

## Vorwort

Carl Maria von Webers Kompositionen für Klarinette und Orchester, das *Concertino* op. 26 und die Konzerte in f-moll op. 73 und Es-dur op. 74, entstanden im Jahre 1811 während eines längeren Aufenthalts in München. Der 24-jährige Weber war – lange vor dem bahnbrechenden Erfolg des *Freischütz* von 1821 – seit Beginn des Jahres in dem Bemühen durch Deutschland gereist, sich als Pianist, Komponist und Dirigent stärker bekannt zu machen, aber auch in der Hoffnung, vielleicht eine geeignete Anstellung bei Hofe zu finden. In München am 14. März eingetroffen, konnte er bald darauf am 5. April im Hoftheater ein Konzert zu seinen Gunsten geben, in dem unter anderem das *Concertino* zum ersten Mal aufgeführt wurde. Heinrich Joseph Bärmann, der erste Klarinettist der Münchner Hofkapelle, übernahm dabei den Solopart. Der gewünschte Erfolg ließ nicht lange auf sich warten: Zwei Tage später erhielt Weber vom bayerischen König, der die Aufführung vom 5. April besucht hatte, die Nachricht, er sei mit der Komposition zweier weiterer Konzerte für Bärmann beauftragt. Keine zwei Wochen später war die Arbeit am ersten Konzert aufgenommen und innerhalb eines Monats bis zum 17. Mai abgeschlossen. Gleich anschließend begann er die Arbeit am zweiten Konzert, das Ende Juli fertig vorlag. Die Erstaufführung durch Heinrich Bärmann fand dann am 15. November des Jahres statt. Mit der Überreichung des Originalmanuskripts an Bärmann – eine eigenhändige Partiturskopie verblieb im Besitz des Komponisten – verband Weber offensichtlich auch ein zehn Jahre gültiges, exklusives Aufführungsrecht für den Klarinettisten (vgl. die Ausführungen von Frank Heidlberger in *Die langsamen Sätze der Klarinettenkonzerte Carl Maria von Webers: Werk – Edition – Interpretation*, in: Weber-Studien 3 [1996], S. 162–200). Erst 1822 verhandelte er daher mit dem Berliner Verleger Adolph Martin Schlesinger die

Inverlagnahme des Werks. Am 17. Oktober sandte er eine Stichvorlage – sie ist verschollen – und drei Jahre später wurde das zweite Konzert als erschienen angezeigt (Heidlberger, a.a.O., S. 170f).

Ein Vergleich des Stimmen-Erstdrucks und der Erstaussgabe des zugehörigen Klavierauszugs bei Schlesinger mit der autographen Kopie aus Webers Besitz zeigt, dass der Komponist in der verschollenen Stichvorlage die Solostimme in einigen Aspekten recht intensiv, die Orchesterbegleitung dagegen nur punktuell überarbeitete. Dabei fügte er vor allem Dynamik- und Agogikbezeichnungen sowie Artikulation hinzu. Ob er jemals Korrekturfahnen zum Druck erhielt, ist nicht belegt. Die große Zahl von Stichfehlern, die sich in beiden Drucken findet, lässt jedoch das Gegenteil vermuten. Für die Solostimme erweist es sich daher als Glücksfall, dass die dem Stimmenmaterial und dem Klavierauszug *beigelegte* Stimme und die dem Klavierpart im Auszug *überlegte* Stimme offensichtlich unabhängig voneinander von der Stichvorlage gestochen wurden und somit der Vergleich beider Notentexte eine recht gute Rekonstruktion des Vorlagentextes erlaubt. Auffällig ist im Fall des zweiten Konzerts allerdings, dass die dem Klavierpart im Klavierauszug überlegte Stimme deutlich mehr Artikulation – besonders Bögen – aufweist, als die beigelegte Stimme. Es ist daher nicht auszuschließen, dass für den Klavierauszug eine gesonderte Stichvorlage verwendet wurde.

### *Die Einrichtung der Klarinettenwerke durch Carl Bärmann*

Anders als Webers autographen Partiturskopie, die der Komponist in den folgenden Jahren unangetastet ließ, dokumentiert die Heinrich Bärmann überlassene erste Partiturniederschrift den Umgang der Musikpraktiker mit dem Notentext. Dieses Manuskript diente vermutlich als Dirigierpartitur, zum Studium der Solostimme und wohl auch zur Herstellung des nötigen Orchestermaterials. Nach Heinrich Bärmanns Tod ging es in den Besitz des Sohnes Carl über, der selbst

Klarinettist war. Vielleicht nutzte auch er das Manuskript noch für Aufführungen des Werks. Sicher aber zog er es hinzu, als er 1868/69 für Robert Lienau eine Neuausgabe der Klarinettenwerke Webers vorbereitete. Die häufige Nutzung dieses Manuskriptes zeigt sich in den zahlreichen Ergänzungen von verschiedenen Schreibern mit unterschiedlichem Schreibmaterial. Sie betreffen in der Solostimme vor allem Dynamik, Agogik, Artikulation und die Klarstellung von Tonhöhen.

Wir wissen nur wenig darüber, welche dieser Textänderungen mit Webers Zustimmung vorgenommen wurden. Nach Aussage des wichtigsten Zeitzeugen – wiederum Carl Bärmann – gegenüber dem Weber-Forscher Friedrich Wilhelm Jähns gehen einige dieser Ergänzungen auf Heinrich Bärmann zurück. Über die enge Zusammenarbeit zwischen Komponist und Interpret wusste er einiges zu berichten, so zum Beispiel zu den Variationen für Klarinette und Klavier op. 23 (J 128): „Vielleicht interrefürt es Sie hier zu erfahren, daß das andere Duo für Clarinett & Clavier von Weber [...] Variationen in B-dur mit den Thema aus Silvana [...] von Weber & Vater eigentlich zusammen componirt ist, und namentlich die 3t Variat: Adagio von Vater componirt ist.“ (*Weberiana* 8 [1999], S. 13f)

Ausführlicher äußerte er sich zu dieser Frage, nachdem er vom Berliner Verleger Robert Lienau im Winter 1868/69 gebeten worden war, sämtliche Werke für Klarinette für eine Neuausgabe zu revidieren. Ergebnis dieser Revisionsarbeit war der im Frühjahr 1870 als Band 9 der „Weber Gesamtausgabe“ in der „Schlesinger’schen Buch u. Musikhandlung“ erschienene Druck. Ausgehend von den Erstaussgaben und den in seinem Besitz befindlichen Manuskripten nahm Carl Bärmann massive Eingriffe in den Notentext vor, besonders in der Klarinettenstimme. Außerdem wurden neue Klavierauszüge angefertigt. Jähns gegenüber rechtfertigte Bärmann dies in einem langen Brief vom 19. Juni 1869: „es ist ganz unglaublich in welchem Zustande nicht allein die Principal-Stimme, sondern namentlich die

Clavier-Auszüge der beiden Concerte sich befanden. Letztere mußte ich ganz neu machen, da wortwörtlich nicht ein Tackt zu brauchen war. Nicht allein daß sich falsche Harmonien u. Lagen in Menge vorfanden, sogar viele versetzte Tackte fanden sich [...] Die Clarinett-Stimme selbst war auch in einem Zustande daß ich mich jetzt nicht mehr wundere, daß diese Compositionen von allen Clarinettisten so entsetzlich vergriffen wurden, denn es war weder ein Zeichen über Vortrag, Auffassung, richtiges Tempo, noch über irgend eine Strichart zu finden. Ich habe nun alles mit größter Genauigkeit angegeben und zwar so wie diese Compositionen von meinem Vater u. Weber selbst vorgetragen wurden, da ich glaube daß ich der einzige lebende Mensch bin der dieß im Stande war zu thun. Sie werden wohl manche Abweichungen in Bezeichnungen finden, doch sind diese Abweichungen alle von Weber selbst für nöthig befunden worden, da sie durch seine spätere Geschmacksausbildung entstanden sind, und die Werke eben schon früher gedruckt waren.“ (*Weberiana* 8 [1999], S. 30f)

Die von Carl Bärmann bearbeiteten Ausgaben fanden schnell große Verbreitung und galten noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als der eigentliche Notentext für Webers Klarinettenkompositionen – nicht zuletzt aufgrund der von Jähns in seinem Weber-Werkverzeichnis vertretenen, auf der Korrespondenz mit Carl Bärmann basierenden Meinung, „in der alten incorrecten Ausgabe“ seien die Kompositionen „theilweis entstellt“ (S. 133). Erste Anstöße zu einem Bewusstseinswandel bei den Interpreten gaben erst die 1954 bei Breitkopf & Härtel erschienenen, von Günter Haußwald herausgegebenen Editionen der Klarinettenkonzerte nach den Autographen.

Die vorliegende Ausgabe stellt nun beide Überlieferungsstränge vergleichend gegenüber – den von Weber beauftragten Erstdruck und die überarbeitete Version des *Zeitzeugen* Carl Bärmann, die nach dessen Angabe zum Teil auf Texteingriffen durch seinen Vater Heinrich beruht. Diese Gegenüber-

stellung darf jedoch nicht unkritisch geschehen. Es besteht kein Zweifel, dass Weber den im Erstdruck veröffentlichten Notentext als den verbindlichen Text jeder Interpretation des Werkes verstanden wissen wollte, ganz unberührt von der Frage, in welchem Maße interpretatorische Freiheiten von ihm geduldet wurden. Wollen wir Carl Bärmanns oben zitierten Ausführungen Glauben schenken, so ging schon sein Vater in seinen Interpretationen – geduldet, wenn auch wohl in vielen Details von Weber nicht schriftlich festgehalten – recht frei mit dem Notentext des Autographs um. Ob jedoch die von Carl Bärmann wiedergegebenen Bearbeitungen der Solostimmen tatsächlich Webers „späterer Geschmacksausbildung“ entsprechen, die sich erst nach dem Druck der Werke ausprägte, muss in starkem Maße angezweifelt werden. Carl Bärmann wurde im Oktober 1810, im Jahr vor der Entstehung des *Concertino* und der Konzerte, geboren, und als Weber 1826 starb, war er 15 Jahre alt. Wenn er sich also 43 Jahre später an die Niederschrift der angeblich von Weber und Heinrich Bärmann gespielten „Versionen“ der Kompositionen machte, so konnte er sich nur auf die Erfahrungen dieser wenigen frühen Jahre seines Lebens und die Aufzeichnungen seines Vaters in den Manuskripten berufen. Wir finden daher in Carl Bärmanns Bearbeitung darüber hinausgehend sicher mindestens genauso viel eigene, hochromantische Interpretation, wie Andeutungen einer Interpretationspraxis der klassisch-frühromantischen Zeit, aus der die Kompositionen eigentlich stammen. Ein „chirurgischer Schnitt“ – bis hier Weber/Heinrich Bärmann, ab dort Carl Bärmann – lässt sich nicht vornehmen. Es bleibt nur der Vergleich der Bearbeitung Carl Bärmanns mit der Urtextstimme, der im vorliegenden Klavierauszug durch Übereinanderstellen beider Stimmen dem Interpreten Anregungen liefern soll.

Die Beschreibung und Bewertung der Quellen sowie die Einzelbemerkungen zum Notentext finden sich am Bandende. Für freundlich zur Verfügung gestellte Kopien der Quellen und hilfreiche

Auskünfte sei den in der Quellenbeschreibung aufgeführten Bibliotheken herzlich gedankt.

München, Frühjahr 2003  
Norbert Gertsch

## Preface

Carl Maria von Weber produced three works for clarinet and orchestra: the *Concertino*, op. 26, and the concertos in F minor, op. 73, and E-flat major, op. 74. All three were written during a lengthy visit to Munich in 1811. The twenty-four-year-old composer, still many years away from his triumphant breakthrough with *Der Freischütz* in 1821, had been traveling through Germany from the beginning of the year in an effort to attract attention as a pianist, composer and conductor, and in the hope of finding a suitable position at court. Soon after his arrival in Munich on 14 March he gave a concert for his own benefit at the Court Theater on 5 April. It was then that the *Concertino* received its première performance, with the solo part being taken by the first clarinetist of the Munich court orchestra, Heinrich Joseph Bärmann. The desired success soon materialized: two days later the King of Bavaria, who was present at the concert on 5 April, commissioned Weber to write another two concertos for Bärmann. Hardly two weeks had passed before Weber launched into the first concerto, which was finished within a month on 17 May. He then immediately set out on the second, completing it by the end of July. The first performance was given by Heinrich Bärmann on 15 November of the same year. Weber then handed the original manuscript to Bärmann, evidently with exclusive performance rights for a ten-year period, while re-

taining an autograph copy of the work for himself; see the discussion in Frank Heidlberger: “Die langsamen Sätze der Klarinettenkonzerte Carl Maria von Webers: Werk – Edition – Interpretation,” *Weber-Studien*, iii (1996), pp. 162–200. As a result, it was not until 1822 that Weber entered into negotiations with Adolph Martin Schlesinger in Berlin regarding the work’s publication. He posted an engraver’s copy (now lost) on 17 October, and three years later the publication of the second concerto was advertised in the press (Heidlberger, *op. cit.*, pp. 170f.).

A comparison of the autograph copy from Weber’s library and the two Schlesinger first editions (in parts and piano reduction) reveals that the composer made, in some respect, quite substantial changes to the solo part in the lost engraver’s copy but only sporadically retouched and fleshed out the orchestral accompaniment. Most of the marks he added were related to dynamics, articulation and agogics. There is no evidence that he ever received a set of proofs; indeed, the large number of engraver’s errors in both prints suggests the contrary. As far as the solo part is concerned, it luckily turned out that the separate part enclosed with orchestral material and piano reduction and the part printed above the piano score in the reduction were obviously engraved independently of each other from the engraver’s copy. By comparing the two texts we can arrive at a fairly good reconstruction of the original master. One striking feature of the second concerto, however, is that the soloist part printed above the piano reduction has many more articulation marks than the enclosed instrumental part, particularly with regard to slurs. This suggests that the reduction may well have been prepared from a separate engraver’s copy.

#### *Carl Bärmann’s Performance Markings in the Clarinet Works*

Unlike Weber’s autograph copy, which remained untouched in the years that followed, the original score that he gave

to Heinrich Bärmann bears witness to the manner in which performing musicians have dealt with the musical text. This manuscript probably served as a conductor’s score, as an aid to performers learning the part, and perhaps as a master for writing out the requisite orchestral material. After Heinrich Bärmann’s death, its ownership passed to his son Carl, who was likewise a clarinetist and who may have used it for his own performances. It is quite certain, however, that he consulted it when he prepared a new edition of Weber’s clarinet works for Robert Lienau in 1868–9. The frequent use of this manuscript is evident in the large number of addenda entered by numerous scribes with a variety of writing materials. In the solo part, these addenda primarily involve dynamics, agogics, articulation and the clarification of pitches.

We have little way of knowing which of these additions were sanctioned by the composer. The most important eye-witness – again Carl Bärmann – told the Weber scholar Friedrich Wilhelm Jähns that some of them derived from Heinrich Bärmann. Carl also enlightens us on the close working relations between the composer and his soloist. Writing about the Variations for Clarinet and Piano, op. 23 (J 128), he remarked: “Perhaps you will be interested to learn that Weber’s other duo for clarinet and piano [...] the Variations in B-flat major on the theme from Silvana [...] was actually composed jointly by Weber and my father. The third variation in particular, the Adagio, is by my father” (*Weberiana*, viii, 1999, pp. 13f.).

Bärmann spoke at greater length on this matter in the winter of 1868–9 when the Berlin publisher Robert Lienau asked him to edit all of Weber’s clarinet works for a new publication. The result of his editorial labors was issued in the spring of 1870 by Schlesinger in Berlin as volume 9 of the “Weber Gesamtausgabe.” Proceeding from the first editions and the manuscripts in his own private collection, Bärmann intervened substantially in the musical text, especially in the clarinet part, and also supplied new piano reductions. He

justified his behavior in a long letter to Jähns, dated 19 June 1869: “It is quite incredible to see the state in which the principal part and especially the piano reductions of the two concertos were left behind. I had to prepare the latter entirely from scratch as literally not a single bar was usable as it stood. Not only did they abound in wrong harmonies and registers, many of the bars had been transposed [...] The clarinet part too was in such a state that I am no longer surprised that these pieces were so horribly disfigured by all clarinetists, for they did not contain a single mark as regards delivery, interpretation, proper tempo or any kind of bowing. I have now set all of this down with painstaking accuracy exactly as Weber and my father themselves played these works, being, I believe, the only living person capable of doing this. You will probably find several discrepancies in the markings, but Weber himself considered all these discrepancies to be necessary as they resulted from the later development of his taste, the works of course having been printed at an earlier date” (*Weberiana*, viii, 1999, pp. 30f.).

Carl Bärmann’s editions quickly found widespread acceptance. Even in the late twentieth century they were thought to reproduce the actual text of Weber’s clarinet works, not least of all because of the view, publicized in Jähns’s thematic catalogue, that “the old incorrect edition” had “partially distorted” them (p. 133). The first attempt to bring about a change of awareness among performers was Günter Hausswald’s editions of the concertos, prepared from the autograph scores and published by Breitkopf & Härtel in 1954.

Our edition compares and contrasts both these strands in the source tradition: the original print authorized by Weber, and the revised version prepared by the purported eye-witness Carl Bärmann partly on the basis of textual interventions by his father, Weber’s friend Heinrich Bärmann. However, readers must undertake the comparison in a critical spirit. There is no doubt that Weber wanted the text as published in

the first edition to be binding on all performances of the piece, regardless of how much interpretive leeway he was willing to grant the performer. If we believe the above-mentioned remarks by Carl Bärmann, Heinrich Bärmann's performances dealt quite liberally with the musical text of the autograph score – with Weber's sanction, albeit many details are not codified in writing. That said, we have little reason to believe that the alterations of the solo parts reproduced by Bärmann actually reflect the "later development of Weber's taste" after the works had been published. Carl Bärmann was born in October 1810, one year before the *Concertino* and the concertos were composed, and he was fifteen years old at the time of Weber's death in 1826. Forty-three years later, when he set about writing down the "alternative versions" allegedly played by Weber and his father, he could only draw on memories from a few early years of his childhood and on his father's annotations in the manuscripts. Moreover, his adaptations thereby contain at least as many late-romantic interpretations of his own invention as indications of the performance practice from the classical and early romantic period during which these works actually originated. It is not possible to make a "surgical incision" to separate Weber/ Heinrich Bärmann from Carl Bärmann. All we can do is compare Carl Bärmann's arrangement and the urtext solo part, which we have accordingly reproduced one above the other in our piano reduction as a stimulus to the performer.

A description and evaluation of the sources can be found at the end of this volume along with comments on the musical text. The editor wishes to thank the libraries listed in the source description for kindly placing copies of the sources at his disposal and supplying helpful information.

Munich, spring 2003  
Norbert Gertsch

## Préface

Les compositions pour clarinette et orchestre de Carl Maria von Weber, le *Concertino* op. 26 et les *Concertos* en fa mineur op. 73 et en mi bémol majeur op. 74, ont vu le jour en 1811 au cours d'un séjour assez long du compositeur à Munich. Weber, âgé de 24 ans, voyageait depuis le début de l'année à travers l'Allemagne, dans l'espoir de se faire mieux connaître en tant que pianiste, compositeur et chef d'orchestre, et également dans l'espoir d'être engagé à un poste adéquat à la Cour – bien avant le succès décisif du «Freischütz» en 1821. Il arriva à Munich le 14 mars et put donner dès le 5 avril suivant un concert à son propre bénéfice au Théâtre de la Cour, au cours duquel le «Concertino» fut interprété pour la première fois. Heinrich Joseph Bärmann, premier clarinettiste de la Chapelle de la Cour de Munich, créa la partie soliste. Le succès espéré ne se fit pas longtemps attendre: deux jours plus tard, le roi de Bavière, qui avait assisté à la représentation du 5 avril, fit annoncer à Weber qu'il lui passait la commande de deux autres concertos pour Bärmann. Avant que deux semaines ne se soient écoulées, il avait commencé à composer le premier concerto, et le termina en l'espace d'un mois, jusqu'au 17 mai. Immédiatement après, il se mit à composer le deuxième Concerto qu'il termina fin juillet. La création de cette œuvre par Bärmann eut lieu le 15 novembre de cette même année. En remettant le manuscrit original à Bärmann – une copie de la partition resta en la possession du compositeur – Weber pensait de toute évidence concéder au clarinettiste un droit d'exécution exclusif de dix ans (cf. les remarques de Frank Heidlberger dans *Die langsamen Sätze der Klarinettenkonzerte Carl Maria von Webers: Werk – Edition – Interpretation*, in: *Weber-Studien* 3 [1996], p. 162–200). Ce n'est donc qu'en 1822 qu'il entra en pourparlers avec l'éditeur berlinois Adolph Martin Schlesinger pour qu'il reprenne l'œuvre dans son catalogue. Le 17 octo-

bre, il envoya un manuscrit pour la gravure – qui est perdu – et trois ans plus tard, on annonçait la parution du deuxième Concerto (Heidlberger, op. cit., p. 170sq.).

Une comparaison de la première édition des parties séparées et la première édition de la réduction pour piano et clarinette chez Schlesinger avec la copie autographe ayant appartenu à Weber prouve que le compositeur apporta dans le manuscrit destiné à la gravure, qui est perdu, des nombreuses modifications et ajouts, mais ne fit que des modifications ponctuelles dans l'accompagnement d'orchestre. Il y ajouta en majeure partie des signes dynamiques et de tempo, ainsi que de phrasé. Nous ignorons s'il reçut jamais des épreuves de correction. Le grand nombre de fautes de gravure que l'on trouve dans les deux éditions permettent de penser qu'il ne les vit pas. Pour la partie de soliste, il faut considérer comme une chance que la partie *jointe* au matériel d'orchestre et à la partition pour piano et clarinette, et la voix gravée *au-dessus* de la partie de piano, dans cette dernière, aient de toute évidence été gravées indépendamment les unes des autres à partir du manuscrit destiné à la gravure, et qu'une comparaison des deux textes permette ainsi une bonne reconstruction du texte du manuscrit destiné à la gravure. On remarque toutefois dans le cas du deuxième Concerto que la partie soliste notée au-dessus de la partie de piano dans la partition pour piano et clarinette comporte beaucoup plus de signes de phrasé – en particulier des signes de tenue – que la partie séparée. Il n'est donc pas exclu qu'on ait utilisé un manuscrit de gravure spécial, pour la réduction pour piano et clarinette.

### *L'arrangement des œuvres pour clarinette par Carl Bärmann*

Contrairement à la copie autographe de la partition de Weber, que le compositeur ne toucha pas au cours des années suivantes, la première mouture autographe de la partition laissée à Heinrich Bärmann documente fort bien l'attitude

du musicien-interprète envers le texte musical original. Ce manuscrit servit sans doute de partition de direction, à l'étude de la partie de soliste et sans doute également à l'élaboration du matériel d'orchestre nécessaire. Après la mort de Heinrich Bärmann, elle passa en la possession de son fils Carl, qui était également clarinettiste. Peut-être ce dernier l'utilisa-t-il aussi pour interpréter cette œuvre. L'usage répété de ce manuscrit se révèle dans les nombreux ajouts de différentes mains, avec des matériaux d'écriture divers. Ils concernent avant tout la dynamique, le tempo, de phrasé et la définition du diapason dans la partie de soliste.

Nous ne savons guère jusqu'à quel point ces modifications furent apportées avec l'assentiment de Weber. D'après les dires du témoin principal – Carl Bärmann – rapportés par le spécialiste de Weber, Friedrich Wilhelm Jähns, certains de ces compléments remontent à Heinrich Bärmann, comme par exemple le grand ajout de 16 mesures au 1er mouvement (mes. 144a–p), au sujet duquel Carl dit ceci: «C'est mon père qui a composé la variante dans le Concerto en fa mineur [...]. Le passage en doubles croches nouvellement ajouté [...] avait reçu le plein accord de Weber» (lettre du 39/31.10.1864, cf. *Weberiana* 8 [1999], p. 12). Il connaissait par ailleurs certains détails concernant l'étroite collaboration entre le compositeur et l'interprète, comme par exemple en ce qui concerne les Variations pour clarinette et piano op. 23 (J 128): «Peut-être serez-vous intéressé d'apprendre que l'autre Duo pour clarinette et clavier de Weber [...] Variations en si bémol majeur sur le thème de Silvana [...] a en fait été composé en étroite collaboration entre Weber & mon père, et qu'en particulier la 3e variat., Adagio, a été écrite par papa.» (*Weberiana* 8 [1999], p. 13seq.)

Il donna encore plus de détails à ce sujet lorsque l'éditeur berlinois Robert Lienau lui demanda, au cours de l'hiver 1868/69, de faire une nouvelle édition revue et corrigée de toutes les œuvres pour clarinette. Le résultat de ce travail de révision fut publié au printemps

1870 comme volume 9 de la «Weber Gesamtausgabe» («Édition complète des œuvres de Weber») parue aux éditions «Schlesinger'sche Buch u. Musikhandlung». S'appuyant sur les premières éditions et les manuscrits musicaux en sa possession, Carl Bärmann effectua des corrections massives dans le texte musical, en particulier dans la partie de clarinette. Par ailleurs, on établit de nouvelles réductions pour clarinette et piano. Vis-à-vis de Jähns, Bärmann se justifia dans une longue lettre du 19 juin 1869: «l'état dans lequel se trouvaient non seulement la voix principale, mais également les réductions pour piano des deux concertos, est inconcevable. J'ai dû refaire totalement ces dernières, car on n'y trouvait littéralement pas la moindre mesure utilisable. Non seulement il s'y trouvait un grand nombre de défauts d'harmonie et de position, mais également un grand chamboulement dans les mesures [...]. La partie de clarinette elle-même était dans un tel état que je ne suis plus étonné que tant de clarinettes aient si mal interprété ces compositions, car ils ne pouvaient y trouver la moindre indication d'interprétation, de conception, de tempo exact, ni le moindre renseignement sur les coups d'archet. J'ai maintenant tout indiqué avec grande précision, de la manière dont mon père et Weber lui-même interprétaient ces pièces, car je pense être la dernière personne vivante qui soit en mesure de le faire. Vous trouverez bien sûr certaines modifications de terminologie, mais ces modifications ont toutes été considérées comme nécessaires par Weber lui-même, et sont dues à son changement ultérieur de goût, après que les œuvres eurent été imprimées.» (*Weberiana* 8 [1999], p. 30seq.)

Les éditions des arrangements de Carl Bärmann se sont très vite répandues et passaient encore dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle pour être le texte authentique des compositions pour clarinette de Weber – du fait aussi que Jähns, se référant à la correspondance avec Carl Bärmann, avait indiqué dans son Catalogue des œuvres de Weber que «dans l'ancienne édition incorrecte», certaines compositions étaient «en par-

tie défigurées» (p. 133). Ce n'est que grâce à l'Édition des concertos pour clarinette établie par Günter Hausswald à partir des autographes et publiée en 1954 chez Breitkopf & Härtel que l'on remarqua le début d'un changement de prise de conscience de la part des interprètes.

La présente édition confronte les deux sortes de sources – la première édition commandée par Weber et la version revue et corrigée du témoin direct Carl Bärmann, qui repose en partie sur des modifications apportées au texte musical par son père Heinrich Bärmann. Cette confrontation doit toutefois être soumise à la critique. Il ne fait aucun doute que Weber considérait la version imprimée de la première édition comme le texte que devaient obligatoirement utiliser ses interprètes, sans que cela entrave la liberté d'interprétation qu'il reconnaissait aux solistes. Si l'on en croit les affirmations de Carl Bärmann citées plus haut, son père s'était permis de grandes libertés par rapport au texte de l'autographe – et ces libertés avaient été tolérées par Weber, même s'il ne les avait nullement fixées par écrit en ce qui concerne de nombreux détails. Mais il nous est permis d'émettre de sérieux doutes quant au fait que les arrangements des parties de soliste notés par Carl Bärmann aient véritablement correspondu au «changement ultérieur de goût» de Weber, qui ne se serait révélé qu'après l'édition des œuvres. Carl Bärmann était né en octobre 1810, un an avant la composition du *Concertino* et des Concertos, et à la mort de Weber, en 1826, il n'avait que 15 ans. Lorsqu'il s'attacha donc 43 ans plus tard à l'élaboration des «versions» soi-disant jouées par Weber et Heinrich Bärmann, il ne pouvait se référer qu'à ces quelques années de sa prime jeunesse et aux annotations apportées par son père dans les manuscrits. Nous trouvons de ce fait dans les arrangements de Carl Bärmann une part au moins aussi importante de l'interprétation hautement romantique personnelle que de rappels d'une pratique d'interprétation de la période pré-romantique. Il est impossible de faire une «coupe claire» pour discerner ce qui

vient de Weber/Heinrich Bärmann et où commence Carl Bärmann. Il est simplement possible de faire la comparaison entre l'arrangement de Carl Bärmann et la partie de solo Urtext, que la présente réduction pour piano et clarinette propose à la réflexion des interprètes en no-

tant les deux voix l'une au-dessus de l'autre.

La description et la discussion des sources ainsi que certaines remarques particulières concernant le texte musical sont rassemblées à la fin du volume. Nous remercions bien cordialement les

bibliothèques citées dans la description des sources pour les copies mises à notre disposition et pour les renseignements précieux qu'elles nous ont fournis.

Munich, printemps 2002  
Norbert Gertsch