

SCHUBERT

Moments Musicaux

op. 94 – D 780

Herausgegeben von / Edited by
Walther Dürr

Hinweise zur Aufführungspraxis und Fingersätze von
Notes on Performance Practice and Fingering by
Mario Aschauer

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA09647

VORWORT

Schubert hat zeit seines Lebens „Klavierstücke“ geschrieben – unter diesem Begriff pflegt man alles zusammenzufassen, was man nicht als Klaviersonaten im engeren Sinne bezeichnet. Neben ausgedehnten Fantasien und Variationenzyklen findet man bei Schubert da Scherzi sowie kleine, einzelne Adagio- oder Andantesätze.¹ Erst in den 1820er-Jahren aber hat Schubert für Klavier zu zwei Händen solche Stücke geschrieben, die er seinen Klaviersonaten offensichtlich als gleichgewichtig gegenüberstellte und die er dann bezeichnenderweise, wie die Klaviersonaten, auch selbst zum Druck gegeben und bei der Gelegenheit mit Opuszahlen versehen hat: Die sogenannte Wandererfantasie (op. 15 – D 760), die *Moments Musicaux* (op. 94 – D 780) und die beiden Gruppen der *Impromptus* (op. 90 – D 894 und op. post. 142 – D 935).² Während die *Impromptus* sich an den verschiedenen Modellen der Sonate orientieren (Sonatenhauptsatz, Scherzo, Finale) und vielfach auch gehalten wurden, sind die *Moments Musicaux* auch die verwandten Charakterstücke, die vorwiegend Scherzo-Sätze mit Trio gestalten. Ähnlich wie im Lied – die Barock- und klassikalischen Augenblicke –, die er sich für die Drucklegung zu einem Zyklus zusammenhatte er schon bedeutend früher. Nr. III, die er wahrscheinlich bezeichnet hat (so in einem ersten Band im *Album musicale*, Jahrgang 1), und Nr. VI, erschienen als *Plaintes d'un Troubadour* zuerst 1824 (im *Album musicale*, Jahrgang 2). Die übrigen Sätze aber hat Schubert dann vermutlich erst Anfang 1828 geschrieben, kurz vor der Drucklegung des ganzen Zyklus als op. 94.

Von wem der Titel der Sammlung stammt, ob von dem Verleger Maximilian Josef Leidesdorf oder von

Schubert selbst, ist unklar. Im Jahre 1821 hatte Leidesdorf bereits eigene *Momens melancoliques* als sein op. 118 bei dem Verlag S. A. Steiner in Wien herausgebracht;³ er mag daher Schubert einen ähnlichen Titel vorgeschlagen haben. Dieser hätte dann – vielleicht in Erinnerung an die 1824 bei Anton Diabelli & Co. erschienenen *Tableaux musicaux* [!] *pour le pianoforte seul* (op. 5) seines Freundes Anselm Hüttenbrenner⁴ – das affektgeladene „*mélancoliques*“ durch das neutrale „*musicaux*“ ersetzt.

Mehrfach ist auf die innere Verwandtschaft des *Moment musical* Nr. IV in cis-Moll mit Bachs Präludien im ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* hingewiesen worden.⁵ Schubert hatte sich wohl vor allem im Sommer 1824 damit beschäftigt, als sein Bruder Ferdinand ihm „die Bach'sche Fugue“ zum Studium übersandte.⁶ Der Hinweis ist aber wohl kaum als ein Indiz dafür zu denken, dass das *Moment Musical* bereits 1824 entstanden sein dürfte;⁷ Schubert hat sich zu jenen Jahren auch in den folgenden Jahren mit Bach beschäftigt.

ZUR EDITION

Den dieser Ausgabe zugrunde liegenden Band der *Neuen Schubert-Ausgabe* (*Klavierstücke II*, Serie VII/2,5, Kassel u. a. 1984, Bärenreiter) hat zunächst Christa Landon vorbereitet. Als diese im November 1977 bei einem Flugzeugunglück ums Leben kam, lagen auch die *Moments Musicaux* bereits weitgehend fertig redigiert vor. Ihre Endredaktion hat dann der Herausgeber der vorliegenden Ausgabe übernommen.

Vorlage für die *Moments Musicaux* Nr. I–II und IV–V war die – von Schubert sehr wahrscheinlich durchgesehene – in Wien im Juli 1828 bei M. J. Leidesdorf erschienene Originalausgabe (= Quelle A im Anhang Critical Commentary). Die Edition der Nummern III

1 Siehe hierzu in der *Neuen Schubert-Ausgabe* vor allem den Band *Klavierstücke I* (Serie VII/2,4), vorgelegt von David Goldberger, Kassel u. a. 1988.

2 Diesen beiden Gruppen schließen sich noch die *Drei Klavierstücke* D 946 an, die erst im Frühjahr 1828 entstanden und von Schubert nicht mehr für den Druck revidiert worden sind. Siehe in der *Neuen Schubert-Ausgabe* den Band *Klavierstücke II* (Serie VII/2,5), nach dem Tode der Herausgeberin Christa Landon fertiggestellt von Walther Dürr, Kassel u. a. 1984.

3 Die Schreibweise „*Momens*“ statt „*Moments*“ kehrt in Leidesdorfs Ausgabe von Schuberts Zyklus wieder, siehe die Quellenangaben (Sources) im Critical Commentary.

4 In der Originalausgabe der *Moments Musicaux* heißt es ähnlich „*musicals*“, siehe ebd.

5 Siehe vor allem Arnfried Edler, *Hinweise auf die Wirkung Bachs im Werk Franz Schuberts*, in: *Die Musikforschung* 33, 1980, S. 279ff.

6 Brief von Ferdinand an Franz Schubert vom 3. Juli 1824; siehe Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (= *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VIII,5), Kassel u. a. 1964, S. 248.

7 Das meint Brigitte Massin, *Franz Schubert*, Paris 1977, S. 1084f.

und VI (*Air russe* und *Plaintes d'un Troubadour*) stützt sich auf die als Einzelausgaben im Dezember 1823 und im Dezember 1824 im *Album Musicale Recueil de Compositions Originales pour Piano et Chant* bei Sauer & Leidesdorf erschienenen Erstausgaben, die sicher ebenfalls von Schubert betreut worden sind (= Quellen B und C). In beiden Fällen wurde die Originalausgabe des ganzen Zyklus hinzugezogen (= Quelle A). Wie andere bei Leidesdorf oder Sauer & Leidesdorf erschienene Drucke sind auch diese nicht immer sehr zuverlässig, insbesondere im Hinblick auf die Artikulationszeichen.

Die Editionsprinzipien dieser Ausgabe entsprechen denen der *Neuen Schubert-Ausgabe*. Zusätze des Herausgebers sind folgendermaßen gekennzeichnet: Buchstaben und Ziffern durch Kursive; Hauptnoten, Pausen, Punkte, Striche und Ornamente durch Kleinstich; Akzentzeichen, Crescendo- und Decrescendo-Winkel durch dünneren Stich; Bögen durch Stricheln; Vorschlags- und Ziernoten, Akzidenzen, Taktzeichen durch eckige Klammern.

Ohne Kennzeichnung werden ergänzt: fehlende Schlüsse; fehlende Triolenzeichen; fehlende Vorschlags- zur Hauptnote; fehlende Systeme fehlender Zeichen, die sich auf die Systeme als selbst-



beidet lange und und jeweils über den für Vorschlag zur Hauptnote. In der Regel deutlich zwischen *ritardando* (langsamer werden), *decrescendo* (leiser werden) und *diminuendo* (langsamer und leiser werden). Den Akzent schreibt er oft so lang, dass er von einem Decrescendo-Winkel kaum zu unterscheiden ist (die Länge hängt sowohl von der Dauer eines Akzentes ab, der auch für mehrere hervorzuhebende Noten gelten kann, als auch von dem Raum, der dem Komponisten zur Verfügung steht). Akzent und Decrescendo-Winkel haben für Schubert offenbar ähnliche Bedeutung: die eines Akzents mit nachfolgendem plötzlichem oder allmählichem Decrescendo.

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 dazwischen liegende gemeinsame Hilfslinie für *c¹* als elfte hinzukommt). Unsere Ausgabe sucht dies nach Möglichkeit nachzubilden.

Walther Dürr

ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Der Besuch in einem Museum für historische Musikinstrumente macht eindrucksvoll deutlich, wie sehr sich die Klaviere, für die Schubert seine *moments musicaux* komponierte, von den neu gezeigten Instrumenten unterscheiden. Schon im ersten Blick fällt die nur ein wenig weniger wuchtige Konstruktion ohne Metallrahmen ins Auge. Viel frappierender ist jedoch der hörbare Unterschied: Die mit Leder statt dickem Filz überzogenen Hammerköpfe, die leichtere Besaitung und der andere Resonanzboden der Wiener Fortepianos am Beginn des 19. Jahrhunderts ergeben ein schlankes und farbenreiches Klangbild. Das leichte und elegante Spielgefühl rührt von einer feineren und im Vergleich zur heutigen relativ einfachen Mechanik her, kurzem Anschlag und geringem Spielgewicht (jetzt meist nur die Hälfte der für moderne Flügel benötigten Werte).

Verbunden mit der Spiel- und Klangcharakteristik der Hammerklaviere im biedermeierlichen Wien war ein sich deutlich vom heutigen unterscheidender Spielstil, von dessen Buntheit eine Vielzahl überlieferter wortschriftlicher Quellen zeugt. Jedoch ähnlich wie die Klaviere des frühen 19. Jahrhunderts sehr unterschiedliche Klangcharaktere aufweisen können, gestaltet sich bei einem Streifzug durch die Quellen zur Aufführungspraxis auch das Bild des damaligen Spielstils keinesfalls einheitlich. Es ist daher die Frage nicht eindeutig zu beantworten, wie der Komponist selbst, sein Umfeld und seine Zeitgenossen seine Klavierkompositionen gespielt haben mögen oder wie Schubert sich die Ausführung gewünscht hätte. Will man sich beim Spielen – zumindest auch – historisch inspirieren lassen, bedarf es daher einer Art Näherungsverfahren mithilfe der erhaltenen Instrumente und anhand zeitgenössischer Traktate, Briefe, Erinnerungen usw., um sich die facettenreiche Welt der Wiener Klavierkultur in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts zu erschließen.

Die Erfahrung des Spielens auf historischen Hammerklavieren kann freilich das Vorwort zu einer No-

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 1

der Pedale bedient, freilich besonders interessant. So empfiehlt sich auch für Schuberts Klavierwerke ein sparsamer Einsatz des Pedals als spezieller Effekt (wie etwa in Nr. IV, T. 22ff.) besonders, wenn das gewünschte Legato ohnehin mit den Fingern erzeugt wird. Die vergleichsweise zahlreichen Pedal-Angaben in Carl Czernys Bearbeitung der *Fierabras*-Ouvertüre, die 1827 – also zu Schuberts Lebzeiten – bei Anton Diabelli gedruckt wurde,¹⁵ sprechen nicht gegen einen bedachten und vorsichtigen Einsatz des Pedals: Da es sich um ein Orchestersatzes handelt, ist es nicht möglich, sich lediglich auf das Pedal, um die Punkte geklärten Akkord zu setzen bzw. um einen

könne (vgl. Notenbeispiel 1).¹⁸ Es handelt sich hierbei um die gekürzte Fassung einer Vorrede, die D. G. Türk in seiner *Klavierschule* von 1789¹⁹ zusammengestellt hatte. Demnach überließ man die Vorschläge in den *Moments Musicaux* als Kurzform zu interpretieren, vor allem jene in den Hauptthemen von Nr. I und III. Bezüglich der Ausführung kurzer Vorschläge sind sich die zeitgenössischen Lehrwerke darin einig, dass sie „auf dem Schlag“ und zugleich mit den anderen Tönen des Akkords bzw. der Begleitstimmen angeschlagen werden. Der Akzent liegt aber, dies betonen sowohl Hummel als auch Starke, trotzdem auf dem Hauptton. Dasselbe gilt für die Ausführung des Sechzehntels, insofern wären der Beginn von Nr. III und die Takte 35 und 73²⁰ von Nr. V folgendermaßen auszuführen:

Notenbeispiel 2



18 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. 17.

19 Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig / Halle 1789, S. 220–228. 1798 erschien in Wien ein Nachdruck der Erstausgabe. Die positive Rezension der zweiten Auflage in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom November 1814 (16. Jahrgang, Nr. 44) zeigt die Bedeutung von Türks Lehrwerk bis weit in das 19. Jahrhundert hinein.

20 Auf diese Stelle könnte folgende Regel von Türk angewendet werden: „Wenn der Gesang eine Stufe steigt, und sogleich wieder in den vorigen Ton zurücktritt“, Türk (ebd.), S. 222.

15 Franz Schubert, *Ouvertüre zu der Oper „Fierabras“ D 796 für Klavier zu vier Händen bearbeitet von Carl Czerny*, hrsg. von Walburga Litschauer (= *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VII/1,5), Kassel u. a. 1984, S. 117–141.

16 Mit Ausnahme der Vorschlagsnote in Nr. VI, T. 73: Sie erscheint in der Erstausgabe (Einzeldruck von Nr. VI, Quelle C) als nicht durchstrichene, in der Originalausgabe aller sechs *Moments Musicaux* (Quelle A) als durchstrichene Achtelnote.

17 Hummel (siehe Anm. 11), Bd. 3, S. 392.

Notenbeispiel 3



Notenbeispiel 4



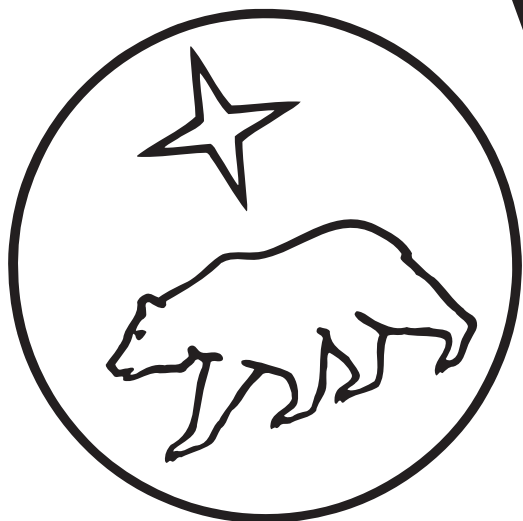
Auf die Vorschläge in Nr. II, T. 3, ist wohl Starkes Regel „vor punctirten Noten“ anzuwenden, auf jene T. 16 (4. Achtel), 26, 29 usw. die Regel, wenn der Vorschlag einen Sprung macht“ (siehe Notenbeispiel 1).

Sie alle wären demnach ebenfalls kurz und „auf Schlag“ auszuführen.

Tempo

Schubert bezeichnete das Tempo in seinen Klavierwerken nur mit Worten. Metronomzahlen, die, wenn nicht von ihm selbst, so zumindest aus seinem direkten Umfeld stammen, sind lediglich für die Lieder der frühen Originalausgaben, die *Deutsche Messe* und die Oper *Alfonso und Estrella* überliefert. Gemeinsam mit anderen zeitgenössischen Quellen waren sie Gegenstand einiger Untersuchungen, in denen der Versuch unternommen wird, absolute Wertebereiche für Schuberts verbale Tempobegriffe zu rekonstruieren.²¹ Da die Nennung eines Grundtempos über den historischen Gefühlszustand hinaus von einer Vielzahl weiterer Faktoren (Raum, Instrument, Grundaffekt usw.) abhängt, wird hier auf die Empfehlung konkreter Metronomzahlen verzichtet.

Mario Aschauer



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

²¹ Helmut Hofmann, *Franz Schubert: Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk*, München 2001 (= Musik-Konzepte 114), rezensiert von Johann Sonnleitner, in: *Schubert: Perspektiven* 3/1, 2003, S. 109–123; David Montgomery, *Franz Schubert's Music in Performance: Compositional Ideas, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations*, Hillsdale 2003 (= Monographs in Musicology 11), S. 210–268, rezensiert von Walther Dürr, in: *Schubert: Perspektiven* 4/1, 2004, S. 103–114.

ly, he himself saw numbers, as he did *derer*" Fantasy, op. 15 op. 94 (D 780), and 90 (D 899), and op. *tus* take their bear- onata form (sonata- nale) and have after- ing but name. The d *ree* *am*. *P* has rned chiefly on the

parently sought to small "Musical mo- cle for publication ready been writ- titled *Air russe* it was originally *icale* (1824), and *s d'un Troubadour*. The other piece

no. IV, in C-sharp minor, and Bach's preludes in Book I of the *Well-Tempered Clavier* has frequently been not- ed.⁵ Schubert had made a special study of the latter, perhaps above all in summer 1824, when his brother Ferdinand sent him "the Bavarian lagues" for his per- usal. However, this reference should not be taken as evidence that the *Moment Musical* already originated in 1824, for Schubert undoubtedly also studied Bach in the years that followed.

NOTES ON THE EDITION

This edition is based on the second volume of Schubert's piano pieces, published in the *Neue Schubert-Ausgabe als Klavierwerke* (nos. vii/2, 5 (Kassel: Bärenreiter, 1984). This volume was initially prepared by Christa Sanden, and her edition of the *Moments Mu- icales* was largely complete by the time of her death in an airplane accident in November 1977. Their final editing stages were then taken on by the editor of the

It is unclear whether the title of the collection originated with the publisher Maximilian Josef Leidesdorf or with Schubert himself. In 1821 Leidesdorf had already had his *Moments melancoliques* issued as his op. 118 by the Viennese publisher S. A. Steiner,³ and he may therefore have proposed that Schubert

The close relationship between *Moment Musical* no. IV, in C-sharp minor, and Bach's preludes in Book I of the *Well-Tempered Clavier* has frequently been noted.⁵ Schubert had made a special study of the latter, perhaps above all in summer 1824, when his brother Ferdinand served him "the Bannian leagues" for his perusal.⁶ However, this reference should not be taken as evidence that the *Moment Musical* already originated in 1824, for Schubert undoubtedly also studied Bach in the years that followed.

This edition is based on the second volume of Schubert's piano pieces, published in the *Neue Schubert-Ausgabe* as *Klavierstücke II* (ser. vii/2,5 (Kassel: Bärenreiter, 1984). This volume was initially prepared by Christa Randen, and her edition of the *Moments Musicaux* was largely complete by the time of her death in an airplane accident in November 1977. Their final editing stages were then taken on by the editor of the present volume.

4 The original edition of the *Moments Musicaux* similarly used the term “musicals”; see *ibid*.

5 See especially Arnfried Edler, “Hinweise auf die Wirkung Bachs im Werk Franz Schuberts,” *Die Musikforschung* 33 (1980), pp. 279ff.

6 Letter of 3 July 1824 from Ferdinand to Franz Schubert; see Otto Erich Deutsch, ed., *Schubert: Die Dokumente seines Lebens, Neue Schubert-Ausgabe*, ser. viii/5 (Kassel, 1964), p. 248.

7 As is claimed by Brigitte Massin: *Franz Schubert* (Paris, 1977), pp. 1084f.

3 The spelling "*Momens*," instead of "*Moments*," recurs in Leidesdorf's edition of Schubert's cycle; see the section on sources in the Critical Commentary.

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

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



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

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

abide the accursed hacking that plagues even excellent pianists, as it delights neither the ear nor the feelings.”⁸ Albert Stadler, writing in 1858, recalled Schubert’s playing style: “Listening to and watching him play his own piano compositions was a true delight. Beautiful touch, calm hand, clear, clean playing full of spirit and feeling. He belonged to the old school of good pianists whose fingers did not yet attack the poor keys like birds of prey.”⁹

These two testimonials reflect the trend that began to arise in piano tutors around 1800,¹⁰ which proclaimed legato to be the basic articulation of piano playing. Yet the legato was to be produced only with the fingers, not with the pedal. In consequence, unlike modern piano technique, the historical style of piano playing placed great emphasis on silently changing the finger on a single key. Though other aspects of historical finger technique cannot be simply transferred to the modern instrument owing to the great difference in the action, a continuous legato can also be achieved on a modern grand piano by airtight changes of fingers. We have therefore attempted, with the fingerings in our edition, to transfer an impression of the sonority to the modern piano. The slow movements, and particularly the *Andante* and *Poco Andante*, which are described in Johann Nepomuk Hummel’s *Handbuch Clavier-schulen*,¹¹ are described with great lightness and briefly touched, so that unduly lifting these detached notes would spoil the effect. Hummel claims that they will sound “as if they were all together” (e. g. in m. 72 of *Moment Musicaux*), which is similarly important in that he feels it should be combined with a crescendo: “Usually in cantabile passages [...] the notes [are] so to speak weighted separately with the finger [...] so that each one [receives] a certain gradual increase in emphasis.”¹¹

8 Schubert’s letter of 25 or 28 July 1825 to his father and step-mother; Otto Erich Deutsch, ed.: *Schubert: Die Dokumente seines Lebens, Neue Schubert-Ausgabe*, ser. viii/5 (Kassel, etc., 1964), p. 299.

9 Otto Erich Deutsch, ed.: *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde* (Wiesbaden, 1983), p. 170.

10 Definitively described in Mario Aschauer: *Handbuch Clavier-schulen: 32 deutsche Lehrwerke des 18. Jahrhunderts im Überblick* (Kassel, etc., 2011).

11 Johann Nepomuk Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, vol. 1 (Vienna, 1828), p. 64.

Among the many and varied signs that Schubert used to indicate emphasis or accentuation, the accent mark > is probably the one requiring the most vocal delivery. Hummel writes that it is “applied both in *piano* and in *forte* passages, and slightly brings out the note above which [it] is placed.”¹²

The debate on the use of the pedal in playing the piano is, as a reading of the sources shows, as old as the pedal itself. Hummel reports that “in recent times many have tried, when playing, to replace the natural inner feeling with a feigned one” and have thereby created “an aural jingling brought forth by a constant application of the pedals.”¹³ “Playing with almost constantly raised dampers” was, he claimed, “a cloak with which to hide an impure and note-melting delivery,” whereas “the truly great artist” affects “his listening with his feeling and power” and does not require the pedals at all. None the less, he continues, the use of the raised dampers, sometimes combined with the standard piano stop, can have a pleasant effect in some passages, but its use seems to be recommended more in slow tempo than in fast ones, and only with slow changes of harmony.”¹⁴ Given Stadler’s able-minded recollection that Schubert was a pianist of the old school, Hummel’s claim that neither Mozart nor Clementi made use of the pedal is especially interesting in this context. Schubert’s piano music likewise calls for a spare use of the pedal as a special effect (as e. g. in mm. 22ff. of no. IV), especially when the desired legato can in any case be achieved with the fingers. The comparatively numerous pedal marks in Carl Czerny’s arrangement of the *Fierabras Overture*, published by Anton Diabelli in 1827 (and thus during Schubert’s lifetime),¹⁵ should not be taken as evidence against the cautious and judicious use of the pedal: it is an arrangement of an orchestral piece, and Czerny quite obviously used the pedal to prevent the instrument from sounding thin when sustaining chords over entire bars, or to generate a superior *tremolo*.

Embellishments

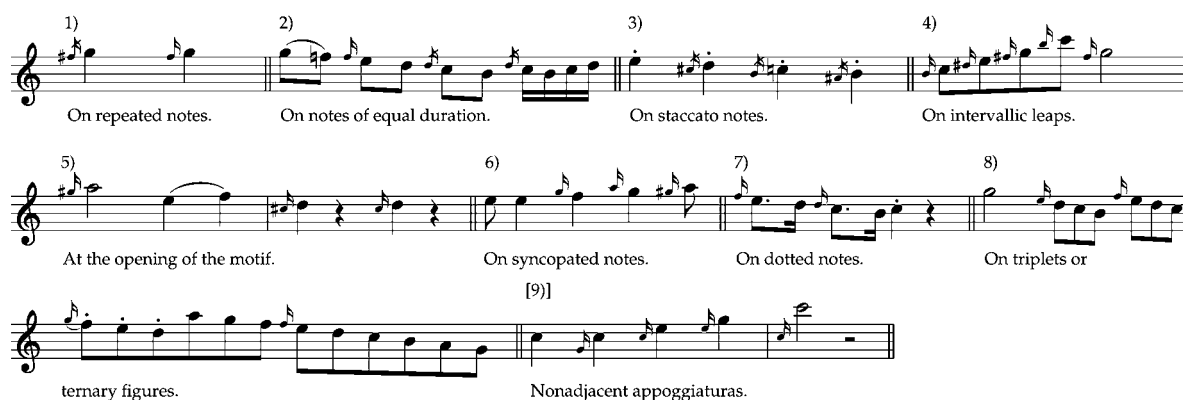
The only embellishment marks that Schubert used in the *Moments Musicaux* are the appoggiatura and the slide. In the principal sources, all the appoggiaturas are written as small eighth-notes with an oblique

12 *Ibid.*, p. 65.

13 *Ibid.*, vol. 3, p. 417.

14 *Ibid.*, p. 437.

15 Franz Schubert: *Ouverture zu der Oper „Fierabras“ D 796 für Klavier zu vier Händen bearbeitet von Carl Czerny*, ed. Walburga Litschauer, *Neue Schubert-Ausgabe*, ser. vii/1,5 (Kassel, etc., 1984), pp. 117–41.



Example 1

slash through the stem.¹⁶ Ever since the eighteenth century, theorists have distinguished between long and short appoggiaturas, with the former being of varying duration depending on the main note and the latter being invariably short. Hummel maintains that the short appoggiatura is represented by a small eighth-note with an oblique slash through the stem.¹⁷ Friedrich Starke proposes using a small sixteenth-note with slash, but concedes that this is not standard practice. He therefore presents eight typical situations in which to recognize short appoggiaturas (see Example 1).¹⁸ The abbreviated version of a list compiled by Starke in his piano method of 1799.¹⁹ Every appoggiatura in the *Moments Musicaux*, particularly those in the *Moments Musicaux*. Regarding the execution of appoggiaturas, contemporary tutors agree on the "beat" and simultaneous notes in the chords or the rests. However, both Hummel and Starke must be on the principal notes to the execution of the slide. In the case of no. III and bars 35 and 73²⁰ of no. VI should be executed as follows:

16 Except for the appoggiatura in m. 73 of no. VI, which appears without a slash in the first edition (the separate print of no. VI, source C), but as a slashed eighth-note in the original edition of all six *Moments Musicaux* (source A).

17 Hummel (see note 11), vol. 3, p. 392.

18 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. 17.

19 Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen* (Leipzig and Halle, 1789), pp. 220–28. A reissue of the first edition appeared in Vienna in 1798. A positive 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.

20 The following rule from Türk may be applied in this passage: "When the voice ascends by one scale-step and immediately descends to the preceding note"; Türk (*Ibid.*), p. 222.

Example 2



Example 3



Example 4



Starke's rule "on dotted notes" (*vor punctirten Noten*) should probably be applied to the appoggiaturas in bar 3 of no. II, and the "nonadjacent appoggiatura" rule (*wenn der Vorschlag einen Sprung macht*; see example no. 1) to those in bars 16 (eighth-note 4), 26, 29 and so forth. In other words, these appoggiaturas, too, should all be short and "on the beat."

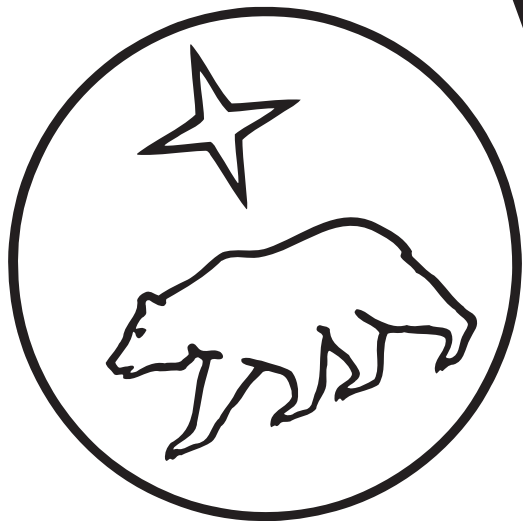
Tempo

Schubert used only words to indicate the tempo in his piano pieces. Metronome marks stemming at least from his immediate surroundings, if not from his own pen, have survived only for the songs in early original editions, the *German Mass*, and the opera *Alfonso und Estrella*. Along with other contemporary sources, they have been the object of several studies that attempt to reconstruct absolute value ranges for Schubert's

verbal tempo marks.²¹ Since the nuanced rendering of a basic tempo depends on a large number of other factors besides the historical findings (auditorium, instrument, underlying emotion, etc.), we have refrained from adding metronome suggestions here.

Mario Aschauer

(translated by J. Bradford Robinson)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

21 Helmut Hofmann: *Franz Schubert: Das Zeitmass in seinem Klavierwerk*, Musik-Konzepte 114 (Munich, 2001), reviewed by Johann Sonnleitner, *Schubert: Perspektiven* 3, no. 1 (2003), pp. 109–23; David Montgomery: *Franz Schubert's Music in Performance: Compositional Ideas, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations*, Monographs in Musicology 11 (Hillsdale, 2003), pp. 210–68, reviewed by Walther Dürr, *Schubert: Perspektiven* 4, no. 1 (2004), pp. 103–14.

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.

30 5 3 3 3 4 4 3 2 1 4 5 4 5 2 3 4 2

p>

35 5 3 4 4 2 1 5 3 4 5 5 3 4 2 3 2 2 4 1

pp

40 5 4 5 3 4 2 3 3 1 5 4 2 5 3 5 3 4 5 1

45 3 4 2 2 5 3 4 5 3 2 2 4 5 3 2 4 3 4 3

f pp

50 5 p> 3 2 1 4 5 4 5 2 3 4 2

55



The image shows a page of piano sheet music for a piece titled "Bärenreiter Leseprobe". The music is written for piano (p) and includes various dynamics such as p, pp, f, and p>. The score is divided into systems, with measures numbered 30, 35, 40, 45, 50, and 55. The key signature is one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some fingerings indicated by numbers 1-5. A large, diagonal watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. In the bottom left corner, there is a circular logo containing a stylized bear walking to the left, with a five-pointed star above its head.

59

pp

3 2 4 3

3 4

3 4

5 1 4 2 3 2

63

dim.

3 4

3 4

5 2 4 5

67

p

pp

fp>

3

3

3

77

3

f

3

81

fz

p

decresc.

86

pp

91

pp

cresc.

fp

Andantino

II.

p

pp

9

fp

14

pp

f

p

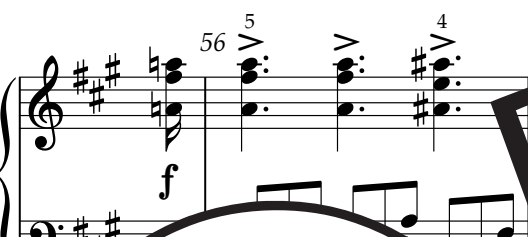
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.

[illegible][illegible]

64

pp

p

3

4

4

5



74

pp

>

<>

fp <>

79

pp

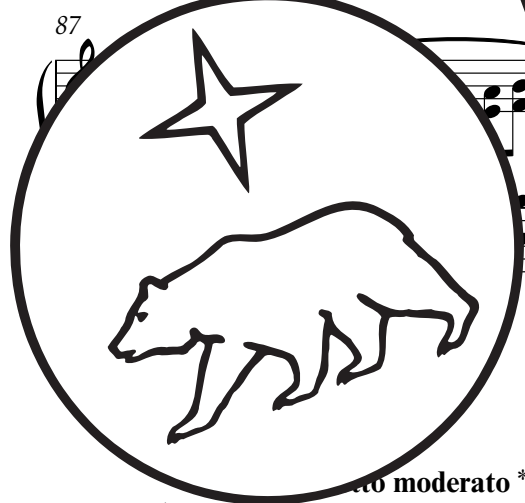
f

<>

p

pp

83



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Air russe*)

III.

ato moderato **)

p

stacc.

8

3

5 3

4 2 2

3 2 1

1 2 3

2 3

2

*) Der Titel findet sich nur in der Erstausgabe (= Einzelausgabe dieses Satzes), nicht in der zweiten Ausgabe als op. 94,3. / The title is found only in the first edition (= separate edition of this piece), not in the second edition as Op. 94,3.

**) Tempobezeichnung in der zweiten Ausgabe: *Allegro moderato*. / The tempo marking in the second edition reads: *Allegro moderato*.

*) Takt 32, unteres System, letztes Achtel: in beiden Quellen wie hier $as + c^1 + f^1$; vgl. jedoch Takt 8. / Bar 32, lower stave, the last eighth-note chord reads the same as here in both sources: $ab + c^1 + f^1$; however, see bar 8.

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

f

5 5 4 5 4 3 1 1

36

pp

1 3 1 3 4 2 4 2 3 4

41

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

2 1 3 2 1 2 4 1 2 1 5

51

pp

Ped.

1(2) 5(5) 2(1) 4(5) 1(2) 5(5)

56

Ped.

5

62 *pp* *simile*

68 *cresc.* *pp*

74 *cresc.* *cresc.*

84 *pp*

89 *pp* *simile*

*) Zu Takt 78, 80 vgl. Critical Commentary. / Bar 78, 80, see the Critical Commentary.

95

cresc.

100

legato

pp *mf* *pp* *p*

104

pp *mf* *pp* *p*

114

pp

119

pp

Ped.

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.

146



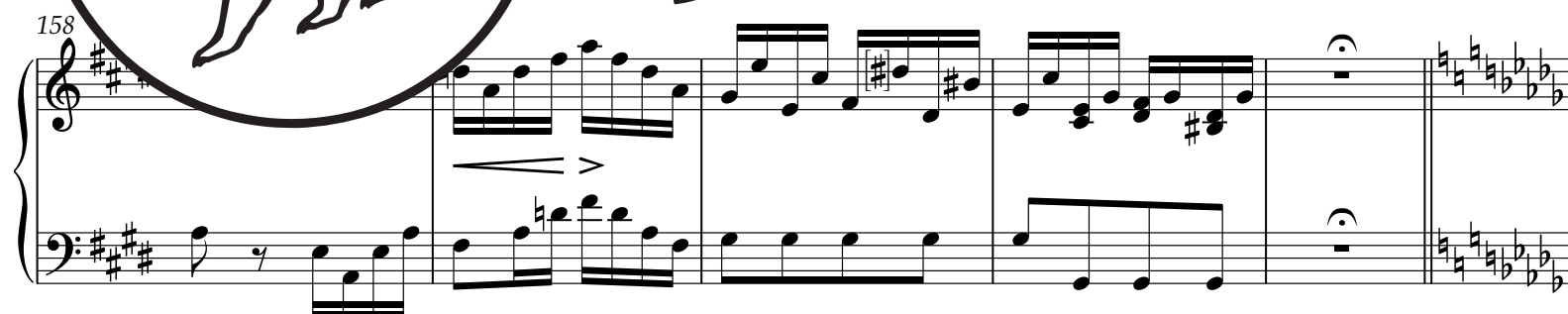
150



154



158

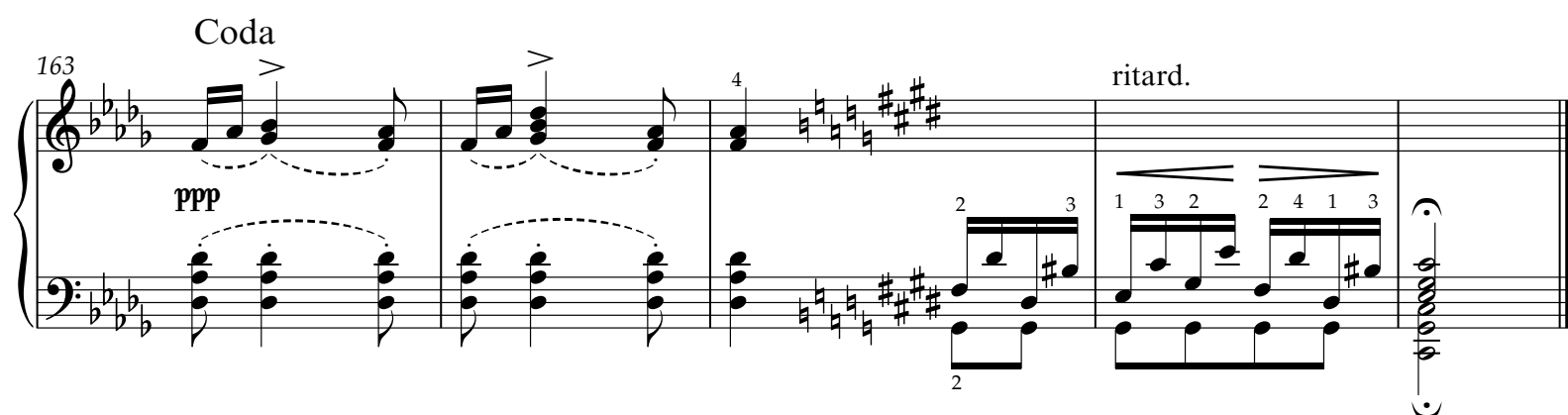


Coda

163

ppp

ritard.



Allegro vivace

The first system of the musical score is for the Violoncello (V.). It is in 2/4 time and B-flat major. The tempo is 'Allegro vivace'. The score consists of two staves. The right staff (treble clef) features a series of chords and dyads, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *fz* (forzando). The left staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, also including fingerings. The system concludes with a repeat sign.

A musical score for the piece 'Bärenprobe' by Franz Schubert. The score is written for piano and features a large, stylized watermark reading 'Bärenprobe' across the center. The music is in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is presented in a clean, black-and-white format.

[illegible]

49

cre - - - - -

scen - - - - -

do - - - - -

4 3 1 1 3 2

58

f> *>* *>* *ff>* *f>* *>* *>* *ff>* *p>*

67

ff> *p>* *>* *>* *>* *>* *p>*

cre - - - scen - - - do

76

f> *>* *>* *p>* *>* *>* *fz*

84

fz)* *p* *ff*

103

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

*) Zur Dynamik in Takt 90–94 siehe Critical Commentary. / For dynamics in bars 90–94, see the Critical Commentary.

**) Zur Wiederholung des zweiten Teiles siehe Critical Commentary. / For the repetition of the second part, see the Critical Commentary.

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

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



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

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

38

pp

pp

cresc.

46

p

f

p

pp

54

fp

62

ff

p

70

fp

pp

CRITICAL COMMENTARY

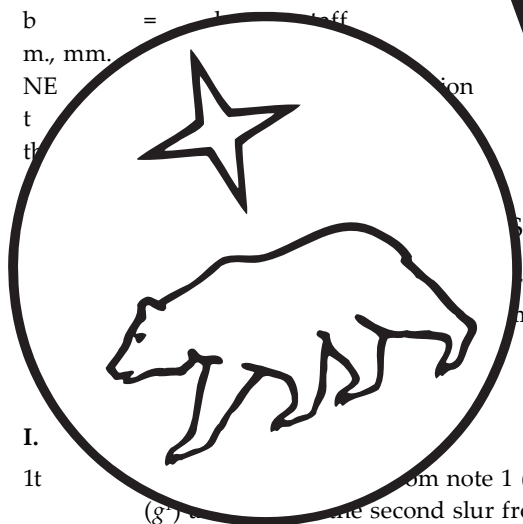
SOURCES

- A** Original edition. *Moments Musicaux pour le Piano Forte* [...] *Oeuvre 94*, 2 vols. (Vienna: M. J. Leidesdorf, July 1828); vol. 1: nos. I–III; vol. 2: nos. IV–VI.
- B** First edition of no. III: *Air russe: pour le Piano*, in: Album Musicales Recueil de Compositions Originales pour Piano et Chant, vol. 1 (Vienna: Sauer & Leidesdorf, December 1823), pp. 13–15.
- C** First edition of no. VI: *Plaintes d'un Troubadour*, in: Album Musicales Recueil de Compositions Originales pour Piano et Chant, vol. 2 (Vienna: Sauer & Leidesdorf, December 1824), pp. 2–25.

Schubert's autograph manuscripts for the *Moments Musicaux* have not survived.

ABBREVIATIONS

b = 16th-note
m., mm. = measure
NE = natural
t = tie
th = threshold



- I.**
- 1t A slurs from note 1 (g^1) to note 2 (g^2). Changed to agree with b and m. 67.
- 67t A has an additional slur from note 1 (g^1) to note 2 (g^1).
- II.**
- 1t A slurs the entire bar (without upbeat). Changed to agree with mm. 9, 36 and 74.
- 13t A has a slur on the final two 16th-notes (f^2-e^b) instead of a tie on f^2-f^2 . Changed to agree with m. 78.
- 46b A has an additional whole-note E^b on quarter-notes 2–3 of m. 46b, probably by mistake.
- 50t A has a single slur from c^1 to the final 16th-note (c^1). Changed to agree with m. 85.
- 65t A has a tie on $c^{\sharp 2}-c^{\sharp 2}$, probably by mistake; see m. 21.
- 78t A reads chord 4 as $d^1+a^b+c^b$ (d^1 without natural sign). Probably an engraver's error; changed to agree with m. 13.

- 80t A extends the slur on e^b-c^2 to the following eighth-note d^b ; changed to agree with m. 15.

III.

- 1 A gives the tempo mark as *Allegro moderato*. It is uncertain whether this departure from the first edition (B) was introduced by Schubert or whether the engraver inadvertently chose the more common term, in which case Schubert either accepted the change or failed to notice it at the proofreading stage.
- 27 A lacks pp.
- 33t A and B have a single whole-bar slur; changed to agree with m. 30.
- 35, 36t A has three slurs, the first from the first note g^2 to the last one of m. 35, the second from the last note g^2 of m. 35 to eighth-note f^2 of m. 36, and the third from the quarter-note a^b to the last note f^2 of m. 36. Changed to agree with mm. 39–40. B has a single slur from the quarter-note a^b to the two 16th-notes g^2-a^b in m. 35.
- 37, 38, 47, 49, 50t A has whole-bar slurs in these bars; B has no slurs in m. 47.
- 49, 51 B lacks accent mark.

IV.

- b In addition to the staccato dots, A also has a written "staccato" instruction (corresponding to the "legato" in m. 1t). Schubert therefore omitted staccato dots in mm. 6–22 and 107–23. However, as the articulation changes in b (unlike t), NE continues the staccato dots in mm. 6–22 and 107–23 and deletes the "staccato."
- 22, 123b The pedaling mark probably means that the dampers should be lifted up to and including quarter-note 1 of mm. 24 and 125, respectively, despite the change of harmony. If so, it surely also applies to mm. 26ff., 52ff., 56ff., 127ff., 153ff. and 157ff.
- 68t A places the first slur only on 16th-notes 1 and 2.
- 78, 80t A omits the b on f^b in m. 78. In Schubert's day this sign was unnecessary, for the b on f^b in m. 77 continues to apply unless canceled by a natural sign. It is often suggested that f^b should be read as f^2 for consistency with mm. 86 and 88¹ and that

¹ See e. g. the editions by Paul Badura-Skoda (*Franz Schubert: Impromptus, Moments musicaux, Drei Klavierstücke*, Vienna: Wiener Urtext Edition, 1969, p. 46, und Critical Commentary, p. 4) and Walter Gieseking (*Franz Schubert: Impromptus, Moments musicaux*, Munich and Duisburg: G. Henle, 1948 and 1976, note in Appendix, p. 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.