

Vorwort

Von Beethovens Liedern gab es bisher nur zwei für die musikalische Praxis bestimmte Ausgaben. Beide sind Nachdrucke der ersten Gesamtausgabe (GA). Sie stimmen daher im Notentext, im Inhalt und sogar in der Reihenfolge der Kompositionen miteinander überein. Beide enthalten jedoch lediglich die im Liederband der GA (1864) erschienenen Stücke. Es fehlen selbst diejenigen Kompositionen, die bald nach Abschluss der GA gefunden und bereits 1888 in einem Ergänzungsband veröffentlicht worden waren. Schon die GA war also um ein Gutteil vollständiger, als es die praktischen Ausgaben sind. Im Laufe der letzten hundert Jahre wurde noch eine Anzahl weiterer Lieder wiederentdeckt, so dass die Neuausgabe über den festen Bestand hinaus insgesamt 17 bisher kaum bekannte, nur schwer oder gar nicht zugängliche Kompositionen enthält. Sie sind in den Inhaltsverzeichnissen durch * gekennzeichnet.

Die Ausgabe fasst alle Kompositionen Beethovens für eine oder zwei Gesangsstimmen mit Klavierbegleitung zusammen. Nach zeitgenössischem Wortgebrauch enthält sie sowohl „Lieder“ (Strophenlieder mit deutschem Text), als auch „Gesänge“ verschiedenster Art – durchkomponierte, arienhafte, der Ode, Ballade oder Kantate nahestehende, deutschsprachige, italienische, französische und englische – eine bunte Mischung, die von kleinen Gelegenheitsarbeiten bis zum Kunstlied alles das vereinigt, was man heute vage als „Lied“ bezeichnet. Auswahlprinzip ist allein die Besetzung, denn ein klarer Gattungsrahmen existiert nicht. Daher wurde auch der einzige Klavierauszug Beethovens aufgenommen, der in diesen Bereich fällt: Klärchens „Freudvoll und leidvoll“ aus der „Egmont“-Musik. (Die nicht von Beethoven stammenden Klavierauszüge zu „Die Trommel gerühret“ und zur Konzertarie „Ah, perfido“ op. 65 bleiben dagegen fort.)

Wie den beiden alten praktischen Ausgaben, so liegt auch unserer Urtext-

ausgabe eine wissenschaftliche Edition zugrunde: der Liederband der neuen, zweiten Gesamtausgabe. (*Beethoven Werke. Abteilung XII, Band I: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*. G. Henle Verlag, München 1990.) Herausgenommen wurden die Kompositionen für drei und vier Singstimmen. Sie werden gesondert veröffentlicht. Fortgelassen wurden ferner die meisten Frühfassungen und die Fragmente, da sie für die musikalische Praxis kaum von Interesse sind. In den übrigen Teilen ist die vorliegende Ausgabe eine weitgehend unveränderte Übernahme des Gesamtausgabenbandes. Für Fragen nach Anlass, Entstehung und Datierung der Kompositionen sei auf dessen Kritischen Bericht verwiesen. Er gibt auch detaillierte Auskünfte über die vertonten Gedichte, die musikalischen Quellen und über gelegentliche Unsicherheiten im Notentext.

Zur Anordnung der Lieder

Abweichend von der bisher gebräuchlichen Reihenfolge sind die Lieder nicht in solche mit Opuszahl und solche ohne Opuszahl (WoO) gruppiert, sondern in die zu Beethovens Lebzeiten gedruckten Kompositionen und diejenigen, die ungedruckt blieben. Innerhalb dieser beiden Teile erfolgt die Anordnung strikt chronologisch. Die neue Reihenfolge erschwert zwar das Finden gesuchter Stücke ein wenig, gibt ihnen dafür aber eine historisch sinnvolle Position.

Beethoven komponierte für die Veröffentlichung. Die letzte Fassung eines Werkes wurde stets erst für die Drucklegung hergestellt. Eine Komposition war erst dann endgültig und abgeschlossen, wenn sie gedruckt vorlag. Auch umgekehrt gilt: Kompositionen, die Beethoven nicht selbst veröffentlicht hat, haben diese letzte Überarbeitung nicht erlebt und sind (in diesem Sinne) unvollständig – mögen sie uns auch noch so vollkommen erscheinen. Zwischen den in Originalausgaben überlieferten Liedern und dem Nachlass besteht daher ein prinzipieller Unterschied.

Keine grundsätzlichen Differenzen gibt es dagegen zwischen den Liedern

mit und denen ohne Opuszahl. Anders als bei den klassischen Gattungen der Instrumentalmusik war es bei Vokalcompositionen weitgehend Zufall, ob sie eine Opusnummer erhielten oder nicht. Zur Regel wurde es zu Beethovens Zeit nur für Lieder-Sammlungen: op. 52, op. 75, op. 82 und op. 83. Die Opuszahlen entsprechen hier (wie üblich) der Zeit des Erscheinens (nicht der Entstehung). Dass etwa die späten Lieder „So oder so“, „Resignation“ und „Abendlied unterm gestirnten Himmel“ keine Nummern erhielten, liegt an ihrer Erstveröffentlichung in Zeitschriften; von ihrer Qualität oder von Beethovens Wertschätzung der Kompositionen ist es unabhängig. Als sie 1823 zusammen mit dem „Geheimnis“ als Sammlung gedruckt wurden, erschienen sie als Opus 113.

Kein Zufall ist wohl, dass der Liederkreis „An die ferne Geliebte“ und die zweite Vertonung von „An die Hoffnung“ Nummern erhielten (op. 98 und op. 94). Auch bestimmte Beethoven selbst, dass zusammen mit den beiden Orchester-Gesängen „Opferlied“ und „Bundeslied“ die klavierbegleitete „Ariette“ (Der Kuß) sein Opus 121 werden sollte (sie wurde später, im Jahr 1827, in op. 128 unnummeriert). Die übrigen Opuszahlen beruhen entweder auf Eigenmächtigkeiten der Verleger (op. 99 und op. 100), oder sie stammen erst aus der Zeit der ersten Werkverzeichnisse, in denen man die Lücken in der Opusreihe mit Liedern (op. 32, op. 46, op. 48 und op. 88) und anderen Vokalcompositionen (op. 65, op. 72) füllte.

Während bei den meisten anderen Gattungen die Opuszahlen ganz oder weitgehend der Entstehungsfolge entsprechen, divergieren sie bei den Liedern vollständig: op. 32 entstand 1805, op. 46 1795 oder 1796, op. 48 zwischen 1799 und 1802, op. 52 wohl überwiegend um 1795, op. 75, op. 82 und op. 83 in den Jahren 1809/10, op. 88 aber bereits 1803, op. 100 im Jahr 1815, vor op. 94, 98 und 99. Auch die chronologische Ordnung, die Kinsky und Halm für die Lieder ohne Opusnummern erstellt haben, ist überholt. Zwar lässt sich die Entstehungszeit häu-

fig nur grob begrenzen; die Entstehungsfolge ist aber fast immer sicher genug zu bestimmen.

Zum Notentext

Editorisches Ziel des Neudrucks ist es, den originalen Notentext so getreu wie möglich wiederzugeben. Die praktischen Grenzen dieser Absicht liegen auf der einen Seite dort, wo die originalen Angaben für den Benutzer der Ausgabe unverständlich oder gar missverständlich sind (beispielsweise bei fehlenden Akzidentien, ungenau gesetzten agogischen Zeichen und dergl.; im Einzelnen gibt darüber der Kritische Bericht Auskunft). Auf der anderen Seite ist die Grenze dort erreicht, wo sich ungebrauchliche Zeichen ohne Bedeutungswechsel durch die heute gewohnten, leichter lesbaren ersetzen lassen (wie z. B. bei den vielen früher üblichen Abkürzungen). Innerhalb dieser Grenzen wurde auf Veränderungen möglichst verzichtet. Gelegentliche Ergänzungen sind durch Klammern, ergänzte Akzidentien durch Kleinstich gekennzeichnet.

Dementsprechend wurden etwa Differenzen zwischen Parallelstellen und ausgeschriebenen Strophen im allgemeinen nicht ausgeglichen. Häufig lassen Uneinheitlichkeiten in Notierung und agogischer Auszeichnung noch einen Rest der Ad-libitum-Praxis der Ausführung erkennen – im Gegensatz zu Beethovens mit der Zeit zunehmender Gewohnheit, seine Kompositionen sehr genau und vollständig zu bezeichnen.

Auch die uneinheitliche Notierung von Vorhalten und Vorschlägen wurde nicht „modernisiert“, d. h. die heute übliche Unterscheidung zwischen langen und kurzen Vorhalten und Vorschlägen nicht vorgenommen. Die Regellosigkeit in der Schreibweise zeigt, dass auch der musikalische Sachverhalt nicht geregelt war. Vorhalte gehörten in den Bereich der Interpretation und wurden meistens nicht einmal notiert, geschweige denn in ihrer Dauer festgelegt. Ein gutes Beispiel für die Beliebigkeit ihrer Notierung ist der „Gesang aus der Ferne“ (Nr. 38).

In den beiden ersten Liedern, die aus den Jahren 1783 und 1784 stammen,

sind die Singstimme und die rechte Hand des Klaviers nicht getrennt, sondern (wie in den Liedern der Generalbasszeit) noch zusammen auf demselben System notiert. Diese Anordnung wurde selbstverständlich beibehalten. Sie spiegelt nicht nur die historische Position dieser kleinen Jugendwerke, sondern auch deren aufführungspraktischen Rahmen: Sänger und Klavierspieler sind eine Person. Man liest zuerst das Gedicht und wenn es gefallen hat, spielt man sich die Vertonung vor. An einen einstudierten Vortrag vor Zuhörern ist nicht gedacht.

Zur Edition der Texte

Die Texte sind in dem von Beethoven vertonten Wortlaut wiedergegeben. In seltenen Ausnahmen, z. B. bei geringfügigen Irrtümern Beethovens, wurde jedoch die originale Version des Gedichtes wiederhergestellt. Die Orthographie wurde modernisiert, die alte Interpunktion dagegen im wesentlichen beibehalten. Regelrechte Fehler wurden korrigiert, jedoch nicht, wenn sie auf die Komposition eingewirkt haben (siehe z. B. Nr. 40).

Grundsätzlich wiederhergestellt wurde die Vollständigkeit der Gedichte (sofern entsprechende Quellen erhalten sind). Beethoven hat bei seinen Niederschriften im allgemeinen nur eine Textzeile, bei Strophenliedern also nur die 1. Strophe aufgezeichnet. Wichtig für den Druck war, dass die Komposition und die nachgestellten Strophen auf derselben oder auf zwei gegenüberliegenden Seiten standen, damit sie vom Benutzer gleichzeitig gelesen werden konnten. Das schaffte für die Platzdisposition bisweilen erhebliche Probleme, vor allem, wenn die Gedichte sehr umfangreich waren. Die einfachste Lösung war dann, das Gedicht zu kürzen, einige der Strophen auszulassen. Solche Kürzungen wurden oftmals ziemlich bedenkenlos vorgenommen. Nur selten ist zu vermuten, dass aus inhaltlichen Gründen gekürzt wurde (z. B. bei Nr. 3); häufiger wurde gerade umgekehrt auf den Inhalt kaum geachtet und das Gedicht regelrecht verstümmelt (z. B. bei Nr. 5 und Nr. 11). Da für die Reduzierung der

Gedichte im allgemeinen drucktechnische Probleme ausschlaggebend waren, und da nicht Beethoven, sondern der Verleger über Anzahl und Auswahl der nachgestellten Strophen entschieden hat, können diese Kurzfassungen nicht als authentisch angesehen werden. In der Neuausgabe werden die Gedichte daher wieder vervollständigt, d. h. zugleich auch so wiedergegeben, wie sie Beethoven vorgelegen haben. Die in den musikalischen Quellen fehlenden Strophen sind durch eckige Klammern gekennzeichnet.

Die Gedichte gehören nicht nur als poetische Grundlage, sondern auch als sprachliches Pendant, als eigenständige Aussage zu den Kompositionen. Natürlich sind aber weder die alte Auswahl noch die vollständige Wiedergabe der Strophen als Anweisung zu verstehen, die Gedichte von vorn bis hinten zu singen. Es ist allein dem Sänger überlassen, ob er nur eine oder mehrere Strophen singen will.

Einen besonders heiklen Fall stellen die Gellert-Lieder (Nr. 20–25) dar, bei denen die Originalausgabe und folglich auch sämtliche Nachdrucke bis hin zur GA und zu den praktischen Ausgaben überhaupt nur die unterlegten Strophen enthalten; die zahlreichen Folgestrophen fehlen. Dadurch ist der Eindruck entstanden, dass die Lieder einstrophig, quasi durchkomponierte Gesänge sind. Doch zweifellos gehören auch hier die zu Beethovens Zeit noch allgemein bekannten Gedichte als Ganzes zu den Kompositionen. Dass Beethoven sich, wie in fast allen seinen Strophenliedern, hauptsächlich an der 1. Strophe orientiert hat, ist kein Gegenargument. Die Vertonungen werden deshalb erstmals wieder zusammen mit den vollständigen Gedichten von Gellert gedruckt. Dadurch treten das Prinzip des Strophenliedes (hier in einer speziellen, besonders strengen, vom Kirchenlied beeinflussten Ausprägung) und der zyklusartige Zusammenhang zwischen den Gesängen in einen offenkundigen Gegensatz. Er ist von der Quellenphilologie jedoch nicht aufzulösen. Für seine Interpretation kann die Ausgabe nur die historische Grundlage bereitstellen.

Bei der Konzeption der Gellert-Lieder schwebte Beethoven nicht die Erfindung des ersten Liederzyklus der Musikgeschichte vor, sondern er ging von einer offenen Sammlung aus. Noch in der letzten autographen Niederschrift war die Reihenfolge der Lieder eine andere, anscheinend willkürliche: das „Bußlied“, das als umfangreichstes, als einziges durchkomponiertes, zweiteiliges Stück Abschluss und Abrundung des Werkes bildet, steht noch nicht an letzter, sondern an vorletzter Stelle, gefolgt von dem kürzesten Lied „Gottes Macht und Vorsehung“. Erst durch die Vertauschung der beiden letzten Lieder entstand eine scheinbar planvolle Ordnung. Sie wurde jedoch erst nach Abschluss der Komposition für den Druck vorgenommen.

Ein Vierteljahr später, Ende 1803, erschien im Verlag Hoffmeister und Kühnel in Leipzig eine neue Ausgabe der Lieder, in der die Reihenfolge nochmals geändert und das schon einmal verschobene Lied „Gottes Macht und Vorsehung“ an die zweite Stelle gerückt wurde, so dass sich eine unter mehreren Aspekten nahezu symmetrische Anordnung ergibt. Es ist zwar nicht sicher, daß Hoffmeister die Anweisung zu dieser erneuten Umstellung von Beethoven selbst erhalten hat. Deshalb konnte seine Anordnung nicht in unsere Edition übernommen werden. Praktischen Darbietungen der Gellert-Lieder sei sie indes ausdrücklich empfohlen.

Die Textanordnung in den Strophenliedern

Etwa ab 1805, in Nr. 28, Nr. 32–34 und dann vor allem in den Reissig-Vertonungen (Nr. 37, 39, 44 und 45), weisen die Quellen darauf hin, dass Beethoven bei Strophenliedern die Folgestrophen unter die Singstimme setzen lassen wollte. Bis dahin war es allgemein üblich, nur die 1. Strophe zu unterlegen und die übrigen nachzustellen – eine Praxis, die mit einem bestimmten Liedtypus rechnet, bei dem die Melodie einfach, eben „liedhaft“ und so beschaffen ist, dass sie der Sänger selbstverständlich auswendig weiß und gelegentliche Differenzen im Textmetrum ohne

Schwierigkeiten realisieren kann. Ähnlich wie im Kirchenlied bilden die nachgestellten Strophen, zumal wenn sie sehr zahlreich sind, nur eine lockere Folge, aus der der Benutzer nach Belieben auswählen sollte. Obwohl diese Textanordnung heute unpraktisch, weil ungewohnt erscheint, wurde sie beibehalten, da sie (wie die Notierung von Melodie und Klavieroberstimme auf demselben System) den historischen Rahmen und auch die kompositorische Haltung der Stücke veranschaulicht.

Beethoven hat diese Praxis bereits in seinen frühen Liedern einige Male umgangen, indem er musikalisch nahezu identische Strophen ausschrieb (vgl. Nr. 6 und 7; in Nr. 30 sind es sogar vier Strophen, von denen nur die letzte etwas abweicht). Ab 1809 legt er nun seine Manuskripte so an, dass unter der Singstimme genügend Platz für die Folgestrophen bleibt (die dann allerdings meistens nicht von ihm selbst, sondern von einem Kopisten eingetragen werden). Auf diese Weise wird auch äußerlich sichtbar gemacht, dass die Folgestrophen in einem engeren Sinn zur Vertonung gehörig gedacht sind, als es beim älteren Lied der Fall war.

Auf dem Autograph von Nr. 42 gab Beethoven die Anweisung: „die zu wiederholenden Strophen müssen sammt der Einleitung gänzlich ausgeschrieben werden“, was in der Originalausgabe auch geschah. Das Ausschreiben der Strophen hat indes nur dann einen Sinn, wenn sie voneinander abweichen. Ganz allmählich entsteht das „varierte Strophenlied“ (vgl. Nr. 60, 62, 63, 68), in dem sich (Strophen-) „Lied“ und (durchkomponierter) „Gesang“ verbinden. Die unterschiedlichen Notierungen geben Aufschluss über die Schritte in der Entwicklung und über die sich wandelnde Vorstellung vom Lied-Gesang.

Nach den „Liederjahren“ 1809 bis 1811, in denen die Nummern 37–54, 79 und 80 entstanden, schrieb Beethoven ab 1813 kleinere Vokalwerke überwiegend für Zeitschriften und Almanache. Sie erschienen dort als „Musikbeilagen“ inmitten einer möglichst unterhaltsamen Folge von Abhandlungen und literarischen Beiträgen. In diesen

Liedern unterlegte er wieder nur eine Strophe (Nr. 56, 58, 65, 66), sofern er die zum Teil nur kurzen Gedichte nicht durchkomponierte (Nr. 55, 60, 67 und 89). Der vollständige Gedichttext wurde nicht mit der Musikbeilage, sondern nur im Textteil der Ausgabe abgedruckt. Auch gattungsgeschichtlich kehrt Beethoven in einigen dieser letzten Lieder zu seinen Anfängen zurück. Doch haben sich die Persönlichkeit des Komponisten und sein musikalischer Anspruch gewandelt.

Bonn, Frühjahr 1992
Helga Lühhning

Preface

Until now there have only been two practical editions of Beethoven's lieder, both of them reprinted from the first Gesamtausgabe (GA). They are, in consequence, identical in their musical text, contents, and even the sequence of compositions. However, they only contain the pieces that appeared in the lieder volume of GA (1864), and lack those which were discovered shortly thereafter and published in the supplementary volume of 1888. Hence, even GA was a good deal more complete than the practical editions. In the course of the next century still more lieder were rediscovered. As a result, this new edition contains, in addition to the established corpus, a total of seventeen lieder which were previously almost unknown, difficult to find or even completely inaccessible. These pieces are marked with * in the table of contents.

Our edition contains all of Beethoven's compositions for one or two voices with piano accompaniment. To use contemporary terminology, it includes both

“lieder” (strophic songs with German texts) and various kinds of “Gesänge” – through-composed songs, miniature arias, works resembling odes, ballads or cantatas on German, Italian, French or English texts. In short, it is a colourful mélange ranging from short occasional pieces to art songs and including everything which today falls under the vague heading of “lied”. In the absence of clear generic distinctions we have selected the works solely on the basis of their scoring. This explains the inclusion of Beethoven’s only piano reduction in this field, “Freudvoll und leidvoll” from the incidental music to “Egmont”. (The piano reductions of “Die Trommel gerühret” and the concert aria “Ah, perfido”, op. 65, not being by Beethoven, have been omitted.)

Like the two earlier practical editions, our Urtext edition is drawn from a scholarly publication, the lieder volume of the new Gesamtausgabe (*Beethoven Werke, Series XII, Volume 1: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*. Munich: G. Henle Verlag, 1990). The works for three and four voices have been excluded and will be published separately. Also excluded are most of the early versions and fragments as they are unlikely to be useful for performance purposes. In all other respects, this volume is virtually an identical reissue of the Gesamtausgabe, and the reader is referred to the critical notes of that volume for all questions regarding the occasion, genesis and dating of these works and for detailed discussions of their poems, musical sources and occasional uncertainties in their musical texts.

The Sequence of the Lieder

Unlike customary usage, we have not divided the lieder into those with opus numbers and those without (WoO), but rather into those which appeared in print during Beethoven’s lifetime and those which remained unpublished. Within these two sections the sequence is strictly chronological. True, this new arrangement makes it slightly more difficult to locate some of the pieces, but it places them in a sensible historical progression.

Beethoven wrote his music to be published. Final versions of his works were always written down just before their publication. A piece was not considered complete and finished until it had appeared in print. Conversely, works which Beethoven did not himself publish never underwent this final revision and are thus, in this sense, incomplete, no matter how perfect they may seem to us. Thus, there is a difference in kind between those lieder surviving in first editions and those from Beethoven’s estate.

On the other hand, there is no difference in kind between lieder with and without opus numbers. Unlike the classical genres of instrumental music, it was largely a matter of chance whether vocal pieces were or were not given opus numbers. In Beethoven’s day only collections of lieder normally received opus numbers: witness his opp. 52, 75, 82 and 83. As always, these opus numbers reflect the date of publication, not of composition. The fact that Beethoven’s late lieder “So oder so”, “Resignation” and “Abendlied unterm gestirnten Himmel” are unnumbered simply reflects that they first appeared in periodicals, and has no bearing on their quality or on Beethoven’s opinion of their worth. When they were published as a collection with the lied “Geheimnis” in 1823 they received the opus number 113.

It is probably no coincidence that the song cycle “An die ferne Geliebte” and the second setting of “An die Hoffnung” were given opus numbers (98 and 94, respectively). Furthermore, Beethoven himself determined that his lied “Ariette” (Der Kuß) with piano accompaniment should become his opus 121 together with the orchestral songs “Opferlied” and “Bundeslied” (later, in 1827, this number was changed to op. 128). The remaining opus numbers derive either from decisions on the part of the publishers (opp. 99 and 100) or from the earliest attempts to catalogue his works, when gaps in his series of opus numbers were filled with lieder (opp. 32, 46, 48 and 88) or other vocal pieces (opp. 65 and 72).

While in most other genres Beethoven’s opus numbers completely or largely follow the date of origin, they are entirely haphazard in the case of his lieder. Op. 32 was written in 1805, op. 46 in 1795 or 1796, op. 48 between 1799 and 1802, op. 52 for the most part probably around 1795, opp. 75, 82 and 83 in 1809 and 1810, op. 88 as early as 1803, and op. 100 in 1815, thereby antedating opp. 94, 98 and 99. Even the chronological order proposed by Kinsky and Halm for the unnumbered lieder is obsolete. To be sure, it is often only possible to date the works within rough limits, but the order in which they were composed can almost always be determined with relative certainty.

The Musical Text

Our goal with this new edition is to present the original text of the music as accurately as possible. The limitations we faced arose first of all in those passages where the original instructions to the user are incomprehensible or even deceptive, e. g. due to missing accidentals, ambiguous agogic marks and so forth. A detailed discussion of these points can be found in the critical notes. Another limitation occurred where obsolete marks could be replaced by more convenient modern equivalents with no loss of meaning, e. g. the many abbreviations customary in Beethoven’s day. Within these limits we have avoided alterations to the next wherever possible. Occasional editorial additions are indicated by parentheses or, in the case of accidentals, by small type.

Accordingly, we have made no general attempt to iron out discrepancies between parallel passages or written-out stanzas. Inconsistencies in notation and agogic marks are frequently remnants of ad libitum performance practice, and contrast with Beethoven’s growing tendency over the years to set down his compositions with a maximum of accuracy and completeness.

Nor has Beethoven’s inconsistent notation of appoggiaturas and grace notes been “modernized”, i. e. we have not observed the distinction, customary today, between long and short appoggiat-

uras and grace notes. This lack of consistency is an indication that their musical rendition was inconsistent as well. Appoggiaturas were a matter for the performer; they were usually not written down at all, still less with predefined time values. For a good example of how arbitrary their notation can be, see “Gesang aus der Ferne” (no. 38).

In the first two songs, dating from the years 1783 and 1784, the voice part and the right hand of the piano are not kept separate but were written out on a single staff, as were lieder in the age of figured bass. It goes without saying that we have retained this practice. Not only does it reflect the hierarchical status of these short juvenilia, it also illustrates how they were performed: singer and accompanist were one and the same person. First the poem was read, and if it caused pleasure it was played in its musical setting. It was not intended to be studied and performed before an audience.

Notes on the Poems

The poems are given in the form in which Beethoven set them. In a few exceptional cases, however, e. g. where Beethoven has made minor errors, we have restored the original version of the poem. The orthography has been modernized, the original punctuation however largely retained. Blatant errors have been corrected, but not where they affected the composition (see, for example, no. 40).

As a rule, we have restored the complete versions of the poems wherever the relevant sources have survived. When Beethoven copied out his works he generally wrote down only one line of text, and thus only the first stanza in the case of strophic songs. It was important for the publication that his composition and the subsequent stanzas appear on one page or on adjoining pages so that the user could read them simultaneously. This sometimes led to considerable problems in layout, particularly if the poem was very long. The simplest solution in these cases was to shorten the poem by leaving out some of the stanzas. These cuts were often made with little

forethought. Only rarely were they apparently made for reasons having to do with the poem’s meaning (e. g. in no. 3); more frequently the opposite was the case, and the poem was virtually dismembered (e. g. nos. 5 and 11). Since printing problems were usually responsible for these cuts, and since the number and selection of subsequent stanzas was decided upon by the publisher rather than the composer, we have no call to regard these cuts as authentic. For this reason we have reinstated the missing stanzas in the new edition so that the poems appear to us as they did to Beethoven. Stanzas omitted in the musical sources are enclosed in square brackets.

Not only do the poems constitute a literary foundation for the music, they are also a verbal pendant to the composition with an expressive power of their own. It need hardly be mentioned, however, that neither the original selection nor the complete versions of the poems are intended as an instruction to sing the text from beginning to end. It is singer’s prerogative to decide how many stanzas to sing, whether one or several.

One especially precarious case is the Gellert lieder, nos. 20 to 25. Here the original edition, and consequently all reprints including GA and the practical editions, only contain the stanza printed beneath the melody line and lack the many subsequent stanzas. This conveys the false impression that they are virtually through-composed songs consisting of a single stanza. Yet there can be little doubt that these poems, which were well known in Beethoven’s day, were set in their entirety. The fact that Beethoven concentrated mainly on the first stanzas, as with practically all of his strophic songs, does not argue against this view. For this reason we have printed Beethoven’s settings for the first time with the complete versions of Gellert’s poems. This leads to an obvious conflict between the strophic form of the settings (in this case a specially strict version influenced by the church hymn) and the cyclic connections between the songs. This conflict, however, cannot be resolved by the methods of source criticism. All our edition can do is to provide an historical basis for its interpretation.

When Beethoven conceived his Gellert lieder it was not his intention to create the first song cycle in the history of music. Rather, he assumed that the collection would be open-ended. Even in the final autograph fair copy the pieces were grouped in a different and apparently arbitrary order: the two-part “Bußlied”, which should by rights have concluded the work, being the longest and the only through-composed piece in the collection, was not the final number but the next-to-last one, and was followed in turn by the shortest lied, “Gottes Macht und Vorsehung”. Not until these last two lieder were interchanged did a seemingly methodical order arise. Yet this was only done at the printing stage, after the work had been composed.

A quarter of a year later, in late 1803, the publishers Hoffmeister and Kühnel in Leipzig issued a new edition of the Gellert lieder. Here the order was changed yet again: the lied “Gottes Macht und Vorsehung”, which had already been moved once before, now advanced to the second position, thereby producing what from a number of points of view is an almost symmetrical design. As it is unknown whether Hoffmeister received instructions from Beethoven himself for this new sequence, we have had to ignore it in our edition. Nevertheless, we strongly recommend it for performances of the Gellert lieder.

The Sequence of Stanzas in the Strophic songs

From approximately 1805, in nos. 28, 32–34, and especially in the Reissig settings (nos. 37, 39, 44 and 45), the sources indicate that Beethoven wished to have the later stanzas of his strophic songs printed beneath the voice part. Until then it was customary to underlay the first stanza only, with the remainder being appended beneath the lied. This practice presupposed a particular type of lied in which the melody remained simple and “song-like” so that the singer could easily learn it by heart and render occasional metrical discrepancies in the text without effort. As with the church hymn, the subsequent stanzas,

especially if there were a large number of them, were put in a loose order from which the singer was meant make his own selection at will. Although this way of ordering the stanzas is unfamiliar and therefore impractical today, we have retained it for the same reason that we retain notation of the melody and upper piano part on a single staff, namely, because it illustrates the historical context of these pieces as well as their compositional stance.

Beethoven had already circumvented this practice in several of his early lieder by writing out stanzas which, musically, are almost identical (cf. nos. 6 and 7, or no. 30, which even has four stanzas of which only the last one differs to any extent). From 1809 he laid out his manuscripts in such a way that there was enough space beneath the voice part for the remaining stanzas; these, however, were usually entered not by himself but by a copyist. This visually underscores the point that the subsequent stanzas were intended to be more closely integrated in the musical setting than was the case in the earlier lied.

The autograph manuscript of no. 42 contains an instruction from Beethoven: "The stanzas to be repeated must be completely written out, including the introduction." And the first edition did exactly that. Yet it only makes sense to write out stanzas if they differ from one another. In this way we can witness the rise of the "varied strophic song" (cf. nos. 60, 62, 63 and 68), a combination of the strophic Lied with the through-composed Gesang. The different forms of notation point to stages in the evolution and changing notions of the "Lied-Gesang".

The years from 1809 to 1811, which witnessed the birth of nos. 37–54, 79 and 80, were Beethoven's "years of song". From 1813 Beethoven wrote short vocal pieces generally for periodicals and almanacs, where they appeared as "musical supplements" amidst essays and literary articles conceived in the main for purposes of entertainment. For these lieder he returned to his practice of underlaying only one stanza (nos. 56, 58, 65 and 66) wherever he did not sim-

ply write through-composed settings of these generally short poems (nos. 55, 60, 67 and 89). The complete text of the poem was not printed in the musical supplement but rather in the literary section of the issue. From the standpoint of the history of the genre Beethoven likewise returned to his origins in some of these late lieder. But by then his personality and the demands of his music had changed.

Bonn, spring 1992
Helga Lühning

Préface

Jusqu'à présent, il n'y avait que deux éditions des lieds de Beethoven propres à la pratique musicale. Elles sont toutes les deux des réimpressions de la première édition intégrale (EI). C'est pour cela qu'elles sont conformes l'une avec l'autre quant au texte, au contenu, et jusqu'à l'ordre des compositions. Cependant, elles contiennent toutes les deux uniquement les morceaux parus dans le volume de lieds de l'EI (1864). Il y manque même les compositions qui furent trouvées peu après l'achèvement de l'EI et publiées dans un recueil supplémentaire en 1888. Par conséquent, l'EI était déjà bien plus complète que ne le sont les éditions pratiques. Quelques autres lieds furent encore redécouverts au cours des cents dernières années; ainsi, en plus des lieds traditionnels, l'édition nouvelle comprend en tout 17 compositions à peine connues jusque là, auxquelles on avait difficilement, voire pas du tout accès. Elles sont signalées par * dans les tables des matières.

Cette édition réunit toutes les compositions de Beethoven pour une ou deux voix avec accompagnement de piano.

Conformément à l'usage verbal de l'époque, elle comprend aussi bien des «Lieder» (lieds à plusieurs strophes avec texte allemand) que des «Gesänge» (chants) de toutes sortes – composées au cours du texte, ou à la façon d'une aria, ou bien se rapprochant de l'ode, de la ballade, ou de la cantate, en allemand, italien, français, ou en anglais: un mélange varié réunissant tout ce que l'on appelle vaguement de nos jours «Lied», de la petite composition occasionnelle au lied d'art. Un cadre déterminé quant au genre n'existant pas, la formation (chant et piano) seule a servi de critère pour le choix. C'est aussi pour cette raison que l'on a adopté l'unique réduction pour piano de Beethoven correspondant à ce domaine: le «Freudvoll und leidvoll» de Klärchen de la musique pour «Egmont». (En revanche, les réductions pour piano de «Die Trommel gerühret» et de l'aria de concert «Ah, perfido» op. 65 n'étant pas de Beethoven, on les a écartées.)

Comme pour les deux éditions pratiques anciennes, une édition scientifique est à la base de notre édition du texte original: il s'agit du volume de lieds de la nouvelle et deuxième édition complète (*Beethoven Werke, Série XII, volume I: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*. Editions G. Henle, Munich 1990). On en a retiré les compositions pour trois et quatre voix. Elles sont publiées séparément. En outre, on a également supprimé la plupart des versions primitives et les fragments, car ils ne sont guère intéressants pour la pratique musicale. Pour ce qui est du reste, la présente édition consiste en une nouvelle édition pratiquement inchangée du volume de l'édition intégrale. En ce qui concerne le motif, l'origine, et la date des compositions, qu'on se rapporte au compte rendu critique. On y trouvera également des renseignements détaillés sur les poèmes mis en musique, des sources musicales, ainsi qu'à propos d'occasionnelles incertitudes dans le texte.

A propos du classement des lieds

Différemment à l'ordre en usage jusqu'ici, les lieds ne sont pas classés en

deux groupes suivant qu'il aient un numéro d'opus, ou qu'ils n'en aient pas (WoO = œuvres sans numéro d'opus); la première partie rassemble les compositions imprimées du temps de Beethoven, la deuxième celles qui ne furent pas imprimées. A l'intérieur de ces deux parties, le classement suit strictement l'ordre chronologique. S'il est vrai que le nouvel ordre rend le fait de trouver les morceaux recherchés un peu plus difficile, il permet par ailleurs de leur donner une position sensée du point de vue historique.

Beethoven composait pour la publication. C'est toujours au moment de la mise sous presse qu'il réalisait la dernière version d'une œuvre. Une composition n'était définitive et terminée que lorsqu'elle était imprimée. Ceci est également valable inversement: les compositions que Beethoven n'a pas publiées lui-même n'ont pas eu droit à ces derniers remaniements et sont donc (en ce sens-là) incomplètes – aussi parfaites qu'elles puissent nous paraître. Il existe par conséquent une différence de principe entre les lieds transmis par les éditions originales et les œuvres posthumes.

En revanche, il n'y a pas de différence entre les lieds ayant un numéro d'opus et ceux n'en ayant pas. Au contraire des genres classiques de la musique instrumentale, c'était en ce qui concerne les œuvres vocales le hasard qui la plupart du temps décidait si elles auraient ou non un numéro d'opus. La règle du temps de Beethoven ne concernait que les recueils de lieds: op. 52, op. 75, op. 82 et op. 83. Les numéros d'opus correspondent ici (comme c'est l'usage) à la date de parution (et non pas à celle de composition). Que des lieds tels que les lieds tardifs «So oder so», «Resignation» et «Abendlied unterm gestirnten Himmel» n'aient pas reçu de numéro d'opus est dû au fait qu'ils furent tout d'abord publiés dans des revues; cela est indépendant de leur qualité ou de l'estime que Beethoven pouvait avoir pour ces compositions. Lorsqu'ils furent, avec le «Geheimnis», imprimés en recueil en 1823, ils parurent en tant qu'opus 113.

Ce n'est probablement pas par hasard que le cycle de lieds «An die ferne Geliebte» et la deuxième version de «An die Hoffnung» aient reçu des numéros (op. 98 et op. 94). C'est aussi Beethoven même qui décida que les deux chants avec orchestre «Opferlied» et «Bundeslied», ainsi que l'«Ariette» (Der Kuß) avec accompagnement de piano devinssent ensemble son opus 121 (cette dernière devint plus tard, en 1827, l'op. 128). Soit les autres numéros d'opus proviennent de la main arbitraire des éditeurs (op. 99 et op. 100), soit ils datent seulement de l'époque des premiers catalogues d'œuvres, à laquelle on a rempli les lacunes de la série des opus avec des lieds (op. 32, op. 46, op. 48 et op. 88) ainsi qu'avec d'autres œuvres vocales (op. 65, op. 72).

Alors que les numéros d'opus correspondent toujours ou presque à l'ordre de composition pour la plupart des autres genres, ils divergent entièrement pour les lieds: l'op. 32 fut composé en 1805, l'op. 46 en 1795 ou 1796, l'op. 48 entre 1799 et 1802, l'op. 52 probablement dans l'ensemble vers 1795, l'op. 75, l'op. 82, ainsi que l'op. 83 durant les années 1809/1810, l'op. 88 cependant déjà en 1803, l'op. 100 en l'an 1815, avant les op. 94, 98 et 99. De même, l'ordre chronologique qu'établirent Kinsky et Halm pour les lieds sans numéro d'opus est dépassé. Il est vrai qu'on ne peut souvent déterminer qu'approximativement la date de composition; mais on peut presque toujours fixer avec une certitude suffisante l'ordre de composition.

A propos du texte musical

Le but éditorial de cette réimpression est de reproduire le texte original le plus fidèlement possible. La réalisation pratique de cette intention a ses limites d'une part, là où les données originales deviennent incompréhensibles ou bien même prètent à malentendu pour l'utilisateur de l'édition (par exemple quand manquent les accidents, ou quand les indications de tempo sont notées avec inexactitude, etc.; on trouvera des renseignements détaillés là-dessus dans le compte rendu critique); d'autre part là

où certains signes désuets peuvent être remplacés, sans en changer la signification, par ceux plus facilement lisibles, et familiers de nos jours (comme par exemple dans le cas des nombreuses abréviations en usage à l'époque). Dans le cadre de ces limites, on a renoncé autant que possible aux modifications. On a signalé les suppléments occasionnels par des parenthèses, les compléments d'accidents au moyen de petits caractères.

En conséquence, on a généralement renoncé à égaliser les différences entre les passages semblables et entre les différentes strophes. On peut souvent reconnaître, à travers les divergences de notation et d'indication de tempo, un reste de pratique d'exécution *Ad libitum* – au contraire de l'habitude de Beethoven, grandissante au cours du temps, de pourvoir ses compositions d'indications très précises et complètes.

On n'a également pas «modernisé» la notation manquant d'unité des retards et des appoggiatures, c'est-à-dire que l'on n'a pas procédé à la distinction de règle aujourd'hui, entre les retards et les appoggiatures longs et brefs. L'irrégularité de l'écriture témoigne de ce que le contenu musical n'était pas non plus régularisé. Les retards faisaient partie du domaine de l'interprétation et n'étaient la plupart du temps pas notés, leur durée étant à plus forte raison non déterminée. Le «Gesang aus der Ferne» (N° 38) est un bon exemple de notation à volonté.

Dans les deux premiers lieds, qui datent des années 1783 et 1784, la partie de chant et la main droite du piano ne sont séparées, mais au contraire (comme pour les chants du temps de la basse continue) notées encore ensemble sur la même portée. On a bien entendu conservé cet agencement. Il reflète non seulement la place historique de ces petites œuvres de jeunesse, mais encore la cadre de leur exécution: chanteur et pianiste sont une seule et même personne. On lit tout d'abord le poème et, si il a plu, on joue sa mise en musique. Il n'est pas destiné à l'étude suivie d'exécution devant un auditoire.

A propos de l'édition des textes

Les textes reproduits sont ceux mis en musique par Beethoven. On a cependant fait quelques rares exceptions, par exemple pour les erreurs insignifiantes de Beethoven, en rétablissant la version originale du poème. On a modernisé l'orthographe, mais en revanche conservé essentiellement l'ancienne ponctuation. Les fautes véritables ont été corrigées, mais pas toutefois lorsqu'elles ont influencé la composition (voir par exemple le N° 40).

On a en principe rétabli l'intégralité des poèmes (dans la mesure où les sources correspondantes ont été conservées). Beethoven n'a en général noté dans ses manuscrits qu'une ligne du texte, donc seulement la première strophe pour les lieds à couplets. Il était important pour l'impression que la composition et les strophes postposées se trouvassent sur la même page, ou bien sur deux pages opposées, afin que l'utilisateur pût les lire en même temps. Cela créait de temps à autre de gros problèmes pour la mise en page, surtout quand les poèmes étaient très longs. La solution la plus simple était alors d'écourter le poème en omettant quelques strophes. On procédait souvent sans grands scrupules à de telles réductions. On ne peut que rarement supposer que la réduction ait eu des raisons concernant le contenu du texte (par exemple pour le N° 3); bien au contraire, on ne tenait le plus souvent pas compte de sa substance, et le poème était tout simplement amputé (comme par exemple les N°s 5 et 11). Comme dans l'ensemble c'étaient les problèmes de mise en page qui déterminaient la réduction des poèmes et, comme ce n'était pas Beethoven, mais bien l'éditeur qui décidait du nombre et du choix des strophes postposées, on ne peut pas considérer ces versions abrégées comme authentiques. On a donc dans cette nouvelle édition complété les poèmes, et de ce fait reproduits tels que Beethoven les avait fournis. Les strophes manquant dans les sources musicales sont signalées par crochets.

Les poèmes ne relèvent pas seulement de la base poétique; en tant qu'expression verbale propre, ils font pendant à la

composition. Bien entendu, ni le choix ancien, ni la restitution intégrale, ne doivent être comprises comme une directive exigeant de chanter les poèmes de la première à la dernière strophe. Seul le chanteur décidera d'en chanter simplement une ou plusieurs.

Un cas particulièrement délicat représentent les lieds d'après Gellert (N°s 20 à 25), pour lesquels l'édition originale, et de fait également toutes les réimpressions jusqu'à l'EI et jusqu'aux éditions pratiques, ne comprennent d'une façon générale que les strophes mises en musique; les nombreuses strophes suivantes manquent. C'est pour cette raison qu'on a pu avoir l'impression que ces lieds fussent des chants à une seule strophe, mis en musique pour ainsi dire au cours du texte. Toutefois, les poèmes encore généralement connus du temps de Beethoven, font sans aucun doute possible dans leur intégralité partie des compositions. Le fait que Beethoven se soit, comme pour presque tous ses lieds à plusieurs strophes, orienté avant tout à la première strophe n'est pas un contre-argument. C'est pourquoi nous rééditons ces lieds pour la première fois avec le texte complet des poèmes de Gellert. A travers ceci, le principe du lied à plusieurs strophes (ici d'une façon manifestement spécifique, particulièrement stricte, influencée par le cantique) et l'enchaînement pour ainsi dire cyclique des chants apparaissent en un contraste notoire, ne pouvant toutefois être dissous par la philologie des sources. L'édition ne peut que servir de base historique quant à son interprétation.

Pour ce qui est de la conception des lieds d'après Gellert, Beethoven n'avait pas l'intention de créer le premier cycle de lieds de l'histoire de la musique; il les considérait au contraire comme une collection à caractère ouvert. Dans le dernier manuscrit autographe, l'ordre des lieds était encore autre, apparemment arbitraire: le «Bußlied» qui, en tant que morceau le plus long, en deux parties, le seul composé au cours du texte, arrondit l'œuvre en la concluant, ne se trouve pas encore à la dernière, mais à l'avant-dernière place, suivi du lied le plus court «Gottes Macht und Vorsehung». Ce n'est

qu'après la permutation des deux derniers lieds que l'ordre semble correspondre à un plan. Il ne fut toutefois réalisé qu'au moment de l'impression, après que le travail de composition fût achevé.

Trois mois plus tard, fin 1803, parut chez Hoffmeister und Kühnel à Leipzig une nouvelle édition des lieds, pour laquelle on avait de nouveau changé l'ordre, le lied «Gottes Macht und Vorsehung», qui avait déjà été permuté, prenant la deuxième place, ce qui donnait un ordre de classement à peu près symétrique sous divers aspects. Il n'est pas certain que Hoffmeister ait reçu la directive pour ce nouveau changement de Beethoven même. C'est la raison pour laquelle son ordre n'a pas pu être adopté dans notre édition. Qu'il soit cependant expressément recommandé pour l'exécution pratique des lieds d'après Gellert.

Le placement du texte dans les lieds à plusieurs strophes

Environ à partir de 1805, les sources indiquent pour les N°s 28, 32, 33, 34, puis surtout pour la mise en musique des textes de Reissig (N°s 37, 39, 44, et 45), que Beethoven voulait avoir toutes les strophes imprimées sous la partie de chant dans les lieds à plusieurs strophes. Jusque là, on avait généralement l'habitude d'y imprimer seulement la première strophe, et de placer les autres plus loin – usage qui partait d'un certain type de lied, dans lequel la mélodie était simple, justement «chantable», et constituée de telle façon que le chanteur la savait naturellement par cœur et n'avait aucune difficulté avec d'occasionnelles différences dans la métrique du texte. Semblablement aux cantiques, la série des strophes postposées, surtout lorsqu'elles sont très nombreuses, offre une certaine liberté, l'utilisateur pouvant y choisir à son gré. Bien que cette façon de placer le texte, étant inhabituelle, semble de nos jours peu pratique, elle a été conservée, car elle illustre, de même que la notation sur une seule portée de la mélodie et de la partie supérieure du piano, le cadre historique des morceaux, ainsi que leur posture du point de vue de la composition.

Déjà dans ses premiers lieds, Beethoven a quelques fois éludé cette pratique en composant plusieurs strophes presque identiques (voir les N^{os} 6 et 7; pour ce qui est du N^o 30, il s'agit même de quatre strophes, dont seule la dernière diffère quelque peu). À partir de 1809, il laisse sur ses manuscrits suffisamment de place sous la partie de chant pour les strophes suivantes (ne les écrivant pourtant pas lui-même la plupart du temps, laissant ce soin à un copiste). De cette façon, il apparaît bien que la série des strophes appartient au sens étroit à la composition, comme cela est le cas pour le lied plus ancien.

Sur le manuscrit autographe du N^o 42, Beethoven fit l'indication suivante: «Chacune des strophes devant être répétées devra être écrite exprès, introduc-

tion comprise», ce qui se fit d'ailleurs dans l'édition originale. Toutefois, le fait d'écrire chaque strophe séparément n'a de sens que lorsqu'elles diffèrent les unes des autres. Petit à petit, le «lied varié» prend naissance (voir les N^{os} 60, 62, 63, 68) réunissant le «lied» (à plusieurs strophes) et le «chant» (composé au cours du texte). Les différentes notations nous renseignent sur les étapes de l'évolution et sur la conception en voie de changement du lied.

Après les «années de lied» 1809 à 1811, durant lesquelles furent composés les numéros 37 à 54, 79 et 80, Beethoven écrivit à partir de 1813 des œuvres vocales de petites dimensions, la plupart pour des revues ou des almanachs. Elles y paraissaient en tant que «supplément musical», au milieu d'une série aussi di-

vertissante que possible de dissertations et d'articles littéraires. Il ne mettait dans ces lieds qu'une seule strophe en musique (N^{os} 56, 58, 65, 66), quand il ne composait pas au long du texte ces courts poèmes (N^{os} 55, 60, 67, et 89). Le texte intégral du poème n'était pas imprimé avec le supplément musical, mais dans la partie de l'édition réservée aux textes seulement. Aussi, du point de vue historique en ce qui concerne le genre, Beethoven en revient à ses débuts pour certains de ces derniers lieds. La personnalité du compositeur et ses prétentions musicales se sont toutefois transformées.

Bonn, printemps 1992
Helga Lühning