
Franz

SCHUBERT

Salve Regina in F D 27

Soprano solo ed Orchestra
2 Clarinetti o 2 Oboi, 2 Corni
2 Violini, Viola e Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Organo)

herausgegeben von / edited by
Hans-Peter Huber

Partitur / Full score



Carus 70.054/01

Vorwort

Das *Salve Regina* ist eine der vier Marianischen Antiphonen und wird am Schluß des Stundengebets, in der Komplet, gesungen¹. Lange Zeit schrieb man die Worte Hermannus Contractus zu², doch soll nach neueren Erkenntnissen der Verfasser Petrus von Compostela sein³. Schubert vertonte die lateinische Vorlage insgesamt sechsmal; außerdem komponierte er ein *Deutsches Salve Regina* D 379 mit Chor und Orgel. Das vorliegende *Salve Regina in F* D 27 ist Schuberts erstes vollständig erhaltenes Kirchenwerk, das Autograph ist jedoch verschollen. Von der Existenz dieses Werkes und dem Entstehungsdatum wußte man lange Zeit nur aus einer Zusammenstellung Ferdinand Schuberts⁴.

Franz Kosch fand in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts im Archiv des Erzbischöflichen Seminars in Hollabrunn die bisher einzigen überlieferten Stimmenabschriften, die aufgrund der Wasserzeichen sehr wahrscheinlich aus der Schubertzeit stammen⁵. Dieser Stimmensatz enthält zwei Sopranstimmen, die sich in der melismatischen Ausarbeitung unterscheiden. Das Titelblatt des Konvoluts ist mit „Mottetto“ bezeichnet und trägt das Datum des 28. Juni 1812. Ferner zählt das Blatt die einzelnen Stimmen auf, von denen die angeführten Trompeten und die Pauken jedoch im Konvolut fehlen, und identifiziert den Komponisten als „Studiosus IV^{tae} Grammaticae class. [classis]“. Wer mit den Initialien des schließenden Vermerks „Ad Usum JG 1812.“ angesprochen wurde, ist nicht sicher. O. E. Deutsch meint, daß dies eine humorvolle Anspielung auf einen Brief der Fürstin Karoline Lobkowitz vom 18. Dezember 1811 sein soll, die die Knaben des Konvikts als „jeunes garçons“ bezeichnete⁶. Es könnte sich aber auch um den Besitzer der Abschrift handeln, da die beiden Buchstaben wie ein Künstlermonogramm ineinandergeschrieben und verziert sind. In Frage käme der Konviktszögling Johann Geraus⁷, der nicht nur wegen seiner schönen Stimme, sondern auch wegen seines schlechten Betragens den Lehrern auffiel⁸. Er könnte dieses Werk im Konvikt abgeschrieben und gesungen haben.

Als der 15jährige Schubert sein *Salve Regina in F* schrieb, war er seit etwa vier Jahren im Konvikt. Es war abzusehen, daß er bald mutieren werde, was dann auch Ende Juli eintrat, wie auf der Stimme einer Messe zu lesen ist: „Schubert Franz zum letztenmahl gekräht. Den 26. July 1812“⁹. Einen Monat zuvor, am 18. Juni 1812, hatte ihn A. Salieri offiziell als Kompositionsschüler aufgenommen¹⁰.

Das vorliegende *Salve Regina* selbst birgt, wie auch allgemein in den kleineren Kirchenwerken Franz Schuberts zu beobachten ist, ein das Verhältnis von Kirchenmusik und Liturgie betreffendes, bis heute in der Schubert-Forschung erörtertes Problem: die Textveränderungen¹¹. Neben zwei Auslassungen und einem Einschub handelt es sich vor allem um Textumstellungen, von

denen vor allem die Verse 5 („Eja ergo“) und 6 („Et Jesum“) betroffen sind. Am Schluß des Stückes wird nochmals der erste Vers wiederholt. Die vielzitierte Annahme der Gedächtnisschwäche¹² Schuberts kann nicht zur Erklärung herangezogen werden – Änderungen der Vorlage waren in seiner Zeit üblich –, vielmehr sind musikalische Gründe anzunehmen. Ein Blick auf die Struktur¹³ dieses *Salve Regina* zeigt, daß das Werk formal den etwa gleichzeitig entstandenen durchkomponierten Balladen, wie der *Leichenfantasia* D 7 oder dem *Taucher* D 77, gleicht. Hier wie dort werden die einzelnen musikalischen Teile aneinandergereiht. Das sich dabei ergebende Problem formaler Geschlossenheit löste Schubert durch die Wiederholung des Eingangsthemas und damit des entsprechenden Textes am Schluß. Die Textumstellungen beeinflussen den Sinn der Vorlage nicht, bewirken allenfalls Akzentverschiebungen. Es scheint, als hätte Schubert für seinen musikalischen Einfallsreichtum zu wenig Text gehabt.

Bemerkenswert an dieser ersten Vertonung des *Salve-Regina*-Textes ist nicht nur die vom Umfang her anspruchsvolle Führung der Sopranstimme, sondern auch die Verwendung zweier Klarinetten, von denen eine solistisch mit dem Sopran in Verbindung tritt. In anderen Werken, wie z. B. dem Offertorium *Totus in corde* D 136, ist der Klarinettenpart für seinen Freund Josef Doppler geschrieben. Für das vorliegende *Salve Regina* ist eine derartige Zuordnung bisher nicht gelungen. Zu berücksichtigen bleibt weiterhin, daß es im Konviktsorchester keine Klarinetten gab¹⁴. Dieses mag auch der Grund dafür gewesen sein, daß Schubert alternativ Oboen vorschrieb¹⁵. Die Einzelstimmen nennen im Gegensatz zum Titelblatt die Oboen zuerst.

Das *Salve Regina in F* fehlt in der alten Schubert-Gesamtausgabe¹⁶. Die Erstausgabe erfolgte 1928 durch Franz Kosch beim Wiener Verlag Strache. 1947 legte Karl Pfannhauser eine für Sopran und Klavier bearbeitete Ausgabe bei Doblinger vor; ein mit einer zusätzlichen Klarinettenstimme versehener Klavierauszug von Pamela Weston erschien im Jahre 1984 bei NOVA in London. Die vorliegende Ausgabe des Carus-Verlags ist die erste kritische des Werkes überhaupt und ebenfalls die erste, in der beide Lesarten der Sopranstimme der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Mit dieser Ausgabe beginnt der Carus-Verlag seine Publikation der kleineren Kirchenwerke von Franz Schubert.

Danken möchte ich Herrn Rektor Franz Grabenwöger vom Knabenseminar der Erzdiözese Wien in Hollabrunn, der mir Kopien der Abschrift zur Verfügung stellte sowie Herrn Werner Bodendorff, Augsburg, aus dessen Dissertation *Die kleineren Kirchenwerke Franz Schuberts* (Augsburg 1993) ich freundlicherweise Teile der Quellenbeschreibung des Werkes übernehmen durfte. Er hat für seine Arbeiten das bereitwillige Entgegenkommen von Herrn Michael Gstaltmeyer, dem Kurator des Hollabrunner Seminars, und dem Chorleiter Herrn Alfred Tuzar erfahren, für das ebenfalls an dieser Stelle zu danken ist. Das Knabenseminar Hollabrunn wurde im Juni 1992 nach 111jähriger Tradition wegen Nachwuchsmangels geschlossen.

Trostberg/Grafenau, April 1993

Hans-Peter Huber

¹ Josef Pascher, *Das Stundengebet der römischen Kirche*, München 1954, S. 135.

² Heinrich Hüsch, Art. „Hermannus Contractus“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Bd. 6, Kassel etc. 1957, Sp. 228-232.

³ W. Irtenkauf, Art. „Salve Regina“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* (LThK), Bd. 9, Freiburg 1964, Sp. 281-282.

⁴ Ferdinand Schubert, „Aus Franz Schubert's Leben“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* X, 1839, S. 139-140, 143.

⁵ Werner Bodendorff, *Die kleineren Kirchenwerke Franz Schuberts*, Dissert. in Vorbereitung.

⁶ Schubert, *Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch*, Kassel 1964, S. 19.

⁷ Bodendorff, a. a. O.

⁸ Deutsch 1964, a. a. O., S. 29.

⁹ Deutsch 1964, a. a. O., S. 21.

¹⁰ Ebd., S. 20.

¹¹ Vgl. Bodendorff, a. a. O.

¹² Siehe z. B. Maurice J. E. Brown, „Schubert's Settings of the ‚Salve Regina‘“, in: *Musik & Letters* 37, 1956, S. 235.

¹³ Bodendorff, a. a. O.

¹⁴ Schubert, *Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und herausgegeben von O. E. Deutsch*, Wiesbaden 1983, S. 311.

¹⁵ Bodendorff, a. a. O.

¹⁶ *Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, hg. von Eusebius Mandyczewski, Leipzig 1884-1897.

Foreword

The *Salve Regina* is one of the four Marian Antiphons, and is sung at the end of the Office of Compline or Vespers.¹ The words were long attributed to Hermannus Contractus,² but according to recent research the author was actually Petrus of Compostela.³ Schubert set the Latin words six times in all; he also composed a *German Salve Regina*, D. 379, for choir and organ. The present *Salve Regina in F*, D. 27, is the earliest of Schubert's church compositions to survive complete, but the autograph score has disappeared. The existence of this work and its date of composition were long known only from an article by Ferdinand Schubert.⁴

During the 1920s Franz Kosch discovered in the archives of the Archbishop's Seminary at Hollabrunn the only set of copied parts of this work known to exist; the watermarks in the manuscript paper indicate that they very probably date from Schubert's time.⁵ This set of parts includes two soprano copies which differ in the phrasing of melodic passages. The cover for the parts is marked "Mottetto," and it bears the date 28th June 1812. The cover also lists the parts said to be contained in it, but those for trumpets and timpani are missing. The composer is described as: "Studiosus IV^{tae} Grammaticae class [classis]." It is uncertain who is meant by the initials quoted in the closing remark "Ad Usum JG 1812." O. E. Deutsch was of the opinion that this was a humorous allusion to a letter from Princess Karoline Lobkowitz, written on the 18th December 1811, in which she referred to the boys at the Konvikt as "jeunes garçons."⁶ The reference could, however, be to the owner of the copies, because the two initials are interwoven and decorated like an artist's monogram. The person in question may have been the Konvikt pupil Johann Geraus,⁷ who came to the attention of the teaching staff on account of his beautiful voice, but also his bad behaviour.⁸ He may have copied the work out and sung it at the Konvikt.

When the 15-year-old Schubert wrote his *Salve Regina in F* he had already been at the Konvikt for about four years. Clearly his voice would soon break, and this occurred at the end of July, as can be seen from a note written on a treble copy of a Mass: "Schubert Franz screeched for the last time. 26th July 812."⁹ A month earlier, on the 18th June 1812, Antonio Salieri had officially accepted him as a composition pupil.¹⁰

The present *Salve Regina*, like other small-scale church compositions of Franz Schubert, raises a problem concerning the relationship between church music and the liturgy, a problem which still engages the attention of Schubert scholars today: that of changes to the texts.¹¹ Apart from two deletions and an addition, the changes here are mainly in the order in which verbal phrases occur, especially in verses 5 ("Eja ergo") and 6 ("Et Jesum"). At the conclusion of the work the first verse is repeated. It is often said that such changes occurred because Schubert

had a poor memory,¹² but alterations made by composers to the texts they set were common in his day, and there are more likely to have been musical reasons for Schubert's action in this respect. A glance at the structure¹³ of this *Salve Regina* shows that the work is similar in form to the through-composed ballads of about the same period, such as the *Leichenfantasie* D. 7 and *Der Taucher* D. 77. Here, as in those ballads, the various musical sections simply follow one another; Schubert solved the problem of creating formal unity by repeating the opening theme, and therefore the corresponding words, at the end. Changes in the order of words do not change the meaning of the text, but they sometimes alter the emphasis. It looks as though Schubert had too little text for his wealth of musical ideas.

Noteworthy in this first setting by Schubert of the *Salve Regina* text is not only the extent and the challenging nature of the soprano part, but also the use of two clarinets, one of which is employed in a solo capacity in conjunction with the soprano. In other works, e. g. the Offertorium *Totus in corde* D. 136, the clarinet part was written for Schubert's friend Josef Doppler. No indication has, however, been found to establish a similar connection with the *Salve Regina*. There were no clarinets in the Konvikt Orchestra,¹⁴ and this fact may explain why Schubert suggested the alternative use of oboes.¹⁵ On the separate instrumental parts, contrary to what is stated on the title page, the oboes are named first.

The *Salve Regina in F* was not included in the old Schubert Complete Edition of 1884–1897.¹⁶ It was first published in 1928, on the initiative of Franz Kosch, by the Viennese publisher Strache. In 1947 Karl Pfannhauser produced an arrangement for soprano and piano, published by Doblinger; a piano version with an additional clarinet part, arranged by Pamela Weston, was published by NOVA, London, in 1984. The present Carus-Verlag publication of this work is the first critical edition of it ever issued, and also the first publication to make available the two different versions of the soprano part. With this release Carus-Verlag begins its publication of the shorter church music of Franz Schubert.

I wish to thank Rektor Franz Grabenwöger of the Choirboys' Seminary of the Archdiocese of Vienna at Hollabrunn, who provided me with copies of the earliest known parts of this work, and to Herr Werner Bodendorff, Augsburg, from whose dissertation *Die kleineren Kirchenwerke Franz Schuberts* (Augsburg 1993) he has kindly allowed me to reproduce parts of his description of the source material of this work. He acknowledged the willing assistance he received from Herr Michael Gestaltmeyer, the curator of the Hollabrunn Seminary, and from Herr Alfred Tuzar, the choirmaster, and thanks are also due to them here. The Choirboys' Seminary at Hollabrunn was closed down in June 1992, breaking a tradition going back 111 years, owing to the lack of applicants for places.

Trostberg/Grafenau, April 1993

Hans-Peter Huber

Translation: John Coombs

¹ Josef Pascher: *Das Stundengebet der römischen Kirche*, Munich 1954, p. 135.

² Heinrich Hüsch: Article "Hermannus Contractus," in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Vol. 6, Kassel etc. 1957, column 228-232.

³ W. Irtenkauf: Article: "Salve Regina" in: *Lexikon für Theologie und Kirche* (LThK), Vol. 9, Freiburg 1964, column 281-282.

⁴ Ferdinand Schubert: "Aus Franz Schubert's Leben," in: *Neue Zeitschrift für Musik* X, 1839, p. 139-140, 143.

⁵ Werner Bodendorff: *Die kleineren Kirchenwerke Franz Schuberts*, dissertation in preparation.

⁶ Schubert. *Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch*, Kassel 1964, p. 19.

⁷ Bodendorff, as above.

⁸ Deutsch 1964, as above, p. 29.

⁹ Deutsch 1964, as above, p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹¹ Cf. Bodendorff, as above.

¹² See e. g. Maurice J. E. Brown: "Schubert's Settings of the 'Salve Regina'" in: *Music & Letters* 37, 1956, p. 235.

¹³ Bodendorff, as above.

¹⁴ Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und herausgegeben von O. E. Deutsch*, Wiesbaden 1983, p. 311.

¹⁵ Bodendorff, as above.

¹⁶ *Franz Schubert's Werke, Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, ed. by Eusebius Mandyczewski, Leipzig 1884-1897.

Avant-propos

Le *Salve Regina* est l'une des quatre antiennes mariales. Il est chanté à la fin de l'office diurne, à complies¹. Le texte a longtemps été attribué à Hermann Contractus². Selon des recherches plus récentes, l'auteur en serait Pierre de Compostelle³. Schubert a mis en musique le texte latin à six reprises. Il composa par ailleurs un *Salve Regina allemand* D 379 pour chœur et orgue. Le présent *Salve Regina en Fa majeur* D 27 est la première œuvre religieuse du compositeur qui nous soit parvenue en entier. L'autographe est cependant perdu. L'existence et la date de composition de cette œuvre n'étaient connues que par un texte de Ferdinand Schubert⁴.

Au cours des années 1920, Franz Kosch découvrait dans les Archives du Séminaire épiscopal à Hollabrunn une copie en parties séparées – la seule qui nous soit parvenue. Les filigranes permettent de penser que cette copie fut réalisée du vivant du compositeur⁵. Ce matériel comprend deux parties de soprano qui se différencient par leur élaboration mélismatique. La page de titre du dossier présente l'inscription « Mottetto » et la date du 28 juin 1812. Cette même page donne une liste des parties (les parties de trompette et de timbale qui s'y trouvent signalées sont perdues) et identifie le compositeur comme « Studiosus IV^{tae} Grammaticae class. [classis] ». On ignore précisément l'identité du ou des destinataires de l'œuvre (« Ad Usum JG 1812 »). Selon O. E. Deutsch, cette mention cacherait une allusion humoristique à une lettre de la Princesse Katarina Lobkowitz du 18 décembre 1811 dans laquelle les enfants du séminaire sont désignés comme « jeunes garçons »⁶. Il pourrait s'agir également du possesseur du manuscrit, les deux lettres étant décorées et entrelacées à la manière d'un monogramme d'artiste. On pense en particulier à Johann Geraus⁷, qui attira sur lui l'attention des professeurs non seulement en raison de sa belle voix, mais également de son mauvais comportement⁸.

Lorsque le jeune Schubert, alors âgé de 15 ans, écrit son *Salve Regina en Fa majeur*, il fréquentait depuis quatre ans environ le séminaire. Il était prévisible que sa voix allait bientôt muer – ce qui eut lieu en effet à la fin du mois de juillet. On lit en effet sur une partie d'une messe: « Chanté pour la dernière fois par Schubert Franz. Le 26 juillet 1812. »⁹ Un mois plus tôt, le 18 juin 1812, A. Salieri l'avait admis officiellement comme élève de composition¹⁰.

L'œuvre elle-même présente un problème souvent évoqué par les chercheurs qui se sont intéressés à l'œuvre de Schubert et qui concerne tout particulièrement les œuvres d'église mineures du compositeur. Il s'agit du problème de la modification du texte¹¹ et de son incidence sur la relation entre la musique d'église et la liturgie. Mis à part deux omissions et une addition, il s'agit avant tout des permutations concernant les vers 5 (« Eja ergo ») et 6 (« Et Jesum ») en outre, le premier vers

est répété à la fin de l'œuvre. On ne peut expliquer cela – comme cela a souvent été dit – par les faiblesses de mémoire dont Schubert était affecté¹². Il était alors d'usage courant de modifier le texte. Il convient donc de rechercher des raisons musicales. Si l'on considère la structure musicale¹³ de ce *Salve Regina*, on observe que l'œuvre s'apparente d'un point de vue formel à certaines ballades composées à la même époque, comme la *Leichenfantasie* D 7 ou le *Taucher* D 77. Dans tous les cas, les différentes parties musicales se trouvent juxtaposées. Schubert règle le problème de la forme close en répétant à la fin le thème initial avec son texte. Les permutations textuelles n'ont aucune incidence sémantique; elles provoquent tout au plus des déplacements d'accents. Schubert semble avoir eu trop de peu de texte à sa disposition par rapport à son inspiration musicale.

On observera que cette première mise en musique du texte du *Salve Regina* se distingue non seulement par la recherche vocale qui anime la partie de soprano, mais également par l'emploi de deux clarinettes combinées avec la partie vocale. Dans d'autres œuvres, comme l'offertoire *Totus in corde* D 136, par exemple, la partie de clarinette fut écrite à l'attention de son ami Josef Doppler. Pour le *Salve Regina*, une telle attribution n'a pas été possible jusqu'à présent. On observera par ailleurs qu'il n'y avait pas de clarinette dans l'orchestre du séminaire¹⁴. C'est probablement la raison pour laquelle Schubert a prévu un emploi alternatif de hautbois¹⁵. Contrairement à la page de titre, dans les parties séparées, les hautbois sont cités en premier lieu.

Le *Salve Regina en Fa majeur* ne figure pas dans l'ancienne édition intégrale¹⁶. Il fut édité pour la première fois par Franz Kosch, en 1928, à Vienne, chez Strache. En 1947, Karl Pfannhauser procura chez Doblinger un arrangement pour soprano et piano; une réduction pour piano avec une partie de clarinette supplémentaire fut publiée par Pamela Weston en 1984 chez NOVA à Londres. La présente édition critique de l'œuvre. Elle est la première également à présenter les deux versions de la partie de soprano. Cette édition inaugure enfin une publication des œuvres religieuses mineures de Franz Schubert.

Nous exprimons notre gratitude à Monsieur le Recteur Franz Grabenwöger du petit séminaire de l'archidiocèse de Vienne à Hollabrunn qui a mis à notre disposition une copie du manuscrit, ainsi qu'à Monsieur Werner Bodendorff, Augsburg, auteur d'une thèse sur les œuvres religieuses mineures de Schubert (*Die Kleineren Kirchenwerke Franz Schuberts, Augsburg 1993*) à laquelle nous avons emprunté la description des sources. Ses travaux ont pu aboutir grâce à l'obligeance de MM. Michael Gestmeyer, curator du séminaire de Hollabrunn, et Alfred Tuzar, directeur du chœur auxquels nous adressons nos remerciements. Le petit séminaire de Hollabrunn a fermé ses portes en juin 1992 au terme de 111 années d'exercice, en raison d'un nombre d'inscriptions insuffisant.

Trostberg/Grafenau, avril 1993
Traduction: Christian Meyer

Hans-Peter Huber

¹ Josef Pascher, *Das Studengebet der römischen Kirche* (München, 1954), p. 135.

² Heinrich Hüsch, art. « Hermann Contractus », in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), vol. 6 (Kassel, 1957), col. 228-232.

³ W. Irtenkauf, art. « Salve Regina », in: *Lexikon für Theologie und Kirche* (LThK), vol. 9 (Freiburg 1964), col. 281-282.

⁴ Ferdinand Schubert, « Aus Franz Schubert's Leben », in: *Neue Zeitschrift für Musik*, X (1839), p. 139-140, 143.

⁵ Werner Bodendorff, *Die kleineren Kirchenwerke Franz Schuberts* (Thèse en préparation).

⁶ Schubert, *Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch* (Kassel, 1964), p. 19.

⁷ Bodendorff, op. cit.

⁸ Deutsch 1964, op. cit., p. 29.

⁹ Deutsch 1964, op. cit., p. 21.

¹⁰ Ibid., p. 20.

¹¹ Cf. Bodendorff, op. cit.

¹² Voir par exemple, Maurice J. E. Brown, « Schubert's Settings of the 'Salve Regina' », in: *Music & Letters*, 37 (1956), p. 235.

¹³ Bodendorff, op. cit.

¹⁴ Schubert, *Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und herausgegeben von O. E. Deutsch* (Wiesbaden (1983), p. 311.

¹⁵ Bodendorff, op. cit.

¹⁶ *Franz Schubert's Werke, Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, éd. par Eusebius Mandyczewski (Leipzig, 1884-1897).

Andante. Soprano Concerto.

Salve Regina, salve De-
gina Mater, miseri cordia vita dul-
cis et spes nostra salve, mater miseri-
cordia vita dulcis et spes nos-
tra salve, Regina salve, Mater
te clamamus exules filii, Ego ad te cla-
mamus exules filii, Ego ad te cla-
mamus ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrimarum valle, ad te suspiramus
gementes et flentes ad te suspiramus ge-
mentes et flentes ad te suspiramus ge-

a tris possidere,
 mentes et stentes, in sac lachri marum valle,
 am peret in ter, perennu
 Eja ergo ave vocata nostra illos
 sana me et Janus eris et sana bis
 tu os misericordes oculos ad nos converte
 hic sana bis hic ut spe no
 oculos tuos ad nos converte oculos tuos ad
 te in de re hic ut spe no fe in coe lo
 nos converte illos tu os ad nos con ver
 te ad nos con ver te oculos tu os
 ostende no bis post hoc exsili um Jesum
 benedic tum fructum ostende no bis post hoc ex
 sili um Jesum bene dictum fructum ostende
 no bis post hoc exsili um Jesum osten

Salve Regina in F

D 27

Franz Schubert
1797 - 1828

Andante

Clarinetten in C I
od Oboi

Corni in F et C

Soprano

Violini I

Violini II

Viola

Violoncello,
Basso e
Organo

3 5 3 1 5 4 3 5 6 7 6 6 7 6

6 6 5 3 3 5 4 3 1 [4] 3 5 3 3 4# 6 6 5 3#

Aufführungsdauer / Duration: ca. 10 min.

© 1994 by Carus-Verlag Stuttgart - CV 70.054/01

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Herausgeber: Hans-Peter Huber
Generalbaßbearbeitung: Paul Horn

11

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

16

pp

Sal - ve, Re - gi - na, sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri -

pp

pp

21 Solo

cor-di-ae: vi - ta, dul - ce - do et - spes no - stra, sal - ve,

3 3 6 4 5 4 4 9 4 - 8 3

26 Solo

termini - cor-di-ae: vi - ta, dul - ce - do et spes no - stra, sal -

5 7 5 6 4 5 4 4

31 *f*

ve, Re-gi-na, sal - ve.

pp *f* *pp* *f* *pp* *f*

5 5 7# 1 3 3 6 3 3 6 3 3 3b 8 6 5

37 *f* *fp* *fp* *fp* *fp*

Ad te cla - ma - mus, ex-su-les, fi - li - i

ff *fp* *fp* *ff* *fp* *fp* *ff* *fp* *fp*

3 6 3 3b 3 6 3 8 6 6# 8# 6 4 6#

Solo

42

E - vae, ad te cla - ma - mus, ex - sules fi - li - i E - vae, ad

47

te - ma - mus. Ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes et

52

flen-tes in hęc la - cri ma - rum val-le, ad te su-spi - ra - mus, ge -

7b b 6 3b 7b 4 3# 9b 6b 4

58

m tes et tes, ad te su-spi - ra - mus, ge - men - tes et

9b 6b 6# 7# 8 4# 2b [3b]

63 Solo

flen - tes in hac la - cri - ma - rum val - - le.

pp
pp
pp

pp

6 6b 6# 7 6 5 8 3b 3b 1 6b 7 5 3 3b 5 4 3b 1

69

p *cresc.* *poco* *a* *poco*
p *cresc.* *poco* *a* *poco*
p *cresc.* *poco* *a* *poco*

p *cresc.* *poco* *a* *poco*
p *cresc.* *poco* *a* *poco*
p *cresc.* *poco* *a* *poco*

p *cresc.* *poco* *a* *poco*

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

75

Musical score for measures 75-80. The vocal line (soprano) has lyrics: "E - ja er - go, ad - vo-ca-ta no - stra, il - - los". The piano accompaniment includes a harpsichord part with dynamics *f* and *fz*, and a cello part with dynamics *fz* and *pp*. A marking "muta in C" is present.

E - ja er - go, ad - vo-ca-ta no - stra, il - - los

Musical score for measures 81-86. The vocal line (soprano) has lyrics: "mi - ri-cor-des o-cu-los ad nos con-ver - te,". The piano accompaniment includes a harpsichord part with dynamics *f* and *fz*, and a cello part with dynamics *pp*. A marking "Vc. Org" is present.

mi - ri-cor-des o-cu-los ad nos con-ver - te,

Musical score for measures 87-92. The piano accompaniment includes a harpsichord part with dynamics *f* and *fz*, and a cello part with dynamics *pp*. A marking "Cb" is present.

Musical score for measures 93-98. The piano accompaniment includes a harpsichord part with dynamics *f* and *fz*, and a cello part with dynamics *pp*. A marking "olo" is present.

Musical score for measures 99-104. The piano accompaniment includes a harpsichord part with dynamics *f* and *fz*, and a cello part with dynamics *pp*.

Musical score for measures 105-110. The piano accompaniment includes a harpsichord part with dynamics *f* and *fz*, and a cello part with dynamics *pp*.

Musical score for measures 111-116. The piano accompaniment includes a harpsichord part with dynamics *f* and *fz*, and a cello part with dynamics *pp*.

86

o - cu - los tu - os ad nos con - ver - te, o - cu - los

6 6 5 3 4 — 6 7 6 6 6 6

91

tu - os ad nos con - ver - te, il - los tu - os ad nos con -

7 6 6 6 7 6# 4 7 6 5 — 6 6

97

f *p* *p* *in C p*

ver - - te, ad nos con - ver - te, - o - cu-los tu - os.

f *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *p*

6 4 5 6 4

103

p *f*

109

O - sten - de - no - bis post hoc ex - si - li - um, Je - sum,

6 5 4 3 4

115

he - ne - di - ctum, o - sten - de - no - bis post

6 6 6 4 5 4 2# 5# 4 2# 5# [4] 2# 6

120

hoc ex - si - li - um, Je - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum

[4] 2 6 5b 6 6 4#

125

um, o - - - de - no - bis post hoc ex - si - li - um,

6 4 5 4 [4] 2 6 4# 2 6

130

Je - - sum, o - sten - - de.

7 3 6 5 7# 8 14 14 6
4 4 3 3 4 2 2 6

136

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

3# 9 8 7 5 [4] 6 [4] 6 [4] 6
7 6 5 4 2 2 2 2

142

p

p

muta in F

[4] 2 6 6 7
2 5b 4 3 4 2

148

p

3 3 6 7

154

f

in F

f

p

O pi - a, o

f

p

f

p

6 - 5 7 6 - 3 6 - 3

4 - 3 2 3 4 - 3

160

f

tr

f

tr

men - cul - cis Vir - go Ma - ri - a! O cle - mens, o - pi - - a Ma -

f

pp *cresc.*

f

pp *cresc.*

f

pp *cresc.*

f

pp

7 - 8 6 - 3 8 7 3 6

2 - 3 4 - 3

166

ri - - a, dul - cis Vir - go, o - cle

2 6 5 4 3

171

me

3 6 3 6 3 6 4

175

pp *tr*

pp

pp

pp

pp 3 3

pp 3 3

pp 3 3

pp 3 3

3 6 5 3 6 6 4 3 3 6 3

179

f *tr* *p*

f *tr* *p*

f *p*

f *p*

f *p*

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

f *p*

Sal - ve, Re -

6 5 6 4 3 6 5 3 6 6 4 3 3 5 4 3 1

184

gi - na, Re - gi - - na, sal - ve, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae:

p

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

3 3 2 1 4 5 3 3 3 2 3

189

v - ta, d - do et spes no - stra, sal - ve, ma - ter mi - se - ri -

p

2 3

194

Musical notation for measures 194-197. The vocal line features eighth notes with accents and slurs. The piano accompaniment includes triplets and chords.

cor - - di-ae: vi - ta, dul - ce - do et spes no - stra, sal - -

Piano accompaniment for measures 194-197, showing the right and left hand parts.

Piano accompaniment for measures 198-201, showing the right and left hand parts.

7

6 5 4 3

198

Musical notation for measures 198-201. The vocal line has rests. The piano accompaniment features chords and dynamics like *f*.

ve.

Piano accompaniment for measures 198-201, showing the right and left hand parts with triplets and dynamics like *f*.

Piano accompaniment for measures 202-205, showing the right and left hand parts.

6 5 3 6 5 3 6 5b 6 6 4 3

202

Sal-ve, Re-gi-na, sal-ve, Re-gi-na,

3 7

207

ve, Re-gi-na, et spes no-stra,

6 5b 6 3 6 8 7 6 5 5b 4 3

212

sal - ve, sal - ve.

216

220

p

p

p

p

p

3 6 3 7 3 6 6 4

224

f

f

f

f

f

f

3 6 3 6 6 3 3

Kritischer Bericht

1. Quelle

Die bisher einzige Quelle des Werkes ist eine Abschrift aus dem Archiv des Knabenseminars der Erzdiözese Wien in Hollabrunn. Diese Abschrift trägt keine Signatur. Das Deckblatt, das gleichzeitig als Umschlag des Stimmenkonvoluts dient, trägt folgende Aufschrift:

„Mottetto/a/Soprano Conc^{to} /Violino I^{mo}/Violino II^{do}/Viola oblig^{to} /Clarinetto vel Oboe I^{mo} Obligatto/Clarinetto vel Oboe II^{do} /Clarino I^{mo} in C/Clarino II^{do} in C/Cornu I^{mo} in C, et F/Cornu II^{do} in C, et F/Tympano/con/Organo/Del Signore Francoe Schubert/ e C. R: Convictu, Composita/Die 28 Juny año 1812. /Studiosus IV^{tae} Grammaticae class. /Ad Usum/JG/1812.“

Die 12 Einzelstimmen des Konvoluts sind:

„Soprano Concerto“ (zwei Stimmen, = A u. B), „Violino Primo“, „Violino Secondo“, „Viola“, „Oboe vel Clarinetto Primo Conc^{to}“, „Oboe v. Clarinetto 2^{do}“, „Cornu Primo“, „Corno Secondo“, „Violonzello et Basso“, „Violone“ sowie „Organo“ (bezahlte Baßstimme). Die Stimmen für Clarino I, Clarino II und Tympano sind nicht enthalten.

Die Stimmen sind mit schwarz-brauner Tinte im Hochformat geschrieben, die Bläserstimmen auf Einzelblättern, die Streicher und Vokalstimmen auf Doppelbögen. Im Gegensatz zu allen anderen weist die eine Sopranstimme (= A) erhebliche Gebrauchsspuren auf. Der Schreiber verwendete insgesamt sechs verschiedene Papierarten:

1) Schmutzig-graues, festes Papier für das Deckblatt (Doppelbogen); vom hinteren Teil wurden oben etwa 3 cm abgeschnitten, auf denen wohl irgendwelche Notizen gestanden haben, da einige Unterlängen noch sichtbar sind. Maße: 22,5 x 31,1 cm (vorne).

2) Helles Papier, 12 Systeme, für S (= A), VI I/II, Va, Ob I/II, Org. Maße: 21,8 x 31,1 cm.

3) Grünliches Papier, 10 Systeme, für Hr I/II. Maße: 22,2 x 29,9 cm.

4) Helles Papier, etwas dunkler als das von 2), 12 Systeme, für Vlne. Maße: 22,9 x 29,2 cm.

5) Schmutzig-graues Papier, 12 Systeme, für Vc/Cb. Maße: 23,1 x 28,7 cm.

6) Gelbgraues, dickes Papier, 12 Systeme, für S (= B). Maße: 21,9 x 29,6 cm. Dieses Papier ist das einzige aller genannten, das kein Wasserzeichen besitzt.

Auf beiden Sopranstimmen ist am Schluß die Jahreszahl „812“ [1812] vermerkt; am Ende der Violin-I-Stimme ist die Taktzahl „228“ angegeben.

Die eine der beiden Sopranstimmen, die durch die starken Gebrauchsspuren gekennzeichnet ist (= A), enthält von anderer Hand einen mit schwärzlicher Tinte geschriebenen zusätzlichen lateinischen Alternativtext, der auch zu deklamatorischen Veränderungen in der Stimme* führte. Die genannte Sopranstimme ist als Faksimile auf den Seiten V-VII dieser Ausgabe abgebildet.

* Bodendorff, a. a. O.

2. Zur Edition

Der originale Sopranschlüssel beider Singstimmen ist durch den Violinschlüssel ersetzt. Die Akzidentiensetzung wurde dem heute üblichen Gebrauch angeglichen, Ergänzungen sind kleingestochen. Einige unnötige Auflösungszeichen sind weggelassen, werden aber in den Einzelanmerkungen aufgeführt. Ergänzungen von Triolenziffern, dynamischen Zeichen und Trillern erscheinen kursiv bzw. klein gedruckt. Fehlende Binde- und Haltebogen sind gestrichelt wiedergegeben, ergänzte Punkte bzw. Keile in eckigen Klammern.

Ohne Einzelnachweise wurde die Balkung von Noten vereinheitlicht.

Die Bezifferung der Orgelstimme wurde in ihrer ursprünglichen Form beibehalten, Korrekturen sind durch Klammerung ersichtlich. Auflösungszeichen unter einem *f* beziehen sich auf das *h*.

Der Hollabrunner Stimmensatz enthält zwei in der Handschrift identische, in der Behandlung der Melismatik aber unterschiedlich ausgearbeitete Sopranstimmen. Die vorliegende Ausgabe beruht auf derjenigen Fassung, die durch starke Gebrauchsspuren gekennzeichnet ist (= A). Die abweichenden Lesarten der zweiten Fassung (= B) sind in den Einzelanmerkungen aufgeführt.

3. Einzelanmerkungen


3.1 Abweichungen der Lesarten der zweiten Sopranstimme (B).

16
21
25
30
33
38
44
46
Ad te
ad
51
te
cla - ma - mus
ad te
55
81
83
88
o - cu - los
ad nos
con - ver - te
110
112
114
116
121
127
129
183
213

3.2 Anmerkungen zum vorliegenden Notentext

Abkürzungen: S (Sopran), VI I/II (Violine I/II), Va (Viola), B (Baßstimme = Violoncello, Kontrabaß, Orgel), Clt I/II (Klarinette I/II), Cor I/II (Horn I/II).

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Note oder Pause), Befund der Quelle.

1 Va 1	Nur <i>p</i> .
2 VI II	Bindung 3-4.
3,4-T.6 B	Staccati nur in Vc-Stimme.
4 VI II 3	Auflösungszeichen.
18 S 4, 5	Keile über den Noten.
20 VI II	1, 2 Staccati, Bindung nur 3-4.
22 S 1-2	Bindung.
24/25 Clt II	Stehen in der Quelle als Takte 21/22.
25 S 1-2	Bindung.
32 S 4	Sechzehntelnote statt Achtelnote.
35 VI II 1	<i>b</i> statt <i>g</i> .
35/36 Clt II	Bindung jeweils 5-8.
35/36 Cor II	Bindung jeweils 5-7.
38 Va	<i>f</i> statt <i>ff</i> .
41 Cor I/II 1	Viertelnote statt Halbe Note.
55 Clt I 1	<i>g</i> ¹ statt <i>as</i> ¹ .
55 Clt II, Va 2	Auflösungszeichen.
61 Va 5	Auflösungszeichen.
62 Va 2	Auflösungszeichen.
63 Clt II 2	b-Vorzeichnung.
69 VI I 1	Auflösungszeichen.
75 Cor II 2	Viertelpause.
75 VI II	b-Vorzeichnung vor 1, Auflösungszeichen vor 5.
76 B	Staccati nur in Violone-Stimme.
81-T.83 VI II	Balkung 1-2 3-6 7-8/1-6 7-8/1-2 3-8.
84 Va 6	Auflösungszeichen.
96 S 3	Sechzehntelnote statt Achtelnote.
96 VI II	Bindung 1-2 und 3-4.
99 B 2	<i>fp</i> statt <i>fz</i> .
100 S 3-4	Bindung.
101, 102 VI I ab 2	Doppelgriffe <i>g</i> ¹ / <i>g</i> ² , <i>g</i> ² durch Rasur entfernt, Haltebögen blieben stehen.
101 VI II 2-4	Viertelpause, zwei Viertelnoten <i>c</i> ¹ .
103 VI I 1	Doppelgriff wie T. 101/102. <i>g</i> ² blieb aber stehen.
104 VI II 2	b-Vorzeichnung.
107 VI I 4-7	Bindung.
108 Cor II	2 Halbe Noten mit Bindung.
111 VI II 6	Auflösungszeichen.
115 B 1, 2	Staccati nur in der Vc-Stimme.
118 Clt II	Akzentgabel.
124 B 2-4	Bindung nur in der Violone-Stimme.
125 S 1-2	Bindung.
125/126 VI II 5	Auflösungszeichen.
128/129 VI II 5	#-Vorzeichnung.
129 S 2	Sechzehntelnote statt Achtelnote.
131 VI I	Decrescendo-Gabel auch als Akzent lesbar.
131 Va 3	Auflösungszeichen.
142 Clt II 3-4	Bindung.
146 VI I	
146 VI I	<i>p</i> .
151 VI I 2-6	Bindung.
155 VI I 1	<i>f</i> .
157 Cor I	Bindung nach T. 158,1.
167 VI I 3	<i>p</i> .
172/173 B	Violone-Stimme hat Staccati.
174 B 5-8	In den Stimmen der Violone und Orgel gegensätzliche Oktavsprünge.
183 VI II 1	<i>p</i> .
186 VI II 1	Staccato.
189 Cor I 1	<i>pp</i> .
191 Clt II 5	<i>e</i> ¹ statt <i>f</i> ¹ .
196 Cor II	Halbe Note + Halbe Pause statt punktierte Halbe Note + Viertelpause.
203 S 4-5	Bindung.
205 VI II 2	<i>f</i> ¹ .
206 Clt II 1	<i>e</i> ¹ .
214/215 B 5-8	Marcato-Keile nur in der Violone-Stimme.
215 VI I	Bindung 3-4, 5-6.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
 Partitur (CV 70.054/01), Klavier-/Orgelauszug (CV 70.054/03),
 4 Harmoniestimmen (CV 70.054/09), Violino I (CV 70.054/11),
 Violino II (CV 70.054/12), Viola (CV 70.054/13),
 Violoncello/Contrabbasso (CV 70.054/14).