

Franz
SCHUBERT

Magnificat

D 486

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Clarini, Timpani
2 Violini, Viola e Bassi
(Violoncello, Contrabbasso, Organo)

herausgegeben von / edited by
Marja von Barga und Salome Reiser

Stuttgarter Schubert-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 70.053

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 70.053), Klavierauszug (Carus 70.053/03),
Chorpartitur (Carus 70.053/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 70.053/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 70.053), vocal score (Carus 70.053/03),
choral score (Carus 70.053/05),
complete orchestral material (Carus 70.053/19).

CD mit dem Wiener Kammerchor, Leitung Johannes Prinz / CD with the
Wiener Kammerchor, conducted by Johannes Prinz (Carus 83.139).

Vorwort

Die vorliegende Ausgabe des *Magnificat* ist die erste Edition seit der Alten Gesamtausgabe des Jahres 1888,¹ die direkt auf Schuberts eigenhändige Partiturniederschrift zurückgreift. Anhand dieses authentischen Notentextes läßt sich die genaue Entstehungszeit des Werkes bestimmen. Das Verzeichnis Ferdinand Schuberts hatte das *Magnificat* dem Jahr 1815 zugewiesen,² eine Datierung, die Anton Schindler in seinen Katalog der Schubert-Werke übernahm.³ Demgegenüber weichen die Angaben bei Aloys Fuchs (September 1816)⁴ und Heinrich Kreißle von Hellborn (25. September 1816)⁵ ebenso wie die der beiden Partitur-Abschriften⁶ um ein Jahr ab. Möglicherweise ein Fehler, der durch Schuberts ausladende Schreibung der Schlußziffer Fünf verursacht worden war. Otto Erich Deutsch gibt in seinem Verzeichnis als weitere Variante den 15. September 1815 an. Schubert selbst dagegen notiert zu Beginn der autographen Partitur die Entstehungszeit „Sept.[ember] 1815“ und präzisiert diese Angabe am Ende des Werkes: „den 25. September 1815“. Die Komposition des *Magnificat* fällt somit in die Monate zwischen der Ausarbeitung der ersten Fassung des *Salve Regina in F D 223*, op. 47, und Schuberts dritter *Messe B-Dur D 324*, op. post. 141.

Der genaue Entstehungsanlaß des Werkes bleibt jedoch unbekannt. Möglicherweise war das *Magnificat* für eine Aufführung in der Pfarrkirche der Wiener Vorstadt Lichtenthal bestimmt, der sich Schubert in besonderer Weise verbunden fühlte. Bei dem Chorregenten der Kirche, Michael Holzer, hatte er seinen ersten Musikunterricht außerhalb der Familie erhalten und war 1808, mit nur elf Jahren, zum „1sten Sopranisten“⁷ ernannt worden, kurz bevor ihn das k.k. Stadtkonvikt in der Wiener Innenstadt als Sängerknabe in die Hofmusikkapelle aufnahm. Und auch später noch hielt Schubert seiner Pfarrgemeinde die Treue. Nach seinem Ausscheiden aus dem Konvikt im Jahr 1813 „frequentierte er wieder jeden Sonntag und Feiertag den Lichtentaler Kirchenchor“.⁸ Dabei war es nicht allein der offenbar gute persönliche Kontakt zu seinem ehemaligen Lehrer, der ihn an die Pfarrkirche band. Vielmehr ergab sich für ihn hier die Möglichkeit, die Komposition von größer besetzten Vokalwerken in der Praxis zu erproben und diese zugleich einem vergleichsweise großen Publikum vorzuführen. So fand die erste öffentliche Aufführung eines Schubert-Werkes überhaupt in der Lichtenthaler Pfarrkirche statt. Es war die *Messe in F-Dur D 105*, die als Auftragskomposition im Herbst 1814 für das 100jährige Kirchenjubiläum entstand und nach Schilderung des Bruders Ferdinand Schubert „kein kleines Aufsehen“⁹ erregte. In der Folge komponierte Schubert noch weitere Werke für die Lichtenthaler Pfarrkirche und die Vermutung liegt nahe, daß auch das *Magnificat* in diesem Zusammenhang zu sehen ist.

Wie in anderen Kompositionen aus diesen Jahren vertonte Schubert mit dem *Magnificat* einen Marien-Text. Die Vorlage hierzu entstammt dem Lukas-Evangelium, Kapitel 1, Vers 46–55; wobei Schubert die Verse 49 und 50 ausläßt. Das *Magnificat* stellt in seinem ursprünglichen Zusammenhang einen Bestandteil der Weihnachtsgeschichte dar. Maria, die Mutter Jesu, stimmt nach ihrem Besuch bei Elisabeth, von der sie als Mutter des Herrn gepriesen wird, ein hymnisches Dankeslied an: „Meine Seele erhebt den Herrn, und mein Geist freut sich Gottes, meines Heilandes“. Mit der Gegenüberstellung der Niedrigkeit des Menschen auf der einen Seite und der Erhabenheit Gottes auf der anderen, erlangt der Text darüberhinaus eine heilsgeschichtliche, eschatologische Bedeutung. Als eines der drei neutestamentarischen Cantica steht er den alttestamentarischen Psalmen nahe und erhält wie diese in

seiner liturgischen Verwendung ein abschließendes „Gloria patri“ („Ehre sei dem Vater“). Seinen Platz in der Liturgie fand das *Magnificat* zum einen im Rahmen des Festes der Heimsuchung Mariens. Spätestens seit dem Hl. Benedikt von Nursia begegnet es darüberhinaus aber ebenso im Stundengebet und bildet in der abendländischen Kirche den Höhepunkt und feierlichen Ausklang der Vesper.

Dieser besondere Charakter findet sich auch in Schuberts Vertonung wieder. Bereits die Besetzung des Werkes deutet auf einen festlichen Anlaß hin: zu dem vierstimmigen Chor treten vier Vokalsolisten, das Orchester umfaßt neben den Streichern und der Orgel auch Oboen, Fagotte, Pauken und Trompeten und entspricht damit in etwa dem einer zeitgenössischen „Missa solemnis“. Ferdinand titulierte die Komposition in seinem Katalog als „großes *Magnificat*“. Und groß mutet ebenso der Gestus des Werkes an: Schon die ersten vier Takte, eine sinfonisch-orchesterliche Einleitung, sind in ihrem anfänglichen Unisono und den punktierten Rhythmen als pompöse Eröffnung nach Art der Französischen Ouvertüre gestaltet. Autonom musikalisch erscheint zudem der erste Hauptteil angelegt, der sich in drei kleinere Abschnitte untergliedert. Um deren Form zyklisch zu gestalten, weicht Schubert vom Verlauf der Textvorlage ab und wiederholt den Anfangsvers, so daß die musikalische Struktur hier gegenüber der Textabfolge dominiert.

Auch das Werk insgesamt ist in drei Teilen konzipiert, deren beiden äußere aufeinander Bezug nehmen und einen lyrischen Mittelteil umrahmen. Dieser ist den Vokalsolisten vorbehalten und wird vom Orchesterpart in ebenfalls reduzierter Besetzung untermalt. Wie zu Beginn erfolgt zunächst eine kurze instrumentale Einleitung. Im Vordergrund steht diesmal die Solo-Oboe, die nach einigen Takten in Zwiesprache mit dem Solosopran tritt. Möglicherweise war die ungewöhnlich hohe Sopranpartie mit ihrem Spitzenton *b* – ebenso wie andere Kirchenkompositionen aus dieser Zeit – Schuberts angeblicher Jugendliebe, Therese Grob, zugeordnet, deren „schöne Sopranstimme“ als „bis zum hohen *d* reichend“¹⁰ beschrieben wird. Den Abschluß des Werkes bildet die mehrfache Wiederholung des „Gloria-patri“-Textes. Schubert greift hier bei der musikalischen Gestaltung auf den ersten Hauptteil zurück, steigert dessen Wirkung aber noch durch ein Übereinander von Chor und Vokalsolisten. Dabei erzielt er gerade gegen Ende des *Magnificat* mit sehr eigenen harmonischen Wendungen eine dramatische Wirkung, die dem anfänglich freudigen Ausdrucksgehalt des Werkes, den Sir George Grove bei seiner Reise nach Wien im Jahr 1867 als „very Mozartish“¹¹ bezeichnet, deutlich entgegensteht.

Heidelberg, im Juni 1996

Salome Reiser

¹ AGA Serie XIV, Bd. 11, Leipzig 1888, S. 77–100. Die danach nächste Edition des *Magnificat* in der Reihe *Musica sacra des 19. Jahrhunderts*, Bd. I, hg. von Otto Biba, Altötting 1978, geht hauptsächlich auf die Partiturniederschriften zurück.

² Vgl. Ferdinand Schubert, „Aus Franz Schubert's Leben“, in: Robert Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik*, 10. Bd., Nr. 35, Leipzig, 30. April 1839, S. 138.

³ Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1966, S. 277.

⁴ „Materialien zur Verfassung eines thematischen Katalogs über sämtliche Werke von Franz Schubert“, a. a. O., S. 357.

⁵ In: Heinrich Kreißle von Hellborn: *Franz Schubert*, Wien 1865, S. 618.

⁶ Vgl. Otto Erich Deutsch, *Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Kassel etc. 1978, S. 287.

⁷ Ferdinand Schubert, „Aus Franz Schubert's Leben“, zitiert nach: Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*, S. 30.

⁸ a. a. O.

⁹ a. a. O.

¹⁰ Nach einem Bericht von Schubert's Freund Anton Holzapfel, in: Otto Erich Deutsch, Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*, Kassel etc. 1964, S. 35.

¹¹ Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*, S. 401.

Foreword

The present publication of the *Magnificat* is the first edition of this work since that in the old complete edition of 1888¹ to be based directly on the original score in Schubert's own hand. The authentic musical text establishes the date of composition. The list prepared by Ferdinand Schubert had assigned the *Magnificat* to the year 1815,² a date which Anton Schindler accepted in his catalogue of Schubert's works.³ On the other hand Aloys Fuchs (September 1816)⁴ and Heinrich Kreißle von Hellborn (25th September 1816),⁵ as well as two copied scores of the work,⁶ quote a date a year later. Possibly this error resulted from Schubert's sweeping gesture in writing the final number five. Otto Erich Deutsch gives a further variant in his catalogue, the 15th September 1815. Schubert himself wrote at the beginning of the autograph score the date of composition "September 1815," and at the end of the score he wrote more specifically "the 25th September 1815." Therefore the *Magnificat* was composed during the months between the writing of the first version of the *Salve Regina in F*, D 223 (Op. 47), and Schubert's third *Mass in B flat*, D 324 (Op. posth. 141).

The reason for the composition of this work is unknown. Possibly the *Magnificat* was intended for performance at the parish church in the Viennese suburb of Lichtenthal, with which Schubert felt closely connected. The church's choirmaster, Michael Holzer, had been his first music teacher outside his own family and in 1808, when he was eleven, he had been appointed as "1st soprano,"⁷ shortly before his acceptance at the "Konvikt" as a choirboy of the Imperial Court Chapel. Even after that Schubert remained in touch with his local parish church, and after leaving the Konvikt in 1813 "he again sang with the Lichtenthal church choir every Sunday and feast day."⁸ It was evidently not only the good relationship with his former teacher which kept him in contact with the parish church. There he was able to try out large-scale vocal compositions, and to get them performed in the presence of a fairly large number of listeners. Indeed, the first public performance of any work by Schubert took place in the Lichtenthal parish. This was the *Mass in F*, D 105, which was written on commission during the autumn of 1814 for the centenary celebrations of the church, and which, according to Schubert's brother Ferdinand, "made quite a stir."⁹ Subsequently Schubert composed several other works for the Lichtenthal parish church, so it is quite probable that the *Magnificat* belonged among them.

As in the cases of several other compositions of the period, Schubert here set words associated with the Virgin Mary. The text of the *Magnificat* is taken from St. Luke's Gospel, chapter 1 verses 46–55; Schubert omitted verses 49 and 50. The *Magnificat* originally formed part of the Christmas story. Mary, the mother of Jesus, utters a hymn of praise during her visit to Elizabeth: "My soul doth magnify the Lord, and my spirit hath rejoiced in God my Saviour." The contrast between the lowliness of mankind on the one hand and the glory of God on the other gives this text a wider, eschatological significance. As one of the three New Testament canticles it is akin to the Old Testament psalms, and like them there is added to it when it is used liturgically the concluding "Gloria patri" ("Glory to the Father"). The *Magnificat* has had a place in the liturgy on the Feast of the Visitation, and at least since the time of St. Benedict of Nursia it has also been used in the Canonical Hours, in the Western Church, where it functions as the climax of the Vesper services.

Schubert's setting emphasizes the particular characteristics of the text. The large-scale scoring suggests that this composition was intended for a festive occasion: the four-part choir is joined by four solo singers, while in the orchestra, in addition to strings and organ, there are oboes, bassoons, trumpets and timpani – a layout corresponding to that of a "missa solemnis" of that period. Ferdinand Schubert described the composition in his catalogue as a "Grand Magnificat," and there is certainly grandeur in this work. The first four bars, a symphonic orchestral introduction, with their initial unison figure and dotted rhythms, have the pomp of an overture in the French style. The first principal section is musically autonomous, and falls into three sub-sections. In order to create cyclic form Schubert alters the words by repeating the first verse, so that the musical structure here takes precedence over the presentation of the text.

In addition, the work as a whole is conceived in three movements in which the related outer sections frame a lyrical middle section. This is sung by the solo singers, accompanied by reduced orchestral forces. At the beginning, there is first a brief instrumental introduction. This time the solo oboe is featured, and after a few bars it engages in dialogue with the solo soprano. Possibly the uncommonly high soprano part, which extends to B flat" – like the solo soprano parts in other church compositions of the period – was written for Therese Grob, with whom the young Schubert is believed to have been in love, and whose "beautiful soprano voice" is said to have extended "up to high D."¹⁰ The work concludes with several repetitions of the "Gloria patri." Here Schubert has drawn musically on the first principal section, enhancing the effect by overlapping the choir and solo voices. Thus towards the end of the *Magnificat*, with highly personal turns of harmony, he created dramatic episodes in striking contrast to the joyous character of the earlier parts of the work, which Sir George Grove described on his visit to Vienna in 1867 as "very Mozartish."¹¹

Heidelberg, June 1996
Translation: John Coombs

Salome Reiser

¹ AGA series XIV, vol. 11, Leipzig, 1888, p. 77–100. The next edition of the *Magnificat*, which appeared within the series *Musica sacra des 19. Jahrhunderts*, vol. I, ed. by Otto Biba, Altötting, 1978, was based principally on copied scores.

² See Ferdinand Schubert, "Aus Franz Schubert's Leben," in: Robert Schumann's *Neue Zeitschrift für Musik*, 10th vol., No. 35, Leipzig, 30th April 1839, p. 138.

³ *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, compiled and edited by Otto Erich Deutsch, Wiesbaden, 1966, p. 277.

⁴ "Materialien zur Verfassung eines thematischen Katalogs über sämtliche Werke von Franz Schubert," loc. cit., p. 357.

⁵ In: Heinrich Kreißle von Hellborn: *Franz Schubert*, Vienna, 1865, p. 618.

⁶ See Otto Erich Deutsch, *Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Kassel etc., 1978, p. 287.

⁷ Ferdinand Schubert, "Aus Franz Schubert's Leben," quoted from *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, p. 30.

⁸ Loc. cit.

⁹ Loc. cit.

¹⁰ According to an account by Schubert's friend, Anton Holzappel, in: Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel, etc., 1964, p. 35.

¹¹ *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, p. 401.

Avant-propos

La présente édition du *Magnificat* est la première, depuis l'ancienne édition intégrale de 1888,¹ à donner un texte conforme à la partition autographe de Schubert. Ce texte authentique permet d'arrêter plus précisément la date de composition de l'œuvre. Selon l'index constitué par Ferdinand Schubert, le *Magnificat* aurait été composé en 1815.² Cette datation fut reprise par Anton Schindler dans son catalogue des œuvres de Schubert.³ Les indications données par Aloys Fuchs (septembre 1816)⁴ et Heinrich Kreißle von Hellborn (25 septembre 1816),⁵ et les dates qui figurent sur les deux copies en partition⁶ divergent d'une année. Cette erreur semble provenir d'une graphie trop cursive du dernier chiffre de la date. Le catalogue d'Otto Erich Deutsch propose une autre leçon, à savoir le 15 septembre 1815. En revanche, Schubert lui-même note au début de la partition autographe la date de composition « septembre 1815 » et précise à la fin de l'œuvre : « le 25 septembre 1815 ». Le *Magnificat* fut donc composé au cours des mois qui séparent la première version du *Salve Regina en Fa majeur* D 223, op. 47 de la troisième *Messe en Si bémol majeur* D 324, op. post. 141.

On ignore toutefois les circonstances précises de sa composition. Il est possible qu'il fut composé pour être exécuté à l'église paroissiale de Lichtenthal, dans les faubourgs de Vienne, avec laquelle Schubert entretenait des liens privilégiés. En effet, Schubert reçut auprès de Michael Holzer qui dirigeait la maîtrise de cette église, ses premières leçons de musique en dehors du cadre familial ; c'est là aussi, qu'en 1808, qu'il fut nommé « premier sopraniste »⁷ alors qu'il n'était âgé que de onze ans, et peu de temps avant que le collège municipal, royal et impérial ne l'engage en qualité d'enfant de chœur à la chapelle de la cour. Schubert demeura néanmoins fidèle à sa paroisse. Après avoir quitté le collège en 1813, il « retrouvait à nouveau chaque dimanche et chaque jour de fête le chœur de l'église de Lichtenthal ».⁸ Apparemment ce n'était pas seulement le bon contact personnel avec son ancien maître qui le liait à l'église paroissiale. Ce lieu lui permettait également de faire exécuter ses œuvres vocales à grands effectifs et de les faire entendre à un large auditoire. Ainsi la première exécution publique d'une œuvre de Schubert eut-elle lieu dans la paroisse de Lichtenthal. C'était la *Messe en Fa majeur* D 105 composée au cours de l'église. Selon le témoignage de Ferdinand, le frère de Schubert, cette œuvre n'avait pas recueilli « une mince attention ».⁹ Cette composition fut suivie de bien d'autres œuvres destinées à l'église paroissiale de Lichtenthal, parmi lesquelles, sans nul doute, ce *Magnificat*.

Au cours de ces années, Schubert avait mis en musique divers textes de la dévotion mariale. Ce *Magnificat* est l'un d'entre eux. Le texte est tiré de l'évangile selon St-Luc, chapitre 1, verset 46–55 – sauf les versets 49 et 50, omis par Schubert. A l'origine, le *Magnificat* faisait partie intégrante de l'histoire de la Nativité. Marie, la mère de Jésus, après avoir rendu visite à Elisabeth, qui célèbre en elle la mère du Seigneur, entonne un hymne d'action de grâces : « Mon âme élève le Seigneur et mon esprit se réjouit en Dieu, mon sauveur ». En opposant faiblesse de l'homme à l'éminence de Dieu, le texte revêt une signification eschatologique. Tout comme les deux autres cantiques néotestamentaires, le *Magnificat* s'apparente aux Psaumes de l'Ancien testament. D'ailleurs, l'usage liturgique veut qu'il soit suivi, comme ces derniers, d'une petite doxologie « Gloria patri » (« Gloire au père »). Le *Magnificat* prend place dans la liturgie de la fête de la visitation de Marie. En outre, depuis St. Benoît de Nursia, il est également inté-

gré à l'Office et constitue dans l'église occidentale le moment le plus solennel de l'office de Vêpres.

Ce trait particulier se retrouve dans aussi la composition de Schubert. L'importance des effectifs indique en effet que l'œuvre avait été destinée pour une fête : le chœur à quatre voix est renforcé par quatre solistes, l'orchestre comprend non seulement des cordes et l'orgue, mais également des hautbois, des bassons, des timbales et des trompettes et présente les traits caractéristique d'« Missa solemnis » de cette époque. Dans son catalogue, Ferdinand à donné à cette œuvre le titre de « grand *Magnificat* ». Il est vrai qu'elle dégage une impression monumentale. Les quatre premières mesures sont conçues à la manière d'une introduction symphonico-orchestrale, dont l'écriture à l'unisson et le rythme pointé rappellent la manière de l'ouverture à la française. La première partie principale qui se subdivise en trois sections, présente d'ailleurs une forte autonomie musicale. Pour réaliser la forme cyclique, Schubert abandonne l'ordre du texte pour répéter le verset initial. La structure musicale l'emporte à cet égard sur le déroulement du texte.

L'œuvre dans son ensemble est conçue en trois parties dont la première et la dernière, en relation mutuelle, encadrent la partie lyrique centrale. Celle-ci est réservée aux solistes vocaux soutenus par un accompagnement orchestral plus discret. Elle est également précédée d'une brève introduction instrumentale. Au premier plan, un hautbois solo dialogue, après quelques mesures, avec le solo de soprano. Il est possible que la partie de soprano, avec sa tessiture particulièrement tendue (contre-Si bémol) ait été écrite pour Thérèse Grob, un amour de jeunesse de Schubert, dont la « belle voix de soprano » s'étendait « jusqu'au contre-Ré ».¹⁰ L'œuvre conclut par plusieurs redites du texte du « Gloria patri ». La structure musicale de cette dernière partie renoue avec des éléments de première partie principale dont elle accentue encore l'effet en associant le chœur aux solistes vocaux. Des tournures harmoniques particulièrement isolites confèrent aux ultimes mesures du *Magnificat* une force dramatique qui contraste avec le ton plutôt enjoué de cette œuvre que Sir George Grove qualifiait de « very Mozartish »¹¹ lorsqu'il eut l'occasion de l'entendre au cours d'un voyage à Vienne en 1867.

Heidelberg, juin 1996
Traduction : Christian Meyer

Salome Reiser

¹ AGA XIV, vol. 11, Leipzig, 1888, p. 77–100. La seconde édition du *Magnificat* dans *Musica sacra des 19. Jahrhunderts*, vol. I, éd. par Otto Biba, Altötting, 1978, a essentiellement été réalisée à partir des copies en partition.

² Cf. Ferdinand Schubert, « Aus Franz Schubert's Leben », dans: Robert Schumann (éd.), *Neue Zeitschrift für Musik*, vol.10, n°. 35, Leipzig, 30 avril 1839, p. 138.

³ Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden, 1966, p. 277.

⁴ « Materialien zur Verfassung eines thematischen Katalogs über sämtliche Werke von Franz Schubert », op. cit., p. 357.

⁵ Dans: Heinrich Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien, 1865, p. 618.

⁶ Cf. Otto Erich Deutsch, *Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Kassel etc., 1978, p. 287.

⁷ Ferdinand Schubert « Aus Franz Schubert's Leben », cité d'après: Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*, p. 30.

⁸ Op. cit.

⁹ Op. cit.

¹⁰ Selon un témoignage de l'ami de Schubert Anton Holzappel, dans: Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel etc., 1964, p. 35.

¹¹ Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*, p. 401.

Magnificat

D 486

Franz Schubert
1797–1828

Allegro maestoso ♩ = 104

Oboi *ff*

Fagotti *ff*

Clarini in C *ff*

Timpani in c - G *ff*

Violino I *ff*

Violino II *ff*

Viola *ff*

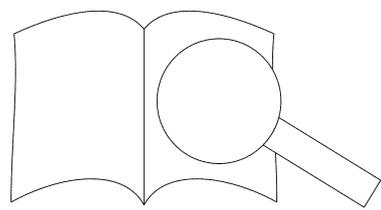
Soprano *Tutti ff*
Ma -

Alto *Tutti ff*
Ma -

Tenore *Tutti ff*
Ma -

Bas. ed Or. *ff*

2 6 8 4



Aufführungsdauer/Duration: ca. 9 min.

© 1996 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 70.053

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by Marja von Bargaen,
Salome Reiser

5

gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Et ex - tus
 gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Et e - ri - tus
 gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Et vit spi - ri - tus
 gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - nur sul vit spi - ri - tus

6 2 6 5 3 [6] 4 2 5b 6

9

De - o sa - lu - ta - ri me - - o. Ma - gni - fi - cat, ma -
 in De - o sa - lu - ta - ri me - - o. Ma - gni ma -
 us in De - o sa - lu - ta - ri me - - o. Ma -
 us in De - o sa - lu - ta - ri me - - o. Ma -

4 # 5 5 6 [4] # 6b 4 3

13

gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - -

gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - -

gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - -

gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - - -

6 3b 7b # 6 7 3 6 5

17

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an -

Qui -

Qui - a re - spe

6 7 6 6 4 # 5 4 6 4 3# 2 6

21

cil - lae su - ae, qui - a re-spe hu - tem an -
 spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae, qui - a fe -
 hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae, a re - spe - xit
 ta - tem an - cil - lae su - - ae, spe - xit hu - mi - li -

7 6 5# 3h 6 6 6 6 6 4 6 4 3 2# 5# h

25

spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae:
 mi - li - ta - tem an - cil - lae su - - ae:
 ta - tem an - cil - lae su - - ae:

7 [4] 6 4 4 3 b 6 6 4b 6 5b

35

mf

mf

hoc me be - a - tam di-cent o - mnes gen - - tes.
a - tam di-cent o - mnes gen - - tes.
o - mnes gen - tes.
e - nim ex hoc me be - a - tam di-cent o-mnes gen - ti

Ma -
Ma -
Ma -

5# 3 2# 4 6 7
4 2 5#

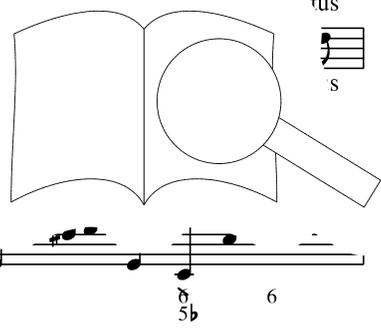
39

f

f

- ma me - a Do - mi - num. Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus
- ni - ma me - a Do - mi - num. Et ex - sul - tus
- cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Et ex - sul -
at - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Et ex - sul -

6 2 6 6 3 4 3 6 6 8 5b 6

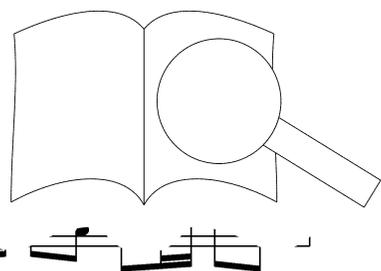


me - - us in De - o sa - lu - ta - ri me - - o. *M^z*
 me - - us in De - o sa - lu - ta - ri me - - o ma -
 me - - us in De - o sa - lu - ta - ri me - *Ma* ri - cat, ma -
 me - - us in De - o sa - lu - ta - ri me - fi - cat, ma -

4 # 6 5 6 5 6 4h

a - ni - ma me - a in Do - - mi - no, ma -
 a - ni - ma me - a in Do - - mi - no,
 -at a - ni - ma me - a in Do - - mi - no,
 & fi - cat a - ni - ma me - a in Do - - mi - no,

7 # 7h 6 4 3



PROBEKOPPIERUNG
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

51

fz fz

fz fz

fz fz

gni - - fi - - cat in Do - - mi -

gni - - fi - - cat in Do - - mi -

gni - - - fi - - cat in - - - mi -

gni - - fi - - cat in - - - mi -

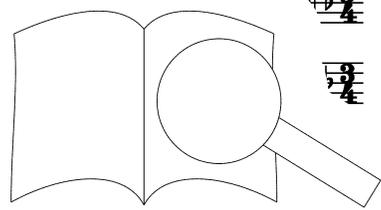
6 5 4 3 7

55

no.

no.

6 7 8 5 6 7 8 5 6 4 5

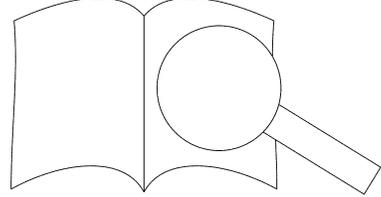


Andante ♩ = 56

59

Solo

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



74

p

p

cresc.

les. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: et di - vi -

les. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: et di - a

les. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: vi - tes sit in - a -

les. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis: ni - sit in - a -

5 2 2 6 7b 6 3

unis. *cresc.* *p* 7b 7b 6b 4

80

Solo

Su - sce - pit Is - ra - el

nes.

nes.

7b b

ci-pi-o, et nunc, et sem-per, et in sae - cu - la sae - - cu - la
 ci-pi-o, et nunc, et sem-per, et in sae - cu - la sae - -
 ci-pi-o, et nunc, et sem-per, et in sae - cu - la sae
 ci-pi-o, et nunc, et sem-per, et in sae - cu - la

um.
 unis.

men.
 men.
 A - men.

mf 6 5# 9 8 7 6 5 9# 8 7 6 5 9# 10 3# 3 3 6 6 4 #

Musical notation for measures 173-174. The top system shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *mf*. A fingered note 'a 2' is marked in the piano part.

Musical notation for measures 175-176. The top system shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *mf*.

Musical notation for measures 177-178. The top system shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *mf*.

Musical notation for measures 179-180. The top system shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *mf*.

Musical notation for measures 181-182. The top system shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *mf*.

Musical notation for measures 183-184. The top system shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *mf*.

Musical notation for measures 185-186. The top system shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *mf*.

Musical notation for measures 187-188. The top system shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *mf*.

Musical notation for measures 189-190. The top system shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *mf*.

Musical notation for measures 191-192. The top system shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *mf*.

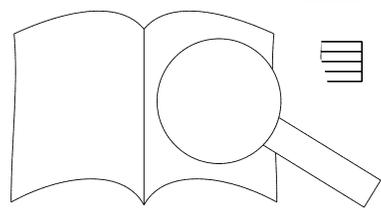
Musical notation for measures 193-194. The top system shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *mf*.

Musical notation for measures 195-196. The top system shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *mf*.

Musical notation for measures 197-198. The top system shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *mf*.

Musical notation for measures 199-200. The top system shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *mf*.

PROBENFÜR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



185

Musical notation for measures 185-190. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal line begins with the lyrics: "ri - a Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i san - cto."

Musical notation for measures 191-196. The piano part continues with a similar texture. The vocal line continues with: "Pa - tri, et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic - ut e - rat in prin -"

Musical notation for measures 197-202. The piano part features a more active accompaniment. The vocal line continues with: "et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic - ut e - rat in prin -"

Musical notation for measures 203-208. The piano part continues. The vocal line continues with: "et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic - ut e - rat in prin -"

Musical notation for measures 209-214. The piano part continues. The vocal line continues with: "et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic - ut e - rat in prin -"

Musical notation for measures 215-220. The piano part continues. The vocal line continues with: "et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic - ut e - rat in prin -"

191

Musical notation for measures 221-226. The piano part continues. The vocal line continues with: "Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in"

Musical notation for measures 227-232. The piano part continues. The vocal line continues with: "ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et"

Musical notation for measures 233-238. The piano part continues. The vocal line continues with: "at in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - p"

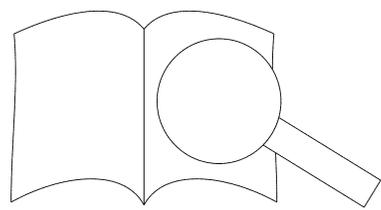
Musical notation for measures 239-244. The piano part continues. The vocal line continues with: "et nunc, et sem - p"

Musical notation for measures 245-250. The piano part continues. The vocal line continues with: "et nunc, et sem - p"

Musical notation for measures 251-256. The piano part continues. The vocal line continues with: "et nunc, et sem - p"

Musical notation for measures 257-262. The piano part continues. The vocal line continues with: "et nunc, et sem - p"

PROBENFÜR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



197

sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A-men, a - - men, a-men, a - en, men,
 la sae-cu-lo-rum. A - men, a - - men, en, men,
 lo - rum. A - - - men, a - - - men,
 sae-cu-lo - rum. A - men, a - - - men. en, a - - - men,

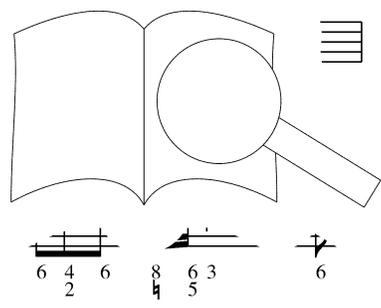
5 5 5 7b 7h 6 5 6 5 8 7 6 5 4b
 4 3 4 3 6 5 4b 3 2

203

Solo
 men, a - men, a - men, a-men, a - men, a - men, a - men, a - men,
 a - men, a - men, a - men, a-men, a - men, a -

Solo
 a - men, a - men, a - men, a-men, a - men, a
 Solo
 men, a - men, a - men, a - men, a

3 3 3 3b 3 3 3 8 6 5 p 5 6 5 6 5 - 6 5 4
 8 4b 3 4 7 8 7 - 6 5 2 6 4 6 8 6 3 6



Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - - cu - la

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - - rum.

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - - lo - - rum.

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - - cu - lo - - rum.

A - men, a - men. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - li - o, et

A - men, a - men. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - -

A - men, a - men. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - -

A - men, a - men. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - -

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men.

sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Das *Magnificat* D 486 ist als Partiturotograph des Komponisten (Quelle **A**), in einem teilweise autographen Stimmensatz (Quelle **B**) sowie in Abschriften (Quelle **C-F**) überliefert. Die Erstausgabe (Quelle **G**) erfolgte im Jahre 1888 im Rahmen der Alten Gesamtausgabe. Der vorliegenden Edition liegt die autografe Partitur (Quelle **A**) zugrunde.

A: Autografe Partitur in Privatbesitz. Nach Schuberts Tod war sie zunächst von der k.k. priv. Kunst- und Musikalienhandlung A. Diabelli & Comp. in Wien erworben worden und kam dann in die Sammlung von Dr. Alwin Cranz, Wien, mit deren Auflösung sich ihre Spur verlor, bis sie im Jahre 1989 in einem Auktionskatalog aufgeführt und zum Verkauf angeboten wurde.

Die Quelle stand den Herausgebern in Form eines Mikrofilms aus dem Besitz eines privaten Archivs zur Verfügung. Aus diesem wurde ersichtlich, daß das verwendete Notenpapier querformatig und mit 12 Systemen pro Seite rastriert ist. Die Umschlagseite trägt die Angabe *374 Blatt*, darunter steht: *Lazarus / von Frz. Schubert*. Rechts oben auf der Seite finden sich ebenfalls von fremder Hand die folgenden Angaben zum hier edierten Werk: *Magnificat / von Franz Schubert / 25. September 1815*. Auf der ersten Partiturseite steht in der Handschrift Franz Schuberts in der Mitte der Seite der Titel *Magnificat*, rechts daneben die Datierung *Sept. 1815* und der Name *Frz. Schubert*. An den Namenszug des Komponisten schließt sich ein Schnörkel an, der als Abkürzung *mpia* für „manu propria“ [= eigenhändig] zu lesen ist. Die Tempobezeichnung auf der ersten Partiturseite lautet *All^o maestoso*. Vor jedem System hat Schubert die jeweilige Instrumenten- oder Stimmenbezeichnung vermerkt, von oben her ergibt sich die folgende Partituranordnung: *VV*. [zwei ineinandergeschlungene Buchstaben „V“ als Kürzel für die Stimmen der ersten und der zweiten Violine vor den ersten beiden Systemen] / *Violo. / Oboi / Fagotti / Clarini in C / Tympani in C / Sop. / Alto / Ten. / Basso / Organo e Basso*. Die letzte Partiturseite trägt nochmals eine eigenhändige Datierung: *den 25. September 1815*. Sopran-, Alt- und Tenorstimme sind in ihren jeweiligen C-Schlüsseln notiert. Bei homophoner Führung der Singstimmen wurde zumeist nur der Sopran mit Textunterlegung versehen (Takte 1–16, 38–55, 74–80, 94–136, 146–150, 155–176, 204–262), ansonsten der Text auch in den Unterstimmen notiert. Schubert verwendet verschiedene Abkürzungen: Einfache oder doppelte Durchstreichungen des Notenhalses als Zeichen für Achtel- oder Sechzehntelrepetitionen, die „Brille“  als Abkürzung für die Sechzehntelgruppe  sowie parallele Schrägstriche in den Systemen von Violine II, Oboe II und Fagott, verbunden mit einem jeweiligen Hinweis auf Unisonospiel oder der Devise *in 8^{va}* mit Violine I bzw. Violine II oder dem Instrumentalmaß (die entsprechenden Stellen sind in den Einzelanmerkungen bzw. unter II. nachgewiesen). Er verwendet dabei für die Violine das Schreibkürzel *V.*, für die Devise *unisono* das Kürzel *unis.*, nach welchem er uneinheitlich einen Punkt oder einen Doppelpunkt setzt. Mehrtaktige Pausen von Sing- oder Instrumentalstimmen sind weitestgehend nicht notiert, die betreffenden Systeme bleiben leer. Die hohe Lage der Violoncellostimme ist in Takt 32–33 im Tenorschlüssel notiert. Die Bezifferung des Generalbasses steht über dem System der Baßstimmen.

B: Autografe Stimmen der Bläser und Pauken sowie bezifferte Orgelstimme, heute getrennt von verschiedenen privaten Besit-

zern aufbewahrt. Zusammen mit Abschriften der übrigen Stimmen von der Hand verschiedener Kopisten befanden sie sich im Jahre 1977 noch im Besitz der Antiquariatsbuchhandlung The Scriptorium, Beverly Hills, Kalifornien, die den Satz später jedoch aufteilte und die Stimmen separat zum Verkauf anbot.

C: Partiturabschrift aus dem Besitz Eduard Schneiders, Wiener Stadt- und Landesbibliothek (A-Wst), Signatur *MH 11833/c*; datiert mit September 1816.

D: Partiturabschrift in der Sammlung Witteczek-Spaun, Bd. 41, S. 83–142, Gesellschaft der Musikfreunde, Wien (A-Wgm); datiert mit 25. September 1816.

E: Partitur- und Stimmenabschrift in der Sammlung P. Leopold Puschl im Musikarchiv des Stiftes Seitenstetten, Niederösterreich (A-SEI).

F: Abschriften der Vokal- und Instrumentalstimmen (z. T. mehrfach, aber ohne den Part der Bläser, der Pauken und der Orgel) von der Hand verschiedener Kopisten; darunter Abschriften Ferdinand Schuberts von den Stimmen der Violine I und Violine II sowie eine unvollständige Abschrift der Basso-Stimme. Zusammen mit den autographen Stimmen (Quelle **B**) im Jahre 1977 noch im Besitz der Antiquariatsbuchhandlung The Scriptorium, Beverly Hills, Kalifornien, heute verstreut in privatem Besitz.

G: Erstausgabe in der Alten Gesamtausgabe: *Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie XIV, Band 11*, hg. von Eusebius Mandyczewski, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1888.

II. Zur Edition

Die Einrichtung der Partitur wurde der heute üblichen Notationspraxis angepaßt. So erscheint der Part der Fagotte durchweg eigenständig, während er in der autographen Partitur zumeist an den Instrumentalmaß gekoppelt ist und das System des Fagotts an diesen Stellen mit dem Hinweis [Fagotti] *coi* [sic!] *Basso* leer verbleibt. Auch die Stimme der zweiten Violine, die im Autograph bisweilen *colla parte* mit der ersten Violine geführt ist, wurde in der Edition durchgängig ausgeschrieben. Dasselbe gilt für die zweite Oboe. Sie verläuft in der autographen Partitur von Takt 182 bis 185 (einschließlich 5. Note) parallel zur zweiten Violine (*Oboe II col V. II*) und wird in den Takten 142 bis 146 (Taktmitte) im System der Fagotte weitergeführt, bei gleichzeitigem Vermerk *Fagotti in Basso*. Aufgelöst wurde außerdem die als „Brille“ gestaltete Abkürzung der zweiten Violine in Takt 26, 1.–8. Sechzehntel, sowie die verkürzte Schreibweise der Achtelgruppe in Takt 121 im Basso continuo. Die ursprünglich doppelt gehaltenen Stimmen von Trompete (Takt 149–156) und Fagott (Takt 176, letzte Note, bis Takt 181, Takt 186 ff., 203 bis 205, 222ff. und 293ff.) erscheinen in der Edition *a due*. Darüberhinaus wurde die im Tenorschlüssel notierte Passage des Violoncello (Takt 32 ab Schlag 1 bis T. 33 Schlag 33) in den Baßschlüssel übertragen und die Partitur insgesamt mit Taktzahlen versehen. Die Wiedergabe des lateinischen Textes, der in der Edition durchgängig allen Vokalstimmen unterlegt wurde, folgt in Orthographie, Interpunktion und Silbentrennung dem *Graduale Triplex*.¹ Lediglich im Falle des Wortes „*eius*“ wurde der deutschen Schreibweise „*ejus*“ der Vorzug gegeben. In den Takten

¹ *Graduale Triplex*, Paris, Tournai 1979, S. 856.

10 und 44 verwendet Schubert fälschlicherweise die Form „salutare“ anstelle der korrekten Bildung „salutari“. Den Beginn der Textworte „ecce“ (Takt 29f.) und „scit“ (Takt 94) notiert er in Versalien.

Der Quellenbefund wird in der Ausgabe durch gerade stehende Drucktypen und normale Noten- oder Zeichengröße wiedergegeben. Zusätze und Eingriffe der Herausgeber sind wie folgt gekennzeichnet: ergänzte Bögen erscheinen gestrichelt, ergänzte Akzidenzen in kleinerem Schriftgrad, ergänzte Akzentkeile und Crescendo-Winkel sowie Staccato-Zeichen sind dünner als üblich gestochen und ergänzte dynamische Angaben in kursiver Schreibweise gesetzt. Ergänzten bzw. korrigierte Ziffern in der Generalbaßbezeichnung wurden in eckige Klammern gesetzt. Weitere Eingriffe, die nicht aus dem Druckbild hervorgehen, sowie die von Schubert selbst im Autograph vorgenommenen Korrekturen finden sich unter den Einzelanmerkungen aufgeführt. Alle Akzidenzen, die gemäß der heutigen Notationspraxis überzählig bzw. nicht erforderlich sind, wurden ohne besonderen Vermerk getilgt.

III. Einzelanmerkungen

Die Einzelanmerkungen bezeichnen den Befund der von Schubert handschriftlich verfaßten Partitur (Quelle A) überall dort, wo der Notentext der Edition davon abweicht. Weiterhin wird auf verschiedene frühere Fassungen *ante correcturam* in der autographen Partitur hingewiesen bzw. auf editorische Maßnahmen der Herausgeber. Abkürzungen: A=Alto, B=Basso, Bc= Basso continuo, Ctr=Clarino, Fg=Fagotto, Ob=Oboe, S=Soprano, T=Tenore, Timp=Timpani, Va=Viola, Vc=Violoncello, Vl=Violino

Zitierweise: Im Anschluß an die Taktzahl ist das Kürzel derjenigen Stimme angegeben, auf die sich die jeweilige Anmerkung bezieht. Dahinter gegebenenfalls – als numerische Nennung – das Zeichen im betreffenden Takt; Zählheit hierfür bilden die Noten- und Pausenzeichen.

1	Tempobezeichnung <i>All^o maestoso</i>
5 VI I	zunächst $c^2, c^1, d^1, e^1, f^1, g^1, a^1, h^1, c^1, e^1, d^1, c^1, d^1, f^1, e^1, d^1$
5 T 4,5	zunächst Viertelnote f und Achtelnote a
5 VI II 5	<i>etc. col V. I</i> ; bis T. 11, Zeichen 8, nicht ausgeschrieben
5 Fg 5	<i>col</i> [sic!] <i>Basso</i> ; bis T. 109 nicht ausgeschrieben
6 S 1	zunächst ganze Note f^2
11 Bc	Bezifferung \sharp auf der ersten Zählzeit
11 VI II 12	[<i>etc. col V. I</i>]; bis T. 13 ausgeschrieben
16 Bc 8	mit \sharp beziffert
17 Bc 8	mit \sharp beziffert
19 Bc	mit \sharp beziffert
24 Va 1	a^1 statt h^1
25 Va 1	g^1 statt a^1
26 B	Legatobogen nur zwischen den ersten beiden Noten
26 Bc 4	mit \sharp beziffert
26 Bc 5	mit \sharp beziffert
29 Bc 9	mit \sharp beziffert
32 A	Legatobogen nur zwischen den ersten beiden Noten
33 T 5, 6	Viertelnote anstelle von zwei Achtelnoten
33 VI II 3–10	zunächst eine Quarte höher notiert, mit Viertelnote d^1 als Abschluß des Motivs in Takt 34 (Zeichen 1)
39 VI II 1	<i>col V. I</i> ; bis T. 45, Zeichen 8, nicht ausgeschrieben
45 VI II 12	[<i>col V. I</i>]; bis T. 47 nicht ausgeschrieben
48 VII 1–4	zunächst vier Sechzehntel d^2, e^2, d^2, e^2 notiert
49 VI I	unleserliche Korrektur, erste Fassung möglicherweise g^2, c^3, h^2, c^3 (Zeichen 1–4) und $c^2, g^2, a^2, g^2, f^2, a^2, h^2, g^2$ (Zeichen 9–16)
50, 51 S	Textkorrektur: anstelle von <i>magni</i> [ficat] zunächst <i>in Domi</i> [num] unterlegt
56 Bc 8	mit \sharp beziffert
59	ursprünglich <i>Andante con moto</i> überschrieben, später verworfen
70 Va	Legatobogen von Schlag 1 bis Schlag 2
70 Bc	Legatobogen von Schlag 1 bis Schlag 2
75 Bc 3	Bezifferung \flat
76 VI I/II	Länge des jeweils ersten Phrasierungsbogens nicht eindeutig, möglicherweise nur von der 1. bis zur 4. Note
77 VI I 4–6	Decrescendo-Winkel, von Schubert revidiert
77-78 Va	ein Legatobogen von der 4. Note in T. 77 bis zur letzten Note in T. 78
79 Bc 1	<i>pp</i>

82 VI I	Legatobogen über den ganzen Takt
93 Bc 3	mit \sharp beziffert
97 VI I 1	korrigiert aus $f^1-c^2-as^2$
97 VI II 3	korrigiert aus $f^1-c^2-f^2$
102 Ob I/II	ohne Staccatopunkte und ohne Bogen; in der Edition in Analogie zu T. 98 und T. 109 ergänzt
102 Bc	ohne Bogen über den den drei Achteln; in der Edition in Analogie zu T. 104 ergänzt
105 VI II 1–3	als punktierte Achtel mit zwei Sechzehntelnoten notiert, in der Edition an VI I angeglichen
114–115	Dem Übergang vom langsamen Mittelteil zum abschließenden <i>Allegro</i> fügt Schubert die Worte <i>Segue All[egr]o</i> bei.
115	Tempobezeichnung <i>All^o vivace</i>
121 VI II 2	<i>in 8^{va} mf con</i> [sic!] <i>V. I</i> ; bis Zeichen 4 in T. 125 nicht ausgeschrieben
125 VI II 9	[<i>in 8^{va} mf con</i> [sic!] <i>V. I</i>]; bis T. 130 nicht ausgeschrieben
125 VI I 9–12	Motiv zunächst nicht in ab-, sondern in aufsteigender Bewegung: d^2, e^2, f^2, g^2 mit Abschluß a^2 , in Takt 126 (Zeichen 1). Analog dazu VI II: korrigiert aus c^2, d^2, e^2, f^2 , mit g^2 in Takt 126. Ebenso Bc (Takt 125, Zeichen 6–9), korrigiert aus d, e, f, g bzw. a, a in Takt 126.
135 VI II 3	Zunächst c^1 , korrigiert zu h . Möglicherweise von fremder Hand wurde der Tonbuchstabe „h“ hinzugefügt.
137 VI I 4	zunächst um eine Oktave höher notiert
138 Va 3	korrigiert aus zwei Achtelnoten (c^2, cis^2)
139 Fg 2	<i>col</i> [sic!] <i>Basso</i> ; bis T. 146 nicht ausgeschrieben
141 Fg 2	<i>Fagotti in Basso</i>
141–143 S, T	Einfache Korrektur im Tenor, doppelte im Sopran. Die Abfolge der Stimmen im Fugato-Teil sollte zunächst eine andere sein: der Einsatz des Tenors war ursprünglich in T. 141 geplant, analog zum Baß, mit zwei übergebundenen Viertelnoten auf d^1 und den Achtelnoten c^1, h, g, f . Auch der Sopran sollte in einer ersten Version zusammen mit dem Baß in Takt 141 einsetzen, notiert sind zwei übergebundene Viertelnoten auf d^2 , vier Achtelnoten c^2, h^1, a^1, g^1 , sowie zwei abschließende Viertelnoten auf e^1 in Takt 143. In einer zweiten Version beginnt der Sopran wie der Tenor in Takt 138, es erscheinen die beiden übergebundenen Vierten diesmal auf e^2 , anschließend die Achtelnoten d^2, c^2, a^1, g^1 .
146 Ob II 1	punktierte Viertelnote
154 Bc 1	mit \sharp beziffert
157 Fg. II 1–4	Legatobogen wie in Fg I
165 VI II 5	<i>etc. in 8^{va} mf</i> [!] <i>con V. I</i> anstelle von <i>forte</i> in den übrigen Stimmen; bis T. 167 nicht ausgeschrieben
171 Bc 3	mit \sharp beziffert
172 Bc 3	mit \sharp beziffert
169 Bc 1	mit \sharp beziffert
170 Bc 1	mit \sharp beziffert
172 Bc 1	mit \sharp beziffert
173 Bc 1	mit \sharp beziffert
177 Bc 2	mit \flat beziffert
182 Bc 2	mit \flat beziffert
185 Bc 3	Bezifferung \flat
193f. B	Einen Schlag vor dem Baßesatz „et nunc“ sind in T.193 (Schlag 4) und T. 194 (Schlag 1) zusätzlich die Viertelnoten a und f notiert. Offenbar hat Schubert hier die beiden Einsatzöne des Tenors zunächst fälschlicherweise in die Baßpartie eingetragen. Diese wären dann – bei gleicher graphischer Darstellung in originaler Schlüsselung – als e^1 bzw. c^1 zu lesen.
197 A 4	ursprünglich zwei Achtelnoten d^2
201 Bc 2	Bezifferung korrigiert. Ob 4 oder 4+ gemeint ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, da gerade diese Ziffer verbessert wurde.
205 VI I	p beginnt bei der 1. Sechzehntel
214 VI I	zunächst aufgelöst in die Sechzehntelfiguration $c^2, c^2, g^2, g^2, e^2, e^2, c^2, c^2, e^2, e^2, d^2, d^2$
214 S 2	korrigiert aus den beiden Achtelnoten e^2, d^2
214 A 2	zunächst g^2
214 T 2	zunächst g^1
217 VI II	<i>etc. in 8^{va} col V. I</i> ; bis T. 226
233 Timp	zwei Viertelnoten c^0 und Viertelpause
234 Timp	Ganze Pause
238 Bc 1	Bezifferung \flat , statt \flat
242 B 3, 4	Viertelnote
245 Timp 1	Viertelnote c^0