

SCHUBERT

Werke für Klavier zu vier Händen

Works for Piano Duet

III

Herausgegeben von / Edited by
Walburga Litschauer (Nr. / Nos. 2–5)
und / and
Werner Aderhold (Nr. / No. 1)

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9645

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Hinweise zur Aufführungspraxis	VIII
Preface	XII
Notes on Performance Practice	XVII
Faksimiles / Facsimiles	XXI
1 Variationen über ein Thema aus der Oper „Marie“ von L. J. Ferdinand Hérold op. 82/1 – D 908 Variations on a Theme from L. J. Ferdinand Hérold's Opera "Marie" op. 82, no. 1 – D 908	1
2 Fantasie in f op. 103 – D 940 / Fantasy in F minor op. 103 – D 940	36
3 Allegro in a op. post. 144 – D 947 / Allegro in A minor op. post. 144 – D 947	74
4 Rondo in A op. post. 107 – D 951 / Rondo in A major op. post. 107 – D 951	112
5 Fuge in e op. post. 152 – D 952 / Fugue in E minor op. post. 152 – D 952	137
Critical Commentary	143

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

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

VORWORT

Der vorliegende Band enthält Schuberts späte Werke für Klavier zu vier Händen. Abgesehen von der *Fuge in e* (D 952) sind es durchwegs umfangreiche Kompositionen, die zwischen 1826 und 1828 entstanden sind. Mit den *Variationen über ein Thema aus der Oper „Marie“* von L. J. Ferdinand Hérold (op. 82/1 – D 908) war Schubert 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 bot Schubert ihm sein *Trio in Es* (op. 100 – D 929) zum Druck an, welches von Probst mit folgendem Hinweis akzeptiert wurde: „Jedoch hoffe ich noch, daß Sie demnächst meine Bitte erfüllen werden, mir ehestens einige ausgewählte Kleinigkeiten für Gesang oder à 4 mains zu senden, da ein Trio meist nur ein Ehren Artikel und selten etwas dabei zu verdienen ist“ (Dok., S. 511). Im Oktober kam Probst dann nochmals auf seine ursprünglich geäußerte Bitte zurück und schrieb: „Was Sie ferner leicht Faßliches à 4/mains komponieren, so etwa wie Ihre Variationen über das Müllerlied aus Marie, bitte ich mir [...] mitzuteilen. Sollte sich das Himmelsche Thema An Alexis nicht zu ähnlichem dankbar verarbeiten lassen?“ (Dok., S. 542).²

Probst war übrigens nicht der einzige deutsche Verleger, der sich damals an Schubert mit der Bitte um Überlassung von Kompositionen wandte. Am 9. Februar 1828 verfasste auch der Verlag B. Schotts Söhne in Mainz einen solchen Brief, der lediglich an „Sr. Wohlgeboren Herrn Franz Schubert, berühmter Tonsetzer in Wien“ adressiert war (Dok., S. 493). Auch hier wird unter anderem um die Übersendung von Klavierwerken gebeten. Schubert hat diesem Wunsch mit dem Angebot seiner *Fantasie in f* (op. 103 – D 940) entsprochen (vgl. dazu S. V). Dieses war das erste von drei großen Klavierduetten, die er 1828 unmit-

telbar 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 „erster 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 Innenspannung kaum als Teil eines mehrsätzigen Werks denkbar“ seien, wobei „zahlreiche orchestrale Effekte [...] die These eines zweiten ‚Weges zur großen Sinfonie‘ [...] zu stützen“ vermögen.⁵ Orchestrale Effekte sind allerdings gerade ein Charakteristikum von Schuberts vierhändigen Klavierwerken und bereits von Anfang an darin zu finden.⁶ Bei den genannten Werken handelt es sich jedenfalls 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 Schubertiade statt, bei der – wie Spaun berichtet – unter anderen Karl Maria von Bocklet mit Schubert „vierhändige Variationen über ein eigenes Thema“ spielte,⁷ „letztere mit solchem Feuer, daß alles entzückt war und Bocklet seinen Freund jubelnd umarmte“ (Erinn., S. 161). Weitere Aufführungen wie jene der *Fantasie in f* durch Schubert und Lachner (siehe dazu weiter unten) dürften dann nur im engsten Freundeskreis erfolgt sein. In diesem Zu-

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.

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).

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

In welchem Maße sich die Klaviere, für die Schubert komponierte, von den heute gebräuchlichen Instrumenten unterscheiden, verdeutlichen die um einiges weniger wuchtige Konstruktion ohne Metallrahmen, die mit Leder statt dickem Filz überzogenen Hammerkerne, die leichtere Besaitung und der dünnere Resonanzboden der Wiener Fortepianos am Beginn des 19. Jahrhunderts mit ihrem schlanken und farbenreichen Klangbild. Das leichte und elegante Spielgefühl rührt von einer fragilen und im Vergleich zur heutigen relativ einfachen Mechanik her, schmalere Tasten, kurzem Tastentiefgang und geringem Spielgewicht (jeweils fast nur die Hälfte der für moderne Flügel gängigen Werte). Damit verbunden war auch ein sich deutlich vom heutigen unterscheidender Spielstil, von dessen Buntheit eine Vielzahl überlieferter wortschriftlicher Quellen zur Aufführungspraxis zeugt, die keinesfalls ein einheitliches Bild des damaligen Spielstils zeichnen. Es ist daher die Frage nicht eindeutig zu beantworten, wie der Komponist selbst, sein Umfeld und seine Zeitgenossen seine Klavierkompositionen gespielt haben mögen oder wie Schubert sich die Ausführung gewünscht hätte. Will man sich beim Spielen – zumindest auch – historisch inspirieren lassen, bedarf es daher einer Art Näherungsverfahren mithilfe der erhaltenen Instrumente und anhand zeitgenössischer Traktate, Briefe, Erinnerungen usw., um sich die facettenreiche Welt der Wiener Klavierkultur in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts zu erschließen. Das Vorwort zu einer Notenausgabe kann freilich weder die Erfahrung des Spielens auf historischen Hammerklavieren noch einen umfassenden Überblick über die Quellenlage bieten. Im Folgenden seien aber einige Beobachtungen aus den Quellen zusammengestellt, die für eine historisch-informierte Interpretation und als Einstieg in tiefer gehende Beschäftigung mit der Materie nützlich sein könnten.

Anschlag, Artikulation und Pedalgebrauch

Über Schuberts Art Klavier zu spielen gibt es nur wenige aussagekräftige Dokumente. Er selbst schrieb 1825 an seine Eltern: „Besonders gefielen die Variationen aus meiner neuen Sonate zu 2 Händen, 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 Clavierspie-

lern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüth ergötzt.“¹ Albert Stadler erinnerte sich 1858 an Schuberts Klavierspiel: „Seine Klavierkompositionen von ihm selbst vorgetragen 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

Diese beiden Belege entsprechen der Tendenz, die sich auch in den um 1800 erschienenen Klavierlehrwerken³ abzeichnet, in denen als Grundartikulation beim Klavierspielen das Legato proklamiert wird. Das gebundene Spiel sollte jedoch nur mit den Fingern erzeugt werden, nicht durch den Gebrauch des Pedals. Dabei ist die Diskussion über den Pedalgebrauch beim Klavierspielen, so kann man an den Quellen beobachten, so alt wie das Pedal selbst. Johann Nepomuk Hummel berichtet, dass beim Spielen „in neuern Zeiten Manche versucht“ hätten, „das natürliche innere Gefühl durch ein scheinbares zu ersetzen“ und „ein mit immerwährender Anwendung der Pedale hervorgebrachtes Ohrengeklingel“ erzeugten.⁴ „Der Vortrag mit beinahe immer aufgehobener Dämpfung“ sei „Deckmantel eines unreinen und notenverschluckenden Spiels“, „der wahrhaft große Künstler“ wirke „durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer“ und bedarf eigentlich gar keiner Pedale. Dessen ungeachtet sei aber „die Anwendung der aufgehobenen Dämpfung, zuweilen auch verbunden mit dem 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.“⁵ Im Zusammenhang mit Stadlers weiter oben zitierter Erinnerung, Schubert sei ein Klavierspieler alter Schule gewesen, erscheint Hummels Bemerkung, weder Mozart noch Clementi hätten sich der Pedale bedient,

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

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

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

4 Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, Bd. 1, Wien 1828, Bd. 3, S. 417.

5 Ebd., S. 437.

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 1

freilich besonders interessant. So empfiehlt sich auch für Schuberts Klavierwerke ein sparsamer Einsatz des Pedals als spezieller Effekt, während das normale Legato mit den Fingern erzeugt wird. Die vergleichsweise zahlreichen Pedal-Angaben in Carl Czernys Bearbeitung der *Fierabras*-Ouvertüre, die 1827 – also zu Schuberts Lebzeiten – bei Anton Diabelli gedruckt wurde,⁶ sprechen nicht gegen den bedachten und vorsichtigen Einsatz des Pedals: Da es sich um die Bearbeitung eines Orchestersatzes handelt, benutzt Czerny ganz offensichtlich das Pedal, um das Instrument bei über ganze Takte gehaltenen Akkorden nicht leer klingen zu lassen bzw. um einen besseren Tremolo-Effekt zu erzeugen.

Zu den Artikulationsarten Staccato und Portato, die Schubert mit den Zeichen $\cdot \cdot \cdot \cdot$ und $\cdot \cdot \cdot \cdot$ sowie $\cdot \cdot \cdot \cdot$ andeutet, sei hier aus Hummels Lehrwerk von 1828 zitiert. Er meint, das Staccato müsse immer mit großer Leichtigkeit und Eleganz ausgeführt werden: „Die Tasten werden mit dem Finger nur kurz berührt und angestossen, ohne dabei die Hand zu sehr zu erheben. [...] Mit jemehr Leichtigkeit diese abgestossenen Noten vorgetragen werden, desto schöner nehmen sie sich aus.“ Das Portato sei außerdem mit einem Crescendo zu verbinden: „meist bei sangbaren Stellen“ werden „die Töne mit dem Finger, so zu sagen, einzeln gewogen, und [...] dadurch, [erhält] jeder für sich, einen gewissen allmählig gesteigerten Nachdruck“.⁷

Von den vielfältigen Betonungs- und Akzentuierungszeichen, derer sich Schubert bedient, ist der Akzent > die vermutlich am meisten gesanglich vorzutragende Betonungsart. Hummel schreibt, der Akzent werde „sowohl bei *piano*- als *forte*-Stellen angewandt,

und hebt die Note, über der [er] steht, vor den andern etwas heraus“.⁸ Friedrich Starke beschreibt in seinem Lehrwerk den Akzent als kurzes „Anschwellungszeichen“ und erklärt ihn als Kombination aus Crescendo- und Decrescendo-Gabel.⁹ Bei *fp* dürfte es sich um das nächststärkere Zeichen der Skala handeln. Die „einzelne Note“, bei der es steht, solle, so Hummel weiter, „stark angeschlagen, dann gleich darauf wieder schwach“ weiter gespielt werden. Noten mit *fz* würden dagegen „scharf angespielt“.¹⁰ Die Bezeichnung *marcato* bedeute, wenn sie sich auf eine „ganze Notenreihe“ beziehe, dass diese „stärker hervorgehoben werden“¹¹ müsse (z. B. *Variationen über ein Thema aus der Oper „Marie“* von L. J. Ferdinand Hérold op. 82/1 – D 908, T. 49).

Verzierungen

Unter den Verzierungen, die Schubert in seinen späten Werken für Klavier zu vier Händen verwendet, begegnet uns besonders häufig der Vorschlag, den Schubert größtenteils als Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnoten notiert. 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. Die Theoretiker der Zeit empfehlen 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 (Notenbeispiel 1).¹² Es handelt sich dabei um die gekürzte Fas-

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

7 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anmerkung 4), S. 64.

8 Ebd., S. 65.

9 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.

10 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anmerkung 4), S. 67.

11 Ebd., S. 68.

12 Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* (s. Anm. 9), S. 17.

sung einer Liste, die schon D. G. Türk in seiner *Klavierschule* von 1789¹³ zusammengestellt hatte.

Bezüglich der Ausführung kurzer Vorschläge sind sich die zeitgenössischen Lehrwerke darin einig, dass sie „auf dem Schlag“ und zugleich mit den anderen Tönen des Akkords bzw. der Begleitstimmen angeschlagen werden. Der Akzent liegt aber, dies betonen sowohl Hummel als auch Starke, dennoch auf der Hauptnote. Insofern wäre beispielsweise T. 2–4 der *Fantasie in f* op. 103 – D 940 wohl folgendermaßen auszuführen:¹⁴

Notenbeispiel 2



Das Gleiche gilt für aus mehreren Noten bestehende Verzierungen wie Schleifer und Doppelschlag, den Schubert sowohl mit kleinen Noten als auch mit dem Zeichen ~ notiert (z. B. *Allegro in a* op. post. 144 – D 947, T. 138, Primo).

Notenbeispiel 3



Zur Ausführung der Triller lässt sich in den zeitgenössischen Wiener Lehrwerken zum Klavierspiel keine Einheitlichkeit ablesen: Während Starke und Joseph Czerny, wie der Großteil der deutschen Theoretiker des 18. Jahrhunderts, den „gemeinen“ Triller mit der oberen Nebennote beginnen lassen, proklamiert Hummel 1828 die Regel, „dass jeder Triller im Allgemeinen von der Note selbst, über der er steht, und nicht vom obern Hülfsston [...] anfangen soll.“¹⁵ Schuberts Manuskripte geben ebenfalls keinen genaueren Aufschluss,¹⁶ weshalb die Entscheidung, ob der Triller

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

14 In den folgenden Notenbeispielen wurde der Versuch unternommen, typische Befunde aus zeitgenössischen Theoretika auf konkrete Situationen in Schuberts Musik anzuwenden. Die Darstellung geschieht in möglichst einfachen Notenwerten und ist freilich als schematisch zu verstehen.

15 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anmerkung 4), S. 386.

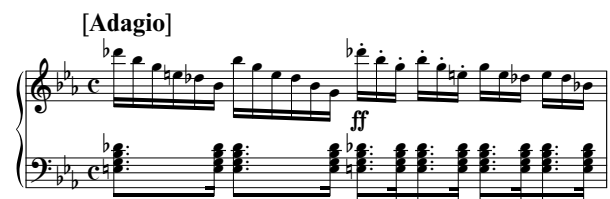
16 Walther Dürr, *Notation und Aufführungspraxis*, in: Schubert-Handbuch, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel

mit der Haupt- oder einer Nebennote beginnt, dem Geschmack der Ausführenden anheimgestellt bleibt. Während Starke das Zeichen ~ als Synonym von *tr* versteht, erklären es Joseph und Carl Czerny wie auch Hummel als aus drei Noten bestehenden Pralltriller, der von der Hauptnote aus gespielt wird.

Rhythmus und Tempo

Die gleichzeitige Ausführung von punktierten Rhythmen und entsprechenden Notenwerten in Triolen bildete in deutschsprachigen Klavierlehrwerken schon im 18. Jahrhundert ein kontrovers diskutiertes Thema¹⁷ 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.“¹⁸ Tendenziell zeichnet sich in der zeitgenössischen Klaviermethodik ab, dass die jeweilige musikalische Situation die Entscheidung über die Angleichung beeinflusste. Starke¹⁹ gibt ein Beispiel homophoner Begleitung einer Melodie und spricht sich für die Angleichung aus. Wörtlich schreibt Starke: „hier wird es bei den neuern berühmten Komponisten mit der Berechnung nicht so ganz streng genommen, die Note welche nach der punktierten Note in Pass kommt, wird auf die letzte Note der Sextole, oder der Triole gerechnet.“²⁰

Notenbeispiel 4



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*, Hillsdale 2003 (= *Monographs in Musicology* 11), S. 174f.; rezensiert von Walther Dürr in: *Schubert: Perspektiven* 4/1, 2004, S. 103–114.

17 Etwa in Johann Friedrich Agricolas Besprechung von Georg Simon Löhleins *Clavier-Schule* von 1765; vgl. Aschauer, *Handbuch Clavier-Schulen* (s. Anm. 3), S. 113.

18 Dürr, *Triolen und punktierte Figuren*, in: Schubert-Handbuch (s. Anm. 16), S. 100.

19 Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* (s. Anm. 9), Systematische Variationen, S. 8.

20 Ebd.

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.²¹ Dies deutet darauf hin, dass in Passagen, in denen die punktierte Stimme einen motivischen Kontrapunkt zur Triolenstimme bildet – wie z. B. auch in den *Variationen über ein Thema aus der Oper „Marie“* von L. J. Ferdinand Hérold op. 82/1 (D 908), Var. V, und in der *Fantasie in f* op. 103 (D 940), T. 56ff. – nicht angeglichen werden sollte, ja möglicherweise sogar eine Überpunktierung reizvoll wäre.

Schubert bezeichnete das Tempo in seinen Klavierwerken nur mit Worten. Metronomzahlen, die, wenn nicht von ihm selbst, so zumindest aus seinem direkten Umfeld stammen, sind lediglich für die Lieder der frühen Originalausgaben, die *Deutsche Messe* und die Oper *Alfonso und Estrella* überliefert. Gemeinsam mit anderen zeitgenössischen Quellen waren sie Gegenstand einiger Untersuchungen, in denen der Versuch unternommen wird, absolute Wertbereiche für Schuberts verbale Tempo-Anweisungen zu rekonstruieren.²² Da die Nuancierung eines Grundtempos über den historischen Befund hinaus von einer Vielzahl weiterer Faktoren (Raum, Instrument, Grundaffekt usw.) abhängt, wird hier auf die Empfehlung konkreter Metronomzahlen verzichtet.

Mario Aschauer

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

22 Helmut Hofmann, *Franz Schubert: Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk*, München 2001 (= *Musik-Konzepte* 114), rezensiert von Johann Sonnleitner, in: *Schubert: Perspektiven* 3/1, 2003, S. 109–123; David Montgomery (s. Anm. 16), S. 210–268.

PREFACE

The present volume contains Schubert's late works for piano four-hands. Apart from the *Fugue in E minor* (D 952), all 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 (1826, D 908), 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 E-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 prestige publication that rarely turns a profit" (Dok., p. 511). Probst returned to his original request in October: "Please keep me informed [...] of any other readily accessible music that you compose à 4/mains along the lines of your variations on the miller's song from *Marie*. Might Himmel's theme *An Alexis* be worked up into something equally ingratiating?" (Dok., p. 542).²

Probst was not the only German publisher at the time to turn to Schubert with a request for new compositions. On 9 February 1828, B. Schotts Söhne in Mainz sent him a similar letter, merely addressing it to "Franz Schubert, Esquire, Famous Composer in Vienna" (Dok., p. 493). Once again the request mainly involved pieces for piano. Schubert met the request by offering his *Fantasy in F minor* op. 103 (D 940; see p. XIV), the first of three large-scale piano duets that he wrote in quick succession in 1828. The *Fantasy*, completed in April, was immediately followed in May by the *Allegro in A minor* op. post. 144 – D 947, known by the title "Lebensstürme," and in June by the *Rondo in A major* op. 107 – D 951. Maurice J. E. Brown suspected that the *Allegro* and the *Rondo* "may have been de-

signed as movements from a third 'Sonata' for piano duet" that Schubert left incomplete.³ Thomas Denny likewise viewed the *Allegro* as the "first movement of a projected grand sonata."⁴ In contrast, Andreas Krause felt that the "Lebensstürme," with its "monumental 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 are substantial 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 final Schubertiade 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 exhilaration" (Erinn., p. 161). Other performances, such as Schubert and Lachner's reading of the *F minor Fantasy* (see below), most likely took place in the composer's circle of intimate friends. In this 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

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 of set of variations on the theme (see Dok., p. 542).

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.

NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

Just how greatly the pianos for which Schubert composed his music differ from those commonly in use today can be seen in the far less sturdy construction of early nineteenth-century Viennese fortepianos, the absence of a metal frame, their use of leather rather than thick felt to cover the hammers, lighter strings, and their thinner soundboards, all resulting in 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 timbral range and variety 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. There is thus no clear answer to the question of how Schubert himself, his circles, or his contemporaries played his piano compositions, or how he wished them to be played. Those who seek, at least in part, inspiration from historical sources for their own playing must approach the subject with the aid of surviving instruments and contemporary treatises, letters, memoirs, and similar items in order to enter the multifarious world of Viennese pianism in the early decades of the nineteenth century. 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 comprehensive survey of the sources. But it can gather together a few observations from the sources that may prove useful for historically informed performances and serve as a starting point for a deeper study of the subject.

Touch, Articulation, Pedaling

Very few documents shed useful light on Schubert's manner of playing the piano. He himself wrote to his parents in 1825: "The variations from my new solo sonata were especially well-received. I performed them myself, and not without success, as some assured me that the keys became singing voices beneath my fingers. If true, this makes me very happy, for I can't abide the accursed hacking that plagues even excellent pianists, as it delights neither the ear nor the feelings."¹ Albert Stadler, writing in 1858, recalled Schu-

bert's playing style: "Listening to and watching him play his own piano compositions was a true delight. Beautiful touch, calm hand, clear, clean playing full of spirit and feeling. He belonged to the old school of good pianists whose fingers did not yet attack the poor keys like birds of prey."²

These two testimonials reflect the trend that began to arise in piano tutors around 1800,³ which proclaimed legato to be the basic articulation of piano playing. Yet the legato was to be produced only with the fingers, not with the pedal. The debate on the use of the pedal in playing the piano is, as a reading of the sources shows, as old as the pedal itself. Hummel reports that "in recent times many have tried, when playing, to replace the natural inner feeling with a feigned one" and have thereby created "an aural jingling brought forth by a constant application of the pedals."⁴ "Playing with almost constantly raised dampers" was, he claimed, "a cloak with which to hide an impure and note-swallowing delivery," whereas "the truly great artist" affects "his listeners with his feeling and power" and does not require the pedals at all. None the less, he continues, "the use of the raised dampers, sometimes combined with the standard piano stop, can have a pleasant effect in some passages; but its use is to be recommended more in slow tempos than in fast ones, and only with slow changes of harmony."⁵ Given Stadler's above-mentioned recollection that Schubert was a pianist of the old school, Hummel's claim that neither Mozart nor Clementi made use of the pedals is especially interesting. In this sense, Schubert's piano music likewise calls for a spare use of the pedal as a special effect, whereas the normal legato can be achieved with the fingers. The comparatively numerous pedal marks in Carl Czerny's arrangement of the *Fierabras Overture*, published by Anton Diabelli in 1827 (and thus during Schubert's lifetime),⁶ should not be taken as evidence against the

mother; Otto Erich Deutsch, ed.: *Schubert: Die Dokumente seines Lebens, Neue Schubert-Ausgabe*, ser. viii/5 (Kassel, etc., 1964), p. 299.

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

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

4 Johann Nepomuk Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, vol. 1 (Vienna, 1828), p. 417.

5 *Ibid.*, p. 437.

6 Franz Schubert: *Ouverture zu der Oper "Fierabras" D 796 für*

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

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 1

cautious and judicious use of the pedal: it is an arrangement of an orchestral piece, and Czerny quite obviously used the pedal to prevent the instrument from sounding thin when sustaining chords over entire bars, or to generate a superior *tremolo*.

The articulation styles of staccato and portato, which Schubert indicated with the signs · · · · and · · · · and · · · · are perhaps best described in Johann Nepomuk Hummel's tutor of 1828. Hummel claims that staccato must always be rendered with great lightness and elegance: "The keys are only briefly touched and activated by the fingers without unduly lifting the hand. [...] The more lightly these detached notes are rendered, the more beautiful they will sound." Hummel's description of portato is similarly important in that he feels it should be combined with a crescendo: "Usually in cantabile passages [...] the notes [are] so to speak weighted separately with the finger [...] so that each one [receives] a certain gradual increase in emphasis."⁷

Of the many and varied signs that Schubert used to indicate emphasis or accentuation, the accent mark > is probably the one requiring the most vocal delivery. Hummel writes that it is "applied both in piano and in forte passages, and slightly brings out the note above which [it] is placed."⁸ Friedrich Starke, in his treatise, describes the accent as a brief "swell mark" (*Anschwellungszeichen*) and explains it as a combination of crescendo and decrescendo hairpins.⁹ Next on the scale of intensity is probably the sign *fp*. The "in-

dividual note" on which it is placed, Hummel continues, should be "struck forcefully" and the next notes "played softly." In contrast, notes marked *fp* are to be "attacked crisply."¹⁰ The term *marcato*, when related to a "whole series of notes," means that they must be "brought out more strongly,"¹¹ as in m. 49 of *Variations on a Theme from L. J. Ferdinand Hérold's Opera "Marie"* op. 82/1 – D 908.

Embellishments

Among the embellishment marks that Schubert used most frequently in his late works for piano duet, is the appoggiatura, which he usually wrote in the form of 16ths and 32nds. Ever since the eighteenth century, theorists have distinguished between long and short appoggiaturas, with the former being of varying duration depending on the main note and the latter being invariably short. They 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 1).¹² This is an abbreviated version of a list compiled by D. G. Türk in his *Klavierschule* of 1789.¹³

Regarding the execution of short appoggiaturas, all contemporary tutors agree that they should be played "on the beat" and simultaneously with the other notes in the chord or the parts in the accompaniment. However, both Hummel and Starke stress that the accent

Klavier zu vier Händen bearbeitet von Carl Czerny, ed. Walburga Litschauer: *Neue Schubert-Ausgabe*, ser. vii/1,5 (Kassel, etc., 1984), pp. 117–41.

⁷ Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (see note 4), p. 64.

⁸ *Ibid.*, S. 65.

⁹ 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.

¹⁰ Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (see note 4), p. 67.

¹¹ *Ibid.*, p. 68.

¹² Starke, *Wiener Pianoforte-Schule* (see note 9), p. 17.

¹³ Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen* (Leipzig and Halle, 1789), pp. 220–28. A reissue of the first edition appeared in Vienna in 1798. A positive review of the second edition, published in the *Allgemeine musikalische Zeitung* in November 1814 (vol. 16, no. 44), bears witness to the importance that Türk's tutor enjoyed until well into the nineteenth century.

must be on the principal note. Viewed in this light mm. 2–4 of the *Fantasy in F minor* op. 103 – D 940, should probably be executed as follows:¹⁴

Example 2



The same applies to embellishments consisting of several notes, such as slides and turns, which Schubert notated both with small notes and with the sign ~, as in m. 138 of Primo in the *Allegro in A minor* op. post. 144 – D 947.

Example 3



With regard to the execution of trills, there is no agreement among contemporary Viennese tutors. Starke and Joseph Czerny, like most eighteenth-century German theorists, let the “common” trill begin on the upper auxiliary note, while Hummel (1828) propounds the rule “that every trill should generally begin on the note above which it is placed, and not on the upper auxiliary note.”¹⁵ Nor do Schubert’s manuscripts shed greater light on this matter,¹⁶ which is why the decision whether to begin the trill on the main or the upper note is left to the performers’ discretion. While Starke views the sign ~ as synonymous with *tr*, Joseph and Carl Czerny and Hummel treat it as a three-note inverted mordent starting on the main note.

Rhythm and Tempo

The simultaneous execution of dotted rhythms and corresponding triplets was already a hotly debated subject in eighteenth-century German keyboard tu-

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

15 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (see note 4), p. 386.

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

tors.¹⁷ Nor do the manuscript or printed sources of Schubert’s piano music offer any clarification. The composer himself was very imprecise about the alignment of these rhythms: “Schubert pays no attention to [...] precise vertical alignment; it occurs occasionally, but merely as if subconsciously. As a result, there is no consistency in his notational style [...], which is hardly to be expected from handwritten notation anyway.”¹⁸ Contemporary keyboard treatises tend to suggest that the choice of vertical alignment is affected by the musical context. Starke¹⁹ provides an example of a melody with homophonic accompaniment and argues that the rhythms should be brought into alignment. To quote Starke: “Famous composers of more recent date do not take quite so firm a view of this matter, and make the note following the dotted note equivalent to the final note of the sextuplet or triplet.”²⁰

Example 4



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. 27/2 (“Moonlight Sonata”), Czerny also emphasizes that each sixteenth note in the upper voice must be struck after the third note of the associated triplet in the accompaniment.²¹ This suggests that they should not be brought into alignment in passages where they form a motivic counterpoint to another part with triplets like, for instance, in Variation V of the *Variations on a Theme from L. J. Ferdinand Hérold’s Opera “Marie”* op. 82/1 (D 908), or in mm. 56ff. of the *Fantasy in F minor* op. 103 (D 940). Indeed, in such cases even overdotting may be appealing.

17 E. g. in Johann Friedrich Agricola’s review of Georg Simon Löhlein’s *Clavier-Schule* of 1765. See Aschauer, *Handbuch Clavier-Schulen* (see note 3), p. 113.

18 Dürr: “Triolen und punktierte Figuren,” *Schubert-Handbuch* (see note 16), p. 100.

19 Starke: *Wiener Pianoforte-Schule* (see note 9), “Systematische Variationen,” p. 8.

20 *Ibid.*

21 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*, (Vienna, 1842), facsimile in Paul Badura-Skoda, ed.: *Czerny’s „Erinnerungen an Beethoven“ sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes der „Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule op. 500“* (Vienna, 1963), p. 51.

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

Schubert's verbal tempo marks.²² Since the nuanced rendering of a basic tempo depends on a large number of other factors besides the historical findings (auditorium, instrument, underlying emotion, etc.), we have refrained from adding metronome suggestions here.

Mario Aschauer
(translated by J. Bradford Robinson)

22 Helmut Hofmann: *Franz Schubert: Das Zeitmass in seinem Klavierwerk*, Musik-Konzepte 114 (Munich, 2001), reviewed by Johann Sonnleitner, *Schubert: Perspektiven* 3, no. 1 (2003), pp. 109–23; David Montgomery (see note 16), p. 210–268.