

deren Edition wir Karl Geiringer verdanken<sup>16</sup>. Die Edition des Klavierquartetts mit Kritischem Bericht unter Angabe der Haupt- und Nebenquellen sowie der ergänzungsbedürftigen Teile des Autographs erfolgt in Kürze<sup>17</sup>. Das Autograph, 1923 von der Privatsammlung A. Wiede aus dem Besitz der Tochter des Komponisten, Marie, erworben (Signatur 11/299), wurde vom Verfasser 1939 kursorisch beschrieben<sup>18</sup> und aufgrund einer Expertise des Verfassers vom 23. März 1973 im Auftrage der Erben jüngst über Musikantiquariat Schneider-Tutzing (Katalog 188, Januar 1974, Nr. 39) von der Universitätsbibliothek Bonn erworben (Autogr. R. Schumann 12). Das Aufsuchen der Nebenquellen verzögerte die seit 1967 in Vorbereitung befindliche Edition erheblich. Das in „*exaltiertem Zustand*“ (Tagebuch 21. März 1829) vollendete Werk von 36 Min. Spieldauer wurde am 3. August 1978 zu den *Sommerlichen Musiktagen Hitzacker* nach dem vom Verfasser rekonstruierten Text aufgeführt (Reger-Trio mit David Levine, Klavier).

## Alte und neue Ergänzungen zu den fragmentarischen Sonatensätzen Schuberts. Notizen zum 3. Band der im Verlag Henle erschienenen neuen Urtextausgabe<sup>1</sup>

von Johann Zürcher, Worb

Mit diesem Band bietet eine praktische Urtext-Ausgabe erstmals die frühen und unvollendeten Klaviersonaten Schuberts vollständig (auch die *Des-Dur*-Fassung von D 567), chronologisch geordnet und im ursprünglichen oder doch ziemlich sicher ursprünglichen Zusammenhang der Sätze, von denen einige bisher nur als Einzelstücke bekannt waren<sup>2</sup>. Diejenigen Sätze, die unvollendet geblieben sind, wurden vom Herausgeber Paul Badura-Skoda vervollständigt (außer in zwei Fällen waren nur die Reprisen beizufügen). Die folgenden Notizen betreffen vor allem Einzelheiten der Ergänzungen und den Vergleich mit früheren solchen Arbeiten.

Nr. 2, *Deutsch-Verzeichnis 279 in C. Sept. 1815*, mit dem auch schon von Walter Rehberg in einer praktischen Ausgabe (Steingräber, 1928<sup>3</sup>) in diesen Zusammenhang gestellten *Allegretto D 346 als Finale*. Rehberg läßt den Satz sehr schön mit einem Hauptthema-Zitat ausklingen, während Badura-Skoda es mit dem unveränderten, genau den vorangehenden beiden originalen Teilschlüssen entsprechenden Abschluß bewenden läßt. Das ist nicht der einzige Unterschied zwi-

16 Die *Polonaisen* Wien 1933 (UE Nr. 10.469); vgl. hierzu auch K. Geiringer, *Ein unbekanntes Klavierwerk aus R. Schumanns Jugendzeit*, in: Die Musik XXV, 2, 1932/1933, S. 721 ff.; *Sechs frühe Lieder*, Wien 1935 (UE Nr. 10.539).

17 „*Beihefte*“ der *Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, Wilhelmshaven 1978.

18 BS, S. 640 (Blattzählung mit beiliegender Kopie).

1 Franz Schubert: *Klaviersonaten Band III: Frühe und unvollendete Sonaten*, hrsg. nach Eigenschriften, Abschriften und Erstaussagen sowie teilweise ergänzt von Paul Badura-Skoda. München: G. Henle Verlag 1976. 238 S.

2 D 655 (in *cis*, Exposition) und D 994 (in *e*, 38 Takte), die nicht aufgenommen wurden, haben nur die Bedeutung von Skizzen.

3 Alle im folgenden erwähnten Ergänzungen Rehbergs finden sich in dieser Ausgabe des Steingräber Verlages Leipzig, 1927/28 (Fr. Schubert, *Sämtliche Klaviersonaten* [Nr. 1–18], neu bearbeitet, teilweise ergänzt . . . von Walter Rehberg).

schen den beiden Ergänzungen, aber ein bezeichnender: Die neue Ergänzung vermeidet jede nicht unbedingt notwendige Änderung oder Zutat.

*Nr. 5, D 566 in e, Juni 1817*, erscheint hier erstmals mit dem *Scherzo* und dem bekannten *Rondo D 506, op. posth. 145, 2, als Finale*, dessen bisherige Einleitung in ursprünglicher Fassung (mitgeteilt im Revisionsbericht der alten Gesamt-Ausgabe von Breitkopf & Härtel) den langsamen Satz der Sonate D 625 in *f* bildet (s. Nr. 9).

*Nr. 7, D 571 in fis, Juli 1817, und D 604 als 2. Satz*. Die Sätze 1, 3 und 4 erschienen auch schon in der Edition Steingräber mit Rehbergs Ergänzungen.

*1. Satz*: An die kurze noch originale Durchführung schließt der Herausgeber eine Reprise in der Subdominante und kann sich dabei auf Schuberts gleiches Verfahren in einigen anderen Sonaten stützen. Die Vorzeichen der Subdominanttonart *h* sind von Schubert noch angegeben. Rehberg führt an dieser Stelle die Durchführung noch weiter und kann sich dabei auf die Kürze des originalen Durchführungsteils berufen (nur 42 Takte gegenüber 101 Takten der Exposition), läßt eine Reprise in der Tonika folgen und bringt die entsprechend sich ergebenden Modulationen und Veränderungen; wenn er daher auch ziemlich viel Neues hinzukomponieren bzw. Gegebenes neu gestalten muß und sich hierin vom Original entfernt, so ist sein Versuch, der den Sinn des Sonatensatzes eigentlich besser erfüllt, doch sehr reizvoll, und es ist schwer zu entscheiden, welcher der beiden Ergänzungen man den Vorzug geben will.

*4. Satz*: Die Durchführung ist original, die ergänzte Reprise beginnt in der Tonika, moduliert aber sehr bald (nach 23 Takten) nach der Subdominante. Rehberg bringt ebenfalls die Reprise in der Tonika, moduliert aber erst nach 59 Takten, was den Nachteil hat, daß das 2. Thema in derselben Tonart steht wie in der Exposition (T. 40 ff.). Daher (auch um anderer Einzelheiten willen, z. B. günstigere Oktavlagen) ist hier die neue Lösung wohl vorzuziehen.

*Nr. 8, D 613 in C, April 1818, und D 612 als 2. Satz*

*1. Satz*: Die originale Durchführung bricht ab bei einer Kurzmodulation von *As* nach *E*, der Herausgeber fügt, unter Benützung der noch originalen Achteltriolenfigur, gleich noch eine zweite von *E* nach *C* an. Aber durch die Nähe beider Kurzmodulationen schwächen sie sich gegenseitig sowohl in ihrer Überraschungswirkung als auch in ihrer Überzeugungskraft ab. Vielleicht sollte zunächst in dem von Schubert noch erreichten *E*-dur (*E* V7) kadenzieren werden, erst hierauf wäre dann die zur Tonika *C* modulierende Achteltriolen-Überleitung anzuschließen, etwa in folgender Gestaltung:

S. 156, Takt 122 ff.:

oder:

Denkbar wäre auch die Lösung, nach erreichtem *E*-dur in eine Scheinreprise einzumünden und sofort mit dem Hauptthema nach der Tonika *C* zu modulieren. Die Durchführung ist so kurz, daß sie solche thematische modulierende Takte durchaus vertragen würde; vielleicht ist sie sogar daraufhin angelegt (was freilich nicht zu beweisen, aber auch nicht auszuschließen ist). Allerdings müßten dann, da die Exposition zu Beginn das Thema dreimal nacheinander bringt (zuerst unisono, dann im Baß und gleich anschließend in der Oberstimme), bei der Reprise die ersten zwölf Expositionstakte wohl wegfallen, deren Funktion gleichsam durch die eingefügten thematischen Überleitungstakte übernommen würde:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves with dynamics *p* and *pp*. The second system also has two staves with dynamics *f* and *p*. The third system has two staves with dynamics *f* and *p*, and is followed by the text "etc.".

3. Satz: Der Anschluß an c V in Takt 160 ergibt sich fast besser von c aus, in f-moll (T. 163/164, mit Auftakt, als Variante, Fortsetzung T. 164 ff. unverändert).

S. 168, T. 161, mit Auftakt, bis T. 164:

The image shows musical notation for a piano piece, consisting of two staves. The first staff has dynamics *ff* and *p*. The second staff has dynamics *p*. A section of the first staff is marked with a circled "8".

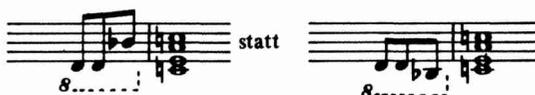
Nr. 9, D 625 in f, Sept. 1818, mit D 505 (op. posth. 145,2) als langsamem Satz

1. Satz: Sparsamer als Badura-Skodas und Rehbergs Reprisenergänzungen ist die von Erwin Ratz (UE 257a, 1953), der jede über das Minimum hinausgehende Änderung selbst für den Fall einer formal befriedigenden Lösung ausdrücklich als unzulässigen Eingriff erklärt (S. 75). Er benutzt, wie Rehberg, den in einer Abschrift noch vorhandenen 1. Takt der Reprise in der Tonika *f* (= Takt 15 der Exposition, 2. Ansatz des Hauptthemas), folgt der Exposition fast ohne Änderung und schließt in F-dur, was genau dem (originalen) Schluß des Finales entspricht. Man kann sich ohne weiteres vorstellen, daß Schubert selbst diese einfachste aller Möglichkeiten gewählt hätte. Ratz freilich will sie nur als Ersatz, nicht als Lösung des kompositorischen Pro-

blems aufgefaßt wissen. Eine solche Lösung hatte Rehberg versucht (Steingraber): seine Reprise hat, mit Ausnahme des Schlusses, zwar dieselbe Struktur und Taktzahl wie die von Ratz, bringt jedoch (im 2. Teil) neue Modulationen und enharmonische Umdeutungen, worauf eine aus dem Satzbeginn abgeleitete Coda in der Grundtonart folgt (nur die drei Schlußtakte stehen in *F*-dur).

Nicht minder interessant ist nun auch die neue Ergänzung von Badura-Skoda: Er bezieht auch die 14 Anfangstakte in die Reprise ein, bringt beide Themenansätze in der Subdominante *b*, bewahrt den Mollcharakter der Exposition bis unmittelbar vor das 2. Thema und bestätigt ihn, wie Rehberg, nur kürzer (7 statt 19 Takte), durch ein Schlußzitat des Anfangsthemas in *f*. Daß dieser *f*-moll-Schluß dem Charakter des Satzes nicht weniger angepaßt ist als der den Schluß des Finales vorausahnende *F*-Dur-Schluß der anderen Ergänzungen, ist nicht zu bestreiten.

In Takt 178 (S. 178), letztes Viertel, ist die Fassung von Ratz



als die besser hörbare Version vorzuziehen (sie entspricht in UE 257a der Exposition!). Auf derselben Seite sollten vielleicht die beiden Sprünge *des*'' – *c*'' und zurück zu *des*'' (T. 195/6) durch eine einfachere Wendung ersetzt werden:

statt



etwa



Im 3., *langsamen Satz* (der sowohl in der Edition Steingraber wie in UE 257a noch fehlt) ist ein Druckfehler (?) zu berichtigen: S. 184, Takt 36, unteres System, lautet das 2. Achtel, nach Revisionsbericht der alten Gesamt-Ausgabe Breitkopf und Härtel, Nr. 5, *es-ges-as*, nicht *c-es-ges*. Im selben Bericht sind auch die Pausenzeichen in Takt 33 besser verteilt: 2. Viertel Viertelpause im unteren, 3. Viertel Viertelpause im oberen System.

#### Nr. 10, D 840 in C, April 1825 („Reliquie“)

Zum Menuetto und Finale gibt es mehrere Ergänzungen: von Rehberg (Steingraber, 1928), Ernst Krenek (UE 7296), Armin Knab (Peters 9014, Ausgabe von H. Wegener) und, wovon ich bisher leider kein Exemplar gefunden habe, von Ludwig Stark (1877); eine weitere von Eugen Huber, Bern, war mir nicht zugänglich. Die neue Ergänzung von Badura-Skoda zum *Menuetto* ist die kürzeste<sup>4</sup>, indem sie auf die Fortsetzung des Themas (analog Takt 18ff. des 1.

<sup>4</sup> Noch kürzer war eine Interpretation des Satzes von Svatoslav Richter, die ich vor längerer Zeit hörte: Er ließ, wo die Handschrift abbricht, eine kurze Modulation analog Takt 11/12 folgen, ohne Wiederaufnahme des Themas, leitete direkt zum Trio über und schloß die Menuett-Repetition mit Takt 74.

Teils) verzichtet und die Modulation überraschend dadurch bewerkstelligt, daß sie, musikalisch durchaus richtig, neben den *A*-dur-Auftakt 84 gleich *As*-dur stellt (Takt 85, *A* in Takt 84 als Neapolitaner von *As* IV umgedeutet). Aber im Gesamtzusammenhang ist diese Modulation doch allzu kurz, zu gering ist auch die Taktzahl dieses Teils: Menuetto 1. Teil 34 Takte, Durchführung 40 Takte, 3. Teil nur 16 Takte. Zudem überzeugt die anschließende Überleitung zur Wiederholung des Durchführungsteils nicht ganz (*Ces*-dur in Takt 90, anschließend *Des* IV und I in Takt 35/36).

Wenn man die erwähnte Themenweiterführung so wie die genannten früheren Ergänzungen aufnimmt, zeigt sich noch ein rhythmisches Problem, das bei diesen nicht berücksichtigt wird: Die noch vorhandene originale Reprise des Themas (6 Takte der Oberstimme) weist 6 mal nacheinander den Rhythmus  $\text{♪♪♪♪♪}$  und  $\text{♪♪♪♪♪}$  auf. Es ist kaum anzunehmen, daß dieser so unaufhörlich weiterhinkend fortgesetzt werden sollte, er weckt irgend eine Entsprechung in andern Stimmen<sup>5</sup>, von denen also eine etwa in eine fließende Achtelbewegung einmünden muß, um ihn, wenn auch nur über wenige Takte hinweg, logisch zu entwickeln. In der folgenden Überleitung  $\text{♪♪♪♪♪}$  wird das Motiv dann wieder ganz unverdeckt benutzt. In der Oberstimme kann die neue Bewegungsenergie durch Oktaven klanglich aufgefangen werden. Aus all diesen Überlegungen resultiert ein Alternativvorschlag wie der folgende:

S. 212, Takt 74ff.:

<sup>5</sup> Man beachte, wie das stereotyp wiederholte gleiche Motiv in der ähnlichen Thematik des Scherzos von Beethovens Klaviersonate op. 2 Nr. 3 erst durch die energische Gegenlinie der Staccato-Viertel seine sinnvolle, konstruktive Funktion ausüben kann.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a sequence of notes with a dotted line and the number '8' above it, indicating an eighth-note pattern. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows a melodic line in the treble clef and a more active bass line with various rhythmic values and articulation marks.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with slurs and accents. The bass clef part consists of chords and a steady bass line.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with a first ending bracket labeled '1.'. The bass clef part features a series of chords with a dynamic accent (>) and a fermata over the final chord.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part is mostly empty, with a 'cresc.' marking in the bass clef part. The bass clef part consists of a series of chords that increase in volume, ending with a double bar line.

Beim *Trio* äußert Armin Knab die Ansicht, daß die ersten Wiederholungszeichen vor den Auftakten stehen sollten, da sonst bei der Wiederholung ein ganz unmöglicher Anfang auf dem Quartsextakkord erfolge<sup>6</sup>. Es müßte sich also um ein Schreibversehen Schuberts handeln; ausgeschlossen ist das nicht, jedenfalls wäre ein Hinweis in Neuausgaben gerechtfertigt.

*Finale*: Alle Ergänzungen haben ihre Vorzüge: Krenek z. B. durch einen sinnvoll an den 1. Satz anknüpfenden Schluß, Rehberg etwa durch kühnes Nebeneinanderstellen verschiedener Tonarten in einem Schlußpresto (auch durch Vermeiden allzu hoch gesetzter Partien); am einfachsten und daher überzeugendsten scheint mir die Ergänzung des Satzes durch Armin Knab zu sein. Diesen Arbeiten gegenüber bietet Badura-Skoda eine sehr schöne Variante mit einer interessanten Coda, die an diejenige Kreneks erinnert und den Schluß wie dieser an den 1. Satz (Anfang und Schluß) anklingen läßt.

Noch eine Einzelheit: In Takt 335 ließe sich vielleicht die harmonische Rückung von *cis* V zu *c* I (*gis* – *g*) in diesem Zusammenhang eine Spur überzeugender gestalten durch Oktavierung von Oberstimme und Bass:

S. 220, T. 334-336:

<sup>6</sup> Peters 9014, Anm. 5. In der Einführung bespricht der Herausgeber auch kurz die verschiedenen Ergänzungen zu dieser Sonate.