

Ludwig van
BEETHOVEN

Christus am Ölberge

The Mount of Olives

Oratorium / Oratorio

op. 85

Soli, Coro ed Orchestra

herausgegeben von / edited by

Clemens Harasim

Beethoven *vocal*

Urtext

Studienpartitur / Study score



Carus 23.020/07

Besetzung / Scoring

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II in Si \flat /B, La/A, Do/C
Fagotto I, II

Corno I, II in Mi \flat /Es, Re/D, Do/C, Si \flat /B, Sol/G
Tromba I, II in Mi \flat /Es, Re/D, Do/C
Timpani
Trombone alto, tenore, basso

Seraph (Soprano)
Christus (Tenore)
Petrus (Basso)

Coro
Chor der Engel (SATB)
Chor der Jünger (TT)
Chor der Krieger (TBB)

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 23.020), Studienpartitur (Carus 23.020/07),
Klavierauszug (Carus 23.020/03), Klavierauszug XL Großdruck (Carus 23.020/04),
komplettes Orchestermaterial (Carus 23.020/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 23.020), study score (Carus 23.020/07),
vocal score (Carus 23.020/03), vocal score XL in larger print (Carus 23.020/04),
complete orchestral material (Carus 23.020/19).

Zu diesem Werk ist **corus music**, die Chor-App, erhältlich. Sie enthält die Noten, eine Einspielung des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. www.carus-music.com

For this work **corus music**, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the app offers a coach to learn the choral parts. www.carus-music.com

Inhalt / Contents

Vorwort Foreword	IV VIII
1a. Introduzione	1
1b. Recitativo (Christus) Jehova, du, mein Vater! / <i>My Father, O my Father</i>	8
1c. Aria (Christus) Meine Seele ist erschüttert / <i>All my soul within me shudders</i>	14
2a. Recitativo (Seraph) Erzitter, Erde! / <i>Now tremble, nature</i>	28
2b. Aria (Seraph) Preist des Erlösers Güte / <i>Praise the Redeemer's goodness</i>	30
2c. Solo (Seraph) O Heil euch, ihr Erlösten / <i>O triumph, all ye ransom'd</i>	32
2d. Solo e Coro (Seraph, Chor der Engel) O Heil euch, ihr Erlösten / <i>O triumph, all ye ransom'd</i>	39
2e. Solo e Coro (Seraph, Chor der Engel) Doch weh! Die frech entehren / <i>But woe to those despising</i>	55
3a. Recitativo (Seraph, Christus) Verkündet, Seraph, mir dein Mund / <i>Canst thou, O Seraph, now declare</i>	69
3b. Duetto (Seraph, Christus) So ruhe dann mit ganzer Schwere / <i>On me then fall Thy heavy judgment</i>	71
4a. Recitativo (Christus) Willkommen, Tod / <i>Then welcome, death</i>	82
4b. Coro (Chor der Krieger) Wir haben ihn gesehen / <i>We surely here shall find him</i>	83
5a. Recitativo (Christus) Die mich zu fangen ausgezogen sind / <i>They who to take me have been hither sent</i>	95
5b. Coro (Chor der Jünger, Chor der Krieger) Hier ist er, der Verbannte / <i>Behold him! The deceiver</i>	98
6a. Recitativo (Christus, Petrus) Nicht ungestraft / <i>Not unchastis'd</i>	123
6b. Terzetto (Seraph, Christus, Petrus) In meinen Adern wühlen / <i>Mine inmost heart is burning</i>	126
6c. Coro (Chor der Jünger, Chor der Krieger) Auf, auf, ergreift den Verräter / <i>Haste! Haste! And seize upon the traitor</i>	142
6d. Solo e Coro (Christus, Chor der Jünger, Chor der Krieger) Meine Qual ist bald verschwunden / <i>All my pain will soon be over</i>	150
6e. Coro (Chor der Engel) Welten singen Dank und Ehre / <i>Hallelujah, Hallelujah</i>	163
6f. Coro (Chor der Engel) Preiset ihn, ihr Engelschöre / <i>Praise the Lord, ye bright angelic choirs</i>	169
Kritischer Bericht	201

Vorwort

Mit der formalen Gliederung seines einzigen Oratoriums *Christus am Ölberge* knüpfte Ludwig van Beethoven bewusst an die Tradition des italienischen Passionsoratoriums des 18. Jahrhunderts an. Zugleich ist das Bestreben unüberhörbar, der durch die erfolgreichen, kurz zuvor stattgefundenen Wiener Aufführungen der *Schöpfung* und der *Jahreszeiten* von Joseph Haydn aufblühenden Gattung des deutschsprachigen Oratoriums einen persönlichen Stempel aufzudrücken. Außerdem orientiert sich das Werk an der zeitgenössischen Oper, was sich auch in den Umständen der Entstehung und im Libretto niederschlägt.¹

Entstehung der Erstfassung und Libretto

Anfang des Jahres 1803 war Beethoven zum Hauskomponisten des erst im Juni 1801 durch Emanuel Schikaneder eröffneten Theaters an der Wien ernannt worden. Er bewohnte dort seitdem sogar eine Dienstwohnung zusammen mit seinem Bruder Karl. Neben der Leitung des Orchesters beinhaltete diese Verpflichtung auch die Möglichkeit, eigene Konzerte zu veranstalten. Da in der unmittelbaren folgenden Fasten- und Passionszeit (*tempora sacrata*) traditionellerweise Opernaufführungen ohnehin nicht stattzufinden hatten, widmete Beethoven sich der Komposition des Oratoriums, das er schließlich im Akademiekonzert am Dienstag der Karwoche (5. April 1803) zusammen mit seiner 2. Sinfonie op. 36 und seinem 3. Klavierkonzert op. 37 zur Uraufführung brachte. Die *Wiener Zeitung* hatte dies am 26. und am 30. März angekündigt: „Den 5. [...] April wird Herr Ludwig van Be[eth]oven ein neues von ihm in Musik gesetztes Oratorium: Christus am Oelberge, in dem k. k. priv. Theater an der Wien aufführen.“² Die kurze Zeitspanne zwischen dem mutmaßlichen Entschluss zur Komposition (frühestens Anfang Februar 1803) bis zur Uraufführung lässt die rückblickende Aussage Beethovens, das Stück sei „von mir mit dem Dichter in Zeit von 14 Tagen geschrieben“³ worden, nicht vollends unmöglich erscheinen. Neueste Forschungen bestätigen, dass die Arbeit innerhalb weniger Wochen im März 1803 stattfand.⁴ Die Fertigstellung und Uraufführung des Oratoriums liegen am Beginn eines ausgesprochen „produktiven kompositorischen Lebensabschnitt[s]“⁵ Beethovens; kurz darauf komponierte er ebenso zügig die *Kreutzer-Sonate* op. 47, befasste sich im Sommer und Herbst intensiv mit der *Eroica* op. 55, die im Frühling des Fol-

gejahrs uraufgeführt werden konnte, und begann Ende des Jahres mit Entwürfen zum Opernlibretto *Fidelio*.

Wie der Kontakt zu dem zwischen 1781 und 1809 in Wien als Journalist, Lehrer und Opernlibrettist wirkenden Franz Xaver Huber (1755–1814) zustande kam, ist nicht bekannt; eine Verbindung durch die Wiener Sängerin Magdalena Galvani (1771–1801), mit der Beethoven bereits seit den Bonner Zeiten bekannt war und die eine Schwägerin Hubers war, ist denkbar. Die Handlung des von Huber frei gedichteten Librettos fußt auf allen vier Evangelientexten und umfasst die kurze Szene im Garten Gethsemane, die das Geschehen vom Bitten Jesu um Kraft für die bevorstehenden Leiden bis zur Ergreifung durch die Soldaten schildert. Bemerkenswert ist freilich, dass einige markante Begebenheiten der biblischen Texte wie die schlafenden Jünger oder der Verrat des Judas nicht thematisiert werden, während der Auftritt eines tröstenden Engels (Seraph), der nur im Lukas-Evangelium kurz erwähnt wird, eine zentrale Rolle im ersten Teil des Oratorientextes spielt. Auf einen Evangelisten wird verzichtet. Den Erinnerungen Beethovens folgte war die Zusammenarbeit zwischen Textdichter und Komponist unproblematisch, denn „der dichter war Musikalisch u. hatte schon mehreres für Musik geschrieben, ich konnte mich jeden Augenblick mit ihm besprechen.“⁶

Über die näheren Umstände der zügig vonstattengehenden kompositorischen Arbeit wissen wir nicht viel. Der Verbleib des Kompositionsautographs ist unbekannt. Aus den frühen überlieferten handschriftlichen Quellen lässt sich jedoch erkennen, dass Beethoven sich erst im letzten Moment dafür entschied, das Stück auch mit Posaunen zu besetzen.⁷ Gut möglich also, dass die Schilderung von Beethovens damaligem Schüler und Sekretär sowie späterem Biographen Ferdinand Ries (1784–1838) der Wahrheit entspricht:

„[...] so wurde ich oft schon früh um fünf Uhr geholt, wie auch am Tage der Aufführung des Oratoriums geschah. Ich traf ihn [Beethoven] im Bette, auf einzelne Blätter schreibend. Als ich ihn fragte, was es sei, antwortete er: ‚Posaunen‘. Die Posaunen haben auch in der Aufführung von diesen Blättern geblasen. Hatte man vergessen, diese Stimmen zu copiren? War es ein Nachgedanke? Ich war damals zu jung, um auf das künstlerische Interesse dabei zu merken. [...]“⁸

Die Uraufführung

Die Probenarbeit für die Uraufführung übernahm der mit Beethoven befreundete Ignaz Ritter von Seyfried (1776–1841). Dass diese nicht reibungslos verlief, verdeutlicht anschaulich der Bericht Ferdinand Ries' zur Generalprobe am Tag der Premiere:

¹ Zur neusten Forschung siehe Anja Mühlenweg, *Ludwig van Beethoven „Christus am Ölberge“ op. 85. Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte*, Band 1 (Textband), online veröffentlichte Dissertationsschrift, Würzburg 2005 (<https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/index/index/docId/1060>), im Folgenden: Mühlenweg, Beethoven.

² *Wiener Zeitung* vom 26. März 1803, S. 1073 und vom 30. März 1803, S. 1120, zitiert nach Mühlenweg, Beethoven, S. 154.

³ Brief an Raphael Georg Kiesewetter vom 23. Januar 1824, zitiert nach: *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel, Gesamtausgabe*, hg. v. Sieghard Brandenburg, München 1996 (im Folgenden: BGA), Band 5, Nr. 1773. Siehe dazu auch Theodore Albrecht, „The Fortnight Fallacy: A Revised Chronology for Beethoven's Christ on the Mount of Olives, Op. 85, and Wilhorskys Sketchbook“, in: *Journal of musicological research* 11 (1991), S. 263–284.

⁴ Siehe dazu speziell Mühlenweg, Beethoven, S. 8.

⁵ Mühlenweg, Beethoven, S. 16.

⁶ Brief an Raphael Georg Kiesewetter vom 23. Januar 1824, wie Anmerkung 3.

⁷ Siehe dazu Mühlenweg, Beethoven, S. 87–89.

⁸ Franz Gerhard Wegeler, Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 76, zitiert nach Mühlenweg, Beethoven, S. 87.

„Die Probe fing um acht Uhr Morgens an, [...] Es war eine schreckliche Probe und um halb drei Uhr Alles erschöpft und mehr oder weniger unzufrieden. Fürst Karl Lichnowsky, der von Anfang der Probe bewohnte, hatte Butterbrot, kaltes Fleisch und Wein in großen Körben holen lassen. Freundlich ersuchte er Alle, zuzugreifen, welches nun auch mit beiden Händen geschah und den Erfolg hatte, daß man wieder guter Dinge wurde.“⁹

Die Uraufführung war sowohl ein finanzieller als auch ein Publikumerfolg. Die wenigen Rezensionen verdeutlichen, dass die Komposition von Beginn an durchaus polarisierte. Hauptaugenmerk negativer Kritik war das Libretto Hubers; der hätte, so hieß es exemplarisch „zwar vielleicht genug Theaterkenntnis zu einer erträglichen Oper, aber wahrlich wenig poetisches Talent zu einer Kantate [...]“¹⁰ Zugleich ist dort zu lesen: „[Beethovens] Musik war im Ganzen gut, und hat einige vorzügliche Stellen, besonders daß eine Arie des Seraphs mit Posaunenbegleitung vortreffliche Wirkung, und in dem [...] Chore [Nr. 5, Chor der Krieger] hat Hr. v. B. gezeigt, daß ein Tonsetzer von Genie selbst aus dem schlechtesten Stoffe etwas Großes zu machen im Stande ist. In dem Schlußchore wollten mehrere einige Ideen aus Haydns Schöpfung wiedergefunden haben.“¹¹ Uneingeschränkt positive bis begeisterte Aufnahme gab es u.a. in der *AmZ*, Beethoven könne „mit der Zeit eben die Revolution in der Musik bewürken [...]“. Mit grossen Schritten eilt er zum Ziele.“¹² Gegengen fühlte sich ein weiterer Rezensent gemüßigt, lapidar zu erklären: „Zur Steuer der Wahrheit muss ich einer Nachricht der musikalischen Zeitung widersprechen, nämlich: Beethovens Kantate hat – nicht gefallen.“¹³

Revision und Drucklegung

Bereits kurz nach der Premiere strebte Beethoven eine Drucklegung des Oratoriums an. Aus diesem Grund revidierte er die Komposition gründlich. Er benutzte dafür eine Partiturbandschrift des Stückes.¹⁴ In diese trug er Korrekturen und Änderungen ein, schrieb jedoch auch längere Passagen komplett neu.¹⁵ Bei diesen sonderte er die sodann obsolet gewordenen Blätter aus, die die ursprüngliche Version enthielten. Da der Verbleib dieser Blätter unbekannt und keine andere Abschrift erhalten ist, welche ursprünglich die Fassung der Uraufführung enthielt, lässt sich diese Fassung heute nur noch teilweise rekonstruieren.¹⁶

Im November 1803 trat Beethoven an den Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig heran und bot das Werk zum Druck an. Doch der Verlag reagierte zunächst nicht, sodass der Komponist sich am 26. August 1804 diesmal direkt an Gottfried Christoph Härtel wandte und das Oratorium zusammen mit der 3. Sinfonie op. 55, dem Tripletkonzert op. 56 und den Klaviersonaten op. 53, 54 und 57 anbot. Hinsichtlich des Oratoriums reagierte Härtel ausgespro-

chen skeptisch, da, wie er mitteilte, bei derartigen Stücken die Nachfrage so gering sei, dass nicht einmal die Druckkosten gedeckt werden könnten. Er bot jedoch an, das Oratorium durch Freiemplare statt durch ein Honorar zu vergüten. Am 10. Oktober ließ Beethoven über seinen Bruder Karl ausrichten, er würde über das Angebot nachdenken. Anfang des Folgejahres kündigte er an, Fürst Lichnowsky werde in Leipzig vorsehren, um über das Oratorium zu verhandeln. Der Verlag erbat sich eine Partiturbandschrift zur Einsicht; dieser Bitte kam Beethoven zunächst nicht nach mit der Begründung, es gäbe in Wien nur ein Exemplar davon. Offenbar wurden aber am 16. Januar 1805 Stimmen nach Leipzig verschickt, und am 18. April teilte Beethoven mit, Breitkopf & Härtel werde die – zunächst für den 22. Februar versprochene – Partitur nun doch nicht per Post erhalten, sondern diese „wird ihnen der Fürst Lichnowsky selbst bis Ende dieses Monats geben; [...]“¹⁷ Dies scheint so geschehen zu sein, denn in einem undatierten Brief Beethovens, in dem er aufgrund unterschiedlicher Honorarvorstellungen bezüglich der übrigen im Verlag befindlichen Stücke diese zurückverlangte, schrieb er:

„da das oratorium schon abgeschickt ist, so mag es nun bey ihnen bleiben, bis sie es aufgeführt haben, welches letztere ihnen Frey steht, selbst dann, wenn sie es nicht für sich behalten wollen – nach der Aufführung desselben können sie mir's zurückschicken, und ist ihnen Alsdann das honorar von 500 fl. Wiener Währung recht, mit der Bedingung dasselbe nur in Partitur herauszugeben, und daß mir das Recht den Klavierauszuges [sic] hier in Wien herauszugeben bleibt, so belieben sie mir darüber eine Antwort zum geben.“¹⁸

Daraufhin sandte der Verlag alle Manuskripte einschließlich der Partitur und der Stimmen des Oratoriums ohne Kommentar zurück, und somit war das Vorhaben einer Drucklegung vorerst auf Eis gelegt.

Erst im Juli 1806 bot der Komponist das Stück zusammen mit anderen Kompositionen erneut dem Verlag Breitkopf & Härtel an. Diesmal wurde zwar Interesse bekundet, das sich jedoch auch jetzt vielmehr auf die übrigen, instrumentalen Stücke als auf *Christus am Ölberge* bezog. Und erst fast drei Jahre später kündigte der Komponist brieflich an: „[Ich schicke] mit nächster Post alle dreÿ Werke das oratorium, oper, Messe – und verlange nicht mehr dafür, als 250 fl. in Konwenzionsgeld.“¹⁹ Wohl Mitte September 1809 sandte Beethoven schließlich eine von ihm durchgesehene und leicht veränderte Abschrift²⁰ an den Verlag, die dann als Vorlage für die eigentliche Stichvorlage verwendet wurde. Zuvor wies Breitkopf & Härtel offenbar den für den Verlag bereits öfter tätig gewordenen Dichter und Theologen Christian Schreiber (1781–1857) an, einen alternativen Gesangstext zu verfassen und diesen mit roter Tinte zusätzlich in die Abschrift einzutragen, was wohl

⁹ Ebd., S. 76f., zitiert nach Mühlweg, Beethoven, S. 23.

¹⁰ *Zeitung für die elegante Welt* vom 16. April 1803, Sp. 363f., zitiert nach Mühlweg, Beethoven, S. 155.

¹¹ Ebd.

¹² *Allgemeine musikalische Zeitung* vom 13. April 1803, Sp. 489.

¹³ *Allgemeine musikalische Zeitung* vom 27. Juli 1803, Sp. 734.

¹⁴ Quelle B; vgl. den Kritischen Bericht.

¹⁵ Siehe dazu detailliert den Kritischen Bericht.

¹⁶ Zu den Unterschieden zwischen Uraufführungs- und Druckfassung siehe Mühlweg, Beethoven, S. 70–79 und 85–87; sowie Alan Tyson, „The 1803 version of Beethoven's ‚Christus am Ölberge‘“, in: *Musical Quarterly* 56 (1970), S. 551–584.

¹⁷ Brief an Breitkopf & Härtel vom 18. April 1805, zitiert nach BGA, Band 1, Nr. 218.

¹⁸ Undatiertes Brief [Mai 1805] an Breitkopf & Härtel, zitiert nach BGA, Band 1, Nr. 223.

¹⁹ Brief an Breitkopf & Härtel vom 5. April 1809, zitiert nach BGA, Band 2, Nr. 375. Nach einigem Hin und Her waren schließlich am 10. Januar 1810 alle vertraglichen Aspekte geregelt.

²⁰ Quelle C; vgl. den Kritischen Bericht. Vermutlich ist dies jene Abschrift, die bereits durch Fürst Lichnowsky im April/Mai 1805 nach Leipzig gegeben und fast postwendend nach Wien zurückgeschickt worden war. Die Handschrift ist unvollständig überliefert, es fehlt der Schlusschor.

Anfang des Jahres 1810 geschah.²¹ Zudem sind in der Abschrift noch einige – die neue Textunterlegung betreffende – Annotationen Beethovens, die dieser mit Bleistift im Zuge der Korrekturlesung vornahm, sowie einige Eintragungen von Friedrich Rochlitz (1769–1842) auszumachen.²²

Der Komponist erfuhr erst bei Durchsicht der Korrekturfahnen, die er zwischen Februar und Juli 1811 erhalten haben muss, von den eigenmächtigen Textänderungen des Verlags und machte seinem Unmut darüber im Brief vom 23. August 1811 Luft:

„hier und da muß der text bleiben wie er ursprünglich ist, ich weiß der text ist äußerst schlecht, aber hat man auch sich einmal aus einem schlechten text sich ein ganzes gedacht, so ist es schwer durch einzelne Änderungen zu vermeiden, daß eben dieses nicht gestört werde, und ist nun gar ein Wort allein, worin manchmal große Bedeutung gelegt, so muß es schon bleiben, und ein autor ist dieses, der nicht so viel gutes als möglich auch aus einem schlechten text zu machen weiß oder sucht, und ist dieses der Fall, so werden Änderungen das ganze gewiß nicht besser machen – einige habe ich gelassen, da sie wirklich verbesserungen sind.“²³

Da sich die Korrekturabzüge nicht erhalten haben, lässt sich sowohl über die Anzahl als auch über die konkreten Stellen der Textänderungen, die Beethoven explizit ablehnte oder akzeptierte, nur mutmaßen. Weiterhin wissen wir nicht, inwieweit der Verlag die Rücknahmewünsche Beethovens umsetzte. Zumindest in einem Falle geschah dies nicht, denn der Komponist beschwerte sich nach der Drucklegung über eine nicht ausgeführte Rücknahme. Dies betraf eine Textänderung im Chor Nr. 4, T. 39ff.: „bey dem Chor im oratorium ‚wir haben ihn gesehn‘ sind sie trotz meiner Nota für den alten Text, doch wieder bey der unglücklichen Veränderung geblieben, [...]“²⁴ Doch selbst hieraus wird nicht genau ersichtlich, ob Beethoven den gesamten Text geändert haben wollte, oder nur einen Teil. Unter diesen Umständen ist es nahezu unmöglich, eine von Beethoven autorisierte Textierung zu eruieren.

Das Oratorium ging schließlich frühestens im Oktober des Jahres 1811 in den Druck. Fast zeitgleich erschien der Klavierauszug, von dem bereits zehn Jahre später eine lithographierte Neuauflage herausgebracht werden konnte. Insofern scheint sich der Verkauf – zumindest des Klavierauszugs – entgegen den Befürchtungen des Verlags recht gut entwickelt zu haben. Der Erfolg des Werkes zeigte sich auch in zahlreichen Aufführungen. Ab dem Zeitpunkt des Erscheinens bis 1850 waren es ca. 150.²⁵ Beschränkten sich die Aufführungen vor der Drucklegung allein auf Wien, wurde das Stück im Jahr 1812 auch in Leipzig, Köln, München, Brünn, Frankfurt am Main und Berlin zu Gehör gebracht, im folgenden Jahr kamen die Aufführungsorte Breslau, Bern, Prag, Koblenz,

St. Petersburg, Lübeck und Graz hinzu. Damit zählte *Christus am Ölberge* neben den beiden Oratorien Joseph Haydns, *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*, zu den meist aufgeführten Stücken der Gattung in dieser Epoche.

Rezeption

Die Drucklegung gab auch Anlass für eine ausführliche Rezension des Oratoriums in den beiden ersten Ausgaben der *AmZ* des Jahres 1812.²⁶ Darin wird das Libretto durchaus gewürdigt, hätte es doch „dem Componisten häufig Gelegenheit gegeben, eine Manigfaltigkeit lebendiger und tiefer Gefühle auszudrücken, wodurch denn auch das Ganze einen seltenen Reichtum, eine grosse Fülle, viel Abwechslung, und ein Interesse erhält, das nie sinkt, im Gegentheile immer höher und höher gesteigert wird.“²⁷ Bereits die Introduktion sei ein Meisterstück, die Vertonung des Textes sei durchweg gelungen, die Fuge genialisch und zugleich gründlich. Darauf folgende Rezensionen beurteilten die Komposition in ähnlicher Weise und mit ähnlichen Worten; das Libretto blieb weiterhin Stein des Anstoßes. Gelegentlich – aber eher selten – wird die als zu dramatisch und menschlich empfundene Rolle des Gottessohnes negativ beurteilt.

Im deutschsprachigen Raum war das Werk aus den großen Konzertsälen bald kaum mehr wegzudenken. In protestantischen Gebieten kam es sogar gelegentlich zu quasi-liturgischen Aufführungen in Kirchen während der Karwoche. Etwa drei Jahre nach Erscheinen des Druckes eroberte das Oratorium auch die Konzertsäle auf den britischen Inseln unter dem Titel „The Mount of Olives“, kurz darauf folgte der Druck eines englischen Klavierauszugs. Ab Mitte der 1820er Jahre wurde das Stück mehrfach in Italien, ab den späten 1820er Jahren regelmäßig in Paris aufgeführt. Die schnelle und weite Verbreitung, verbunden mit höchster Wertschätzung durch Publikum und Kritik, lässt aufmerken angesichts einer eher kleinen Rolle in der heutigen Konzertpraxis. Man störte sich damals offenbar nicht daran, dass das Oratorium nicht abendfüllend war, dass die sehr irdisch-menschliche Darstellung Jesu nicht ganz den damaligen theologischen Konventionen eines erhabenen Gottessohnes entsprach oder das Libretto unlegbar einige logische und poetische Schwächen aufwies. Carl Friedrich Zelter schwärmte beispielsweise noch im Jahr 1831 vom Oratorium *Christus am Ölberge*, nachdem er eine Aufführung in Berlin erlebt hatte:

„Das Werk scheint ein Fragment zu sein und der Text nimmt sich aus als wenn ihn der Komponist sich zu eigenem Verbrauch gemacht hätte. [...] Die Einleitung kann ein inniges schmerzliches Gebet, ein lebendigfrisches Seelenleiden zu erkennen geben. Das starke Orchester ist wie ein übervolles Herz, ein Puls übermenschlicher Gewalt, ich war ergriffen. [...]“²⁸

Zum darauffolgenden Rezitativ heißt es dann: „Der in den Worten enthaltene Unsinn verschwindet; wohlbekannt Töne erscheinen

²¹ Einen Vergleich des Librettos mit der Neutextierung mitsamt Interpretation bietet Sieghard Brandenburg, „Beethovens Oratorium ‚Christus am Ölberg‘. Ein unbequemes Werk“, in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel, Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, hg. v. Rainer Cadenbach und Helmut Loos, Bonn 1986, S. 202–220. Die Identifizierung Christian Schreibers, der auch die deutsche Textierung der ein Jahr nach dem Oratorium bei Breitkopf & Härtel erschienenen C-Dur-Messe op. 86 besorgte, gelang Anja Mühlenweg, siehe dazu Mühlenweg, Beethoven, S. 45–51.

²² Siehe Mühlenweg, Beethoven, S. 39.

²³ Brief an Breitkopf & Härtel vom 23. August 1811, zitiert nach BGA, Band 2, Nr. 519.

²⁴ Brief an Breitkopf & Härtel vom 28. Januar 1812, zitiert nach BGA, Band 2, Nr. 545.

²⁵ Siehe Mühlenweg, Beethoven, S. 138–151.

²⁶ *Allgemeine musikalische Zeitung* vom 1. und 8. Januar 1812, Sp. 3–7 und 17–25.

²⁷ Ebd.

²⁸ Brief von Carl Friedrich Zelter an Johann Wolfgang von Goethe vom 19. April 1831, zitiert nach Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 20.2, *Briefwechsel mit Zelter 1828–1832*, Münchner Ausgabe, hg. v. Edith Zehm und Sabine Schäfer unter Mitwirkung von Jürgen Groß und Wolfgang Ritschel, München und Wien 1998, S. 1465.

als nie gehört, man wird hingerissen.“²⁹ Zelter resümiert nach seiner Schilderung des Gehörten:

„Und hat das Ganze keinen Styl, so löset sich alles in den erquicklichsten Formen so geistreich und wohlthätig aus und ab wie ein angenehmer Sommernachtsstraum. Kritisch angesehen ist das Werk ein Fragment, dazwischen Teile fehlen und man hätte das Buch nicht nötig; doch muß man es bei der Hand haben um sich mit Erstaunen zu überzeugen daß wahr ist was mir Ramler von Graun bei Gelegenheit des Tod Jesu berichtete: ‚Nur Worte lieber Ramler! geben Sie mir nur Worte! Das Übrige will ich schon machen.‘ – das Übrige ist das nicht hübsch?“³⁰

Und so würde man Beethovens *Christus am Ölberge* auch heute nicht gerecht werden, begriffe man es als Nachfolgewerk des erwähnten *Tod Jesu* von Carl Heinrich Graun oder gar Bachs *Matthäus-Passion*, denn es ist kaum geprägt von religiöser Andacht, geschweige denn wird das biblische Passionsgeschehen der Reihe nach geschildert. Vielmehr ist hier eine spezifische Situation, eine ausschnittshaft Facette des Leidensweges dramatisch in Musik gesetzt. Folgerichtig besetzte der Komponist die Partie des Jesus nicht wie gewöhnlich mit einem in sich ruhenden Bass, sondern mit einem dramatisch-heldenhaften Tenor. Die überaus menschliche und gefühlsbetonte Darstellung Christi bereits in den entsprechenden Evangelientexten ist Mittelpunkt des Librettos, und Beethoven überträgt dieses Durchleben verschiedener Gefühlslagen durch musikalische Mittel in einzigartiger und für ihn typischer Weise auf die Zuhörer. Dies gelingt durch spezifische Motivik und außergewöhnliche harmonische Mittel, vor allem aber durch die raffinierte Orchesterbehandlung, die noch Jahre später Zelter beeindruckte. Die fliehende Klage, die nahezu verzweifelte Angst, der ohnmächtige Schrecken, der verzweifelte Zorn und die Prophetie der siegreichen Erlösung münden in jubelndem Lobpreis. Wird im durch die instrumentale Introduction eröffneten ersten Teil des Oratoriums (Nrn. 1–3) vornehmlich die Situation und innerliche Verfassung Jesu thematisiert, spitzt sich im zweiten Teil (Nrn. 4–6) durch äußere Geschehnisse, insbesondere die Petrus-Szene und die Gefangennahme, die Handlung dramatisch zu und entlädt sich schließlich im erlösenden und ausladenden Chorjubiläum. Die für Beethoven so charakteristische „Durch-die-Nacht-ins-Licht-Dramatik“ zeigt sich somit auch in diesem, seinem einzigen Oratorium. Mit Hilfe seiner spezifischen Tonsprache entwirft der Komponist in dramatischer Weise anhand eines kleinen Ausschnitts aus der Passionsgeschichte einen wahren Kosmos menschlicher Gefühle, und so ist dieses Werk in der musikalischen Ausformung zweifellos einmalig in der Geschichte vokal-instrumentaler geistlicher Musik.

Hinweise zur Aufführung und zur Edition

Über die von Beethoven gewünschte und die tatsächliche Anzahl der Chorsänger sowie die Stärke des Orchesters bei der Uraufführung wissen wir nichts genaues, zumal sich handschriftliche Aufführungsmitteilungen nicht erhalten haben. Aufgrund der gemeinsamen Aufführung des Oratoriums mit der 2. Sinfonie und dem 3. Klavierkonzert ist für die Streicher und Holzbläser von einer Besetzungsgröße wie bei den frühen Orchesterwerken Beethovens

auszugehen.³¹ Wegen der stellenweise fünffach geteilten Männerstimmen (Chor der Jünger und Chor der Krieger in Nr. 5) ist ein eher großer Männerchor notwendig; gleichwohl sollte er nicht stärker besetzt sein als die Frauenstimmen, damit die Klangbalance bei den vierstimmigen gemischten Chören gewahrt bleibt.³²

Die vorliegende Ausgabe folgt weitgehend der vom Komponisten autorisierten Erstausgabe aus dem Jahr 1811. Der von Beethoven korrigierte Druck ist generell sehr verlässlich und fehlerarm. Dennoch greift die Ausgabe bei Ungenauigkeiten, im Falle unvollständiger oder in sich widersprüchlicher Bezeichnungen und bei den wenigen offensichtlichen Stichfehlern auf die beiden einzigen, vor dem Erstdruck entstandenen und heute noch erhaltenen Handschriften zurück. Beide Partituraschriften, jene, die Beethoven als Grundlage seiner Revision im Jahr 1803 benutzte und jene, die an den Verlag geschickt wurde und dort als Vorlage für die Stichvorlage Verwendung fand, sind nicht nur für die Werkgenese, sondern stellenweise auch für die mutmaßlich vom Komponisten beabsichtigte Werkgestalt von Bedeutung. Genaueres dazu ist dem Kritischen Bericht zu entnehmen.

Die Ausgabe verwendet grundsätzlich die Textierung des autorisierten Erstdruckes. Da nicht klar ist, welche der verlagsseitig vorgenommenen Textänderungen Beethoven akzeptierte bzw. welche Korrekturenwünsche der Verlag nicht zur Ausführung brachte, werden abweichende Textwörter aus den handschriftlichen Quellen als Alternative jeweils über dem Notensystem präsentiert.

Herzlich gedankt sei den Musiksammlungen der Bibliotheken, aus deren Beständen die Quellen für die Edition benutzt werden konnten: Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Thomas Leibnitz), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musiksammlung mit Mendelssohn-Archiv (Roland Schmidt-Hensel) und London, The British Library (Rupert Ridgeway).

Leipzig, November 2018

Clemens Harasim

³¹ Siehe dazu Ian Pace, „Instrumental performance in the nineteenth century“, in: *The Cambridge history of musical performance*, hg. v. Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge 2012, S. 643–692 sowie Oliver Vogel, „Soziale Chiffren und Wiener Besonderheiten des Orchesters zur Zeit des frühen Beethoven“, in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte*, hg. v. Oliver Korte, Laaber 2013 (= *Beethoven-Handbuch* 1), S. 319–349.

³² Geht man von einer Minimalbesetzung mit zwei Sängern pro Chorstimme aus, hieße das, dass sechs Tenöre, demzufolge ebensoviele Bässe, Soprane und Alt, also insgesamt mindestens 24 Chorsängerinnen und Chorsänger erforderlich sind.

²⁹ Ebd., S. 1466.

³⁰ Ebd., S. 1467.

Foreword

With the formal structure of his only oratorio *Christus am Ölberge* (The Mount of Olives) Ludwig van Beethoven consciously continued the tradition of the Italian Passion oratorio of the 18th century. At the same time, it is unmistakable that Beethoven was striving to make his personal mark on the genre of the German-language oratorio, which was flourishing as a result of the successful Viennese performances of Joseph Haydn's *The Creation* and *The Seasons* which had taken place shortly before. In addition, the work is oriented towards contemporary opera, a fact that is also reflected in the circumstances of its creation and in the libretto.¹

Creation of the First Version and Libretto

At the beginning of 1803, Beethoven was appointed house composer of the Theater an der Wien, which had only been opened in June 1801 by Emanuel Schikaneder. He was even given official lodgings in the theater, where he lived together with his brother Karl. In addition to conducting the orchestra, this obligation also included the possibility of organizing concerts of his own. Since opera performances were traditionally not permitted in any event during Lent and Passiontide (*tempora sacrata*), Beethoven dedicated himself immediately following his appointment to the composition of an oratorio which he finally premiered at an Academy Concert on the Tuesday of Holy Week (5 April 1803), together with his Symphony No. 2 op. 36 and his Piano Concerto No. 3 op. 37. The *Wiener Zeitung* had announced this event on March 26 and 30: "On 5 April [...] Mr. Ludwig van Be[eth]oven will perform a new oratorio which he has set to music: *Christus am Oelberge*, in the k. k. privil. Theater an der Wien."² The short period of time between the presumed decision to compose (at the earliest at the beginning of February 1803) and the premiere makes Beethoven's retrospective statement – that the piece was "written by me with the poet in 14 days"³ – not seem entirely unlikely. Most recent research confirms that the work was completed within a few weeks in March 1803.⁴ The completion and premiere of the oratorio lie at the beginning of a particularly "productive period of composition"⁵ in Beethoven's life; shortly thereafter, he composed the *Kreutzer Sonata* op. 47 just as expeditiously; in summer and fall, he devoted himself intensively to the *Eroica* op. 55 which was

premiered in the spring of the following year, and began at the end of the year with sketches for the opera libretto *Fidelio*.

It is not known how contact was established with Franz Xaver Huber (1755–1814), who was active in Vienna between 1781 and 1809 as a journalist, teacher and opera librettist; a connection through the Viennese singer Magdalena Galvani (1771–1801), with whom Beethoven had already been acquainted since his time in Bonn and who was a sister-in-law of Huber, is conceivable. The plot of the libretto – free poetry written by Huber – is based on all four Gospel texts and comprises the short scene in the Garden of Gethsemane depicting the events, from Jesus's request for strength for the impending suffering to His capture by the soldiers. It is noteworthy, however, that some distinctive events in the biblical texts, such as the sleeping disciples or the betrayal by Judas, are not included, while the appearance of a comforting angel (Seraph), only briefly mentioned in the Gospel of St. Luke, plays a central role in the first part of the oratorio text. There is no evangelist. As Beethoven recalled, the collaboration between librettist and composer was unproblematic, because "the poet was musical and had already written several works for music, I could discuss with him at all times."⁶

We do not know much about the circumstances of the rapidly completed compositional process. The whereabouts of the composition autograph is unknown. From the early surviving handwritten sources, however, it can be seen that Beethoven decided to add trombones to the score at the very last moment.⁷ It is therefore quite possible that the description by Ferdinand Ries (1784–1838), Beethoven's pupil and secretary at the time and later biographer, is accurate:

"[...] thus I was often called at five o'clock in the morning, as also happened on the day of the performance of the oratorio. I encountered him [Beethoven] in bed, writing on single sheets of paper. When I asked him what it was, he replied: 'Trombones.' The trombones also played from these sheets in the performance. Had someone forgotten to copy these parts? Was it an afterthought? I was too young then to pay attention to the artistic aspect. [...]"⁸

The Premiere

Ignaz Ritter von Seyfried (1776–1841), a friend of Beethoven, took over the rehearsal work for the premiere. Ferdinand Ries's report of the dress rehearsal on the day of the premiere clearly shows that this did not go smoothly:

"The rehearsal began at eight o'clock in the morning, [...] It was a terrible rehearsal and at half past three everyone was exhausted and

¹ For the latest research see Anja Mühlenweg, *Ludwig van Beethoven "Christus am Oelberge" op. 85. Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte*, volume 1 (text volume), Dissertation published online, Würzburg, 2005 (<https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/index/index/docId/1060>), [hereinafter: Mühlenweg, Beethoven].

² *Wiener Zeitung* of 26 March 1803, p. 1073 and of 30 March 1803, p. 1120, cited after Mühlenweg, Beethoven, p. 154.

³ Letter to Raphael Georg Kiesewetter dated 23 January 1824, cited after: *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel, Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg, Munich, 1996, [hereinafter: BGW], vol. 5, no. 1773. See also Theodore Albrecht, "The Fortnight Fallacy: A Revised Chronology for Beethoven's Christ on the Mount of Olives, Op. 85, and Wilhorský Sketchbook," in: *Journal of musicological research* 11 (1991), pp. 263–284.

⁴ See especially Mühlenweg, Beethoven, p. 8.

⁵ Mühlenweg, Beethoven, p. 16.

⁶ Letter to Raphael Georg Kiesewetter dated 23 January 1824; see footnote 3.

⁷ See Mühlenweg, Beethoven, pp. 87–89.

⁸ Franz Gerhard Wegeler, Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz, 1838, p. 76, cited after Mühlenweg, Beethoven, p. 87.

more or less dissatisfied. Prince Karl Lichnowsky, who attended the rehearsal from the beginning, had sandwiches, cold meat and wine delivered in large baskets. He cordially invited everyone to help themselves, which they did with both hands, with the result that the mood improved again.⁹

The premiere was both a financial and an audience success. The few reviews make it clear that the composition certainly served to polarize right from the beginning. The main focus of negative criticism was on Huber's libretto; it was said for example that he might have "enough knowledge of the theater to produce a passable opera, but truly little poetic talent for a cantata [...]"¹⁰ At the same time we read: "[Beethoven's] music was generally good, and has some outstanding passages, especially one aria of the Seraph with trombone accompaniment has an excellent effect, and in the [...] chorus [No. 5, Chorus of Soldiers] Mr. v. B. has demonstrated that a composer of genius is capable of making something great out of even the worst material. Some people claimed to have rediscovered ideas from Haydn's Creation in the final chorus."¹¹ The reception in the *AmZ*, among others, was unrestrainedly positive to enthusiastic: Beethoven could "in time bring about the revolution in music [...]. With big steps he hurries towards the goal."¹² On the other hand, another reviewer felt compelled to explain succinctly: "In the interests of truth, I have to contradict the information from the *musikalische Zeitung*, namely: Beethoven's cantata did – not please."¹³

Revision and Print Publication

Shortly after the premiere, Beethoven was already striving to have the oratorio printed. To this end, he revised the composition thoroughly, using a copy of the score of the piece.¹⁴ He entered corrections and changes into this copy, but also completely rewrote longer passages.¹⁵ In these passages, he then discarded the obsolete pages containing the original version. Since the whereabouts of these pages is unknown and no other copy containing the original premiere version has survived, this version can be reconstructed only partially today.¹⁶

In November 1803, Beethoven approached the publishing house Breitkopf & Härtel in Leipzig, offering the work for publication. However, the publisher did not react at first, so that on 26 August 1804, the composer turned directly to Gottfried Christoph Härtel, offering him the oratorio together with the 3rd Symphony op. 55, the Triple Concerto op. 56 and the Piano Sonatas op. 53, 54 and 57. Härtel was extremely sceptical with regard to the oratorio because, as he stated, the demand for such pieces was so low that not even the printing costs could be covered. However, he offered to pay for the oratorio in free copies instead of a fee.

⁹ *Ibid.*, pp. 76f., cited after Mühlenweg, Beethoven, p. 23.

¹⁰ *Zeitung für die elegante Welt* of 16 April 1803, cols. 363f., cited after Mühlenweg, Beethoven, p. 155.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Allgemeine musikalische Zeitung* of 13 April 1803, col. 489.

¹³ *Allgemeine musikalische Zeitung* of 27 July 1803, col. 734.

¹⁴ Source B; cf. the Critical Report.

¹⁵ For details see Critical Report.

¹⁶ For the divergences between premiere and print versions see Mühlenweg, Beethoven, pp. 70–79 and 85–87, as well as Alan Tyson, "The 1803 version of Beethoven's 'Christus am Ölberge'," in: *Musical Quarterly* 56 (1970), pp. 551–584.

On 10 October, Beethoven had his brother Karl let Härtel know that he was thinking about the offer. At the beginning of the following year, he announced that Prince Lichnowsky would present himself in Leipzig for negotiations regarding the oratorio. The publisher asked for a copy of the score for perusal; Beethoven initially did not comply with this request on the grounds that there was only a single copy in Vienna. Evidently, however, parts were sent to Leipzig on 16 January 1805, and on 18 April, Beethoven announced that Breitkopf & Härtel would not receive the score – initially promised for 22 February – by mail, but that "Prince Lichnowsky himself will give it to you by the end of this month; [...]"¹⁷ This seems to have happened, because in an undated letter by Beethoven in which he demanded other pieces back from the publishing house due to conflicting concepts concerning fees, he wrote:

"since the oratorium has already been sent off, it may now remain with you until you have performed it, which you are free to do, even if you do not wish to keep it for yourselves – after the performance of the same you can send it back to me, and do you then agree to the fee of 500 fl. Viennese currency, on condition that you publish the same only as a score, and that I have the right to publish the piano score here in Vienna, then be pleased to send me a reply."¹⁸

As a result, the publisher returned all the manuscripts, including the score and parts of the oratorio, without comment, and thus the project of going to press was put on hold for the time being.

It was not until July 1806 that the composer offered the piece once more to the Breitkopf & Härtel publishing house, together with other compositions. This time interest was expressed, but once again it was focused on the other – instrumental – pieces rather than on *Christus am Ölberge*. And it was almost three years later the composer announced in a letter: "[I am sending] by the next post all three works the oratorio, opera, mass – and demand no more for them than 250 fl. in convention money."¹⁹ It was probably in mid-September 1809 that Beethoven finally sent a copy that he had revised and slightly amended²⁰ to the publisher, which was then used as the model for the actual engraving copy. Previously, Breitkopf & Härtel had apparently instructed the poet and theologian Christian Schreiber (1781–1857), who had already worked for the publishing house several times, to write an alternative libretto and to write it additionally into the copy in red ink, which probably happened at the beginning of the year 1810.²¹ Furthermore, some annotations by Beethoven – concerning the

¹⁷ Letter to Breitkopf & Härtel dated 18 April 1805, cited after BGA, vol. 1, no. 218.

¹⁸ Undated letter [May 1805] to Breitkopf & Härtel, cited after BGA, vol. 1, no. 223.

¹⁹ Letter to Breitkopf & Härtel dated 5 April 1809, cited after BGA, vol. 2, no. 375.

²⁰ After some twists and turns, all contractual aspects were finally settled on 10 January 1810.

²¹ Source C; cf. the Critical Report. Presumably this is the copy which had already been brought to Leipzig by Prince Lichnowsky in April/May 1805 and almost immediately sent back to Vienna. The manuscript is incomplete: the final chorus is missing.

²² A comparison of the libretto with the new text and an interpretation is offered by Sieghard Brandenburg, "Beethoven's Oratorium 'Christus am Ölberge'. Ein unbequemes Werk," in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel, Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, ed. by Rainer Cadenbach and Helmut Loos, Bonn, 1986, pp. 202–220. Anja Mühlenweg succeeded in identifying Christian Schreiber, who was also responsible for the German text of the Mass in C major op. 86, published one year after the oratorio by Breitkopf & Härtel. See Mühlenweg, Beethoven, pp. 45–51.

new text underlay – which he made in pencil in the course of proofreading, as well as some entries by Friedrich Rochlitz (1769–1842) can still be discerned in the copy.²²

The composer learned of the publisher's arbitrary text changes only when reviewing the proofs which he must have received between February and July 1811, and expressed his displeasure with them in a letter dated 23 August 1811:

“here and there the text must remain as it was originally, I know the text is extremely bad, but if you have once conceived an entirety out of a bad text, it is difficult to avoid it being disturbed by individual changes, and even if it is a single word to which sometimes great importance is attached, it must remain so, and what kind of an author is it who does not know how or seeks to make as much good as possible out of a bad text, and if this is the case, then alterations will certainly not make the whole matter any better – some I retained because they are really improvements.”²³

Since the correction proofs have not been preserved, one can only speculate about the number of text changes as well as the concrete passages which Beethoven explicitly rejected or accepted. Furthermore, we do not know to what extent the publisher implemented Beethoven's retraction requests. At least in one case this did not happen, because the composer complained after printing about an unexecuted retraction. This concerned a text change in Chorus no. 4, mm. 39ff: “in the chorus of the oratorium ‘wir haben ihn gesehen’ [We surely here shall find him] you have once more retained the unfortunate change, despite my request for the old text [...]”²⁴ But even from this it is not exactly clear whether Beethoven wanted the entire text changed or only a section thereof. Under these circumstances, it is almost impossible to determine a text version authorized by Beethoven.

The oratorio was finally printed no earlier than October 1811. Almost at the same time, the piano vocal score was published, of which a lithograph new edition was already published only ten years later. In this respect, the sales – at least of the piano score – seem to have developed rather well in spite of the publisher's reservations. The success of the work was also evident in numerous performances: there were around 150 from the time of publication until 1850.²⁵ Before the publication, performances were limited to Vienna alone; but in 1812, the work was also performed in Leipzig, Cologne, Munich, Brno, Frankfurt am Main and Berlin, and in the following year the performance venues Breslau, Bern, Prague, Koblenz, St. Petersburg, Lübeck and Graz were added. *Christus am Ölberge* was thus one of the most frequently performed pieces of this genre during that epoch, alongside Joseph Haydn's two oratorios *The Creation* and *The Seasons*.

Reception

The publication also provided the occasion for a detailed review of the oratorio in the first two editions of the *AmZ* of 1812,²⁶ in which the libretto was indeed appreciated, since “it frequently gave the composer the opportunity to express a multiplicity of vivid and profound emotions, whereby the whole work also acquires a rare wealth, a great abundance, much variety, and an interest that never diminishes, on the contrary, increases further and further.”²⁷ Already the introduction is a masterpiece, the setting of the text is consistently felicitous, the fugue is brilliant and at the same time thorough. Subsequent reviews judged the composition in a similar way and with similar words; the libretto remained a stumbling block. Occasionally – but rather rarely – the role of the Son of God, perceived as too dramatic and human, has been judged negatively.

In the German-speaking world it soon became almost impossible to imagine large concert halls without this composition. In Protestant areas there were even occasional quasi-liturgical performances in churches during Holy Week. About three years after its publication, the oratorio also conquered the concert halls on the British Isles under the title “The Mount of Olives;” shortly thereafter, an English piano vocal score was published. The work was performed several times in Italy from the middle of the 1820s and regularly in Paris from the late 1820s. The rapid and widespread distribution, combined with the highest esteem by the audience and critics, draws attention to the rather minor role the work plays in present-day concert practice. At that time, no disadvantage was apparently seen in the fact that the oratorio was not full-length, that the very earthly and human portrayal of Jesus did not fully correspond to the contemporary theological conventions of a sublime Son of God, or that the libretto undeniably displayed some logical and poetic inadequacies. Carl Friedrich Zelter, for example, still rhapsodized about the oratorio *Christus am Ölberge* in 1831, after he had experienced a performance in Berlin:

“The work seems to be a fragment and the text appears as if the composer had made it for his own use. [...] The introduction might reveal an intimate prayer of profound pain, a fresh and vibrant suffering of the soul. The forceful orchestra is like an overfull heart, a pulse of superhuman power, I was stricken. [...]”²⁸

Regarding the following recitative, we read: “The nonsense contained in the words vanishes; well-known sounds appear as if never heard before, one is transported.”²⁹ After his description of what he heard, Zelter sums up:

“And even though the whole thing has no style, everything is developed in the most refreshing forms as wittily and agreeably as a pleasant summer night's dream. Viewed critically, the work is a fragment, parts are missing in between and one would not have needed the book; but one must have it by the hand to convince oneself with

²² See Mühlenweg, Beethoven, p. 39.

²³ Letter to Breitkopf & Härtel dated 23 August 1811, cited after BGA, vol. 2, no. 519.

²⁴ Letter to Breitkopf & Härtel dated 28 January 1812, cited after BGA, vol. 2, no. 545.

²⁵ See Mühlenweg, Beethoven, pp. 138–151.

²⁶ *Allgemeine musikalische Zeitung* of 1 and 8 January 1812, cols. 3–7 and 17–25.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Letter from Carl Friedrich Zelter to Johann Wolfgang von Goethe dated 19 April 1831, cited after Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, vol. 20.2, *Briefwechsel mit Zelter 1828–1832*, Münchner Ausgabe, ed. by Edith Zehm and Sabine Schäfer in co-operation with Jürgen Gruß and Wolfgang Ritschel, Munich and Vienna, 1998, p. 1465.

²⁹ *Ibid.*, p. 1466.

astonishment that what Ramler told me about Graun concerning his oratorio "Tod Jesu" is true: 'Only words dear Ramler! give me only words! I'll do the rest.' – the rest! isn't that delightful?"³⁰

And so one would not do justice to Beethoven's *Christus am Ölberge* even today if one understood it as a successor to the aforementioned *Tod Jesu* by Carl Heinrich Graun or even Bach's *St. Matthew Passion*, for it is hardly characterized by religious devotion, far less are the biblical events of the Passion described chronologically. It is rather a specific situation, an excerpt-like facet of the Passion which is dramatically set to music here. Consequently, the composer did not cast the part of Jesus with a tranquil bass voice as is usual, but with a dramatically heroic tenor. The extremely human and emotional portrayal of Christ which is already found in the corresponding Gospel texts lies at the centre of the libretto, and Beethoven transmits this experience of different emotional states to the listener by means of music in a unique and typical manner. This is achieved through specific motives and extraordinary harmonic means, but above all through the sophisticated orchestral treatment, which impressed Zelter even years later. The imploring lament, the almost despairing fear, the impotent horror, the desperate anger and the prophecy of victorious redemption all culminate in jubilant praise. In the first part of the oratorio (nos. 1–3), which opens with an instrumental introduction, the main topic is Jesus's situation and emotional state; in the second part (nos. 4–6), the plot is dramatically intensified by external events, in particular the Peter scene and the imprisonment, and finally unleashes itself in the redeeming and expansive chorus of joy. The dramatic theme "through the night into the light" which is so characteristic of Beethoven is thus also evident in this, his only oratorio. With the use of his individual tonal language, the composer dramatically sketches out a true cosmos of human emotions on the basis of a small excerpt from the Passion narrative, and thus this work, in its musical formation, is undoubtedly unique in the history of vocal-instrumental sacred music.

Notes on Performance and Edition

There is no precise information regarding the number of choir singers Beethoven requested or the actual number of choir singers and the size of the orchestra at the premiere, particularly since no handwritten performance parts have survived. Due to the fact that the oratorio was performed together with the Symphony No. 2 and the Piano Concerto No. 3, Beethoven's instrumentation for the strings and woodwinds must be assumed to have been similar to that of his early orchestral works.³¹ Because the male voices are divided into five parts in some places (Chorus of Soldiers and Chorus of Disciples in no. 5), a rather large male choir is necessary; nevertheless, it should not be larger than the female choir, so that the sound balance is preserved in the four-part mixed choruses.³²

³⁰ *Ibid.*, p. 1467.

³¹ See Ian Pace, "Instrumental performance in the nineteenth century," in: *The Cambridge history of musical performance*, ed. by Colin Lawson and Robin Stowell, Cambridge, 2012, pp. 643–692, as well as Oliver Vogel, "Soziale Chiffren und Wiener Besonderheiten des Orchesters zur Zeit des frühen Beethoven," in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte*, ed. by Oliver Korte, Laaber, 2013 (= Beethoven-Handbuch 1), pp. 319–349.

³² Assuming a minimal instrumentation of two singers per choral part, this would mean that six tenors, and consequently the same number of basses, sopranos and contraltos – i.e., a total of at least 24 choral singers – would be required.

The present edition largely follows the first edition of 1811, which was authorized by the composer. In general, the print corrected by Beethoven is very reliable and almost free of errors. Nevertheless, in the case of inaccuracies, incomplete or contradictory designations and the few obvious misprints, the edition refers back to the only two manuscripts that were written before the first edition and still exist today. Both copies of the score, that which Beethoven used as the basis for his revision in 1803 and that which was sent to the publisher to be used as model for the engraving copy, are not only of importance for the genesis of the work, but in some places also for the form of the work as presumably intended by the composer. More detailed information can be found in the Critical Report.

The edition basically uses the text underlay of the authorized first print. Since it is not clear which of the text changes made by the publisher were accepted by Beethoven or which corrections the publisher did not implement, deviating text words from the handwritten sources are presented as an alternative above the staff.

Sincere thanks are expressed to the music collections of the libraries from whose holdings the sources could be used for the present edition: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (Thomas Leibnitz), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musiksammlung mit Mendelssohn-Archiv (Roland Schmidt-Hensel) and London, The British Library (Rupert Ridgwell).

Leipzig, November 2018

Translation: Gudrun and David Kosviner

Clemens Harasim

Christus am Ölberge

The Mount of Olives
Oratorium / Oratorio
op. 85

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Text: Franz Xaver Huber (1755–1814)
English version by John Troutbeck (1877)

I[a]. Introduzione

The musical score is for the introduction of the oratorio. It features a full orchestra and includes the following parts:

- Flauto I, II
- Clarinetto I, II in Sib / B
- Fagotto I, II
- Corno I, II in Mib / Es
- Timpani in Mib-Sib / es-B
- Trombone tenore
- Trombone basso
- Violino I
- Violino II
- Viola
- Vic'
- C.

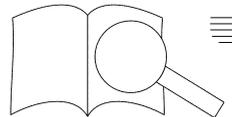
The score is divided into two sections: **Grave** and **Adagio**. The **Grave** section is in 3/4 time, and the **Adagio** section is in 6/8 time. The key signature is B-flat major. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A watermark "PROBE PARTITUR" is overlaid on the score, along with the text "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

Aufführungs- / Duration: ca. 55 min.

© 2019 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 23.020/07

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

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



17 **A**

Fl *ff* *p* I Solo

Cltr *ff* *p* I Solo

Fg *ff* *p* *a 2* I Solo

Cor *ff*

Timp

Trb *ff*

VI *ff*

Va *ff*

Vc Cb *ff*

20 *a 2*

Fl *p*

Cltr *p*

Fg *f* *p*

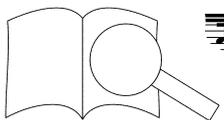
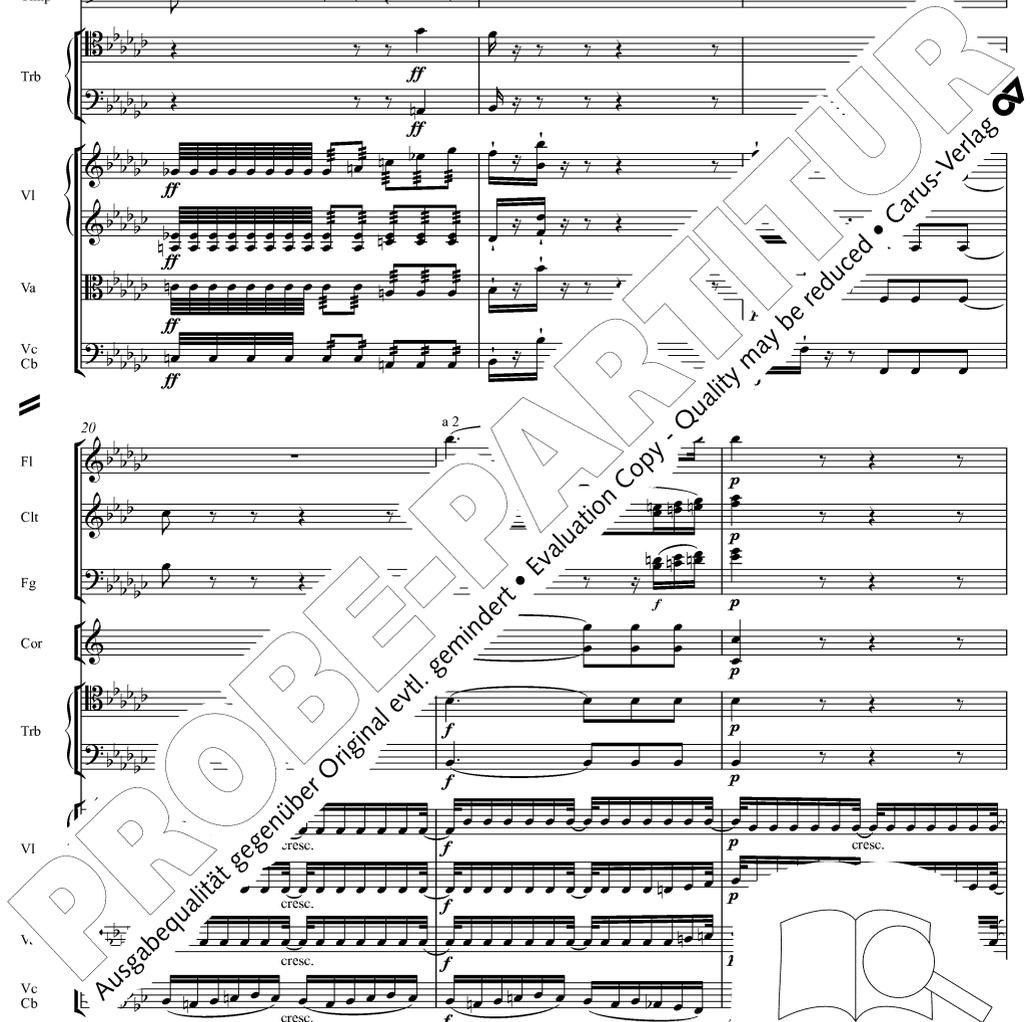
Cor *p*

Trb *p*

VI *cresc.* *f* *p* *cresc.*

V. *cresc.* *f* *p*

Vc Cb *cresc.* *f* *p*



23

Fl *f* *p* 1

Cltr *f* *p* 1

Fg *f* *p* 1

Cor *f*

Trb *f* *ff*

VI *f* *ff* *p*

Va *f* *ff* *p*

Vc Cb *f* *ff*

27

Fl *p cantabil* 1 *fz* *fz* *fz*

Cltr *p cantabile* 1 *fz* *fz* *fz*

Fg *fz* *fz* *fz*

Cor *fz* *fz*

Trb *fz* *fz* *fz*

VI *fz* *fz* *fz* *fz*

Va *fz* *fz* *fz*

Vc Cb *fz*

PROBEPARTITUR

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



31

Fl *ff* decresc. *p* **B**

Cltr *ff* decresc. *p*

Fg *ff* decresc. *p*

Cor *ff* decresc. *p*

Timp *pp*

Trb *ff* decresc. *p*

VI *ff* decresc. *p* *pp*

Va *ff* decresc. *p* *pp*

Vc Cb *ff* decresc. *p* *cresc.*

35

Fl *f* *sf* *p*

Cltr *f* *sf* *p*

Fg *f* *sf* *p*

Cor *f* *sf* *p*

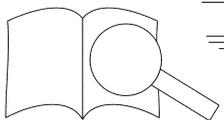
Timp *pp*

Trb *f* *sf* *p*

Vr *f* *sf* *p*

Va *pp* *f* *sf* *p*

Vc Cb *pp* *f* *sf* *p*



39

Fl

Cltr

Fg

Cor

Timp

VI

Va

Vc

Cb

p

sempre pp

p

cresc.

43

Fl

Cltr

Fg

Cor

VI

Va

Vc

Cb

p cantabile

-anr

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

a 2

cresc.



47

Fl

Clt

Fg

Cor

VI

Va

Vc

Cb

fp *fp* *fp* *p* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *f* *f* *f*

f *fp* *fp* *fp* *p* *cresc.* *cresc.* *f* *p*

f *fp* *fp* *fp* *p* *cresc.* *cresc.* *f*

cresc.

fp

51

Fl

Clt

Fg

VI

Va

Cb

decresc. *pp*

decresc. *pp*

cresc. *decresc.* *pp*

p *cresc.* *decresc.* *pp*

cresc. *decresc.* *pp*

cresc.

cresc.

62

Fl

Ob

Fg

Christus

schon, noch eh die Welt auf dein Ge - heiß dem Cha - os sich ent - wand.
hour, be - fore the world, at Thy com - mand, in or - der new - ly stood.

VI

Va

Vc
Cb

fp

fp

fp

65

Fl

Ob

Fg

Cor

Christus

VI

Vc
Cb

cresc.

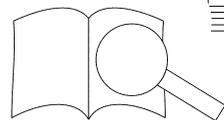
f

f

f

cresc.

f



C **Maestoso**

68

Fl *ff* *a 2*

Ob *ff* *a 2*

Cltr *ff*

Fg *ff*

Cor *ff*

Trb *f*

Christus

Vl *ff*

Va *ff*

Vc Cb *ff*

Ich hö - re dei - nes
I hear - ken to the

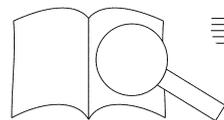
73

Christus

Sie fo - dert auf, wer statt der Men - schen sich vor dein Ge - richt jetzt stel - len
they cry a - loud, who will, in place of man, be - fore Thy judg - ment - seat ap -

Vl

Vc Cb



92

Adagio agitato

Fl
Ob
Fg

Christus

drückt?
dure?

Ach sieh, wie
Be - hold, how

Vl
Va
Vc
Cb

96

Adagio molto a tempo

Fl
Ob
Fg

Christus

Ban - gig - keit,
jear - ful - ness,

mein Herz mit Macht er - greift!
up - on my soul have seiz'd.

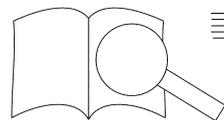
Ich lei - de
My heart is

Vl
Va
Vc
Cb

* zu - sam - men - schraubt!

a 2

* Der Textausgabe entspricht dem Erstdruck, abweichende Formulierungen des ursprünglich von Beethoven vertonten Libretto Vgl. Vorw... und Kritischen Bericht. / The principal line of text underlay corresponds with the first print. Text passages which deviate, are printed above the staff. Cf. Foreword and Critical Report.



Ludwig van
BEETHOVEN

Messe in C
Mass in C major
op. 86

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti
2 Corni, 2 Trombe, Timpani
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo

herausgegeben von / edited by
Ernst Hertrich

Beethoven vocal
Urtext

Studienpartitur / Study score



Carus 40.688/07

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur (Carus 40.688), Studienpartitur (Carus 40.688/07), Klavierauszug (Carus 40.688/03), Klavierauszug XL Großdruck (Carus 40.688/04), Chorpartitur (Carus 40.688/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.688/19).

Eine Einspielung auf CD durch den Kammerchor Stuttgart unter Leitung von Frieder Bernius liegt vor (Carus 83.295).

The following performance material is available for this work:

full score (Carus 40.688), study score (Carus 40.688/07), vocal score (Carus 40.688/03), vocal score XL in larger print (Carus 40.688/04), choral score (Carus 40.688/05), complete orchestral material (Carus 40.688/19).

The work is available on CD, performed by the Kammerchor Stuttgart under the direction of Frieder Bernius (Carus 83.295).

Inhalt / Contents

Vorwort	IV
Foreword	VI
Avant-propos	VIII
Kyrie	1
Gloria	
<i>Gloria in excelsis Deo</i>	14
<i>Qui tollis</i>	31
<i>Quoniam</i>	40
Credo	
<i>Credo in unum Deum</i>	60
<i>Et incarnatus est</i>	77
<i>Et resurrexit</i>	84
<i>Et vitam venturi saeculi</i>	101
Sanctus	
<i>Sanctus</i>	113
<i>Pleni sunt coeli</i>	116
Benedictus	
<i>Benedictus</i>	123
<i>Osanna</i>	143
Agnus Dei	
<i>Agnus Dei</i>	146
<i>Dona nobis pacem</i>	155
Kritischer Bericht	173

Zu diesem Werk ist **carusmusic**, die Chor-App, erhältlich. Sie enthält die Noten, eine Einspielung des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. www.carus-music.com

For this work **carusmusic**, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the app offers a coach to learn the choral parts. www.carus-music.com

Vorwort

Beethoven hatte seine Karriere in Bonn als Organist an verschiedenen Kirchen begonnen, war sogar offiziell als Hilfsorganist am Kurfürstlichen Hof angestellt und hatte später in Wien längere Zeit bei der Leitfigur der Wiener Kirchenmusiktradition, Johann Georg Albrechtsberger, Kontrapunkt studiert. Dennoch wandte er sich als Komponist erst spät der Kirchenmusik zu, und sein kirchenmusikalisches Werk ist mit nur zwei Messen, verglichen mit dem etwa von Haydn und Mozart, ausgesprochen schmal. Obwohl beide Messen vordergründig Auftragswerke waren, muss man davon ausgehen, dass ihre Komposition auch ureigensten künstlerischen Interessen Beethovens entsprang. Skizzen zu Messvertonungen finden sich denn auch bereits im sog. Skizzenbuch *Landsberg 6*, das in die Jahre 1803 und 1804 – also vier Jahre vor der Entstehung der C-Dur-Messe – zu datieren ist. Religion hatte für Beethoven grundsätzlich eine große Bedeutung, und so kann man sicher davon ausgehen, dass die beiden Messen in gewisser Weise auch persönliche Bekenntnisse darstellen.

Während Beethovens Wiener Lehrer Albrechtsberger für die Bewahrung der traditionellen lateinischen Kirchenmusik eintrat, hatte sich im Gefolge der Josephinischen Reformen auch im süddeutsch-österreichischen Raum eine deutschsprachige Kirchenmusik etabliert, wie zahlreiche Kompositionen etwa Johann Michael Haydns oder Franz Schuberts belegen. Beethoven war sich dieses Spannungsverhältnisses offenbar durchaus bewusst. Als er 1807 von Fürst Esterházy den Auftrag erhielt, zum Namenstag seiner Gattin eine Messe zu komponieren, kam nach der Schatten Joseph Haydns hinzu, und Beethoven schrieb am 26. Juli an den Fürsten: „darf ich noch sagen, daß ich ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da sie D.[urchlauchtigster] F.[ürst] gewohnt sind, die Unnachahmlichen Meisterstücke des Großen Haidns sich vortragen zu laßen.“¹ Der Fürst antwortete, er verspreche sich sehr viel von der Messe, und Beethovens „geäußerte Besorgniß in Vergleich der Haydnischen Messen [erhöhe] nur noch mehr den Werth“² des neuen Werkes. Es kam dann aber doch ganz anders. Fürst Esterházy konnte mit Beethovens neuartiger Behandlung des liturgischen Textes offenbar wenig anfangen. Nach der Uraufführung schimpfte er in einem Brief an die Gräfin Zielinska, die Messe sei „unerträglich, lächerlich und scheußlich, ich bin nicht davon überzeugt, daß sie überhaupt anständig aufzuführen wäre; ich bin deshalb wütend und beschämt.“³ Nun kann man zwar davon ausgehen, dass die Uraufführung am 13. September 1807⁴ recht unzulänglich war. Beethoven war mit der Komposition der Messe in Verzug geraten. Die Stimmen hatten daher in höchster Eile ausgeschrieben werden müssen und wurden erst im letzten Moment fertig, sodass kaum richtig geprobt werden konnte. Bei Fürst Esterházy war es aber in erster Linie wohl sein der überkommenen kirchenmusikalischen Tradition verpflichteter konservativer Geschmack, der einer positiveren Aufnahme des Werkes entgegenstand.

Beethoven selbst scheint das Werk jedoch durchaus geschätzt zu haben. Ein Jahr nach der Uraufführung ließ er bei seiner großen Akademie vom 22. Dezember 1808 in Wien das Gloria und das

Sanctus/Benedictus aufführen. Schon im Sommer dieses Jahres hatte er damit begonnen, sich um die Veröffentlichung des Werkes zu kümmern. Dazu hatte er es gegenüber der Fassung der Uraufführung noch einmal einer gründlichen Überarbeitung unterzogen. Am 8. Juni bot er es zusammen mit der 5. und 6. Symphonie dem Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel an.⁵ Die Verhandlungen gestalteten sich allerdings ausgesprochen zäh, und so knüpfte Beethoven, der für sein Taktieren mit den Verlegern bekannt ist, hinter dem Rücken der Leipziger Verhandlungen mit dem Bonner Verlag Simrock an,⁶ vielleicht nur, um damit Breitkopf unter Druck setzen zu können. Dieser akzeptierte die Messe schließlich auch, allerdings zu einem gegenüber Beethovens ursprünglichen Vorstellungen stark verringerten Honorar. Im September 1809 wurde die Stichvorlage an den Verlag geschickt.⁷ Aus mehreren Gründen verzögerte sich die Veröffentlichung jedoch noch bis in den Herbst 1812. Zum einen hatte Beethoven es sich in den Kopf gesetzt, die Orgelstimme „auf eine andere Art als bisher“ (wahrscheinlich voll ausgesetzt) drucken zu lassen,⁸ fand aber offenbar nie Zeit und Muße, diese zu Papier zu bringen. Zum andern hatte er, wahrscheinlich um dem Werk eine weitere Verbreitung zu sichern und es dem Verlag Breitkopf & Härtel schmackhaft zu machen, von sich aus vorgeschlagen, es auch mit deutschem Text herauszubringen.⁹ Die Anfertigung dieses neuen Textes, mit der der Verlag den kurhessischen Kirchenrat und Superintendenten Dr. Christian Schreiber beauftragte, nahm natürlich auch längere Zeit in Anspruch. Beethoven bekam ihn erst Ende 1810 zu Gesicht. – Erst kurz vor dem Erscheinen der Erstausgabe wurde der Widmungsempfänger der Messe bestimmt. Man hätte erwarten können, dass Beethoven das Werk dem Auftraggeber oder dessen Gattin gewidmet hätte. Die Beziehungen zwischen ihm und dem Haus Esterházy hatten sich jedoch nach der nicht sehr geglückten Uraufführung ziemlich abgekühlt, und so suchte Beethoven nach neuen Widmungskandidaten für die Messe. Mit seinem Freund Nikolaus von Zmeskall, einer nicht bekannten weiblichen Person (vielleicht Bettine Brentano) und sogar Napoleon tauchen in den einschlägigen Quellen die unterschiedlichsten Namen auf, bis Beethoven sich schließlich im Mai 1812 endgültig für seinen finanziellen Gönner Fürst Kinsky entschied.¹⁰

¹ Ludvig van Beethoven. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn herausgegeben von Sieghard Brandenburg (BGA), Bd. 1–7, München 1996–1998; hier Bd. 1, Nr. 291.

² BGA 1, Nr. 292.

³ Im französischen Original lautet das Zitat: „La Messe de Beethoven est insupportablement ridicule et détestable, je ne suis pas convaincu qu'elle puisse même paraître honnêtement: j'en suis coléré et honteux.“ Zitiert nach Johann Harich, „Beethoven in Eisenstadt“, in: *Burgenländische Heimatblätter* 21 (1959), S. 179.

⁴ Wer die Uraufführung leitete, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich war es der Esterházyische Vizekapellmeister Johann Fuchs. Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass Beethoven selbst dirigierte.

⁵ BGA 2, Nr. 327, 329 und 331.

⁶ BGA 2, Nr. 341, 366, 387, 388, 390.

⁷ BGA 2, Nr. 400.

⁸ BGA 2, Nr. 423.

⁹ BGA 2, Nr. 329.

¹⁰ BGA 2, Nr. 577.

Obwohl Breitkopf & Härtel zunächst nur eine gedruckte Partitur vorlegte und das Orchestermaterial nur in handschriftlichen Kopien vertrieb, wurde Beethovens C-Dur-Messe zu seinen Lebzeiten verhältnismäßig häufig aufgeführt, auch in der Version mit dem deutschen Text Christian Schreibers. Beethoven war mit diesem Text zwar nicht *in toto* einverstanden, hatte ihn aber akzeptiert. Aus dem Konversationsheft Nr. 32 (Mai 1823) geht hervor, dass ein Kirchenmusiker namens Benedict Scholz aus dem schlesischen Ort Cieplice (= Warmbrunn) Beethoven Anfang Mai 1823 einen weiteren deutschen Text zur C-Dur-Messe hatte übermitteln lassen. Beethoven muss davon so angetan gewesen sein, dass er beim Verlag Schott in Mainz anfragte, ob er nicht das Werk „mit dem neuen Text neu auflegen“ wolle.¹¹

Wir haben dennoch entschieden, die Messe nur mit dem liturgischen lateinischen Text herauszugeben. Eine Unterlegung der deutschen Texte widerspräche zum einen der heute allgemein üblichen Praxis, vor allem aber auch der Tatsache, dass es Beethoven bei der Komposition gerade darum gegangen war, jedes einzelne Wort des lateinischen Textes inhaltlich genau zu erfassen und durch seine Vertonung auszudeuten. Naturgemäß geht diese musikalische Ausdeutung aber sowohl bei der Textunterlegung Schreibers als auch bei der von Scholz zum Teil verloren. Beide Texte sind aber am Ende des Kritischen Berichts mitgeteilt.

Nachdem Breitkopf & Härtel den von Christian Schreiber verfassten Text Beethoven hatte zukommen lassen, nahm dieser dazu am 16. Januar 1811 ausführliche Stellung. Seinem Brief ist dabei zu entnehmen, wie intensiv er sich mit dem Text beschäftigt hatte und welche Ausdrucksvorstellungen er z. B. mit dem Text des Kyrie und des Gloria verband:

die Uebersetzung zum gloria scheint mir sehr gut zu paßen zum Kyrie nicht so gut obwohlen der Anfang „tief im Staub anbeten wir“ sehr gut paßt, so scheint mir doch bey manchen Ausdrücken wie „ew'gen Weltenherrscher“ „Allgewaltigen“ Mehr zum gloria tauglich, der allgemeine charakter [...] in dem Kyrie ist innige Ergebung, woher innigkeit religiöser Gefühle „Gott erbarme dich unser“ ohne deswegen Traurig zu seyn, sanftheit liegt dem Ganzen zu Grunde, [...] obwohlen „eleison erbarme dich unser“ – so ist doch heiterkeit im Ganzen, Der Katholike tritt sonntags geschmückt festlich Heiter in seine Kirche das Kyrie Eleison ist gleichfalls die Introdukzion zur ganzen Messe, bey so starken ausdrücken würde wenig übrig bleiben für da, wo sie wirklich stark seyn Müßen.¹²

So zeichnet denn auch der Anfang des Kyrie, ganz im Sinne der gängigen theologischen Ausdeutung des Kyrie-Textes in Beethovens Zeit, mit seiner langsam immer höher steigenden Melodie ein zu Gott emporsteigendes Flehen nach. Auch in den anderen Messteilen sind immer wieder musikalische Symbole zu entdecken, die weit über die gängigen auf- oder absteigenden Skalen bei Textstellen wie „ascendit – descendit“ u. ä. hinausgehen, etwa zu Beginn des Agnus Dei, dessen Akkordfolgen zusammen mit der Tonart c-Moll gewissermaßen ein Beethoven'scher Topos sind für Leid und Tod und die auf diese Weise Christus als Opferlamm herausstellen. Die C-Dur-Messe ist so gesehen in der Entwicklungsgeschichte der Kirchenmusik ein ausgesprochen modernes, zukunftsweisendes Werk.

Dass sie heutzutage gegenüber der *Missa solemnis* gelegentlich ein bisschen ins Hintertreffen gerät, wird ihr daher nicht gerecht. Sie ist keine Vorstufe zur großen *Missa*, sondern ein eigenständiges, gewichtiges Werk. Nicht von ungefähr fügte Beethoven, als er die Messe am 18. Juni 1809 an den Verlag Breitkopf & Härtel

sandte, in einem Postskriptum folgendes Bekenntnis hinzu: „Von meiner Meße wie überhaupt von mir selbst sage ich nicht gerne etwas, jedoch glaube ich, daß ich den text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden.“¹³

Als Quellen für die Edition der Messe konnten außer dem leider nur unvollständig überlieferten Autograph (nur Kyrie und Gloria) und der Erstausgabe auch noch die bei der Uraufführung benutzten Handschriften (Partitur und Stimmen) herangezogen werden. Eine ausführliche Beschreibung sowie eine Darstellung der unterschiedlichen Lesarten in den einzelnen Quellen finden sich im Kritischen Bericht. Allen Bibliotheken, die Quellenkopien zur Verfügung gestellt haben, sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Besonders dankt der Herausgeber seinem Freund Jeremiah W. McGrann für seine Hilfe und Unterstützung.

Berlin, im März 2010

Ernst Hertrich

¹¹ BGA 6, Nr. 1966. – Beethovens Idee wurde allerdings niemals in die Tat umgesetzt.

¹² BGA 2, Nr. 484.

¹³ BGA 2, Nr. 327.

Foreword

Beethoven had begun his career in Bonn as organist at various churches and was even officially employed as assistant organist at the electoral court. He later studied counterpoint for a certain time in Vienna with the leading figure in the Viennese church music tradition, Johann Georg Albrechtsberger. Nevertheless, as a composer, he only turned to church music late and his output in this genre is decidedly modest with only two masses, compared, for example, to Haydn and Mozart. Although both his settings of the mass, the Mass in C and the *Missa solennis*, were ostensibly commissions, we must assume that their composition also sprang from Beethoven's very own artistic interests. Witness the fact that sketches for the mass settings are found in the so-called *Landsberg 6* sketchbook, dated to 1803 and 1804, that is, four years before the composition of the Mass in C. Religion basically meant a great deal to Beethoven and so, we can safely assume that both the masses also to a certain extent represent personal declarations of belief.

While Albrechtsberger, Beethoven's teacher in Vienna, was a proponent of the preservation of traditional Latin church music, in the wake of the Josephinian reforms church music in the German language had also been established in the southern German-Austrian area. This is evident in the numerous compositions by, for example, Johann Michael Haydn and Franz Schubert. Beethoven was obviously well aware of these conflicting trends. In addition, when he received the commission in 1807 from Prince Esterházy to compose a mass for the name day of his wife, Joseph Haydn's shadow still loomed large, and on 26 July, Beethoven wrote to the Prince: "may I just say that I will hand the mass over to you with great trepidation, as Your Serene Highness is accustomed to having the inimitable masterworks of the great Haydn performed."¹ The Prince answered that he had high hopes for the mass and Beethoven's "expressed concern in comparison with the Haydn masses only increased even more the value" of the new work.² But things turned out quite differently. Prince Esterházy evidently found it hard to come to terms with Beethoven's novel treatment of the liturgical text. In a letter to Countess Zielinska, he complained that the mass was "unbearable, ridiculous and dreadful, I am not convinced that it can decently be performed at all; for this reason I am angry and ashamed."³ We can assume that the first performance, which took place on 13 September 1807⁴ was really inadequate. Beethoven had fallen behind with the composition of the mass. The parts had to be written out in a great hurry and they were only ready at the last minute, so that scarcely any proper rehearsal took place. But with Prince Esterházy, it was first and foremost probably his conservative taste for traditional church music which stood in the way of a more positive response to the work.

Beethoven himself, however, seems to have held the work in high regard. A year after the first performance, he had the Gloria and the Sanctus/Benedictus performed at his major Academy concert on 22 December 1808 in Vienna. By the summer of that year he had begun to concern himself with the publication of the work.

For this, he had once again undertaken a thorough revision compared with the version of the first performance. On 8 June he offered it, together with the 5th and 6th Symphonies, to the Leipzig publisher Breitkopf & Härtel.⁵ The negotiations, though, proved decidedly sluggish and so Beethoven, who was well-known for his tactics with publishers, made contact with the Bonn publisher Simrock behind the back of the Leipzig company,⁶ perhaps only to put some pressure on Breitkopf. Breitkopf finally accepted the mass, but at a greatly reduced fee, compared to what Beethoven originally had in mind. In September 1809 the engraver's copy was sent to the publisher.⁷ For various reasons, however, the publication was postponed until autumn 1812. On the one hand, Beethoven had taken it into his head to provide the mass with a different organ part (probably with a fully realized figured bass),⁸ but evidently never found time or leisure to put this down on paper. On the other hand, probably to secure a wider circulation for the work and to make it palatable to the publisher Breitkopf & Härtel, he had at his own suggestion proposed publishing it with German text as well.⁹ The preparation of this new text, which the publisher commissioned from the electoral church councilor at Hesse and superintendent, Dr. Christian Schreiber, naturally also required a greater amount of time. Beethoven only first saw the text at the end of 1810. – Only shortly before the publication of the work did he decide on the dedicatee. Beethoven might have been expected to dedicate the mass to Prince Esterházy who had commissioned the work or to his wife. But relations between him and the Esterházy family had cooled following the less than successful first performance, and so, Beethoven sought new possible dedicatees for the mass. Various names turn up in the relevant sources including his friend Nikolaus von Zmeskall, an unknown lady (perhaps Bettine Brentano) and even Napoleon, until Beethoven finally decided on his patron Prince Kinsky in May 1812.¹⁰

Although initially Breitkopf & Härtel only published a printed score and sold the orchestral material only in hand-written copies, Beethoven's Mass in C was performed relatively frequently during

¹ Ludwig van Beethoven. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, edited in commission of Beethoven House, Bonn, by Sieghard Brandenburg (BGA), vols. 1–7, Munich, 1996–1998; here vol. 1, no. 291.

² BGA 1, no. 292.

³ In the original French text the quotation reads as follows: "La Messe de Beethoven est insupportablement ridicule et détestable, je ne suis pas convaincu qu'elle puisse même paraître honêtement: j'en suis coléré et honteux." Quoted from Johann Harich, "Beethoven in Eisenstadt," in: *Bürgerländische Heimatblätter* 21 (1959), p. 179.

⁴ The conductor of the first performance is unknown. Probably Johann Fuchs, the Assistant Music Director at the Court of Esterházy conducted the first performance, but it cannot be ruled out that Beethoven himself may have conducted the work.

⁵ BGA 2, no. 327, 329 und 331.

⁶ BGA 2, no. 341, 366, 387, 388, 390.

⁷ BGA 2, no. 400.

⁸ BGA 2, no. 423.

⁹ BGA 2, no. 329.

¹⁰ BGA 2, no. 577.

his lifetime in Latin, as well as in the version with the German text by Christian Schreiber. Beethoven was indeed not entirely happy with the German text, but had accepted it. From the conversation book no. 32 (May 1823), it emerges that a church musician named Benedict Scholz from Cieplice (formerly Warmbrunn) in Silesia had sent a further German text to the Mass in C to Beethoven at the beginning of May 1823. Beethoven must have been so taken with this that he enquired of the publisher Schott in Mainz whether they wanted to “publish [the work] anew with the new text”¹¹.

We nevertheless decided to publish the mass with just the liturgical Latin text. Underlying the German text would have been inconsistent with the commonly accepted practice of our time, but also above all with the fact that in the composition, Beethoven was directly concerned with capturing the meaning of each individual word of the Latin text and interpreting it in his setting. Naturally this musical interpretation is partially lost in both Schreiber’s text underlay as well as in Scholz’s. However, both versions are reproduced at the end of the Critical Report.

After Breitkopf & Härtel had sent Christian Schreiber’s text to Beethoven, the latter expressed his detailed opinions on 16 January 1811. From his remarks we can deduce precisely how intensively he immersed himself in the text and which ideas for expression he associated with, for example, the text of the Kyrie and the Gloria:

The translation of the Gloria seems to fit well to me, but to the Kyrie not so well, although the beginning “tief im Staub anbeten wir” [deep in dust we worship] fits very well; yet it seems to me in some expressions such as “ew’gen Weltenherrscher” [eternal ruler of the world] “Allgewaltigen” [omnipotent] are more suitable for the Gloria. The general character [...] in the Kyrie is heartfelt resignation, from where the depth of religious feelings “Gott erbarme dich unser” [God have mercy upon us] without, however, being sad, gentleness is the basis of the whole work, [...] although “eleison have mercy upon us” – yet there is cheerfulness in the whole. The Catholic goes to his church on Sundays bedecked with festive cheerfulness. The Kyrie Eleison is likewise the introduction to the whole mass; with such strong expressions little remains over for the places where they should really be strong.¹²

Thus, the opening of the Kyrie, entirely in keeping with the current theological interpretation of the Kyrie text in Beethoven’s time, also portrays in its slow, constantly rising melody, a plea rising aloft to God. In the other sections of the mass, musical symbols can also be repeatedly found which go far beyond the usual ascending or descending scales at passages in the text such as “ascendit – descendit,” etc.; an example of this is at the beginning of the Agnus Dei, whose sequences of chords, coupled with the key of C minor, are to a certain extent a traditional Beethovenian theme for passion and death and thus emphasize Christ as the sacrificial lamb. The Mass in C is thus regarded as a markedly modern, forward-looking work in the history of the development of church music.

The fact that nowadays it is occasionally a little overshadowed by the *Missa solemnis* is not justified. It is in no sense a preliminary stage for the great Missa, but an independent, important work. Not by chance did Beethoven add the following declaration in a postscript when he sent the mass to the publisher Breitkopf & Härtel on 18 June 1809: “I do not like to talk about my mass or, generally, about myself, but I believe that I have treated the text as it has seldom been treated before.”¹³

Sources consulted for this edition of the mass include the autograph manuscript, which unfortunately has survived incomplete (only Kyrie and Gloria), and the first edition, as well as the manuscripts (score and parts) used for the first performance. A detailed description and an account of the different readings in the individual sources is included in the Critical Commentary. Thanks are due to all libraries which made copies of the sources available. The editor would particularly like to thank his friend Jeremiah W. McGrann for his help and support.

Berlin, March 2010
Translation: Elizabeth Robinson

Ernst Hertrich

¹¹ BGA 6, no. 1966. – However, Beethoven’s idea was never realized.

¹² BGA 2, no. 484.

¹³ BGA 2, no. 327.

Avant-propos

Beethoven commença sa carrière à Bonn en qualité d'organiste dans différentes églises ; il fut même employé officiellement comme organiste assistant à la cour électrique ; plus tard à Vienne, il étudia un certain temps le contrepoint auprès de Johann Georg Albrechtsberger, emblème de la tradition viennoise de musique sacrée. Mais ce n'est que plus tard qu'il se consacra à la musique sacrée en tant que compositeur et comparée à celle de Haydn et Mozart par exemple, sa production dans ce domaine est extrêmement modeste, tout au moins en nombre, avec seulement deux messes. Bien que ses deux messes, la Messe en ut majeur et la *Missa solemnis* aient été des travaux de commande, on peut supposer que leur composition fut motivée par un intérêt artistique très personnel de Beethoven. Des ébauches de compositions de messes figurent aussi dans le dit carnet d'ébauches *Landsberg 6*, datant des années 1803 et 1804 – donc quatre ans avant la composition de la Messe en ut majeur. Pour Beethoven, la religion était d'une importance capitale et l'on peut être sûr que les deux messes reflètent aussi des engagements personnels à maints égards.

Tandis qu'Albrechtsberger, le professeur de Beethoven à Vienne, incarnait le maintien de la musique d'église traditionnelle en latin, une musique sacrée germanophone s'était établie à la suite des réformes de l'empereur Joseph II dans l'espace sud-allemand et autrichien, comme l'attestent de nombreuses compositions de Johann Michael Haydn ou Franz Schubert par exemple. Beethoven avait manifestement tout à fait conscience de ce champ de tension. Lorsqu'en 1807, le prince Esterházy lui commanda la composition d'une messe pour la fête de son épouse, il s'y ajoute en outre l'ombre de Joseph Haydn et Beethoven écrivit au prince le 26 juillet : « puis-je me permettre d'ajouter que je vous remettrai cette messe avec beaucoup de crainte car Sa Majesté a coutume de se faire représenter les incomparables chefs-d'œuvre du grand Haydn. »¹ Le prince répondit qu'il attendait beaucoup de la messe et que « l'inquiétude exprimée par lui face aux messes de Haydn ne faisait qu'augmenter la valeur de l'œuvre nouvelle »². Mais il en fut tout autrement. Le prince Esterházy ne comprit manifestement pas grand-chose au traitement nouveau auquel Beethoven avait soumis le texte liturgique. Dans une lettre à la comtesse Zielinska, il peste : « La Messe de Beethoven est insupportablement ridicule et détestable, je ne suis pas convaincu qu'elle puisse même paraître honnêtement ; j'en suis coléré et honteux. »³ On peut supposer que la création qui eut lieu le 13 septembre 1807⁴ ne fut guère satisfaisante. Beethoven avait pris du retard dans la composition de la messe. On avait donc dû écrire les parties séparées en toute hâte ; elles avaient achevé seulement au dernier moment de sorte qu'une véritable répétition ne pût sans doute pas avoir lieu. Mais c'est incontestablement le goût conservateur inscrit dans la tradition sacrée qui empêcha le prince Esterházy d'accueillir l'œuvre favorablement.

Beethoven semble malgré tout avoir tenu la messe en grande estime. Un an après la création, il fit représenter le Gloria et le Sanctus/Benedictus lors de sa grande académie du 22 décembre

1808 à Vienne. Dès l'été de cette année-là, il avait commencé à s'occuper de la publication de l'œuvre. Dans ce but, il l'avait soumise à un remaniement en profondeur par rapport à la version de la création. Le 8 juin, il la proposa aux éditions Breitkopf & Härtel de Leipzig,⁵ en même temps que les symphonies n° 5 et 6. Les négociations se révélèrent cependant très difficiles et Beethoven, bien connu pour son habileté tactique avec les éditeurs, prit contact avec les éditions Simrock de Bonn dans le dos de l'éditeur de Leipzig,⁶ peut-être dans le seul but de pouvoir faire pression sur Breitkopf. Breitkopf finit par accepter la messe, toutefois pour des honoraires bien moindres que ce qu'en voulait Beethoven à l'origine. En septembre 1809, le modèle de gravure fut envoyé à la maison d'édition.⁷ Pour plusieurs raisons, la publication fut encore retardée jusqu'à l'automne 1812. D'une part, Beethoven s'était mis en tête de doter la messe d'une autre partie d'orgue (probablement réalisée en entier),⁸ ne trouvant apparemment ni le temps ni le loisir de la rédiger. D'autre part, sans doute pour assurer à l'œuvre une plus large diffusion, et pour la rendre plus alléchante aux éditions Breitkopf & Härtel, il avait offert spontanément de la publier aussi avec un texte allemand.⁹ La maison d'édition chargea le Dr. Christian Schreiber, conseiller ecclésiastique et superintendant de la Hesse électrique, d'élaborer le nouveau texte, ce qui demanda bien sûr un certain temps. Beethoven ne le reçut que fin 1810. – C'est seulement peu avant la parution de l'œuvre que le dédicataire fut choisi. On aurait pu s'attendre à ce que Beethoven dédîât la messe à son donneur d'ordre ou à son épouse. Mais ses relations avec la maison Esterházy s'étaient passablement détériorées après l'échec de la création et Beethoven partit donc à la recherche d'un nouveau dédicataire. Les noms de son ami Nikolaus von Zmeskall, d'une personne féminine inconnue (peut-être Bettine Brentano) et même de Napoléon apparaissent dans les sources concordantes jusqu'à ce que Beethoven se décidât enfin en mai 1812 en faveur de son mécène financier, le prince Kinsky.¹⁰

Bien que Breitkopf & Härtel n'eût tout d'abord présenté qu'une partition gravée et que le matériel d'orchestre n'eût été diffusé que sous forme de copies manuscrites, la Messe en ut majeur de

¹ Ludwig van Beethoven. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, édité à la commande de la Beethoven-Haus Bonn par Sieghard Brandenburg (BGA), vol. 1–7, Munique 1996–1998; ici vol. 1, n° 291.

² BGA 1, n° 292.

³ Cité d'après Johann Harich, « Beethoven in Eisenstadt », dans : *Burgenländische Heimatblätter* 21 (1959), p. 179.

⁴ On ne sait pas qui dirigeait la création. Probablement c'était le vice-chef d'orchestre de la cour des Esterházy, Johann Fuchs. Mais on ne peut quand même pas exclure que c'était Beethoven lui-même qui dirigeait.

⁵ BGA 2, n° 327, 329 und 331.

⁶ BGA 2, n° 341, 366, 387, 388, 390.

⁷ BGA 2, n° 400.

⁸ BGA 2, n° 423.

⁹ BGA 2, n° 329.

¹⁰ BGA 2, n° 577.

Beethoven fut donnée relativement souvent de son vivant, aussi dans la version avec le texte en allemand de Christian Schreiber. Beethoven n'était certes pas entièrement d'accord avec ce texte, mais l'avait quand même accepté. Du carnet de conversation n° 32 (mai 1823), il ressort qu'un musicien d'église du nom de Benedict Scholz, originaire de Cieplice (= Warmbrunn) en Silésie, avait fait transmettre à Beethoven début mai 1823 un autre texte en allemand pour la Messe en ut mineur. Beethoven dut en dire si séduit qu'il demanda aux éditions Schott de Mayence si elles ne voulaient pas « rééditer l'œuvre avec le nouveau texte »¹¹.

Nous avons quand même décidé de ne publier la messe qu'avec le texte liturgique en latin. Rajouter le texte allemand serait allé à l'encontre, d'une part de la pratique courante d'aujourd'hui et surtout aussi du fait que Beethoven s'était justement efforcé dans la composition de saisir précisément la teneur de chaque mot du texte latin et d'en donner une interprétation musicale. Il est bien évident qu'elle est en partie perdue, autant dans le texte de Schreiber que dans celui de Scholz. Les deux textes figurent cependant à la fin de l'Apparat critique.

Lorsque Breitkopf & Härtel fit parvenir le texte rédigé par Christian Schreiber à Beethoven, celui-ci en donna un avis détaillé le 16 janvier 1811. Il ressort avec précision de ses explications avec quelle intensité il avait travaillé le texte et quelles conceptions expressives il avait par exemple des textes du Kyrie et du Gloria :

La traduction pour le Gloria me semble bien convenir, pas aussi bien pour le Kyrie, bien que le début « tief im Staub anbeten wir » [en bas dans la poussière nous adorons] aille très bien ; mais il me semble mieux convenir au Gloria dans certaines expressions comme « ew'gen Weltenherrscher » [éternel Souverain du monde], « Allgewaltigen » [Tout-Puissant]. Le caractère général [...] du Kyrie est un abandon intérieur, d'où l'intériorité des sentiments religieux « Gott erbarme dich unser » [Dieu, ayez pitié de nous] sans que cela soit triste pour autant, la tendresse est au cœur de tout cela, [...] malgré « eleison ayez pitié de nous » – il y a de la gaieté dans l'ensemble. Le catholique se rend joyeux à son église le dimanche dans ses beaux atours. Le « Kyrie eleison » est lui aussi l'introduction à toute la messe ; dans des expressions aussi fortes, il resterait bien peu pour là où elles doivent être vraiment fortes.¹²

Ainsi le début du Kyrie esquisse bien une imploration qui s'élève vers Dieu avec sa mélodie qui ne cesse de monter lentement toujours plus haut, tout à fait dans le sens de l'interprétation théologique courante du texte du Kyrie à l'époque de Beethoven. Dans les autres parties de la messe aussi, les symboles musicaux à découvrir sont nombreux et vont bien au-delà des progressions ascendantes ou descendantes courantes à des passages comme « ascendit – descendit », par exemple au début de l'Agnus Dei, dont les successions d'accords sont à certains égards un lieu commun beethovenien pour la souffrance et la mort avec la tonalité d'ut mineur, présentant ainsi le Christ comme l'agneau du sacrifice. Vue sous cet angle, la Messe en ut majeur est une œuvre pionnière et extrêmement moderne dans l'histoire de l'évolution de la musique sacrée. Le fait qu'aujourd'hui, elle soit à l'occasion un peu en retrait de la *Missa solemnis* ne lui rend donc pas justice. Elle n'est pas une étape préliminaire à la grande Missa, mais au contraire une œuvre autonome qui a son importance. Il n'est pas fortuit que Beethoven, lorsqu'il envoya la Messe aux éditions Breitkopf & Härtel le 18 juin 1809, ait ajouté en post scriptum l'aveu suivant : « Je n'aime pas parler de ma messe ni de moi-même mais je crois avoir là traité le texte comme il l'a rarement été. »¹³

En dehors de l'autographe qui n'est malheureusement pas conservé intégralement (seulement Kyrie et Gloria) et de la première édition, nous avons pu encore obtenir comme sources à cette édition de la Messe les manuscrits (partition et parties séparées) utilisés lors de la création. Une description détaillée ainsi qu'une présentation des différentes lectures dans les sources respectives figurent dans l'Apparat critique. Nous remercions à cet endroit toutes les bibliothèques qui ont mis les copies des sources à notre disposition. L'éditeur adresse ses remerciements particuliers à son ami Jeremiah W. McGrann pour son aide et son soutien.

Berlin, en mars 2010
Traduction : Sylvie Coquillat

Ernst Hertrich

¹¹ BGA 6, n° 1966. – L'idée de Beethoven n'était cependant jamais réalisée.

¹² BGA 2, n° 484.

¹³ BGA 2, n° 327.

10

p cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

p cresc. *f* *p*

p

f *p*

p cresc. *f* *p*

p cresc. *f* *p*

f *p*

p *f*

p *f*

f *p*

lei - son,

lei - se

lei

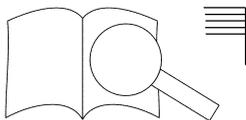
ri - e, Ky - ri -

f *p*

f *p*

f *p*

6 5 8 7 5 7 6
4 (3) senza Organo



20

e e-lei son,

Ky - ri - e e - so.

Ky

Ky - ri - e,

Ky - ri - e e - le - i - son,

Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri -

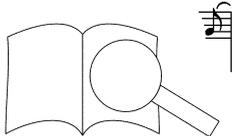
Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri -

Ky - ri - e e - lei - - son,

Alto

Organo

6 5



30

cresc. f p

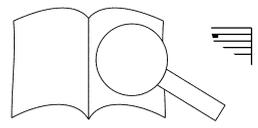
cresc. f p

cresc. f p

ste e - lei -
Chri - ste e - lei -
Chri - ste e - lei -

Ky - ri - e e -
e e - lei
e - son.
lei - - son.

cresc. f p



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

40

f *p* *cresc. f*

f *p* *cresc. f*

cresc. f *cresc. poco a poco p*

cresc. f *cresc. poco a poco p*

son.

son,

son,

e - lei - son.

Chri - ste e - lei - son,

Chri son, e - lei - son,

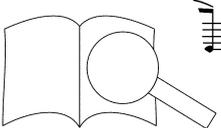
lei - son, e - lei - son,

e - lei - son, e - lei - son,

f *p*

f *p*

tasto solo senza Organo



PROBEPARTITUR

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

70

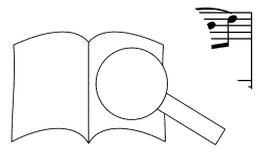
Ky - - - e - lei - son, e - lei - son, e -

e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -

son, e - lei - son, e - lei - son, e -

e - lei - son, e - lei - son, e -

tasto solo
senza Basso



* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.

80

ff *p* *pp* *cresc.*

ff *p* *pp*

ff *p dim.* *pp* *cresc.*

ff *p* *cresc.*

lei - - - son. e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

lei - - - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

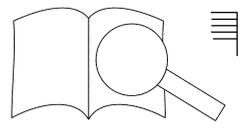
lei - - - Ky - - ri - e e - lei - son, e - lei -

Ky - - - ri - e e - lei - son, e - lei -

p dim. *pp* *cresc.*

ff *p dim.* *pp*

senza Organo



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

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings: *cresc.*, *ff*, and *f*.

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment. Dynamic markings include *cresc.*, *ff*, and *f*.

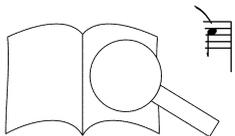
Third system of musical notation, including piano accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* and *ff*.

Fourth system of musical notation, including vocal lines and lyrics. The lyrics are:
 Ky - ri - e - e - le - i - son, e - le - i - son.
 e - lei - son.
 Ky - - ri - e
 Ky-ri - e e - lei - .

Fifth system of musical notation, including vocal lines and lyrics. The lyrics are:
 Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -
 Ky - ri - e, Ky - - ri - e e - lei -
 Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, e -
 Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - .

Sixth system of musical notation, including piano accompaniment. Dynamic markings include *cresc.*

Organ part notation, including dynamic markings: *cresc.*, *6*, *4*, and *2*. The label *Organo* is positioned below the notation.



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

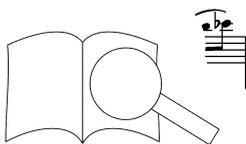
111

son, Ky e - lei - son, Ky - ri - e e -
 son, e e - lei - son, Ky - ri - e e -
 lei - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -
 ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

senza Organo

tasto solo

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



First system of musical notation with three staves. Dynamics include *p*, *f*, and *pp*. Articulations include accents and slurs.

Second system of musical notation with two staves. Dynamics include *p*, *pp*, *f*, and *p*. Articulations include slurs and accents.

Third system of musical notation with four staves. Dynamics include *p*, *ff*, *p*, *f*, and *p*. Performance instructions include *pizz.* and *arco*. Articulations include slurs and accents.

Fourth system consisting of five empty musical staves.

Vocal score with lyrics in German and Italian. Dynamics include *p*, *f*, and *p*. The lyrics are:

lei - son, K. - son, e - lei - - - son.

lei - son. - lei - son, e - lei - - - son.

lei e - lei - son, e - lei - - - son.

- ri - e e - lei - son, e - lei - - -

Fifth system of musical notation with two staves. Dynamics include *p*, *ff*, *p*, *f*, and *p*. Performance instructions include *pizz.* and *arco*. Articulations include slurs and accents.



senza Organo

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

Gloria

Allegro *

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Soprano

Alto

Tenore

Basso

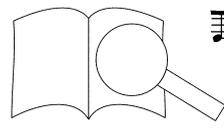
Organo
e Basso

Soli

Coro

PROBE-PARTITUR

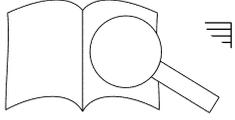
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



* Siehe Einzelanmerkungen.

a, glo - ri - a, glo - - ri - a, glo - ri - a,
a, glo - o, glo - - ri - a, glo - ri - a,
a, glo - - ri - a, glo - ri - a,
glo - - - - ri - a, ri - a,

Organo
senza Basso *con Basso*
6 3 3 3 6 6 3
con Basso

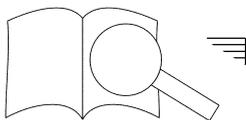


1/4

pizz.

glo - ri - a in ex - c. - - o. Et in ter-ra
glo - ri - a De - - o. Et in ter-ra
- sis De - - o. Et in ter-ra
- sis De - - o. ter-ra

p



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

Ludwig van
BEETHOVEN

Missa solemnis
op. 123

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, Contrafagotto
4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo

herausgegeben von / edited by
Ernst Hertrich

Beethoven vocal
Urtext

Studienpartitur / Study score



Carus 40.689/07

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur (Carus 40.689), Studienpartitur (Carus 40.689/07), Klavierauszug (Carus 40.689/03), Klavierauszug XL Großdruck (Carus 40.689/04), Chorpartitur (Carus 40.689/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.689/19).

Eine Einspielung auf CD durch den Kammerchor Stuttgart unter Leitung von Frieder Bernius liegt vor (Carus 83.501).

The following performance material is available for this work:

full score (Carus 40.689), study score (Carus 40.689/07), vocal score (Carus 40.689/03), vocal score XL in large print (Carus 40.689/04), choral score (Carus 40.689/05), complete orchestral material (Carus 40.689/19).

The work is available on CD, performed by the Kammerchor Stuttgart under the direction of Frieder Bernius (Carus 83.501).

Inhalt / Contents

Vorwort	IV
Foreword	VIII
Avant-propos	XI
Faksimile	XIV
Kyrie	
<i>Kyrie eleison I</i>	1
<i>Christe eleison</i>	10
<i>Kyrie eleison II</i>	16
Gloria	
<i>Gloria in excelsis Deo</i>	26
<i>Gratias agimus tibi</i>	41
<i>Domine Deus</i>	45
<i>Qui tollis</i>	52
<i>Quoniam</i>	65
<i>In gloria Dei Patris</i>	71
Credo	
<i>Credo in unum Deum</i>	102
<i>Et incarnatus</i>	119
<i>Crucifixus</i>	125
<i>Et resurrexit</i>	130
<i>Credo in Spiritum Sanctum</i>	140
<i>Et vitam venturi saeculi</i>	147
Sanctus	
<i>Sanctus</i>	180
<i>Pleni sunt coeli</i>	184
<i>Osanna</i>	190
<i>Präludium</i>	193
<i>Benedictus</i>	196
<i>Osanna</i>	216
Agnus Dei	
<i>Agnus Dei</i>	220
<i>Dona nobis pacem</i>	232
Kritischer Bericht	281

Zu diesem Werk ist **carusmusic**, die Chor-App, erhältlich. Sie enthält die Noten, eine Einspielung des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. www.carus-music.com

For this work **carusmusic**, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the app offers a coach to learn the choral parts. www.carus-music.com

Vorwort

In einem Brief vom 6. Juli 1822 an seinen ehemaligen Schüler Ferdinand Ries erklärte Beethoven: „Mein Größtes Werk ist eine große Messe, welche ich ohnlängst geschrieben habe.“¹ Mit dieser „großen Messe“ war natürlich die *Missa solemnis* gemeint, die allerdings zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht fertig vorlag. Ihre Einschätzung als sein „größtes Werk“ behielt Beethoven übrigens bei; sie taucht immer wieder auf, wenn er, etwa in Briefen an Verleger oder Freunde, auf sie zu sprechen kommt. Ganz eindeutig lag ihm die Messe von Anfang an besonders am Herzen. Mit kaum einem anderen Werk hat er sich so lange und so intensiv beschäftigt, und in nur wenigen anderen ließ er sich so in sein Innerstes schauen wie in dieser Messe. Welch existenzielle Bedeutung Religion ganz allgemein für Beethoven hatte, bezeugen zahlreiche Stellen in seinem Tagebuch und in seinen Briefen. So schrieb er im Juli oder August 1821, mitten während der Arbeit an der *Missa solemnis*, an Erzherzog Rudolph: „höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern, u. von hier aus die strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten.“²

Die Wahl von Erzherzog Rudolph – gleichzeitig Beethovens Schüler und Förderer – zum Erzbischof von Olmütz war der zumindest äußere Anlass für Beethoven, sich nach seiner ersten Messkomposition, der Messe in C-Dur op. 86, erneut mit der Vertonung des lateinischen Ordinarius zu befassen. Rudolph war bereits seit 1805 Koadjutor in Olmütz. 1811 hatte er eine schon damals vorgesehene Ernennung zum Erzbischof mit Hinweis auf seine Jugend (er war damals 23 Jahre alt) ausgeschlagen – an seiner Stelle war Graf Maria Thaddäus von Trauttmansdorff-Weinsberg als Erzbischof inthronisiert worden. Als dieser aber acht Jahre später starb (20. Januar 1819), stand die Wahl Rudolphs von vornherein fest. Sie erfolgte am 24. März 1819, die Inthronisation wurde auf den 9. März 1820 festgesetzt. Noch vor der offiziellen Wahl, am 3. März 1819, hatte Beethoven an den Erzherzog geschrieben: „der Tag, wo ein Hochamt Von mir zu den Feyerlichkeiten für I. K. H. [= Ihre Kaiserliche Hoheit] soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens seyn, u. Gott wird mich erleuchten, daß meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses Feyerlichen Tages beytragen.“³

Man darf aber dennoch diesen äußeren Anlass nicht überbewerten. Beethoven, dem es vor allem auf die Fort- und Weiterentwicklung seiner Kunst ankam, ging als Komponist viel zu bewusst vor, als dass er einfach einmal so eine Messe komponiert hätte, nur weil einer seiner Gönner zum Erzbischof gewählt worden war. Schon einige Zeit vorher, wahrscheinlich 1818, hatte er in seinem Tagebuch notiert: „Um wahre Kirchenmusik zu schreiben alle Kirchenchoräle der Mönche etc. durchgehen wo auch zu suchen wie die Absätze in richtigsten Uibersetzen nebst vollkommener Prosodie aller christkatholischen Psalmen und Gesänge überhaupt.“⁴ Es reize ihn, sich nach der C-Dur-Messe noch einmal mit diesem vor allem im Gloria und Credo sperrigen liturgischen Text auseinanderzusetzen, und es lag ihm, wie verschiedene andere Kompositionspläne ausweisen (u. a. ein Requiem und ein geistli-

ches Oratorium), auch ganz prinzipiell am Herzen, noch einmal ein großes religiöses Werk zu komponieren.

Beethoven machte sich gewissermaßen unverzüglich an die Arbeit. Wie später noch näher zu erläutern sein wird, konnte er allerdings den eigentlich geplanten Termin dennoch bei Weiterem nicht einhalten, sodass die Bischofsweihe ohne die Aufführung der Messe stattfinden musste. Zunächst ging Beethoven die einzelnen Teile sukzessiv in der Reihenfolge ihrer Position im Mess-Ordinarium an, allerdings nicht so, dass er ein neues Stück erst dann in Angriff genommen hätte, nachdem das vorhergehende beendet war. Vielmehr arbeitete er, je weiter die Komposition voranschritt, zunehmend gleichzeitig an mehreren Teilen. Erste Skizzen zum Kyrie stammen von April/Mai 1819, vorerst abgeschlossen lag der Satz im Januar/Februar 1820 vor. Mit dem Gloria hatte Beethoven aber bereits lange davor begonnen, möglicherweise schon im Juni 1819. Die Hauptarbeit daran fand wohl im November statt. Wann der Satz fertig war, ist nicht genau festzustellen. Aus einem Eintrag ins Konversationsheft Nr. 10, der vom 29. März 1820 stammt und bei dem es um die Textierung des „miserere“ geht,⁵ kann man schließen, dass Beethoven zu dieser Zeit noch daran arbeitete. Auch beim Credo lässt sich aus dem erhaltenen Skizzenmaterial schließen, dass die Arbeit daran ungefähr im November/Dezember 1819 einsetzte und dass die Niederschrift des Autographs wohl im Sommer 1820 begann; der Zeitpunkt der Fertigstellung liegt jedoch im Dunklen. Erste Skizzen zum Sanctus und Benedictus sind bereits für Ende 1819 nachzuweisen, die Hauptskizzenarbeit dafür begann jedoch erst ab dem Jahreswechsel 1820/21, und das Benedictus war noch im Sommer 1822 in Arbeit. Auch zum Agnus Dei gibt es, wie zu allen Teilen, Skizzen aus dem Jahre 1819. Das Hauptskizzenkorpus zu diesem Satz stammt aber erst von März bis August 1821, mit der Niederschrift im Autograph begann Beethoven wohl nicht vor Mitte 1821. Zum Dona nobis gibt es noch aus dem Sommer 1822 Arbeitskizzen. Ein vorläufiger Abschluss des gesamten Werks ist wohl auf Ende 1822 anzusetzen – zu diesem Zeitpunkt lag das Autograph wahrscheinlich fertig vor. Es befindet sich heute, mit Ausnahme des nicht mehr erhaltenen Gloria, in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

¹ Ludwig van Beethoven. *Briefwechsel Gesamtausgabe*, im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn herausgegeben von Sieghard Brandenburg (BGA), Bd. 1–7, München 1996–1998, hier Band 4, Nr. 1479.

² BGA 4, Nr. 1438.

³ BGA 4, Nr. 1292.

⁴ Maynard Solomon, *Beethovens Tagebuch 1812–1818*, Bonn 2005, S. 104.

⁵ Ludwig van Beethoven. *Konversationshefte*, herausgegeben im Auftrag der Deutschen Staatsbibliothek Berlin von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre unter Mitwirkung von Günter Brosche (BKH), Bd. 1, Leipzig 1972, S. 390.

Dass Beethoven damit begann, einen Satz als Partiturautograph niederzuschreiben, bedeutet nicht, dass damit die Kompositionsarbeit beendet war. Vor allem im Kyrie, Credo und Agnus Dei nahm er im Autograph nachträglich noch einschneidende Änderungen vor. Das Manuskript war daher in einem solchen Zustand, dass es kaum mehr als Vorlage für Kopisten dienen konnte. Vielleicht ließ Beethoven aus diesem Grund sehr früh, schon ab September 1820, eine erste Abschrift anfertigen, und vielleicht begann man auch aus diesem Grund mit dem Credo, obwohl das Stück zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht fertig vorlag. An der Herstellung waren, unter der Aufsicht von Beethovens Hauptkopist Wenzel Schlemmer, mehrere Kopisten beteiligt. Offenbar merkte Beethoven dann aber doch, dass die Fertigstellung der Messe mehr Zeit beanspruchte als er gedacht hatte. Die Arbeit an der Abschrift musste daher unterbrochen werden. Wahrscheinlich fand sie größtenteils erst 1822 statt; endgültig fertiggestellt wurde die Abschrift wohl erst im Januar 1823. Beethoven unterzog sie danach einer sehr sorgfältigen Durchsicht, bei der er noch zahlreiche Korrekturen, Änderungen und Ergänzungen vornahm. Im Unterschied zum Autograph, in dem an manchen Stellen lediglich Generalbassziffern notiert sind, enthält diese Handschrift nun auch eine, allerdings erst zu einem späteren Zeitpunkt nachgetragene, voll ausgesetzte Orgelstimme. Eine autographe Vorlage dafür ist nicht mehr erhalten. Man darf aber sicher davon ausgehen, dass die Aussetzung von Beethoven selbst stammt, hatte er doch bereits bei der C-Dur-Messe mit dem Gedanken gespielt, der Erstausgabe eine ausgesetzte Orgelstimme beizugeben. Dass er bei der *Missa solemnis* von vornherein an eine Beteiligung der Orgel gedacht hatte, geht auch aus dem folgenden Eintrag von April 1819 im Konversationsheft Nr. 1 hervor: „preludien des Kyrie vom organisten stark u. abnehmend bis vor dem Kyrie piano“.⁶ Die heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrte Abschrift ist als die wichtigste Quelle zur *Missa solemnis* anzusehen, denn erstens ist das Autograph nicht mehr vollständig erhalten (siehe oben) und zweitens hat Beethoven seine in der Abschrift vorgenommenen Änderungen zum größten Teil nicht in sein Autograph rückübertragen.

Konsequenterweise ließ Beethoven fast alle weiteren Abschriften nach der Vorlage dieses Manuskripts kopieren⁷ und benutzte sie (und nicht das Autograph) dann auch als Vergleichshandschrift bei deren Überprüfung. Die erste dieser Folgeabschriften, welche direkt im Anschluss an Fertigstellung und Überprüfung des Ausgangsmanuskripts entstand und am 19. März 1823 überreicht wurde, war eine Widmungshandschrift für Erzherzog Rudolph. Beethoven musste sich ihm gegenüber sehr schuldig fühlen, denn ursprünglich sollte die Messe ja bereits drei Jahre früher, zur Inthronisation seines Gönners fertig sein. Zwar war seine Arbeitskraft gelegentlich durch Krankheiten und durch die Vormundchaftsstreitigkeiten um seinen Neffen beeinträchtigt gewesen, damit entschuldigte er sich auch immer wieder in verschiedenen Briefen an den Erzherzog, aber er hatte sich doch neben der Messe eben auch mit anderen Werken beschäftigt – den Diabelli-Variationen z. B., der 9. Symphonie oder der Klaviersonate op. 109. Rudolph machte gute Miene zum bösen Spiel und schrieb Beethoven zwei Wochen nach seiner Inthronisation, bei der die versprochene Messe nicht hatte aufgeführt werden können, er hoffe, „daß Sie fleißig für mich komponiren werden“.⁸

Beethoven ging es in jenen Jahren nicht gut. Neben den bereits angesprochenen Krankheiten und Streitigkeiten plagten ihn auch ständig Geldsorgen. So ist es nicht verwunderlich, dass er schon

sehr früh versuchte, das neue Werk zu Geld zu machen. Bereits am 9. März 1820 bot er dem Bonner Verlag Simrock „eine große Meße für ein Honorar 125 Louisdor“ an,⁹ obwohl er zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal mit der Niederschrift des Credo begonnen und Sanctus/Benedictus sowie Agnus Dei noch nicht einmal skizziert hatte. Man einigte sich schließlich auf 100 Louisdor, und Beethoven ließ sich im Vorgriff auf dieses in Aussicht stehende Honorar von seinem alten Bekannten, dem Frankfurter Kaufmann Franz von Brentano, 900 Gulden. Trotzdem bot er das Werk am 5. Juni 1822 – auch da war es noch nicht vollendet – für 1000 Gulden dem Leipziger Verleger Peters an, zerstritt sich jedoch mit ihm, sodass aus dieser Sache nichts wurde. Auch die Verhandlungen mit Simrock blieben schließlich ohne Ergebnis, nachdem Beethoven den Verlag die ganze Zeit über hingehalten und ihm sogar vorgelogen hatte, es gebe inzwischen zwei Messen, von denen eine auf jeden Fall für Simrock bestimmt sei. Im Umgang mit seinen Verlegern kannte er keine Skrupel.

Um die Jahreswende 1822/23 fasste er schließlich den Entschluss, sorgfältige Kopistenreinschriften der Messe gegen ein Honorar von jeweils 50 Dukaten verschiedenen Höfen oder großen musikalischen Institutionen anzubieten. Er verschickte insgesamt mindestens 28 Einladungen, erhielt aber nur von den folgenden zehn Empfängern Zusagen: König Friedrich Wilhelm III. von Preußen, König Friedrich August I. von Sachsen, Cäcilienverein in Frankfurt am Main, König Louis XVIII. von Frankreich, Großherzog Ferdinand III. von Toskana, König Friedrich VI. von Dänemark, Großherzog Ludwig I. von Hessen-Darmstadt, Fürst Nikolaus Galitzin, Zar Alexander I. von Russland und Fürst Anton Heinrich Radziwill. Lediglich die Abschriften für die ersten sechsen genannten Empfänger sind noch erhalten. Beethoven korrigierte sie nur verhältnismäßig oberflächlich, möglicherweise, um das Gesamtbild der Manuskripte nicht zu sehr zu beeinträchtigen. Sie sind daher zwar wichtige Dokumente, aber als Quellen für die Edition der *Missa solemnis* doch von nur untergeordnetem Wert. Absagen erhielt Beethoven übrigens vom niederländischen und englischen Königshaus. Kurios war die Reaktion Carl Friedrich Zelters, der Beethoven bat, die Messe für die Berliner Singakademie für eine A-cappella-Aufführung einzurichten, was dieser natürlich ablehnte.

Erst gut ein Jahr später, am 10. März 1824, bot Beethoven das Werk schließlich dem Verlag Schott in Mainz an, nicht ohne auch diesmal besonders darauf hinzuweisen, dass er es für sein „größtes Werk“ halte.¹⁰ Das ist insofern bemerkenswert, als er Schott im gleichen Brief auch die 9. Symphonie anbot. Bei der großen Akademie am 7. Mai im Wiener Kärntner-Theater erklangen beide Werke gemeinsam. Während es sich bei der Symphonie um die Uraufführung handelte, war die *Missa solemnis* bereits am 18. April im Alten Philharmonischen Saal in St. Petersburg, also in einem weltlichen Rahmen, uraufgeführt worden.¹¹ In Wien stan-

⁶ BKh 1, S. 42.

⁷ Zu näheren Details siehe den Kritischen Bericht, S. 283.

⁸ BGA 4, Nr. 1375.

⁹ BGA 4, Nr. 1370.

¹⁰ BGA 5, Nr. 1787.

¹¹ Angeregt hatte diese Aufführung Fürst Nikolaus Galitzin, der der Philharmonischen Gesellschaft St. Petersburg auch seine von Beethoven für 50 Dukaten erworbene Abschrift zur Verfügung stellte.

den – unter Beethovens Gesamtleitung – nur die in der Konzertankündigung als „Hymnen“ bezeichneten Sätze Kyrie, Credo und Agnus Dei auf dem Programm.¹² Durch dieses große Ereignis hatten sich die Verhandlungen mit Schott verzögert; noch im Mai 1824 aber einigte man sich dann rasch über das weitere Vorgehen. Beethoven war jedoch ziemlich entkräftet: Die Fertigstellung der beiden Werke, die Vorbereitungen für die Akademie, die Verhandlungen mit dem Theaterleiter, die Beaufsichtigung der Kopisten, die die Stimmen auszuschreiben hatten – all das war nicht spurlos an ihm vorüber gegangen, zumal gleichzeitig auch die Konflikte mit dem Neffen zunahmen. So ist es jedenfalls nicht verwunderlich, dass erst im Oktober des Jahres mit der Anfertigung der Stichvorlage für Schott begonnen wurde. Auch an ihr waren wieder mehrere Schreiber beteiligt, diesmal unter der Oberaufsicht des Kopisten Ferdinand Wolanek (Beethovens bisheriger Hauptkopist Wenzel Schlemmer war im Sommer 1823 gestorben). Sie ist sehr fehlerhaft. Offenbar reichte Beethovens Spannkraft für eine wirklich sorgfältige Überprüfung nicht mehr aus. Ihre Bedeutung für die Edition ist daher nur von vergleichsweise geringem Wert. Allerdings ist sie die einzige Quelle, in der die Posaunenstimmen vollständig enthalten sind. Das Manuskript wurde schließlich am 16. Januar 1825 dem Wiener Bankhaus Fries übergeben, durch das es dann an Schott weitergeleitet wurde. Es blieb lange im Archiv des Verlagshauses Schott, befindet sich aber seit 2005 in den Sammlungen des Beethoven-Hauses Bonn.

Nach Ablieferung der Stichvorlage schrieb Beethoven noch mehrere Briefe an den Verlag. Es ging darin um die Mitteilung nachträglicher Korrekturen, um die Opuszahl, um das der Erstausgabe beigegebene Wappen des Widmungsempfängers Erzherzog Rudolph und ganz zuletzt noch um Metronomzahlen. Beethoven versprach immer wieder, sie nachzureichen. Noch in der zweiten Hälfte des Dezembers 1826 schrieb er: „Wir können beynahe keine Tempi ordinarij mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freyeren Genius richten muß.“¹³ Die Stelle bezieht sich zwar auf eine Aufführung der 9. Symphonie, zeigt aber doch, wie sehr Beethoven daran lag, seinen späten Werken Metronomzahlen beigegeben, weil er sich offenbar oft ganz bestimmte, für die damalige Zeit außergewöhnliche Tempi vorstellte. Trotzdem gelang es ihm nicht mehr, sein Vorhaben in die Tat umzusetzen. Er konzentrierte sich in den letzten Jahren ganz auf die fünf späten Streichquartette; außerdem hatten der Selbstmordversuch des Neffen am 26. August 1826 und immer wieder neue Erkrankungen seine Kraft doch sehr geschwächt. Nur so ist es auch zu erklären, dass er nicht einmal darauf bestand, Korrekturfahnen vom Notenschreiber der Messe zu erhalten. Die Ausgabe erschien schließlich erst kurz nach Beethovens Tod, Ende März/Anfang April 1827, ohne dass er selbst Korrektur gelesen hätte. Das Titelblatt der Ausgabe, zu dem Beethoven noch selbst dem Verlag entsprechende Anweisungen gegeben hatte, enthält nur die schlichte Bezeichnung *Missa*. In seinen Briefen und Konversationsheften finden sich dagegen häufig Titel wie „große Messe“, „Messe solennelle“ oder eben „Missa solennis“. Letzterer ist durch die Rezeptionsgeschichte untrennbar mit dem Werk verbunden. Auf Joseph Karl Stieler's berühmtem Porträt, dem einzigen, das ihn als Komponisten darstellt, hält Beethoven das Manuskript der *Missa solennis* in der Hand. Zu sehen ist das Titelblatt mit dem Wortlaut „Missa solennis / Aus D ♯“. Das Bild stammt übrigens aus dem Jahre 1820, als die Messe sich gewissermaßen noch „in statu nascendi“ befand. Schon zu diesem frühen Zeitpunkt muss Beethoven sie für sein wichtigstes, um nicht zu sagen zentrales Opus gehalten haben.

Das Werk stellt, obwohl von größter stilistischer Einheit, ein Kompendium der gesamten bis dahin komponierten liturgischen, geistlichen, religiösen Musik dar. Es sei an den Tagebucheintrag von 1818 erinnert, in dem sich Beethoven, „um wahre Kirchenmusik zu schreiben“, gleich mehrere Aufgaben gestellt hatte. Dazu gehörte offenbar eine intensive Beschäftigung sowohl mit älterer Kirchenmusik als auch mit den einschlägigen Werken seiner direkten Vorgänger.

Gleich zu Beginn des Kyrie sind Anklänge an die Ouvertüre der *Zauberflöte*, die Beethoven besonders schätzte, unüberhörbar. Das Musikpublikum der Zeit wurde damit von Anfang an in eine feierliche Sarastro-Stimmung versetzt. Im Autograph (und nur dort) ist der Satz mit „Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen“ überschrieben (siehe Faksimile auf S. XIV). Es gibt zwar Vermutungen, nach denen darunter nur eine Widmung an Erzherzog Rudolph zu verstehen sei¹⁴ – ob Beethoven aber jemals daran gedacht hat, Rudolph das Autograph zu überlassen, scheint eher zweifelhaft. Man darf diese „Widmung“ sicher auch so interpretieren, dass Beethoven sich damit an die Zuhörer ganz allgemein wandte, auch wenn diese sie gar nicht zu Gesicht bekamen. Es wäre durchaus typisch für ihn.

Bei einer der zentralen Textstellen des Credo, beim „Et incarnatus“, das alle Komponisten vor ihm in besonderer Weise ausgestaltet hatten, griff Beethoven dann auf gregorianische und kirchentonale Vorbilder zurück. Dabei hatte er offenbar noch den im Tagebuch erwähnten Mönchsgesang im Kopf und ließ die Stelle nicht, wie bis heute oft ausgeführt, vom Tenorsolisten vortragen, sondern vom Chortenor¹⁵ – eine der vielen ergreifenden Stellen des Werkes.

Dass die Sätze Gloria und Credo mit Fugen oder fugierten Abschnitten enden, war alte kirchenmusikalische Tradition. Aber in der *Missa solennis* bleibt die musikalische Form kein bloßer Rückgriff auf die Tradition, sondern sie wird ausgebaut, erweitert und mit neuem Inhalt erfüllt, mit nicht enden wollendem Jubel im Gloria und mit dem Blick in die Ewigkeit im Credo.

Außergewöhnlich und ganz aus dem Text geboren auch der Einsatz der Solovioline im Benedictus. Schon in einer frühen Rezension der Messe fühlte sich der Verfasser, der Musikpädagoge und Komponist Georg Christoph Grossheim, an den „Gang des Himmelsboten“ erinnert, „von dem auch Händel in seinem Messias ein so schönes Bild gegeben.“¹⁶ Gemeint ist die *Pifa* im ersten Teil mit ihrem 12/8-Takt. Diese „Hirtenmusik“ in der *Missa solennis* nimmt Bezug auf das „Benedictus qui venit in nomine Domini“, das ja auf das Kommen des Gottessohnes, des guten Hirten anspielt, wobei eine solche Art von Musik in der damaligen Zeit auch ein geläufiger Topos für Weihnachtsmusik war.

¹² Die verschiedenen Rezensionen des Konzerts beschränken sich hauptsächlich auf die 9. Symphonie. Man wünschte sich eine Aufführung der gesamten Messe, die aber zu Lebzeiten Beethovens in Wien nicht mehr stattfand.

¹³ BGA 6, Nr. 2244.

¹⁴ Birgit Lodes: „Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehn!“ Zur Widmung von Beethovens *Missa solennis*, in: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmidt, Tutzing 1995, S. 295–306.

¹⁵ Zu Einzelheiten siehe den Kritischen Bericht, S. 287 (Anmerkung zu T. 125 bis 131).

¹⁶ *Cäcilia*, Heft IX, 1828, S. 22ff.

Im Autograph schrieb Beethoven beim Agnus Dei neben die Überschrift „Dona nobis pacem“ mit Bleistift noch die Erläuterung „darstellend den innern und äussern Frieden“. In der Arbeitskopie änderte er das noch zu „Bitte um innern u äußern Frieden“. Diese Bitte hatte für ihn existenzielle Bedeutung. Als 1809 die napoleonischen Truppen Wien belagerten und beschossen, muss das Beethoven dermaßen erschüttert haben, dass er, wie Ries berichtet, „die meiste Zeit in einem Keller bei seinem Bruder Caspar“ zubrachte, „wo er noch den Kopf mit Kissen bedeckte, um ja nicht die Kanonen zu hören“¹⁷. So kommt es nicht von ungefähr, dass Beethoven im *Dona nobis pacem* zweimal eine Kriegsmusik erklingen lässt, das erste Mal im wahrsten Sinne mit Pauken und Trompeten, denen eine verzweifelte („timidamente“!) Bitte der Solisten um Erbarmen folgt, das zweite Mal im Presto-Tempo mit erst am Schluss hinzutretenden Pauken und Trompeten. Dass der irdische Frieden immer trügerisch ist, macht Beethoven 29 Takte vor Schluss deutlich, wenn er mitten in der Friedensseligkeit noch einmal die Pauke erklingen lässt, die im *pianissimo*, wie aus der Ferne, an die Schrecken des Krieges erinnert.

Die *Missa solennis* war ursprünglich als Werk für eine festliche Liturgie gedacht. Im Laufe ihrer langen Entstehungszeit wurde daraus allerdings ein monumentales Werk, das im Grunde jeglichen liturgischen Rahmen sprengt. Nicht umsonst fand die Uraufführung in einem Konzertsaal statt, und auch heute ist das Werk als Ganzes fast nur noch in Konzerten zu hören. In einem Brief vom 16. September 1824 an seinen Freund, den Klavierbauer Johann Andreas Streicher, schrieb Beethoven, es sei für ihn „bey der Bearbeitung dieser großen Messe“ die Hauptsache gewesen, „sowohl bei den Singenden als Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen“.¹⁸ Beethoven wollte also ganz bewusst mit seiner Vertonung der Messe das Publikum in einen Zustand versetzen, der dem im Gottesdienst weitgehend entsprechen sollte – und so gesehen ist auch die *Missa solennis* durchaus ein liturgisches Werk.

Berlin, im Oktober 2010

Ernst Hertrich

¹⁷ Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 121.

¹⁸ BGA 5, Nr. 1876.

Foreword

In a letter dated 6 July 1822 to his former pupil Ferdinand Ries, Beethoven declared: "My greatest work is a grand mass, which I have recently written."¹ With this "grand mass" naturally he was referring to the *Missa solemnis* which, however, was still not complete at this date. Incidentally, Beethoven retained his assessment of it as his "greatest work"; it appears repeatedly, for example, when he refers to the work in letters to publishers or friends. Quite clearly, from the outset the mass was dear to his heart. He worked on scarcely any other work so long and intensively, and in few other works did he allow his innermost feelings to show as in this mass. Numerous places in his diaries and letters show, in general, what existential significance religion had for Beethoven. Thus he wrote to Archduke Rudolph in July or August 1821, in the midst of work on the *Missa solemnis*: "There is nothing higher than to draw nearer to the deity than other people, and from here to send forth the rays of the deity among the human race."²

The appointment of Archduke Rudolph, who was both Beethoven's pupil and patron, as Archbishop of Olmütz (now Olomouc) in Moravia was the ostensible reason for Beethoven to immerse himself again in setting the Latin ordinary following his first mass composition, the Mass in C op. 86. Rudolph had been bishop coadjutor in Olmütz since 1805. In 1811 he had turned down an intended appointment as archbishop, citing his youth (he was then aged 23); in his place Count Maria Thaddäus von Trauttmansdorff-Weinsberg was enthroned as Archbishop. But when he died eight years later (on 20 January 1819), Rudolph's election seemed certain from the outset. This took place on 24 March 1819, and the enthronement was fixed for 9 March 1820. Even before the official election, on 3 March 1819, Beethoven had written to the Archduke: "The day on which a High Mass by me will be performed during the ceremonies for Your Imperial Highness will be for me the finest of my life, and God will inspire me, so that my feeble powers will contribute to the celebration of this solemn day."³

Nevertheless, too much significance should not be attached to this stated occasion. Beethoven, who was above all concerned with the further development of his art, went about his work as a composer far too consciously to simply have composed such a mass merely because his patron was elected archbishop. A little time earlier, probably in 1818, he had noted in his diary: "In order to write true church music go through all the church chorales of the monks etc. Also look for the passages in the most correct translations together with the complete prosody of all Christian-Catholic psalms and hymns in general."⁴ After the Mass in C, he was once again attracted to tackling this unwieldy liturgical text, particularly with regard to the Gloria and Credo, and, as various other composition plans show (including a Requiem and a sacred oratorio), it was also a matter of principle to him to compose a large religious work once again.

Beethoven promptly started on the work. As will be explained later in greater detail, however, he was, by far, unable to meet the actual planned date, so that the ordination had to take place without

the performance of the Mass. At first Beethoven tackled the individual movements successively in their order in the mass ordinary, but not simply beginning work on a new movement when the preceding one was complete. On the contrary, the further the composition progressed, the more he worked on several movements at the same time. The first sketches for the Kyrie date from April/May 1819 and the movement was, for the time being, completed in January/February 1820. However, Beethoven had begun the Gloria some considerable time before, probably as early as June 1819. The main work on this probably took place during November. It is not certain exactly when the movement was completed. From an entry in conversation book no. 10, dating from 29 March 1820 and concerning the text of the "miserere,"⁵ it can be concluded that Beethoven was still working on it at this time. The surviving sketch material of the Credo also suggests that work on it began in November/December 1819 and that the fair copy of the autograph was probably begun in summer 1820; the date of completion is, however, unclear. The first sketches for the Sanctus and Benedictus can be dated as early as the end of 1819, but the main work on the sketches for these was embarked on only after the turn of the year 1820/21 and the Benedictus was still being worked on in summer 1822. For the Agnus Dei there are also sketches dating from 1819, as there are for all movements. But the main body of sketches for this movement date initially from March to August 1821, and Beethoven probably did not begin the fair copy in autograph before mid-1821. There are still working sketches for the *Dona nobis* from summer 1822. A provisional end date for the whole work can be given as the end of 1822 – by this time, the autograph was probably complete. It is now preserved, with the exception of the Gloria which does not survive, in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

The fact that Beethoven began writing out a fair copy of a movement as an autograph score does not mean that he had finished the compositional work on it. Particularly in the Kyrie, Credo and Agnus Dei, he subsequently made radical alterations in the autograph. The manuscript was therefore in such a condition that it could scarcely serve as a model for copyists. Perhaps for this reason, Beethoven had a first copy prepared early on, from as early as September 1820, and perhaps work began on copying the Credo for this reason, although the piece was not yet complete at this point. Several copyists were involved in the work under the supervision of Beethoven's main copyist, Wenzel Schlemmer. Evidently Beethoven observed that the completion of the Mass required more time than he had imagined. Therefore, work on the

¹ For the original quotations see the German foreword. The source for this quotation is: *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, edited in commission of Beethoven House, Bonn, by Sieghard Brandenburg (BGA), vols. 1–7, Munich, 1996–1998, here vol. 4, no. 1479.

² BGA 4, no. 1438.

³ BGA 4, no. 1292.

⁴ Maynard Solomon, *Beethovens Tagebuch 1812–1818*, Bonn, 2005, p. 104.

⁵ *Ludwig van Beethoven. Konversationshefte*, edited in commission of Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, by Karl-Heinz Köhler and Grita Herre with the collaboration of Günter Brosche (BKh), vol. 1, Leipzig, 1972, p. 390.

copy had to be interrupted. Probably the largest part of this work did not take place before 1822 and it was probably not finally completed before January 1823. Beethoven then checked through it carefully, during which he made numerous corrections, alterations and additions. In contrast with the autograph in which in some passages only figuration is noted, this manuscript also contains a fully realized organ part, though this was only added at a later date. An autograph model for this no longer survives. However, it can be safely assumed that this realization stems from Beethoven himself, having already considered the idea of providing the first edition of the Mass in C with a realized organ part. It also emerges from an entry in conversation book no. 1 dated April 1819 that he had envisaged an organ part in the *Missa solemnis* from the very beginning: "The prelude to the Kyrie played powerfully by the organist and diminishing to *piano* before the Kyrie."⁶ The copy preserved today in the Archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna is regarded as the most important source for the *Missa solemnis* because, first of all, the autograph no longer survives complete (see above), and secondly, for the most part Beethoven did not transfer the alterations he made in the copy back into his autograph.

Consequently, Beethoven had almost all further copies made on the basis of this manuscript⁷ and then used it (and not the autograph) for comparison in the checking process. The first of these subsequent copies, which was made directly after the completion and checking of the original copy and was presented on 19 March 1823, was the manuscript for the dedicatee Archduke Rudolph. Beethoven must have felt very guilty with respect to him, for the Mass should originally have been ready three years earlier, for the enthronement of his patron. True, his capacity for work had been limited from time to time by illness and by disputes about the guardianship of his nephew and he repeatedly excused himself for this in various letters to the Archduke, but nevertheless he worked on other compositions besides the Mass – for example the Diabelli Variations, the 9th Symphony and the Piano Sonata op. 109. Rudolph put a brave face on things and wrote to Beethoven two weeks after his enthronement, at which the promised mass could not be performed, that he hoped "that you will compose diligently for me."⁸

Beethoven was not well during this period. Besides the illnesses and disputes already mentioned, he was constantly plagued by financial worries. So it is hardly surprising that from early on he tried to make money from the new work. As early as 9 March 1820 he offered the publisher Simrock, in Bonn, "a grand mass for a fee of 125 louis d'or,"⁹ although he had not even begun making a fair copy of the Credo or sketching the Sanctus/Benedictus or the Agnus Dei by that date. They finally agreed on 100 louis d'or, and in anticipation of the royalties to come, Beethoven borrowed 900 gulden from his old friend the Frankfurt merchant Franz von Brentano. Despite this, on 5 June 1822 he offered the work – and even then it was not complete – to the Leipzig publisher Peters for 1,000 gulden, but fell out with him, so that nothing came of this. Ultimately, the negotiations with Simrock also finally came to nothing after Beethoven kept the publisher waiting the entire time and even lied to him that there were two masses in the meantime, one of which was destined for Simrock, in any event. In his dealings with his publishers he had no scruples.

Around the turn of the year 1822/23 he finally reached the decision to offer fair copies of the Mass, carefully produced by copy-

ists, for a fee of 50 ducats to various courts and major musical institutions. He sent at least 28 invitations, but only received acceptances from the following ten recipients: King Frederick William III of Prussia, King Frederick Augustus I of Saxony, the Cecilian Society in Frankfurt am Main, King Louis XVIII of France, Grand Duke Ferdinand III of Tuscany, King Frederick VI of Denmark, Grand Duke Ludwig I of Hesse-Darmstadt, Prince Nikolaus Galitzin, Tsar Alexander I of Russia and Prince Anton Heinrich Radziwill. Only the copies for the first six named recipients survive. Beethoven only corrected them relatively superficially, possibly in order not to detract too much from the overall appearance of the manuscripts. They are, therefore, important documents, but as sources for the edition of the *Missa solemnis* they are of secondary importance. Incidentally, Beethoven received rejections from the Dutch and British royal houses. The reaction of Carl Friedrich Zelter was curious; he asked Beethoven to arrange the Mass for the Berlin Singakademie for an a cappella performance, which Beethoven naturally declined.

Only a good year later, on 10 March 1824, did he finally offer the work to the publisher Schott in Mainz, not without specially pointing out this time too that he held it as his "greatest work."¹⁰ That is remarkable in so far as he also offered Schott the 9th Symphony in the same letter. Both works were performed at the large Akademie on 7 May in the Kärntner Theater in Vienna. Whilst this was the premiere of the symphony, the *Missa solemnis* had already been premiered in the Grand Philharmonic Hall in St. Petersburg on 18 April, that is, in a secular setting.¹¹ In Vienna, only the Kyrie, Credo and Agnus Dei movements were on the program, described in the concert announcement as "hymns," with Beethoven as the principle conductor.¹² Because of this major event, the negotiations with Schott had been delayed; however, in May 1824, both parties quickly agreed how to proceed further. However, Beethoven was quite exhausted: the completion of the two works, the preparations for the Akademie, the negotiations with the theater director, the supervision of the copyists who had to write out the parts – all this took its toll on him, since at the same time the conflicts with his nephew increased. So it is scarcely surprising that the preparation of the engraver's copy for Schott only began in October that year. Several copyists were also involved, this time under the supervision of the copyist Ferdinand Wolanek (Beethoven's previous main copyist Wenzel Schlemmer had died in summer, 1823). It is full of mistakes. Evidently Beethoven's energy was no longer sufficient for a really careful checking. This source is therefore of comparatively little value for this edition. However, it is the only source which contains the complete trombone parts. The manuscript was finally handed over to the Vienna banking house of Fries on 16 January 1825, which in turn forwarded it to Schott. It remained in the Schott archive for a long time, but has been preserved in the collection of the Beethoven House, Bonn, since 2005.

⁶ BKH 1, p. 42.

⁷ For further details see the Critical Report, p. 283.

⁸ BGA 4, no. 1375.

⁹ BGA 4, no. 1370.

¹⁰ BGA 5, no. 1787.

¹¹ Prince Nikolaus Galitzin had proposed this performance, and also made the copy obtained from Beethoven for 50 ducats available to the Philharmonic Society of St. Petersburg.

¹² The various reviews of the concert are mainly restricted to the 9th Symphony. People wanted to hear a performance of the complete Mass, but this did not take place in Vienna during Beethoven's lifetime.

After submitting the engraver's copy, Beethoven continued to write several letters to the publisher. These were about additional corrections, the opus number, the inclusion of the coat-of-arms of the dedicatee Archduke Rudolph on the first edition, and finally about metronome markings. Beethoven repeatedly promised to supply these later. Even in the second half of December 1826 he wrote: "We can scarcely have *tempi ordinarii* any more, because we must fall in with the ideas of the free genius."¹³ This passage refers to a performance of the 9th Symphony, but it shows how much it mattered to Beethoven to give metronome marks to his late works, because evidently he frequently envisaged what, for that time, were quite exceptional metronome markings. Despite this, he did not succeed in translating his plans into reality. In his last years, he concentrated entirely on the five late string quartets; in addition, his nephew's suicide attempt on 26 August 1826, and time and again, more new illnesses had greatly weakened his strength. Only this can also explain why he did not insist on seeing proofs of the music engraving of the Mass. The edition finally appeared shortly after Beethoven's death, at the end of March/beginning of April 1827, without him having checked the proofs himself. The title page of the edition, about which Beethoven himself had given relevant instructions to the publisher, contains just the simple title *Missa*. By comparison, in his letters and conversation books, titles such as "grand mass," "messe solennelle" or even "*Missa solemnis*" are frequently found. The last of these has become inextricably linked with the work through the history of its reception. In Joseph Karl Stieler's famous portrait, the only one which depicts him as a composer, Beethoven holds the manuscript of the *Missa solemnis* in his hand. In the portrait, the title page can be seen with the words "*Missa solemnis / In D ♯.*" Incidentally, it dates from 1820, when the Mass was definitely still "in statu nascendi." Already at this early date, Beethoven must have regarded it as his most important, not to mention, central opus.

Although it is of the greatest stylistic unity, the work presents a compendium of the whole of liturgical, sacred, and religious music composed to that date. This recalls the diary entry from 1818, in which Beethoven had set himself several tasks "in order to write true church music." This evidently included an intensive study of both older church music and relevant works by his direct predecessors.

Right at the beginning of the Kyrie, the echoes of the overture of *Die Zauberflöte*, which Beethoven particularly admired, are unmistakable. The audience of the time was thus transported into a solemn Sarastro-like atmosphere from the beginning. In the autograph (and only there), the movement is inscribed "From the heart – may it again – go to the heart" (see facsimile, p. XIV). There is speculation about the meaning of this, including the idea that it should only be interpreted as a dedication to Archduke Rudolph.¹⁴ However, it seems rather doubtful whether Beethoven ever thought of leaving the autograph to Rudolph. This "dedication" can certainly also be interpreted as Beethoven addressing listeners in general, even though they would surely never see the dedication themselves. That would be absolutely typical of him. In one of the central passages in the text of the Credo, the "Et incarnatus," which all composers before him had set in a special manner, Beethoven reverted to Gregorian and church mode models. Here, evidently he still had in mind the monks' singing mentioned in his diary, and did not assign this section to the tenor soloist, as frequently performed to this day, but to the chorus of tenors¹⁵ – one of the many moving passages in the work.

The conclusions of the Gloria and Credo movements with fugues or fugal sections were in the old church music tradition. But in the *Missa solemnis* the musical form is no mere recourse to tradition, but it is built upon, expanded and filled with new content, with unending jubilation in the Gloria and a glance towards eternity in the Credo.

The use of solo violin in the Benedictus is unusual and born entirely from the text. Even in an early review of the Mass, the writer, music teacher and composer Georg Christoph Grossheim was reminded of the "course of the heavenly messenger, of which Handel had also given such a beautiful portrayal in his Messiah."¹⁶ He is referring to the *Pifa* in Part 1 with its 12/8 meter. This "shepherds' music" in the *Missa solemnis* refers to the "Benedictus qui venit in nomine Domini," which alludes to the coming of the son of God, the good shepherd – whereby such a musical type was also a familiar convention for Christmas music at that time.

In the autograph, Beethoven added the explanation "portraying inner and outward peace" in pencil next to the title "Dona nobis pacem" in the *Agnus Dei*. In the working copy he altered this again to "a plea for inner and outward peace." For him, this plea had an existential significance. When the Napoleonic troops besieged and bombarded Vienna in 1809, it must have shaken Beethoven so much, as Ries reported, that he spent "most of the time in a cellar at his brother Caspar's where he even covered his head with pillows in order to avoid hearing the canons."¹⁷ Thus it is no accident that in the *Dona nobis pacem* Beethoven includes two passages of war-like music, the first time in the true sense with trumpets and timpani, followed by a despairing ("timidamente") plea from the soloists for mercy, and the second time in a presto tempo, with trumpets and timpani only entering at the end. Beethoven makes clear, 29 measures before the end, that earthly peace is always deceptive, when the timpani are heard once more in the midst of the oasis of peace, playing *pianissimo*, as from afar, recalling the horrors of war.

The *Missa solemnis* was originally intended as a work for a festive liturgy. However, during the course of its long gestation, a monumental work emerged which fundamentally breaks all liturgical bounds. Not for nothing did the first performance take place in a concert hall and even today, the work as a whole is almost only performed in concerts. In a letter dated 16 September 1824 to his friend the piano maker Johann Andreas Streicher, Beethoven wrote that for him, the most important thing "in working on this grand mass was to awaken religious feelings and to make them lasting, both for the singers as well as the listeners."¹⁸ With his setting of the mass, Beethoven therefore quite consciously wanted to transport the audience into a state which would largely correspond with that of a church service – and viewed thus, the *Missa solemnis* is a thoroughly liturgical work.

Berlin, October 2010

Ernst Hertrich

Translation: Elizabeth Robinson

¹³ BGA 6, no. 2244.

¹⁴ Birgit Lodes: "Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehn! Zur Widmung von Beethovens *Missa solemnis*," in: *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Gölner zum 65. Geburtstag*, ed. Bernd Edelmann and Manfred Hermann Schmidt, Tutzing, 1995, pp. 295–306.

¹⁵ For details see the Critical Report, p. 287 (note on mm. 125–131).

¹⁶ *Cäcilia*, issue IX, 1828, p. 22ff.

¹⁷ Franz Gerhard Wegeler and Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz, 1838, p. 121.

¹⁸ BGA 5, no. 1876.

Avant-propos

Beethoven explique à son ancien élève Ferdinand Ries dans une lettre du 6 juillet 1822 : « Ma plus grande œuvre est une grande messe que j'ai écrite récemment. »¹ Il s'agit bien évidemment de la *Missa solemnis* qui n'était toutefois pas encore achevée à ce moment-là. Beethoven ne cessa du reste de la considérer comme sa « plus grande œuvre » ; cette estimation est toujours présente comme l'attestent des lettres à ses éditeurs et amis. La messe lui tient particulièrement à cœur dès le début, cela est chose sûre. Aucune autre œuvre ne l'a tenu en haleine aussi longtemps et avec autant d'intensité, et rares sont les autres œuvres qui en dévoilent autant sur sa personnalité que cette messe. Maint passage de son journal ou de sa correspondance témoigne de l'importance existentielle de la religion pour Beethoven de manière générale. Il écrit ainsi en juillet ou août 1821, en plein travail sur la *Missa solemnis*, à l'archiduc Rodolphe : « Il n'est rien de plus haut que de s'approcher de la divinité plus près que les autres Hommes et de diffuser de là les rayons de la divinité sur les êtres humains. »²

Le choix de l'archiduc Rodolphe – à la fois élève et mécène de Beethoven – au rang d'archevêque d'Olmütz fut l'occasion tout au moins extérieure pour Beethoven, après avoir écrit une première messe, la Messe en ut majeur op. 86, de revenir à la composition de l'ordinaire latin. Rodolphe était déjà coadjuteur à Olmütz depuis 1805. En 1811, il avait refusé une nomination déjà prévue à l'époque au titre d'archevêque en invoquant sa jeunesse (il était alors âgé de 23 ans) – et le comte Maria Thaddäus von Trauttmansdorff-Weinsberg avait été intronisé archevêque à sa place. Mais lorsque celui-ci meurt huit ans plus tard (20 janvier 1819), le choix est déjà fixé sur Rodolphe. L'élection a lieu le 24 mars 1819, l'intronisation doit avoir lieu le 9 mars 1820. Dès avant l'élection officielle, le 3 mars 1819, Beethoven avait écrit à l'archiduc : « Le jour où une grand-messe devra être représentée par moi pour les cérémonies en l'honneur de Votre Majesté Impériale sera pour moi le plus beau jour de ma vie et Dieu m'éclairera afin que mes faibles forces contribuent à magnifier ce jour solennel. »³

Mais il ne faut pas non plus donner trop de signification à cette circonstance extérieure. Beethoven, dont le but était surtout de développer et de perfectionner son art, était bien trop conscient de son travail de compositeur pour écrire une messe simplement parce que l'un de ses mécènes avait été élu archevêque. Depuis quelques temps déjà, probablement 1818, il avait noté dans son journal : « Afin d'écrire de la vraie musique d'église, étudier tous les chorals des moines etc. et y rechercher aussi les mouvements dans les traductions les plus justes en dehors de la prosodie la plus parfaite de tous les psaumes et chants de toute la chrétienté catholique. »⁴ Après la Messe en ut majeur, il avait envie de se mesurer encore une fois à ce texte liturgique incommode surtout dans le Gloria et le Credo, et il avait par principe à cœur, comme l'indiquent divers autres plans de composition (e. a. un Requiem et un oratorio sacré), de composer encore une fois une grande œuvre religieuse.

Beethoven se met aussitôt au travail. Comme on l'expliquera plus en détail par la suite, il ne peut toutefois pas respecter de loin le

décalé prévu si bien que l'intronisation de l'évêque est célébrée sans représentation de la Messe. Beethoven travaille tout d'abord les différentes parties successivement dans l'ordre de l'ordinaire de la messe mais commence toutefois un nouveau morceau avant que le précédent soit terminé. Plus il avance dans la composition, plus il travaille sur plusieurs parties en même temps. Les premières ébauches du Kyrie datent d'avril/mai 1819, le mouvement est tout d'abord achevé en janvier/février 1820. Mais Beethoven a commencé à travailler sur le Gloria bien avant, peut-être dès juin 1819. Le travail principal en a lieu certainement en novembre. On ne peut dire avec précision quand le mouvement est achevé. On peut conclure d'une mention faite dans le cahier de conversation n° 10 du 29 mars 1820 et ayant trait au texte du « miserere »⁵ que Beethoven y travaillait encore à ce moment. Dans le cas du Credo aussi, les ébauches conservées permettent de conclure qu'il commence à y travailler environ en novembre/décembre 1819 et qu'il entame bien la rédaction de l'autographe en été 1820 ; le moment de l'achèvement est cependant incertain. Les premières ébauches du Sanctus et du Benedictus sont attestées dès fin 1819, tandis que le travail principal d'ébauche n'en commence qu'au tournant de l'année 1820/21 et que le Benedictus est encore en travail en été 1822. Comme pour toutes les parties, il existe aussi pour l'Agnus Dei des ébauches de l'année 1819. Le corps principal d'ébauches de ce mouvement ne date cependant que de mars à août 1821, et Beethoven ne s'attaque sans doute pas avant le milieu de l'année 1821 à la rédaction dans l'autographe. Il existe encore des ébauches de travail du *Dona nobis de l'été 1822*. Une conclusion provisoire de toute l'œuvre doit certainement être fixée à fin 1822 – à cette date, l'autographe était probablement terminé. Il se trouve aujourd'hui, à l'exception du Gloria qui n'a pas été conservé, à la Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz.

Le fait que Beethoven ait commencé à rédiger un mouvement en autographe de partition ne signifie pas que le travail de composition ait été achevé. Notamment dans le Kyrie, le Credo et l'Agnus Dei, il procède plus tard à des changements décisifs dans l'autographe. Le manuscrit est donc dans un tel état qu'il ne peut pratiquement plus servir de modèle aux copistes. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Beethoven fait élaborer très tôt, dès septembre 1820, une première copie et peut-être commence-t-on aussi pour cette raison par le Credo, bien que le morceau n'ait pas encore été achevé à ce moment-là. Sous la supervision du copiste principal de Beethoven, Wenzel Schlemmer, plusieurs copistes sont mis à contribution. Mais Beethoven remarque manifestement que l'élaboration de la Messe prend plus de temps que prévu. Il faut donc inter-

¹ Pour les citations originales, voir la préface en allemand. Source pour la citation ci-dessus : *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, édition commandée par le Beethoven-Haus Bonn par Sieghard Brandenburg (BGA), vol. 1–7, Munich 1996–1998, ici vol. 4, n° 1479.

² BGA 4, n° 1438.

³ BGA 4, n° 1292.

⁴ Maynard Solomon, *Beethovens Tagebuch 1812–1818*, Bonn 2005, p. 104.

⁵ *Ludwig van Beethoven. Konversationshefte*, édition commandée par la Deutsche Staatsbibliothek Berlin par Karl-Heinz Köhler et Grita Herre avec la participation de Günter Brosche (BKh), vol. 1, Leipzig 1972, p. 390.

rompre le travail de copie. Il est probablement exécuté en grande partie en 1822 seulement ; la copie n'est définitivement achevée qu'en janvier 1823. Beethoven la soumet ensuite à un examen très soigneux où il entreprend encore nombre de corrections, modifications et ajouts. À la différence de l'autographe dans lequel ne se trouve qu'un chiffrage à divers passages, ce manuscrit contient désormais aussi une partie d'orgue entièrement réalisée ajoutée toutefois seulement plus tard. Un modèle autographe n'en a pas été conservé. Mais on peut dire avec certitude que cette réalisation est de Beethoven lui-même, car il avait déjà caressé l'idée pour la Messe en ut majeur d'ajouter une partie d'orgue réalisée à la première édition. Le fait qu'il ait pensé pour la *Missa solemnis* dès le départ à une participation de l'orgue ressort aussi de la mention d'avril 1819 dans le cahier de conversation n° 1 : « prélude du Kyrie par l'organiste fort et s'adouissant jusqu'à piano avant le Kyrie »⁶. La copie conservée aujourd'hui à Vienne aux archives de la Gesellschaft der Musikfreunde doit être considérée comme la source majeure de la *Missa solemnis*, car premièrement, l'autographe n'est plus conservé en entier (voir plus haut) et deuxièmement, Beethoven n'a pas reporté pour la plupart dans son autographe les modifications qu'il avait apportées dans la copie.

Beethoven fait en conséquence rédiger presque toutes les autres copies sur le modèle de ce manuscrit⁷ et l'utilise aussi (et non pas l'autographe) comme manuscrit de comparaison pour la correction. La première de ces copies successives faite directement après l'achèvement et le contrôle du manuscrit de départ et remise le 19 mars 1823, est un manuscrit dédié pour l'archiduc Rodolphe. Beethoven devait avoir bien mauvaise conscience à son égard car à l'origine, la Messe aurait dû être achevée trois ans plus tôt, pour l'intronisation de son mécène. Certes, sa puissance de travail avait été entravée en partie par des maladies et les querelles de tutelle pour son neveu et il s'en excuse toujours auprès de l'archiduc dans différentes lettres, alors qu'il s'est quand même consacré en dehors de la Messe à d'autres œuvres – p. ex. les Variations Diabelli, la Symphonie n° 9 ou la Sonate pour le piano op. 109. Rodolphe fait contre mauvaise fortune bon cœur et écrit à Beethoven deux semaines après son intronisation qui s'était déroulée sans la messe promise dans l'espoir « que vous allez composer pour moi avec zèle ».⁸

Beethoven ne va pas bien ces années-là. En dehors des maladies et des querelles déjà évoquées, il a également des soucis d'argent permanents. Rien d'étonnant donc à ce qu'il tente très vite de rentabiliser la nouvelle œuvre. Dès le 9 mars 1820, il propose aux Éditions Simrock de Bonn « une grande messe pour la somme de 125 louis d'or »⁹, bien qu'il n'ait même pas encore commencé la rédaction du Credo à ce moment-là et qu'il n'ait pas encore ébauché le Sanctus/Benedictus et l'Agnus Dei. On convient enfin de 100 louis d'or, et en prévision de ces honoraires, Beethoven se fait prêter 900 florins par son vieil ami, le négociant de Francfort Franz von Brentano. Le 5 juin 1822 malgré tout, il propose l'œuvre – là encore dans un état inachevé – pour 1 000 florins aux Éditions Peters de Leipzig, se fâche cependant avec l'éditeur si bien que la chose n'aboutit pas. Les négociations avec Simrock restent finalement elles aussi sans résultat après que Beethoven a longtemps tenu la maison d'Édition en haleine, allant même jusqu'à mentir en alléguant qu'il existe entretemps deux messes dont une est à coup sûr destinée à Simrock. Concernant ses éditeurs, il n'a aucun scrupule.

Au tournant de l'année 1822/23, il se décide enfin à proposer de soigneuses copies au propre de la Messe à différentes cours ou

grandes institutions musicales contre la somme respective de 50 ducats. Il envoie en tout au moins 28 invitations mais ne reçoit en retour des réponses positives que des dix destinataires suivants : le roi Frédéric Guillaume III de Prusse, le roi Frédéric Auguste 1^{er} de Saxe, l'Association Sainte-Cécile de Francfort sur le Main, le roi Louis XVIII de France, le grand-duc Ferdinand III de Toscane, le roi Frédéric VI du Danemark, le grand-duc Louis 1^{er} de Hesse-Darmstadt, le prince Nikolaus Galitzine, le tsar Alexandre 1^{er} de Russie et le prince Anton Heinrich Radziwill. Seules ont été conservées les copies pour les six premiers destinataires nommés. Beethoven n'en fait qu'une correction relativement superficielle, peut-être pour ne pas trop abîmer l'aspect général des manuscrits. Il s'agit donc là de documents importants mais de valeur secondaire comme sources pour l'édition de la *Missa solemnis*. Beethoven reçoit en outre des refus de la part des maisons royales des Pays-Bas et d'Angleterre. Une réaction curieuse est celle de Carl Friedrich Zelter qui prie Beethoven d'agencer la Messe pour la Singakademie de Berlin dans une version a cappella, ce que celui-ci refuse bien entendu.

Ce n'est qu'une bonne année plus tard, le 10 mars 1824 que Beethoven finit par proposer l'œuvre aux Éditions Schott de Mayence non sans bien souligner qu'il la considère comme sa « plus grande œuvre ».¹⁰ Fait d'autant plus remarquable, car il propose à Schott dans la même lettre sa Symphonie n° 9. Les deux œuvres sont données ensemble lors de la grande Académie le 7 mai au théâtre viennois « am Kärntnerort ». Tandis qu'il s'agit là de la création de la Symphonie, la *Missa solemnis* avait déjà été créée le 18 avril dans l'Ancienne Salle philharmonique de Saint-Petersbourg, donc dans un contexte profane.¹¹ À Vienne n'étaient au programme du concert que les mouvements Kyrie, Credo et Agnus Dei annoncés comme « hymnes », sous la direction générale de Beethoven.¹² Ce grand événement avait retardé les négociations avec Schott ; encore en mai 1824 cependant, on convient rapidement de la marche à suivre. Mais Beethoven est déjà très affaibli : l'achèvement des deux œuvres, les préparations pour l'Académie, les pourparlers avec le directeur du théâtre, la supervision des copistes devant écrire les parties – tout cela n'est pas sans conséquences pour lui, d'autant que le conflit qui se joue avec son neveu ne fait qu'empirer. Il n'est donc pas étonnant que l'élaboration du modèle de gravure pour Schott n'ait été commencé qu'en octobre de la même année. Y participent à nouveau plusieurs copistes, cette fois sous la supervision du copiste Ferdinand Wolanek (Wenzel Schlemmer, copiste principal de Beethoven jusque là était mort en 1823). Ce manuscrit est plein d'erreurs. Manifestement, Beethoven n'a plus assez de force pour assurer une correction vraiment méticuleuse. Il est donc d'une valeur relativement minime pour l'édition. Toutefois, il s'agit de la seule source contenant les parties de trombones dans leur totalité. Le manuscrit est ensuite remis le 16 janvier 1825 à la banque viennoise Fries puis transmis de là à Schott. Il reste longtemps dans les archives des Éditions Schott mais figure depuis 2005 dans les collections du Beethoven-Haus à Bonn.

⁶ BKh 1, p. 42.

⁷ Pour plus de détails à ce propos, voir l'Apparat critique, p. 283.

⁸ BGA 4, n° 1375.

⁹ BGA 4, n° 1370.

¹⁰ BGA 5, n° 1787.

¹¹ Le prince Nikolaus Galitzine avait initié cette représentation et mis aussi à la disposition de la Société philharmonique de Saint-Petersbourg sa copie achetée à Beethoven pour 50 ducats.

¹² Les différentes critiques du concert se limitent essentiellement à la Symphonie n° 9. On souhaitait une représentation de la Messe intégrale qui n'eût cependant plus lieu à Vienne du vivant de Beethoven.

Après livraison du modèle de gravure, Beethoven écrit encore plusieurs lettres à la maison d'édition. Il y est question de corrections ultérieures, du numéro d'opus, des armoiries du dédicataire l'archiduc Rodolphe jointes à la première édition et enfin des indications métronomiques. Beethoven promet sans cesse de les envoyer. Encore dans la deuxième moitié de décembre 1826, il écrit : « Nous ne pouvons pratiquement plus avoir de tempi ordinaires car il faut s'orienter selon les idées du libre génie. »¹³ Le passage se réfère certes à une représentation de la Symphonie n° 9 mais montre cependant combien Beethoven avait à cœur d'ajouter des indications métronomiques à ses œuvres de la maturité car il avait manifestement en tête des tempi souvent bien précis et inhabituels pour l'époque. Il ne parvient pourtant plus à réaliser son projet dans les faits. Pendant les dernières années de sa vie, il se concentre entièrement sur les cinq derniers quatuors à cordes ; en outre, la tentative de suicide de son neveu le 26 août 1826 et un état maladif réitéré lui dérobent ses dernières forces. On ne peut expliquer qu'ainsi qu'il n'ait même plus insisté pour recevoir les épreuves de la gravure de la Messe. L'édition paraît enfin peu après la mort de Beethoven, fin mars/début avril 1827, sans qu'il ait fait lui-même de correction. La couverture de l'édition, pour laquelle Beethoven avait encore donné des instructions précises à l'éditeur ne se voit dotée que du simple titre *Missa*. Dans ses lettres et cahiers de conversation, on rencontre par contre souvent des titres comme « grande Messe », « Messe solennelle » ou même « *Missa solemnis* ». Ce dernier titre est inextricablement lié à l'œuvre par l'histoire de la réception. Sur le portrait célèbre de Joseph Karl Stieler, le seul qui le représente comme compositeur, Beethoven tient le manuscrit de la *Missa solemnis* dans la main. On y voit la couverture portant le titre « *Missa solemnis / en Ré ♯* ». Le portrait date en outre de l'an 1820, alors que la Messe était sans doute encore « *in statu nascendi* ». Dès ce moment-là, Beethoven dut la considérer comme son opus le plus important, pour ne pas dire central.

Bien que d'une grande homogénéité stylistique, l'œuvre est un condensé de toute la musique religieuse, sacrée et liturgique composée jusque là. Rappelons la mention du journal de 1818 où Beethoven se donne plusieurs tâches pour « écrire de la vraie musique d'église ». Ceci implique manifestement une réflexion intense autant sur la musique sacrée ancienne que sur les œuvres majeures de ces prédécesseurs directs.

Dès le début du Kyrie, impossible de ne pas entendre les réminiscences à l'ouverture de la *Flûte enchantée* que Beethoven aimait particulièrement. Le public musical de l'époque était ainsi dès le départ plongé dans une atmosphère « sarastrienne » solennelle. Dans l'autographe (et seulement là) se trouve la phrase « Du cœur puisse-t-il aller au cœur » (voir fac-similé, p. XIV). On suppose certes qu'il pourrait s'agir là seulement d'une dédicace à l'archiduc Rodolphe.¹⁴ Mais il semble plutôt douteux que Beethoven ait jamais envisagé de remettre l'autographe à Rodolphe. On est certainement en droit d'interpréter cette « dédicace » comme le fait que Beethoven s'adresse ici aux auditeurs en général même s'ils ne verront jamais cette dernière eux-mêmes. Ce qui serait typique du compositeur. – Dans l'un des passages textuels centraux du Credo, à « Et incarnatus » que tous les compositeurs avant lui avaient agencé de manière particulière, Beethoven a recours aux modèles grégoriens et de mode ecclésiastique. Il a manifestement encore en tête le chant des moines évoqué dans le journal et ne fait pas chanter le passage, comme cela est souvent exécuté jusqu'à aujourd'hui, par le ténor soliste mais par les ténors du chœur¹⁵ – un des nombreux passages émouvants de l'œuvre.

Le fait que les mouvements Gloria et Credo se terminent sur des fugues ou des passages fugués est de tradition musicale sacrée ancestrale. Mais dans la *Missa solemnis*, la forme musicale ne reste pas un simple recours à la tradition, elle est étendue, agrandie et remplie d'une teneur nouvelle, avec des louanges sans fin dans le Gloria et la perspective de l'éternité dans le Credo. – L'intervention du violon solo au Benedictus est inhabituelle et naît du texte. Déjà dans une première critique de la Messe, l'auteur, le pédagogue musical et compositeur Georg Christoph Grossheim, y voit l'évocation de la « marche du messager céleste dont Haendel a rendu une si belle image lui aussi dans son Messie ».¹⁶ Il est question ici de la *Pifa* dans la première partie avec sa mesure à 12/8. Cette « musique pastorale » dans la *Missa solemnis* se réfère au « Benedictus qui venit in nomine Domini » qui fait allusion à la venue du fils de Dieu, du bon pasteur – sorte de musique étant à l'époque à la fois un lieu commun courant pour la musique de Noël.

Dans l'autographe, Beethoven écrit à l'Agnus Dei à côté du titre « *Dona nobis pacem* » au crayon gris l'explication « illustrant la paix intérieure et extérieure ». Dans la copie de travail, il la modifie encore en « prière de paix intérieure et extérieure ». Prière qui a pour lui une signification existentielle. Lorsqu'en 1809, les troupes napoléoniennes assiègent et bombardent Vienne, Beethoven est à ce point bouleversé que, comme le rapporte Ries, il passe « la plupart du temps dans une cave chez son frère Caspar où il se couvre encore la tête d'un coussin pour ne pas entendre le canon »¹⁷. Il n'est donc pas fortuit que Beethoven dans le *Dona nobis pacem* fasse sonner deux fois une musique de guerre, la première fois au vrai sens du terme avec timbales et trompettes suivie d'une prière de miséricorde désespérée (« timidamente » !) des solistes, la deuxième fois sur un tempo presto avec timbales et trompettes n'arrivant qu'à la fin. Le fait que la paix sur terre soit toujours trompeuse est rendu évident 29 mesures avant la fin lorsque Beethoven fait retentir encore une fois la timbale au beau milieu de l'idylle de paix qui rappelle dans le *pianissimo* les horreurs de la guerre dans le lointain.

La *Missa solemnis* était conçue à l'origine comme une œuvre pour une liturgie solennelle. Au cours de sa longue genèse, elle s'est muée en une œuvre monumentale qui dépasse en fait tout cadre liturgique. Il n'est pas fortuit que la création ait eu lieu dans une salle de concert et aujourd'hui encore, l'œuvre n'est donnée dans son entier pratiquement qu'en concert. Dans une lettre du 16 septembre 1824 à son ami le facteur de piano Johann Andreas Streicher, Beethoven écrit que l'important pour lui « dans le travail sur cette grande messe avait été d'éveiller et de rendre durables des sentiments religieux autant chez les exécutants que chez les auditeurs ».¹⁸ Avec sa composition, Beethoven cherche donc très consciemment à plonger le public dans un état d'esprit devant correspondre à celui d'une messe – et dans ce sens, la *Missa solemnis* est bien une œuvre liturgique.

Berlin, en octobre 2010

Ernst Hertrich

Traduction : Sylvie Coquillat

¹³ BGA 6, n° 2244.

¹⁴ Birgit Lodes : « *My Herz – möge es wieder – zu Herzen gehn!* Zur Widmung von Beethovens *Missa solemnis* », dans : *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, éd. par Bernd Edelmann et Manfred Hermann Schmidt, Tutzing 1995, p. 295–306.

¹⁵ Pour les détails, voir l'Apparat critique, p. 287 (remarque sur mes. 125–131).

¹⁶ *Cäcilia*, cahier IX, 1828, p. 22 sqq.

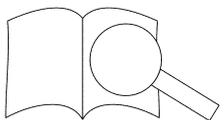
¹⁷ Franz Gerhard Wegeler et Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz 1838, p. 121.

¹⁸ BGA 5, n° 1876.



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

an Beethoven, *Missa solemnis* op. 123. Autographe Partitur, Beginn der
von Beethovens Motto „Von Herzen – Möge es wieder – Zu Herzen gehn!“
bibliothek zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur *Mus.ms.a*
bpb / SBB



The image displays a musical score for a piano piece, consisting of multiple systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. The score is marked with dynamics such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). A section marked *a2* is indicated at the top right. A large, diagonal watermark reading "PROBE-PARTITUR" is overlaid across the score. Below the watermark, the text "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag" is visible. At the bottom right, there is a logo of an open book with a magnifying glass over it.

42

- - ri - e e - lei - - - son,
 Ky - ri - e e - lei - - - son,
 lei - - son,
 e - lei - - son,
 lei - - son,
 e - lei - son,
 lei - - son,
 e - lei - son,

tasto solo

7 6 4
6 5 3
4

cresc. ...

pp

pp

p

p

p

Ky - ri - e e - lei lei Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - -
 Ky - ri - e - - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - -
 Ky - ri - e - - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - -
 - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - -

Vc.

cresc. ...

cresc. ...

cresc. ...

cresc. ...



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

C

50

pp a 2 f cresc. f p cresc. pp cresc. f p cresc. pp cresc. f p cresc.

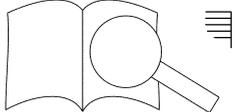
pp cresc. p pp cresc. p

son, p cresc. p cresc. p cresc. p cresc. p cresc. p cresc.

son, Ky - ri - e e - lei - - son, e -
 son, Ky - ri - e e - lei - - son, e -
 son, - lei - son, Ky - ri - e e - lei - - son, e -
 son e - lei - son, Ky - - ri - e e - lei - - son,

pp Ch Organo col Organo cresc. f

5 7



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

68

f *p* *pp*

p *pp*

cresc. *f* *p* *cresc.* *f* *pp*

lei - - son, Ky - - son, Ky - ri - e e - lei - -

lei - son, r - - lei - - son, Ky - ri - e e - lei - -

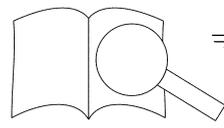
lei - - e e - lei - - son, e - lei - - son, e - lei - -

Ky-ri - e e - lei - - son, e - lei - - son, e - lei - -

f *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

p *cresc.* *f* *p* *pp*

senza Organo



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

pp cresc.

cresc.

pp

cresc.

pp cresc.

sempre più cresc.

son,

son,

son,

so

son,

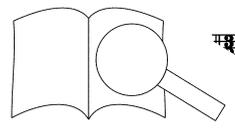
lei - son.

lei - son.

e - lei - - - son.

pp cresc.

pp cresc.



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

□ Andante assai
ben marcato

86

f *p* *p* *cresc.*

f *p* *p* *cresc.*

f *p* *p* *cresc.*

Solo

Chri - ste, son, Chri - ste, Chri - ste,
Chri - ste, Chri - ste e - lei, son, Chri - ste, Chri - ste,
Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste

Coro

pizz. *p* *cresc.*



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

Musical score system 1, featuring treble and bass clefs. The piano (*p*) marking is present below the bass line.

Musical score system 2, featuring treble and bass clefs. The piano (*p*) marking is present above the treble line.

Musical score system 3, featuring treble and bass clefs.

Musical score system 4, featuring treble and bass clefs with lyrics. The lyrics are: "Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, e - lei - - - - - son, Chri - ste e - lei - - - - - ste, Chri - ste e - lei - - - - - Chri - ste e - lei - - - - - sor e - lei - son, e - lei - - - - - .1 - ste e - lei - - - - - son, Chri - ste e - lei - - - - -".

Musical score system 5, featuring treble and bass clefs.

Musical score system 6, featuring treble and bass clefs.



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

Ludwig van
BEETHOVEN

Weltliche Chorwerke mit Orchester
Secular choral works with orchestra

Chorfantasie / Choral Fantasy
op. 80

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

Elegischer Gesang / Elegiac Song
op. 118

Beethoven *vocal*
Urtext

Studienpartitur / Study score



Carus 10.395/07

Inhalt / Contents

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

Ludwig van
BEETHOVEN

Fantasie

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

herausgegeben von / edited by
Ulrich Leisinger

Beethoven *vocal*
Urtext

Studienpartitur / Study score



Carus-Verlag

Inhalt / Contents

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

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

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

Vorwort

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Erscheinungstermin im November 1810 angestrebt, den Muzio Clementi auch einhielt, indem er mit Erscheinen der Ausgabe am 31. Oktober 1810 sein Copyright für England durch einen Eintrag in der sogenannten Stationers' Hall 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 Werkstattstadium widerspiegelt, das Beethoven für Breitkopf & Härtel noch einmal revidiert hatte, insbesondere mit Blick auf die Tempobezeichnungen der Werkabschnitte und auf Einzelheiten der Artikulation und Dynamik; manches davon mag Beethoven sogar erst während des Korrekturvorgangs hinzugefügt haben. Auffälliger musikalischer Unterschied ist ein „Solo“ der Pauke (in dezentem dreifachen Piano) in den Takten 411–427, das Beethoven für die deutsche Erstausgabe eliminiert hat. Die Unterschiede reichen aber nicht soweit, dass von zwei unterschiedlichen Fassungen des Werks gesprochen werden könnte.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Ebd.

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

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

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

Aufgrund der beschriebenen Quellsituation beruht die Edition in erster Linie auf der von Beethoven autorisierten und durchgesehenen deutschen Erstaussgabe (Quelle **B**). Die englische Erstaussgabe (Quelle **C**) wurde zum Vergleich herangezogen; dabei wurden die über die deutsche Erstaussgabe 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 Erstaussgabe weist sowohl in T. 58 als auch in T. 60 ein *dolce* auf, während in der deutschen Erstaussgabe *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 Erstaussgabe ein Fa , aber auch hierfür fehlt ein Aufhebungszeichen * (das dann im Schlusstakt zu erwarten wäre).

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

Salzburg, im Juli 2019

Ulrich Leisinger

Foreword

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Some sketches from the year 1808 show no recognizable connection with the final composition. See in this connection Dagmar Weise, *Beethoven. Ein Skizzenbuch zur 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 C⁴. The parallel fifths between alto and bass from m. 565 to m. 566 could also be avoided if the alto sings A⁴ twice.

Salzburg, July 2019

Ulrich Leisinger

Translation: Gudrun and David Kosviner

21

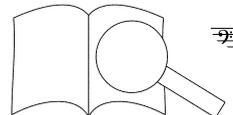
22

23

24

25

(26)



* Siehe den Kritischen Bericht. / See critical report.

Finale
Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Pianoforte

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabbasso

Ob

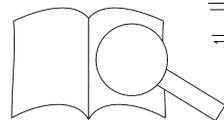
Fg

Cor

Pfte

Vc
Cb

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



* B. „Gui [= Qui] si da un segno al orchestre o al direttore di musica“, C. „Now a sign is given to the Orchestra“

44

Ob

Fg

Cor

Pfite

VI

Va

Vc
Cb

pp

arco

p

cresc. arco

cresc.

53 **Meno allegro***

Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Pfite

VI

Vc
Cb

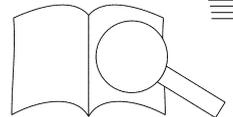
p

f

pp

dolce

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



PROBEPARTITUR

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

64

Fl
Ob
Clt
Fg

Cor

Pfte

72

Fl
Ob
Clt
Fg

Cor

Pfte

73

Fl
Ob
Clt
Fg

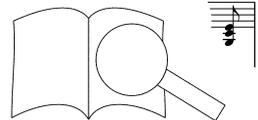
Cor

74

Fl
Ob
Clt
Fg

Cor

Pfte



PROBEPARTITUR

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

80

Fl

Ob

Clt

Fg

Pfte

87

Fl

Ob

Clt

Fg

Pfte

94

Fl

Ob

Clt

Fg

Pfte

PROBEPARTITUR

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



101

Fl
Ob
Cltr
Fg
Pfte

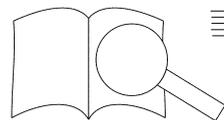
108

Fl
Ob
Cltr
Fg
Pfte

Solo
Solo
dolce
I Solo
dolce

116

Fl
Ob
Cltr
Fg
Pfte



124

Fl

Ob

Cltr

Fg

Pfte

VI

Va

Vc

Cb

Solo
dolce
Solo
dolce
Solo
dolce
Solo
dolce

132

Fl

Ob

Cltr

Fg

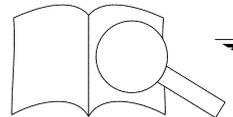
Pfte

VI

Vc

Tutti
cresc.
*Tutti
cresc.
Tutti

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



149

Fl *sf sf più f*

Ob *sf sf più f*

Cltr *sf sf più f*

Fg *sf sf più f*

Cor *sf sf più f*

Tr *sf sf più f*

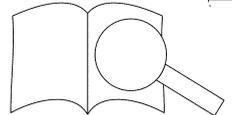
Timp *sf sf più f*

Pfte

VI *sf sf più f più f più f*

Vc Cb *sf sf più f più f più f*

uniii



179

Fl

Ob

Cor

Pfte

8^{va}

VI

Va

Vc

Cb

p

p

p

p

184

(8^{va})

Pfte

p sempre solo

8^{va}

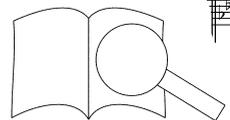
VI

Vc

Cb

p

p



197

Fl

Ob

Fg

Tr

Timp

Pfte

VI

Va

Vc
Cb

203

Fl

Ob

Fg

Tr

Timp

Pfte

VI

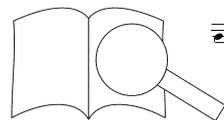
Vc
Cb

Solo

p

Vc / Cb Solo

p



Ludwig van
BEETHOVEN

Meeres Stille und Glückliche Fahrt
op. 112

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

herausgegeben von / edited by
Sven Hiemke

Beethoven *vocal*
Urtext

Studienpartitur / Study score



Carus-Verlag

Inhalt / Contents

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

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

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

Vorwort

Beethovens Vertonung *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* op. 112 gehört zu jenen Werken der Musikgeschichte, die sich einer eindeutigen Gattungszuordnung entziehen. Am ehesten lässt sich das mit vierstimmig gemischtem Chor und sinfonischem Orchester besetzte Werk noch der Chor-Ode zuordnen¹ – einer Gattung, die bevorzugt mit literarisch anspruchsvollen Dichtungen verbunden war und deren musikalische Anlage stark vom Text her bestimmt ist. Auch Beethovens Werk ist ganz von der zugrundeliegenden zweiteiligen Dichtung Johann Wolfgang von Goethes durchdrungen. Das Gedichtpaar „Meeres Stille“ und „Glückliche Fahrt“ entstand 1795 und erschien erstmals in dem von Friedrich Schiller herausgegebenen *Musen-Almanach für das Jahr 1796*. Der Vertonung liegt eine von Goethe überarbeitete Fassung zugrunde, die Beethoven vermutlich in der Cotta-Ausgabe *Goethe's Werke* fand.² Das regungslose Meer wird hier in regelmäßig wechselnden sieben- und achtsilbigen Trochäenzeilen beschrieben, die „Glückliche Fahrt“ hingegen ist in unruhigen zusammengesetzten Metren gefasst, deren fließende Bewegung freudige Erregung und Zuversicht assoziieren lässt.

Meeres Stille.

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

Glückliche Fahrt.

Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle
Und Aeolus löset
Das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde,
Es rührt sich der Schiffer.
Geschwinde! Geschwinde!
Es theilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne;
Schon seh' ich das Land!

Beethoven folgt in seiner Vertonung dem starken Kontrast des Gedichtepaars: Die komponierte Stille („Poco sostenuto“, ♩ -Takt) vermittelt sich in durchweg tiefer Lage, in der der Chor mit äußerst sparsamer Bewegung das erste Gedicht zu flächigen Pianissimo-Klängen der Streicher vorträgt. Ein Überraschungsmoment bietet die musikalische Darstellung der „ungeheuern Weite“, bei der der vokal-instrumentale Satz von einem Sekundakkord in engster Lage plötzlich ins Forte crescendiert und dann in einen mehr als fünf Oktaven umfassenden Klang umschlägt. Im zweiten Teil – „Glückliche Fahrt“ („Allegro vivace“, ♩ -Takt) – herrschen diatonische Skalenläufe in gegenläufiger Achtelbewegung vor.

Hinweise in Beethovens Korrespondenz, die auf die Arbeit an *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* deuten, sind spärlich und wenig konkret.³ In einem kurz vor Weihnachten 1814 verfassten Schreiben an Erzog Rudolph berichtete der Komponist, für ein zeitnah geplantes (dann aber nicht zustande gekommenes) Wohltätigkeitskonzert „einiges neue in werden“ zu haben. Thayer folgerte aus dieser Äußerung, dass „Meeres Stille und Glückliche Fahrt“ für diese Gelegenheit begonnen wurde.⁴ Am 23. Juli 1815 schrieb Beethoven dann an denselben Adressaten: „Als Sie Sich neulich in der Stadt befanden, fiel mir leider dieser Chor ein, ich eilte nach Hause selben niederzuschreiben, allein ich verhielt mich länger hieby, als ich anfangs selbst glaubte, und so versaümete ich I.K.H. zu meinem größten Leidwesen.“⁵ Letztlich aber lassen sich Bezüge dieser beiden Briefpassagen zu *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* nur aufgrund der Skizzen zu dem Werk vermuten, die Beethoven um die Jahreswende 1814/15 und im Juni/Juli 1815 anfertigte. Sofern Thayers Vermutung zutrifft, könnte Beethoven die Weiterarbeit an dem Werk einige Monate lang ausgesetzt haben, nachdem sich der Plan einer „Akademie im Theater“ zerschlagen hatte.⁶

Auch wenn der Wiener Verleger Sigmund Anton Steiner die Druckrechte von Beethovens Opus 112 erwarb, ist nicht zu ermitteln. Vielleicht erfolgte eine entsprechende Vereinbarung schon um die Jahreswende 1815/16, als auch Charles Neate eine Abschrift erhielt, um eine Aufführung und Veröffentlichung des Werkes in

³ Zu den nachfolgenden Ausführungen vgl. *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, bearbeitet von Kurt Dorfmueller, Norbert Gertsch und Julia Ronge unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn. Revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe des Verzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm, 2 Bände, München 2014, Bd. 1, S. 718–720.

⁴ Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethoven's Leben*, bearbeitet von Hermann Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann, 5 Bände, Leipzig 1907–1917, Bd. 3, S. 464.

⁵ Beethoven an Erzog Rudolph, vor dem 25. Dezember 1814 (*Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996 [künftig: *Briefe*], Bd. 3, Nr. 760, S. 82), und an Erzog Rudolph, 23. Juli 1815 (*Briefe* 3, Nr. 824, S. 158).

⁶ Vgl. Douglas Johnson, Alan Tyson und Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks, History, Reconstruction, Inventory*, Oxford 1985, S. 341.

¹ Vgl. Tobias Janz, „Christus am Ölberge, Kantaten, Chorlyrik“, in: *Beethoven-Handbuch*, hrsg. von Sven Hiemke, Kassel etc. 2007, S. 252–279, hier S. 260–263.

² *Goethe's Werke*, Bd. 1, Stuttgart und Tübingen 1815, S. 66. Vgl. Armin Raab, Kritischer Bericht zu: *Ludwig van Beethoven. Werke für Chor und Orchester* (Gesamtausgabe, Abt. X, Bd. 2), München 1998, S. 218.

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

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

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

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

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

Am 28. Februar 1823 annoncierte die *Wiener Zeitung*, dass Partitur, Stimmen und Klavierauszug des Werkes „neu erschienen und zu haben“ waren.¹⁴ Zumindest die Partitur aber war schon im Vorjahr erschienen: Hierfür sprechen der eben erwähnte Tagebucheintrag Goethes vom 21. Mai 1822 sowie die Rezension von Friedrich Rochlitz in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 9. Oktober 1822, die mit dem Hinweis schließt, dass die Parti-

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

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

Hamburg, im Frühjahr 2018

Sven Hiemke

⁷ Beethoven an Charles Neate, Ende Januar/Anfang Februar 1816 (*Briefe* 3, Nr. 889, S. 217) und an George Smart, um den 7. Oktober 1826 (ebenda, Nr. 983, S. 305–307).

⁸ Vgl. Beethoven an S.A. Steiner und Comp., nach dem 10. April 1820 (*Briefe* 4, Nr. 1380, S. 388).

⁹ Vgl. „Wien. Uebersicht des Monats December“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 18 (1816), Nr. 5 (Ausgabe vom 31. Januar), Sp. 75–80, hier Sp. 78.

¹⁰ Zu den Darbietungen von Beethovens Opus 112 am 7. (oder 14.?) April sowie am 19. Mai 1820 vgl. „Über die unter Leitung des Herrn Fr.X. Gebauer bestehenden Concerts sprütuels“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung Wien* 4 (1820), Nr. 48 (Ausgabe vom 14. Juni), Sp. 377–379.

¹¹ „Von Beethoven Partitur empfangen“. *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, III. Abteilung Bd. 8, Weimar 1896, S. 198.

¹² Beethoven an Johann Wolfgang von Goethe, 8. Februar 1823 (*Briefe* 5, Nr. 1562, S. 36–38, hier S. 36).

¹³ Ebenda.

¹⁴ *Wiener Zeitung* 1823, Nr. 49 (Ausgabe vom 28. Februar), S. 194.

¹⁵ Friedrich Rochlitz, „Recension“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 24 (1822), Nr. 41 (Ausgabe vom 9. Oktober), Sp. 674–676, hier Sp. 676.

¹⁶ Vgl. *Werkverzeichnis* (wie Ann. 3), S. 719.

Foreword

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

Calm Sea.

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

Prosperous Voyage.

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

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

The references in Beethoven's correspondence concerning his work on *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* are sparse and not very concrete.³ In a letter penned to the Archduke Rudolph shortly before Christmas 1814, the composer reported having "several new things in progress" for a charity concert that was planned to take place soon after, but did not come about. Thayer deduced from this statement that "'Meeres Stille und Glückliche Fahrt' was begun for this occasion."⁴ On 23 July 1815, Beethoven wrote to the same recipient: "When you were in town recently, I unfortunately suddenly bethought myself of this chorus, I hurried home to notate the same, however this took longer than I myself had initially believed and so I missed Your Imperial Highness to my greatest sorrow."⁵ Ultimately, however, the connection between these two letter excerpts and *Meeres Stille und Glückliche Fahrt* can only be presumed on the basis of the sketches for this work which Beethoven made around the turn of the year 1814/15 and in June/July 1815. If Thayer's surmise is accurate, Beethoven may have suspended work on the composition for several months after the plan of an "Akademie im Theater" had come to naught.⁶

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

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

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

⁵ Beethoven to Archduke Rudolph, before 25 December 1814 (*Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg, Munich, 1996 [hereafter: *Briefe*], vol. 3, no. 760, p. 82), and to Archduke Rudolph, 23 July 1815 (*Briefe* 3, no. 824, p. 158).

⁶ Cf. Douglas Johnson, Alan Tyson and Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks, History, Reconstruction, Inventory*, Oxford, 1985, p. 341.

⁷ Beethoven to Charles Neate, end of January / beginning of February 1816 (*Briefe* 3, no. 889, p. 217) and to George Smart, around 7 October 1826 (*ibid.*, no. 983, pp. 305–307).

¹ Cf. Tobias Janz, "Christus am Ölberge, Kantaten, Chorlyrik," in: *Beethoven-Handbuch*, ed. by Sven Hiemke, Kassel etc., 2007, pp. 252–279, here pp. 260–263.

² *Goethe's Werke*, vol. 1, Stuttgart and Tübingen, 1815, p. 66. Cf. Armin Raab, Critical Report on: *Ludwig van Beethoven. Werke für Chor und Orchester* (Complete edition, sect. X, vol. 2), Munich, 1998, p. 218.

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

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

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

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

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

On 28 February 1823, the *Wiener Zeitung* printed an advertisement announcing that the score, parts and piano reduction of the work were "newly published and for purchase."¹⁴ However, the score at least had already been published in the previous year: this is corroborated by Goethe's abovementioned diary entry dated 21 May 1822, as well as by Friedrich Rochlitz's review in the *Allgemeine musikalische Zeitung* dated 9 October 1822 which concluded with the information that the score of Beethoven's new composition is "beautifully engraved" and that the work "is also

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

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

Hamburg, spring 2018

Sven Hiemke

Translation: Gudrun and David Kosviner

⁸ Cf. Beethoven to S.A. Steiner und Comp., after 10 April 1820 (*Briefe* 4, no. 1380, p. 388).

⁹ Cf. "Wien. Uebersicht des Monats December," in: *Allgemeine musikalische Zeitung* Wien 18 (1816), no. 5 (issue dated 31 January), cols. 75–80, here col. 78.

¹⁰ Regarding the performances of Beethoven's opus 112 on 7 (or 14?) April as well as on 19 May 1820, cf. "Über die unter Leitung des Herrn Fr.X. Gebauer bestehenden Concerts spirituels," in: *Allgemeine musikalische Zeitung* Wien 4 (1820), no. 48 (issue dated 14 June), cols. 377–379.

¹¹ "Von Beethoven Paritür empfangen." (Received score from Beethoven.) *Goethes Werke*, ed. on commission of the Grand Duchess Sophie of Saxony, III. section vol. 8, Weimar, 1896, p. 198.

¹² Beethoven to Johann Wolfgang von Goethe, 8 February 1823 (*Briefe* 5, no. 1562, pp. 36–38, here p. 36).

¹³ *ibid.*

¹⁴ *Wiener Zeitung* 1823, no. 49 (issue dated 28 February), p. 194.

¹⁵ Friedrich Rochlitz, "Recension," in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 24 (1822), no. 41 (issue dated 9 October), cols. 674–676, here col. 676.

¹⁶ Cf. *Werkverzeichnis* (see fn. 3), p. 719.

Meeres Stille und Glückliche Fahrt

op. 112

Ludwig van Beethoven

1770–1827

Meeres Stille

Text: Johann Wolfgang von Goethe (1796)

Poco sostenuto $\text{♩} = 84$

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in La/A

Fagotto I, II

Corno I, II
in Re/D

Corno III, IV
in Sol/G

Tromba I, II
in Re/D

Timpani
in Re-La/d-A

Soprano

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

Alto

at im Was - ser, oh - ne Re -

Tenore

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

Basso

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

Violino I

sempre *pp*

Violino II

pp sempre *pp*

Viola

pp sempre *pp*

Cont.

pp

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



Aufführungsdauer / Duration: ca. 8 min.

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

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

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

edited by Sven Hiemke

9

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

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

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

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

sempre pp

sempre pp

sempre pp

ser

pizz.

pizz.

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

19

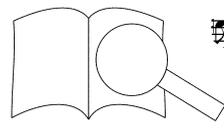
Musical notation for the first system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *sf* and *p*, and a first ending bracket labeled "a 2".

Musical notation for the second system, including vocal staves and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *sf* and *p*, and a first ending bracket labeled "a 2".

Vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Kei - ne Luft von kei - ner Sei - te! Kei - ne Luft von kei - ner Sei - te". The piano part includes dynamic markings *sf* and *p*.

Vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "für - ter - lich! In der un - ge - heu - em für - ter - lich! In der un - ge - heu - em". The piano part includes dynamic markings *sf* and *p*.

Vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "des - stil - le für - ter - lich! In der un - ge - heu - em". The piano part includes dynamic markings *sf* and *p*, and performance instructions "arco" and "pizz."



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

28

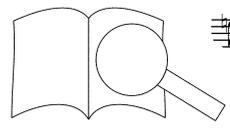
Musical score for strings, measures 28-31. Dynamics range from *f* to *p*.

Musical score for piano, measures 28-31. Dynamics range from *f* to *p*. Includes a *a2* marking.

Vocal score with lyrics. Dynamics range from *f* to *p*. Includes a *cresc.* marking.

Wei - - te re - get kei - ne in der un - ge - heu - ern
 Wei - - te re - - te - - sich, in der un - ge - heu - ern
 Wei - - te - - Wel - le sich, in der un - ge - heu - ern
 Wei - - - - - ne Wel - le sich, in der un - ge - heu - ern

Musical score for piano, measures 32-35. Dynamics range from *f* to *pp*. Includes *pizz.* and *arco* markings.



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

36

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp*

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

f *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp*

arco *f* *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp*

pizz. *f* *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp*

* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp*

Carus-Verlag

* Siehe Kritischen Bericht. / See Critical Report.

46

sich, ja re - get kei - ne Wel - le sich. - - le herrscht im Was - ser,
 sich, kei-ne Wel - e - fe Stil - le herrscht im Was - ser,
 sich, kei-ne Wel - Tie - fe Stil - le herrscht im Was - ser,
 sich, Tie - fe Stil - le herrscht im Was - ser,

arco ppp ppp
 arco ppp ppp
 arco ppp ppp
 arco ppp ppp
 ppp

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



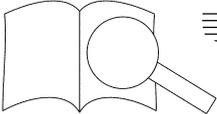
56

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

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

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

oh - ne Re ruht das Meer,



65

sempre *p*

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

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

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pizz.

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



Glückliche Fahrt

74 Allegro vivace ♩ = 138

First system of musical notation, measures 74-78. It consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. A melodic line begins in the top treble staff at measure 78, marked *pp*.

Second system of musical notation, measures 79-83. It consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The notation is mostly rests, with some rhythmic markings.

Third system of musical notation, measures 84-88. It consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The notation is mostly rests, with some rhythmic markings.

Fourth system of musical notation, measures 89-93. It consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. This system contains more active musical notation, including arpeggiated figures and melodic lines. Performance markings include *arco* and *pp sempre*. A magnifying glass icon is located in the bottom right corner of this system.

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

81

cresc. poco a poco

p cresc. poco a poco

a 2

cresc.

Die

f

Die

f

Die

f

Die

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco



PROBE-PARTITUR

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

88

f *ff* *sf* *a 2*

f *ff* *sf* *a 2*

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

f *ff* *sf*

f *ff* *sf*



95

a 2

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

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

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

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

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

103

fp *sempre p* *f* *fp*
fp *sempre p* *f* *fp*
p
p

f
a 2

Band.
 Band.
 Einige Stimmen
 Band.
 Band.
 Band.
 Band.

Es säu - seln die
 Einige Stimmen
 der Schif - fer, es säu - seln die
 Es säu - seln
 Einige
 - den
 - de.

f
f
 div.
f
f



117

naht sich die Fer-ne; schon, schon seh' ich ja schon seh' ich das
 naht sich die Fer-ne; schon, schon seh' Schon, ja schon seh' ich das
 naht sich die Fer-ne; schon, schon seh' ich Land! Schon, ja schon seh' ich das
 naht sich die Fer-ne; ich das Land! Schon, ja schon seh' ich das



124

pp

a 2

pp

fp

pp

Land, — das Land, — das ! ano.

Land, — das Land, —

Land, — das Land

Land, — das

Land!

Die Ne - bel zer -

p

pp

pp

pp

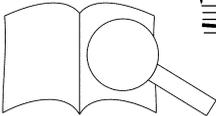
fp

pp

fp

pp

sem



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

132

musical notation for piano accompaniment, measures 132-137. Includes dynamics: *pp*, *cresc.*, *p cresc.*, and *a 2*.

musical notation for piano accompaniment, measures 138-143. Includes dynamics: *cresc.*, *a 2*, and *p cresc.*.

Vocal line with lyrics:

Der Him - mel ist hel - le. Die

Und ängst - li - che Band. Die

rei - ßen. Die

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

Dynamics: *p*, *f*, *cresc.*

musical notation for piano accompaniment, measures 144-150. Includes dynamics: *cresc.*



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

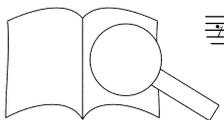
148

Band, _____ und Ae _____ las ängst - li - che Band.

Ae _____ - set das ängst - li - che Band.

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

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



Ludwig van
BEETHOVEN

Elegischer Gesang
op. 118

Coro (SATB)
2 Violini, Viola, Violoncello

herausgegeben von / edited by
Uwe Wolf

Beethoven *vocal*
Urtext

Studienpartitur / Study score



Carus-Verlag

Elegischer Gesang

Sanft wie du lebstest hast du vollendet.
 Zu heilig für den Schmerz!
 Kein Auge wein' ob des himmlischen Geistes Heimkehr.

Textdichter unbekannt

Elegiac Song

As gently as you lived did you depart this life.
 Too saintly for pain!
 May no eyes weep at the homecoming of this spirit.

Translation: Gudrun and David Kosviner

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
 Partitur (Carus 10.396), Klavierauszug (Carus 10.396/03),
 Chorpartitur (Carus 10.396/05), Instrumentalstimmen (Carus 10.396/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 10.396), vocal score (Carus 10.396/03),
choral score (Carus 10.396/05), instrumental parts (Carus 10.396/19).

Vorwort

Von 1804 bis 1814 wohnte Beethoven – mit Unterbrechungen – im Haus seines langjährigen Freundes und Gönners Johann Baptist Freiherr von Pasqualati zu Osterberg (1777–1830). Beethovens Wohnung in diesem Haus im 1. Wiener Gemeindebezirk ist heute als Museum zu besichtigen.¹ Der wohlhabende Kaufmann und k.k. Hofagent Pasqualati war Kunstsammler, musikbegeistert, komponierte auch selbst und gehörte zu den Gründern der Gesellschaft der Musikfreunde.²

Pasqualatis zweite Frau Eleonore starb am 5. August 1811 wahrscheinlich an einem Wochenbettfieber nach der Geburt ihres Sohnes Johannes. Ihrem Andenken ist Beethovens *Elegischer Gesang* op. 118 gewidmet: „an die verklärte gemahlin meines verehrten Freundes Pascolati [sic] von Seinem Freunde ludwig van Beethoven“ lautet die Widmung, die Beethoven eigenhändig auf der Abschrift seines Kopisten Wenzel Thaddäus Rampl (1783–1851) eintrug.³ Es wurde vermutet, dass Beethoven den *Elegischen Gesang* zum dritten Todestag Eleonores komponiert habe; das Umfeld der Skizzen zum *Elegischen Gesang* legt aber einen etwas späteren Kompositionszeitraum nahe.⁴ Ein Autograph ist nicht erhalten; die Reinschrift mit Beethovens Widmung entstand wohl um 1816 (siehe Kritischen Bericht). 1822 bot Beethoven dem Verlag Peters in Leipzig erfolglos den *Elegischen Gesang* zum Druck an; er erschien dann 1826 im Verlag von Tobias Haslinger in Wien.

Der Dichter des Textes ist nicht bekannt. Es ist vermutet worden, dass es sich bei dem kurzen Text um eine Inschrift von Eleonores Grabstein handeln könnte.

Zusätzlich zu den Vokal- und Streicherstimmen enthielt der Stimmensatz eine Klavierstimme, die anstelle der Streicher zu gebrauchen ist. Nichts deutet allerdings darauf hin, dass diese ebenfalls von Beethoven stammt.⁵ Diese Klavierstimme ist auch dem Carus-Klavierauszug zugrunde gelegt. Eine Aufführung mit Klavier statt Streichern kann wahrscheinlich nicht für sich beanspruchen, eine „originale“ Variante zu sein, doch ist Beethovens *Elegischer Gesang* von Anfang an mit dieser Alternative verbreitet worden.

Wolfschlugen, im April 2018

Uwe Wolf

¹ Pasqualati-Haus, Mölker Bastei 8, Wien. Pasqualati besaß das Haus bis 1808.

² Theodor von Frimmel, *Beethoven Studien II. Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters*, München 1906, S. 24ff.

³ In der Widmung des Erstdrucks bleibt Pasqualatis Frau unerwähnt: „Seinem geehrten Freunde I JOHANN FREYHERRN von PASQUALATI I zu Osterberg & I gewidmet I von I LUDW. van BEETHOVEN.“

⁴ Neue Beethovens Gesamtausgabe (*Beethoven Werke. Gesamtausgabe*), Abteilung X, Band 2: Chorwerke mit Orchester, hrsg. von Armin Raab, München 1998, S. 226.

⁵ Sie wurde auch später gestochen als die anderen Stimmen, bei denen die Plattennummer zunächst „S:u:C:“ (Steiner und Compagnie) lautete; diese Stimmen wurden also gestochen, bevor Haslinger 1826 Alleineigentümer des Verlages wurde. Das Kürzel wurde darauf in „T. H.“ geändert; nur in der Klavierstimme lautet es hier korrektfrei „T. H.“.

Foreword

From 1804 to 1814, Beethoven lived – intermittently – in the house of his long-time friend and patron Johann Baptist Freiherr von Pasqualati zu Osterberg (1777–1830). Beethoven's apartment in this house in the 1st district of Vienna can now be visited as a museum.¹ The wealthy merchant and k.k. court agent Pasqualati was an art collector, music enthusiast, also a composer himself and one of the founders of the Gesellschaft der Musikfreunde.²

Pasqualati's second wife Eleonore died on 5 August 1811, probably from puerperal fever after the birth of her son Johannes. Beethoven's *Elegischer Gesang* [Elegiac Song] op. 118 is dedicated to her memory: “to the transfigured wife of my revered friend Pascolati [sic] from his friend Ludwig van Beethoven” is the dedication that Beethoven himself wrote on the manuscript copied by his copyist Wenzel Thaddäus Rampl (1783–1851).³ It was suspected that Beethoven had composed the *Elegischer Gesang* for the third anniversary of Eleonore's death; however, the context of the sketches for the *Elegischer Gesang* suggests a somewhat later composition period.⁴ An autograph has not survived; the fair copy with Beethoven's dedication was probably made around 1816 (see Critical Report). In 1822, Beethoven unsuccessfully offered the *Elegischer Gesang* to the publisher Peters in Leipzig for publication; it was subsequently published in 1826 by Tobias Haslinger in Vienna.

The poet of the text is not known. It has been suggested that the short text could have been an inscription on Eleonore's tombstone.

In addition to the vocal and string parts, the part set contained a piano part to be used in place of the strings. However, there is nothing to suggest that it was written by Beethoven.⁵ This piano part also forms the basis of the Carus piano vocal score. A performance with piano instead of strings can probably not lay claim to being an “original” variant, but Beethoven's *Elegischer Gesang* has been distributed from the outset with this alternative part.

Wolfschlugen, April 2018

Uwe Wolf

Translation: Gudrun and David Kosviner

¹ Pasqualati House, Mölker Bastei 8, Vienna. Pasqualati owned the house until 1808.

² Theodor von Frimmel, *Beethoven Studien II. Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters*, (Munich, 1906), pp. 24ff.

³ There is no mention of Pasqualati's wife in the dedication for the first print: “Seinem geehrten Freunde I JOHANN FREYHERRN von PASQUALATI I zu Osterberg & I gewidmet I von I LUDW. van BEETHOVEN.” [Dedicated to his esteemed friend JOHANN FREYHERRN von PASQUALATI I zu Osterberg & I by LUDW. van BEETHOVEN.]

⁴ New Complete Beethoven Edition (*Beethoven Werke. Gesamtausgabe*), section X, volume 2: Works for choir and orchestra, ed. by Armin Raab, (Munich, 1998), p. 226.

⁵ It was also engraved later than the other voices, on which the plate number was initially “S:u:C:” (Steiner and Compagnie); these parts were thus engraved before Haslinger became the sole owner of the publishing house in 1826. The abbreviation was then changed to “T. H.”; only in the piano part contains “T. H.” without correction.

Elegischer Gesang

op. 118

Ludwig van Beethoven

1770–1827

Textdichter unbekannt

Langsam und sanft

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

mezza voce
cresc.
p
mezza voce
cresc.
mezza voce
cresc.
mezza voce
cresc.
8
cresc.
p
espressivo
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
15
cresc.
dim.
mezza voce
p
mezza voce
cresc.
dim.
mezza voce
cresc.
dim.
cresc.
dim.
m
cresc.
dim.
F

Aufführungsdauer / Duration: ca. 4 min.

© 2019 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 10.396/07

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

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

edited by Uwe Wolf

21

sotto voce *pp*

Sanft wie du leb - test hast du voll - en - det. Zu

sotto voce *pp*

Sanft wie du leb - test hast du voll - en - det. Zu

sotto voce *pp*

Sanft wie du leb - test hast du voll - en - det. Zu

sotto voce *pp*

Sanft wie du leb - test hast du voll - en - det. Zu

ten. *pp*

pp

27

f *pp*

hei - lig, zu hei - lig für den Schmerz! Zu hei - lig für den Schmerz! —

f *pp*

hei - lig, zu hei - lig für den Schmerz! zu hei - lig für den Schmerz! —

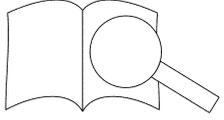
f *pp*

hei - lig, zu hei - lig für den Schmerz! hei - lig, zu hei - lig für den Schmerz!

f *pp*

hei - lig, zu hei - lig für den Schmerz! Zu hei - lig, zu hei - lig für den Schmerz! —

pp *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*



33

sotto voce

Kein Au - ge wein' ob des

sotto voce

Kein Au - ge wein' _____ ob des

sotto voce

Kein Au - ge wein', _____ kein Au - ge wein' _____ ob des

sotto voce

Kein Au - ge wein', _____ kein Au - ge wein' ob des

p *p* *p* *cresc.* *cresc.*

40

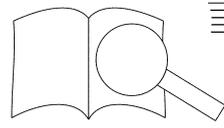
himm - li-schen, himm - li-schen Geis-tes

himm - li-schen, himm - li-schen. .ein. kein Au - ge wein', _____

himm - li-schen, hi. .ie. .im - kehr,

himm - . . Geis-tes Heim - kehr, kein Au - ge

f *f* *f* *f* *p*



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

46

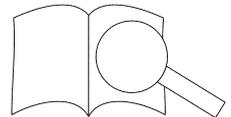
kein Au - ge wein' ob des himm - li-schen, himm - li-schen Geis-tes Heim -
 wein' ob des himm - li-schen, himm - li-schen Geis-tes Heim -
 kein Au-ge wein' ob des himm - li-schen, himm - li-schen Geis-tes Heim -
 wein', kein Au-ge wein' ob des himm - li-schen, himm - li-schen Geis-tes Hei'

p *cresc.* *f*
p *cresc.* *f*
p *cresc.* *f*
p *cresc.* *f*

51

- - - kehr, ob des hir Heim - - - kehr.
 - - - kehr, Geis - tes Heim - - - kehr.
 - - - kehr, ob li-schen Geis - tes Heim - - - kehr.
 - - - li-schen Geis - tes Heim - - - kehr.

p *cresc.*
p *cresc.*
p *cresc.*
p *cresc.*



58

sotto voce

Sanft, sanft wie du leb - test

sotto voce

Sanft, sanft wie du leb - test

sotto voce

Sanft, sanft wie du leb - test

sotto voce

Sanft, sanft wie du leb - test

p

p

p

p

64

hast du voll - e

hast du voll -

hast

en - det,

du. Sanft wie du leb -

f

f

f

f

p

p

f

f

f

f

f

f

71

f *p* *pp*

- test hast du, du voll - en - - - det, hast du voll -

- test hast du, du voll - en - - - det, hast du voll -

- test hast du, du voll - en - - - det, hast du voll -

- test hast du, du voll - en - - - det, hast du voll - en

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

78

pp *ritardando*

hast du voll - en - det, ja, hast du - - - det.

en - - - det, ja, hast du - - - det.

en - - - det, en - - - det.

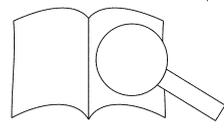
- - - hast du voll - en - - - det.

espressivo *pp*

espressivo

espressivo

espressivo



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A. Handschriftliche Stichvorlage. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Signatur: *N. mus. ms. 18*.

Partiturbeschriftung im Querformat 24 x 30 cm. Der neuere Einband trägt in Gold lediglich mittig die Aufschrift *BEETHOVEN*. Die 12 Blätter sind jeweils mit 10 Systemen rastriert. Es gibt keine originale Paginierung, lediglich eine Folierung ab fol. 2 von Bibliothekarshand. Fol. 1r ist rastriert aber unbeschriftet, fol. 1v–12r enthält den Notentext, fol. 12v ist wiederum unbeschriftet. Auf den Notenseiten sind jeweils das erste und letzte System freigelassen. Auf fol. 1v steht oben rechts, eingetragen von Beethoven selbst, die Widmung „an die verklärte gemahlin I meines verehrten Freundes Pascolati I von Seinem Freunde Ludwig van Beethoven“. Weitere Eintragungen Beethovens lassen sich in der ganzen, auch im Übrigen korrekturfreien Handschrift nicht ausmachen.

Ein Kopftitel ist nicht vorhanden, auch keine Angabe des Komponisten. Die Besetzungsangaben vor der 1. Akkolade lauten *Violini* (zwischen den beiden ersten beschrifteten Notensystemen) | *Viola Soprano* | *Alto* | *Tenore* | *Basso* | *Violoncello*. Sopran, Alt und Tenor sind in c-Schlüsseln notiert.

Schreiber der Partitur ist Wenzel Thaddäus Rampl (1783–1851), einer von Beethovens Hauptkopisten. Das Wasserzeichen – a) „W“ unter Arm mit erhabenem Schwert, b) Mond mit Gesichtsprofil – findet sich auch in zwei Papierbögen, die Beethoven 1816 für die Niederschrift einiger Volksliedbearbeitungen benutzte.¹ Die Handschrift diente als Vorlage sowohl des Erstdrucks der Partitur (B) als auch der Stimmen (C). Davon rühren Stechereinteilungszeichen in der Handschrift her (nicht alle fanden einen Niederschlag der Erstausgabe).

B und C. Erstdruck in Partitur und Stimmen (mit Klavierstimme als Alternative zu den Streichern)

Der Erstdruck erschien 1826 bei Tobias Haslinger in Wien und erlebte mehrere Titelaufgaben. Gemeinsames Titelblatt von Partitur und Stimmen: *Sanft wie du lebstest, hast du vollendet. I Elegischer Gesang I für 4 Singstimmen, I mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Violoncello, I oder des Pianoforte. I Seinem geehrten Freunde I JOHANN FREYHERRN von PASQUALATI I zu Osterberg & I gewidmet I von I LUDW. van BEETHOVEN. I 118^{tes} Werk. I Eigenthum des Verlegers. I Partitur, Gesang und Begleitungsstimmen. I Wien, bei Tobias Haslinger, I Musikverleger I am Graben, im Hause der ersten oester. Sparkasse, No 572.*

Die Plattennummer lautet in Partitur und Stimmen *T.H. 4735*, wobei die Buchstaben „T.H.“ durchweg mehr oder weniger deutlich Spuren einer Plattenkorrektur tragen; lediglich die Klavierstimme zeigt keine Korrektur. Ursprünglich lautete das Firmenkürzel wohl „S.:u.C.“ (Steiner und Compagnie). Tobias Haslinger (1787–1842) trat 1814 in die 1803 gegründete Druckerei von Sigmund Anton Steiner (1773–1838) ein. 1815 wurde Haslinger Gesellschafter, der Verlagsname in „S. A. Steiner & Co“ geändert. Am 2. Mai 1826 wurde schließlich Haslinger alleiniger Verlagsinhaber und der Name entsprechend nochmals geändert.² Die Ausgabe wurde somit weitgehend vor Mai 1826 gestochen und ist nach dem 2. Mai 1826 erschienen. In der *Wiener Zeitung* wird sie am 13. August 1827 als neu erschienen verzeichnet.³ Benutztes Exemplar: Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer. Signatur *HCB C Md 123,1* (Partitur) und *MCB C Md 84* (Stimmen).

Spätere Titelaufgabe. Titelblatt identisch, allerdings in der Zeile „Partitur, Gesang und Begleitungsstimmen“ links außen die Plattennummer *No 4735.*, rechts außen Preis als Bruch: *f 1.15 x C.M. I 20 gr.*

Benutztes Exemplar: Universitätsbibliothek Tübingen, Signatur *Mk 58* (Stimmen unten zitiert als C^{1v}).

Auf der Innenseite des das Aufführungsmaterial (Originaldruck und zahlreiche hss. Dubletten) enthaltenden Lashenkartons steht eine Liste der enthaltenen Stimmen. Die erste Position lautet *1 Partitur*. Daneben ist in Bleivermerkt: *vermisst 15. Juli 1829*. Unklar bleibt, ob die heute dem Material beiliegende Partitur nur zeitweise vermisst war oder später nachgekauft wurde. Rückschlüsse auf die Datierung der Titelaufgabe sind also nur bedingt möglich.

Die Bestandteile im Einzelnen:

B. Die Partitur

6 Seiten mit je zwei Akkoladen mit je 8 Systemen. Kein Kopftitel, Besetzungsangaben vor der 1. Akkolade: *Violino primo. I Violino secondo. I Viola. I Soprano. I Alto. I Tenore. I Basso. I Violoncello*. Die Stimmen von Sopran, Alt und Tenor sind in c-Schlüsseln notiert.

C. Zugehörige Stimmen

Die 8 einseitigen Stimmen der Originalbesetzung tragen keinen Kopftitel. Zu Beginn der 1. Notenzeile steht jeweils lediglich *CHOR*. Die Stimmenbezeichnungen (mittig über dem 1. System) lauten *SOPRANO., ALTO., TENORE., BASSO., VIOLINO PRIMO., VIOLINO SECONDO., VIOLA., VIOLONCELLO*. Die Stimmen für Sopran und Alt sind im Violinschlüssel notiert, der Tenor im Tenorschlüssel. Die zusätzliche Stimme für Pianoforte umfasst zwei Seiten. Auch sie hat keinen Kopftitel, die Besetzungsangabe steht hier vor der ersten Akkolade und lautet *PIANO FORTE*. Die rechte Hand ist im Violinschlüssel notiert.

² Siehe Barbara Boisits (Alexander Weinmann), Art. „Haslinger“, in *MGG2*, Personenteil, Bd. 8 (2002), Sp. 776.

³ Kurt Dorfmueller / Norbert Gertsch / Julia Ronge: Ludwig van Beethoven, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, München 2014, Bd. 1, S. 758.

¹ RISM-OPAC, RISM no. 464000437.

Die Stimmen der beiden benutzten Exemplare unterscheiden sich nicht; laut NGA⁴ gibt es eine spätere Titelaufgabe, in der der Vorzeichenfehler im Sopran in T. 54 korrigiert ist.⁵

Zu den Stimmen haben sich Korrekturabzüge erhalten (Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur *Mus. ms. autogr. Beethoven Art 167*), die jedoch keine Korrektureintragen erkennen lassen. Beethoven hat diese auch nicht zurückgeschickt; sie sind als Teil seines Nachlasses erhalten geblieben. Am 9. April 1826 hat Beethoven Haslinger deren Korrektheit brieflich bestätigt.⁶

Darüber hinaus sind mehrere Abschriften des Druckes erhalten, die jedoch für die Edition keine Bedeutung haben.

II. Zur Edition

Hauptquelle unserer Edition ist die handschriftliche Stichvorlage **A**. Auch wenn sie keine Korrekturen Beethovens enthält (und nicht 100% fehlerfrei ist) kann sie aufgrund der eigenhändigen Widmung ebenso als autorisiert gelten wie der Erstdruck, der Beethoven offenbar zur Korrektur vorlag. Beim Notenstich des Erstdrucks wurden einige Ungereimheiten der Stichvorlage offenbar ad hoc beseitigt, so dass diese Verbesserungen in Partitur und Stimmen überwiegend unterschiedlich ausfallen. Bei mancher Änderung gegebenüber der Stichvorlage dürfte es sich auch um Missverständnisse handeln. Wir übernehmen die Abweichungen nur, wenn es sich um Verbesserungen des Notentextes handelt, die durch mehrere Stimmen oder Parallelstellen gedeckt sind. Ergänzungen des Herausgebers, die sich nicht auf Quellenbefunde stützen, sind im Notentext diakritisch dargestellt (dynamische Angaben im Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Beischriften kursiv); über sie wird nicht berichtet. Die Partituranordnung wurde der im klassisch-romantischen Repertoire heute üblichen angeglichen.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bg. = Bogen, S = Sopran, T = Tenore, T. = Takt, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause; Vorschlagsnoten werden nicht gezählt) – Quelle: Lesart/Bemerkung.

2	Va 1–2	A, C: ohne Bg.
4	Vc 2	B: ohne Bg. zu T. 5
8	Va	A: Bg. über T. 8 hinausgehend, nach T. 8 Seitenumbruch, keine Fortsetzung des Bg. in T. 9
9	Vc 2	A: Bg. bereits bei 1 beginnend
14	Vl I	A: <i>espressivo</i> über 1. Note; B, C: <i>espressivo</i> an <i>p</i> angehängt

14	Vc 1	B: Decrescendo-Gabel bereits zur letzten Note von T. 13; <i>p</i> in T. 14 direkt zur 1. Note
18	Vl II 2	B: <i>dim.</i> erst zur 3. Note
19	Vl II 4	A, C: ohne <i>p</i>
20	Vl I 2	A, C: ohne <i>p</i>
20	Va	B, C: Bg. zu 1–3 statt 2–4; siehe aber Vl I, II
22	Streicher	B (Vl I, II), C (Vl I, II, Vc): Bg. bereits ab 3; wir folgen A und Va (A–C)
25	Vc 3–4	A–C: stattdessen \downarrow ; angeglichen an T. 66 sowie die hohen Streicher
28	Vl II 3	A: ohne <i>f</i>
28	T 3	A, C: ohne <i>f</i> , hs. ergänzt in C ^{T0}
29	Streicher 1	A–C: Wiederholung des <i>f</i> , vermutlich bedingt durch Seitenumbruch in A nach T. 28
29	Vl II 2	B: Bg. erst ab 3
31	Vl I, II, Vc 3	C: ohne Bg. zu T. 32
32	Vl II 1–2	A: ohne Haltebg.
34	Vc	B, C: Bg. nur bis zur 1. Note
36	Va	B: Bg. nur bis zur 1. Note
36	T 2	A: ohne Haltebg. zu T. 37
37	A	B: ohne <i>sotto voce</i>
37	T 3	B: Bg. nur bis 2
42	S, T 3–4	A: ohne Bg.
42	Va 2	A: Bg. bereits ab 1
46	Va 3–4	B, C: ohne Bg.
48	Va	C: ohne <i>f</i>
52	Vl II 1–2	A, B: ohne Bg.
54	S 1	A–C: ohne $\#$ (siehe oben, Quellenbeschreibung C)
56	Va 1	A–C: ohne $\#$ (in C ^{T0} hs. ergänzt)
56	B	A, B: Bg. nur bis zum Taktende
59	Vc	C: Bg. erst ab 2
61	Va, Vc	B, C: alle 6 Achtel unter einem Balken, siehe aber auch Vl I, II (dort nur in B alle 4 Achtel unter einem Balken)
61	Vl II 3–5	A, C: ohne Bg. (hs. ergänzt in C ^{T0})
61	B 3–4	A: ohne Bg.
65	B 2–3	A: ohne Bg.
65f.	Vc	A, C: Bg. nur bis T. 66, 1. Note; siehe T. 25
66	B 1–2	A: ohne Bg.
67	Va	C: ohne Crescendo-Gabel
70	Vl II 2	A, C: ohne Bg. zu T. 71 (hs. ergänzt in C ^{T0})
70	S 1–2	B: ohne Bg.
74f.	T	A: ohne Bg., siehe aber Va
75	S 1–2	A, B: ohne Bg., siehe aber Vl I
75	A 1–2	A, C: ohne Bg.
75	Vl II	B, C: Bg. nur bis 3; in A etwas zu kurz
81	S, A, T	A: ohne Bg. zu T. 82
81	A	C: ohne Bg. zu T. 82
84		A–C: <i>ritard.</i> nur zu C

⁴ Neue Beethoven Gesamtausgabe (*Beethoven Werke. Gesamtausgabe*), Abteilung X, Band 2: Chorwerke mit Orchester, hrsg. von Armin Raab, München 1998, S. 225.

⁵ Ebenda, Quelle B₅₃.

⁶ Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 6, München 1997, S. 237, Nr. 2145.

Studienpartituren im Schubert

Carus hat zentrale Gattungen der Chormusik vieler Komponisten vollständig im Programm – z. B. die geistliche Vokalmusik von J. S. Bach oder die lateinischen Messen von J. Haydn, selbstverständlich immer mit komplettem Aufführungsmaterial. Die praktischen Schubert mit Studienpartituren ermöglichen es Musikausübenden, Forschern, Studierenden und Liebhabern gleichermaßen, diese vollständigen Werkteile in zuverlässigen Carus-Urtext-Ausgaben in die eigene Bibliothek aufzunehmen.

Carus publishes the principal choral music genres of many composers complete – for example, the sacred vocal music of J. S. Bach and the Latin masses of J. Haydn, together with the complete performance material. Our practical box sets of study scores enable performers, scholars, students, and music lovers to acquire these complete groups of works in reliable Carus Urtext editions for their own collections.

Format DIN A 5 (14,8 x 21 cm), Bach: 19 x 27 cm

Johann Sebastian Bach

Das geistliche Vokalwerk. Gesamtedition in 23 Bänden
The sacred vocal works. Complete edition in 23 volumes Carus 31.500

Felix Mendelssohn Bartholdy

Die gesamte geistliche Musik für Chor und Orchester in 24 Bänden
The complete sacred music for choir and orchestra in 24 volumes Carus 40.900

Wolfgang Amadeus Mozart

Sämtliche Messen (incl. Requiem) und Vespere in 20 Bänden
All Masses (incl. Requiem) and Vespers in 20 volumes Carus 51.000

Kleinere Kirchenwerke in 9 Bänden
Smaller church works in 9 volumes Carus 51.001

Franz Schubert

Sämtliche lateinische Messen in 6 Bänden
The complete Latin Masses in 6 volumes Carus 40.901

Joseph Haydn

Die Lateinischen Messen in 11 Bänden
The Latin Masses in 11 volumes Carus 51.900

Ludwig van Beethoven

Werke für Chor und Orchester in 4 Bänden & Supplement
Works for choir and orchestra in 4 volumes & supplement Carus 23.901



Carus-Verlag · Sielminger Straße 51 · 70771 Leinfelden-Echterdingen
Tel. 0711/797 330-0 · Fax -29 · www.carus-verlag.com

Ludwig van
BEETHOVEN

Kyrie

nach dem Adagio der „Mondscheinsonate“ bearbeitet von
based on the Adagio of the “Moonlight Sonata” arranged by
Gottlob Benedict Bierey

Coro (SATB)

2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
Sabine Bock

Beethoven vocal

Studienpartitur / Study score



Carus 28.009/07

Vorwort

Eine *Kyrie* auf Ludwig van Beethovens wohl berühmtesten Sonatensatz – das mag vor unserem heutigen Werkbegriff beinahe anrühlich erscheinen. Im 19. Jahrhundert war diese Art der komponierenden Rezeption jedoch ein gängiges Phänomen. Schon zu Beethovens Lebzeiten hatte es Textierungen seiner Instrumentalwerke gegeben, die er zum Teil gekannt haben dürfte. Auch gibt es Hinweise, dass an ihn selbst die Idee herangetragen worden ist, den 1. Satz der cis-Moll-Sonate in Verbindung mit dem Gedicht *Die Beterin* von Johann Gottfried Seume als Vokalwerk zu gestalten.¹ Mit Beethovens Tod und Begräbnisfeier setzte dann eine regelrechte Bearbeitungswelle ein, die in Hinblick auf die Anzahl der Veröffentlichungen in den 1830er Jahren ihren Höhepunkt erreichte.² Aus dieser Phase stammt auch das vorliegende Werk Biereys.

Gottlob Benedict Bierey wurde am 25. Juli 1772 in Dresden geboren, wo er bereits mit 13 Jahren Schüler des Kreuzkantors Christian Theodor Weinlig war. Erste Anstellungen fand er als Musikdirektor diverser Wanderbühnen, bis er 1808 als Kapellmeister an das Stadttheater von Breslau kam. 1824 übernahm er dessen Gesamtdirektion und wurde zugleich Pächter des Theaters. Bierey genoss als Musiker und gewissenhafter Direktor einen hervorragenden Ruf, hatte in Breslau jedoch auch unter Anfeindungen und Intrigen zu leiden, die ihm auf Dauer gesundheitlich zusetzten und ihn 1828 zum Rückzug ins Privatleben bewegten. Ab 1829 hielt er sich in Leipzig, Weimar, Wiesbaden und Mainz auf und kehrte 1834 nach Breslau zurück, wo er am 5. Mai 1840 starb.

Als Komponist war Bierey hauptsächlich für das Theater tätig. Sein größter Erfolg wurde die Oper *Wladimir, Fürst von Nowgorod* (1807), die er für das Theater an der Wien komponiert hatte. Insgesamt schuf er ca. 30 Opern, Operetten und Singspiele, die sich seinerzeit einiger Beliebtheit erfreuten, sich jedoch (wohl aufgrund minderer Qualität der Libretti) nicht längerfristig etablieren konnten. Darüber hinaus schrieb er Chöre und Gesänge zu Bühnenstücken, Schauspielmusiken, Ouvertüren, Märsche und Tänze, Klavierstücke, Lieder, Gesänge, Kantaten und eine Messe. Auch tritt Bierey als Bearbeiter, z. B. mit Klavierauszügen wie zu Luigi Cherubinis Oper *Der Wasserträger*, und als Autor einer Generalbasslehre sowie diverser Aufsätze und Berichte in Erscheinung.³

1831 veröffentlichte Breitkopf & Härtel in Leipzig vier Beethoven-Bearbeitungen Biereys, darunter ein *Agnus Dei* nach dem 2. Satz der Klaviersonate in c op. 10 Nr. 14 sowie das *Kyrie* auf den 1. Satz der Klaviersonate in cis op. 27 Nr. 2. Beide Werke für Chor und Orchester wurden in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* im November 1831 als Neuerscheinungen zur Michaelis-Messe angezeigt und im Juli 1832 mit einem knappen Text beworben.⁵

Bierey erweist sich als geschickter, praxiserfahrener Arrangeur, der den Klaviersonatensatz auf die Instrumente des Orchesters verteilt, ohne das Beethoven'sche Original in seiner Substanz zu verändern. Die für den Kopfsatz der *Mondscheinsonate* charakteristischen Akkordbrechungen verteilt er auf die Violinen. Die Basslinie findet sich in der Stimme der Kontrabässe und teils auch Celli, während die übrigen Instrumente wechselnd die Melodiestimme übernehmen oder wichtige Elemente verstärken. Eigene Zutat in der Art eines Vokaleinbaus ist allein der vierstimmige Chor mit dem *Kyrie*-Text des Ordinariums. Anstelle von cis-Moll wählt Bierey, wohl mit Rücksicht auf die Bläser, die Tonart c-Moll. Das Tempo wird gegenüber dem Original (dort *Adagio sostenuto* im Allabreve) leicht angezogen.

Einzige bekannte Quelle ist die Partitur des Erstdrucks. Benutztes Exemplar: Österreichische Nationalbibliothek (Wien), Musiksammlung, Signatur MS68552-qu.4° Mus. Partitur im Querformat, Titelseite: „KYRIE I nach Opus 27 No 1. [sic] | von I. L. v. Beethoven | für Orchester- und Singstimmen | arrangirt | von | G. B. BIERYE. | PARTITUR. | Bei Breitkopf & Härtel in Leipsic. | [Preisangabe] Pr 12 Gr.“. Die Neuausgabe gibt den Notentext der Quelle wieder, nimmt aber Anpassungen an die gegenwärtige Notationspraxis vor. Die Partituranordnung wurde der im klassisch-romantischen Repertoire heute üblichen angeglichen, die Schlüsselung der Singstimmen modernisiert. Die Akkordzuzensetzung wird entsprechend heute gültiger Regeln vereinheitlicht. Dynamik- und Vortragsangaben, die im Erstdruck aus Platzgründen ausgespart sind (z. B. durchweg beim Kontrabass), werden analog ergänzt. Die Ergänzungen sind normal gestochen, sofern der Kontext keinen Zweifel zulässt; andernfalls wird diakritisch gekennzeichnet (Kleinstich, kursive Schrift, Strichelung).

Herausgeberin und Verlag danken der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien für die zum Editions-zweck zur Verfügung gestellte Quellenreproduktion sowie Dr. Julia Ronge (Beethoven-Haus Bonn) für wertvolle Hinweise.

Ostfildern, April 2019

Sabine Bock

¹ Vgl. Friederike Grigat, „Mondschein-Sonate“ – einem berühmten Titel auf der Spur. Zur Geschichte eines Mythos, in: Michael Lademberger und Friederike Grigat, *Beethovens „Mondschein-Sonate“. Original und romantische Erklärung*, Begleitpublikation zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses, Bonn 2003, S. 29–32.

² Vgl. Helmut Loos, *Zur Textierung Beethovenscher Instrumentalwerke. Ein Kapitel der Beethoven-Deutung*, in: *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, hrsg. von Helmut Loos, Bonn 1986, S. 117–137.

³ Zu Leben und Werk siehe u. a.: *Denkschrift zur Erinnerung an Bierey und seine Verwallung des Breslauer Theaters bei Eröffnung des neuen Schauspielhauses zu Breslau im October des Jahres 1841. Mit Biereys Bildniß*, Breslau 1841. Hubert Unverricht, Artikel „Bierey“, in: *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, S. 44–45.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor: Partitur (Carus 28.009), Chorpartitur (Carus 28.009/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 28.009/19). Fassungen für Chor und Klavier (Carus 28.009/03) bzw. Chor und Orgel (Carus 28.009/45), beide in cis-Moll; dazu passend Chorpartitur in cis-Moll (Carus 28.009/06).

⁴ Fassung für Chor und Klavier: Carus 3.371/20

⁵ *Intelligenz-Blatt zur AmZ* Nr. 8, November 1831, Sp. 35. AmZ Nr. 27, Juli 1832, Sp. 453.

Foreword

A *Kyrie* on what is probably Ludwig van Beethoven's most famous sonata movement – this may seem almost infamous when viewed from a present-day concept of work. In the 19th century, however, this kind of composing reception was a common phenomenon. Texts were added to Beethoven's instrumental works even during his lifetime, some of which he was probably familiar with. There are also indications that he himself was approached with the idea of creating the first movement of the C-sharp minor Sonata as a vocal work in conjunction with Johann Gottfried Seume's poem *Die Beterin* (The praying woman).¹ After Beethoven's death and funeral ceremony, a veritable wave of published arrangements began, reaching its culmination in the 1830s.² The present work by Bierey also originates from this era.

Gottlob Benedict Bierey was born on 25 July 1772 in Dresden and was already a pupil of the Kreuzkantor Christian Theodor Weinlig at the age of 13. He found employment as music director of various travelling theaters until 1808, when he was appointed Kapellmeister at the city theater of Wrocław. In 1824, he took on the overall direction of the theater and at the same time became leaseholder of the theater. Bierey enjoyed an excellent reputation as a musician and conscientious director, but also suffered from hostilities and intrigues in Wrocław which permanently afflicted his health and moved him to retire to private life in 1828. From 1829 he stayed in Leipzig, Weimar, Wiesbaden and Mainz, returning to Wrocław in 1834, where he died on 5 May 1840.

As a composer, Bierey was mainly active for the theater. His greatest success was the opera *Wladimir, Fürst von Nowgorod* (Vladimir, Prince of Novgorod, 1807), which he composed for the Theater an der Wien. Altogether he created about 30 operas, operettas and Singspiels which enjoyed some popularity at the time but could not establish themselves in the long run (probably because of the inferior quality of the libretti). In addition, he wrote choruses and songs for stage plays, dramatic music, overtures, marches and dances, piano pieces, songs, chants, cantatas and a mass. Bierey also appeared as an arranger, e.g., with piano reductions for – among others – Luigi Cherubini's opera *Der Wasserträger*, and as the author of a treatise on basso continuo, as well as various essays and reports.³

In 1831, Breitkopf & Härtel in Leipzig published four Beethoven adaptations by Bierey, including an *Agnus Dei* after the second movement of the Piano Sonata in C minor op. 10 no. 1⁴ and a *Kyrie* after the first movement of the Piano Sonata in C sharp minor op. 27 no. 2. Both works for choir and orchestra were announced in the *Allgemeine musikalische Zeitung* in November 1831 as new works for the Michaelmas trade fair and advertised by means of a brief text in July 1832.⁵

Bierey proved to be a skilful, experienced arranger who distributed the piano sonata texture among the instruments of the orchestra without changing the substance of Beethoven's original. The arpeggios characteristic of the first movement of the *Moonlight Sonata* were allocated to the violins. The bass line can be found in the double bass part and to some extent also in the cellos, while the other instruments alternately take over the melody or reinforce important elements. Bierey's only addition, in the form of a vocal insert, is the four-part choir with the *Kyrie* text of the ordinary. Instead of C-sharp minor, Bierey chose the key of C minor, probably out of consideration for the wind section. The tempo is slightly increased compared to the original (there it is *Adagio sostenuto* in cut time).

The only known source is the score of the first print. Utilized copy: Austrian National Library (Vienna), Department of Music, shelf mark *MS68552-qu.4° Mus.* Score in landscape format, title page: "KYRIE I nach Opus 27 No 1. [sic] I von I L. v. Beethoven I für Orchester- und Singstimmen I arrangirt I von I G. B. BIERYE. I PARTITUR. I Bei Breitkopf & Härtel in Leipsic. I [price indication] Pr 12 Gr.". The present new edition reproduces the music text of the source, merely adapting it to comply with contemporary notational practice. The order of the instruments has been aligned with present-day usage regarding Classical-Romantic repertoire and the vocal clefs have been modernized. Use of accidentals has been standardized in accordance with the rules in force today. Dynamics and performance indications which were omitted in the first edition for reasons of space (e.g., throughout the double bass part), are supplemented in analogy. The additions are printed normally wherever the context leaves no room for doubt; otherwise they are diacritically marked (small print, italic font, dashes).

The editor and publisher would like to thank the Austrian National Library in Vienna for the source reproduction made available for the purpose of the edition and Dr. Julia Ronge (Beethoven-Haus Bonn) for valuable pointers.

Ostfildern, April 2019

Sabine Bock

Translation: Gudrun and David Kosviner

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 28.009), choral score (Carus 28.009/05),
complete orchestral material (Carus 28.009/19).
Versions for choir and piano (Carus 28.009/03) or
choir and organ (Carus 28.009/45), both in C-sharp minor
with a matching choral score in C-sharp minor (Carus 28.009/06).

⁴ Version for choir and piano: Carus 3.371/20

⁵ *Intelligenz-Blatt* of the AmZ no. 8, November 1831, col. 35.
AmZ no. 27, July 1832, col. 453.

¹ Cf. Friederike Grigat, "Mondschein-Sonate" – einem berühmten Titel auf der Spur. Zur Geschichte eines Mythos, in: Michael Ladenburger and Friederike Grigat, Beethovens "Mondschein-Sonate". Original und romantische Verklärung, companion publication for an exhibition of the Beethoven-Haus, Bonn, 2003, pp. 29–32.

² Cf. Helmut Loos, Zur Textierung Beethovenscher Instrumentalwerke. Ein Kapitel der Beethoven-Deutung, in: Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens, ed. by Helmut Loos, Bonn, 1986, pp. 117–137.

³ Concerning his life and work see among others: *Denkschrift zur Erinnerung an Bierey und seine Verwaltung des Breslauer Theaters bei Eröffnung des neuen Schauspielhauses zu Breslau im October des Jahres 1841*. Mit Bierey's Bildniß, Wrocław, 1841. Hubert Unverricht, article "Bierey," in: *Schlesisches Musiklexikon*, ed. by Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg, 2001, pp. 44–45.

Kyrie

nach dem Adagio der „Mondscheinsonate“
based on the Adagio of the “Moonlight Sonata”

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

op. 27 Nr. 2, 1. Satz

arr. Gottlob Benedict Biery (1772–1840)

Andante sostenuto

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Si^b/B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mi^b/Es

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

Viola

Cc.

mp sempre

pp sempre

mp sempre

pp sempre

PROBE-PARTITUR

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



Aufführungsdauer / Duration: ca. 5 min.

© 2019 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st printing – CV 28.009

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

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

edited by
Sabine Bock

I Solo delicatissimamente

p sempre

Ky - ri - e

p sempre

Ky - ri - e

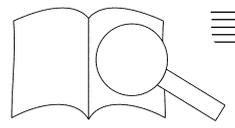
p sempre

Ky - le - i

p sempre

Ky - ri - e Ky

e - le - i



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

First system of musical notation, featuring four staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom staff is a bass line. The music is in a key with two flats and a 3/8 time signature.

Second system of musical notation, primarily a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats.

Third system of musical notation, including lyrics for vocal parts and a bass line. The lyrics are: "son, Ky - ri - e, ri -" for the top vocal part, "son, Ky - ri - Ky - ri -" for the middle vocal part, "son, Ky - Ky - ri" for the bottom vocal part, and "son, Ky - Ky - ri - e," for the bass line.

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment and a magnifying glass icon. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

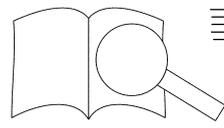
PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

e e - le - i - son, i -

e e - le - i -

e e - le - i -

Ky - ri - e e - le - n, e - le - i - son, e - le - i -



Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

Ky - ri - e e - le - i -

Ky - ri - e e - le - i

Ky - ri - e e - l -

e e - le - i - son, Ky - ri
 e e - le - i - son, Ky - ri
 Ky - ri e - ri - e e -

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

cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

a 2

poco a poco cresc.

Ky - ri - e e - le - i - son, e

poco a poco cresc.

e e - le - i - son, e - le - i - le son.

poco a poco cresc.

e e - le - i - son, e - le

poco a poco cresc.

le - i - son, e

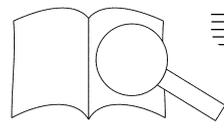
le - i - son, e - le - i - son.

poco a poco cresc.

resc.

poco cresc.

poco a poco cresc.



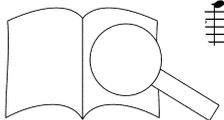
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score system 1, measures 37-40. It features four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure. The third staff has a fermata over the first measure and a 'decresc.' marking in the fourth measure. The fourth staff has a fermata over the first measure, an 'a 2' marking in the second measure, and a long melodic line across measures 38-40.

Musical score system 2, measures 41-44. It features four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure. The third staff has a fermata over the first measure. The fourth staff has a fermata over the first measure.

Musical score system 3, measures 45-48. It features four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. The first staff has a 'decresc.' marking. The second staff has a 'decresc.' marking. The third staff has a triplet of eighth notes in the second measure and a triplet of eighth notes in the third measure. The fourth staff has a triplet of eighth notes in the second measure and a triplet of eighth notes in the third measure. A '3' marking is present above the first triplet in the fourth measure.

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



Musical score for the first system, featuring piano and bass staves with chords and a melodic line.

Musical score for the second system, including vocal parts with lyrics "Chri - ste e -" and piano accompaniment. Dynamics include *p*.

Musical score for the third system, featuring piano and bass staves with intricate accompaniment and dynamics like *pp*.



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

Musical score for the first system, featuring four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'cresc.' and '1'.

Musical staff for the second system, showing a single melodic line in treble clef.

Vocal score for the third system with lyrics: "le - i - son, Chri - ste, Chri - ste e -". The system includes four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics written below the notes. Dynamic markings like 'cresc.' are present.

Piano accompaniment for the third system, including a piano icon. The system features four staves with piano notation and dynamic markings like 'cresc.'.

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

49

le - i - son, e - le - i - son, i -

le - i - son, e - le - i - son,

le - i - son, e - le - i - son,

le - i - son, e - le - i -

le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -



First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

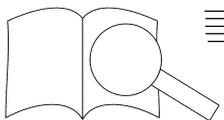
Second system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment.

son, e - le - i - - son, hr ste e -
 Chri - ste e - le - i - - Chri - ste e -
 Chri - ste e - le - Chri - ste e -
 son, Chri - ste e - son, Chri - ste e -

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment and a graphic of an open book with a magnifying glass.

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



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

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - son - ri -

Ky - ri - e, Ky - ri - son, Ky - ri -

Ky - ri - e, Ky - r - i - son, Ky - ri -

Ky - ri - e. Ky e - le - i - son, Ky - ri -



decresc. *pp*

decresc. *pp*

decresc. *pp*

a 2

decresc. *pp*

decresc.

decresc.

e e - le - i - son, e - le - son.

decresc.

e e - le - i - son, e - i - son.

decresc.

e e - le - i - son, i - son.

decresc.

e e - le - i - son. le - i - son.

decresc. *pp*

decresc. *pp*

decresc.

decresc.



PROBE-PARTITUR

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