

Preface

The Origins of the Trio

Weber's Trio Op.63, his last chamber music work and probably the best balanced with regard to the relative emphasis on the three instruments, was actually composed mainly in 1818/19 in Dresden, but rooted – geographically as well as historically in his Prague years when he was employed there (1813–1816) as music director. The work is presumably to be interpreted as a musical ‘memorial’ for the trio of friends, Weber (piano), Philipp Jürgens (flute) – Johann Baptist Gänsbacher (cello). Jürgens, the Prague physician, an excellent amateur cellist, was in Dresden with Weber, on his visit to Prague in December 1811, had become acquainted through his friend, the cellist Johann Gänsbacher, is not only the dedicatee of the final version of the Trio; intended for him and his friends, it was also written for flute and piano (1813, WeV P.8) and for flute, viola and piano (1815, WeV P.10), which were later revised for the slow 3rd movement of the Trio. This movement points, moreover, to the work's ‘contents’, but then he is picking up on the popular melody from the *Milchmädchenlied* (‘Milkmaid Song’) by Franz Schubert and the title *Schäfers-Klage*, just as Wilhelm Ehlers had published it with a text by Wilhelm Kotta in a collection *Gesänge mit Begleitung der Chittarra* [‘Songs with Guitar Accompaniment’] which Jürgens was engaged at the Prague Theatre from 1815, openly courted – as Weber’s rival – by the Dresden Theatre in the summer of that year: its sublimated form the conflicts could be influencing the music. As a witness to the Prague marriage ceremony of Weber and Caroline Schlegel-Schelling, Philipp Jürgens was witness for the Prague marriage ceremony of Weber and Caroline Schlegel-Schelling in 1819, a confidential matter that might be encoded in the musical structure. The Trio is dedicated to him. Perhaps that was also the reason that Weber later performed his own chamber music privately or semi-public settings, but never on the concert stage.

Precise details about the composing are known only from Weber's diary. According to his diary the rondo finale movement was composed between 8 April 1819 (the Trio was first performed in Dresden on the opening *Allegro* and (in conclusion) on the *Scherzo* between 9 and 10 April 1819) and 18 April 1819. The Trio was completed upon completion (in the diary as in the autograph of the Trio) in 1819. The Trio was first performed in Dresden on the opening *Allegro* and (in conclusion) on the *Scherzo* between 9 and 10 April 1819. The Trio was completed upon completion (in the diary as in the autograph of the Trio) in 1819. The Trio was first performed in Dresden on the opening *Allegro* and (in conclusion) on the *Scherzo* between 9 and 10 April 1819. The Trio was completed upon completion (in the diary as in the autograph of the Trio) in 1819. In April 1816 (this long has been completed) the Trio was first performed in Dresden on the opening *Allegro* and (in conclusion) on the *Scherzo* between 9 and 10 April 1819. The Trio was completed upon completion (in the diary as in the autograph of the Trio) in 1819. In August 1819, after Weber's return to Dresden, the Trio was first performed in Dresden on the opening *Allegro* and (in conclusion) on the *Scherzo* between 9 and 10 April 1819. The Trio was completed upon completion (in the diary as in the autograph of the Trio) in 1819. The Trio was first performed in Dresden on the opening *Allegro* and (in conclusion) on the *Scherzo* between 9 and 10 April 1819. The Trio was completed upon completion (in the diary as in the autograph of the Trio) in 1819.

On the sources of the Trio, see the preface to the edition by Carl Ferdinand. In the case of the Trio, the connection of the sources is extremely close: Only eleven months elapsed between the completion of the Trio and the proofreading of the galleys. The majority of the extant sources stem from the first edition, which was published in 1819. The only exceptions are individual fragmentary autograph sketches (Weber's sketch for flute and piano – Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Weberiana Cl. I, 22 C/D). From the larger complex of sketches, the extant merely C-folios with jottings to passages from the 4th movement that may stem from the first draft (Weber's sketch for flute and piano – Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Weberiana Cl. I, 22 E/F) dated 1819. These sketches are merely of genetic interest for the work; they were not intended for publication.

The main source for the edition is the autograph fair copy (London, British Library, Egerton 2791). It was written in 1819, completed on 25 July 1819. The relatively few changes made as it was being written down (mostly corrections, also some still substantial interventions in part-writing) show that the composition must have been conceived essentially within the (mostly lost) sketches, and only a few refinements were still necessary. Weber (and – as in most of the fair copies – dispensed with a thorough marking of dynamics, articulation and phrasing. extremely detailed instructions are found in part, whilst at the same time there are many gaps in the marking. Supplementing this, a discarded fragment from the fair copy (Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Weberiana Cl. I, 22, 8f. E/F) is to be mentioned. The composer removed the folio from the autograph after he had made a mistake in the 4th movement: As he noticed the omission of bars 122–127, he took the folio out and rewrote the page. Interestingly enough, found in the first draft are differences from the final version with respect to articulation, phrasing and dynamics. Since both drafts were intended as integral parts of the fair copy, but they each reflect the author's intentions in the final stage of composition, the variants of the fragments were therefore taken into consideration for the edition.

The finished fair copy was model for the **engraver's model** (Washington, Library of Congress, ML 96. W 436). Around 20 August 1819 Weber had it copied by Lauterbach, one of his chief Dresden copyists. Certainly, the copy does not transcribe the original text of the autograph completely without loss. The copy is – aside from wrong notes, the equalization of differences in strokes and dots and falsification of Weber's typical forms of appoggiatura and grace note – very careless, especially with respect to extending slurs and marking dynamics. A special problem is Lauterbach's unclear dynamic marking, which led to the similarity of *f* and *ff* markings. As usual with engraver's models, Weber added besides the title numerous verbal performance markings as well as directions especially for the trills, articulation and phrasing. Since, though, Weber's additions in the engraver's model were made without recourse to the autograph, the composer's additions found in the engraver's model are always added to Lauterbach's version, although in contradiction to the fair copy in individual cases.

The **first edition of the parts** (Berlin, Schlesinger, PN '1053' or '1053', respectively) appeared in 1820, based on the engraver's model. The first proofs were sent to Weber in June 1820; he returned them to the publishing house on 25 June. The engraver adopted the text of the engraver's model, even though it contains errors and wrong interpretations; thus there is also loss here in comparison with the autograph, which is partly compensated for by Weber's corrections; unlike his redaction of the engraver's model, he did not have recourse to the fair copy, Weber needed a score copy for the preparation of the parts. The engraver's model is not as such available to him in 1820. Weber's intervention in the music text is in general very consistent, but rather deal, on the contrary, only with certain points: such as the correction of the engraver's model errors. Since the proofs are not extant, in the case of discrepancies between the engraver's model and the autograph it is not without, whether the wrong interpretations of the engraver or else later interpolations, the origin of the variants, has to be weighed.

The dilemma that none of the present sources provides a clear picture of the text as intended for publication, forces the editor to a conditional measure: The autograph, which is in general completely authentic, serves as principal source. The other sources are used in order to correct the autograph, which is practically to the autograph or conclusively balance out the insurmountable errors of the engraver's model and the copyist's additions. In this respect the editor has carried out what Weber himself intended in the engraver's model: The complete transcription of the autograph, the engraver's model and the copyist's additions the composer made in preparation for the publication. There remain problematic cases in which the autograph and the engraver's model, on the one hand, and Weber's additions to the engraver's model, on the other, differ. If it is clear from the sources – or at least very likely – that the differences between the autograph and the engraver's model are originally in the autograph were later legitimized by Weber's desire for a uniform procedure in individual cases in contrast to the text of the principal source, the parts are based on the engraver's model.

Additions to the music text are based on the comparison sources, i.e., predominantly on the autograph and the engraver's model; less often on the copyist's additions which Weber corrected in the engraver's model. In the first edition (when it is likely that differences go back to a revision by Weber) the additions are marked by square brackets. Evidence as to which source in particular underlies the additions is not provided. The editor is interested in such details is strongly advised to consult the Weber Complete Edition. Editorial additions are indicated there by square brackets.

Nevertheless, the music text, though, could be made clear in the music text through bracketing. In the case of errors of music text, for example, the turns in the trill in the 4th movement, respectively, of Vc, b182, which are correctly stated in the autograph, correctly placed in the engraver's model) are documented in the Weber Complete Edition and are not explained again in detail within this edition. For interventions in the music text as a principal source that are based to a greater extent on the editor's (personally-coloured) interpretative decisions, however, explained. Asterisks in the music text refer to such selected individual passages. In the case of such passages, these are not primary text layers (pitch and duration; exception; movement IV, b110, see below), but individual details of articulation, phrasing and dynamics; they are therefore explained in the following paragraph 'On the Interpretation'. Annotated in the same manner are also such passages in which additional variants (i.e., derived from the sources) differing from the reading favoured by the editor, are conceivable, and/or where an all-too rudimentary interpretative marking necessitates suggested solutions.

Yet, the edition is not to be interpreted in the narrower sense as a practical edition, adapting the music text as quasi practical for performance. Rather, it follows the text of the Weber Complete Edition, which means an authentic text documentation, thus faithful to the sources, which in the individual case can be quite deficient with respect to the implementation of marking. Wherever the sources allow the musician latitude for interpretation, the appearance of explicitness should not be restored by standardization or by aligning parallel passages. Furthermore, the clear marking of

the additions in accordance with the comparison sources (in parentheses) and/or by the editor [in square brackets] offers the interpreter the possibility of also making a different decision in each case. The creative engagement of the musician with the music text should be especially called for in this sense and promoted.

Interpretation

a) On the Designation and Notation of the Piano

As Weber had also done in other works with piano, in the autograph of the Trio he uses the designation 'Flauto' (in the German title) and 'Cembalo' (in the Italian headings for the 2nd–4th movements) side by side by stating these movements to indicate a change from hammer-struck to quill-plucked piano. The heading of the 1st movement is a somewhat syncratic mixed form; in addition to 'Flauto' in Italian and 'Pianoforte' used by Weber, the German title also contains the concept 'Violoncello' – in no way unusual at this time – which the 'Violoncel' of the titles of the 2nd–4th movements II–IV is this resolved by the regular Italian form 'Violoncello'.

This edition retains Weber's peculiarity of always notating low parts for the left hand in the lower register, even if the left hand in other staves where space is available, in order to avoid ledger lines. This is done in order to avoid confusion for the reader who is accustomed exclusively to the appearance of a more standardized notation. This is the case, for example, with the crossing-over of the left hand in movement I, b93), but probably also because of the often-mentioned observation with respect to the pitch of tones often being easier to compare than to write. In this respect, the edition also follows as far as possible the autograph in this respect, although the level of notation is only in a few places when Weber's notation appears misleading.

At one place (1st movement, bb98f), Weber notates a part which is technically not playable: In both staves between octaves of the left hand and right hand, the notes are written as if they were to be played alternately given sustained notes (crotchets and dotted crotchet, respectively) and the full duration since the key is struck again before the notated tone's fading. It is not clear whether this was intended or not, but in b99 explicitly verify that he had not in the least just forgotten to write the notes in the right hand so that merely the semiquaver would be played. Presumably the notation was intended to be played a second time.

b) On the Dynamics

Weber's dynamic markings are not always clear. He does not indicate absolute dynamic levels valid up to the next change in notation, but only indicates a change of dynamic level. Thus, Weber partly uses a *crescendo* in order to lead more gradually to a new dynamic level, but the ensuing fall in dynamic level is not specified. On the other hand, he often uses *f* and *ff* which are often found numerous repeated, only apparently redundant *ff* indications, which are not always clearly distinguished from *f* and *ff*.

Weber likes to use *pp* and *ff* in order to indicate a change of dynamic level, but he often juxtaposes with *pp* or *f* with *ff*, in order thereby to emphasize the contrast. In some cases, however, the use of *pp* and *ff* is not clearly further adjusted to the individual notation, so that the effect is somewhat blurred. In other cases, however, a further change of dynamic marking takes place – here the interpretation of the dynamic marking is more difficult, since the two instruments play along and react to it in chamber-musical cooperation.

Finally, it should be noted that the use of *pp* and *ff* in the Trio is not always clearly distinguished from the use of *pp* and *ff* in the other movements, which is a consequence of the attained dynamic-level goal, though it can also have, if necessary, a different effect. In some cases, however, Weber writes accent markings below the notes to which they belong, but these markings are not always clearly distinguished from the *pp* and *ff* markings. The use of *pp* and *ff* in the Trio also form an integrated whole spatially in the appearance of the music text – this is destroyed by the standardization of the modern music-text image.

In the following, with respect to the dynamics, individual passages of the music text demand explanatory remarks:

1st movement, b86 The copyist of the engraver's model possibly placed the *ff* for the Pf at b86 on his own authority, corresponding to the entry of the Vr at b82. Since Weber had not objected, though, upon reading the proofs of the first edition, the addition was taken over. The *ff* in b86 would then be read as confirmation, it would be just as conceivable, though, that Weber intended a gradual heightening of the dynamics up to b86.

Movement II:

Bars 91, 93 From the autograph in b91, the copyist of the engraver's model adopted, in fact, the accent in the Pf, but not the *ff* of the Fl; in the first edition the accent is also eliminated. According to the autograph, already conceivable in all three instruments would be a change to the *ff* in b91; the accent in the Pf could be viewed as a clue to this, whereas according to the engraver's model and first edition, the change to the *ff* occurred first in b93. None of the

two possibilities can be definitely given priority, therefore also the (if need be, redundant) dynamic addition in b93 was adopted from the comparison sources.

Movement III:

Bars 1ff. In none of the sources are there instructions for the dynamics of Fl and Vc: the melody that roams through the parts in bb1–21, should stand out against the accompaniment.

Movement IV:

Bars 81f. In the autograph Weber put an *f* in the Vc in b82; in the engraver's model, however, (by deleting the *f*) an *f* in b81¹ and the accent in b82.

Bars 133bff. In the autograph Weber marked only the thematic entries of the first theme in the Vc; in the engraver's model adopted a *fr* in b136, Vc and b142, Pf (left hand), forgot, however, to add an *f* in b136, Vc. Weber added an *f*; likewise in b133b for the Fl. Apparently the theme should stand out against the accompaniment, are held back somewhat (if necessary, with a *crescendo*, cf. bb136–138).

Bars 194, 196 in the autograph the *p* in the Vc simply refers to a temporary *p* in the Vc in b194. In the engraver's model as in the first edition all three instruments are marked *p* in b194. The *p* in the Vc in the autograph in b196 does not mean a reversal in the dynamic, less so if it is taken together with the *ff* in the Fl and Vc in b196; a renewed reinforcement, as the *ff* placed at this passage in the Vc in the first edition suggests.

c) On the Articulation and Phrasing

Frequent problems arise through unclear or overlaid articulation markings and will here be evidence of ambiguously or imprecisely defined slurs in the autograph, which are resolved based on the readings from the engraver's model and/or first edition. Some examples are given in the editorial comments in the Editorial Report of the Complete Edition. Some are indicated in the score through editorial commentary:

Movement I:

Bars 57f. End of the slur for the Fl in the autograph (b57); corrected in accordance with the engraver's model and first edition.

Bars 61–64 in the autograph (clear and closed slurs for the Vc and Fl) from b61, slur ends with the 1st note, b64, which is corrected in accordance with the engraver's model and first edition.

Bars 68f. In the autograph the slur for the Vc ends with the 2nd note, b69 and thereby overlapping with the following note, b70. The slur for the Fl ends with the 1st note, b68 and thereby overlapping with the following note, b69. The slur ending in the engraver's model and first edition.

Bars 70–73bff. In the autograph the slur for the Vc begins with the 1st note, b70 and ends with the 2nd note, b71. The second slur beginning was corrected in accordance with the engraver's model and first edition.

Bar 74 In the autograph the slur for the Vc begins with the 1st note, b74 and ends with the 2nd note, b75. The slur for the Fl begins with the 1st note, b74 and ends with the 2nd note, b75. The slurs were shortened in the engraver's model and first edition; alternatively, though, a slur up to the end of the bar (as in the first edition) could be used.

Bar 74 In the autograph the slur for the Vc begins with the 1st note, b74 and ends with the 2nd note, b75. The slur for the Fl begins with the 1st note, b74 and ends with the 2nd note, b75. The slurs were shortened in the engraver's model and first edition; alternatively, though, a slur up to the end of the bar (as in the first edition) could be used.

Bars 75–76 In the autograph the slur for the Vc begins with the 1st note, b75 and ends with the 2nd note, b76. The slur for the Fl begins with the 1st note, b75 and ends with the 2nd note, b76. The slurs were shortened in the engraver's model and first edition; alternatively, though, a slur up to the end of the bar (as in the first edition) could be used.

Movement III:

Bars 7f. The articulation markings placed in the autograph in the Pf only in b1 as reference to the further execution are more likely at first to be read as dots, for the 3rd note more likely as a stroke; dots seem more appropriate in view of the *piacetta* in the Vc.

Movement IV:

Bar 51 in the autograph Weber notated *staccato* dots. In the engraver's model both parts are unmarked. In the first edition strokes are added for the Fl unlike in bb47f. (presumably because of Weber's correction in the proofs), the Pf (right hand) remained, though, unmarked. In case the strokes are deemed valid, they must also be transferred to bb47f.

Bars 59–61 In the autograph Weber notated dots for the right hand only in b59 – it remains unclear whether the (presumably added) slur should replace the dots probably notated first. In the engraver's model and in the first edition only the left hand has dots. In the autograph, the slur endings of the Pf remain unclear through a change of system before b61 (in the engraver's model likewise): The two slurs go well beyond the bar line after b60, thus should probably extend to the beginning of b61, although they do not commence again in the new line (in contrast to the ties of Fl and Vc). In the first edition both slurs end with b60. The slur for the left hand is presumably to be seen more as a marking of the connecting phrase than as an articulation instruction. It suggests taking over the articulation of Fl and Vc, bb58f., or else limiting the slur as a legato direction to the 2nd half of b60.

Bars 77–81 The writer of the engraver's model had cut the slur of the Vc extending in the autograph from b77 to b81³ very short, though ending with a stroke there. Weber added the phrasing slur in the engraving, however, now letting it end with b7³; it is taken over in this form.

Bar 133a The contradiction in the articulation between Fl and Pf (right hand) came about in the engraving and was retained in all sources. A differentiation between the two instruments does not exist in the autograph.

Bars 144–150 The slur for the left hand in b144b (in the autograph and engraving) is not present in the autograph, but added by Weber in the engraver's model above the right hand in b144f. It is unclear whether the scale ascent in b145 should be heard legato or non-legato, on the other hand, the scale descent in b146 appears to be intended.

Bars 203–209 In the autograph Weber wrote dots after the notes in b203–209. The copyist did not take over the dots in the engraver's model, and Weber did not add dots in b203–209 in the Fl and Pf. These, on the other hand, the engraver of the first edition changed to dots. The dots in the Fl and Pf parts which appear (presumably from Weber's corrections in the proofs) in bb203–209 are not to be taken over. Therefore, all dots from the autograph were interpreted here as strokes.

Bars 218–221 The articulation marking in the autograph is a slur with a stroke at the end. The engraver's model has a slur with a stroke at the end. In the engraver's model the copyist did not take over either the slur or the stroke. Weber simply added the lacking tr. Based on the lacking strokes in bb219–221, Weber added the lacking tr. in bb219–221, compare the autograph.

Bars 224–226 In the autograph in b224 of the Vc there is a slur with a stroke at the end and dots (also b224b). This marking is lacking in the engraving. The slur with a stroke at the end (the slur and erasure of the 3rd dot) may be traced back to Weber's corrections in the proofs.

d) Further Remarks:

Movement II

Bars 45–49 The connecting slur in the engraving's model in bb45 and 56 to the following dotted note is not present in the autograph. There is only one slur in b47 (as also in b45) is placed over the bar line. The slur in the engraving is based on Weber's corrections in the proofs, but could also well be based on the autograph's slurs from the preceding bars.

Bar 60 In the autograph (right hand) in the autograph, Weber notated merely the shorthand symbol for repetition, *ritornello*. In the engraving the *ritornello* is not to be repeated is shown by the written-out *ritornello*.

Movement III

Bar 100 In the autograph Weber originally notated for the Vc, b110¹, a ♯ for c-sharp¹, and in b100¹, an 4 for c¹; in the engraving the copyist later dotted the accidental thus adopted by the copyist (also adopted in this form in the first edition).

Frank Ziegler
Translation: Margit L. McCorkle

Vorwort

Zur Entstehung des Trios

Webers Trio op. 63, sein letztes und hinsichtlich der Gewichtung der drei Instrumente wohl ausgewogenstes Kammermusikwerk, entstand zwar überwiegend 1818/19 in Dresden, wurde aber sowohl ideell als auch entstehungsgeschichtlich in seinen Prager Jahren, in denen er als Musikdirektor am dortigen Ständetheater angestellt war (1813–1816). Das Werk ist vermutlich als musikalisches „Denkmal“ für die Freundes-Trias Weber – Philipp Jungh (Flöte) – Johann Baptist Gänsbacher (Cello) zu verstehen. Der Prager Arzt Jungh, der ausgerechnet auf der Flöte, den Weber bei seinem Prag-Besuch im Dezember 1817 durch Vermittlung des dortigen Komponisten-Kollegen Gänsbacher kennengelernt hatte, ist nicht nur der Widmungswortlaut, sondern auch ihm waren auch ältere Variationen für Flöte und Klavier (1813, WeV P.8 bzw. für Flöte und Cello (1814, WeV P.10) zugeeignet, die wohl als Vorlage für den langsamen III. Satz dienen könnten. Auf sehr persönliche programmatische „Inhalte“ des Werks hin, greift er doch in der Widmung nicht auf, und zwar mit den Melodievarianten und dem Titel *Schöpfes-Klänge*, die sie Teil einer 1815 erschienenen Sammlung *Gesänge mit Begleitung der Chitarra bei Cotta* (mit einem Text von Goethe) verflochten sind. Wie sie 1815 am Prager Theater engagierte Sänger Ehlers bemühte sich im Herbst des Jahres 1816 um die Aufnahme eines Webers – um die Kunst der Schauspielerin Caroline Brandt, die Konflikte konnte er nicht lösen, weil sie nicht angefloren sei. Immerhin war Philipp Jungh nach erfolgter Ausübung von Theaterreisen im Sommer 1817 bei deren Prager Eheschließung am 4. November 1817; der Bezug auf die Widmungswortlaut-Strukturen verschlüsselt sein mögen, wäre in einem ihm zugeeigneten Webers-Trio die Begründung dafür auch der Grund, dass Weber seine Komposition später nur im privaten oder im Kreis der Freunde auf der Konzertbühne vortrug.

Genauere Angaben zur Komposition liegen nur an drei Stellen vor: dem Tagebuch des Komponisten und der finale Rondosatz zwischen dem 8. April und 12. April 1819, wobei die ersten beiden (Mittwoch und Donnerstag) am Scherzo erst zwischen dem 9. und 25. Juli 1819 (Freitag bis Sonntag) vollendet wurden (s. o.). Weber hat das Trio bereits im April 1819, aber erst im August 1819 dem Wiener Verleger Steiner zum Druck an, der lehnte jedoch ab. Die Partitur wurde stattdessen im Januar 1820 dem Berliner Verleger Adolph Martin Schlesinger überliefert. Der Druck wurde im August 1820 in Berlin abgeschlossen; die Komposition im August 1819; nach Webers Korrekturen der Druck im August 1820. Die Partitur wurde im August 1820 in Berlin abgeschlossen; die Komposition im August 1819; nach Webers Korrekturen der Druck im August 1820. Die Partitur wurde im August 1820 in Berlin abgeschlossen; die Komposition im August 1819; nach Webers Korrekturen der Druck im August 1820.

Zu den Quellen für die Edition gehören die folgenden chronologisch geordneten:

1. Die **Reinschrift** (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Weberiana Cl. I, 22 C/D). Zwischen der Anfertigung der Reinschrift und dem Druck lagen lediglich elf Monate. Die Mehrzahl der überlieferten Quellen sind Entwürfe (einzelne Blätter oder Blätter mit Notizen zu Passagen aus dem IV. Satz) erhalten, die aus der ersten Entwurfsphase (1818) stammen dürften. Diese Entwürfe sind lediglich werkgenetisch von Interesse; für die Edition sind sie nicht herangezogen.

2. Die **Reinschrift** für die Edition ist die autographe Reinschrift (London, British Library, Egerton 2791). Sie wurde am Ende der Komposition vermerkt, am 25. Juli 1819 abgeschlossen. Relativ wenige während der Komposition vorgenommene Änderungen (teils aufgrund von Verschreibungen, teils auch noch substantielle Eingriffe durch Harmonisierung) bezeugen, dass die Komposition bereits in den (überwiegend verschollenen) Entwürfen im wesentlichen ausgereift gewesen sein muss und nur noch wenige Feinkorrekturen nötig waren. Weber verzichtete hier – wie in den meisten seiner Reinschriften – auf eine durchgehende Auszeichnung bezüglich Dynamik, Artikulation und Phrasierung. Teils finden sich äußerst detaillierte Angaben, teils ist die Bezeichnung lückenhaft.

Ergänzend ist ein **verworfenes Fragment aus der Reinschrift** (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Weberiana Cl. I, 22, Bl. E/F) zu nennen. Das Blatt wurde vom Komponisten aus dem Autograph entnommen, nachdem er sich im IV. Satz verschrieben hatte: Als er die Auslassung der T. 122–127 bemerkte, trennte er das Blatt heraus und schrieb die Seite neu. Interessanterweise finden sich hinsichtlich Artikulation, Phrasierung und Dynamik in der Erstniederschrift Abweichungen von der endgültigen Version. Da beide Niederschriften als Bestandteil der Reinschrift vorgesehen waren, spiegeln sie aber jeweils den Autorwillen im letzten Stadium der Komposition; die Varianten des Fragments wurden daher bei der Edition berücksichtigt.

Die fertige Reinschrift war Vorlage für die **Stichvorlage** (Washington, Library of Congress, ML 96. W 436). Weber ließ sie um den 20. August 1819 von Lauterbach, einem seiner Dresdner Hauptkopisten, kopieren. Allerdings gibt die Abschrift den ursprünglichen Text des Autographs nicht verlustfrei wieder. Die Kopie ist – abgesehen von falschen Tönen, der Nivellierung der Unterscheidung von Strich und Punkt und der Verfälschung der typisch Weberschen Vorschlags- bzw. Nachschlagsformen – gerade hinsichtlich der Ausdehnung von Bögen und dynamischen Anzügen sehr freizügig. Ein besonderes Problem ist Lauterbachs undeutliche Dynamik-Bezeichnung, die zur Angleichung von *f*- und *ff*-Bezeichnungen führte. Wie bei Stichvorlagen üblich, ergänzte Weber neben der eigentlichen vertikalen Vortragsbezeichnungen sowie Angaben speziell zur Dynamik, Artikulation und Phrasierung. Die meisten Nachträge in der Stichvorlage allerdings ohne Rekurs auf das Autograph vorgenommen wurden, schließen die für Stilentscheidungen zu findenden Zusätze des Komponisten immer an die Version Lauterbachs an, stehen also in Einzelfällen nicht unmittelbar zur Reinschrift.

Nach der Stichvorlage wurde Mitte 1820 der **Erstdruck** in Stimmen (Berlin: Schlesinger) angefertigt. Erste Probeabzüge wurden Weber im Juni 1820 zugeschickt; er sandte sie an den Verleger zurück. Der Stecher übernahm, von einigen zusätzlichen Fehlern abgesehen, das Bild der Stichvorlage, also auch deren Verluste gegenüber dem Autograph. Diese Verluste wurden ausgeglichen; anders als bei seiner Redaktion der Stichvorlage, die sich zu einem großen Umfang benötigte Weber zur Korrektur der Stimmen-Probeabzüge eine Stichvorlage und die autographe Reinschrift zur Verfügung. Webers Eingriffe in den Erstdruck sind zum Teil eher punktuell; teils bleiben die abweichenden Varianten aus dem Autographen unberührt, sind aber in der Stichvorlage nicht überliefert sind, ist im Falle von Abweichungen zwischen Stichvorlage und Erstdruck die Interpretation des Stechers oder aber nachträgliche Eingriffe des Komponisten zu berücksichtigen.

Das Dilemma, dass keine der vorliegenden Quellen die ursprüngliche Textgestalt verlustfrei wiedergibt, zwingt den Herausgeber zu Entscheidungen, welche dieser durchgehend authentische Überlieferungsträger, die autographe Reinschrift und die Stichvorlage werden, insofern sie das Autograph gleichmäßig ergänzen oder abweichend davon ergänzen, zur Ergänzung herangezogen. Insofern erfüllt der Erstdruck die Aufgabe, die Weber nach Webers Absicht hatte leisten sollen: Die vollständige Reinschrift ist im Erstdruck angeordnet durch die Zusätze des Komponisten im Hinblick auf die Ausführung des Interpreten.

Problematisch bleiben die Stellen, in denen Weber die autographe Reinschrift einerseits und Zusätze Webers in der Stichvorlage andererseits voneinander weglassen hat. Nur werth anhand der Quellen ersichtlich – oder zum Teil durch die Stichvorlage und den Erstdruck – oder zum Teil durch die Stichvorlage und den Erstdruck legitimiert wurden, ist diesen in einzelnen Fällen der Vorzug gegenüber dem Autographen gegeben. Diese Passagen wurden entsprechend mit Anmerkungen versehen.

Im Nachdruck sind die Entscheidungen, in welchen Fällen die autographe Reinschrift einerseits und Zusätze Webers in der Stichvorlage andererseits voneinander weglassen hat. Nur werth anhand der Quellen ersichtlich – oder zum Teil durch die Stichvorlage und den Erstdruck – oder zum Teil durch die Stichvorlage und den Erstdruck legitimiert wurden, ist diesen in einzelnen Fällen der Vorzug gegenüber dem Autographen gegeben. Diese Passagen wurden entsprechend mit Anmerkungen versehen.

Die Entscheidungen, in welchen Fällen die autographe Reinschrift einerseits und Zusätze Webers in der Stichvorlage andererseits voneinander weglassen hat. Nur werth anhand der Quellen ersichtlich – oder zum Teil durch die Stichvorlage und den Erstdruck – oder zum Teil durch die Stichvorlage und den Erstdruck legitimiert wurden, ist diesen in einzelnen Fällen der Vorzug gegenüber dem Autographen gegeben. Diese Passagen wurden entsprechend mit Anmerkungen versehen.

Dabei versteht sich die Edition nicht als praktische Ausgabe im engeren Sinne, die den Notentext quasi spielpraktisch einrichtet. Sie folgt vielmehr dem Text der Weber-Gesamtausgabe, der eine authentische, also quellengetreue Text-Dokumentation beabsichtigt, die im Einzelfall hinsichtlich der Ausführungsbezeichnung durchaus defizitär sein kann.

Dort wo die Quellen Interpretationsspielräume für den Musiker lassen, soll nicht durch Normierung bzw. Parallelstellen-Angleichung der Anschein von Eindeutigkeit erweckt werden. Zudem bietet die deutliche Kennzeichnung der Zusätze in Übereinstimmung mit den Vergleichsquellen (in runden Klammern) bzw. durch den Herausgeber (in eckigen Klammern) dem Interpreten die Möglichkeit, im Einzelfall auch anders zu entscheiden. Die kreative Auseinandersetzung des Musikers mit dem Notentext soll in diesem Sinne besonders gefordert und gefördert werden.

Zur Interpretation

a) Zur Besetzung und Notierung des Tasteninstrumentes

Wie auch in anderen Werken mit Klavier benutzt Weber im Autograph des Trios nicht nur das Wort „Pianoforte“ (im deutschen Titel) und „Cembalo“ (in den italienischen Vorsätzen zu den Sätzen I–III) für den Wechsel vom Hammerklavier zum Kleiflügel anzuzeigen zu wollen. Der Vorsatz des S. 101 zeigt eine Mischform: neben dem italienischen „Flauto“ und dem von Weber im Deutschen benutzten „Clavier“ steht hier – zu dieser Zeit keineswegs ungewöhnlich – der Begriff „Violonzello“, der das „Violoncello“ des 18. Jahrhunderts (in den Sätzen II–IV von der regulären italienischen Form „Violoncello“ abgeleitet wird) andeutet. In der Edition beibehalten wird Webers Eigenart, zur Ersparnis von Platz im Autograph manche Passagen der linken Hand im jeweils anderen System zu notieren. Dies ist nicht nur im Hinblick auf die abschließlich an ein stärker normiertes modernes Notenbild gezielte Reduktion (vgl. etwa das Übergreifen der linken Hand im I. Satz, T. 93), ist aber auch in der Hinsicht voranzusetzen, dass sich bezüglich der Tonhöhen oft leichter zu erfassen als das moderne Notensystem. In der Edition auch in dieser Hinsicht soweit möglich dem Autograph. Nur an wenigen Stellen, wo die Notation unklar oder schwer verständlich erschien, hat der Herausgeber in die Notationsform eingegriffen. An einer Stelle (I. Satz, T. 98f.) notierte Weber dem Klavier eine Passage, die technisch nicht ausführbar ist: Zwischen Oktavgriffen der linken Hand sind Akkorde notiert, die nicht gleichzeitig in beiden Systemen liegen (Viertelnoten bzw. punktierte Viertelnoten). Diese Akkorde sind so gehalten, dass sie Tondauer gehalten werden können, da die Taste von der rechten Hand gedrückt wird. Der Wechsel der Behaltungsrichtung in T. 98 bzw. 99 ist in der Edition so notiert, wie es Weber im Autograph keineswegs nur vergessen wurde, die Notenhälfte im 2. System der ersten Hand zu notieren, sondern auch die zweite Hand zu spielen wären. Vermutlich sollte der Ton der ersten Hand durch den zweiten Akkord gehalten werden.

b) Zur Dynamik

Webers dynamische Zeichen sind nicht nur als absolute, bis zur nächsten gegensätzlichen Markierung wirkend, sondern auch als vorübergehend wirksam. So verwendet Weber teils die *mf*-Markierung, teils die *f*-Markierung, um das „Anschwellen“ mehr Gewicht zu verleihen; fixiert die *mf*-Markierung durch die *f*-Markierung. Andererseits sind in *f*- oder *ff*-Komplexen oft mehrmals die *f*-Markierung zu finden, die lediglich eine Bestätigung der Lautstärke darstellt. In der Edition sind die *f*-Markierungen, etwa nebeneinander *p* und *pp* oder *f* und *ff*, um die Dynamik zu verdeutlichen, durch die *f*-Markierung ersetzt. Da Weber ein solches Prinzip aber einmal fixiert, so passt Weber die nachfolgenden *f*-Markierungen nicht. Wenn er die thematische Substanz in eine andere Stimme, so findet kein *f*-Markierung mehr. In der Edition ist die *f*-Markierung hier nicht – hier ist der Interpret gefordert, der die thematischen Verläufe im Autographen miteinander mitverfolgen und darauf reagieren muss.

In der Edition sind die *f*-Markierungen, etwa nebeneinander *p* und *pp* oder *f* und *ff*, um die Dynamik zu verdeutlichen, durch die *f*-Markierung ersetzt. Da Weber ein solches Prinzip aber einmal fixiert, so passt Weber die nachfolgenden *f*-Markierungen nicht. Wenn er die thematische Substanz in eine andere Stimme, so findet kein *f*-Markierung mehr. In der Edition ist die *f*-Markierung hier nicht – hier ist der Interpret gefordert, der die thematischen Verläufe im Autographen miteinander mitverfolgen und darauf reagieren muss.

Die folgenden Aussagen des Notentextes erfolgen darüber hinaus hinsichtlich der Dynamik nach erläuternden Bemerkungen:

Satz I

T. 83/84 Der Kopist der Stichvorlage setzte das *ff* zum Pf. T. 83 möglicherweise eigenmächtig, korrespondierend zum Einsatz des Vc. T. 82. Da Weber allerdings bei der Korrektur der Probeabzüge des Erstdrucks keinen Anstoß genommen hat, wurde der Zusatz übernommen. Das *ff* in T. 86 wäre dann als Bekräftigung zu lesen. Genauso wäre allerdings denkbar, dass Weber im Pf. eine allmähliche Steigerung der Dynamik bis T. 86 intendierte.