

Vorwort

„[V]ielleicht könnten sie mir eine Ausgabe Von Göthe's und Schillers Vollständigen Werken zukommen lassen [...], so machen sie mir die größte Freude“, schreibt Ludwig van Beethoven (1770–1827) Anfang August 1809 an seinen damaligen Verleger Gottfried Härtel. „Die zwei Dichter sind meine Lieblings Dichter“ (*Beethoven-Briefwechsel*, Nr. 395). Beethovens Vertonungen von Gedichten Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832), die hier erstmals in einer Edition zusammengestellt werden, bilden keinen einheitlichen Werkkomplex, sondern entstanden – wie die Gedichte auch – zu verschiedenen Zeiten. Dementsprechend repräsentieren sie unterschiedliche Gattungen und ästhetische Haltungen von Lyrik und Liedgesang.

Schon unter seinen frühen Liedern beruhen auffallend viele auf Gedichten Goethes: *Marmotte*, Mephistos „Flohlied“, *Bundeslied* und *Maigesang*, *Neue Liebe, neues Leben*, ferner die kleine Arie *Mit Mädeln sich vertragen* und das Lied *Ich denke dein* (das Thema der vierhändigen Klaviervariationen WoO 74). Entwürfe existieren zu *Rastlose Liebe*, *Erlkönig* und *Heidenröslein*. Die meisten der Goethe-Lieder sind aber zwischen Herbst 1809 und Sommer 1810 entstanden oder in ihre endgültige Fassung gebracht worden. Es war die Zeit der *Egmont*-Musik. Wie bei Schubert, nur insgesamt in geringerem Umfang, wurde Goethe der am häufigsten vertonte Dichter Beethovens. Die Prägnanz des sprachlichen Ausdrucks und der Form gerade auch in den einfachen, liedhaften Gedichten Goethes war Voraussetzung dafür, dass aus dem geselligen, anspruchslosen Lied des 18. Jahrhunderts der Gesang als ernstzunehmende Gattung des Komponierens erwachsen konnte. Obwohl Beethoven dieser Wandel offenbar nicht bewusst war, hat er ihn doch höchst eindrucksvoll dokumentiert, nämlich in der Liedersammlung Opus 75, durch die Distanz zwischen den drei ersten Gesängen nach Goethe und den drei folgenden Liedern auf Texte von Gerhard Anton von Halem und Christian Ludwig Reissig.

Nur einmal sind Beethoven und Goethe einander begegnet: im Sommer 1812 im böhmischen Kurbad Teplitz. Vom 19. bis zum 24. Juli sehen sie sich täglich. An seine Frau schreibt Goethe die markanten

Worte: „Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut wie er gegen die Welt wunderlich stehn muß.“ (Zitiert nach der Weimarer Ausgabe IV, Bd. 23, S. 45.) Und Beethoven überschlägt sich fast vor Begeisterung. Am 24. Juli beschwört er Gottfried Härtel: „daß Göthe hier ist, schrieb ich ihnen, täglich bin ich mit ihm zusammen, er verspricht mir etwas zu schreiben [...] schicken sie mir auf der Briefpost die 6 Gesänge von mir worin das ‚Kennst du das land‘ von Göthe begriffen ist – lassen sie so geschwind, so schnell, aufs geschwindeste aufs schnellste und so schnell, daß man es in der sprache nicht ausdrücken kann, einen Abdruck auf das dünnste feinste Papier machen, und schicken mir's auf flügel der Gedanken hieher zu, ja auf's dünnste feinste Papier“ (*Beethoven-Briefwechsel*, Nr. 588).

Doch plötzlich kommt es zum Bruch. Überstürzt reist Beethoven am 26. Juli nach Karlsbad. Zwei Wochen später schreibt er Härtel: „Göthe behagt die Hofluft zu sehr mehr als es einem Dichter ziemt, Es ist nicht vielmehr über die lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehen seyn sollten, über diesem schimmer alles andere vergessen können“ (*Beethoven-Briefwechsel*, Nr. 591). Zwar hat Beethoven Goethe am 8. September auf der Rückreise ein weiteres Mal aufgesucht, aber die frühere Herzlichkeit stellte sich nicht wieder ein. Und auch Goethe schrieb in sein Tagebuch nur lakonisch: „Beethovens Ankunft. Mittag für uns. Beethoven. Abends auf der Prager Straße.“

Immerhin hat Beethoven aber schon zwei Jahre danach in der Chorkantate *Meeresstille und Glückliche Fahrt* op. 112 noch einmal Gedichte von Goethe vertont und die Originalausgabe „dem Unsterblichen Goethe hochachtungsvoll gewidmet“. Doch erst 1823 stellt er wieder einen persönlichen Kontakt her. In seinem letzten Brief an Goethe, in dem er ihn bittet, sich am Weimarer Hof für den Ankauf der *Missa solennis* einzusetzen, findet er zurück zu dem Bekenntnis: „die Verehrung Liebe u. Hochachtung welche ich für den einzigen Unsterblichen Göthe von meinen Jünglingsjahren schon hatte, ist immer mir geblieben, [...] ein eigenes Gefühl treibt mich immer, ihnen so viel zu sagen, indem ich in ihren schriften lebe.“ (*Beethoven-Briefwechsel*, Nr. 1562.) Das sind keine gefälligen Komplimente an den berühmten Dichter, sondern aufrichtige Äußerungen der Verehrung und des Dankes, geschrieben im Bewusstsein der Bedeutung, die Goethes Theater, die Lyrik, die Romane, die

sprachliche Phantasie und die Bestimmtheit, die Autorität der Darstellung für die eigene künstlerische Entwicklung gespielt haben.

Acht Lieder op. 52

In der Bonner Zeit und in den ersten Wiener Jahren hat Beethoven zahlreiche Lieder geschrieben. Sie waren zugleich Übungsstoff, willkommene kleine Geschenke an Freunde und Gönner und populäre Kompositionen, die sich hier und da publizieren ließen. Um die Mitte der 1790er Jahre legte er erstmals eine Sammlung an, aus der er 1805 die *Acht Lieder* op. 52 veröffentlichte – darunter mit *Maigesang* und *Marmotte* auch zwei auf Texte von Goethe. 1789 war die erste Gesamtausgabe der Schriften Goethes bei Göschen in Leipzig erschienen, die Beethoven sehr bald kennenlernte. Aus ihr stammt die Textvorlage für den *Maigesang*. Beethoven hat je drei der neun sehr kurzen Textstrophen zu einer musikalischen Strophe verbunden und den Gesang am Schluss durch eine kleine Steigerung abgerundet. 1795 hat er das Lied umgearbeitet, instrumentiert und als Einlage zu dem Wiener Singspiel *Die schöne Schusterin* von Ignaz Umlauf zur Aufführung gebracht.

Marmotte stammt aus Goethes Schwank *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweiler*, der 1778 auf Schloss Ettersburg, dem Sommersitz der Herzogin Anna Amalia, mit Goethe in der Hauptrolle des Marktschreiers aufgeführt wurde. Die kleine Ballade mit dem Marmeltier-Refrain wird darin von einem Kind gesungen. Beethovens Komposition könnte von einer Bonner Aufführung des Schwanks angeregt worden sein.

Sehnsucht WoO 134

Mignons Gesänge aus *Wilhelm Meister* waren schon bald nach Erscheinen von Goethes Roman (1795) beliebte Liedvorlagen. *Nur wer die Sehnsucht kennt* stammt aus dem Ende des 11. Kapitels. Beethoven kannte den inhaltlichen Zusammenhang. Goethe beschreibt den Gesang: Wilhelm „verfiel in eine träumende Sehnsucht, und wie einstimmend mit seinen Empfindungen war das Lied, das eben in dieser Stunde Mignon und der Harfner als ein unregelmäßiges Duett [sic] mit dem herzlichsten Ausdrucke sangen“. Seine vier Vertonungen schrieb Beethoven für die der Weimarer Klassik gewidmete Zeitschrift *Prometheus*, die 1808 gegründet worden war und im ersten Heft mit *Pandora's Wiederkunft* sogar einen Originalbeitrag von Goethe enthielt. Auf der Titelseite des Autographs bekannte Beethoven: „Ich hatte

nicht Zeit genug, um ein Gutes hervorzubringen, daher Mehrere Versuche.“ Im Herbst 1808 erschien im 3. Heft des *Prometheus* nur die erste der vier Kompositionen (s. Abbildung S. 9). Schon 1810 wurden aber alle vier zusammen in einem Separatdruck veröffentlicht.

Sechs Gesänge op. 75

Beethovens zweite Liedersammlung entstand 1809, teils aus neuen, teils aus überarbeiteten älteren Kompositionen. In dieser Zeit hat er eine ganze Reihe von Werken zugleich an Breitkopf & Härtel in Leipzig und an Clementi in London verkauft. Die Lieder kamen dort schon sechs Wochen vor der deutschen Originalausgabe, Ende August 1810, in Einzelausgaben mit englischem Text heraus. Die Gesangsstimme war der stellenweise recht kuriosen Übersetzung angepasst worden; im Übrigen waren die Editionen aber sehr zuverlässig.

Zu *Kennst du das Land* hat Goethe in *Wilhelm Meister* eine sehr suggestive Beschreibung gegeben: Mignon, die sich auf einer Zither begleitete, „fing jeden Vers feyerlich und prächtig an, als ob sie auf etwas sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas wichtiges vortragen wollte. Bey der dritten Zeile ward der Gesang dumpfer und düsterer, das: kennst du es wohl? drückte sie geheimnißvoll und bedächtig aus, in dem: dahin! dahin! lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und ihr: Laß uns ziehn! wußte sie, bey jeder Wiederholung, dergestalt zu modifiziren, daß es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war“. Beethoven hat Goethes Darstellung geradezu als Anweisung aufgefasst. Jede Strophe beginnt „feierlich und prächtig“, mit festen Schritten, die jedes Wort gewichtig machen. Im 3. Vers, bei dem der Gesang „dumpfer und düsterer“ werden soll, wechselt er unvermittelt nach a-moll, zugleich auch zu einem lebhafteren Gestus, der vom „sanften Wind“ der 1. Strophe angeregt ist und sich dann in der 3. Strophe zur „stürzenden Flut“ wandelt. Mit dem 5. Vers „Kennst du es wohl?“, der die Strophe „geheimnißvoll und bedächtig“ zusammenfasst, hat Beethoven Mignon fast aus dem Lied heraustreten lassen. Durch das Zwischenspiel des Klaviers, das an den Anfang erinnert, erhält ihre Frage eine ungeheure Vieldeutigkeit. Aus dieser Entfernung stürzt sich die Komposition ohne Übergang in den Refrain, für den Beethoven Takt und Tempo ändert, um die von Goethe geforderte „unwiderstehliche Sehnsucht“ zum Ausdruck zu bringen.

Ein Skizzenblatt aus dem Herbst 1809 (Bonn, Beethoven-Haus, Signatur BH 102) überliefert einen Entwurf zu *Kennst du das Land* zusammen mit einem Entwurf zu Clärchens Lied *Freudvoll und leidvoll* für die Schauspielmusik zum *Egmont*. Möglicherweise ist Beethoven durch die Verwandtschaft der beiden Goethe'schen Figuren auf die ersten Ideen zu Mignons Gesang gekommen. Die beiden Kompositionen scheinen sich dort regelrecht zu umschlingen und einander gegenseitig anzuregen.

Neue Liebe, neues Leben kannte Beethoven aus der Göschen-Ausgabe. Schon in der 1798 entstandenen ersten Fassung WoO 127 (siehe *Anhang*) hatte er den Grundton gefunden, der es ihm erlaubte, zwischen sehnsuchtsvoller Emphase und bloßer Gebärde zu wechseln und auch Goethes augenzwinkernde Zwischentöne zu treffen. Sie erschien 1808 bei Nikolaus Simrock in Bonn zusammen mit zwei anderen aus der Bonner Zeit stammenden Liedern (WoO 126 und 117). Wie Simrock an die Manuskripte gekommen war, weiß man bis heute nicht. Um Beethovens Zustimmung, geschweige denn um seine Mitwirkung an der Veröffentlichung scheint er sich jedenfalls nicht bemüht zu haben. Beethoven reagierte auf diese Ausgabe mit der Revision und der eigenen Publikation von *Neue Liebe, neues Leben* in seiner Liedersammlung Opus 75. In der Überarbeitung wird die musikalische Gestik weiter differenziert. So wird der Blick der Geliebten nun geradezu überwältigend. Von dessen „Treu und Güte“ (Seufzerfigur) und von seiner „unendlichen Gewalt“ scheint sich der Verliebte allerdings erst durch den eigenen Gesang überzeugen zu müssen. Auffallend ist die Entsprechung zu Mignons Refrain „Dahin! Dahin! Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn“ in Taktart (♩), Klaviersatz und auch im Verhältnis zwischen Singstimme und Begleitung.

Schon in Bonn hatte Beethoven das 1790 erschienene *Faust-Fragment* gelesen, das den Text zu Mephistos „Flohlied“ (*Aus Goethes Faust*) bereits genau so enthält, wie er dann in die endgültige Version des Dramas (Tübingen 1808)inging. Unter dem Eindruck der Lektüre konzipierte er wenig später, schon in Wien, eine Art Bühnenmusik – ein Lied, das auch der Darsteller des Mephisto singen kann (siehe *Anhang*). Vermutlich war er der erste Komponist der alsbald so berühmten Verse. 1809 wurde aus dem frühen Entwurf ein grandioses Meisterwerk, das sich seine Bühne gleichsam selbst schafft. Sie hat sogar mehrere Ebenen: die des *Faust*, auf der Mephisto als Balladensänger und der Chorus als Publikum auftre-

ten, die Ebene der grotesken Geschichte vom König, dem Floh und der geplagten Hofgesellschaft und nicht zuletzt die des Klavierlieds, in dessen Gattungs- und Darstellungsrahmen sich dies alles abspielt. Am Ende überschlagen sich Mephistos naive Saufkumpanten fast vor Vergnügen. Immer noch einmal wiederholen sie die letzten Verse und enden mit Gekicher, das Beethoven durch die eigenartigen Repetitionen auf dem letzten Wort („sticht“) verdeutlicht hat, die in der Ausführung zur Lautmalerei werden. Zum vorletzten Takt des Klaviers, dem Ausklang des Gelächters, hat er einen Fingersatz angegeben: Die Töne sollen zwar gebunden, aber alle mit dem Daumen angeschlagen werden – als ob das Klavier am Schluss noch ein paar Flöhe knickt. Das Autograph des „Flohliedes“, das fast 100 Jahre lang in Privatbesitz verschwunden war, stand für die Edition in der Beethoven-Gesamtausgabe noch nicht zur Verfügung. 1998 konnte es vom Beethoven-Haus erworben werden. Als Hauptquelle für die Edition des Liedes wird es hier erstmals ausgewertet.

Drei Gesänge von Goethe op. 83

Beethovens letzte Liedersammlung ist eine Hommage an Goethe und zugleich ein ungewöhnliches Zeugnis für die künstlerische Nähe zwischen Dichtung und Musik. Die drei Gesänge, alle Neukompositionen, entstanden im Frühsommer 1810, kurz nach Beendigung der *Egmont*-Musik, als Beethoven sich bereits mit dem Gedanken trug, zu Goethe in persönlichen Kontakt zu treten. Mit *Wonne der Wehmut* hat er ein kurzes, ernstes Lied an den Anfang gestellt und kontrastierend die heiter pastorale Ariette *Mit einem gemalten Band* an den Schluss. In der Mitte steht eine verschmitzte, ein wenig ironische *Sehnsucht*. Die Anordnung entspricht der Entstehungsfolge. Aber mit dem langsamen Satz am Anfang, den Variationen in der Mitte und dem Rondo am Schluss ist sie auch eine musikalisch sinnfällige.

Goethes *Wonne der Wehmut* entstand 1775 als Reflex auf das Ende seiner Liebesbeziehung zu Lili Schönemann. In ähnlicher Gemütsverfassung befand sich Beethoven im Mai 1810, nachdem seine Werbung um die Hand von Therese Malfatti abgewiesen worden war. Die erste, heftig korrigierte Niederschrift der Komposition entstand kurz danach (siehe *Anhang*). Vermutlich über Bettina Brentano gelangte das Manuskript in Goethes Besitz nach Weimar, in dessen Autographensammlung es sich noch heute befindet. In der Komposition, deren Struktur auf Beethovens Spätwerk vorauszuweisen scheint, werden

die elementaren Rollen von Gesang und Begleitung vertauscht: Das Klavier begleitet nicht, sondern es scheint die Hauptsache zu sein, die von der Singstimme nur kommentiert wird. Wenn man die Pausen in den Takten 10 und 11 ausfüllt, lässt sich der Klavierpart auch allein, gleichsam als „Bagatelle“ spielen. Dagegen ist die Singstimme ohne das Klavier nicht ausführbar und gewiss kein „Lied“.

Sehnsucht benutzt eine Lieblingsvorstellung Goethes, den *Liebhaber in allen Gestalten*. Hier wird der Liebhaber zum „singenden Vogel“ und dann sogar zum „blinkenden Stern“, doch er begnügt sich mit dem „Staunen“ der Angebeteten und ist schließlich beglückt, ihr zu Füßen zu liegen. Beethoven hat das Gedicht als Strophenlied vertont, die Strophen aber diskret variiert. Die Überraschung „Auf einmal erschsein' ich, ein blinkender Stern“ humoristisch übertreibend hat er die letzte Strophe, über den Text hinausgehend, zur Pointe gemacht und dadurch dem Lied einen sinnfälligen musikalischen Abschluss gegeben.

Dem dritten Lied, *Mit einem gemalten Band*, liegt ein frühes Gedicht Goethes aus der Sesenheimer Zeit zugrunde, das an Klopstocks berühmtes *Rosenband* anknüpft. Die 1. und 4. Strophe („Fühle, was dies Herz empfindet“) bilden einen Reprisenrahmen um die beiden mittleren Strophen, die zusammengefasst und nicht in ein einheitliches Versmetrum gebracht werden, sondern relativ frei der Syntax und dem Ausdruck der Worte nachgehen. Die Anweisung „leichtlich, nicht geschliffen“ soll offenbar heißen, dass das Klavier nicht *legato* und erst recht nicht mit Pedal gespielt werden darf. Die ausgeschriebene Verzierung zum Wort „verbindet“ ist als rhetorische Figur gemeint: Der Doppelschlag (hier sogar in beide Richtungen) ist die Verbildlichung des ersehnten Bandes zwischen den Liebenden.

Musik zum Trauerspiel „Egmont“ op. 84

Die Musik zu Goethes Trauerspiel *Egmont* bildet den Höhepunkt der Goethe-Vertonungen Beethovens. Den Auftrag zur Komposition erhielt er im Herbst 1809. Zur Premiere am 24. Mai 1810 im Burgtheater war die Musik allerdings noch nicht fertig. Sie erklang erst drei Wochen später, am 15. Juni, und danach nur noch wenige Male. Clärchens Lied *Freudvoll und leidvoll* aus dem III. Akt war eine der ersten Nummern, die Beethoven bearbeitet, und zugleich diejenige, die er am häufigsten revidiert hat. Ganz gegen seine Gewohnheit notierte er mehrere Klavierversionen und Partiturfassungen, von denen aller-

dings nur die jeweils letzten vollständig sind. In unserer Ausgabe wird seine letzte Klavierfassung wiedergegeben. Die gängigen praktischen Ausgaben der Lieder enthalten dagegen übereinstimmend eine Klavierversion, die auf den 1812 erschienenen Klavierauszug der Schauspielmusik zurückgeht. Dessen Klaviersatz wurde jedoch nicht von Beethoven, sondern im Verlag Breitkopf & Härtel angefertigt.

Bundeslied op. 122

Das *Bundeslied* entstand vermutlich schon Mitte der 1790er Jahre als Klavierlied und war damals wohl weitgehend ausgearbeitet. Entsprechende Quellen haben sich aber nicht erhalten. 1822 schrieb Beethoven dann eine Fassung für zwei Solo- und drei Chorstimmen, begleitet von je zwei Klarinetten, Fagotten und Hörnern und stellte dazu später selbst einen Klavierauszug her. In der Bläserfassung sind die Chorstimmen selbstverständlich chorisch zu besetzen. In der Klavierversion empfiehlt es sich dagegen, die Tutti-Wiederholungen des Refrains nur von drei oder fünf Sängern auszuführen zu lassen.

Zum Anhang

In seinem letzten Brief an Goethe kündigte Beethoven noch 1823 neue Kompositionen seiner „immer einzig bleibenden Gedichte“ an, „worunter auch Rastlose Liebe“ sich befindet“ (*Beethoven-Briefwechsel*, Nr. 1562). Offenbar plante er damals, nach dem *Bundeslied* auch andere der frühen Entwürfe auszuarbeiten. Doch dazu kam es nicht. Unter den unausgeführten Kompositionen existieren nur zum *Erkönig* Aufzeichnungen, die ein fortgeschrittenes Konzept erkennen lassen. Sie wurden schon mehrfach ergänzt, kompositorisch vervollständigt und im Werkverzeichnis von Kinsky/Halm sogar unter die „Werke ohne Opuszahl“ (WoO 131) aufgenommen. Tatsächlich ist aus Beethovens Feder aber nicht mehr erhalten, als in unserer Ausgabe dargestellt wird. Um die Aufzeichnungen der musikalischen Praxis zugänglich zu machen, werden sie im *Anhang* wiedergegeben.

*

Die vorliegende Edition übernimmt den Notentext der Beethoven-Gesamtausgabe (*Beethoven Werke*, Abteilung XII, Bd. 1, *Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, hrsg. von Helga Lühning, München 1990). Für Opus 75 Nr. 3 *Aus Goethes Faust* wurde die Gesamtausgabe nach dem inzwischen zugänglichen Autograph (siehe oben) revidiert. Die wichtigsten Angaben zu Quellenlage und Edition der

Goethe-Lieder finden sich in den *Bemerkungen* am Ende unserer Ausgabe. Für weitere Einzelheiten zu Entstehungsgeschichte, Quellenlage und Gestaltung des Notentextes sei auf den Kritischen Bericht der Beethoven-Gesamtausgabe verwiesen.

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial herzlich gedankt.

Bonn, Herbst 2011
Helga Lühning

Preface

“Perhaps you could send me an edition of Goethe’s and Schiller’s complete works [...], by which you would give me the greatest pleasure”, wrote Ludwig van Beethoven (1770–1827) to Gottfried Härtel, his publisher at that time, in early August 1809. “These two are my favourite poets” (*Beethoven-Briefwechsel*, no. 395). Beethoven’s settings of poems by Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), which are here brought together into a single edition for the first time, do not form a unified group of works, but were written – just like their poetic models – at various times. Accordingly they represent various genres and illustrate various aesthetic relationships between lyric poetry and song melody.

Even among Beethoven’s early songs there is a striking number of Goethe settings: *Marmotte*, Mephisto’s “Song of the Flea”, *Bundeslied* and *Mai-gesang*, *Neue Liebe, neues Leben*, along with the arietta *Mit Mädchen sich vertragen* and the song *Ich denke dein* (the theme of the 4-hand Piano Variations WoO 74). Sketches exist for *Rastlose Liebe*, *Erlkönig* and *Heidenröslein*. Most of his Goethe songs were,

however, composed, or brought to their final form, between autumn 1809 and summer 1810. This was the time of the music for *Egmont*. As was the case with Schubert, but within a smaller total output, Goethe was the poet most frequently set by Beethoven. The concise verbal expression and form of Goethe’s simple, song-like poems were the prerequisite for the evolution of the convivial and undemanding song of the 18th century into a serious compositional genre, the Lied. Although Beethoven was apparently not conscious of this change he reflected it very impressively, notably in his op. 75 collection of songs by the distance between the three first songs on Goethe and the three following songs to texts by Gerhard Anton von Halem and Christian Ludwig Reissig.

Beethoven and Goethe met only once, in summer 1812 at the Bohemian spa of Teplitz. From 19 to 24 July they saw each other daily. Goethe wrote significant words to his wife: “I have never seen a more unified, energetic and fervent artist. I understand very well why he must stand against the world so singularly.” (Citation from the Weimar Edition, IV, vol. 23, p. 45.) And Beethoven was full of enthusiasm, as his letter to Härtel of 24 July 1809 shows: “I wrote to tell you that Goethe is here; I am together with him daily, and he promises to write something for me [...] send me by letter post my 6 songs that include Goethe’s ‘Kennst du das Land’ – have them sent so swiftly, so quickly, with such utter swiftness and speed as cannot be expressed in words; print a copy on the finest, best-quality paper, and send it here to me on the wings of thought – yes, on the finest, best-quality paper” (*Beethoven-Briefwechsel*, no. 588).

But suddenly everything broke down. Beethoven precipitately travelled to Karlsbad on 26 July. Two weeks later he wrote to Härtel: “Goethe enjoys the air at court too much, more than befits a poet. There is nothing more to be said about the ludicrousness of the virtuosi here when poets, who should be looked to as the primary teachers of the nation, are able to forget everything but this superficial glitter” (*Beethoven-Briefwechsel*, no. 591). Beethoven certainly did seek out Goethe once more on 8 September, during his return journey, but the earlier warmth did not reappear. Goethe, too, simply noted briefly in his diary: “Beethoven’s arrival. Midday for us. Beethoven. Evening on the Prager Straße.”

All the same, Beethoven again set poems by Goethe two years later in his choral cantata *Meeresstille*

und *Glückliche Fahrt* op. 112, dedicating the original edition “to the immortal Goethe, with deepest respect”. It was, however, only in 1823 that he reestablished personal contact. In his final letter to Goethe, in which he asks him to advocate at the Weimar court for the purchase of his *Missa solemnis*, he confesses that “the admiration, love and deep respect that I have had for the one immortal Goethe since the years of my youth has always stayed with me, [...] my own feeling impels me so much to tell you how I live in your writings.” (*Beethoven-Briefwechsel*, no. 1562.) These were not merely pretty compliments for the famous poet but sincere expressions of admiration and of gratitude, written in full awareness of the importance of Goethe’s theatrical pieces, lyric poetry, novels, linguistic fantasy, and the decisiveness and authority of their presentation, to the composer’s own artistic development.

Acht Lieder op. 52

Beethoven wrote many songs during his time in Bonn and his early years in Vienna. They comprised practice material, pleasing little gifts for friends and patrons, and popular compositions that he published here and there. Around the middle of the 1790s he for the first time started to put a collection together, from which he published the *Acht Lieder* op. 52 in 1805. It included *Maigesang* and *Marmotte*, two songs on texts by Goethe. The first complete edition of Goethe’s writings had been published in 1789 by Göschen in Leipzig, and Beethoven very quickly got to know them. The model for the text of *Maigesang* comes from this edition. Beethoven used one musical strophe for each group of three of the nine very short text strophes, and rounded off the song by a small climax. In 1795 he revised it, added instruments and had it performed as an interlude in Ignaz Umlauf’s Viennese Singspiel *Die schöne Schusterin*.

Marmotte comes from Goethe’s comedy *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweiler*, which was performed in 1778 at Schloss Ettersburg, the summer residence of Countess Anna Amalia. Goethe played the main role of the market-crier. The little ballad with its marmotte refrain was sung in the performance by a child. Beethoven’s composition may have been inspired by a performance of the comedy in Bonn.

Sehnsucht WoO 134

Mignon’s songs from *Wilhelm Meister* became favourites for song settings soon after the publication of Goethe’s novel in 1795. *Nur wer die Sehnsucht kennt*

comes from the end of the 11th chapter. Beethoven knew the context of the passage. Goethe describes the song: Wilhelm “fell into a dreamy longing, and at this very moment, as if in accord with his feelings, Mignon and the harpist sang the song as an unusual duet, with the warmest expression”. Beethoven wrote his four settings for the Viennese journal *Prometheus*, which was devoted to Weimar classicism. It had been founded in 1808, and its first issue even contained an original contribution by Goethe, *Pandora’s Wiederkunft*. On the title page of the autograph Beethoven noted: “I did not have enough time to create one good [setting], hence these several attempts.” Only the first of the four compositions appeared in *Prometheus*, in the 3rd number in autumn 1808 (see illustration on p. 9). All four were published together in a separate print in 1810.

Sechs Gesänge op. 75

Beethoven’s second collection of songs appeared in 1809, and contained some new compositions along with some revised older ones. At this time he had sold a whole series of works both to Breitkopf & Härtel in Leipzig and to Clementi in London, where the songs were published individually with English texts at the end of August 1810, six weeks before the original German edition. The vocal part was fitted to what in places is a very eccentric translation, but the editions themselves were otherwise very reliable.

Goethe gave a very evocative description of *Kennst du das Land* in *Wilhelm Meister*: Mignon, accompanying herself on a zither, “began each verse solemnly and with splendour, as if she wished to draw special attention to something, and wanted to present something of importance. The third time, the song became duller and darker: the ‘kennst du es wohl’ was expressed mysteriously and deliberately, the ‘dahin! dahin!’ contained an irresistible longing, and in her ‘Laß uns ziehn!’ she was able, at each repetition, to modify the character so that it now was pleading and urgent, now bustling and full of promise.” Beethoven took Goethe’s description as a direct instruction. Each strophe begins “solemnly and with splendour”, with firm steps that give weight to each word. In the 3rd verse, in which the melody becomes “duller and darker”, he moves directly to A minor, and at the same time to a more lively mode of communication inspired by the “sanfter Wind” of the 1st strophe that then, in the 3rd strophe, changes to a “stürzende Flut”. With verse 5, “Kennst du es wohl?”, which comprises the strophe “mysteriously

and deliberately”, Beethoven almost has Mignon step outside the song. The piano interlude, which recalls the opening, gives her question a tremendous ambiguity. From this detached position the composition rushes directly into the refrain, for which Beethoven changes the meter and tempo so as to give expression to the “irresistible longing” demanded by Goethe.

A leaf from autumn 1809 (in Bonn, Beethoven-Haus, shelfmark BH 102) transmits a sketch for *Kennst du das Land* together with another for Clärchen’s song *Freudvoll und leidvoll* from the incidental music for *Egmont*. Perhaps Beethoven came upon his initial ideas for Mignon’s song by connecting these two Goethe characters to each other. The two compositions seem here actually to be intertwined, and to animate each other.

Beethoven knew *Neue Liebe, neues Leben* from the Göschen edition. In his first version from 1798, WoO 127 (see the *Appendix*), he had already found the underlying character, and this enabled him to move between expressive longing and mere gestures, and to discover Goethe’s underlying tone of amusement. The piece was published in 1808 by Nikolaus Simrock in Bonn, together with two other songs from Beethoven’s Bonn years (WoO 126 und 117). How Simrock came upon the manuscripts is still unknown. He seems by all accounts not to have troubled himself to get Beethoven’s agreement to, let alone involvement in, the publication. Beethoven reacted to this edition by revising and publishing his own version of *Neue Liebe, neues Leben* in his op. 75 song collection. The musical character of this revised version is very different, with the sight of the beloved now almost overpowering. The young lover seems, however, by his own melody to persuade himself of the “Treu und Güte” (sighing motive) of her look, and of its “unendliche Gewalt”. The correspondence to Mignon’s refrain “Dahin! Dahin! Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn” is striking, in the metre (♩), in the piano writing and also in the relationship between voice and accompaniment.

Beethoven had read the *Faust-Fragment*, published in 1790, while still in Bonn. It already contained the text for Mephisto’s “Song of the Flea” (*Aus Goethes Faust*) exactly as it was to be included in the final version of the drama (Tübingen, 1808). Influenced by his reading, a short time later when he was already in Vienna he conceived a sort of stage music – a song that the actor playing Mephisto can also sing (see *Appendix*). He was probably the first composer to set these verses, which quickly became very fa-

mous. In 1809 the early sketch became a grandiose masterpiece that almost made its own stage. It has several levels: that of *Faust*, where Mephisto appears as a ballad singer and the chorus as the public; that of the grotesque story of the king, the flea and the bedevilled courtiers, and not least the level of the piano-accompanied song, within whose genre- and performance framework all this plays out. At the end, Mephisto’s naive drinking partners are almost head over heels with pleasure. Time and again they repeat the final verses, and end with giggling, which Beethoven indicates by the odd repetitions of the final word “sticht” (sting), which in performance seems like onomatopoeia. At the penultimate measure in the piano, to the sound of laughter, he gives a fingering indication: the notes should certainly be connected, but all struck with the thumb – as if the keyboard at the close is still crushing a few fleas. The autograph of the “Song of the Flea”, which disappeared into private ownership for almost 100 years, was not available for the Beethoven Complete Edition. In 1998 it was acquired by the Beethoven-Haus, and thus is evaluated as the primary source for an edition for the first time here.

Drei Gesänge von Goethe op. 83

Beethoven’s final song collection is both a homage to Goethe and an outstanding testimony to the artistic proximity of poetry and music. The three songs, all new compositions, were composed in early summer 1810, shortly after completion of the *Egmont* music, when Beethoven already had it in mind to make personal contact with Goethe. In *Wonne der Wehmut* he set a short, serious song for the opening, contrasting it with the cheerful pastoral arietta *Mit einem gemalten Band* at the close. In the middle stands a mischievous, slightly ironic *Sehnsucht*. The sequence of pieces corresponds to the order of their composition, but also makes musical sense with its slow movement at the beginning, variations in the middle, and rondo at the end.

Goethe’s *Wonne der Wehmut* was written in 1775 as a reaction to the ending of his relationship with Lili Schönemann. Beethoven found himself in a similar emotional state in May 1810, after his request for the hand of Therese Malfatti had been turned down. The first, heavily corrected, version of the composition was written soon afterwards (see *Appendix*). The manuscript came into Goethe’s possession in Weimar, probably through the agency of Bettina Brentano, and remains in the autograph collection there. In the

piece, whose structure appears to anticipate Beethoven's late work, the fundamental roles of melody and accompaniment are exchanged: the piano does not accompany, but seems instead to have the principal part, to which the vocal part merely supplies a commentary. If the rests in measures 10 and 11 are filled in, the piano part can also be played alone in the manner of a "Bagatelle". Conversely, the vocal part cannot be performed without piano, and certainly not as a "Lied".

Sehnsucht uses a favourite Goethe scenario, that of the *Liebhaber in allen Gestalten* (lover in all forms). The lover is here a "singender Vogel" (singing bird) and later even a "blinkender Stern" (twinkling star), but he contents himself with the "Staunen" (amazement) of the object of his worship and at the end is honoured to lie at her feet. Beethoven set the poem as a strophic song, but discreetly varied the strophes. With the surprising "Auf einmal erschein' ich, ein blinkender Stern" (Suddenly I appear, a twinkling star) he humoristically exaggerates the final strophe, going beyond the text to the main point and thus giving the song a clear ending.

The third song, *Mit einem gemalten Band*, is based upon an early Goethe poem from his time in Sesenheim, and is related to Klopstock's famous *Rosenband*. The 1st and 4th strophes ("Fühle, was dies Herz empfindet") form a framework around the two middle ones, which are combined but do not use a consistent metrical verse, and proceed relatively freely in regard to syntax and verbal expression. The instruction "leichtlich, nicht geschliffen" (easily, without gliding) apparently means that the piano should not be played *legato* and at first also without pedal. The written-out ornament at the word "verbindet" is intended as a rhetorical figure: the turn (which here moves in both directions) is a representation of the desired bond between the lovers.

Musik zum Trauerspiel "Egmont" op. 84

His music for Goethe's tragedy *Egmont* forms the high point of Beethoven's Goethe settings. He received the commission for the composition in autumn 1809. However, the music was still not complete in time for the premiere at the Burgtheater on 24 May 1810. It was not heard until three weeks later, on 15 June, and just a few times afterwards. Clärchen's song *Freudvoll und leidvoll* from act III was one of the first numbers that Beethoven set, and was also the one that he revised most frequently. Completely contrary to his usual practice he wrote down several

piano and score versions, of which only the last is complete in each case. Our edition reproduces his final keyboard version. Current practical editions of the songs, on the other hand, uniformly present a piano version that goes back to the piano reduction, published in 1812, of the stage music. This piano part was not made by Beethoven, but by the publisher Breitkopf & Härtel.

Bundeslied op. 122

The *Bundeslied* was probably already composed by the mid-1790s as a song with piano accompaniment, and was at that time quite elaborate. The sources associated with this period do not survive. In 1822 Beethoven created a version for two solo and three choral parts, accompanied by two each of clarinets, bassoons and horns, and later also made a piano reduction of it. In the wind version the vocal parts are clearly to be performed by a choir. By contrast, in the version with keyboard the tutti repeats of the refrain are recommended to be performed by just three or five singers.

About the Appendix

In his final letter to Goethe in 1823 Beethoven was still announcing new settings of Goethe's "ever unique poems", "which also include 'Rastlose Liebe'" (*Beethoven-Briefwechsel*, no. 1562). Apparently he was at that time planning to revise other early sketches after the *Bundeslied*, but in fact nothing came of this. Among the compositional projects that were not carried through, sketches only exist for the *Erlkönig*: they reveal an advanced draft. The sketches have been worked up and completed several times, and the song appears in Kinsky/Halm's thematic catalogue among the "works without opus no." as WoO 131. In fact, nothing more of it survives from Beethoven's pen than is presented here in our edition. In order to make the sketches available to musicians, we have reproduced them in the *Appendix*.

*

The present edition uses 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). In the case of op. 75 no. 3 *Aus Goethes Faust*, the text of the Complete Edition has been revised, as the autograph of the piece has become available in the interim period (see above). The most important information on the state of the sources and our

presentation of the Goethe songs may be found in the *Comments* at the end of this edition. Those requiring further particulars about compositional history, sources, and the layout of the musical text should consult the Critical Report of the Beethoven Complete Edition.

Our thanks to those libraries listed in the *Comments* for kindly making source material available to us.

Bonn, autumn 2011
Helga Lühning

Préface

«Peut-être pourriez-vous me faire parvenir une édition des œuvres complètes de Goethe et de Schiller [...], vous me feriez la plus grande joie», écrit Ludwig van Beethoven (1770–1827) début août 1809 à son éditeur de l'époque Gottfried Härtel. «Ces deux poètes sont mes poètes favoris» (*Beethoven-Briefwechsel*, n° 395). Les lieder de Beethoven sur des poèmes de Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), qui sont réunis ici pour la première fois dans une seule édition, ne forment pas une œuvre unitaire mais sont nés – de même que les poèmes – à des époques différentes. Ils appartiennent ainsi à des esthétiques et à des genres divers du point de vue de la poésie et du chant.

Il est frappant de constater que déjà nombre des lieder de jeunesse de Beethoven sont sur des textes de Goethe: *Marmotte*, la «Chanson de la puce» de Mephisto, *Bundeslied* et *Maigesang*, *Neue Liebe, neues Leben*, ainsi que le petit air *Mit Mädchen sich vertragen* et le lied *Ich denke dein* (thème des Variations pour piano à quatre mains WoO 74). Il existe en outre des esquisses de *Rastlose Liebe*, du *Roi des aulnes* et de *Heidenröslein*. La plupart des lieder sur

des poèmes de Goethe ont cependant vu le jour ou ont abouti à leur version définitive entre l'automne 1809 et l'été 1810. C'était l'époque de la musique d'*Egmont*. Comme c'est le cas pour Schubert, Goethe est le poète que Beethoven a le plus souvent mis en musique, avec certes un nombre total de lieder moins important. Par la prégnance de leur langue et de leur forme, les poèmes de Goethe, y compris ses textes simples de type chanson, permirent que naisse du chant convivial sans prétention du XVIII^e siècle le genre du lied savant. Bien que Beethoven ne fût apparemment pas conscient de cette évolution, il l'a reflétée de la manière la plus impressionnante qui soit dans son recueil de lieder op. 75, à travers la distance qui sépare les trois premiers chants inspirés de Goethe et les trois lieder suivants sur des textes de Gerhard Anton von Halem et Christian Ludwig Reissig.

Beethoven et Goethe se sont rencontrés à une seule et unique reprise durant l'été 1812, dans la station thermale de Teplice, en Bohême. Du 19 au 24 juillet, ils se voient quotidiennement. Goethe écrit à sa femme ces mots marquants: «Je n'ai encore jamais vu un artiste plus concentré, plus énergique, plus sincère. Je comprends assez bien comment il doit bizarrement tenir tête au monde» (cité d'après l'édition de Weimar IV, vol. 23, p. 45). Et Beethoven regorge d'enthousiasme, comme le montre sa lettre du 24 juillet 1809 à Härtel: «que Goethe est ici, je vous l'ai écrit, chaque jour je suis avec lui, il me promet de m'écrire quelque chose [...] envoyez-moi par courrier postal les 6 chants que j'ai composés parmi lesquels figure le «Kennst du das Land» de Goethe – faites-moi rapidement, vite, le plus rapidement possible, le plus vite possible, et si vite qu'on ne peut l'exprimer par des mots, une impression sur le papier le plus fin possible et envoyez-la moi ici sur les ailes de la pensée, sur le papier le plus fin possible» (*Beethoven-Briefwechsel*, n° 588).

Mais soudain, c'est la rupture. Le 26 juillet, Beethoven se met en route précipitamment pour Karlsbad. Deux semaines plus tard, il écrit à Härtel: «Goethe aime trop l'air de la cour, plus qu'il n'est de mise pour un poète; il n'y a pas grand-chose à dire de plus sur le ridicule des virtuoses ici quand des poètes, qui devraient être considérés comme les premiers professeurs de la nation, sont capables, pour du vent, d'oublier tout le reste» (*Beethoven-Briefwechsel*, n° 591). Beethoven a certes rendu une nouvelle fois visite à Goethe le 8 septembre, sur le chemin du retour, mais la chaleur qui l'animait avait disparu. Et Goethe écrit

laconiquement dans son journal: «Arrivée de Beethoven. Déjeuner pour nous. Beethoven. Soirée rue de Prague.»

Deux ans plus tard, Beethoven met quand même à nouveau en musique des textes de Goethe dans sa cantate chorale *Mer calme et heureux voyage* op. 112 et il dédie l'édition originale «au Goethe immortel, avec ma plus haute considération». Mais ce n'est qu'en 1823 qu'il reprend contact avec lui. Dans la dernière lettre qu'il lui envoie, où il lui demande de parler en sa faveur à la cour de Weimar afin qu'on achète sa *Missa solemnis*, il finit par lui faire un aveu: «l'admiration, l'amour et la considération que j'éprouvais pour le Goethe unique et immortel depuis mes jeunes années me sont toujours restés, [...] un sentiment me pousse toujours à vous dire que je vis dans vos écrits.» (*Beethoven-Briefwechsel*, n° 1562.) Ce ne sont pas des compliments convenus à un célèbre poète, mais un témoignage sincère de l'admiration et de la reconnaissance qu'il éprouve: car il écrit cela conscient de l'importance qu'ont eu sur son propre développement artistique le théâtre, les poèmes et les romans de Goethe – la richesse de sa langue autant que la force suggestive de ses œuvres.

Acht Lieder op. 52

Beethoven a écrit de nombreux lieder lorsqu'il était à Bonn et dans les premières années qu'il a passées à Vienne. Ils étaient à la fois des exercices, des petits cadeaux bienvenus à des amis et des bienfaiteurs, et des morceaux populaires qu'il avait la possibilité de publier ici ou là. Vers le milieu des années 1790, il commença pour la première fois à constituer un recueil duquel il publia en 1805 les *Acht Lieder* op. 52 – deux, *Maigesang* et *Marmotte*, étaient sur des textes de Goethe. En 1789 était parue la première édition des œuvres complètes de Goethe chez Göschen, à Leipzig, et Beethoven n'avait pas tardé à en prendre connaissance. De cette édition provient le texte de *Maigesang*. Beethoven a regroupé les neuf strophes du texte, très courtes, en trois strophes musicales et couronné le chant à la fin par un petit sommet d'intensité. En 1795, il a remanié le lied, en a fait une version avec orchestre qui, intégrée dans le *singspiel* viennois *Die schöne Schusterin* de Ignaz Umlauf, eut les faveurs de la scène.

Marmotte provient de la farce de Goethe *Das Jahrmärktsfest zu Plundersweiler* (La Fête foraine de Plundersweiler) qui fut donnée en 1778 au château d'Ettersburg, résidence d'été de la duchesse Anna Amalia, avec Goethe dans le rôle principal du came-

lot. La petite ballade avec le refrain de la marmotte y est chantée par un enfant. Il est possible que le lied de Beethoven ait été inspiré par une représentation de la farce à Bonn.

Sehnsucht WoO 134

Peu de temps après la parution du *Wilhelm Meister* de Goethe (1795), les chants de Mignon figurant dans le roman étaient déjà des textes très prisés par les compositeurs de lieder. *Nur wer die Sehnsucht kennt* provient de la fin du onzième chapitre. Beethoven connaissait le contexte. Goethe décrit le chant ainsi: Wilhelm «sombra dans une nostalgie rêveuse et à cet instant même, comme en harmonie avec ses sentiments, résonnait le chant que Mignon et le harpiste, duo inhabituel, chantaient avec l'expression la plus passionnée». Beethoven écrivit ses quatre versions du lied pour la revue *Prometheus*, qui avait été fondée en 1808 pour promouvoir le classicisme de Weimar et dont le premier numéro renfermait même une contribution de Goethe intitulée *Le Retour de Pandore*. Sur la page de titre de l'autographe, le compositeur avoua: «Je n'ai pas eu assez de temps pour en produire un bon, d'où plusieurs essais.» À l'automne 1808 parut dans le troisième numéro de *Prometheus* la première des quatre versions (voir l'illustration à la p. 9). Mais dès 1810, les quatre versions furent publiées ensemble dans un cahier séparé.

Sechs Gesänge op. 75

Le deuxième recueil de lieder de Beethoven, constitué en partie de nouvelles, en partie d'anciennes compositions remaniées, vit le jour en 1809. Le compositeur vendit à cette époque toute une série d'œuvres en même temps à Breitkopf & Härtel, à Leipzig, et à Clementi, à Londres. Les lieder parurent dans la capitale anglaise six semaines avant l'édition allemande originale, fin août 1810, en éditions séparées avec un texte anglais. La partie vocale avait été remodelée d'après le texte de la traduction, par endroits fort curieux; ces éditions étaient sinon très fiables.

Goethe a fait une description très éloquente du *Kennst du das Land* de *Wilhelm Meister*: s'accompagnant avec une cithare, Mignon «commençait chaque strophe de façon solennelle et magnifique, comme si elle voulait attirer l'attention sur quelque chose d'inhabituel, faire part de quelque chose d'important. Au troisième vers, le chant se fit plus sourd et plus sombre, elle exprima le *kennst du es wohl* [le connais-tu?] de façon mystérieuse et songeuse, mit dans le *dahin! dahin!* [là-bas! là-bas!] une nos-

talgie irrésistible, et elle sut à chaque répétition du *Laß uns ziehn!* [Partons!] le modifier de telle manière qu'il était tantôt implorant et pressant, tantôt enthousiasmant et très prometteur». Beethoven a pris ces explications de Goethe comme des instructions à suivre. Chaque strophe commence «de façon solennelle et magnifique», d'un pas assuré qui rend chaque mot important. Au troisième vers, où le chant doit se faire «plus sourd et plus sombre», le compositeur passe subitement en la mineur et adopte en même temps un caractère plus animé, lequel, inspiré par la douce brise («sanfter Wind») de la première strophe, se transformera dans la troisième strophe en flots qui se précipitent («Es stürzt [...] die Flut»). Au cinquième vers, «Kennst du es wohl?», qui résume la strophe «de façon mystérieuse et songeuse», Beethoven fait presque sortir Mignon du lied. L'interlude du piano, qui rappelle le début, donne à sa question une terrible ambiguïté. Revenant de ce lieu distant, la musique se précipite sans transition dans le refrain où Beethoven change la mesure et le tempo afin d'exprimer la «nostalgie irrésistible» évoquée par Goethe.

Un feuillet d'esquisses de l'automne 1809 (Bonn, Beethoven-Haus, cote BH 102) comporte un premier jet de *Kennst du das Land* et du lied de Clärchen *Freudvoll und leidvoll* pour la musique de scène d'*Egmont*. C'est probablement la parenté entre les deux personnages féminins de Goethe qui a donné à Beethoven l'idée du chant de Mignon. On a en tout cas sur ce feuillet d'esquisses vraiment l'impression que les deux compositions s'enlacent et s'inspirent mutuellement.

Beethoven connaissait *Neue Liebe, neues Leben* par l'édition Göschen. Déjà dans la première version WoO 127 de 1798 (voir l'*Appendice*), il avait trouvé la façon d'osciller entre emphase passionnée et ton neutre, et de rendre les clignements d'yeux sous-entendus de Goethe. Le lied parut en 1808 chez Nikolaus Simrock à Bonn avec deux autres lieder de l'époque de Bonn (WoO 126 et 117). On ignore encore comment Simrock a mis la main sur les manuscrits. Il semble en tout cas ne pas s'être préoccupé de demander l'accord du compositeur, a fortiori de l'associer à la préparation de la publication. Beethoven réagit en révisant et en faisant publier lui-même *Neue Liebe, neues Leben* dans son recueil op. 75. Dans la version remaniée, l'expression musicale est encore plus différenciée. Le regard de l'aimée devient ainsi presque insoutenable. Le jeune amoureux semble cependant arriver par son propre chant à se persuader de la bonté et de la fidélité de ce regard

(motif du soupir sur «Treu und Güte») et de sa puissance infinie («unendlicher Gewalt»). Il y a ici une similitude frappante avec le refrain de Mignon «Dahin! Dahin! Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn» dans la métrique (6), dans l'écriture du piano, et également dans le rapport entre la partie vocale et l'accompagnement.

Dès ses années à Bonn, Beethoven avait lu le *Fragment de Faust* paru en 1790 où le texte de la «Chanson de la puce» (*Aus Goethes Faust*) de Méphisto figure déjà exactement comme dans la version définitive du drame (Tübingen, 1808). Encore sous l'impression de sa lecture, il conçut peu après, à Vienne, une sorte de musique de scène – un lied qui peut aussi être chanté par l'acteur jouant Méphisto (voir l'*Appendice*). Sans doute fut-il le premier compositeur à mettre en musique ces vers devenus immédiatement célèbres. En 1809, la première esquisse devint un chef-d'œuvre grandiose qui se crée sa propre scène, pour ainsi dire. Elle a même plusieurs niveaux: celui de *Faust* où évoluent Méphisto, en chanteur de ballades, et le chœur comme public; celui de l'histoire grotesque du roi, de la puce et des tourments de la cour; et enfin celui du lied avec piano, genre qui sert de cadre à l'action. À la fin, les compagnons de beuverie bien naïfs de Méphisto s'étouffent presque de plaisir. Les derniers vers sont repris et finissent par des ricanements que Beethoven a illustrés par d'étranges notes répétées sur le dernier mot, «sticht» (pique), qui font l'effet d'onomatopées. Il a mis des doigtés sur l'avant-dernière mesure du piano, là où les rires cessent: les notes doivent être jouées liées mais toutes avec le pouce – comme si le piano écrasait encore quelques puces à la fin. L'autographe de la «Chanson de la puce», qui avait disparu presque un siècle dans une collection privée, n'était pas encore disponible lors de la préparation de l'Édition Complète de Beethoven. En 1998, le Beethoven-Haus a pu l'acquérir. Source principale de l'édition, il est mis à profit ici pour la première fois.

Drei Gesänge von Goethe op. 83

Le dernier recueil de lieder de Beethoven est un hommage à Goethe et en même temps un témoignage inhabituel de la proximité artistique entre la poésie et la musique. Les trois chants, tous de nouvelles compositions, virent le jour au début de l'été 1810, peu après l'achèvement de la musique d'*Egmont*, à l'époque où Beethoven réfléchissait déjà à prendre contact avec Goethe. Le compositeur a mis au début un lied sérieux et court, *Wonne der Wehmut*, et, par

contraste, une pastorale pleine de gaieté, l'ariette *Mit einem gemalten Band*, à la fin. Le milieu est occupé par une *Sehnsucht* (nostalgie) malicieuse et un peu ironique. L'ordre est celui dans lequel les trois morceaux furent composés. Mais avec le mouvement lent au début, les variations au milieu et le rondo à la fin, il est parfaitement sensé musicalement.

Le poème *Wonne der Wehmut*, écrit en 1775, reflète l'état psychologique de Goethe à la fin de sa relation amoureuse avec Lili Schönemann. Beethoven se trouvait dans une situation psychologique comparable en mai 1810 après qu'il eut en vain demandé la main de Thérèse Malfatti. Le premier jet de la composition, où abondent les corrections, vit le jour peu après (voir l'*Appendice*). C'est probablement par l'intermédiaire de Bettina Brentano que le manuscrit atterrit chez Goethe à Weimar: il se trouve aujourd'hui encore dans la collection d'autographes de l'écrivain. Dans ce lied, dont la structure semble préfigurer les dernières œuvres du compositeur, les rôles habituels du chant et de l'accompagnement sont permutés: le piano n'accompagne pas mais fait figure de protagoniste, et la voix se contente de commenter. En remplissant les pauses mesures 10 et 11, on peut jouer la partie de piano seule, comme une «bagatelle». Par contre la partie vocale ne peut se passer du piano et ce n'est certainement pas un «lied».

Dans *Sehnsucht*, Goethe a recourt à une de ses marottes: le *Liebhaber in allen Gestalten*, l'amant prenant toutes les formes possibles. Ici l'amant se transforme en oiseau chanteur («singender Vogel») et plus loin même en étoile scintillante («blinkender Stern»). L'étonnement («Staunen») de celle qu'il aime semble le contenter et, ravi, il se jette à ses pieds. Beethoven a mis le poème en musique de façon strophique, mais varié discrètement les strophes. En exagérant avec humour la surprise «Auf einmal erschsein' ich, ein blinkender Stern» (Soudain je lui apparais, étoile scintillante), au début de la dernière strophe, il va plus loin que le texte et théâtralise la chute du récit, donnant au lied une conclusion pertinente musicalement.

Le troisième lied, *Mit einem gemalten Band*, a pour texte un poème de jeunesse de Goethe de l'époque de Sessenheim, qui semble renouer avec le célèbre *Rosenband* de Klopstock. La quatrième strophe, «Fühle, was dies Herz empfindet» (Sens ce cœur qui bat pour toi), reprend musicalement la première: le début et la fin forment ainsi un cadre autour des deux strophes médianes qui sont traitées ensemble et n'obéissent pas à une métrique unitaire, la

musique suivant relativement librement la syntaxe et ce qu'expriment les mots. L'indication «leichtlich, nicht geschliffen» (léger, non lié) veut manifestement dire que le piano ne doit pas jouer *legato* et surtout pas avec pédale. L'ornement que Beethoven a écrit sur le mot «verbindet» (unit) relève du figuralisme: le *gruppetto* (ici dans les deux directions) est une métaphore du lien tant désiré entre les amants.

Musik zum Trauerspiel «Egmont» op. 84

La musique sur la tragédie d'*Egmont* représente le sommet des œuvres de Beethoven sur des textes de Goethe. La partition lui fut commandée à l'automne 1809. Lors de la première représentation au Burgtheater de Vienne, le 24 mai 1810, elle n'était cependant pas terminée. Elle ne fut jouée que trois semaines plus tard, le 15 juin, et ne fut que très peu reprise ensuite. Le lied de Clärchen *Freudvoll und leidvoll* du troisième acte fut l'un des premiers numéros que Beethoven arrangea et en même temps celui qu'il révisa le plus souvent. Contrairement à ses habitudes, il nota plusieurs versions avec piano et avec orchestre, mais seule la dernière avec piano et la dernière avec orchestre sont complètes. Notre édition reprend la dernière version avec piano. Toutes les éditions pratiques courantes des lieder de Beethoven renferment cependant une version avec piano empruntée à la réduction de la musique de scène parue en 1812, dont la partie de piano ne fut pas réalisée par Beethoven, mais par la maison d'édition Breitkopf & Härtel.

Bundeslied op. 122

Le *Bundeslied* a probablement vu le jour dès le milieu des années 1790. C'était à l'origine un lied avec piano probablement assez élaboré, mais il ne nous en est resté aucune trace. En 1822, Beethoven écrivit une version pour deux voix solistes et trois parties chorales voix avec accompagnement de deux clarinettes, deux bassons et deux cors, et il en fit par la suite lui-même une réduction pour piano. Dans la version avec vents, les parties chorales doivent être évidemment confiées à un chœur. Dans la version avec piano, il est par contre recommandé de ne faire chanter les reprises tutti du refrain que par trois ou cinq chanteurs.

Au sujet de l'Appendice

Dans sa dernière lettre à Goethe, en 1823, Beethoven annonçait de nouvelles compositions sur ses «poèmes qui restent toujours uniques», «notamment

sur «*Rastlose Liebe*» (*Beethoven-Briefwechsel*, n° 1562). Après le *Bundeslied*, il projetait manifestement de reprendre d'autres esquisses de jeunesse, pour les mener à bien. Mais cela resta lettre morte. Parmi les compositions avortées, seul *Erkönig* (Le Roi des aulnes) existe sous forme d'esquisses déjà bien avancées. Elles furent complétées plusieurs fois, mises en forme d'un point de vue compositionnel et même intégrées au catalogue des œuvres de Beethoven établi par Kinsky/Halm dans la catégorie des «œuvres sans numéro d'opus» (WoO 131). En réalité, il ne nous reste de la plume de Beethoven pas plus que ce qui est imprimé dans notre édition. Afin de rendre les esquisses accessibles aux musiciens, nous les avons reprises dans l'*Appendice*.

*

La présente édition reprend le texte musical de l'Édition Complète de Beethoven (*Beethoven Werke*, sec-

tion XII, vol. 1, *Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, éd. par Helga Lühning, Munich, 1990). En ce qui concerne *Aus Goethes Faust* op. 75 n° 3, le texte de l'Édition Complète a été révisé à la lumière de l'autographe désormais disponible (voir plus haut). On trouvera dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la partition les données les plus importantes sur les sources et l'édition des lieder. Pour plus de détails sur leur genèse, sur l'état des sources et la présentation du texte musical, on consultera le Commentaire Critique de l'Édition Complète.

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

Bonn, automne 2011
Helga Lühning