

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 Pausenakte an vielen Stellen fehlerhaft vermerkt, sodass das Verhängnis bei der Aufführung des nur mangelhaft geprobtten 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 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 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

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).

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 dezemem 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

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 Ped. , 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 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, 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

14 *8va*

ff sf sf sf sf dim.

ff

** Ped. **

15

sf dim.

*sempre Ped. **

16

sf dim.

Ped.

17

p cantabile cresc.

(17)

a tempo pp

18

cresc. sf sf sf

sf sf sf

21

Musical score for measures 21-22. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain dense chordal textures. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in both staves.

22

Musical score for measures 22-23. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Dynamic markings include *f* (forte) and *sf* (sforzando) in both staves. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the upper staff. An asterisk (*) is placed above a measure in the upper staff.

23

Musical score for measures 23-24. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) in both staves. Pedal markings (*Ped.*) are present in the lower staff. Tenor markings (*ten.*) are present in the upper staff. An asterisk (*) is placed below a measure in the lower staff.

24

Musical score for measures 24-25. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) in both staves. Pedal markings (*Ped.*) are present in the lower staff. Tenor markings (*ten.*) are present in the upper staff. An asterisk (*) is placed below a measure in the lower staff.

25

Musical score for measures 25-26. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo) in both staves. Pedal markings (*Ped.*) are present in the lower staff.

Musical score for measures 26-27. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with dense textures. A magnifying glass icon is positioned over the right side of the system. An asterisk (*) is placed at the end of the system.

* 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

Va

Vc
Cb

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

44

Ob

Fg

Cor

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

pp

arco

p

arco

p

esc.

cresc.

53 **Meno allegro***

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Pfte

Va

Vc
Cb

p

f

pp

dolce

f

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

64

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Pfte

72

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Pfte

73

Fl

Ob

Cl

I Solo

Pfte

dolce

tr

80

Fl

Ob

Cl

Fg

Pfte

87

Fl

Ob

Cl

Fg

Pfte

dolce

94

Fl

Ob

Cl

Pfte

101

Fl

Ob

Clt

Fg

Pfte

108

Fl

Ob

Clt

Fg

Pfte

Solo

Solo

I Solo dolce

dolce

116

Fl

Ob

Pfte

124

Fl

Ob

Cl

Fg

Pfte

Vl

Va

Vc

Cb

Solo

dolce Solo

dolce Solo

Vc Solo

dolce

132

Fl

Ob

Cl

Fg

Pfte

Vl

Va

Vc





cresc.

Tutti

p

*cresc. Tutti

cresc. Bassi

* 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

Vl *f*

Vc Cb *f*

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

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*

Pfte

Vi *più f*

Va *sf* *sf* *più f*

Vc *sf* *sf* *più f*

Cb

iti

158

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

Vl

Va

Vc
Cb

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

164

Fl

Ob

Ppf

Va

Vc
Cb

p

p

p

p

169

Fl

Ob

Pfte

8va

3

f

p

dolce

VI

Va

Vc
Cb

174

Fl

Ob

Cor

Pfte

8va

dolce

p

Va

Vc
Cb

179

Fl

Ob

Cor

Pfte

8va

VI

Va

Vc
Cb

p

p

f

p

184

Pfte

8va

p

s

tr

pre più allegro

Va

Vc
Cb

185

Allegro molto

Fl

Ob

Fg

Tr

Timp

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

191

Fl

Ob

Fg

Tr

Timp

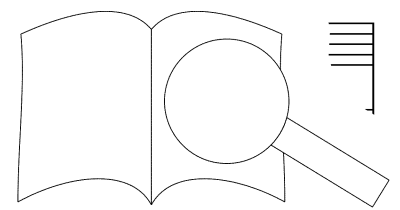
Pfte

VI

Va

Vc
Cb

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



197

Fl

Ob

Fg

Tr

Timp

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

203

Fl

Ob

Fg

Tr

Timp

Pfte

Va

Vc
Cb

Solo

Solo

Solo

Vc/Cb Solo

p

209

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

215

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

cresc. - - - - -

dolce

pp

pp

pp

Vc Solo

pp

220

Pfte

Va

Vc

226

Pfte

molto leggiermente

VI

pp

Va

Vc / Cb Solo

pp

232

Pfte

VI

pp

Va

Vc / Cb

238

Pfte

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.

244

Fl

Ob

Fg

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

p cresc.

p cresc.

p cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

251

Fl

Ob

Fg

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

f

f

f

f

ff

Tutti

ati

Tutti

f

* Siehe den Kritischen Bericht. / 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 *sf sf sf sf sf ff sf sf sf*

Solo *f*

Solo *f*

2 Va Solo *f*

Vc Solo *f*

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

271

Fl

Ob

Fg

Pfte

Vi

Va

Vc

278

Fl

Ob

Fg

Pfte

Va

Vc

286

Fl

Ob

Fg

Pfte

5

8va

5

5

8va

VI

Va

Vc

uniti

291

Adagio ma non troppo
in La / A

Cl

Fg

Va

Vc

iole divisi

p

p

297

Pfte

8va

cresc.

dim. 6

299

Clt

Fg

Pfte

leggermente

10

Va

Vc

302

Clt

Fg

Pfte

cresc.

Va

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

Vc

p

310

Clf

Fg

Va

Vc

PROBEKOPPIE

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

312

Clt

Fg

Pfte

Va

Vc

cresc.

dim.

314

Clt

Fg

Pfte

Va

Vc

dim.

pp

dim.

dim.

pp

316

Ob

Clt

Fg

Tr

Pfte

p cresc.

pp

pl

cresc.

Marcia

322 Assai vivace

Ob

Fg

Cor

Tr
in Do / C

Timp
in Do-Sol / c-G

Pfte

VI

Va
uniti

Vc
Cb
Bassi

f

ff

Tutti

f

f

f

f

f

328

Ob

Fg

Cor

Tr

Timp

Va

Vc
Cb

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

334

Ob

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

ten.

Vl

Va

Vc

Cb

341

Ob

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

Vl

Va

Vc

Cb

382

Pfte *p* *cresc.*

VI

Va *pizz.*

Vc *pizz.*

388

Pfte *ff* *8va*

VI

Va

Vc *Tutti arco* *pp* Bassi

392

Pfte *ff* *a*

Va *Tutti arco* *pp*

Vc *pp* *cresc.* Bassi

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

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

Vio¹

Viola

Violoncello
Contrabbasso

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

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

Solo

Schweich-lend
Soft and

Solo

Schweich-lend
Soft and

Va

Vc
Cb

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

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-

soft and sweet thro' e-ther wing-ing, sound the har-mo-nies of

hold ...
sweet,

Solo

Schmeich-lend hold und lieb-lich klin-gen un-sers Le-bens

soft and sweet thro' e-ther wing-ing, sound the har-r

Schmeich-lend hold ...

Soft and sweet,

Solo

Schmeich-lend hold ...

Soft and sweet,

pizz. **

pizz.

pizz. **

pizz.

Timp

Pfte

S

A

T

B

en Blu-men sich, die e-wig blühn, Fried und Freu-de glei-ten freund-lich wie der Wel-len Wech-sel-

g-ing where the soul is free from strife, Peace and joy are sweet-ly blend-ed 'er-nate

ent-schwin-gen Blu-men sich, die e-wig blühn, Fried und Freu-de glei-ten freun

w-ers spring-ing where the soul is free from strife, Peace and joy are sweet-ly blenc



* 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 rau 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 rau 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

B

de-
 on ne sic's Zau-ber
 might - y

Tö - ne Zau - ber
 mu - sic's might - y
 pizz.

VI

Va

Vc
 Cb

pizz.

pizz.

pizz.

Pfte

T

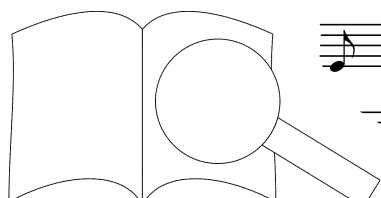
Wor - tes Wei - he spricht, muss sich Herr - li - ches ge -
 men to heav - en rise, then doth van - ish earth's do -

des
 of
 sul

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

Va

Vc
 Cb



433

Pfte

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

B
 stal - ten, Nacht und Stür - me wer - den Licht, äuß - re Ru - he, i:
 min - ion, man is stür - na - tive to - den the skies, calm with - out.

Vi

Va

Vc
 Cb

437

Pfte

T
 Won - ne her, Glück - li - chen. Doch der
 in us, or which we long. If of

B
 Wor für den für Glück - li - chen. Doch der
 bliss for for which we long. If of

Va

Vc
 Cb

* 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
Va
Vc
Cb

das ins Herz ge - drun - gen, blüht dann und ein Geist sich auf - ge - schwun - gen, haltt ihm
 tide of joy un - bro - ken, mu - si - cian what a mas - ter - mind hath spo - ken thro' e -

das ins Herz ge - drun - gen, hat ein Geist sich auf - ge - schwun - gen, haltt ihm
 tide of joy un - bro - ken, - rounds, what a mas - ter - mind hath spo - ken thro' e -

das ins Herz schön em - por, hat ein Geist sich auf - ge - schwun - gen, haltt ihm
 tide of joy ar life sur - rounds, what a mas - ter - mind hath spo - ken thro' e -

dar - in neu und schön em - por, hat ein Geist sich auf - ge - schwun - gen, haltt ihm
 ac's flood our life sur - rounds, what a mas - ter - mind hath spo - ken thro' e -

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



458

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

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

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

mäh-len, lohnt dem Men-scher
nit - ed, then the Gods

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

mäh-len, lohnt de-
nit - ed, then

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

mäh
n'

anst.
smile.

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

uniti

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

466

Fl *p*

Ob *p*

Cltr *p*

Fg *p*

Cor *p*

Tr *p*

Timp *p*

Pfte *dolce*

S *p*

A *p*

T *p*

B *p*

Va *p*

Vc *p*

Cb *p*

I *

See - len, nehmt hin
vit - ed, re - ceive

See - len, ehr nehmt hin
vit - ed, re - ceive

See - len, nehmt hin
vit - ed, re - ceive

nehmt hin, nehmt hin
re - ceive, re - ceive

nehmt hin, nehmt hin
re - ceive, re - ceive

nehmt hin, nehmt hin
re - ceive, re - ceive

nehmt hin, nehmt hin
re - ceive, re - ceive

nehmt hin, nehmt hin
re - ceive, re - ceive

* 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

Va

Vc

Cb

die Ga
its bless

die
;

gs

schö
with

ben
ings

schö
with

ner
out

ner
out

ner
out

ner
out

Kunst.
guile.

Kunst.
guile.

Kunst.
guile.

Kunst.
guile.

Nehmt denn
Oh re -

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

Solo
p

Solo
p

8va

3

3

3

6

Fl
Ob
Cl
Fg

Cor
Tr
Timp

Pfte

S
A
T
B

hin, ihr schö - nen See - n, froh
ceive, ye joy in - vit all

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

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

See - nen See - len, nehmt die Ga - - ben schö - ner,
vit - in - vit - ed, all its bless - ings with - out,

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

cresc. poco a poco

Solo p

cresc. poco a poco

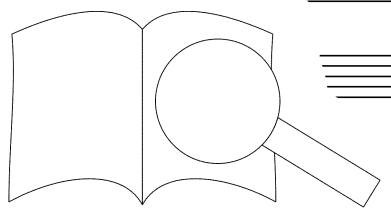
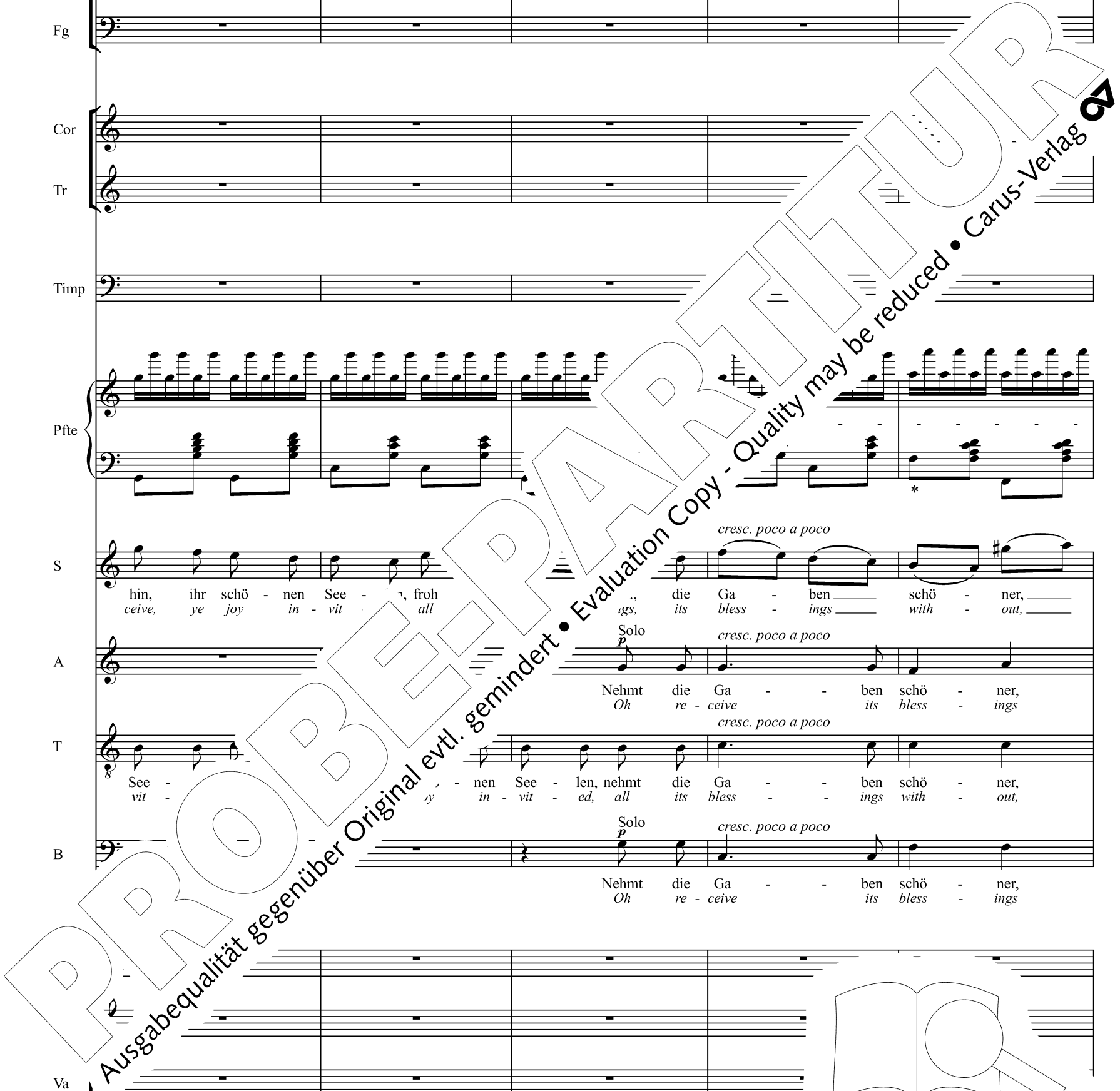
cresc. poco a poco

Solo p

cresc. poco a poco

Va
Vc
Cb

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



481

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

Va

Vc
Cb

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

Tutti p cresc.

Tutti p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

schö - ner out Kunst. guile. Nehmt Take *less* die Ga ben
with - ner out Kunst. guile. Take *less* ings, die its Ga bless - ben
schö - ner out Kunst. guile. *ie* - ben, die Ga - ben
with - ner out Kunst. guile. *ss* - ings, die its bless - ings
schö - ner die Ga ben, die Ga ben
with - o' its bless - ings, die its bless - ings
sch^z Nehmt die Ga ben, die Ga ben
v Take its bless - ings, die its bless - ings

3 p cresc.

3 p cresc.

3 p cresc.

3 p cresc.

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Tr
Timp

Pfte

8va

f

Ped.

S
A
T
B

schö - ner out Kur
with - ner out

ess - ben, die Ga - ben
ings, its bless - ings

schö - ner out
with - ner out

its Ga - ben, die Ga - ben
its bless - ings, its bless - ings

schö with
with

froh take die Ga - ben, die Ga - ben
take its bless - ings, its bless - ings

ist, froh take die Ga - ben, die Ga - ben
guile, take its bless - ings, its bless - ings

Va
Vc
Cb

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

Presto

489

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

8

Va

Vc

Cb

8va

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

schö - ner Kunst, froh die oen, ben - schön - ner Kunst.
with - out guile, 'ake its less - ings with - out guile.

schö - ner Kunst.
with - out guile.

schö - ner Kunst.
with - out guile.

froh die Ga - ben, die Ga - ben schön - ner Kunst.
take its bless - ings, its bless - ings with - out guile.

schö - ner Kunst.
wi froh die Ga - ben, die Ga - ben schön - ner Kunst.
take its bless - ings, its bless - ings with - out guile.

ff

ff

ff

ff

ff

ff



Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

Va

Vc

Cb

Nehmt denn *Oh* *r* *hr* sch^ö*ne* See - len,
re - ceive, ye joy in - vit - ed,

froh die Ga - ben sch^ö-ner Kunst.
all its bless - ings with - out guile,

froh die Ga - ben sch^ö-ner Kunst.
all its bless - ings with - out guile,

froh die Ga - ben sch^ö-ner Kunst.
all its bless - ings with - out guile,

froh die Ga - ben sch^ö-ner Kunst.
all its bless - ings with - out guile,

503

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

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

* Siehe den Kritischen Bericht. / See critical report.

509

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

Va

Vc

Cb

più f

ff

tr

ff

und is Kraft pow'r ver - u -

più f

ff

und is Kraft pow'r ver - u -

più f

ff

und is ver - u -

ff

ff

ff

ff

ff

516

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

Va

Vc

Cb

PROBEPARTITUR

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

mäh - - - - - en,
 nit - - - - -

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

mäh - - - - -
 nit - - - - -

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

mäh - - - - -
 nit - - - - -

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

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



Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

Va

Vc

Cb

lohnt dem Men - schen Göt - ter
 then the Gods ap - i - then the Göt - - - ter do Gunst.
 smile.

lohnt dem Men
 then the God then the Göt - - - ter do Gunst.
 smile.

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

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

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

Fl
Ob
Cl
Fg

Cor
Tr

Timp

Pfte

S
A
T
B

Solo *p*
Nehmt denn
Oh re

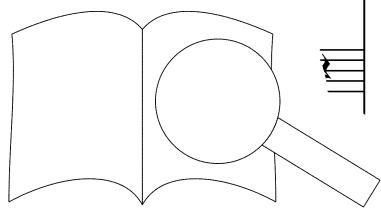
Solo *p*
See - len, nehmt denn hin, ihr schö - nen See - len,
joy in - vit - ed, Oh re - ceive, ye joy in - vit - ed,

Net
- nen See - len, nehmt die Ga -
joy in - vit - ed, all its bless -

Va
Vc
Cb

p pizz.
p pizz.
p pizz.

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



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

ben, die Ga ben, die
ings, its bless - ingr die its
Solo
p cresc.
Nehmt die Ga
Take its bless
cr
nehmt die
take : Ga
Solo
p bless - ben ings schön - ner out Kunst,
ings, its bless - ben ings with - ner out guile,
gile,
cresc. sempre cresc. cresc. sempre cresc.

PROBENFÜR

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

Va

Vc

Cb

Tutti p cresc.

nehmt die Ga - - ben, die en - - schö - - ner

take its bless - - ings its ings with - - out

Tutti p cresc.

nehmt die Ga - - ben - - ben ings schö - - ner

take its bless - - ings with - - out

Tutti p cresc.

nehmt die Ga - - ben ings schö - - ner

take its its bless - - ings with - - out

Tutti p cresc.

nehmt die Ga - - ben ings schö - - ner

take its its bless - - ings with - - out

p

ben, die Ga - - ben schö - - ner

ings, its bless - - ings with - - out

PROBE

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



Fl *f*

Ob *f*

Cltr *f*

Fg *f*

Cor *f*

Tr *f*

Timp *f*

Pfte *ff*

S *f*
Kunst. guile. Wen. When *f.* w'r lohnt dem Men-schen Göt-ter
then the Gods ap-prov-ing

A *f**
Kunst. guile. *leb* love ver-mäh-len, lohnt dem Men-schen Göt-ter
u-nit-ed, then the Gods ap-prov-ing

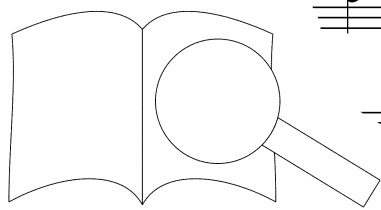
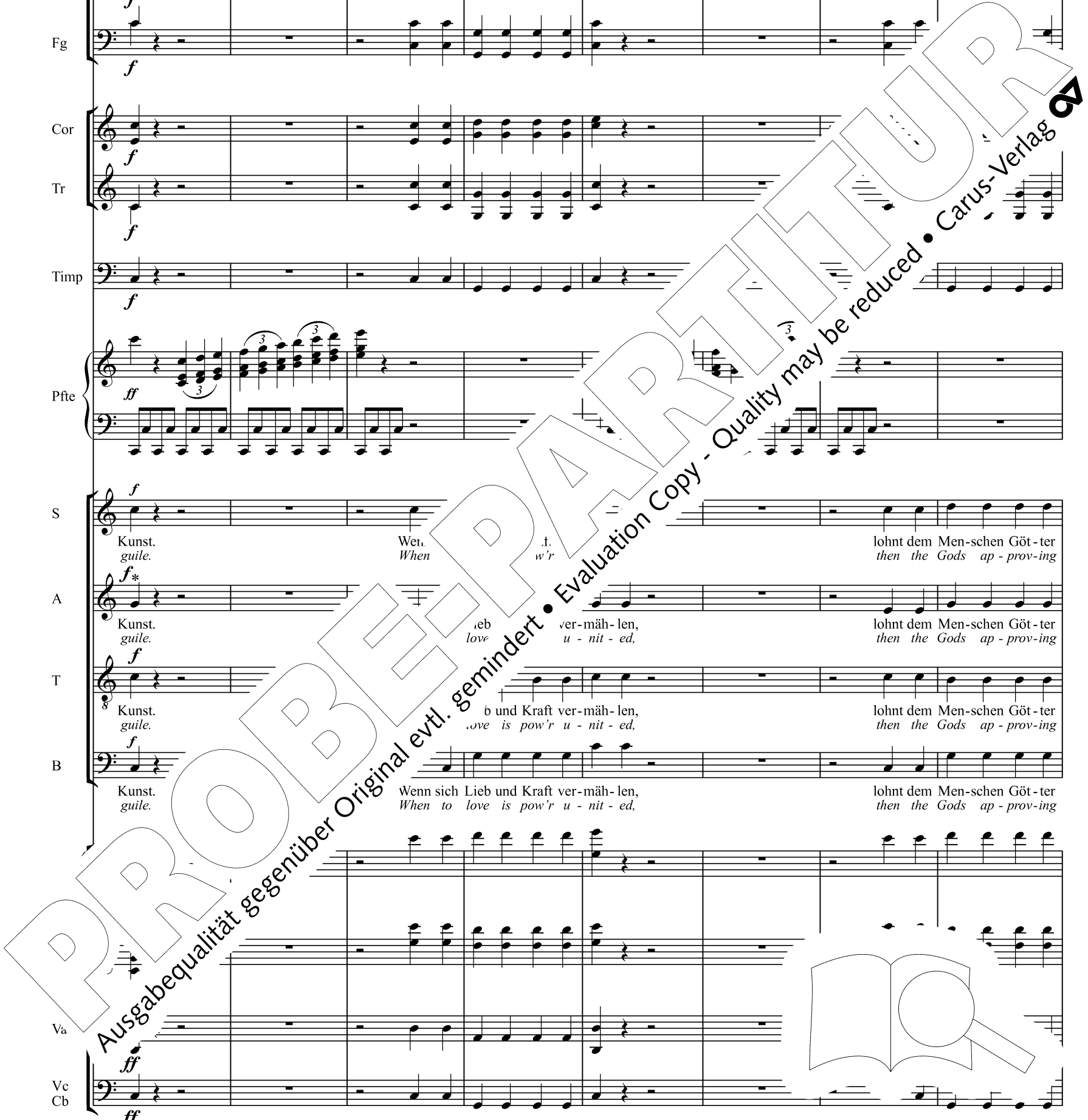
T *f*
Kunst. guile. b und Kraft ver-mäh-len, lohnt dem Men-schen Göt-ter
love is pow'r u-nit-ed, then the Gods ap-prov-ing

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

Va

Vc Cb *ff*

* C: e'



562

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

Va

Vc Cb

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

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

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

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

Va

Vc Cb

PROBENPARTITUR

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



* Siehe das Vorwort. / See foreword.

Fl

Ob

Clt

Fg

più f

ff

Cor

Tr

più f

ff

Timp

tr

Pfte

S

A

T

B

più f

ff

Kraft, *pow'r*; und *is* Kra. *pow'r*

Kraft, *pow'r*;

Kraft, *pow'r*;

Kraft *pow'r*

Va

Vc

Cb

più f

unite

ff

ff

PROBENPARTITUR

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

575

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

Va

Vc

Cb

ver - mäh - - - - -
u - nit - - - - -

at dem Men - schen Göt - ter Gunst,
ten the Gods ap - prov - ing smile,

ver - mäh
u - nit

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

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

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

PROBENPARTITUR

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



Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

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

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

lohnt dem Mer - schen Göt - ter
 then the Gr - e, ap - prov - ing

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

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

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

en Göt - ter Gunst,
 ap - prov - ing smile,

Va

Vc

Cb

590

Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

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

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

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

Gunst, smile, - - - - - ter ing Gunst. smile.

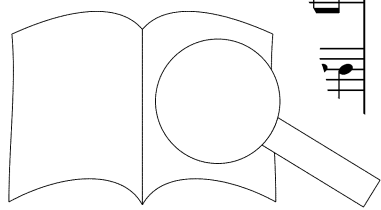
ff

ff

ff

ff

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



597

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

Va

Vc

Cb

* Siehe das Vorwort. / See foreword.

605

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Timp

Pfte

S

A

T

B

Va

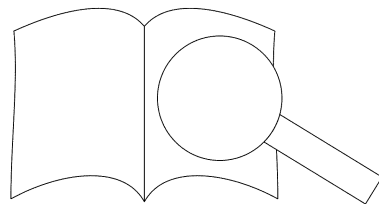
Vc

Cb

PROBEPARTITUR

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

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 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 Preisangabe „2 Rthl.“ schriftlich: „12 gr.“].

Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, S.H. Beethoven 339. Späterer Abzug mit weichen Platten², Exemplar ohne Vokalstimmen.

Im Einzelnen handelt es sich um die folgenden Instrumente:

Flauto Primo (2 S.)

Flauto Secondo (1 S. und 1 Leerseite)

Oboe Primo (2 S.)

Oboe Secondo (2 S.)

Clarinetto Primo (2 S.)

Clarinetto Secondo (2 S.)

Fagotto (2 S.)

Fagotto (2 S.)

Corno (2 S.)

Corno (2 S.)

Violino Primo (4 S.)

Violino Secondo (4 S.)

Viola (4 S.)

Violoncello (3 S. und 1 Leerseite)

Basso (3 S. und 1 Leerseite)

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

Chor (4 S.)

Chor (4 S.)

Chor (4 S.)

Chor (4 S.)

Chor (4 S.)

Chor (4 S.)

Chor (4 S.)

Chor (4 S.)

Chor (4 S.)

Chor (4 S.)

Chor (4 S.)

Chor (4 S.)

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

Violino Primo (4 S.)

Violino Secondo (4 S.)

Viola (4 S.)

Violoncello (3 S. und 1 Leerseite)

Basso (3 S. und 1 Leerseite)

Die Klavierstimme ist als Direktionsstimme

einen Orchesterauszug an allen Stellen

pausiert, zudem sind ab T. 398 die

einem Orientierungssystem enthaltene

klar fehlenden Vokalstimmen

der Verleger ohne Beethovens

B*: Kammermusik

Titelseite (Pfte):

| einer Violine

Chor | und Cello | mit

Leipzig:

Mit A.

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

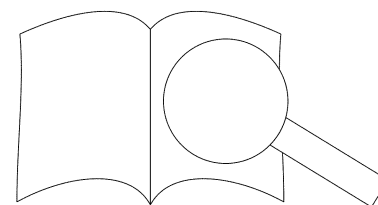
„1615“ (in Pfte, S, A, „1615“ aus Quelle B) und

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

³ Siehe *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis*, bearbeitet von Kurt Dorfmueller u. a., München: Henle 1998, S. 195.

⁴ Die Bearbeitung, die sich auf eine Reduktion der Stimmen beschränkt (Klavierstimme und Chor), stammt von August Gottlob Fischer (1771–1840), Bericht, S. 195.

⁵ Zu einer einzigen Plattenkorrektur in der deutschen Ausgabe siehe kritischer Bericht, S. 195.



for 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)
- Clarineti 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 Direktionsstimme eingerechnet. In der ersten Ausgabe von Beethoven hat bei der Verwendung von Triolen, Quintolen, Septolen und ähnlichen Gruppierungen in der Regel Artikulationsstriche 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 Aufführungspraxis ist sicherlich nicht intendiert.

2. In der englischen Erstausgabe (Quelle C) wird grundsätzlich *ff* 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

⁶ Nach freundlicher Mitteilung von Dr. ... vom 10. April 2019) handelt es sich ... wie es nach dem „Legal Deposit Act“ ... Kassler, *Music Entries at Stationers* ... Weitere Belegexemplare wären der ... Library, in Cambridge und Edinburgh ... Angesichts des Überlieferungsbefur ... nur die Pianoforte-Stimme erschie ... Singstimmensatz enthalten ist, ... vierauszug ohne Worte“ verwendet

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: *Ms. Instr. 1. 9 [10]*. Hierbei handelt es sich um einen frühen Klavierauszug mit zahlreichen Fehlern, die dann durch Plattenkorrekturen ... Eine Übersicht der Abweichungen liegt als ... der englischen Erstausgabe aus der ... British Library bei (siehe das verwendete ... für eine Aufzählung der Plattenkorrekturen ... X/2, Kritischer Bericht, S. 193 ... unvollständig. Quelle C* ist ... Interesse, aber nicht editiert ... der Sonderlesarten ver-

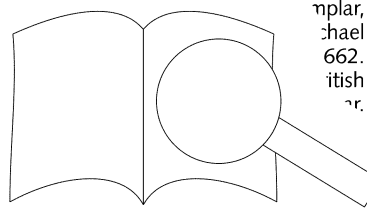
D: Erstausgabe
Titelseite: *Fantasia per il Piano Forte*
L. van Beethoven
Leipzig, C. Neumann, Neuberger & H. Schade
M. 179
H. 179
Verlag
Angabe „2 Thlr. 15 Ngr.“
des Herausgebers.

weisen folgende Besonderheiten der Notation auf:

1. In der ersten Ausgabe von Beethoven hat bei der Verwendung von Triolen, Quintolen, Septolen und ähnlichen Gruppierungen in der Regel Artikulationsstriche 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 Aufführungspraxis ist sicherlich nicht intendiert.

2. In der englischen Erstausgabe (Quelle C) wird grundsätzlich *ff* 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. ... vom 10. April 2019) handelt es sich ... wie es nach dem „Legal Deposit Act“ ... Kassler, *Music Entries at Stationers* ... Weitere Belegexemplare wären der ... Library, in Cambridge und Edinburgh ... Angesichts des Überlieferungsbefur ... nur die Pianoforte-Stimme erschie ... Singstimmensatz enthalten ist, ... vierauszug ohne Worte“ verwendet



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, 389 ohne Einzelnachweis normalisiert.

Als Hauptquelle für die Edition dient die von Beethoven revidierte deutsche Erstausgabe (Quelle **B**). Wichtige Satzarten im Notentext aus der englischen Erstausgabe (Quelle **C**) sind bereits im Notentext durch Fußnoten kenntlich gemacht. Alle Unterschiede zwischen dem Notentext der Quelle **B**, die über Notationsgewohnheiten und die realen Adaptionen bei Inkorrekturen in den Einzelanmerkungen **A** und **C** wird über Abweichungen in den Bezeichnungen der Stellen differenziert und Decrescendo-Gabeln.

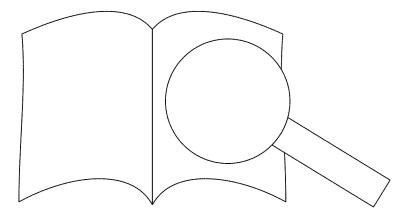
Ohne Berücksichtigung folgende Anpassungen vorgenommen wurden: Die Notation und Schlüsselung wurden in den drei oberen Vokalstimmen im Instrumentalbereich c-Schlüsselung normalisiert. Die Zeichensetzung wurde normalisiert. Die Schreibweise bei Substantiven nach Möglichkeit der Quelle **B** beibehalten wurde. Angaben zur Artikulation erscheinen in der heute üblichen Form (*es, dim.* statt *dimin.* etc.). Die Takte sind in den Quellen **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. Pflte, T. 6ff.). Bei Portato werden, wie in den Quellen jeweils Punkte zusätzlich zum Bogen zu den Noten gesetzt. Einzelanmerkungen wird, wo dies ausnahmsweise erforderlich ist, nach dem Quellenbefund differenziert (z.B. „mit Strich“ oder „mit Artikulationsstrich“).

Herausgeberzusätze wurden so spärlich wie möglich. Sie ergeben sich in der Regel aus dem unvollständigen Original auch aus Parallelstellen. Zeichen, die in den Quellen nach nur „vergessen“ wurden, sind in der Ausgabe durch die Herkunft der Ergänzungen in den Einzelanmerkungen dokumentiert. Die entsprechende Angabe ist in der Ausgabe durch * gekennzeichnet.

Diese meisten Herausgeberzusätze sind im Notentext gekennzeichnet. Zeichen wie *f*, *p* werden in der Ausgabe durch * gekennzeichnet. Alte- und Legatobögen sind in der Ausgabe durch * gekennzeichnet. Ergänzungen wie *resc.* sind in der Ausgabe durch * gekennzeichnet. Die Angabe der Pedalübung des Pedals durch * gekennzeichnet. Die Angabe der tropfenförmigen Artikulation ist in der Ausgabe durch * gekennzeichnet. Die Angabe der Blasinstrumente sind die Angaben in der Ausgabe nicht immer konsistent in beiden Stimmen. Darauf wird in der Regel in den Einzelanmerkungen hingewiesen. Insbesondere wird nicht vermerkt, wenn die angegebene Angabe in einer der beiden Stimmen fehlen. Die fehlenden Bögen könnten sich bei größeren Intervallen in der Stimme Cor II aus der Spieltechnik ergeben (z.B. T. 143, 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.




III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bg. = Bogen, Cb = Contrabbasso, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, 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, VI = Violino, Zz. = Zählzeit.
Zitierweise: 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 1“.

- 3 Pfte o 3 **B, C:** Akkord ohne c^2+f^2
 - 8 Pfte u 27 **C:** \downarrow bereits zu 24. Note
 - 9 Pfte o 24 **C:** sf (als fz) 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 f^2 jeweils als ♩ notiert; erste Decrescendo-Gabel aus Platzgründen vor o c^2 notiert
 - 22 Pfte o OS 14, 16 **C:** b^2 statt d^3
- 
- 22 Pfte Zz. 4, 1. Achtel **C:** ♩ statt ♩
 - 23 Pfte o 17 **C:** Akkord ohne as^2
 - 23 Pfte o 21 **C:** Akkord mit f^2+as^2
 - 26 Pfte 5ff. **C:** bis zum Taktende als Kleinstichnoten notiert (mit Ausnahme der abschließenden Achtelnote in 64-ten statt 128-Noten)

Finale

Allegro

Die Angabe „Finale“ in T. 27 steht nur in den folgenden Stirnblättern: Fig. 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 **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“. Sie heißt abweichend „Allegro ma non troppo“ in **B*** (A, T, B). Sie fehlt in den Stimmen von **C**. Der Teilsatz ist in **B*** (S, A, T, B) als „No. 1“ gezählt.
- 55 Cor I/II
 - 58 Pfte 2
- 83, 91 Fl I 1
 - 87 Pfte 1
 - 99 Pfte 1
 - 115 Fg 1
 - 130 Pfte 1

- 160 Fl I 3
 - 160–161 Clt I
 - 162 Va I/II 1
 - 172 Fl I 3
 - 127–173, 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-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, 7. Note von T. 179; Decrescendo-Gabel beginnt bei derselben Note
C: letzte Gruppe von T. 179 mit d^3

Allegro molto

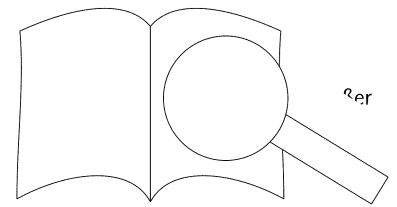
Die Tempobezeichnung in T. 185 lautet „Allegro molto“. Sie heißt abweichend „Allegro ma non troppo“ in **B** (Pfte) und **C** (V I/II). Die Taktvorzeichnung ist ♩ statt ♩ . Der Teilsatz ist in **B*** (S, A, T, B) als „No. 2“ gezählt.

- 186 Pfte u 3
 - 204 Vc/Cb 4
 - 212 Va 1
 - 219 Vc/
 - 227 Pfte u 3
 - 233 Vc/Cb 4
 - 237 Va 1
 - 249 Vc/
 - 293, 295 Clt I, Fg I 1–4
 - 295 Pfte o 1–3
 - 296 Vc 4
 - 302 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:** mit Artikulationsstrich (statt in T. 266)
B: mit Haltebg., aber tr bei 6. Note wiederholt; NA folgt **C**
B: * bereits nach 2. Note von Pfte o
- ##### Allegro ma non troppo
- Die Tempobezeichnung in T. 291 lautet „Allegro ma non troppo“ in der Mehrzahl der Stimmen. Sie heißt abweichend „Adagio ma non troppo“ in **B** (Pfte) und **C** (V I/II, Vc/Cb) sowie nur „Adagio“ in **B/B*** (Fl, Tr, Timp, S, A, T, B). Sie fehlt in **B** (Clt) und **C** (Tr). Der Teilsatz ist in **B*** (S, A, T, B) als „No. 5“ gezählt.
- B:** Bg. nur zu 2.–4. Note; NA folgt **C**
C: abweichend notiert als ♩ mit nachfolgender ♩ -Vorschlagsnote
C: A statt cis
C: ein Bg. zu 1.–5. Note
C: Bg. beginnt bereits bei 3. Note
C: ♩ statt ♩ , *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: ♩ statt ♩
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

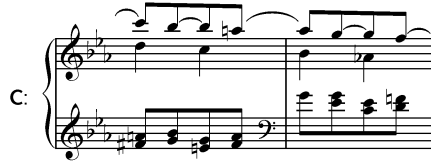
Assai vivace

Die Satzbezeichnung in T. 322 lautet „Assai vivace“ in **C** (Fl I, Ob II), wo sie fehlt. Die Tempobezeichnung lautet „Allegro ma non troppo“ in der Mehrzahl der Stimmen, sie fehlt nur in **B** (Clt, Cor, Tr). Der Teilsatz ist in **B*** (S, A, T, B) als „No. 3“ gezählt.



- 322 Pfte
 340 Fg, Va, Vc/Cb
 344 Vc/Cb
 350 VI I/II
 351 VI II
 353 Tr I 4
 353-356 Tr I/II
 356 Timp
 357, 360 Pfte
 363 Pfte
 367 Pfte o 3
 371 Vc/Cb
 374, 378 Pfte
 381 VI I 1-2
 381 VI II 1
 382 Pfte u 2ff.
 382 Pfte
 383 Pfte o
 383-384 Pfte
 387 Pfte u 3

B: irreführend notiert, da am Taktende zusätzlich Orchesterstimmen-Auszug für Ob 5-6 und Cor 5-6 enthalten
C: mit **f** statt **sf** [bzw. **fz**]
C: mit **f** statt **sf** [bzw. **fz**]
B: mit zusätzlichem *dim.*
B: *dim.* schon in T. 350
B: ♩ statt ♪
C: Takte fehlen
B, C: **pp** schon bei 2. Note von T. 355
B, C: **pp** erst zu 1. Note Pfte o
C: mit **pp**, aber erst zu 1. Note Pfte o
B: Notierung nicht eindeutig, aber *des*¹ mit Pfte u OS b an einem Hals; **C:** *des*¹ ist ♩ statt ♪
B: mit Vermerk „Violoncelli“ trotz voranstehenden Vermerk „Solo“ in T. 359
B: Wechsel Crescendo- zu Decrescendo-Gabel schon bei 1. Note des Taktes; NA folgt **C**
C: mit Bg.
B: ohne \flat (Generalvorzeichnung mit 1 \flat)
B: Bg. erst ab 3. Note; **C:** ohne Bg.
B: **p** bereits bei 1. Note; **C:** ohne **p** (aber mit Decrescendo-Gabel)
B: Bg. beginnt erst bei 1. Note T. 384; **C:** ohne Bg.



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
 397 Va 1

C: mit **ppp** statt **pp**
B: ohne \flat (Generalvorzeichnung noch mit einem \flat); 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 Sie heißt abweichend „Allegretto ma non troppo quasi Andante cor (Pfte). Sie fehlt in **B** (Fl II). Der Teilsatz ist in **B*** (S, A, T, B) als „No

- 398 Pfte
 400 Va
 412 VI I 1
 412 Va 1
 420 Pfte o
 423 Timp 1
 423 S I/II
 425 A
 428-429 T I/II, B
 431 VI I 4
 439-440

B: **f** jeweils zu 1. Note von Pfte u und F.
ff statt **f**, aber zu Pfte u, 1. Note
C: mit **ff** statt **f**
C: e^1 statt c^1
C: g statt c
C: g^2 statt f^2
C: ♩ erst zu ♩
B*: Text ist
B*: Text ist
B*: Text ist
 statt
C:
 mit ♩ , Pfte



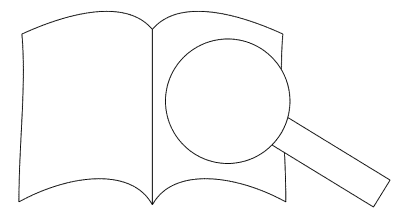
- 441
 474,
 482
 486 Clt I/II

er T. 433
 „eiden“; NA folgt A
 6tel-Triolen (notiert als ♩); vgl. T. 148
 statt **f**
 notiert c^2 statt notiert e^2 , vgl. aber T. 150
 Text ist „Kunst“ statt „Gunst“
C: jeweils c^1 statt c
B: mit Staccatopunkt
B: ♩ (ohne nachfolgende ♩) statt ♪
B: ohne \sharp
B*: Text ist „den“ statt „denn“
C: e^1 statt c^1
B, C: Zz. 1 ist ♩

- 486 Pfte
 489 Cor I 4
B, C: **f** (aus Platzgründen) erst zu 4. Note von Pfte u
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
 490 Cor I/II
 490 Pfte o
 491 S
 493 Fl I 1-3
 493 Clt II 1-3
 506 S 1-2
 507, 567 Vc/Cb 2-3
 511 Va 1
 514 VI II 1
 514 Va
 526 T, B
 547-549 Pfte 1
 548-549 Ob I, Fg
 552 Fl II 2
 552-553 Ob II
 554 Fl II 1-2
 554 Timp 1
 554 Vc/Cb 1
 560 S 3
 563-564 A
 563-564 T
 564-565 T
 574
 575-5

B, C: ♩ statt ♪ ; NA gleicht an Fl, Ob, Fg an
B: **ff** statt **f**
C: Akkord Oktave tiefer (Ottava-Zeichen e^\cdot an einem Seitenende mit T. 489)
B*: Text ist „Gaden“ statt „Gaben“
B: Bg. nur zu 2.-3. Note
B: Bg. nur zu 1.-2. Note
C: ♩ statt ♪
B, C: ♩ statt ♪ ; NA folr
B: ohne \flat
B: 1. Note als Doppel ohne Unterstimme
B: **fff** statt **ff**
C: Terz zu tie
C: jeweils
C: mit e^\cdot
C: e^2
B: ei 1.
 a 2
 „Götter“ statt „Götter“
 .ebg.
 ohne Verlängerungspunkt
 Part nicht eigens notiert; NA folgt C
f nur in **C**, aber erst T. 596, Zz. 1
B: ohne g^2 ; NA folgt **C**
B*: ♩ statt ♪
C: c^3 statt e^3
 Die abschließende ♩ fehlt in der Mehrzahl der Instrumentalstimmen aus **B**; sie ist dort nur vorhanden in Fg 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 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
Music's vary'd charms inspire.

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

Soft and sweet thro' eth'ral
sound the harmonies
their immortal flow
where the soul
Peace and joy
like the
what
le-

in 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.

in 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.

