

# Momento capriccioso

Dedicato al suo Amico Meyer-Beer, Compositore e  
Professore di Cembalo

Komponiert 1808 in Stuttgart

Opus 12

Prestissimo

*sempre pianissimo e leggermente staccato*

4

8

11

14

*ff*

*pp*

# Grande Polonaise

Composta per uso della mia cara amica M:L:\*)

Vollendet am 4. Juni 1808 in Ludwigsburg

Opus 21

Largo

The musical score is written for piano and consists of 25 measures. It is divided into two sections: 'Largo' (measures 1-13) and 'Alla Polacca' (measures 14-25). The score includes piano (pp), piano forte (p), and fortissimo (ff) dynamics, as well as performance instructions like 'crescendo poco a poco' and 'ten.'. The 'Alla Polacca' section features a 3/4 time signature and includes a note about varying rhythms (\*\*) and a reference to the Preface.

\*) Mit M: L: ist wohl die Schauspielerin Margarethe Lang gemeint; die Widmung war nur in dem verschollenen Autograph enthalten (s. Jähns S. 76).

\*\*) Zur unterschiedl. rhythm. Notierung s. Vorwort.

\*) M: L: probably refers to the actress Margarethe Lang. The dedication appeared in the lost autograph only (see Jähns p. 76).

\*\*) Regarding the varying rhythms s. Preface.

\*) Les lettres M: L: se réfèrent probablement à l'actrice Margarethe Lang; la dédicace uniquement dans l'autogr. disparu (cf. Jähns, p. 76).

\*\*) Pour la notation rhyth. différente v. Préface.

## Vorwort

Dieser Auswahlband enthält die fünf großen brillanten Konzertstücke Carl Maria von Webers und seine letzten beiden Variationszyklen. Die sieben Werke sind wohl seine bedeutendsten Kompositionen für Klavier zu zwei Händen, abgesehen von den vier Sonaten, die eine eigene Ausgabe rechtfertigen.

Zwischen den beiden frühesten virtuoson Konzertsücken, dem „Momento capriccioso“ Opus 12 und der „Grande Polonaise“ Opus 21, die Weber 1808 als 21-jähriger schrieb, und den bekannten Konzertrondos „Rondo brillante“ Opus 62, „Aufforderung zum Tanze“ Opus 65 und „Polacca brillante“ Opus 72, die 1819 entstanden und den schöpferischen Höhepunkt des Klavierkomponisten Weber ausmachen, liegt eine merklliche Entwicklung; besonders wird in den späteren Stücken eine größere Formbeherrschung sichtbar. In den letzten Lebensjahren 1820–1826 hat sich Weber nahezu ausschließlich der Oper (Freischütz, Euryanthe, Oberon) gewidmet und mit der Sonate e-moll Opus 70 nur noch ein einziges Werk für Klavier geschrieben.

Die beiden Variationswerke Opus 40 und 55 stammen aus den Jahren 1815 und 1817. Dem Thema von Opus 40 liegt ein russisches Volkslied zu Grunde. Der Untertitel „Schöne Minka“ erscheint erst in späteren Ausgaben, die meist die Opuszahl 37 tragen. Das Werk ist der ausladendste Variationszyklus, den Weber geschrieben hat. Eine Besonderheit ist seine langsame Einleitung, in der Motive der einzelnen Variationen vorgestellt werden. Die Variationen Opus 55 – eine Auftragskomposition – sind dagegen auffällig knapp gefasst. Ihr Thema ist (nach Jähns) das Zigeunerlied „Woy deń czowate, woy deń Romate“. In beiden Zyklen zeigt sich Webers Bestreben, die traditionelle figurative Variationskunst auf die Charaktervariation auszuweiten. Tanzrhythmen, die ja auch in seinen anderen Werken einen bevorzugten Platz einnehmen, kommen dabei wirkungsvoll zur Anwendung. Das glänzendste Beispiel da-

für ist das alles beherrschende Espagnuolo in Opus 40.

Der weiterführende Schritt zur Ersetzung der zyklischen Reihung durch eine poetisch motivierte Einheit erfolgte schließlich mit der „Aufforderung zum Tanze“, wo – eingerahmt von einer poetischen Einleitung und einem entsprechenden Ausklang – mehrere brillante Walzer zu einem (wie Webers Sohn Max Maria es nannte) „Singspiel ohne Worte“ in freier Rondoform zusammengefügt sind. Weber gab im Autograph als Untertitel schlicht „Rondo für das Pianoforte“ an; erst im Druck wurde daraus „Rondo brillant“. Seiner Frau Caroline, der das Werk in der Erstausgabe gewidmet ist, soll er eine ausführliche programmatische Deutung von Einleitung und Schluss gegeben haben, als er es ihr zum ersten Mal vorspielte. Jähns gibt sie nach einer Mitteilung Caroline von Webers an ihn folgendermaßen wieder:

Erste Annäherung des Tänzers (Tact 1 bis 5), dem eine ausweichende Erwidern der Dame wird (5–9). Seine dringender gestellte Aufforderung (9–13; der kurze Vorschlag *c* und der lange *as*<sup>1</sup> sind hier sehr bedeutsam); ihr nunmehriges Eingehen auf seinen Wunsch (13–16). Nun reden sie eingehender; er beginnt (17–19); sie antwortet (19–21); er mit erhöhtem Ausdruck (21–23); sie wärmer zustimmend (23–25); jetzt gilt's dem Tanz! Seine directe Ansprache bezüglich darauf (25–27); ihre Antwort (27–29); ihr Zusammentreten (29–31); ihr Antreten; Erwartung des Beginns des Tanzes (31–35). – (Der Tanz.) – Schluß: Sein Dank, ihre Erwidern, ihr Zurücktreten – Stille.

Webers Autographe zu den meisten der für diesen Band ausgewählten Kompositionen sind verschollen. Nur zu Opus 62 und Opus 65 sind vollständige Eigenschriften erhalten, die zu Opus 62 in der Bibliothèque Nationale, Paris, die zu Opus 65 in der Pierpont Morgan Library, New York. Zu Opus 65 ist außerdem in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin/DDR ein autographischer Entwurf überliefert. Ferner gibt es von Weber korrigierte Abschriften zu Opus 55 und Opus 65; die erste befindet sich in der Bibliothèque Natio-

nale, Paris, die andere in amerikanischem Privatbesitz (sie wurde uns durch die Galerie St. Etienne, New York, zugänglich gemacht). Die Abschrift zu Opus 65 hat Weber „seiner lieben, fleißigen und talentvollen Schülerin, Comtesse Fanny v. Egloffstein“ in Dresden am 11. Juni 1820 zugeeignet. – Im Übrigen wurde für alle Werke auf die Erstausgabe zurückgegriffen. Fünf der sieben Opera unseres Bandes, Opus 40, 55, 62, 65 und 72, erschienen zuerst bei A. M. Schlesinger (Schlesingersche Buch- und Musikhandlung) in Berlin; Opus 12 kam bei Gombart in Augsburg heraus, Opus 21 bei N. Simrock, Bonn et Cologne. Möglicherweise ist es nicht in allen Fällen gelungen, ein Exemplar der allerersten Auflage ausfindig zu machen; die Beliebtheit der Weberschen Klaviermusik verursachte schnell aufeinander folgende, kaum zu unterscheidende Titelaufgaben und Nachstiche im selben Verlag. Die Erstausgaben haben sich in der Regel als zuverlässige Quellen erwiesen. Sie entstanden – wie wenigstens für einen Teil nachgewiesen werden kann – unter Webers Kontrolle. Da nach inneren und äußeren Kriterien zu vermuten ist, dass Weber auf Korrekturen in späteren Auflagen oder Nachstichen keinerlei Einfluss genommen hat, wurden die oft als „Neue einzig rechtmäßige“ oder „Einzig rechtmäßige correcte Original-Ausgabe“ bezeichneten späteren Auflagen nur zu Vergleichszwecken herangezogen. Wichtigere Lesarten daraus, die sich eingebürgert haben, sind in den Bemerkungen oder in Fußnoten angeführt. In den Quellen fehlende, aber musikalisch notwendige oder durch Analogie begründete Zeichen wurden in Klammern gesetzt.

Schwierigkeiten bereitete gelegentlich die Wiedergabe des Zeichens *u*, weil oft nicht festzustellen war, ob es sich auf Noten des oberen oder des unteren Systems oder auf beide Systeme beziehen soll; gelegentlich war darüber hinaus fraglich, ob ein Akzent oder ein kurzes Decrescendo-Zeichen gemeint sei (vgl. z. B. op. 21, T 28 entgegen T 37).

Weber scheint prinzipiell unterschieden zu haben zwischen langen Vorschlägen (von Flüchtigkeiten abgesehen ih-

rem effektiven Wert entsprechend notiert) und kurzen Vorschlägen (als *s* oder *z* geschrieben, z. B. in op. 21, T 21 usw.). In beiden Fällen dominieren 16tel-Noten (vgl. z. B. die langen Vorschläge in op. 55, T 5, 7, 37 usw.), und man ist darauf angewiesen, die richtige Ausführung aus dem musikalischen Kontext zu erraten. Zu Webers Zeit wurden einzeln stehende Sechzehntel oft noch als  $\frac{1}{16}$  statt *s* notiert. Daraus leitet sich zwar die moderne Form des kurzen Vorschlags 1 ab, doch ist diese Notierungsweise kein Indiz für kurze Ausführung. Um keine Unterscheidung vorzutäuschen, die aus den Quellen nicht abzulesen ist, haben wir auf die moderne Form 1 in unserer Ausgabe verzichtet.

Die Verwendung der beiden Staccatozeichen Strich und Punkt variiert in den Quellen der verschiedenen Stücke. Weber hat beide Zeichen selbst benutzt. In unserer Ausgabe ist die Notation der jeweiligen Quelle beibehalten; störende Widersprüche wurden beseitigt.

Gelegentlich – am auffälligsten in Opus 21 – gibt es kleine Inkonsistenzen im Notentext, die sich nicht unbedingt als Flüchtigkeitsfehler der Quellen oder Ungenauigkeiten in der Notation abtun lassen. Obgleich sie meist mehr von notationsmäßiger als von musikalischer Bedeutung sind, ist es kaum möglich, die widersprüchlichen Textstellen zu vereinheitlichen, ohne den überlieferten Text zu vergewaltigen. Ob Weber bewusst eine durchgehend einheitliche Spielweise umgehen wollte, sei dahingestellt. Die kleinen, vorwiegend rhythmischen Varianten gehören jedenfalls zum Charme oder auch zur Unbekümmertheit der von der freien Improvisationskunst beeinflussten virtuosen Klaviermusik des frühen 19. Jahrhunderts und mögen ein Fingerzeig dafür sein, dass sich auch der heutige Spieler kleine Freiheiten in der Interpretation erlauben darf.

Die Herausgeber danken für freundlicherweise zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial Herrn Dr. Alan Tyson in London, der Deutschen Staatsbibliothek Berlin/DDR, der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin, der Bayerischen Staatsbibliothek in Mün-

chen, der Galerie St. Etienne und der Pierpont Morgan Library in New York sowie der Bibliothèque Nationale in Paris.

Köln und Kiel, Frühjahr 1987  
Sonja Gerlach  
Matthias S. Viertel

## Preface

This selection includes Carl Maria von Weber's five brilliant large-scale concert pieces and his last two sets of variations. These seven works probably constitute his most significant compositions for piano two-hands, apart from the four sonatas, which merit an edition of their own.

Weber's earliest virtuoso concert pieces, the "Momento capriccioso" op. 12 and the "Grande Polonaise" op. 21, were written in 1808 when the composer was 21 years old, while the well-known concert rondos, "Rondo brillante" op. 62, "Aufforderung zum Tanze" (Invitation to the Dance) op. 65 and "Polacca brillante" op. 72, which form the creative zenith of Weber's compositions for piano, were all written in 1819. Between these two groups Weber underwent a noticeable development, as evidenced in particular by his more secure command of form in the later works. Weber devoted his final years from 1820 to 1826 almost exclusively to opera (Freischütz, Euryanthe, Oberon), his sole work for piano being the E-minor Sonata op. 70.

The two sets of variations opp. 40 and 55 originated in 1815 and 1817. The theme of op. 40 is based on a Russian folk song. Its subtitle, "Schöne Minka", did not appear until later editions, which usually bore the opus number 37. This is the longest set of variations that Weber ever wrote. One special feature is its slow introduction, which presents motives from the individual variations. In contrast, the op. 55

set, which was written on commission, is noticeably small in scale. According to Jähns, its theme is the gipsy song "Woy deń czowate, woy deń Romate". Both sets reveal Weber's efforts to expand the traditional manner of figurative variation into the realm of character variation. This allows him to make effective use of dance rhythms, which are given pride of place as in his other works. The most magnificent example of these rhythms is the Espagnuolo which dominates the whole of op. 40.

The further step towards an abandonment of the cyclic arrangement for a poetically unified composition came with "Invitation to the Dance". Here, flanked on either side by a poetic introduction and a corresponding postlude, the composer has combined a series of brilliant waltzes to form what his son Max Maria called a "Singspiel without words" in free rondo form. In the autograph Weber subtitled his work simply "Rondo für das Pianoforte"; not until the first edition was it called "Rondo brillant". He is said to have given his wife Caroline, the dedicatee of the first edition, a detailed programmatic interpretation of the work's introduction and postlude when he played it to her for the first time. Referring to a personal communication from Caroline von Weber, Jähns records this programme as follows:

The dancer approaches (meas. 1 to 5), only to be answered evasively by the lady (5–9). He presses his invitation more forcefully (9–13, the short *ap-poggiatura c* and the long *ab*<sup>1</sup> being very significant here); now she responds to his request (13–16). They now turn to particulars; he begins (17–19), she replies (19–21); he with heightened expression (21–23), she with warmer consent (23–25). Now to the dance itself! He broaches the subject directly (25–27), she replies (27–29); they link arms (29–31) and step onto the floor, awaiting the beginning of the dance (31–35). – (The dance.) – Conclusion: He thanks her; she replies; they retire from the floor – silence.

For most of the compositions selected for this volume, Weber's autographs

have been lost. Only for opp. 62 and 65 have complete manuscripts in Weber's hand survived (in the Bibliothèque Nationale, Paris, and the Pierpont Morgan Library, New York, respectively). Op. 65 also exists in an autograph draft preserved in the Music Department of the Deutsche Staatsbibliothek in Berlin/GDR. There are also copyist's manuscripts of opp. 55 and 65 with Weber's corrections, the former in the Bibliothèque Nationale, Paris, and the latter in a private collection in the USA (we were given access to it by the Galerie St. Etienne, New York). Weber dedicated the copy of op. 65 (dated Dresden, 11 July 1820) to his "dear, industrious and talented pupil, the Countess Fanny v. Egloffstein". – For all of the works the editors also consulted the first editions. Five of the seven works in our anthology (opp. 40, 55, 62, 65 and 72) were published in Berlin by A. M. Schlesinger (Schlesingersche Buch- und Musikhandlung); op. 12 was issued by Gombart in Augsburg and op. 21 by N. Simrock, Bonn et Cologne. In some cases we may have been unable to locate the very first issue; due to their popularity, Weber's piano works rapidly underwent a succession of almost indistinguishable separate editions and reengravings from the same publisher. The first editions have generally proved to be reliable sources. At least in some cases it can be proved that they were prepared under Weber's supervision. Since internal and external criteria speak for the assumption that Weber had no influence on the corrections made in later editions or reengravings, these later issues, which were often termed "new, sole authoritative original edition" or "sole authoritative and correct original edition", have only been used for purposes of comparison. Important readings from them which have become common practice are mentioned in the remarks or footnotes. Markings lacking in the sources but required for musical reasons or by comparison with parallel passages have been added in parentheses.

The sign *u* occasionally caused difficulties as it was often impossible to determine whether it applied to notes on

the upper staff, the lower staff, or both. Moreover, it was sometimes uncertain whether the composer intended an accent or a short decrescendo (see e. g. op. 21, meas. 28 as compared to meas. 37).

Weber apparently distinguished between long appoggiaturas, which he notated at their actual note values (apart from a few errors of haste), and short appoggiaturas (written as *s* or *z*, e. g. in op. 21, meas. 21 etc.). In both cases sixteenth-notes predominate (see e. g. the long appoggiaturas in op. 55, meas. 5, 7, 37 etc.), and the player is obliged to surmise from the musical context how to perform them correctly. In Weber's day, isolated sixteenths were often written as  $\frac{1}{16}$  instead of *s*. Although this manner of notation later gave rise to the modern form of the short appoggiatura  $\text{1}$ , it does not indicate a short appoggiatura here. We have therefore avoided the modern form  $\text{1}$  in our edition so as not to imply a distinction where none was intended in the sources.

The two staccato marks, the stroke and the dot, are employed variously in the sources of the different pieces. Weber himself used both marks. In our edition, we have retained the notation given in the relevant source, removing only any disturbing inconsistencies.

Occasionally, most notably in op. 21, slight inconsistencies appear in the text of the sources. These cannot always be dismissed as errors of haste or inaccuracies in the notation. Although they are usually of greater relevance to the notation than to the music, it proved impossible to standardize these contradictory readings without doing injustice to the surviving text. It remains uncertain whether Weber deliberately wished to avoid a completely consistent rendering of his music. At any rate, these minor variants, primarily in the rhythm, are part of the charm or even nonchalance of early 19th-century virtuoso piano music, which still reveals the influence of the art of free improvisation, and may even be an indication that today, too, the player may take slight liberties in performance.

The editors wish to extend their thanks to Dr. Alan Tyson in London, the

Deutsche Staatsbibliothek in Berlin/GDR, the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin, the Bayerische Staatsbibliothek in Munich, the Galerie St. Etienne and the Pierpont Morgan Library in New York as well as the Bibliothèque Nationale in Paris for graciously providing access to source material.

Köln and Kiel, spring 1987

Sonja Gerlach

Matthias S. Viertel

## Préface

Ce recueil renferme les cinq grandes et brillantes pièces de concert de Carl Maria von Weber ainsi que ses deux dernières variations. Les sept œuvres constituent sans conteste les compositions pour piano à deux mains les plus importantes de Weber, mis à part bien sûr les 4 sonates, qui justifient en soi une édition séparée.

Une évolution remarquable apparaît entre les deux œuvres les plus anciennes, le «Momento capriccioso», opus 12, et la «Grande Polonaise», opus 21, deux pièces de concert pleines de virtuosité écrites par Weber en 1808, à l'âge de 21 ans, et les célèbres rondos écrits en 1819 et constituant l'apogée créatrice de l'œuvre pianistique du compositeur: le «Rondo brillante», opus 62, «Aufforderung zum Tanze» («Invitation à la valse»), opus 65, et la «Polacca brillante», opus 72; il se manifeste en particulier dans les œuvres de la maturité une maîtrise supérieure de la forme. Dans la dernière partie de sa vie, de 1820 à 1826, Weber s'est consacré presque exclusivement à l'opéra (Le Freischütz, Euryanthe, Oberon) et il n'a plus écrit qu'une œuvre pour piano, la Sonate en mi mineur, opus 70.

Les deux variations opus 40 et 55 datent des années 1815 et 1817. Le thème de l'opus 40 a pour assise un chant populaire russe. Le sous-titre «Schöne Minka» («belle Minka») n'apparaît que dans les éditions ultérieures, lesquelles

sont en général dotées du numéro d'opus 37. Cette œuvre est le cycle de variations le plus ample écrit par Weber et se caractérise par son introduction lente où sont exposés des motifs des différentes variations. Par contre, les variations opus 55 sur un chanson bohémien – une composition sur commande – sont d'une concision étonnante. Leur thème (selon Jähns) reprend le chant tzigane «Woy deń czowate, woy deń Romate». On remarque dans ces deux cycles la volonté du compositeur de dépasser et d'élargir l'art traditionnel de la variation figurée pour atteindre la variation de caractère. C'est ainsi que les rythmes de danse, qui occupent aussi une place privilégiée dans ses autres œuvres, prennent un relief particulier. L'admirable Espagnuolo de l'opus 40 constitue à cet égard l'exemple le plus brillant.

C'est finalement avec l'«Invitation à la valse» que Weber accomplit un autre pas en avant décisif lui faisant remplacer l'enchaînement cyclique par une unité poétiquement motivée: encadrées par une introduction poétique et une fin correspondante, plusieurs vales brillantes sont réunies sous forme de rondo libre en un «singspiel sans paroles» (pour reprendre l'expression de Max Maria von Weber, le fils du compositeur). Weber indiqua simplement comme sous-titre dans l'autographe «Rondo pour le piano-forte»; c'est seulement dans l'édition imprimée qu'il fut intitulée «Rondo brillant». Le compositeur aurait donné à sa femme Caroline, à qui l'œuvre est dédiée dans la première édition, une interprétation pragmatique complète de l'introduction et de la fin lorsqu'il la lui joua pour la première fois. Jähns la restitue comme suit, d'après une notice que lui avait transmise Caroline von Weber:

Première approche du danseur (mes. 1 à 5) suivie d'une réponse évasive de la dame (5–9). Son invitation cette fois plus pressante (9–13; l'appoggiature brève *do* et la longue *lab*<sup>1</sup> sont ici significatives); l'acceptation de la dame cette fois (13–16). Maintenant, ils s'entretiennent plus intensément; il commence (17–19); elle répond (19–21); lui, avec plus d'insistance (21–23); elle, approuvant plus chaleureusement (23–25);

maintenant, on en vient à la danse! Il fait une demande directe à ce sujet (25–27); sa réponse à elle (27–29); ils se joignent pour la danse (29–31); en position! Attente du début de la danse (31–35). – (La danse). – Fin: Le danseur remercie, elle remercie en retour; ils se retirent – silence.

Les autographes de la plupart des compositions de Weber retenues pour le présent volume ont disparu. Seuls les autographes des opus 62 et 65 ont été conservés, celui de l'opus 62 se trouvant à la Bibliothèque Nationale de Paris et celui de l'opus 65 à la Pierpont Morgan Library, à New York. Pour l'opus 65 il existe en outre un brouillon autographe qui se trouve au Département de Musique de la Deutsche Staatsbibliothek à Berlin/RDA. On dispose également pour les opus 55 et 65 de copies corrigées par Weber: le premier manuscrit se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris et l'autre (que nous avons pu consulter grâce aux bons soins de la Galerie St. Etienne, de New York) fait partie d'une collection privée américaine. Weber a dédié la copie de son opus 65 le 11 juin 1820, à Dresde, à sa «chère, appliquée et talentueuse élève, la comtesse Fanny v. Egloffstein». – Par ailleurs, nous avons pris comme source pour toutes les œuvres la première édition. Cinq des sept opéras constituant le recueil – opus 40, 55, 62, 65 et 70 – sont parus chez A.M. Schlesinger (Schlesingersche Buch- und Musikhandlung), Berlin; quant aux deux autres œuvres, l'opus 12 est paru chez Gombart, Augsburg, et l'opus 21 chez N. Simrock, Bonn et Cologne. Il se peut cependant qu'il n'ait pas été possible dans tous les cas de se référer à un exemplaire de la toute première édition; étant donné en effet l'énorme succès de la musique pour piano de Weber, se succédèrent rapidement chez le même éditeur des éditions et rééditions à peine distinguables l'une de l'autre. Les premières éditions se sont avérées fiables en règle générale. Elles furent réalisées – on a pu du moins le prouver pour une part d'entre elles – sous le contrôle de Weber. Des critères intérieurs et extérieurs laissant supposer que Weber n'a eu aucune influence sur

les corrections des éditions ou rééditions ultérieures, celles-ci, souvent qualifiées de «Neue einzig rechtmäßige» ou «Einzig rechtmäßige correcte Original-Ausgabe» (nouvelle édition originale seule autorisée/édition originale correcte seule autorisée), n'ont été consultées qu'à des fins de comparaison. Les principales variantes établies dans l'usage sont citées dans les remarques ou dans une note en bas de page. Les signes faisant défaut dans les sources mais justifiés sur le plan musical ou pour raison d'analogie sont placés entre parenthèses.

L'interprétation du signe *u* a posé parfois des difficultés dans la mesure où il était souvent impossible de savoir s'il se rapportait à des notes de la portée supérieure ou de la portée inférieure, ou même des deux portées à la fois; en outre, il était parfois difficile de décider s'il s'agissait d'un accent ou d'un *de-crescendo* bref (cf. p. ex. opus 21, mes. 28 par rapport à mes. 37).

Carl Maria von Weber semble avoir fait systématiquement une distinction entre appoggiatures longues (notées selon leur valeur réelle, mis à part quelques négligences) et appoggiatures brèves (notées *s* ou *z*, p. ex. dans l'opus 21, mes. 21, etc.). Ce sont les doubles croches qui dominent dans les deux cas (cf. p. ex. les appoggiatures longues dans l'opus 55, mes. 5, 7, 37, etc.), et il faut donc deviner à partir du contexte musical l'exécution qui convient. A l'époque de Weber, on notait encore souvent les doubles croches isolées sous la forme  $\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$  au lieu de *s*. C'est de là que provient notre notation moderne de l'appoggiature brève (1), mais une telle notation ne signifie pas une exécution brève. Nous avons ainsi renoncé dans notre édition à la notation moderne 1, de façon à ne pas établir de pseudo-distinctions là où les sources ne permettent pas de le faire.

L'utilisation du trait et du point comme signe de staccato varie dans les sources des différents morceaux. Weber a utilisé lui-même l'un et l'autre signes. Nous avons conservé dans cette édition la notation originale des sources, mais éliminé le cas échéant les contradictions gênantes.

Il arrive parfois – ceci apparaît de la

## VIII

façon la plus évidente dans l'opus 21 – que l'on bute dans le texte musical sur de légères inconséquences qu'il n'est pas possible de cataloguer purement et simplement en tant que négligences dans les sources ou inexactitudes de notation. Bien que, le plus souvent, elles soient plus significatives sur le plan de la notation que sur le plan musical, il n'est guère possible d'uniformiser ces contradictions sans trahir le texte livré par les sources. Peut-on émettre l'hypothèse que Weber a voulu ainsi éviter un jeu de bout en bout uniforme? En tout cas, les

petites variantes, surtout rythmiques, font partie du charme ou de l'insouciance de cette musique de piano pleine de virtuosité des débuts du 19<sup>ème</sup> siècle, influencée par l'art de l'improvisation libre, et elles pourraient très bien constituer une indication salutaire à l'égard de l'exécutant d'aujourd'hui, attirant son attention sur le fait qu'il peut se permettre quelques petites libertés dans son interprétation.

Les éditeurs expriment tous ses remerciements pour les sources aimablement mises à leur disposition à M. Alan

Tyson, de Londres, à la Deutsche Staatsbibliothek de Berlin/RDA, à la Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz de Berlin, à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, à la Galerie St. Etienne et la Pierpont Morgan Library de New York ainsi qu'à la Bibliothèque Nationale de Paris.

Köln et Kiel, printemps 1987  
Sonja Gerlach  
Matthias S. Viertel