

SCHUBERT

Sonate B-Dur
für Klavier

Sonata in B-flat major
for Piano

D 960

Herausgegeben von / Edited by
Walburga Litschauer

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA10860

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Hinweise zur Aufführungspraxis	VI
Preface	X
Notes on Performance Practice	XII
Sonate B-Dur / Sonata in B-flat major (D 960)	
I Molto moderato	1
II Andante sostenuto	22
III Scherzo. Allegro vivace con delicatezza	28a
IV Allegro ma non troppo	30
Critical Commentary	45

Schuberts Entwürfe zur Sonate B-Dur D 960 sind im Internet auf der Bärenreiter-Homepage
(im Shop unter den speziellen Informationen zu dieser Ausgabe) auffindbar.

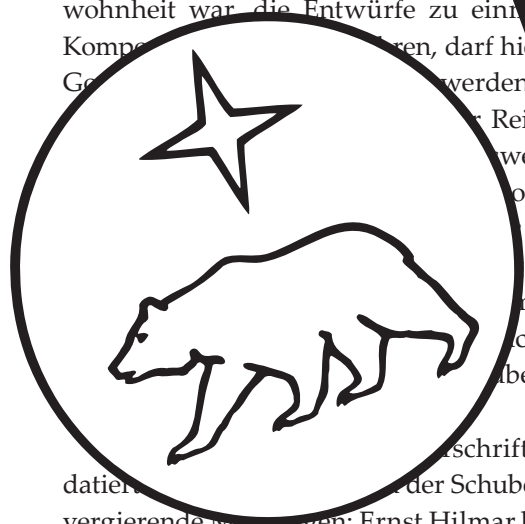
Schubert's drafts of his Sonata in B-flat major D 960 are available on the Bärenreiter Homepage
(see Shop, for information regarding this edition).

Urtextausgabe aus: *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*,
herausgegeben von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Serie VII: *Klaviermusik*,
Abt. 2, Band 3: *Klaviersonaten III* (BA05537), 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. 3: *Klaviersonaten III* (BA05537), edited by Walburga Litschauer.

VORWORT

Die *Sonate B-Dur* (D 960) ist die letzte Klavierkomposition, die von Schubert im September 1828 vollendet wurde und die in einer autographen Reinschrift zusammen mit den Sonaten in c-Moll (D 958) und A-Dur (D 959) überliefert ist. Lässt man die Entwürfe zu der *Sinfonie in D* (D 936 A) außer Acht, die möglicherweise erst nach diesem Zeitpunkt entstanden sind, stellt die *Sonate B-Dur* wahrscheinlich das letzte Instrumentalwerk dar, das Schubert überhaupt geschrieben hat. Der genaue Kompositionsbeginn der Sonate ist unbekannt, doch deuten umfangreiche Entwürfe zu allen vier Sätzen darauf hin, dass Schubert sich damit ausführlich und wohl auch über einen längeren Zeitraum hinweg beschäftigt hat. Dieser ist wahrscheinlich für die Wochen, möglicherweise auch Monate vor Schuberts Umzug zu seinem Bruder Ferdinand am 1. September 1828 anzusetzen. Da es gegen Schuberts Wohnheit war, die Entwürfe zu einmal vollendeten Kompositionen zu geben, darf hier – wie Arthur Godel behauptet – angenommen werden, dass Schubert die Reinschrift seiner Entwürfe wegen bei seiner Wohnung in der Reinschrift nimmt, nicht mehr „Entwürfe“² und Schuberts Tod in der



Niederschrift der jeweils undatierten Entwürfe der Schubert-Literatur divergierende Meinungen: Ernst Hilmar behauptet, dass die Entwürfe zu den *Sonaten A-Dur* und *B-Dur* „Hand in Hand [...] in der Zeit von Juni–August“ des Jahres 1828 entstanden seien. Als Beleg für diese Theorie wird angeführt, dass Schubert auf der Rückseite des ersten Blattes des ersten Entwurfs zur *Sonate A-Dur*

„in den noch freien Raum den Schluß des I. Satzes der Sonate in B-Dur“ einfügte; „vergleicht man Tinte und Handschrift und schließlich das für die beiden letzten Sonaten verwendete Papier, ergibt sich bei diesen frühen Fassungen deutlich der zeitliche Zusammenhang“.³ Robert Winters Papierstudien ergaben hingegen, dass drei der insgesamt sechs Blätter, auf denen die Entwürfe zu der *Sonate B-Dur* notiert sind, von einer Papiersorte stammen, die Schubert bereits sieben Monate vor dem Frühjahr 1828 erworben hatte, und brachten den Autor zu dem Schluss, „dass sich die Komposition der B-Dur-Sonate über einen deutlich längeren Zeitraum erstreckt haben könnte, als bisher angenommen“.⁴ Dabei muss jedoch beachtet werden, dass unzusammenhängendes Skizzenpapier mit Sicherheit nur auf einen *terminus ante quem* schließen lässt, dass Schubert auf eine leer gebliebene Blätter seiner Handschriften immer wieder auch später zurückgegriffen hat.

Im Vergleich der umfangreichen Entwürfe mit der jeweils ausgeführten Fassung ermöglicht Einblick in die „Werkstatt“ des Komponisten und gibt Aufschluss über den Entstehungsprozess der Hauptwerke in Schuberts Sonatenschaffen. Arthur Godel charakterisiert die Entwürfe zu den drei Sonaten als „Erfindungsprotokolle, in denen alles so aufeinander folgt, wie es im Kompositionsakt entstand“. Nach Godel hat Schubert in „festen Werkverläufen“ gedacht und gleich zu einer „zusammenhängenden Niederschrift“ angesetzt, wobei er „jeweils nur die Reprise in den Sonatenhauptsätzen“ wegließ, die „als transponierte und höchstens leicht modifizierte Wiederholung der Exposition [...] bei der Reinschrift direkt aus dem Entwurf übernommen werden“ konnte.⁵ Da Schubert zur Niederschrift seiner Entwürfe lose Einzel- und Doppelblätter verwendete, ist es möglich, dass von den Handschriften einige Teile verloren gingen. Bei der *Sonate B-Dur* betrifft dies vermutlich ein Blatt des Entwurfs zum vierten Satz, „auf dem sich der Anfang bis Takt 147 befunden hat“.⁶

1 Arthur Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten* (D 958–960). Entstehungsgeschichte. Entwurf und Reinschrift. Werkanalyse, Baden-Baden 1985 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 69), S. 34. – Schobers Wohnung, in der Schubert zwei Räume und eine Musikkammer zur Verfügung standen, befand sich auf den Tuchlauben; Schubert wohnte dort von März 1827 bis Ende August 1828 (vgl. Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel u. a. 1964 (= *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VIII, 5; im Folgenden abgekürzt: Dok.), S. 540.

2 Walther Dürr, *Entwurf – Ausarbeitung – Revision. Zur Arbeitsweise Schuberts am Beispiel des Liedes „Der Unglückliche“* (D 713), in: *Die Musikforschung* 44, 1991, S. 222.

3 Ernst Hilmar, *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*, Kassel u. a. 1978 (= *Catalogus Musicus* VIII), S. 99.

4 Robert Winter, *Paper Studies and the Future of Schubert Research*, in: *Schubert Studies. Problems of Style and Chronology*, hrsg. von Eva Badura-Skoda und Peter Branscombe, Cambridge 1982, S. 253.

5 Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten* (s. Anm. 1), S. 41, 107.

6 Ernst Hilmar, *Zu den Manuskripten*, in: Franz Schubert. Drei

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.

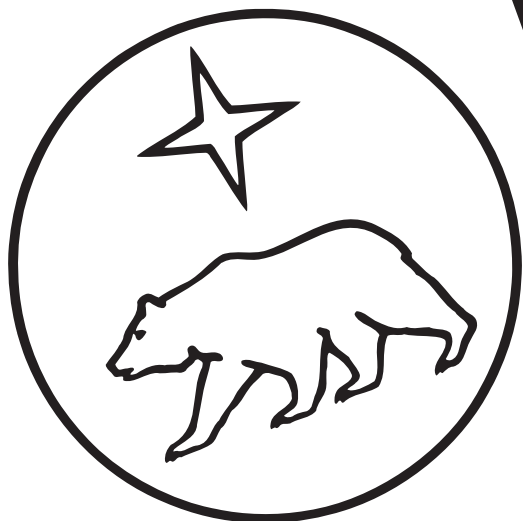
Ohne Kennzeichnung werden ergänzt: fehlende Schlüssel; fehlende Pausen; fehlende Triolenzeichen; fehlende Bögen von der Vorschlags- zur Hauptnote; Fermaten, die nur in einem der beiden Systeme fehlen, Akzidenzien und Artikulationszeichen, die sich aufgrund von Schuberts Schreibgewohnheiten als selbstverständlich ergeben.

Schuberts Notierungsweise unterscheidet lange und kurze Vorschläge nicht. Deshalb sind jeweils über dem System Ausführungsanweisungen für Vorschläge (im Haupttext jeweils mit Bogen zur Hauptnote) gegeben.

Der Komponist differenziert in der Regel deutlich zwischen den Bezeichnungen *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. 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*.

Charakteristische Eigenheiten der Schubertschen Notierungsweise werden in der vorliegenden Urtextausgabe beibehalten, soweit die Lesbarkeit dadurch nicht allzu sehr beeinträchtigt ist. Walburga Litschauer



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

In welchem Maße sich die Klaviere, für die Schubert komponierte, von den heute gebräuchlichen Instrumenten unterscheiden, verdeutlichen 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 mit ihrem schlanken und farbenreichen Klangbild. Das leichte und elegante Spielgefühl rührt von einer fragilen und im Vergleich zur heutigen relativ einfachen Mechanik her, schmalere Tasten, kurzem Tastentiefgang und geringem Spielgewicht (jeweils fast nur die Hälfte der für moderne Flügel gängigen Werte). Damit verbunden war auch ein sich deutlich vom heutigen unterscheidender Spielform, von dessen Buntheit eine Vielzahl überliefert. Fortschrittlicher Quellen zur Aufführungspraxis zeugt, die jedoch keinesfalls ein einheitliches Bild zeichnen. Es ist daher die Frage nicht eindeutig zu beantworten, wie selbst, sein Umfeld und seine Zeitgenossen die Kompositionen gespielt haben. Es ist aber sicher, dass die Ausführung sich beim Spielen – zumindest in den ersten Jahrzehnten – bedarf es daher der Hilfe der erhaltenen und zeitgenössischen Traktate, um sich die facettierte Klavierspielkultur im 19. Jahrhundert zu erschließen. Das folgende Kapitel kann freilich weder einen umfassenden Überblick über die Quellenlage bieten. Im Folgenden seien aber einige Beobachtungen aus den Quellen zusammengestellt, die für eine historisch-informierte Interpretation und als Einstieg in tiefer gehende Beschäftigung mit der Materie nützlich sein könnten.

Anschlag, Artikulation und Pedalgebrauch

Über Schuberts Art Klavier zu spielen gibt es nur wenige aussagekräftige Dokumente. Er selbst schrieb 1825 an seine Eltern: „Besonders gefielen die Variationen aus meiner neuen Sonate zu 2 Händen [vermutlich der zweite Satz der Sonate a-Moll D 845; Anm. des Autors], die ich allein und nicht ohne Glück vortrug, indem mich einige versicherten, daß die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut, weil ich das vermale-

deyte Hacken, welches auch ausgezeichneten Clavier Spielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüth ergötzt.“¹ Albert Stadler erinnerte sich 1858 an Schuberts Klavierspiel: „Seine Klavierkompositionen von ihm selbst vortragen zu hören und zu sehen, war ein wahrer Genuß. Schöner Anschlag, ruhige Hand, klares, nettes Spiel voll Geist und Empfindung. Er gehörte noch zur alten Schule der guten Klavierspieler, wo die Finger noch nicht wie Stoßvögel den armen Tasten zu Liebe gingen.“²

Diese beiden Beispiele entsprechen der Tendenz, die sich auch in den um 1800 erschienenen Klavierlehrwerken³ zeigt, wo als Grundartikulation beim Klavierspiel das Legato proklamiert wird. Das gebundene Spiel sollte jedoch nur mit den Fingern erzeugt werden, nicht durch den Gebrauch des Pedals. In seiner Bearbeitung der Löhleinschen Klavierschule schreibt Carl Czerny: „Nebst dem darf dem Schüler der natürliche Gebrauch der Pedale nie gestattet werden, und jeder schon gebildete Spieler darf wohl die Pedale als eine Würze anzusehen, die man in kleinen und im schicklichen Orte anzuwenden darf.“⁴ Johann Nepomuk Hummel betont, dass beim Spielen „niemals zu viel von Manchem versucht“ hätten, „das natürliche innere Gefühl durch ein scheinbares zu ersetzen“ und „ein mit immerwährender Anwendung der Pedale hervorgebrachtes Ohrengeklingle“ erzeugten.⁵ „Der Vortrag mit beinahe immer aufgehobener Dämpfung“ sei „Deckmantel eines unreinen und notenverschluckenden Spiels“, „der wahrhaft große Künstler“ wirke „durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer“ und bedarf eigentlich gar keiner Pedale. Dessen ungeachtet sei aber „die Anwendung der aufgehobenen Dämpfung, zuweilen auch verbunden mit dem

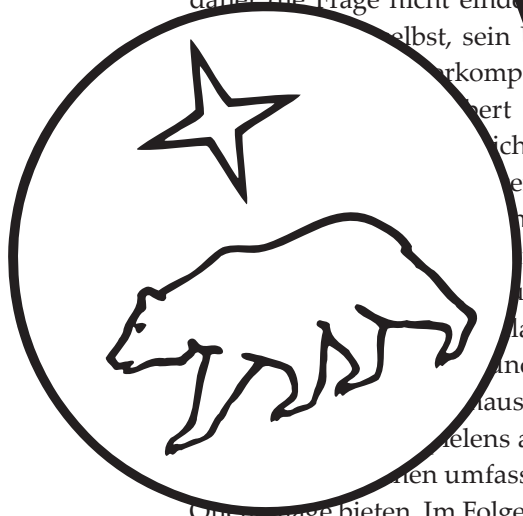
1 Schubert an Vater und Stiefmutter, 25. oder 28. Juli 1825; Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Schubert: Die Dokumente seines Lebens* (= *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VIII,5), Kassel u. a. 1964, S. 299.

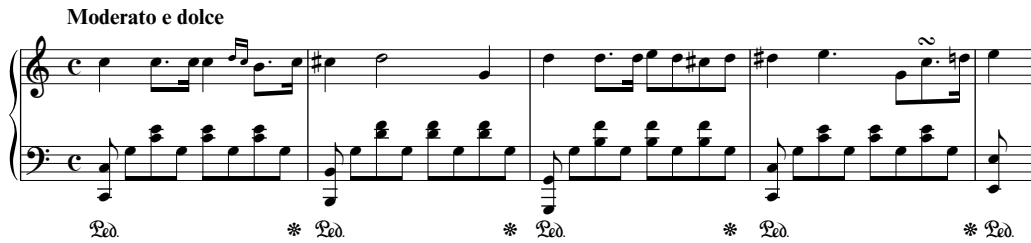
2 Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde*, Wiesbaden 1983, S. 170.

3 Hierzu grundlegend: Mario Aschauer, *Handbuch Clavier-Schulen. 32 deutsche Lehrwerke des 18. Jahrhunderts im Überblick*, Kassel u. a. 2011.

4 *Große Fortepiano-Schule von August Eberhard Müller vormals Kapellmeister in Weimar. Achte Auflage mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigen Anhang vom Generalbass versehen von Carl Czerny*, Leipzig [1825], S. 232 (= 8. Auflage von Georg Simon Löhlein, *Clavier-Schule, oder Kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erklärt*, Leipzig und Züllichau 1765.)

5 Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, Bd. 3, Wien 1828, S. 426.

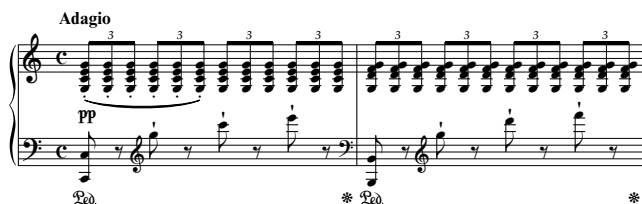




Notenbeispiel 1

gewöhnlichen Piano-Zug, bei manchen Stellen von angenehmer Wirkung; ihr Gebrauch ist jedoch mehr im langsamen als im schnellen Zeitmass, und nur bei langsamen [sic] Harmoniewechsel zu empfehlen.“⁶ Im Zusammenhang mit Stadlers weiter oben zitierter Erinnerung, Schubert sei ein Klavierspieler alter Schule gewesen, erscheint Hummels Bemerkung, weder Mozart noch Clementi hätten sich der Pedale bedient, freilich besonders interessant. So empfiehlt sich auch für Schuberts Klavierwerke – zumindest auf dem historischen Fortepiano –, das normale Legato ohne Pedal zu spielen und letzteres nur als bezuogener Effekt einzusetzen. Nach einem solchen verweist Schubert am Beginn des *Andantino* mit „col pedale“ – eine Pedalanweisung, die mit Klavier hinterflaumt, das in der Fatur strikt zu Mög- des Anweisung – nicht aber bei (1). Czerny, die bas- ne fremde, dritte Artikulationsanwei- stufen, diese Pedalisieren spre- chen, Hummels Lehrwerk, wo die Noten präzise mit Artikulationszeichen versehen sind, während das Pedal gehalten wird.⁹

Notenbeispiel 2



Zu den Artikulationsarten Staccato und Portato, die Schubert mit den Zeichen · · · · und · · · · sowie · · · · andeutet, sei hier aus Hummels Lehrwerk von 1828 zitiert. Er meint, das Staccato müsse immer mit großer Leichtigkeit und Eleganz ausgeführt werden: „Die Tasten werden nur den Finger nur kurz berührt und angestossen, ohne daß die Hand zu sehr zu erheben [...] Mit jener Leichtigkeit diese abgestos- senen Noten vorgetragen werden, desto schöner neh- men sie sich aus.“ Das Portato sei „öfters in vielen Fällen mit einem Crescendo zu verbinden, meist bei sangbaren Stellen“ werden „die Töne mit dem Finger, so zu sagen einzeln gegeben, und [...] dadurch, [er- hält] jeder für sich, einen gewissen allmählig anstei- genden Nachdruck“.¹⁰

Von den vielfältigen Betonungs- und Akzent- zeichen, derer sich Schubert bedient, ist der Akzent > die vermutlich am meisten gesanglich vorzu- tragen sind. Hummel schreibt, der Akzent werde „sowohl bei piano- als forte-Stellen angewandt, und hebt die Note, über der [er] steht, vor den andern etwas heraus“.¹¹ Friedrich Starke beschreibt in seinem Lehrwerk den Akzent als kurzes „Anschwellungszei- chen“ und erklärt ihn als Kombination aus Crescendo- und Decrescendo-Gabel.¹² Bei *fp* dürfte es sich um das nächststärkere Zeichen der Skala handeln. Die „ein- zelne Note“, bei der es steht, solle, so Hummel wei- ter, „stark angeschlagen, dann gleich darauf wieder schwach“ weiter gespielt werden. Noten mit *fp* wür- den dagegen „scharf angespielt“.¹³ Die Bezeichnung *marcato* bedeute, wenn sie sich auf eine „ganze No- tenreihe“ beziehe, dass diese „stärker hervorgehoben werden“¹⁴ müsse.

10 Ebd., Bd. 1, S. 64.

11 Ebd., S. 65.

12 Friedrich Starke, *Wiener Pianoforte-Schule in 11 Abtheilungen mit Verbindung einer leichten Anweisung das Pianoforte rein zu stimmen, nebst Modulations-Regeln, und einer kurzen Sing-Methode. Zum Ge- brauch für Lehrer und Lernende*, Wien 1821, S. 14.

13 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anm. 5), Bd. 1, S. 67.

14 Ebd., S. 68.

6 Ebd., S. 452.

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

8 Müller, *Große Fortepiano-Schule* (s. Anm. 4), S. 232.

9 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anm. 5), Bd. 3, S. 453.

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.

Hülfston [...] anfangen soll.“¹⁹ Starke, Joseph Czerny²⁰ und Carl Czerny in seiner Überarbeitung der Löhlein'schen Klavierschule²¹ lassen den Triller jedoch mit der oberen Nebennote beginnen. Insofern sei etwa die Ausführung der Triller in T. 74 und 76 des ersten Satzes von oben empfohlen.

Rhythmus und Tempo

Die gleichzeitige Ausführung von punktierten Rhythmen und entsprechenden Notenwerten in Triolen bildete in deutschsprachigen Klavierlehrwerken schon im 18. Jahrhundert ein kontrovers diskutiertes Thema²² und erschließt sich auch aus den zu Schuberts Klaviermusik vorliegenden handschriftlichen und gedruckten Quellen nicht eindeutig. Der Komponist selbst notierte den Untersatz sehr ungenau: „auf [...] präzisen Untersatz achtet Schubert nicht, er unterläuft ihm nur, gewissermaßen unbewußt. Schuberts Notierungsweise zeigt daher auch keineswegs Konsequenz [...] bei handschriftlicher Notierung ist das kaum zu erwarten.“²³ Tendenziell zeichnet sich in der zeitgenössischen Klaviermethodik ab, dass die jeweilige musikalische Situation über die Angleichung



19 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anm. 5), Bd. 3, S. 394.

20 Joseph Czerny, *Der Wiener-Klavier-Lehrer oder: Theoretisch-practische Anweisung das Pianoforte nach einer neuen erleichternden Methode in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen*, Wien 1825, S. 15.

21 Müller, *Große Fortepiano-Schule* (s. Anm. 4), S. 222.

22 Etwa in Johann Friedrich Agricolas Besprechung von Georg Simon Löhleins *Clavier-Schule* von 1765 in *Allgemeine Deutsche Bibliothek* 10/1, 1769, S. 241ff.; vgl. Aschauer, *Handbuch Clavier-Schulen* (s. Anm. 3), S. 113.

23 Walther Dürr, *Triolen und punktierte Figuren*, in: Schubert-Handbuch (s. Anm. 18), S. 100.

24 Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* (s. Anm. 12), Systematische Variationen, S. 8.

Hummel und Carl Czerny erlauben zwar die Angleichung bei Anfängern, fordern aber von fortgeschrittenen Pianisten, nicht anzugleichen. Czerny unterstreicht zudem, dass im ersten Satz von Beethovens Sonate cis-Moll op. 27/2 („Mondschein-Sonate“) die Sechzehntelnote der Oberstimme jeweils nach der dritten Triolennote der Begleitung anzuschlagen sei.²⁵ Dies deutet darauf hin, dass in Passagen, in denen die punktierte Stimme einen motivischen Kontrapunkt zur Triolenstimme bildet – wie z. B. in T. 185–214 und 459–480 des vierten Satzes, zumal das punktierte Motiv jeweils zuvor mit Sechzehntelnoten begleitet wird –, nicht angeglichen werden sollte. Ein anders gelagerter Fall stellen T. 52–53 und 71–72 des zweiten Satzes dar; dass Schubert den ursprünglichen Rhythmus ♩ zu ♩ and „deutet“ vermutlich auf eine gewollte Angleichung.

Schubert bezeichnete das Tempo in seinen Klavierwerken nur mit Worten. Metronomzahlen, wenn nicht von ihm selbst, so zumindest aus seinem direkten Umfeld stammend, sind lediglich für die Lieder der frühen Opuszahl aus der *Deutsche Messe* und die *Oper Zéphyr und Eschella* überliefert. Gemeinsam mit anderen zeitgenössischen Quellen war es Gegenstand einiger Untersuchungen, in denen der Versuch unternommen wird, absolute Wertbereiche für Schuberts verbale Tempobearbeitungen zu rekonstruieren.²⁶ Da die Nennung eines Grundtempos über den historischen Bestand hinaus von einer Vielzahl weiterer Faktoren (Raum, Instrument, Grundaffekt usw.) abhängt, wird hier auf die Empfehlung konkreter Metronomzahlen verzichtet.

Mario Aschauer

25 Carl Czerny, *Die Kunst des Vortrags der älteren und neuen Claviercompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement (oder 4ter Theil) zur grossen Pianoforte-Schule*, Wien 1842, 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.

26 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; Montgomery, *Schubert's Music in Performance* (s. Anm. 18), S. 210–268.

PREFACE

The Sonata in B-flat major (D 960), Schubert's final composition for the piano, was completed in September 1828 and has come down to us in an autograph fair copy together with the sonatas in C minor (D 958) and A major (D 959). Indeed, if we set aside the sketches for his D major Symphony (D 936 A), which may have originated somewhat later, the B-flat major Sonata is probably his very last instrumental work altogether. We do not know exactly when he started work on the composition, but extensive drafts for all four movements suggest that he was occupied with it in some detail for a fairly long period of time, probably during the weeks or perhaps months before he moved in with his brother Ferdinand on September 7, 1828. Normally it was against his habit to leave sketches and drafts once his compositions were finished, and it is thus safe to assume, as Arthur Godel insists,¹ that he still needed them in order to produce the fair copies of his works. He took them along when he moved, leaving behind only the labors for his other works [...]. Having finished the fair copy, Schubert's drafts of the Dürnsassunns – no longer destroyed –? Thus it came and up among the possessions and after his death. Among Schubert scholars it is to be noted that he wrote down his drafts, as Ernst Hilmar claims that the major and B-flat major sonatas were made [...] in the months between the end of 1827 and the beginning of 1828. To substantiate his theory, he points out that Schubert, using the verso of the first leaf of his first draft for the A major Sonata, "inserted the ending of the B-flat major Sonata's opening movement in the remaining blank space." Hilmar then adds that "a comparison of the ink, the handwriting, and finally the paper used for the final two

sonatas shows that these early versions clearly arose in close temporal proximity."³ However, Robert Winter's analyses of the paper revealed that three of the six leaves employed for the drafts of the B-flat major Sonata stem from a brand of paper that Schubert had already used seven months before the early part of 1828. Winter concluded that "the composition of the B flat Sonata may have stretched out over a time period considerably longer than has been suspected."⁴ Still, it should be borne in mind that unruled sketch paper can at best provide a *terminus ante quem non*, for Schubert resorted a time and again to blank leaves in his manuscripts.

A comparison of the extensive drafts with the finished versions grants us a glimpse into the composer's "workshop" and sheds light on the genesis of these towering masterpieces among Schubert's sonatas. Arthur Godel calls the drafts of these three sonatas a "rough sketch of the creative process, in which everything follows just as it occurred in the act of composition."⁵ According to Godel, Schubert thought in terms of "firmly defined musical processes" and started immediately to work in continuity drafts, omitting "only the recapitulation in the sonata-form movements" because it could be "transferred directly from the draft into the fair copy, being a transposed and merely modified repeat of the exposition."⁶ As Schubert used loose leaves and bifolia to write down his drafts, it is possible that some sections of the manuscripts have been lost. In the case of the B-flat major Sonata, this probably applies to a leaf "containing the music from the opening to bar 147" in the draft for movement 4.⁶

The changes that Schubert made to his drafts when writing them out in fair copy primarily involve extensions, the elaboration of transitions between formal divisions, and the variation of repeated sections. Now and then he also composed longer passages afresh. One such passage occurs in the middle section of

1 Arthur Godel: *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958–960): Entstehungsgeschichte – Entwurf und Reinschrift – Werkanalyse*, Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 69 (Baden-Baden, 1985), p. 34. Schöber's apartment, where Schubert had two rooms and a music chamber at his disposal, was located in Tuchlauben. Schubert lived there from March 1827 to the end of August 1828. See Otto Erich Deutsch: *Schubert: Die Dokumente seines Lebens*, Neue Schubert-Ausgabe, ser. 8, vol. 5 (Kassel, etc., 1964) [hereinafter *Dok.*], p. 540.

2 Walther Dürr: "Entwurf – Ausarbeitung – Revision: Zur Arbeitsweise Schuberts am Beispiel des Liedes 'Der Unglückliche' (D 713)," *Die Musikforschung* 44 (1991), p. 222.

3 Ernst Hilmar: *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*, Catalogus Musicus 8 (Kassel, etc., 1978), p. 99.

4 Robert Winter: "Paper Studies and the Future of Schubert Research," *Schubert Studies: Problems of Style and Chronology*, ed. Eva Badura-Skoda and Peter Branscombe (Cambridge, 1982), p. 253.

5 Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten* (see note 1), p. 41, p. 107.

6 Ernst Hilmar: "Zu den Manuskripten," *Franz Schubert: Drei große Sonaten für das Piano: Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*, Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 1 (Tutzing, 1987), p. 24.

movement 2 in the B-flat major Sonata. The two versions already differ in outer appearance by having conflicting numbers of bars. Schubert also altered the melodic and harmonic points of emphasis: by repeating the first chord of the theme, he added a quarter-note to the length of the melody, causing the entire passage to be accented differently on the final version. The two versions also differ in the registers of the melody and accompaniment parts. The draft is characterized by playful right-hand accompaniment figures, lending the version a brighter texture. In the final version, the pulsating accompaniment rhythms are shifted to the bass region while the melody remains entirely in the upper voice.

Schubert's plan to write a set of three piano sonatas first becomes apparent in the draft for the B-flat major Sonata, which bears the heading "Sonata No. 3." In the finished versions of September 1828, the headings read "Sonata I" for the C minor Sonata, "Sonata II" for the A major Sonata, and "Sonata III" for the B-flat major Sonata, further proving that he regarded the three pieces as a self-contained set. It was as such that he wrote to the Leipzig publisher Heinrich Probst in 1828: "Among other sonatas for solo piano I have written three, namely Nos. 1, 2, and 3. I have written them with great appreciation for Schubert was recommended to me. Perhaps it was his publisher's appetite for new music that led him to commission these three piano sonatas from me. In the end, they found their way to the hands of my brother Ferdinand, who sent them to the music publisher Tobias Haslinger in December 1828. A short while later Haslinger announced in the *Wiener Zeitung* that he would issue a 'more detailed advertisement regarding the publication' of Schubert's 'three new piano sonatas.'⁷ In the event, they did not appear in print until 1839, two years after the death of Johann Nepomuk Hummel, when Diabelli of Vienna issued them with a dedication to Robert Schumann. Schumann must have seen the already engraved print in early 1838, for on June 5 of that year he mentioned and reviewed them in detail in an article on Schubert's posthumous papers for the *Neue Zeitschrift für Musik*: "The sonatas, being Franz Schubert's final work, are distinguished and

remarkable enough. [...] As if it could never find an end, never be at a loss for a continuation, it ripples along from page to page, always musical and full of song, interrupted now and then by violent isolated outbursts which quickly calm down again. [...] Then he closes with a light heart, gently and amiably, as if he could start afresh the next day. It was destined not to be. [...] And if his tombstone bears the inscription that beneath it lies 'a rich possession but far fairer hopes,' we shall gratefully confine our memories to the former. It is vain to ponder what he might yet have achieved. He did enough, and praise be to anyone who has striven and accomplished so much."⁹

NOTES ON THE EDITION

This new edition is based on the autograph manuscript, located today in a private collection in addition to the main musical text. We also reproduce the draft versions of the sonata. Of these the draft of the second movement merits special attention, for it differs significantly from the final version in its elaboration of the middle section.

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

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

Schubert made no notational distinction between long and short appoggiaturas. We therefore place suggestions for the execution of appoggiaturas above the staff in question, drawing a slur to the principal note in the main text.

As a rule, Schubert clearly distinguished between *ritardando* (become slower), *decrescendo* (become softer), and *diminuendo* (become both slower and softer). His accent marks are often so long as to be almost indis-

7 Dok., p. 540.

8 Dok., p. 567.

9 Robert Schumann: "Aus Franz Schubert's Nachlaß," *Neue Zeitschrift für Musik* 8, no. 45 (June 5, 1838), pp. 177–179, quote on p. 179.

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

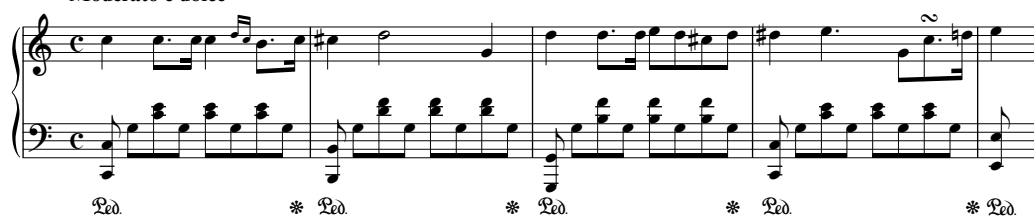
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

Moderato e dolce



Example 1

1858, recalled the composer's playing style: "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."²

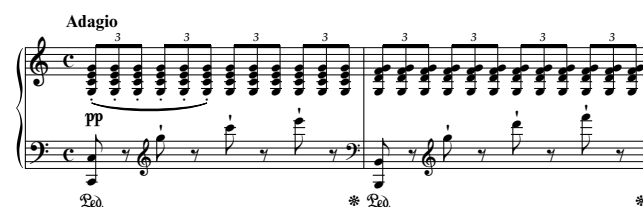
These two testimonials reflect the trend that began to arise in piano tutors around 1800,³ which proclaimed legato to be the basic articulation of piano playing. However, legato should be produced only with the fingers, not with the pedal. Here, for example, is Carl Czerny writing in his revision of Löhlein's keyboard treatise: "Incidentally, the pupil should never be allowed to use the pedals, which every

accidentally used to regard as a necessary and as the proper way of playing, but place one" and have brought forth by a "Playing with was, he claimed pure and not the truly great artist" and "the use of the raised dampers, sometimes combined with the standard piano stop, can have a pleasant effect in some passages; but its use is to be recommended more in slow tempos than in fast ones,

and only with slow changes of harmony."⁶ Given Stadler's above-mentioned recollection that Schubert was a pianist of the old school, Hummel's claim that neither Mozart nor Clementi made use of the pedals is especially interesting. For Schubert's piano music we therefore recommend, at least when played on the historic fortepiano, playing normal legato without the pedal and employing the latter only as a special effect. Schubert asks for just such an effect at the opening of the *Andante sostenuto* by writing "*senza pedale*" – one of some forty pedaling instructions that he left behind in his compositions for the piano. One way of realizing his instruction is illustrated by an example from Carl Czerny that resembles the piano writing at the opening of this movement: namely, to press the pedal after a change of harmony, but not to pass the notes (s. Example 1).⁸

Here the purpose of the pedal, Czerny explains, is to allow the bass notes to resound, "as if it were being depressed by a third hand." That Schubert's articulation marks do not conflict with such use of the pedal is shown by an example from Hummel's tutor, where the notes are precisely marked with articulation signs while the pedal is held down:⁹

Example 2



The articulation styles of staccato and portato, which Schubert indicated with the signs and and are perhaps best described in Hummel's tutor of 1828. Hummel claims that staccato must always be rendered with great lightness and elegance:

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

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

4 *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]), p. 232. This is the eighth edition of Georg Simon Löhlein, *Clavier-Schule, oder Kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erklärt* (Leipzig and Züllichau, 1765).

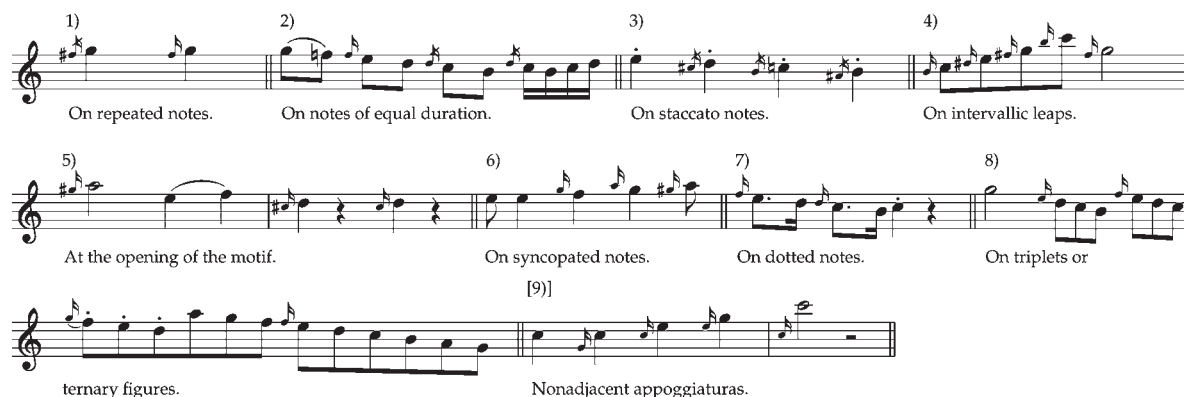
5 Johann Nepomuk Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, vol. 3 (Vienna, 1828), p. 426.

6 *Ibid.*, p. 452.

7 Catherine E. Smith, "Interpreting Schubert Pedal Indications," *Journal of the American Liszt Society* 19, 1986, pp. 91–92.

8 Müller, *Große Fortepiano-Schule* (see note 4), p. 232.

9 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (see note 5), vol. 3, p. 453.



Example 3

"The keys are only briefly touched and activated by the fingers without unduly lifting the hand. [...] The more lightly these detached notes are rendered, the more beautiful they will sound." His description of portato is similarly important in that he feels it should be combined with a crescendo: "Usually in cantabile passages [...] the notes [are] so special weighted separately with the finger [...] so that each one [receives] an increase in emphasis."¹⁰

varied signs that Schubert used for accentuation, the accent mark > is "employed both in *piano* and *forte* [...] lightly brings out the note."¹¹ Friedrich Starke in his *Wieners Pianoforte-Schule* presents it as a brief "swell mark" and explains it as a "crescendo hairpin."¹² Next on the list is the sign *fp*. The "in which it is placed, Hummel continues 'struck forcefully' and the next notes 'played softly.'" In contrast, notes marked *fz* are to be "attacked crisply."¹³ The term *marcato*, when related to a "whole series of notes," means that they must be "brought out more strongly."¹⁴

¹⁰ *Ibid.*, vol. 1, p. 64.

¹¹ *Ibid.*, p. 65.

¹² Friedrich Starke: *Wiener Pianoforte-Schule in 11 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. 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.

¹³ Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (see note 5), vol. 1, p. 67.

¹⁴ *Ibid.*, p. 68.

Among the embellishment marks that Schubert used most frequently in his Sonata in B-flat major is the appoggiatura, which he usually wrote in the form of 16ths and 32nds. Ever since the eighteenth century, theorists have distinguished between long and short appoggiaturas, with the former being of varying duration depending on the main note and the latter being invariably short. They recommended introducing a consistent form of notation while conceding that this is not standard practice. Friedrich Starke, in his *Pianoforte-Schule*, therefore presents eight typical situations in which we can recognize short appoggiaturas (Example 3).¹⁵ This is an abbreviated version of a list compiled by D. G. Türk in his *Klavierschule* of 1789.¹⁶

Regarding the execution of short appoggiaturas, all contemporary tutors agree 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 on the principal note. In this sense, bar 68 in the first movement (Example 4) and bars 7 and 23 in the third (Example 5) should be executed as follows:¹⁷

¹⁵ Jones: *Wiener Pianoforte-Schule* (see note 12), pp. 140–142.

¹⁶ 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. Hagg (Lincoln, 1982). The first edition was illegally reprinted by the Musikalisch-Typographische Verlagsgesellschaft in Vienna in 1798 and Türk published a second edition of the original in Leipzig and Halle in 1802. A favorable review of the second edition, published in the *Allgemeine musikalische Zeitung* in November 1814 (vol. 16, no. 44), bears witness to the importance that Türk's tutor enjoyed until well into the nineteenth century.

¹⁷ In the following music examples we have attempted to apply findings from contemporary theoretical writings to specific passages in Schubert's music. As they are presented using note-values of maximum simplicity, they should, of course, be viewed as schematic.

Example 4



Example 5



Schubert's manuscripts do not precisely indicate whether the trill should begin on the principal note or a neighbor note.¹⁸ The appoggiaturas in bars 186, 192, and 222 of the first movement result from the accidentals on the auxiliary notes and should probably not be viewed as exceptions to a general rule that Schubert wanted his trills to begin on the principal note. Contemporary Viennese piano tutors are inconsistent on the handling of trills. True, Hummel proclaimed in 1828 that trills should generally begin on the note and not on the upper neighbor.¹⁹

Joseph Czerny's *Der Wiener-Klavier-Lehrer* and Löhlein's *Clavier-Schule* both begin the trill on the upper auxiliary note. The movement on the trill and dotted rhythms and correct alignment is a hotly debated subject in German keyboard tutors.²²

18 Walther Dürr: "Notation und Aufführungspraxis," *Schubert-Handbuch*, ed. Walther Dürr and Andreas Krause (Kassel, etc., 1997), p. 106. David Montgomery's claim that the trill starting on the main note was standard in Schubert's day is not corroborated by the sources. (David Montgomery, *Franz Schubert's Music in Performance: Compositional Ideas, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations*, Monographs in Musicology 11 [Hillsdale, 2003], p. 174–175; reviewed by Walther Dürr, *Schubert: Perspektiven* 4/1, 2004, pp. 103–114.)

19 Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (see note 5), vol. 3, p. 394.

20 Joseph Czerny: *Der Wiener-Klavier-Lehrer oder: Theoretisch-practische Anweisung das Pianoforte nach einer neuen erleichternden Methode in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen* (Vienna, 1825), p. 15.

21 Müller: *Große Fortepiano-Schule* (see note 4), p. 222.

22 E.g. in Johann Friedrich Agricola's review of Georg Simon Löhlein's *Clavier-Schule* of 1765 in *Allgemeine Deutsche Bibliothek* 10/1, 1769, pp. 241–243. See Aschauer, *Handbuch Clavier-Schulen* (see note 3), p. 113.

Nor do the manuscript or printed sources of Schubert's piano music offer any clarification. The composer himself was very imprecise about the alignment of these rhythms: "Schubert pays no attention to [...] precise vertical alignment; it occurs occasionally, but merely as if subconsciously. As a result, there is no consistency in his notational style [...], which is hardly to be expected from handwritten notation anyway."²³

Contemporary keyboard treatises tend to suggest that the choice of vertical alignment is affected by the musical context. Starke provides an example of a melody with homophonic accompaniment and argues that the rhythms should be brought into alignment. To quote Starke: "Here, the counting is not taken so strictly by the newer famous composers. The note which comes immediately after the dotted note is played with the last note of the texture, or triplet."²⁴

Example 6



Hummel and Carl Czerny claim that beginners are allowed to align dotted and triple rhythms, but not more advanced pianists. Further, in his remarks on the opening movement of Beethoven's C-sharp minor Sonata, op. 27, no. 2 ("Moonlight Sonata"), Czerny also emphasizes that each sixteenth note in the upper voice must be struck after the third note of the associated triplet in the accompaniment.²⁵ This suggests that in passages where the dotted voice forms a motivic counterpoint to the voice with triplets (as e.g. in mm. 185–214 and 459–480 of the fourth movement, especially considering that the dotted motif had previously been accompanied by sixteenth-notes), the rhythms should not be assimilated. A different case is represented by bars 52–57 and 77–87 of the second movement, where Schubert changes the original rhythm ♩ to ♩, presumably because he wanted them aligned.

23 Walther Dürr: "Triolen und punktierte Figuren," *Schubert-Handbuch* (see note 18), p. 100.

24 Jones: *Wiener Pianoforte-Schule* (see note 12), p. 192.

25 Carl Czerny: "On the Proper Performance of All Beethoven's Works For the Piano," *The Art of Playing the Ancient and Modern Piano Forte Works. Together with a List of the Best Pieces for That Instrument, by All the Celebrated Composers from Mozart up to the Present Day Being a Supplement to the Royal Piano Forte School* (London, 1846), p. 49. Reprint ed. by Paul Badura-Skoda (Vienna, 1970).

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 B-Dur

D 960

beendet: 26. September 1828
completed: 26 September 1828

Molto moderato

pp legato

The first system of the sonata consists of four measures. The treble clef part begins with a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of E-flat and G-flat. The bass clef part begins with a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of E-flat and G-flat. The tempo is marked 'Molto moderato' and the dynamics are 'pp legato'.

5

The second system of the sonata consists of ten measures. The treble clef part begins with a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of E-flat and G-flat. The bass clef part begins with a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of E-flat and G-flat. The tempo is marked 'Molto moderato' and the dynamics are 'pp legato'.

15

The third system of the sonata consists of four measures. The treble clef part begins with a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of E-flat and G-flat. The bass clef part begins with a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of E-flat and G-flat. The tempo is marked 'Molto moderato' and the dynamics are 'pp legato'.

19

pp

22

25

28

31

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 19 to 31. The notation is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music is arranged in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The piece begins with a piano (pp) dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. In the lower-left area, there is a circular logo containing a stylized bear and a star.

34

3

cresc.

f

37

40

43

decresc.

46

cresc.

ff

p

pp

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

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



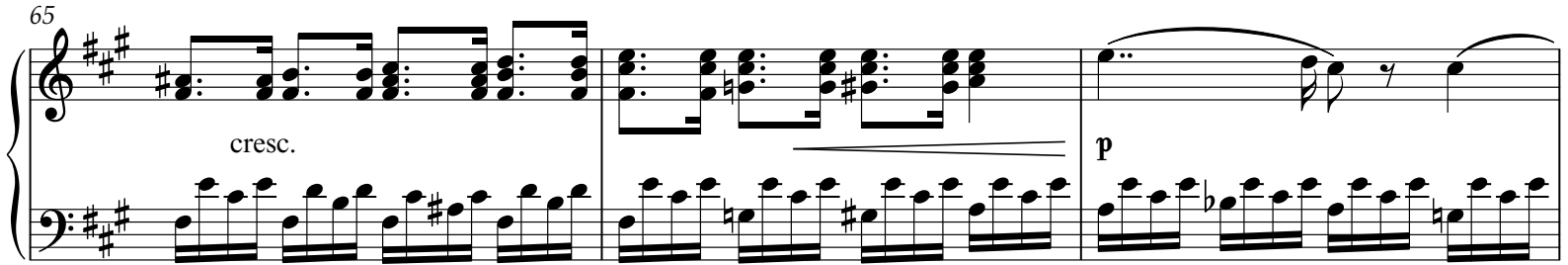
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

65

cresc.

p



68

8va

cresc.



71

decresc.



74

tr.

cresc.

8va

tr.



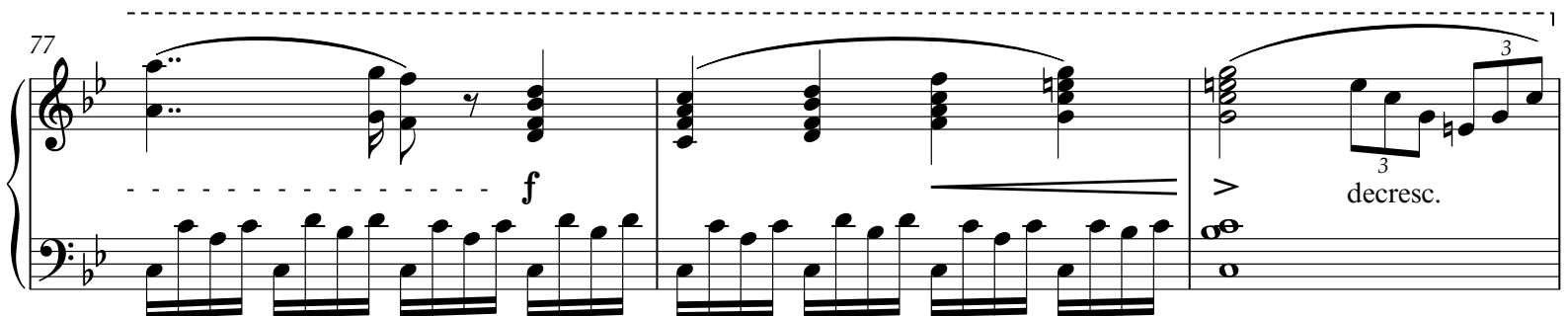
77

f

3

3

decresc.



80

p



83



86



92

pp

decresc.



95

cresc.



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

98

fp pp

102

mf f cresc. ff

106

mf fp decresc. pp

117a

1.

mf pp mf pp mf

122a

2. rit.

cresc. ff 3 ffz 3 ffz > pp

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

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



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

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

136

137

138

139

cresc.

f

p

140

141

142

143

144

145

p

p

146

147

148

cresc.

ff

p

149

150

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



151

pp

simile

8

155



158

p

cresc.

b

165

168

cresc. cresc.

171

ff

174

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

178

p

182

pp

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

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



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

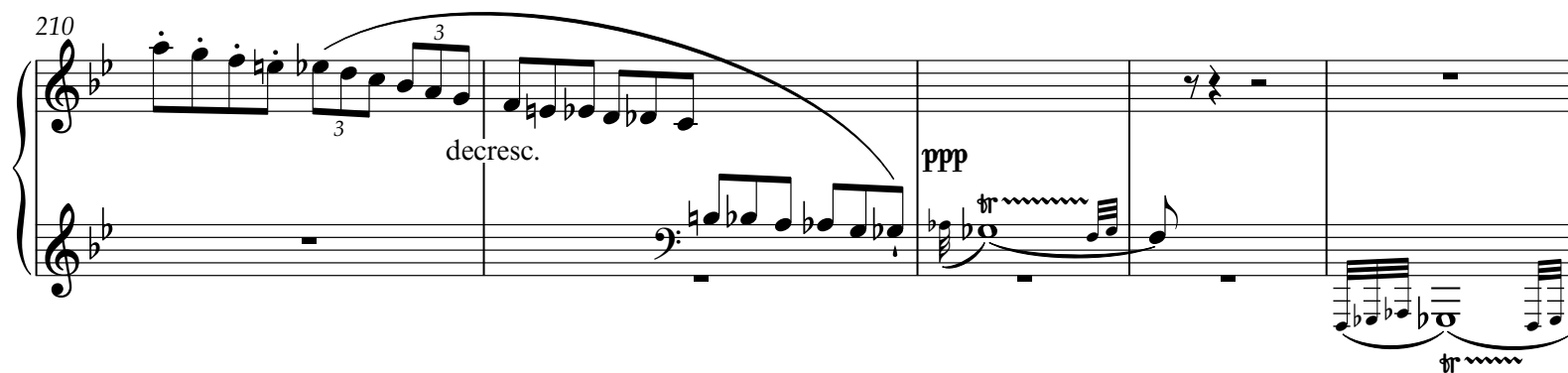
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

210

3

decresc.

ppp



215

sempre legato

pp

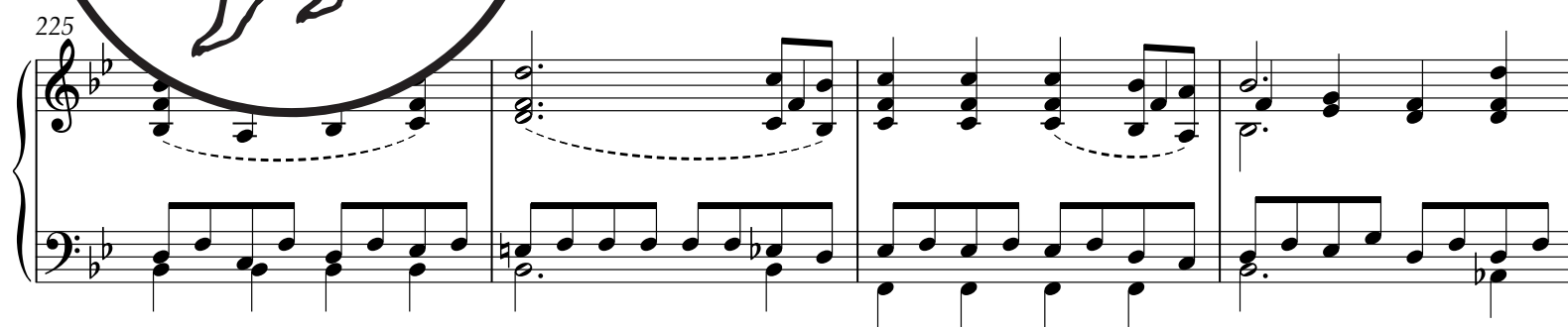


220

ppp



225



229



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

234

pp

Musical notation for measures 234-236. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 234 starts with a piano (pp) dynamic. The melody in the right hand features a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. The bass line consists of eighth notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

237

Musical notation for measures 237-239. The melody continues with a half note D4, a quarter note C#4, and a half note B3. The bass line continues with eighth notes: F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1.

240

Musical notation for measures 240-242. The melody features a half note A3, a quarter note G#3, and a half note F#3. The bass line continues with eighth notes: E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0.

243

Musical notation for measures 243-245. The melody features a half note E3, a quarter note D#3, and a half note C#3. The bass line continues with eighth notes: D0, C0, B0, A0, G0, F#0, E0, D0.

246

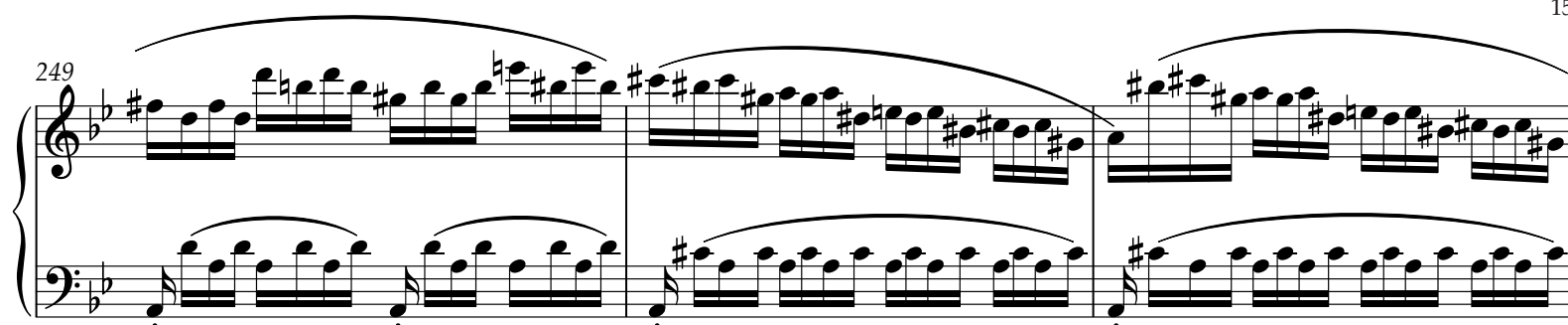
pp

Musical notation for measures 246-248. The melody features a half note B2, a quarter note A#2, and a half note G#2. The bass line continues with eighth notes: C0, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



249



252

3

cresc.

f



255



259



263

decresc.

cresc.



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

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



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

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

281

p

284

cresc.

p

287

cresc.

p

290

pp

293

cresc.

tr

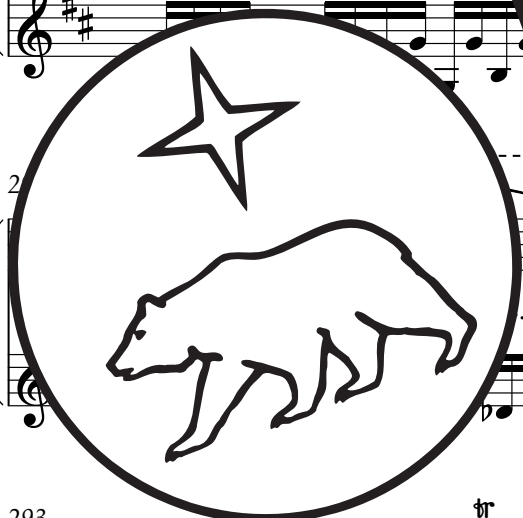
296

f

3 3

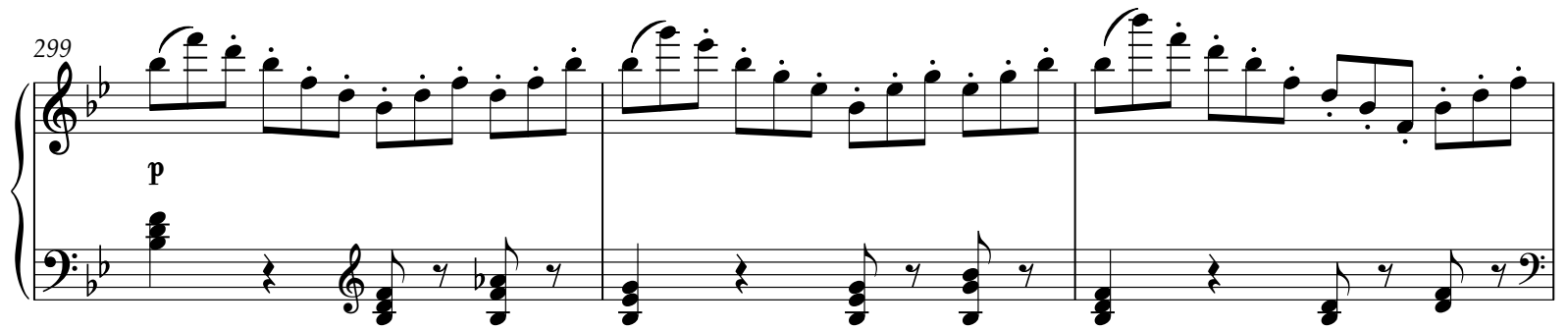
decresc.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

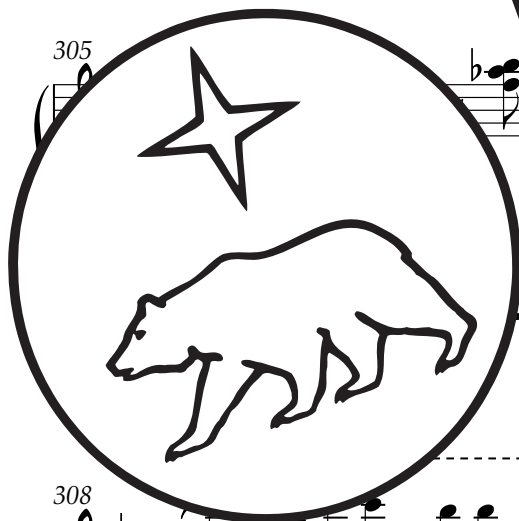


299

p



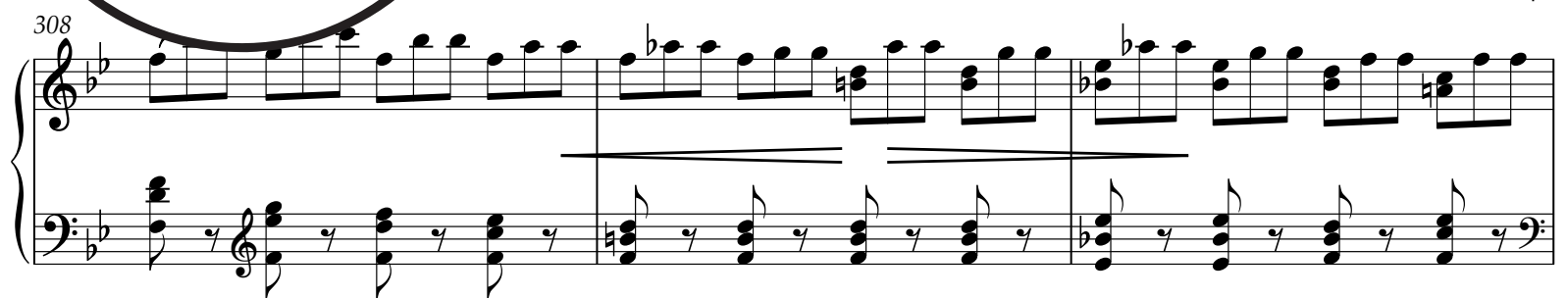
302



305



308



311

pp

decresc.



314

cresc.

317

p fp

320

mf f c

324

ff mf p

328

mf 8va

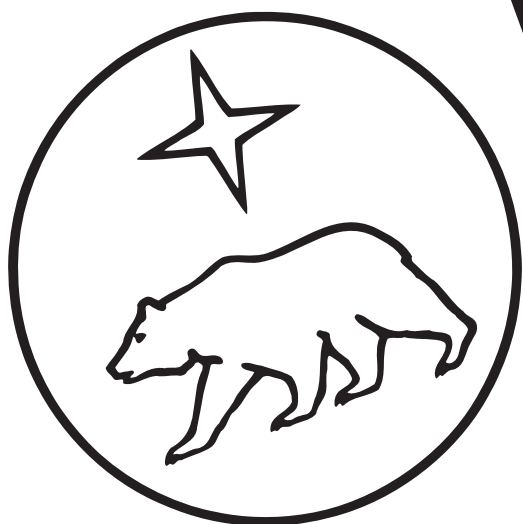
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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

Andante sostenuto

m.s.
pp
col pedale

6

11

f *cresc.* *pp*

cresc. *p*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

26

cresc. f decresc. pp

31

decresc.

36

ppp p

45

48

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.

63

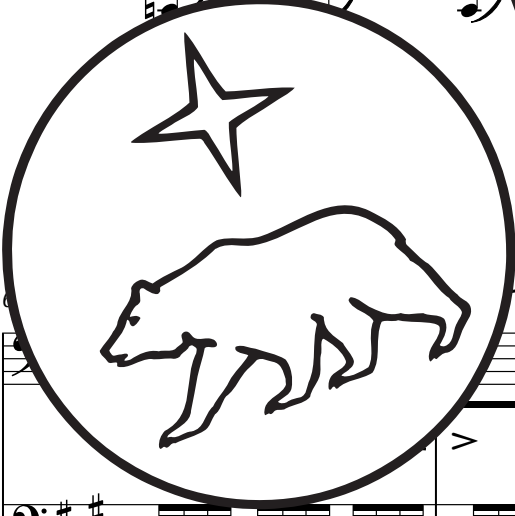
pp

66

cresc.

p

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



cresc.

f

73

fp

p

decresc.

76

mf

cresc.

79

p

decresc.

pp



82

p

decresc.

pp

85

p

decresc.

pp

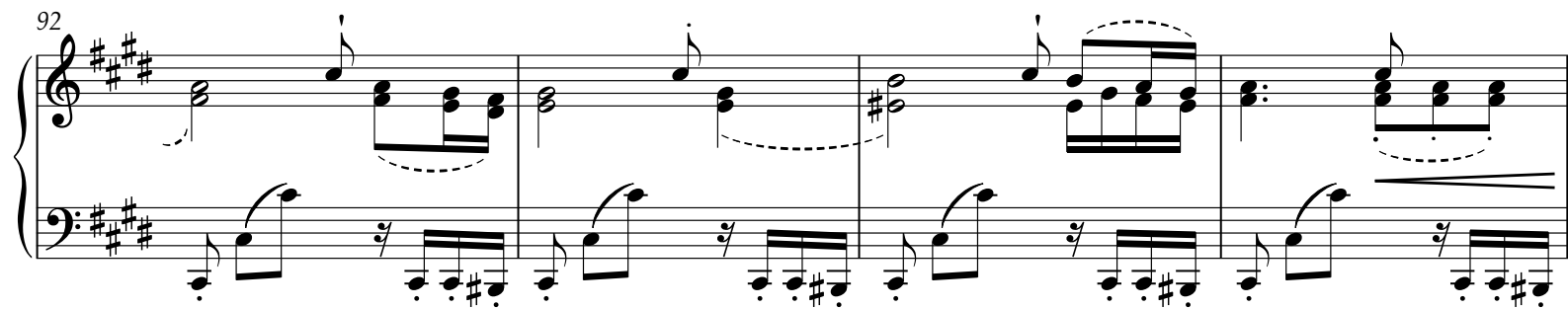
88

dim.

m.s.

pp

92



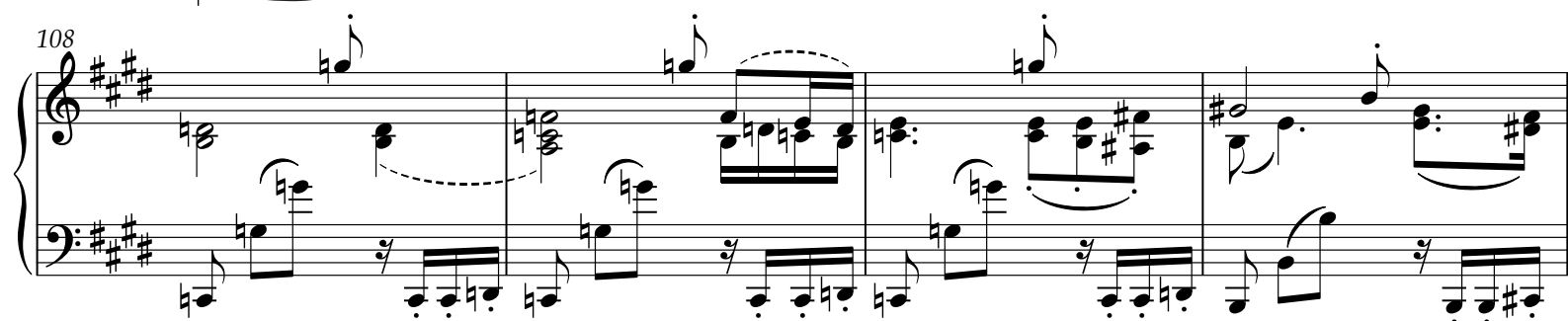
96



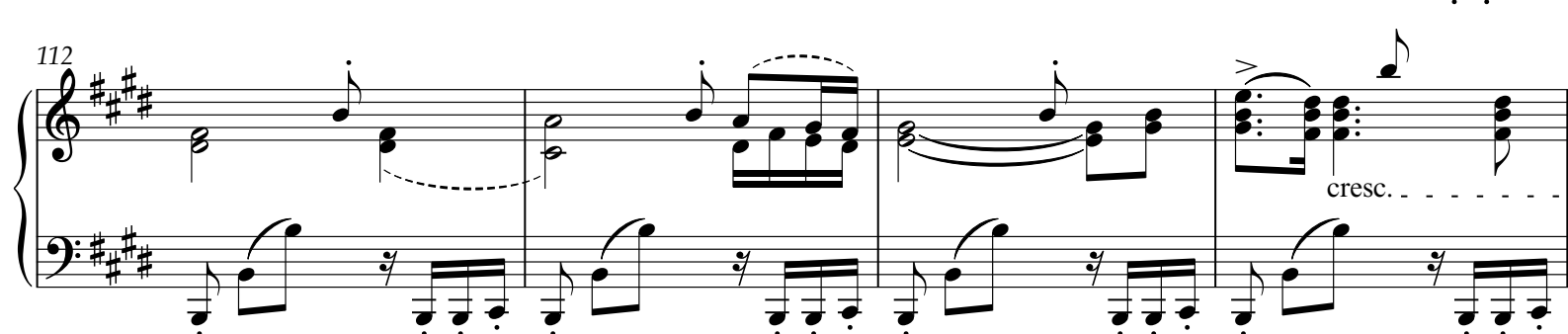
100



108



112



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.

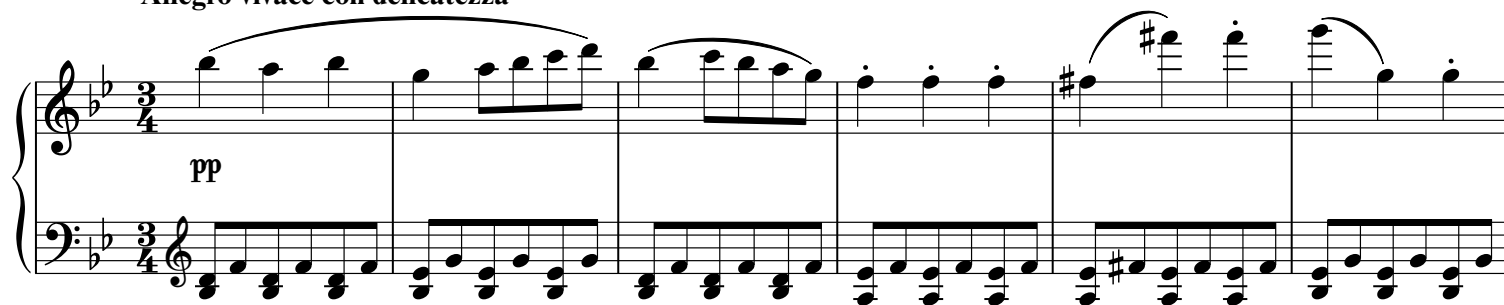


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

Scherzo

Allegro vivace con delicatezza



31

pp

simile

38

fp >

decresc.

pp

46

fp

decresc.

sempre pp

60

68

cresc. un poco

74 *8va* *mf*

81 *decresc.*

88 *1.* *2.* *Coda* *pp*

fzp *fzp* *V*

11 *cresc.* *p* *fzp* *fz* *fzp*

21 *1.* *2.* *fzp* *fzp* *ffz* *p* *p*

Scherzo da capo ed infine la Coda

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.

44

pp

51

cresc.

58

p

65

p

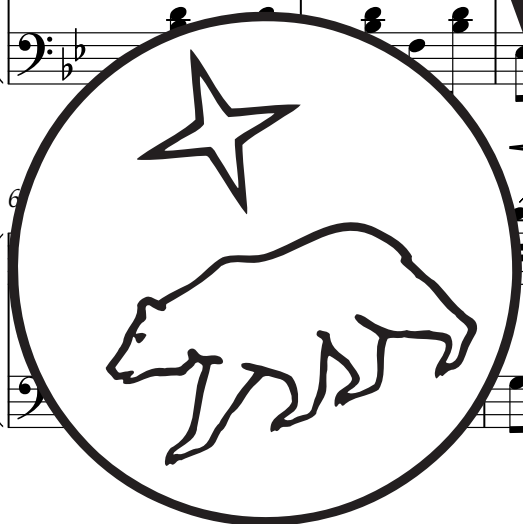
72

cresc.

p

79

p



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

85

p

simile

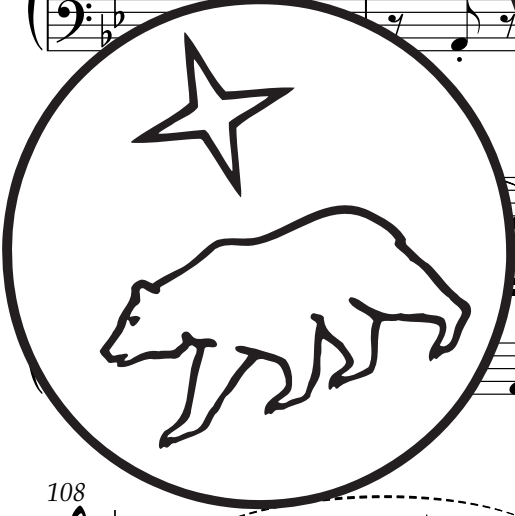
90

96

108

pp

114



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

This page contains musical notation for a piano piece, likely from a collection titled 'Bärenreiter Leseprobe'. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 85-89) begins with a piano (p) dynamic. The second system (measures 90-95) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 96-107) includes a 'simile' instruction. The fourth system (measures 108-113) features a pianissimo (pp) dynamic. The fifth system (measures 114-119) concludes the excerpt. A circular logo with a bear silhouette and a star is positioned on the left side, overlapping the third and fourth systems. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is superimposed over the center of the page.

120

dim.

126

cresc.

p

132

cresc.

144

pp

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.

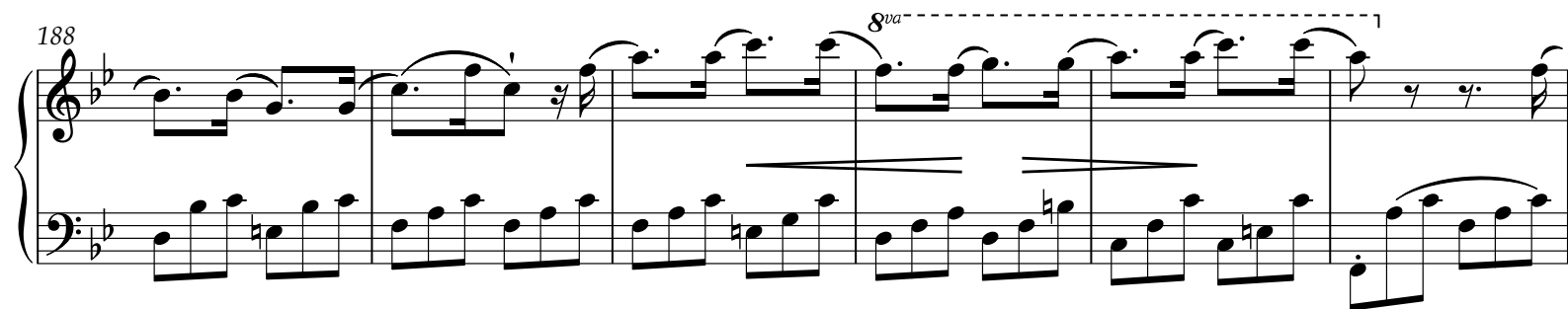


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

188

8^{va}



194

8^{va}



200

de res.

2



212

de res.

dim.

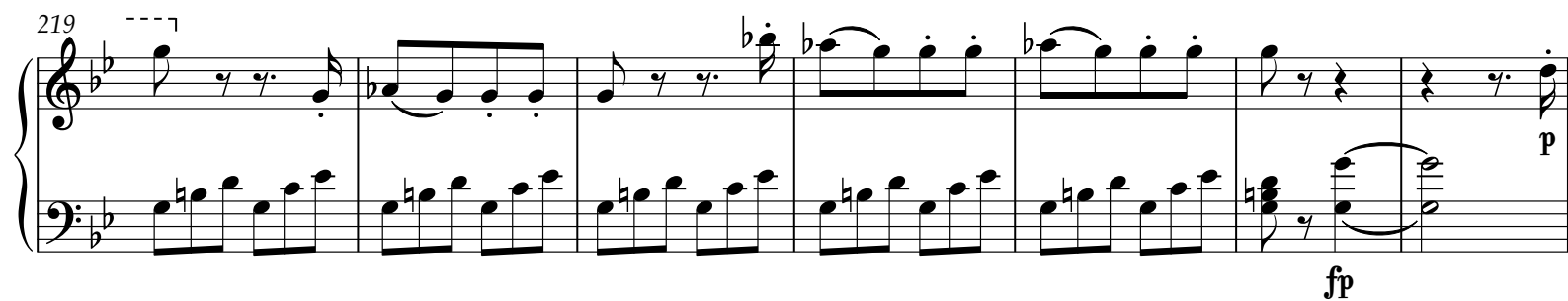
8^{va}



219

p

fp



226

Musical score for measures 226-233. The piece is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) appears at the end of measure 233.

234

Musical score for measures 234-242. The right hand continues the melodic development with various articulations, and the left hand maintains the accompaniment. The key signature remains B-flat major.

243

Musical score for measures 243-258. A large circular logo is overlaid on the left side of the page, containing a stylized bear walking to the right and a five-pointed star above it. The score includes a *cresc.* (crescendo) marking in measure 247 and a *simile* marking in measure 248. The right hand features more complex rhythmic patterns, including triplets, while the left hand continues the accompaniment. Dynamic markings include *fz* (forzando) and *f* (forte).

259

Musical score for measures 259-266. The right hand continues with melodic lines and triplets, and the left hand provides accompaniment with triplets and chords. The key signature remains B-flat major.

266

p f

273

p

281

3

287

fz

293

fz decresc.

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

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



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

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

334

cresc.

342

p

3

3

fp

349

cresc.

356

p

simile

363



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

369 *)

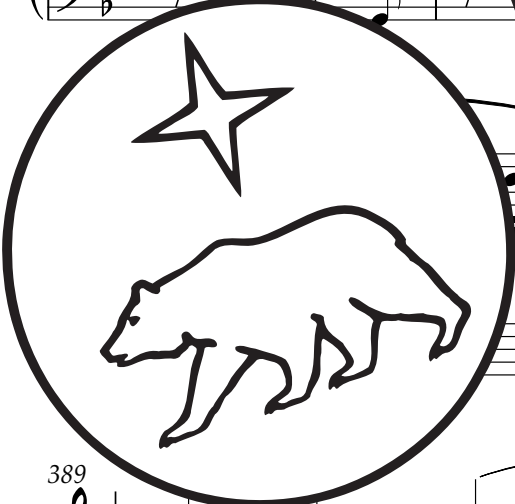
374

379

389

394

decresc.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Takt 369, oberes System: 3. Achtel im Autograph deutlich $g' + d'' + f''$; geändert nach T. 359 (vgl. auch T. 85 und 95). / Measure 369, upper staff: third eighth in the autograph clearly $g' + d'' + f''$; changed as in measure 359 (c.f. also measures 85 and 95).

399

cresc.

404

p

simile

409

414

419

pp

424

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.

461

8va

467

473

8va

decrease

8va

484

dim.

490

p

497

497

decresc.

pp

Musical score for measures 497-504. The piece is in B-flat major (two flats). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A decrescendo (decresc.) marking is present over measures 498-500, and a piano-piano (pp) dynamic is indicated at the end of the system.

505

505

cresc.

pp

Musical score for measures 505-511. The right hand continues the melodic development with eighth notes. The left hand features a steady eighth-note accompaniment. A crescendo (cresc.) marking is placed over measures 507-509, and a piano-piano (pp) dynamic is indicated at the end of the system.

Presto

512

512

Presto

ff

ff

ffz

p

Musical score for measures 512-526. The tempo is marked Presto. The right hand features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include fortissimo (ff), fortissimo with accent (ffz), and piano (p). A circular logo featuring a bear and a star is overlaid on the left side of the page.

527

527

cresc.

Musical score for measures 527-533. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A crescendo (cresc.) marking is placed over measures 529-531.

534

534

8va

ff

ffz

Musical score for measures 534-541. The right hand features a melodic line with eighth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include fortissimo (ff) and fortissimo with accent (ffz). An 8va marking indicates an octave shift for the right hand in measure 535.

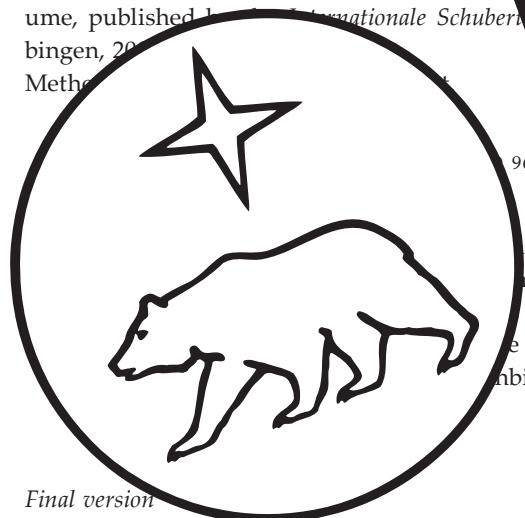
CRITICAL COMMENTARY

ABBREVIATIONS

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

SOURCES

The list below includes the relevant editorial interventions in the musical text and performance suggestions. A lengthy and detailed catalogue of alternative readings and corrections can be found in *Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, ed. Internationale Schubert Gesellschaft, series VII *Klaviersmusik*, Suppl. 2, Vol. 3: *Klaviersonaten III*, ed. Walburga Litschauer (Kassel, 1996) (BA 5537), and in the Critical Commentary to that volume, published by Internationale Schubert Gesellschaft (Tübingen, 2000) (BA 5538).



Final version

- A** Autograph fair copy in a manuscript containing all three sonatas D 958, 959 and 960: *Sonate III*, dated at the end: "Wien, den 26. Sept. 1828" ("Vienna, 26 September 1828"). Swiss private collection.
- B** Copyist's manuscript prepared for Josef Wilhelm Witteczek, Witteczek-Spaun Collection, vol. 61: *Sonate III von Franz Schubert. D et. C. N° 3849.*, undated. Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, Archive.
- C** First edition, published by Anton Diabelli & Co., Vienna: *FRANZ SCHUBERT'S Allerletzte Composition. DREI GROSSE SONATEN für das Piano-Forte. HERRN ROBERT SCHUMANN in Leipzig gewidmet von den Verlegern Ant. Diabelli & Comp. N° 3 Eigentum der Verleger. Eingetragen in das Vereins-Archiv. WIEN, bei Ant. Diabelli & Comp., Graben N° 1133.* Publisher's catalogue and plate no.: D. & C. No. 3849, April 1839.

A served as a model for B, C and NE.

SPECIAL COMMENTS

Comments on A (final version).

I. Molto moderato

- 2, 3, 11, 12 t The ties have been added for consistency with mm. 217, 218, 226 and 227, which have a quarter-note instead of the two eighth-notes in these bars.
- 15–16 b The slur in m. 15 extends well beyond the barline, but is not continued in the new line after the line break.
- 19–20 b The slur stops at the end of m. 19. Changed to agree with mm. 214–233.
- 21 b The slur has been added from m. 236.
- 21–22 t There is a line break after m. 22. The slur extends well beyond the barline at the end of m. 22, but is not continued in the new line.
- 28–29 t The first slur stops at the end of m. 28, the second begins at the beginning of m. 29. Changed to agree with mm. 247–248.
- 33 The slur has been added from m. 252.
- 34 The staccato dots have been deleted from m. 353.
- 40–41 b The added flat signs for *a* and *A* are based on the natural sign of *A* in m. 47 and the flat sign of *a* in the parallel passage in m. 265 b.
- 52 The cresc. and decresc. hairpins have been added from m. 271.
- 72, 6 The cresc. hairpins have been added from mm. 281 and 285.
- 70, 75 t The slur at the end of the line extends well beyond the barline but is not continued in the new line after the line break.
- 79 The accent mark is distended to resemble a decresc. hairpin.
- 106, 111 tb The staccato wedges have been added from mm. 325 and 330.
- 112 The start of the slur is postponed to note 3.
- 118 b The slur extends to the end of m. 119. However, see the slur in the parallel passage in m. 122 and the correction at the end of m. 119.
- 124a The accent mark looks like a decresc. hairpin covering the entire bar.
- 130 t The slur ends at note 3. Changed to agree with m. 128.
- 216–218, 221–222, 225–227, 229–231 tb The slurs have been added from mm. 1–3, 6–7 and 14–15.
- 251–252 t Only m. 251 has a slur. Changed to agree with mm. 32–33.
- 255–256 b The articulation marks have been added from mm. 36–37.
- 259–263 The cresc. and decresc. hairpins and accent marks have been added from mm. 40–44.

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.

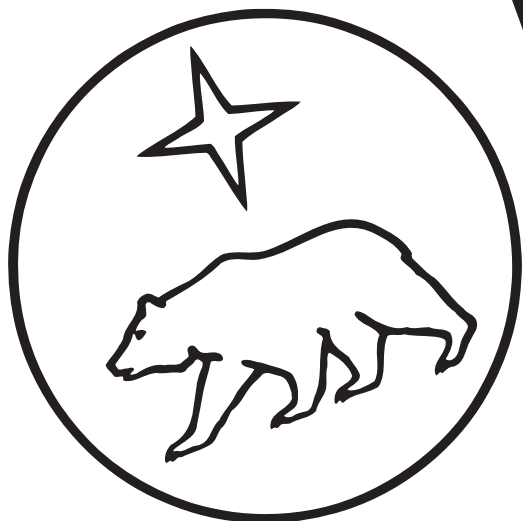


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

- in the new line after the line break. Evidently Schubert wanted a general legato up to the next staccato dot.
- 226 b The slur has been added from m. 314.
- 243–244 t The slur extends to the end of m. 244. Changed to agree with mm. 20–21.
- 323 t The slur on notes 1–2 has been deleted for consistency with the parallel passage in m. 43 (see also mm. 21 and 244).
- 340–342 t The slur stops at the end of m. 341. Changed to agree with mm. 60–62.
- 347 t The cresc. hairpin and accent mark have been added from m. 67.
- 360–361 b The staccato dots have been added from mm. 86–87.
- 370–371 b The staccato dots have been added from mm. 96–97.
- 387–388, 391–392, 421–422 and 425–426 b The ties have been added from mm. 113–114 and 117–118.
- 404–405 b The staccato dots have been added from mm. 130–131.
- 439, 441 t The staccato wedges have been added from mm. 165 and 167.
- 442, 446, 450, 454 There is an accent mark on the first half of each bar, drawn out to resemble a decresc. hairpin.
- 459b The staccato dot has been added from m. 185.
- 459–460 b The slur has been added from mm. 185–186.
- 475 b The staccato dot and slur have been added from m. 193.
- 463, 471 t The staccato wedges have been added from m. 189.
- 472–474 The beginning of the cresc. hairpin is postponed to m. 473, with a decresc. hairpin over the whole of m. 474. Their length and placement have been changed to agree with the more plausible notation in mm. 464–466.
- 490 t The staccato dot has been added from mm. 233 and 344.
- 496, 500 b The accent marks have been added from m. 490.

(translated by J. Bradford Robinson)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Piano Music

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Johann Sebastian Bach

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

The Six English Suites
BWV 806-811. BA05165

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

Goldberg Variations BWV 988.
BA05162 / BA10848*

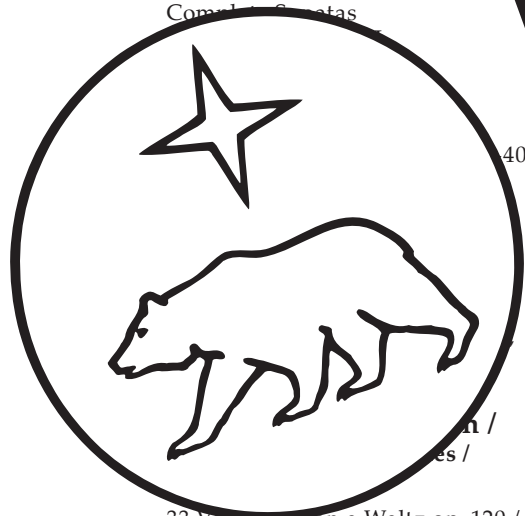
Inventions and Sinfonias
BWV 772-801. BA05150 / BA05241*

Six Partitas BWV 825-830.
BA05152 / BA05247*

Ludwig van Beethoven

Complete Sonatas in separate
editions – please see our website

Complete Sonatas



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

Johannes Brahms

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

* With fingerings

Frédéric Chopin

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

Berceuse op. 57. BA11830*

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

Claude Debussy

Children's Corner. BA08767*

Deux Arabesques. BA08768*

Images 1^{re} série. BA10818*

Images 2^e série. BA10821*

Préludes 1^{re} série. BA10818*

Préludes 2^e série. BA10819*

Sacade bergamasque. BA08769*

Gabriel Fauré

Ballade op. 19. BA10819*

Barcarolles op. 108. BA10819*

Pavane op. 56. BA11830*

Valses-Caprices op. 108. BA10843

5 Impromptus. BA11851

Trois Romances sans paroles op. 17.
BA11852

Fanny Henselt

Opus 10: "The Great Sonata"
for Piano. BA11853

Franz Liszt

Piano Pieces from the Years 1880–
1885. BA10871

Sonata in B minor. BA09650

Felix Mendelssohn Bartholdy

Songs without Words. BA09069*

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Sonatas. Vol. 1: Nos. 1-9. BA04861 /
Vol. 2: Nos. 10-18. BA04862

Variations for Piano. BA05746

Miscellaneous Works for Piano. BA05745

Sonata in A major K. 331 (300ⁱ)
"Alla Turca". BA11816

Modest Mussorgsky

Pictures at an Exhibition. BA09621

Maurice Ravel

Pavane for a Dead Princess. BA09632

Jeux d'eau. BA10824*

Valses nobles et sentimentales.
BA10826*

Camille Saint-Saëns

Six Études pour piano op. 10

Première série. BA11855

Six Études pour piano op. 10

Deuxième série. BA11856

Six Études pour la main gauche seule
op. 135. BA11856

Erik Satie

Ogives / Comptinédies. BA10806

Gnossienne. BA11830*

Avant-dernières pensées. BA10849

3 Morceaux en forme de Poire. BA10809

Franz Schubert

Allegro for Piano Four-hands

in A minor op. post. 14 D 917

"Bösendorfer". BA11886

Fantasie in C major op. 15, D 760

"Wonderful Fantasy". BA10870

Fantasy for Piano Four-hands

in F minor op. 103 D 940. BA11862

Impromptus op. 90, D 899,

op. post. 142, D 935. BA09648*

Moments Musicaux op. 94, D 780.
BA09647*

Late Piano Pieces. BA09634

Piano Sonatas I. The Early Sonatas.
BA09642

Piano Sonatas II. The Middle Sonatas.
BA09643

Piano Sonatas III. The Late Sonatas.
BA09644

Works for Piano Duet, Volume III.
BA09645

Robert Schumann

Scenes from Childhood op. 15. BA09639*

Forest Scenes op. 82. BA09640*

Album for the Young. 43 Piano
Pieces op. 68. BA09641*

Arabeske op. 18 / Blumenstück op. 19
BA10865

Alexander Skrjabin

Complete Piano Sonatas

Vol. 1: BA09616 / Vol. 2: BA09617

Vol. 3: BA09618 / Vol. 4: BA09619



Bärenreiter

   
www.baerenreiter.com