Franz Berwald

MONUMENTA MUSICAE SVECICAE

Unter dem Protektorat von Kungliga Musikaliska Akademien

FRANZ BERWALD

Sämtliche Werke
Complete Works

Editionsleitung / Editorial Board

Berwald-Kommittén

Band 13 / Volume 13

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

BA 4913

MONUMENTA MUSICAE SVECICAE

Under the patronage of Kungliga Musikaliska Akademien

FRANZ BERWALD

Klavierquartett und Klavierquintette
Piano Quartet
and Piano Quintets

Herausgegeben von / Edited by
Ingmar Bengtsson, Bonnie Hammar

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

BA 4913

Berwald-Kommittén

Ingmar Bengtsson, Nils Castegren, Hans Eppstein, Gunnar Larsson, Folke Lindberg, Stig Walin
Editionsassistent/Editorial Assistant Bonnie Hammar

Die Reihe *Monumenta Musicae Svecicae* (außer: Franz Berwald, *Sämtliche Werke*) erscheint bei Nordiska Musikförlaget, Stockholm.
The series *Monumenta Musicae Svecicae* (except Franz Berwald, *Complete Works*) are published by Nordiska Musikförlaget, Stockholm.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 1973 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind verboten / No part of this work may be reproduced in any form

INHALT · INDEX

Zur Ausgabe VII

Editorial Note VII

Vorwort IX

Preface XIV

Faksimile: Quartett in Es für Klavier und Bläser, Introduzione. Adagio, Allegro ma non troppo: Seite 1 der autographen Partitur / Quartet in E flat Major for Piano and Wind Instruments, Introduzione. Adagio, Allegro ma non troppo: Page 1 of the autograph score XIX

Faksimile: Klavierquintett in c, Allegro molto: Seite 1 der autographen Partitur / Piano Quintet in C Minor, Allegro molto: Page 1 of the autograph score XX

Faksimile: Klavierquintett in A, Allegro con gusto: Seite 1 der autographen Partitur / Piano Quintet in A Major, Allegro con gusto: Page 1 of the autograph score . . . XXI

Faksimile: Larghetto und Scherzo zu einem früheren Klavierquintett in A, Larghetto: Seite 22 der autographen Partitur / Larghetto and Scherzo from an earlier Piano Quintet in A Major, Larghetto: Page 22 of the autograph score XXII

Quartett in Es für Klavier, Klarinette, Horn und Fagott / Quartet in E flat Major for Piano, Clarinet, Horn and Bassoon 3

Quintett in c für Klavier und Streicher / Quintet in C Minor for Piano and String Instruments 49

Quintett in A für Klavier und Streicher / Quintet in A Major for Piano and String Instruments 109

Anhang / Appendix 191

Critical Commentary 225

ZUR AUSGABE

Die vorliegende Ausgabe *Sämtlicher Werke* Franz Berwalds, die anläßlich der 100. Wiederkehr seines Todestages (3. April 1968) veranstaltet wird, soll ebenso kritisch-wissenschaftlichen wie praktischen Anforderungen genügen. Sie wird in 24 Bänden erscheinen:

1— 9 Orchesterwerke
10—15 Kammermusikwerke
16—23 Vokalwerke
24 Supplement (möglicherweise 2 Bände)

Als Vorlagen dienen in erster Linie Berwalds eigenhändige Niederschriften.

Jeder Band enthält außer dem Notentext ein Vorwort mit Angaben über die betreffenden Werke, ihre Quellen etc. und einen Kritischen Bericht. Mehrere Werke innerhalb eines Bandes werden, soweit möglich, nach ihrer Entstehungszeit angeordnet. Im Notentext werden die Werke in der Gestalt wiedergegeben, die als die endgültige anzusehen ist. Frühere oder Alternativ-Fassungen werden in einem Anhang des betreffenden Bandes mitgeteilt. Skizzen und Fragmente finden im Supplementband Platz; sie sind dort nach Werkgruppen eingeteilt und innerhalb dieser nach Möglichkeit ebenfalls chronologisch geordnet. Nachweislich verschollene Kompositionen werden jeweils in den Vorworten der für sie in Frage kommenden Bände behandelt.

Die Werke Berwalds werden in der vorliegenden Ausgabe nicht durchgehend gezählt; jedoch wird immer dann — z. B. innerhalb einer bestimmten Gruppe — numeriert, wenn Zahlen in den Hauptquellen auftreten.

Für die Ausgabe gelten folgende allgemeine Editionsregeln:

Werktitel, die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebenen Bezeichnungen der Instrumente und Stimmen, ferner Tempoangaben (in den Vorlagen unter Umständen abgekürzt und häufig voneinander abweichend geschrieben), dynamische Vorschriften und sonstige Worte innerhalb des Notentextes werden normalisiert; die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt. Die alten Schlüssel sind durch die heute üblichen ersetzt worden; bei Abänderung der originalen Schlüssel werden diese jedoch zu Beginn der ersten Akkolade im Vorsatz angegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten; Ausnahmen werden jeweils vermerkt. In den Hauptquellen auftretende Abbreviaturen, die mit der heutigen Notierungsweise übereinstimmen, werden der Vorlage gemäß wiedergegeben oder nach dem Ermessen des Bandbearbeiters ausgestochen. Triolen-, Sextolen- und ähnliche Ziffern werden nur bei den ersten Notengruppen gesetzt, sofern kein Mißverständnis möglich ist, und zwar ohne Rücksicht auf etwaige andere Notierung in der Vorlage. Kurze Vorschläge, die Berwald zum Teil, offenbar ohne unterschiedliche Bedeutung, auf verschiedene Weise notiert, sind in der vorliegenden Ausgabe durch ♪ normalisiert. Bögen bei Verzierungsnoten werden ohne besondere typographische Kennzeichnung oder Bemerkung im Kritischen Bericht hinzugefügt.

Ergänzungen des Bandbearbeiters, die entweder über die Hauptquellen hinausgehen oder diesen widersprechen, sind in folgender Weise kenntlich gemacht: Buchstaben (einschließlich der Übersetzung von Vokaltexten) und Ziffern durch Kursivdruck; Verzierungen, Striche, Punkte, Fermaten, kleinere Pausenwerte (ausgenommen Ganztaktpausen), Akzidenzien, ferner (kursive) Ziffern zur Bezeichnung von Triolen, Sextolen usw. durch Kleinstich, Bögen, Crescendo- und Diminuendozeichen sowie Akzente durch Strichelung; alle übrigen Zusätze wie Schlüssel und Notenzeichen jeder Art durch eckige Klammern.

Berwalds Notierung der Akzidenzien ist zuweilen uneinheitlich. Besonders läßt sich das bei Oktavsprüngen oder Oktavversetzungen einer Tonfolge, bei Tonleiterbewegung und bei Wiederholung der Akzidenzien nach dem Taktstrich feststellen. Die vorliegende Ausgabe folgt dem jetzt allgemein gültigen Prinzip, nach dem Akzidenzien nur für eine Oktavlage und nur innerhalb eines Taktes gelten, wenn es sich nicht um einen Ton handelt, der durch Haltebogen über den Taktstrich mit einem gleichen Ton des vorhergehenden Taktes verbunden ist und somit liegen bleibt: Hier gilt das Vorzeichen so lange wie die Bindung.

Über Abweichungen vom originalen Notentext wird im Vorwort und im Kritischen Bericht des betreffenden Bandes genau berichtet. Im Vorwort werden auch besondere editionstechnische Probleme behandelt, die bei den Werken des betreffenden Bandes auftreten; ebenso auch etwaige sich als notwendig erweisende Abweichungen von den oben genannten allgemeinen Editionsprinzipien.

Der Kritische Bericht verzeichnet neben den Lesarten der verschiedenen Quellen auch alle Änderungen und Ergänzungen innerhalb des Notentextes, soweit diese nicht — entsprechend den oben wiedergegebenen allgemeinen Editionsprinzipien — ohne weiteres aus dem Text selbst zu erkennen sind. Durch den Notentext unmittelbar gestützte Änderungen per analogiam wie z. B. bei Sequenzen, parallel geführten Stimmen u. ä., ferner Korrekturen offenbarer Schreibfehler in den Hauptquellen werden stillschweigend vorgenommen.

Berwald-Komitee

EDITORIAL NOTE

This edition of Franz Berwald's *Complete Works*, published for the centenary of his death (April 3, 1968) is intended to satisfy both musicological and practical requirements, and will be issued in 24 volumes as follows:

1— 9 Orchestral Works
10—15 Chamber Music
16—23 Vocal Music
24 Supplement (possibly 2 volumes)

The edition is based mainly on Berwald's autographs.

Apart from the musical text, each volume contains introductory notes on the works included, the sources, etc., and a critical commentary. In volumes containing more than one work, the contents are arranged as far as possible according to date of composition. The text gives what can be considered the final version of the work. Earlier versions or alternatives are to be found in an appendix to the volume concerned. Sketches and fragments are included in the supplementary volume, arranged in groups according to the type of work, and if possible in chronological order within

each group. In the preface to the appropriate volume, reference is made to compositions no longer extant.

Continuous numbering of Berwald's compositions is not used in this edition; however, numbering of individual compositions—e. g. within a particular group—is given if it occurs in the primary sources.

The following general principles have been applied in the work of editing:

Standardization has been carried through in the music text with regard to the titles of works and the names of instruments and other parts, also in the question of tempo indications (abbreviations and spelling), dynamics and other words in the text. The score has been laid out according to present-day customs. Clefs are used according to modern practice; the original clefs are indicated on prefatory staves when there is a difference. As regards transposing instruments, the original notation is as a rule retained. Exceptions are dealt with explicitly. Those abbreviations in the music text occurring in the primary sources which agree with modern practice are given according to the original or written out in full according to the editor's choice. When no misunderstanding can arise, figures indicating triplets, sextolets etc. are given, only for the first groups of notes, without regard for the notation used in the primary source. Berwald writes short appoggiaturas in various ways, apparently without intending any difference in performance. In this edition, has been used in all places. Slurs in embellishments have been added without special typographical differentiation or commentary.

Editorial additions to or deviations from the text of the primary sources are indicated according to the following rules: letters (including translations of the vocal text) and figures are printed in italics; ornaments, dashes, dots, accents, pauses (fermatas) and signs for rests shorter than a whole bar, accidentals together with figures (in italics) showing triplets, sextolets etc., are indicated by means of smaller type; slurs and ties, crescendo and diminuendo signs are indicated by means of broken lines; other additions such as clefs and all kinds of notes are given within [ ].

As to accidentals, Berwald's notation vacillates in certain situations. This is true particularly in connection with octave leaps or octave transpositions of a group of notes, in scalic progressions and also as regards the repetition of accidentals after bar lines. In this edition the principle is followed which is nowadays widely accepted, viz: accidentals apply only for a single octave and inside a single bar, except when notes are continued across bar lines by means of ties, in which case the accidentals are valid as long as the ties.

Alterations from the original text are accounted for in the preface and the critical commentary for the volume concerned. In the preface are mentioned among other things all the particular technical problems encountered in the editing of the compositions included in the volume, together with any deviations from the abovementioned general rules which have been found necessary in that particular volume. In the critical commentary are brought up variants in the sources together with those alterations introduced into the text, which are not sufficiently explained by the music text itself with reference to the editorial rules given above. Alterations by analogy justified directly by the musical text, e. g. in sequences, voices in parallel and the like, and correction of obvious slips of the pen in the primary sources have been made without comment.

Berwald Committee

VORWORT

Vom ersten Werk des vorliegenden Bandes, dem Quartett für Klavier und Bläser, ist die autographe Partitur nebst den autographen Stimmen vorhanden.

Im Werktitel der Partitur heißt es: *Oeuvre 1: Quatuor . . . 1819*, während in der Einzelstimme des Klavierparts die Jahreszahl *1820* steht (von unbekannter Hand eingetragen). In Mathilde Berwalds (Franz Berwalds Witwe) *Förteckning öfver Franz Berwalds efterlemnade Compositioner*[1] („Verzeichnis der hinterlassenen Kompositionen Franz Berwalds") findet sich unter Nr. *34B Qvartett komp 1820 utan Stämmor* („. . . ohne Stimmen"), womit deutlich die einzelne Klavierstimme (ohne Bläserstimmen) gemeint ist. Die von Berwald selbst angegebene Jahreszahl 1819 dürfte als das richtige Jahr der Entstehung anzusehen sein.

Dieses Quartett war trotz der Opusbezeichnung *Oeuvre 1* keineswegs das erste Werk, das Berwald anerkannte und zu veröffentlichen wünschte. Es blieb jedoch zu Lebzeiten des Komponisten ungedruckt.

Die erste öffentliche Aufführung des Quartetts fand am 3. März 1821 in Stockholm statt. Danach entstand eine Polemik zwischen Berwald und dem Kritiker der Zeitung *Argus*[2]. Besonderes Interesse können einige Zeilen in Berwalds Erwiderung (im *Allmänna Journalen* vom 31. März 1821) beanspruchen. Berwald erklärt hier, er habe „selbst den minder vorteilhaften Eindruck vorausgesehen, den solche Arbeiten, in einem ganz eigenen Stil geschrieben, hervorrufen würden" und zwar besonders deswegen, weil es sich um „Versuche" handle, „die sich auf ein weniger gewöhnliches System gründen, eine neuere Behandlungsart der Instrumentierung und deren Anwendung". (Der *Argus*-Kritiker hat hauptsächlich das Quartett behandelt, und Berwald zielt vor allem auf die Einwendungen, die gegen dieses Werk gerichtet waren.) Der Fünfundzwanzigjährige war sich seines Strebens nach neuen und originellen Stilidealen klar bewußt.

Das Klavierquartett wurde erst 1943 in der Edition Suecia, Stockholm, veröffentlicht, revidiert von Sven Kjellström.

Zwischen den drei Klavierquintetten bestehen eigentümliche und teilweise schwer deutbare Zusammenhänge. Um die Darstellung und die Erörterung darüber zu vereinfachen, werden hier die drei Werke folgendermaßen bezeichnet:

1. c-„Op. 5" = Klavierquintett c-moll, gedruckt bei Schuberth & Co., Hamburg, als *Op. 5*; Platten-Nr. 2246. Siehe den Notentext dieser Ausgabe, S. 49—108.

2. A-„Op. 6" = Klavierquintett A-dur, gedruckt ebenda als *№ 2, Opus 6*; Platten-Nr. 2356. Siehe den Notentext dieser Ausgabe, S. 109—190.

3. A-LS (LS bedeutet Larghetto Scherzo) = das (in der Quelle, siehe Critical Commentary, S. 233, unvollständige) Klavierquintett A-dur mit den Sätzen *Larghetto, Scherzo* (nebst einem abschließenden *Larghetto*-Zitat und einer *Allegro*-Coda); das ganze Fragment wird mit Ausnahme von 23 einleitenden Takten (s. u.) im Anhang I dieser Ausgabe, S. 191—222, wiedergegeben.

Bei Schuberth & Co. waren 1852—1854 Berwalds drei Klaviertrios gedruckt worden, die in der ersten Ausgabe nur Nummernbezeichnungen (1—3) erhielten, aber in einem Verlagsverzeichnis auf der Vorderseite eines neuen Titeldrucks mit den Opuszahlen 1—3 versehen wurden. Die beiden Quintette erhielten bei Schuberth die Opuszahlen 5 und 6; ein mit der Opuszahl 4 veröffentlichtes Werk Berwalds existiert allem Anschein nach nicht. (Vgl. auch BwGA Bd. 12.)

Das c-moll-Quintett, c-„Op. 5", ist in Quelle A (dem Autograph) *Stockholm Dec: 1853* datiert. Der Schuberthsche Druck (Platten-Nr. *2246*) enthält ein langes Vorwort des Verlegers, datiert *im July 1856*, und in einem Brief an A. F. Marmontel in Paris vom 30. November 1856 gibt Berwald an, daß ein Quintett von ihm kürzlich erschienen sei[3]. Das Kompositionsjahr 1853 und das Jahr der Veröffentlichung 1856 kann somit für c-„Op. 5" als gesichert angesehen werden.

In den Quellen A, B und C wird dieses Quintett aber als *№ 2* bezeichnet. Die Nummer *1* für das Quintett A-„Op. 6" in Quelle A und B ist (durch Überschreibung) in *2* geändert; in Quelle C zu dem gleichen Werk hat Berwald *Quintetto № 1* geschrieben, ohne eine spätere Änderung.

Das Quellenmaterial zeigt somit eindeutig, daß die endgültige, d. h. bei der Drucklegung getroffene Reihenfolge, nämlich c-„Op. 5" = Nr. 1 und A-„Op. 6" = Nr. 2, ursprünglich umgekehrt war.

Damit tritt das Problem der Entstehungszeiten der beiden A-dur-Quintette und ihrer Beziehungen zueinander in den Vordergrund. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß A-LS älter als A-„Op. 6" ist. Vergleichende Untersuchungen der Handschrift der Quelle zu A-LS und anderer Berwald-Autographe deuten darauf hin, daß A-LS schon gegen Ende der 1840er Jahre oder um 1850 entstanden sein dürfte. Vom ersten Satz dieses Werkes ist in der Quelle alles weggerissen, mit Ausnahme der letzten 23 Takte. Diese Takte stimmen völlig mit dem Schluß des 1. Satzes in A-„Op. 6" überein. Außerdem zeigt der abschließende Allegro-Teil in A-LS große Ähnlichkeiten mit dem Schluß des 1. Satzes in A-„Op. 6", und auf der Rückseite dreier aufgeklebter Zettel in der Quelle zu A-LS finden sich Notentexte, die T. 261—262, dem halben T. 263, T. 265 und dem halben T. 266 der Klavierstimme des 1. Satzes von A-„Op. 6" genau entsprechen. Man darf daher wohl voraussetzen, daß der 1. Satz von A-LS großenteils identisch mit dem 1. Satz von A-„Op. 6" gewesen ist. Die Kombination dieses ersten Satzes und der erhaltenen übrigen Teile von A-LS würde ein vollständiges Klavierquintett bilden. Dies würde freilich im Verhältnis zu A-„Op. 6" kein ganz selbständiges Werk sein, könnte aber auf Grund der Verschiedenheiten n a c h dem 1. Satz auch nicht als eine „Version" des letztgenannten Quintetts angesehen werden.

Der Zeitpunkt des Druckes und der Veröffentlichung von A-„Op. 6" läßt sich anhand der Briefe Berwalds an den Verleger Schuberth, an den Musik- und Buchhändler W. Baensch in Leipzig und an Franz Liszt, sowie durch Anzeigen verhältnismäßig gut bestimmen. Am 4. September 1857 schreibt Berwald an J. Schuberth: *„Daß Sie ultimo October mein Quintett erscheinen lassen, nehme ich für eine abgemachte Sache"*[4]. Am 20. Oktober ersucht er W. Baensch, Freiexemplare des Werkes an eine Anzahl Pianisten zu schicken, darunter A. Dreyschock in Prag, *„so bald mein Quintett N. 2 fertig ist"*[5]. Die Veröffentlichung muß damals nahe

---

[1] FamA.

[2] Siehe S. Walin, *Franz Berwalds offentliga konsertverksamhet i Stockholm före utrikesresan 1829*, *STM* 28 (1946), S. 8—71, bes. das Konzert Nr. VIII, S. 22, und die S. 35—38 wiedergegebenen Texte. Siehe auch A. Baeckström, *Franz Berwalds sista replik i hans första tidningspolemik*, *STM* 32 (1950), S. 195—197, bezüglich einer weiteren Erwiderung von seiten Berwalds.

[3] FamA.

[4] Der Brief befindet sich im Besitz von Kapitän Rudolf Nydahl, Stockholm.

[5] Der Brief an W. Baensch ist verschollen; eine zu Beginn unseres Jahrhunderts für Prof. Olallo Morales in Stockholm angefertigte Abschrift besitzt Intendant Nils Castegren, Lidingö. Der Brief ist abgedruckt in *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, hrsg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1968, S. 157.

bevorgestanden haben. Franz Liszts Dankesbrief (s. u.) für das ihm gewidmete Werk wurde im Februar 1858 geschrieben[6]. In den *Signalen für die musikalische Welt* vom Februar 1858 ist das Quintett angezeigt[7]. Es wird also um die Jahreswende 1857/1858 erschienen sein.

Bedeutend schwieriger ist es, die Entstehungszeit des Werkes zu bestimmen. Die Umnumerierung des A-dur-Quintetts von Nr. 1 in Nr. 2 dürfte frühestens bei Drucklegung von c-„Op. 5" erfolgt sein, das indes weder in der Druckvorlage noch im Druck selbst die Nummer 1 erhielt. Den spätesten Termin für die Umnumerierung muß man auf die Zeit um den 1. Juli 1857 ansetzen, als A-„Op. 6" dem Verlag zum Stich übersandt wurde[8]. Das A-dur-Quintett, d. h. der Umwandlungsprozeß von A-LS zu A-„Op. 6", kann mit andern Worten bis etwa zum 1. Juli 1857 „in Arbeit" gewesen sein. Wahrscheinlich ist aber die ursprüngliche Fassung von A-„Op. 6" (evtl. diejenige, die in Quelle C erhalten ist) mehrere Jahre früher komponiert worden; der erste Satz dürfte ja in irgendeiner Form schon vor oder um 1850 vorgelegen haben.

Die Entstehungsfolge der drei Quintette kann man also mit den erwähnten Vorbehalten so fixieren: 1. A-LS, vermutlich gegen Ende der 1840er Jahre oder um 1850 komponiert; 2. c-„Op. 5", Dezember 1853 datiert; 3. A-„Op. 6", spätestens um den 1. Juli 1857 vollendet, möglicherweise aber schon vor 1853, — obwohl Berwald, als die Drucklegung der Quintette aktuell wurde, dieses Werk nicht vor dem c-moll-Quintett veröffentlicht wissen wollte.

In der vorliegenden Ausgabe sind die beiden von Schuberth & Co. gedruckten Quintette in der Reihenfolge angeordnet, die der Komponist und der Verleger gewählt hatten. A-LS ist im Anhang I wiedergegeben, wobei freilich die 23 abschließenden Takte des 1. Satzes, die in der Quelle zu diesem Werk enthalten sind und sich in A-„Op. 6" T. 284—306 wiederfinden, ausgelassen wurden[9].

Der Ausgabe von c-„Op. 5" hat der Verleger Julius Schuberth ein langes, panegyrisches Vorwort beigegeben. Darin betont er die „*Originalität* [des Komponisten], *welcher man wohl nur selten zu begegnen Gelegenheit hat*" und unterstreicht die merkwürdige Tatsache, daß Berwald viele seiner Werke „*reifen*" ließ, worunter er verstanden habe, „*seine Manuscripte Jahrelang ruhig im Pulte liegen zu lassen*". Das Vorwort ist eine so gut wie unveränderte Wiederholung desjenigen, das Schuberth der Ausgabe des Berwaldschen Klaviertrios in f-moll voranstellte[10].

In der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschien 1859 eine Rezension, signiert *C. P.*, worin alle bei J. Schuberth & Co. gedruckten Kammermusikwerke Berwalds behandelt werden[11]. Von allen diesen Kompositionen scheint der Rezensent das c-moll-Quintett am höchsten geschätzt zu haben[12]. Darüber schreibt er u. a.:

„Op. 5 kann sich der strengsten Kritik unterwerfen, und diese wird alles vereinigt finden, worauf sie Ansprüche machen muß . . . Der dritte Satz, ein Allegro assai e con spirito (C moll), ist das Bedeutendste aus sämmtlichen vorliegenden Werken. Einen so nach allen Seiten hin befriedigenden Schlußsatz, wie dieser ist, wird man im Bereich der Literatur für Kammermusik kaum von unseren besten Meistern übertroffen finden. Gedanken, Anlage, Ausführung, Styl und Form stehen sich vollkommen gleich gegenüber, daß der Gesammteindruck ein so harmonischer ist, wie selten . . . Möchte wenigstens dieses Werk die weiteste Verbreitung finden und kein Quintett-Verein dasselbe entbehren."

Das c-moll-Quintett ist der schwedischen Pianistin Hilda Aurora Thegerström (1838—1907; weiteres s. Critical Commentary, S. 228, Fußnote 2) zugeeinet. Wahrscheinlich hat sie gegen Ende der 1850er und während der 1860er Jahre mehrfach bei Aufführungen „ihres" Quintetts in privaten Kreisen mitgewirkt; die erste bekannte öffentliche Darbietung erfolgte erst im Januar 1874 in Stockholm, wobei Hilda Thegerström den Klavierpart spielte.

Ein Neudruck des c-moll-Quintetts erschien 1942 in Stockholm in der Edition Suecia, revidiert von Sven Kjellström.

Das Klavierquintett A-dur, A-„Op. 6", ist im Druck von Schuberth & Co. mit folgender, für Berwalds wenig konziliante Natur sehr bezeichnenden Vorrede versehen:

„Vorwort.

Jeder gebildete Künstler und Musikfreund wird bei dem Anblicke vorliegenden Werkes einsehen, dass ich weder den Forderungen der Mode noch den nur nach glänzenden Effecten strebenden Virtuosen zu genügen, beabsichtigt habe. Dessen ungeachtet dürften doch alle Pianisten, welche solch einen künstlerischen Standpunkt in ästhetischer Beziehung einnehmen, dass sie die vielen verzweigten Combinationen meines Tongemäldes zum klaren Verständnisse vorzutragen vermögen — nicht ganz ohne Interesse die Bekanntschaft infragestehenden Productes anknüpfen. Dagegen wäre es mir sehr angenehm wenn jene Schaar von Virtuosen, die nur mit den Fingern, aber ohne Kopf und Herz spielen, meine Composition gefälligst ignoriren möchten.

Der Verfasser."

Daß Berwald auf dieses Vorwort Wert legte, geht aus seinen Briefen an J. Schuberth hervor; an einer Stelle (Brief vom 4. September 1857) bemerkt er besonders: *„Nochmals bitte ich die kleine Vorrede unangetastet zu lassen und nur Constructionsfehler etc: abzuendern."* (Vgl. Fußnote 4.)

Das Quintett ist Franz Liszt gewidmet, mit dem Berwald wahrscheinlich zum erstenmal auf einer Geschäftsreise nach Deutschland im April 1857 zusammentraf. In einem Briefe Berwalds an Liszt vom 1. Juli 1857 werden die beiden gedruckten Quintette auf interessante Weise zueinander in Beziehung gebracht[13]:

„Ich hörte einmal mein C molls Quintett von einem wirklich poetisch erhabenen Meister — noch dazu vom Blatte — spielen! das war Musik! Es war nicht mehr ein Piano, sondern ein ganzes Orchester! Ich werde nie seinen Namen vergessen! — Um jenen König der Pianisten einen kleinen Beweis meiner Freundschaft und Hochachtung zu geben, werde ich ihm das nächste von mir erscheinende Werk widmen — wahrscheinlich ein Quintett für Piano und Streichinstrumente. Ich hege die Überzeugung daß jeder Sachverständige mit einem halben Auge herausfinden kann daß die Conception meines Werkes eine Art von Vollendung besitzt — doch was beweist dieses!! Mir scheint indeßen in Frage stehende Composition ziemlich gelungen und gemüthlich — werden andere sie auch so finden? — sicherlich und vorläufig nur eine kleine Anzahl . . . doch Lob und Tadel kümmert mich im ganzen genommen sehr wenig, — weder das eine noch das andere hat je meine Großbrittanische Ruhe gestört . . ."

Liszt dürfte das fertiggedruckte Werk um die Jahreswende 1857/1858 oder zu Anfang 1858 erhalten haben. Etwas später empfing Berwald ein Dankesschreiben, worin Liszt mit ungemein positiven

---

[6] Über die Korrespondenz zwischen Berwald und Liszt siehe F. Schnapp, *Franz Berwalds brevväxling med Liszt 1857—58*, *Ord och Bild* 70 (1961, H. 4/5), S. 435—442. Siehe auch C. F. Hennerberg, *Sechs bisher unveröffentlichte Franz Liszt-Autographe*, *SIMG* 13 (1912, H. 4), S. 564 bis 568.

[7] Jg. 16 (1858), Nr. 10 (Februar), S. 87.

[8] In einem Brief an J. Schuberth, datiert 28. Juni/1. Juli 1857, schreibt Berwald: *„Hier folgt nun ein neues Quintett . . ."* Zur Überlieferung des Brieftextes gilt das in Fußnote 5 Gesagte. Auch dieser Brief ist in *Musik und Verlag . . .*, S. 154, abgedruckt.

[9] Bei Einstudierung und Aufführung des Quintetts A-LS können die Ausführenden somit den 1. Satz von A-„Op. 6" (S.109—131 dieser Ausgabe) mit der Satzfolge (Larghetto, Scherzo usw.) verbinden, die auf S. 193 bis 222 wiedergegeben ist.

[10] Siehe BwGA Bd. 12.

[11] *Neue Zeitschrift für Musik*, 50. Bd. (1859): Nr. 17 vom 22. April (S. 185—186), Nr. 18 vom 29. April (S. 197—198) und Nr. 19 vom 6 Mai (S. 205—206). Der Verfasser *C. P.* ist möglicherweise identisch mit dem dänisch-deutschen Komponisten und Musikschriftsteller Carl Petersen in Hamburg (siehe z. B. G. Schilling, *Encyclopädie . . .*).

[12] *Neue Zeitschrift für Musik*, 50. Bd. (1859), Nr. 18, S. 197—198.

[13] Vgl. F. Schnapp in dem in Fußnote 6 genannten Aufsatz, S. 436—437.

Worten seine Eindrücke von diesem Werk ausspricht und dessen stilistische wie künstlerische Qualitäten hervorhebt. In dem Brief, datiert Weimar, 22. Februar 1858, heißt es u. a.:

„Ce Quintetto (aussi bien que les Trios qui l'ont précédé) respire pour ainsi dire une atmosphère plus raréfiée, plus intellectuellement tonique, que celle dans laquelle se meuvent les bonnes productions en ce genre, qui je n'en disconviens pas, me paraissent souvent plus pesantes que solides, moins sérieuses que monotones. La facture y est ingénieuse, habile et souple; les développemens et les incidens maîtrement ordonnés; Le style noble et d'une harmonieuse originalité. Si j'avais à porter un jugement sur vos œuvres, je dirais que le caractère saillant m'en semble celui d'une invention vivace, excellement réglée par l'expérience et un charmant esprit de conduite. De la sorte vous satisfaites aux exigences de l'art sans jamais blesser le bon sens. Aussi toutes les fois qu'il se rencontrera un auditoire susceptible de ces émotions qui sont du domaine d'un goût élevé et délicat dans l'art, vos Trios et vos Quintettes peuvent être certains d'un complet succès."

Der Rezensent C. P. (vgl. Fußnote 11) in der *Neuen Zeitschrift für Musik* macht geltend: *„Der Verfasser tritt hier zuweilen aus sich heraus"* [14]. Er verbindet dies mit der Widmung an Liszt: *„Es huldigt das Werk theilweise einer anderen Richtung, als die vorigen, und zwar der neuesten"* und meint, daß *„dieses Werk lange nicht mehr jenen eigenthümlichen poetisch-nationalen Charakter hat, welcher uns die früheren Werke so anziehend machte. Dagegen haben die Gedanken ein anderes Leben und Feuer bekommen, sind aber trotzdem, den früheren gegenüber, von einer gewissen Leere nicht ganz frei zu sprechen . . . Dessenungeachtet ist das Werk von großartigen schönen Zügen und hebt sich in vieler Hinsicht über viele der Neuzeit."*

Trotz den anerkennenden Beurteilungen und obwohl das Quintett gedruckt vorlag, gibt es kein Zeugnis einer öffentlichen Darbietung von A-„Op. 6" in Berwalds Vaterland vor dem 9. April 1895, wo es von Wilhelm Stenhammar und dem Aulin-Quartett in einem Konzert in Stockholm gespielt wurde. (Ein halbes Jahr vorher wurde es von demselben Ensemble in der Mazerska kvartettsällskapet in Stockholm privat aufgeführt.)

Ein Neudruck des Werkes erschien 1944 in der Edition Suecia, Stockholm, revidiert von Sven Kjellström.

Beide in den 1850er Jahren gedruckten Klavierquintette geben interessante Beispiele für Berwalds Bearbeitungstechnik eigener Werke.

Das Finale des c-moll-Quintetts benutzt zu einem nicht unwesentlichen Teil dasselbe Material wie das „Tongemälde" *Wettlauf* (s. BwGA Bd. 9). Was das thematische und motivische Material betrifft, können drei für beide Kompositionen gemeinsame Gedanken und Abschnitts-Typen unterschieden werden; das folgende Übersichtsschema wird ein Bild des Zusammenhanges geben. Alle in Hinsicht auf das thematische oder motivische Material voneinander zu trennenden Abschnitte sind im *Wettlauf* mit den Buchstaben A—D, im Finale des Quintetts mit M—V bezeichnet; die drei gemeinsamen Abschnitts-Typen mit den römischen Ziffern I, II und III. Taktzahlen werden nur bei diesen drei Abschnitten angegeben.

Wettlauf	Finale des c-moll-Quintetts
Einleitung	
I (T. 9—72)	M N O P
II+III (T. 73—90+T. 91—110)	II+III (T. 81—100+T. 101—116)
I (T. 111—148)	Q R+II (T. 157—176)
A B C D	I (T. 177—192)
II+III (T. 297—314+T. 315—334)	S Q N T
I (T. 335—428)	U R U S O
A B C D	M N O P
I (T. 617—635)	II+III (T. 501—520+T. 521—536)
	Q
	V (mit Scherzo-Zitat)

[14] *Neue Zeitschrift für Musik*, 50. Bd. (1859), Nr. 19, S. 205—206.

Teile des c-moll-Quintettfinales, T. 193 ff. und 377 ff., weisen große Ähnlichkeiten mit T. 111 ff. und T. 271 ff. im „Tongemälde" *Ernste und heitere Grillen* auf (s. BwGA Bd. 8).

Das Finale des Quintetts A-„Op. 6" verwendet zu einem wesentlichen Teil das Material des Allegro molto-Teiles aus dem „Tongemälde" *Bayaderen-Fest* (s. BwGA Bd. 9). Die gemeinsamen Partien sind hier vier Typen und werden im folgenden mit I—IV bezeichnet, die übrigen Abschnitte im *Bayaderen-Fest* mit den Buchstaben A—D, im Finale des Quintetts mit M—R. Taktziffern sind nur bei den gemeinsamen oder gleichartigen Partien angegeben.

Bayaderen-Fest: Allegro molto	Finale des A-dur-Quintetts
A (T. 73 ff.)	M N
I (T. 93—172)	I (T. 29—40)
B	O P
II+III (T. 199—214+T. 215—226)	M N+I (T. 105—124)
C	Q O P
IV+I (T. 265—284+T. 309—367)	II+III (T. 181—192+T. 193—199)
D+I (T. 449—484)	R
B	IV+I (T. 253—264+T. 285—320)
II+III (T. 511—526+T. 527—538)	O P Q darin I-Zitat (T. 337—344)
C+IV (T. 577—610)	N
I (T. 611—615)	I (T. 401—429)

Editionstechnische Bemerkungen

1. *Artikulation*

ALLGEMEINES

In Berwalds Autographen kommen an Parallelstellen oft gewisse Unregelmäßigkeiten vor, hauptsächlich im Hinblick auf die Artikulation. Ob Berwald damit bewußt Unterschiede beabsichtigt hat oder ob es sich um unvollständige Notierungen handelt, ist sehr schwer zu entscheiden. Die Herausgeber dieses Bandes sind deshalb mit Artikulationszutaten sehr vorsichtig gewesen. Das Problem tritt am häufigsten im Quartett für Klavier und Bläser auf, während die Klavierquintette bedeutend weniger Schwierigkeiten dieser Art zeigen.

BOGEN

Artikulationsbogen

Diese Bogen sind in Berwalds Autographen gewöhnlich verhältnismäßig vollständig gezogen, wenn auch nicht immer ganz konsequent. Besonders schwierig kann es sein, das Ende eines Bogens festzustellen; Berwald neigt bisweilen dazu, Bogen zu weit nach rechts zu ziehen. In vorliegender Ausgabe ist meistens Vereinheitlichung nach unzweifelhaften Parallelstellen oder den übrigen Stimmen vorgenommen worden. Ein Kommentar wird im Critical Commentary nur in Zweifelsfällen gegeben.

In der Klavierstimme (vor allem bei den Klavierquintetten) kann man sich einen Legatobogen, der über oder unter einem Abschnitt mit mehrstimmigem Notenbild steht, oft für mehrere oder alle Stimmen dieses Abschnitts geltend denken (auch wenn an solchen Stellen ein eigentliches Legatospiel technisch unausführbar ist). In der Regel haben die Herausgeber Bogen für die übrigen Stimmen des Klavierparts nicht ergänzt. Wenn jedoch gelegentlich im Autograph oder (bei den Quintetten) im Schuberthschen Druck mehr als ein Legatobogen vorhanden ist, so wurde das beibehalten. Ebenso haben die Herausgeber in Ausnahmefällen einen Ergänzungsbogen hinzugesetzt, wenn dies durch Parallelstellen in den genannten Quellen gestützt wird.

Bogen über Triolen, Sextolen usw. finden sich sowohl in den handschriftlichen Quellen wie in den Schuberth-Drucken häufig, stets mit einer Triolen- (Sextolen- usw.) Ziffer am Bogen. Es dürfte sich hierbei ausnahmslos um Artikulationsbogen handeln, die in der vorliegenden Ausgabe als solche wiedergegeben sind, wobei sie ohne Kommentar von der Ziffer getrennt wurden.

Bindebogen

In Berwalds Notierungsweise kommen häufig Tonwiederholungen unter einem einzigen Bogen vor, wodurch Unklarheit darüber entsteht, inwieweit Bindung (d. h. liegenbleibender Ton) beabsichtigt ist oder nicht. Im Klavierquartett gibt es indes viele Stellen mit eindeutigen Bindebogen, so daß Parallelstellen dementsprechend bezeichnet wurden. Ein weiterer Grund zur Einführung solcher Bindebogen ist, was die Bläserstimmen des Klavierquartetts betrifft, daß es auf Blasinstrumenten kaum ein Mittelding zwischen neuem Tonansatz und keinem Ansatz gibt, während feinere Zwischenformen der Artikulation auf Streichinstrumenten denkbar sind, besonders in der Kammermusik.

Hinsichtlich der Klavierquintette ist es in diesem Zusammenhang von größtem Interesse, daß so gut wie alle Bindebogen jener Art in den beiden von Berwald offenbar autorisierten Schuberth-Drucken stehen, obwohl entsprechende Bogen in den Handschriften, die als Stichvorlagen dienten, meistens fehlen. In der gedruckten Partitur (gleichzeitig Klavierstimme) des c-moll-Quintetts fehlen allerdings solche Bindebogen in den Systemen der Streichinstrumente im größeren Teil des letzten Satzes, sind aber in den gleichzeitig gedruckten Einzelstimmen der Streicher vorhanden. An den wenigen Stellen, wo derartige Bindebogen im Druck nicht vorkommen, ist die Angleichung an Parallelstellen auf dieselbe Art wie beim Klavierquartett durchgeführt worden.

Beim Übergang in ein neues System, eine neue Akkolade oder auf eine neue Seite fehlt in den Autographen oft der Bindebogen zu Beginn des neuen Systems usw., steht aber am Schluß des vorhergehenden. Inwiefern an diesen Stellen Bindung beabsichtigt ist, geht meistens aus unzweideutigen Parallelstellen oder, bei den Klavierquintetten, aus den Schuberth-Drucken hervor, weshalb nur zweifelhafte Stellen im Critical Commentary angegeben sind.

Da die beiden Quellen zum Klavierquartett als gleichwertig betrachtet werden, sind alle Arten von Bogen sowohl aus Quelle A wie aus B übernommen und ohne weiteres kombiniert worden.

PUNKTE UND STRICHE

Berwald verwendet, besonders in Jugendwerken, das Artikulationszeichen Strich (') neben Stakkatopunkten (·). Oft kommen auch Zwischenformen vor, und man kann in diesen Fällen schwer entscheiden, ob Striche oder Punkte gemeint sind. Das Problem wird noch heikler dadurch, daß eine große Unsicherheit hinsichtlich des eventuellen spieltechnischen Unterschiedes dieser beiden Zeichen besteht.

Die Anwendung von Punkten und Strichen in den Quellen zum Klavierquartett ist oft ziemlich launisch. In der Partitur begegnet man einer Fülle von Strichen ('), die im Stimmenmaterial mehrfach keine Entsprechung finden. Oft kann man daher bei Quelle A (Partitur) vermuten, daß die Striche ein unfreiwilliges Nebenprodukt der Federführung oder der Federbeschaffenheit sind; in anderem Zusammenhang scheinen sie dagegen absichtlich zu sein und stimmen in beiden Quellen gut überein. Auch innerhalb einer und derselben Quelle (besonders A) kann die Verteilung von Punkten und Strichen sehr unklar sein (z. B. in verschiedenen Stimmen oder zwischen rechter und linker Hand in der Klavierstimme).

Bei der Behandlung dieser Frage ist in vorliegender Ausgabe nach folgenden Grundsätzen verfahren worden: 1) Artikulationszeichen sind der zu jeder Einzelstelle vollständigsten Quelle entnommen. Ausnahmen werden im Critical Commentary angegeben; 2) Wenn die gleiche Art von Artikulationszeichen deutlich und konsequent in beiden Quellen vorkommt, ist diese Art gewählt worden; 3) Treten in den Quellen (bei einzelnen Noten, Passagen usw.) Punkte und Striche gemischt auf (sowohl innerhalb einer und derselben Quelle als auch beim Vergleich von Quellen untereinander), so haben die Herausgeber entweder die an der betreffenden Stelle am häufigsten vorkommende Art der Artikulation gewählt, oder diejenige, welche durch andere Stimmen bzw. durch Parallelstellen gestützt wird. Im Critical Commentary werden nur zweifelhafte Stellen kommentiert.

In den Autographen der Klavierquintette gibt es neben deutlichen Punkten eine geringe Anzahl Zwischenformen, während die Schuberth-Drucke nur Punkte zeigen. Der letztgenannte Artikulationstyp ist bei diesen Werken durchweg und ohne Kommentar gewählt worden; die einzige Ausnahme findet sich im A-dur-Quintett, II. Satz, T. 84, 90 usw. der Klavierstimme (s. Critical Commentary).

2. *Dynamik*

Im Klavierquartett kommen die Bezeichnungen *sf* und *fz* abwechselnd vor, ohne daß man in den Quellen, ja selbst innerhalb einer einzigen Quelle eine Konsequenz erkennen kann. Ein Austausch ist in Einzelfällen vorgenommen worden, wenn an einer bestimmten Stelle nicht alle Stimmen in gleicher Weise bezeichnet sind. Da *sf* und *fz* identische Bedeutung zu haben scheinen, sind diese Vertauschungen im Critical Commentary nicht vermerkt worden.

In beiden Quellen zum Klavierquartett kommt das *Akzentzeichen* (>) in der Klavierstimme öfters für die rechte und für die linke Hand ausgeschrieben vor, bisweilen aber auch nur als ein zwischen die Systeme geschriebenes Zeichen. Beide Schreibarten, die ungefähr gleich oft auftreten, dürften dieselbe Bedeutung haben und sind konsequent in erstgenannter Weise ohne Bericht über die einzelnen Fälle durchgeführt worden.

3. *Sonstiges*

Im Klavierpart aller Werke dieses Bandes hat Berwald an vielen (mehrstimmigen) Stellen unterlassen, nach dem „Aufhören" einer Stimme in einem Takt die zur Taktfüllung erforderliche(n) Pause(n) zu notieren. Solche fehlenden Pausen sind von den Herausgebern nicht ergänzt worden, u. a. deswegen nicht, weil es manchmal schwer zu entscheiden ist, ob nach Berwalds Vorstellung die „aufhörende" Stimme in eine andere übergehen sollte oder nicht.

Ein grundsätzliches Problem in Berwalds Klaviersatz ist die häufig vorkommende „stimmige" Notation. Da diese Notierungsweise nicht überall konsequent erscheint und außerdem das Notenbild bisweilen unnötig kompliziert, haben die Herausgeber in Fällen, in denen polyphone Stimmführung nicht gegeben zu sein scheint, getrennte in einfache Behalsung geändert. Dies Verfahren wird im Critical Commentary nicht erwähnt.

Ottava bassa-Stellen (in den Autographen als 8va oder 8 notiert) sind ohne typographischen Unterschied und ohne Bemerkung im Critical Commentary ausgeschrieben.

Um ein leichter lesbares Notenbild zu erhalten, ist an einzelnen Stellen entgegen dem Quellentext *Schlüsselwechsel* vorgenommen worden. Aus gleichem Grunde, und falls keine Mißdeutung der Quellen erfolgen kann, sind einige *Balken* geändert. Keine dieser Abänderungen wird im Critical Commentary vermerkt.

Tempobezeichnungen stehen in den Partituren sowohl im Manuskript als auch im Druck oftmals nur über einer oder zwei Stimmen (gewöhnlich der Klavierstimme und/oder der obersten der übrigen Stimmen). In dieser Ausgabe werden *Haupttempo-Bezeichnungen* durchweg über die Akkolade und über die Klavierstimme gesetzt, ohne besonderen Hinweis auf die Schreibart der Partitur, während *Tempowechsel innerhalb von Sätzen* normaliter bei jeder Stimme steht. Wenn bei einer bestimmten einzelnen Stimme eine Bezeichnung in allen Quellen fehlt, ist die Bezeichnung ergänzt worden.

Die *Pedal-Bezeichnungen* hat Berwald zwischen die Systeme der Klavierstimme geschrieben; sie sind in dieser Ausgabe unter das zweite System gesetzt worden. Berwalds Pedalisierung ist ohne Ergänzungen beibehalten worden, auch wenn es — wenigstens auf den heutigen Instrumenten — notwendig erscheint, das Pedal häufiger als angegeben zu wechseln.

Die Herausgeber möchten Herrn Kapitän Rudolf Nydahl (Stiftelsen Musikkulturens Främjande), Stockholm, wärmstens für die Bereitwilligkeit danken, mit der er Quellenmateriale zur Verfügung gestellt hat.

Verantwortlich für die Übersetzung ins Deutsche und Englische: Dr. Friedrich Schnapp, Hamburg, und Brian Willson, B. Mus., Stockholm.

Stockholm 1971

Ingmar Bengtsson
Bonnie Hammar

PREFACE

The first work in the present volume, the quartet for piano and wind instruments, has come down to us in score and a set of part-books, all in autograph.

The title in the score reads as follows: *Oeuvre 1: Quatuor . . . 1819*, while the separate piano part is marked with the year 1820, added in unknown handwriting. In the catalogue compiled by Berwald's widow Mathilde, *Förteckning öfver Franz Berwalds efterlemnade Compositioner*[1] ("Catalogue of the Posthumous Works of Franz Berwald"), we read (at no. 34B) *Qvartett komp 1820 utan Stämmor* ("... without parts"), which obviously refers to the separate piano part (without wind parts). The date given by Berwald himself, 1819, may be regarded as the correct date of composition.

In spite of the opus number *Oeuvre 1*, this quartet was by no means the first work which Berwald himself approved of and wished to publish. However, it was never printed during his lifetime.

The first public performance took place in Stockholm, on 3rd March 1821. It was followed by a controversy between the composer and the music critic of the paper *Argus*.[2] Of particular interest are some lines in Berwald's reply (in *Allmänna Journalen* 31st March 1821). Berwald states here that he "himself had anticipated the rather unfavourable impression that these works would make, written as they are in an altogether individual style", this in particular since they are "experiments, based upon a rather unusual system, a new treatment of the instrumentation and its employment". (The reviewer in the *Argus* had concentrated on the quartet, and Berwald refers mainly to the objections raised against that work.) At twenty-five, he was already clearly conscious of his aspirations toward new and original stylistic ideals.

The piano quartet was first published in 1943 by Edition Suecia, Stockholm, revised by Sven Kjellström.

Between the three piano quintets there are peculiar and in part obscure connections. In ordér to simplify the following account and discussion, the three works will be designated as follows:

1. c-"Op. 5" = the piano quintet in C Minor, printed by Schuberth & Co., Hamburg, with the designation *Op. 5*; plate no. 2246. See the music text in this edition pp. 49—108.

2. A-"Op. 6" = the piano quintet in A Major, which was printed by Schuberth & Co. with the designation *№ 2* and *Opus 6*; plate no. 2356. See the music text in this edition pp. 109—190.

3. A-LS (LS stands for Larghetto Scherzo) = the (in the source, see Critical Commentary p. 233, incomplete) piano quintet in A Major, which contains the movements *Larghetto*, *Scherzo* (together with a concluding quotation from the *Larghetto* and *Allegro* coda); the whole of this fragment with the exception of the first 23 bars (see below) is reproduced in this edition in Appendix I, pp. 191—222.

Schuberth & Co. had printed three piano trios by Berwald between 1852 and 1854, which in a first edition were merely given numbers (1—3) but, in a publisher's catalogue on the front of a reprint, have been given the opus numbers 1—3. The two quintets to be printed were given the opus numbers 5 and 6, but as far as is known there is no work by Berwald published under the opus number 4. (Cf. also BwGA vol. 12.)

The C Minor quintet c-"Op. 5", is dated in source A (autograph) *Stockholm Dec: 1853*. The Schuberth printing (plate no. 2246) includes a long foreword by the publisher, dated *July 1856*, and in a letter to A. F. Marmontel in Paris, dated 30th November 1856, Berwald states that a quintet of his has been recently published.[3] Thus 1853 as the date of composition and 1856 as the date of printing of c-"Op. 5" may be regarded as proven.

In sources A, B and C, however, this quintet is designated *№ 2*. The number *1* for the quintet A-"Op. 6" in source A and B has a written-over change to *2*; in source C of the same work, Berwald has written *Quintetto № 1*, without any later alteration.

Thus the source material shows unequivocally that the final order, e.g. that followed in printing, c.-"Op. 5" = no. 1 and A-"Op. 6" = no. 2, was originally the reverse.

With this, the question of the times of completion and mutual relationship of the two A Major quintets comes into the foreground. There can be no doubt of the fact that A-LS is older than A-"Op. 6". Comparative studies of the handwriting in the source of A-LS and in other Berwald autographs indicate that A-LS presumably originated as early as at the end of the 1840's or around 1850. All of the first movement, which had been part of this work, has been torn out of the source with the exception of the last 23 bars. These bars are identical with the end of the first movement of A-"Op. 6". In addition, the concluding Allegro section of A-LS exhibits great similarity with the end of the first movement of A-"Op. 6", and on the back of three stuck-on slips of paper in the source of A-LS there is to be found music text identical with bb. 261—262, half of b. 263, b. 265 together with half of b. 266 of the piano part of the first movement of A-"Op. 6". It would thus seem justifiable to presume that the first movement of A-LS was to a great extent identical with the first movement of A-"Op. 6". The combination of this first movement and the parts of A-LS which have come down to us would form a complete piano quintet. This would, it is true, not be a completely independent work in relation to A-"Op. 6", but neither, because of the divergencies after the first movement, could it be regarded as a "version" of the latter.

The time of printing and publication of A-"Op. 6" may be established fairly certainly from letters from Berwald to the publishing house, to the music and book shop W. Baensch in Leipzig and to Franz Liszt, together with advertisements. On 4th September, 1857, Berwald writes to J. Schuberth: *"Daß Sie ultimo October mein Quintett erscheinen lassen, nehme ich für eine abgemachte Sache."*[4] On 20th October, he requests W. Baensch to send free copies of the work to a number of pianists, among them A. Dreyschock in Prague, *"so bald mein Quintett N. 2 fertig ist"*.[5] This must have been just before publication. Franz Liszt's letter of thanks (see below) for the work, which was dedicated to him, was written in February 1858.[6] In *Signale für die musikalische*

---

[1] FamA.

[2] See S. Walin, *Franz Berwalds offentliga konsertverksamhet i Stockholm före utrikesresan 1829*, *STM* 28 (1946), pp. 8—71. Notice concert no. VIII, p. 22, and the texts reproduced on pp. 35—38. See also A. Baeckström, *Franz Berwalds sista replik i hans första tidningspolemik*, *STM* 32 (1950), pp. 195—197, for another of Berwald's contributions to the debate.

[3] FamA.

[4] The letter in the possession of Captain Rudolf Nydahl, Stockholm.

[5] The letter to W. Baensch has been lost, but has come down to us in a copy, made for Professor Olallo Morales, Stockholm, at the beginning of the century; the copy is owned by intendent Nils Castegren, Lidingö. The letter is reproduced in *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, publ. by Richard Baum and Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1968, p. 157.

[6] Concerning the correspondence between Berwald and Liszt, see F. Schnapp, *Franz Berwalds brevväxling med Liszt 1857—58*, *Ord och*

Welt, February 1858, the quintet is advertised.[7] Thus the work would appear to have been published around the New Year 1858.

It is considerably more difficult to determine the date of composition of the work. The re-numbering of the A Major quintet from no. 1 to no. 2 presumably occurred at the earliest before the time of printing of c-"Op. 5" which, however, did not receive the number 1 either in the manuscript for publication or the actual printing. The latest time for re-numbering must have been around 1st July, 1857, when A-"Op. 6" was sent to the publishers for engraving.[8] The A Major quintet, considered as the quintet in the course of transformation from A-LS to A-"Op. 6", may, in other words, have been "in the course of completion" as late as up to 1st July, 1857. However, the original version of A-"Op. 6" (possibly the one represented in source C) was probably composed many years earlier—as we have seen, the first movement presumably existed in some form or other before or around the year 1850.

Thus the order of composition of the three quintets should, with the reservations given above, be as follows: 1. A-LS, probably written at the end of the 1840's or around 1850; 2. c-"Op. 5", dated December, 1853; 3. A-"Op. 6", completed at the latest around 1st July, 1857; the work may possibly have been completed even before 1853, although, when the time came for the quintets to be printed, Berwald decided not to have it published before the quintet in C Minor.

In the present edition, the order of the two quintets published by Schuberth & Co. is the same as that chosen by the composer and the publisher. A-LS has been placed in Appendix I, the remaining 23 bars from the first movement in the source of this work, which are to be found in A-"Op. 6", bb. 284—306, having, however, been left out.[9]

On the occasion of the publication of c-"Op. 5", the publisher, Julius Schuberth, inserted in this edition a long and panegyric foreword. In this, he calls attention to the composer's *"Originalität, welcher man wohl nur selten zu begegnen Gelegenheit hat"* and emphasises the strange fact that Berwald had allowed many of his works to *"reifen"*, i.e. *"seine Manuscripte Jahrelang ruhig im Pulte liegen zu lassen"*. The foreword is an almost unaltered reproduction of that provided by Schuberth for the edition of Berwald's piano trio in F Minor.[10]

The *Neue Zeitschrift für Musik* 1859 included a review, signed *C. P.*, in which all the chamber music works by Berwald which had been published by J. Schuberth & Co. were treated.[11] Of all these compositions, the reviewer would seem to have thought most of the C Minor quintet.[12] He writes about this amongst other things:

"Op. 5 kann sich der strengsten Kritik unterwerfen, und diese wird alles vereinigt finden, worauf sie Ansprüche machen muß . . . Der dritte Satz, ein Allegro assai e con spirito (C moll), ist das Bedeutendste aus sämmtlichen vorliegenden Werken. Einen so nach allen Seiten hin befriedigenden Schlußsatz, wie dieser ist, wird man im Bereich der Literatur für Kammermusik kaum von unseren besten Meistern übertroffen finden. Gedanken, Anlage, Ausführung, Styl und Form stehen sich vollkommen gleich gegenüber, daß der Gesammteindruck ein so harmonischer ist, wie selten . . . Möchte wenigstens dieses Werk die weiteste Verbreitung finden und kein Quintett-Verein dasselbe entbehren."

The C Minor quintet is dedicated to the Swedish pianist Hilda Aurora Thegerström (1838—1907; cf. Critical Commentary, p. 228 footnote 2). She probably took part in many private performances of "her" quintet at the end of the 1850's and during the 1860's; the first known public performance took place as late as January 1874 in Stockholm, with Hilda Thegerström at the piano.

A new edition of the C Minor quintet appeared in Stockholm in 1942 in Edition Suecia, revised by Sven Kjellström.

The piano quintet in A Major, A-"Op. 6", as printed by Schuberth & Co. is provided with the following foreword, typical of Berwald's not exactly conciliant character:

"*Vorwort.*

Jeder gebildete Künstler und Musikfreund wird bei dem Anblicke vorliegenden Werkes einsehen, dass ich weder den Forderungen der Mode noch den nur nach glänzenden Effecten strebenden Virtuosen zu genügen, beabsichtigt habe. Dessen ungeachtet dürften doch alle Pianisten, welche solch einen künstlerischen Standpunkt in ästhetischer Beziehung einnehmen, dass sie die vielen verzweigten Combinationen meines Tongemäldes zum klaren Verständnisse vorzutragen vermögen — nicht ganz ohne Interesse die Bekanntschaft infragestehenden Productes anknüpfen. Dagegen wäre es mir sehr angenehm wenn jene Schaar von Virtuosen, die nur mit den Fingern, aber ohne Kopf und Herz spielen, meine Composition gefälligst ignoriren möchten.

Der Verfasser."

The fact that Berwald attached great importance to this foreword is vouched for by his letters to J. Schuberth; in one case (in a letter dated 4th September, 1857) he underlines: *"Nochmals bitte ich die kleine Vorrede unangetastet zu lassen und nur Constructionsfehler etc: abzuendern."* (Cf. footnote 4.)

The quintet is dedicated to Franz Liszt, whom Berwald had met, probably for the first time, on a business trip to Germany in April 1857. In a letter from Berwald to Liszt, dated 1st July, 1857, the two printed quintets are associated with each other in an interesting way:[13]

"Ich hörte einmal mein C Molls Quintett von einem wirklich poetisch erhabenen Meister — noch dazu vom Blatte — spielen! das war Musik! Es war nicht mehr ein Piano, sondern ein ganzes Orchester! Ich werde nie seinen Namen vergessen!—Um jenen König der Pianisten einen kleinen Beweis meiner Freundschaft und Hochachtung zu geben, werde ich ihm das nächste von mir erscheinende Werk widmen—wahrscheinlich ein Quintett für Piano und Streichinstrumente. Ich hege die Überzeugung daß jeder Sachverständige mit einem halben Auge herausfinden kann daß die Conception meines Werkes eine Art von Vollendung besitzt—doch was beweist dieses!! Mir scheint indeßen in Frage stehende Composition ziemlich gelungen und gemüthlich—werden andere sie auch so finden?—sicherlich und vorläufig nur eine kleine Anzahl . . . doch Lob und Tadel kümmert mich im ganzen genommen sehr wenig,—weder das eine noch das andere hat je meine Großbrittanische Ruhe gestört. . ."

The printed work would seem to have reached Franz Liszt some time around the New Year 1858 or soon after. Somewhat later, Berwald received a letter of thanks, in which Liszt, in very posi-

---

Bild 70 (1961, no. 4/5), pp. 435—442. See also C. F. Hennerberg, *Sechs bisher unveröffentlichte Franz Liszt-Autographe*, SIMG 13 (1912, no. 4), pp. 564—568.

[7] 16th annual vol. (1858), no. 10 (February), p. 87.

[8] In a letter to J. Schuberth, dated 28th June/1st July, 1857, Berwald writes: *"Hier folgt nun ein neues Quintett . . ."* As to the provenance of the letter, see footnote 5 above. This letter, too, is reproduced in *Musik und Verlag . . .*, p. 154. .

[9] When studying and performing the quintet A-LS, performers can thus combine the first movement A-"Op. 6" (pp. 109—131 in this edition) with the series of movements (Larghetto, Scherzo etc.), to be found on pp. 193—222.

[10] See BwGA vol. 12.

[11] *Neue Zeitschrift für Musik*, 50th vol. (1859): no. 17 (22nd April), pp. 185—186, no. 18 (29th April), pp. 197—198, and no. 19 (6th May) pp. 205—206. The signatory *C. P.* is possibly identical with the Danish-German composer and writer on music Carl Petersen in Hamburg (see e.g. G. Schilling, *Encyclopädie . . .*).

[12] *Neue Zeitschrift für Musik*, 50th vol. (1859), no. 18, pp. 197—198.

[13] See F. Schnapp, in the essay named in footnote 6, pp. 436—437.

tive phrases formulates his impressions of the work and its stylistic and artistic qualities. In the letter, dated Weimar 22nd February, 1858, Liszt writes i. a.:

"Ce Quintetto (aussi bien que les Trios qui l'ont précédé) respire pour ainsi dire une atmosphère plus raréfiée, plus intellectuellement tonique, que celle dans laquelle se meuvent les bonnes productions en ce genre, qui je n'en disconviens pas, me paraissent souvent plus pesantes que solides, moins sérieuses que monotones. La facture y est ingénieuse, habile et souple; les développemens et les incidens maîtrement ordonnés; Le style noble et d'une harmonieuse originalité. Si j'avais à porter un jugement sur vos œuvres, je dirais que le caractère saillant m'en semble celui d'une invention vivace, excellement réglée par l'expérience et un charmant esprit de conduite. De la sorte vous satisfaites aux exigences de l'art sans jamais blesser le bon sens. Aussi toutes les fois qu'il se rencontrera un auditoire susceptible de ces émotions qui sont du domaine d'un goût élevé et délicat dans l'art, vos Trios et vos Quintettes peuvent être certains d'un complet succès."

The reviewer C. P. (cf. footnote 11) in *Neue Zeitschrift für Musik*, claims that *"Der Verfasser tritt hier zuweilen aus sich heraus."*[14] He connects this impression with the dedication to Liszt: *"Es huldigt das Werk theilweise einer anderen Richtung, als die vorigen, und zwar der neuesten."* In his opinion, *"dieses Werk lange nicht mehr jenen eigenthümlichen poetisch-nationalen Charakter hat, welcher uns die früheren Werke so anziehend machte. Dagegen haben die Gedanken ein anderes Leben und Feuer bekommen, sind aber trotzdem, den früheren gegenüber, von einer gewissen Leere nicht ganz frei zu sprechen . . . Dessenungeachtet ist das Werk von großartigen schönen Zügen und hebt sich in vieler Hinsicht über viele der Neuzeit."*

In spite of the appreciative judgments and in spite of the fact that the quintet was available in print, we have no information of any public performance of A-"Op. 6" in Berwald's own country before 9th April 1895, when it was played at a concert in Stockholm by Wilhelm Stenhammar and the Aulin Quartet. (By the same musicians it had been performed six months earlier at a private concert at the Mazerska kvartettsällskapet in Stockholm.)

A new edition of the work appeared in 1944 in Stockholm in Edition Suecia, revised by Sven Kjellström.

Both the piano quintets which were printed in the 1850's provide interest examples of Berwald's technique of re-arranging his own works.

The finale of the C Minor quintet has a not inconsiderable amount of material in common with the "Symphonic poem" *Wettlauf*, see BwGA vol. 9. As to the thematic and motivic material, three ideas and types of section common to the two compositions may be distinguished; the following summary is an attempt to show these connections. All those sections which may be distinguished with regard to the thematic or motivic material in *Wettlauf* have been designated with letters starting from A, those in the finale of the quintet with letters starting from M. The three sections in common have been designated I, II and III; the numbers of the bars are given only for the latter.

Wettlauf	Finale of the C Minor quintet
Introduction	
I (bb. 9—72)	M N O P
II + III (bb. 73—90 + bb. 91—110)	II + III (bb. 81—100 + bb. 101—116)
I (bb. 111—148)	Q R + II (bb. 157—176)
A B C D	I (bb. 177—192)
II + III (bb. 297—314 + bb. 315—334)	S Q N T
I (bb. 335—428)	U R U S O
A B C D	M N O P
I (bb. 617—635)	II + III (bb. 501—520 + bb. 521—536)
	Q
	V (with quotation from Scherzo)

[14] *Neue Zeitschrift für Musik*, 50th vol. (1859), no. 19, pp. 205—206.

Parts of the finale of the C Minor quintet, bb. 193 ff. and 377 ff., exhibit great points of similarity with bb. 111 ff. and bb. 271 ff. in the "Symphonic poem" *Ernste und heitere Grillen*, see BwGA vol. 8.

The finale of the quintet A-"Op. 6" has a considerable amount of material in common with the Allegro molto section (bb. 73 ff.) of the "Symphonic poem" *Bayaderen-Fest*, see BwGA vol. 9. The common portions are in this case of four types and are designated I—IV, the other sections of *Bayaderen-Fest* are designated with letters A—D, the other parts of the finale of the quintet with M—R. Bar numbers are given only for passages which are the same or similar.

Bayaderen-Fest: Allegro molto	Finale of the quintet in A Major
A (bb. 73 ff.)	M N
I (bb. 93—172)	I (bb. 29—40)
B	O P
II + III (bb. 199—214 + bb. 215—226)	M N + I (bb. 105—124)
C	Q O P
IV + I (bb. 265—284 + bb. 309—307)	II + III (bb. 181—192 + bb. 193—199)
D + I (bb. 449—484)	R
B	IV + I (bb. 253—264 + bb. 285—320)
II + III (bb. 511—526 + bb. 527—538)	O P Q including quotation from I
C + IV (bb. 577—610)	(bb. 337—344)
I (bb. 611—615)	N
	I (bb. 401—429)

Editorial Comments

1. *Articulation*

GENERAL REMARK

In Berwald's autographs there are often certain irregularities in parallel passages, mainly concerning the articulation. Whether Berwald intended a conscious differentiation between these parallel passages, or whether this is a matter of imperfect notation, can be extremely difficult to decide. The editors of the present volume have therefore been extremely reticent in adding to the articulation. The problem is at its most acute in the quartet for piano and wind instruments, the piano quintets giving rise to considerably fewer problems of this kind.

SLURS AND TIES

Slurs

These are usually shown relatively completely in Berwald's autographs, but are not always fully consistent. It can be particularly difficult to decide where a slur finishes; Berwald has a propensity for occasionally continuing slurs too far to the right. In the present edition, such slurs have been adapted to correspond with unequivocal parallel passages or the other parts. Such adjustments are taken up in the Critical Commentary only in dubious cases.

In the piano part (mainly that of the piano quintets), legato slurs over or under a section written in voices often refer to several or all voices in the section (even where a genuine legato would be technically impossible). As a rule, the editors have not added slurs to the remaining voices of the piano part. However, in the few cases where more than one legato slur is to be found in the autograph or (for the quintets) in the Schuberth printing, these have been retained; similarly, the editors have in exceptional cases added such extra slurs if they can be justified by parallel passages in the sources named above.

Slurs over triplets, sextuplets etc. are to be met with in both the handwritten sources and the Schuberth printings in a number of places, with a triplet (or sextuplet etc.) number by the slur.

Such slurs are without exception to be considered as articulation slurs and have been reproduced as such in this edition, separated from the number without comment.

Ties

It is usual in Berwald's notation for repetitions of one and the same note to occur under one single slur, this leading to uncertainty as to whether such notes are to be tied or not. However, in the piano quartet there are many passages with unequivocal ties, for which reason the parallel passages have been adjusted to correspond. A further argument in favour of the insertion of these ties, as regards the wind parts in the piano quartet, is the fact that there hardly exists any compromise between new attack and no attack on a wind instrument, whilst more subtle intermediate forms of articulation are possible on string instruments, particularly in chamber music.

As to the piano quintets, it is of the greatest interest in this connection that practically speaking all ties of this kind are included in the two Schuberth prints, which were very probably sanctioned by Berwald, whereas corresponding ties are mostly lacking in the manuscripts which have served as the basis for printing. The printed score (cum piano part) of the C Minor quintet, lacks, it is true, such ties in the string parts in the greater part of the last movement, but they are included in the separate string parts which were printed at the same time. In the few passages where such ties are not present in the prints, adjustments to correspond to the parallel passages have been made, in the same way as in the piano quartet.

At transitions to a new system, a new accolade or a new page, the tie at the beginning of the new system etc. is often lacking in the autographs, but is to be found at the end of the preceding. To what extent such places are to be interpreted as tied notes is usually apparent from unequivocal parallel passages, or, in the piano quintets, from the Schuberth printings, for which reason only dubious cases have been mentioned in the Critical Commentary.

As the two sources of the piano quartet are regarded as of equal validity, all kinds of slurs and ties from both source A and source B are retained and combined without further mention.

DOTS AND DASHES

Particularly in his early works, Berwald employs as articulation signs a dash (') in addition to a staccato dot (·). Intermediate forms also occur frequently, in which case it can be difficult to decide whether dashes or dots are meant. The problem is made the more difficult by the fact that there is a great deal of uncertainty as to the difference in practice, if any, between these two signs.

The distribution of dots and dashes in the sources of the piano quartet is often rather arbitrary. In the score, dashes are frequently to be met with which in many cases have no equivalent in the parts. In fact it may often be conjectured that the dashes in source A (the score) represent an involuntary by-product of the writing technique or of the nature of the pen itself; in other contexts, on the contrary, they would appear deliberate, agreeing well in the two sources. Within one and the same source (particularly A), too, the distribution of dots and dashes can be very unclear (e.g. between two different parts, or between the right and the left hand in the piano part).

In dealing with this problem in the present edition, the following principles have been followed: 1) Marks of articulation have been taken from that source where the passage in question is notated most completely. Exceptions are dealt with in the Critical Commentary; 2) When the same type of articulation occurs clearly and consistently in both sources, it has been adopted; 3) In places (single notes, passages etc.) where dots and dashes are mingled in the sources (both within one and the same source and in the two sources mutually) the editors have either chosen the type of articulation predominating in the places concerned, or the type confirmed by the remaining parts or parallel passages. This is mentioned in the Critical Commentary only in dubious cases.

In the autographs of the piano quintets, there are, apart from clear dots, a few intermediate forms, while the Schuberth printings only contain dots. The latter type of articulation has been chosen without comment throughout these works; the only exception being found in the A Major quintet, second movement, bb. 84, 90 etc., in the piano part; cf. Critical Commentary.

2. *Dynamics*

In the piano quartet the marks *sf* and *fz* are to be found by turns, with no noticeable consistency between the sources or even within a single source. Occasionally, alterations have been made in exceptional cases where the parts have not had similar marks. Since *sf* and *fz* seem to have the same significance for Berwald, these alterations are not referred to in the Critical Commentary.

In both the sources of the piano quartet there are occasional cases where *accents* (>) in the piano part occur in both right and left hand simultaneously, others where the composer has used only one mark, placed between the staves. As these two methods of notation, which occur about equally often, would seem to mean the same thing, the first-mentioned has been used throughout, without any comment in the individual cases.

3. *Miscellaneous*

All the works in this volume contain many places in the piano part where Berwald has refrained from completing the bar, after a voice in a polyphonic structure is "concluded", with the necessary rest or rests. Such missing rests have not been added by the editors, amongst other reasons because it can occasionally be difficult to decide whether Berwald has regarded the "concluding" voice as really concluding or as continuing in another voice.

A fundamental problem as regards Berwald's piano writing is his frequent use of "part-writing" notation. As this way of writing does not always appear consistent, and as it also often gives the part an unnecessarily complicated appearance, the editors have altered separate stems to single stems in cases where polyphonic part-writing has not seemed called for. This procedure is not mentioned in the Critical Commentary.

Ottava bassa passages (in the autographs written with 8va or 8) have been amplified without typographic differentiation and without mention in the Critical Commentary.

To improve the legibility of the music text the *clef has been changed* as against the sources in some places. For the same reason, where no risk of misunderstanding the sources exists, *beams* have occasionally been altered. Neither of these procedures is mentioned in the Critical Commentary.

The *tempo indications* in the scores are in both the manuscripts and the printed editions often given only over one or two of the parts (usually the piano part and/or the uppermost of the other parts). In this edition, the *main tempo indications* are consistently placed over the accolade and over the piano part with no account taken of the way the score is written, while *alterations of tempo within movements* are normally given in all parts. In those cases where the indication for a certain part is missing in all sources, it has been supplied.

The *pedal marks* have been placed by Berwald b e t w e e n the staves in the piano part, but have in this edition been placed u n d e r the lower stave. Berwald's pedal marks have been retained without any additions, even in cases where—at least on modern instruments—it would appear necessary to change more often than indicated.

The editors would like to express their warm appreciation to Captain Rudolf Nydahl (Stiftelsen Musikkulturens Främjande), Stockholm, for willing assistance in allowing access to source material.

Translations into German and English have been made by Dr. Friedrich Schnapp, Hamburg, and Brian Willson, B. Mus., Stockholm.

Stockholm, 1971

Ingmar Bengtsson
Bonnie Hammar

KAD:S BIBLIOTEK
STOCKH

Oeuvre 1:

Quatuor.

pour le Pianoforte, Clarinette, Cor et Basson.

Franz Berwald.
1819

Introduzione

Adagio

Pianoforte

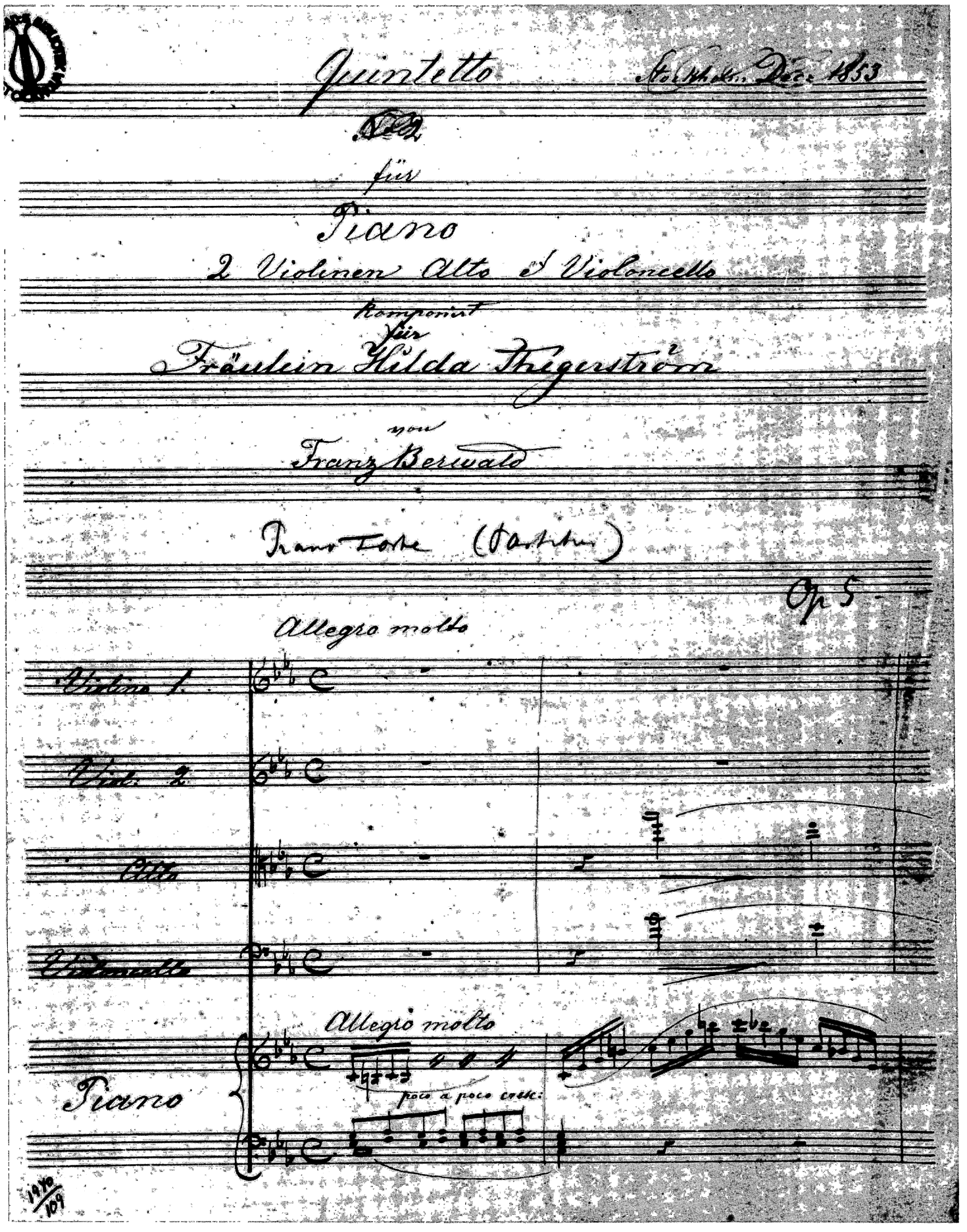
Clarinetto
B.

Corneto

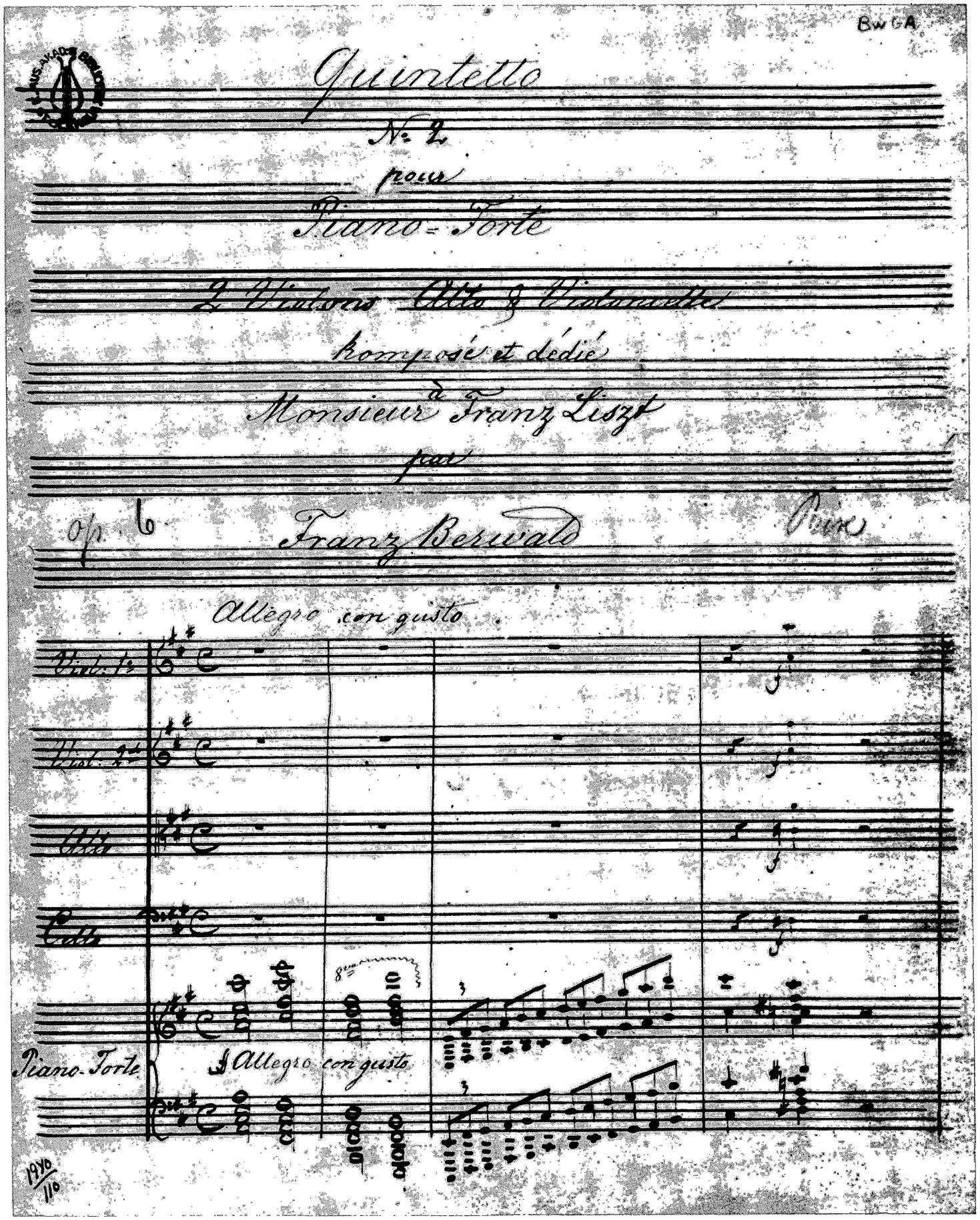
Fagotto

Allo ma non troppo.

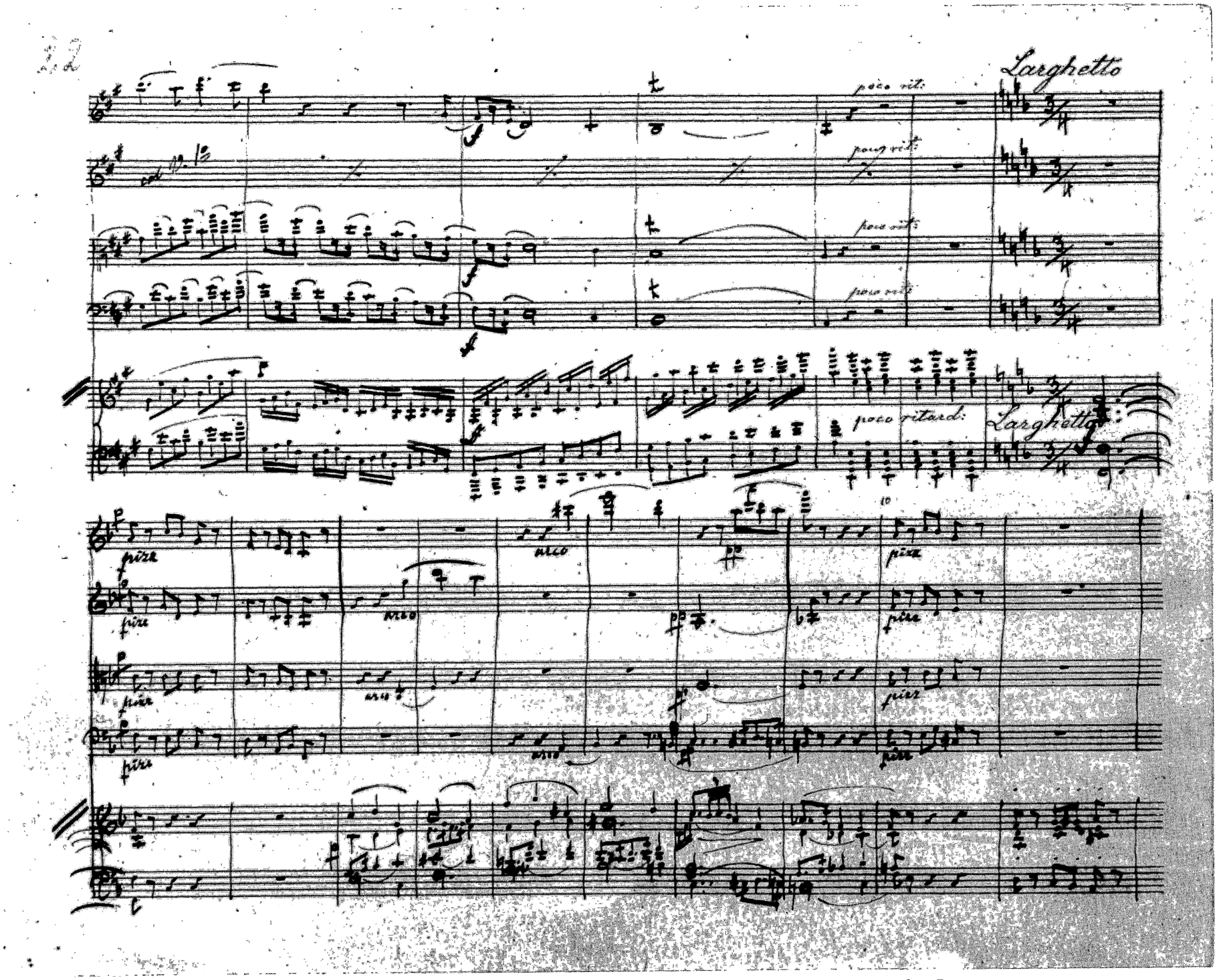
Quartett in Es für Klavier und Bläser, Introduzione. Adagio, Allegro ma non troppo: Seite 1 der autographen Partitur / Quartet in E flat Major for Piano and Wind Instruments, Introduzione. Adagio, Allegro ma non troppo: Page 1 of the autograph score



Klavierquintett in c, Allegro molto: Seite 1 der autographen Partitur / Piano Quintet in C Minor, Allegro molto: Page 1 of the autograph score



Klavierquintett in A, Allegro con gusto: Seite 1 der autographen Partitur / Piano Quintet in A Major, Allegro con gusto: Page 1 of the autograph score



Larghetto und Scherzo zu einem früheren Klavierquintett in A, Larghetto: Seite 22 der autographen Partitur (s. Anhang) / Larghetto and Scherzo from an earlier Piano Quintet in A Major, Larghetto: Page 22 of the autograph score (cf. Appendix)

KLAVIERQUARTETT
UND KLAVIERQUINTETTE

PIANO QUARTET
AND PIANO QUINTETS

Quartett in Es
für Klavier und Bläser

Quartet in E Flat Major
for Piano and Wind Instruments

INTRODUZIONE

1819

Adagio

Clarinetto in Si♭/B

Corno in Mi♭/Es

Fagotto

Adagio

Pianoforte

Allegro ma non troppo

Allegro ma non troppo

15

8va

Ped.

© 1973 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

20

fz f f f f fp p pp

f f f f fp fp pp

f f f fp fp pp

8va

f f f f fp

fp

25

fp pp fp

fp pp fp

fp pp fp

fp pp fz

30

pp

pp

pp

*) fp

*) Quelle B, T. 32-35
Source B, bb. 32-35 } (R.H.):

36

39

cresc.

f

fp

pp

8va

fpp

42

tr

45

8va

48

51

cresc.

56

63

69

74

78

82

86

cresc.

8va

fz

fp

p

91

pp

97

poco rall.

102

il tempo

il tempo

il tempo

il tempo

fz p fz p

fz p fz p

fz p fz p

107

poco rall.

il tempo

fp fp

111

pp pp pp

sf sf pp

*) Zu T. 109, Klavier, vgl. Crit. Commentary. — For b. 109, Pianoforte, cf. Crit. Commentary.

116

122

128

132

fz pp fz

fz pp fz

fz pp fz

mf *)

135

pp

pp

138

mf

p

pp

p

fp fp

fp fp

Ped. Ped. Ped.

*) Zu T. 132, Klavier, vgl. Crit. Commentary. — For b. 132, Pianoforte, cf. Crit. Commentary.

145

151

159

stringendo

*) Quelle B, T. 145-148
Source B, bb. 145-148
(R.H.):

167

Allegro assai

Allegro assai

Allegro assai

Allegro assai

mf

p

cresc.

173

mf

p

pp

p

pp

mf

p

178

cresc.

mf

cresc.

cresc.

mf

183

p

p

p

188

p

fp

fz

fz

fz

193

cresc.

cresc.

cresc.

fz
cresc.

fz

fz

fz

p

fp

198

p

p

ff

ff

ff

ff

203

ffp

fz

ffp

207

fz

fz

fz

fz

210

213

218

8va

po - co

225

ral - - - len - - tan - - - do - - - - - - - - tempo I

ral - - - len - - tan - - - do - - - - - - - - tempo I

ral - - - len - - tan - - - do - - - - - - - - tempo I

ral - - - len - - tan - - - do - - - - - - - - tempo I

8va 8va

pp ff

231

p p p

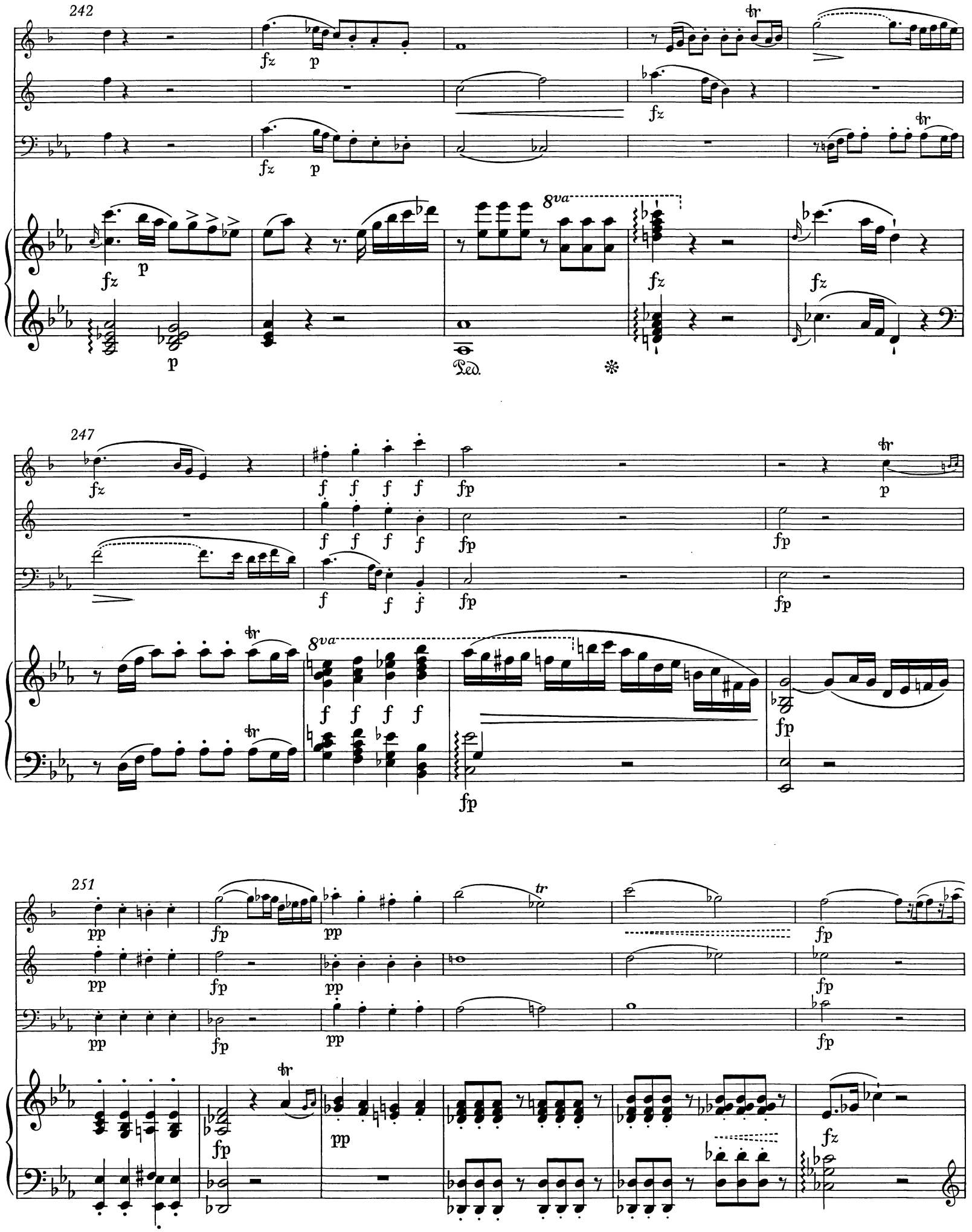
8va

fz p

234

p p p fz p fz p fz p

pp


242
247
251
8va
Ped.

257

tr

pp

pp

pp

*)

fp

262

266

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

*) Quelle B, T. 259-262
Source B, bb. 259-262
(R.H.):

269

p

p

p

8va

p

272

sf

sf

sf

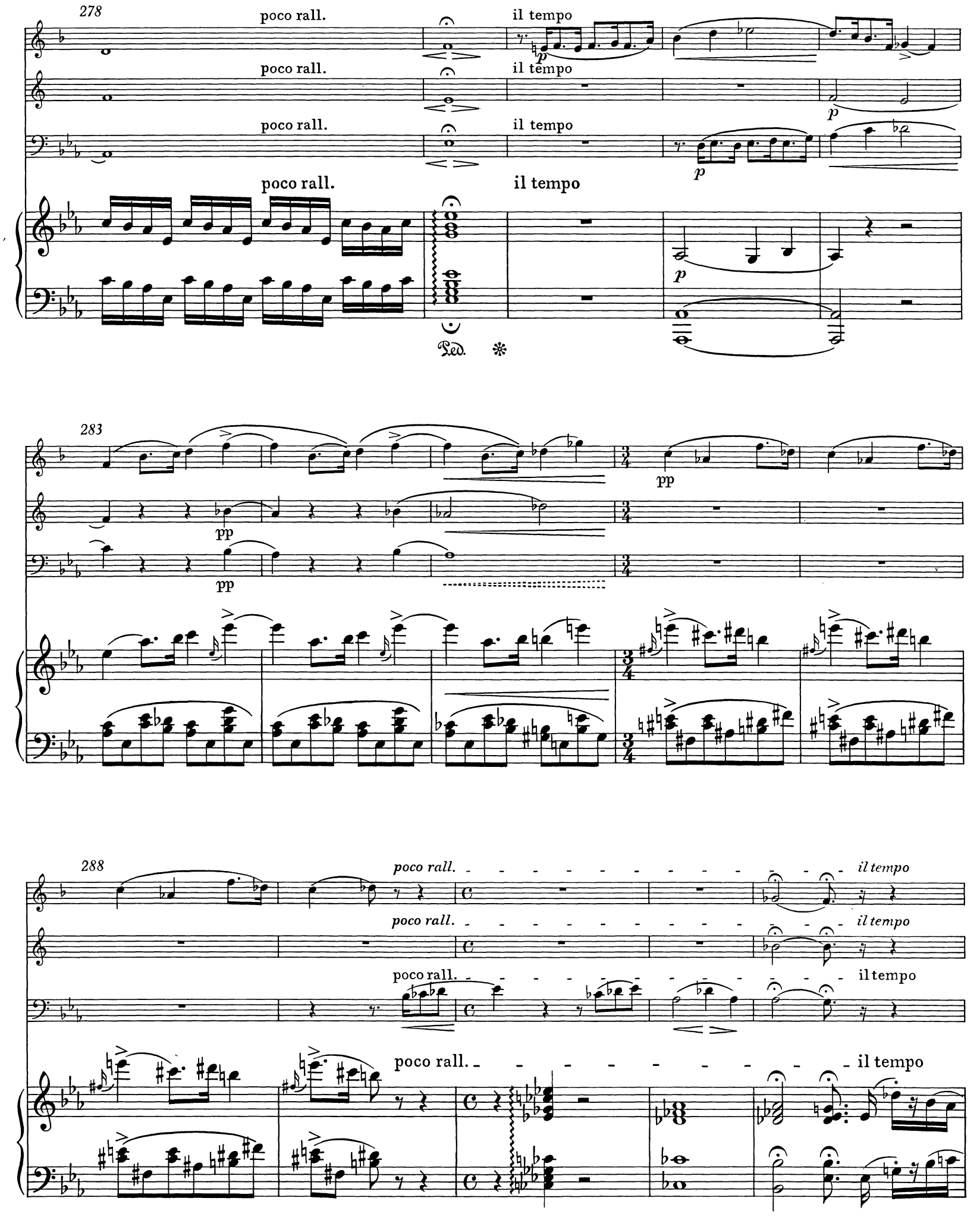
8va

f

pp

275

pp


278
poco rall.
il tempo
p
283
pp
288
poco rall.
il tempo

293

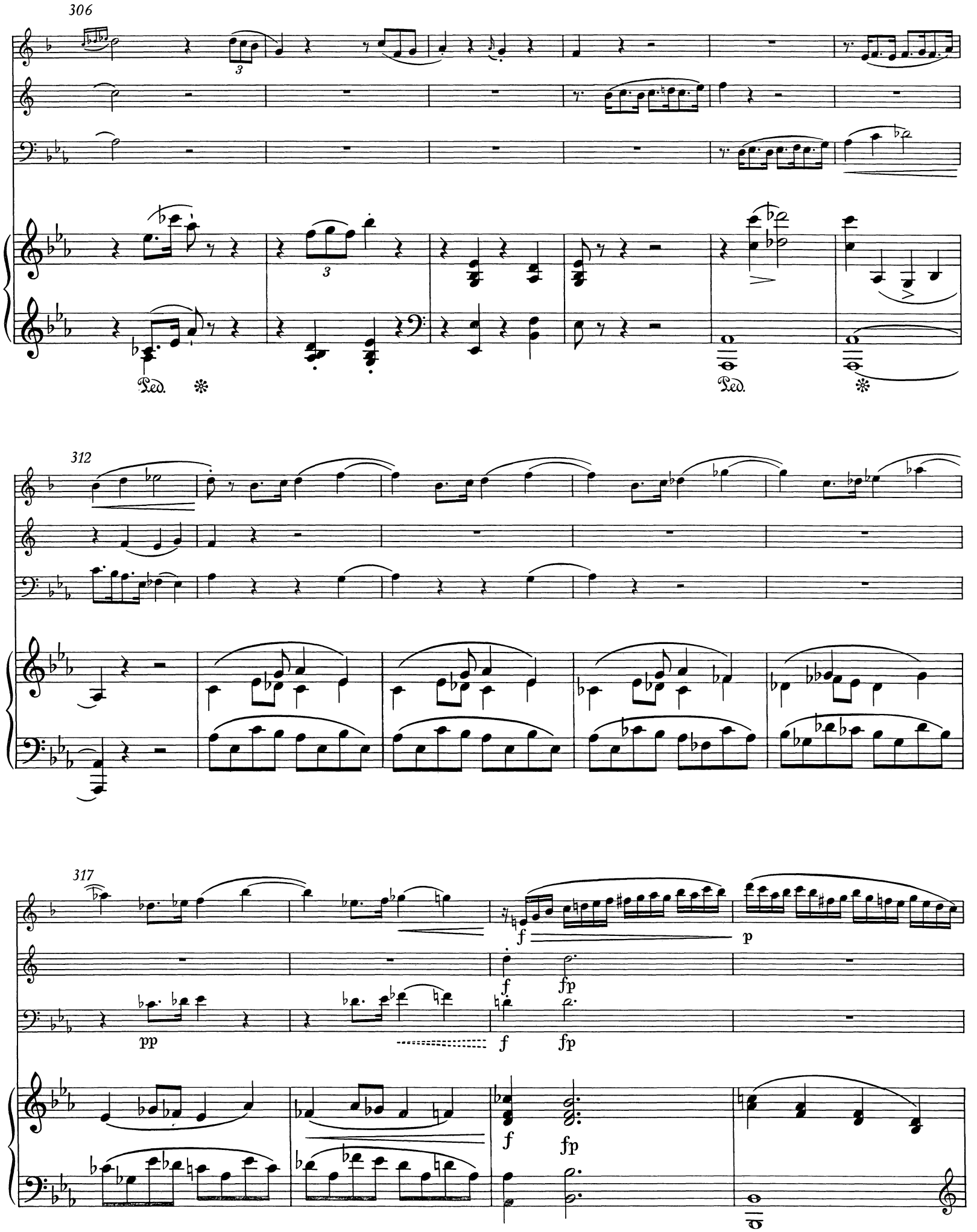
297

poco rall.

il tempo

301

*) Zu T. 298, Klavier, vgl. Crit. Commentary. — For b. 298, Pianoforte, cf. Crit. Commentary.


306
Ped.
Ped.
312
317
pp
f
fp
p

321

sf sf sf

pp

sf sf sf

pp

8va 8va

p mf *)

324

pp

pp

p

8va 8va

327

mf

p

fp fp fp

Ped. Ped. Ped.

*) Zu T. 323, Klavier, vgl. Crit. Commentary. — For b. 323, Pianoforte, cf. Crit. Commentary.

334

tr

p

cresc.

*)

fp

cresc.

338

p

cresc.

pp

cresc.

pp

cresc.

f

p

343

poco rall.

poco rall.

poco rall.

poco rall.

pp

Ped.

*

*) Quelle B, T. 334-336 / Source B, bb. 334-336 (R.H.):

simile

Adagio

Adagio

6

11

14

sf sf sf

18

cresc. cresc. cresc.

ff ff ff ff pp

Ped. ✻ Ped. ✻

22

simile simile simile

pp pp pp

tr

*)

*) Quelle B, T. 24 (mit Bleistift, möglicherweise von der Hand Berwalds)
Source B, b. 24 (written in pencil, possibly in Berwald's handwriting) } (L.H.):

25

28

33

*) Ausführungsvorschlag:
Suggested performance:

Ped. [*]
attacca

FINALE

Allegro

Allegro

p

6

p

p

12

fz fz

p

p

fz fz fz

p

19

p

24

sf

30

p

sf

fz fz

sf

fz fz fz

p

37

sf fp fp fp

sf fp fp fp

sf fp fp fp

sf p fp fp fp

44

fp fp p

fp fp

fp f sf p f sf

50

p pp p

p pp p

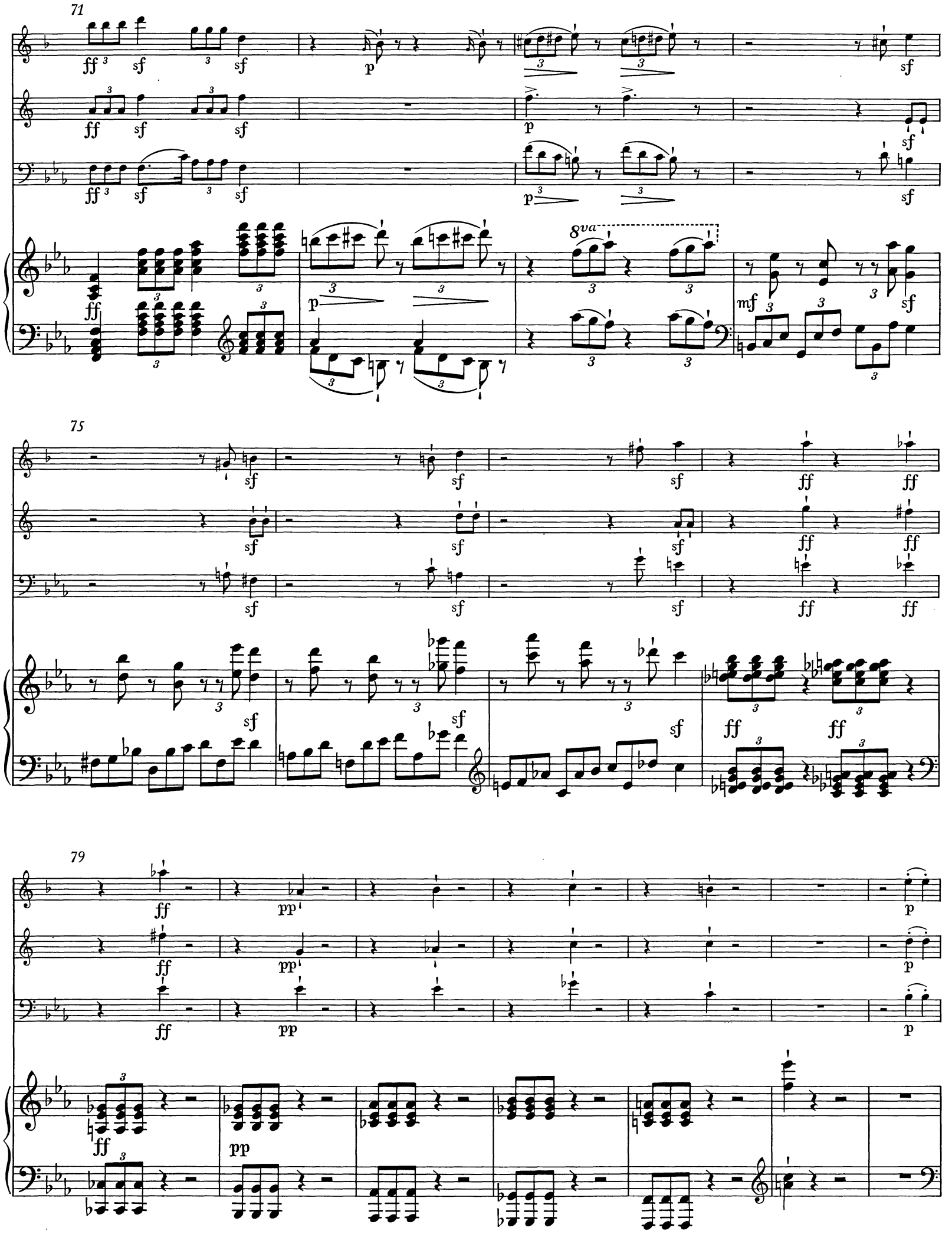
p pp p

p f sf p p

57

63

67


71
ff
sf
p
8va
mf
75
ff
79
pp

86

p

93

100

106

pp

pp

sf

111

p

115

pp

pp

pp

119

pp

pp

pp

simile

pp

simile

126

ff

pp

ff

pp

ff

ff

pp

133

pp

pp

pp

8va

139

pp

pp

pp

145

sf

sf

sf

152

sf

sf

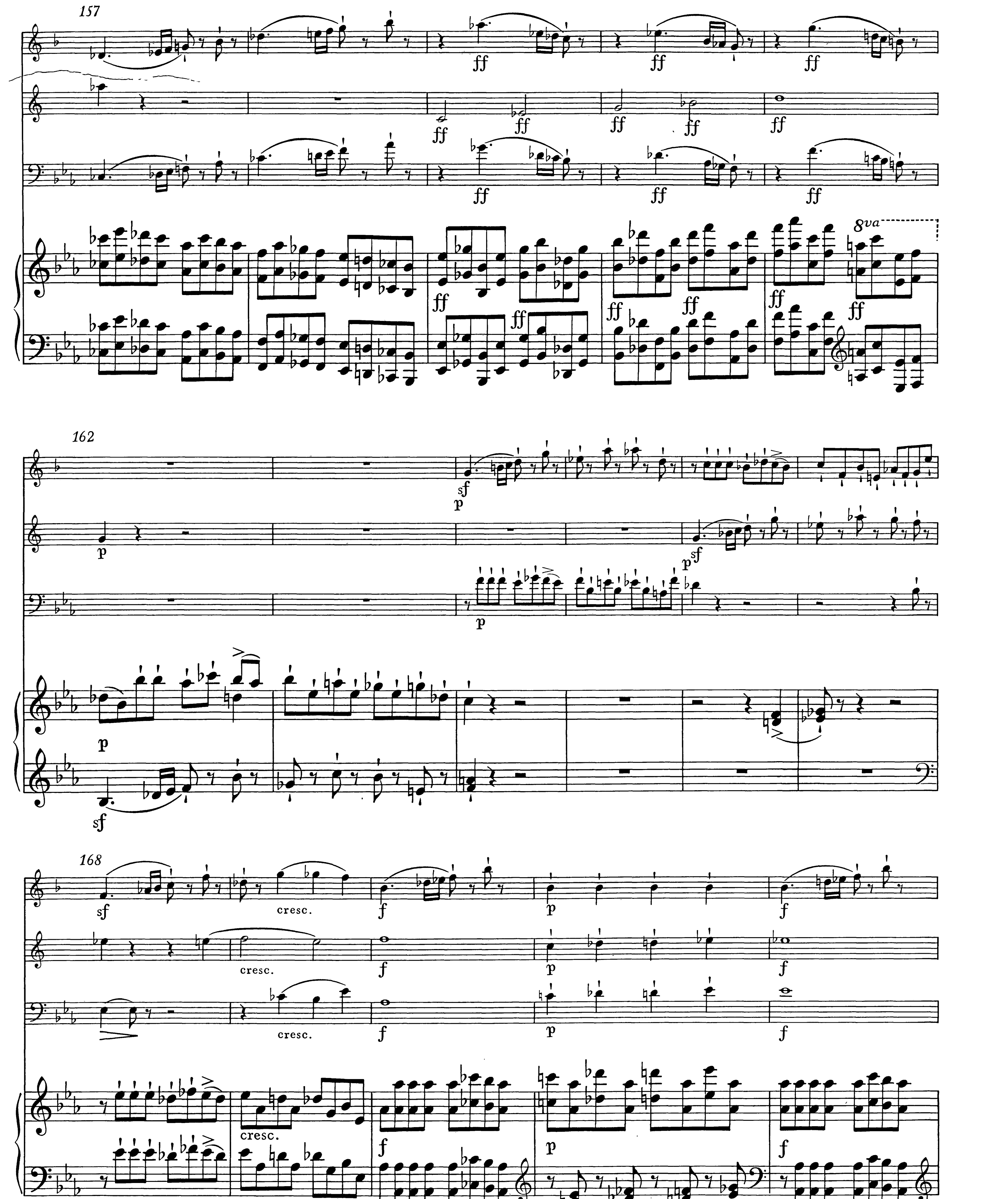
ff

ff

ff

p

ff


157
ff
8va
162
sf
p
168
cresc.
f

173

p f p f p f pp

p f p f p f pp

p f p f p f pp

8va

p f p f p f

179

simile

simile

simile

8va

pp

186

pp

pp

simile

fpp

simile

193 po - co - rall. il tempo

po - co - rall. il tempo

po - co - rall. il tempo

po - co - rall. il tempo

199

204

211

218

224

cresc.

8va

228

232

236

241

249

256

263

pp

pp

sf

268

p

273

pp

pp

pp

277

più Allegro

pp

pp

pp

po - co rall.

più Allegro

pp

283

ff

ff

ff

8va

f

p

290

8va

cresc.

296

p

p

p

304

cresc.

cresc.

f

f

f

cresc.

f

312

pp

pp

pp

stringendo

cresc.

stringendo

stringendo

cresc.

stringendo

cresc.

simile

319

un poco presto

f

un poco presto

f

un poco presto

ff

un poco presto

f

326

pp

cresc.

pp

cresc.

pp

cresc.

333

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Klavierquintett in c — Piano Quintet in C Minor

Allegro molto

Stockholm, Dezember 1853

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Pianoforte

Allegro molto

p

p

p

p poco a poco cresc.

4

p

p

7

cresc.

cresc.

5

sempre cresc.

10

cresc.

cresc.

13

f

f

f

f

f

16

p

p

p

p

19

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

22

25

f

f

f

f

8va

f

28

31

poco a poco ritard.

poco a poco ritard.

poco a poco ritard.

poco a poco ritard.

poco a poco ritard.

poco a poco ritard.

dim.

SCHERZO

35 Poco Allegretto

p

pizz.

p

pizz.

p

p

Poco Allegretto

p

39

arco

arco

43

pizz.

poco string.

arco

cresc.

pizz.

poco string.

arco

cresc.

pizz.

poco string.

arco

cresc.

poco string.

cresc.

47

poco ritard.

a tempo

p

pp dolce

poco ritard.

a tempo

p

pp

poco ritard.

a tempo

p

pp

poco ritard.

a tempo

p

pp dolce

poco ritard.

a tempo

p

pp

52

57

8va

61

poco marcato

pizz.

pizz.

con leggierezza

sf

65

68

arco

arco

71

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

8va

8va

8va

fp

sf sf

f

sf sf

pp

74

a piacere

arco

f

8va

3

pp

77

dim.

tempo I

pizz.

p

81

arco

tr

84

arco

arco

arco

arco

pizz.

87

pizz.

pizz.

pizz.

arco

90

arco

pizz.

pizz.

arco

dolce

simile

93

arco

arco

pizz.

96

[♭]

arco

99

poco a poco cresc.

pizz.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

simile

102

fp cresc.

arco

8va

fp cresc.

104

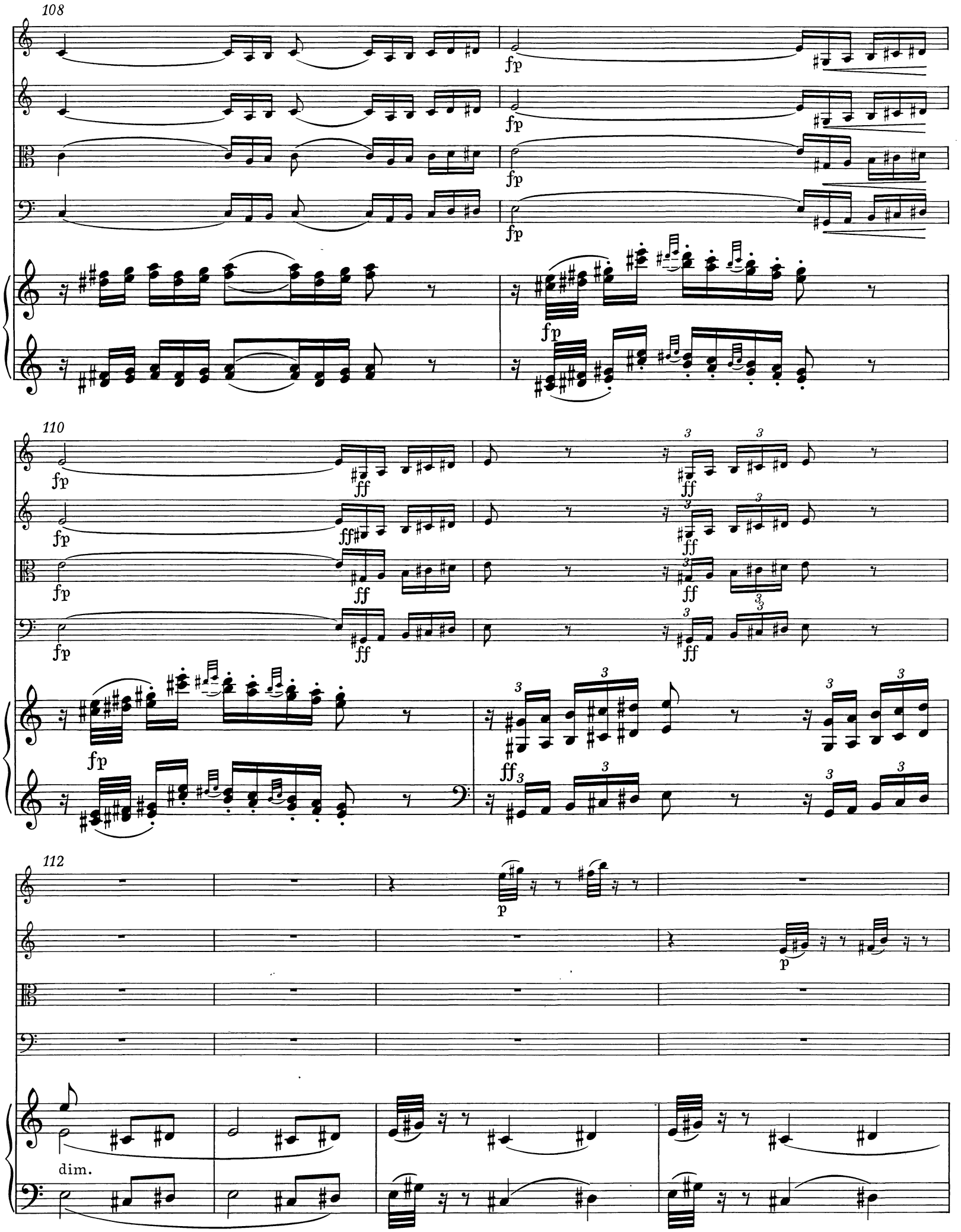
8va

simile

106

f

8va


108
fp
110
ff
112
p
dim.

116

pp dolce

pp dolce

pp

pp

pp

120

124

8va

128

mezza voce

133

pizz.

pizz.

137

poco a poco ritard.

poco a poco ritard.

arco

poco a poco ritard.

arco

poco a poco ritard.

poco a poco ritard.

142

Allegro molto

p

p

Allegro molto

p poco a poco cresc.

144

p

p

147

cresc.

5

150

cresc.

cresc.

cresc.

sempre cresc.

153

f

f

f

f

f

156

p

p

p

p

159

162

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

165

f

f

f

f

8va

f

168

171

dim.

174

poco a poco ritard.

poco a poco ritard.

poco a poco ritard.

poco a poco ritard.

poco a poco ritard.

Adagio quasi Andante

p

pp

Adagio quasi Andante

pp

6

cresc.

pp

10

poco a poco cresc. e string.

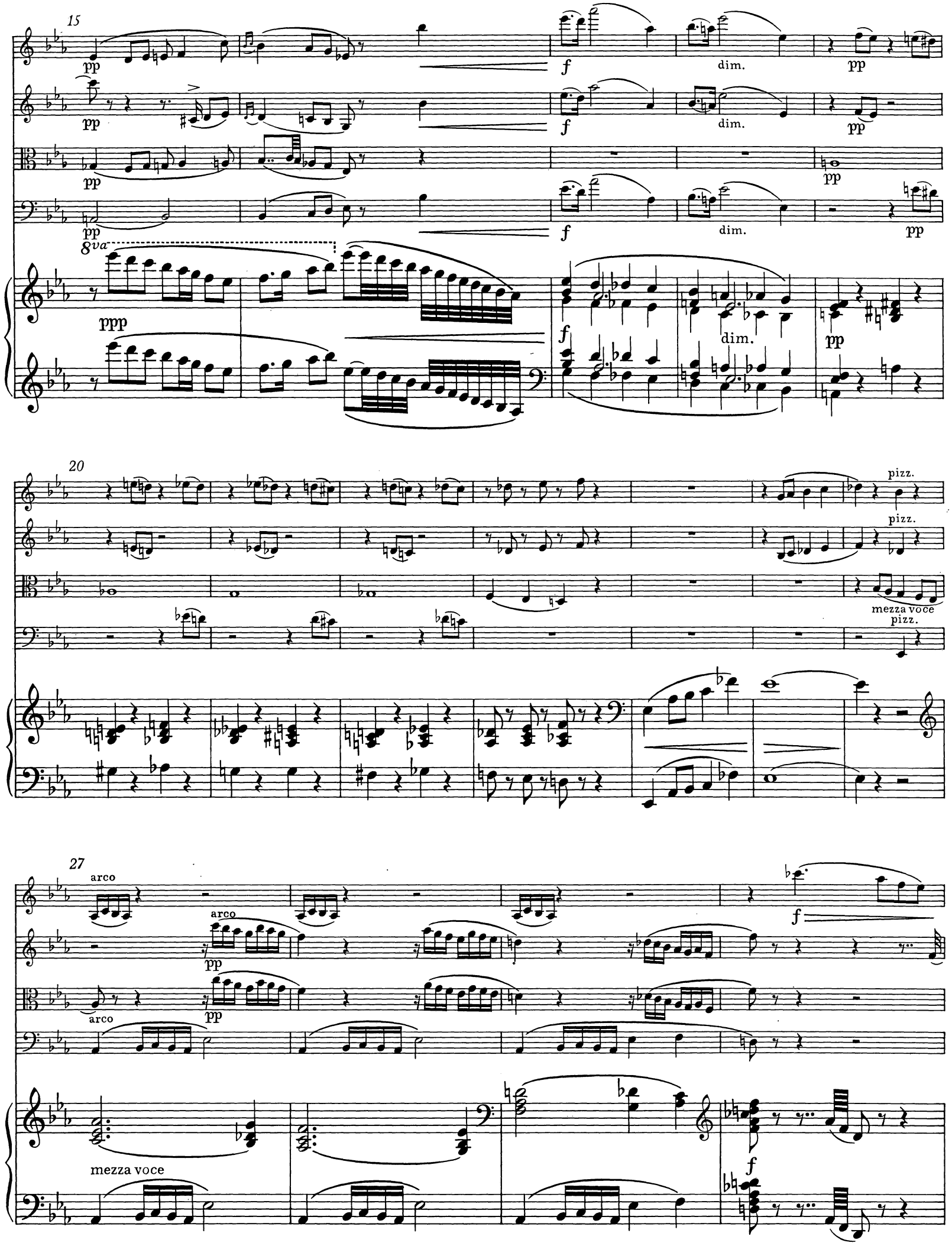
fp

tempo I

p

poco a poco cresc. e string.

fp


15
pp
f
dim.
8va
ppp
20
pizz.
mezza voce
27
arco
mezza voce

31

pizz.

arco

pp

pp

ppp

13

mezza voce

34

pizz.

f

f

ppp

13

37

arco

pp

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

mezza voce

cresc.

40

8va

fp

fp

fp

fp

43

cresc.

cresc.

cresc.

fp

cresc.

ff

ff

ff

fp

cresc.

ff

47

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

pizz.

· arco

pp

52

pizz.

arco

56

dolce

dolce
mezza voce

8va

60

dolce

dolce

8va

8va

64

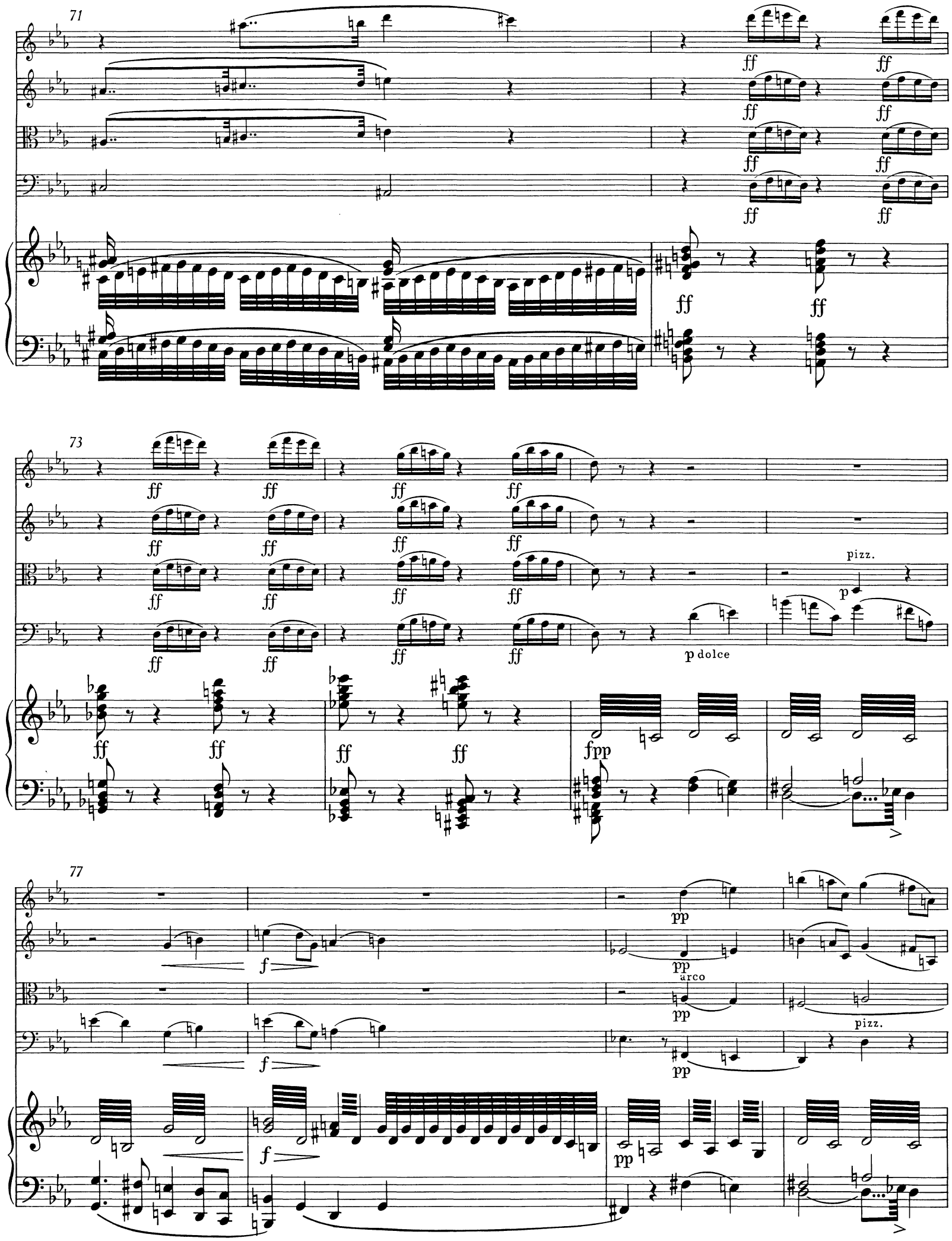
pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz.

mezza voce poco cresc.

68

f f arco f f

70


71
ff
73
pizz.
p
p dolce
fpp
77
f
pp
arco
pizz.

81

arco

86

cresc.

91

cresc.

95

pp poco a poco cresc. e string. fp tempo I

pp poco a poco cresc. e string. fp tempo I

pp poco a poco cresc. e string. fp tempo I

pp poco a poco cresc. e string. fp tempo I

p poco a poco cresc. e string. fp tempo I

101

pp f dim.

pp f dim.

pp f dim.

8va

ppp f dim.

105

pp ritard. pizz.

pp ritard. pizz.

pp ritard.

mezza voce

pp ritard. pizz.

pp ritard.

Allegro assai e con spirito

con affetto
arco

p

Allegro assai e con spirito

p

6

arco

p

arco

p

p

pp

11

pp

16

poco cresc.

p

poco cresc.

p

poco cresc.

p

cresc.

fp

poco cresc.

fp

21

pp

pp

una corda

pp

26

31

pp

36

pizz.

pizz.

pp

41

cresc.

pp

cresc.

pp

arco

cresc.

arco

cresc.

cresc.

fp

pp

46

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pp

pp

51

arco

arco

arco

arco

8va

57

f

f

f

f

8va

f

3

ff

62

70

dim.

p

76

81

pp

pp

pizz.

arco

pp

pp

f

p

sf

87

sf

sf

sf

fp

93

sf

sf

sf

fp

99

pp

pp

pizz.

arco

pp

106

114

mezza voce

pp

simile

120

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

126

mf

mf

mf

mf

131

dim.

p

dim.

p

p

dim.

8va

dim.

p

simile

137

144

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

151

ff

p

ff

ff

ff

p

ff

p

159

pp

pp

pizz.

arco

pp

pp

sf

sf

sf

sf

165

fp

sf

sf

sf

171

fp

176

182

188

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

f

f

f

f

f

8va

194

8va

200

dim.

dim.

dim.

cresc.

cresc.

cresc.

8va

dim.

cresc.

206

f

f

f

f

dim.

212

p mezza voce

p

p

pp

simile

218

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

224

mf

mf

mf

mf

dim.

dim.

dim.

8va

dim.

229

p

p

p

p

simile

234

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

arco

arco

arco

arco

8va

240

pp

pp

pp

pp

8va

f

dim.

246

pp

253

8va

260

pizz.

pizz.

pizz.

8va

dolce

dolce

269

280

arco

dolce

arco

arco

8va

291

dim.

pp

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

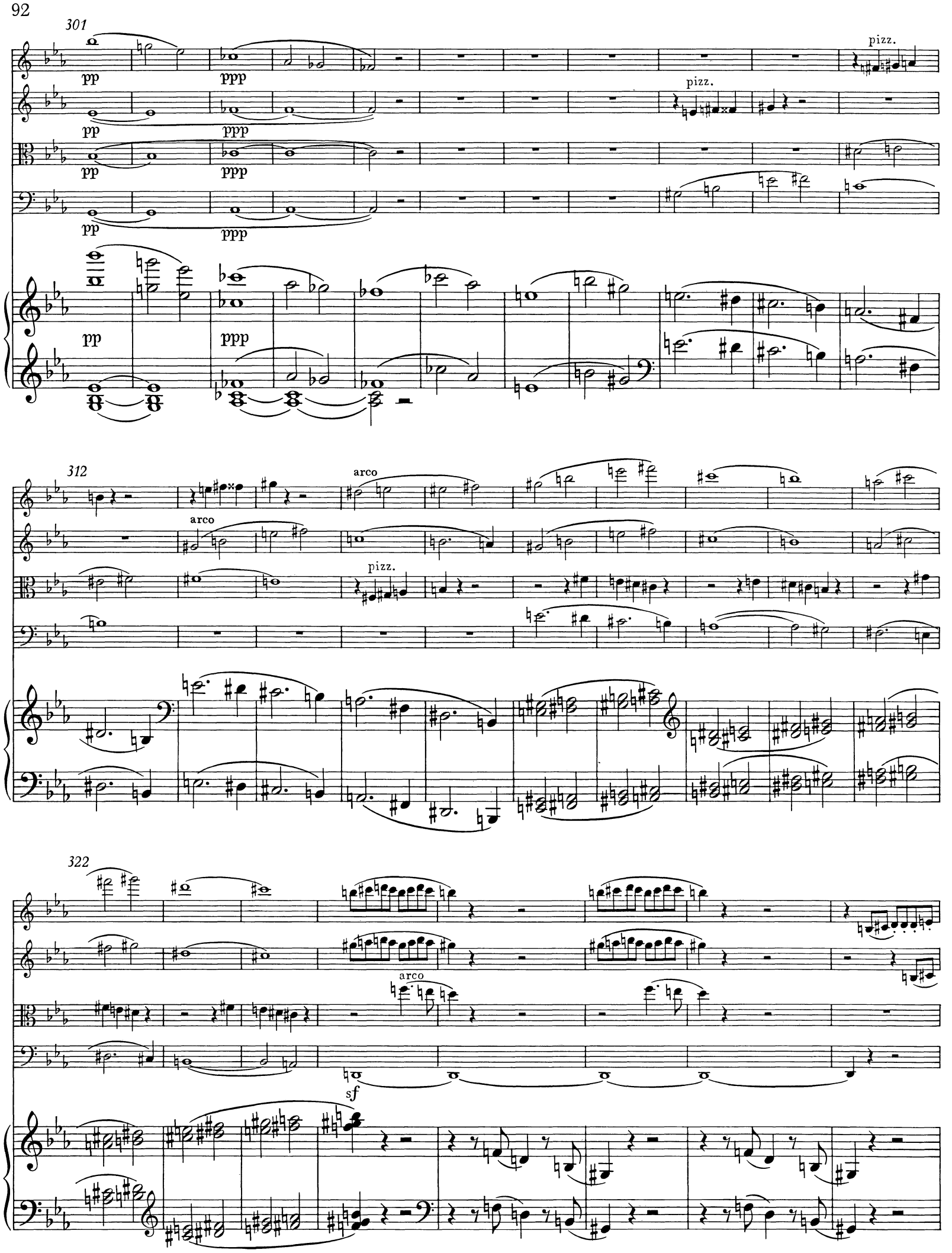
f

8va

dim.

cresc.

f


301
pp
ppp
pizz.
312
arco
322
sf

330

pizz.

arco

337

343

350

356

cresc.

cresc.

cresc.

f

f

cresc.

362

ff

ff

367

372

377

383

dim.

dim.

dim.

dim.

8va

dim.

389

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

395

ff

ff

ff

ff

8va

401

408

dim.

dim.

417

pp

pp

pp

con affetto

p

p

423

428

p

p

p

p

pp

pp

434

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

cresc.

poco cresc.

p

p

p

fp

fp

440

una corda

pp

445

pp

pp

450

pp

455

pizz.

pizz.

pp

460

cresc.

cresc.

pp

pp

arco

cresc.

arco

cresc.

cresc.

fp

465

pizz.

pizz.

pizz.

pp

pp

pizz.

pp

471

arco

arco

arco

arco

8va

477

f

f

f

8va

f

3

ff

482

3 3

3 3 3

3

490

dim.

dim.

dim.

dim.

p

p

p

dim.

p

496

f

502

pizz.

arco

pp

pp

pp

pp

p

sf

sf

508

sf sf fp

513

sf sf sf fp

518

pp pp pizz.

525

arco

pp

532

mezza voce

pp

539

p

simile

545

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

mf

mf

mf

mf

551

dim.

dim.

dim.

8va

dim.

p

p

p

p

557

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

cresc.

arco

arco

arco

arco

f

f

f

f

f

562

dim.

dim.

dim.

dim.

pizz.

pizz.

11

dim.

11

cresc.

566

arco

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

f

571

dim.

dim.

dim.

dim.

p

p

p

11

11

dim.

p

578

8va

587

pizz.

arco

8va

594

pizz.

8va

601

cresc.

cresc.

cresc.

8va

cresc.

609

arco

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

8va

cresc.

614

ff

ff

ff

ff

ff

*)

*) Quelle A und B, T. 620, Klavier: R. H. eine Oktave tiefer. – Sources A and B, b. 620, Pianoforte: R. H. one octave lower.

Entstanden in den 1850er Jahren, spätestens 1857 –
Time of composition during the 1850's, at the latest 1857

Allegro con gusto

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Pianoforte

Allegro con gusto

7

14

20

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

25

p

p

p

grazioso

3

29

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

8va

33

pp

8va

37

cresc.

simile

41

p

fp

44

pizz.

pizz.

pizz.

8va

47

mezza voce

8va

pp

50

arco

8va

fp

55

arco

arco

pp

pp

60

fp

fp

fp

mezza voce

mezza voce

mezza voce

64

mezza voce

8va

68

cresc.

cresc.

cresc.

8va

cresc.

72

f

f

f

8va

f

f

76

80

pp

85

8va

91

pizz.

96

arco

arco

arco

arco

102

poco ritard.

poco ritard.

poco ritard.

poco ritard.

un poco meno Allegro

pp

un poco meno Allegro

pp

un poco meno Allegro

pizz.

un poco meno Allegro

pizz.

un poco meno Allegro

poco ritard.

dolce

3

3

107

dim.

3

3

3

112

string. il tempo

dolce

string. il tempo

dolce

string. il tempo

arco

dolce

string. il tempo

arco

dolce

string. il tempo

con grazia

116

120

tempo I

mf

tempo I

mf

tempo I

mf

tempo I

mf

mf

124

dim.

dim.

dim.

dim.

3

pp

128

mezza voce

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pp

133

arco

arco

pizz.

pizz.

p

pp

139

arco

arco

p

145

8va

marc.

pp

8va

marc.

pp

149

152

arco

cresc.

arco

cresc.

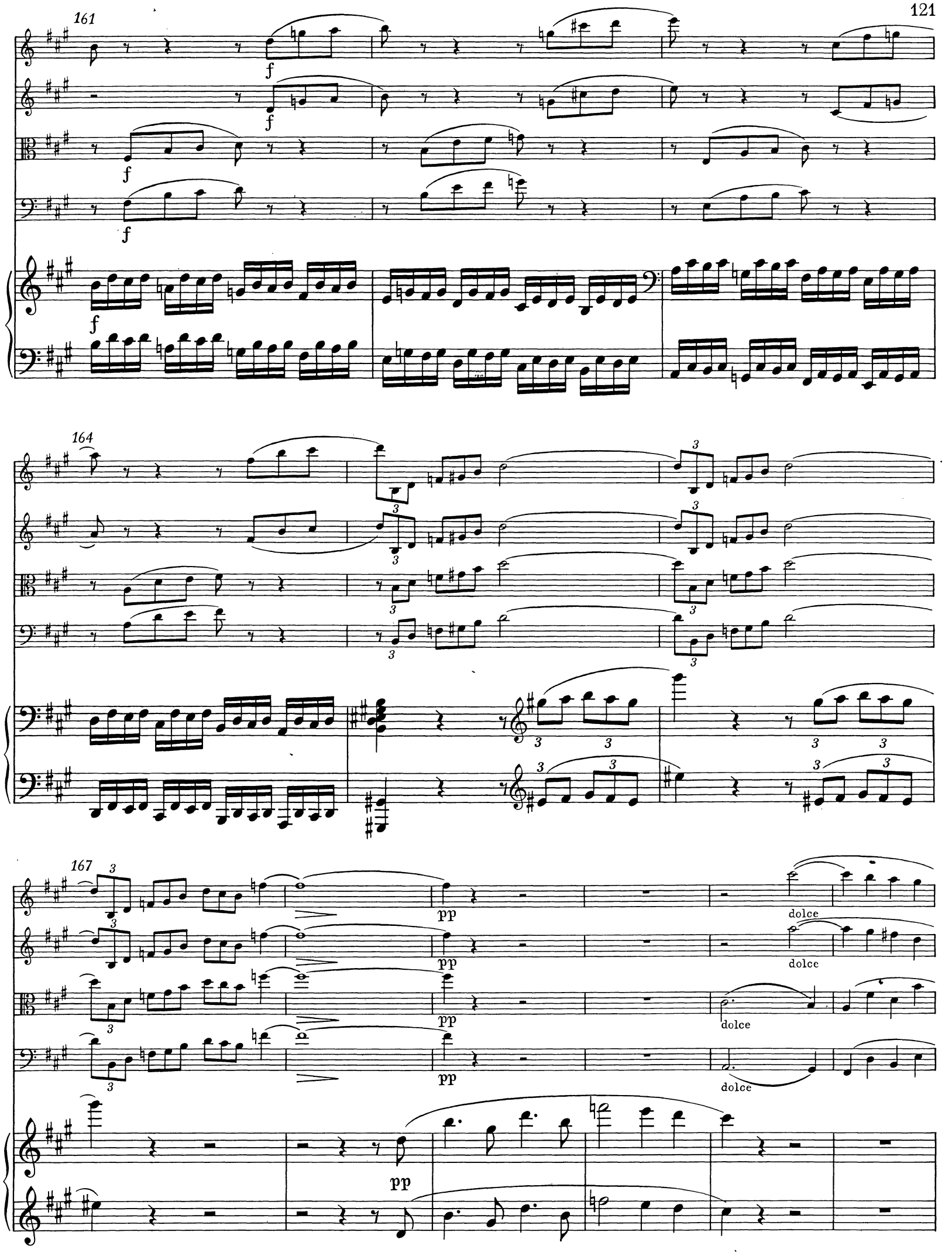
cresc.

cresc.

cresc.

155

158


161
f
164
167
pp
dolce

173

pizz. arco dolce pizz.

dolce pizz.

pizz. arco dolce

dolce

179

arco pizz.

arco

8va 8va

185

pizz.

pizz.

arco

191

marcato

pp

8va

196

arco

dim.

pp

arco

pp

4 4

mezza voce

2

203

arco

4 3

mezza voce

2

pp

210

pp

pp

pp

p

pp

216

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

221

p

p

p

grazioso

3

225

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

8va

229

pp

8va

pp

233

cresc.

simile

cresc.

simile

cresc.

simile

cresc.

cresc.

237

p

p

p

p

8va

fp

240

pizz.

pizz.

pizz.

8va

243

mezza voce

8va

pp

247

arco

arco

arco

8va

fp

pp

pp

252

3

3

257

fp

fp

fp

fp

ff

ff

ff

ff

3

3

3

3

3

8va

263

pizz.

p

pizz.

p

mezza voce

3

p

pp

268

arco

arco

pp

pp

272

pp

pp

275

pp

pp

pp

pizz.

279

pp

pp

pp

arco

pp

pp

283

pp

cresc.

pp

cresc.

pp 3 3

cresc.

287

2

pp

pp

pp

pp

291

tr

tr

tr

tr

p

p

8va

ppp

mezza voce

299

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

303

ff

tr

poco ritard.

silence

Allegro vivace

*)

p dolce

p

7

*) Zu T. 5-8, Violoncello, vgl. Crit. Commentary. – For bb. 5-8, Violoncello, cf. Crit. Commentary.

13

p

p

20

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

27

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

fp

fp

fp

34

arco

cresc.

arco

cresc.

fp

cresc.

41

pp

pp

arco

p

arco

p

fp

8va

48

8va

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

55

ff

62

f p

69

3

77

8va

f

3

85

3

93

pp

ottava ad lib.

100

f p pp

f p pp

f p pp

f p pp

f p

107

113

sf p sf sf p

120

127

dolce

cresc.

cresc.

cresc.

pp

137

pp

pp

pp

146

152

158

164

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

171

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

fp

fp

fp

179

arco

cresc.

arco

cresc.

pp

pp

arco

pp3

fp

cresc.

3

pp

186

pizz.

arco

pizz.

pizz.

arco

pizz.

arco

pp

193

arco

pizz.

arco

arco

pizz.

arco

pizz.

200

pp

pizz.

arco

pp

arco

pp

pp

simile

simile

206

8va

213

simile

simile

219

8va

225

f

f

f

f

ff

8va

232

p

p

p

p

dim.

8va

239

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

8va

247

ff

ff

ff

ff

ff

255

f f f

p

f f f

p

f f f

p

f f f

p 3 3 3

263

8va

272

f

f

f

f

3

279

3

ottava ad lib.

286

pp

pp

pp

f

f

294

300

307

314

pizz.

pizz.

pizz.

3

3

321

pizz.

pizz.

arco
poco marcato

poco marcato

poco

pizz.

scherzando

331

marcato

poco marcato

poco marcato

340

poco marc*ato*

poco marc*ato*

marcato

348

arco

arco

poco marc*ato*

poco

arco
poco

marc*ato*

354

pp

pp

marcato

marcato

poco marc*ato*

poco marc*ato*

fp

fp

361

368

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

375

p

p

p

p

381

p

388

395

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

401

408

415

simile

simile

421

8va

simile

simile

428

8va

8va

8va

435

ff

ff

ff

ff

8va

8va

ff

442

pp

pp

pp

pp

dim.

449

456

464

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

8va

pp

pp

473

8va

482

8va

491

500

508

514

Poco Andante

arco

pizz.

arco

Poco Andante

p con grazia

6

arco

p con grazia

8va

pp

13

cresc. dim. pp

cresc. dim. pp

cresc. dim. pp

cresc. dim. pp

8va

3

3

19

pizz. arco

pizz. arco

3

3

23

3

3

27

tempo ad lib.

tempo ad lib.

tempo ad lib.

tempo ad lib.

tempo ad lib.

8va

lento

*)

fp

29

a tempo

pizz.

p

a tempo

pizz.

p

a tempo

p

a tempo

p

a tempo

3

3

pp

simile

31

*) Zu T. 28, Pianoforte, vgl. Crit. Commentary. – For b. 28, Pianoforte, cf. Crit. Commentary.

33

arco

arco

35

37

pizz.

simile

39

41

arco

43

45

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

47

dolce

51

pp

pp

55

6

f dolce

f dolce

f dolce

f dolce

f dolce

59

pp

pp

63

3 3

p

3 3

p

mezza voce

poco marcato

66

69

pizz.

arco

76

pp

80

simile

82

84

86

88

8va

90

pp

pizz.

94

arco

cresc.

100

104

pizz.

pizz.

107

arco

arco

110

f

fp

114

tempo ad lib.

tempo ad lib.

tempo ad lib.

tempo ad lib.

tempo ad lib.

lento

lento

lento

lento

lento

ritard.

Allegro molto

Allegro molto

9

18

dim.

27

34

39

pizz.

pizz.

cresc.

cresc.

Facilité

45

arco

arco

50

55

60

Ped.

66

73

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

ff

ff

ff

ff

ff

81

88

96

dim.

105

110

115

120

125

ff

131

137

143

149

pp

pizz.

p

pizz.

p

pp

arco

arco

p

Facilité

154

159

164

pizz.

169

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

arco

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

Ped.

175

fp

182

pp

pp

pp

pp

188

ppp

ppp

ppp

ppp

dim.

195

8va

pp

202

p

p

p

8va

ppp

ppp

208

8va

214

marc.

8va

220

8va

225

cresc.

cresc.

cresc.

231

11

237

Facilité

242

cresc.

cresc.

cresc.

8va

cresc.

247

pp

pp

pp

pp

pp

253

p

259

pizz.
cresc.
pizz.
cresc.
pizz.
cresc.
pizz.
cresc.
ottava ad lib.*)
cresc.

265

arco
f
arco
f
arco
f
arco
f
8va
f
Ped.

270

dim.
dim.
dim.
dim.
8va
8va
8va
dim.

*) T. 261-268, Klavier: Aus melodischen Gründen dürfte die Weglassung der unteren Oktave zu empfehlen sein. – Bb. 261-268, Pianoforte: Melodic considerations would suggest that the lower octave be omitted.

275

280

pp

pp

pp

mezza voce

8va

pp

287

pizz.

arco

mezza voce

8va

294

marc.

pizz.

299

marc.

marc.

marc.

304

arco

8va

8va

309

cresc.

cresc.

cresc.

8va

cresc.

314

cresc.

319

3

ff

3

ff

3

ff

tenuto

ff

5

ff

325

334

8va

340

dim.

345

pp

pizz.

pp

pizz.

pp

arco

arco

pp

p

Facilité

350

355

360

365

Ped.

371

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

*

377

ff

383

389

p

dim.

397

pp

pizz.

arco

404

tr

8va

409

pizz.

arco

414

8va

8va

419

8va

424

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

ANHANG
APPENDIX

I
Larghetto und Scherzo
zu einem früheren Klavierquintett in A*)

I
Larghetto and Scherzo
from an earlier Piano Quintet in A Major*)

Entstanden gegen Ende der 1840er Jahre oder um 1850 –
Time of composition during the later part of the 1840's or ca 1850

Larghetto

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Pianoforte

pizz. arco mezza voce cresc. Larghetto

*) Vgl. Vorwort, Fußnote 9. – Cf. Preface, footnote 9.

19

arco

fp

arco

tr

arco

fp

arco

pp

pizz.

arco

fp

simile

pp

simile

f

p

24

fp

ff

pizz.

pp

fp

ff

pizz.

pp

fp

ff

pizz.

pp pizz.

fp

ff

pp

fp

pp

fp

ff

3

3

dimin.

27

arco

arco

arco

p

arco

p

pp

f

31

36

42

mezza voce

cresc.

46

fp ff fp ff fp ff fp ff fp fp pp fp f

49

pp mezza voce tr pp mezza voce p

51

mezza voce tr pp mezza voce pp pp

53

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

55

f

pp

pp

ppp

pp

f

pp

pp

ppp

f

pp

mezza voce

pp

p

60

pp

cresc.

f

p

pp

cresc.

f

p

pp

pp

f

p

pp

f

p

pp

cresc.

f

p

66

pizz.

pizz.

pizz.

tr

tr

3

3

3

3

pp

68

arco

tr

tr

pizz.

pp

8va

70

pizz.

pp

arco

tr

tr

72

arco

pizz.

pp

poco cresc.

74

p

arco

76

cresc.

f

pp

79

pizz. pp

pizz. pp

pizz. pp

pizz. pp

pp

82

arco

arco

arco p

arco p

fp

fp pp

fp pp

f

fp

86

pp

pp

f

p

ritard.

fp ritard. pp

fp ritard. pp

fp ritard. pp

ritard.

fp pp

SCHERZO

Allegro vivace

pp

pp

pp

Allegro vivace

pp

8

p

pp

sf

marcato

tranquillamente

15

pp

pizz.

sf

3

pp

22

pizz.

arco

arco

pizz.

arco

3

3

29

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

37

marcato
arco

arco

arco

arco

pp

pp

ppp

f

pp

sf

p

45

pp

sf

p

52

pp

pp

pp

pp

59

66

poco cresc.

73

mezza voce

cresc.

cresc.

marcato

cresc.

p

cresc.

80

p

p

p

p

f

pp

f

pp

87

pp

pp

pp

f

pp

96

p

pp

103

marcato

sf

tranquillamente

110

pp

pizz.

pizz.

pizz.

sf

pp

3

3

3

3

117

arco

arco

arco

125

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

.marcato

arco

arco

arco

arco

ppp

133

140

147

154

mezza voce

162

171

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

181

ppp

ppp

simile

ppp

ppp

poco marcato

189

197

8va

205

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

8va

poco a poco cresc.

214

ff

ff

ff

8va

ff

222

dimin.

dimin.

dimin.

dimin.

dimin.

229 marcato

236

243

249

256

mezza voce

264

273

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

pp

pp

ppp

ppp

pp

282

289

ppp

ppp

295

ppp

ppp

ppp

ppp

300

ppp

tr

pp

pp.

pp.

pp

308

p

pp

315

sf

marcato

tranquillamente

321

pp

pizz.

pizz.

pizz.

sf

pp

328

arco

arco

arco

335

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

marcato
arco

arco

arco

arco

ppp

342

pp

pp

f

pp

sf

p

349

pp

sf

p

356

pp

pp

pp

pp

pp

363

369

poco cresc.

375

mezza voce

p

381

cresc.

cresc.

marcato

cresc.

p

p

p

cresc.

f

pp

387

p

ff

ff

ff

f

pp

f

ff

395

p

pp

403

simile

410

poco a poco ritard.

417

Larghetto

mezza voce

Larghetto

cresc.

423

pizz.

Allegro

arco

Allegro

428

cresc.

432

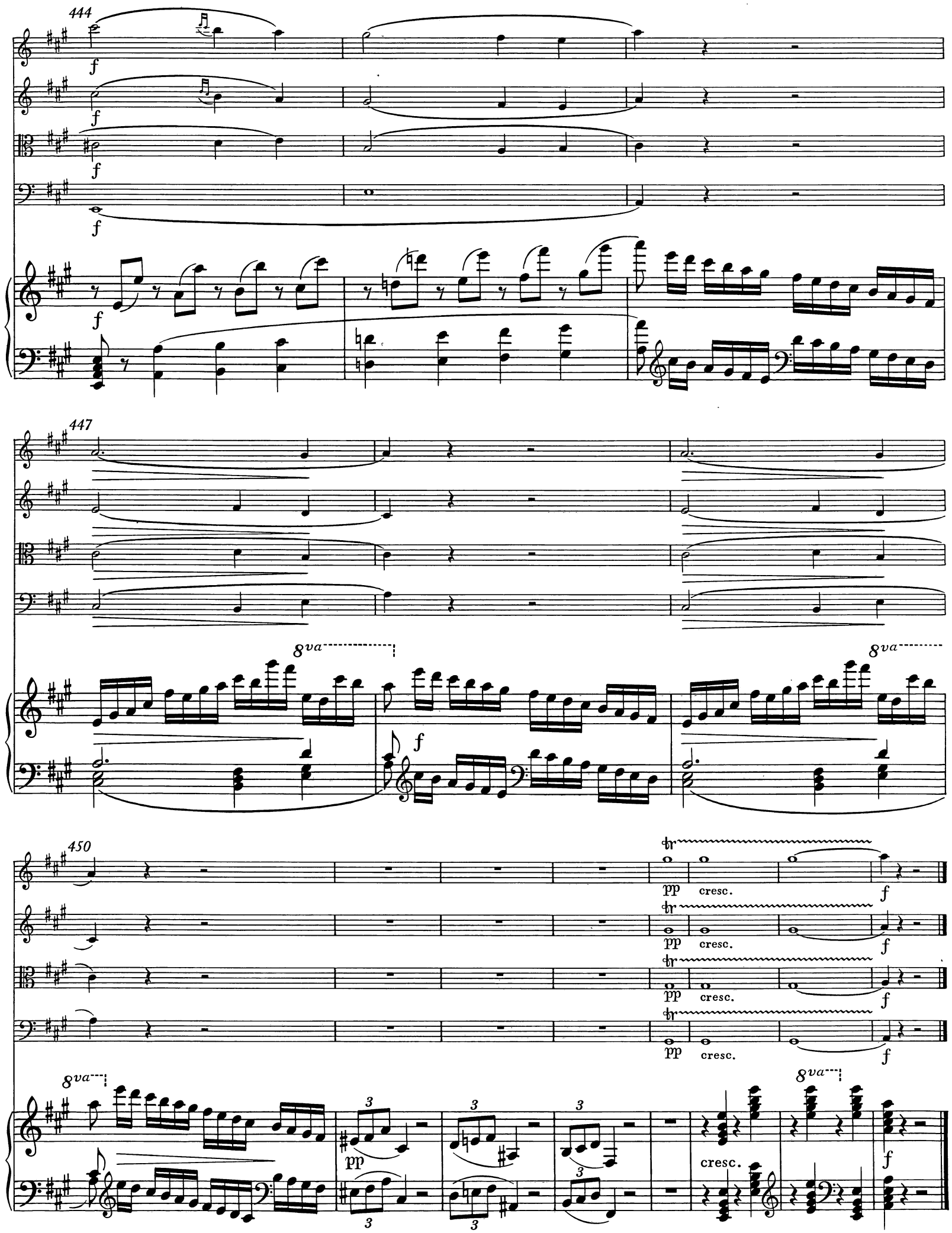
436

pp

arco

440

cresc.

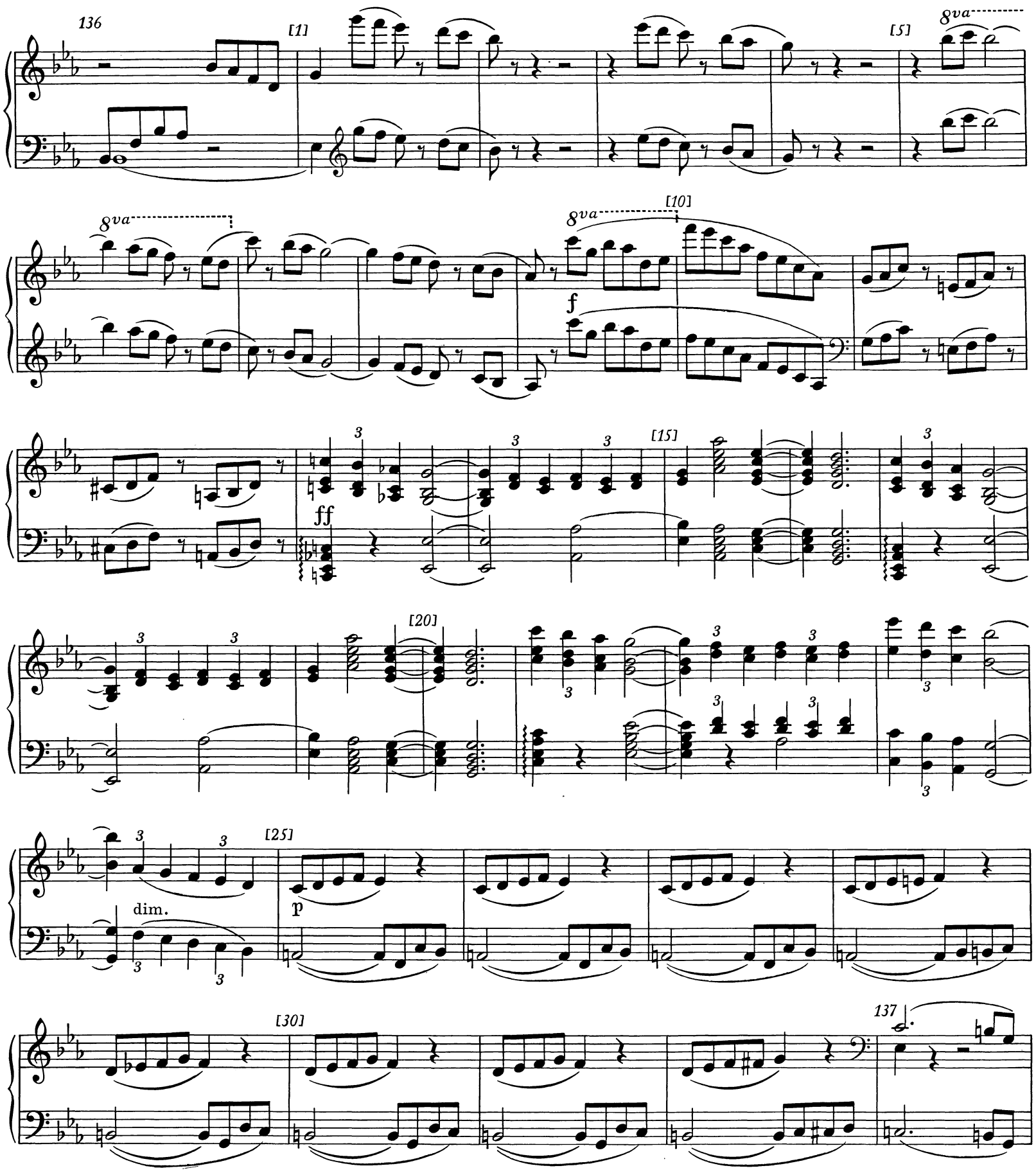

444
f
447
8va
450
pp
cresc.
3

II a

II a

c-„Op. 5", Quelle B: Zwischen den Takten 136 und 137 in der Klavierstimme der endgültigen Fassung des IV. Satzes findet sich folgender überklebter autografer Abschnitt:

c-"Op. 5", source B: between bars 136 and 137 in the final version of the 4th movement, in the piano part, there is the following, concealed under stuck-on slip. Berwald's autograph.

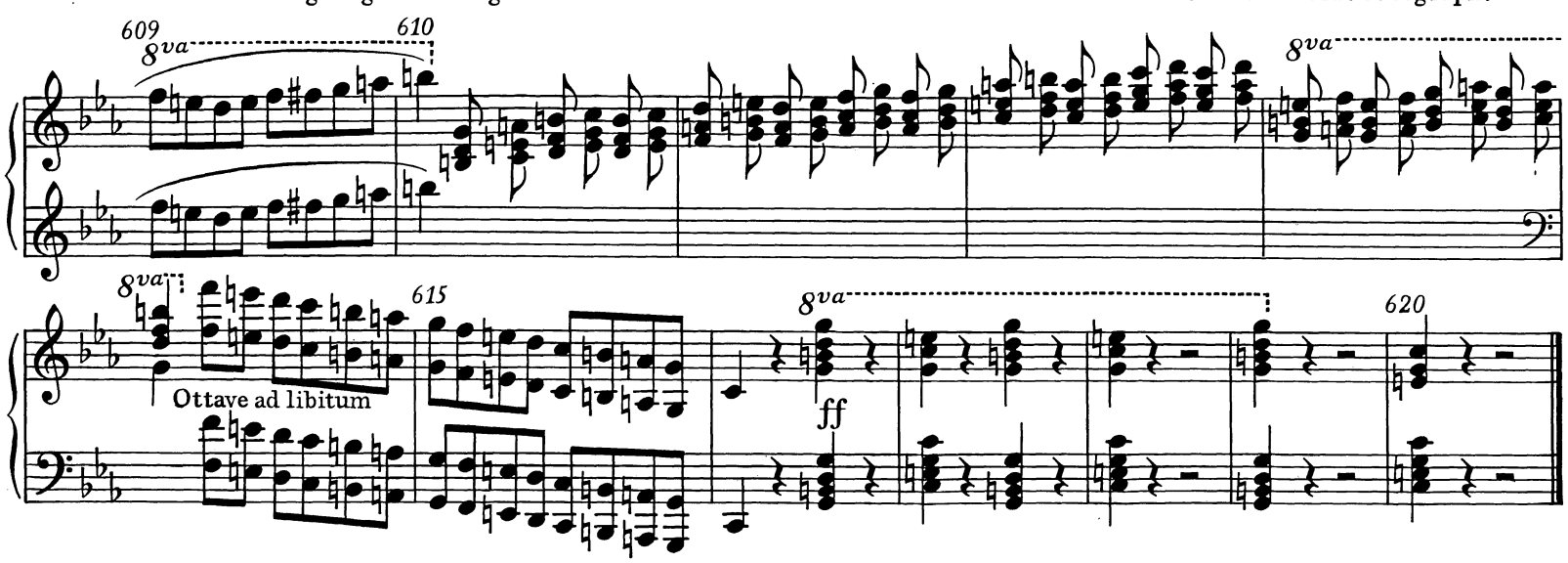


II b

c-„Op. 5", Quelle B: Im IV. Satz findet sich in der Klavierstimme folgender überklebter autografer Abschnitt, entsprechend den Takten 609-620 der endgültigen Fassung:

II b

c-"Op. 5", source B: in the 4th movement, in the piano part, there is the following, concealed under stuck-on slip, which corresponds to bars 609-620 in the final version. Berwald's autograph.

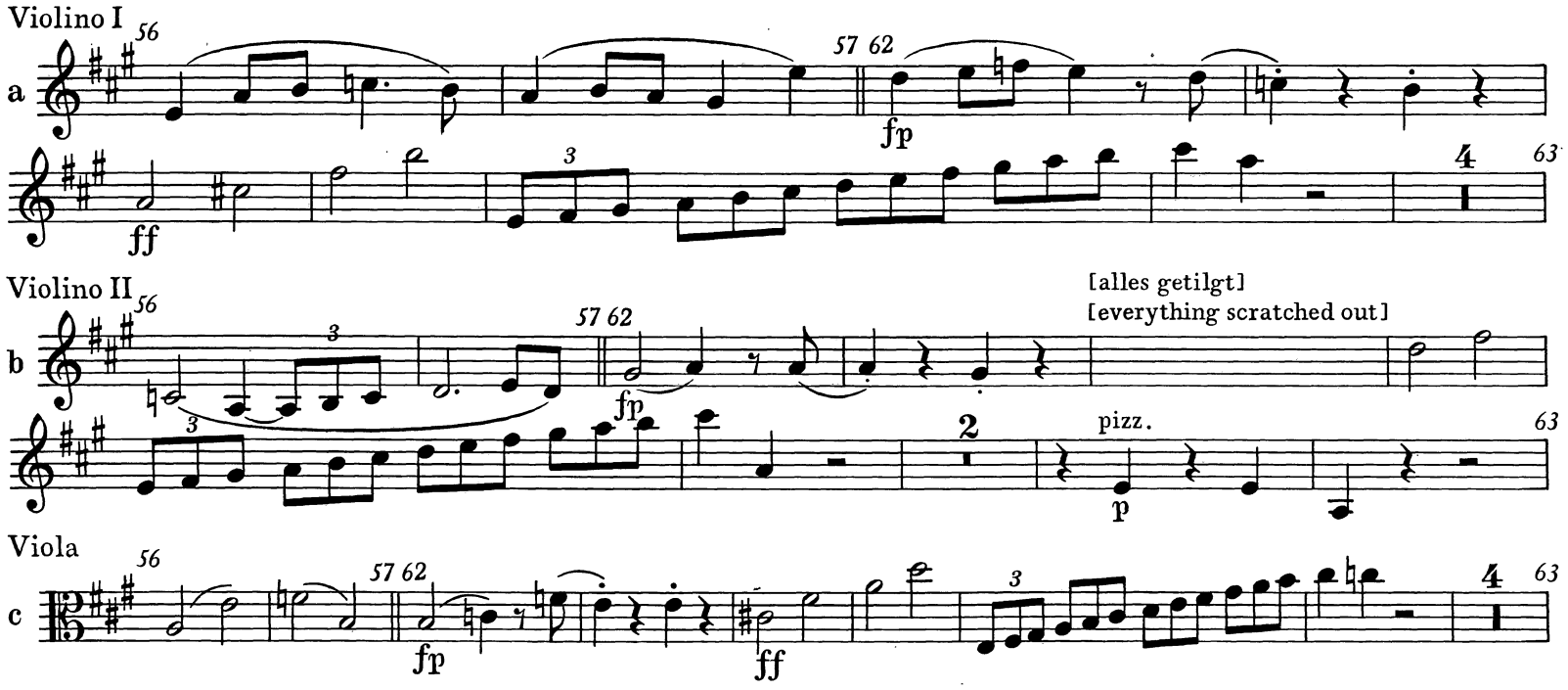


III a-c

A-„Op. 6", Quelle B: Zwischen den Takten 56 und 57 bzw. 62 und 63 sind in der endgültigen Fassung folgende autografe Takte durchstrichen:

III a-c

A-"Op. 6", source B: between bars 56 and 57, and 62 and 63 respectively in the final version, the following bars are crossed out. Berwald's autograph.

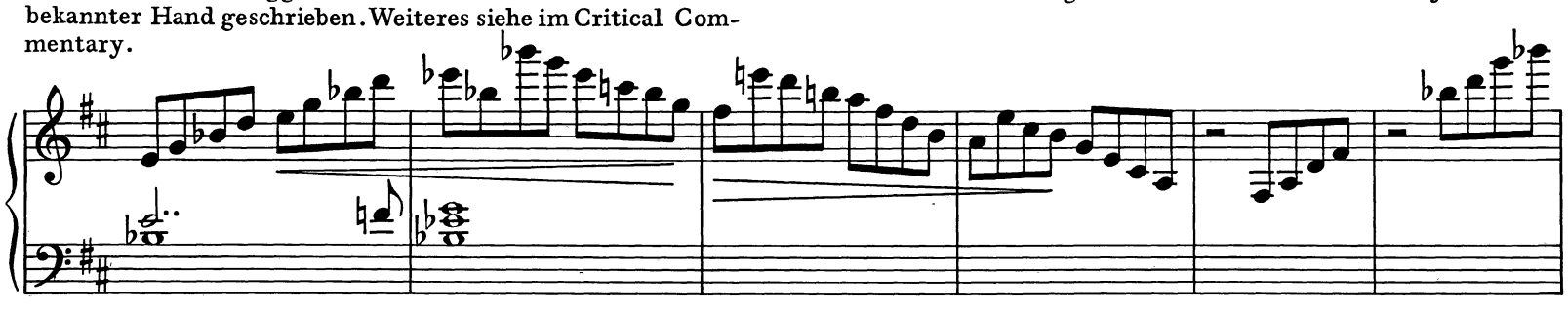


III d

A-„Op. 6", Quelle B: Auf der Rückseite eines aufgeklebten Streifens in der V. II-Stimme finden sich folgende Takte, die aus der Klavierstimme der endgültigen Fassung dieses Werkes stammen und dort weggelassen sind. Der Notentext ist von unbekannter Hand geschrieben. Weiteres siehe im Critical Commentary.

III d

A-"Op. 6", source B: on the back of a slip stuck into the second violin part, there are the following bars, rejected from the piano part of the final version of this work. Music text in unknown handwriting. See also Critical Commentary.



[L.H.: nur fragmentarisch / only fragmentary]

CRITICAL COMMENTARY

Abbreviations

b., bb.	=	bar, bars
BwGA	=	Berwald Complete Edition
Clar.	=	Clarinetto
Cor.	=	Corno
Fag.	=	Fagotto
FamA	=	Archives of the Berwald family, since 1969 in MAB
L. H.	=	left hand
MAB	=	Library of Kungl. Musikaliska Akademien, Stockholm
MM	=	Musikmuseet, Stockholm
Pfte.	=	Pianoforte
R. H.	=	right hand
SIMG	=	*Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig
STM	=	*Svensk tidskrift för musikforskning*, Stockholm
Str.	=	strings
V. (Viol.)	=	Violino
Va.	=	Viola
Vc.	=	Violoncello
vol.	=	volume

Quartet in E Flat Major for Piano and Wind Instruments

I. Sources

A MAB. Autograph score, 1 fly-leaf + 44 sheets + 1 fly-leaf; sheet 44 only ruled. The pagination 1—86 by unknown hand (the sheaves are numbered consecutively in each movement in Berwald's handwriting). Format: on an average 23 by 17 cm (paper sheaves of varying size). Watermarks: sheets 1—6, 9—11, 15—22: "BrH", sheets 7—8, 12—14 and 26—28: "CHS L&S" (with crown above), sheets 23—24, 33, 35—36 and 41—44: "JLD", sheets 25, 29—32, 34 and 37—40: "OS".[1]

The score is bound in wine red cloth board. On the factory made label in ink in autograph: *Fz. Berwald /Qvartett/ Partitur.*

On the top right-hand corner of the recto of the first fly-leaf in the son's, Hjalmar Berwald's, handwriting in ink: *Tillhör /Hj. Berwald.* ("Belongs to . . .")

Autograph heading at the top of p. 1 in ink: *Quatuor. / pour le Pianoforte, Clarinette, Cor et Basson.* [In the top left-hand corner:] *Oeuvre 1:* [in the top right-hand corner:] *Franz Berwald./ 1819.*

The music text in the source, written in ink, consists of: *Introduzione Adagio* p. 1, *Allᵍ ma non troppo.* pp. 1—44, *Adagio* pp. 45—50 and *Finale Allᵍ* pp. 51—86.

In the source there are rehearsal letters in blue crayon, made later by unknown hand, together with a remark in the first movement, b. 298, see below.

B MAB. Autograph part-books. Format: Piano part ca 34.6 by 26.8 cm, the other parts ca 34 by 26.5 cm. Watermark in all parts: " C & I HONIG".

The piano part stitched, (cover lacking), the remaining parts bound in mottled cardboard covers in red, black, blue, green and yellow; spines and corners in green cloth. Labels with *Kvartett.* [together with the name of the part:] *Clarinett., Cornett, Fagott* [resp., provided by unknown hand.]

On the title page of all parts a red label with ink inscription by Berwald's wife, Mathilde: *№ 34./ B.*

The title page of the piano part with ink, autograph: *Quatuor/ pour / le Piano-forte, Clarinette, Cor et Basson / composé / par/ Franz Berwald./ Oeuvre 1.* [with a circle round, and by another hand:] / *Anno 1820.*

In the top right-hand corner of the same page in Hjalmar Berwald's handwriting in ink: *(Tillhör Hj Berwald)* [underneath, by the same hand in aniline:] *Klavèrstämman finnes utskrifven / i partitur (bunden).* ("The piano part exists also written out — in score [bound]".)

Music text in ink.

In all parts there are rehearsal letters in blue crayon, made later by unknown hand. Furthermore, all parts contain later remarks in pencil by unknown hand. Concerning remaining annotation, see the footnote in the music text, p. 28.

Pfte.: 9 sheets, sheet 9^{v} only ruled.
Clar.: 1 fly-leaf + 4 sheets, sheet 4^{v} only ruled + 1 fly-leaf
Cor.: 1 fly-leaf + 4 sheets, sheet 4^{v} only ruled + 1 fly-leaf
Fag.: 1 fly-leaf + 4 sheets, sheet 4^{v} only ruled + 1 fly-leaf

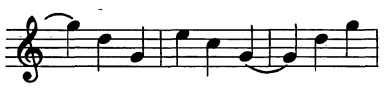
The autographs A and B, which are both relatively carefully written, must be regarded as equally valid sources. The music text of the present edition is therefore based on both A and B. In cases where they do not agree, this is commented on below. In Preface, in the section Editorial Comments, p. XIf. / XVIf., a description is given of how the respective source has been employed in the question of slurs, ties, dots and dashes.

[1] None of the watermarks has been deciphered — as regards provenance and dating — for certain; however, the following Swedish paper mills may be represented: Bruzaholm or Bråneholm for "BrH", Totebo for "CHS L&S", Örneström (according to Jon Liljedahl) for "JLD" and Olofström for "OS". The editors would like to extend their thanks to adjunkt Gösta Liljedahl, Stockholm, for this information.

II. Notes on the Sources

Introduzione Adagio — Allegro ma non troppo

Bar	Instrument	Note
7	all	single bar line after the bar in A and in B's wind parts.
15	Pfte. R. H.	dash over the first quaver in A.
24, 26—28, 77—78, 251, 253	Pfte.	dashes in B, not dots.
25, 252	Pfte. R. H.	b. 25: the closing grace notes written with demisemiquavers in A. B. 252: demisemiquavers in both sources. Adjusted according to Clar. in bb. 23 and 250.
30	Pfte. L. H.	dash over the last note in B.
36, 263	Pfte. R. H.	in both bars the first semiquaver is g in A. B. has b flat written on an erasure in b. 36 and the same without erasure in b. 263.
51—52	Clar., Fag.	B has slur from the semibreve in b. 51 to the crotchet in b. 52.
52	Pfte. R. H.	B has dash over d".
83	Pfte.	in B there is *pp* after *fz.*
90—91	Pfte.	the slurs in B finish at the bar line.
93—94, 282—283	Cor.	in both places A has slur only between the minims.
100, 289	Pfte. R. H.	in b. 100 the slur does not last until dess"' in any source. In b. 289 it lasts until b" in both sources.
101, 290	Pfte.	b. 101: the arpeggio sign divided in B, in one piece in A. B. 290: in one piece in both sources.
109, 298	Pfte. R. H.	b. 109: in B there is *poco rall.* in pencil, possibly in Berwald's hand; lacking in A. B. 298: B has *poco rall.* in pencil, later filled in with blue crayon by unknown hand. In A there is *poco rallent.* in blue crayon by unknown hand.
111	Pfte. R. H.	B has dash, not dot, over the triad. A lacks articulation mark in both hands.
113, 302	Pfte. L. H.	in b. 113, the lowest note is c in A, e in B; adjusted to conform with b. 302.
119	Clar.	A has dashes, not dots, under the crotchets. B has dot under the first.
124, 313	Clar.	A has dash, not dot, over the first note. B has dot.
132, 323	Pfte.	the dynamic marking in source B. Written in pencil, possibly in Berwald's handwriting.
171	Cor.	dots over the crotchets in A (the accents retained).
195—196	Cor.	B has slur from b. 195 but no connection to b. 196 (change of stave).
205	Cor.	the dynamic marking is *fp* in A and *fpp* in B.
210—211	Fag.	B has slur from the last e' flat in b. 210 to the last semiquaver in b. 211 (in addition to the slur from the last e' flat in b. 210 to the minim in b. 211).

Bar	Instrument	Note
211—212	Cor.	the tie between these bars lacking in A.
214	Pfte. L. H.	the first chord written with dotted crotchets in B.
222—223	Fag.	slur over the bar line in both sources.
324	Pfte.	the sixth semiquaver is g‘‘/g‘‘‘ in A.
Adagio		
1, 30	Pfte. L. H.	in both bars, the slur lasts until the third note in A.
Finale Allegro		
5, 7	Pfte. R. H.	the slurs include only the first three notes in A.
9	Pfte. L. H.	b flat written as a semibreve in both sources.
37	Pfte.	B has dashes, not dots, over g‘ flat / g‘‘ flat. A has dots.
38, 40	Pfte. R. H.	B has dashes over the notes in these bars.
67	Pfte. R. H.	in A the intermediate notes c‘‘‘ in the second triplet are missing.
107—108	Clar.	B has slur from the semibreve in b. 107 to the last quaver in b. 108 (in addition to the tie over the bar line).
133	Pfte. L. H.	A has dash, not dot, under the last note. B has no articulation mark in either hand.
167	Pfte. R. H.	dot, not dash, under the third in B. A has dash.
178 (from the 2nd note onwards) —180	Clar., Cor., Fag.	A has dashes, not dots, in Clar., Cor. and Fag. in bb. 178—180 (Fag. has no articulation marks in b. 180). B has dots in Clar. and Cor. bb. 178—180; dots in Fag. in b. 178 (in bb. 179—180 there are no articulation marks in this part).
192	Pfte. L. H.	dots, not dashes, under the octaves in A. B has no articulation marks.
214	Pfte.	A has dashes, not dots, over g‘ flat / g‘‘ flat. B has dots.
304	Pfte. R. H.	dash under the third in A.
307	Pfte.	A has dashes under the crotchets in both hands.
322	Fag.	*f*, not *ff* in A.
331	all	*cresc.* begins under the second crotchet in A.
334	Clar., Cor.	dash over the crotchet in A in Clar. In Cor.: dots, not dashes, over the first two notes in B. A has no articulation marks in this bar.
335	Cor.	dots, not dashes, over the last two notes in A; B has dashes over these.
335—337	Cor.	the original version of these bars, crossed out, is in A: 
336	Cor.	dots, not dashes, over all the notes in B and over the first two notes in A (no articulation mark for the last note in A).

I. Sources

A MAB. Autograph score, 45 sheets paginated 1—89 in Berwald's handwriting, sheet 45ᵛ only ruled. Format: ca 33.5 by 26.4 cm. No watermark. No cover, but remains of binding. Music text and title in ink.
Title on p. 1 in autograph: *Quintetto/№ 2/ für/ Piano/ 2 Violinen Alto et Violoncello/ komponirt/ für Fräulein Hilda Thégerström / von/ Franz Berwald* [in pencil and by unknown hand:]/ *Piano Forte (Partitur).*[2] The words *für Fräulein Hilda Thégerström* have been added later by Berwald.
Immediately above the music text on the right in pencil and by unknown hand: *Op. 5.* In the top right-hand corner in autograph and in ink: *Stockholm Dec:* [*Dec:* written on an erasure] *1853.* The indications of time and place together with *№ 2* above are crossed out in pencil. The title takes up half the page, the rest is music text.
The music text of the source consists of: *Allegro molto* pp. 1—7, *Scherzo. poco Allegretto* pp. 7—22, *Allegro molto* pp. 22—27, *Adagio quasi Andante* pp. 27—42 and *Allegro assai e con spirito* pp. 42—89.
All pencil marks on p. 1 probably have to do with the printing of the work by Schuberth & Co., and circled suggestions as to page numbers / page divisions prove without doubt that the source has served as the basis of the printing.

B MM. Piano part in autograph, bound in a grey-brown cover. 16 sheets paginated 1—32 by Berwald. Format: ca 33.8 by 26.4 cm. No watermark. Titles, annotations and music text in ink.
Title in autograph on the front cover: *Quintetto/ № 2/ Piano* [the last word underlied with a wave-line. In the lower right-hand corner in unknown hand:] *Franz Berwalds/ manuskript.*
On the front cover there is also a red label with *№ 33.* written on by Mathilde Berwald.
P. 1 is the title page, with *Quintetto/ № 2/ für/ Piano/ 2 Violinen Alto & Violoncello/ komponirt/ von/ Franz Berwald* written on in autograph.
At the top of p. 2 in autograph: *Quintetto.* The word is written on an erasure, earlier presumably *Piano.* In the top right-hand corner in autograph: *Franz Berwald 1853.*
On pp. 20—21, there are sections covered with stuck-on paper without music text and on p. 32 the same with new music text. See further Appendix IIa and b, p. 223 f.

C MM. Part-books consisting of the four string parts written out by unknown hand. (Same handwriting in all parts.) Format: ca 33.1 by 24.5 cm. No watermarks. The parts are stitched, no covers.
At the top of sheet 1ʳ in ink on each part: *Quintetto № 2.* [Thereafter the name of the part:] *Violino 1mo, Violino 2do, Alto., Violoncello* [resp., and:] *Franz Berwald.* All in unknown handwriting.
Music text in ink; in this there are additions in ink by Berwald.
V. I: 6 sheets
V. II: 6 sheets, sheet 6ᵛ only ruled
Va.: 6 sheets, sheet 6ᵛ only ruled
Vc.: 6 sheets, sheet 6ᵛ only ruled

D¹ (D¹P and D¹S where P stands for the piano part and S for the string parts.) Printed material, consisting of score (D¹P), which serves as piano part, together with string parts (D¹S). The score consists of a title page + 23 sheets paginated 3—47.

[2] Hilda Thegerström was a pupil of A. F. Lindblad and Berwald in Stockholm and studied afterwards for A. F. Marmontel in Paris and with Liszt in Weimar.

The recto of the title page has: *QUINTETTO POUR PIANOFORTE 2 Violons, Alto et Violoncelle composé pour MADEMOISELLE HILDA THEGERSTRÖM par FRANZ BERWALD. Op. 5** [concerning the *, cf. source D²P] *Propriété des Editeurs Pr. J. Schubert & Cº Leipzig* [plate no.] *2246.*
The verso of the title page consists of the publisher's foreword with the heading: *An Musiker von Fach und gediegene Pianisten, betreffend: Franz Berwald's Pianoforte-Compositionen.* [The date of the foreword:] *Hamburg im July 1856.* Cf. BwGA vol. 12 and Preface to this volume.
The string part-books without title page. The music text contains small divergencies from both D¹P and D²P.

D²P Printed score, consisting of a reprint of D¹P from the same plates; certain corrections made in the string parts. Number of sheets and pagination as above.
The recto of the title page has the same wording as in the first edition up to an including the word *Editeurs.* Then follows: *Pr. 3 Rthlr. 10 Sgr. Schuberth & Cie Hambourg, Leipsic & New-York. *Ce chiffre signifie le nombre des œuvres qui sont publiés* [plate no.] *2246. Lith. Anst. von C. G. Röder i. Leipzig.*
The verso side of the title page as above.
In the lower right-hand corner of p. 3: *Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.*
String part-books were probably not included in this printing.
A dedicatory copy of D²P and D¹S belongs to the Mazerska kvartettsällskapet, Stockholm. The score is bound in blue cardboard with white label. Written in ink on this in autograph: *Quintetto/ C Moll/ Partitur/ Fz Berwald.*
In the top right-hand corner of the front cover there is *№ 22* in ink by unknown hand.
In the bottom right-hand corner of the recto of the title page there is *Till Kompositörn ,Ludv. Norman/ ifrån/ Fz Berwald* in ink in Berwald's handwriting.[3]
The part-books have similar covers as the score. On white labels in ink in autograph: *Quintetto* [together with the name of the part:]/ *Violino 1mo, Violino 2do, Alto, Violoncello* [resp., and:] / *Fz Berwald.*
In the present edition, the piano part is based on the second edition of the Schuberth printing of the score, source D²P, for which autograph A, as mentioned above, has served as the original. The string parts are based on D¹S; the originals to these, if any, have presumably been lost. The Schuberth printing has been regarded as the most reliable source, partly because Berwald has probably himself authorized the printing, partly because it is a particularly well done piece of work, which, at least as regards the score, follows the original with great accuracy. In addition, it contains certain improvements in cases where source A betrays inaccuracies, i.e. in respect of warning accidentals and continued articulation marks in short *simile* sections. D¹S has been preferred to the version in D²P, as the string parts in that score, in spite of a number of corrections (see above), are not as accurately written. Variants between A and D²P are commented on below.
Autograph B deviates in certain details from A; these are accounted for below in cases where it has been thought necessary.
The part material C has been made use of only in the matter of accidentals and one or two tempo indications which were lacking in the other sources; this is not mentioned below.

II. Notes on the Sources

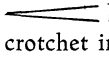
All parts have single bar lines in A, B and C before *Scherzo* (b. 34) and *Allegro molto* (b. 141) in the first movement, before the second movement (b. 177) and the third movement (b. 112).

[3] Ludvig Norman (1831—1885) was one of the most prominent Swedish composers of the time. He was active as a conductor at the Royal Theatre in Stockholm from 1861 onwards.

Allegro molto

Bar	Instrument	Note
1	Pfte.	*p* missing in A and B. The indication *poco a poco cresc.* starts from the fourth semiquaver in A.
2, 4	Str.	*p* missing in A and C.
9, 150	Pfte.	*sempre cresc.* missing in A and B.
35—36, 132—133	Pfte. L. H.	in both places B has slur from the first third in the first bar until the penultimate third in the following bar.
38, 66, 135	Pfte. R. H.	the slur in D²P only lasts as far as the second demisemiquaver.
39—40, 67—68, 136—137	Pfte. L. H.	taken together, the sources A, B and D²P have in eight cases slurs beginning from the crotchet g', in nine cases slurs beginning from g' sharp. In b. 137 there is no slur in B. R. H. has everywhere slur from the crotchet g'' in all sources.
57, 124	V. II	b. 57: the slur in A includes only the first two notes. B. 124: the slur in A, D²P and D¹S includes only the first three notes.
85	Pfte.	staccato dots for the first group of notes (both hands) in A and B.
99—102	Pfte. R. H.	the length of the slur varies in A and D²P; in three cases it includes notes 1—3, in three cases notes 1—4 per bar. In B the slur includes the crotchet in all bars.
118—119	Pfte. R. H.	the grace notes written with 64ths in A and D²P.
121—122	Pfte. L. H.	the slur does not cross the bar line in A and D²P.
140	Pfte. L. H.	the note a flat is in A and D²P dotted and has two stems; in B only one stem and the note is not dotted. Slur from a flat to d missing in A and D²P.
141	Pfte. L. H.	the note f is placed over the penultimate quaver in D²P. In D²P the slur lasts from g to f.
176	Pfte. R. H.	the first two small notes (c'b) are quavers in A and B. The triplet number only in D²P.

Adagio quasi Andante

1	V. I, V. II	 begins under the second crotchet in D²P and D¹S.
13	Pfte.	*fp* missing in A and B.
15	Pfte.	the dynamic marking is *pp* in B.
31, 36	Pfte. R. and L. H. resp.	the slur missing in A and B.
41—43	Pfte. R. H.	the semiquaver a' is placed before the tremolo figure in A and B. All sources have normal note size for this note.
45	Pfte. R. H.	the separate note d' flat is a demisemiquaver in D²P.
62—63	Vc.	the tie between the bars only in A and C.
83	Pfte. L. H.	the second chord has 4 notes (f sharp, c', e' flat and f' sharp) in A and B.
111	Pfte.	missing in A and B.

Allegro assai e con spirito

Bar	Instrument	Note
105—108	Pfte.	two slurs in both hands in B: bb. 105—106 and bb. 107—108.
136—137	Pfte.	B has a stuck-on section (pp. 20—21) between bb. 136 and 137 in the final version. In all sources slur from the semibreve in b. 136 in L. H. but no continuation to b. 137 (change of accolade). Cf. further Appendix II a.
281—292	V. I	all < and > missing in A and C.
371	Pfte. L. H.	the slur begins at the chord in B and D^2P.
420—421	Pfte.	A and B have continuation slurs over the bar line (change of accolade) but no continuation into b. 421.
490	Pfte. L. H.	the top note in the first chord is d' in D^2P.
591	Vc.	the last note in D^1S is B flat.
609—620	Pfte.	stuck-over section in B (p. 32) for the conclusion of the movement after b. 608. Cf. further Appendix II b.
610	Pfte.	*cresc.* missing in A and B.

Piano Quintet in A Major

I. Sources

A MAB. Autograph score, 52 sheets paginated 1—103 by Berwald, sheet 52^v only ruled. Format: ca 33.2 by 28.5 cm. Watermark: "C & I HONIG". No cover, but remains of binding. Music text and title in ink.

Title on *p. 1* in autograph: *Quintetto/№ 2* [the figure written later, 1 can be made out underneath] */pour* [this word written on an erasure] */Piano=Forte/ 2 Violons* [the last three letters in *Violons* written on an erasure] *Alto & Violoncelle* [the last letter in *Violoncelle* written on an erasure] */ komposé* [the two last letters written on an erasure.—The following seven words written later:] *et dédié/ à/ Monsieur Franz Liszt/ par* [there is an erasure under the last word] */Franz Berwald* [to the left of the name *Franz Berwald* in pencil, in unknown handwriting:] *op. 6.* [to the right of the same name in pencil, in unknown handwriting:] *Prise.*

The alterations in the title show that it was originally written in German but was afterwards (in connection with the printing?) changed into French.

The title takes up half the page; the rest is music text.

The music text of this source consists of: *Allegro con gusto* [*con gusto* written on an erasure] pp. *1—30*, *Allegro vivace* pp. *30—62*, *Poco Andante* [*ndante* written on an erasure] pp. *62—76* and *Allegro molto* pp. *76—103*.

The pencil marks on p. *1* presumably have to do with the printing by Schuberth & Co., and circled suggestions as to page numbers / division into pages show that the source has without doubt served as the basis of the printed edition.

B Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Stockholm. Three string part-books (V. I, V. II and Va.) partially autograph, partially unknown hand. Format: ca 33 by 26 cm. No watermarks.

The V. I part stitched into a grey-brown cover; the other parts recently bound in parchment with *Franz Berwald* in gold print on the front. Grey-brown original covers to the V. II and Va. parts still in existence, in the latter case bound in the parchment, the former separate.

On the front of each cover in ink in autograph: *Quintetto/ № 2.* [earlier *1*. This is followed below by the name of the part:] *Violino 1mo*, *Violino 2do* [resp.] *Alto.*

At the top of sheet 1^r in each part in ink in autograph: *Quintetto № 2* [earlier *1*; underneath follows the name of the part:] *Violino 1mo*, *Violino 2do* [resp.] *Alto* [and in the top right-hand corner:] *Franz Berwald.*

Music text in ink. In all parts the tempo indication *con gusto* in the first movement is written later, and in the third movement *ndante* is written on an erasure.

In all parts there are pencil marks in unknown handwriting consisting of suggestions as to page numbers / division into pages, obviously being directions for the engraver.

On sheet 1^v in resp. part there are bars crossed out; the music text in these bars is reproduced in Appendix III a—c, p. 224.

Stuck-in pieces of paper with music text in unknown handwriting are to be found on sheet 6^v in all parts. The original covered-up versions in the V. I part (the last two bars of the third movement and the first thirteen of the fourth movement), the V. II part (the last bar of the third movement and bars 1—13 in the fourth movement) and the Va. part (the last bar of the third movement and bars 1—12 of the fourth movement) are identical with the new versions with the exception of the fact that the cues of the piano part are slightly different in the V. I part and are missing in the other parts.

On the back of the piece of paper which have been stuck into the V. II part there is music text in unknown hand, comprising six bars of the piano part of this quintet. These bars have obviously been part of a later rejected section of the fourth movement; this section presumably followed the one which in the final version begins with b. 105. The six bars are reproduced in Appendix III d, p. 224.

V. I: 8 sheets, sheet 8^v only ruled; sheets 4—6 in unknown hand
V. II: 8 sheets, sheet 8^v only ruled; sheets 4—6 in unknown hand
Va.: 8 sheets, sheet 8^v only ruled; sheets 4—6 in unknown hand

C MAB. Piano part in a copy by unknown hand. Title page + 20 sheets paginated *1—37*, + 1 fly-leaf; sheet 19^v and the whole of sheet 20 only ruled. Format: ca 33 by 26.2 cm. No watermark.

The part is bound in a blue cardboard cover with white label. On the latter, in pencil in unknown handwriting: *Trycks under № 2.* ("To be printed as no. 2.")

On the inside of the cover there is a red label with the following in ink in Mathilde Berwald's handwriting: *№ 32.*

The title page has the following in ink in autograph: *Quintetto/ № 1./ für/ Piano = Forte/ 2 Violinen Alto & Violoncello/ kompon:/ von/ Franz Berwald.*

P. *1* at the top on the left in ink in autograph: *Quintetto № 1.* [to the right:] *Franz Berwald.*

The music text, written in ink, consists of: *Allegro con spirito* pp. *1—10*, *Allegro Vivace* pp. *10—21*, *poco Allegretto* pp. *21—26* and *Allegro molto* pp. *26—37*.

D^1 (D^1P and D^1S where P stands for the piano part and S for the string parts.) Printed material, consisting of score (D^1P), which serves as piano part, together with string parts (D^1S). The score consists of a title page + 35 sheets paginated *3—71*.

The recto of the title page reads as follows: *QUINTETTO № 2. POUR Pianoforte DEUX VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE COMPOSÉ ET DÉDIÉ À Monsieur Franz Liszt PAR FRANZ BERWALD. Opus 6. PROPRIÉTÉ DES EDITEURS. SCHUBERTH & Co, LEIPZIG.* [Plate no.:] 2356.

The verso of the title page consists of Berwald's preface, reproduced in Preface, p. X/XV of the present volume.

The string part-books have no title page. The music text shows small differences compared to that of the score, both as regards D^1P. D^2P and D^3P.

D^2P Printed score, consisting of a reprint from the same plates as D^1P; certain corrections made in the string parts. The number of sheets and pagination as above.
The recto of the title page has the same wording as in the first edition up to and including *BERWALD.* [Then follows:] *OP. 6. PR. PROPRIÉTÉ DES EDITEURS. SCHUBERTH & C°. HAMBOURG, LEIPSIC & NEW-YORK.* [Plate no.:] 2356.
The verso of the title page as above.
String part-books were probably not included in this reprint.

D^3P Printed score, consisting of a reprint with the same plates as D^2P; certain corrections made in the string parts. Number of sheets and pagination as in D^1P and D^2P.
The recto of the title page has the same wording as in the second edition; this last edition, however, has *5 Thlr.* [after] *PR.*
The verso of the title page as in D^1P and D^2P.
On p. 3 in the bottom right-hand corner: *Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.*
String part-books were probably not included in this edition.
A dedicatory copy of D^3P and D^1S belongs to the Mazerska kvartettsällskapet in Stockholm. The score is bound in blue cardboard with white label. Autograph inscription in ink on this: *Piano = Quintett/ A. Dur/ Partitur.*
In the top right-hand corner of the front cover in ink by unknown hand: *№ 23.*
In the bottom right-hand corner of the recto of the title page in ink in autograph: *Till Kompositörn Ludv: Norman/ ifrån / Fz: Berwald.*
The score contains annotations in Berwald's handwriting. On p. 22, vertically at the beginning of the first accolade of the Scherzo movement, Berwald has written in pencil: *Med blixtens snabbhet och / fogelns lätta flygt:/ Fz: Bd.* ("At the speed of lightning and with the lightness of a bird in flight".) Concerning other annotations see below.
The part-books have similar covers to those of the score. On white labels in ink in autograph: *Piano=Quintett/ A. Dur* [and:] */ Violino 1mo, Violino 2do, Alto* [resp.] *Violoncello.* In the second movement, in the Vc. part, there is an autograph annotation, see below.

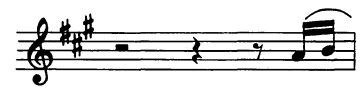
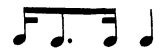
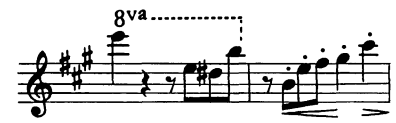
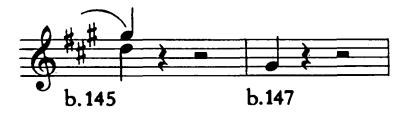
E See below, in the source description for Larghetto and Scherzo from an earlier piano quintet in A Major, A-LS.

The piano part of the present edition is based on the third edition of the score of the Schuberth printing, source D^3P, in its turn based on autograph A. The string instrument parts are based on D^1S; in this case source B has provided the original. Our reasons for considering the Schuberth printing to be the most dependable source, and, concerning the string parts, for preferring D^1S to the reading in D^3P, are identical with those stated in the case of the C Minor quintet, which have been given above. Discrepancies between the Schuberth printing and the manuscripts are noted below. Source C represents an earlier version of the work than that in A, B and the three editions of the Schuberth printing. This is proved by some divergent readings in the source, and by the fact that score A contains marks of alterations in the music text at these very places. The fact that the tempo indications in C vary on two places—cf. the alterations of these in A and B—provides additional confirmation of this assumption. Source C is used only in questions of accidentals which are missing in the other sources. The divergent readings mentioned above are dealt with below. For the short section for which source E has been used, the divergent readings have been noted below.

II. Notes on the Sources

All parts have single bar lines in A, B and the source of A-LS before the second movement. Before the third movement (b. 521) and the fourth (b. 115), there are single bar lines in A and B.

Allegro con gusto

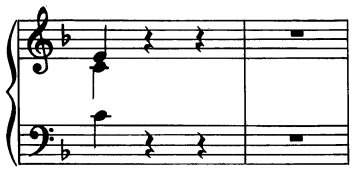
Bar	Instrument	Note
31, 227	Str.	b. 31: *poco cresc.* in V. II and Va. in B; D^1S has the same in V. II, Va. and Vc. B. 227: *poco cresc.* in V. I, V. II and Va. in B; in D^1S the same in all string parts.
55—60, 251—256	V. II	B has slurs every two bars (bb. 55—56, 57—58 etc.).
59, 255	Pfte. L. H.	divergent reading in C: 
63, 65, 67, 69	V. I, Va.	the descending figure  has two slurs (f' sharp-e', d' sharp-e' etc.) in D^3P in all bars. D^1S has two slurs in bb. 65 and 69 (both Va.).
89, 93, 183	V. II, Va., Vc.	b. 89: B has dot under the crotchet in V. II. B. 93: D^3P, D^1S and A have dot over the crotchet in Va. and Vc. B. 183: dot over the crotchet in Vc. in D^1S.
92—93	Pfte. R. H.	divergent reading in C: 
113	all	*string. il tempo 1mo* in A, B and C.
124—125	Va.	B has only *dim.* in b. 125; missing in b. 124. The other sources have both and *dim.*
131	Vc.	*p* in D^1S.
145, 147	Pfte. R. H.	divergent reading in C: 
160—161	V. I	in B and D^1S, the second slur crosses the bar line.
202	Vc.	the fingering is 3 in D^3P and D^1S.
221	V. II	*p* missing in D^3P. D^1S has *pp*.
221—226	Va.	bb. 221—224: slurs every bar in B. In bb. 225—226, A has one slur over both the bars.
297	Vc.	*p* missing in A and E.
298	Va.	*p* missing in A, B and E.
299	V. II	slur from g' to b' in D^3P and D^1S. *cresc.* is placed under the first to the second notes in B, E and in D^1S.
303	Va., Vc.	D^1S and B have *ff* under the semiquaver in Va. D^1S has the same in Vc.
304—305	Str.	the slur between these bars missing in A, D^3P and D^1S.

Allegro vivace

5	Vc.	*p* missing in A.

Bar	Instrument	Note
5—8	Vc.	in the dedicatory copy (D^3P and D^1S), Berwald has in pencil written *marcato* in b. 5 with continuation marks in bb. 6—8.
29, 31, 173, 175	Pfte. R. H.	the minims not dotted in A and C.
41, 42	Va. and Vc. resp.	*p* only in D^3P and D^1S.
84, 90, 276, 282	Pfte. L. H.	A has dash over the last crotchet in bb. 84, 90 and 276; in b. 282 dot. In D^3P and C dots in every bar.
93—99, 285—291	Pfte.	the difference between the larger and the smaller note heads is given in all sources.
121, 123, 315	V. II, Va.	b. 121: D^1S has dot under the first note in V. II. B. 123: D^3P has dot under the first note in Va. B. 315: D^1S has dot under the first note in Va.
129—132, 133—136	Va.	bb. 129—132: A and B have slur from b in b. 129 to f' sharp in b. 130 and from e' in b. 131 to a in b. 132. Bb. 133—136: A and B have slur from g sharp in b. 133 to e' in b. 134 and between bb. 135 and 136.
202	V. I	dot over the quaver in A, D^3P and D^1S.

Poco Andante

Bar	Instrument	Note
28	Pfte.	in the dedicatory copy (D^3P) Berwald has in pencil written in *mycket långsamt* ("very slowly") from the last group of big notes extending out into the right-hand margin.
77—78	Pfte.	divergent reading in C: 

Allegro molto

Bar	Instrument	Note
46, 47	V. II and V. I resp.	dot under the crotchet missing in D^3P in b. 46 and in D^1S in b. 47.
350, 351	V. II and V. I resp.	dot under the crotchet missing in A, D^3P and D^1S in b. 350 and in D^3P, D^1S and B in b. 351.
138, 382, 390	V. I, V. II, Va.	b. 138: dot under the first note in B in V. II. B. 382: dot under the first note in A in V. I, V. II and Va. B has dot in V. I and V. II. B. 390: dot under the first note in B and D^1S in V. I. B has dot in V. II.
425	Pfte.	*dim.* missing in A and C.

APPENDIX

I

Larghetto and Scherzo from an Earlier Piano Quintet in A Major

I. Source

MAB. Fragment of autograph score, 12 sheets, paginated *21—43* by Berwald. Sheet 12^{v} only ruled. Format: ca 26.8 by 34.1 cm. No watermark.

No cover, but remains of stitching.

The music text of the source in ink. Contents: the end of a movement pp. *21—22*, identical with the last 23 bars of the first movement in A-"Op. 6" (i.e. the work printed by Schuberth under the designation "Op. 6", and reproduced as quintet in A Major in this present edition; see Preface), together with *Larghetto* pp. *22—29*, *Scherzo. Allegro vivace* pp. *29—41*, *Larghetto* p. *41* and *Allegro* pp. *41—43*.

Bb. 5—20 in the concluding Allegro section, 32 bars long, are identical with bb. 275—290 in A-"Op. 6", first movement. In the Scherzo movement, bb. 57—60 (p. 31), bb. 149—152 (p. 34) and bb. 361—364 (p. 39), there occur in the piano part stuck-in slips of paper with music text in autograph. The original readings under these stuck-in slips are reproduced below. On the back of the stuck-in slips there is music text in autograph, identical with bb. 261—262, half of b. 263, b. 265 and half of b. 266 in the piano part of the first movement in A-"Op. 6". The fragment is probably not remainings of a definitive manuscript. This can be concluded from e.g. the handwriting and the fact that traces of alterations in the music text occur in a number of places. Numerous slurs are unclearly written, mainly at the transitions between accolades and from one page to the next. The placing of slurs and crescendo and diminuendo signs is often inexact.

II. Notes on the Source

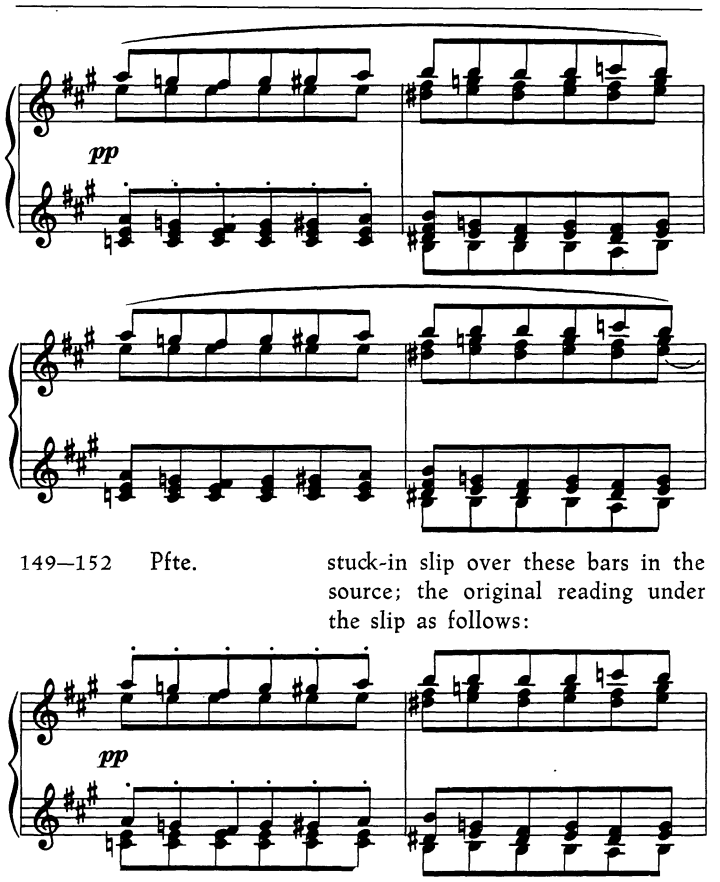
All sections with a new main tempo indication are separated by single bar lines in the source.

Larghetto

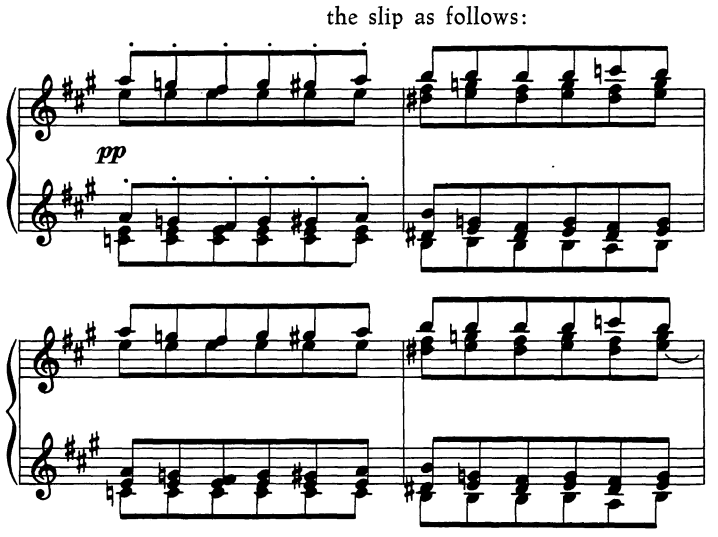
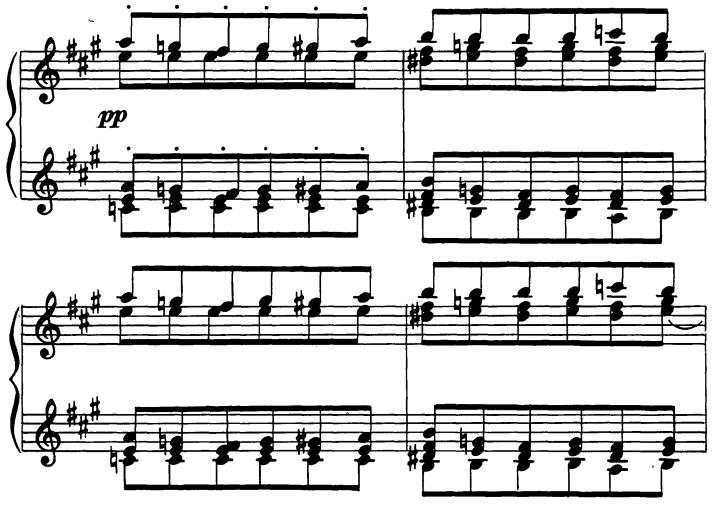
Bar	Instrument	Note
1	all	designations for the instruments missing in the source.
31—32	Vc.	the slur crosses the bar line; altered according to bb. 84—85.
34—35, 87—88	Pfte.	in both places there are slurs over the bar line (change of accolade) in both hands, but no continuations in bb. 35 and 88, resp.
52	Pfte. L. H.	the upward stem of the last note missing in the source; this one has just a downward stem.
53—54	Str.	demisemiquavers, not 64^{ths} in the groups.
84	Pfte. R. H.	the slur does not begin until c' sharp. Altered to conform with b. 31.

Scherzo
Allegro vivace

Bar	Instrument	Note
57—60	Pfte.	stuck-in slip over these bars in the source; the original reading under the slip as follows:



Bar	Instrument	Note
149—152	Pfte.	stuck-in slip over these bars in the source; the original reading under the slip as follows:



Bar	Instrument	Note
361—364	Pfte.	stuck-in slip over these bars in the source; the original reading under the slip as follows :