

# SCHUBERT

## Klaviersonaten II

Die mittleren Sonaten

## Piano Sonatas II

The Middle 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  
BA09643

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

- Aufruf auf der Website <http://links.baerenreiter.com>
- Eingabe von »BA09643-«, gefolgt von der Nummer, die hinter ➞ angegeben ist: BA09643-0001.

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 "BA09643-" followed by the number indicated after ➞: BA09643-0001.

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 2: *Klaviersonaten II* (BA05541), 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. 2: *Klaviersonaten II* (BA05541), edited by Walburga Litschauer

# INHALT / CONTENTS

|                                                                  |      |
|------------------------------------------------------------------|------|
| Vorwort .....                                                    | IV   |
| Hinweise zur Aufführungspraxis.....                              | XI   |
| Preface .....                                                    | XIX  |
| Notes on Performance Practice .....                              | XXVI |
|                                                                  |      |
| Sonate A-Dur / Sonata in A major (op. posth. 120 – D 664) .....  | 2    |
| Sonate a-Moll / Sonata in A minor (op. posth. 143 – D 784) ..... | 21   |
| Sonate C-Dur / Sonata in C major (D 840) .....                   | 44   |
| Sonate a-Moll / Sonata in A minor (op. 42 – D 845) .....         | 62   |
| Sonate D-Dur / Sonata in D major (op. 53 – D 850).....           | 94   |
|                                                                  |      |
| Critical Commentary.....                                         | 136  |

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

Sonate C-Dur D 613: Fragment des 1. Satzes und Fragment eines weiteren Satzes · Sonate f-Moll D 625: Fragment des 1. Satzes, Scherzo und Fragment eines weiteren Satzes sowie Adagio Des-Dur D 505 · Sonate cis-Moll D 655: Fragment des 1. Satzes · Sonate e-Moll D 769 A: Fragment des 1. Satzes · Sonate C-Dur D 840: Fragment des 3. Satzes und Fragment des 4. Satzes

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

Sonata in C major D 613: fragment of the 1st movement and fragment of a further movement · Sonata in F minor D 625: fragment of the 1st movement, Scherzo and fragment of a further movement as well as Adagio D-flat major D 505 · Sonata in C-sharp minor D 655: fragment of the 1st movement · Sonata in E minor D 769 A: fragment of the 1st movement · Sonata in C major D 840: fragment of the 3rd movement and fragment 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.

großen Sinfonie bahnen“ wollte,<sup>9</sup> wie die gleichzeitig begonnene Arbeit an der *Großen C-Dur-Sinfonie* D 944 nahelegt.

Mit der Publikation seiner *Sonate in a* D 845 etablierte sich Schubert öffentlich als Klavierkomponist. So schreibt etwa der Schweizer Komponist und Musikpädagoge Hans Georg Nägeli am 18. Juni 1826 an Carl Czerny: „Den Klavier-Komponisten Schubert zähle ich entschieden unter die guten, ja vortrefflichen. Den ersten Satz seiner a-Moll-Sonate (bey Pennauer) halte ich für ein Kapital-Stück“.<sup>10</sup> Diese Sonate war nicht die erste der ab 1818 entstandenen, deren Drucklegung Schubert geplant hatte. Dies geht aus einer von Josef Hüttenbrenner geschriebenen Empfangsbestätigung zu einem Brief Schuberts an Cappi und Diabelli vom 10. April 1823 hervor, in dem Schubert seine Geschäftsbeziehungen zu diesem Verlag aufkündigt und seine „sämtlichen Manuscripte sowohl der gestochenen als der ungestochenen Werke“ zurückverlangt.<sup>11</sup> Unter den „zurück erhaltenen Manuskripten“ führt Hüttenbrenner unter anderem eine nicht mehr bezeichnete Sonate an, bei der es sich nach Otto Erich Deutsch um die im Februar 1825 entstandene *Sonate in a* D 784 handelt.<sup>12</sup> Diese Sonate wurde 1839 als op. posth. 143 –

H. 120 – D 664)

Die Sonate ist unbenannt, diente als Studienarbeit für Anton Schindler gibt für die Sonate in C und D, letztere in Gastein, deren erster es sich um die *Sonate in a* D 845 dürfte.<sup>14</sup> Jedoch fehlt in seiner Aufzählung das Schlüsselwerk dieser Jahre, die ebenfalls 1825 entstandene *Sonate in a* D 845. Sehr wahrscheinlich verwechselte Schindler hier in seiner Erinnerung a-Moll mit A-Dur.<sup>15</sup>

9 Dok., S. 234.

10 Dok., S. 364.

11 Dok., S. 189.

12 Ebd.

13 Schindlers mit einem Werkverzeichnis beschlossene „Erinnerungen an Franz Schubert“ wurden am 7. und 14. März 1857 in der *Niederrheinischen Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* abgedruckt; siehe Schubert, *Die Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden 1983, S. 371.

14 Ebd.

15 Vgl. dazu ausführlich Walburga Litschauer, Vorwort zu: *Klaviersonaten II*, hrsg. von ders., Kassel u. a. 2003 (*Neue Schubert-Ausgabe* VII/2,2), S. XI.

## SONATE IN C-DUR (D 840)

Diese bis heute unter dem Beinamen „Reliquie“ bekannte Sonate markiert eine Zäsur und zugleich einen Neubeginn in Schuberts Sonatenschaffen. Innerhalb nur weniger Monate entstanden gleich drei Gattungsbeiträge (D 840, 845 und 850), die einander in Anlage und Dimensionen ähnlich sind.<sup>16</sup> An den Sonaten D 840 und 845 dürfte Schubert sogar gleichzeitig gearbeitet haben, da er das Autograph der *Sonate in C* mit „April 1825“ datierte und die in einem Zug vollendete *Sonate in a*, der er Priorität einräumte, noch vor seiner Abreise nach Oberösterreich Ende Mai 1825 im Druck gab. Welche der beiden Sonaten er zuerst komponierte, kann aufgrund der Quellenlage nicht festgestellt werden.

Die *Sonate in C* ist unvollständig, nur der erste und zweite Satz sind vollständig ausgeführt. Der Charakter ihrer Niederschrift lässt vermuten, dass es sich hier weder um einen ersten Entwurf noch um eine endgültige Reinschrift handelt. Eine Korrektur zu Beginn des ersten Satzes in Takt 16, die als „Abschreibefehler“ interpretieren kann.<sup>17</sup> Fehler dieser Art kommen in Schuberts Autographen immer wieder vor, daher darf man, dass es dazu möglicherweise auch in der Sonate nicht mehr erhaltenes Entwurfsmanuskript gab.<sup>18</sup> Das Autograph zeigt in den unvollendeten wie vollendeten Sätzen gleichmäßig einen über flüchtigen Schreibcharakter.<sup>19</sup> Die einzelnen Teile der ursprünglich 14 Blätter umfassenden Handschrift, von denen vier mit dem nach Takt 272 abgebrochenen Schlusssatz verloren gingen, sind heute über mehrere Länder Europas verstreut. Die Blätter 1–5 enthalten den ersten Satz, jene von 6 bis 8 den zweiten und den Beginn des dritten Satzes (ein Menuett mit Trio). Die Fortsetzung dieses Satzes findet sich auf Blatt 9, auf dessen Rückseite Schubert den Menuettteil in Takt 80 nach dem variierten Wiedereinsetzen des Themas mit der Bemerkung: „etc. etc.“ abbrach. Unmittelbar daran anschließend notierte er den vollständigen Trio-

16 Walther Dürr, *Die Klaviersonaten 1819–1828*, in: Reclams Musikführer Franz Schubert, hrsg. von dems. und Arnold Feil, Stuttgart 1991, S. 279.

17 Schubert notierte nach Takt 15 ursprünglich gleich Takt 20, den er anschließend wieder ausstrich. Möglicherweise handelte es sich dabei um „eine spontan beschlossene Erweiterung“; Hans-Joachim Hinrichsen, *Zum Manuskript*, in: Franz Schubert, „Reliquie“. Sonate in C für Klavier D 840. Faksimile-Ausgabe nach den Autographen in Cambridge, Paris und Wien, hrsg. von dems., Tutzing 1992 (= Veröffentlichungen des Internationalen Franz-Schubert-Instituts 9), S. 36, und ders., *Zur Bedeutung des Werks in Schuberts Sonatenschaffen*, in: ebd., S. 10.

18 Walther Dürr, *Kompositionsverfahren und Aufführungspraxis*, in: Schubert-Handbuch (s. Anm. 1), S. 79.

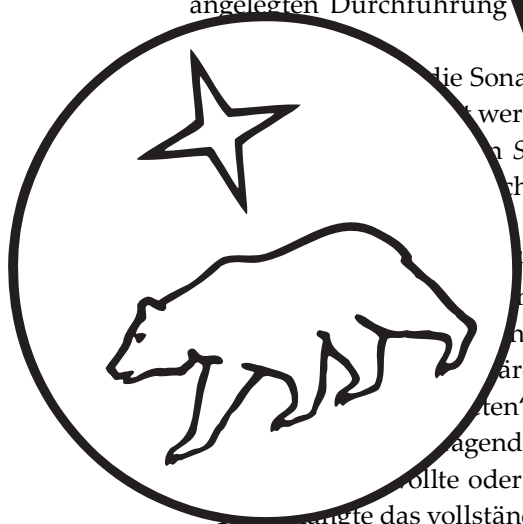
19 Vgl. Dürr, *Die Klaviersonaten 1819–1828* (s. Anm. 16), S. 280.

teil. Dessen Niederschrift lässt erkennen, dass Schubert seine Arbeit unterbrochen hatte, weil er dafür eine andere Feder und Tinte verwendete. Für die Ausarbeitung des Menuetts ließ er keinen Platz frei, weshalb diese in einem anderen Manuskript hätte erfolgen müssen.<sup>20</sup> Das folgende Blatt 10 blieb leer. Jedoch beendete Schubert den Menuettteil in T. 80 nicht spontan, sondern führte ihn bis zu einem klaren Formeinschnitt, an dem die variierte Wiederkehr des Hauptthemas auf der Subdominante innehält.<sup>21</sup> Die Bemerkung „etc. etc.“ deutet darauf hin, dass er sich über die Fortsetzung dieses Satzteils vollkommen im Klaren war. Da wir es hier allerdings mit einer tonal irregulären Reprise zu tun haben, kann man über deren genaue Anlage nur spekulieren.<sup>22</sup> Noch schwieriger verhält es sich mit dem Schlusssatz, von dem man nicht einmal weiß, ob er – laut Titel – als Rondo oder als Sonatensatz geplant war. Ein Doppelritornell mit Wiederholungszeichen nach Takt 38 deutet eher auf Letzteres hin. Im Anschluss an Takt 22 könnte ebenso gut der Refrain wie die Fortsetzung einer groß angelegten Durchführung oder auch die Reprise er-

übermittelte – Manuskript vor. Für die Bezeichnung „Reliquie“ wäre folgende Erklärung möglich: Schumann könnte das Autograph des von ihm besonders geschätzten Komponisten Schubert in seine Autographensammlung eingereiht<sup>23</sup> und es dort zusammen mit verschiedenen anderen Schubert-Dokumenten verwahrt haben, die er als *Reliquien von Franz Schubert* in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (2 Teile: Bd. 10, Nr. 10, 1. Februar 1839, S. 37–39; Nr. 11, 5. Februar 1839, S. 41–44) publizierte. Whistling dürfte diese Beiträge gekannt oder zumindest davon gewusst und den Titel daher nicht zufällig gewählt haben. Der Zusatz „Letzte Sonate (unvollendet)“ ist unrichtig – so denn, man wollte damit Schuberts letzte im Druck erschienene Sonate bezeichnen – was aber eher unwahrscheinlich ist. Vielleicht bezieht sich Whistling auch auf die drei 1839 als „Franz Schubert's allerletzte Composition“ veröffentlichten Sonaten D 958, D 959 und D 960, die Robert Schumann gewidmet sind.<sup>24</sup>

SONATE IN A-MOLL (OP. 42 – D 845)

Die genaue Kompositionsdatum dieses Werks ist nicht bekannt. Sicher ist nur, dass Schubert die Niederschrift seines heute verschollenen Autographs vor dem 1. Mai 1825 beendete und zum Druck gab, da er anschließend verreiste, wie sich einem Brief von Franz Hüther, dem Geschäftsführer des Verlags Anton Penner, vom 27. Juli entnehmen lässt: „Bei meiner Rückkunft von Leipzig erfuhr ich, daß Sie bereits nach Oberösterreich abgereist wären, Niemand konnte mir aber eine bestimmte Adresse geben, ich mußte daher bis heute des Vergnügens entbehren, mich um Ihr Wohlsein zu erkundigen, und rücksichtlich Ihrer neuen Kompositionen in Unterhandlungen zu treten [...] Von Ihren Werken habe ich das Heft ‚Die junge Nonne‘ ausgegeben, [...] ein 2tes Heft Lieder folgt nächstes [*sic*] Monat, die Sonate aber, welche auch schon gestochen ist und wo ich täglich vom Erz. Rudolph die Erlaubnis der Dedicasse erwarte, im Monat September [...] Ich werde Ihnen durch eine Privatgelegenheit per Adresse des H. von Vogl einen Abdruck der Sonate zusenden und bitte, selbe genau durchzusehen, denn mir liegt sehr daran daß die Werke fehlerfrei bei mir erscheinen“.<sup>25</sup> Hüthers Brief enthält auch einen bemerkenswerten Hinweis auf die Korrekturen



1839 gelangte das vollständige Autograph in den Besitz Robert Schumanns, der am Ende der ersten Seite vermerkte: „Bruchstücke einer Sonate von Franz Schubert / von Schuberts Bruder, Ferdinand, zum Geschenk erhalten Wien im J[anuar] 1839. / Robert Schumann.“ Im Dezember 1839 gab er den zweiten Satz unter dem Titel „Andante aus einer Sonate von Franz Schubert“ als Notenbeilage in der *Neuen Zeitschrift für Musik* heraus. Auch für die 1861 bei Karl Friedrich Whistling in Leipzig mit dem wohl auf den Verleger zurückgehenden Titel „Reliquie. Letzte Sonate (unvollendet) für das Pianoforte von Franz Schubert“ veröffentlichte Erstausgabe lag noch das ganze – aus Schumanns Nachlass

20 Hinrichsen, *Zum Manuskript* (s. Anm. 17), S. 36.

21 Ebd., S. 37.

22 Hinrichsen, *Zur Bedeutung des Werks* (s. Anm. 17), S. 17.

23 Hinrichsen, *Zum Manuskript* (s. Anm. 17), S. 25.

24 Vgl. dazu Walburga Litschauer, *Vorwort zu: Klaviersonaten III* (s. Anm. 7), S. VIII.

25 Dok., S. 301f.

der beiden Liederhefte,<sup>26</sup> aus dem sich Rückschlüsse auf die Drucklegung der Sonate ziehen lassen: „[...] obwohl bei 3 Korrekturen einige unbedeutende Fehler in den beiden Heften stehen geblieben, so sind doch selbe sogleich verbessert worden und nur die ersten zwanzig Expl., welche nicht einmal alle ausgegeben worden, sind fehlerhaft geblieben“.<sup>27</sup>

Man hat lange angenommen, dass die *Sonate in a* erst Anfang 1826 erschienen sei.<sup>28</sup> Einige wenige Exemplare<sup>29</sup> wurden offenbar jedoch – ähnlich wie die erwähnten Liederhefte – schon früher ausgeliefert.<sup>30</sup> Schubert dürfte also den von Hüther angekündigten ersten „Abdruck der Sonate“ entweder nicht erhalten oder nicht rechtzeitig mit seinen Korrekturen nach Wien zurückgeschickt haben, wo man die Sonate dann vermutlich zum üblichen Michaeli-Termin Ende September 1825 herausbrachte. Die im ersten Abzug wiedergegebene Version hat Schubert später allerdings weitgehend korrigiert und verändert. Seine Einsriffe sind umfangreich und auch inhaltlicher Natur: So hat er das Scherzo in der endgültigen Fassung um einen Takt verkürzt,<sup>31</sup> während er das Trio um zwei Takte erweiterte. In anderen Fällen hat er einen kompletten Neustich der betreffenden Passage angeordnet, während weitere Änderungen beiläufig und gelegentlich aber auch in größerem Umfang vorgenommen wurden; hinzu kommen noch Änderungen in der Satzstruktur und in der Artikulation. Im vierten Satzes hat er zum Beispiel auch Verzierungen hinzugefügt, die sich auf den ersten Satz beziehen (z. B. T. 47, 55).<sup>32</sup> Im zweiten Satz hat er zum Beispiel ab T. 44 vier Takte, die im Autograph fehlen, hinzugefügt, was wohl von einem Kopisten oder des

Notenstechers der Erstaussgabe“.<sup>34</sup> Später nimmt der Autor sogar an, dass Schubert selbst vergessen haben könnte, diese Takte zu notieren.<sup>35</sup> Es erscheint allerdings merkwürdig, dass der Komponist gerade diese Stelle in der Endfassung nicht geändert hat, weshalb davon ausgegangen werden darf, dass der Notentext der von ihm korrigierten Erstaussgabe der gültige ist. Dasselbe gilt auch für einen im Finale nach Takt 154 angeblich fehlenden Pausentakt.<sup>36</sup>

## SONATE IN D-DUR (OP. 53 – D 850)

Die autographe Niederschrift dieser Sonate erfolgte im August 1825 in Gastein und weist zahlreiche Korrekturen auf, sowohl Durchstreichungen als auch nachträgliche Einfügungen. Schubert dürfte das Werk nach seiner Rückkehr nach Wien im Oktober bald zum Druck gegeben haben – jetzt allerdings bei Matthias Artaria, mit dem er bereits im Frühjahr die Verbindung aufgenommen hatte. Für den Verleger scheint jedoch das Autograph wegen der zahlreichen Korrekturen als Schablone unbrauchbar gewesen zu sein, weshalb man sich offenbar dazu entschloss, eine neue, allerdings nicht sehr präzise, heute verschollene Schablone anfertigen zu lassen, nach der gedruckt wurde. Schubert hat diese Vorgangsweise vermutlich durchgesehen<sup>37</sup> und dabei – ähnlich wie bei der *Sonate in a* D 845 – noch wesentliche Änderungen angebracht, was die zahlreichen Abweichungen zwischen Autograph und Originalausgabe erklären würde. Zu diesen zählen unter anderem Takt- und Tempobezeichnungen: So hatte Schubert im ersten Satz ursprünglich einen Alla-breve-Takt mit der Tempobezeichnung „Allegro“ vorgesehen.<sup>38</sup> Im Hinblick auf das wohl in Vierteln gedachte Seitenthema dürfte er die Taktangabe für den Druck getilgt und das Tempo zu „Allegro vivace“ erhöht haben. Weitere Änderungen betreffen mehrmals einzelne Noten, die in der Endfassung eliminiert<sup>39</sup> oder



26 Bei der ersten Ausgabe handelt es sich um *Suleika* II op. 31 – D 717.

27 Dok., S. 302.

28 Deutsch, in: Dok., S. 302, und Franz Schubert. *Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. Neuausgabe in deutscher Sprache, hrsg. von dems., Kassel u. a. 1978 (*Neue Schubert-Ausgabe* VIII,4; im Folgenden abgekürzt: D<sup>2</sup>), S. 533.

29 Siehe dazu David Goldberger, *An Unexpected New Source for Schubert's A-Minor-Sonata, D. 845*, in: *19th-Century Music*, 1982, S. 3–12.

30 Goldberger zog für seine Untersuchungen ein Exemplar aus dem Besitz des amerikanischen Pianisten Jacob Lateiner heran; ein weiteres Exemplar findet sich in der *Bibliotheca Schubertiana* von Ignaz Weinmann in der Wienbibliothek im Rathaus (Signatur: M 6383).

31 Auf Takt 83 folgt in der ersten Version ein weiterer Takt; vgl. dazu das Notenbeispiel im Critical Commentary.

32 Im zweiten Satz „tr“ zu Takt 43 b und zu Takt 53, 57, 69 und 76a t.

33 Dies vermutet auch Paul Badura-Skoda (*Fehlende Takte und korrupte Stellen in klassischen Meisterwerken*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 119, Nr. 1, 1958, S. 641).

34 Ebd., S. 638.

35 Paul Badura-Skoda, *Missing Bars and Corrupted Passages in Classical Masterpieces*, in: *The Music Review* 22, 1961, S. 100, und ders., *Textual Problems in Schubert. Discrepancies Between Text and Intention*, in: *The Piano Quarterly* 27, Nr. 14, 1978/79, S. 50.

36 Badura-Skoda, *Fehlende Takte* (s. Anm. 33), S. 640f.

37 Für eine Durchsicht der Abschrift spricht, dass Schuberts gegenüber dem Autograph vorgenommene Änderungen in den Stichplatten keine Spuren hinterlassen haben, also nicht erst an dem bereits gestochenen Text vorgenommen worden sein können.

38 David Montgomery, *Franz Schubert and „alla breve“*, in: *Internationales Franz-Schubert-Institut. Schubert durch die Brille: Mitteilungen* 29, 2002, S. 15–28, bes. S. 21ff.

39 2. Satz: Takt 54 b und 97 t.

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 IN F-MOLL (D 625) UND ADAGIO IN DES-DUR (D 505)

Von der unvollendeten *Sonate in f* ist nur eine von Ferdinand Schubert korrigierte Abschrift des Autographs in der Sammlung Witteczek-Spaun<sup>51</sup> überliefert. Diese ist mit „September 1818“ datiert, was auf eine Entstehung in Zselíz schließen lässt. Enthalten sind das Fragment eines ersten Satzes, das mit dem Einsatz der Reprise abbricht, ein weitgehend komplett ausgeführtes Scherzo sowie das Fragment eines Finalsatzes, der bis in die Reprise hinein (inklusive T. 200) vollständig notiert ist, anschließend einstimmig weitergeführt wird (T. 201–270), und am Schluss (T. 271–283) wiederum für beide Hände ausgeschrieben ist. Das Scherzo ist zwar als Komposition – mit Ausnahme der von Ferdinand Schubert in den Takten 11 und 12 ergänzten linken Hand – vollständig, zeigt aber von seiner Ausarbeitung her wie die beiden anderen Sätze eher den Charakter eines flüchtigen Entwurfs. Darauf deuten die fehlenden Wiederholungszeichen am Ende des Hauptsatzes sowie die Tatsache, dass es lediglich das Ende von T. 47 und 102, jeweils oberes System, mit roter Tinte ergänzt wurde. Der Entwurf zum ersten Satz führt zum einen auf andere auf Richard Wagner (falsche Noten und Bögen); hinzu kommen die Wiederholungszeichen, vor allem im Finale. Dies lässt erkennen, ob Ferdinand Schubert die Autographie Vorlage zur eigenen Hypothese.

Die Abschrift der *Sonate in f* enthält zwar keinen langsamen Satz, doch wird ein solcher (mit Incipit) in einem – angeblich von Ferdinand Schubert<sup>53</sup> für den Verleger Diabelli angelegten – handschriftlichen Verzeichnis von Schuberts Klavier- und Kammermusik aus dem Besitz Heinrich Kreißles angeführt.<sup>54</sup> Dabei handelt es sich um das undatierte *Adagio in Des* D 505, das ebenfalls nur in einer Abschrift der Sammlung

Witteczek-Spaun<sup>55</sup> überliefert ist. Kurioserweise brachte Diabelli 1848 das Stück als Einleitung zum *Rondo in E* D 506 heraus, wofür es nach E-Dur transponiert und von 48 auf 22 Takte gekürzt wurde. Diese Zusammenstellung dürfte auf den Verleger zurückzuführen sein, der damit wahrscheinlich kommerzielle Interessen verband.<sup>56</sup> Schindlers Werkverzeichnis (s. Anm. 13), in dem die Stücke jeweils mit Incipits angeführt sind, weist das *Adagio in Des* zweifelsfrei als langsamen zweiten Satz der *Sonate in f* zu. Weil sich bei einer Platzierung des *Adagios* an zweiter Stelle eine Aufeinanderfolge von zwei ruhigen und zwei bewegten Sätzen ergibt, schlug Badura-Skoda vor, dieses in Anlehnung an die Satzfolge der *Sonate in f* für Violine und Klavier D 574 und den Entwurf zu der *Sonate in H* D 575 – als dritten Satz zu stellen.

## SONATEN IN C-MOLL (D 655) UND E-MOLL (D 769)

Zur *Sonate in C* (D 655) ist nur die mit „April 1819“ datierte Autographie, aber unvollendete Niederschrift eines ersten Satzes überliefert, bei dem sich ein Entwurf mit großer Sorgfalt begonnenen ersten Satzes der *Sonate*<sup>58</sup> oder auch eines Entwurfs<sup>59</sup> handelt. Schubert brach seine Niederschrift nach 72 Takten mit einem Doppelstrich und Wiederholungszeichen ab, was eine heftige Diskussion darüber auslöste, ob man es hier nun mit einer Exposition<sup>60</sup> oder mit einem integrierenden Exposition-Durchführungsteil zu tun habe.<sup>61</sup> Tatsache ist, dass dieses Sonatenfragment als einziges aus nur einem in sich geschlossenen Formteil besteht. Schuberts Abbruch am Ende der zweiten Akkolade auf Blatt 2v lässt keine weiteren Absichten zur Weiterführung dieser Komposition erkennen.<sup>62</sup>

Auch von der e-Moll-Sonate liegt nur das – als undatierte Autographie Niederschrift erhaltene – Fragment eines ersten Satzes vor. Es wurde erstmals 1958 von Brown veröffentlicht, der es den Jahren 1816 oder

51 Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bd. 56, Bl. 28r–41r; zur Sammlung Witteczek-Spaun vgl. *Quellen II. Franz Schuberts Werke in Abschriften: Liederalters und Sammlungen*, vorgelegt von Walther Dürr, Kassel u. a. 1975 (*Neue Schubert-Ausgabe* VIII/8). 52 Scherzo: Takt 11–12 und Finalsatz: Takt 85–86, jeweils linke Hand.

53 Vgl. dazu Maurice J. E. Brown, *Schubert. Eine kritische Biographie*, Wiesbaden 1969, S. 66.

54 D<sup>2</sup>, S. 296.

55 Bd. 60a, Bl. 77v–79r.

56 Goldberger, *Vorwort zu: Klavierstücke I* (s. Anm. 50), S. XIV.

57 Paul Badura-Skoda, *Vorwort zu: Franz Schubert. Klaviersonaten. Band III: Frühe und unvollendete Sonaten*, hrsg. und teilweise ergänzt von dems., München 1979, S. IV. – Zur *Sonate in H* vgl. auch Walburga Litschauer, *Vorwort zu: Klaviersonaten I. Die frühen Sonaten*, hrsg. von dems., Kassel u. a.: Bärenreiter 2022, S. IX (BA 9642).

58 Hilmar, *Verzeichnis der Schubert-Handschriften* (s. Anm. 45), S. 97.

59 Carlton, *Schubert's Working Methods* (s. Anm. 43), S. 179f.

60 Ebd. sowie D<sup>2</sup>, S. 383.

61 Bisogni, *Rilievi filologici* (s. Anm. 44), S. 91.

62 Carlton, *Schubert's Working Methods* (s. Anm. 43), S. 180.

1817 zuordnete.<sup>63</sup> Schuberts Schriftzüge und die von ihm verwendete Papiersorte<sup>64</sup> deuten jedoch auf eine Entstehung um 1823 hin.

## ZUR EDITION

„Die Neue Schubert-Ausgabe ist eine kritische Gesamtausgabe, die auch der musikalischen Praxis dienen möchte.“<sup>65</sup> Diese Worte umreißen jene Aufgaben, die sich die Editoren der *Neuen Schubert-Ausgabe* und der darauf fußenden Urtextausgaben gestellt haben. Das musikalische Kunstwerk vollzieht sich erst im Erklären, in der Aufführung, doch lässt sich ein großer Teil dessen, was diese ausmacht, schriftlich nicht oder nur andeutungsweise fixieren: „Die Zeichen des Notentexts sind somit interpretationsbedürftige Anweisungen [...] Die Edition von Musik muss dem Klaviertrichter tragen. Sie darf nicht der Fiktion erliegen, sie könne gültige, definitive Textarbeit – sie hat den Anweisungscharakter der Notation zu bewahren, hat unklare Zeichen [...] zu präzisieren, hat aber das offen-

der Komponist offenlassen wollte. Ein Werk von Musik muss notwendig auf dem Klaviertrichter stehen.“<sup>66</sup> Dieser Herausforderung ist die *Neue Schubert-Ausgabe* gerecht zu werden, auf die breite Basis aller realisierten und möglichen Interpretationen aufzubauen, auf dem Notentext der *Neuen Schubert-Ausgabe* basierenden Urtextausgaben, die auf der Basis der musikalischen Aufführungspraxis und Interpretation spezifischer Stellen der Komponisten autorisierten Varianten der Musik zu zeigen. Der Kritische Kommentar verweist zudem auf verschiedene Interpretationsmöglichkeiten einzelner Stellen hin.

Als Quellen wurden für den vorliegenden Band hauptsächlich Autographe, zwei Abschriften sowie Original- und Erstaussgaben herangezogen. Der *Sonate in A* D 664 diente die Erstaussgabe als Vorlage, während für die *Sonate in a* D 784 und die Sonatenfragmente

in C D 613, *cis* D 655 und *e* D 769 A ausschließlich Manuskripte Schuberts vorlagen. Quellen für die Edition der unvollendeten *Sonate in C* D 840 waren das unvollständig überlieferte Autograph und die Erstaussgabe, für diejenige der *Sonate in a* D 845, deren Autograph verschollen ist, zwei sich wesentlich voneinander unterscheidende Abzüge der Originalausgabe. Die Edition der *Sonate in D* D 850 basiert sowohl auf Schuberts Manuskript als auch auf der diesem gegenüber zahlreiche – vermutlich auf Schubert zurückgehende – Abweichungen aufweisenden Originalausgabe. Für das Fragment der *Sonate in f* D 627 und das ihr als langsamen Satz zugeordnete *Adagio in Des* D 505 wurden zwei Abschriften verwendet.

Die Editionsprinzipien der Ausgabe entsprechen den der *Neuen Schubert-Ausgabe*. Zusätze der Herausgeber sind folgendermaßen gekennzeichnet: Buchstaben und Ziffern durch Kursive; Hauptnoten, Pausen, Punkte, Striche und Ornamente durch Kleinstich; Akzentzeichen, Crescendo- und Decrescendo-Winkel durch dicken Strich; Bögen durch Strichlein; Verschönerungs- und Ziernoten, Akzidenzien durch eckige Klammern.

Eine Kennzeichnung war ferner ergänzt für fehlende Schlüssel; fehlende Pausen; fehlende Trillernoten; fehlende Bögen von der Vorwärts- zur Hauptnote; Fermaten, die nur in einem der beiden Systeme fehlen; Akzidenzien und Artikulationszeichen, die sich aufgrund der Schuberts Schreibgewohnheiten als selbstverständlich ergeben.

Der Komponist differenziert in der Regel deutlich zwischen den Bezeichnungen *ritardando* (langsamer werden), *decrescendo* (leiser werden) und *diminuendo* (langsamer und leiser werden). Kombinationen aus dynamischem Kürzel und Akzent gelten genau für die Note, zu der sie notiert sind. Nur schwer zu unterscheiden ist der Akzent von einem Decrescendo-Winkel:  $\nearrow$   $\nearrow$   $\searrow$ . Wenn Platz dafür zur Verfügung steht, schreibt Schubert Akzente gerne steil ansteigend; in sekundären Quellen (Abschriften und Druckausgaben) werden sie allerdings häufig als lange waagerechte Winkel wiedergegeben. Fehlt Schubert der dafür nötige Raum, dann sind auch seine Akzente waagerecht auslaufend wie Decrescendo-Winkel. Die Länge der Akzentzeichen hängt dabei von ihrer Dauer ab: Bezieht ein Akzent sich auf eine halbe Note, ist er länger ausgezogen als bei einem Viertel; er kann auch für mehrere hervorzuhebende Noten gelten. Akzent und Decrescendo-Winkel haben für Schubert möglicherweise ähnliche Bedeutung: die eines Akzents mit nachfolgendem plötzlichem oder allmählichem

63 Maurice J. E. Brown, *Schubert. A Critical Biography*, London 1958, S. 58f.

64 Papier der Firma Welhartz, bei Hilmar (*Verzeichnis der Schubert-Handschriften*; s. Anm. 45), Wasserzeichen 16.

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

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

Decrescendo.<sup>67</sup> Geht es Schubert darum, für ein Decrescendo die gleichzeitige Deutung als Akzent auszuschließen, dann schreibt er die Anweisung häufig aus: *decresc.* oder gar *de-cre-scen-do*. In den Jahren bis etwa 1818 sind Winkelzeichen mit Decrescendo-Funktion vergleichsweise selten; Schubert steht hier noch eher in der Tradition des ausgehenden 18. Jahrhunderts.<sup>68</sup> In späterer Zeit nimmt die Zahl der Decrescendo-Zeichen kontinuierlich zu.

Trotz der eventuell ähnlichen Bedeutung der Zeichen unterscheidet die *Neue Schubert-Ausgabe* im Vergleich mit Parallelstellen oder aufgrund des musikalischen Kontexts, ob ein langer Winkel als Akzentuierung oder als ein Decrescendo zu lesen ist. Um diesen Unterschied zu markieren, wurden Akzente im Notensatz der Ausgabe durchgängig als kurze Winkel wiedergegeben. Diese gelten jedoch unabhängig von der optischen Kürze für die ganze Dauer der akzentuierten Note. Sollen mehrere aufeinanderfolgende Noten

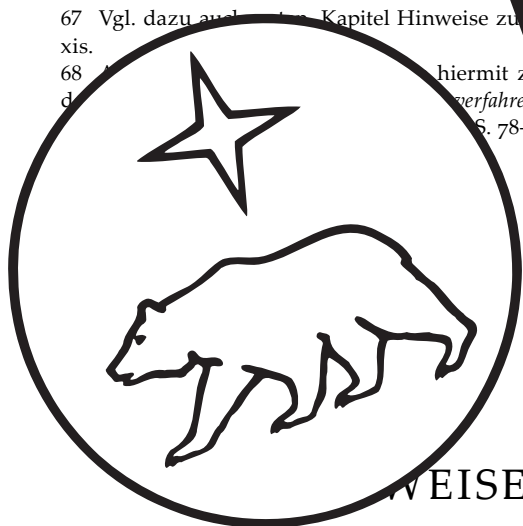
durch einen Winkel hervorgehoben werden, wurde ein kurzer Winkel zum Balken der jeweiligen Notengruppe gesetzt.

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*<sup>1</sup> als elfte hinzukommt). Unsere Ausgabe sucht dies nach Möglichkeit nachzubilden und den Pianisten eine an Schuberts Noten her orientierte Edition zur Verfügung zu stellen. Möge unsere Urtextausgabe der Verbreitung von Schuberts zeitloser Musik weiterhin dienen!

Wolfgang I. Schauer

67 Vgl. dazu auch das Kapitel Hinweise zur Aufführungspraxis.

68 Hiermit zusammenhängende Verfahren und Aufführungspraxis, S. 78–111; hier: S. 78–111.



## HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Die Klaviere, für die Schubert komponierte, unterscheiden sich in vielfacher Weise von modernen Instrumenten. Die um einiges weniger wuchtige Konstruktion ohne Metallrahmen, die mit Leder statt dickem Filz überzogenen Hammerkerne, die leichtere Besaitung und der dünnere Resonanzboden der Wiener Fortepianos am Beginn des 19. Jahrhunderts ergeben ein schlankes und farbenreiches Klangbild. Schmalere Tasten sowie kürzerer Tastentiefgang und geringeres Spielgewicht – jeweils fast nur die Hälfte der für moderne Flügel gängigen Werte – haben ein leichtes und elegantes Spielgefühl auf der fragilen und im Vergleich zur heutigen relativ einfachen Mechanik zur Folge. Damit verbunden war ein sich deutlich von un-

serer Zeit unterscheidender Spielstil, von dessen Bunt-heit 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.

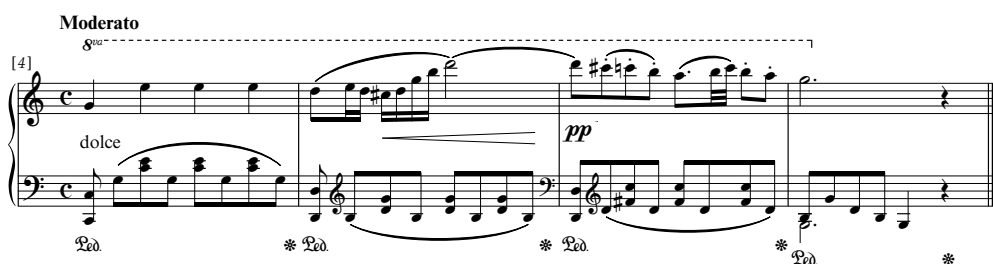
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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

Selbst in sehr unangenehmen Situationen wie gebundenen Oktavgängen war nicht an einen Einsatz des Dämpferpedals als „Legato-Hilfe“ gedacht. Vielmehr, so schreibt Czerny zu Notenbeispiel 1, solle man sich bemühen, „durch Abwechseln des 5<sup>ten</sup> Fingers mit dem 4<sup>ten</sup> und 3<sup>ten</sup>, und durch große Ruhe der Hand, das möglichst beste [sic] Legato hervorzubringen“.<sup>4</sup> Eine ähnliche Situation findet sich im ersten Satz (T. 108–114) der C-Dur-Sonate D 840.

Die jeweils gehaltene 1. und 5. Achtelnote in der linken Hand in Czernys Beispiel zeigt die typische zeitgenössische Technik, einen subtilen Pedal-Effekt zu erzeugen, ohne dabei die Klarheit der rechten Hand zu beeinflussen. Sie findet sich auch in Johann Nepomuk Hummels *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* beschrieben (siehe Notenbeispiel 2): „Bei den Akkorden durchspringenden (den b.) Passagen lasse man den Finger fortspielen)

mit die Hand ruhe, der Mittelpunkt habe, 5 Tatsächlich ist im ersten Satzes der darüber hin untersützen dante derselbe ten ähnlicher Be

aus der Sicht das normale Klavierwerken hauptsächlich mit dem Pedal erzeugt wird, kommt dem Pedal die Rolle eines speziellen Effektes zu. Schubert selbst notierte nur etwa 40 Pedalangaben in seinen Klavierwerken,<sup>6</sup> und die Sonaten des vorliegenden Bandes enthalten nur wenige. Insofern sind wir hauptsächlich auf andere Quellen angewiesen, um nachzuvollziehen, wie Pianisten gegen Ende des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts das Dämpfungspedal einsetzten. Hummel beklagt in seiner *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* „ein mit immerwährender Anwendung der Pe-

dale hervorgebrachtes Ohrengeklingel.“<sup>7</sup> „Der Vortrag mit beinahe immer aufgehobener Dämpfung“ sei „Deckmantel eines unreinen und notenverschluckenden Spiels“, während „der wahrhaft große Künstler [...] durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer“ zu wirken habe und eigentlich gar keiner Pedale bedarf. Dessen ungeachtet sei aber „die Anwendung der aufgehobenen Dämpfung, zuweilen auch verbunden mit dem gewöhnlichen Piano-Fug, bei manchen Stellen von angenehmer Wirkung; ihr Gebrauch ist jedoch mehr in langsamen als in schnellen Zeitmass, und nur bei langsamem [sic] Harmoniewechsel zu empfehlen.“<sup>8</sup> Carl Czerny schreibt in seiner *Belehrung der Löhlein'schen Klavierschule* ganz ähnlich, dass „dem Schüler der willkürliche Gebrauch des Pedale nie gestattet werden darf, und jeder schon gebildete Spieler nicht wohl, diesen als eine Würze anzusehen, die man nur zuweilen und am schicklichen Orte zu setzen darf.“<sup>9</sup> Weiterhin 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 bestehe darin, so Czerny, „dass man die Bassnoten so lange klingen lassen kann, als ob eine dritte, fremde 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 2 Händen allein unmöglich hervorzubringen wäre.“<sup>10</sup> Er bezieht sich dabei auf ein Notenbeispiel, dessen zweite Hälfte hier mitgeteilt sei (siehe Notenbeispiel 3).

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

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

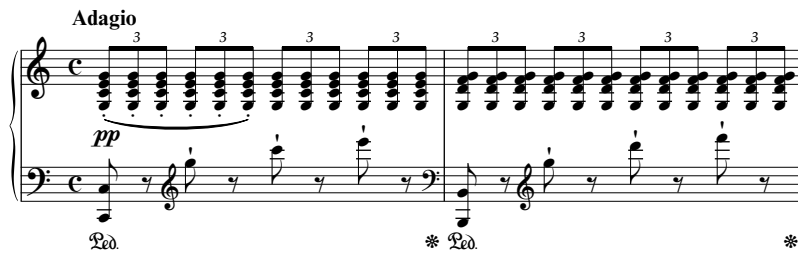
9 *Große Fortepiano-Schule von August Eberhard Müller vormals Kapellmeister in Weimar. Achte Auflage mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigen Anhang vom Generalbass versehen von Carl Czerny*, Leipzig [1825], S. 232 (= 8. Auflage von Georg Simon Löhlein, *Clavier-Schule, oder Kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret*, Leipzig und Züllichau 1765); Digitalisat [BA09643-0005](#) (zuletzt aufgerufen: 13. Januar 2026).

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

4 Ebd., 3. Teil, S. 18.

5 Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, Wien 1828, 2. Teil, S. 174; Digitalisat [BA09643-0003](#) (zuletzt aufgerufen: 13. Januar 2026).

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



Notenbeispiel 4

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).<sup>11</sup>

Passagen wie in Schuberts A-Dur-Sonate D 664 (II, T. 33–41) können von diesem Effekt profitieren. Carl Czerny schreibt, das Pedal sei aber auch „nothwendig und wirkungsvoll [...] bei *Accorden*“ Passagen in der Art, wenn die Harmonie nicht zu schnell wechselt.“ Er bezieht sich dabei auf Situationen wie in der D-Dur-Sonate D 850 (I, T. 48ff.), wo Schubert tatsächlich „Pedale“ vorschreibt.

Der traditionellste Gebrauch der Dämpfung ist ihr um 1800 auch der Name *una corda*. Das Pedal erbrachte, nämlich nur in lauten und vollgültigen Klängen, die Tremoli in der Sonate a-moll (T. 57–58) Anwendung finden. Allen sowohl „sordini“ als auch in der 1827 erschienenen 595 (2. Fassung 1847) die Beschriftung von *Der Tod und das Mädchen* ist es wahrscheinlich, dass sich „sordini“ im Andante von D 784 (T. 4, Moderato) bezieht, ein Pedal zeitgenössischer Wiener Fortepianos, bei dem ein Stück Filz zwischen Hämmer und Saiten geschoben wird und auf diese Weise den Klang abdämpft.

Die einzige andere Art der klanglichen Veränderung durch Pedaleinsatz, die Schubert in seiner Klaviermusik vorschreibt, ist *una corda*, die auf modernen Flügeln im Wesentlichen genau wie auf Instrumenten der Schubertzeit funktioniert. Durch eine leichte Verschiebung der Tastatur lässt sich die Anzahl der von den Hämmern angeschlagenen Saiten auf nur eine reduzieren, wodurch ein dünner, harfenartiger Klang bewirkt wird. Zwar ist dieser Effekt nur im Trio des

Scherzos aus der Sonate D 845 sowie im Con moto, dem zweiten Satz der Sonate D 850, explizit vorgeschrieben, aber das *Una-corda*-Pedal kann, stilistisch sicher eingesetzt, durchaus auch in ähnlichen Passagen verwendet werden.

Während die früheren der erwähnten Wiener Klavierakzente nicht zwischen Punkt und Strich hinsichtlich ihrer Ausführung unterscheiden – beide Zeichen stehen gleichbedeutend für gesoffene bzw. *staccato* gespielte Noten – beschreibt Czerny sie als verschiedene Anschlagsarten. Durch „Punktchen über den Noten, welches durch kurzer Notenwerth und darauf folgende Pause“ werde das *Staccato* angezeigt durch „kleine, schlechte Spitzen oder Striche“ das *Marcato* oder *Staccatissimo*, also „die kürzeste Art des Abstossens, welche bis zum *Martellato* (Hämmern) gesteigert werden kann.“ Wie bei vielen Werken Schuberts enthalten die autographen Quellen der Sonaten des vorliegenden Bandes sowohl Striche als auch Punkte. Zur Bedeutung des Strichs lässt sich etwa eine Passage in der Oper *Fierabras* D 796 (Nr. 4) anführen, die anfänglich mit Strichen bezeichnet ist (T. 22–24), dann aber mit den Worten „*ben marcato*“ fortgesetzt wird. Interessant ist auch die Genese des ersten Satzes von Schuberts Klaviersonate in c-Moll D 958: Während sich im Entwurfsmanuskript zwar Punkte und Bögen finden, ergänzte Schubert die Striche erst, als er den Satz ins Reine schrieb.<sup>15</sup> 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

13 Ebd., 3. Teil, S. 21.

14 Ebd.

15 Schubert, *Klaviersonaten III. Die späten Sonaten*, hrsg. von Walburga Litschauer, Kassel u. a.: Bärenreiter 2020 (BA 9644). Das Digitalisat des autographen Entwurfsmanuskripts ist zugänglich unter <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:shh-diglib-dp-0006> (zuletzt aufgerufen: 13. Januar 2026).



Notenbeispiel 6

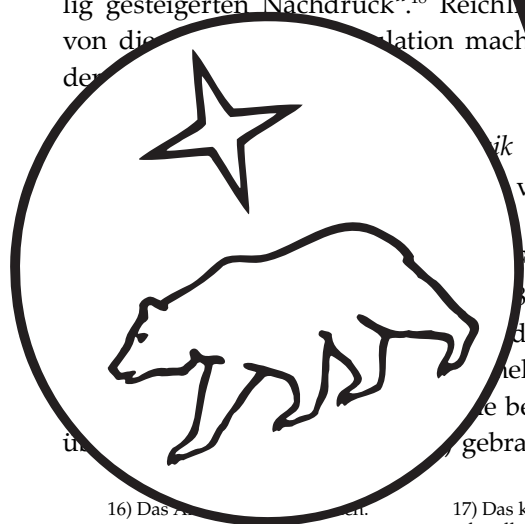
ausarte.“<sup>16</sup> Über das *Staccato* meint Hummel, es müsse immer mit großer Leichtigkeit und Eleganz ausgeführt werden: „Die Tasten werden mit dem Finger nur kurz berührt und angestossen, ohne dabei die Hand zu sehr zu erheben. [...] Mit jemehr Leichtigkeit diese abgestossenen Noten vorgetragen werden, desto schöner nehmen sie sich aus.“<sup>17</sup>

Das *Portato* (—) komme speziell bei „singbaren Stellen“ vor und es würden „die Töne mit dem Finger, so zu sagen, einzeln gewoben, und [...] dadurch, [erhält] jeder für sich, einen gewissen (mässig gesteigerten) Nachdruck“.<sup>18</sup> Reichlicher Gebrauch von dieser Markierung macht das Andante der

als Betonung, der je nach musikalischem Kontext eine kürzere oder längere Anschwellphase voraussetzt und eine Abschwelligkeit nachfolgt. Dabei ist zu bemerken, dass er für Einzelnoten nur — verwendet, jedoch ganz offensichtlich — voratmelnd mitgedacht ist. In der gleichen Weise verwendet auch Carl Czerny das Zeichen in seinen Notenbeispielen seines Kapitels „Von dem musikalischen Accent oder Nachdruck, der auf einzelne Noten kommen muss“.<sup>20</sup> Das Beispiel zu § 5 verdeutlicht, dass die Gabeln je nach Kontext bzw. Notenwerten unterschiedliche Längen aufweisen (siehe Notenbeispiel 6).

Tatsächlich griffen sie die meisten Wiener Klavierlehrer zu Beginn des 19. Jahrhunderts in zahlreichen verschiedenen Größen, anstatt zum Beispiel für eine einheitlich (kleines) Zeichen mit einem Punzzeichen zu schlagen, wie dies etwa bei Notenkörnern, dynamischen Angaben oder dem *tr*-Zeichen der Fall war. Unabhängig von der Größengestaltung es dabei jedoch immer um eine die Betonung in der musikalischen Deklamation. Insbesondere kann man davon ausgehen, dass allein stehende schließende Gabeln (—) nicht nur ein Abschwelligkeit 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).

Während zeitgenössische Abhandlungen die Gabeln hauptsächlich in einem dynamischen Kontext erläutern – die Betonung hebt sich von der Grunddynamik nur durch eine Ebene ab –, mag Czernys Vergleich mit dem Akzent in der sprachlichen 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



Notenbeispiel 5

Mithin versteht Starke Gabeln in beide Richtungen und in allen Größen als „Anschwellungszeichen“, d. h.

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:5:1-63864-p0007-7> (zuletzt aufgerufen: 13. Januar 2026).

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

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.

Bezüglich der Ausführung kurzer Vorschläge stimmt Starke mit den zeitgenössischen Lehrwerken darin überein, dass sie „auf dem Schlag“ und zugleich mit den anderen Tönen des Akkords bzw. der Begleitstimmen angeschlagen werden. Die Betonung liegt aber, dies heben sowohl Hummel als auch Starke hervor, dennoch auf der Hauptnote.<sup>24</sup> Note beispiel 8 veranschaulicht dies – schematisch notiert – in drei auf Stellen, wie sie in den Sonaten C-Dur (I, T. 8–10) (a.), (I, T. 11–13) (b.) und D-Dur (IV, T. 3) (c.) enthalten sind. Die zeitgenössischen Klavierlehrwerke

23

er Vorschläge stimmt  
Lehrwerken darin  
„und zugleich mit  
zw. der Begleitstim-  
metonung liegt aber,  
auch Starke hervor-  
te Beispiel 8 von  
tierten – Bärenreiter auf  
Dur 184 (I, T. 8–10)  
50 (IV, T. 3) (c.) ent-  
stammen. Der klavi-  
genössischen Klavi-  
führung „auf den  
noten beschrieben  
(I, T. 1) (d.) Freile-  
erung des Vor-  
gen Phrase an-  
nen genauen  
der Haupt- oder

ten verwendet wird. Sowohl die Kürze als auch der  
Beginn auf der Hauptnote mit Schuberts Kor-  
rektur der Platten u. a. von T. 11 in letzter Satz seiner  
a-Moll-Sonate D 845 dazu bewogen haben, die Ver-  
zierung zu präzisieren (siehe Critical Commentary).

*Triolen und punktierte Rhythmen*

Die gleichzeitige Ausführung von punktierten Rhyth-  
men und entsprechenden Notenwerten in Triolen bil-  
dete in deutschsprachigen Klavierlehrwerken schon  
im 18. Jahrhundert ein kontrovers diskutiertes The-  
ma<sup>29</sup> und erschließt sich auch aus den zu Schuberts  
Klaviermusik vorliegenden handschriftlichen und ge-  
druckten Quellen nicht eindeutig. Der Komponist selbst  
notierte den Untersatz sehr ungenau: „auf [...] prä-  
zisen Untersatz ganz.“ Schubert nicht, er unterläuft  
ihm nur gewissermaßen unbewußt. Schuberts Notie-  
rungsweise zeigt daher auch keineswegs Konsequenz  
[...], bei handschriftlicher Notierung ist das kaum  
zu erwarten.“<sup>30</sup> Tendenziell zeichnet sich in der zeit-  
genössischen Klaviermethodik ab, dass die jeweilige

Andante

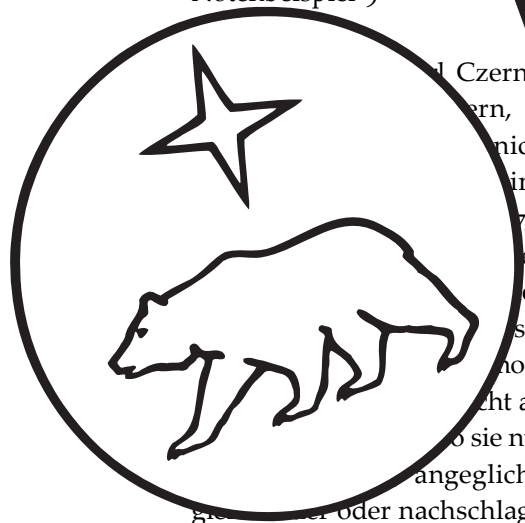
|             |             |             |             |
|-------------|-------------|-------------|-------------|
| 1. in Tempo | 2. in Tempo | 3. in Tempo | 4. in Tempo |
| un poco     | ritenuto    | smorzando   |             |
| poco        | accele-     | ral-        | len-tando   |
| molto       | ri-         | tar-        | dando       |

Notenbeispiel 10

wird auf die letzte Note der Sextole, oder der Triole gerechnet“.<sup>31</sup>

[Adagio]

Notenbeispiel 9



Carl Czerny erlauben zwar die A...  
 ern, fordern aber von folge...  
 nicht anzugreifen. Czerny...  
 im ersten Satz von Beetho...  
 7/2 („Mondschein-Sonate“)...  
 erstimme jeweils nach de...  
 leitung anzuschlagen. 32...  
 in Passagen, 33 daher die...  
 motivischen Kontinuität zur...  
 nicht angeglichen werden sollte,  
 so sie nur als Begleitung der Trio-...  
 angeglichen wird. Der Effekt an-...  
 ge... oder nachschlagender Ausführung ist bei...  
 breiteren Tempi gewiss größer, was auch der Grund...  
 dafür sein mag, warum zeitgenössische Traktate lang-...  
 same Passagen als Beispiele angeben. Die Nicht-An-...  
 gleichung der punktierten Figuren im ersten Satz der...  
 D-Dur-Sonate D 850 wird somit rhythmisch weniger...  
 wahrnehmbar sein, kann aber sowohl Interpretations-...  
 stil als auch Tempowahl beeinflussen.

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, Faksimile-reproduktion 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.

Tempomodifikation

Sowohl Hummel als auch Czerny beschreiben in ih-  
 ren Lehrbüchern die Modifikation des Grundtempos  
 als wichtigsten Ausdrucksmittel beim Klavierspie-  
 len. In Hummels etwas früherer *Anweisung* heißt es,  
 dass in einem *Allegro* „die darin vorkommenden sang-  
 baren Stellen [...] mit etwas Übung vorgetragen  
 werden“<sup>33</sup> – wenn auch nur „fast unmerklich“.<sup>34</sup> Hier-  
 zu drücken eine Passage aus seinem Klavierkonzert  
 in a-Moll op. 10 ab, in der auf einer Strecke von 16 Tak-  
 ten das Grundtempo zehn Mal verändert wird. Czerny  
 gibt zehn Jahre später in seinem Abschnitt über die  
*Veränderungen des Zeitmasses* noch weiter: Es rückt  
 „nicht nur jedes ganze Stück, sondern jede einzelne  
 Stelle [...] entweder wirklich irgend eine Empfindung  
 aus, oder erlaubt wenigstens, eine solche durch den  
 Vortrag hinein zu legen.“<sup>35</sup> Es folgt bei Czerny eine  
 ausführliche Diskussion von Grundsätzen zur Tempo-  
 veränderung. Stellvertretend sei hier sein erstes Bei-  
 spiel wiedergegeben, das illustriert, wie ein „melodiö-  
 se[r] Satz auf 4 verschiedene [...] Arten vorgetragen  
 werden kann“<sup>36</sup> (siehe Notenbeispiel 10).

Zwar bevorzugt Czerny die dritte Variante, jedoch  
 könne „eigentlich keine als widersinnig betrachtet“  
 werden und die Entscheidung bleibe den Spielern über-  
 lassen. Darüber hinaus sei es bei Wiederholung solcher  
 Stellen nicht nur erlaubt, „jedesmal eine andere Vor-  
 tragsweise anzuwenden“, sondern es sei „sogar eine  
 Pflicht, um die Eintönigkeit zu vermeiden“.<sup>37</sup>

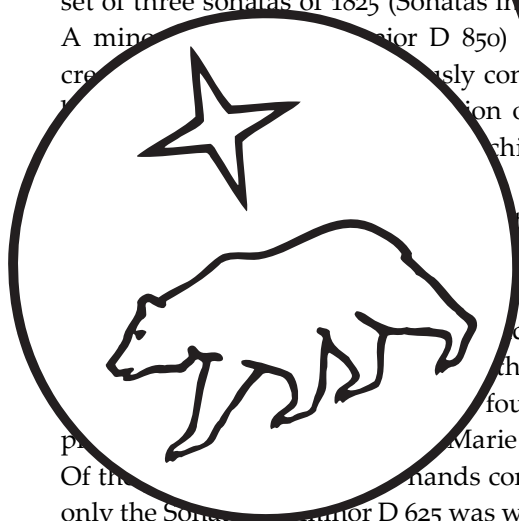
Mario Aschauer

# PREFACE

Schubert's piano sonatas of 1818 to 1825 comprise four completed and five unfinished works, the composition dates of which reveal three creative phases. From 1818 and 1819, it is mostly fragments that have survived (Sonatas in C major D 613, F minor D 625 and C-sharp minor D 655). During this time, probably the only sonata Schubert completed was the Sonata in A major D 664. There is a striking "sonata hiatus" lasting from 1820 to 1823, which could be associated with Schubert's "years of crisis 1818–1823".<sup>1</sup> However, at this time he was mainly occupied with other, particularly labor-intensive and time-consuming genres, such as the mass, oratorio, opera, and symphony. In 1823 he composed the Sonata in A minor D 784, which serves as a kind of "intermediary" between the earlier and later sonatas.<sup>2</sup> The undated fragment of a Sonata in E minor D 769 A also dates from this period. The set of three sonatas of 1825 (Sonatas in C major D 840, A minor D 845, and D major D 850) mark the third creative phase and constitute the first completed set of this genre. In 1825 he achieved his breakthrough with several months of work as a music teacher in Zseliz (Zelazovce), where he had composed his first piano sonatas. These months, he shared with Marie and Karoline.<sup>4</sup> Of the four hands composed in 1818, only the Sonata in A minor D 625 was written in Zseliz. Following his return to Vienna in the autumn of 1818, Schubert finally gave up teaching and embarked on life as an independent composer. He moved in with his poet friend Johann Mayrhofer, whose lodgings he

shared from 1818 to 1820. In the years that followed, Schubert's endeavours focused particularly on musical theatre. In this, he was encouraged by Johann Michael Vogl, who took him on extended summer trips to Upper Austria in 1819, 1823, and 1825. On the last of these trips, Schubert played at least the second movement of his Sonata in A minor D 845.<sup>5</sup>

Of Schubert's middle piano sonatas, the Sonata in A minor D 845 is of key importance: it is the first of three sonatas – out of a total of eleven completed and twelve unfinished works in this genre – that appeared in print during Schubert's lifetime.<sup>7</sup> For the composer himself, this work apparently possessed a new quality. This is evident from the fact that he had it printed immediately after it was written, counted it as his "Première Grande Sonate", and dedicated it not to one of his friends, but to Archduke Rudolf. A first review published in the Leipzig-based *Allgemeine musikalische Zeitung* on 1 March 1826 comments that here is "a piece of music in which fantasy quite obviously has the greatest and most decisive share" [here] the name 'sonata', probably only because it has the same divisions and generally the same outer structure as the sonata. Otherwise, however, in its expression and technique, although it displays a commendable unity, it moves so freely and peculiarly, so boldly and sometimes also so strangely within the defined boundaries, that it could also justifiably be called a 'fantasia'. In this last respect, it can probably be compared only to Beethoven's greatest and freest sonatas".<sup>8</sup> Here, the reviewer lays his finger on what Schubert was probably concerned with in his major piano sonatas of 1825: the quest for new forms of his own in instrumental music – forms which, according to his letter to Leopold Kupelwieser of 31 March 1824,



1 Cf. Andreas Krause: "Die Klaviermusik," *Schubert-Handbuch*, ed. *idem* and Walther Dürr (Kassel, etc. / Stuttgart, 1997), p. 390 (hereinafter: *Schubert-Handbuch*); Franz Schubert. *Jahre der Krise 1818–1823*. Bericht über das Symposium Kassel 30. September bis 1. Oktober 1982. Arnold Feil zum 60. Geburtstag, ed. Werner Aderhold, Walther Dürr and Walburga Litschauer (Kassel, etc., 1985).

2 Andreas Krause: *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form – Gattung – Ästhetik* (Kassel, etc., 1992), p. 15.

3 Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*, ed. Otto Erich Deutsch, *Neue Schubert-Ausgabe* VIII,5 (Kassel, etc., 1964), pp. 62f.; hereinafter: *Dok.*

4 Zuzana Vitálová: "Schubert in Zseliz," *Internationales Franz-Schubert-Institut. Schubert durch die Brille: Mitteilungen* 8 (1992), p. 97.

5 Cf. below: Notes on Performance Practice.

6 See Walburga Litschauer: "Zur Edition von Schuberts Klavier-sonaten," *Schubert: Perspektiven* 4,1 (2004), pp. 49–83, here p. 49.

7 Original editions: Sonata in A minor D 845 as *Première Grande Sonate* op. 42 published in September 1825 by Anton Pennauer; Sonata in D major D 850 as *Seconde Grande Sonate* op. 53 published in April 1826 by Artaria; Sonata in G major D 894 published as *Fantasia, Andante, Menuetto und Allegretto* op. 78 in April 1827 by Tobias Haslinger (the last one included in *Schubert. Piano Sonatas III. The Late Sonatas*, ed. Walburga Litschauer (Kassel, etc., Bärenreiter: 2020; BA 9644); also available as separate edition: ed. *idem* (Kassel etc.: Bärenreiter 2018; BA 9615)).

8 Franz Schubert. *Dokumente 1817–1830*, vol. 1, ed. Till Gerrit Waide-lich, *Veröffentlichungen des Internationalen Franz-Schubert-Instituts* 10/1 (Tutzing, 1993), p. 270.

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.

... structure.<sup>22</sup> The  
with the final move-  
now whether it was  
as a rondo or in so-  
t marks after m. 238  
owing m. 272, a re-  
scale development,  
ally conceivable.  
did not finish the  
a 17A minor, con-  
for a long trip  
leaving the manu-  
behind. In August,  
te his great Sonata  
rned to Vienna at  
jects were prob-  
also conceivable  
9 – he did not  
s work with its

SYNATA IN A MINOR (OP. 42 - D 845)

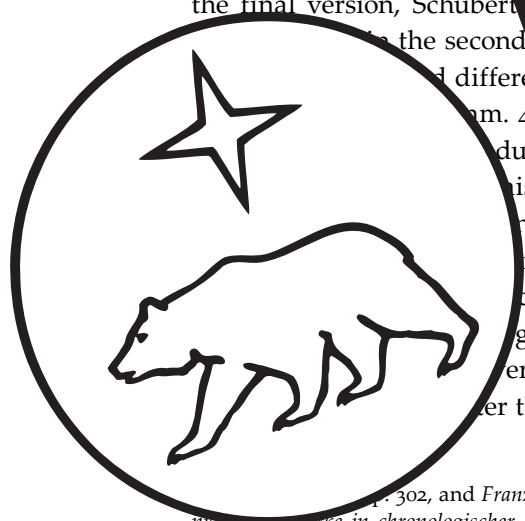
23 Hinrichsen: "Zum Manuskript" (see note 17), p. 25.  
 24 Cf. Walburga Litschauer: "Preface," *Piano Sonatas III* (see note 7),  
 p. XXI.  
 25 *Dok.*, pp. 301f.  
 26 The second songbook is *Suleika II* op. 31 – D 717.

21 *Ibid.*, p. 37.

XXI

copies, which were not even all issued, remained defective".<sup>27</sup>

It has long been assumed that the Sonata in A minor was not published until early 1826.<sup>28</sup> However, a few copies<sup>29</sup> were apparently issued before this date – similarly to the songbooks mentioned above.<sup>30</sup> Schubert must therefore either have not received the first "print of the sonata" Hüther mentions in his letter or not have returned his corrections to it on time. The sonata was then presumably published on the usual Michaelmas date in late September 1825. However, Schubert later made major corrections and changes to the version reproduced in the first print. His interventions are extensive and also substantive in nature: thus, in the final version, he shortened the Scherzo by one bar<sup>31</sup> and extended the trio by two bars (mm. 18–19), which meant that a new plate of this page needed to be engraved. Other changes often concern individual notes, but occasionally involve entire figures, too (second movement: mm. 156–157 t); furthermore, numerous dynamic and agogic additions are made. In the final version, Schubert also added ornaments at the end of the second and fourth movements.



and differently in the latter (see Critical Commentary, mm. 47, 55).<sup>33</sup> Badura-Skoda, on the second hand, is missing in the first variation onwards, apparently "a major error" of the engraver of the first edition; she even assumes that Schubert forgotten to write down these changes. However, it would be strange that Schubert had not corrected this very passage in the

27 See David Goldberger: "An Unexpected New Source for Schubert's A-Minor-Sonata, D. 845," *19th-Century Music* (1982), pp. 3–12.  
28 Goldberger drew on a copy owned by the American pianist Jacob Lateiner for his research; another copy can be found in the *Bibliotheca Schubertiana* of Ignaz Weinmann in the Wienbibliothek im Rathaus (shelf mark: M 6383).

31 In the first version, m. 83 is followed by another bar; cf. the example in the Critical Commentary.

32 In the second movement "tr" in m. 43 b as well as in mm. 53, 57, 69, 76a t.

33 Paul Badura-Skoda also assumes this in his essay "Fehlende Takte und korrumpierte Stellen in klassischen Meisterwerken," *Neue Zeitschrift für Musik* 119, no. 1 (1958), p. 641.

34 *Ibid.*, p. 638.

35 Paul Badura-Skoda: "Missing Bars and Corrupted Passages in Classical Masterpieces," *The Music Review* 22 (1961), p. 100; *idem*: "Textual Problems in Schubert. Discrepancies Between Text and Intention," *The Piano Quarterly* 27, no. 14 (1978/79), p. 50.

nal version, and accordingly one can assume that the musical text of the first edition corrected by Schubert is indeed the valid one. The same goes for an allegedly missing rest bar in the finale after bar 154.<sup>36</sup>

## SONATA IN D MAJOR (OP. 53 – D 850)

The autograph draft of this sonata was made in Gastein in August 1825 and contains numerous corrections – both crossings out and subsequent insertions. Schubert probably sent the work to be printed soon after his return to Vienna in October – but this time by Matthias Artaria, with whom he had already established contact in the spring. However, the publisher seems not to have been able to use the autograph as *Stichvorlage* (copy for engraving) because of the numerous corrections, which is why the decision apparently was taken to make a copy – albeit one that was not very precise, and now is lost – on which the engraving was then based. Schubert presumably reviewed this publisher's copy<sup>37</sup> and in the process made changes, which would explain the original edition's numerous deviations from the autograph. These include time signature and tempo markings: for example, Schubert originally intended the first movement to be in alla breve time with the tempo marking "Allegro". In view of the secondary theme, which is probably conceived in crotchets, he presumably deleted the alla breve time signature for the print and increased the tempo to "Allegro vivace". Several other changes concern individual notes, which were eliminated<sup>39</sup> or added<sup>40</sup> in the final version; in addition, stronger emphasis is laid on musical contours.<sup>41</sup> With regard to articulation and dynamics, however, the engraving of the original edition – which is undoubtedly to be regarded as the definitive version – is often less precise and differentiated than the autograph; in cases of doubt, Schubert's manuscript was thus always con-

36 Badura-Skoda: "Fehlende Takte" (see note 33), pp. 640f.

37 The fact that the engraved plates show no traces of Schubert's changes to the autograph suggests that the copy was reviewed, i.e., that these changes could not have been made only to the already engraved musical text.

38 David Montgomery: "Franz Schubert and 'alla breve,'" *Internationales Franz-Schubert-Institut. Schubert durch die Brille: Mitteilungen* 29 (2002), pp. 15–28, esp. pp. 21ff.

39 Second movement: mm. 54 b and 97 t.

40 Third movement: mm. 318, 320, 322 t; fourth movement: m. 118 t.

41 These include the dotted notes in the first movement: mm. 41 and 43 tb and in the fourth movement: m. 5 t.

sulted for the present edition and usually was given preference.

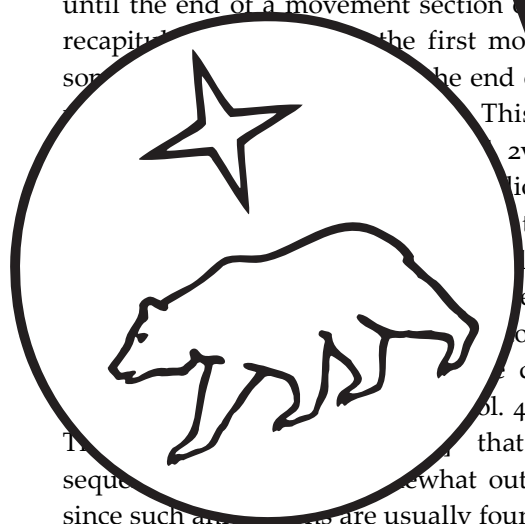
Schubert dedicated the original edition of this work, which was announced in the *Wiener Zeitung* of 8 April 1826 as his “Seconde Grande Sonate” op. 53, to his friend Karl Maria von Bocklet. Bocklet had been living in Vienna since 1820, first working as a violinist at the Theater an der Wien, but later was only referred to as a piano teacher and piano virtuoso. As such, he was held in high esteem by Schubert and his friends. From 1827 onwards, he gave the premiere performances of several of Schubert’s works.<sup>42</sup>

### SONATA IN C MAJOR (D 613)

This work, which survives in an autograph manuscript dated “April 1818”, consists of two unfinished movements of a cycle fragment. Two things in particular are striking: whereas in other fragments Schubert usually sketches his main sonata movements up until the end of a movement section or even into the recapitulation, the first movement of this sonata ends at the end of the development.

This occurs in the 2v, initially Cavalier tempo.<sup>43</sup> The movement that follows on folio 4v, but a final rests a tempo in 3/4, extends well into the development in fol. 4v after bar 125.

The fact that Schubert subsequently wrote somewhat out of place here, since such annotations are usually found at the end of recto pages, prompting the performer to turn the page quickly. It is conceivable that this refers to another folio, now lost, on which Schubert continued drafting this movement.<sup>45</sup> Most likely, however, it applies to the monophonic right-hand melody notated on folio 2v



in pencil following the fragment of the first movement. This melody definitely belongs to the second movement and probably also forms its last bars.<sup>46</sup>

Fabio Bisogni suggests the piano piece Adagio in E major D 612, also dated “April 1818”, as a possible slow movement for this unfinished sonata.<sup>47</sup> There are in fact some striking connections between this work and the sonata’s first movement:<sup>48</sup> the theme of the Adagio, for example, already seems to have been pre-formed in the development section of the first movement (mm. 87ff.), and in harmonic terms, the seventh chord on B that concludes the first movement links to E major so seamlessly that one could almost assume this was indeed Schubert’s intention.<sup>49</sup> In any case, this would be one of a very few cases in which Schubert gave an individual sonata movement a title, date, and signature of its own. The question of whether these two works are definitely linked “cannot be answered here even on the basis of an examination of the paper and watermarks, since Schubert used similar, but not identical, types of paper for the *Adagio* in E major and the *Sonata in C major*.”<sup>50</sup>

### SONATA IN F MINOR (D 625) AND ADAGIO IN D-FLAT MAJOR (D 505)

Of the unfinished Sonata in F minor, only a copy of the autograph, collected by Ferdinand Schubert, has survived in the Witteczek-Spaun Collection.<sup>51</sup> It bears the date “September 1818”, which suggests that the work was composed in Zselíz. It includes the fragment of a first movement, which breaks off when the recapitulation sets in, a scherzo that for the most part is written out completely, and the fragment of a final movement, which is notated in full into the recapitulation (including m. 200), then continues in one hand only

sammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, *Catalogus musicus* VIII (Kassel, etc., 1978), p. 97.

46 As Carlton thinks “it must remain an open question whether the material in the pencil sketch was to be connected to the end of the ink sketch or replace the G major cadential material of the ink sketch”; *ibid.*, pp. 172f.

47 Bisogni: “Rilievi filologici” (see note 44), p. 87.

48 These connections were pointed out by Krause in his essay “Mögliche Attacca-Anschlüsse,” *Die Klaviersonaten Franz Schuberts* (see note 2), pp. 123ff.

49 *Ibid.*, p. 127.

50 David Goldberger: “Vorwort,” *Klavierstücke I*, ed. *idem*, *Neue Schubert-Ausgabe* VII/2,4 (Kassel, etc., 1988), p. XV.

51 Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, Archive, vol. 56, fols. 28r–41r; for the Witteczek-Spaun Collection cf. *Quellen II. Franz Schuberts Werke in Abschriften: Liederalt und Sammlungen*, ed. Walther Dürr, *Neue Schubert-Ausgabe* VIII,8 (Kassel, etc., 1975).

42 Cf. Margret Jestremski: “Bocklet, Karl Maria von,” *Schubert-Enzyklopädie*, ed. *idem* and Ernst Hilmar, *Veröffentlichungen des Internationalen Franz-Schubert-Instituts* 14 (Tutzing, 2004), vol. 1, pp. 68f.

43 Stephen Carlton (*Schubert’s Working Methods: An Autograph Study with Particular Reference to the Piano Sonatas*, PhD (Pittsburgh, PA 1981), p. 171) pointed out that Schubert would have had the space to write down another eight to ten bars of this movement here.

44 Fabio Bisogni: “Rilievi filologici sulle sonate della maturità di Franz Schubert (1817–1828),” *Rivista Italiana di Musicologia* XI (1976), p. 86.

45 Carlton: *Schubert’s Working Methods* (see note 43), p. 172 and Ernst Hilmar: *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musik-*

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.



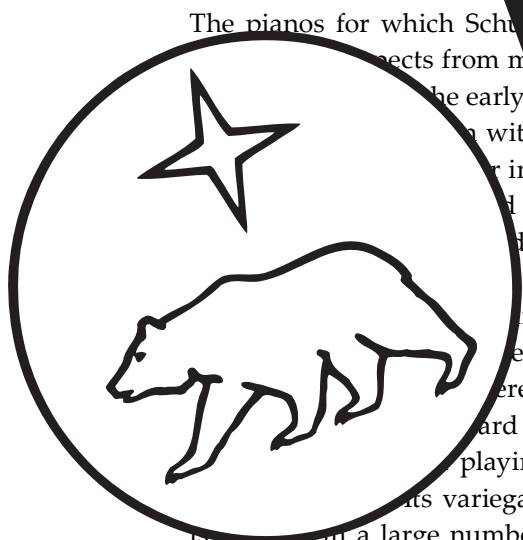
proved a hindrance to legibility. The important point in this respect is that the two staves of the piano score form a unit: musical shapes rise and fall across the ten lines of both staves, with the intervening ledger line for  $c^1$  forming a common eleventh line. Our edition seeks

to reflect this practice wherever possible. May it continue to serve the spread of Schubert's timeless music!

Walburga Litschauer

(translated by Margaret Hiley and Howard Weiner)

## NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE



The pianos for which Schubert wrote his music differ from modern instruments. Viennese pianos of the early nineteenth century had no cast-iron frame, no hammer flange, and no hammer flange. Instead of thick felt, lighter boards, all of which produced a softer sound. The light and elegant instruments, together with their smaller size, meant they dip and dig less when playing. They were almost half the amount of grand pianos. This went to the playing style sharply contrasted its variegated scope of expressivity is seen 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 fortepianos, nor can it present a thorough study of the sources dealing with period performance practice. It can, however, offer a survey of Viennese piano tutors of the first half of the nineteenth century that may prove useful for historically informed performances and serve as a starting point for a deeper study of the subject.

### *Touch, Legato und Pedaling*

Very few documents shed light on Schubert's own manner of playing the piano. He himself wrote to his

parents in 1825: "What pleased especially was the variation in my new Sonata for two hands (i.e., the second movement of the Sonata in A minor, D 845), which I performed [...] and without merit, since several people assured me that the keys become singing voices under my hands, which, if true, pleases me greatly, and I cannot endure the accursed chopping, in which even distinguished pianoforte players indulge and which delights neither the ear nor the mind."<sup>1</sup> 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. 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."<sup>2</sup>

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 exceptions."<sup>3</sup> However, the

1 Schubert's letter of 25 or 28 July 1825 to his father and step-mother; 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.

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*

Example 1

a.)

b.)

execution

The image shows musical notation for two parts, a and b. Part a is in 4/4 time and consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is written in G major (one sharp). Part a has a tempo marking of 'moderato'. Part b is in 4/4 time and consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is written in G major (one sharp). Both parts include fingerings (1-4) and slurs. A large, semi-transparent watermark 'pärnreiter' is overlaid on the right side of the image.



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 endeavour by alternately employing the 4<sup>th</sup> and 3<sup>d</sup> fingers, and by the most absolute repose of the hand, to produce as perfect a legato as possible.”<sup>4</sup> We find a similar situation in the first movement (mm. 108–114) of the Sonata in C minor D 840.

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."<sup>5</sup> In the main theme of the first movement in the A-major-Sonata D 664 this technique is, in fact, written out. It may, however, also be useful in other passages

*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 [PBA09643-0002](#) (last accessed: 13 January 2026). A digital copy of the German original edition can be accessed at [PBA09643-0001](#) (last accessed: 13 January 2026).

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, Commencing 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 [↗BA09643-0004](#) (last accessed: 13 January 2026). A digital copy of the German original edition can be accessed at [↗BA09643-0003](#) (last accessed: 13 January 2026).

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.

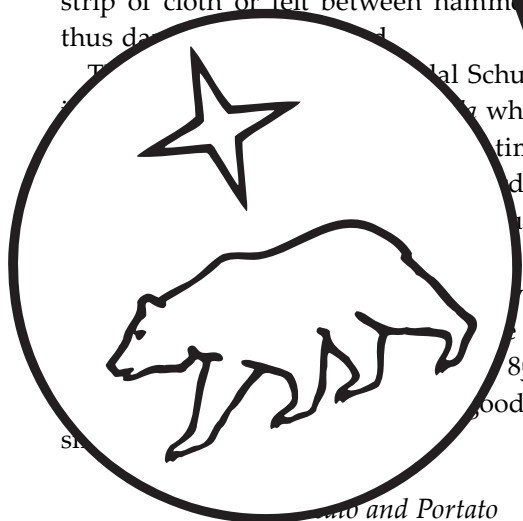
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Passages such as in the Sonata in A major D 664 (II, mm. 33–41) may benefit from this effect. When Carl Czerny writes, “this pedal is both necessary and effective in chord-passages of every sort, when the harmony does not change too quickly,”<sup>12</sup> he is referring to situations such as in the Sonata in D major D 850 (I, mm. 48ff.) where Schubert, in fact, asks for “Pedale”.

Finally, the perhaps most traditional use of the raised dampers, which around the year 1800 earned it the name of *forte* stop or *forte* pedal namely, to increase the volume of sound in loud and full-voiced passages may be employed, for example, for the tremolos in the Sonata in A minor D 784 (I, mm. 51–52, or 57–58).

Since Schubert asks for both “sordini” and “Ped.” on two occasions – in the 1827 first edition of *Thekla* D 595 (second version, 1817), and in Albert Stadler’s copy of *Der Tod und das Mädchen* D 531 (1817) – we can assume that his indication “sordini” in the Andante of D 784 (m. 4, 8, etc.) refers to the morderator, a pedal on contemporary Viennese fortepianos that involved a strip of cloth or felt between hammers and strings, thus damping the sound.

The *Andante* pedal Schubert prescribes in the *Andante* which in essence is a time and modern and slightly to the number of strings thinner, softer, the Trio of the Con moto, D 850 ask for this good taste in other



*Andante and Portato*

While the earlier of the Viennese piano treatises mentioned above made no distinction between a dot and a dash with regard to their execution (the two signs were used synonymously for detached or *staccato* notes), Czerny describes them as different forms of attack. “The Staccato style is indicated by dashes [“Pünktchen” (little dots) in the German edition] over the notes, or by shorter durations of the notes than usual, followed by rests.”<sup>13</sup> “Perpendicular dashes or strokes” indicate the “marcato or staccatissimo” which is “the shortest

and most pointed manner of detaching notes” that “may be carried on till it amounts to the *Martellato*, or hammer like percussion of them.”<sup>14</sup> 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 off in fair copy.<sup>15</sup> This applies in particular to the *Andante* of the *forte* passage in mm. 1–6, suggesting that the dash, besides its character as a sign for shortened duration, had a special quality that Czerny’s explanation allows us to decipher.

However, when playing the piano, Czerny admonishes, one “must be most particularly careful to preserve a *fine tone*, even in the greatest *ff*, so that the *Martellato* may not degenerate into a mere thump or crash.”<sup>16</sup> Hummel claims of *staccato* passages that they must always be executed with great lightness and delicacy. The keys are to be struck smartly by the fingers and quitted immediately, 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.”<sup>17</sup>

The *portato* (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.”<sup>18</sup> The Andante in the A-major Sonata D 644 makes ample use of this articulation.

#### Accents and Dynamics

Like many of his contemporaries, Schubert very often wrote the sign  $\rhd$  in various sizes. Friedrich Starke writes about this in his tutor of 1821: “The swell mark  $\rhd$  signifies an increase (cresc.), or vice versa  $\rhd$  a

<sup>12</sup> Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* (see note 3), vol. 3, p. 62.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>15</sup> Schubert. *Piano Sonatas III. The Late Sonatas*, ed. Walburga Litschauer (Kassel, etc., Bärenreiter: 2020; BA 9644). The autograph draft can be accessed at [BA09643-0006](#) (last accessed: 13 January 2026).

<sup>16</sup> Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* (see note 3), vol. 3, p. 28.

<sup>17</sup> Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course* (see note 5), vol. 1, p. 65.

<sup>18</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 66.



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."

decrease (decresc.), and is used on entire passages (as in 16) and also on individual notes (as in 17):<sup>19</sup>



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 music, is preceded by a shorter or longer phrase and is followed by a phase of less emphasis. He noted that he only uses — for the first time obviously — is meant to use the sign in the same way as in his chapter "On Musical Emphasis Applied to Single Notes". It is clear that the hairpins, depending on the context (or size), are of different sizes, rather than 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 declamation. In particular, one can assume that single closing hairpins > not only indicate a decrescendo, but also initially require a musical emphasis.

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 [BA09643-0007](#) (last accessed: 13 January 2026). 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.

This practice, which clearly differs from the modern use and meaning of decrescendo hairpins, prompted the founders of the *New Schubert Edition* to their characteristic treatment of the accompanying decrescendo problem (see below: Preface, Notes on the Edition).

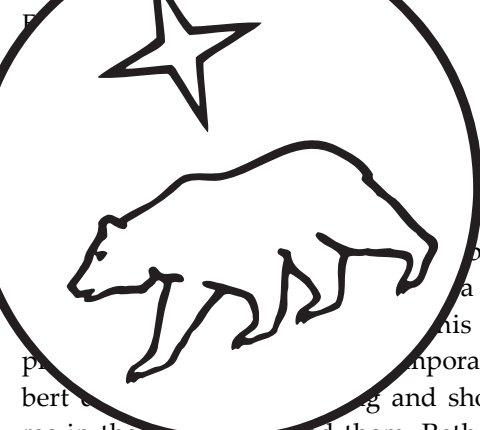
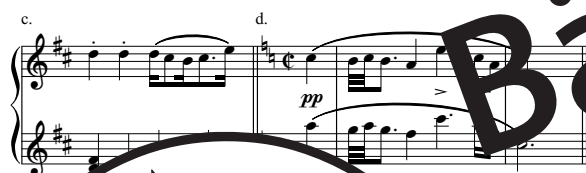
While the contemporary treatises discuss the hairpins mainly in the context of dynamics – where it stands out from its surrounding dynamics by only one level –, Czerny's emphasis may be an invitation to think about the execution of hairpins in broader terms. Just like we don't only use volume to emphasize stressed syllables when we speak, so the musical emphasis indicated by Schubert's hairpins is not only 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.<sup>21</sup> Schubert's habit to occasionally combine 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. For example, in places such as the Moderato, the first movement of the Sonata in C major D 840, m. 51, the additional *fp* may serve to modify the dynamic level of the emphasis which otherwise, in the context of *p*, would only be executed as *mp*.

21 *Ibid.*, vol. 1, p. 184. A digital copy of vol. 1 is accessible at [BA09643-0009](#) (last accessed: 13 January 2026). A digital copy of the German original edition can be accessed at [BA09643-0008](#) (last accessed: 13 January 2026).



Example 7



...orists have dis-  
appoggiaturas,  
ration depend-  
being invariably  
a consistent form  
this is not standard  
...emporaries, also Schub-  
bert c...g and short appoggiatu-  
ras in the way...ated them. Rather, for the most  
part he notated them as 16th or 32nd notes. In his  
defense, he could assume that Viennese-trained pia-  
nists were familiar with general appoggiatura rules  
on which most contemporary treatises agree. For ex-  
ample, Friedrich Starke presents eight typical situa-  
tions in his *Pianoforte-Schule* in which appoggiaturas  
are commonly executed short (see Example 7).<sup>22</sup> His  
list is strongly influenced by D. G. Türk's *Klavierschule*  
of 1789.<sup>23</sup>

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

23 Daniel Gottlob 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 Musikalisch-Typographische Verlagsgesellschaft in Vienna in 1798 and

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.<sup>24</sup> Example 8 shows this – schematically notated – applied to the sonatas in C major D 840 (I, mm. 8–10) (a.), (I, m. 20) (b.) and in D major D 850 (IV, m. 3) (c.). Virtually all Viennese piano treatises of the time also describe an “on the beat” execution of two or more grace notes such as in the A-minor sonata D 845 (I, mm. 1) (d.). The exact rhythm of the appoggiatura should of course be adapted to the basic affect of each phrase.

Schubert's manuscripts do not reveal whether the trills should begin with the main note or the upper auxiliary.<sup>25</sup> Viennese piano tutors from the time do

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;

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.

Andante

4 different ways of performance

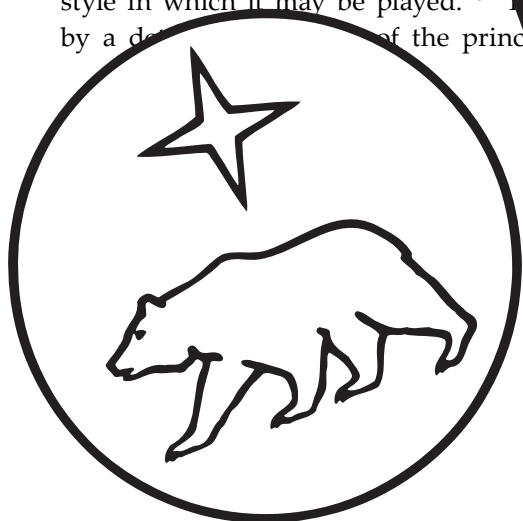
|             |           |           |           |           |           |
|-------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| 1. in Tempo | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - |
| 2. in Tempo | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - |
| 3. in Tempo | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - |
| 4. in Tempo | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - - |

Example 10

ing movement.”<sup>33</sup> In this context he reproduces a passage from his Piano Concerto in A minor, op. 85, in which the basic tempo undergoes no less than ten tempo modifications in the course of ninety-six bars. Ten years later Czerny, in his chapter *On the occasional changes in the time or degree of movement*, went even further: “Not only each musical piece considered as a whole, but even each single passage expresses some definite passion or emotion; or at least will admit of some such feeling being infused into it, by the style in which it may be played.”<sup>34</sup> This is followed by a description of the principles of tempo

changes. By way of illustration we present his first example, showing how a “passage of melody may be executed in four different ways”<sup>35</sup> (see Example 10). While Czerny himself prefers the third alternative he maintains that of the three other possibilities “none can properly be considered as contradictory” and the decision is left to the discretion of the player. Moreover, he continues, when such passages are repeated the Player is not only at liberty to employ each time a different style of execution but it is even his duty, to avoid repeating any<sup>36</sup>

Mario Aschauer



33 Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course* (see note 5), vol. 3, p. 41.

34 Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* (see note 3), vol. 3, p. 31.

35 *Ibid.*, vol. 3, p. 32.

36 *Ibid.*, vol. 3, p. 33.

# Sonate A-Dur

op. posth. 120 – D 664

Sommer 1819 oder 1825

Allegro moderato

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

5

10

15

20

3

3

3

p

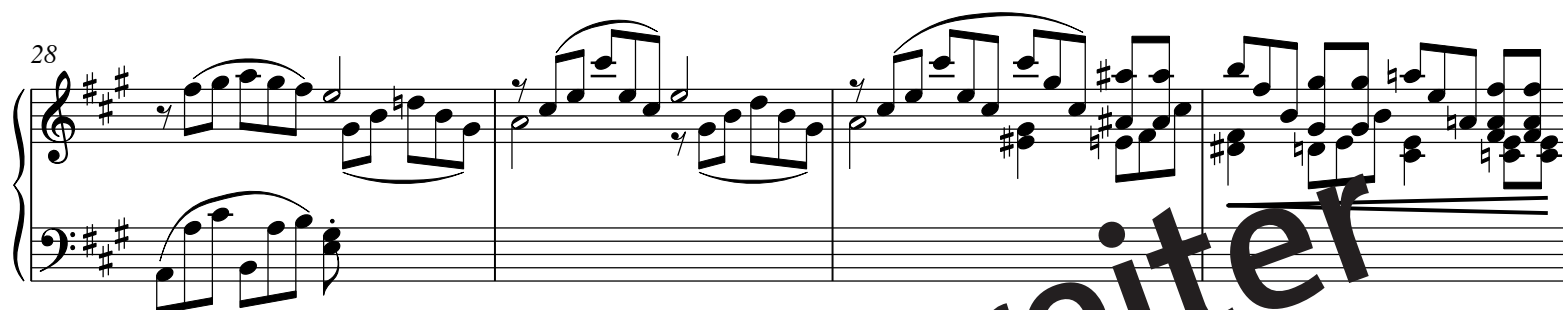
mf

dm

24



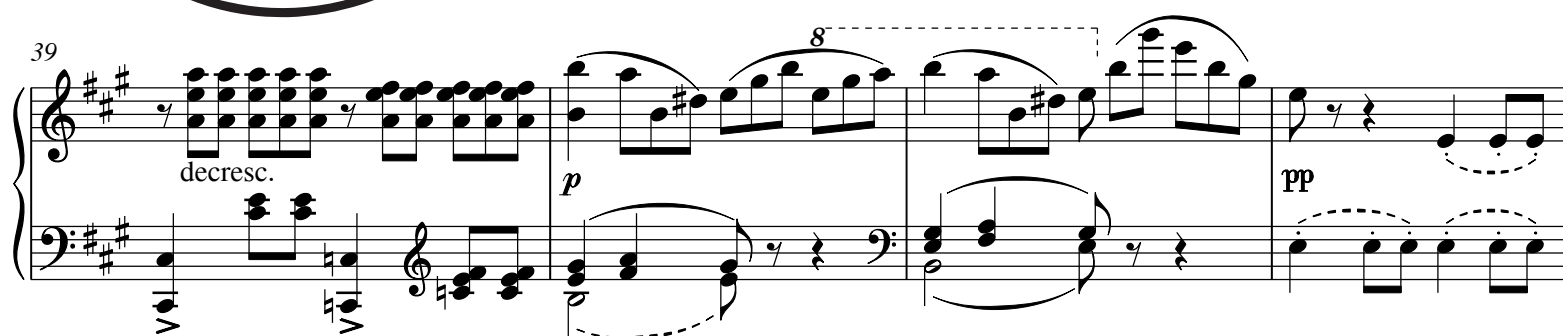
28



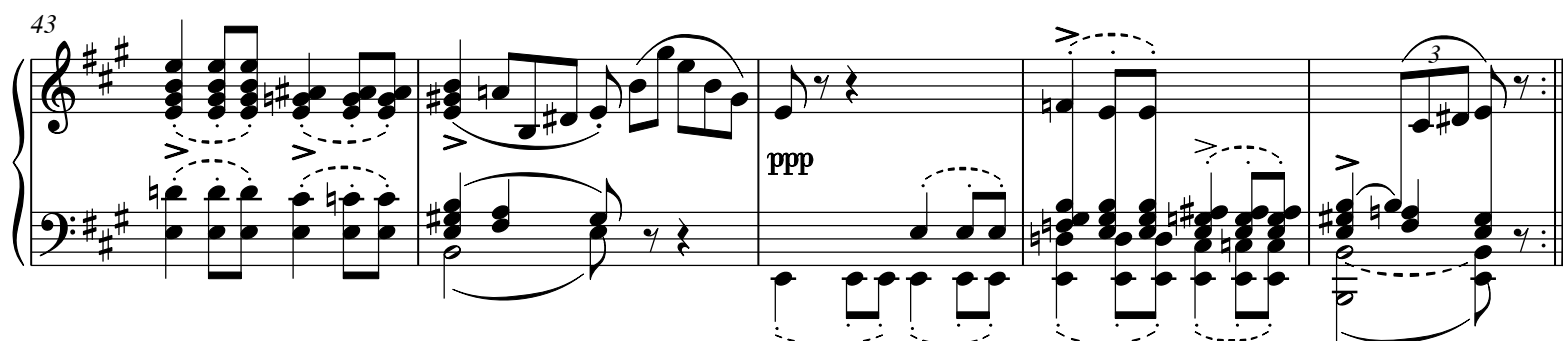
32



39



43



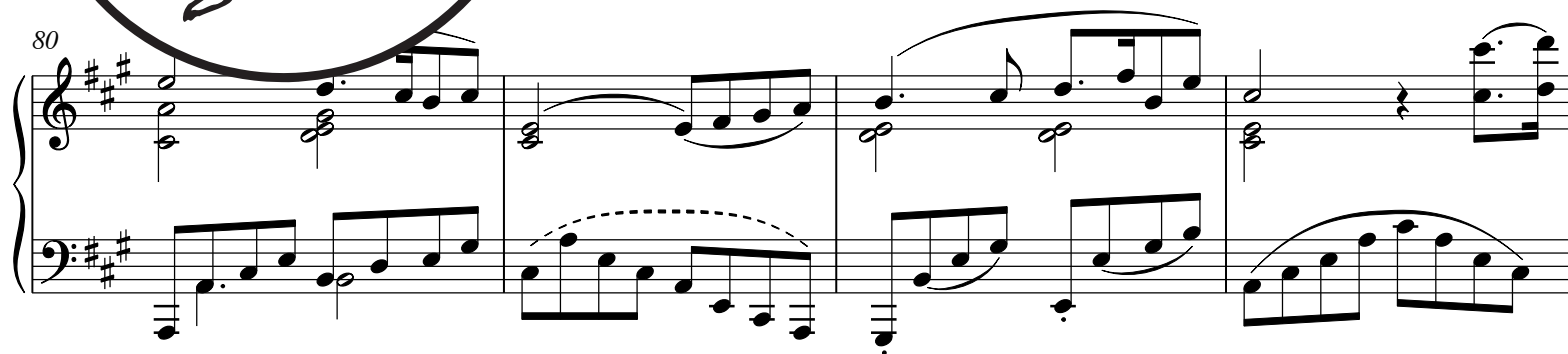
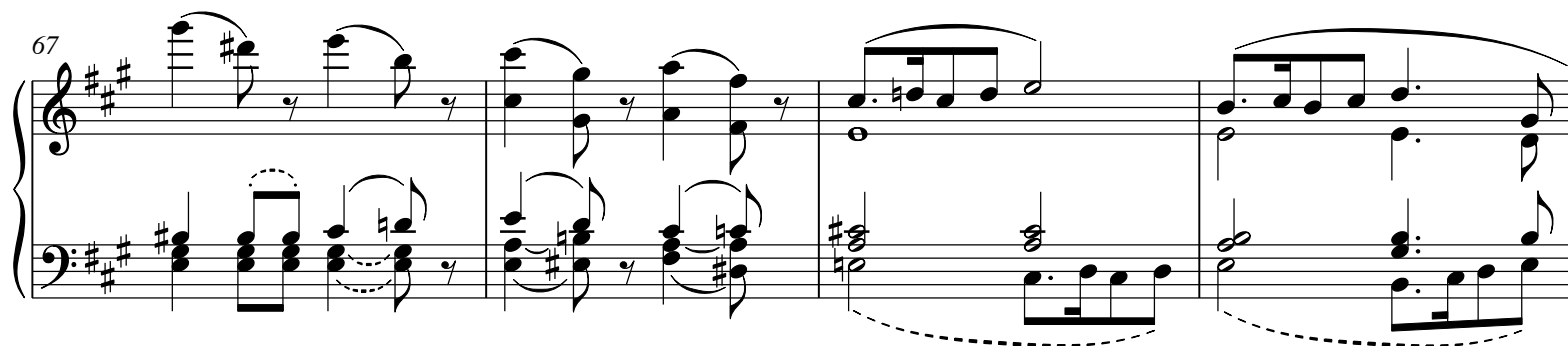
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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

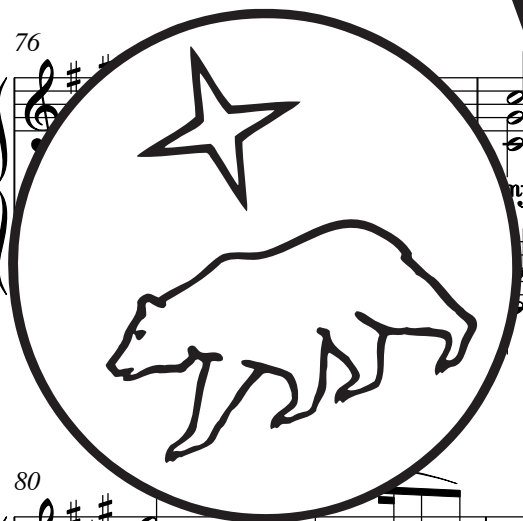


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



88

pp mf decresc.

92

96

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

103

107

110

114

117



124

129

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.

26

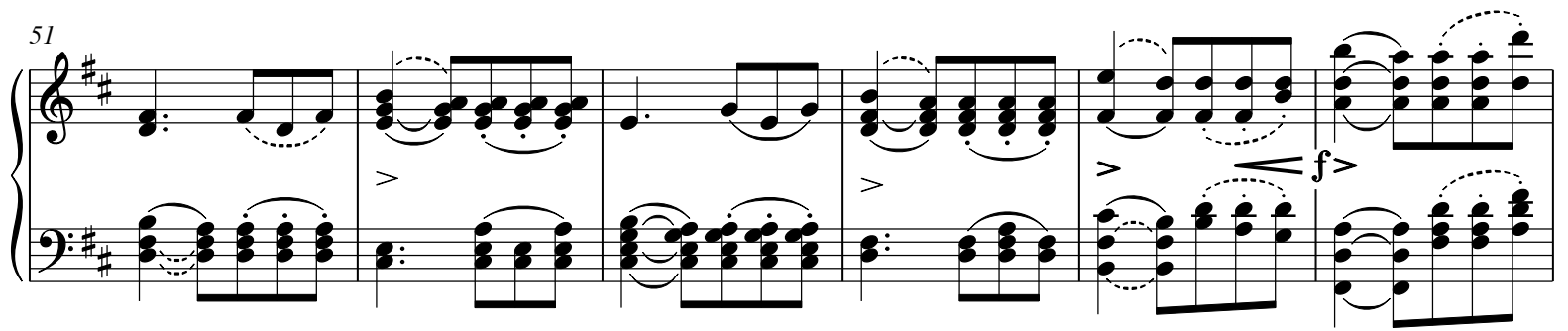
32

37

46

\*) Takt 37ff. tb: 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. 37ff. tb: 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.

51



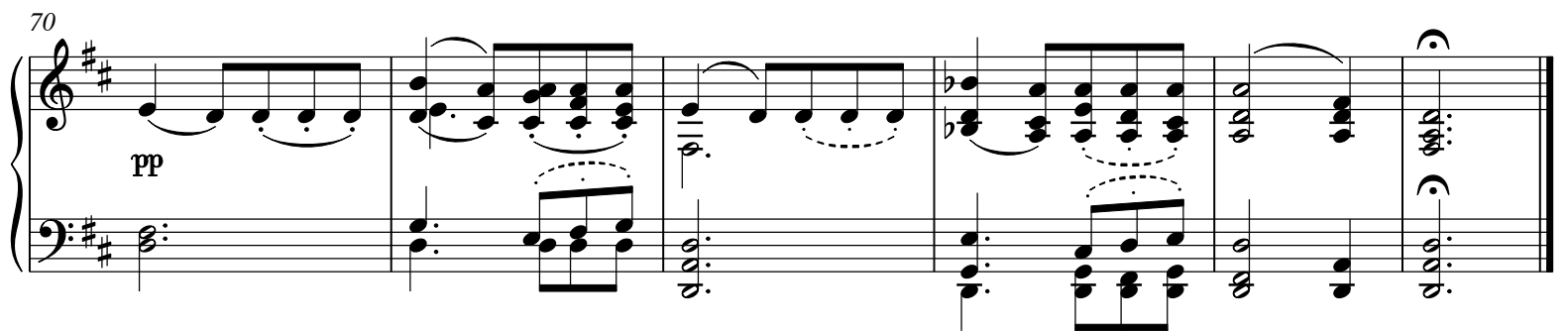
57



62



70



Allegro



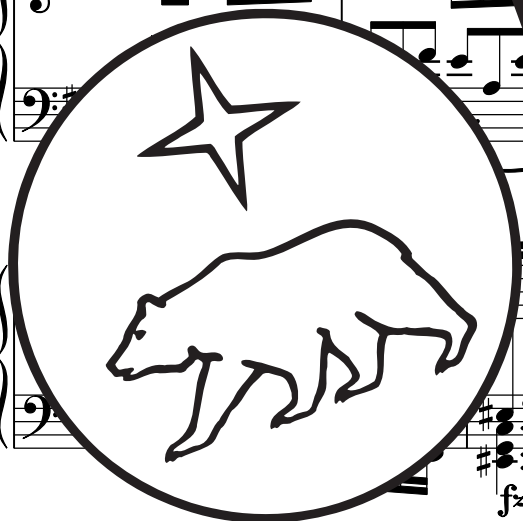
5

10

15

24

29



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.

61

p

8

65

f

fz

8

71

fz

fz

75

fz

fz

p

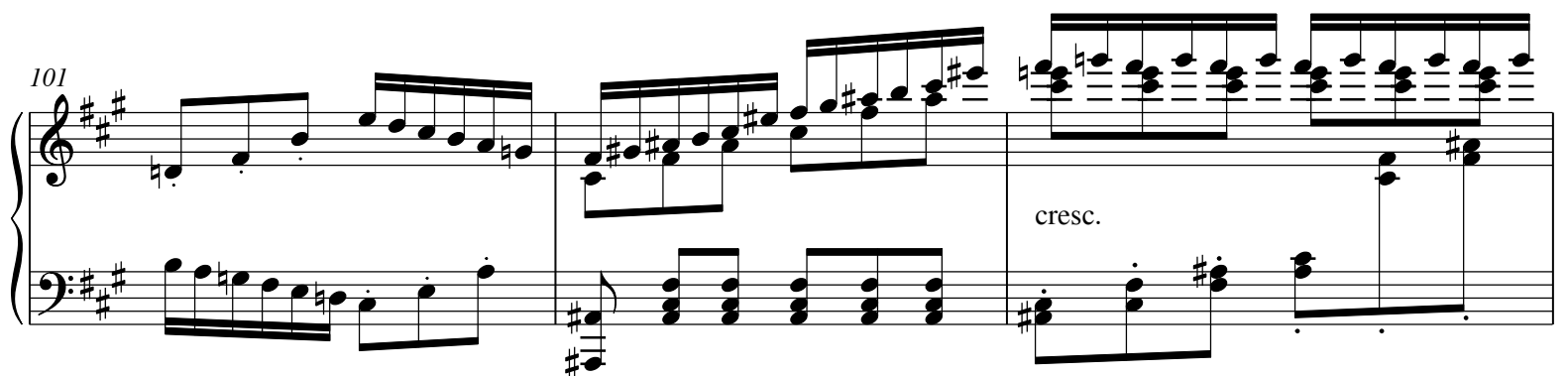
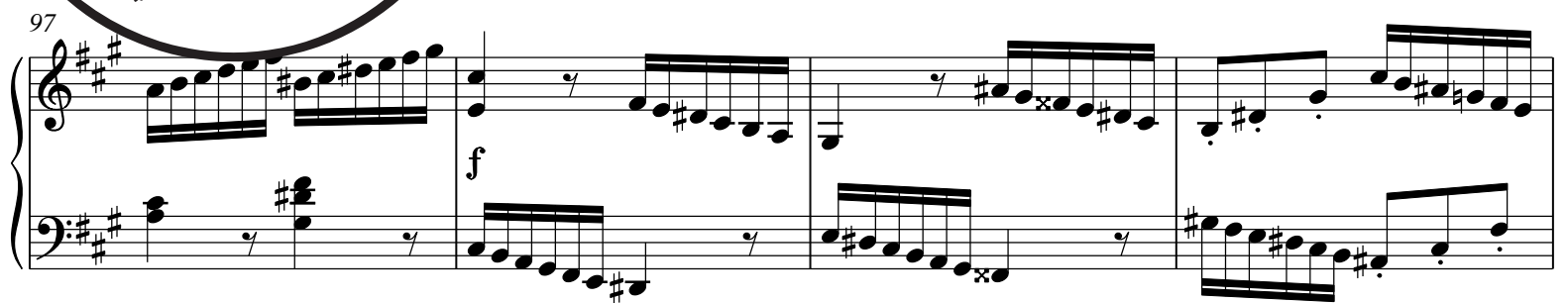
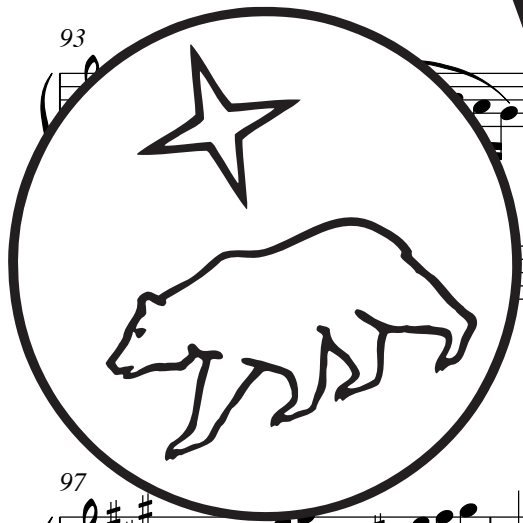
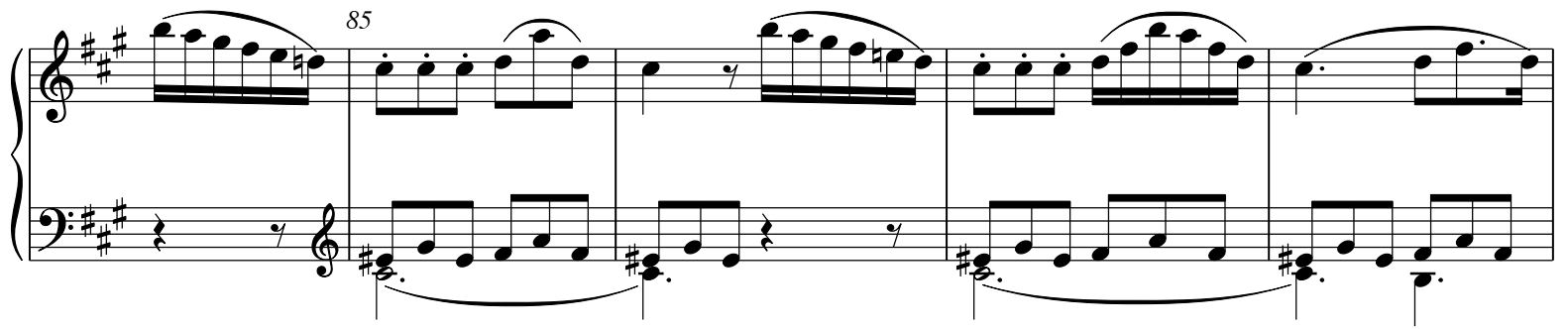
fz

79

ff

p

8



104

decresc.

p



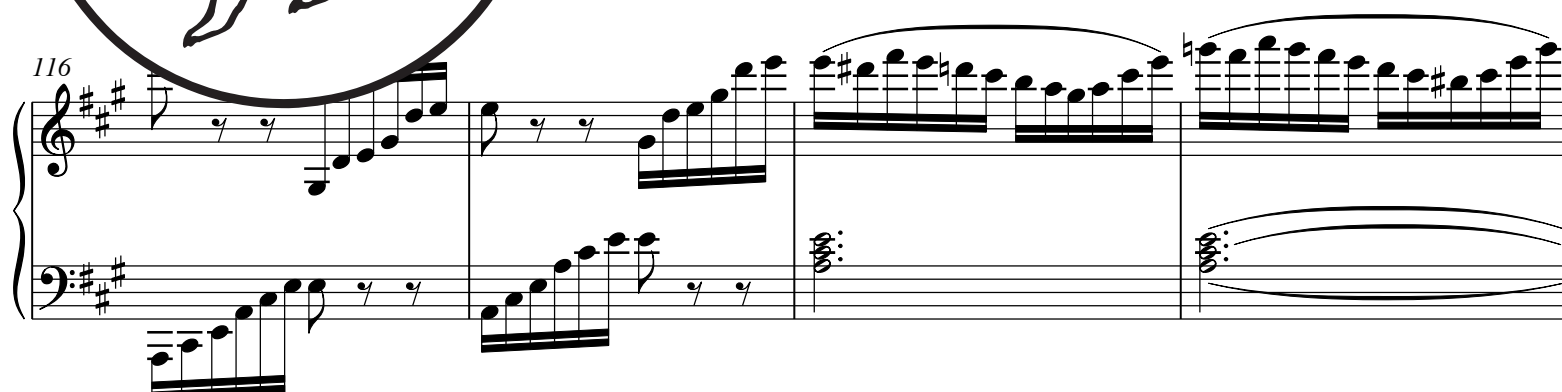
108



112



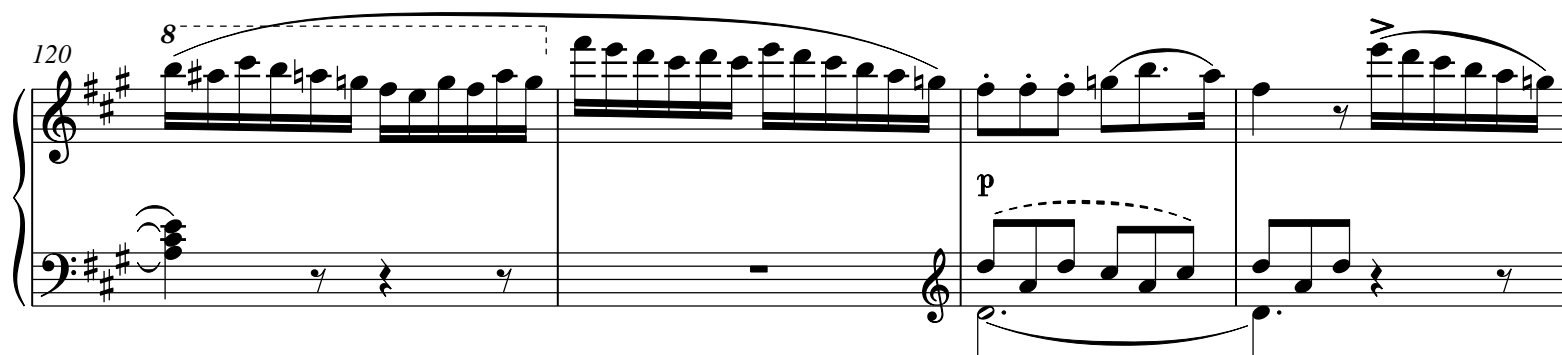
116



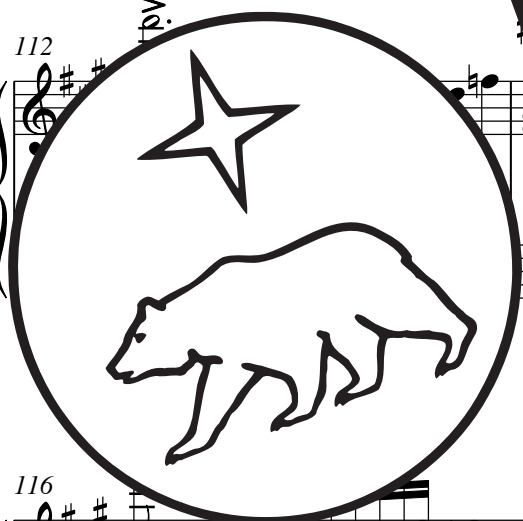
120

8

p



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



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

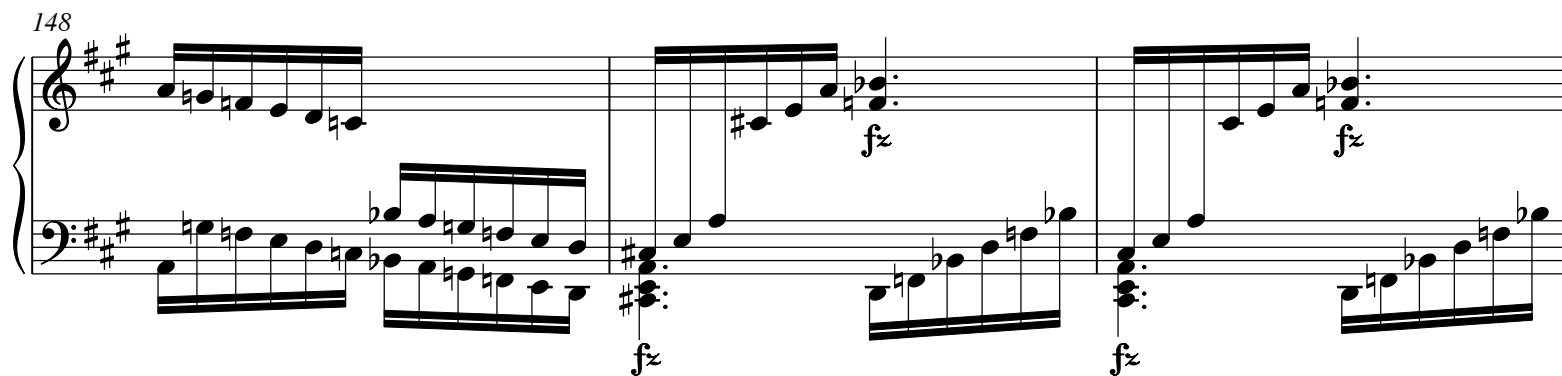
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

148



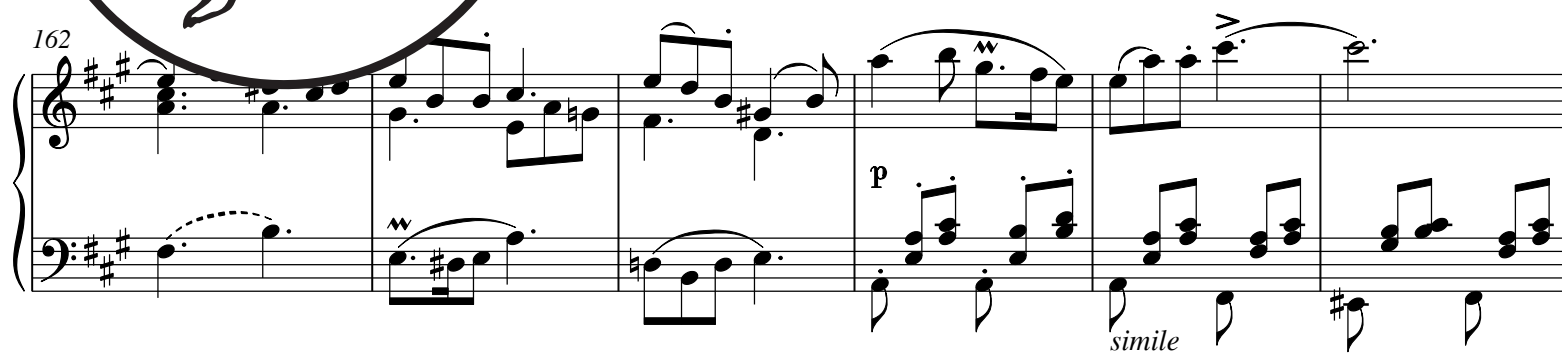
151



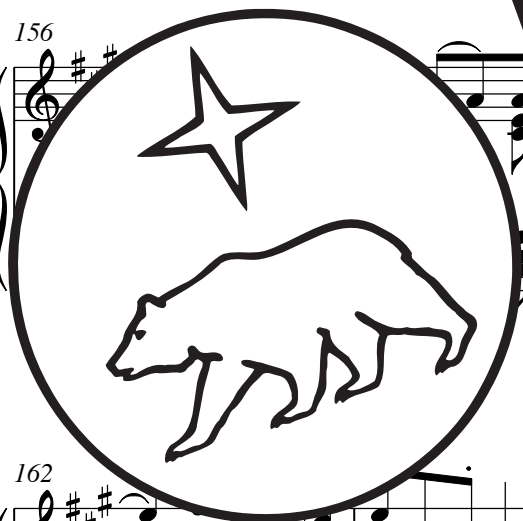
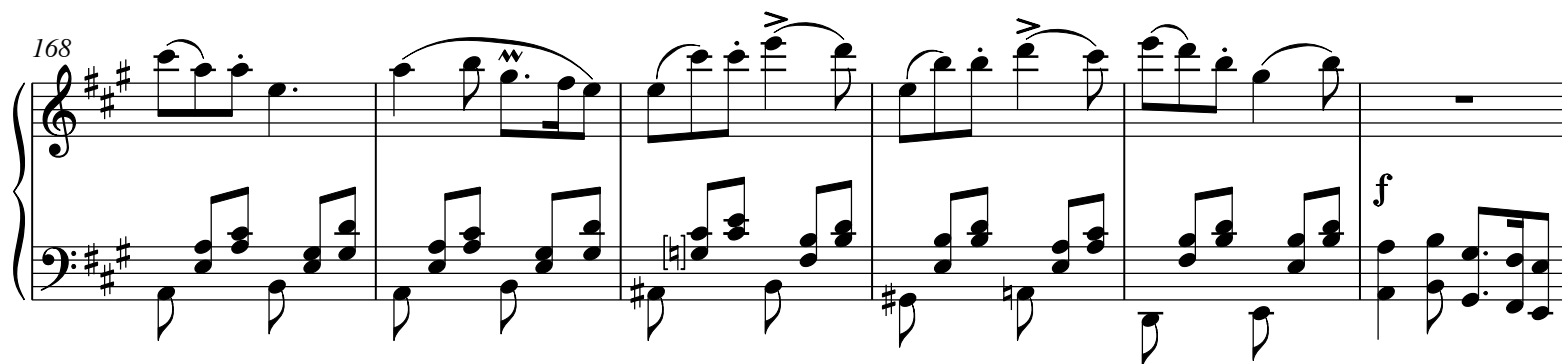
156



162



168



174

178

182

191

\*) Takt 177, 181 b: Das  $E_1$  fehlt in der Quelle, da der Tonumfang der zu Schuberts Zeit üblichen Klaviere meist nur bis zum  $F_1$  reichte. / Mm.  
177, 181 b: Note  $E_1$  is lacking in the source, since the range of the pianos common in Schubert's time usually reached only to  $F_1$ .

195

*fz* *fz* *fz* *fz* *p*

199

*ff* *pp*

204

*f*

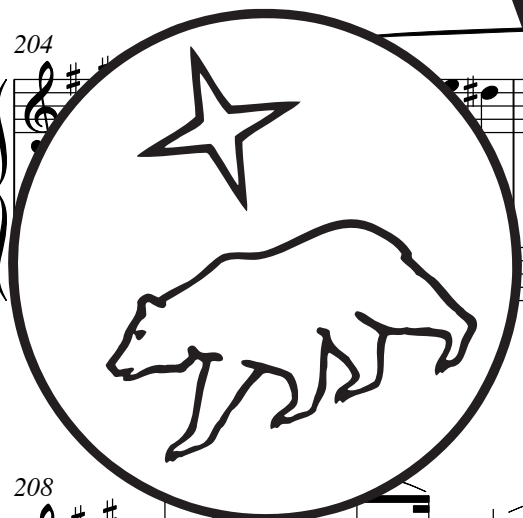
208

*f*

212

*f*

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.

# Sonate a-Moll

op. posth. 143 – D 784

Allegro giusto

Februar 1823

10

18

25

30

pp

ff

esc.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\*) Takt 18: In Quelle Akzent zum ganzen Takt ausgezogen wie Decrescendo-Winkel, möglicherweise auch als solcher zu interpretieren.

M. 18: In source accent extended like decrescendo hairpin to the end of the bar, possibly also intended to be interpreted as such.

\*\*) Takt 21 b: Zum Tonumfang der zu Schuberts Zeit üblichen Klaviere siehe Fußnote S. 18. / M. 21 b: For the range of the pianos common in Schubert's time, see footnote p. 18.

35

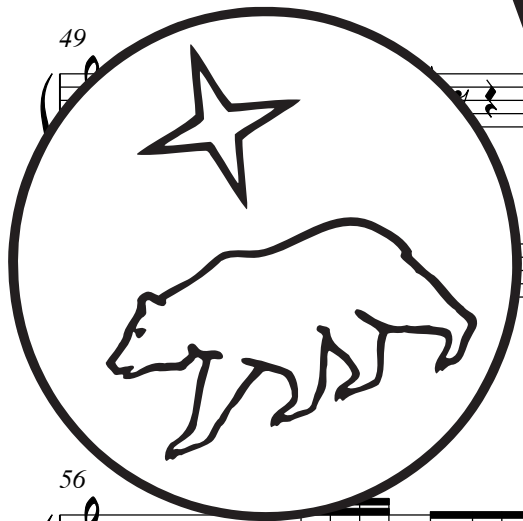
cresc.

42

ff

p

cresc.



49

f

cresc.

p

56

ff

p

cresc.

61

pp

p

cresc.

68

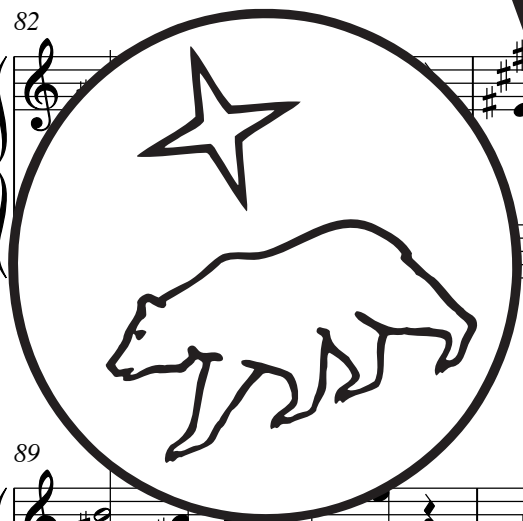
75

82

89

96

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.

123

**f**

**p**

126

**p**

129

**p**

132

**p**

**cresc.**

**fz**

135

**ff**

**ff**

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



138

decresc.

pp

142

8

simile

146

154

158

dim.

163

171

178

191

196

\*) Takt 186 b: Zum Tonumfang der zu Schuberts Zeit üblichen Klaviere siehe Fußnote S. 18. / M. 186 b: For the range of the pianos common in Schubert's time, see footnote p. 18.

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.

233

3

3

3

3

3

ff>

3

238

pp

3

3

3

3

pp

243

pp

3

3

3

3

ff>

3

249

pp

decresc.

V

V

V

V

V

256

pp>

V

V

V

264

cresc.

**ff > \***

270

**p**

**ff > \***

275

**p**

**ff > \***

**p**

**pp**

**ppp**

Andante

**p**

**ppp**

**p**

sordini

\*) Takt 268, 286: In Quelle Akzente lang ausgezogen wie Decrescendo-Winkel, möglicherweise auch als solche zu interpretieren. / Mm. 268, 286: In source accents extended like decrescendo hairpins, possibly also intended to be interpreted as such.

6

sordini

*f* > *p* *ppp* *cresc.*

11

sordini

*f* > *mf* *p* *ppp*

17

sordini

*ppp* *p* *cresc.*

24

*cresc.* *fz* *fz* *fz* *fz*

27

*fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *cresc.* *fz* *fz* *fz* *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.

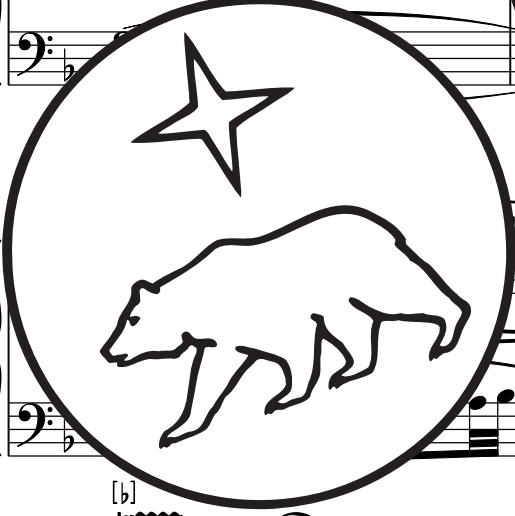
46 8 *pp* *sordini* *ppp*

49 *pp* *cresc.* *f* *p*

52 *fz* *pp* *pp* *fz* *p*

58 *[b]* *[b]* *sordini* *ppp* *fp*

61 *pp*

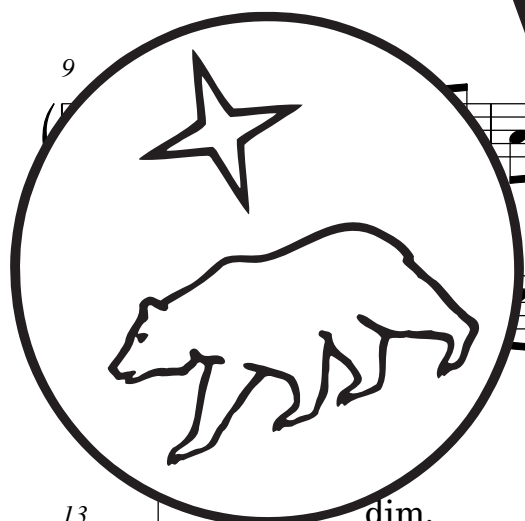


**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**sample page**

## Allegro vivace

Measures 1-4 of the musical score. The piece is in 3/4 time and D major. Measure 1 starts with a piano (p) dynamic. The right hand features eighth-note triplets and accents. The left hand has a simple bass line.

Measures 5-8 of the musical score. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a steady bass line.



Measures 9-12 of the musical score. Measure 9 includes a forte (f) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The right hand has a more complex eighth-note pattern.

Measures 13-16 of the musical score. Measure 13 starts with a fortissimo (ff) dynamic, followed by a decrescendo (dim.) and a piano (p) dynamic. The right hand has a steady eighth-note pattern.

Measures 17-20 of the musical score. The right hand features eighth-note patterns with accents. The left hand has a simple bass line.

21

cresc.

ff

8

25

mf

cresc.

29

ff

ff

41

45

ff

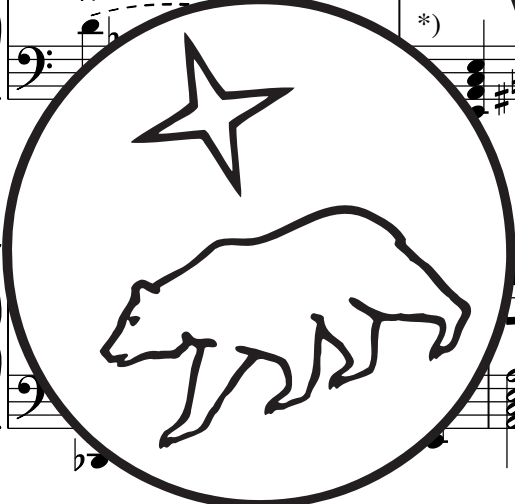
fz

fz

decresc.

fz

p



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\*) Takt 25 und 30 b: Schubert notierte hier jeweils *D* statt *D1*; zum Tonumfang der zu Schuberts Zeit üblichen Klaviere siehe Fußnote S. 18.  
Mm. 25 and 30 b: Schubert notated here *D* instead of *D1* in each case; for the range of the pianos common in Schubert's time, see footnote p. 18.

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. f cresc.

91

fz p v

95

cresc.

103

f p

107

cresc. ff

112

*fz*

118



122

126

*fz*

*decresc. fz*

*p*

134

140

*simile*

146

152

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

*pp*

158

*ff*

8

*pp*

163

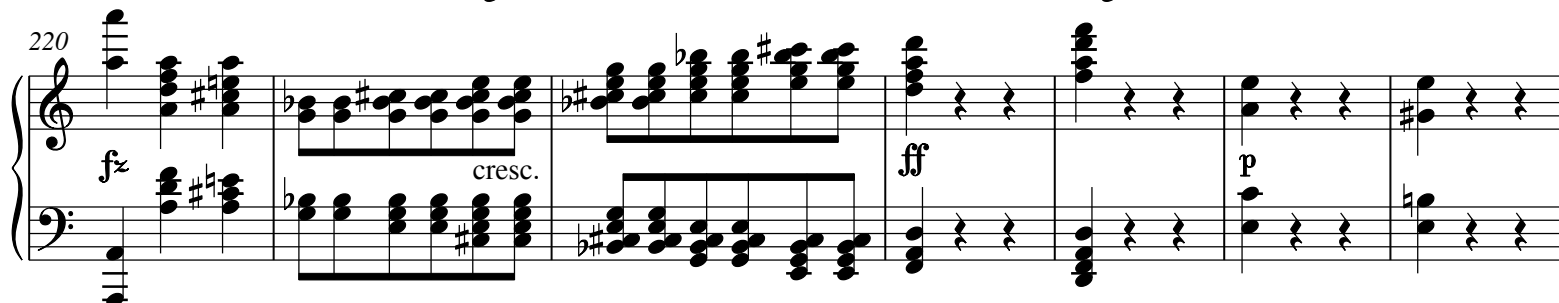
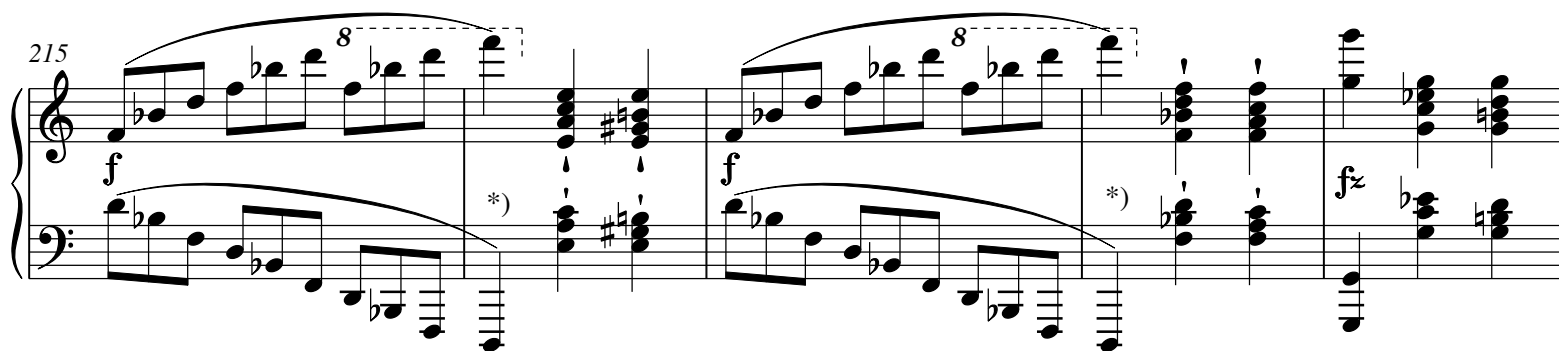
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.

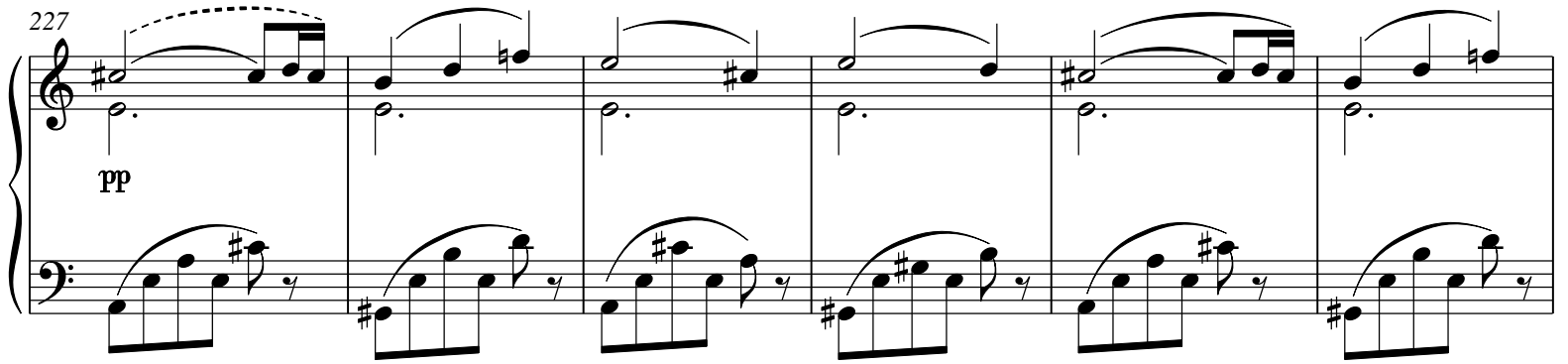
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



\*) Takt 210, 216, 218 b: Siehe Fußnote S. 35. / Mm. 210, 216, 218 b: See footnote p. 35.

227

pp

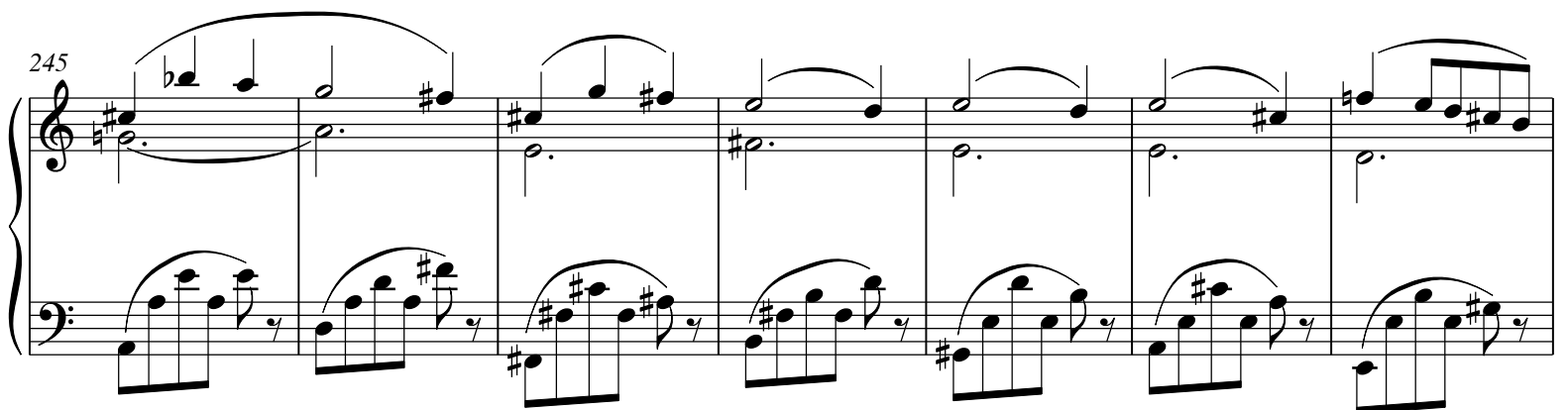


233

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



245



252

ff

256

8

fz

fz

fz

264

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.

27

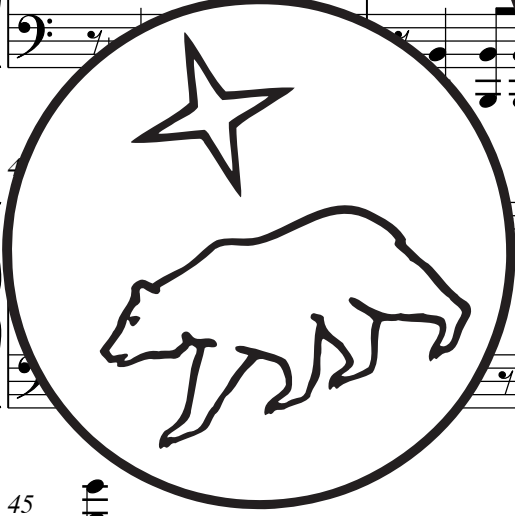
32

36

45

50

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



fp

fz

\*)

p

fp >

pp

pp

legato

\*) Takt 28, 32 und 34 b: Schubert notierte hier jeweils nur die obere Oktave; zum Tonumfang der zu Schuberts Zeit üblichen Klaviere siehe Fußnote S. 18. / Mm. 28, 32 and 34 b: Schubert notated only the upper octave here; for the range of the pianos common in Schubert's time, see footnote p. 18.

simile

Musical score for measures 55-60. The treble clef staff contains a melodic line with a long slur over measures 55-59. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A 'simile' marking is present below the bass staff at measure 55.

Musical score for measures 60-65. The treble clef staff continues the melodic line with a slur. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment. A 'simile' marking is present below the bass staff at measure 60.

Musical score for measures 65-70. The treble clef staff contains a melodic line with a slur. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A 'simile' marking is present below the bass staff at measure 65.

pp cresc. simile

Musical score for measures 70-78. The treble clef staff contains a melodic line with a slur. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A 'pp' marking is present below the bass staff at measure 70. A 'cresc.' marking is present below the bass staff at measure 74. A 'simile' marking is present below the bass staff at measure 76.

f decresc.

Musical score for measures 78-83. The treble clef staff contains a melodic line with a slur. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A 'f' marking is present below the bass staff at measure 78. A 'decresc.' marking is present below the bass staff at measure 82.

p

Musical score for measures 83-88. The treble clef staff contains a melodic line with a slur. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. A 'p' marking is present below the bass staff at measure 83.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

88

3 3 3 3

92

cresc.

96

3 3 pp

99

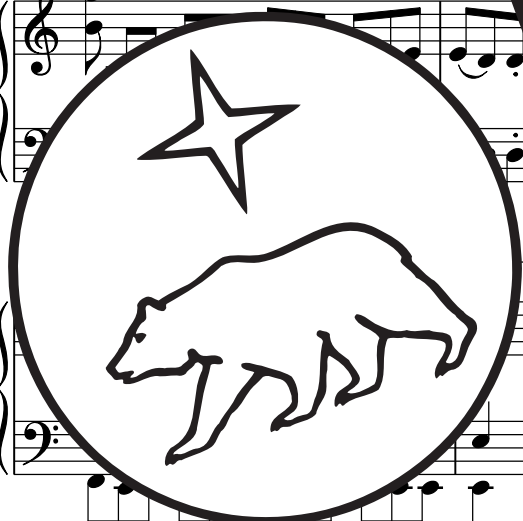
dec. sc.

106

106

110

pp 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.

139

p  
decresc.

143

pp

147

v

157

v

162

pp  
cresc.

167

172

177

186

\*) Takt 183, 187 und 189 b: Siehe Fußnote S. 45. / Mm. 183, 187 and 189 b: See footnote p. 45.

191

196

200

205

210

\*) Takt 200, 201 b: Schubert notierte jeweils nur E, da der Tonumfang der zu seiner Zeit üblichen Klaviere meist nur bis zum F<sub>1</sub> reichte; es ist nicht auszuschließen, dass dies auch für die folgenden Takte gilt. / Mm. 200, 201 b: Schubert notated only E here, since the range of the pianos common in his time reached only to F<sub>1</sub>; it cannot be ruled out that this also applies to the following bars.

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.

243

decresc.

p

248

fp

3

252

fp

p

pp

3

264

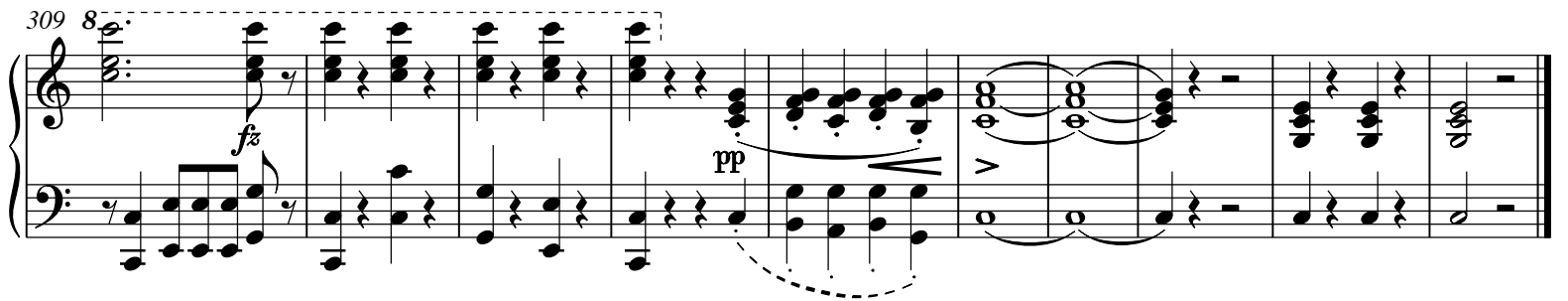
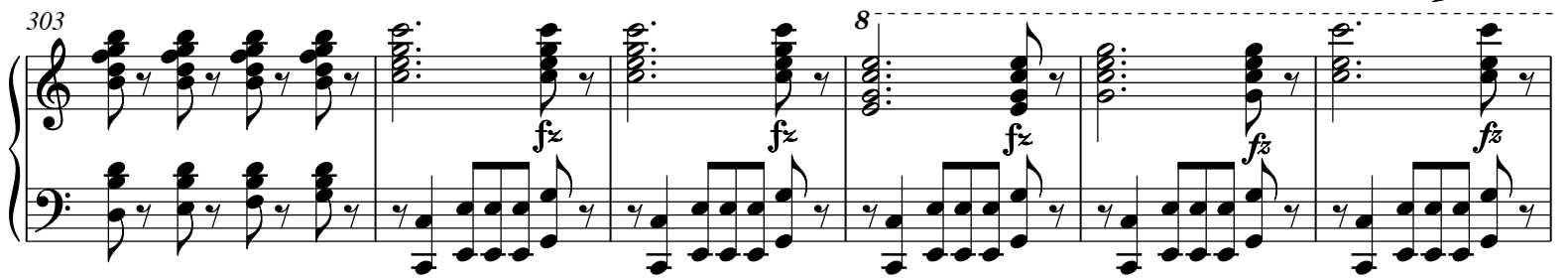
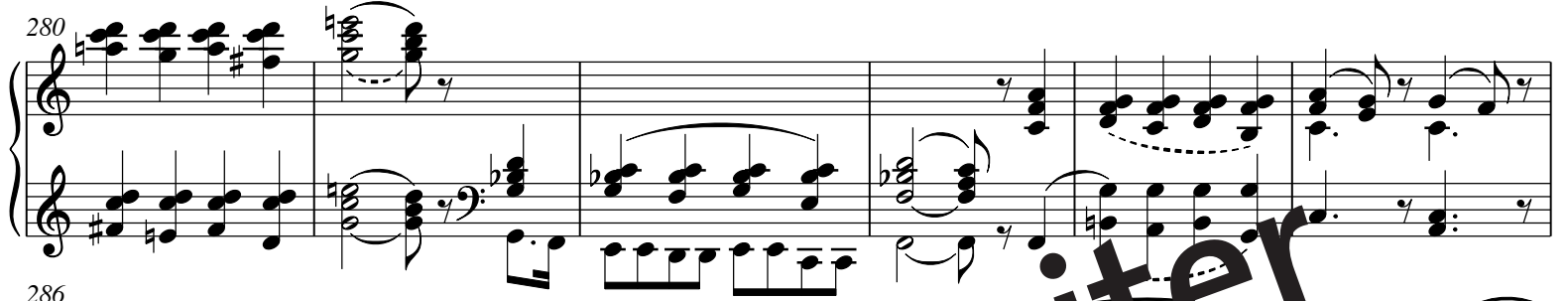
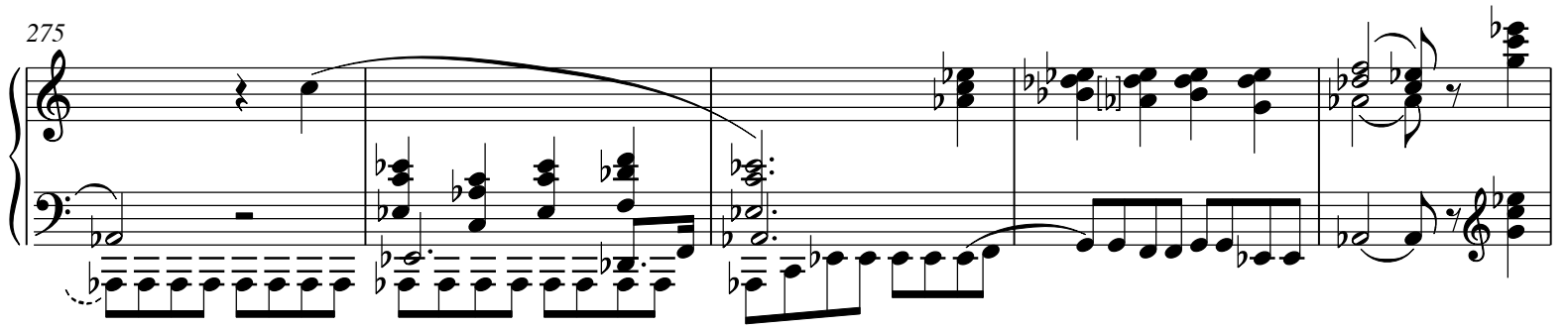
dim.

3

269

pp

3



Andante

First system of the musical score, measures 1-3. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 6/8. The first staff (treble clef) begins with a piano (p) dynamic. The second staff (bass clef) has a piano (p) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Second system of the musical score, measures 4-7. The music continues with similar rhythmic patterns and articulations. The piano (p) dynamic is maintained in the first staff.

Third system of the musical score, measures 8-15. The music continues with similar rhythmic patterns and articulations. The piano (p) dynamic is maintained in the first staff. A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe' is overlaid on the page. A circular logo featuring a bear and a star is also visible on the left side of the page.

Fourth system of the musical score, measures 16-18. The music continues with similar rhythmic patterns and articulations. The piano (p) dynamic is maintained in the first staff.

Fifth system of the musical score, measures 19-22. The music continues with similar rhythmic patterns and articulations. The piano (p) dynamic is maintained in the first staff. The system concludes with a double bar line.

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

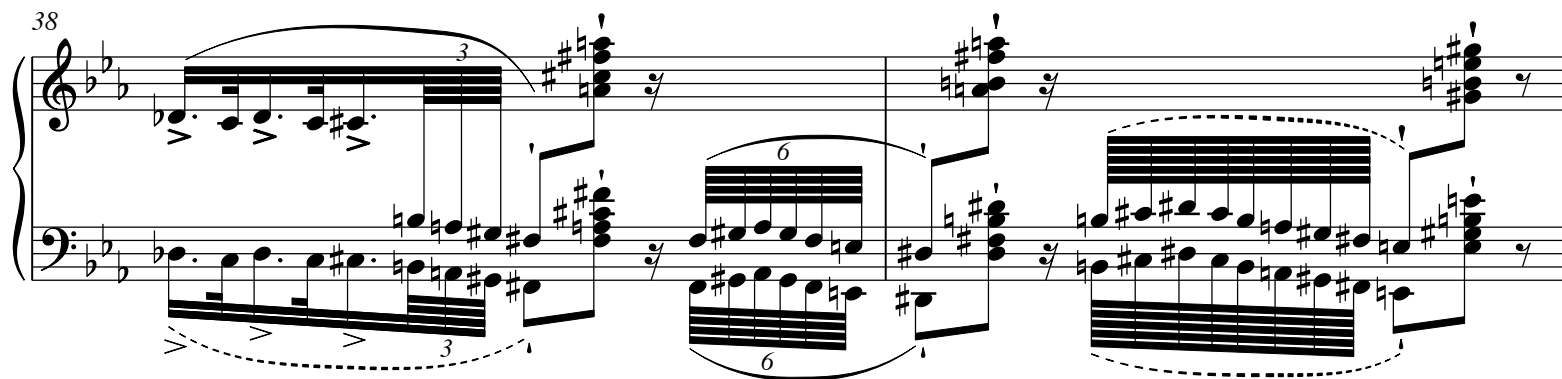
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

38



40



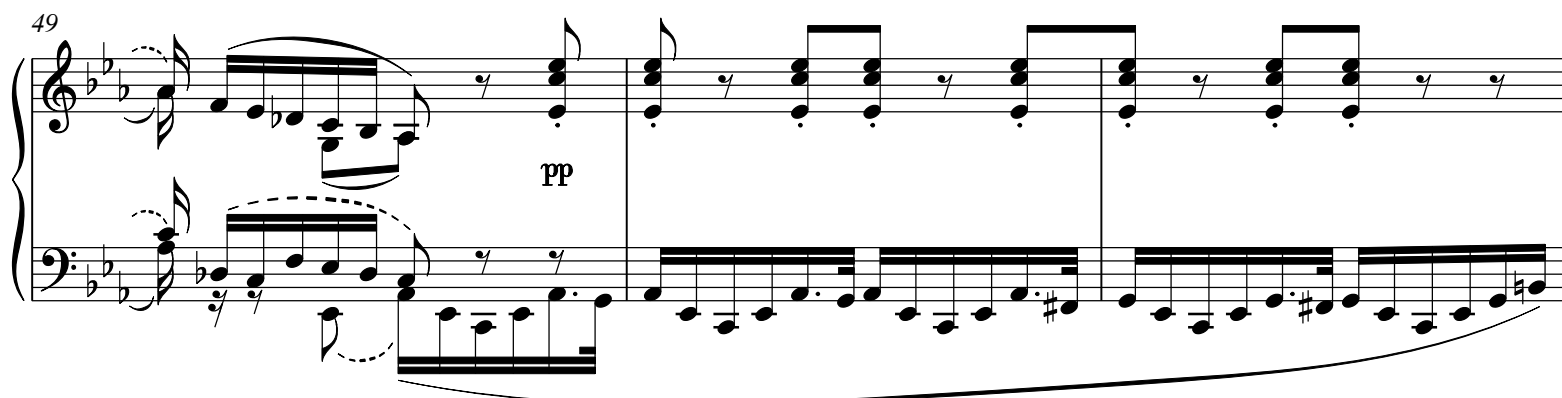
43



46



49



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



52

*p* *cresc.*

55

*fz* *p*

58

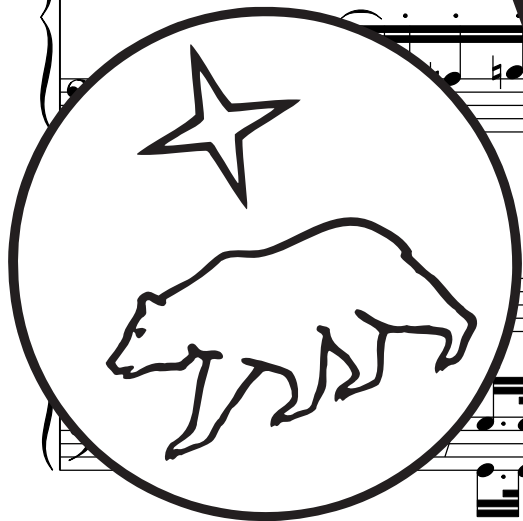
*cresc.* *fz* *p* *fz* *p*

64

*fz* *p*

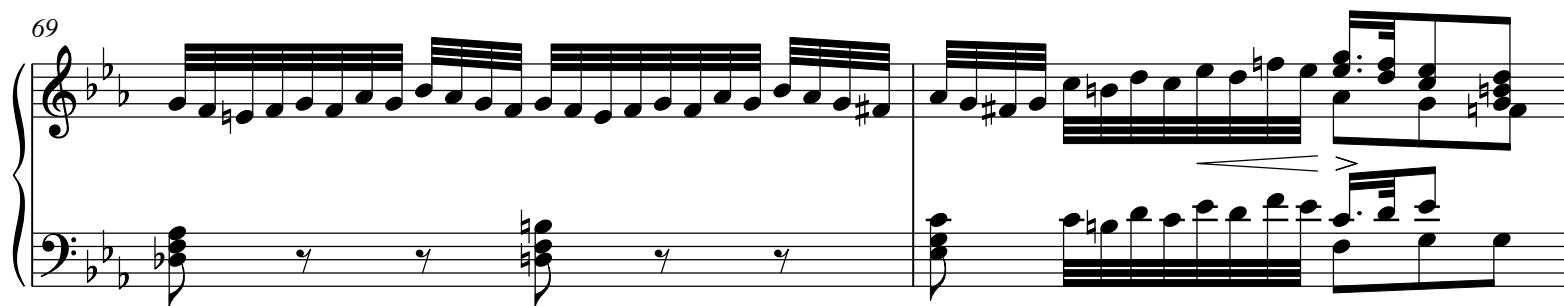
67

*fz* *p*

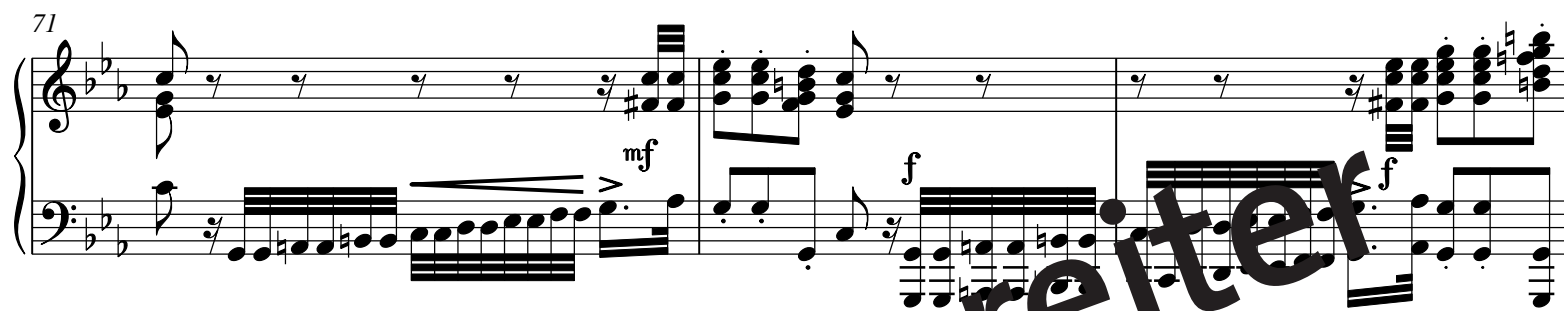


Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

69



71



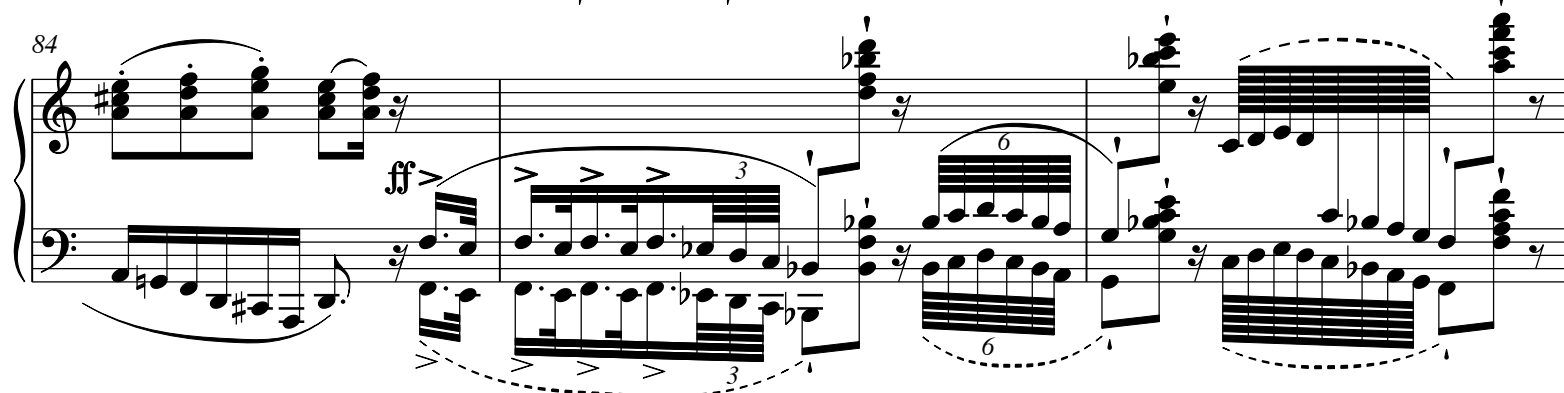
74



81



84



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

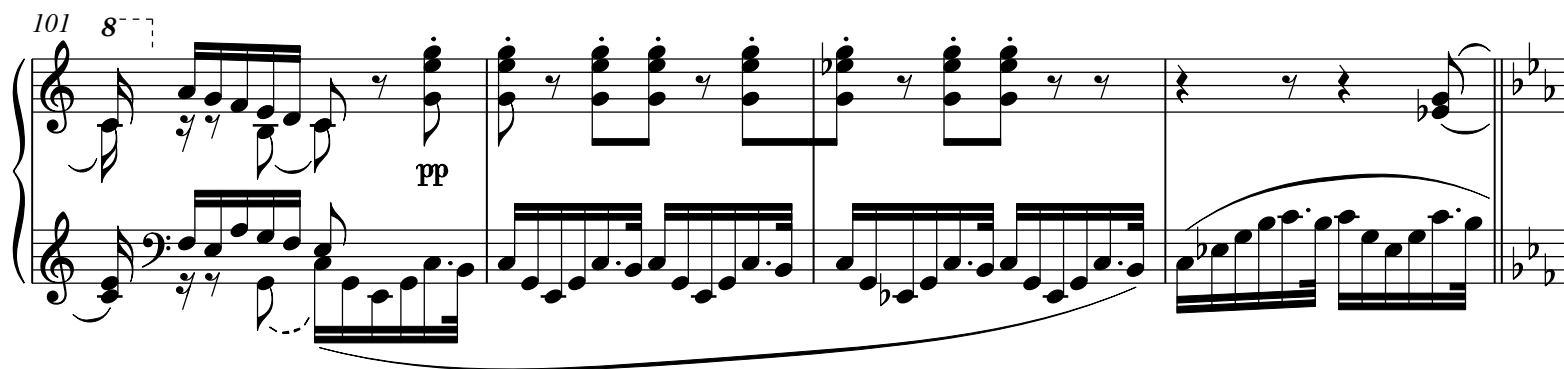
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

101 8<sup>va</sup>



105



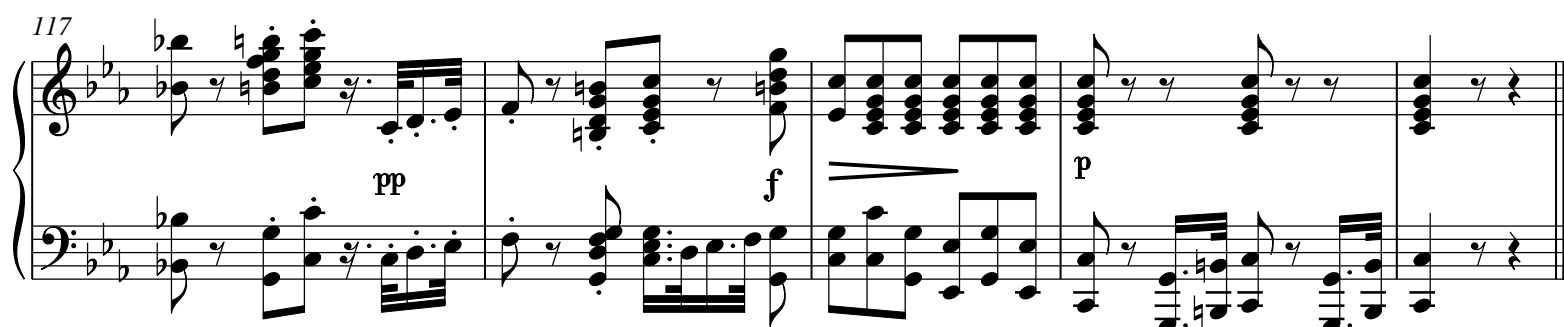
109



113



117



## Sonate a-Moll

op. 42 – D 845

Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet

vor Ende Mai 1825

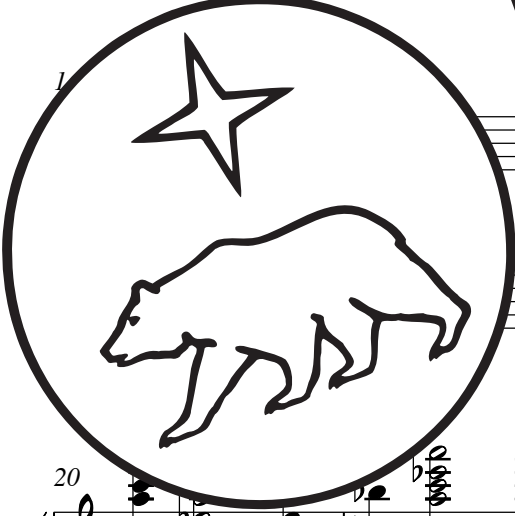
Moderato un poco rit. a tempo un

pp mf pp mf

7 poco rit. a tempo cresc. fp

20 ff fz fz fz fz fz fz

26 ff fz p



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

32

Measures 32-36. Treble staff: *fz*, *p*, *fz*, *fz*, *fz*, *cresc.* Bass staff: *fz*, *fz*, *fz*, *fz*, *fz*, *fz*.

37

Measures 37-41. Treble staff: *fz*, *fz*, *fz*, *fp*. Bass staff: *fz*, *fz*, *fz*, *fp*.

42

Measures 42-51. Treble staff: *fp*, *fz*, *p*. Bass staff: *fp*, *fz*, *p*. A circular logo with a bear and a star is overlaid on the left side.

52

Measures 52-56. Treble staff: *fz*, *p*. Bass staff: *fz*, *p*.

57

Measures 57-61. Treble staff: *cresc.*, *ff*, *p*. Bass staff: *cresc.*, *ff*, *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.

92

pp mf pp

97

mf pp

103

pp mf

114

pp mf

115

pp mf

\*) Takt 114, 116, 118, **A**, **B**: Akzente jeweils lang ausgezogen wie Decrescendo-Winkel zur zweiten Takthälfte, möglicherweise auch als solche zu interpretieren. / Mm. 114, 116, 118, **A**, **B**: Accents each extended like decrescendo hairpins in the second half of the respective bars, possibly also intended to be interpreted as such.

120

pp

123

126

fp>

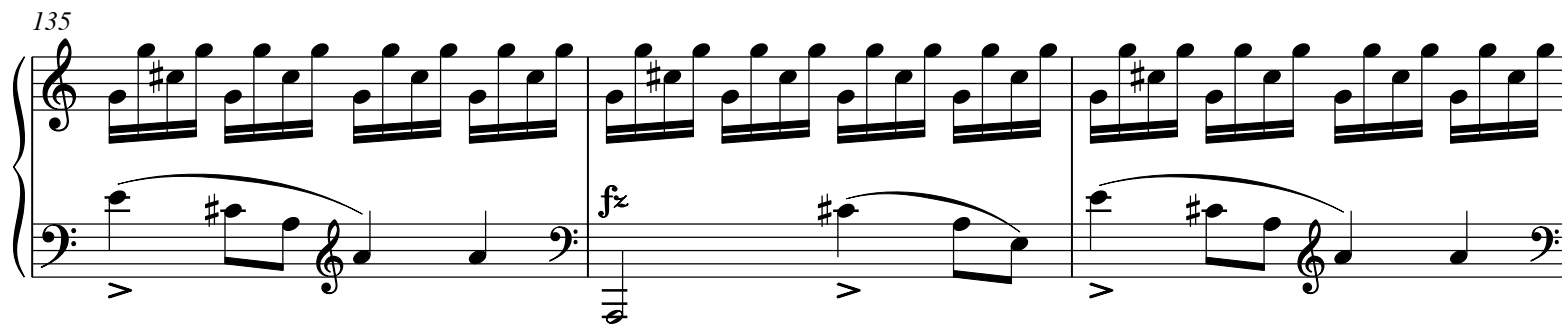
132

cresc.

f

\*) Takt 121, 124, 126 b: Akzente wie Decrescendo-Winkel ausgezogen; siehe Critical Commentary. / Mm. 121, 124, 126 b: Accents each extended like decrescendo hairpins, see Critical Commentary.

135

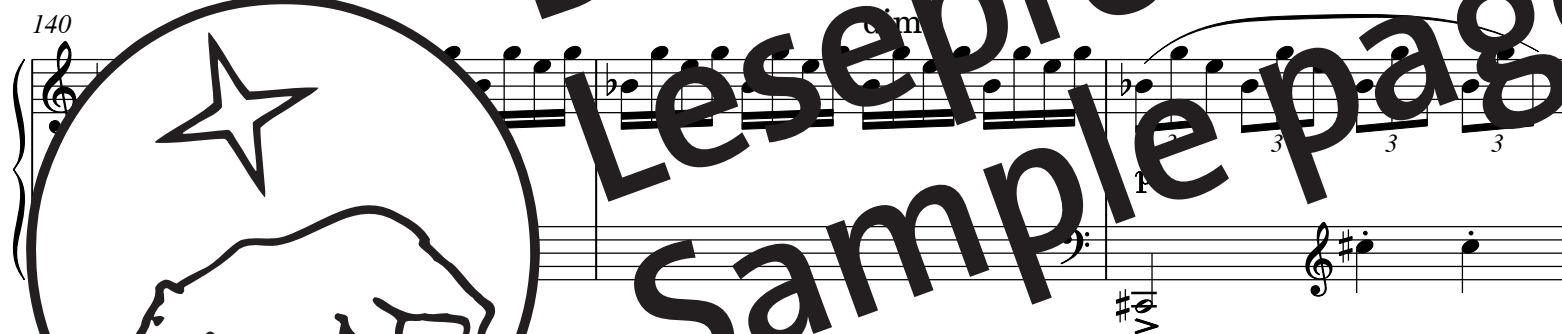


138

cresc.



140

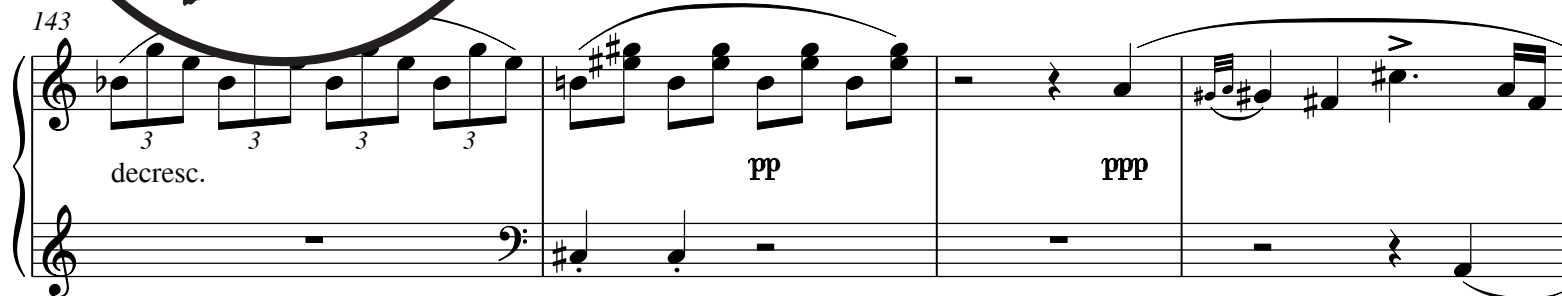


143

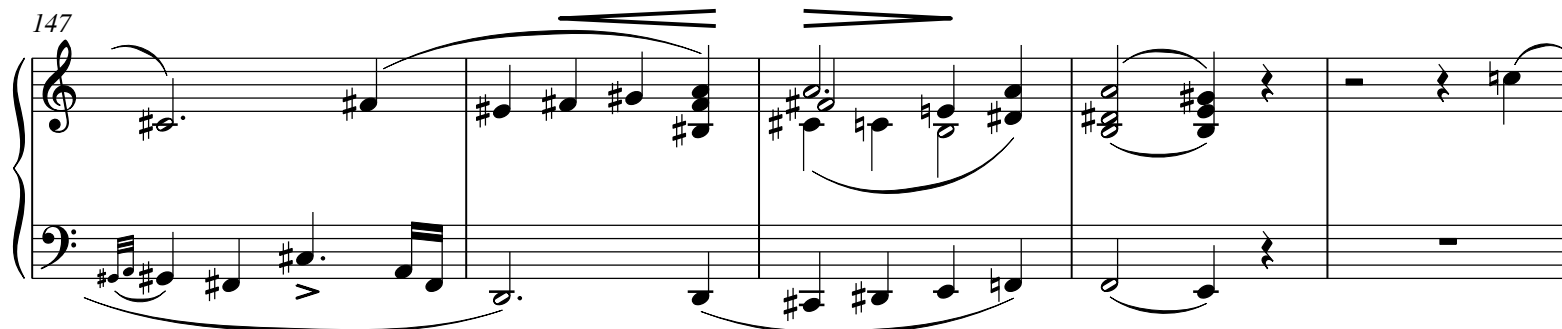
decresc.

pp

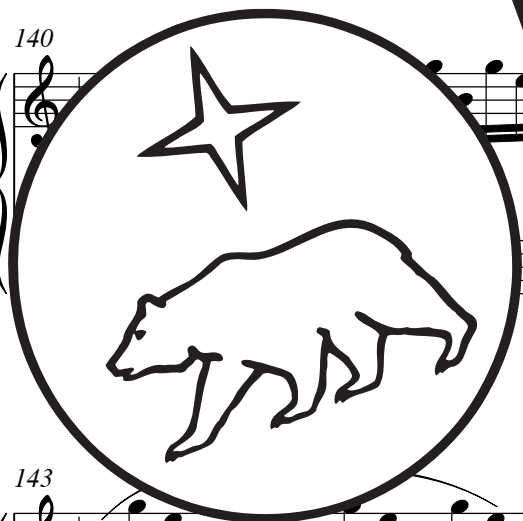
ppp



147



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.

188

194

199

209

215

221

\*) Takt 207, 208 b: In der Quelle nur F–E; F<sub>1</sub> vermutlich irrtümlich nicht gestochen; das E<sub>1</sub> fehlt, da der Tonumfang der zu Schuberts Zeit üblichen Klaviere meist nur bis zum F<sub>1</sub> reichte. / Mm. 207, 208 b: In the source only F–E; F<sub>1</sub> probably erroneously not engraved; E<sub>1</sub> is lacking, since the range of the pianos common in Schubert's time usually reached only to F<sub>1</sub>.

\*) Takt 241, A, B: Akzent lang ausgezogen wie Decrescendo-Winkel bis Achtel *h*, möglicherweise auch als solcher zu interpretieren. / M. 241, A, B: Accent extended like decrescendo hairpin to eighth note *b*, possibly also intended to be interpreted as such.

267

*f* *fz* *p*

273

*pp* *cresc.*

281

*f*

287

*f* *cresc.* *ff*

298 8

*ff*

305

*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.

38

cresc.

1. 2.

p cresc.

43

p

\*)

p

p

48

p

mf

57

p

rit.

a tempo

p

\*) Takt 44 tb: Nach Paul Badura-Skoda fehlen hier vier Takte; vgl. dazu das Vorwort, S. VII. / M. 44 tb: According to Paul Badura-Skoda, four bars are lacking; see Preface, p. XXII.

61



63



66



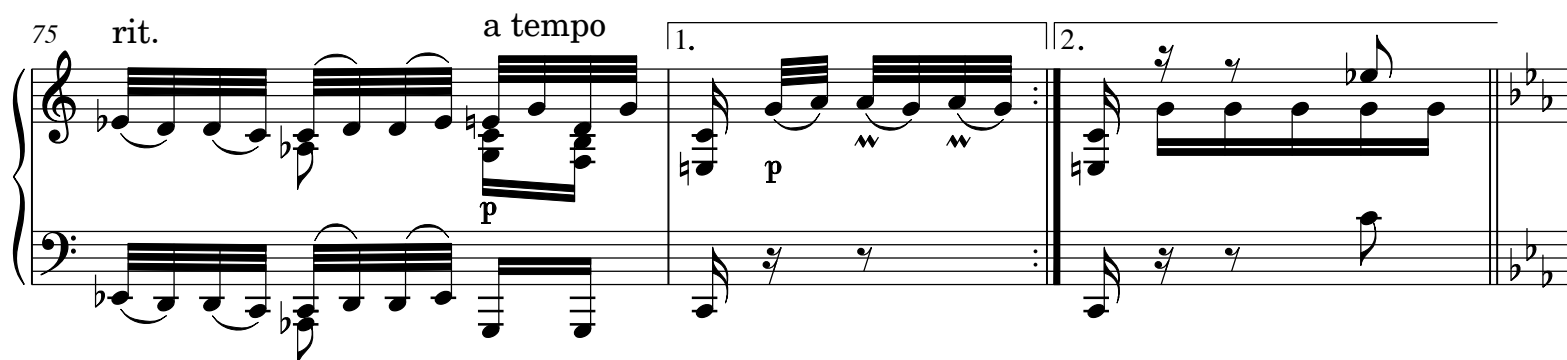
72



75

rit. a tempo

1. 2.



77

*p* *cresc.* *f*

82

*p* 1. 2.

85

*ff* *sfz* *p* *sfz*

94

*p* *decresc.* *pp* *dim.*

98

1. 2.

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.

118

*simile*

121

*cresc.* *f* *cresc.*

124

*pp* *pp* *cresc.* *fp*

132

136

140

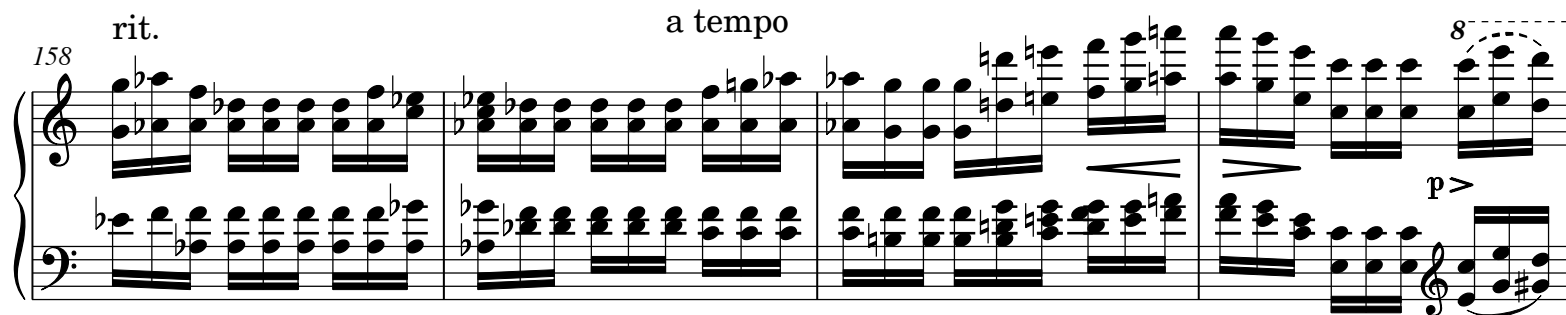
143

146

152

155

158 rit. a tempo



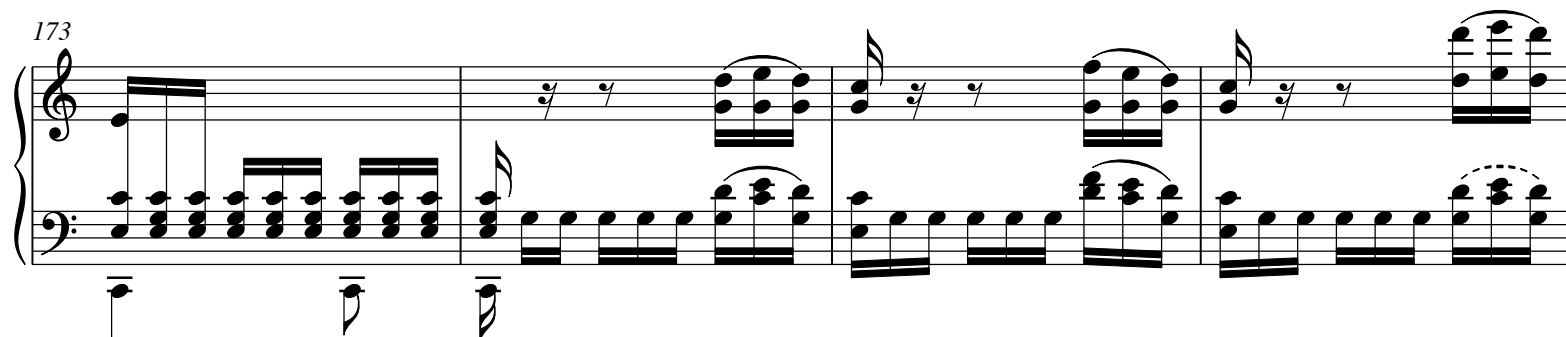
162



165



173



177 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.

67 *dim.*

*pp*

78 *a tempo*

*f*

*p*

88 *dim.*

*pp*

*p*

*cresc.*

*ff*

*p*

*fp >*

98

*pp*

*pp*

117

*cresc.*

*ff*

126a

*mf*

1. 2.

## Trio

Un poco più lento

pp mit Verschiebung\*)

8

16

a tempo

32

pp

40

dim.

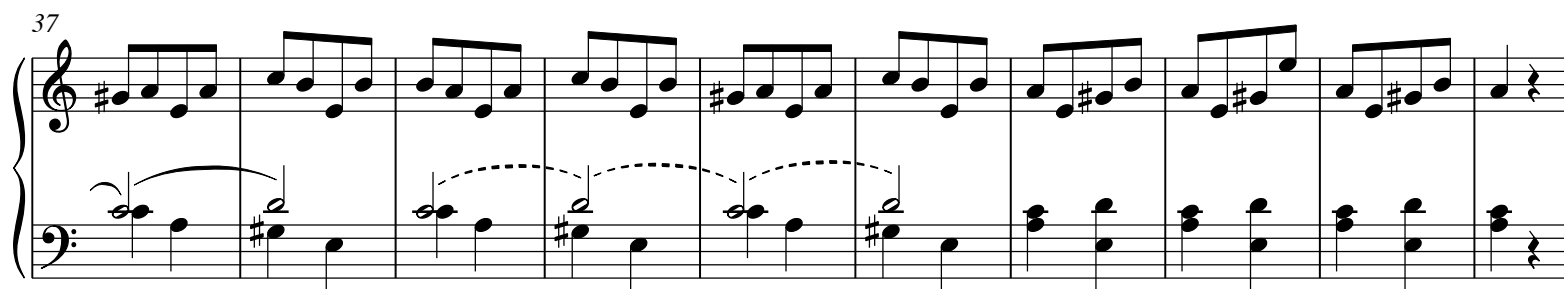
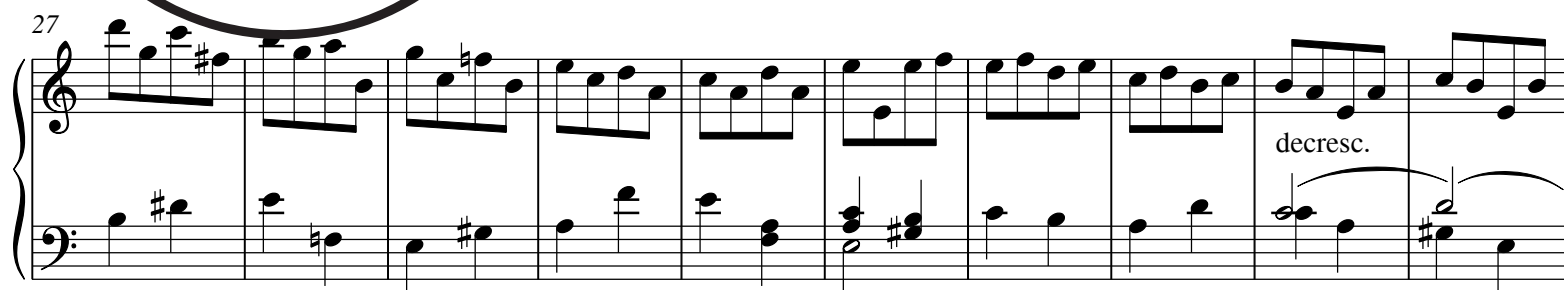
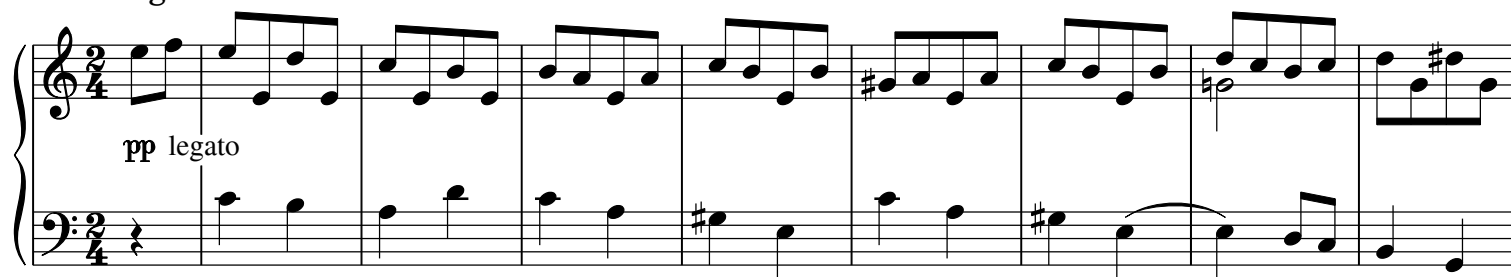
Scherzo da capo

\*) Mm. 1-2: pp and una corda.

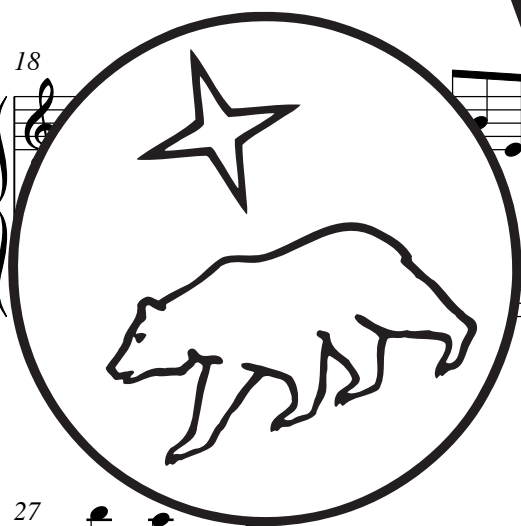
# Rondo

D 845 IV – 83

Allegro vivace



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.

112

do f

120

ff fz p

129

fz fz

137

p fz

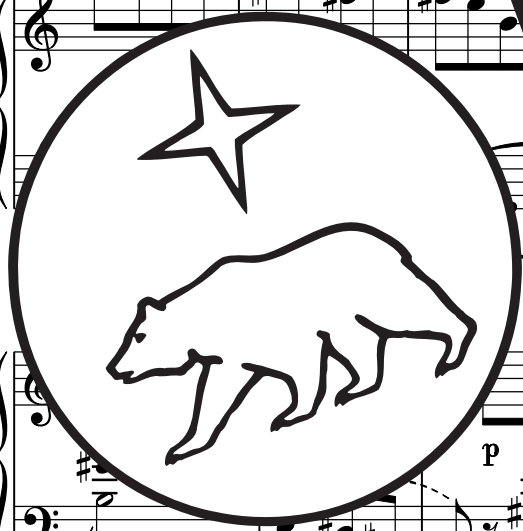
154

pp dim.

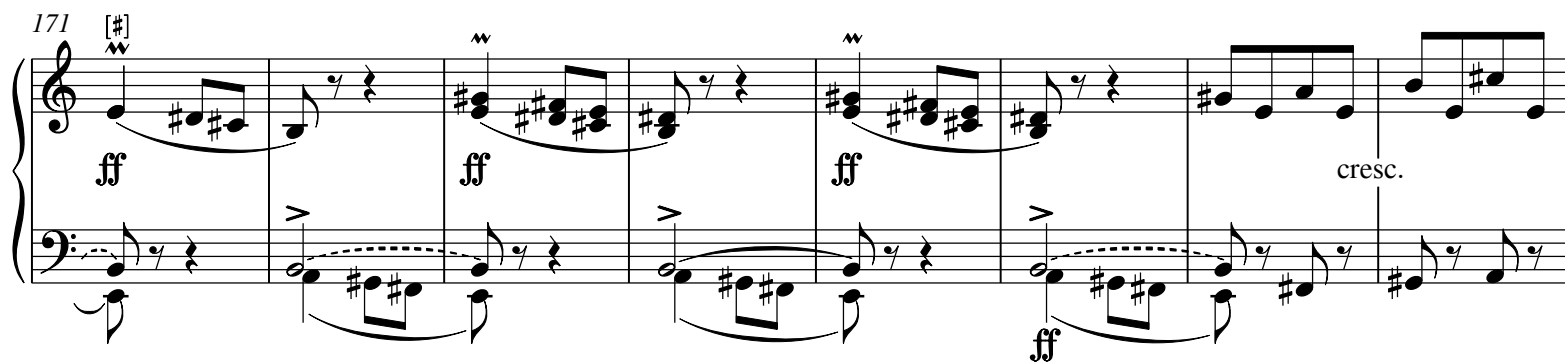
162

cresc. ff

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



171

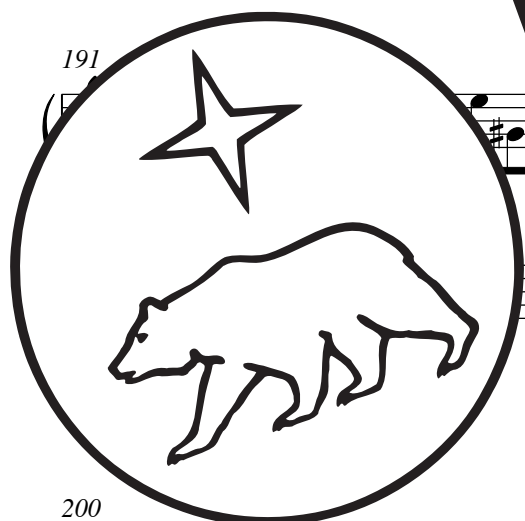


ff ff ff cresc.

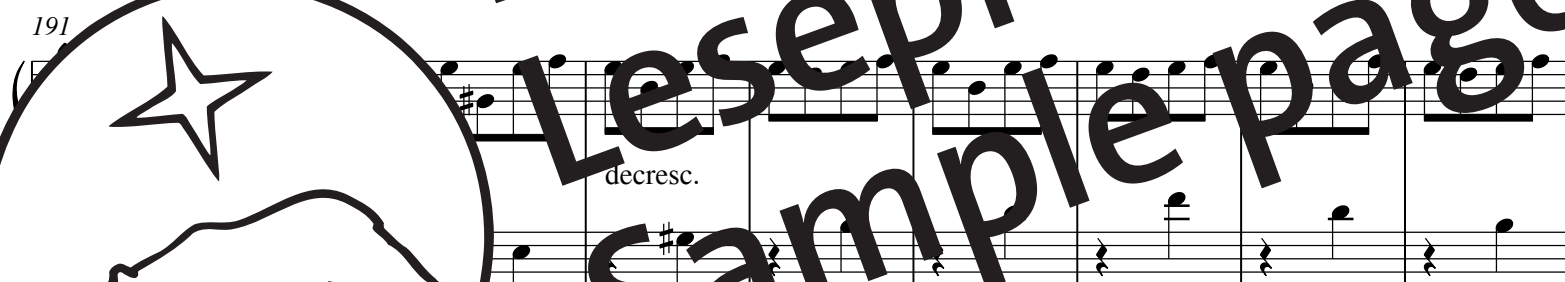
179



ff f

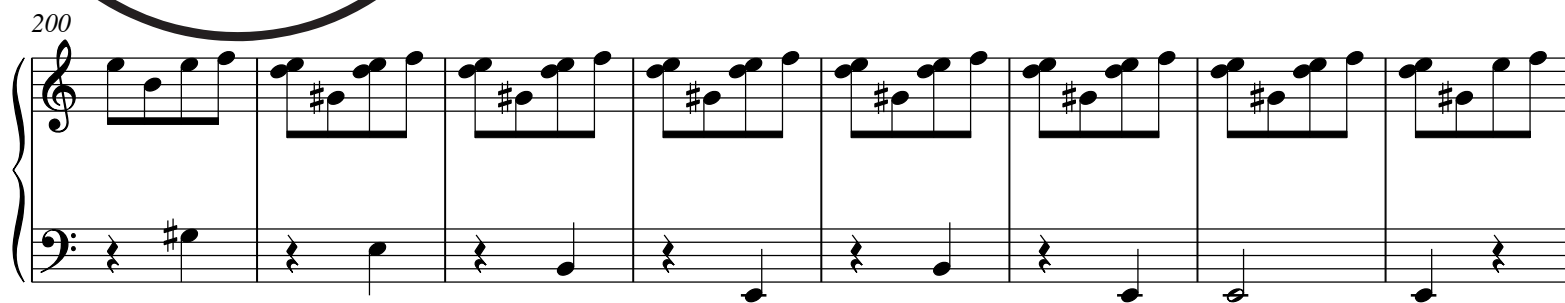


191

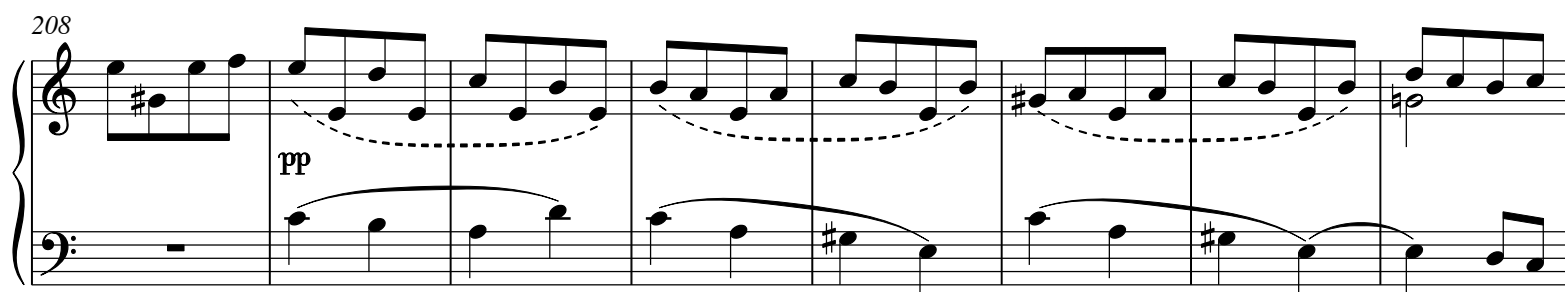


ff decresc.

200

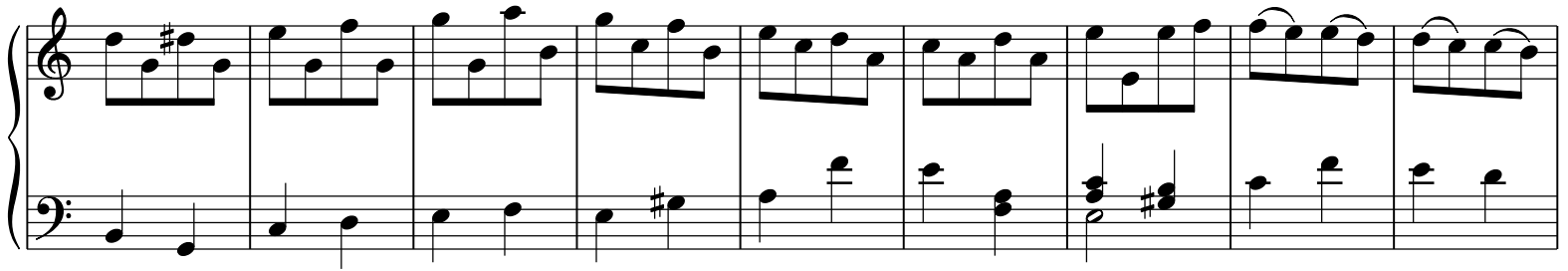


208



pp

216



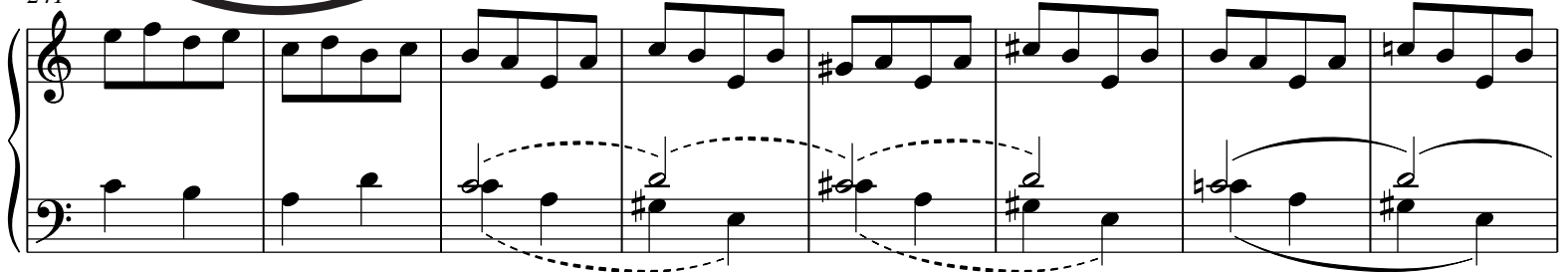
225



233



241



249



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.

309

cresc. ff

318

327

p

345

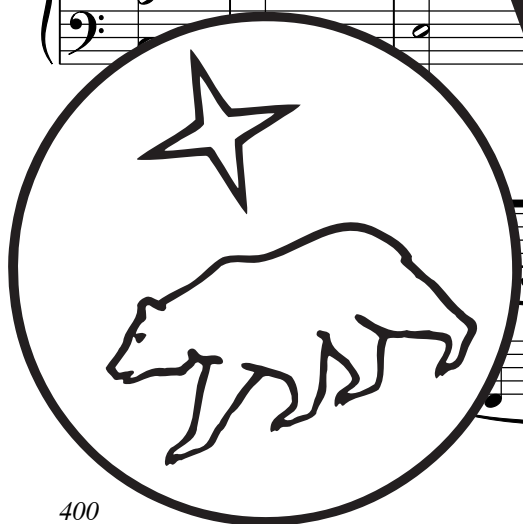
decresc.

354

363

373

382



400

408

\*) Takt 411 t: Die vier Achtelnoten lauten in beiden Quellen möglicherweise irrtümlich  $b^1-a^1-g^1-f^1$ ; geändert nach Takt 105 (vgl. dazu Critical Commentary). / M. 411 t: The four eighth notes in both sources possibly erroneously  $bb^1-a^1-g^1-f^1$ ; modified according to m. 105 (cf. Critical Commentary).

416

cresc.

\*)

f

424

ff

fz

432

p

f

440

p

448

fz

p

ff

p

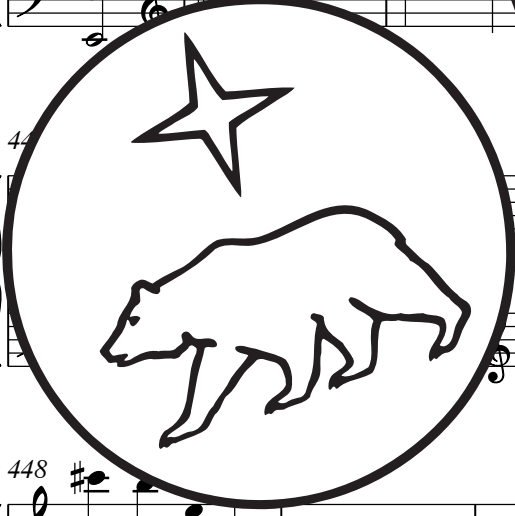
455

ff

fz

ff

fz



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\*) Takt 418 b: In den Quellen fehlen ab hier die unteren Oktaven; zum Tonumfang der zu Schuberts Zeit üblichen Klaviere siehe Fußnote S. 18.  
M. 418 b: In the sources, the lower octave notes are lacking from here on; for the range of the pianos common in Schubert's time, see footnote p. 18.

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.

506

Musical score for measures 506-513. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the right hand consists of eighth-note runs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *cresc.* and *f*.

514

Musical score for measures 514-521. The melody continues with eighth-note patterns. Dynamics include *cresc.* and *ff*.

522

Musical score for measures 522-530. The melody features a sequence of eighth notes. Dynamics include *ff*.

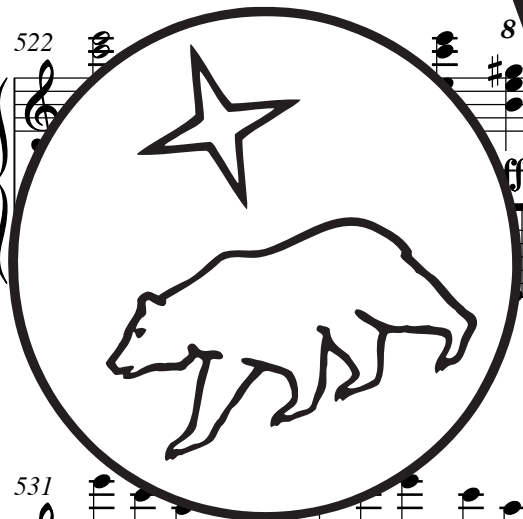
531

Musical score for measures 531-538. The melody shows a descending eighth-note scale. Dynamics include *decresc.* and *p*.

539

Musical score for measures 539-546. The melody continues with eighth-note patterns. Dynamics include *ff*.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



## Sonate D-Dur

op. 53 – D 850

Karl Maria von Bocklet gewidmet

Allegro vivace \*)

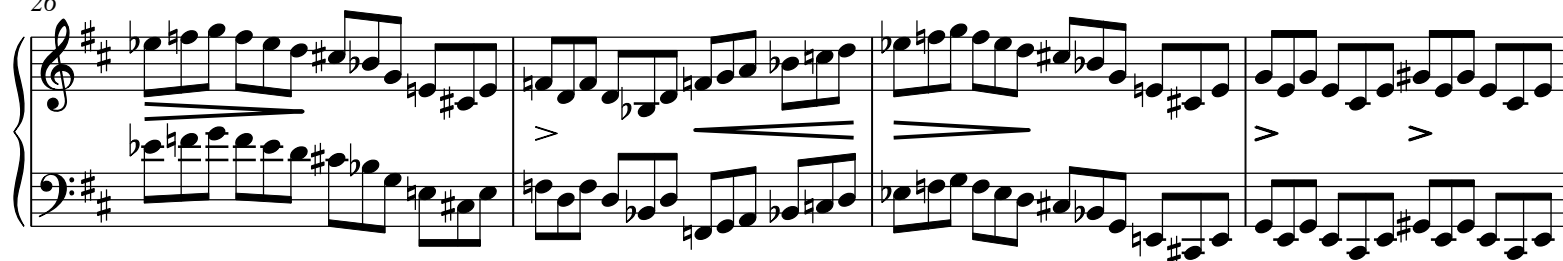
Bad Gastein, August 1825



The image displays the first system of the Sonata in D major, Op. 53, No. 850 by Franz Schubert. The score is for piano and features a large watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page". A circular logo with a star and a bear is also visible on the left side of the score. The music is in D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked "Allegro vivace". The score shows measures 1 through 22, with measure numbers 5, 9, 18, and 22 indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, dynamics (f, p, cresc.), and articulation marks (accents, slurs, and phrasing slurs). The watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is prominently displayed across the center of the page, and a circular logo featuring a star and a bear is located on the left side of the score.

\*) Tempobezeichnung in A: *Allegro*, Taktbezeichnung in beiden Systemen:  $\text{C}$ . / Tempo indication in A: *Allegro*, time signature in both staves:  $\text{C}$ .

26



30



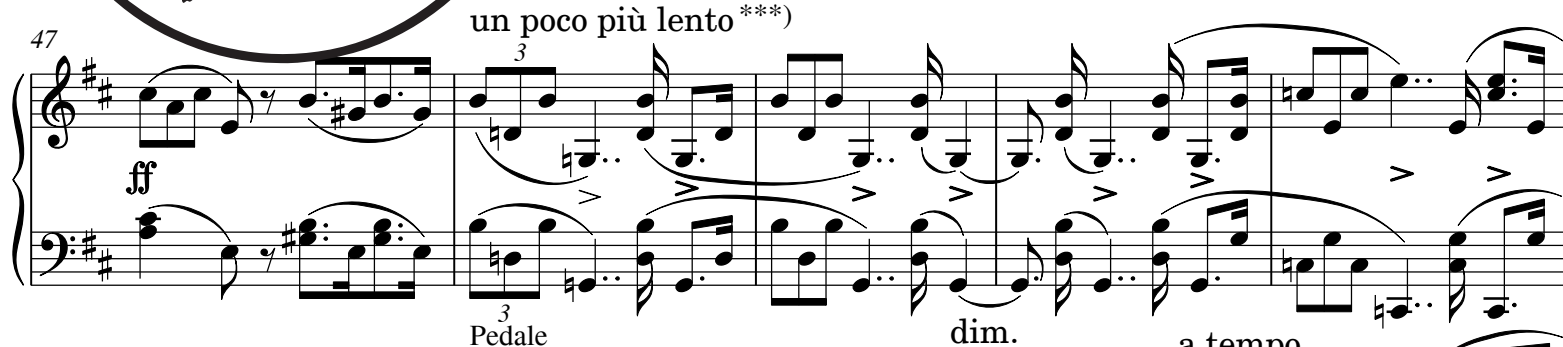
34



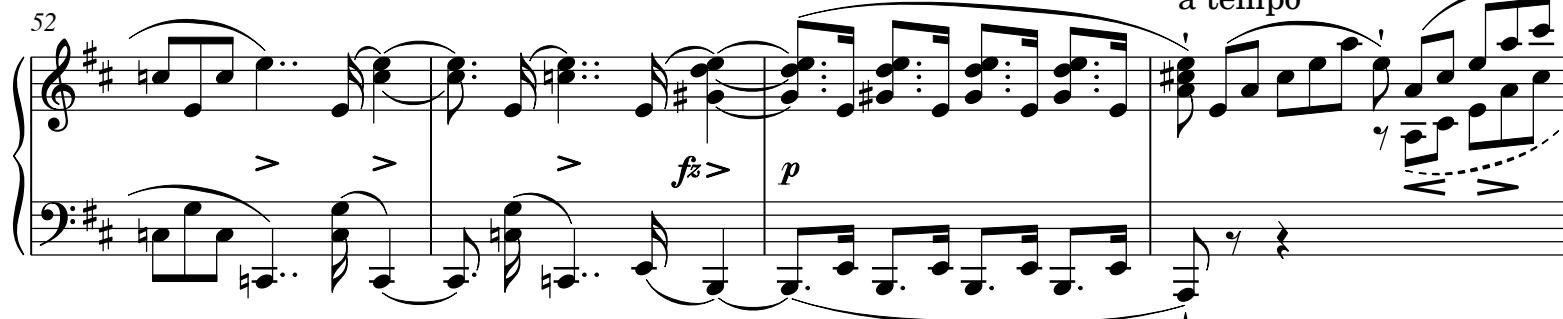
38



47



52



\*) Takt 34 usw. tb: Siehe Fußnote S. 9. / Mm. 34 etc. tb: See footnote p. 9.

\*\*) Takt 41, 43 tb: In der zweiten Takthälfte in A einfache Achtelnoten. / Mm. 41, 43 tb: In A regular eighth notes in the second half of the bar.

\*\*\*) Takt 48: Tempobezeichnung in A: *un poco più lento e con capriccio*. / M. 48: Tempo indication in A: *un poco più lento e con capriccio*.

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.

75

*p*

78

*ff* *fz* *fz* *fz*

82

*ffz* *fz* *fz* *fz* *p*



88

91

*cresc.*

95

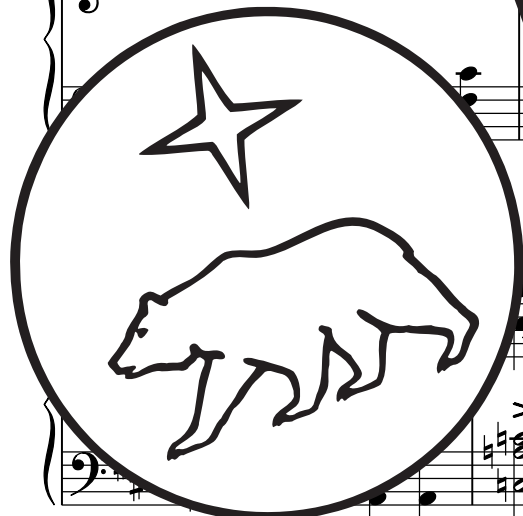
**ff** > *ben marcato*

100

**fz** > **fz**

105

**f** >

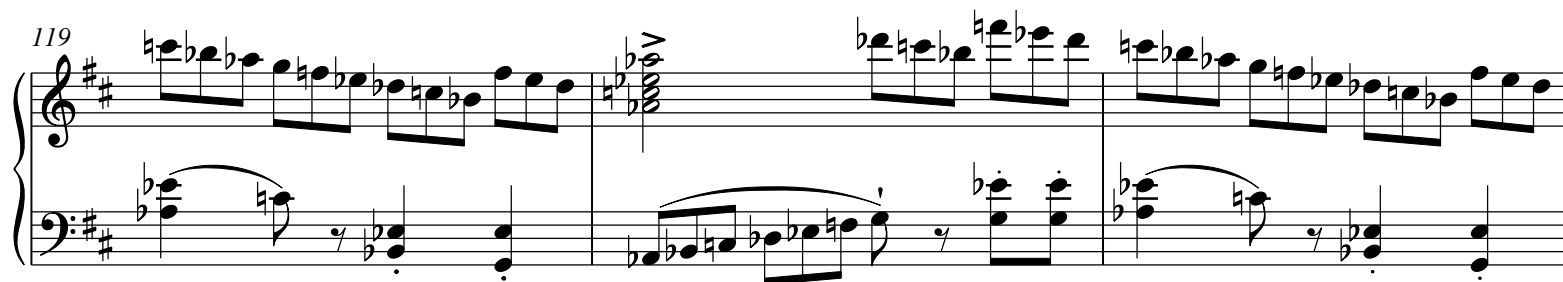


113

116

**p** **pp**

119



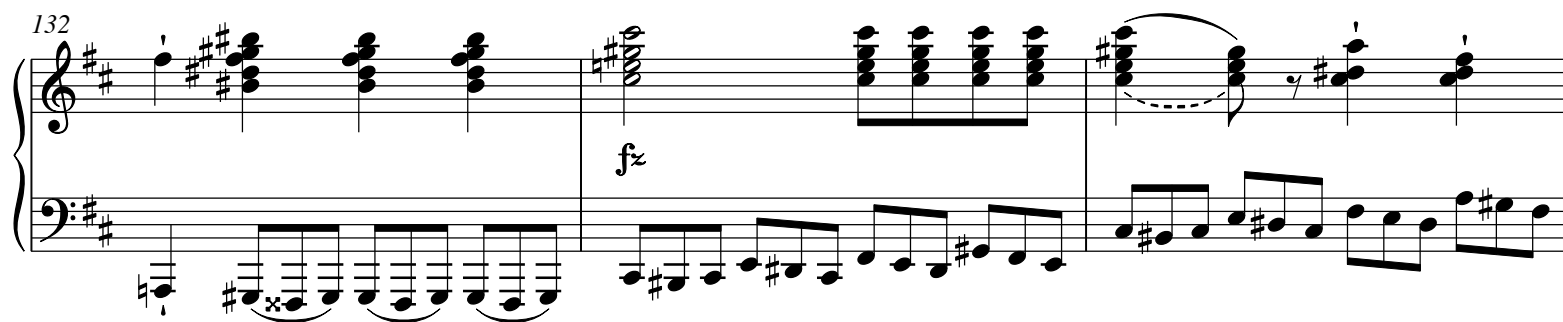
122



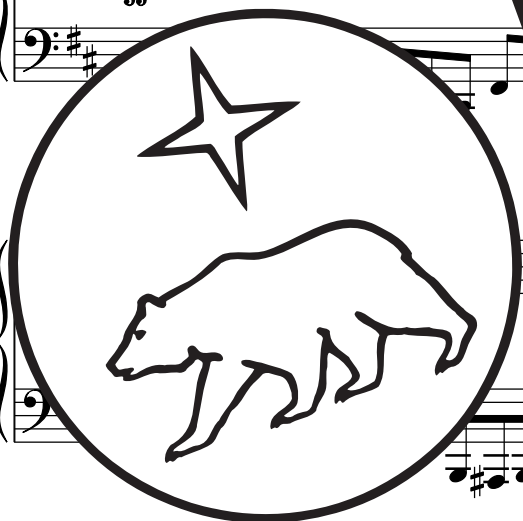
125



132



135



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.

162

166

170

174

182

186



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

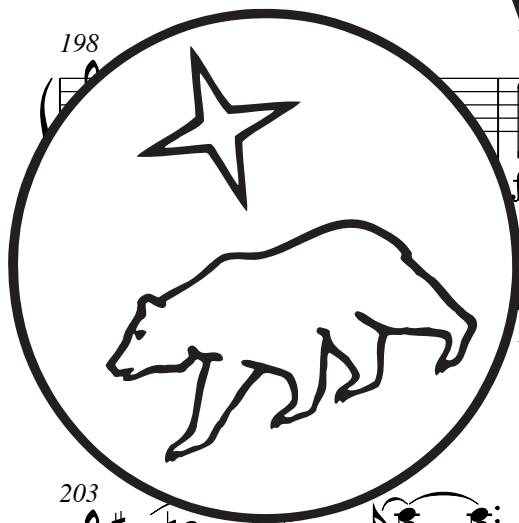
*fz* *p* *fp* *p* *cresc.* *f* *p*

\*) Takt 167: In A *sempre pp* anstelle von *p*, siehe Critical Commentary. / M. 167: In A *sempre pp* instead of *p*, see Critical Commentary.

190

*p* > *fp* >

194



198

un poco più lento

*ff*

*Pedale*

203

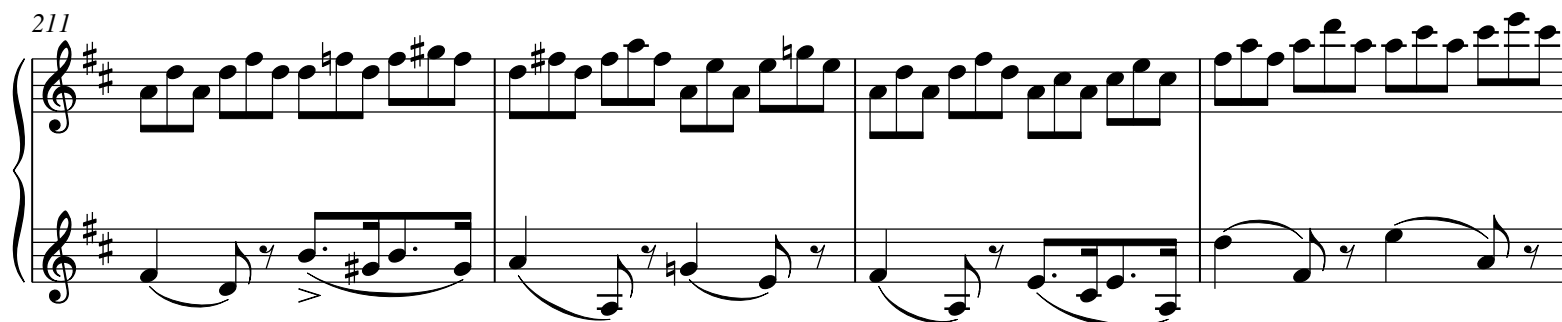
*dim.* *a tempo*

*fz* > *p*

207

*cresc.* *legato* *pp*

211

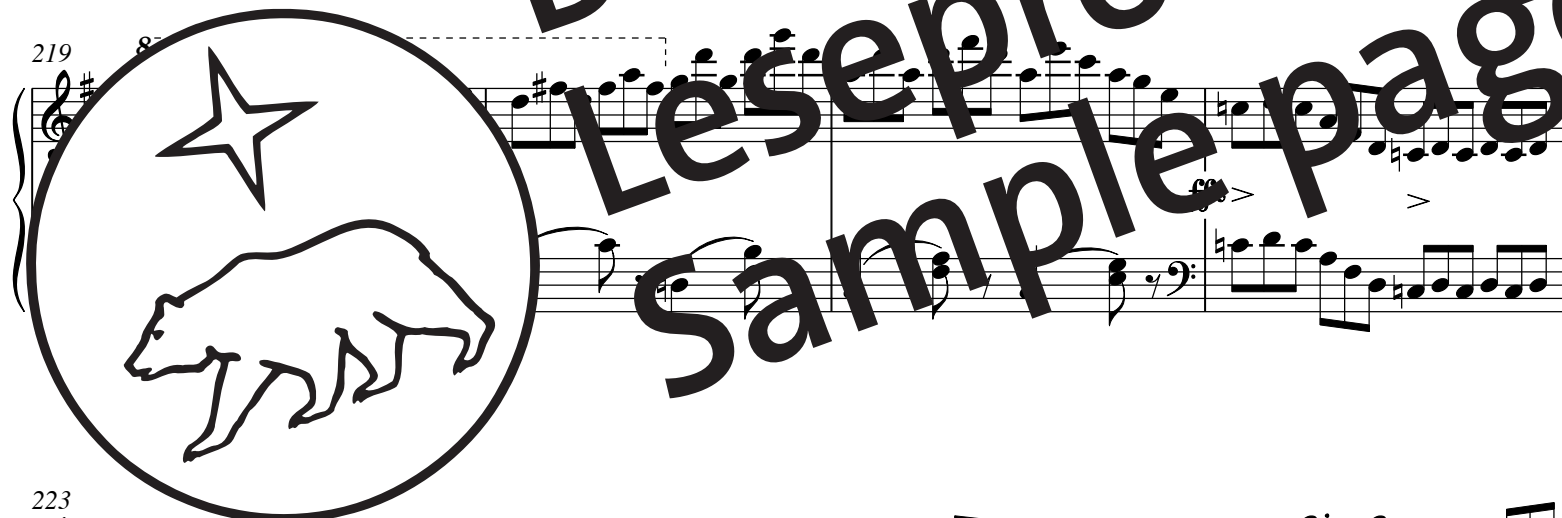


215

*cresc.* *decresc.*

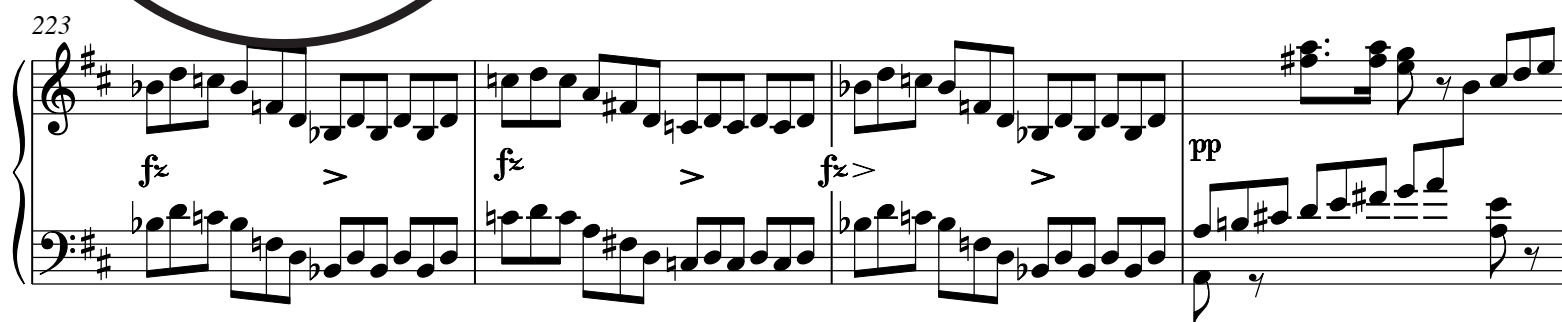


219

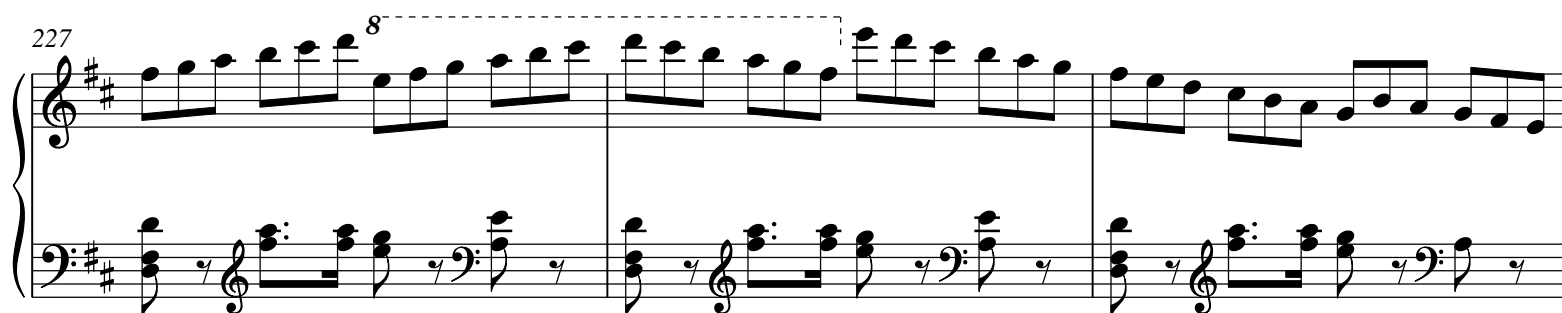


223

*fz* *fz* *fz* *pp*



227



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.

un poco più mosso

245

ff>

249

254

fz>

258

fz

262

fz

fff

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Con moto\*)

legato



\*) Tempobezeichnung in A: *Andante con moto.* / Tempo indication in A: *Andante con moto.*

26

30

37

47

\*) Takt 30–31 tb: Die zweite Hälfte von Takt 30 und die erste von Takt 31 in A jeweils eine Oktave tiefer. / Mm. 30–31 tb: Second half of m. 30 and first half of m. 31 notated one octave lower in A.

\*\*) Takt 37–38 t, B: Mm. 37–38 t, B:

\*\*\*) M. 50: pp and *una corda*.

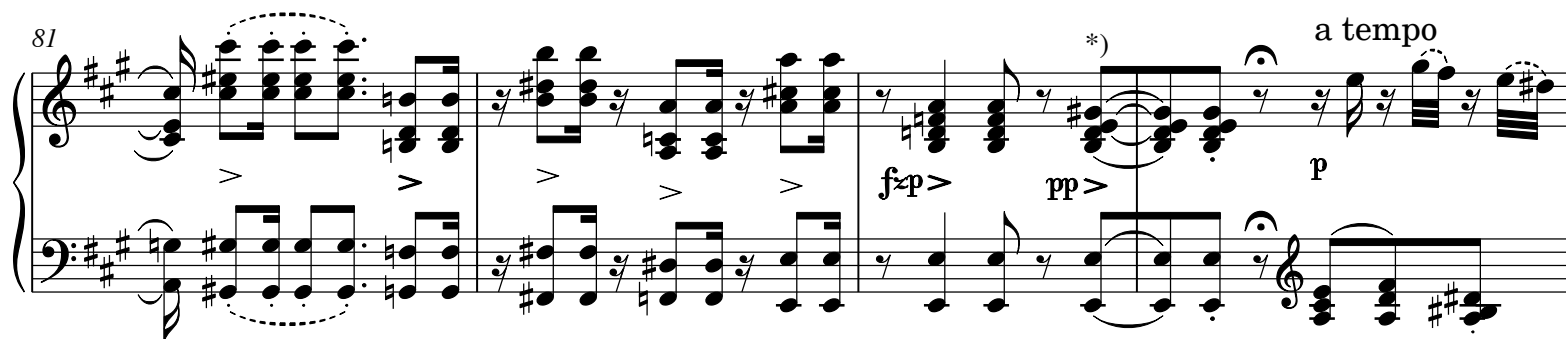
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.



\*) Takt 83 t: In A *ppp* ohne Akzent. / M. 83 t: In A *ppp* and no accent.



85

89

92

98

102

*Bärenreiter*  
*Leseprobe*  
*Sample page*

*f* *p* *pp* *fz* *p* *f* *fz* *p* *pp* *f* *cresc.*

\*) Takt 97 t: In A Akkord auf 5. Taktachtel zusätzlich mit  $a^1$ , Akkord auf 6. Taktachtel zusätzlich mit  $cis^2$ . / M. 97 t: In A chord on fifth eighth beat with additional  $a^1$ , chord on sixth eighth beat with additional  $c\sharp^2$ .

105

ff p 3 3

108

cresc. p f p

112

cresc. f fp p p p p

120

p p p p

124

cresc. p p 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.

dim.

148



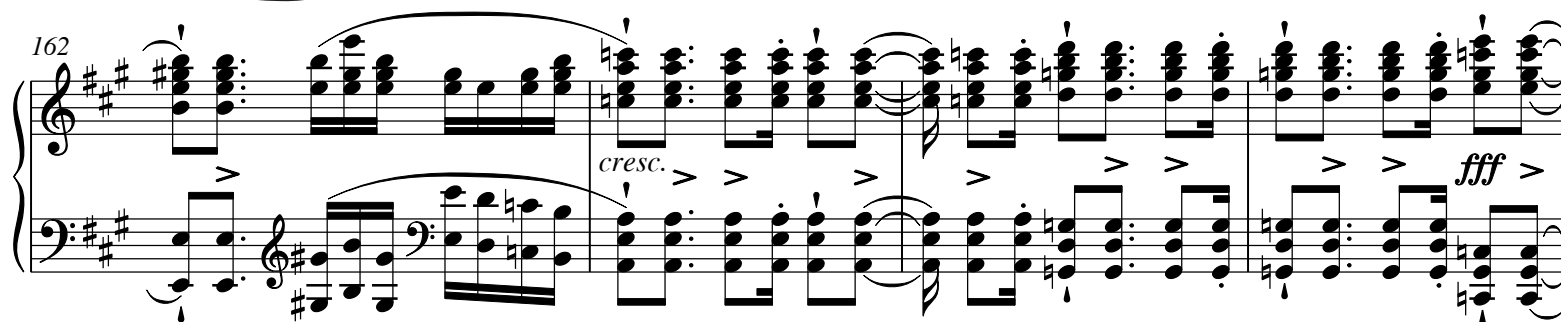
152



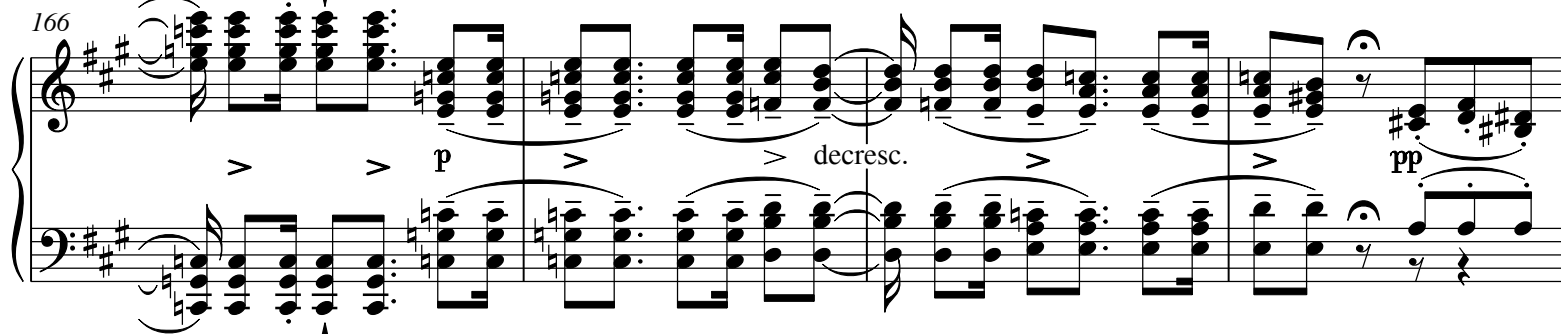
156



162



166



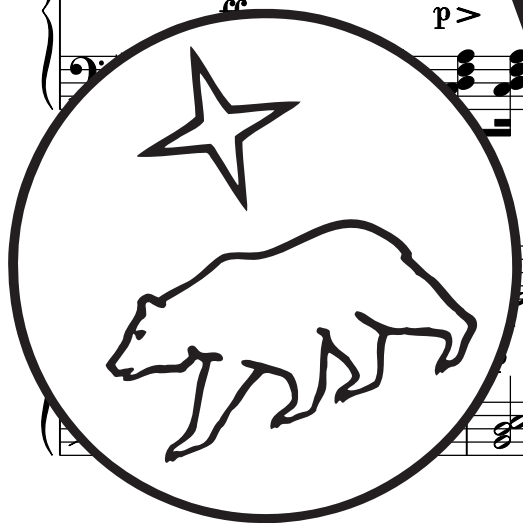
170

ff

174

178

p > ff > ff un poco accel. pp



188

ppp

192

ppp dim.

# Scherzo

D 850 III - 115

Allegro vivace

ff fz fz fz fz fz

7 fz fz p > 3 3 3 3

13 3 3 decres pp > > fz fz fz fz

28 p 3 > 3 3 3 3

34 decresc. 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.

80

80-86

87

87-92

93

93-105

106

106-111

112

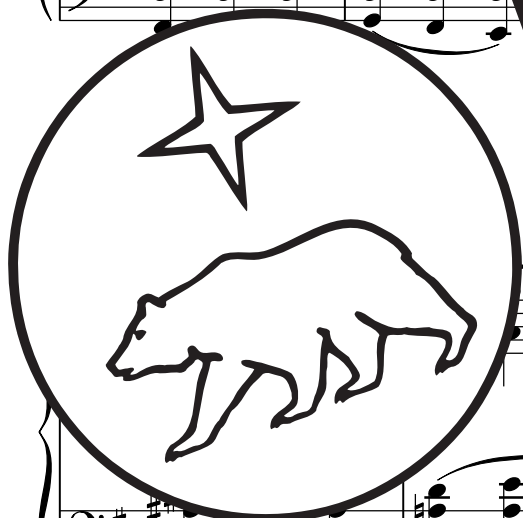
112-117

Trio \*) 119

*p legato* *fp*

125

*fp* *cresc.* *ffz*

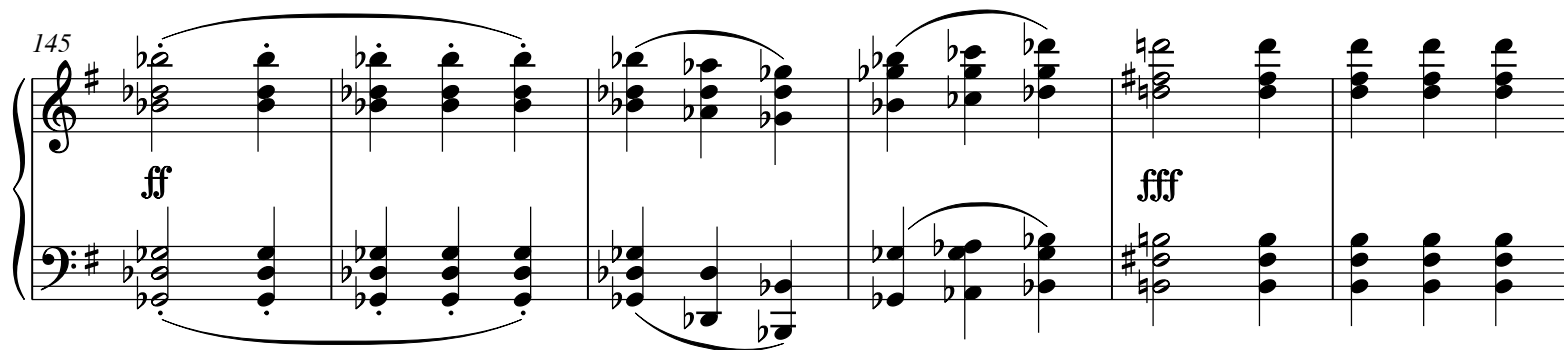


138

*fz* *cresc.*

\*) Takt 118: In A *pp.* / M. 118: In A *pp.*

145



ff fff

151



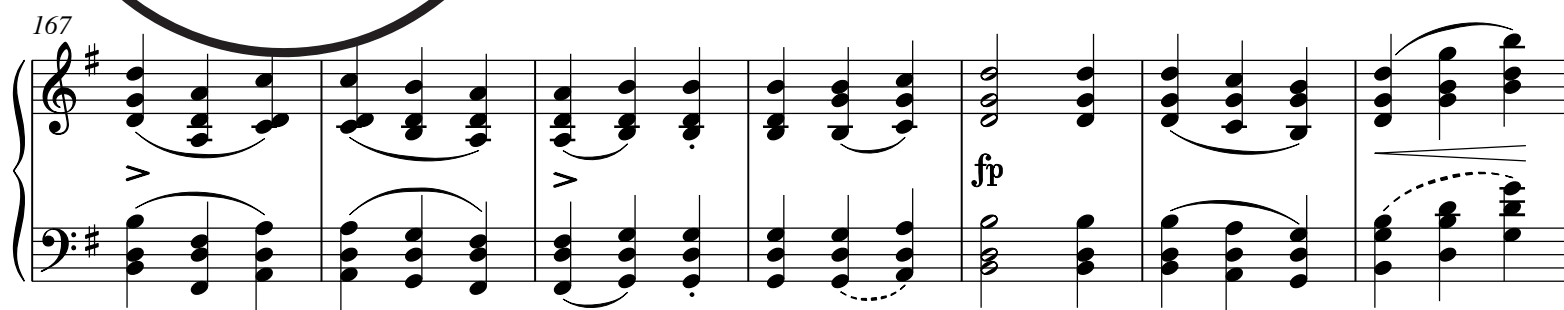
ffz decresc. p decresc.

159



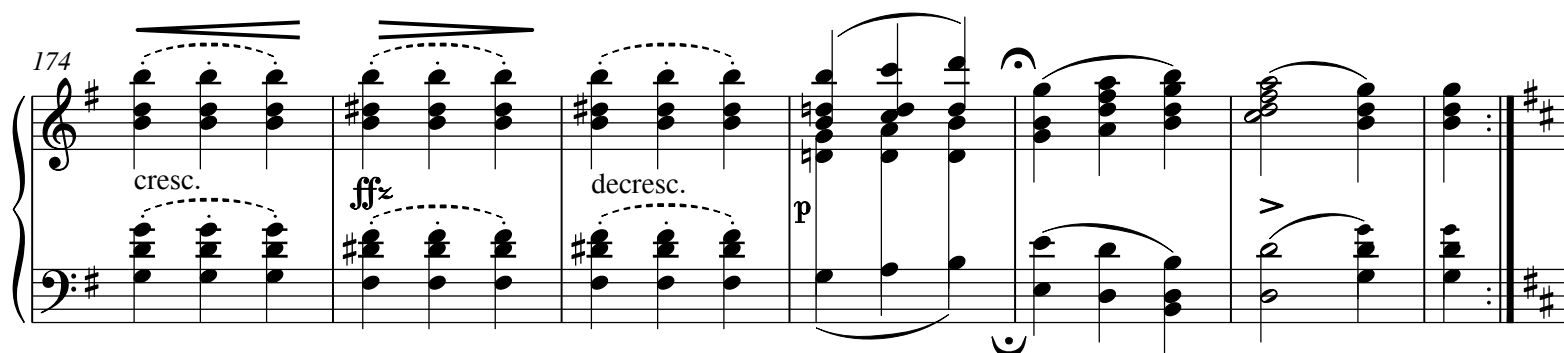
ffz

167



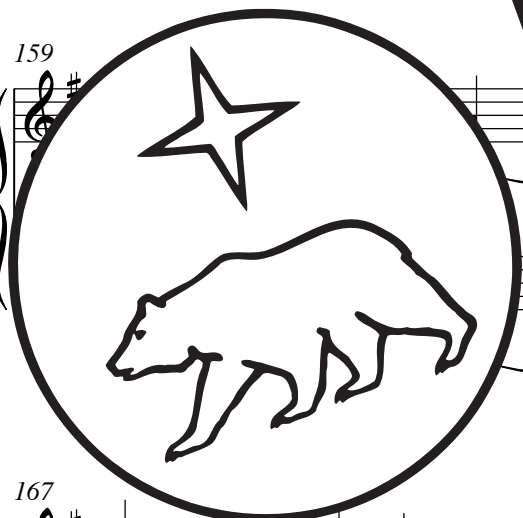
ffz

174



cresc. ffz decresc. p

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.

211

*fz fz fz fz fz fz*

217

*fz fz p p p p*

223

*cresc. pp p p p p*

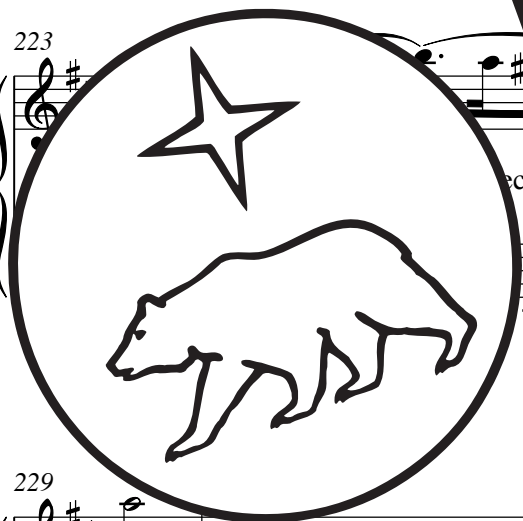
229

*ff fz fz fz fz fz*

235

*fz fz fz fz p p*

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



241

red. simile

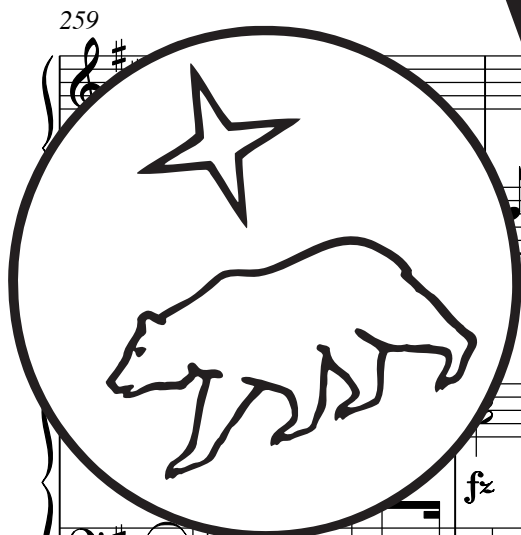
247

253

im. fz

259

fz f



270

fz f

277

fz f

283

289

296

302

315

322

\*) Takt 318, 320, 322 t: Letzter Akkord in A jeweils nur  $a^1+e^2$ . / Mm. 318, 320, 322 t: Last chord in A only  $a^1+e^2$  in each case.

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

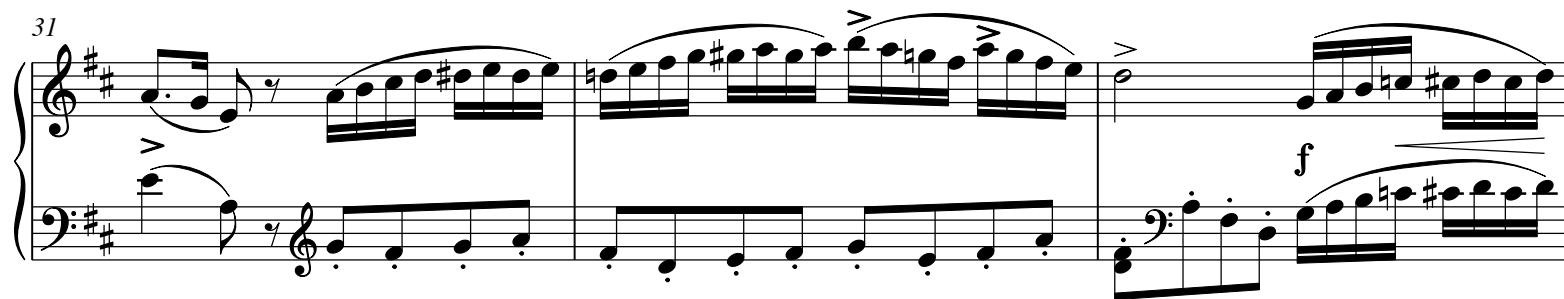
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

31



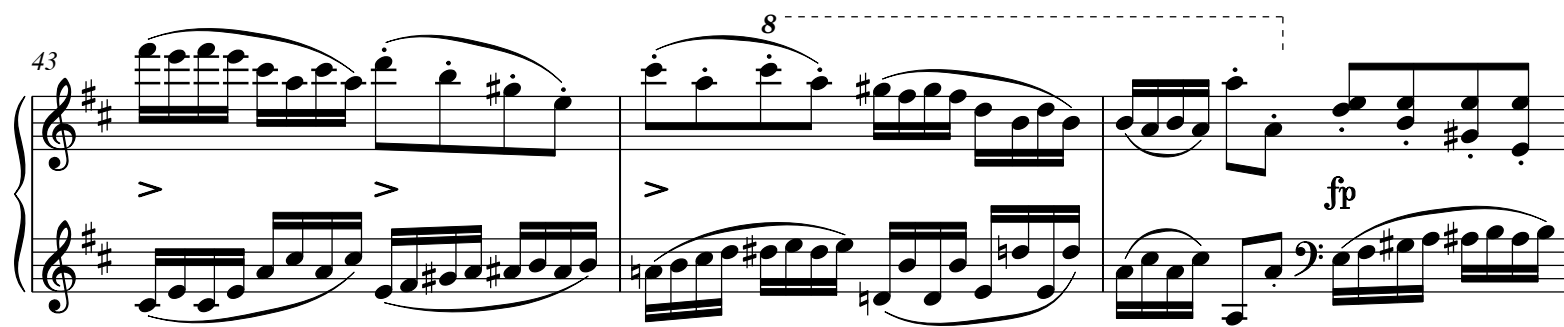
34



37



43



46



49

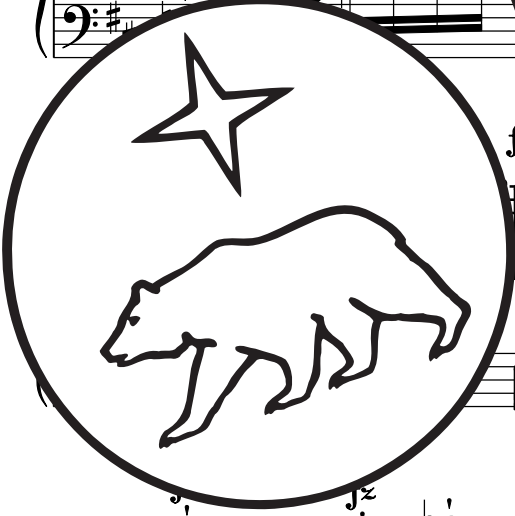
52

54

58

60

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



The image displays a page of musical notation for a piano piece, likely by Franz Schubert, in G major (one sharp). The notation is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered 49, 52, 54, 58, and 60. The music features various dynamics, including fortissimo (f) and fortissimo con sordina (fz), and articulation marks like accents (>) and slurs. A large, semi-transparent watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid diagonally across the center of the page. In the lower-left area, there is a circular logo containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above it.

\*) Takt 61 b: Schubert führt die untere Oktavierung hier nicht weiter fort (zum Tonumfang der zu Schuberts Zeit üblichen Klaviere siehe Fußnote S. 18). / M. 61 b: Schubert does not continue the lower octave notes here (for the range of the pianos common in Schubert's time, see footnote p. 18).

62

*fz fz fz fz fz fp*

64

*decresc. pp p*

66

*> > > > > >*

72

*> > fp fp*

75

*decresc. con delicatezza 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.

97

101

un poco più lento

107

110

113

cresc.

ffz

116

cresc.

p

fz

fz

ffz

p

122

cresc.

fz

fz

ff

fz

fz

fz

ff

\*) Takt 118 t: Akkord in A nur  $h+g^1$ . / M. 118 t: Chord in A only  $b+g^1$ .

125

ffz p fz p

129

fz p ff

133

p

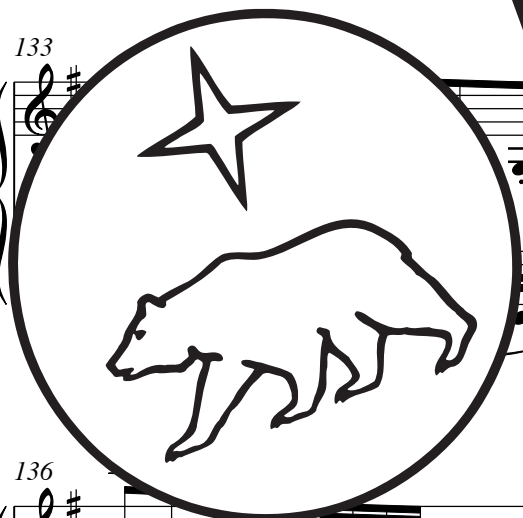
136

fz fz ff fz fz fz

139

fz ff ffz p

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.

157

*pp*

*simile*

160

*pp*

163

*pp*

166

*pp*

*cresc.*

169

*p*

\*) Takt 165 b: Zweite Takthälfte in A: 

M. 165 b: Second half of the bar in A:

172 *leggermente*

*pp*

*simile*

175

178

181

187

*simile*

190

*pp*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

193 8 [h] >\*) cresc. p

196 8 pp dim.

199 8

205 8 dim.

208 8 ppp

\*) Takt 194 t, A, B: Akzent lang ausgezogen wie Decrescendo-Winkel, möglicherweise auch als solcher zu interpretieren. / M. 194 t, A, B: Accent extended like decrescendo hairpin, possibly also intended to be interpreted as such.

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

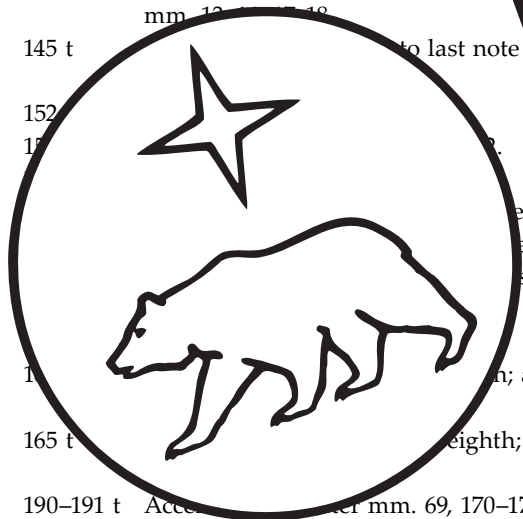
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

- 6, 7 t Slurs added after mm. 127, 128.  
 9 b, u.p. Slur added after m. 1.  
 25 t Slurs added after m. 33 and the parallel passage m. 146.  
 31 Accent to r.h.; *fp* und dashed slurs in mm. 31–32 added after mm. 152–153.  
 32 t In the l.h. whole-bar slur to lower part as combined tie and slur.  
 33 1st accent extended like decresc. hairpin to 1st half of the bar; adjusted to or 2nd accent editorially added after the parallel passage m. 154.  
 35, 39 b Slurs added after mm. 156, 160.  
 44 b *p* and stacc. dots added after the parallel passage m. 165.  
 48 t Slur only from note 1–2; adjusted to mm. 39 and 41.  
 65, 72 *ff* in m. 65, only *f* in m. 72; changed according to the more plausible built-up of increase at the parallel passage mm. 186 and 193.  
 78 t Slur added after m. 199.  
 95, 96 b Slurs extending in each respective bar to the beginning of m. 96 or m. 97; changed to match mm. 92 and 93.  
 122, 128 b, u.p. Slurs added after mm. 1, 7.  
 134–135, 138–139 t Slurs added after the parallel passages mm. 127–128 and 146–148.  
 145 t Slur added to last note of the l.h. lower part.  
 152, 153 t Slurs added after mm. 152, 153.  
 154 t Slur added after m. 38.  
 155 t Slur added according to the parallel passage mm. 152–153.  
 156 t Slur added after m. 38.  
 157 t Slur added according to the parallel passage mm. 152–153.  
 158 t Slur added after m. 38.  
 159 t Slur added according to the parallel passage mm. 152–153.  
 160 t Slur added after m. 38.  
 161 t Slur added according to the parallel passage mm. 152–153.  
 162 t Slur added after m. 38.  
 163 t Slur added according to the parallel passage mm. 152–153.  
 164 t Slur added after m. 38.  
 165 t Slur added according to the parallel passage mm. 152–153.  
 166 t Slur added after m. 38.  
 167 t Slur added according to the parallel passage mm. 152–153.  
 168 t Slur added after m. 38.  
 169 t Slur added according to the parallel passage mm. 152–153.  
 170–191 t Accents added after mm. 69, 170–171.



## SONATA IN A MINOR (op. posth. 143 – D 784)

### SOURCE

Autograph draft: 2te [erased] *Sonate in A moll fürs Pianoforte von Franz Schubert mpia*; below added in Diabelli's hand: *opus 143* [corrected from 141]; dated by Schubert: 1823 Febr. Universitätsbibliothek Lund, Taussig Collection. Shelf mark: H 20. On fol. 2r at the top of the page title repeated: 2<sup>te</sup> [erased] *Sonate*, as well as the date: Febr. 1823 Frz. Schubert mpia. Digital copy: BA09643-0012 (last accessed: 15 November 2022).

The autograph is cursorily notated in places. It shows markings for page layout in pencil by Diabelli and served as *Stichvorlage* (model for engraving) for the first edition published by Diabelli & Co. in 1839.

## SPECIAL COMMENTS

### I. Allegro giusto

- 6 Accent added after m. 171.  
 6–7 b Slur in r.h. notated imprecisely and extending only to m. 8, note 1.  
 13–14 t Slur only to m. 14; adjusted to mm. 12–13.  
 24 cresc. only to 2nd half of the bar; position adjusted to the musically more plausible notation of m. 189.  
 26–27 tb Slur in both hands only to m. 27; adjusted to the more precise notation of mm. 191–192.  
 87–89 b Portato slurs and dots added after mm. 91–93 t.  
 93 decresc. added after m. 251.  
 99, 102 Accents added after m. 255–258.  
 108 cresc. notated “in notation already at the end of m. 107.”  
 171–173 tb Only the first from m. 171, quarter beat 3 to m. 173, eighth beat; adjusted to mm. 167–169 and the parallel passages mm. 2–4, 6–8.  
 178 t Probably by mistake tied to *a*–*a* (see also Schubert's correction in m. 179).  
 181 cresc. already in m. 180; position adjusted to the more plausible increase of dynamic volume at the parallel passage mm. 186–188.  
 207 t Accent to half note; not adopted because of large occurrence.  
 212, 213 t Portato slur and portato dots added after m. 210.  
 239 t In r.h. portato slur extending to last chord, in l.h. (portato slur and dots to last chord, however, portato in m. 243 clearly only to the triplets; see also mm. 234–236 etc.).  
 245–247, 252–254 tb Portato added after mm. 91–97 t.  
 252–254 Accents added according to the preceding bars.

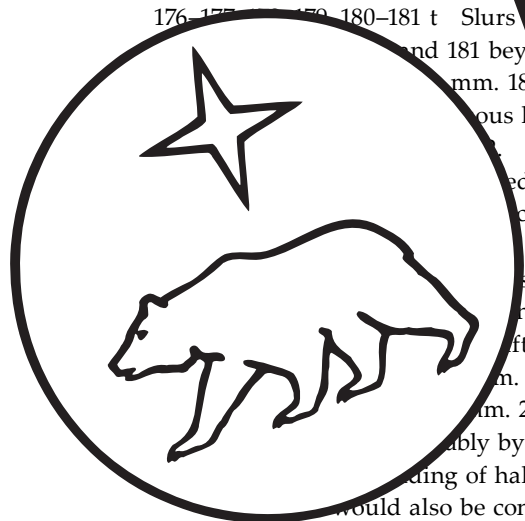
### II. Andante

- 32 b Slur added after m. 2 t.  
 34 t Accent already on quarter beat 2 and to l.h.; adjusted to m. 38 and the usual notation of the parallel passages.  
 35 *pp* and l.h. slur added after m. 31 (likewise l.h. slur in m. 39).  
 37 *f* already in m. 36 to quarter beat 4; position adjusted to the musically more plausible reading of the parallel passage m. 41.  
 60–61 t, l.p. Slur *d*<sup>1</sup>–*c*<sup>1</sup> added after mm. 52–53.

### III. Allegro vivace

- 17–18 Cresc. and decresc. hairpin added after mm. 96–97.  
 30 tb Stacc. wedges added after mm. 25 and 110 t.  
 45 *ff* only to the beginning of m. 46; position adjusted to the musically more plausible notation of the parallel passage m. 125.  
 47–50 t Slur beginning only in m. 48; adjusted to the more precise notation of the parallel passage mm. 127–130.

- 51–52, 55–56 t, u.p. Slur in m. 51 or 55 beginning only on 16ths; adjusted to the parallel passages mm. 131–132, 135–136.
- 63–64 t Slur beginning only in m. 64; adjusted to the parallel passage mm. 143–144.
- 65–66 t Slur probably by mistake beginning already in m. 64, quarter beat 3.
- 71–72 t 2 slurs: 1) m. 71, note 1 to m. 72, note 1; 2) m. 72, note 1–2; adjusted to mm. 69–70.
- 73–74 t 2 slurs: 1) m. 73, note 1 to m. 74, note 1; 2) m. 74, note 1–2; adjusted to mm. 65–66.
- 104–105 b Slur only to m. 104; adjusted to mm. 109–110; see also mm. 24–25 t.
- 105 tb Stacc. wedges added after the parallel passage m. 25.
- 108 cresc. added after m. 28.
- 113 fz added after the parallel passage m. 33.
- 127–128 fp (m. 127) instead of fz; *decresc.* (m. 127) and fz (m. 128) added after the parallel passage mm. 47–48.
- 131–132, 135–136 t Ties added after mm. 55–56.
- 147 t Accent added after the parallel passage m. 6.
- 160–161 tb Slurs added after m. 160–161.
- 166 Decresc. hairpin extended only to eighth; adjusted to m. 160.
- 176–177, 179–180, 180–181 t Slurs extending in mm. 177 (line and 181 beyond bar line, in mm. 178 and 180 or 182, note 1 as Schubert's *legato* in mind reaching the end of the line on one stem according to m. 192.
- 215–216 and 217–218. The “anticipatory” notation note.
- after m. 231.
- m. 229, note 1 to m. 230, last mm. 233–234.
- probably by mistake not dotted (how-  
ever, the grouping of half notes followed by quarter notes would also be conceivable).



## SONATA IN C MAJOR (D 840)

### SOURCES

- A** Incomplete autograph draft: *Sonate*, dated: April 1825 [5 corrected from 0], not signed. The manuscript has survived in several parts: fol. 1: Wienbibliothek im Rathaus, shelf mark: MH 4125/c; fol. 2: Fitzwilliam Museum, Cambridge, shelf mark: Mus. Ms. 686; fols. 3–5: private collection, Vienna, deposit in Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, Archive; fol. 6: private collection, Vienna, deposit in Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, Archive; fol. 7: Bibliothèque nationale de France, Paris, shelf mark: Ms. 16.860; fol. 8: unlocated, last present: Gerd Rosen, Berlin, Auction catalogue 15, 4 April 1951, no. 993a, with a fac-

simile of fol. 8r: 2nd movement, mm. 87–108; fols. 9–10: Wienbibliothek im Rathaus, shelf mark: MH 4125/c.

At least three further fols. containing the last movement are lost. From 1839, the manuscript was in the possession of Robert Schumann, who noted at the end of fol. 1r: *Bruchstücke einer Sonate von Franz Schubert / von Schuberts Bruder, Ferdinand, zum Geschenk erhalten Wien im [Januar] 1839. / Robert Schumann*. The manuscript shows corrections in pencil and markings for page layout for the engraving of the first edition published in 1861, for which it still served as a coherent *Stichvorlage* (copy used for engraving); subsequently it was divided.

Digital copies: fols. 1, 9, 10 →BA09643-0013 (last accessed: 15 November 2022); fol. 7: →BA09643-0014 (last accessed: 15 November 2022).

- B** First edition published by Karl Friedrich Whistling: *Reliquie der letzten Sonate (unvollendet) für das Pianoforte von Franz Schubert* [...] Leipzig, F. Whistling [...] 1861. Publisher's number 87. Title above 1st movement: *Letzte Sonate (unvollendet) von Franz Schubert*, dated: April 1825. Digital copy →BA09643-0015 (last accessed: 15 November 2022).

**B** traces back to **A**; the 4th movement breaks off in **B** after m. 272.

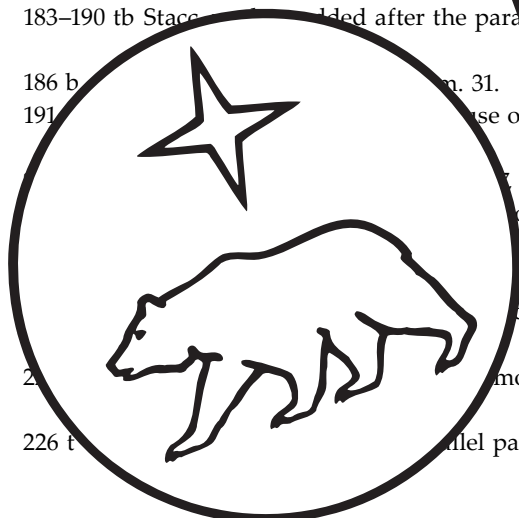
### SPECIAL COMMENTS

#### I. Moderato

Comments on

- 63–64, 67–68 *cresc.* only to 2nd quarter beat; position adjusted to the musically more plausible notation of the parallel passage m. 178.
- 63–64, 67–68 *Cresc.* hairpin beginning in m. 63 (67) only after quarter beat 4 and extending to the dotted half note in m. 64 (68); adjusted to the more plausible length of the parallel passage mm. 224, 228.
- 66–68 t 2 slurs: 1) m. 66, quarter beat 4 to m. 67, note 1; 2) m. 67, note 2 to the end of m. 68; adjusted to the more frequent notation of slurs in the parallel passages mm. 62–64 and 223–225.
- 77 *cresc.* added after m. 238.
- 80 *f* as well as accent to top staff added after m. 241.
- 82 *decresc.* added after m. 243.
- 84 *p* added after m. 245.
- 85 tb Articulation added after m. 246 t, l.p.
- 90–91 t Slur added by analogy with mm. 86–87.
- 92, 93 t Slur in each bar added by analogy with m. 88.
- 104b t Slur beginning only in m. 105; adjusted to the more plausible notation in mm. 108–110.
- 109 b Slur added by analogy with m. 105.
- 110–111 t Slur presumably for lack of space only to 2nd half of m. 110 (cf. mm. 112–113).
- 110–111 b Slurs added after mm. 152–153.
- 113 b Slur beginning in r.h. already on 1st quarter; since the repeated chords cannot be played *legato*, notation of slur has been adjusted to that of m. 111.

- 127 b *fz* added after m. 129 b.  
 142 t In the source, on quarter beat 3 eighth  $f\sharp^1 + f\sharp^2$  instead of quarter note, however without following eighth rest as in mm. 143–145; adjusted to mm. 139–141.  
 152–153 t Slurs added after mm. 110–111.  
 153–154 t Slur beginning in m. 153 already on note 1 and extending at the end of the line far beyond bar line; after line break not resumed in new line; since the two repeated chords in m. 153 cannot be played *legato*, the notation has been adjusted to that of m. 111.  
 160–161 tb Slur in r.h. added after mm. 110–111, in l.h. after mm. 152–153.  
 161–162 t Slur only to m. 161, beginning on note 1; since the two repeated chords in m. 161 cannot be played *legato*, notation of slur adjusted to that of m. 111; slur extended to m. 162 by analogy with mm. 153–154.  
 172 *pp* added after the parallel passage m. 162.  
 174–175 t Slur only to m. 175; adjusted to the more plausible notation of mm. 164–165 b.  
 176–178 tb Stacc. dots and wedges added after the parallel passage mm. 21–23 t.  
 181 b *fz* added after m. 179.  
 183–190 tb Stacc. dots added after the parallel passage  
 186 b *fz* added after m. 31.  
 191 t *fz* added after m. 31. Use of singular *fz* instead of *fz* because of singular occurrence of note 1 (2) in 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.



## II. Andante

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

- 2 t **A**: 2nd slur only from third to sixth 16th; adjusted to m. 6.  
 4–5 t **A**: line break after m. 4, upper-part slur extending beyond bar line; in m. 5 slur to l.p. suggesting that Schubert was probably already thinking of a sustained note at the end of m. 4, as in mm. 52–53 and 108–109.  
 19 b Cresc. hairpin added after m. 71.  
 28 b Portato added after m. 32 t.  
 31 t Stacc. dot added after m. 83.  
 33–34 b, 38–39 b **A**: in both hands erroneously 32nds instead of 64ths or 64ths instead of 128ths.  
 37 t Slur added after m. 42.  
 37 b Slur added after m. 30.

- 40–41 b Slur  $f-e^b$  added after mm. 35–36.  
 42–45 b Stacc. dots added after mm. 22–25.  
 52 *p* added after upbeat to m. 1.  
 52–53, 56–57 t Tie in each case added after mm. 108–109.  
 70 Cresc. hairpin and accent added after m. 18.  
 74–77 b Stacc. dots added after mm. 22–25.  
 79–80 b Articulation added after mm. 83–84 t.  
 87 *p* added after m. 35 (see also mm. 40 and 92).  
 89, 94, 96, 100 tb Slurs to  $b^1-c^1$  or  $g-c^1$  each added after mm. 44 t and 98 tb.  
 93 t Slur added after m. 41.  
 94 Accent added after m. 89.  
 94–96 b Stacc. dots added after mm. 22–25.  
 96 t Accent added after m. 75.  
 101–103 b **A, B**: slur only to second 16th note group, m. 101; adjusted to mm. 49–51.  
 105–106 t Slur added after mm. 108–110.  
 121 tb **B**: quarter note followed by an eighth rest; deleted because of  $f$  above to m. 1.

## SONATA IN A MAJOR (Op. 42) (D. 284)

### SOURCES

- A** Uncorrected first print run of the original edition, with identical title and plate no. (published approximately in September 1825, cf. Foreword/Preface, p. VII/XII).  
**B** Original edition, published by Anton Pichler, Vienna: *Première Grand Sonate pour le Piano-Forte composée et dédiée A Son Excellence: M. le Royal-Eminentissime Monseigneur le Cardinal-Prince de Saltsbourg, Archevêque d'Autriche &c. &c. par François Schubert de Vienne, Oeuvre 42 [...]* Vienne, chez A. Pichler. Plate no.: 177, March 1826. Digital copy ↗BA09643-0016 (last accessed: 15 November 2022).

Compared to **A**, **B** shows significant changes and corrections that certainly originate from Schubert. NE follows **B**.

## SPECIAL COMMENTS

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

### I. Moderato

- 2 tb Stacc. dots added after m. 225 t.  
 2–3, 6–7 *un poco ritard.* each only in **B**.  
 3 tb Slurs added after m. 226.  
 4–5, 10 *a tempo* each only in **B**.  
 7 tb Slurs added after mm. 226 tb and 230 t.  
 17–18 t Slur added after mm. 13–14.  
 22, 23 *fz* added after mm. 20, 21.  
 24 b **A**: 2nd chord only  $e+a+e^1$ .  
 32 *p* added after m. 30, see also mm. 190, 192.  
 40 tb Stacc. dots added after m. 44.  
 51, 55 t Accent each added after m. 211.  
 53, 57 t Accents added after mm. 213, 217.

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.



157 t Reading in **A**, eighth beats 2–3:



Cresc. and decresc. hairpin only in **B** (to bottom staff).

161 t Third 16th probably erroneously  $g^2+e^3$  instead of  $e^2+e^3$ .

161–162 Accents only in **B**.

163a cresc. only in **B**.

163a, b t **A, B**: probably erroneously each one octave lower.

165 t **A**: last chord  $a^1+f^2+a^2$  instead of  $c^2+f^2+a^2$ .

165 b Stacc. dots and ben marcato only in **B**.

166, 170 b Accents only in **B**.

178–179 t Slur only in **B**.

### III. Scherzo. Allegro vivace

Title Scherzo only in **B**.

3 cresc. and stacc. dots to both hands, on 1st note added after parallel passage m. 95.

3–4 t Stacc. dots only in **B**.

4–5 t Tie and slur only in **B**.

5–6, 6–7 t Slurs each only in **B**.

5–9 b Slurs added by analogy with mm. 97–101.

10 t Slur only in **B** (to top staff).

11 m. 101.

12 t  $f^2+a^2$ . **A, B**: only  $f$  to chord 2. The chord should certainly be according to Schubert's conventions  $f$  from m. 10 seems not so mm. 104, 105).

106–107. with mm. 106–107.

108, 113.

110 m. 108.

112.

115.

117–120 t.

29 t Slur only in **B**.

32–35 tb Slurs in r.h. added after mm. 28–31.

36 tb Double bar with repeat signs only in **B**.

41 **A, B**: each only  $f$ ;  $fz$  added, since the chord should certainly be accentuated according to Schubert's conventions; a dynamic decrease from  $ff$  in m. 36 to  $f$  at the climax of this phrase seems not convincing.

42–44 t Slurs each only in **B**.

54 **A, B**: each only  $ff$ ;  $z$  added, since the chord should certainly be accentuated according to Schubert's conventions; a repetition of  $ff$  from m. 53 seems not convincing here.

54–55 t Slur only in **B**.

83 tb In **A** 2 bars:



89 (90), 91 (92)  $fp$  in each respective bar only in **B**.

104 (105), 105 (106) **A, B**: each only  $f$ ; changed to  $ffz$ , since these 2 chords should certainly be accentuated according to Schubert's conventions; a dynamic decrease from  $ff$  in m. 102 (103) to  $f$  in m. 104 (105) as well as a repetition of  $f$  in m. 105 (106) seems not convincing (see also the parallel passage mm. 12, 13).

107 (108) t Slur added after m. 15.

110–111 (111–112) tb Slurs added by analogy with mm. 18–19.

114 (115)  $pp$  added after m. 22.

118 (119) cresc. only in **B**.

126a (127a)  $mf$  only in **B**.

127a–130a (129a–131a) t Slurs and stacc. dots added after mm. 12a–14a.

### Tri

Tri Scherzo only in **B**.

9, 11 Accents only in **B**.

17 Accent only in **A**.

18–19 tb **A**: both bars back  $fz$ .

19 (17) Accent added after mm. 9, 11.

21, 22 (19, 20) Slur only in **B**.

24 (22)  $mf$  only in **B**.

27 (30)  $pp$  only in **B**.

41–42 (39–40), 43–45 (41–43), 47–48 (45–46) Slurs

respective bar only in **B**.

45 (43) dim. only in **B**.

### IV. Rondo. Allegro vivace

Title Rondo only in **B**.

6–7 b Tie only in **B**.

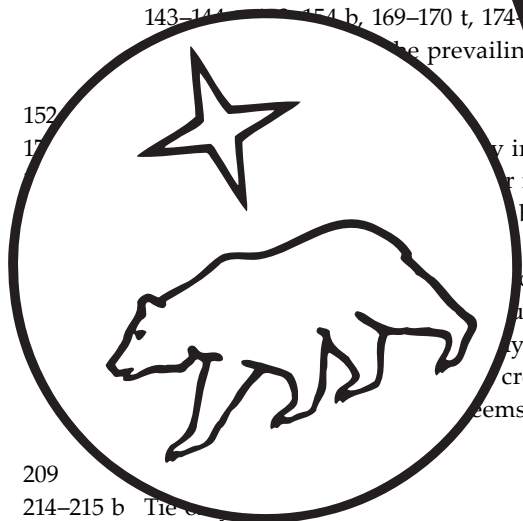
23 t **A**: 2nd eighth  $b^1$  instead of  $g^1$ .

26 t **A**: 2nd eighth  $d^2$  instead of  $b^1$ .

47  $f$  to top staff only in **A**.

47, 55 t The trills are indicated differently in this movement: 1) upper mordent (*Pralltriller*) (each only in **B**: mm. 47, 55, 166, 359, 367, 476, 480 und 482); 2) tr (in **A** and **B** in each case to both staves: mm. 143, 147, 151, 153; in **A** and **B** in each case to top staff: mm. 169, 171); 3) probably due to a reading error by the engraver erroneously as a turn (in **A** and **B** in each case to top staff: mm. 158, 160, 465, 473, 478; in **A** and **B** in each case to both hands: m. 459). In mm. 449 (b.h.), 453, 457 (l.h.) there are useless quarter rests in **A** and **B**, probably also due to a reading error instead of *Pralltriller*, which were probably misleadingly written in Schubert's autograph (changed according to the parallel passage mm. 143ff.). As can be concluded from the similar figures in each case and the *Pralltriller* added by Schubert in **B** (see above), all trills in this movement are probably meant as upper mordents and adjusted accordingly.

- 47–48 tb **A, B:** Slurs beginning only on eighth *b* or *B*; adjusted to mm. 55–56 t and 359–360.
- 53 t **A:** 2nd chord  $a^2+b^2+d\sharp^3$  instead of  $a^2+d\sharp^3+a^3$ .
- 57 **A, B:** in each source *fz* instead of accent; but see mm. 49 and 369.
- 60 t Slur added by analogy with m. 62.
- 72 t **A, B:** chords probably erroneously with different rhythm:  $\text{♩} \text{♩}$  (but see mm. 66, 71, 73 as well as mm. 77–79, 377–379, 383–385).
- 85, 114 *f* in each bar only in **B**.
- 109–113 cre-scen-do only in **B**.
- 125 *fz* added by analogy with m. 431 (but see the comment there).
- 127 t *p* added by analogy with m. 137.
- 127–128 t Slur added by analogy with mm. 137–138.
- 129–130, 131–132 b, u.p. Slurs added after mm. 139–140.
- 144 *p* only in **B**.
- 145–146 b Slur added by analogy with mm. 149–150.
- 148–149 b, u.p. Slur added after mm. 144–145.
- 151–152 tb **A, B:** Slurs only to m. 151. Notation of slurs contradictory at the parallel passages: 1) long slurs: mm. 143–144, 170–171 b, 171–172 t, 172–173 t, 453–454 b, 476–483 tb; 2) short slurs: mm. 152–154, 165–166 t, 176–177 b, 449–450 b, 457–458 b, 460 unclear mm. 143–144, 154 b, 169–170 t, 174–175 b, 175–176, 378–379, 380 *fz* added by analogy with mm. 66, 67, 68.
- 152 *p* only in **B** (presumably due to Schubert's "indicatory" notation already in 2nd chor. in m. 392).
- 17 *fz* added by analogy with m. 431.
- 174–175 *fz* added by analogy with m. 431.
- 176–177 b, 449–450 b, 457–458 b, 460 unclear mm. 143–144, 154 b, 169–170 t, 174–175 b, 175–176, 378–379, 380 *fz* added by analogy with mm. 66, 67, 68.
- 178 *fz* added by analogy with m. 431.
- 179 *fz* added by analogy with m. 431.
- 180 *fz* added by analogy with m. 431.
- 181 *fz* added by analogy with m. 431.
- 182 *fz* added by analogy with m. 431.
- 183 *fz* added by analogy with m. 431.
- 184 *fz* added by analogy with m. 431.
- 185 *fz* added by analogy with m. 431.
- 186 *fz* added by analogy with m. 431.
- 187 *fz* added by analogy with m. 431.
- 188 *fz* added by analogy with m. 431.
- 189 *fz* added by analogy with m. 431.
- 190 *fz* added by analogy with m. 431.
- 191 *fz* added by analogy with m. 431.
- 192 *fz* added by analogy with m. 431.
- 193 *fz* added by analogy with m. 431.
- 194 *fz* added by analogy with m. 431.
- 195 *fz* added by analogy with m. 431.
- 196 *fz* added by analogy with m. 431.
- 197 *fz* added by analogy with m. 431.
- 198 *fz* added by analogy with m. 431.
- 199 *fz* added by analogy with m. 431.
- 200 *fz* added by analogy with m. 431.
- 201 *fz* added by analogy with m. 431.
- 202 *fz* added by analogy with m. 431.
- 203 *fz* added by analogy with m. 431.
- 204 *fz* added by analogy with m. 431.
- 205 *fz* added by analogy with m. 431.
- 206 *fz* added by analogy with m. 431.
- 207 *fz* added by analogy with m. 431.
- 208 *fz* added by analogy with m. 431.
- 209 *fz* added by analogy with m. 431.
- 210 *fz* added by analogy with m. 431.
- 211 *fz* added by analogy with m. 431.
- 212 *fz* added by analogy with m. 431.
- 213 *fz* added by analogy with m. 431.
- 214–215 b Tie only in **B**.
- 254/255 **A, B:** in each bar only single bar line.
- 264–265, 270–271, 290–291, 294–295 Cresc. and decresc. hair-pin each only in **B**.
- 267–268 t Slur in l.h. added by analogy with mm. 297–298.
- 274 **A:** at the beginning of the bar only *p*.
- 277 **A, B:** *pp* only at the end of the bar (but see the more plausible position at the parallel passage m. 307).
- 277 t Slur added by analogy with m. 273.
- 285–288 t **A, B:** slur imprecisely notated, i.e. reaching only to the end of m. 287; extended, because it can be assumed that the slur was supposed to include the end of the phrase in m. 288.
- 289–292 b Slur added by analogy with mm. 285–287 t.
- 293 b **A, B:** 4th eighth in each source *B+g* (but see the following bars and mm. 285–287; probably engraving error).
- 297–298 t **A, B:** slur in l.h. after line break beginning only in m. 298, but it should probably apply to the whole phrase and therefore begin already in m. 297.
- 304 t **A, B:**  $e^4$  without quarter stem; but see the double stemming of note 1 in this bar as well as in the following bars.
- 304–307 b Slur added by analogy with mm. 308–311.
- 304–310 t Slurs added by analogy with mm. 274–280.
- 307 t  $a^2$  added by analogy with m. 303 (see also the parallel passages mm. 277 and 281).
- 308–309 t **A, B:**  $c\sharp^4$ ,  $e^4$ , and  $e^2$  each only eighths; adjusted to the parallel passage mm. 304–305.
- 311–312 t **A, B:** slur imprecisely notated, i.e. extending only from m. 312, 1st eighth to m. 313, 1st eighth; but see mm. 281–282.
- 313 cresc. only in **B**.
- 331–332 t Slurs added by analogy with mm. 315–316.
- 335–336 b Slurs added by analogy with mm. 323–324.
- 359 *p* added by analogy with m. 47.
- 361 *p* added by analogy with m. 49.
- 364 t Slur added by analogy with m. 50.
- 365 *fz* added by analogy with m. 51.
- 367 *z* added by analogy with m. 52.
- 371, 373 t Accents only in **B**.
- 377 *p* only in **B**.
- 378–379, 380 *fz* added by analogy with mm. 66, 67, 68.
- 381–384, 385, 386 *fz* added by analogy with mm. 71, 72, 73, 74.
- 387 *p* only in **B** (presumably due to Schubert's "indicatory" notation already in 2nd chor. in m. 392).
- 411 t **A, B:** reading of the eighths in each source  $b^4$ – $b^4$  possibly error, changed according to m. 105. However, in view of the modified bassline in m. 411 compared to m. 105, it also seems conceivable that the variant in m. 411 t is intended.
- 413, 414 b *fp* in each bar only in **B**.
- 414–415, 416–417 t Slurs added by analogy with mm. 108–109, 110–111.
- 415–424 Accents in each case only in **B**.
- 420 *f* added by analogy with m. 114.
- 429 Second *f* added by analogy with m. 123.
- 431 *fz* only in **B** (already to 1st eighth; but see mm. 441 and 135).
- 433, 443, 450, 454 *p* in each bar only in **B**.
- 433–434, 443–444 t Slurs added by analogy with mm. 137–138.
- 439 *f* only in **B**.
- 441 *z* added by analogy with m. 135.
- 449, 453, 457 b **A, B:** erroneously quarter rests (m. 449, b.h.; mm. 453, 457, l.h.) instead of upper mordents (*Prall-triller*); cf. comment on mm. 47, 55.
- 450–451, 454–455 b Slurs added by analogy with mm. 144–145.
- 451–452 b Slur added by analogy with mm. 149–150.
- 453, 457, 459 *ff* only in **B**.
- 455–456 b **A, B:** slur probably erroneously to upper part (m. 455, 2nd quarter to m. 456, 1st quarter); adjusted to the more plausible reading of mm. 149–150.



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.

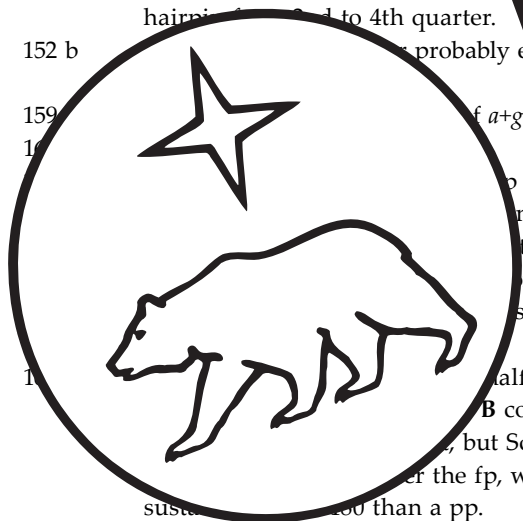
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

96 1st accent added after A.  
 99, 100 Accents added after A.  
 100, 102 tb Stacc. dots added after A.  
 101, 104 Accents only in B.  
 104 b B: to last chord probably erroneously additional f (but see m. 96 and A).  
 111, 113 b Stacc. wedges in each bar added after A.  
 113 b Stacc. dots added after A.  
 118 t Accent added after A.  
 118, 120 b Stacc. wedge added after A; stacc. dots added after m. 111.  
 121 b Stacc. dots added after A.  
 128 b Stacc. wedges added after A.  
 129 z added after A.  
 132 tb Stacc. wedges added after A.  
 134 t Stacc. wedges added after A (there stacc. dots instead of wedges; changed according to m. 126).  
 135 t Accent added after A.  
 138 tb Accent on quarter beat 1 only in B.  
 140, 141 B: fz in each bar on 1st quarter, but accents on 2nd quarter; NE follows A. 1st f in m. 141 added after A.  
 140–141 t Stacc. wedges added after A.  
 141 b Stacc. wedge added after A.  
 141, 143 1st f added after A; B: accent extended like cresc. hairpin extended to 4th quarter.  
 152 b B: probably erroneously  
 159 of  $a+g^1$ .  
 160 to staff) and half of m.  
 161 extended to mm. 3–4.  
 162 only to the end  
 163 s ending at the  
 164 half of the bar, in  
 165 B compared to A  
 166, but Schubert's final  
 167 of the fp, which is easier to  
 168 sustain than a pp.  
 168, 170, 172, 174, 176 Accents added after mm. 19, 21, 23, 25.  
 176–179 b Slurs only in B.  
 178 Accent only in B.  
 178–179 t B: in all cases whole-bar slurs.  
 180–181 t From the 2nd half of m. 180 slurs only in B.  
 184, 187 b, b.h. Slur  $c\sharp-d$  or  $C\sharp-D$  added after A.  
 184–185 b Slur in l.h. added after A (there only to quarter beat 3–4, m. 184).  
 185, 188 t Slurs added after mm. 34, 37.  
 188–189 b A: 2 slurs in l.h., m. 188: 1)  $e-d$ , 2)  $d-c\sharp-B$ ; NE follows B.  
 191 Accents added after A.  
 192 A, B: in each source accent instead of fp; changed according to the dynamically more differentiated parallel passage m. 41.  
 199 un poco più lento only in B; *Pedale* to bottom staff added after the parallel passage m. 48.

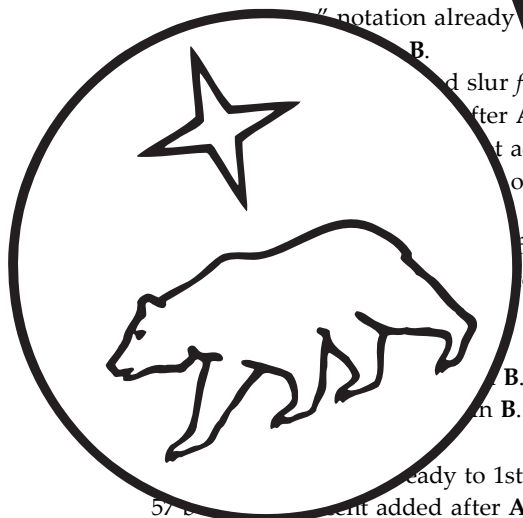
199, 200, 201, 202 tb Slurs from single 16ths each added after A.  
 199–200, 201–202 tb B: in m. 199 (201) slur beginning already on dotted eighths, in m. 200 (202) extending only to 3rd triplet eighth.  
 202–204 tb B: placement of slurs unclear and inconsistent; NE follows A (cf. also the parallel passage mm. 48–55).  
 204 tb Slurs from penultimate to last note added after the parallel passage m. 53.  
 206 Cresc. and decresc. hairpin added after m. 55.  
 206, 207 t Stacc. wedges added after A.  
 206–207 b Slur added after A.  
 208 b B: reading of the chord  $d+a+d^1$  instead of  $d+f\sharp+d^1$ ; NE follows A.  
 209 t B: 5th triplet eighth  $a^2$  instead of  $b$ .  
 210 t A: from 1st to 6th and 7th to 8th eighths one slur each, the first one with the indication *ligato*; due to the general instruction both slurs deleted (cf. also the parallel passage m. 59).  
 210, 211, 212 t B, mm. 210–211: whole-bar slurs; m. 212: slurs from eighth notes 1–9 and 10–12.  
 213 t Accent added after A.  
 215 *cresc.* added after A.  
 222 Accents and z added after A.  
 225 t Accent added after A.  
 226 A only p.  
 230 A: in both sources fz instead of fz; cf. m. 22.  
 231 B: fz instead of fz.  
 232 z added after A.  
 242 t B: 2nd and 3rd triplet eighth each  $a$  instead of  $f\sharp^3$ ; NE follows A and the parallel passage m. 91.  
 243 A: decresc. already indicated in m. 242; NE follows the position apparently revised in B.  
 243 b Slur added after A.  
 245 b Accent added after A.  
 246 A: più *All<sup>o</sup>* at the beginning of the bar.  
 249, 250 Accents added after A.  
 251 t B: 2nd chord  $b^1+f\sharp^2+b^2$  (but see A and the parallel passage m. 100).  
 253 Accent only in B; instead, A has fz.  
 254, 257 Accents added after A.  
 259 B: accent instead of fz (in m. 260 also accent at the beginning of the bar).  
 260 b Stacc. dots added after A.  
 261–262 tb B, 2 slurs: 1) m. 261, eighth notes 3–12; 2) m. 262, eighth notes 1–12.  
 263 fz added after A.  
 264 t A:  $g^1$  lacking in chord.  
 265 *fff* added after A.  
 265–266 Slur to l.h. and stacc. wedges in m. 266 added after A.

## II. Con moto

4 mf only in B; instead, A has accent on eighth beat 4.  
 5 b Stacc. dot added after A.  
 8b f only in B.



- 9 A: at the beginning of the bar only *f*; *p* in 2nd half of the bar only in **B**.
- 10–11 t **B**: slur only in m. 10, eighth beats 4–6 (but see the following bars).
- 10–11 b **B**: no slur.
- 12 **B**: a tempo only at the beginning of m. 13.
- 17 Decresc. hairpin (in **A** lacking also in m. 21) and *p* only in **B**.
- 18 b Stacc. dot only in **B**.
- 21 tb Slurs to eighths 1–5 added after **A**.
- 24 Accent only in **B**.
- 24–25 tb **A**: slur only in m. 24 (eighth beat 4–5); on eighth beat 6 stacc. dots as in mm. 22 and 23.
- 26–27 tb **B**: slur only from m. 26, 6th eighth to m. 27, 1st eighth.
- 28 *f* and *p* only in **B**.
- 30 Accent only in **B**.
- 32 b Slur and stacc. dot added after **A**.
- 33 t **A**, **B**: in both sources 3rd chord  $a+c\sharp^1$ , but see bottom staff.
- 34 Accent added after **A**; in 2nd chord  $f\sharp^1$  added after **A**.
- 35 **B**: *fz* instead of *fp*.
- 40 t Slur added after m. 39.
- 41 *p* added after **A** (there due to Schubert's "anticipation" notation already at the end of m. 40).
- 42 **B**: 1st slur  $f\sharp^2-e^2-d^2$  added after **A**.
- 43 **B**: 2nd slur added after **A**.
- 44 **B**: 3rd slur added after **A**.
- 45 **B**: 4th slur added after **A**.
- 46 **B**: 5th slur added after **A**.
- 47 **B**: 6th slur added after **A**.
- 48 **B**: 7th slur added after **A**.
- 49 **B**: 8th slur added after **A**.
- 50 **B**: 9th slur added after **A**.
- 51 **B**: 10th slur added after **A**.
- 52 **B**: 11th slur added after **A**.
- 53 **B**: 12th slur added after **A**.
- 54 **B**: 13th slur added after **A**.
- 55 **B**: 14th slur added after **A**.
- 56 **B**: 15th slur added after **A**.
- 57 **B**: 16th slur added after **A**.
- 58 **B**: 17th slur added after **A**.
- 59, 60 **A**: in m. 59 *pp*; accents in m. 59 as well as stacc. wedges in mm. 59, 60 added after **A**. Slur in m. 60 *b* to last three 16ths only in **B**.
- 61, 62 b Tie on C–C each added after **A**.
- 63 b 1st stacc. wedge added after **A**.
- 63, 64, 66 b **A**: slur from second 16th extending each to note 5; adjusted to the more Schubertian notation of the preceding bars and **B**, m. 65 (there, in **A** slur only in the original version).
- 64 **B**: dim. placed already in m. 63 on eighth beat 4.
- 65 t **B**: stacc. wedges on all chords.
- 66 t **B**: chords 2–3 portato, *f* already to eighth beat 3.
- 66 b Accent added after **A**.
- 67 b 2nd slur added after **A**.
- 67–68 t Slur from m. 67, penultimate chord  $b^1+d^2$  to m. 68, chord 1  $d^1+b^1$  added after **A**.
- 67, 69 b Stacc. dot added after mm. 42 and 44 (**A**).
- 67–70 tb Accents only in **B**.
- 68, 69 t Stacc. wedge only in **B**.
- 70–71 t **B**: only one slur from m. 70, 3rd chord  $e^1+c^2$  to last chord  $g^1+c^2+g^2$ ; NE follows **A**.
- 71 Cresc. hairpin and slur to bottom staff only in **B**.
- 72 b Tie on *f–f* added after **A**.
- 74 b Stacc. wedge to 1st and last eighth (both staves) added after **A**.
- 75 *p* added after **A**.
- 75–76 tb Slurs added after **A**.
- 78 **B**: accent on 3rd chord; accent on last eighth added after **A** (there to both staves).
- 79 **B**: accent on 1st chord; accent on 4th chord added after **A**.
- 79 b Portato only in **B**.
- 79–80 **B**: tempo indication added after **A**.
- 80 Accent added after **A**.
- 81 **B**: accent added after **A**.
- 82 **B**: *fz* to 1st and *p* to 2nd chord.
- 84 t Slurs added after **A**.
- 84, 85, 86 **B**, **A**: slur in each bar from 4th to 6th eighth (but see m. 88); stacc. dots added after **A**.
- 87 t Accent added after **A**.
- 88 t 1st slur added after **A**.
- 89 **B**: slur and stacc. dot added after **A**.
- 89–90 Cresc. hairpin in m. 89; *f* + accent in m. 90 added after **A**.
- 91 **B**: *fz* added after **A**.
- 92, 93 t **B**: last 3 chords each portato.
- 93 b Stacc. dots only in **B**.
- 94 b Accent added after **A**.
- 95 b *p* only in **B**; accent and stacc. dots on 16ths  $g\sharp^1+b^1-g\sharp^1+b^1$  added after **A**.
- 96 b Stacc. dots on fifth and sixth 16th beat  $a-a$  added after **A**.
- 97, 98 b Stacc. wedges on last 3 octaves only in **B**.
- 98 *fz* added after **A**.
- 100 b Accent only in **B**.
- 101 *fz* and *p* added after **A**.
- 102 2nd *p* added after **A**.
- 102–104 b Portato only in **B**.
- 103 t Stacc. dot on 1st chord, following portato and stacc. dot on 8th chord  $c^2+e^2$  only in **B**.
- 104 tb **B**: slurs each extending to eighth beat 3; but see the preceding bars.
- 105 t 1st stacc. wedge and slur only in **B**.
- 106 tb **B**: one continuous slur instead of 2 separate slurs.
- 108 tb **B**: slur only to 32nds.
- 110 **A**: accent to both staves; **B**: accent only to bottom staff.
- 113 t **B**: 1st eighth  $d^1+g^1$ ; **A**: 2nd eighth  $b+g^1+b^1$ .
- 113 tb Slurs only in **B**.
- 115 *fz* only in **B**.
- 116 *fp* only in **B**.

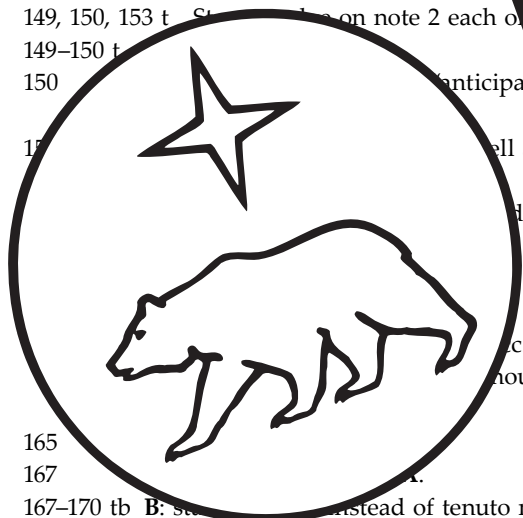


117 pp only in **B**.  
 118 t **A, B**: in both sources one continuous slur to 16ths 3–8; however, see bottom staff.  
 118–119 t Slur to last two 16ths, m. 118; 1st slur, m. 119 only in **B**.  
 118 b Slur to last two 16ths added after **A**.  
 122 t Stacc. dots on 16ths added after **A**.  
 122 b Slur and ties added after **A**.  
 123 tb Stacc. dots to last eighth added after **A**.  
 125 Cresc. hairpin only in **B**.  
 127–128 b, u.p. Slur added after **A**.  
 129–130 b Slur and tie added after **A**.  
 130 t Accent added after **A**.  
 133, 135 t Stacc. wedge only in **B**.  
 134–137 tb Accents only in **B**.  
 137 b **B**: only one slur from note 4 to last note.  
 138, 139 tb Stacc. wedge added after **A**.  
 139 b Slurs added after **A**.  
 140–141 tb **B**: slurs each only to the bar line of m. 140.  
 142 mit Verschiebung only in **B**.  
 142–143 t Slur added after **A**.  
 143–153 b Stacc. wedge on eighth beat 3 each added after **A**.  
 144 b Accent added after **A**.  
 147 t Accent added after **A**.  
 149, 150, 153 t Stacc. dots on note 2 each only in **B**.  
 149–150 t Stacc. dots on note 2 each only in **B**.  
 150 anticipatory" notation  
 151 well as accents only  
 152 added after **A**.  
 153 of m. 158  
 154 Stacc. wedge and (out); NE fol-  
 165  
 167  
 167–170 tb **B**: slurs instead of tenuto marks.  
 169 tb Slurs only in **B**.  
 170 tb Portato on eighths 5–6 only in **B**.  
 171 b, l.p. Portato only in **B**.  
 172 t, u.p. Portato to eighths 4–6 only in **B**.  
 173 ff added after **A**.  
 173–174 b Stacc. wedges on last 3 notes, m. 173 and first 16th, m. 174 added after **A**.  
 175 b *E* in chords 2–5 each added after **A**.  
 176 b Stacc. wedge on first 16th only in **A**.  
 176 tb Stacc. on last 3 chords only in **B**.  
 178 tb Stacc. wedges on 1st note each added after **A**.  
 181, 183 un poco accel. (m. 181) and a tempo (m. 183) only in **B**.  
 183 **A**: dynamic indication *fz* instead of *ffz*, in **B** *ff*; adjusted to m. 182.  
 187 b **A**: 1st chord eighth instead of 16th; following 16th rest lacking in **A** and **B**.

189–194 t Stacc. only in **B**.  
 190 b Trill added after **A**.  
 191 b Accent only in **B**.  
 191, 192 3rd *p* added after **A**.  
 192 b Note 2: augmentation dot only in **B**.  
 194 b Accent, slurs as well as stacc. dot on last note added after **A**.  
 195 b Accent and last two portato dots in r.h. added after **A** (however, there portato only from 3rd eighth), so also slur in l.h.

### III. Scherzo. Allegro vivace

2 (192) t Slurs only in **B**.  
 4 (194) t Slurs added after m. 2 (192).  
 6 (196) b **A, B**: 1st chord probably erroneously without *F*# (cf. original reading of **A** m. 5, where both chords read only *F*);  
 7 (197) 2nd *fz* added after **A**.  
 8 b **A, B**: in both sources 1st chord *A*<sub>7</sub>+*F*+4 (in **B** also in m. 198); but cf. in **A** the correction in m. 7, last chord, tied to m. 8, 1st chord, which was probably only inadvertently not made in m. 8 due to line break after m.  
 9 (199) t 2 slurs: 1) 1st and triplet eighth, 2) 4th to 6th triplet eighth; but see mm. 11 and 13.  
 10, 12, 14 (200, 202, 204) b Stacc. wedge each added after **A**.  
 15 t **B**: slurs extending only to 6th triplet eighth.  
 12–13 (202–203) b **B**: only one slur from m. 12 (202), 2nd quarter to m. 13 (203), 2nd quarter.  
 15 (205) only instead of *pp*.  
 16 (206) t.p. *fz*: one slur from 1st eighth to 3rd quarter; eighth rests lacking in each case.  
 18 (206, 208) b Portato to last two notes each only in **B**.  
 20 ff added after **A**, upbeat to mm. 1 and 210.  
 22 t **B**: 3rd quarter *fz* probably erroneously not engraved.  
 26 (216) Cresc. hairpin as well as stacc. dots to bottom staff only in **B**.  
 27 (217) 2nd *fz* added after **A**.  
 29, 33 (219, 223) t Accents added after **A** (there to top staff).  
 30, 32, 34 (220, 222, 224) b Stacc. wedge each added after **A**.  
 30–31 (220–221) b **B**: only one slur from m. 30, 2nd quarter to m. 31, 3rd quarter.  
 36 (226) b Portato added after m. 16 (206).  
 40 (230) b, r.h., 42 (232) tb, 44 (234) b, 45–46 (235–236) tb Stacc. dots each only in **B**.  
 47 (237) 1st *fz* added after **A**.  
 48 (238) t Stacc. wedges added after **A**.  
 49 (239) *fz* each only in **B**.  
 50 t Stacc. dots added after **A** (see also m. 240).  
 51 (241) *ff* only in **B**.  
 53, 54 (243, 244) b Stacc. dots each added after **A**.  
 53, 55 (243, 245) t Accents each added after **A**.  
 54 (244) b Accent in each case added after **A**.  
 70 tb Accents added after **A** (**B**: in m. 260 accent only to top staff).



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.

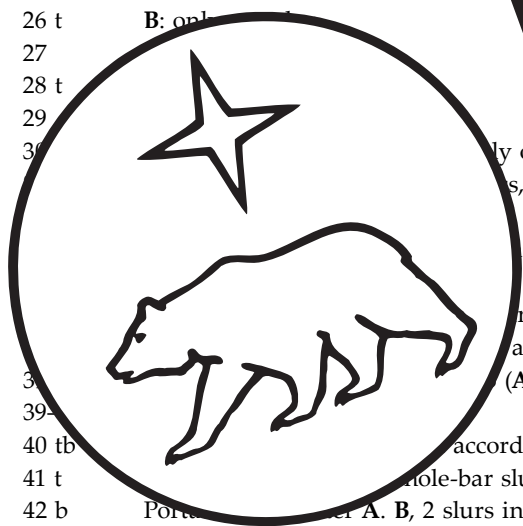
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

307–310 b Stacc. dots and accents only in **B**.  
 308 t Stacc. dots only in **B**.  
 311–312 b Stacc. dots only in **B**.  
 324–328 t Stacc. dots, portato and accent only in **B**.  
 327 ~~2nd~~ only in **B**.

#### IV. Rondo. Allegro moderato

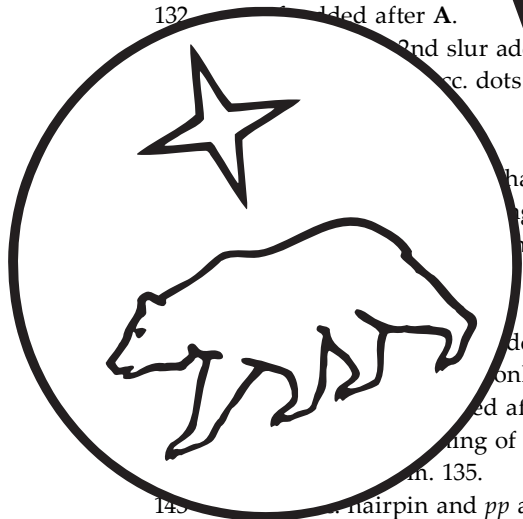
2–3 b Stacc. dots only in **B**.  
 5–6, 22–23 t **B**: slur extending only to bar line of m. 5 or 22;  
 NE follows **A**.  
 8–9 t **B**: slur extending only to bar line of m. 8.  
 9 t Slur from quarter beat 2 to 1st triplet eighth added  
 after **A**.  
 12 t 1st accent added after **A**.  
 15–16 t Portato only in **B**.  
 16, 17 b Slurs only in **B**.  
 17 **A**, **B**: accent extended like decresc. hairpin; ad-  
 justed to the parallel passage m. 92.  
 23 *pp* added after **A**.  
 24 t Stacc. dots and portato only in **B**.  
 25 p only in **B**.  
 25–26, 27–28 t Slur from m. 25 or m. 27 to m. 28;  
 each added after **A**.  
 26 t **B**: only in **B**.  
 27  
 28 t  
 29  
 30 **B**: only in **B**.  
 31 **B**: only in **B**.  
 32 **B**: only in **B**.  
 33 **B**: only in **B**.  
 34 **B**: only in **B**.  
 35 **B**: only in **B**.  
 36 **B**: only in **B**.  
 37 **B**: only in **B**.  
 38 **B**: only in **B**.  
 39 **B**: only in **B**.  
 40 tb **B**: only in **B**.  
 41 t **B**: only in **B**.  
 42 b **B**: only in **B**.  
 43 b **B**: only in **B**.  
 44 b **B**: only in **B**.  
 45 t **B**: only in **B**.  
 45 b **B**: only in **B**.  
 46 t **B**: only in **B**.  
 46–47 tb **B**: only in **B**.  
 48 **B**: only in **B**.  
 49 t **B**: only in **B**.  
 49 b **B**: only in **B**.  
 50, 54 tb **B**: only in **B**.  
 53–54 t **B**: only in **B**.  
 54 t **B**: only in **B**.  
 54–56 b **B**: only in **B**.

56 t Stacc. wedges added after **A**.  
 60–61 b Accents only in **B**.  
 61 z added after **A**.  
 63 *fz* and *f* before p added after **A**; **B**: p followed by  
 accent.  
 63 t Portato added after **A**.  
 63 b 1st slur only in **B**.  
 64 t Accent and portato slur added after **A**.  
 64 b **A**: no slurs; **B**: whole-bar slur, adjusted to mm. 63,  
 65.  
 66 t Tie  $a^1$ – $a^1$  added after **A**.  
 66 b Slur to 2nd half of the bar added after **A**.  
 70 t **B**, in 2nd half of the bar 2 slurs: 1) 16ths 9–12,  
 2) 16ths 13–16.  
 72 t 1st slur added after **A**.  
 73 tb Stacc. dots on eighths 3–4 added after **A** (**B**: ad-  
 ditional slur to upper staff eighths 3–4); accent only  
 in **B**.  
 73, 74 Portato added after mm. 63, 64 (**A**).  
 76–77 **B**: cresc. hairpin only from m. 77, 1st to 2nd quar-  
 ter beat.  
**B**: *fz* instead of *fp*.  
 78 t Stacc. wedge and slur extending to 1st note only  
 in **A** (**B**: slur breaks off at end of m. 77 because  
 of line break); accent only in **B**; upper mordent  
 (*Pralltriller*) added after **A**.  
 78 t Stacc. dots only in **B**.  
 79 t Accent only in **B**.  
 80 t Tie  $a^2$ – $a^2$  only in **B**; decsc. and decsc. hairpin  
 added after **A**.  
 82 t **B**: only in **B**.  
 90–91 t **B**: only in **B**.  
 91–92 t **B**: only in **B**.  
 93 b **B**: only in **B**.  
 94 b **B**: only in **B**.  
 95 t **B**: only in **B**.  
 97 t **B**: only in **B**.  
 99 t **B**: only in **B**.  
 100 **A**: cresc. hairpin and accent probably due to lack  
 of space only to last 16th group.  
 101 t **A**: last 16th  $c^{\sharp 2}$  instead of  $f^{\sharp 2}$ .  
 102–103 t **B**, 2 slurs: 1) m. 102, 1st to last 16th note; 2) m. 103,  
 16ths 1–2.  
 104 *pp* added after **A**.  
 105–106 t Accents added after **A**.  
 106 t **B**: stacc. dot on 1st eighth  $e^2$ ; slur to following 3  
 eighths (no portato); but see subsequent bars (por-  
 tato dots added after **A**, m. 106 t).  
 106 b 1st slur only in **B**.  
 107 t 2nd accent added after **A**.



- 107 b 2nd slur only in **B**.  
 108 b Stacc. dot on note 1 only in **B**; **A**: probably due to lack of space no portato to last 4 eighths.  
 108–115 b Slurs only in **B**.  
 109, 110, 111 t Accents added after **A**.  
 110, 111 Cresc. and decresc. hairpin only in **B**.  
 112 Cresc. hairpin added after the parallel passage m. 151 (**A**).  
 114, 116 cresc. only in **B**.  
 116 b 1st slur and portato dots on eighth beat 5–6 only in **B**; **B**: 2nd slur only to eighth beat 5–6.  
 117 p only in **B**.  
 117 t **A**, **B**: in both sources to each half of the bar one slur; adjusted to m. 115 and the parallel passage m. 156.  
 118 b 1st slur only in **B**.  
 121 b Stacc. wedge only in **B**.  
 122 cresc. and stacc. wedges added after **A**.  
 124 *ff* added by analogy with m. 139.  
 125 z added after **A**.  
 125 t Stacc. wedge added after **A**; **B**: probably erroneously stacc. wedges also on eighths 2–5.  
 130–132 Cresc. and decresc. hairpins well; accent added after **A**.  
 132 t Added after **A**.  
 133 b 2nd slur added after **A**.  
 134 b Stacc. dots only in **B**.  
 135 b Cresc. hairpin added after **A** (cresc. from half to whole bar).  
 136 b 1st half of the bar added.  
 137 b Dots on eighths 7–8 in *pp*.  
 138 b Added after **A**.  
 139 b Only in **B**.  
 140 b Added after **A**.  
 141 b Ending of the bar only fz; accent added after **A**.  
 142 b Hairpin and *pp* added after **A**.  
 143 b **B**: portato beginning already on eighth beat 5.  
 144–145 b Stacc. dot(s) in each bar added after **A**.  
 145 1st accent added after **A**, 2nd accent added by analogy with m. 106.  
 146–147 tb Slurs in 1st half of the bar only in **B**.  
 147 t Accent added after m. 145; **A**, **B**: cresc. hairpin probably due to lack of space only from 7th to 8th eighth; adjusted to the parallel passage m. 108.  
 148 b **A**: penultimate 16th *a* instead of *b*.

- 148–150 b Slurs only in **B**.  
 148, 151 t **B**: eighths 1–4 each portato (like eighths 5–8); **NE** follows **A**.  
 149, 150 Cresc. and decresc. hairpin each only in **B**.  
 151 Accent and cresc. hairpin added after **A**.  
 152 t 1st accent added after **A**.  
 152–155 b Stacc. dots and slurs added according to mm. 113–116.  
 153 t Accent added after **A**, cresc. only in **B**.  
 155 cresc. only in **B**; cresc. hairpin added after **A**.  
 157 *pp* added after **A**.  
 158, 162, 164 t 2nd accent each added after **A**.  
 160 t **B**: accent probably erroneously already on 5th eighth (cf. m. 158).  
 162 b 2nd slur added after **A**.  
 166–171 t **B**: in mm. 165–166 half-bar slurs; in mm. 168–169 whole-bar slurs; in mm. 170–171 one continuous slur for both bars.  
 172 *molto* added after **A**.  
 172 b Portato slur added after **A**.  
 173 t Accent added after **A**.  
 174, 177 b **B**: eighths 6 and 8 each with additional *d*<sup>1</sup>; probably erroneous since the accompaniment here is otherwise consistently in two parts.  
 175 t Accent at the beginning of the bar only in **B**.  
 178 b 6th and 8th eighths: *g*<sup>1</sup> each added after **A**.  
 179 t Accents each added after **A**.  
 180 t, l.p. Half note at the beginning of the bar added after **A**; probably inadvertent lack in **B** (in m. 181 half note also present in **B**).  
 181 t A reading of 16ths 6–8:  $c^2 + b^1 + a^1$ .  
 182 t Only one slur (from 1st to last note).  
 185 b **B**: 2nd portato slur lacking (in **A** fleetingly notated).  
 186 Cresc. and decresc. hairpin added after **A**.  
 186 b **A**: only one slur to 1st half of the bar (16ths 1–8).  
 187 b Portato to eighths 1–2 added after **A**.  
 188 b Portato dots in 2nd half of the bar added after **A**.  
 189 b Portato dots to 1st half of the bar added after **A**.  
 193 t Accent only in **B**.  
 194 t Upper mordent (*Pralltriller*) added after **A**; cresc. in **A** already to quarter beat 3; **A**: additional cresc. hairpin to last two 16ths.  
 202 un poco più lento only in **B**; 3rd *p* (in *ppp*) added after **A**.  
 206, 207 t Accents each added after **A**.  
 209 *ppp* in 2nd half of the bar added after **A**.  
 209–210 b **A**, **B**: portato only in m. 209.  
 210–211 b Portato only in **B** and only in m. 210.  
 211 t Portato dot added after **A**.



# Ludwig van Beethoven

## Complete Sonatas for Pianoforte

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

### Ludwig van Beethoven

Complete Sonatas for Pianoforte  
Edited by Jonathan Del Mar

With an Introduction by M. Donat  
and notes on performance practice  
by J. Del Mar and M. Donat

Three Sonatas in E-flat major,  
F minor, D major WoO 47  
("Kurfürsten Sonatas"). BA11801

Three Sonatas in F minor, A major,  
C major op. 2. BA10859

Grande Sonate in E-flat major op. 7  
BA11802

Three Sonatas in C minor, F major,  
D major op. 10. BA10857

Grande Sonate in A-flat major  
op. 26. BA11804

Three Sonatas in E-flat major, D minor  
("Tempest"), E-flat major op. 31  
BA11805

Two Sonatas in G minor, G major  
op. 49 ("Sonates faciles"). BA10858

Grande Sonate in C major  
op. 53 ("Waldstein"). BA10856

Sonata in F major op. 54.  
BA11806

Sonata in F minor op. 57  
("Appassionata"). BA10852

Sonata in F-sharp major op. 78  
BA11807

Sonata in G major op. 79  
("Sonate facile"). BA11815

Lebewohl, Abwesenheit und  
Wiedersehn. Sonata in E-flat major  
op. 81a ("Les Adieux"). BA11808

Sonata in E minor op. 90  
BA11809

Sonata in A major op. 101  
BA11811

Grande Sonate in B-flat major  
op. 106 ("Hammerklavier")  
BA11810

Sonata in E major op. 109  
BA10854

Sonata in A-flat major op. 110  
BA11812

Sonata in C minor op. 111  
BA11813

The Complete Sonatas for Pianoforte  
Volume I (12 Sonatas). BA11841

Volume II (12 Sonatas). BA11842

Volume III (11 Sonatas). BA11843

Set of all 3 volumes  
BA11840

The Complete Sonatas for Pianoforte  
With fingering  
by Marc-André Hamelin

Volume I (12 Sonatas). BA11871

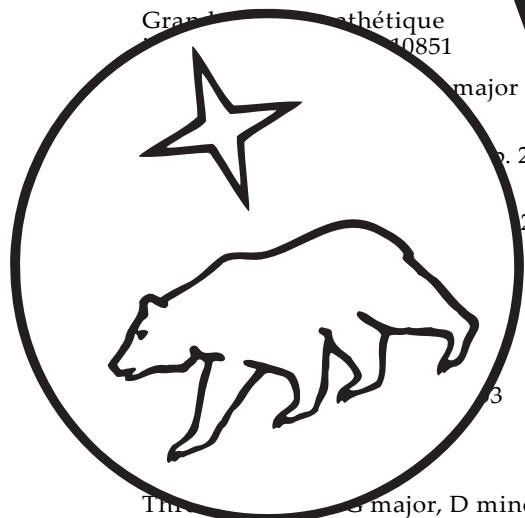
Volume II (12 Sonatas). BA11872

Volume III (11 Sonatas). BA11873

Set of all 3 volumes  
With fingering  
by Marc-André Hamelin  
BA11870 in preparation



from: Beethoven, Grande Sonate in A-flat major op. 26 · BA11804



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.