

Vorwort

Die vorliegende, chronologisch angelegte Auswahl von zweihändigen Klavierstücken umspannt nicht nur eine Vielfalt von Gattungen und Einzelstücken innerhalb der „kleineren“ Gelegenheitswerke Schuberts, sondern auch gleichsam sein Leben, bereits abzulesen an den Werk-Nummern des „Thematischen Verzeichnisses“ von O. E. Deutsch (Kassel 1978). Die Auswahl beginnt mit dem kurzen *Andante* des 15-jährigen Komponisten (D 29, 1812), führt über die umfangreicheren Variationswerke von 1815 (D 156) und 1817 (D 576), steigert sich in der erst in unserem Jahrhundert wieder aufgefundenen, vermutlich aus dem Jahr 1818 stammenden *Fantasie* D 605 A und klingt nach der *Ungarischen Melodie* von 1824 (D 817) mit einem 1 1/2 Jahre vor seinem Tod entstandenen kurzen *Allegretto* D 915 aus.

Das *Andante* D 29 dürfte der junge Schubert innerhalb kürzester Zeit niedergeschrieben haben. Darauf deutet die doppelte Datierung (9. September 1812) zu Beginn und am Schluss des Autographs hin. Vermutlich bereits im Sommer desselben Jahres hatte Schubert die ersten 29 Takte dieses Stücks für Streichquartett in Partitur notiert (D 3). Es blieb aber Fragment und war möglicherweise als zweiter Satz des ebenfalls 1812 entstandenen Streichquartetts C-dur D 32 gedacht. Noch in einem der drei Entwürfe für den zweiten Satz des im November 1812 entstandenen Streichquartetts B-dur D 36 taucht der Beginn des *Andante* auf. Der Entwurf ist aber durchgestrichen und hat keine Beziehung zur endgültigen Fassung des B-dur-Streichquartetts.

Zweieinhalb Jahre später, während der Arbeiten an der 2. Sinfonie, beendete Schubert seine erste große und vollständige Komposition für Klavier, die *Zehn Variationen* D 156. Er datiert das Autograph am Schluss mit 15. Februar 1815 und nennt sich auf der Titelseite „Ecolier de Salieri“ (Schüler von Salieri). Der seit 1766 in Wien lebende und als Dirigent und Lehrer wirkende Kom-

ponist Antonio Salieri (1750–1825) unterrichtete Schubert seit 1808 im Knabenkonvikt und später privat (bis Anfang 1817). Warum Schubert das Thema und den Beginn der zweiten Variation noch einmal im Autograph des mit 12. Oktober 1815 datierten Liedes *Lambertine* D 301 aufzeichnete, ist unklar.

Im Autograph des *Adagio* D 178 (datiert: 8. April 1815) notierte Schubert ein unvollständig überliefertes Stück, das allgemein als zweite Fassung von D 178 angesehen wird, mit diesem aber bis auf die Anfangstakte sonst keine Ähnlichkeit aufweist.

Zum engsten Freundeskreis Schuberts gehörten seit frühester Zeit die Brüder Hüttenbrenner: Anselm, der Komponist (1794–1868), seit 1815, als er Mitschüler Schuberts bei Antonio Salieri wurde, und Josef, der Jurist (1796–1882), seit 1817. Noch bevor das 1816/17 entstandene Streichquartett E-dur op. 3 seines Freundes Hüttenbrenner im Druck erschien (Wien, S.A. Steiner, VN 2835, angezeigt 20. Februar 1818), hatte Schubert im August 1817 das Thema des dritten Satzes, eines Satzes mit vier Variationen, für eigene Variationen verwendet, *Dreizehn Variationen über ein Thema von Anselm Hüttenbrenner* D 576, übrigens das einzige Werk Schuberts nach einem fremden Thema. Die Widmung an seinen Freund findet sich nicht auf dem Autograph, sondern nur in der 1853 von Hüttenbrenner angefertigten Abschrift, die dann Vorlage für den Erstdruck war (1867).

Das Autograph der *Zwei Scherzi* D 593 ist verschollen. Als Vorlage diente eine Abschrift aus den 1840er Jahren in der Sammlung Witteczek-Spaun. Die Abschrift ist mit November 1817 überschrieben, es ist möglicherweise auch das Kompositionsdatum. Der Jurist und spätere Hofrat Josef Wilhelm Witteczek (1787–1859), Freund und Verehrer Schuberts, hatte sich bemüht, alle Werke seines Freundes in Kopien und Drucken zu sammeln. Er vererbte diese umfangreiche Sammlung seinem im selben Haus wohnenden Freund, dem Juristen Josef von Spaun (1788–1865), der – ebenfalls zum engsten Freundeskreis

Schuberts gehörend – sie der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vermachte, eine an die Erbschaft geknüpfte Bedingung Witteczeks. Das Trio des zweiten Scherzo erscheint fast wörtlich auch im Trio des dritten Satzes der zweiten Fassung der Klaviersonate Esdur D 568, die 1829 in Wien herauskam (A. Pennauer). Ob das zweite Scherzo für die Klaviersonate geplant war, ist unklar.

Auch das Autograph der *Fantasie* D 605 A („Grazer Fantasie“) ist verschollen. Erst 1969 wurde eine Abschrift, und damit überhaupt das Werk, im Nachlass des Grazer Komponisten und Domchordirektors Rudolf von Weis-Ostborn aufgefunden, und zwar in einem Konvolut von Manuskripten aus dem Besitz Josef Hüttenbrenners, eines Verwandten der Familie Weis-Ostborn. Nur die Titelseite stammt von der Hand Hüttenbrenners, die Noten sind von anderer Hand. Der auf der Titelseite vermerkte Entleiher des Autographs, Eduard Pirkhert (1817–1881), gehörte zum Bekanntenkreis Hüttenbrenners. Die Echtheit der *Fantasie* ist nicht ganz unumstritten (vgl. dazu ausführlich Walther Dürr, Erstausgabe 1969, Bärenreiter, Kassel, und Neue Schubert Gesamtausgabe VII/2, Band 4, 1988, S. XVIII ff.).

Der *Marsch* D 606 ist das einzige Stück der vorliegenden Ausgabe, für das bisher weder eine eigenhändige Niederschrift noch eine Kopie bekannt ist. Die Ausgabe basiert daher auf dem nicht ganz fehlerfreien Erstdruck bei Artaria & Co. in Wien, angezeigt am 25. Juli 1840. Auf Grund des fehlenden Autographs wird auch das Entstehungsjahr 1818 im Thematischen Verzeichnis von O. E. Deutsch mit Fragezeichen gesetzt. Im Sommer 1818 gab Schubert den Komtessen Marie (1802–1851) und Karoline (1805–1837), Töchter des Grafen Johann Karl Esterházy von Galántha (1775–1834), auf dessen Sommersitz Zseliz Musikunterricht. Es ist nicht völlig auszuschließen, dass der Marsch dort und für die Komtessen entstanden ist.

Ein zweites Mal, Mai bis Mitte Oktober 1824, war Schubert als Musiklehrer

in Zseliz. Hier entstand die *Ungarische Melodie* D 817 (datiert: 2. September 1824 Zseliz). Das Autograph und damit das Werk selbst wurde erst 1925 bekannt, als Stefan Zweig es für seine Sammlung erwarb. Der Erstdruck erschien 1928. Wie vielerorts mitgeteilt wurde (vgl. Thematisches Verzeichnis, S. 512 ff.), soll sich Schubert im Schloss der Esterházy in Zseliz eine Melodie oder ein Lied notiert haben, das er von einer ungarischen Küchenmagd hat singen hören. Es ist nicht ganz gesichert, ob es sich dabei um die Ungarische Melodie handelt, die auch im dritten Satz g-moll des vierhändigen *Divertissement à l'hongroise* in g op. 54 D 818 wiederkehrt. Von der zweihändigen Fassung (D 817) entsprechen die Takte 1–24 und 73–103 (Schluss) fast wörtlich – abgesehen von der Erweiterung für vier Hände – den Takten 3–26 und 448–481 (Schluss) des dritten Satzes des *Divertissements* D 818.

Interessant ist, dass Franz Liszt, ohne die *Ungarische Melodie* D 817 zu kennen, 1840 die drei Sätze des *Divertissements* D 818 für Klavier zu zwei Händen in drei Heften herausbrachte (*Mémoires hongroises d'après Fr. Schubert*, Wien: A. Diabelli, VN 6958–60), wobei der dritte Satz jetzt über 500 statt 481 Takte umfasst. Einige Jahre später (1846) ließ Liszt eine weitere, zweihändige Transkription des *Divertissements* D 818 folgen, „auf eine neue leichtere Art gesetzt ... Diese Melodien wurden von Franz Liszt in seinen Concerten vorgetragen“ (*Schuberts Ungarische Melodien aus dem ungarischen Divertissement zu 4 Händen*, Op. 54, Wien: A. Diabelli, VN 8353–55). Die Übertragung des dritten Satzes umfasst jetzt nur noch 125 Takte (statt 481), die den Takten 1–65 und 448 ff. entsprechen. Damit nähert sich Liszts zweihändige Transkription in verblüffender Weise Schuberts *Ungarischer Melodie* D 817.

Das letzte Stück der vorliegenden Auswahl, das *Allegretto* D 915, soll Schubert in wenigen Minuten in das Stammbuch des Juristen Ferdinand Walcher (1799–1873) geschrieben haben, wie Josef von Spaun in seiner 1854 angefertigten Abschrift vermerkte. Wal-

cher, der erst einige Monate zuvor zum Freundeskreis Schuberts gestoßen war, trat am 4. Mai 1827 eine mehrmonatige Dienstreise nach Venedig an, und Schubert gab dem Freund das *Allegretto* gleichsam mit auf den Weg.

Alle Stücke des vorliegenden Bandes blieben zu Lebzeiten des Komponisten unveröffentlicht. Sie kamen – bis auf den 1840 erschienenen *Marsch* D 606 – in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts oder sogar erst in unserem Jahrhundert zum ersten Mal heraus (D 178, 605 A, 817).

Vorlagen für die Edition bildeten bei sechs Werken die Autographen, bei den anderen Werken die erst nach Schuberts Tod angefertigten Abschriften (D 593, 605 A) bzw. der Erstdruck (D 606).

Die Lesbarkeit der Autographen Schuberts ist – was die Noten betrifft – relativ einfach, schwierig und oft mehrdeutig jedoch bei der Bogen- und Akzentsetzung. Die Bögen über einzelnen Noten oder Figuren sind oft flüchtig oder von unbestimmter Länge, Bögen zwischen Akkorden lassen sich nicht immer eindeutig als Halte- oder Legatobögen identifizieren. So wurde in der vorliegenden Ausgabe die manchmal unterschiedliche Phrasierung von parallelen Stellen nicht grundsätzlich vereinheitlicht, sondern vor allem dann beibehalten, wenn der musikalische Zusammenhang, sei es auch nur geringfügig, abweicht.

Stillschweigend ergänzt wurden die Haltebögen zwischen gleich lautenden Akkorden, bei denen Schubert häufig nur einen Bogen setzt, und auch die Bögen zwischen Vorschlag und nachfolgender Hauptnote, die bei Schubert manchmal fehlen.

Auch die Akzentsetzung in Schuberts Autographen ist oft weder in der Größe, d.h. Ausdehnung, noch in der Platzierung des Zeichens eindeutig; der Akzent kann manchmal als Decrescendo-Zeichen gelesen werden, und er findet sich – auch an Parallelstellen – sowohl über dem oberen als auch unter dem unteren Notensystem, nur über oder unter einem der Systeme oder zwischen den beiden Notensystemen. In der vorliegenden Ausgabe wurde der für beide Hände gel-

tende Akzent zwischen die beiden Notensysteme gesetzt, unter oder über die Noten, wenn er nur für eine Hand bestimmt ist.

Bei Gegenüberstellung von Triolen und punktierten Rhythmen wird die 2. Note der punktierten Figur entsprechend ihrem Wert hinter die 3. Triolenote gesetzt. Die Notierungsweise in den Quellen legt nicht eindeutig eine triolische Ausführung nahe. Die Gestaltung bleibt daher dem Spieler überlassen.

Von den Quellen abweichende Ergänzungen sind in der vorliegenden Ausgabe durch Klammern als Herausgeberzusätze gekennzeichnet oder in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes erwähnt.

Die Herausgeberin dankt allen bei den Quellen genannten Bibliotheken und Privatsammlern für die Überlassung von Filmen sowie Frau Dr. Wiltrud Haug-Freienstein, Lektorin im Verlag, für intensive und geduldige Betreuung der vorliegenden Ausgabe.

München, Frühjahr 1992

Gertraut Haberkamp

Preface

This chronological selection of Schubert's music for piano two-hands not only covers a wide range of genres and individual pieces among his "minor" occasional works, it also spans his entire career, as can be seen from the "Deutsch" numbers taken from O. E. Deutsch's thematic catalogue (Kassel, 1978). Our selection begins with a short *Andante* D 29, written by the fifteen-year-old composer in 1812. It then proceeds through the larger sets of variations written in 1815 (D 156) and 1817 (D 576), and culminates in the *Fantasie* D 605 A, probably dating from 1818 but not rediscovered until our century.

Finally, following the *Ungarische Melodie* of 1824 (D 817), our selection concludes with a brief *Allegretto* D 915, written one and a half years before the composer's death.

To judge from the double date appearing at the beginning and the end of the autograph manuscript (9 September 1812), Schubert probably wrote out the *Andante* D 29 in a very short period of time. Evidently he had already scored its first twenty-nine bars for string quartet during the summer of that same year (D 3). This version, however, remained a fragment; Schubert may have intended to use it as a slow movement for his C major String Quartet D 32, likewise written in 1812. The opening of the *Andante* recurs in one of three sketches for the slow movement of his B-flat major String Quartet D 36, a work dating from November 1812. This sketch, however, is crossed out and bears no relation to the final version of the quartet.

Two and a half years later, while working on his Second Symphony, Schubert finished his first complete large-scale work for piano, the *Zehn Variationen* D 156. He entered the date 15 February 1815 at the end of the autograph, and referred to himself on the title page as a pupil of Salieri. The composer Antonio Salieri (1750–1825), who had been living in Vienna as a conductor and teacher since 1766, gave Schubert instruction in boarding school from 1808 and later privately until early 1817. For unknown reasons, Schubert again wrote down the theme and the opening of variation 2 in the autograph manuscript of his lied *Lambertine* D 301, dated 12 October 1815.

In the autograph of the *Adagio* D 178 (dated 8 April 1815) Schubert also wrote out a complete and self-contained piece of music which was once widely regarded as a second version of D 178. Apart from its opening bars, however, it bears no resemblance to that piece.

Among Schubert's closest and most longstanding friends were the Hüttenbrenner brothers: the composer Anselm (1794–1868), who enjoyed Schubert's friendship from 1815 when he became a

fellow pupil of Salieri, and his brother Josef (1796–1882), a solicitor who befriended the composer in 1817. Even before Anselm's E major String Quartet op. 3 had appeared in print – it was published in Vienna by S. A. Steiner with the catalogue number 2835 and advertised on 20 February 1818 – Schubert had used the theme of its third movement, itself a set of four variations, for a variation set of his own written in August 1817: *Dreizehn Variationen über ein Thema von Anselm Hüttenbrenner* D 576. (This, incidentally, is the only set of variations that Schubert wrote on a theme not his own.) Schubert's autograph does not bear a dedication to his friend; instead, the dedication is found on a manuscript copy prepared by Hüttenbrenner in 1853 and used for the first edition of 1867.

As the autograph of the *Zwei Scherzi* D 593 has disappeared, our edition is based on a manuscript copy made in the 1840s and located in the Witteczek-Spaun collection. The date given at the outset of this copy – November 1817 – may possibly also be its date of composition. Josef Wilhelm Witteczek (1787–1859), a solicitor and later a court councillor, was a friend and admirer of the composer who undertook the task of collecting all of Schubert's works in printed editions and manuscript copies. This voluminous collection was then bequeathed to Josef von Spaun (1788–1865), a friend and solicitor living in the same building. Spaun, likewise a member of Schubert's intimate circle of friends, bequeathed the collection in turn to the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, as stipulated by Witteczek's will. The trio of Scherzo no. 2 seems to have been taken almost verbatim from the trio of the third movement of the E-flat major Piano Sonata D 568 in its second version (published in Vienna by A. Pennauer in 1829). It is unclear whether this second Scherzo was originally intended for the piano sonata.

The autograph of the so-called "Graz" Fantasy D 605 A has likewise disappeared. Not until 1969 was a manuscript copy – and thus the work itself – discovered in the estate of the Graz

composer and cathedral choir director Rudolf von Weis-Ostborn. It was found in a gathering of manuscripts formerly in the possession of Josef Hüttenbrenner, who was related to the Weis-Ostborn family. Only the title page is in Hüttenbrenner's hand; the music was written down by someone else. The title page contains a reference to a person who once borrowed the autograph: Eduard Pirkhert (1817–1881), a friend of Hüttenbrenner's. The authenticity of the Fantasy is still questioned by some; a detailed account is given by Walther Dürr in the first edition (Kassel: Bärenreiter, 1969) and on page XVIII ff. of the New Schubert Gesamtausgabe, VII/2, volume 4 (1988).

The *Marsch* D 606 is the only piece in this volume which is not known to have survived in an autograph or manuscript copy. We have therefore drawn on the first edition issued by Artaria & Co. in Vienna (advertised on 25 July 1840), although it contains some errors. As no autograph has been discovered, the date of composition given in O. E. Deutsch's thematic catalogue, 1818, appears with a question mark. In summer of 1818 Schubert gave music lessons to Marie (1802–1851) and Karoline (1805–1837), the daughters of Count Johann Karl Esterházy von Galántha (1775–1834), at his summer residence in Zseliz. It may well be that he wrote the march there for the two countesses.

Schubert had a second spell as a music teacher in Zseliz, from May to mid-October 1824. It was then that he wrote the *Ungarische Melodie* D 817, dated 2 September 1824 in Zseliz. The autograph manuscript, and hence the piece itself, was not rediscovered until 1925, when Stefan Zweig acquired it for his collection. The first edition appeared in 1928. It has often been reported (see pp. 512 ff. of the thematic catalogue) that during his stay at the Esterházy palace in Zseliz Schubert wrote down a melody or song which he had heard sung by a Hungarian scullery maid. This may well have been the present Hungarian Melody, which also reappears in the third G-minor movement of his *Divertissement à l'hongroise* in G minor for piano

four-hands, op. 54 (D 818). Apart from being recast for four hands, measures 1 to 24 and 73 to 103 (end) of the version for piano two-hands (D 817) are virtually identical to measures 3 to 26 and 448 to 481 (end) of the third movement of D 818.

It is interesting to note that Franz Liszt, without knowing Schubert's *Ungarische Melodie* D 817, had the three movements of the Divertissement D 818 published in three volumes for piano two-hands as *Mélodies hongroises d'après Fr. Schubert* (Vienna: A. Diabelli, catalogue numbers 6958–60). Here, however, the third movement, rather than having 481 measures, is over 500 bars long. A few years later, in 1846, Liszt issued a sequel two-hand transcription of D 818 as *Schuberts Ungarische Melodien aus dem ungarischen Divertissement zu 4 Händen*, op. 54 (Vienna: A. Diabelli, catalogue numbers 8353–5) with the added remark that “these melodies, set in a new and easier manner, have been performed by Franz Liszt in his recitals”. In this version the arrangement of movement 3 includes a mere 125 measures instead of 481, namely, measures 1 to 65 and 448 ff. In this way Liszt's transcription became strikingly similar to Schubert's own *Ungarische Melodie* D 817.

The final piece in our collection is the *Allegretto* D 915. According to a note entered by Josef von Spaun on the title page of his manuscript copy (made in 1854), Schubert wrote down this piece within the space of a few minutes in the family album of the solicitor Ferdinand Walcher (1799–1873). On 4 May 1827, having joined Schubert's circle of friends a few months previously, Walcher set out on a business trip of several months to Venice. Schubert gave the *Allegretto* to his friend as a sort of going-away present.

None of the pieces in this volume appeared in print during Schubert's lifetime. Apart from the *Marsch* D 606, which was published in 1840, they were not issued until the second half of the nineteenth century or, in some cases (D 178, 605 A, 817), not until our own century.

For six of the pieces we have based our edition on the autograph manuscripts. The others have been drawn either from copies made after Schubert's death (D 593, 605 A) or from the first edition (D 606).

As far as their actual notes are concerned, Schubert's autographs are relatively easy to read. Their phrasing and accents, however, are more difficult to interpret and are often ambiguous. Slurs over notes or figures are often hasty or of indeterminate length; those between chords cannot always be clearly identified as ties or phrase marks. For this reason, we have not always chosen to unify discrepancies in phrasing between parallel passages. Instead, we have often retained these discrepancies, especially where the musical context is different, no matter how slight this difference may be.

Schubert often ties identical chords with a single slur. In these cases we have added the missing ties without comment. We have also added slurs between appoggiaturas and the main note as Schubert sometimes omits these marks.

Similarly, Schubert's autographs are often ambiguous in the length and placement of accents. Sometimes an accent might be interpreted as a decrescendo sign; sometimes it appears both above the upper staff and beneath the lower one, while at other times, even in parallel passages, there is only one accent above or beneath the staff or even between the two staves. In our edition we have placed accents between the staves where they are intended for both hands, and above or beneath the notes where they are meant to apply to one hand only.

In the juxtaposition of triplets and dotted rhythms we have set the second note of the dotted figure after the third note of the triplet, as befits its actual note value. As the sources do not always clearly indicate when dotted notes should be played as triplets, we have left their interpretation to the discretion of the performer.

Marks not contained in the sources are enclosed in brackets to identify them as editorial additions, or they are men-

tioned in the *Comments* at the end of this volume.

The editor wishes to express her thanks to all those libraries and private collectors listed in the sources for providing films. Her gratitude also extends to the publisher's reader, Dr. Wiltrud Haug-Freienstein, for patiently and painstakingly seeing this volume into print.

Munich, spring 1992
Gertraut Haberkamp

Préface

Le présent recueil regroupe, dans l'ordre chronologique, un choix de pièces pour piano à deux mains; celles-ci recouvrent non seulement toute une série de genres et de morceaux appartenant aux «petites» œuvres de circonstance de Schubert, mais, comme il ressort des numéros d'opus du «Catalogue thématique» d'O. E. Deutsch (Kassel, 1978), elles s'étendent aussi sur toute la vie du compositeur. Le recueil débute par le court *Andante* écrit par Schubert à l'âge de 15 ans (D 29, 1812), enchaîne ensuite sur les variations D 156 et D 576, deux œuvres de plus grande ampleur composées en 1815 et 1817, se poursuit par la *Fantasie* D 605 A, découverte au cours de ce siècle seulement et datant probablement de l'année 1818, et se termine, après la *Ungarische Melodie* de 1824 (D 817), sur un bref *Allegretto* (D 915) composé par Schubert un an et demi avant sa mort.

Selon toute vraisemblance, le jeune Schubert a mis très rapidement par écrit son *Andante* D 29: c'est ce qui ressort de la double datation – 9 septembre 1812 – inscrite au début et à la fin de l'autographe. Le jeune homme avait probablement déjà écrit au cours de l'été de la même année, pour la partition d'un

quatuor à cordes (D 3), les 29 premières mesures de ce morceau; cette ébauche, prévue le cas échéant comme 2^{ème} mouvement du quatuor à cordes en do majeur D 32, datant lui aussi de 1812, est cependant restée à l'état de fragment. On retrouve aussi le début de l'Andante dans l'une des trois esquisses du 2^{ème} mouvement du quatuor à cordes en sib majeur D 36 composé en novembre 1812. L'esquisse en question est cependant rayée et elle est sans rapport avec la version définitive du quatuor en sib majeur.

Deux ans et demi plus tard, alors qu'il travaille à la 2^{ème} symphonie, Schubert achève les *Zehn Variationen* D 156, sa première grande composition complète pour le piano. Il inscrit à la fin de l'autographe la date du 15 février 1815 et se désigne sur la page de titre en tant qu'«Ecolier de Salieri». Le compositeur Antonio Salieri (1750–1825) était établi à Vienne depuis 1766, où il travaillait comme chef d'orchestre et professeur. Ayant d'abord, à partir de 1808, dispensé un enseignement musical au garçonnet dans un «konvikt» (sorte de petit séminaire), Salieri lui donna jusqu'au début 1817 des cours particuliers. On ne sait pas pourquoi Schubert a noté une nouvelle fois le thème et le début de la 2^{ème} variation dans l'autographe du lied *Lambertine* D 301, daté du 12 octobre 1815.

Dans l'autographe de l'*Adagio* D 178 (datation: 8 avril 1815), Schubert a noté un morceau dont il ne subsiste qu'une partie seulement et que l'on considère en général comme deuxième version de D 178; à part les premières mesures, il ne présente cependant aucune ressemblance avec ce dernier.

Les frères Hüttenbrenner ont appartenu très tôt au cercle des proches amis de Schubert: Anselm, le compositeur (1794–1868), depuis 1815, alors qu'il était lui aussi élève de Salieri, et Josef, le juriste (1796–1882), depuis 1817. Avant même la parution du quatuor à cordes en mi majeur, op. 3 composé en 1816/17 par son ami Anselm Hüttenbrenner (Vienne, S.A. Steiner, VN 2835, annonce de la parution le 20 février 1818), Schubert avait utilisé en août

1817 le thème du 3^{ème} mouvement (avec 4 variations) pour ses propres variations: il s'agit des *Dreizehn Variationen über ein Thema von Anselm Hüttenbrenner* D 576, la seule œuvre d'ailleurs que Schubert ait écrite sur un thème étranger. La dédicace à son ami ne se trouve pas sur l'autographe mais sur la copie réalisée en 1853 par Hüttenbrenner, copie qui a servi de modèle pour la 1^{ère} édition (1867).

L'autographe des *Zwei Scherzi* D 593 a disparu. C'est une copie provenant de la collection Witteczek-Spaun et datant des années 1840 qui a servi de modèle. Cette copie comporte le titre «novembre 1817», date qui pourrait être la date de composition. Le juriste (et plus tard «Hofrat») Josef Wilhelm Witteczek (1787–1859), ami et admirateur de Schubert, s'était efforcé de rassembler au sein d'une collection, sous forme de copies et d'éditions, toutes les œuvres de son ami. Il a légué cette importante collection à son ami, habitant la même maison, le juriste Josef von Spaun (1788–1865); celui-ci, qui comptait aussi au nombre des proches amis de Schubert, a fait don à son tour de ladite collection à la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne, condition que Witteczek avait posée pour son propre legs. Le trio du deuxième Scherzo réapparaît presque textuellement dans le trio du 3^{ème} mouvement de la deuxième version de la Sonate pour piano en mi b majeur D 568, publiée en 1829 à Vienne (A. Pennauer). On ne sait pas si le deuxième Scherzo était initialement prévu pour cette sonate pour piano.

L'autographe de la *Fantasie* D 605 A («Grazer Fantasie») a lui aussi disparu. C'est seulement en 1969 qu'a été découverte une copie, donc l'œuvre elle-même, dans la succession de Rudolf von Weis-Ostborn, compositeur et chef des chœurs de la cathédrale de Graz: elle se trouvait incluse dans un recueil factice composé de divers manuscrits ayant appartenu à Josef Hüttenbrenner, parent de la famille Weis-Ostborn. Seule la page de titre est de la main de Hüttenbrenner, le texte musical proprement dit provient d'un copiste inconnu. L'emprunt de l'autographe, Eduard Pirkhert

(1817–1881), dont le nom est cité sur la page de titre, était un ami de Hüttenbrenner. L'authenticité de la Fantaisie est contestée (cf. à cet égard le commentaire détaillé de Walther Dürr, 1^{ère} édition, 1969, Bärenreiter, Kassel, et la Neue Schubert Gesamtausgabe VII/2, volume 4/1988, p. XVIII et ss.).

La *Marsch* D 606 est la seule pièce du présent recueil dont on ne connaisse à ce jour ni autographe ni copie. La présente édition se base donc sur une 1^{ère} édition, non exempte de fautes, publiée par Artaria & Co., à Vienne, annoncée en date du 25 juillet 1840. En raison de l'absence d'autographe, le Catalogue thématique d'O. E. Deutsch comporte un point d'interrogation en face de la date de composition, «1818». Au cours de l'été 1818, Schubert a donné des cours de musique aux deux filles du comte Johann Esterházy de Galántha (1775–1834), les comtesses Marie (1802–1851) et Karoline (1805–1837), dans la résidence d'été de la famille, à Zseliz. On ne peut totalement exclure que Schubert ait composé la Marche au cours de ce séjour, spécialement à l'intention de ses deux élèves.

Schubert a effectué un deuxième séjour à Zseliz en qualité de professeur de musique, de mai à la mi-octobre 1824. C'est de cette époque que date la *Ungarische Melodie* D 817 (datation: 2. September 1824 Zseliz). L'autographe, et par suite l'œuvre elle-même, n'est connu que depuis 1925, date à laquelle il a été acquis par Stefan Zweig. La 1^{ère} édition est parue en 1928. Comme relaté en plusieurs endroits (cf. Catalogue thématique, p. 512 et ss.), Schubert aurait noté alors qu'il se trouvait au château des Esterházy, à Zseliz, une mélodie ou un chant qu'il avait entendu chanter par une fille de cuisine hongroise. Il n'est pas absolument sûr qu'il s'agisse en l'occurrence de la Mélodie hongroise, réutilisée par le compositeur dans le 3^{ème} mouvement en sol mineur du *Divertissement à l'hongroise* à quatre mains en sol, op. 54 D 818. Les mesures 1–24 et 73–103 (fin) de la version à deux mains (D 817) correspondent presque textuellement – mis à part l'extension pour quatre mains – aux mesures 3–26 et

448–481 (fin) du 3^{ème} mouvement du Divertissement D 818.

Il est intéressant de savoir que Franz Liszt, sans connaître la *Ungarische Melodie* D 817, a édité en 1840, en trois cahiers, les 3 mouvements du Divertissement D 818 pour piano à deux mains (*Mémoires hongroises d'après F. Schubert*, Vienne: A. Diabelli, VN 6958–60), le 3^{ème} mouvement comprenant cette fois plus de 500 mesures au lieu de 481. Quelques années plus tard (1846), Liszt a publié une nouvelle transcription à deux mains du Divertissement D 818, «écrite d'une nouvelle manière, plus facile ... Ces mélodies ont été exécutées par Franz Liszt dans ses concerts» (*Schuberts Ungarische Melodien aus dem ungarischen Divertissement zu 4 Händen*, Op. 54, Vienne: A. Diabelli, VN 8353–55). La transcription du 3^{ème} mouvement ne comporte plus que 125 mesures (au lieu de 481) correspondant aux mesures 1–65 et 448 et ss. Cette transcription à deux mains de Liszt se rapproche ainsi de façon étonnante de la *Ungarische Melodie* D 817 de Schubert.

Comme le mentionne Josef von Spaun dans la copie qu'il a réalisée en 1854, Schubert aurait noté le dernier morceau de ce recueil, l'*Allegretto* D 915, en quelques minutes dans le livre d'or du juriste Ferdinand Walcher (1799–1873). Walcher, qui n'avait rejoint que quelques mois auparavant le cercle des amis de Schubert, est parti le 4 mai 1827 à Venise pour un voyage professionnel de plusieurs mois, emportant dans ses bagages l'*Allegretto* que lui avait donné Schubert.

Aucun des morceaux du présent volume n'a été publié du vivant du compositeur. Tous, – mis à part la *Marsch* D 606 parue en 1840 –, ont été édités pour la première fois au cours de ce siècle (D 178, 605 A, 817).

Pour six œuvres de cette édition, ce sont les autographes qui ont servi de modèles; pour les autres, il s'agit des copies (D 593, 605 A) et de la 1^{ère} édition (D 606), réalisées après la mort de Schubert.

En ce qui concerne les notes mêmes, les autographes de Schubert sont relativement faciles à lire; par contre, la notation des liaisons et des accents est difficile à déchiffrer et laisse souvent plusieurs interprétations possibles. Les liaisons sur notes séparées ou sur les figures sont fréquemment tracées de façon négligente ou d'une longueur imprécise et, dans le cas des liaisons entre accords, il est souvent difficile de savoir s'il s'agit de liaisons de durée ou de legato. Le phrasé parfois divergent des passages n'a pas été systématiquement uniformisé mais au contraire maintenu, en particulier en cas de divergence, même minime, du contexte musical.

Les liaisons de durée entre accords identiques, pour lesquels Schubert ne trace souvent qu'une seule liaison, ont été rajoutées sans indication particulière, de même que les liaisons, parfois absentes dans les autographes, entre appoggiature et note principale suivante.

Les autographes de Schubert ne sont pas clairs non plus en ce qui concerne les accents, tant pour la grandeur, c.-à-d. l'extension, que pour l'emplacement

du signe; dans certains cas, l'accent peut être interprété en tant que decrescendo et il peut être placé, même pour les passages parallèles, à la fois au-dessus de la portée supérieure et au-dessous de la portée inférieure, seulement au-dessus ou au-dessous des portées, ou entre les portées. Dans la présente édition, les accents relatifs aux deux mains sont notés entre les deux portées et ceux concernant une seule main au-dessous ou au-dessus des notes.

En cas d'opposition de triolets et de rythmes pointés, la 2^{ème} note de la figure pointée est placée conformément à sa valeur derrière la 3^{ème} note du triolet. La notation des sources ne permet pas de reconnaître clairement s'il s'agit de triolets, si bien que l'exécutant doit fixer lui-même le type d'exécution.

Les additions qui diffèrent des sources sont placées entre parenthèses dans la présente édition et caractérisées ainsi comme ajouts de l'éditeur, ou bien elles font l'objet d'une mention spéciale dans les *Remarques* à la fin du volume.

L'éditrice adresse ses remerciements pour les microfilms mis à sa disposition à toutes les bibliothèques et à tous les collectionneurs privés cités avec les sources, ainsi qu'à M^{me} Wiltrud Haug-Freienstein, lectrice aux Editions Henle, pour le soutien intensif et inlassable qu'elle a apporté à la réalisation de cette édition.

Munich, printemps 1992
Gertraut Haberkamp