

# SCHUBERT

## Klaviersonaten III

Die späten Sonaten

## Piano Sonatas III

The Late Sonatas

Herausgegeben von / Edited by  
Walburga Litschauer

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 9644

Urtextausgabe aus: *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben von der *Internationalen Schubert-Gesellschaft*,  
Serie VII: *Klaviermusik*, Abt. 2, Band 3: *Klaviersonaten III* (BA 5537), 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* (BA 5537), edited by Walburga Litschauer.

---

© 2020 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
ISMN 979-0-006-53986-4

## INHALT / CONTENTS

Vorwort .....	IV
Hinweise zur Aufführungspraxis.....	X
Preface .....	XVII
Notes on Performance Practice .....	XXII
Sonate G-Dur / Sonata in G major (D 894) .....	1
Sonate c-Moll / Sonata in C minor (D 958) .....	35
Sonate A-Dur / Sonata in A major (D 959) .....	76
Sonate B-Dur / Sonata in B-flat major (D 960) .....	125
Critical Commentary .....	169

Beginn und Ende der verworfenen ersten Fassung des zweiten Satzes von Schuberts Sonate G-Dur D 894 sowie die Entwürfe zu Schuberts Sonaten c-Moll D 958, A-Dur D 959 und B-Dur D 960 sind über die Bärenreiter-Homepage (im Shop unter den speziellen Informationen zu dieser Ausgabe) zugänglich.

Beginning and end of the rejected first version of the second movement from Schubert's Sonata in G major D 894 as well as the drafts to Schubert's Sonatas in C minor D 958, A major D 959, and B-flat major D 960 are available via the Bärenreiter website (see Shop, for information regarding this edition).

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

- Aufruf auf der Website <http://links.baerenreiter.com>
- Eingabe von »BA9644-«, gefolgt von der Nummer, die hinter ↗ angegeben ist: BA9644-0001.

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

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

- Go to <http://links.baerenreiter.com>
- Enter "BA9644-" followed by the number indicated after ↗: BA9644-0001.

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

# VORWORT

Die vier letzten Klaviersonaten Schuberts sind zwischen 1826 und 1828 entstanden. Vor der im Oktober 1826 komponierten *Sonate in G D 894* hatte Schubert zuletzt im August 1825 die *Sonate in D D 850* vollendet. Danach befasste er sich wahrscheinlich mit der Umarbeitung der *Sonate in Es D 568*, deren erste Fassung schon im Juni 1817 entstanden war. Nach der *Sonate in G D 894* hat Schubert dann für nahezu zwei Jahre keine Klaviersonaten geschrieben. Er wandte sich in dieser Zeit verstärkt der Komposition von Klavierstücken zu, die er zu Sammlungen von *Moments Musicaux D 780* und *Impromptus D 899* und *935* zusammenfasste. Ihrem musikalischen Anspruch nach sind diese Klavierstücke jedoch – darunter vor allem die *Impromptus* – den großen Klaviersonaten durchaus verwandt. Es wundert daher kaum, dass einige dieser Kompositionen immer wieder für Sätze von „versteckten Sonaten“ gehalten wurden.<sup>1</sup> Schubert war hier vermutlich darum bemüht, „die Sätze einer Sonate aus ihrem zyklischen Verband zu lösen“;<sup>2</sup> dies lässt sich übrigens bereits an der *Sonate in G D 894* erkennen: Obwohl diese Komposition im Autograph den Titel „Sonate“ trägt, ist sie im Druck – und das offenbar mit Schuberts Einverständnis – als eine Folge von Klavierstücken erschienen.<sup>3</sup>

Kurz vor dem Ende seines Lebens kehrte Schubert nochmals zur Gattung Klaviersonate zurück. Seine drei letzten Sonaten wurden im September 1828 vollendet und sind – lässt man die Entwürfe zu der *Sinfonie in D D 936 A* außer Acht, die möglicherweise erst im Herbst dieses Jahres entstanden sind – wahrscheinlich die letzten Instrumentalwerke, die Schubert überhaupt geschrieben hat. Nach Walther Dürr können sie „in gewisser Weise als Resümee einer lebenslangen Auseinandersetzung Schuberts mit Beethoven gelten“.<sup>4</sup> Andreas Krause vermutet, dass für Schubert dabei jedoch „nicht die Annäherung an das [...] große Vorbild, sondern die schrittweise Emanzipation [...]“

das Ziel dieser über mehrere qualitativ unterscheidbare Stufen durchgeführten Reflexion“ gewesen ist.<sup>5</sup> Einheitsstiftend wirkt nach Krause bereits die ästhetische Anlage dieser Werkgruppe, die in etwa „derjenigen der kanonisierten Satzfolge innerhalb einer Sonate“ entspricht: „Auf eine unruhig bewegte Mollsonate [*Sonate in c D 958*] folgt [...] eine bewegte Dursonate [*Sonate in A D 959*], während eine weitere Dursonate mit einem sehr mäßig bewegten und zugleich kantablen Kopfsatz [*Sonate in B D 960*]“ diese Gruppe beschließt.<sup>6</sup> Ein wesentlicher Faktor, der die Zusammengehörigkeit dieser „Sonatentrias“ unterstreicht, ist auch die Verwendung von rhythmischen Varianten einer Figur mit kurzem Auftakt und zwei betonten Viertelnoten, die Arthur Godel nach ihrem Auftreten in dem Lied *Der Atlas D 957/8* als „Atlas-Motiv“ bezeichnete<sup>7</sup> und die sich in allen drei Kompositionen nachweisen lässt.<sup>8</sup>

## SONATE IN G (D 894)

Schubert überschrieb sein im Autograph mit „Oct. 1826“ datiertes Werk als „IV. Sonate“ und nahm damit wahrscheinlich auf die vorangegangenen Veröffentlichungen seiner *Première Grande Sonate* (D 845 – op. 42)<sup>9</sup> und *Seconde Grande Sonate* (D 850 – op. 53)<sup>10</sup> Bezug. Dass er die *Sonate in G* auch als „vierte Sonate“ drucken lassen wollte, geht aus Josef von Spauns Erlaubnisschein vom 15. Dezember 1826 für die Widmung dieser Komposition hervor. Welche seiner großen Sonaten Schubert in dieser Folge als „dritte“ veröffentlichen wollte, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Es ist jedoch anzunehmen, dass er dafür die *Sonate in Es D 568* ins Auge gefasst hatte, die unter der Bezeichnung *Troisième Grande Sonate* allerdings erst 1829 im Druck erschien.<sup>11</sup>

5 Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts – Form – Gattung – Ästhetik*, Kassel u. a. 1992, S. 217.

6 Ebd., S. 99.

7 Arthur Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958–960). Entstehungsgeschichte. Entwurf und Reinschrift. Werkanalyse* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 69), Baden-Baden 1985, S. 27.

8 Ebd., S. 27f. und 120f., sowie Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts* (s. Anm. 5), S. 219.

9 Erschienen Anfang 1826 bei Anton Pennauer in Wien.

10 Erschienen bei Matthias Artaria in Wien, angezeigt am 8. April 1826.

11 Vgl. dazu Dürr, *Klaviermusik* (s. Anm. 1), S. 276. – Andreas Krause zufolge wäre die Bezeichnung „IV. Sonate“ und der „Nachklang-Charakter“ der *Sonate in G* eher auf die Sonaten D 840, 845,

1 Vgl. dazu etwa Robert Schumann (1838), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von M. Kreisig, Leipzig <sup>5</sup>1914, Bd. 1, S. 372; s. *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VII/2,5: *Klavierstücke II*, vorgelegt von Christa Landon (†), fertiggestellt von Walther Dürr, Kassel 1984, S. X, und Walther Dürr, *Klaviermusik*, in: Reclams Musikführer. Franz Schubert, hrsg. von Walther Dürr und Arnold Feil, Stuttgart 1991, S. 302.

2 Siehe dazu Walther Dürr in dem Vorwort zu *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VII/2,5: *Klavierstücke II* (s. Anm. 1), S. X.

3 Vgl. dazu die Bemerkungen zu D 894.

4 Dürr, *Klaviermusik* (s. Anm. 1), S. 289.

## 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 heutige 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 vom heutigen unterscheidender Spielstil, von dessen Buntheit eine Vielzahl überlieferter wortschriftlicher Quellen zeugt, die jedoch keinesfalls ein einheitliches Bild zur Aufführungspraxis der Schubertzeit zeichnen. Das Vorwort zu einer Notenausgabe vermag freilich weder die Erfahrung des Spielens auf historischen Hammerklavieren noch einen umfassenden Überblick über die Quellenlage zur zeitgenössischen Aufführungspraxis zu bieten. Im Folgenden seien aber einige grundsätzliche Beobachtungen aus Wiener Klavierlehrwerken der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusammengestellt, die für eine historisch-informierte Interpretation und als Einstieg in tiefer gehende Beschäftigung mit der Materie nützlich sein mögen.

### *Anschlag, Legato und Pedalgebrauch*

Über Schuberts Art Klavier zu spielen gibt es nur wenige aussagekräftige Dokumente. Er selbst schrieb 1825 an seine Eltern: „Besonders gefielen die Variationen aus meiner neuen Sonate zu 2 Händen [vermutlich der zweite Satz der Sonate in 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 vermaledeyte Hacken, welches auch ausgezeichneten Clavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüth ergötzt.“<sup>1</sup> Albert Stadler erinnerte sich 1858 an Schuberts Klavierspiel: „Seine Klavierkompositionen von ihm selbst vortragen zu hören und zu sehen, war ein wahrer Genuß. Schöner

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

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.“<sup>2</sup> Schuberts Ideal, dass „Tasten [...] zu singenden Stimmen“ würden, entspricht einer Tendenz in den zeitgenössischen Klavierlehrwerken, in denen als Grundartikulation das Legato proklamiert wird. So beispielsweise von Carl Czerny: „Denn in der Musik ist das Legato die Regel, und alle übrigen Vortrags-Arten nur die Ausnahmen.“<sup>3</sup> Das gebundene Spiel sollte jedoch hauptsächlich mit den Fingern erzeugt werden – nicht durch den Gebrauch des Pedals – basierend auf einer wohldurchdachten Fingersetzung. Entsprechend viel Platz räumen die Autoren den Kapiteln über die sogenannte Applikatur mit zahllosen 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, solle man sich bemühen, „durch Abwechseln des 5<sup>ten</sup> Fingers mit dem 4<sup>ten</sup> und 3<sup>ten</sup>, und durch große Ruhe der Hand, das möglichst besste [sic] Legato hervorzubringen“.<sup>4</sup> Die jeweils gehaltene 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. Sie findet sich auch in Johann Nepomuk Hummels *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* beschrieben (vgl. Notenbeispiel 2): „Bei den Akkorde durchspringenden a) und harpeggirenden b) 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.“<sup>5</sup> Diese Technik ist vor allem bei

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; Digitalisat [rBA 9644-0001](#) (zuletzt aufgerufen: 24. Februar 2020).

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

5 Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, Wien 1828, 2. Teil, S. 174; Digitalisat [rBA 9644-0003](#) (zuletzt aufgerufen: 24. Februar 2020).

Moderato

*p*

Notenbeispiel 1

Ausführung

Ausführung

Notenbeispiel 2

Begleitfiguren nützlich wie z. B. in der G-Dur-Sonate (II, T. 40–46, 59–65 etc.) oder in der c-Moll-Sonate (IV, T. 47–92).

Während man also aus historischer Sicht das normale Legato in Schuberts Klavierwerken hauptsächlich mit den Fingern erzeugen wird, kommt dem Pedal die Rolle eines speziellen Effektes zu. Von den etwa vierzig Pedalanweisungen, die Schubert in seiner Klaviermusik notierte,<sup>6</sup> finden sich nur zwei in den Sonaten des vorliegenden Bandes, insofern sind wir hauptsächlich auf andere Quellen angewiesen, um nachzuvollziehen, wie Pianisten gegen Ende des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts das Dämpfungspedal

einsetzten. Johann Nepomuk Hummel beklagt in seiner *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* „ein mit immerwährender Anwendung der Pedale hervorgebrachtes Ohrengeklingel.“<sup>7</sup> „Der Vortrag mit beinahe immer aufgehobener Dämpfung“ sei „Deckmantel eines unreinen und notenverschluckenden Spiels“, während „der wahrhaft große Künstler [...] durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer“ zu wirken habe und eigentlich gar keiner Pedale bedarf. Dessen ungeachtet sei aber „die Anwendung der aufgehobenen Dämpfung, zuweilen auch verbunden mit dem gewöhnlichen Piano-Zug, bei manchen Stellen von angenehmer Wirkung; ihr Gebrauch ist jedoch mehr im langsamen als im

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

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

Moderato  
8<sup>va</sup>

Notenbeispiel 3

Adagio

Notenbeispiel 4

schnellen Zeitmass, und nur bei langsamen [sic] Harmoniewechsel zu empfehlen.“<sup>8</sup> Carl Czerny schreibt in seiner Bearbeitung der Löhlein’schen Klavierschule ganz ähnlich, dass „dem Schüler der *willkürliche* Gebrauch der Pedale nie gestattet werden [darf], und jeder schon gebildete Spieler thut wohl, dieselben als eine Würze anzusehen, die man nur bisweilen und am schicklichen Orte anwenden darf.“<sup>9</sup> Weiterhin ist grundsätzlich festzuhalten, dass das Pedal am Beginn des 19. Jahrhunderts, anders als in der modernen Klaviertechnik, selten für einzelne Töne oder Akkorde, sondern für längere Strecken benutzt wurde. „Der erste wesentliche Nutzen“ des Pedals bestehe darin, so Czerny, „dass man die Bassnoten so lange klingen lassen kann, als ob eine dritte, fremde Hand sie hielte, während beide Hände den Gesang mit der entfernten Begleitung vortragen können. Hierdurch erhält die Harmonie einen Umfang und eine Vollständigkeit, die mit den 2 Händen allein unmöglich hervorzubringen wäre.“<sup>10</sup> Er bezieht dabei auf ein Notenbeispiel, dessen zweite Hälfte hier mitgeteilt sei (siehe Notenbeispiel 3).

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

9 *Große Fortepiano-Schule von August Eberhard Müller vormals Kapellmeister in Weimar. Achte Auflage mit vielen neuen Beispielen und einem vollständigern 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 Beispielen erkläret*, Leipzig und Züllichau 1765); Digitalisat [rBA9644-0005](#) (zuletzt aufgerufen: 24. Februar 2020).

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

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

Schuberts Anweisung „*col pedale*“ am Beginn des *Andante sostenuto* der B-Dur-Sonate könnte in diesem Sinne gedeutet werden, d. h. das Pedal nach einem Harmoniewechsel niederzudrücken, aber nicht bei Durchgangsnoten. Auch Passagen, die keine Pedalanweisungen Schuberts enthalten, können von einem ähnlichen Gebrauch des Pedals profitieren, z. B. in der Sonate c-Moll (I, T. 82–83; II, T. 32–35, jeweils erste Takthälfte, und T. 73–77 jeweils halbtaktig; IV, T. 113–144).

Carl Czerny schreibt, das Pedal sei aber auch „notwendig und wirkungsvoll [...] bei *Accorden*-Passagen jeder Art, wenn die Harmonie nicht zu schnell wechselt“.<sup>12</sup> Er bezieht sich dabei auf Situationen wie in der A-Dur-Sonate (II, T. 77–84) oder in der c-Moll-Sonate (I, T. 36–37, 77 und 80; IV, T. 627–660, möglicherweise in Verbindung mit dem Una-corda-Pedal oder dem Moderator, aber auch ganz ohne Pedale).

Schließlich bieten z. B. die G-Dur-Sonate (I, T. 54–56 jeweils mit Harmoniewechsel) oder die c-Moll-Sonate (II, T. 86–92; IV, T. 177–186) den wohl traditionellsten Einsatz der Dämpfungsaufhebung, die ihr um 1800

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


12 Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* (s. Anm. 3), 3. Teil, S. 46.



auch den Namen Forte-Zug bzw. Forte-Pedal einbrachte, nämlich zur Steigerung der Klangfülle an lauten und vollgriffigen Passagen.

#### *Staccato und Portato*

Während die früheren der erwähnten Wiener Klaviertraktate nicht zwischen Punkt und Strich hinsichtlich ihrer Ausführung unterscheiden – beide Zeichen stehen gleichbedeutend für gestoßene bzw. *staccato* gespielte Noten – beschreibt Czerny sie als verschiedene Anschlagsarten. Durch „Pünktchen über den Noten, oder durch kurzen Notenwerth und darauf folgende Pausen“<sup>13</sup> werde das *Staccato* angezeigt, durch „kleine, senkrechte Spitzen oder Striche“ das „*Marcato* oder *Staccatissimo*“, also „die kürzeste Art des Abstossens, welche bis zum *Martellato* (Hämmern) gesteigert werden kann“.<sup>14</sup> Wie bei vielen Werken Schuberts enthalten die autographen Quellen der Sonaten des vorliegenden Bandes sowohl Striche als auch Punkte. Zur Bedeutung des Strichs lässt sich etwa eine Passage in der Oper *Fierabras* D 796 (Nr. 4) anführen, die anfänglich mit Strichen bezeichnet ist (T. 22–24), dann aber mit den Worten „*ben marcato*“ fortgesetzt wird. Interessant ist auch die Genese des ersten Satzes von Schuberts Klaviersonate in c-Moll: Während sich im Entwurfsmanuskript zwar Punkte und Bögen finden, ergänzte Schubert die Striche erst, als er den Satz ins Reine schrieb.<sup>15</sup> Dies betrifft insbesondere die Akkorde der Forte-Passage in T. 1–6 und deutet, über seinen Charakter als Kürzezeichen hinaus, auf eine besondere Qualität des Striches hin, die sich mit Czernys Erklärung sinnvoll entschlüsseln lässt. Letzterer mahnt dabei, dass man beim Spielen „auf nichts [...] mehr zu achten“ habe „als auf Beibehaltung des *schönen Tones*, selbst im stärksten *ff*, und dass das *Martellato* nicht ins Poltern und Kreischen ausarte.“<sup>16</sup> Über das *Staccato* meint Hummel, es müsse immer mit großer Leichtigkeit und Eleganz ausgeführt werden: „Die Tasten werden mit dem Finger nur kurz berührt und angestossen, ohne dabei die Hand zu sehr zu erheben. [...] Mit je mehr Leichtigkeit diese abgestossenen Noten vorgelesen werden, desto schöner nehmen sie sich aus.“<sup>17</sup>

Das *Portato*  komme speziell bei „sangbaren Stellen“ vor und es würden „die Töne mit dem Finger,

so zu sagen, einzeln gewogen, und [...] dadurch, [erhält] jeder für sich, einen gewissen allmählig gesteigerten Nachdruck“.<sup>18</sup> Als Beispiele für eine solche Ausführung mögen das Hauptthema der G-Dur-Sonate oder das Seitenthema des ersten Satzes der c-Moll-Sonate dienen.

#### *Akzente und Dynamik*

Schubert verwendet in seinen Manuskripten sehr häufig das Zeichen  $\succ$  in verschiedenen Größen. Der moderne Notendruck unterscheidet klar zwischen den längeren Decrescendo-Gabeln und dem kleinen Akzentzeichen  $>$ . Entsprechend bildet die Deutung von Schuberts Zeichen eines der „heißen Eisen“ in Schubert-Philologie und -Aufführungspraxis. Walther Dürr deutet an, Schubert habe womöglich selbst „Akzente und Decrescendo-Gabeln nicht grundsätzlich unterschieden“.<sup>19</sup> Die Wiener Klavierlehrwerke des frühen 19. Jahrhunderts, nach denen immerhin Schuberts Zielgruppe ausgebildet wurde, unterstützen diese Sichtweise. So schreibt Friedrich Starke in seinem Lehrwerk von 1821: „Das Anschwellungszeichen  $\llcorner$  drückt das Anwachsen (*cresc.*) oder umgekehrt  $\succ$  das Abnehmen (*decresc.*) aus, es wird bei ganzen Stellen (wie bei 16) und auch über einzelne Noten (wie bei 17) gebraucht“.<sup>20</sup>



Notenbeispiel 5

Mithin verstehen sich Gabeln in beide Richtungen und in allen Größen als „Anschwellungszeichen“. Die längere Form wird bei mehreren Noten gebraucht, die kürzere, die dem modernen Akzentzeichen gleicht, bei Einzelnoten. Czerny führt in seinem Lehrwerk  $>$  als eigenständiges Zeichen, das, gleichbedeutend mit  $\wedge$ , Noten bezeichnet, die in einer Piano-Passage „einen kleinen Nachdruck“ erhalten sollen, „der ungefähr dem *mf*: [= *mezzo forte*] nahe kommen kann, aber noch kein *sf*: [= *sforzato*] sein darf“. In stärkerer Grunddynamik sei auch der Nachdruck entsprechend stärker aus-

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

14 Ebd.

15 Das Digitalisat des autographen Entwurfsmanuskripts ist zugänglich unter [rBA9644-0006](#) (zuletzt aufgerufen: 24. Februar 2020).

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 Walther Dürr, *Notation und Aufführungspraxis*, in: Schubert-Handbuch, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel u. a. 1997, S. 95.

20 Friedrich Starke, *Wiener Pianoforte-Schule in II Abtheilungen mit Verbindung einer leichten Anweisung das Pianoforte rein zu stimmen, nebst Modulations-Regeln, und einer kurzen Sing-Methode. Zum Gebrauch für Lehrer und Lernende*, Wien 1821, S. 14; Digitalisat [rBA9644-0007](#) (zuletzt aufgerufen: 24. Februar 2020).



## Notenbeispiel 6

zuführen.<sup>21</sup> Für die Interpretation der Schubert'schen Zeichen lässt sich aus diesen Quellen zweierlei ableiten. Erstens der grundsätzliche „Schwellcharakter“ aller Gabeln und eine daraus folgende gesangliche, *mesadivoce*-artige Ausführung. Zweitens, dass der Beginn einer mit  $\rhd$  bezeichneten Note gegenüber den umliegenden dynamisch etwas hervorzuheben ist. Letzteres gilt wohl auch bei (relativ selten vorkommenden) Passagen aus mehreren Noten, die mit einer sich schließenden Gabel ohne vorausgehendes Crescendo oder anderes dynamisches Zeichen versehen sind (z. B. in der c-Moll-Sonate, IV, T. 131 und 135 oder in der G-Dur-Sonate, IV, T. 88).

Bei *fp* dürfte es sich um das nächststärkere Zeichen der Akzentuierungsskala handeln. Die „einzelne Note“, bei der es steht, solle, so Hummel, „stark angeschlagen, dann gleich darauf wieder schwach“ weitergespielt werden. Noten mit *fz* würden dagegen „scharf angespielt“. Die Bezeichnung *marcato* bedeute, wenn sie sich auf eine „ganze Notenreihe“ beziehe, dass diese „stärker hervorgehoben werden“<sup>22</sup> solle.

### Verzierungen

In den Sonaten des vorliegenden Bandes verwendet Schubert ein vergleichsweise breites Repertoire an Verzierungen. Den Vorschlag notiert er größtenteils als Sechzehntel oder Zweiunddreißigstelnote. Seit dem 18. Jahrhundert unterscheiden die Theoretiker lange und kurze Vorschläge, wobei erstere abhängig von der Hauptnote mit verschiedenen Notenwerten, letztere unveränderlich kurz auszuführen sind. Sie empfehlen

21 Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* (s. Anm. 3), 1. Teil, S. 141; Digitalisat [rBA 9644-0008](#) (zuletzt aufgerufen: 24. Februar 2020).

22 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anm. 5), 1. Teil, S. 68.

zwar eine eindeutige Notation, räumen aber auch ein, dass dies nicht gängige Praxis sei. Friedrich Starke gibt daher in seiner *Pianoforte-Schule* eine Tabelle mit acht typischen Situationen, in denen Vorschlagsnoten kurz auszuführen seien (siehe Notenbeispiel 6).<sup>23</sup> Seine Liste ist stark beeinflusst von D. G. Türks Klavierschule von 1789.<sup>24</sup>

Bezüglich der Ausführung kurzer Vorschläge stimmt Starke mit den zeitgenössischen Lehrwerken darin überein, dass sie „auf dem Schlag“ und zugleich mit den anderen Tönen des Akkords bzw. der Begleitstimmen angeschlagen werden. Die Betonung liegt aber, dies heben sowohl Hummel als auch Starke hervor, dennoch auf der Hauptnote.<sup>25</sup> Freilich wird man die genaue Rhythmisierung des Vorschlags an den Grundaffekt der jeweiligen Phrase anpassen.

Schuberts Manuskripte geben keinen genaueren Aufschluss darüber, ob der Triller mit der Haupt- oder einer Nebennote beginnen soll.<sup>26</sup> Die zeitgenössischen Wiener Lehrwerke zum Klavierspiel sind sich in der

23 Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* (s. Anm. 20), S. 17.

24 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.

25 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anm. 5), 3. Teil, S. 392–93; Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* (s. Anm. 20), S. 17.

26 Walther Dürr, *Notation und Aufführungspraxis*, in: Schubert-Handbuch (s. Anm. 19), 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*, Hillsdale 2003 (= Monographs in Musicology 11), S. 174–177; rezensiert von Walther Dürr in: *Schubert: Perspektiven* 4/1, 2004, S. 103–114.

Trillerfrage uneinig. Hummel proklamiert die Regel, dass „jeder Triller im Allgemeinen von der Note selbst, über der er steht, und nicht vom obern Hülffston, ohne besondere Bemerkung anfangen soll“.<sup>27</sup> Starke, Joseph Czerný<sup>28</sup> and Carl Czerny in seiner Überarbeitung der Löhlein’schen Klavierschule<sup>29</sup> lassen den Triller hingegen mit der oberen Nebennote beginnen. Den Pralltriller ♣ erklären sie als aus drei Noten bestehenden Triller, der mit der Hauptnote beginnt.

#### Triolen und punktierte Rhythmen

Die gleichzeitige Ausführung von punktierten Rhythmen und entsprechenden Notenwerten in Triolen bildete in deutschsprachigen Klavierlehrwerken schon im 18. Jahrhundert ein kontrovers diskutiertes Thema<sup>30</sup> 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.“<sup>31</sup> Tendenziell zeichnet sich in der zeitgenössischen Klaviermethodik ab, dass die jeweilige musikalische Situation die Entscheidung über die Angleichung beeinflusste. Starke gibt ein Beispiel homophoner Begleitung einer Melodie und spricht sich für die Angleichung aus. Wörtlich schreibt er: „hier wird es bey den neuern berühmten Komponisten mit der Berechnung nicht so ganz streng genommen, die Note welche nach der punktirten Note in Pass kommt, wird auf die letzte Note der Sextole, oder der Triole gerechnet“.<sup>32</sup>

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

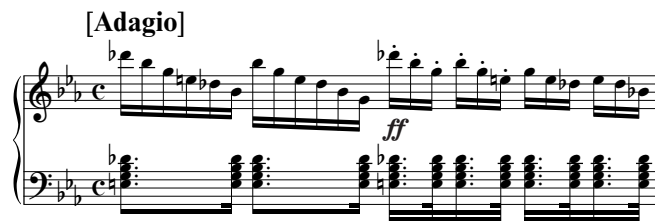
28 Joseph Czerný, *Der Wiener Klavier-Lehrer oder: Theoretisch-practische Anweisung das Pianoforte nach einer neuen erleichternden Methode in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen*, op. 51, Wien 1825, S. 15; Digitalisat der 3. Auflage →BA9644-0010 (zuletzt aufgerufen: 24. Februar 2020).

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

30 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.

31 Walther Dürr, *Triolen und punktierte Figuren*, in: *Schubert-Handbuch* (s. Anm. 19), S. 100.

32 Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* (s. Anm. 20), *Systematische Variationen*, S. 8.



Notenbeispiel 7

Hummel und Carl Czerny erlauben zwar die Angleichung bei Anfängern, fordern aber von fortgeschritteneren 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.<sup>33</sup> Dies deutet darauf hin, dass in Passagen, in denen die punktierte Stimme einen motivischen Kontrapunkt zur Triolenstimme bildet – wie z. B. in der B-Dur-Sonate, IV, T. 185–214 und 459–480, zumal das punktierte Motiv jeweils zuvor mit Sechzehntelnoten begleitet wird –, nicht angeglichen werden sollte. Einen anders gelagerten Fall stellen T. 52–57 und 77–87 des zweiten Satzes derselben Sonate dar; dass Schubert den ursprünglichen Rhythmus ♩ zu ♩♩ ändert, deutet vermutlich auf eine gewollte Angleichung hin.

#### Tempomodifikation

Sowohl Hummel als auch Czerny beschreiben in ihren Lehrwerken die Modifikation des Grundtempo als substanzielles Ausdrucksmittel beim Klavierspielen. In Hummels etwas früherer *Anweisung* heißt es, dass in einem *Allegro* „die darin vorkommenden sangbaren Stellen [...] mit etwas Hingebung vorgetragen werden“<sup>34</sup> – wenn auch nur „fast unmerklich“.<sup>35</sup> Hierzu drückt er eine Passage aus seinem Klavierkonzert in a-Moll op. 85 ab, in der auf einer Strecke von 96 Takten das Grundtempo zehn Mal verändert wird. Czerny geht zehn Jahre später in seinem Abschnitt *Von den Veränderungen des Zeitmasses* noch weiter: Es drücke „nicht nur jedes ganze Tonstück, sondern jede einzelne Stelle [...] entweder wirklich irgend eine Empfindung

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

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

35 Ebd., 3. Teil, S. 423.

**Andante**

4 verschiedene Vortragsarten

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

Notenbeispiel 8

aus, oder erlaubt wenigstens, eine solche durch den Vortrag hinein zu legen.“<sup>36</sup> Es folgt bei Czerny eine ausführliche Diskussion von Grundsätzen zur Tempo-Veränderung. Stellvertretend sei hier sein erstes Beispiel wiedergegeben, das illustriert, wie ein „melodiöse[r] Satz auf 4 verschiedene [...] Arten vorgetragen werden kann“<sup>37</sup> (siehe Notenbeispiel 8).

Zwar bevorzugt Czerny die dritte Variante, jedoch könne „eigentlich keine als widersinnig betrachtet“ werden und die Entscheidung bleibe den Spielern überlassen. Darüber hinaus sei es bei Wiederholung solcher Stellen nicht nur erlaubt, „jedesmal eine andere Vortragsweise anzuwenden“, sondern es sei „sogar eine Pflicht, um die Eintönigkeit zu vermeiden“.<sup>38</sup>

Mario Aschauer

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

<sup>38</sup> Ebd.

# PREFACE

Schubert wrote his last four piano sonatas between 1826 and 1828. The Sonata in G major D 894 was composed in October 1826; prior to that, Schubert had finished the Sonata in D major D 850 in August 1825. Afterwards he was presumably reworking the Sonata in E-flat major D 568 the first version of which he completed as early as in June 1817. After the G major Sonata D 894 Schubert did not write any piano sonatas for almost two years. During this time he turned increasingly to the composition of piano pieces which he combined into collections of *Moments Musicaux* D 780 and *Impromptus* D 899 and 935. According to their musical demands, however, these piano pieces are closely related to the great piano sonatas. It is therefore not surprising that some of those compositions were repeatedly considered to be movements of “hidden sonatas”.<sup>1</sup> Probably Schubert was trying here to “loosen the sonata’s movements from their cyclic organisation”,<sup>2</sup> which can already be seen in the Sonata in G major D 894: Although the composition is entitled “Sonata” in the autograph, it appeared in print as a series of piano pieces – obviously with Schubert’s approval.<sup>3</sup>

At the end of his life, Schubert returned once again to the genre of piano sonatas. His three last sonatas were finished in September 1828 and indeed, if we set aside the sketches for his D major Symphony (D 936 A), which may only have originated in the autumn of this year, those pieces are probably his last instrumental works altogether. According to Walther Dürr they can be classified as “the resumé of Schubert’s lifelong occupation with Beethoven”.<sup>4</sup> However, Andreas Krause suggests Schubert’s intention in this reflection, conducted in several qualitatively distinguishable phases, was “not to approach [...] the great example, but the gradual emancipation”.<sup>5</sup> According to Krause, the aesthetic design of this group of works already has a uni-

fying effect since the ensemble corresponds approximately to “that of the canonised order of movements within a sonata”: “An agitated sonata in the minor [Sonata in C minor D 958] is followed by an animated sonata in the major [Sonata in A major D 959], whereas another sonata in the major closes the set with a calmly moderate and at the same time cantabile opening movement [Sonata in B-flat major D 960]”.<sup>6</sup> A further essential reason which underlines the unity of this “triad of sonatas” is the use of rhythmical variants of a motive with a short upbeat and two accentuated quarter notes that Arthur Godel named the “Atlas motif”<sup>7</sup> after Schubert’s song *Der Atlas* D 957/8 and which can be found in all three compositions.<sup>8</sup>

## SONATA IN G MAJOR (D 894)

Schubert denoted this work, dated “Oct. 1826” in the autograph, as “IV. Sonate” (“Sonata IV”) presumably in relation to the previous publication of his *Première Grande Sonate* (D 845 – op. 42)<sup>9</sup> and *Seconde Grande Sonate* (D 850 – op. 53).<sup>10</sup> More proof that he intended to publish the G-major Sonata as a “fourth sonata” emerges from the permission granted by Josef von Spaun on Dezember 15, 1826 for the dedication of the composition. It cannot be said with certainty which of his grand sonatas Schubert intended to publish as the “third” in this series. It can be imagined, however, that he had the Sonata in E-flat major (D 568) in mind which was not published until 1829 as *Troisième Grande Sonate*.<sup>11</sup>

The autograph of the Sonata in G major also contains remnants of a discarded first version of the second

1 Cf. Robert Schumann (1838): *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, ed. M. Kreisig (Leipzig, 1914), vol. 1, p. 372; see Neue Schubert-Ausgabe, ser. VII/2 vol. 5: *Klavierstücke II*, ed. Christa Landon (†), completed by Walther Dürr (Kassel, 1984), p. X, and Walther Dürr: “Klaviermusik,” *Reclams Musikführer. Franz Schubert* (Stuttgart, 1991), p. 302.

2 Cf. Walther Dürr in the Preface of Neue Schubert-Ausgabe, ser. VII/2, vol. 5: *Klavierstücke II* (see note 1), p. X.

3 See notes on D 894.

4 Dürr: “Klaviermusik” (see note 1), p. 289.

5 Andreas Krause: *Die Klaviersonaten Franz Schuberts – Form – Gattung – Ästhetik* (Kassel etc., 1992), p. 217.

6 *Ibid.*, p. 99.

7 Arthur Godel: *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958-960). Entstehungsgeschichte. Entwurf und Reinschrift. Werkanalyse, Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 69 (Baden-Baden, 1985), p. 27.

8 *Ibid.*, pp. 27f. and 120f., as well as Krause: *Die Klaviersonaten Franz Schuberts* (see note 5), p. 219.

9 Published at the beginning of 1826 by Anton Pennauer in Vienna.

10 Published by Matthias Artaria in Vienna, advertised on April 8, 1826.

11 Cf. Walther Dürr: “Klaviermusik” (see note 1), p. 276. – According to Andreas Krause, the designation as “Sonata IV” and the “reverberant character” of the *Sonata in G major* should more likely be applied to the Sonatas D 840, 845, 850 and 894 from the years 1825/26; see Krause: *Die Klaviersonaten* (see note 5), pp. 102f.

in which respect Schubert still stood in the tradition of Mozart and Beethoven.<sup>38</sup> In his later years the number of decrescendo marks steadily increases.

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*<sup>1</sup> forming a common eleventh line. Our edition seeks to reflect this practice wherever possible. May it continue to serve the spread of Schubert's timeless music!

Walburga Litschauer

(translated by J. Bradford Robinson and Tom Lynn)

<sup>38</sup> The associated questions are dealt with in greater detail in Walther Dürr: "Kompositionsverfahren und Aufführungspraxis," *Schubert-Handbuch*, ed. Walther Dürr and Andreas Krause (Kassel, etc., and Stuttgart, etc., 1997), pp. 78–111, esp. pp. 94–97.

## NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

The pianos for which Schubert wrote his music differ in many respects from modern instruments. Viennese fortepianos of the early nineteenth century had a less sturdy construction without a metal frame, hammers covered with leather instead of thick felt, lighter strings, and thinner sound boards, all of which produced a lean and variegated sound. The light and elegant touch resulted from a more fragile and simpler action compared to today's instruments, together with narrower keys, a shorter key dip and lighter playing weight, each of which were almost half the amount found in today's standard grand pianos. This went hand in hand with a playing style sharply contrasting with today's. Its variegated scope of expressivity is attested in a large number of surviving verbal accounts which, however, by no means convey a uniform picture of performance style in Schubert's day. To be sure, the preface to a printed edition of music cannot convey the experience of playing on historical fortepianos, nor can it present a thorough study of the sources dealing with period performance practice. It can, however, offer a survey of Viennese piano tutors of the first half of the nineteenth century that may prove useful for historically informed performances

and serve as a starting point for a deeper study of the subject.

### *Touch, Legato und Pedaling*

Very few documents shed light on Schubert's own manner of playing the piano. He himself wrote to his parents in 1825: "What pleased especially were the variations in my new Sonata for two hands [i.e., presumably the second movement of the Sonata in A minor, D 845], which I performed [...] not without merit, since several people assured me that the keys become singing voices under my hands, which, if true, pleases me greatly, since I cannot endure the accursed chopping in which even distinguished pianoforte players indulge and which delights neither the ear nor the mind."<sup>1</sup> Schubert's friend Albert Stadler, writing in 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

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



Moderato

Example 1

Example 2

belonged to the old school of good pianoforte players, whose fingers had not yet begun to attack the poor keys like birds of prey.”<sup>2</sup>

Schubert’s ideal, “that the keys become singing voices under [one’s] hands,” was in keeping with a trend in contemporary piano tutors such as Carl Czerny’s, which proclaim legato to be the basic articulation: “For in music, the *Legato* is the rule, and all other modes of execution are only the exceptions.”<sup>3</sup> However, the legato playing should in general be produced not with the pedal, but with the fingers using judiciously chosen fingering. Accordingly, the authors devote much space to the sections on the so-called *Applikatur* with

countless rules and examples; the study of these explanations is warmly recommended in connection with questions of articulation.

Even in more challenging situations, such as legato octave passages, the use of the damper pedal as an “aid to legato” was not condoned. On the contrary, Czerny wrote of Example 1 that “the Player must endeavour by alternately employing the 4<sup>th</sup> and 3<sup>d</sup> fingers, and by the most absolute repose of the hand, to produce as perfect a legato as possible.”<sup>4</sup> The sustained first and fifth eighth notes in the left hand illustrate the typical contemporary technique for achieving a subtle pedal effect without diminishing the clarity of the right hand. Here is how Hummel describes it (see Example 2): “In passages where the notes of chords are taken in succession by skips, (*a.*) and in arpeggios (*b.*) the thumb may dwell somewhat longer on the key than the strict time of the note would require, while the other fingers play on; by this means the hand is

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

3 Carl Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, from the First Rudiments of Playing, to the Highest and Most Refined State of Cultivation; With the Requisite Numerous Examples, Newly and Expressly Composed for the Occasion*, op. 500, vol. 3 (London, 1839), p. 21; digital copy accessible at [IPBA 9644-0002](#) (last accessed: February 24, 2020). A digital copy of the German original edition can be accessed at [IPBA9615-0001](#) (last accessed: February 24, 2020).

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



Moderato  
8<sup>va</sup>

Example 3

Adagio

Example 4

kept more steady, the performer has a more certain point of support, and the execution becomes richer and more harmonious.<sup>5</sup> This technique is particularly useful for accompanimental figures such as in the Sonata in G major, (II, mm. 40–46, 59–65, etc.) or in the Sonata in C minor (IV, mm. 47–92).

From a historical vantage point, normal legato should thus be produced mainly with the fingers in Schubert's piano music, with the pedal being assigned the role of a special effect. Of the only about forty pedal marks Schubert left behind in his piano music,<sup>6</sup> only two occur in the sonatas of the present volume. 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 criticized „a perpetual gingle [*sic*], produced by the constant use of the Pedals.”<sup>7</sup> “A performance with the dampers almost constantly raised” is, he claims, “a cloak to an impure and indistinct method of playing,” whereas “a truly great Artist has no occasion for Pedals to work upon his audience by expression and power.” Nonetheless, he continues, “the use of the damper-pedal, combined

occasionally with the piano-pedal (as it is termed), has an agreeable [*sic*] effect in many passages, its employment however is rather to be recommended in slow than in quick movements, and only where the harmony changes at distant intervals.”<sup>8</sup> 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.”<sup>9</sup> It 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 two hands are engaged in playing the melody and the distant accompaniment. By this the different harmonies obtain a compass and a fullness, which could never be given to them by the two hands alone.”<sup>10</sup> He refers to a musical example, the second half of which is shown in Example 3.

5 Johann Nepomuk Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions, on the Art of Playing the Piano Forte, Commencing with the Simplest Elementary Principles, and Including Every Information Requisite to the Most Finished Style of Performance*, vol. 2 (London, 1828), p. 67; digital copy accessible at [rBA9644-0004](#) (last accessed: February 24, 2020). A digital copy of the German original edition can be accessed at [rBA9644-0003](#) (last accessed: February 24, 2020).

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

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

8 *Ibid.*, vol. 3, p. 62.

9 *Große Fortepiano-Schule von August Eberhard Müller vormals Kapellmeister in Weimar. Achte Auflage mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigen Anhang vom Generalbass versehen von Carl Czerny* (Leipzig, [1825]), p. 232. This is the eighth edition of Georg Simon Löhlein: *Clavier-Schule, oder Kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit praktischen Beyspielen erkläret* (Leipzig and Züllichau, 1765); digital copy accessible at [rBA9615-0005](#) (last accessed: February 24, 2020).

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

In such cases the presence of articulation marks do not preclude the use of the pedal. This is apparent from an example in Hummel's tutor, where the notes are given precise articulation marks while the pedal is held down<sup>11</sup> (Example 4).

Schubert's instruction "*col pedale*" at the opening of the *Andante sostenuto* in the Sonata in B-flat major could be interpreted to ask for this effect – to press the pedal after a change of harmony, but not on passing notes. Also passages without Schubertian pedal indication may benefit from similar use of the pedal – e. g., in the Sonata in C minor (I, mm. 82–83; II, mm. 32–35, first half of each bar, and mm. 73–77 at half-bar intervals; IV, mm. 113–144).

"This pedal is both necessary and effective in chord-passages of every sort, when the harmony does not change too quickly," Carl Czerny writes.<sup>12</sup> Here he is referring to situations such as in the Sonata in A major (II, mm. 77–84), or in the Sonata in C minor (I, mm. 36–37, 77, and 80; IV, mm. 627–660, perhaps in conjunction with the *una corda* or moderator pedal, but also completely without pedals).

Finally, the perhaps most traditional use of the raised dampers, which around the year 1800 earned it the name of *forte* stop or *forte* pedal: namely, to increase the volume of sound in loud and full-voiced passages may be employed, for example, in the Sonata in G major (I, mm. 54–56 each with change of harmony), or in the Sonata in C minor (II, mm. 86–92; IV, mm. 177–186).

#### *Staccato and Portato*

While the earlier of the Viennese piano treatises mentioned above made no distinction between a dot and a dash with regard to their execution (the two signs were used synonymously for detached or *staccato* notes), Czerny describes them as different forms of attack. "The Staccato style is indicated by dashes ["Pünktchen" (little dots) in the German edition] over the notes, or by shorter durations of the notes than usual, followed by rests."<sup>13</sup> "Perpendicular dashes or strokes" indicate the "marcato or staccatissimo" which is "the shortest and most pointed manner of detaching notes" that "may be carried on till it amounts to the *Martellato*, or hammer like percussion of them."<sup>14</sup> Like in many of Schubert's works, the manuscript sources for the sonatas in this volume contain both dashes and

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

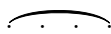
12 Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* (see note 3), vol. 3, p. 62.

13 *Ibid.*, p. 27.

14 *Ibid.*, vol. 3, p. 28.

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 the Sonata in C minor: 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.<sup>15</sup> This applies in particular to the chords of the *forte* passage in mm. 1–6, suggesting that the dash, besides its character as a sign for shortened duration, had a special quality that Czerny's explanation allows us to decipher.

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

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."<sup>18</sup> Examples for this execution would be the main theme of the Sonata in G major, or the second theme of the opening movement in the Sonata in C minor.

#### *Accents and Dynamics*

In his manuscripts, Schubert very frequently wrote the sign  $\rhd$  in various sizes. Modern music printing clearly distinguishes between the longer decrescendo hairpin and the small accent mark  $\rhd$ . Accordingly, the interpretation of Schubert's markings is one of the "hot issues" in the editing and performance of his music. Walther Dürr suggests that Schubert himself "may not have made a firm distinction between accents and decrescendo hairpins."<sup>19</sup> This view receives support

15 The autograph draft can be accessed at [rBA9644-0006](#) (last accessed: February 24, 2020).

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.*, vol. 1, p. 66.

19 Walther Dürr: "Notation und Aufführungspraxis," *Schubert-Handbuch*, ed. Walther Dürr and Andreas Krause (Kassel, etc., 1997), p. 95.

1) On repeated notes. 2) On notes of equal duration. 3) On staccato notes. 4) On intervallic leaps.

5) At the opening of the motif. 6) On syncopated notes. 7) On dotted notes. 8) On triplets or ternary figures.

[9] Nonadjacent appoggiaturas.

Example 6

from Viennese piano tutors of the early nineteenth century, which of course were used in the training of Schubert's target group. Friedrich Starke, for instance, writes in his tutor of 1821 that "the swell mark  $\lessdot$  signifies an increase (cresc.), or vice versa  $\gtrdot$  a decrease (decresc.), and is used on entire passages (as in 16) and also on individual notes (as in 17):"<sup>20</sup>

16) Das Anschwellungszeichen. Wachsen. 17) Das kleine Anschwellungszeichen. Abnehmen.

Example 5

Thus, no matter what their direction or size, hairpins were understood as "swell marks" ("Anschwellungszeichen"). While the longer form was applied to a series of multiple notes, the shorter form, resembling the modern accent mark, was used on single notes. Czerny, in his tutor, presents  $\gtrdot$  as a sign in its own right; it is synonymous with  $\wedge$  and is used in *piano* passages "to indicate a marked degree of emphasis [...] approaching nearly to *mf*, but not by any means to *sf*." In a louder dynamic context, he continues, the level of accentuation must be adjusted accordingly.<sup>21</sup> These sources have two implications for the interpretation of Schubert's markings. First, all hairpins have a fundamental "swell" character and should consequently

20 Friedrich Starke: *Wiener Pianoforte-Schule in II Abtheilungen mit Verbindung einer leichten Anweisung das Pianoforte rein zu stimmen, nebst Modulations-Regeln, und einer kurzen Sing-Methode. Zum Gebrauch für Lehrer und Lernende* (Vienna, 1821), p. 14; digital copy of the German original edition accessible at [rBA 9644-0007](#) (last accessed: February 24, 2020). 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.

21 Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* (see note 3), vol. 1, p. 185; digital copy accessible at [rBA 9644-0009](#) (last accessed: February 24, 2020). A digital copy of the German original edition can be accessed at [rBA 9644-0008](#) (last accessed: February 24, 2020).

be executed with a vocal *messa di voce* quality. Second, the beginning of a note marked  $\gtrdot$  must stand out slightly from the surrounding dynamic level. The latter probably also applies to those (relatively rare) multi-note passages marked with a decrescendo hairpin but lacking an immediately preceding *crescendo* or other dynamic sign (for example, in the Sonata in C minor, IV, mm. 131 and 135 or in the Sonata in G major, IV, m. 88).

Next on the scale of intensity is probably the sign *fp*. The "single notes against which [it is] placed," Hummel continues, should be "played loud and then diminished to softness" while notes marked *fz* should be rendered "with emphasis." The term *marcato*, when related to a "whole series of notes," means that they must be "more forcibly marked than usual."<sup>22</sup>

### Embellishments

In the sonatas of this volume, Schubert employs a relatively wide-ranging repertoire of embellishments. For the most part he notated appoggiaturas as 16th or 32nd notes. Ever since the eighteenth century, theorists have distinguished between long and short appoggiaturas, with the former being of varying duration depending on the main note and the latter being invariably short. They recommend introducing a consistent form of notation while conceding that this is not standard practice. Friedrich Starke, in his *Pianoforte-Schule*, therefore presents eight typical situations in which we can recognize short appoggiaturas (Example 6).<sup>23</sup> His list is strongly influenced by D. G. Türk's *Klavierschule* of 1789.<sup>24</sup>

22 Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course* (see note 5), vol. 1, p. 70.

23 Starke: *Wiener Pianoforte-Schule* (see note 20), p. 17.

24 Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen* (Leipzig and Halle, 1789), pp. 220–228; for an English translation see Türk: *School of Clavier Playing*, translated by Raymond H. Haggh (Lincoln, 1982). The first edition was illegally reprinted by the Musi-

Regarding the execution of short appoggiaturas, Starke agrees with all contemporary tutors that they should be played “on the beat” and simultaneously with the other notes in the chord or the parts in the accompaniment. However, both Hummel and Starke stress that the accent must be placed on the principal note.<sup>25</sup> The exact rhythm of the appoggiatura should of course be adapted to the basic affect of each phrase.

Schubert’s manuscripts do not reveal whether the trills should begin with the main note or the upper auxiliary.<sup>26</sup> Viennese piano tutors from 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 stand, and not with the *subsidiary note* above, unless the contrary be expressly indicated.”<sup>27</sup> In contrast, Starke, Joseph Czerný,<sup>28</sup> and Carl Czerny in his revision of the Löhlein keyboard treatise<sup>29</sup> indicate that trills should begin with the auxiliary note. They explain mordents ♯ as a trill composed of three notes, beginning on the main note.

#### Triplets and Dotted Rhythms

The simultaneous execution of dotted rhythms and corresponding triplets was already a hotly debated subject in eighteenth-century German keyboard tutors.<sup>30</sup> Nor do the manuscript or printed sources of Schubert’s piano music offer any clarification. The composer him-

---

kalisch-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.

25 Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course* (see note 5), vol. 3, p. 12; Starke: *Wiener Pianoforte-Schule* (see note 20), p. 17.

26 Walther Dürr: “Notation und Aufführungspraxis,” *Schubert-Handbuch* (see note 19), p. 106; David Montgomery’s claim that the trill starting on the main note was standard in Schubert’s day is not corroborated by the sources. (David Montgomery: *Franz Schubert’s Music in Performance: Compositional Ideas, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations*, Monographs in Musicology 11 [Hillsdale, 2003], pp. 174–177; reviewed by Walther Dürr, *Schubert: Perspektiven* 4/1, 2004, pp. 103–114.

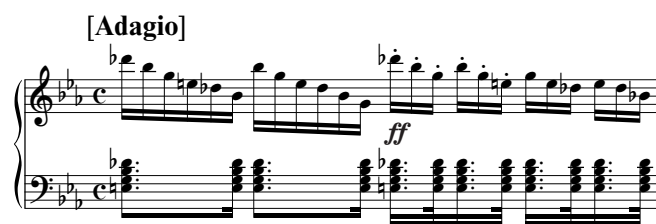
27 Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course* (see note 5), vol. 3, p. 3.

28 Joseph Czerný: *Der Wiener Klavier-Lehrer oder: Theoretisch-practische Anweisung das Pianoforte nach einer neuen erleichternden Methode in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen*, op. 51 (Vienna, 1825), p. 15; digital copy of 3rd edition accessible at [rBA9615-0010](#) (last accessed: February 24, 2020).

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

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

self 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.”<sup>31</sup> 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 sextuplet or triplet.”<sup>32</sup>



Example 7

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. 27, no. 2 (“Moonlight Sonata”), Czerny also emphasizes that each 16th note in the upper voice must be struck after the third note of the associated triplet in the accompaniment.<sup>33</sup> This suggests that in passages where the dotted voice forms a motivic counterpoint to the voice with triplets (as e.g. in the Sonata in B-flat major, IV, mm. 185–214 and 459–480, especially considering that the dotted motif had previously been accompanied by 16th-notes), the rhythms should not be assimilated. A different case is represented by mm. 52–57 and 77–87 of the second movement in the Sonata in B-flat major, where Schubert changes the original rhythm  $\text{♩} \cdot \text{♩}$  to  $\text{♩} \cdot \text{♩}$ , presumably because he wanted them aligned.

31 Walther Dürr: “Triolen und punktierte Figuren,” *Schubert-Handbuch* (see note 19), p. 100.

32 Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* (see note 20), *Systematische Variationen*, p. 8; translation from Jones: *The Wiener Pianoforte-Schule* (see note 20), p. 192.

33 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.



**Andante**

4 different ways of performance

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

Example 8

### 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."<sup>34</sup> In this context he reproduces a passage from his Piano Concerto in A minor, op. 85, in which the basic tempo undergoes no less than ten tempo modifications in the course of ninety-six bars. Ten years later Czerny, in his chapter *On the occasional changes in the time or degree of movement*, went even further: "Not only each musical piece considered as a whole, but even each single passage expresses some

definite passion or emotion; or at least it will admit of some such feeling being infused to into it, by the style in which it may be played."<sup>35</sup> 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"<sup>36</sup> (Example 8).

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."<sup>37</sup>

Mario Aschauer

<sup>34</sup> Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course* (see note 5), vol. 3, p. 41.

<sup>35</sup> Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* (see note 3), vol. 3, p. 31.

<sup>36</sup> *Ibid.*, vol. 3, p. 32.

<sup>37</sup> *Ibid.*, vol. 3, p. 33.