

Ludwig van
BEETHOVEN

Weltliche Chorwerke mit Orchester
Secular choral works with orchestra

Chorfantasie / Choral Fantasy
op. 80

Meeres Stille und Glückliche Fahrt
Calm Sea and Prosperous Voyage
op. 112

Elegischer Gesang / Elegiac Song
op. 118

Beethoven *vocal*
Urtext

Studienpartitur / Study score



Carus 10.395/07

Inhalt / Contents

Fantasie (Chorfantasie / Choral Fantasy) op. 80	1
Meeres Stille und Glückliche Fahrt Calm Sea and Prosperous Voyage op. 112	77
Elegischer Gesang / Elegiac Song op. 118	121

Ludwig van
BEETHOVEN

Fantasie

für Klavier, Chor und Orchester
for piano, choir and orchestra
op. 80

herausgegeben von / edited by
Ulrich Leisinger

Beethoven *vocal*
Urtext

Studienpartitur / Study score



Carus-Verlag

Inhalt / Contents

Vorwort	III
Foreword	VI
Fantasia	1
Finale	4
Kritischer Bericht	63
Text	68

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 10.394), Studienpartitur (in: Carus 10.395/07), Klavierauszug (Carus 10.394/03),
Chorpartitur (Carus 10.394/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 10.394/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 10.394), study score (in: Carus 10.395/07), vocal score (Carus 10.394/03),
choral score (Carus 10.394/05), complete orchestral material (Carus 10.394/19).

Vorwort

Die „Fantasie für das Pianoforte mit Begleitung des ganzen Orchesters und Chor“, wie die deutsche Erstausgabe von Ludwig van Beethovens op. 80 aus dem Jahre 1811 betitelt ist, führt ein eigenartiges Schattendasein, das weder ihrer musikalischen Qualität noch ihrer musikhistorischen Bedeutung gerecht wird.¹ Zweifellos ist schon der Titel des Werks ein Paradoxon, denn eine Fantasie für Ensemble widerspricht der Idee eines von Improvisation geprägten Gebildes. In gewisser Weise wäre „Introduktion und Thema mit Variationen für Klavier, Orchester, Soli und Chor“ wohl der korrektere Titel. Auch die Kombination von Orchester, Klavier und Singstimmen wirkt auf den ersten Blick ungewöhnlich. Um 1800 war aber z.B. Wolfgang Amadé Mozarts *Scena und Rondo*, „Ch'io mi scordi di te“ – „Non temer amato bene“ KV 505 aus dem Jahre 1786 ein außerordentlich beliebtes Konzertstück. Die inzwischen überwiegend negative Bewertung des Vokaltextes, der „nur“ von einem Gelegenheitsdichter stammte, und einige missverständliche Äußerungen Beethovens über das Werk und seine Uraufführung haben ein Übriges dazu beigetragen, dass die Chorfantasie heute meist nur als misslungenes Experiment angesehen wird, das allein als ein unvollkommener Vorläufer der 9. Symphonie seine Daseinsberechtigung hat. Dieses Urteil ist gleichermaßen hart wie ungerecht.

Die Chorfantasie ist als ein Variationenwerk zu verstehen, wobei die Introduktion für Soloklavier nur in einem losen musikalischen Zusammenhang zum bereits mit T. 27 einsetzenden „Finale“ steht. Zwischen der Klavierfantasie in c-Moll und den nachfolgenden Variationen in C-Dur vermittelt eine kurze orchestrale Überleitung, die auch später noch einmal verwendet wird, um den Chor als letzte Steigerung einzuführen. Auf eine Serie von Melodievariationen, die unterschiedlichen Instrumenten zugewiesen und immer dichter instrumentiert werden, folgen drei Charaktervariationen in fremden Tonarten (*Allegro molto* in c, *Adagio ma non troppo* in A, *Marcia assai vivace* in F), ehe in T. 398 der Chor – unter Rückgriff auf den Orchestersatz der ersten Variationen – einsetzt. Das gleichermaßen eingängige wie wirkungsvolle Werk verkörpert musikalisch wie die 5. Symphonie das Motto „Per aspera ad astra“/„Durch Dunkelheit zum Licht“ und endet mit einer für Beethoven typischen *Presto-Stretta* in strahlendem C-Dur.

Die Chorfantasie erlebte ihre Uraufführung bei jener denkwürdigen Akademie am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien, bei der Beethovens 5. und 6. Symphonie, das 4. Klavierkonzert op. 58, die Sopran-Arie „Ah perfido“ op. 65, *Gloria* und *Sanctus* der C-Dur-Messe op. 86 sowie eine freie Fantasie am Klavier auf

dem Programm standen. Das Konzert dauerte bei winterlicher Kälte im Theater von halb 7 bis halb 11 Uhr abends. Beethoven hatte – einem Bericht seines Schülers Carl Czerny zufolge – erst kurz vor dem Konzert die Idee entwickelt, „ein glänzendes Schlußstück für diese Akademie zu schreiben. Er wählte ein schon viele Jahre früher componirtes Lied-motif, entwarf die Variationen, den Chor, etc; und der Dichter Kuffner mußte dann schnell die Worte /: nach Beethovens Angabe :/ dazu dichten. So entstand die Fantasie mit Chor op. 80. Sie wurde so spät fertig, daß sie kaum gehörig probiert werden konnte.“²

Christoph Kuffner (1780–1846), ein Wiener Dichter und Zeitungsschreiber, wird als Textdichter auch durch eine erst seit wenigen Jahren wieder bekannt gewordene Konzertkritik bestätigt, wo es heißt:³

„Ausser der schon in der Mitte der zweyten Abtheilung von dem Künstler auf dem Fortepiano gespielten Phantasie, machte noch eine zweyte den Beschluss des Ganzen, mit allmähligem Eintreten des Orchesters und einiger abwechselnder Singstimmen, die dann nach jeder Strophe von einem vollen Chor unterstützt wurden. Die schönen Worte hierzu, schrieb der durch mehrere ästhetische Arbeiten längst schon rühmlich bekannte Hr. C. Kuffner, und sie enthielten das Lob der Tonkunst, als der Erhöherin unserer Lebensfreuden. Das Thema zu diesem Wechselchor war sehr einfach, und die Refrains nach jeder Strophe des Gesanges mit Abwechslung der Instrumente als Variation behandelt.“

Als Vorlage für das Variationenthema diente Beethoven seine eigene, bereits um 1794/95 komponierte, aber zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebene Liedkomposition *Gegenliebe* WoO 118.

Alle Berichte stimmen darin überein, dass die erste Aufführung völlig misslang. Beim Ausschreiben der Stimmen waren die Pausen-takte an vielen Stellen fehlerhaft vermerkt, sodass das Verhängnis bei der Aufführung des nur mangelhaft geproben Werkes seinen Lauf nahm. Johann Friedrich Reichardt berichtet über das Missgeschick in einem umfangreichen Konzertbericht:⁴

„Elftes Stück: eine lange Phantasie, in welcher Bethoven seine ganze Meisterschaft zeigte, und endlich zum Beschluß noch eine Phantasie, zu der bald das Orchester und zuletzt sogar das [!] Chor eintrat. Diese sonderbare Idee verunglückte in der

¹ Zu Werkgeschichte und Quellenlage siehe Vorwort und Kritischen Bericht zu *Ludwig van Beethoven. Werke*, Bd. X/2: *Werke für Chor und Orchester*, hrsg. von Armin Raab, München: Henle 1998 und *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, bearbeitet von Kurt Dorfmueller u. a., München: Henle 2014, Bd. 1, S. 496–503. Für eine behutsame ästhetische Bewertung siehe den Artikel von Wilhelm Seidel „Fantasie c-Moll für Klavier, Chor und Orchester op. 80“ in: *Beethoven – Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber: Laaber 1994, Bd. 1, S. 618–625.

² Zitiert nach *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis 2014* (wie Anm. 1), S. 497.

³ „Louis van Bethovens Concert.“, in: *Intelligenzblatt der Annalen der Literatur und Kunst in dem Oesterreichischen Kaiserthume*, Bd. 1, Februar 1809, Sp. 84–87.

⁴ Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, Band 1, Amsterdam 1810, 16. Brief (Wien, 25. Dezember 1810), hier S. 257–258.

Ausführung durch eine so komplette Verwirrung im Orchester, daß Beethoven in seinem heiligen Kunsteifer an kein Publikum und Lokale mehr dachte, sondern drein rief, aufzuhören und von vorne wieder anzufangen. Du kannst Dir denken, wie ich mit allen seinen Freunden dabei litt.“

Bei dieser Aufführung improvisierte Beethoven, der trotz seiner massiven Ertaubung selbst das Klavier spielte, die Introduktion; diese wurde vom Komponisten offenbar erst in Zusammenhang mit der Drucklegung nachträglich notiert.⁵ Älteste erhaltene Quelle für die Klavierstimme ist eine von Beethoven durchgesehene Kopistenabschrift, von der aber nur die Takte 1–327 erhalten geblieben sind und die am Ende eines Doppelblatts abbricht.⁶ Diese Stimme ist von Beethoven mit „Fantasia l Con gran orchestre e l Con Cori dei voci l da l Van Beethoven“ überschrieben. Die Stimme ist durch „Stichnoten“ als eine Direktionsstimme eingerichtet, wobei Beethoven dem Verlag vorschlug, die Stimme im Druck zusätzlich auch mit einem Auszug der Vokalstimmen zu versehen: „Nb. vielleicht würde es wohl gethan seyn die Singstimmen mit dem Texte in einem kleinen Auszug der Klavier Solo Stime beyzufügen??“ Die gedruckte Klavierstimme der deutschen Erstausgabe enthält tatsächlich auch die Singstimmen auf ein oder zwei Systemen, verzichtet allerdings auf die Textunterlegung; in der englischen Erstausgabe sind nur die orchestralen Stichnoten enthalten, die Singstimmen im Klavierpart hingegen nicht eigens notiert.

Die Quellsituation für die Chorfantasia op. 80 ist trotz des Vorliegens zweier von Beethoven autorisierter Ausgaben in Stimmen, die mit geringem zeitlichen Abstand bei Muzio Clementi in London (Oktober 1810) und bei Breitkopf & Härtel (Juli 1811) erschienen sind, alles andere als ideal. Weder gibt es eine autographe Partitur, noch ist das originale Aufführungsmaterial von 1808 vollständig erhalten geblieben.⁷ Als Autograph Beethovens ist nur ein Particell der Singstimmen (Quelle A) überliefert. Einige Skizzen, die für ein Verständnis der Werkentstehung und von Beethovens Schaffensweise aufschlussreich sind, erweisen sich für die Ermittlung des finalen Notentextes als unergiebig.

Angesichts des fragmentarischen Charakters der handschriftlichen Überlieferung sind für die hier vorgelegte Neuausgabe die beiden von Beethoven autorisierten Ausgaben in Stimmen maßgeblich. Die Chorfantasia op. 80 gehörte zu einer Gruppe von Werken (op. 73–81a und 82, WoO 136, 137 und 139), für die Beethoven mit Breitkopf & Härtel in Leipzig (Quelle B) sowie mit Muzio Clementi in London (Quelle C) Parallelausgaben ausgehandelt hatte, die gleichzeitig erscheinen sollten.⁸ Ursprünglich war ein

Erscheinungstermin im November 1810 angestrebt, den Muzio Clementi auch einhielt, indem er mit Erscheinen der Ausgabe am 31. Oktober 1810 sein Copyright für England durch einen Eintrag in der sogenannten Stationers' Hall bestätigten ließ. Abweichend von Breitkopf & Härtel wies Clementi dem Werk die Opuszahl 65 zu. Die erhaltenen Exemplare der Druckausgabe sind aber mit einer einzigen Ausnahme auf Papier gedruckt, das den darin enthaltenen Wasserzeichen zufolge erst 1811 oder später hergestellt wurde. Ein Vergleich zeigt, dass die ursprüngliche Auflage – von der überhaupt nur der Klavierpart nachweisbar ist (Quelle C*) – sehr fehlerhaft war und später nachgebessert wurde; Umfang und Art der Korrekturen lassen es sogar denkbar erscheinen, dass diese Änderungen überhaupt erst vorgenommen wurden, nachdem ab Juli 1811 auch die deutsche Erstausgabe erschienen war und zum Vergleich herangezogen werden konnte.

Die beiden Stimmendrucke sind jeweils vergleichsweise zuverlässig, unterscheiden sich aber in einer Reihe von Details, die auch durch die Nachkorrektur der englischen Ausgabe nicht vollständig beseitigt wurden. Aufgrund der Lesarten und der – nur mit Breitkopf & Härtel – erhaltenen Korrespondenz wird deutlich, dass die Ausgabe bei Clementi ein etwas älteres Werkstattadium widerspiegelt, das Beethoven für Breitkopf & Härtel noch einmal revidiert hatte, insbesondere mit Blick auf die Tempobezeichnungen der Werkabschnitte und auf Einzelheiten der Artikulation und Dynamik; manches davon mag Beethoven sogar erst während des Korrekturvorgangs hinzugefügt haben. Auffälliger musikalischer Unterschied ist ein „Solo“ der Pauke (in dezentem dreifachen Piano) in den Takten 411–427, das Beethoven für die deutsche Erstausgabe eliminiert hat. Die Unterschiede reichen aber nicht soweit, dass von zwei unterschiedlichen Fassungen des Werks gesprochen werden könnte.

Bei Überlassung des Werkes für den Stich bemerkte Beethoven gegenüber Breitkopf & Härtel, dass „der text wie die Musik das werk einer sehr kurzen Zeit war, so daß ich nicht einmal eine Partitur schreiben konnte“⁹; ursprünglich hatte Beethoven, um den Gelegenheitscharakter des Werks herauszustellen, sogar von „werk einer Nacht“ geschrieben. In dem Brief stellte Beethoven dem Verleger frei, der Komposition einen anderen Text zu unterlegen, nur müsse das Wort „Kraft“, das er (mehrfach ab T. 506) kompositorisch herausgestellt habe, stehen bleiben oder wenigstens sinngemäß beibehalten werden.¹⁰ Der Verlag hielt dessen ungeachtet am Originaltext fest. Beethoven hat die deutsche Ausgabe seit Februar 1811 Korrektur gelesen und dem Verlag überhaupt erst mit den korrigierten Druckfahnen im Mai 1811 auch eine Partitur des Werkes zugesandt. Dabei mokierte er sich über die angeblich große Zahl an Druckfehlern, insbesondere über die noch immer fehlerhafte Zählung der Pausentakte.¹¹

Trotz des früheren Erscheinungsdatums steht die englische Erstausgabe der deutschen Ausgabe im Quellenwert deutlich nach. Es

⁵ Einige Skizzen hierzu aus dem Jahre 1808 weisen keinen erkennbaren Zusammenhang mit der endgültigen Ausarbeitung auf. Siehe hierzu Dagmar Weise, *Beethoven. Ein Skizzenbuch zur Chorfantasia op. 80 und zu anderen Werken*, Bonn 1997.

⁶ Beethovenhaus Bonn, Signatur: NE 27 (siehe den Kritischen Bericht, S. 63, Fußnote 1, Quelle A).

⁷ Einige Einzelstimmen, die mit der Erstaufführung in Zusammenhang stehen, finden sich in Archiv und Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signaturen: A 30 bzw. VII 3459 (siehe den Kritischen Bericht, S. 63, Fußnote 1, Quelle A).

⁸ Die kleiner besetzten Werke aus dieser Gruppe erschienen zusätzlich auch in Wiener Ausgaben bei Artaria (und teilweise auch bei weiteren dortigen Verlegern).

⁹ *Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996ff., hier Brief vom 21. August 1810, Nr. 465.

¹⁰ Ebd.

¹¹ *Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe* (wie Anm. 9), hier Brief vom 6. Mai 1811; Nr. 496.

gibt keinen Hinweis darauf, dass Beethoven sie vor dem Erscheinen Korrektur gelesen haben könnte. Clementi nahm eine Reihe von Eingriffen vor, die Beethoven schwerlich autorisiert hat: Da viele der von Clementi vertriebenen Klaviere einen begrenzteren Umfang als das von Beethoven verwendete Instrument aufwiesen und nur bis c^4 reichten, wurden für die entsprechenden Stellen *Ossias* hinzugefügt. Diese bleiben als Eingriffe von fremder Hand, die für die heutige musikalische Praxis irrelevant sind, in der Neuausgabe unberücksichtigt. Clementi verzichtete auf eine Wiedergabe des deutschen Textes, den er durch einen englischen Text ersetzte; dieser erforderte jedoch erhebliche Anpassungen in der Textdeklamation und berücksichtigt nicht einmal die ursprüngliche Zahl an Textstrophen. Die von Clementi gewählte Textunterlegung, deren Textdichter nicht bekannt ist, ist von begrenztem literarischem Wert; sie ist auch nur in einem einzigen Exemplar erhalten (London, British Library, Signatur: *Tyson P.M.47*), das seinerzeit für die Beethoven-Gesamtausgabe noch nicht zur Verfügung stand.

Das Werk war im 19. Jahrhundert – anders als heute – sehr beliebt und wurde immer wieder neu aufgelegt; bereits im April 1812 erschien bei Breitkopf & Härtel ein kammermusikalisches Arrangement, wobei die Begleitung auf eine Violine, eine Flöte (ersatzweise auch durch eine Violine wiederzugeben), Viola und Violoncello sowie Klavier reduziert wurde (Quelle **B***). Eine Partitur wurde erstmals 1849 bei Breitkopf & Härtel gedruckt (Quelle **D**).

Aufgrund der beschriebenen Quellsituation beruht die Edition in erster Linie auf der von Beethoven autorisierten und durchgesehenen deutschen Erstausgabe (Quelle **B**). Die englische Erstausgabe (Quelle **C**) wurde zum Vergleich herangezogen; dabei wurden die über die deutsche Erstausgabe hinausgehenden Informationen berücksichtigt, relevante Abweichungen zwischen den beiden Ausgaben werden in geeigneter Weise dokumentiert. Dem Klavierauszug, der die Neuausgabe begleitet, wurde ein historisches Modell, das der Komponist Franz Xaver Scharwenka (1850–1924) für den Originalverleger Breitkopf & Härtel angefertigt hatte und der um 1915 erstmals erschienen ist, zugrundegelegt; er wurde aber mit Blick auf den Notentext, vor allem auch Artikulation und Dynamik an die Neuausgabe der Partitur angepasst. In der musikalischen Praxis hat sich eine geschmackvolle englische Textunterlegung bewährt, die die aus Lübeck stammende Sängerin Natalia Macfarren (1828–1916), geb. Andrae, für den Verlag Novello in London erstellt hat; diese findet als Zweittext auch in der vorliegenden Ausgabe Verwendung.

Für Aufführungen sei abschließend auf folgende Besonderheiten hingewiesen:

1. Aus den Quellen geht nicht eindeutig hervor, ob der erste Einsatz des Klaviers im Abschnitt „Meno allegro“ laut oder leise zu spielen ist. In den Stichnoten der Klavierstimme geht hier ein *forte* in T. 57 voran; die englische Erstausgabe weist sowohl in T. 58 als auch in T. 60 ein *dolce* auf, während in der deutschen Erstausgabe *dolce* erst zu T. 60 steht, was wesentlich plausibler erscheint.

2. Beethoven hat im Klavier die Pedalanweisungen sehr blockhaft gesetzt, was mit dem noch immer vergleichsweise raschen Abklin-

gen des Tons der damaligen Klaviere zusammenhängt. In T. 602 steht nur in der englischen Erstausgabe ein $\text{F}\sharp$, aber auch hierfür fehlt ein Aufhebungszeichen * (das dann im Schlusstakt zu erwarten wäre).

3. Beim Übergang zwischen T. 469 und T. 470 entstehen zwischen Tenor und Bass Quintparallelen; diese wären vermeidbar, wenn der Tenor (wie in T. 467/468) auf dem Ton c^1 verbleibt. Ebenso kann die Quintparallele zwischen Alt und Bass von T. 565 auf T. 566 vermieden werden, wenn der Alt zweimal a^1 singt.

Salzburg, im Juli 2019

Ulrich Leisinger

Foreword

The “Fantasie für das Pianoforte mit Begleitung des ganzen Orchesters und Chor” [Fantasy for the Pianoforte with the Accompaniment of full Orchestra and Choir], as the German first edition of Ludwig van Beethoven’s op. 80 of 1811 is called, leads a peculiar shadowy existence that neither does justice to its musical quality nor to its significance in music history.¹ Undoubtedly, the very title of the work is a paradox, for a fantasy for ensemble contradicts the idea of an entity shaped by improvisation. In a way, “Introduction and Theme with Variations for Piano, Orchestra, Soloists and Choir” would probably be the more accurate title. At first glance, the combination of orchestra, piano and singing voices also seems unusual. But around 1800, Wolfgang Amadé Mozart’s *Scena and Rondo “Ch’io mi scordi di te” – “Non temer amato bene”* K. 505 from 1786, for example, was an extraordinarily popular concert piece. The by now predominantly negative evaluation of the lyrics, which “only” came from an amateur poet, as well as some misleading statements by Beethoven about the work and its premiere have contributed to the fact that today the Choral Fantasy is mostly regarded merely as a failed experiment which has its *raison d’être* solely as an inadequate precursor of the 9th Symphony. This judgment is as severe as it is unjust.

The Choral Fantasy is to be understood as a variation composition in which the introduction for solo piano is only tenuously connected musically to the “Finale” which already begins in m. 27. Between the piano Fantasy in C minor and the following Variations in C major there is a short orchestral transition which is used once more subsequently, introducing the choir as the final intensification. A series of melodic variations, assigned to different instruments and orchestrated with increasing density, is followed by three character variations in foreign keys (*Allegro molto* in C minor, *Adagio ma non troppo* in A major, *Marcia assai vivace* in F major), before the choir enters in m. 398 with recourse to the orchestral transition from the first variation. Like the 5th Symphony, the work, which is both catchy and effective, embodies the motto “*Per aspera ad astra*” / “From the darkness to the light” and ends with a *presto stretta* in brilliant C major that is typical for Beethoven.

The Choral Fantasy was first performed at that memorable Academy on 22 December 1808 in the Theater an der Wien at which the program included Beethoven’s 5th and 6th Symphonies, the 4th Piano Concerto op. 58, the soprano aria “*Ah perfido*” op. 65, *Gloria* and *Sanctus* from the Mass in C major op. 86, as well as a free fantasy for piano. In a winter-cold theater, the concert lasted

from half past six to half past ten in the evening. According to a report by his pupil Carl Czerny, it was shortly before the concert that Beethoven conceived the idea of “writing a brilliant final piece for this academy. He chose a song motif composed many years earlier, designed the variations, the choir, etc. and the poet Kuffner had to quickly create the lyrics (according to Beethoven’s instructions). This is how the Fantasy with Choir op. 80 came into being. It was completed so late that it could hardly be rehearsed properly.”²

Christoph Kuffner (1780–1846), a Viennese poet and newspaper writer, was confirmed as the librettist by a concert review rediscovered a few years ago which reads:³

“Besides the Fantasy already played on the fortepiano by the artist in the middle of the second section, a second one supplied the conclusion of the whole, with the gradual entry of the orchestra and some alternating voices, which were then supported by a full choir after each verse. Mr. C. Kuffner, long since renowned for several aesthetic works, wrote the beautiful words for this; they contained praise of the art of music which heightens the joys of our life. The theme for this alternating chorus was very simple, and the refrains after each verse of the song were treated as variations for different instrumental combinations.”

Beethoven used his own vocal composition *Gegenliebe* WoO 118, composed around 1794/95 but unpublished during his lifetime, as a model for the variation theme.

All the reports agree that the first performance was a complete failure. When the parts were copied, the multi-measure rests were counted incorrectly in many places, and thus the fate of the poorly rehearsed work was inevitable. Johann Friedrich Reichardt reported on the misfortune in an extensive concert review:⁴

“Eleventh piece: a long fantasy, in which Beethoven showed his full mastery, and finally in conclusion yet another fantasy, into which first the orchestra and at last even the choir joined. This strange idea miscarried in performance due to such a complete confusion in the orchestra that Beethoven, in his holy artistic zeal, no longer thought of either the audience or the location but called upon the players to stop and start all over again. You can imagine how I suffered with all his friends.”

¹ Regarding the history of the work and source situation see Preface and Critical Report for *Ludwig van Beethoven. Werke*, vol. X/2: *Werke für Chor und Orchester*, ed. by Armin Raab, Munich: Henle, 1998, and *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, ed. by Kurt Dorfmueller et al., Munich: Henle, 2014, vol. 1, pp. 496–503. For a cautious aesthetic evaluation see Wilhelm Seidel’s article “Fantasie c-Moll für Klavier, Chor und Orchester op. 80” in: *Beethoven – Interpretationen seiner Werke*, ed. by Albrecht Riethmüller et al., Laaber: Laaber, 1994, vol. 1, pp. 618–625.

² Quoted after: *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, 2014 (see fn. 1), p. 497.

³ “Louis van Bethovens Concert.,” in: *Intelligenzblatt der Annalen der Literatur und Kunst in dem Oesterreichischen Kaiserthume*, vol. 1, February 1809, cols. 84–87.

⁴ Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, volume 1, Amsterdam 1810, 16th letter (Vienna, 25 December 1810), here pp. 257–258.

In this performance, Beethoven – who played the piano himself in spite of his massive deafness – improvised the introduction; the composer evidently did not notate this section until the piece went to press.⁵ The oldest extant source for the piano part is a copy proofread by Beethoven, but only the measures 1–327 have survived; it breaks off at the end of a double sheet.⁶ This part was titled “Fantasia I Con gran orchestre e I Con Cori dei voci I da I Van Beethoven” by Beethoven. It was set up as a conducting part by the inclusion of “cue notes”; in fact, Beethoven suggested to the publisher that an excerpt of the vocal parts should also be added for the print version: “Nb. perhaps it would be possible to add a small print excerpt of the vocal parts with texts to the solo piano part????”. The printed piano part of the German first edition does indeed contain the vocal parts on one or two staves, but without any text underlay; the English first edition contains only the orchestral cues, while the vocal parts are not included in the piano part.

The source situation for the Choral Fantasy op. 80 is anything but ideal despite the existence of two editions, in sets of parts, authorized by Beethoven and published within a short period of time by Muzio Clementi in London (October 1810) and by Breitkopf & Härtel (July 1811). There is neither an autograph score, nor has the original performance material from 1808 been preserved in its entirety.⁷ The only extant autograph by Beethoven is a short score of vocal parts (Source A). Some sketches, although they are informative for an understanding of Beethoven’s work and his compositional method, prove to be unhelpful for the determination of the final musical text.

In view of the fragmentary character of the handwritten source material, the two editions in parts authorized by Beethoven are definitive for the new edition presented here. The Choral Fantasy op. 80 belongs to a group of works (op. 73–81a and 82, WoO 136, 137, and 139) for which Beethoven negotiated parallel editions with Breitkopf & Härtel in Leipzig (Source B) and with Muzio Clementi in London (Source C); these were to appear simultaneously.⁸ Originally, a publication date in November 1810 was planned, with which Muzio Clementi also complied by having his copyright for England confirmed by an entry in the so-called Stationers’ Hall with the publication of the edition on 31 October 1810. Deviating from Breitkopf & Härtel, Clementi assigned the opus number 65 to the work. With one exception, however, the surviving copies of the printed edition are printed on paper which, according to the watermarks displayed, was not produced until 1811 or later. A comparison shows that the original edition – of which only the piano part is verifiable (Source C*) – contained many mistakes and was later corrected; the extent and nature of the corrections even make it conceivable that these changes were

made only after the German first edition had also been published in July 1811 and could be consulted for comparison.

The two printed parts are comparatively reliable but differ in a number of details that were not completely eliminated by the subsequent correction of the English edition. Thanks to the variants and the preserved correspondence (only with Breitkopf & Härtel), it becomes clear that the Clementi edition reflects a somewhat earlier stage of composition which Beethoven then revised once again for Breitkopf & Härtel, particularly with regard to the tempo indications of the piece’s sections and to details of articulation and dynamics; Beethoven may even have added some of these only during the proofreading process. The most striking musical difference is a “solo” for timpani (in discreet triple piano) in measures 411–427 which Beethoven eliminated for the German first edition. The divergences, however, do not extend to the point where one could speak of two different versions of the work.

When Beethoven handed over the work for engraving to Breitkopf & Härtel, he remarked that “the text, like the music, was the work of a very short time, so that I could not even write a score”;⁹ originally, in order to emphasize the occasional character of the work, Beethoven had even called it “the work of one night.” In the letter, Beethoven gave the publisher the option of underlaying a different text to the music, on condition that the word “Kraft” [power], which he had emphasized compositionally several times from m. 506 onwards, should remain or at least be retained analogously.¹⁰ Nevertheless, the publisher adhered to the original text. Beethoven proofread the German edition starting in February 1811, only sending the publisher a score of the work together with the corrected proofs in May 1811 and mocking the allegedly large number of printing errors, particularly the still incorrect counting of the rests.¹¹

Despite the earlier publication date, the English first edition is clearly inferior to the German edition in terms of source value. There is no indication that Beethoven might have proofread it before publication. Clementi carried out a series of amendments that Beethoven would hardly have authorized: since many pianos sold by Clementi had a more limited range than the instrument used by Beethoven and only reached C⁷, ossia’s were added for the respective passages. These are disregarded in the new edition as interventions by a third party and irrelevant for modern musical practice. Clementi refrained from reproducing the German text, which he replaced with an English text; however, this required considerable adjustments in the text declamation and did not even take into account the original number of text verses. The text underlay chosen by Clementi, the librettist of which is unknown, is of limited literary value; it is furthermore only extant in a single copy (London, British Library, shelf mark: *Tyson P.M.47*), which was not yet available at the time of the preparation of the complete Beethoven edition.

⁵ Some sketches from the year 1808 show no recognizable connection with the final composition. See in this connection Dagmar Weise, *Beethoven. Ein Skizzenbuch zur Chorfantasia op. 80 und zu anderen Werken*, Bonn, 1957.

⁶ Beethovenhaus Bonn, shelf mark: NE 27 (see critical report, p. 63, footnote 1, Source A).

⁷ Some of the individual parts related to the premiere can be found in the archive and library of the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, shelf marks: A 30 and VII 3459 respectively (see critical report, p. 63, footnote 1, Source A).

⁸ The smaller works from this group were additionally published in Viennese editions by Artaria (and some of the works also by other Viennese publishers).

⁹ *Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg, Munich, 1996ff., here: letter dated 21 August 1810, no. 465.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe* (see fn. 9), here: letter dated 6 May 1811; no. 496.

Unlike today, the work was very popular in the 19th century and was reissued time and again; in April 1812 Breitkopf & Härtel published a chamber music arrangement in which the accompaniment was reduced to a violin, a flute (alternatively to be played by a violin), viola and violoncello as well as piano (Source B*). A score was first printed in 1849 by Breitkopf & Härtel (Source D).

Due to the source situation described, the present edition is primarily based on the German first edition which was authorized and proofread by Beethoven (Source B). The English first edition (source C) was used for comparison purposes; information extending beyond the German first edition was taken into account, and any relevant deviations between the two editions were documented in an appropriate manner. The piano score which accompanies the new edition is based on a historical model which the composer Franz Xaver Scharwenka (1850–1924) produced for the original publisher Breitkopf & Härtel and which was first published around 1915; however, it was adapted to the new edition of the score with regard to musical text and, above all, articulation and dynamics. In performance practice, a tasteful English text underlay by the Lübeck-born singer Natalia Macfarren (*née* Andrae, 1828–1916) for the publishing house Novello in London has proved its worth; this is also used as an alternate text in the present edition.

Finally, the following special details should be considered for performances:

1. It is not clear from the sources whether the first entry of the piano in the section “Meno allegro” is to be played loudly or softly. In the cue notes of the piano part, it is preceded by a *forte* in m. 57; the English first edition has a *dolce* in both m. 58 and m. 60, whereas in the German first edition *dolce* appears only in m. 60, which seems much more plausible.
2. Beethoven gave very block-like pedal instructions in the piano, a consequence of the still comparatively rapid decay of the tone of the pianos at that time. In m. 602, ~~ff~~ appears only in the English first edition, but even here, the cancellation sign * is missing (which would then be expected in the final measure).
3. At the transition between m. 469 and m. 470, parallel fifths are formed between tenor and bass; these could be avoided if the tenor (as in mm. 467/468) remained on the note C⁴. The parallel fifths between alto and bass from m. 565 to m. 566 could also be avoided if the alto sings A⁴ twice.

Salzburg, July 2019

Ulrich Leisinger

Translation: Gudrun and David Kosviner

14 *8va*
ff sf sf sf dim. - - - - -
ff * *Leg* *

15
sempre *Leg* * *Leg*

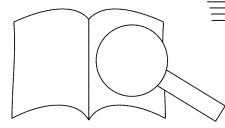
16 ritardando - - - - -
dim. - - - - -
Leg

17 *p cantabile* * cresc.

(17) a tempo
pp

18 cresc. sf sf sf sf

sf sf



21

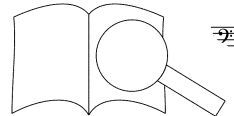
22

23

24

25

(26)



* Siehe den Kritischen Bericht. / See critical report.

Finale
Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Pianoforte

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabbasso

Ob

Fg

Cor

Pfte

Vc
Cb

27

35

Solo
mezza voc

pp

pp

pp

pp

pizz.

poco adagio

Tempo I



44

Ob

Fg

Cor

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

pp

arco

p

cresc. arco

cresc.

53 **Meno allegro***

Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Pfte

VI

Vc
Cb

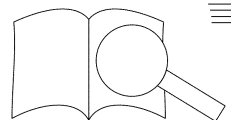
p

f

pp

dolce

* C: Allegretto ** Siehe das Vorwort. / See foreword.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

64

Fl
Ob
Clt
Fg

Cor
Pfte

72

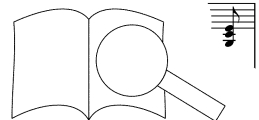
Fl
Ob
Clt
Fg

Cor
Pfte

73

Fl
Ob
Clt
Fg

Cor
Pfte



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

80

Fl

Ob

Clt

Fg

Pfte

87

Fl

Ob

Clt

Fg

Pfte

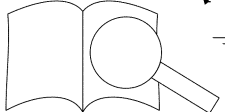
94

Fl

Ob

Clt

Fg



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

101

Fl
Ob
Cltr
Fg
Pfte

108

Fl
Ob
Cltr
Fg
Pfte

Solo
Solo
dolce
I Solo
dolce

116

Fl
Ob
Cltr
Fg
Pfte



124

Fl

Ob

Cltr

Fg

Pfte

VI

Va

Vc

Cb

Solo

dolce

Solo

dolce

Solo

dolce

Solo

Ve Solo

dolce

dolce

132

Fl

Ob

Cltr

Fg

Pfte

VI

Vc

cresc.





Tutti

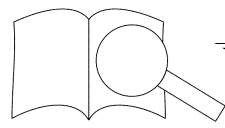
p

*Tutti

cresc.

Tutti

* VI I/II: Unklar, ob  oder , siehe den Kritischen Bericht.
 Unclear whether  or , see critical report.



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

140

Fl *f*

Ob *f*

Clt *f*

Fg *f*

Cor *f*

Tr *f*

Timp *f*

Pffe

V *f*

Cb *f*

4 2

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

149

Fl *sf sf più f*

Ob *sf sf più f*

Cltr *sf sf più f*

Fg *sf sf più f*

Cor *sf sf più f*

Tr *sf sf più f*

Timp *sf sf più f*

Pfte

VI *sf sf più f più f più f*

Vc Cb *sf sf più f*

uniii

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



169

Fl

Ob

Pfte

VI

Va

Vc

Cb

f *p*

8va

f *p* *dolce*

174

Fl

Ob

Cor

Pfte

VI

Vc

Cb

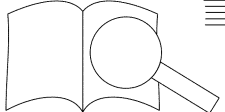
p

8va

dolce

PROBEPARTITUR

Ausbequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



179

Fl

Ob

Cor

Pfte

8^{va}

VI

Va

Vc
Cb

p

p

p

p

184

8^{va}

Pfte

p *sempre solo*

8^{va}

VI

Vc
Cb

p

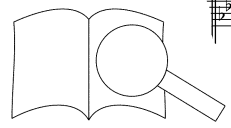
p

p

p

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



185 Allegro molto

Fl
Ob
Fg
Tr
Timp
Pfte
VI
Va
Vc
Cb

f
f
f
f
ff
f
Tutti
f
Tutti

191

Fl
Ob
Fg
Tr
Timp
Pfte
Va
Vc
Cb

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Carus 10.394

197

Fl

Ob

Fg

Tr

Timp

Pfkc

VI

Va

Vc

Cb

203

Fl

Ob

Fg

Tr

Timp

Pfkc

VI

Vc

Cb

Solo

p

Vc / Cb Solo

p

209

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

215

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

crese. dir dolce

pp

pp

pp

Vc Solo

pp

220

Pfte

VI

Vc



226

Pfte

molto leggiermente

VI

pp

Va

Vc

Vc / Cb Solo

pp

232

Pfte

VI

pp

Va

Vc

Cb

238

Pfte

VI

pp

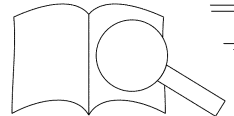
sempre pp

Vc

Cb

sempre pp

* F.c., vI II in T. 240–250 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning vI II in mm. 240–250, see critical report.



244

Fl - - - - - #F

Ob - - - - - *p cresc.*

Fg - - - - - *p cresc.*

Pfte *p cresc.*

VI *cresc.*

Va *cresc.*

Vc Cb

251

Fl *f*

Ob *f*

Fg *f*

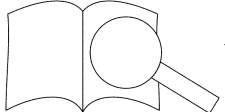
Pfte *ff*

VI *Tutti* *f*

Va *Tutti*

Vc Cb *Tutti*

* Siehe den Kritischen Bericht. / See critical report.



PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

257

Fl

Ob

Fg

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

264

Fl

Ob

Fg

Pfte

VI

Vc
Cb

Solo

Solo

2 1/2 Solo

Vc Solo

* Vgl. aber Takt 263. / Cf. measure 263.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

271

Fl

Ob

Fg

Pfte

VI

Va

Vc

278

Fl

Ob

Fg

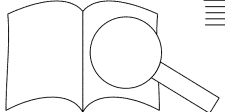
Pfte

VI

Vc

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



286

Fl
Ob
Fg

Musical score for Flute (Fl), Oboe (Ob), and Bassoon (Fg) parts, measures 286-290. The Flute and Bassoon parts have rests, while the Oboe part has a simple melodic line.

Pfte

Piano (Pfte) part for measures 286-290, featuring a complex arpeggiated texture with triplets and sixteenth notes.

VI
Va
Vc

unite

Musical score for Violin I (VI), Viola (Va), and Violin II (Vc) parts, measures 286-290. The Viola part includes the instruction *unite*.

291

Adagio ma non troppo
in La / A

Clf
Fg

p
dolce

Musical score for Clarinet (Clf) and Bassoon (Fg) parts, measures 291-295. The tempo is *Adagio ma non troppo* and the key signature is *in La / A*. Dynamics include *p* and *dolce*.

Pfte

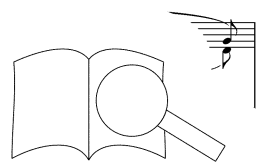
Piano (Pfte) part for measures 291-295, featuring a complex arpeggiated texture with triplets and sixteenth notes.

Vc

Musical score for Violin II (Vc) part, measures 291-295.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



297

Pfte

8va

cresc.

dim.

6

Va

Vc

299

Cltr

Fg

Pfte

leggiamente

10

tr

Va

Vc

302

Cltr

Fg

Pfte

cresc.

Vc

p

cresc.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

305

Pfte

p

crsc.

8va

3 3 6

Va

p

Vc

p

307

Cltr

p

Fg

p

Pfte

8va

3

espressivo

Va

Vc

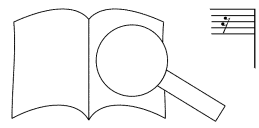
310

Cltr

Fg

Pfte

Vc



312

Cltr

Fg

Pfte

Va

Vc

cresc.

dim.

314

Cltr

Fg

Pfte

Va

Vc

dim.

pp

pp

dim.

dim.

dim.

316

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Pfte

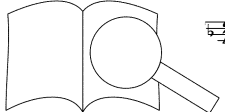
in E-flat 1

pp

pp

cresc.

p cresc.



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Marcia
322 Assai vivace

Ob *f*

Fg *f*

Cor *f*

Tr *f*
in Do / C

Timp *f*
in Do-Sol / c-G

Pfte *tr* *ff*

VI *f* *Tutti*

Va *f* *Tutti* *untti*

Vc Cb *f* *Tutti* *Bassi*

328

Ob

Fg

Cor

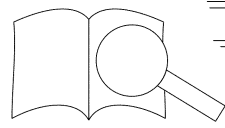
Tr

Timp

Pfte

V.

Vc Cb



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

334

Ob

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfkc

VI

Va

Vc

Cb

ten.

341

Ob

Fg

Cor

Tr

Timp

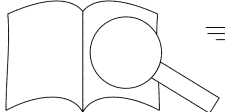
Pfkc

VI

Va

Vc

Cb



361

sempre legato

pp *p dolce*

sempre legato

pizz.

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

368

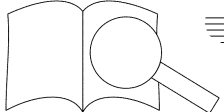
pizz.

pizz.

375

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



382

Pfte

p

cresc.

VI

Va

Vc

pizz.

pizz.

388

Pfte

ff

8va

Allegro

VI

Va

Vc

Tutti arco

pp
Bassi

392

Pfte

ff

VI

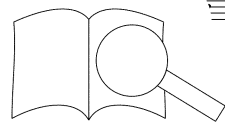
Vc

Tutti arco

pp

pp cresc. -
Tutti arco

pp



398 Allegretto ma non troppo quasi Andante con moto

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Pianoforte

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violinc

Vio.
Contr.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



* B: „Cominciando il pezzo se da un segno al coro dei voci.“, C: “Now a Sign [is given] to the Chorus”.

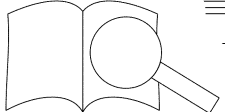
410

Timp *ppp*
 Pflc *poco marcato*
 S *Solo* hold ... *Sweet,* Schmeich-lend hold und lieb-lich klin-gen un-sers Le-bens Har-mo-nien, — und dem
soft and sweet thro' e-ther wing-ing, sound the har-mo-nies of life, —
 A *Solo* hold ... *Sweet,* Schmeich-lend hold und lieb-lich klin-gen un-sers Le-bens Har-mo-nies of
soft and sweet thro' e-ther wing-ing, sound the har-mo-nies of
 T *Solo* Schmeich-lend hold ...
Soft and sweet,
 B *Solo* Schmeich-lend hold ...
Soft and sweet,
 VI *pizz. p*
 Va *pizz. p*
 Vc Cb *p*

416

Timp
 Pflc
 S Sch- in sich, die e-wig blühn, Fried und Freu-de glei-ten freund-lich wie der Wel-len Wech-sel-
the soul is free from strife. Peace and joy are sweet-ly blend-ed like the waves' al-ter-nate
 A gen Blu-men sich, die e-wig blühn, Fried und Freu-de glei-ten freund-lich-
ing where the soul is free from strife. Peace and joy are sweet-ly bl- ter-nate
 B

* In Timpani-Part aus Quelle C siehe Vorwort und Kritischen Bericht. / Concerning the timpani part from source C.
 ** Siehe den Kritischen Bericht. / See critical report.



423

Timp

Pfte

S
 cresc. *rin* *f*
 spiel. Was sich dräng-te rauh und feind-lich, ord-net sich zu Hoch-ge-fühl.
 play: what for mas-ter-y con-tend-ed learns to yield and to Hoch-ge-fühl.

A
 cresc. *rin* *f*
 spiel. Was sich dräng-te rauh und feind-lich, ord-net sich zu Hoch-ge-fühl.
 play: what for mas-ter-y con-tend-ed learns to yield and to o-bey.

T
 Solo
 Wenn - sic: ber
 Whe - ber

B
 Zau - ber
 might - y

VI
 pizz.

Va
 pizz.

Vc
 Cb
 pizz.

429

Pfte

T
 wal - tr
 pin - to
 Wei - he spricht, muss sich Herr - li - ches ge -
 heav - en rise, then doth van - ish earth's do -

B
 Wor - tes Wei - he spricht, muss sich Herr - li - ches ge -
 men to heav - en rise, then doth van - ish earth's do -

Vc
 Cb



433

Pfite

T

B

VI

Va

Vc
Cb

stal - ten, Nacht und Stür - me wer - den Licht, auß - re Ru - he, inn - re
min - ion, man is stür - na - tive to - den the skies, calm - re with - out, and joy with -

stal - ten, Nacht und Stür - me wer - den Licht, auß - re Ru - he, ir
min - ion, man is stür - na - tive to - den the skies, calm - re with - out, and joy with -

437

Pfite

T

B

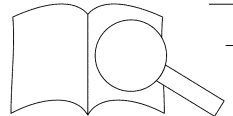
VI

Vc
Cb

Won - ne herr - se' - n - li - ehen. Doch der
in us, is - se' - n - li - ehen. long. ff of
cresc.

Won - ne us - jen Glück - li - ehen. Doch der
in us - jen for which we - long. ff of
cresc.

* Zur Änderung der Takte 439/440 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the notation of mm. 439/440, see critical rep



445

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Vc

Cb

das ins Herz ge - drun - gen, blüht dann neu und
 tide of joy un - bro - ken, mu - sic's flood our

Geist sich auf - ge - schwun - gen, halt ihm
 mas - ter - mind hath spo - ken thro' e -

das ins Herz ge - drun - gen, blüht danr neu und
 tide of joy un - bro - ken, mu - si' nod or

at ein Geist sich auf - ge - schwun - gen, halt ihm
 what a mas - ter - mind hath spo - ken thro' e -

das ins Herz ge - drun - ge
 tide of joy un - bro -

- por, - hat ein Geist sich auf - ge - schwun - gen, halt ihm
 rounds, what a mas - ter - mind hath spo - ken thro' e -

das ins Herz
 tide of joy

a schön em - por, hat ein Geist sich auf - ge - schwun - gen, halt ihm
 sur life sur - rounds, what a mas - ter - mind hath spo - ken thro' e -

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



466

Fl *p*

Ob *p*

Cltr *p*

Fg *p*

Cor *p*

Tr *p*

Timp *p*

Pfite *dolce*

S *p*
See - len, nehmt hin
vit - ed, re - ceive

A *p*
See - len, nehmt hin
vit - ed, re - ceive

T *p*
See - len, .mt hin
vit - ed, re - ceive

B *p*
See - len, .mt hin,
vit - ed, re - ceive,

VI *p*

Vc *p*

Cb *p*

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



* Zum Rhythmus vgl. T. 164 und T. 470. / For the rhythm cf. m. 164 and m. 470.

** Siehe das Vorwort. / See foreword.

471

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

die Ga - ben
its bless - ings

die Ga - ben
its bless - ings

di

schö - ner
with - out

schö - ner
with - out

schö - ner
with - out

„Kunst.
guile.

„Kunst.
guile.

„Kunst.
guile.

Nehmt denn hin, ihr schö - nen
Oh re - ceive, ye joy in -

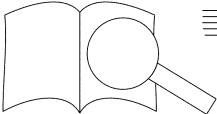
Nehmt denn Oh re -

Solo

Solo

Vi

Vc
Cb



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

476

Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor
Tr
Timp
Pfte
S
A
T
B
VI
Vc
Cb

hin, ihr schö - nen See - len, froh die
ceive, ye joy in - vit - ed, all die

ess - ben schö - ner,
ings with - out,

die Ga - - ben schö - ner,
re - ceive its bless - ings

See - len, nehmt de
vit - ed, Oh

at - len, nehmt die Ga - - ben schö - ner,
ed, all its bless - ings with - out,

Nehmt die Ga - - ben schö - ner,
Oh re - ceive its bless - ings

oco
cresc. poco a poco
Solo p
cresc. poco a poco

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



* C: F statt f. / F instead of f.

481

Fl *p cresc.*

Ob *p cresc.*

Cl^t *p cresc.*

Fg *p cresc.*

Cor *p cresc.*

Tr *p cresc.*

Timp

Pfte

S *Tutti p cresc.*
schö - ner Kunst. Nehmt die Ga - ben
with - out *guile.* *its* *ings*

A *Tutti p cresc.*
schö - ner Kunst. Nehm. die Ga - ben, die Ga - ben
with - out *guile.* *Take its* *bles.* *ings, its* *bles - ings*

T *Tutti p cresc.*
schö - ner Kunst. Nehm. die Ga - ben, die Ga - ben
with - out *guile.* *its* *bles* *ings, its* *bles - ings*

B *Tutti p cresc.*
schö - ner Kunst. Nehm. die Ga - ben, die Ga - ben
with - out *guile.* *its* *bles* *ings, its* *bles - ings*

VI *p cresc.*

Vc *p cresc.*

Cb *p cresc.*

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert. • Evaluation Copy - Quality may be reduced. • Carus-Verlag



485

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Vc

Cb

gva

f

Red

schö - ner Kunst, fröh - lich die Ga - ben
 with - out out guile, ing, its bless - ings

schö - ner Kunst, guile, ben, die Ga - ben
 with - out out ing, its bless - ings

schö - ner out Ga - ben, die Ga - ben
 with - out out ing, its bless - ings

schö - ne. roh die Ga - ben, die Ga - ben
 with - out take its bless - ings bless - ings

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



495

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Vc

Cb

Nehmt denn hin, ihr schö-ner
Oh re-ceive, ye joy

froh die Ga-ben schö-ner Kunst.
all its bless-ings with-out guile.

Nehmt denn hin, ihr schö-ner
Oh re-ceive, ye joy

froh die Ga-ben schö-ner Kunst.
all its bless-ings with-out guile.

o-nen See-len,
joy in-vit-ed,

froh die Ga-ben schö-ner Kunst.
all its bless-ings with-out guile.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



503

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfite

S

A

T

B

VI

Vc

Cb

Wenn sich Lieb und K und Kraft,
 when to love is is pow'r;

Wenn sich Lieb u. it, und Kraft,
 when to love is, is pow'r;

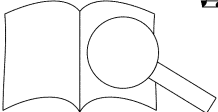
Wenn sich Lieb und is Kraft,
 when to love is pow'r;

Wenn si- ad Kraft, und Kraft,
 when is is pow'r; pow'r;

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber

iti



* Siehe den Kritischen Bericht. / See critical report.

500

Fl *più f* *ff*

Ob *più f* *ff*

Cl *più f* *ff*

Fg *più f* *ff*

Cor *più f* *ff*

Tr *più f* *ff*

Timp *ff*

Pfte

S *più f* *ff*
und Kraft ver -
is pow'r u -

A *più f* *ff*
und Kraft ver -
is pow'r u -

T *più f* *ff*
und Kraft ver -
is pow'r u -

B *più f* *ff*
und Kraft ver -
is pow'r u -

VI *ff*

Vc *più f*

Cb

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

516

Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

Vi

Vc
Cb

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

mäh nit - - - - len, ed, schen Göt - ter Gunst, ap - prov - ing smile,

mäh nit - - - - len, ed, dem Men - schen Göt - ter Gunst, the Gods ap - prov - ing smile,

mäh nit - - - - lohnt dem Men - schen Göt - ter Gunst, then the Gods ap - prov - ing smile,

mäh nit - - - - lohnt dem Men - schen Göt - ter Gunst, then the Gods ap - prov - ing smile,



523

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Vc
Cb

lohnt dem Men - schen Göt - ter
then the Gods ap - prov - ing

Göt - - - ter Gunst.
Gods - - - do smile.

lohnt dem Men - schen Göt - ter
then the Gods ap - prov - ing

en the Göt - - - ter Gunst.
Gods - - - do smile.

lohnt dem Men - schen
then the Gods

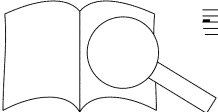
lohnt ihm Göt - - - ter Gunst.
then the Gods - - - do smile.

lohnt dem Men - schen
then the Gods

og Gunst, smile. lohnt ihm Göt - - - ter Gunst.
og smile. then the Gods - - - do smile.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



531

Fl
Ob
Clt
Fg

Cor
Tr

Timp

Pfite

S
A
T
B

VI

Vc
Cb

Solo
Nehmt denn
Oh re

Solo
Nehmt denn hin,
Oh re - ceive,

See - len, nehmt die Ga
vit - ed, all its bless -

len, nehmt denn hin, ihr schö - nen See - len,
ed, Oh re - ceive, ye joy - in - vit - ed,

pizz.
p

pizz.
p



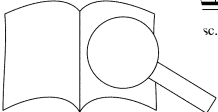
539

Fl
Ob
Cl
Fg
Cor
Tr
Timp
Pfte
S
A
T
B
VI
Vc
Cb

a 2 p cresc.
p cresc.
a 2 p cresc.
p cresc.
resc.
resc.
resc.
cresc.
cresc.
cresc.
Solo p
cresc.
cresc.
cresc.
Solo p
cresc.
arco
sempre cresc.
arco
sempre cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

ben, die Ga - ben, die Ga
ings, its bless ings, its
Nehmt die Ga - ben, die
take its bless ings, its
nehmt die Ga ben schö - ner Kunst,
take its bless ings with - out guile,
Nehmt die Ga ben schö - ner Kunst,
take its bless ings with - out guile,
arco
sempre cresc.
arco
sempre cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



547

Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor
Tr
Timp
Pfte
S
A
T
B
VI
Vc
Cb

Tutti
p *cresc.*
nehmt die Ga - - ben, die schö - - ner
take its bless - - ings, its *bi* with - - out

Tutti
p *cresc.*
nehmt die Ga - - ben, die schö - - ner
take its bless - - ir, its *ings* with - - out

Tutti
p *cresc.*
nehmt die Ga - - ben schö - - ner
take its bless - - ings with - - out

Tutti
p *cresc.*
nehmt die Ga - - ben schö - - ner
take it its bless - - ings with - - out

gsta

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

534

Fl *f*

Ob *f*

Cltr *f*

Fg *f*

Cor *f*

Tr *f*

Timp *f*

Pfte *ff*

S *f*
Kunst. guile. Wenn sich Lieb un' loht dem Men-schen Göt-ter
When to love is then the Gods ap-prov-ing

A *f*
Kunst. guile. Wen' loht dem Men-schen Göt-ter
Whe. then the Gods ap-prov-ing

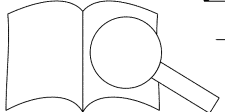
T *f*
Kunst. guile. ...mäh-len, loht dem Men-schen Göt-ter
u - nit - ed, then the Gods ap-prov-ing

B *f*
Kunst. guile. und Kraft ver-mäh-len, loht dem Men-schen Göt-ter
2 is pow'r u - nit - ed, then the Gods ap-prov-ing

VI *ff*

Vb

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



* C: *ev*

562

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Vc

Cb

Gunst, smile, Wenn sich Lieb und
smile, when to love is

Gunst, smile, Wenn sich Lieb Kraft, und
smile, when to love pow'r, is

Gunst, smile, und is Kraft, und
smile, is pow'r, is

Gunst, smile, und is Kraft, und
smile, is pow'r, is

VI

Vc

Cb

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



* Siehe das Vorwort. / See foreword.

575

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Tr
Timp
Pfte
S
A
T
B
VI
Vc
Cb

ver u - mäh nit
Men Gods - schen Göt - ter Gunst, ap - prov - ing smile,
ant dem Men - schen Göt - ter Gunst, then the Gods ap - prov - ing smile,
loht dem Men - schen Göt - ter Gunst, d' then the Gods ap - prov - ing smile,
- len, ed, loht dem Men - schen Göt - ter Gunst, then the Gods ap - prov - ing smile,

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



590

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Tr
Timp
Pfte
S
A
T
B
VI
Vc
Cb

ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Gunst, Göt ter, Göt - - ter Gunst.
smile, Gods ap prov - - ing smile.

Gunst, Göt ter, Göt - - ter Gunst.
smile, Gods ap prov - - ing smile.

Gunst, Göt ter - - - - ter Gunst.
smile, Gods - - - - ing smile.

Gunst, Göt - - - - ter Gunst.
smile, Gr - - - - ing smile.

ff *ff* *ff* *ff*

a 2

597

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Vc
Cb

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



* Siehe das Vorwort. / See foreword.

605

Fl

Ob

Cltr

Fg

Musical score for woodwinds: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cltr), and Bassoon (Fg). The score shows rhythmic patterns and rests across several measures.

Cor

Tr

Timp

Musical score for brass and percussion: Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr), and Timpani (Timp). The score shows rhythmic patterns and rests across several measures.

Pfte

Musical score for piano and forte (Pfte). The score includes dynamic markings such as *8va* and *8va* with dashed lines, and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

S

A

T

B

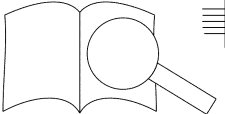
Musical score for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The staves are currently empty, indicating that the vocal parts are not present in this section of the score.

VI

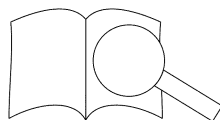
Vc

Cb

Musical score for strings: Violin (VI), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The score shows rhythmic patterns and rests across several measures.



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A: Autographes Particell der Singstimmen

Eine vollständige autographe Partitur ist nicht erhalten und hat offenbar auch nie existiert. Erhalten ist nur ein Particell der Singstimmen (8 Bl., Querformat, 16-zeilig rastriert).

Titelseite (von der Hand des Wiener Kopisten Peter Rampf): *Singstimmen zur I Fantasie* [darunter nachträglich von anderer Hand mit Bleistift:] *f. [für] Piano forte, Orch & Chor op. 80.*

Bonn, Beethovenhaus, Signatur: *BH 67.*

Der Gesangstext ist beim überwiegend homophonen Verlauf der Singstimmen in der Regel nur einmal notiert. Auf fol. 1v hat Rampf die Pausentakte und eine Nummerierung der Abschnitte bis zum Allegretto T. 398 in prinzipieller Übereinstimmung mit den Singstimmen aus den Quellen **B/B*** aufgezeichnet. Als isolierter Bestandteil der autographen Überlieferung kann das Particell nur als Nebenquelle verwendet werden.¹

B: Deutsche Erstausgabe

Titelseite (Pfte): *FANTASIE I für das Pianoforte I mit Begleitung I des ganzen Orchesters und Chor I in Musik gesetzt und I Seiner Majestät I MAXIMILIAN JOSEPH I KOENIG von BAYERN &c. &c. I zugeeignet I von I L. v. Beethoven.*

Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1811]

Mit Plattennummer „1615“ und Preisangabe „2 Rthlr.“ [handschriftlich: „12 gr“].

Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur *S.H. Beethoven 339.* Späterer Abzug mit wenigen Plattennummern², Exemplar ohne Vokalstimmen.

Im Einzelnen handelt es sich um die folgenden Stimr

Flauto Primo (2 S.)

Flauto Secondo (1 S. und 1 Leerseite)

Oboe Primo (2 S.)

Oboe Secondo (2 S.)

Clarinetto Primo in C (2 S.)

Clarinetto Secondo in C

Fagotto Primo (2 S.)

Fagotto Secondo (

Corno Primo in C

Corno Seco

Clarino Pri

Clarino Se

Tir

[Pianoforte] (Titelseite, [keine Leerseiten], Notentext paginiert 4–24)

Violino Primo (4 S.)

Violino Secondo (4 S.)

Viola (4 S.)

Basso (3 S. und 1 Leerseite)

Die Klavierstimme ist als Direktionsstimme eingerichtet; sie weist einen Orchesterauszug an allen Stellen auf, an denen der Klavier pausiert, zudem sind ab T. 398 die Singstimmen in einem Orientierungssystem enthalten. Für die in der Partitur fehlenden Vokalstimmen siehe Quelle **B*** der Verleger ohne Beethovens Wissen vor

B*: Kammermusikalische Bearbeitung

Titelseite (Pfte): *FANTASIE I für eine Violine I Flöte oder Clarinetto I mit Begleitung I des ganzen Orchesters und Chor I von I L. van Beethoven.*

Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1811]

Mit Angabe „8 Rthlr.“ und Preisangabe „1 Rthlr.“ (in Pfte, S, A, T, B zusätzl

Preisangabe

Verwe

Sign

ve.

[Pianoforte] (Titelseite, [keine Leerseiten], Notentext paginiert 4–24; vgl. Quelle **B**)

Violino (3 S. und 1 Leerseite)

Flauto ou Violino (3 S. und 1 Leerseite)

Viola (3 S. und 1 Leerseite)

Violoncello (3 S. und 1 Leerseite)

Die Vokalstimmen dieser Ausgabe unterscheiden sich allem Anschein nach nur durch die zusätzlich hinzugefügte Plattennummer „1657“ von denen der deutschen Erstausgabe (Quelle **B**).³

C: Englische Erstausgabe

Titelseite: *Grand Fantasia I for the I Piano Forte, I as newly constructed I by Clementi & C. I with additional Keys up to F. & also arranged for the Piano Forte, up to C I with Accompaniments for*

¹ Ebenfalls vorhanden sind die handschriftlichen Reste des Originalstimmens (Handschriftliche Korrekturen), einzelnen Bläsern (z. B. Flauto Primo, Flauto Secondo, Oboe Primo, Oboe Secondo, Clarinetto Primo, Clarinetto Secondo, Fagotto Primo, Fagotto Secondo, Corno Primo, Corno Secondo, Clarino Primo, Clarino Secondo, Trompeten) sowie die unvollständig erhaltene Partitur (nur T. 1–327; Bonn, Beethovenhaus, Signatur: *BH 67*).

² Siehe *Ludwig van Beethoven. Werke*, Bd. X/2: *Werke für Klavier*, hrsg. von Armin Raab, München: Henle 1998 [= *NGA*], S. 195.

³ Siehe *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, bearbeitet von Kurt Dörmüller u. a., München: Henle 1995, S. 499.

⁴ Die Bearbeitung, die sich auf ein Exemplar beschränkt (Klavierstimme), stammt von August Gottlob Fischer. Bericht, S. 195.

⁵ Zu einer einzigen Plattenkorrektur siehe Bericht, S. 195.



a | Full Orchestra, | and a Grand Chorus | Composed by | Lewis van Beethoven.

London, Clementi & Co., [1811]

Mit abweichender, unautorisierter Opuszahl 65 und Preisangabe „10^r 6“.

Verwendetes Exemplar: London, British Library, Signatur: Tyson P.M.47. Dieser Stimmensatz ist vollständig und enthält auch die in NGA und Werkverzeichnis verloren geglaubten Vokalstimmen.⁶ Einzelne Exemplare, wie das vorliegende, weisen einen braunen Umschlag auf, dessen erste Seite mit „BEETHOVEN | FANTASIA | OP. 65“ beschriftet ist. Im Einzelnen handelt es sich um die folgenden Stimmen:

- Soprano (2 S.)
- Alto (2 S.)
- Tenore (2 S.)
- Basso (2 S.)
- Flauto Primo (4 S., Notentext auf S. 2–3)
- Flauto Secondo (4 S., Notentext auf S. 2–3)
- Oboe Primo (4 S., Notentext auf S. 2–3)
- Oboe Secondo (4 S., Notentext auf S. 2–3)
- Clarinetti 1.^o et 2.^{do} (auf 2 Systemen; 3 S. und 1 Leerseite)
- Fagotti 1.^o e 2.^o (auf einem System; 4 S., Notentext auf S. 2–4)
- Corni in C. (auf 2 Systemen; 4 S., Notentext auf S. 2–4)
- Trombe 1.^a e 2.^a in C. (auf 2 Systemen; 4 S., Notentext auf S. 2–3)
- Timpani C. G. (1 Seite ohne Paginierung und 1 Leerseite)
- [Pianoforte] (24 S., Notentext auf S. 2–23)
- Violino Primo (Titelseite, Notentext auf S. 2–6)
- Violino Secondo (Titelseite, Notentext auf S. 2–6)
- Viola (4 S.)
- Basso (1 Leerseite, Notentext auf S. 2–4)

Die Klavierstimme ist als Direktionsstimme eingerichtet; sie w... einen Orchesterauszug an allen Stellen auf, an denen das Kla... pausiert. Aus Umfangsgründen wurden dort an versc... Stellen Realisierungsvorschläge für Klaviere mit einem... auf c⁴ begrenzten Tonumfang als *Ossia gestocher* lesarten sind von Beethoven nicht autorisiert und ble... unberücksichtigt. Im Einzelnen handelt es sich um dir... Takte: T. 72, 184, 287, 290, 298, 306, ... sind T. 4, 5, 9, 10, 17 (nach den Klein... wechseln notiert, da nicht alle Takt... umfassen. Die Taktwechsel sin... übrigen Stimmen unberück... Taktwechsel fehlt für T. 1... enthält; es stellt sich daher... rweise in B und C versehentlich...

C*: Engl... der Klavierstimme)
Titelseite... *Piano Forte*, | As newly
con... with additional Keys up to F. &
... up to C1 with Accompaniments

⁶ der... Clementi („O how great the pow'r of Music“) weicht
vor... A X/2, S. 197, mitgeteilten Text aus der Ausgabe von
London: Cramer, Addison & Beale [1843?]) ab, der mit „Softly
ing“ beginnt. Siehe auch unten, S. 68.

for a | Full Orchestra, | and a Grand Chorus | Composed by | Lewis van Beethoven.

London, Clementi & Co., [1810]

Mit abweichender, unautorisierter Opuszahl 65 und Preisangabe „10^r 6“ (vgl. Quelle C).

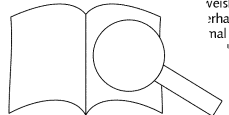
1 Stimme (nur Pfte): Titelseite, Notentext auf S. 2–23, 1 Leerseite. Verwendetes Exemplar: Oxford, Bodleian Library, Signatur: Mus. Instr. I. 9 [70]. Hierbei handelt es sich um einen früheren Abzug der Klavierstimme mit zahlreichen Fehlern, die dann in der Stimme Pfte aus Quelle C durch Plattenkorrekturen ausgiebiger sind. Eine Übersicht der Abweichungen liegt als Typoskript dem Exemplar der englischen Erstausgabe aus der Sammlung Tyson in der British Library bei (siehe das verwendete Exemplar von Quelle C); für eine Aufzählung der Plattenkorrekturen in Quelle C siehe NGA X/2, Kritischer Bericht, S. 193–194. Beide A... sind unvollständig. Quelle C* ist nur überliefer... von Interesse, aber nicht editionsrelevant, so... der Sonderlesarten verzichtet wird.⁷

D: Erstausgabe der Partitur
Titelseite: *Fantasia | für P... | von |*
L. van BEETHOVEN. | F
Leipzig: Breitkopf &
Mit Plattennumm...
Hochformat, 1... Jhr. 15 Ngr.“
Verwende... usgebers.

II Die... Besonderheiten der Notation auf:
... der Verwendung von Triolen, Quintolen,
... Gruppenierungen in der Regel Artikulations-
... und sie damit von regulären Gruppen von
... Sechzehntelnoten etc. abgegrenzt. Die Notierung
... Neuauflage beibehalten. Ein Unterschied für die Auf-
... gsspraxis ist sicherlich nicht intendiert.

2. In der englischen Erstausgabe (Quelle C) wird grundsätzlich *fz* statt *sf* gesetzt; im Chorsatz erscheinen in dieser Ausgabe ab T. 424 mehrfach die Vortragsbezeichnungen *rinf.* und *fz*, wozu es in Quelle B kein Äquivalent gibt. Diese Angaben wurden nicht in die Edition übernommen, da es sich wahrscheinlich um Hinzufügungen handelt, die ausschließlich durch den neuen englischen Text bedingt sind. Auch sind Solo- und Tutti-Vermerke in der englischen Erstausgabe teilweise abweichend gesetzt, und die Dynamik der Singstimmen weicht an vielen Stellen von der deutschen

⁷ Nach freundlicher Mitteilung von Dr. Martin Holmes (Bodleian Library, Email vom 10. April 2019) handelt es sich allem Anschein nach um ein Belegexemplar, wie es nach dem „Legal Deposit Act“ erforderlich war und dazu auch Michael Kessler, *Music Entries at Stationers*... 2004, S. 662. Weitere Belegexemplare wären... der British Library, in Cambridge und Edi... Angesichts des Überlieferung... nur die Pianoforte-Stimme ei... Singstimmenauszug enthalte... vierauszug ohne Worte“ ver...



Erstausgabe ab; über diese Abweichungen wird aus demselben Grund gleichfalls nicht eigens berichtet.

3. Die *divisi*-Notierung der Violen wird in den Quellen inkonsequent gehandhabt (vor allem in T. 291ff., T. 502ff., gerade auch im Vergleich zu T. 562ff.) und wurde in der Neuausgabe ohne Einzelnachweis normalisiert. Die Angabe *divisi* wird in der Edition durch *uniti* aufgehoben.

4. Solo-Vermerke in den Streicherstimmen werden in den Quellen nicht immer auch durch Tutti-Vermerke außer Kraft gesetzt; in den meisten Fällen lassen sich die Stellen, an denen wieder das Tutti stehen muss, aus Parallelstellen oder der Faktur des Satzes eindeutig feststellen.

5. In der Klavierstimme stehen sowohl in der englischen als auch in der deutschen Erstausgabe nach den Abschnitten im Orchesterauszug, die im Kleinstich gestochen sind, regelmäßig Solo-Vermerke für den Klavierspieler. Da der Orchesterauszug in der Partitur nicht wiedergegeben wird, wird auch auf die Wiederholung der Tutti-Solo-Vermerke in der Klavierstimme ab T. 31 verzichtet.

6. In den Stimmen der Quellen **B** und **C** erfolgt der Wechsel der Generalvorzeichnung pragmatisch und nicht in allen Stimmen zum selben Zeitpunkt; kürzere Abschnitte werden in einzelnen Stimmen gelegentlich auch ohne Generalvorzeichnung oder unter Beibehaltung der bisherigen Vorzeichnung unter Verwendung der erforderlichen Akzidentien notiert. In der Ausgabe wurde die Positionierung der Generalvorzeichnung in T. 185, 227, 369 und 389 ohne Einzelnachweis normalisiert.

Als Hauptquelle für die Edition dient die von Beethoven autorisierte deutsche Erstausgabe (Quelle **B**). Wichtige Sonderarten im Notentext aus der englischen Erstausgabe (Quelle **C**) sind bereits im Notentext durch Fußnoten auf der Seite 131 gemacht. Alle Unterschiede zwischen der Neuausgabe und dem Notentext der Quelle **B**, die über die Anpassung an Notationsgewohnheiten und die im Folgenden erläuterten Adaptionen bei Inkonsistenzen hinweisen, sind in den Einzelanmerkungen angeführt; bei Abweichungen der Tonhöhen wird über Abweichungen der Tonhöhen, bei Abweichungen der Bezeichnungen der Teilsätze bei den Stellen differenziertere Stellen angegeben. Die *screscendo*-Gabeln.

Ohne besondere Kennzeichnungen wurden Anpassungen vorgenommen: Stimmnamen wurden modernisiert (die *vi* der drei oberen Vokalstimmen sind in der Ausgabe durch *vi* dokumentalbasierend ersetzt). Die *screscendo*-Gabeln wurden normalisiert, die *screscendo*-Gabeln bei Substantiven nach Möglichkeit *screscendo* gehalten wurde. Angaben zur *screscendo*-Gabeln in der heute üblichen Form (z. B. *dimin.* etc.). Die Takte sind in den Ausgaben *screscendo*-Gabeln maßgeblich ist die Setzung der Taktstriche. Die *screscendo*-Gabeln **C** weicht hiervon, insbesondere durch die *screscendo*-Gabeln (39/440 ab).

Da an der Herstellung der Erstausgaben **B** und **C** jeweils mehrere Stecher beteiligt waren, ist eine Unterscheidung zwischen Punkten und Strichen als Artikulationszeichen nicht überall möglich; diese werden daher in der vorliegenden Ausgabe in der Regel einheitlich in Tropfenform wiedergegeben. Nur bei Piano-Stellen bleiben deutlich als Punkte gesetzte Artikulationszeichen als solche stehen (siehe z. B. Pfte, T. 6ff.). Bei Portato werden, wie in den Quellen, jeweils Punkte zusätzlich zum Bogen zu den Noten gesetzt. In den Einzelanmerkungen wird, wo dies ausnahmsweise erforderlich ist, nach dem Quellenbefund differenziert (z. B. „mit Staccatopunkt“ oder „mit Artikulationsstrich“).

Herausgeberzusätze wurden so spärlich wie möglich angebracht. Sie ergeben sich in der Regel aus dem unmittelbaren Umfeld, ggfs. auch aus Parallelstellen. Zeichen, die in **B** beim Stich *screscendo* nach nur „vergessen“ wurden, sind fast immer *screscendo*. Die Herkunft der Ergänzungen wird aber in den Einzelanmerkungen dokumentiert, in *screscendo* die entsprechende Angabe sowohl in *screscendo*.

Diese meisten Herausgeberzusätze sind *screscendo* gekennzeichnet werden. Ergänzungen in *screscendo* werden in Kleinstich wie *screscendo* (Legatobögen) und Gabeln *screscendo* (Legatobögen) gemacht, ergänzte Angaben *screscendo* in Kursivschrift. Ergänzungen in *screscendo* stehen in *screscendo* als Pedals durch * stehen in *screscendo* als gerade Linien abgebildet. Ergänzungen in *screscendo* sind die Angaben zu *screscendo* Artikulationsstrichen immer konsistent in beiden Stimmen. Ergänzungen in *screscendo* sind in der Regel in den Einzelanmerkungen *screscendo*. Insbesondere wird nicht vermerkt, *screscendo*.

Ergänzungen in einer der beiden Stimmen fehlender Bögen könnten sich bei größeren Intervallen für *screscendo* II aus der Spieltechnik ergeben (z. B. T. 143, *screscendo* II). In *screscendo* wurde hier die Artikulation abweichend von *screscendo* zur Stimme Cor I gesetzt.

Abweichungen bei der Länge von Bögen oder bei der *screscendo* von dynamischer Angaben werden nicht dokumentiert. Die Bogenlängen der Blasinstrumente in T. 108–124, 140–155 und 444–460 sind inkonsistent; es wurde nach den folgenden Prinzipien vereinheitlicht: Tendenz zu möglichst langen Bögen, ggfs. auch über Taktstriche hinaus; die Bögen werden bei Tonwiederholungen in der Regel unterbrochen.



III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bg. = Bogen, Cb = Contrabasso, Clt = Clarinetto, Cor = Cornu, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, NA = Neuausgabe, o = oberes System, Ob = Oboe, OS = Oberstimme, Pfte = Pianoforte, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt, Timp = Timpani, Tr = Tromba, u = unteres System, US = Unterstimme, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino, Zz. = Zählzeit. Zitiervweise: Takt – Stimme(n), ggf. Zeichen im Takt (Note, einschließlich Vorschlagsnote[n], oder Pause) – Lesart der mit Sigle gekennzeichnete(n) Quelle(n).

Fantasia

Adagio

Die Tempobezeichnung in T. 1 lautet „Adagio“ in den meisten Stimmen von B und C. Nur in C (Pfte) heißt sie abweichend „Adagio ma non troppo“; sie fehlt in B* (S, A, T, B), wo der Teilsatz als „No. 1“ gezählt ist. Die entsprechende Tacet-Anweisung in A lautet: „Finale. Clavicembalo [sic] Solo No I“.

- 3 Pfte o 3 B: C: Akkord ohne c2+f2
8 Pfte u 27 C: i bereits zu 24. Note
9 Pfte o 24 C: sf (als f2) bereits zu 23. Note; so auch D und spätere Ausgaben
13 Pfte 13 B: ff bereits zur voranstehenden 32tel-Triole; C: ff erst zum nachfolgenden Akkord von Pfte o; NA folgt Konjunktur in D
17 Pfte (Taktmitte) B: chromatische Kleinstichnoten von D bis f2 jeweils als ... notiert; erste Decrescendo-Gabel aus Platzgründen vor o c1 notiert
22 Pfte o OS 14, 16 C: b2 statt d1
22 Pfte Zz. 4, 1, Achtel C: Akkord ohne as2
23 Pfte o 17 C: Akkord mit f2+as2
23 Pfte o 21 C: bis zum Taktende als Kleinstichnoten notiert (mit Ausnahme der abschließenden Achtelnote in 64-Noten statt 128-Noten)
26 Pfte 5ff.

Finale

Allegro

Die Angabe „Finale“ in T. 27 steht nur in den folgenden Stimmen aus B: Ob I/1, Fg I, Cor II, Timp, Pfte, VI I/II. Sie fehlt in allen Stimmen aus C. Die Tempobezeichnung lautet „Allegro“ in allen Stimmen von B und C. Der Teilsatz ist in B* (S, A, T, B) als „No. 2“ gezählt.

- 32 Pfte o B: Bg. nur zur 2.–4. Note

Meno allegro

Die Tempobezeichnung in T. 53 lautet „Meno allegro“ in der M. men. Sie heißt abweichend „Allegretto“ in B, C (Pfte) und C (VI I/II, in B* (A, T, B)). Sie fehlt in den folgenden Stimmen A: Satz ist in B* (S, A, T, B) als „No. 3“ gezählt.

- 55 Cor I/II C: p statt f
58 Pfte 2 C: dolce (aber -führungs- C: Vor- C: A' statt G1+G un C: h chen; siehe aber
136 Fl I
137 Va 1–2
138
138
140
15c

- 160 Fl I 3
160–161 Clt I
162 Va I/II 1
172 Fl I 3
172–173, 176–177 Pfte
172–173, 176–177 VI II
174 Pfte
176–177 Pfte
178–179 Pfte
184 Pfte o

B: mit Artikulationsstrich
B: alle Noten mit Artikulationsstrich
B: in divisi-Notation; NA folgt C
B: mit redundantem p
C: Crescendo-Gabel endet erst bei Pfte o, 7. Note von T. 177; Decrescendo-Gabel beginnt bei derselben Note
B: Bg. jeweils beim Taktstrich unterteilt, vgl. aber VI I
C: mit f zu Zz. 1, dafür ohne Crescendo- und Decrescendo-Gabel
C: Crescendo-Gabel endet erst bei Pfte o, 7. Note von T. 177; Decrescendo-Gabel beginnt bei derselben Note
C: Crescendo-Gabel endet erst bei Pfte o, 9. Note von T. 179; Decrescendo-Gabel beginnt bei derselben Note
C: letzte Gruppe von Kleinstichnoten ohne die 1. Note d2

Allegro molto

Die Tempobezeichnung in T. 185 lautet „Allegro molto“ in den Stimmen. Sie heißt abweichend „Allegro vivace“ in B (Fg I). Die Taktvorzeichnung ist C statt C in B/B* (Cor I, A, T, B). Der Teilsatz ist in B* (S, A, T, B) als „No. 4“ gezählt.

- 186 Pfte u 3 B: i irrümlig
204 Vc/Cb 4–5 C: i statt
212 Va 1 C: c1 st
219 Vc/Cb B: m11 af
227 Vc/Cb
233 Vc/Cb 1
236 Vc/Cb 1
240–250 VI II
246 Pfte 1
249 Fg I
250 F
251–252
269
29c

B: i irrümlig
C: i statt
C: c1 st
B: m11 af
B:
C:
Note
nschritt (statt in T. 266)
s, aber tr bei 6. Note wiederholt; NA
its nach 2. Note von Pfte o

„Adagio non troppo“ in der Mehrzahl der Stimmen. Sie heißt abweichend „Adagio ma non troppo“ in B (Pfte) und C (VI I/II, Adagio“ in B/B* (Fl, Tr, Timp, S, A, T, B)). Sie fehlt in B (Clt (S, A, T, B) als „No. 5“ gezählt.

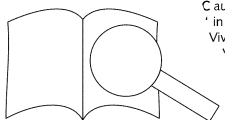
- 300 Vc 4
301 Clt I 1–3
302 Clt II 4–5
303 Pfte o 1–3
303ff. Pfte
306 Va I/II 3–4
310 Pfte o 4–5
312 Pfte o
314 Va 5
315 Clt II
315 Pfte
315 Pfte o 24
321 Pfte o

B: Bg. nur zu 2.–4. Note; NA folgt C
C: abweichend notiert als i mit nachfolgender Vorschlagsnote
C: A statt cis
C: ein Bg. zu 1.–5. Note
C: Bg. beginnt bereits bei 3. Note
C: i statt ff, cresc. bereits bei 1. Note
C: mit Crescendo-Gabel zu T. 303–304; zusätzlich mit cresc. zu T. 305, Zz. 2
B: Bg. reicht bis T. 307, 1. Note
C: i statt j
C: Vorschlagsnoten notiert als
B: dim. bereits zu 1. Note (Va II ohne dim.)
B: mit p statt pp
C: Crescendo-Gabel endet erst bei Pfte o, 20. Note; Decrescendo-Gabel beginnt entsprechend bei derselben Note
C: mit Artikulationsstrich
C: Trillerschlange reicht bis zur 1. Note von T. 322, tr in T. 322 nicht wiederholt

Marcia

Assai vivace

Die Satzbezeichnung in T. 322 lautet in C (Fl I, Ob II), wo sie fehlt. In der Mehrzahl der Stimmen, sie fehlt v assai“ in C (A, Fl) sowie „Assai v sowie in C (Clt, Cor, Tr). Der Teilsatz



C: außer in der Vivace (I)

- 322 Pfte **B:** irreführend notiert, da am Taktende zusätzlich Orchesterstimmen-Auszug für Ob 5–6 und Cor 5–6 enthalten
- 340 Fg, Va, Vc/Cb **C:** mit *ff* statt *sf* [bzw. *fz*]
- 344 Vc/Cb **C:** mit *ff* statt *sf* [bzw. *fz*]
- 350 VI I/II **B:** mit zusätzlichem *dim.*
- 351 VI II **B:** *dim.* schon in T. 350
- 353 Tr I 4 **B:** *♯* statt *♭*
- 353–356 Tr I/II **C:** Takte fehlen
- 356 **B, C:** *pp* schon bei 2. Note von T. 355
- 357, 360 Pfte **B, C:** *pp* erst zu 1. Note Pfte o
- 363 Pfte **C:** mit *pp*, aber erst zu 1. Note Pfte o
- 367 Pfte o 3 **B:** Notierung nicht eindeutig, aber *des* mit Pfte u OS b an einem Hals; **C:** *des* ist *♭* statt *♮*
- 371 Vc/Cb **B:** mit Vermerk „Violoncelli“ trotz voranstehenden Vermerk „Solo“ in T. 359
- 374, 378 Pfte **B:** Wechsel Crescendo- zu Decrescendo-Gabel schon bei 1. Note des Taktes; NA folgt C
- 381 VI I 1–2 **C:** mit Bg.
- 381 VI II 1 **B:** ohne *♮* (Generalvorzeichnung mit 1 *♮*)
- 382 Pfte u 2ff. **B:** Bg. erst ab 3. Note; **C:** ohne Bg.
- 382 Pfte **B:** *p* bereits bei 1. Note; **C:** ohne *p* (aber mit Decrescendo-Gabel)
- 383 Pfte o **B:** Bg. beginnt erst bei 1. Note T. 384; **C:** ohne Bg.



- 383–384 Pfte **C:** [Musical notation]
- 387 Pfte u 3 **C:** ohne *F*

Allegro
Die Tempobezeichnung in T. 389 lautet „Allegro“ in allen Stimmen aus **B** und **C**. Der Teilsatz ist in **B*** (S, A, T, B) als „No. 7“ gezählt.

- 389 Vc/Cb 1 **C:** mit *ppp* statt *pp*
- 397 Va 1 **B:** ohne *♮* (Generalvorzeichnung noch mit einem *♮*); vgl. aber T. 396 und T. 398

Allegretto ma non troppo quasi Andante con moto
Die Tempobezeichnung in T. 398 lautet „Allegretto“ in der Mehrzahl der Stimmen. Sie heißt abweichend „Allegretto ma non troppo quasi Andante con moto“ in **B** (Pfte). Sie fehlt in **B** (Fl II). Der Teilsatz ist in **B*** (S, A, T, B) als „No. 8“ gezählt.

- 398 Pfte **B:** *f* jeweils zu 1. Note von Pfte u und Pfte o; **C:** r. *ff* statt *f*, aber zu Pfte u, 1. Note
- 400 Va **C:** mit *ff* statt *sf*
- 412 VI I 1 **C:** *e* statt *e'*
- 412 Va 1 **C:** *g* statt *c*
- 420 Pfte o **C:** *g* statt *f*
- 423 Timp 1 **C:** *♮* erst zu *γ*
- 423 S I/II **B*:** Text ist „sich“ statt „spi-“
- 425 A **B*:** Text ist „findlich“ statt „lich“
- 428–429 T I/II, B **B*:** Text ist „Zauberw“ statt „Zauber walter“
- 431 VI I 4 **C:** *d* statt *e'*
- 439–440 **C:** nur 1 Takt, in wie folgt notiert



- 442 Pfte u 15 **C:** [Musical notation]
- 442 VI I 2 **C:** [Musical notation]
- 443 T I **A:** folgt A
- 452 **C:** [Musical notation] (notiert als *♯*); vgl. T. 148
- 453 **C:** [Musical notation]
- 454 **C:** [Musical notation] notiert *e'*, vgl. aber T. 150
- 46 **C:** [Musical notation] „unst“ statt „Gunst“
- 46 **C:** [Musical notation] statt *c*
- 46 **C:** [Musical notation] (accatopunkt (ohne nachfolgende *γ*) statt *♯*)
- 46 **C:** [Musical notation] ohne *♯*
- 46 **C:** [Musical notation] *♮*; Text ist „den“ statt „den“
- 48 **C:** *e* statt *c'*
- 486 **B, C:** Zz. 1 ist *♯*

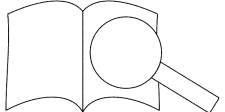
- 486 Pfte **B, C:** *f* (aus Platzgründen) erst zu 4. Note von Pfte u
- 489 Cor I 4 **B:** mit Staccatopunkt

Presto
Die Tempobezeichnung in T. 490 lautet „Presto“ in der Mehrzahl der Stimmen, außer in **B** (Tr II), wo sie fehlt. Die Taktvorzeichnung ist **C** statt **C** in **B** (Cor I) und **C** (Timp). Der Teilsatz ist in **B*** (S, A, T, B) nicht eigens gezählt.

- 490 Clt I/II 1 **B, C:** *♯* statt *♮*; NA gleicht an Fl, Ob, Fg an
- 490 Cor I/II **B:** *fff* statt *ff*
- 490 Pfte o **C:** Akkord Oktave tiefer (Ottava-Zeichen endet dort an einem Seitenende mit T. 489)
- 491 S **B*:** Text ist „Gaden“ statt „Gaben“
- 493 Fl I 1–3 **B:** Bg. nur zu 2.–3. Note
- 493 Clt II 1–3 **B:** Bg. nur zu 1.–2. Note
- 506 S 1–2 **C:** *♯* statt *♮*
- 507, 567 Vc/Cb 2–3 **B, C:** *♯* statt *♮*; NA folgt Konjunktur in **D**
- 511 Va 1 **B:** ohne *♮*
- 514 VI II 1 **B:** 1. Note als Doppelgriff mit *e*♯, **C:** 2.–4. Note jeweils ohne Unterstimme *e*♯; siehe auch T
- 514 Va **B:** *fff* statt *ff*
- 526 T, B **C:** Terz zu tief
- 547–549 Pfte 1 **C:** jeweils *g* statt *γ*
- 548–549 Ob I, Fg **C:** mit einem Bg. über *h*
- 552 Fl II 2 **C:** *e* statt *e*♯
- 552–553 Ob II **B:** Bg. endet erst *h*
- 554 Fl II 1–2 **B, C:** *♯* statt *♮*
- 554 Timp 1 **C:** mit Artikulation
- 554 Vc/Cb 1 **B, C:** *♯* statt *♮*
- 560 S 3 **B*:** Text ist „Götter“
- 563–564 A **C:** [Musical notation]
- 563–564 T **C:** [Musical notation]
- 564–565 Tr II **C:** [Musical notation]
- 574 VI II 2–4 **C:** [Musical notation]
- 575–576 Vc/Cb **C:** [Musical notation]

- 578 Fg I/II **C:** [Musical notation] „Götter“
- 581 A **C:** [Musical notation] „Götter“
- 587–588 **C:** [Musical notation]
- 588 **C:** [Musical notation]
- 589 **C:** [Musical notation]
- 597 **C:** [Musical notation] „Götter“
- 59 **C:** [Musical notation]
- 595 **C:** [Musical notation]

Die abschließende *e*♯ – fehlt in der Mehrzahl der Instrumentalstimmen aus **B**; sie ist dort nur vorhanden in Fl II, Tr, Pfte, VI I/II.



Text

Deutsche Erstausgabe
Breitkopf & Härtel [1811]

Schmeichlend hold und lieblich klingen
unsers Lebens Harmonien,
und dem Schönheitssinn entschwingen
Blumen sich, die ewig blühen,
Fried und Freude gleiten freundlich
wie der Wellen Wechselspiel.
Was sich drängte rauh und feindlich,
ordnet sich zu Hochgefühl.

Wenn der Töne Zauber walten
und des Wortes Weihe spricht,
muss sich Herrliches gestalten,
Nacht und Stürme werden Licht,
äußere Ruhe, innere Wonne
herrschen für den Glücklichen.
Doch der Künste Frühlingssonne
lässt aus [Leiden]* Licht entstehen.

Großes, das ins Herz gedrungen,
blüht denn neu und schön empor,
hat ein Geist sich aufgeschwungen,
hält ihm stets ein Geisterchor.
Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen,
froh die Gaben, schöner Kunst!
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen,
lohnt dem Menschen Götter Gunst.

* Lesart aus Quelle A

Englische Erstausgabe
Clementi [1810/11]
nicht unterlegt / not underlaid

O how great the pow'r of Music
o'er the tumults of the soul!
Art divine from heav'n descended,
lawless passion's sweet controul!
At its voice the storms of anger
soft and smoothly die away;
soon the waves of jealous frenzy
calm as summer-waters play.

O'er the dull and barren spirit
where no native fancy dwells,
oft it spreads a sweet delusion,
stagnant thought to passion swells.
But where bold imagination
kindles with creative fire,
O what high and rapt'rous feeling
Music's vary'd charms inspire!

Version by Natalia Macfarren
Novello o.J. / n.d.
Zweitext / alternate text (2nd line)

Soft and sweet thro' ether winging,
soud the harmonies of life,
their immortal flowers springing
where the soul is free from strife
Peace and joy are sweetly h
like the waves' alternate
what for mastery con
learns to yield and

When on m
souls of
then
m
the
ig.
ma
d to song.

joy unbroken,
our life surrounds,
astermind hath spoken
ernity resounds.
receive, ye joy invited,
all its blessings without guile,
when to love is pow'r united,
then the Gods approving smile.



Ludwig van
BEETHOVEN

Meeres Stille und Glückliche Fahrt
op. 112

Coro (SATB)
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetten, 2 Fagotti
4 Corni, 2 Trombe, Timpani
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

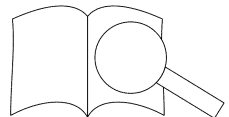
herausgegeben von / edited by
Sven Hiemke

Beethoven vocal
Urtext

Studienpartitur / Study score



Carus-Verlag



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

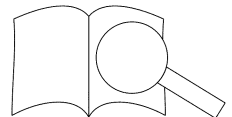
Inhalt / Contents

Vorwort	3
Foreword	5
Meeres Stille	7
Glückliche Fahrt	15
Kritischer Bericht	41

PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Zu dem Originalmaterial vor:
 Carus 10.395/07),
 Chorpartitur (Carus 10.395/05),
 Carus 10.395/19).

The material is available:
 Carus 10.395/07),
 Carus 10.395/05), choral score (Carus 10.395/05),
 Carus 10.395/19).



London zu lancieren (was nicht gelang).⁷ Erstmals gegenüber Steiner erwähnt wird *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* aber erst in dem Kurzbrief vom April 1820, den Beethoven der Übersendung einer Stimme des Aufführungsmaterials beilegte.⁸

Die Uraufführung von *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* erfolgte am 25. Dezember 1815 zusammen mit der Ouvertüre *Zur Namensfeier* op. 115 und dem Oratorium *Christus am Ölberge* op. 85 im Großen Redoutensaal in Wien im Rahmen des alljährlich stattfindenden Wohltätigkeitskonzerts zugunsten des Bürgerspitalfonds.⁹ Zwei weitere Wiener Aufführungen von Opus 112 sind für das Jahr 1820 belegt.¹⁰

Johann Wolfgang von Goethe, den Beethoven – unbeschadet ihrer beidseitig enttäuschenden Begegnungen im Sommer 1812 – zeitlebens emphatisch verehrte und dessen Dichtungen er zahlreich vertonte, ist das Werk auch gewidmet. Am 21. Mai 1822 vermerkte der Dichter in seinem Tagebuch den Eingang des Widmungsexemplars,¹¹ verzichtete aber offenbar auf eine Erwiderung, denn neun Monate später erkundigte sich Beethoven bei dem Dichter nach dessen Erhalt und bat um eine Rückmeldung:

„ich hoffe Sie werden die Zueignung an E. E. von Meeres stillen u. Glückliche Fahrt in Töne gebracht von mir erhalten haben, Beyde schienen mir ihres Kontrastes wegen sehr geeignet auch diesen durch Musick mittheilen zu können, wie lieb würde es mir seyn zu wissen, ob ich passend meine Harmonie mit der Ihrigen verbunden“.¹²

Goethe indes reagierte auch auf diesen Brief nicht, vielleicht weil Beethoven seine Bekundungen der „Verehrung Liebe u. Hochachtung [...] für den einzigen Unsterblichen Göthe von meinen Jünglingsjahren schon“ mit der Bitte verband, dieser möge den Weimarer Großherzog Karl August veranlassen, eine Abschrift der *Missa solemnis* zu erwerben.¹³ Eine Bestellung der Messe durch den Weimarer Hof erfolgte nicht.

Am 28. Februar 1823 annoncierte die *Wiener Zeitung*, Stimmen und Klavierauszug des Werkes „und zu haben“ waren.¹⁴ Zumindes die Partitur aber im Vorjahr erschienen: Hierfür sprechen der oben erwähnte Eintrag Goethes vom 21. Mai 1822

Friedrich Rochlitz in der *Allgemeiner* 9. Oktober 1822, die mit dem Hi

⁷ Beethoven an Charles ... 1816 (*Briefe 3*, Nr. 889, S. 217) und ... 1826 (ebenda, Nr. 983, S. 305–307).

⁸ Vgl. Beethoven an ... J. April 1820 (*Briefe 4*, Nr. 1380, S. 388).

⁹ Vgl. „Wir- ... in: Allgemeine musikalische Zeitung“, Sp. 75–80, hier Sp. 78.

¹⁰ Zu ... 112 am 7. (oder 14.?) April sowie ... des Herrn Fr. X. Gebauer beste- ... musikalische Zeitung Wien 4 (1820), S. 17–379.

¹¹ „igen“. *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der ... nsen, III. Abteilung Bd. 8, Weimar 1896, S. 198.

¹² „Vorgang von Goethe, 8. Februar 1823 (*Briefe 5*, S. 36).

¹⁴ Vgl. ... 323, Nr. 49 (Ausgabe vom 28. Februar), S. 194.

tur von Beethovens neuem Opus „schön gestochen“ sei und das Werk „auch in gestochenen Stimmen und im Klavierauszuge ausgegeben“ werde.¹⁵ Für das Erscheinen auch des Aufführungsmaterials noch im Jahre 1822 sprechen Beethovens Datierung der von ihm überprüften Stichvorlage des Klavierauszugs (19. April 1822) sowie ein Stimmensatz mit dem Erwerbsdatum 1822.¹⁶

Ein herzlicher Dank des Herausgebers gilt der Lektorin Julia Rosemeyer und ihrem Team, die das Entstehen dieser Ausgabe mit professioneller Hingabe und bewundernswerter Akribie begleitet und zu ihrem Gelingen maßgeblich beigetragen haben.

Hamburg, im Frühjahr 2018

Sven Hiemke



¹⁵ Friedrich Rochlitz, „Recension Nr. 41 (Ausgabe vom 9. Okt

¹⁶ Vgl. *Werkverzeichnis* (wie An

1822),

Foreword

Beethoven's setting of *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* (Calm Sea and Prosperous Voyage) op. 112 belongs to those compositions in the history of music which cannot be categorized unequivocally. This work for four-part mixed choir and symphony orchestra could most closely be described as a "choral ode"¹ – a genre which was preferably associated with poetry of a sophisticated literary standard and whose form is strongly determined by the text. Beethoven's work, too, is entirely suffused by the underlying text in two sections by Johann Wolfgang von Goethe. The pair of poems "Meeres Stille" and "Glückliche Fahrt" were written in 1795 and first published in the *Musen-Almanach für das Jahr 1796* which was edited by Friedrich Schiller. The musical setting is based on a version revised by Goethe and presumably found by Beethoven in the Cotta edition *Goethe's Werke*.² The becalmed sea is here described in regularly alternating seven-syllable and eight-syllable trochaic lines; the prosperous voyage, on the other hand, is set in restless compound meters with a flowing movement which evokes associations of joyful excitement and optimism.

Calm Sea.

Profound silence rules the waters,
motionless the sea at rest,
and the troubled skipper gazes
over mirrored surfaces.
Not a breath from any quarter
deathly silence devastates!
In the endless vastness not a
single wavelet undulates.

Prosperous Voyage.

The mists rend asunder,
the sky fills with brightness
and Aeolus unfetters
the frightening bond.
The winds whisper lightly,
the skipper takes action.
Be sprightly! Be sprightly!
The waves are dividin'
the distance approp'
I can see the land!

¹ d. L. ...berge, Kantaten, Chorlyrik," in: *Beethoven-*
...e, Kassel etc., 2007, pp. 252–279, here pp. 260–

² C. ...uttgart and Tübingen, 1815, p. 66. Cf. Armin Raab,
Ludwig van Beethoven, Werke für Chor und Orchester
ect. X, vol. 2), Munich, 1998, p. 218.

In his setting, Beethoven follows the strong contrast between the pair of poems: the composed silence ("Poco sostenuto," ♩ meter) is communicated throughout by means of the lower registers in which the choir presents the first poem with extremely sparing movement over expanses of pianissimo sound by the strings. The musical portrayal of the "ungeheure Weite" (endless vastness) offers a moment of surprise as the vocal and instrumental setting – on a supertonic chord in close harmony – suddenly crescend³ to forte and then expands to a sonority spanning over five c⁴ in the second section "Glückliche Fahrt" ("Allegro vivace" ♩ meter) initiated by diatonic scale runs of eighth notes.⁵

The references in Beethoven's correspondence to the work on *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* are very concrete.⁶ In a letter penned by Beethoven in early July before Christmas 1814, the composer writes to his publisher: "Several new things in progress" – a reference to the work – "planned to take place soon after the end of the year." Beethoven deduced from this statement that the work on *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* was begun for this reason. In a letter of 1815, Beethoven wrote to the same recipient: "In recently, I unfortunately suffered from a cold, so that I could not sing in the chorus, I hurried home to not be absent longer than I myself had initiated." Beethoven's work on *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* was, however, the connection between the two sections. The work on *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* is the basis of the sketches for this work. The work on *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* was around the turn of the year 1814/15 and the work on *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* was around the turn of the year 1814/15 and Thayer's surmise is accurate, Beethoven may have worked on the composition for several months after the work on *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* had come to naught.⁶

It also cannot be ascertained when the Viennese publisher Sigmund Steiner obtained the print rights to Beethoven's opus 112. Possibly the relevant agreement was entered into already around the turn of the year 1815/16, since Charles Neate also received a copy in order to launch a performance and the publication of the work in London (which did not succeed).⁷ However, *Meeres Stille*

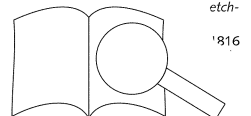
³ Concerning the following discussion cf. *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, edited by Kurt Dormmüller, Norbert Gertsch and Julia Ronge in collaboration with Gertraud Haberkamp and the Beethoven-House Bonn. Revised and substantially expanded new edition of the catalog by Georg Kinsky and Hans Halm, 2 volumes, Munich, 2014, vol. 1, pp. 718–720.

⁴ Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethoven's Leben*, edited by Hermann Deiters, newly revised and supplemented by Hugo Riemann, 5 volumes, Leipzig, 1907–1917, vol. 3, p. 464.

⁵ Beethoven to Archduke Rudolph, before 25 December 1814 (*Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg, Munich, 1996 [hereafter: *Briefe*]), vol. 3, no. 777. Beethoven to Archduke Rudolph, 23 July 1815 (*Briefe* 3, no. 824, p. 15).

⁶ Cf. Douglas Johnson, Alan Tysc, *Beethoven's Works, History, Reconstruction*, London, 1991, p. 112.

⁷ Beethoven to Charles Neate, e (*Briefe* 3, no. 889, p. 217) and to Charles Neate, e (no. 983, pp. 305–307).



und *Glückliche Fahrt* was first mentioned to Steiner only in April 1820, in a short letter which Beethoven enclosed when he sent a single part of the performance material.⁸

The first performance of *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* took place on 25 December 1815, together with the overture *Zur Namensfeier* op. 115 and the oratorio *Christus am Ölberge* op. 85 in the Großer Redoutensaal in Vienna within the framework of an annual charity concert for the benefit of the Bürgerspitalfonds (Citizen Hospital Foundation).⁹ Two further performances of opus 112 in Vienna can be documented for the year 1820.¹⁰

The work is dedicated to Johann Wolfgang von Goethe, whom – their mutually disappointing encounter in the summer of 1812 notwithstanding – Beethoven revered emphatically all his life and whose poetry he frequently set to music. On 21 May 1822, the poet notated the receipt of the dedication copy in his diary,¹¹ although he clearly refrained from an acknowledgement, since Beethoven wrote to the poet nine months later to enquire whether he had received the work and to ask for feedback:

"I hope you will have received the dedication to Your Honor of Meeres stillen u. Glückliche Fahrt which I set to music. Both seemed to me very well suited, by reason of their contrast, to also render this contrast in music. I would be very pleased to hear whether I have appropriately combined my harmony with yours."¹²

However, Goethe did not react to this letter either – perhaps because Beethoven combined his protestations of "veneration, affection and high esteem [...] for the only immortal Göthe ever since my youth" with the request that Goethe might be so kind as to induce the Weimar Grand Duke Karl August to purchase a copy of the *Missa solemnis*.¹³ The mass was not ordered by Weimar court.

On 28 February 1823, the *Wiener Zeitung* printed a comment announcing that the score, parts and piano work were "newly published and for purchase."¹⁴ The score at least had already been published in a previous issue, as corroborated by Goethe's above-mentioned diary entry of 21 May 1822, as well as by Friedrich Schlegel's entry in *meine musikalische Zeitung* dated 17 February 1822, which included with the information that the work was a new composition is "beautifully written and also

published in engraved parts and in a piano reduction."¹⁵ The publication of the performance material already during the year 1822 is documented by Beethoven's dating on the engravers' correction copy for the piano reduction which he proofread himself (19 April 1822), as well as by a set of parts bearing 1822 as the date of purchase.¹⁶

The editor would like to thank the editor Julia Rosemeyer and her team for their professional dedication and admirable meticulousness, which contributed significantly to the success of this edition.

Hamburg, spring 2018

Sven Hiemke

Translation: Gudrun and David Kosviner

⁸ Cf. Beethoven to Steiner, 1820 (*Briefe* 4, no. 1380, p. 388).

⁹ Cf. "Wien. Ueber die allgemeine musikalische Zeitung Wien" (*Ueber die allgemeine musikalische Zeitung Wien*), cols. 75–80, here col. 78.

¹⁰ Regard on the occasion of the publication of opus 112 on 7 (or 14?) April as reported in the *Wiener Zeitung* under the direction of Herr Fr. X. Gebauer in the *allgemeine musikalische Zeitung* Wien 4 (1822), p. 377–379.

¹¹ "Eingang von Goethe, 8 February 1823 (*Briefe* 5, no. 36)."

¹² "Eingang von Goethe, 8 February 1823 (*Briefe* 5, no. 36)."

¹³ "Eingang von Goethe, 8 February 1823 (*Briefe* 5, no. 36)."

¹⁴ *Wiener Zeitung*, 323, no. 49 (issue dated 28 February), p. 194.

¹⁵ Friedrich Rochlitz, "Recension no. 41 (issue dated 9 October 1822),"

¹⁶ Cf. *Werkverzeichnis* (see fn. 1).



Meeres Stille und Glückliche Fahrt

op. 112

Ludwig van Beethoven

1770–1827

Meeres Stille

Text: Johann Wolfgang von Goethe (1796)

Poco sostenuto ♩ = 84

Flauto I, II
 Oboe I, II
 Clarinetto I, II
 in La/A
 Fagotto I, II
 Corno I, II
 in Re/D
 Corno III, IV
 in Sol/G
 Tromba I, II
 in Re/D
 Timpani
 in Re-La/d-A

Soprano
 Tie - fe Stil - - - - - ser, oh - ne Re -

Alto
 - - - - - at im Was - ser, oh - ne Re -

Tenore
 - - - - - fe - - - - - le herrscht im Was - ser, oh - ne Re -

Basso
 - - - - - le herrscht im Was - ser, oh - ne Re -


Violino I
 sempre *pp*

Violino II
pp sempre *pp*

Viola
pp sempre *pp*

Cont.
pp

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Aufführungsdauer / Duration: ca. 8 min.

© 2018 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 10.395/07

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by Sven Hiemke

9

gung ruht das Meer, und be - küm - mert sieht die Flä - che rings um - her.

gung ruht das Meer, und be - küm - mert glat - te Flä - che rings um - her.

gung ruht das Meer, und be - im chif - fer glat - te Flä - che rings um - her.

gung ruht das Meer, sieht der Schif - fer glat - te Flä - che rings um - her.

sempre pp

sempre pp

sempre pp

ser

pizz.

pizz.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

19

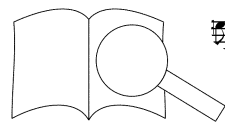
Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*. A marking 'a 2' is present above the piano part.

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*. A marking 'a 2' is present above the piano part.

Vocal lines with German lyrics: "Kei - ne Luft von kei - ner Sei - te! Kei - ne Luft von kei - ner Sei - te". Dynamics include *sf* and *p*. A *cresc.* marking is present.

Vocal lines with German lyrics: "fürch - ter - lich! In der un - ge - heu - ern". Dynamics include *sf* and *p*. A *cresc.* marking is present.

Musical score for the final system, including piano accompaniment. Dynamics include *pizz.* and *sf*. A *arco* marking is present above the piano part.



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

28

Violins I: *f* — *p*

Violins II: *f* — *p*

Violas: *f* — *p*

Cellos/Double Basses: *f* — *p*

Piano: *f* — *p*

Left Hand: *f* — *p*

Right Hand: *f* — *p*

Dynamic marking: *a 2*

f — *p* — *p* — *p* — *cresc.*

Wei - te re - get kei - ne in der un - ge - heu - ern
cresc.

Wei - te re - le - sich, in der un - ge - heu - ern
cresc.

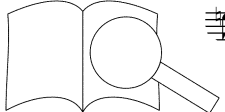
Wei - te Wel - le sich, in der un - ge - heu - ern
cresc.

Wei - - - - - ne Wel - le sich, in der un - ge - heu - ern

Piano: *f* — *p* — *pp* — *pizz.* — *arco* — *cresc.*

Left Hand: *f* — *p* — *pp* — *pizz.* — *arco* — *cresc.*

Right Hand: *f* — *p* — *pp* — *pizz.* — *arco* — *cresc.*



PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

36

f *p*

f *p*

f *p*

Wei - - te re - get kei - ne Wel - - kei - ne Wel - le

f *p* *p*

Wei - - te re - get kei - r kei - ne Wel - le

f *p* *p*

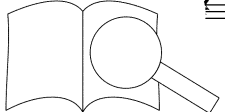
Wei - - te re - kei - sich, kei - ne Wel - le

f *p* *p*

Wei - - te .el - le sich, re - get kei - ne Wel - le

f *p* *pp*

arco *pizz.*



* Siehe Kritischen Bericht. / See Critical Report.

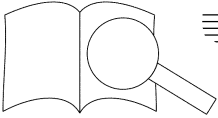
56

oh - ne Re - gung ruht das Meer, das Meer,

oh - ne Re - gung ruht das Meer das Meer, *sempre p*

oh - ne Re - gung ruht Mer das Meer, oh - ne *sempre p*

oh - ne Re ruht das Meer,



65

sempre *p*

ruht das Meer, oh - ne Re - gung ruht das Meer.

Re - gung ruht das Meer, oh - ne Re - gung ruht das Meer.

pp

pp

pp

pp

pp

pizz.

Carus-Verlag

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced •

Glückliche Fahrt

74 Allegro vivace ♩ = 138

The image shows a musical score for 'Glückliche Fahrt' starting at measure 74. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The tempo is 'Allegro vivace' with a metronome marking of ♩ = 138. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (pp) dynamic marking. The second system continues the music. The third system features 'arco' markings and 'pp sempre' dynamics. The fourth system concludes the piece with 'arco' and 'pp sempre' markings. A large watermark 'PROBE-PARTITUR' is overlaid diagonally across the score. In the bottom right corner, there is a logo of an open book with a magnifying glass over it.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

81

cresc. poco a poco

p cresc. poco a poco

p cresc. poco a poco

p cresc. poco a poco

p cresc. poco a poco

p cresc. poco a poco

f

Die

f

Die

f


Die

Die

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco



88

f *ff* *sf* *a2*
f *ff* *sf* *a2*
f *ff* *sf* *a2*
f *ff* *sf* *a2*
f *ff* *sf* *a2*
f *ff* *sf* *a2*
f *ff* *sf* *a2*

Ne - bel zer - rei - ßen, der Him - mel ist hel - le und iö - set das ängst - li - che
 Ne - bel zer - rei - ßen, der Him - mel ist o - lus lö - set das ängst - li - che
 Ne - bel zer - rei - ßen, der Him - mel Ae - o - lus lö - set das ängst - li - che
 Ne - bel zer - rei - ßen. le und Ae - o - lus lö - set das ängst - li - che

95

a 2

Band. as lö - set das ängst - li - che

Band. e - o - lus lö - set das ängst - li - che

Band. Ae - o - lus lö - set das ängst - li - che

Band. Ae - o - lus lö - set das ängst - li - che

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

103

fp *sempre p* *f* *fp*

fp *sempre p* *f* *fp*

p

f *a 2*

Band.

Band.

Band.

Band.

Einige Stimmen

Einige Stimmen

Einige Stimmen

Einige Stimmen

Es säu - seln die

Es säu - seln die

Es säu - seln die

Es säu - seln die

h der Schif - fer, es säu - seln die

de.

f *div.* *f*

