

Schubert

The Complete Piano Sonatas, Vol. 2



舒伯特
钢琴奏鸣曲全集

第二卷

Tirimo

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

Wiener Urtext Edition

UT 50221

Franz Schubert

Sämtliche Klaviersonaten Band 2

The Complete Piano Sonatas Volume 2

Sonaten/Sonatas D 571, 575, 613, 623, 664, 784, 840, 845,
Fragmente/Fragments D 655, 769A

Nach den Quellen herausgegeben, kommentiert sowie mit Ergänzungen
zu den unvollständigen Sätzen und Fingersätzen versehen von Martino Tirimo

Edited from the sources and provided with commentary,
completions to the unfinished movements and fingering by Martino Tirimo

Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition

Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien

Ein Gemeinschaftsunternehmen der Verlage Schott Musik International, Mainz und Universal Edition, Wien

图书在版编目 (CIP) 数据

舒伯特《钢琴奏鸣曲全集》. 第 2 卷 / 维也纳原始出版社编. — 上海: 上海教育出版社, 2005. 7

ISBN 7-5444-0215-0

I. 舒... II. 维... III. 钢琴—奏鸣曲—奥地利—选集 IV. J657.415

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 066716 号

F.Schubert

Sämtliche Klaviersonaten Band 2

© 1997 by WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H. & Co.KG, Wien
舒伯特《钢琴奏鸣曲全集》(第二卷)

责任编辑 梅雪林

舒伯特《钢琴奏鸣曲全集》(第二卷)

上海世纪出版集团 出版发行
上海教育出版社

易文网: www.ewen.cc

(上海永福路 123 号 邮政编码: 200031)

各地新华书店经销 上海三印时报印刷有限公司印刷

开本 960×1280 1/16 印张 17.75

2005 年 7 月第 1 版 2005 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 7-5444-0215-0/J·0027 定价: 46.00 元

序

上海音乐学院附中校长 赵晓生

上海教育出版社斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S.巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦的钢琴乐谱，这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S.巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

赵晓生
乙酉清晓于
上海音乐学院附中

2

PIANO-FORTE. Fr. Schubert Op. 42.

SONATE
MODERATO.

un poco ritard a tempo

pp mf pp

un poco ritard a tempo

mf

Cres

ff

Cres

ff ff ff

loco

loco

ff ff ff ff ff

ff p ff

Wien bey A. Pennauer. 177

Abb. 2: Sonate Nr. 16 in a Moll D 845

Erstausgabe A. Pennauer, Wien, vor März 1826. / First Edition A. Pennauer, Vienna, before March 1826.

Der Vergleich mit Abb. 1 zeigt, daß die Angaben *un poco ritard.* und *a tempo* offenbar spätere Zusätze Schuberts sind. The indications *un poco ritard.* and (twice) *a tempo*, not found in Abb. 1, are apparently later thoughts of Schubert.

VORWORT

Nur wenige informierte Musiker würden heutzutage in Abrede stellen, daß Franz Schuberts Sonatenwerk an Bedeutung jenem von Beethoven ebenbürtig ist. Andererseits herrscht immer noch Unsicherheit über Anzahl und Reihenfolge der Stücke und sogar darüber, aus welchen Sätzen jede einzelne Sonate besteht. Außerdem gilt es für viele Pianisten den musikalischen Reichtum der frühen Sonaten erst noch zu entdecken. Es ist jedenfalls erstaunlich, daß diese Ausgabe 200 Jahre nach Schuberts Geburt zum ersten Mal sämtliche Klaviersonaten in chronologischer Abfolge bietet.

Abgesehen vom Bestreben, einen möglichst getreuen und präzisen Notentext zu erstellen, bemüht sich die Ausgabe, Schuberts mögliche Absichten erneut zu ergründen und die Aufmerksamkeit auf Widersprüche und zweifelhafte Stellen zu lenken. Die Ergebnisse werden im *Kritischen Bericht* dargestellt, der auch so manchen Vorschlag für Studierende und Ausführende enthält. Im *Vorwort* und im Kapitel *Schubert und das Klavier* werden unterschiedliche Aspekte der Sonaten und ihrer Ausführung beleuchtet, die der Annäherung an eine authentische Interpretation dienen sollen.

Im Konzertleben Wiens setzte sich Schubert im Kreis seiner Freunde und Bewunderer als genialer junger Liederkomponist durch, dessen wunderbare Gesänge, von seinem Freund Johann Michael Vogl überzeugend dargeboten und vom Komponisten selbst am Klavier begleitet, alle Herzen eroberten. Aber nur Wenige ahnten seine Bedeutung als Instrumentalkomponist. Zu Schuberts Zeit war es nicht üblich, vollständige Sonaten öffentlich aufzuführen. Für Hausmusik bevorzugte man Variationen und musikalische Kleinformen wie Tänze, oftmals für Klavier zu vier Händen, meist brillant, in leichten Tonarten und relativ anspruchslos. Tatsächlich wurden nur drei Sonaten zu Schuberts Lebzeiten veröffentlicht, und die damaligen Presserevisionen bestärkten nur zu sehr den Glauben selbst seiner Freunde, das junge Liedergenie habe die großen instrumentalen Formen noch nicht gemeistert. Schubert war erst 31 Jahre alt, als er starb; daß er die höchste Stufe schöpferischer Größe schon in einem so jugendlichen Alter erreicht haben sollte, war seinen Zeitgenossen schwer begreifbar. Diese Haltung kommt auch in Franz Grillparzers Grabspruch für Schubert zum Ausdruck: *Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen.*

Heute sind sich die meisten Musiker darüber einig, daß Schuberts beste Instrumentalmusik zu den großen Meisterwerken gehört. Dennoch gibt es noch viele herrliche Stücke, die meistens vernachlässigt werden, teilweise weil sie so spät, sporadisch und unorganisiert veröffentlicht worden sind, teilweise wegen des unzutreffenden Vergleichs mit Beethovens Werken. Diese beiden Komponisten sind zwar Zeitgenossen, haben aber einen durchaus unterschiedlichen Zugang zum musikalischen Schaffen und insbesondere zum Komponieren für Klavier. Ihre Zielsetzung, ihr Stil und ihr Ausdruck sind unvereinbar, und auch der Vergleich ihrer Techniken ist wenig ergiebig. Was sie allerdings verbindet, ist die Verwendung der Sonate – und besonders der Klaviersonate – als Experimentierfeld. Hier war das Gebiet, auf dem sie sich frei fühlten, neuen und innovativen Ideen nachzugehen, kompositorisch wie spieltechnisch, und die Erträge dieser Bemühungen sind reichhaltig und befruchten auch andere ihrer Werke, die nicht für Tasteninstrumente geschrieben sind.

Ein großer Teil von Schuberts Instrumentalmusik war bis vor kurzem weder allgemein bekannt noch geschätzt. Im 19. Jahrhundert waren viele schnell zur Hand, sie als formal schwach, kontrapunktisch uninteressant und zuweilen unnötig lang zu kritisieren. Kein Geringerer als Antonín Dvořák fühlte sich indes bemüßigt, Schuberts Qualitäten ins rechte Licht zu rücken. In einem bedeutenden Artikel über Schubert (in *The Century Illustrated Monthly Magazine*, New York 1894) schrieb er, daß schon die frühen Symphonien spontane formale Meisterschaft zeigten: [...] *mastery of form came to Schubert spontaneously. This is illustrated by his early symphonies [...] the more I study them, the more I marvel.*

Es stimmt, daß die Reprisen bei Schubert eng an die Expositionen angelehnt bleiben. Es stimmt jedoch nicht, daß Schubert erst in seinen späten Werken strukturelle Meisterschaft erlangt habe. Dies kann man schon im zweiten Satz von D 157 feststellen, wenn man verfolgt, wie dort das Hauptthema motivisch verarbeitet wird, ja eigentlich aus der zentralen Episode entwickelt und abgeleitet ist.

Zum Thema Kontrapunktik schreibt Dvořák in dem genannten Artikel, daß Schuberts persönlicher Stil von Anfang an ausgeprägt war und wenig Entwicklung zuließ; die Beispiele seiner kontrapunktischen Arbeit

zeigen, daß seine Polyphonie anders, aber ebenso bewundernswert wie jene Bachs oder Beethovens ist: [Schubert's style was] *too individual from the beginning to undergo much change* [...] *we often find beautiful specimens of polyphonic writing and though his polyphony be different from Bach's or Beethoven's, it is none the less admirable*. Wenn manche Werke Schuberts als unnötig lang kritisiert wurden, so mag dies weitgehend auf unzulängliche Darbietungen zurückgehen. Wer würde wohl im letzten Satz von D 959 auch nur auf einen einzigen Takt verzichten wollen, wenn das Stück hinreißend dargeboten wird? Höchstens ein Satz, bei dem alle Wiederholungen gespielt werden, könnte dem einen oder anderen Hörer zu lang vorkommen. Man sollte bedenken, daß Schubert manche Wiederholungszeichen gesetzt haben mag, um der Konvention Genüge zu tun, und es ist daher denkbar, daß er heute nichts dagegen einzuwenden hätte, die eine oder andere Wiederholung wegzulassen.

Bezeichnenderweise waren es im 19. Jahrhundert gerade die berühmtesten Komponisten – Schumann, Mendelssohn, Liszt, Brahms und Dvořák –, die Schuberts Stellung als Instrumentalkomponist voll anerkannten. Dvořák schätzte die Instrumentalmusik noch höher als die Lieder, und Liszt schrieb über Schubert: *Fast lässest Du die Grösse Deiner Meisterschaft vergessen ob dem Zauber Deines Gemütes* (zitiert nach: Alfred Brendel, *Musical Thoughts and Afterthoughts*, London 1982, S. 74).

21 aufführbare Klaviersonaten sind auf uns gekommen, von 23 wissen wir, daß sie Schubert in der kurzen Zeit seines schöpferischen Daseins komponiert hat (daß es mehr gewesen sein könnten, läßt sich etwa daraus ableiten, daß D 537, die vierte erhaltene Sonate, von Schubert mit der „Nr. 5“ bezeichnet wurde). Die erste, D 157 in E-Dur, hat er im Alter von 18 Jahren komponiert (1815), die letzte, D 960 in B-Dur, vollendete er im September 1828, zwei Monate vor seinem Tod. Die drei zu Lebzeiten (1826/27) publizierten Sonaten sind D 845, D 850 und D 894. Nur zehn weitere wurden zwischen 1829 und 1861 gedruckt. Als 1888 der Band *Serie X* der Alten Schubert-Gesamtausgabe (AGA) bei Breitkopf & Härtel erschien, enthielt er weitere vier Sonaten; fünf der verbleibenden sechs erschienen 1897 in einem anderen Band der AGA (*Serie XXI*). Einige dieser Sonaten jedoch wurden unvollständig abgedruckt, entweder, weil sie Schubert in dieser Form hinterlassen hatte, oder infolge eines Quellenverlustes, oder weil vollständige Sätze abgetrennt und als eigenständige Stücke publiziert worden waren. Nach dem Erscheinen der AGA wurden drei nicht darin enthaltene Sätze gesondert zu verschiedenen Zeiten veröffentlicht, und das Fragment D 769 A (früher D 994) ist überhaupt erstmals in Maurice J.E. Browns Buch *Schubert: A Critical Biography* (London 1958; bzw. deutsche Ausgabe: *Schubert. Eine kritische Biographie*, Wiesbaden 1969) abgedruckt.

Brown gelang es in seinen *Essays on Schubert* (London 1966), einige der Einzelsätze in ihren ursprünglichen Zusammenhang zurückzuführen, und für die Zuordnung in zweifelhaften Fällen hat er wertvolle Hypothesen entworfen. Seit damals sind zwei Standardpublikationen erschienen:

1.) Das neue „Deutsch-Verzeichnis“: *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge* von Otto Erich Deutsch, Neuausgabe in deutscher Sprache bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold (= *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Herausgegeben von der Internationalen Schubert-Gesellschaft. Serie VIII: Supplement. Band 4, Kassel 1978). Im folgenden OED genannt.

2.) Ernst Hilmar, *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek* (= *Catalogus Musicus VIII*, Kassel 1978). Im folgenden EH genannt.

Die entsprechenden Forschungsergebnisse sind in dieser Ausgabe in die Anordnung und Beschreibung der Sonaten eingegangen.

Die Sonaten lassen sich in drei Gruppen einteilen (diese sind nicht identisch mit der Bandaufteilung dieser Ausgabe). Die erste Gruppe enthält die Werke, die zwischen 1815 und 1819 komponiert wurden, das sind 13 Sonaten bis inklusive D 664. Die zweite Gruppe umfaßt fünf Sonaten, D 784 – D 894, geschrieben zwischen 1823 und 1826, die dritte Gruppe bilden schließlich die drei Meisterwerke des Jahres 1828, D 958, D 959 und D 960. In der Schubertforschung konnte bislang keine Einigung über eine Standard-Numerierung der Klaviersonaten erzielt werden. Die Chronologie, wie sie im Deutsch-Verzeichnis durch die aufsteigenden Nummern vorgeschlagen wird, ist logisch und überzeugend. Brown ordnet in seinen *Essays on Schubert* D 566 nach D 567 und D 568 ein, obwohl alle drei Sonaten wohl im selben Monat komponiert wurden, und er dreht auch die Reihung von D 840 und D 845 um, obwohl die Chronologie nicht absolut gesichert ist. Darüber hinaus hat Brown die beiden Fragmente D 655 und D 769 A mit eigenen Nummern versehen. Später stimmte Brown in einem Gespräch mit dem Herausgeber allerdings zu, diese als Hilfsnummern zu belassen, so daß der letzten Sonate die Nummer 21 zugeteilt bleibt.

In dieser Ausgabe erscheinen die zwei eben erwähnten Fragmente im Anhang. Die Sonate D 567 erhält trotz ihrer nahen Verwandtschaft zu D 568 eine eigene Nummer, da sie ein vollständiges Werk ist, das durchaus Anspruch auf eigenständige Aufführung hat. Trotz der oben aufgezeigten Unklarheiten, aber um andererseits weitere Mißverständnisse zu minimieren, wurde beschlossen, in dieser Ausgabe ausschließlich die – chronologisch weitgehend zutreffenden – Nummern des Deutsch-Verzeichnisses zu verwenden. Der Herausgeber schlägt ferner vor, daß Sonaten, die zwei oder drei Deutsch-Nummern tragen, nur unter der des ersten Satzes genannt sein sollen, obwohl bei bestimmten Sätzen selbstverständlich auch die Zusatznummern anzugeben sind. Jedenfalls sollten die bestenfalls irreführenden Opuszahlen endlich als überholt abgelegt werden; sie werden hier aus rein historischen Gründen angeführt. In Zukunft sollten die 21 Klaviersonaten Schuberts am besten jedoch nur mit ihrer Tonart und der Deutsch-Nummer zitiert werden. Die Zählung von 1–21 in den drei Bänden dieser Ausgabe dient nur als zusätzliche Orientierungshilfe.

Anmerkungen zu den einzelnen Sonaten

Obleich die in jüngerer Zeit erfolgten Untersuchungen von Schuberts Autographen wertvolle Ergebnisse erbracht haben, wird bereits in EH deutlich, daß Übereinstimmungen von Papier und Wasserzeichen nicht in jedem Fall zwingende Schlüsse hinsichtlich der Zugehörigkeit eines bestimmten Satzes zu einer bestimmten Sonate erlauben. Als Beispiel wäre D 567 zu nennen, wo Blatt 11 eine andere Papiersorte mit anderem Wasserzeichen aufweist als die übrigen Blätter des Manuskripts.

Wenn nicht ausdrücklich anders angegeben, sind alle Sonaten in Wien komponiert. Weitere detaillierte Informationen zu den einzelnen Sonaten finden sich im *Kritischen Bericht*.

Sonate Nr. 1 in E-Dur D 157

Komponiert Februar 1815. – Der erste Satz dieser Sonate hatte einen Vorläufer, ein Fragment (D 154), das am Ende der Durchführung abbricht und mit 11. Februar 1815 datiert ist (siehe *Anhang*). Der Vergleich beider Fassungen gewährt Einblick in die Arbeitsweise des frühen Schubert. Der erste Satz von D 157 wurde am 18. Februar begonnen und am 21. beendet. Dem Werk fehlt ein Schlußsatz, der mit ziemlicher Sicherheit nie komponiert wurde, denn auf das *Trio* folgen im Autograph noch leere Seiten. D 157 wurde 1888 im Rahmen der AGA erstmals veröffentlicht.

Sonate Nr. 2 in C-Dur D 279

Komponiert September 1815. – Im Autograph fehlt das Finale; indes erlauben Ähnlichkeiten der Handschrift und Übereinstimmung von Wasserzeichen, Tonart und Stil mit einiger Wahrscheinlichkeit die Annahme, das unvollendete *Allegretto* D 346 könnte das Finale dieser Sonate sein. Das Entstehungsdatum von D 346 ist nicht gesichert. In OED ist „1816(?)“ vorgeschlagen, während laut EH Februar 1815 oder später denkbar wäre. Eine frühere Version des *Menuetts* (D 277A) mit einem anderen bezaubernden *Trio*, möglicherweise im September 1815 geschrieben, ist im *Anhang* dieser Ausgabe zu finden. Im Rahmen der AGA wurde 1888 D 279 erstmals gedruckt, D 346 dann 1897. Die Erstveröffentlichung von D 277A erfolgte 1925 durch O. E. Deutsch im Schubert-Sonderheft von *Die moderne Welt*.

Sonate Nr. 3 in E-Dur D 459

Komponiert August 1816. – Sie wurde 1843 bei C. A. Klemm, Leipzig, mit zwei *Scherzo*-Sätzen als *Fünf Clavierstücke* veröffentlicht. Das Autograph der ersten beiden Sätze mit der Überschrift *Sonate* wurde 1935 in Wien versteigert und ist heute wieder verschollen. Es bricht am Ende der Durchführung des zweiten Satzes ab, auf der Mitte einer Seite, wodurch der Beweis fehlt, daß diese fünf Stücke zusammengehören. Von den letzten 8 Takten des Finales *Allegro patetico* hat sich ebenfalls ein Autograph auf einem einzelnen Blatt erhalten; EH vermutet Sommer 1817 als Kompositionszeit. Bei OED werden die letzten drei Sätze unter D 459A geführt und als möglicher Teil eines anderen Werkes angesehen. Es ist indes unwahrscheinlich, daß

der Verleger von sich aus diese fünf Sätze zusammengefügt und noch dazu den fragmentarischen zweiten Satz vervollständigen lassen haben soll. Viel wahrscheinlicher ist, daß noch ein anderes (vollständiges) Autograph existiert hat. Außerdem legen der Stil der fünf Sätze und enge thematische Verwandtschaften nahe, daß diese Stücke wahrscheinlich zu ein und demselben Werk gehören. So findet sich beispielsweise das absteigende Skalenmotiv aus dem zweiten Takt des ersten Satzes sowohl im *Adagio* (T. 24 u.a., als Umkehrung T. 49–52 u.a.) als auch im fünften Satz (vgl. T. 17–19 u.a. und in Umkehrung T. 2 u.a.). Andererseits gibt es in Schuberts Sonatenschaffen weder fünfsätzig Werke noch solche mit zwei *Scherzi*. Es ist daher anzunehmen, daß Schubert eines der beiden *Scherzi* eliminiert hätte, wenn es zu seinen Lebzeiten zu einer Publikation gekommen wäre. Da Schubert in den Klaviersonaten die zweiten Sätze sonst nie in der selben Tonart schreibt wie die ersten, und da es kein anderes *Scherzo* oder *Menuett* ohne zugehöriges *Trio* gibt, scheint es eher logisch, das *E-Dur-Scherzo* wegzulassen. Angesichts der Qualität dieses Satzes und mit der Überlegung, daß manche Musiker das Werk als Ganzes überzeugend finden mögen, wurden dennoch alle fünf Sätze in diese Ausgabe aufgenommen.

Sonate Nr. 4 in a-Moll D 537

Komponiert März 1817. – Das Werk hat nur drei Sätze, da ein *Menuett* oder *Scherzo* fehlt. Möglicherweise war es dreisätzig konzipiert; Alfred Einstein hat dagegen vorgeschlagen, das *Menuett A-Dur* D 334 dieser Sonate zuzuordnen. In OED ist jedoch die Entstehungszeit von D 334 mit „vor Herbst 1815“ festgelegt. Tatsächlich paßt der Stil dieses *Menuetts* eher zu den ersten zwei Sonaten und scheint im Zusammenhang mit der stilistisch verfeinerten Sonate D 537 deplaziert. Schubert gab dem Autograph von D 537 den Titel *5te Sonate*, obwohl heute nur drei davor komponierte Sonaten bekannt sind. Als *Op. 164. 7. Sonate*, wurde das Werk 1852 beim Wiener Verlag C. A. Spina erstmals gedruckt.

Sonate Nr. 5 in As-Dur D 557

Komponiert Mai 1817. – Sowohl das Autograph als auch eine zeitgenössische Abschrift bestätigen, daß der dritte Satz tatsächlich zu dieser Sonate gehört, obwohl er in der Dominanttonart steht. Das ist erstaunlich, da es keinen anderen Fall im Sonatenschaffen Schuberts gibt, wo er vom klassischen Tonartenplan abweicht. Trotz dieser Anomalie ist bei einer Aufführung kein Mangel an Ausbalanciertheit zu spüren. Kein *Menuett* oder *Scherzo* ist erhalten. Es mag interessieren, daß der Anfang der Sonate dem Beginn des unvollständigen *Menuetts* D 380/3 vom Februar 1816 ähnelt. Das Autograph des dritten Satzes fehlt ab T. 27, aber eine zeitgenössische Abschrift ist vollständig. D 557 wurde 1888 in der AGA veröffentlicht.

Sonate Nr. 6 in e-Moll D 566

Komponiert Juni 1817. – Die Geschichte der Publikation dieser Sonate ist einzigartig. Schuberts Bruder Ferdinand verkaufte 1842 das Autograph der ersten drei Sätze dem deutschen Verleger F. Whistling, der sie nie druckte. Ein anderes Manuskript – der erste Satz mit einigen wenigen Revisionen – wurde von

dem Autographensammler Dr. Ludwig Landsberg gekauft. Die AGA verwendete dieses Manuskript, um das Stück 1888 als einsätzliche Sonate zu veröffentlichen. Das andere, ursprüngliche Manuskript wurde im Nachlaß von Whistling gefunden und von Erich Prieger 1907 gekauft. Im selben Jahr erschien der zweite Satz (*Allegretto E-Dur*) bei Breitkopf & Härtel und wurde von Ernst von Dohnányi uraufgeführt. Weitere 21 Jahre vergingen, ehe der dritte Satz (*Scherzo und Trio*) im Oktober 1928 in der Berliner Zeitschrift *Die Musik* veröffentlicht wurde. Das *Rondo* D 506 hatte Ferdinand Schubert gesondert an Diabelli verkauft, der es 1848 als *Adagio und Rondo, Opus 145* publizierte. Dieses *Adagio* ist D 505, steht original in Des-Dur und gehört in Wirklichkeit zur *f-Moll-Sonate* D 625. Diabelli transponierte es nach E-Dur, kürzte es erbarmungslos, wenn auch nicht ohne Geschick, und stellte es mit dem *Rondo* D 506 zusammen. Die Überschrift *Sonate von Franz Schubert* in einer erhaltenen zeitgenössischen Abschrift des *Rondo*, die wahrscheinliche Entstehungszeit dieser Komposition (Juni 1817) sowie Tonart und Stil des Klaviersatzes legen nahe, daß das *Rondo* möglicherweise das Finale von D 566 ist. In ihrer vollständigen viersätzigen Form wurde diese Sonate erstmals 1948 im Verlag British & Continental Music Agencies of London gedruckt, herausgegeben von Kathleen Dale.

Sonate Nr. 7 in Des-Dur D 567 und

Sonate Nr. 8 in Es-Dur D 568

D 567 nachweislich komponiert im Juni 1817, während der Zeitpunkt der Umarbeitung von D 568 nicht geklärt ist und Argumente für 1826 sprechen (siehe *Kritischer Bericht*). – Nicht identisch, aber „Zwillingswerke“. Schubert verwendete ungewöhnlich viel Zeit auf dieses Material. Das älteste Quellenmaterial ist eine erste Fassung des ersten Satzes von D 567. Schubert schrieb diesen Satz verändert ein zweites Mal nieder und fügte einen langsamen Satz und ein Finale hinzu. Dann transponierte er das Werk von Des-Dur nach Es-Dur, nahm einige wesentliche Änderungen und Verbesserungen vor und fügte ein *Menuett* mit *Trio* hinzu. Den langsamen Satz skizzierte Schubert zunächst in d-Moll, transponierte ihn für D 567 nach cis-Moll und schließlich für D 568 nach g-Moll. In Fachkreisen wurde die Ansicht vertreten, daß das *Scherzo in Des* D 593/2 der dritte Satz von D 567 sein könnte, weil sein *Trio* fast identisch ist mit jenem in D 568 und weil es aus der selben Zeit stammt. Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß Schubert eine Sonate mit vier Sätzen in der selben Tonart geplant haben soll; darüber hinaus schließt im Autograph von D 567 auf einer Seite der dritte Satz an den zweiten an. Die Unterschiede zwischen den „Zwillingen“ sind faszinierend, und obwohl D 568 die etwas ausgereifere Komposition ist, verdient D 567 – überhaupt eine der ersten großangelegten Klaviersonaten in der Tonart Des-Dur – sicherlich ihrerseits mehr Beachtung. D 568 wurde bald nach Schuberts Tod, nämlich 1829, als *Troisième Grande Sonate, Œuvre 122* im Wiener Verlag A. Pennauer publiziert, während D 567 erst 1897 veröffentlicht wurde. Die letzte Seite des Autographs von D 567 fehlt; deshalb ist die Sonate in der AGA ohne die letzten 17 Takte abgedruckt.

Sonate Nr. 9 in fis-Moll D 571

Begonnen Juli 1817. – Erster und vierter Satz dieser Sonate sind nicht vollständig. Der dritte und vierte Satz – mit der eigenen Numerierung D 570 – wurden 1897 zwar in den selben Band der AGA aufgenommen wie der erste Satz von D 571, jedoch getrennt von ihm abgedruckt unter dem Titel *Allegro und Scherzo*, d.h. in umgekehrter Reihenfolge. Mögliches Entstehungsdatum und Übereinstimmung von Tonart und Stil sind überzeugende Hinweise, daß alle drei Sätze zur selben Sonate gehören. Diese Sicherheit gibt es keineswegs hinsichtlich des langsamen Satzes D 604. Das Autograph ist ohne Titel und Datum; der Satz wurde erstmals 1888 als *Klavierstück in A-Dur* publiziert. In OED ist „1816 oder Juli 1817“ als mögliches Kompositionsdatum angegeben, während die Untersuchungen in EH auf „Herbst (September?) 1817“ weisen. Wie auch immer – musikalisch bilden die vier Sätze eine Einheit. Diese Ansicht wird durch die Tatsache gestützt, daß Schubert – abgesehen von wenigen frühen Beispielen – nicht die Gewohnheit hatte, isolierte Klavierstücke wie ein *Andante* oder ein *Adagio* zu komponieren. Dies gilt auch für D 612 (siehe *Sonate Nr. 11*).

Sonate Nr. 10 in H-Dur D 575

Komponiert August 1817. – In den Skizzen steht das *Scherzo* vor dem *Andante*. Diese Skizzen sind äußerst interessant und von unschätzbarem Wert, da keine Reinschrift erhalten ist, und die Entwürfe schon sehr nahe an die endgültige Fassung herankommen. Diese ist in einer Abschrift von Schuberts Linzer Freund Albert Stadler (1794–1888) für die begabte junge Pianistin Josefine von Koller (1801–1874) überliefert und mit der Angabe *Steyr, August 1818* versehen. Die beiden Quellen geben Einblick in Schuberts Arbeitsweise; sie zeigen, wie er einige seiner ursprünglichen Ideen verfeinerte und viele Anweisungen zu Artikulation und Dynamik erst in der Endfassung hinzufügte. Das Werk wurde 1846 als *Grande Sonate (en Si)*, *Œuvre 147* bei A. Diabelli gedruckt, der die Sonate dem komponierenden Pianisten Sigismund Thalberg (1812–1871) widmete.

Sonate Nr. 11 in C-Dur D 613

Komponiert April 1818. – Das Werk enthält zwei unfertige Sätze, die erstmals 1897 in der AGA veröffentlicht wurden, sowie das *Adagio in E-Dur* D 612, das 1869 separat gedruckt wurde (bei J. Rieter-Biedermann in Winterthur). Es gibt keinen endgültigen Beweis, daß das *Adagio* wirklich zu dieser Sonate gehört, aber alle drei Sätze wurden im selben Monat komponiert, und es ist immerhin naheliegend, daß sie gemeinsam ein Werk bilden. Die Tatsache, daß das *Adagio* der einzige vollendete Satz ist, mag ausschlaggebend für seine frühere Publikation gewesen sein; dadurch ist es offenbar zur Trennung von den beiden Außensätzen gekommen. Diese enthalten außerordentliche Durchführungsteile, die auch pianistisch faszinierend sind, und allein schon deshalb verdient D 613 größere Beachtung.

Sonate Nr. 12 in f-Moll D 625

Komponiert September 1818. – Sie wurde in Zseliz (Ungarn) komponiert, wo Schubert von der Familie

Esterházy als Musiklehrer angestellt war. Ohne den langsamen Satz wurde sie 1897 in der AGA veröffentlicht. Glücklicherweise wurde das *Adagio in Des* D 505 – jenes, welches Diabelli so rigoros gekürzt hat (siehe *Sonate Nr. 6*) – als Teil dieser Sonate in einem alten Katalog der Kompositionen Schuberts, den vermutlich sein Bruder Ferdinand zusammengestellt hat (Nachlaß Kreißle v. Hellborn), ausgewiesen. Der Katalog zitiert die Incipits der vier Sätze, wobei der zweite Satz eben D 505 ist. Das Autograph aller vier Sätze ist verloren, aber Abschriften der drei Sätze D 625 sowie des *Adagio* D 505 liegen in der Sammlung Wittczek-Spaun der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Die Außensätze sind nicht vollständig (beim Finale fehlen nur einige Ausfüllungen), und seltsamerweise fehlt T. 6 des *Adagio* in der Abschrift, ist in Diabellis transponierter und ansonsten drastisch gekürzter Version jedoch vorhanden.

Sonate Nr. 13 in A-Dur D 664

Komponiert 1819 oder 1825. – Diese Sonate – eines der populärsten Werke Schuberts – steht am Ende der ersten Gruppe. Als Jahr und Ort der Komposition wurde stets 1825/Steyr angenommen (das Autograph ist verloren), bis zu Anfang des 20. Jahrhunderts Hinweise auf das Jahr 1819 (ebenfalls Steyr) auftauchten. Die Ungewißheit besteht noch immer. In OED ist daher zurecht „1819 oder 1825“ als Kompositionsjahr angeführt. Musikalischer und pianistischer Stil sind jedenfalls eher mit Werken um 1819 verwandt – speziell mit dem *Forellenquintett* D 667, das ziemlich sicher im Herbst 1819 komponiert wurde und 1829 gemeinsam mit D 664 von J. Czerny in Wien veröffentlicht wurde, ein Jahr nach Schuberts Tod. Zu D 664 gibt es kein *Menuett* oder *Scherzo*. Das Werk dürfte für Josefine von Koller geschrieben worden sein.

Sonatenfragmente in cis-Moll D 655 und in e-Moll D 769A

Komponiert April 1819 bzw. (laut EH) Frühling 1823. – Im April 1819 begann Schubert an einer Sonate in cis-Moll zu arbeiten, aber er vollendete nur die Exposition eines *Allegro*-Satzes. Dieses Werk, D 655, und das vielversprechende, lediglich 38 Takte lange Fragment D 769A, früher als D 994 geführt, sind im *Anhang* zu Band II dieser Ausgabe abgedruckt. D 655 wurde 1897 in der AGA publiziert, während D 769A erst 1958 in Maurice J. E. Browns *Schubert: A Critical Biography* erschien.

Dreieinhalb Jahre vergingen, ehe Schubert seine Aufmerksamkeit wieder der Klaviersonate zuwandte. In dieser Zeit schrieb er überhaupt wenig Instrumentalmusik; statt dessen konzentrierte er sich auf Oper, Chorwerke und Lieder. Es waren keine besonders ertragreichen Jahre für die Entstehung von „Meisterwerken“, eher eine Entwicklungsperiode mit zahlreichen Ablehnungen und Enttäuschungen, obwohl Schubert andererseits eine gewisse Anerkennung erfuhr. Es ist auffallend, daß er beim Ausbruch seiner unheilbaren Krankheit im Herbst 1822 in eine andere Welt des Komponierens einzutreten scheint: Im späten Oktober arbeitet er an der *Symphonie in b-Moll* D 759 und an der *C-Dur-Fantasie* D 760 für Klavier.

Sonate Nr. 14 in a-Moll D 784

Komponiert Februar 1823. – Das Werk entstand während einer zwangsläufigen Ruhepause durch Schuberts Krankheit. Es ist ein hervorragendes Beispiel von strenger, ökonomischer Materialverarbeitung wie auch von blendendem Klavierstil. Abermals gibt es kein *Menuett* oder *Scherzo*. Die Erstausgabe erschien 1839 bei Diabelli als *Grande Sonate, Œuvre 143*; der Verleger hat das Werk Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–47) gewidmet.

Sonate Nr. 15 in C-Dur D 840

Komponiert April 1825. – Das *Menuett* von D 840 ist unvollständig, im Unterschied zum *Trio*. Der letzte Satz (*Rondo*) bricht mitten in der Durchführung ab. Es gibt mehrere gedruckte Vervollständigungen, u.a. durch Ernst Krenek und Paul Badura-Skoda. Ferdinand Schubert hatte das Autograph Robert Schumann (1810–1856) geschenkt, der das *Andante* in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* am 10.12.1839 als Musikbeilage veröffentlichte. Schumann gab das Manuskript (oder mindestens Teile davon) an Adolf Böttger weiter, den Librettisten seines Oratoriums *Das Paradies und die Peri*. Nach 1861 wurde das Autograph vermutlich von Böttger einzeln verteilt, was dazu führte, daß heute eine Anzahl von Bibliotheken und Privatpersonen in verschiedenen Ländern Teile des Autographs besitzen. Solange sie noch vollständig war (ohne Fortführung von *Menuett* und *Rondo*, versteht sich), wurde die Sonate durch Schumanns Verleger F. Whistling 1861 unter dem Titel *Reliquie* erstveröffentlicht. Über den Verbleib des Manuskripts zum *Rondo* ist nichts bekannt.

Sonate Nr. 16 in a-Moll D 845

Komponiert vor Ende Mai 1825. – Die Sonate war die erste, die gedruckt wurde (1826 als *Première Grande Sonate, Œuvre 42* bei A. Pennauer in Wien), was Schubert trotz der beträchtlichen Anzahl von Stichfehlern (siehe *Kritischer Bericht*) sicherlich begrüßt hat. Leider ging das ganze Autograph verloren. Das *Andante poco moto* war offenbar ein Lieblingsstück des Komponisten, der es bei mehreren Gelegenheiten vortrug und aus Steyr am 25. Juli 1825 an seine Eltern schrieb: [...] *Besonders gefielen die Variationen aus meiner neuen Sonate zu 2 Händen, die ich allein und nicht ohne Glück vortrug, indem mich einige versicherten, daß die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut, weil ich das vermaledeyte Hacken, welches auch ausgezeichneten Clavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüth ergötzt.* [...] Eine Tagebucheintragung Schuberts vom 13. Juni 1816 über das Klavierspielen mag hierzu von Interesse sein: [...] *Auch lerne ich Mdm. Jenny, eine außerordentlich geläufige Klavierspielerinn kennen, doch scheint ihr der wahre, reine Ausdruck einigermaßen zu fehlen.* – Die Sonate ist dem Erzherzog Rudolph (1788–1831) gewidmet, Kardinal-Erzbischof von Olmütz und Schüler Beethovens.

Sonate Nr. 17 in D-Dur D 850

Komponiert August 1825 in Gastein. – Das Werk ist 1826 als *Seconde Grande Sonate, Œuvre 53* bei M. Artaria erschienen. Das erhaltene Autograph enthält

jedoch nicht die üblichen Stechereinzeichnungen. Zwischen ihm und der Erstausgabe gibt es einige wesentliche Differenzen, die sicherlich nicht auf Eigenmächtigkeiten des Verlegers zurückzuführen sind. Es ist daher möglich, daß Schubert eine Reinschrift angefertigt hat, die dann als Stichvorlage diente. Diese Annahme wird ferner gestützt durch die Erfahrung, daß die Verleger in der Regel die erworbenen Manuskripte den Komponisten nicht zurückgaben; auch Artaria hat Schubert sonst kein einziges Autograph zurückgegeben. Das erhaltene Autograph, das sich bei Schuberts Tod in seinem Besitz fand, ist trotz allem genauer und verlässlicher als die Erstausgabe, auch wenn diese Details enthält, die wahrscheinlich von Schubert stammen. Das Stück wurde von Schubert dem Pianisten Carl Maria von Bocklet (1801–1881) gewidmet.

Sonate Nr. 18 in G-Dur D 894

Komponiert Oktober 1826. – Es war dies die dritte und letzte Sonate, die zu Schuberts Lebzeiten gedruckt wurde. Sie erschien 1827 als *Fantasia, Andante, Menuetto und Allegretto, 78tes Werk* bei Tobias Haslinger, so als handle sich um vier Einzelstücke unter einer Opuszahl – ein klarer Versuch des Verlegers, die Stücke einem breiteren Publikum verkaufen zu können. Und so schrieb denn auch ein Rezensent (*Allgemeine Musik-Zeitung*, Offenbach bei Frankfurt, Nr. 34, 27.10.1827) über *Die in diesem Hefte enthaltenen Stücke* [...]. – Schubert widmete das Werk seinem Freund Joseph von Spaun (1788–1865).

Sonate Nr. 19 in c-Moll D 958

Sonate Nr. 20 in A-Dur D 959

Sonate Nr. 21 in B-Dur D 960

Komponiert Frühling bis September 1828. – Bis vor etwa 20 Jahren glaubte man, Schuberts letzte drei Sonaten seien binnen weniger Wochen im September 1828 entstanden. Am Ende der Reinschrift von D 960 steht das Datum *26. September 1828*. Neuere Forschung hat erbracht, daß die umfangreichen und bedeutenden Entwürfe – die überdies an manchen Stellen, wo die Reinschrift fehlerhaft ist, die richtigen Lesarten bieten – mit ziemlicher Sicherheit bereits aus dem Frühjahr 1828 stammen. Die liebgewonnene

romantische Vorstellung, diese letzten Meisterwerke seien das Ergebnis einer spontanen kreativen Erup-tion ohne jegliche Vorarbeiten, hält nicht länger. Die Quellen zeigen im Gegenteil deutlich, wie viele Änderungen und bemerkenswerte Umformungen Schubert vorgenommen hatte, ehe die Sonaten ihre endgültige Form erlangten. Daß Schubert, der zu dieser Zeit an mehreren Werken gleichzeitig arbeitete, nicht nur mit dem Skizzieren von D 958 – D 960 schon Monate vor dem September 1828 begonnen hat, sondern bis zu diesem Zeitpunkt auch mit der Ausarbeitung schon erhebliche Fortschritte gemacht haben mag, ist eher wahrscheinlich. Das Datum am Schluß von D 960 zeigt wohl nichts anderes an als die Vollendung eben dieser Sonate – D 959 und vor allem D 958 werden längst fertig gewesen sein.

In EH ist nämlich der interessante Versuch un-ternommen worden, aufgrund der Papiersorten und Schreibwerkzeuge und des Schriftduk-tus einen hypo-thetischen Zeitplan zu entwerfen, nach dem die einzelnen Entwürfe zu D 959 und D 960 niedergeschrieben sein könnten. Dabei zeigt sich, daß die spätere Anordnung der Sätze nichts mit ihrer Entstehungsab-folge zu tun hat. Das Schema sieht verkürzt folgender-maßen aus (immer auf die ersten Entwürfe bezogen): 1.) D 960, 3. Satz, 2.) D 960, 4. Satz, 3.) D 959, 3. Satz, 4.) D 959, 4. Satz (begonnen), 5.) D 960, 2. Satz, 6.) D 959, 4. Satz (fortgesetzt), 7.) D 959, 1. Satz, 8.) D 960, 1. Satz, 9.) D 959, 2. Satz.

Schubert bot die drei Sonaten dem Leipziger Verleger H. A. Probst an, mit der Absicht, sie Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) zu widmen. Daraus wurde jedoch nichts. Obwohl die Publikation von Tobias Haslinger bereits 1829 angekündigt worden war, kam es erst 1838 durch Diabelli zur Drucklegung der *Drei Grossen Sonaten*. Da Hummel zu diesem Zeitpunkt schon tot war, widmete sie der Verleger Robert Schumann.

Die Komposition der 21 Sonaten erstreckt sich über die gesamte Spanne von Schuberts schöpferischem Leben. Die vorliegende Präsentation in chronologi-scher Reihung macht es möglich, sie nun sowohl in ihrem Verhältnis untereinander als auch in ihrer Stellung zum Gesamtwerk zu studieren.

ZUR EDITION

In der Vergangenheit hatten Notenausgaben mit nur wenigen bemerkenswerten Ausnahmen unter einer nach heutiger Ansicht falschen Haltung der Herausgeber zu leiden. Diese Herausgeber, unter denen so mancher bedeutende Interpret zu finden ist, kümmerten sich zu wenig um philologische Textgenauigkeit und vermischten außerdem ihre eigenen Interpretationsvorschläge mit den Anweisungen des Komponisten. Heutzutage fordern viele Musiker „Urtextausgaben“, die auf den Originalquellen basieren, also auf der autographen Niederschrift und/oder einer Erstausgabe, die möglichst der Komponist noch betreut haben soll. Die Annahme, eine sogenannte „Urtextausgabe“ könne von vornherein alle Textprobleme befriedigend lösen, ist jedoch leider irrig. Es kommt sehr darauf an, wie der Herausgeber die Quellen interpretiert; diese Ausgabe versucht möglichst viele Informationen anzubieten, um dem Musiker letztlich zu eigenen Entscheidungen zu verhelfen.

Schubert schrieb schnell, bisweilen unachtsam und häufig inkonsequent, wodurch er einem Herausgeber seine Aufgabe erheblich erschwerte. Wohl selten nur hat er die Zeit gefunden, ein Werk im nachhinein noch einmal durchzusehen. In seinen Autographen kann man den folgenden Inkonsequenzen begegnen:

1. Lesarten, die offensichtlich fehlerhaft sind oder keinen musikalischen Sinn ergeben; sie konnten in dieser Ausgabe ohne Schwierigkeit korrigiert bzw. in Übereinstimmung gebracht werden.

2. Unterschiedliche Lesarten, die beabsichtigt sind oder zu sein scheinen, und daher unverändert wiedergegeben wurden.

3. Abweichende Lesarten von Parallelstellen, bei denen offensichtlich ist, daß eine Vereinheitlichung vorgenommen werden sollte. Die Frage ist häufig allerdings: welche?

Zweifelhafte oder unstimmige Lesarten der Quellen werden im *Kritischen Bericht* oder durch Fußnoten im Notentext kommentiert, in der Regel jedoch nur beim ersten Auftreten des Problems. Korrekturen und andere Eingriffe des Herausgebers hingegen sowie Differenzen innerhalb der Hauptquellen werden jedesmal nachgewiesen.

Klammern haben in dieser Edition die folgende Bedeutung:

1. Mit runden Klammern versehene Zeichen stammen aus der jeweils zweitrangigen Quelle, z.B. aus der Erstausgabe und nicht aus dem Autograph, oder aus einer anderen Quelle, wenn die Erstausgabe die Primärquelle ist.

2. Eckige Klammern weisen Ergänzungen des Herausgebers aus, die in der Regel weitgehend auf Parallelstellen beruhen.

Auf diese Weise ist es im Idealfall möglich, schon im Notentext zu sehen, welches Material aus

dem Autograph, welches aus der Erstausgabe und welches vom Herausgeber stammt.

Es ist für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit diesen Werken unabdingbar, den Notentext stets gemeinsam mit dem *Kritischen Bericht* zu studieren. Denn abgesehen von einigen Fußnoten im Notentext werden nur dort schwierige Stellen und Unstimmigkeiten diskutiert, vor allem, wenn keine eindeutige Lösung angeboten werden kann. Der Herausgeber hofft, daß solche Diskussionen den Spieler anregen, mehrere Möglichkeiten abzuwägen, um seine eigenen Schlußfolgerungen zu ziehen. Schumann schrieb in der *Neuen Zeitschrift für Musik* in seinem Beitrag *Über einige muthmaßlich corruptirte Stellen in Bach'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Werken* (XV, Nr. 38, 9.11.1841, S. 149–151): [...] *Wüßte man alle, so ließen sich vielleicht Folianten darüber schreiben; ja ich glaube, die Meister müssen jenseits manchmal lächeln, wenn von ihren Werken einige mit allen Fehlern hinüberklingen, wie sie Zeit und Gewohnheit, wohl auch ängstliche Pietät hat stehen lassen.*

Zu den Quellen

Detaillierte Angaben zu den jeweils verwendeten Quellen finden sich im *Kritischen Bericht* bei der betreffenden Sonate. Leider sind zu den Sonaten D 568, D 575, D 625, D 664 und D 845 keine Autographen bekannt; in diesen Fällen werden zeitgenössische Abschriften und/oder die Erstausgaben zu Primärquellen. Bei D 568 war es möglich, durch Vergleich mit dem Autograph von D 567 eine Anzahl von Fehlern der Erstausgabe zu berichtigen. Bei D 575 helfen die Skizzen, die – auch wenn sie mitunter von der Endfassung abweichen – des öfteren richtige Lesarten bieten, wo die anderen Quellen fehlerhaft sind.

Sämtliche Erstausgaben wurden herangezogen, aber mit Vorbehalt, da mit drei Ausnahmen alle Sonaten erst nach Schuberts Tod veröffentlicht wurden. Von beträchtlichem Interesse ist die jüngste Entdeckung einer früheren Auflage der Erstausgabe von D 845, die in vielen Details von der bisher bekannten Edition von 1826 abweicht. Es dürfte sich dabei um eine in nur wenigen Exemplaren hergestellte Probeauflage gehandelt haben, welche Schubert dann korrigierte. Er fügte dynamische Anweisungen, Akzente und Ausdrucksbezeichnungen hinzu, änderte Noten und rhythmische Abläufe, er strich sogar ganze Takte und fügte anderswo welche hinzu. Wie man sieht, arbeitete Schubert an seinem Werk noch im fortgeschrittenen Korrekturstadium weiter; trotz seiner und des Verlegers Bemühungen blieb indes auch die endgültige Fassung der Erstausgabe ungenau und höchst widersprüchlich. Viele Fehler in D 845 – einschließlich der Tatsache, daß eine viertaktige Passage im zweiten Satz fehlt – hat erstmals Paul Badura-Skoda aufgezeigt.

Dies alles wurde im Notentext richtiggestellt und im *Kritischen Bericht* erläutert.

Obwohl also Erstaussgaben Irrtümer und Unstimmigkeiten aufweisen können, sind sie wertvolle Quellen – mitunter die einzigen –, mit deren Hilfe sich Fehler im Autograph korrigieren lassen. So geht die Erstaussgabe von D 850 mit ziemlicher Sicherheit nicht auf das erhaltene Autograph zurück (siehe oben im *Vorwort*, S. XIII f.) und man muß annehmen, daß zumindest die größeren Eingriffe von Schubert autorisiert sind. Dennoch ergibt der Quellenvergleich, daß das Autograph im Detail genauer und generell verlässlicher ist als die Erstaussgabe.

Einige Sonaten wurden in der AGA zum erstenmal veröffentlicht. Obwohl man die AGA nicht mit zeitgenössischen Erstaussgaben vergleichen kann, wurde sie in solchen Fällen herangezogen und gleichsam auch als Quelle betrachtet.

Zeitgenössische Abschriften in der Wiener Sammlung Witteczek-Spaun sind weitere wertvolle Quellen, insbesondere wenn das Autograph fehlt, wie etwa zu den Sonaten D 557 (der größte Teil des dritten Satzes), D 566 (letzter Satz), D 575 und D 625. Diese Kopien wurden (laut Deutsch) von einem Schreiber namens Weiser für Josef Wilhelm Witteczek (1787–1859) angefertigt und später von Josef von Spaun geerbt, beide gute Freunde Schuberts. Manchmal sind die Abschriften fehlerhaft und unvollständig; andererseits können sie bei zweifelhaften Lesarten aufschlußreich sein.

Über alle bedeutenden Abweichungen innerhalb der Quellen gibt der *Kritische Bericht* Auskunft.

Die unvollständigen Sätze

Die unvollständigen Sonatensätze Schuberts wurden vom Musikschrifttum insgesamt vernachlässigt, da man sie als von minderer Qualität und des Konzertpodiums unwürdig einstuft; es ist zu hoffen, daß allgemein zugängliche Editionen und in deren Folge die Möglichkeit, die Fragmentsätze des öfteren zu hören, zu einer Revision dieses Urteils führen, da sie außerordentlich schöne Musik enthalten.

Maurice J. E. Brown schlug vor, die unvollendeten Stücke in zwei Gruppen einzuteilen:

1. Stücke, mit denen Schubert zweifellos unzufrieden war und sie deshalb in einem sehr fragmentarischen Zustand abbrach (wie z.B. in einer Skizze zu dem Lied *Nähe des Geliebten* D 162, in welcher Schubert die Musik mit den Worten *gilt nicht* strich);

2. Sätze – meist in Frühwerken –, deren Unvollständigkeit nur scheinbar ist. Sie brechen häufig am Ende der Durchführung bzw. am Beginn der Reprise ab. Schubert dürfte sie als „vollendet“ angesehen haben, da die Niederschrift der Reprise für ihn nur eine Routineangelegenheit gewesen sein mag.

Kann man sich vorstellen, daß Schubert beispielsweise in D 625 den wunderbaren ersten Satz am Beginn der Reprise abbrach und das Stück damit als unfertig betrachtete, daraufhin aber einen kompletten zweiten, dritten und vierten Satz komponierte? Im Fall von D 575 hat Schubert drei der vier Sätze in seinen Skizzen an vergleichbaren Stellen abgebrochen, um sie dann später doch noch zu vollenden. Die Reinschrift der vollständigen Komposition fehlt uns, aber Stadlers

Abschrift hat sich erhalten (siehe *Vorwort*, S. XII). Dieses Werk und andere aus der gleichen Periode zeigen, daß die erforderlichen Ergänzungen mit hoher Wahrscheinlichkeit aus den jeweiligen Expositionen abgeleitet werden können.

Der Herausgeber ist der Ansicht, daß nahezu sämtliche unvollendeten Sätze der Klaviersonaten zu dieser zweiten Gruppe gehören. Ihre Vervollständigung rechtfertigt sich nicht nur durch die oben beschriebene Eigenart ihres scheinbaren Fragmentcharakters, sondern vor allem wegen ihrer außergewöhnlichen musikalischen Substanz.

Die Ergänzungen des Herausgebers im Kleinstich gehen zur Gänze auf existierendes Material zurück. Auch alle dynamischen Angaben, Artikulationszeichen und Ausdrucksanweisungen stimmen mit denjenigen Schuberts in den korrespondierenden Abschnitten überein. Die Art und Weise der Fortführung schien keine besonderen Probleme darzustellen. Einzige Ausnahme ist der erste Satz von D 613: Schubert bricht hier am Ende der Durchführung in der Medianten E-Dur ab, wodurch kein Hinweis gegeben ist, ob er die Reprise mit der Tonika oder mit der Subdominante (was gelegentlich vorkommt) zu beginnen beabsichtigte.

Die wohl anspruchsvollste Aufgabe beim Ergänzen der unvollendeten Sätze ist das Abfassen einer überzeugenden Coda – eines Formteiles, in dessen Erfindung Schubert brillierte. Obwohl die Coda-Abschnitte in den frühen Werken meist nur kurz sind, können sie dennoch den gesamten Satz zusammenfassen. Der Herausgeber hat seine Ergänzungen der Coda-Teile nach Schuberts Vorbildern gestaltet. So etwa, wenn die Coda mit einem kurzen Zitat des Anfangsthemas endet, wie in D 894, oder mit einem überraschenden Forte-Akkord, wie in den Finalsätzen zu D 537 und D 575.

Unter den unvollendeten Sonaten wirft D 840 bei weitem die meisten Probleme auf. Das *Menuett* bricht mit T. 80 ab. Auf der gleichen Seite, aber mit anderer Tinte und wohl zu einem anderem Zeitpunkt notierte Schubert nach diesem T. 80 *etc. etc.* und das vollständig ausgeführte *Trio*. Er war demnach mit dem *Menuett* nicht etwa unzufrieden, sondern beabsichtigte offenbar, in einem späteren Stadium eine vollständige Reinschrift anzufertigen. Der Moment des Abbruchs in A-Dur macht jeden Ergänzungsversuch zu einer interessanten Herausforderung; es wäre aber jedenfalls bedauerlich, ein so auffallend originelles *Menuett* in Vergessenheit geraten zu lassen.

Das Finale von D 840 ist – trotz seiner beträchtlichen Ausdehnung – der am meisten unvollständige Satz von allen Fragmenten; Schubert bricht ihn schon in der Mitte der Durchführung ab. Dies könnte bedeuten, daß der Komponist mit seinem Verlauf tatsächlich nicht zufrieden war. Die Vervollständigung dieses Satzes ist eine völlig andere Aufgabe als bei den übrigen fragmentarischen Sätzen, weil die Durchführung fortgeführt und eine Coda erfunden werden muß, die in Hinblick auf das Material und die Form kaum eine knappe sein kann. Daher mag mancher Pianist diesen Satz lieber übergehen. D 840 kann man also sowohl zwei-, drei- oder auch viersätzig aufführen.

Danksagung

Der Herausgeber dankt den folgenden Bibliotheken, Sammlungen und Personen für Ihre entgegenkommende Hilfe beim Studium der Quellen und für die freundliche Bereitstellung von Mikrofilmen oder Fotokopien:

Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek; Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien; Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien; Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; British Library, London; Fitzwilliam Museum, Cambridge; Bibliothèque Nationale, Paris; The New York Public Library; The Metropolitan Opera Association, New York; The Library of Congress, Washington; Universitetsbibliotek, Lund;

Sammlung Floersheim, Basel; Prof. Dr. Walther Dürr, Tübingen; Prof. Jacob Lateiner, New York.

Für großzügige Hilfe jeder Art bin ich zu tiefstem Dank verpflichtet: Paul Badura-Skoda, Alfred Brendel, Maurice J.E. Brown, Gordon Green und auch Mione Teakle für ihre unschätzbare Hilfe und Unterstützung. Ferner möchte ich Dr. Renate Hilmar-Voit für die Fertigstellung der Textteile danken und zuletzt ganz besonders Dr. Reinhold Kubik, der den Notentext für den Druck überarbeitet hat. Sein Fachwissen über Schubert hat einen faszinierenden Dialog und anhaltende Diskussion ausgelöst und damit die Edition noch näher an die Quellen herangeführt.

SCHUBERT UND DAS KLAVIER

Anders als Beethoven war Schubert kein Klaviervirtuose, wenngleich er wahrscheinlich ein weit besserer Pianist war, als viele Biographen ihm zubilligen. Es gibt keine Nachrichten darüber, daß er viel geübt oder in diese Richtung jemals besondere Ambitionen gehabt habe. Dennoch wissen wir, daß er einige seiner Sonaten, Kammermusik und Liedbegleitungen am Klavier vorgetragen hat, und es besteht wenig Anlaß, daran zu zweifeln, daß er seine Kompositionen selbst spielen konnte, auch die schwierigsten. Selbst wenn Schubert seine Spieltechnik gesteigert hätte, ist noch die Frage, ob seine Klavierwerke pianistisch gesehen viel anders aussehen würden. Denn sein Streben war vor allem und ausschließlich die Komposition von *Musik* und weniger – wie es etwa bei Chopin und Liszt der Fall ist – die Idiomatik des Instrumentes. Schuberts Klavierwerke sind kein Forum für Tastenakrobatik, obwohl dem Spieler oftmals beträchtliche Virtuosität abverlangt wird.

In einigen der frühen Sonaten, und sogar auch in den späteren, finden sich Anklänge an seinen Kammermusikstil, wobei das gesangliche, liedartige Element immer durchschimmert. Man könnte sagen, daß ein guter Schubertspieler die Qualitäten eines Liedersängers haben muß – für den Kenner ist das Schubertsche Lied eine geradezu unerschöpfliche Quelle an Gefühlsreichtum. Ein Blick auf die gewaltige *c-Moll-Sonate* D 958 zeigt allerdings, wieviele Seiten es außer der „zahmen“, lyrischen in Schuberts Musik gibt.

Schuberts Bestreben, in erster Linie *Musik* zu schreiben, führte zwangsläufig zu seinem eigenen, unverwechselbaren Klavierstil, der dann gern vorschnell als „unpianistisch“ abgetan wird. Es gibt Passagen, die vielleicht unpianistisch wirken mögen, wie etwa die schnellen Akkordwiederholungen im letzten Satz von D 894. Solche Stellen sind sicherlich nicht leicht auszuführen; man muß dabei aber bedenken, daß rasche Akkordwiederholungen auf den Klavieren der Schubertzeit nicht annähernd so schwierig zu spielen waren wie auf den modernen Instrumenten.

Mitunter ist Schuberts Klavierstil orchestral, dann wieder vokal; seine Klangvorstellung überstieg – wie diejenige Beethovens – häufig die tatsächlichen Möglichkeiten der zeitgenössischen Instrumente. Schuberts an vielen Stellen unübliche Notation ist faszinierend, aber für die pianistischen Innovationen, die auf Schubert zurückgehen, wurde ihm bis jetzt nicht die volle Anerkennung zuteil. Dazu gehören seine Verwendung des Tremolo, Legato-Melodien mit Staccato-Begleitung, Akkordzerlegungen über zwei Oktaven, Themenwiederholungen in Parallelbewegung, schnelle Oktavengänge, schnelle Akkordrepetitionen und seine bevorzugte Manier, beide Hände im Oktavabstand parallelzuführen, wie etwa im vierten Satz von

D 625, einer regelrechten Vorwegnahme des Finales von Chopins *b-Moll-Sonate*. (Dort führt jedoch ein gänzlich anderer Ansatz zu einem ähnlichen Resultat.)

Schuberts Erfindungsgabe hat mitunter einen bemerkenswerten Klaviersatz hervorgebracht, etwa in den Durchführungsteilen der beiden Außensätze von D 613, während man im letzten Satz derselben Sonate überraschenderweise opernhafte Elemente finden kann (T. 47–62). Natürlich stellt Schuberts Klavierstil äußerste Ansprüche an die Ausführung und bedeutet eine große Herausforderung für den Pianisten. Er erfordert sowohl eine höchst disziplinierte Technik als auch intellektuelle und emotionale Qualitäten ersten Ranges.

Schuberts Klavier

Der Wiener Hammerflügel der Schubert-Zeit hatte einen viel flacheren Tastentiefgang und einen leichteren Anschlag als der moderne Flügel. Auch waren die Tasten nicht ganz so lang und etwas schmaler. Dadurch konnten schnelle Akkordwiederholungen, Oktavenpassagen und weitgespannte Akkorde bei weitem leichter ausgeführt werden. Die Besaitung bestand in der Regel vom Diskant bis hin zum F aus Eisen und war dreichörig, darunter bis zum Baß aus Messing, und zwar ohne Überspinnung. Die Flügel waren relativ lang (durchschnittlich etwa 2,5 m); dadurch konnten die verhältnismäßig dünnen Saiten mit geringerer Spannung auf Stimmung gehalten werden, was auch notwendig war, da die Instrumente zur Gänze aus Holz bestanden und auf Metallrahmen-Verstärkung verzichteten.

Die Folge war ein obertonreicher Ton, der in der Höhe ziemlich durchdringend, aber von nur kurzer Nachschwingdauer war, in der Tiefe aber von metallischer Transparenz, ohne „dick“ zu klingen (eine von Schubert speziell bei Liedbegleitungen bevorzugte Lage, die auf jedem modernen Flügel nur unbefriedigend wiedergegeben werden kann; wirklich starker Anschlag tiefer und enggesetzter Akkorde ist auf modernen Instrumenten daher zu vermeiden, selbst wenn *ff* oder lauter gefordert wird). Transparenz im tiefen Register und kürzere Nachschwingdauer in den höheren Lagen erlaubten, das Legato-Pedal viel länger zu halten als am modernen Flügel, wo die Töne unerträglich ineinander verschwimmen würden.

Es gab immer zwei Pedale (Legato, Verschiebung) oder drei (Legato, Verschiebung, Dämpfer oder Moderator), meistens aber noch mehr (vier bis sechs, mit denen bestimmte Effekte hervorgerufen werden konnten, wie z.B. der sehr häufige Fagott-Zug oder Becken und Trommel, deren Verwendung auf die Janitscharenmusik zurückgeht).

Sowohl die Wiener Tafelklaviere als auch die Flügel hatten damals meistens einen Umfang von sechs

Oktaven, von F bis f^{'''}, es gab aber vereinzelt auch schon um 1820 Wiener Instrumente mit sechseinhalb Oktaven Umfang, d.h. sie reichten in der Höhe bis zum c^{'''}. Schubert komponierte in der Regel innerhalb des Umfangs von sechs Oktaven, den er nur gelegentlich überschreitet (z.B. D 575 zweiter Satz, T. 30; D 625 dritter Satz, T. 40 und 102; D 664 dritter Satz, T. 201; D 960 zweiter Satz, T. 71); es ist anzunehmen, daß er einen größeren Umfang dankbar angenommen hätte (besonders in der Baßregion). Deswegen wurden auch in der vorliegenden Ausgabe einige wichtige Noten, die Schubert vermied, weil sie auf seinem Klavier fehlten, in eckigen Klammern hinzugefügt; Problemfälle werden im *Kritischen Bericht* diskutiert.

Pedalspiel

S Schuberts Pedalanweisungen sind äußerst spärlich. Sie betreffen meistens Spezialeffekte, z.B. in den letzten acht Takten des dritten Satzes von D 850, wo man wahrscheinlich von sich aus kaum ein lange gehaltenes Pedal wählen würde. Das Haltepedal muß bei Schubert sicherlich großzügig und erfinderisch verwendet werden, wobei andererseits die Klarheit erhalten bleiben muß, die den Kontrast zu den langen lyrischen Passagen bildet. Es ist auch nicht allgemein bekannt, daß mitunter Noten oder Akkorde, die ein Staccatozeichen haben, ebenfalls pedalisiert werden sollten. Das ist vor allem der Fall, wenn in der linken Hand auf eine Staccato-Note eine Gruppe gebundener Noten folgt, z.B. D 537 zweiter Satz, T. 43. Ohne Pedalisierung würde der Baßton des zerlegten Akkordes fehlen, nur mit Pedal ergibt sich die korrekte Baßlinie.

Die gelegentlich auftretende Bezeichnung *con sordini* (z.B. im zweiten Satz von D 784) bedeutet die Verwendung des oben erwähnten Dämpfungspedales, welches typisch für die Wiener Klaviere war. Dabei wurden je nach Pedaldruck eine bis drei Lagen Filz unter die Saite geschoben; dadurch verhinderte man, daß der Hammer die Saite direkt traf. Der beabsichtigte weiche Klang kann auf dem modernen Flügel mit Hilfe des Verschiebungspedals angedeutet werden.

Beim Pedalisieren sollte der Pianist nie vergessen, daß das liedhafte Element auch in Schuberts Instrumentalmusik eine bedeutende Rolle spielt. Gutes Pedalspiel wird vom Instrument und vom Raum beeinflusst und hängt eng mit der persönlichen Klangvorstellung zusammen. So bildet es eine Einheit mit Anschlag und Artikulation, und ein guter Spieler wird häufig nachregulieren, um den gewünschten Effekt zu erzielen.

Fingersätze

In Schuberts Autographen finden sich überhaupt keine Fingersätze. In der Erstausgabe von D 664 kommen welche vor (dritter Satz, T. 56 und 181), die vielleicht aus dem verlorengegangenen Autograph stammen könnten.

Hände haben unterschiedliche Größe und Formung, und Pianisten entwickeln ihre eigenen Gewohnheiten, die sich noch dazu mit der Zeit weiterentwickeln mögen: Was für einen vor fünf Jahren der beste Fingersatz war, ist es heute vielleicht nicht mehr.

Der Herausgeber hofft, daß die von ihm zugefügten Fingersätze (manchmal mit in Klammern gesetzten Alternativen) dem Spieler helfen, eigene Lösungen zu erarbeiten.

Zur Notation

S Schuberts Notationsweise wurde in dieser Ausgabe möglichst beibehalten. Nur in Fällen, bei denen eine diplomatisch getreue Übertragung der autographen Schreibweise schwer zu überwindende Probleme für den Notensatz nach sich gezogen hätte oder extrem schwer zu lesen wäre, wurde abweichend notiert (meist der Erstausgabe entsprechend). Schubert hatte wie viele andere Komponisten, die für Tasteninstrumente schrieben, die Gewohnheit, Hilfslinien und Schlüsselwechsel zu vermeiden. Das führte häufig dazu, daß er beide Hände auf einem System notierte, was mitunter schwer zu lesen ist. Außerdem hat er gelegentlich die gleiche Passage in unterschiedlicher Weise niedergeschrieben (z.B. dritter Satz von D 567, T. 2 und 98).

Manchmal ist es schwierig, Schuberts Klaviermusik unmißverständlich zu notieren; er war auf diesem Gebiet auch so etwas wie ein Erneuerer, wenn er z.B. mehrere voneinander unabhängigen Stimmen so notiert wie im zweiten Satz von D 157, T. 104–5 und 107–8. Hier haben wir der Versuchung, den Text in der am leichtesten lesbaren Form wiederzugeben, widerstanden – in unserer Zeit haben sich die Pianisten an ungleich komplexere Notationsformen gewöhnen müssen, so daß Schuberts Schreibweise keine Probleme für sie bieten dürfte. Außerdem besitzt sein Notierungsstil eine eigenständige Faszination und kann an gewissen Stellen auch ein Licht auf die musikalische Substanz werfen. Inkonsequenzen bei Stimmenführung und Pausensetzung wurden in den allermeisten Fällen so belassen, wie sie im Autograph gegeben sind. Beispielsweise kann es vorkommen, daß der letzte Takt eines Satzes ein vollständiger ist, obwohl das Stück mit einem Auftakt beginnt.

Akzidentien

S Schubert reduzierte oftmals die Akzidentiensetzung auf ein Minimum innerhalb eines Taktes oder eines Abschnittes. So setzte er etwa voraus, daß ein bestimmtes Versetzungszeichen für jede betreffende Note in jeder Oktavlage innerhalb eines Taktes – bisweilen auch noch in folgenden Takten – gelten sollte. Manchmal war er auch nachlässig und vergaß die Akzidentien überhaupt, aber in den meisten Fällen ist klar, was er meinte. Fehlende Versetzungszeichen wurden in der Regel kommentarlos hinzugefügt, außer an unklaren Stellen, wo sie in eckigen Klammern ergänzt und gegebenenfalls im *Kritischen Bericht* kommentiert werden.

Artikulationszeichen

S Schuberts originale Artikulationszeichen wurden nach Möglichkeit beibehalten, im Unterschied zu vielen anderen Ausgaben, die modernisieren und z.B. Schuberts Kettenbögen  zu  verändern.

Ästhetisch mag ein feiner Unterschied zwischen beiden Bezeichnungen bestehen, und es ist gewiß von höchster Bedeutung, jedes Detail, das zu einem besseren Verständnis der Absichten des Komponisten beitragen könnte, genau wiederzugeben.

1. Legato- und Haltebögen

Man kann viel lernen von Schuberts mitunter ungewöhnlicher und feinfühlicher Verwendung von Mehrfachbögen. Wie bei Beethoven haben auch bei ihm die Bögen ihre ursprüngliche Bedeutung als Spielanweisungen für Streichinstrumente nicht völlig verloren. Dies merkt man deutlich vor allem in den frühen Sonaten, z.B. im dritten Satz von D 459. Gelegentlich ist die Länge der Bögen in der Handschrift Schuberts nicht präzise. Manchmal kann die beabsichtigte Länge durch eine Parallelstelle erschlossen werden, manchmal aber ist Schubert unentschlossen, und es bieten sich mehrere gleichwertige Lösungen. Solche Fälle werden im *Kritischen Bericht* besprochen.

Sehr oft schreibt Schubert Bögen und andere Artikulationsbezeichnungen bei fortlaufenden Bewegungen nur in einem oder wenigen Takten und setzt dies in der Folge nicht fort, z.B. im ersten Satz von D 960, T. 167, wo in der rechten Hand Bögen und Staccatopunkte weiterzuführen wären. Im vierten Satz von D 958 beginnt in T. 213 ein Abschnitt, wo in der linken Hand Akzente und Bögen sicherlich für die ganze Phrase gelten. Bei Abschnitten mit analog gestalteten Figuren in beiden Händen können in der Quelle Bögen in einer Hand ausnotiert, in der anderen Hand nur gelegentlich zu finden sein; es liegt nahe, dann beide Hände durchwegs mit Bögen zu versehen. Dasselbe gilt auch für andere Artikulationszeichen, siehe den Beginn des ersten Satzes von D 575. Einige im Manuskript fehlende Zeichen sind in der Erstausgabe ergänzt (in unserer Edition stehen sie in runden Klammern), andere wiederum wurden vom Herausgeber hinzugefügt (eckige Klammern), aber gelegentlich kann ein Zeichen auch bewußt nicht gesetzt sein. In Zweifelsfällen hat der Herausgeber eher nichts hinzugefügt, um dem Spieler den Blick auf eigene Entscheidungen nicht zu verstellen.

Schubert hatte die Gewohnheit, Haltebögen in den Innenstimmen von Akkorden wegzulassen. Mitunter bindet er nur eine Note eines Akkordes an, wenn zweifelsfrei auch die anderen Stimmen zu halten sind. Meistens sind seine Absichten klar, etwa im ersten Satz von D 894. Wie ist es aber bei Stellen, wo sich eine Stimme fortbewegt, während die anderen gleichbleiben? In solchen Fällen können nur der musikalische Sinn und pianistische Überlegungen entscheiden, ob die gleichbleibenden Noten angebunden werden sollen. Eine besonders problematische Stelle ist der Anfang des zweiten Satzes von D 850, für die keine eindeutige Antwort gegeben werden kann. Leider wurden in vielen Editionen Anbindungen gedankenlos ergänzt, auch dort, wo starke Argumente dagegen sprechen, so zum Beispiel im zweiten Satz von D 157, T. 10ff., wo durch neues Anschlagen effektvollere Vorhalte einen vollen Klang erzeugen.

An Stellen, wo die Außenstimmen angebunden sind, sollen in der Regel die Innenstimmen legato gespielt werden, wenn sie stufenweise fortschreiten.

2. Staccato

Schubert kennt für Staccato drei Notationsweisen: 1. den Staccatostrich (|), 2. den Staccatopunkt (·), 3. Portato (·:·). Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war der Staccatostrich ein Zeichen für einen kurzen Ton oder einen Akzent, oder für eine Kombination von beidem. Der Herausgeber ist der Meinung, daß bei Schubert der Staccatostrich in den meisten Fällen kürzer und schärfer akzentuiert zu spielen ist als der Punkt. Einige zeitgenössische Traktate stützen diese Ansicht, z.B. Friedrich Starkes *Wiener Pianoforte-Schule* von 1821, worin zu lesen ist, daß der Staccatostrich – in zeitgenössischen Drucken gewöhnlich als kurzer Keil (▼) wiedergegeben – die Verkürzung auf ein Viertel des notierten Wertes (*staccatissimo*), der Punkt hingegen die Verkürzung auf die Hälfte (*staccato*) anzeige.

Schubert war jedoch nicht immer sorgsam auf die Unterscheidung der beiden Zeichen bedacht. Er verwendet sie beide unterschiedslos im zweiten Satz von D 960. Anderswo – im dritten Satz von D 557 – muß man in den Takten 9 und 13 genau auf den kürzeren und schärferen Anschlag beim Staccatostrich achten. Ein Beispiel bewußter Unterscheidung ist in D 850, T. 92–105 des zweiten Satzes zu finden. Im selben Satz, T. 163–166, setzt Schubert Punkt, Strich und Akzent nacheinander ein und deutet so wachsende Emphase und Intensität an.

Bisweilen mag ein Staccatopunkt, auf den eine Gruppe gebundener Noten folgt, einen sanften Akzent anzeigen, z.B. im zweiten Satz von D 537, T. 43ff. Hier wie so oft schließt das Staccato den Gebrauch des Pedals nicht aus, im Gegenteil – es fordert ihn geradezu!

Das Portato-Zeichen findet sich häufig bei Schubert; die *Wiener Pianoforte-Schule* legt die Länge jeder darunter stehenden Note mit drei Viertel der notierten Dauer fest. In der Praxis erfordert der musikalische Ausdruck unterschiedlicher Portato-Phrasen höchst differenzierte Abstufungen der Artikulation und der Pedalisierung. Bei solchen Stellen kann kürzestes Absetzen in der Art von kaum wahrnehmbaren Pausen gelegentlich passend sein. In den meisten Fällen jedoch wird ein besseres Ergebnis ohne solche Pausen erreicht, besonders bei Akkordwiederholungen.

Akzente, Dynamik

Schubert verwendet Akzente außerordentlich häufig, aber er notiert sie auf eine sehr persönliche Weise: Seine Akzentzeichen (>) sehen oft wie Decrescendo-Gabeln (—>) aus, besonders bei lauterer Stellen, wo ihn der Enthusiasmus sichtlich übermannte; mitunter ist nicht leicht zu entscheiden, was er meinte. In den meisten Ausgaben ist dieses ungenaue Zeichen denn auch als Decrescendo-Gabel abgedruckt; musikalische Überlegungen indes legen nahe, sie in der Mehrheit der Fälle als (oft sanfte) Akzente zu deuten. Es gibt auch Stellen, wo Akzent und Gabel zugleich vorkommen, etwa im ersten Satz von D 571, T. 96. Zweifelsfälle werden jeweils im *Kritischen Bericht* erörtert; die Spieler aber sollten immer den musikalischen Sinn jedes dieser Zeichen hinterfragen.

Beim Spielen mag der Unterschied nicht immer so bedeutend sein, er liegt in erster Linie auch nicht