

SCHUBERT

Allegro a-Moll
für Klavier zu vier Händen

Allegro in A minor
for Piano Four-hands

op. post. 144 – D 947

Herausgegeben von / Edited by
Walburga Litschauer

Durchgesehen von / Reviewed by
Wolfgang Thein

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA10886
DBA01190

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Hinweise zur Aufführungspraxis	VI
Preface	XIII
Notes on Performance Practice	XVI
Allegro a-Moll / Allegro in A minor op. post. 144 – D 947	2
Critical Commentary	28

Urtextausgabe aus: *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben von der *Internationalen Schubert-Gesellschaft*,
Serie VII: *Klaviermusik*, Abt. 1, Band 3: *Werke für Klavier zu vier Händen*,
vorgelegt von Walburga Litschauer (Nr. 2–5) und Werner Aderhold (Nr. 1) (BA 5563)

Urtext Edition taken from: *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the *Internationale Schubert-Gesellschaft*,
Series VII: *Klaviermusik*, Sec. 1, Vol. 3: *Werke für Klavier zu vier Händen*,
edited by Walburga Litschauer (Nos. 2–5) and Werner Aderhold (No. 1) (BA 5563)

VORWORT

Abgesehen von der *Fuge in e* (D 952) sind es durchwegs umfangreiche Werke für Klavier zu vier Händen, die Schubert zwischen 1826 und 1828 komponierte. Mit den *Variationen über ein Thema aus der Oper „Marie“* von L. J. Ferdinand Hérold (op. 82/1 – D 908) war ihm 1826 ein besonders erfolgreiches Werk gelungen, das auch im Ausland rasch Verbreitung und Anerkennung fand. Darauf berief sich der deutsche Musikverleger Heinrich Albert Probst in einem Brief vom 9. Februar 1828, in dem er Schubert darum ersuchte, „einige Piecen in demselben Genre“ für ihn „zu bestimmen“.¹ Geehrt durch diese Anfrage eines ausländischen Verlegers, ließ Schubert ihm sein *Trio in Es* (op. 100 – D 929) zum Drucken, welches Probst mit folgendem Hinweis akzeptiert wurde: „Jedoch bitte ich noch, daß Sie demnächst meine Bitte erfüllen werden, mir ehestens einige ausgewählte Kleinigkeiten für Genossen zu senden, da ein Trio meist nur ein Ehren Artikel zu verdienen ist“ (Dok., S. 51). Im Oktober 1828 wurde eine ursprünglich geäußerte Bitte zurückgewiesen. Probst faßliche 4/4-Musik komponieren, Mülleied auf Marie, das Thema An Alexis (Dok., S. 542).² Probst, der sich damals in Wien aufhielt, wandte am 9. Februar 1828 an Schubert, der in Mannheim lebte. Am 9. Februar 1828 schrieb Schubert an seinen Sohn in Mannheim, in dem er Herrn Franz Schubert, berühmter Komponist, um einige Werke gebeten. Schubert hat diesem Wunsch nachgekommen. Er hat die *Fantasie in f* (op. 103 – D 940) entsprochen. Dieses Werk ist ein großer Klavierduetten, die er 1828 unmittelbar nacheinander komponierte. Auf die im April beendete *Fantasie* folgte bereits im Mai das unter dem Titel „Lebensstürme“ bekannt gewordene *Allegro in a* (op. post. 144 – D 947) und im Juni das *Rondo in A* (op. 107 – D 951). Maurice J. E. Brown vermutet, dass das *Allegro* und das

Rondo „als Sätze einer dritten vierhändigen ‚Sonata‘ geplant“ waren, die von Schubert nicht vollendet wurde.³ Als „einiger Satz für eine beabsichtigte große Sonate“ wird das *Allegro* auch von Thomas Denny gesehen.⁴ Andreas Krause ist hingegen der Meinung, dass die „Lebensstürme“ mit ihrer „monumentalen Ausdehnung von 622 Takten“ und ihrer „chromatischen Innenmanipulation“ als ein mehrsätziges Werks denkbar“ seien, wobei „zahlreiche orchestrale Effekte [...] die These eines zweiten ‚Weges zum großen Sinfonie‘ [...] zu stützen“ vermögen.⁵ Orchestrale Effekte sind allerdings gerade ein Charakteristikum von Schuberts vierhändigen Klavierwerken und bereits von Anfang an zu finden.⁶ Bei den genannten Werken handelt es sich ebenfalls um anspruchsvolle Kompositionen, mit denen Schubert möglicherweise im Ausland bekannt werden wollte. Über öffentliche Aufführungen von Schuberts letzten vierhändigen Klavierwerken zu seinen Lebzeiten ist nichts bekannt. Am 28. Januar 1828 fand bei Josef von Spaun die letzte Schubertade statt, bei der – wie Spaun berichtet – unter anderem Karoline von Stock mit Schubert vierhändige *Variationen über ein eigenes Thema* spielte,⁷ letztere mit solchem Feuer, daß alles entzückt war und Becklet seinen Freund jubelnd umarmte“ (Dok., S. 561). Weitere Aufführungen dürften dann nur im engsten Freundeskreis erfolgt sein. In diesem Zusammenhang mag es von Interesse sein, sich kurz mit Schuberts Partnern beim vierhändigen Klavierspiel zu befassen.

Zu seinen bevorzugten Duopartnern zählte der Beamte Josef von Gahy, den er durch seinen Freund Josef von Spaun kennenlernte. Spaun schreibt, dass Schubert nur mit ihm vierhändig spielen wollte (Erinn., S. 412). Gahy selbst äußerte sich später darüber gegenüber Heinrich Kreißle von Hellborn: Er versicherte ihm, dass „die Stunden, die er mit Schubert im Zu-

1 Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (= *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VIII/5), Kassel u. a. 1964 (im Folgenden abgekürzt: Dok.), S. 492.

2 Das Thema „An Alexis send' ich dich“ stammt aus dem Liederzyklus *Alexis und Ida* von Friedrich Heinrich Himmel nach Texten von Christoph August Tiedge. Schubert hat Probsts Anregung nicht aufgegriffen; an seiner Stelle komponierte Franz Hünten Variationen über dieses Thema (vgl. Dok., S. 542).

3 Maurice J. E. Brown, *Schubert. Eine kritische Biographie*, Wiesbaden 1969, S. 279.

4 Thomas Denny, „Der schönste erste Genuß“: Freundschaft und Intimität um Schuberts Klavierduos, in: *Schubert und seine Freunde*, hrsg. von Eva Badura-Skoda u. a., Wien 1999, S. 260.

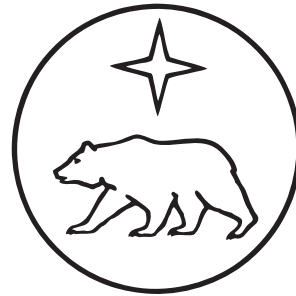
5 Andreas Krause, *Die Klaviermusik*, in: *Schubert-Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel u. a. 1997, S. 408.

6 So etwa in der *Fantasie in G* (D 1), dem ersten Werk, das wir von Schubert überhaupt kennen. Vgl. dazu das *Vorwort zu Werke für Klavier zu vier Händen*, Bd. 1, vorgelegt von Walburga Litschauer (= *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VII/1,1), Kassel u. a. 2007, S. IX.

7 Deutsch zufolge handelte es sich um *Acht Variationen über ein eigenes Thema in As* (op. 35 – D 813). Vgl. Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 1957 (im Folgenden abgekürzt: Erinn.), S. 167.

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.

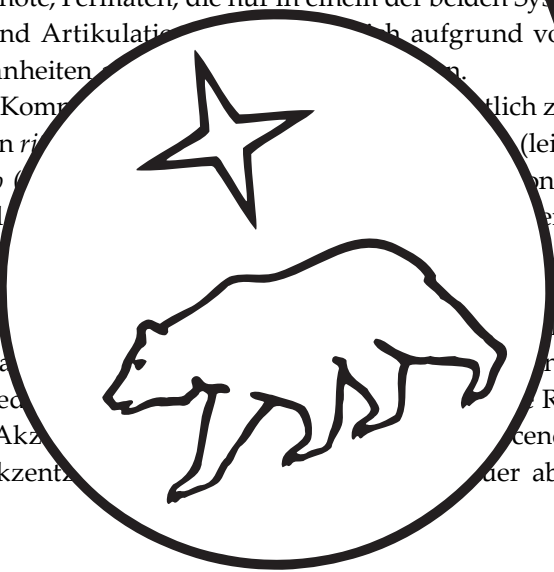
risierten Varianten und weist zudem auf verschiedene Interpretationsmöglichkeiten einzelner Stellen hin.

Für das im vorliegenden Band abgedruckte *Allegro in a* dienten eine zeitgenössische Abschrift und die 1840 erschienene Erstausgabe als Vorlagen, da beide Quellen unabhängig voneinander auf das verschollene Autograph zurückgehen.

Die Editionsprinzipien dieser Ausgabe entsprechen denen der *Neuen Schubert-Ausgabe*. Zusätze der Herausgeberin 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 Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Akzidenzien, Taktzeichen durch eckige Klammern.

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 Artikulationen, die aufgrund von Schuberts Schreibgewohnheiten

Der Komplexion zwischen dem Bereich (leiser werden und *diminuendo* können auf dynamischem Kürzel, der sie markiert sind. Nur schwach, Decrescendo-Winkel: / \ steht, schreibt Schubert, Akzent, Abschriften und Druckausgaben, lange waagerechte Winkel wieder, Raum, dann sind auch Decrescendo-Winkel. Die Länge der Akzent



sich auf eine halbe Note, ist er länger ausgezogen als bei einem Viertel; er kann auch für mehrere hervorzuhebende Noten gelten. Akzent und Decrescendo-Winkel haben für Schubert möglicherweise ähnliche Bedeutung: die eines Akzents mit nachfolgendem plötzlichem oder allmählichen Decrescendo.¹⁴ Geht es Schubert darum, für ein Decrescendo die gleichzeitige Deutung als Akzent auszuschließen, dann schreibt er die Anweisung häufig aus: *decresc.* oder gar *diminuendo*. In den Jahren bis etwa 1818 sind Winkelzeichen mit Decrescendo-Funktion vergleichsweise selten; Schubert steht hier noch eher in der Tradition des ausgehenden 18. Jahrhunderts.¹⁵ In späteren Zeiträumen die Zahl der Decrescendo-Zeichen kontinuierlich zu. Trotz der identischen ähnlichen Bedeutung der Zeichen unterscheidet die *Neue Schubert-Ausgabe* im Vergleich mit Parallelstellen oder aufgrund des musikalischen Kontexts, ob es sich eher um Akzentuierung oder als ein Decrescendo zu lesen ist. Um diesen Unterschied zu markieren, wurden Akzente im Vorwort der Ausgabe durchgängig als kurze Winkel wiedergegeben. Diese gelten jedoch unabhängig von der jeweiligen Länge die ganze Dauer der akzentuierten Note. Sollen mehrere aufeinanderfolgende Noten durch einen Winkel hervorgehoben werden, wurde ein kurzer Winkel zum Balken der jeweiligen Note runde gesetzt.

Charakteristische Eigenheiten der Schubertschen 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 Gealten steigen und fallen in den zehn Linien beider Rastrale (zu denen die dazwischenliegende gemeinsame Hilfslinie für *c¹* als elfte hinzukommt). Unsere Ausgabe sucht dies nach Möglichkeit nachzubilden und dem Pianisten eine an Schuberts Notenbild orientierte Edition zur Verfügung zu stellen. Möge unsere Urtextausgabe der Verbreitung von Schuberts zeitloser Musik weiterhin dienlich sein!

Walburga Litschauer

14 Vgl. dazu auch unten, Kapitel Hinweise zur Aufführungspraxis.

15 Ausführlicher behandelt sind die hiermit zusammenhängenden Fragen in Walther Dürr, *Kompositionsverfahren und Aufführungspraxis*, in: Schubert-Handbuch (s. Anm. 5), S. 78–111, hier: S. 94–97.

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Die Klaviere, für die Schubert komponierte, unterscheiden sich in vielfacher Weise von modernen Instrumenten. Die um einiges weniger wuchtige Konstruktion ohne Metallrahmen, die mit Leder statt dickem Filz überzogenen Hammerkerne, die leichtere Besaitung und der dünnere Resonanzboden der Wiener Fortepianos am Beginn des 19. Jahrhunderts ergeben ein schlankes und farbenreiches Klangbild. Schmalere Tasten sowie kürzerer Tastentiefgang und geringeres Spielgewicht – jeweils fast nur die Hälfte der für moderne Flügel gängigen Werte – haben ein leichtes und elegantes Spielgefühl auf der fragilen und im Vergleich zur heutigen relativ einfachen Mechanik zur Folge. Damit verbunden war ein sich deutlich von unserer Zeit unterscheidender Spielstil, von dessen Buntklein eine Vielzahl überlieferter wortschriftlicher Quellen zeugt, die jedoch keinesfalls ein einheitliches Bild zur Aufführungspraxis der Schubertzeit zeichnen. Das Vorwort zu einem Verzeichnis vermag freilich weder die Erfahrung des Spielers zu vermitteln, noch einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Aufführungspraktiken zu bieten. Die folgenden Hinweise geben jedoch einige zusätzliche Beobachtungen aus der Zeit der Schubertzeit wieder, die sich aus dem Vergleich der Wiener Klaviere mit den modernen Instrumenten ableiten lassen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Klaviere der Schubertzeit als Eintragsinstrumente betrachtet werden können, die für die Aufführung von Schuberts Werken nützlich sein mögen.

Über die Aufführungspraxis der Klaviere der Schubertzeit gibt es nur wenige aussagekräftige Dokumente. Die meisten Quellen sind jedoch in der Regel sehr allgemein gehalten. In: „Besonders gefielen die Variationen der ersten beiden [vermutlich der zweite Satz der Sonate in G-Dur, op. 9, Nr. 3, von Schubert], die ich allein und nicht ohne Glück vortragen konnte.“ (Schubert an Vater, 25. oder 28. Juli 1825; Schubert: Die Dokumente seines Lebens, hrsg. von Otto Erich Deutsch (= Neue Schubert-Ausgabe VIII,5), Kassel u. a. 1964, S. 299.) „Seine Klavierkompositionen von ihm selbst vortragen zu hören und zu sehen, war ein wahrer Genuß. Schöner Anschlag, ruhige Hand, klares, nettes Spiel voll

Geist und Empfindung. Er gehörte noch zur alten Schule der guten Klavierspieler, wo die Finger noch nicht wie Stoßvögel den armen Tasten zu Leibe gingen.“²

Schuberts Ideal, dass „Tastn [...] zu singenden Stimmen“ würden, entspricht einer Tendenz in den zeitgenössischen Klavierlehrwerken, in denen als Grundfiktivation das Legato proklamiert wird. So beispielsweise von Carl Czerny: „Denn in der Musik ist das Legato die Regel, und alle übrigen Vortragsarten nur die Ausnahmen.“³ Das gebundene Spiel sollte jedoch hauptsächlich mit den Fingern erzeugt werden – nicht durch den Gebrauch des Pedals – basierend auf einer wohlgedachten Fingersetzung. Entsprechend viel Platz räumen die Autoren den Kapiteln über die sogenannte Artikulation mit zahlreichen Regeln und Beispielen ein, deren Studium sich im Zusammenhang mit Fragen der Artikulation besonders empfiehlt.

Selbst in sehr unangenehmen Situationen wie gebundenen Oktavgängen war nicht an einen Einsatz des Dämpferpedals als „legato-Hilfe“ gedacht. Vielmehr, so schreibt Czerny zu Notenbeispiel 1, sollte man sich bemühen, „durch Abwechseln des 5^{ten} Fingers mit dem 4^{ten} und 3^{ten}, und durch große Ruhe der Hand das möglichst beste [sic] Legato hervorzubringen“.⁴ Die jeweils gebotene 1. und 5. Achtelnote in der linken Hand zeigt die typische zeitgenössische Technik, einen subtilen Pedal-Effekt zu erzeugen, ohne dabei die Klarheit der rechten Hand zu beeinflussen – das so genannte „Fingerpedal“. Diese Technik wird von Hummel (siehe Notenbeispiel 2) wie folgt beschrieben: „a.) Bei den Akkorde durchspringenden und b.) harpeggirenden Passagen lasse man den Daumen (während die andern Finger fortspielen) etwas länger auf der Taste ruhn, damit die Hand ruhig bleibe, der Spieler einen festern Anhaltspunkt habe, und der Vortrag klangreicher werde.“⁵ Die Fähigkeit, mit den Fingern einen Pedal-Effekt mittels Überlegato zu erzielen, ist für die Feinheiten einer vierhändigen Textur von besonderem Nutzen. So profitieren etwa bereits die Takte 12–35 von einer

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

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

3 Carl Czerny, Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen op. 500, Wien 1839, 2. Auflage in 4 Teilen, Wien ca. 1846, 3. Teil, S. 16.

4 Ebd., S. 18.

5 Johann Nepomuk Hummel, Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung, Wien 1828, S. 174.

Moderato

p

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score includes a large, stylized watermark 'an' in the background.

Notenbeispiel 1

a.)

Auf der Höhe

Ausführung

Ausführung

Notenbe

ausgefeilten  während die Achtelbegleitung
mit den Fingern

Wird man also aus dem Pedal mit dem normalen Legato in Schuberts Klavierwerken hauptsächlich mit den Fingern erzeugen, kommt dem Pedal die Rolle eines speziellen Effektes zu. Schubert selbst notierte nur etwa 40 Pedalangaben in seinen Klavierwerken.⁶ Insofern sind wir hauptsächlich auf andere Quellen angewiesen, um nachzuvollziehen, wie Pianisten gegen Ende des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts das Dämpfungspedal einsetzten. Hummel beklagt in seiner *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* „ein

mit immerwährender Anwendung der *Pedale* hervorgebrachtes Ohrengeklingel.“⁷ „Der Vortrag mit beinahe immer aufgehobener Dämpfung“ sei „Deckmantel eines unreinen und notenverschluckenden Spiels“, während „der wahrhaft grosse Künstler, um durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer“ zu wirken, gar keiner *Pedale* bedarf. Dessen ungeachtet sei aber „die Anwendung der aufgehobenen Dämpfung, zuweilen auch verbunden mit dem gewöhnlichen Piano-Zug, bei manchen Stellen von angenehmer Wirkung; ihr Gebrauch ist jedoch mehr im langsamen als im schnellen Zeitmass, und nur bei langsamen [sic] Harmoniewechsel zu empfehlen.“⁸

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

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

8 Ebd., S. 437.

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.

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

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

Das *Portato* (◡) komme speziell bei „sangbaren Stellen“ vor und es würden „die Töne mit dem Finger, so zu sagen, sanft gedrückt, und [...] dadurch, [erhält] jeder für sich, einen gewissen allmählig gesteigerten Nachdruck“.¹⁸ Passagen wie 127 machen von dieser Artikulation charakteristisch.

Wie viel
nen Ma
Friedr
schwe
◡ d
und au



Notenbeispiel 5

15 Schubert, *Klaviersonaten III. Die späten Sonaten*, hrsg. von Walburga Litschauer, Kassel u. a.: Bärenreiter 2020 (BA 9644). Das Digitalisat des autographen Entwurfsmanuskripts ist zugänglich auf Schubert-Online.

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

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

18 Ebd.

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

Mithin versteht Starke Gabeln in beide Richtungen und in allen Größen als „Anschwellungszeichen“, d. h. als Betonung, der je nach musikalischem Kontext eine kürzere oder längere Anschwellphase vorausgeht und eine Abschwelligkeit nachfolgt. Dabei ist zu bemerken, dass er für Einzelnoten nur ◡ verwendet, jedoch ganz offensichtlich ◩ vorausgehend mitgedacht ist. In der gleichen Weise verwendet auch Carl Czerny das Zeichen in den Notenbeispielen (s. Kap. 6). Vor dem musikalischen Accent, oder Nachdruck, der auf einzelne Noten kommen muss“.²⁰ Das Beispiel zu § 5 verdeutlicht, dass die Gabeln je nach Kontext bzw. Notenwerten unterschiedliche Längen aufweisen:



Notenbeispiel 6

Die meisten Wiener Notenblätter des frühen 19. Jahrhunderts stellten dynamische Gabeln in einer Vielzahl unterschiedlichster Größen mit der Hand her und nicht mit einer Punze wie beispielsweise Notenköpfe, dynamische Kürze oder das *tr*-Zeichen. Unabhängig von der Größe geht es dabei jedoch immer um eines: die Betonung in der musikalischen Deklamation. Insbesondere kann man davon ausgehen, dass allein stehende schließende Gabeln (◡) nicht nur ein Abschwellen bezeichnen, sondern zunächst eine musikalische Betonung verlangen. Diese Praxis, die sich von der modernen Verwendung und Bedeutung von Decrescendo-Gabeln klar unterscheidet, bewog die Gründer der *Neuen Schubert-Ausgabe* zu ihrer charakteristischen Behandlung der Akzent-/Decrescendo-Problematik (siehe oben, Vorwort: Zur Edition).

Während zeitgenössische Abhandlungen die Gabeln hauptsächlich in einem dynamischen Kontext erläutern – die Betonung hebt sich von der Grunddynamik nur durch eine Ebene ab –, mag Czernys Vergleich mit dem Akzent in der sprachlichen Deklamation dazu einladen, über die Ausführung dynamischer Gabeln in einem weiteren Zusammenhang nach-

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

1) Vor wiederholten Noten. 2) Vor Noten gleicher Geltung. 3) Vor gestossenen Tönen. 4) Vor springenden Intervallen.

5) Zu Anfange eines Satzes. 6) Vor syncopirten Noten. 7) Vor punctirten Noten. 8) Vor Triolen, oder

[9]) dreygliedrigen Figuren. Wenn der Vorschlag einen Sprung macht.

Notenbeispiel 7

zudenken. Genau wie beim Sprechen für betonte Silben nicht nur die Lautstärke zur Akzentuierung dient, kann auch die durch Schuberts Gabeln insbesondere bei einzelnen längeren Notenwerten angelegte musikalische Emphase, deren Ausführung auf dem Klavier, anders als etwa für einen Sänger oder einen Pianisten, andere Techniken erfordert, mit allen dem Pianisten zur Verfügung realisiert werden: durch zeitliche Antizipation, durch dynamik, durch abwechselnde Zurück- und Vorwärtsbewegung. Auch die Kombination einiger oder aller dieser Mittel, um betonte Noten, das eines betonten, zu verzögern und/oder der Akkord eine andere Möglichkeit wäre, um die Kontrastwirkung zu einem Kürzel *fp* and zu einem Anzeiger als Zusammenfassung zweier Schlagene Note, nach der die weiteren Töne aufweisen auf gesteigerte Lautstärke und Kontrast. Schuberts Angewohnheit, diese Zeichen gelegentlich mit der Gabel zu verbinden, ist ebenso auffallend wie idiosynkratisch. Da die zeitgenössischen Traktate diese Eigentümlichkeit nicht erwähnen, sind wir auf Vermutungen angewiesen. An Stellen wie z. B. in T. 217 mag das zusätzliche *fp* dazu dienen, die dynamische Ebene der Betonung, nach der die Passage im Piano weiterläuft, zu verändern.

21 Ebd., 1. Teil, S. 140.

Seit dem 18. Jahrhundert unterschieden die Theoretiker lange und kurze Vorschläge, wobei letztere abhängig von der Hauptnote mit verschiedenen Notenwerten, letztere unveränderlich kurz auszuführen. Die Empfehlung einer eindeutigen Notation, räumen aber auch ein, dass dies nicht gangbare Praxis sei. Wie die meisten seiner Zeitgenossen unterscheidet auch Schubert beim Schreiben nicht zwischen langen und kurzen Vorschlägen, sondern notierte sie über und als sechs-, acht- oder Zehntel- und Dreißigstel-Noten. Zu seinem Verteidigung lässt sich einwenden, dass er unter den Pianisten seiner Zeit eine Vereinheitlichung mit den allgemeinen Vorschlags-Regeln, die in den meisten zeitgenössischen Abhandlungen übereinstimmen, voraussetzen konnte. Friedrich Starke z. B. gibt in seiner *Pianoforte-Schule* eine Tabelle mit neun typischen Situationen, in denen Vorschlagsnoten kurz auszuführen seien (siehe Notenbeispiel 7).²² Seine Liste ist stark beeinflusst von D. G. Türks *Klavierschule* von 1789.²³

Bezüglich der Ausführung kurzer Vorschläge stimmt Starke mit den zeitgenössischen Lehrwerken darin überein, dass sie „auf dem Schlag“ und zugleich mit den anderen Tönen des Akkords bzw. der Begleitstimmen angeschlagen werden. Die Betonung liegt aber, dies heben sowohl Hummel als auch Starke hervor, dennoch auf der Hauptnote.²⁴ Das folgende

22 Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* (s. Anm. 19), S. 17.

23 Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig und Halle 1789, S. 220–228. 1798 erschien in Wien ein illegaler Nachdruck der Erstausgabe durch die Musikalisch-Typographische Verlagsgesellschaft, und Türk gab 1802 eine zweite Auflage des Originals heraus. 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.

24 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anm. 5), 3. Teil, S. 392–393; Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* (s. Anm. 19), S. 17.

Notenbeispiel veranschaulicht dies – schematisch notiert – bezogen auf die Takte 217–218 und 239–240. In ähnlicher Weise werden auch die Vorschläge von zwei oder mehr Noten – auch als Schleifer bezeichnet – auf dem Schlag ausgeführt (T. 138):



Notenbeispiel 8

Freilich wird man die Angleichung des Vorschlags an den Grundaffekt der jeweiligen

Shuberts... ihren Aufschluss darauf, ... beginnen soll. Die zeitgenössischen ... sind sich in der ... dass ... der Triller ... im All ... steht, und nicht vom ... angen soll.²⁵ Starke ... der Lohlein'schen ... oberen Nebenm ... ginnen.



25 Walther Dürr, *Notation und Aufführungspraxis*, in: Schubert-Handbuch, hrsg. von dems. und Andreas Krause, Kassel u. a. 1997, S. 106; dass Hauptnotentriller, wie David Montgomery behauptet, zu Schuberts Zeit Standard gewesen seien, lässt sich mit den Quellen nicht belegen: David Montgomery, *Franz Schubert's Music in Performance: Compositional Ideas, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations* (= Monographs in Musicology 11), Hillsdale 2003, S. 174–177; rezensiert von Walther Dürr in: Schubert: Perspektiven 4/1, 2004, S. 103–114.

26 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anm. 5), 3. Teil, S. 386.

27 Joseph Czerný, *Der Wiener Klavier-Lehrer oder: Theoretisch-practische Anweisung das Piano-forte nach einer neuen erleichternden Methode in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen*, op. 51, Wien 1825, S. 15.

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

Triolen und punktierte Rhythmen

Die gleichzeitige Ausführung von punktierten Rhythmen und entsprechenden Notenwerten in Triolen bildete in deutschsprachigen Klavierlehrwerken schon im 18. Jahrhundert ein kontrovers diskutiertes Thema²⁹ 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.“³⁰ Tendenziell zeichnen sich in der zeitgenössischen Klaviermethodik ab, dass die jeweilige musikalische Situation die Entscheidung über die Angleichung beeinflusste. Starke gibt ein Beispiel von punktierter Begleitung einer Melodie und spricht sich für die Angleichung aus. Wäldlich schreibt er: „hier wird es bei den neueren berühmten Komponisten mit der Berechnung nicht so ganz streng genommen, die Note welche nach der punktierten Note in dasselbe Maas wird auf die letzte Note der Sextole, oder der Triole berechnet.“³¹



Notenbeispiel 9

Hummel und Carl Czerny erlauben zwar die Angleichung bei Anfängern, fordern aber von fortgeschrittenen Pianisten, nicht anzugleichen. Czerny unterstreicht zudem, dass im ersten Satz von Beethovens Sonate cis-Moll op. 27/2 („Mondschein-Sonate“) die Sechzehntelnote der Oberstimme jeweils nach der dritten Triolennote der Begleitung anzuschlagen sei.³² Dies deutet darauf hin, dass in Passagen, in denen die punktierte Stimme ei-

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

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

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

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

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.

PREFACE

Apart from the *Fugue in E minor* (D 952), Schubert's works for piano duet are large-scale compositions written between 1826 and 1828. With his *Variations on a Theme from L. J. Ferdinand Hérold's Opera "Marie"* (op. 82/1 – D 908; 1826), Schubert succeeded in composing an especially successful work that quickly found widespread dissemination at home and abroad. The German music publisher Heinrich Albert Probst, in a letter of 9 February 1828, responded to this situation by asking the composer "to set aside several pieces" "in the same genre" for his firm.¹ Honored by this request from a foreign publisher, Schubert offered him his *Trio in F-flat major* (op. 100 – D 929), which Probst duly accepted with the following reminder: "In any event I hope that you will soon fulfill my request to send me a few select trifles for voice or piano four-hands at your earliest convenience, for usually a trio is only a consolation that rarely turns a profit" (Dok., p. 511). Probst's letter arrived in October: "Please keep me informed [.] about the music that you compose" (Dok., p. 511). On 4/11/1828, Schubert responded: "I will send you a few trifles for voice or piano four-hands at your earliest convenience, for usually a trio is only a consolation that rarely turns a profit" (Dok., p. 511). Probst's letter arrived in October: "Please keep me informed [.] about the music that you compose" (Dok., p. 511). On 4/11/1828, Schubert responded: "I will send you a few trifles for voice or piano four-hands at your earliest convenience, for usually a trio is only a consolation that rarely turns a profit" (Dok., p. 511).

Probst's letter arrived in October: "Please keep me informed [.] about the music that you compose" (Dok., p. 511). On 4/11/1828, Schubert responded: "I will send you a few trifles for voice or piano four-hands at your earliest convenience, for usually a trio is only a consolation that rarely turns a profit" (Dok., p. 511). Probst's letter arrived in October: "Please keep me informed [.] about the music that you compose" (Dok., p. 511). On 4/11/1828, Schubert responded: "I will send you a few trifles for voice or piano four-hands at your earliest convenience, for usually a trio is only a consolation that rarely turns a profit" (Dok., p. 511). Probst's letter arrived in October: "Please keep me informed [.] about the music that you compose" (Dok., p. 511). On 4/11/1828, Schubert responded: "I will send you a few trifles for voice or piano four-hands at your earliest convenience, for usually a trio is only a consolation that rarely turns a profit" (Dok., p. 511).



1 Otto Erich Deutsch, ed.: *Schubert: Die Dokumente seines Lebens*, Neue Schubert-Ausgabe, ser. VIII/5 (Kassel, etc., 1964) [hereinafter: Dok.], p. 492.

2 The theme "An Alexis send' ich dich" comes from the song cycle *Alexis und Ida* by Friedrich Heinrich Himmel on poems by Christoph August Tiedge. Schubert did not take up Probst's suggestion. Instead, Franz Hünten wrote a set of variations on the theme (see Dok., p. 542).

plete.³ Thomas Denny likewise viewed the *Allgro* as the "first movement of a projected grand sonata."⁴ In contrast, Andreas Krause felt that the "Lebensstürme," with its "massive mental expanse of 622 bars" and its "internal chromatic tension," is "barely conceivable as part of a multi-movement composition," though its "many orchestral effects [...] lend weight to the thesis that it was a second road to the grand symphony."⁵ That said, orchestral effects are a standard feature of Schubert's music for piano four-hands, where they can be found from the very beginning.⁶ In any event, the above-mentioned works were "static" compositions with which he may well have wanted to become known abroad.

No public performances of Schubert's late piano duets are known to have taken place in his lifetime. On 28 January 1828 the first Schubertade was held at the home of Josef von Spaun, who recalled that Karl Maria von Bocklet and Schubert played "variations for piano four-hands on an original theme,"⁷ the latter "with such fire that everyone was delighted and Bocklet embraced his friend in exultation" (Erinn., p. 161). Other performances most likely took place in the composer's circle of intimate friends. In the connection it may be interesting to briefly examine the partners with whom Schubert played duets.

One of Schubert's preferred duet partners was the civil servant Josef von Gahy, whom he had met through his friend Josef von Spaun, and who, Spaun informs us, was Schubert's duet partner of choice (Erinn., p. 412). Gahy himself recalled these occasions in later life to Heinrich Kreißle von Hellborn: "The hours he spent playing music with Schubert were," he assured me, "among the most pleasurable of his entire life, and he could not think back to that period without being moved to the quick. Not only did he learn many new things on these occasions, the clean and fluent play-

3 Maurice J. E. Brown: *Schubert: A Critical Biography* (New York, 1979), p. 286.

4 Thomas Denny: "'Der schönste erste Genuß': Freundschaft und Intimität um Schuberts Klavierduos," *Schubert und seine Freunde*, ed. Eva Badura-Skoda et al. (Vienna, 1999), p. 260.

5 Andreas Krause: "Die Klaviermusik," *Schubert-Handbuch*, ed. Walther Dürr and Andreas Krause (Kassel, etc., 1997), p. 408.

6 As witness the *Fantasy in G major* (D 1), the very first known work from Schubert's pen. See the preface to *Werke für Klavier zu vier Händen*, vol. 1, ed. Walburga Litschauer, Neue Schubert-Ausgabe, ser. VII/1,1 (Kassel, etc., 2007), p. ix.

7 According to Deutsch, these were the *Eight Variations in A-flat major on an Original Theme* (op. 35 – D 813). See Otto Erich Deutsch, ed.: *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde* (Leipzig, 1957) [hereinafter: Erinn.], p. 167.

Translated by J. Bradford Robinson)

Translated by J. Bradford Robinson)

Translated by J. Bradford Robinson)

Translated by J. Bradford Robinson)

Translated by J. Bradford Robinson)

apt.”⁸ After Schubert’s death, Gahy arranged many of his friend’s works

apt.”⁸ After Schubert’s death, Gahy arranged many of his friend’s works

apt.”⁸ After Schubert’s death, Gahy arranged many of his friend’s works

apt.”⁸ After Schubert’s death, Gahy arranged many of his friend’s works

Translated by J. Bradford Robinson)

Translated by J. Bradford Robinson)

dots, wedges, and ornaments by small print; accents and crescendo or decrescendo hairpins by thin print; slurs and ties by broken lines; appoggiaturas, grace notes, accidentals, and time signatures by square brackets.

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

As a rule, Schubert clearly distinguished between *ritardando* (become slower), *decrescendo* (become softer), and *diminuendo* (become both slower and softer). Combinations of dynamic symbol and accent are valid for exactly the note to which they are notated. On the other hand, it is difficult to distinguish his accent marks from decrescendo hairpins.

Whenever space was available, Schubert tended to write his accent marks with a steep upward slant. However, they are often notated as long horizontal hairpins in secondary sources (copyists' manuscripts and printed editions). Where space was lacking, Schubert also wrote his accent marks horizontally and notated decrescendo hairpins. The length of the accent mark does not matter, longer when related to a half note than to a quarter note, longer when emphasizing several notes resting on one note than to a single note. A similar practice may have had a similar meaning when Schubert used a decrescendo hairpin from being

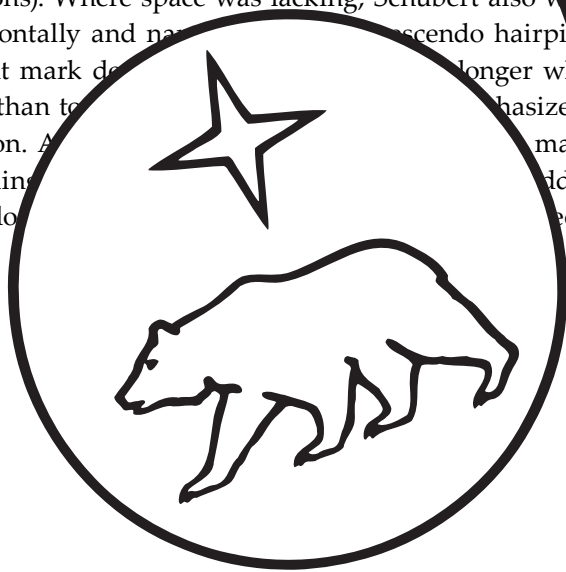
equated with an accent, he frequently wrote out the instruction to read *decresc.* or even *de-cre-scen-do*. Roughly until 1818 hairpins with a decrescendo function are relatively rare, in which respect Schubert still stood rather in the tradition of the late eighteenth century.¹⁵ In his later years the number of decrescendo marks steadily increases.

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

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

(Completed by Margaret Hiley and Howard Weiner)

Walburga Litschauer



14 Cf. also below: Notes on Performance Practice.

15 The associated questions are dealt with in greater detail in Walther Dürr: "Kompositionsverfahren und Aufführungspraxis," *Schubert-Handbuch* (see note 5), pp. 78–111, esp. pp. 94–97.

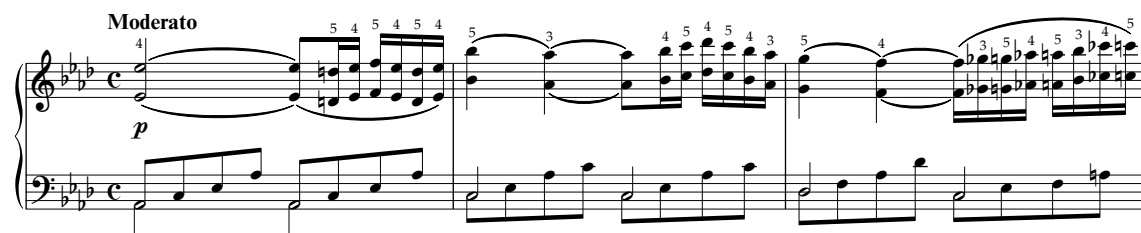
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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



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

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



Example 1



Example 2

tiated art... n-note accompaniment is "pedalized"

From a historical perspective, the legato should thus be produced mainly with the fingers. In piano music, with the pedal being assigned the role of a special effect. Schubert himself notated only about forty pedal marks in his piano music.⁶ In order to learn how pianists generally employed the damper pedal in the late 1820s, we have therefore also to rely on other sources. In his tutor *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* Hummel criticised "a perpetual gingle [*sic*], produced by the constant use of the Pedals."⁷ "A performance with the dampers almost constantly raised"

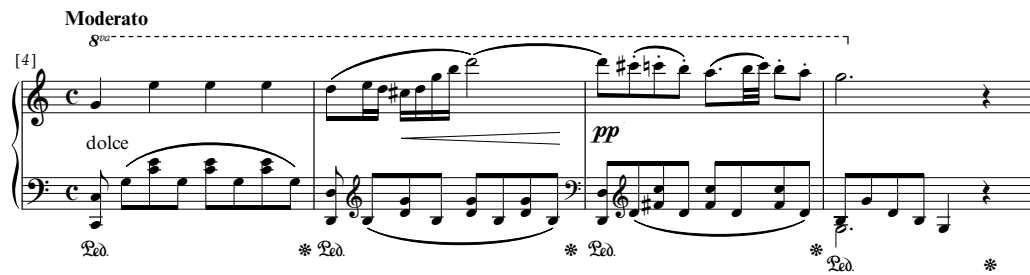
6 Catherine E. Smith: "Interpreting Schubert Pedal Indications," *Journal of the American Liszt Society* 19 (1986), pp. 88–105, here pp. 91f.

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

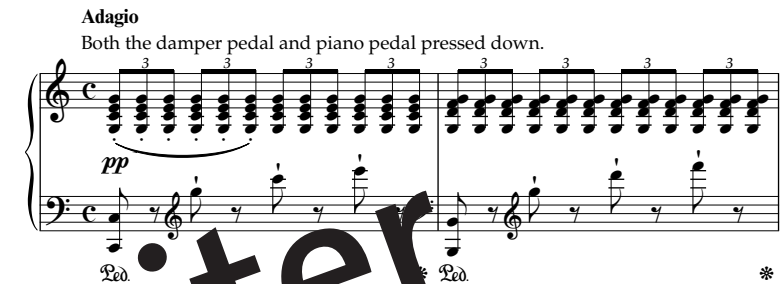
is, he claims, "a cloak to an impure and indistinct method of playing," whereas "a truly great Artist has no occasion for Pedals to work upon his audience by expression and power." Nonetheless, he continues, "the use of the damper-pedal, combined occasionally with the piano-pedal (as it is termed), has an agreeable [*sic*] effect in many passages, its employment however is rather to be recommended in slow than in quick movements, and only where the harmony changes at distant intervals."⁸ By the same token Carl Czerny writes in his revision of Georg Simon Löhlein's keyboard treatise: "the pupil should never be allowed to make *arbitrary* use of the pedals, which every accomplished player is well-advised to regard as a *seasoning* to be used only occasionally and at the proper place."⁹ It

8 *Ibid.*, p. 62.

9 *Große Fortepiano-Schule von August Eberhard Müller vormals Kapellmeister in Weimar. Achte*



Example 3



Example 4

should also be borne in mind that in the early nineteenth century, unlike in modern piano technique, the pedal was rarely used for single notes or chords, but rather for longer passages at a time.

As Czerny explains, the “first essential advantage which this pedal offers, is that by it, we are enabled to make the bass-notes vibrate as long as if we had a third hand at our disposal while both hands are engaged in playing the melody and the distant accompaniment. For this the different harmonies obtain a fullness, which could never be given to them by the fingers alone.”¹⁰ Czerny refers to a musical example in the second half of the book.

Also, Czerny does not necessarily preclude the use of the pedal for single notes or chords. In the example of Hummel’s tutor, where the pedal is marked with a star, Czerny writes, “this pedal is both necessary and useful, sort, when the harmony does not change, or in situations such as the one where Schubert intended to indicate the use of the pedal.”¹¹

Finally, Czerny also mentions the raised dampers, which are used to increase the volume of the sound, or the *forte* stop or *forte* pedal, namely, to increase the volume of the sound and full-voiced passages may be employed, for example, in the opening theme, mm. 1–2.

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); unless indicated otherwise, English translations by the author.

¹⁰ Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* (see note 3), vol. 3, pp. 57–58.

¹¹ Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course* (see note 5), vol. 3, p. 63.

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

The only other mutation in pedal Schubert prescribes in his piano music is the *una corda* touch, which, in essence, works the same in the pianos of his time and modern instruments. By shifting the keyboard slightly to the side (“*Verschiebung*”) it reduces the number of strings struck by the hammer resulting in a thinner, softer and more harp-like sound. While Schubert’s *Allegro in A minor* does not explicitly ask for this effect it may be used with good taste in passages such as mm. 138ff.

Staccato and Portato

While the earlier of the Viennese piano treatises mentioned above made no distinction between a dash and a dash with regard to the execution (the two signs were used synonymously for detached or *staccato* notes), Czerny describes them as different forms of attack. “The Staccato style is indicated by dashes [Pünktchen] (little dots) in the German edition] over the notes, only shorter durations of the notes than usual, followed by rests.”¹³ “Perpendicular dashes or strokes” indicate the “marcato or staccatissimo” which is “the shortest and most pointed manner of detaching notes” that “may be carried on till it amounts to the *Martellato*, or hammer like percussion of them.”¹⁴ In many of Schubert’s works, the manuscript sources contain both dashes and dots. The meaning of the dash is exemplified by a passage from No. 4 of the opera *Fierabras* D 796 that is initially marked with dashes (mm. 22–24), but then continues with the words “*ben marcato*.” No less interesting is the genesis of the opening movement of Schubert’s Sonata in C minor D 958: whereas both dots and slurs are found in the draft manuscript, Schubert only added the dashes when he wrote the movement out in fair copy.¹⁵ This applies in particular to the chords of the *forte* passage in mm. 1–6, suggesting that the dash, besides its character as

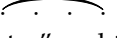
¹³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵ Schubert: *Piano Sonatas III. The Late Sonatas*, ed. Walburga Litschauer (Kassel, etc., Bärenreiter: 2020; BA 9644). The autograph draft can be accessed at Schubert-Online.

a sign for shortened duration, had a special quality that Czerny's explanation allows us to decipher.

However, when playing the piano, Czerny admonishes, one "must be most particularly careful to preserve a *fine tone*, even in the greatest *ff*, so that the *Martellato* may not degenerate into a mere thump or crash."¹⁶ Hummel claims of *staccato* passages that they must always be executed with great lightness and elegance: "The keys are to be struck smartly by the fingers and quitted immediately, without lifting up the hand too far. [...] The greater the lightness with which these detached notes are played, the more pleasing the effect which they will produce."¹⁷

The *portato* , he maintains, occurs particularly in "passages of a singing character" and that "the notes must, as it were, be gently detached by the fingers and each, for itself, receive a certain degree of emphasis."¹⁸ Passages like mm. 126–127 make characteristic use of this articulation.

Accents and Dynamics

Like many of his contemporaries, Schubert very often wrote the sign  in various sizes. He does this in his tutor of 1821: "The swell mark  is vice versa  (decresc.)  and also on individual notes (a ).

16)

Wa

Example

Thus, Sta  indicates sections and in all sizes as "swell mark" , i.e., an emphasis that, depending on the  by a shorter or longer phase of intensification and  a phase of lessening. It should be noted that he only uses  for individual notes, but quite obviously

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

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

18 *Ibid.*, p. 66.

19 Friedrich Starke: *Wiener Pianoforte-Schule in II Abtheilungen mit Verbindung einer leichten Anweisung das Pianoforte rein zu stimmen, nebst Modulations-Regeln, und einer kurzen Sing-Methode. Zum Gebrauch für Lehrer und Lernende* (Vienna, 1821), p. 14. English translation in Charles Howard Jones: *The Wiener Pianoforte-Schule of Friedrich Starke: A Translation and Commentary* (DMA thesis, University of Texas at Austin, 1990), pp. 116–117. Jones translates this passage rather freely; the translation given here remains much closer to the original.

 is meant to precede it. Carl Czerny uses the sign in the same way in the music examples in his chapter "On Musical Accent or Emphasis applied to Single Notes".²⁰ The example for § 5 makes it clear that the hairpins have different lengths depending on the context or note values:



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

In fact, most Viennese engravers of the early nineteenth century engraved hairpins in a myriad of different sizes, rather than using a uniform (small) sign with a punch, as was the case with note heads, dynamic markings, or the *tr* sign. Regardless of their size, however, they all refer to one common concept: the emphasis of musical declamation. In particular, one can assume that single closing hairpins  not only indicate a decrescendo, but also initially require a musical emphasis. This practice, which clearly differs from the modern use and meaning of decrescendo hairpins, prompted the founders of the *New Schubert Edition* to their characteristic treatment of the accent/decrescendo problem (see above, Preface: Notes on the Edition).

While the contemporary treatises discuss the hairpins mainly in the context of dynamics – where it stands out from its surrounding dynamics by only one level –, Czerny's comparison may be an invitation to think about the execution of hairpins in broader terms. Just like we don't only use volume to emphasize stressed syllables when we speak, also the musical emphasis indicated by Schubert's hairpins – especially for single longer note values, whose execution on the piano, unlike for a singer or a string player, for example, requires other techniques – may be achieved by all means available to the pianist: timing, articulation, dynamics, or decreasing of the accompanying voices and any combination thereof. An emphasized note or chord could, for example, be slightly delayed and/or

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

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.



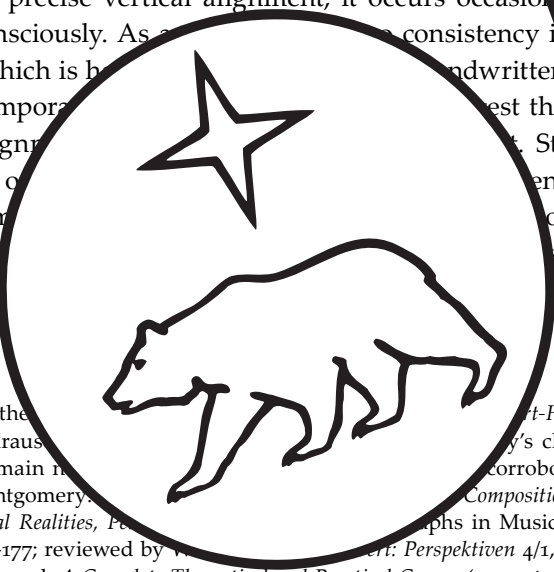
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

Schubert's manuscripts do not reveal whether the trills should begin with the main note or the upper auxiliary note.²⁵ Viennese piano tutors of the time do not agree on this question either. Hummel formulates the rule in 1828 that "in general, *every shake* [i.e., every trill] should begin *with the note itself*, over which it stands, and not with the *subsidiary note* above, unless the contrary be expressly indicated."²⁶ In contrast, Starke, Joseph Czerný,²⁷ and Carl Czerny in his revision of the Löhlein keyboard treatise²⁸ indicate that trills should begin with the auxiliary note.

Triplets and Dotted Rhythms

The simultaneous execution of dotted rhythms and corresponding triplets was already a hotly debated subject in eighteenth-century German keyboard tutors.²⁹ Nor do the manuscript or printed sources of Schubert's piano music offer any clarification. The composer himself was very imprecise about the alignment of these rhythms: "Schubert pays no attention to [...] precise vertical alignment; it occurs occasionally but merely as if subconsciously. As a result, there is a consistency in his notational style [...], which is hardly found in handwritten notation anyway."³⁰ Contemporary scholars suggest that the choice of vertical alignment is a matter of taste. Starke provides an example of a passage in which the dotted voice forms a native counterpoint to the voice with triplets, the rhythm should not be assimilated – for example in measures 14 and 15, etc. Here the dotted voice merely constitutes an accompaniment to the triplet voice, it should probably be aligned. The impact of the alignment question will of course, be greater in slower tempos – which may also be the reason why the examples in the sources are slow.



25 Walther Dürr: "Triolen und punktierte Figuren," *Schubert-Handbuch*, ed. id., and Andreas Kraus: *Handbuch der Schubertschen Musik*, vol. 1 (Kassel, 1998), p. 100. This claim that the trill starting on the main note is corroborated by the sources (David Montgomery: "Schubert's Compositional Ideas, Notational Intent, Historical Realities," *Perspektiven in Musicology* 11 [Hillsdale, 2003], pp. 174–177; reviewed by Walther Dürr: *Perspektiven* 4/1, 2004, pp. 103–114).

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

27 Joseph Czerný: *Der Wiener Klavier-Lehrer oder: Theoretisch-practische Anweisung das Pianoforte nach einer neuen erleichternden Methode in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen*, op. 51 (Vienna, 1825), p. 15.

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

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

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

31 Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* (see note 19), *Systematische Variationen*, p. 8; translation from Jones: *The Wiener Pianoforte-Schule* (see note 19), p. 192.



Example 9

Hummel and Carl Czerny claim that beginners are allowed to align dotted and triplet rhythms, but not more advanced pianists. Further, in his remarks on the opening movement of Beethoven's C-sharp minor Sonata, op. 7, no. 2 ("Moonlight Sonata"), Czerny also emphasizes that each 16th note in the upper voice must be back after the third note of the associated triplet in the accompaniment.³² This suggests that in passages where the dotted voice forms a native counterpoint to the voice with triplets, the rhythm should not be assimilated – for example in measures 14 and 15, etc. Here the dotted voice merely constitutes an accompaniment to the triplet voice, it should probably be aligned. The impact of the alignment question will of course, be greater in slower tempos – which may also be the reason why the examples in the sources are slow.

Tempo Modification

Both Hummel and Czerny, in their respective tutors, describe modification of the basic tempo as a substantial expressive resource when playing the piano. In Hummel's slightly earlier *Anweisung* we read that "Singing passages which occur in [an Allegro]" [...] "may be played with some little relaxation as to time, in order to give them the necessary effect; but we must not deviate too strikingly from the predominating movement."³³ In this context he reproduces a passage from his Piano Concerto in A minor, op. 85, in which the basic tempo undergoes no less than ten tempo modifications in the course of ninety-six bars. Ten years later Czerny, in his chapter *On the occasional changes in the time or degree of movement*, went even further: "Not only each musical piece considered as a whole, but even each single passage expresses some definite passion or emotion; or at least it will admit of some such feeling being infused to into it, by the style

32 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.

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

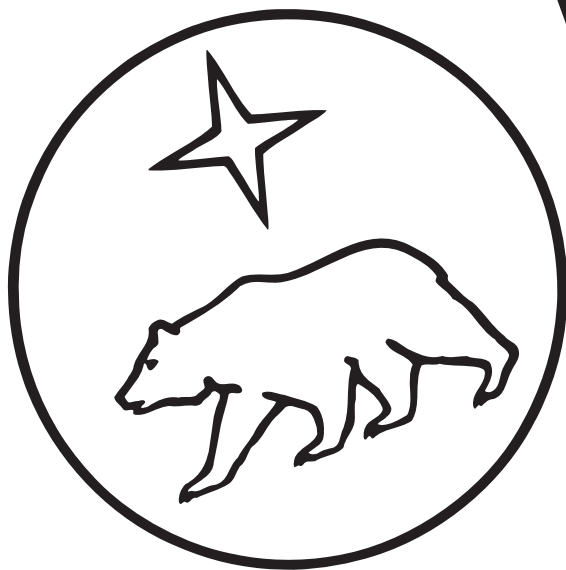
in which it may be played.”³⁴ This is followed by a detailed discussion of the principles of tempo changes. By way of illustration we present his first example, showing how a “passage of melody may be executed in four different ways:”³⁵



4 different ways of performance

1. in Tempo	un poco	ritenuto	smorzando
2. in Tempo	poco	accele-	len - to
3. in Tempo	molto	ri -	tar - de
4. in Tempo			

Example 10



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

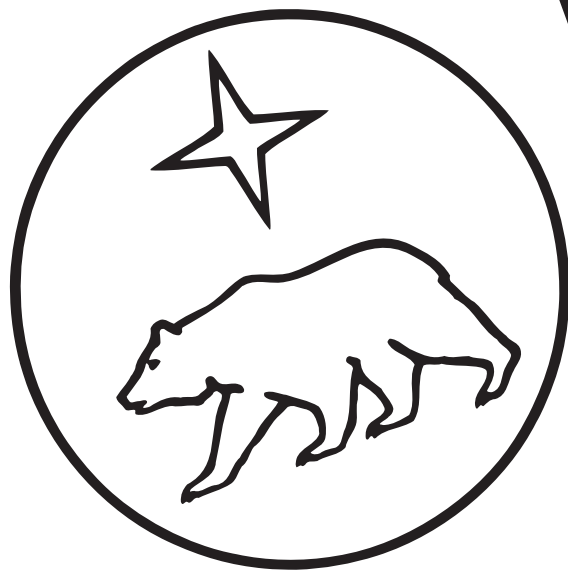
While Czerny himself prefers the third alternative he maintains that of the three other possibilities “none can properly be considered as contradictory” and the decision is left to the discretion of the player. Moreover, he continues, when such passages are repeated “the Player is not only at liberty to employ each time a different style of execution, but it is even his duty, to avoid monotony.”³⁶

Mario Aschauer

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

³⁵ *Ibid.*, p. 32.

³⁶ *Ibid.*, p. 33.



Allegro a-Moll
für Klavier zu vier Händen

Allegro in A minor
for Piano Four-hands

Op. post. 141 D 147

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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

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



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

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

Allegro a-Moll
op. post. 144 – D 947

3

Mai 1828
May 1828

Allegro ma non troppo

Primo

8

9

20

31

40

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

cresc.

fz



*) Zur Darstellung der Akzent-/Decrescendo-Problematik in der *Neuen Schubert-Ausgabe* vgl. Vorwort: Zur Edition sowie die Einzelanmerkungen im Critical Commentary. / For a discussion concerning the notation of accents and decrescendo hairpins in the *New Schubert Edition*, see Preface: Notes on the Edition, and the Special comments in the Critical Commentary.

56

64

71

82

82

decresc.

pp

ppp

Ped.

simile

[illegible]

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.

94 8 dolce

108 8 pp

118 > ppp

132

145 8

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



153

dolce

162

decresc.

175

ppp

simile

fz

186

fff

p

simile

cre - - - scen - -

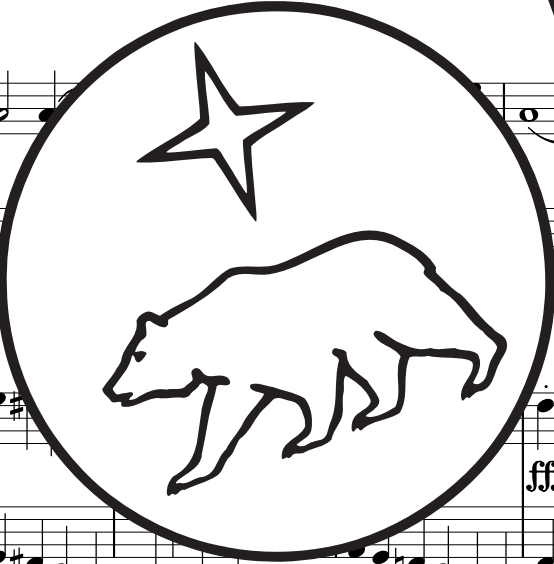
196

f

p

do

cre - - - scen - -



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

The image displays a musical score for a piano and voice performance. The score is divided into five systems, each with a piano (piano) and a vocal (soprano) staff. The piano part is written in treble and bass clefs, while the vocal part is in treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (dolce, decresc., fff, p, f). A large, stylized watermark of a bear's head is overlaid on the score, with the text "Bärenreiter Leseprobe" and "Sample page" written across it. The watermark also includes a circular logo featuring a bear and a star.

153 *dolce*

163 *decresc.*

173 *fff* *p* *f* cre - scen - do

183 *p*

199

*) T. 163, etc.: Die Vorschläge sind in **B** als kleine Achtel mit durchstrichenem Hals notiert, nach den Richtlinien der *Neuen Schubert-Ausgabe* hier jedoch als kleine Sechzehntel wiedergegeben, da Schubert in der Regel keine kleinen Achtel mit durchstrichenem Hals notierte (vgl. auch C). / M. 163, etc.: In **B**, the short appoggiaturas are notated as small eighths with an oblique stroke through the stem. They are reproduced here as small sixteenths according to the guidelines of the *New Schubert Edition*, as Schubert did not usually notate small eighths with an oblique stroke through the stem (cf. also C).

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.

208

218

230

239

248

decresc.

cresc.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 208 to 248. The notation is written on a grand staff with two staves per system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features various dynamics including *f* (forte), *fp* (fortissimo), *pp* (pianissimo), *decresc.* (decrescendo), and *cresc.* (crescendo). A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. A circular logo, containing a stylized bear and a star, is positioned on the left side, partially obscuring the musical notation.

260

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

268

p **p** **fz**

276

p **p** **fz**

282

p **p**

292

f



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

260

ff fz fz fz

269

279

286 8

293

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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

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



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

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

301

f *cresc.*

311

fz *p* *pp*

319

327

pp

337

pp *dim.*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

347

ff fz fz fz

357

p simile

366

374

cresc. p

382

cresc. p



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

347

8

ff fz fz fz

355

8

v

365

v

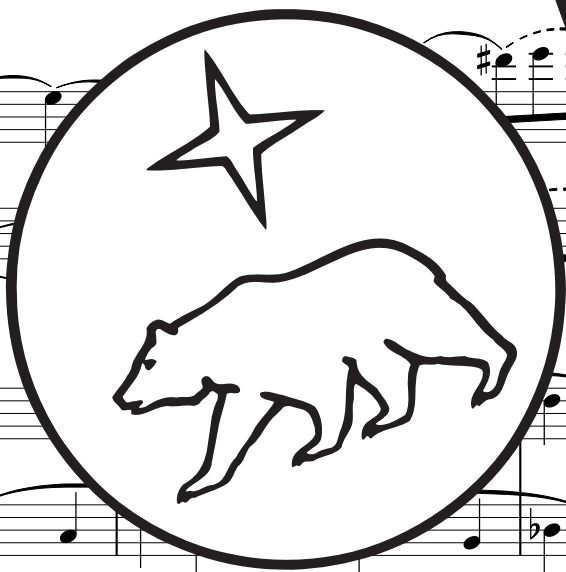
373

cresc. p

382

cresc. p

8



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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

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



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

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

390 8

399 8

408

416

426 6 6 ppp

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for piano, spanning measures 390 to 426. The notation is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. Various musical notations are present, including chords, single notes, and dynamic markings such as *fz* (forzando), *ff* (fortissimo), and *ppp* (pianississimo). Measure numbers 390, 399, 408, 416, and 426 are indicated at the start of their respective systems. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. In the left margin, between measures 408 and 416, there is a circular logo containing a stylized bear walking to the right, with a five-pointed star above it.

446

Musical score for measures 446-459. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with various ornaments and a trill in measure 459. The left hand provides a steady accompaniment. A 'Ped' (pedal) marking is present in measure 459. The dynamic 'ppp' (pianissimo) is indicated at the start of measure 459.

460

Musical score for measures 460-470. The right hand has a melodic line with a trill in measure 470. The left hand continues the accompaniment. The dynamic 'ppp' is maintained.

471

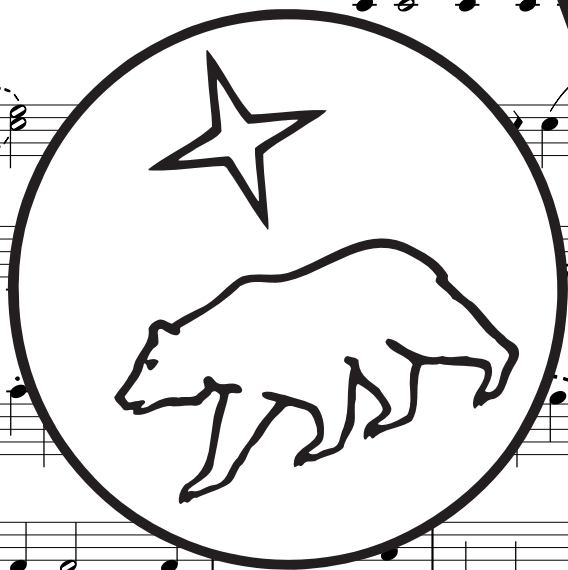
Musical score for measures 471-480. The right hand features a melodic line with a trill in measure 480. The left hand continues the accompaniment. The dynamic 'ppp' is maintained.

481

Musical score for measures 481-490. The right hand has a melodic line with a trill in measure 490. The left hand continues the accompaniment. The dynamic 'ppp' is maintained.

491

Musical score for measures 491-500. The right hand features a melodic line with a trill in measure 500. The left hand continues the accompaniment. The dynamic 'ppp' is maintained. A 'decresc.' (decrescendo) marking is present in measure 491. A '3 cre -' (triple measure rest) is indicated in measure 500.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

446

4

ppp

3 3

462

471

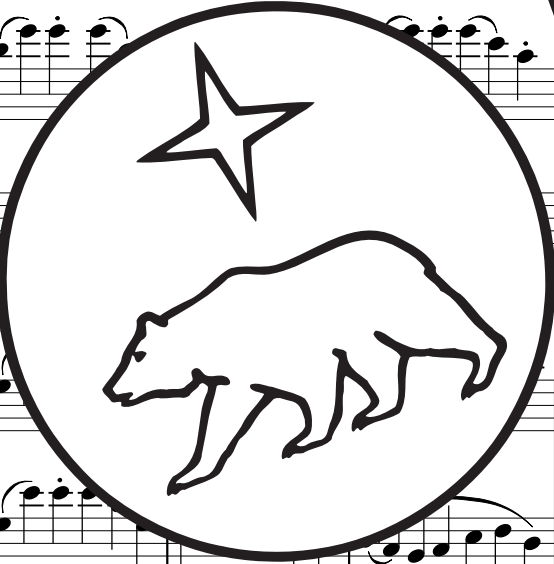
481

491

decresc.

ppp

cre - 3



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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

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



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

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

501

scen - do

$f>$ fz fz *cresc.* **fff**

511

p *cresc.*

519

p

526

fz

533

$fp>$ f



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

540

549

556

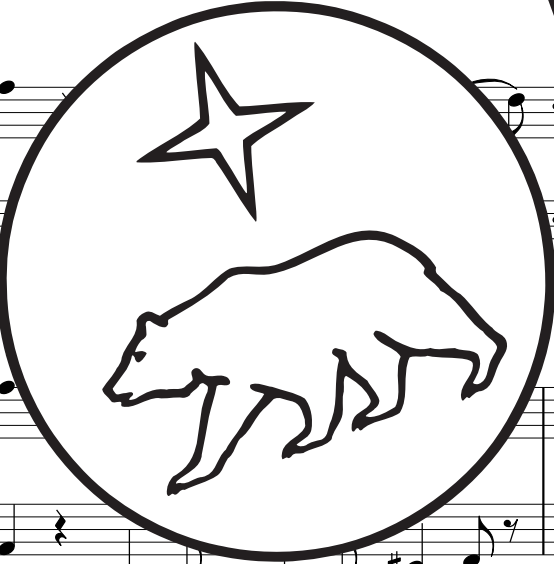
563

570

decresc.

f

cresc.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

540

549

556

563

570

fp

p

decresc.

f

cresc.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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

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



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

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

577

ff fz fz fz fz

587

596

603

614

decresc. pp ff



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

CRITICAL COMMENTARY

ABBREVIATIONS

b	=	bottom staff
m., mm.	=	measure(s)
NE	=	the present new edition
Pr.	=	Primo
Sec.	=	Secondo
t	=	top staff
tb	=	both staves

SOURCES AND SPECIAL COMMENT

ALLEGRO IN A MINOR (OP. POST. 144 – D 947)

- B** Copyist's MS in parts from the Witteczek-Spaun Collection, vol. 55, pp. 55–117: *Duo von Franz Schubert* ("May 1828". Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna).
- C** First edition, *Charakteristisches Allegro für das Piano- und Fortepiano*, Op. 144, Vienna: Anton Diabelli & Co., 1840, Apr. 1840.
- Both heavy photographs of A. C. were evidently for NE as B.
- 7–8 m the parallel passage in
- 18 Sec. cresc. hairpin
- 24–25 s. We changed this for consistency with the slurring in the
- 25–26 Sec. b changed this for consistency with the slurring in mm. 29–30.
- 47, 51 Pr., Sec. The slurring in each bar by analogy with m. 43.
- 85 Sec. Possibly because of the enharmonic redefinition, the pedal mark was postponed to the beginning of m. 87. We changed its placement for consistency with the parallel passage in m. 434.
- 112 Sec. b **B** gives beat 4 as a quarter-note rest instead of a quarter-note A, probably by mistake. NE follows C.
- 160 Pr. tb The slurring is unclear: Pr. t has two slurs (notes 2–3 and 3–6), as does Pr. b (notes 1–2 and 2–6). We changed them to agree with m. 159. An accent-like decresc. hairpin appears at the beginning of the bar; we changed it for consistency with the parallel passage in m. 480.

- 165 Sec. t In the source, whole note *e* instead of *f*♯; NE follows C (cf. also m. 485).
- 169–170 Pr. t Single slur from note 1 of m. 169 to the last note of m. 170. We changed this to agree with the slurring in mm. 165–166, which typifies Schubert's practice. **B** has a single slur from beat 2 of m. 169 to the last beat of m. 170; we changed this to agree with the slurring in mm. 165–166.
- 174–175 Pr. There are two slurs, one from note 2 of m. 174 to the last note of m. 175, and another from note 1 of m. 176 to note 4 of m. 177. We changed this to agree with the musically more plausible reading from the parallel passage in mm. 494–497.
- 239 Pr. *pp* already at the beginning of m. 238; but cf. Sec. and the parallel passage in m. 271.
- 245 Pr. b Beat 4 is given as a quarter-note rest instead of a quarter-note *f*¹. We changed this for consistency with the parallel passage in m. 217.
- 317 Pr. *pp* only at the beginning of m. 318; adapted to
- 356–357 Pr. t Slur on beats 1–2 of m. 356. Pr. b has two slurs in m. 357, one on beats 1–2 and another on beats 3–4. We changed this to agree with the parallel passage in mm. 410.
- 364–365 Pr. We added the decresc. hairpin in m. 364 and the accent in m. 365 from mm. 358–369 and the parallel passage in mm. 17–18.
- 365–369 Sec. The respective accent is elongated to resemble a decresc. hairpin.
- 371–372 Pr. t There are two slurs, one from beat 4 of m. 371 to beat 1 of m. 372, and another on beats 1–2 in m. 372. We changed this to agree with Pr. b.
- 372–373 Sec. b Single slur from note 1 of m. 372 to note 2 of m. 373. However, see mm. 359–362 in Pr.
- 375–376 Pr. t Two slurs, one from beat 4 of m. 375 to beat 1 of m. 376, and another on beats 1–2 in m. 376. We changed this to agree with mm. 373–374.
- 383–385 Pr. There is a cresc. hairpin in mm. 383–384 but a single decresc. hairpin in m. 385. We changed this for consistency with the more elaborate dynamics in Sec.
- 385–386 Pr. b Single slur from note 1 of m. 385 to note 1 of m. 386. We changed this to agree with the slurring in mm. 379–380, which typifies Schubert's practice.
- 424–425 Pr. In each case *fz* instead of accent; adapted to Sec. and the parallel passage, mm. 428–429.
- 430 Pr. *fz* probably by mistake already at the beginning of the bar.
- 473 Pr. "dolce" already in m. 472, possibly erroneous; adapted to the musically more plausible position in Sec.

479–480 Pr. tb Each staff has a single slur from note 1 of m. 479 to the last note of m. 480. We changed this to agree with the parallel passage in mm. 159ff., which typifies Schubert's practice.

485 Sec. t In the source, whole note $c\sharp$ instead of d ; NE follows C (cf. also m. 165).

485–486 Pr. t Single slur from note 1 of m. 485 to the last note of m. 486. We changed this to agree with the slurring in mm. 489 and 490, which typifies Schubert's practice.

485–486, 489–490 Pr. b Single slur from the beginning of m. 485 (489) to the end of m. 486 (490). We changed this to agree with the slurring in the parallel passages mm. 165–166 and 169–170, which typifies Schubert's practice.

487–488 Pr. t Single slur from the beginning of m. 487 to the end of m. 488. We changed this to agree with the slurring in mm. 491–492, which typifies Schubert's practice.

489–491 Sec. Cresc. hairpin in the first half of m. 489, decresc. hairpin in the second half of m. 490 and the first half of m. 491. We changed this to agree with Primo. Sec. t has a single slur, which we changed to agree with the source in mm. 485–487.

509 Pr., Sec. This passage, m. 189 (Pr.).

539 Sec. Quarter beat in both cases.

545 Pr. Agree with the parallel passage

567 Sec. 558, and 565 (Pr. t).

572 Sec. Use singular (not present

590 Pr. Added by analogy with

605–606, 607–608 Pr. t Single slur from beginning of m. 605 (607) to beat 2 in m. 606 (608). We changed this to agree with mm. 606–607, 608–609 (Sec.) and parallel passages in mm. 12–13, 14–15, 359–360, and 361–362, where the slurring typifies Schubert's practice.

610–611, 615–616 Sec. b B has a single slur from the beginning of m. 610 (615) to the end of m. 611 (616). NE adopts the slurring in C, which typifies Schubert's practice.

Walburga Litschauer
(translated by J. Bradford Robinson)

Additional comments

22 Sec. The accent is elongated to resemble a decresc. hairpin.

31 Sec. b Slur from second to fourth quarter (also in C).

46 Sec. b Last note possibly Db (like C and in the similar passage m. 589). In view of the preceding hairpin development, NE follows the interpretation of B as a deceptive cadence. Cf. also mm. 50f., mm. 593f., and comment on m. 12.

118 Pr., Sec. t The accents are elongated to resemble decresc. hairpins.

122 Sec. The accent is elongated to resemble a decresc. hairpin.

153 Pr. t Fifth quarter possibly a^2 (like C and corresponding to the major second in the parallel passage m. 493).

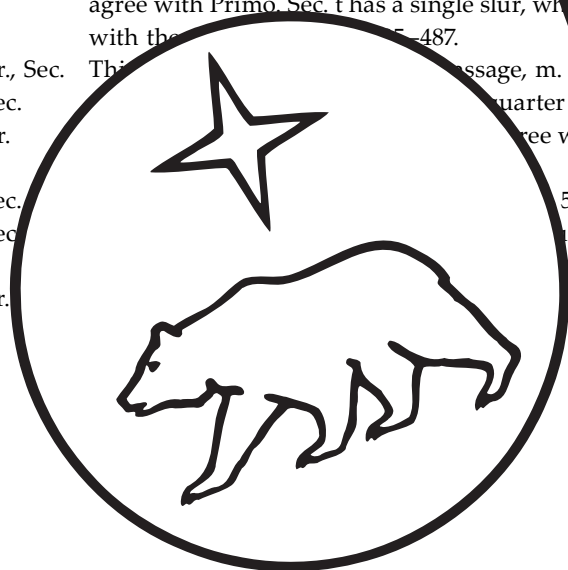
290 Pr. t Last note possibly a^2 (reading in C).

315 Pr. p already at the beginning of the bar; in NE adapted to Sec.

329 Sec. b Instead of half rest possibly quarter A + quarter rest (by analogy with m. 498; cf. also in C).

473 Sec. b Last note in C without accidental (i.e. C instead of Cb).

Wolfgang Thein



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.