

# SCHUBERT

Sonate G-Dur  
für Klavier

Sonata in G major  
for Piano

op. 78 – D 894

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 9615

# INHALT / CONTENTS

Vorwort .....	III
Hinweise zur Aufführungspraxis.....	VI
Preface .....	XI
Notes on Performance Practice .....	XIV
Sonate G-Dur / Sonata in G major (op. 78 – D 894)	
I Molto moderato e cantabile .....	1
II Andante .....	11
III Menuett. Allegro moderato.....	18
IV Allegretto.....	20
Critical Commentary.....	34

Beginn und Ende der verworfenen ersten Fassung des zweiten Satzes von Schuberts Sonate G-Dur D 894 sind im Internet auf der Bärenreiter-Homepage (im Shop unter den speziellen Informationen zu dieser Ausgabe) auffindbar.

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

- Aufruf auf der Website <http://links.baerenreiter.com>
- Eingabe von »BA9615-«, gefolgt von der Nummer, die hinter [↔] angegeben ist: BA9615-0001.

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.

Beginning and end of the rejected first version of the second movement from Schubert's Sonata in G major D 894 are available on the Bärenreiter Homepage (see Shop, for information regarding this edition).

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

- Call up the website <http://links.baerenreiter.com>
- Enter "BA9615-" followed by the number indicated after [↔] : BA9615-0001.

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

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.

# VORWORT

Wie sich Josef von Spauns *Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert* aus dem Jahr 1858 entnehmen lässt, hat er seinem Freund Schubert bei der Vollendung dieses Werks im Herbst 1826 über die Schulter geblickt: „Ich fand ihn eines Morgens an einer Sonate schreibend. Obwohl gestört, spielte er mir sogleich das eben vollendete Stück vor, und als es mir sehr gefiel, so sagte er: ‚Gefällt dir die Sonate, so soll sie auch dein sein,<sup>1</sup> ich möchte dir ja so viel Freude machen, als ich nur kann,‘ und bald brachte er sie mir gestochen und mir dediziert. Es ist Opus 78.“<sup>2</sup>

Schubert bezeichnete 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>3</sup> und *Seconde Grande Sonate* (D 850 – op. 53)<sup>4</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: „Mit wahrem Vergnügen nehme ich die mir von dem Herrn Franz Schubert zugedachte ehrenvolle Dedikation seiner 4ten Sonate für das Fortepiano an [...] Joseph Edler von Spaun“.<sup>5</sup> 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>6</sup>

Das Autograph der *Sonate in G* enthält auch Reste einer verworfenen ersten Fassung des zweiten Satzes, von der nur der Anfang (T. 1–39) und der Schluss

(T. 143–180) überliefert sind. Die beiden, von Schubert vollständig durchgestrichenen Teile dieser ursprünglichen Version finden sich auf der Rück- und Vorderseite von zwei Doppelblättern: der erste Teil unmittelbar nach dem Ende des ersten Satzes auf Blatt 6v, der zweite Teil auf Blatt 10r, auf dessen Rückseite der dritte Satz anschließt. Dazwischen ist auf Blatt 7r–9v die Neufassung des zweiten Satzes eingelegt. Aus dieser Anordnung lässt sich schließen, dass Schubert die vormals dazwischenliegenden Blätter mit der ursprünglichen Version dieses Satzes entfernt und durch die jetzt gültige ersetzt hat.

Die *Sonate in G* wurde bereits ein halbes Jahr nach ihrer Vollendung 1827 als neuntes Heft in der von dem Wiener Verleger Tobias Haslinger herausgegebenen Reihe *Museum für Klaviermusik* gedruckt. Ob und wie weit Schubert in die Drucklegung eingegriffen hat, ist nicht bekannt. Auffallend ist jedenfalls das Titelblatt der Originalausgabe, dessen Wortlaut vermutlich auf eine Initiative des Verlegers zurückgeht und das in Abweichung von Schuberts eigenhändiger Bezeichnung „IV. Sonate“ die vier Sätze jeweils einzeln als *Fantasie*, *Andante*, *Menuetto* und *Allegretto* anführt. Die Bezeichnung „Sonate“ findet sich dann erst im Kopftitel zu Beginn des ersten Satzes: „Fantasie oder: Sonate“. Es ist anzunehmen, dass man mit diesem Titelblatt – dessen Gestaltung, auch wenn sie sich nicht auf Schubert selbst zurückführen lässt, doch wenigstens seine Zustimmung gefunden haben muss – der potenziellen Käuferschicht eine Folge von Klavierstücken anbieten wollte, die damals offenbar leichter verkäuflich war als „große“ Werke wie etwa Sonaten. Weitere Abweichungen zwischen dem Autograph und dem Erstdruck finden sich im Notentext des zweiten Satzes: Die für das Thema charakteristischen Doppelschläge sind fast durchweg nur im Autograph vorhanden; ihre Tilgung im Druck ist vermutlich auf eine Anweisung Schuberts zurückzuführen.

Wahrscheinlich hat Schubert die *Sonate in G* bereits vor ihrer Drucklegung in seinem Freundeskreis gespielt. Darauf könnte sich jedenfalls, wie Otto Erich Deutsch vermutet, eine Tagebucheintragung Franz von Hartmanns vom 8. Dezember 1826 beziehen: „Ich begab mich um 8 1/2 Uhr zu Spaun, wo erst die zwei Gebrüder [Josef und Max von Spaun] und Fritz [Franz von Hartmanns Bruder] waren. Dann kam Schubert und spielte ein herrliches, aber melancholisches Stück

1 Schubert hatte Josef von Spaun 1822 bereits sein Liederheft op. 13 gewidmet.

2 *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden 1983 (im Folgenden abgekürzt: *Erinn.*), S. 159.

3 Erschienen Anfang 1826 bei Anton Pennauer in Wien.

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

5 *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Kassel u. a. 1964 (*Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VIII,5; im Folgenden abgekürzt: *Dok.*), S. 388.

6 Vgl. dazu Walther Dürr, *Klaviermusik*, in: Reclams Musikführer. Franz Schubert, Stuttgart 1991, 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, 850 und 894 der Jahre 1825/26 zu beziehen; vgl. Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form – Gattung – Ästhetik*, Kassel u. a. 1992, S. 102f.

## 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 zur Aufführungspraxis zeugt, die jedoch keinesfalls ein einheitliches Bild 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 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.

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.

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.“<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 wohlgedachten 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 bei Hummel 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 könnte in der vorliegenden Sonate beispielsweise bei Passagen wie

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 Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen in 4 Theilen* op. 500, Bd. 3, Wien 1839, S. 16; Digitalisat [↗BA9615-0001](#).

4 Ebd., S. 18.

5 Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, Wien 1828, S. 174; Digitalisat [↗BA9615-0003](#).

# PREFACE

We can infer from Josef von Spaun's *Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert* from the year 1858 that he was looking over his friend's shoulder as he completed this work in the fall of 1826: "I found him one morning composing a sonata. Though he was disrupted, he promptly played the freshly completed piece and as I very much enjoyed it, he said: 'If the sonata pleases you it should be yours,<sup>1</sup> I want to give you whatever joy I am able to', and soon thereafter he brought it to me engraved and dedicated to me. It is Opus 78."<sup>2</sup>

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>3</sup> and *Seconde Grande Sonate* (D 850 – op. 53).<sup>4</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 is with great pleasure that I accept the honorable dedication to me from Mr. Franz Schubert for his Fourth Sonata for the fortepiano [...] Joseph Edler von Spaun".<sup>5</sup> 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>6</sup>

The autograph of the Sonata in G major also contains remnants of a discarded first version of the second movement from which only the beginning (mm. 1–39) and the ending (mm. 143–180) remain. Both parts of this original version, completely crossed out by Schu-

bert, can be found on the back and front sides of two double folios: the first section immediately following the end of the first movement on fol. 6v, the second on fol. 10r, on the back of which the third movement follows. The new version of the second movement is inserted in between on fols. 7r–9v. It can be concluded from this order of the leaves that Schubert removed the folios formerly found in between with the original version of the movement and replaced them with the now relevant version.

The Sonata in G major was published in 1827 only six months after its completion as the ninth book in the *Museum für Klaviermusik* series edited by the Viennese publisher Tobias Haslinger. It is not known whether or to what extent Schubert had a say in the publication. The title page of the original edition, however, is noteworthy for the wording, presumably initiated by the publisher, that rather than the designation in Schubert's own hand as "Sonata IV" introduces the four movements individually as *Fantasie*, *Andante*, *Menuetto* and *Allegretto*. The designation "Sonata" is first seen in the heading of the first movement: "Fantasie oder: Sonate" ("Fantasy or: Sonata"). It can be assumed that the publisher after all obtained Schubert's approval for the presentation of this title page – even if it cannot be traced back directly to Schubert –, in an effort to offer the potential buying public a series of piano pieces which would presumably at that time be easier to sell than single "large" works such as sonatas. There are additional differences between the autograph and the first printed edition in the music of the second movement: the turns that are characteristic of the theme are nearly all present only in the autograph. Their removal for the publication was presumably initiated by Schubert.

It is likely that Schubert had played the Sonata in G major for his circle of friends prior to its publication. A diary entry by Franz von Hartmann on December 8, 1826 could refer to the piece, as suggested by Otto Erich Deutsch. "I went to see Spaun at 8:30 where at first the two brothers [Josef and Max von Spaun] and Fritz [Franz von Hartmann's brother] were. Then Schubert arrived and played a marvellous but melancholic piece of his own."<sup>7</sup> According to Otto Erich Deutsch, the following diary entry from Fritz von

1 Schubert had already dedicated his *Liederheft* (Songbook) op. 13 to Josef von Spaun in 1822.

2 *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde*, ed. Otto Erich Deutsch (Wiesbaden, 1983) (hereinafter *Erinn.*), p. 159.

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

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

5 *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, ed. Otto Erich Deutsch (Kassel, etc., 1964) (*Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VIII.5; hereinafter *Dok.*), p. 388.

6 Cf. Walther Dürr: "Klaviermusik," *Reclams Musikführer. Franz Schubert* (Stuttgart, 1991), 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 Andreas Krause: *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form – Gattung – Ästhetik* (Kassel, etc., 1992), pp. 102f.

7 *Dok.*, p. 386.

## 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 sounding 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 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 kept more steady, the performer has a more certain point of support, and the execution becomes richer and more harmonious."<sup>5</sup> In our sonata this technique

1 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.

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, the First Rudiments of Playing, 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. A copy of the German original edition can be accessed at [rBA9615-0001](#), and the contemporary English translation is available at [rBA9615-0002](#).

4 *Ibid.*, p. 23.

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 available at [rBA9615-0004](#). The