

Ludwig van
BEEETHOVEN

Fantasie

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

herausgegeben von / edited by
Ulrich Leisinger

Beethoven vocal
Urtext

Partitur / Full score



Carus 10.394

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 Vokaltexes, 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 Erhöherinn 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 Pausentakte an vielen Stellen fehlerhaft vermerkt, sodass das Verhängnis bei der Aufführung des nur mangelhaft geprobten 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 Österreichischen 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 Bethoven 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 Introduction; 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 I Con gran orchestre e I Con Cori dei voci I da I 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 Auszuge der Klavier Solo Stimme 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 Quellensituation 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 bestätigen 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 Werkstadium 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. Auffälligster 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 zugeschickt. 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 1957.

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 Quellensituation 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 *ff*, 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 Dorf Müller 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 Österreichischen 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 | Con gran orchestre e | Con Cori dei voci | da | 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, *ossias* 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 Chorfantasie 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, Ped 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 C^4 . The parallel fifths between alto and bass from m. 565 to m. 566 could also be avoided if the alto sings A^4 twice.

Salzburg, July 2019
Translation: Gudrun and David Kosviner

Ulrich Leisinger

Fantasia

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

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Text: Christoph Kuffner (1780–1846)
English version by Natalia Macfarren (1828–1916)

Fantasia Adagio *

Pianoforte

ff *ff* *ff* *ff* *p*

Ped. * Ped. * Ped.

5

sempre Ped. e piano *pp*

*

7

poco sf *cresc. poco a poco* **

3

9

sf *ff*

Ped. *

11

sf *ff* *più f e sempre Ped.* *ff* 8va

Ped. * Ped. * Ped.

* C: Adagio ma non troppo

** Siehe den Kritischen Bericht. / See critical report.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 20 min.

© 2019 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 10.394

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

Urtext
edited by Ulrich Leisinger

14 *8va* *ff sf* *sf* *sf* *sf* *dim.* *Ped.*

15 *sempre Ped.* *Ped.*

16 *Ped.* *ritardando* *dim.*

17 *p cantabile* *cresc.*

(17) *a tempo* *pp*

18 *cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

20 *sf* *sf* *sf* *sf*

21

22

23

24

25

(26)

* Siehe den Kritischen Bericht. / See critical report.

Finale
Allegro

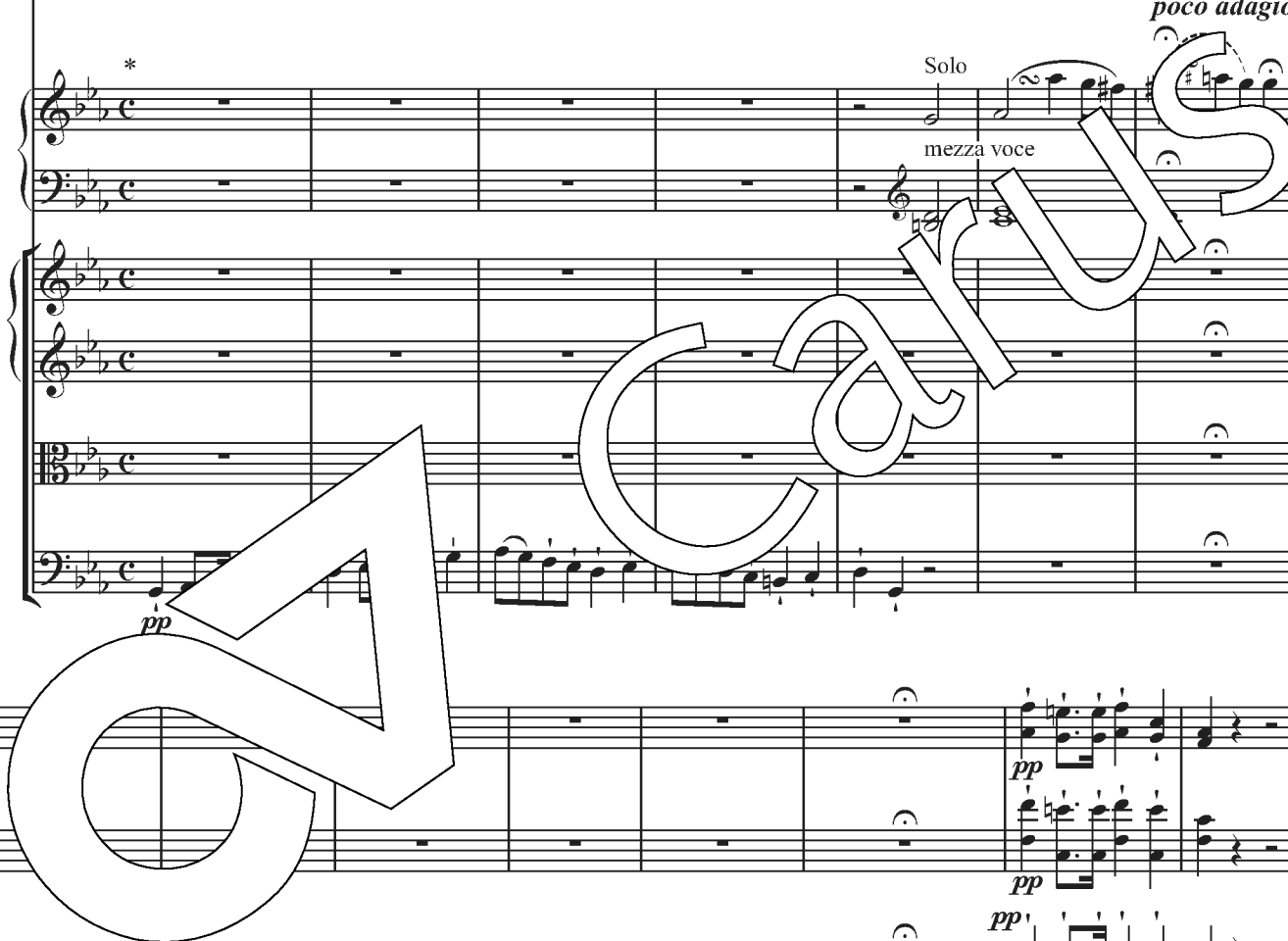
27

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
VI
Va
Vc
Cb



64

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Pfte

72

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Pfte

73

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Pfte

80

Fl

Ob

Cl

Fg

Pfte

87

Fl

Ob

Cl

Fg

Pfte

So

dolce

94

Fl

Ob

Cl

Fg

Pfte

101

Fl

Ob

Clt

Fg

Pfte

108

Fl

Ob

Clt

Fg

Pfte

Solo

Solo

I Solo

dolce

dolce

116

Fl

Ob

Clt

Fg

Pfte

124

Fl

Ob

Clf

Fg

Pfte

VI

dolce Solo

Solo

dolce Solo

dolce Solo

dolce Solo

dolce Solo

dolce

*

132

Fl

Ob

Clf

Fg

Pfte

VI

Tutti

p *cresc. Tutti





p cresc. Tutti

p cresc. Tutti

p cresc. Tutti

p cresc. Bassi

cresc.

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

140

Fl *f* a 2

Ob *f*

Cltr *f*

Fg *f*

Cor *f*

Tr *f*

Timp *f*

Pfte

VI *f*

Va *f*

Vc Cb *f*

149

Fl *sf sf più f*

Ob *sf sf più f*

Clt *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 *f*

VI *sf sf più f*

Va *sf sf più f* *uniti*

Vc Cb *sf sf più f*

179

Fl

Ob

Cor

Pfte

8 va

VI

Va

Vc
Cb

184

(8va) tr

Pfte

p sempre solo

sempre più allegro

VI

Va

Vc
Cb

197

Fl

Ob

Fg

Tr

Timp

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

203

Fl

Ob

Fg

Tr

Timp

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

Solo

p

p

p

p

p

p

p

209

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

215

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

cresc. - - - - - dim. dolce

pp

pp

pp

Vc Solo

pp

220

Pfte

VI

Va

Vc

226

Pfte

molto leggiermente

VI

pp

Va

Vc / Cb Solo

pp

232

Pfte

VI

pp

Va

Vc / Cb

pp

238

Pfte

VI

sempre pp

Va

sempre pp

Vc / Cb

sempre pp

sempre pp

* Für VI II in T. 240–250 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning VI II in mm. 240–250, see critical report.

257

Fl *f*

Ob *f*

Fg *f*

Pfte *ff*

VI *f*

Va *f*

Vc Cb *f*

264

Fl *pp*

Ob *pp*

Fg *pp*

Pfte *ff sf sf sf sf sf*

VI *f* Solo

Va *f* 2 Va Solo

Vc Cb *f* Vc Solo

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

271

Fl

Ob

Fg

Pfte

VI

Va

Vc

278

Fl

Ob

Fg

Pfte

VI

Va

Vc

286

Fl

Ob

Fg

Pfte

VI

Va

Vc

uniti

291

Clt

Fg

p dolce

dolce

Pfte

Va

Vc

due Viole divisi

un Violoncello

p

297

Pfte

8^{va}

cresc.

dim. 6

Va

Vc

299

Clf

Fg

Pfte

leggiemente

10

tr

Va

Vc

302

Clf

Fg

Pfte

cresc.

tr

Va

cresc.

Vc

p

cresc.

305

Pfte

p

8va

cresc.

3 3 6

Va

p

Vc

p

307

Clf

p

Fg

p

Pfte

8va

espressivo

3

Va

p

Vc

p

310

Clf

Fg

Pfte

Va

Vc

312

Clf

Fg

Pfte

Va

Vc

cresc.

dim.

314

Clf

Fg

Pfte

Va

Vc

dim.

pp

dim.

pp

dim.

pp

316

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Pfte

p cresc.

pp

pp

cresc.

tr

cresc.

in Fa / F

Marcia

322 Assai vivace

Ob *f*

Fg *f*

Cor *f*

Tr in Do / C *f*

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

Pfte *tr* *ff*

VI *Tutti* *f*

Va *uniti* *Tutti* *f*

Vc Cb *Bassi* *f*

328

Ob

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

VI

Va

Vc Cb

334

Ob

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

VI

Va

Vc

Cb

ten.

sf

341

Ob

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

VI

Va

Vc

Cb

ten.

sf

382

Pfte *p* *cresc.*

VI

Va *pizz.*

Vc *pizz.*

388

Pfte *ff* *8va* **Allegro**

VI

Va

Vc *Tutti arco* *pp* Bassi

392

Pfte *ff* *8va*

VI *pp cresc.* *Tutti arco*

Va *Tutti arco* *pp* *cresc.*

Vc *pp* *cresc.* Bassi

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

Solo

Schmeich-lend
Soft and

Solo

Schmeich-lend
Soft and

VI

Va

Vc
Cb

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Va

Vc
Cb

hold ...
sweet,

Solo

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, — their im-

Schmeich-lend hold ...
Soft and sweet,

Solo

Schmeich-lend hold ...
Soft and sweet,

pizz. **

pizz.

pizz.

p

p

Carus

Timp

Pfte

S

A

T

B

Schön-heits-sinn ent-schwin-gen Blu-men sich, die e-wig blühn, Fried und Freu-de glei-ten freund-lich wie der Wel-len Wech-sel-
mor-tal flow-ers spring-ing where the soul is free from strife, Peace and joy are sweet-ly blend-ed like the waves' al-ter-nate

Schön-heits-sinn ent-schwin-gen Blu-men sich, die e-wig blühn, Fried und Freu-de glei-ten freund-lich wie der Wel-len Wech-sel-
mor-tal flow-ers spring-ing where the soul is free from strife, Peace and joy are sweet-ly blend-ed like the waves' al-ter-nate

**

* Für den Timpani-Part aus Quelle C siehe Vorwort und Kritischen Bericht. / Concerning the timpani part from source C, see foreword and critical report.

** Siehe den Kritischen Bericht. / See critical report.

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 o-bey.

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.

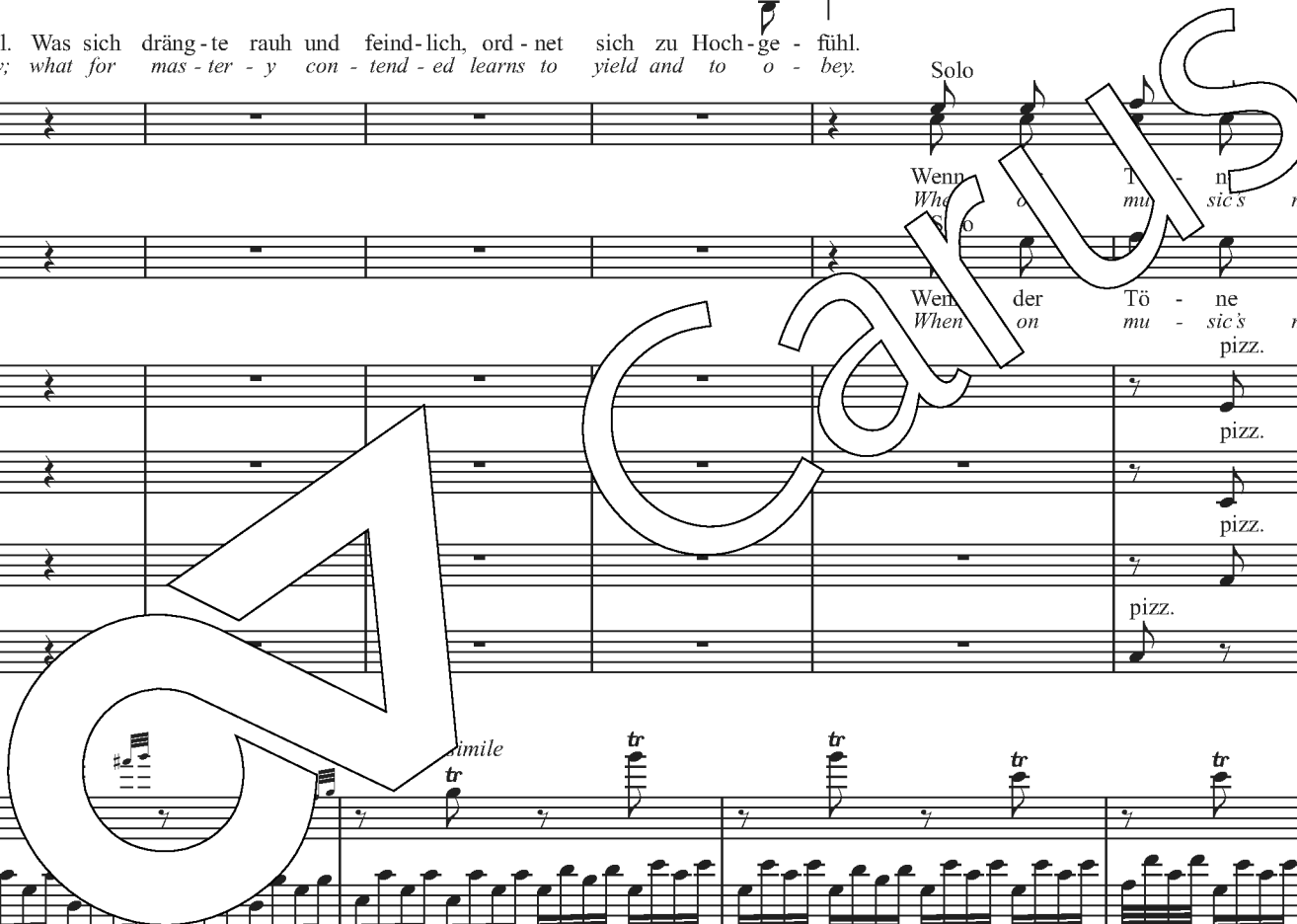
T
 Solo
 Wenn der Töne Zau-ber
When on mu-sic's might-y

B
 Wenn der Töne Zau-ber
When on mu-sic's might-y

VI
 pizz.

Va
 pizz.

Vc
 Cb
 pizz.



429

Pfte

T
 wal-ten und des Wor-tes Wei-he spricht, — muss sich Herr-li-ches ge-
pin-ion souls of men-to heav-en rise, — then doth van-ish earth's do-

B
 wal-ten und des Wor-tes Wei-he spricht, — muss sich Herr-li-ches ge-
pin-ion souls of men-to heav-en rise, — then doth van-ish earth's do-

VI

Va

Vc
 Cb

433

Pfte

T

B

VI

Va

Vc
Cb

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

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

437

Pfte

T

B

VI

Va

Vc
Cb

Won - ne für den Glück - li - chen. Doch der
 in - ne us, bliss for which we long. If of

Won - ne herr - schen für den Glück - li - chen. Doch der
 in - ne us, is the bliss for which we long. If of

Woh - ne für den Glück - li - chen. Doch der
 in - ne us, is the bliss for which we long. If of

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

445

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

das ins Herz ge - drun - gen, blüht dann neu und schön em - por, — hat ein Geist sich auf - ge - schwun - gen, hallt ihm
 tide of joy un - bro - ken, mu - sic's flood our life sur - rounds, what a mas - ter - mind hath spo - ken thro' e -

das ins Herz ge - drun - gen, blüht dann neu und schön em - por, — hat ein Geist sich auf - ge - schwun - gen, hallt ihm
 tide of joy un - bro - ken, mu - sic's flood our life sur - rounds, what a mas - ter - mind hath spo - ken thro' e -

das ins Herz ge - drun - gen, blüht dann neu und schön em - por, — hat ein Geist sich auf - ge - schwun - gen, hallt ihm
 tide of joy un - bro - ken, mu - sic's flood our life sur - rounds, what a mas - ter - mind hath spo - ken thro' e -

das ins Herz ge - drun - gen, blüht dann neu und schön em - por, — hat ein Geist sich auf - ge - schwun - gen, hallt ihm
 tide of joy un - bro - ken, mu - sic's flood our life sur - rounds, what a mas - ter - mind hath spo - ken thro' e -

458

Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

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

Nehmt hin,
Re-ceive,

nehmt hin, ihr schö-nen
re-ceive, ye joy in-

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

Nehmt hin,
Re-ceive,

nehmt hin, ihr schö-nen
re-ceive, ye joy in-

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

Nehmt hin,
Re-ceive,

nehmt hin, ihr schö-nen
re-ceive, ye joy in-

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

Nehmt hin,
Re-ceive,

nehmt hin, ihr schö-nen
re-ceive, ye joy in-

tr

sf

tr

sf

unite

* Ob II: besser g²? Vgl. Takt 156. / Ob II: better g²? Cf. measure 156.

Fl
Ob
Clf
Fg

Cor
Tr

Timp

Pfte

S
hin, ihr schö - nen See - len, die Ga - ben, die Ga - ben schö - ner,
ceive, ye joy in - vit - ed, Oh re - ceive, ye joy in - vit - ed, all its bless - ings, its bless - ings with - out,

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

T
See - len, nehmt die Ga - - ben schö - ner,
vit - ed, Oh re - ceive, ye joy in - vit - ed, all its bless - ings with - out,

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

VI
Va
Vc
Cb

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

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

Nehmt denn hin, ihr schö-nen See-len,
Oh re-ceive, ye joy in-vit-ed,
froh die Ga-ben schö-ner Kunst.
all its bless-ings with-out guile,

Nehmt denn hin, ihr schö-nen See-len,
Oh re-ceive, ye joy in-vit-ed,
froh die Ga-ben schö-ner Kunst.
all its bless-ings with-out guile,

Nehmt denn hin, ihr schö-nen See-len,
Oh re-ceive, ye joy in-vit-ed,
froh die Ga-ben schö-ner Kunst.
all its bless-ings with-out guile,

Nehmt denn hin, ihr schö-nen See-len,
Oh re-ceive, ye joy in-vit-ed,
froh die Ga-ben schö-ner Kunst.
all its bless-ings with-out guile,

503

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Va

Vc
Cb

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

sh Lieb and Kraft, und Kraft,
love is pow'r; is pow'r;

Wenn when to und is Kraft, und Kraft,
when to is pow'r; is pow'r;

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

uniti

*

* Siehe den Kritischen Bericht. / See critical report.

516

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Va

Vc
Cb

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

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

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

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

uniti

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Fl
Ob
Clt
Fg

Cor
Tr

Timp

Pfte

S
A
T
B

lohnt dem Menschen Götter Gunst, lohnt ihm Götter Gunst.
 then the Gods - schen ap - prov - ing smile, then the Gods - - ter do smile.

lohnt dem Men - schen Götter Gunst, lohnt ihm Götter Gunst.
 then the Gods - schen ap - prov - ing smile, then the Gods - - ter do smile.

lohnt dem Menschen Götter Gunst, lohnt ihm Götter Gunst.
 then the Gods - schen ap - prov - ing smile, then the Gods - - ter do smile.

VI
Va
Vc
Cb

Carus

Fl
Ob
Clf
Fg

Cor
Tr

Timp

Pfte

S
A
T
B

p *rit*

nehmt denn hin, ihr schön - nen See - len, nehmt die Ga -
 ceive, ye joy in - vit - ed, all its bless -

Solo
p

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

VI
Va
Vc
Cb

pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p

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

p cresc. -
a 2
p cresc. -
a 2 *p cresc.* -
p cresc. -
p cresc.
p cresc.
p cresc.
f
cresc.
cresc.
Solo p
Nehmt die Ga Ga ben schön Kunst,
Take its bless - ings - ner out guile,
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
arco
arco
arco
arco
arco
cresc. -
sempre cresc.
sempre cresc.
sempre cresc.
sempre cresc.
sempre cresc.

ben, die ben, Ga ben schön Kunst,
ings, its bless - ings - ner out guile,
Solo p
Nehmt die Ga Ga ben schön Kunst,
Take its bless - ings - ner out guile,
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
arco
arco
arco
arco
arco
cresc. -
sempre cresc.
sempre cresc.
sempre cresc.
sempre cresc.

547

Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfite

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Tutti p cresc.

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

Tutti p cresc.

nehmt Ga - - ben schö - - ner
 take bless - - ings with - - out

Tutti p cresc.

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

Tutti p cresc.

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

8va

a 2

554

Fl *f*

Ob *f*

Cltr *f*

Fg *f*

Cor *f*

Tr *f*

Timp *f*

Pfte *ff*

S *f*
Kunst. guile.
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen,
When to love is pow'r u - nit - ed,
lohnt dem Menschen Göt-ter
then the Gods ap - prov-ing

A *f**
Kunst. guile.
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen,
When to love is pow'r u - nit - ed,
lohnt dem Menschen Göt-ter
then the Gods ap - prov-ing

T *f*
Kunst. guile.
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen,
When to love is pow'r u - nit - ed,
lohnt dem Menschen Göt-ter
then the Gods ap - prov-ing

B *f*
Kunst. guile.
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen,
When to love is pow'r u - nit - ed,
lohnt dem Menschen Göt-ter
then the Gods ap - prov-ing

VI *ff*

Va *ff*

Vc Cb *ff*

* C: e'

562

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Va

Vc
Cb

Gunst. smile, Wenn sich Lieb und is Kraft, pow'r; und is

smile, when to love * und is Kraft, pow'r; und is

Gunst. smile, Wenn sich Lieb und is Kraft, pow'r; und is

smile, when to love und is Kraft, pow'r; und is

* Siehe das Vorwort. / See foreword.

575

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ver u - len, ed, lohnt then dem the Men - schen Göt - ter Gunst, ap - prov - ing smile,

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

ver u - mäh nit - len, ed, lohnt then dem the Men - schen Göt - ter Gunst, ap - prov - ing smile,

ver u - mäh nit - len, ed, lohnt then dem the Men - schen Göt - ter Gunst, ap - prov - ing smile,

Carus

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

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

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

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

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

VI

Va

Vc
Cb

Carus

597

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

* Siehe das Vorwort. / See foreword.

605

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

QZ

Carus

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 Rampl): *Singstimmen zur | Fantasie [darunter nachträglich von anderer Hand mit Bleistift:] f.[ür] P[iano]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 Rampl 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 | für das Pianoforte | mit Begleitung | des ganzen Orchesters und Chor | in Musik gesetzt und | Seiner Majestät | MAXIMILIAN JOSEPH | KOENIG von BAYERN &c. &c. | zugeeignet | von | L. v. Beethoven.*

Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1811]

Mit Plattennummer „1615“ und Plattenkorrektur „12 gr.“ [handschriftlich: „12 gr.“].

Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: S.H. Beethoven 339. Späterer Abzug mit wenigen Plattenkorrekturen², Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek.

Im Einzelnen hat die deutsche Erstausgabe folgende Stimmen:

- Flauto (2 S.)
- Flauto Secondo (1 S. und 1 Leerseite)
- Oboe (2 S.)
- Oboe Secondo (2 S.)
- Clarinetto (2 S.)
- Clarinetto Secondo (2 S.)
- Fagotto Primo (2 S.)
- Fagotto Secondo (2 S.)
- Corno Primo in C (2 S.)
- Corno Secondo in C (2 S.)
- Clarino Primo in C (1 S. und 1 Leerseite)
- Clarino Secondo in C (1 S. und 1 Leerseite)
- Timpani in C. G. (1 S. und 1 Leerseite)

[Pianoforte] (Titelseite, [keine Leerseiten], Notentext

paginiert 4–24)

Violino Primo (4 S.)

Violino Secondo (4 S.)

Viole (4 S.)

Basso (3 S. und 1 Leerseite)

Die Klavierstimme ist als Direktionsstimme eingerichtet; sie weist einen Orchesterauszug an allen Stellen auf, an denen das Klavier pausiert, zudem sind ab T. 398 die Singstimmen (ohne Text) in einem Orientierungssystem enthalten. Für die in diesem Exemplar fehlenden Vokalstimmen siehe Quelle **B***. Die Widmung nahm der Verleger ohne Beethovens Wissen vor.³

B*: Kammermusikalische Bearbeitung der deutschen Erstausgabe⁴

Titelseite (Pfte): *FANTASIE | für das Pianoforte | mit Begleitung | einer Violine[,] Flöte oder Violino I Bratsche und Cello | mit Chor | von | L. van Beethoven.*

Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1812]

Mit Plattennummer „1657“ und Plattenkorrektur „12 gr.“ [handschriftlich: „12 gr.“].

Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: S.H. Beethoven 340 (Vokalstimmen) bzw. S.H. Beethoven 341 (Instrumentalstimmen).

Preisangabe „1 Fl. 12 gr.“

Verwendetes Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: S.H. Beethoven 340 (Vokalstimmen) bzw. S.H. Beethoven 341 (Instrumentalstimmen).

Soprano (2 S.)

Alto (2 S.)

Tenore (2 S.)

Basso (2 S.)

[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**).⁵

C: Englische Erstausgabe

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

¹ Ebenfalls nicht editionsrelevant sind die spärlichen Reste des Originalstimmensatzes, bestehend aus Violino I (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Archiv und Bibliothek, Signatur: A 30, mit autographen Korrekturen), einzelnen Bläsern sowie Pauken (ebenda: VII 3459) sowie die unvollständig erhaltene Stichvorlage der Klavierstimme (nur T. 1–327; Bonn, Beethovenhaus, Signatur: NE 27).

² Zu den Plattenkorrekturen siehe *Ludwig van Beethoven. Werke*, Bd. X/2: Werke für Chor und Orchester, hrsg. von Armin Raab, München: Henle 1998 [= NGA X/2], Kritischer Bericht, S. 195.

³ Siehe *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, bearbeitet von Kurt Dorfmueller u. a., München: Henle 2014, Bd. 1, S. 499.

⁴ Die Bearbeitung, die sich auf eine Reduzierung des Orchestersatzes auf vier Stimmen beschränkt (Klavierstimme und Singstimmen blieben unverändert), stammt von August Gottlob Fischer (1766–1822); siehe NGA X/2, Kritischer Bericht, S. 195.

⁵ Zu einer einzigen Plattenkorrektur in der Sopranstimme siehe NGA X/2, Kritischer 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^s 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.^o (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 Divertissement für Klavier eingerichtet; sie weist einen Orchesterauszug auf, der in den ersten Takt des Klavierauszugs pausiert. Aus Umfahrungen wurden an verschiedenen Stellen Realisationen für Klavier in der Höhe auf *c*⁴ begründet. Diese Sonderlesarten sind in der NA von Beethoven nicht berücksichtigt. Im Einzelnen sind die folgenden Takte: T. 4, 5, 17 (nach dem Taktwechseln) und 18 (nach dem Taktwechseln) der Introduction vier Viertel umfassen. Die Takte 13/14 aber bei den Pausentakten der übrigen Stimmen unberücksichtigt geblieben. Ein entsprechender Taktwechsel fehlt für T. 13/14, obwohl T. 13 nur zwei Viertel enthält; es stellt sich daher die Frage, ob T. 13 möglicherweise in **B** und **C** versehentlich in halben Notenwerten notiert ist.

C*: Englische Erstausgabe (Erster Abzug der Klavierstimme)
Titelseite (Pfte): *Grand Fantasia | for the | Piano Forte, | As newly constructed | by Clementi & C.^o | with additional Keys up to F. & also arranged for the Piano Forte, up to C | with Accompaniments*

⁶ Der Text der Ausgabe Clementi („O how great the pow'r of Music“) weicht übrigens von dem in NGA X/2, S. 197, mitgeteilten Text aus der Ausgabe von Ignaz Moscheles (London: Cramer, Addison & Beale [1843?]) ab, der mit „Softly sweet around us flowing“ 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^s 6“ (vgl. Quelle C).

1 Stimme (nur Pfte): Titelseite, Notentext auf S. 2–23, 1 Leerseite. Verwendetes Exemplar: Oxford, Bodleian Library, Signatur: *Mus. Instr. 1. 9 [10]*. Hierbei handelt es sich um einen früheren Abzug der Klavierstimme mit zahlreichen Fehlern, die dann in der Stimme Pfte aus Quelle **C** durch Plattenkorrekturen ausgebessert 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 Aufzählungen sind unvollständig. Quelle **C*** ist nur überlieferungsgeschichtlich von Interesse, aber nicht editionsrelevant, sodass auf die Mitteilung der Sonderlesarten verzichtet wird.⁷

D: Erstausgabe der Partitur
Titelseite: *Fantasia | für | Piano Forte, | Chorus und | Orchester | von | L. van BEETHOVEN | Partitur.*
Leipzig: Breitkopf & Härtel, [184...]
Mit Plattennummer „107“ und Preisangabe „2 Thlr. 15 Ngr.“
Lochformat, III, 8 Seiten
Verwendetes Exemplar: Im Besitz des Herausgebers.

II. Zur Edition

Die Stimmen weisen folgende Besonderheiten der Notation auf:

1. Beethoven hat bei der Verwendung von Triolen, Quintolen, Sextolen und ähnlichen Gruppierungen in der Regel Artikulationsbögen verwendet und sie damit von regulären Gruppen von vier oder acht Sechzehntelnoten etc. abgegrenzt. Die Notierung wird in der Neuausgabe beibehalten. Ein Unterschied für die Ausführungspraxis ist sicherlich nicht intendiert.
2. In der englischen Erstausgabe (Quelle **C**) wird grundsätzlich *ffz* statt *sf* gesetzt; im Chorsatz erscheinen in dieser Ausgabe ab T. 424 mehrfach die Vortragsbezeichnungen *rinf.* und *ffz*, 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; vgl. dazu auch Michael Kassler, *Music Entries at Stationers' Hall, 1710–1810*, Ashgate 2004, S. 662. Weitere Belegexemplare wären den Regularien nach mindestens in der British Library, in Cambridge und Edinburgh zu erwarten, sind aber nicht nachweisbar. Angesichts des Überlieferungsbefundes stellt sich die Frage, ob 1810 überhaupt nur die Pianoforte-Stimme erschienen ist, obwohl dort noch nicht einmal ein Singstimmensatz enthalten ist, sodass die Stimme überhaupt nur als „Klavierauszug ohne Worte“ verwendbar war.

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. 227, 369 und 389 ohne Einzelnachweis normalisiert.

Als Hauptquelle für die Edition von Beethoven autorisierte deutsche Erstausgabe (**B**). Weitere Sonderlesarten im Notentext aus der englischen Erstausgabe (Quelle **C**) sind bereits im Notentext durch die Notation auf der Seite kenntlich gemacht. Abweichungen von der deutschen Ausgabe und dem Notentext von Quelle **B**, die über die üblichen modernen Notationsgewohnheiten und die in den Quellen vorkommenden generellen Adaptationen hinausgehen, werden in den Einzelanmerkungen angeführt. Die Sonderlesarten aus **C** wird über Abweichungen in der Satzsetzung und Tondauer sowie der Bezeichnungen der Instrumente berichtet, ebenso über die an vielen Stellen differenziertere Satzsetzung von Crescendo- und Decrescendo-Gabeln.

Ohne besondere Kennzeichnung wurden folgende Anpassungen vorgenommen: Stimmenbezeichnungen und Schlüsselung wurden modernisiert (die Quellen verwenden in den drei oberen Vokalstimmen sowie an einigen Stellen im Instrumentalbass c-Schlüssel). Die Rechtschreibung und Zeichensetzung wurden normalisiert, wobei die Getrenntschreibung bei Substantiven nach Möglichkeit entsprechend Quelle **B** beibehalten wurde. Angaben zur Dynamik und Spielweise erscheinen in der heute üblichen Form (z.B. *cresc.* statt *cres.*, *dim.* statt *dimin.* etc.). Die Takte sind in den Quellen nicht gezählt, maßgeblich ist die Setzung der Taktstriche von Quelle **B** (Quelle **C** weicht hiervon, insbesondere durch die Notierung von T. 439/440 ab).

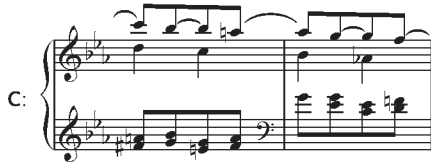
Da an der Herstellung der Erstausgaben **B** und **C** jeweils mehrere Stecher beteiligt waren, ist eine Unterscheidung zwischen Punkten und Strichen als Artikulationszeichen nicht überall möglich; diese werden daher in der vorliegenden Ausgabe in der Regel einheitlich in Tropfenform wiedergegeben. Nur 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 allem Anschein nach nur „vergessen“ wurden, sind fast immer in **C** vorhanden. Die Herkunft der Ergänzungen wird aber nur ausnahmsweise in den Einzelanmerkungen dokumentiert, insbesondere dann, wenn die entsprechende Angabe sowohl in **B** als auch in **C** fehlt.

Diese meisten Herausgeberzusätze können bereits im Notentext gekennzeichnet werden. Ergänzungen dynamischer Zeichen (wie *f*, *p*) werden in Kleinstich wiedergegeben. Bögen (Staccato- und Legatobögen) und Gabeln sind durch Strichsetzung kenntlich gemacht, ergänzte Angaben wie *cres.*, *arco*, *uniti*, *tutti* durch Kursivschrift. Ergänzungen wie die Aufhebung des Pedals durch * stehen in eckigen Rahmen, ergänzte tropfenförmige Artikulationsstriche sind in gleicher Größe, aber als gerade Linien abgebildet. Bei paarweise geblasenen Blasinstrumenten sind die Angaben zu Dynamik und Artikulation nicht immer konsistent in beiden Stimmen vorhanden; hierauf wird in der Regel in den Einzelanmerkungen nicht hingewiesen. Insbesondere wird nicht vermerkt, wenn entsprechende Angaben in einer der beiden Stimmen fehlen. Scheinbar fehlende Bögen könnten sich bei größeren Intervallen in der Stimme Cor II aus der Spieltechnik ergeben (z.B. T. 143, 447); in Zweifelsfällen wurde hier die Artikulation abweichend von der Stichregel zur Stimme Cor I gesetzt.

Geringe Abweichungen bei der Länge von Bögen oder bei der Position 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.

- 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 *f* statt *sf* [bzw. *fz*]
 344 Vc/Cb C: mit *f* 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 Timp 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*⁷ mit Pfte u OS b an einem Hals; C: *des*⁷ 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:

387 Pfte u 3 C: ohne *F*

Allegro

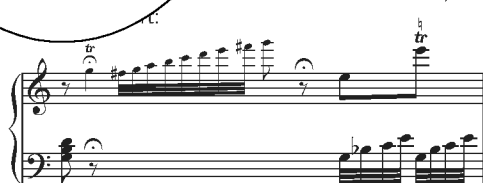
Die Tempobezeichnung in T. 389 lautet „Allegro“ in allen Stimmen aus B und C. Der Teilsatz ist in B* (S, A, T, B) als „No. 7“ gezählt.

- 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 allen 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* statt *fz*; C: *fz* statt *f*
 400 Va C: *g*² statt *f*
 412 VI I 1 C: *g*² statt *f*
 412 Va 1 C: *g*² statt *f*
 420 Pfte o C: *g*² statt *f*
 423 Timp 1 C: *g*² erst zu 7
 423 S I/II B*: Text ist „si“ statt „sì“
 425 A B*: Text ist „fi“ statt „fì“
 428–429 T I/II, B B*: Text ist „Zauberwelten“ bzw. „Zauber Welten“ statt „Zauberwelten“
 431 VI I 4
 439–440 in Instrumentalstimmen mit ♮, Pfte



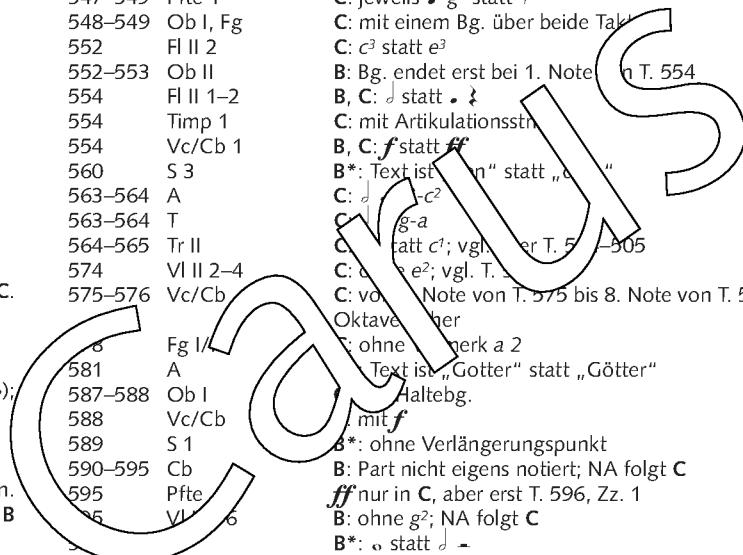
- 442 Pfte u 15 C: *a* statt *g*; vgl. aber T. 433
 442 VI I 2 C: *f*¹ statt *g*¹
 443 T I/II, B B*: Text ist „beiden“; NA folgt A
 452 VI II, Va I/II 1–6 C: ♮ statt 16tel-Triolen (notiert als ♯); vgl. T. 148
 453 Va I/II B: mit *f* statt *sf*
 454 Cor I 3–4 C: notiert *c*² statt notiert *e*², vgl. aber T. 150
 460 A B*: Text ist „Kunst“ statt „Gunst“
 462, 464 B C: jeweils *c*¹ statt *c*
 464 Ob I 3 B: mit Staccatopunkt
 468 VI I 1 B: ♮ (ohne nachfolgende ♯) statt ♯
 471 VI II 3 B: ohne ♯
 474, 475 T, S B*: Text ist „den“ statt „denn“
 482 T 2–3 C: *e*¹ statt *c*¹
 486 Clt I/II 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 ♮ statt ♯ 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: *ff* statt *f*
 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*³, C: 2.–4. Note jeweils ohne Unterstimme *e*²; siehe auch T. 574
 514 Va B: *fff* statt *ff*
 526 T, B C: Terz zu tief
 547–549 Pfte 1 C: jeweils ♮ *g*² statt ♯
 548–549 Ob I, Fg C: mit einem Bg. über beide Takte
 552 Fl II 2 C: *c*³ statt *e*³
 552–553 Ob II B: Bg. endet erst bei 1. Note in T. 554
 554 Fl II 1–2 B, C: ♮ statt ♯
 554 Timp 1 C: mit Artikulationsstrich
 554 Vc/Cb 1 B, C: *f* statt *ff*
 560 S 3 B*: Text ist „n“ statt „n“
 563–564 A C: ♮ statt *c*²
 563–564 T C: *g-a*
 564–565 Tr II C: *c*¹ statt *c*¹; vgl. aber T. 564–565
 574 VI II 2–4 C: *e*² statt *e*²; vgl. T. 574
 575–576 Vc/Cb C: vor 1. Note von T. 575 bis 8. Note von T. 576 eine Oktave höher
 578 Fg I/II C: ohne Vermerk *a* 2
 581 A C: Text ist „Götter“ statt „Götter“
 587–588 Ob I C: Haltebg.
 588 Vc/Cb C: mit *f*
 589 S 1 B*: ohne Verlängerungspunkt
 590–595 Cb B: Part nicht eigens notiert; NA folgt C
 595 Pfte *ff* nur in C, aber erst T. 596, Zz. 1
 596 VI I 6 B: ohne *g*²; NA folgt C
 611 Fl I B*: ♮ statt ♮
 612 C: *c*³ statt *e*³
 Die abschließende – 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 rau 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,
äußre Ruhe, innre Wonne
herrschen für den Glücklichen.
Doch der Künste Frühlingssonne
lässt aus [Leiden]* Licht entstehn.

Großes, das ins Herz gedrungen,
blüht denn neu und schön empor,
hat ein Geist sich aufgeschwungen
hallt ihm stets ein Geisterchor.
Nehmt denn hin, ihr schön
froh die Gaben, schöne
Wenn sich Lieb und Kunst vermählen,
lohnt dem M... Kunst.

* Lesart ... alle 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 raptur'd feelings
Music's vary'd charms inspire!

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

Soft and sweet thro' ether winging,
sound the harmonies of life,
their immortal flowers springing
where the soul is free from strife.
Peace and joy are sweetly blended
like the waves' alternate play;
what for mastery contended
learns to yield and to obey.

When on music's mighty tones
souls of men to heaven rise,
then do vanish earth's dominion,
nor is name to the senses,
from without and by within us,
is the bliss for which we long.
If o'er the magic win us,
joy and calm are turn'd to song.

With its tide of joy unbroken,
music's flood our life surrounds,
what a mastermind hath spoken
thro' eternity resounds.
Oh receive, ye joy invited,
all its blessings without guile,
when to love is pow'r united,
then the Gods approving smile.