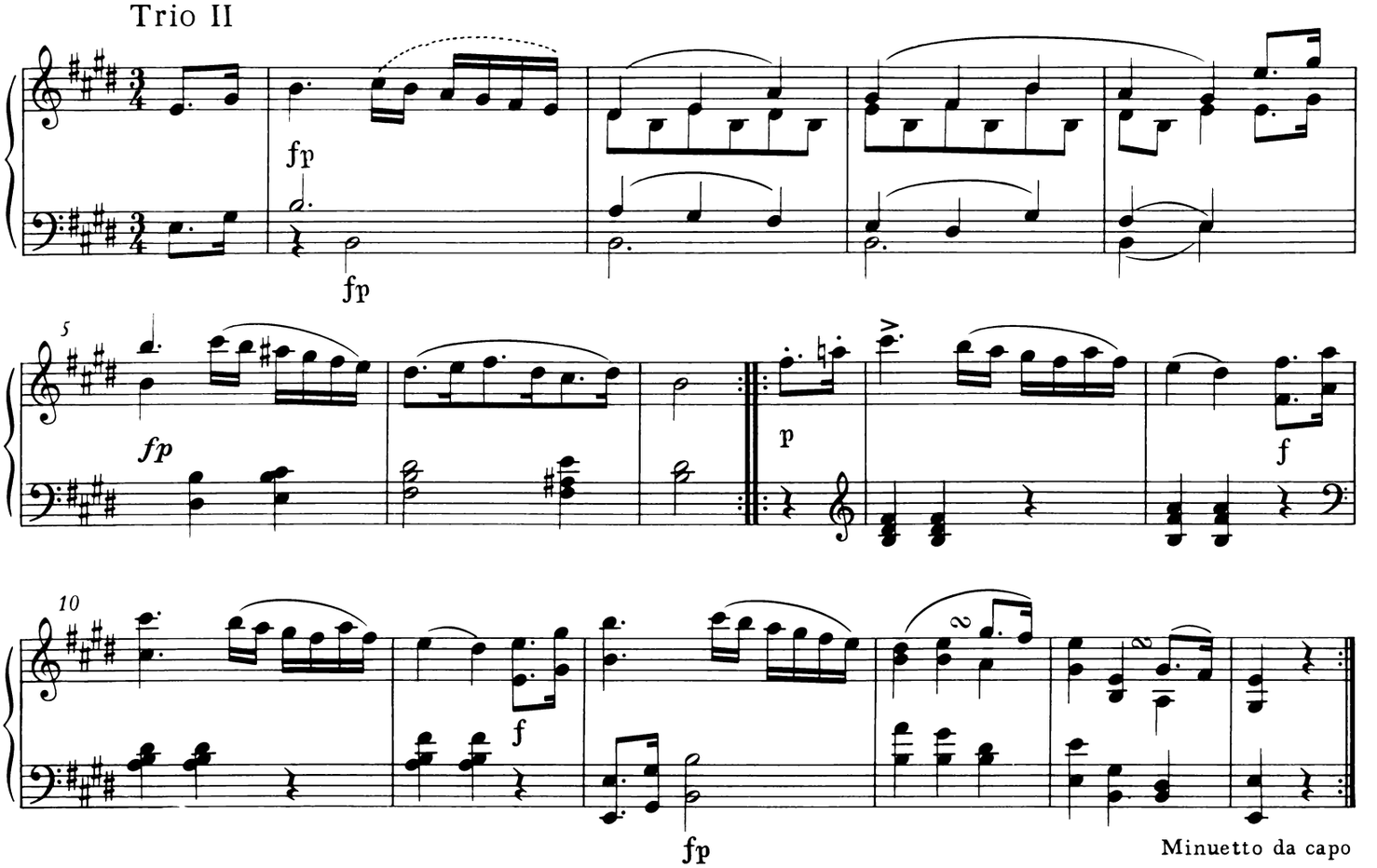
22. Februar 1816



*) Menuett III ist unvollständig überliefert, s. Anhang, S.148.

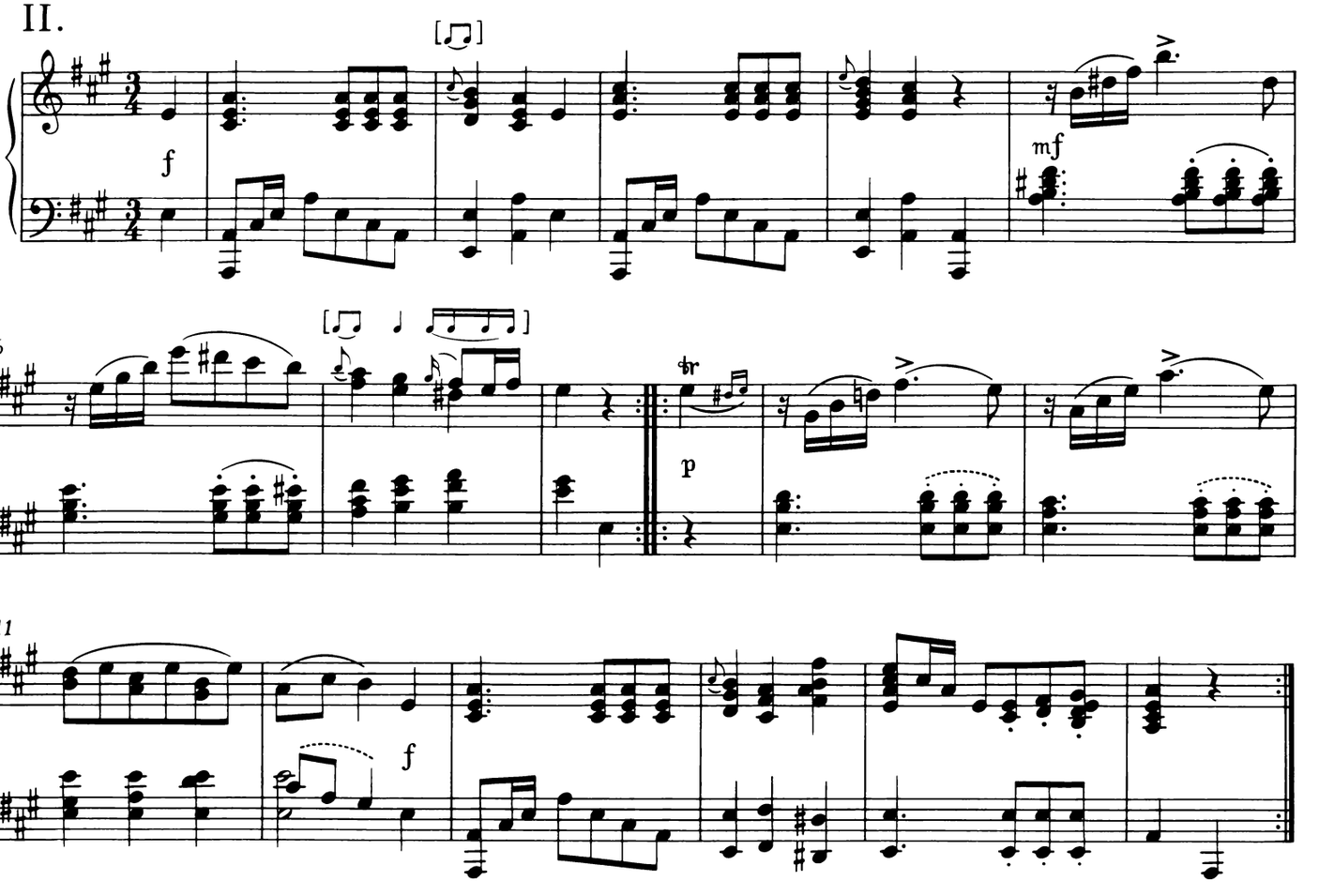
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Trio II

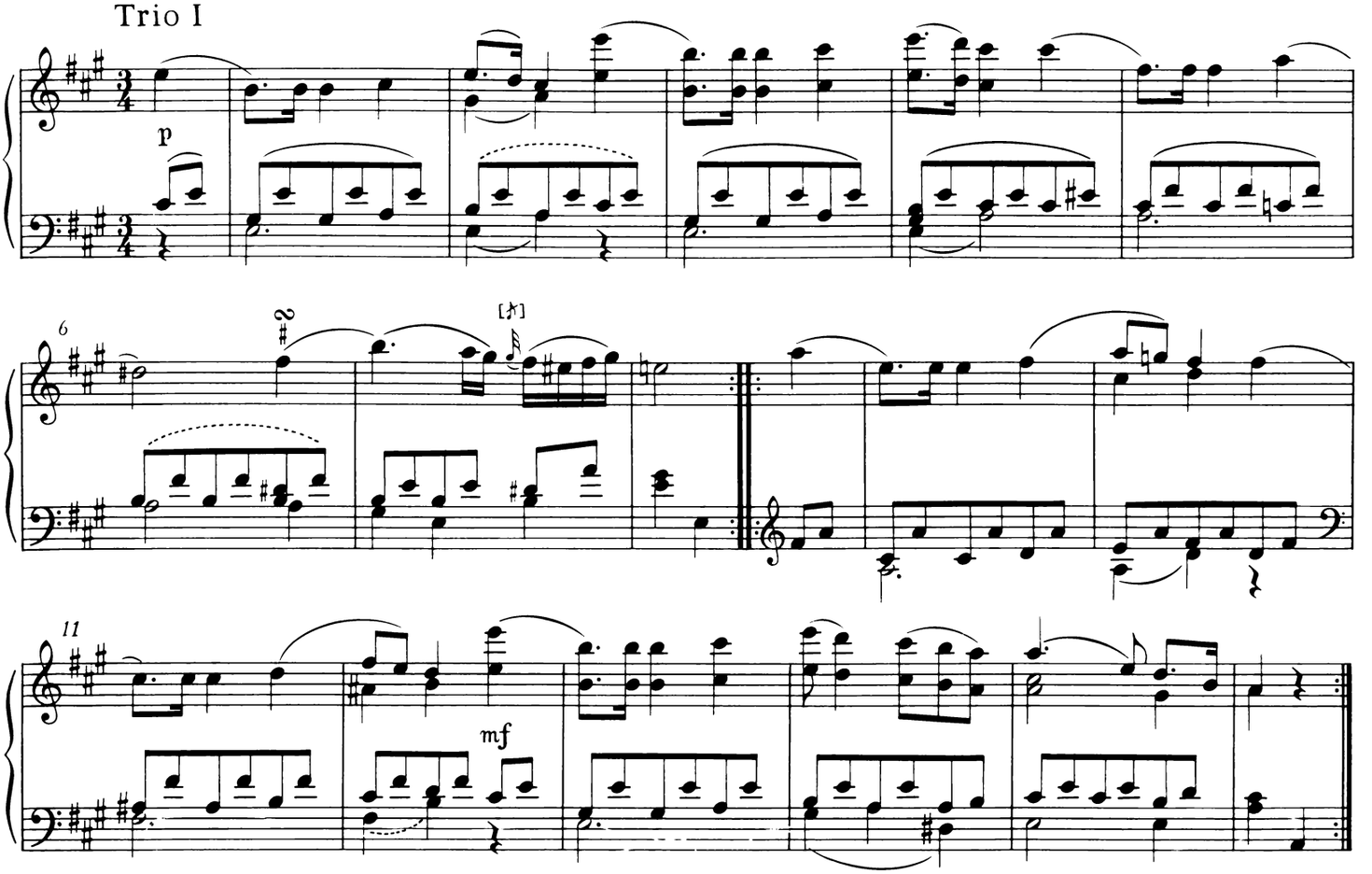


Minuetto da capo

II.

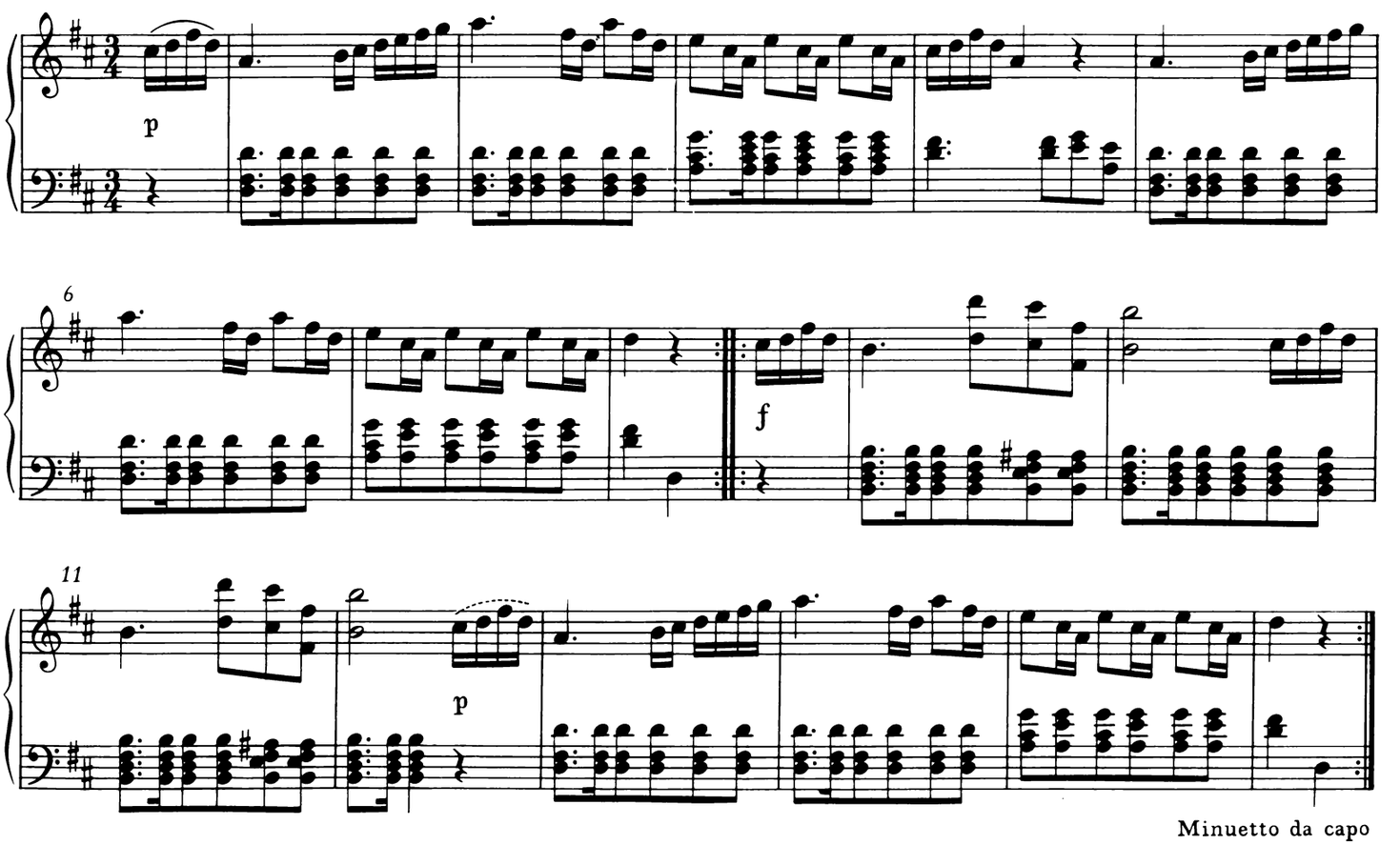


Trio I



Minuetto da capo

Trio II



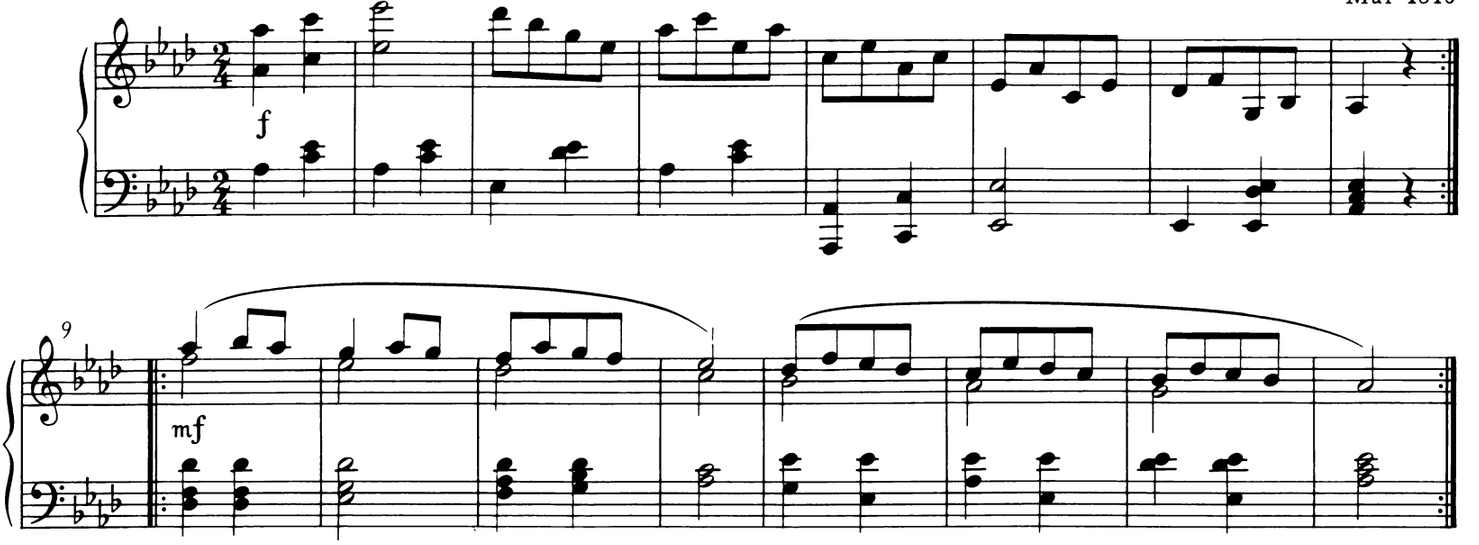
Minuetto da capo

12. Sechs Ecossaisen

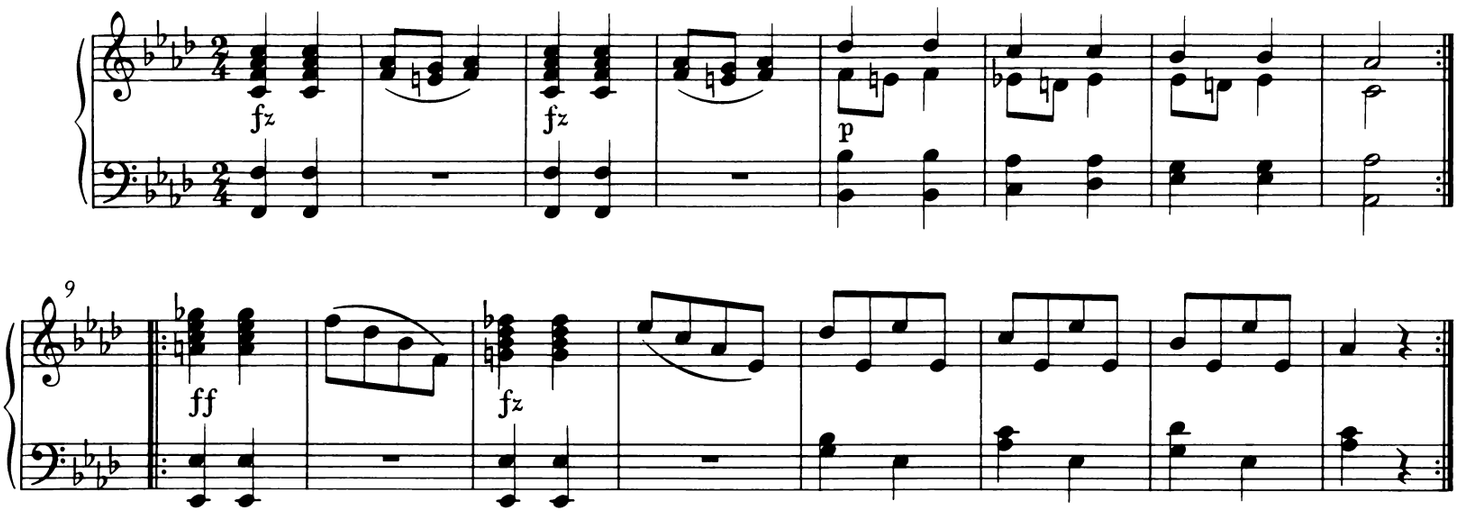
D 421

I.

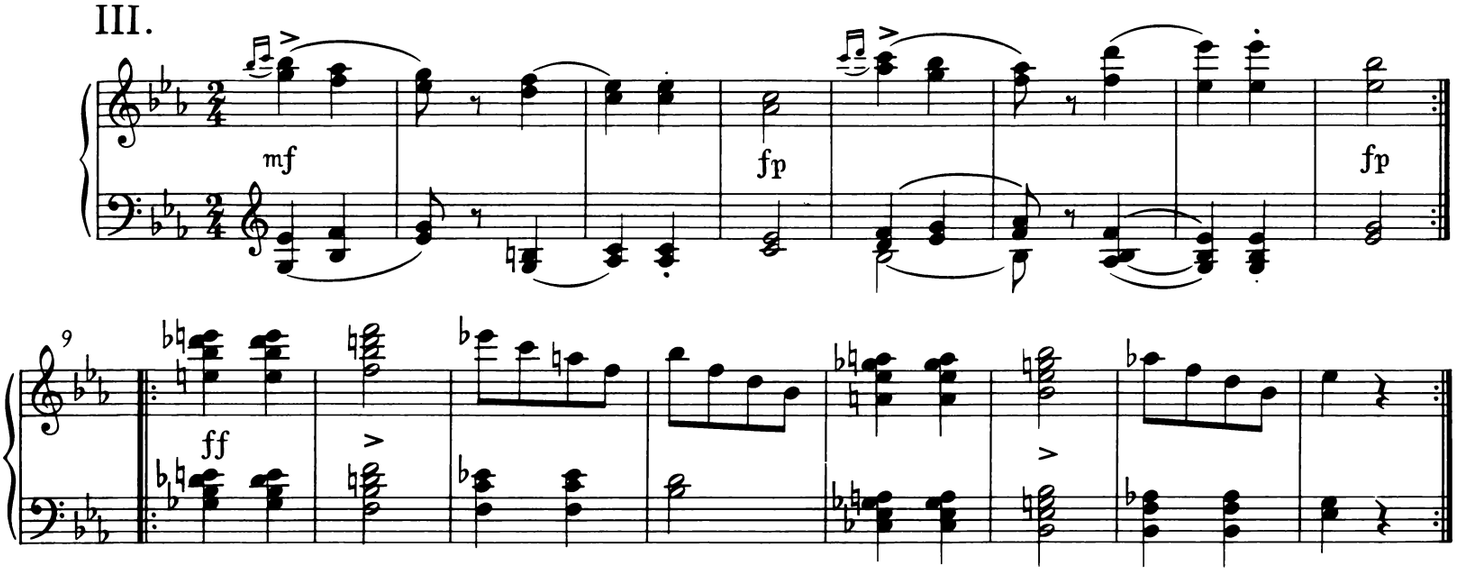
Mai 1816



II.

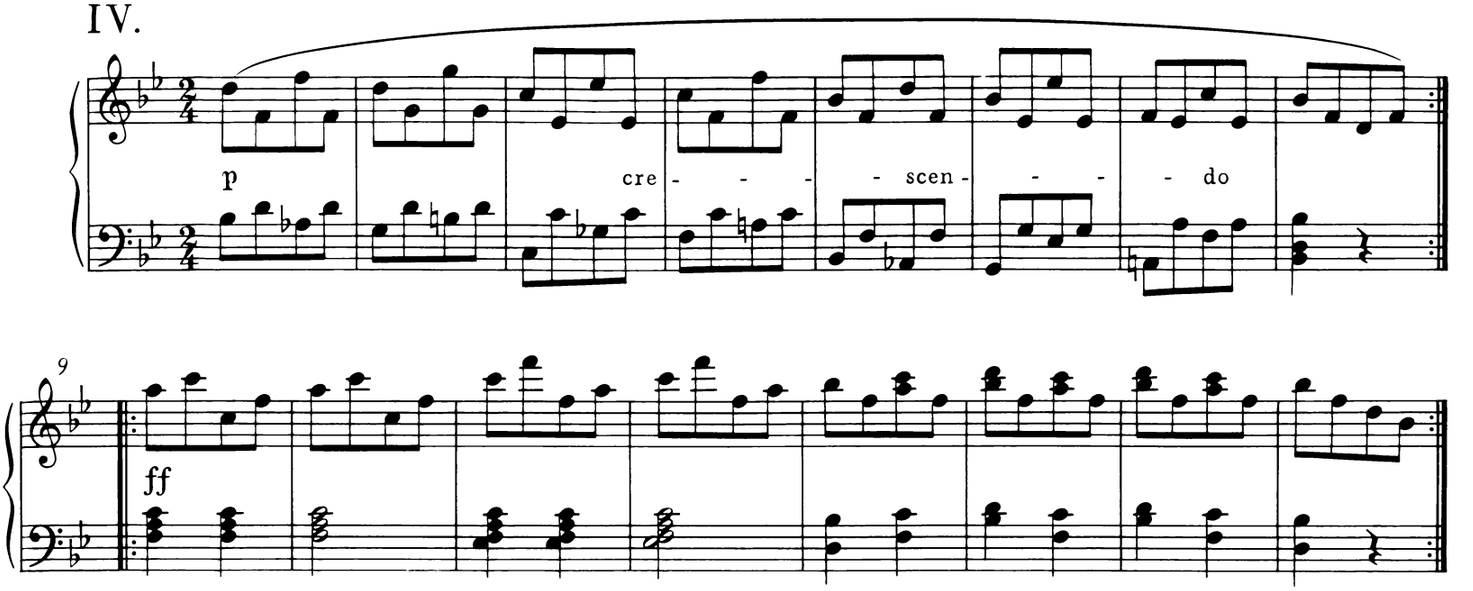


III.

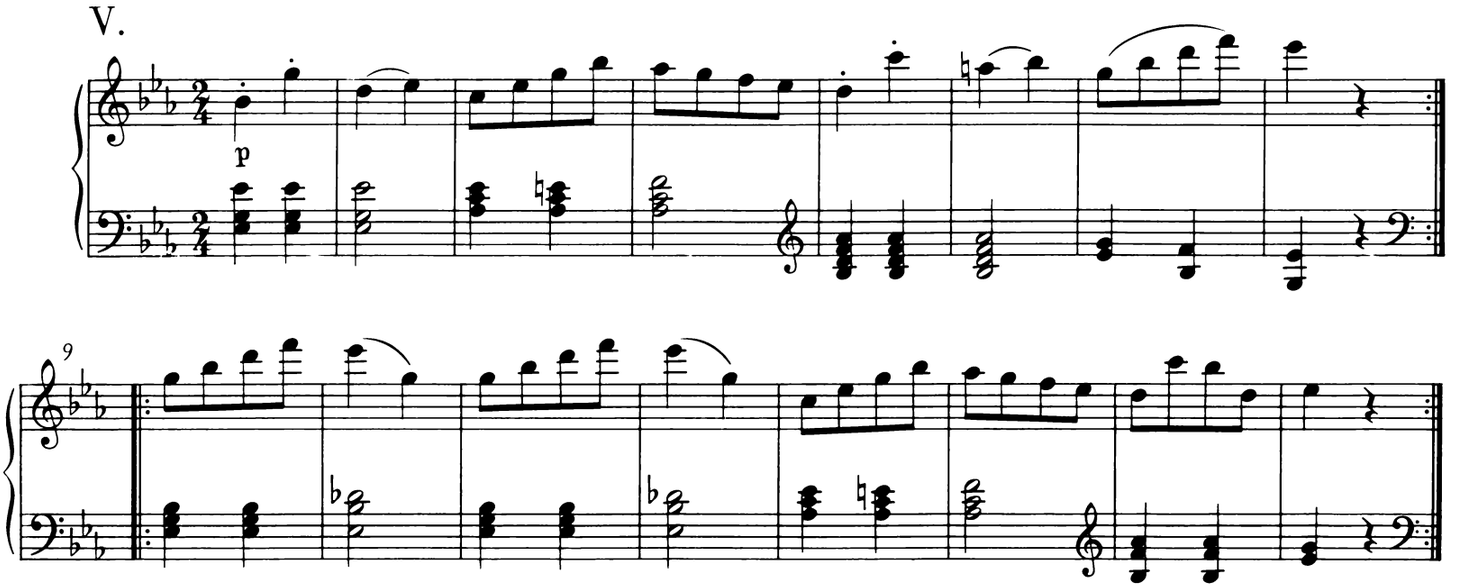


© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

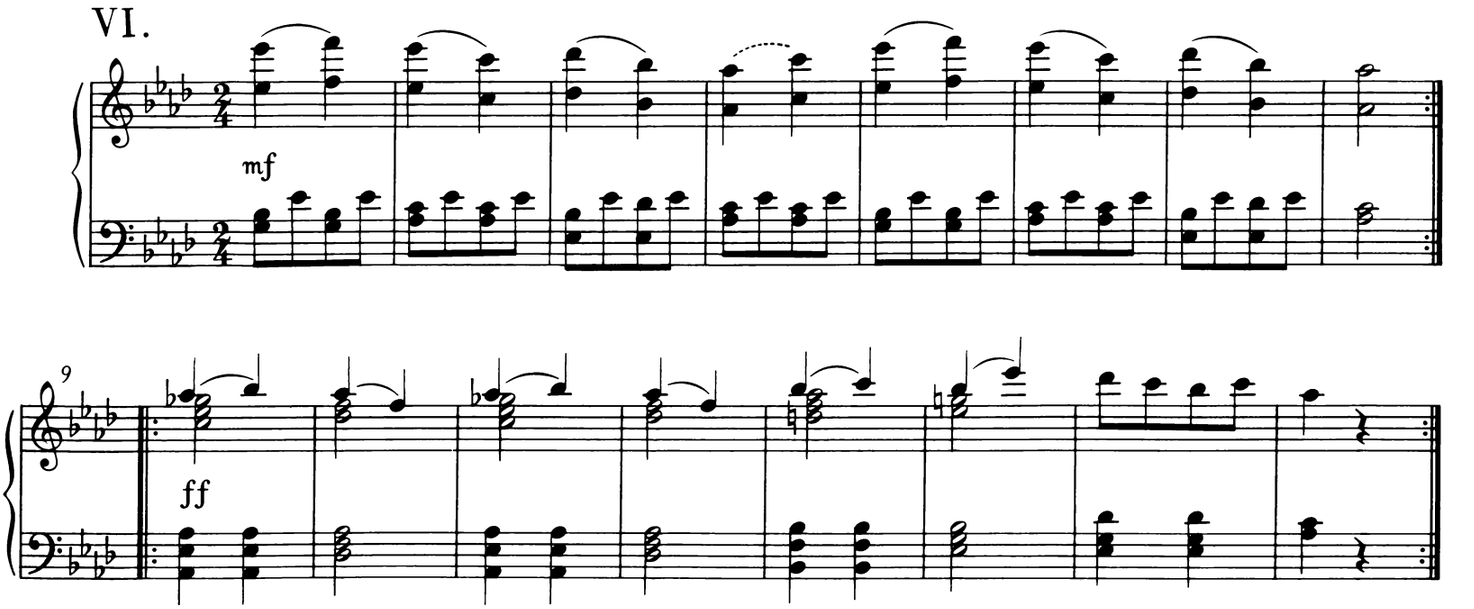
IV.



V.



VI.

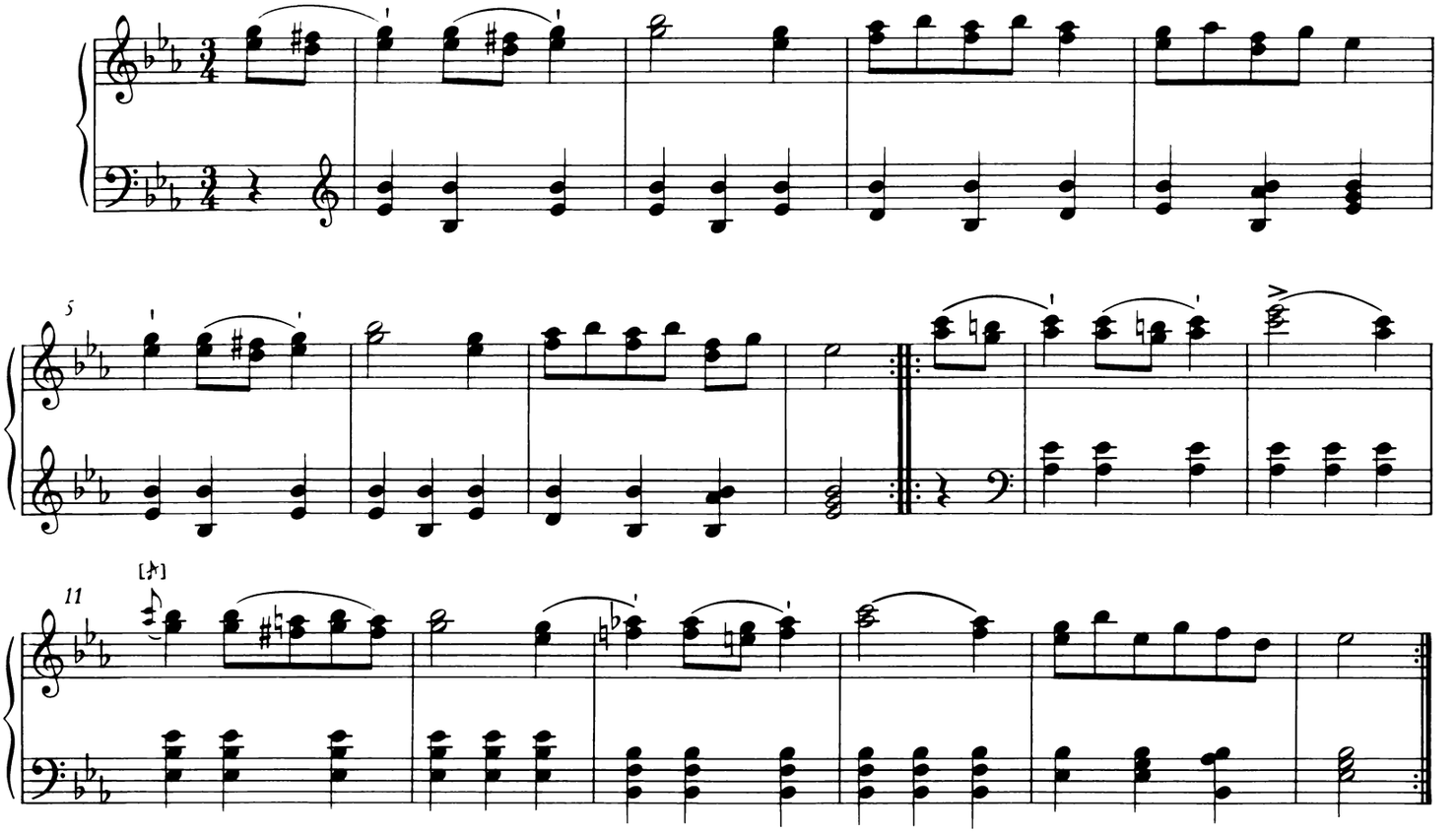


13. Zwei Ländler in Es

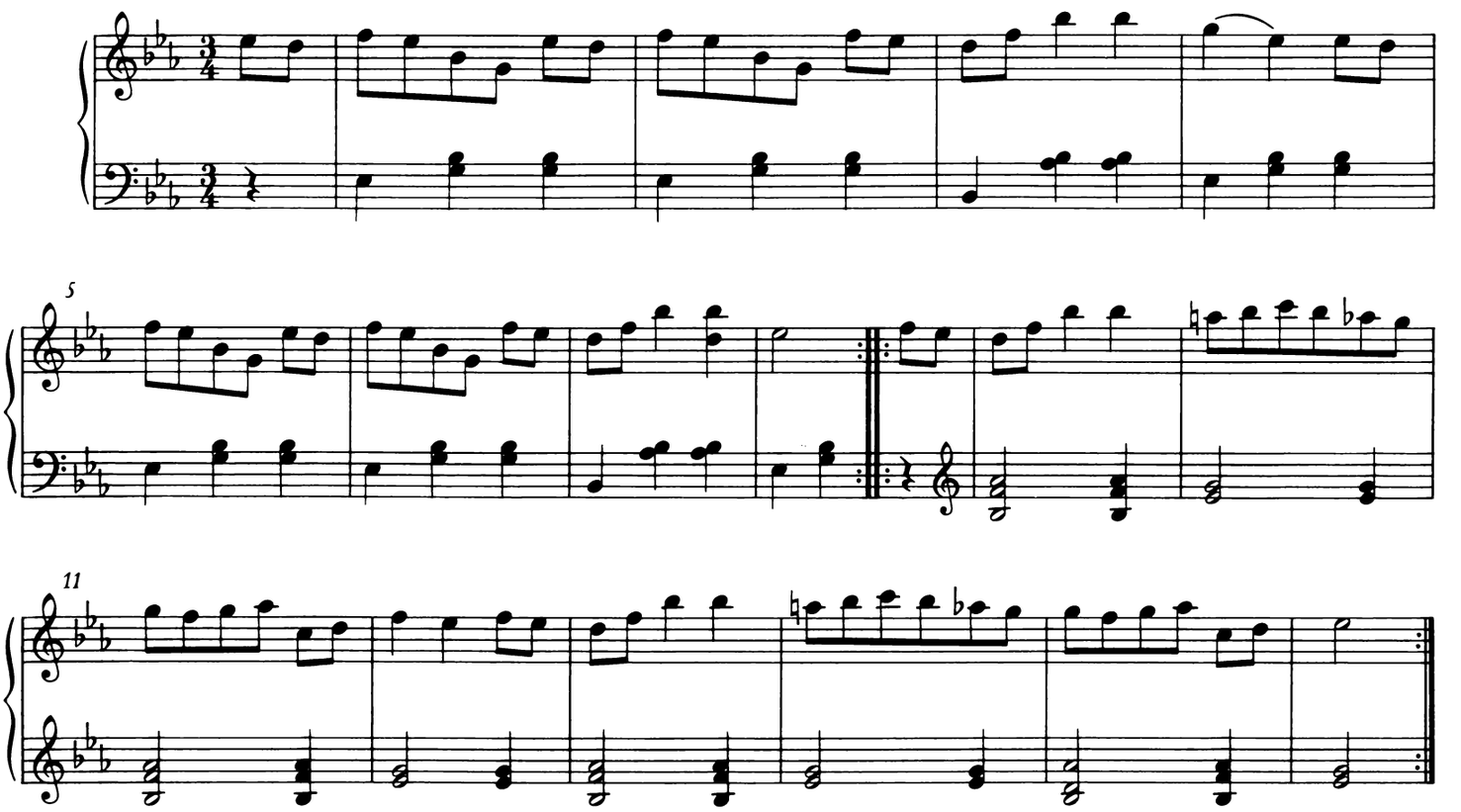
D 980 B

I.

1816 ?



II.



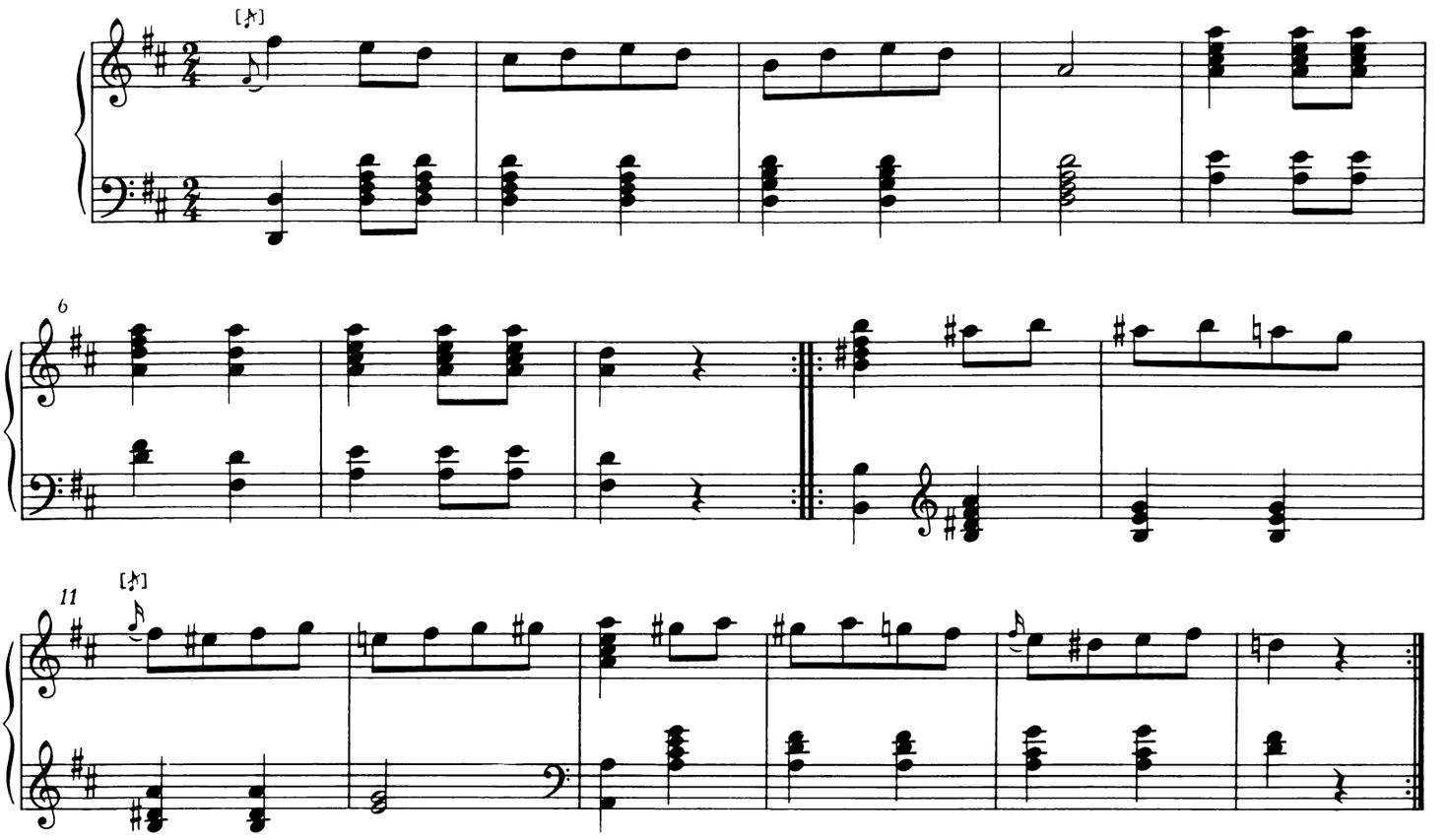
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

14. Acht Ecossaisen

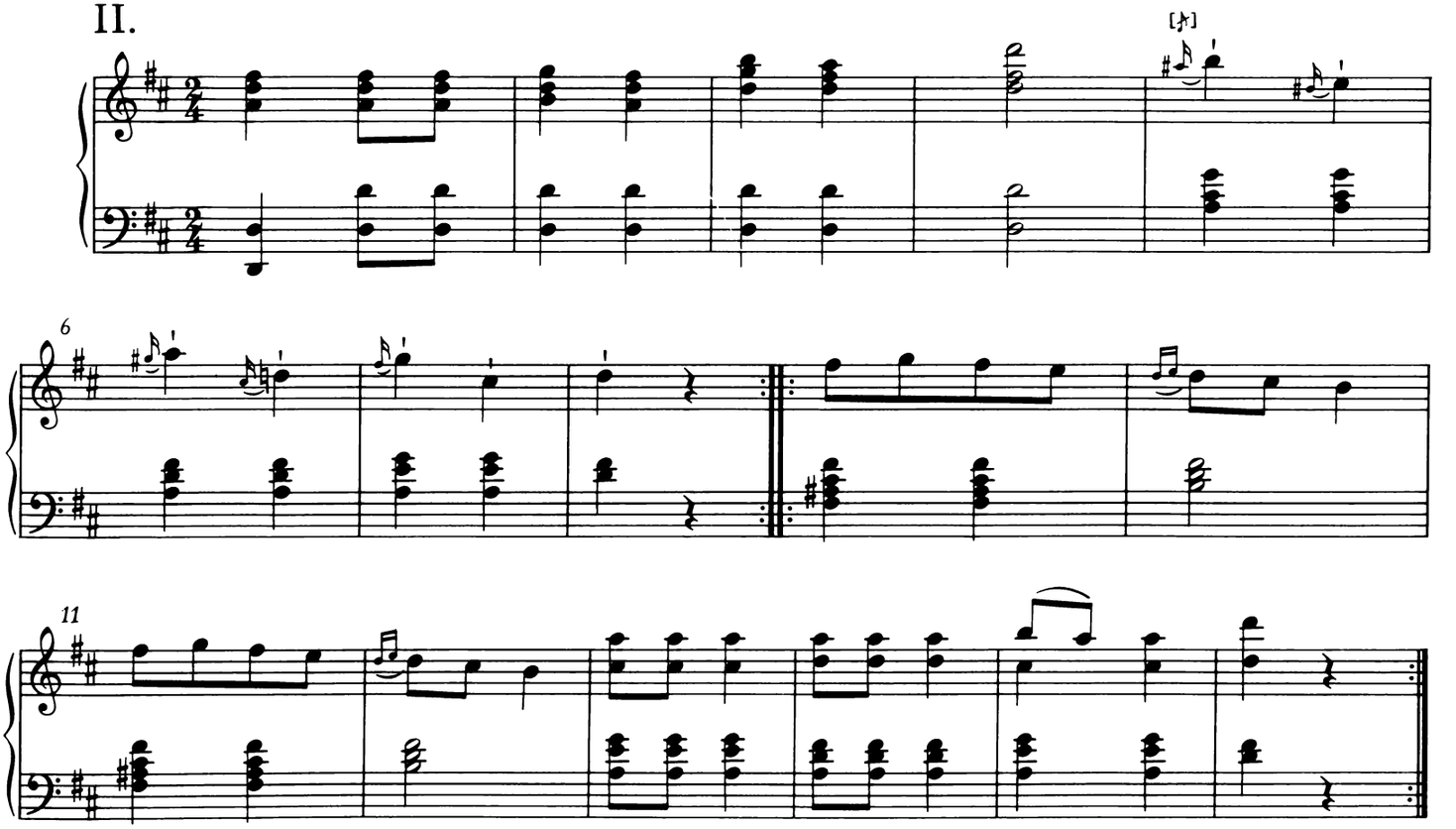
D 529

I.

Februar 1817

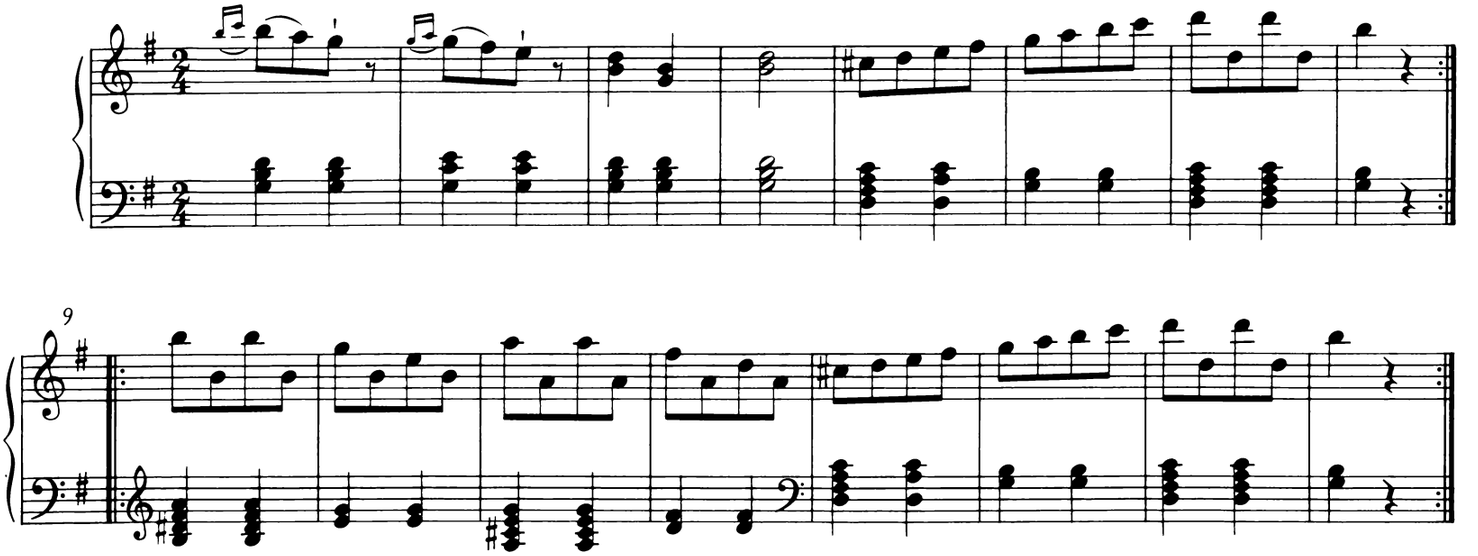


II.

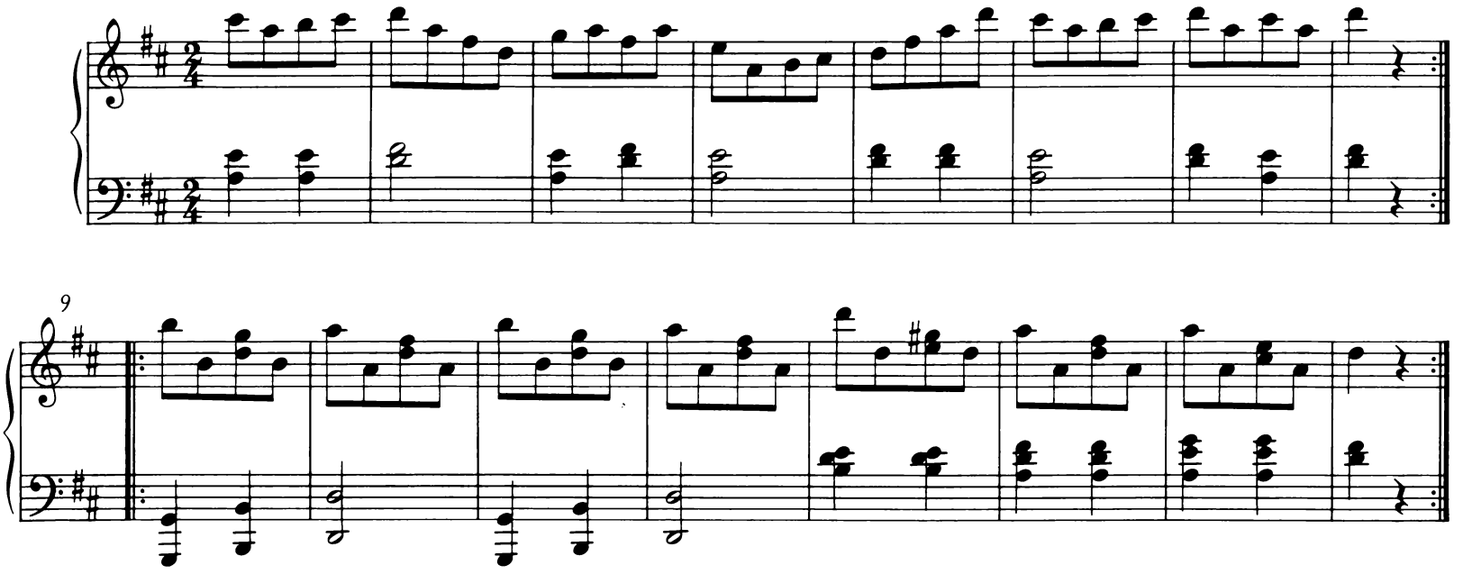


© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

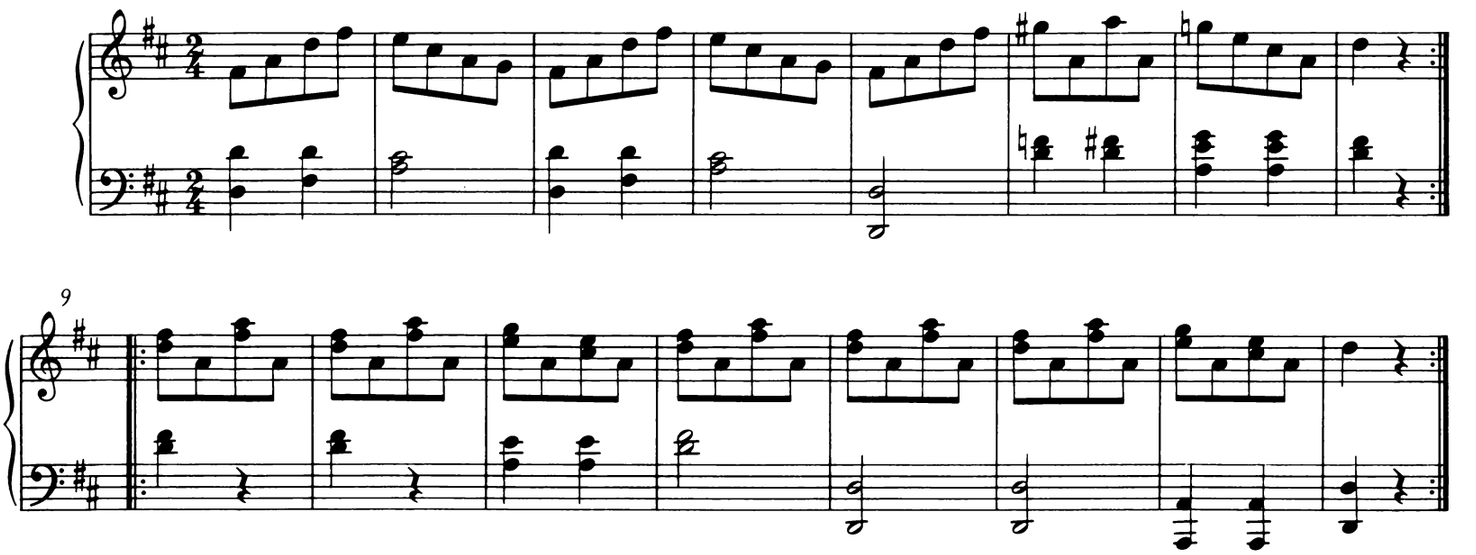
III.



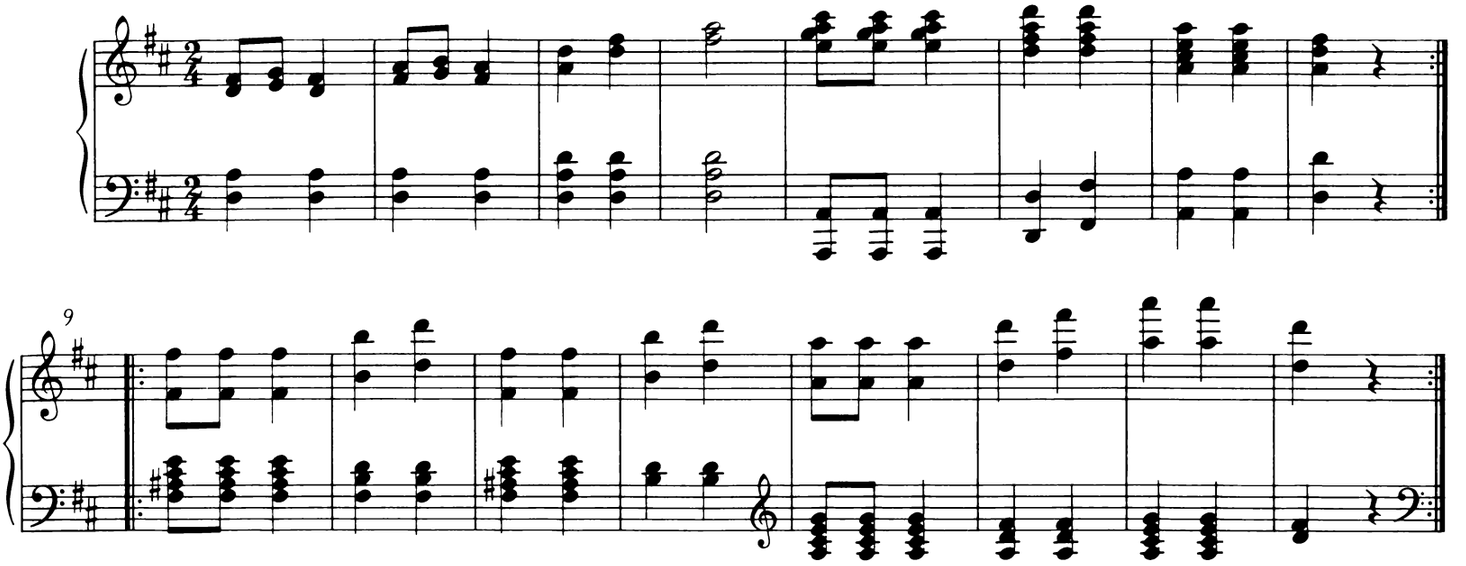
IV.



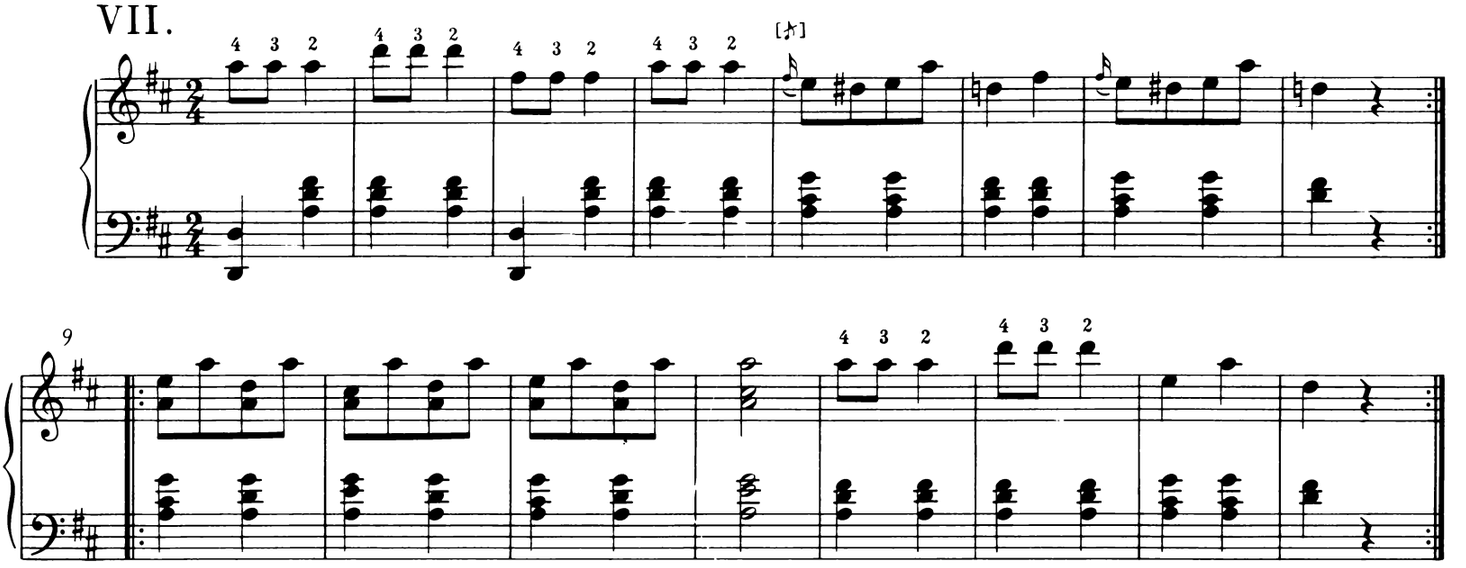
V.



VI.

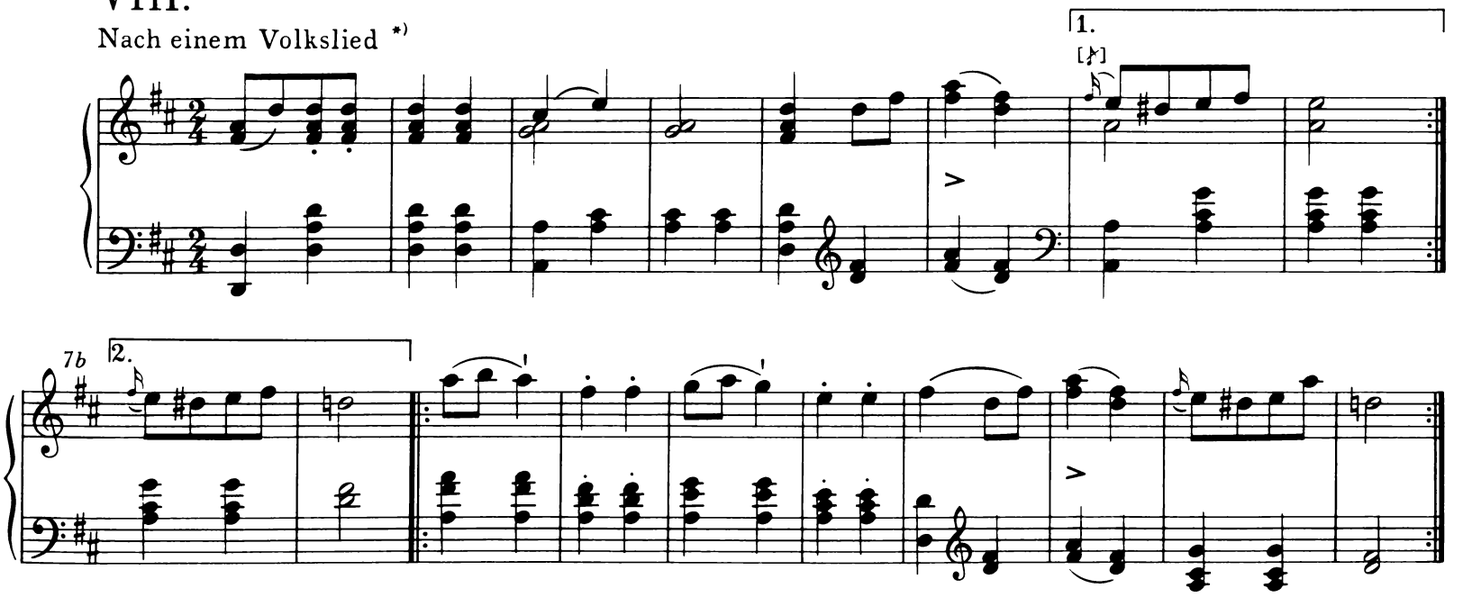


VII.



VIII.

Nach einem Volkslied *)



*) Zum „Volkslied“ vgl. Vorwort.

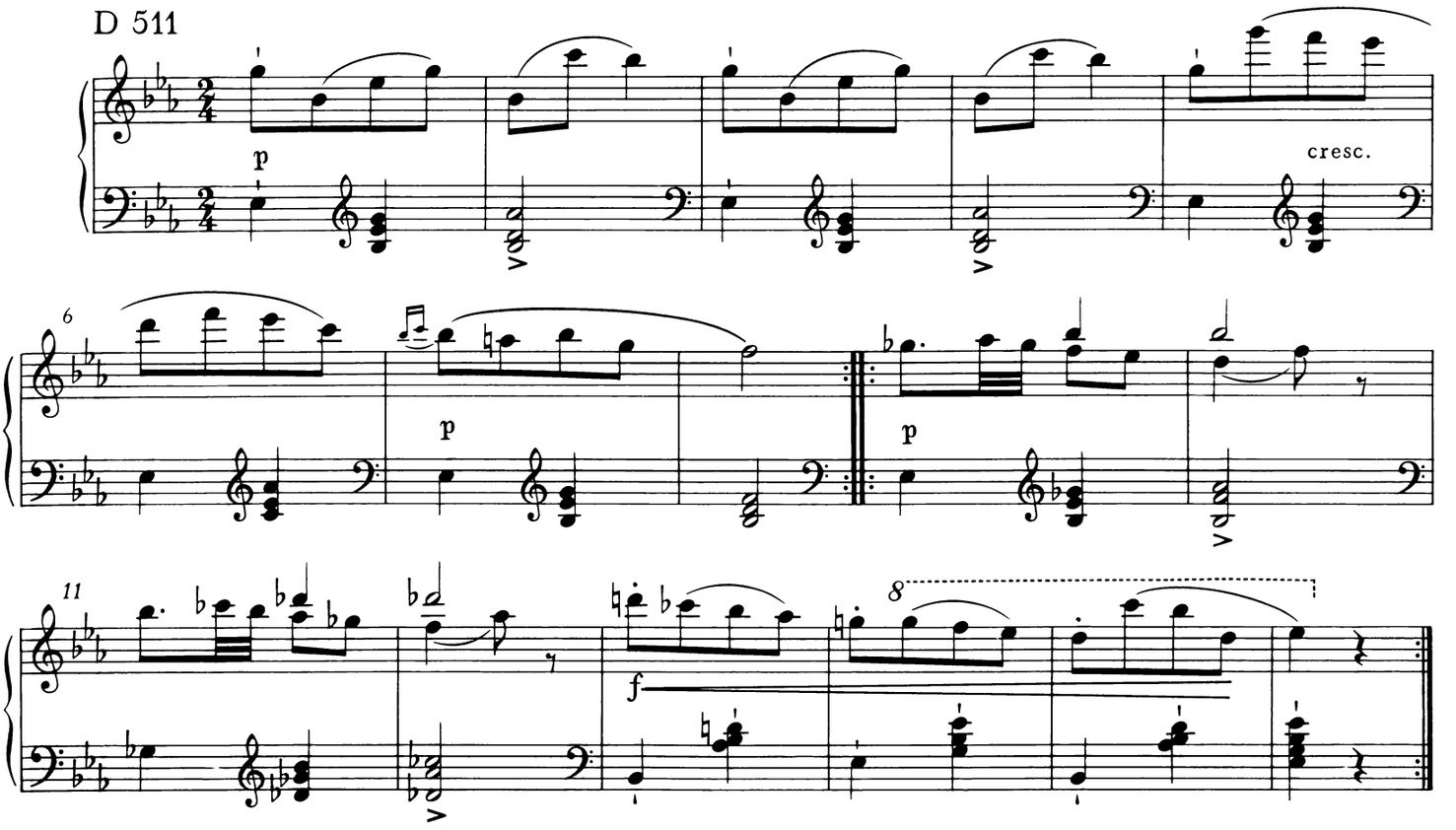
15. Zwei Tänze

I.

Ecossaise

D 511

ca. 1817

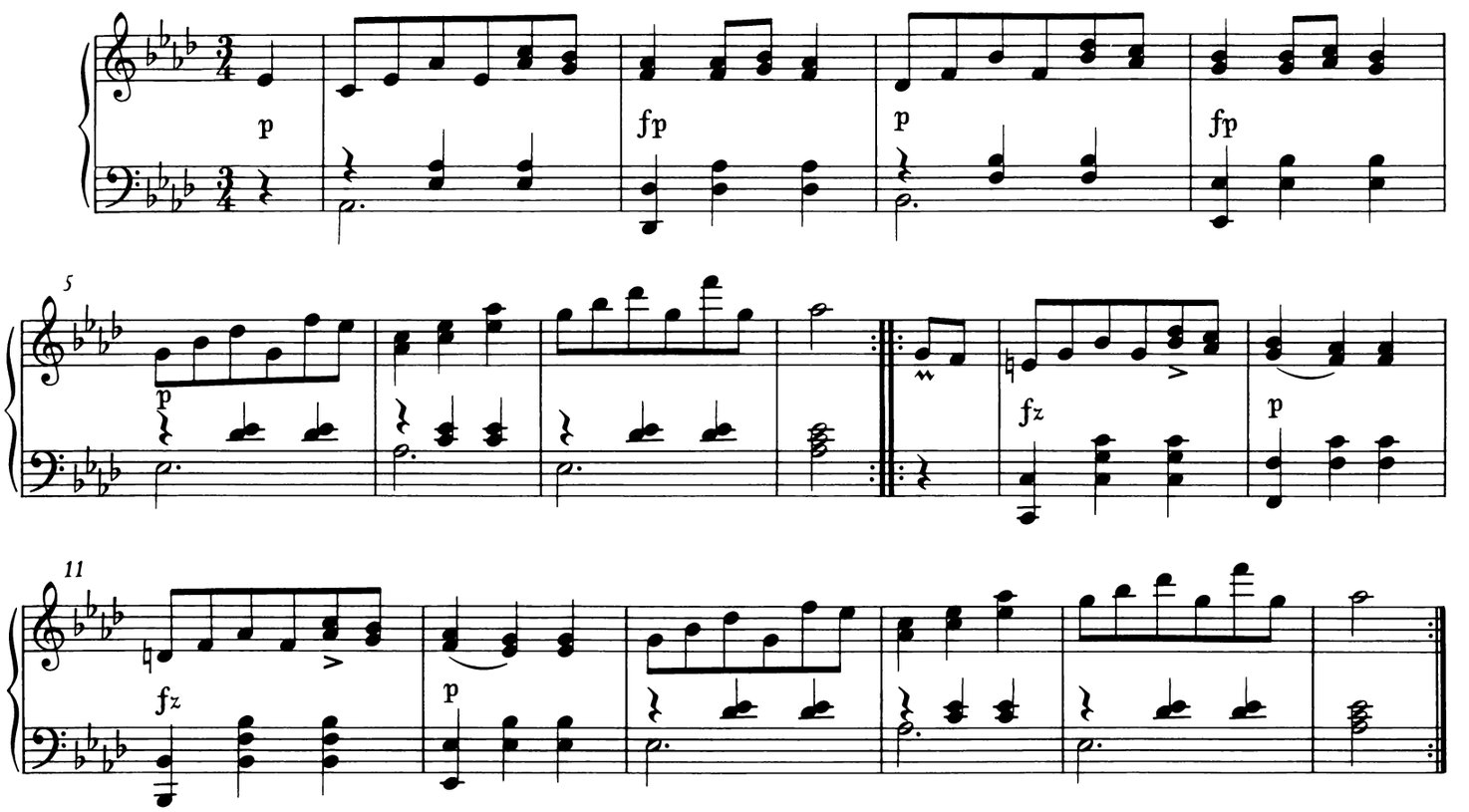


II.

Deutscher

D 365 / 3

ca. 1817



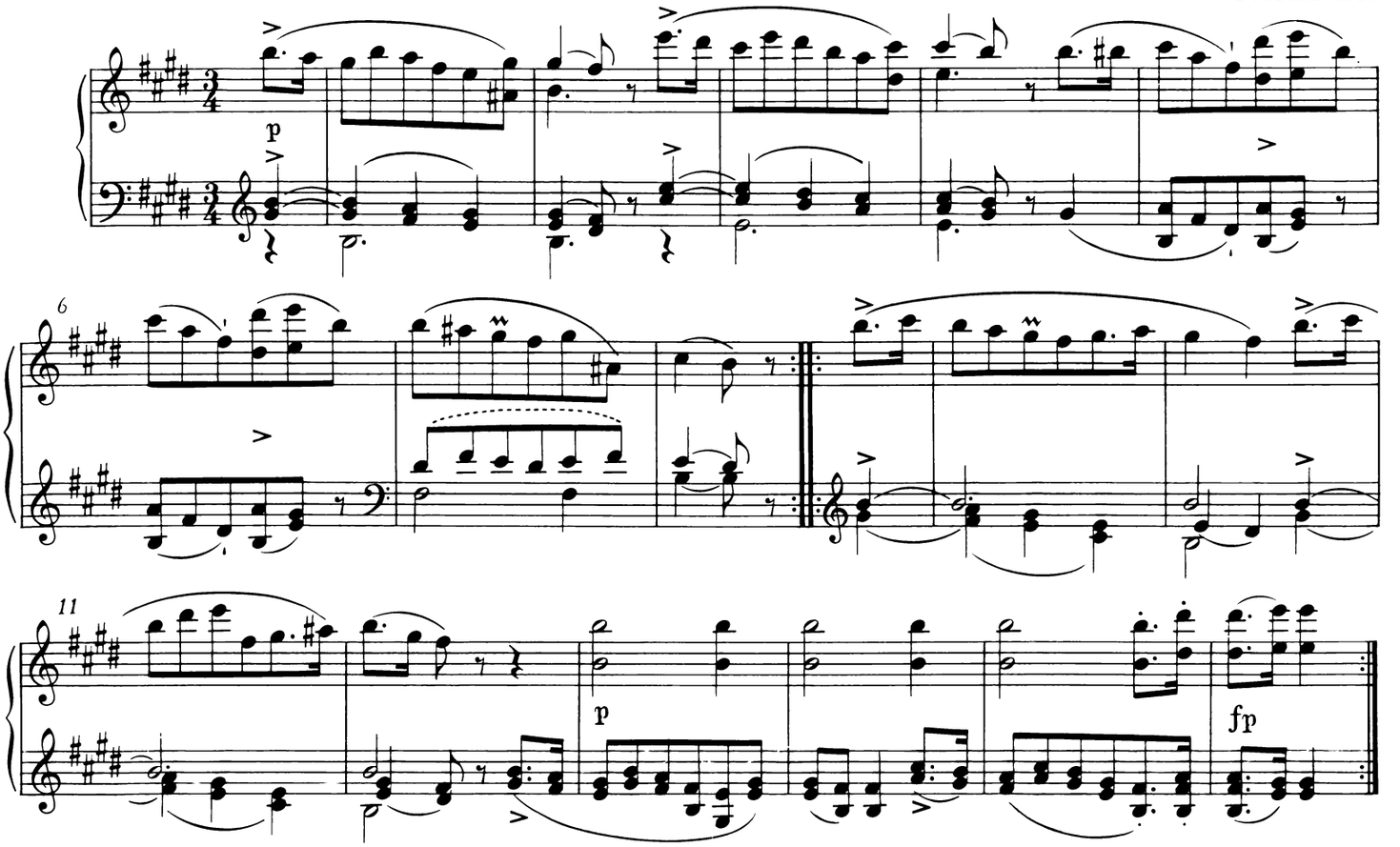
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

16. Trio in E

„Zu betrachten als verlorener Sohn eines Menuetts“ *)

D 610

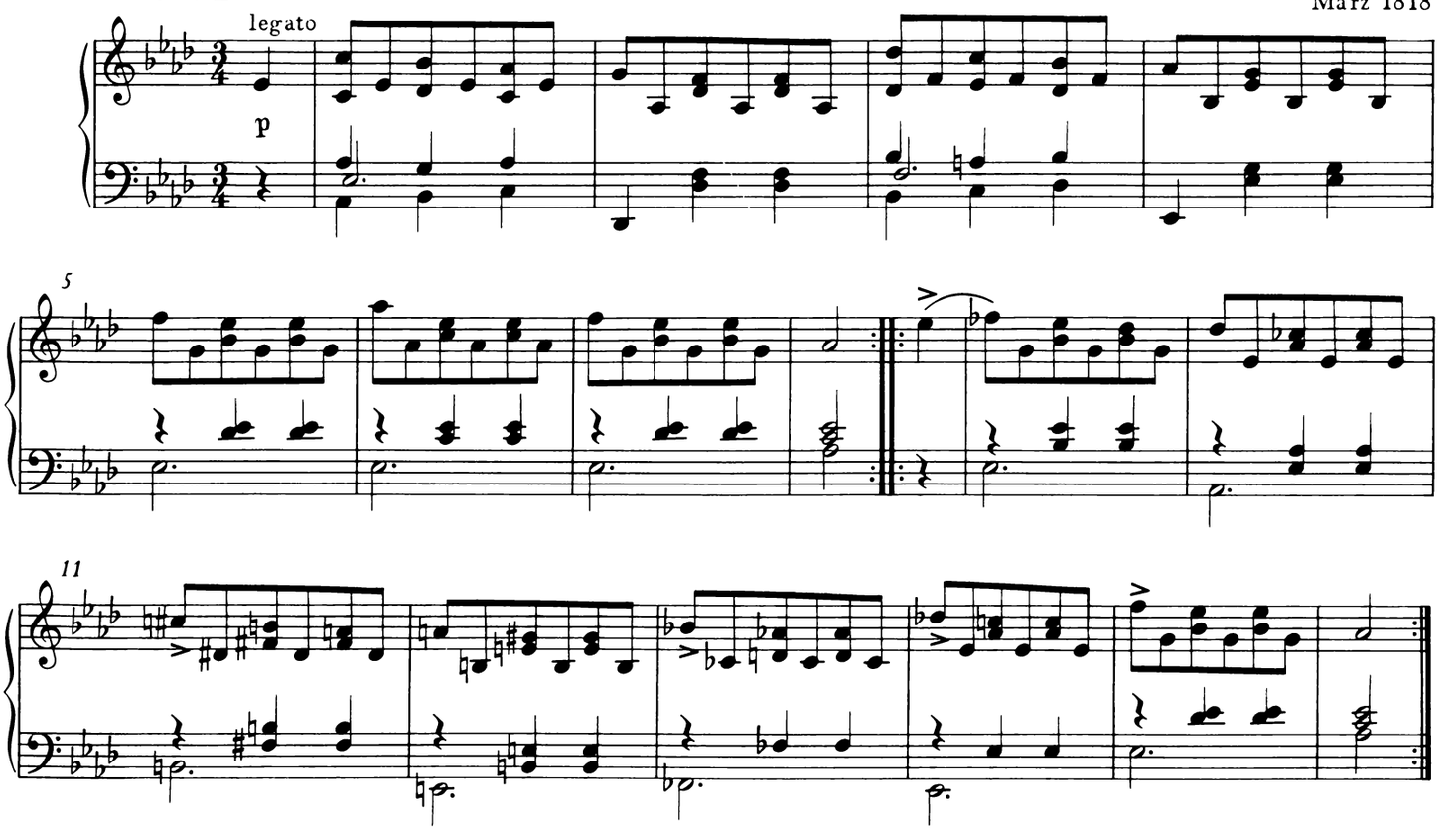
Februar 1818



17. Deutscher in As

D 365 / 2

März 1818



*) Zu Schuberts Titel vgl. Vorwort.

© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

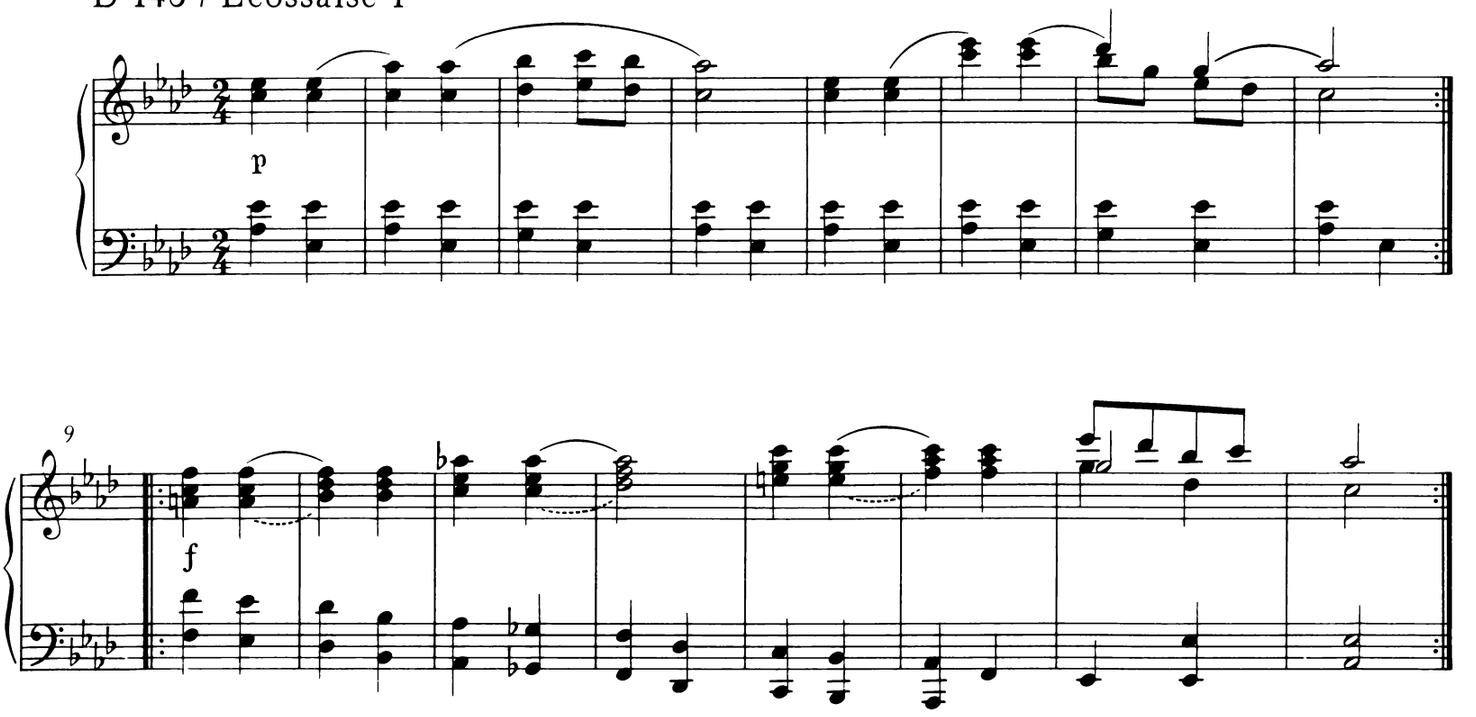
18. Zwei Ecossaisen und zwei Deutsche

Ecossaisen

I.

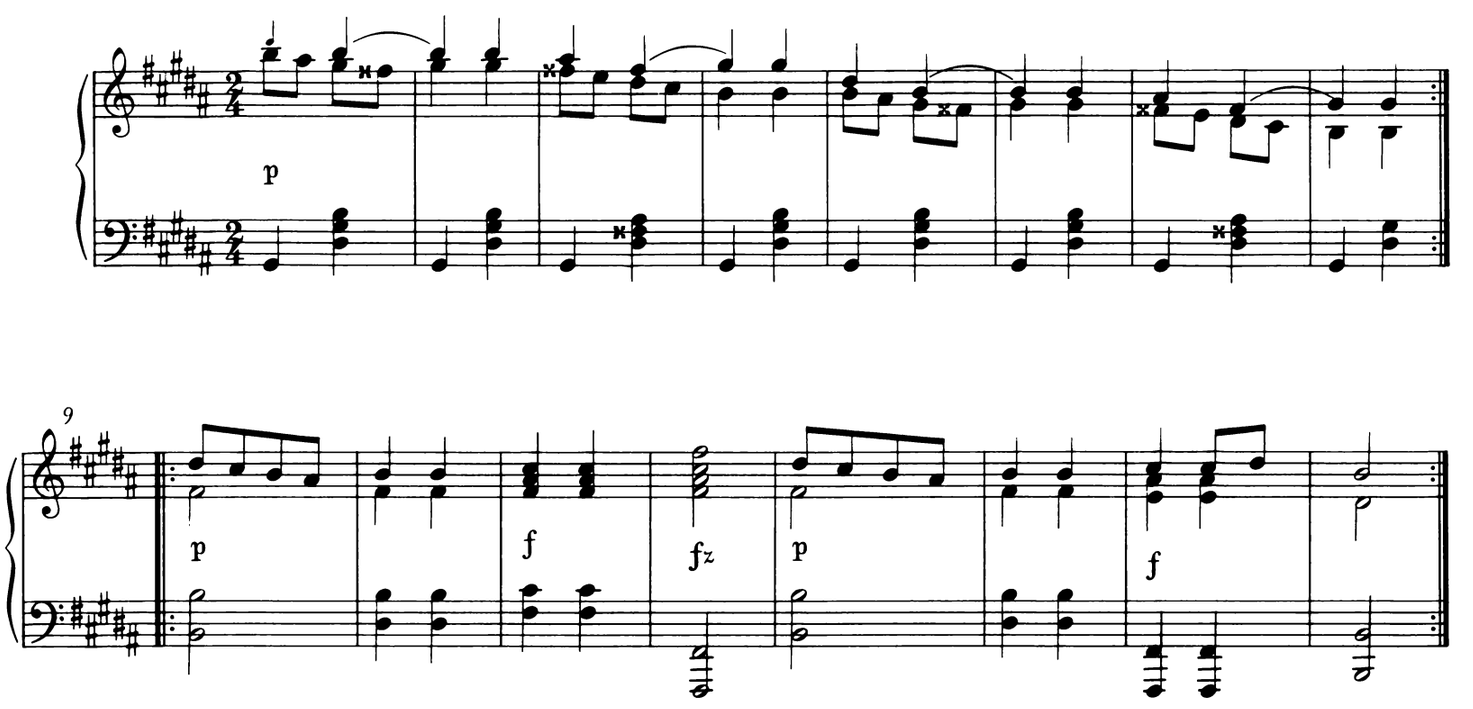
D 145 / Ecossaise 1

Zseliz, November 1818



II.

D 145 / Ecossaise 8

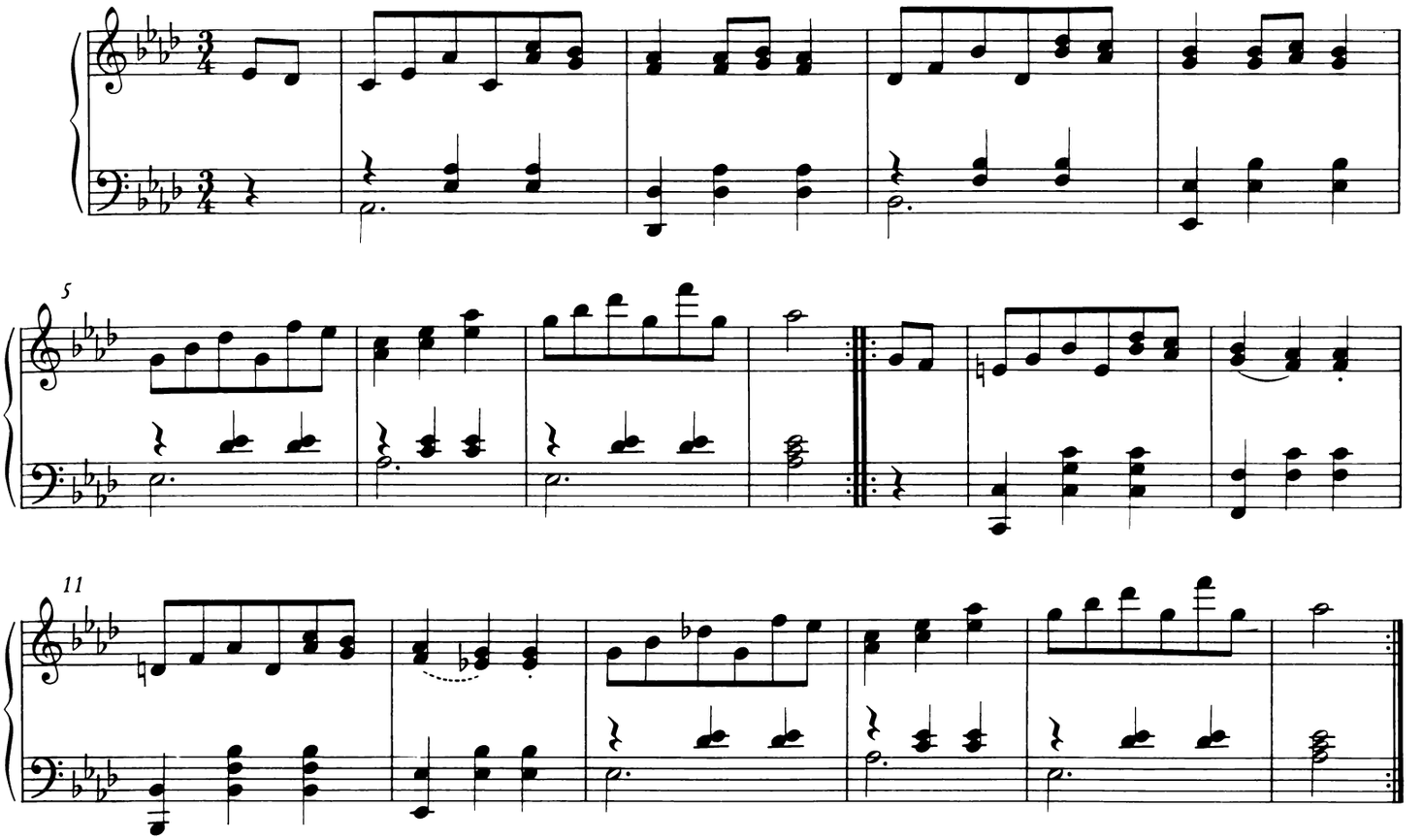


© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Deutsche

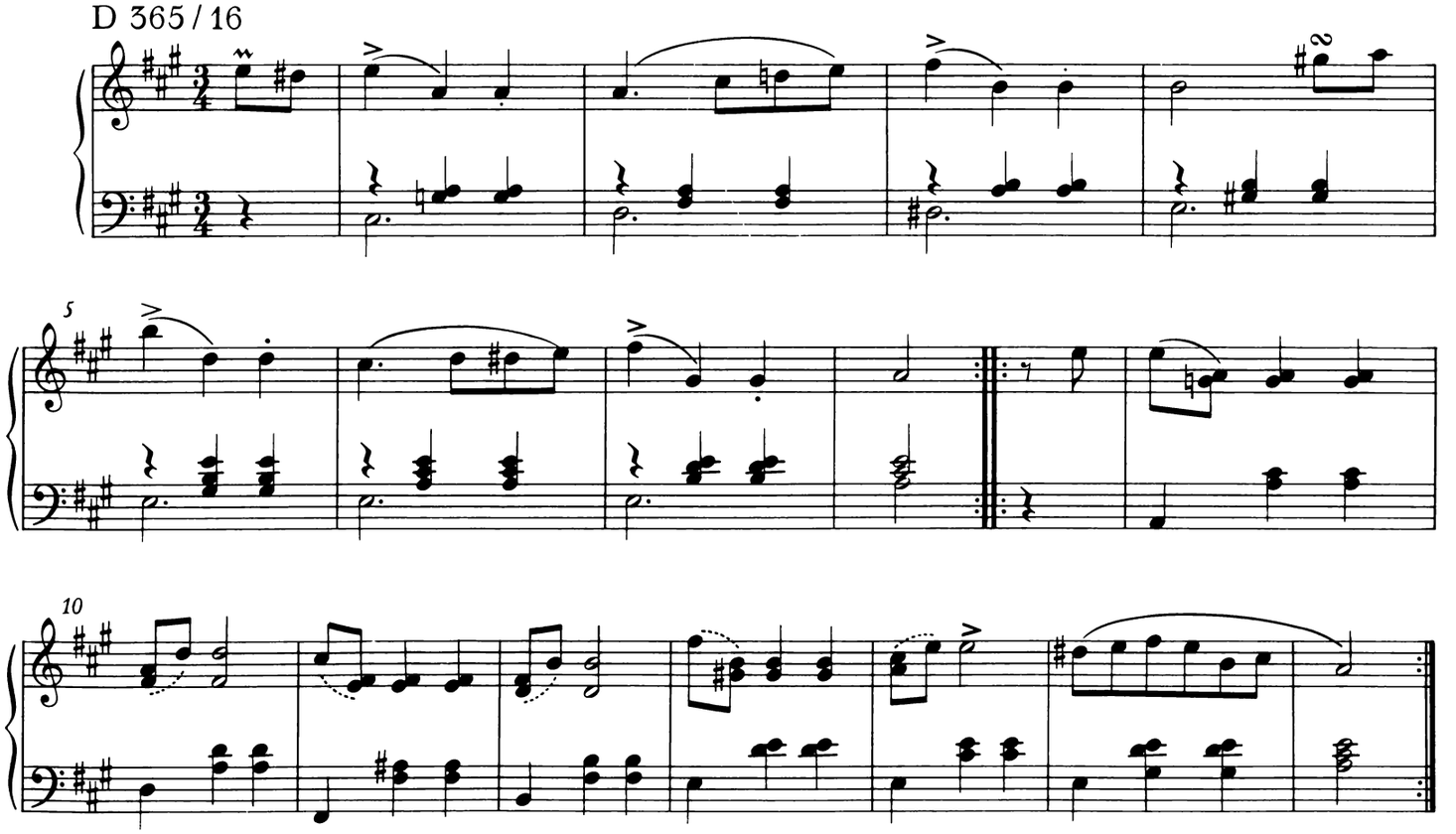
I.

D 365 / 3



II.

D 365 / 16

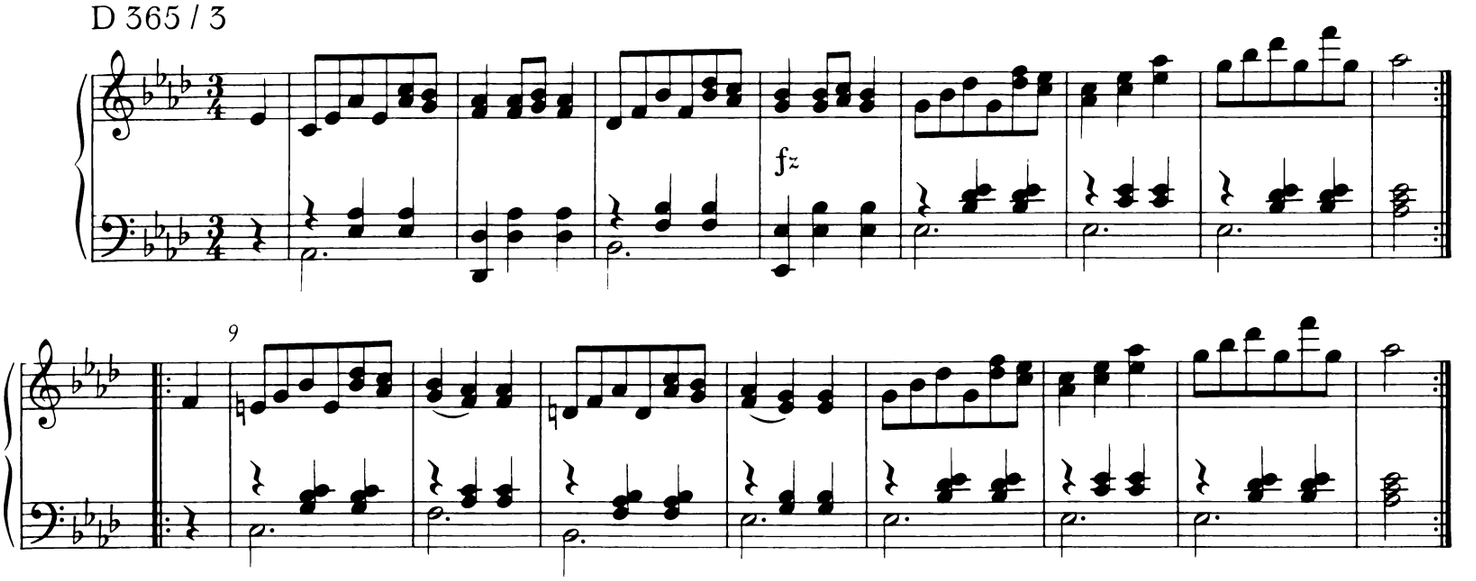


© 1989 by Bärenreiter - Verlag, Kassel

19. Sechs Ländler

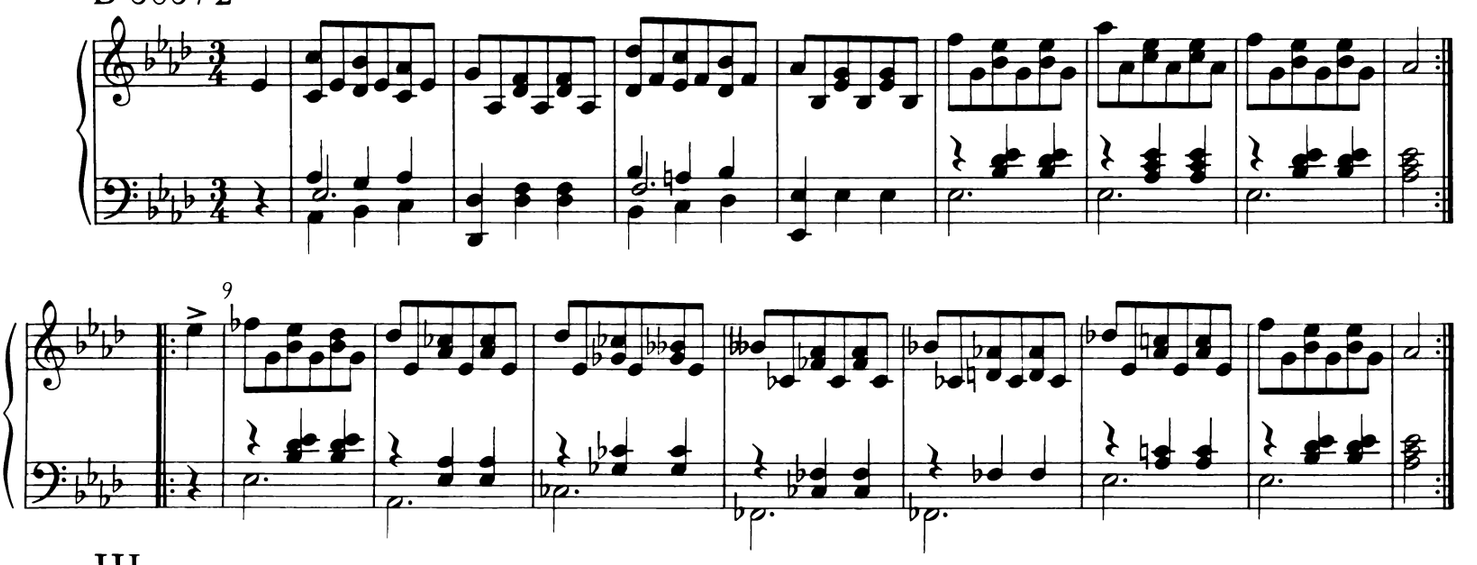
I.

D 365 / 3



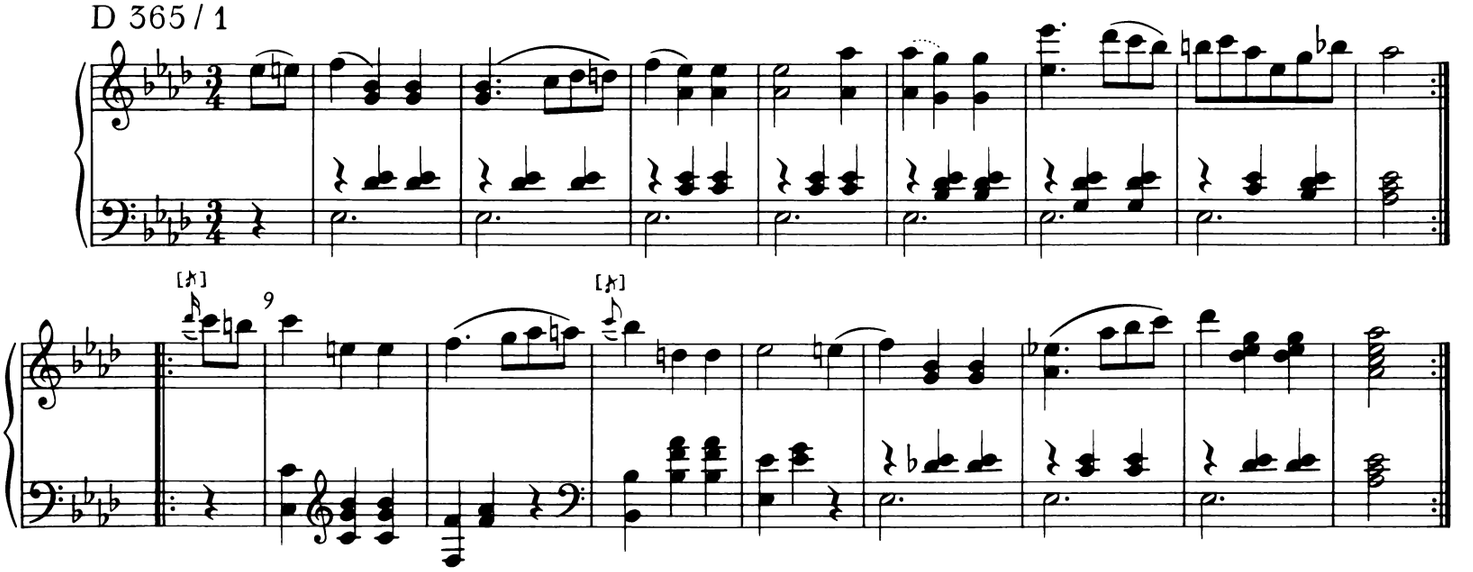
II.

D 365 / 2



III.

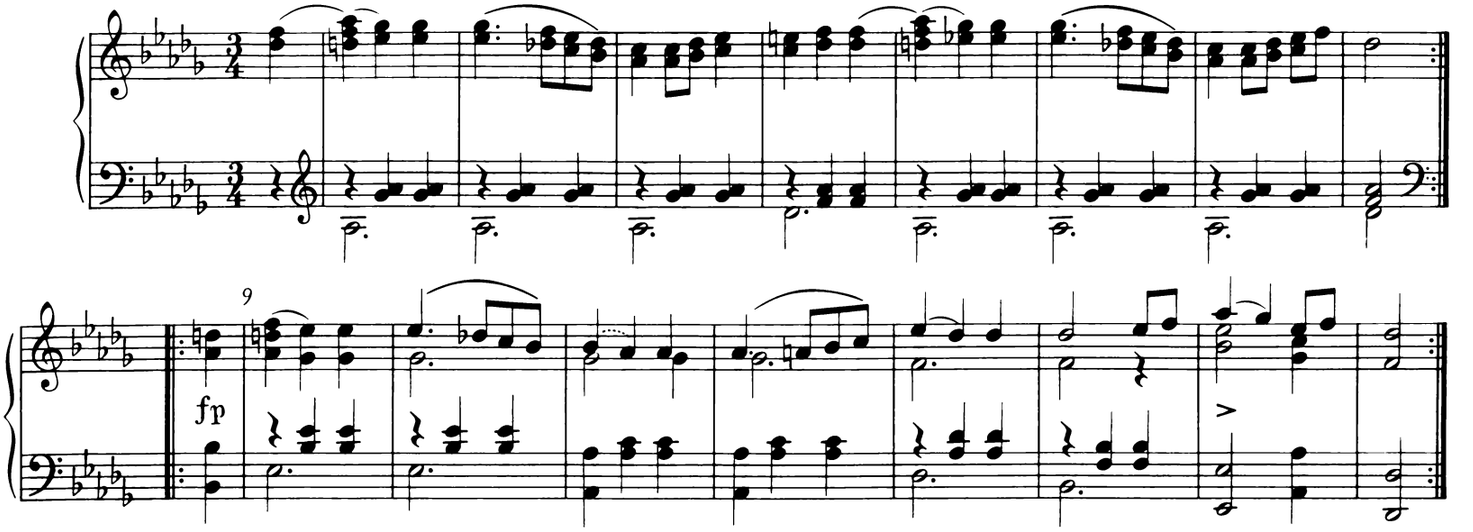
D 365 / 1



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

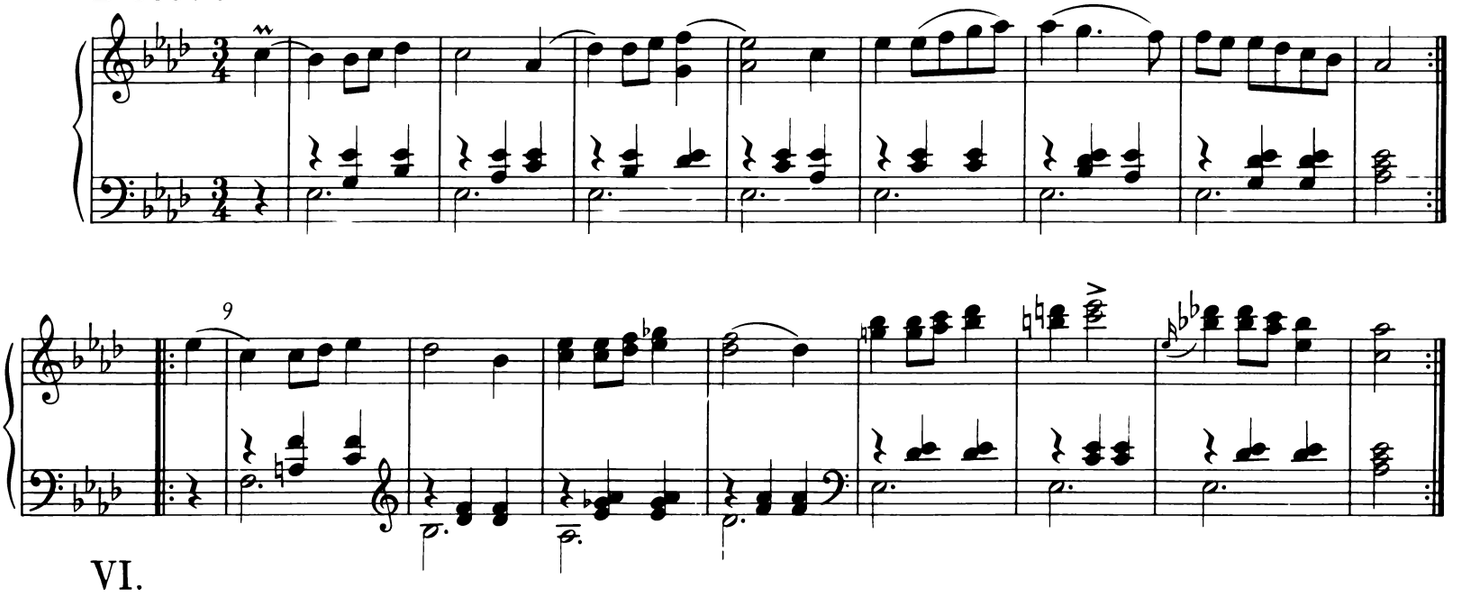
IV.

D 365 / 15



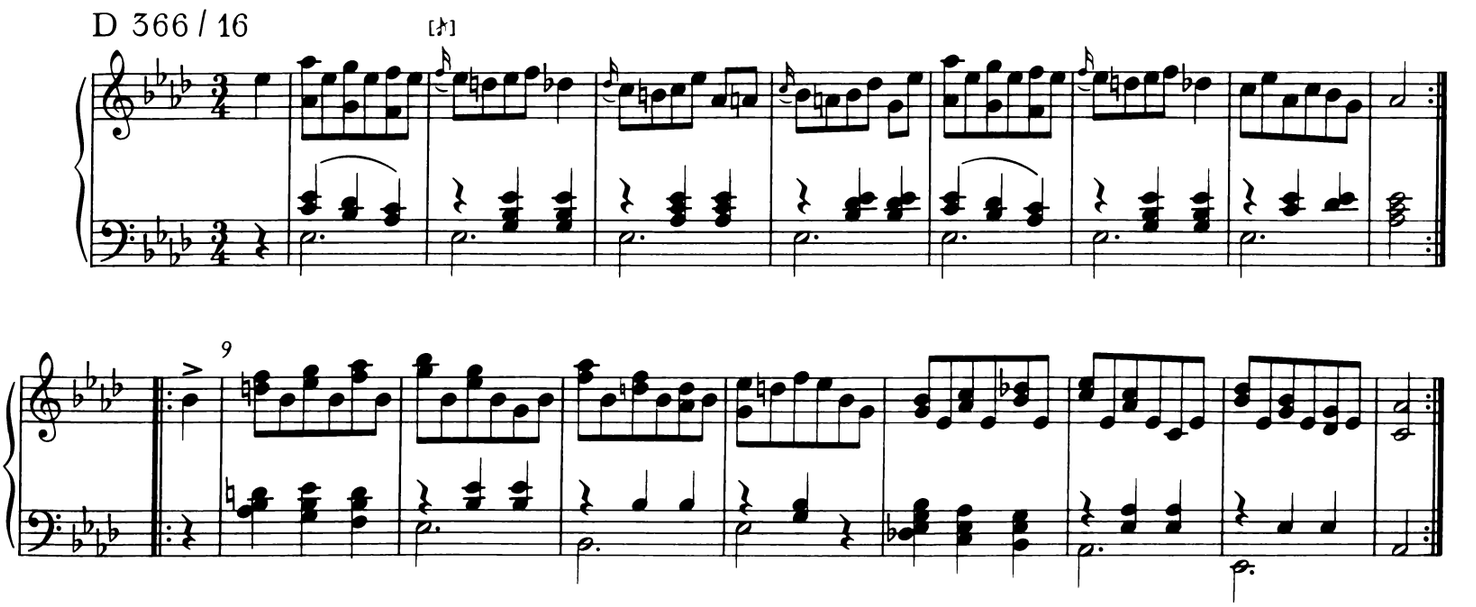
V.

D 365 / 4



VI.

D 366 / 16

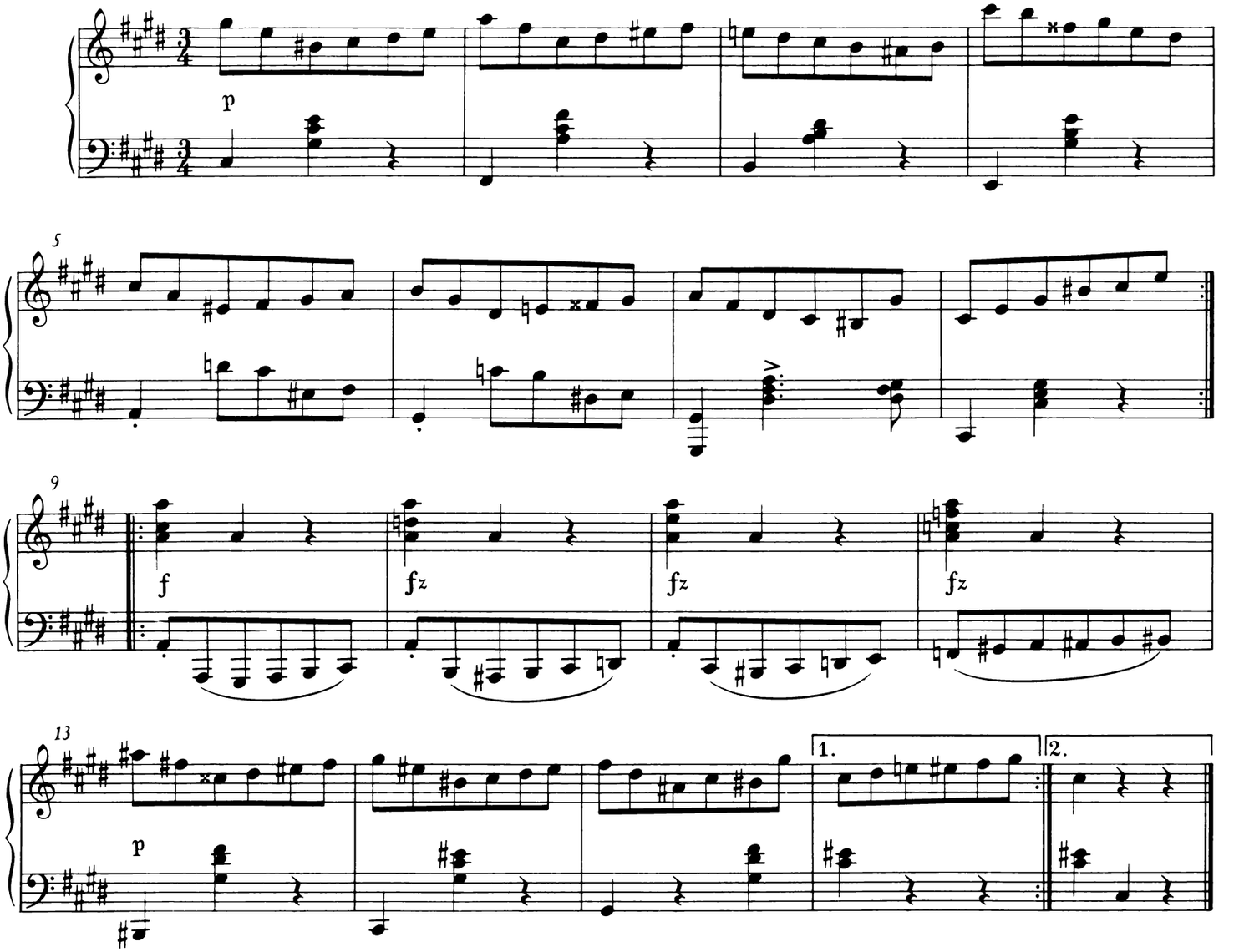


20. Deutscher in cis und Ecossaise in Des

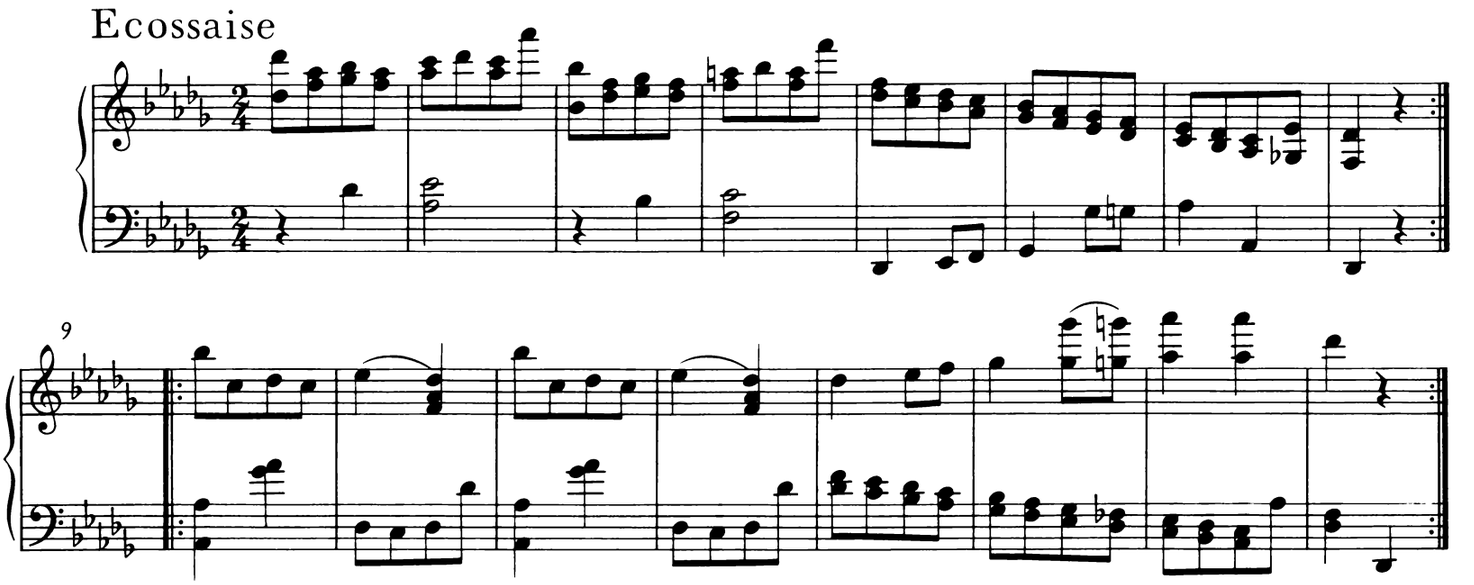
D 643

Deutscher (Josef Hüttenbrenner gewidmet)

1819



Ecossaise



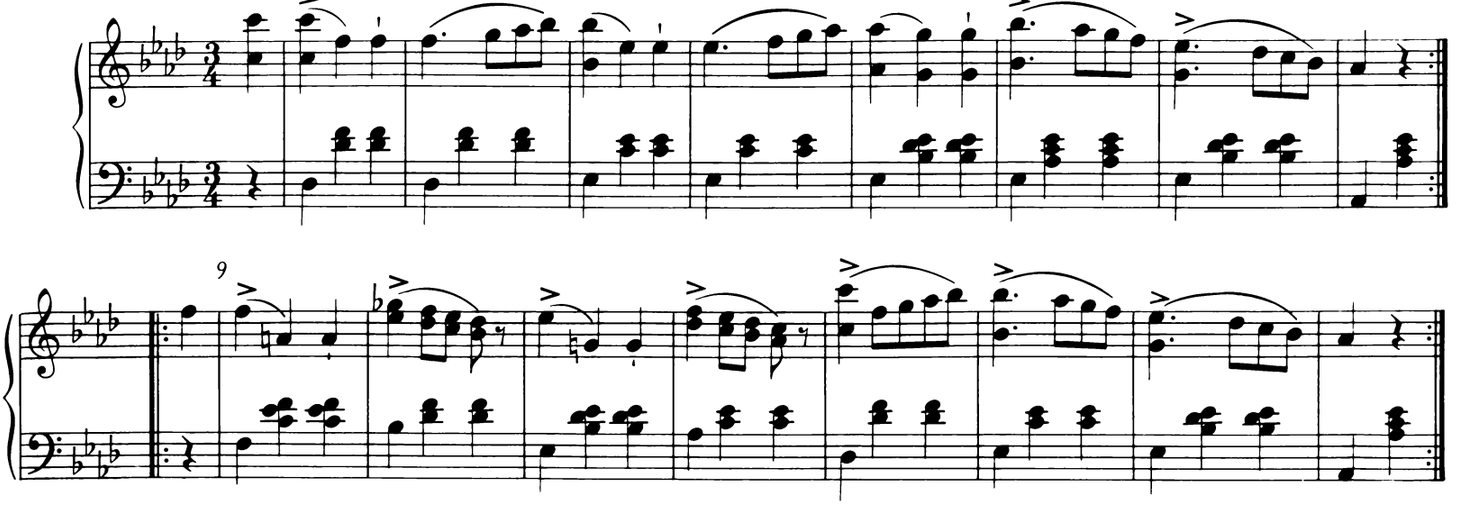
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

21. Neun Deutsche in As

I.

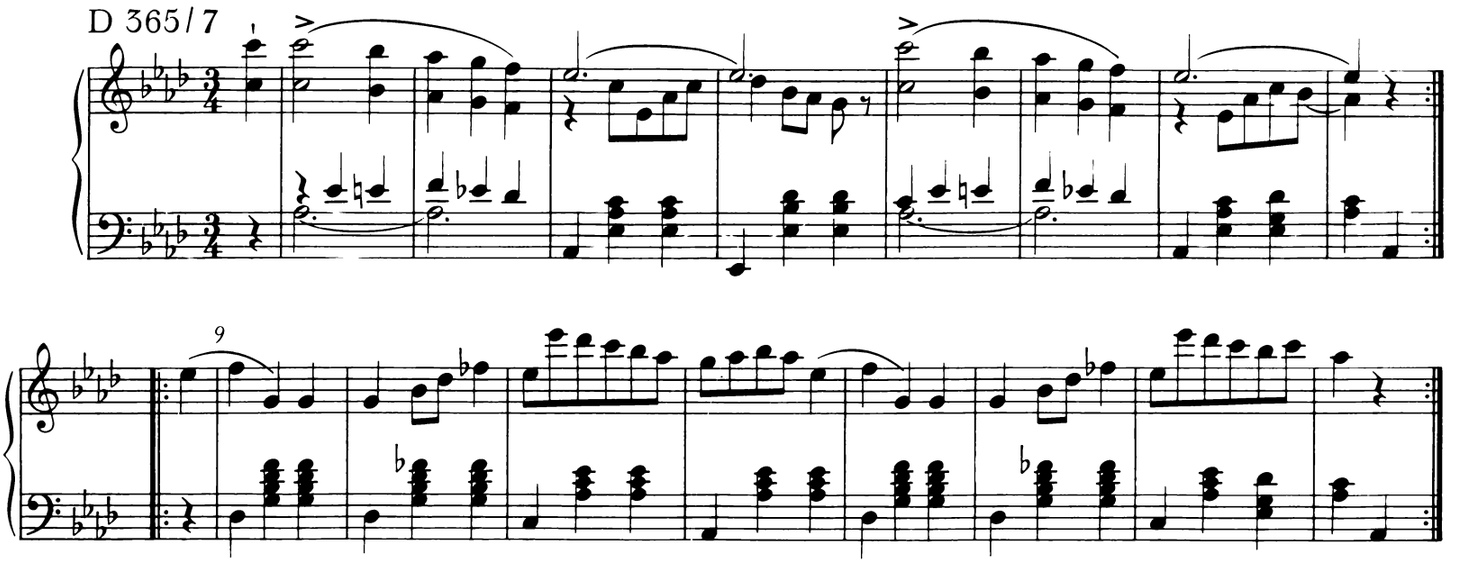
D 365/6

12. November 1819



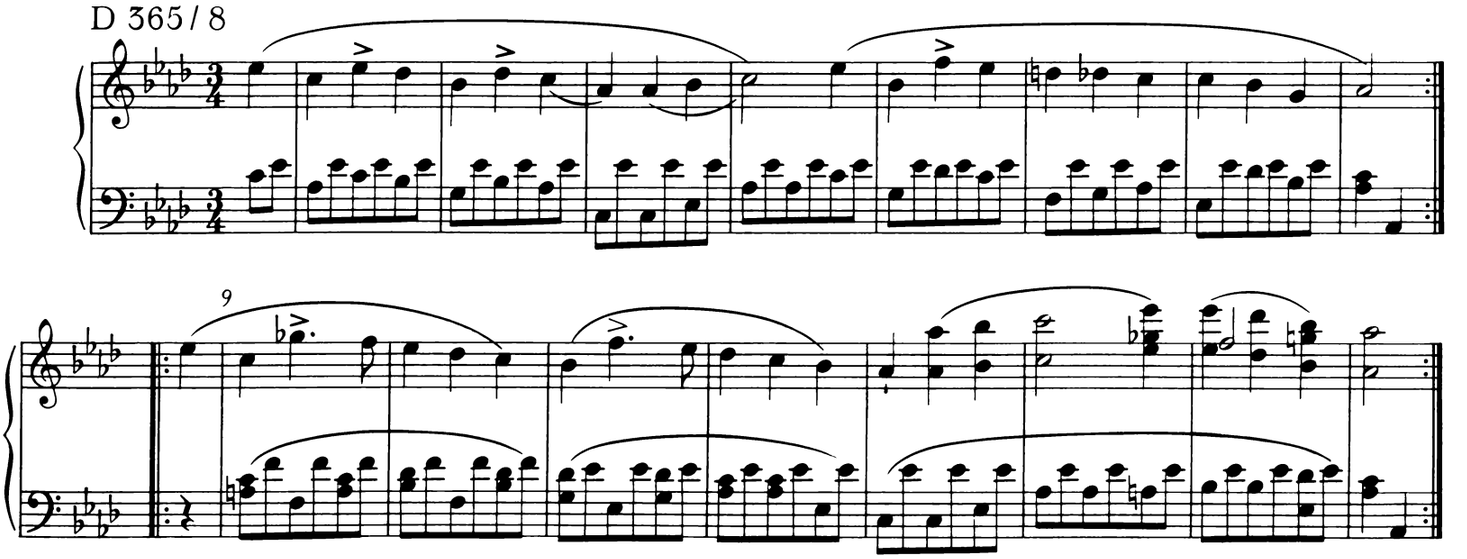
II.

D 365/7



III.

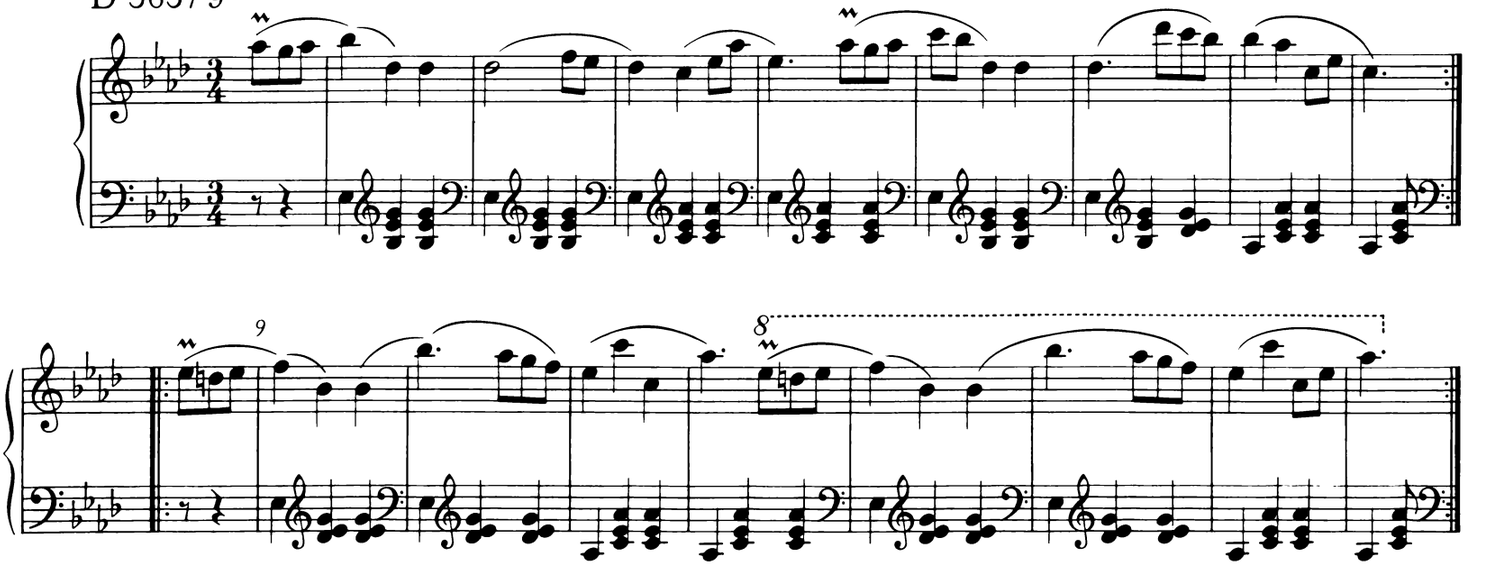
D 365/8



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

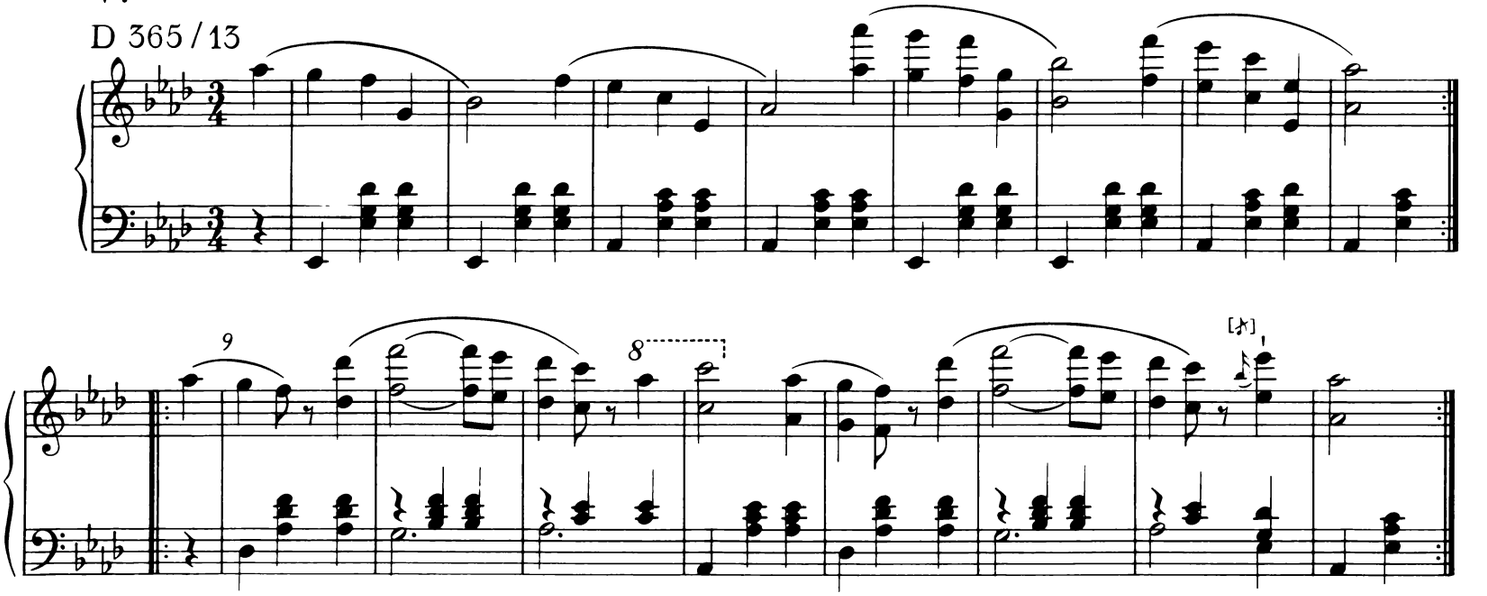
IV.

D 365 / 9



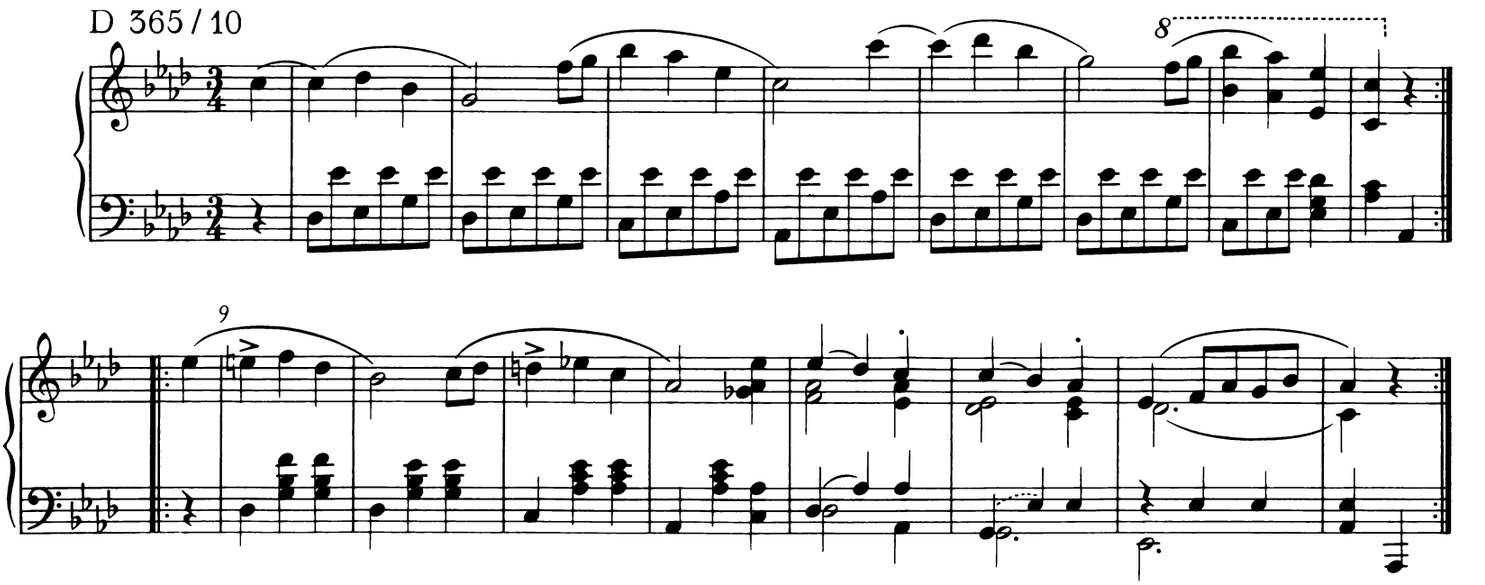
V.

D 365 / 13



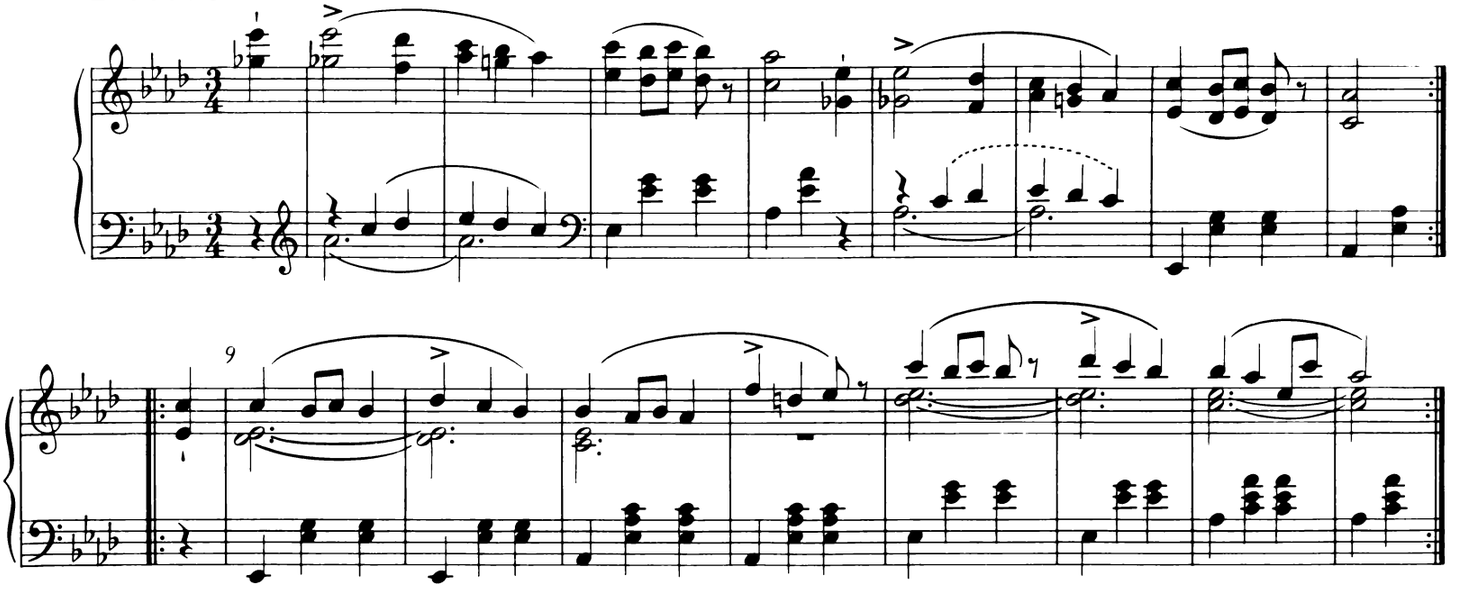
VI.

D 365 / 10



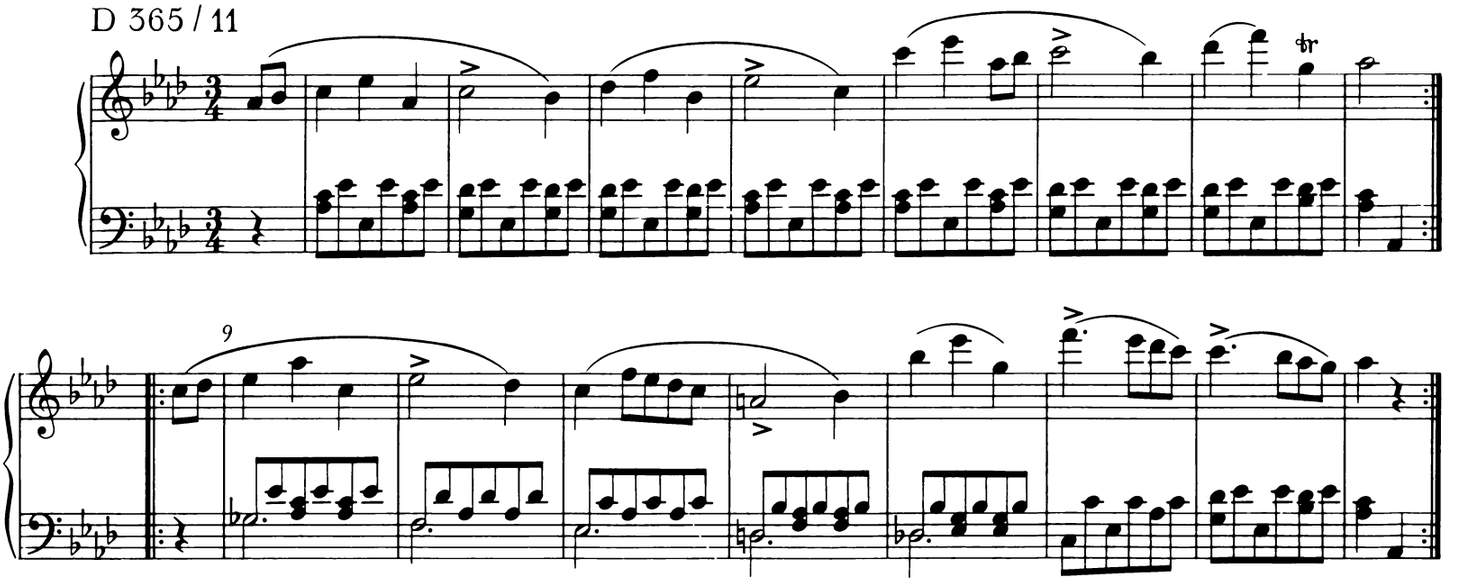
VII.

D 365 / 5



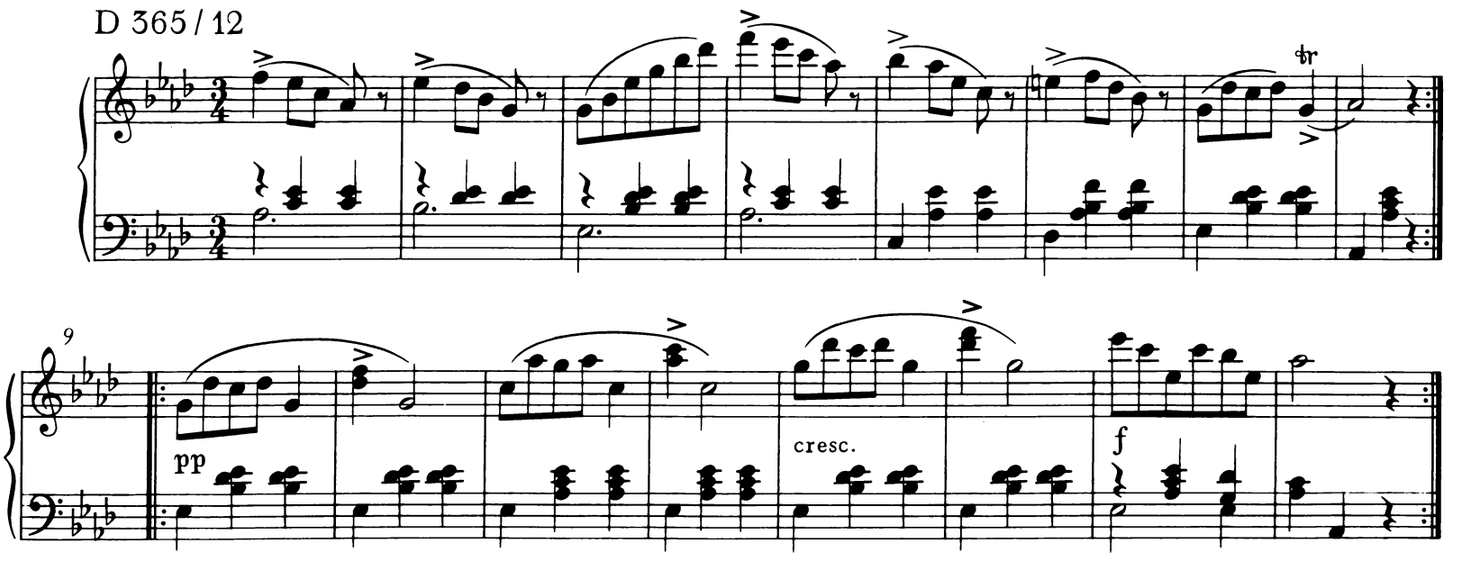
VIII.

D 365 / 11



IX.

D 365 / 12

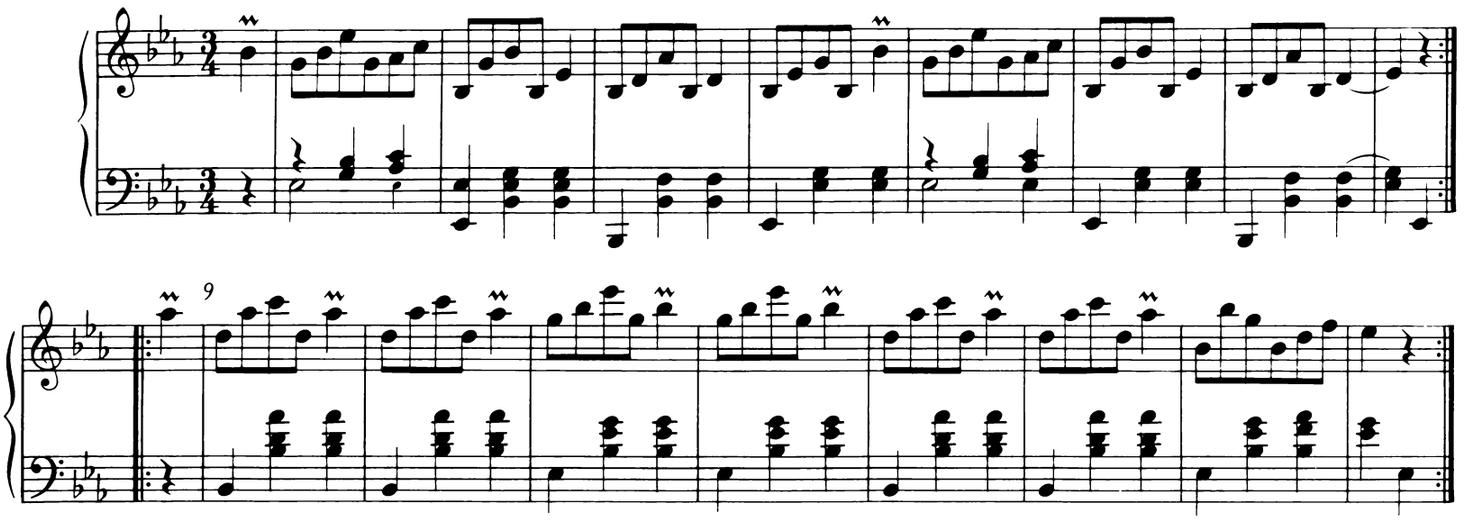


22. Zwanzig Ländler

I.

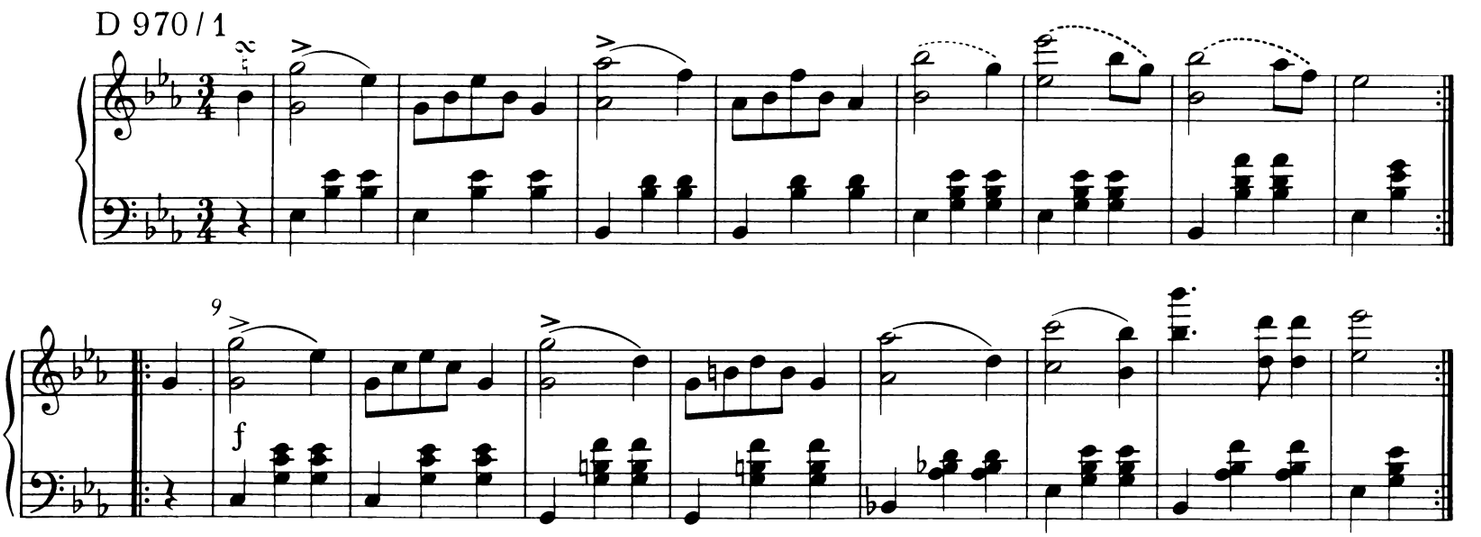
D 145 / Ländler 1

zwischen 1818 und 1820



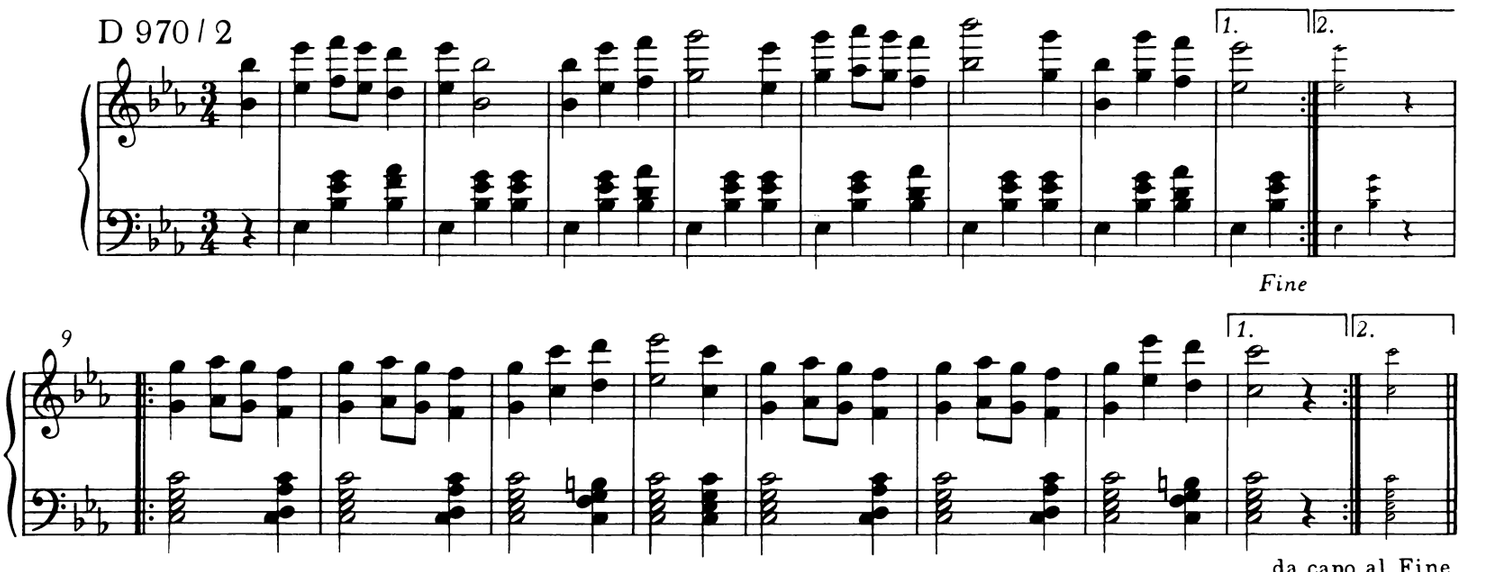
II.

D 970 / 1



III.*)

D 970 / 2

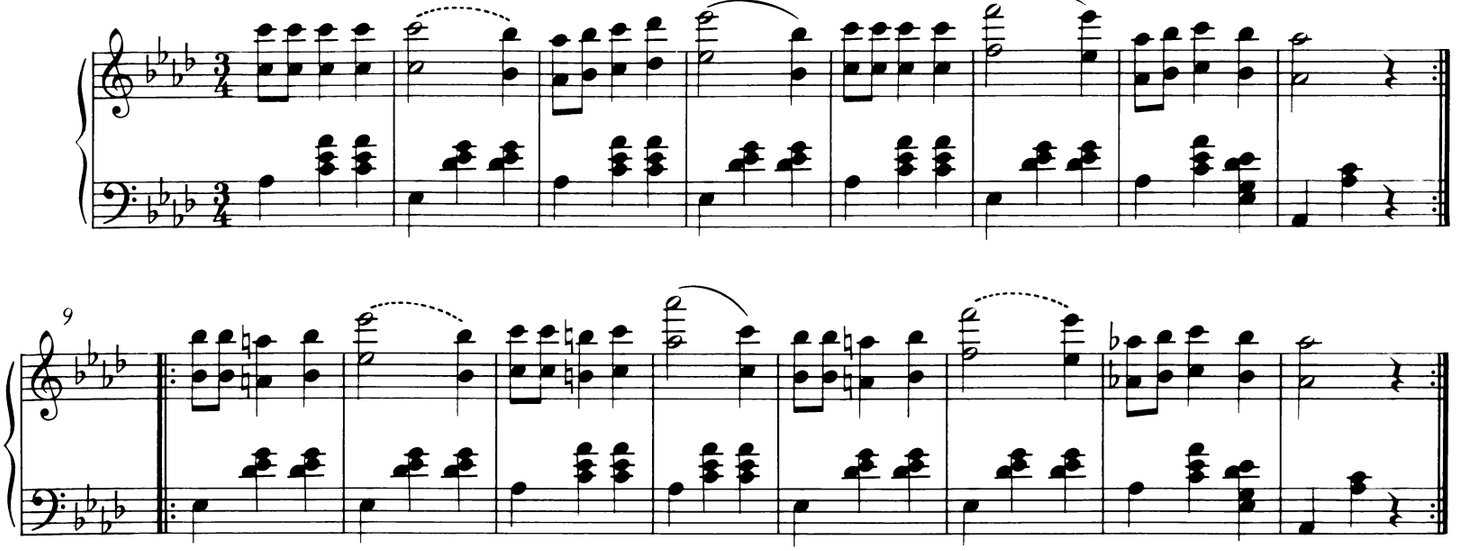


*) Vgl. D 145/ Walzer 7 in dem Band *Tänze II.*

© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

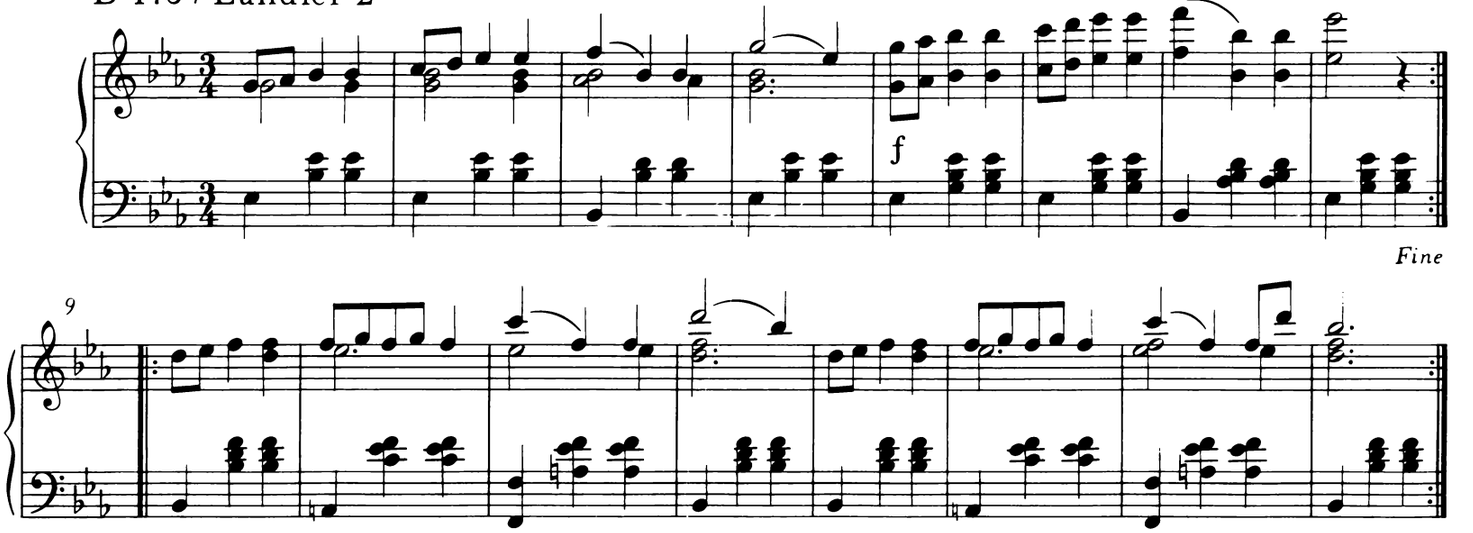
IV.

D 970 / 3



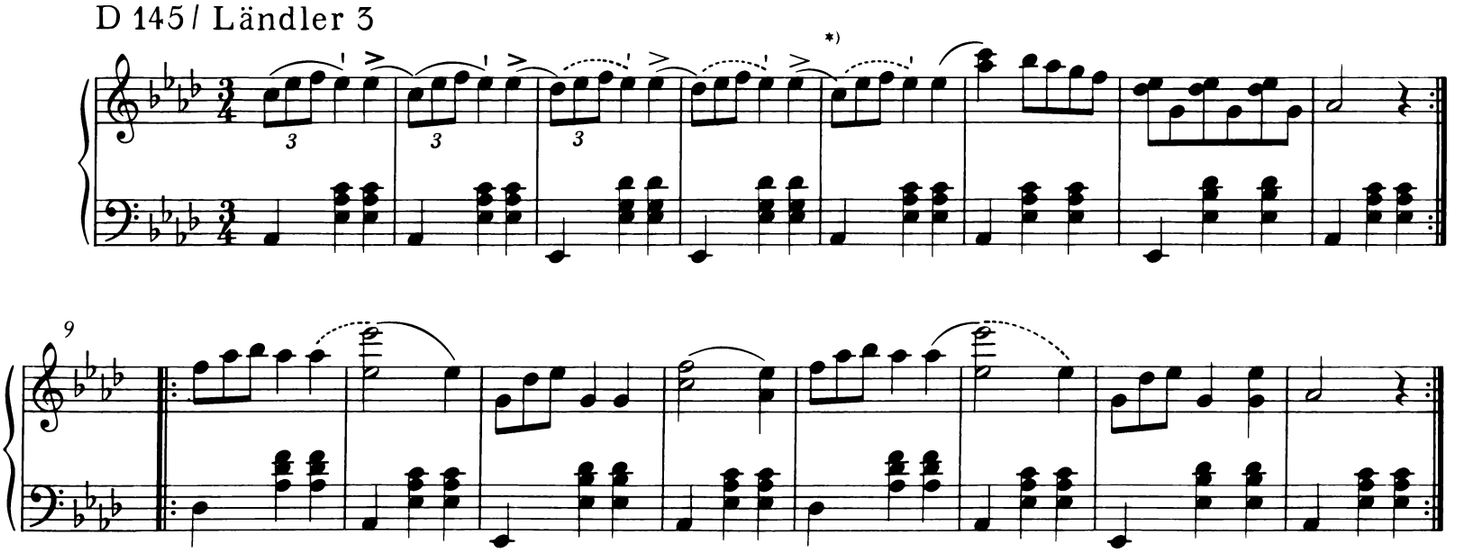
V.

D 145 / Ländler 2



VI.

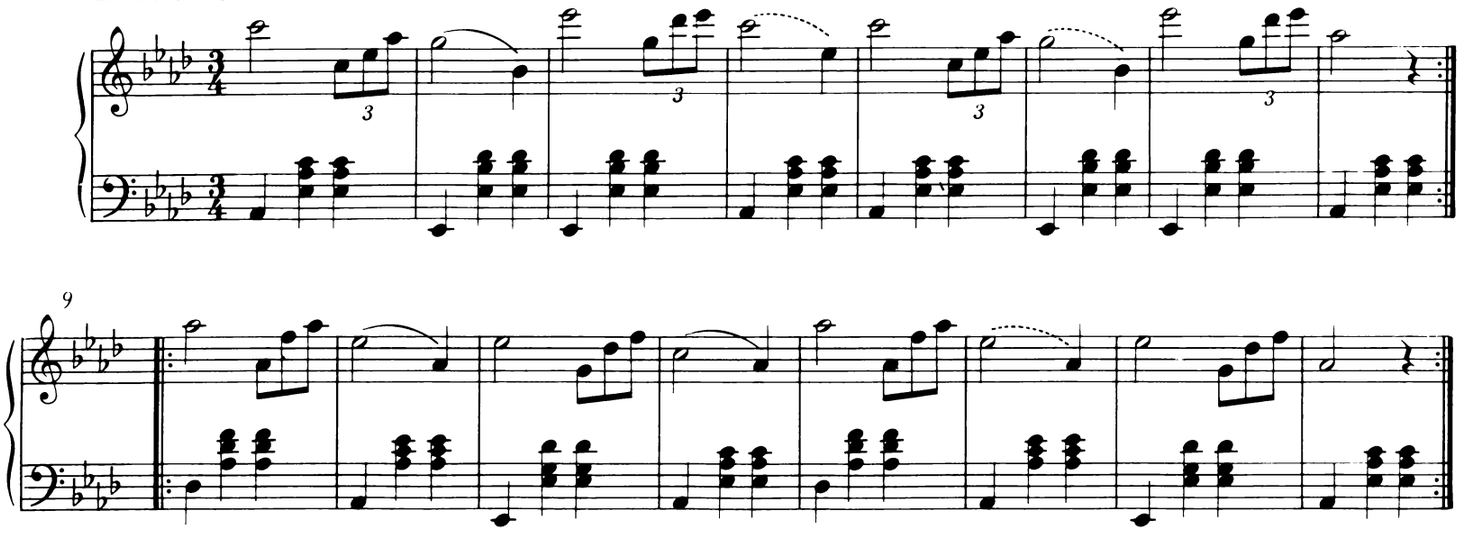
D 145 / Ländler 3



*) Takt 5,6, unteres System: 1. Viertel im Autograph - wohl irrtümlich - jeweils *es* statt *As*; vgl. *Quellen und Lesarten*.

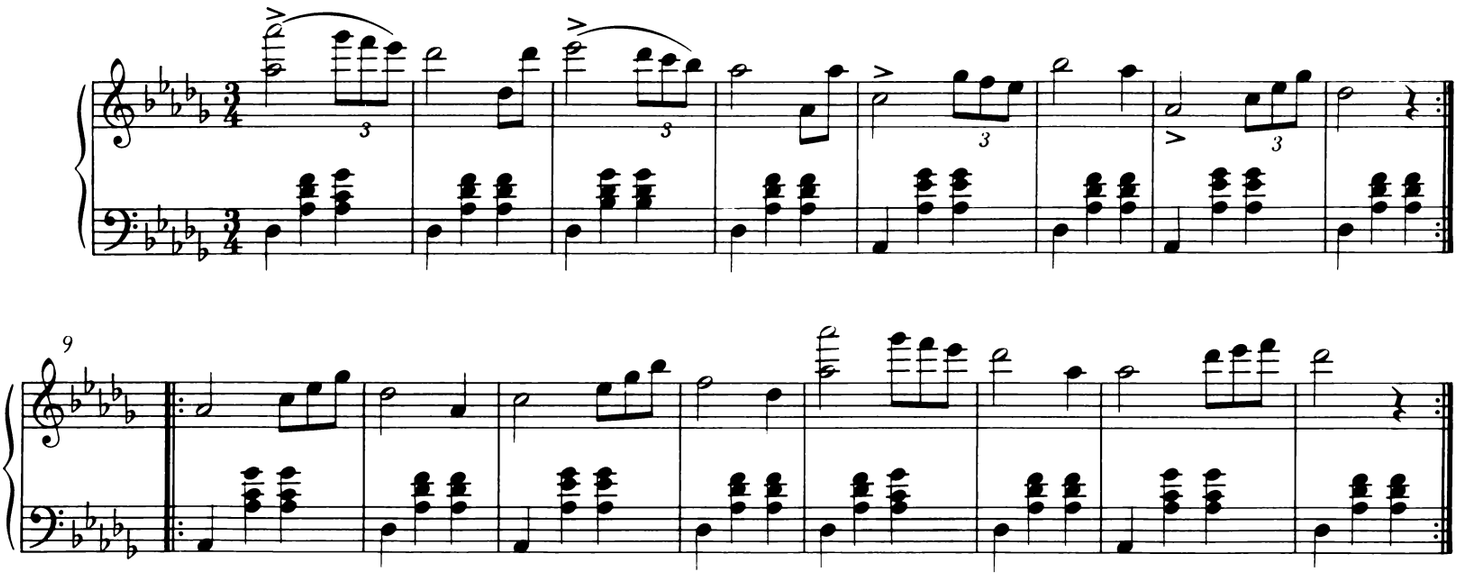
VII.

D 970 / 4



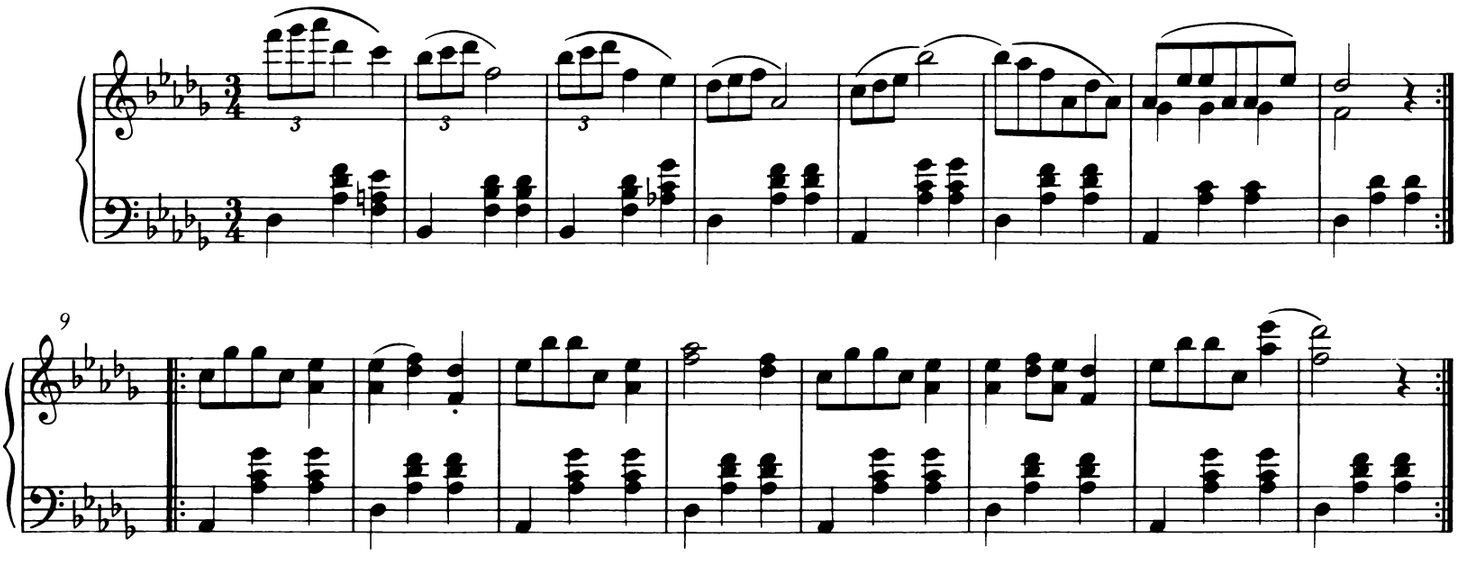
VIII.

D 970 / 5



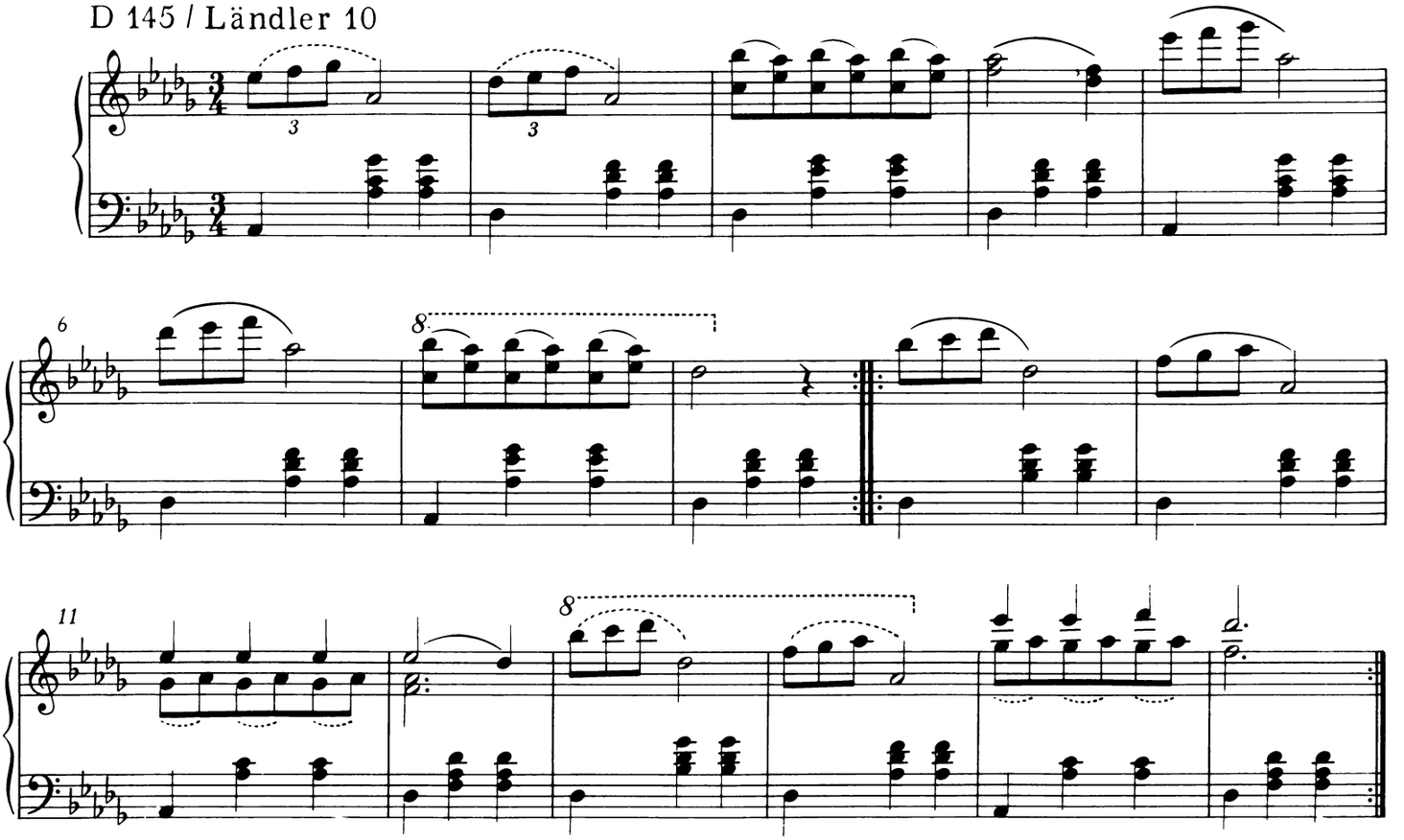
IX.

D 145 / Ländler 5



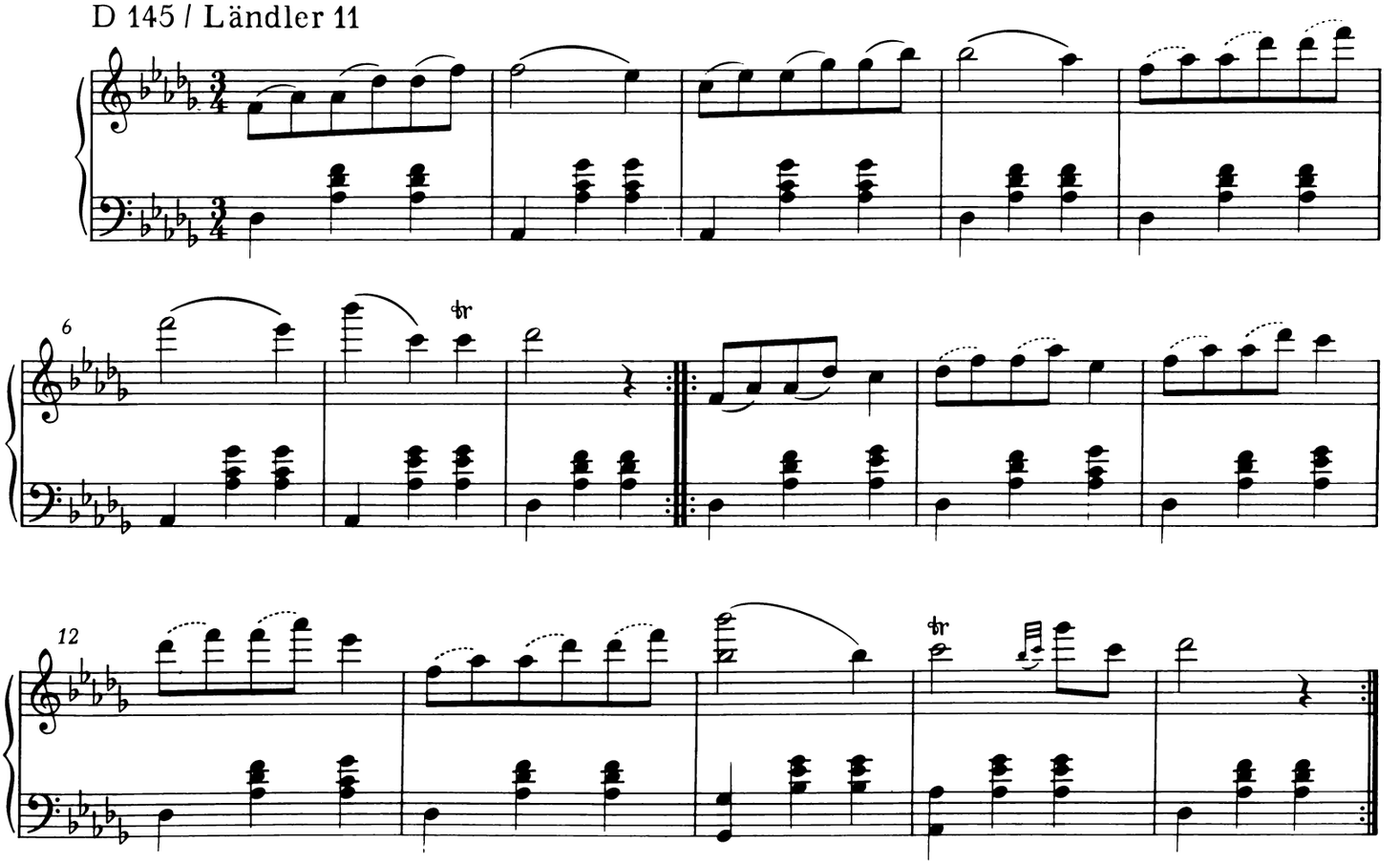
X.

D 145 / Ländler 10



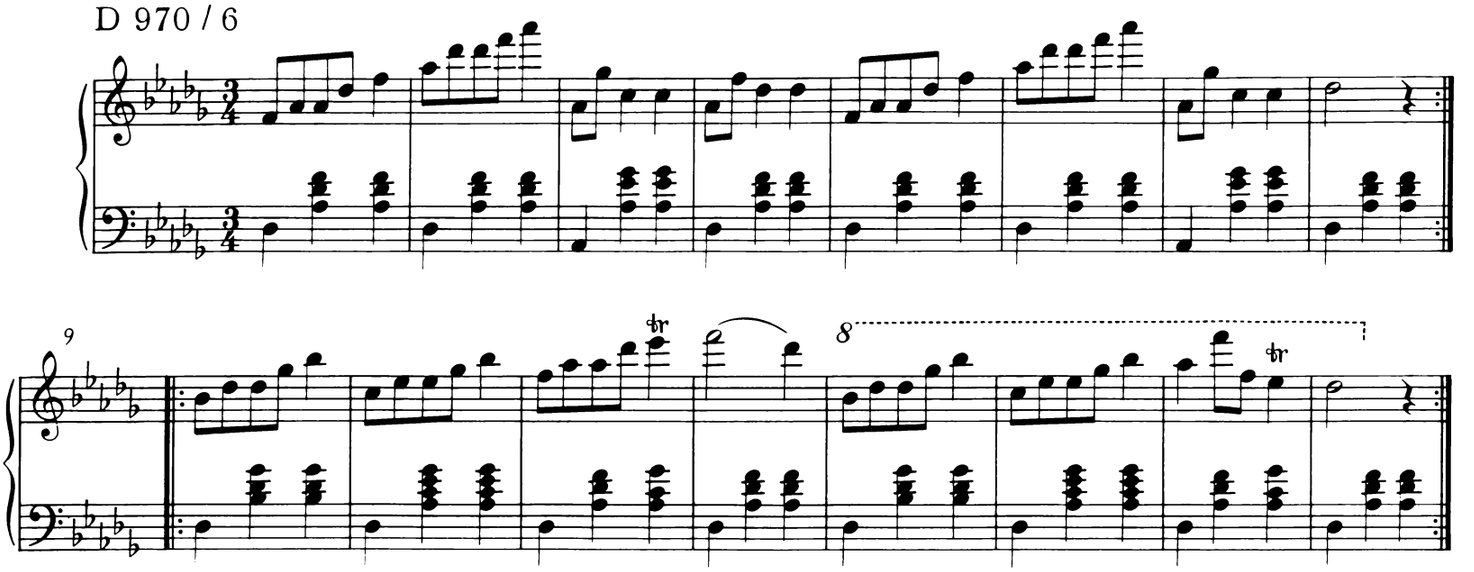
XI.

D 145 / Ländler 11



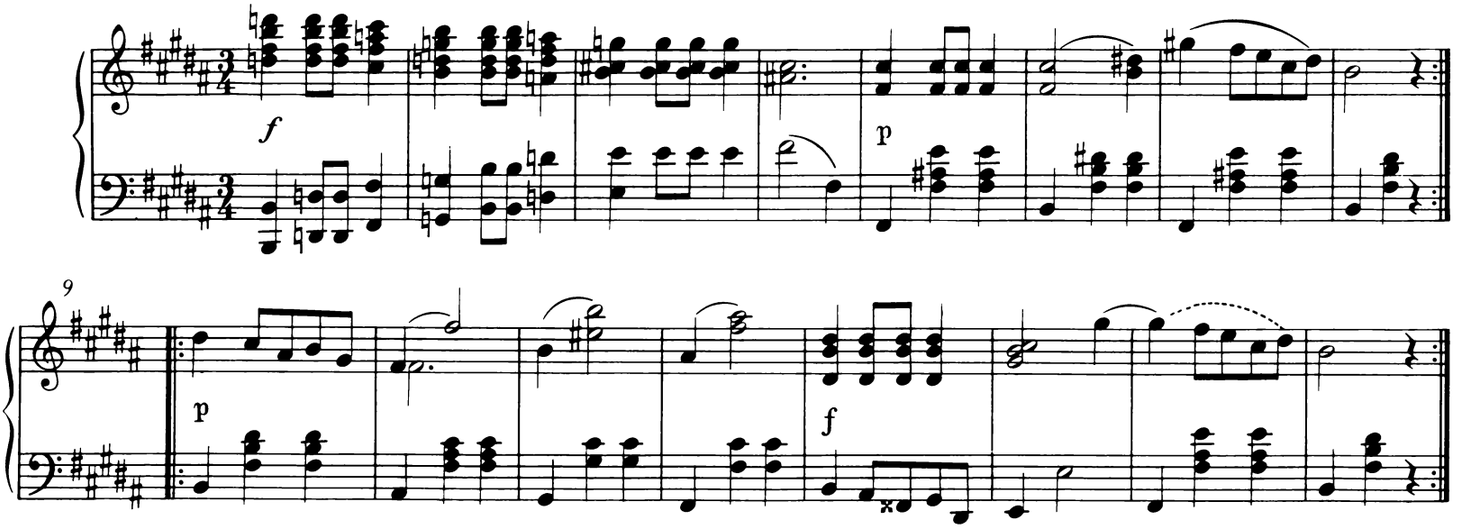
XII.

D 970 / 6



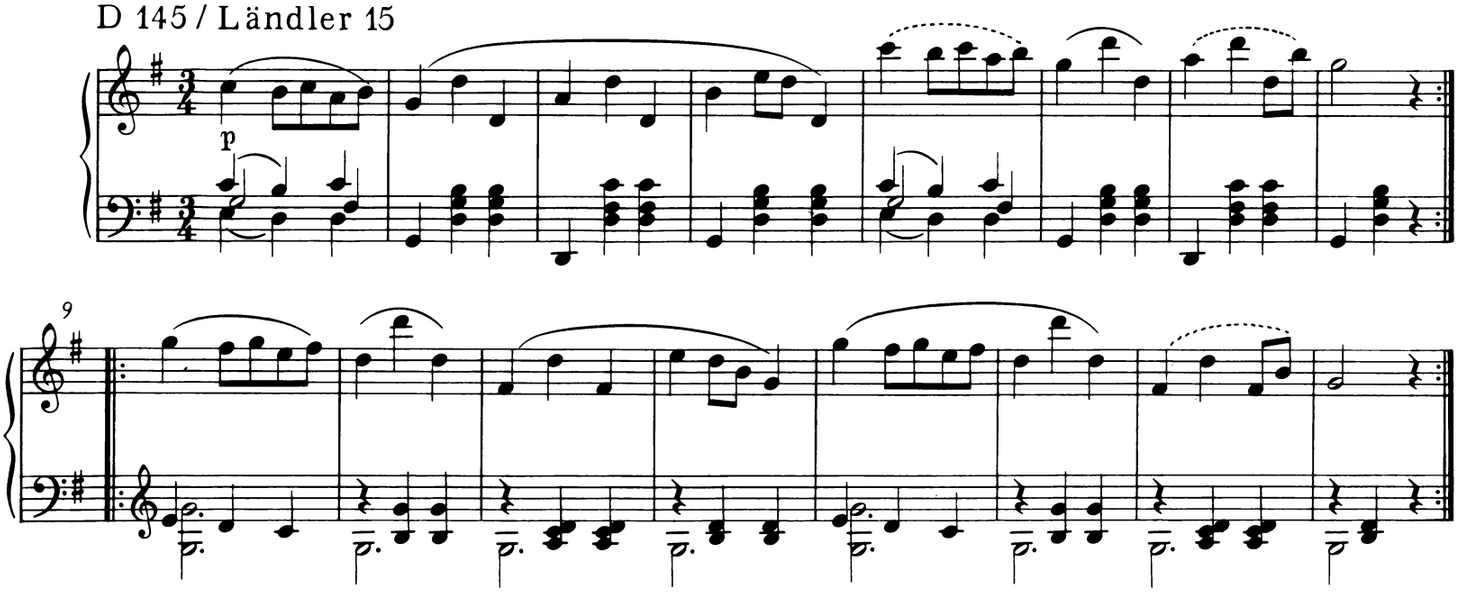
XIII.

D 366 / 9



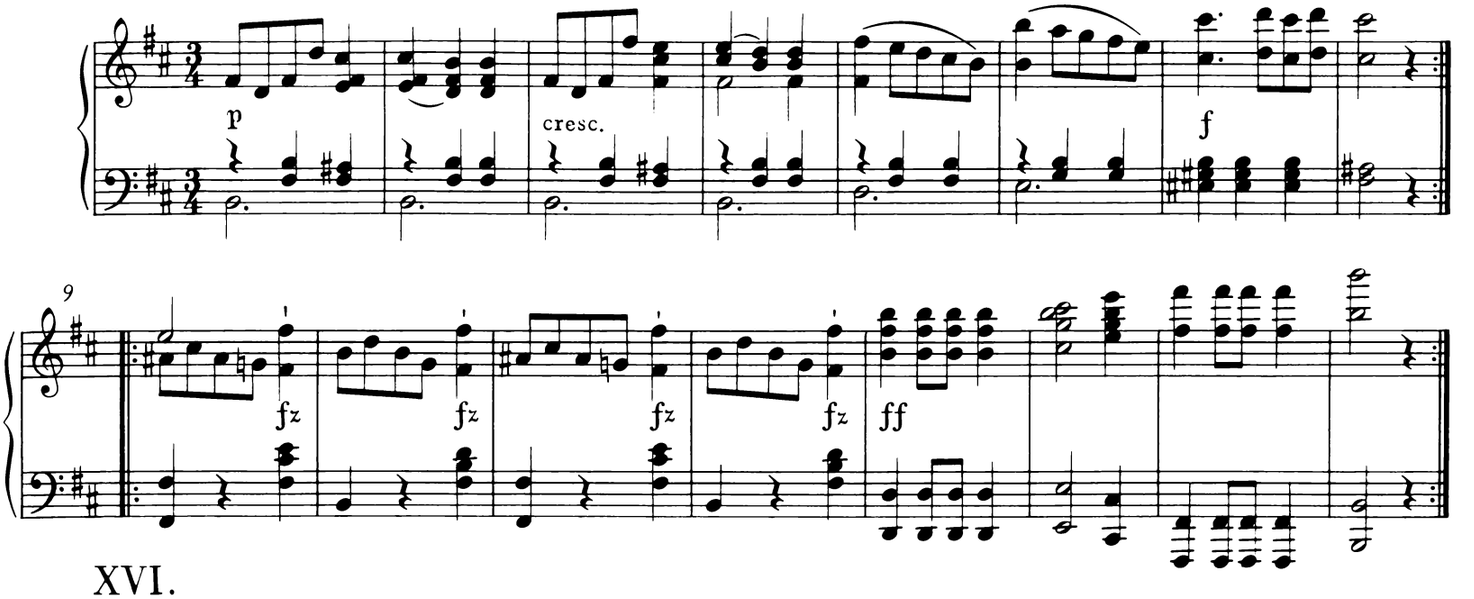
XIV.

D 145 / Ländler 15



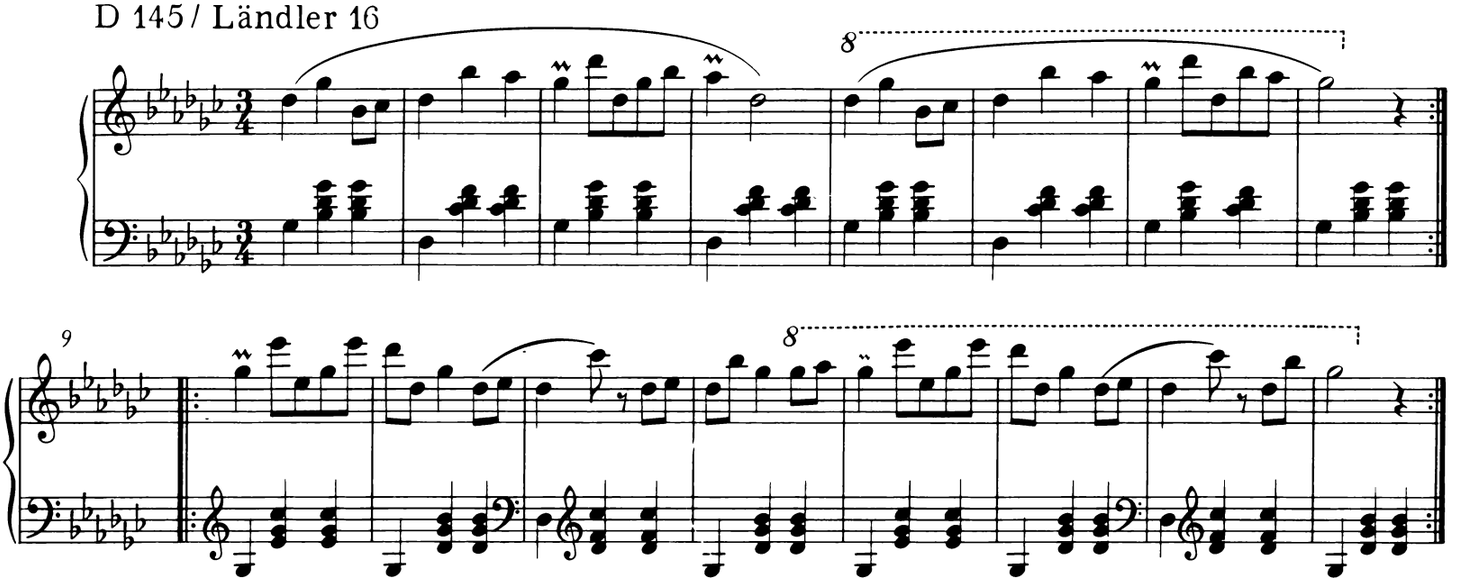
XV.

D 366 / 10



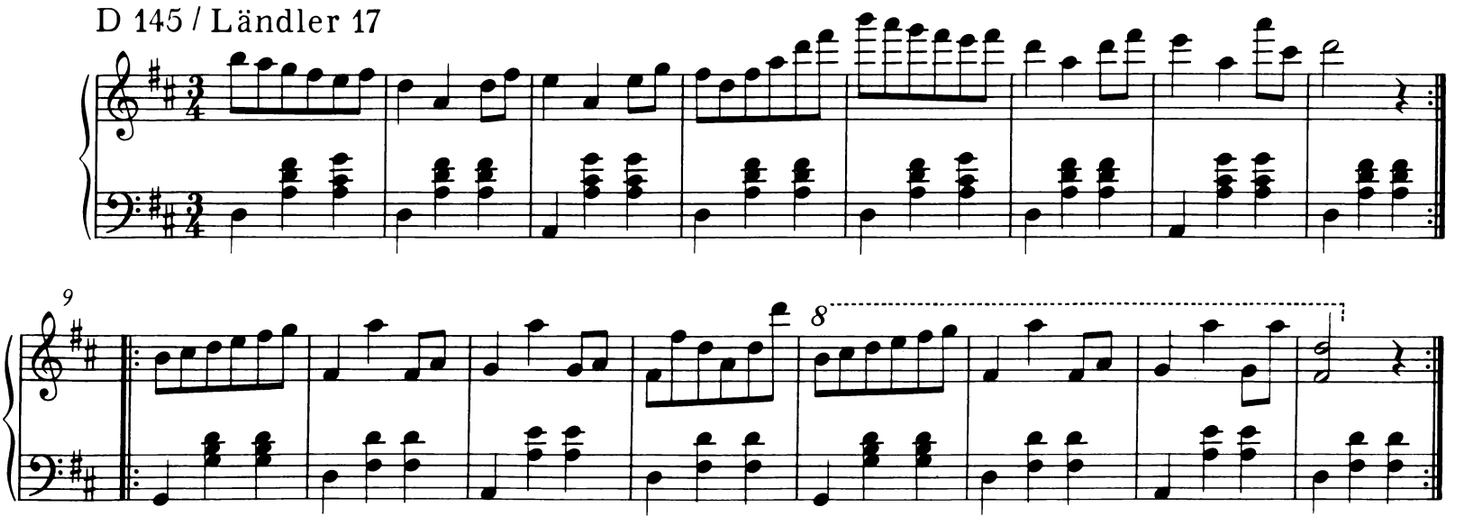
XVI.

D 145 / Ländler 16



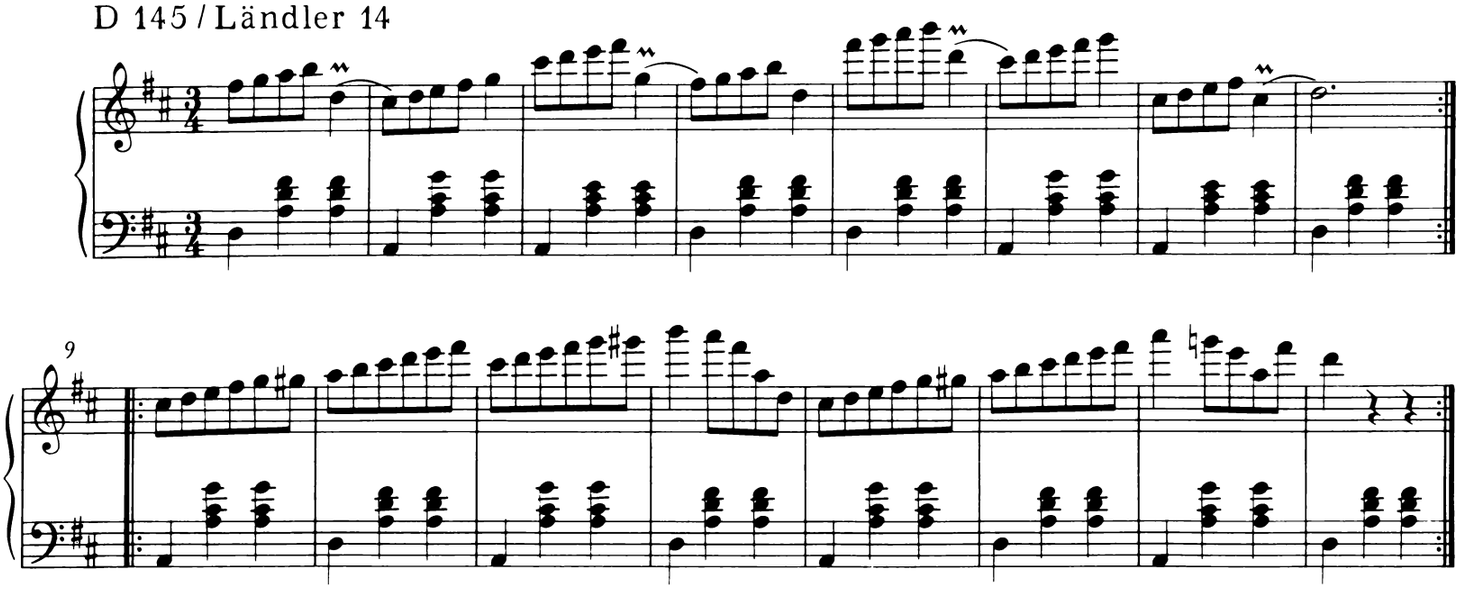
XVII.

D 145 / Ländler 17



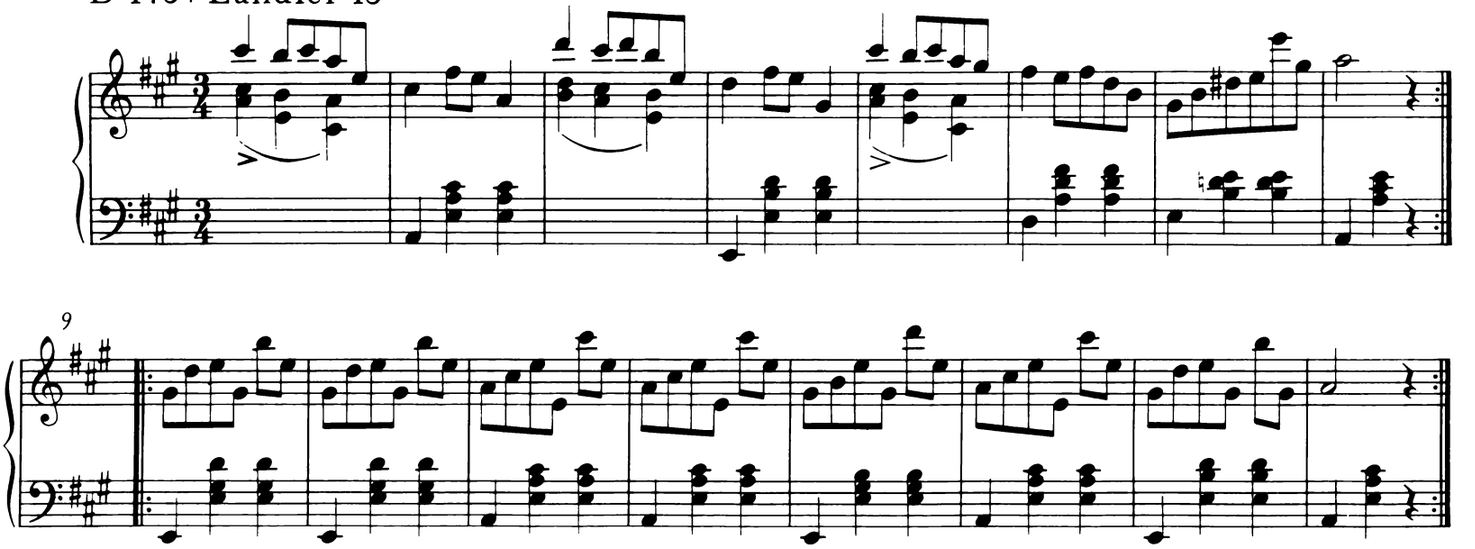
XVIII.

D 145 / Ländler 14



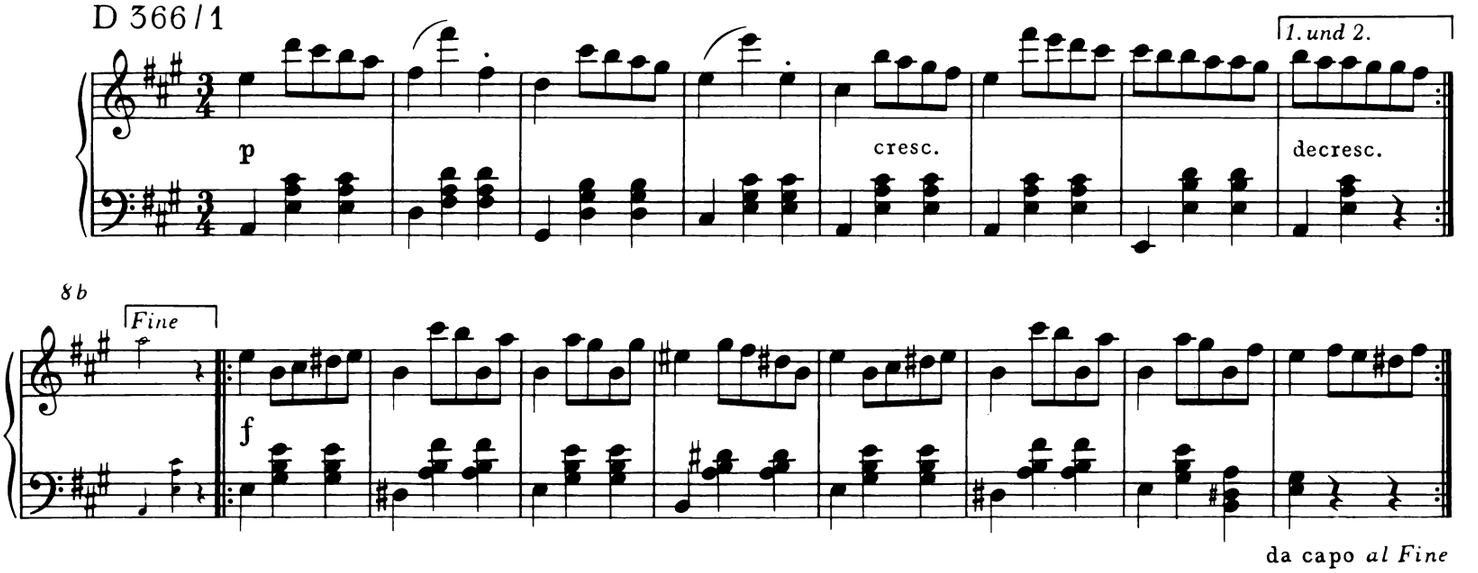
XIX.

D 145 / Ländler 13



XX.

D 366 / 1



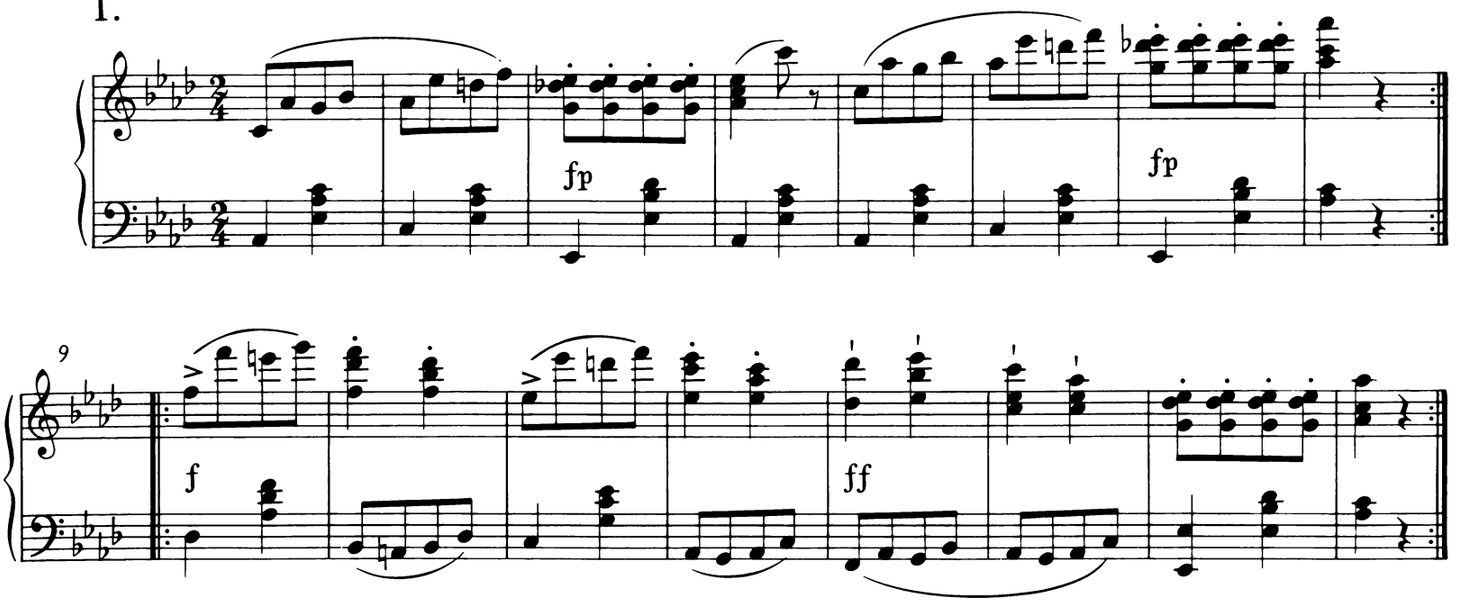
da capo *al Fine*

23. Sechs Ecossaisen in As

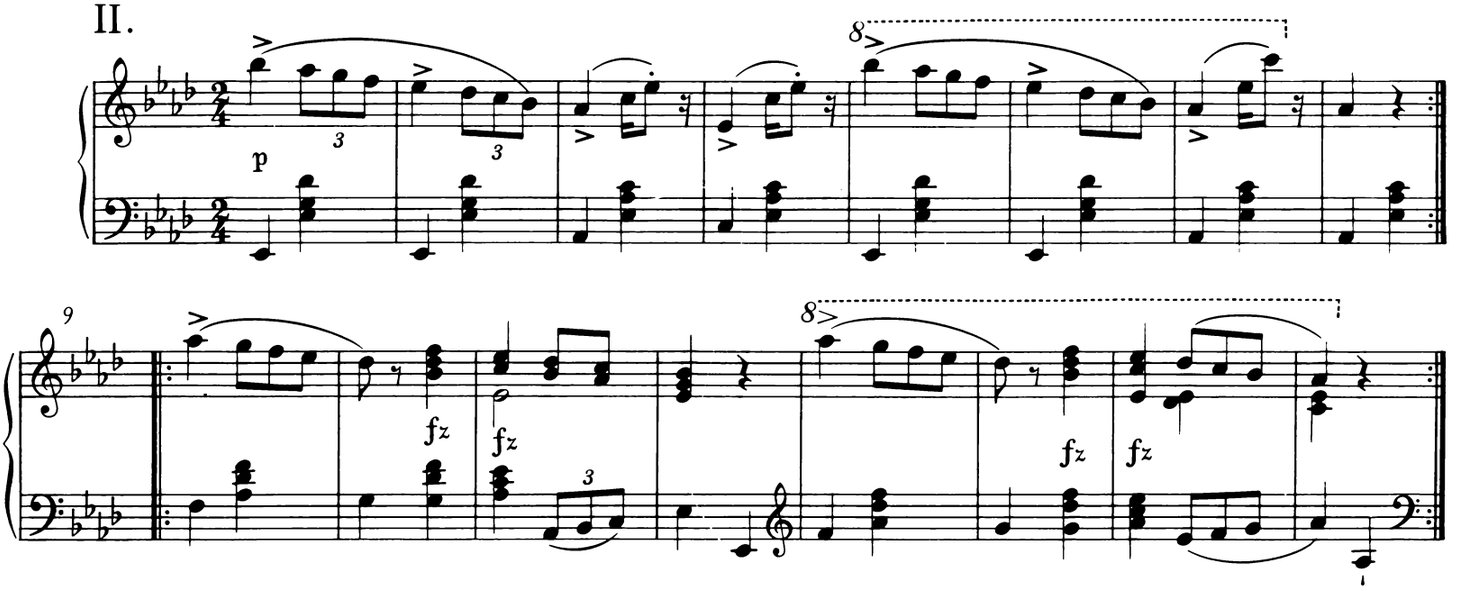
D 697

Mai 1820

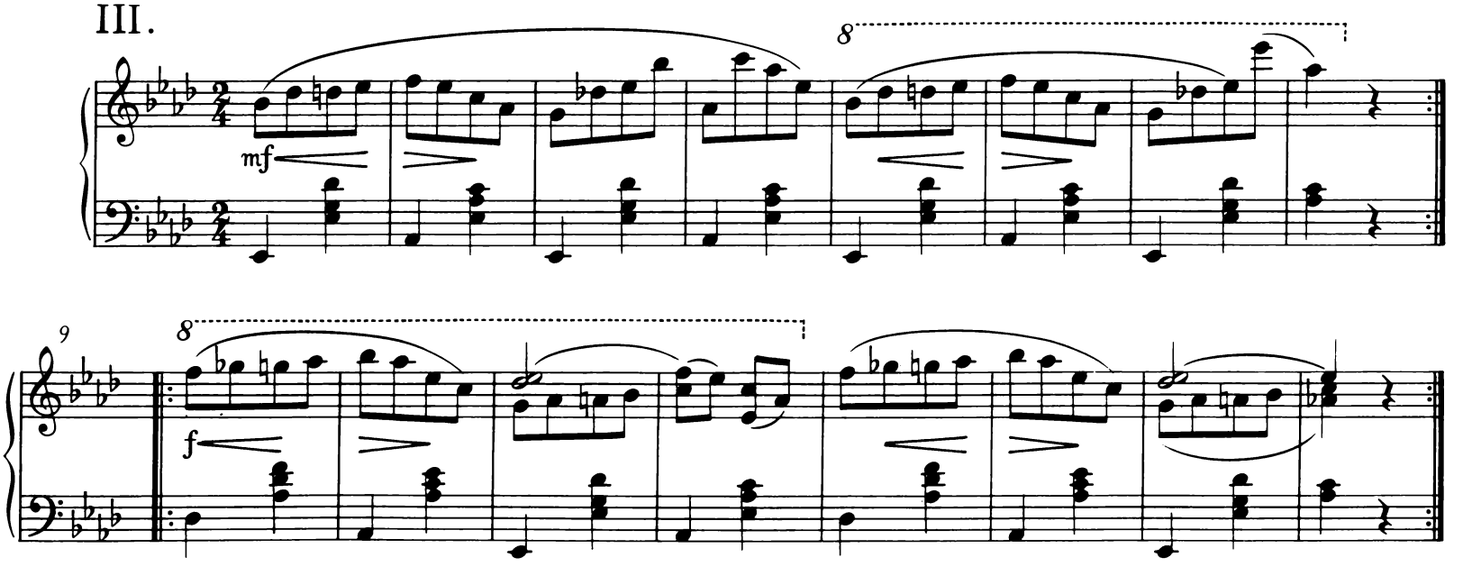
I.



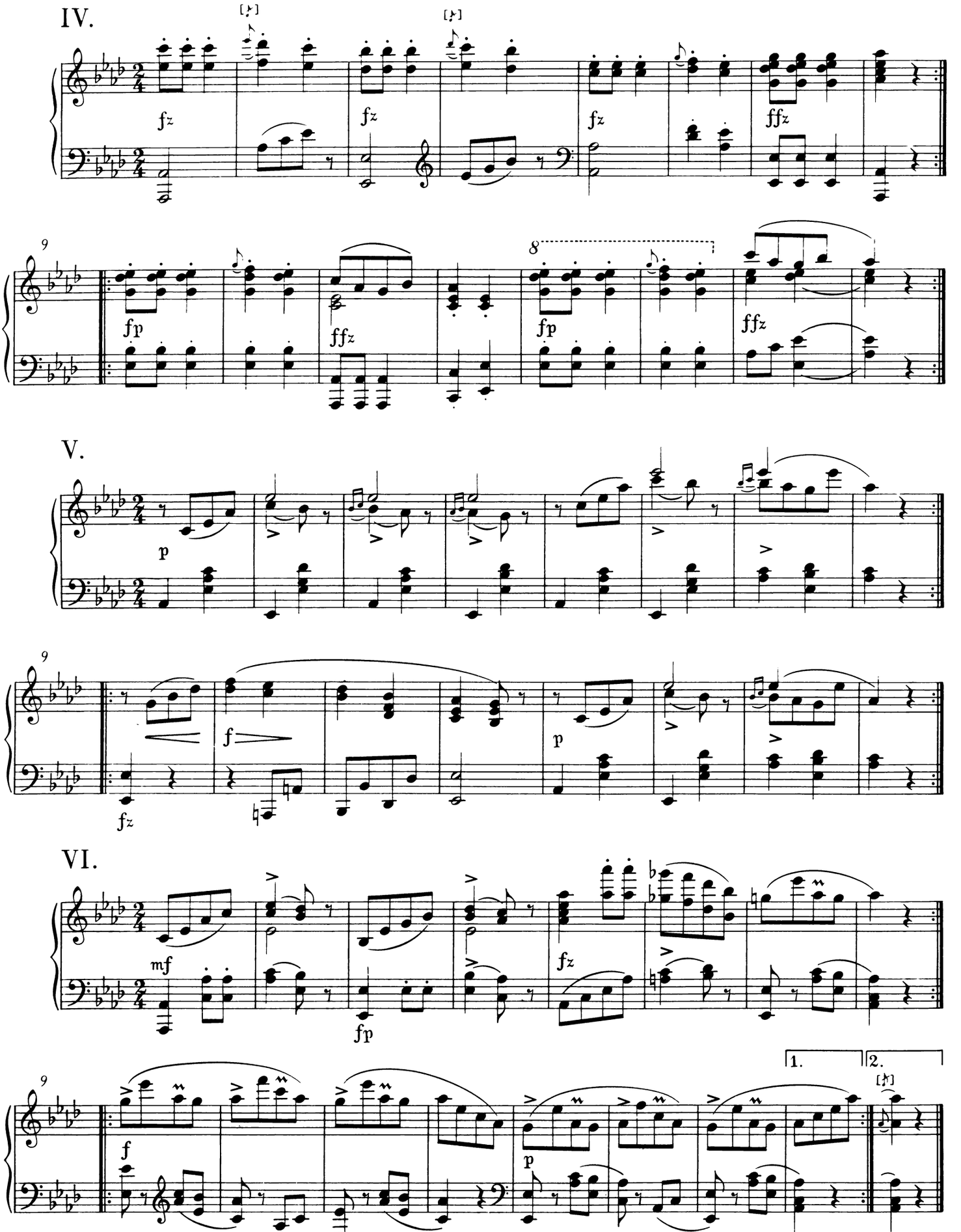
II.



III.



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

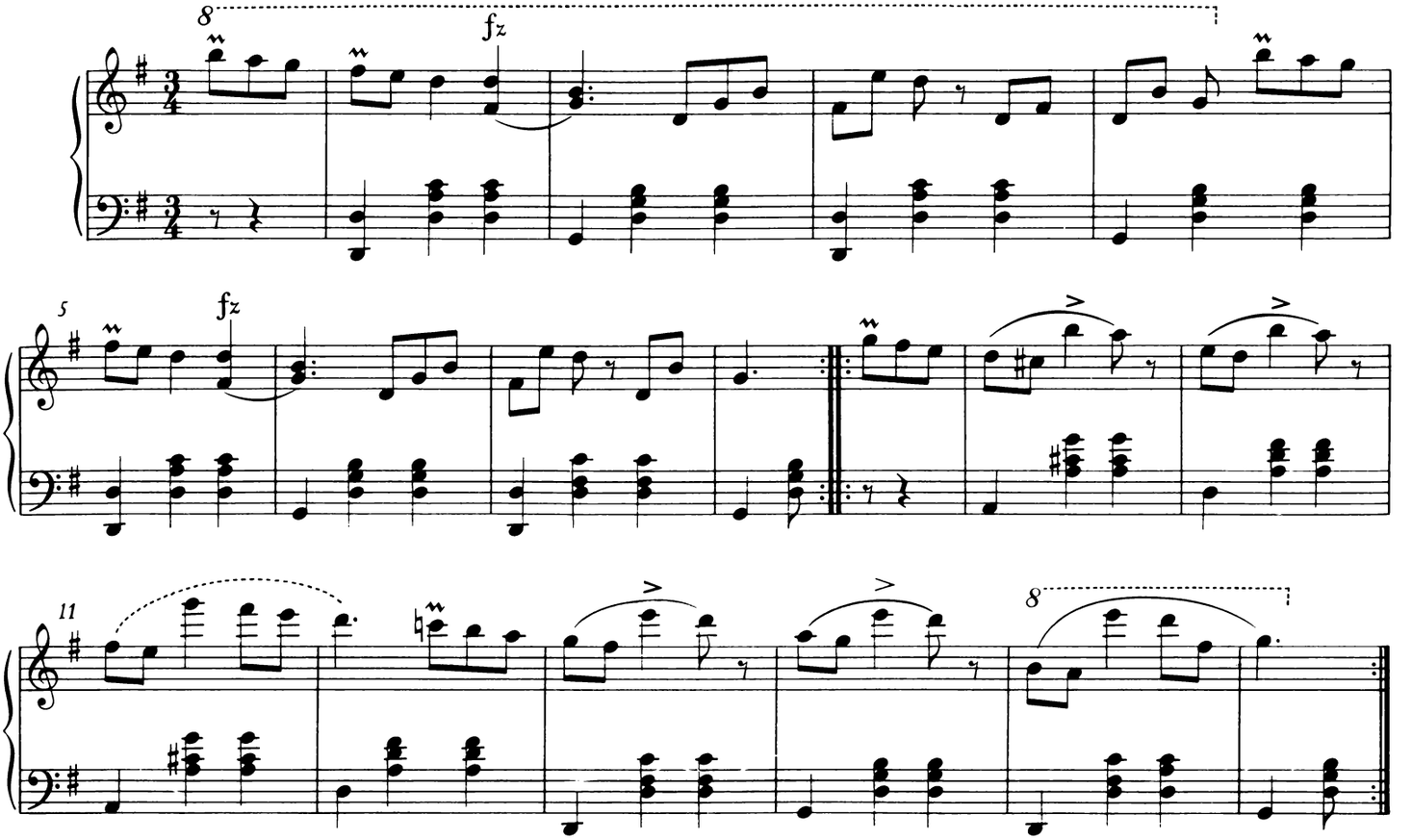

IV.
fz
fz
fz
ffz
9
fp
ffz
8
fp
ffz
V.
p
9
fz
f
p
VI.
mf
fp
fz
9
f
p
1.
2.

24. Fünf Ländler

I.

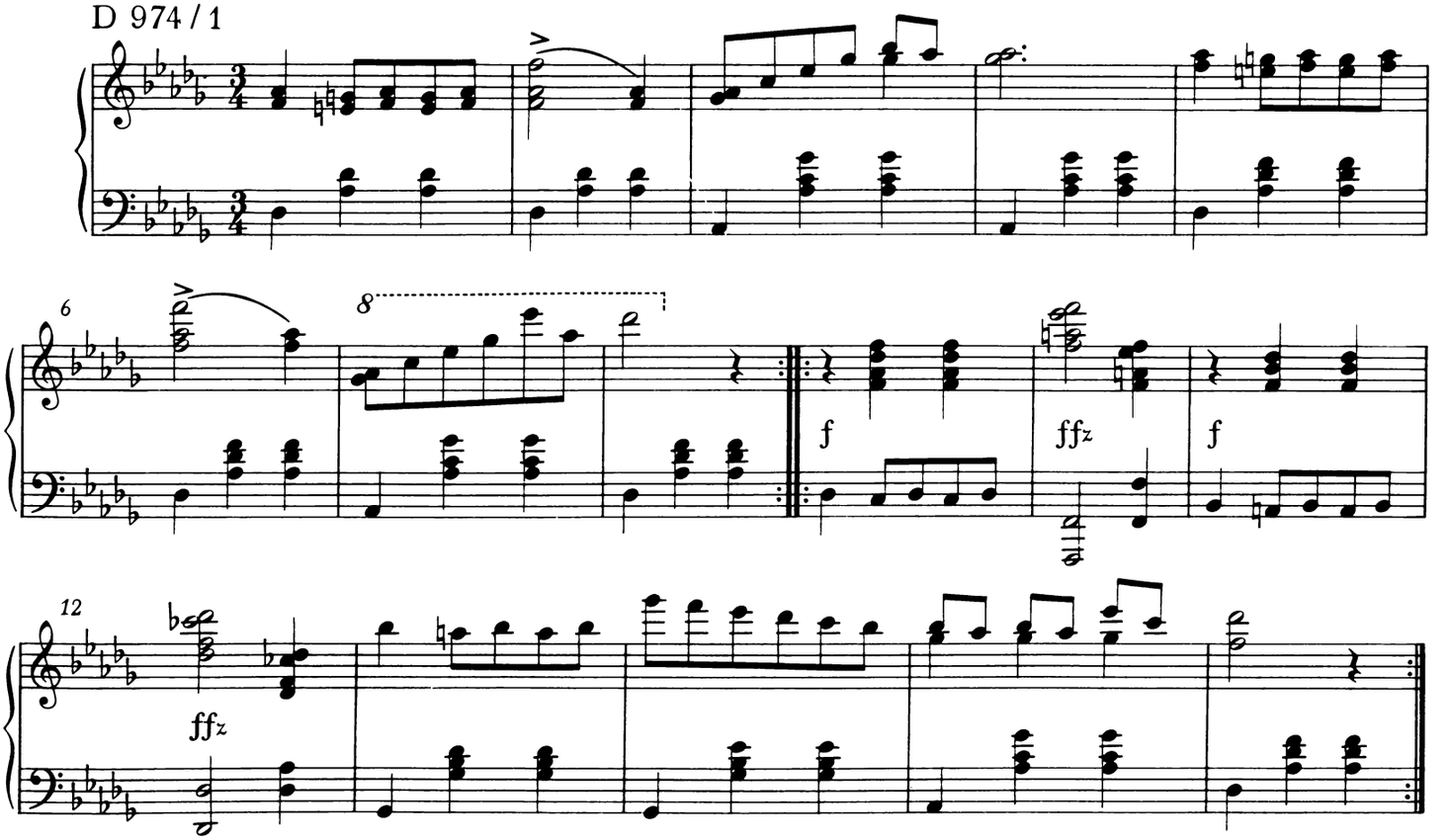
D 366 / 7

zwischen Dezember 1820 und Februar 1822



II.

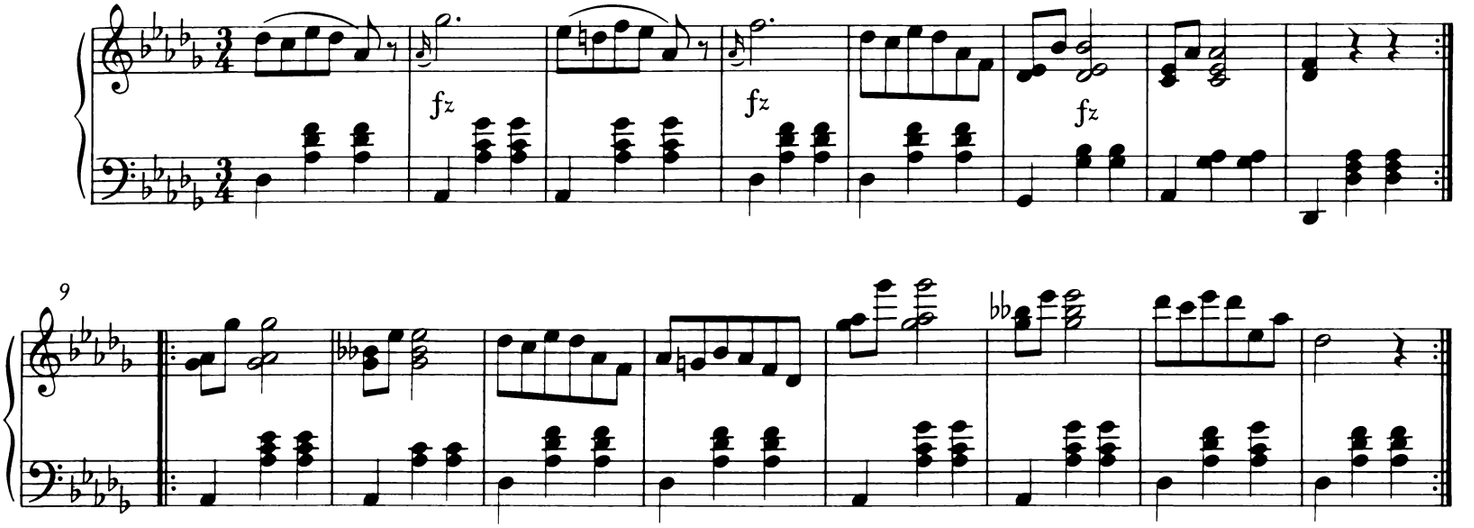
D 974 / 1



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

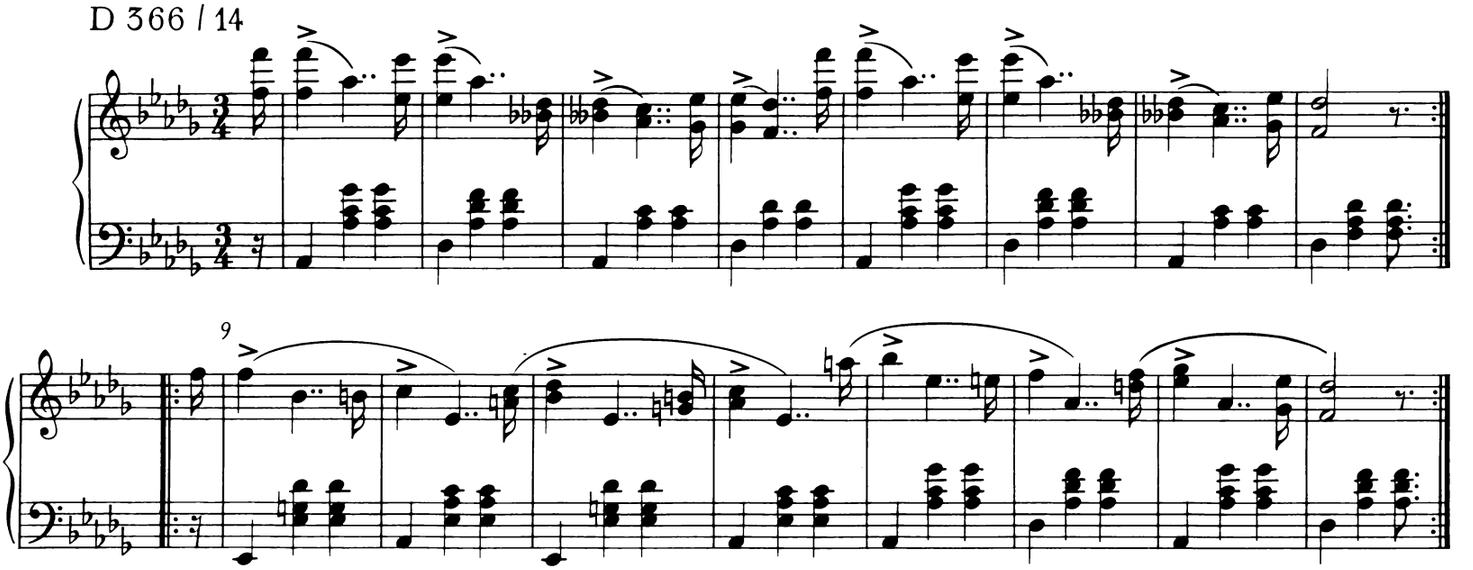
III.

D 974 / 2



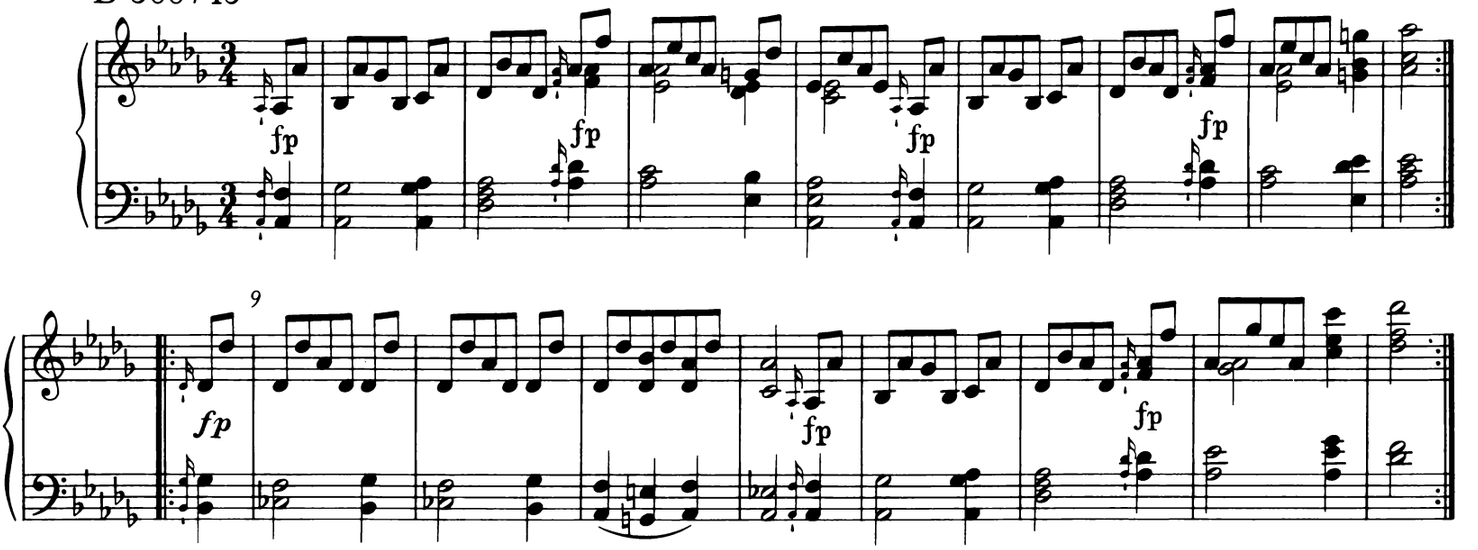
IV.

D 366 / 14



V.

D 366 / 15

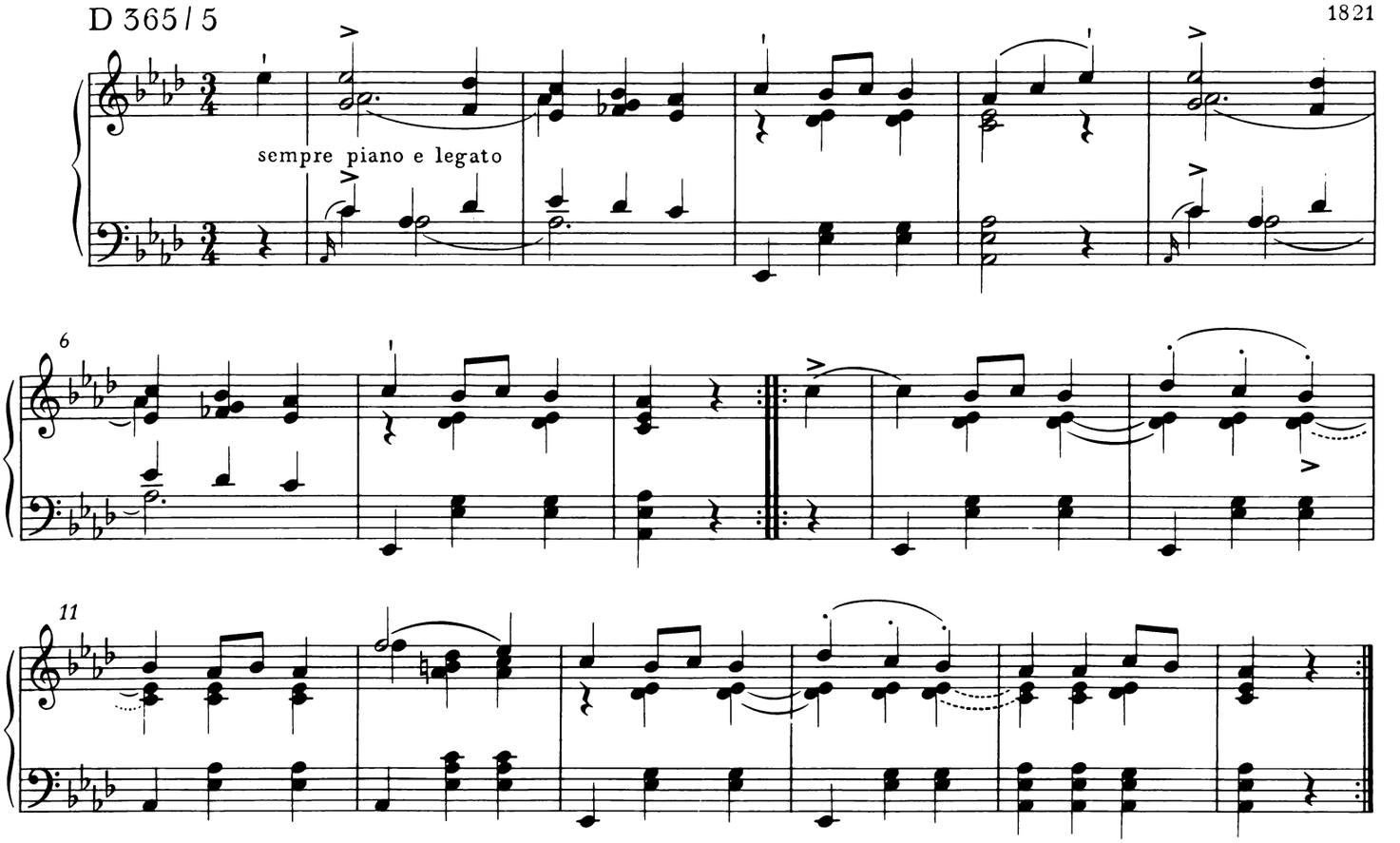


25. Zwei Deutsche

I.

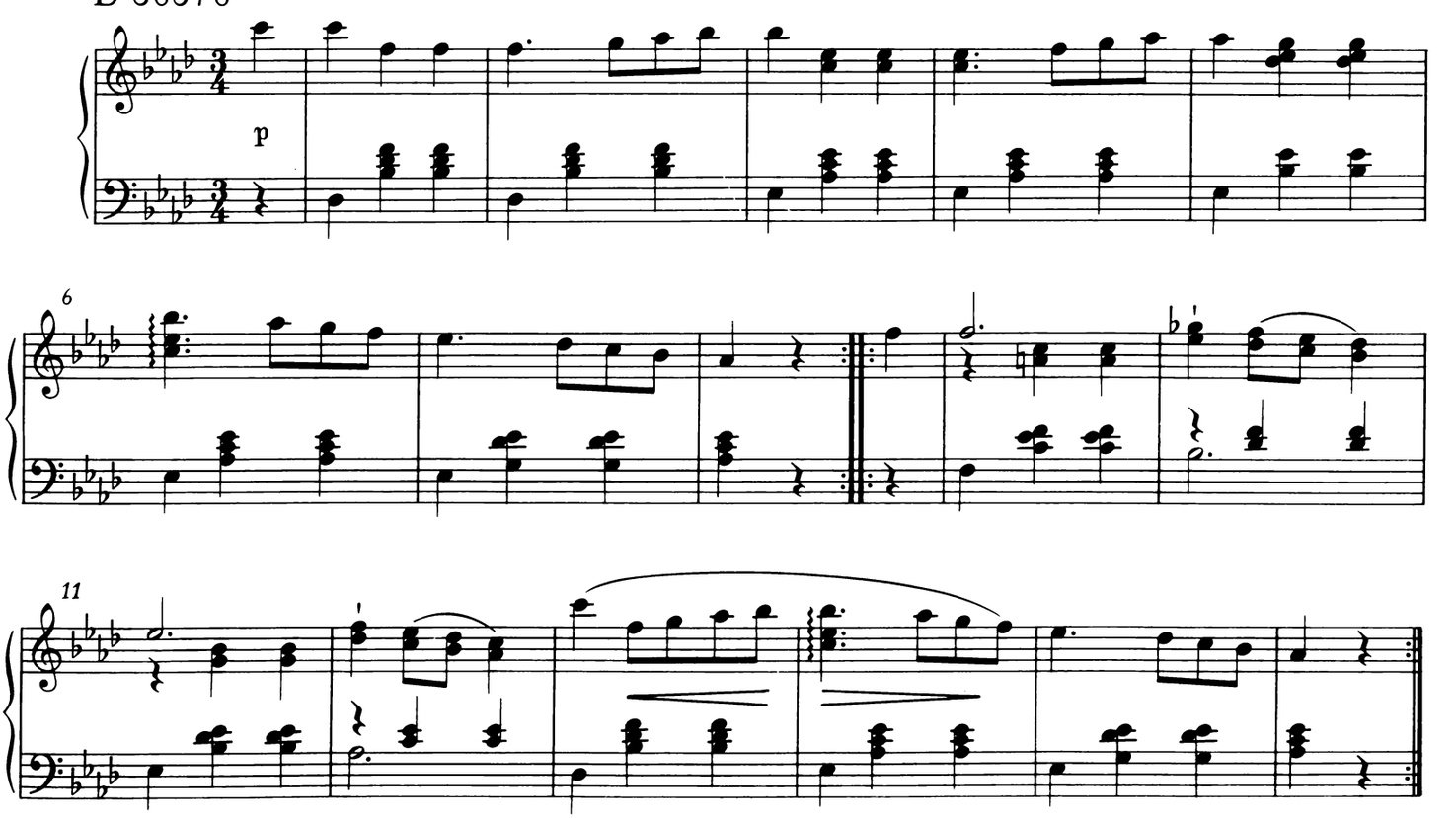
D 365 / 5

1821



II.

D 365 / 6



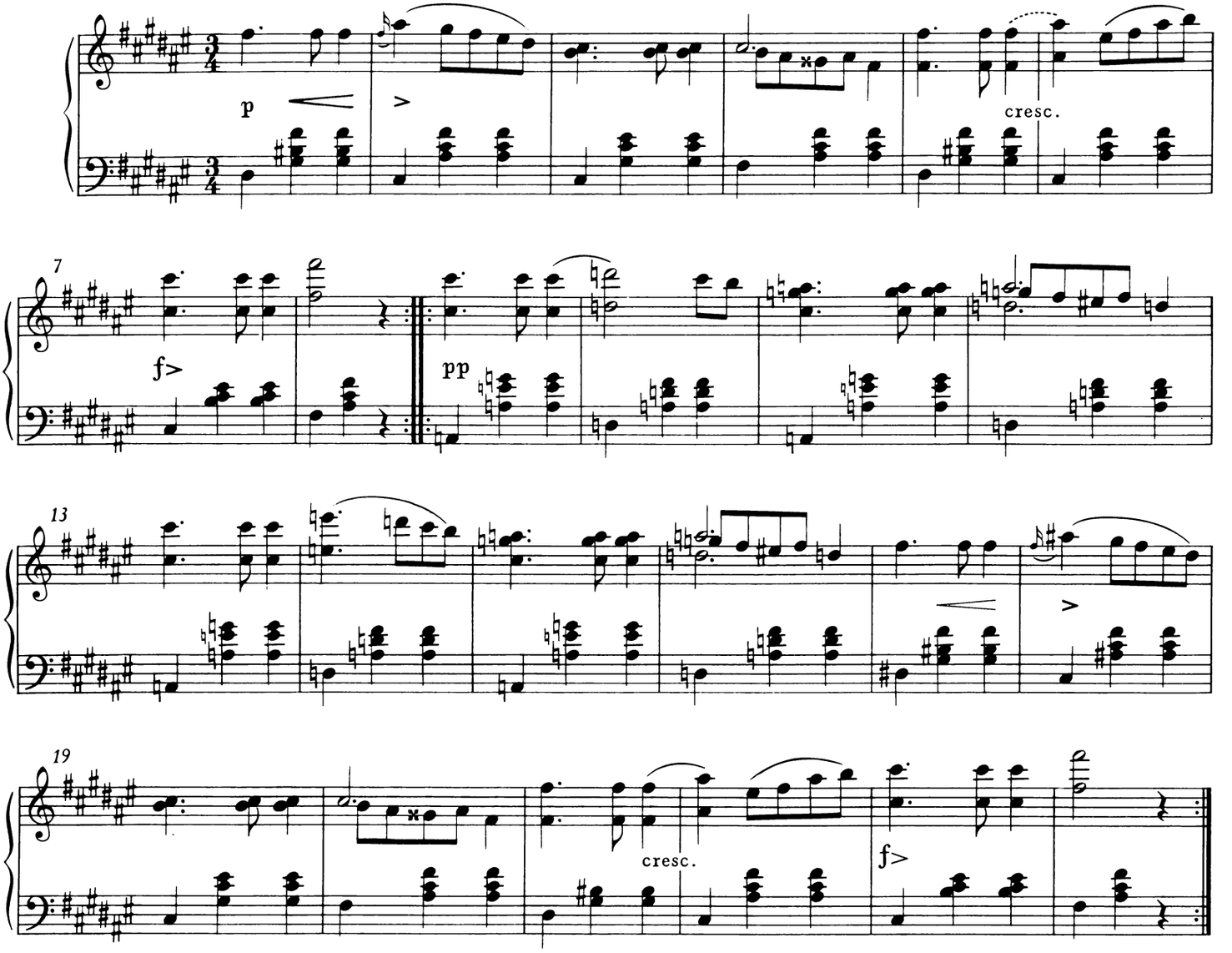
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

26. Sieben Deutsche

I.

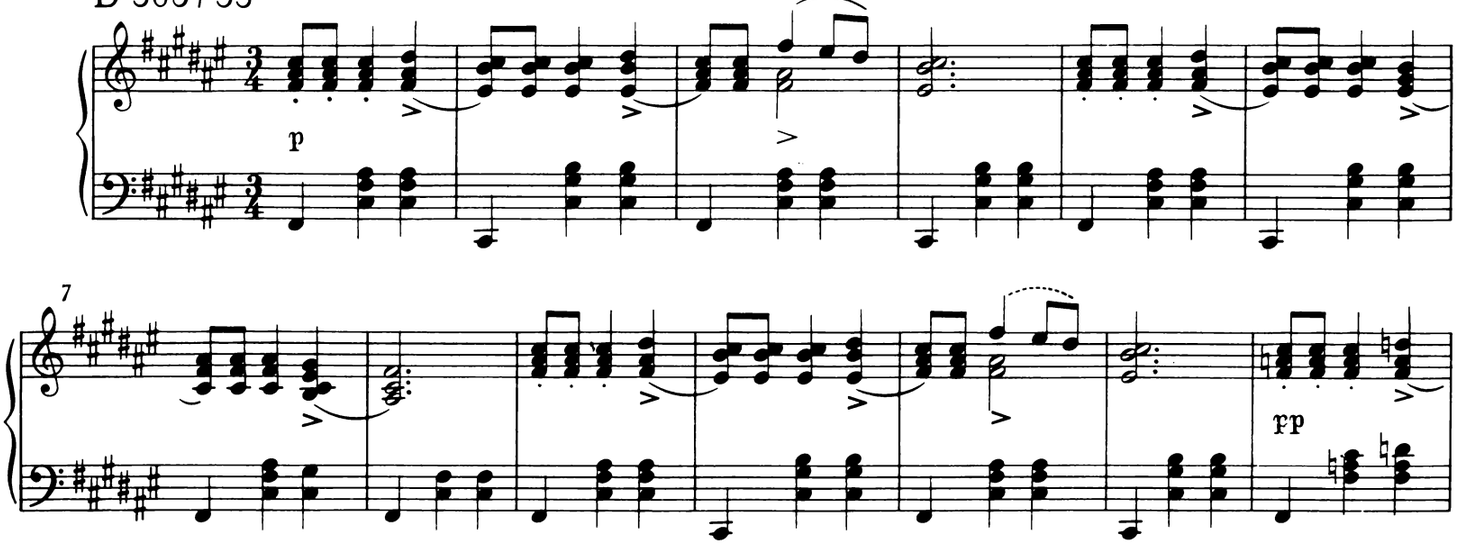
D 365 / 32

8. März 1821

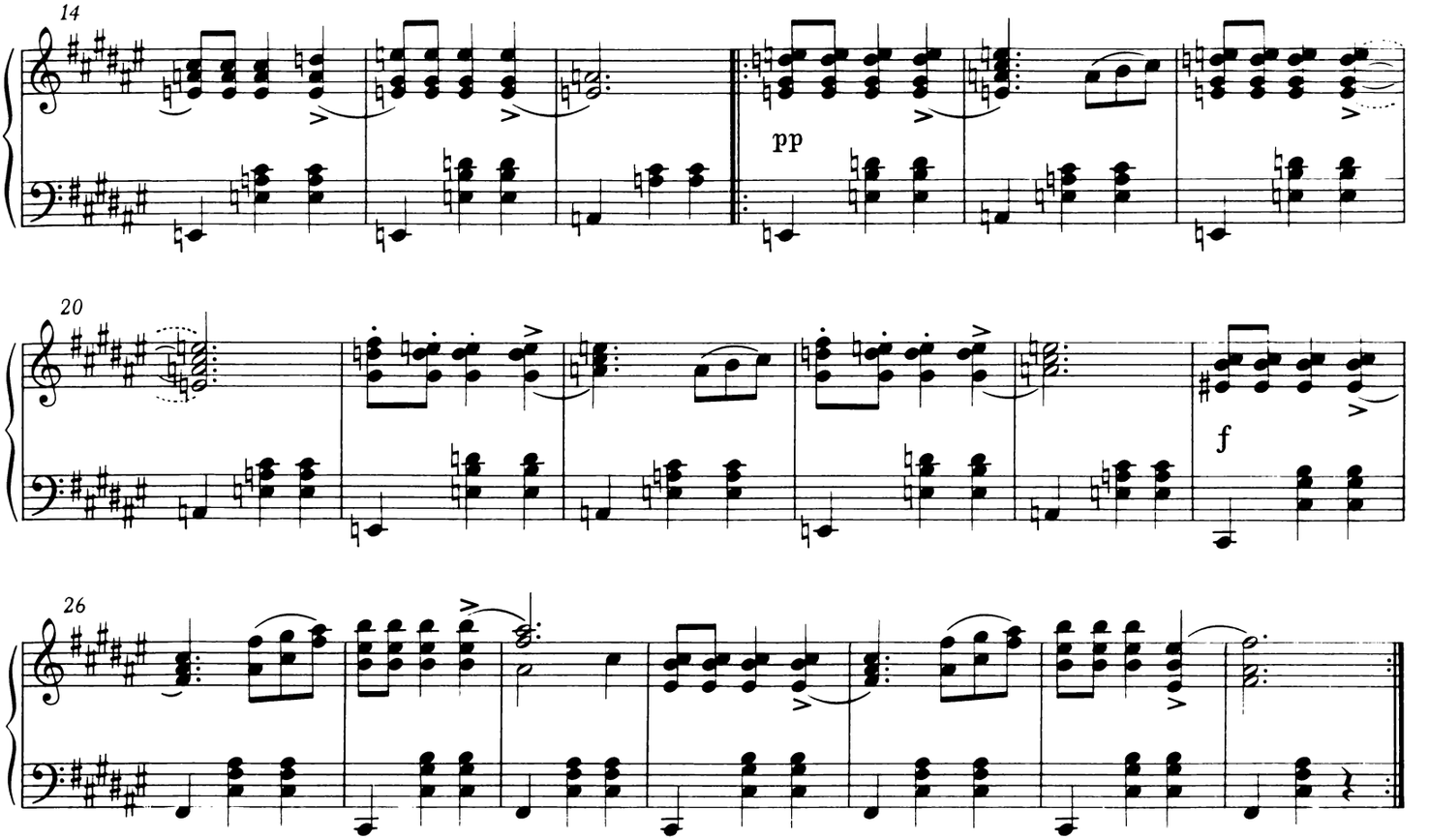


II.

D 365 / 33

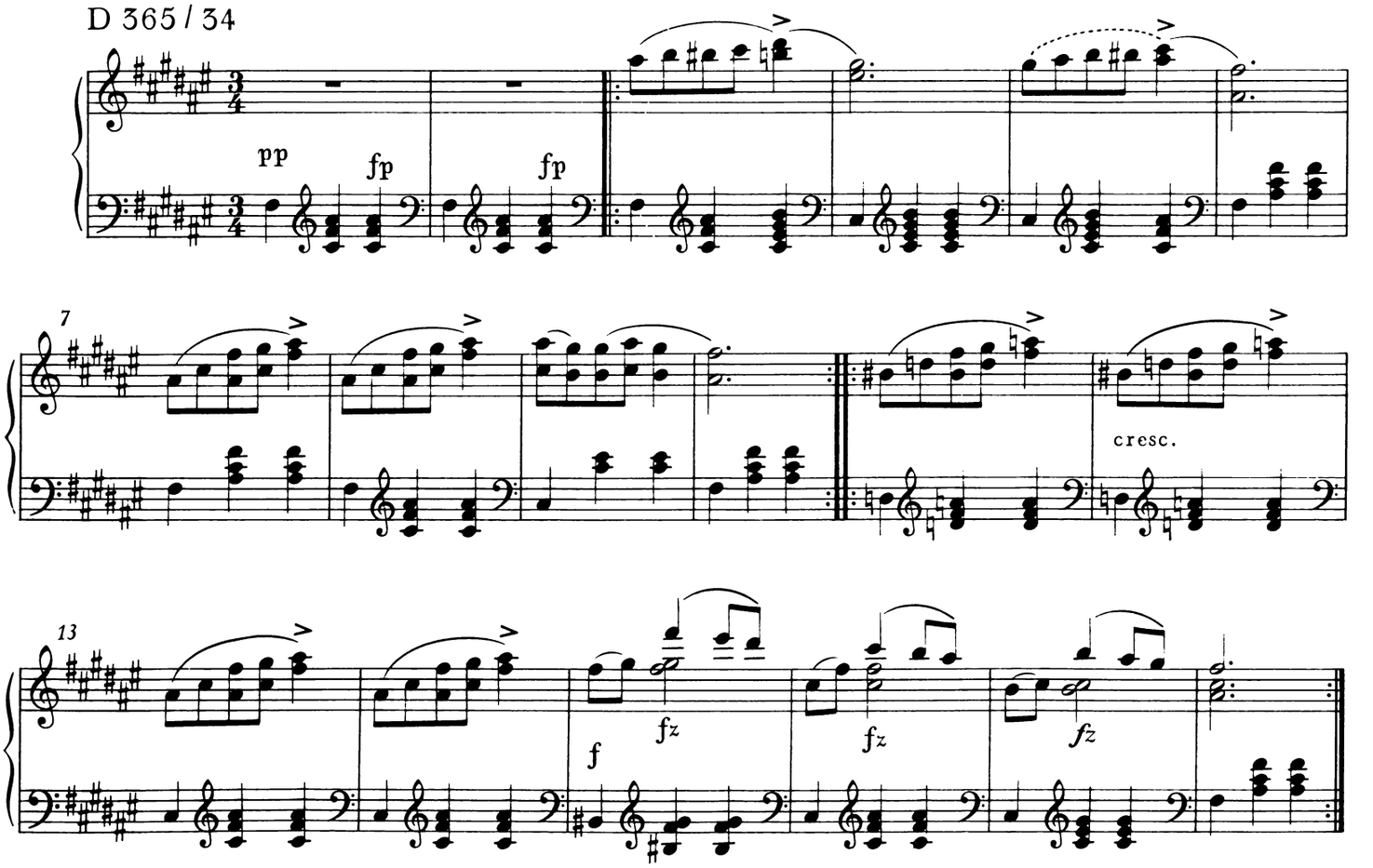


© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel



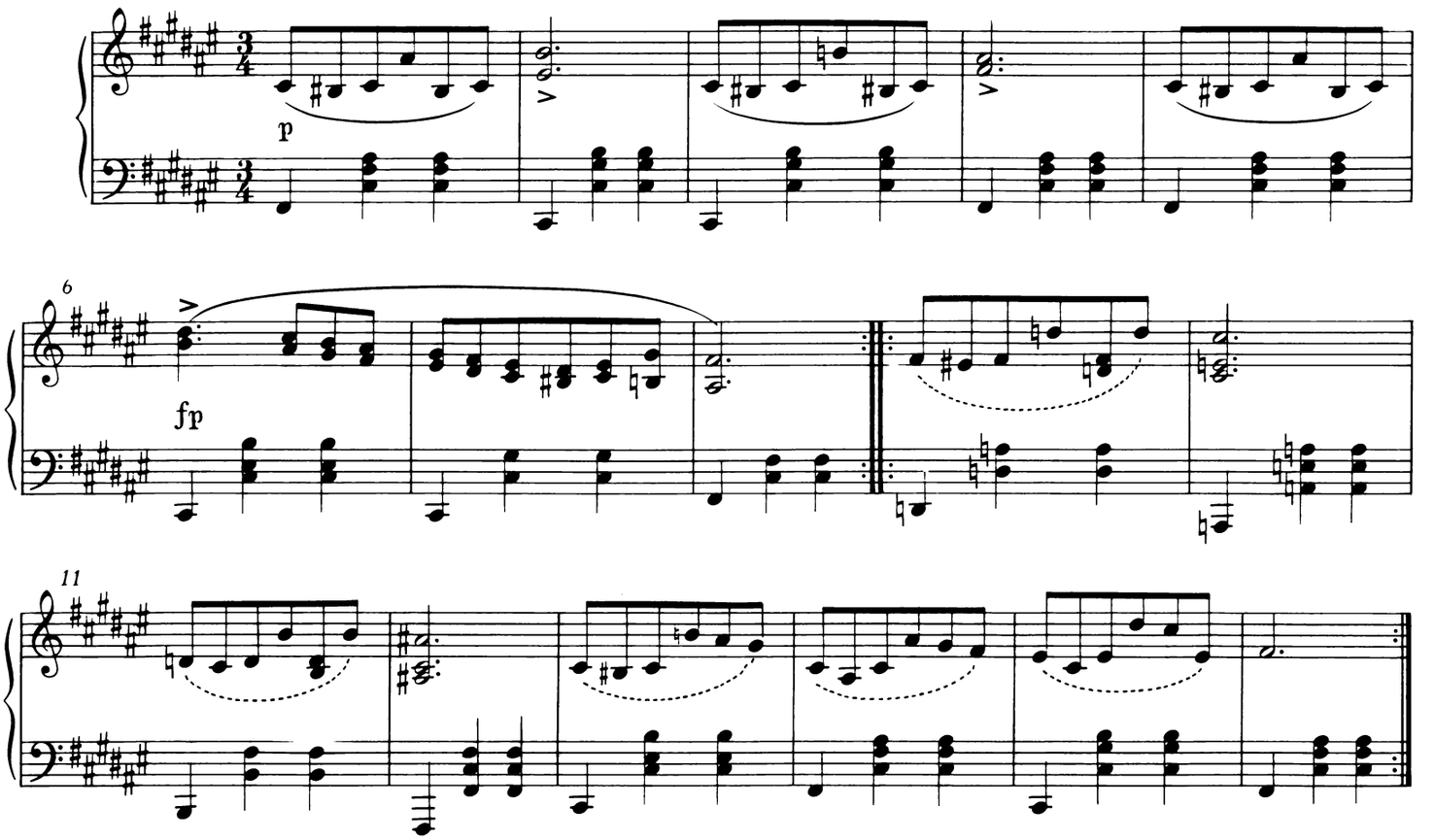
III.

D 365 / 34



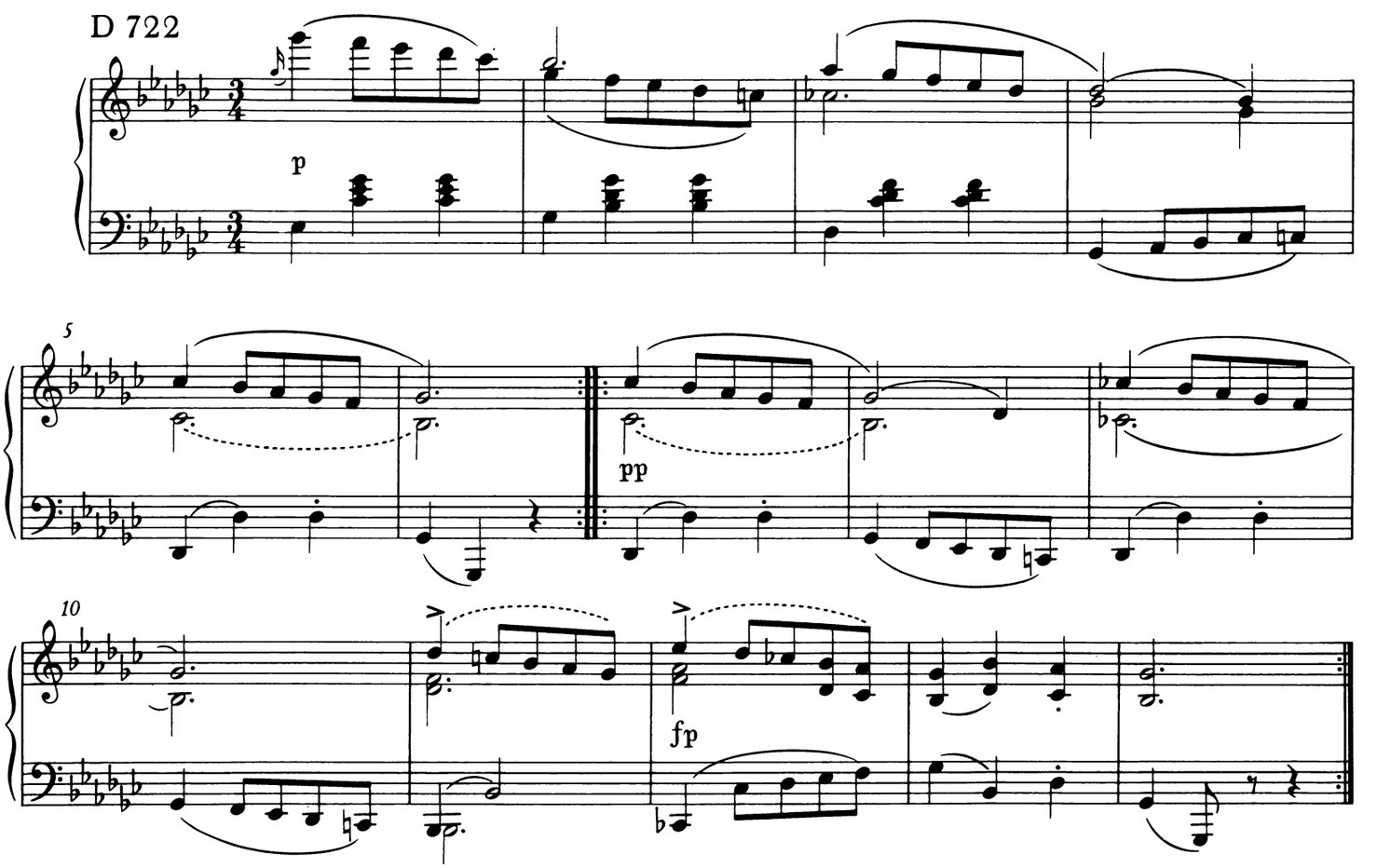
IV.

D 365 / 35



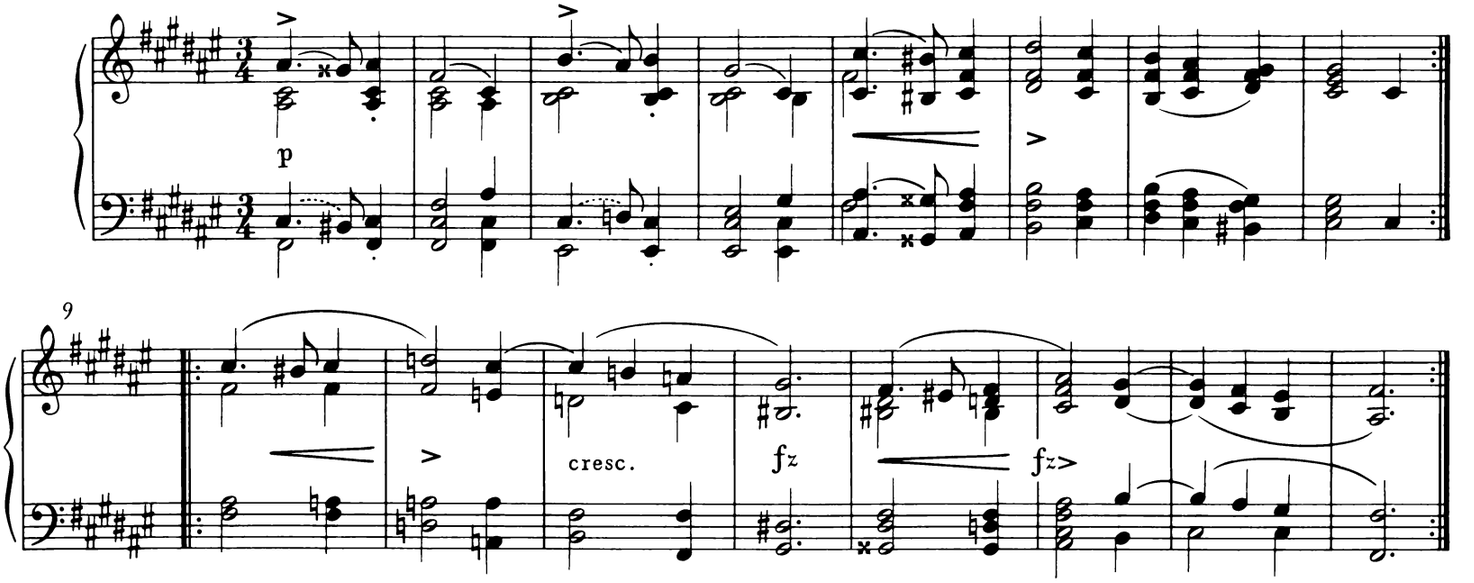
V.

D 722



VI.

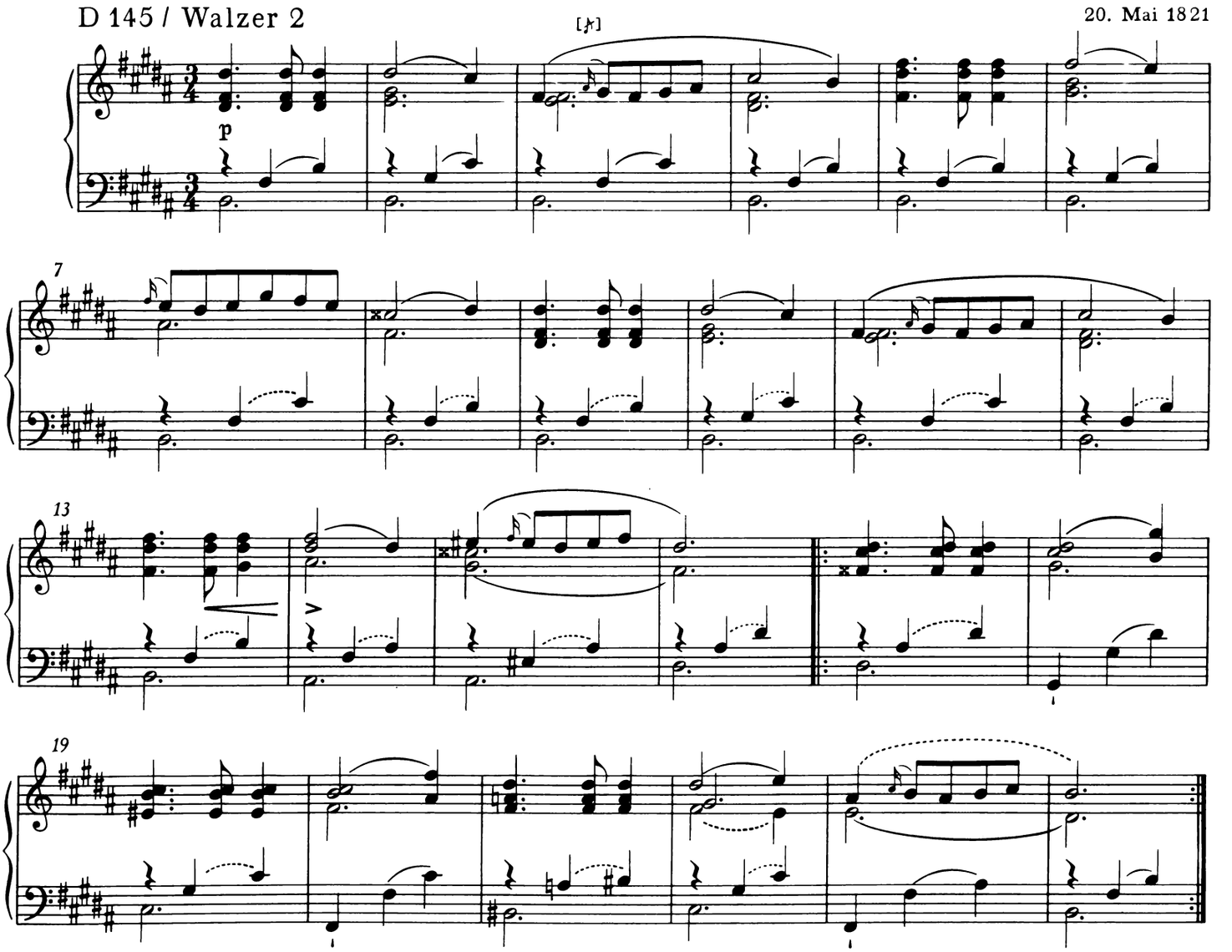
D 365 / 36



VII.

D 145 / Walzer 2

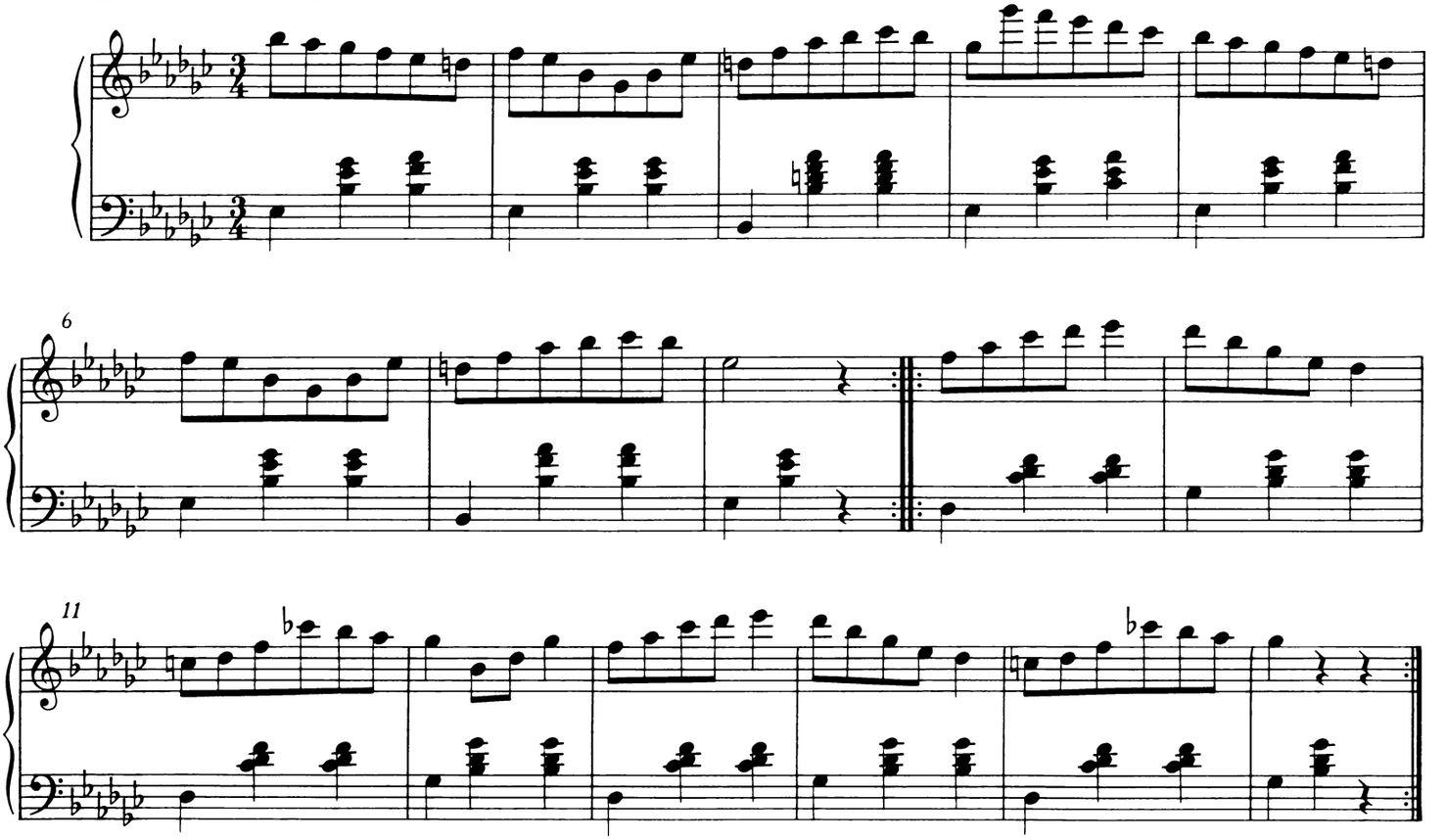
20. Mai 1821



27. Vier Deutsche

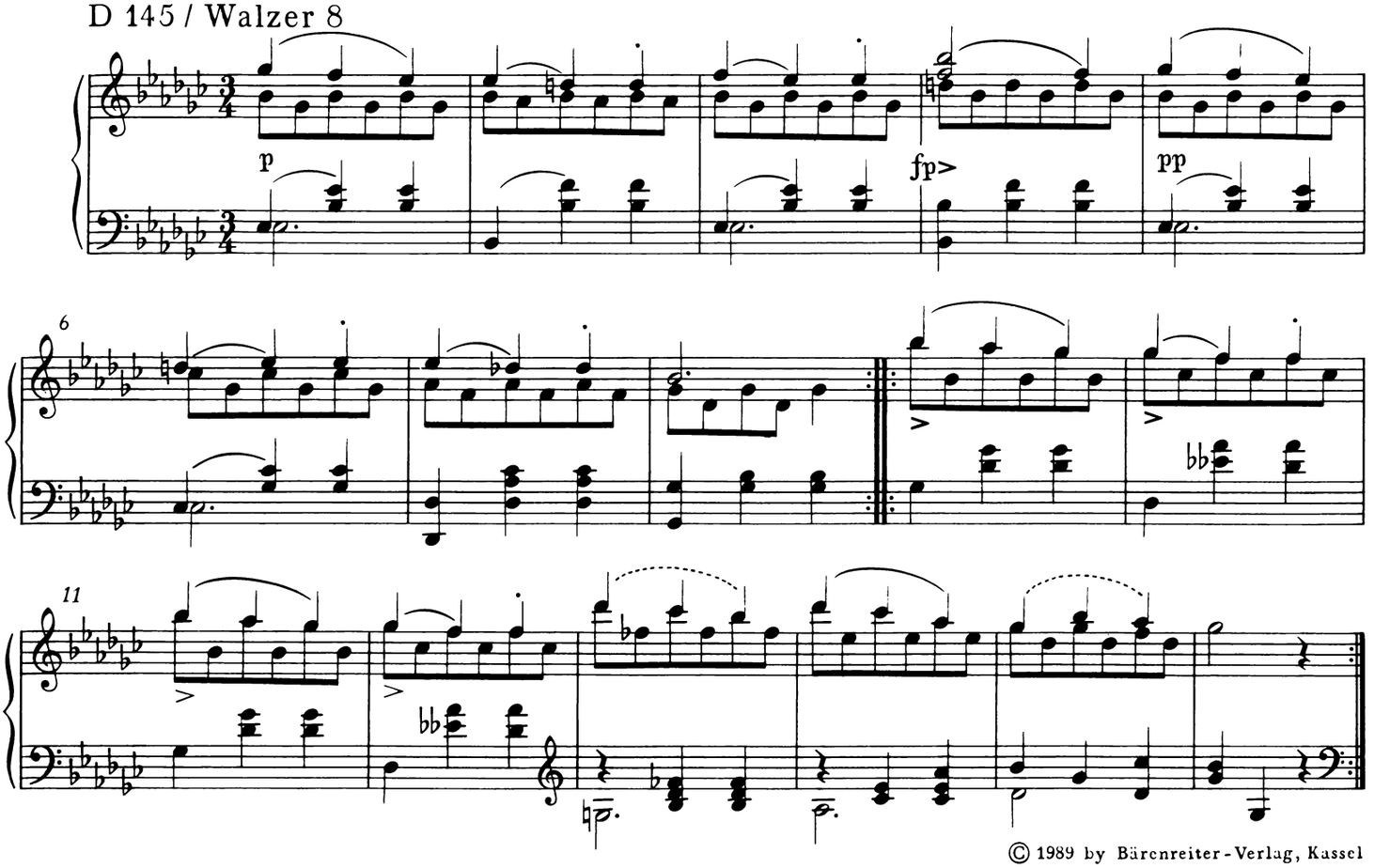
I.

D 145 / Walzer 5



II.

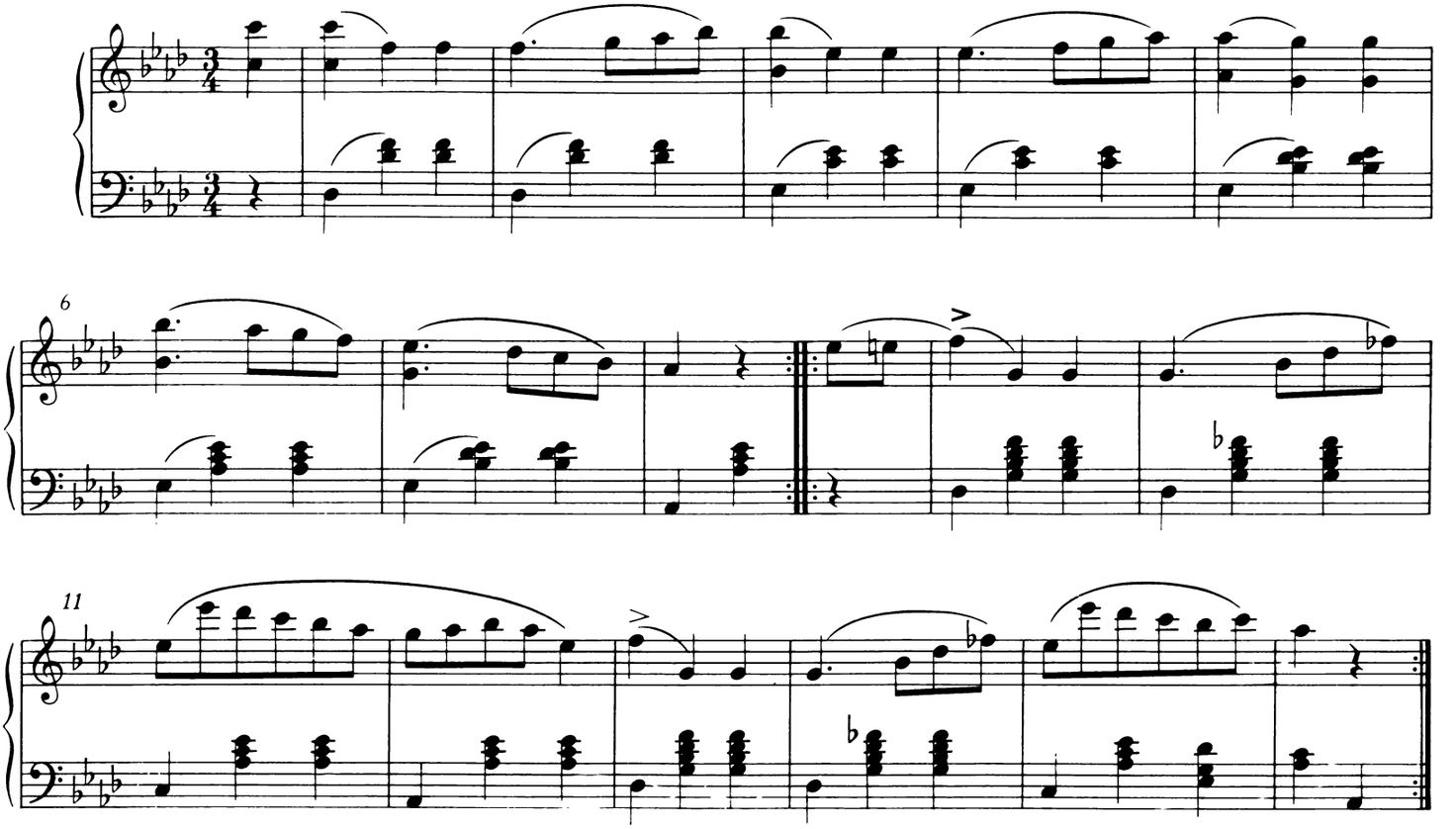
D 145 / Walzer 8



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

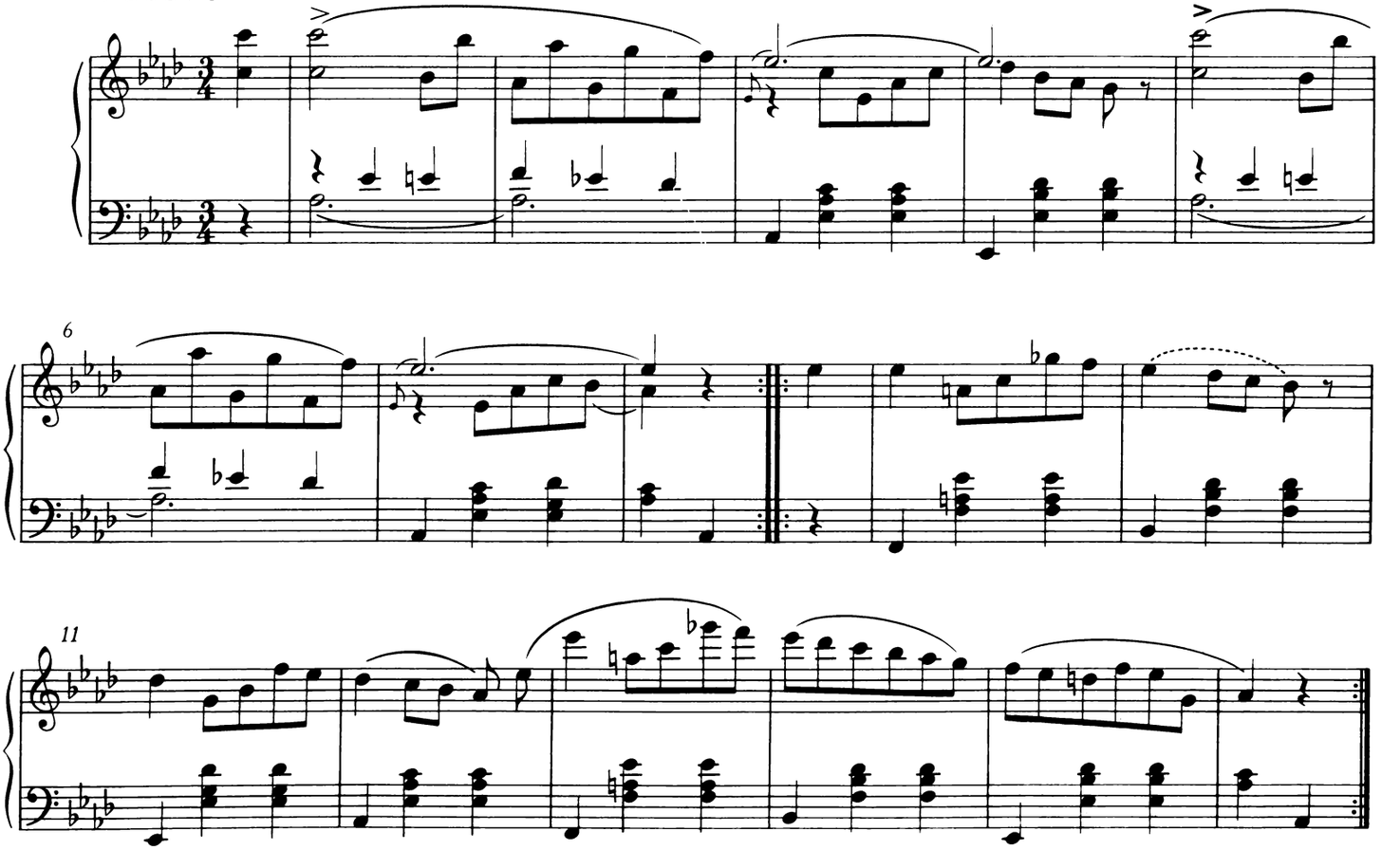
III.

D 365 / 6



IV.

D 365 / 7

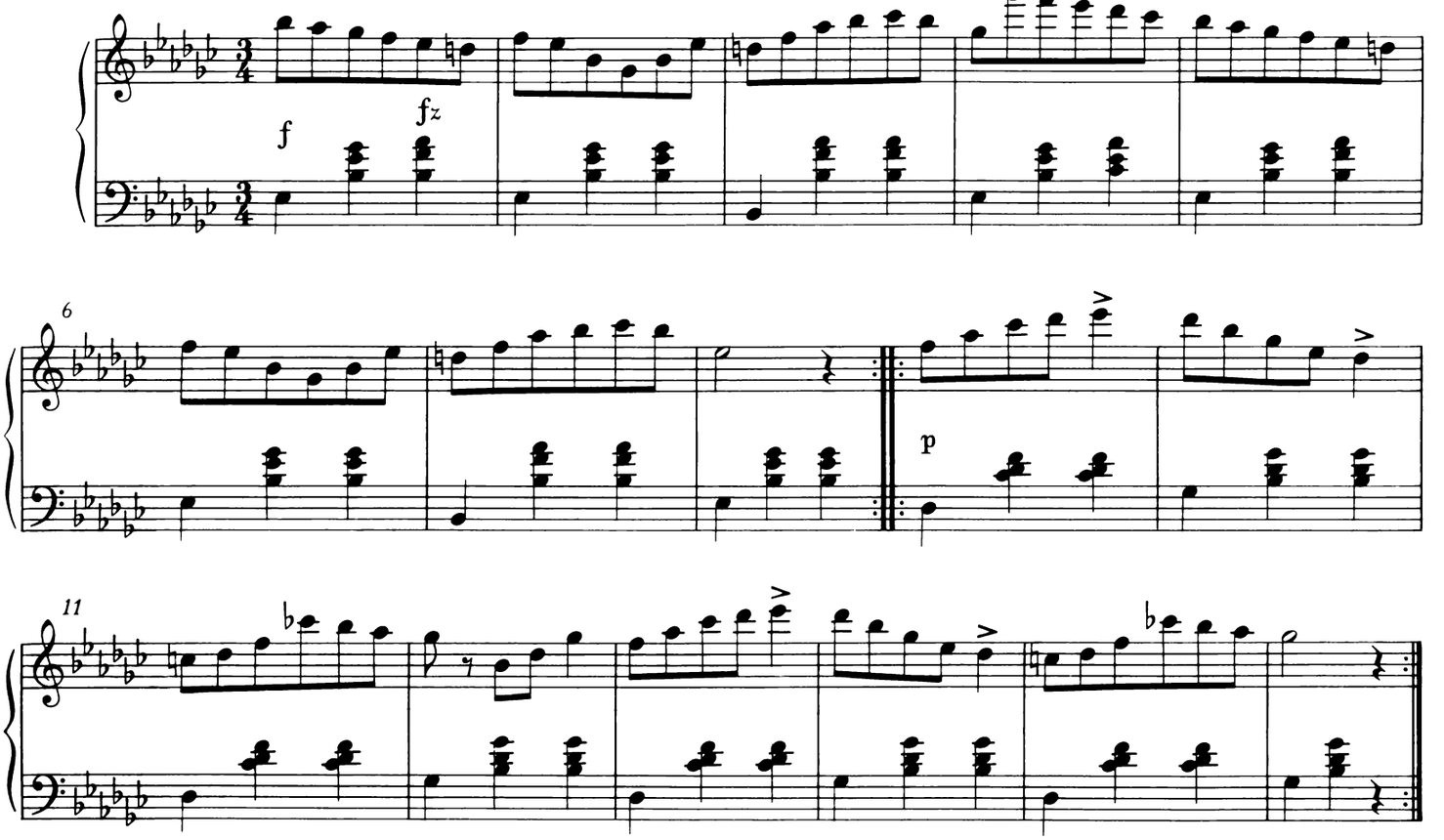


28. Zwei Deutsche in es

I.

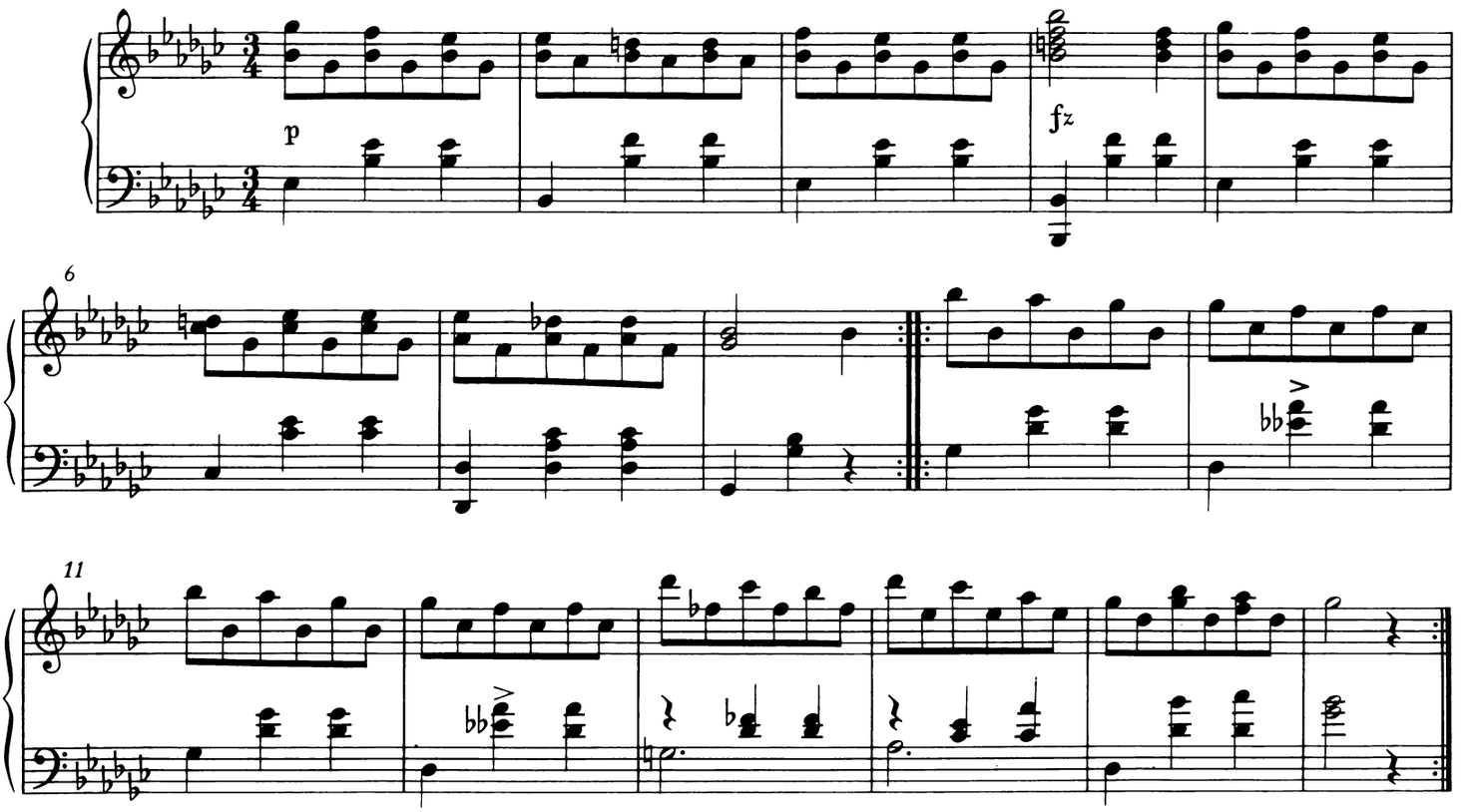
D 145 / Walzer 5

Mai 1821 (?)



II.

D 145 / Walzer 8



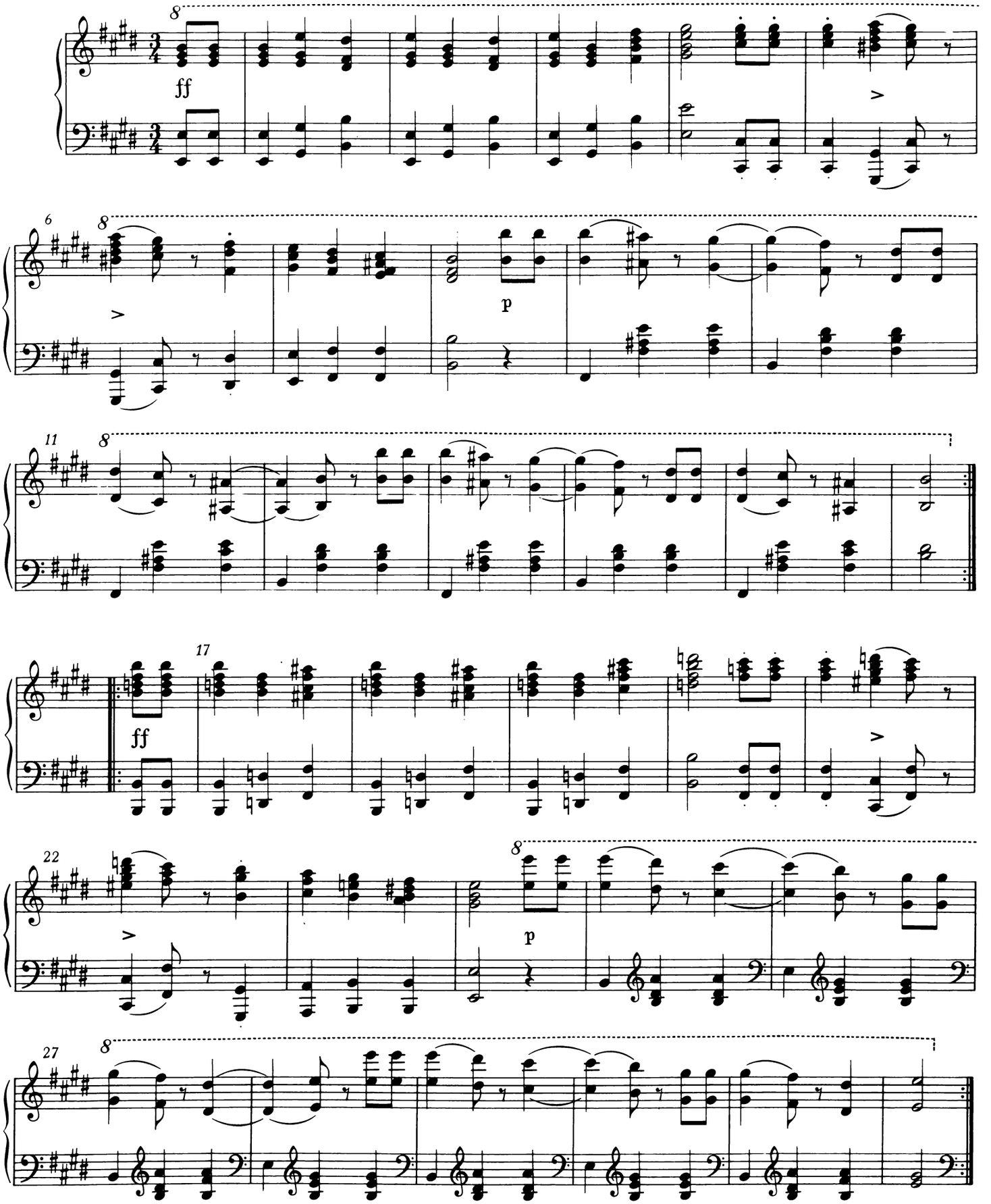
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

29. Sechs Atzenbrugger Deutsche

I.

D 145 / Walzer 1

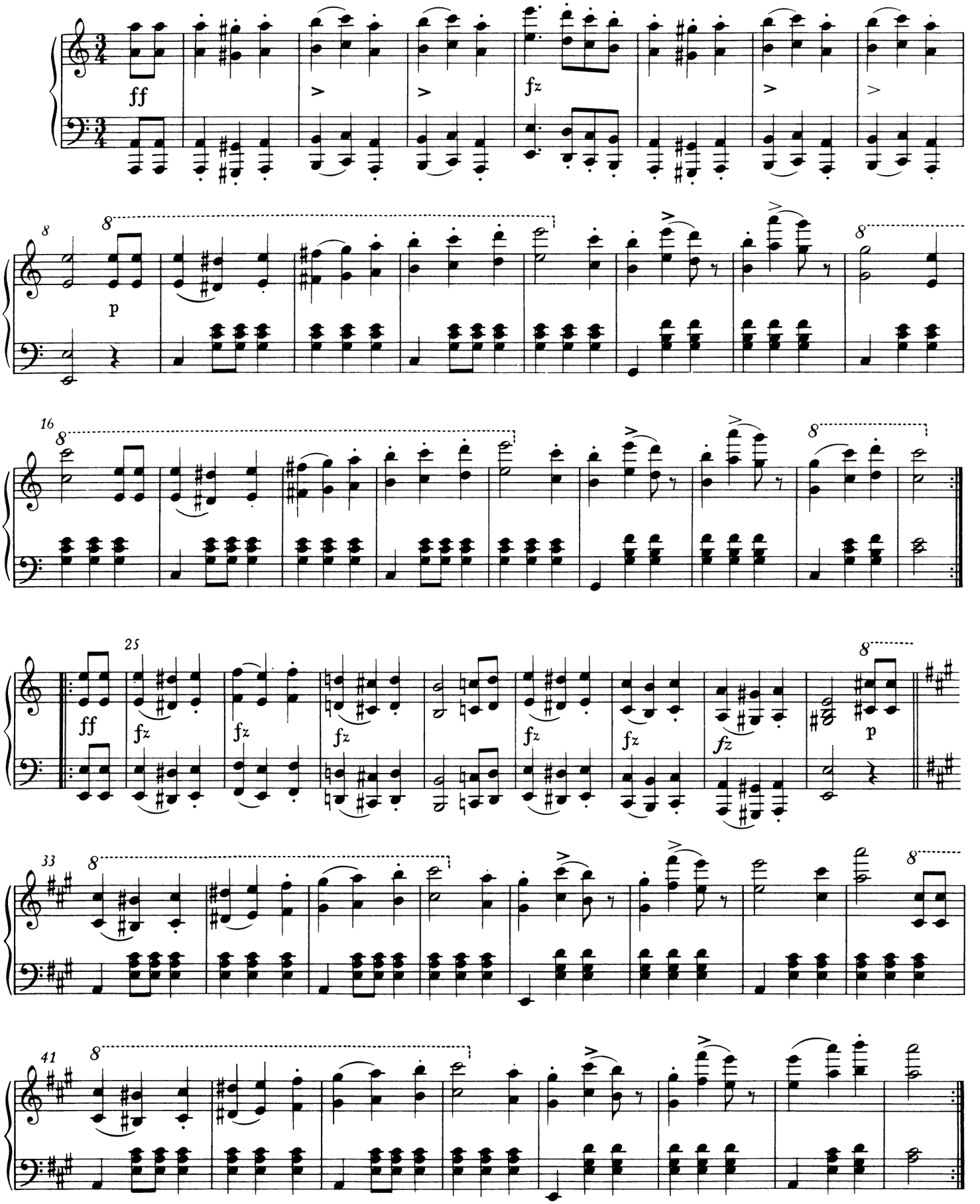
Juli 1821



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

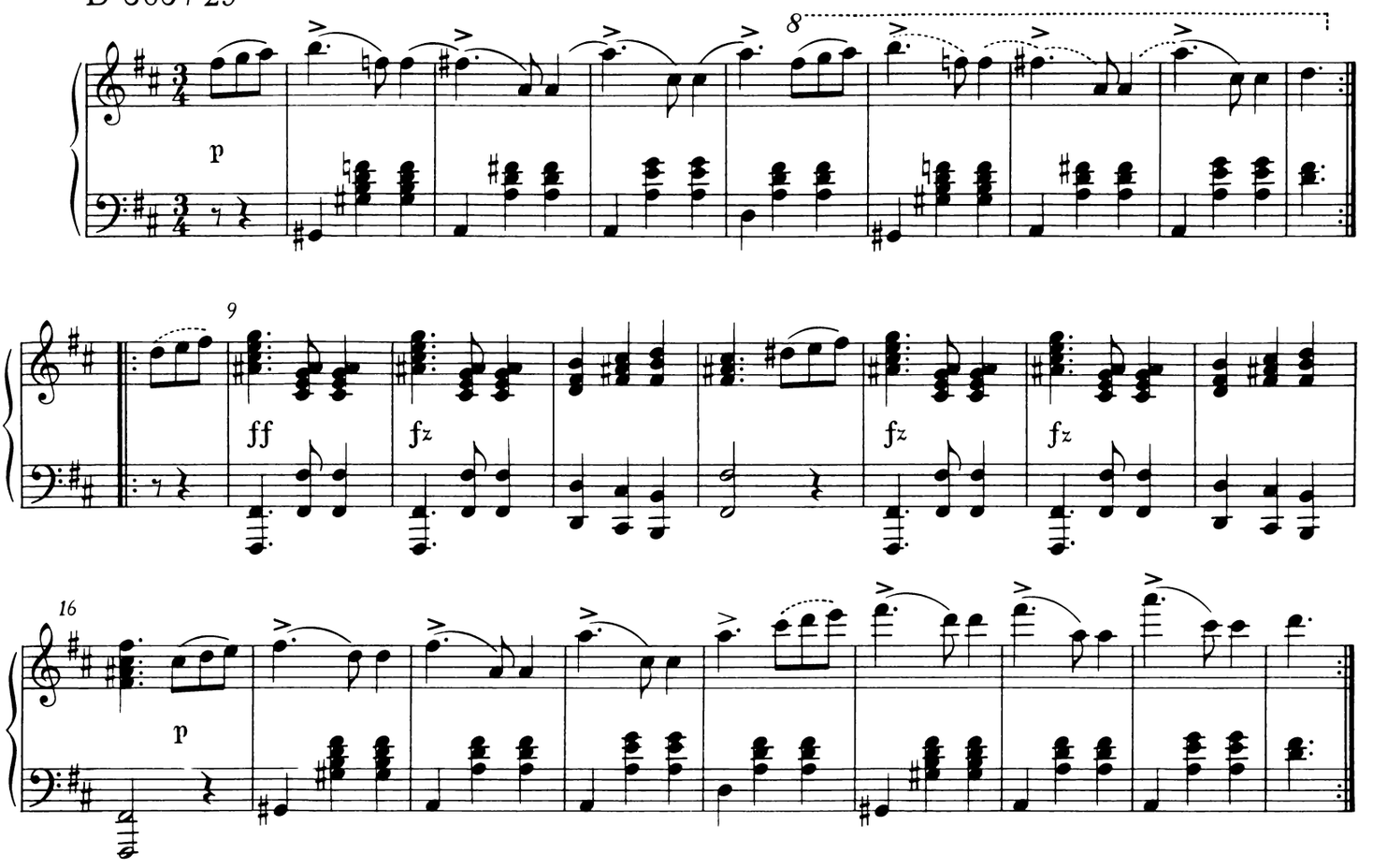
II.

D 145 / Walzer 3



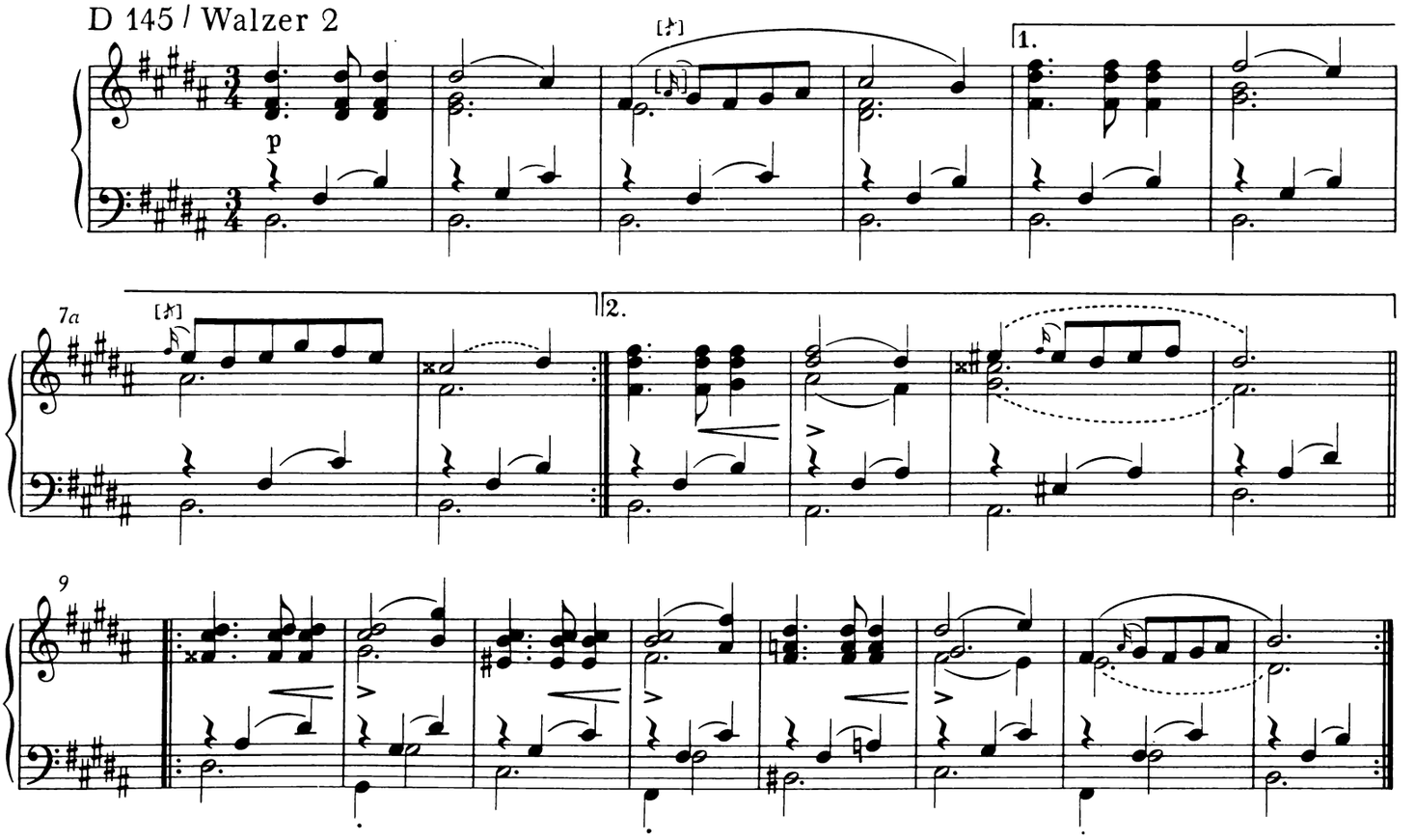
III.

D 365 / 29



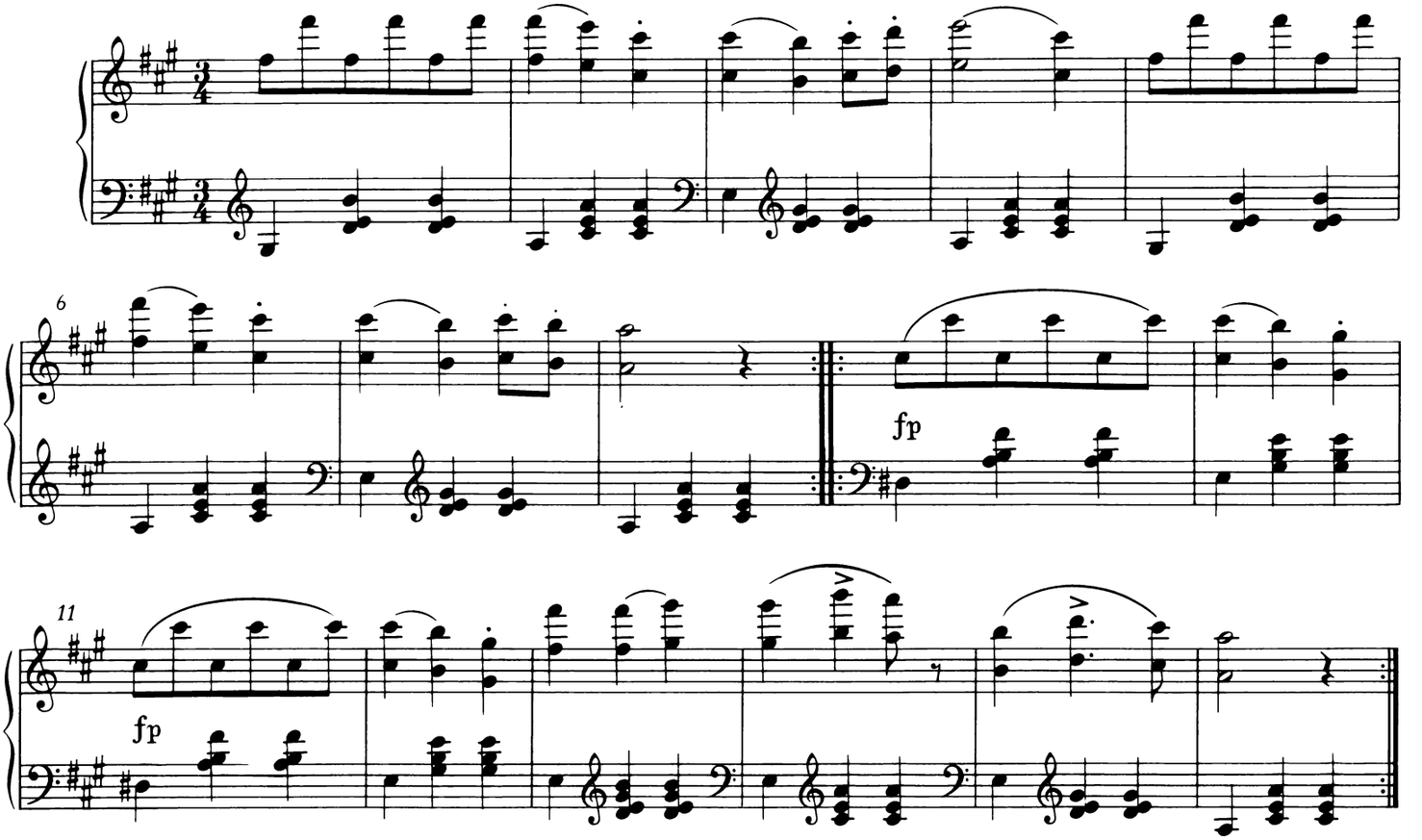
IV.

D 145 / Walzer 2



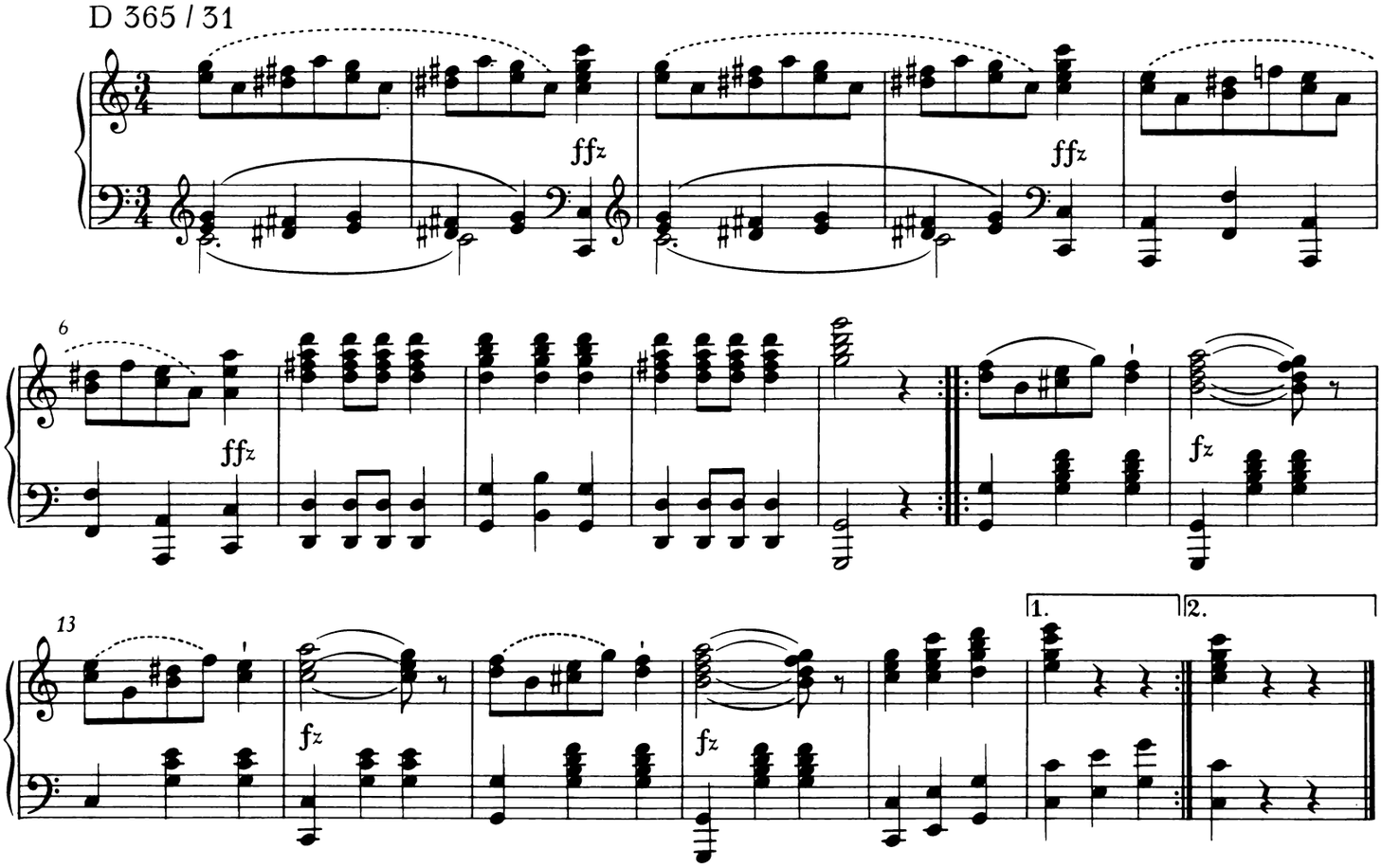
V.

D 365 / 30



VI.

D 365 / 31

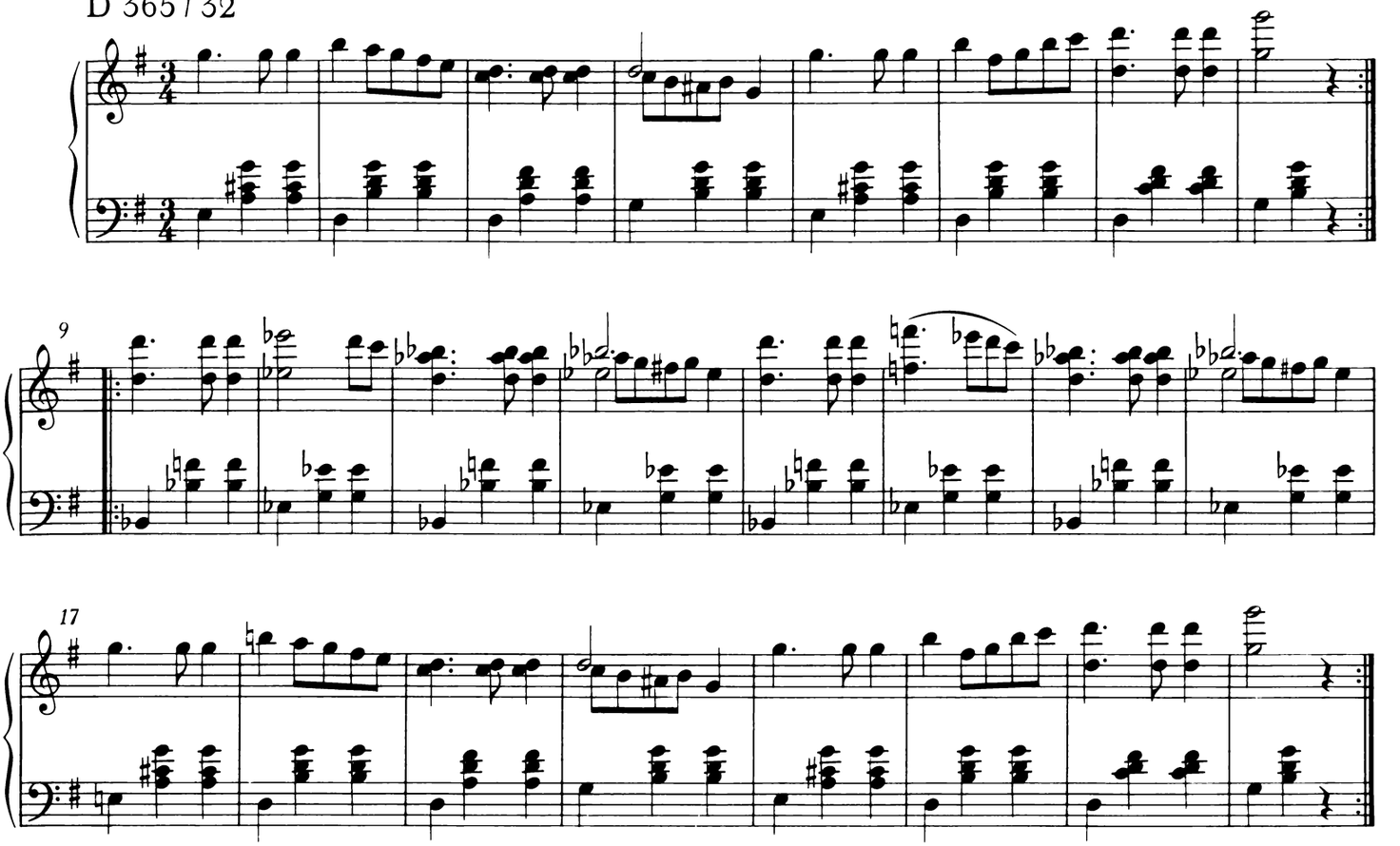


30. Vier Deutsche

I.

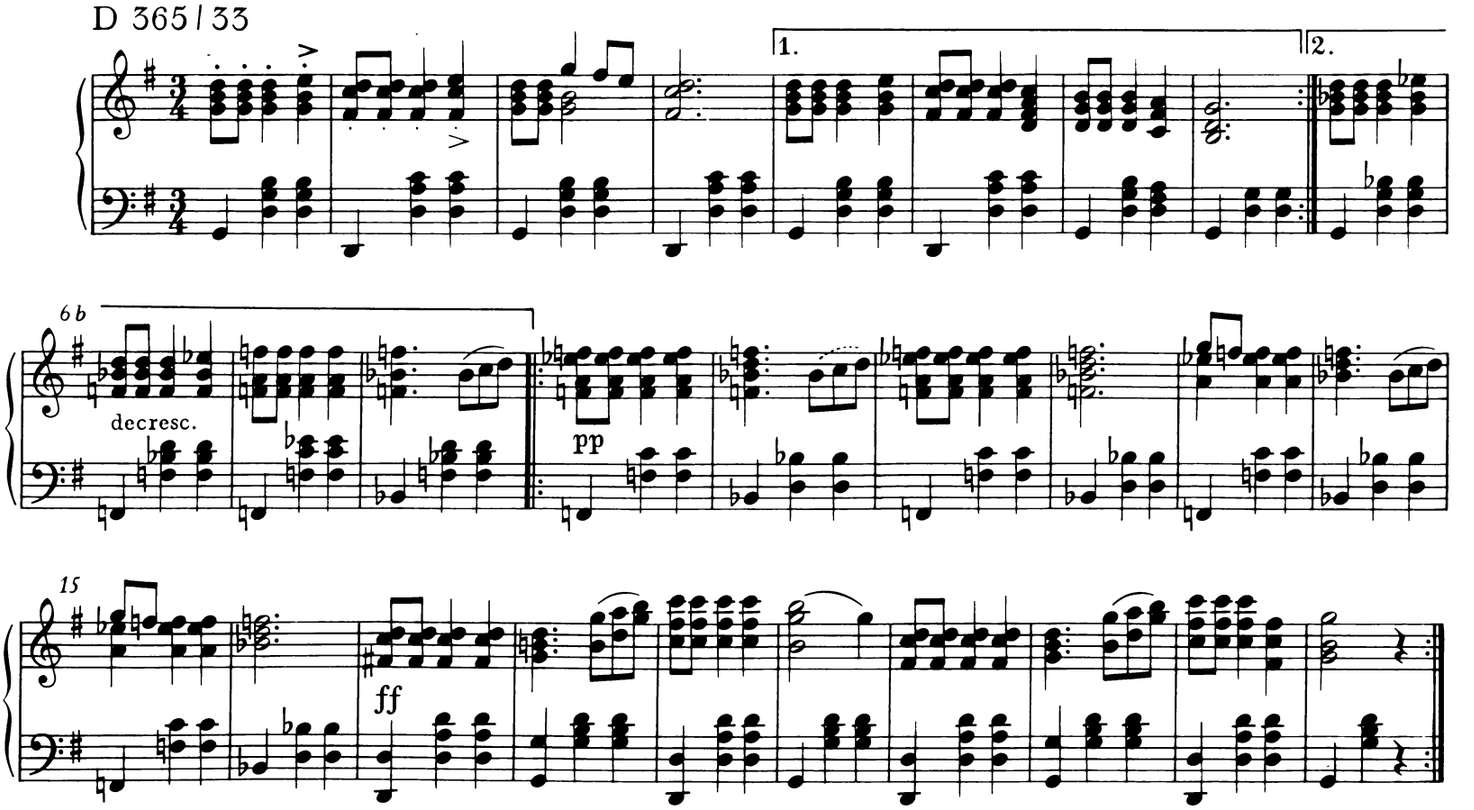
August 1821

D 365 / 32



II.

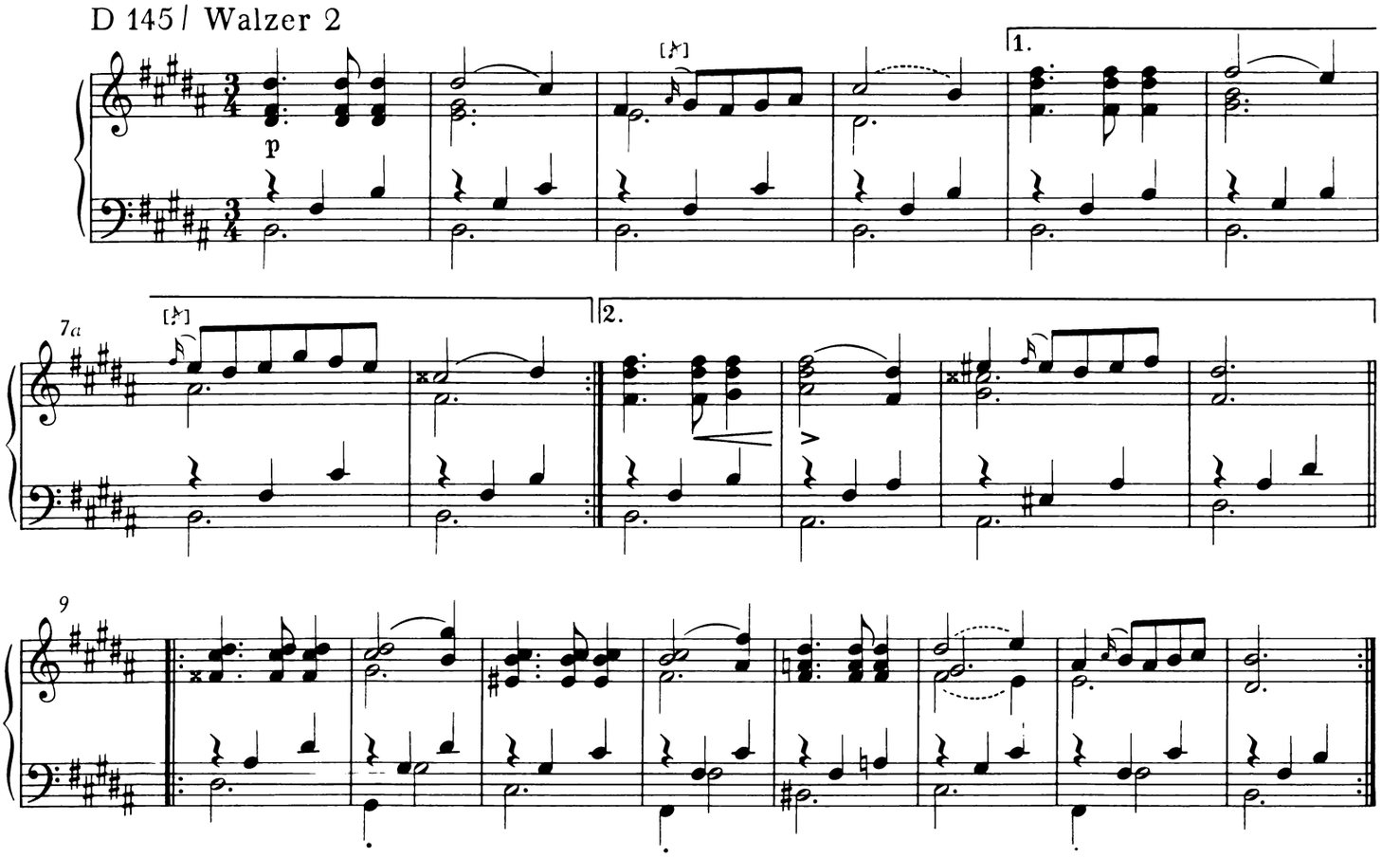
D 365 / 33



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

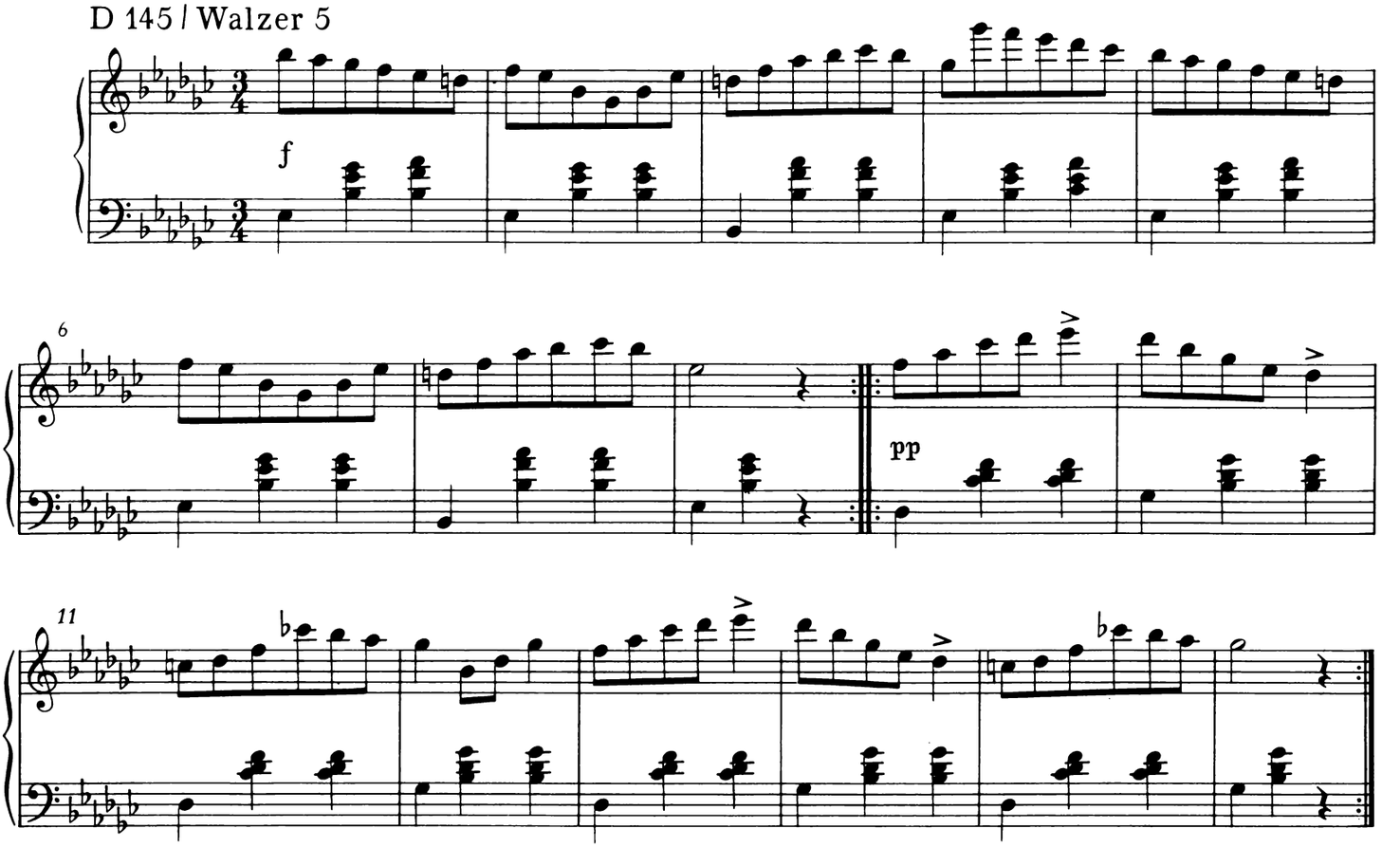
III.

D 145 / Walzer 2



IV.

D 145 / Walzer 5

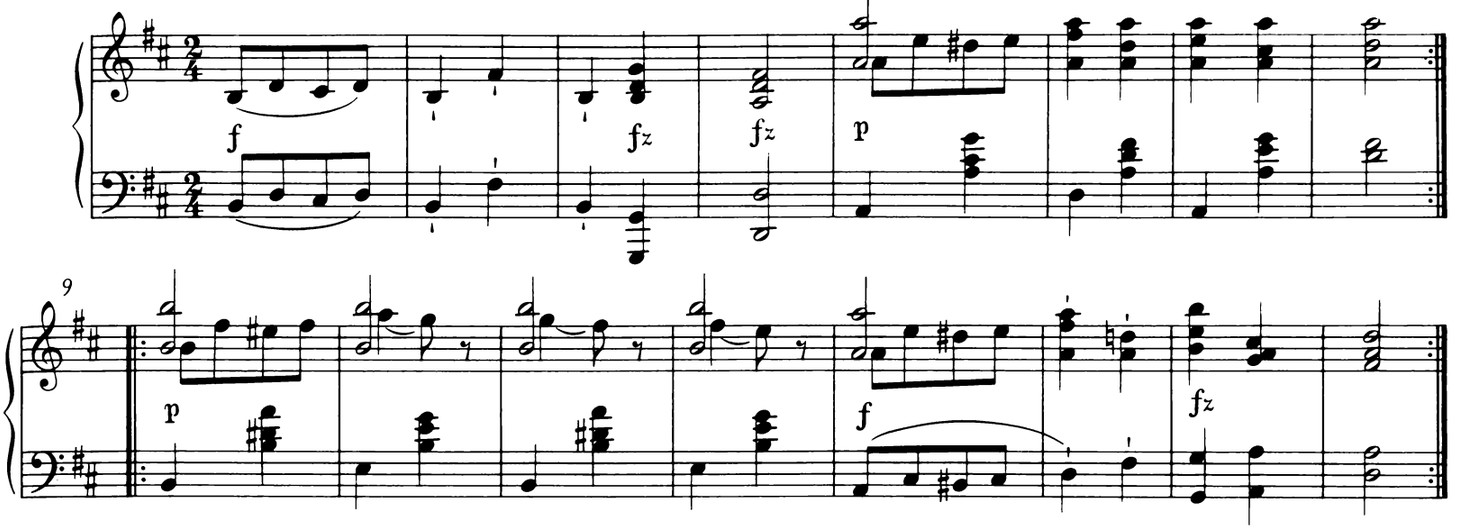


31. Zwölf Ecossaisen

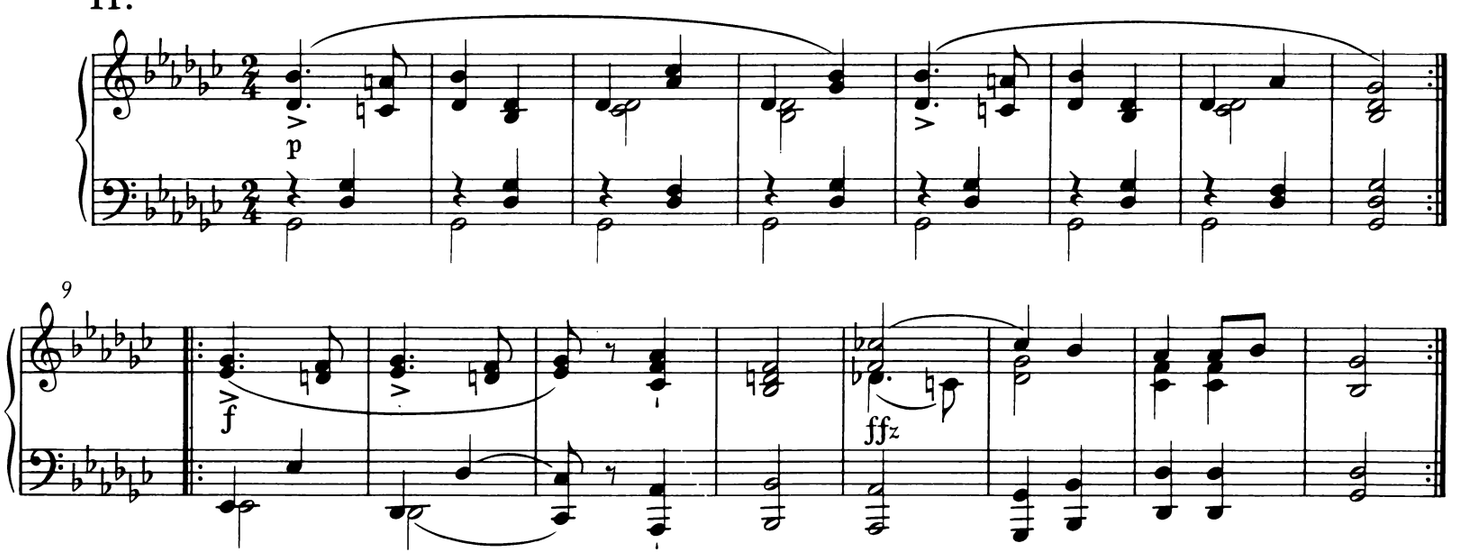
D 781

I. *)

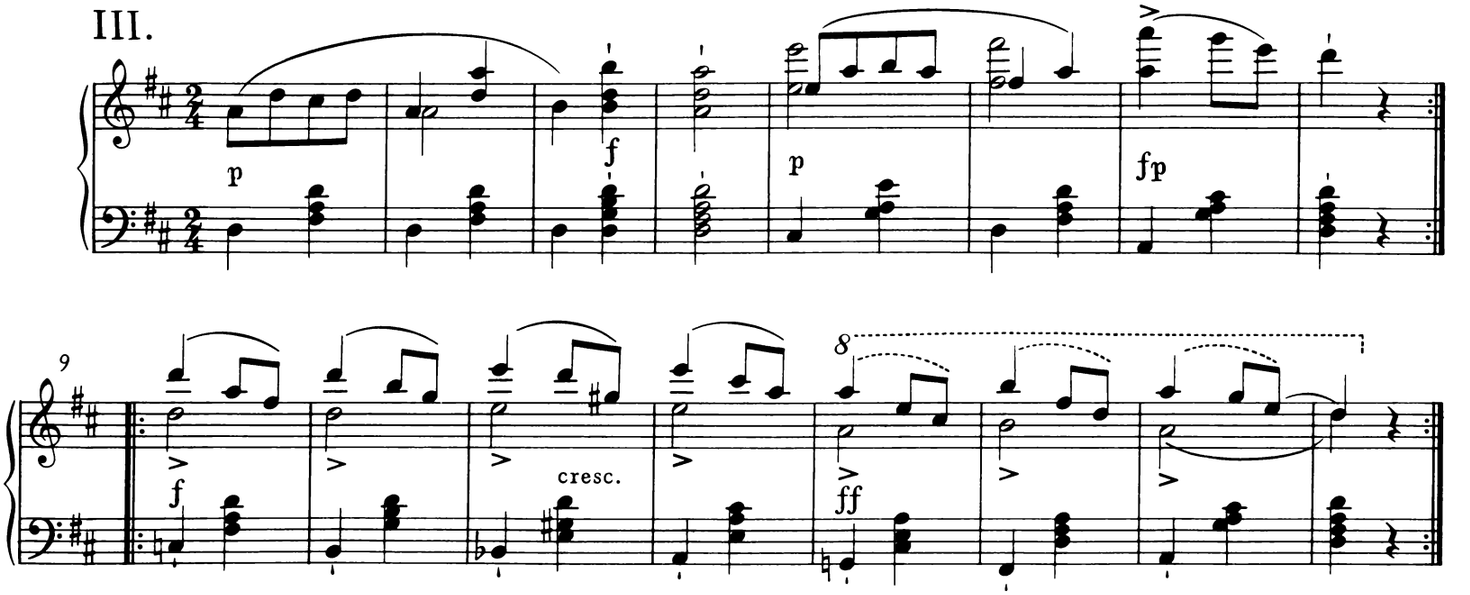
Januar 1823



II.



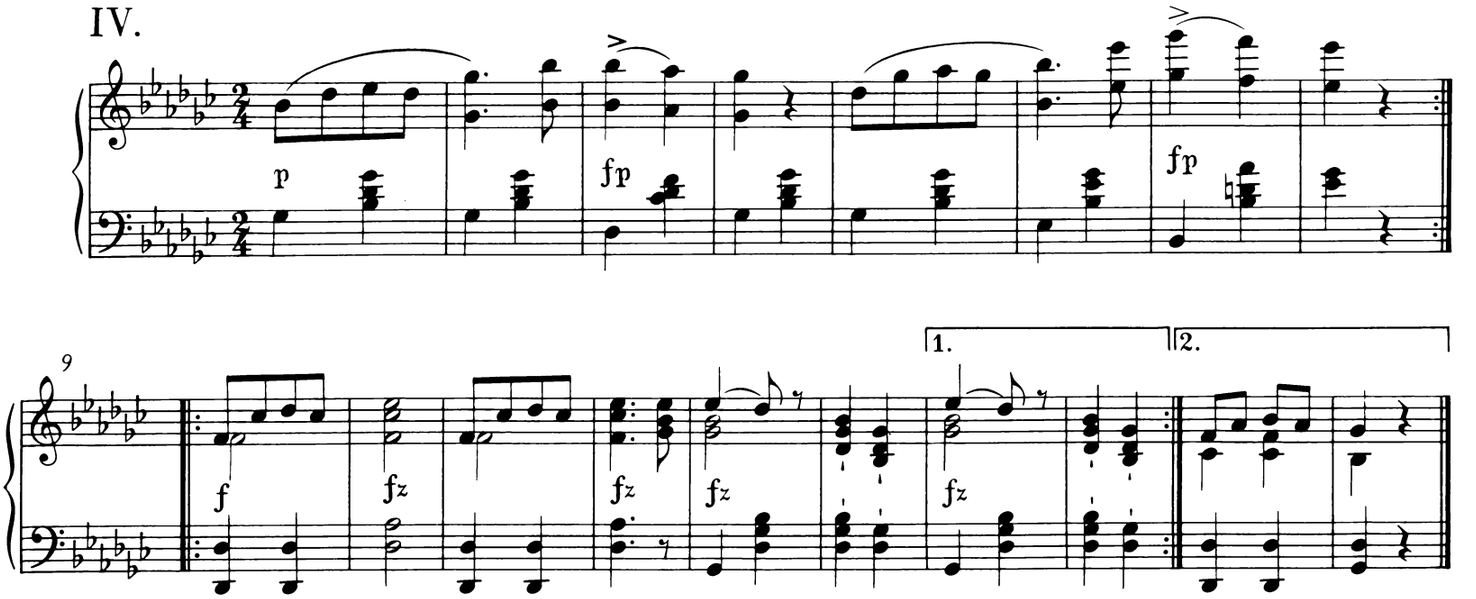
III.



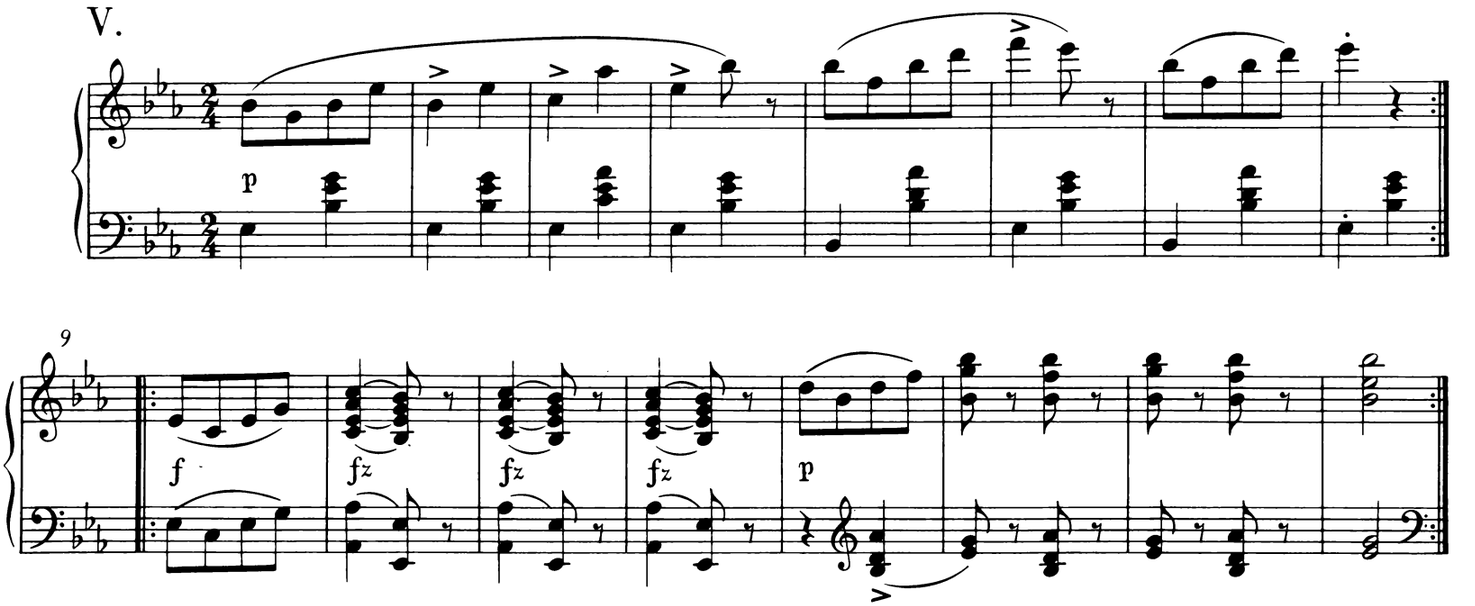
*) Vgl. D 783/Ecossaise 2 in dem Band *Tänze II*.

© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

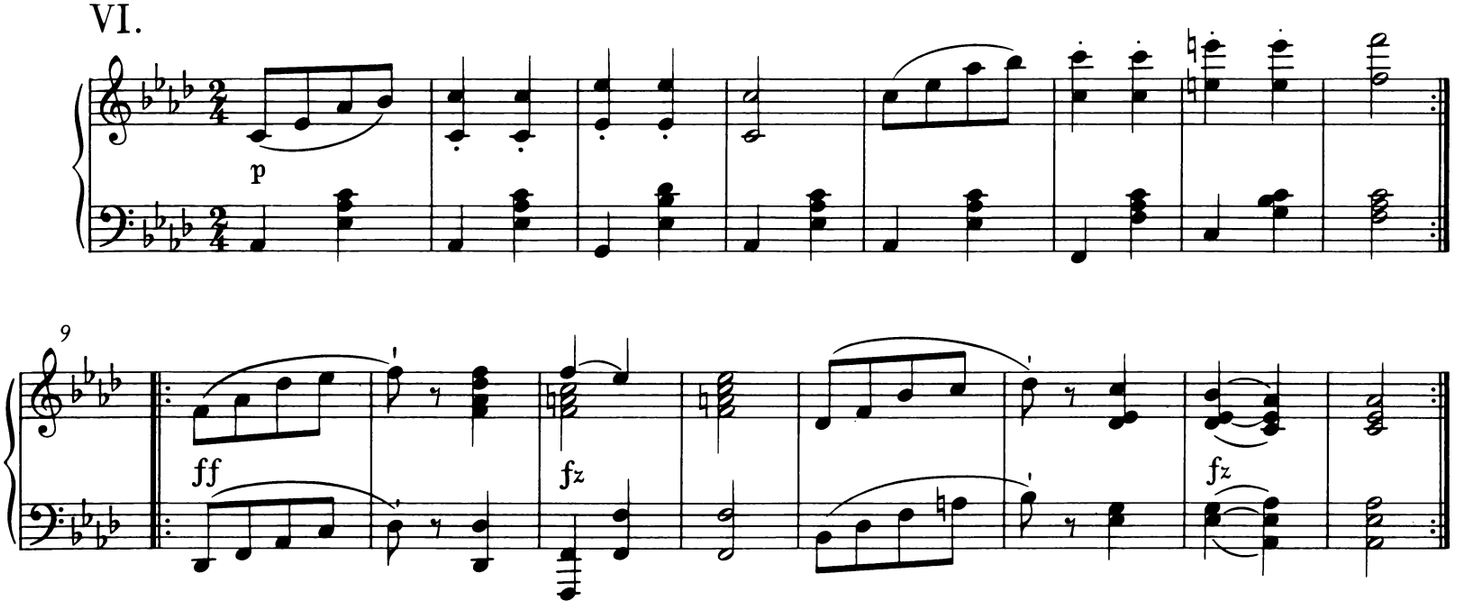
IV.



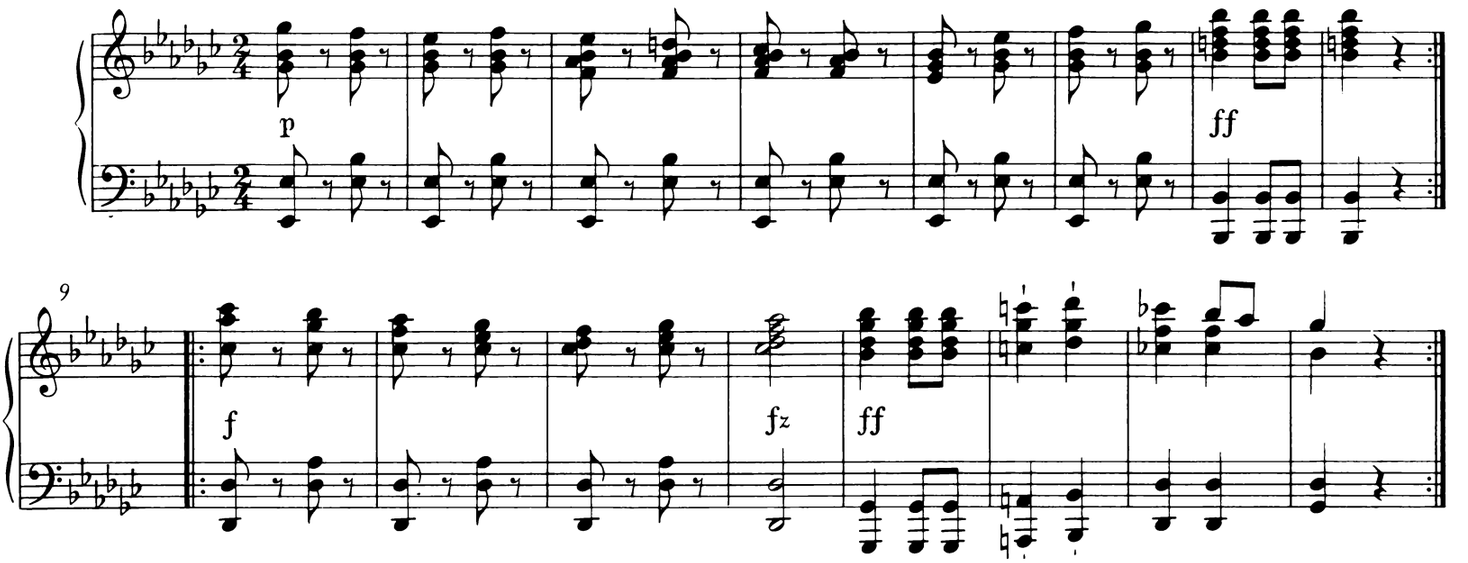
V.



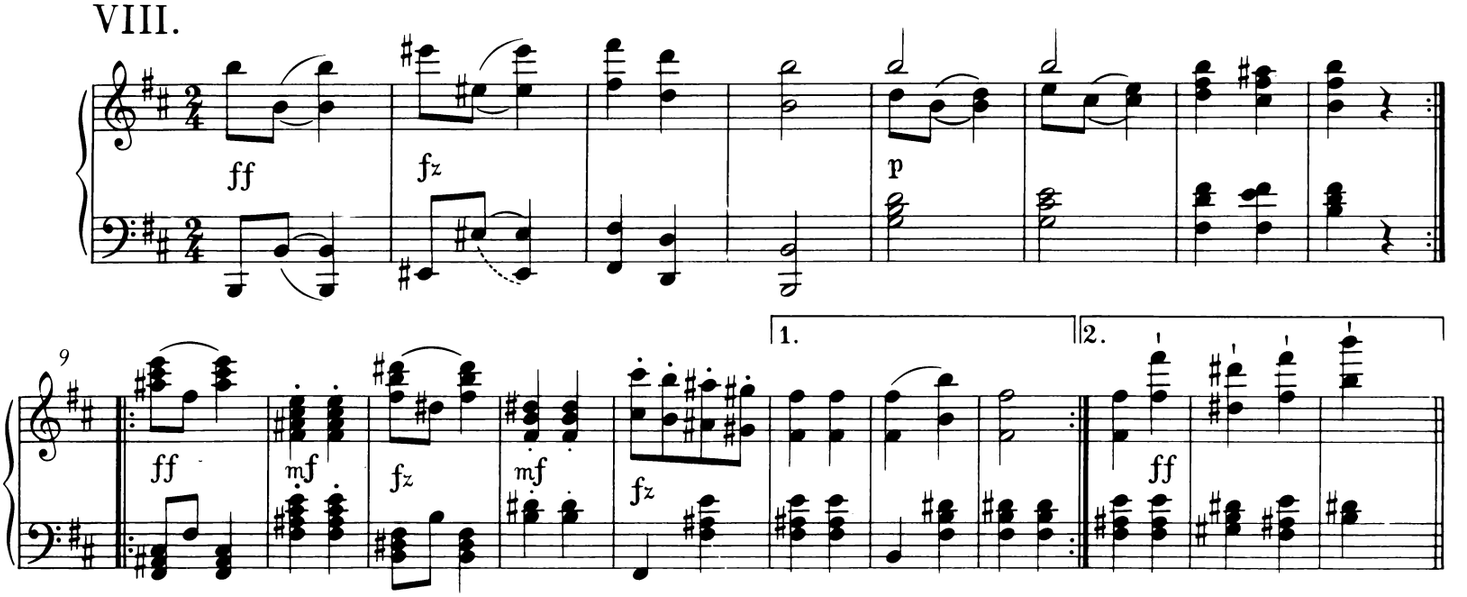
VI.



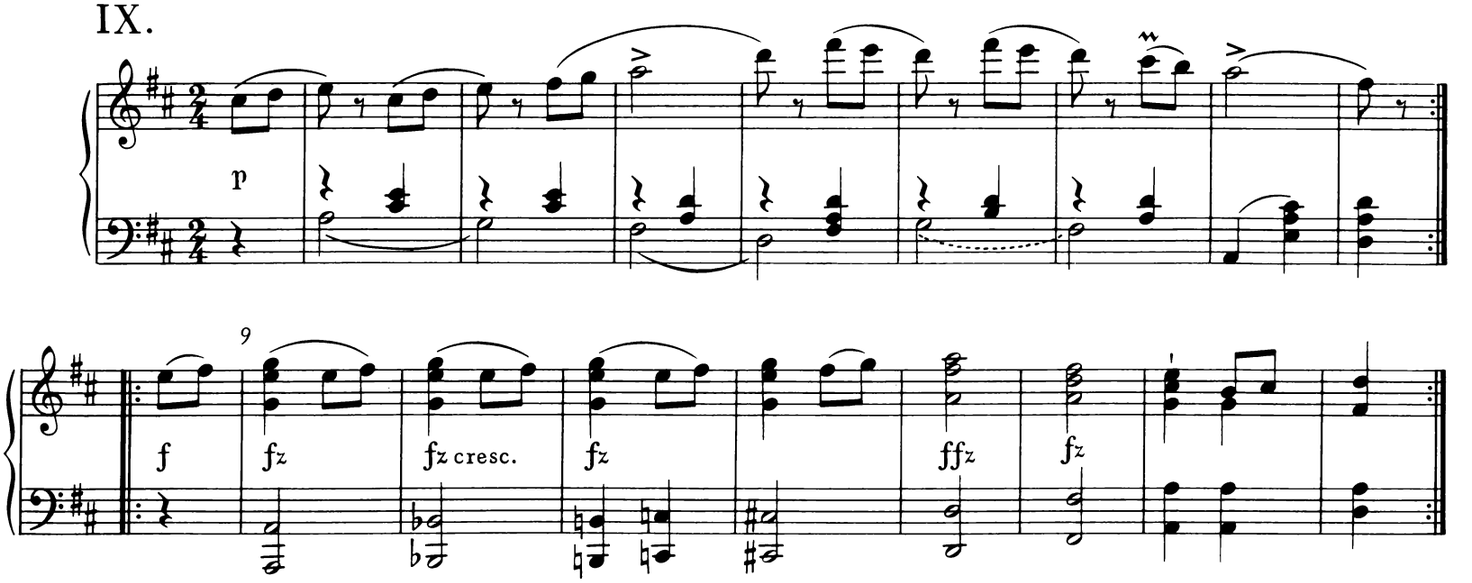
VII.



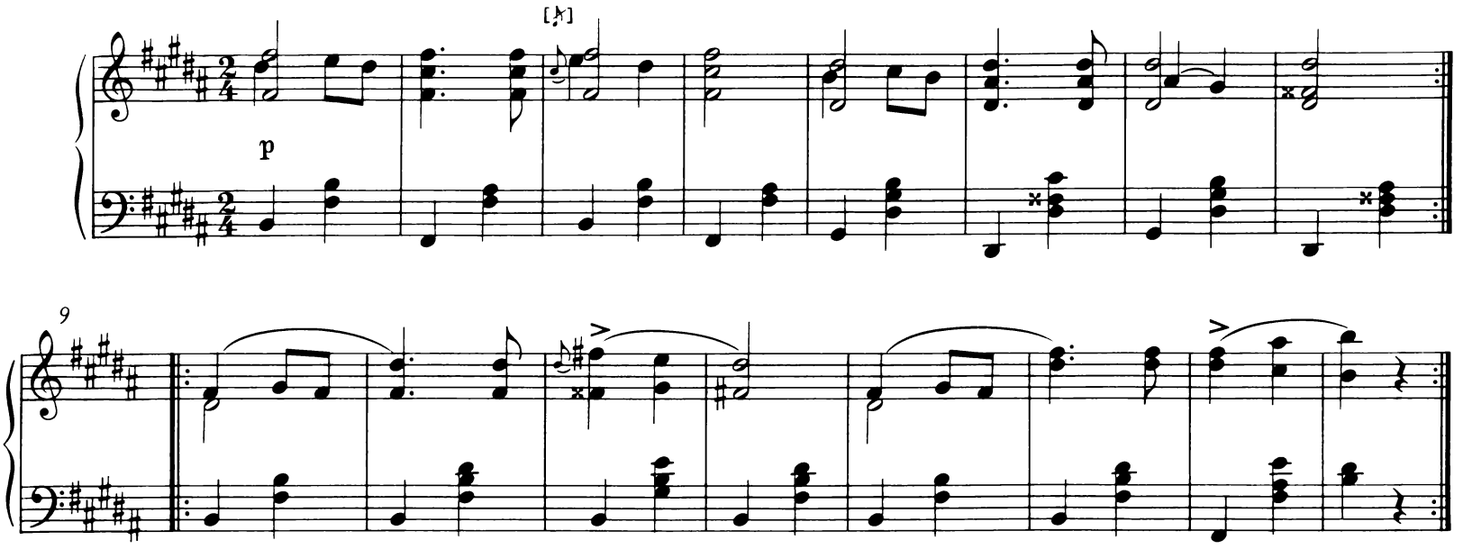
VIII.



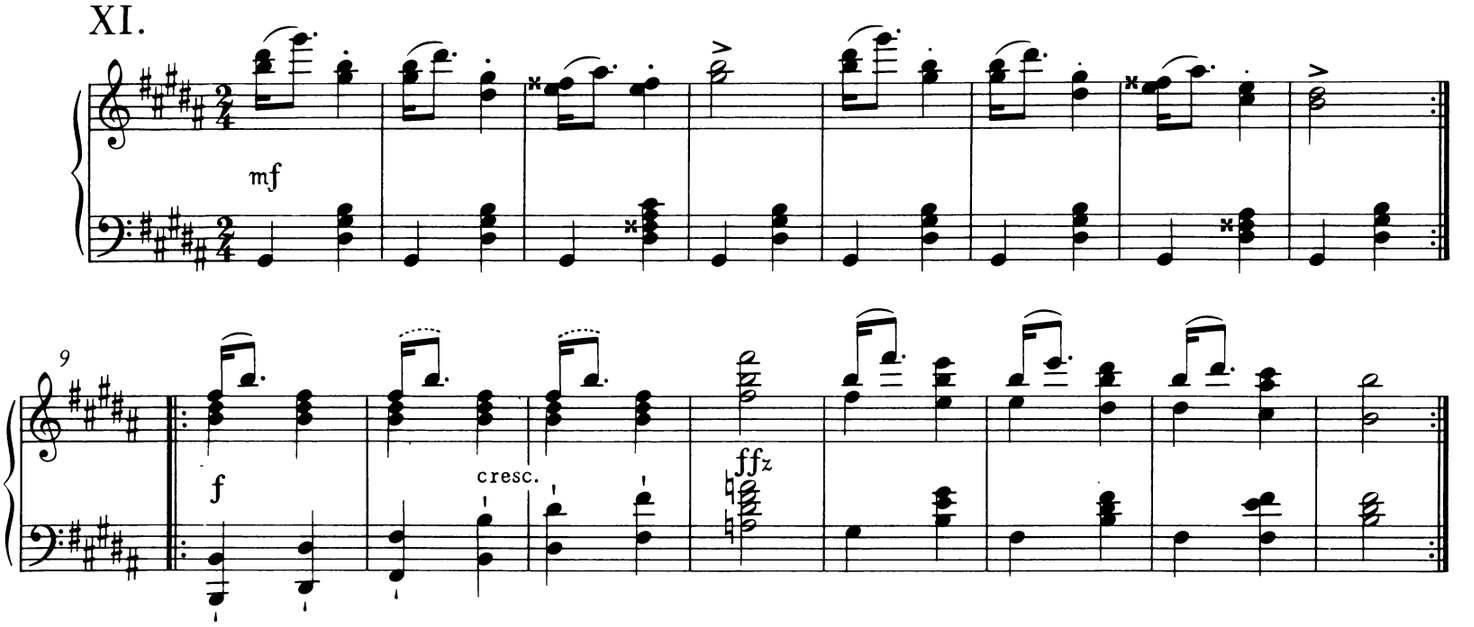
IX.



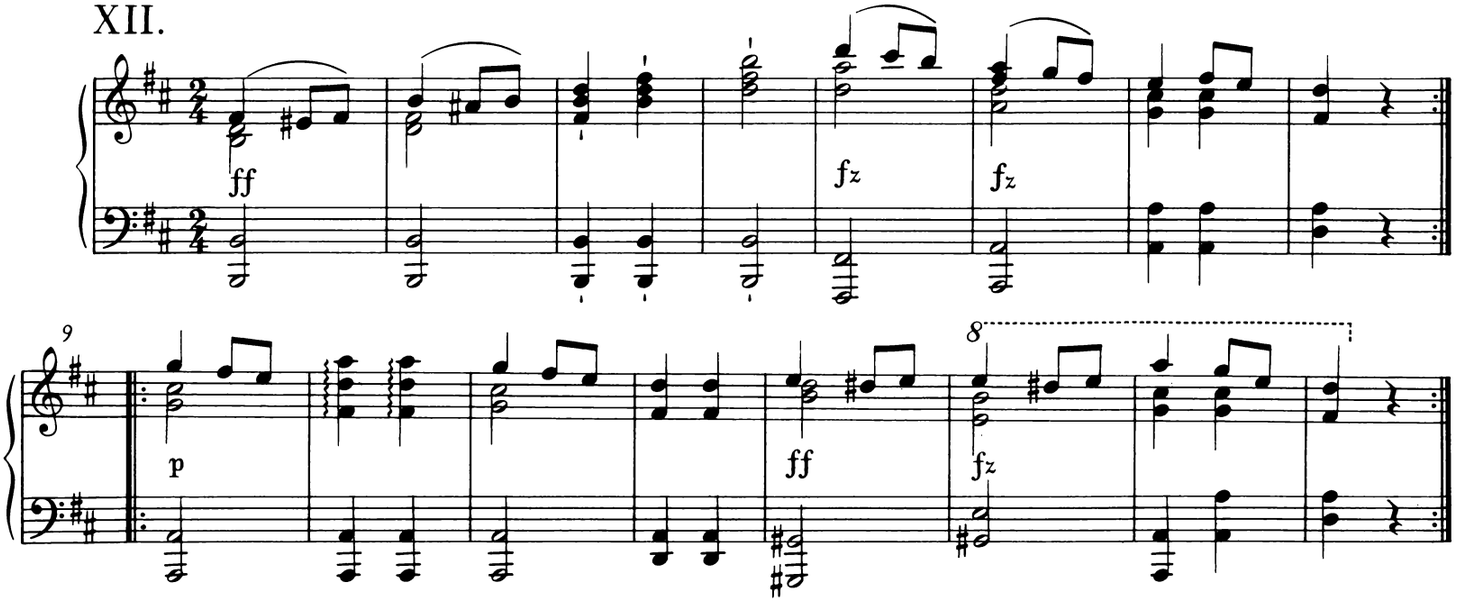
X.



XI.



XII.

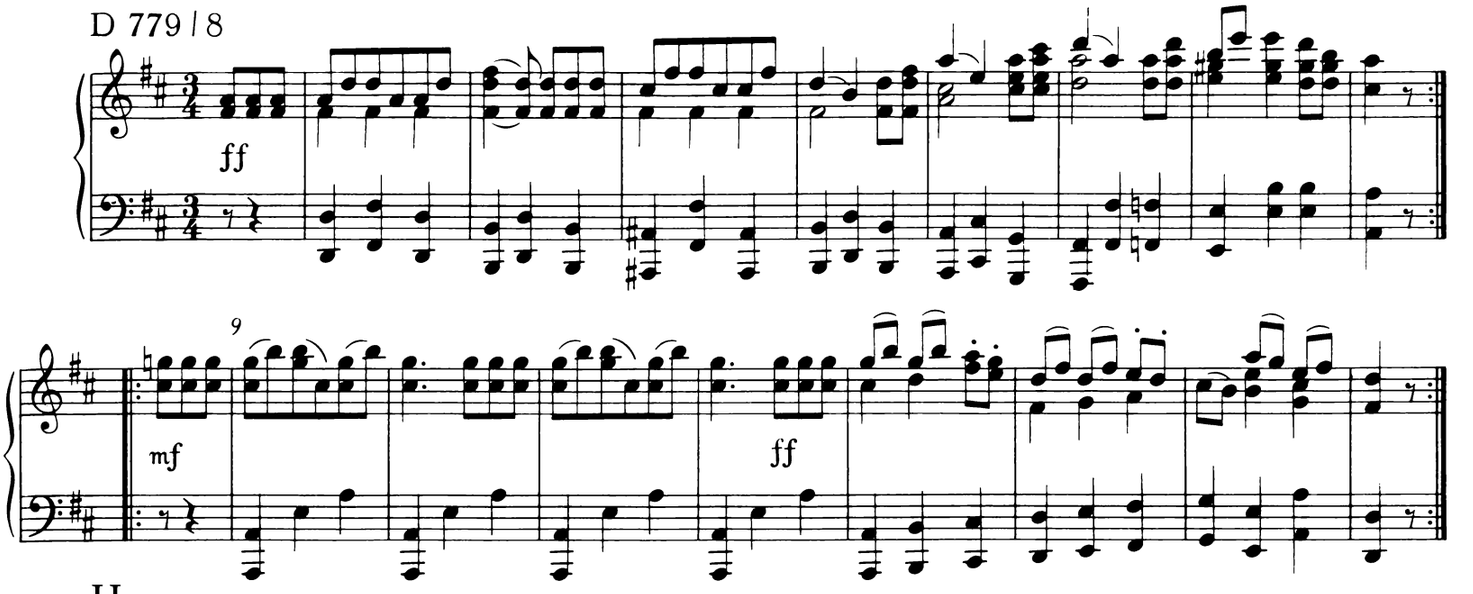


32. Siebzehn Deutsche

I.

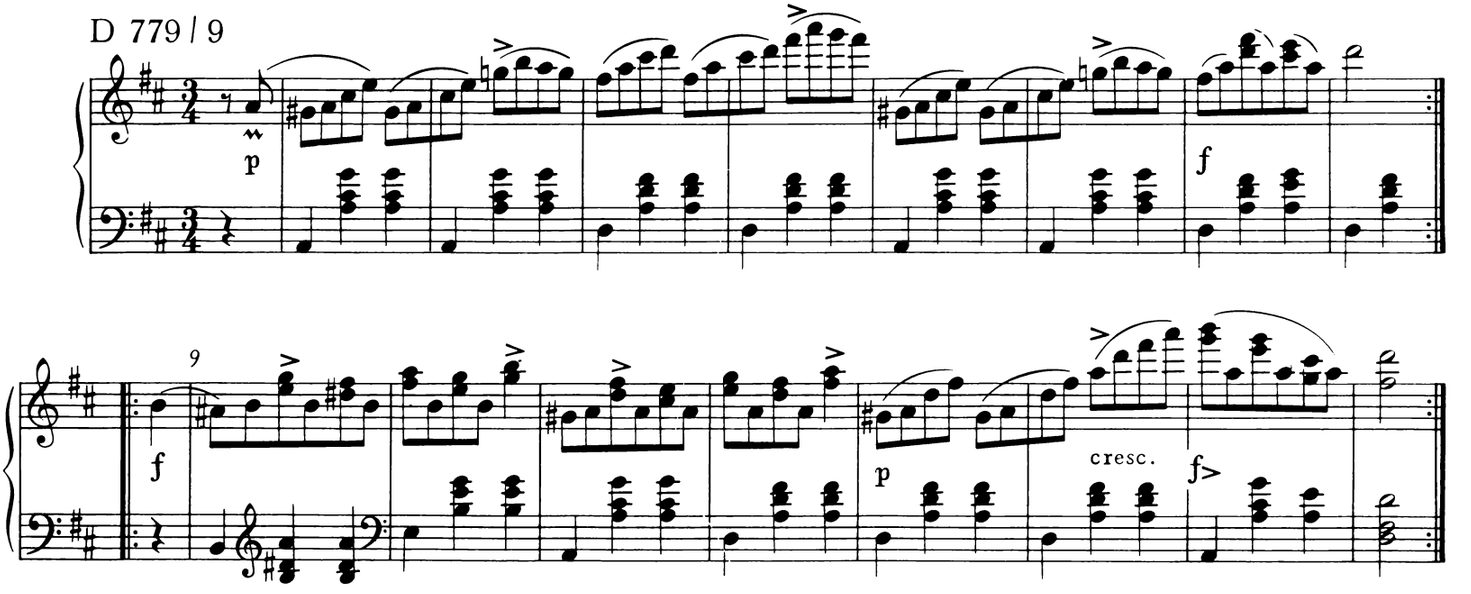
Februar 1823

D 779 / 8



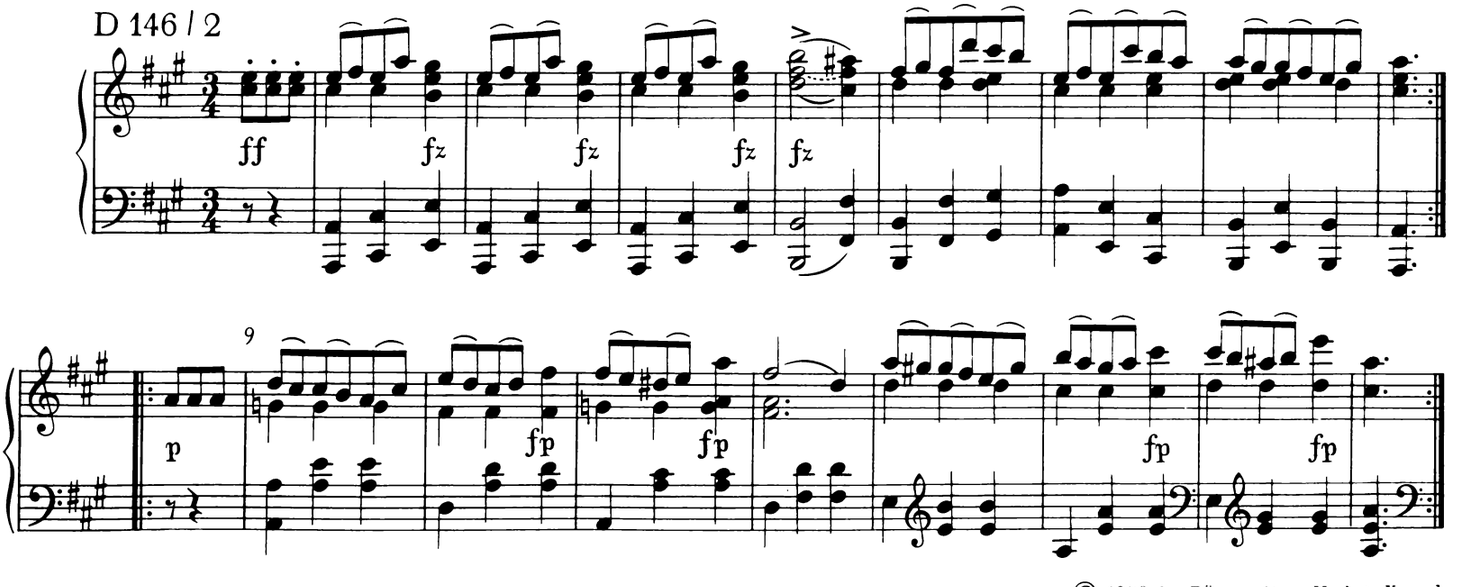
II.

D 779 / 9



III.

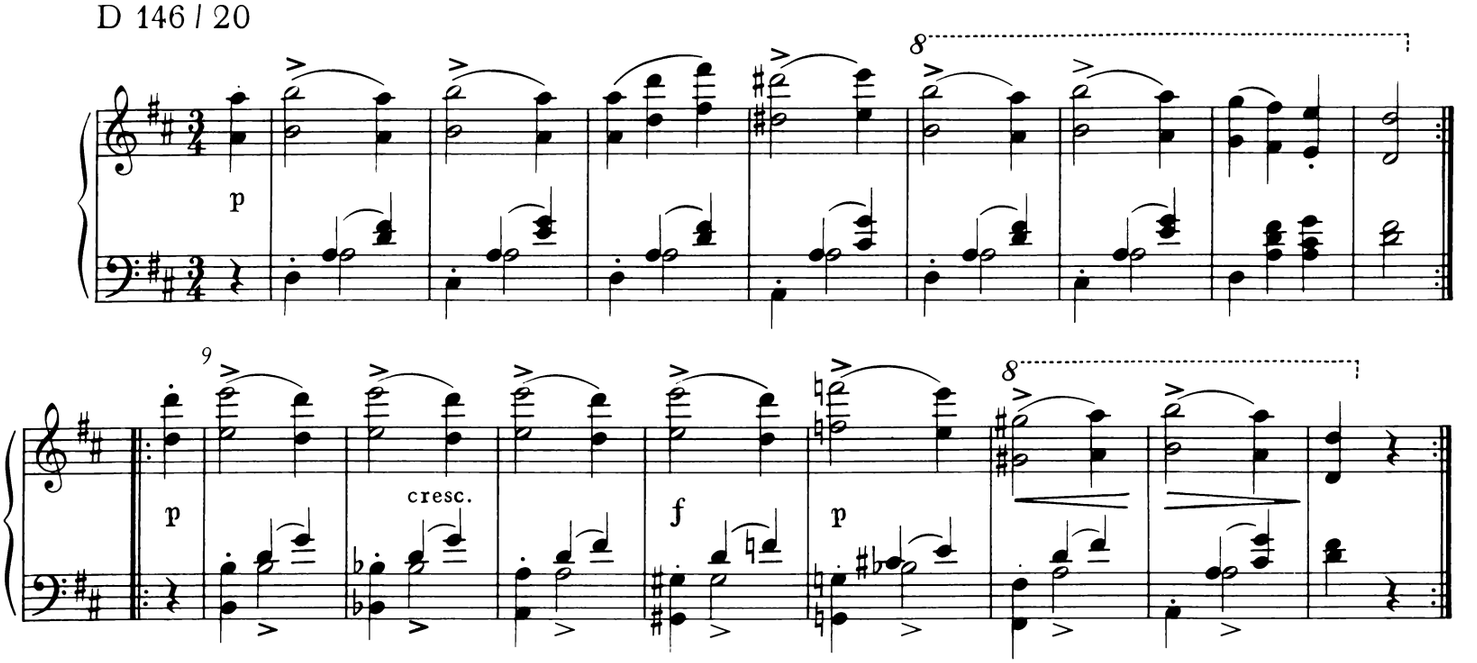
D 146 / 2



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

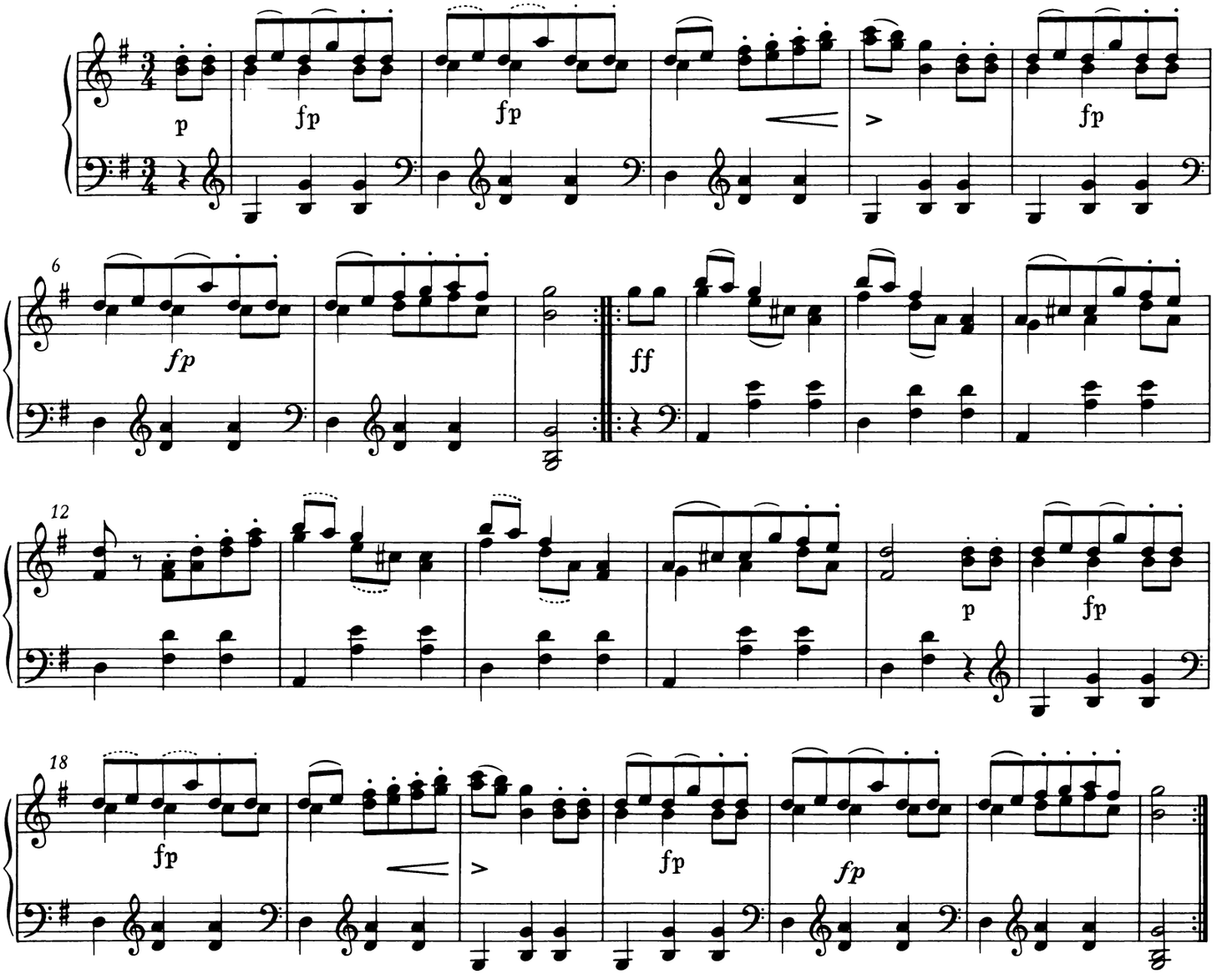
IV.

D 146 / 20



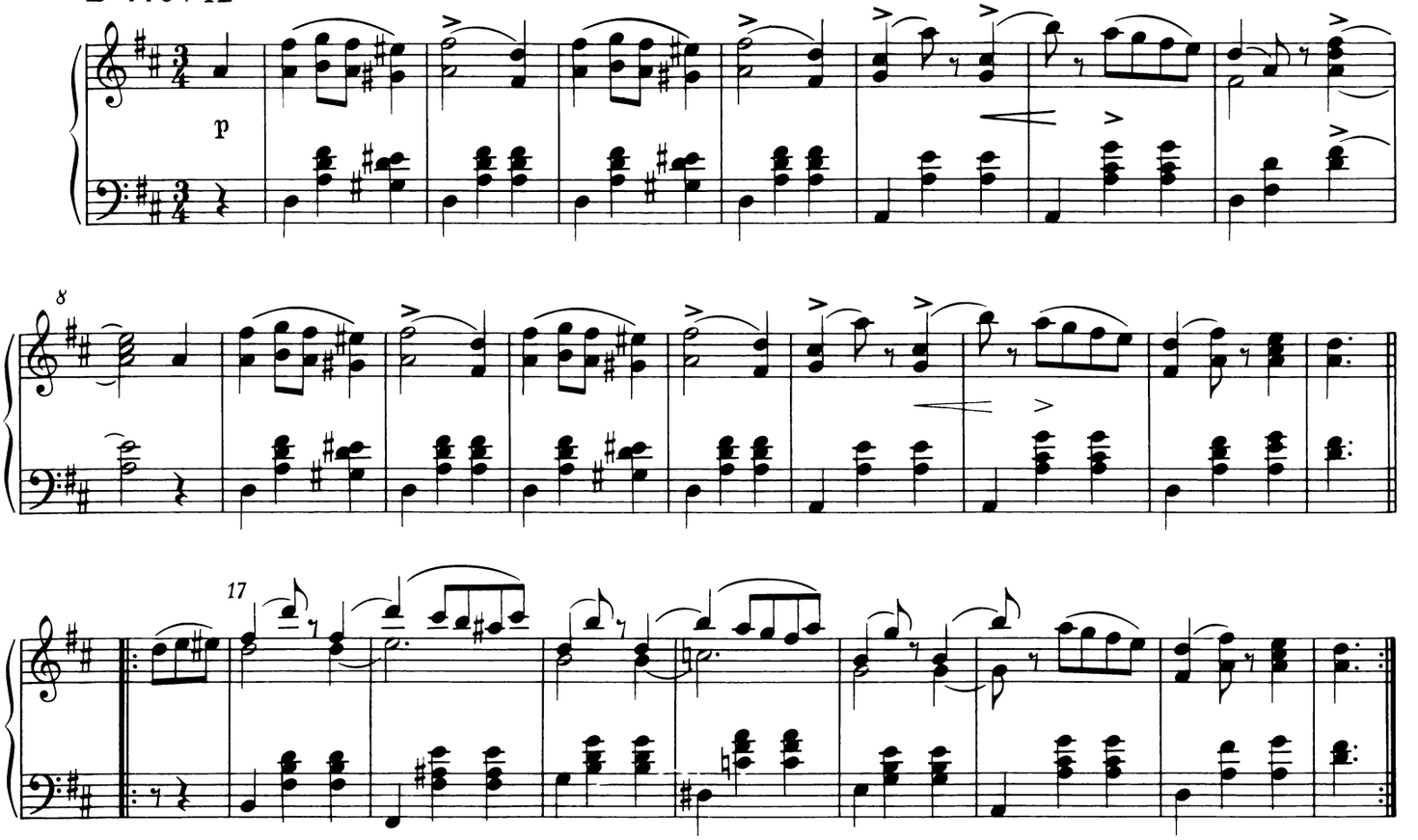
V.

D 146 / 20 (Trio)



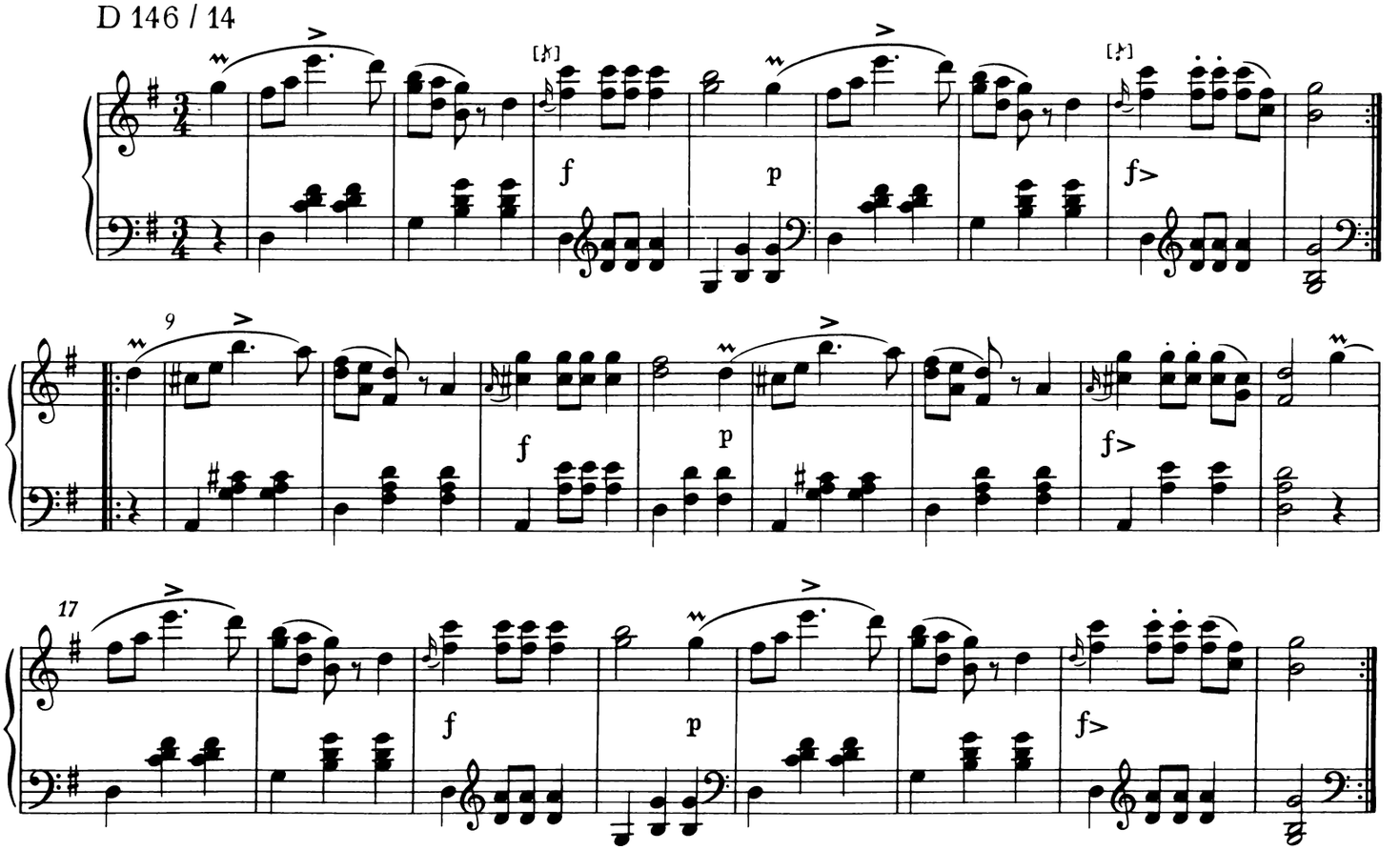
VI.

D 779 / 12



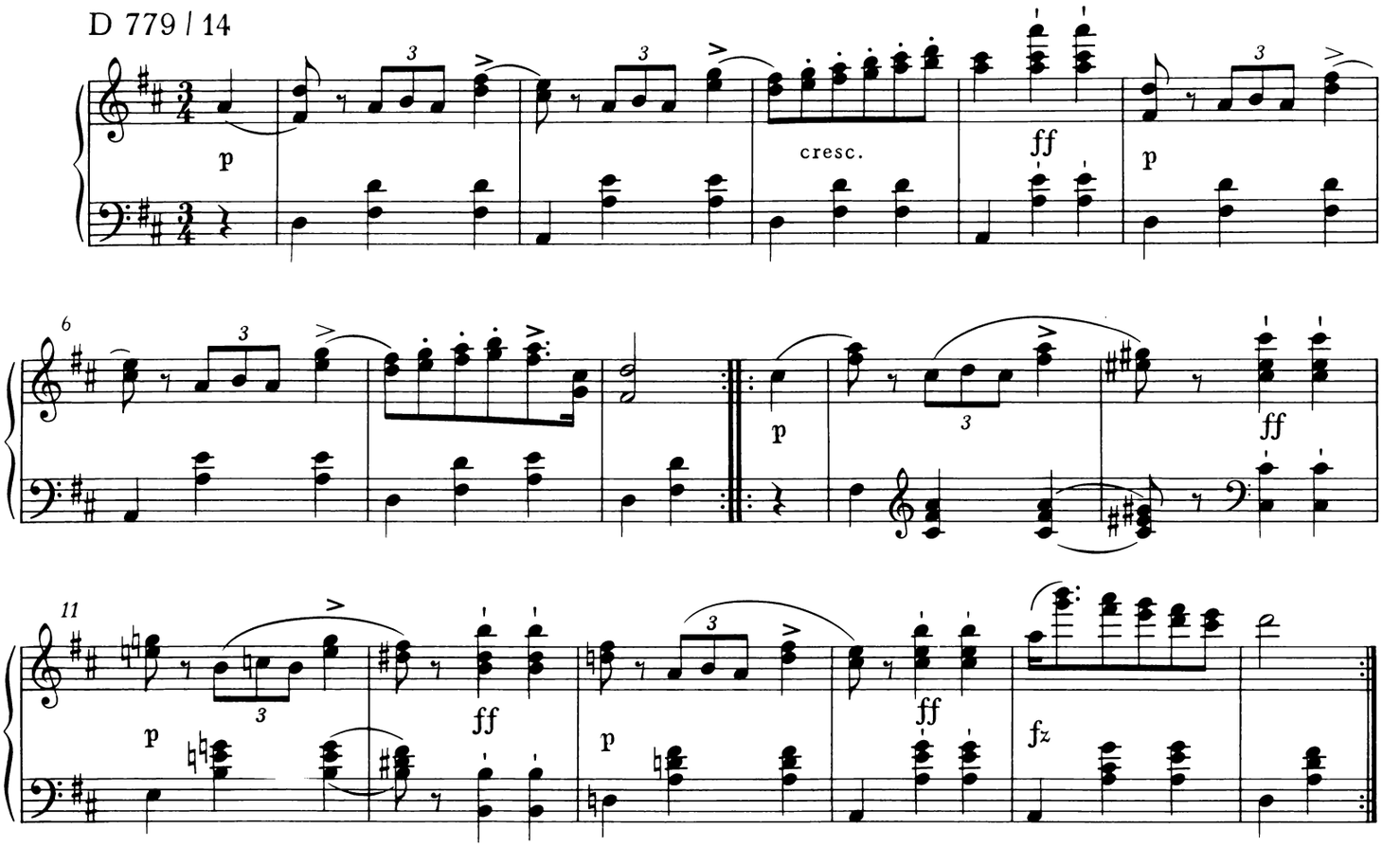
VII.

D 146 / 14



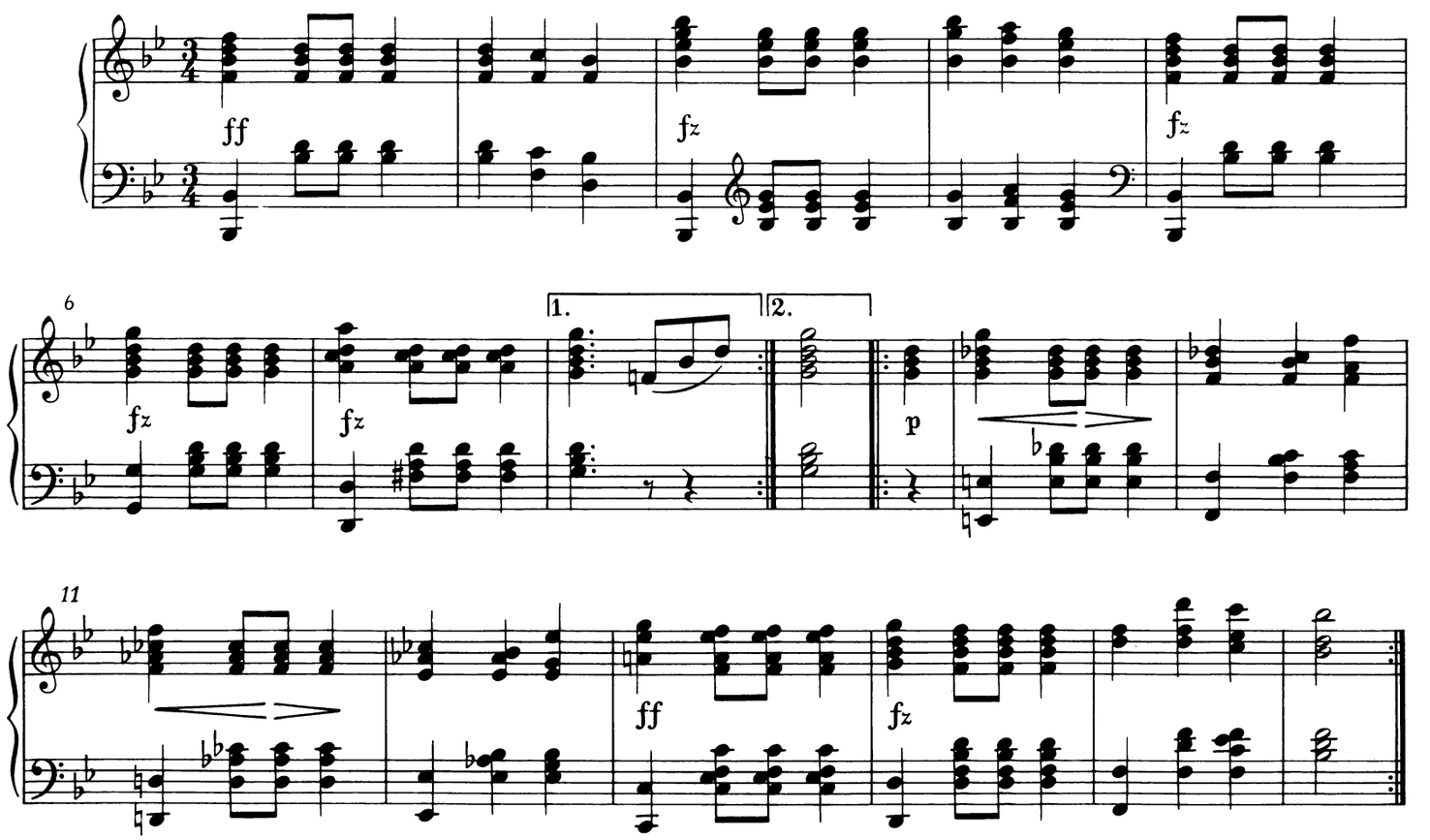
VIII.

D 779 / 14



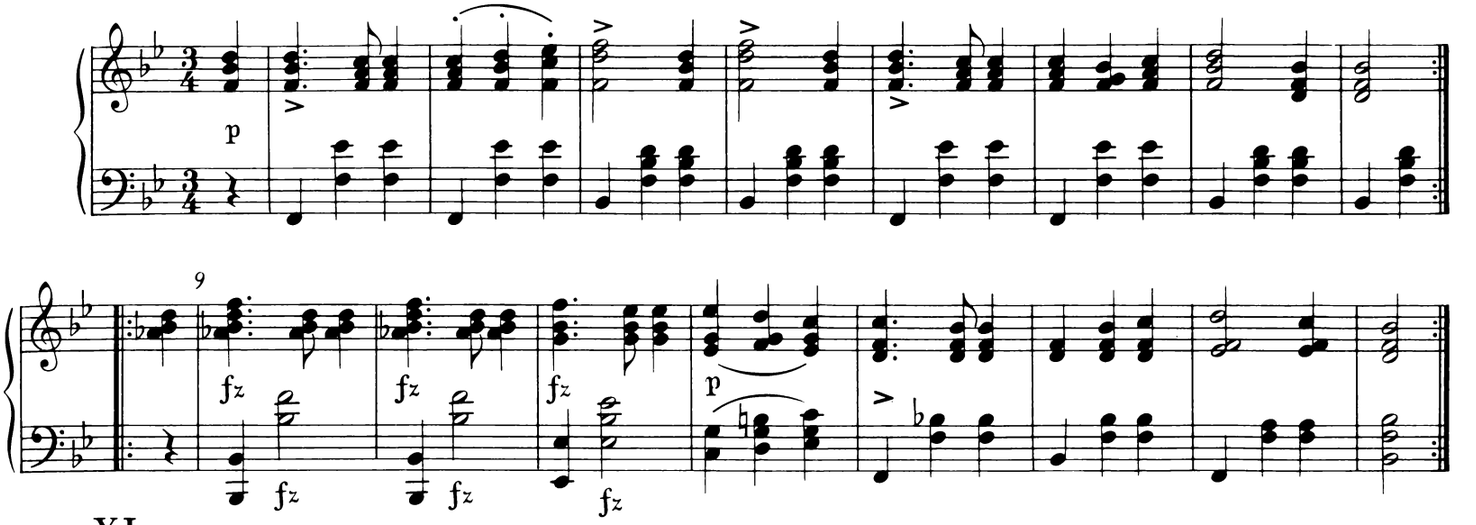
IX.

D 783 / Deutscher 6



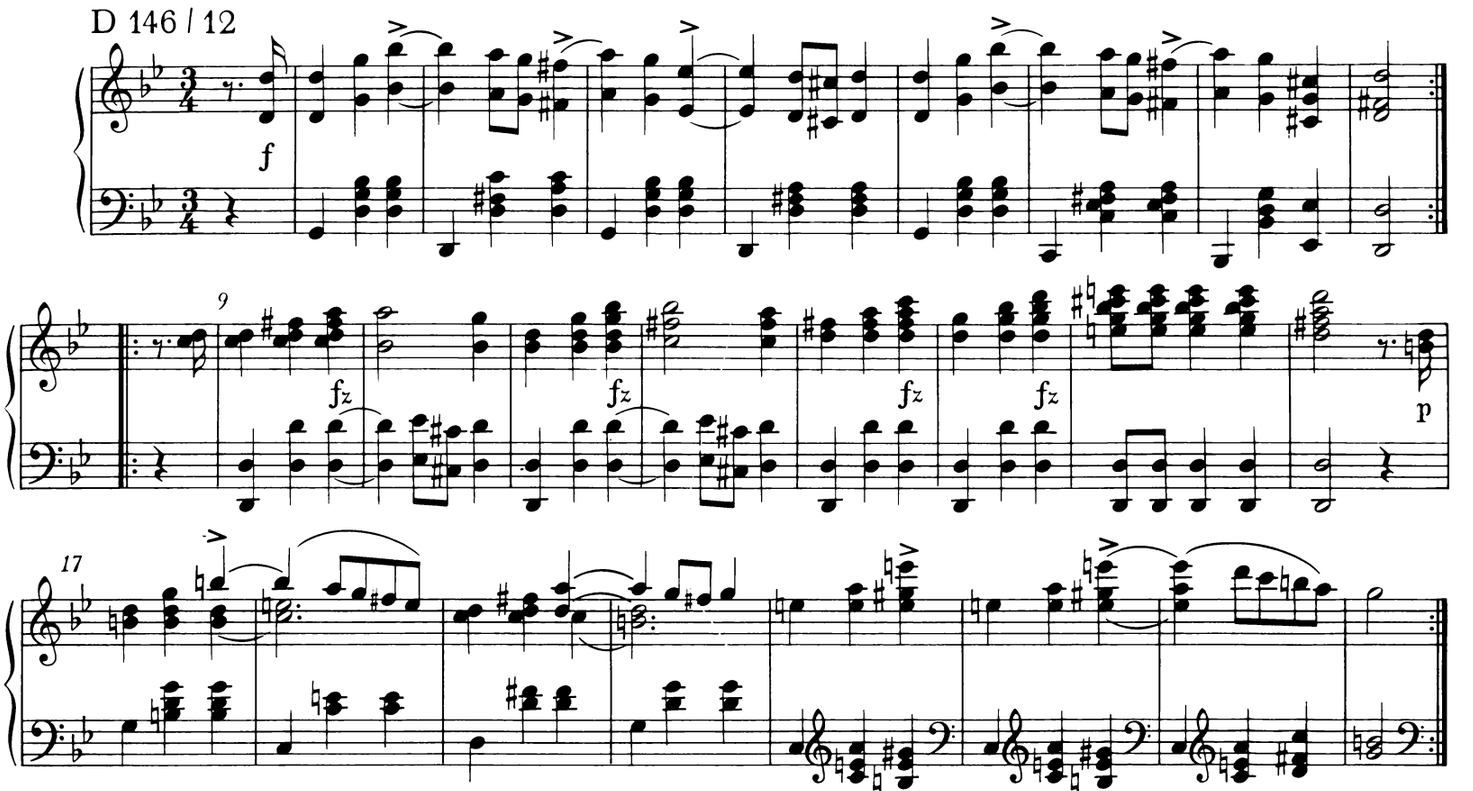
X.

D 783 / Deutscher 7



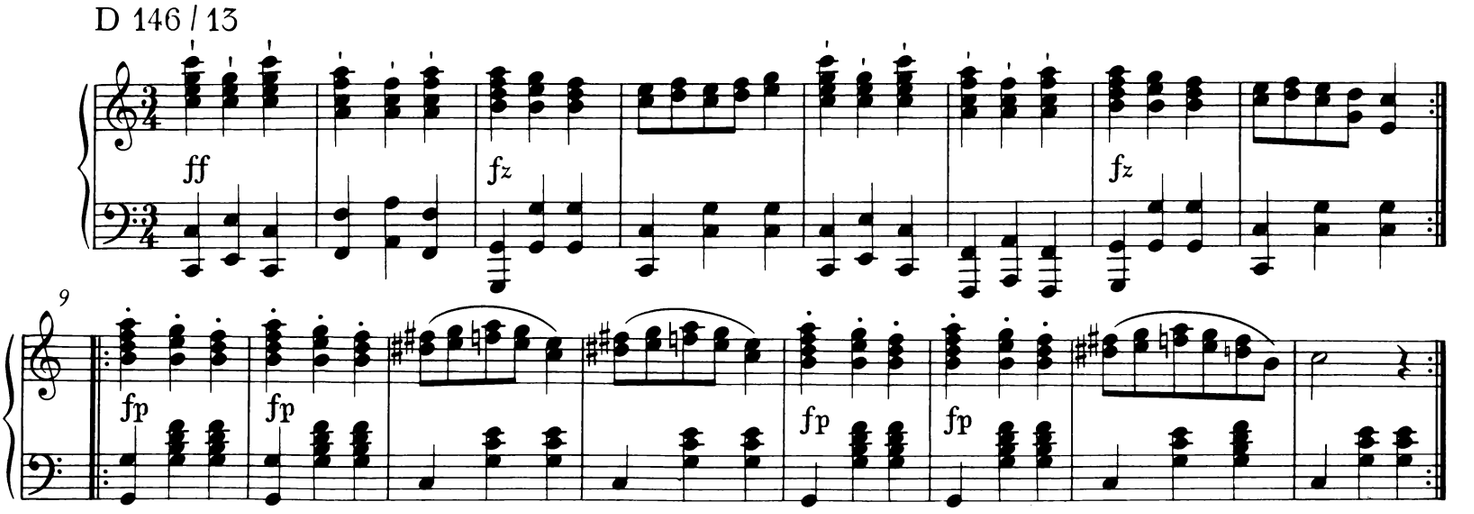
XI.

D 146 / 12



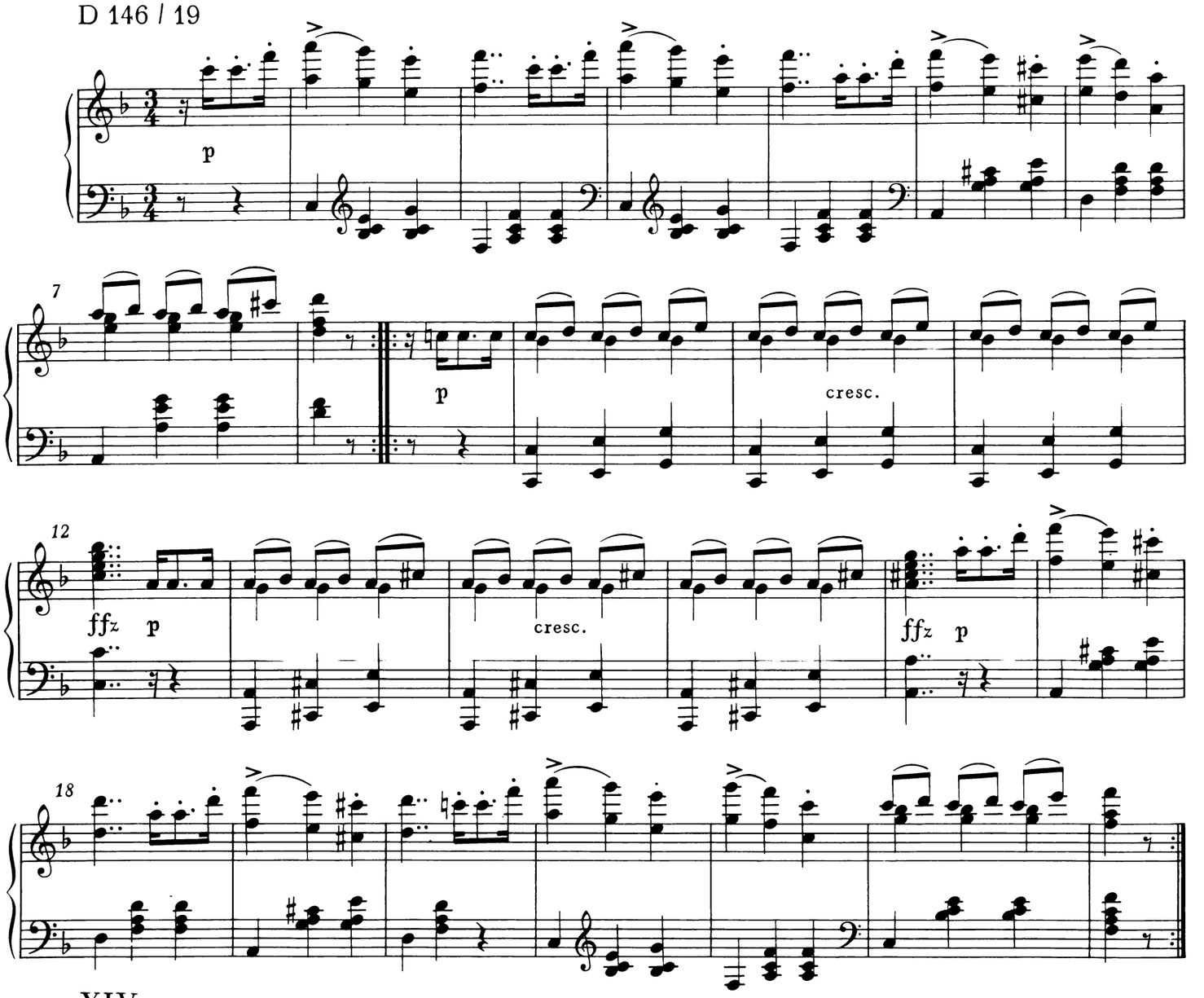
XII.

D 146 / 13



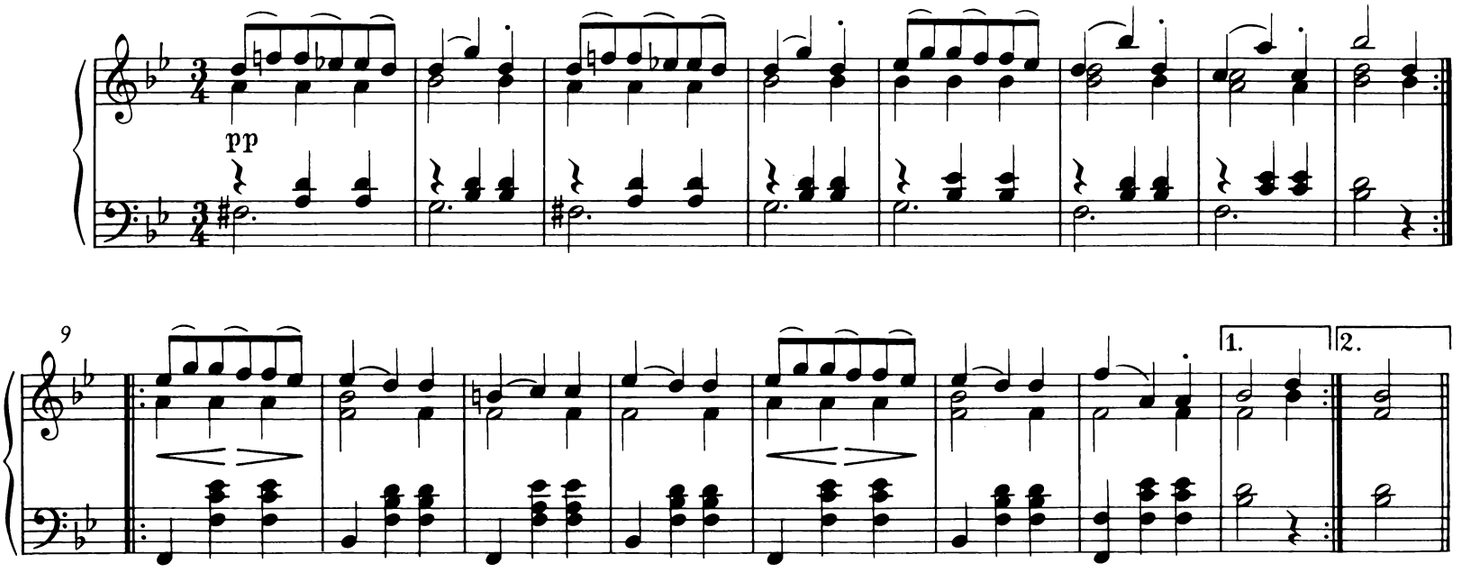
XIII.

D 146 / 19



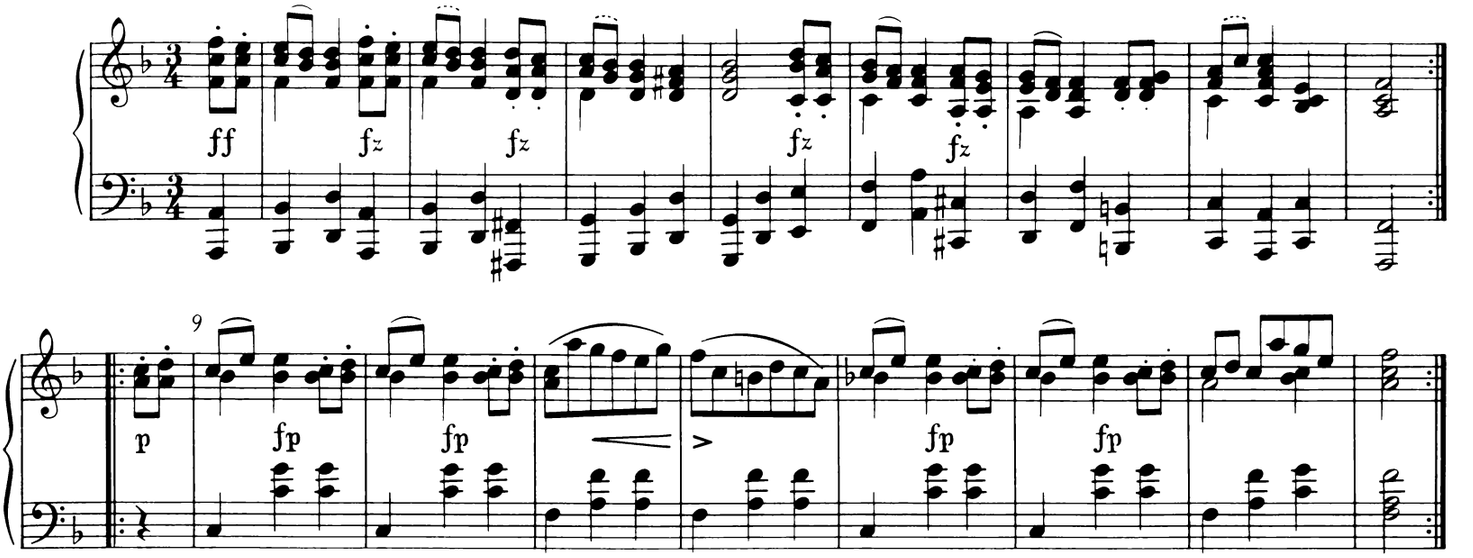
XIV.

D 146 / 15



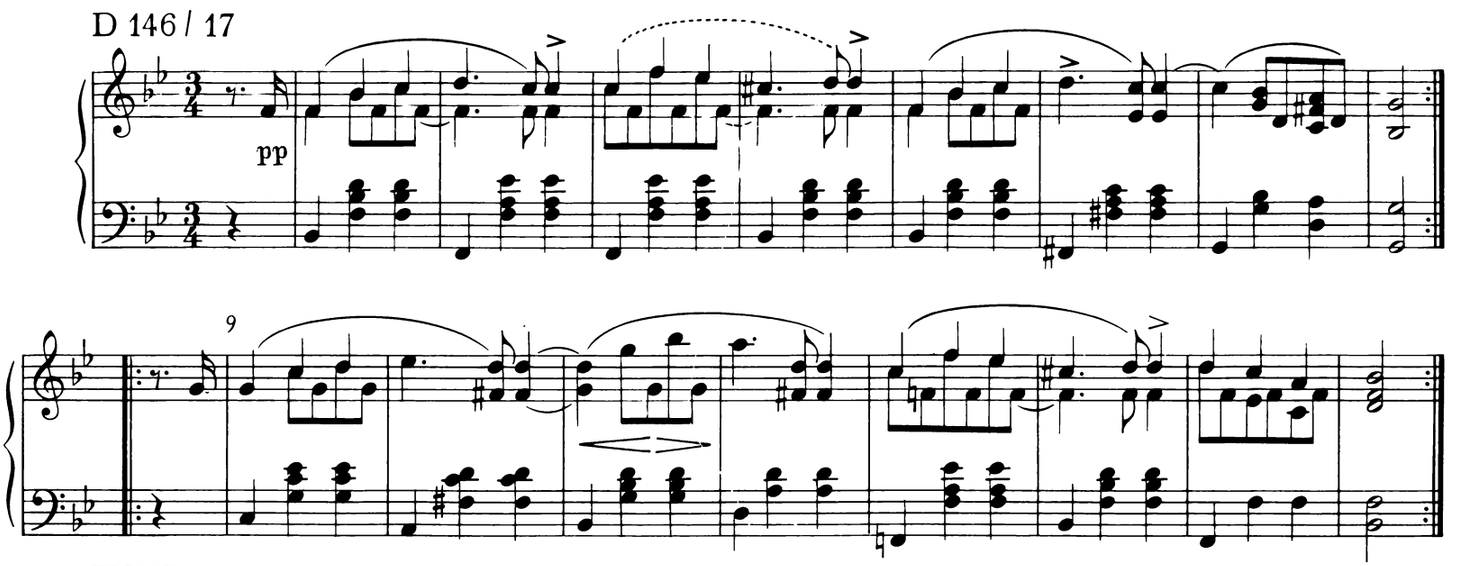
XV.

D 146 / 16



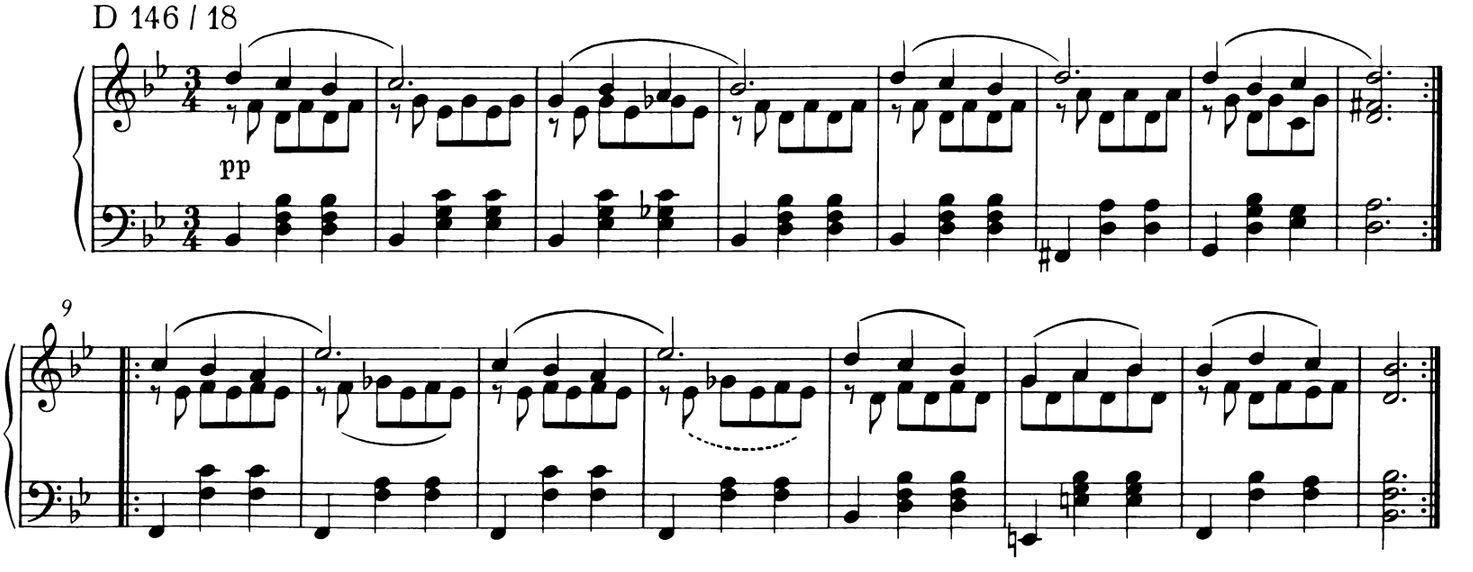
XVI.

D 146 / 17



XVII.

D 146 / 18

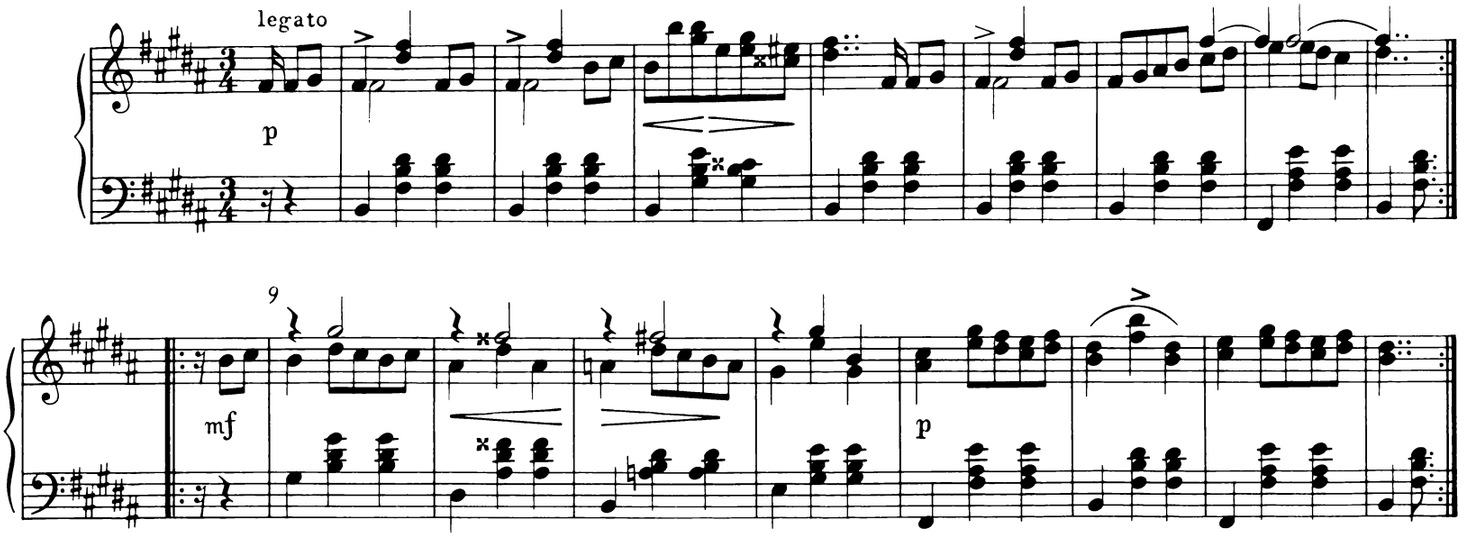


33. Neun Deutsche

I.

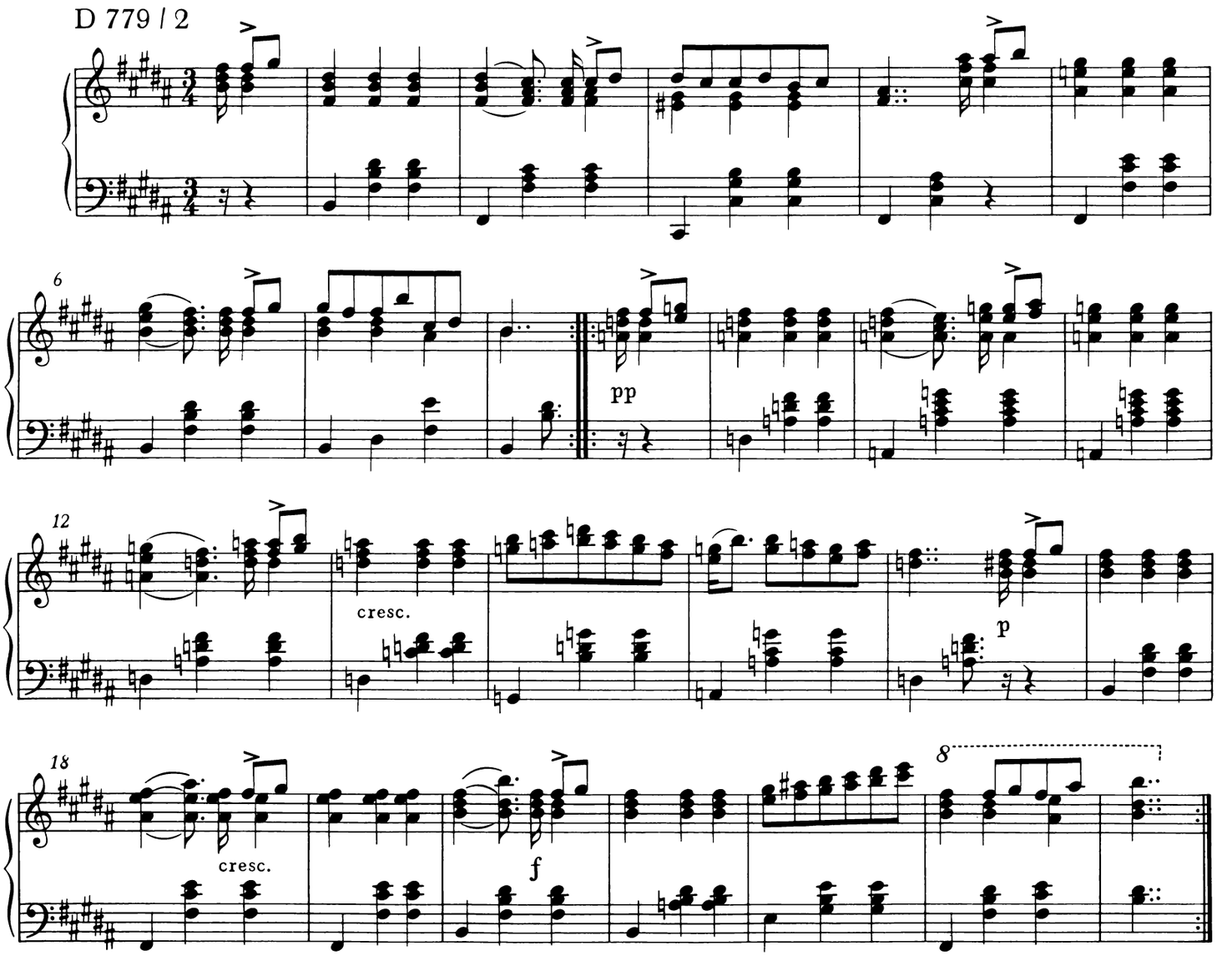
D 779 / 1

1823 (?)



II.

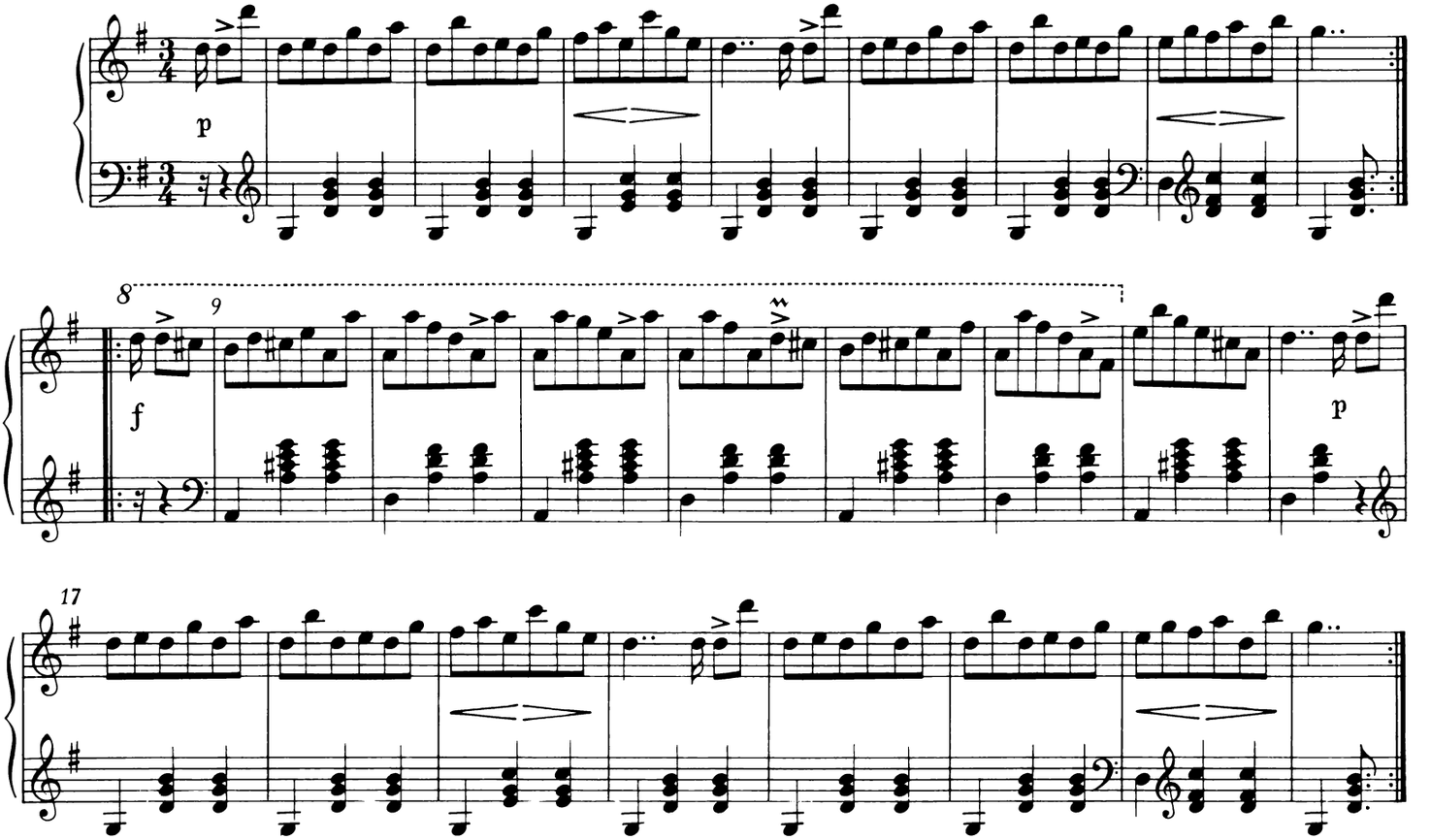
D 779 / 2



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

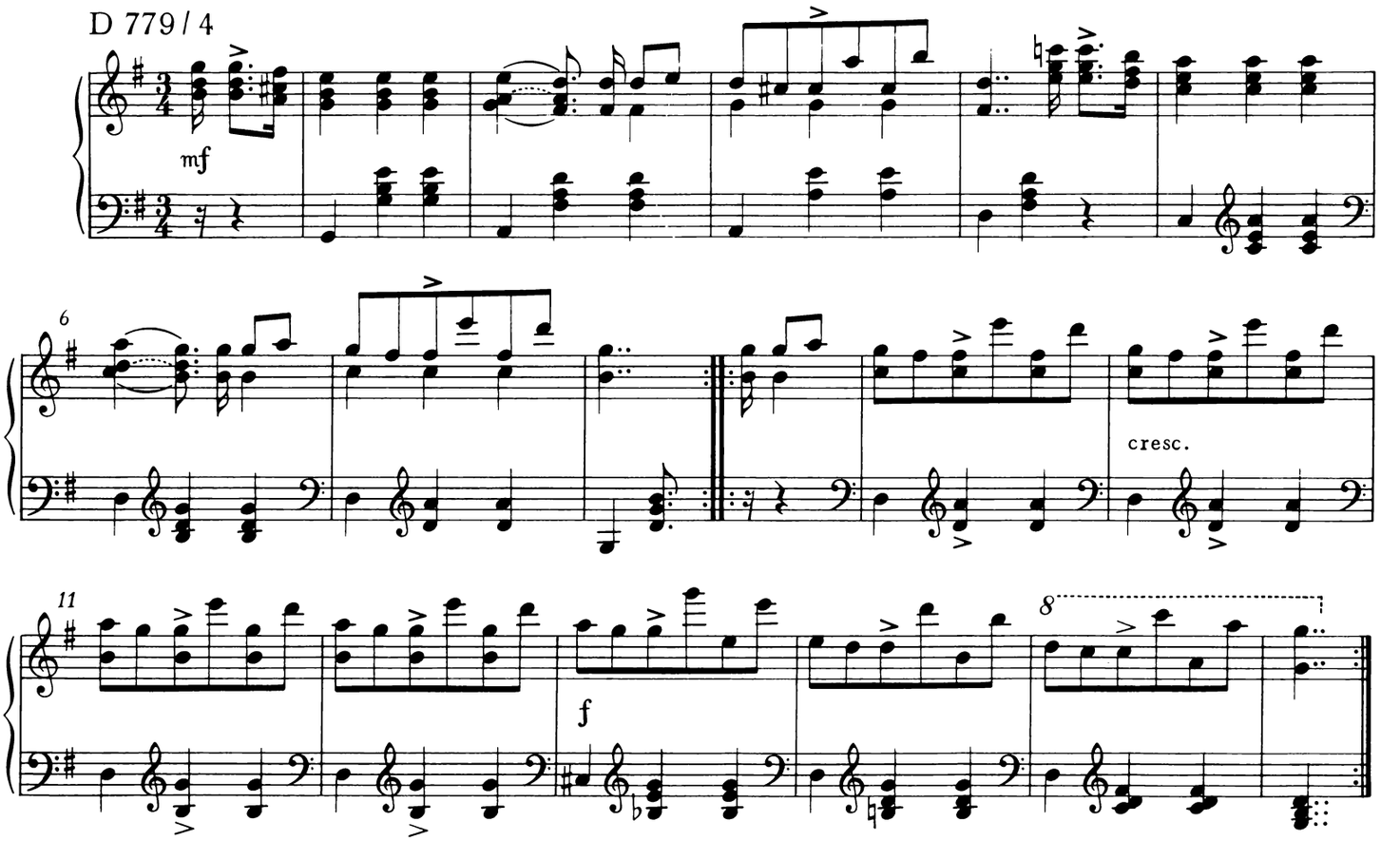
III.

D 779 / 3



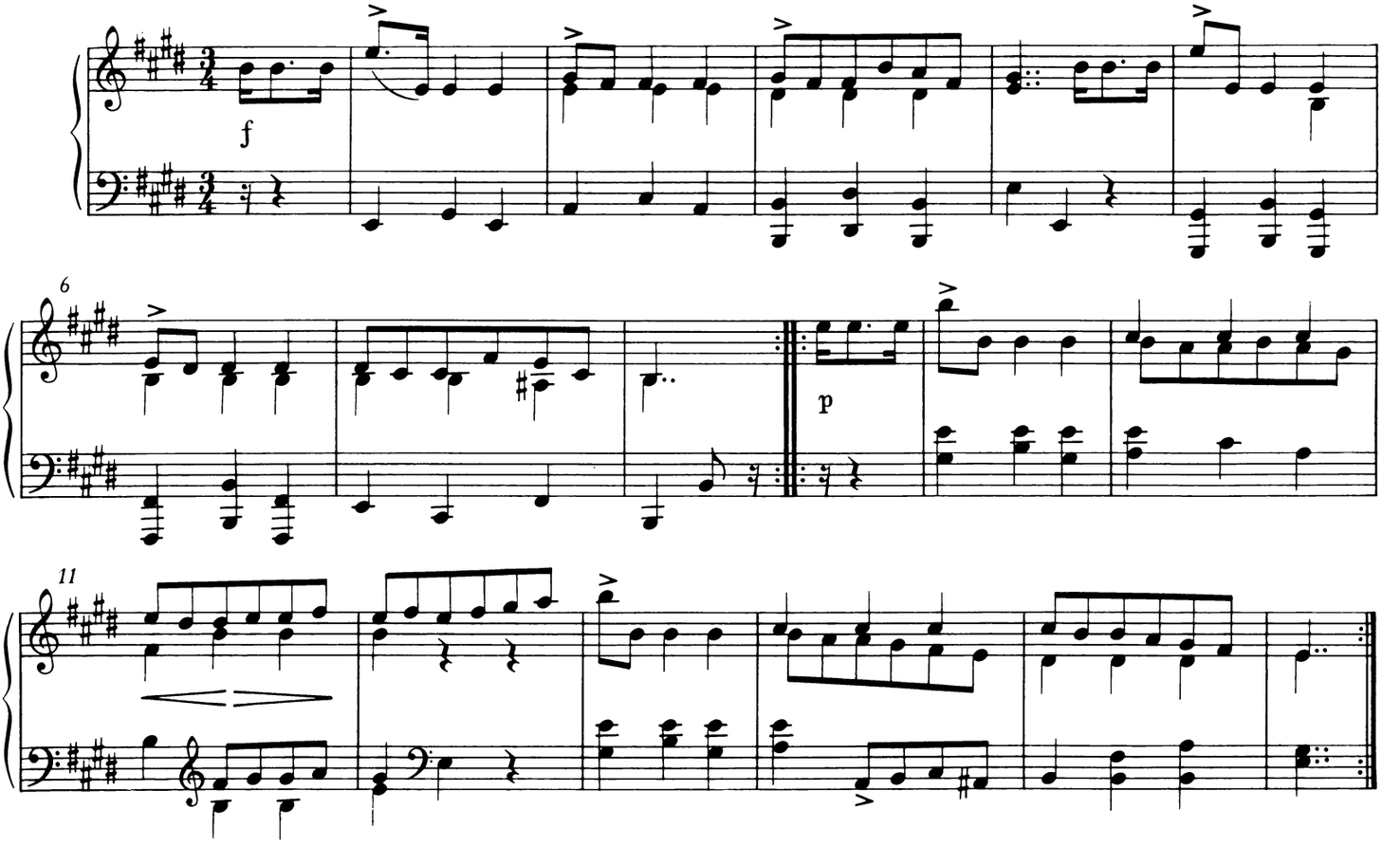
IV.

D 779 / 4



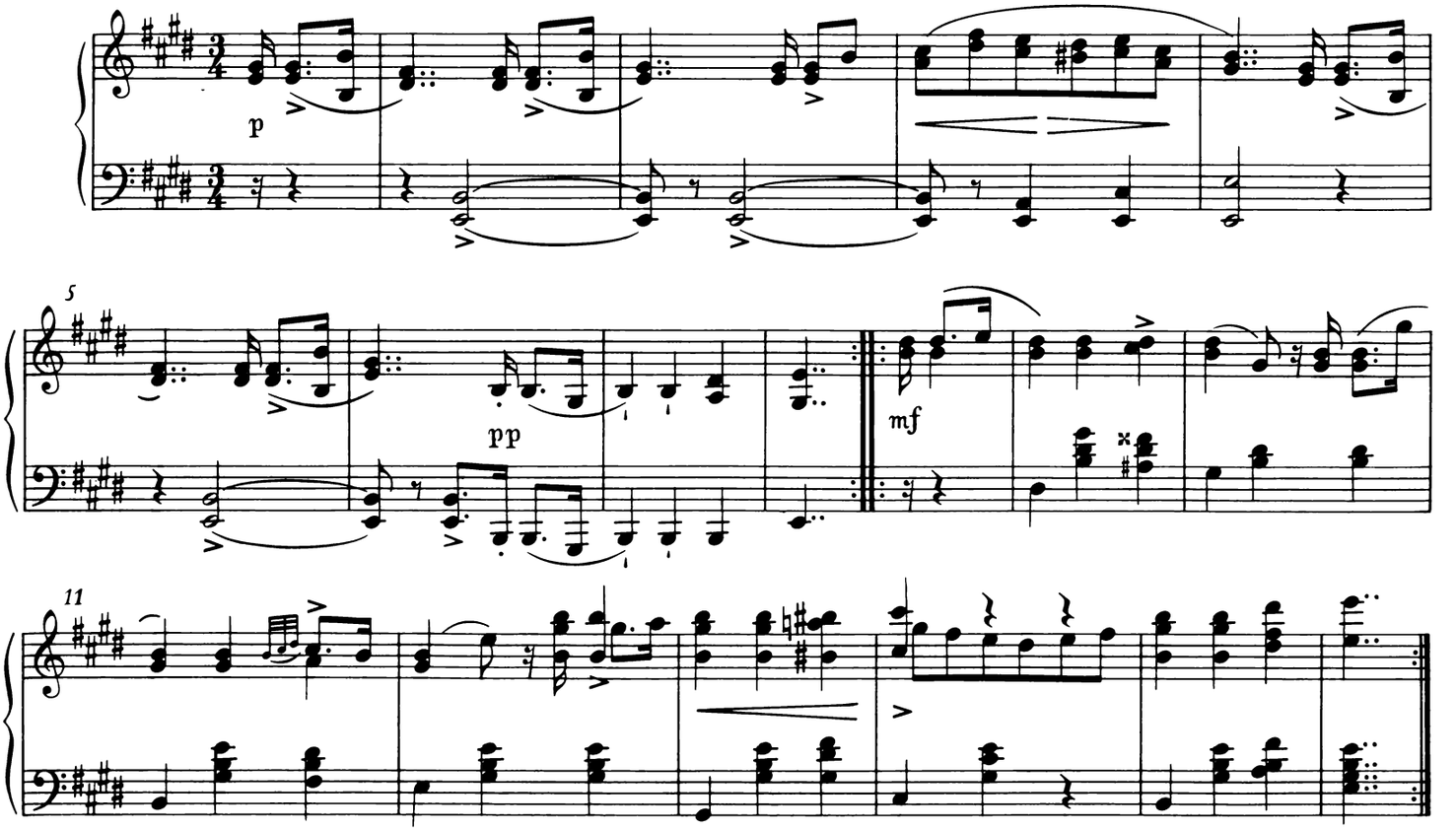
V.

D 973 / 1



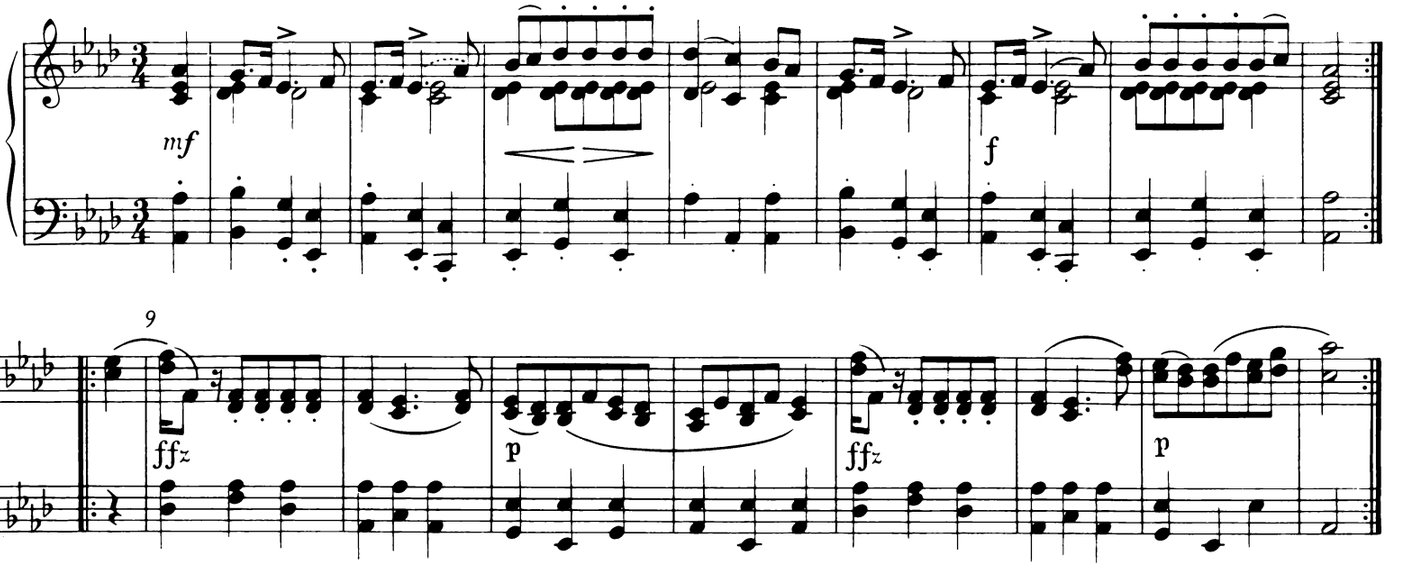
VI.

D 973 / 2



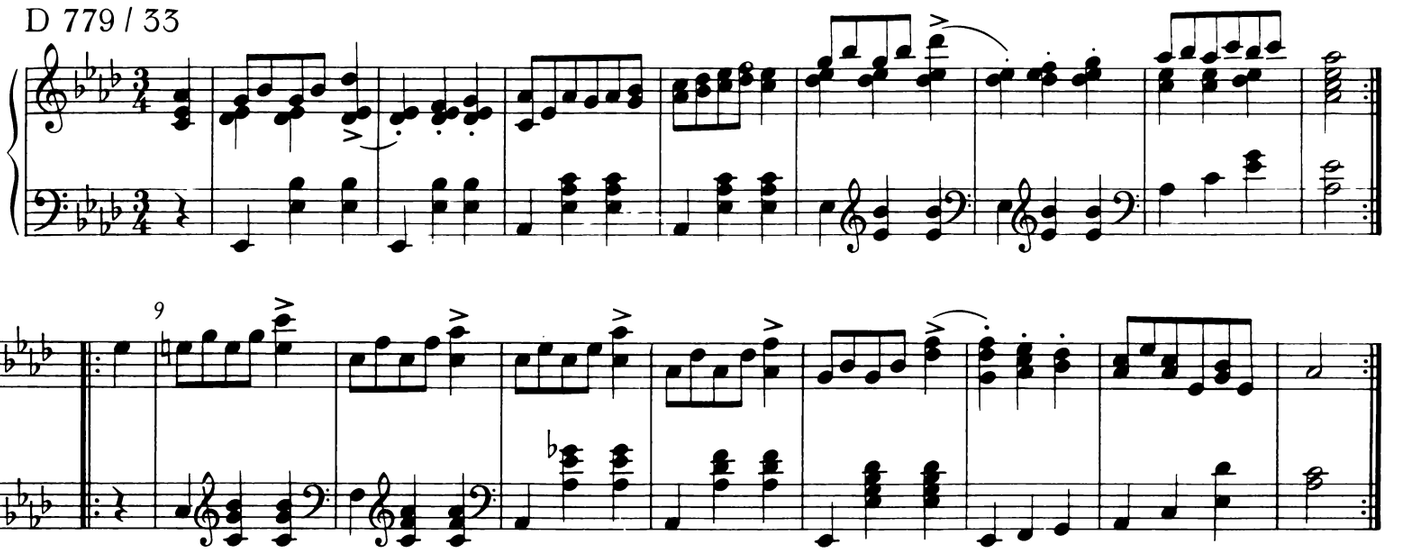
VII.

D 779 / 34



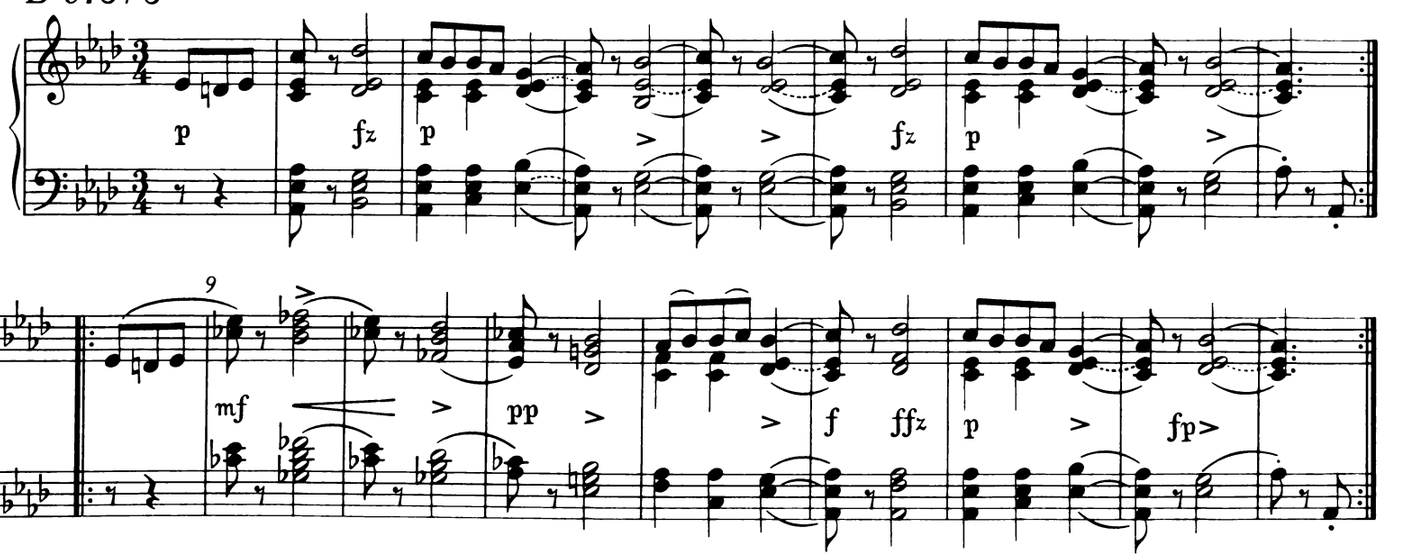
VIII.

D 779 / 33



IX.

D 973 / 3

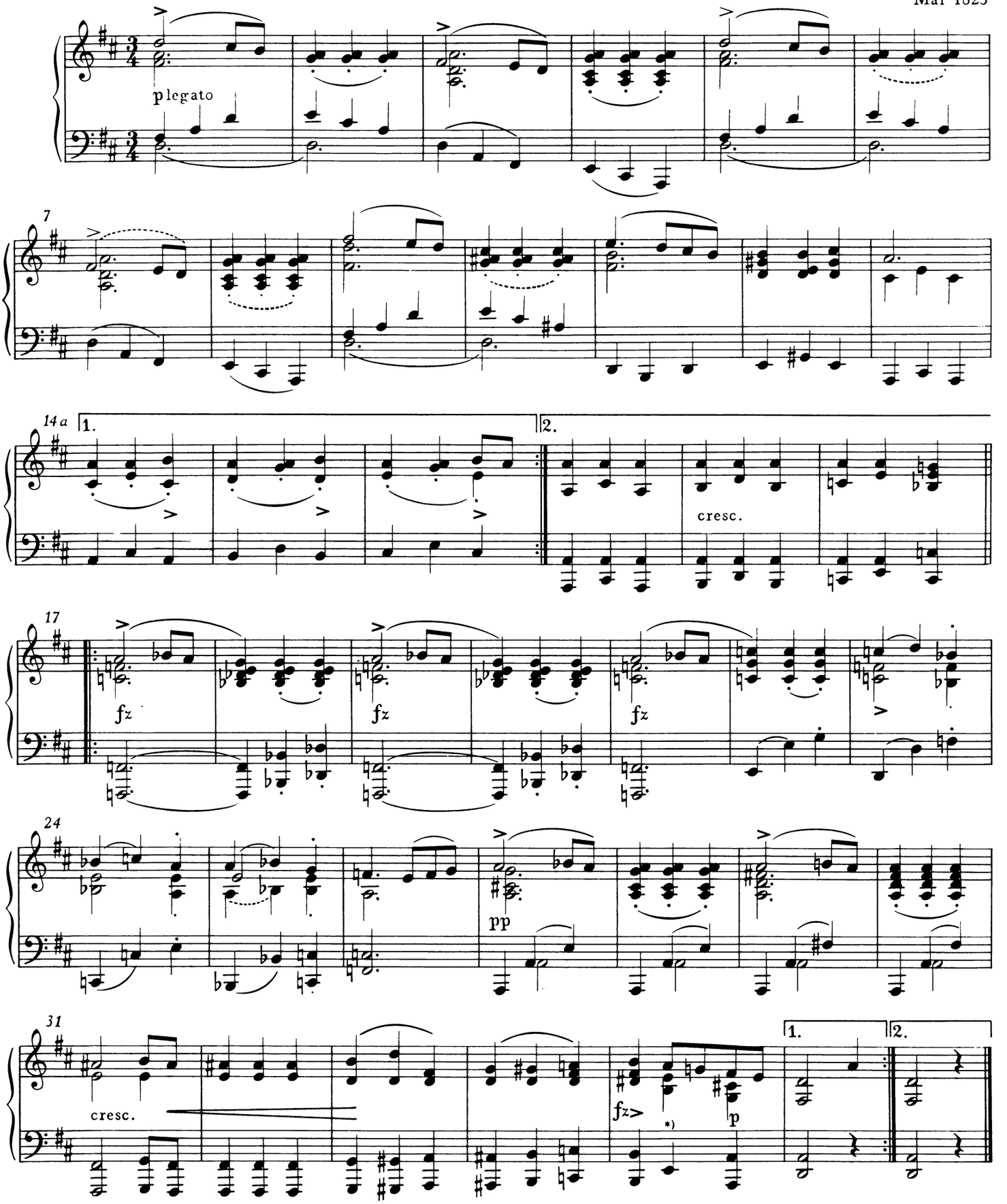


34. Zwölf Deutsche

D 790-op. post. 171

I.

Mai 1823



*) Takt 35, unteres System: Der Tonumfang der zu Schuberts Zeit üblichen Klaviere reichte nur bis zum *Kontra-F*; aus diesem Grund fehlt hier das *Kontra-E*.

© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

II. *)

ff fz fz

9

p

17

f cresc. p

III.

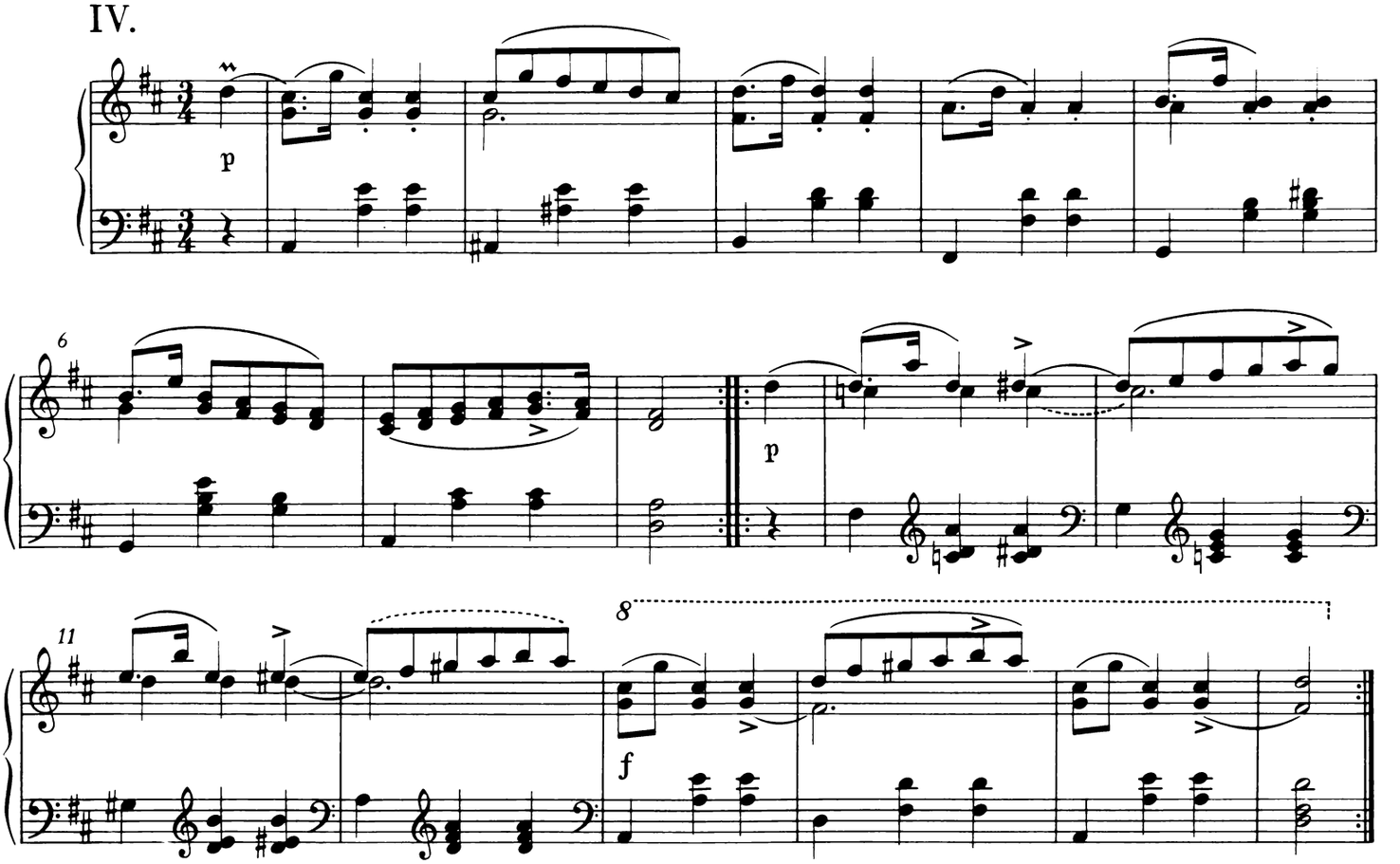
p

6

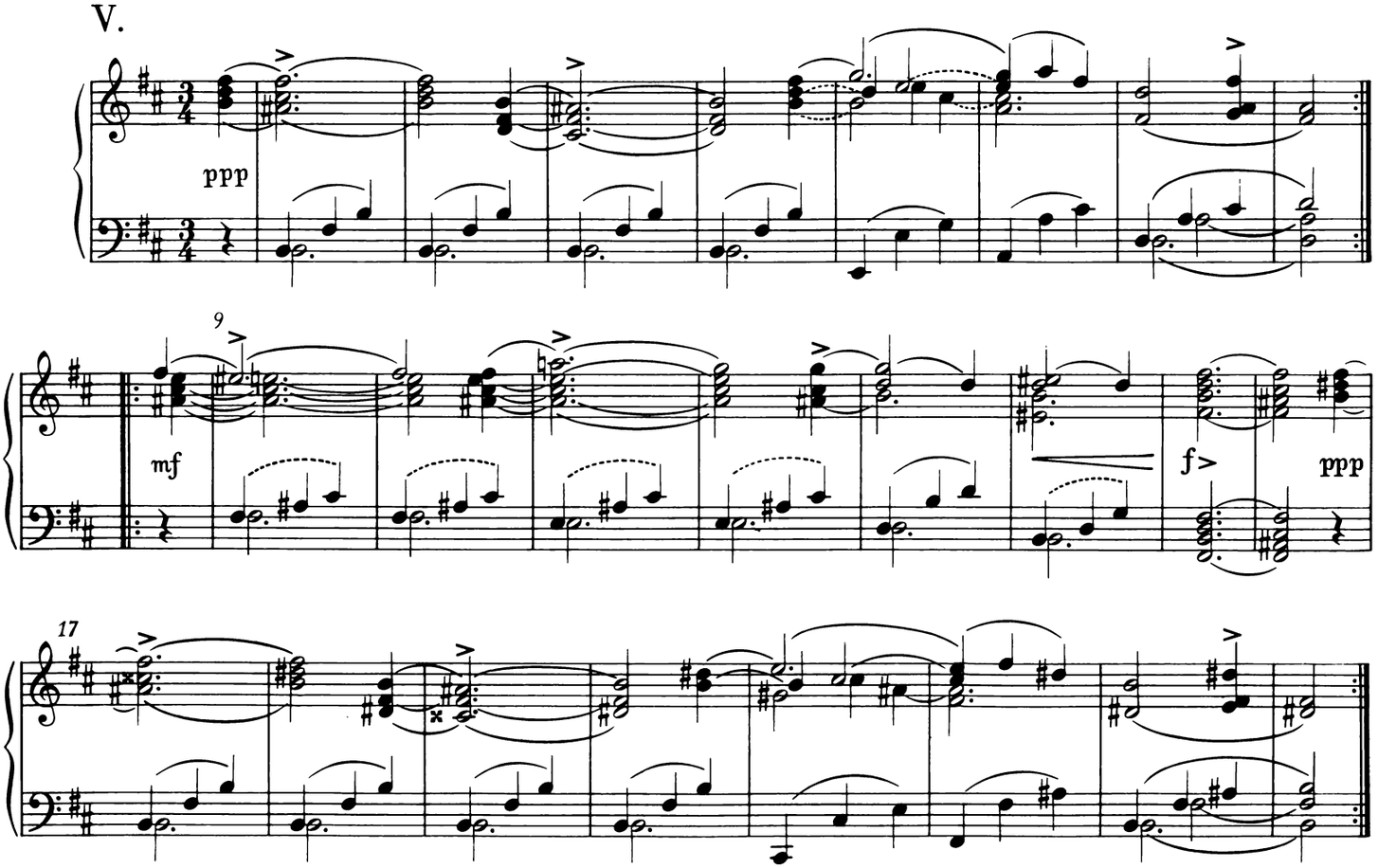
11

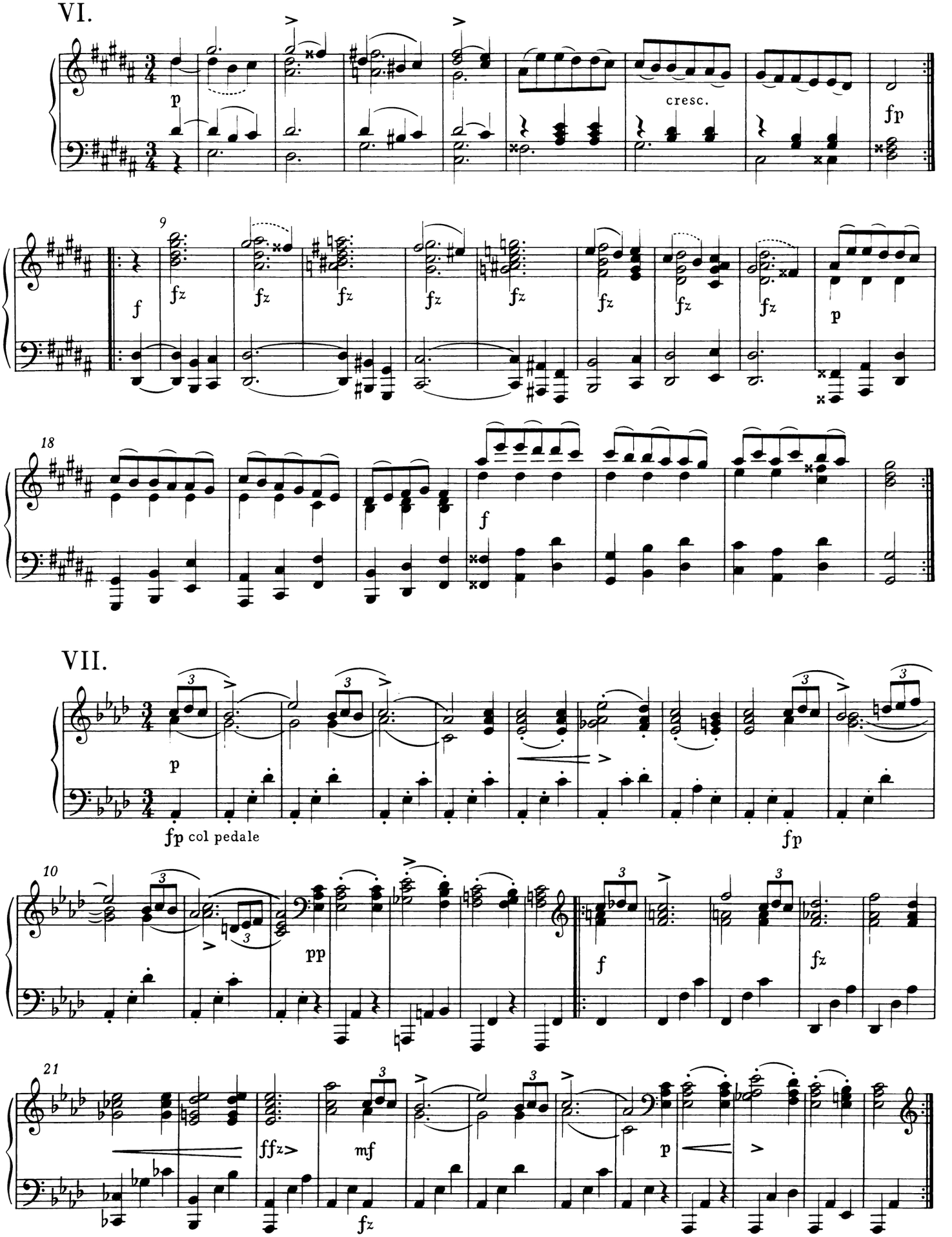
*) Vgl. D 783 / Deutscher 1 - op. 33 / Deutscher 1 in dem Band *Tänze II*; siehe auch in dem vorliegenden Band Nr. 37 / III.

IV.

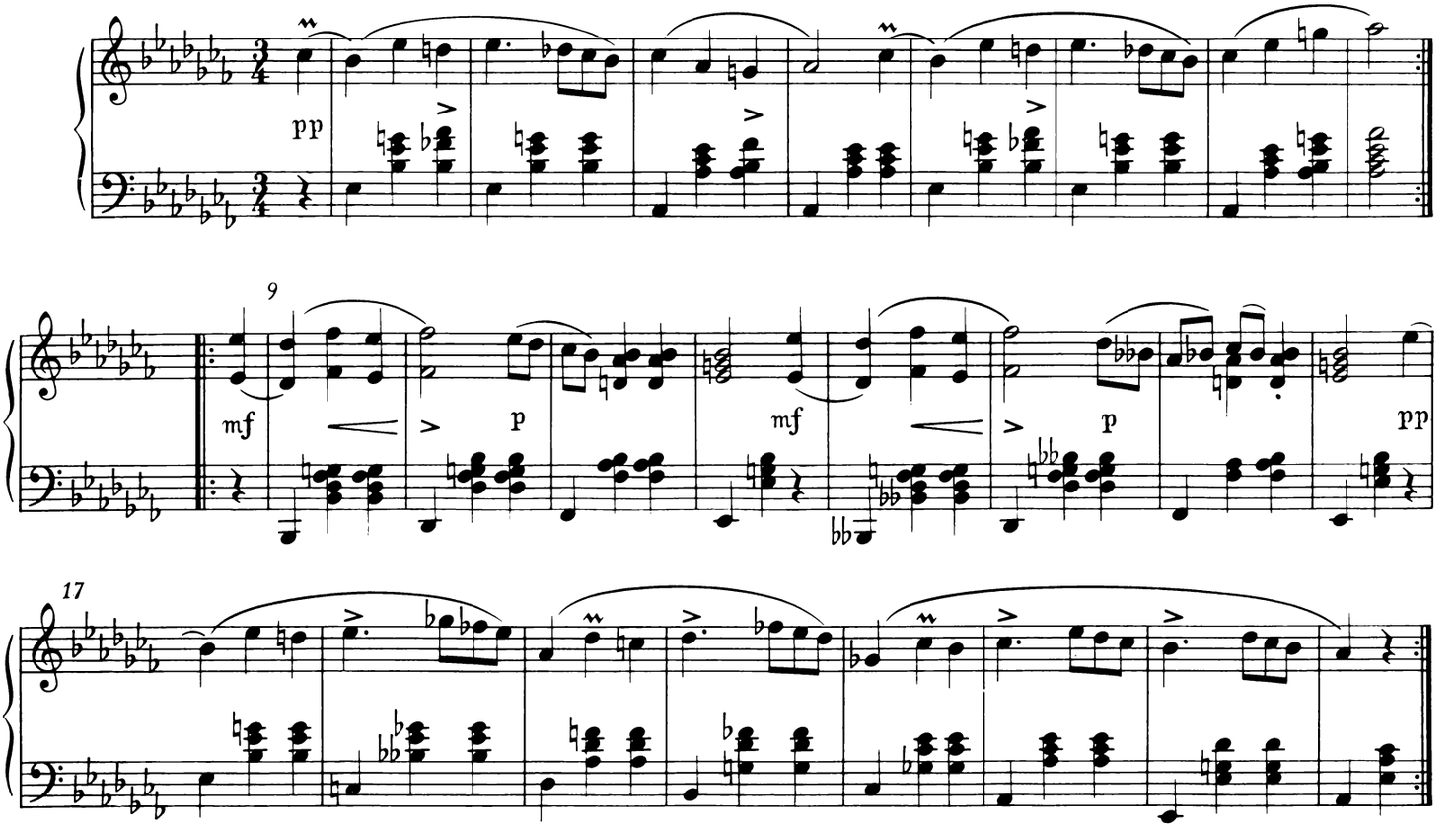


V.

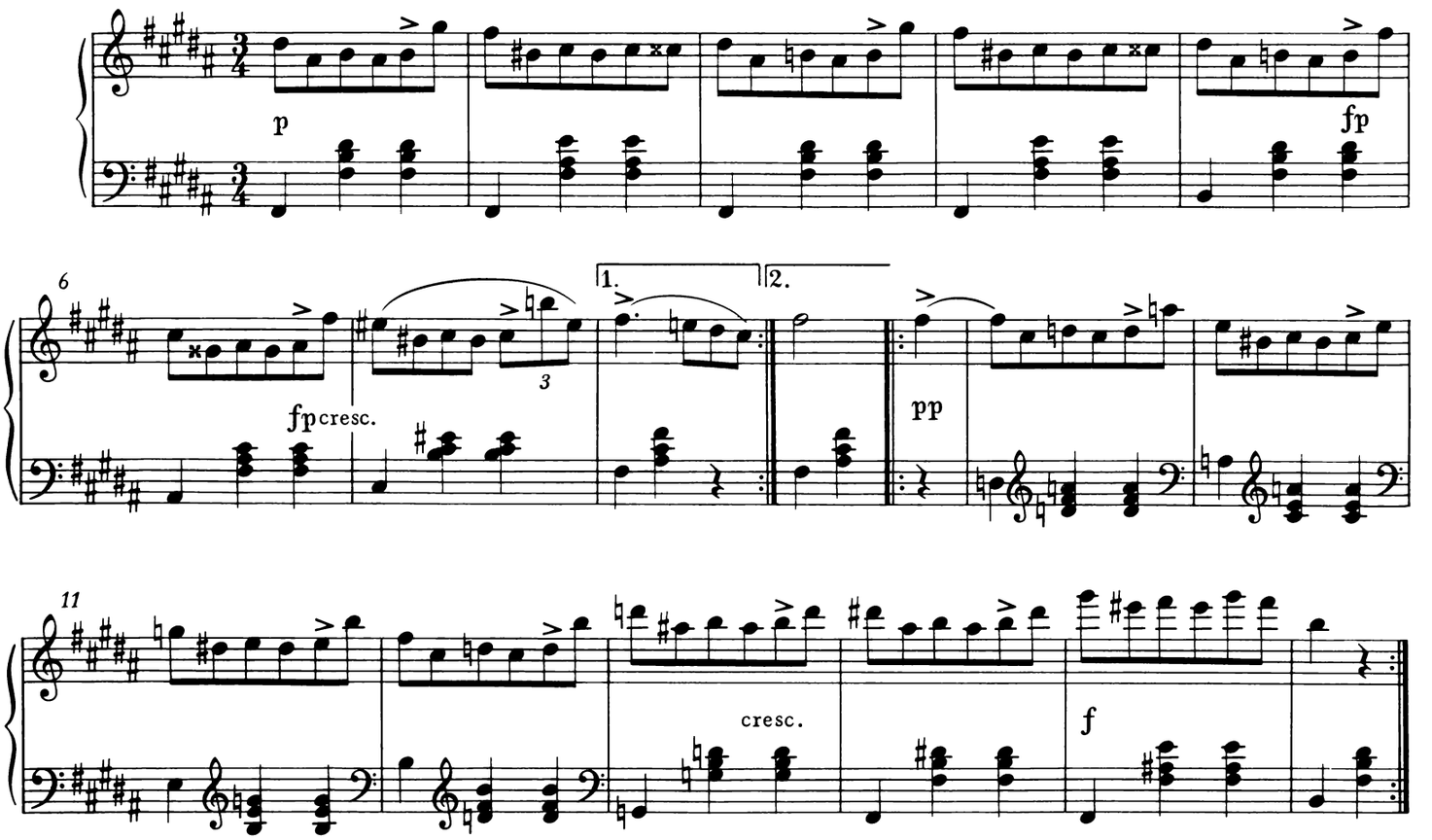



VI.
p
cresc.
fp
9
f
fz
p
18
f
VII.
fp col pedale
fp
10
pp
f
fz
21
ffz
mf
fz
p

VIII.*)

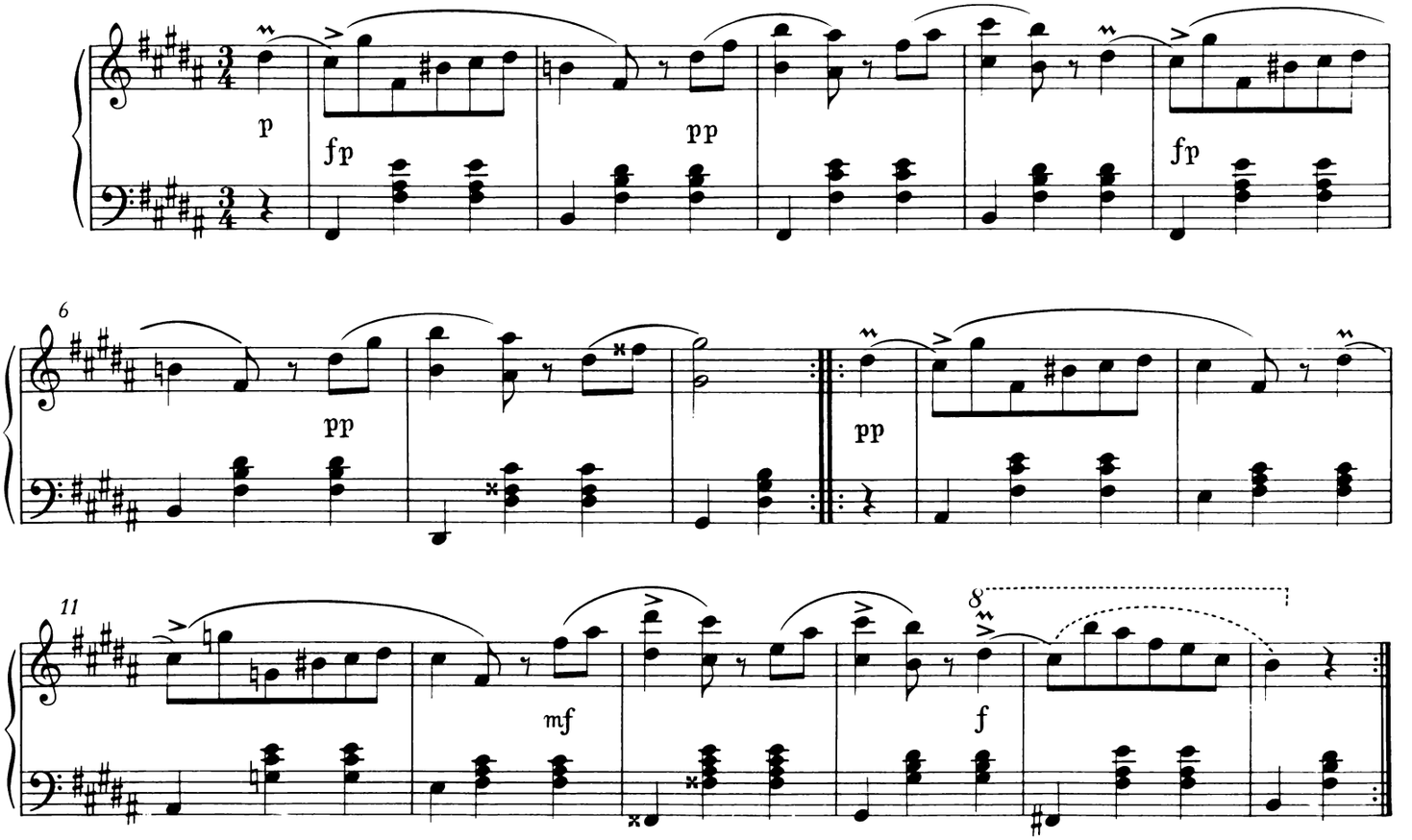


IX.

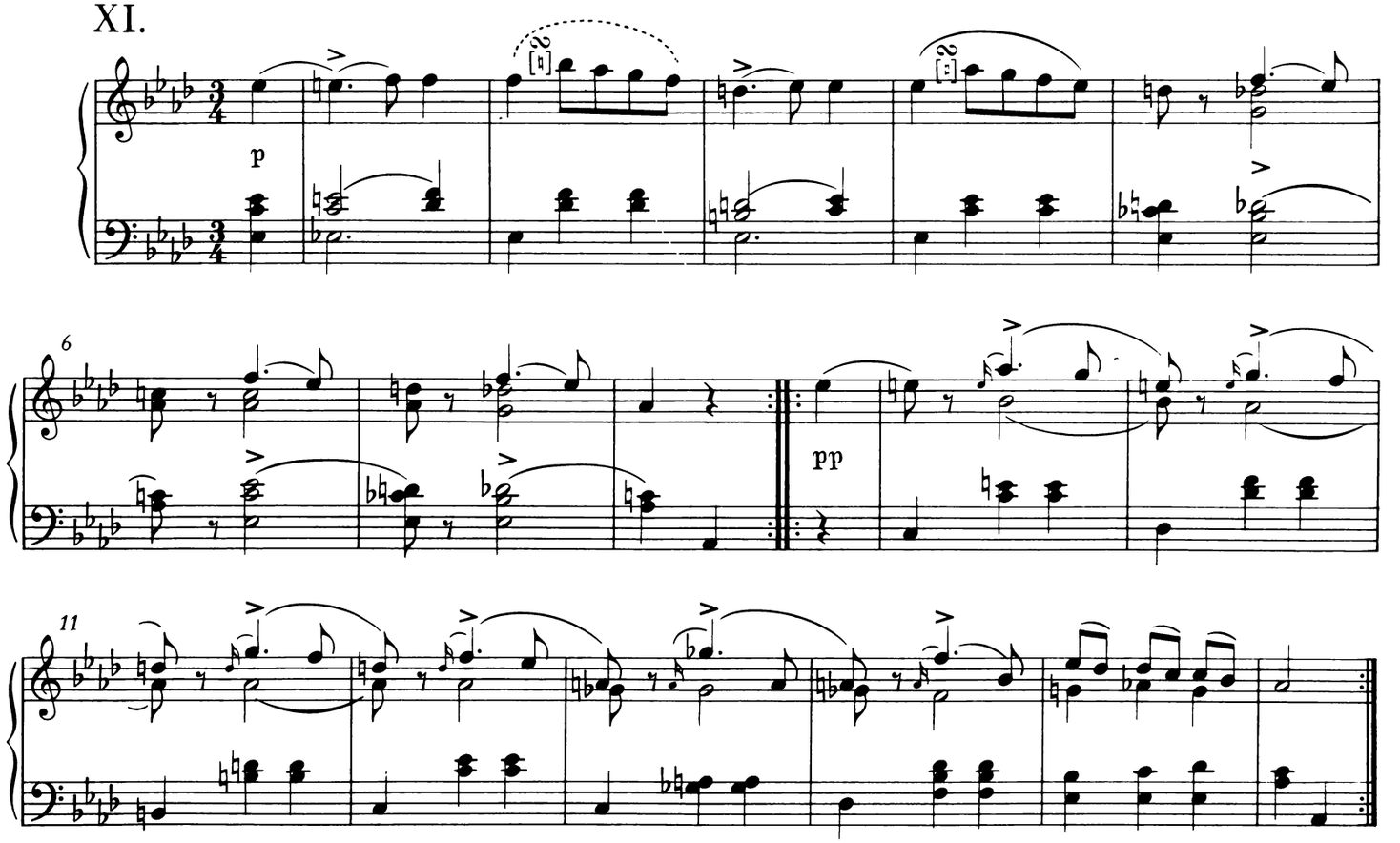


*) Vgl. D 783/ Deutscher 10 - op. 33/ Deutscher 10 in dem Band *Tänze II*.

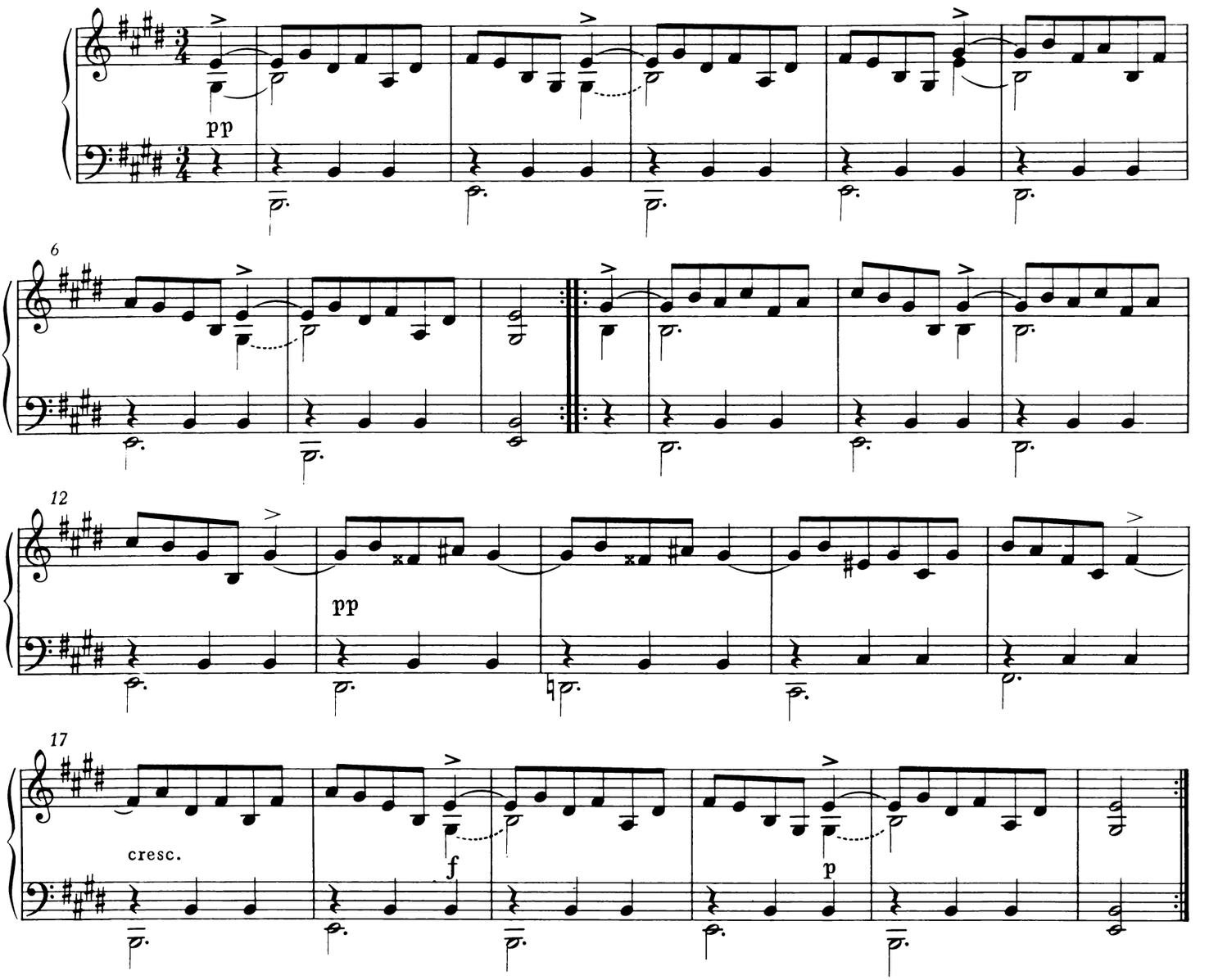
X.



XI.

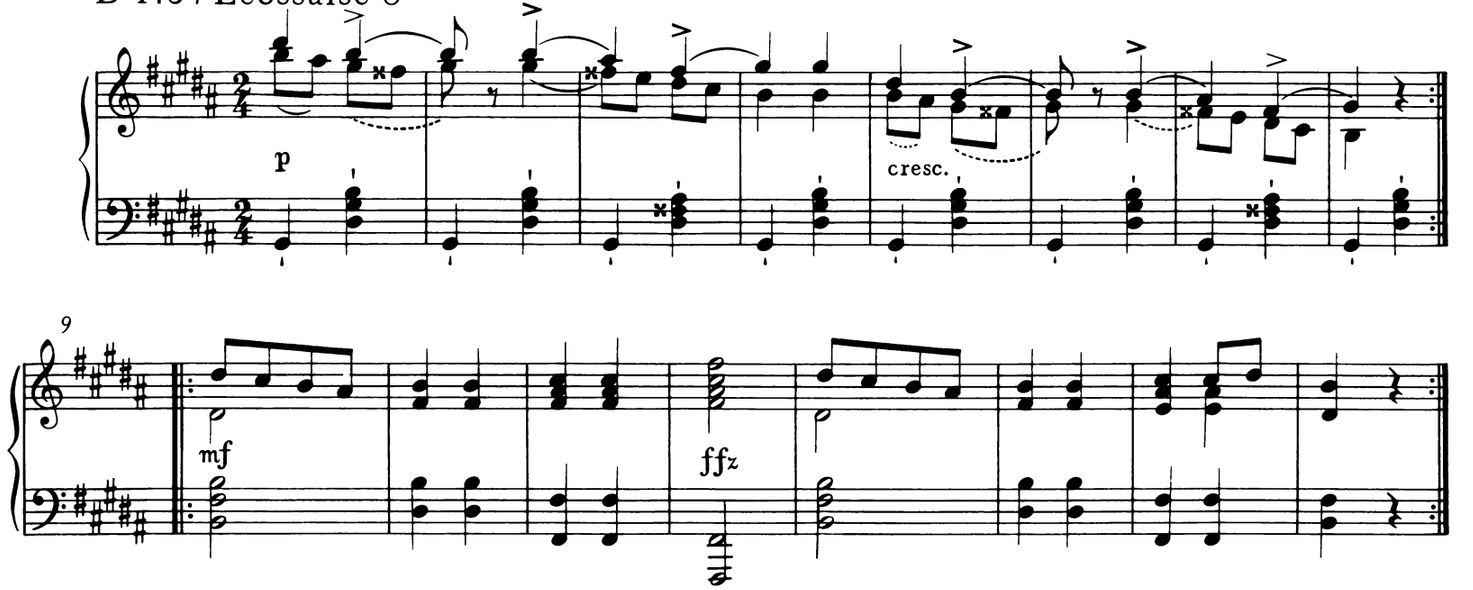


XII.



35. Ecossaise in gis

D 145 / Ecossaise 8



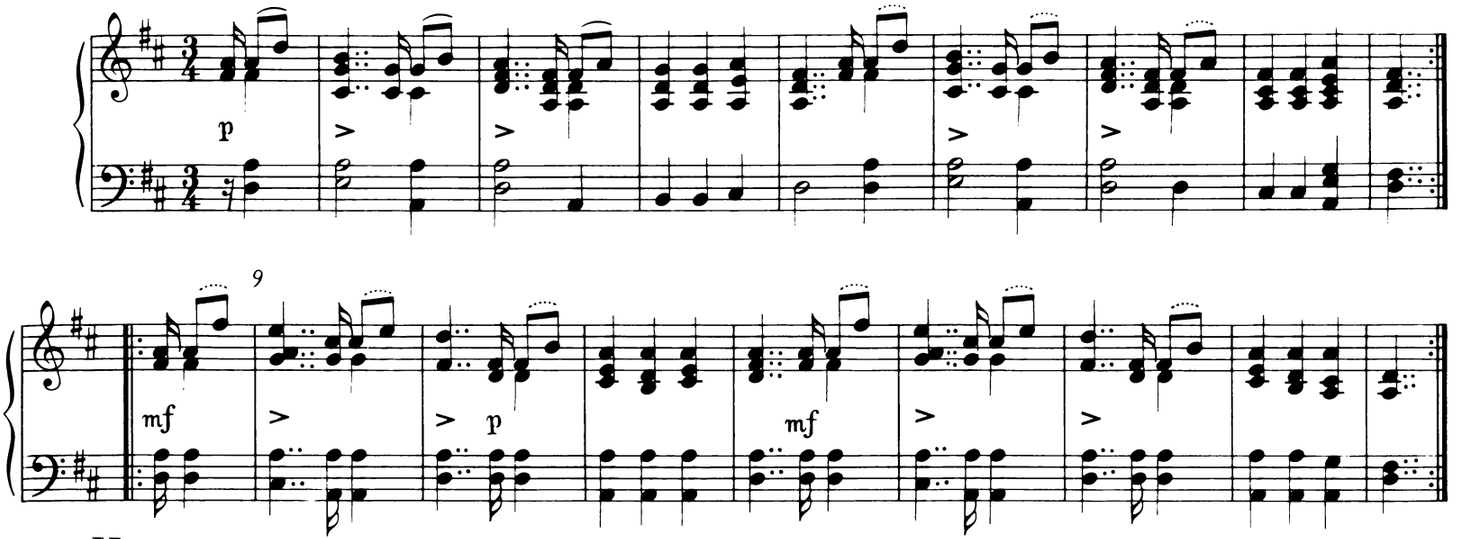
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

36. Sechs Deutsche

I.

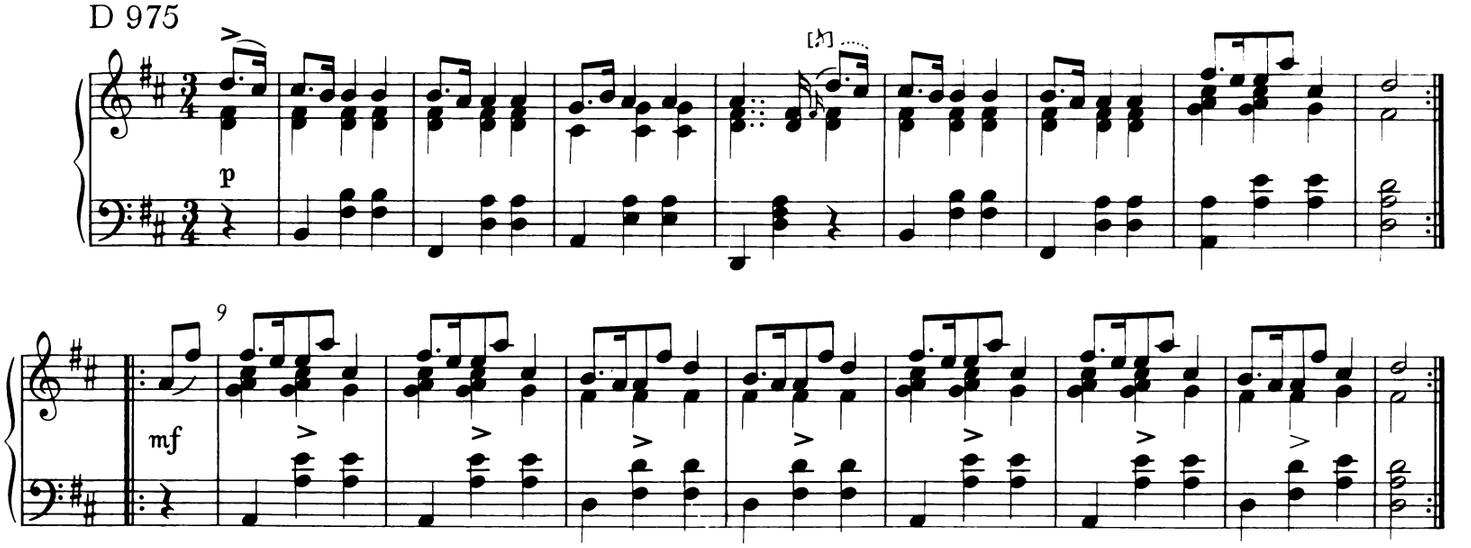
D 783 / Deutscher 2

1823 / 1824 (?)



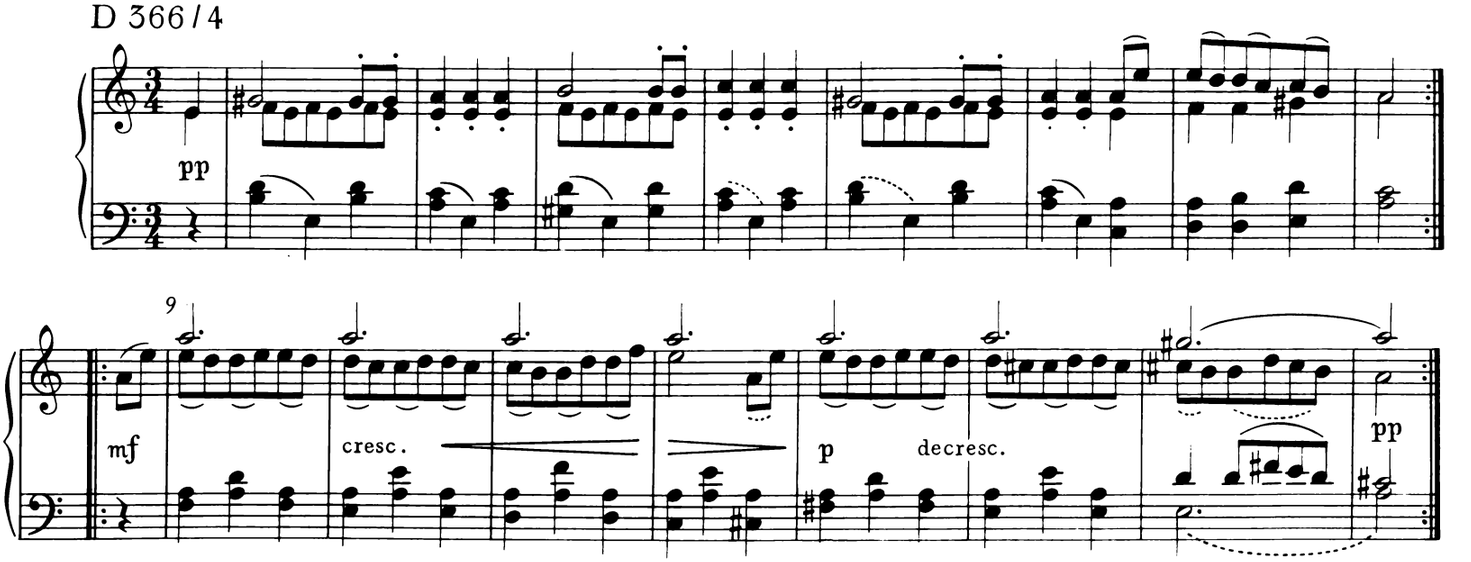
II.

D 975



III.

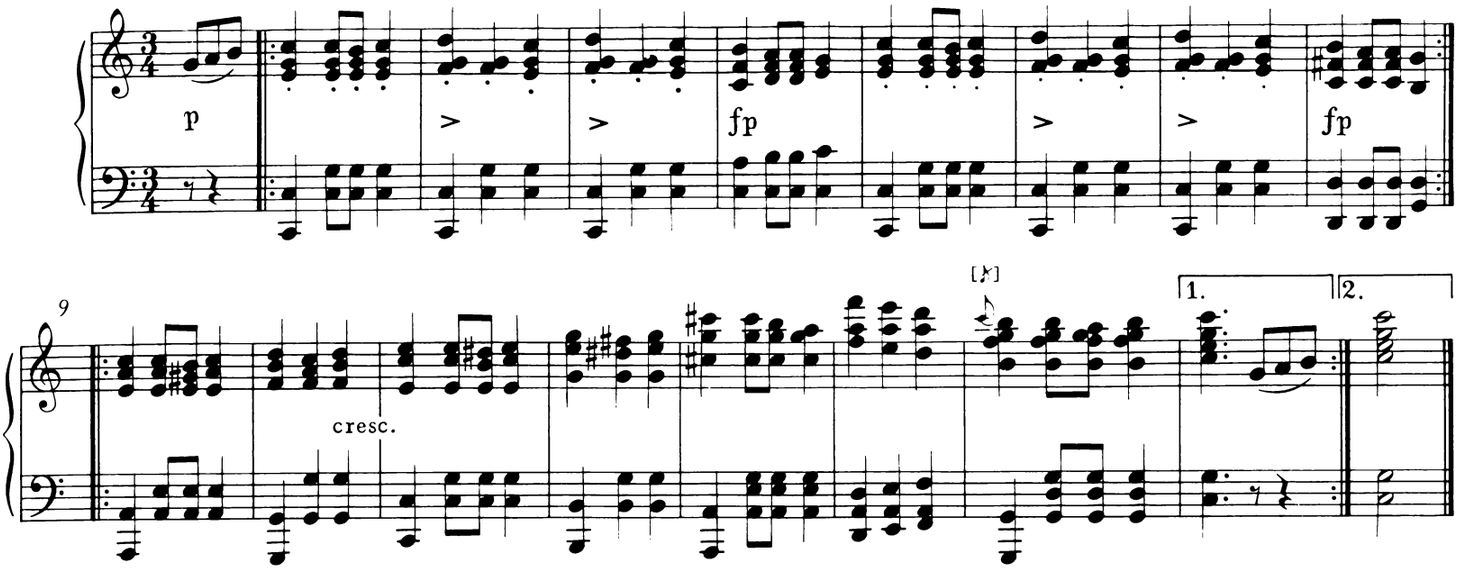
D 366 / 4



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

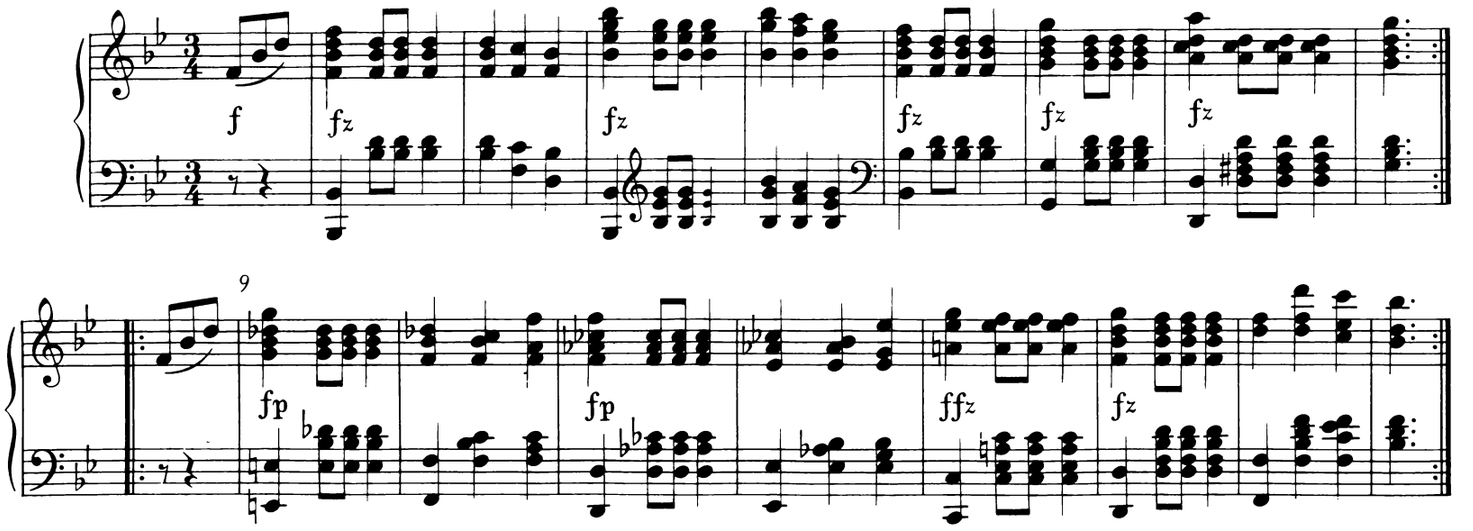
IV.

D 783 / Deutscher 9



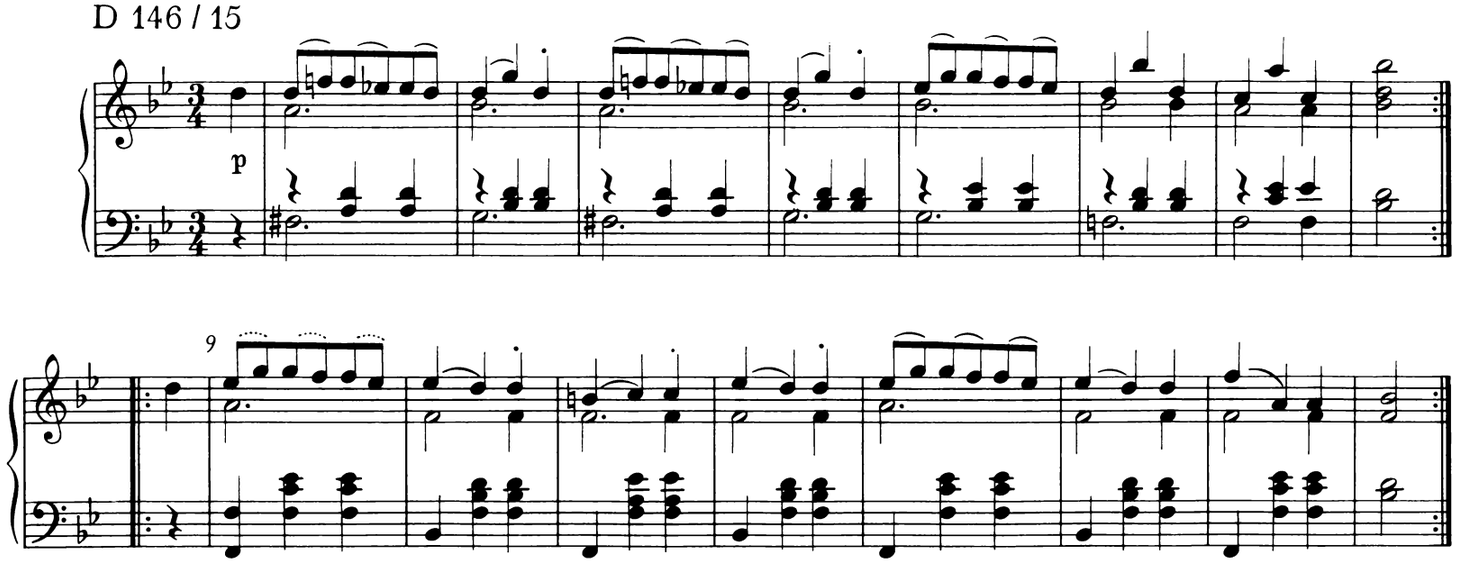
V.

D 783 / Deutscher 6



VI.

D 146 / 15

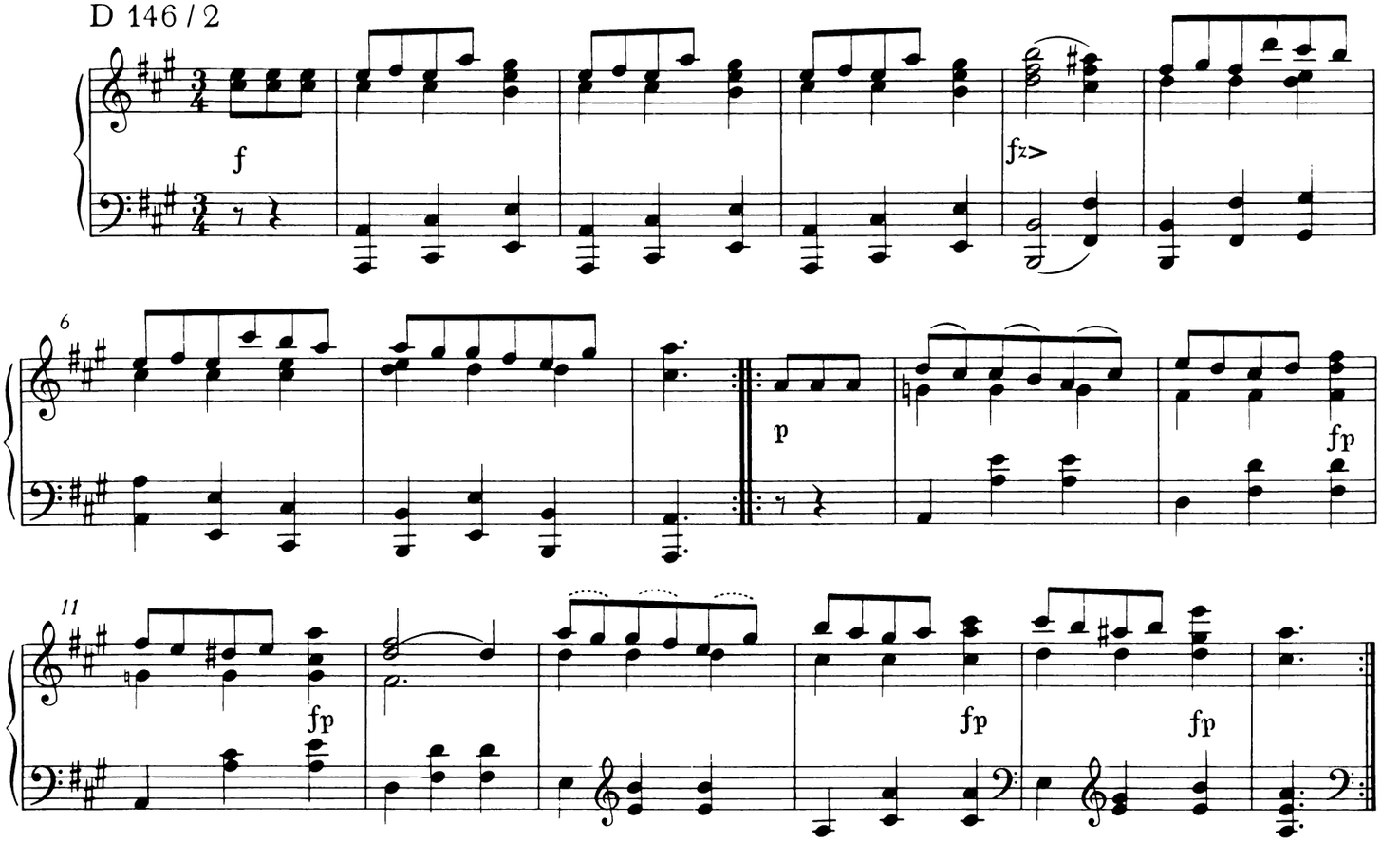


37. Vier Deutsche

I.

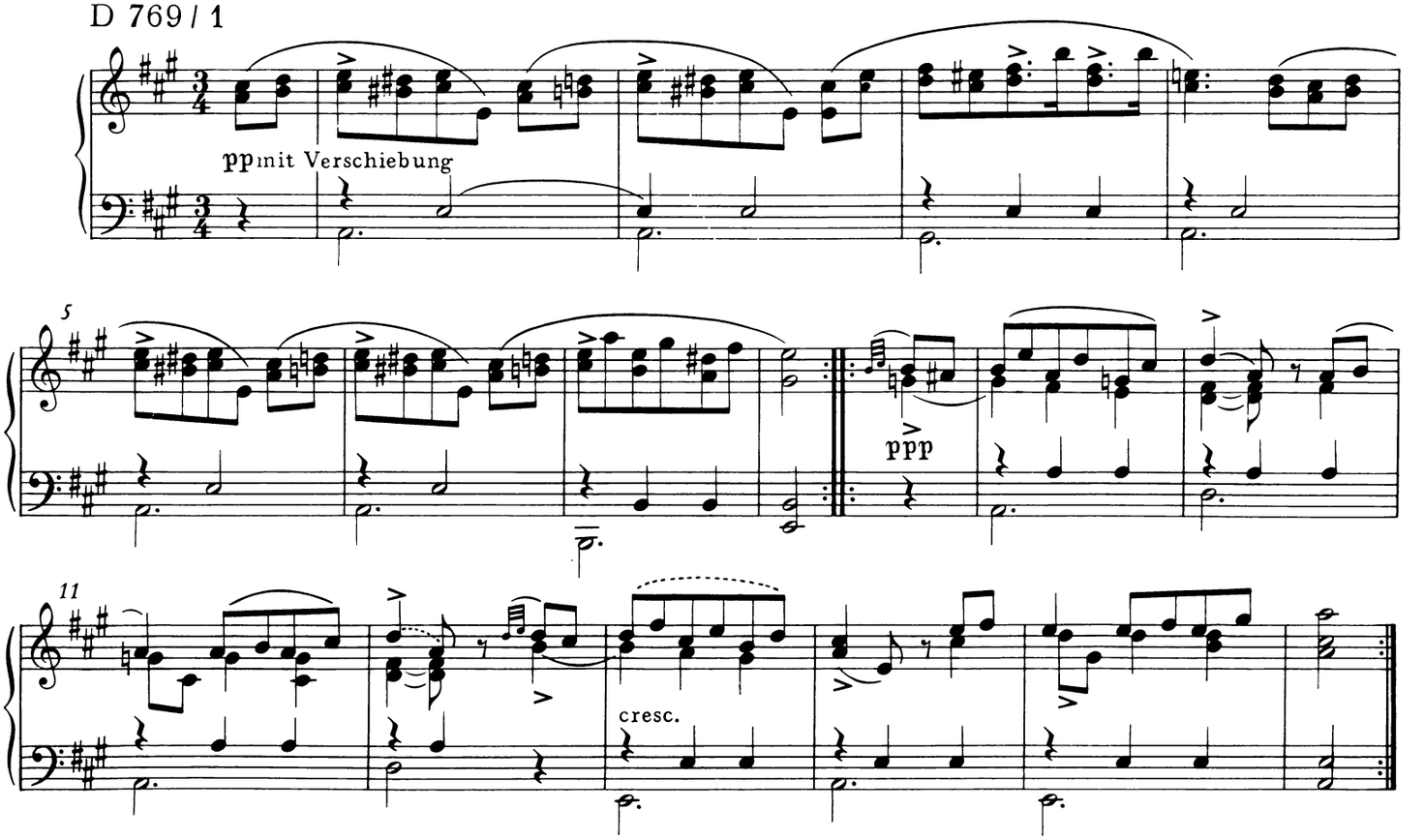
1824

D 146 / 2



II.

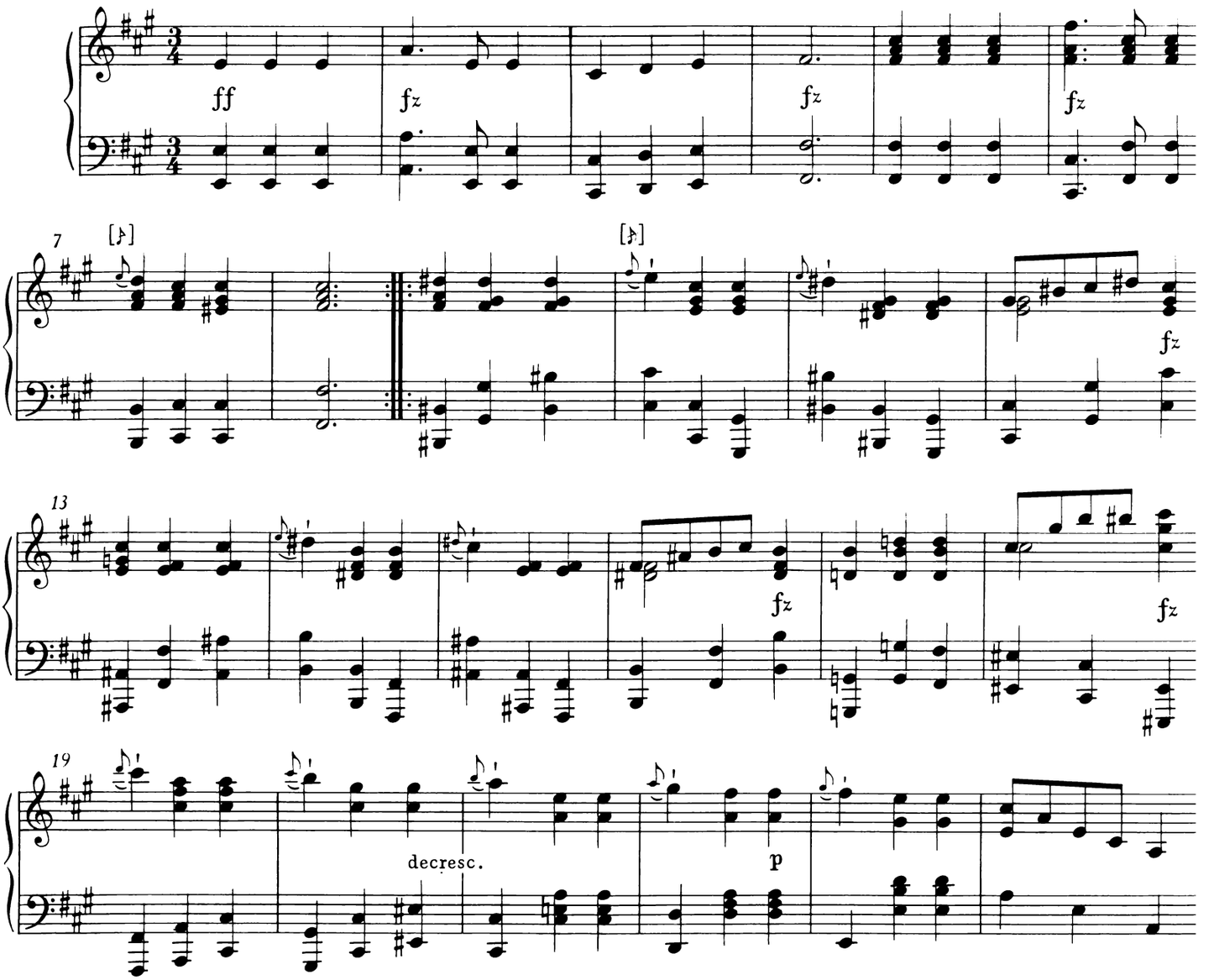
D 769 / 1



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

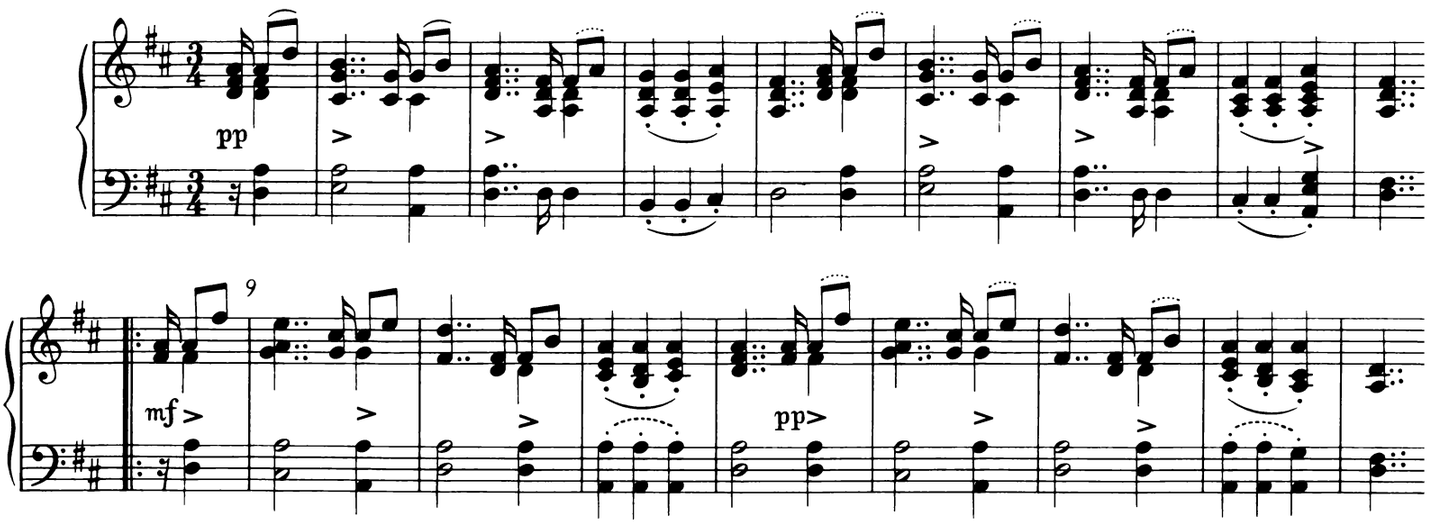
III.

D 783 / Deutscher 1 *)



IV.

D 783 / Deutscher 2



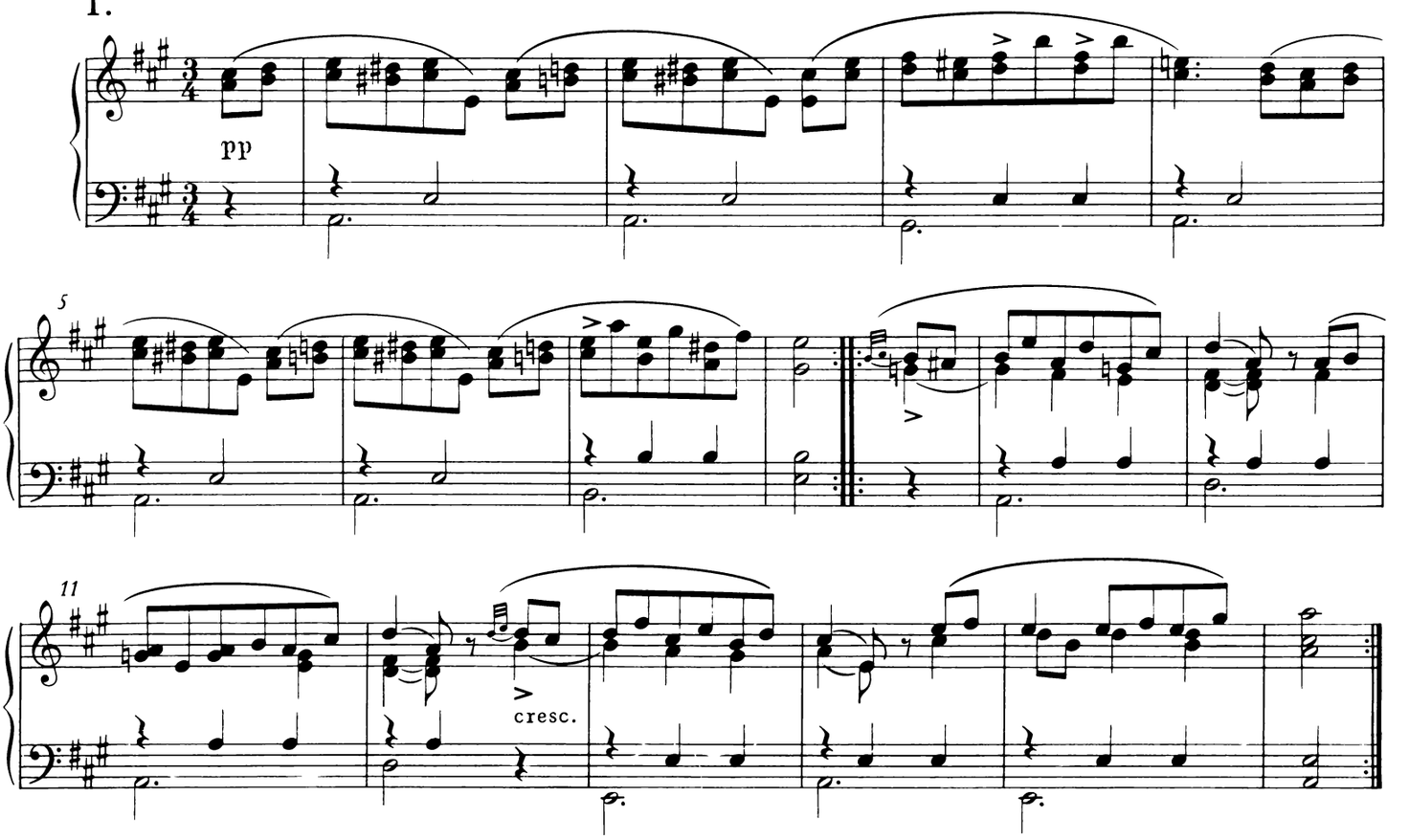
*) Vgl. Nr. 34 / II.

38. Zwei Deutsche

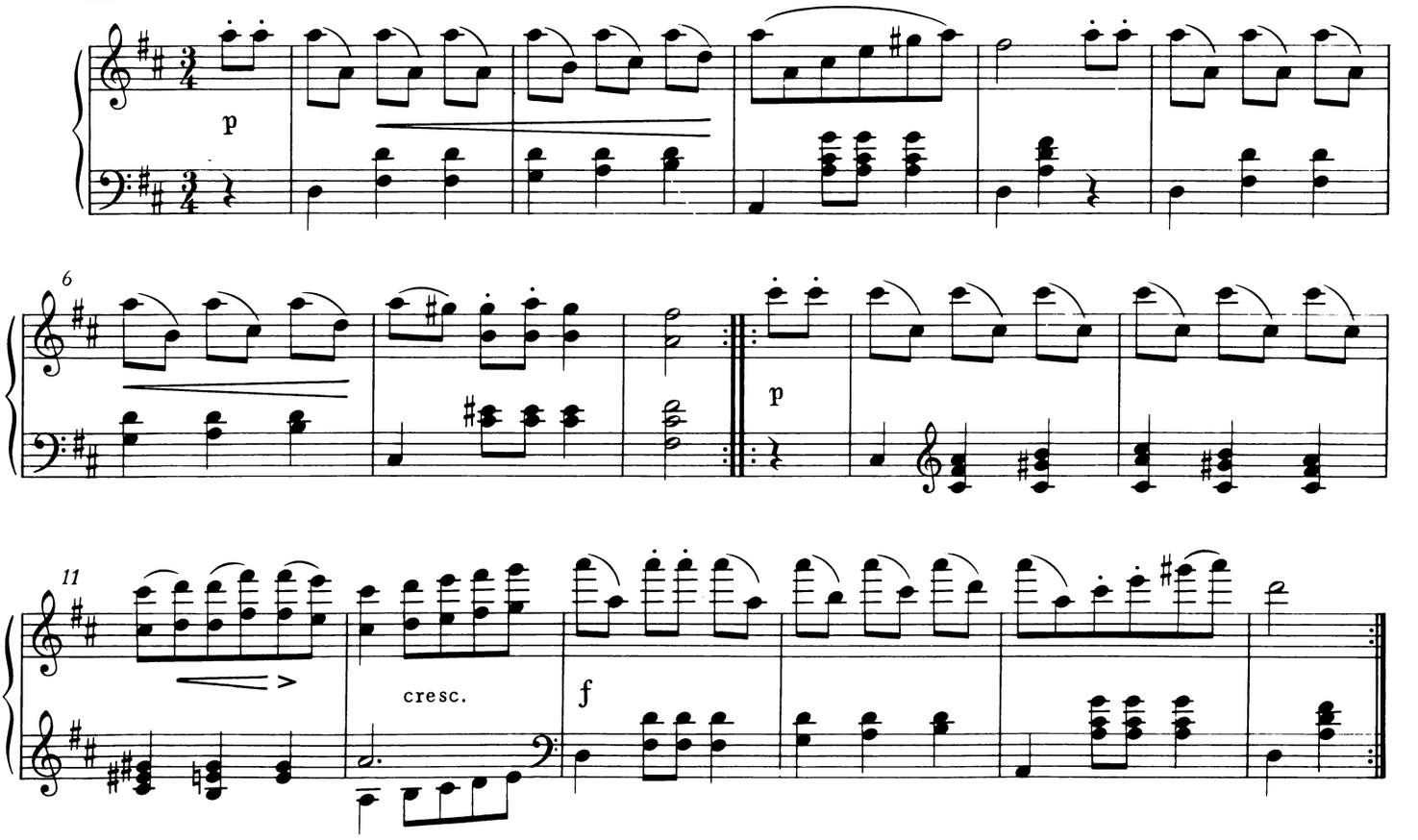
D 769

I.

Januar 1824



II.



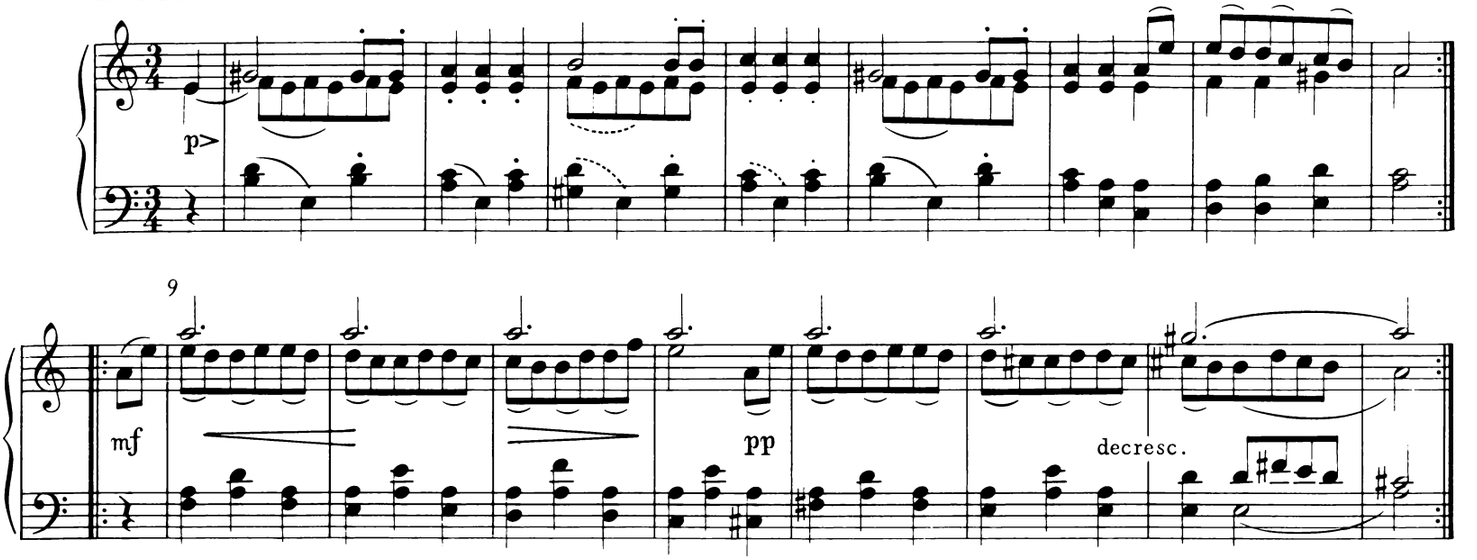
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

39. Elf Ländler

I.

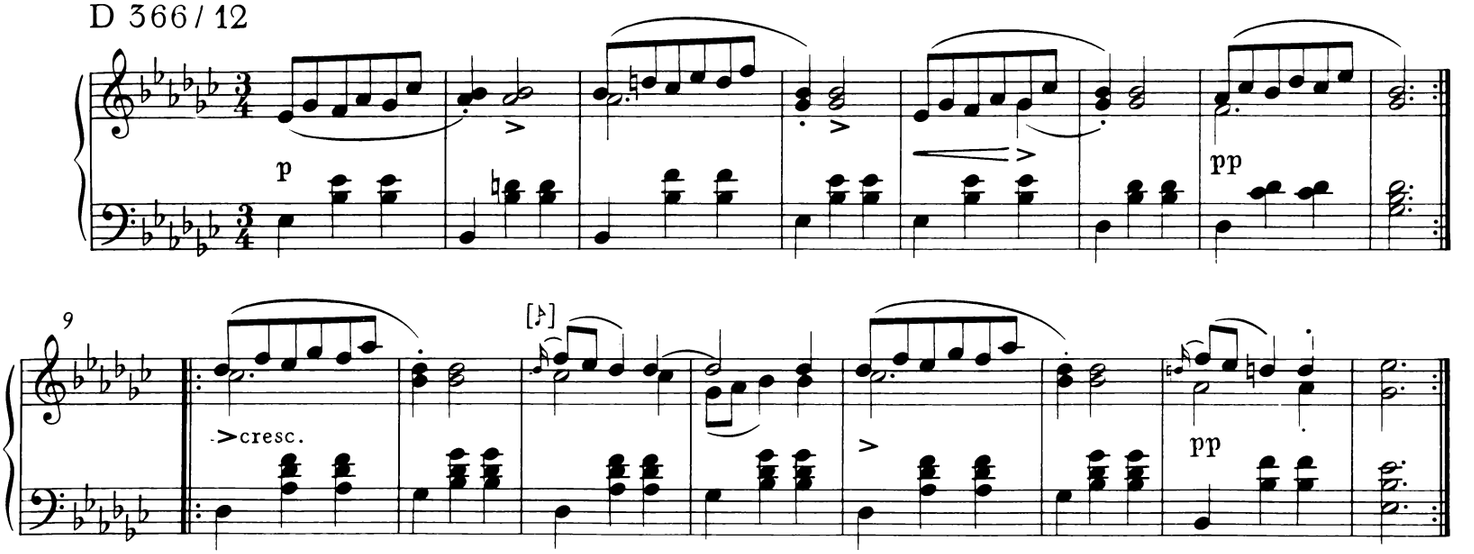
D 366/4

Zseliz, Juli 1824



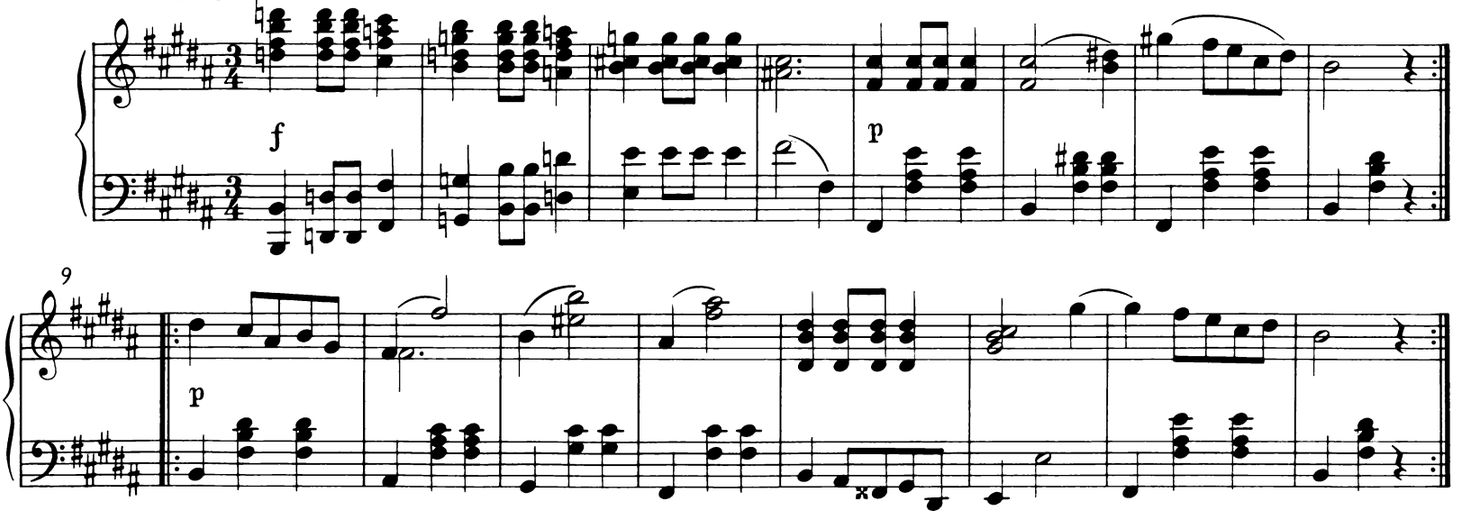
II.

D 366/12



III.

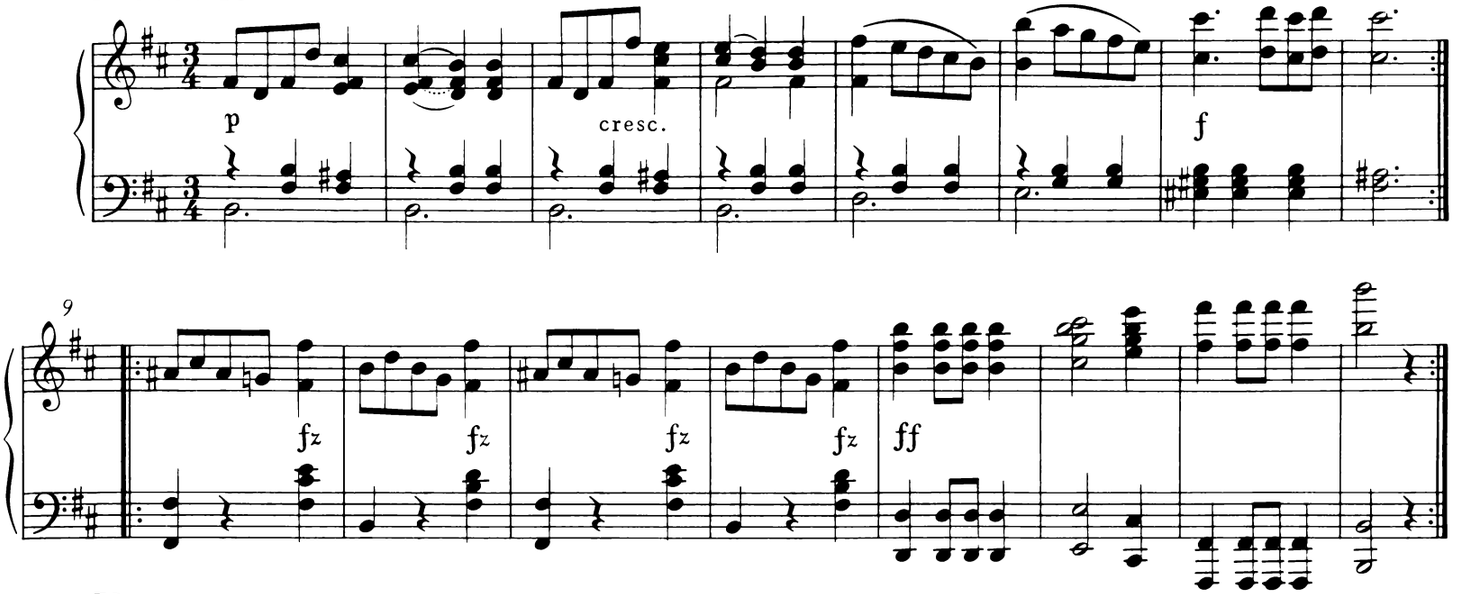
D 366/9



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

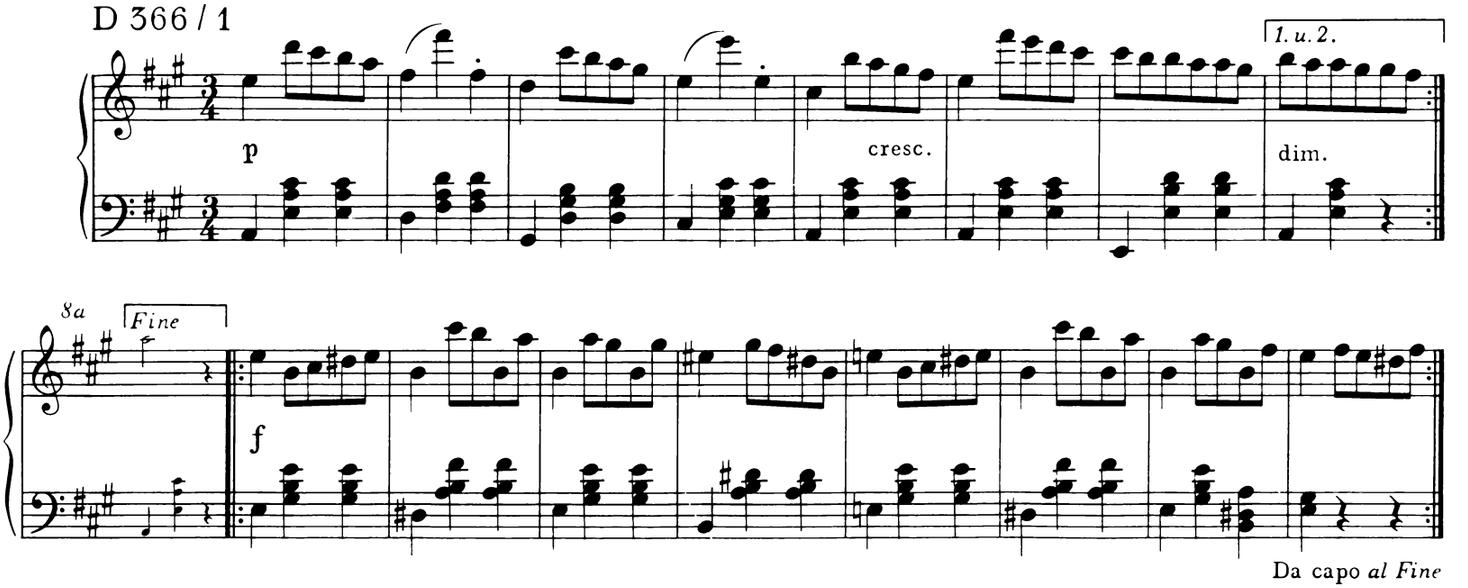
IV.

D 366 / 10



V.

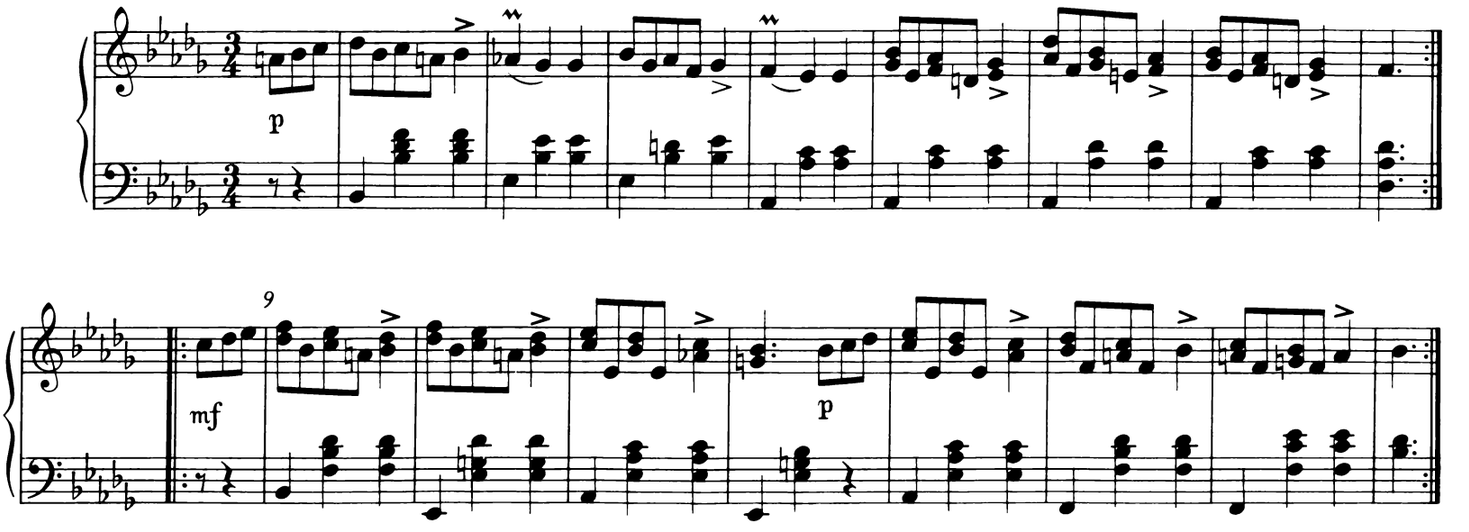
D 366 / 1



Da capo *al Fine*

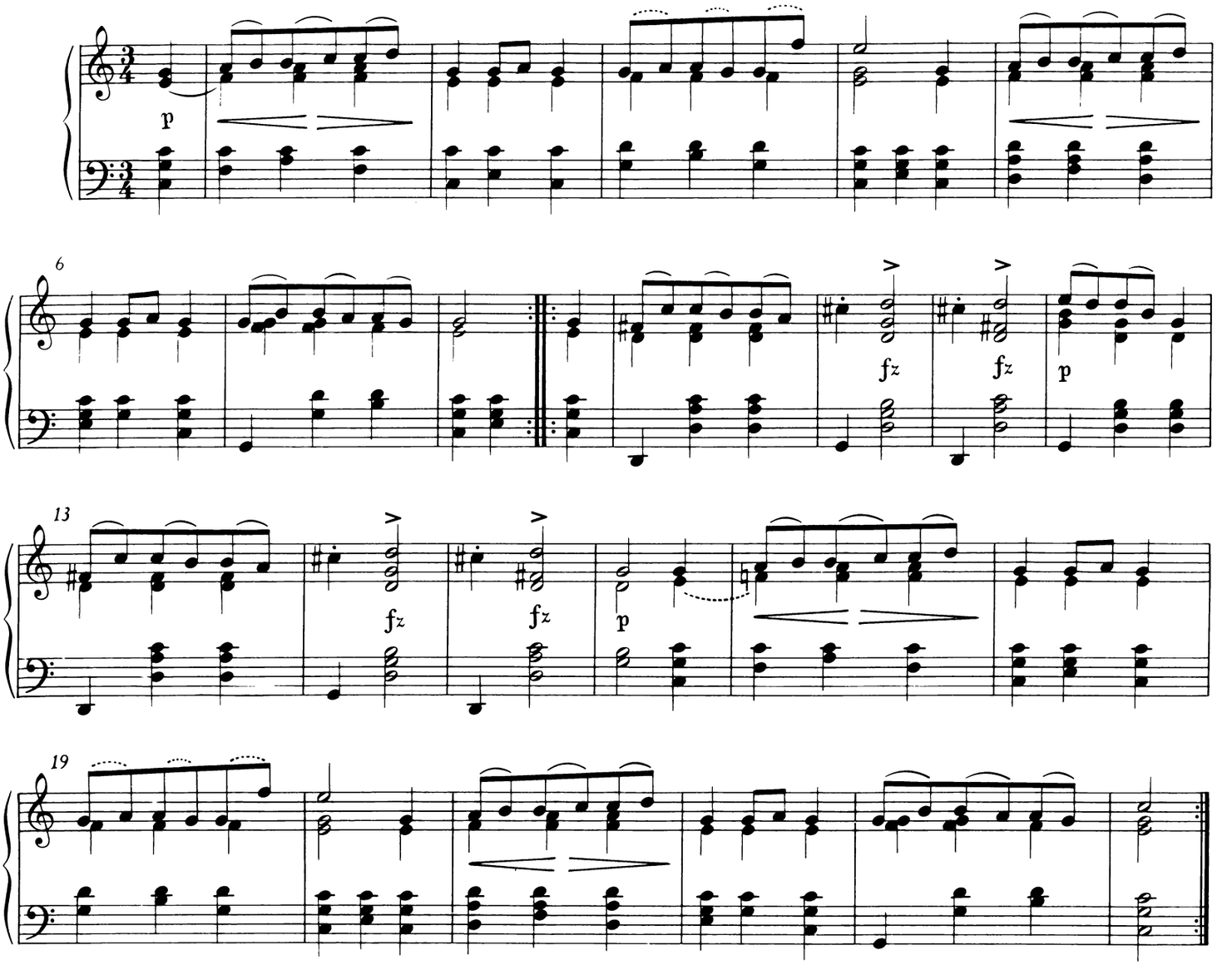
VI.

D 366 / 13



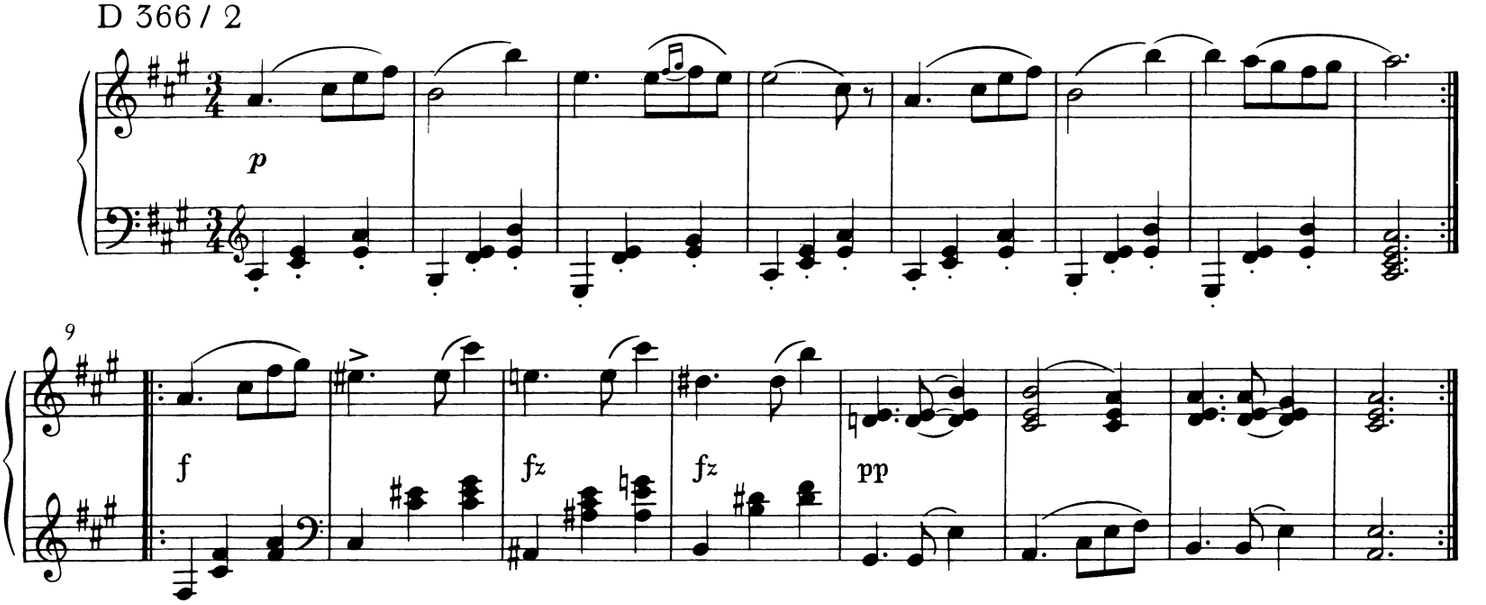
VII.

D 366 / 6



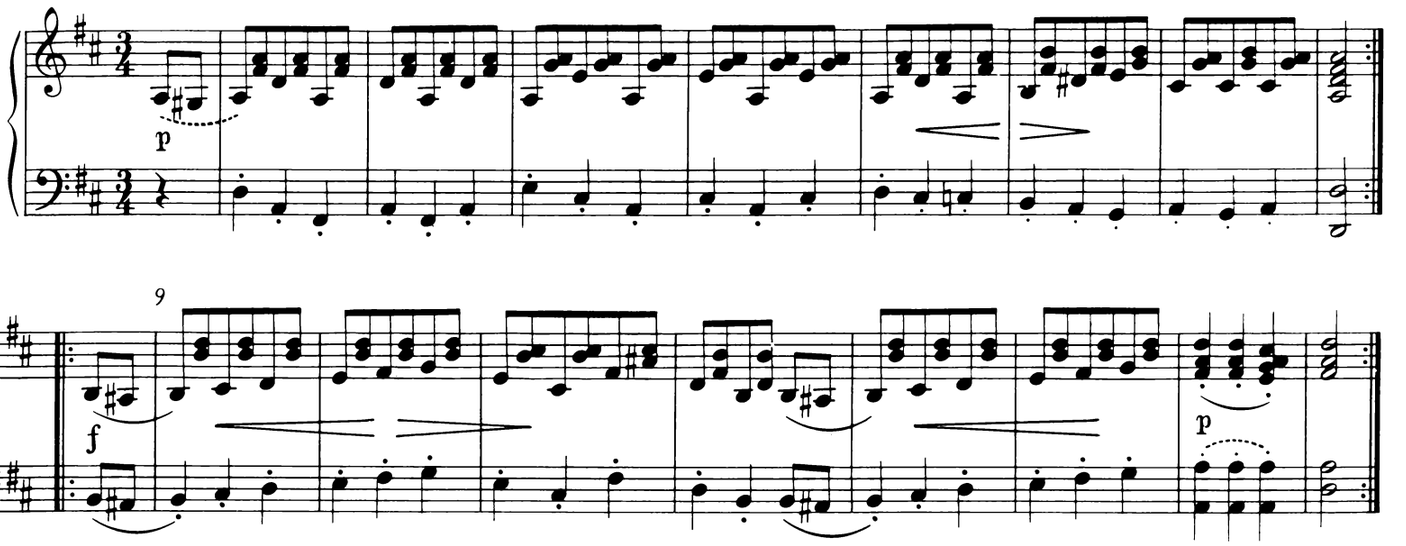
VIII.

D 366 / 2



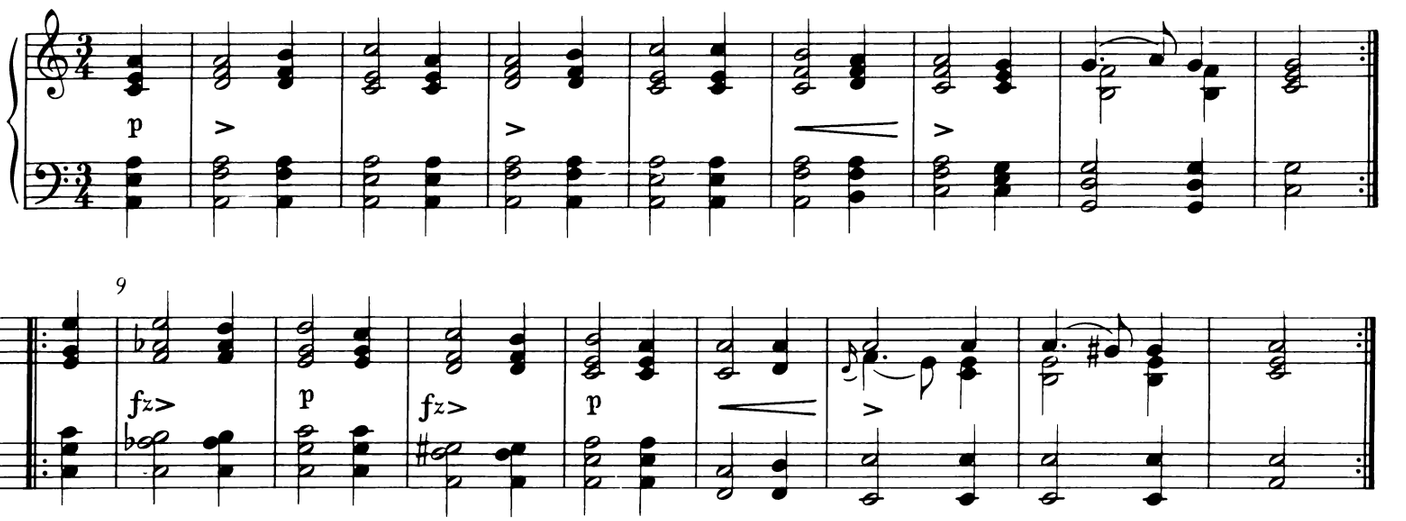
IX.

D 366 / 8



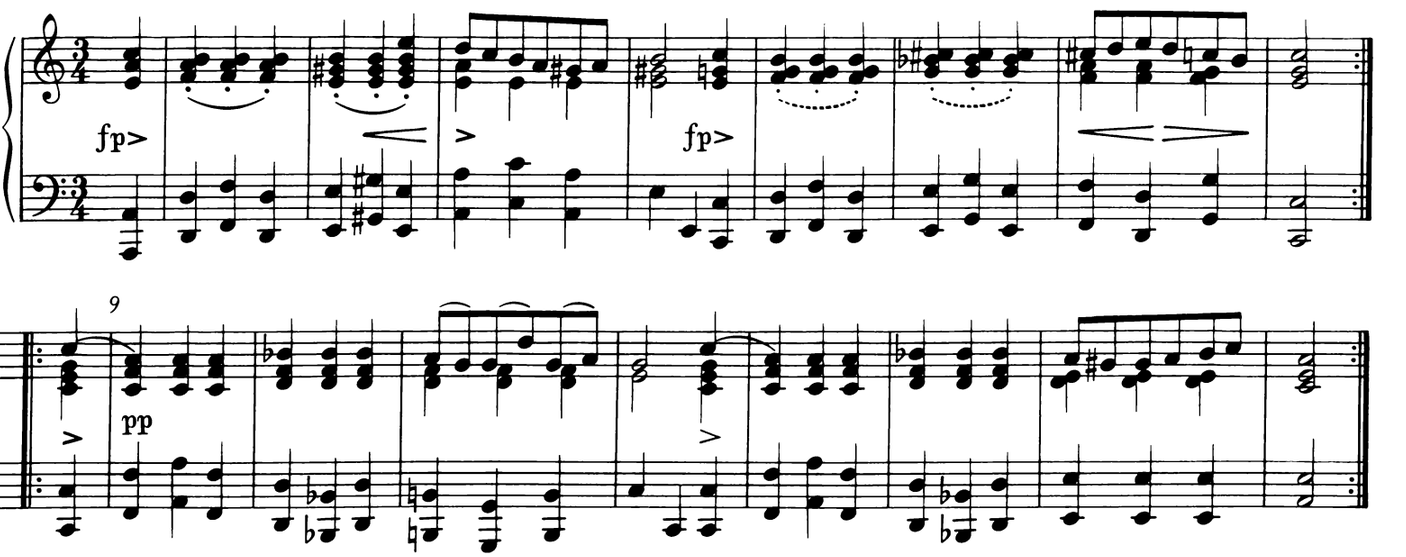
X.

D 366 / 3



XI.

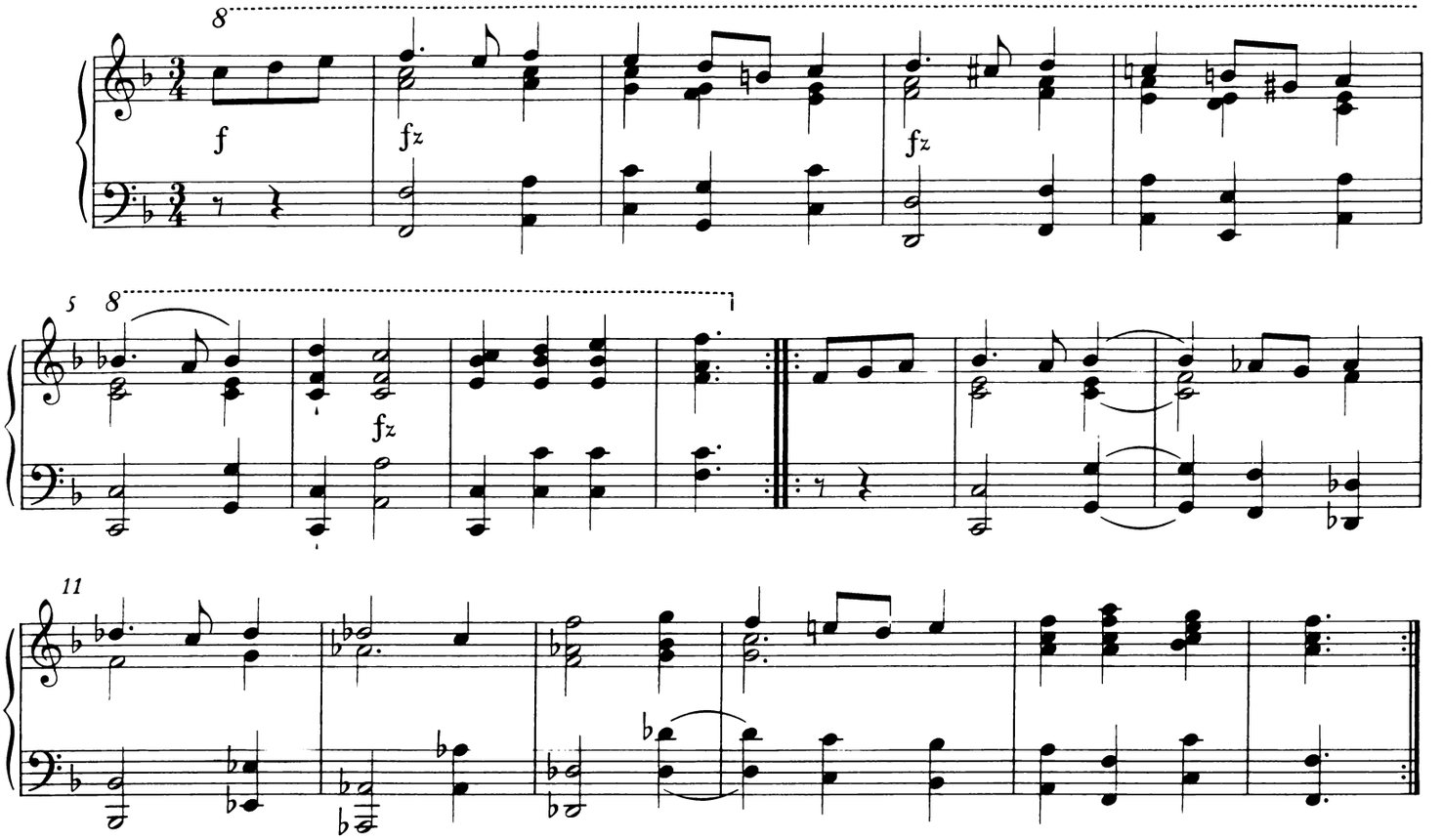
D 366 / 5



40. Vier Tänze

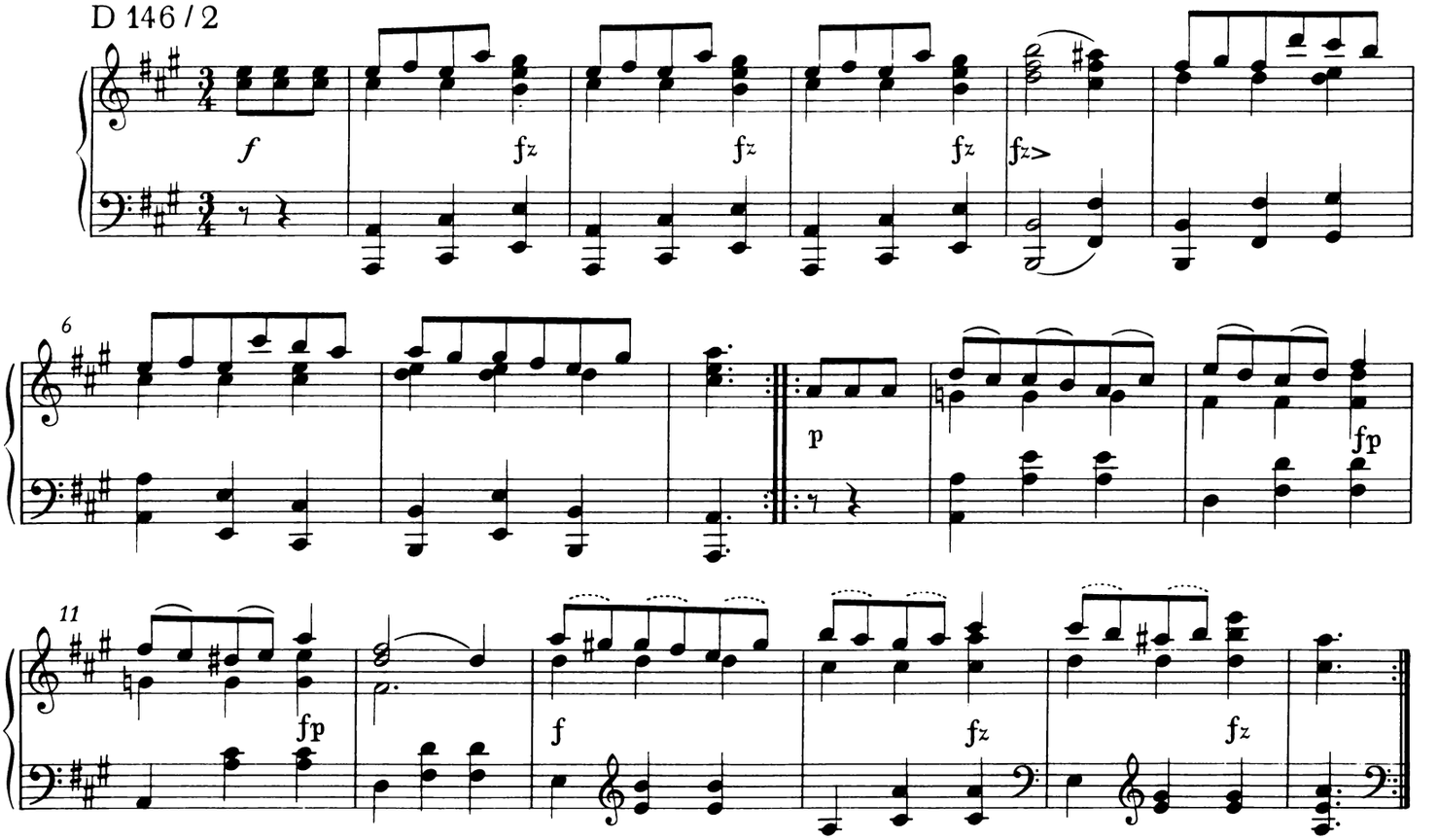
I.

D 783 / Deutscher 16



II.

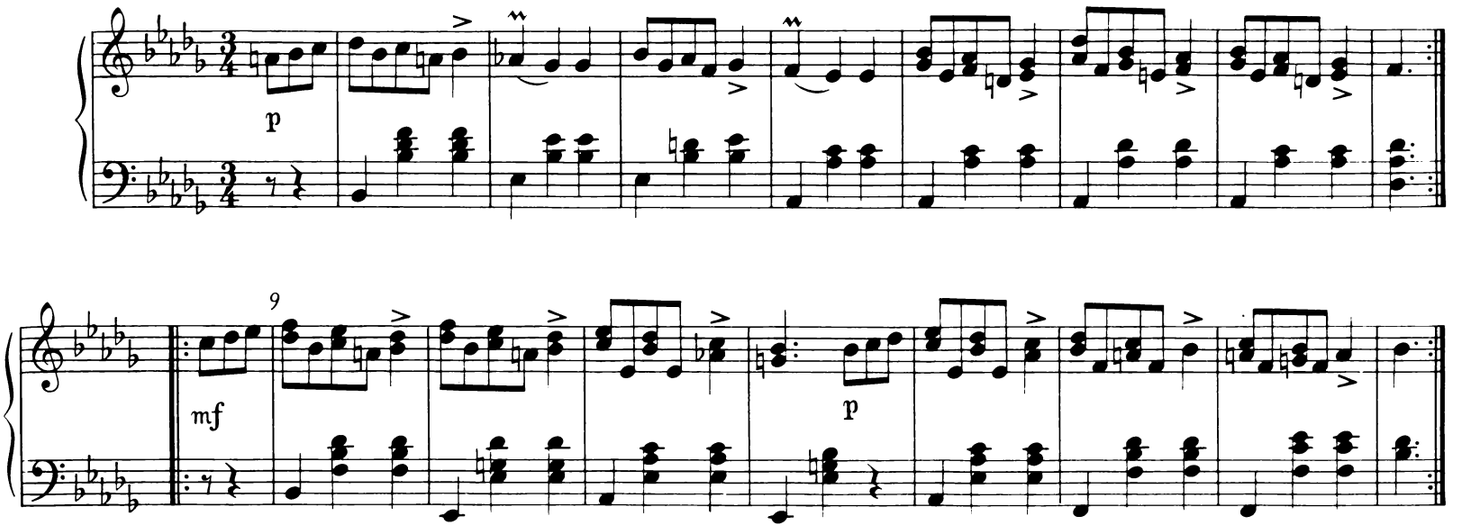
D 146 / 2



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

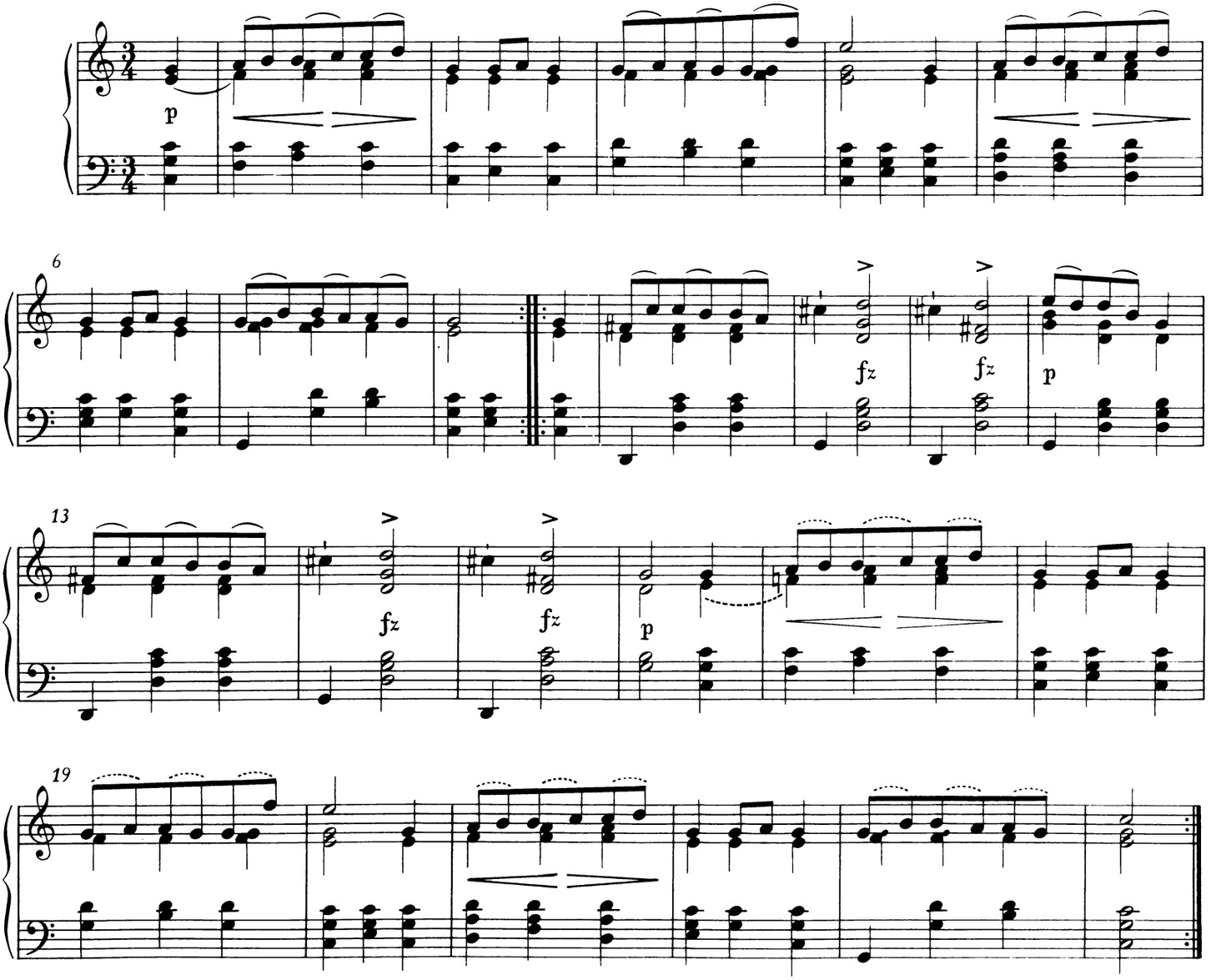
III.

D 366 / 13



IV.

D 366 / 6

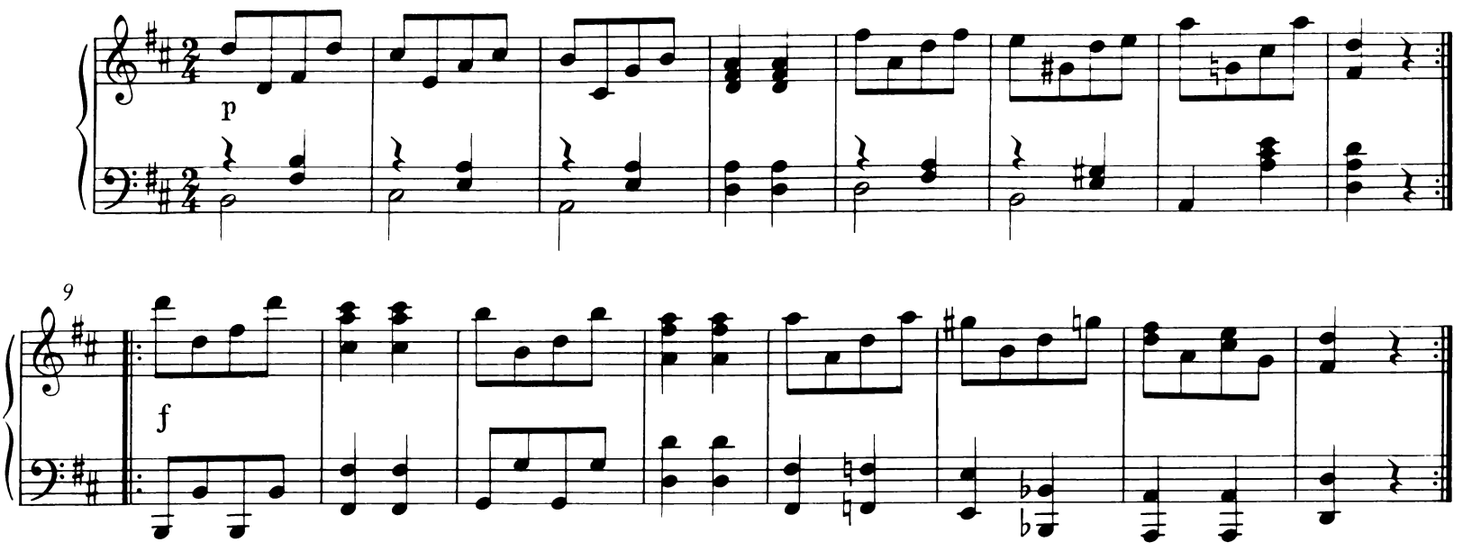


41. Drei Ecossaisen

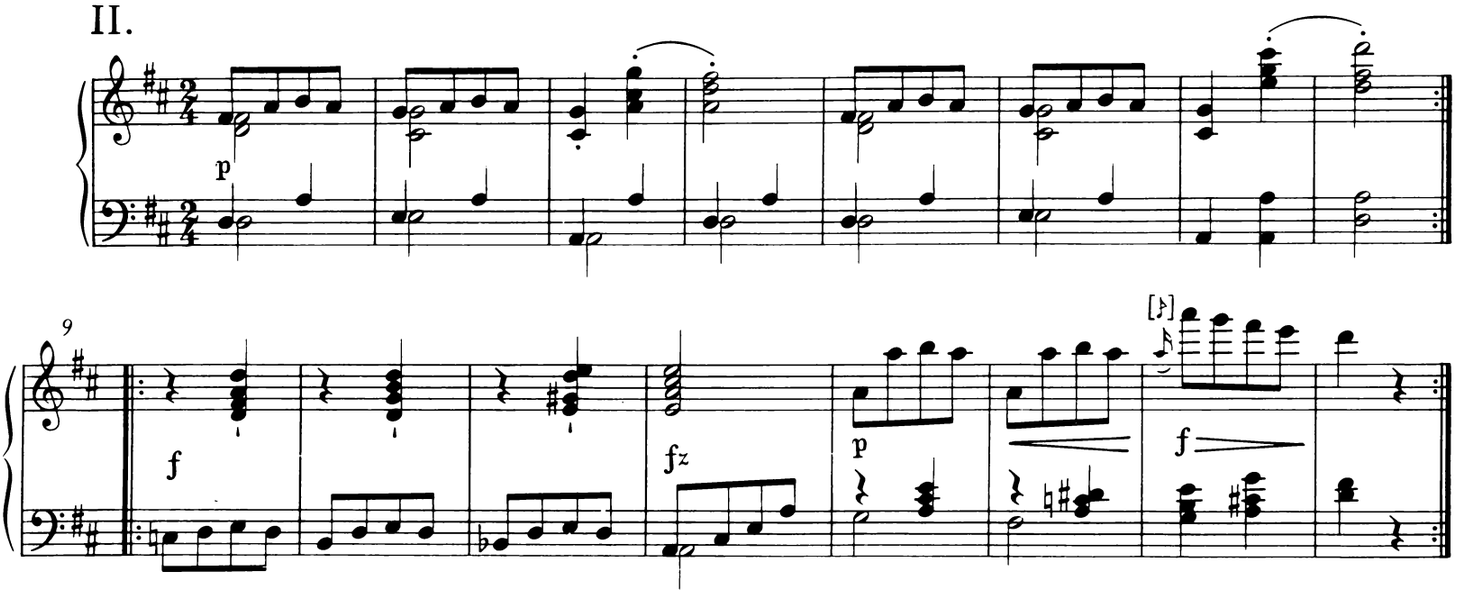
D 816

I.

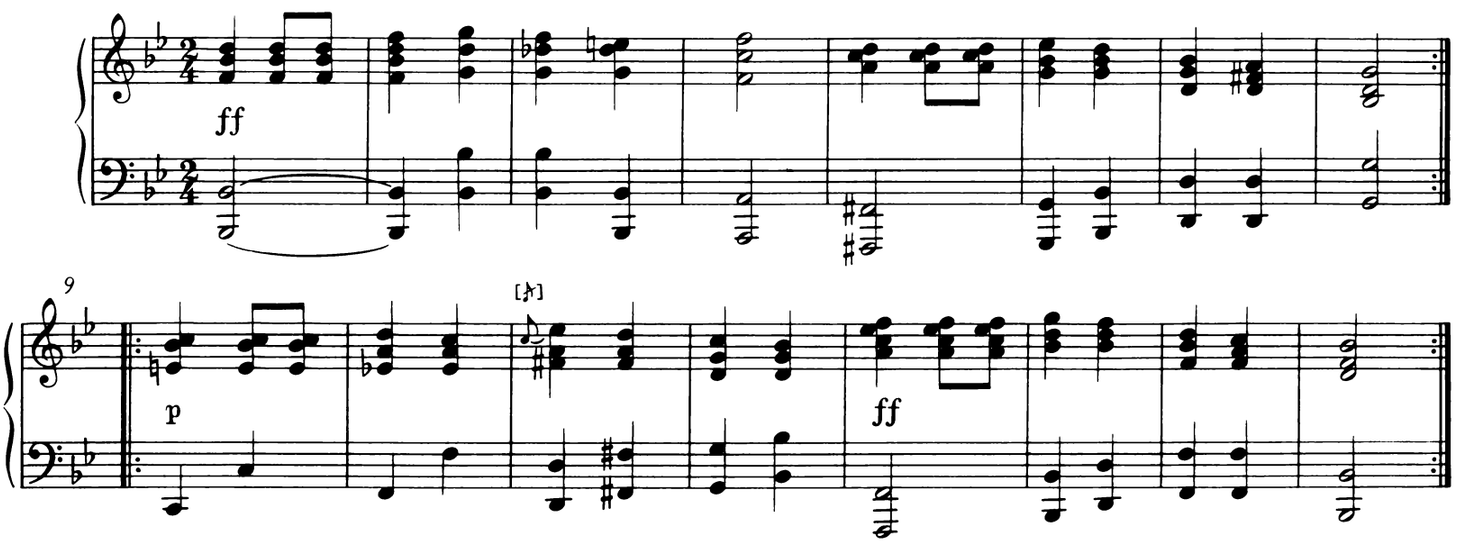
Zseliz, September 1824



II.



III.



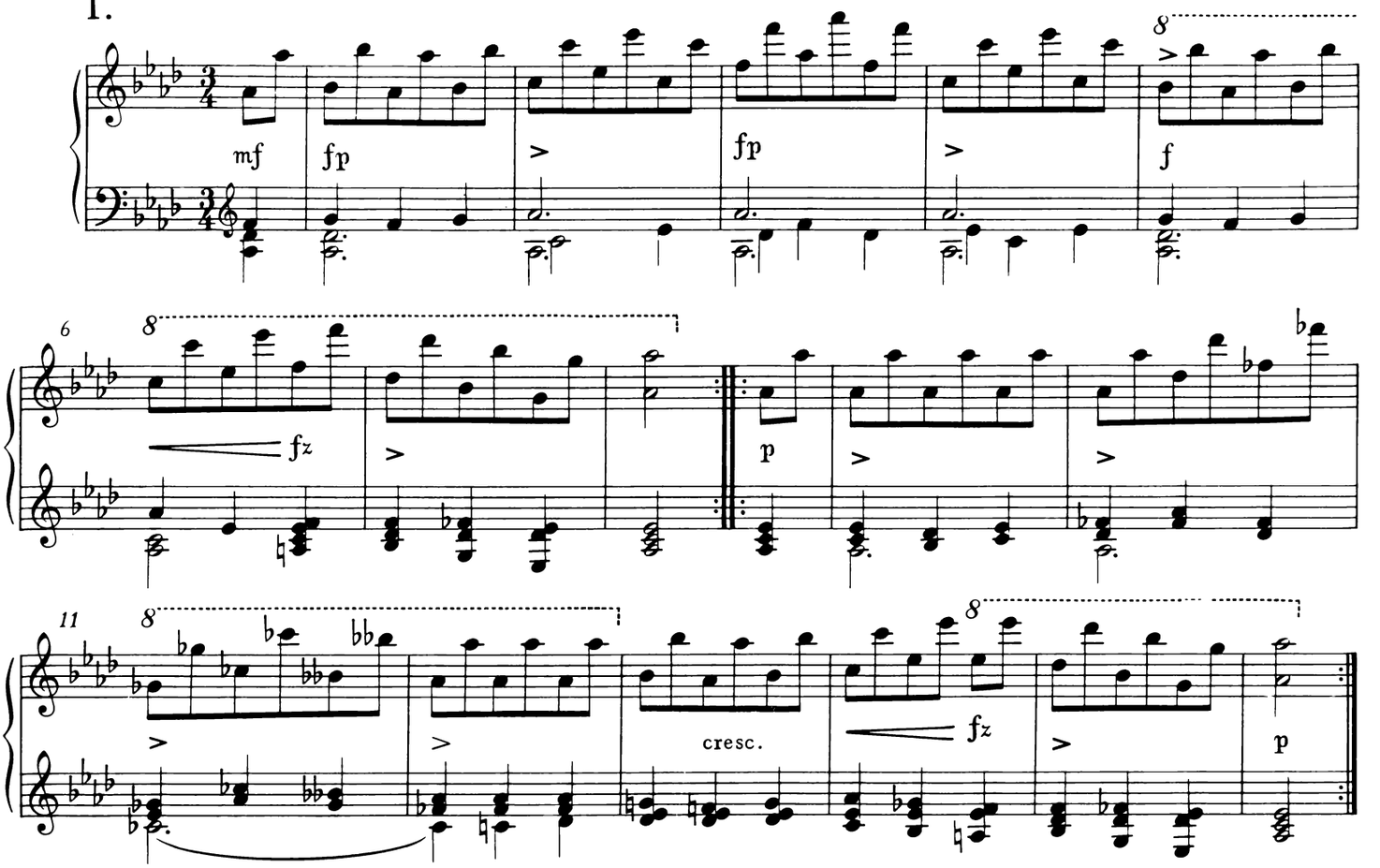
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

42. Sechs Deutsche

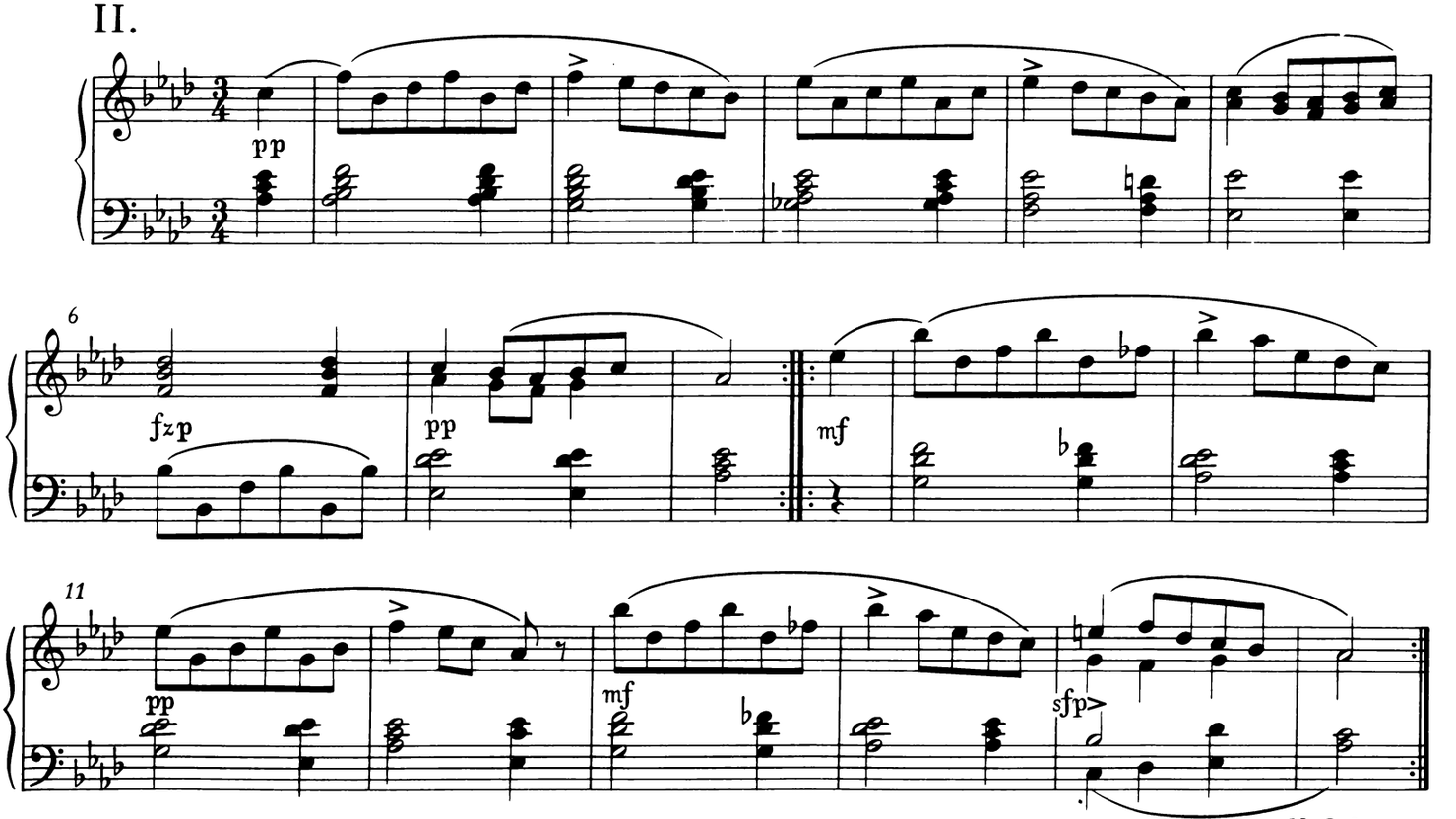
D 820

Zseliz, Oktober 1824

I.



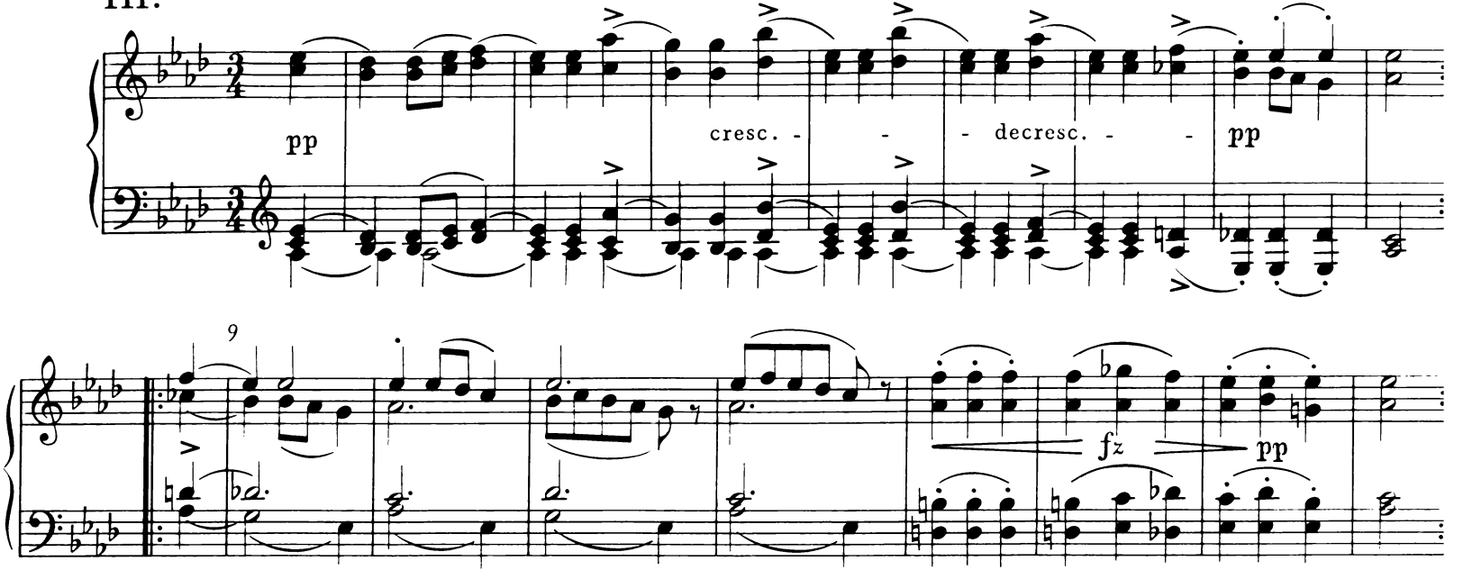
II.



Nr. I da capo

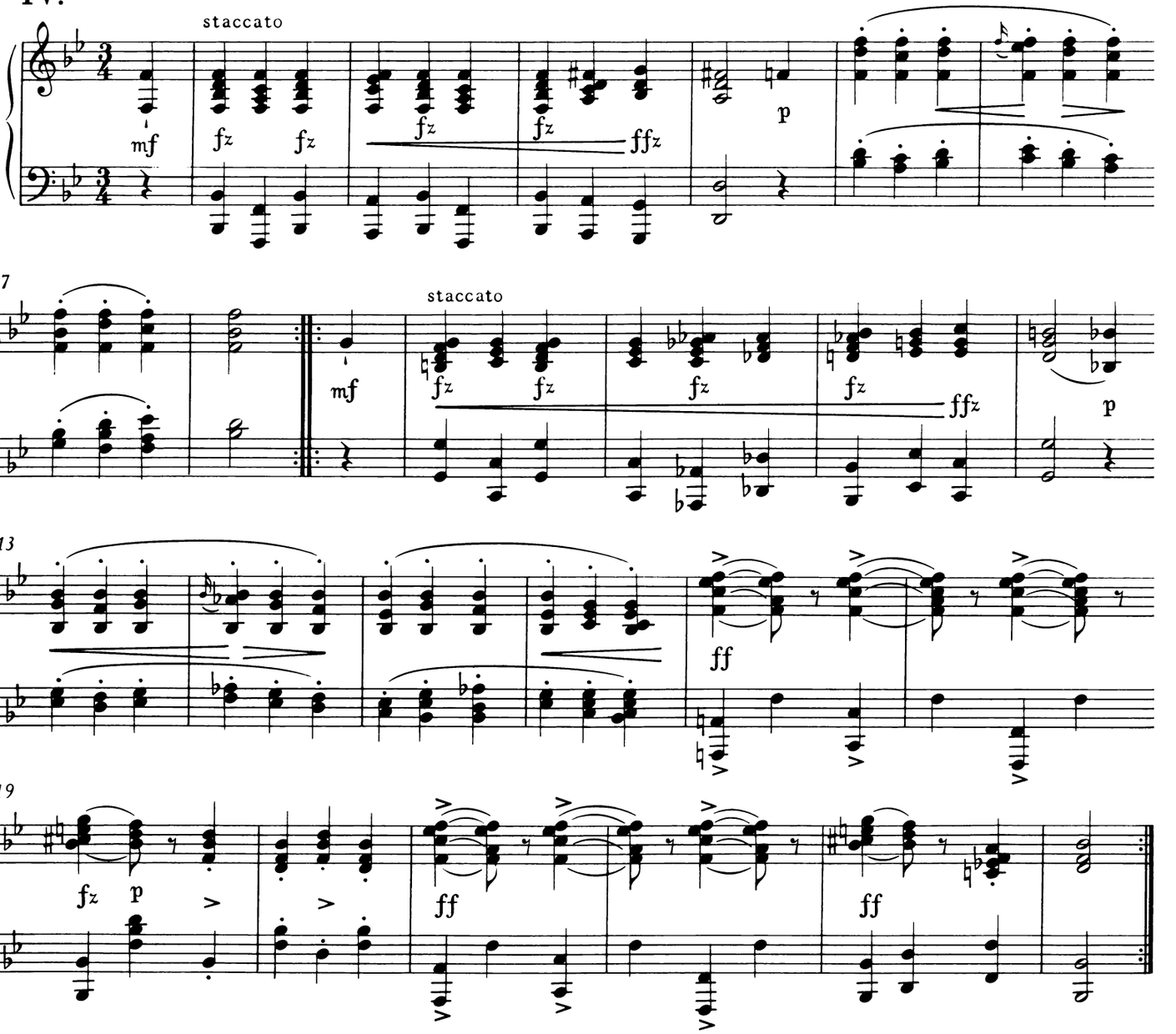
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

III.

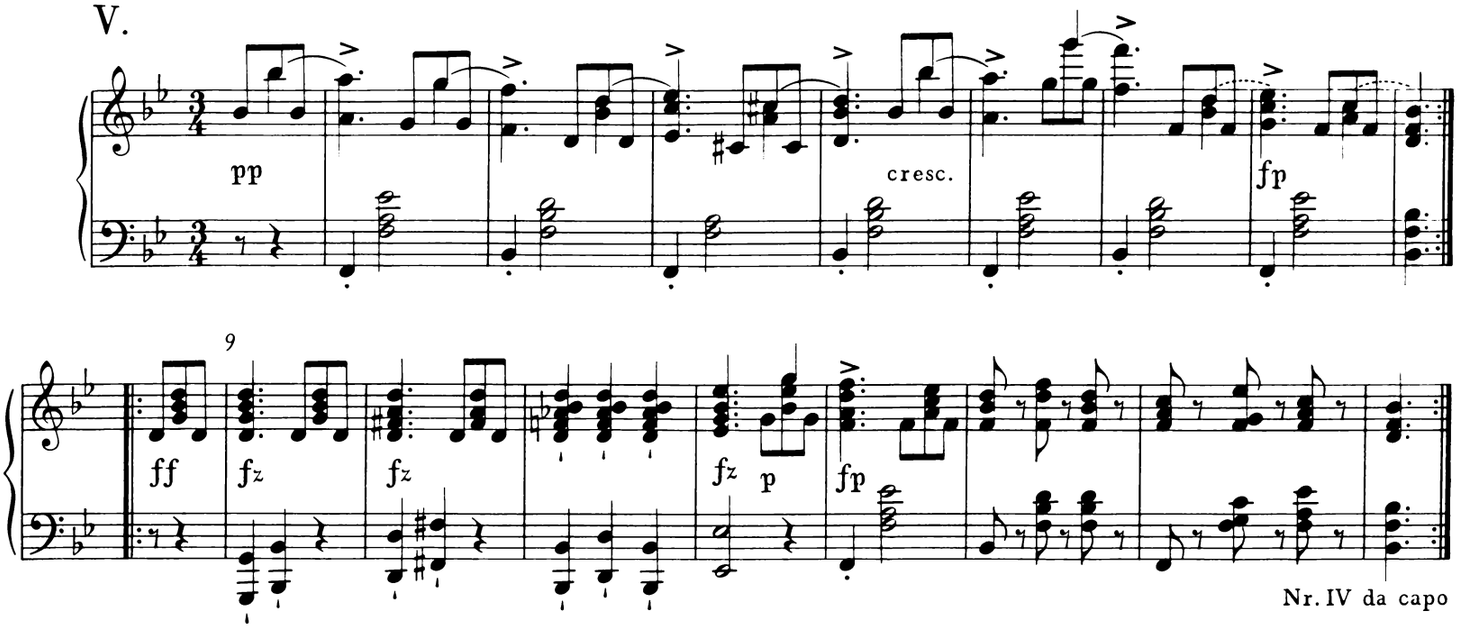


Nr. I da cap

IV.

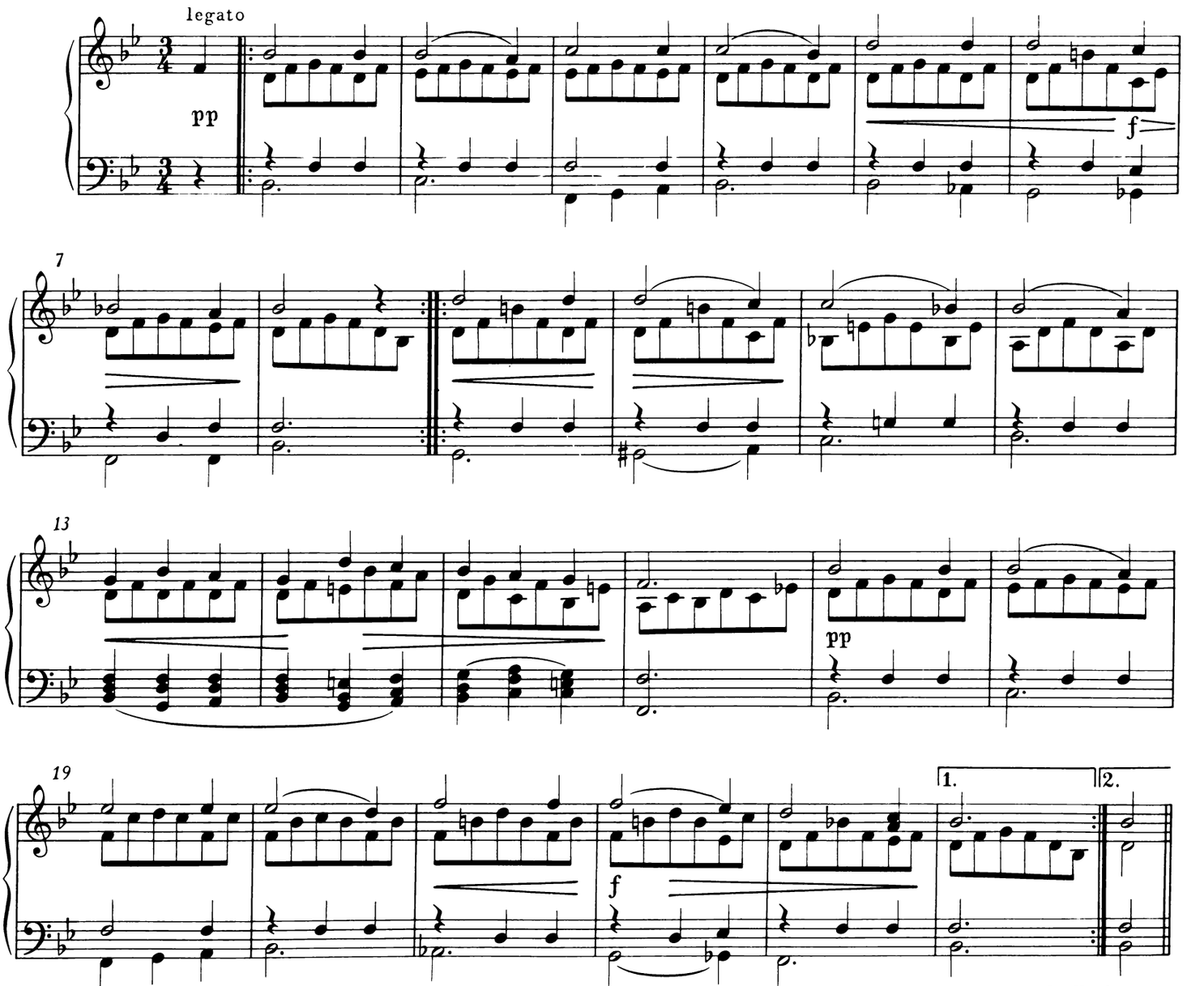


V.



Nr. IV da capo

VI.



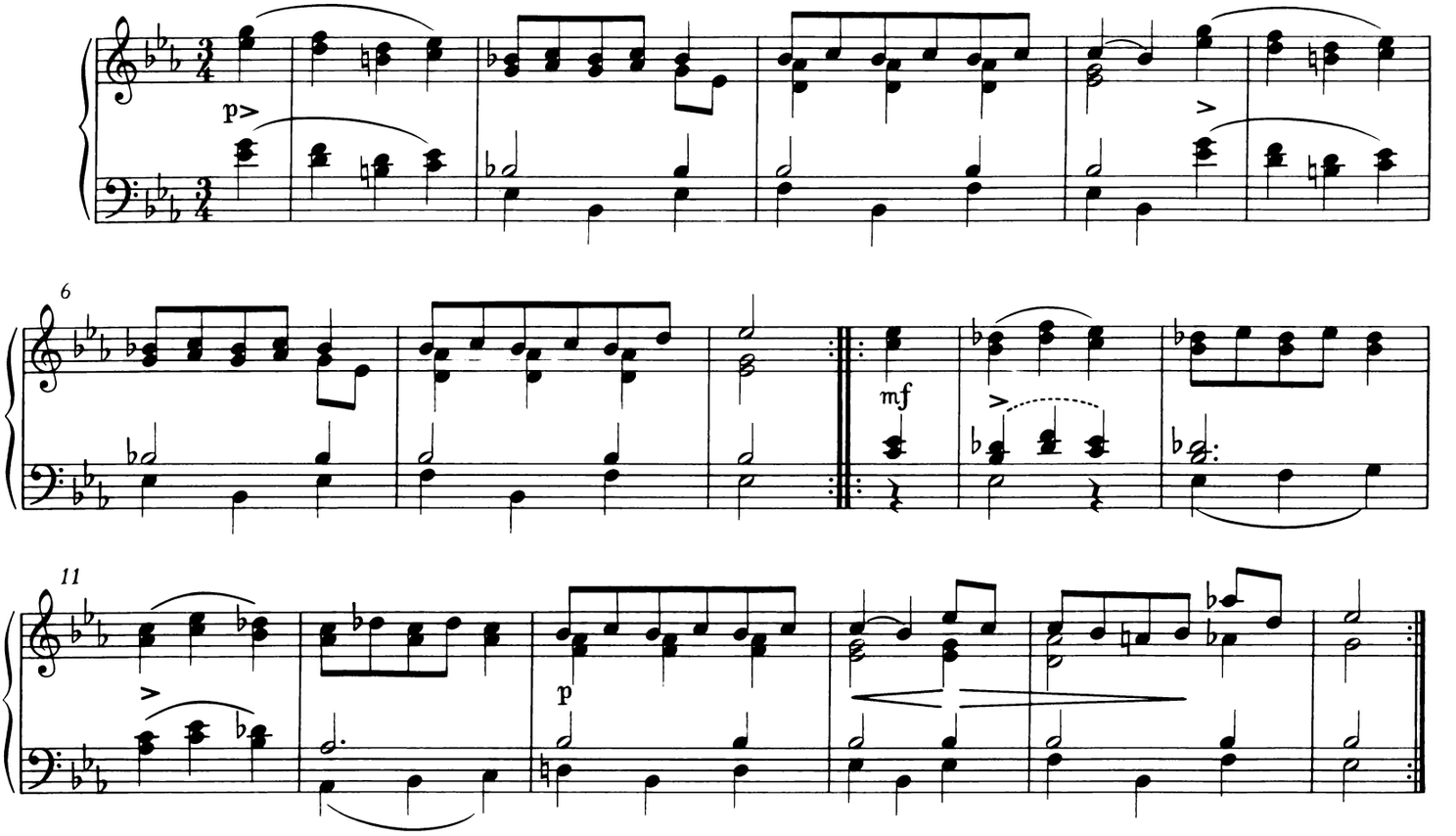
Nr. IV da capo

43. Zwei Deutsche in Es

I.

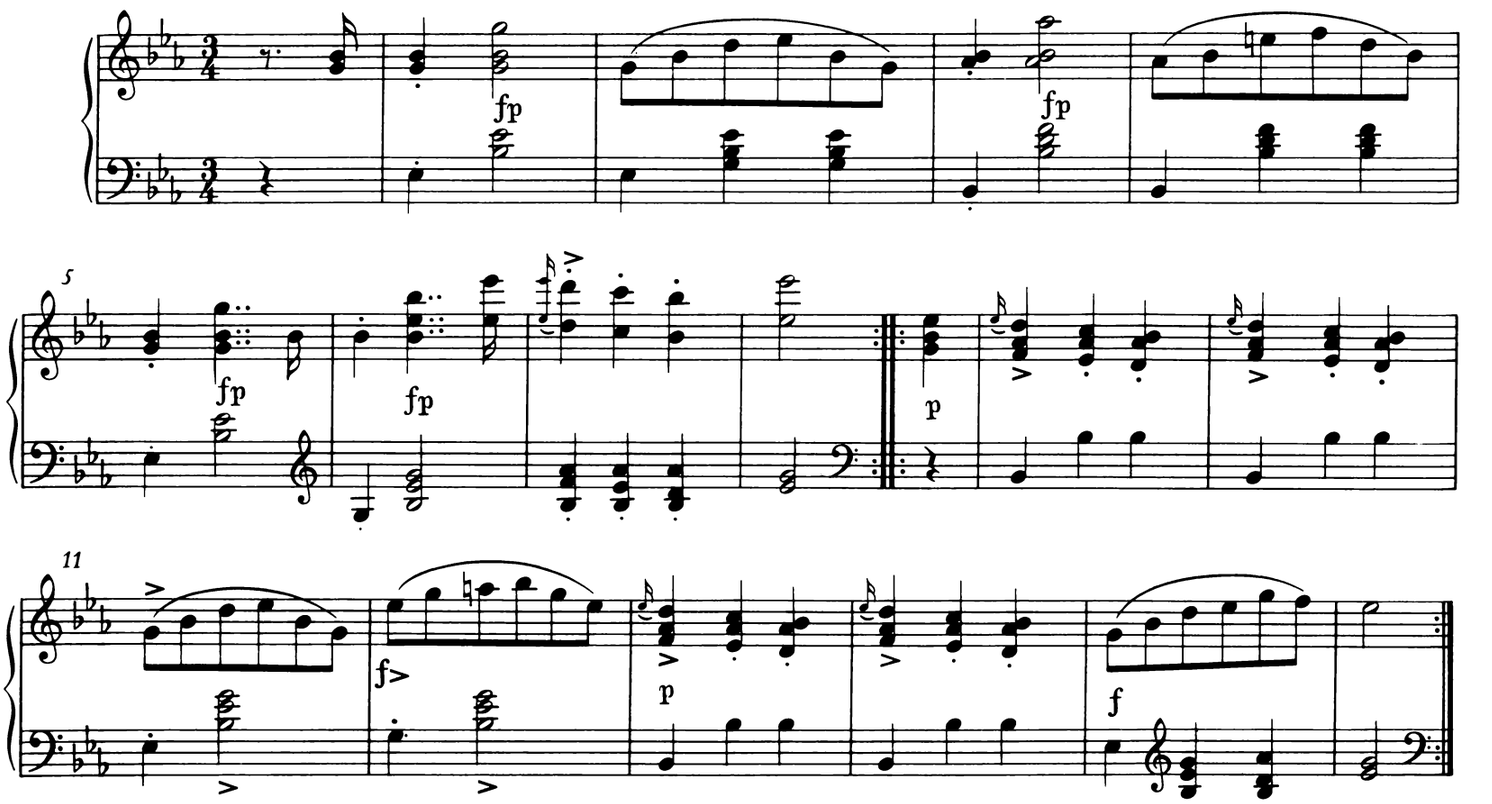
D 366 / 17

November 1824



II.

D 783 / Deutscher 8



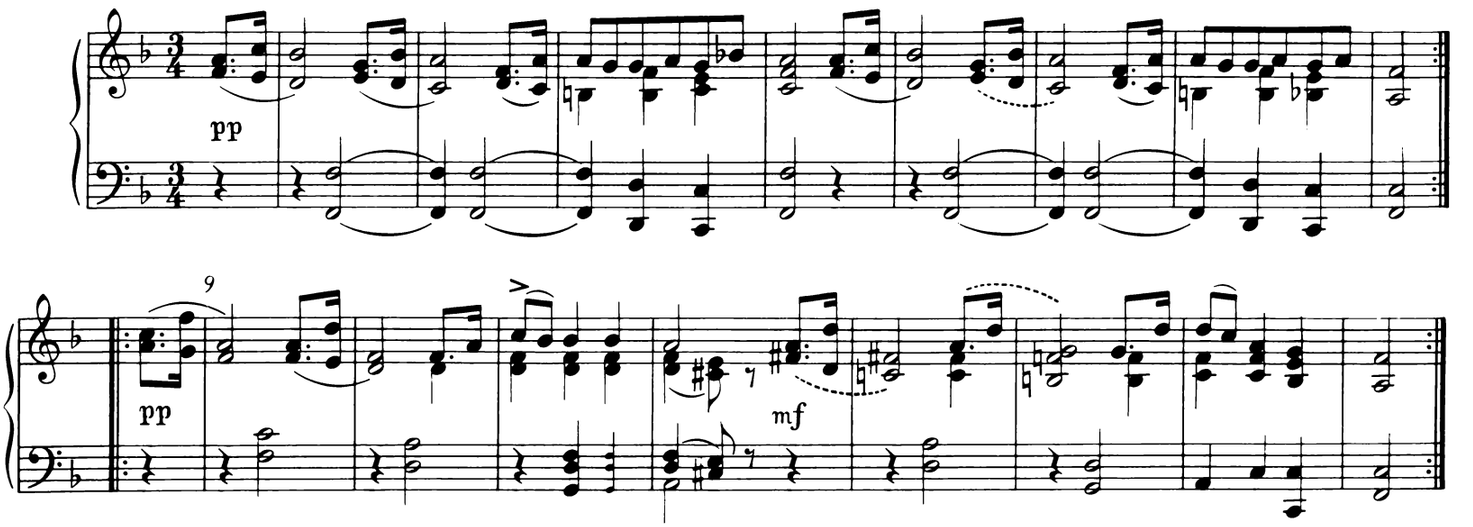
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

44. Zwei Deutsche

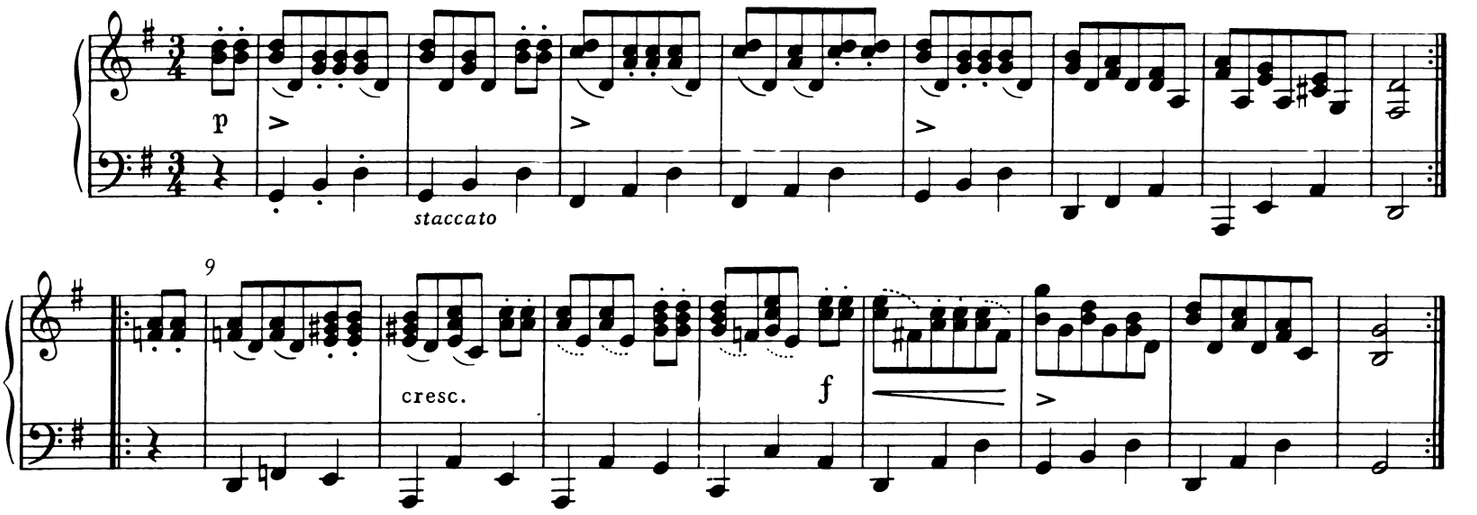
D 841

I.

April 1825



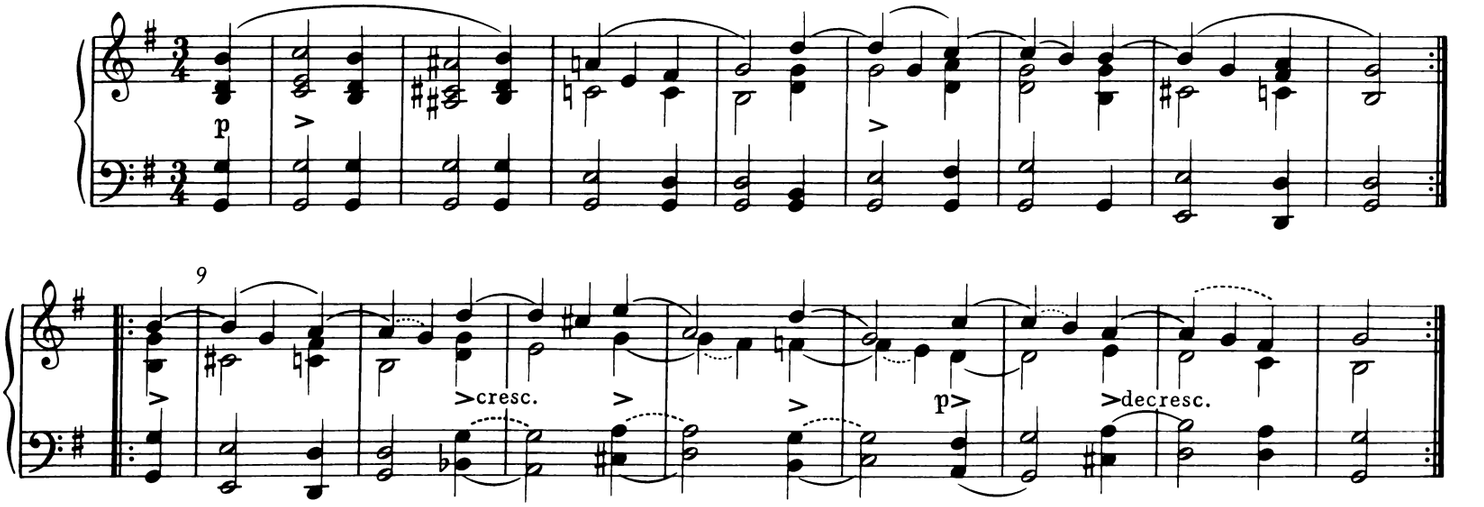
II.



45. Walzer in G

D 844

16. April 1825

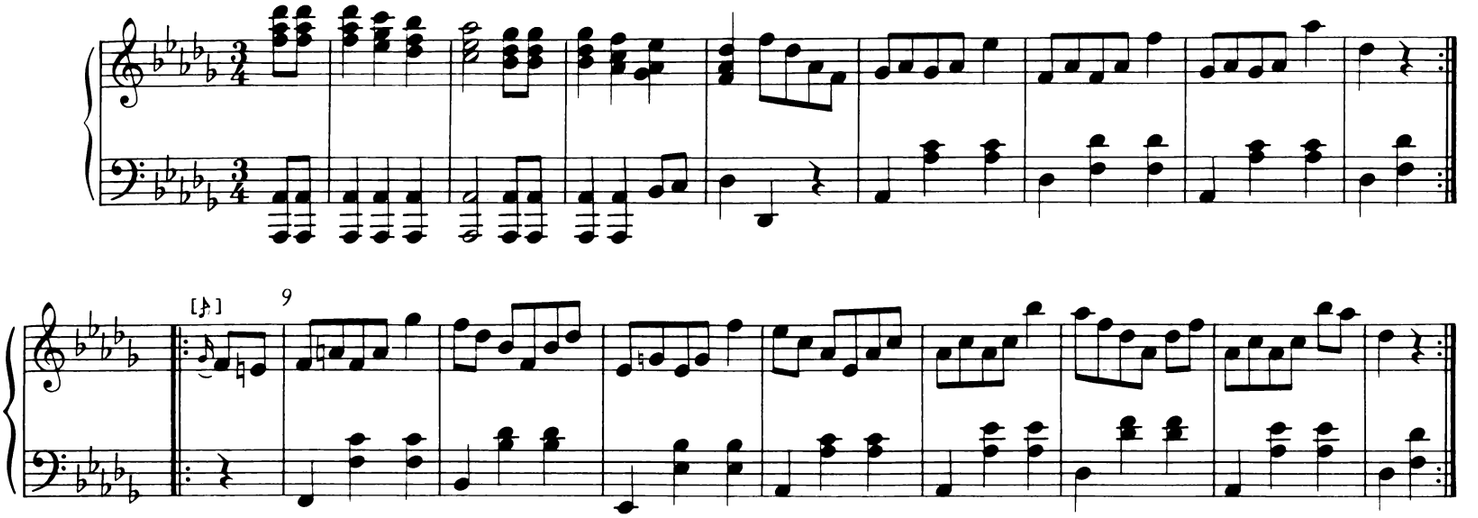


© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

46. Sieben Deutsche

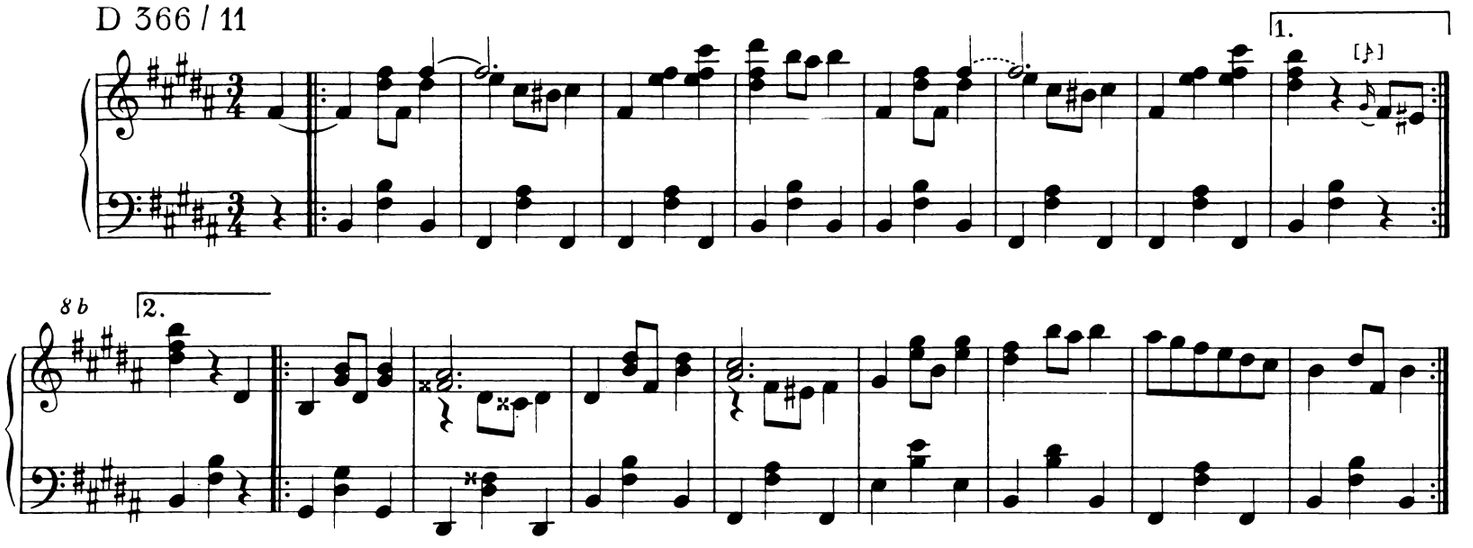
I.

D 972 / 1



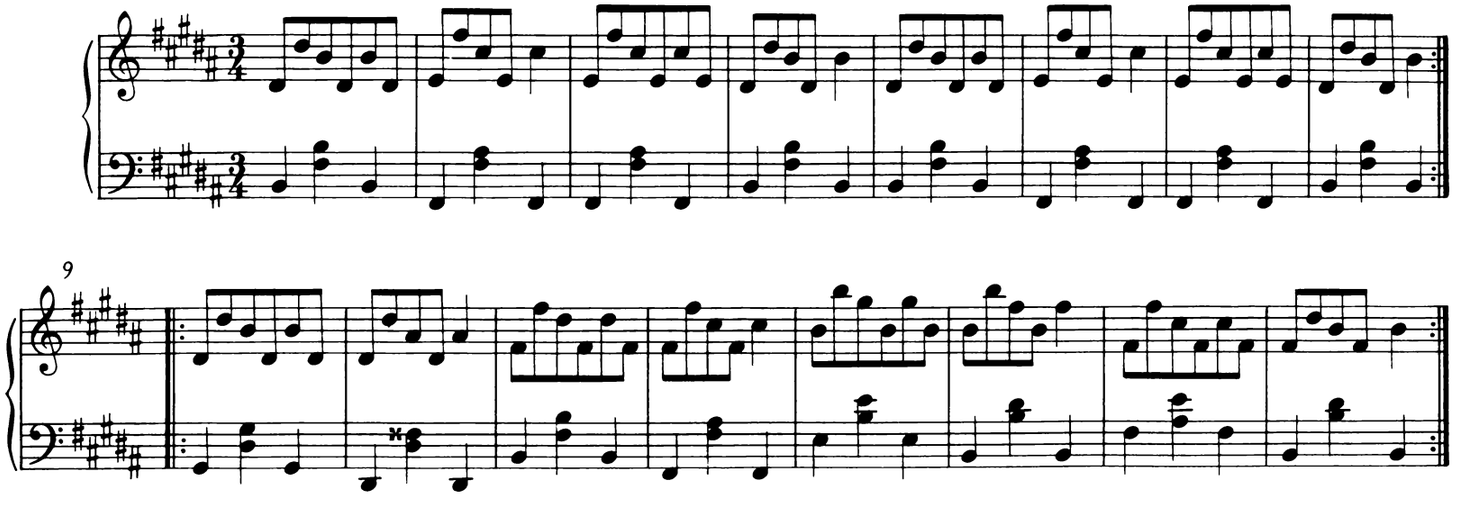
II.

D 366 / 11



III.

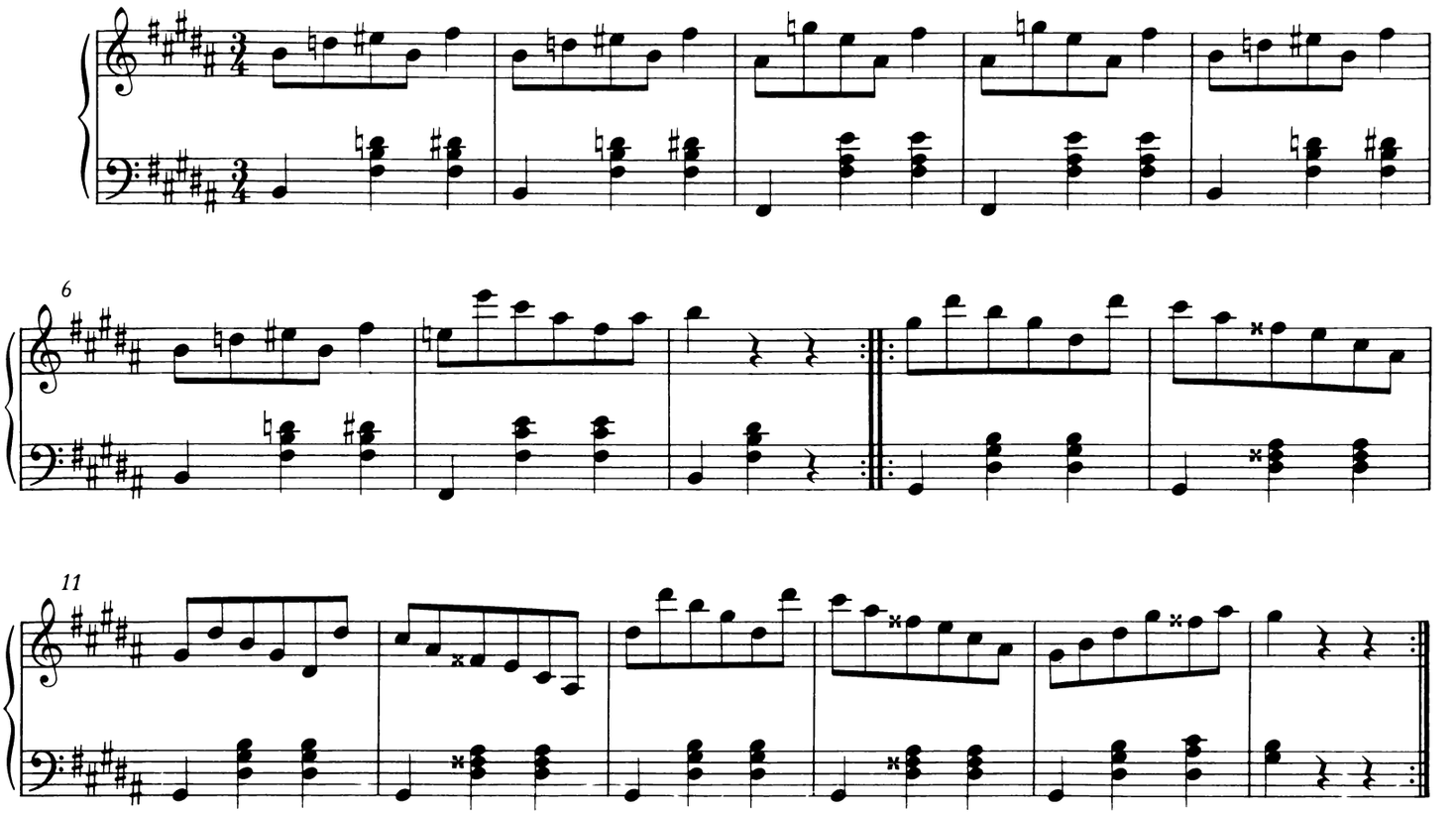
D 365 / 24



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

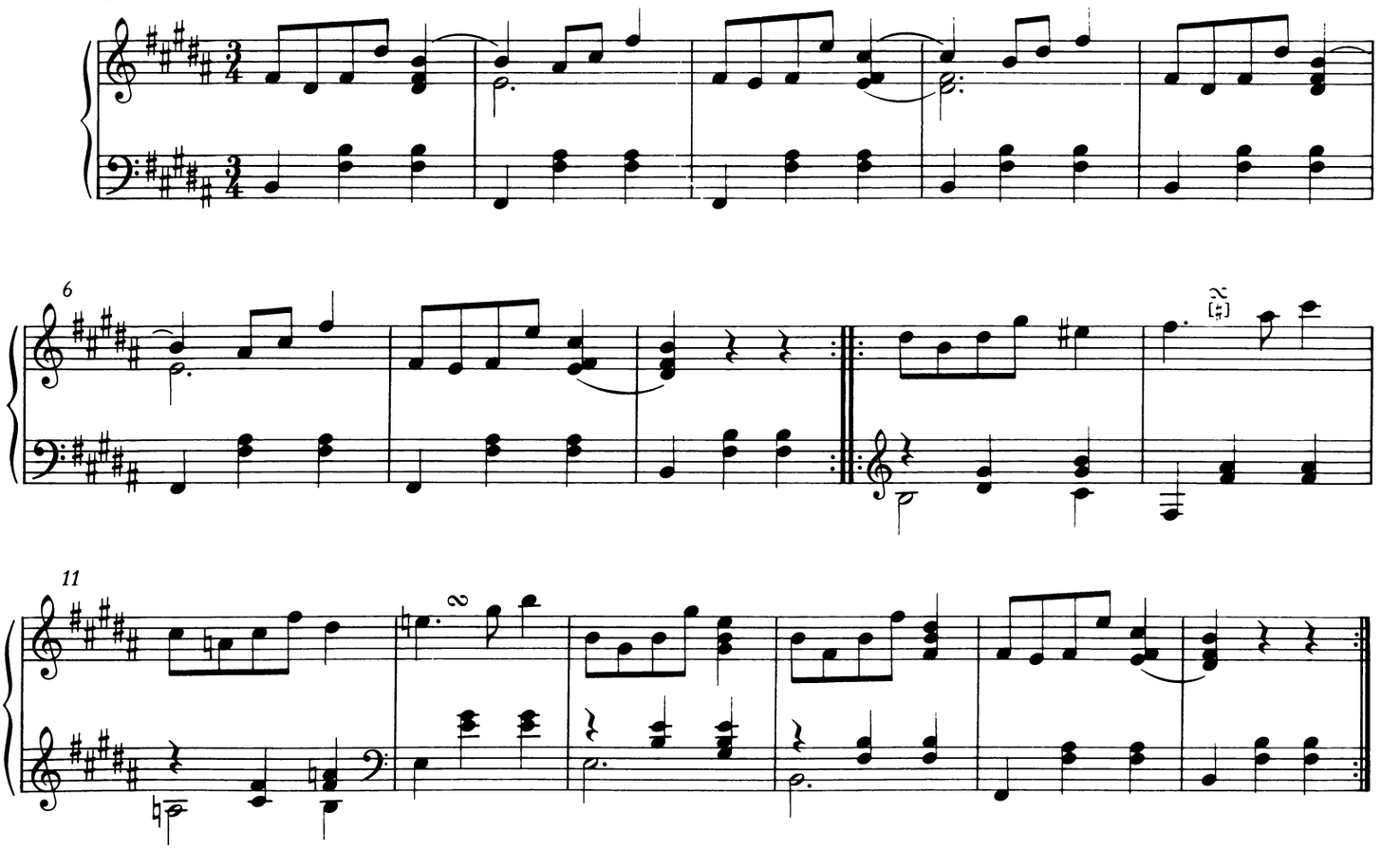
IV.

D 365 / 22



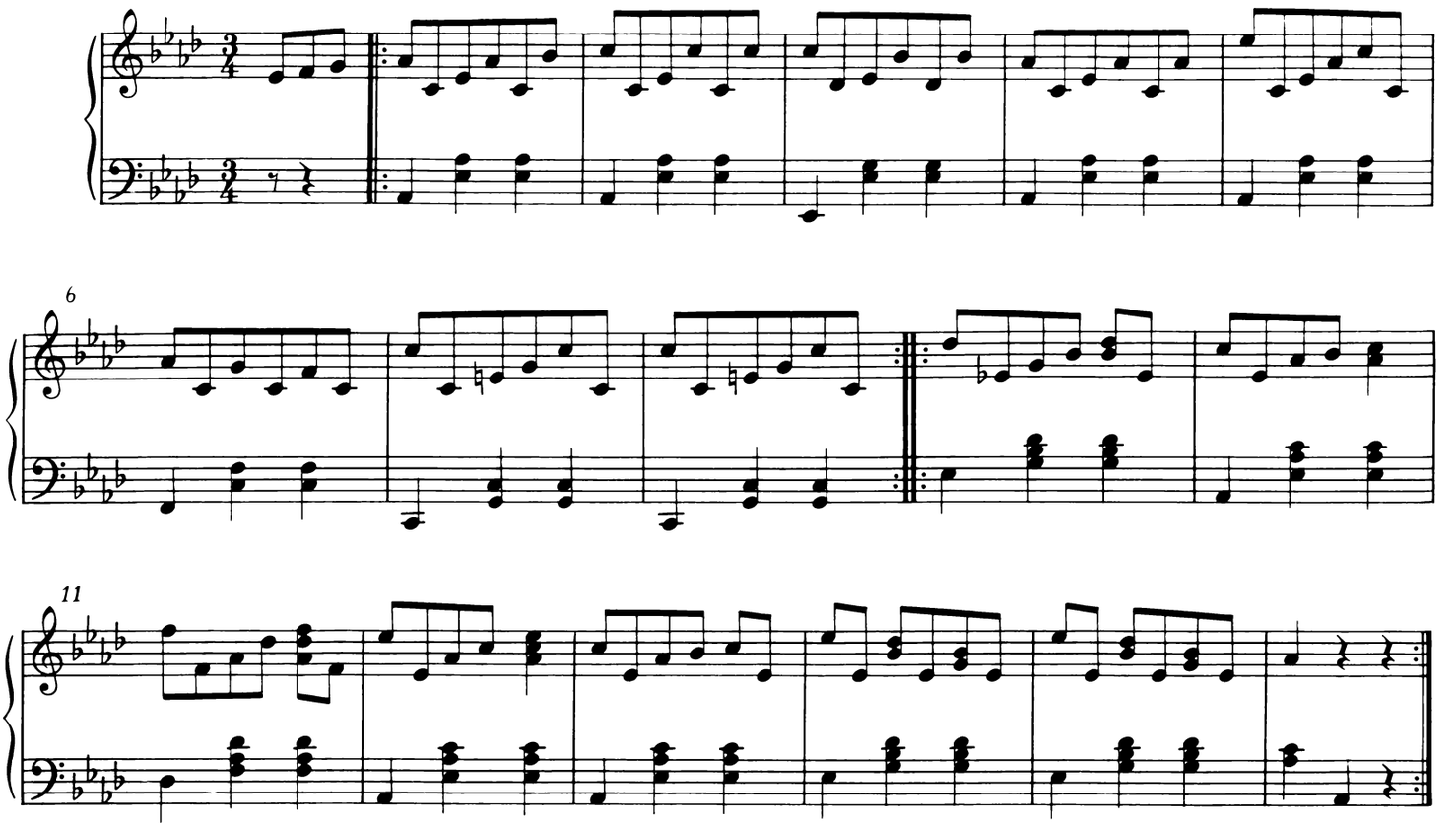
V.

D 365 / 23



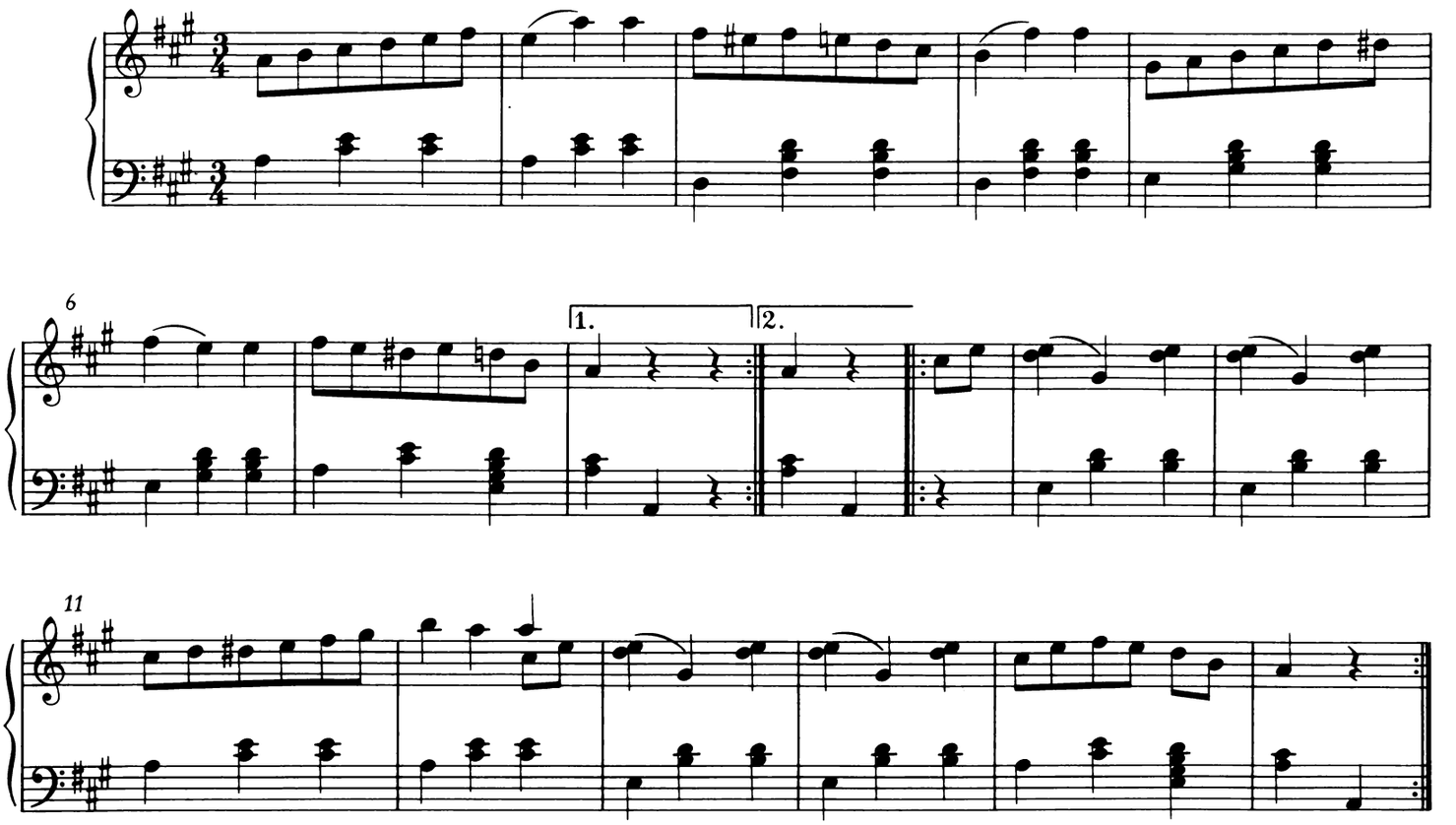
VI.

D 972 / 2



VII.

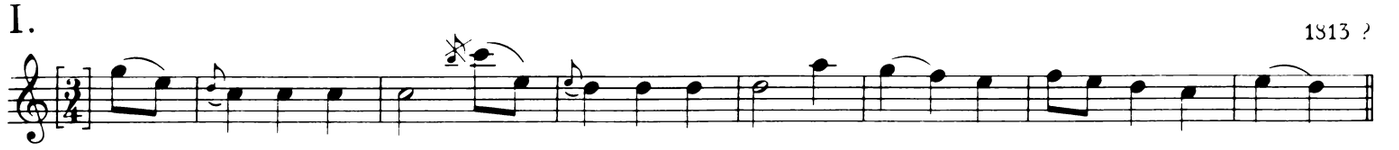
D 972 / 3



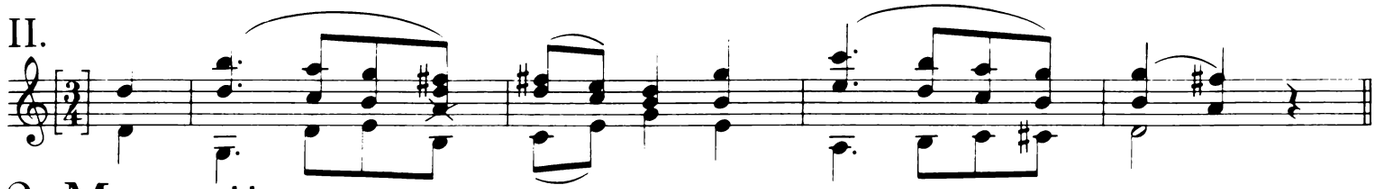
1. Themen zu zwei Menuetten

I.

1813 ?



II.

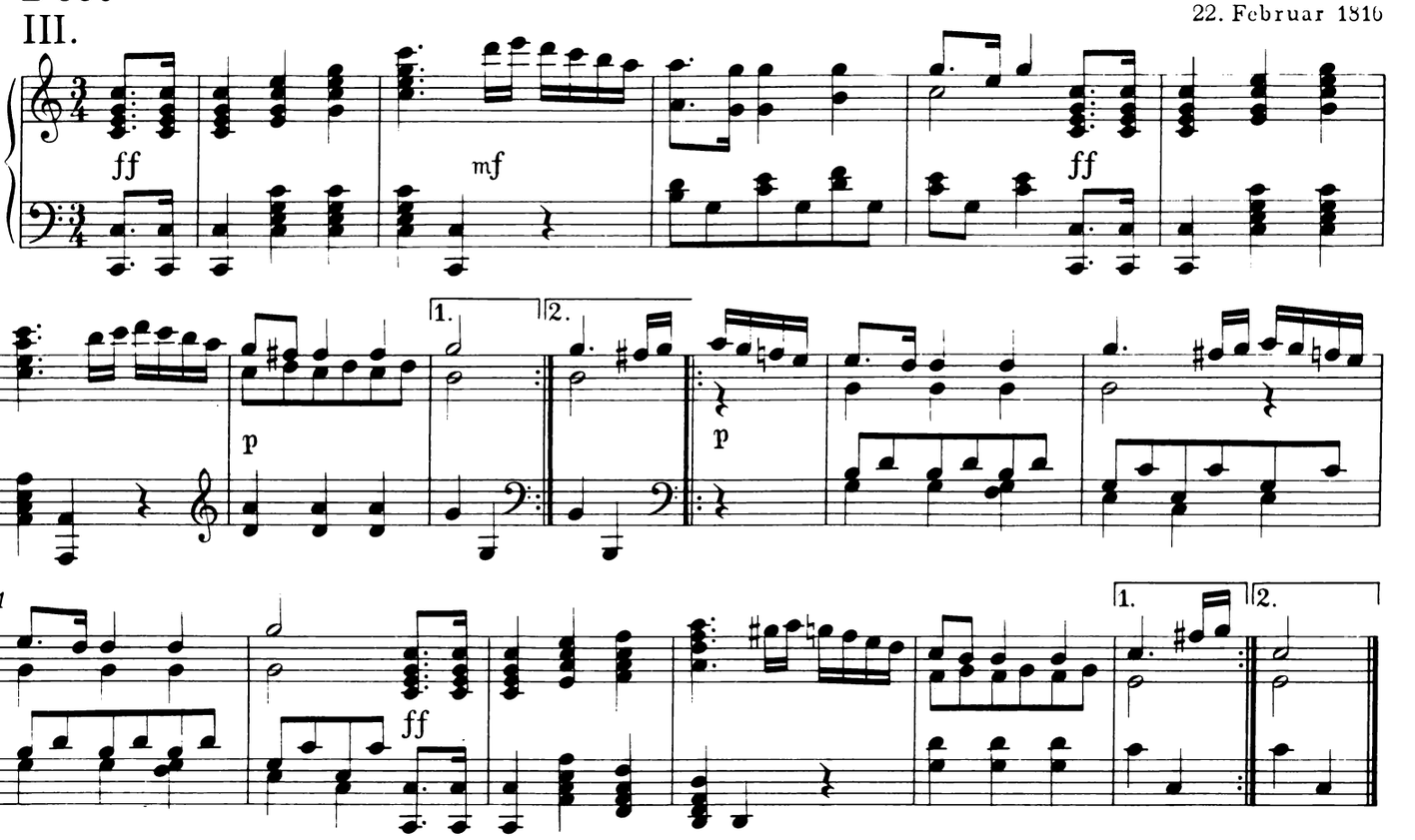


2. Menuett

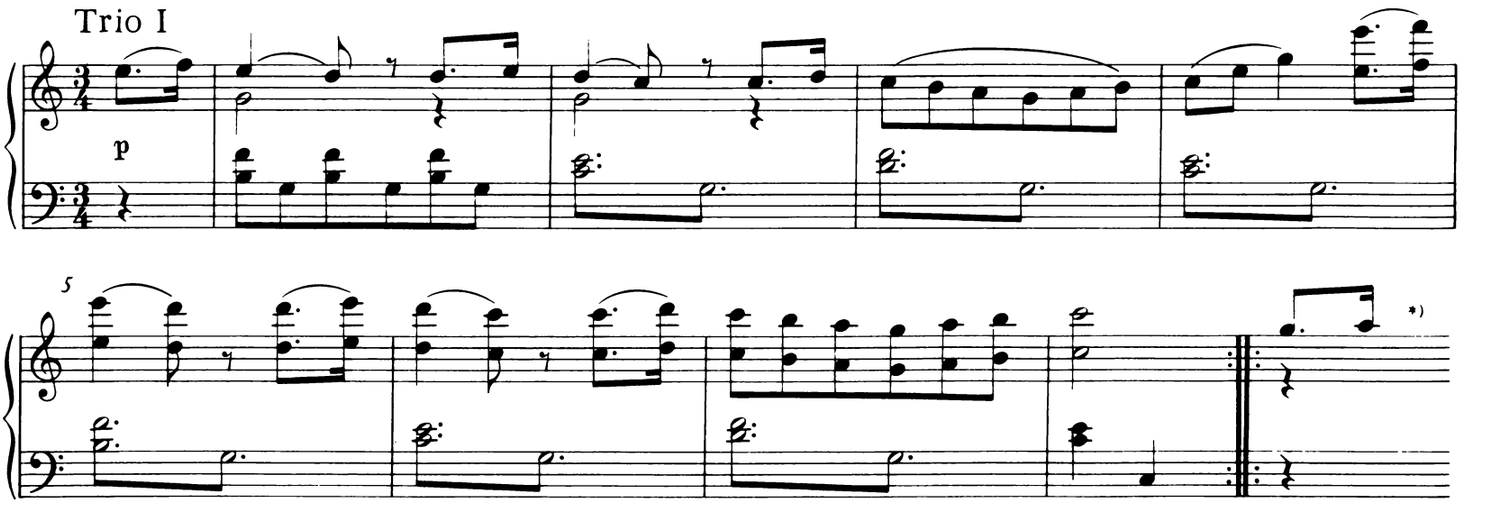
D 380

III.

22. Februar 1816



Trio I



*) Das Manuskript bricht hier ab.

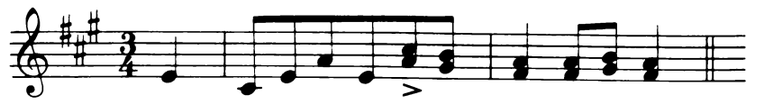
Trio II verschollen

© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

3. Neun Incipits zu Tänzen in A

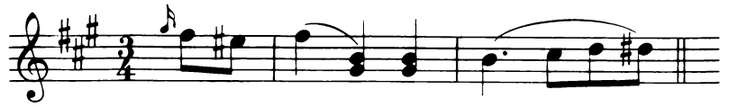
I.

D 365 / 3



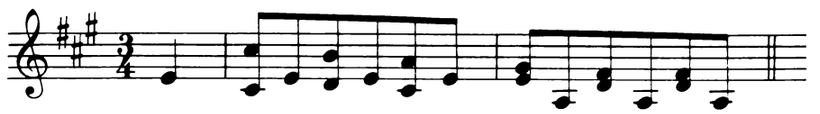
II.

D 365 / 1



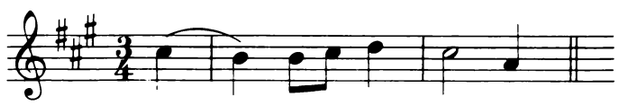
III.

D 365 / 2

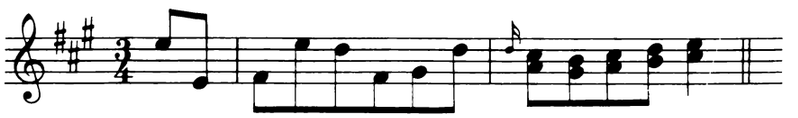


IV.

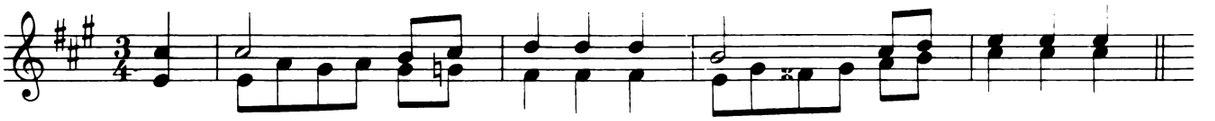
D 365 / 4



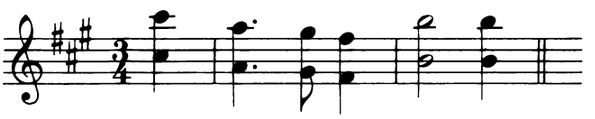
V.



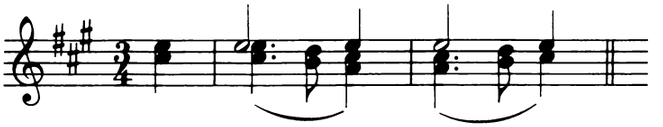
VI.



VII.

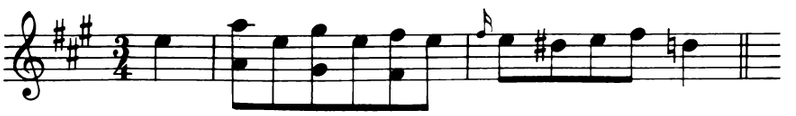


VIII.



IX.

D 366 / 16



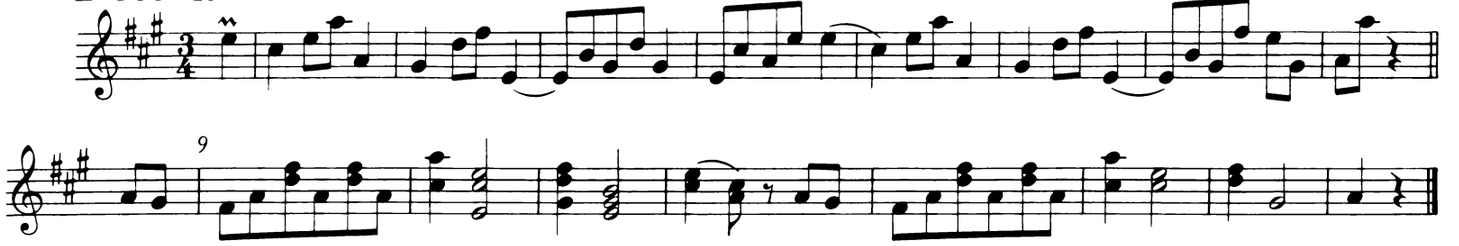
© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

4. Sechs Entwürfe für Tänze

I.

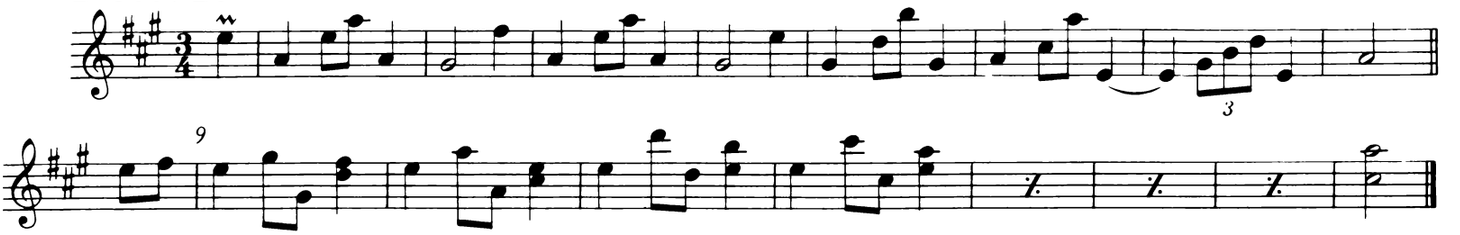
D 365/17

ca. 1819



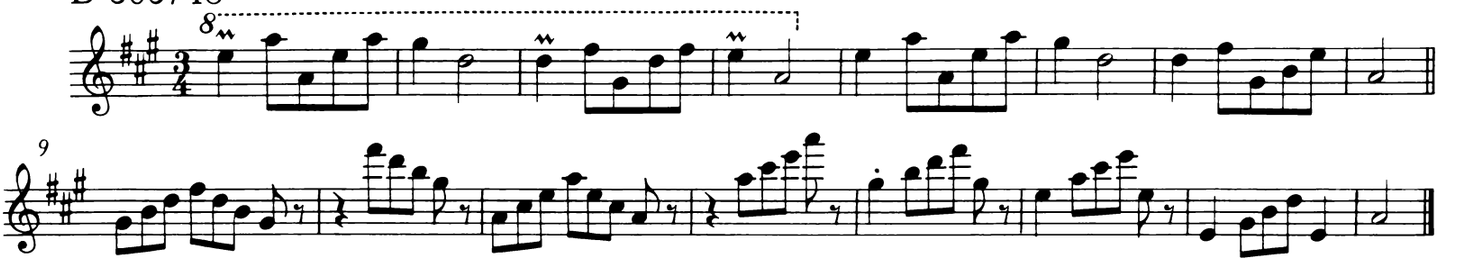
II.

D 365/28



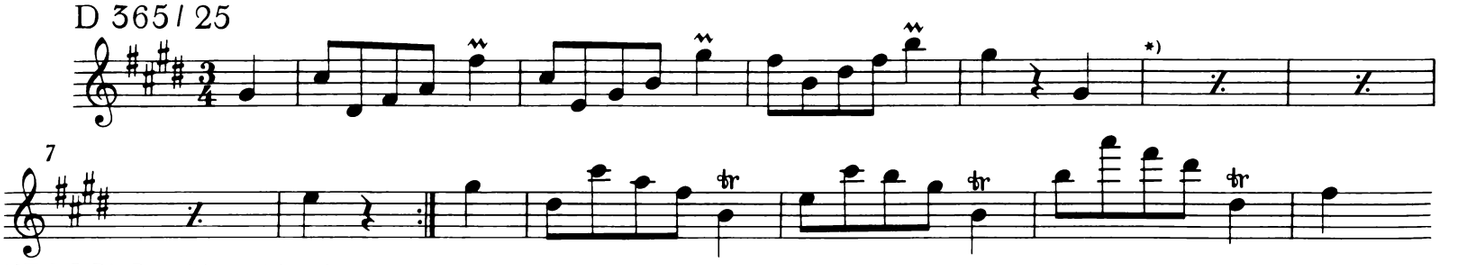
III.

D 365/18



IV.

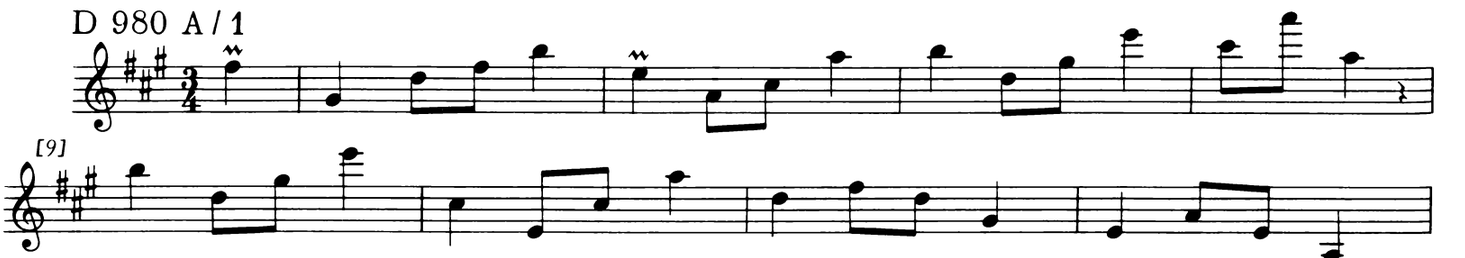
D 365/25



*) T. 5-7: Die Repetitionszeichen fordern offenbar die Wiederholung der T. 1-3.

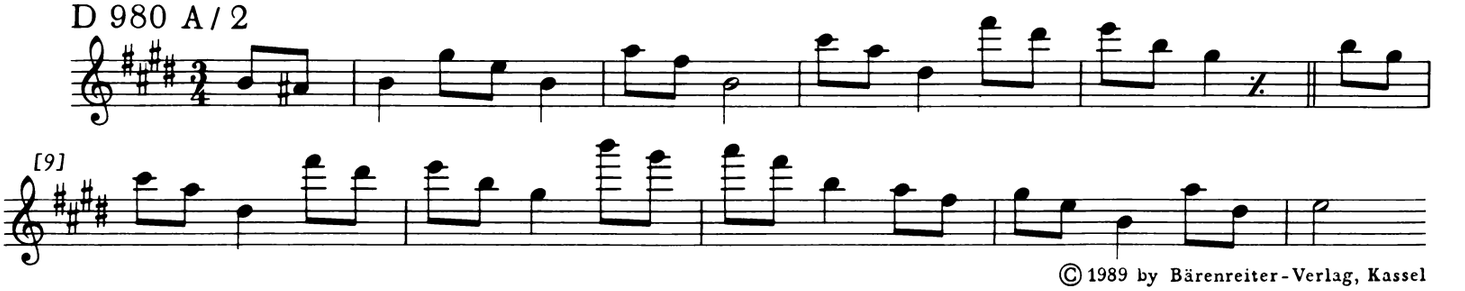
V.

D 980 A/1



VI.

D 980 A/2

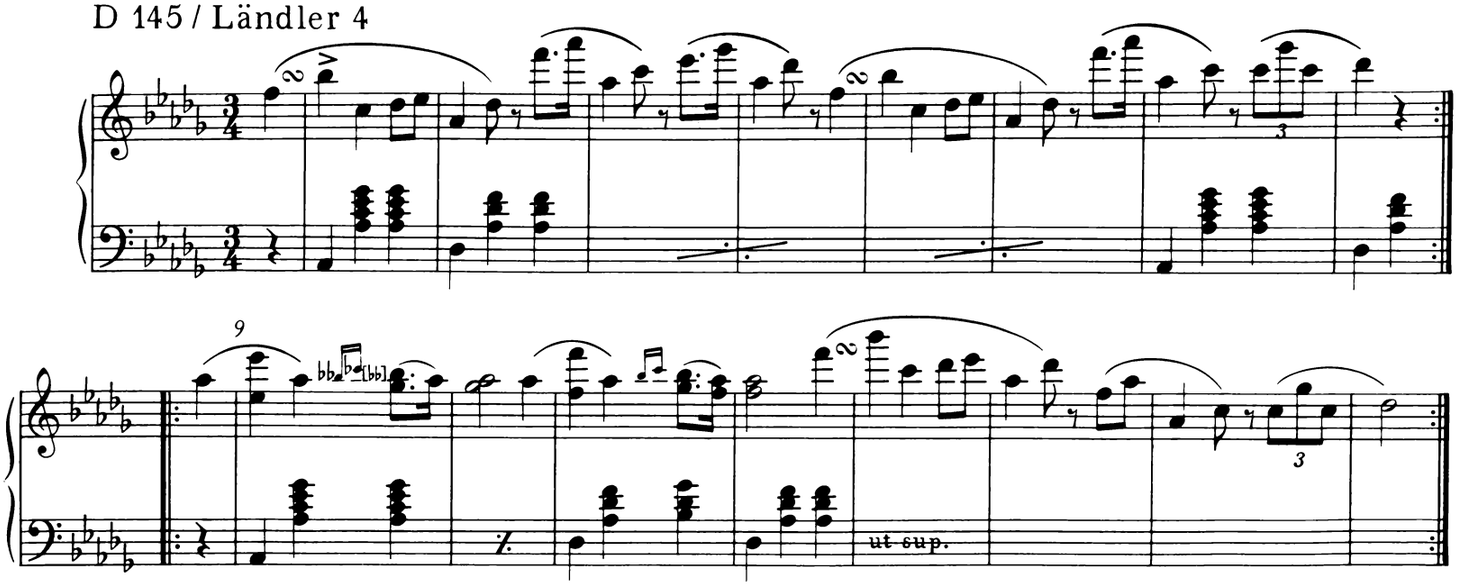


© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

5. Acht Ländler in Des

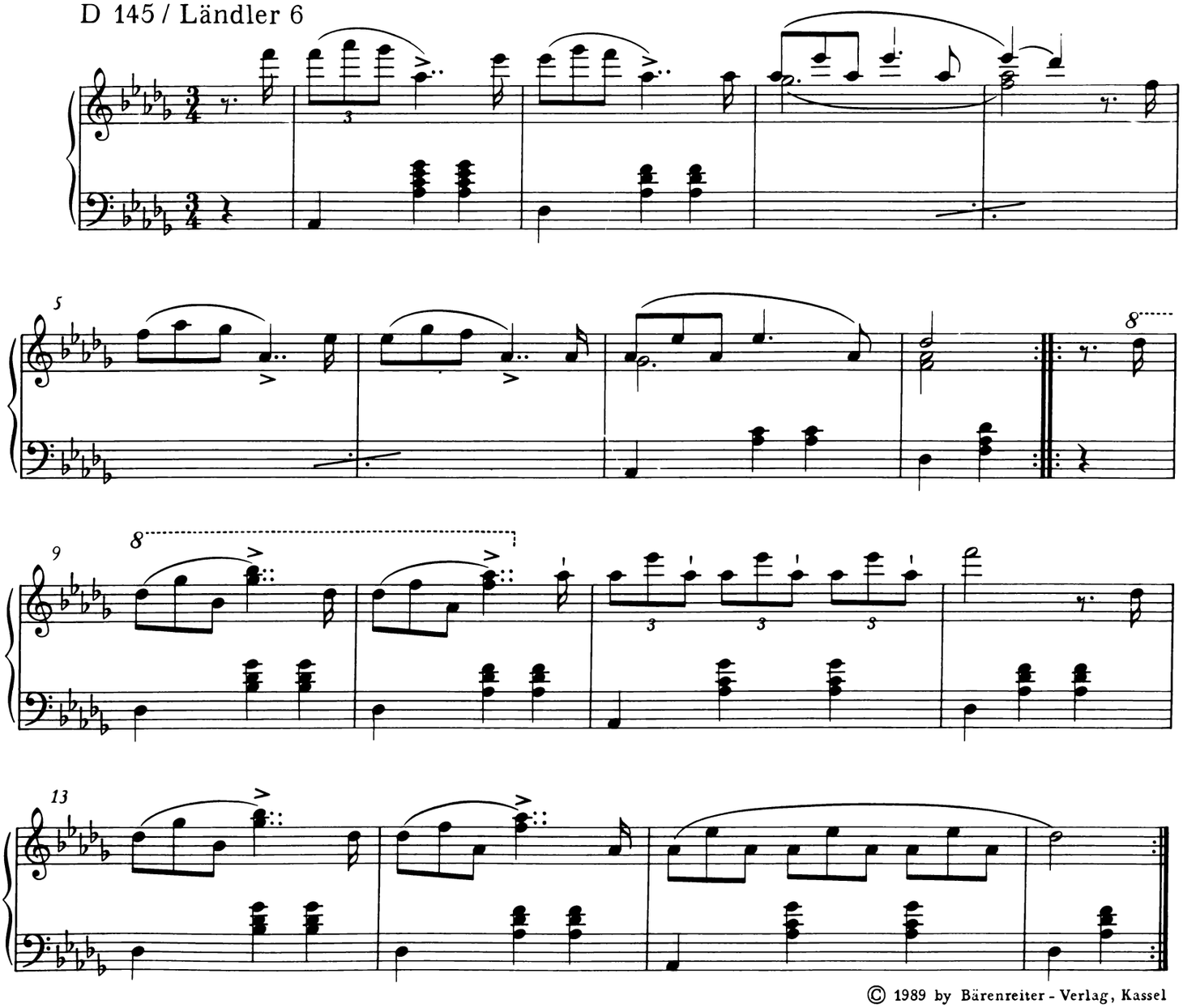
I.

D 145 / Ländler 4



II.

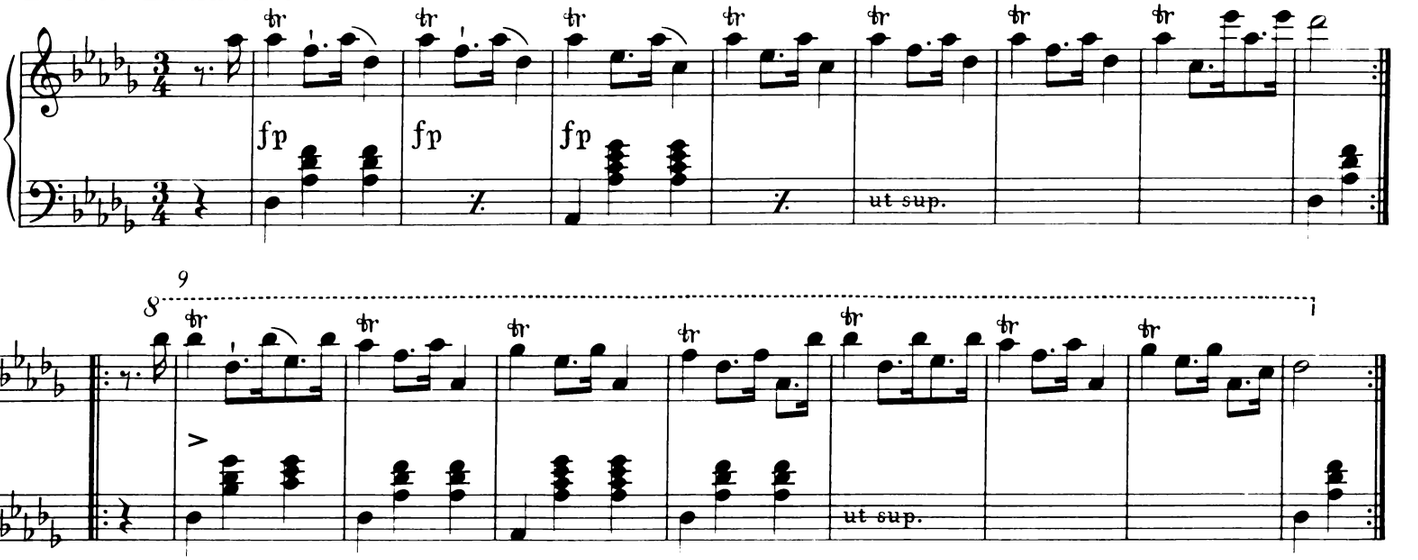
D 145 / Ländler 6



© 1989 by Bärenreiter - Verlag, Kassel

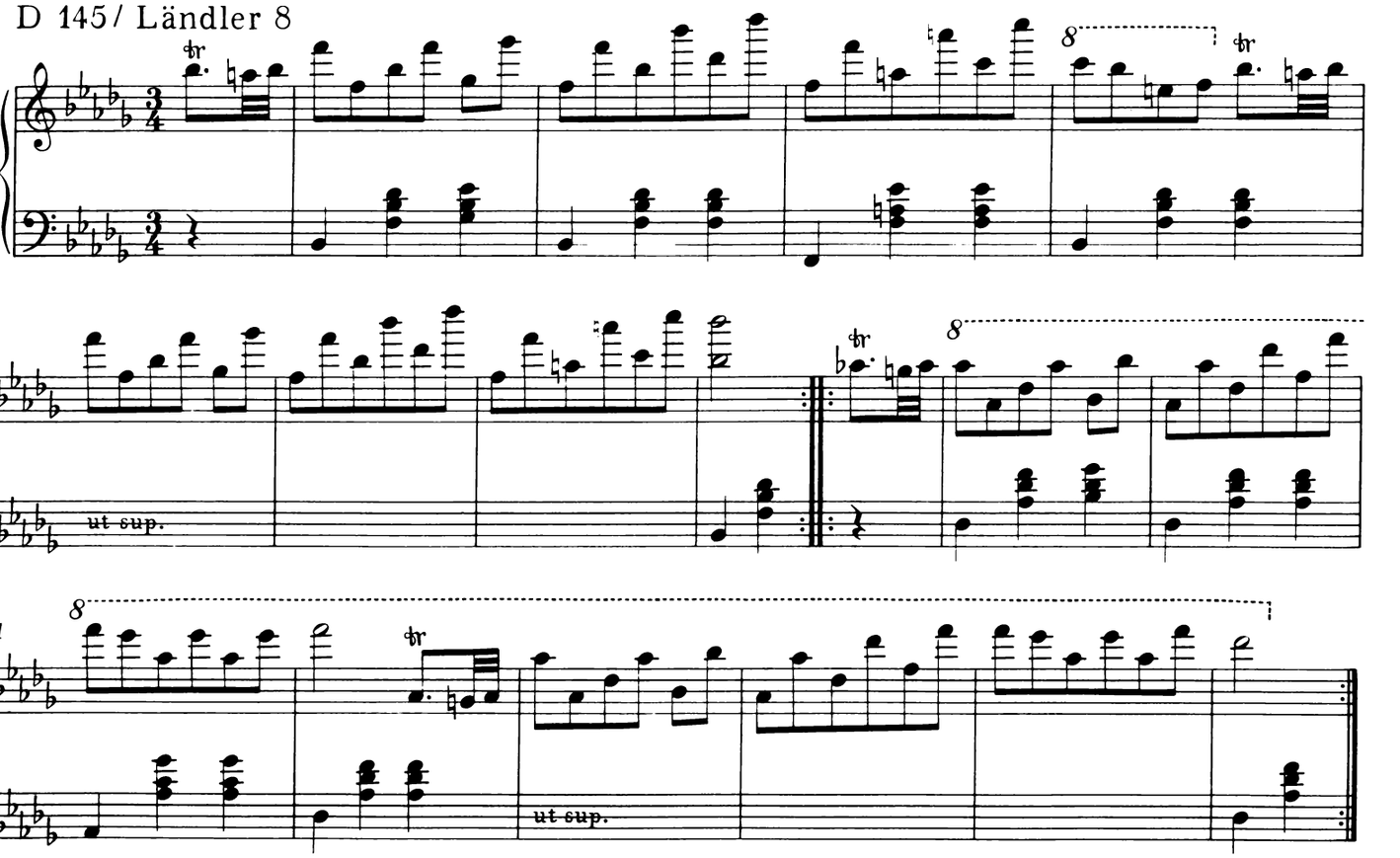
III.

D 145 / Ländler 7



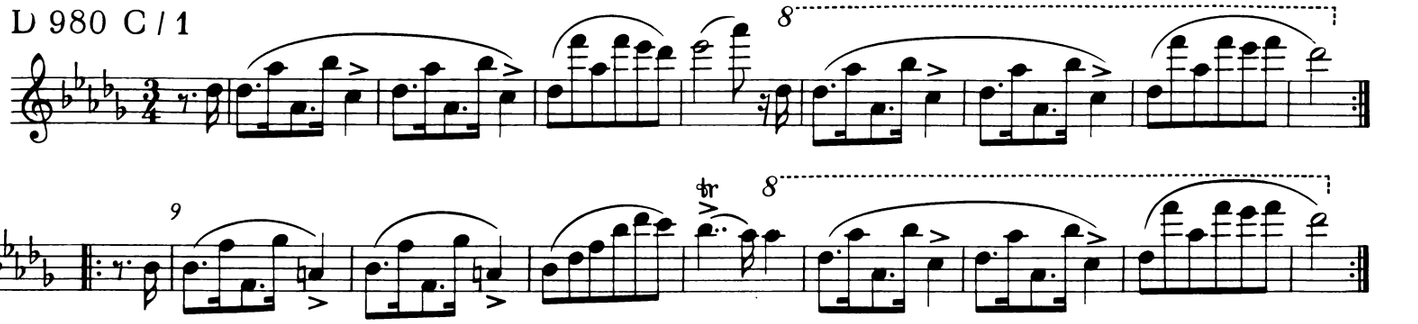
IV.

D 145 / Ländler 8



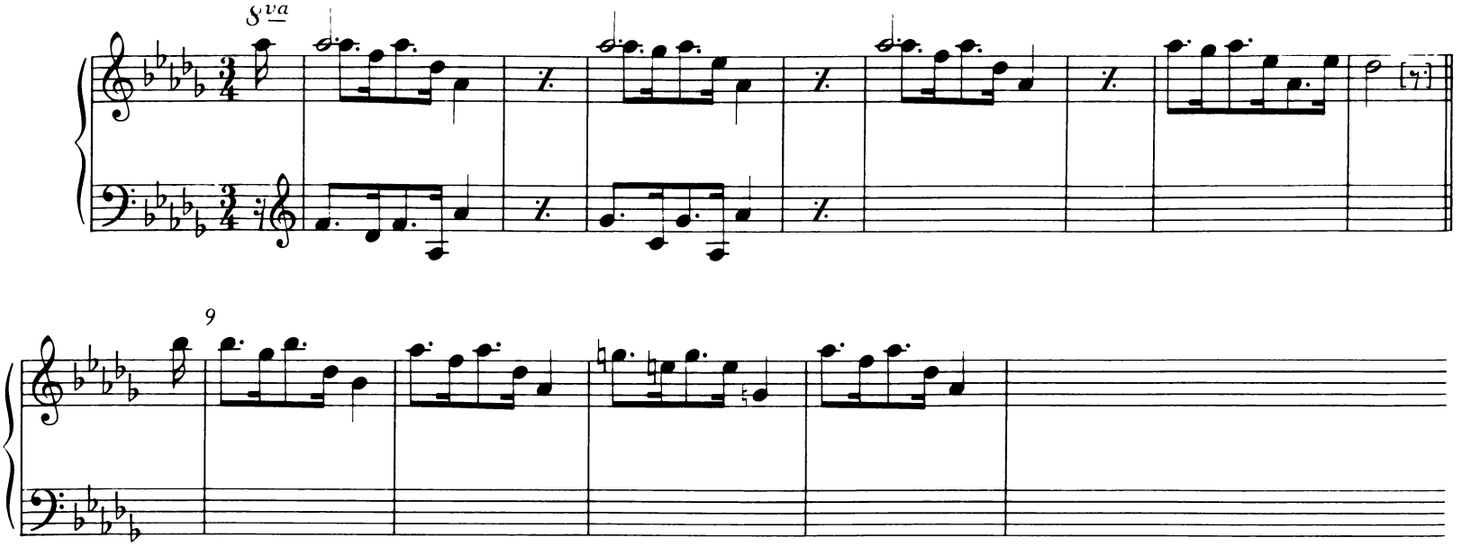
V.

D 980 C / 1



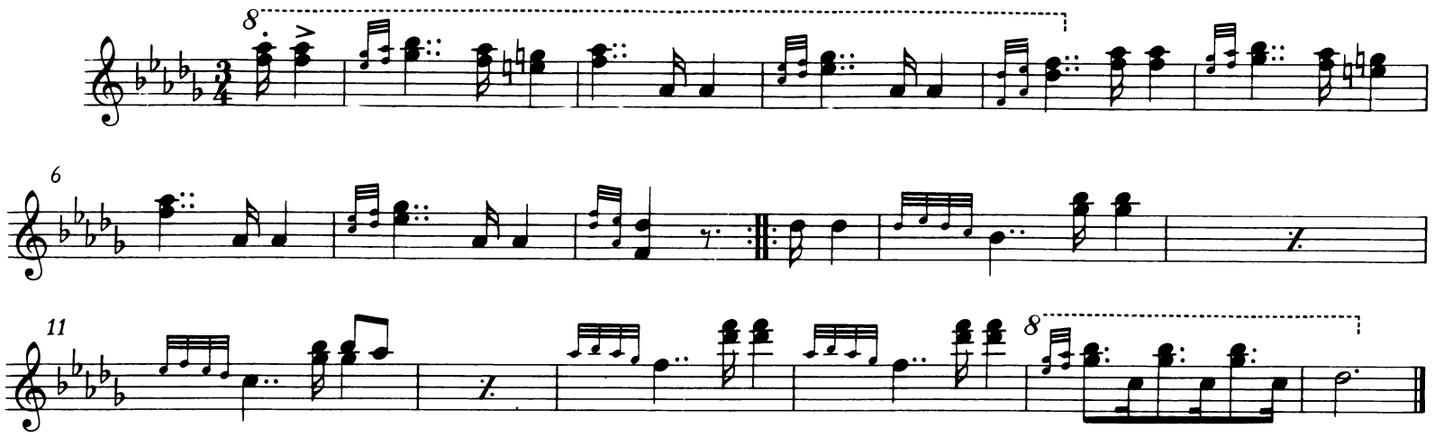
VI.

D 980 C / 2



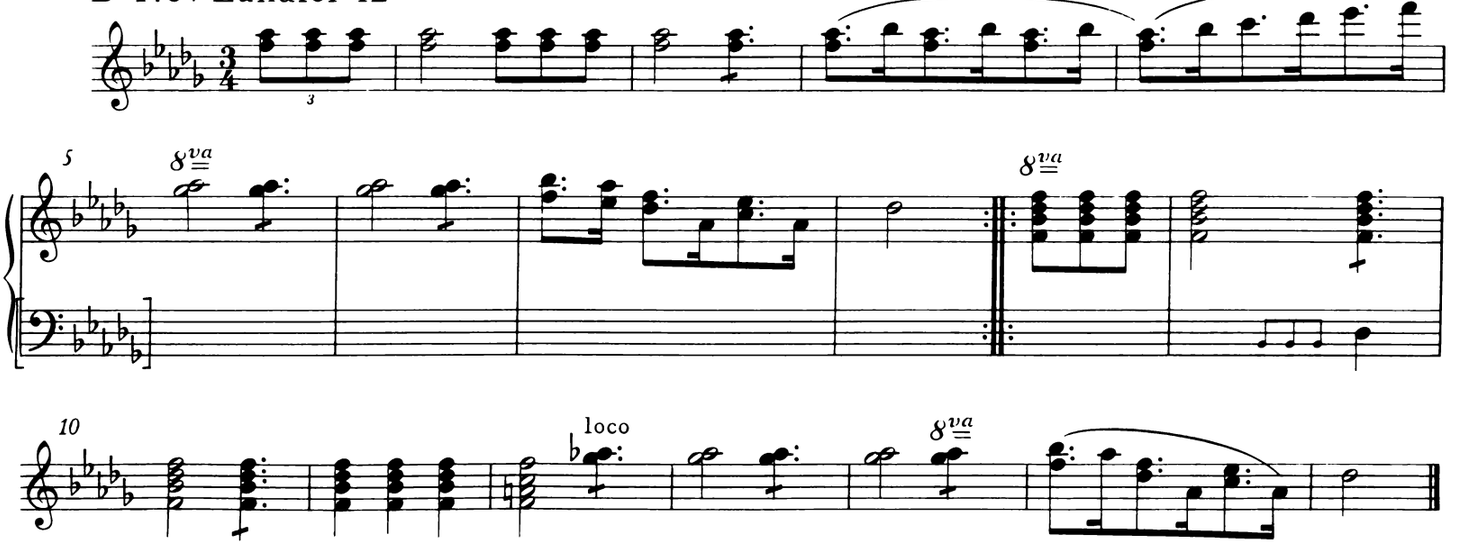
VII

D 145 / Ländler 9



VIII.

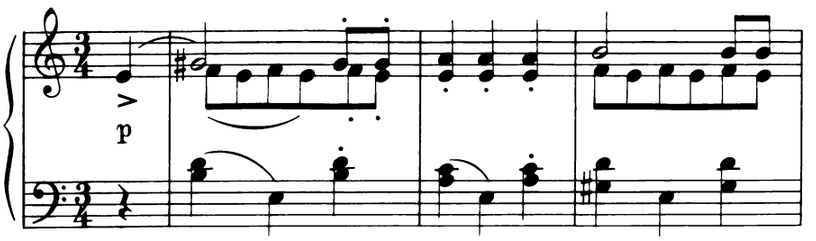
D 145 / Ländler 12



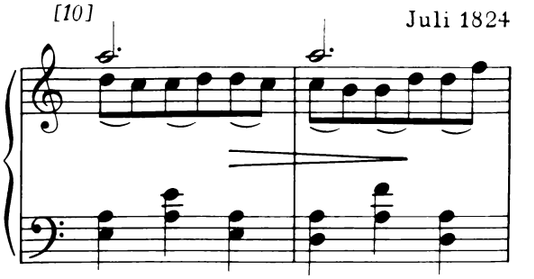
6. Vierzehn Incipits zu Tänzen

I.

D 366 / 4

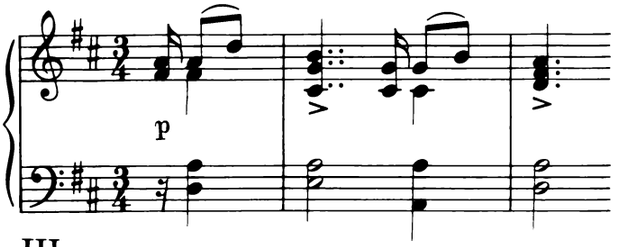


[10] Juli 1824

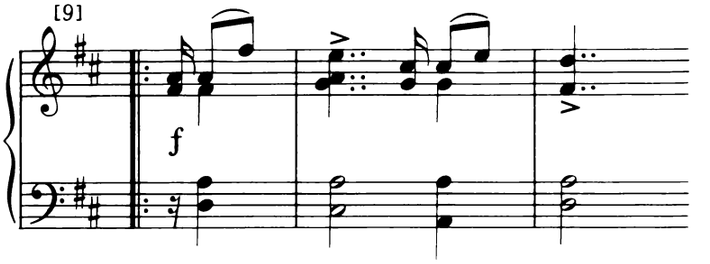


II.

D 783 / Deutscher 2

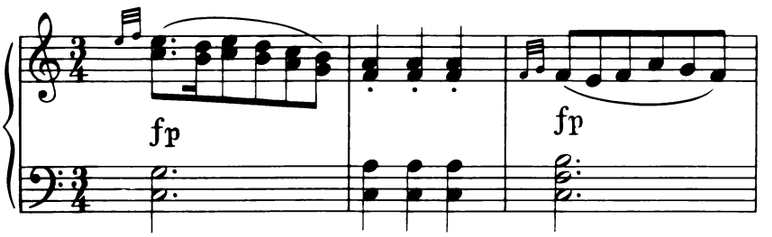


[9]

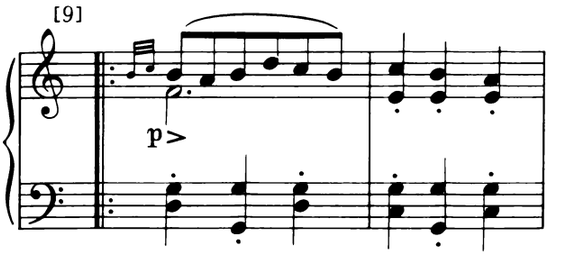


III.

D 783 / Deutscher 12

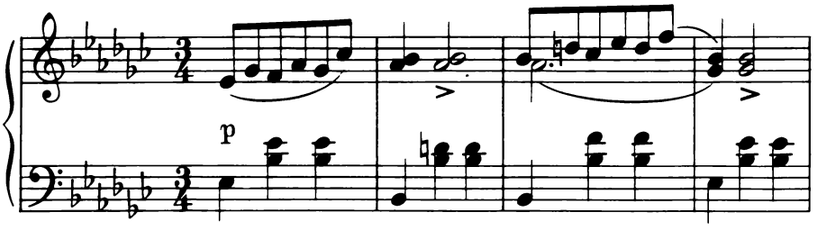


[9]

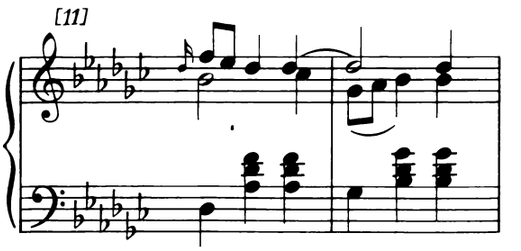


IV.

D 366 / 12

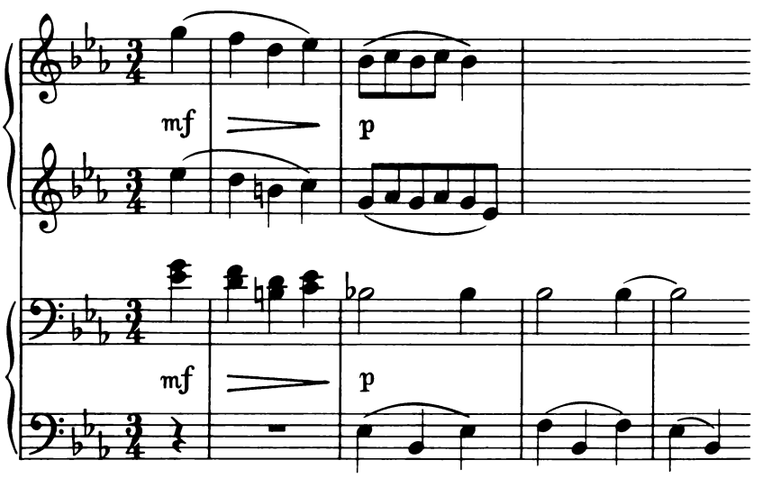


[11]

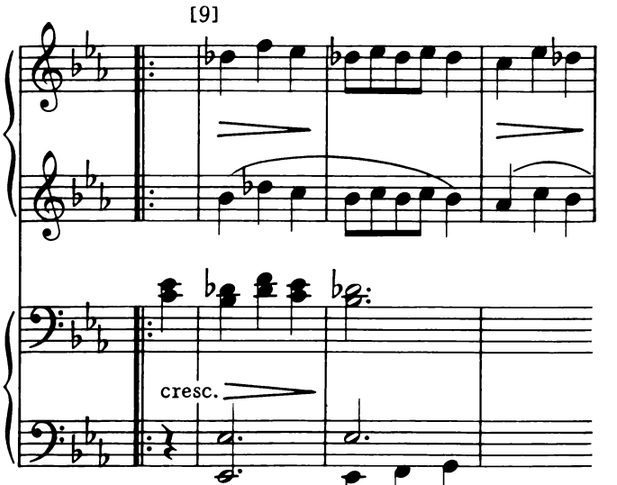


V.

D 814 / 1



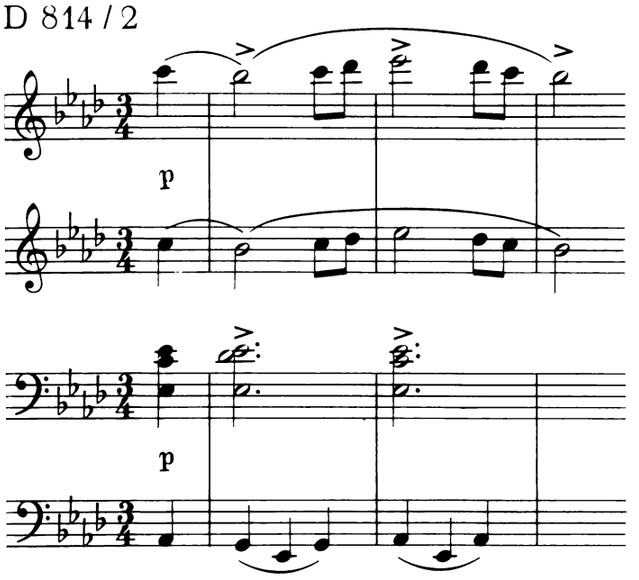
[9]

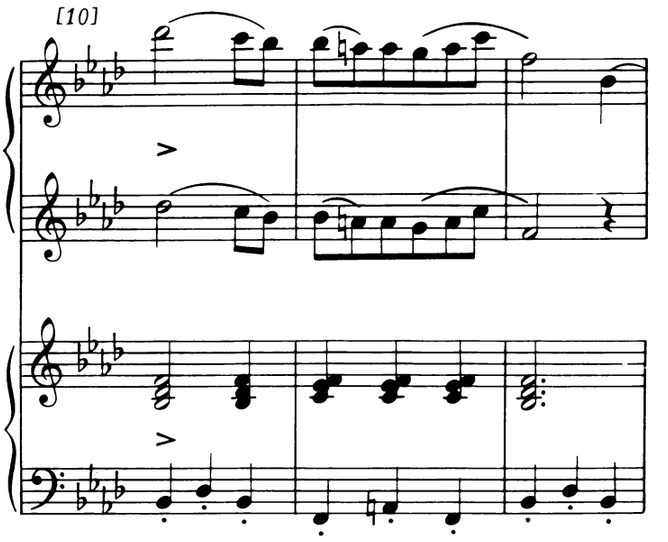


© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

VI.

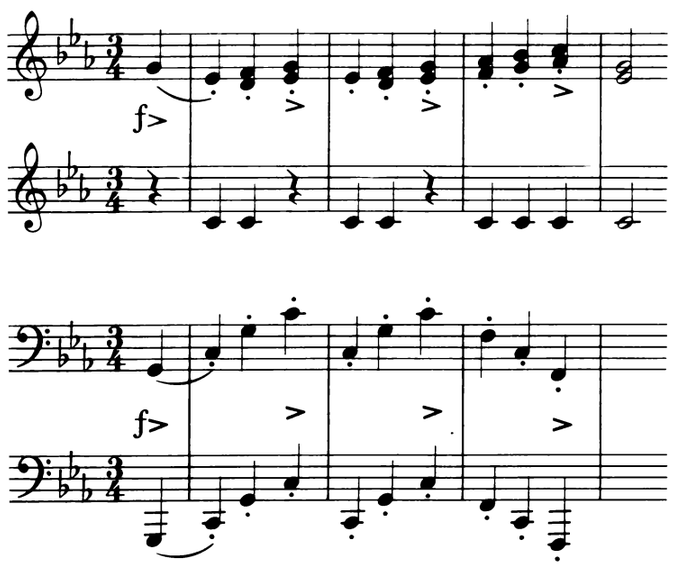
D 814 / 2

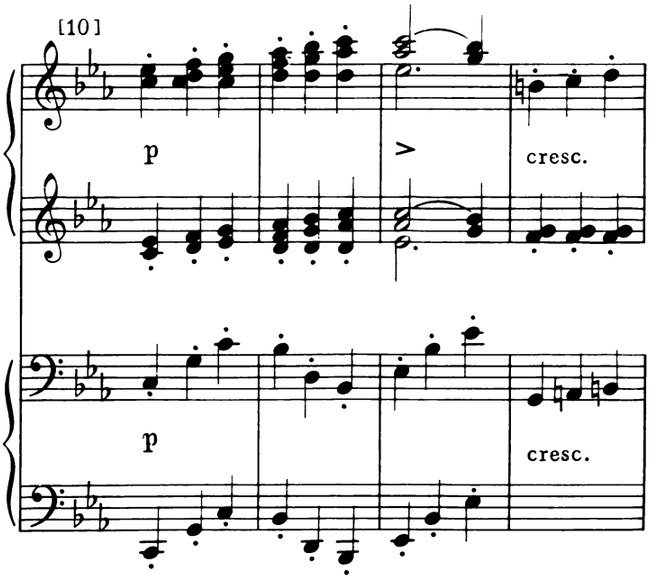




VII.

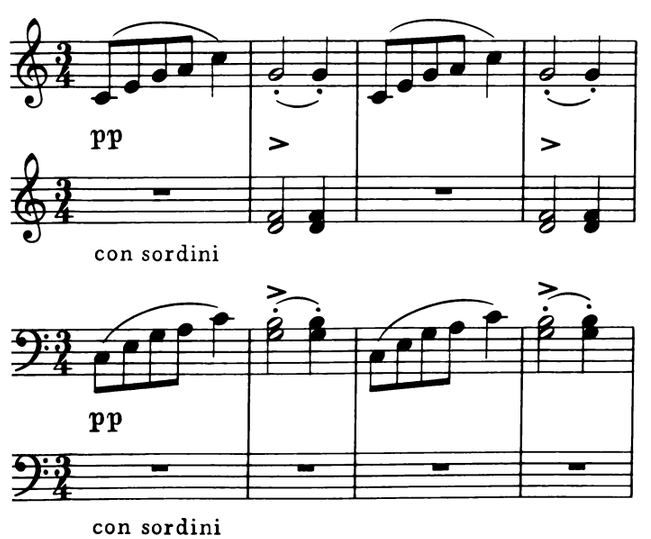
D 814 / 3

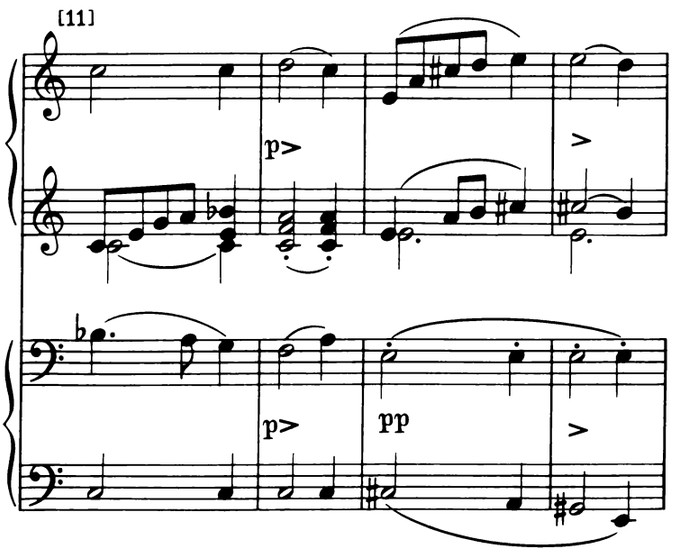




VIII.

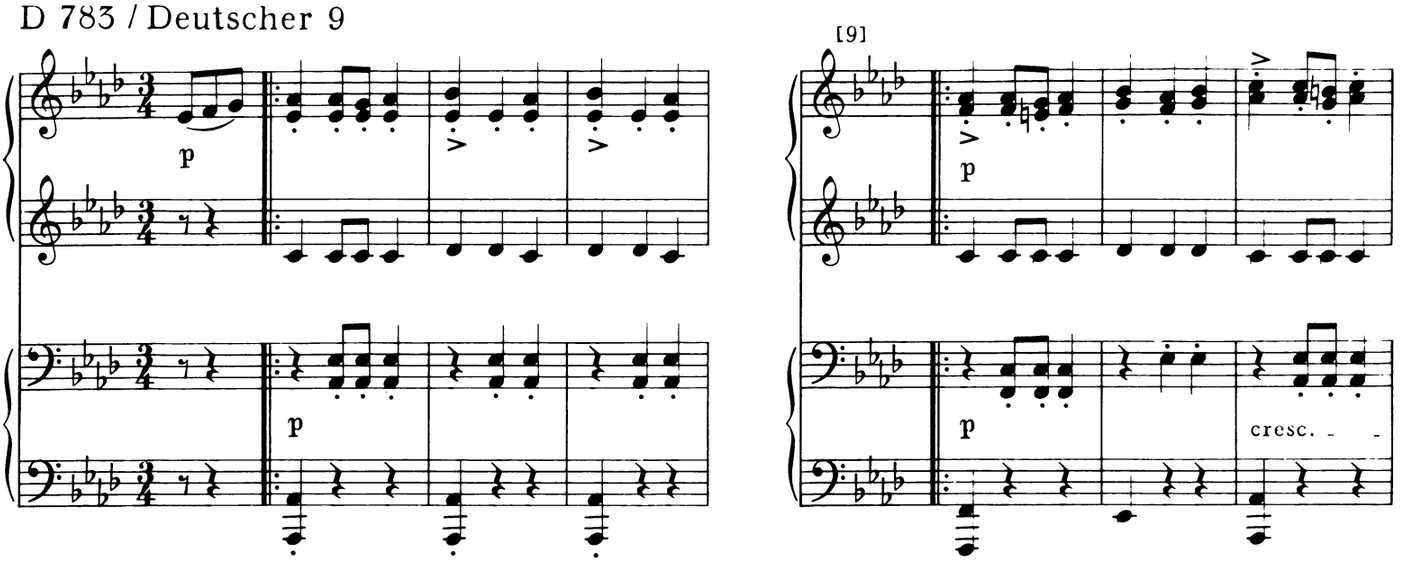
D 814 / 4





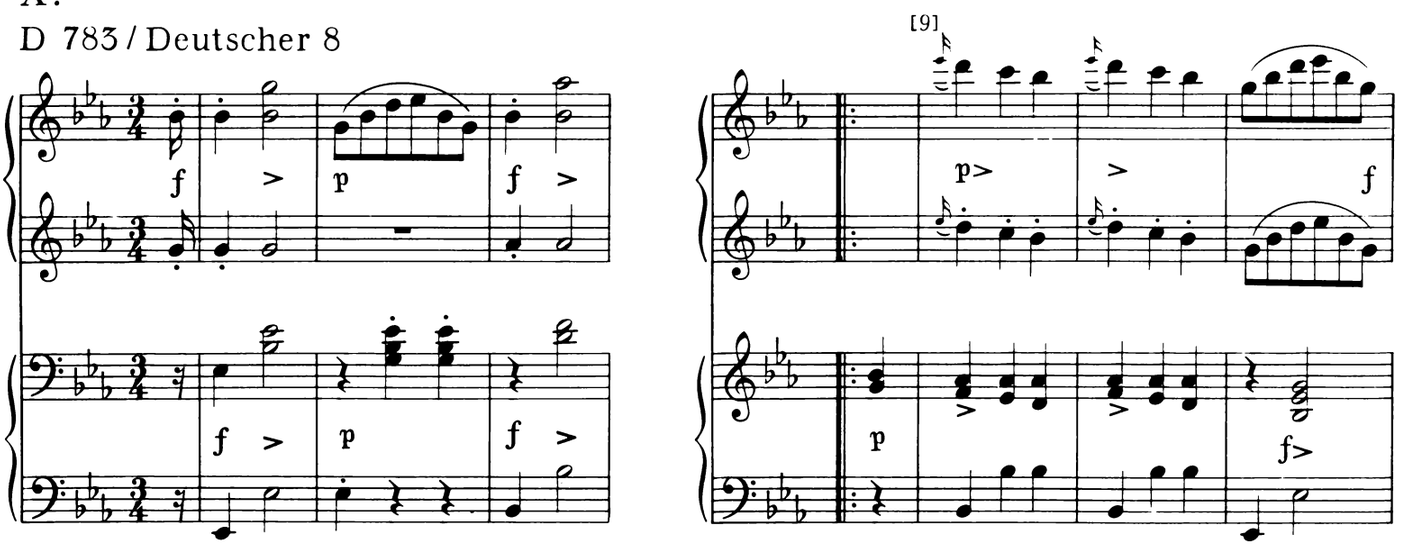
IX.

D 783 / Deutscher 9



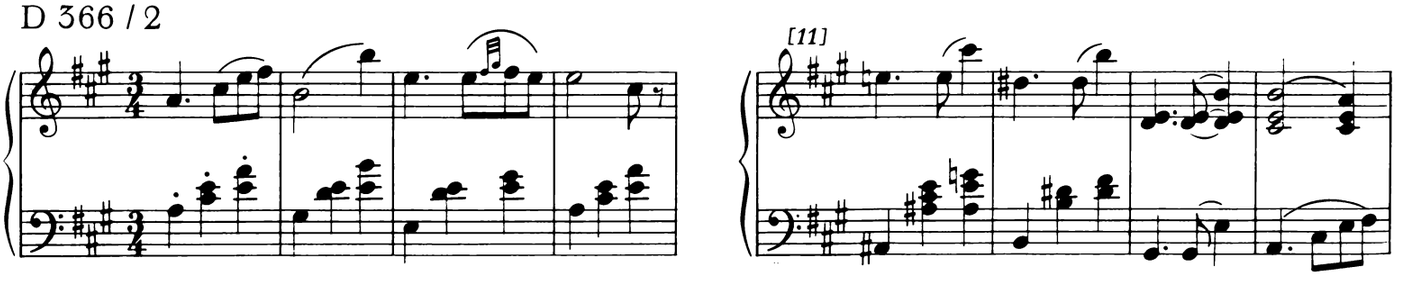
X.

D 783 / Deutscher 8



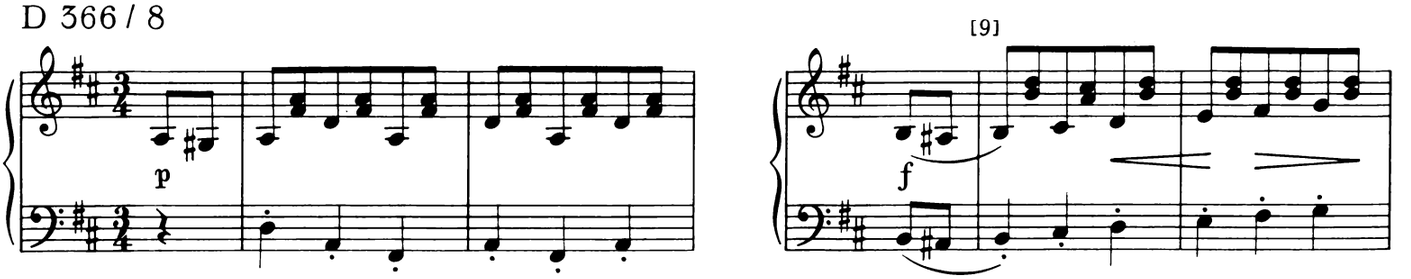
XI.

D 366 / 2



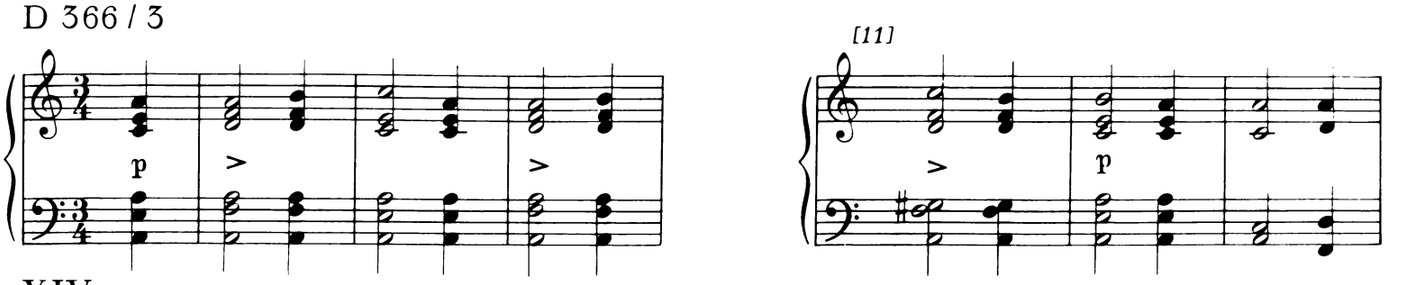
XII.

D 366 / 8



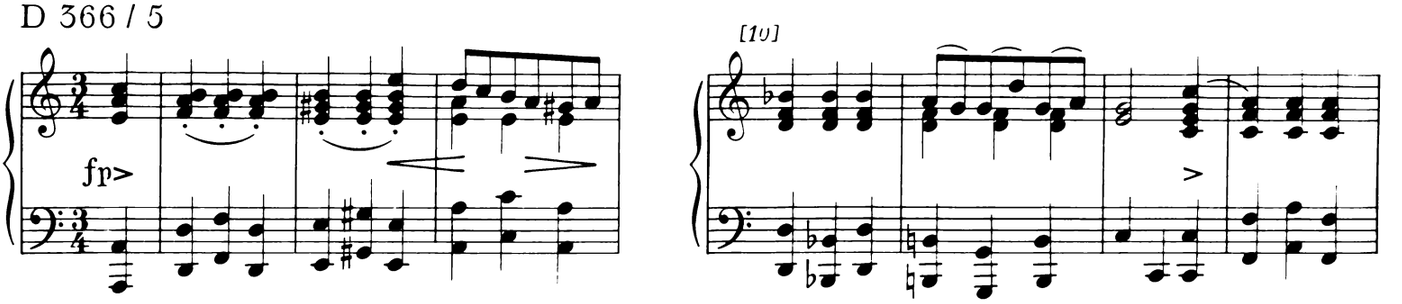
XIII.

D 366 / 3



XIV.

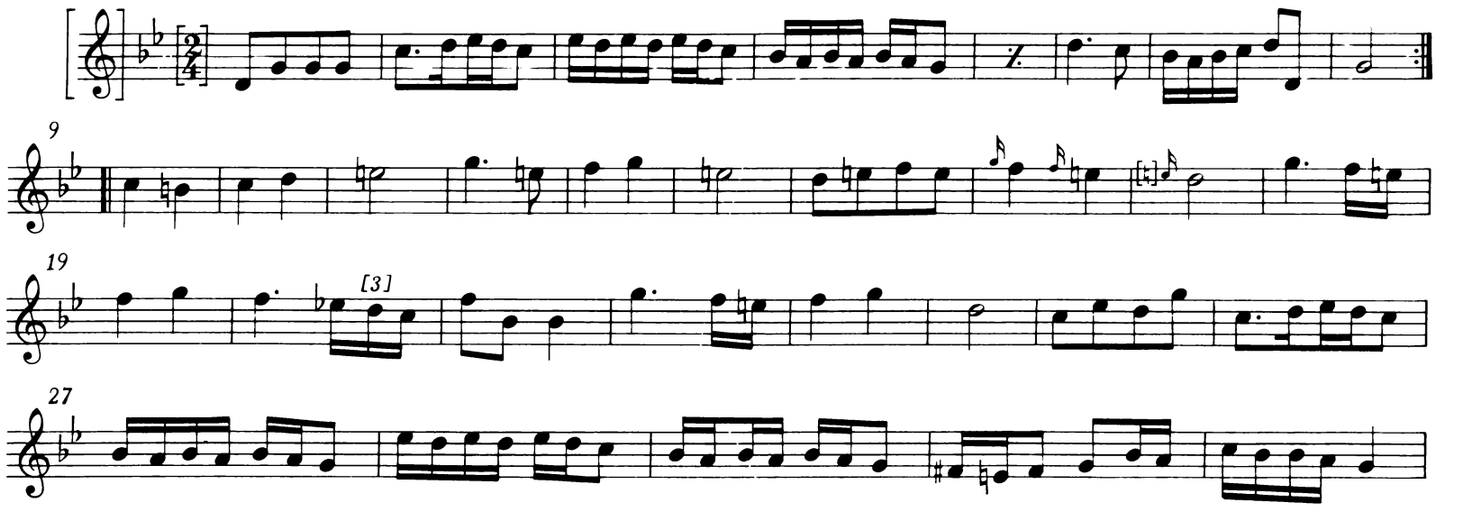
D 366 / 5



7. Zwei Entwürfe für Tänze

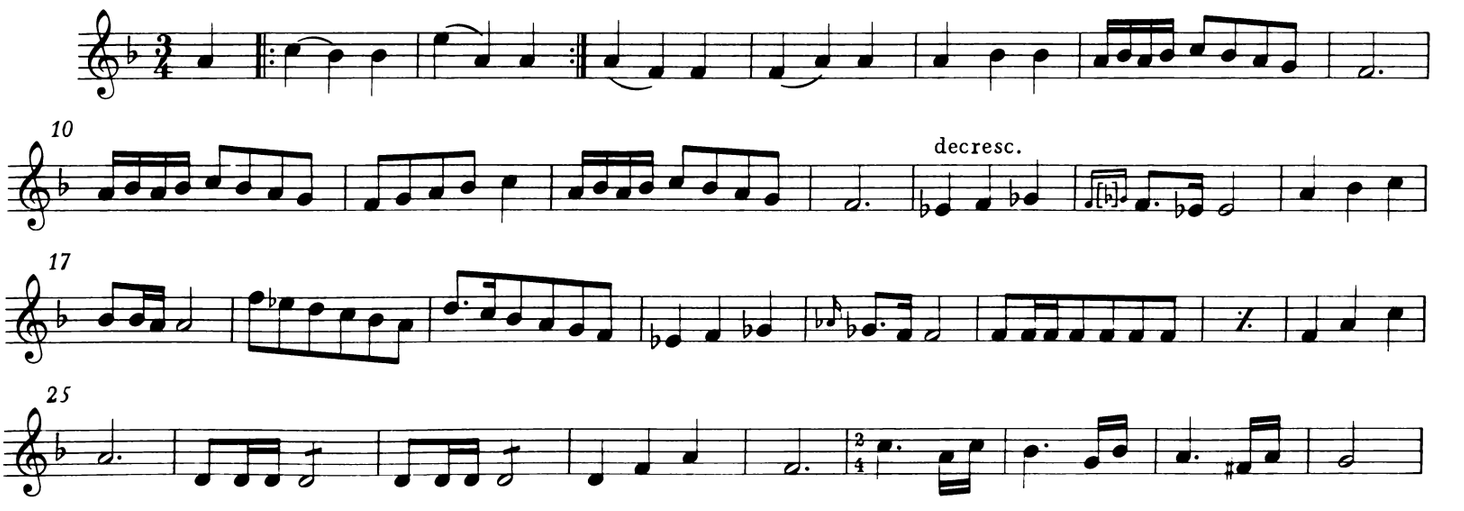
I.

D 980 E / 1



II.

D 980 E / 2



© 1989 by Bärenreiter-Verlag, Kassel