

Schubert

Piano Pieces

Freuz Schubert

舒伯特 即兴曲·音乐瞬间

Badura / Skoda

12

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

Wiener Urtext Edition

UT 50001

Franz Schubert

Impromptus, Moments musicaux, Drei Klavierstücke / Three Piano Pieces

Nach Autographen und Erstdrucken herausgegeben
und mit Fingersätzen versehen von Paul Badura-Skoda

Edited from the autographs and the first editions
and provided with fingering by Paul Badura-Skoda

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

© 1969 by Universal Edition A.G., Wien
Assigned 1973 to Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien · Printed in Austria
Zehnte Auflage / Tenth Edition

ISMN M-50057-000-4

图书在版编目 (CIP) 数据

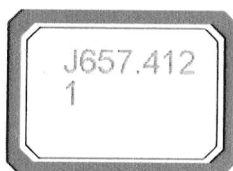
舒伯特《即兴曲·音乐瞬间》. 第1卷 / 维也纳原始出版社编. — 上海: 上海教育出版社, 2005. 7
ISBN 7-5444-0213-4

I. 舒... II. 维... III. 钢琴—器乐曲—奥地利—选集 IV. J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 066718 号

F. Schubert
Impromptus, Moments musicaux, Drei Klavierstücke
© 1969 by Universal Edition AG, Wien
assigned 1973 to WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H. & Co.KG, Wien
舒伯特《即兴曲·音乐瞬间》

责任编辑 梅雪林



舒伯特《即兴曲·音乐瞬间》

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

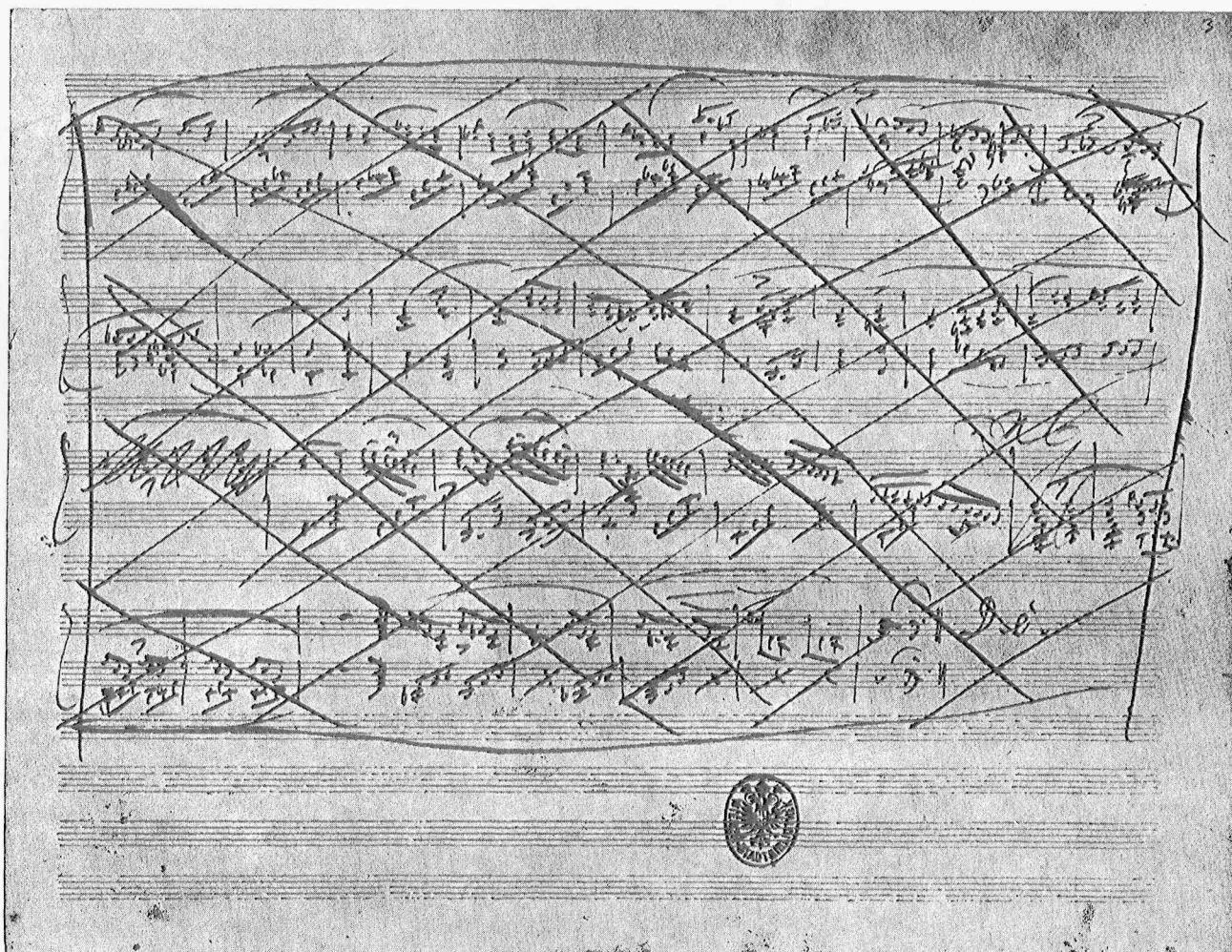
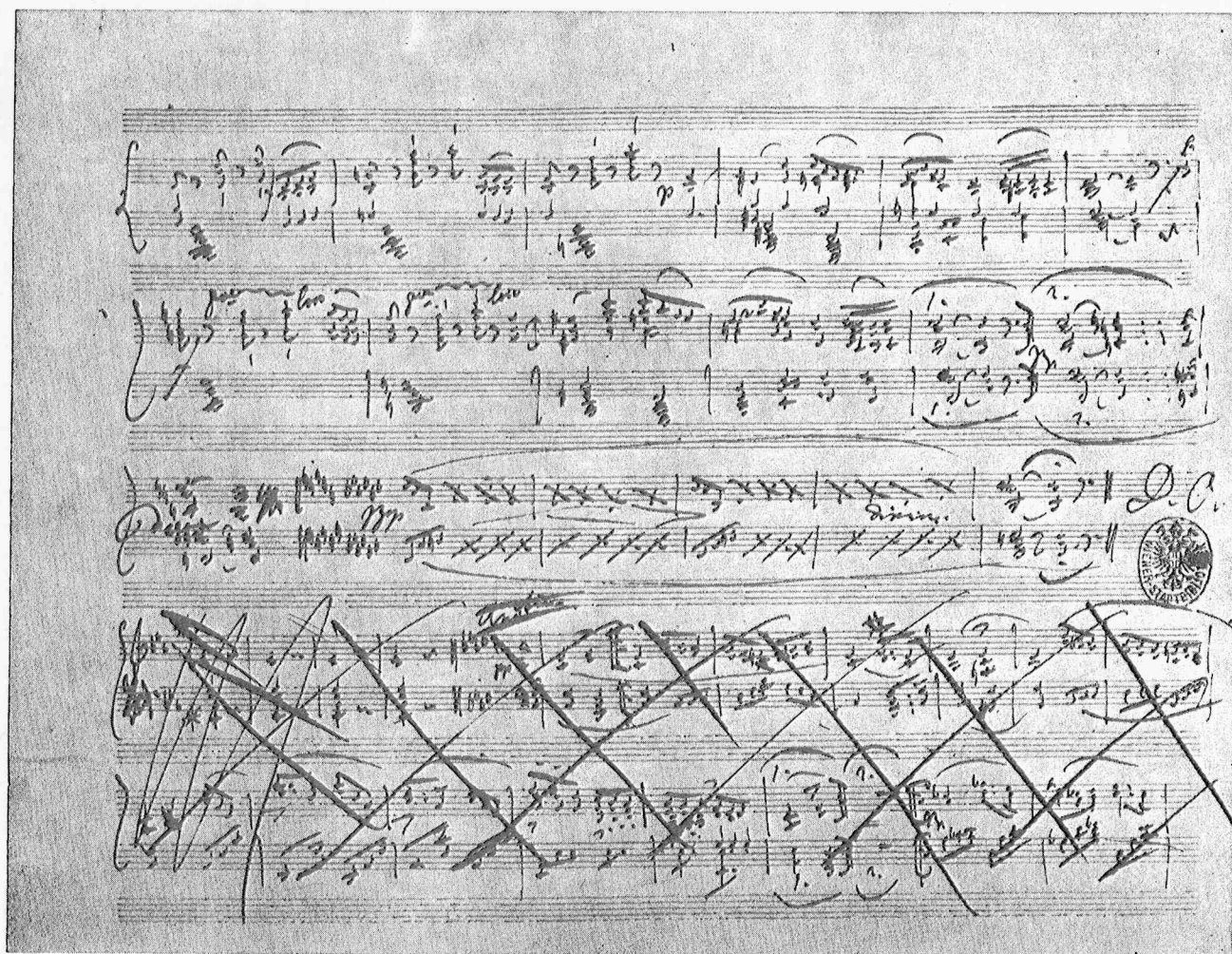
(上海永福路 123 号 邮政编码: 200031)

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 9.25

2005 年 7 月第 1 版 2005 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 7-5444-0213-4/J·0025 定价: 25.00 元



Drei Klavierstücke (Impromptus) D 946

No. 1, 2. Episode, von Schubert gestrichen (vgl. Seite 99/100)

No. 1, 2nd episode, cancelled by Schubert (cf. pp. 99/100)

(Wiener Stadtbibliothek)

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
乙酉清明於
上海音乐学院附中

Motto: Er hätte es noch erleben können, wie man ihn jetzt feiert; es hätte ihn zum Höchsten begeistern müssen. Nun er schon lange ruht, wollen wir sorgsam sammeln und aufzeichnen, was er uns hinterlassen; es ist Nichts darunter, was nicht von seinem Geist zeugte, nur wenigen Werken ist das Siegel ihres Verfassers so klar aufgedrückt, als den seinigen.

Schumann, Gesammelte Schriften, Band II

VORWORT

Der vorliegende Band enthält die 8 Impromptus, die 6 Moments musicaux und die 3 Klavierstücke vom Jahr 1828, also alle jene Klavierstücke aus späterer Zeit, die von Schubert zyklisch zusammengefaßt wurden. Außerdem wird zum ersten Mal seit der längst vergriffenen Tonger-Ausgabe die Skizze zum ersten Impromptu wiedergegeben, die sich in der Wiener Stadtbibliothek befindet; sie ist am Schluß des Bandes als Anhang der Kritischen Anmerkungen abgedruckt. Durch den Vergleich von Skizze und Endfassung ergeben sich überaus interessante Einblicke in Schuberts Arbeitsweise.

Es ist merkwürdig, daß Schubert, der Meister des Liedes, sich relativ spät den einzelnen Klavierstücken, von denen manche „Lieder ohne Worte“ genannt werden könnten, zuwandte. Fast alle anderen Klavierstücke aus früherer Zeit sind nämlich, wie die Schubert-Forschung in jüngster Zeit festgestellt hat, Sonatensätze, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen wurden. So ist Schumanns Wunsch und (nicht zutreffende) Vermutung, die er über die Impromptus D 935 (Op. 142) aussprach, in anderer Weise in Erfüllung gegangen: „Doch glaub ich kaum, daß Schubert diese Sätze wirklich ‚Impromptu’s‘ überschrieben; der erste ist so offenbar der erste Satz einer Sonate, so vollkommen ausgeführt und abgeschlossen, daß gar kein Zweifel aufkommen kann; ... es kommt zwar wenig auf Titel und Überschriften an; andererseits ist aber eine Sonatenarbeit eine so schöne Zier im Werkkranz eines Komponisten, daß ich Schubert gern zu seinen vielen noch eine andichten möchte, ja zwanzig.“ In ihrer zyklischen Aufeinanderfolge kommen übrigens auch die beiden Impromptus-Sammlungen Schuberts einer Sonate recht nahe.

Durch sorgfältige Durchsicht aller verfügbaren Autographie und Originalausgaben dürfte es gelungen sein, einen Text herzustellen, der Schuberts Intentionen weitgehend entspricht. Besonders interessant war vor allem die wiederholte persönliche Einsicht in das Autograph der Impromptus D 935, das sich heute in der Sammlung W. Hinrichsen, New York, befindet. Erstmals wird auch auf einige offensichtliche Schreibfehler Schuberts in Fußnoten und in den Kritischen Anmerkungen hingewiesen. Neben dem wissenschaftlichen steht auch der praktische Zweck im Vordergrund. Den Fingersätzen

wurde größte Sorgfalt gewidmet. Anleitungen zur Ausführung der Verzierungen sind vor allem für den Unterricht bestimmt. Die rund eingeklammerten Zusätze stammen vom Herausgeber.

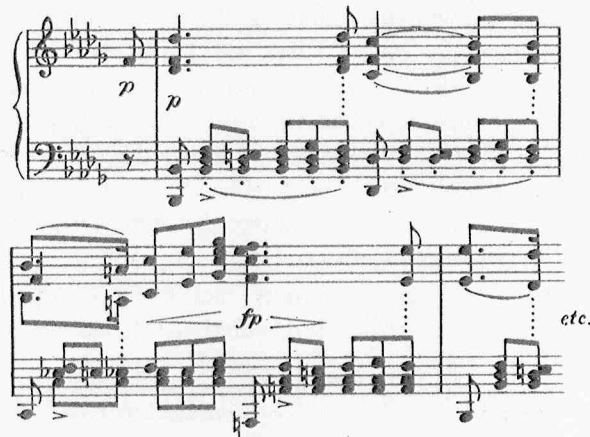
Einige spezielle Probleme der Schubert-Interpretation mögen hier noch kurz erwähnt werden:

Dynamik: Die Bezeichnung *fp* — ist bei Schubert oft *f* — *p* zu interpretieren (z. B. Anfang des f-Moll Impromptus D 935/1). Oft steht nämlich am Ende der dim.-Gabel ein neues *p* oder ein dim.-Zeichen, das sonst sinnlos wäre, z. B. in der Wanderer-Fantasie D 760, 1. Satz, T. 34—35, 40—41.

Rhythmus: Schubert benützte die Notierung  nicht nur im üblichen Sinne, sondern oft auch in der Bedeutung . (Die Notierung  selbst ist mir bei Schubert noch nicht untergekommen.) Im Lied „Erstarrung“ aus der Winterreise notierte Schubert sogar folgende Kombination:



Triolenbedeutung gilt in diesem Band eindeutig für die 2. Episode des Klavierstückes es-Moll D 946/1 und für die 3. Variation des Impromptus B-Dur D 935 (Op. 142) No. 3. Bis etwa 1860 haben auch alle Wiener Verleger dies in der graphischen Darstellung berücksichtigt. A. Diabelli ging in seiner Originalausgabe der Impromptus (1838) sogar noch einen Schritt weiter und druckte:



(Die Duolen dürften aber beabsichtigt sein, vgl. T. 19 derselben Variation, wo Schubert sonst sicher  notiert hätte.)

Triolenangleichung gilt hingegen nicht im c-Moll Impromptu D 899 (Op. 90) No. 1, wo der marschartig punktierte Rhythmus der Einleitung zweifellos durchwegs beizubehalten ist. Ein Zweifelsfall ist im es-Moll Klavierstück D 946 No. 1 gegeben. Hier sind beide Ausführungen möglich.*)

Tonumfang: Bekanntlich reichte Schuberts Klavier von $\underline{F}$ bis f^4 . Der Herausgeber trägt keine Bedenken, gelegentlich die tiefere Oktave (bis $\underline{C}$) mitzuspielen, z. B. am Schluß des Es-Dur Impromptus D 899/2 oder im Ges-Dur Impromptu D 899/3 T. 31/32, T. 48—50, im As-Dur Impromptu D 935/2, T. 68, 1. Note 8va. Die Überschreitung des Tonumfanges nach oben hingegen ist nur mit größter Zurückhaltung zu empfehlen, da sie leicht eine unerwünscht schrille Klangfarbe erzeugt. Nur in einem einzigen Falle scheint sie hier geboten, nämlich im f-Moll Impromptu D 935/4 T. 41, 82, 376, 417, wo der pfeifende Klang geradezu beabsichtigt ist. Hier spiele ich den Spitzenton g^4 analog zu T. 43.

Ornamentik: a) Vorschläge.

Während Schubert in seinen Liedern für die Singstimme oft lange Vorschläge notierte, schrieb er dieselben Vorschläge in der Klavierstimme stets in großen Noten aus. Das bedeutet, daß in der Klavier- (und sonstigen Instrumental-) Musik Schuberts Vorschläge grundsätzlich kurz zu spielen sind. Eine mögliche Ausnahme gibt es im f-Moll Impromptu D 935/4 T. 3, wo der Vorschlag in Analogie zu den Parallelstellen (T. 47, 338 etc.) auch lang und betont gespielt werden kann. (Der Herausgeber spielt ihn kurz.)

b) Doppelschläge beginnen stets mit der oberen Note und sind wie der ausgeschriebene Doppelschlag im As-Dur Impromptu D 935/2 T. 27 auszuführen.

c) Triller: Die Frage, ob der Triller mit der Haupt- oder der Nebennote zu beginnen hat, muß offengelassen werden. Der ausgeschriebene Triller im 1. Satz der B-Dur Sonate D 960 T. 19 sowie die Figuration bei den Trillern im Largo der f-Moll Fantasie D 940 legen zumindest für diese späten Werke Hauptnotenbeginn nahe. Bei den Pralltrillern ist Hauptnotenbeginn durch die Notierung in der a-Moll Sonate Op. 42, D 845 belegt, wo Schubert abwechselnd die ausgeschriebene Notierung und die Abkürzung anwendete.

Tempo, Agogik, Betonung: Schuberts Tempo ist im allgemeinen strikt durchzuhalten**), jedoch sind

gelegentliche Tempomodifikationen nicht nur zulässig, sondern oft sogar notwendig (vgl. die feinen authentischen Tempoänderungen in „Gretchen am Spinnrad“ und vielen anderen Liedern). So wird man etwa im As-Dur Impromptu D 935/2 in T. 65—68 das Tempo ganz zwanglos beschleunigen und T. 75—78 wieder verbreitern. Ebenso wird man im Es-Dur Impromptu D 899/2 T. 50—51 ritardieren oder auch im Trio des As-Dur Impromptus T. 137—138, danach empfiehlt sich ab T. 139 poco meno mosso und ab T. 147 accel. al tempo I. Im Klavierstück C-Dur D 946/3, das deutlich an slawische Volkstänze anklingt, ist der Mittelteil etwas langsamer als die Außenteile zu spielen, also $\downarrow$ des Trios etwas ruhiger als $\downarrow$ des Allegros, dementsprechend vor dem Trio rit. und nachher accelerando.

Nach den originalen Metronombezeichnungen zu schließen, die sich in mehreren Liedern finden, bevorzugte Schubert flüssige Tempi, die in den langsamen Sätzen keinesfalls schleppend wirken dürfen. Auf die Impromptus D 899 (Op. 90) angewandt, ergäben sich, soweit man überhaupt Rückschlüsse treffen kann, etwa folgende Tempi (cum grano salis):

I	$\downarrow$	= 88—92, ab T. 41 = ca 104
II	$\downarrow$	= ca 200
III	$\downarrow$	= ca 76—84
IV	$\downarrow$	= ca 152

Deklamation, Periodenbildung

Ausdrücklich hingewiesen muß auf die Wichtigkeit der richtigen musikalischen Deklamation werden, die heute oft im argen liegt. Hebungen und Senkungen sind etwa wie bei einem gesprochenen Gedicht wiederzugeben. So ist z. B. im Trio des Moment musical No. 4 das letzte Achtel stets unbetont abzuziehen, die 1. Sechzehntelnote aber leicht zu betonen, damit sie nicht wie eine Auftaktnote klingt. Als ein Muster für eine interessante unregelmäßige Periodenbildung, die bewußt herauszuarbeiten ist, kann das Trio des Klavierstückes C-Dur D 946/3 angesehen werden.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, meinen lieben Kollegen Alfred Brendel und Jörg Demus für wertvolle Ratschläge, Herrn Karl Heinz Füssl und Herrn Hermann Nordberg für konstruktive Mitarbeit bei der Revision zu danken. Herrn Walter Hinrichsen, New York, verdanke ich den Einblick in das Autograph der Impromptus D 935 (Op. 142), das sich heute laut freundlicher Auskunft von Christa Landon im Besitz der Pierpont-Morgan Library, New York City, befindet, der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und der Wiener Stadtbibliothek wertvolles Quellenmaterial.

Paul Badura-Skoda

*) Vgl. auch den Leserbrief des Herausgebers an die Musical Times, London, abgedruckt im Dezemberheft 1963, S. 873, dieser Zeitschrift.

**) Vgl. Brief an den Verleger Probst vom 13. Mai 1828: „... und sehen Sie besonders im letzten Stück bey Veränderung des Taktes auf fortwährend gleichmäßiges Tempo“. (Klaviertrio Es-Dur, Op. 100, letzter Satz.)

Motto: If only he could have known the renown that now is his, he would have been inspired to the highest achievements. But since he is long since at rest, let us carefully collect and register what he has left to us. There is nothing among it that does not testify to his spirit; it is a rare life-work that bears so clearly the stamp of its creator as does his.

Schumann, Collected Writings, Vol. II

PREFACE

The present volume contains the 8 Impromptus, the 6 Moments musicaux and the 3 Klavierstücke of 1828, *i.e.*, all the late sets of piano pieces by Schubert. Further, the sketch of the first Impromptu, located in the Vienna Stadtbibliothek, is reproduced for the first time since it appeared in the Tonger Edition, which long has been out of print. The sketch is printed at the end of this volume as an appendix of the *Kritische Anmerkungen*. A comparison of the sketch and the final version of the Impromptu affords interesting insights into Schubert's method of working.

It is curious that Schubert, the master of the *Lied*, should have turned only relatively late to the individual piano piece, many of which could be called "Songs Without Words". Almost all the earlier piano pieces, as the most recent Schubert research has established, are sonata movements which were divorced from their original context. Schumann's wish and (incorrect) supposition expressed in connection with the Impromptus D 935 (Op. 142), has been fulfilled in another way. "But I hardly believe", wrote Schumann, "that Schubert really entitled these movements 'Impromptus'; the first is so obviously the first movement of a sonata, so perfectly executed and concise, that no doubt whatever can arise; ... titles and headings are of little importance; on the other hand, a sonata is such a mark of honour in a composer's work that I would like to credit him one more, in fact with twenty more such works." As it happens, the order of pieces in both of Schubert's sets of Impromptus brings them quite close to being a sonata.

Painstaking examination of all available autographs and first editions has produced a musical text which we believe agrees by and large with Schubert's intentions. Of particular interest in this regard were the many inspections of the autograph of the Impromptus D 935, which is at present in the collection of Walter Hinrichsen, New York. In the present volume attention is drawn for the first time, in footnotes and in the *Kritische Anmerkungen*, to several obvious slips of the pen on Schubert's part. Musicological aspects have been coupled with practical considerations. The question of fingerings has been approached with the greatest con-

scientiousness. The directions for playing ornaments are intended primarily for use by teachers. Additions in round brackets are by the editor.

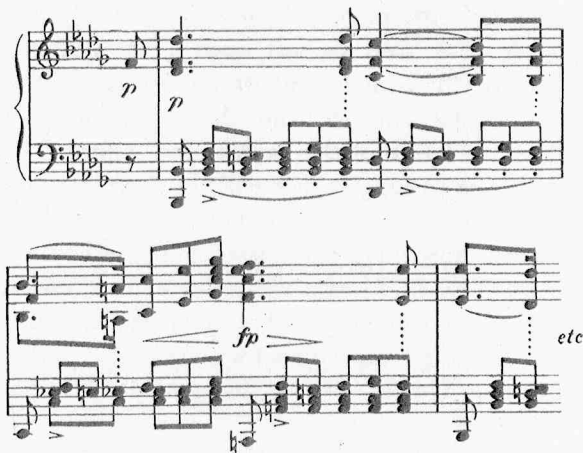
Several special problems of Schubert interpretation may be touched on here:

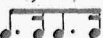
Dynamics: In Schubert, the marking *fp* — is often to be interpreted *f* — *p* (e.g., the beginning of the Impromptu in F minor D 935/1). At the end of the *dim.* wedge there is often a new *p* or a *dim.* marking which would otherwise be devoid of meaning, e.g., in the "Wanderer Fantasia" D 760, 1st movement, m. 34—35, 40—41.

Rhythm: Schubert used the notation  not only in the customary sense, but also to mean . (I have not yet encountered the notation  anywhere in Schubert.) In the song "Erstarrung" from "Die Winterreise" Schubert even wrote this combination:



In this volume, triplets are clearly intended in the second episode of the Klavierstück in E flat minor D 946/1 and in the third variation of the Impromptu in B flat major D 935 (Op. 142), No. 3. Until about 1860 all Viennese publishers took this into account in the graphical layout of their editions. Anton Diabelli even went one step further in his first edition of the Impromptus (1838), and printed:



(The duplets were probably intentional, *cf.* m. 19 of the same variation, where Schubert certainly would have written  otherwise.)

Re-grouping as triplets does not apply, however, in the Impromptu in C minor D 899 (Op. 90), No. 1, in which the march-like dotted rhythm of the introduction is doubtlessly meant to be retained throughout. There is a doubtful instance in the Klavierstück in E flat minor D 946/1, where both rhythmic executions are possible.*)

Compass of the instrument: As is generally known, Schubert's Piano had a compass extending from FF to f⁴. The editor has no qualms about using the lower octave occasionally (down to CC), e.g., at the end of the Impromptu in E flat major D 899/2, in the Impromptu in G flat major D 899/3, m. 31/32 and 48—50, or in the Impromptu in A flat major D 935/2, m. 68, first note 8va. Exceeding the upper limit of the compass, however, can be recommended only with the greatest reservation, for it easily can produce an unwanted shrill tone. It would seem to be required in one instance only: in the Impromptu in F minor D 935/4, m. 41, 82, 376, 417, where the piping sound is little short of intentional. I play g⁴ as the top note, analogous to m. 43.

Embellishments:

a) Appoggiaturas: In his songs, Schubert often writes long appoggiaturas in the vocal part, but he always writes out the same appoggiaturas in large notes in the piano part. This means that appoggiaturas in Schubert's piano music (and his music for other instruments) are to be played short as a matter of principle. There is a possible exception in the Impromptu in F minor D 935/4, m. 3, where the appoggiatura, analogously to the parallel passages (m. 47, 338 etc.), can also be played long and accentuated. (The editor plays it short.)

b) Turns always begin with the upper note and are to be played like the written-out turn in the Impromptu in A flat major D 935/2, m. 27.

c) Trills: The question as to whether the trill begins with the principal note or with the neighbouring note must be left open. The written-out trill in the first movement of the Sonata in B flat major D 960, m. 19, and the figuration at the trills in the Largo of the Fantasy in F minor D 940, would seem to suggest that trills in these late works begin with the principal note. For Pralltriller (inverted mordents), the notation in the Sonata in A minor Op. 42, D 845, where Schubert alternately writes them out and abbreviates them, demonstrates that they were started with the main note.

Tempo, agogics, stress: In general, Schubert's

tempo is to be strictly retained throughout**), but occasional modifications of tempo are not only permissible but often even necessary (cf. the authentic minute changes of tempo in "Gretchen am Spinnrad" and many other songs). In the Impromptu in A flat major D 935/2, for example, the player will increase the tempo quite unconstrainedly in m. 65—68 and broaden it again in m. 75—78. Likewise, one makes a *ritard.* in m. 50—51 of the Impromptu in E flat major D 899/2 and in the Trio of the Impromptu in A flat major, m. 137—138, after which *poco meno mosso* is recommended beginning at m. 139 and *accel. al Tempo I* beginning at m. 147. In the Klavierstück in C major D 946/3, which is reminiscent of Slavic folk dances, the middle section should be somewhat slower than the outer sections (i.e., the ♩ of the Trio is somewhat calmer than the ♩ of the Allegro), with *rit.* before the Trio and *accel.* after it.

To judge from the original metronome markings in several of the songs, Schubert preferred flowing tempos, which on no account must be allowed to drag in slow movements. Applied to the Impromptus D 899 (Op. 90), the following tempos — to be taken *cum grano salis* — would result, assuming that one may make *a posteriori* conclusions:

I	♩	= 88—92, from m. 41 onwards = c. 104
II	♩	= c. 200
III	♩	= c. 76—84
IV	♩	= c. 152

Declamation, period structure

The importance of correct musical declamation must be strongly emphasized, for today it is often noticeable by its absence. Arsis and thesis must be brought out in much the same way as in a spoken poem. In the Trio of Moment musical No. 4, for example, the last quaver must always be dropped without accentuation, but the first semiquaver must be accented lightly, so that it does not sound like an upbeat. The Trio of the Klavierstück in C major D 946/3 is a model of interesting, irregular period structure; this must consciously be brought into relief.

It is my pleasant duty to thank my esteemed colleagues Alfred Brendel and Jörg Demus for valuable advice; Karl Heinz Füssl and Hermann Nordberg for constructive collaboration in matters of edition and revision. I am grateful to Mr. Walter Hinrichsen of New York for the opportunity of examining the autograph of the Impromptus D 935 (Op. 142), which is now in the Pierpont-Morgan Library, New York City (communication from Christa Landon), and to the Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek and the Vienna Stadtbibliothek for providing me with valuable source material.

Paul Badura-Skoda

*) Cf. a letter written by the editor to the *Musical Times*, London, printed on p. 873 in the issue of December 1963.

**) Cf. a letter of May 13, 1828, from Schubert to the publisher Probst: "...and have a care that the tempo remains the same at the change of metre." (Piano Trio in E flat major, Op. 100, last movement.)

KRITISCHE ANMERKUNGEN

4 *Impromptus* D 899, Op. 90

Vorlagen: Autograph; Originalausgabe No. 1, 2: Tobias Haslinger Wien 1827, No. 3, 4: Carl Haslinger ca. 1857.
Aut.: Der Titel „Impromptus“ und die Signierung „Franz Schubert“ (das Titelblatt ist wahrscheinlich verlorengegangen) stammt nicht von Schuberts Hand, vgl. aber D 935 (Op. 142). Links oben in Schuberts Handschrift N^o I. Offensichtlich waren diese Impromptus als Zyklus konzipiert: N^o III beginnt unmittelbar nach N^o II auf dem gleichen Blatt. Vgl. auch Kommentar zu den Impromptus D 935.

No. 1 c-Moll

T. 7, 15

Drittes Viertel: Schubert läßt die Frage offen, ob das stacc. auch noch für die folgenden T. gilt oder nicht. Wir halten Fortsetzung des stacc. für wahrscheinlich (Gegensatz zu 3—5, 11—13).

18—19, 41—42,
95—96,
124—125,
160—161 usw.

Bei Zeilenwechsel im Aut. läßt Schubert am Zeilenende den Bg. weit über den Taktstrich ausschlagen, führt aber die Überlappung im folgenden T. dann oft nicht durch. Vgl. aber T. 60—61, wo Schubert umgekehrt verfuhr. Eindeutige Überlappung u. a. T. 1—2, 9—10, 61—62, 87—88.

40

Das pp könnte möglicherweise schon für den Auftakt gelten.

76, 154

Schubert setzte den Bg. so weit links an, daß er auch von der 1. Note an gelesen werden könnte (Schreibflüchtigkeit).

97, 98

r. H.: Im Aut. wohl irrtümlich 2 Ganztaktbg.

104

r. H.: Bg. könnte auch als nur über dem 4. Viertel geltend gelesen werden.

151

r. H.: Bg. beginnt erst bei 2. Viertel, Angleichung an T. 73, 137.

194—195

r. H.: Bg. beginnt schon beim 3. Viertel, vgl. T. 26.

195—196

r. H.: Bg. reicht nur bis zum Taktstrich, vgl. aber T. 199—200 l. H.

198/199

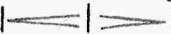
l. H.: Die Abweichung von der Parallelstelle T. 194/195 r. H. könnte auf einem Schreibirrtum Schuberts beruhen. Die Skizze (siehe Anhang) hat an beiden Stellen h statt d sowie punktierten Auftakt. Die Änderung in zwei gleiche Achtel T. 194/195 zeugt vom harmonischen Feingefühl Schuberts: Das für den Hörer unerwartete h mit dem nachfolgenden verminderten Quartsprung zum es bedarf einer längeren Zeitdauer, um aufgefaßt werden zu können.

No. 2 Es-Dur

T. 34/35

r. H.: Im Autograph Beginn einer neuen Seite; T. 35: Der Bg. T. 34 holt über den Taktstrich weit aus, auf der folgenden Seite fehlt aber der entsprechende Anschlußbogen. Umgekehrt hat Schubert bei der Baßstimme (wohl irrtümlich) einen Anschlußbg. in T. 35 notiert, ohne vorhergehenden Bg. vom B aus (vgl. 8 Takte später).

50—51

Aut.: 

Es ist unwahrscheinlich, daß Schubert die Vorhaltsauflösung b stärker als das vorhergehende ces wünschte. Vielleicht sollte die Schwellung einen Takt früher (T. 49) stehen, vgl. auch T. 165—168.

82

Vermerk im Aut.: „Hier folgt beim 2.ten Mal die Coda.“

83

l. H.: 1. Note stacc.-Keil, im folgenden T. und T. 251 Punkt (Unterscheidung oft nicht eindeutig leserlich).

92

r. H.: Aut. letzte Note Achtel statt Viertel; wohl Schreibirrtum. (In T. 90 mag die Achtel-Note immerhin noch als bewußtes Absetzen vom nachfolgenden sub. p interpretiert werden, obwohl auch hier eine Schreibflüchtigkeit sehr wahrscheinlich ist; vgl. T. 98.)

169—250

Reprise nicht ausgeschrieben, sondern durch DC dal Segno angegeben.

277—279

r. und l. H.: Die stacc.-Keile fehlen im Aut., wohl versehentlich, weil hier eine neue Seite beginnt.

No. 3 Ges-Dur

Das Aut. trägt von fremder Hand (Diabelli?) den Vermerk: „Im ganzen Takt und in G-Dur um zu schreiben.“ Auch wurde das 2. Allabreve-Zeichen gestrichen und in der Mitte der ersten vier T. wurden von fremder Hand weitere Taktstriche gezogen. Durch die postume G-Dur-Fassung des Erstdrucks wird das tonale Gleichgewicht zwischen den Impromptus empfindlich gestört. Man beachte die Feinheit des tonalen Plans:

No. 2: Es-Dur, schließt es-Moll

No. 3: Ges-Dur (Paralleltonart von es-Moll)

No. 4: As-Dur, beginnt in as-Moll, II. Stufe von Ges-Dur

(Alle 4 Impromptus stehen in B-Tonarten.)

Durch die Durchstreichungen im ersten T. ist das Wort „con“ vor „Pedale“ fast unleserlich geworden, vgl. auch Impromptu Op. 142 (D 935) No. 1, T. 69.

T. 2, 6
5, 59

l. H.: Haltebg. in Angleichung an die Reprise.

Die im Erstdruck gebrachte Harmonieführung,



die sicher nicht auf Schubert zurückgeht, ist ein anderes typisches Beispiel dafür, wie respektlos die frühen Verleger mit Schubert umgingen. Durch diese versüßlichte Variante wird die Harmonie in T. 6 plump vorweggenommen.

11

Natürlich *fes* (*f*, wie es manchmal gespielt wird, ist harmonisch falsch; vgl. auch T. 19, 65).

No. 4 As-Dur

T. 1—2, 3—4,
7—8 usw.

l. H.: Schubert notiert den Haltebg. bei den Akkorden durchwegs nur bei der Unterstimme. Unvollständig notierte Haltebg. bei Akkorden sind bei Schubert zwar häufig, doch notierte er gewöhnlich wenigstens einen zweiten Bg. für die Außenstimme. Trotzdem kann an der üblichen Ausführung kaum ein Zweifel bestehen. (Auch T. 105—106 überbindet Schubert nur die Unterstimme.)

2

l. H.: Das *stacc.* gilt zweifellos auch für den Akkord der l. H.

93

l. H.: Von hier ab stehen im Aut. keine Bg. und Akzentzeichen mehr. Selbstverständlich gilt aber die Vortragsart von T. 92 weiter bis inkl. T. 98.

108

r. H.: Die meisten Ausgaben notieren den 2. nachschlagenden Akkord *gis—e¹* statt *a—e*, welches dem Aut. entspricht.

116

r. H.: Die Achtel-Pausen unter 2. und 3. Note wurden in manchen Ausgaben versehentlich als Akzente gelesen.

128

l. H.: Korrektur: Urspr. lauteten die beiden letzten Achtel *A—e* statt *A—dis*.

129

l. H.: Viele Ausgaben bringen den Akkord (fehlerhaft) schon auf dem 2. Achtel, wodurch eine von Schubert nicht beabsichtigte harmonische Reibung (*his* gegen *cis* der Oberstimme) entsteht.

153

l. H.: 2. Achtel Quart *E—A* laut Aut. Viele Ausgaben lassen hier das *E* weg.

168—169

l. H.: Der postume Erstdruck und alle älteren Ausgaben überbinden auch hier die Akkorde. Möglicherweise hat Schubert diesen Haltebg. bloß aus Versehen nicht notiert. Vgl. Kommentar zu D 899 No. 3, T. 2, 6.

171—272

Die Reprise ist im Aut. nicht ausgeschrieben, sondern durch *DC* angezeigt.

275

l. H.: Im Aut. unter der Oktave ein einzelner *stacc.*-Keil.

6 Moments musicaux D 780, Op. 94

Vorlagen: Original-Ausgabe (OA) M. J. Leidesdorf, V. Nr. 1043, 1044, Wien 1828, in zwei Heften erschienen. No. 3 als „Air russe“ in Album musical, Bd. 1, als No. 2 bei Sauer & Leidesdorf, V. Nr. 490, Wien, Dezember 1823. No. 6 als „Plaintes d'un Troubadour“ in Album musical, Bd. 2, S. 22—25, V. Nr. 590, Wien, Dezember 1824. Von No. 3 konnte nur eine Titelaufgabe (V. Nr. 490/854) gefunden werden.

No. 1 C-Dur

Artikulation in OA unvollständig, beim ausgedruckten DC jedoch genauer. Beim ersten Mal steht in T. 15—16 f statt fz.

T. 20—21, 86—87 r. H.: Die Änderung des Kuckucksrufes ist natürlich aus pianistischen Gründen erfolgt.

Der Herausgeber spielt gelegentlich in T. 20—21, 86—87: 

47 r. H.: Analog zu den vorhergehenden T. und zu T. 63 könnte der 1. Akkord vielleicht auch d¹—a¹—c² lauten.

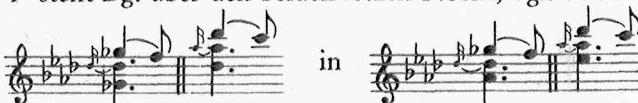
No. 2 As-Dur

T. 1 r. H.: OA Bg. (nur hier) über den ganzen T.; l. H. im ersten Teil nur Bg. in T. 4, 6, 7, 10.

9 OA nur hier Akzent, nicht an Parallelstellen.

13 r. H.: OA an Stelle des Haltebg. f²—f² steht Bg. über den beiden letzten Noten, vgl. T. 78.

16, 81

Die alte Gesamtausgabe korrigierte 

Dies ist eine unnötige Korrektur. Das ges¹ bzw. des² als liegende Stimme ist weitaus sinnvoller.

30 Das p sollte wahrscheinlich beim Auftakt zu T. 28 stehen, vgl. T. 65; der Bg. r. H. beginnt in OA erst beim a¹.

34 OA stacc. statt portato, vgl. aber T. 72.

46

l. H.: OA 

zweifelloso ein Stichfehler. Vielleicht sollte auch die erste Achtelnote im Tenor des¹ statt b lauten. In r. H. fehlen die Haltebg. auf 2. Taktteil.

47—48, 48—49,

84—85 (l. H.),

88—89 (r. H.)

OA: Diese unschubertischen Artikulationsbogen über den Taktstrich sind wohl kaum authentisch. Vielleicht wurden Überbindungen in der Mittelstimme vom Stecher mißverstanden.

65

r. H.: In OA ein zweifellos falscher Haltebg. cis²—cis².

75

r. H.: In OA fehlt tiefere Oktave des¹ bei vorletzter Note.

80

r. H.: Bg. reicht in OA bis zur 3. Note (des) im Gegensatz zu T. 15.

No. 3 f-Moll

Tempobezeichnung Allegretto moderato nach Album musical. In OA lautet sie, weniger gut passend, Allegro moderato.

T. 7 Bg. in Mittelstimme nach Album musical, fehlt in OA. Dort Bg. in Oberstimme bis zum letzten Achtel.

18 l. H.: OA nachschlagende Akkorde (fehlerhaft) dreistimmig as—c¹—es¹.

24

r. H.: OA statt Viertelnote Sechzehntelnote f¹.

27

pp fehlt in Album musical.

35—36

r. H.: Bg. über den Taktstrich und nachfolgender Bg. nur in OA, fehlt in Album musical; T. 39—40 Bg. sowohl in Album musical wie in OA über den Taktstrich. Wegen dieser kapriziösen Artikulation vgl. auch Impromptu op. 142/4 T. 19, 27. — Trotzdem ist ein Lesefehler der beiden Ausgaben nicht ganz auszuschließen. Möglich wäre auch folgende

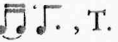
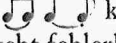
Artikulation: 

37, 45, 47,
49, 51

r. H.: In OA reicht der Bg. bis inkl. 4. Achtel, die stacc.-Punkte fehlen. Wir folgen in diesen Takten der Lesart von Album musical, die der Artikulation des T. 3 entspricht. (Allerdings

- 41 fehlen im Alb. mus. die stacc. in T. 45 und 47 sowie der Bg. T. 47.)
 Die Ergänzung des p-Zeichens wurde vorgenommen, da auf ein ppp (T. 39) ein zweifaches dim. kaum ausführbar sein dürfte.
- 49, 51 l. H.: Die Akzentzeichen fehlen in Alb. mus.

No. 4 cis-Moll

- T. 62 ff. r. H.: Bogenziehung in OA inkonsequent: T. 62, 63, 66, 67 , T. 68 , T. 65 zweideutig, T. 90, 91 . In allen übrigen T. fehlen die Bg. Es ist natürlich letzten Endes Geschmacksache, ob man sich für  oder  konsequent entscheidet.
- 78, 80 r. H.: In OA fehlt das Auflösungszeichen T. 78; in T. 80 steht fehlerhaft *b* vor *f*. Zweifellos hat Schubert *f*  gemeint, vgl. T. 86 und 88.

No. 5 f-Moll

- T. 17 r. H.: OA 2. Akkord stacc., wohl Stichfehler.
- 17 l. H.: OA  Das As ist wohl Stichfehler, vgl. Parallelstelle T. 92.
- 96/97 Vieles spricht dafür, daß das Wiederholungszeichen schon hier und nicht erst am Schluß stehen sollte, vgl. T. 21—22. Es wirkt hier überzeugender als nach dem aufhellenden Dur-Abschluß. Die Ganztaktpause am Schluß ist kein Gegenbeweis. Denn bekanntlich notierte Schubert solche Pausen, die die Periode vervollständigen, öfter bei Schlüssen, vgl. Ende der Sonate a-Moll D 845 oder Sonate B-Dur D 960.

No. 6 As-Dur

- T. 51—52 l. H.: Haltebg. der Baßnote *g* nur in Alb. mus., nicht OA. Möglicherweise ein falsch gelesener Bg. der Tenorstimme *f*—*fes*—*es*.
- 53—54, 55—56 In OA Haltebg. der Oberstimme, zweifellos Stichfehler. Dafür fehlen hier die Bg. T. 54—55, 56—57. Unser Text folgt Alb. mus.
- 73 Alb. mus. Sechzehntel-, OA Achtelevorschlag.
- 74—75 Der Haltebg. der Baßnote *es*, der in allen neueren Ausgaben steht, findet sich weder in Alb. mus. noch in OA.
- 92 r. H.: Im 3. Akkord fehlt in Alb. mus. das *ges*.
- 93, 98 Die dynamischen Bezeichnungen nur in OA, fehlen in Alb. mus.

4 Impromptus D 935, Op. post. 142

Vorlagen: Autograph und (postum) Erstdruck (ED), A. Diabelli & Co, V. Nr. 6526 und 6527 in 2 Heften, Op. 142, Wien 1838.

Das Autograph trägt den eigenhändigen Titel *Vier* (ursprünglich *drey*, dann ausradiert) *Impromptu*, Dec. 1827, signiert *Frz. Schubert*. Unter dem Wort „Vier“ ist auch die Ziffer „8“ zu erkennen. Da die Impromptus No. 2, 3, 4 ursprünglich mit den Ziffern No. 6, 7, 8 bezeichnet waren, die aber bereits von Schubert korrigiert wurden (die Angabe im Deutsch-Verzeichnis ist in diesem Punkt ungenau), ist anzunehmen, daß Schubert an ein zweites Heft als Fortsetzung von D 899, Op. 90 gedacht hatte. Diese sehr saubere Reinschrift enthält zahlreiche Eintragungen mit Rötelfarbe, die offenbar vom Verleger Diabelli vorgenommen wurden, als er das Werk zehn Jahre nach Schuberts Tod für den Druck vorbereitete. Es sind dies meist typische Anweisungen für den Drucker. So wurde etwa Schuberts Bezeichnung „Allegretto DC“ nach dem Mittelteil des As-Dur Impromptus durchgestrichen, weil Diabelli dieses Da Capo ausdrückte. Gegen eine solche Praxis ist auch nichts einzuwenden. Aber leider hat Diabelli gleich im ersten Impromptu einen willkürlichen Eingriff als Arrangeur vorgenommen, indem er die Wiederholung T. 69—83 a ausdrückte und die 2. Wiederholung ab T. 83 b einfach fortließ.

Keine dieser Änderungen ist gutzuheißen: durch das Ausdrucken der ersten Wiederholung wurde diese in viel höherem Maße verbindlich als von Schubert vorgesehen, durch das Fortlassen der zweiten aber wurden die Musikfreunde 134 Jahre lang der Möglichkeit beraubt, das Stück in seiner längeren

Fassung zu spielen und zu hören. Schubert hat vergessen, den Anfang der zweiten Wiederholung anzugeben. Es kann aber gar kein Zweifel bestehen, daß diese in T. 84 (99 nach den bisherigen Drucken) einzusetzen hat.

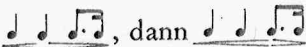
Vom Harmonischen her gesehen könnte sie zwar auch vier Takte später anfangen, doch würde dabei eine ganz unschubertische Vertauschung von Vordersatz und Nachsatz einer Periode entstehen.

No. 1 *f-Moll*

- T. 3 l. H.: Bg. beginnt erst beim zweiten Viertel.
 7—8 Aut. keine Versetzungszeichen bei den Doppelschlägen.
 47 r. H.: Aut., ED Artikulation:  wohl Schreibversehen, vgl. T. 53, 161.
 56 l. H.: Aut., ED Bg. nur unter den letzten beiden Achteln.
 61 r. H.: Aut. kein Akzent auf dem vierten Viertel: Fehler des ED.
 69 „con Pedale“ Bez. fehlt in ED. Eine der seltenen orig. Pedalbezeichnungen Schuberts.
 69—83 Siehe Vorbemerkung.
 84 mf fehlt in ED.
 84 (= 99) cresc.-Gabel gehört zum ob. System T. 87.
 101 r. H.: kein Akzent auf viertem Viertel.
 121—122 Hier kein Haltebg. in der Baßstimme.
 158 r. H.: Die abweichende Notierung (ohne Überbindung) des ersten Taktteiles im Vgl. zu T. 44 dürfte auf einem Schreibversehen beruhen.

No. 2 *As-Dur*

Ursprünglich hatte Schubert die ersten 16 Takte der Melodie in der tiefen Lage und die Wiederholung eine Oktave höher notiert. Später strich er diese Fassung z. T. sorgfältig mit Tinte durch und stellte so die Endfassung her, bei der schon Vordersatz und Nachsatz in der Lage alternieren.

- T. 7 Korr.: ursprünglich , dann 
 27—28 Ursprünglich ohne Verzierungen mit Haltebg. $as^1—as^1$; dies spricht dafür, daß auch T. 25/26 ein Haltebg. $des^2—des^2$ zu ergänzen ist.
 46 Aut. Bleistiftkorrektur. Schubert hatte hier schon 144 ff. notiert und vermerkte nachträglich „2a zum Schluß“.

No. 3 *B-Dur*

- Thema T. 17 l. H.: Korr. Der Bg. könnte auch über die letzten zwei Achtel gelesen werden.
 Var. I T. 17 r. H.: Aut. Korr.: Oberstimme auf 3. Taktteil ursprünglich $b^1—c^2$.
 17/18 l. H.: Korr. ursprünglich Haltebg. der Noten d, f.
 Var. II T. 16—18 Artikulation nach dem Aut. (in ED fehlerhaft durchwegs stacc.).
 Var. III Über das Problem der rhythm. Notierung s. Vorwort.
 T. 25 r. H.: Man beachte das ges^1 auf zweitem Taktteil, das in fast allen Ausgaben fehlt.
 Var. IV T. 18 r. H.: Bg. beginnt erst auf erster Note.
 Var. V Diese Var. wird oft poco più mosso gespielt. Obwohl Schubert keine Tempoänderung vorschrieb, dürfte gegen diese Praxis kaum etwas einzuwenden sein (vgl. die letzte Variation aus dem „Forellenquintett“).

No. 4 *f-Moll*

- T. 1, 2 etc. r. H.: Der Bg. könnte hier und an einigen anderen Stellen auch  gelesen werden. Für die Ausfg. sind beide Lesearten hier durchaus gleichbedeutend.
 3 Es muß dem Spieler anheimgestellt werden, ob er die von den Parallelstellen (T. 11 etc.) abweichende Notierung als Absicht oder Versehen ansieht. Der Herausgeber hält die Variante für durchaus reizvoll und gleicht nicht an.
 6, 14 r. H. und Parallelstellen: Bg. könnte auch vom 2. Achtel an gelesen werden.
 46 r. H.: 3. Achtel hier Punkt statt Keil.

- 65, 69 r. H.: Bg. könnten auch vom 2. Sechzehntel ab gelesen werden. (Parallelstelle T. 400, 404 ohne Bg.)
- 96 r. H.: Versetzungszeichen vor der 4. Note sieht aus wie $\flat$, vgl. aber T. 100, 112.
- 168, 172, 176 Schubert schreibt stacc.-Punkte nur bei den Akkorden der r. H.
- 302 Urspr. standen hier 8 T. mehr, die dann von Schubert wieder gestrichen wurden:
-
- 311—312 Urspr. ein T. mehr:
-
- 362 Urspr. , dann in die vorliegende Fassung korr.
- 462—463 Korr.: Diese 2 T. wurden erst nachträglich eingeschoben, deshalb auch stacc. hier neu notiert. 2. Achtel, T. 462, as^2-c^3 , Schreibfehler.
- 475 r. H.: Korr.: Letztes Achtel urspr. $g-c^1$.
- 509 Hier beginnt im Aut. eine neue Seite, nur deshalb fehlen ab hier die Akzente.

3 Klavierstücke D 946

Vorlagen: Autograph, Mai 1828 (ohne Titel, nur Datum und Unterschrift beim 1. Stück). Die erste Ausgabe (ED) J. Rieter-Biedermann, Winterthur, 1868, ist nur insofern von Interesse, als der (anonyme) Herausgeber niemand geringerer als Brahms war. Seine Herausgeberarbeit war, von kleinen Fehlern abgesehen, mustergültig und völlig frei von den sonst üblichen Herausgeberzutaten. Im Gegensatz zu den Impromptus, bei denen es sich um Reinschriften handelt, dürfte es sich hier um eine erste Niederschrift handeln. Besonders No. 3 ist flüchtig und offensichtlich in großer Hast geschrieben. Die Anmerkung im Deutsch-Verzeichnis, daß No. 3 vor No. 1 entstand, ist unwahrscheinlich, da Schubert es sonst wohl datiert und signiert hätte. Wie fast stets bei Schubert erfolgte unmittelbar auf die erste Niederschrift ein zweiter Arbeitsgang mit zahlreichen Korrekturen.

No. 1 es-Moll

Schubert hat das Stück ursprünglich 5-teilig geschrieben: mit einer 2. Episode in As-Dur, die er dann aber kräftig ausstrich, wohl deshalb, weil sie für ihn nicht ganz auf der Höhe der Inspiration der übrigen Teile stand. Während solche Streichungen bei allen übrigen großen Komponisten selbstverständlich im Druck berücksichtigt werden, geben fast alle Ausgaben das Stück in seiner ursprünglichen 5-teiligen Form wieder. Die Durchstreichung stammt zweifellos von Schubert selbst (s. Faksimilebeilage). Brahms hat die 2. Episode zwar abgedruckt, jedoch mit folgender Anmerkung in einer Fußnote: „Der Theil von A bis B wurde im Original-Manuscripte von Schubert wieder gestrichen.“

- T. 19, 23, 27 Aut. eher *fz* als *ffz* (infolge Flüchtigkeit jedoch nicht eindeutig). Alle Ausgaben lesen hier *ffz*.
- 90 Aut. *ff*; viele Ausgaben lesen hier *ffz*.
- 97—98, 99—100 r. H.: Urspr. Synkope über den Taktstrich:
- Bei der Herstellung der endgültigen Fassung hat Schubert in T. 97—98 auch die beiden Bg. (wahrscheinlich versehentlich) gestrichen.
- 131 r. H., l. H.: 2 Halbe a $\flat$ analog zu T. 135? Ziemlich unwahrscheinlich, da auch T. 132 kein $\sharp$ vor a steht.
- 137 r. H.: Das fis^1 im ersten Akkord wirkt etwas fremdartig; vielleicht Schreibversehen statt:
-
- 138 r. H.: Der Bg. könnte eventuell auch als Haltebg. *cis*—*cis* gelesen werden.
- 274 Den Schlußtakt vergaß Schubert zu notieren. Es wäre übrigens mehr im Sinne Schuberts, den T. aufs Doppelte zu verlängern:

No. 2 Es-Dur

Der Anfang lautete urspr. (nur im System der r. H. notiert):



Schubert strich diese Version aus und notierte unmittelbar darunter die endgültige. Auch hier lautete der Auftakt urspr. g^1-b^1 (ebenso Auftakt zu T. 10).

T. 2 l. H.: Korr.: 2. Takthälfte urspr. so: (dadurch ergäben sich Oktavparallelen T. 2—3).

4 l. H.: Korr.: 3. Note urspr. $\flat$, das 2. Sechzehntel erst nachträglich.

5 r. H.: Korr.: Urspr. 2. Akkord mit g^1 .

8 r. H.: Korr.: Urspr. letzte 2 Achtel in Terzen:

12 r. H.: Bogenziehung undeutlich, Bg. beginnt erst bei 2. Note d^2 .

28 r. H.: 1. Note der Unterst. c^1 undeutlich (Tinte verwischt); könnte unter Umständen als Korr. von c^1 in d^1 gelesen werden. Brahms (ED) liest c^1 , was doch wahrscheinlicher ist. Interessante Korr.: Urspr. waren diese T. jeweils zweimal notiert, wodurch sich eine fünf-taktige Periode ergeben hätte.

58 l. H.: Korr.: 2. Takthälfte urspr.

68/69 r. H.: Korr.: Urspr.

Das urspr. zweite Achtel T. 68 c^1 ist bei der Korr. versehentlich stehengeblieben, so daß der Akkord jetzt scheinbar $c-a-c^1$ lautet. Schubert vergaß offensichtlich auch die erste Sext in T. 69 zu korrigieren, die in Analogie zu T. 64 zweifellos $E-c$ lauten sollte.

118 r. H.: Im Autograph steht ein sicher irrtümliches $\flat$ vor dem zweiten Achtel f .

127 r. H.: Korr.: Urspr. lauteten die ersten drei Melodienoten $es-des-ces$.

140—144 l. H.: Korr.: Urspr. Anfangsnoten mit tiefer Baßoktave.

149 l. H.: Korr.: Urspr. (auch r. H. Korr., die nicht mehr zu entziffern ist).

153—155 l. H.: Korr.: Urspr.

184 l. H.: Aut. bei der letzten Note kein $\flat$ vor fes . Brahms hat im ED das $\flat$ in Analogie zu T. 180 ergänzt; übrigens eine der wenigen seiner Änderungen. Da jedoch T. 183/184 anders harmonisiert sind als T. 179—180, dürfte das fes T. 184 von Schubert wohl beabsichtigt sein. Diese T. wurden von Schubert erst nachträglich hinzugefügt.

193—194

No. 3 C-Dur

Autograph auf anderem Papier als No. 1 und No. 2 notiert (Hochformat statt Querformat), Niederschrift flüchtig.

T. 70—73 Korr.: Urspr. hatte Schubert diese T. versehentlich in doppelten Notenwerten (Halben) notiert. Es ist zwar wahrscheinlich ein Zufall, daß im Autograph die Punkte hier strich-artig in die Länge gezogen sind, doch entsprechen diese „tenuto“-Striche (die es damals „offiziell“ noch nicht gab) offensichtlich so genau Schuberts Intentionen, daß wir sie hier anachronistisch wiedergeben.

82—83 r. H., l. H.: Vor den Noten g fehlen hier vier Auflöser.

91—92



in Analogie zu T. 93—94. Es könnte (?) sich hier um ein Schreibversehen Schuberts handeln.

CRITICAL NOTES

4 *Impromptus* D 899, Op. 90

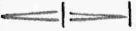
Sources: Autograph; First Edition of Nos. 1 and 2 by Tobias Haslinger, Vienna, 1827, of Nos. 3 and 4 by Carl Haslinger c. 1857.

Aut.: The title "Impromptus" and the name "Franz Schubert" (which possibly were on a separate title page that since has been lost) are not in Schubert's handwriting, but *cf.* D 935 (Op. 142). At upper left N^o I in Schubert's hand. These Impromptus were obviously conceived as a cycle, for N^o III follows N^o II immediately, on the same page. *Cf.* comments on the Impromptus D 935.

No. 1 C minor

- m. 7, 15 3rd crotchet: Schubert leaves open the question whether or not the stacc. applies to the following measures too. We consider continuation of stacc. probable (contrast to 3—5, 11—13).
- 18—19, 41—42, 95—96, 124—125, 160—161, etc. 40 76, 154 When changing staves in Aut., Schubert's slur at the end of one stave extends far beyond the bar, but the slur is often not repeated in the next measure, *i. e.* at the beginning of the new stave. But *cf.* m. 60—61, where Schubert has done just the opposite. Distinct overlapping of slurs occurs in m. 1—2, 9—10, 61—62, 87—88 among others.
- 97, 98 104 151 194—195 195—196 198/199 The pp could conceivably apply to the upbeat. Schubert began the slur so far to the left that it could also be read as beginning with the 1st note (carelessness or haste in writing).
r. h.: in Aut., probably erroneously, 2 slurs over whole measure.
r. h.: the slur could also be read over the 4th crotchet only.
r. h.: slur begins only at 2nd crotchet, brought into agreement with m. 73, 137.
r. h.: slur begins at 3rd crotchet, *cf.* m. 26.
r. h.: slur extends only to bar, but *cf.* m. 199—200, l. h.
l. h.: the divergence from the parallel passage, m. 194/195 r. h., could be the result of an oversight on Schubert's part. The sketch (see Appendix) has b instead of d at both points, and a dotted upbeat. The change to two equal quavers at m. 194/195 is evidence of Schubert's harmonic sensitivity: the unexpected b and the following leap of a diminished fourth to e flat require a longer time to be grasped.

No. 2 E flat major

- m. 34/35 r. h.: in Aut. a new page begins with m. 35. The slur in m. 34 extends far beyond the bar, but the continuation of the slur is wanting on the next page. Schubert has done the opposite (surely erroneously) in the bass part, writing a slur continuation in m. 35 without a slur from B flat in the previous measure (*cf.* 8 measures later).
- 50—51 Aut.:  It is unlikely that Schubert wanted b flat, the resolution of the suspension, louder than the c flat which precedes it. Perhaps the cresc.-dim. was intended to be one measure earlier (m. 49), *cf.* also m. 165—168.
- 82 Note in Aut.: "Hier folgt beim 2.ten Mal die Coda" ("The 2nd time, go from here directly to the Coda").
- 83 l. h.: stacc. wedge on 1st note, stacc. dot in next measure and m. 251 (the distinction between the two is often unclear).
- 92 r. h.: last note quaver rather than crotchet in Aut.; surely a slip of the pen. (In m. 90 the quaver note could be interpreted as a conscious break before the sub. p which follows, although here too a slip of the pen is quite probable; *cf.* m. 98.)
- 169—250 Recapitulation not written out, but indicated by DC dal segno.
- 277—279 r. h. and l. h.: stacc. wedges wanting in Aut., surely err. since a new page begins at this point.