

## Vorwort

Über die Entstehungsgeschichte des Liederkreises *An die ferne Geliebte* ist nur wenig bekannt. Das einzige aussagekräftige Zeugnis, die autographe Niederschrift der Komposition, die sich heute im Besitz des Beethoven-Hauses Bonn befindet, ist *1816 im Month April* datiert. Notizen aus dem Frühjahr 1816 sind im sogenannten Scheide-Skizzenbuch (Privatsammlung William H. Scheide, Princeton University Library) überliefert, das auch Aufzeichnungen zur Cello-Sonate op. 102 Nr. 2, zur Klaviersonate in A-dur op. 101 und zu verschiedenen unvollendet geliebten Kompositionen enthält. Auf die Titelseite des Autographs schrieb Beethoven: *An die entfernte Geliebte. | Sechs Lieder von | Aloys Jeitteles | in Musik gesetzt | von L. v. Beethoven*. Die charakteristische Bezeichnung „Liederkreis“ fehlt noch. Sie wurde wohl erst während der Druckvorbereitungen gefunden. In der Originalausgabe wurde dann auch aus der „entfernten“ die (poetischere) „ferne Geliebte“.

Die Niederschrift der Lieder ist vergleichsweise übersichtlich und gut lesbar. Korrekturen sind zwar sehr zahlreich, aber sorgfältig durch Rasuren oder diskrete Überschreibungen eingetragen. Gelegentlich hat Beethoven in zwei Schichten komponiert, indem er zunächst eine vorläufige Version etwas flüchtiger notierte, die er dann in einem zweiten Arbeitsgang detailliert ausführte. Auffallend ist, dass die Gesangspartien nur wenige Korrekturen aufweisen. Da alle sechs Lieder (varierte) Strophenlieder sind (daher nicht „Gesänge“, sondern eben „Lieder“ bzw. ein „Liederkreis“), musste die Erfindung der jeweiligen Melodie, der gleichbleibenden Hauptstimme, abgeschlossen sein, bevor die Komposition der Strophen, der variierenden Klavierbegleitung, beginnen konnte.

Am Anfang des ersten Liedes stand ursprünglich ein Wiederholungszeichen – das heißt: Beethoven hatte zunächst nicht vor, die Strophen so stark zu verändern, dass er sie ausschreiben muss – was er dann tat. Insbesondere sollte die letzte Strophe („Denn vor Liedesklang entweicht ...“) ein schlichter Rückgriff auf die erste Strophe werden. Die Bewegungssteigerung, die mehr durch die zyklische Funktion als durch den Text legitimiert ist, hat Beethoven nachträglich in die Klavierstimme hineinkorrigiert. Das geschah erst im Zusammenhang mit der Rückkehr zu dieser Strophe am Ende des Zyklus („Dann vor diesen Liedern weicht ...“),

denn auch dort sollte die Strophe mit ruhiger Akkordbegleitung beginnen. Der Klavierpart weist dort die gleichen Korrekturen auf wie am Ende des ersten Liedes.

Solche konzeptionellen Änderungen sind jedoch selten. Die meisten Korrekturen betreffen die Agogik, also Bewegung und Ausdruck, rhythmische Details und auch den Rhythmus im Großen – mehrfach wurden die Zwischenspiele gekürzt oder erweitert.

Im Mai oder Juni 1816 schickte Beethoven das Manuskript an seinen damaligen Hauptverleger Sigmund Anton Steiner, der einige Monate später, im Oktober 1816 die Originalausgabe herausbrachte. Beethoven hat sie seinem Mäzen, dem Fürsten Franz Joseph Maximilian Lobkowitz, gewidmet, der jedoch verstarb, bevor er sie annehmen konnte. – Steiners Ausgabe enthält eine ganze Reihe falscher Noten. Sie ist ein Paradebeispiel dafür, wie fehlerhaft eine „Originalausgabe“, also die vom Komponisten selbst herausgegebene und autorisierte Veröffentlichung, sein konnte, und welche Möglichkeiten er hatte, einen korrekten Notentext zu verlangen. Beethoven korrigierte zunächst ein Exemplar der bereits fertigen Ausgabe und verlangte, dass „die grobsten Böcke [...] billig mit dem Bleystift in die schon vorhandenen Exemplare verbeßert werden!!!!“ (*Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, Brief Nr. 985) Offenbar ist dies jedoch nur in Ausnahmefällen geschehen, denn heute ist kein Exemplar mit derartigen Einzeichnungen mehr nachweisbar. Doch hat Steiner die Stichplatten korrigieren lassen und danach eine zweite, verbesserte Auflage herausgebracht. Durch den Vergleich mit der ersten Auflage sind Art und Anzahl der Fehler erkennbar. Sie sind im Kritischen Bericht zur Ausgabe *Beethoven Werke XIII/1, Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, hrsg. Helga Lühning (München 1990, S. 70), verzeichnet.

Beethoven befand sich in diesen Jahren in einer tief greifenden Krise, die sowohl sein privates Gefühlsleben als auch seine kompositorische Arbeit betraf. Seit der Vollendung der 8. Symphonie (Oktober 1812) und der Violinsonate op. 96 (Februar 1813) war kein gewichtiges größeres Werk mehr entstanden. Liedkompositionen dagegen, die bei Beethoven häufig biographische Bezüge und bekenntnishaften Charakter haben, sind in dieser Zeit besonders zahlreich. Es wundert nicht, dass man die Lieder *An die ferne Geliebte* mit den berühmten Briefen vom Juli 1812 in Verbindung bringt, in denen Beethoven die Adressatin seine „unsterbliche Geliebte“ genannt hat. Joseph Kerman nimmt an, er habe seine unglück-

1. „Auf dem Hügel sitz ich spähend“ 5 Strophen mit je 4 Versen	Es-dur	3/4	<i>Ziemlich langsam und mit Ausdruck</i>
2. „Wo die Berge so blau“ 3 Strophen mit je 6 Versen	G-dur	6/8	<i>Ein wenig geschwinder</i>
3. „Leichte Segler in den Höhen“ 5 Strophen mit je 4 Versen	As-dur/ as-moll	<b>C</b>	<i>Allegro assai</i>
4. „Diese Wolken in den Höhen“ 3 Strophen mit je 4 Versen	As-dur	6/8	<i>Nicht zu geschwinde, angenehm und mit viel Empfindung</i>
5. „Es kehret der Maien, es blühet die Au“ 3 Strophen mit je 6 Versen	C-dur	<b>C</b>	<i>Vivace</i>
6. „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ 4 Strophen mit je 4 Versen	Es-dur	2/4 – 3/4	<i>Andante con moto e cantabile – Ziemlich langsam und mit Ausdruck</i>

liche Liebe in der Komposition des Liederkreises objektiviert und sich so von ihr gelöst (*An die ferne Geliebte*, in: Beethoven Studies, hrsg. Alan Tyson, New York 1973, S. 123–157).

Durch wen und in welcher Form Beethoven die Gedichttexte erhalten hat, lässt sich nicht mehr ermitteln. Ihr Autor, Alois Jeitteles (1794–1858), aus Brünn stammend, lebte 1816 als Medizinstudent in Wien. Möglicherweise ist er zu Beethoven in persönlichen Kontakt getreten und hat ihm die Gedichte im Manuskript übergeben. Jedenfalls sind sie nicht durch ein eigenes Dokument oder eine Publikation überliefert, sondern nur durch Beethovens Komposition – genauer: durch seine Niederschrift der Gesangstexte unter den Noten. Die Wiedergabe des Textes in Gedichtform (in der vorliegenden Ausgabe auf S. XII f.) ist eine Rekonstruktion. Sie ermöglicht Lektüre und Studium unabhängig von der Vertonung und veranschaulicht die inhaltlichen und die metrischen Strukturen, Gliederung und Umfang und die formalen Entsprechungen. Dadurch wird verdeutlicht, wie Beethoven den Text vor sich hatte und welche Anregungen er daraus für die Komposition gewinnen konnte.

Man weiß jedoch nicht sicher, wie Jeitteles' Text beschaffen war und was Beethoven möglicherweise verändert hat. Das Interesse richtet sich vor allem auf die Frage, was ihn auf die eigenartige, singuläre zyklische Gestaltung des Werkes gebracht hat. Waren es die Gedichte Jeitteles' oder war es eine primär musikalische Idee? Dass er am Wortlaut der Gedichte Änderungen vorgenommen hat, wird man kaum annehmen (abgesehen vom Titel und von einzelnen kleinen Versen). Aber er könnte Jeitteles veranlasst haben, die Anordnung der Texte zu revidieren und einzelne Strophen oder Gedichtteile hinzuzufügen

oder fortzulassen. So könnte die schon zitierte letzte Strophe des ersten Liedes („Denn vor Liedesklang entweicht | Jeder Raum und jede Zeit, | Und ein liebend Herz erreicht, | Was ein liebend Herz geweiht“) oder die letzte Strophe des letzten Liedes („Dann von diesen Liedern weicht | Was geschieden uns so weit, | Und ein liebend Herz erreicht, | Was ein liebend Herz geweiht“), die sprachlich und musikalisch den Bogen zum Anfang zurück schlägt, von Beethoven selbst stammen oder auf seinen Wunsch von Jeitteles eingefügt worden sein. Ebenso könnten, veranlasst durch das musikalische Konzept, Umstellungen und Kürzungen vorgenommen worden sein.

Tatsache ist, dass der Text in der Form, in der er überliefert ist, die zyklische Ordnung der Vertonung nahelegt und darüber hinaus beste Voraussetzungen für eine ungewöhnlich enge Verbindung mit der Musik bietet (dazu Walther Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven 1984, S. 249 ff.).

Die beiden mittleren Gedichte (3 und 4, siehe die Aufstellung oben) korrespondieren durch Versmaß und Strophenbau, aber vor allem auch in ihren Aussagen bis hinein in die Wortwahl mit einander. Der Bach, die Wolken, die Büsche, der Wind werden zu Boten der Liebesklage. Entsprechend ähnlich hat Beethoven die beiden Gedichte vertont. In ihrer Mitte hat er jedoch mit drei Strophen in as-moll („Wird sie an den Büschen stehen, | Die nun herbstlich fallb und kahl ...“) ein Zentrum geschaffen, um das herum sich der ganze Zyklus quasi symmetrisch gruppiert. Die Lieder 2 und 5 mit ihren je sechszeiligen Strophen, die mehr erzählenden Charakter haben, stehen in den helleren Tonarten G-dur und C-dur und in längeren Takten. Das erste und das sechste Lied sprechen die Geliebte unmittelbar an; der Sänger holt

sie durch seine sehnsüchtigen Gedanken zu sich. Sie ist jedoch nicht nur räumlich fern, unerreichbar, sondern auch zeitlich. Die Gedichte sind Nachklang, Resignation und Abschied von der vergangenen Liebe. Mit dem sechsten Lied, der Zueignung („Nimm sie hin denn, diese Lieder ...“), wird das Ziel erreicht. Mit deutlichem Anklang, aber mit liedhaft abgerundeter Melodik bildet es das Gegenstück zum rhapsodischen ersten Lied. Doch dann reißt Beethoven die Wunde gewissermaßen wieder auf und lässt sich bzw. seinen Sänger in der Stretta („Dann von diesen Liedern weicht, | Was geschieden uns so weit ...“) erneut stürmisch auf ein künftiges Glück hoffen. Nicht mit dem Ende schließt sich der Kreis, sondern mit dem vermeintlichen Neuanfang und der Verklärung der Liebe in ekstatischem Taumel. Danach könnte der Zyklus von vorn beginnen.

\*

Die vorliegende Ausgabe gibt den Notentext der Beethoven-Gesamtausgabe wieder (*Beethoven Werke, Abteilung XII, Band 1, Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, hrsg. Helga Lühning, München: G. Henle 1990). Die wichtigsten Angaben zu Op. 98 sind in den Bemerkungen am Ende des vorliegenden Bandes zusammengefasst. Für weitere Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte, zur Quellenlage und zur Gestaltung des Notentextes sei auf den Kritischen Bericht zur Gesamtausgabe verwiesen.

Bonn, Frühjahr 2007  
Helga Lühning

## Preface

Little is known about the genesis of the song cycle *An die ferne Geliebte* (in English: *To the Distant Beloved*). The only significant document is the autograph manuscript of the work, which belongs today to the collections of the Beethoven-Haus in Bonn and is dated *1816 im Monath April*. Some jottings dating from spring 1816 have been transmitted in the “Scheide” Sketchbook (private collection of William H. Scheide, Princeton University Library), which also contains sketches to the Cello Sonata op. 102 no. 2, the Piano Sonata in A major op. 101 and various incomplete works. On the title page of the autograph Beethoven wrote: *An die entfernte Geliebte. | Sechs Lieder von | Aloys Jeitteles | in Musik gesetzt | von L. v. Beethoven*. The characteristic designation “Liederkreis” (song cycle) is still missing. It was most likely conceived during the preparations for the printing of the work. In the first edition, the “entfernte” was replaced by the more poetic “ferne” *Geliebte*.

The manuscript of the songs is relatively clear and easily legible. There are many corrections, but they were carefully carried out, with the older readings being either scratched out or discreetly written over. Beethoven sometimes wrote in two layers, first hastily notating a preliminary version and then, in a second stage, working it out in greater detail. Surprisingly, the vocal parts show up only few corrections. Since all six songs are (varied) strophic songs (therefore not called “Gesänge” but “Lieder” or “Liederkreis”), Beethoven had to lay down the melody of the unchanging leading voice – the main vocal part – in its entirety before he could begin with the composition of the strophes, in which the piano accompaniment is varied.

There was originally a repeat sign at the beginning of the first song. This means that Beethoven had not originally intended to change the strophes to such an extent that he would have had to write them out – which he then proceeded to do. In particular, the last strophe (“Denn vor Liedesklang entweicht ...”) was to be a simple reprise of the first strophe. The composer subsequently incorporated into the piano part the intensification of the motion, which is justified more by the work’s cyclical function than by the text. But this did not happen until Beethoven decided to return to this stanza at the end of the cycle

1. “Auf dem Hügel sitz ich spähend” 5 stanzas of 4 lines each	E♭ major	3/4	<i>Ziemlich langsam und mit Ausdruck</i>
2. “Wo die Berge so blau” 3 stanzas of 6 lines each	G major	6/8	<i>Ein wenig geschwinder</i>
3. “Leichte Segler in den Höhen” 5 stanzas of 4 lines each	A♭ major/ a♭ minor	<b>C</b>	<i>Allegro assai</i>
4. “Diese Wolken in den Höhen” 3 stanzas of 4 lines each	A♭ major	6/8	<i>Nicht zu geschwinde, angenehm und mit viel Empfindung</i>
5. “Es kehret der Maien, es blühet die Au” 3 stanzas of 6 lines each	C major	<b>C</b>	<i>Vivace</i>
6. “Nimm sie hin denn, diese Lieder” 4 stanzas of 4 lines each	E♭ major	2/4 – 3/4	<i>Andante con moto e cantabile – Ziemlich langsam und mit Ausdruck</i>

(“Dann vor diesen Liedern weicht ...”), for there, too, the strophe was to begin with a tranquil chordal accompaniment. The piano part has the same emendations there as at the end of the first song.

Such conceptional changes are rare, however. Most corrections concern agogics, thus movement and expression, as well as rhythmic details and large-scale rhythm. The interludes, for example, were repeatedly shortened or expanded.

Beethoven sent the manuscript in May or June 1816 to Sigmund Anton Steiner, who was then his main publisher. Steiner released the first edition several months later, in October 1816. The songs were dedicated to Beethoven’s patron, Prince Franz Joseph Maximilian Lobkowitz who, however, passed away before he was able to accept them. Steiner’s edition contains many misprints. It is an outstanding example of how error-ridden a “first edition” can be – a publication approved of and authorized by the composer himself. And it also shows what means were at the composer’s disposal when it came to demanding a correct musical text. Beethoven began by correcting a copy of the printed edition and demanded that “the most outrageous mistakes [...] be properly corrected by pencil in the already existing copies!!!!” (*Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, Letter no. 985). But this was apparently only carried out in a few exceptional cases, for no copies with such entries are extant today. Nevertheless, Steiner had the plates corrected and produced a second, emended edition. Through comparison with the first impression, it is possible to identify the type and number of mistakes. They are listed in the *Kritischer Bericht* of the edition *Beethoven Werke XIII/1, Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, ed. by Helga Lühning (Munich, 1990, p. 70).

These years were a time of profound crisis for Beethoven, which affected his emotional life as well as his compositional work. He had written no larger, substantial works since the completion of the Eighth Symphony (October 1812) and the Violin Sonata op. 96 (February 1813). Yet a strikingly large number of songs date from this time and, as is customary with Beethoven, they often have biographical implications and a revelatory character. It is not surprising that one associates the Lieder *An die ferne Geliebte* with the famous letters of July 1812, in which Beethoven apostrophized the addressee as his “Immortal Beloved”. Joseph Kerman believes that the composer objectified his star-crossed romance in the composition of the song cycle, thus freeing himself from his beloved (*An die ferne Geliebte*, in: *Beethoven Studies*, ed. by Alan Tyson, New York, 1973, pp. 123–157).

Today, it is no longer possible to know from whom and in what form Beethoven obtained the poems. Their author is Alois Jeitteles (1794–1858), a native of Brno (then Brünn) who was studying medicine in Vienna in 1816. It is possible that he personally contacted Beethoven and gave him the poems in manuscript. In any event, they are transmitted not through any document stemming from the author himself or a publication, but only through Beethoven’s composition. Or, to put it more precisely, through Beethoven’s notation of the vocal texts beneath the music. The reproduction of the text in verse form (on p. xiii f. of the present edition) is a reconstruction. It facilitates the reading and studying of the texts independently of the musical setting, and illustrates the metrical structures, the articulation and length of the lines and the formal correspondences. It allows us to grasp the text as Beethoven worked with it, and to better

see what inspirations he was able to derive from the poems for his work.

It is not known exactly what Jeitteles's text looked like and what Beethoven may have changed within it. Of primary interest is the question as to what led Beethoven to the cyclical structure of the work, which is unique in his oeuvre. Was the idea spawned by Jeitteles's poems or was it a primarily musical idea? One can hardly assume that Beethoven altered the wording of the poems (except for the title and for occasional slight oversights). But perhaps he encouraged Jeitteles to revise the arrangement of the texts and add or eliminate various stanzas or sections of the poems. Thus the above-quoted final strophe of the first song ("Denn vor Liedesklang entweicht | Jeder Raum und jede Zeit, | Und ein liebend Herz erreicht, | Was ein liebend Herz geweiht") and the last strophe of the last song ("Dann von diesen Liedern weicht | Was geschieden uns so weit, | Und ein liebend Herz erreicht, | Was ein liebend Herz geweiht"), which throw a verbal and musical bridge back to the beginning, might stem from Beethoven himself or may have been added by Jeitteles at the composer's request. Certain repositionings and abridgments may also have arisen in this manner, perhaps necessitated by the musical concept.

The fact is that the text – in the form in which it is transmitted – suggests a cyclical organization of the setting and, moreover, provides the best prerequisites for a particularly close connection between the text and the music (see Walther Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven, 1984, pp. 249 ff.).

The two middle poems (3 and 4, see the compilation on p. vii) complement one another through their meter and strophic structure, but also, and above all, through their contents, which even include the use of identical words. The brook, the clouds, the bushes, the wind become messengers of the deplorable lover. Beethoven set the two poems to music in a correspondingly similar manner. In their midst, however, he placed three strophes in *ab* minor ("Wird sie an den Büschen stehen, | Die nun herbstlich falb und kahl ..."), thus creating a centre around which the entire cycle is virtually symmetrically grouped. With their six-line stanzas and more markedly narrative character, songs 2 and 5 sport brighter keys – G major and C major – and longer measures. The first and sixth songs address the beloved directly; the singer draws her to himself through his wistful thoughts. Nevertheless, she is not only geographically distant

and unreachable, but also temporally. The poems project a sense of resignation; they are an echo and a farewell from a love that is over. With the final proffering of the songs in the sixth Lied ("Nimm sie hin denn, diese Lieder ..."), the lover has reached his goal. With its unambiguous reminiscence, yet with a songfully, well-rounded melody, it constitutes a counterpart to the rhapsodic first song. But then Beethoven rips open the wound again, as it were, and reveals himself – or his singer – tempestuously hoping for future happiness once again in the stretto ("Dann von diesen Liedern weicht, | Was geschieden uns so weit ..."). The cycle does not close with the end of the last piece, but with a presumptive new beginning and the exaltation of love in a transport of ecstasy. After this, the cycle could begin anew.

\*

The present edition reproduces the musical text of the Beethoven *Gesamtausgabe* (*Beethoven Werke*, Section XII, Vol. 1, *Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, ed. by Helga Lühning, Munich: G. Henle, 1990). The most important information on op. 98 is summarized in the *Comments* at the end of the present volume. For further information on the origin of the work, the state of the sources and the form of the musical text, please consult the *Kritischer Bericht* (Critical Report) of the *Gesamtausgabe*.

Bonn, spring 2007  
Helga Lühning

## Préface

On ne sait que peu de choses concernant la genèse du cycle *An die ferne Geliebte* (en français: *À la Bien-Aimée lointaine*). Le seul témoin significatif, la copie autographe de la composition, aujourd'hui en possession du Beethoven-Haus, à Bonn, est daté 1816 *im Monath April*. Des notices datant du printemps 1816 nous ont été transmises dans le «Livre d'esquisses Scheide» (collection privée de W. H. Scheide, Princeton University Library), qui renferme aussi des esquisses de la Sonate pour violoncelle et piano op. 102 n° 2, de la Sonate pour piano en La majeur op. 101 et de diverses compositions restées inachevées. Sur la page de titre de l'autographe, Beethoven a écrit: *An die entfernte Geliebte. | Sechs Lieder von | Aloys Jeitteles | in Musik gesetzt | von L. v. Beethoven*. La dénomination caractéristique de «Liederkreis» (cycle de lieder) manque encore. Elle a probablement été trouvée pendant la préparation de l'impression de l'œuvre. Le mot «entfernte» a aussi été remplacé par «ferne» *Geliebte* (plus poétique) dans l'édition originale.

La copie des lieder est relativement claire et bien lisible. Les corrections sont certes très nombreuses, mais elles sont soigneusement écrites à l'aide de ratures ou de surcharges discrètes. Beethoven a parfois composé en deux temps dans la mesure où, ayant tout d'abord noté assez rapidement une version provisoire, il l'écrit ensuite de façon plus détaillée lors d'une deuxième phase de travail. On remarque que les parties chantées ne comportent que peu de corrections. Comme les six lieder sont écrits en strophes (variées) (il ne s'agit donc pas de «Gesänge» mais bien de «lieder» et d'un «cycle de lieder»), il fallait que l'invention de chaque mélodie, de la voix principale constante, soit achevée avant que ne puisse commencer la composition de l'accompagnement de piano, variant de strophe en strophe.

Au début du premier lied, il y avait initialement une reprise, ce qui signifie que Beethoven n'avait pas tout d'abord l'intention de modifier les strophes au point de devoir les récrire entièrement ..., ce qu'il fait finalement. La dernière strophe en particulier («Denn vor Liedesklang entweicht ...») devait être un simple rappel de la première strophe. Le mouvement ascendant, plus légitimé par la fonction cyclique que par le texte, a été introduit après coup par Beethoven dans la partie de piano. Il n'a effectué

cette correction qu'en relation avec le retour à cette strophe à la fin du cycle («Dann vor diesen Liedern weicht ...»), car là aussi la strophe devait débiter par un accompagnement sous forme d'accords paisibles. La partie de piano présente à cet endroit les mêmes corrections qu'à la fin du premier lied.

De telles modifications conceptionnelles sont toutefois rares. La plupart des corrections concernent les aspects agogiques, donc mouvement et expression, détails rythmiques et rythme en général; à plusieurs reprises, les interludes ont été raccourcis ou élargis.

En mai ou juin 1816, Beethoven envoie le manuscrit à son éditeur principal de l'époque, Sigmund Anton Steiner, et quelques mois plus tard, en octobre 1816, celui-ci publie l'édition originale. Beethoven l'avait dédiée à son mécène, le prince Franz Joseph Maximilian Lobkowitz, mais celui-ci meurt avant d'avoir pu la recevoir.

L'édition Steiner renferme toute une série de notes erronées, constituant l'exemple par excellence d'une «édition originale» extrêmement incorrecte, bien que publiée et autorisée par le compositeur, et elle montre par ailleurs quelles possibilités celui-ci avait d'exiger un texte correct. Beethoven corrige d'abord un exemplaire de l'édition déjà prête et demande que «les bourdes les plus grossières [...] soient corrigées justes, au crayon, dans les exemplaires existants!!!» (*Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, lettre n° 985). Manifestement toutefois, cela n'est effectué que dans des cas exceptionnels, car il n'existe aujourd'hui aucun exemplaire portant de telles inscriptions. Cependant, Steiner fait effectivement rectifier les plaques de gravure et publie une deuxième édition revue et corrigée. La comparaison avec la première édition met en évidence la nature des fautes et leur nombre. Celles-ci sont consignées dans le *Kritischer Bericht* (apparat critique) de l'édition *Beethoven Werke XIII/1, Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, éd. par Helga Lühning (Munich, 1990, p. 70).

Pendant ces années-là, Beethoven traverse une crise très profonde qui touche à la fois sa vie sentimentale privée et son travail de composition. Depuis l'achèvement de la Huitième Symphonie (octobre 1812) et de la Sonate pour violon et piano op. 96 (février 1813), il n'a plus écrit de grande œuvre importante. En revanche, les compositions de lieder, qui présentent souvent chez Beethoven des références biographiques et ont un caractère «confidentiel», sont particulièrement nombreuses pendant cette période. Il n'est nullement étonnant qu'un lien ait

- |  |                             |   |
|--|-----------------------------|---|
| 1. «Auf dem Hügel sitz ich spähend»<br>5 strophes de 4 vers chacune        | Mib majeur 3/4              | <i>Ziemlich langsam und mit Ausdruck</i>  |
| 2. «Wo die Berge so blau»<br>3 strophes de 6 vers chacune                  | Sol majeur 6/8              | <i>Ein wenig geschwinder</i>  |
| 3. «Leichte Segler in den Höhen»<br>5 strophes de 4 vers chacune           | Lab majeur/ C<br>lab mineur | <i>Allegro assai</i>  |
| 4. «Diese Wolken in den Höhen»<br>3 strophes de 4 vers chacune             | Lab majeur 6/8              | <i>Nicht zu geschwinde, angenehm und mit viel Empfindung</i>                    |
| 5. «Es kehret der Maien, es blühet die Au»<br>3 strophes de 6 vers chacune | Do majeur C                 | <i>Vivace</i>   |
| 6. «Nimm sie hin denn, diese Lieder»<br>4 strophes de 4 vers chacune       | Mib majeur 2/4 –<br>3/4     | <i>Andante con moto e cantabile –<br/>Ziemlich langsam und mit<br/>Ausdruck</i> |

été établi entre le cycle *À la Bien-Aimée lointaine* et les fameuses lettres de juillet 1812, dans lesquelles le compositeur nomme «immortelle bien-aimée» la destinataire. Joseph Kerman présume que Beethoven a objectivé son amour malheureux dans la composition du cycle et qu'il s'est de cette façon détaché d'elle (*An die ferne Geliebte*, in: *Beethoven Studies*, éd. par Alan Tyson, New York, 1973, p. 123–157).

Il n'est plus possible aujourd'hui d'établir par qui et sous quelle forme Beethoven a reçu les poèmes. Leur auteur, Alois Jeitteles (1794–1858), originaire de Brünn (Brno), était en 1816 étudiant en médecine à Vienne. Il serait éventuellement entré en contact personnel avec le compositeur et lui aurait remis les poèmes sous forme de manuscrit. Ils ne nous sont pas parvenus en tout cas à travers un document propre ou une publication, mais seulement avec la musique de Beethoven, ou plus exactement sous la forme de la notation écrite du texte par le compositeur au-dessous de la notation musicale. La reproduction du texte sous forme de poèmes (dans la présente édition p. XV et suiv.) est une reconstitution: Elle rend possible la lecture et l'étude indépendamment de la mise en musique et concrétise la structure du contenu et la structure métrique ainsi que le plan, l'étendue et les correspondances formelles. Ceci fait ressortir la forme sous laquelle le compositeur a eu le texte sous les yeux et fait apparaître les suggestions qu'il a pu en tirer pour sa composition.

On ne sait cependant pas avec certitude comment le texte de Jeitteles était conçu ni ce que Beethoven a éventuellement modifié. L'intérêt porte principalement sur la question de savoir ce qui a donné l'idée au compositeur d'un agencement cyclique unique et singulier de l'œuvre. Étaient-ce les poèmes mêmes de Jeitteles ou s'agissait-il d'une idée a priori musicale?

Il n'est guère probable que Beethoven ait modifié le texte des poèmes (excepté le titre et quelques petites erreurs). Mais il se peut qu'il ait incité Jeitteles à revoir l'ordre des textes et à ajouter ou retrancher telle ou telle strophe ou élément. C'est ainsi que la dernière strophe, déjà mentionnée, du premier lied («Denn vor Liedesklang entweicht | Jeder Raum und jede Zeit, | Und ein liebend Herz erreicht, | Was ein liebend Herz geweiht») ou encore la dernière strophe du dernier lied («Dann von diesen Liedern weicht | Was geschieden uns so weit, | Und ein liebend Herz erreicht, | Was ein liebend Herz geweiht»), qui établit un lien avec le début tant pour la langue que pour la musique, pourraient fort bien être de Beethoven lui-même ou avoir été insérées sur sa demande par Jeitteles. De même, le compositeur, incité par sa conception musicale, pourrait avoir effectué des permutations ou des coupures.

De fait le texte, sous la forme dans laquelle il a été transmis, appelle l'ordre cyclique de la composition et offre en outre les meilleures conditions pour un lien exceptionnellement étroit avec la musique (voir à ce sujet Walther Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven, 1984, p. 249 et suiv.).

Les deux poèmes centraux (3 et 4, voir le tableau si-dessus) correspondent entre eux par la structure métrique du vers et l'organisation des strophes, mais aussi et surtout de par leur contenu et jusque dans le choix des mots. Le ruisseau, les nuages, les bosquets deviennent les messagers de la plainte d'amour. Beethoven a en conséquence écrit une musique semblable sur les deux poèmes. Au cœur toutefois, il a créé un centre de trois strophes en lab mineur («Wird sie an den Büschen stehen, | Die nun herbstlich fallb und kahl ...»), autour duquel se groupe tout le cycle

de manière quasi symétrique. Les lieder 2 et 5, aux strophes de six lignes chacun et d'un caractère plus narratif, se situent dans les tonalités plus claires de Sol majeur et de Do majeur et présentent des mesures plus longues. Les premier et sixième lieder s'adressent directement à la bien-aimée; le chanteur l'appelle à lui par ses pensées nostalgiques. Cependant, elle est non seulement éloignée dans l'espace, inaccessible, mais aussi dans le temps. Les poèmes expriment réminiscence, résignation et l'adieu de l'amour qui n'est plus. Avec le sixième lied, la «dédicace» («Nimm sie hin denn, diese Lieder ...»), le but est atteint. Avec une assonance marquée mais une mélodie arrondie, faisant ressortir le caractère du lied, il forme le pendant du premier lied rhapsodique. Pourtant, Beethoven rouvre pour ainsi dire la blessure et, dans la *stretta* – «Dann von diesen Liedern weichet, | Was geschieden uns so weit ...» –, il se livre de nouveau avec véhémence, ou plutôt son chanteur, à l'espoir d'un bonheur futur. Le

cycle ne s'achève pas sur la fin mais avec la reprise supposée et la transfiguration de l'amour dans une ivresse extatique. Le cycle pourrait ainsi se rouvrir et reprendre au début.

\*

La présente édition reprend le texte de la Beethoven-Gesamtausgabe (édition complète des œuvres de Beethoven) (*Beethoven Werke*, Abteilung XII, Band 1, *Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, éd. par Helga Lühning, Munich: G. Henle, 1990). Les principales indications relatives à l'opus 98 sont regroupées dans les *Bemerkungen/Comments* situées à la fin du présent volume. On se reportera au *Kritischer Bericht* (apparat critique) de l'édition *Beethoven Werke* pour d'autres détails sur la genèse de l'œuvre, le statut des sources et l'agencement du texte musical.

Bonn, printemps 2007  
Helga Lühning