

Vorwort

Keine andere Gesangskomposition Ludwig van Beethovens (1770–1827) hat schon zu seinen Lebzeiten eine solche Verbreitung gefunden wie *Adelaide* – keines der anderen Lieder und erst recht keines der größeren Vokalwerke (wie *Fidelio*, die Messen oder die „Chorfantasie“). Allein im deutschsprachigen Raum erschienen bis 1827 wenigstens 24 Ausgaben und Neuauflagen in 21 verschiedenen Verlagen, darüber hinaus eine unübersehbare Zahl von Abschriften und Arrangements.

Die Mitte der 1790er Jahre entstandene Komposition gehört zu den frühen Liedern Beethovens. Das Autograph hat sich nicht erhalten. Vermutlich ging es bereits bei der Herstellung der Originalausgabe verloren, die im Februar 1797 im Verlag Artaria in Wien herauskam. Eine Opuszahl erhielt *Adelaide* zunächst nicht, denn einzelne Lieder galten damals nicht als „Opera“. Erst bei der Erstellung der ersten Werkverzeichnisse (ab 1819) wurde *Adelaide* in eine der Lücken zwischen die bereits vergebenen Opuszahlen gestellt. Endgültig zugewiesen wurde dem Lied die Opuszahl „46“ dann im 20. Jahrhundert durch das Beethoven-Werkverzeichnis von Kinsky/Halm.

Die Originalausgabe trägt Beethovens Widmung der Komposition an den Verfasser des zugrunde liegenden Gedichtes, Friedrich von Matthisson (1761–1831) – einen Zeitgenossen Friedrich von Schillers und vielgelesenen Lyriker seiner Zeit. Vielleicht war Beethoven diese Popularität nicht bewusst, jedenfalls sandte er dem Dichter erst mit einiger Verspätung am 4. August 1800 ein Exemplar der Ausgabe mit folgenden Worten: „mein Heißester Wunsch ist befriedigt, wenn ihnen die Musikalische Komposition ihrer Himmlischen *Adelaide* nicht ganz Mißfällt, und wenn sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein Ähnliches Gedicht zu schaffen [...]. – Die Dedikation betrachten sie Theils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Komposition ihrer *A.* [*Adelaide*] gewährte, Theils als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das Seelige Vergnügen, was mir ihre poesie überhaupt immer machte und noch machen wird. errinnern sie sich bey Durchspielung der *A.* zuweilen ihres sie wahrhaft verehrenden Beethoven.“ (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1, München 1996, Nr. 47.)

Ein Jahrzehnt später bedankte sich Matthisson für die Widmung des inzwischen berühmten Komponisten, indem er in einer Neuauflage seiner *Gedichte* (Tübingen 1811; ebenso in der 1815 erschienenen Ausgabe) zur *Adelaide* einen Kommentar setzen ließ: „Mehrere Tonkünstler beseelten diese kleine lyrische Phantasie durch Musik; keiner aber stellte, nach meiner innigsten Ueberzeugung, gegen die Melodie den Text in tiefere Schatten, als der geniale Ludwig von Beethoven zu Wien.“ Zu diesen Tonkünstlern gehörten immerhin auch Johann Friedrich Reichardt und Carl Friedrich Zelter (beide 1794), Johann Rudolf Zumsteeg (1797) und der junge Franz Schubert (1814).

Matthissons Gedicht war bereits 1788 entstanden und erstmals im Hamburger *Musen Almanach für 1790* erschienen, danach unverändert in die Neuauflage seiner *Gedichte* (Zürich 1794) übernommen worden. Eine dieser beiden Ausgaben hatte Beethoven bei der Komposition vor sich. Liest man das Gedicht (siehe S. X) unabhängig von der Musik, von der Auffächerung durch Textwiederholungen und von der klangvollen Ausmalung der Bilder, dann erkennt man den kunstvollen Versrhythmus der Sapphischen Ode – mit drei gleich rhythmisierten Elfsilblern und dem daktylischen fünfsilbigen Kurzvers („*Adelaide*“) am Schluss –, aber auch das Klischeehafte, Konstruierte des sprachlichen Ausdrucks. Gleichzeitig ist diese Lyrik Peter Gülke zufolge „schon ohne gesungen zu werden [...] in mehrfacher Weise außerordentlich musikalisch – in der Fügung der Wortklänge und klangbezogenen Metaphern ebenso wie in Stimmungswerten und strengen, oft virtuos gehandhabten prosodischen Reglements. Die Letzteren, von Klopstock ererbt und oft übersehen, schaffen ein Widerlager zu den mild temperierten Gefühlsbädern der ‚süßen Melancholie‘ und mögen speziell zu kompositorischer Bewältigung eingeladen haben“ (*Schubert Liederlexikon*, hrsg. von Walther Dürr et al., Kassel etc. 2012, S. 48). Beethoven hat sich eingehend mit den musikalischen Angeboten des Gedichts befasst und so auch die Möglichkeit entdeckt, die letzte Strophe gleichsam als Apotheose abzusetzen.

Die Originalausgabe trägt den Titel „*Adelaide* von Matthisson | Eine Kantate | für eine Singstimm | mit Begleitung des Clavier“. Die Bezeichnung „Kantate“ bedarf der Erklärung. „Lieder“ waren zu Beethovens Zeit ausschließlich Strophenlieder, bei denen also (wie im Kirchenlied) nur die erste Strophe vertont, die oft sehr zahlreichen übrigen unterlegt oder nach-

gestellt wurden. Für die freien, variablen Formen des klavierbegleiteten Gesangs gab es dagegen keine verbindlichen Gattungsbezeichnungen. Gelegentlich wurden sie als Ode, als Ballade oder neutral als Gesang oder überhaupt nicht bezeichnet. Auch Beethoven hielt auf einem Skizzenblatt den Titel ohne nähere Angabe fest: „Adelaide | von Mathisson | in Musick Gesezt | und dem verfassrer | Gewidmet | von L. v. Beethoven“ (Bonn, Beethoven-Haus, BH 99). Den Begriff „Kantate“, der im deutschen Sprachgebrauch durch die mehrsätzigen Kantaten Johann Sebastian Bachs besetzt ist, hat Beethoven (oder sein Verleger Artaria) offenbar im Anschluss an die italienische Tradition verwendet, in der eine Kantate ein ausgedehnter weltlicher Sologesang ist. Allerdings wäre für *Adelaide* die Bezeichnung „Ode“ aufgrund der Textform angemessener gewesen.

Die Originalausgabe ist im Druckbild bemerkenswert ungeschickt, überdies fehlerhaft. Geradezu kurios ist die Orthographie: Zusammengesetzte Substantive werden teils in einem, teils in zwei Wörtern geschrieben, wie z. B. „Frühlings Garten“, „Abend lüftchen“, aber „Zauberlicht“ und „Blüthenzweige“. Groß schreibt Artaria die „Spiegelnde Fluth“, während „wellen“ und „wunder“ immer klein beginnen. Auch die Interpunktion ist nachlässig. Etwa die Hälfte aller zu setzenden Kommata, Doppelpunkte und Ausrufezeichen fehlen. Es liegt nahe, hinter den Fehlern Beethovens recht eigene Schreibweise und seine schwer zu entziffernden deutschen Schriftzüge zu vermuten.

Auch der Notentext scheint in der Stichvorlage unvollständig und schwer lesbar gewesen zu sein, so dass der Stecher Mühe hatte, mit den Noten zurande zu kommen und nicht mehr darauf achten konnte, sie übersichtlich und graphisch geschickt anzuordnen. Auffallend ist vor allem, dass von Anfang an, aber besonders ab Takt 40 (nach der Rückung nach *Des-dur*) viele Vorzeichen fehlen – ein weiterer Hinweis darauf, dass als Stichvorlage Beethovens Autograph benutzt wurde. Die Vorzeichenfehler sind leicht zu beheben, anders verhält es sich mit den Angaben zu Dynamik und Artikulation, die gelegentlich im Unklaren lassen, was gemeint ist. (Siehe dazu auch die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition.)

Die Mängel der Originalausgabe sind Beethoven gewiss nicht entgangen. Es ist daher durchaus denkbar, dass er selbst eine neue Ausgabe in einem anderen Verlag veranlasst hat – auch wenn dies ein ungewöhnlicher Vorgang ist, der nur wenige Entsprechun-

gen in Beethovens Umgang mit bereits veröffentlichten Werken hat. (Ein spektakulärer Fall ist der revidierte Nachdruck der Klaviersonaten op. 31, den Beethoven aus Verärgerung über die in Zürich erschienene, fehlerhafte Originalausgabe 1803 bei Simrock in Bonn herausbrachte.)

Als Beethoven um 1800 begann, seine Publikationsaktivitäten über Wien hinaus auszuweiten und unter anderem der Leipziger Verlag Hoffmeister und Kühnel an ihn herantrat, ergab sich die Möglichkeit, *Adelaide* in einer neuen, sorgfältiger geprüften Ausgabe zu veröffentlichen. Druckvorlage war zwar die Originalausgabe, aber Beethoven konnte Korrekturen vornehmen lassen, und der Verlag setzte neue, vertriebsfördernde Elemente ein – so zum Beispiel eine italienische Übersetzung (siehe S. X). Diese deutsch-italienische Ausgabe von Hoffmeister und Kühnel erschien 1803 und wurde zur Vorlage für die meisten späteren Ausgaben des Liedes.

Auch Simrock scheint wieder einbezogen worden zu sein. Ende 1803 (im selben Jahr wie die Sonaten op. 31!) druckte er die Originalausgabe der *Adelaide* mit selbständigen Korrekturen nach, die ihm – wie bei den Sonaten – Beethovens Schüler Ferdinand Ries übermittelt haben könnte. Und wie Hoffmeister fügte auch Simrock eine Übersetzung hinzu, die im damals französischen Rheinland selbstredend in Französisch verfasst war (und recht frei mit der Vorlage umgeht, siehe S. X). Obwohl sich die Authentizität der Korrekturen in den beiden späteren Ausgaben nicht sicher nachweisen lässt, ist es doch ratsam, sie angesichts der Unzuverlässigkeit der Originalausgabe in die Erstellung der vorliegenden Edition einzubeziehen. Die wesentlichen Abweichungen der drei Ausgaben werden in den *Bemerkungen* verzeichnet.

Einig sind sich die drei Ausgaben in der Taktvorzeichnung. Alle drei schreiben für den ersten Teil ♩ *Larghetto* und für die schnelle Schlusstrophe ♩ *Allegro molto* vor. Bald darauf entstehen jedoch Unsicherheiten bezüglich der Taktangaben: In einigen Nachdrucken wird die *Alla-breve*-Vorzeichnung des ersten Teils und gelegentlich auch die des sich steigernden Schlussteils zu ♩ geändert. Zunächst hat wohl die Wiederholung des ♩ -Zeichens stützt gemacht: Wenn es für den ersten Teil bereits vorge-schrieben ist, ist das erneute ♩ zu Beginn des zweiten Teils überflüssig – es sei denn, es liegt ein Fehler vor und der erste Teil sollte eigentlich mit ♩ bezeichnet sein. Tatsächlich lassen die Gesangsdeklamation und die kleinen Notenwerte im Klavierpart, besonders die durchgehenden Achteltriolen, Zweifel an der Richtig-

keit der Alla-breve-Vorschrift aufkommen. Durch sie werden die Takte so lang, dass sie kaum noch auf einen einzigen Schwerpunkt beziehbar sind. Überdies wechselt mit dem schnellen Schlussteil das Metrum. Das Allegro molto hingegen steht eindeutig im Alla-breve-Takt. Da das Vertrauen in die Zuverlässigkeit der Originalausgabe ohnehin getrübt ist, liegt es nahe, auch bei der Alla-breve-Vorzeichnung für das Larghetto einen (sich bis in die Ausgaben von Hoffmeister und von Simrock fortsetzenden) Fehler zu vermuten. Allerdings ist Beethoven zwar oft unsicher in der Taktbezeichnung, aber eben auch eigenwillig in der metrischen Gestaltung. Eine wissenschaftliche Ausgabe wird den vermeintlichen Fehler daher nicht korrigieren, zumal sie drei gewichtige Zeugen gegen sich hätte.

Die vorliegende Ausgabe übernimmt den Notentext der Beethoven-Gesamtausgabe (*Beethoven Werke*, Abteilung XII, Bd. 1, *Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, hrsg. von Helga Lühning, München 1990). Die wichtigsten Angaben zu den Quellen und deren Abweichungen finden sich in den *Bemerkungen*. Für weitere Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte, Quellenlage und Gestaltung des Notentextes sei auf den Kritischen Bericht der Beethoven-Gesamtausgabe verwiesen.

Herausgeberin und Verlag danken den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken für die freundliche Bereitstellung des Quellenmaterials.

Bonn, Frühjahr 2013
Helga Lühning

Preface

None of the vocal works by Ludwig van Beethoven (1770–1827) achieved such broad popularity during his lifetime as did *Adelaide*, which was more widely disseminated than any of his other songs, and certainly more than his larger-scale vocal works such as *Fidelio*, the masses or the “Choral Fantasia”. In the German-speaking territories alone, some 21 different publishing houses brought out at least 24 editions

and reissues up to 1827. Above and beyond this, innumerable manuscript copies and arrangements were made of it.

This composition dates from the mid-1790s and is one of Beethoven’s early songs. The autograph has not survived and was probably lost during the process of publication by Artaria in Vienna in February 1797. *Adelaide* originally received no opus number, since at that time a single song did not count as “opus”. It was not until the first catalogues of Beethoven’s music (from 1819 onwards) that *Adelaide* was assigned one of the “vacant” numbers in between other works. In the 20th century, the song was definitively assigned the opus number “46” in the Kinsky/Halm Catalogue of Beethoven’s works.

The original edition bears Beethoven’s dedication to the author of the poem on which it is based, Friedrich von Matthisson (1761–1831), a contemporary of Friedrich von Schiller and a widely-read poet of his day. Perhaps Beethoven was unaware of this popularity, for in any case he delayed sending the author a copy of the edition until 4 August 1800, when he wrote: “My warmest wish will be satisfied if my musical setting of your heavenly *Adelaide* does not entirely displease you, and if it moves you to create another, similar poem soon [...]. – May you regard the dedication partly as a sign of the pleasure that composing your *Adelaide* has given me, and partly as an indication of my gratitude and respect for the blissful pleasure that your poetry has always aroused in me, and continues to do. When playing through *Adelaide*, may you occasionally remember your truly devoted Beethoven.” (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg, vol. 1, Munich, 1996, no. 47.)

A decade later, by which time Beethoven had himself become famous, Matthisson expressed his thanks for the dedication by including the following comment when *Adelaide* was published in a new edition of his *Gedichte* (Tübingen, 1811, also included in the edition published in 1815): “Several composers have given life to this little lyrical fantasy by setting it to music; but none, according to my innermost conviction, has set a melody to this text in more profound shades than the brilliant Ludwig van Beethoven in Vienna.” These composers also included no lesser figures than Johann Friedrich Reichardt and Carl Friedrich Zelter (both in 1794), Johann Rudolf Zumsteeg (1797) and the young Franz Schubert (1814).

Matthisson’s poem dates from 1788. It was first published in the *Musen Almanach für 1790* in Ham-

burg and was then printed unaltered in the new edition of his *Gedichte* (Zurich, 1794). Beethoven had one of these two editions before him when making his setting. If one reads the poem (see p. X) independently of the music, undisturbed by the textual repetitions and the sonorous depiction of the images, then one can recognise the artful verse rhythm of the Sapphic ode with its three 11-syllable lines and the dactylic, 5-syllable short verse (“Adelaide”) at the close – but also the clichéd, stiff manner of its verbal expression. At the same time, as Peter Gülke has remarked, this poem is “extraordinarily musical in several ways [...] even without being sung – in the way its sounds and sonic metaphors are organised, in its atmosphere and its strict, often virtuosic use of the rules of prosody. These last, inherited from Klopstock and frequently overlooked, create a support for its mildly temperate emotional state of ‘sweet melancholy’ and might have been especially inviting to a composer” (*Schubert Liederlexikon*, ed. by Walther Dürr et al., Kassel, etc., 2012, p. 48). Beethoven paid particular attention to the musical potential of the poem, and thus also discovered the possibility of using the last strophe as an apotheosis.

The original edition bears the title “Adelaide by Matthisson | A cantata | for one voice | with accompaniment of the piano”. The designation “cantata” requires explanation. In Beethoven’s time, “Lieder” were exclusively strophic songs in which (similar to a hymn) only the first strophe was set to music, with the remaining strophes – of which there were often many – placed underneath or after it. There was no fixed genre designation for free, variable forms of song with piano accompaniment. On occasion they were designated an ode or ballad, were assigned the neutral title “Gesang” (song), or were even given none at all. Beethoven, too, refrained from specifying any genre on one of his sketches when he simply wrote: “Adelaide by Matthisson | set to music | and dedicated | to the poet | by L. v. Beethoven” (Bonn, Beethoven-Haus, BH 99). The term “Kantate” is in German commonly used for the multi-movement cantatas of Johann Sebastian Bach; in our case, however, Beethoven (or his publisher, Artaria) clearly used the term in its Italian sense to mean an extended secular solo song. By all accounts, however, the designation “ode” would have been more appropriate for *Adelaide*, given the form of its text.

The printing of the original edition is remarkably unskilful and contains errors. The orthography is positively odd: compound nouns are sometimes writ-

ten as one word and sometimes as two, as for example “Frühlings Garten” or “Abend lüftchen”, but “Zauberlicht” and “Blüthenzweige”. Artaria uses the upper case for “Spiegelnde Fluth”, while “wellen” and “wunder” always use the lower case. Even the punctuation is careless: around half of the required commas, colons and exclamation marks are missing. It seems likely that Beethoven’s own idiosyncratic spelling and the impenetrability of his handwriting lie behind the errors.

The engraver’s copy of the musical text also seems to have been incomplete and difficult to decipher, meaning that the engraver had trouble with the notes themselves and was unable to pay proper attention to setting them clearly or to achieving a skilful layout. It is particularly striking that many accidentals are missing right from the beginning (but especially from measure 40 following the shift to *Db* major). This also indicates that the engraver was working from Beethoven’s autograph. The mistakes with accidentals are easy to fix, but it is a different case with the dynamic and articulation markings, where it is sometimes unclear what is intended. (In this regard, see also the *Comments* at the end of the present edition.)

The deficiencies of the original edition clearly did not escape Beethoven’s attention. Thus it is entirely conceivable that he himself brought about the publication of a new edition by a different company, even though this was an unusual procedure that had few parallels in how he dealt with those of his works that were already published. (A spectacular case is provided by the revised edition of the op. 31 Piano Sonatas, which Beethoven published with Simrock in Bonn due to his annoyance with the original edition issued in Zurich in 1803.)

When Beethoven began to extend his publishing activities outside Vienna in around 1800 and was approached by other publishers including the Leipzig house of Hoffmeister und Kühnel, the opportunity presented itself to issue *Adelaide* in a new, carefully corrected edition. The engraver’s copy was the original edition, but Beethoven was able to make corrections and the publisher introduced new elements to encourage sales, such as an Italian translation (see p. X). This German-Italian edition by Hoffmeister und Kühnel appeared in 1803 and was used as the basis of most later editions of the song.

Simrock also appears to have become involved again, reprinting the original edition of *Adelaide* with his own corrections in the end of 1803 (the same year as the Piano Sonatas op. 31!). As in the case of the

Sonatas, these corrections may have come to him from Beethoven's pupil Ferdinand Ries. And, just like Hoffmeister, Simrock also added a translation, though it was naturally in French (and note exactly true to the original, see p. X), since much of the Rhineland was in French hands at the time. Although the authenticity of the corrections to both later editions cannot be established with certainty, it is still advisable to take account of them in the present edition, given the unreliability of the original edition. Important differences between the three editions are listed in the *Comments*.

All three editions agree on the time signature, giving ♩ Larghetto for the first part, and ♩ Allegro molto for the fast concluding strophe. However, uncertainties about the tempo markings soon surface: In some reprints the alla-breve marking of the first part, and occasionally also that of the more intense final section, have been independently changed to ♩ . At first, the repetition of the ♩ -sign was perhaps perplexing: if it had already been prescribed for the first part, then the new ♩ at the beginning of the second section was superfluous. This suggests that it is a mistake, and the first part should actually be designated with ♩ . In fact, the declamation of the vocal line and the small note-values in the keyboard part, especially the continuous eighth-note triplets, must raise doubts about the accuracy of the alla-breve instruction, for they lengthen the measures such that an alla-breve marking loses any real meaning. Moreover, the metre changes for the concluding section. The Allegro molto, on the other hand, is clearly in alla-breve metre. Since our trust in the reliability of the original edition is already compromised, it stands to reason that the alla-breve marking of the Larghetto, too, might be an error (one that was continued in the editions by Hoffmeister and by Simrock). In any case, Beethoven is often unclear in his time signatures and is also idiosyncratic in matters of metrical layout. A scholarly edition should therefore refrain from correcting this supposed error, particularly when three important sources speak against it.

The present edition reproduces the musical text of the Beethoven Complete Edition (*Beethoven Werke*, section XII, vol. 1, *Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, ed. by Helga Lühning, Munich, 1990). The most important information on the sources and their variants appears in the Comments. The Critical Report of the Beethoven Complete Edition should be consulted for further particulars of the compositional history, sources, and layout of the musical text.

The editor and publisher thank those libraries mentioned in the *Comments* for kindly making the source material available.

Bonn, spring 2013

Helga Lühning

Préface

Du vivant de Ludwig van Beethoven (1770–1827), aucune de ses œuvres vocales ne connut une aussi grande diffusion que *Adelaide* – ni parmi les lieder ni, à plus forte raison, parmi les pages de grande envergure comme *Fidelio*, les messes ou la «Fantaisie chorale». Dans les seuls pays germaniques parurent jusqu'à 1827 pas moins de vingt-quatre éditions et nouveaux tirages de ce lied chez vingt-et-une maisons d'édition différentes, sans compter un nombre incalculable de copies et d'arrangements.

Adelaide vit le jour au milieu des années 1790 et fait partie des lieder de jeunesse de Beethoven. L'autographe est perdu. Il disparut probablement au moment de l'élaboration de la première édition, qui parut en février 1797 chez Artaria, à Vienne. Le lied ne reçut pas de numéro d'opus dans un premier temps parce que les mélodies isolées n'étaient pas considérées à l'époque comme des «œuvres». C'est seulement lorsque fut dressé le premier catalogue thématique consacré à Beethoven (à partir de 1819) qu'il fut inséré dans un des vides entre les numéros d'opus déjà attribués. Au XX^e siècle, il reçut le numéro d'opus 46, son attribution définitive, dans le catalogue des œuvres de Beethoven de Georg Kinsky et Hans Halm.

La première édition renferme la dédicace de Beethoven à l'auteur du poème *Adelaide*, Friedrich von Matthisson (1761–1831), un poète lyrique contemporain de Friedrich von Schiller et très lu à son époque. Peut-être Beethoven n'était-il pas conscient de cette popularité, toujours est-il qu'il lui envoya, avec quelque retard, le 4 août 1800, un exemplaire de l'édition avec les mots suivants: «Mon vœu le plus brûlant est satisfait si la composition musicale que j'ai faite sur votre céleste *Adelaide* ne vous déplaît pas complètement et si cela vous incite à bientôt

redonner naissance à un poème comparable [...]. – Considérez la dédicace en partie comme un signe du plaisir que j’ai éprouvé à composer un lied sur votre *Adelaide*, en partie comme un témoignage de ma reconnaissance et de mon respect pour le bonheur immense que votre poésie m’a toujours procuré et continuera de me donner. Souvenez-vous de temps à autre, en jouant *Adelaide*, de ce Beethoven qui sincèrement vous vénère.» (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, éd. par Sieghard Brandenburg, vol. 1, Munich, 1996, n° 47.)

Dix ans plus tard, Matthisson remerciait indirectement Beethoven, devenu célèbre entretemps, en faisant imprimer le commentaire suivant sur *Adelaide* dans un nouveau tirage de ses *Gedichte* (Tübingen, 1811, tout comme dans l’édition de 1815): «Plusieurs compositeurs ont rehaussé cette petite fantaisie poétique de musique; ce faisant, personne n’a si bien relégué le texte dans l’ombre, selon ma conviction intime, que le génial Ludwig van Beethoven de Vienne.» Et pourtant, parmi ces autres compositeurs figuraient aussi Johann Friedrich Reichardt et Carl Friedrich Zelter (leur *Adelaide* à chacun date de 1794), Johann Rudolf Zumsteeg (1797) et le jeune Franz Schubert (1814).

Le poème de Matthisson avait déjà vu le jour en 1788 et était paru pour la première fois dans le *Musen Almanach für 1790* de Hambourg, puis il fut repris tel quel dans le nouveau tirage de ses *Gedichte* (Zurich, 1794). Beethoven a utilisé l’une de ces deux éditions pour son lied. En lisant le poème (voir p. X) indépendamment de la musique avec ses répétitions du texte et ses images peintes en vives sonorités, on reconnaît une ode saphique – quatre strophes de trois hendécasyllabes suivis d’un vers court dactylique en pentasyllabes («Adelaide!»), mais aussi l’aspect un peu convenu et artificiel de l’expression poétique. En même temps, si l’on en croit Peter Gülke, ce poème «est, même sans être chanté, [...] extraordinairement musical à plusieurs égards: dans l’assemblage des sonorités des mots et des métaphores sonores comme dans l’évocation d’une atmosphère et la construction prosodique rigoureuse, qui fait souvent preuve de virtuosité. Celle-ci, héritée de Klopstock et rarement prise en considération, crée une charpente solide où peuvent couler les bains sentimentaux de la “douce mélancolie”, et peut-être a-t-elle été, elle en particulier, une invitation à la composition musicale» (*Schubert Liederlexikon*, éd. par Walther Dürr et al., Cassel etc., 2012, p. 48). Beethoven a largement pris en compte les possibilités musicales du poème et vu,

pour ainsi dire, la possibilité de traiter la dernière strophe en apothéose.

La première édition est intitulée: «*Adelaide* de Matthisson | Une cantate | pour voix soliste | avec accompagnement de piano». Le terme «cantate» mérite quelques explications. À l’époque de Beethoven, les «lieder» étaient exclusivement des chants strophiques où, comme dans un cantique, seule la première strophe était mise en musique et le texte des strophes suivantes, souvent nombreuses, rajouté en dessous ou à la fin. Il n’existait pas de terme définitif pour désigner la forme libre et évolutive du chant accompagné au piano. On qualifiait ce genre parfois d’ode, de ballade, ou, de manière neutre, de chant; il arrivait aussi que l’on renonce à employer un terme particulier. Beethoven s’est également dispensé d’utiliser un vocable précis dans le titre qu’il a noté sur un feuillet d’esquisses: «Adelaide | de Mathisson | mis en musique | et dédié | à l’auteur | par L. v. Beethoven» (Bonn, Beethoven-Haus, BH 99). Le mot «cantate» – qui renvoie inmanquablement, dans l’allemand d’aujourd’hui, aux cantates en plusieurs mouvements de Johann Sebastian Bach – a manifestement été employé par Beethoven (ou son éditeur Artaria) en référence à la tradition italienne où la cantate est un vaste chant profane pour voix soliste. Vu la forme du poème, «Ode» aurait cependant été un terme plus approprié pour désigner *Adelaide*.

La qualité d’impression de la première édition est médiocre, et la partition présente des fautes. En outre, l’orthographe est fantaisiste: les noms composés sont écrits tantôt en deux mots séparés, tantôt en un seul mot: ainsi «Frühlings Garten», «Abend Lüftchen», mais «Zauberlicht» et «Blüthenzweige». L’emploi des majuscules est tout aussi curieux: Artaria écrit l’adjectif «Spiegelnde» avec un «s» majuscule, mais les substantifs «wellen» et «wunder» commencent par une minuscule. La ponctuation laisse également à désirer: il manque à peu près la moitié des virgules, des deux points et des points d’exclamation que requiert le texte. On imagine facilement que derrière ces fautes se cachent l’orthographe fort singulière de Beethoven et son écriture allemande difficile à déchiffrer.

Le texte musical de la copie à graver devait être incomplet et difficile à lire: il semble en effet que le graveur eut tellement de peine à venir à bout des notes qu’il en oublia de les répartir de manière claire et intelligente. Le plus frappant est surtout l’absence de nombreuses altérations dès le début, et surtout à partir de la mesure 40, après la modulation en

Réb majeur. Une preuve parmi d'autres que c'est l'autographe de Beethoven qui servit de copie à graver. Si les fautes d'altérations sont faciles à corriger, il en va autrement des indications de nuances et d'articulation: à certains endroits, on se demande ce qu'a voulu le compositeur. (Voir à cet égard également les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition.)

Les défauts de la première édition n'ont certainement pas échappé à Beethoven. On peut donc parfaitement imaginer qu'il ait fait réaliser une nouvelle édition chez un autre éditeur, même si c'est un procédé inhabituel auquel il eut rarement recours avec des œuvres déjà publiées. (On en a cependant un exemple spectaculaire avec l'édition révisée des Sonates pour piano op. 31 que le compositeur fit publier en 1803 par Simrock à Bonn après qu'il eut été fort irrité par la première édition émaillée de fautes qui était parue à Zurich).

Lorsque Beethoven commença vers 1800 à élargir son rayon d'action de la publication de ses œuvres au-delà de Vienne, et que plusieurs maisons prirent contact avec lui, notamment l'éditeur Hoffmeister et Kühnel de Leipzig, l'occasion se présenta de publier *Adelaide* dans une nouvelle édition soignée. Elle fut certes préparée sur la base de la première édition, mais Beethoven put faire corriger un certain nombre de choses et l'éditeur agrémenta la partition d'ajouts susceptibles d'augmenter les ventes, comme par exemple une traduction italienne du poème (voir p. X). Cette édition germano-italienne de Hoffmeister et Kühnel parut en 1803 et servit de base à la plupart des éditions ultérieures du lied.

Simrock semble avoir été impliqué à nouveau lui aussi. Fin 1803 (la même année que les Sonates pour piano op. 31!), il réimprima la première édition d'*Adelaide* en faisant des corrections que pourrait lui avoir transmises – comme pour l'opus 31 – l'élève de Beethoven, Ferdinand Ries. Et comme Hoffmeister, il ajouta une traduction (s'éloignant de l'originale, voir p. X), cette fois-ci française puisque la Rhénanie était française à l'époque. Même si l'on ne peut être sûr de l'authenticité des corrections apportées par Hoffmeister et par Simrock dans les deux éditions ultérieures, il nous a semblé opportun, vu les défauts de la première édition, de les prendre en compte dans la préparation de la présente édition. Les principales divergences entre les trois éditions sont répertoriées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*.

Les trois éditions concordent sur les indications métriques: ♩ Larghetto pour la première partie

et ♩ Allegro molto pour la dernière strophe, rapide. Dans les éditions postérieures, cependant, règne quelque incertitude sur la mesure: Dans certaines réimpressions, l'indication *alla breve* de la première partie, et parfois aussi celle de dernière strophe, sont transformées en ♩ . Il est vrai que la répétition du signe ♩ dans les premières éditions a de quoi étonner: si ce signe figure déjà au début de la première partie, sa répétition au début de la deuxième partie est superflue – à moins qu'il s'agisse d'une erreur et que la première indication doive être en réalité ♩ . Effectivement, la déclamation vocale et les petites valeurs de notes au piano, notamment les triolets ininterrompus de croches, laissent planer un doute sur la justesse de l'indication *alla breve* du début. Celles-là rendent les mesures si longues qu'il devient difficile de sentir leur temps fort. De plus, le mètre change dans la partie rapide conclusive. L'Allegro molto, par contre, est clairement écrit *alla breve*. La première édition n'inspirant une confiance que très relative en sa fiabilité, on peut supposer que l'indication *alla breve* du Larghetto, elle aussi, est une erreur que l'on retrouve jusque dans les éditions de Hoffmeister et Simrock. Il faut cependant admettre que si Beethoven est souvent peu fiable dans ses indications de mesure, il a aussi une manière très personnelle de traiter le mètre. Une édition scientifique ne peut donc corriger cette faute supposée, d'autant plus qu'en le faisant elle aurait contre elle trois documents fondamentaux.

La présente édition reprend le texte musical de l'Édition Complète des œuvres de Beethoven (*Beethoven Werke*, section XII, vol. 1, *Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, éd. par Helga Lühning, Munich, 1990). On trouvera dans les *Bemerkungen* ou *Comments* les informations essentielles sur les sources et les divergences entre elles. Pour de plus amples détails sur la genèse du lied, les sources existantes et la présentation du texte musical, on consultera le Commentaire Critique de l'Édition Complète.

Nous aimerions remercier ici les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir aimablement mis les sources à notre disposition.

Bonn, printemps 2013
Helga Lühning