

# Konzertstück

Marie Auguste von Sachsen in tiefster Ehrfurcht zugeeignet  
Erschienen 1823

Larghetto ma non troppo ♩ = 56

Opus 79

Klavier I (Solo)

Klavier II (Orchester)

Holzbl.

dolce

Str.

*pp*

*crec.*

21 Solo

1

II

*dim.*

*pp*

26

1

II

*ten.*

32

1

II

*con espressione*

*Str.*

*pp*

38

1

II

*dim.*

\*) Die Zeichen zur Aufteilung der Hände stammen von M.-A. Hanselein.

\*\*) *f* gemäß der Erstausgabe der Solostimme. Siehe Bemerkungen.

\*) Markings showing distribution of the notes between the hands are from M.-A. Hanselein.

\*\*) *f* is from the first edition of the solo part. See the Comments.

\*) Les signes qui concernent la répartition des mains sont de M.-A. Hanselein.

\*\*) *f* selon la première édition de la partie de soliste. Voir les Remarques ou Comments.

39 *ten.* *br.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *br.*

Str. *ppp*

42 *br.* *dolce* *br.* *pp* *Fg. Hrn.*

45 *ten.* *br.* *pp*

48 *p* *pp staccato*

\*) In der Erstausgabe der Solostimme ohne  $\sharp$ .  
Siehe Bemerkungen.

\*\*)  $f^{\sharp}$  gemäß der Erstausgabe der Solostimme.  
Siehe Bemerkungen.

\*) Solo part lacks  $\sharp$  in the first edition.  
See the Comments.

\*\*)  $f^{\sharp}$  is from the first edition of the solo  
part. See the Comments.

\*) Dans la première édition de la partie de soliste, sans  $\sharp$ .  
Voir les Remarques ou Comments.

\*\*)  $fa^{\sharp}$  selon la première édition de la partie de soliste.  
Voir les Remarques ou Comments.

## Vorwort

Carl Maria von Webers (1786–1826) unter dem Titel *Konzertstück* bekannt gewordenes Opus 79 ist eigentlich sein drittes Klavierkonzert. Die Arbeiten daran reichen offenbar ins Jahr 1815 zurück, denn er schrieb am 14. März dieses Jahres von Prag aus an den Musikjournalisten Friedrich Rochlitz: „ich habe jetzt ein Clavier-Concert in F moll im Plan. Da aber die Moll-Concerte ohne bestimmte, erweckende Idee bey dem Publikum selten wirken, so hat sich so ganz seltsam in mir unwillkürlich dem Ganzen eine Art Geschichte untergeschoben, nach deren Faden die Stücke sich reihen und ihren Character erhalten, und zwar so detaillirt und gleichsam dramatisch, dass ich mich genöthigt sehen werde, ihnen folgende Titel zu geben: All[egr]o:, Trennung. Adagio, Klage. Finale, höchster Schmerz, Trost, Wiedersehen, Jubel. – Da ich alle betitelten Tonbilder sehr hasse, so wird es mir höllisch sauer, mich selbst an diese Idee zu gewöhnen, und doch drängt sie sich mir unwiderstehlich immer wieder auf, und will mich von ihrer Wirksamkeit überzeugen. auf jeden Fall möchte ich an keinem Orte, wo man mich nicht schon kennt, damit zuerst auftreten, aus Furcht verkannt und unter die musikalischen Charlatans gerechnet zu werden. Was halten Sie davon?“ (zitiert nach: Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 338).

Warum die Arbeit dann schließlich für mehrere Jahre liegen blieb, ist unbekannt. Das Werk dürfte in dieser frühen Fassung gleich mit dem Allegro passionato (T. 86 ff.) angefangen haben. Dafür spricht jedenfalls Webers oben zitierte Programmwiedergabe mit dem Allegro an der Spitze. Zusätzlich wird diese Annahme dadurch gestützt, dass ein Autograph Entwurf zum einleitenden Larghetto offensichtlich erst aus dem Jahr 1821 stammt. Er ist zusammen mit dem Autograph zu Webers unvollende-

ter Oper *Die drei Pinto's* überliefert, an der der Komponist erst in diesem Jahr arbeitete. Aus jener Zeit stammen auch einige Eintragungen aus Webers Tagebuch, etwa am 28. Februar 1821 die Bemerkung „Abends Concert F moll vollendet gedacht“, am 31. Mai „Gearbeitet Concertstück“, am 18. Juni schließlich: „Concertstück für das Pianoforte vollendet“ (zitiert nach: Jähns, *Weber Verzeichnis*, S. 339). An diesem 18. Juni 1821 wurde abends der *Freischütz* uraufgeführt. Es ist erstaunlich, dass Weber in der Betriebsamkeit der Vorbereitungen zur Opernpremiere noch Zeit für die Arbeit am *Konzertstück* op. 79 hatte finden können.

Einem Bericht seines Sohnes Max Maria (*Carl Maria von Weber*, Bd. 2, Leipzig 1864–66, S. 311 f.) zufolge soll Weber das Werk am Tag der *Freischütz*-Premiere seiner Frau und seinem Schüler Julius Benedikt vorgespielt und dabei folgende Erläuterungen gegeben haben: „Die Burgfrau sitzt auf dem Söller. – Sie schaut wehmüthig in die weite Ferne hinaus. – Der Ritter ist seit Jahren im Heiligen Lande. – Wird sie ihn wiedersehen? – Viele blutige Schlachten sind geschlagen. – Keine Botschaft von ihm, der ihr Alles ist. – Vergebens ihr Flehen zu Gott, vergebens ihre Sehnsucht nach dem hohen Herrn. – Endlich ergreift sie ein entsetzliches Gesicht. – Er liegt auf dem Schlachtfelde – verlassen von den Seinen – das Herzblut aus der Wunde rinnend. – Ach könnte ich ihm zur Seite sein – und wenigstens mit ihm sterben! – Sie sinkt bewußtlos und erschöpft hin. – Horch! was klingt dort in der Ferne?! – Was glänzt dort am Walde im Sonnenschein? – Was kommt näher und näher? – Die stattlichen Ritter und Knappen alle mit dem Kreuzeszeichen – und wehende Fahnen – und Volkesjubel – und dort – er ist's! – und nun in seine Arme stürzend. – Welch ein Wogen der Liebe – welch endloses unbeschreibliches Glück. – Wie rauscht und weht es mit Wonne aus den Zweigen und Wellen – mit tausend Stimmen den Triumph treuer Minne verkündend. –“

Weber selbst sprach in dem erwähnten Brief an Rochlitz das Neuartige dieses Konzerts an und war sich offenbar

auch der Gefahr bewusst, missverstanden zu werden. Es gibt keinen Grund, Benedikts Erinnerungen in Zweifel zu ziehen. Er hielt die mündlichen Äußerungen schriftlich fest, und Weber soll dieser Fixierung „mit freundlichem Kopfnicken“ zugestimmt haben. Es ist jedoch zu bedenken, dass diese Angaben zu einem „Programm“ in einer sehr privaten Situation entstanden. Seither sind fast 200 Jahre vergangen, und die Gefühls- und Vorstellungswelt jener Zeit ist nicht mehr selbstverständlich nachvollziehbar. Webers „Inhaltsangabe“ hat sicher ihren Wert. Sie darf aber keinesfalls so verstanden werden, als habe Weber mit seinem *Konzertstück* eine Kreuzrittergeschichte erzählen oder musikalisch untermalen wollen. „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey“ ließ Beethoven auf die Rückseite des Titelblatts seiner „Pastoral-Symphonie“ setzen, und dieser Hinweis hat sicher auch für Webers *Konzertstück* Geltung.

Die erste öffentliche Aufführung des Werks fand eine Woche nach der Premiere des *Freischütz* in Berlin statt. Weber hatte offenbar gehofft, die allgemeine Begeisterung des Publikums über die neue Oper für sich nutzen zu können. Das Konzert war jedoch nur mäßig besucht. Immerhin konnte Weber in seinem Tagebuch festhalten: „abends Concert im Saale des Schauspielhauses. Ich spielte zum 1stenmale mein Concertstück mit ungeheurem Beifall.“ – Als der *Freischütz* 1822 in Wien ebenfalls größten Enthusiasmus ausgelöst hatte, versuchte Weber auch dort, die Gunst der Stunde zu nutzen und veranstaltete ein Konzert, bei dem neben der *Jubelouvertüre* op. 59 und dem *Schlummerlied* op. 68 Nr. 4 wiederum das *Konzertstück* op. 79 auf dem Programm stand. Beim Wiener Publikum verfehlte es jedoch seine Wirkung. Max Maria von Weber schrieb in seiner Biographie: „Das von Weber selbst gespielte Concertstück [...] wollte, außer dem Marsche, nicht recht durchschlagen, man fand das Kolorit des Ganzen zu düster.“ Sollte sich Webers in jenem eingangs zitierten Brief an Rochlitz geäußerte Befürchtung, Moll-Konzerte würden beim Publikum selten wirken, doch noch bewahrheiten,

oder lag es lediglich am Wiener Publikum, dass der erhoffte Erfolg ausblieb?

Die Quellenlage für das *Konzertstück* ist leider sehr unbefriedigend. Zwar ist das Autograph erhalten, befindet sich aber in Privatbesitz und ist seit Jahren unzugänglich. So ist man allein auf die Erstausgabe angewiesen, die im Sommer 1823 im Bureau de Musique von C. F. Peters erschien – wie in der damaligen Zeit üblich zunächst nur in Stimmen (genauere Angaben zu den Quellen sowie zu Lesarten finden sich in den *Bemerkungen* am Ende dieser Ausgabe). Die erste Partiturausgabe kam erst im Jahr 1850 heraus. Dass sich das Werk rasch großer Beliebtheit erfreuen konnte, lässt sich daran erkennen, dass in verhältnismäßig kurzer Zeit mehrere Bearbeitungen für verschiedene Besetzungen erschienen, so etwa für Klavier allein und für Klavier zu vier Händen, für zwei Klaviere zu je vier Händen, für Klavier mit Streichquartett und für Klavier mit Violine.

Herausgeber und Verlag danken den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, die Quellenkopien zur Verfügung stellten.

Berlin, Herbst 2010  
Ernst Hertrich

## Preface

Carl Maria von Weber's (1786–1826) opus 79, known as the *Konzertstück* (Concert Piece), is essentially his third piano concerto. Work on it evidently dates back to 1815, for on 14 March of that year he wrote from Prague to the music journalist Friedrich Rochlitz, "I am now working on a piano concerto in f minor. Yet seeing as the concertos in minor keys without a specific illuminating idea seldom produce any effect on their audience, a kind of story concerning the whole has, rather strangely,

started germinating inside me of its own accord. The pieces follow this plot and derive their character from it; and it is so detailed and at the same time dramatic, that I feel compelled to give the following titles: All[egr]o, Trennung [separation]. Adagio, Klage [lament]. Finale, höchster Schmerz [greatest pain], Trost [comfort], Wiedersehen, Jubel [reunion, exultation]. – As I detest all pictorial pieces with titles, I am hellishly sore at the thought of having to accustom myself to this idea. And yet it relentlessly imposes itself on me and wants to convince me of its effectiveness. At all events I do not want to first perform it at a place where I am not already known, for fear of being misjudged and being counted amongst the musical charlatans. How does this strike you?" (as cited in: Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin, 1871, p. 338).

The reason why the work was, in the end, left lying around for several years remains unknown. In this early version it in all probability opened with the *Allegro passionato* (mm. 86 ff.). This is at least supported by Weber's aforementioned programme description, with the *Allegro* at the start. The assumption is, in addition, backed up by the fact that an autograph draft for the introductory *Larghetto* dates only from 1821. It has survived with the autograph for Weber's unfinished opera *Die drei Pinto's*, which the composer only began work on in that year. Several entries in Weber's diary were also made at this time, for example the note on 28 February 1821: "In the evening thought out the complete concerto in f minor," one on 31 May: "Worked on *Konzertstück*," and finally one on 18 June: "Completed the *Konzertstück* for the Pianoforte" (as cited in: Jähns, *Weber Verzeichnis*, p. 339). On the evening of this same 18 June 1821 *Der Freischütz* received its première. It is astonishing that Weber had still been able to find time to work on the *Konzertstück* op. 79 despite the hustle and bustle of preparations for the first performance of his opera.

According to a report by his son Max Maria (*Carl Maria von Weber*, vol. 2, Leipzig, 1864–66, pp. 311 f.), Weber played the work to his wife and his pupil Julius Benedikt on the day of the *Freischütz* première. He gave the following explanation: "The Châtelaine is sitting on her balcony. – She is gazing in a melancholy manner into the distance. – Her knight has been in the Holy Land for years. – Will she ever see him again? – Many bloody battles have been fought. – No message from him who is everything to her. – In vain her entreaties to God, in vain her longing for the noble knight. – Finally she sees a terrible sight. – He is lying on the battlefield – forsaken by his men – his life's blood pouring from his wound. – Ah, if only I could be at his side – and at least die with him! – She collapses, unconscious and exhausted. – Hark! What is that sound in the distance?! – What is that glinting in the sunlight there in the forest? – What is that steadily approaching? – The brave knights and pages, all bearing the sign of the cross. – And waving banners – and cheering people – and there – it is he! – And now rushing into his arms. – What a surge of love – what infinite, indescribable joy. – How the branches and waves rush and rustle with bliss – and a thousand voices announce the victory of true love. –"

In the aforementioned letter to Rochlitz Weber himself talked about the innovative nature of this concerto and was seemingly also aware of the danger of being misunderstood. There is no reason to doubt Benedikt's recollection. He wrote down the composer's words and Weber is said to have agreed to them "with a friendly nod of his head." It must, however, be remembered that these details concerning a "programme" were uttered in a very private situation. Since then almost 200 years have passed and the emotional world and way of thinking of that time can no longer be understood as a matter of course. Weber's "content guide" is assuredly of value. Yet we should certainly not construe this to mean that Weber desired to tell a story about a knight of the Crusades in his *Konzertstück* or to express it in

music. “More the expression of emotion than painting” was what Beethoven wrote on the reverse of the title page for his “Pastoral Symphony”, and this surely also applies to Weber’s *Konzertstück*.

The first public performance of the work was given in Berlin, a week after the première of *Der Freischütz*. Weber had apparently hoped to make the most of the audience’s general enthusiasm for his new opera. Attendance at the concert was, however, only moderate. Even so, Weber was able to record in his diary: “In the evening, concert in the theatre. I played my *Konzertstück* for the first time to tremendous applause.” After *Der Freischütz* had been received with similarly great enthusiasm in Vienna in 1822, Weber once again attempted to capitalise on this and put on a concert at which, alongside the *Jubelouvertüre* op. 59 and the *Schlummerlied* op. 68 no. 4, the *Konzertstück* op. 79 was once again performed. Yet the Viennese public failed to appreciate it. Max Maria von Weber wrote in his biography: “The *Konzertstück* played by Weber himself [...] was not able to inspire, apart from the March; the atmosphere of the whole piece was considered too gloomy.” Had the fear Weber expressed in his letter to Rochlitz at the beginning of this preface – that concertos in a minor key too seldom appealed to the public – come true, or was it merely due to the Viennese audience that the anticipated success failed to materialise?

The source situation for the *Konzertstück* is unfortunately extremely unsatisfactory. Although the autograph is still extant, it is held in a private collection and has not been accessible for many years. Thus we are dependent on the first edition, which was published in summer 1823 by the Bureau de Musique of C. F. Peters – as was usual at the time only in parts (detailed information concerning the sources as well as the readings can be found in the *Comments* at the end of this edition). The first score edition was not published until 1850. That the work quickly became very popular is evident from the number of arrangements for various forces that appeared in a relatively short period of

time. They included piano solo and piano four hands, two pianos each for four hands, piano with string quartet and piano and violin.

The editor and publisher warmly thank those libraries listed in the *Comments* for kindly making copies of the source materials available.

Berlin, autumn 2010  
Ernst Herttrich

## Préface

L’opus 79, désormais connu sous le titre de *Konzertstück* est en fait le troisième concerto pour piano de Carl Maria von Weber (1786–1826). Il semble qu’il commença à y travailler en 1815, car le 14 mai de cette année-là, il écrivit dans une lettre adressée de Prague au critique musical Friedrich Rochlitz: «J’ai à présent en projet un concerto pour piano en fa mineur. Mais comme le public ne goûte guère les concertos en mode mineur sans idées précises, évocatrices, ainsi, de manière tout à fait étrange, s’est insinué en moi et malgré moi, une sorte d’histoire sous-jacente, au fil de laquelle les pièces s’ordonnent et puisent leur caractère, et ce de manière si précise et à la fois si dramatique, que je me vois dans l’obligation de leur donner les titres suivants: All[egr]o, Trennung [séparation]. Adagio, Klage [plainte]. Finale, höchster Schmerz [douleur la plus profonde], Trost [consolation], Wiedersehen [retrouvailles], Jubel [jubilation]. Comme je hais au plus haut point tous les tableaux musicaux à titre, je suis au comble de l’exaspération de m’habituer à cette idée, et cependant elle ne cesse de s’imposer à moi irrésistiblement et veut me convaincre de son efficacité. Je voudrais en tous cas que nulle part où l’on ne me connaisse pas

déjà, on mette cette idée en avant, de peur d’être méconnu pour ce que je suis, et d’être mis au rang des charlatans en musique. Qu’en pensez-vous?» (cité d’après Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin, 1871, p. 338.)

On ignore pourquoi le travail resta en plan plusieurs années. Dans sa version primitive, l’œuvre pourrait avoir commencé d’emblée par l’Allegro passionato (mes. 86 ss.). C’est du moins ce que suggère le programme cité plus haut, où l’Allegro vient en tête. Cette hypothèse est en outre confortée par le fait que l’esquisse autographe du Larghetto introductif ne date apparemment que de l’année 1821. Elle nous est parvenue avec l’autographe de l’opéra inachevé *Die drei Pinto’s* auquel Weber ne commença à travailler qu’au cours de cette même année. On relève également dans le journal de Weber, à la même période, des remarques comme «Ce soir, pensé le Concerto en fa mineur jusqu’au bout» (28 février), «travaillé au *Konzertstück*» (31 mai) et enfin, le 18 juin: «Conzertstück pour le pianoforte achevé» (cité d’après: Jähns, *Weber Verzeichnis*, p. 339). C’est au soir de 18 juin 1821 que fut créé le *Freischütz*. Il est d’ailleurs étonnant que Weber, dans l’affairement des préparatifs à la première de son opéra, eût encore trouvé le temps de travailler au *Konzertstück* op. 79.

Selon un récit de son fils Max Maria (*Carl Maria von Weber*, vol. 2, Leipzig, 1864–66, pp. 311 s.), Weber aurait joué l’œuvre le jour de la première du *Freischütz* à son épouse et à son élève Julius Benedikt. Au cours de cette exécution, il aurait donné les explications suivantes: «La châtelaine est assise au balcon. – Elle regarde avec nostalgie le lointain. – Le chevalier est depuis des années en Terre sainte. – Le reverra-t-elle? – De nombreuses et sanglantes batailles ont eu lieu. – Pas de nouvelles de lui, lui qui représente tout pour elle. – En vain ses prières à Dieu, en vain sa nostalgie du grand seigneur – Elle fut finalement saisie d’une vision de cauchemar. – Il gît sur le champ de bataille – abandonné

des siens – le sang de son cœur s'écoulant de la plaie. – Ah, comme je voudrais être à ses côtés – et tout au moins mourir avec lui! – Elle s'effondre, épuisée et inconsciente – Écoute! qu'est-ce qu'on entend là-bas, au loin?! – Qu'est-ce qui brille là-bas, au soleil, à la lisière du bois? – Qu'est ce qui approche, toujours plus près? – Les fiers chevaliers et leurs écuyers, tous avec le signe de la croix – et les gonfanons claquant au vent – et les acclamations du peuple – et là – c'est lui! – lui qui déjà se précipite dans ses bras. – Quel vague d'amour – quel ineffable et infini bonheur. – La nature résonne d'un déferlement de félicité – annonçant par mille voix le triomphe de l'amour fidèle. – »

Dans la lettre à Rochlitz mentionnée plus haut, Weber évoqua lui-même le caractère novateur de ce concerto et se disait aussi conscient du danger d'être mal compris. Il n'y pas de raison de mettre en doute les souvenirs de Benedikt. Il avait pris note des déclarations orales et c'est «avec un aimable hochement de la tête» que Weber aurait donné son accord mise par écrit. Il convient toutefois de considérer que ces déclarations en faveur d'un «programme» furent formulées dans un cadre très privé. Depuis lors, près de deux siècles se sont écoulés, et la compréhension de l'imaginaire et de la sensibilité de cette époque ne va plus de soi. Les indications livrées par Weber quant au «contenu» ont certainement leur valeur. Mais elles ne doivent en aucun cas donner à penser que

Weber, dans son *Konzertstück*, a voulu raconter ou peindre en musique une histoire de croisés. «Plutôt expression du sentiment que peinture» fit écrire Beethoven au verso de la page de titre de sa Symphonie «Pastorale», et cette indication vaut certainement aussi pour le *Konzertstück* de Weber.

La première audition publique de l'œuvre eut lieu une semaine après la première du *Freischütz* à Berlin. Weber avait apparemment espéré pouvoir tirer profit de l'enthousiasme général du public pour son nouvel opéra. Le concert ne fut cependant que modérément fréquenté. Weber put néanmoins consigner dans son journal: «Le soir, concert dans la salle du Schauspielhaus. J'ai joué pour la première fois mon *Konzertstück* avec un tonnerre d'applaudissements.» – Lorsqu'en 1822 le *Freischütz* provoqua également des torrents d'enthousiasme à Vienne, Weber tenta également de tirer profit de ces circonstances favorables et organisa un concert au programme duquel figurait, outre la *Jubelouvertüre* op. 59 et le *Schlummerlied* op. 68 n° 4, à nouveau le *Konzertstück* op. 79. Mais l'œuvre ne fit guère d'effet auprès du public viennois. Max Maria von Weber écrivit dans sa biographie: «Le *Konzertstück* joué par Weber lui-même [...] ne réussit pas à s'imposer – à l'exception de la marche – et on trouva le coloris de l'ensemble trop sombre.» Weber aurait-il eu raison en redoutant, dans sa lettre à Rochlitz citée plus haut, que les concertos en mode mineur ne

font généralement guère d'effet sur le public où était-ce la faute du public viennois si le succès escompté ne fut pas au rendez-vous?

L'état des sources est malheureusement très insatisfaisant en ce qui concerne le *Konzertstück*. Certes, l'autographe est conservé, mais il est en mains privées et demeure inaccessible depuis des années. Il faut donc s'en remettre à la première édition qui parut au cours de l'été 1823 au Bureau de Musique de C. F. Peters – et tout d'abord, comme il était alors d'usage, en parties séparées seulement (on trouvera dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de cette édition des indications plus précises concernant les sources et les variantes). La première édition sous la forme de partition ne parut qu'en 1850. L'œuvre connut rapidement un franc succès; c'est du moins ce que prouvent les arrangements pour diverses formations dont elle fit l'objet dans un laps de temps relativement bref – entre autres pour piano seul et pour piano à quatre mains, pour deux pianos chacun à quatre mains, pour piano et quatuor à cordes et pour piano et violon.

L'éditeur et la maison d'édition remercient les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour la mise à leur disposition des copies des sources.

Berlin, automne 2010  
Ernst Herttrich