

## Bemerkungen

*T* = Takt(e); *Zz* = Zählzeit

### Quellen

- A Autograph, reinschriftliche Partitur. Zürich, Zentralbibliothek, Musikabteilung, Bibliothek der Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich, Signatur AMG XIV 866. 36 elfzeilige Blätter im Querformat mit 71 beschriebenen Notenseiten, Eintragungen in Tinte und Bleistift, unpaginiert und undatiert. Titel: *1. Concerto | pour la Clarinette | par | Louis Spohr*.
- E Erstaussgabe in Stimmen. Leipzig, Kühnel, Plattennummer 964, erschienen 1812. Titel auf Umschlag der Klarinettenstimme: *Premier | Concerto | pour la | Clarinette | avec acc. de 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Hautbois, | 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales, | Alto et Basse | composé et dédié | à son ami M<sup>r</sup> Hermstedt | Directeur de Musique à Sondershausen | par | Louis Spohr. | [links:] Op. 26. [rechts:] Pr: 2 [Zeichen für Reichstaler] | [Mitte:] Chez A. Kühnel, | Bureau de Musique à Leipzig. Verwendetes Exemplar: Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Signatur VIII 1570.*
- AG Titelausgabe der Erstaussgabe. Leipzig, C. F. Peters, Plattennummer 964, erschienen nach 1814. Titel wie E mit Ausnahme der vorletzten Zeile, die nun *Chez C. F. Peters* lautet. Verwendetes Exemplar: Zürich, Zentralbibliothek, Musikabteilung, Bibliothek der Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich, Signaturen AMG IX 375 (Solostimme) und AMG IX 375 a, c, e, f, i, k–t (Orchesterstimmen).

Unter den Quellen in der Bibliothek der Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich befinden sich auch vier handschriftliche Stimmen (Violine 1/2 sowie zwei Kontrabass-Stimmen; Signaturen AMG IX 375 b, d, g, h). Die Violinstimmen, als *Violino I<sup>mo</sup> Ripieno*: und als *Violino II<sup>do</sup> Ripien*: bezeichnet, enthalten im 1. und 3. Satz lediglich die in den gedruckten Stimmen mit Tutti gekennzeichneten Takte; für die übrigen Takte sowie den 2. Satz sind Pausen vorgeschrieben. Die beiden Kontrabass-Stimmen überliefern hingegen den vollständigen Notentext. Vorlage für die vier Stimmen dürfte das Exemplar von AG gewesen sein. Vermutlich wurden die Stimmen als Ergänzung der gedruckten Stimmen für eine nicht näher bestimmbare Aufführung angefertigt; sie sind daher für die Edition irrelevant.

Ebenso konnte eine weitere Quelle unberücksichtigt bleiben, die erst seit kurzem in der Sammlung Schneider-Genewein in Zürich zugänglich ist: ein handschriftlicher Stimmensatz vermutlich aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bei dem es sich aber nicht um das Uraufführungsmaterial handelt.

### Zur Edition

Wie im *Vorwort* dargestellt, dienten sowohl das Autograph (A) als auch ein heute verschollener handschriftlicher Stimmensatz als Stichvorlage für die Erstaussgabe (E). Bei A handelt es sich um eine Reinschrift, die in ihrer Grundschicht nur wenige Korrekturen aufweist; sie enthält an mehreren Stellen allerdings Nachträge, die offensichtlich aus späterer Zeit stammen (insbesondere „Vi-de“-Vermerke im 1. Satz sowie kleinere Retuschen zur Entlastung des Soloinstruments, dazu ausführlicher siehe unten). E stimmt im Notentext zwar mit A weitgehend überein, hat aber in den Vortragsbezeichnungen nicht selten geänderte Lesarten. Das legt die Vermutung nahe, dass als Vorlage für E im Wesentlichen die handschriftlichen Stimmen herangezogen wurden (wobei die nachträglich angebrachten Erleichterungen des Soloparts wohl aus A stammen, da der bei

Hermstedt verbliebene Stimmensatz diese Änderungen sicherlich noch nicht enthielt). Bei dem Großteil dieser Abweichungen handelt es sich um systematisch vorgenommene Angleichungen an colla-parte-Stimmen oder Parallelstellen; nur ein kleinerer Teil sind substanzielle Änderungen. Da aus dem handschriftlichen Stimmensatz die Uraufführung am 16. Juni 1809 unter Spohrs Leitung sowie weitere Konzerte in den Jahren 1809 und 1810 bestritten wurden, spiegeln sich darin sicherlich Proben- und Aufführungserfahrungen wider. Insofern können diese Stimmen grundsätzlich als autorisiert gelten, wenngleich sich darin auch einzelne Eintragungen der Spieler befunden haben dürften, die kaum für den Druck gedacht waren, aber in manchen Fällen in E Eingang gefunden haben (dies betrifft vor allem Flöte 2 und Fagott 2, in denen mehrfach singuläre Dynamikbezeichnungen – meist Wiederholungen vorangehender Bezeichnungen – anzutreffen sind). AG ist ein unveränderter Nachdruck von E, bei dem aufgrund der Übernahme des Verlags Kühnel durch C. F. Peters lediglich das Titelblatt geändert wurde.

Angesichts dieser Quellenlage wird E als Hauptquelle unserer Edition gewählt. A ist eine wichtige Nebenquelle, zumal sie die einzige überlieferte autographe Quelle ist. Lesarten aus A sind an solchen Stellen, an denen E unstimmig erscheint, in unsere Edition ungeklammert übernommen; über sie wird in den *Einzelbemerkungen* berichtet. Dort wird darüber hinaus auf musikalisch plausible Lesarten von A auch dann hingewiesen, wenn sie nicht in unserer Edition berücksichtigt wurden, es jedoch nicht ausgeschlossen werden kann, dass in E eine unautorisierte Lesart vorliegt. Zeichen in runden Klammern stellen Ergänzungen des Herausgebers dar.

Die Unterscheidung von > und >> sowie von Staccatostrich und -punkt ist in den Quellen nicht immer sicher zu bestimmen, zumal die Zeichen uneinheitlich verwendet werden. Spohr notiert in A mal kürzere, mal längere Akzente, die in E unterschiedlich wie-

dergegeben sind. Wir gehen in den meisten Fällen von > aus (vgl. in der Solostimme etwa im 1. Satz T 56, 58 oder T 93, 97, 99) und geben ≫ nur dort wieder, wo es musikalisch sinnvoll erscheint. Eine Differenzierung zwischen Staccatostrich und -punkt gibt es in A nicht, hier werden stets Punkte verwendet. In E hat die Solostimme ebenfalls immer Punkte, in den Orchesterstimmen werden zwar beide Zeichen verwendet, allerdings ohne erkennbare Systematik; wir übernehmen daher die Lesart von A und verwenden nur Staccatopunkte.

Die Vortragsbezeichnung *dolce* ist in den Quellen meist abgekürzt, sie wird in der vorliegenden Ausgabe geschrieben.

In A und E gibt es sowohl Bezeichnungen von Abschnitten als Solo und Tutti als auch die Kennzeichnung einzelner hervorgehobener Stimmen als Solo. Diese Angaben wurden nur in der Einzelstimme der Soloklarinette übernommen.

Wie aus dem Brief Spohrs an Kühnel vom 1. Januar 1812 (siehe *Vorwort*) hervorgeht, trug der Komponist vor der Drucklegung für eine Reihe von Stellen in der Solo-Klarinette vereinfachte Ossia-Varianten in das Partiturautograph ein. Diese Alternativversionen wurden auch in E übernommen. Die dazugehörigen Vortragsbezeichnungen (insbesondere Bögen und Staccati) sind sowohl in A als auch in E jedoch oft nur im Haupttext oder in der Ossia-Variante notiert. Wir gehen davon aus, dass sie in der Regel für beide Varianten gelten und haben sie daher stillschweigend im jeweils anderen System ergänzt.

#### *Zu den Nachträgen in der autographen Partitur (A)*

Die Nachträge in A lassen sich in drei Kategorien unterteilen: 1. gibt es eine Reihe von „Vi-de“-Vermerken oder Markierungen für wegzulassende Takte (diese betreffen durchgängig Solo-Abschnitte im 1. Satz). 2. kam es zu kleineren Änderungen in der Instrumentation, wobei in den meisten Fällen kürzere Passagen der Klarinette auf andere Instrumente übertragen wurden, so-

dass das Soloinstrument kurzzeitig pausieren kann. 3. sind einige wenige Anweisungen zur Agogik in der Klarinettenpartie nachgetragen.

Die Autorschaft der Nachträge lässt sich nicht sicher bestimmen. Die beiden erstgenannten Änderungen dürften von Spohrs Hand stammen. Die letztgenannten Eintragungen zeigen dagegen wenig Übereinstimmungen mit Spohrs Handschrift, auch wenn nicht mit Sicherheit ausgeschlossen werden kann, dass diese Eintragungen ebenfalls vom Komponisten selbst vorgenommen wurden. Am wahrscheinlichsten ist es, dass die Änderungen eine konkrete Aufführungssituation aus späterer Zeit widerspiegeln. Da die in Zürich aufbewahrten Stimmen von AG mit analogen Kürzungen und Änderungen versehen wurden, müssen diese Stimmen im Zusammenhang mit der Einrichtung von A verwendet worden sein. Plausibel erscheint daher die Vermutung, dass die Änderungen für die Züricher Aufführung am 16. Dezember 1817 (oder am 10. Januar 1825), bei der der Amateurklarinetist Conrad Ott-Imhof die Solopartie spielte, vorgenommen wurden (siehe *Vorwort*). Da Spohr im April 1816 und Juni 1817 selbst in Zürich weilte, könnte der Komponist bei dieser Gelegenheit die Änderungen abgesprochen oder sogar eingetragen haben (wann und auf welchem Weg das Autograph nach Zürich gelangte, ließ sich bisher nicht ermitteln).

Da die Änderungen in A nicht im gedruckten Notentext der Stimmen E oder AG zu finden sind und wohl nur für eine bestimmte Aufführung gedacht waren, bleiben sie in der vorliegenden Edition unberücksichtigt. Weil sie jedoch sehr wahrscheinlich von Spohr autorisiert wurden und zudem das Klarinettenkonzert von Beginn an als überaus schwer galt, sodass Solisten schon früh Erleichterungen vornahmen, werden sie nachfolgend mitgeteilt. Sie können dem Spieler Anhaltspunkte für mögliche Kürzungen und eine Vereinfachung der Solostimme geben.

#### *„Vi-de“-Vermerke in Satz I*

Für die folgenden Takte im 1. Satz sind Kürzungsvermerke angegeben (in A

in der Regel durch „Vi-de“ angezeigt, seltener durch eine Klammer oder sonstige Markierung; an den Nahtstellen wurden dabei manchmal Noten ergänzt): T 75–79, 88–100, 123 f., 172 f., 179–182 (am Beginn mit Fragezeichen versehen), 239–243, 252–264, 287 f.

Hinsichtlich der Übertragung von Partien der Solo-Klarinette auf andere Instrumente sowie Instrumentationsänderungen siehe die ausführliche Aufstellung im Kritischen Bericht der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Orchesterpartitur (PB 15126).

#### *Nachträge in der Klarinettenstimme zur Agogik*

Satz I

87: *poco rallent<sup>do</sup>*

100: *un poco rallent<sup>do</sup>*

105–107: *un poco più mosso*

251 (ca. Taktmitte): *ritard.*

264 (ca. Zz 3+): *ritard<sup>do</sup>*

270–272: *un poco accelerando* (sic)

274 (Zz 2): *ritardando*

Satz III

100: *poco ritard<sup>do</sup>*

222: *poco ritardando*

#### *Einzelbemerkungen*

Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich alle Bemerkungen auf E und die Soloklarinette.

#### **I Adagio – Allegro**

15: *p* gemäß A; in E 1. Note mit Zusatz *Violino*.

15–18: In A, E je eintaktiger Bogen (in A T 18 ohne Bogen); an Violine 1 sowie an T 23–26 angeglichen.

23: In A *p* zu 1. Note.

33: In Ossia-Variante Bogen zu 9.–10. Note statt 8.–10. Note (1. Takthälfte nicht als Ossia notiert).

36: Beginn des 1. Bogens bei 2. Note gemäß A; in E undeutlich, Beginn vielleicht bereits bei 1. Note.

38: Dritttletzte Note *es<sup>2</sup>* gemäß A. In E mit *h* (also *e<sup>2</sup>*), vgl. aber T 217 sowie *des<sup>1</sup>* in Violine 1 T 38, 217, wohl Versehen.

39: In A 3. Note der Ossia-Variante *d<sup>2</sup>* statt *e<sup>2</sup>*; wir halten die Lesart von E

- ( $e^2$ ) für plausibler. – Vorletzte Note in A in Haupttext  $a^2$  und in Ossia-Variante  $a^1$  (also gegenüber E vertauscht).
- 50: Bögen ab 3. Note gemäß A, in E ein langer Bogen zu 2.–10. Note; vgl. aber T 48, 52.
- 56, 58: In A jeweils wohl  $>$  zu 1. und 4. Note, in E  $\succ$  zu 1.–2. und 4.–5. Note; wir notieren als  $>$ .
- 83: In E unklar, ob  $>$  zu 2. und 5. Note oder  $\succ$  zu 2.–3. und 5.–6. Note; in A unbezeichnet. Wir deuten als  $>$ .
- 88: In A  $p$  zu 1. Note.
- 89: In A, E auch 1. Triolennote staccato, an T 91 und analoge Stellen angeglichen.
- 93, 96, 98: In A  $>$  zu 3. Note (T 93) bzw. jeweils zu 1. und 4. Note (T 96, 98); in E wohl dagegen  $\succ$  zu 3.–4. Note bzw. zu 1.–2. und 4.–5. Note; wir notieren als  $>$ .
- 109: Unklar, ob  $>$  zu 6. und 10. Note nur für Ossia-Variante gilt oder auch für Haupttext (in E  $>$  nur zu Ossia-Variante gesetzt, A ohne  $>$ ); angesichts der abweichenden Spielfigur wird auf eine Übertragung auf den Haupttext verzichtet.
- 110: Unklar, ob  $\sharp$  zu fünftletzter Note des Haupttexts auch für die Ossia-Variante gelten soll. Aufgrund der abweichenden Spielfigur, der 4. Note  $c^2$  sowie der Art der Notation (in A ist Ossia-Variante zwar auf demselben System wie Haupttext notiert, die Note steht aber vor der mit  $\sharp$  versehenen Haupttextnote) nehmen wir an, dass abweichend vom Haupttext  $c^3$  gespielt werden soll.
- 113 f.: Bogenende in E bereits T 113 letzte Note (A ohne Bogen), in Analogie zu T 277 f., 279 f. bis 1. Note T 114 verlängert.
- 115: In A 13.–16. Note je zwei Noten gebunden.
- 123: Bogen zu 1.–3. Note gemäß A im Hinblick auf die Bögen der folgenden Spielfigur sowie in Analogie zur (leicht abweichenden) Parallelstelle T 287.
- 159 f.: In A endet Phrasierungsbogen bereits bei letzter Note T 159, auch in T 160 ist Ende des Phrasierungsbogens zu letzter Note im Takt lesbar; gleiche Artikulation wie in T 167–169 beabsichtigt?
- 164: In A  $f$  zu 1. Note.
- 169:  $\text{♩} e^2$  gemäß A, in E  $\text{♩} e^2$  (vorangehende Note aber  $\text{♩}$ ), sicher Versehen.
- 215: Bogen zu 2.–4. Note gemäß A in Analogie zu T 36; in E Bogenbeginn bereits bei 1. Note.
- 220, 222: In A jeweils  $>$  zu 1. und 4. Note, in E jeweils  $\succ$  zu 1.–2. und 4.–5. Note; wir notieren als  $>$ .
- 247: In E unklar, ob  $>$  zu 2. und 5. Note oder  $\succ$  zu 2.–3. und 5.–6. Note; in A unbezeichnet. Wir deuten als  $>$ .
- 251: Bogen gemäß A in Analogie zu T 87.
- 252: In A  $p$  zu 1. Note (vielleicht zum System Violoncello/Kontrabass gemeint?).
- 260, 262: In A jeweils  $>$ , in E wohl  $\succ$ ; wir notieren als  $>$ .
- 284:  $\text{♩}$  zu 10. Note gemäß A; fehlt in E, wohl Versehen (vgl. auch T 120).
- ## II Adagio
- 1, 5: In A Bogen zu 1.–3. Note.
- 11: In A Bogen zu 2.–4. Note.
- 17: In A auch 1. Note staccato.
- 19:  $fz$  erst zu 2. Note (in A ohne  $fz$ ), an Violine 2 sowie T 21 angeglichen. –  $\succ$  beginnt erst bei 3. Note, an Violine 1/2 angeglichen.
- 20: In A auch letzte Note staccato.
- 22: Beginn des 2. Bogens bei 3. Note gemäß A, in E Bogenbeginn wohl bereits bei 2. Note.
- 23: In A Bogen zu 1.–3. Note (vgl. T 1, 5).
- ## III Rondo. Vivace
- 4 f.: Bogenende bei  $fis^2$  gemäß A, in E Bogenende erst bei  $a^2$ , vgl. aber Parallelstelle T 155.
- 27 f.: In A Bogen undeutlich, Bogenende vielleicht bereits bei letzter Note T 27.
- 70 f.: Haltebogen gemäß A, in E Bogenende erst bei  $dis^2$ , vgl. aber T 191 f.
- 75: Bogenbeginn bereits bei 1. Note; wir gleichen an die Parallelstellen T 103, 196, 225 an (in A Bogen nachlässig notiert).
- 116: Staccato zu 1. Note T 117 statt letzter Note T 116; vgl. aber die Artikulation der Figur in den nachfolgenden Takten.
- 121 f.: Bogen ab drittletzter Note T 121 endet in A, E bereits bei letzter Note; an T 120 f. angeglichen.
- 127 f.: Bogen ab drittletzter Note gemäß A; in E zwei Bögen (T 127 drittletzte Note bis T 128 1. Note, T 128 1.–3. Note).
- 133–135: In A, E enden Bögen jeweils eine Note früher (d. h. bei jeweils letzter Note im Takt); angeglichen an T 19–21, 257–259.
- 141 f.: Bogenende in T 142 gemäß A; in E Bogenende bereits bei letzter Note T 141; vgl. auch T 27 f.
- 176: In A 1. Note staccato.
- 182: In A, E  $mf$  erst zur 3. Note; zur 2. Note versetzt im Hinblick auf das  $pp$  in T 184.
- 182–184: Bogenende bei 1. Note T 184 gemäß A in Analogie zu T 184–186; in E Bogenende bereits bei letzter Note T 183.
- 203: In A Bogen zu 4.–5. Note sowie Staccato zu 6.–7. Note wie an Parallelstelle T 82. Da aber auch unterschiedliche Phrasierung 1.–3. Note, nicht angeglichen, sondern wie E und Parallelstelle T 232.
- 220: In A  $>$  zu  $dis^2$  statt zu  $fis^2$ .
- 220 f.: In A Bogenende bereits bei 1. Note T 221.
- 222: Bogen gemäß A; in E Bogenende zu 1. Note T 223, vgl. aber T 100.
- 232: Vgl. Bemerkung zu T 203.
- 234: In A, E  $f$  bereits zu 1. Note, im Hinblick auf die Parallelstelle T 112 und das  $p$  in T 236 zu 2. Note versetzt.
- 239 f.: In E jeweils 1. Note staccato, vgl. aber T 241 f., 117–120; wir folgen A.
- 252 f.: In A, E jeweils  $tr$  in beiden Takten; modernisiert zu einem  $tr$  mit  $\text{~~~~}$  über beide Takte.
- 254 f.: In A, E Bogenende bereits bei letzter Note T 254 (in A zudem Bogenbeginn bereits bei 1. Note); angeglichen an T 258 f., 16 f., 130 f.
- 256 f.: Bogensetzung gemäß Quellen, aber abweichend von T 18 f., 133 f. Da beide Lesarten plausibel, nicht angeglichen.

268 f.: In A, E Bogenende bereits bei letzter Note T 268; angeglichen an T 27 f., 141 f.

297: 5.–6. Note staccato gemäß A in Analogie zu T 295.

Berlin, Frühjahr 2014

Ullrich Scheideler

## Comments

*M* = measure(s)

### Sources

- A Autograph, fair copy of the score. Zurich, Zentralbibliothek, Musikabteilung, Bibliothek der Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich, shelfmark AMG XIV 866. 36 eleven-stave leaves in landscape format with 71 pages of musical text, annotations in ink and pencil. No page numbers, no date. Title: *1. Concerto | pour la Clarinette | par | Louis Spohr*.
- F First edition in parts. Leipzig, Kühnel, plate number 964, published in 1812. Title on cover of the clarinet part: *Premier | Concerto | pour la | Clarinette | avec acc. de 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Hautbois, | 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales, | Alto et Basse | composé et dédié | à son ami M<sup>r</sup> Hermstedt | Directeur de Musique à Sondershausen | par | Louis Spohr. | [left:] Op. 26. [right:] Pr: 2 [symbol for Reichstaler] | [centre:] Chez A. Kühnel, | Bureau de Musique à Leipzig. Copy consulted: Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde, shelfmark VIII 1570.*
- ED Reissue of the first edition, with a new title page. Leipzig, C. F. Peters, plate number 964, published after 1814. Title as F ex-

cept for the penultimate line, which now reads *Chez C. F. Peters*. Copy consulted: Zurich, Zentralbibliothek, Musikabteilung, Bibliothek der Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich, shelfmarks AMG IX 375 (solo part) and AMG IX 375 a, c, e, f, i, k–t (orchestral parts).

Among the source materials held by the library of the Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich are four manuscript parts (violins 1/2 and two double bass parts; shelfmarks AMG IX 375 b, d, g, h). The violin parts, marked *Violino I<sup>mo</sup> Ripieno*: and *Violino II<sup>do</sup> Ripieno*., only have the measures marked “Tutti” in the printed parts in the 1<sup>st</sup> and 3<sup>rd</sup> movements; the remaining measures and the 2<sup>nd</sup> movement have rests. The two double bass parts, however, have the complete musical text. The parts were probably based on ED. They were presumably intended to be in addition to the printed parts for a performance of which we have no further details; they are thus irrelevant for our edition.

One further source has also recently become accessible in the Schneider-Genewein Collection in Zurich: a set of manuscript parts, presumably from the first half of the 19<sup>th</sup> century, though this was not the material used for the première. This source was also discounted for the present edition.

### About this edition

As explained in the *Preface*, both the autograph (A) and a set of manuscript parts – no longer extant – served as the engraver’s copy for the first edition (F). A is a fair copy whose original text has only a few corrections; however, this score also has several additions that were clearly made at a later date (especially “Vi-de” remarks in the 1<sup>st</sup> movement and smaller retouchings to relieve the solo instrument; for more information in this regard, see below). Although the musical text of F is largely identical to A, its expression markings have often been altered. This suggests that F was essentially based on the manuscript parts (though the subse-

quent simplifications in the solo part probably come from A, since the set of parts that stayed with Hermstedt surely did not include these). Most of these discrepancies are systematic adjustments to “colla-parte” parts or parallel passages; only a smaller number are more substantial changes. Since the manuscript parts were used for the première under Spohr’s direction on 16 June 1809 and for further concerts in 1809 and 1810, these parts surely reflect the experience gained in rehearsal and performance. For this reason, these parts may essentially be considered to have been authorised, even though the performers using them might have made occasional annotations that were not intended for publication but in several cases still found their way into F (this applies above all to flute 2 and bassoon 2, in which several singular dynamic markings are to be found – most of them repeats of markings previously given). ED is an unaltered reissue of F for which only the title page was changed because the publisher Kühnel was taken over by C. F. Peters.

In view of the source situation, F has been chosen as the primary source for our edition. A is an important secondary source since it is the only extant autograph. Where F seems to be inconsistent, we have used A as our source; such passages are given here without parentheses and are described in the *Individual comments*. These *Individual comments* also draw attention to musically plausible readings in A that have not been included here, but for which we cannot rule out the possibility that F’s reading is in fact unauthorised. Signs in parentheses have been added by the editor.

The difference between > and >> and between the staccato dash and dot cannot always be determined with any certainty in the sources, not least since the signs are used inconsistently. In A, Spohr notated accents that were at times short, at times longer, and these are given in different forms in F. In most cases we assume > to be intended (cf., for example, the solo part in the

1<sup>st</sup> movement M 56 and 58 or M 93, 97 and 99) and we only give  $\succ$  where it seems to make musical sense. There is no differentiation in A between staccato dashes and staccato dots; here, only dots are used. In F the solo part also always has dots. Both signs are used in the orchestral parts, though without any recognisable system. We therefore follow the readings of A and use only staccato dots.

The expression marking *dolce* is mostly abbreviated in the sources but is written out in full in the present edition.

In A and F, there are passages marked “Solo” and “Tutti”, while certain other passages are also marked “Solo” in the instrumental parts for purposes of emphasis. In the present edition, these markings are only given in the separate part for the solo clarinet.

As is evident from Spohr’s letter to Kühnel of 1 January 1812 (see *Preface*), the composer entered a number of simplified ossia variants for the solo clarinet in the autograph score before the work was published. These alternative passages were also adopted in F. In both A and F, however, the corresponding expression marks (especially slurs and staccati) are often notated only in the main musical text or in the ossia variants. We assume that these expression markings apply to both variants as a rule, and have therefore given them in both staves in the present edition, without further comment.

#### *About the additions to the autograph score (A)*

The subsequent additions to A can be divided into three categories. 1) there is a series of “vi-de” indications or other signs similarly denoting passages to be omitted (these all apply to solo passages in the 1<sup>st</sup> movement), 2) minor alterations to the orchestration, most of which entail assigning brief clarinet passages to other instruments so that the solo instrument can rest, 3) a few indications regarding tempi in the clarinet part.

It is not possible to determine precisely who was responsible for these

additions. The first two groups are probably by Spohr. The last group, however, display little in common with Spohr’s handwriting, even if we cannot completely exclude the possibility that these markings were also made by the composer himself. The most likely explanation is that these changes reflect an actual performance at a later date. Since the parts of ED held in Zurich have been subjected to the same cuts and changes, these parts must have been used in connection with the alterations to A. It thus seems plausible that the changes were made for the Zurich performance of 16 December 1817 (or 10 January 1825), with the amateur clarinetist Conrad Ott-Imhof as soloist (see *Preface*). Since Spohr was himself in Zurich in April 1816 and June 1817, he might have discussed these changes at the time, or even made them himself (we have not yet been able to determine precisely when and how the autograph came to Zurich).

Since the changes in A are not to be found in the published text of the parts of F or ED and were probably only intended for a specific performance, we did not adopt them in the present edition. As these changes were most likely authorised by Spohr himself and, in addition, the Clarinet Concerto was from the very start regarded as being extremely difficult, meaning that soloists soon began to simplify their part, we list these changes below. They might offer today’s performer ideas for possible cuts and for simplifying the solo part.

#### *“Vi-de” notes in movement I*

Cuts are noted for the following measures in the 1<sup>st</sup> movement (in A generally signified by “Vi-de”, less often by a bracket or another marking; sometime notes were added to link the music over the break): M 75–79, 88–100, 123 f., 172 f., 179–182 (with a question mark added at the beginning), 239–243, 252–264, 287 f.

For information on passages that were transferred from the solo clarinet to other instruments and for changes to the orchestration, see the detailed list

in the Critical Report of the orchestral score published by Breitkopf & Härtel (PB 15126).

#### *Later additions to the tempo markings in the clarinet part*

##### Movement I

87: *poco rallent<sup>do</sup>*

100: *un poco rallent<sup>do</sup>*

105–107: *un poco più mosso*

251 (ca. middle of the measure): *ritard.*

264 (ca. beat 3+): *ritard<sup>do</sup>*

270–272: *un poco accelerando* [sic]

274 (2<sup>nd</sup> beat): *ritardando*

##### Movement III

100: *poco ritard<sup>do</sup>*

222: *poco ritardando*

#### *Individual comments*

Where not otherwise stated, all comments refer to F and the solo clarinet.

#### **I Adagio – Allegro**

15: *p* as in A; 1<sup>st</sup> note in F is also marked *Violino*.

15–18: A, F have one single-measure slur each time (without slur in A, M 18); brought in line with violin 1 as well as M 23–26.

23: A has *p* on 1<sup>st</sup> note.

33: In the ossia variant, slur on 9<sup>th</sup>–10<sup>th</sup> notes instead of 8<sup>th</sup>–10<sup>th</sup> notes (1<sup>st</sup> half of measure not notated as ossia).

36: Beginning of 1<sup>st</sup> slur at 2<sup>nd</sup> note as in A; unclear in F, beginning perhaps already at the 1<sup>st</sup> note.

38: Third-to-last note *eb<sup>2</sup>* as in A. F has  $\natural$  (thus *e<sup>2</sup>*), but cf. M 217 and *db<sup>1</sup>* in violin 1, M 38, 217, probably a mistake.

39: In A the 3<sup>rd</sup> note of the ossia variant is *d<sup>2</sup>* instead of *e<sup>2</sup>*; we regard the reading of F (*e<sup>2</sup>*) as more plausible. – In A the penultimate note is *a<sup>2</sup>* in the main text and *a<sup>1</sup>* in the ossia variant (thus swapped around when compared to F).

50: Slurs from 3<sup>rd</sup> note as in A; F has a long slur on 2<sup>nd</sup>–10<sup>th</sup> notes; but cf. M 48, 52.

56, 58: A probably has  $\succ$  on 1<sup>st</sup> and 4<sup>th</sup> notes, F has  $\succ$  on 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> and 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> notes; we notate as  $\succ$ .



83: Unclear in F whether  $>$  on 2<sup>nd</sup> and 5<sup>th</sup> notes is intended or  $\gg$  on 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> and 5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> notes; not marked in A. We read as  $>$ .

88: A has **p** on 1<sup>st</sup> note.

89: A, F also have staccato on 1<sup>st</sup> triplet note; brought in line with M 91 and analogous passages.

93, 96, 98: A has  $>$  on 3<sup>rd</sup> note (M 93) and on each 1<sup>st</sup> and 4<sup>th</sup> notes (M 96, 98); F, however, probably has  $\gg$  on 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> notes and on 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> and 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> notes; we notate as  $>$ .

109: Unclear whether  $>$  on 6<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> notes is only valid for the ossia variant or for the main text (F has  $>$  only on the ossia variant, A is without  $>$ ); given that the musical figure is different, we refrain from adding this to the main text.

110: Unclear whether  $\sharp$  for the fifth-to-last note of the main text is also meant to apply to the ossia variant. Given that the musical figure is different, that the 4<sup>th</sup> note is  $c^2$  and the manner of notation (in A the ossia variant is notated on the same staff as the main text but this note is before the note in the main text bearing the  $\sharp$ ), we assume that  $c^3$  is intended, unlike in the main text.

113 f.: Slur already ends in F on last note of M 113 (A has no slur). Extended until 1<sup>st</sup> note of M 114 in analogy to M 277 f., 279 f.

115: In A 13<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> notes are tied, two notes each.

123: Slur on 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes as in A, given the slurs on the following musical figure and in analogy to the (slightly divergent) parallel passage M 287.

159 f.: In A the phrasing slur ends already at the last note of M 159, and also in M 160 the end of the phrasing slur to the last note in the measure is legible. Is the same articulation as in M 167–169 intended?

164: **f** on 1<sup>st</sup> note in A.

169:  $e^2$  as in A; F has  $e^2$  (however, preceding note is  $e$ ); surely a mistake.

215: Slur on 2<sup>nd</sup>–4<sup>th</sup> notes as in A, in analogy to M 36; in F the slur begins already at 1<sup>st</sup> note.

220, 222: A has  $>$  on each 1<sup>st</sup> and 4<sup>th</sup> note, F has  $\gg$  each time on

1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> and 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> notes; we notate as  $>$ .

247: Unclear in F whether  $>$  on 2<sup>nd</sup> and 5<sup>th</sup> notes or  $\gg$  on 2<sup>nd</sup>–3<sup>rd</sup> and 5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> notes; unmarked in A. We interpret as  $>$ .

251: Slur as in A in analogy to M 87.

252: A has **p** on 1<sup>st</sup> note (perhaps intended for the cello/double bass staff?).

260, 262: A has  $>$  each time, in F probably  $\gg$ ; we notate as  $>$ .

284:  $\natural$  on 10<sup>th</sup> note as in A; missing in E, probably by mistake (cf. also M 120).

## II Adagio

1, 5: A has slur on 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes.

11: A has slur on 2<sup>nd</sup>–4<sup>th</sup> notes.

17: A also has 1<sup>st</sup> note staccato.

19: **fz** not until 2<sup>nd</sup> note (without **fz** in A), brought in line here with violin 2 and M 21. –  $\gg$  does not begin until 3<sup>rd</sup> note, brought in line with violin 1/2.

20: In A the last note is also staccato.

22: Beginning of 2<sup>nd</sup> slur on 3<sup>rd</sup> note as in A; in F slur probably already begins at 2<sup>nd</sup> note.

23: A has slur on 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes (cf. M 1, 5).

## III Rondo. Vivace

4 f.: End of slur at  $f^{\sharp 2}$  as in A; end of slur in F only at  $a^2$ , but cf. parallel passage M 155.

27 f.: Slur unclear in A, end of slur perhaps already at last note of M 27.

70 f.: Tie as in A; end of slur in F only at  $f^{\sharp 2}$ , but cf. M 191 f.

75: Beginning of slur already at 1<sup>st</sup> note; we bring in line with the parallel passages M 103, 196, 225 (slur carelessly notated in A).

116: Staccato on 1<sup>st</sup> note M 117 instead of last note M 116; but cf. the articulation of the figure in the subsequent measures.

121 f.: Slur from third-to-last note M 121 ends already at the last note in A, F; we bring in line with M 120 f.

127 f.: Slur from third-to-last note as in A; F has two slurs (third-to-last note of M 127 until 1<sup>st</sup> note of M 128, M 128 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes).

133–135: In A, F the slurs end one note earlier in each case (i. e. at the last note in each measure); we bring into line with M 19–21, 257–259.

141 f.: Slur ends in M 142 as in A; slur ends in F already at last note of M 141; cf. also M 27 f.

176: A has 1<sup>st</sup> note staccato.

182: A, F do not have **mf** until 3<sup>rd</sup> note; moved to 2<sup>nd</sup> note on account of **pp** in M 184.

182–184: End of slur at 1<sup>st</sup> note of M 184 as in A, in analogy to M 184–186; slur ends already at last note of M 183 in F.

203: A has slur on 4<sup>th</sup>–5<sup>th</sup> notes and staccato on 6<sup>th</sup>–7<sup>th</sup> notes as at the parallel passage M 82. But not adopted here since the phrasing is different on 1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> notes; we adopt the reading of F and the parallel passage M 232.

220: A has  $>$  on  $d^{\sharp 2}$  instead of  $f^{\sharp 2}$ .

220 f.: A has end of slur already at 1<sup>st</sup> note M 221.

222: Slur as in A; F has end of slur on 1<sup>st</sup> note M 223; but cf. M 100.

232: Cf. comment on M 203.

234: A, F have **f** already at 1<sup>st</sup> note; moved to 2<sup>nd</sup> note on account of the parallel passage M 112 and **p** in M 236.

239 f.: F has 1<sup>st</sup> note staccato each time, but cf. M 241 f., 117–120; we follow A.

252 f.: A, F have **tr** in both measures; we modernise to **tr** with  $\text{trill}$  over both measures.

254 f.: A, F have end of slur already at last note M 254 (in A slur also already begins at 1<sup>st</sup> note); here brought in line with M 258 f., 16 f., 130 f.

256 f.: Slur placed as in the sources, but different from M 18 f., 133 f. Since both readings are plausible we have not standardised them.

268 f.: A, F have end of slur already at last note M 268; brought in line with M 27 f., 141 f.

297: 5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> notes staccato as in A, in analogy to M 295.

Berlin, spring 2014

Ullrich Scheideler