Edition Schott

Clarinet Library · Klarinetten-Bibliothek

Carl Maria von Weber

[illegible]

Grand Duo concertant

for Clarinet (in B♭) and Piano
für Klarinette (in B) und Klavier

opus 48 (JV 204, WeV P. 12)

Nach dem Text der Carl-Maria-von Weber-G[illegible]ausgab[illegible]
Edited from Carl Maria von Weber, Complete [illegible] by
Knut Holtsträter

KLB 58
ISMN 979-0-001-14085-9

www.schott-music.com

SCHOTT

Mainz · London · Berlin · Madrid · New York · Paris · Prag · Tokyo · Toronto
© 2009 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz · Printed in Germany

Vorwort

Praktische Ausgaben auf der Basis von kritischen belasten den Herausgeber stets mit einem schlechten Gewissen: Zum einen suggeriert der vorliegende Notentext eine Genauigkeit, die oftmals schon durch die verschiedenen Quellen nicht gegeben ist. Zum anderen bieten sie eine ‚entschlackte' Version, frei vom Ballast der Lesartenverzeichnisse, die die Entscheidungen des Herausgebers jedoch erst rechtfertigen bzw. sie ggf. auch relativieren. Für ein genaueres Studium der Sachverhalte sei daher das entsprechende Kapitel in Serie VI, Band 3 der Weber-Gesamtausgabe nachdrücklich empfohlen.

Zur Entstehung des Werkes

Weber hat das *Grand Duo* in enger Zusammenarbeit mit seinem Freund, dem Klarinettisten Heinrich Joseph Baermann, komponiert. Wie bei vielen anderes Werken Webers entstanden die Sätze in der umgekehrten Reihenfolge, d. h. zuerst das *Rondo*, welches [illegible] Tagebuch am 8. Juli 1815 mit Baermann einübte. Am Abend des 11. Juli folgte die Skizzierung des II. Satzes. Die erste verbürgte Aufführung [illegible] *Rondo*-Satzes durch Weber und Baermann fand am [illegible] im privaten Rahmen statt, die [illegible] Aufführung [illegible] Sätze folgte am 2. August [illegible] Münchener [illegible]. Die Skizzierung und [illegible]stellung des [illegible] ließ etwa eineinhalb J[illegible] auf sich [illegible] merkte am 5. November [illegible] tet, *Duo* in Es [illegible] Theil [illegible] November [illegible] in [illegible] vollendet" [illegible] ein [illegible] Jahr [illegible] das Werk vom [illegible] Schlesinger publiziert.

[illegible] den Q[illegible]

Es [illegible] vermutlich [illegible] November 1816 in Berlin entstandenes [illegible] Fragment des [illegible] 55 [illegible] 29 des [illegible] Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz [illegible] Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber 4) [illegible] aufgrund seiner Beschaffenheit als Teil [illegible] kompletten Entwurfs dieses Satzes zu [illegible], der im Herbst 1816 in Berlin entstand. [illegible] in diesem Entwurf bereits zahlreiche Angaben zur Dynamik, Artikulation, Phrasierung und Ausführung eingetragen, die er allerdings z. T. nicht in seine autographe Reinschrift übernahm. Das Fragment spielte für die Erstellung des vorliegenden Notentextes keine Rolle, enthält aber als Vorstufe der Reinschrift einige interessante Varianten, die Einblicke in Webers Arbeitsweise geben (vgl. WeGA VI/3, S. 179-181).

Folgende Quellen sind für die Konstitution des Notentextes herangezogen worden:

1. Die autographe Reinschrift:
Washington, Library of Congress, [illegible]:
ML30.8b.W4 Op. 48

Das für Webers Handarchiv erstellte [illegible] Ende des *Rondo* mit [illegible] datiert, kann aber früh[illegible] Berlin(?) fertiggestellt wo[illegible]. Die wenigen vorhandenen [illegible] dicht und p[illegible] vermutlich im Sc[illegible]. Die Bezeichnung mit dy[illegible] historischen Z[illegible] ist äußerst sparsam [illegible] dem Verfahren in W[illegible] Eigenart [illegible] die Angabe „Cembalo [illegible] Satz die Angabe „Piano[illegible] Edition hat die Handschrift [illegible] charakters lediglich die [illegible]quelle, die in Einzelfällen [illegible] Varianten [illegible]liefert.

2. [illegible]vorlage:
[illegible] Stadt- und Landesbibliothek, Musiksammlung,
[illegible] MH 1442[illegible]

Es handelt sich um eine Kopistenabschrift mit zahlreichen [illegible] Nachträgen, die vermutlich Ende 1816 [illegible] als Stichvorlage für Schlesinger angefertigt w[illegible]. Sie ist sehr sauber und in gleichmäßiger Seiten- und Takteinteilung beschrieben. Als Quelle lag [illegible] offensichtlich die autographe Reinschrift Webers zugrunde, denn der Kopist übernahm nicht nur die unterschiedlichen Besetzungsangaben und Satz- bzw. Tempobezeichnungen wörtlich, sondern folgte auch ansonsten mit graphischer Genauigkeit der Vorlage. Weber hat diese Abschrift sehr gründlich durchgesehen und zahllose Details der Dynamik, Agogik, Artikulation und Phrasierung ergänzt, während er – wie auch bei anderen Werken – die Richtigkeit der Töne offensichtlich kaum kontrollierte. Im direkten Vergleich der Quellen zeigt sich, dass Weber die Kopie wohl ohne Rückgriff auf sein Autograph bezeichnete, da in etlichen Einzelheiten unterschiedliche Bezeichnungsweisen festzustellen sind. Als unmittelbar für die Anfertigung des Drucks gedachte Vorlage enthält diese Handschrift das Werk in seiner definitiven Form. Da zweifelhaft bleibt, ob Weber Druckfahnen korrigiert hat, und andererseits der Stecher im Erstdruck einige Details des Manuskripts ungenau wiedergibt bzw. missverstanden hat, stellt nicht der Erstdruck, sondern diese Stichvorlage die Hauptquelle für die Edition des Werkes dar.

3. Der Erstdruck bei Schlesinger:
Berlin: Adolph Martin Schlesinger, Plattennummer „253" (1817); ohne Opuszahl auf dem Titelblatt

Im Vergleich mit der Stichvorlage findet sich im Erstdruck zwar eine verhältnismäßig geringe Zahl von Übertragungsfehlern, allerdings wurden etliche Angaben zur Dynamik oder Artikulation aus der Stichvorlage nicht übernommen. Wie in vielen Schlesinger-Drucke dieser Zeit wurden Webers staccato-Striche nahezu durchgängig als Punkte übertragen. Nicht auf Missverständnisse oder freie Interpretation zurückgehende Änderungen bzw. eigene Zutaten des Stechers sind dagegen äußerst selten.

Zur Druckgeschichte des Werkes und zur Baermann-Ausgabe

Wie bei fast allen Kammermusikwerken Webers [illegible] man auch beim *Grand Duo*, das bald zum [illegible] repertoire der Klarinettisten gehörte, eine [illegible] verworrene Druckgeschichte konstatieren. Eine [illegible] der Überlieferung bilden dabei die Drucke, [illegible] im Hause von Webers Berliner Hauptverleger [illegible] Martin Schlesinger, seines in Paris [illegible] Moritz und der Nachfolger Schle[illegible] gestellt wurden. Von Interesse ist [illegible] lieferung bis hin zu den im [illegible] Ausgaben von Heinrich [illegible] mann. (Diese versch[illegible] die einzelnen Drucke [illegible] 150–164, ausführlich be[illegible] besonders [illegible] Fehler [illegible].)
Im Zo[illegible] tenw[illegible] Schle[illegible] bearbeitete Carl [illegible] das Grand D[illegible] [illegible] sorgfältig durch[illegible] [illegible] und teilweise d[illegible] [illegible] verdeut[illegible] sowie die [illegible] bezeichnet hat. Während er [illegible] Eingriffe in Tonhöhen und [illegible] hat, ist die Ausgabe wiederum [illegible] zur Artikulation, Phrasierung und [illegible] insbesondere zahlreiche Akzente [illegible] ein- oder zweitaktige *crescendo-decres*[illegible] ergänzt worden. Gelegentlich sind [illegible] in *staccato*-Bezeichnungen umgewan[illegible] (z. B. im I. Satz in T. 47ff. oder im III. Satz bei Sech[illegible] der Klarinette, etwa in T. 13/14) oder auch *staccato*-Passagen durch Einfügung kleinräumiger Bögen unterbrochen worden.

Den von Weber bis zum Ende des III. Satzes (T. 236ff.) aufgesparten Effekt der gegen die Taktschwerpunkte gesetzten Akzente etwa hat Baermann bereits beim ersten Auftreten des *grazioso*-Gedankens (vgl. T. 68ff.) angebracht. Zu Beginn des langsa[illegible] Satzes ist in T. [illegible] der Klarinette „*con duolo*" dur[illegible] ersetzt, statt des *decrescendo* in T. [illegible] *crescendo* angegeben. Auch das „*sta*[illegible] I. Satzes ist eine Zutat [illegible] die in Webers Notieru[illegible] lers der Klarinette in T. [illegible] eingeschobe[illegible] Achtel-V[illegible] bzw. T. 20[illegible]
Trotz dieser de[illegible] che[illegible] und Dynamik b[illegible] Details [illegible] Eingriffe Baermanns hier [illegible] Klarinetten[illegible] wurde dann aber für neu[illegible] späteren Ausgaben des Werkes [illegible] so dass sie direkt oder indirekt [illegible] Rezeption des *Grand Duo* [illegible] vorliegende Ausgabe kehrt zum dem [illegible] zurück. Der mit [illegible] Ausgabe ver[illegible] Musiker wird fest[illegible] die ursprünglichen Phrasierungsbögen weiter [illegible] Artikulation homogener [illegible] die ‚Ku[illegible]keit', die das Werk im Lau[illegible] Rezeption [illegible] hat, aufgehoben wird. [illegible] sei, da[illegible] gerade der Gestaltungsbereich des ‚akzid[illegible] Notentextes' durchaus wichtig war – die fein [illegible] ausgearbeiteten Varianten der Artikulation des [illegible] themas (T. 68ff. und 236ff.) sind ein Indiz da[illegible]

Zur vorliegenden Edition und zu einigen Notationsbesonderheiten Webers

Die Notation der Neuausgabe folgt soweit möglich den jeweiligen Hauptquellen nach den Prinzipien der WeGA. Ergänzungen in Übereinstimmung mit anderen Quellen erscheinen in runden, Zusätze des Herausgebers in eckigen Klammern.
Es ist zu bedenken, dass nicht bezeichnete Stellen selten wörtlich zu nehmen sind bzw. eine vorherige Artikulation nicht automatisch außer Kraft setzen. Vielmehr können solche Takte teilweise in Anlehnung an Paralleltakte interpretiert oder im Sinne der bei Weber häufig zu beobachtenden Tendenz zu Varianten bezeichnet werden. So liegen z. B. in Satz I die Übertragung der *staccati* auf die rH in T. 139 und T. 161 analog der vorangehenden Parallelstelle sehr nahe. Die vom Kopisten in der Stichvorlage bzw. von Weber häufig verwendeten Ton- oder Akkordrepetitions-Kürzel wurden in der Regel beibehalten, aber aufgelöst, wenn dadurch Verunsicherungen auftreten könnten.

Die rhythmische Bezeichnung von **Vor- und Nachschlägen** zu einzelnen Noten oder Trillern weicht zwischen den Quellen, aber oft auch innerhalb einer Handschriften ab. Weber bevorzugt bei Vorschlägen aus Einzelnoten die Form ♪, bei zwei oder mehr Tönen unabhängig vom *Metrum* die Wiedergabe in 32teln. Für **Appoggiaturen** verwendet er neben der Form ♪ auch gewöhnliche kleiner notierte Achtelwerte. Der Kopist übernahm die Vorschläge meist von Weber.

Die eigentümlichen **Bogenführungen** wurden als Charakteristikum Webers bewahrt, sie führen aber stellenweise zu einer „sperrig" wirkenden Wiedergabe des Notentextes, die die Interpretation des Lesenden herausfordert. Durch Webers unpräzise und uneinheitliche Bogensetzung lässt sich beim *Rondo*-Thema des III. Satzes nicht bestimmen, inwieweit die vielfältigen Abweichungen Absicht sind oder zumindest teilweise auf Nachlässigkeiten in der Notierung oder gar auf der Unterscheidung von **Artikulations- und Phrasierungsbögen** beruhen. Auch beim Aufgreifen der Bassfi[illegible] im Mittelteil T. 136ff. ist schwer entscheidbar, ob eine Differenzierung beabsichtigt ist. Der Herausg[illegible] hat daher hier die Bögen mit der für ihn erkennba[illegible] Präzision der Vorlage wiedergegeben und lediglich [illegible] behutsame (gekennzeichnete) Konjekturen eing[illegible]. Durchgängig verwendet Weber zu[illegible] *sempre-legato-* oder *sempre-portato-* [illegible] holten bzw. durchlaufenden [illegible]tfiguren [illegible] Phrasierungsbögen, die [illegible] mit [illegible] mehrtaktigen (oft auch [illegible] anschließenden) Bög[illegible] dürfen die Bögen nicht [illegible] tionsabschnitt[illegible] me wird [illegible] die [illegible] Notati[illegible] [illegible] Quellen (vgl. [illegible] Klarin[illegible] T. [illegible] 255ff. im I. Satz [illegible] III. Satz). Zusätzlich [illegible] überlie[illegible] [illegible]figuren [illegible] wo die [illegible] [illegible] anschließenden Bögen de[illegible] fortsetzen, so wie zu [illegible] die unpräzise gesetzten [illegible]. Besonders Pausen-überspannende Bögen bei repetierenden [illegible] III. Satz, T. 61–62 rH oder T. 147–150 [illegible] belegen, dass diese Bögen lediglich [illegible] sind und keine Gliederung anzeigen [illegible].

Die in ihrer Bedeutung bisher nicht eindeutig geklärte Unterscheidung von **Strich und Punkt** lässt sich bei Weber auch im *Grand Duo* beobachten und wurde vom Herausgeber – soweit unterscheidbar – beibehalten.

Der Kopist der Stichvorlage hat die Striche Webers zu Punkten vereinheitlicht; die dort zugesetzten Striche sind Nachträge Webers, die dann im Druck wiederum größtenteils in Punkte umgesetzt wurden. Als ein Charakteristikum kann auch di[illegible]erwendung des Strichs am Ende eines Bogens [illegible]chnet werden. Offensichtlich ist hiermit generell [illegible] Kürzung des Notenwerts intendiert. Ähnliches gil[illegible] Striche [illegible] Anfang oder in der M[illegible] Bogen[illegible] T. 253–254, linke Hand[illegible]. Innerhalb der teils sehr [illegible] eindeutig zu ergänzenden [illegible]dynamik bleiben [illegible] durch ihre Größe [illegible] unterschei[illegible]. Selbst u[illegible]aufeinanderfolgende, m[illegible]ch gleiche Stellen [illegible] unterschiedlich bezeichnet sein [illegible] III. Satz (dort [illegible] einer *decrescendo*-Gabel [illegible] Akzentzeichen, beides Zusätz[illegible] Fällen kann der Herausgeber [illegible] jeweils seine Lesart wiedergeben.

[illegible] in diesem Zusammenhang eine [illegible] im III. Satz [illegible] der Kopist in T. 17 [illegible] zur langen [illegible] der Klarinette übernommen [illegible] Weber [illegible] durch *fp* überschreibt. [illegible] scheinen also nicht synonym. Obwohl Weber vermutlich – wie die Eintragung im Autograph [illegible] aus Gründen der Schreibökonomie die „einfach[illegible] Notierungsform bevorzugt, scheint das Akzent[illegible] also grundsätzlich in zwei Formen deut[illegible], dass besonders bei langen Notenwerten stets eine mögliche Differenzierung zu bedenken ist. [illegible] Hinweis die Bedeutungsunterschiede gibt auch [illegible] Änderung in T. 59, wo Weber den vom Kopisten wiederum aus dem Autograph übernommenen Akzent der Klarinette durch eine längere, über die gesamte Dauer des Notenwertes reichende *decrescendo*-Gabel überschrieben hat. Zugleich aber ersetzt er den Akzent der linken Hand durch ein *fp*).

Webers **Klavierschreibweise** weicht insofern von der heute üblichen Notierungsform ab als er vielfach beide Systeme zur Darstellung des musikalischen Verlaufs bzw. der Stimmführung nutzt. Die häufige Notation beider Hände in einem System (z. B. Satz I, T. 126ff.) oder das Fortsetzen begonnener Figuren im je anderen (z. B. Satz I, T. 166ff. oder 198ff.) dienen also der besseren Übersicht über musikalische Verläufe und wurden vom Hg. beibehalten. Pedalanweisungen hat Weber nur im II. Satz zu den *portati* in T. 37ff. und T. 51 sowie im III. Satz, T. 217, eingetragen.

Während in den beiden letzten Fällen die akkordische Ausfüllung eines G-Dur-Klangs bzw. die Repetitionen eines B-Dur-Septakkords als Klangfläche durch die Aufhebung der Dämpfung gestützt wird, soll im ersten Beispiel offensichtlich die hohe Lage der rH in ähnlicher Weise klanglich hervorgehoben werden. (Webers Brodmann-Flügel hatte außer dem Dämpfungspedal noch ein *una-corda*-Pedal, einen Fagottzug sowie ein *piano*-Pedal, hier dürfte aber nur die Aufhebung der Dämpfung bezeichnet sein.) Der Pedalwechsel ist hier vermutlich durch die Bögen mit bezeichnet.

Die Auflösung der Kürzel zur Bezeichnung der 32tel-**Tremoli** im Finalsatz T. 125ff. ist in unterschiedlicher Weise möglich, wie dies auch die verschiedenen Editionen des Werkes belegen.

Die Notation **alternativer Töne** für die erste Takthälfte von T. 196 der Klarinette in Satz I hängt möglicherweise mit instrumententechnischen Gegebenheiten zusammen, wobei offensichtlich nicht die Einzeltöne, sondern die Folge der drei ersten [illegible] als Problem gelten muss. Die Notationsweise [illegible] Klarinette im Anfangsteil der Durchführung des [illegible] (T. 150ff.) wurde trotz der eigentlich inkorrekten [illegible] weise um der besseren [illegible] willen [illegible]

Allen, die zur Entstehung [illegible] haben, sei an dieser Stelle [illegible]

[illegible] Holtsträter

Preface

Practical editions that are based on [illegible] always burden the editor with [illegible] of [illegible] the one hand, the score [illegible] of its suggests a [illegible] sion which is often [illegible] provid[illegible] the [illegible] sources. On the other [illegible] version free of the ballast [illegible] or explain [illegible]'s decis[illegible] tion of the [illegible] solved. [illegible] reference be made [illegible] the corresponding [illegible] VI, vol. 3 of [illegible] Weber Ge[illegible] complete edition of his w[illegible]

G[illegible]s of the [illegible]

W[illegible] composed [illegible] Duo in close collaboration [illegible] the clarinettist Heinrich Joseph Baermann. [illegible] some of Weber's other works, the [illegible] written in reverse order, i.e. beginning [illegible] the *Rondo*, which he rehearsed with Baermann [illegible] July 1815, according to his diary. On the [illegible] of 11 July the second movement was sketched [illegible]. The first documented performance of the *Rondo* movement by Weber and Baermann was given in a private house on 18 July 1815 and the first performance of both movements together followed on 2 August in the Munich *Hoftheater*. The sketching out and completion of the first movement was not done until late in the following year. On 5 November 1816 [illegible] Worked. Notated first part [illegible] in *E flat* [illegible] by the 8 November the diary entry states th[illegible] had already "finished *Allo.* in *E flat* for *Clar.* [illegible]". The work was published by Schlesinger [illegible] six months later.

[illegible] sources for the work

An autograph fragment of bars 59-129 of the first movement, probably written in Berlin at the beginning of November 1816, is kept in the *Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz* (shelf mark: *Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber 4*); this needs to be evaluated as part of what was presumably a complete draft version of this movement composed in Berlin in the autumn of 1816. In this draft version Weber includes numerous indications regarding dynamics, articulation, phrasing and performance, though some of these were not carried over into his own autograph fair copy. This fragment was not used a basis for the present score, though as a preliminary to the fair copy this source contains some interesting variants which give an insight into Weber's working methods (see WeGA VI/3, pp. 179-181).

The following source documents were used as the basis for this score:

1. The autograph fair copy
Washington, Library of Congress, shelf mark:
ML30.8b.W4 Op. 48

This autograph score was written out for Weber's own reference archive and is dated at the end of the *Rondo* "Munich 6 *July* 1815", but at the earliest it cannot have been completed until November 1816 in Berlin(?).
The few corrections that appear in the very densely written autograph score were probably made in the process of writing the score, as very little space is left. As in the other scores that Weber wrote out for his archive, there are very few indications of dynamics and articulation. Strangely enough, in movements II and III a "*Cembalo*" *[harpsichord]* is specified, while in movement I a different specification of "*Pianoforte*" appears. In view of its archival character, the manuscript can serve only as a comparative source for the present edition; it also provides variant markings in a number of places.

2. The engraver's proof
Vienna, Stadt- und Landesbibliothek, [illegible] collection, shelf mark: [illegible]23/c.

This is a copyist's copy [illegible] composer, probably [illegible] engraver's copy-text in [illegible] very clear [illegible] Weber's autograph [illegible] copy [illegible] as the main [illegible] for the [illegible] word for [illegible] specifications of instrume[illegible] markings, [illegible] precision [illegible] of the [illegible] checked the copy very [illegible] recognisable [illegible] of dynamics, [illegible] and phrasing, while [illegible] with other works – paying little [illegible] of the notes. Comparison [illegible] also shows that Weber apparently [illegible] copy without reference to his autograph, [illegible] styles of marking can be found in cer[illegible]. As the copy-text directly intended for use [illegible] preparation of the printed edition, this manuscript contains the work in its definitive form. Since it is doubtful whether Weber corrected the printer's proofs, and since the engraver reproduced some details of the manuscript imprecisely and misunderstood others, it is the engraver's copy-text, not the first edition, that constitutes the principal source for the present edition of the work.

3. Schlesinger's first edition
Berlin: Adolph Martin Schlesinger, plate number "253" (1817); no opus number on the title-page

In comparison with the engraver's [illegible], the first printed edition contains relatively few [illegible] errors, although some markings relating to [illegible] and articulation have not been copied over. [illegible] Schlesinger editions [illegible] period, [illegible] strokes indicating stacc[illegible] reproduced as dots. Alteration[illegible] from misunderstandings [illegible] extremely [illegible] of the engraver's own.

[illegible] publication [illegible] work and the [illegible]

Like [illegible] works, the *Grand Duo* – [illegible] part of the standard clarinet repertoire [illegible] complicated publication history. [illegible] of transmission is provided by [illegible] editions produced by Weber's [illegible] Adolph Martin Schlesinger in Berlin, by [illegible] and by Schlesinger's [illegible] the publisher [illegible]. Of particular interest [illegible] the link to the editions by Heinrich Baermann's [illegible] Carl Baermann, which were produced by the same publishing house. These different lines of provenance are described in detail in Vol. VI/3 of WeGA, pp. 150-154 and [illegible] with reference to various particularly striking 'improvements' and errors).
In [illegible] 1869 Carl Baermann produced a new edition of the Grand Duo as part of his new edition of Weber's clarinet works for Schlesinger's *Gesammtausgabe*. Baermann carefully studied the piano part in the posthumous Schlesinger edition, removed outstanding errors and brought about some clarification of the musical text through his method of notation; he also supplied the solo part with detailed markings. While on this occasion he refrained from making alterations to the pitch or duration of notes, the edition is strewn with markings prescribing articulation, phrasing and dynamics. In particular, numerous accents and *crescendo-decrescendo* patterns, mainly one or two bars in length, have been added. In some cases *legato* slurs have been changed into *staccato* markings (for instance in the first movement, bar 47ff. or in the semiquaver figures in the clarinet part in the third movement, e.g. bars 13/14). Occasionally, too, *staccato* passages are interrupted by the addition of short slurs.

The effect created by the setting of accents against the strong beats, which Weber saved until the end of the third movement (bars 236ff.), is brought forward by Baermann to the first appearance of the *grazioso* idea (cf. bars 68ff.). At the start of the slow movement in bar 5 of the clarinet part the marking *"con duolo"* is replaced with *"con tutt'anima"* and in place of the *decrescendo* beginning at bar 63 Baermann initially marks a *crescendo*. The *"ritard."* in bar 141 of the first movement is also an addition. In the third movement Baermann attempts to give greater precision to the continuations of the clarinet trills in bars 196f. and 200f., which are not clear in Weber's notation, by adding a quaver grace note *b* before bars 197 and 201 respectively.

Despite these highly detailed specifications of articulation and dynamics, running counter to the musical text as handed down to us, the number of Baermann's interventions in the present instance is small in comparison with those in his editions of the other clarinet works. The Baermann edition was subsequently used as the basis for fresh arrangements and later editions of the work and thus had a direct or indirect influence on our whole experience of the *Grand Duo*. The present edition goes back to the "pre-Baermann" state of the work. Musicians familiar with the Baermann edition will notice that the original [illegible] further and that the articulation is more [illegible] cated, so that the [illegible] being "short-[illegible]" which has beset the [illegible] over the [illegible] ry, can be set aside. [illegible] definition of details in the [illegible] larly important [illegible] Weber – [illegible] in articulation [illegible] Rondo [illegible] and 236ff.) [illegible] evidence of this.

The pre[illegible] of the idios[illegible] [illegible] of [illegible]

As [illegible] possible [illegible] of the new edition adhere to the [illegible] principal sources, in keeping [illegible] the WeGA. Additional corrobo[illegible] documents appear in round [illegible] details added by the editor in square [illegible] should be borne in mind that passages that [illegible] should seldom be taken literally, i.e. the [illegible] markings does not automatically mean that [illegible] indications of articulation have ceased to apply. Rather, bars of this kind may need to be interpreted either in the light of parallel passages or in line with Weber's frequent practice of using variants. For example, in the first movement it seems obvious that the *staccati* should be carried over to the r.h. in bars 139 and 161 to match the preceding parallel passage.

By and large, the shorthand devices indicating repetitions of notes and chords which are often used both by Weber and by the copyists of the engraver's copy-texts have been retained; they have been written out in full, however, in cases where their retention would have created unnecessary confusion for the performer. The rhythmic values of grace notes [illegible] accompanying single notes and trills [illegible] both between sources and often [illegible] single [illegible] the case of grace notes [illegible] ♪ for single notes and [illegible] of two or more notes, [illegible] appoggiatura [illegible] sometimes normal, [illegible] usually adopt [illegible] the form of [illegible] Weber. The distinctive features of [illegible] have been [illegible]ed, but [illegible] in [illegible] the performer. Weber's [illegible] use of slurs makes it [illegible] theme in the third movement [illegible] the many discrepancies are [illegible] some of them are the result of [illegible] in which they indicate a [illegible] phrasing [illegible] articulation marks. [illegible] the bass figure taken up in the middle [illegible] bars 116ff. [illegible] difficult to tell whether a [illegible] is intended. The editor has therefore reproduced the slurs with the precision found in the source documents [illegible] just introduced a few careful corrections ([illegible] as such). To indicate *sempre legato* [illegible] playing in repeated or continuous accompaniment figures, Weber consistently uses [illegible] slurs extending over several bars; at times these alternate arbitrarily with single- or multiple-bar ([illegible] often also overlapping or contiguous) slurs. In such cases the slurs should not be misread as indicating the start of a new section for articulation. This point is borne out by the variations in the notation of the various sources observable here (see for example the piano writing in bars 64ff., 88ff., 126ff. and 259ff in the first movement, bars 9ff. and 71ff. in the second movement and bars 163ff. in the third movement). Further problems arise with Alberti-style accompaniment figures (e.g. first movement, bar 259ff.), where the contiguous slurs of variable length in the r.h. merely indicate *legato* playing, while the imprecisely placed slurs at the beginning of the second movement, bars 5 and 8ff. merely indicate a *portato*. The use of slurs spanning rests and of open-ended slurs in repeated figures (such as those in the third movement, bars 61–62, r.h. or bars 147–150, lower system) demonstrate particularly clearly that these slurs merely indicate a way of playing and are not structural markers.

The precise significance of the distinction between dots and vertical strokes in Weber remains unresolved, but the distinction is again found in the *Grand Duo* and – to the extent that it can be clearly established – is retained in this edition. The copyist of the engraver's copy-text used dots throughout; the added vertical strokes are later entries of Weber's, most of which were then amended to dots before printing. Weber's use of a vertical stroke at the end of a slur is also a distinctive feature of his notation. It seems clear that the purpose is to indicate a shortening of the note value. The same is true of the vertical strokes at the beginning or in the middle of the slur, for example in the first movement, bars 253–254, l.h.

Within Weber's indications of **dynamics**, which leave many gaps and are often difficult to guess, his markings of **accents** are sometimes difficult to interpret too, as their size makes them scarcely distinguishable from decrescendo hairpins. Even immediately successive, motivically identical passages may be marked differently, as for instance in the clarinet part in the third movement (see the length of a decrescendo h[illegible] in bar 212 of the engraver's copy and a norma[illegible] sign in bar 214; both are additions by Weber). [illegible] instances the editors have been obliged to repro[illegible] their respective readings in the E[illegible].

A characteristic example of thi[illegible] made by Weber in the thi[illegible] 17 the copyist had ret[illegible] the accent on [illegible] note in the clarinet, b[illegible] the[illegible] It would seem that th[illegible] synonymous for Weber. [illegible] autograph s[illegible] – h[illegible] the 'simpler' [illegible] to write, [illegible] th[illegible] be inter-pret[illegible] two way[illegible] possibility of differe[illegible] in general, especially with [illegible] indication [illegible] an alteration [illegible] 58 [illegible] Weber overwrites the [illegible] has again carried over from [illegible] a fairly long decrescendo [illegible] the whole duration of the note. [illegible] however, he replaces the accent in [illegible] *fp*.

[illegible] for the piano differs from modern [illegible] inasmuch as he often uses the staves in [illegible] make clear the musical flow or the part-writing. His common practices of notating the two [illegible] on one stave (e.g. first movement, bars 126ff.), and of continuing a figure on a different stave from the one in which it has begun (e.g. first movement, bars 166ff. and 199ff.), both exemplify this desire to make clear the sequence of musical events and have been retained in the present edition.

Weber supplied pedal markings only at the *portati* in bars 37ff. and 51 in the second movement, and in bar 217 in the third movement. In the latter two cases, raising the dampers serves to re[illegible] the G major chordal sonority and the repetition [illegible] the B flat major seventh chord respectively, and in th[illegible] case the [illegible] is clearly to bring out the sonority of [illegible] in the r.h. In a similar [illegible] piano had, in addition [illegible] *corda* pedal, a bassoon [illegible] instance, however, only [illegible] seems to b[illegible] pre-sumably also in[illegible]

There [illegible] different w[illegible] the shorthand n[illegible] of the [illegible] in the finale, [illegible]25ff., [illegible] of the work [illegible]

Alt[illegible] notes [illegible] the clarinet in the first half o[illegible] movement, perhaps to take account [illegible] technical features. Obvi-ously [illegible] do not result from individual [illegible] playing the [illegible] three notes in [illegible] notation of the clarinet part at the [illegible] the development section of the first [illegible] bars 1[illegible] been retained for the [illegible] legibility, although the marking style is actually [illegible]

Heartfelt th[illegible] at this point to all those who have contribut[illegible] the preparation of this edition.

Knut Holtsträter

Translation Julia Rushworth

PREVIEW Low Resolution