

SCHUBERT

Klaviersonaten I

Die frühen Sonaten

Piano Sonatas I

The Early Sonatas

Herausgegeben von / Edited by
Walburga Litschauer

Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe
Urtext of the New Schubert Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA09642

Die in den Textteilen dieser Ausgabe angegebenen Links können auf folgendem Weg aufgerufen werden:

- Aufruf auf der Website <http://links.baerenreiter.com>
- Eingabe von »BA9642-«, gefolgt von der Nummer, die hinter ➔ angegeben ist: BA9642-0001.

Die hier für die vorliegende Edition hinterlegten Links werden regelmäßig auf ihre Aktualität überprüft. Wir freuen uns, wenn Sie uns auf der genannten Website Aktualisierungsbedarf melden.

The links appearing in the texts of the present edition can be accessed as follows:

- Call up the website <http://links.baerenreiter.com>
- Enter "BA9642-" followed by the number indicated after ➔: BA9642-0001.

The links stored here are regularly checked for their validity. Thank you for pointing out any invalid links on the above-mentioned website.

Urtextausgabe aus: *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben von der *Internationalen Schubert-Gesellschaft*, Serie VII: *Klaviermusik*, Abt. 2, Band 1: *Klaviersonaten I* (BA05553), vorgelegt von Walburga Litschauer.

Urtext Edition taken from: *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the *Internationale Schubert-Gesellschaft*, Series VII: *Klaviermusik*, Sec. 2, Vol. 1: *Klaviersonaten I* (BA05553), edited by Walburga Litschauer.

INHALT / CONTENTS

Vorwort	IV
Hinweise zur Aufführungspraxis	XI
Preface	XIX
Notes on Performance Practice	XXVI
Sonate E-Dur / Sonata in E major (D 157).....	1
Sonate C-Dur / Sonata in C major (D 279)	18
Sonate E-Dur / Sonata in E major (D 459).....	36
Sonate a-Moll / Sonata in A minor (D 537).....	47
Sonate As-Dur / Sonata in A-flat major (D 557).....	68
Sonate e-Moll / Sonata in E minor (D 566)	82
Sonate Des-Dur/Es-Dur / Sonata in D-flat/E-flat major (D 568)	
Erste Fassung in Des-Dur / First version in D-flat major	101
Zweite Fassung in Es-Dur / Second version in E-flat major	116
Sonate H-Dur / Sonata in B major (D 575)	146
Critical Commentary	170

Schuberts Entwürfe zu den Sonaten dieses Bandes sind im Internet über die Bärenreiter Website zugänglich (siehe im Shop unter Extras):

Sonate E-Dur D 154: Fragment eines 1. Satzes · Rondo C-Dur D 309 A: Fragment · Sonate e-Moll D 566: 1. Fassung des 1. Satzes · Sonate Des-Dur/Es-Dur D 568: Fassung des 1. Satzes der Fassung in Des-Dur nach der ersten Niederschrift; Fragment des 2. Satzes in d-Moll; Fragment des 3. Satzes der Fassung in Des-Dur · Sonate fis-Moll D 571: Fragment des 1. Satzes; Allegro fis-Moll D 570; Scherzo Dur-Dur D 570 · Sonate H-Dur D 575: Entwurf zum 1. Satz; Entwurf zum 2. – in der endgültigen Fassung 3. – Satz; Entwurf zum 3. – in der endgültigen Fassung 2. – Satz; Entwurf zum 4. Satz

Schubert's drafts of the Sonatas of the present volume are accessible on the Bärenreiter website (see Shop: Extras):

Sonata in E major D 154: fragment of a 1st movement · Rondo in C major D 309 A: fragment · Sonata in E minor D 566: first version of the 1st movement · Sonata in D-flat/E-flat major D 568: version of the 1st movement of the Sonata in D-flat major according to the first draft; fragment of the 2nd movement in D minor; fragment of the 3rd movement of the Sonata in D-flat major · Sonata in F-sharp minor D 571: fragment of the 1st movement; Allegro in F-sharp minor D 570; Scherzo in D major D 570 · Sonata in B major D 575: draft of the 1st movement; draft of the 2nd movement (i.e. the 3rd movement in the definite version); draft of the 3rd movement (i.e. the 2nd movement of the definite version); draft of the 4th movement

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

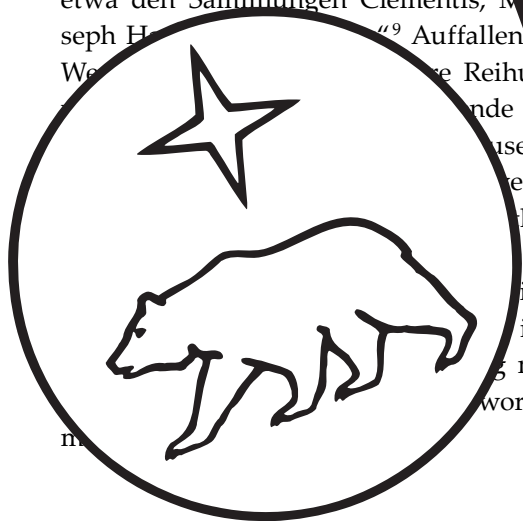
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

bens⁴ als auch in den *Erinnerungen seiner Freunde*⁵ finden sich dazu nur spärliche Anhaltspunkte. Als Schubert im Februar 1815 seine ersten Klaviersonaten komponierte, war er als Schulgehilfe bei seinem Vater in der Säulengasse in Wien angestellt. Dort hatte er nach den Erinnerungen des Dichters Johann Mayrhofer „in einer engen Stube ein elendes Klavier stehen“.⁶ Schubert erhielt damals von Antonio Salieri unentgeltlichen Kompositionsunterricht, der „am Ideal der Sanglichkeit orientiert“ war; reine Instrumentalmusik scheint dabei hingegen keine Rolle gespielt zu haben.⁷ Im Herbst 1816 zog Schubert vorübergehend zu dem mit ihm befreundeten Franz von Schober in die Innere Stadt. Dort hatte er offenbar ein gutes Klavier zur Verfügung, das ihn vermehrt zur Komposition von Klaviermusik und speziell von Klaviersonaten anregte.⁸ Während seines Aufenthalts bei Schober, der bis zum August 1817 dauerte, schrieb er insgesamt sechs Sonaten (D 51, 557, 566, 568, 571 und 575), mit denen ihm vermutlich eine Sammlung von sechs Sonaten in der sieben vollständigen Tradition des 18. Jahrhunderts verschwiegen, etwa den Sammlungen Clementis, Mozarts und Joseph Haydn.⁹ Auffallend ist an diesen Werken die Reihung der Sätze



4 Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Kassel u. a. 1964 (*Neue Schubert-Ausgabe* VIII/5; im Folgenden abgekürzt: Dok.).

5 Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden 1983 (im Folgenden abgekürzt: *Erinn.*).

6 Ebd., S. 19.

7 Walther Dürr, *Schubert in seiner Welt*, in: Schubert-Handbuch, hrsg. von dems. und Andreas Krause, Kassel u. a. / Stuttgart 1997 (im Folgenden abgekürzt: Schubert-Handbuch), S. 11.

8 Vgl. dazu Brown, *An Introduction* (s. Anm. 1), S. 35.

9 Krause, *Die Klaviermusik. Die frühen Klaviersonaten*, in: Schubert-Handbuch (s. Anm. 7), S. 385.

10 Ebd., S. 383.

11 Brown, *An Introduction* (s. Anm. 1), S. 42.

ZWEI SONATEN IN E-DUR (D 154 UND D 157)

Schuberts erste Klaviersonate (D 157) ist in einer autographen Reinschrift überliefert, die zu Beginn mit „18. Februar 1815“ und am Ende des Kopfsatzes mit „21. Februar 1815“ datiert ist. Als Vorstudie dazu kann ein am 11. Februar 1815 niedergeschriebenes, nach 118 Takten jedoch abgebrochenes Fragment eines ersten Satzes zu einer *Sonate in E D 154* angesehen werden: Das zweite Thema und der erste Teil der Durchführung¹² sind in beiden Sätzen nahezu identisch. Die *Sonate in E D 157* umfasst drei vollständige Sätze, deren letzter – ein *Menuett in H* mit einem *Trio in E* – auf der Mitte einer Seite endet, die dann noch leeren Systemen und ein weiteres Blatt leer geblieben. Den meisten Schubert-Forschern zufolge ist diese Sonate als unvollendet zu betrachten,¹³ was sich nach Walther Dürr nicht zuletzt an der Tonart des dritten Satzes erkennen lässt.¹⁴

SONATE (D 279) UND RONDÒ (D 309 A) IN C-DUR

Die mit „September 1815“ datierte *Sonate in C D 279* trägt im Autographen den Titel „Sonate I“ und enthält drei Sätze, deren letzter – ein *Menuett in a* mit einem *Trio in A* am Ende einer Seite schließt. Vermutlich ist ein Teil des ursprünglichen Manuskripts mit einem ersten Satz verloren.¹⁵ Von dem Menuett existiert eine weitere, allerdings undatierte Fassung (D 277 A) mit einem abweichenden *Trio in F*, die wahrscheinlich als Vorstudie zu diesem Satz entstand und als eigenständiges Klavierstück überliefert ist.¹⁶

12 T. 87–114 in D 154 entspricht T. 105–131 in D 157.

13 Vgl. dazu etwa Erwin Ratz, *Zur Chronologie der Klaviersonaten Franz Schuberts*, in: Österreichische Musikzeitschrift 5, 1950, S. 8; Maurice J. E. Brown, *Towards an Edition of the Pianoforte Sonatas*, in: *Essays on Schubert*, London 1966, S. 200, und ders., *Schubert. Eine kritische Biographie*, Wiesbaden 1969, S. 55; Ernst Hilmar, *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*, Kassel u. a. 1978 (= *Catalogus Musicus* VIII), S. 96; Paul Badura-Skoda, *Vorwort zu: Franz Schubert. Klaviersonaten. Band III: Frühe und unvollendete Sonaten*, hrsg. und teilweise ergänzt von dems., München 1979, S. IV.

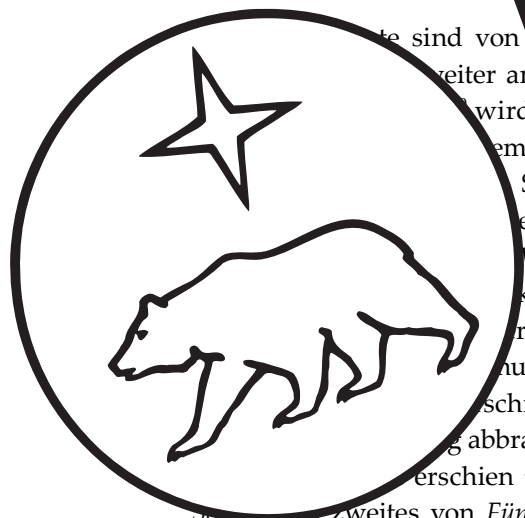
14 Walther Dürr, *Klaviermusik*, in: Reclams Musikführer Franz Schubert, hrsg. von dems. und Arnold Feil, Stuttgart 1991, S. 267.

15 Siehe dazu etwa Brown, *Schubert* (s. Anm. 13), S. 55, und Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausgabe in deutscher Sprache, Kassel u. a. 1978 (*Neue Schubert-Ausgabe* VIII/4; im Folgenden abgekürzt: D²), S. 173.

16 Siehe dazu *Klavierstücke I*, vorgelegt von David Goldberger, Kassel u. a. 1988 (*Neue Schubert-Ausgabe* VII/2,4), Nr. 10.

Walter Rehberg war der Erste, der dieser Sonate 1928 als Finale das vermutlich um 1816 entstandene Fragment des *Allegrettos in C D* 346 zuordnete und das Stück vervollständigte. Diese Zusammenstellung übernahm auch Paul Badura-Skoda, für den „die Zugehörigkeit des Allegrettos D 346 in C-Dur zur C-Dur Sonate D 279 [...] zwar nicht als gesichert“ gilt, doch deuten Schrift und Papierbefund darauf hin.¹⁷ Für eine Verbindung von D 346 mit D 279 spricht nach David Goldberger „neben derselben Tonart auch der Umfang des Allegrettos, welcher der beachtlichen Länge der beiden ersten Sätze angemessen scheint“.¹⁸ Brown vertritt hingegen die Ansicht, dass in dem *Rondo in C D* 309 A „mit großer Wahrscheinlichkeit ein Fragment des fehlenden Finale“ zu sehen sei.¹⁹ Von dem zu Beginn mit „16. Oktober 1815“ datierten Stück sind jedoch nur die ersten sechs Takte überliefert, die Schubert komplett ausstrich.

SONATE IN E-DUR (D 459)



Es sind von Schubert nur zwei Sätze weiter am Beginn der Reprise an. Wird die Sonate um 1842 nach dem „Entwurf eines thematischen Schuberts“ erwähnt.²¹ Ihr Titel „Sonate“ versehen und Während des Manuskriptes einer Reinschrift folgt die erste Niederschrift vor Fortsetzung des zweiten Satzes hinschrift zu sein, die Schubert abbrach. Eine vollständige Version erschien 1843 mit der Bezeichnung *Sonate*. Das Zweites von *Fünf Klavierstücken von Franz Schubert* bei C. A. Klemm in Leipzig, wobei anzunehmen ist, dass hier die im Autograph fehlende Reprise durch den Verleger ergänzt wurde. Auf Klemm dürfte auch die zyklische Zusammenstellung dieser Klavierstücke zurückgehen (Nr. 1 und 2: erster und zweiter Satz der *Sonate in E D* 459; Nr. 3–5: *Drei Klavierstücke D* 459 A). Der Zusatz „Aus seinem [Schuberts] Nachlasse [...] rechtmäßig erworbene Compositionen“ zu dem Titel dieser Ausgabe lässt vermuten, dass dafür ver-

schiedene Manuskripte herangezogen wurden, zwischen denen ursprünglich kein Zusammenhang bestand. Gegen die Annahme, dass es sich bei den fünf Klavierstücken um eine fünfsätzige Klaviersonate Schuberts handeln könnte, spricht neben ihrer Quellenlage vor allem das Vorhandensein von zwei Scherzo-Sätzen (Nr. 2 und Nr. 4).

SONATE IN A-MOLL (OP. POSTH. 164 – D 537)

Bei dieser im März 1817 entstandenen Komposition handelt es sich um die erste Klaviersonate von Schubert, die man aufgrund ihrer tonalen Geschlossenheit und eines „Fin“-Verwerks im Autograph am Schluss des dritten Satzes als vollständig ansehen kann. Das Thema des Allegrettos scheint 1828 leicht verändert nochmals im vierten Satz der *Sonate in A D* 959 auf.²² Schuberts ursprüngliche Zählung als „föte Sonate“ wurde vermutlich von Diabelli für den Druck ausgetrichen. Die 1857 bei C. A. Spina veröffentlichte Erstausgabe trägt ebenfalls den Titel „Siebente Sonate für Pianocompion“, von Franz Schubert“.²³

SONATE IN A-DUR (D 557)

Zu diesem Werk ist ein unvollständiges Autograph einer ersten Niederschrift überliefert, das mit „Mai 1817“ datiert ist. Es umfasst vier Blätter, dessen letztes auf der Rückseite den Beginn des dritten Satzes (T. 1–27) wiedergibt; zumindest ein weiteres Blatt mit der Fortsetzung dieses Satzes ist verschollen. Obwohl hier ein „tonal nicht geschlossener Satzzyklus“ vorliegt,²⁴ lasse sich, so Fabio Bisogni, doch eine stilistische Einheitlichkeit erkennen, die jeden Zweifel an der tatsächlichen Zusammengehörigkeit der drei Sätze ausräume.²⁵ Darüber hinaus ist in einer zeitgenössischen Abschrift in der Sammlung Witteczek-Spaun eine komplette Version des dritten Satzes überliefert.²⁶

17 Badura-Skoda, *Vorwort* (s. Anm. 13), S. IV.

18 Goldberger, *Vorwort zu Klavierstücke I* (s. Anm. 16), S. XVI.

19 Brown, *Schubert* (s. Anm. 13), S. 55.

20 „Sonate in E-Dur fürs Klavier 1ter Satz u. angefangenes Allegro“.

21 Abgedruckt in: *Erinn.* (s. Anm. 5), S. 471–473, hier: S. 473.

22 Vgl. dazu Reinhard van Hooricks, *Schubert's Reminiscences of His Own Works*, in: *The Musical Quarterly* LX, 1974, S. 384.

23 Zu Schuberts und Spinas Zählung dieser Sonate vgl. Walburga Litschauer, *Vorwort zu: Klaviersonaten I*, vorgelegt von ders., Kassel u. a. 2000 (*Neue Schubert-Ausgabe* VII/2,1), S. XII.

24 Krause, *Die frühen Klaviersonaten*, in: *Schubert-Handbuch* (s. Anm. 9), S. 386.

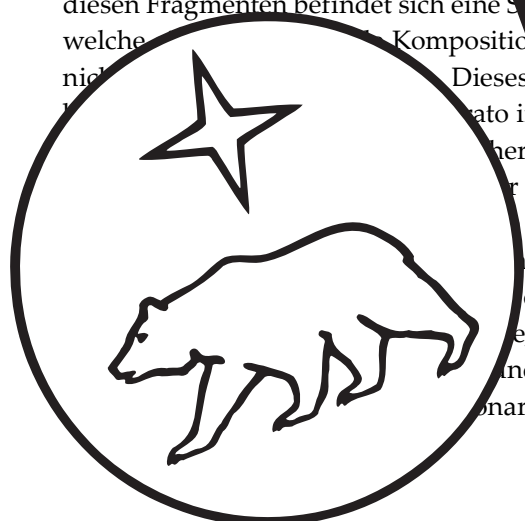
25 Fabio Bisogni, *Rilievi filologici sulle sonate giovanili di Franz Schubert (1815–1817)*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* II, 1968, S. 464.

26 Zur Sammlung Witteczek-Spaun vgl. *Quellen II. Franz Schuberts Werke in Abschriften: Liederalben und Sammlungen*, vorgelegt von Walther Dürr, Kassel u. a. 1975 (*Neue Schubert-Ausgabe* VIII,8).

SONATE IN E-MOLL (D 566)

Die Quellenlage dieser im Juni 1817 entstandenen Sonate ist kompliziert: Ihre erste – derzeit verschollene – Niederschrift ist in einer diplomatischen Abschrift von 1925 überliefert, die jedoch nur den ersten und dritten Satz enthält. Der zweite Satz liegt in der 1907 von Breitkopf & Härtel veröffentlichten Erstausgabe als einzelnes Klavierstück vor. Zur endgültigen Fassung des Kopfsatzes ist auch eine autographe Reinschrift erhalten, die gegenüber der ersten Niederschrift allerdings erhebliche Abweichungen zeigt und diese wohl ersetzen sollte. Schubert überschrieb beide Fassungen als „Sonate I“, womit er vermutlich die geplante „Eröffnung der sechsteiligen Sammlung des Jahres 1817“ im Sinn hatte.²⁷

Nach Schuberts Tod gelangte diese Sonate in den Besitz seines Bruders Ferdinand, der sie dem Leipziger Musikalienhändler Karl Friedrich Whistling in einem Brief vom 27. Januar 1842 unter einigen Fragmenten von Klavier-Sonaten“ zum Kauf anbot. Unter diesen Fragmenten befindet sich eine Sonate in e-Moll, welche – wenn diese Komposition wäre, würde



SONATE IN DES-DUR/ES-DUR (D 568)

Mit diesem Werk hat sich Schubert besonders intensiv auseinandergesetzt. Als erste Vorarbeit dazu kann vermutlich eine – jedoch nur als Fragment und ohne Datierung überlieferte – Version des zweiten Satzes in d-Moll angesehen werden, die man bisher der als op. posth. 122 gezählten Es-Dur-Fassung dieser Sonate zurechnete.²⁹

²⁷ Krause, *Die frühen Klaviersonaten*, in: Schubert-Handbuch (s. Anm. 9), S. 386.

²⁸ Erinn. (s. Anm. 5), S. 463.

²⁹ D² (s. Anm. 15), S. 329, und Brown, *Towards an Edition* (s. Anm. 13), S. 204. Ausführliche Erläuterungen zur Überlieferung und Datierung dieses Fragments bei Litschauer, *Vorwort zu Klaviersonaten I* (s. Anm. 23), S. XIII.

Schuberts Ringen um die Komposition der *Sonate in Des/Es* wird deutlich an der Konzeption und Ausführung der Fassung in Des-Dur, zu der folgende Quellen überliefert sind: ein mit „Juni 1817“ datiertes unvollständiges Autograph der ersten Niederschrift, das die Bezeichnung „Sonate II“ trägt und die Takte 1–179 des ersten Satzes enthält; ein weiteres unvollständiges Autograph mit der Fortsetzung dieser Niederschrift (T. 180–235); schließlich eine unvollständige autographe Reinschrift der dreisätzig (ohne Menuett) ausgeführten Fassung mit dem Titel „Sonate II“, die ebenfalls mit „Juni 1817“ datiert ist und im dritten Satz (nach T. 167) am Ende eines vollständig beschriebenen Blattes abbricht. Das Schriftbild der angeführten Fassung zeigt bis zum Einsetzen der Reprise im dritten Satz (T. 97ff.) den Charakter einer Reinschrift; daraus lässt sich schließen, dass die erste Niederschrift – von der uns ja lediglich der erste Satz bekannt ist – wohl nur bis zu dieser Stelle ausgeführt war. Die flüchtigere Schreibweise der Reprise dieses Satzes und die dort anzutreffenden Korrekturen deuten hingegen darauf hin, dass hier die erste Niederschrift dieser Takte vorliegt.

Seinen 1834 für Franz Liszt verfassten „Bruchstücken aus dem Leben des Liederkomponisten Franz Schubert“ erwähnt Anselm Hüttenbrenner eine „Sonate in Cis-Dur“, die so schwer gesetzt war, daß er [Schubert] selbst nicht ohne Anstoß spielen konnte. Ich konzertierte selbst drei Wochen hindurch fleißig und brachte sie dann ihm und mehreren Freunden vor. Er diktierte sie mir hierauf und übersandte sie einem ausländischen Verleger; er erhielt sie jedoch mit dem Bedenken zurück, daß man eine so abschreckend schwierige Komposition nicht zu veröffentlichen sich getraue, da nur wenig Absatz zu gewärtigen wäre“.³⁰ Da von Schubert keine Sonate in dieser Tonart überliefert ist, darf angenommen werden, dass Hüttenbrenner damit wohl die *Sonate in Des* meinte. Über ein Angebot dieser Sonate an einen ausländischen Verleger ist aber nichts bekannt. Ihrer Entstehungszeit nach wäre dafür wohl am ehesten Breitkopf in Frage gekommen, dem im Frühjahr 1817 der *Erlkönig* D 328 zum Druck offeriert wurde. In einem Brief des Dresdner Komponisten Franz Schubert an Breitkopf & Härtel, der sich auf die irrtümliche Rücksendung des Schubert'schen Liedes an ihn bezieht, ist jedenfalls nur hiervon und nicht auch von einer Sonate die Rede.³¹ Über eine Widmung an Hüttenbrenner ist ebenfalls nichts Näheres bekannt.

³⁰ Erinn. (s. Anm. 5), S. 212.

³¹ Dok. (s. Anm. 4), S. 51f.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

endeten Sonate angesehen werden.⁴¹ Für eine Zusammengehörigkeit dieser – bis auf das Sonatensatzfragment D 571 undatierten – Stücke spricht nach Badura-Skoda⁴² und Goldberger schon die Tatsache, dass alle vier „auf frei gebliebenen Seiten von Notenblättern aus den Jahren 1815–1816 geschrieben wurden“.⁴³ Auffallend und auf einen inneren Zusammenhang zwischen dem Sonatensatz und dem *Allegro* hindeutend ist jedenfalls auch deren gemeinsame – für Schubert ungewöhnliche – Tonart fis-Moll, die sich in keinem anderen seiner Instrumentalwerke als Haupttonart nachweisen lässt.⁴⁴ Das *Scherzo in D* D 570 ist zwar als Komposition vollständig, zeigt von seiner Niederschrift her jedoch den Charakter eines Entwurfs. Wie Brown ausführt, handelt es sich bei dem *Allegro*, das in Schuberts Handschrift ja dem *Scherzo* vorausgeht, zweifellos um ein „Schubertian finale“, das aber – ebenso wie das Sonatensatzfragment in fis-Moll – vor dem Einsatz der Reprise abbricht.⁴⁵

SONATE IN F-MOLL (OP. POSTHUM – D 575)

Bei der Arbeit um die letzte der Sonaten, die noch während seines Lebens zu komponieren – „datierter Autograph“ – vier Sätze – mit dem Einsatz der ersten beiden Sätze, die ebenfalls im Autograph für Violine und Cello und den lang ausgeführten Faszinationen enthalten ist und deren Notenentwurf bemerkenswerte Abweichungen aufweist, hat Schubert die Reihenfolge der beiden Mittelsätze dann vertauscht. Sie ist in zwei Abschriften überliefert, die unabhängig voneinander auf das verschollene Autograph zurückgehen. Eine davon stammt aus dem Besitz Josefine von Kollers. Sie ist mit „August 1818“ datiert und im Vergleich mit der anderen Abschrift aus der Sammlung Witteczek-Spaun⁴⁶ präziser notiert und dynamisch reicher bezeichnet. Da

Schubert 1817 keine weiteren Sonaten mehr schrieb und man annehmen kann, dass die Ausarbeitung dieser Sonate möglicherweise durch seinen Umzug von der Familie Schober in sein Elternhaus verzögert wurde, wäre es durchaus denkbar, dass dieses Werk zunächst liegen blieb und erst im Jahr darauf – vielleicht im Zusammenhang mit Schuberts Aufenthalt in Zseliz (Želiezovce)⁴⁷ – vollendet wurde. Die Erstausgabe dieser Sonate erschien erst 1846 bei A. Diabelli & Co.

ZUR EDITION

„Die Neue Schubert-Ausgabe ist eine kritische Gesamtausgabe, die auch der musikalischen Praxis dienen möchte.“⁴⁸ Diese Worte umreißen jene Aufgaben, die sich der Editor der *Neuen Schubert-Ausgabe* und der damit verbundenen Urtextausgaben gestellt haben. Das musikalische Kunstwerk vollzieht sich erst im Erklängen, in der Aufführung, doch lässt sich ein großer Teil dessen, was diese ausmacht, schriftlich nicht oder nur andeutungsweise fixieren. Die Zeichen des Notentextes sind somit interpretationsbedürftige Anweisungen. Die Edition von Musik muß der Rechenschaftspflicht der Musikwissenschaft erliegen, sie darf nicht der Fiktion erliegen, sie könne gültige, definitive Texte ارائه – sie hat den Anweisungscharakter der Notation zu bewahren, hat unklare Zeichen [...] zu präzisieren, hat aber das offenzulassen, was der Komponist offenlassen wollte. Eine kritische Ausgabe von Musik muß notwendig auch eine *Neue Ausgabe* sein.⁴⁹ Dieser Herausforderung sucht die *Neue Schubert-Ausgabe* gerecht zu werden, indem sie ihren Notentext auf die breite Basis aller relevanten Quellen stützt und diese interpretiert. Darüber hinaus gibt das der vorliegenden, auf dem Notentext der *Neuen Schubert-Ausgabe* basierenden Urtext-Ausgabe von Schuberts frühen Klaviersonaten beigelegte Kapitel zur historischen Aufführungspraxis Auskunft zu Deutung und Interpretation spezifischer notationeller Zeichen. Der Kritische Kommentar verzeichnet alle vom Komponisten autorisierten Varianten und weist zudem auf verschiedene Interpretationsmöglichkeiten einzelner Stellen hin. Eine besondere Bedeutung kam im vorliegenden Band der Diskussion über die Zuge-

41 Vgl. dazu Brown, *Towards an Edition* (s. Anm. 13), S. 207; Badura-Skoda, *Vorwort* (s. Anm. 13), S. IV; D² (s. Anm. 15), S. 331, und Goldberger, *Vorwort zu Klavierstücke I* (s. Anm. 16), S. XV.

42 Badura-Skoda, *Vorwort* (s. Anm. 13), S. IV.

43 Goldberger, *Vorwort zu Klavierstücke I* (s. Anm. 16), S. XV.

44 Vgl. dazu auch Brown, *An Introduction* (s. Anm. 1), S. 41.

45 Ebd., S. 40.

46 Diese Abschrift zeigt zwei Datierungen: „August 1817“ wurde hier später korrigiert in „August 1818“.

47 Krause, *Die frühen Klaviersonaten*, in: Schubert-Handbuch (s. Anm. 9), S. 389.

48 Zur Edition, allen Bänden der *Neuen Schubert-Ausgabe* vorangestelltes allgemeines Vorwort (in *Klaviersonaten I–III* jeweils S. VII).

49 Walther Dürr, *Musikphilologie und musikalische Praxis: Die Neue Schubert-Ausgabe*, in: Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz 1949–1989, Stuttgart 1989, S. 569.

optischen Kürze für die ganze Dauer der akzentuierten Note. Sollen mehrere aufeinanderfolgende Noten durch einen Winkel hervorgehoben werden, wurde ein kurzer Winkel zum Balken der jeweiligen Notengruppe gesetzt.

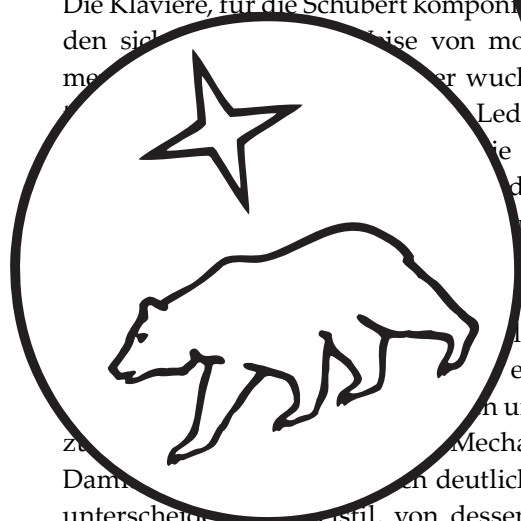
Charakteristische Eigenheiten der Schubert'schen Notierungsweise werden in der vorliegenden Urtextausgabe beibehalten, soweit die Lesbarkeit dadurch nicht allzu sehr beeinträchtigt ist. Bedeutsam ist hier vor allem, dass die beiden Systeme des Klaviers eine

Einheit bilden: Die musikalischen Gestalten steigen und fallen in den zehn Linien beider Rastrale (zu denen die dazwischenliegende gemeinsame Hilfslinie für c^1 als elfte hinzukommt). Unsere Ausgabe sucht dies nach Möglichkeit nachzubilden und dem Pianisten eine an Schuberts Notenbild orientierte Edition zur Verfügung zu stellen. Möge unsere Urtextausgabe der Verbreitung von Schuberts zeitloser Musik weiterhin dienlich sein!

Walburga Litschauer

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Die Klaviere, für die Schubert komponierte, unterscheiden sich in der Weise von modernen Instrumenten. Der wuchtige Konstruktion des Klaviers mit dicken



Leder statt dünnen, die leichtere Besaitung und die Wiener Klaviermechanik des 19. Jahrhunderts ergeben ein anderes Klavierbild. Schmalere Tasten und geringeres Gewicht der Hämmer halfen der für ein leichtes und schnelles Spiel und im Vergleich zu der heutigen Klaviermechanik zur Folge. Damit unterscheiden sich Klaviere deutlich vom heutigen Klavierstil, von dessen Buntheit eine Vielzahl überlieferter wortschriftlicher Quellen zeugt, die jedoch keinesfalls ein einheitliches Bild zur Aufführungspraxis der Schubertzeit zeichnen. Das Vorwort zu einer Notenausgabe vermag freilich weder die Erfahrung des Spielens auf historischen Hammerklavieren noch einen umfassenden Überblick über die Quellenlage zur zeitgenössischen Aufführungspraxis zu bieten. Im Folgenden seien aber einige grundsätzliche Beobachtungen aus Wiener Klavierlehrwerken der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusammengestellt, die für eine historisch-informierte Interpretation und als Einstieg in tiefer gehende Beschäftigung mit der Materie nützlich sein mögen.

Anschlag, legato und Pedalgebrauch

Über Schuberts Art Klavier zu spielen gibt es nur wenige aussagekräftige Dokumente. Er selbst schrieb 1825 an seine Eltern: „Besonders gefielen die Variationen aus meiner neuen Sonate zu 2. Händen. Ich vermutete, der zweite Satz der Sonate in c-Moll D 847. Anm. des Autors, die ich allein und nicht ohne Glück vortrug, indem mich einige versicherten, daß die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut, weil ich das vermaledeyte Hacken, welches auch ausgezeichneten Clavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüth ergötzt.“¹ Schuberts Freund Albert Stadler erinnerte sich 1858 an das Klavierspiel des Komponisten: „Seine Klavierkompositionen von ihm selbst vortragen zu hören und zu sehen, war ein wahrer Genuß. Schöner Anschlag, ruhige Hand, klares, nettes Spiel voll Geist und Empfindung. Er gehörte noch zur alten Schule der guten Klavierspieler, wo die Finger noch nicht wie Stoßvögel den armen Tasten zu Leibe gingen.“²

Schuberts Ideal, dass „Tasten [...] zu singenden Stimmen“ würden, entspricht einer Tendenz in den zeitgenössischen Klavierlehrwerken, in denen als Grundartikulation das Legato proklamiert wird. So beispiels-

1 Schubert an Vater und Stiefmutter, 25. oder 28. Juli 1825; Schubert: *Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Kassel u. a. 1964 (*Neue Schubert-Ausgabe* VIII,5), S. 299.

2 Schubert: *Die Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden 1983, S. 170.

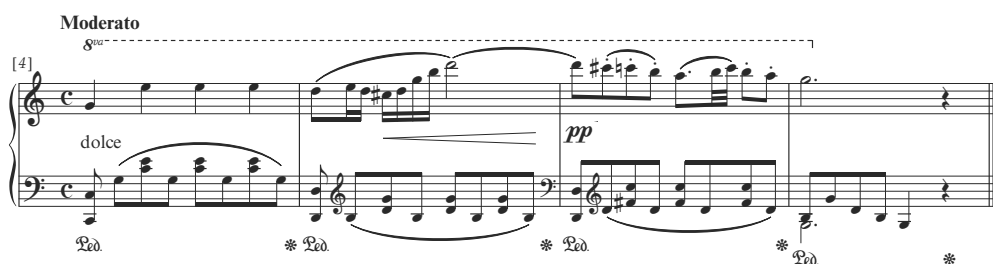
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

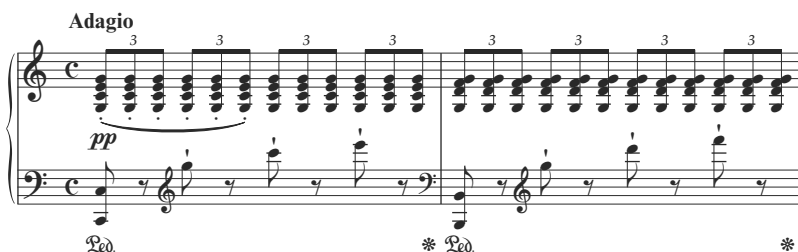


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Notenbeispiel 3



Notenbeispiel 4

lich mit den Fingern erzeugen wird, kommt dem Pedal die Rolle eines speziellen Effektes zu. Schubert selbst notierte nur etwa 40 Pedalangaben in seinen Klavierwerken,⁶ und die Sonaten des vorliegenden Bandes enthalten nur eine einzige, die sich jedoch höchst wahrscheinlich nicht auf das Dämpfpedal bezieht (Sonate F. 109; vgl. unten zum Pedal).

Hummel, der hauptsächlich auf anzuwendende Pedale hinweist, wie er zu Beginn des 19. Jahrhunderts im letzten Hummel-Forte-Spiel „ein Pedale hervorbringen“ mit bei- „sei „Deckung“ des kackenden Spiels“ „Stiller [...] durch Gefühle“ zu wirken habe und „Pedale bedarf. Dessen ungeachtet sei die Anwendung der aufgehobenen Dämpfung, zuweilen auch verbunden mit dem gewöhnlichen Piano-Zug, bei manchen Stellen von angenehmer Wirkung; ihr Gebrauch ist jedoch mehr im langsamen als im schnellen Zeitmass, und nur bei langsamen [sic] Harmoniewechsel zu empfehlen.“⁸ Carl Czerny schreibt in seiner Bearbeitung der Löhleinschen Klavierschule ganz ähnlich, dass „dem Schüler der willkürliche Gebrauch der Pedale nie gestattet werden [darf], und jeder schon gebildete Spieler thut wohl, dieselben als eine Würze anzusehen, die man

nur bei weichen und ungeschicklichen Orte anwenden darf.“⁹ Weit hinaus ist grundsätzlich festzuhalten, dass das Pedal am Beginn des 19. Jahrhunderts anders als in der modernen Klaviertechnik selten für einzelne Töne oder Akkorde, sondern für längere Strecken benutzt wurde.

Der erste „wesentliche Nutzen“ des Pedals besteht darin, so Czerny, „dass man die Bassnoten so lang klingen lassen kann, als ob eine dritte, vierte Hand sie hielte, während beide Hände den Gesang mit der entfernten Begleitung vortragen können. Hierdurch erhält die Harmonie einen Umfang und eine Vollständigkeit, die mit den Händen allein unmöglich hervorbringen wäre.“¹⁰ Er bezieht sich dabei auf ein Notenbeispiel, dessen zweite Hälfte hier mitgeteilt sei (siehe Notenbeispiel 3).

Dass etwaige Artikulationsanweisungen nicht unbedingt gegen das taktweise Pedalisieren in solchen Fällen sprechen, zeigt ein Beispiel in Hummels Lehrwerk, wo die Noten präzise mit Artikulationszeichen versehen sind, während das Pedal gehalten wird (siehe Notenbeispiel 4).¹¹

Passagen wie in Schuberts e-Moll-Sonate D 566 (I, T. 36–37, 96–97) können von einem ähnlichen Gebrauch des Pedals profitieren. Carl Czerny schreibt, das Pedal

9 Große Fortepiano-Schule von August Eberhard Müller vormals Kapellmeister in Weimar. Achte Auflage mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigen Anhang vom Generalbass versehen von Carl Czerny, Leipzig [1825], S. 232 (= 8. Auflage von Georg Simon Löhlein, Clavier-Schule, oder Kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erklärt, Leipzig und Züllichau 1765); Digitalisat <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63862-p0006-9> (zuletzt aufgerufen: 14. Februar 2022).

10 Czerny, Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule (s. Anm. 3), 3. Teil, S. 43.

11 Hummel, Ausführliche theoretisch-practische Anweisung (s. Anm. 5), 3. Teil, S. 438.

6 Catherine E. Smith, *Interpreting Schubert Pedal Indications*, in: *Journal of the American Liszt Society* 19, 1986, S. 88–105, hier S. 91f.

7 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anm. 5), 3. Teil, S. 417.

8 Ebd., 3. Teil, S. 437.

und vollgriffigen Passagen. In Stellen sowohl „sordini“ als auch „crescendo“ – in der 1827 erschienenen 2. Fassung, 1817) wie auch in der Abschrift von *Der Tod und das Leben*, ist es wahrscheinlich, dass Chopin „sordini“ im ersten Satz der *Sonata* (T. 109) auf dem Moderato (beim Wiener Klavier, auf dem Hammer und Saiten) auf diese Weise den Klang abklingen ließ.

Das *Portato* (♩) kommt speziell bei „sangbaren Stellen“ vor und es würden die Töne mit dem Finger, so zu sagen, einzeln bewegt, und [...] dadurch, jeder für sich, einen gewissen allmählich gesteigerten Nachdruck“.¹⁸ Als Beispiele für eine solche Ausführung mögen das Andante der C-Moll-Sonate oder T. 53–72 des ersten Satzes der *Sonata* (T. 53–72) dienen.

Allegretto und Dynamik

Wie viele andere seiner Zeitgenossen verwendet auch Chopin in seinen Manuskripten sehr häufig das Zeichen > in verschiedenen Größen. Friedrich Starke schreibt in seinem Lehrwerk von 1821 dazu: „Das Anschwellungszeichen < drückt das Anwachsen

er erwähnten Wiener Klavier-
punkt und Strich hinsichtlich
beiden – beide Zeichen ste-
gestoßene bzw. *staccato* ge-
Ezerny signals verschiedene
Punktchen über den Noten,
werth und darauf folgende
staccato angezeigt, durch „kleine,
er Striche“ das „*Marcato* oder
e kürzeste Art des Abstossens,
staccato (Hämmern) gesteigert wer-

den, ergänzte Schubert die Striche erst, als er den Satz ins Reine schrieb.¹⁵ Dies betrifft insbesondere die Akkorde der Forte-Passage in T. 1–6 und deutet, über seinen Charakter als Kürzezeichen hinaus, auf eine besondere Qualität des Striches hin, die sich mit Czernys Erklärung sinnvoll entschlüsseln lässt.

Letzterer mahnt dabei, dass man beim Spielen „auf nichts [...] mehr zu achten“ habe „als auf Beibehaltung des *schönen Tones*, selbst im stärksten *ff*, und dass das *Martellato* nicht ins Poltern und Kreischen ausarte.“¹⁶ Über das *Staccato* meint Hummel, es müsse immer mit großer Leichtigkeit und Eleganz ausgeführt werden: „Die Tasten werden mit den Fingern nur kurz berührt und angestossen, ohne dabei die Hand zu sehr zu erheben. Je mehr Ihr Leichtigkeit diese abgestossenen Noten vortragen werden, desto schöner nehmen sie sich aus.“¹⁷

Das *Portato* () komme speziell bei „sangbaren Stellen“ vor und es würden „die Töne mit dem Finger, so zu sagen, hin- und herbewogen, und [...] dadurch, so fällt jeder Ton sich, einen gewissen allmählich gesteigerten Nachdruck“.¹⁸ Als Beispiele für eine solche Ausführung mögen das Andante der C-Moll-Sonate oder T. 53–72 des ersten Satzes der Sonata in a-Moll D 532 dienen.

wie viele andere seiner Zeitgenossen verwendet auch Schöberl in seinen Manuskripten sehr häufig das Zeichen $\succ$ in verschiedenen Größen. Friedrich Starke schreibt in seinem Lehrwerk von 1821 dazu: „Das Anschwellungszeichen $\prec$ drückt das Anwachsen (cresc.) oder umgekehrt $\succ$ das Abnehmen (decresc.) aus, es wird bei ganzen Stellen (wie bei 16) und auch über einzelne Noten (wie bei 17) gebraucht“.¹⁹

15 Schubert. *Klaviersonaten III. Die späten Sonaten*. Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe, hrsg. von Walburga Litschauer, Kassel u. a.: Bärenreiter 2020 (BA 9644). Das Digitalisat des autographen Entwurfsmanuskripts ist zugänglich unter [BA9644-0007](#) (zuletzt aufgerufen: 14. Februar 2022).

16 Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* (s. Anm. 3), 3. Teil, S. 22.

17 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anm. 5), 1. Teil, S. 64.

18 Ebd.

19 Friedrich Starke, *Wiener Pianoforte-Schule in II Abtheilungen mit Verbindung einer leichten Anweisung das Pianoforte rein zu stimmen, nebst Modulations-Regeln, und einer kurzen Sing-Methode*. Zum Gebrauch für Lehrer und Lernende, Wien 1821, S. 14; Digitalisat <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-BA9642-0008> (zuletzt aufgerufen: 14. Februar 2022).

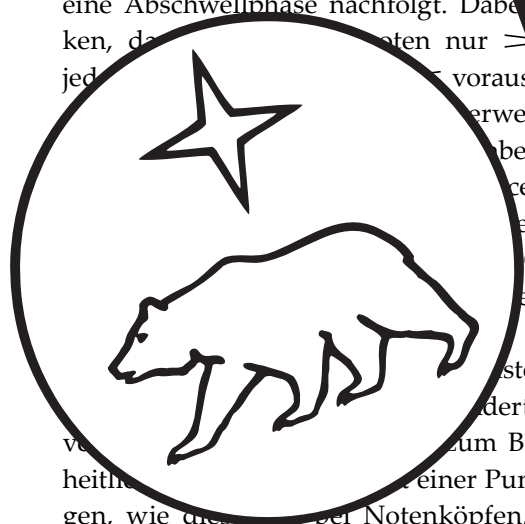


Notenbeispiel 6



Notenbeispiel 5

Mithin versteht Starke Gabeln in beide Richtungen und in allen Größen als „Anschwellszeichen“ d. h. als Betonung, der je nach musikalischem Kontext eine kürzere oder längere Anschwellphase vorausgeht und eine Abschwellsphase nachfolgt. Dabei ist zu bemerken, dass diese Noten nur $\rightrightarrows$ verwendet, jedoch $\rightrightarrows$ vorausgehend mitge-



verwendet auch Carl Czerny, wie zum Beispiel seines „Cent, oder Nachschlagen muss“. ²⁰ Das „Anschwellszeichen“ Gabeln je nach verschiedenen Umständen. Im ersten Wiener No-

bedruckt in zahllosen Beispielen, zum Beispiel ein einheitliches „Anschwellszeichen“ einer Punze einzuschlagen, wie dies bei Notenköpfen, dynamischen Angaben oder dem tr -Zeichen der Fall war. Unabhängig von der Größe geht es dabei jedoch immer um eines: die Betonung in der musikalischen Deklamation. Insbesondere kann man davon ausgehen, dass allein stehende schließende Gabeln $\rightrightarrows$ nicht nur ein Abschwells bezeichnen, sondern zunächst eine musikalische Betonung verlangen. Diese Praxis, die sich von der modernen Verwendung und Bedeutung von Decrescendo-Gabeln klar unterscheidet, bewog die Gründer der Neuen Schubert-Ausgabe zu ihrer charakteristischen Behandlung der Akzent-/Decrescendo-Problematik (siehe oben, Vorwort: Zur Edition).

²⁰ Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* (s. Anm. 3), 3. Teil, S. 5.

Während zeitgenössische Abhandlungen der Gabeln hauptsächlich in einem dynamischen Kontext erläutern – die Betonung bezieht sich vor der Grunddynamik nur durch eine *f*-Bewertung, mag Czernys Vergleich mit dem Akzent in der prosodischen Deklamation dazu einladen, über die Ausführung dynamischer Gabeln in einem weiteren Zusammenhang nachzudenken. Genau wie beim Sprechen für betonte Silben nicht nur die Lautstärke zur Akzentuierung dient, kann auch die durch stärkeren Gabeln insbesondere bei einzelnen langen Notenwerten angezeigte musikalische Enklase, deren Ausführung auf dem Klavier anders als etwa für einen Sänger oder einen Streicher, andere Techniken erfordert, mit allen dem Pianisten zur Verfügung stehenden Mitteln realisiert werden: durch zeitliche Manipulation (Agogik), Artikulation und Dynamik, durch abschwächende Zurücknahme der Begleittimmen sowie durch die Kombination einiger oder mehr dieser Parameter. Der Eintritt einer betonten Note oder eines betonten Akkordes könnte beispielsweise leicht verzögert und/oder der Akkord gebrochen bzw. arpeggiert werden. Eine andere Möglichkeit wäre, die vorangehende(n) Note(n) leicht zu verkürzen, um die Kontrastwirkung zu erhöhen.

Czerny zufolge dienen auch die dynamischen Kürzel *fp* und *fz* zur Anzeige einer Akzentuierung. Ersteres beschreibt er als Zusammensetzung zweier dynamischer Ebenen – eine laut angeschlagene Note, nach der die weiteren leise gespielt werden; *fz* and *ffz* verweisen auf gesteigerte Lautstärke und kraftvolleren Anschlag. ²¹ Schuberts Angewohnheit, diese Zeichen gelegentlich mit einer kurzen Gabel zu verbinden, ist ebenso auffallend wie idiosynkratisch. Da die zeitgenössischen Traktate diese Eigentümlichkeit nicht erwähnen, sind wir auf Vermutungen angewiesen. Im ersten Satz der E-Dur-Sonate D 459 ist *ffz* in T. 118–119

²¹ Ebd., 1. Teil, S. 140; Digitalisat von Teil 1 [PBA9642-0009](#) (zuletzt aufgerufen: 14. Februar 2022).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Notenbeispiel 8

Czerný²⁷ und Carl Czerny in seiner Überarbeitung der Löhlein'schen Klavierschule²⁸ lassen den Triller hingegen mit der oberen Nebennote beginnen. Den Pralltriller ♯ erklären sie als aus drei Noten bestehenden Triller, der mit der Hauptnote beginnt.

Triolen und punktierte Rhythmen

Die gleichzeitige Ausführung von punktierten Rhythmen und Triolen in Notenwerten in Triolen bildet ein Problem, das in vielen Lehrwerken schon diskutiert wird. Das Thema wird im Schubert'schen Klavier- und gedruckten selbst notierte präzisen Unter- oft ihm nur, ge- Notierungsweg- sequenz [...] – be- kaum zu erwar- in der zeitgenössi- dass die jeweilige musikalische Situation die Entscheidung über die Angleichung beeinflusste. Starke gibt ein Beispiel homophoner Begleitung einer Melodie und spricht sich für die Angleichung aus. Wörtlich schreibt er: „hier wird es bei den neuern berühmten Komponisten mit der Berech-

nung nicht so ganz streng genommen, die Note welche nach der punktierten Note in Mass kommt, wird auf die letzte Note der Texten oder der Triole gerechnet“.³¹

[Adagio]



Notenbeispiel 9

Hummel und Carl Czerny erlauben zwar die Angleichung bei Anfängern, fordern aber von fortgeschrittenen Pianisten, nicht anzugleichen. Czerny unterstreicht zudem, dass im ersten Satz von Beethovens Sonate cis-Moll op. 27/2 („Mondschein-Sonate“) die Sechzehntelnote der Oberstimme jeweils nach der dritten Triolennote der Begleitung anzuschlagen sei.³² Dies deutet darauf hin, dass in Passagen, in denen die punktierte Stimme einen motivischen Kontrapunkt zur Triolenstimme bildet, nicht angeglichen werden sollte. Die Ausführung von Passagen wie T. 43–61 des Andante molto aus der Sonate Es-Dur D 568² bleibt dabei ambivalent. Während hier die punktierte Stimme thematisch ist und die Triolen begleitend wirken, scheint die spezifische Notation von T. 51–53 ein rhythmisches Angleichen nahezulegen.

27 Joseph Czerný, *Der Wiener Klavier-Lehrer oder: Theoretisch-practische Anweisung das Pianoforte nach einer neuen erleichternden Methode in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen*, op. 51, Wien 1825, S. 15; Digitalisat der 3. Auflage →BA9642-0011 (zuletzt aufgerufen: 14. Februar 2022).

28 Müller, *Große Fortepiano-Schule* (s. Anm. 9), S. 222.

29 Etwa in Johann Friedrich Agricolas Besprechung von Georg Simon Löhleins *Clavier-Schule* von 1765 in: Allgemeine Deutsche Bibliothek 10/1, 1769, S. 241–243; vgl. Mario Aschauer, *Handbuch Clavier-Schulen. 32 deutsche Lehrwerke des 18. Jahrhunderts im Überblick*, Kassel u. a. 2011), S. 113.

30 Walther Dürr, *Triolen und punktierte Figuren*, in: Schubert-Handbuch (s. Anm. 25), S. 100.

31 Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* (s. Anm. 19), *Systematische Variationen*, S. 8.

32 Carl Czerny, *Die Kunst des Vortrags der älteren und neuen Clavier-compositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement (oder 4ter Theil) zur grossen Pianoforte-Schule*, Wien 1846, Faksimilereproduktion in: Paul Badura-Skoda (Hrsg.), Czerny's „Erinnerungen an Beethoven“ sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes der „Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule op. 500“, Wien 1963, S. 51.

Andante

1. in Tempo.	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
2. in Tempo.	- - - -	un poco	- - - -	ritenuto
3. in Tempo.	- - - -	poco	accele-	- - - -
4. in Tempo.	- - - -	molto	- - - -	- - - -

Notenbeispiel 10

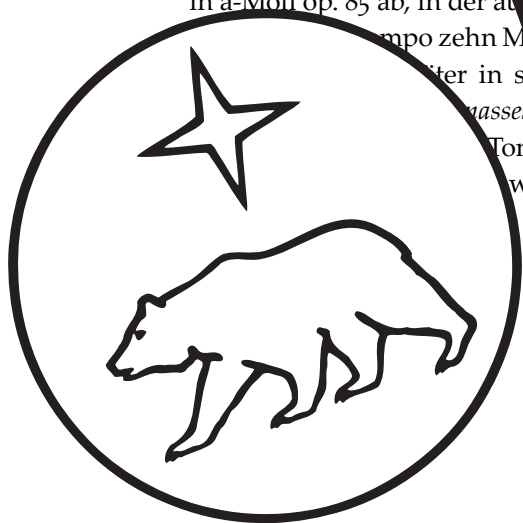
Tempomodifikation

Sowohl Hummel als auch Czerny beschreiben in ihren Lehrwerken die Modifikation des Grundtempos als substanzielles Ausdrucksmittel beim Klavierspielen. In Hummels etwas früherer *Anweisung* heißt es, dass in einem *Allegro* „die darin vorkommenden unbaren Stellen [...] mit etwas Hingehung vorgetragen werden“³³ – wenn auch nur „fast unmerklich“.³⁴ Hierzu druckt er eine Passage aus seinem Klavierkonzert in a-Moll op. 85 ab, in der auf einer Strecke von 96 Takten das Tempo zehn Mal verändert wird. Czerny wiederholt in seinem Abschnitt *von der Ausführung* dieses Passages noch weiter: Es drücke sich nicht nur in einem Tonstück, sondern jede einwirkende Emp-

findung aus, oder erlaubt wo es steht, eine solche durch den Vortrag hineinzuheben.“³⁵ Es folgt bei Czerny eine ausführliche Diskussion von Grundsätzen zur Tempoveränderung. Stellenvertretend sei hier sein erstes Beispiel wiedergegeben, das illustriert, wie ein „melodiöser“ Satz auf 4 verschiedene [...] Arten vorgetragen werden kann“³⁶ (siehe Notenbeispiel 10).

Zwar bevorzugt Czerny die dritte Variante, jedoch könne es gelegentlich eine als widersinnig betrachtet werden und die Entscheidung bleibe den Spielern überlassen. Darüber hinaus sei es bei Wiederholung solcher Stellen nicht nur erlaubt, sondern eine Pflicht, die Vortragsweise „anzuwenden“, sondern es sei sogar eine Pflicht, um die Eintönigkeit zu vermeiden.“³⁷

Mario Aschauer



33 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anm. 5), 3. Teil, S. 418.
34 Ebd., 3. Teil, S. 423.

35 Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* (s. Anm. 3), Bd. 3, S. 24.
36 Ebd., 3. Teil, S. 25.
37 Ebd.

PREFACE

Schubert started to compose piano sonatas relatively late in his career. Granted, he wrote piano music from the very outset – the surviving evidence of his earliest compositional activities consists mainly of fantasies for piano four-hands (D 1, D 1 B, D 1 C, D 9, and D 48) – but his first piano sonata for two hands did not originate until February 1815. That he approached the piano sonata only slowly and tentatively is already apparent from his first essay in this genre: the fragmentary Sonata in E major D 154, written down on 11 February 1815, is a preliminary study of an opening movement for yet another Sonata in E major D 157 composed only a few days later and – ending with a minuet – likewise presumably left incomplete.

Schubert's early piano sonatas written between 1815 and 1817 collected in the present volume are noteworthy for his obvious gusto for experimenting in sort of a form. This is already evident in the fact that many of them suffer from conflicting, albeit often fragmentary, movements only as single movements. The Sonata in E minor D 157 is an initial version of a finished piece. An initial version of the Sonata in A minor D 537 involve the Sonata in A minor D 537 only has it come to the first version for copy and the Sonata in B major D 575 that departs from the original. Especially worthy of note is the second movement in D minor D 575 designed to either the first or the second movement of this sonata and was probably originally meant to be an isolated piano piece. Similar departures from the finished versions can be found in the drafts for the Sonata in B major op. posth. 147 – D 575: here Schubert first drafted the second movement, the Scherzo, and followed it with the Andante as a third movement, only to reverse the order of these two movements in the final version. (All drafts and fragments of the sonatas in this volume are accessible at the Bärenreiter website.)

Of the eight sonatas reproduced in our edition, the only ones that can safely be regarded as complete are the Sonata in A minor D 537, the second version of the Sonata in D-flat/E-flat major D 568 and the Sonata in B major D 575. Moreover, Schubert was obviously uncertain as to whether or how he should num-

ber the sonatas. While the Sonatas in E major D 154, D 157, and D 459 and A-flat major D 557 are merely entitled "Sonata", he referred to both the Sonata in C major D 279 and the Sonata in E minor D 566 as "Sonata I" and the first version of the Sonata in D-flat/E-flat major as "Sonata II". The Sonata in A minor D 537 and the fragmentary first movement of a Sonata in F-sharp minor D 571 are called, respectively, "5th Sonata" and "Sonata V". Equally striking about these early sonatas is their wide-ranging choice of keys, a feature that Maurice J. E. Brown explains by referring to "Schubert's curiosity [...] to explore the possibilities of the piano sonata [...] Such keys as D flat major, F-sharp minor and B major are unfamiliar ones in his instrumental work, and were never used again."¹

According to Daniel Gottlob Türk's piano method, published in 1789 and valid into well into the nineteenth century, the sonata was "one of the most distinguishing pieces of instrumental music" consisting of several distinct movements, "which usually contrast in character. By rights, however, a single main feeling of some sort [...] should dominate the whole."² What Türk here calls the "single main feeling" may refer to the unifying key scheme of the entire cycle, a factor that Andreas Krause regards as "the most important means of imparting unity to the sonata."³ Viewed in this light, the only cyclic forms of this sort to be found among Schubert's early sonatas are the Sonata in E major D 459, the Sonata in A minor D 537, both versions of the Sonata in D-flat/E-flat major D 568, and the Sonata in B major D 575. All the others are "open-ended" as far as the keys of their final movements are concerned, perhaps implying that Schubert left them unfinished.

Practically nothing is known of the origins or contemporary performances of Schubert's early piano sonatas. Neither Deutsch's documentary biography⁴ nor his collection of Schubert reminiscences⁵ contain more

1 Maurice J. E. Brown: "An Introduction to Schubert's Sonatas of 1817," *The Music Review* 12 (1951), pp. 43f.

2 Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Facsimile reprint of the 1st edition, Leipzig and Halle, Schwickert, 1789, ed. Siegbert Rampe (Kassel, etc., 1997), pp. 390f.

3 Andreas Krause: *Die Klaviersonaten Franz Schuberts – Form – Gattung – Ästhetik* (Kassel, etc., 1992), p. 25.

4 Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*, ed. Otto Erich Deutsch, *Neue Schubert-Ausgabe* VIII,5 (Kassel, etc., 1964); hereinafter: *Dok.*

5 Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*, ed. Otto Erich Deutsch (Wiesbaden, 1983); hereinafter: *Erinn.*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



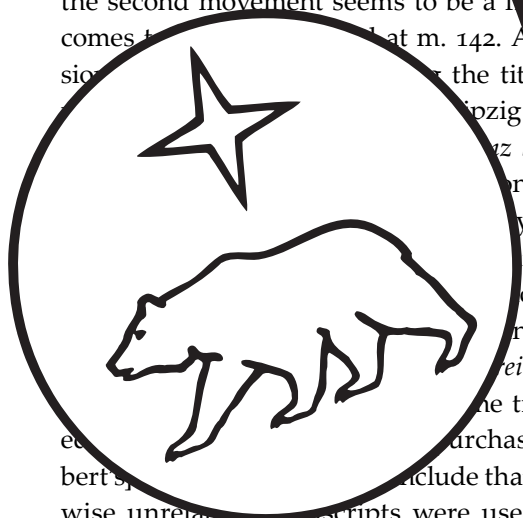
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

union of these two pieces, according to David Goldberger, is provided "not only by the key of the Allegretto but also by its length, which seems appropriate to the considerable scale of the two preceding movements."¹⁸ In contrast Brown claims that the Rondo in C major D 309 A is "almost certainly" a fragment of the missing finale.¹⁹ This movement, dated "October 16, 1815", has only come down to us in its first six bars, completely crossed out in Schubert's hand.

SONATA IN E MAJOR (D 459)

Only two movements of this sonata survive in Schubert's hand, and the second breaks off at the opening of the recapitulation. It was in this form²⁰ that Aloys Fuchs mentioned the sonata in his summary thematic catalogue of c.1842.²¹ Schubert's autograph is headed "Sonata" and dated "August 1816". While the manuscript of the first movement has the character of a fair copy which was probably preceded by a first draft, the second movement seems to be a first draft which comes to an end at m. 142. A complete version of the title *Scherzo*, was written in Leipzig in 1843 at the request of Franz Schubert, and it is missing in the original manuscript by the publisher. The first two movements for the order of D 459 and D 460 are the first two movements of the Sonata in E major D 459, which was the title of Klemm's edition. The sonata was purchased from [Schubert's] estate. It is to be concluded that various otherwise unrelated manuscripts were used for this purpose. Besides the state of the sources, another argument against the assumption that these pieces form a five-movement sonata is, above all, the existence of two scherzo movements (nos. 2 and 4).



SONATA IN A MINOR (OP. POSTH. 164 – D 537)

This composition, written in March 1817, is the first of Schubert's piano sonatas whose completeness is vouchsafed by a unified key scheme and a *fine* at the end of the third movement in the autograph. The theme of the Allegretto appears again in 1828, in slightly modified form, in the fourth movement of the Sonata in A major D 959.²² Schubert's original numbering of his Sonata in A minor as "5th Sonata" presumably was excised by Diabelli while preparing it for publication. In any event, the first edition, published by C. F. Spina in 1852, bears the title "Seventh Sonata for Piano Composed by Franz Schubert".

SONATA IN A-FLAT MAJOR (D 557)

This work has survived in an incomplete first draft in Schubert's hand, dated "May 1817". It comprises four sheets, with the opening of the third movement (m. 227) appearing on the verso of the final sheet. At least one other sheet containing the continuation of the movement is lost. Although we are dealing here with a "tonally open-ended sonata cycle,"²³ Bisogni detects a stylistic unity in the three movements which dispels any doubts concerning the actual relationship of the three movements.²⁵ Moreover, a contemporary manuscript copy preserved in the Witteczek-Spaun Collection came down to us containing a complete version of the third movement.²⁶

SONATA IN E MINOR (D 566)

The sources for this sonata composed in June 1817 are highly complex. The first draft, presently lost, has partially survived in a diplomatic copy made in 1925 containing only the first and third movements. The second movement is transmitted in the first edition,

18 Goldberger: "Vorwort," *Klavierstücke I* (see note 16), p. XVI.

19 Brown: *Schubert* (see note 13), p. 55.

20 "Sonata in E major for piano, first movement and beginning of the Allegro."

21 Reproduced in *Erinn.* (see note 5), p. 471–473, here: p. 473.

22 Cf. Reinhard van Hooricks: "Schubert's Reminiscences of His Own Works," *The Musical Quarterly* LX (1974), p. 384.

23 Regarding Schubert's and Spina's numbering of this sonata, see Walburga Litschauer: "Vorwort," *Klaviersonaten I*, ed. *idem*, *Neue Schubert-Ausgabe* VII/2,1 (Kassel, etc., 2000), p. XII.

24 Krause: "Die Klaviermusik. Die frühen Klaviersonaten," *Schubert-Handbuch* (see note 9), p. 386.

25 Fabio Bisogni: "Rilevi filologici sulle sonate giovanili di Franz Schubert (1815–1817)," *Nuova Rivista Musicale Italiana* II (1968), p. 464.

26 For the Witteczek-Spaun Collection, see *Quellen II. Franz Schuberts Werke in Abschriften: Liederaltalen und Sammlungen*, ed. Walther Dürr, *Neue Schubert-Ausgabe* VIII,8 (Kassel, etc., 1975).

published in 1907 by Breitkopf & Härtel as a separate piano piece. The final version of the first movement also exists in an autograph fair copy which, however, departs considerably from the first draft and was probably meant to replace it. Both versions are headed "Sonata I" in Schubert's hand, presumably intended by the composer to "open the six-part collection of 1817."²⁷

After Schubert's death this sonata entered the possessions of his brother Ferdinand, who offered it among several "fragments of piano sonatas" to the Leipzig music dealer Karl Friedrich Whistling in a letter of January 27, 1842: "Among these fragments is a Sonata in E minor which would be a very valuable composition were it not for the absence of the final. By the way, this fragment contains four movements: 1) a Moderato in E minor, 2) an Allegretto in E major, and 3) a Scherzo in A-flat including a Trio."²⁸ There are two explanations for Ferdinand's use of the word "four": either he made a mistake or he counted the scherzo and trio separately. In any case, he apparently referred to the sonata as a "fragment" whose third and final movement was in the tonic key of E minor but in the wrong key of E major.

SONATA IN E-FLAT MAJOR

(68)

...ent of effort into this work. A version of the sonata was assigned to the E-flat version of the numbering op. posth. 122, preliminary study.²⁹

...uggle with the Sonata in D-flat/E-flat major is abundantly evident in his conception and execution of a three-movement version in D-flat major that has come down to us in the following sources: an incomplete first draft of mm. 1–179 of the first movement in Schubert's hand, dated "June 1817" and headed "Sonata II"; another incomplete autograph with the continuation of this draft (mm. 180–235); and an incomplete autograph fair copy of the finished version in three movements (without minuet), entitled "Sonata II" and likewise dated "June 1817," but breaking

off in the middle of the third movement (at m. 167) at the bottom of a fully written page. The notation in the finished version has the character of a fair copy up to the opening of the recapitulation in the third movement (mm. 97ff.). This allows us to conclude that the first draft, of which only the opening movement is known, probably ended here. In contrast, the hastier handwriting of the recapitulation in this movement, and the corrections it contains, suggest that we are dealing with the first draft of these bars.

In his "Bruchstücke aus dem Leben des Liederkomponisten Franz Schubert" (Fragments from the life of the lied composer Franz Schubert) written for Franz Liszt in 1854, Anselm Hüttenbrenner mentions a "Sonata in C major" [...] which was so difficult in its handling for the piano that [Schubert] himself was unable to play it without faltering. I myself practiced it industriously for three weeks and played it to him and several friends. He thereupon dedicated the piece to me and sent it to a foreign publisher, only to have it returned with the intimation that he would not dare to publish such a forbiddingly difficult composition, as the sales potential would be too slight.³⁰ It is not a sonata by Schubert in this key surviving; it has been assumed that Hüttenbrenner was originally referring to the Sonata in E-flat major, which however is not known to have been sent to a foreign publisher. Given its late date of composition, the most likely publisher would have been Breitkopf, to whom the *Erlkönig* D 328 was offered for publication in the spring of 1817. Whatever the case, when the Dresden composer Franz Schubert replied to Breitkopf & Härtel regarding the erroneous shipment of Schubert's lied, he only mentioned this one and not a sonata.³¹ Nor is anything further known about its dedication to Hüttenbrenner.

The second version of this sonata, in four movements and the simplified key of E-flat major (with interpolated minuet), does not survive in an autograph source, nor has its date of composition been determined. Presumably it was written out for a planned publication by the Viennese publishing house of Anton Pennauer, who issued the first edition in May 1829 with the title *Troisième Grande Sonate*. The term "troisième" in this title relates to the *Seconde Grande Sonate* op. 53 – D 850, published in April 1826 by Artaria, and to its predecessor, the *Première Grande Sonate* op. 42 – D 845, published in early 1826, likewise by Pennauer. Schubert originally intended the Sonata in G major op. 78 –

27 Krause: "Die Klaviermusik. Die frühen Klaviersonaten," *Schubert-Handbuch* (see note 9), p. 386.

28 *Erinn.* (see note 5), p. 463.

29 *D²* (see note 15), S. 329, and Brown: "Towards an Edition" (see note 13), S. 204. For a detailed discussion of the transmission and the dating of this fragments, see Litschauer: "Vorwort," *Klaviersonaten I* (see note 23), p. XIII.

30 *Erinn.* (see note 5), p. 212.

31 *Dok.* (see note 4), pp. 51f.

D 894 to be the fourth of these “grand sonatas.” In the event, however, it antedated the *Troisième Grande Sonate*, being published by Tobias Haslinger in April 1827 as *Fantasie, Andante, Menuetto und Allegretto*.³²

Unlike most Schubert scholars, Brown is of the opinion that Schubert reworked the D-flat version of this sonata into a second version in E-flat major immediately after completing the original.³³ He conjectures that this revision took place in November 1817, and supports his claim with the two scherzos, in B-flat and D-flat D 593, that originated in this same month: “The keys suggest the possibility that these scherzi were intended as studies for the third movement of the Sonata [...] The possibility becomes a certainty when we find that the trio-section of the second scherzo in D flat was taken over by Schubert for the minuet which he eventually included in the Sonata.”³⁴ Goldberger even posits that Schubert originally envisaged the Scherzo in D-flat major in its entirety for the D-flat version of the sonata, but abandoned the plan due to shortage of space in the autograph manuscript.³⁵ One counter-argument in favor of a later date for the revision is that there are no prospects of publishing any more, and did not revise any more.³⁶

However, if Hiltner’s revision of the D-flat version may have been a section due to its revision which is a new version of the development section. Hiltner has remarked that “[...] write broadly [...]”³⁷ Chusid also remarks that “[...]”³⁸ Chusid proceeds to compare these sections with similarly conceived development sections, such as those in the opening movements of the E-flat major Piano Trio D 929 (1827–1828) and the C-major String Quintet D 956 (1828), concluding: “I should like to suggest [...] that the revisions and transposition resulting in the E-flat Major Sonata took place in the last year of Schubert’s life, perhaps in the last months or even weeks.”³⁷

32 See Walburga Litschauer: “Vorwort,” *Klaviersonaten III. Die späten Sonaten*. Urtext of the New Schubert Edition, ed. *idem*. (Kassel, etc., Bärenreiter: 2020; BA 9644), p. V.

33 Brown: “An Introduction” (see note 1), p. 39.

34 *Ibid.*

35 Goldberger: “Vorwort,” *Klavierstücke I* (see note 16), p. XV.

36 Martin Chusid: “A Suggested Redating for Schubert’s Piano Sonata in E flat Major op. 122,” *Schubert-Kongress: Wien 1978*, ed. Otto Brusatti (Graz, 1979), p. 40.

37 *Ibid.*

In all likelihood it was Schubert himself who handed Pennauer the revised version of his sonata for publication. This, at any rate, is the implication of an entry in Ferdinand Schubert’s statement of income and expenses for his deceased brother, a statement he drew up for his father in June 1829. A payment to Pennauer of 58 gulden and 36 kreuzer is listed for 5 January of that year, and the amount also appears under the income for that same day.³⁸ Deutsch assumed, probably rightly, that this entry records the repayment of a publisher’s advance for the E-flat major Sonata, the publication of which Schubert did not live to witness.³⁹

SONATA IN F-MAJOR MINOR (D 571), ALLEGRO IN F-SHARP MINOR (D 570) AND SCHERZO IN D MAJOR (D 570)

In July 1817 Schubert set out to compose a sonata in F-sharp minor D 571 only to break off the end of the development section of the first movement. The autograph bears the title “Sonata V”, a number inconsistent with his complete output of sonatas at that time, but fully consistent with those written in 1817. Brown also classified several piano pieces from this period as clearly being studies for sonata-movements.⁴⁰ Of these the piano piece in A major D 604 as well as the Allegro in F-sharp minor D 570 preserved in the same manuscript as the Scherzo in D major D 570 are presumably additional movements for his unfinished F-sharp minor sonata.⁴¹ According to Badura-Skoda⁴² and Goldberger, the very fact that all four are “written on blank pages of manuscript paper dating from the years 1815–1816”⁴³ serves as evidence that these pieces, though undated (apart from the fragmentary D 571), are interrelated. Another striking feature, and one that suggests an intrinsic connection between the sonata movement and the Allegro, is their common key of F-sharp minor, a rare choice for Schubert that occurs in none of his other instrumental works as the principal tonality.⁴⁴ The Scherzo in D major, though complete with regard to its compositional fabric, resembles a sketch in the character of its notation.

38 Dok. (see note 4), p. 579.

39 *Ibid.*, p. 580.

40 Brown: “An Introduction” (see note 1), p. 40.

41 See Brown: “Towards an Edition” (see note 13), p. 207; Badura-Skoda: “Vorwort” (see note 13), p. IV; D² (see note 15), p. 331; Goldberger: “Vorwort,” *Klavierstücke I* (see note 16), p. XV.

42 Badura-Skoda: “Vorwort” (see note 13), p. IV.

43 Goldberger: “Vorwort,” *Klavierstücke I* (see note 16), p. XV.

44 Cf. also Brown: “An Introduction” (see note 1), p. 41.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

lomatic copy prepared from that same first draft. The E-flat version of the Sonata D 568 was based on the first edition. The final version of the Sonata in B D 575 was taken from two copyist's manuscripts prepared independently from Schubert's lost autograph.

The editorial guidelines of our edition are the same as those employed by the *Neue Schubert-Ausgabe*. Editorial additions are distinguished as follows: alphabetical characters and numbers by italics; main notes, rests, dots, wedges, and ornaments by small print; accents and crescendo or decrescendo hairpins by thin print; slurs and ties by broken lines; appoggiaturas, grace notes, accidentals, and time signatures by square brackets.

Missing clefs, rests, triplet marks, and slurs from appoggiaturas to main notes have been added without special indication, as have fermatas entered on only one of the two staves as well as accidentals and articulation marks taken for granted on the basis of Schubert's notational habits.

In the early piano sonatas, Schubert frequently notated dynamic marks in the right hand. In accordance with the guidelines of the New Schubert Edition, these are valid for the other hand.⁵¹ They are unequivocal indications of dynamic changes, especially the note to be distinguished between *forte* (become softer) and *piu forte* (become softer and softer). Or Schubert distinguishes his accents and hairpins: $\nearrow$ $\nearrow$ $\searrow$. When possible, Schubert tended to write his accents with a steep upward slant. However, they are often notated as long horizontal hairpins in secondary sources (copyists' manuscripts and printed editions). Where space was lacking, Schubert also wrote his accent marks horizontally and narrow-

ing like decrescendo hairpins. The length of the accent mark depends on its duration: it is longer when related to a half-note than to a quarter-note, and can even emphasize several notes in succession. Accent marks and decrescendo hairpins may have had a similar meaning to Schubert: an accent followed by a sudden or gradual decrescendo.⁵³ When he explicitly wanted to prevent a decrescendo from being equated with an accent, he frequently wrote out the instruction to read *decresc.* or even *de-cre-scen-do*. Roughly until 1818 hairpins with a decrescendo function are relatively rare, in which respect Schubert still stood rather in the tradition of the late eighteenth century.⁵⁴ In his later years the number of decrescendo marks steadily increases.

Despite the possibly similar meaning of the signs, the New Schubert Edition distinguishes whether a long hairpin is to be read as an accentuation or as a decrescendo by comparison with normally passages or on the basis of the musical context. To indicate this difference, accents have been rendered as short hairpins in the notation of the edition. However, these apply for the entire duration of the accented notes, regardless of the graphic shortness of the sign. If several consecutive notes are to be emphasized by an accent, a short hairpin was set at the beginning of the respective note group.

We have retained characteristic idiosyncrasies in Schubert's notation style in our edition unless they proved a hindrance to legibility. The important point in this respect is that the two staves of the piano score form a unit: musical shapes rise and fall across the ten lines of both staves, with the intervening ledger line for *c*¹ forming a common eleventh line. Our edition seeks to reflect this practice wherever possible. May it continue to serve the spread of Schubert's timeless music!

Walburga Litschauer
(translated by J. Bradford Robinson,
Tom Lynn, and Howard Weiner)

51 Walther Dürr, Michael Kube, Walburga Litschauer and Christine Martin: *Neue Schubert-Ausgabe. Editionsrichtlinien*, 7th version (Tübingen and Vienna, 2022), p. 18; digital copy accessible at [BA9642-0001](#) (last accessed: February 14, 2022).

52 *Ibid.*

53 See also below: Notes on Performance Practice.

54 The associated questions are dealt with in greater detail in Walther Dürr: "Kompositionsverfahren und Aufführungspraxis," *Schubert-Handbuch* (see note 7), pp. 78–111, esp. pp. 94–97.

NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

The pianos for which Schubert wrote his music differ in many respects from modern instruments. Viennese fortepianos of the early nineteenth century had a less sturdy construction without a metal frame, hammers covered with leather instead of thick felt, lighter strings, and thinner sound boards, all of which produced a lean and variegated sound. The light and elegant touch resulted from a more fragile and simpler action compared to today's instruments, together with narrower keys, a shorter key dip and lighter playing weight, each of which were almost half the amount found in today's standard grand pianos. This went hand in hand with a playing style sharply contrasting with today's. Its variegated scope of expressivity is attested in a large number of surviving verbal accounts which, however, by no means convey a uniform picture of performance style in Schubert's day. To be sure, the preface to a printed edition of music cannot convey the experience of playing on historical

can it present a thorough study of the period performance practice.

Survey of Viennese piano tutors of the nineteenth century that may only inform about performances point for a deeper study of

Hand and Pedaling

and light on Schubert's own piano. He himself wrote to his that pleased especially were the new Sonata for two hands [i.e., preface to the second movement of the Sonata in A minor, D 845], which I performed [...] not without merit, since several people assured me that the keys become singing voices under my hands, which, if true, pleases me greatly, since I cannot endure the accursed chopping in which even distinguished pianoforte players indulge and which delights neither the ear nor the mind."¹ Schubert's friend Albert Stadler, writing in 1858, recalled the composer's playing style thus: "To see and hear him play his own pianoforte compositions was a real pleasure. A beautiful touch, a quiet hand, clear, neat playing, full of insight and feeling.

1 Schubert's letter of 25 or 28 July 1825 to his father and stepmother; Otto Erich Deutsch, ed.: *The Schubert Reader: A Life of Franz Schubert in Letters and Documents*, translated by Eric Blom (New York, 1947), p. 436.

He still belonged to the old school of good pianoforte players, whose fingers had not yet begun to attack the poor keys like birds of prey."²

Schubert's ideal, "that the keys become singing voices under [one's] hands," was in keeping with a trend in contemporary piano tutors such as Carl Czerny's, which proclaim legato to be the basic articulation: "For in music, the *Legato* is the rule, and all other modes of execution are only the exception."³ However, the legato playing should in general be produced not with the pedal, but with the fingers using judiciously chosen fingering. Accordingly, the authors devote much space to the sections of the so-called *Applikatur* with countless rules and examples; the study of these explanations is warmly recommended in connection with questions of articulation.

Even in more challenging situations, such as legato octave passages, the use of the damper pedal as an "aid to legato" was not condoned. On the contrary, Czerny wrote of Example 1 that "the Player must endeavor by alternately employing the thumb and fingers, and by the most absolute repose of the hand, to produce as perfect a legato as possible."⁴ We find a similar situation in the second movement (mm. 43ff.) of the Sonata in A minor D 537.

The sustained first and fifth eighth notes in the left hand in Czerny's example illustrate the typical contemporary technique for achieving a subtle pedal effect without diminishing the clarity of the right hand. Here is how Hummel describes it (see Example 2): "In passages where the notes of chords are taken in succession by skips, (*a.*) and in arpeggios (*b.*) the thumb may dwell somewhat longer on the key than the strict time of the note would require, while the other fingers play on; by this means the hand is kept more steady, the performer has a more certain point of support, and the execution becomes richer and more harmonious."⁵ This technique is particularly useful for

2 Schubert: *Memoirs by His Friends*, ed. Otto Erich Deutsch, translated by Rosamond Ley and John Nowell (London, 1958), p. 146.

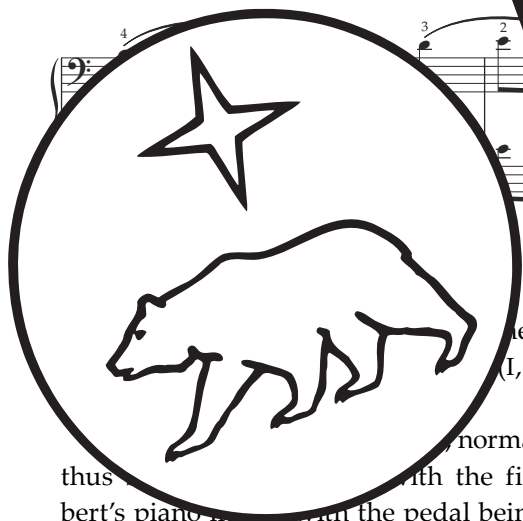
3 Carl Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, from the First Rudiments of Playing, to the Highest and Most Refined State of Cultivation; With the Requisite Numerous Examples, Newly and Expressly Composed for the Occasion*, op. 500, vol. 3 (London, 1839), p. 21; digital copy accessible at [BA9642-0003](#) (last accessed: February 14, 2022). A digital copy of the German original edition can be accessed at [BA9642-0002](#) (last accessed: February 14, 2022).

4 *Ibid.*, vol. 3, p. 23.

5 Johann Nepomuk Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions, on the Art of Playing the Piano Forte, Com-*



Example 1



thus, normal legato should be achieved with the fingers in Schubert's piano music, and the pedal being assigned the role of a special effect. Schubert himself notated only about forty pedal marks in his piano music⁶ and the sonatas in this present volume only contain one which, however, does most likely not refer to the damper pedal (Sonata D-flat major D 568¹, I, m. 109; see below). In order to learn how pianists generally employed the damper pedal in the late 1820s, we have therefore also to rely on other sources. In his tutor *Anweisung zum*

beginning with the Simplest Elementary Principles, and Including Every Information Requisite to the Most Finished Style of Performance, vol. 2 (London, 1828), p. 67; digital copy accessible at [BA9642-0005](#) (last accessed: February 14, 2022). A digital copy of the German original edition can be accessed at [BA9642-0004](#) (last accessed: February 14, 2022).

⁶ Catherine E. Smith: "Interpreting Schubert Pedal Indications," *Journal of the American Liszt Society* 19 (1986), pp. 88–105, here pp. 91f.

the E-major Sonata, Op. 10, No. 3, mm. 33–42; I, m. 109; see below). In his *no-Forte-Spiel* Hummel criticized "a perpetual gingle [*sic*], produced by the constant use of the Pedals."⁷ "A performance with the dampers almost constantly raised" is, he claims, "a cloak to an impure and indistinct method of playing," whereas "a truly great Artist has no occasion for Pedals to work upon his audience by expression and power." Nonetheless, he continues, "the use of the damper-pedal, combined occasionally with the piano-pedal (as it is termed), has an agreeable [*sic*] effect in many passages, its employment however is rather to be recommended in slow than in quick movements, and only where the harmony changes at distant intervals."⁸ By the same token Carl Czerny writes in his revision of Georg Simon Löhlein's keyboard treatise: "the pupil should never be allowed to make arbitrary use of the pedals, which every accomplished player is well-advised to regard as a *seasoning* to be used only occasionally and at the

⁷ Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course* (see note 5), vol. 3, p. 40.

⁸ *Ibid.*, vol. 3, p. 62.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Example 6: "With the same sort of emphasis must every higher note of a melody be played, as compared with those which are deeper as to pitch."

or hammer like percussion of them."¹⁴ Like in many of Schubert's works, the manuscript sources for the Sonatas in this volume, contain both dashes and dots. The meaning of the dash is exemplified by a passage from No. 4 of the opera *Fierabras* D 796 that is initially marked with dashes (mm. 22–24), but then continues with the words "*ben marcato*." No less interesting is the genesis of the opening movement of Schubert's Sonata in C minor D 958: whereas both dots and slurs are found in the draft manuscript, Schubert only added the dashes when he wrote the movement out in fair copy.¹⁵ The particular to the chords of the *fortissimo* passages, suggesting that the dash, shortened duration, explanation allows Czerny admon- careful to pre- *ff*, so that the mere thump passages that the lightness and ele- gantly, without lifting up the hand too far. The greater the lightness with which these detached notes are played, the more pleasing the effect which they will produce."¹⁷

The *portato* (. . .) he maintains, occurs particularly in "passages of a singing character" and that "the notes must, as it were, be gently detached by the fingers and each, for itself, receive a certain degree of emphasis."¹⁸ Examples for this execution would be the

Andante in the C-major Sonata D 279, or mm. 53–72 in the first movement of the Sonata in C minor D 537.

Accents and Dynamics

Like many of his contemporaries, Schubert very often wrote the sign > in various sizes. Friedrich Starke writes about this in his tutor of 1821: "The swell mark < signifies an increase (cresc.), > signifies a decrease (decresc.), and is used in entire passages (as in 16) and also on individual notes (as in 17)."¹⁹



Example 5

Thus, Starke understands hairpins in both directions and in all sizes as "swell marks" ("Anschwellungszeichen") – i. e., an emphasis that, depending on the musical context, is preceded by a shorter or longer phase of intensification and is followed by a phase of lessening. It should be noted that he only uses > for individual notes, but quite obviously < is meant to precede it. Carl Czerny uses the sign in the same way in the music examples in his chapter "On Musical Accent or Emphasis applied to Single Notes".²⁰ The example for § 5 makes it clear that the hairpins have different lengths depending on the context or note values (see example 6).

19 Friedrich Starke: *Wiener Pianoforte-Schule in II Abtheilungen mit Verbindung einer leichten Anweisung das Pianoforte rein zu stimmen, nebst Modulations-Regeln, und einer kurzen Sing-Methode. Zum Gebrauch für Lehrer und Lernende* (Vienna, 1821), p. 14; digital copy of the German original edition accessible at <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63642-p0008> (last accessed: February 14, 2022). English translation in Charles Howard Jones: *The Wiener Pianoforte-Schule of Friedrich Starke: A Translation and Commentary* (DMA thesis, University of Texas at Austin, 1990), pp. 116–117. Jones translates this passage rather freely; the translation given here remains much closer to the original.

20 Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* (see note 3), vol. 3, p. 6.



Example 7

In fact, most Viennese engravers of the early nineteenth century engraved hairpins in a myriad of different sizes, rather than punching a uniform (small) sign with a punch, as was the case with note heads, dynamic markings, or the *tr* sign. Regardless of their size, however, they all refer to one common concept: the emphasis in musical notation. In particular, one can assume that single closing hairpins $\rhd$ not

decrecendo, but also initially requiring a crescendo. This practice, which clearly distinguishes the meaning of a crescendo from the *tr* sign, is a common feature of the New Schubert edition. The dynamic treatment of the accent/decrescendo above, Preface: Notes on the edition. The treatises discuss the hairpin as a sign of dynamics – the hairpin is a bounding dynamics by only a hairpin. A comparison may be an invitation to the execution of hairpins in broader context. We don't only use volume to emphasize stressed syllables when we speak, also the musical emphasis indicated by Schubert's hairpins – especially for single longer note values, whose execution on the piano, unlike for a singer or a string player, for example, requires other techniques – may be achieved by all means available to the pianist: timing, articulation, dynamics, or decreasing of the accompanying voices and any combination thereof. An emphasized note or chord could, for example, be slightly delayed and/or the chord broken or arpeggiated. Another option might be to shorten the preceding note(s) slightly to create further contrast, etc.

According to Czerny, also *fp* and *fz* are used to indicate emphasis. While he explains *fp* as a compound of two dynamic markings – one note strong, all following ones soft –, *fz* and *ffz* denote increasing levels

of forcefulness and attack. Schubert's habit to occasionally underline these signs with a short hairpin is as curious as it is idiosyncratic. Since the treatises don't seem to discuss this particular case, we are left to speculation. Looking at the first movement of the Sonata in E major D 459, mm. 115–119, where *ffz* is used with and without hairpin, one might hypothesize that the hairpin in m. 115 is meant as a reminder to play the resolution weaker than the dissonance, while without hairpin, as in m. 119, perhaps less rapid decay would be intended and expected over the course of the six triplet chords. On the other hand, in the Allegretto of the Sonata in E minor D 561, mm. 32 and 36, the additional *f* may serve to modify the dynamic level of the emphasis which otherwise, in the context of *p*, would only be executed as *mp*.

Embellishments

Ever since the eighteenth century, theorists have distinguished between long and short appoggiaturas, with the former being of varying duration depending on the main note and the latter being invariably short. They recommend introducing a consistent form of notation while conceding that this is not standard practice. Like most of his contemporaries, also Schubert did not distinguish long and short appoggiaturas in the way he notated them. Rather, for the most part he notated them as 16th or 32nd notes. In his defense, he could assume that Viennese-trained pianists were familiar with general appoggiatura rules on which most contemporary treatises agree. For example, Friedrich Starke presents eight typical situations in his *Pianoforte-Schule* in which appoggiaturas are commonly executed

21 *Ibid.*, vol. 1, p. 184. A digital copy of vol. 1 is accessible at <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63864-p0010-8> (last accessed: February 14, 2022). A digital copy of the German original edition can be accessed at <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63864-p0009-8> (last accessed: February 14, 2022).



Example 8

short (Example 7).²² His list is strongly influenced by D. G. Türk's *Klavierschule* of 1789.²³

Regarding the execution of short appoggiaturas, Starke agrees with all contemporary tutors that they should be played "on the beat" and simultaneously with the other notes in the chord or the parts in the accompaniment. However, both Hummel and Starke stress that the accent must be placed on the principal note.²⁴ Example 8 shows this – schematically notated – applied to a C major D 279 (III, m. 3) (a), D major (I, mm. 1–2) (c). Virtu-

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

the rule in 1828 that "in general, every trill [i.e., every trill] should begin with the note itself, on which it stands, and not with the auxiliary note above, unless the contrary be expressly indicated."²⁶ In contrast, Starke, Joseph Czerny,²⁷ and Carl Czerny in his revision of the Löhlein keyboard treatise²⁸ indicate that trills should begin with the auxiliary note. They explain mordents ♪ as a trill composed of three notes, beginning on the main note.

Triplets and Dotted Rhythms
The simultaneous execution of dotted rhythms and corresponding triplets was already a hotly debated subject in eighteenth-century German keyboard tutors.²⁹ Nor do the manuscript or printed sources of Schubert's piano music offer any clarification. The composer himself was very imprecise about the alignment of these rhythms: "Schubert pays no attention to [...] precise vertical alignment; it occurs occasionally, but merely as if subconsciously. As a result, there is no consistency in his notational style [...], which is hardly to be expected from handwritten notation anyway."³⁰

Contemporary keyboard treatises tend to suggest that the choice of vertical alignment is affected by the musical context. Starke provides an example of a melody with homophonic accompaniment and argues that the

22 Starke: *Wiener Pianoforte-Schule* (see note 19), p. 17.

23 Daniel Gottlieb Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen* (Leipzig and Halle, 1789), pp. 220–228; for an English translation see Türk: *School of Clavier Playing*, translated by Raymond H. Haggh (Lincoln, 1982). The first edition was illegally reprinted by the Musikisch-Typographische Verlagsgesellschaft in Vienna in 1798 and Türk published a second edition of the original in Leipzig and Halle in 1802. A favorable review of the second edition, published in the *Allgemeine musikalische Zeitung* in November 1814 (vol. 16, no. 44), bears witness to the importance that Türk's tutor enjoyed until well into the nineteenth century.

24 Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course* (see note 5), vol. 3, p. 12; Starke: *Wiener Pianoforte-Schule* (see note 19), p. 17.

25 Walther Dürr: "Notation und Aufführungspraxis," *Schubert-Handbuch*, ed. idem and Andreas Krause (Kassel, etc., 1997), p. 106; David Montgomery's claim that the trill starting on the main note was standard in Schubert's day is not corroborated by the sources. (David Montgomery: *Franz Schubert's Music in Performance: Compositional Ideas, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations*, Monographs in Musicology 11 [Hillsdale, 2003], pp. 174–177; reviewed by Walther Dürr, *Schubert: Perspektiven* 4/1, 2004, pp. 103–114.

26 Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course* (see note 5), vol. 3, p. 3.

27 Joseph Czerný: *Der Wiener Klavier-Lehrer oder: Theoretisch-practische Anweisung das Pianoforte nach einer neuen erleichternden Methode in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen*, op. 51 (Vienna, 1825), p. 15; digital copy of 3rd edition accessible at <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-BA9642-0011> (last accessed: February 14, 2022).

28 Müller: *Große Fortepiano-Schule* (see note 9), p. 222.

29 E.g., in Johann Friedrich Agricola's review of Georg Simon Löhlein's *Clavier-Schule* of 1765 in *Allgemeine Deutsche Bibliothek* 10/1, 1769, pp. 241–243. See Mario Aschauer: *Handbuch Clavier-Schulen: 32 deutsche Lehrwerke des 18. Jahrhunderts im Überblick* (Kassel, etc., 2011), p. 113.

30 Walther Dürr: "Triolen und punktierte Figuren," *Schubert-Handbuch* (see note 25), p. 100.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Sonate E-Dur

D 157

Allegro ma non troppo

18. Februar 1815

6

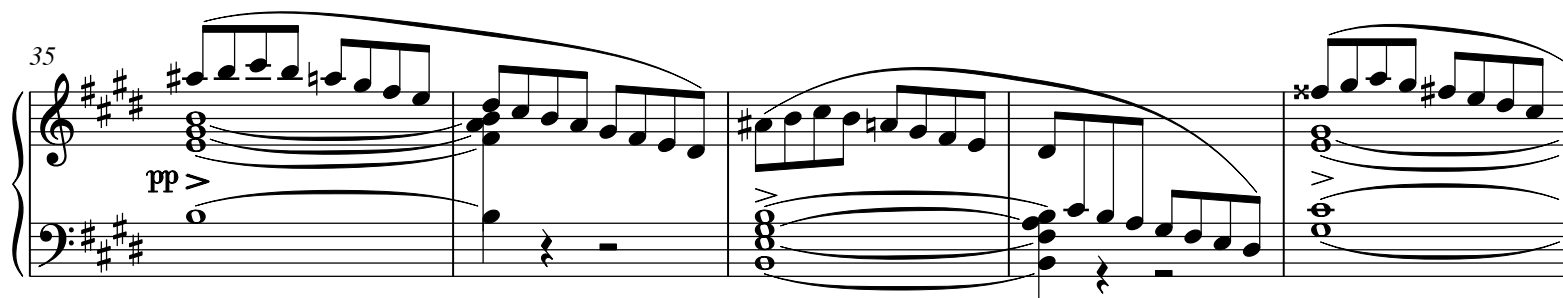
11

24

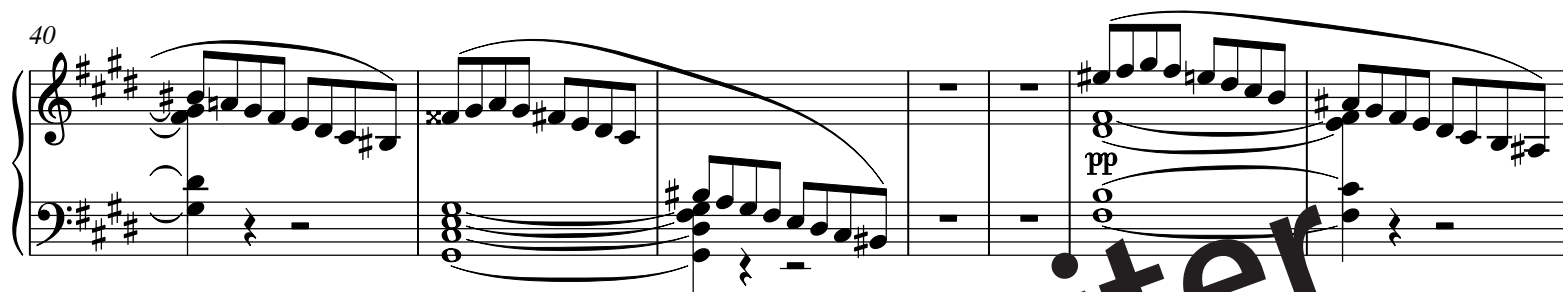
29

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

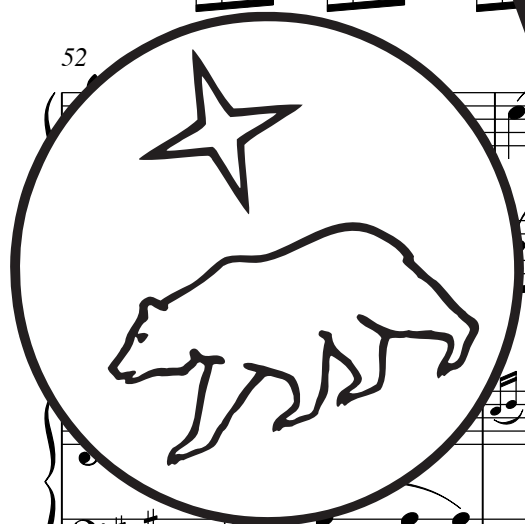
35



40



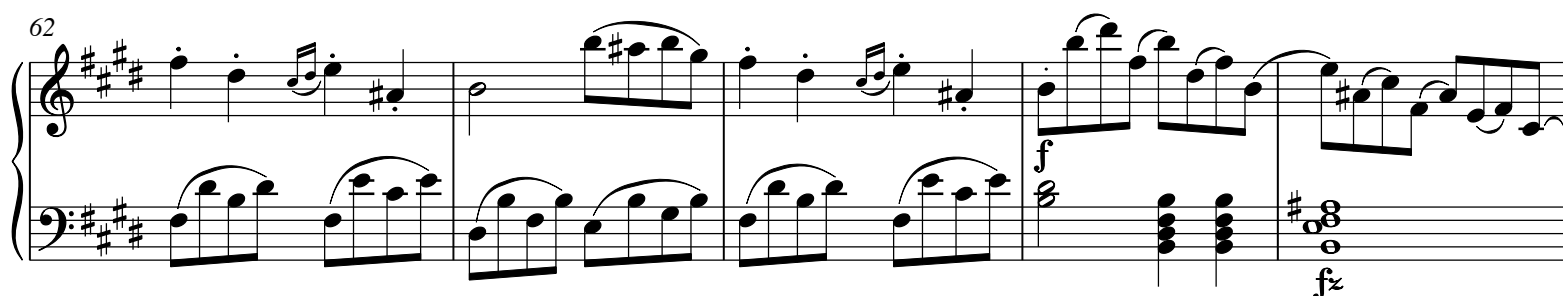
47 dolce



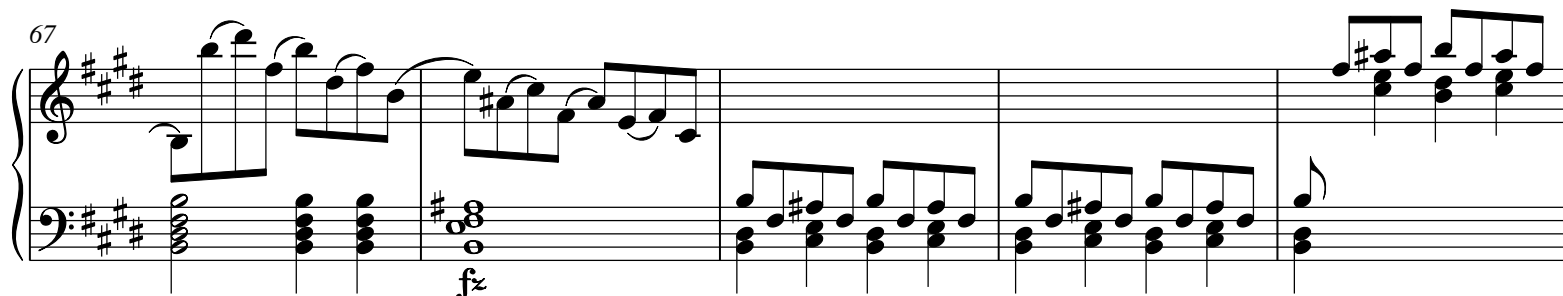
52



62



67



72

f *ff*

77

ff

82

cresc. *ff*

87

p *mf*

92

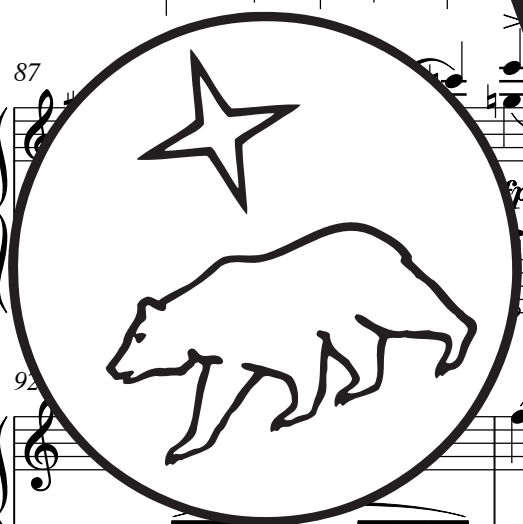
p

96

pp

100

ff



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

141

fp

pp

147

f

p

153

p

f

158

p

f

p

f

p

f

p

f

p

171

f

176

f

p

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



182

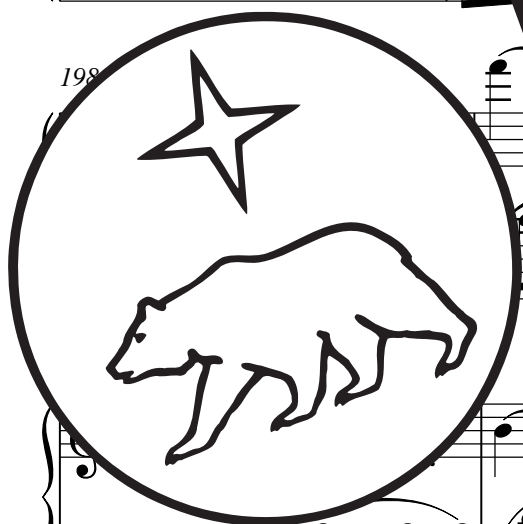
p *V*

187

pp

193

dolce *p*



198

mf

208

213

fz *fz*

218

223

227

232

242

247

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

ff

fz

fz

fz

esc.

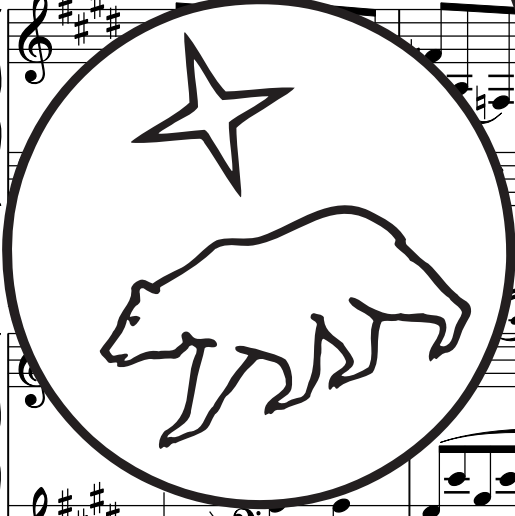
p

mf

pp

dim.

ff



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

20

fz *fp*

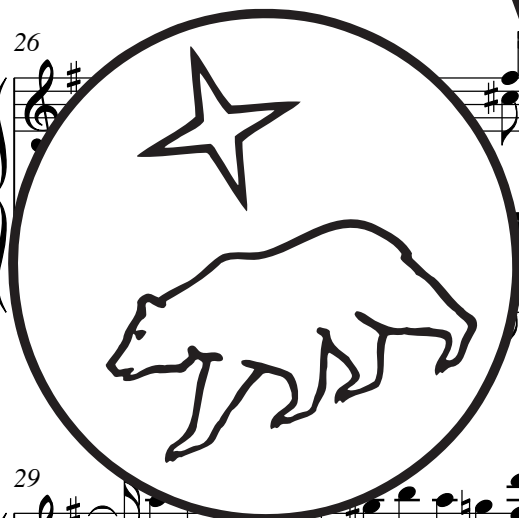
23

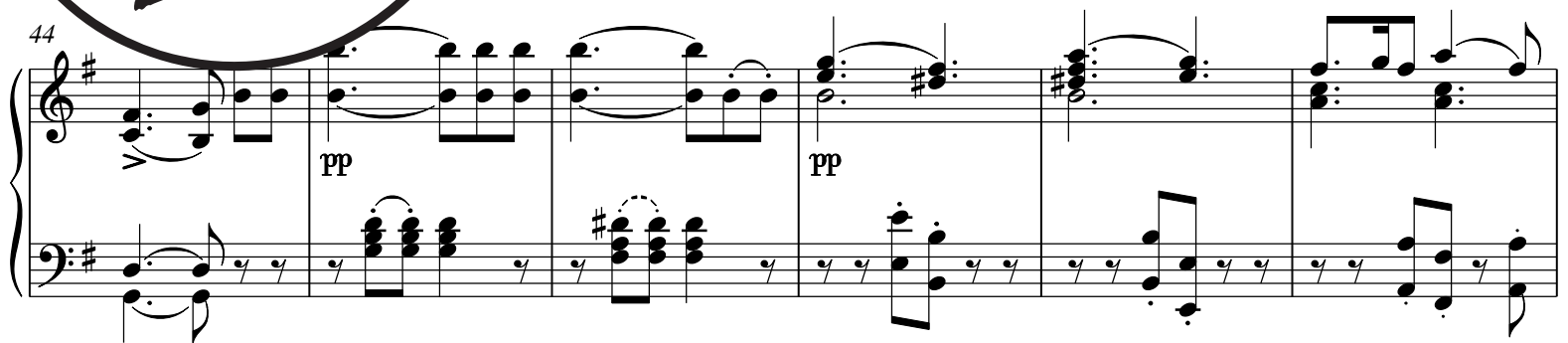
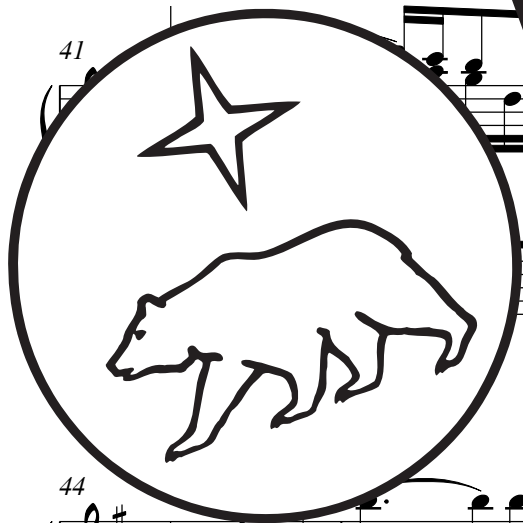
26

29

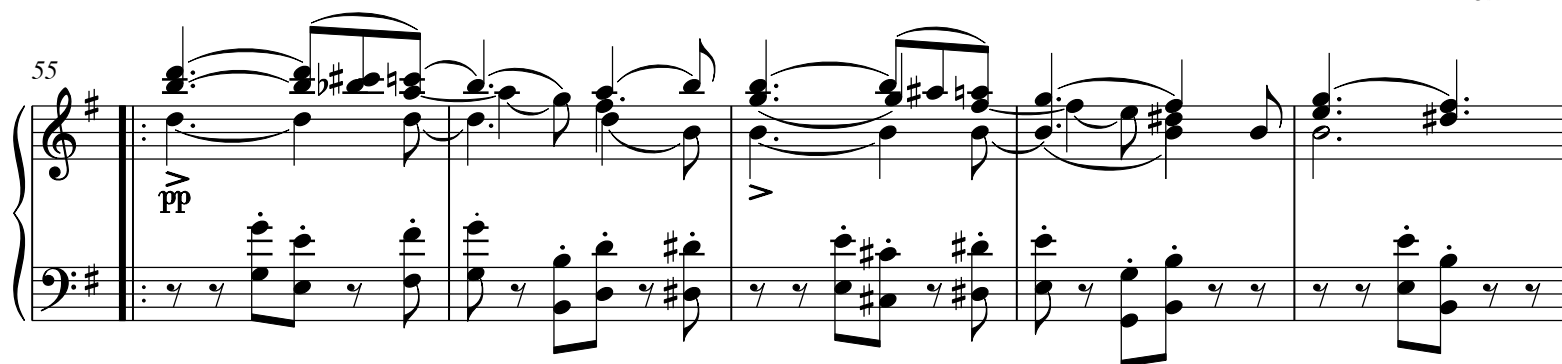
32

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page





55



pp

60



fp >

pp

p

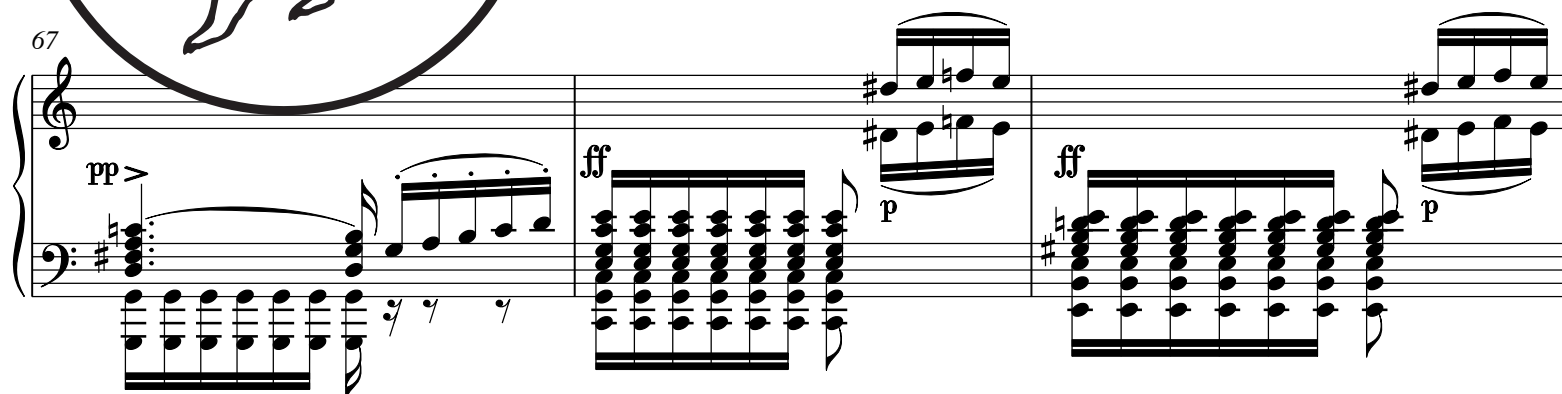
64



dim.

p

67

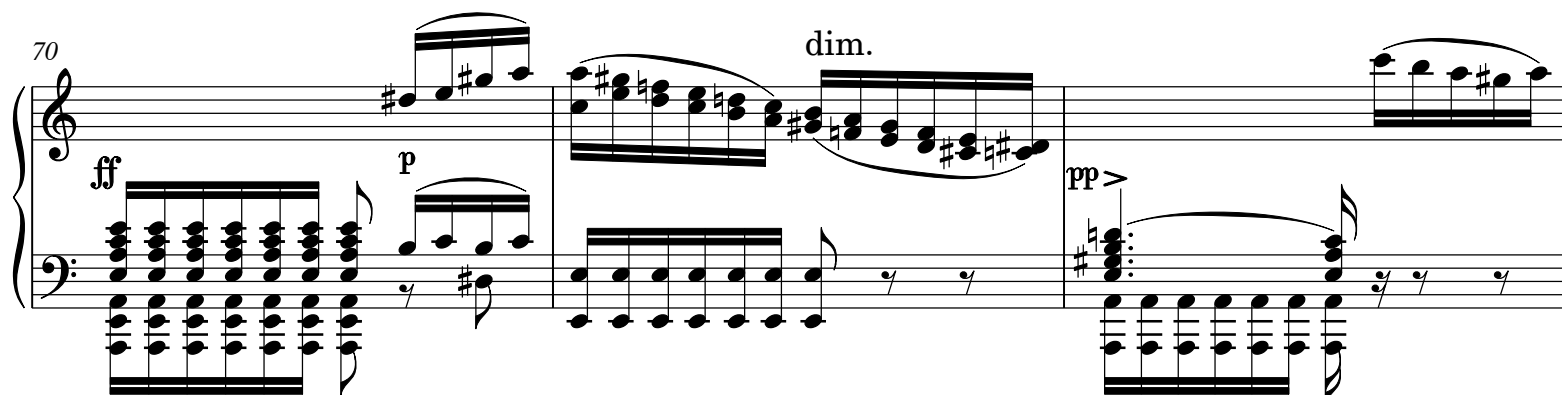


pp >

ff

p

70



ff

p

dim.

pp >

Bärenreiter
Leseprobe
sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

92

95

98

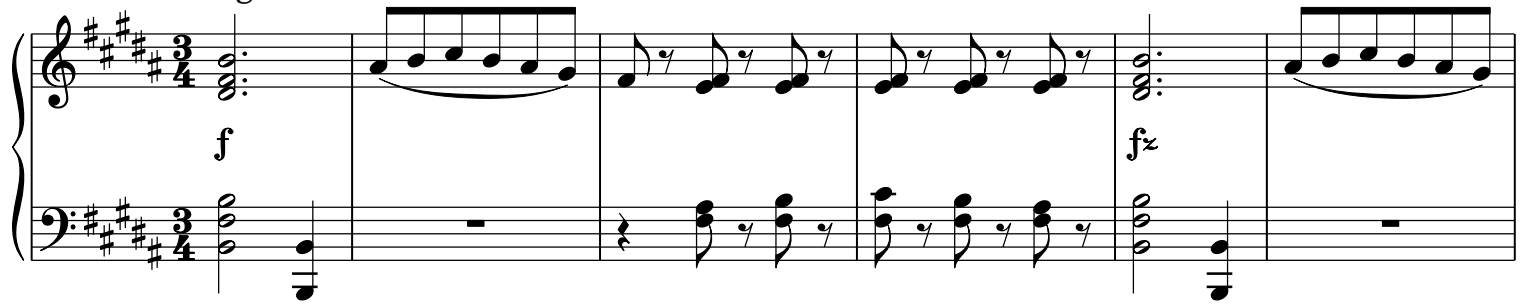
105

109

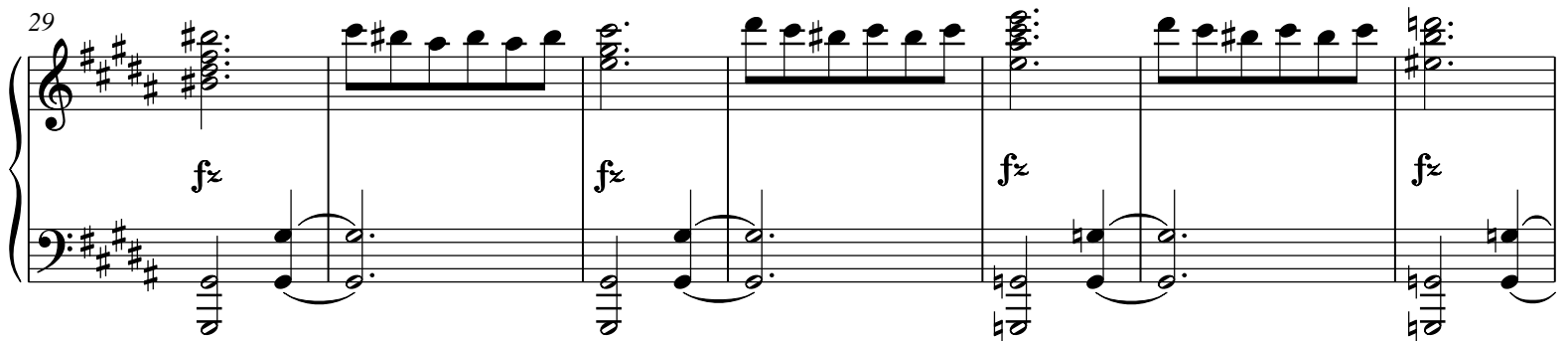
*) Takt 109, beide Systeme: Schubert hat am Ende dieses Taktes den Doppelstrich und die Wiederholungszeichen vergessen; vgl. aber T. 16.
M. 109, both systems: Schubert forgot the double bar line and the repeat signs at the end of this bar, but see m. 16.

Menuett

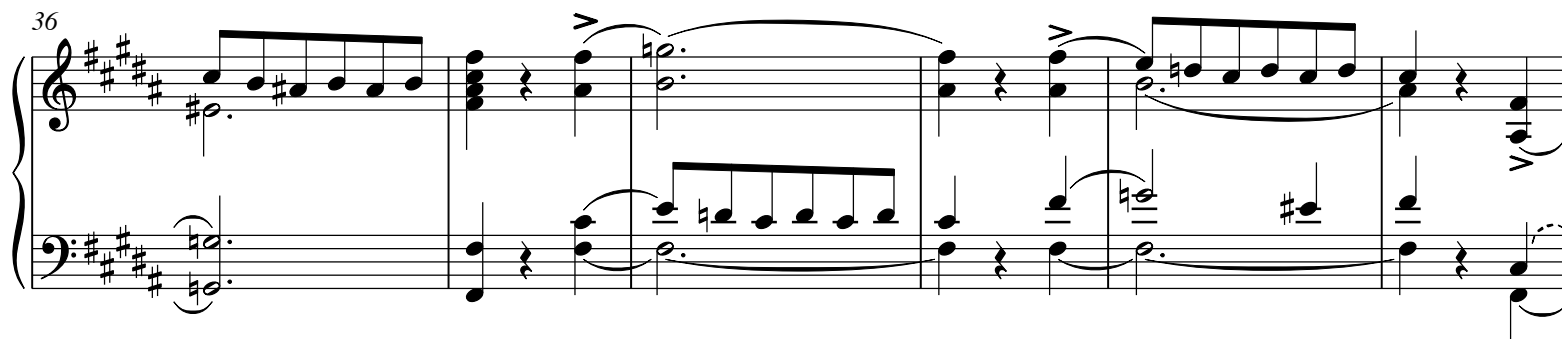
Allegro vivace



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



36



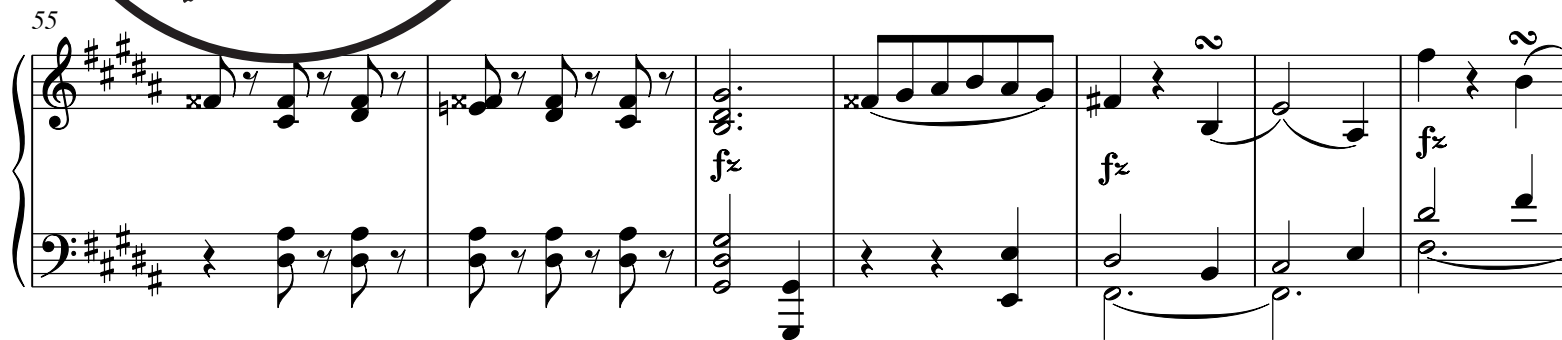
42



48

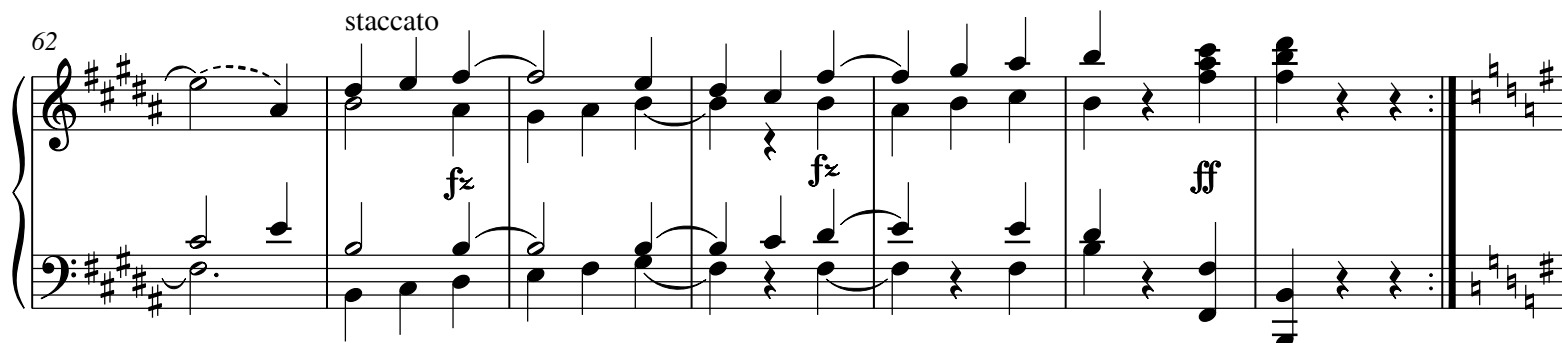


55

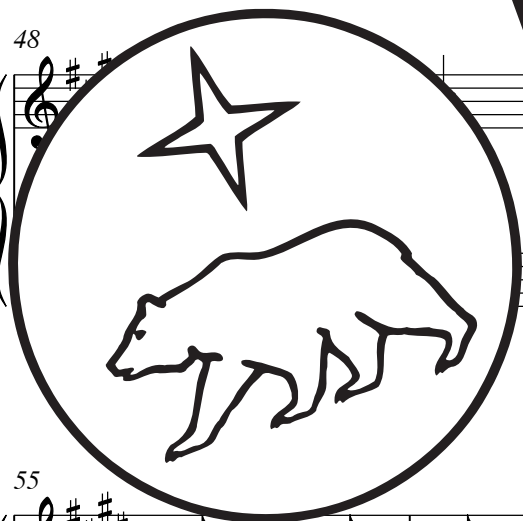


62

staccato



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

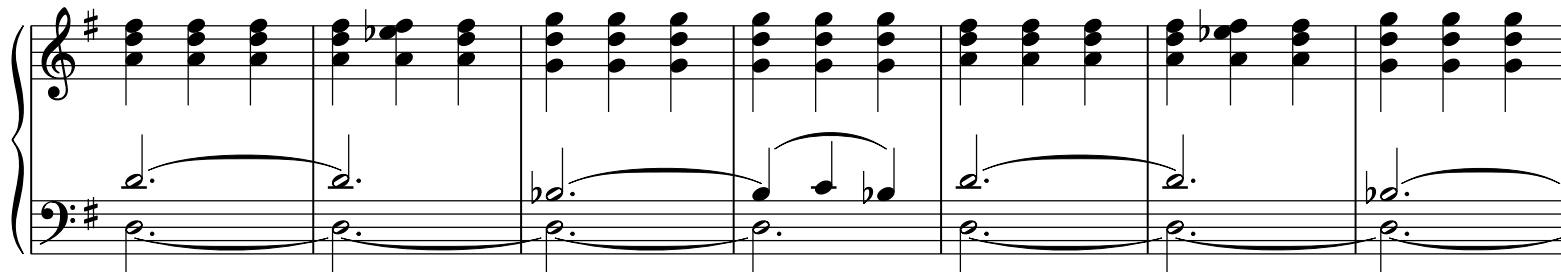
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

33



40



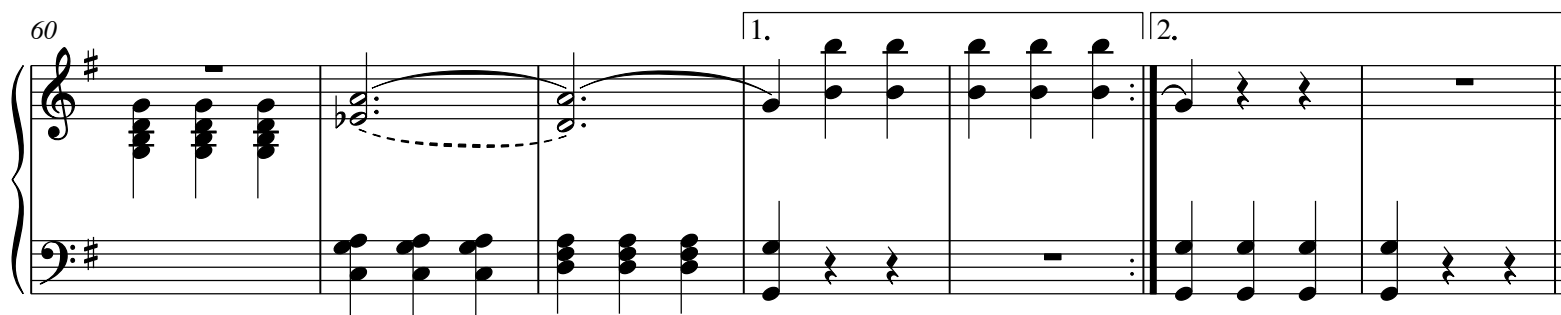
47



53



60



Minuetto da capo

Sonate C-Dur

D 279

September 1815

Allegro moderato



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

7

f

fz

fz

fz

3

3

3

3

cresc.

18

ff

22

3

26

30

34

cresc.

f

38

fp

decresc.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

68



fp decresc. pp

71



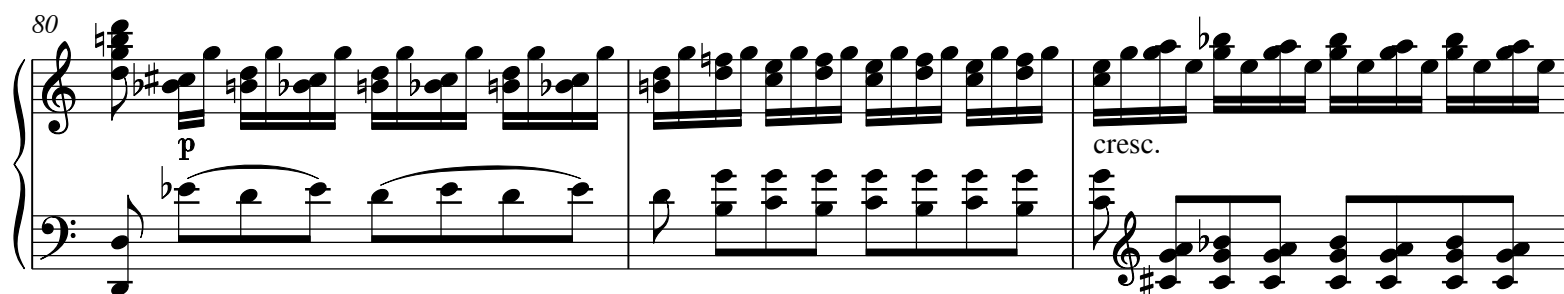
p cresc.

74



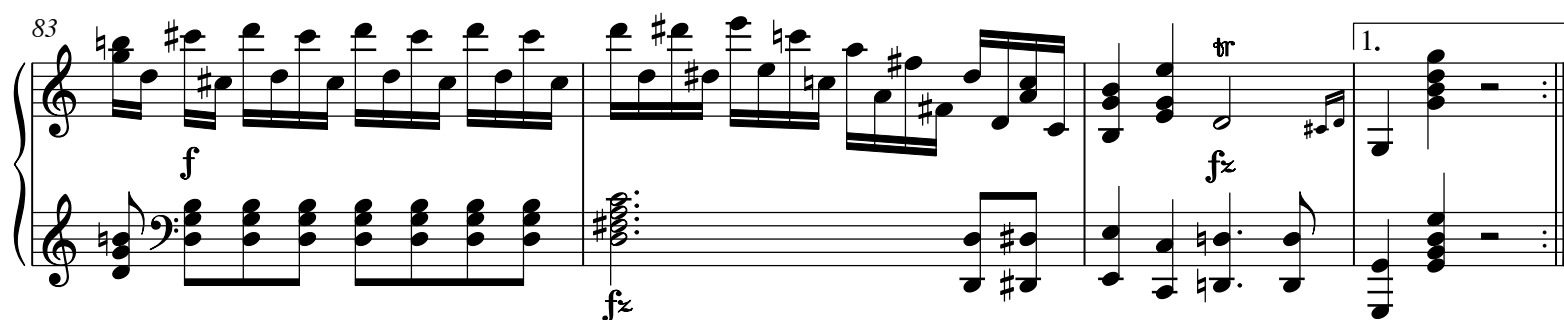
f p f

80



p cresc.

83



f fz 1.

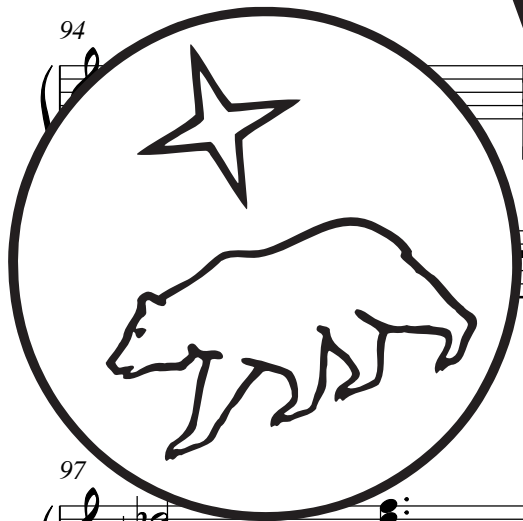
86b

2. tr

ff

p

91



94

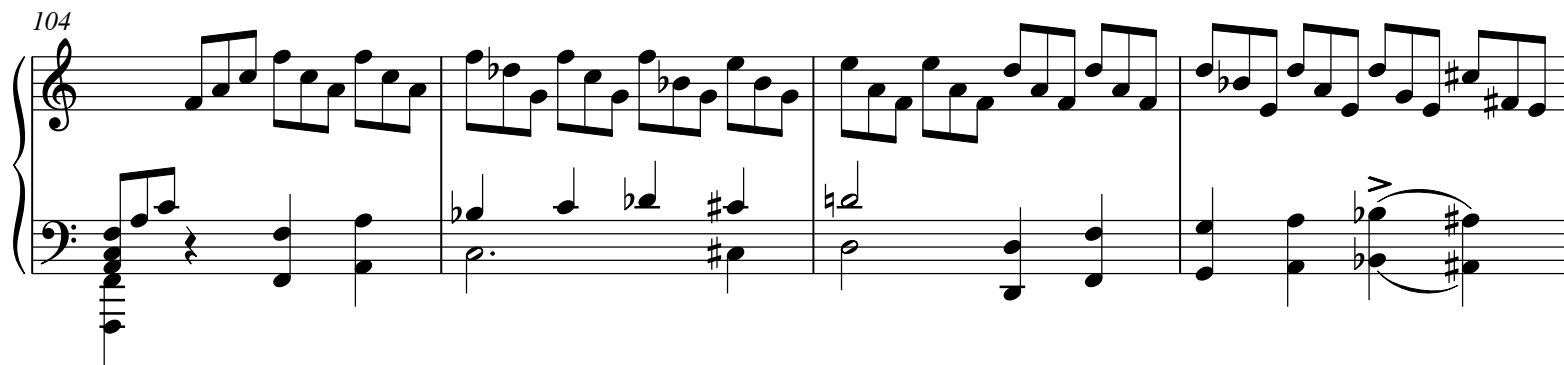
97

100

ff

ff

104



108



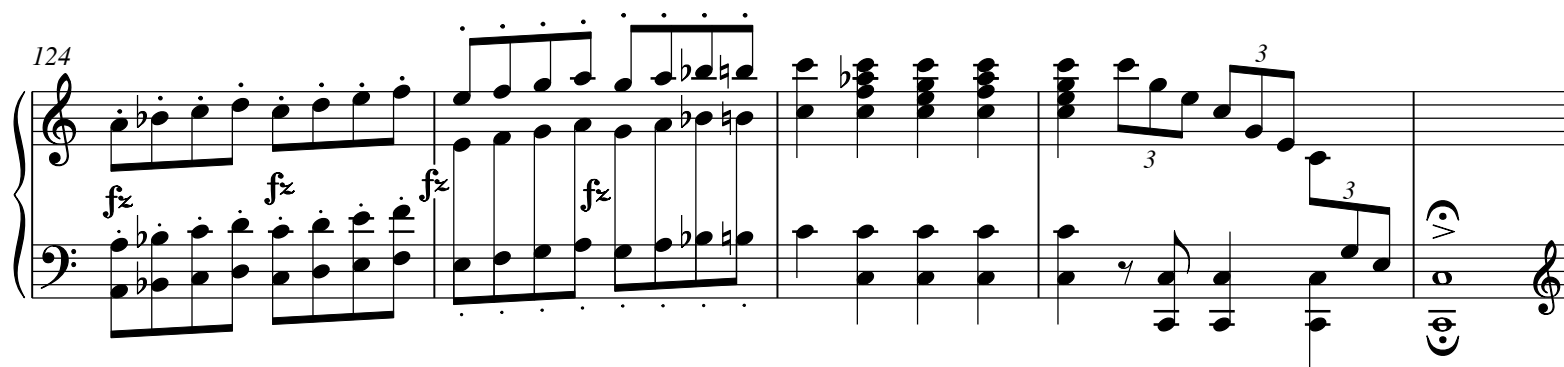
111



119



124



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

152

cresc.

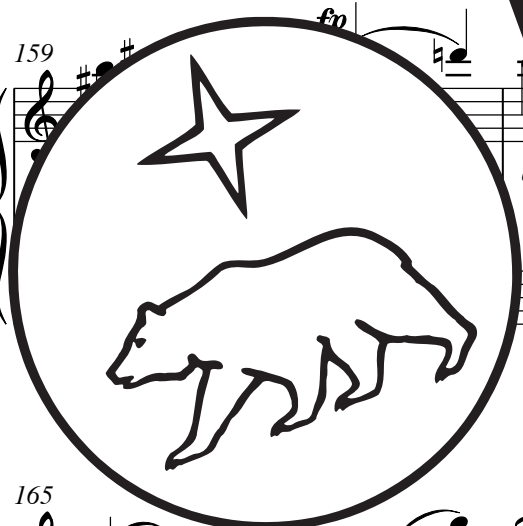
155

159

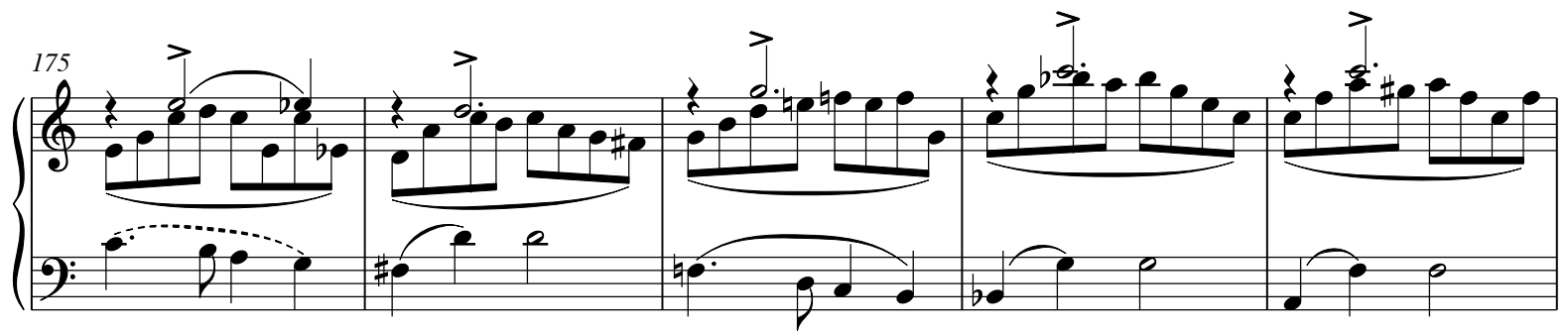
165

170

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



175



180



184



cresc.

pp

190



p

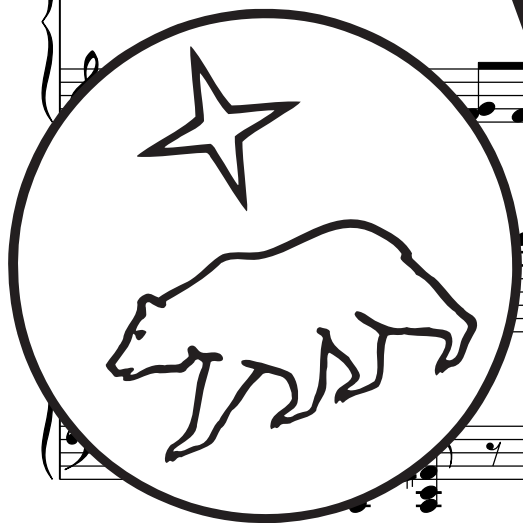
cresc.

193



f

cresc.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

196

ff

p

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system, starting at measure 196, features a piano introduction in G major with a 3/4 time signature. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the piece, showing a change in dynamics from fortissimo (ff) to piano (p) and a shift in the right hand's melody.

[illegible]

207

207

208

209

210

211

212

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

14

p pp

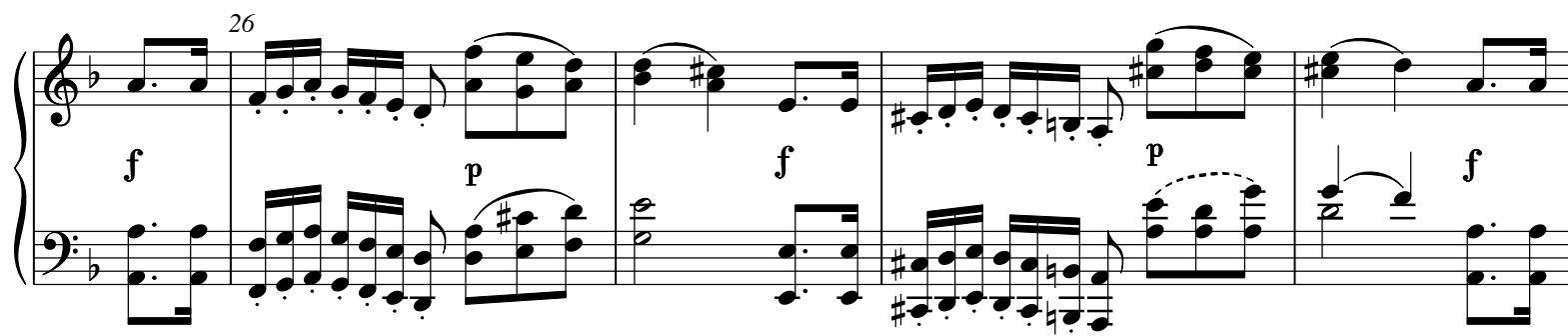
16

p f

22

tr

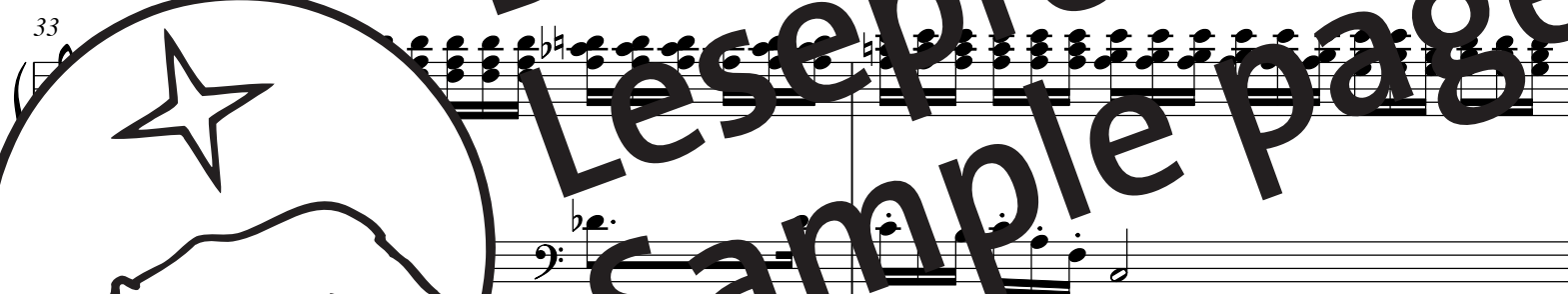
26



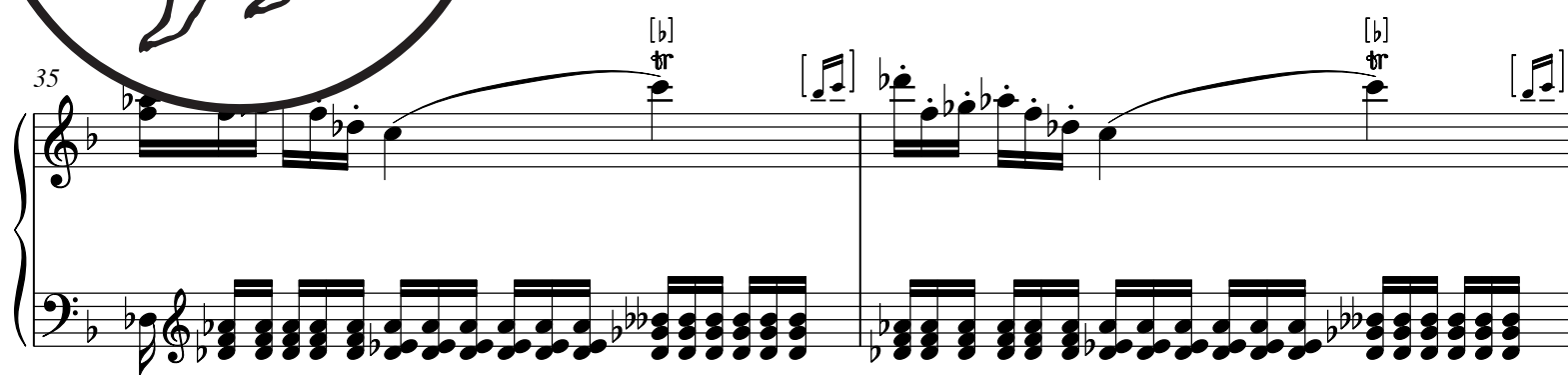
30



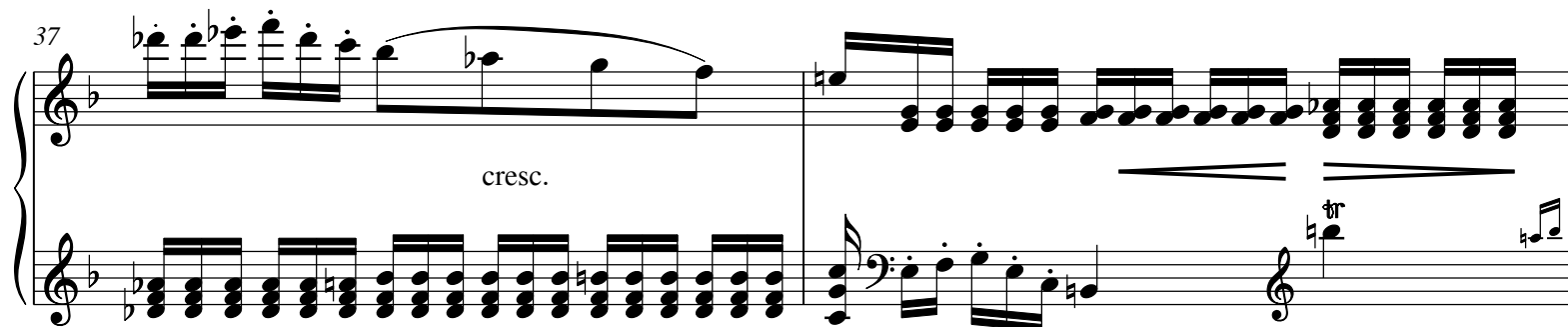
33



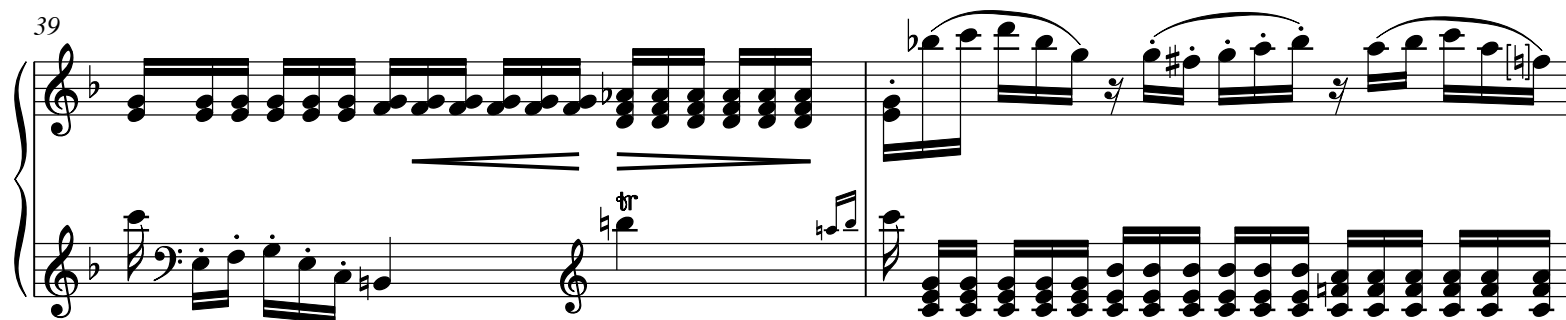
35



37



39



41



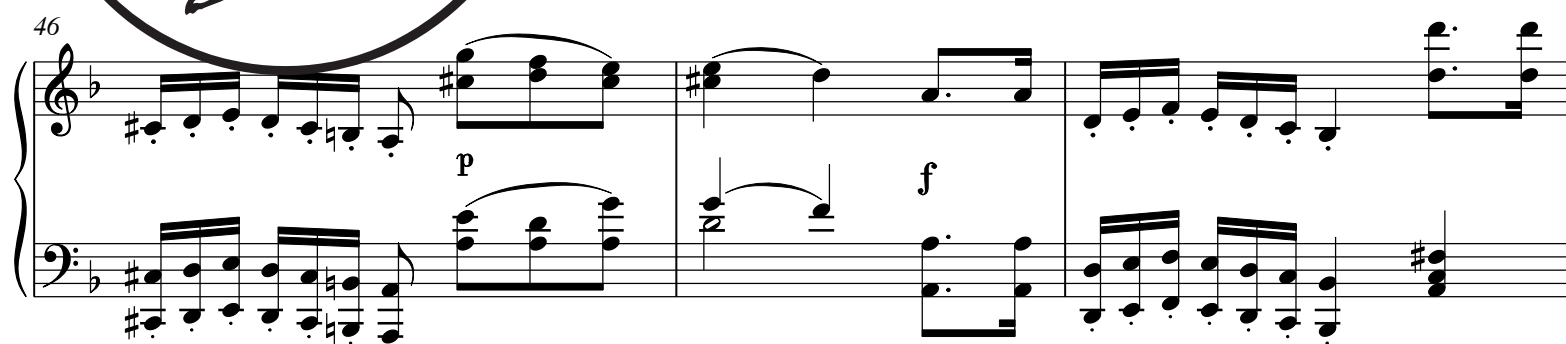
decresc.

43



f

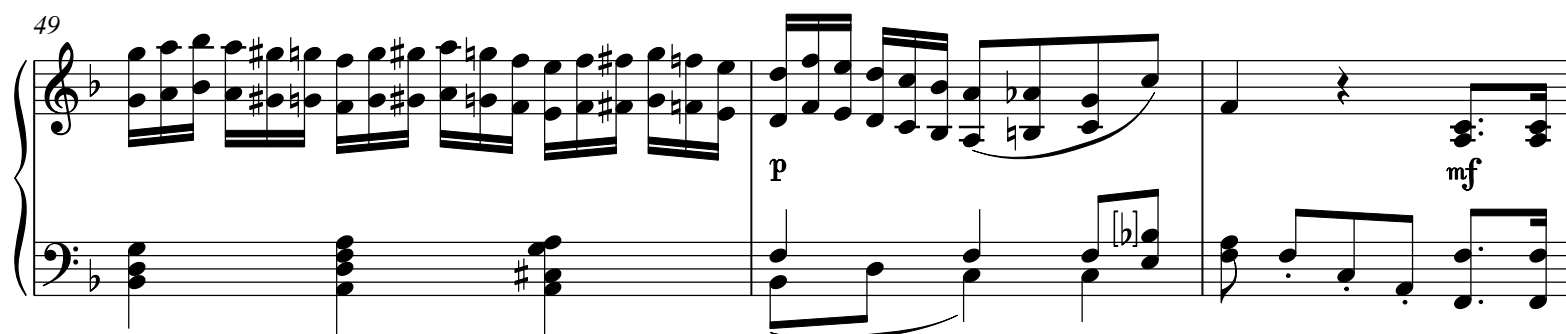
46



p

f

49



p

mf

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

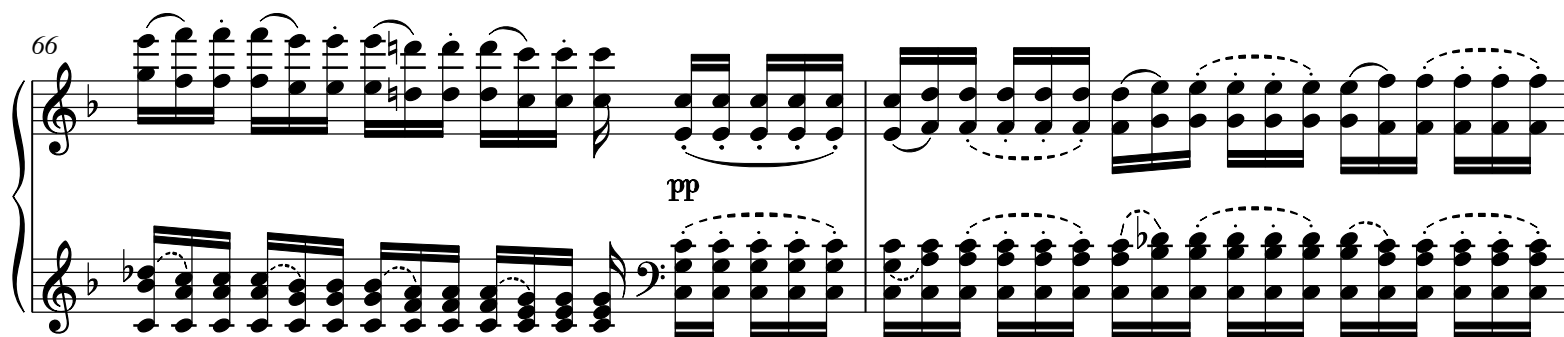
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

66



pp

68



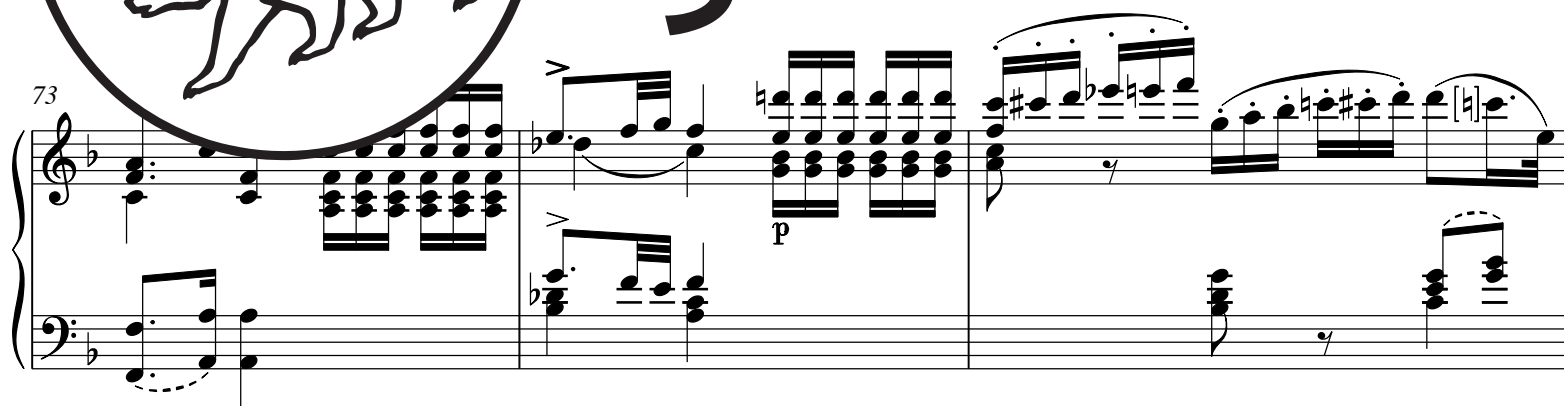
mf

70



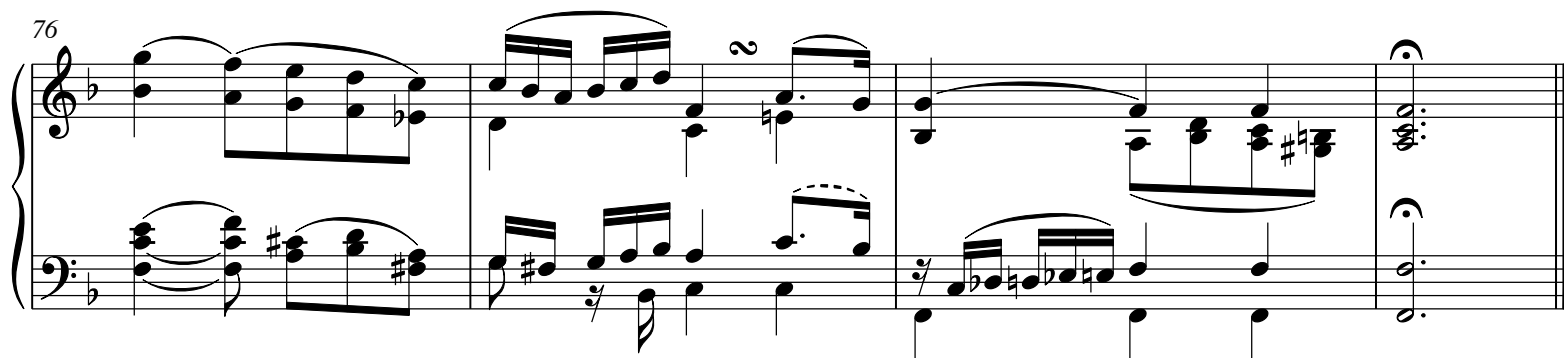
f

73



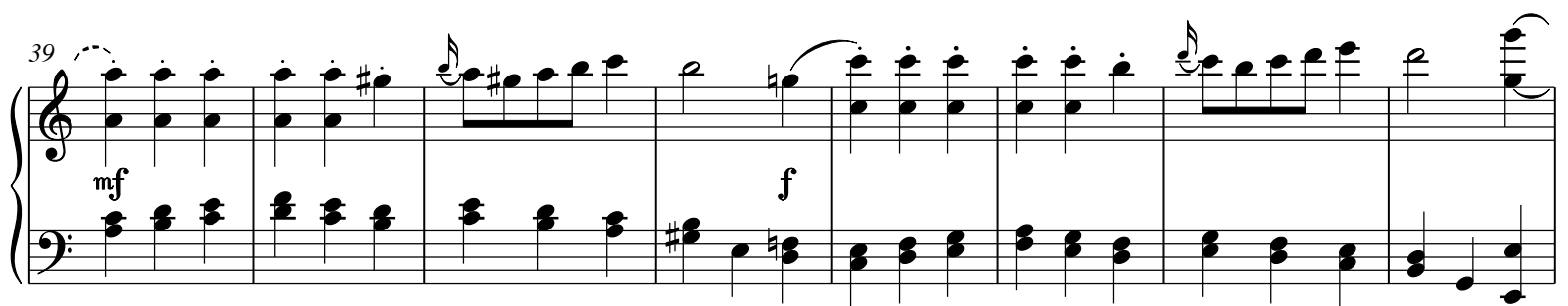
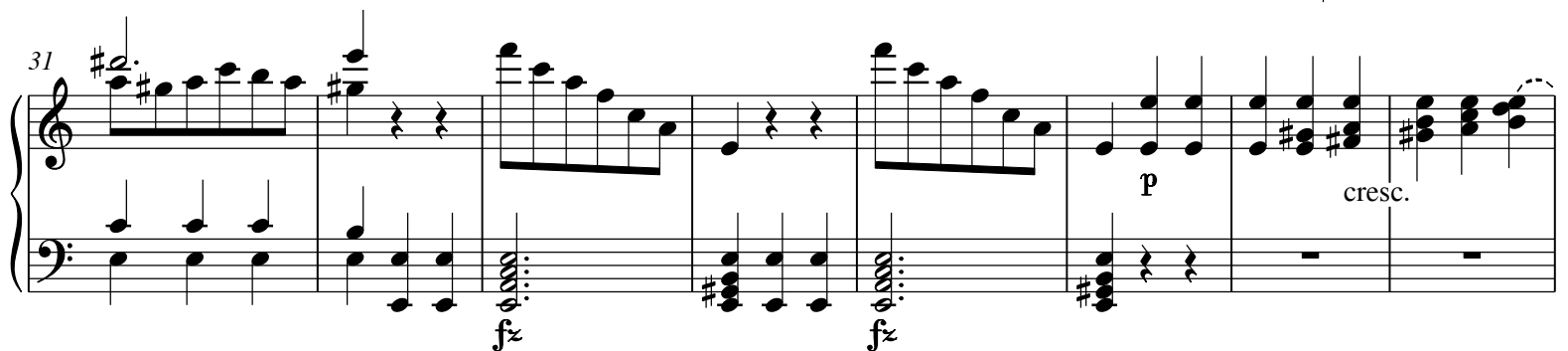
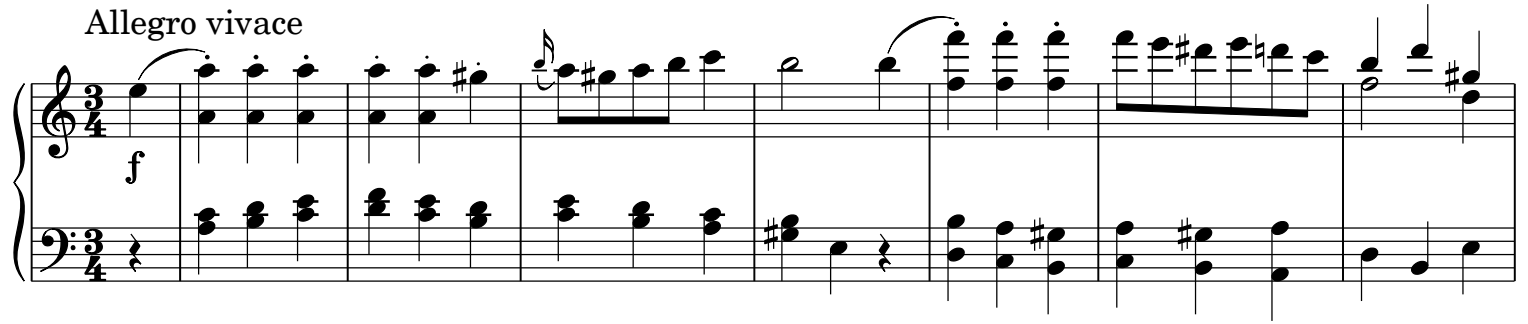
p

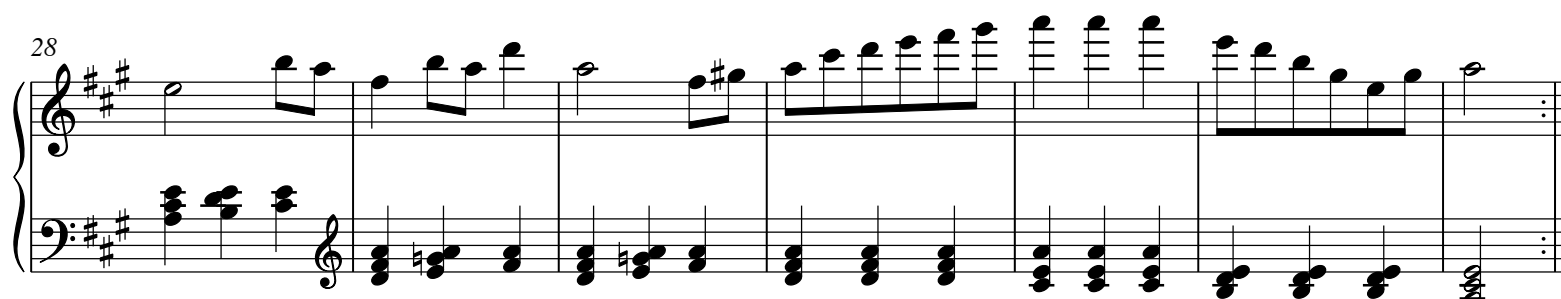
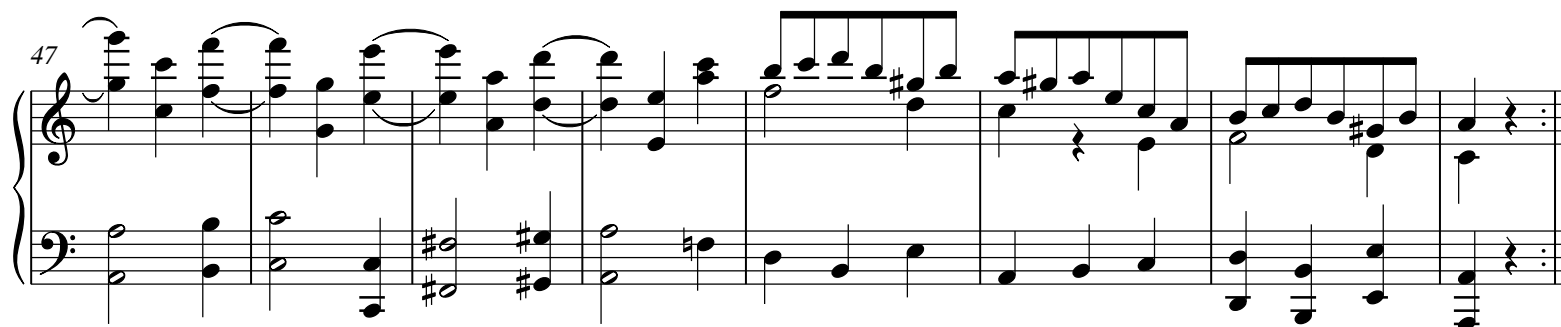
76



Menuett

Allegro vivace





Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

dim.

D 459 I - 37

26

Handwritten musical score for piano, measures 26-29. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *f* (forte), and *p* (piano). There are also accents and slurs.

30

Handwritten musical score for piano, measures 30-33. The key signature is three sharps. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *p* (piano), *fp* (fortissimo piano), and *dolce* (dolce). There are also accents and slurs.

34

Handwritten musical score for piano, measures 34-36. The key signature is three sharps. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. There are accents and slurs.

37

Handwritten musical score for piano, measures 37-42. The key signature is three sharps. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). There are also accents and slurs.

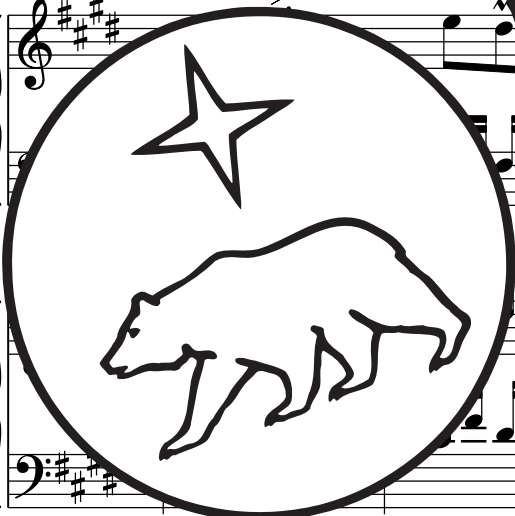
43

Handwritten musical score for piano, measures 43-48. The key signature is three sharps. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *ffz* (fortissimo forzando) and *p* (piano). There are also accents and slurs.

49

Handwritten musical score for piano, measures 49-54. The key signature is three sharps. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano). There are also accents and slurs.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



54

pp fp

58

pp cresc.



62

pp

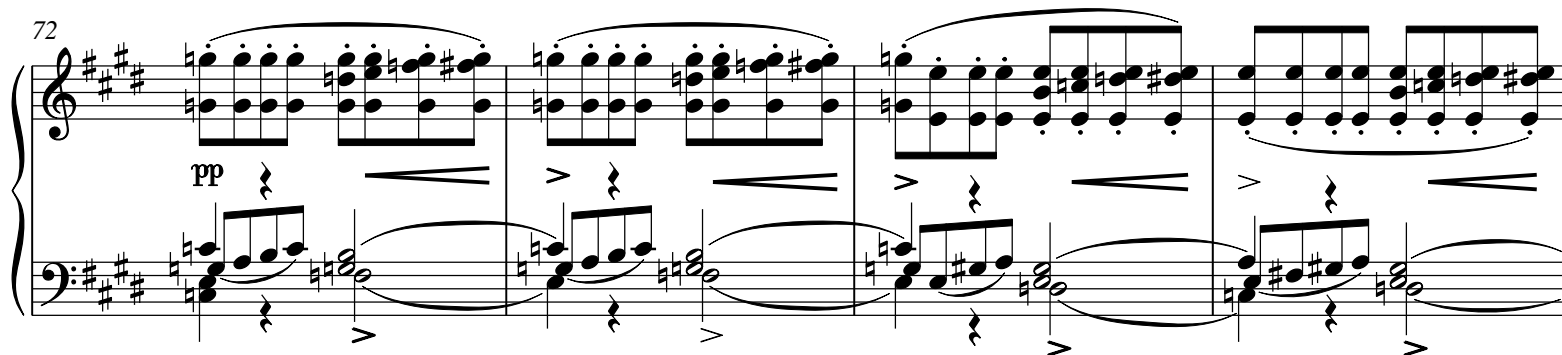
66

pp

69

cresc.

72



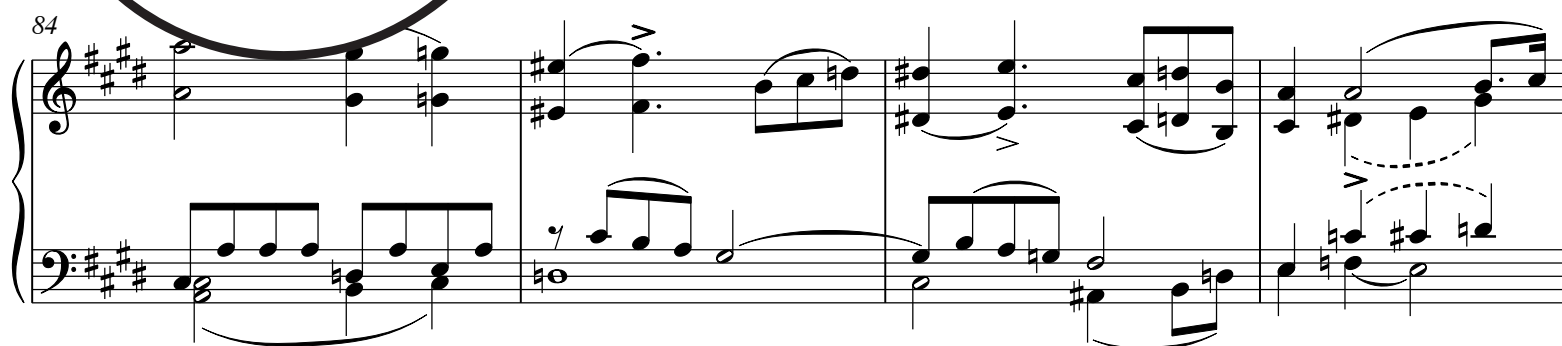
76



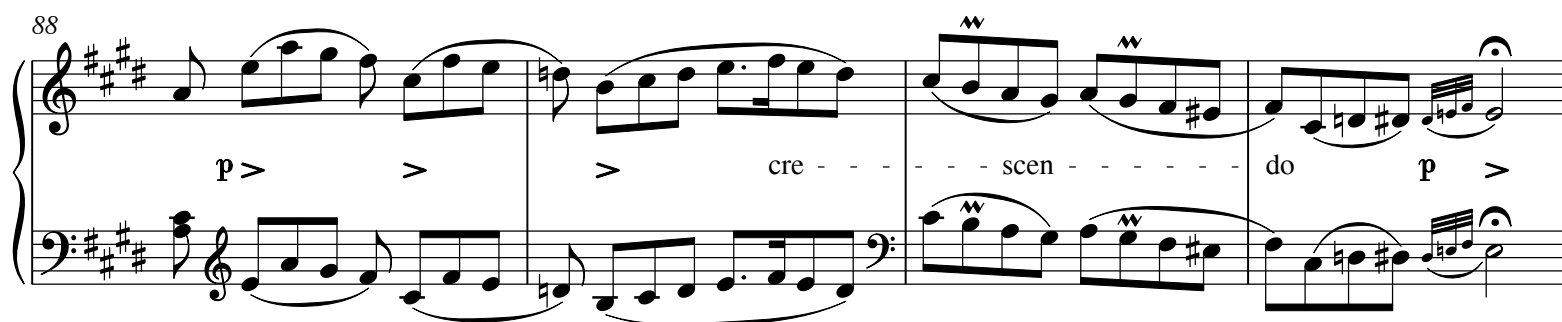
80



84



88



p > > > cre - - - - - scen - - - - - do p >

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

113

ffz p

117

ffz p

121

mf pp



9

fp pp

18

cresc. fz fp

26

33

39

51

57

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

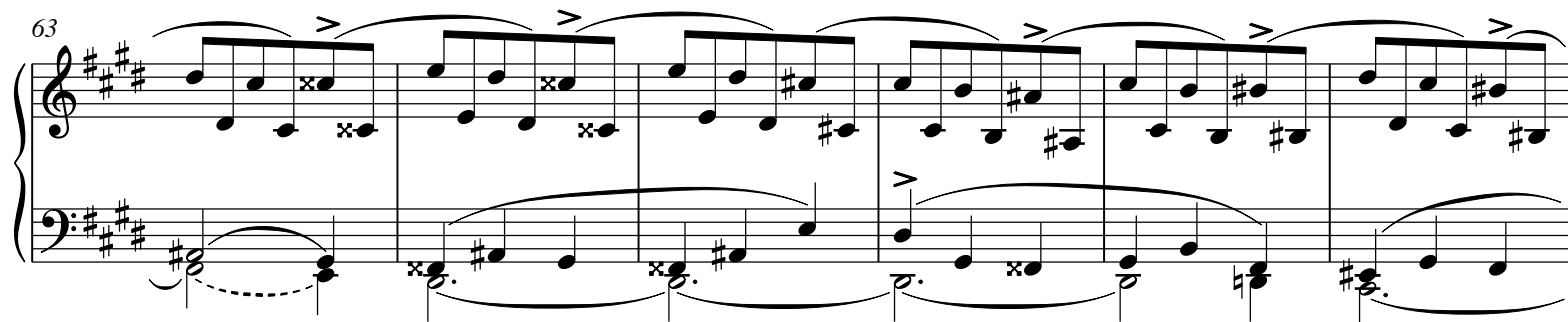
cresc.

decresc.

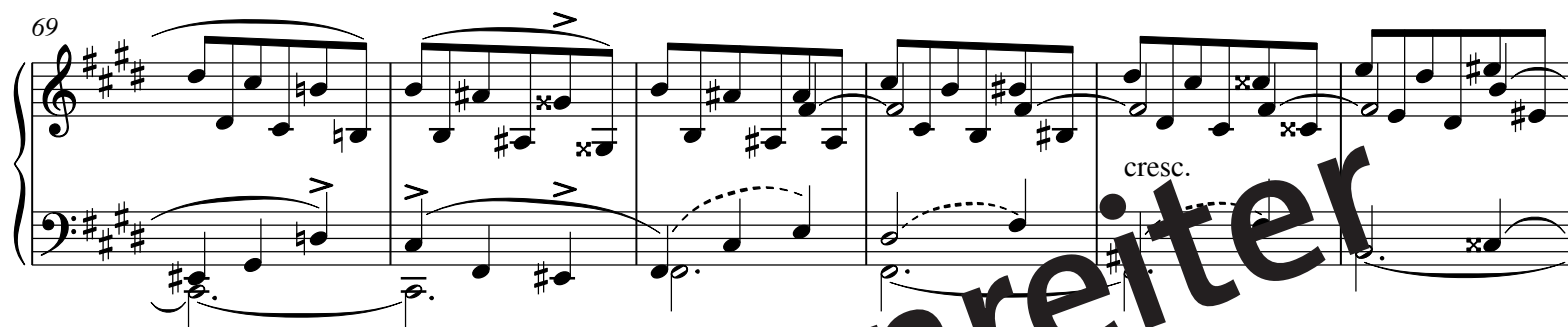


The image displays a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 26 to 57. The score is written for two staves, treble and bass clef, in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (f, p, cresc., decresc.). A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. In the lower-left area, there is a circular logo containing a stylized bear silhouette and a five-pointed star. The page number "42" is located at the top left corner.

63



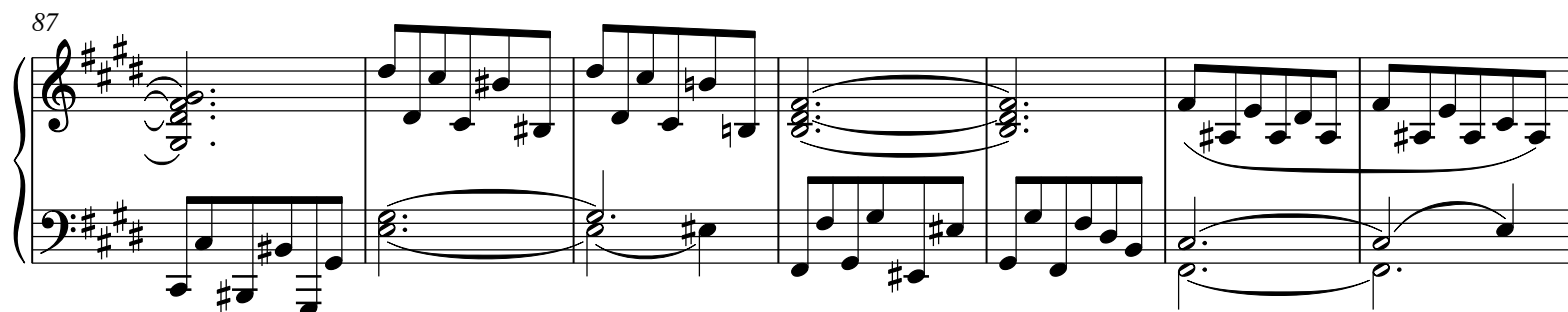
69



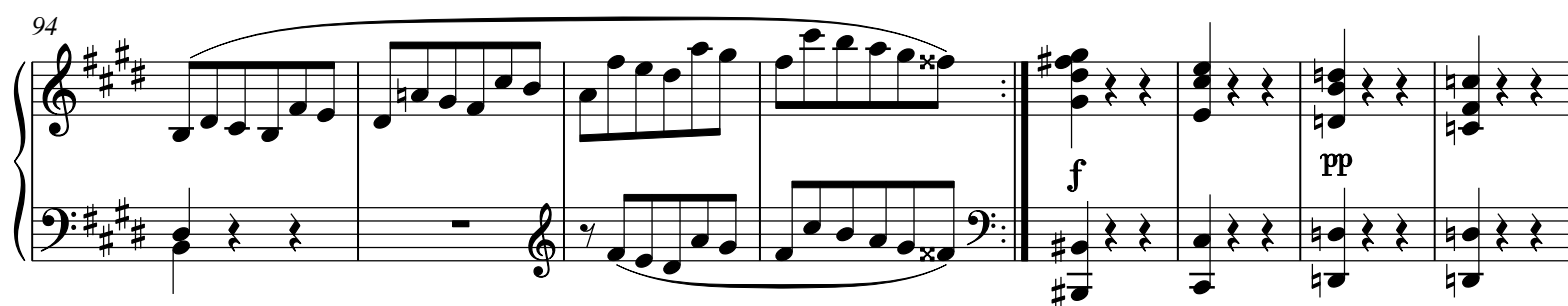
75



87



94



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

155

pp

cresc.

fz>

fz>

fp>

165

f

172

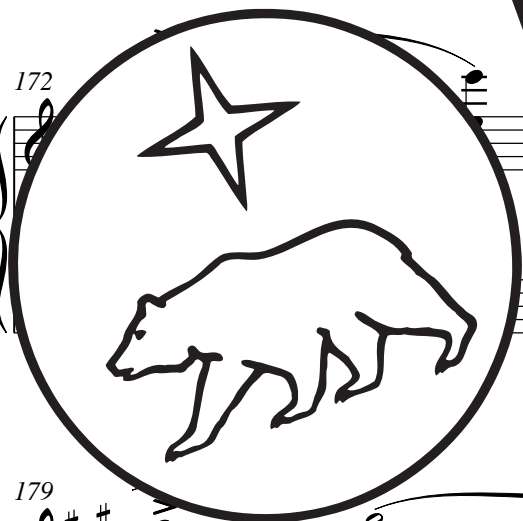
p

179

186

cresc.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



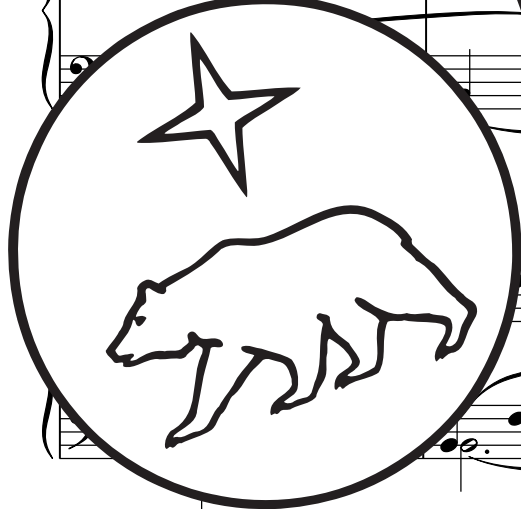
193

decresc.

199

206

cresc.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

218

decresc. cresc. decresc.

225

p pp

Sonate a-Moll

47

op. posth. 164 – D 537

März 1817

Allegro ma non troppo

5

9

1

18

23

f

p

f

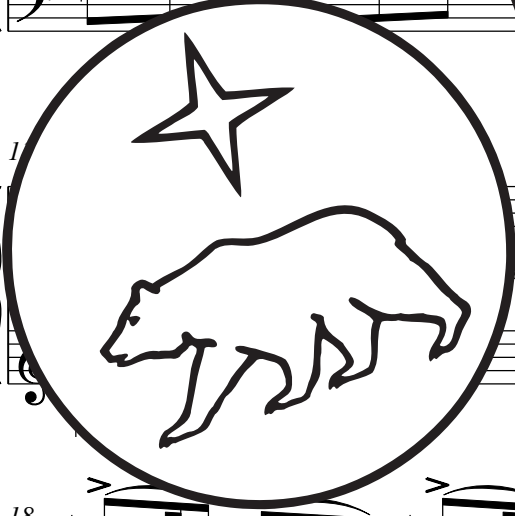
p

cresc.

fz

decresc.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

dim.

61

1. 2.

65b

simile

pp

70

80

8

86

99

99

A musical score for a piece titled 'Bärenreiter Probe'. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large, stylized watermark reading 'Bärenreiter Probe' is overlaid across the center of the image. The page number '104' is visible in the top left corner.



A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melody is in G major (one sharp) and 2/4 time. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The score includes a large circular graphic on the left side, which contains the title 'The Rose Tree' in a stylized, calligraphic font. The page number '112' is visible in the bottom left corner.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree." It features two staves: a bass staff at the top and a treble staff at the bottom. The bass staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The treble staff starts at measure 116, with a key signature change to one flat (Bb) and a common time signature (C). The music is written in a style that combines traditional notation with modern, dense chordal textures. The bass staff contains several measures of chords, some with accidentals (sharps and naturals). The treble staff includes a melodic line with a crescendo marking, followed by a series of chords and a final melodic phrase marked with an asterisk (*). Dynamics such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are indicated. The score is presented in a clean, black-and-white format.

*) Takt 120, oberes System im Autograph:
M. 120, upper staff in the autograph:

*) Takt 120, oberes System im Autograph:
M. 120, upper staff in the autograph:

121

ff $f >$

127

ff p $f >$

132

ff p

140

cresc. f

144

fz decresc.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

172 8

fz > *p* *pp*

176

> *simile*

181 di

ppp

186

ff *fz* *fz cresc.*

191

ff *p* *ff*

Allegretto quasi Andantino

legato

p

staccato

9

17

p

21

f

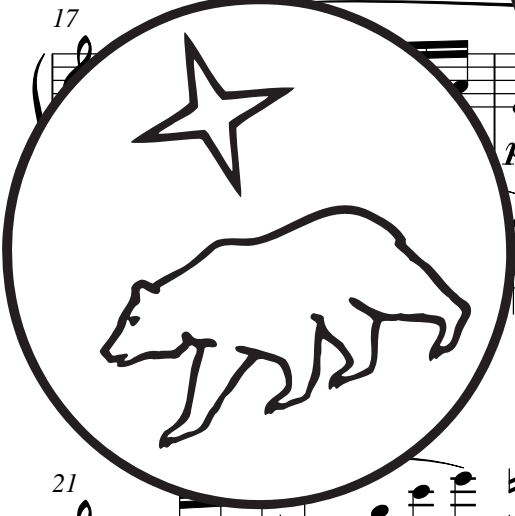
p

25

pp

cresc.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for a piece titled "Allegretto quasi Andantino". The notation is in 2/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into systems, with measures 9, 17, 21, and 25 marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, pp, cresc.). A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. In the left margin, there is a circular logo containing a stylized bear walking to the left, with a five-pointed star above it.

30

f *p* *mf* *p*

34

f *p* *f* *p*

39

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

legato

49

mf *p* *mf* *p* *mf*

54

mf *p* *mf* *p* *mf*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

87

cresc.

8

93

pp

1. 2.

p

98

104

cresc. fz

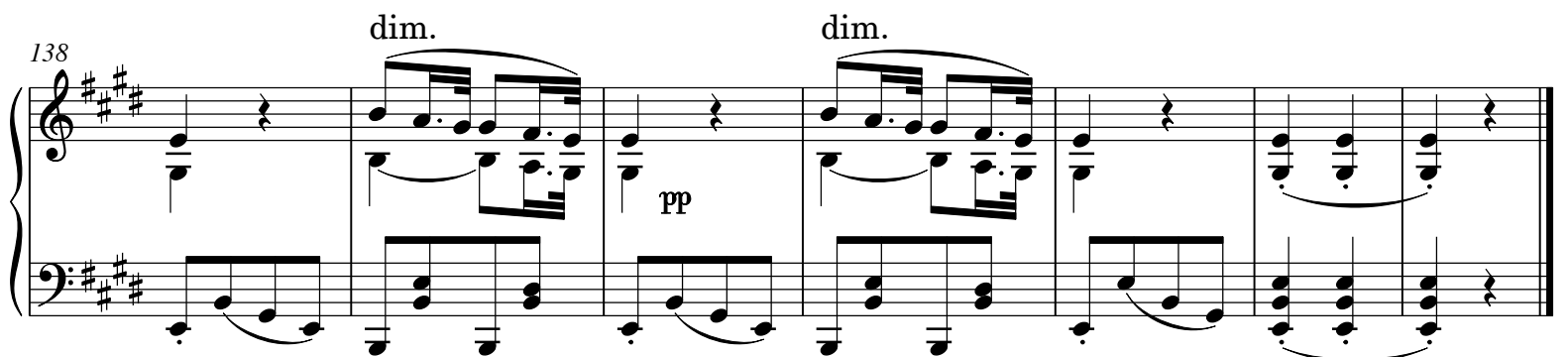
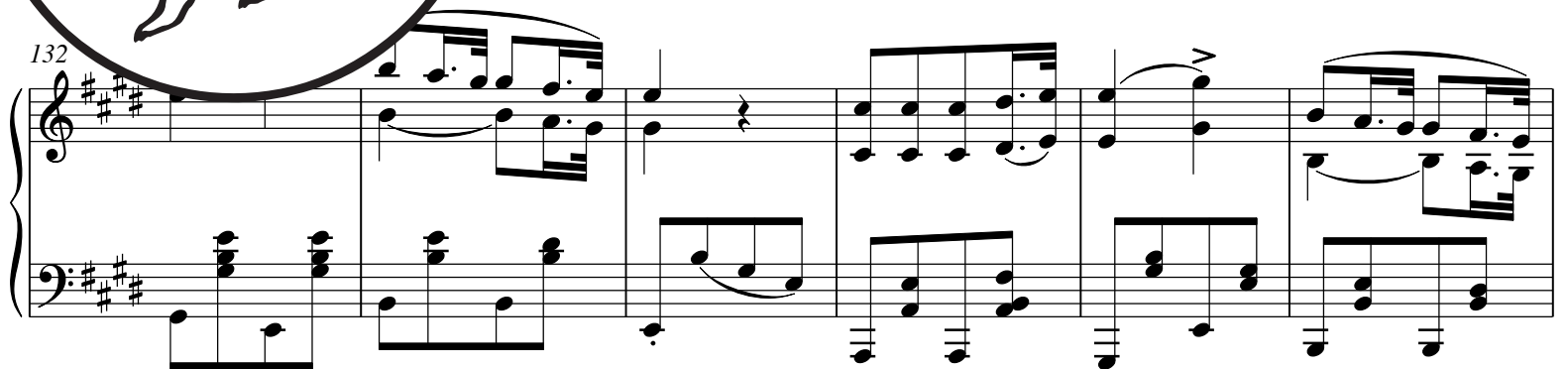
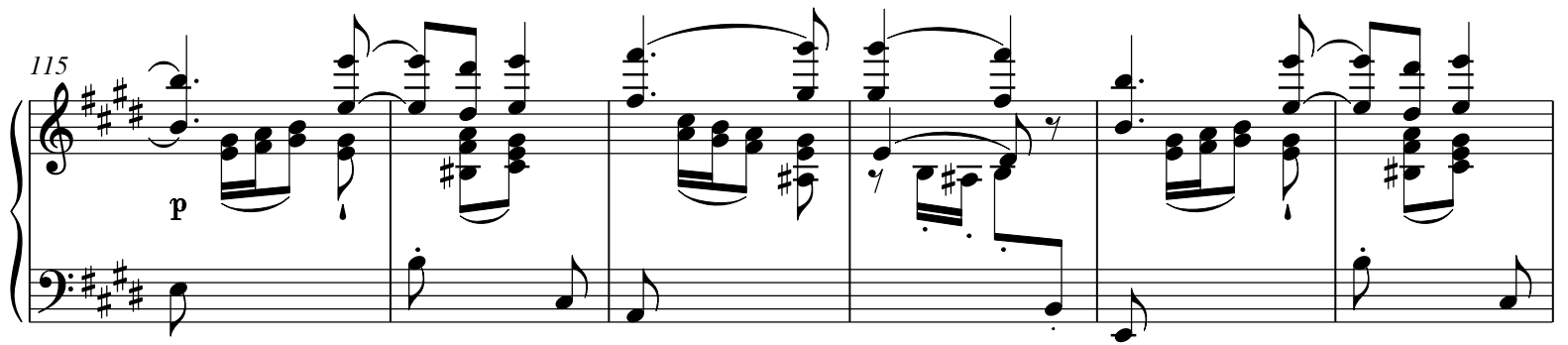
cre

109

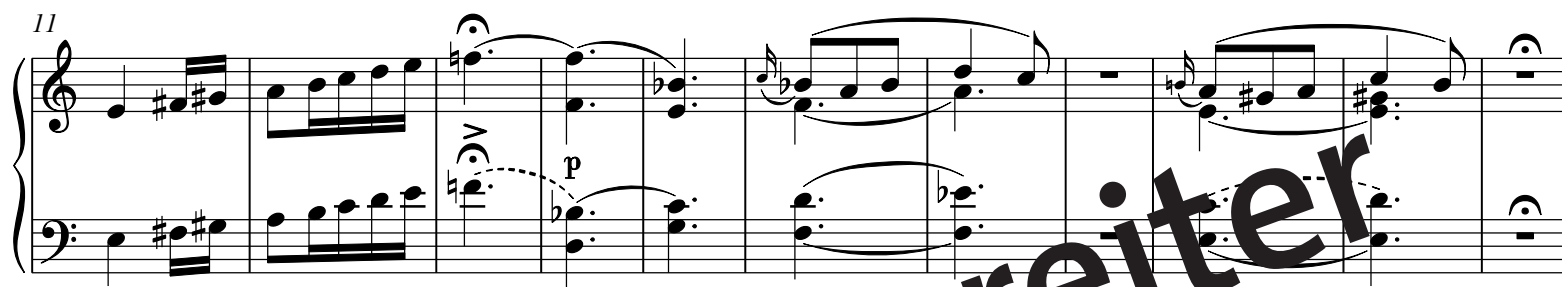
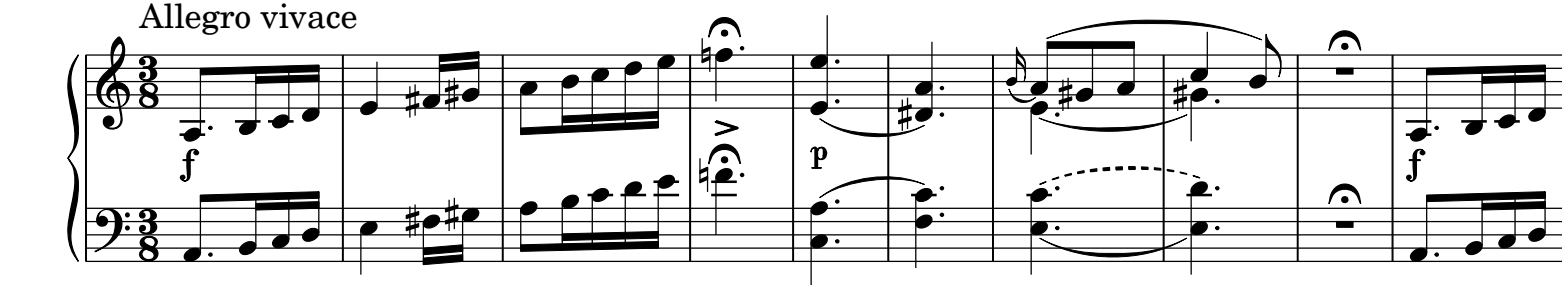
- scen - - - do

p

decresc.



Allegro vivace



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

98

fp

fp

105

fp

ffz

112

fz

118

fz

123

cresc.

fz

p

130

p ff

138

fz ff



145

fz p

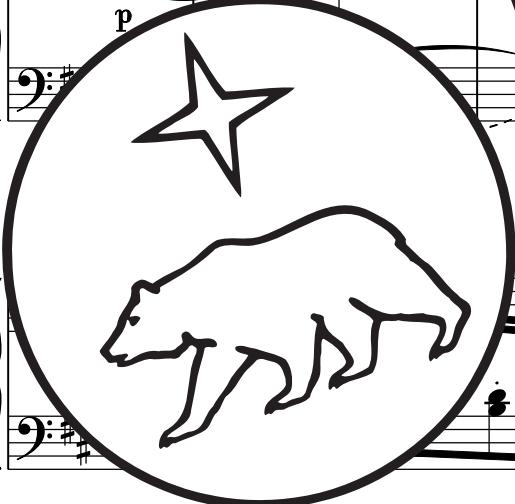
160

dim. f p

169

179

189



204

211

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

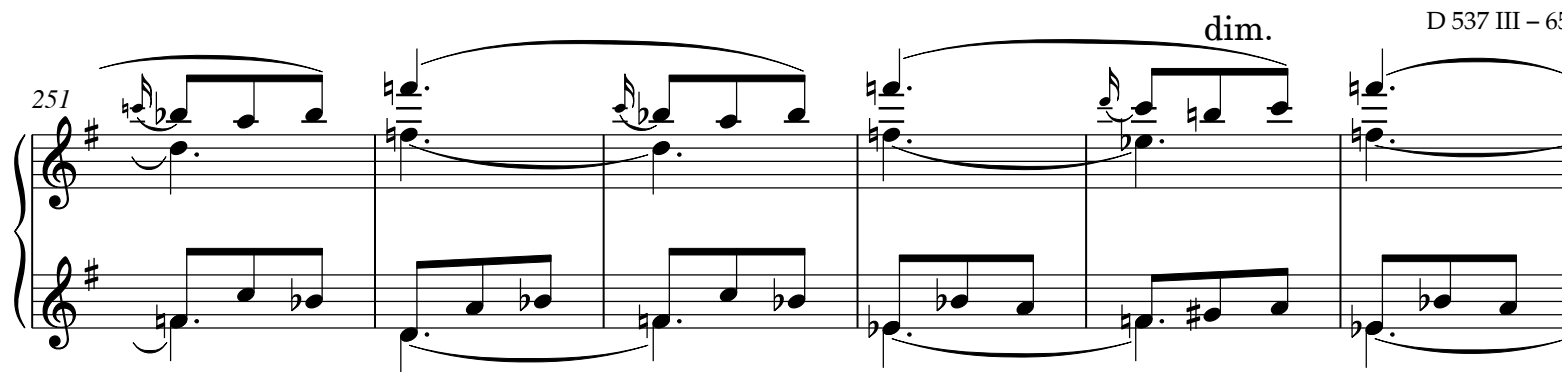


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

251

dim.



257

ppp



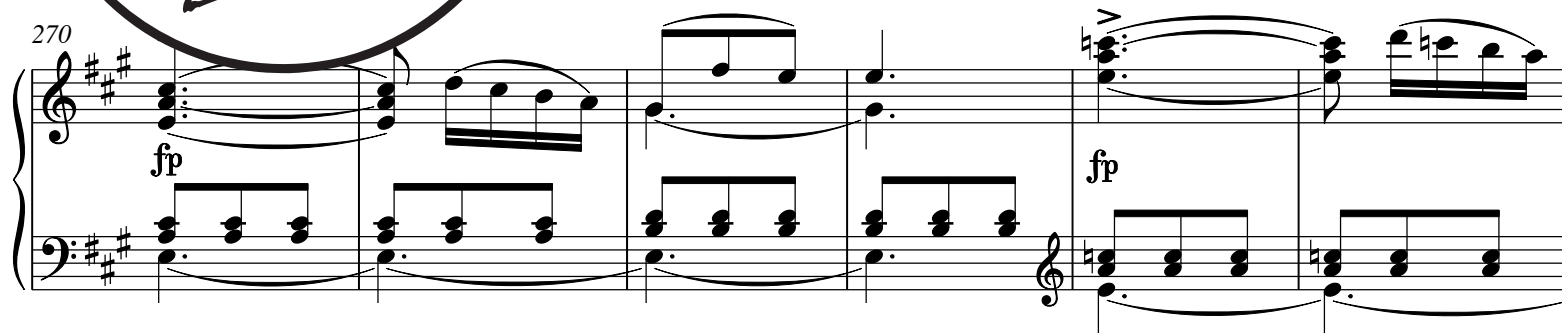
264

sfz



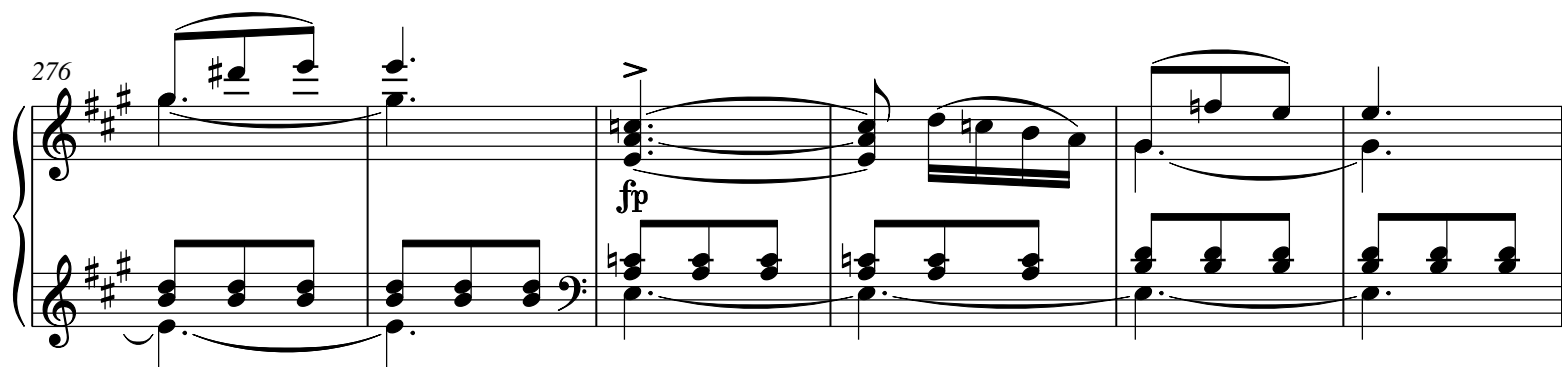
270

fp

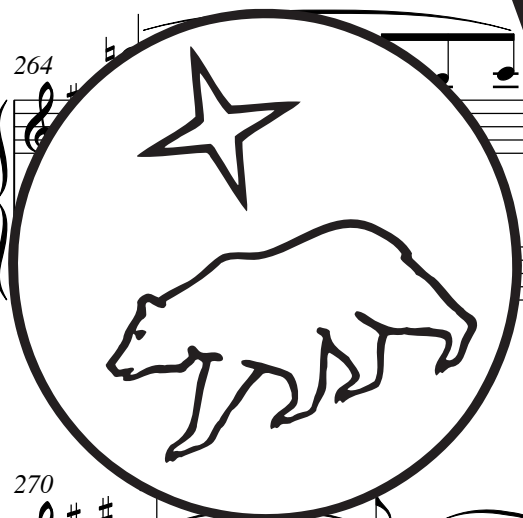


276

fp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

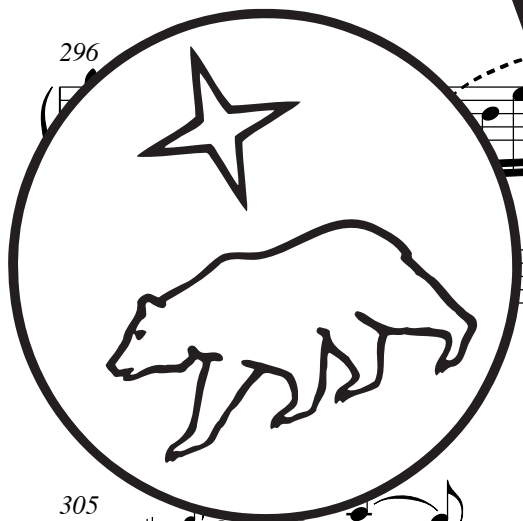


282

ffz fz fz fz

289

cresc.



296

p p

305

decresc. f

314

p f

323

Measures 323-327 of a piano piece. Measure 323 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand features a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. The bass line has a half note G3, a quarter note F#3, and a half note E3. Measure 324 continues with similar intervals. Measure 325 has a whole note G4 in the right hand and a whole note G3 in the bass. Measure 326 features a forte (*ff*) dynamic with a half note G4 and a half note F#4 in the right hand, and a whole note G3 in the bass. Measure 327 ends with a half note G4 and a half note F#4 in the right hand, and a whole note G3 in the bass.

332

Measures 332-336 of a piano piece. Measure 332 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand features a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. The bass line has a half note G3, a quarter note F#3, and a half note E3. Measure 333 continues with similar intervals. Measure 334 has a whole note G4 in the right hand and a whole note G3 in the bass. Measure 335 features a forte (*ff*) dynamic with a half note G4 and a half note F#4 in the right hand, and a whole note G3 in the bass. Measure 336 ends with a half note G4 and a half note F#4 in the right hand, and a whole note G3 in the bass.

341

Measures 341-345 of a piano piece. Measure 341 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand features a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. The bass line has a half note G3, a quarter note F#3, and a half note E3. Measure 342 continues with similar intervals. Measure 343 has a whole note G4 in the right hand and a whole note G3 in the bass. Measure 344 features a forte (*ff*) dynamic with a half note G4 and a half note F#4 in the right hand, and a whole note G3 in the bass. Measure 345 ends with a half note G4 and a half note F#4 in the right hand, and a whole note G3 in the bass.

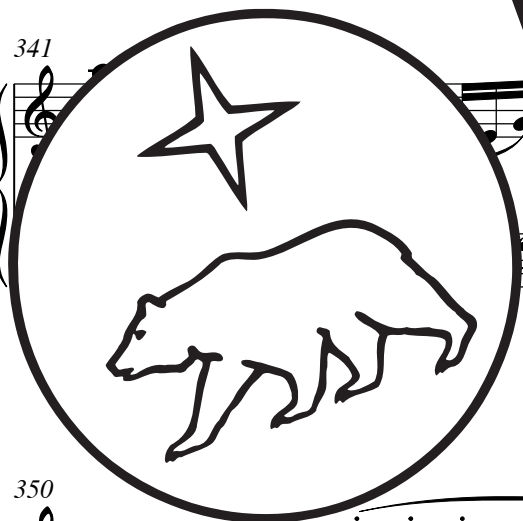
350

Measures 350-354 of a piano piece. Measure 350 starts with a fortissimo (*fp*) dynamic. The melody in the right hand features a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. The bass line has a half note G3, a quarter note F#3, and a half note E3. Measure 351 continues with similar intervals. Measure 352 has a piano (*p*) dynamic with a whole note G4 in the right hand and a whole note G3 in the bass. Measure 353 features a forte (*ff*) dynamic with a half note G4 and a half note F#4 in the right hand, and a whole note G3 in the bass. Measure 354 ends with a half note G4 and a half note F#4 in the right hand, and a whole note G3 in the bass.

359

Measures 359-363 of a piano piece. Measure 359 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The melody in the right hand features a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. The bass line has a half note G3, a quarter note F#3, and a half note E3. Measure 360 continues with similar intervals. Measure 361 has a whole note G4 in the right hand and a whole note G3 in the bass. Measure 362 features a forte (*ff*) dynamic with a half note G4 and a half note F#4 in the right hand, and a whole note G3 in the bass. Measure 363 ends with a half note G4 and a half note F#4 in the right hand, and a whole note G3 in the bass.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

22

mf

27

30

fz

p

39a

1. 2.

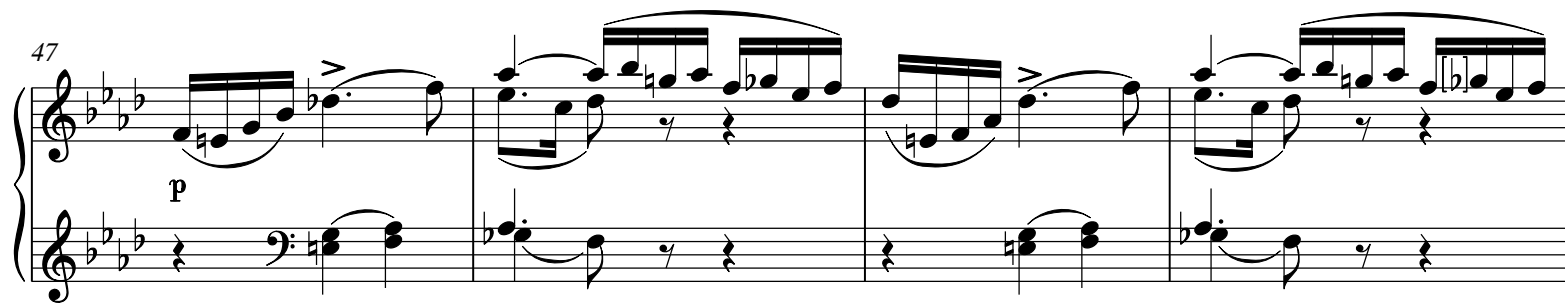
p

43

cresc.

f

47



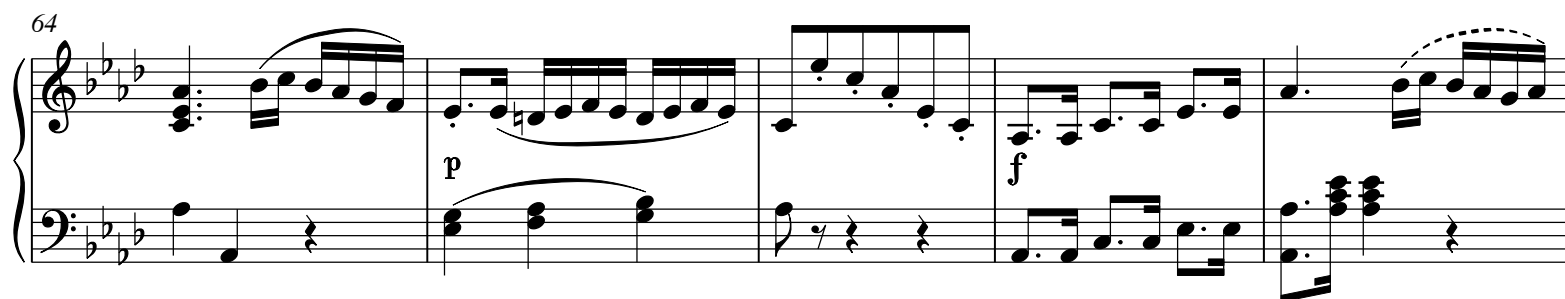
51



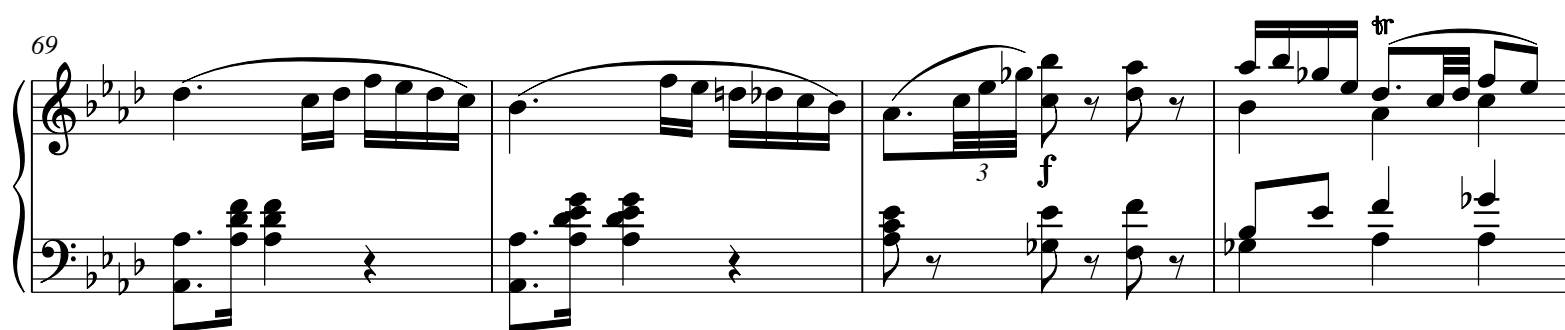
55

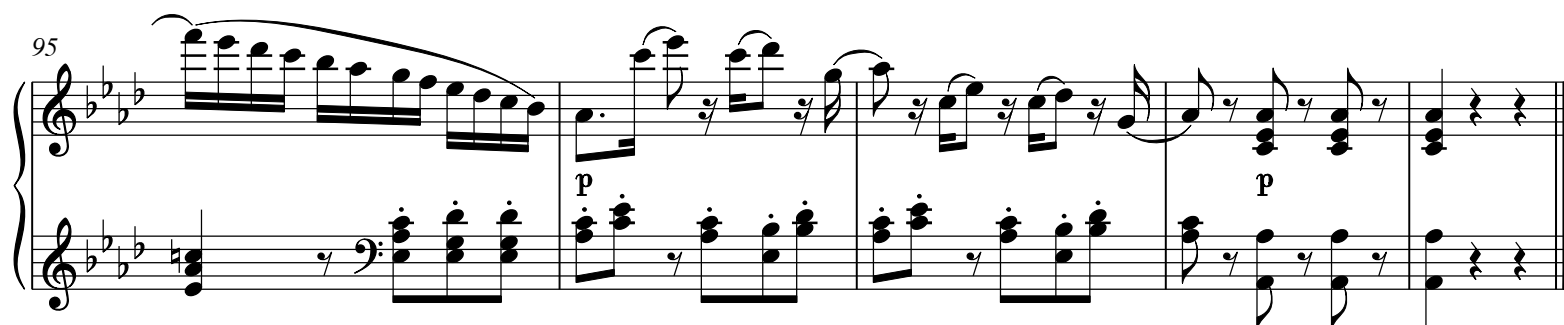
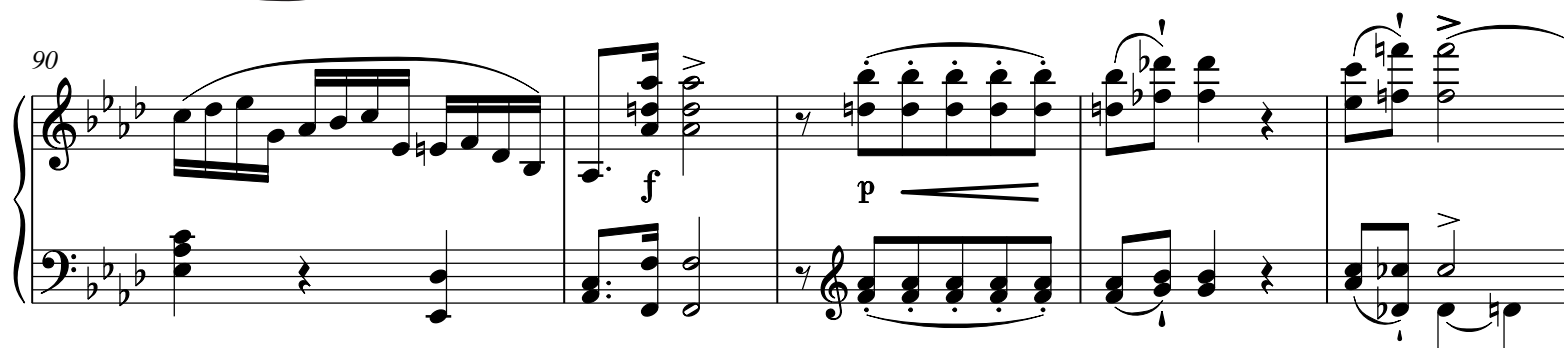
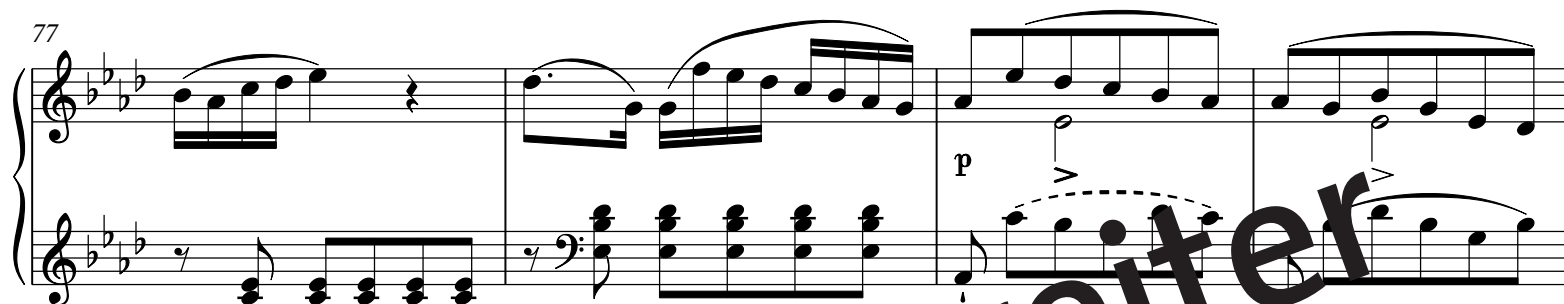
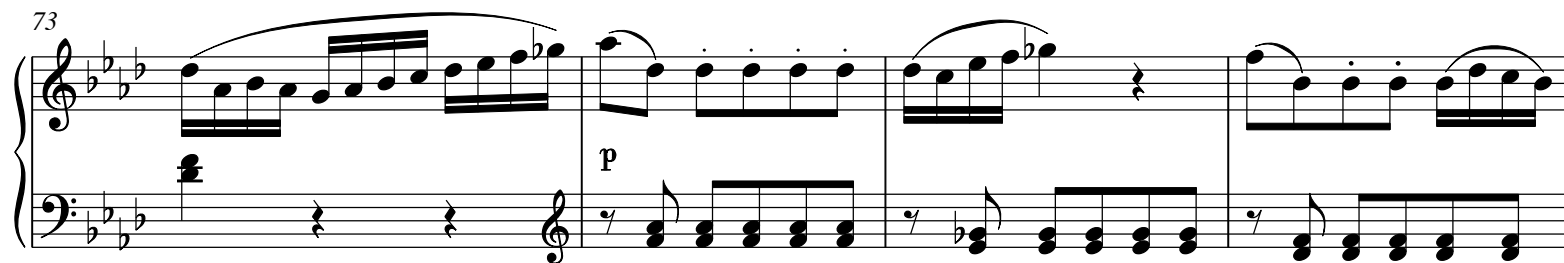


64



69





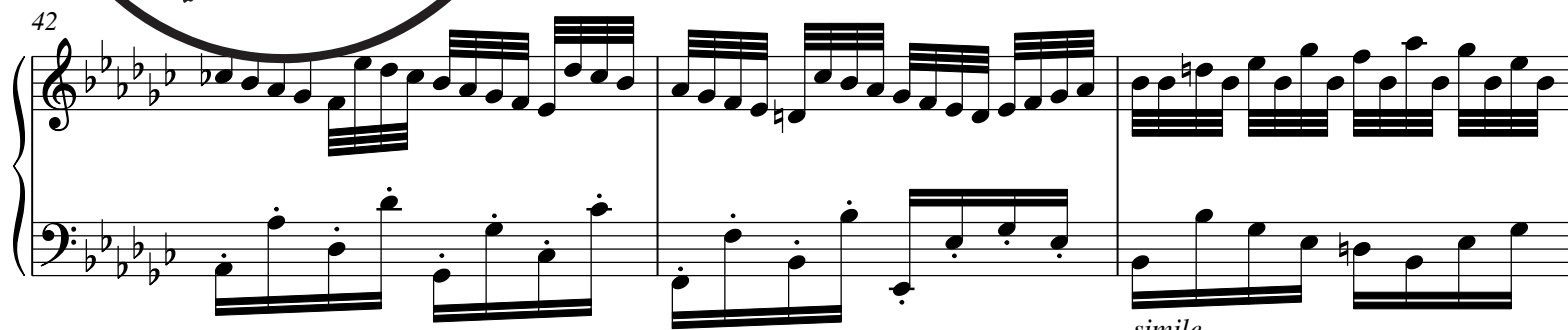
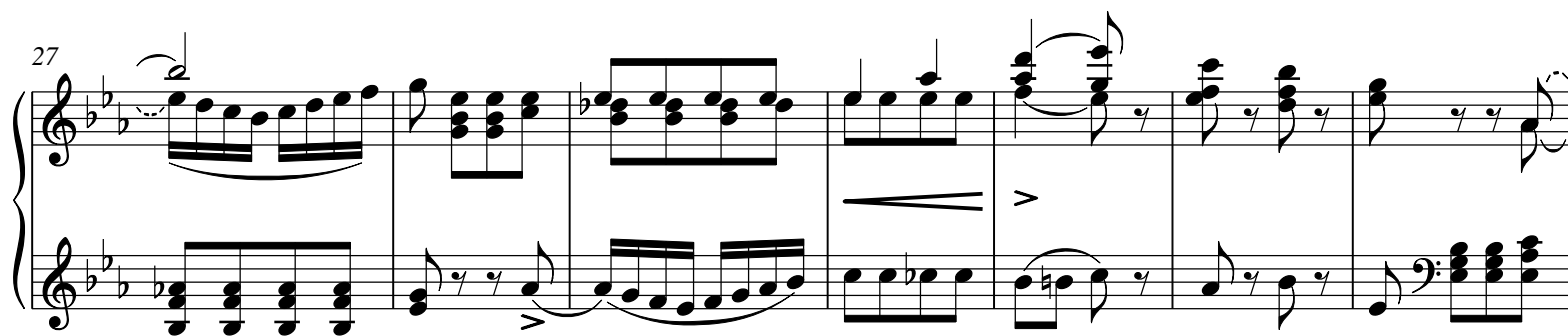
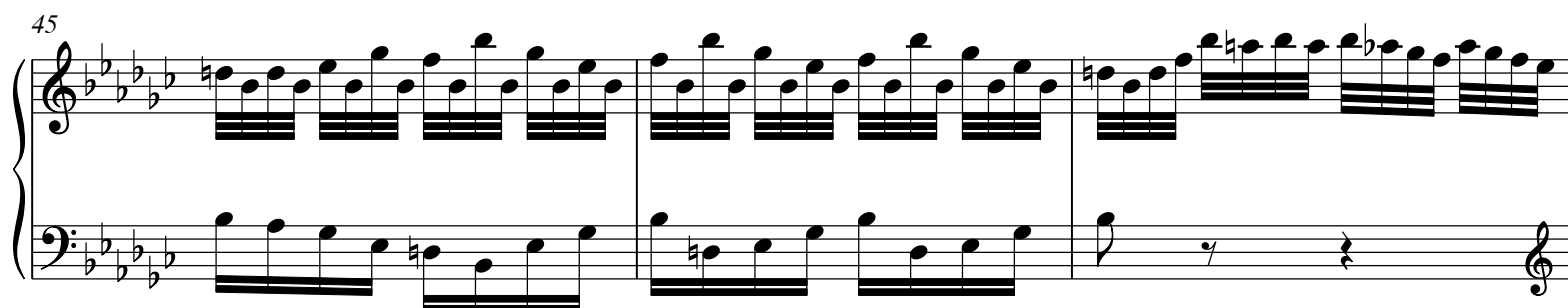
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

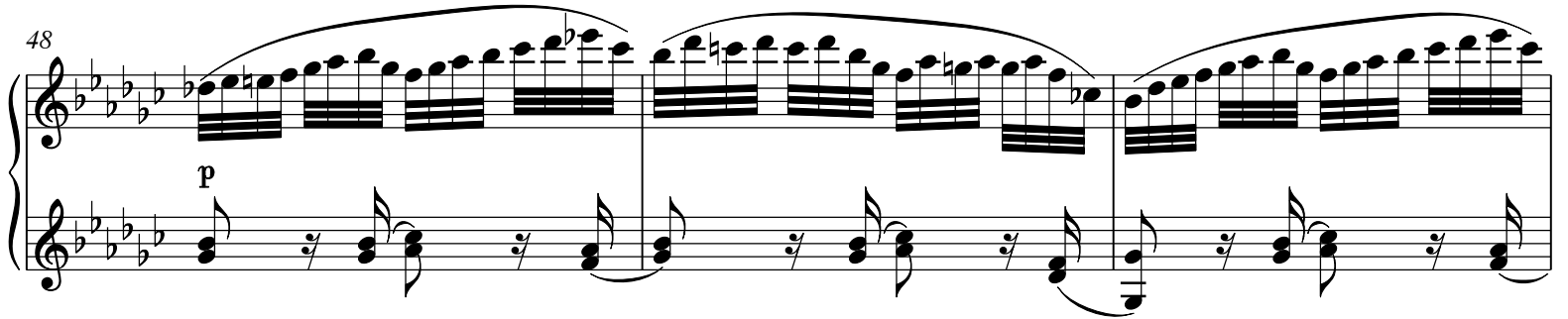


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

*simile*

48



p

51

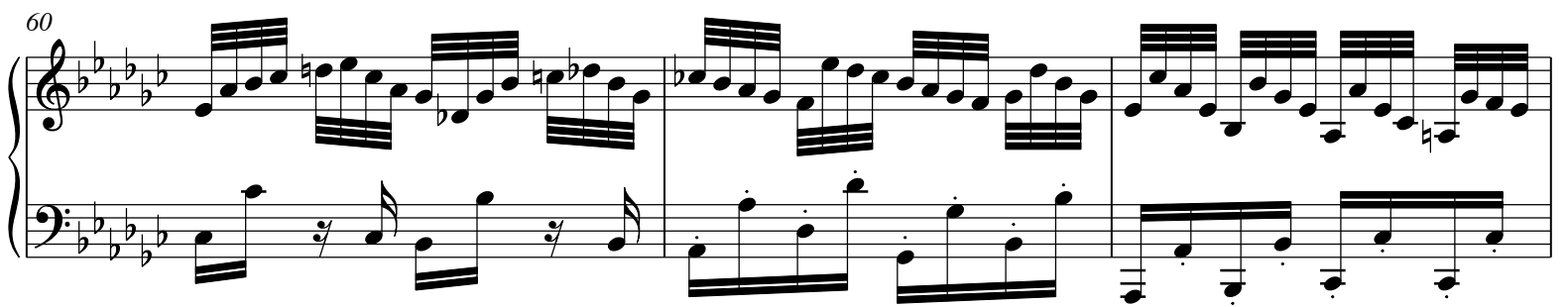


54



cresc.

60



63



decresc.

p



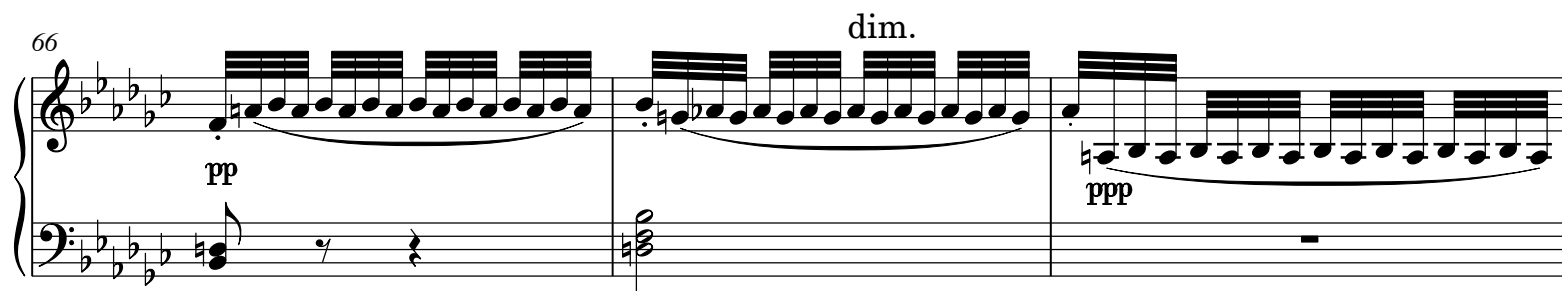
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

66

dim.

pp

ppp

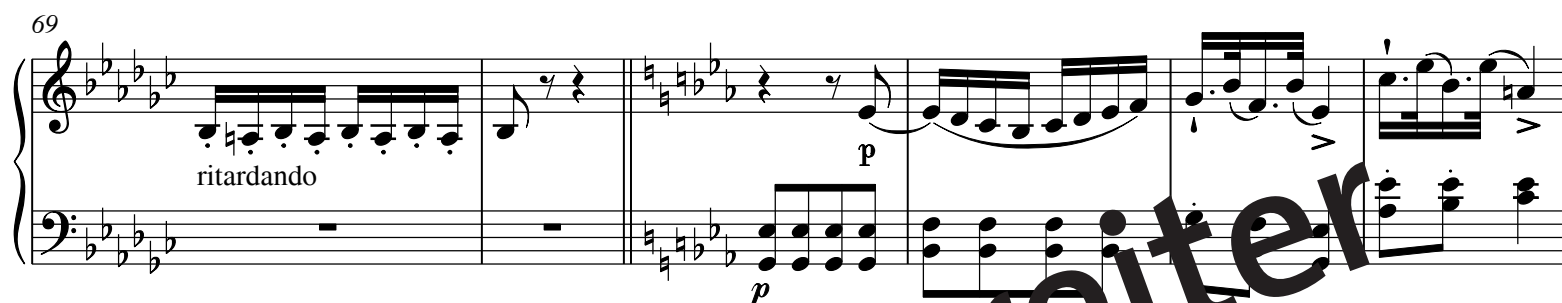


69

ritardando

p

p



75

f

tr

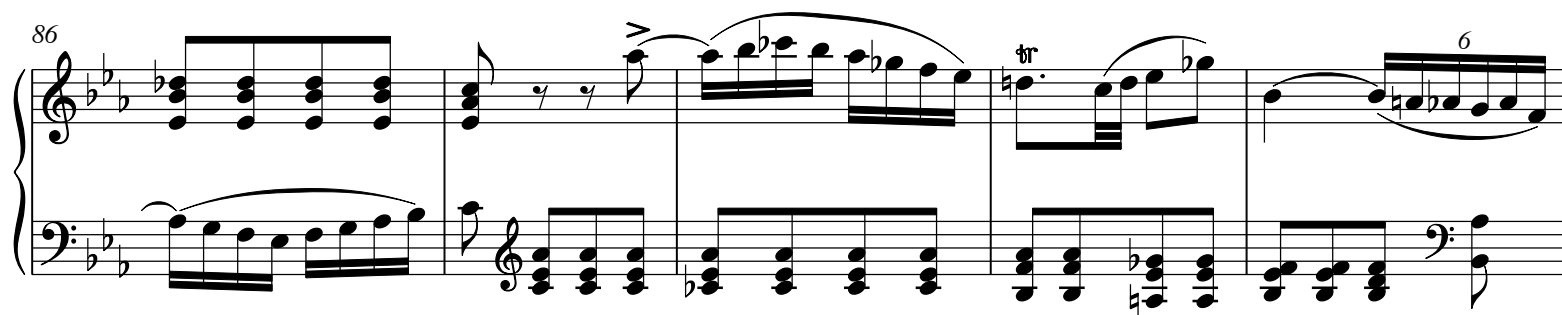
6



86

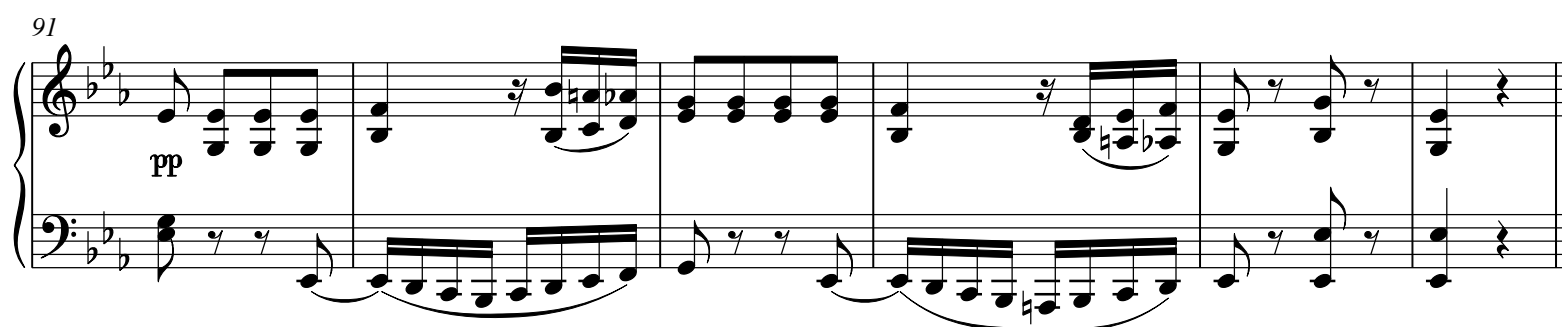
tr

6



91

pp



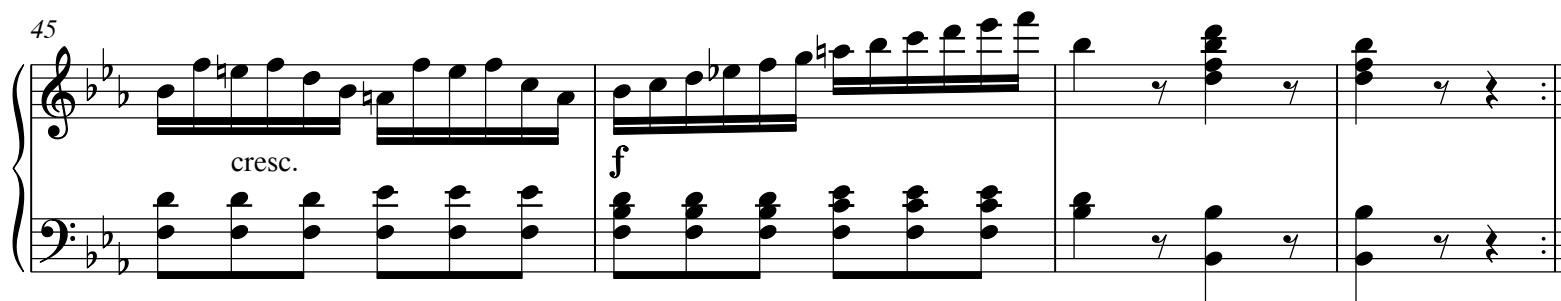
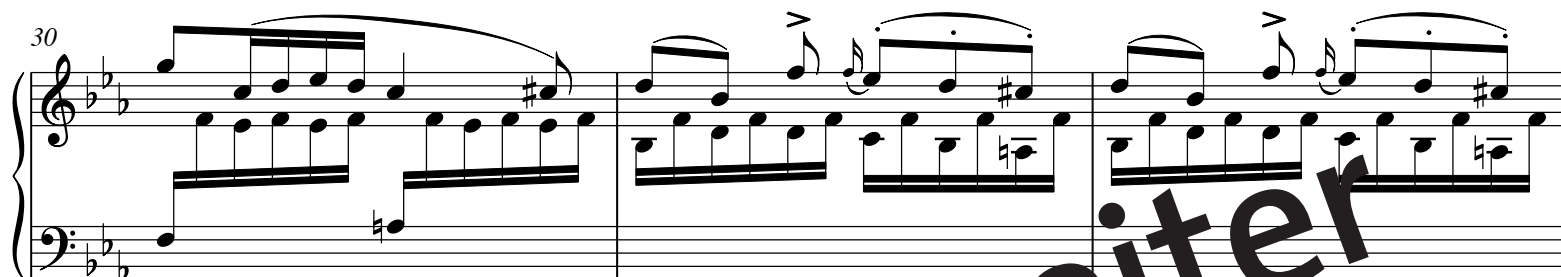
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

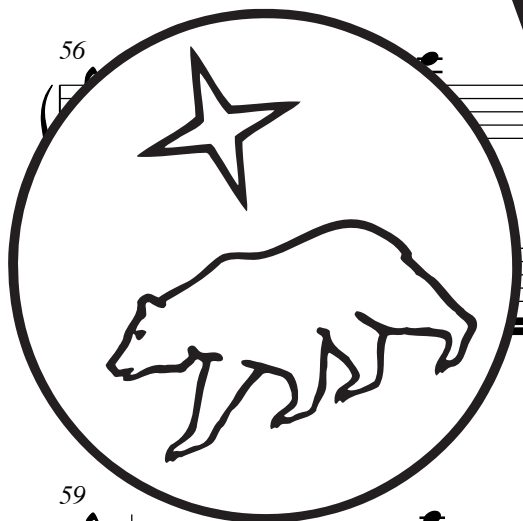
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



49

f *p* *f* *p*

53



59

62

p

66

simile

70

75

80

dim. simile

85

p

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

110



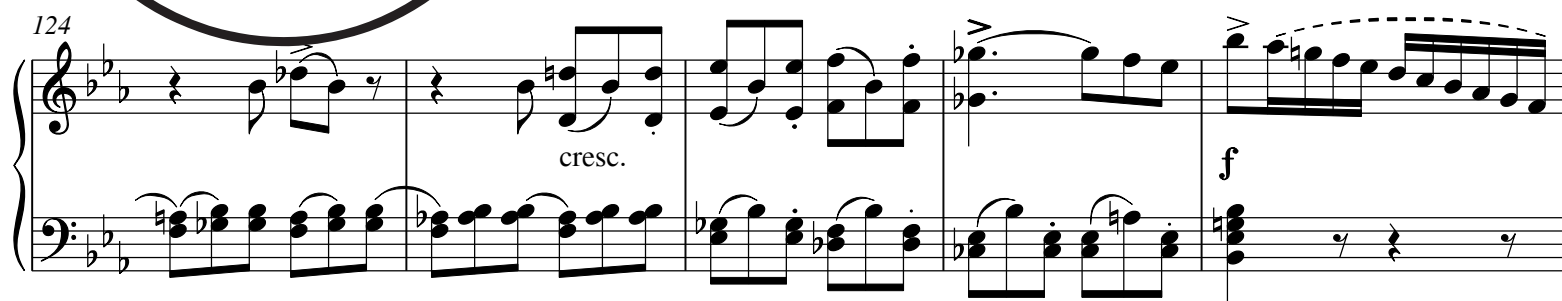
115



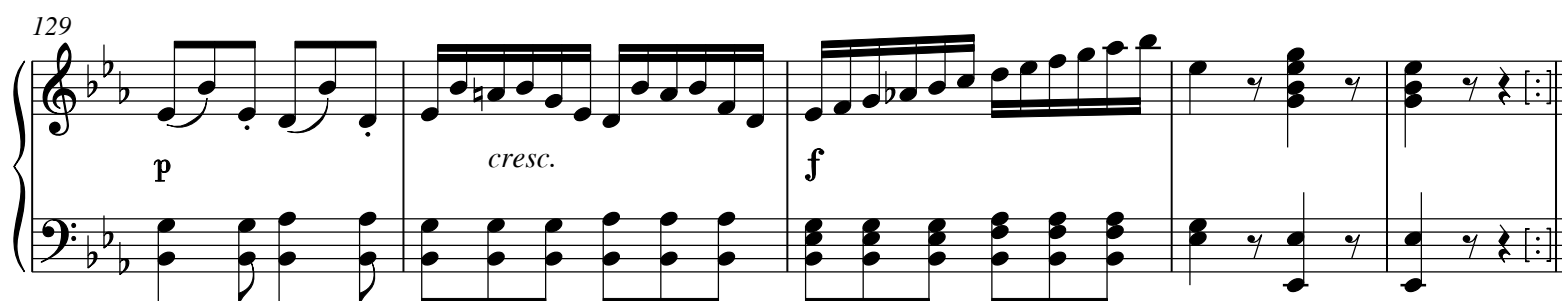
119



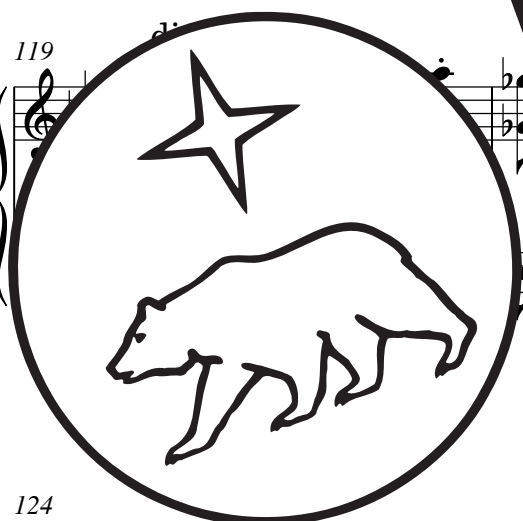
124



129



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Sonate e-Moll

D 566

Juni 1817

Moderato *)

The musical score is for the first movement of Beethoven's Sonata in E minor, Op. 566. It begins with a piano introduction marked 'Moderato *). The score is in 3/4 time and features a piano introduction with a bear logo. The music includes various dynamics (f, p, pp, fp, dolce) and articulations (accents, slurs, triplets). A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid on the score.

*) Zur ersten Fassung dieses Satzes siehe die Bärenreiter Website. / For the first version of this movement see the Bärenreiter website.

22

decresc. *p* *pp*

25

mf *pp* *mf*

28

fz *p* *fz* *p*

cresc. *simile*

34

pp *ffz*

dim.

*) Takt 33ff., beide Systeme: Zur rhythmischen Ausführung von punktierten Figuren in der einen und Triolen in der anderen Hand siehe Hinweise zur Aufführungspraxis. Schubert selbst notierte den Untersatz sehr ungenau. / Mm. 33ff., both staves: For the simultaneous execution of dotted rhythms in one hand and corresponding triplets in the other one, see Notes on Performance Practice. Schubert paid no particular attention to a precise vertical alignment.

**) Siehe / See Critical Commentary.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

53

56

59

62

67

*) Siehe / See Critical Commentary.

71

fp

74

fp

77

dolce

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

80

83

decresc.

p

pp

mf

86

pp mf

89

fz> p fz> 6

91

p cresc.

93

fz> p

simile

95

fz> pp dim. ff

*) Takt 93ff., beide Systeme: Siehe Fußnote S. 83. / Mm. 93ff., both staves: See footnote p. 83.

**) Siehe / See Critical Commentary.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

25 *dim.*

30 *dim.*

36 *dim.*

41 *mf >*

46 *dim.*

*) Siehe / See Critical Commentary.

*) *dim.*

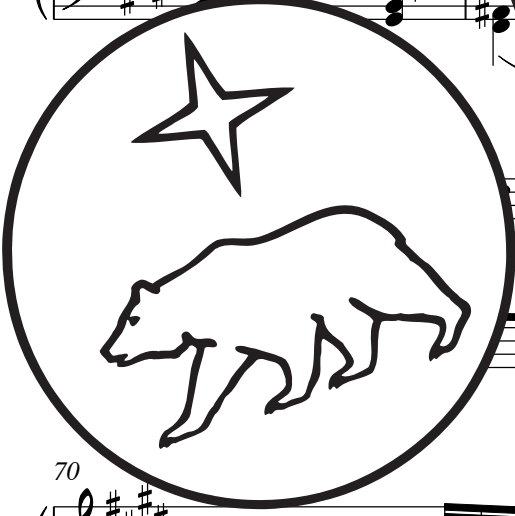
51 *fp>* *dim.* *f* *p* *fp>* *)

57 *p>* *mf>*

62 *cresc.* *decresc.*

70 *cresc.* *f*

73 *decresc.* *p* *f* *p* [h]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Takt 51 und 55, oberes System: Die nach der Quelle wiedergegebene Rhythmisierung ist möglicherweise an jene der Parallelstelle in T. 181 und 185 anzugleichen. / Mm. 51 and 55, upper staff: The rhythmic structure reproduced according to the source is possibly to be adapted to that of the parallel passage in mm. 181 and 185.

76

p

pp

79

rit.

82

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

89

dim.

93

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

114

119

124

128

132

*) Takt 133: In der Quelle „delentando“ (wahrscheinlich verlesen aus „diminuendo“ oder „rallentando“). / M. 133: In the source “delentando”, probably misread from “diminuendo” or “rallentando”.

135

139

144

154

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

dim.

cresc.

dim.

cresc.



159

dim.

f

p

fp > *)

f

165

dim.

p

fp >

p >

170

dim.

p

fp >

p >

175

dim.

f

p

fp >

f

p

*) Siehe / See Critical Commentary.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

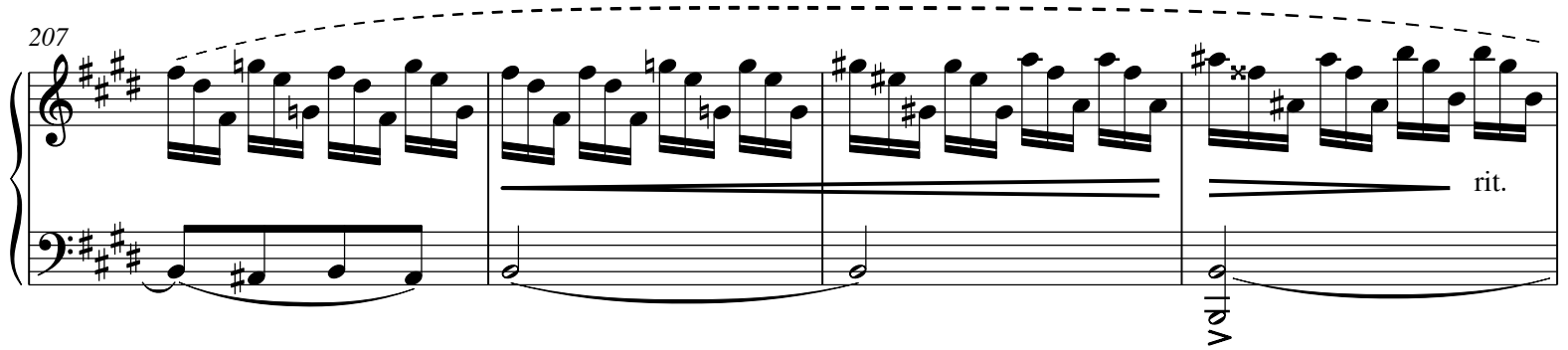
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

207



rit.

211



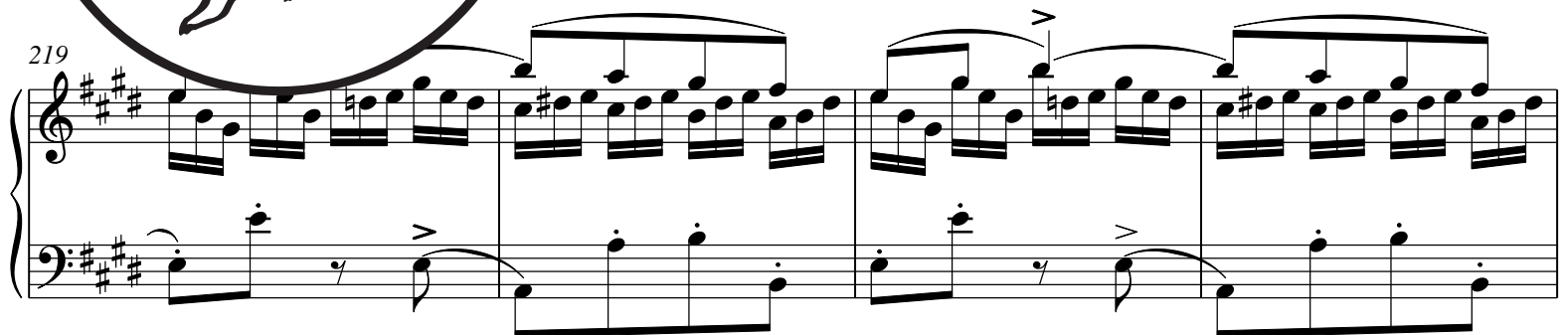
dolce

215



dolce

219



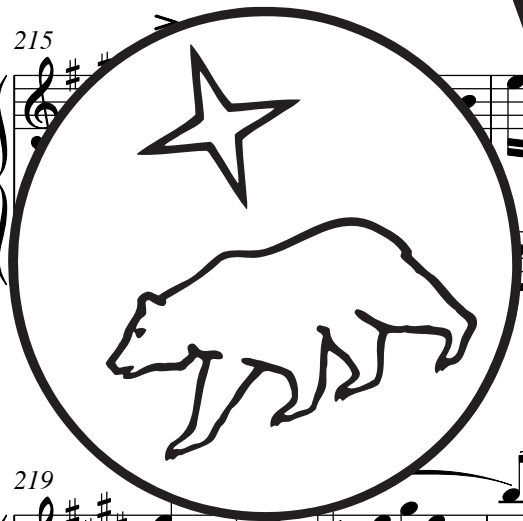
dolce

223



dim.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Scherzo

Allegro vivace

10

19

36

45

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Star logo and bear illustration

dim.

cresc.

decresc.

mf

fz

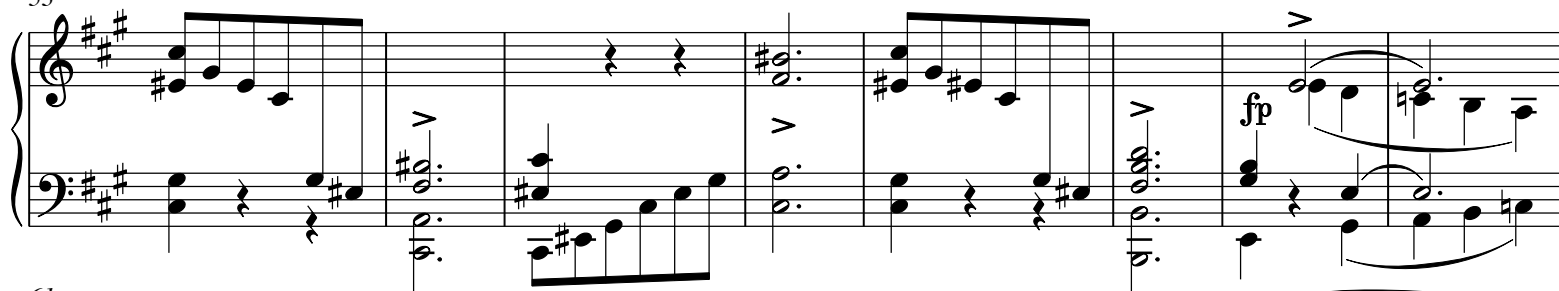
f

p

ff

v

53



61



69



79



97



106



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Sonate Des-Dur/Es-Dur

101

D 568

Erste Fassung in Des-Dur

Juni 1817

Allegro moderato *)



10

19

32

36

p

decresc.

decresc.

fp

f

fz

p

*) Zur Fassung dieses Satzes nach der ersten Niederschrift siehe die Bärenreiter Website. / For the version of this movement according to the first draft see the Bärenreiter website.

**) Siehe / See Critical Commentary.

41 dolce *fp*

46 *fp*

51 *p* *cresc.* *f* *fx*

59 *p* *mf*

64



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

67

cresc.

70

mf

73

pp

cresc.

79

f

p

f

82

p

cresc.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

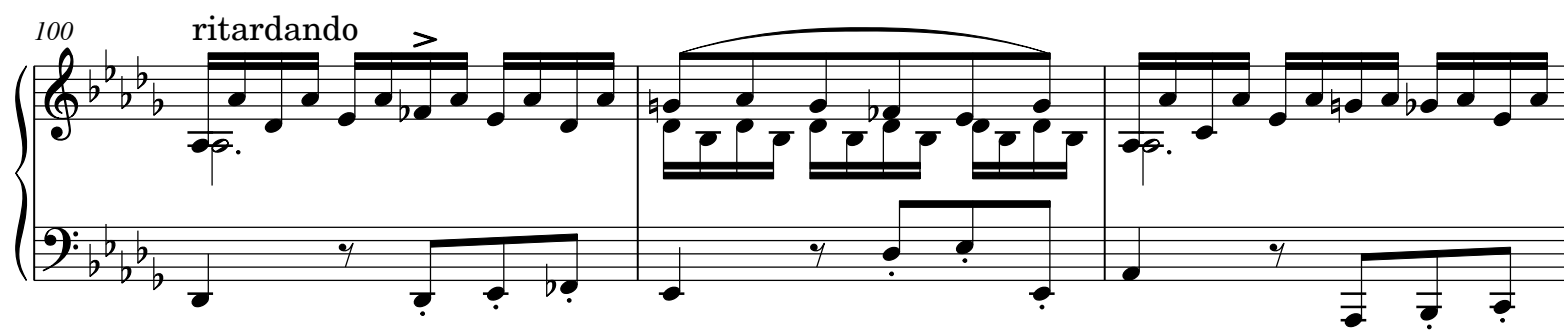
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

100 *ritardando* *>*



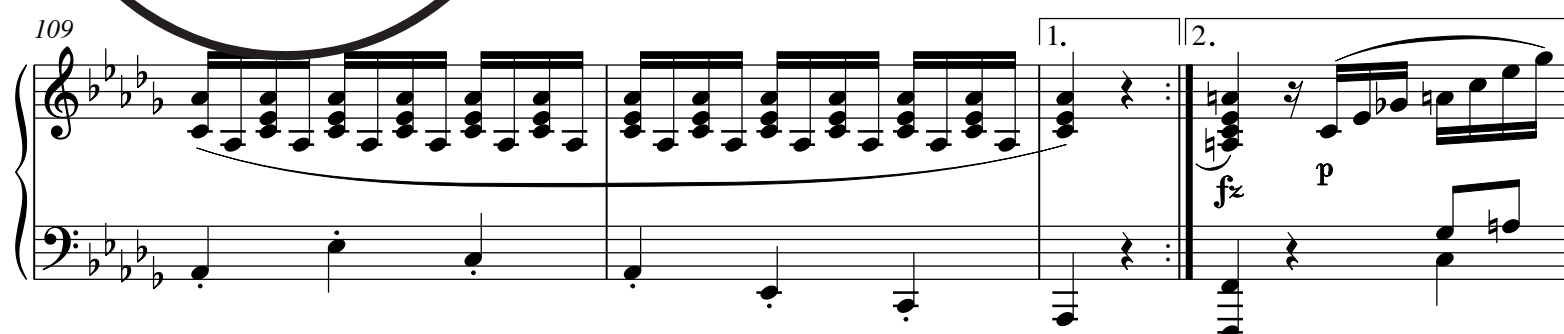
103 *>* *dim.* *>*



106



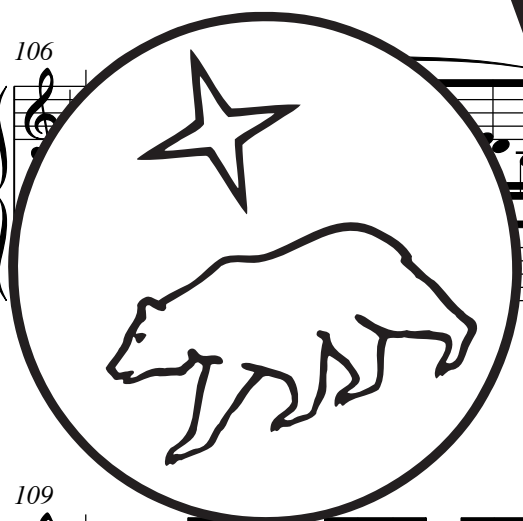
109 1. 2.



112 *>* *>* *>* *>*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



116

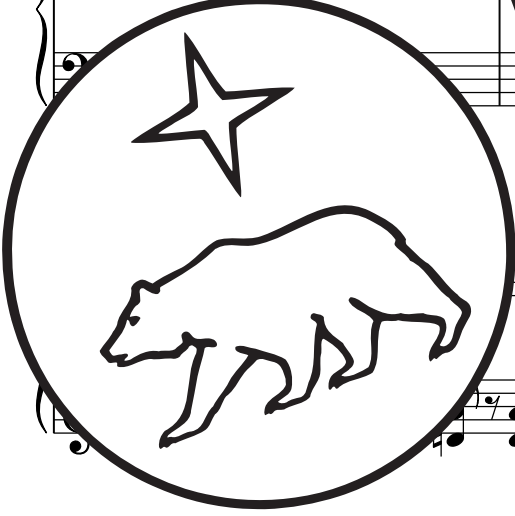
120

124

135

141

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for piano, spanning measures 116 to 141. The music is written in a key with four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (f, p). A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. In the lower-left area, there is a circular logo containing a stylized bear walking to the right, with a five-pointed star positioned above it.

150

157

decresc. *fp* *decresc.*

164

fp *fp* *fp* *fp*

176

fp simile

181

p *cresc.* *f* *fz*

*) Siehe / See Critical Commentary.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

204

cresc. f p

207

f p cresc.

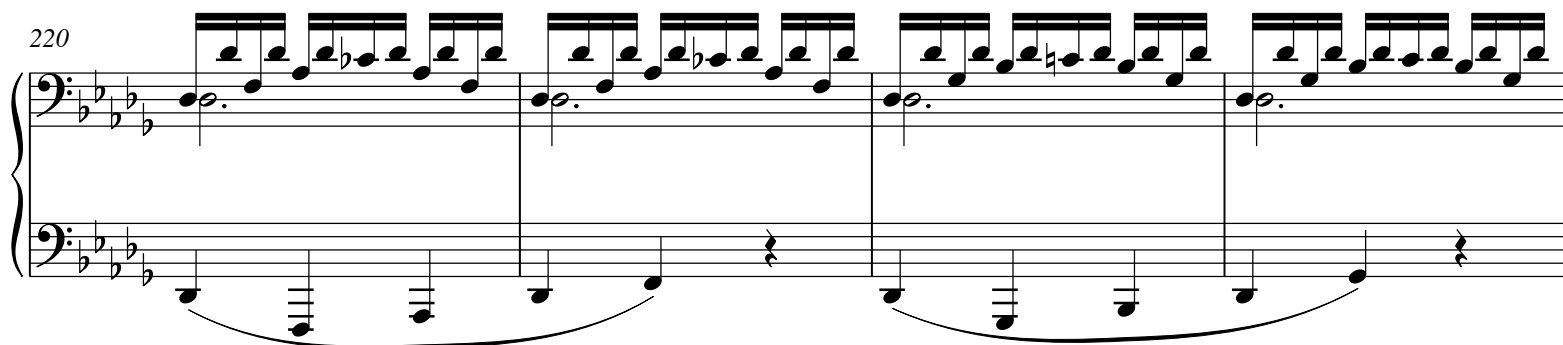
210

f p p

213

p p p p

220



224

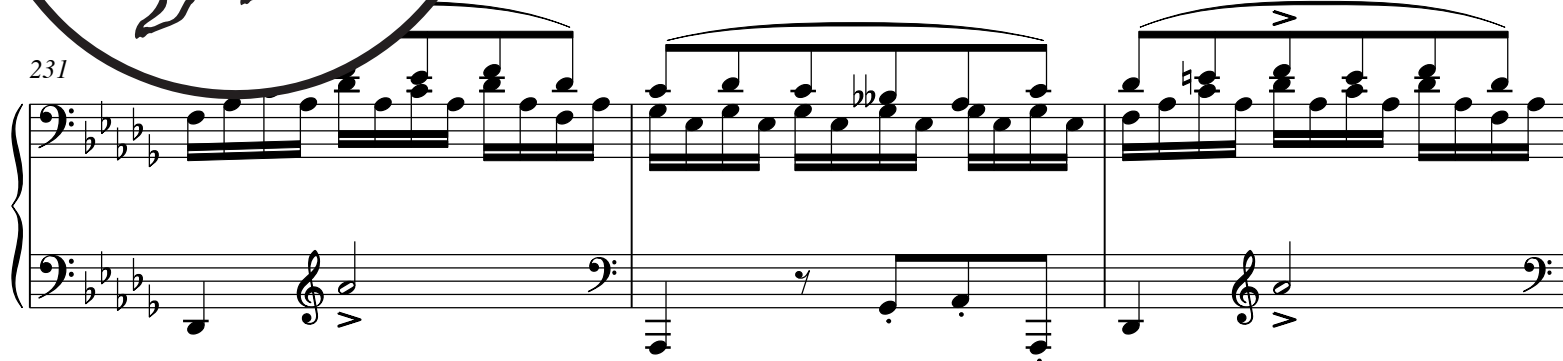
ritardando



228

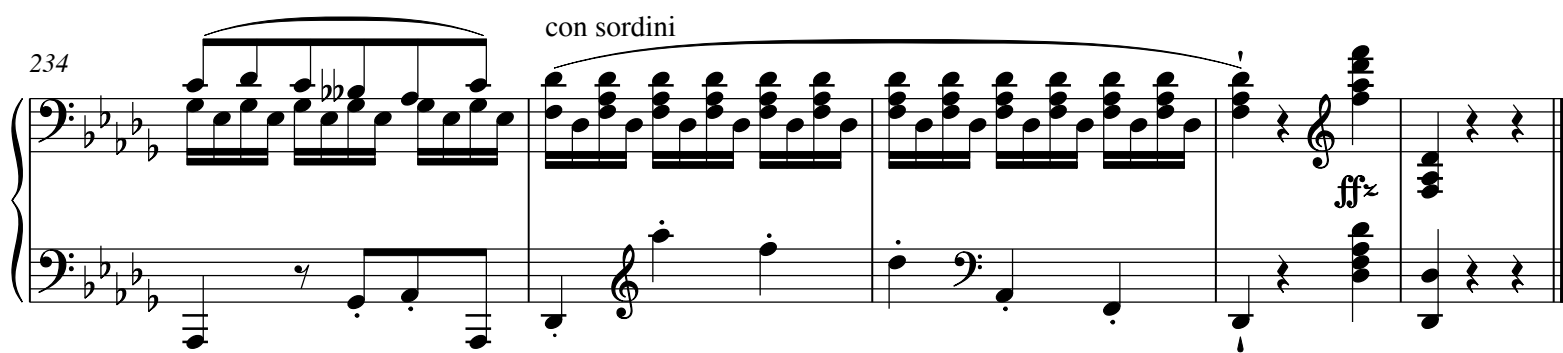


231



234

con sordini



Andante molto*)

Andante molto

2/4

p

>

3

28

fp

fp

fp

fp

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

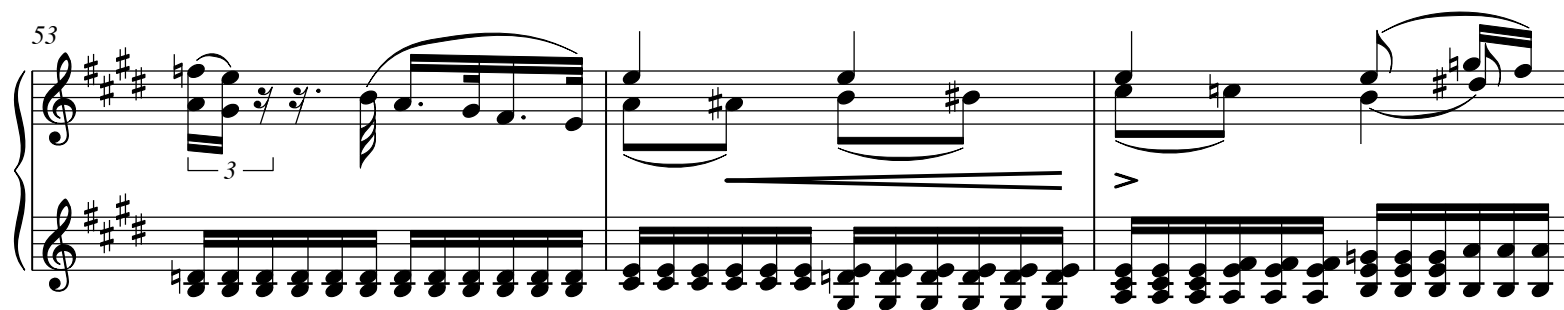
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



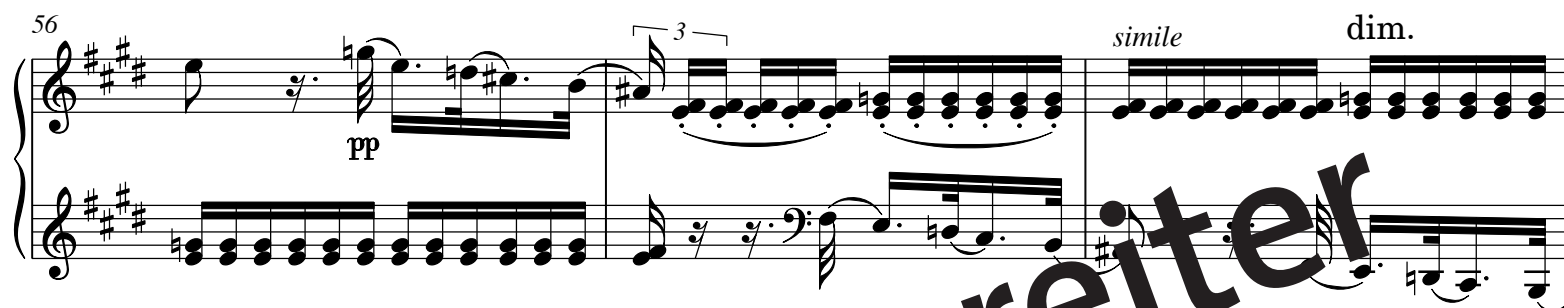
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

53



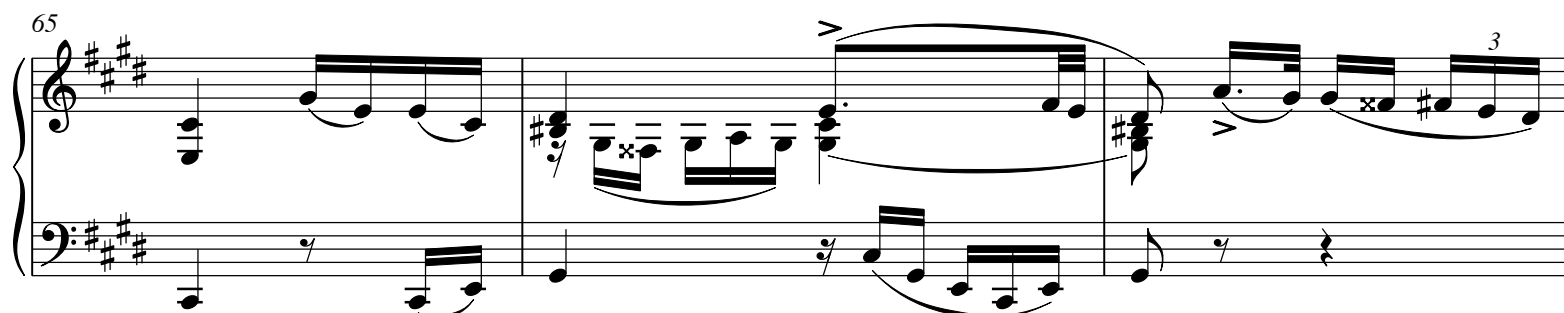
56



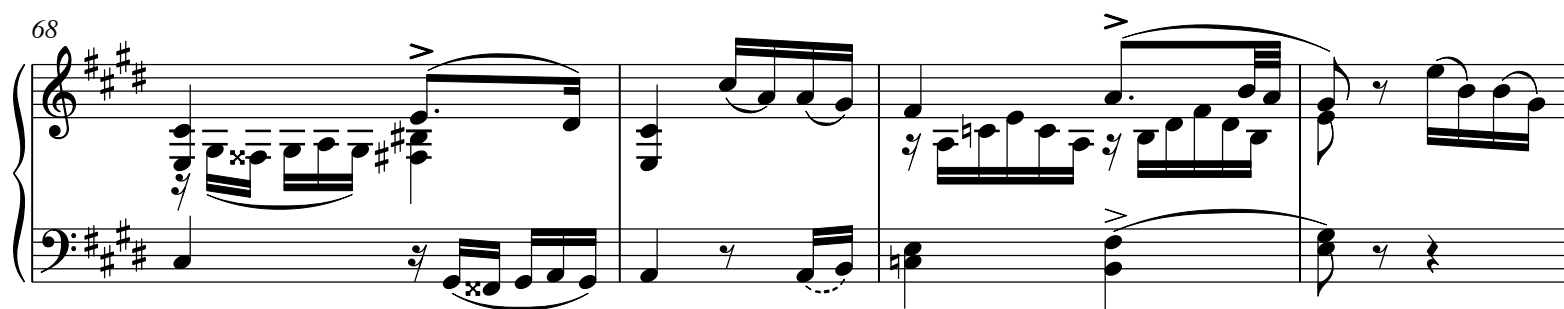
59



65



68



72

76

81

92

95

Bärenreiter
Leseprobe
sample page

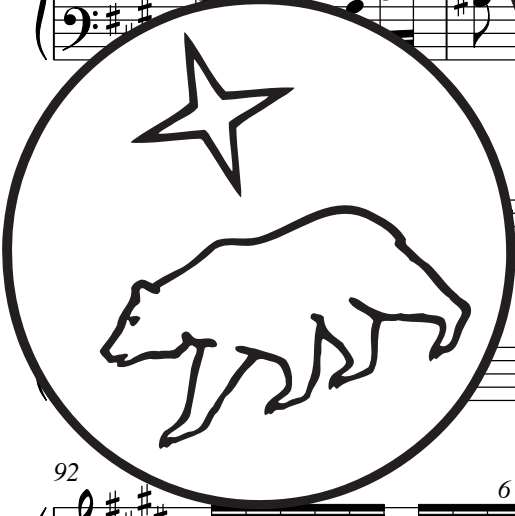
rit.
a tempo

6
simile

f
p

f
p

cre -
scen -
do



The musical score is for a piano piece in G major (one sharp). It consists of five systems of staves. The first system (measures 72-75) features a melody in the right hand with slurs and a bass line with chords and single notes, marked with *p* and *pp*. The second system (measures 76-80) has a more active right hand with slurs and accents, and a bass line with chords, marked with *fp*. The third system (measures 81-91) includes a tempo change from *rit.* to *a tempo*, with dynamics ranging from *fp* to *p*. A circular logo with a bear and a star is overlaid on the left. The fourth system (measures 92-94) features a sixteenth-note pattern in the right hand, marked *6* and *simile*, with dynamics *f* and *p*. The fifth system (measures 95-98) continues the sixteenth-note pattern in the right hand, marked *f* and *p*, with lyrics *cre - scen - do* under the bass line.

*) Takt 92ff., beide Systeme: Siehe Fußnote S. 112. / Mm. 92ff., both staves: See footnote p. 112.

98

decresc.

pp

101

104

110

116

dim.*)

p

pp

fzp

pp

*) Takt 117, oberes System: in der Quelle „dilatando“ statt „dim.“; vgl. Critical Commentary: Special comments. / M. 117, upper staff: In the source „dilatando“ instead of „dim.“; cf. Critical Commentary: Special comments.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

37

rit.

fz *p*



41

a tempo

pp *simile*



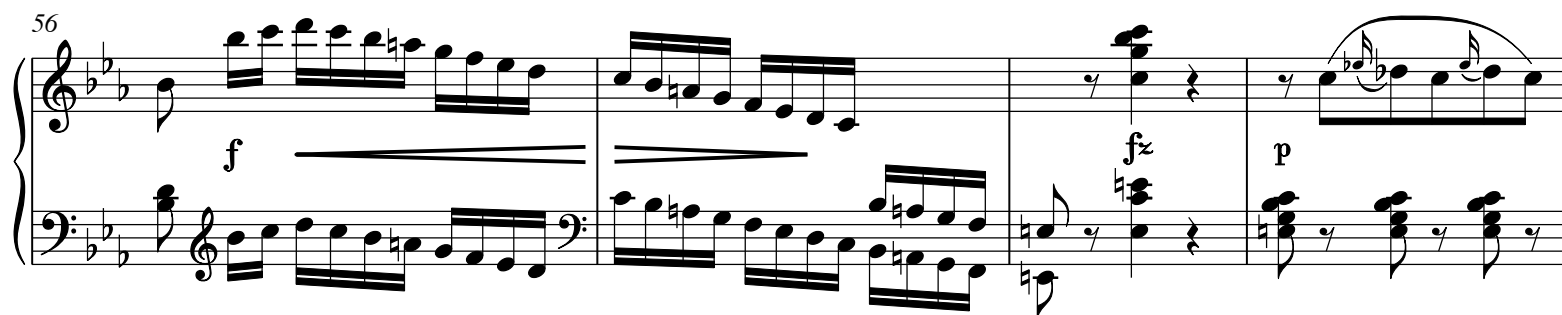
46

simile



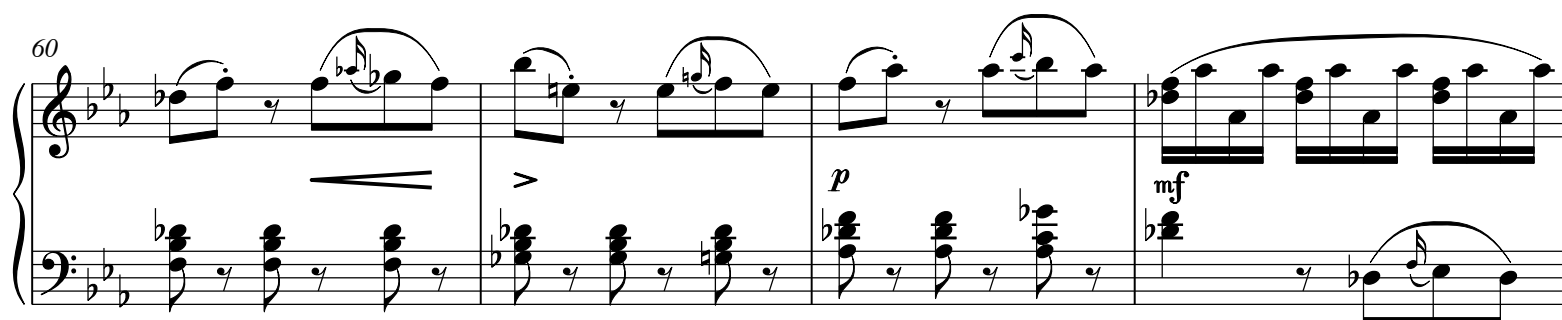
56

f *fz* *p*



60

p *mf*



64

68

72



80

84

*) Siehe / See Critical Commentary.

89

93

97

101

105

109

*) Takt 112b, beide Systeme: Von der Herausgeberin ergänzt, da sich das dritte Viertel B + b in Takt 112a nur für den Anschlussakt 1 als sinnvoll erweist und somit ein Versehen in der Quelle anzunehmen ist. / M. 112b, both staves: Added by the editor, since the third quarter Bb + bb of m. 112a proves to be meaningful only for the connecting m. 1, and thus an oversight in the source must be assumed.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

137

140

144

153

157

*) Takt 150: In der Quelle wohl irrtümlich rf statt mf. / M. 150: In the source probably erroneously rf instead of mf.

163

169

175

186 dolce pp

190 simile

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



194

198

202

210

213

*) Siehe / See Critical Commentary.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

238

pp

242

ritardando

fp

pp

246

250

254

pp

Andante molto*)

The musical score is for a piano piece in D minor, 2/4 time, marked Andante molto. It consists of 26 measures shown. The notation is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (Bb and Eb). The tempo is Andante molto. The score includes various dynamics: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *fz* (forzando), *sfp* (sforzando piano), and *f* (forte). There are also markings for *dec. sc.* (decrescendo) and *resc.* (riscrescendo). The score features a large circular logo on the left side, containing a stylized bear and a star. A large diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page.

*) Zum Fragment dieses Satzes in d-Moll siehe die Bärenreiter Website. / For the fragment of this movement in D minor see the Bärenreiter website.

32

pp sf sf

37

sf sf fp pp f rit. a tempo

42

p f p

48

cresc. decresc. pp

*) Takt 43ff., beide Systeme: Zur rhythmischen Ausführung von punktierten Figuren in der einen und Triolen in der anderen Hand siehe Hinweise zur Aufführungspraxis. Schubert selbst notierte den Untersatz sehr ungenau. / Mm. 43ff., both staves: For the simultaneous execution of dotted rhythms in one hand and corresponding triplets in the other one, see Notes on Performance Practice. Schubert paid no particular attention to a precise vertical alignment.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

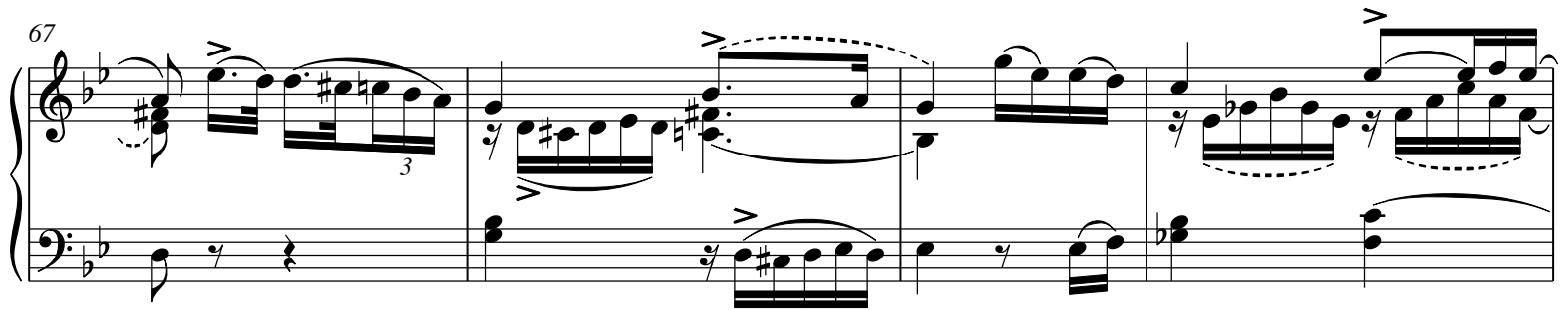
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



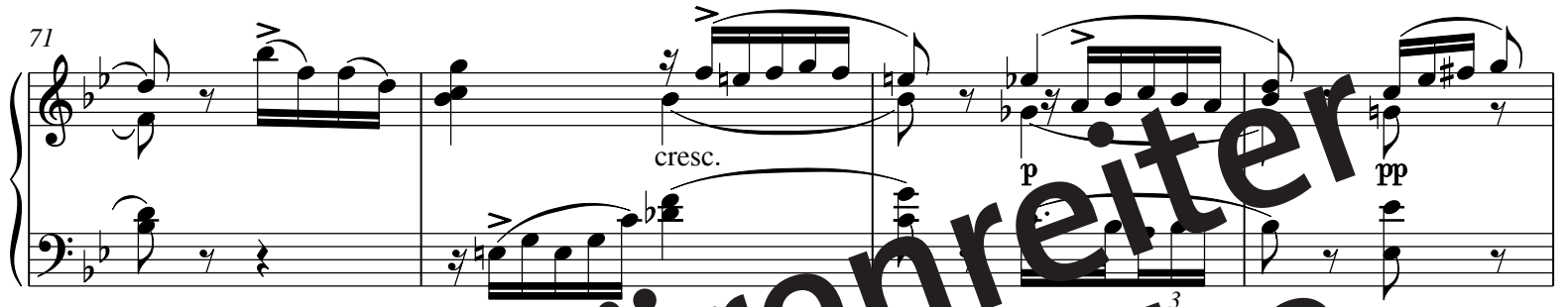
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

67



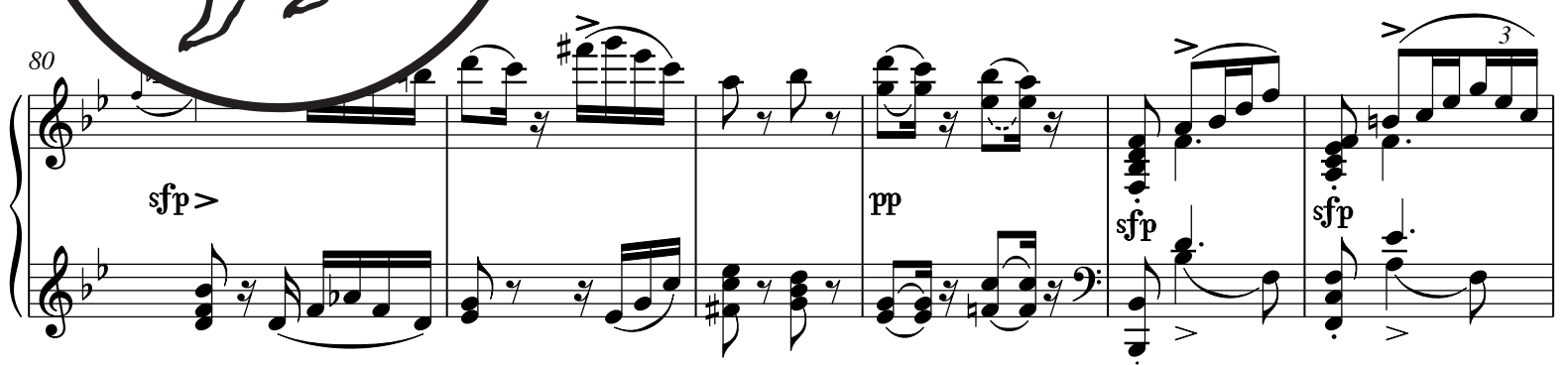
71



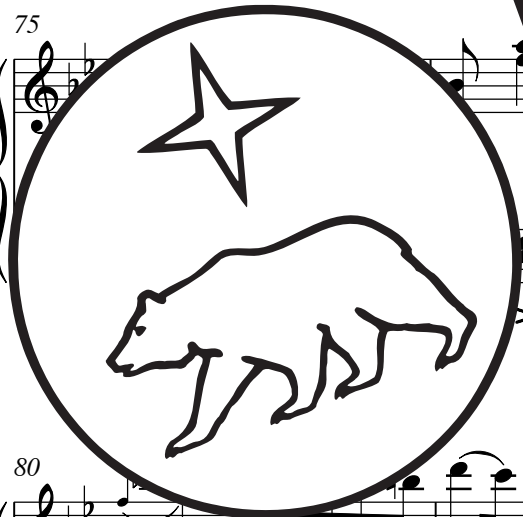
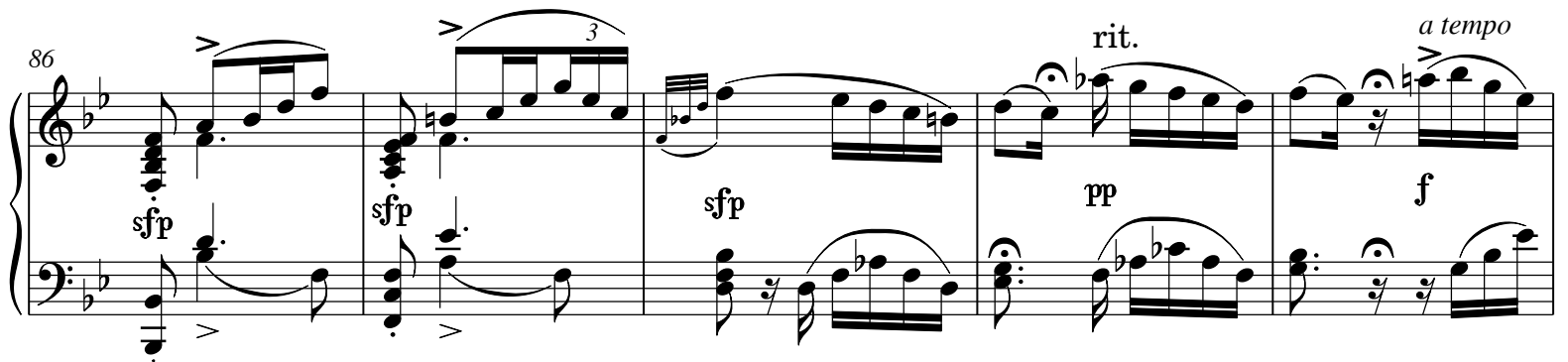
75



80



86



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

91

p

6

6

f

*)

94

p

f

cresc.

96

98

decresc.

pp

3

simile

101

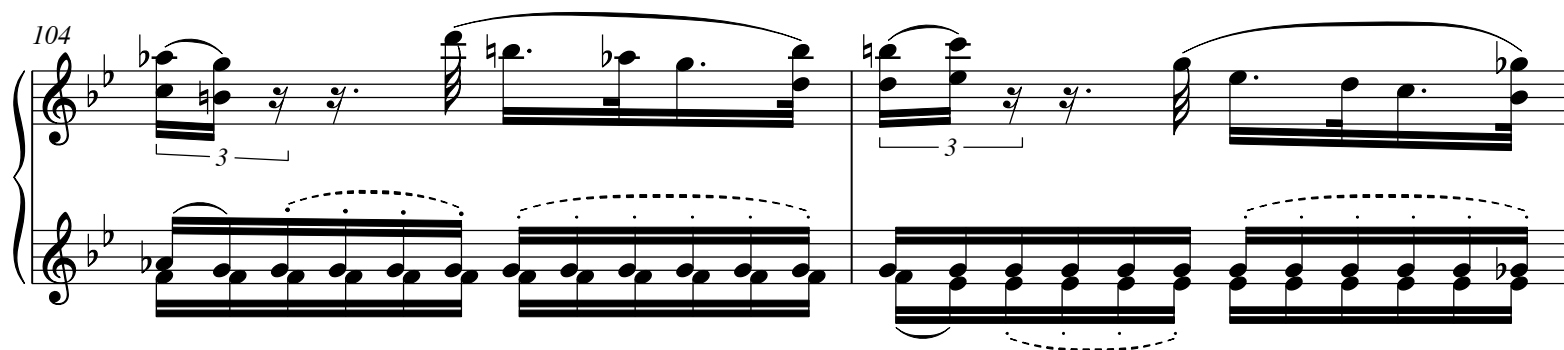
pp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Takt 92ff., beide Systeme: Siehe Fußnote S. 127. / Mm. 92ff., both staves: See footnote p. 127.

104



106



109

dim.

a tempo

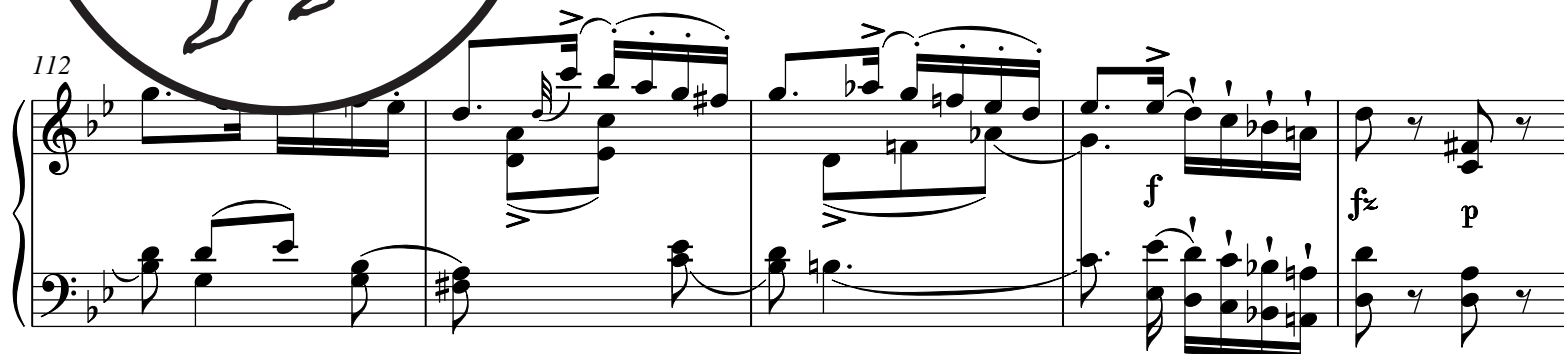


112

f

fz

p



117

dim.

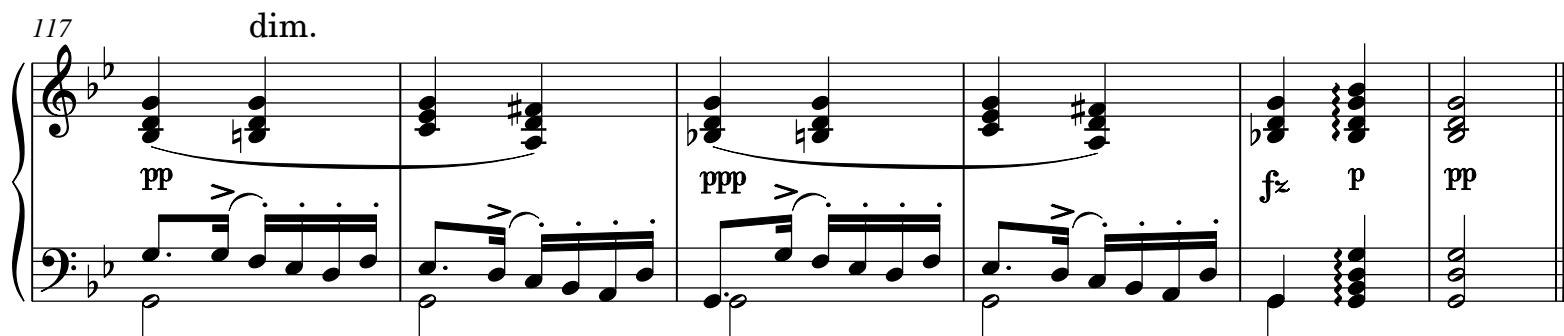
pp

ppp

fz

p

pp



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Trio

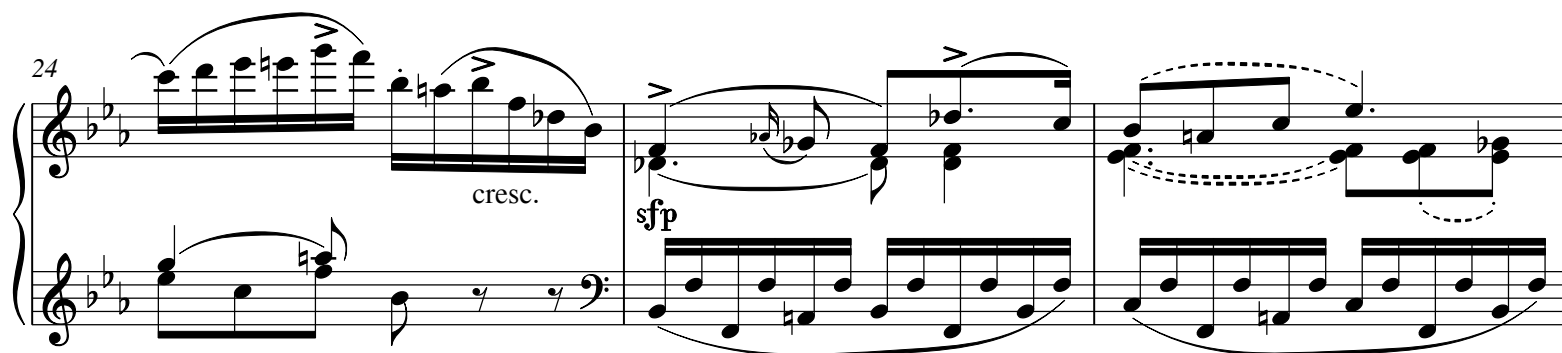
Allegro moderato

The musical score is for a piano piece in 6/8 time, marked 'Allegro moderato'. The key signature has two flats (B-flat major). The score is written for piano (p) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into systems, with measures 5, 9, 17, and 21 marked at the beginning of their respective systems. A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid on the score. A circular logo featuring a bear and a star is also present on the left side of the page.

24

cresc.

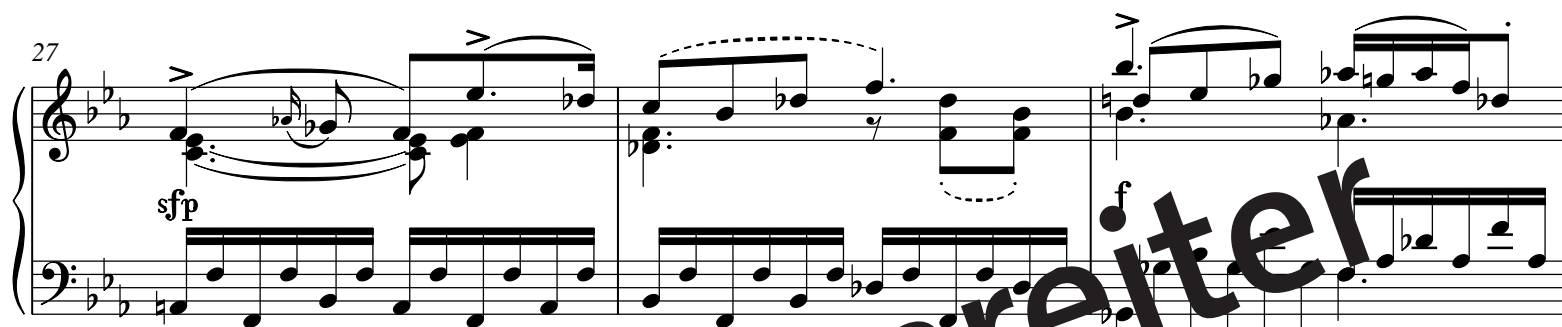
sfp



27

sfp

f



30

sfp



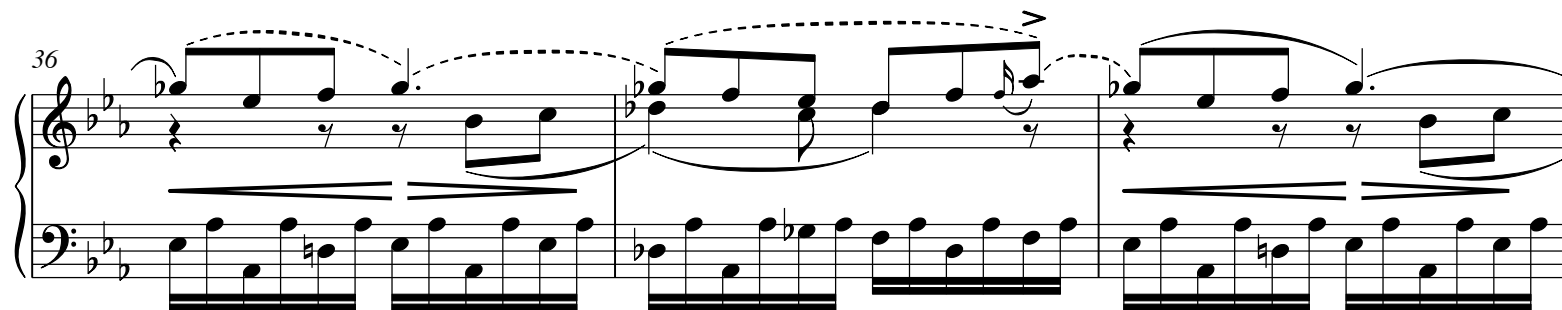
33

sfp

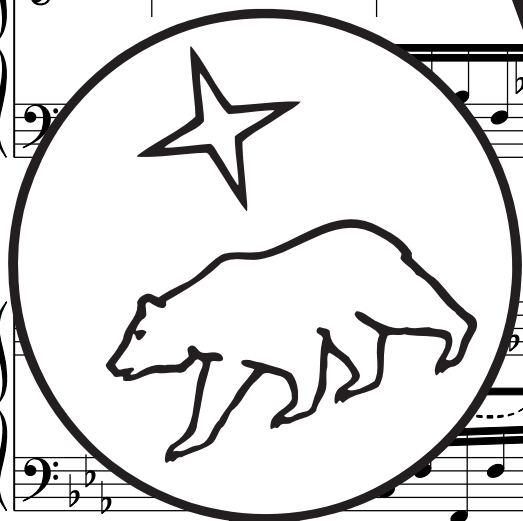
p



36



39



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

60

decresc.

63

pp

66

dim.

pp

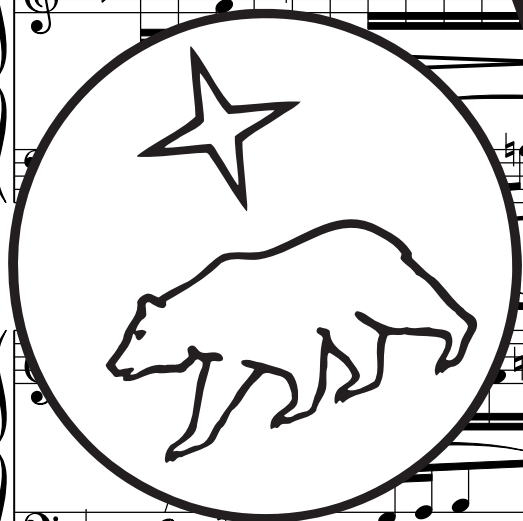
72

ppp

75

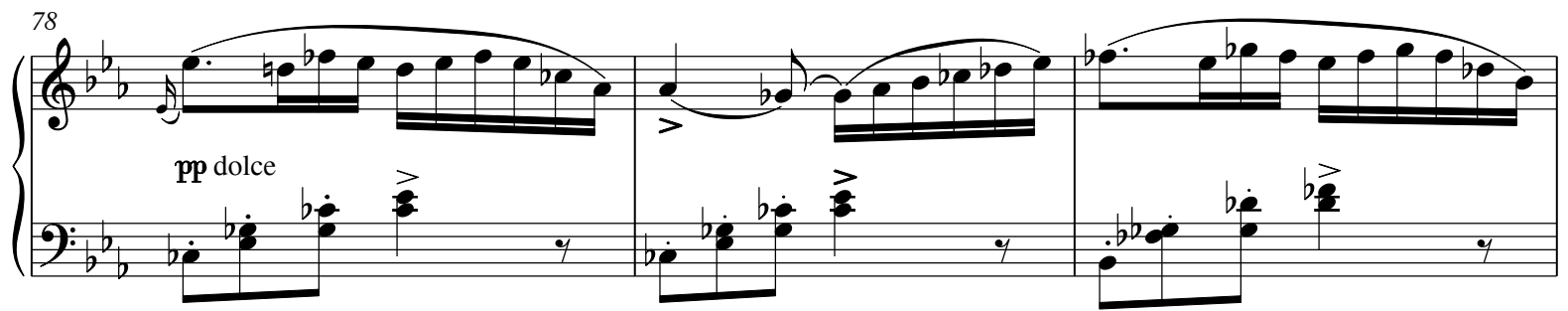
ppp

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

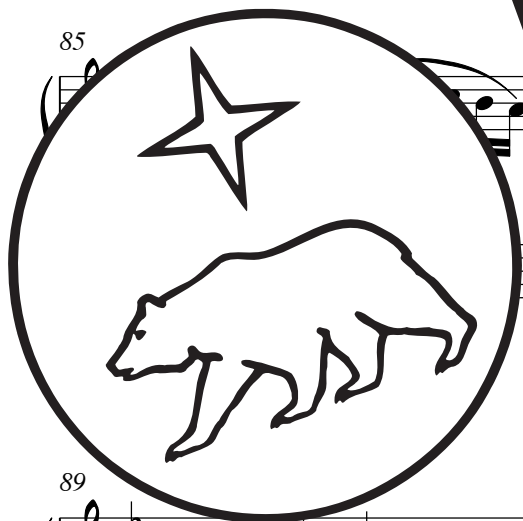


78

pp dolce



81



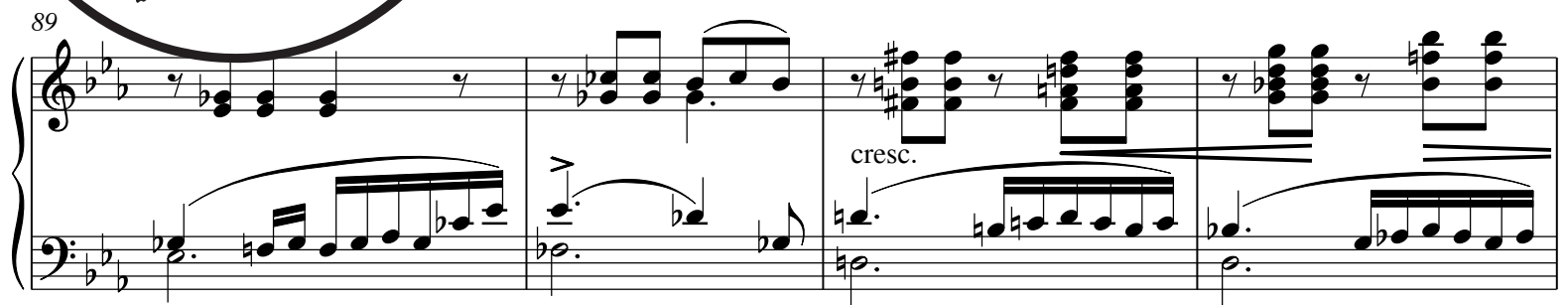
85

[b]
2
[b]



89

cresc.

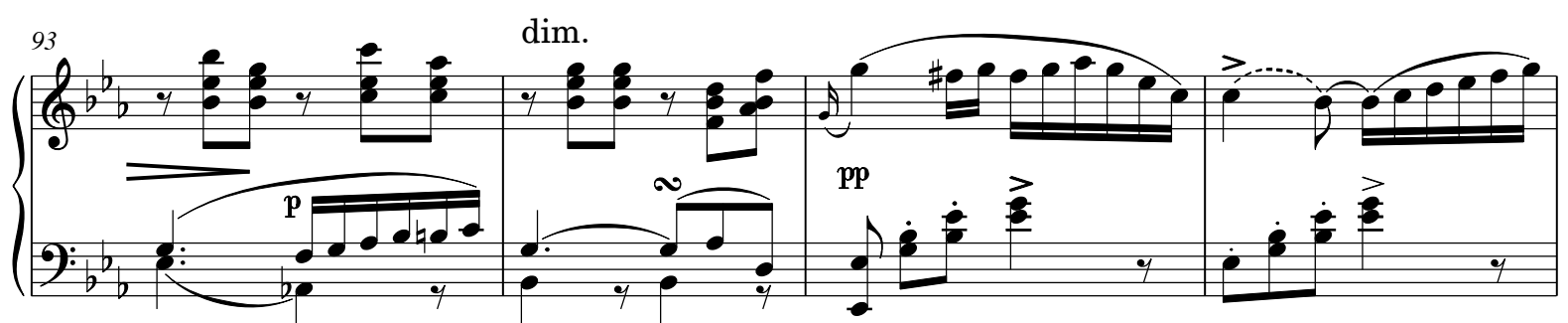


93

dim.

p

pp



97

cresc.

101

decresc.

105

cresc.

110

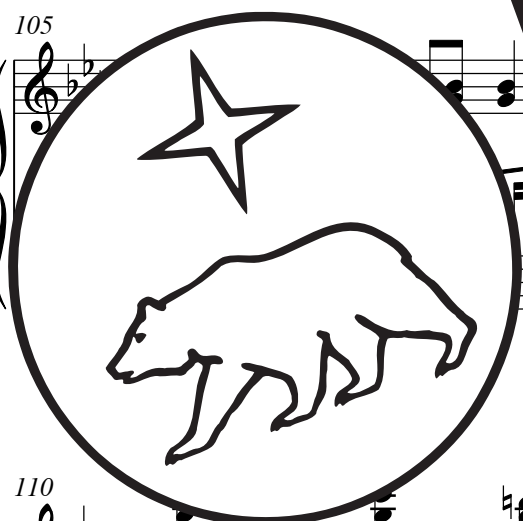
decresc.

p

f

114

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

dim. a tempo

129

p

133

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

141

145

tr. 2.

149

cresc. f cresc.

152

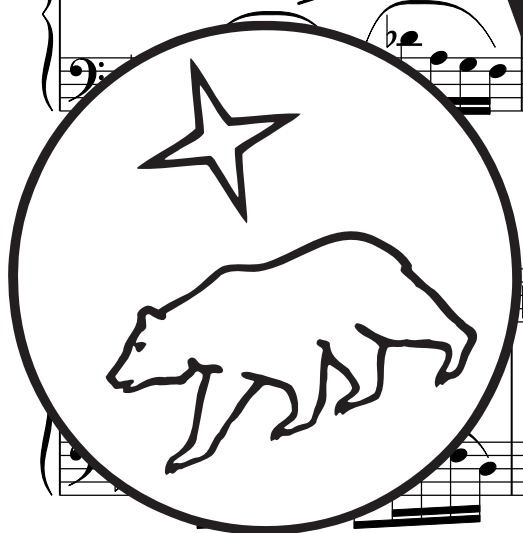
fz cresc. fz

160

fz p sfz

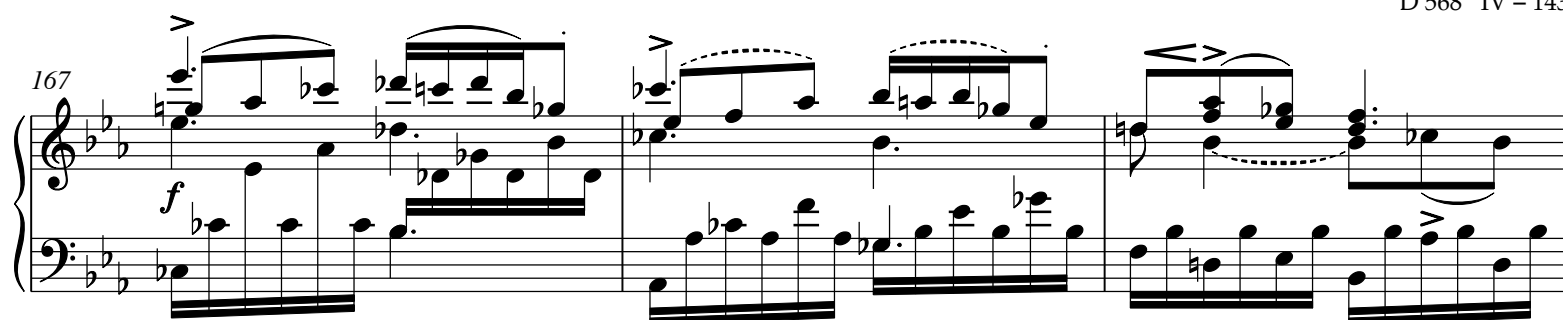
164

sfp

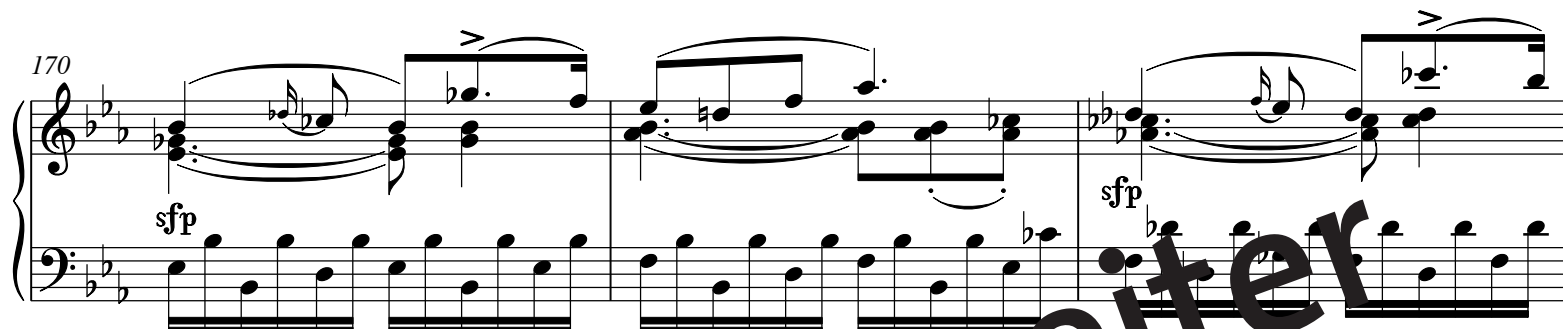


Bärenreiter
Leseprobe
sample page

167



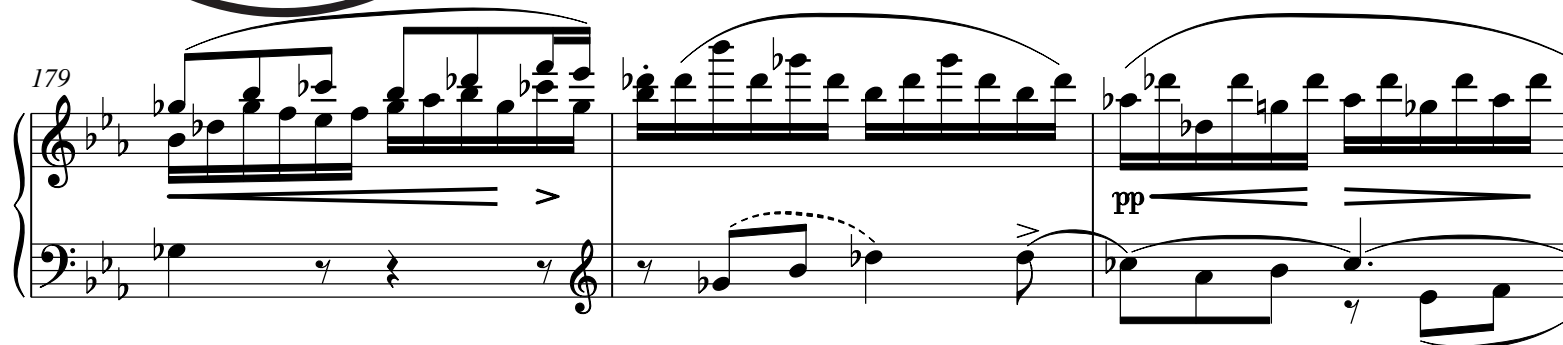
170



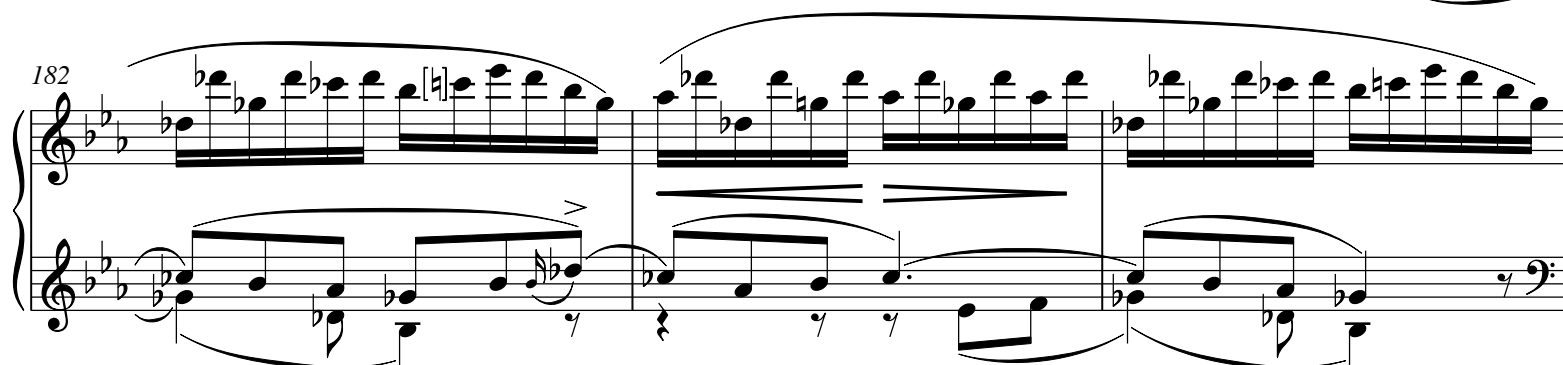
173



179



182



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

204

dim.

pp

207

ppp

210

dim.

216

220

dim.

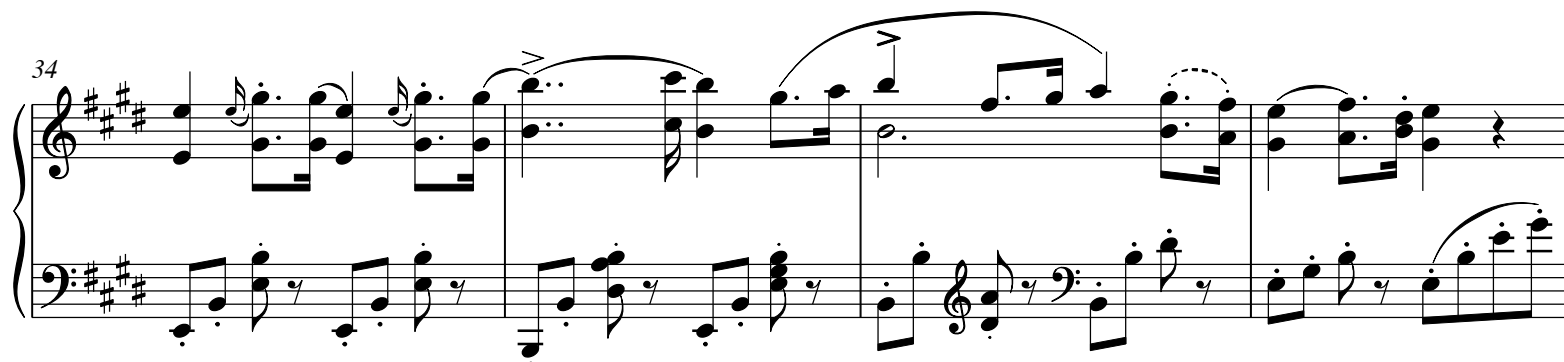
Sonate H-Dur

op. posth. 147 – D 575

August 1817

Allegro ma non troppo

The musical score is written for piano and consists of several systems. The first system includes a piano introduction with a bear logo and a large watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page". The score is in G major (one sharp) and common time. The tempo is marked "Allegro ma non troppo". The dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. The first system shows the beginning of the piece with a forte *f* dynamic. The second system starts at measure 5 and includes a piano *p* dynamic and a crescendo *cresc.* marking. The third system starts at measure 15 and includes a piano *p* dynamic and a decrescendo *dim.* marking. The fourth system starts at measure 18 and includes a crescendo *cresc.* marking. The score is written for piano and includes a bear logo in the first system.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

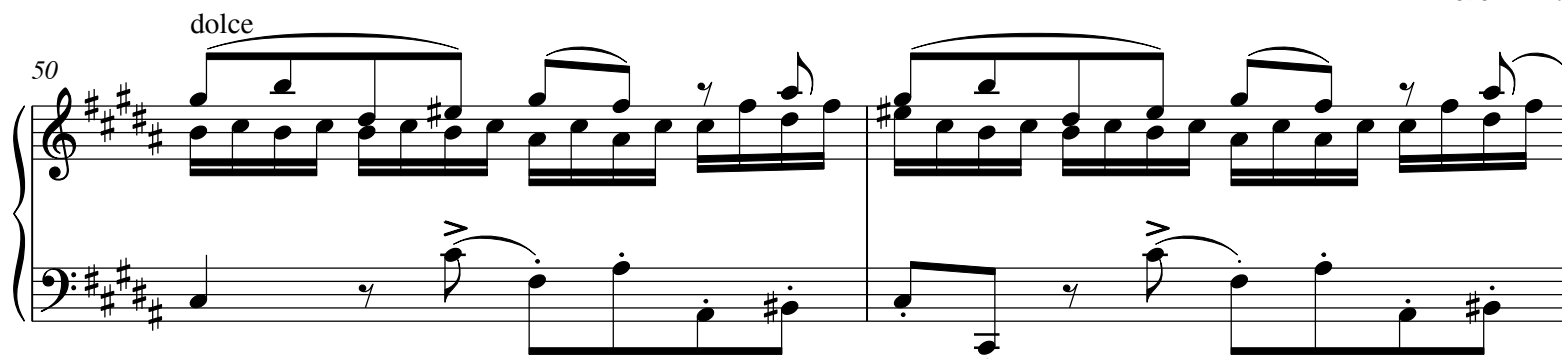
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

50 dolce



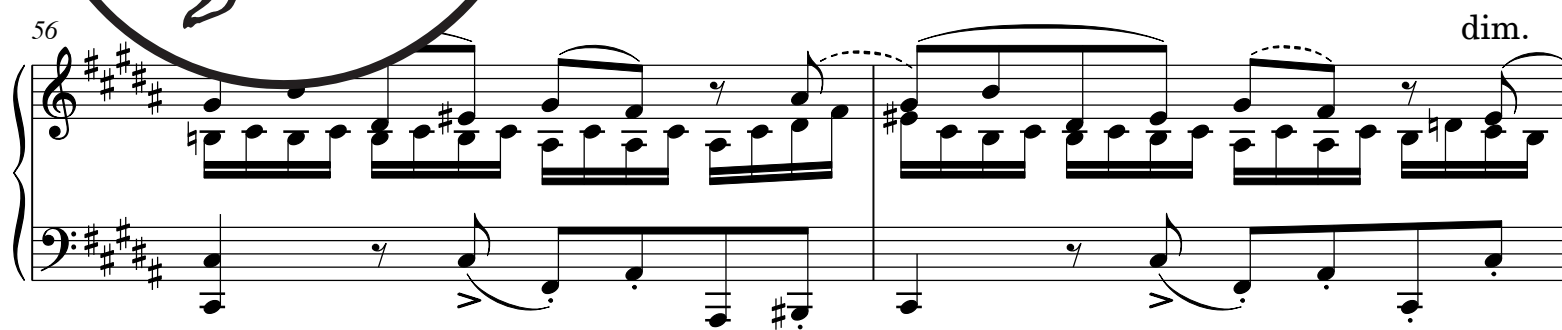
52 cresc. p



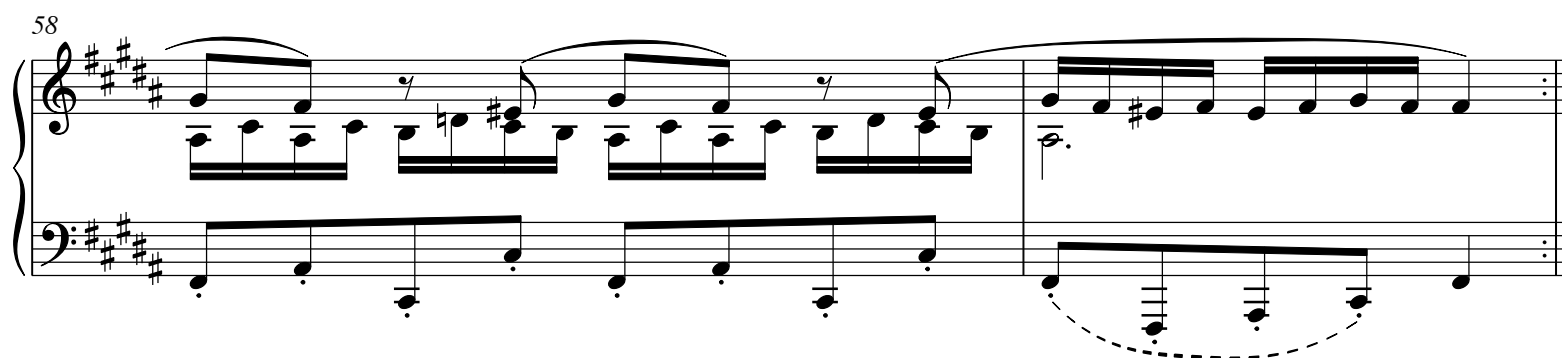
54 p pp



56 dim.



58



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



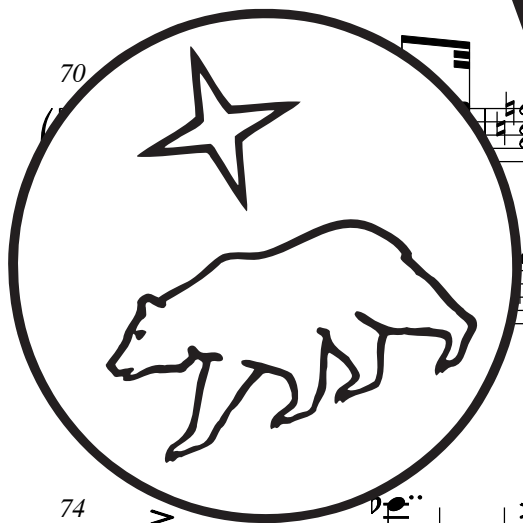
60

ff *p* *ff* *p ff* *p ff* *p ff*

65

pp

sempre ritardando



74

decresc. *p*³

78

cresc. *p*

81

cresc.

84

f decresc. pp

87

p decresc.

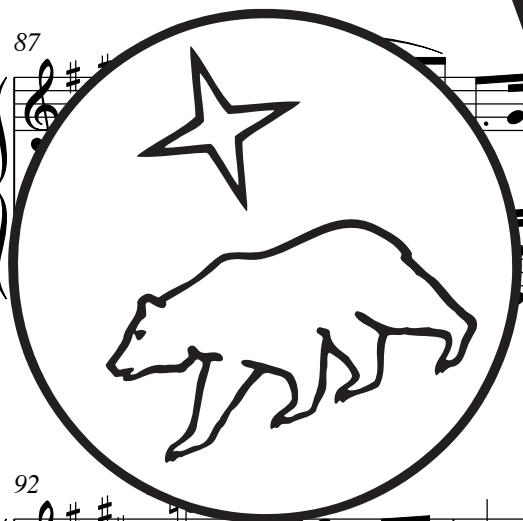
92

ff > pp cresc.

97

ff > pp dim.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

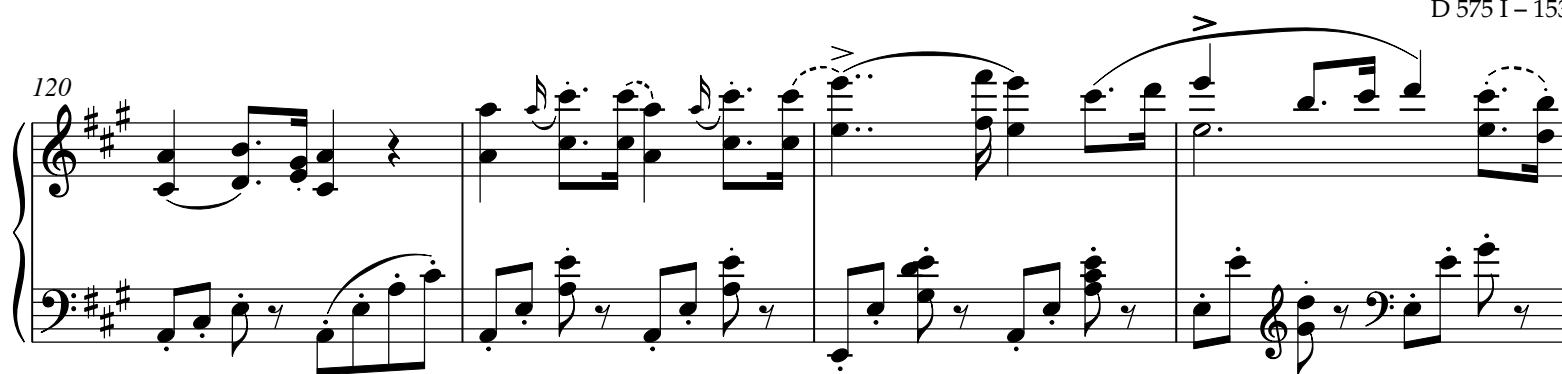
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

120



124

dim.

pp



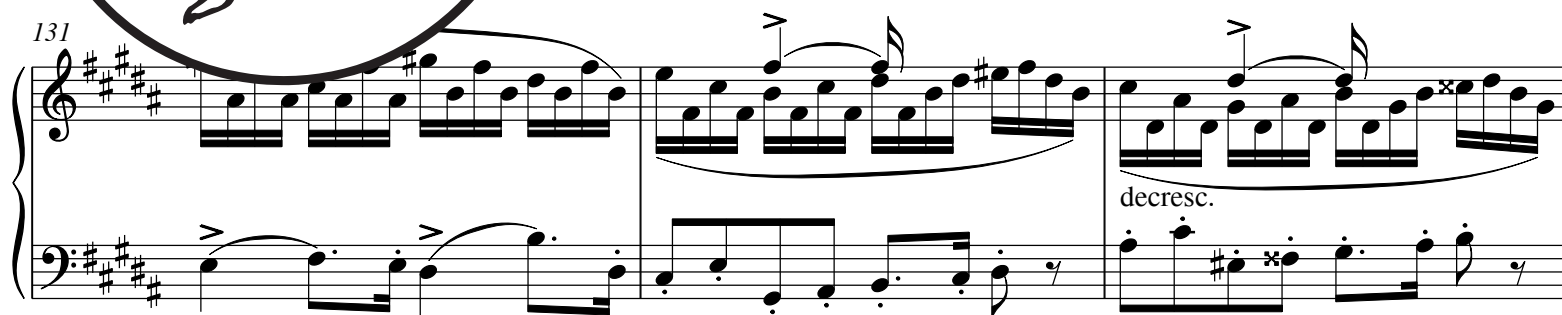
128

mf



131

decresc.

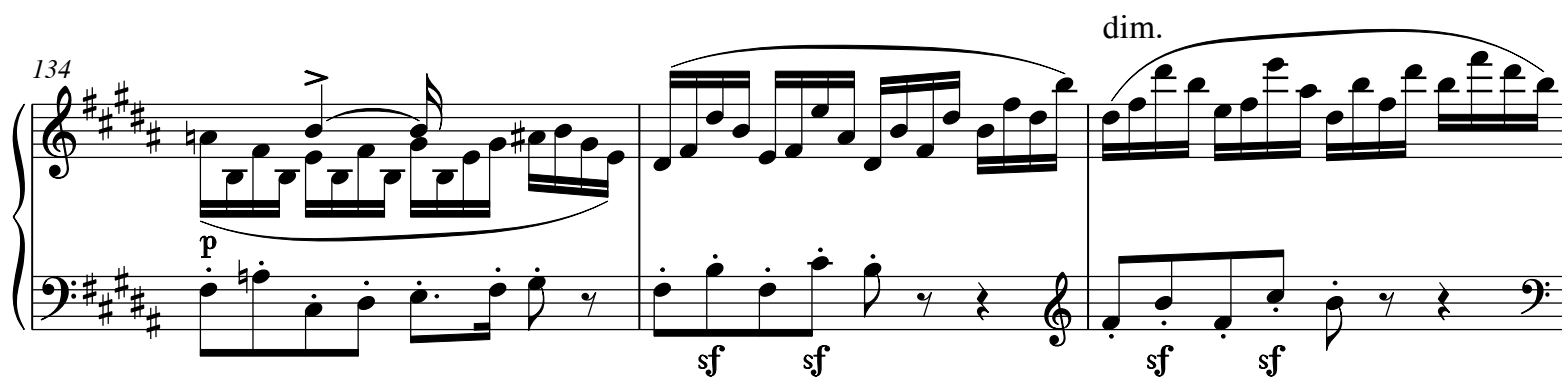


134

p

sf sf sf sf

dim.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



dolce

137

139

cresc.

p

cresc.



142

pp

144

dim.

Andante

p

pp

5

fp pp fp>

9

pp

12

p

15

p

18

pp fp>

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

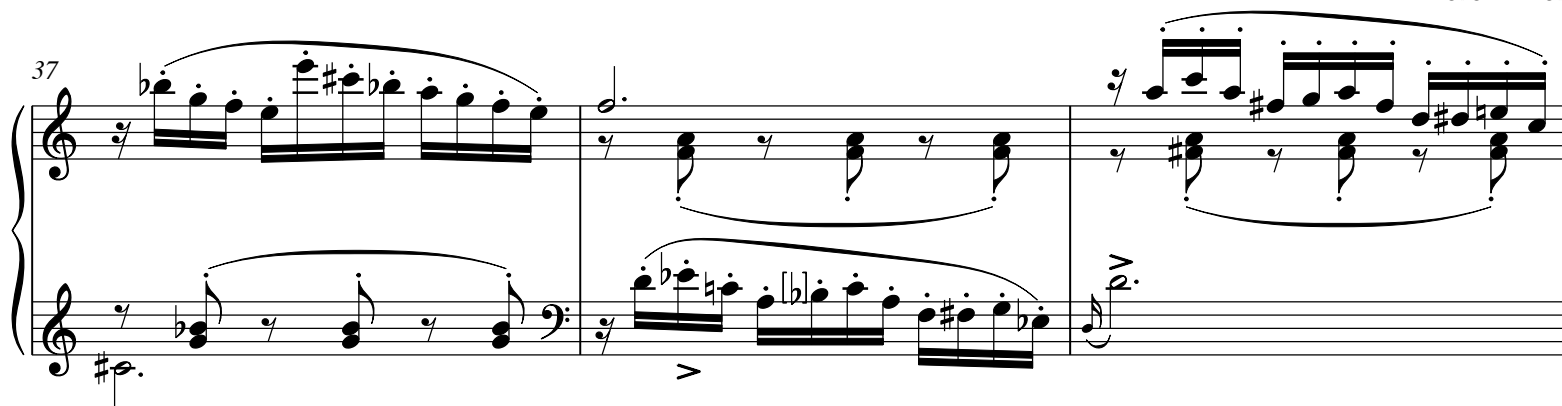
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

37



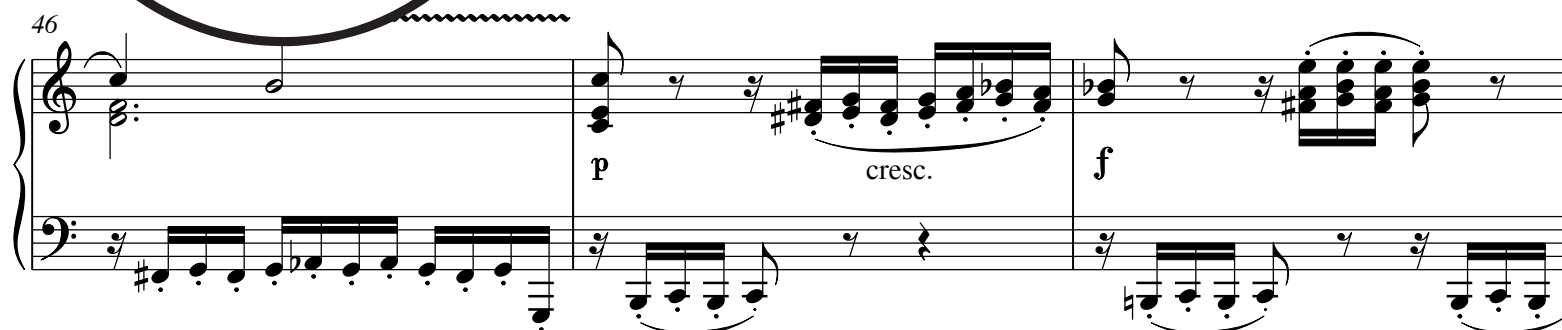
40



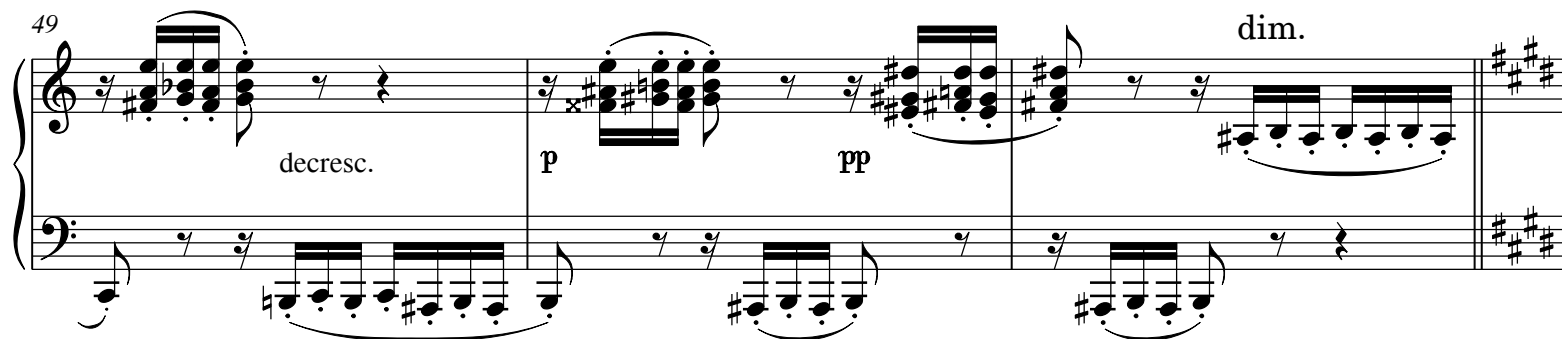
43



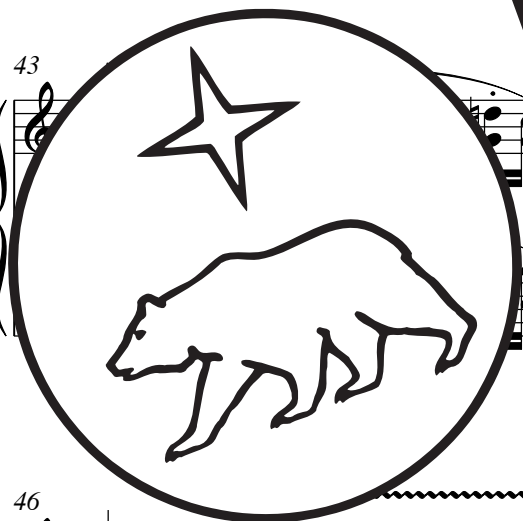
46



49



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



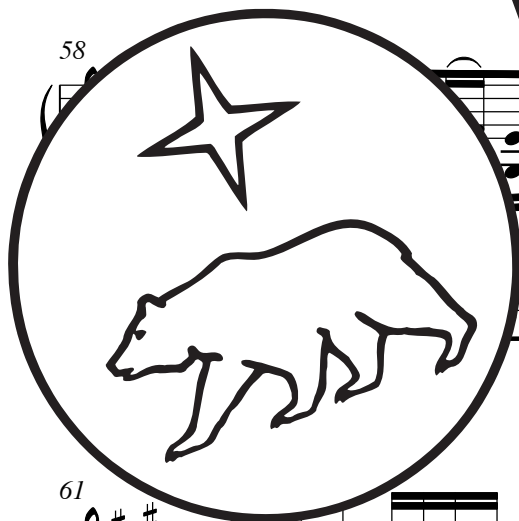
52

pp staccato

pp

55

fp >



58

>

61

>

cre - - - scendo

64

f

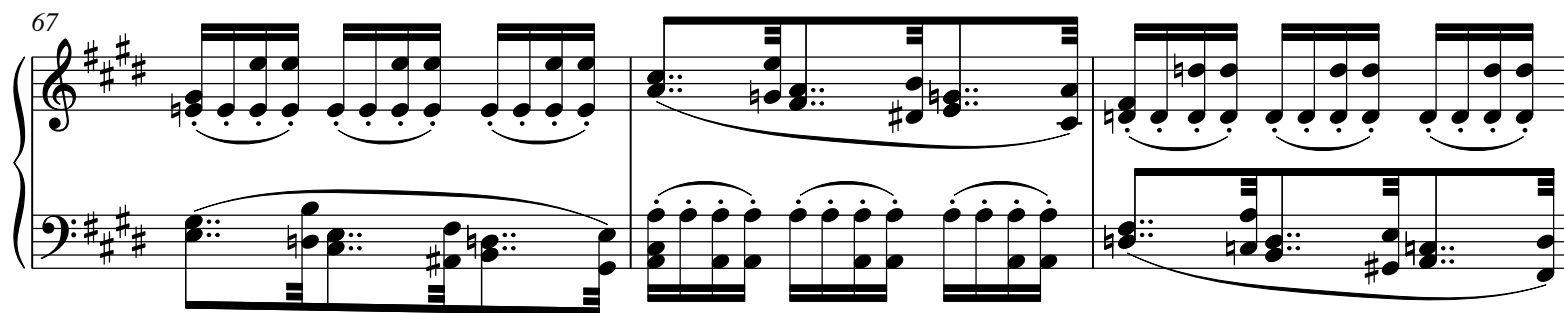
pp

fz

>

dim.

67



70

pp



73



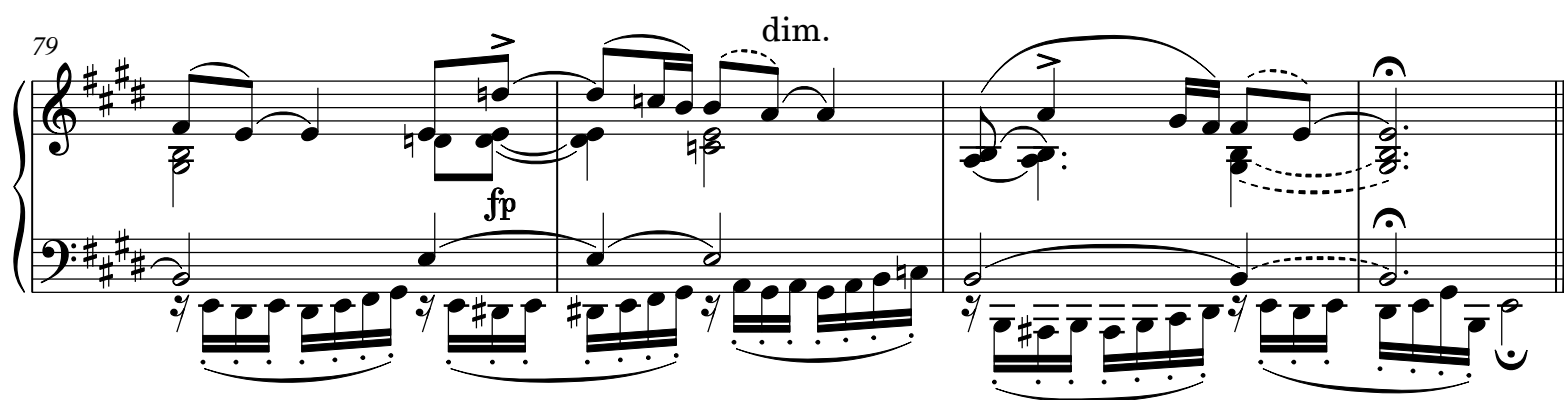
76



79

fp

dim.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

43

dim.

fp

pp

49

dim.

ppp

p

57

f

p

cresc.

f

71

p

cresc.

cresc.

f

pp

78

f

pp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Trio

6

11

16

20b

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

p

mf

mf

dim.

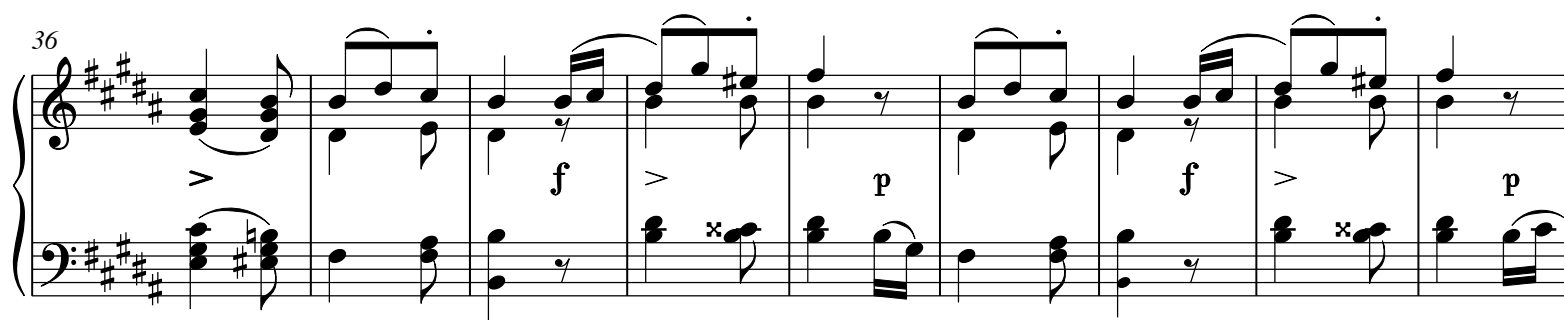
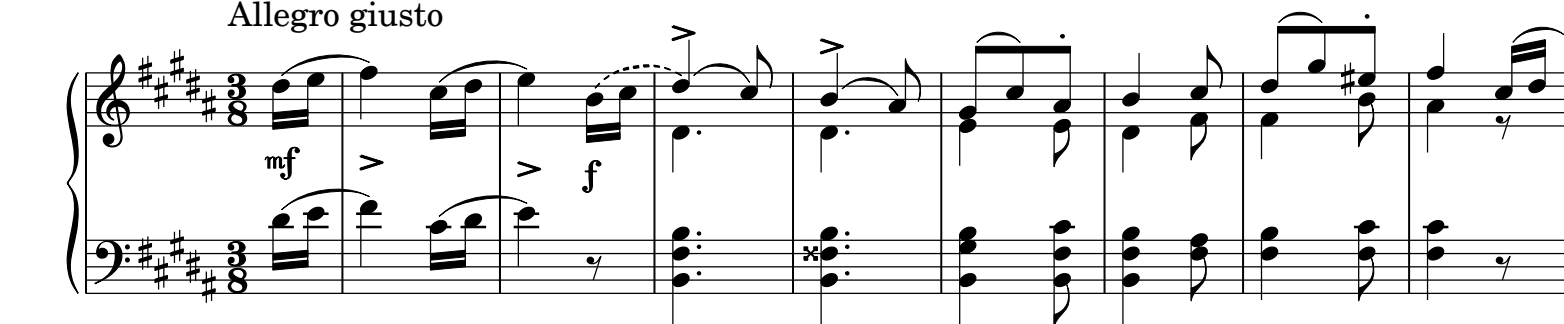
p

pp

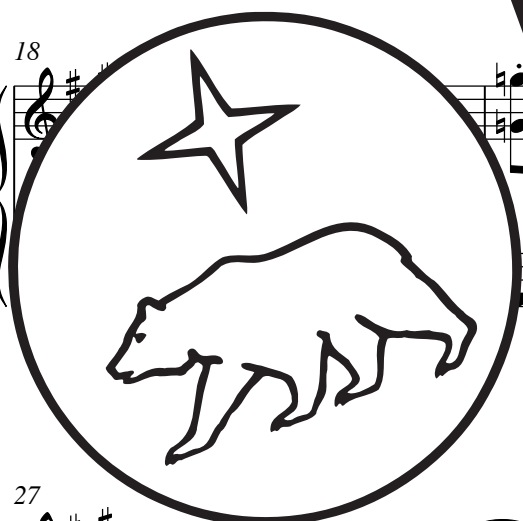
Scherzo da capo



Allegro giusto



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

88

p ff > > pp

97

107

dim

116

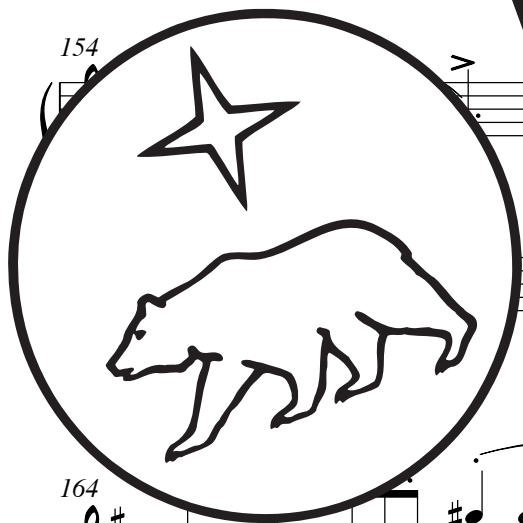
125

133

p fp

143

fp p



154

pp

173

cresc.

dim.

183

193

203

213

223

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

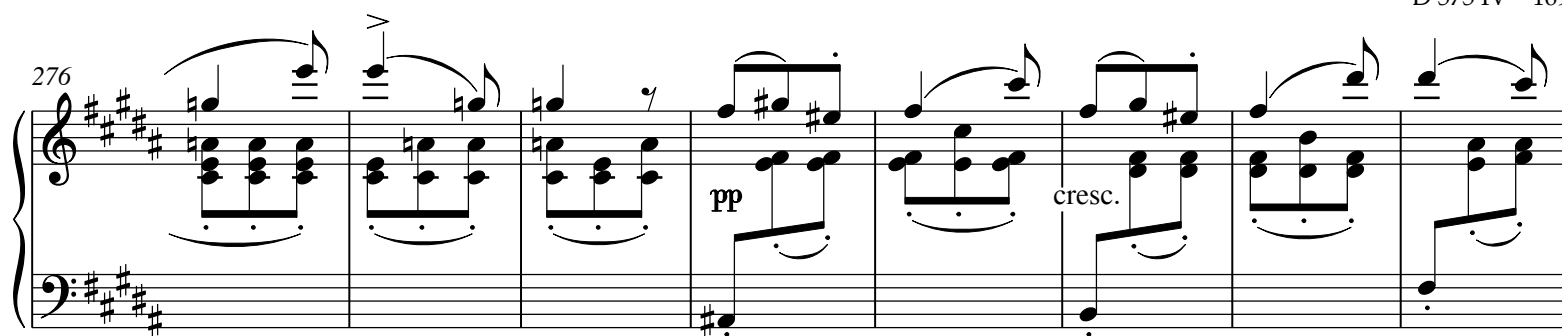
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

276



pp cresc.

284



ff >

292



pp ff

309



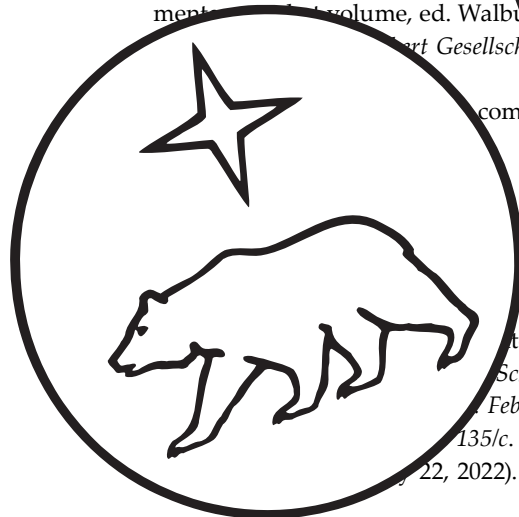
dim. ff

CRITICAL COMMENTARY

ABBREVIATIONS

b	=	bottom staff
l.h.	=	left hand
l.p.	=	lower part
m., mm.	=	measure(s)
NE	=	the present new edition
r.h.	=	right hand
stacc.	=	staccato
t	=	top staff
tb	=	both staves
u.p.	=	upper part

The Special comments on the sonatas include the relevant editorial emendations in the musical text and performance suggestions. A lengthy and detailed catalogue of alternative readings and corrections can be found in *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, ed. Internationale Schubert-Gesellschaft, Series VII: *Klaviermusik*, Sec. 2, Vol. 1: *Allegro ma non troppo*, ed. Walburga Litschauer (Kassel, etc., 2000, BA 1353), and in the Critical Commentary, first volume, ed. Walburga Litschauer, published by Schubert-Gesellschaft (Tübingen, 2005).



91	<i>dolce</i> added after m. 238.
91ff. b	Slurs beginning each on 3rd eighth note; adjusted to mm. 238ff.
164	Accent added after m. 17.
182	Accent extended like decresc. hairpin and placed between the staves.

II. Andante

7 t	Slur added after m. 100.
8 b, u.p.	Slur added after m. 16.
14 t	Accent added after m. 107.
15 t	Slur added after m. 108.
16 t	Accent extended like decresc. hairpin.
17, 71 t	Slur and one whole-bar slur to each bar; in m. 71 additional slur to lower part from 16th note 1–5; adjusted to mm. 82, 83.
94	<i>p</i> added after m. 11.
104 t	Slur added after m. 11.
105 t	Last slur begins only on 16th note 10; adjusted to m. 11.

III. Menuett. Allegro vivace

41–42 b	Slur added after mm. 47–50.
62 t	Slur added after m. 60.
Trill	
3 b	<i>tr</i> in 3rd chord added by analogy with the parallel passage in m. 47.
23, 27, 31	Each of the accents extended like decresc. hairpins from 1st to 2nd quarter, possibly intended to be interpreted as such.

commentary

JOR (D 157)

CE

dated and signed at the beginning: *Frz Schubert mpia.*; dated at the end: *Februar 1815*. Wienbibliothek im Rathaus. Shelf mark: MH 135/c. Digital copy ↗BA9642-0012 (last accessed: February 22, 2022).

SPECIAL COMMENTS

I. Allegro ma non troppo

18 b	Slur added after m. 165.
35–42, 45–46 t	One slur to each bar; adjusted to mm. 182–189, 192–193.
37, 39 b	Accents added after mm. 184, 186.
47	<i>p</i> added after m. 194.
51, 52 b	Only one whole-bar slur to each of the bars; adjusted to mm. 59, 60 and 198, 199.
65 t	Stacc. dot added after m. 212.
74, 76, 78, 80 b	<i>ff</i> added after mm. 66, 68 and mm. 221, 223, 225, 227.
85	<i>ff</i> added after m. 232.
88	Accent and <i>fp</i> added after m. 235.

170

SONATA IN C MAJOR (D 279)

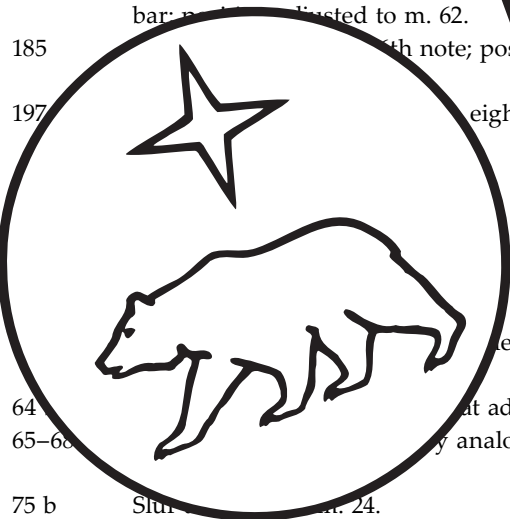
SOURCE

Autograph draft: *Sonate I.*; dated and signed at the beginning: *Sept. 1815. Frz Schubert mpia.* Wienbibliothek im Rathaus. Shelf mark: MH 136/c. Digital copy ↗BA9642-0013 (last accessed: February 22, 2022).
The draft is noted fleetingly in places.

SPECIAL COMMENTS

I. Allegro moderato

- 8 *fz* in 2nd half of bar added after m. 125.
 35 *cresc.* already to 2nd eighth note; adjusted to m. 154.
 51–52 b Tie added by analogy with mm. 47–48.
 56–61 t Slurs added by analogy with mm. 175–180.
 77 *ff* added by analogy with m. 196.
 118 *f* added after m. 1.
 128 Accent added after m. 12.
 130, 132–134 t Stacc. dots added after m. 14 and mm. 16–18.
 133 *cresc.* added after m. 17.
 151–154 b Slur added after mm. 32–35.
 156–158 b Accents added after mm. 38, 113 and 114.
 160 *fp* added after m. 41.
 161 *decresc.* added after m. 42.
 166–167 t, 170–171 tb Slurs added by analogy with mm. 47–48 and mm. 51–52.
 171, 172 t Trill termination added by analogy with mm. 52 and 53.
 175 b Slur added by analogy with m. 3.
 181 Decresc. hairpin already at the beginning of the bar; notation adjusted to m. 62.
 185 *fz* in 2nd half of bar added after m. 125; position adjusted to 2nd eighth note; adjusted to m. 154.
 197 *fz* in 2nd half of bar added after m. 125; position adjusted to 2nd eighth note; adjusted to m. 154.
 64 *fz* in 2nd half of bar added after m. 13.
 65–68 *fz* in 2nd half of bar added after m. 13; position adjusted to 2nd eighth note; adjusted to m. 154.
 75 b Slur added after m. 24.



III. Menuett. Allegro vivace

- 39–40 t Stacc. dots added after mm. 1, 43–44 t.
 43 t Stacc. dot added after mm. 1 and 5.

SONATA IN E MAJOR (D 459)

SOURCES

- A** Autograph draft: *Sonate*; dated and signed at the beginning: *August 1816. Frz. Schubert mpia* (current location unknown; last sold c. 1935 by H. Hinterberger, Vienna, Catalog 2, no. 282a; in 1947 sold in New York; NE used a photocopy of the manuscript). Wienbibliothek im Rathaus. Shelf mark: *MH 16261*.

Digital copy ↗BA9642-0014 (last accessed: February 22, 2022).

- B** First edition, Nos. 1 and 2; published by Carl August Klemm in *Fünf Clavierstücke von Franz Schubert. N°1. Allegro moderato N°2. Scherzo [...]* *Aus seinem Nachlasse. Unzweifelhaft als ächt verbürgte, rechtmäßig erworbene Compositionen [...]* Leipzig, bei C. A. Klemm. Publisher's no. and plate no.: 451 and 452, October 1843, pp. 2–12. Digital copy ↗BA9642-0015, BA9642-0016 (last accessed: February 22, 2022).
 For the *Fünf Clavierstücke* cf. Preface, p. VI/XXI. The pieces are not numbered within the first edition, each piece is additionally paginated for itself. Digital copies ↗BA9642-0015, BA9642-0016, ↗BA9642-0017, BA9642-0018, BA9642-0019 (last accessed: February 22, 2022).

B can largely be traced back to **A**, whereby the variants appearing in **B** can be explained as editorial emendations by the publisher. The recapitulation of the second movement, lacking in **A**, was probably added in **B** by the publisher; cf. Preface, p. VI/XXI.

SPECIAL COMMENTS

Comments on **A** and **B**.

I. Allegro moderato

- 14, 15 b Slurs to the upper part added after mm. 85, 86; to the lower part taken from **B**.
 15 **A**: 2nd slur already to dotted quarter note; changed to agree with m. 86 and according to **B**.
 19 b Slur added after m. 87.
 19–20 tb **A, B**: only one slur from 1st eighth note in m. 19 to 1st eighth note in m. 20; adjusted to mm. 90–91.
 20 *p* added after m. 91.
 22–23 t Slur added after mm. 93–94.
 27 *Cresc.* hairpin added after m. 98.
 33, 104 **A, B**: Notation of the dolce due to Schubert's advanced notation already at the beginning of the bar.
 37 t **A**: slur only to 6th eighth beat.
 49 t Accent on 4th quarter note added after m. 45.
 50 b, l.p. Slur added after m. 46.
 61, 62, 63 t **A, B**: accents in each case to top staff and extended like decresc. hairpins, possibly also intended to be interpreted as such.
 80 *Cresc.* hairpin added by analogy with m. 9.
 82 *Cresc.* hairpin added after m. 11.
 84 t Accent added after m. 13.
 87 b, u.p. Slur added after m. 16.
 91 **A, B**: *cre - scen - do* only until the end of m. 90; adjusted to m. 20.
 96 t *g²* added by analogy with m. 25.
 97 *dim.* added by analogy with m. 26.
 101 *Cresc.* hairpin added by analogy with m. 30.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

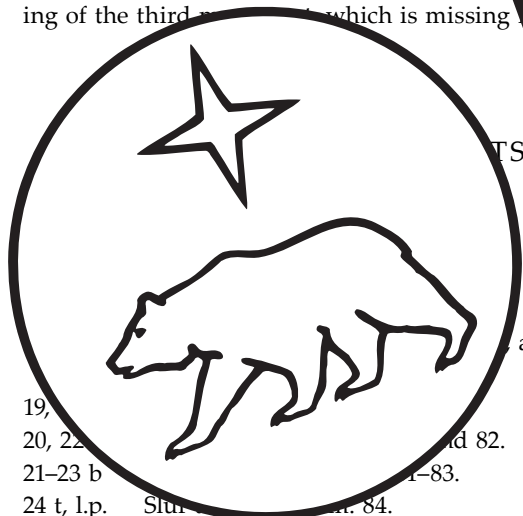
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

- 288–289 b, u.p. Only one single slur from last eighth note, m. 288 until 3rd eighth note, m. 289; adjusted to mm. 284–285.
- 297 t *fz* and slur added after m. 126.
- 301 *p* added after mm. 130, 155.
- 331, 335 t Slurs extending to 1st note, mm. 332, 336; adjusted to mm. 339, 343.

SONATA IN A-FLAT MAJOR (D 557)

SOURCES

- A** Incomplete autograph of the first draft (third movement unfinished): *Sonate*; dated and signed at the beginning: *May 1817. Frz. Schubert mpia*. The Morgan Library & Museum, New York. Department of Music Manuscripts and Books. Robert Owen Lehman Collection. Call Number S384.S698.
- B** Manuscript copy. Witteczek-Spaun Collection, vol. 56, pp. 35–53: *Sonate von Franz Schubert*; dated: *May 1817*. Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna Archive.
- B** is based on **A**; the copy served as a source only for the ending of the third movement, which is missing in **A**.



- 19, 20, 22 t, u.p. Slur added after m. 82.
- 21–23 b Stacc. dots added after mm. 84–83.
- 24 t, l.p. Slur added after m. 84.
- 26 *mf* added after m. 86.
- 27 t Slur added after m. 87.
- 36 *p* added after m. 96.
- 40, 74 t Stacc. dots added after m. 11.
- 79 b Stacc. wedge added after m. 19.
- 91 t Accent added after m. 31.

II. Andante

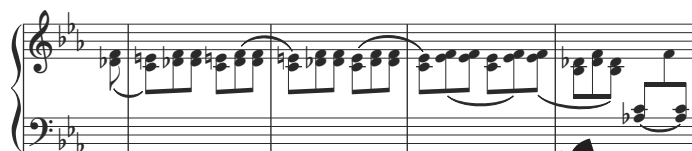
Comments on A.

- 5 b Stacc. dots added after m. 16.
- 33–34 t, u.p. Slur added after mm. 26–27.
- 57–58, 61–62 b Stacc. dots added after mm. 38–39 and 42–43.
- 73–74 b Stacc. dots added after m. 8.
- 75 t Stacc. dot instead of stacc. wedge; changed to agree with m. 5.
- 75 b Stacc. dots added after m. 16.

III. Allegro

Comments on A and B.

- 1, upbeat *p* added after m. 85.
- 10 *p* added after m. 95.
- 14 *f* added after m. 99.
- 27 t **A, B**: slur only to 16th notes; adjusted to m. 112.
- 30 t **B**: slur only to 16th notes; adjusted to m. 23.
- 37–41 t, l.p. Placement of slurs in **B**:



- Adjusted to mm. 22–26.
- 43 *f* and *d'* in l.h. chord added after m. 126.
- 44 *p* added after m. 126.
- 83–85 t Placement of slurs in **B**:
- Adjusted to bottom staff.
- 88, 91 tb Articulation marks added after m. 3.
- 90 tb Stacc. dot added after m. 12.
- 93, 97 t *in chase* slurs and dot instead of stacc. wedge; adjusted to mm. 8 and 12.
- 94, 98 t Stacc. wedge added after m. 9.
- 100 t Stacc. dot added after mm. 14, 15.
- 108 t **B**: slur only until sixth 16th note; adjusted to m. 23 (**A**).
- 109, 110 t Slurs added after mm. 24, 25.
- 128 t Slur and accent added after m. 43.
- 130 *resc.* added after m. 45.

SONATA IN E MINOR (D 566)

SOURCES

- B** Autograph fair copy of the final version of the first movement: *Sonate I*; dated and signed: *Juny 1817. Frz. Schubert mpia*. Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz. Shelf mark: *Mus. ms. autogr. Schubert 25*. Digital copy ↗BA9642-0021 (last accessed: February 22, 2022).
- C** Diplomatic copy of the first and third movements by Adolf Bauer after the first draft, i.e. the lost autograph **A**: *Sonate I*. [“I.” crossed out], dated: *Juny 1817 Franz Schubert mpia*. Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz. Shelf mark: *N. Mus. Nachl. 10,102*. The transcript was made on April 17, 1925; Bauer thereby retained Schubert’s style of writing exactly (line and page breaks, corrections).
- D** First edition of the second movement: *Franz Schubert. Allegretto für Klavier*, ed. Erich Prieger (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907). **D** is based on the lost autograph **A**.

- E** First edition of the third movement: *Scherzo aus der Klaviersonate e-moll (Juni 1817) von Franz Schubert*, in *Die Musik XXI*, supplement to book 1, ed. Adolf Bauer (Stuttgart, 1928/29). **E** probably traces back to **C**; the additions found in **E** can be explained as editorial emendations.
- F** Facsimile of the last page of the third movement of the lost Autograph A: *Trio*, in *Die Musik XXI*, supplement to book 1, ed. Adolf Bauer (Stuttgart, 1928/29), after p. 48.
- NE** follows **B** in the first movement, **D** in the second movement and **C** in the third movement.

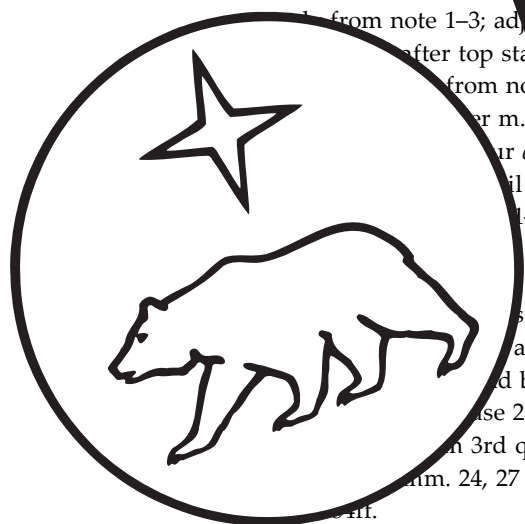
II. Allegretto

- 13 Cresc. hairpin only to 2nd half of the bar; adjusted to m. 5.
- 32, 36 Accents in each case extended like decresc. hairpins to the whole bar; since dim. is indicated at the beginning of m. 33, the markings probably should be interpreted in each case as accents (cf. also comment on mm. 182, 181, 185).

- 4 *mf* added after m. 172.
44 b Slur to the whole bar; adjusted to m. 42 and the
parallel passage in m. 74.
48 *dim.* added after m. 178.
48 b Slur only from 2nd eighth note; adjusted to m. 78.
52 *dim.* added after m. 182.
52 b, top. Slur to the whole bar; adjusted to m. 50 and the
parallel passages in m. 37 and 40.
61 *mf* added after m. 190.
66 b, l.p. Stacc. wedge added after m. 196.
78 Notes sharp in only to 2nd half of the bar; adjusted
to m. 78.
84 b, l.p. 12th rest instead of 16th note; adjusted to mm. 88,
214, 218.

- 118 Accent like decresc. hairpin to the whole bar.
123 t Slur extending to m. 124; adjusted to m. 125.
162 t Accent like decresc. hairpin to the whole bar; since
 a dim. is indicated at the beginning of m. 163, the
 marking probably should be interpreted as an ac-
 cent (cf. also comment on mm. 32, 36).
168, 170, 172, 174, 191, 193 Accents in each case extended to
 the middle of the bar.
175, 176, 177 t, u.p. Accents in each case extended to the
 2nd half of the bar; changed by analogy with the
 parallel passage in mm. 45–47.
175, 176, 177 b, l.p. Slurs added after mm. 45–47.
181 *fp* added after m. 185.
181, 185 Accents in each case extended and placed to top
 staff.

SPECIAL COMMENTS

Comments on **B** and **C**.

- 187–189 b Slurs added after mm. 190 and 57.
 194 t Accent extended to 1st half of the bar; adjusted to m. 64.
 194 b Stacc. dots added after m. 64.
 195 t Accent added after m. 65.
 203 t Slur only to m. 202; adjusted to mm. 72–73.
 206 b Accent extended like decresc. hairpin.
 206–207 b Only one single slur; adjusted to mm. 76–77.
 207–211 t Slur added after mm. 77–81.
 210 b Accent extended like decresc. hairpin from 1st to 3rd eighth beat.
 211–212 b Slur added after mm. 81–82.
 214, 218 t Accents extended to the middle of the bar.
 215 t Accent extended to 2nd eighth note.
 219, 221 t Accents in each case placed to top staff and extended to the end of the bar.
 223–224 b Tie added after mm. 93–94.

III. Scherzo. Allegro vivace

Comments on C and E.

- 2, 4 t Stacc. dot taken from E; there, however, stacc. wedge instead of stacc. dot, but see 84–86.
 6 *fz* taken from E.
 7 b Dotte 11–17, 19, 21 only in C.
 7–8 t adjusted to mm. 1–2, 3–4.
 8 t *f* taken from E.
 12 t *fz* taken from E.
 17 t *fz* taken from E; adjusted to m. 77.
 20 t *fz* taken from E.
 24 t *fz* taken from E.
 26–28 b Slurs taken from E; cf. mm. 108, 110.
 30–32 b Stacc. dots taken from E; there, however, in both staves stacc. wedges instead of stacc. dots.
 33–34 b C: slur only to m. 33, in E 2 slurs, one to each of the bars; adjusted to the following bars.
 44–46, 46–48 b 1st slur begins in C only on the half note in m. 45, extending to 3rd quarter in m. 46; 2nd slur accordingly begins only on the half note in m. 47; adjusted to top staff. NE follows E.
 59 b E: *fp* only to 2nd quarter note; adjusted to mm. 61, 63, 65.
 61–62 b, l.p. Slur taken from E.
 68 t Stacc. dot to 3rd quarter taken from E.
 71–72 b E: to 1st and 3rd quarter, m. 71 and to 1st quarter, m. 72 in each case tenuto wedge and no slur.
 73–74, 75–76, 77–78 t E: in each case slurs to upper and lower

part from note 1, m. 73 (75, 77) until note 1, m. 74 (76, 78).

- 82 tb In E stacc. wedge instead of stacc. dot on 1st quarter; in E no stacc. wedge on 3rd quarter; in C stacc. dot instead of stacc. wedge on 3rd quarter (changed by analogy with upbeat to m. 1).
 84 *fz* only in E; both staves: stacc. wedges added after m. 2.
 86–88 tb Stacc. wedges added after mm. 4–6.
 91 b Tie added after m. 9 b.
 94 tb Stacc. wedges and *f* added after m. 12.
 95 b Stacc. wedges added after m. 13.
 96 tb Stacc. wedges taken from E.
 97 C, E: accent extended like decresc. hairpin; adjusted to m. 15.
 97–98 b Portato in C only to m. 7.
 98 t Slur taken from E.
 100 t E: stacc. wedge on eighth note.
 100, 104 C, E: accents in each case extended like decresc. hairpin; adjusted to mm. 104 and 22.
 104 C, E: accent in each case to top staff.
 105 In E *ff* instead of *f*.
 107 *p* taken from E.
 109 *cresc.* added after m. 107.
 110 tb Stacc. wedges taken from E.
 110 b Slur added after m. 7.
 27 t Slur added after m. 1.

SONATA IN D-FLAT MAJOR / E-FLAT MAJOR (D 568)

First version in D-flat major

SOURCES

- A Incomplete autograph of the first draft of the first movement (mm. 1–179): *Sonate II. (II. corrected from X)*; dated and signed at the beginning: *Juny 1817 Frz Schubert mpia*. Wienbibliothek im Rathaus. Shelf mark: MH 14.943/c. Digital copy ↗BA9642-0022 (last accessed: February 22, 2022).
 B Incomplete autograph containing the continuation of the first draft of the first movement; no title, date, or signature. Wienbibliothek im Rathaus. Shelf mark: MH 86/c. Digital copy ↗BA9642-0023 (last accessed: February 22, 2022).
 C Incomplete autograph fair copy: *Sonate II.*; dated and signed at the beginning: *Franz Schubert mpia Juny 1817*. Wienbibliothek im Rathaus. Shelf mark: MH 162/c. Digital copy ↗BA9642-0024 (last accessed: February 22, 2022).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

- 127, 128 t Accents added after mm. 141, 142; 128 t; slur added after m. 142.
- 129 b Slur added after m. 143.
- 133 f already in the middle of m. 132; position adjusted to m. 119; cresc. hairpin added after m. 119.
- 134 *p* added after m. 120.
- 138, 139 b Accents added after mm. 124, 125.
- 151 t Decresc. hairpin instead of accent; adjusted to mm. 152, 153.
- 159–160 tb 2 slurs, one for each bar; adjusted to mm. 167–168.
- 162–163 t Slur only from 2nd to 3rd quarter in m. 163; adjusted to mm. 170–171.
- 174, 180 Cresc. hairpin added after mm. 16, 22.
- 177 t Slur only from fifth to eighth 16th beat; adjusted to m. 183, however there also imprecise (beginning not clear).
- 181 Decresc. hairpin only in m. 182; adjusted to m. 175.
- 197 t Appoggiatura added by analogy with m. 189.
- 200 t Accent added after m. 55.
- 201 Accent extended from 16th note 2–5 like decresc. hairpin.
- 205–207 t Stacc. dots added after mm. 60–62.
- 208–213 t Slurs added after mm. 63f.
- 213 cresc. only to 3rd quarter; position adjusted; and cresc. hairpin added after m. 68.
- 218 t 73.
- 220 ing of m. 221; position
- 221 hairpins in each case; also intended to
- 222 decresc. hairpin; interpreted as
- II. A
- 1–2 t m. 1; adjusted to mm. 13–14, c. 16.
- 3–4, 7–8, 15–16 t, u.p. Slur begins in each case only on first 32nd note; adjusted to mm. 5–6 and 13–14.
- 9–10 t, u.p. Slur begins only on second 32nd note; adjusted to mm. 5–6 and 13–14.
- 19–20 t Slur only to m. 19 (beginning on 1st quarter note); adjusted to mm. 13–14 (see also comment on mm. 1–2).
- 31 Accent extended like decresc. hairpin.
- 31, 39 b Slur in each case only to 2nd half of the bar (in m. 39 extending to 1st eighth note in m. 40); adjusted to m. 40 and first version.
- 43 b In the source no 16th rest, but see first version.
- 55 Accent extended like decresc. hairpin; adjusted to first version.
- 55 t Slur added after m. 102.
- 64–65 *p* and accent as well as slur to top staff added after m. 1.

- 66–67 t Upper-part slur begins only on first 32nd note; adjusted to the slurs of the lower part in mm. 64–65, 68–69.
- 80 Accent extended like decresc. hairpin.
- 88 b Slur only to the 2nd half of the bar; adjusted to m. 89 and first version, cf. also comment on mm. 31, 39 b.
- 90 *a tempo* added after m. 41.
- 96–98 tb Slurs added after mm. 47–49.
- 97 cresc. (probably because of lack of space) already to ninth 16th note in m. 96; position adjusted to m. 48.
- 110 t Slur added after mm. 111ff.
- 117–118 t Slur only to m. 117; adjusted to mm. 120 and first version.

III. Menuett. Allegretto

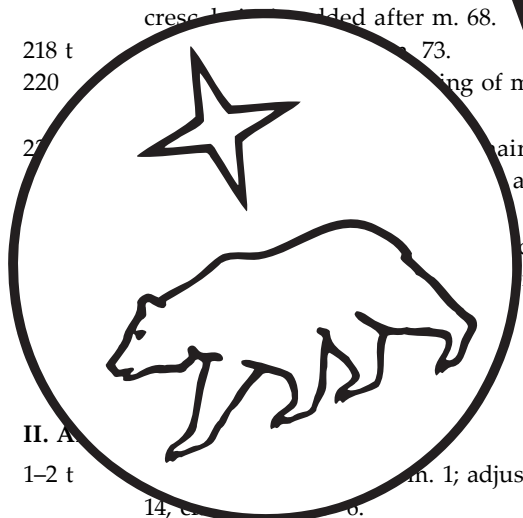
- 5 t Slur begins only on 2nd quarter; adjusted to m. 29.
- 25 tb Slurs begin already on 3rd quarter in m. 24; adjusted to m. 1.
- 25–26 Cresc. hairpin only in m. 25 (from 2nd to 3rd quarter), decresc. in m. 26 extended like decresc. hairpin (from 1st to 3rd quarter); adjusted to m. 1, since the reading of the decresc. hairpin as accent to the peak note seems more plausible.
- 26 t Only one single slur to the whole bar adjusted to m. 2.
- 26 b *p* added after m. 2.
- 29 t Slur extended to 1st quarter in m. 30; adjusted to m. 5. Accent added after m. 5.
- 30–32 t Slur only to m. 31; adjusted to mm. 7–8.

Trio

- 1–5, 5–10 t In each case only one continuous slur; adjusted to mm. 20–25, 25–30.
- 2–3 b Upper-part ties added after mm. 22–23; only one single slur to the lower part, extending to the beginning of m. 4; adjusted to mm. 22–23, 27–28.
- 5 t Lower part added after m. 25.
- 14–15 t 2 slurs: 1) from last note, m. 14 to 1st note, m. 15; 2) from 1st to last note in m. 15; adjusted to mm. 25–27; cf. also mm. 1–2 and 5–7.
- 20 t Stacc. dot added after upbeat to m. 1.
- 21 b Stacc. dot added after m. 1.

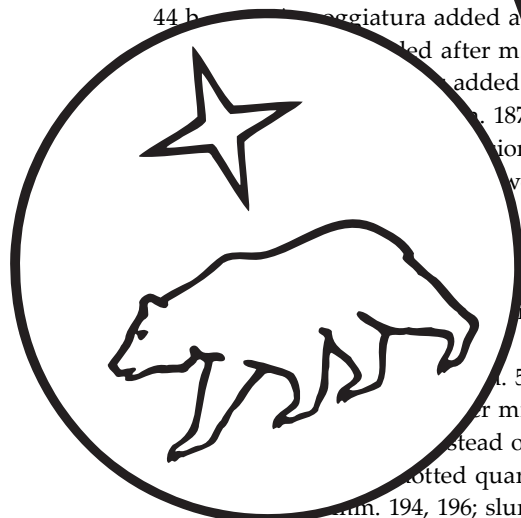
IV. Allegro moderato

- 4 t Eighth notes d^2 – d^2 in the source stemmed together with the upper-part as 16th notes (analogously in mm. 16, 18, 134); adjusted to mm. 2 and 132, see also first version.
- 4–5 t Slur added after mm. 134–135.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- 6 t Slurs and accent added after mm. 8 and 9, quarter note g^3 not dotted; adjusted to m. 136 as well as to mm. 8, 9, 138, 139; cf. however first version.
- 12, 13 Accents extended like decresc. hairpins; adjusted to mm. 142, 143.
- 15, 17 b Portato in each case added after m. 1; slur in 2nd half of m. 15 added after m. 17.
- 15, 17, 145, 147 Accents extended like decresc. hairpins.
- 19–20 b Slur begins only on 1st note, m. 20; adjusted to mm. 21–22; see also first version.
- 25, 27 t 1st slur extends in each case only to 3rd eighth beat; adjusted to mm. 163, 165 and mm. 32, 34.
- 26, 28, 33 t, l.p. Portato added after mm. 164, 166, 171.
- 31 t Cresc. hairpin and accent in bottom staff added after m. 169.
- 36–37 t Slurs added after mm. 38–39.
- 37–38 t Slurs added by analogy with mm. 175–176.
- 39 t Only one single slur from 1st to last note to upper part; adjusted to the parallel passage in m. 177.
- 41 Accent extended to second 16th in m. 4; adjusted to first version.
- 42–46 b Slurs added after mm. 165–184.
- 42, 44 b Accents added after mm. 35–37.
- 44 b Leggiatura added after mm. 37 t and 182 b.
- 45 b Slur added after m. 185 b.
- 46 b Slur added after m. 186.
- 47 b Slur added after m. 187; b before c added after m. 187; slur from last eighth note to first eighth note; however, after line break not added; analogy with m. 187.
- 48 b Slur added after mm. 53 and 189; cf. also m. 187.
- 49 b Slur added after mm. 53 and 191; see also m. 187.
- 50 b Slur added after mm. 51–52.
- 51 b Slur added after mm. 194, 196.
- 52 b Slur added after mm. 194, 196.
- 53 b 2nd slur extends in source to beginning of m. 58; but see mm. 55 and 193.
- 59 t Slur added after m. 197.
- 59–60 b Slurs added by analogy with mm. 197–198.
- 61–62 t, u.p. 2 slurs: m. 61, eighth note 5–6 and m. 62, eighth note 1–6; adjusted to mm. 199–200.
- 63 b Slur added after m. 201.
- 64 Cresc. and decresc. hairpins added after mm. 66 and 202.
- 65 b, l.p. Slur added after m. 67.
- 65, 67 b, u.p. Slurs added after m. 203.
- 66 b, u.p. 1st slur only extended to 3rd eighth note; adjusted to mm. 64 and 202, but see comment on m. 204.
- 68 *pp* added after m. 206; dim. already at the beginning of the bar, position adjusted to m. 206.
- 69, 71 b In the source in each case only half notes instead of dotted half notes; adjusted to mm. 207, 209.
- 72–73 b Stacc. dots added by analogy with mm. 210–211.
- 91–93 Cresc. hairpin from the beginning to the end of m. 91, cresc. placed only to 2nd half of m. 91 (to bottom staff), decresc. hairpin from the beginning to the end of m. 92 (to top staff); adjusted to mm. 108–110.
- 96 t Slur added by analogy with mm. 79 and 98.
- 103 t Tie added after m. 86.
- 104 t Stacc. dots added after m. 87.
- 105 t Original reading of the 2nd half of the bar in the source:



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

180, 182 b Accents added after mm. 175 t and 35 t.
 181–182 t In source 2 slurs (in each case one to the whole bar); adjusted to mm. 43–44 and 183–184.
 183–184 b, l.p. Only one single slur; adjusted mm. 181–182.
 183, 202, 204 b In 1st half of each bar no rests.
 186 b Slurs added after mm. 48.
 187 b Slur added after m. 49.
 190, 192 b Slur in each case extended to dotted quarter note; adjusted to mm. 52, 54; see also first version, mm. 52, 54.
 191 b *c* added by analogy with mm. 53 and 189.
 193 *ma ben marcato* added after m. 55.
 199 t, l.p. Slur and 1st accent added after m. 61.
 203 b In source no eighth rest.
 204 Cresc. and decresc. hairpins added after m. 202 and the parallel passage in m. 66.
 204 b 1st slur extended only to 3rd eighth note; adjusted to mm. 202 and 66.
 204–205 b Slur added after mm. 202–203.
 205 b, u.p. Slur added after m. 203.
 218 b Portato added after m. 220.

24–25 b **B**: slur only in m. 25 (whole-bar slur).
 25–26 b Slur only in **B** and beginning only in m. 26; but see **C**, mm. 24–25.
 30 t Stacc. dots only in **B**.
 31, 35 t Accents in each bar added after m. 118.
 32, 36 t Accents only in **B**.
 33 b **C**: eighth notes 6–8 *G#–B–e*; NE follows **B** (cf. also mm. 37, 120, 124).
 35–36 t, u.p. **B, C**: 2nd slur divided in 3 slurs: 1) m. 35, penultimate note until last note; 2) m. 36, notes 1–2; 3) m. 36, notes 4–5; adjusted to mm. 31–32 and 122–123.
 36 t Accent only in **B**; portato added after m. 32.
 37 b Slur only in **B** and only to eighth notes 6–8; adjusted to m. 33.
 40 b Slurs added by analogy with m. 127.
 41 t Stacc. dot only in **B**.
 41 b 2nd slur added after m. 126.
 45, 46 t Accents and tie only in **B**.
 51 t 2nd slur only in **B**.
 51 b Stacc. dot added to 4th eighth note after m. 138.
 52 t Slur in **B** only to m. 52.
 52, 54 b **B, C**: 2nd slur begins in each case on eighth note 6; adjusted to mm. 33.
 55–56, 56–57 t Slurs *c#–g#* in each case added after mm. 142–143, 143–144.
 56 t Slur to eighth notes 5–6 only in **B, C**, reading 16th notes 15–16: *f#1–g1* (but see m. 143).
 57 t 2nd slur added after mm. 140 and 146.
 57 b Slur only in **B**.
 59 b Stacc. dots only in **C**, slur added after m. 146.
 60, 101 t Slur and stacc. dots added after m. 88.
 64, 70 t Accents only in **B**.
 65 t *p* only in **B**.
 65 b Slur from quarter beat 1–2 only in **B**.
 85–86 b Slur *c# – F#* only in **C**.
 86 b Slur from quarter beat 3–4 only in **B**.
 89 t 1st stacc. dot and *f* only in **C**.
 90 t Stacc. dot only in **B**.
 92 b Tie only in **C**; stacc. dots in r.h. and l.h. added after m. 5.
 94 t Slurs added after m. 7.
 100 dim. only in **B**.
 101 t **B**: last slur from m. 100 extending to the beginning of m. 101; **C**: last slurs in m. 100 tb extended over the bar line, but after line break not continued (cf. mm. 13–14); accent to top staff only in **C**.
 102–107 t Accents added by analogy with mm. 15–20.
 106–108 b In **B** 2 slurs: 1) m. 106, 1st to last note; 2) mm. 107–108 (1st to last note); in **C** only one single slur from m. 106, quarter beat 4 to m. 108, quarter beat 4; adjusted to mm. 19–20.
 109 *f* only in **C**.
 109–110 b In **B** one single slur from m. 109, note 1 until m. 110, quarter beat 3; slur begins in **C** on quarter beat 4, m. 108 and extends to the end of m. 109; adjusted to mm. 22–23.



B, C and **D** independently go back to the lost autograph **A**. **D**, however, was edited to a greater extent by the publisher. NE follows **B** and **C**.

SPECIAL COMMENTS

Comments on **B** and **C**.

I. Allegro ma non troppo

1 t Slur and stacc. dot added after m. 88.
 2 t Stacc. dots added after m. 89; in **B** only *f* instead of *ff*.
 6–7 b, u.p. Tie only in **B**.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

- 74 Cresc. hairpin added after m. 5.
 77 t, u.p. Accent only in C.
 77–78 b, l.p. Portato dots and slurs until m. 78, 16th note 4 only in C.
 79 t B: only p at eighth note 6.
 80, 81 b, u.p. Ties in both bars only in B.
 81 t Lower-part ties to notes 1–2 only in C; slur and accent to upper part only in B; C has stacc. dots on the upper-part 16th notes (but see m. 78); NE follows B.

III. Scherzo. Allegretto

- 2–3 t, l.p. Slur only in B (there additional slur in m. 3 to eighth notes 4–6).
 2–3, 4–5, 8–9 t C: slur in each case extending to the beginning of mm. 4, 6, 10.
 4–5 b Slur only in B (however, there extending from m. 5, 1st half note to m. 6, 1st quarter note); adjusted to top staff and mm. 58–59.
 5 b Accent only in B.
 5–6, 9–10 b Slurs added after mm. 59–60, 63–64.
 7–8 b Stacc. dots only in C.
 8–9 b C: slur only in m. 9.
 10 tb, 12 t Stacc. dots only in C.
 15, 16 tb Slurs added to both staves as well as stacc. dots only in C.
 18 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 19 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 20 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 21 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 22 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 23 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 24 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 25 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 26 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 27 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 28 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 29 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 30 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 31 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 32 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 33 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 34 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 35 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 36 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 37 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 38 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 39 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 40 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 41 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 42 t Slur added to beginning of the bar only in C.
 43 t, l.p. Accent only in B.
 43–44 b Slur only in B.
 50 dim.
 50, 52 t Slurs to middle part each only in C.
 51 B: Accents to both staves; in C accent extended like decresc. hairpin.
 51–52 tb Ties on d^2 – d^2 and d – d only in B.
 56, 58 Left-hand stacc. dots only in C.
 58–59 b Slur only in C.
 59–60 b Slur only in B.
 62 b Stacc. dots only in B.
 63 t Accent only in B.
 64 p in C already in m. 63 to quarter beat 3.
 64 tb, 66 t Stacc. dots only in B.
 67, 68 b, u.p. Stacc. dots only in C.
 68 b Accent only in B; cresc. in B only to eighth beat 6.
 69 b Accent only in B.
 70 b B: slur begins only on eighth beat 4.
 71 p only in C.
 73 b Accent only in B.

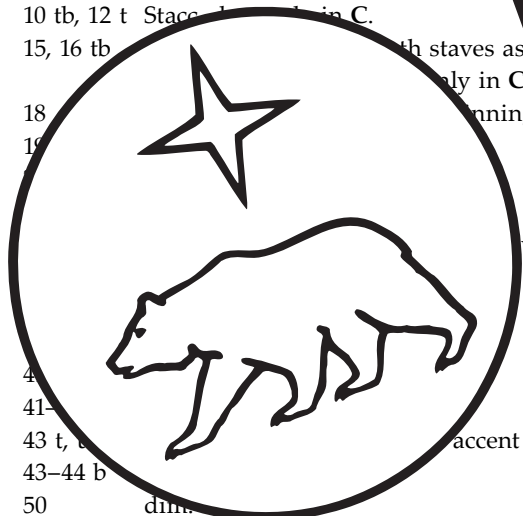
- 73, 75 t Stacc. dots only in C.
 74 t Accent and slur to upper part only in C; in B lower-part slur from eighth note 1–3.
 78 t Stacc. dots only in C.
 82 t Slur only in C.
 83 t Stacc. dot on 3rd chord only in B.
 84a tb Stacc. dots added after m. 28.

Trio

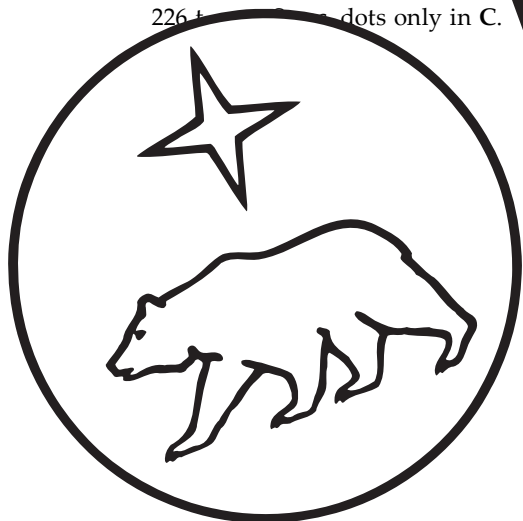
- 1–2 b Tie only in C.
 3–4 b Tie only in B.
 4 b Stacc. dot only in C.
 5–6 b Portato only in C.
 5–8 t C: only one single slur from m. 5, note 1 until m. 8, last note.
 7 t Accent only in C.
 17 mf only in C.
 18 t, l.p. Eighth note $5^{\sharp}$ instead of $b^{\flat}$.
 20 t, l.p. Slur only in B.

IV. Allegro giusto

- 2 f only in C and only at the beginning of m. 3; adjusted to m. 1.
 2–3 t Slur added after m. 28.
 3–4 t Lower part only in C.
 10 t Slur only in C.
 15 b Accent only in C.
 23 b B: 1st eighth note d instead of B .
 28 B only in m. 28.
 31 Accent added after m. 235.
 39 Accent added after m. 243.
 40 b B added by analogy with m. 246 (cf. also m. 46 and the parallel passages mm. 12, 38).
 43 Accent added after m. 247.
 45–46 t Lower part only in B.
 51 p only in C.
 51–52, 55–56 b B, C: in each case 2 slurs: 1) m. 51 (55), notes 2–3; 2) m. 52 (56), notes 1–3; adjusted to mm. 67–68, 71–72.
 53, 54 b Slurs only in B.
 57 t C: slur extends to the end of m. 58.
 59, 61, 63 b Slurs added after mm. 263, 265, 267.
 60 b Stacc. dot only in C.
 61 cresc. in C already placed at the end of m. 60.
 65 b Stacc. dot only in B.
 66 t Stacc. dot only in C.
 77 cresc. added after m. 281.
 82 b, u.p. Accent only in B.
 88 p only in C.
 92 t Stacc. dots only in C.
 95 Accent only in B.
 100 t, l.p. Portato only in C.
 105, 109 Accents added after mm. 309, 313.
 149–150, 153–154 b Slurs only in B.
 152 b Accent only in B.



- 155 b Stacc. dots only in **B**.
 162 b **C**: slur extends to last note.
 163–164 b **C**: slur only to m. 164 (notes 1–2).
 164 t Portato slur only in **B**.
 166 Cresc. hairpin starts in **C** only at the beginning of m. 167.
 166–168 t, u.p. **B, C**: one single slur to each bar; adjusted to mm. 182–184.
 166–168 t, l.p. Upper ties only in **C**.
 175, 177 t **B, C**: in each case portato slur on eighth notes 1–3 (in m. 177 only in **C**); deleted to agree with the parallel passage in mm. 161ff.
 182–184 t, u.p. Portato dots only in **B**.
 182–184 t, l.p. Slurs and ties only in **C**.
 185–188 t, l.p. / 189–192 b Slurs in each case only in **B**.
 188 dim. only in **C**.
 189–192 t **C**: slur begins only in m. 190.
 202–203 t Slur only in **B** and only to m. 202; adjusted to mm. 8–9.
 203–204 t Accents and slurs (in m. 204 also the slur in bottom staff) only in **B**.
 207 *fp* added after m. 15.
 209 *p* added after m. 15.
 220 t Stacc. dots only in **B**.
 226 t Stacc. dots only in **C**.
 227 b **C**: stacc. dot on eighth notes 1 and 3.
 237 t Stacc. dot only in **B**.
 238–239, 242–243 t Slurs added after mm. 34–35, 38–39.
 240, 247 Accents only in **B**.
 243 t Accent and articulation marks only in **B**.
 244–245 b In **B** slur only to m. 244.
 246–247 t **B, C**: slur in m. 247 lacking; adjusted to mm. 42–43.
 250 b Slur only in **B**.
 255 *p* and *dolce* only in **B**.
 255–256 t, u.p. **B**: slur extends only to m. 256, note 1.
 257, 261, 273, 277 t Accents added after mm. 53, 57, 69, 73.
 263 t, l.p., 265 b, 267 b Portato only in **C**.
 269–270 t **B, C**: slur extends only to the end of m. 269; adjusted to mm. 55–60.
 270 t Stacc. dot added after m. 66.
 279–280, 281–282 t, u.p. **C**: in each case only one single slur from m. 279 (281), note 2 until m. 280 (282), note 3; adjusted to mm. 75–78.
 283, 284, 296, 312 tb Stacc. dot in mm. 288 (**B, C**), 290 (**C**), 296 (**C**), 312 (**B, C**) in each case also on eighth note 1; deleted to agree with the parallel passages in mm. 84–87 and 101–106.
 292 *pp* only in **B**.
 301–302 t **C**: slur extend from mm. 301–303.



Piano Music

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Johann Sebastian Bach

The Well-Tempered Clavier
- Vol. I: BWV 846-869. BA05191
- Vol. II: BWV 870-893. BA05192

The Six English Suites
BWV 806-811. BA05165

The Six French Suites BWV 812-817.
Embellished version. BA05166

Goldberg Variations BWV 988.
BA05162 / BA10848*

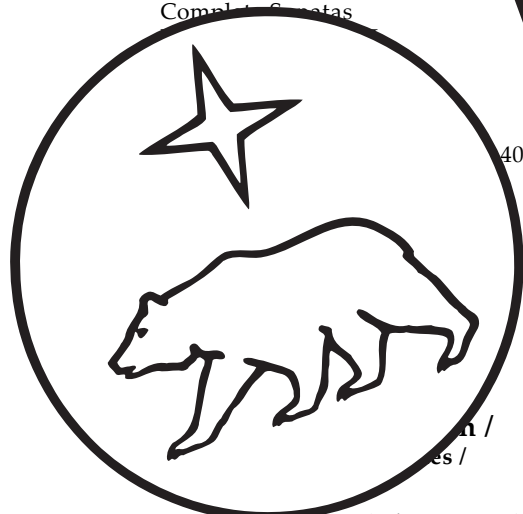
Inventions and Sinfonias
BWV 772-801. BA05150 / BA05241*

Six Partitas BWV 825-830.
BA05152 / BA05247*

Ludwig van Beethoven

Complete Sonatas in separate
editions – please see our website

Complete Sonatas



33 Variations on a Waltz op. 120 /
50 Variations on a Waltz composed
by Vienna's Most Excellent
Composers and Virtuoso
"Diabelli Variations". BA09656

Johannes Brahms

Ballads op. 10. BA09601*
Fantasies op. 116. BA09628*
Three Intermezzi op. 117. BA09629*
Piano Pieces op. 118. BA09630*
Piano Pieces op. 119. BA09631*
Variations and Fugue on a Theme
by Handel op. 24. BA09607
Waltzes op. 39. BA09602*

* With fingerings

Frédéric Chopin

Vingt-quatre Préludes op. 28 /
Prélude op. 45. BA09610*
Barcarolle in F-sharp major op. 60.
BA11831*
Berceuse op. 57. BA11830*

Sonata for Piano in B minor op. 58.
BA11828*

Claude Debussy

Children's Corner. BA08767*
Deux Arabesques. BA08768*
Images 1^{re} série. BA10811*
Images 2^e série. BA10812*
Préludes 1^{re} Livre. BA10818*
Préludes 2^e Livre. BA10819*
Sonate bergamasque. BA08769*

Gabriel Fauré

Ballade op. 19. BA10813*
Barcarolles. BA10814*
Pavane op. 56. BA10815*
Valse-Caprice. BA10843
5 Impromptus. BA11851
Trois Romances sans paroles op. 17.
BA11852

Fanny Hensel

Osterfestspiele für Clara
for Piano. BA10833

Franz Liszt

Piano Pieces from the Years 1880–
1885. BA10871
Sonata in B minor. BA09650

Felix Mendelssohn Bartholdy

Songs without Words. BA09069*

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Sonatas. Vol. 1: Nos. 1-9. BA04861 /
Vol. 2: Nos. 10-18. BA04862
Variations for Piano. BA05746
Miscellaneous Works for Piano. BA05745
Sonata in A major K. 331 (300*)
"Alla Turca". BA11816

Modest Mussorgsky

Pictures at an Exhibition. BA09621

Maurice Ravel

Pavane for a Dead Princess. BA09632
Jeux d'eau. BA10824*
Valses nobles et sentimentales.
BA10826*

Camille Saint-Saëns

Six Études pour piano op. 7
Premier Livre. BA10816*
Six Études pour piano op. 10
Deuxième Livre. BA11855*
Six Études pour la main gauche seule
op. 135. BA11856

Erik Satie

Ogives / Gymnopédies. BA10806
Gnossiennes. BA10807
Avant-dernières pensées. BA10849
3 Morceaux en forme de poire. BA10809

Franz Schubert

Allegro for Piano Four-hands
in A minor op. post 14 D 947
"Liedenspiel". BA10886
Fantasie in C major op. 15, D 760
"Wunder Fantasy". BA10870
Fantasy for Piano Four-hands
in F minor op. 103 D 940. BA11862
Impromptus op. 90, D 899,
op. post 142, D 935. BA09648*
Moments Musicaux op. 94, D 780.
BA09647*

Late Piano Pieces. BA09634

Piano Sonatas I. The Early Sonatas.
BA09642

Piano Sonatas II. The Middle Sonatas.
BA09643

Piano Sonatas III. The Late Sonatas.
BA09644

Works for Piano Duet, Volume III.
BA09645

Robert Schumann

Scenes from Childhood op. 15. BA09639*
Forest Scenes op. 82. BA09640*
Album for the Young. 43 Piano
Pieces op. 68. BA09641*
Arabesque op. 18 / Blumenstück op. 19
BA10865

Alexander Skrjabin

Complete Piano Sonatas
Vol. 1: BA09616 / Vol. 2: BA09617
Vol. 3: BA09618 / Vol. 4: BA09619



Bärenreiter

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.