

SCHUBERT

Six Grandes Marches

für Klavier zu vier Händen
for Piano Four-hands

op. 40 – D 819

Herausgegeben von / Edited by
Christa Landon

Durchgesehen von / Reviewed by
Wolfgang Thein

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

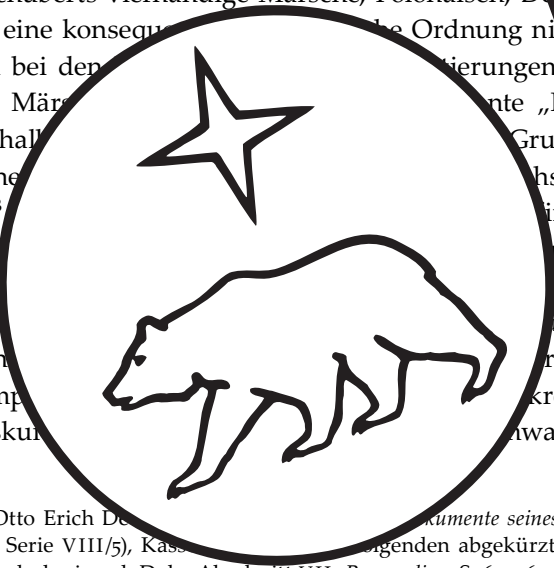


Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA10887

VORWORT

„Dann gehe ich zu [Josef von] Spaun, wo eine große, große Schubertiade ist“, berichtet Franz von Hartmann, der zu Schuberts Freundeskreis gehörte, in einer Tagebucheintragung vom 15. Dezember 1826.¹ Es war einer jener festlichen Abende, die Moritz von Schwind 1868 aus der Erinnerung in seiner berühmten Sepiazeichnung festgehalten hat; u. a. waren Leopold Kupelwieser und dessen Frau, Franz Grillparzer, Franz von Schober, Moritz von Schwind, Johann Mayrhofer, Eduard von Bauernfeld anwesend, „[Josef von] Gahi (der herrlich mit Schubert à 4 mains spielte), Johann Michael Vogel [Vogl], der fast 30 herrliche Lieder sang [...] Erst zu Thineren rühmte mich, da ich heute in einer besonders aufgeregten Stimmung war, das Trio des 5^{ten} Marsches [...]“²

Schuberts vierhändige Märsche, Polonaisen, Deutsche und Ländler lassen eine konsequente Ordnung nicht zu. Zwar kann man sich bei den Kategorisierungen stützen, nicht aber bei den Märschen. Die „Kindermärsche“ (D 819) sind die Grundlage abgesehen für die Reihe der „Sechs Thematischen Verzeichnisse“.³ Die Märsche sind nur gelegentlich allgemein, als dass sie Schubert in seinem Werke erprobten. Die Stücke Märsche beziehen sich auf die veröffentlichte vierhändige Kompositionen im Kreis gespielt.⁵ Deutlicher Auskult



1 Otto Erich Deutsch, *Joseph Schubert. Dokumente seines Lebens* (= *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VIII/5), Kassel 1978 (im Folgenden abgekürzt: Dok.), S. 388f. Zu Schuberts Freundeskreis vgl. Dok., Abschnitt VII, *Personalien*, S. 605–614.

2 Offenbar aus den *Six Grandes Marches* (op. 40 – D 819); nur dieses Opus hat einen fünften Marsch.

3 *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge* von Otto Erich Deutsch. Neuauflage in deutscher Sprache bearbeitet und hrsg. von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold (= *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VIII/4), Kassel u. a. 1978 (im Folgenden abgekürzt: *Thematisches Verzeichnis*).

4 Vgl. u. a. Anm. 1 und den Brief Anton Ottenwalts an Josef von Spaun, Linz, 19. Juli 1825 (Dok., S. 295f.: „er [Schubert] hat heut nach Tische sogar einiges von seinen Märschen mit Marien gespielt“), oder Franz von Hartmanns Tagebuch, Linz, 17. Oktober 1826 (Dok., S. 382: „Dann spielen Stadler und Gahi herrliche Schubertische Märsche.“).

5 Vgl. hierzu die frühere Fassung der *Vier Polonaisen* von 1818 (op. 75 – D 599).

datiert Linz, 28. April 1821,⁶ über seine Frau Marie Ottenwalt, geb. von Spaun: „Marie übt sich neben mir die Schubert’schen Märsche zu spielen.“ Dies ist die früheste bekannte Erwähnung vierhändiger Märsche von Schubert; sie kann sich nicht auf ein gedrucktes Werk beziehen, da das erste Marsch-Opus (*Trois Marches Heroïques* op. 27 – D 602) erst im Dezember 1824 erschienen. Aus dem Datum des Briefes geht also nur hervor, dass er vor April 1821 vierhändige Märsche komponiert hat.

Dem *Thematischen Verzeichnis* zufolge komponierte Schubert während eines seiner Aufenthalte auf Schloss Zelesz, wo er 1818 und 1824 als Musiklehrer der beiden Komtessen Maria und Karoline Esterházy, Töchter von Johann Graf Esterházy verpflichtet war, neben größeren vierhändigen Kompositionen möglicherweise auch die *Six Grandes Marches* (op. 40 – D 819). In seinen *Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert* berichtet Spaun über Schuberts Verhältnis zur Familie Esterházy, ohne jedoch zwischen den fraglichen Zeitaltern vor Jahre 1818 und 1824 zu unterscheiden: „Er [Schubert] kehrte bald und brachte mit neuen Kompositionen zurück, darunter neben vielen Liedern die Beethoven dedizierten *Variationen zu vier Händen* (op. 10 – D 624) und Märsche zu vier Händen (op. 40 – D 819 oder auch op. 27 – D 602). Sein schönes *Divertissement à trois* (op. 54 – D 818) und die seiner Schülerin dedizierte *Phantasie zu vier Händen* [recte: op. post. 140 – D 812, „Grand Duo“] waren gleichfalls eine Frucht dieses Aufenthaltes.“⁸ Hieraus schließt Heinrich Kreißle von Hellborn: „Das Duo für Clavier (op. 140), comp. im Juni [1824], Märsche, Tänze (comp. im October [*Sechs Deutsche* für Klavier D 820]) [...] entstanden damals in Zelesz.“⁹

Dokumente zur Drucklegung der zu Schuberts Lebzeiten erschienenen vierhändigen Märsche und Tänze sind nicht erhalten. Einen Hinweis auf den Ablauf mag die Veröffentlichung der *Sechs Polonaisen* (op. 61 – D 824) geben. Obwohl Schubert die Komposition der Polonaisen Nr. 1–4 erst im April 1826 begann und die letzten zwei, Nr. 5 und 6, noch etwas später ent-

6 Dok., S. 125.

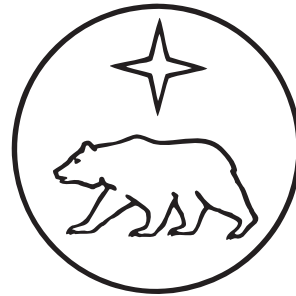
7 Sonate C-Dur (op. post. 140 – D 812; „Grand Duo“); *Acht Variationen über ein eigenes Thema* As-Dur (op. 35 – D 813).

8 Vgl. Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 1983 (im Folgenden abgekürzt: *Erinn.*), S. 156.

9 Vgl. Heinrich Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 1865, S. 328, Anmerkung.

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

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

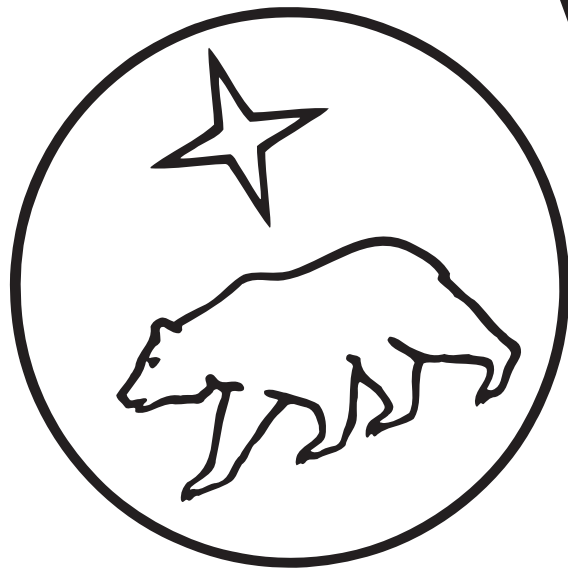


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

dadurch nicht allzu sehr beeinträchtigt ist. Bedeutsam ist hier vor allem, dass die beiden Systeme des Klaviers eine Einheit bilden: Die musikalischen Gestalten steigen und fallen in den zehn Linien beider Rastrale (zu denen die dazwischenliegende gemeinsame Hilfslinie für c^1 als elfte hinzukommt). Unsere Ausgabe sucht dies nach Möglichkeit nachzubilden und dem Pianisten eine an Schuberts Notenbild orientierte Edition zur Verfügung zu stellen. Möge unsere Urtextausgabe der Verbreitung von Schuberts zeitloser Musik weiterhin dienlich sein!

Christa Landon
Walburga Litschauer



DANK

Folgende Bibliotheken und Persönlichkeiten stellten die Quellen für diesen Band zur Verfügung, wofür ich herzlich danke: die Wiener Stadtbibliothek (Prof. Dr. Fritz Racek), das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Dr. Hedwig Mitringer), die Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles (Prof. Dr. A. Landon und Mme A. Martiny), Dr. Günter Henle, Duisburg, die Houghton Library of the Harvard College Library, Cambridge, MA (Dr. Rodney G. Dennis, Curator of Manuscripts). Die Herren Prof. Dr. Fritz Racek, Ignaz Weinmann, Dr. Alexander Weinmann und Frau Dr. Hedwig Mitringer unterstützten meine Arbeit durch ihre liebevollen Auskünfte; Karl Herz Füssl gab freundschaftliche Anregungen zur Lösung vieler dieser Probleme. Otto Erich Deutsch, dem großen Schubertianer, bin ich in besonderer Verehrung dankbar verpflichtet.

Wien, im November 1971
Christa Landon

**Bärenreiter
Leseprobe
Sample page**

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Die Klaviere, für die Schubert komponierte, unterscheiden sich in vielfacher Weise von modernen Instrumenten. Die um einiges weniger wuchtige Konstruktion ohne Metallrahmen, die mit Leder statt dickem Filz überzogenen Hammerkerne, die leichtere Besaitung und der dünnere Resonanzboden der Wiener Fortepianos am Beginn des 19. Jahrhunderts ergeben ein schlankes und farbenreiches Klangbild. Schmalere Tasten sowie kürzerer Tastentiefgang und geringeres Spielgewicht – jeweils fast nur die Hälfte der für moderne Flügel gängigen Werte – haben ein leichtes und elegantes Spielgefühl auf der fragilen und im Vergleich zur heutigen relativ einfachen Mechanik zur Folge. Damit verbunden war ein sich deutlich von unserer Zeit unterscheidender Spielstil, von dessen Burleske eine Vielzahl überlieferter wortschriftlicher Quellen zeugt, die jedoch kein faßbares einheitliches Bild zur Aufführungspraxis der Schubertzeit zeichnen. Das Vorwort zu einer Notenausgabe von 1825, das weder die Erfahrung des Spielens auf historischen Klavieren noch einen umfassenden Überblick über die Quellenliteratur zur Aufführungspraxis zu bieten imstande ist, verdient daher besondere Beachtung. Aus dieser Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts zusammengestellt, die für den historischen und aktuellen Anstieg in eine tiefe Einsicht in die Aufführungspraxis hilfreich sein mögen.¹

Über die Aufführungspraxis der Klaviere der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es nur wenige aussagekräftige Dokumente. In einem Brief an seinen Vater schreibt Schubert: „Besonders gefielen die Variationen in der ersten Sonate [vermutlich der zweite Satz der Sonate in G-Dur von Beethoven], die ich allein und nicht ohne Glück vortragen konnte. Ich versicherte, daß die Tasten unter meinen Händen zu zerfallen 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.“² Schuberts Freund Albert Stadler erinnerte sich 1858 an das Klavierspiel des Komponisten: „Seine Klavier-

kompositionen von ihm selbst vortragen zu hören und zu sehen, war ein wahrer Genuß. Schöner Anschlag, ruhige Hand, klares, nettes Spiel voll Geist und Empfindung. Er gehörte noch zur alten Schule der guten Klavierspieler, wo die Finger eben nicht wie die Großvögel den armen Tasten zu Leibe gingen.“³

Schuberts Ideal, „das Tasten [...] zu singenden Stimmen“ würden, entspricht einer Tendenz in den zeitgenössischen Klavierlehrwerken, in denen als Grundanforderung 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 Ausnahme.“⁴ Das gebundene Spiel sollte jedoch hauptsächlich mit den Fingern erzeugt werden – nicht durch den Gebrauch des Pedals – basierend auf einer wohlgedachten Fingersetzung. In mehreren viel Platz raumten 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 ungenügenden Situationen wie gebundene Oktavgängen war nicht an einen Einsatz des Dämpfpedals als „Legato-Hilfe“ gedacht. Vielmehr, wie schreibt Czerny zu Note beispiel 1, solle man sich bemühen, „durch Abwischen des 5^{ten} Fingers mit dem 4^{ten} und 3^{ten}, und durch große Ruhe der Hand, das möglichst beste [sic] Legato hervorzubringen“.⁵ Die jeweils gealtene 1. und 5. Achtelnote in der linken Hand zeigt die typische zeitgenössische Technik, einen subtilen Pedal-Effekt zu erzeugen, ohne dabei die Klarheit der rechten Hand zu beeinflussen – das so genannte „Fingerpedal“. Diese Technik wird von Johann Nepomuk Hummel (siehe Notenbeispiel 2) wie folgt beschrieben: „a.) Bei den Akkorde durchspringenden und b.) harpeggirenden Passagen lasse man den Daumen (während die andern Finger fortspielen) etwas länger auf der Taste ruhn, damit die Hand ruhig bleibe, der Spieler einen festern Anhaltspunkt habe, und der Vortrag klangreicher werde.“⁶ Die Fähigkeit, mit den Fingern einen

1 Für einen ausführlichen Überblick zu den Quellen siehe Mario Aschauer, *Viennese Pianoforte Treatises as a Reflection of Schubert's Pianistic Audience*, in: *Schubert's Piano*, hrsg. von Matthew Gardner und Christine Martin, Cambridge 2024, S. 136–158.

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

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

4 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, 3. Teil, S. 16.

5 Ebd., S. 18.

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

Moderato

Notenbeispiel 1

a.)

Notenbeispiel 2

Pedal-Effekt ist für die Feinheiten einer vierhändigen Textur entscheidend. Die einzelnen Stimmen behalten ihren besonderen Charakter und ihre expressive Unterscheidung tritt noch deutlicher hervor wie zum Beispiel in den Trios von Nr. III und IV im vorliegenden Band.

Wird man also aus historischer Sicht das normale Legato in Schuberts Klavierwerken hauptsächlich mit den Fingern erzeugen, kommt dem Pedal die Rolle eines speziellen Effektes zu. Schubert selbst notierte nur etwa 40 Pedalangaben in seinen Klavierwerken.⁷ Insofern sind wir hauptsächlich auf andere Quellen angewiesen, um nachzuvollziehen, wie Pianisten

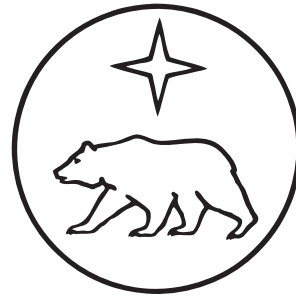
⁷ Catherine E. Smith, *Interpreting Schubert Pedal Indications*, in: *Journal of the American Liszt Society* 19, 1986, S. 88–105, hier S. 91f.

gegen Ende des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts das Dämpfungspedal einsetzten. Hummel beklagt in seiner *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* „ein mit immerwährender Anwendung der *Pedale* hervorgebrachtes Ohrengeklingsel.“⁸ „Der Vortrag mit beinahe immer aufgehobener Dämpfung“ sei „Deckmantel eines unreinen und notenverschluckenden Spiels“, während „der wahrhaft grosse Künstler, um durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer“ zu wirken, gar keiner *Pedale* bedarf. Dessen ungeachtet sei aber „die Anwendung der aufgehobenen Dämpfung, zuweilen auch verbunden mit dem gewöhnlichen Piano-Zug, bei manchen Stellen von angenehmer Wirkung; ihr Gebrauch ist jedoch mehr im langsamen als im schnellen

⁸ Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anm. 6), 3. Teil, S. 417.

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

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



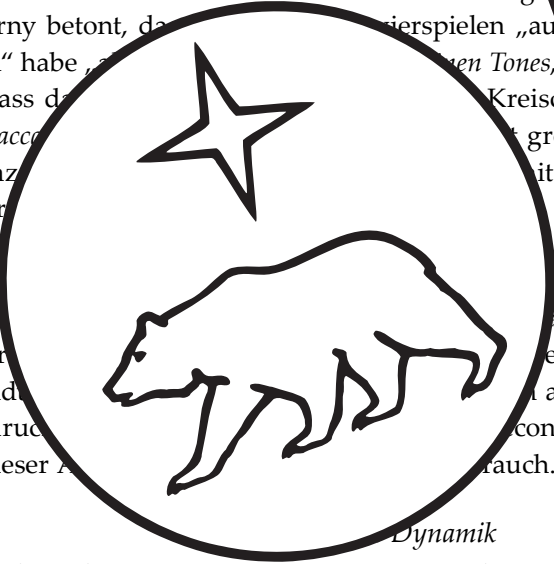
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

zeichen hinaus, auf eine besondere Qualität des Striches hin. 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“¹⁵ 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“.¹⁶ Im Falle der *Six Grandes Marches* ist keine handschriftliche Quelle überliefert, an der die Unterscheidung von Punkten und Strichen überprüft werden könnte. Die Hauptquelle – der Erstdruck – verwendet nur Punkte für *Staccato* – höchstwahrscheinlich, weil der Stecher eine Punze für *Staccato*-Striche besaß oder verwendete. Dieser Umstand sollte jedoch keinesfalls so verstanden werden, dass Schubert nicht die ganze Bandbreite unterschiedlicher *Staccato*-Schattierungen intendierte.

Czerny betont, dass bei Klavierspielen „auf nichts [...] mehr zu achten“ habe, „als die Töne, selbst im stärksten, nicht zu sehr zu drücken“ und dass die Kreische ausart, „wenn die Finger mit großer Leichtigkeit und Eleganz mit dem Finger kurz berührt werden, sehr zu erheben. [...] vorgetragen werden, desto besser“.

Das „Bärenreiter“-Zeichen vor und es würde „einzelnen gewogen und [...] dadurch allmählig gesteigerten Nachdruck“ *condo*, T. 14–15, machen von dieser Art auch.



Dynamik

Wie viele andere seiner Zeitgenossen verwendet auch Schubert in seinen Manuskripten sehr häufig das Zeichen \rightrightarrows in verschiedenen Größen. Friedrich Starke schreibt in seinem Lehrwerk von 1821 dazu: „Das Anschwellungszeichen \leftarrow drückt das Anwachsen (*cresc.*) oder umgekehrt

15 Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* (s. Anm. 4), 3. Teil, S. 21.
 16 Ebd.
 17 Ebd., S. 22.
 18 Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung* (s. Anm. 6), 1. Teil, S. 64.
 19 Ebd.

\rightrightarrows das Abnehmen (*decresc.*) aus, es wird bei ganzen Stellen (wie bei 16) und auch über einzelne Noten (wie bei 17) gebraucht“.²⁰

16) Das Anschwellungszeichen. 17) Das kleine Anschwellungszeichen.

Wachsen. Abnehmen

Notenbeispiel 5

Mithin versteht Starke Gabeln in beide Richtungen und in allen Größen als „Anschwellungszeichen“, d.h. als Betonung, der je nach musikalischem Kontext eine kürzere oder längere Anschwellphase vorausgeht und eine Abnahmephase nachfolgt. Dabei ist zu betonen, dass er für Einzelnoten nur \rightrightarrows verwendet, jedoch ganz offensichtlich \leftarrow vorausgehend mitgedacht ist. In der gleichen Weise verwendet auch Carl Czerny das Zeichen in den Notenbeispielen seines Kapitals „Von dem musikalischen Accent, oder Nachdruck, der auf einzelne Noten kommen muss“.²¹ Das Beispiel 5 verdeutlicht, dass die Gabeln je nach Kontext (bzw. Notwerten) unterschiedliche Längen aufweisen:

§ 5. Mit demselben Nachdruck ist im Gesangs- u. höhern Notensystem die tiefere Note vorzutragen. Z.B.

Allegretto.

D. & C. N.º 6600. C.

Notenbeispiel 6

Die meisten Wiener Notenstecher des frühen 19. Jahrhunderts stellten dynamische Gabeln in einer Vielzahl unterschiedlichster Größen mit der Hand her und nicht mit einer Punze wie beispielsweise Notenköpfe, dynamische Kürzel oder das *tr*-Zeichen. Unabhängig von der Größe geht es dabei jedoch immer um eines: die Betonung in der musikalischen Deklamation. Insbesondere kann man davon ausgehen, dass allein stehende schließende Gabeln (\rightrightarrows) nicht nur ein Anschwellen bezeichnen, sondern

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.
 21 Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* (s. Anm. 4), 3. Teil, S. 5.

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

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

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

Notenbeispiel 7

zunächst eine musikalische Betonung verlangen. Diese Praxis, die sich von der modernen Verwendung und Bedeutung von *accrescendo*-Gabeln klar unterscheidet, bewog die Gründer der *Neuen Schubert-Ausgabe* zu ihrer charakteristischen Lösung der Akzent-/Decrescendo-Problematik (siehe oben). Während die Gabeln hauptsächlich eine dynamische Wirkung haben, hebt sich vor allem der Grund dynamischer Akzente durch Czernys Vergleich mit dem Akzent in der Sprache über die Ausführung im Zusammenhang nachzudenken. Neben dem Akzent selbst, der in sich selbst nicht nur die Lautstärke, sondern auch die Richtung durch Schuberts Gabeln, insbesondere die angezeigte musikalische Empfindung, unterscheidet sich anders als etwa für einen Sänger, der eine Note singen muss, erfordert, mit allen dem Pianisten zu tun hat, die Antizipation der Dynamik, durch zeitliche Zurücknahme der Dynamik, sowie durch die Kombination einiger oder aller dieser Parameter. Der Eintritt einer betonten Note oder eines betonten Akkordes könnte beispielsweise leicht verzögert und/oder der Akkord gebrochen bzw. arpeggiert werden. Eine andere Möglichkeit wäre, die vorangehende(n) Note(n) leicht zu verkürzen, um die Kontrastwirkung zu erhöhen.

Czerny zufolge dienen auch die dynamischen Kürzel *fp* und *fz* zur Anzeige einer Akzentuierung. Ersteres beschreibt er als Zusammensetzung zweier dynamischer Ebenen – eine laut angeschlagene Note, nach der die weiteren leise gespielt werden; *fz* und *ffz* verweisen auf gesteigerte

Lautstärke und kraftvollerer Anschlag.²² Schuberts Angewohnheit, diese Zeichen gelegentlich mit einer kurzen Gabel zu verbinden, ist ebenso auffallend wie idiosynkratisch. Da die zeitgenössischen Traktate diese Eigenart nicht erwähnen, sind wir auf Vermutungen angewiesen. An Stellen wie z. B. in Nr. III, Secondo, T. 16 mag das russische > dazu dienen, die dynamische Ebene der Betonung nach der *passage* im Piano weiterläuft, abzumildern.

Im 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 zwar eine eindeutige Notation, räumen aber auch ein, dass dies nicht gängige Praxis sei. Wie die meisten seiner Zeitgenossen unterscheidet auch Schubert beim Schreiben nicht zwischen langen und kurzen Vorschlägen, sondern notierte sie überwiegend als Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstel-Noten. Zu seiner Verteidigung lässt sich einwenden, dass er unter den Pianisten seiner Zeit eine Vertrautheit mit den allgemeinen Vorschlags-Regeln, in denen die meisten zeitgenössischen Abhandlungen übereinstimmen, voraussetzen konnte. Starke z. B. gibt in seiner *Pianoforte-Schule* eine Tabelle mit neun typischen Situationen, in denen Vorschlagsnoten kurz auszuführen seien (siehe Notenbeispiel 7).²³ Seine Liste ist stark beeinflusst von D. G. Türks *Klavierschule* von 1789.²⁴

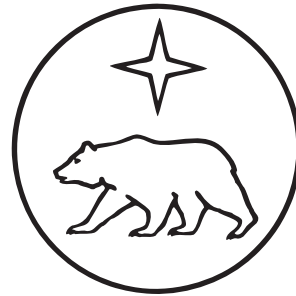
22 Ebd., 1. Teil, S. 140.

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

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

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



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

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

Héroiques op. 27 – D 602) was not published until December 1824. Thus, the date of the letter only reveals that Schubert composed four-hand marches before April 1821.

During one of his two stays at Zseliz Castle in 1818 and 1824, when Schubert was engaged as a music teacher to the two countesses Marie and Karoline Esterházy, the daughters of Johann Karl, Count Esterházy, Schubert composed – according to the *Thematisches Verzeichnis* – not only larger-scale four-hand compositions,⁷ but possibly also the *Six Grandes Marches* (op. 40 – D 819). In his *Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert*, Spaun writes about Schubert’s relationship with the Esterházy family, albeit without distinguishing between the 1818 and 1824 periods that Schubert spent at Zseliz Castle: “He [Schubert] returned thriving and laden with new compositions, including besides many songs, works for piano four-hands such as the Variations [op. 10 – D 624], Meditations for the horn and Marches [op. 40 – D 819 or op. 27 – D 602]. He also brought a Divertissement hongrois [op. 54 – D 818] and the Fantasy for piano four-hands [recte: op. post. 140 – D 812] dedicated to his student were likewise fruits of the visit.”⁸ Heinrich Kreißle von Hellborn concludes: “The *Six Grandes Marches* were composed in June [1824] via the Dances (op. 40 – D 819 or op. 27 – D 602) [...] were written during his stay at Zseliz Castle.”⁹

No documents of the four-hand marches from Schubert’s lifetime. The published versions provide evidence as to the use of the four-hand format. The Polonaise (op. 5 and 6, were written some time after the official censor’s office on the manuscript. The publisher Appi & Czerny advertised the publication in the *Wiener Zeitung* of 8 July 1826. The autograph itself shows that Schubert composed these dances in a hurry. It is possible that, as a composer of works such as these, written for amateurs and for sociable entertainment, he simply handed the publisher a hastily written manuscript and made do with clarifying illegible notes for the engraver.

7 Sonata in C major (op. post. 140 – D 812; “Grand Duo”); *Eight Variations on an Original Theme* in A-flat major (op. 35 – D 813).

8 Cf. Otto Erich Deutsch: *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde* (Leipzig, 1983) [hereinafter: *Erinn.*], p. 156.

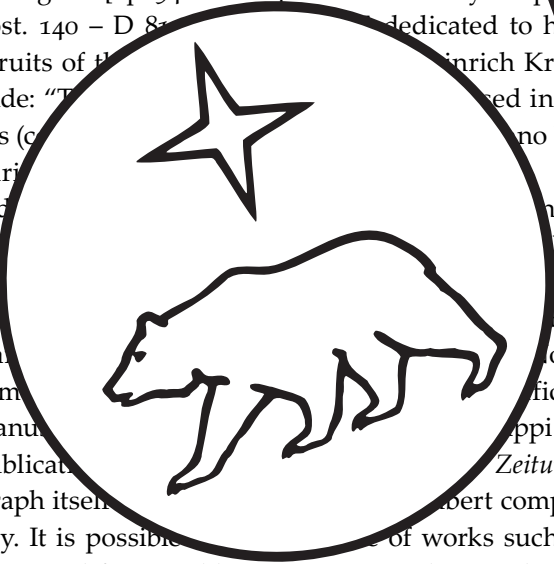
9 Cf. Heinrich Kreißle von Hellborn: *Franz Schubert* (Vienna, 1865), p. 328, note.

Schubert’s four-hand marches and dances were popular subjects of arrangements for a variety of instruments. Anonymous piano arrangements such as the versions of the *Grande Marche Funèbre* in C minor (op. 55 – D 859) and *Grande Marche Héroique* in A minor (op. 66 – D 885) for two-hand piano published in 1826 by A. Pennauer in Vienna were common in Schubert’s day. Arrangements for harmonie (wind band) and even a free adaptation are already attested during Schubert’s lifetime.¹⁰ Ferdinand Schubert titled his *Cyklus beliebter Compositionen Franz Schubert’s, für’s Orchester eingerichtet*, a medley which he compiled in 1836, *Schubertsche Lyra*.¹¹ Franz Liszt arranged for a march for orchestra in 1859/60: No. III and No. V (the latter titled *Trübsal marsch (Grande marche funèbre)*) from the *Six Grandes Marches*, the *Marcia* from the *Divertissement à la hongroise* (op. 54 – D 818; titled *Ungarischer Marsch*) and the first of the *Deux Marches Caractéristiques* (op. post. 121 – D 886; titled *Rosenmarsch*).¹² Nikolai Rimsky-Korsakov’s orchestration of the *Grande Marche Héroique* (op. 66 – D 885) was performed in Saint Petersburg on 5 May 1868 (cf. *Dok.*, p. 376).

10 In his family chronicle (1820), Spaun recounts the performance of Schubert marches by a military band in the summer of 1825, when he visited the imperial-royal infantry regiment No. 1, which had previously been stationed in Linz, in the Austrian fortress of Przemysl (then in the former crown territory of Galicia). Cf. *Erinn.*, pp. 408 and 425, note; *Dok.*, p. 287. Hitherto, this is the earliest known date of an arrangement of Schubert marches. Ignaz Franz von Mosel, who already knew Schubert from his time as a pupil at the *Konvikt* (Imperial Seminary), used March No. III from the *Six Grandes Marches* for the overture to the tragedy *Der Paria* (The Pariah) by Michael Beer [based on Casimir Delavigne], first performed in Vienna’s imperial-royal Hofburgtheater on 18 December 1827 (*Dok.*, p. 467). The autograph score of Mosel’s *Ouverture [...] von Mozart und Schubert instrumentirt von I. F. v. M.* (strings, winds, percussion) has survived in a bundle of Mosel’s autographs (*Einige meiner musikal: Arbeiten für das Hofburgtheater*) now held in the Musiksammlung of the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna (shelf mark: MHs. 16,554). Mosel’s arrangement transposes Schubert’s march from B minor to A minor, inserting it into Mozart’s *Allegro* and *Adagio* (known as “Fantasy”) in F minor for a mechanical organ K.594 (here in D minor) as the middle section, replacing the *Allegro*.

11 See Siegfried Mühlhäuser: *Die Handschriften und Varia der Schubertiana-Sammlung Taussig in der Universitätsbibliothek Lund* (Wilhelmshaven, 1981), pp. 77f.

12 Liszt’s transcriptions (published by A. Fürstner, Berlin) were performed in 1860 and 1862 in concerts given by the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna conducted by Johann Herbeck; cf. Carl Ferdinand Pohl: *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium* (Vienna, 1871), p. 87. Liszt arranged his transcriptions for orchestra for piano duet, too (published by A. Fürstner [C. F. Mesmer], Berlin). As early as 1846, Liszt’s arrangements of D 819, Nos. III and V, and D 886, No. 1 for “Pianoforte Solo” were printed by A. Diabelli & Co. in Vienna (plate numbers: 8455, 8454, 8456).

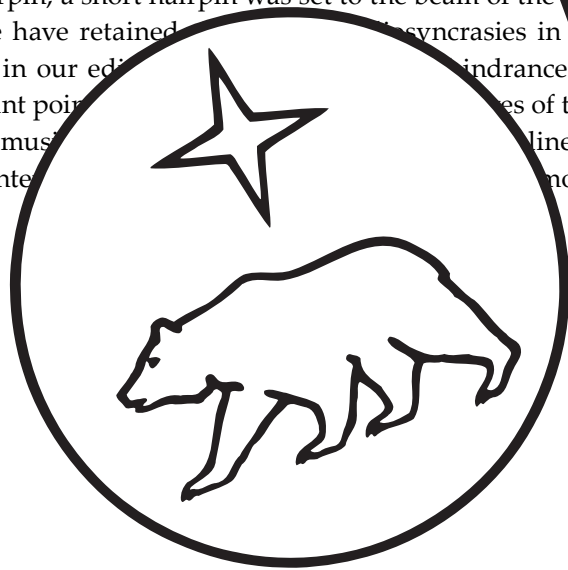


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

cession. Accent marks and decrescendo hairpins may have had a similar meaning to Schubert: an accent followed by a sudden or gradual decrescendo.¹⁷ When he explicitly wanted to prevent a decrescendo from being equated with an accent, he frequently wrote out the instruction to read *decresc.* or even *de-cre-scen-do*. Roughly until 1818 hairpins with a decrescendo function are relatively rare, in which respect Schubert still stood rather in the tradition of the late eighteenth century.¹⁸ In his later years the number of decrescendo marks steadily increases.

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

We have retained the idiosyncrasies in Schubert's notational style in our edition in order to avoid any hindrance to legibility. The important points of the piano score are: unit: musical lines of both staves, with the inter-



edition seeks to reflect this practice wherever possible. May it continue to serve the spread of Schubert's timeless music!

Christa Landon
Walburga Litschauer

(translated by Margaret Hiley and Howard Weiner)

ACKNOWLEDGEMENTS

The following libraries and individuals made the sources for this volume available for which I am very grateful: the Wiener Stadtbibliothek (Prof. Dr. Fritz Racek), the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Dr. Hedwig Mitringer), the Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles (Prof. Dr. A. Winder Linden und Mme A. Martiny), Dr. Günter Henning, the Houghton Library of the Harvard College Library at Cambridge, MA (Mr. Rodney G. Dennis, Curator of Manuscripts), Prof. Dr. Fritz Racek, Ignaz Weinmann, Dr. Alexander Weinmann and Dr. Hedwig Mitringer helped my endeavours by kindly providing information. Karl Heinz Füssel made friendly suggestions on how to solve textual problems. I owe a debt of gratitude to the great and invaluable esteemed Schubertian Otto Erich Deutsch.

Vienna, summer 1971

Christa Landon

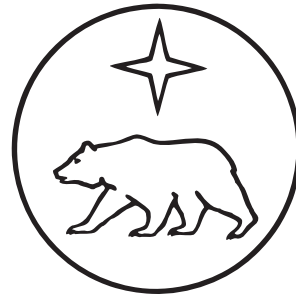
(translated by Margaret Hiley)

17 Cf. also below: Notes on Performance Practice.

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

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

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



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

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

Moderato
8va

Example 3

Adagio
Both the damper pedal and piano pedal pressed down.

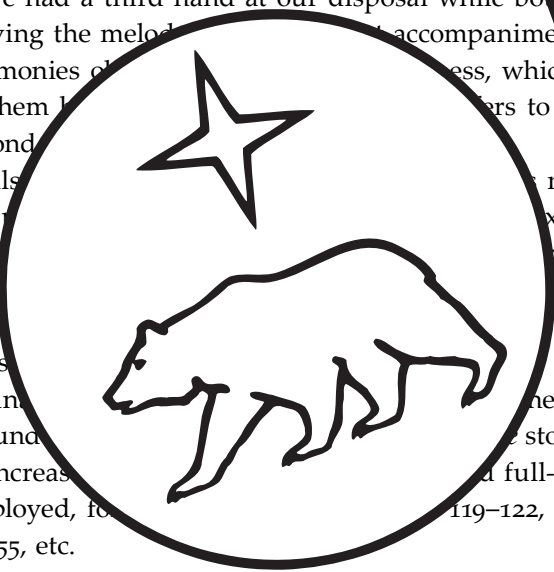
Example 4

gard as a *seasoning* to be used only occasionally and at the proper place.”¹⁰ 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 the pedal offers, is that by it, we are enabled to make the bass notes vibrate as long as if we had a third hand at our disposal while both hands are engaged in playing the melody and the accompaniment. By this the different harmonies of the bass, which could never be given to them by the fingers, are referred to a musical example.”¹¹

Also, Czerny does not necessarily include the example of Hummel’s tutor, which marks while the pedal is held down. He writes, “this pedal is held down in all sorts, whether the harmonies are long or short.”¹²

Finally, Czerny notes that the raised damper, which is the stop or forte pedal, namely, the damper pedal, may be employed, for example, in No. VI, mm. 50b, 51, 54, 55, etc.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

The only other mutation pedal Schubert prescribes in his piano music is the *una corda* pedal, which, in essence, works the same in the pianos of his time and modern instruments. By shifting the keyboard slightly to the side (“*Verschiebung*”) it reduces the number of strings struck by the hammer to just one string resulting in a thinner, softer, and more harp-like sound. While the majority in this volume do not explicitly ask for *una corda*, it may be used with great effect, for example, at the beginning of the Trio of No. 10 and similar passages.

Staccato and Puncta

In many of Schubert’s works, the manuscript sources contain both dashes and dots. The meaning of the dash is exemplified by a passage from No. 4 of the opera *Amadeus* D 96 which is initially marked with dashes (mm. 22–24), and then continues with the words “*ben marcato*.” No less interesting is the genesis of the opening movement of Schubert’s Sonata in C minor D 958: whereas both dots and slurs are found in the draft manuscript, Schubert only added the dashes when he wrote the movement out in fair copy.¹⁴ 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. 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.”¹⁵ “Perpendicular dashes or strokes” indicate the “*marcato or staccatissimo*” which is “the shortest and most pointed

10 *Große Fortepiano-Schule von August Eberhard Müller vormals Kapellmeister in Weimar. Achte Auflage mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigen Anhang vom Generalbass versehen von Carl Czerny* (Leipzig, [1825]), p. 232. This is the eighth edition of Georg Simon Löhlein: *Clavier-Schule, oder Kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erklärt* (Leipzig and Züllichau, 1765); unless indicated otherwise, English translations by the author.

11 Carl Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* (see note 4), vol. 3, pp. 57–58.

12 Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course* (see note 6), vol. 3, p. 63.

13 Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* (see note 4), vol. 3, p. 62.

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

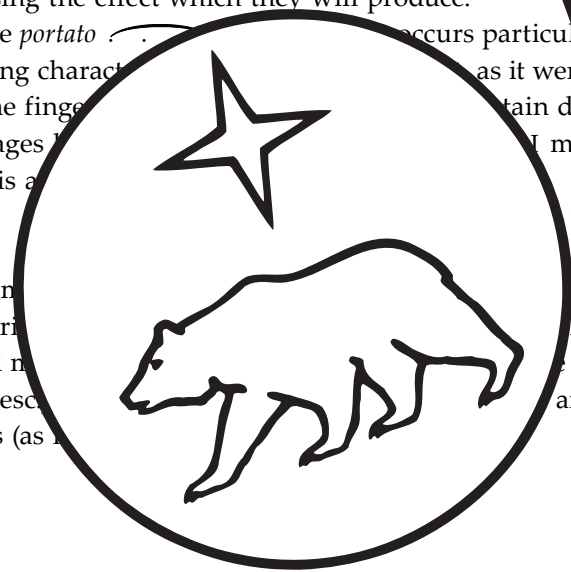
15 Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* (see note 4), vol. 3, p. 27.

manner of detaching notes" that "may be carried on till it amounts to the *Martellato*, or hammer like percussion of them."¹⁶ In the case of the *Six Grandes Marches*, no manuscript source survives from which the distinction between dots and dashes could be verified. The principal source, the first edition, employs only staccato dots – most likely because the engraver did not have or use a dash punch. This circumstance should, however, by no means be taken to imply that Schubert did not intend a full range of differentiated staccato nuances.

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."¹⁷ 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."¹⁸

The *portato* occurs particularly in "passages of a singing character, as it were, be gently detached by the fingers to a certain degree of emphasis. Passages of this kind I make characteristic use of this accent."

Like many other signs, Czerny wrote the sign \rightrightarrows in various sizes in his tutor (1821): "The swell mark \rightrightarrows is used *versus* \rightrightarrows a decrescendo (decreasing) and also on individual notes (as in...)



Example 5

Thus, Starke understands hairpins in both directions and in all sizes as "swell marks" ("Anschwellungszeichen") – i.e., an emphasis that, depending on the musical context, is preceded by a shorter or longer phase of intensification and is followed by a phase of lessening. It should be noted that Czerny only uses \rightrightarrows for individual notes, but quite obviously \rightrightarrows is meant to precede it. Carl Czerny uses the sign in the same way in the music examples in his chapter "On Musical Accent or Emphasis applied to Single Notes"²¹. The example for § 5 makes it clear that the hairpins have different lengths depending on the context or note values:



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

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

21 Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School* (see note 4), vol. 3, p. 6.

16 *Ibid.*, p. 28.

17 *Ibid.*

18 Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course* (see note 6), vol. 1, p. 65.

19 *Ibid.*, p. 66.

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. 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.

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

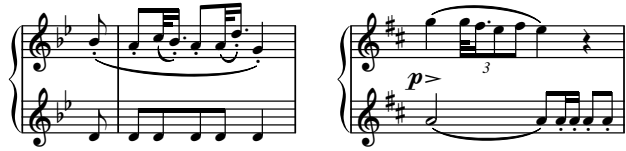
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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

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

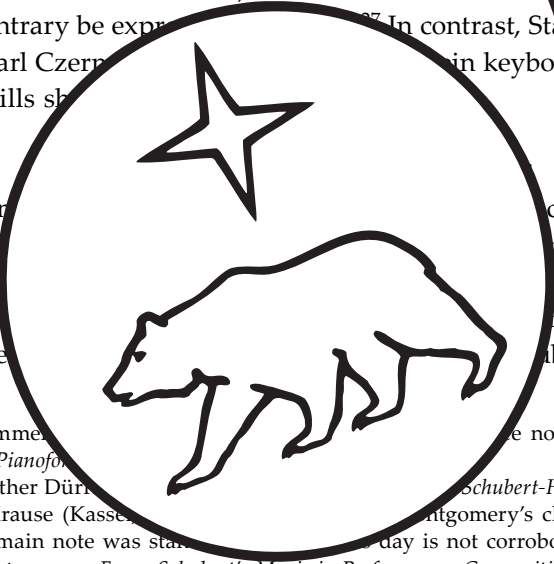
placed on the principal note.²⁵ The following example shows this – schematically notated – applied to No. II, Primo, m. 22, and No. IV, Primo, m. 5. The exact rhythm of the appoggiatura should of course be adapted to the basic affect of each phrase:



Example 8

Schubert's manuscripts do not reveal whether the trills should begin with the main note or the upper auxiliary note.²⁶ Viennese piano teachers of the time do not agree on this question either. Hummel formulates the rule in 1828 that "in general, every shake [i.e., every trill] should begin with the note itself, over which it stands, and not with the subsidiary note above, unless the contrary be expressed."²⁷ In contrast, Starke, Joseph Czerný,²⁸ and Carl Czerny's *Große Fortepiano-Schule* in keyboard treatise²⁹ indicate that trills should

The similarity between the corresponding triplets was already noted by the 19th-century German keyboard sources of Schubert's piano music. Schubert himself was very imprecise in his notation. Albert pays no attention



25 Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course* (see note 6), vol. 3, p. 12; Starke: *Wiener Pianoforte-Schule* (see note 20), p. 8; translation from Jones: *The Wiener Pianoforte-Schule* (see note 20), p. 192.
 26 Walther Dürr: "Triolen und punktierte Figuren," *Schubert-Handbuch*, ed. idem and Andreas Krause (Kassel, 1982), p. 100; Montgomery's claim that the trill starting on the main note was standard today 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 6), vol. 3, p. 3.
 28 Joseph Czerný: *Der Wiener Klavier-Lehrer oder: Theoretisch-practische Anweisung das Piano-forte nach einer neuen erleichternden Methode in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen*, op. 51 (Vienna, 1825), p. 15.
 29 Müller: *Große Fortepiano-Schule* (see note 10), 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.

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."³¹ 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."³²



Example 9

Hummel and Carl Czerny claim that beginners are allowed to align dotted and triplet rhythms, but not more advanced pianists. Further, in his remarks on the opening movement of Beethoven's C-sharp minor Sonata, op. 27, no. 2 (the "Moonlight" Sonata), Czerny also emphasizes that each 16th note of the upper voice must be struck after the third note of the associated triplet in the accompaniment.³³ This suggests that in passages where the dotted voice forms a motivic counterpoint to the voice with triplets, the rhythms should not be assimilated. Where the dotted voice merely constitutes an accompaniment to the triplet voice, it should probably be aligned. The impact of the alignment question will, of course, be greater in slower tempos – which may also be the reason why the examples in the sources are slow. All in all, these considerations seem to argue against assimilating simultaneous dotted and triplet rhythms in March No. IV.

Mario Aschauer

31 Walther Dürr: "Triolen und punktierte Figuren," *Schubert-Handbuch* (see note 26), 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.

Six Grandes Marches

op. 40 – D 819

*composées et dédiées en marque de reconnaissance
à Son ami Monsieur I. Bernhardt docteur en médecine*

I.

erschienen: Mai – September 1825
published: May – September 1825

Allegro maestoso

Secondo

6

11

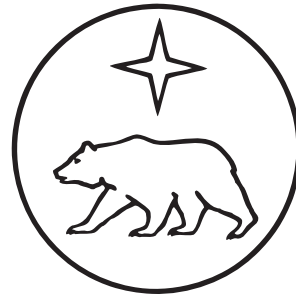
16

1.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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

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



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

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

20b

25

32

38

45

ff fz fz fz fz

3 3 3 3

3 3 3 3

fz fz fz

fz fz fz

3 3 3 3

pp ffz ffz

3 3 3 3

1. 2.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. Each system has a treble and bass clef. The notation includes various dynamics (ff, fz, f, p, pp), articulation (accents, slurs), and fingerings (triplets, 8-measure rests). A large, semi-transparent watermark is overlaid across the center of the page, reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page'. To the left of the watermark, there is a circular logo featuring a stylized bear walking to the right, with a five-pointed star above it. The page number '5' is located in the top right corner. Measure numbers 20b, 25, 32, 38, and 45 are placed at the beginning of their respective systems. The first system (20b) includes a first and second ending bracket. The fifth system (45) also includes first and second ending brackets.

Trio

The image shows a page of musical notation for a piano trio. It consists of six systems of staves. The first system (measures 1-5) features a piano (p) dynamic and a 'simile' instruction. The second system (measures 6-10) includes a piano-piano (pp) dynamic and an accent (>*) marking. The third system (measures 11-13) shows a piano (p) dynamic and a first/second ending structure. The fourth system (measures 14-19) includes a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The fifth system (measures 20-25) features a piano (p) dynamic and a piano-piano (pp) dynamic. The sixth system (measures 26-30) includes a piano (p) dynamic and a piano-piano (pp) dynamic. A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe' is overlaid diagonally across the score. A circular logo on the left side of the page depicts a bear walking under a star.



Marcia da capo

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

1. *p*

7 *pp* *cresc.* *p*

12b *p*

19 *cresc.*

25 *pp* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p*

Marcia da capo

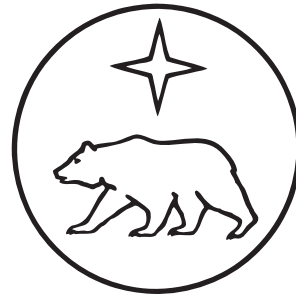
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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

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

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



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

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

Allegro ma non troppo
sempre staccato

Primo

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat. The music is characterized by staccato chords and a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f*, *fz*, *p*, and accents (>).

8

Musical notation for measures 8-14. Dynamics include *fz*, *p*, and accents (>).

15

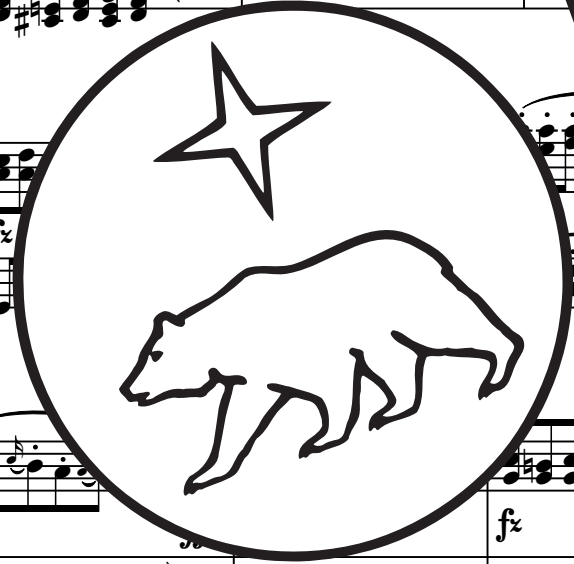
Musical notation for measures 15-22. Dynamics include *fz*, *pp*, and *dim.*

23

Musical notation for measures 23-29. Dynamics include *fz*, *fz*, *cresc.*, and *ff*.

30

Musical notation for measures 30-36. Dynamics include *pp* and *ff*.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Trio

10

1. *p* *sempre portato*

Musical notation for measures 1-7, including piano (*p*) and *sempre portato* markings.

8

8 *fp* *cresc.* *f*

Musical notation for measures 8-14, including *fp*, *cresc.*, and *f* markings.

15a

15a *p*

Musical notation for measures 15-21, including piano (*p*) marking.

22

22

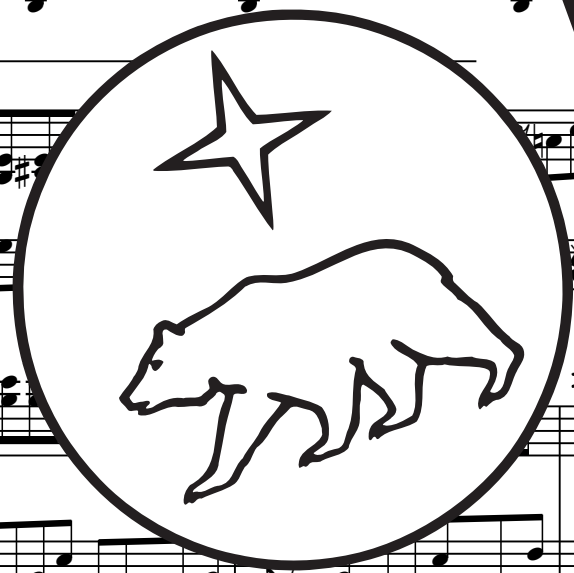
Musical notation for measures 22-28.

29

29 *cresc.* *p* *cresc. f* 1. 2. *p*

Musical notation for measures 29-35, including *cresc.*, *p*, *cresc. f*, and first/second ending markings.

Marcia da capo



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

sempre portato

8

fp cresc. f>

15a

1.

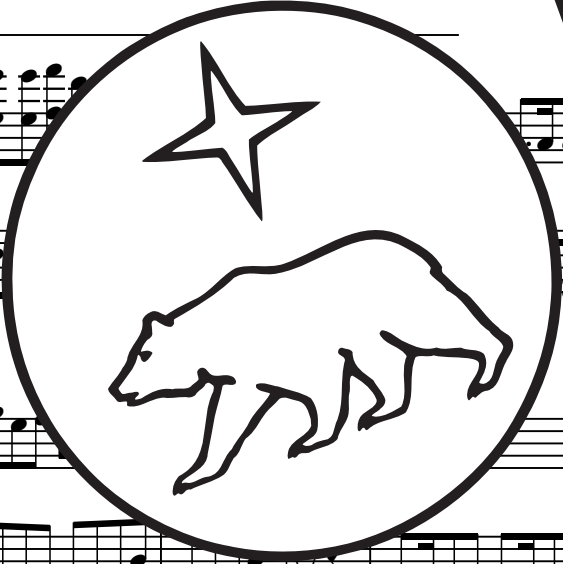
22

cresc.

30

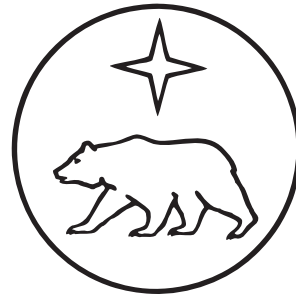
1. 2.

fp fp cresc. f> p p



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

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



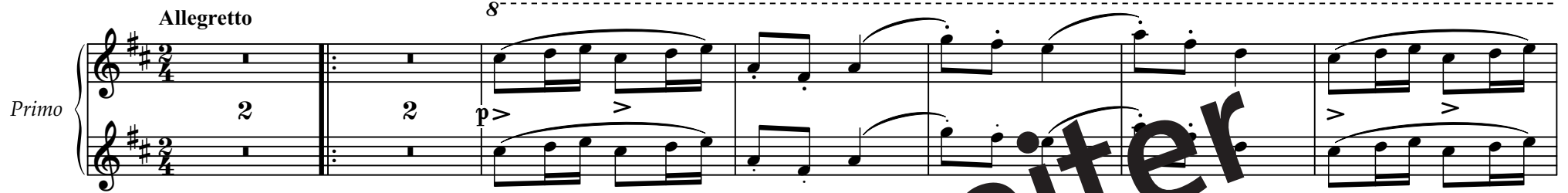
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

Allegretto

8

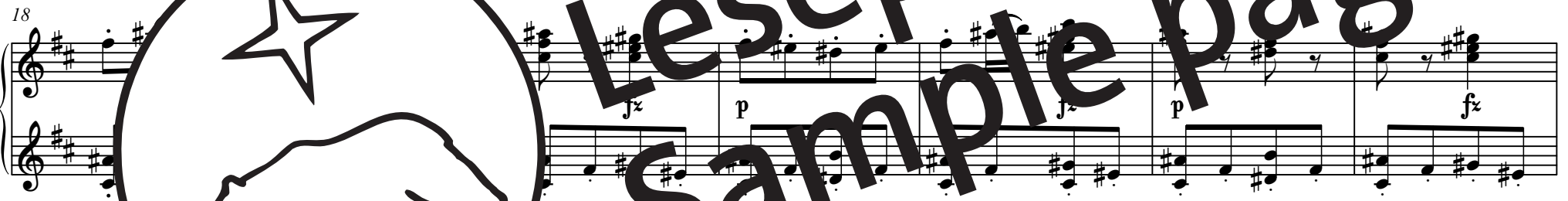
Primo



10



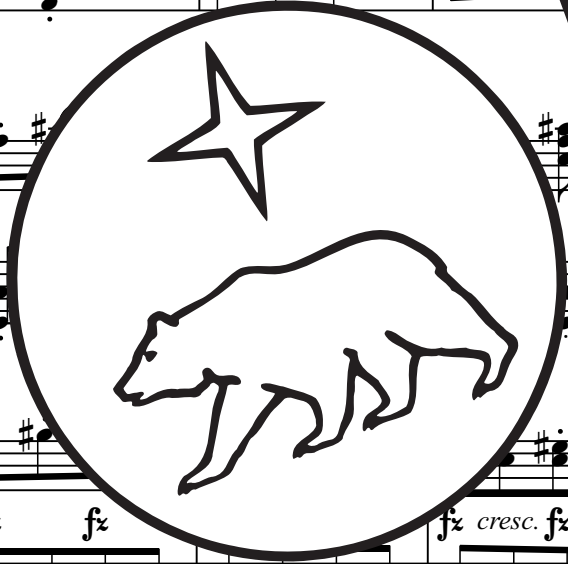
18



25



33



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

41

ff fz fz fz fz fz fz fz fz

Musical notation for measures 41-50, featuring piano and bass staves with various dynamics and articulations.

51

fz p

Musical notation for measures 51-61, featuring piano and bass staves with various dynamics and articulations.

62

fz fz fz fz ff p

Musical notation for measures 62-71, featuring piano and bass staves with various dynamics and articulations.

72

f cresc. fz fz fz ff pp

Musical notation for measures 72-82, featuring piano and bass staves with various dynamics and articulations.

83

p ff fz pp fp

Musical notation for measures 83-92, featuring piano and bass staves with various dynamics and articulations.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

41

ff fz fz fz fz fz cresc. fz fz fz fz

Musical score for measures 41-51. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with eighth notes and chords, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include fortissimo (ff), fortissimo-zwischen (fz), and crescendo (cresc.). A first ending bracket is shown above the final measure.

52

fz p p

Musical score for measures 52-61. The key signature changes to G minor (two flats). The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include fortissimo-zwischen (fz) and piano (p). Accents (>) are placed over several notes in the right hand.

62

fz fz ff p

Musical score for measures 62-71. The key signature changes to G major (one sharp). The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include fortissimo-zwischen (fz), fortissimo (ff), and piano (p).

72

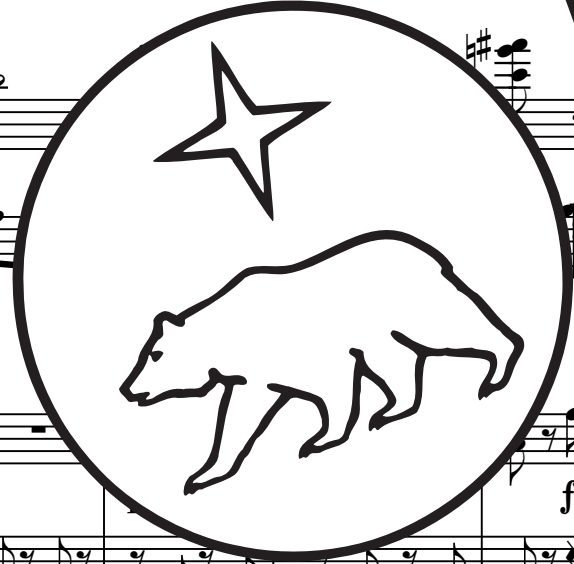
f cresc. ff pp

Musical score for measures 72-82. The key signature changes to G minor (two flats). The right hand has a melodic line with rests, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include forte (f), crescendo (cresc.), fortissimo (ff), and pianissimo (pp).

83

p> ff fz pp fp

Musical score for measures 83-92. The key signature changes to G major (one sharp). The right hand has a melodic line with accents (>) and rests, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (p), fortissimo (ff), fortissimo-zwischen (fz), pianissimo (pp), and fortissimo-piano (fp). A first ending bracket is shown above the final measure.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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

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



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

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

95

p *fz* *p* *fz* *p* *fz* *p* *fz* *fz* *fz*

104

fz *fz* *fz cresc. fz* *fz* *fz* *ff* *ff* *>*

113

p *cresc.* *f*



p *fp>* *fp>*

12

fp> *cresc.*

1. 2.

*) Primo, Takt 121: Vgl. Critical Commentary. / Primo, m. 121: Cf. Critical Commentary.

Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

21

Musical score for measures 21-30. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features complex chords and rhythmic patterns. Dynamics include *f>*, *fz*, and *p*. There are slurs and accents throughout.

31

Musical score for measures 31-40. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature has three sharps. Dynamics include *p* and *simile*. There are slurs and accents.

41

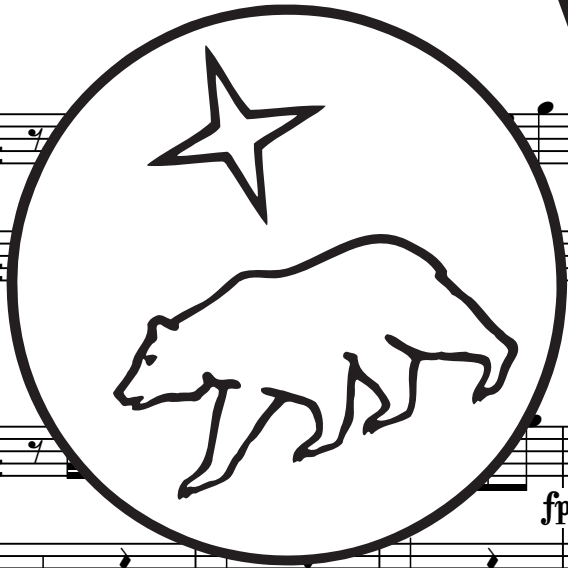
Musical score for measures 41-50. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature has three sharps. Dynamics include *p* and *fp> simile*. There are slurs and accents.

51

Musical score for measures 51-60. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature has three sharps. Dynamics include *fp>*. There are slurs and accents.

61

Musical score for measures 61-70. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature has three sharps. Dynamics include *p* and *cresc.*. There are slurs and accents. The word "do" is written below the first measure of the right hand. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

21

31

41

rit. ad lib.

51

rit. ad lib.

61

rit. ad lib.

-> do

p

cresc.

1. 2.

Marcia da capo

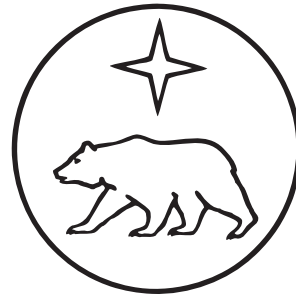
*) Primo, Takt 50, 54: Vgl. Critical Commentary. / Primo, mm. 50, 54: Cf. Critical Commentary.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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

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



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

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

Allegro maestoso

Primo

ff fz > fz > fz fz > p³ p > 3 > 3

Musical score for measures 1-6, featuring piano and forte dynamics and triplet markings.

7

cres f > *) p mf

Musical score for measures 7-12, including a crescendo marking and dynamic changes.

13

ff

Musical score for measures 13-18, featuring a forte dynamic marking.

19

1. 2. ff >

Musical score for measures 19-25, including first and second endings and dynamic markings.

26

p

Musical score for measures 26-31, featuring a piano dynamic marking.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Primo, Takt 10: Vgl. Critical Commentary. / Primo, m. 10: Cf. Critical Commentary.

32

32-39

cresc. ff fz

Musical notation for measures 32-39, including dynamics like *cresc.*, *ff*, and *fz*.

40

40-46

fz p pp ff fz

Musical notation for measures 40-46, including dynamics like *fz*, *p*, *pp*, and *ff*.

47

47-53

fz p ff

Musical notation for measures 47-53, including dynamics like *fz*, *p*, and *ff*.

54

54-60

p ff fz 3 fz 3 fz fz fz fz

Musical notation for measures 54-60, including dynamics like *p*, *ff*, and *fz*, and triplets.

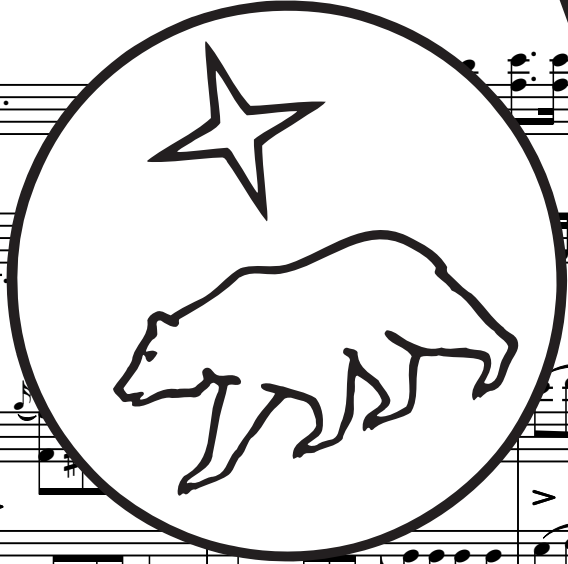
61

61-68

fz fz fz fz ff fz ff fz

1. 2.

Musical notation for measures 61-68, including dynamics like *fz*, *ff*, and first/second endings.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

32

Musical notation for measures 32-38. The piece is in G major (one sharp). Measures 32-38 feature a complex rhythmic pattern with many triplets in both hands. Dynamics include *cresc.* and *ff*.

39

Musical notation for measures 39-45. Measures 39-40 feature a *ff* fortissimo chordal texture. Measures 41-45 continue with complex rhythmic patterns and triplets. Dynamics include *p* and *ff*.

46

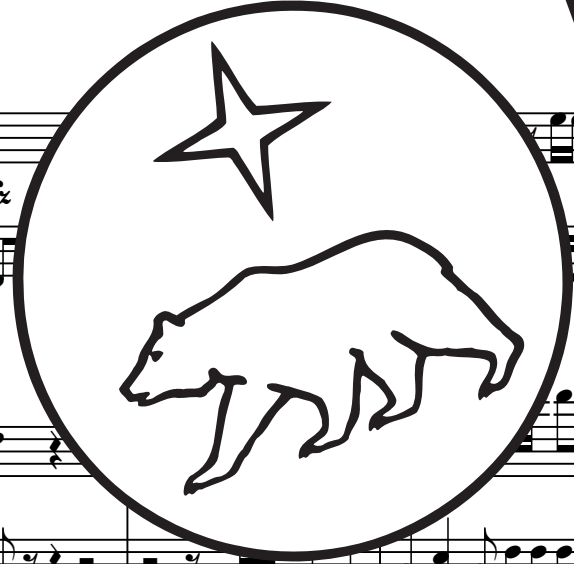
Musical notation for measures 46-52. Measures 46-47 feature a *ff* fortissimo chordal texture. Measures 48-52 continue with complex rhythmic patterns and triplets. Dynamics include *p*.

53

Musical notation for measures 53-60. Measures 53-60 feature complex rhythmic patterns and triplets. Dynamics include *p*, *ff*, and *ff*.

61

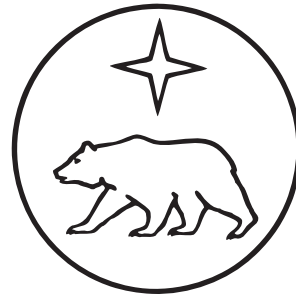
Musical notation for measures 61-68. Measures 61-68 feature complex rhythmic patterns and triplets. Dynamics include *ff* and *ff*. The piece concludes with a first and second ending.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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

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



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

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

pp

decresc.

8

pp

15

dec

22

decresc.

pp

decresc.

pp

29

dim.

pp

1.

2.

*) Primo, Takt 5, 13, 19: Vgl. Critical Commentary und Additional comments. / Primo, mm. 5, 13, 19: Cf. Critical Commentary and Additional comments.

V.

Andante

Secondo

9

18

26

34

fp> *fp>* *fp>* *fp>*

ff *p* *pp*

ff *decresc.* *p* *mf*

p *cresc.*

p

*) Secondo, Takt 21, 77: Vgl. Critical Commentary. / Secondo, mm. 21, 77: Cf. Critical Commentary.

Andante

Primo

Musical score for measures 1-8. The tempo is marked 'Andante'. The score is for the Primo part, consisting of two staves. Dynamics include *p*, *fp>*, and *fp>*.

9

Musical score for measures 9-17. Dynamics include *fx p*, *fx p*, and *pp*.

18

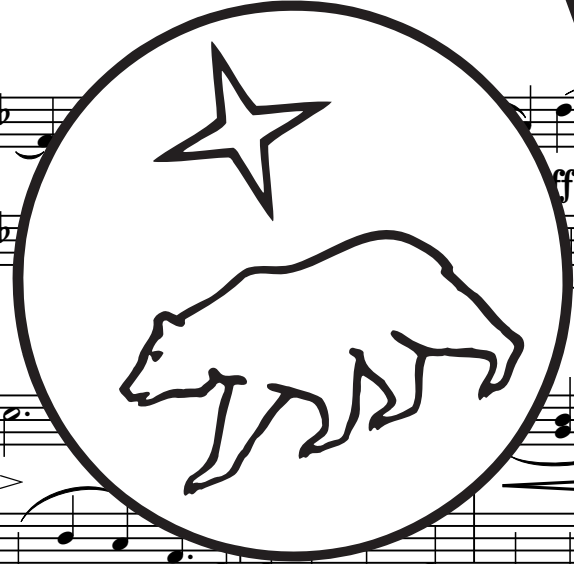
Musical score for measures 18-25. Dynamics include *ff*, *decresc.*, *p*, and *mf*.

26

Musical score for measures 26-33. Dynamics include *p* and *cresc.*

34

Musical score for measures 34-41. Dynamics include *p*.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Primo, Takt 21, 77: Vgl. Critical Commentary. / Primo, mm. 21, 77: Cf. Critical Commentary.

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

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



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

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

42

pp cresc. -

Detailed description: This system contains measures 42 through 49. The music is in a key with two sharps (D major) and a common time signature. It features a piano accompaniment with chords and a melodic line in the right hand. Dynamics include piano-piano (pp) and a crescendo (cresc. -).

50

ff decresc. n. fp fp cresc. -

Detailed description: This system contains measures 50 through 58. The key signature changes to two flats (B-flat major). The music continues with piano accompaniment and a melodic line. Dynamics include fortissimo (ff), decrescendo (decresc. n.), fortissimo-piano (fp), and piano-fortissimo (fp), followed by a crescendo (cresc. -).

59

f> decresc. fp> sfp

Detailed description: This system contains measures 59 through 67. The music continues in B-flat major. Dynamics include fortissimo (f), decrescendo (decresc.), fortissimo-piano (fp), and piano-fortissimo (sfp).

68

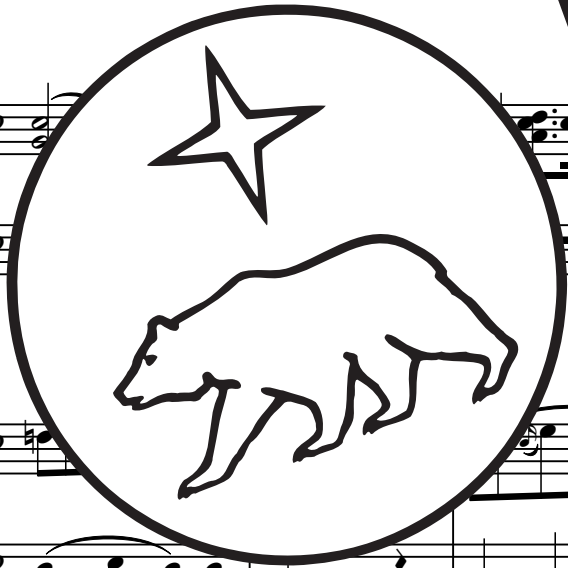
pp cresc. - ff

Detailed description: This system contains measures 68 through 76. The music continues in B-flat major. Dynamics include piano-piano (pp), a crescendo (cresc. -), and fortissimo (ff).

77

1. 2. decresc. p pp mf f> p

Detailed description: This system contains measures 77 through 84. It features a first ending (1.) and a second ending (2.). Dynamics include decrescendo (decresc.), piano (p), piano-piano (pp), mezzo-forte (mf), fortissimo (f), and piano (p).



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Trio

simile

pp

cresc.

simile

pp

cresc.

ff> *fz* *p* *pp*

simile



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Secondo, Takt 22–23: Vgl. Critical Commentary. / Secondo, mm. 22–23: Cf. Critical Commentary.

Marcia da capo

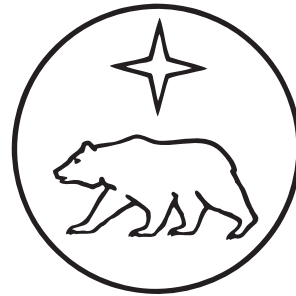
pp
10
cresc.
pp
19
*)
29
pp
cresc.
38
ff
fz
p
pp
>

Marcia da capo

*) Primo, Takt 22–23: Vgl. Critical Commentary. / Primo, mm. 22–23: Cf. Critical Commentary.

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

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



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

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

Allegro con brio

Primo

6

12

17

23

p *cresc.* *ff*

p *fp* *ffz*

fz *fz* *fz* *ff*

p *ff* *fz*

29

Musical score for measures 29-35. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand plays a steady eighth-note accompaniment, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

36

Musical score for measures 36-42. The right hand continues with eighth-note accompaniment, and the left hand plays a more active eighth-note line. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), and *cre* (crescendo).

43

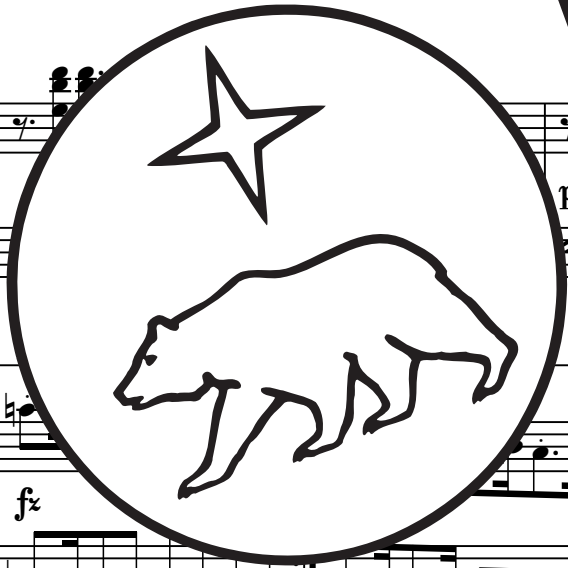
Musical score for measures 43-49. The right hand features a melodic line with some grace notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p*, *f*, and *ff*.

50a

Musical score for measures 50a-54. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *fx* (fortissimo).

55

Musical score for measures 55-61. The right hand continues with chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *fx*.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

29

p

37

cresc. ff p cresc. ff

44

f p ff fz

49b

fz 5 fz 5 fz 5 fz 5 fz 5

55

fz 5 fz 5 fz 5 fz 5 fz 5



Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

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

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



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

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

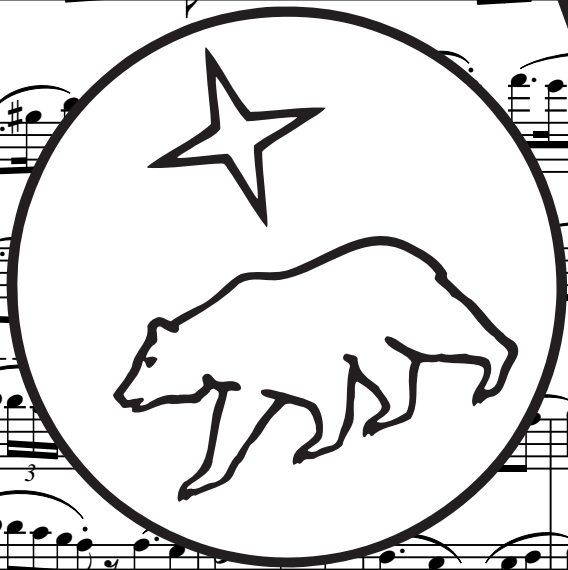
Musical notation for the first system, measures 1-13. The piece is in 4/4 time. The first measure is marked with a '4' and a 'pp' dynamic. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and articulation marks.

Musical notation for the second system, measures 14-20. Measure 14 is marked with a 'pp' dynamic. The system includes first and second endings. A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid on this system.

Musical notation for the third system, measures 21b-27. The system includes first and second endings. A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid on this system.

Musical notation for the fourth system, measures 28-36. The system includes first and second endings. A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid on this system.

Musical notation for the fifth system, measures 37-44. The system includes first and second endings. The first ending is marked with a 'pp' dynamic and the second ending with a 'p' dynamic.



CRITICAL COMMENTARY

ABBREVIATIONS

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

SIX GRANDS MOUSQUÉS, Op. 91, No. 1, *Pianoforte à quatre mains, composé par Monsieur Bernini, le docteur en médecine & Leipsdorf*. First edition in two volumes in the *Wiener Schubert-Verlag* (no. S 1803; announced in the *Wiener Zeitung* no. L 846; announced in the *Wiener Zeitung* as Schubert's physician in the *Wiener Zeitung* for a while a member of the *Wiener Musikvereins*). The list of editions in the music text and performance practice section of *Quellen und Lesarten* (Sources and Reading Editions) of the *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, series VII: *Klaviermusik*, ed. Christa Landon (Kassel, etc., 1972; BA05507). They have been supplemented by further comments from the corresponding Critical Report, which was published separately: *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, ed. Internationale Schubert Gesellschaft, series VII: *Klaviermusik*, sec. 1, vol. 4: *Märsche und Tänze: Kritischer Bericht*, ed. Christa Landon (Tübingen: Internationale Schubert Gesellschaft, 1975).

- I.
1/2, 20 Sec. No repeat signs at the beginning of m. 2 and, accordingly, no “prima volta” in m. 20. The different notation of Pr. and Sec. suggests a *Stichvorlage* (engraving model) written in parts.
5 Sec. ff instead of fz (repeated error in the source).

- 14, 27, 41, Sec. t Accent extended like decresc. hairpin following p until eighth beat 4.
15 Pr. p repeated at the beginning of the 2nd half of the bar.
15 Sec. t Accent extended like decresc. hairpin on eighth beat 2.
19 Pr., Sec. cresc. only on beat 4.
28 Sec. p at the beginning of the bar; possibly notated again due to the start of the Primo.
28 Sec. b Eighth and eighth rest instead of quarter on beat 3. Changed after mm. 17 and 44 due to the suppression of the upper voices.
32 Pr. ff instead of fz; unnoted hairpin from eighth beats 1–2.
45 Pr. b, Sec. t In Pr., 8th eighth beat 4; in Sec. *eb*¹; cf. mm. 18 and 30.
45 Sec. b On beat 4, dotted eighth and sixteenth; adapted to mm. 18 and 30.
Trio
3 Pr. Accent extended like decresc. hairpin on eighth beats 1–2.
7 Pr. Accent extended like decresc. hairpin to 2nd half of the bar.
7 Pr. 2nd slur in m. 7 extended only to eighth beat; adapted to mm. 24–25.
10 Pr. t On eighth beat 7, *b*²+*c*³; but see m. 27. Error; probably due to Schubert's practice of writing all notes, including seconds, one above the other in chords.
10 Sec. At the beginning of the bar, additional cresc. preceding the cresc. hairpin.
10 Pr., Sec. Cresc. hairpin only from beat 2; but see Sec. where cresc. is placed at the beginning of the bar.
In Pr., accent extended like decresc. hairpin from beat 3 to following eighth; in Sec. to beat 4; changed after Pr., m. 27.
11 Pr., Sec. In Pr., cresc. only from eighth beat 6; in Sec., cresc. hairpin only from eighth beat 7; changed after Pr., m. 28.
18 Pr. b 1st slur *eb*²–*d*² (to half note on beat 3); shortened according to Sec. b, m. 17.
19 Pr. t 2 slurs; 1) beat 2 *b*² – m. 20, beat 1 *c*³; 2) beat 1 *g*² – beat 4 *eb*²; the upper slur has probably been shifted only by accident.
19 Pr., Sec. In Pr., accent extended like decresc. hairpin from beats 1–3; in Sec. from beats 2–3. The position in Pr. was aligned with that of Sec.
22 Pr. Cresc. hairpin begins only on beat 4; adapted to Sec.
22–24 Sec. Cresc. hairpin extended only to the end of m. 22; accent already at the beginning of m. 23; changed after Pr.
24 Pr. Accent extended like decresc. hairpin from beats 1–2.
25, 26 Pr. In each bar, accent on beat 1 placed to top staff; shifted to the respective imitative entry according to m. 27.

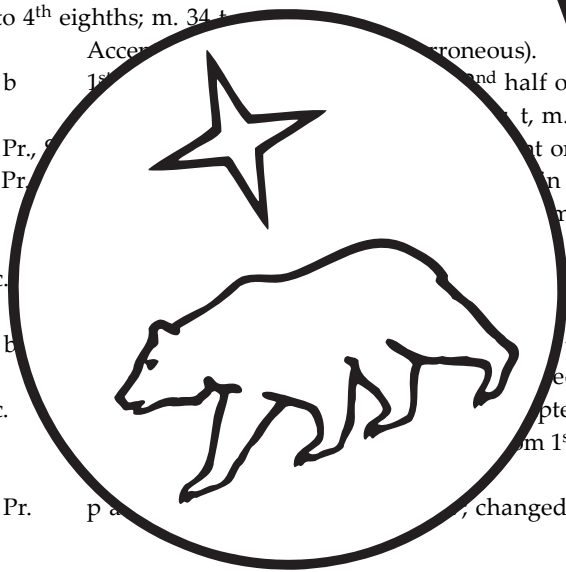
26 Pr. t On beat 3, $f^2+bb^2+db^3$; but see m. 9.
 28 Sec. cresc. only to eighth beat 6; changed after Pr.
 29a, b Sec. In m. 29a, decresc. hairpin from eighth beats 1–3; in m. 29b from eighth beats 1–2; extended according to Pr.

II.

11 Pr. t Slur extended only to a^2 ; adapted to m. 12.
 17 Pr. p already at the beginning of the bar; adapted to Sec.
 31 Pr. pp already on beat 3; this, however, does not correspond to the dynamic concept of this March.

Trio

In the source, portato is explicitly notated in Sec., mm. 7–10, and in other isolated places. Portato signs which have not been included in NEB are: Mm. 7–10 (Sec. b, m. 8: only stacc. from 1st to 4th eighth; m. 10: 1st to 4th eighths; m. 14 t, 5th to 8th eighths; m. 15a, 15b t, 1st to 4th eighths; m. 16 t, 2nd to 4th eighths (and stacc. to 6th eighth); m. 20 t, 1st to 4th eighths; m. 20 b, 1st to 4th eighths; m. 34 t.



6 Sec. Accented (possibly erroneous).
 13 Pr. b 1st eighth and half of the bar; changed after Pr.
 15a, b Pr., f Accented on m. 15a, b.
 18–19 Pr. In m. 19, beats 1 and 2 are accented in m. 19 and the preceding.
 22 Sec. Accented already in 7th eighth chord b.
 27 Pr. b Accented, m. 10.
 32 Pr. Accented.
 33 Sec. Adapted to Pr.
 34 Pr. Accented from 1st to 5th eighths; changed after Pr.
 35a, b Pr. p already on beat 3, changed after Sec.

III.

18 Sec. fp instead of fz; changed after mm. 22, 96, 100.
 18, 20, 22, 24 Pr. Mm. 18, 20 ff instead of fz; mm. 22, 24 f; changed after mm. 96, 98, 100, 102.
 20, 24 Pr. t On beat 2, eighth and eighth rest instead of quarter; cf. Sec. and mm. 98, 102.
 24 Sec. f instead of fz.
 26 Pr. tb # added to 4th eighth $b^\#$; cf. m. 104.
 28 Sec. b 4th eighth E_1 probably left out by Schubert due to the limited range of the piano.

65–66 Sec. ff instead of fz.
 71 Sec. p only to 3rd eighth.
 76 Pr. cresc. only to 2nd half of the bar; changed after Sec.
 78 Pr. t Lowest note in 1st chord $f^\#^2$ instead of g^2 (cf. m. 74 and comment on Trio of No. I, m. 10).
 94 Pr. fz instead of fp; changed after Sec. and m. 16.
 96 Sec. b On beat 2, eighth and eighth rest instead of quarter; cf. Pr. and m. 100.
 97 Sec. p already on m. 96, 1st eighth.
 114 Sec. Accented already to 4th eighth, probably only continued mechanically.
 115 Pr. Decresc. only at the beginning of m. 116; changed after m. 37.
 116 Sec. Decresc. already at the beginning of the bar; changed after m. 37.
 117 Sec. t 1st eighth $f^\#^1$ added in each of the following bars according to mm. 37–39.
 120 Sec. b Eighth beats 3 and 4 are accented.
 121 Pr., Sec. Accent extended like decresc. hairpin in Pr. extended to whole bar, in Sec. until m. 122, 1st eighth.

Trio

2 Sec. Accented in the corresponding bars, decresc. extended like decresc. hairpin. In the missing manuscript, pp and accent were placed to eighth beat 2.
 5 Pr. b 1st eighth $f^\#^1$ changed after m. 10.
 16 Pr. b Tie $f^\#^1$ $f^\#^1$; possibly error; cf. m. 18 and 66.
 21 Pr., Sec. Accent extended like decresc. hairpin; in Pr. from eighth beats 2–4; in Sec. from eighth beat 2 to m. 22, 1st quarter; changed after m. 25, Pr.
 41–43 Pr. Cresc. hairpin only in m. 41, 1st to 2nd eighths; accent already in m. 41, 3rd eighth; decresc. already at the beginning of m. 42; changed after Sec.
 50, 54 Pr. Accent extended like decresc. hairpin: in m. 50 following fp and continued beyond the bar line; in m. 54 following fp until the bar line.

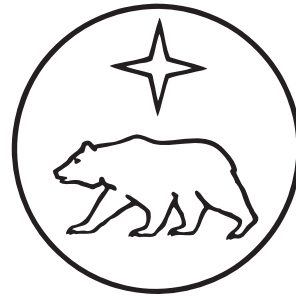
IV.

3 Pr. On beat 3, ff instead of fz; changed after Sec.
 7 Sec. t One slur to triplet eighths 1–6; adapted to Pr. and m. 52.
 9 Pr. f already in m. 8, eighth beat 6; adapted to Sec.
 10 Pr. Very long accent like decresc. hairpin from beats 3–4.
 11 Sec. p already to accent in m. 10.
 13 Pr. The position of fp does not clearly indicate whether it is intended for eighth beat 5 of Pr. b or for the entry of Pr. t; a start with fp in Pr. t would be conceivable.
 16 Sec. Accent extended like decresc. hairpin from quarter beat 3 to eighth beat 7 (cf. also Additional comments, p. 41).

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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

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



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

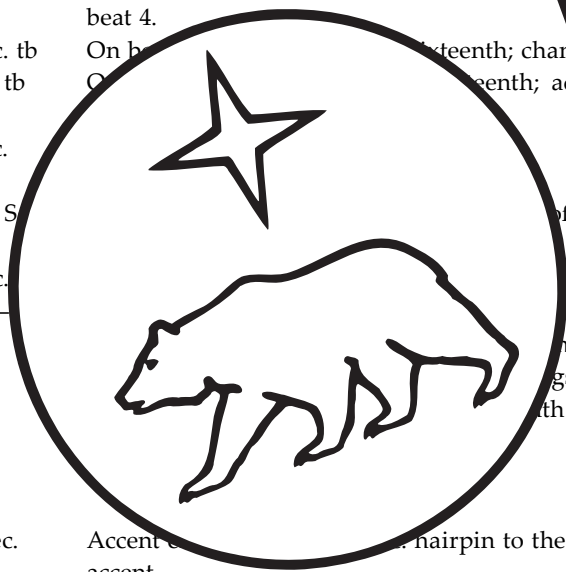
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Trio

- 6 Pr. Accent extended like decresc. hairpin from beats 1–4.
 6 Sec. Accent extended like decresc. hairpin from beats 1–3.
 14, 39 Pr., Sec. Accent extended like decresc. hairpin until the end of the bar.
 22–23 Pr., Sec. Cresc. hairpin only from beats 1–2; accent already in m. 22 (extended like decresc. hairpin from beats 3–4).
 25, 27 Pr. Accent extended like decresc. hairpin from beats 1–3.
 25, 27 Sec. In m. 25, accent extended like decresc. hairpin from 1st to 5th eighths as well as the accent printed in NE in m. 27, which has been shifted in the source to m. 28 (probably due to line break).
 26–27 Sec. Cresc. hairpin and accent (extended like decresc. hairpin from beats 1–2) erroneously only in mm. 27–28.
 29 Pr. Accent extended like decresc. hairpin to eighth beat 1–7.

VI.

- 8 Pr. t On beat 4, 2 eighths instead of dotted eighth.
 25 Sec. Accent extended like decresc. hairpin following p until eighth beat 4.
 27 Sec. tb On beat 4, 2 eighths instead of dotted eighth; changed after Pr.
 38 Pr. tb On beat 4, 2 eighths instead of dotted eighth; adapted to Sec. (cf. above).
 41 Sec. On beat 4, 2 eighths instead of dotted eighth and sixteenth.
 42 Pr. On beat 4, 2 eighths instead of dotted eighth and sixteenth.
 42–43 S On beat 4, 2 eighths instead of dotted eighth and sixteenth.
 44 Sec. On beat 4, 2 eighths instead of dotted eighth and sixteenth.
 51, 54 On beat 4, 2 eighths instead of dotted eighth and sixteenth; fz on eighth beat 4, in Pr. / 7, 16, 52 Sec. Cresc. and decresc. hairpins combined to a symbol resembling a rhombus. In Pr. / 7, 16, 52 Sec. Cresc. and decresc. hairpins combined to a symbol resembling a rhombus. In Pr. / 7, 16, 52 Sec. Cresc. and decresc. hairpins combined to a symbol resembling a rhombus. In Pr. / 7, 16, 52 Sec. Cresc. and decresc. hairpins combined to a symbol resembling a rhombus.

**Trio**

- 21a Sec. Accent extended like decresc. hairpin to the whole bar; cf. Pr.: short accent.
 38–40 Pr. In each bar, longer accent from beats 1–2.

Christa Landon

Additional comments**I.**

- 11 Pr. t On eighth beat 6, accent extended like decresc. hairpin.
 47, 49 Pr., Sec. Dynamics in each bar only ff.

Trio

- 18 Pr. Cresc. hairpin begins already on beat 2; adapted to Sec.
 27 Sec. Accent extended like decresc. hairpin from beat 3 to 1st half of beat 4.

II.**Trio**

- 13 Sec. p instead of f; adapted to Pr.
 21 Sec. Accent extended like decresc. hairpin until the end of the bar.
 34 Pr. Accent extended like decresc. hairpin from eighth beats 1–6.

III.

- 25 Pr. f instead of fz; adapted to Sec.
 49, 51 Sec. f instead of ff; adapted to Pr.
 81 Sec. p instead of pp; adapted to Pr.

Trio

- 23, 27 Pr., Sec. Accent extended like decresc. hairpin each until the end of the bar.
 38, 47 Pr., Sec. Accent extended like decresc. hairpin from 1st to 3rd eighths.
 42 Pr., Sec. Accent extended like decresc. hairpin (possibly from 1st to 3rd eighths); arguably due to problems of space already stated in Pr. / 41 (indication decresc. moved up to m. 2).
 62 Pr. Accent extended like decresc. hairpin from 1st to 2nd eighths.

IV.

- 3 Pr. t Accent extended like decresc. hairpin from beat 3 to 2nd eighth triple.
 33, 35, 44, 52 Pr. / 7, 16, 52 Sec. Cresc. and decresc. hairpins combined to a symbol resembling a rhombus.
 11 Pr. f instead of mf; adapted to Sec.
 17 Sec. f instead of ff; adapted to Pr.
 48 Sec. ff instead of ffz.

Trio

- 5–6, 13, 19, 32 Pr. / 5, 13, 19, 23 Sec. Cresc. and decresc. hairpins combined to a symbol resembling a rhombus.
 21–22 Sec. It cannot be answered with certainty whether the cresc. and decresc. hairpins separated by line breaks were originally notated as rhombus-shaped symbols.

V.

- 28, 38, 81b–82b Pr. / 38, 42–43, 81b–82b Sec. Cresc. and decresc. hairpins combined to a symbol resembling a rhombus (see above, the respective comments on V).

Trio

22, 24–25, 26–27 Pr. / 22 Sec. Cresc. and decresc. hairpins combined to a symbol resembling a rhombus.

VI.

16 Sec. ff instead of ffz; adapted to Pr.

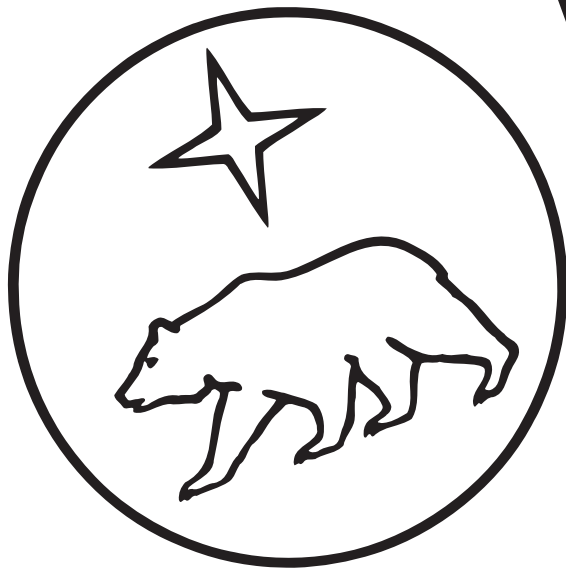
Trio

19, 43 tb

Staccato dot on n. 2, m. 43: ; however, lacking in m. 19.

In Schubert's notation, a staccato dot on the 2nd note of a tied note usually indicates a slight shortening of the note value.

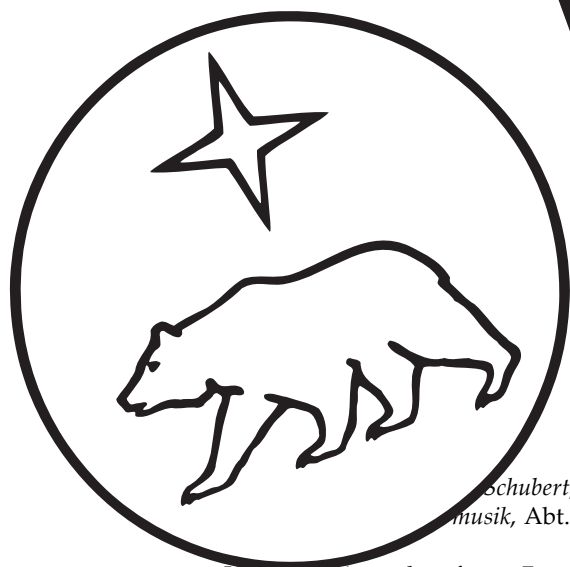
Wolfgang Thein



**Bärenreiter
Leseprobe
Sample page**

INHALT / CONTENTS

Vorwort	II
Hinweise zur Aufführungspraxis	VI
Preface	XII
Notes on Performance Practice	XVI
Six Grandes Marches op. 40 – D 819	2
Critical Commentary	38



**Bärenreiter
Leseprobe
Sample page**

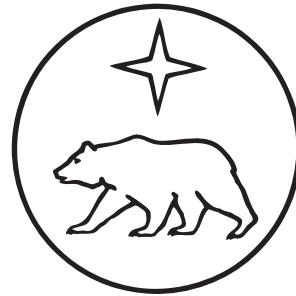
Fr. Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Klaviermusik, Abt. 1, Band 4: Werke für Klavier zu vier Händen, vorgelegt von Christa Landon (BA 5507)

Urtext Edition taken from: *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the *Internationale Schubert-Gesellschaft*, Series VII: *Klaviermusik*, Sec. 1, Vol. 4: *Werke für Klavier zu vier Händen*, edited by Christa Landon (BA 5507)

© 2026 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN 979-0-006-58033-0 (print) · ISMN 979-0-006-61794-4 (digital)

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

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



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

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