

## VORWORT

Die vorliegende Studienpartitur gibt den vollständigen Notentext des Bandes X, 2 der neuen Beethoven-Gesamtausgabe wieder (München: G. Henle Verlag, 1998). Gegenüber der Gesamtausgabe wurden lediglich die Fußnoten verändert; sie verweisen auf die *Bemerkungen* am Ende der Studienpartitur. Dort sind nur die wichtigsten Lesarten angeführt; eine vollständige Aufstellung, eine genaue Beschreibung der überlieferten Quellen und weitere Angaben zu Kontext und Entstehungsgeschichte der Werke findet man im ausführlichen Kritischen Bericht des Gesamtausgabenbandes. Den Editionsprinzipien der Beethoven-Gesamtausgabe folgend wird das Staccato im vorliegenden Band vereinheitlicht als Strich dargestellt (was Beethovens Schreibgewohnheit entspricht); Ergänzungen des Herausgebers stehen in runden Klammern.

### *Fantasie für Klavier, Chor und Orchester, c-moll Opus 80*

Beethoven komponierte die Fantasie für jenen ungewöhnlichen Konzertabend am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien, auf dessen Programm neben der Uraufführung der fünften und sechsten Symphonie das vierte Klavierkonzert, Szene und Arie „Ah perfido“ und Teile aus der C-dur-Messe standen. Einem Bericht von Carl Czerny zufolge kam er erst im letzten Augenblick auf die Idee „ein glänzendes Schlußstück für diese Academie zu schreiben. Er wählte ein schon viele Jahre früher componirtes Liedmotiv, entwarf die Variationen, den Chor, etc: und der Dichter Kuffner mußte dann schnell die Worte (nach Beethovens Angabe) dazu dichten. Sie wurde so spät fertig, dass sie kaum gehörig probiert werden konnte. Beethoven erzählte dieses in meiner Gegenwart, um zu erklären, weshalb er bey der Aufführung noch einmal wiederholen ließ. ‚Einige Instrumente hatten sich verpausirt‘,

sagte er, ‚hätte ich noch einige Takte weiter spielen lassen, wäre die gräßlichste Disharmonie entstanden. Ich mußte unterbrechen‘.“ (Aufzeichnungen von Carl Czerny [Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms.autogr. Cz.2, Bl.2r/v]. Vgl. Georg Schünemann, Czernys Erinnerungen an Beethoven, in: Neues Beethoven-Jahrbuch IX, 1939.)

Bei dem von Czerny erwähnten „Liedmotiv“ handelt es sich um den zweiten Teil eines Doppelliedes auf zwei Gedichte von Gottfried August Bürger, „Seufzer eines Unge liebten – Gegenliebe“ (WoO 118), das um 1794/95 entstand. Die Takte 1–24 der „Gegenliebe“ straffte Beethoven zum 16taktigen Variationenthema der Chorfantasia. Ob der neue Text tatsächlich von Christoph Kuffner (1780–1846) stammt, einem hochrangigen Beamten im Hofkriegsrat und Verfasser zahlreicher Dramen und historischer Schriften, ist nicht gesichert. Doch gibt es wenig Grund, Czernys Bericht anzuzweifeln.

Das vollständige Autograph der Chorfantasia ist verschollen. Lediglich ein von Beethoven im Zuge der Vorbereitung der Veröffentlichung geschriebenes Particell der Chorstimmen hat sich erhalten. Die zentralen Quellen der Edition sind daher die beiden Originalausgaben: Die englische, erschienen im Oktober 1810 bei Clementi in London, und die deutsche, erschienen im Juli 1811 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Auf letztere nahm Beethoven entscheidend mehr Einfluss; er ließ sich Probeabzüge schicken und forderte eine Reihe von Plattenkorrekturen. Damit kommt ihr der Rang einer Ausgabe letzter Hand zu. Die Lesarten der Londoner Ausgabe repräsentieren (soweit es sich nicht um Fehler handelt) eine frühere Fassung; sie werden daher in der vorliegenden Ausgabe im Rahmen der *Bemerkungen* am Schluss des Bandes dokumentiert. Als Quellen für die Edition konnten weiterhin eine fragmentarisch erhaltene Kopistenabschrift der Kla-

vierstimmig (Teil der Stichvorlage für die deutsche Originalausgabe), die einzige erhaltene Stimme des Uraufführungsmaterials (Violino I) und eine in Beethovens Umkreis entstandene Abschrift der Bläser herangezogen werden.

Die Bedeutung der „Solo“-Angaben in den Streichern ist nicht immer sicher. In T. 124 ist zweifellos Einzelbesetzung gemeint. Eindeutig ist auch der Hinweis „uno Violoncello“ T. 296; hier ist jedoch fraglich, ob solistische Besetzung für alle Streicher und schon ab dem „solo“ in T. 267 vorgesehen ist. An solchen Stellen gibt „solo“ wohl eher einen Hinweis darauf, dass die Begleitung nicht gegenüber dem Soloklavier dominieren soll (allenfalls könnte man an eine reduzierte Besetzung denken). Man vergleiche T. 204 (dazu T. 219 aufschlussreich „Violoncello“ und nicht etwa „uno Violoncello“) und T. 359 (dazu T. 371 „Violoncelli“).

In der englischen Originalausgabe ist den Singstimmen folgender Text unterlegt:

Softly sweet around us flowing  
Glides the stream of harmony,  
Summer's brightest flow'rs are blowing  
To delight th'enraptur'd eye.  
Dancing hand in hand before us,  
Hope and Joy lead on the way;  
Nature's universal chorus  
Swell the burthen of our lay.

Let us then with voice united,  
All in praise of music join,  
Still may friendship's vows be plighted  
At Cecilia's tuneful shrine.  
Nature's universal chorus  
Swell the burthen of our lay,  
Dancing hand in hand before us,  
Hope and Joy lead on the way.

Der englische Text ist um acht Verse kürzer als das Original, Tenor und Bass wiederholen Takt 427–444 die Verse 1–8. Es handelt sich um eine sehr freie Nachdichtung; sie liefert daher kein Indiz für die Lösung eines besonderen Problems im deutschen Text, nämlich der Frage, ob in T. 443 „Leiden“ zu

singen ist (wie man es im autographen Particell der Singstimmen findet) oder aber „beiden“ (wie es in allen Stimmen der immerhin vom Komponisten Korrektur gelesenen deutschen Originalausgabe steht).

„Meeres Stille und Glückliche Fahrt“,  
*Opus 112*

Die Vertonung fasst zwei Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe zusammen, „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“. Sie sind schon in der Erstveröffentlichung im *Musen-Almanach für das Jahr 1796* als Paar zusammengestellt; diese Anordnung behielt Goethe in den verschiedenen von ihm später herausgegebenen Werkausgaben bei. Beethoven beschäftigte sich, wie einzelne Skizzen zeigen, schon Ende 1814 mit den Texten. Die Hauptarbeit an dem Chor folgte im Sommer 1815; am 25. Dezember desselben Jahres dirigierte Beethoven die Uraufführung in einem Konzert zu Gunsten des Bürgerspitalfonds in Wien. Die Veröffentlichung von op. 112 verzögerte sich um einige Jahre, da der Wiener Verleger S. A. Steiner das ihm überlassene Manuskript zunächst liegen ließ. Erst 1822 brachte er das Werk gleichzeitig als Partitur, in Einzelstimmen und als Klavierauszug heraus. Die Ausgabe ist Goethe gewidmet; auf Veranlassung Beethovens wurde ihr in einer späteren Auflage als Motto ein Zitat aus Homers Odyssee beigefügt (in dem Exemplar aus Beethovens Bibliothek ist die Stelle im 8. Gesang, Vers 479–491, angestrichen).

Hauptquelle der vorliegenden Edition ist eine von einem Kopisten geschriebene Partitur, in die Beethoven zahlreiche Korrekturen eintrug – sowie folgende Anweisung für den Dirigenten: „Nb: bey diesem ersten Tempo hebe der Kapellmeister bey dem Taktgeben die Hand so niedrig als möglich auf [am Rand eingefügt: Nicht mit dem mindesten Geräusch verbunden sondern mit äußerster Stille] außer bey dem Forte – bey dem ersten Takt etwas höher bey dem 2ten u 3ten schon nachlassend u. bey dem 4ten wieder ganz die

unmerklichste Bewegung.“ Die Originalausgabe und eine als Stichvorlage dienende Abschrift des Klavierauszugs wurden als Nebenquelle herangezogen. Der Klavierauszug stammt zwar nicht von Beethoven, wurde aber von ihm durchgesehen und verbessert. Für die Singstimmen überliefert er an einigen Stellen offenbar ältere Lesarten, die unabhängig von den überlieferten Partituren sind und auf das verschollene Autograph zurückzugehen scheinen. Sie sind in den *Bemerkungen* am Schluss des vorliegenden Bandes angeführt.

### *Elegischer Gesang, Opus 118*

Auch für op. 118 stellen eine von Beethoven überprüfte Abschrift die Hauptquelle und die Originalausgabe eine Nebenquelle dar. Die Originalausgabe erschien in Partitur und Stimmen bei S. A. Steiners Nachfolger Tobias Haslinger. Auf die erste Seite der Kopistenpartitur schrieb Beethoven: „an die verklärte gemahlin meines verehrten Freundes Pascolati von Seinem Freunde Ludwig van Beethoven.“ Eleonore von Pasqualati, die am 5. August 1811 im Alter von gerade einmal vierundzwanzig Jahren starb, war die Ehefrau des Freiherrn Johann von Pasqualati. In dessen Haus auf der Mülker-Bastei in Wien wohnte Beethoven mit mehreren Unterbrechungen von 1804 bis 1815. Den ihrem Andenken gewidmeten Text unbekannter Herkunft „Sanft wie du lebstest, hast du vollendet“ vertonte Beethoven im Sommer 1814. Alexander Wheelock Thayer (Ludwig van Beethovens Leben, bearbeitet v. Hermann Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann, Bd. III, Leipzig 1911, S. 439) vermutet als Anlass dafür den dritten Todestag der Verstorbenen. Georg Kinsky und August Halm (Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen, München–Duisburg 1955, S. 341) geben sogar an, das Werk sei „am 5. August 1814 im Hause Pasqualatis“ uraufgeführt worden. Für beide Mutmaßungen fehlt aber

jeder Beleg. Ebenso gibt es entgegen Kinsky/Halm auch keinen Grund, eine solistische Besetzung der Sing- und Instrumentalstimmen anzunehmen.

### *„Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten“, WoO 95*

Der „Chor auf die verbündeten Fürsten“, wie er in der alten Gesamtausgabe und im Beethoven-Werkverzeichnis heißt (Kinsky/Halm, S.352), entstand im September 1814. Die Datierung auf dem Autograph, die wohl den Abschluss der Arbeit bezeichnet, ist nicht eindeutig zu entziffern; vermutlich aber lautet sie 30. September. Der Text stammt von einem unbekanntem Autor; in der alten Gesamtausgabe wurde er fälschlich Joseph Carl Bernhard zugeschrieben. Aus seinem Inhalt geht deutlich hervor, dass es sich bei dem Chor um ein Gelegenheitswerk im Zusammenhang mit dem Wiener Kongress handeln muss, der konkrete Anlass ist allerdings nicht bekannt. Die Quellen lassen sogar vermuten, dass es überhaupt nicht zu einer Aufführung kam: Beethoven überarbeitete sein sehr flüchtig geschriebenes Autograph, jedoch nicht vollständig; eine von seinem Hauptkopisten Wenzel Schlemmer nach dem Autograph ausgeschriebene Partitur hat er nicht mehr durchgesehen. (Vielleicht erübrigte sich dies, als nach dem Abschluss des Wiener Kongresses für solche Huldigungsmusiken kein Bedarf mehr bestand.) Die Kopistenpartitur enthält viele Fehler, aber auch zahlreiche Ergänzungen vor allem dynamischer Bezeichnungen. Vielleicht nahm sie der Kopist auf Grund einer allgemeinen Anweisung Beethovens vor. Sie sind in die vorliegende Ausgabe übernommen, aber wie Herausgeberzusätze in Klammern gesetzt.

### *Opferlied (Opus 121b und frühere Fassung)*

Kaum ein Text hat Beethoven so lange und so intensiv beschäftigt wie Friedrich von Matthissons *Opferlied*. Vielleicht wurde für ihn das Gedicht, dessen letzte Zeile die Einheit des Guten mit dem Schönen beschwört,

zum weltanschaulichen wie künstlerischen Credo. Zunächst begann er Mitte der 1790er Jahre ein Klavierlied zu komponieren. Aus dieser Zeit sind Skizzen und eine fragmentarische Niederschrift erhalten (Hess 145). Spätere Skizzen stammen aus dem Jahr 1798; um diese Zeit könnte Beethoven das Lied fertig gestellt haben. Veröffentlicht wurde es allerdings erst 1808 (WoO 126). Um 1801 und nach 1806 befasste er sich erneut mit dem Text. Dokumentiert ist dies durch Skizzen, die inhaltlich bereits über die 1808 veröffentlichte Fassung hinausgehen. Doch erst 1822, in einer Akademie des Tenors Wilhelm Ehlers in Preßburg (Bratislava), erklang das *Opferlied* in neuer Form: mit drei Solostimmen, Chor und kleinem Orchester. Überliefert ist diese Version durch eine von Beethoven überprüfte Abschrift und durch Material einer späteren Wiener Aufführung (Partitur und Stimmen). Melodisch beruht sie auf dem Klavierlied WoO 126 (die erste Melodiezeile entspricht dabei der früheren Niederschrift Hess 145). Sie ist aber nicht mehr *Alla Breve* (wie in Hess 145 und WoO 126) sondern in halben Notenwerten im 2/4-Takt notiert. Die Gesamtform ist durch den Wechsel von Soli und Chor sowie durch instrumentales Vor- und Nachspiel erweitert. Beethoven bot die Komposition verschiedenen Verlegern an – jedoch vergeblich. (Die frühere Fassung wurde erstmals im Supplement der alten Gesamtausgabe veröffentlicht, allerdings fälschlich mit Kontrabass.) Vielleicht war dieser Misserfolg Ursache der erneuten Umarbeitung von 1824, die durch zahlreiche Skizzen und das Fragment einer ersten Niederschrift dokumentiert ist. Auch das vollständige Autograph dieser letzten Fassung ist erhalten. (In dieser Zeit schrieb Beethoven außerdem zwei Kanons über die Schlusszeile von Matthiasons Text, WoO 202 „Das Schöne zum Guten“ für Marie Pachler-Koschak am 27.9.1823 und WoO 203 „Das Schöne zu dem Guten“ in einem Brief an Ludwig Rellstab vom 3.5.1825.) In der endgültigen Fas-

sung steht dem Chor nur noch eine einzige Solostimme gegenüber. Orchesterbesetzung und instrumentale Abschnitte sind erweitert; die Taktart ist erneut verändert (C). In dieser Form wurde das Werk 1825 bei Schott in Mainz gedruckt (Partitur, Stimmen und Klavierauszug). Nach dem ursprünglichen Willen des Komponisten sollte es mit dem *Bundeslied* und der *Ariette* op. 128 unter einer gemeinsamen Opuszahl erscheinen. Vermutlich auf Grund eines Missverständnisses erhielt jedes der drei Werke eine eigene Nummer. Die „121“ hatte Beethoven bereits 1824 für die Variationen über „Ich bin der Schneider Kakadu“ vergeben; zur Unterscheidung haben sich die Benennungen op. 121a für die Variationen und op. 121b für das *Opferlied* eingebürgert.

Von der letzten Fassung des *Opferliedes* ist ein autographes Klavierauszug erhalten, der in der neuen Beethoven-Gesamtausgabe bereits im Rahmen der Lieder und Gesänge ediert wurde (Band XII,1). Auch von der früheren Fassung existiert ein Klavierauszug. Er ist zwar nur in zwei Kopistenabschriften überliefert, doch sprechen viele Indizien dafür, dass er ebenfalls vom Komponisten selbst stammt. Er wird daher im vorliegenden Band im Anhang abgedruckt.

#### *Bundeslied (Opus 122 und frühere Fassung)*

Das *Bundeslied* auf einen Text Johann Wolfgang von Goethes ist nicht nur durch strukturelle Gemeinsamkeiten (wie den Wechsel von Soli und Chor) mit dem *Opferlied* verbunden. Beide Werke wurden zusammen veröffentlicht; zu beiden existiert eine frühere Fassung; diese Fassungen entstanden vermutlich für den gleichen Anlass, nämlich die Akademie von Wilhelm Ehlers im Dezember 1822. (Aus stilistischen Gründen wäre denkbar, dass auch die Wurzeln des *Bundesliedes* – wie die des *Opferliedes* als Klavierlied – weiter zurück reichen; konkrete Anhaltspunkte dafür fehlen jedoch.) Die frühere Fassung des *Bundesliedes* war bis vor wenigen Jahren nicht bekannt; sie wur-

de in Band X, 2 der neuen Beethoven-Gesamtausgabe erstmals veröffentlicht. Überliefert ist sie nur durch eine Kopistenabschrift (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde). Bei der Überarbeitung im Jahr 1824 erweiterte Beethoven das instrumentale Vorspiel (strich dafür den instrumentalen Einschub nach dem vierten Vers) und glich dessen Rhythmus dem der Singstimmen an. Den Schluss bereicherte er durch „die originelle Stelle [...], wo sich die Clarinette lustig macht“, wie sie Beethovens Freund Karl Holz im Januar 1826 im Gespräch mit dem Komponisten charakterisierte (Eintragung in ein Konversationsheft; *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Band 8, hrsg. v. Karl-Heinz Köhler und Grita Herre, Leipzig 1981, S. 252). Das Autograph der Endfassung lässt erkennen, dass Beethoven an die-

ser Stelle bis zuletzt gefeilt hat. Die Angaben zur Besetzung der Singstimmen scheinen 1822 auf den konkreten Fall der Erstaufführung zugeschnitten; für die veröffentlichte Version sind sie allgemeiner gehalten: Nun bleibt die Ausführung durch Männer- oder Frauenstimmen freigestellt.

Übereinstimmung mit dem *Opferlied* besteht für das *Bundeslied* auch hinsichtlich des Klavierauszugs: Der Klavierauszug der Endfassung ist im Autograph überliefert (ebenfalls ediert in Band XII,1 der neuen Beethoven-Gesamtausgabe), zur früheren Fassung existiert er nur als Kopistenabschrift. Wie beim *Opferlied* ist die Authentizität nicht zu beweisen, aber wahrscheinlich. Der Klavierauszug zur Frühfassung des *Bundesliedes* wird daher ebenfalls im Anhang des vorliegenden Bandes abgedruckt.

## PREFACE

This study score presents the unabridged musical text from volume x/2 of the new complete edition of Beethoven's works (Munich: G. Henle Verlag, 1998). The only changes made to that volume involve the footnotes, which refer to the *Comments* at the end of our study score. Only the most significant alternative readings are listed there; a complete list, along with a detailed description of the surviving sources and other information on the context and the genesis of these works, can be found in the exhaustive critical report for volume x/2. In keeping with the editorial policy of the complete edition – and with Beethoven's own notational habits – we have standardized the staccato marks by consistently using the stroke. All editorial additions are enclosed in parentheses.

### *Fantasie für Klavier, Chor und Orchester, c-moll Opus 80*

Beethoven composed the Fantasy for that

remarkable concert of 22 December 1808 at the Theater an der Wien that witnessed the premières of the Fifth and Sixth Symphonies along with performances of the Fourth Piano Concerto, the scena and aria *Ah perfido*, and parts of the Mass in C major. According to Carl Czerny, it was only at the last moment that he lit on the idea of “writing a brilliant piece to round off the concert. He chose a song motif that he had composed many years earlier and drafted a set of variations, a chorus, and so forth. The poet Kuffner then had to produce the words post-haste. The Fantasy was finished so late that there was hardly time to rehearse it properly. Beethoven said all this in my presence to explain why he had the piece repeated at the performance. ‘Some of the instruments had miscounted the rests,’ he said. ‘If I had let them go on playing a few more bars it would have produced the most gruesome disharmony. I had to stop the performance.’” See

Czerny's memoirs in the Berlin Staatsbibliothek (Mus. ms. autogr. Cz.2, fol. 2r/v) and Georg Schünemann: "Czernys Erinnerungen an Beethoven," *Neues Beethoven-Jahrbuch*, ix (1939).

The "song motif" mentioned by Czerny was the second section of a double lied based on two poems by Gottfried August Bürger: *Seufzer eines Ungeliebten/Gegenliebe* (WoO 118, c. 1794–5). Beethoven compressed bars 1 to 24 of *Gegenliebe* into a sixteen-bar theme for the variations of the Choral Fantasy. Although it is not entirely certain that the new text actually stems from Christoph Kuffner (1780–1846), a high-ranking civil servant in the Court War Council and the author of many plays and historical writings, there is little reason to doubt Czerny's account.

The complete autograph score of the Choral Fantasy has disappeared. All that survives is a short score of the choral parts that Beethoven wrote down while preparing the work for publication. The main sources for our edition are thus the two original prints: the English edition issued by Clementi, London, in October 1810, and the German edition published by Breitkopf & Härtel, Leipzig, in July 1811. Beethoven took a considerably more active interest in the German edition, asking for sets of proofs and demanding a number of corrections in the plates. As a result, this print may be regarded as the "definitive version". The alternative readings in the London print, where not simply errors, represent an earlier version and are therefore consigned to the *Comments* at the end of our volume. Other sources consulted for our edition include a fragmentary copyist's manuscript of the piano part (a remnant of the engraver's copy for the original German print), the sole surviving part from the orchestral material of the première (Violino I), and a copyist's manuscript of the wind parts deriving from Beethoven's circle.

The significance of the "solo" marks in the strings is not always clear. In bar 124 they undoubtedly mean that the strings should play one instrument to a part. Equally unambiguous is the note "uno Violoncello" in bar 296, although it is uncertain whether the solo scoring affects all the strings and applies from the "solo" in bar 267. In such passages the term "solo" more likely indicates that the accompaniment should not drown out the piano (at most a reduced scoring is conceivable here). Readers should also compare bar 204 (along with bar 219, revealingly marked "Violoncello" rather than "uno Violoncello") and bar 359 (along with bar 371, "Violoncelli").

The following words were added to the vocal parts in the original English edition:

Softly sweet around us flowing  
Glides the stream of harmony,  
Summer's brightest flow'rs are blowing  
To delight th'enraptur'd eye.  
Dancing hand in hand before us,  
Hope and Joy lead on the way;  
Nature's universal chorus  
Swells the burthen of our lay.

Let us then with voice united,  
All in praise of music join,  
Still may friendship's vows be plighted  
At Cecilia's tuneful shrine.  
Nature's universal chorus  
Swells the burthen of our lay,  
Dancing hand in hand before us,  
Hope and Joy lead on the way.

The English text is eight lines shorter than the original German, and the tenor and bass repeat verses 1 to 8 in bars 427 to 444. It is a very free paraphrase that gives no indication of how to solve a particular problem occurring in the German original, namely, whether the word in bar 443 is "Leiden" ("sufferings"), as found in the autograph short score of the vocal parts, or "beiden" ("both") as in all the parts of the original German print, which was, after all, proof-read by the composer.

*Meeres Stille und Glückliche Fahrt,*  
*Opus 112*

This piece is a setting of two poems by Johann Wolfgang von Goethe: *Meeresstille* ("Calm Sea") and *Glückliche Fahrt* ("Prosperous Voyage"). Both poems appeared side by side when they were first published in the *Musen-Almanach für das Jahr 1796*, and Goethe retained this association in the various later editions of his works. Several sketches reveal that Beethoven had already begun to take an interest in the poems by the end of 1814. His main work on the chorus fell in the summer of 1815, and on 25 December of the same year he conducted the première at a benefit concert for the Citizens' Hospital Fund in Vienna. The publication of op. 112 was delayed for several years as the Viennese publisher, S. A. Steiner, procrastinated over the manuscript placed at his disposal. He did not issue the work until 1822, when it appeared simultaneously in score, parts, and piano-vocal score. The publication bore a dedication to Goethe; and a later edition contained, at Beethoven's request, a quotation from Homer's *Odyssey* appended as a motto. (The passage in question, lines 479–491 from Canto 8, is underlined in his personal copy.)

The principal source for our edition is a copyist's manuscript in full score in which Beethoven entered a large number of corrections as well as the following instruction to the conductor: "NB: At this initial tempo, the conductor should keep his hand as low as possible when marking the beat [*marginal annotation*: without the slightest accompanying sound, utterly silent] except at the forte – slightly higher in the first bar, less so in bars 2 and 3, and again completely inconspicuously in bar 4." We also consulted two secondary sources: the original printed edition, and a copyist's manuscript of the piano-vocal score that served as a master for the engraving. Although Beethoven did not prepare the piano-vocal score himself, he proofread and vetted it. In several passages

of the vocal parts he apparently retained earlier readings which are independent of the surviving scores and evidently derive from the lost autograph. They are listed among the *Comments* at the end of the present volume.

*Elegischer Gesang, Opus 118*

Once again, the principal source of op. 118 is a copyist's manuscript corrected by Beethoven, with the first printed edition forming a secondary source. This first edition was published in score and parts by S. A. Steiner's successor, Tobias Haslinger. The opening page of the copyist's score contains the following note in Beethoven's hand: "to the transfigured spouse of my esteemed friend Pascolati, from his friend Ludwig van Beethoven." Eleonore von Pasqualati, the wife of Baron Johann von Pasqualati, had died on 5 August 1811 at the tender age of twenty-four. Beethoven lived in Pasqualati's house at the Mülker-Bastei in Vienna from 1804 to 1815, apart from several interruptions. The words, by an anonymous poet, are dedicated to her memory: "Sanft wie du lebstest, hast du vollendet" ("As gently as thou didst live, so didst thou pass"). Beethoven produced his setting in the summer of 1814. Alexander Wheelock Thayer, in his great Beethoven biography (ed. by Hermann Deiters and Hugo Riemann, vol. 3, Leipzig, 1911, p. 439), conjectures that the occasion for writing this piece was the third anniversary of Eleonore's death. Georg Kinsky and August Halm, in their thematic catalogue of Beethoven's works (Munich and Duisburg, 1955), even go so far as to say that the piece was "premiered on 5 August 1814 at Pasqualati's home" (p. 341). Neither claim, however, is substantiated by documentary evidence. Nor is there any reason to assume – *pace* Kinsky-Halm – that the vocal and instrumental forces were taken one to a part.

*Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten,*  
WoO 95

The *Chor auf die verbündeten Fürsten* (“chorus for the allied princes”), as it is called in the old complete edition and Kinsky-Halm (p. 352), was composed in September 1814. The date on the autograph, probably indicating its completion, is not clearly legible but probably reads “the 30th of September.” The author of the words, wrongly identified in the old complete edition as Joseph Carl Bernhard, is unknown. The contents of the poem clearly indicate that the chorus was an occasional piece that arose in connection with the Congress of Vienna. Beyond that, however, nothing is known of the reasons for its composition. The sources even suggest that it never reached performance: Beethoven’s revision of the very hastily written autograph is incomplete, nor did he proofread the full score prepared from the autograph by his principal copyist, Wenzel Schlemmer. (Perhaps there was no reason to do so, such musical encomiums being unnecessary once the Congress of Vienna dispersed.) The copyist’s score contains many errors as well as a large number of additions, particularly with regard to dynamics. Perhaps the copyist added them on general instructions from the composer. They have been incorporated in our edition, enclosed in parentheses in the same way as editorial additions.

*Opferlied (Opus 121b and earlier version)*

Hardly any poem kept Beethoven engrossed so intensively and for such a long period of time as Friedrich von Matthisson’s *Opferlied* (“Song of Sacrifice”). In view of its final line, which invokes a unity of the Good and the Beautiful, the poem may well have become his philosophical and artistic credo. Beethoven initially began to write a lied with piano accompaniment in the mid-1790s, as documented by sketches and a fragmentary full draft from this period (Hess 145). Later sketches date from the year 1798, when he

may have brought the lied version to completion. It was not until 1808, however, that the piece was finally published (WoO 126). He again took up the poem in or around 1801 and after 1806, as we know from sketches that supersede the published version of 1808. But it was not until 1822, at a concert given by the tenor Wilhelm Ehlers in Pressburg (Bratislava), that *Opferlied* was first heard in its new form with three solo voices, chorus, and a small orchestra. This version has come down to us in a copyist’s manuscript vetted by the composer and in material for a later performance in Vienna (score and parts). Melodically, this later version is based on WoO 126; indeed, the first line of the melody is identical to that of the early draft, Hess 145. However, it is no longer written in *alla breve*, as are Hess 145 and WoO 126, but in 2/4 meter with halved note-values. The overall formal design has been expanded with alternating passages for soloists and chorus and an instrumental prelude and postlude. Beethoven offered the piece to various publishers, but without success. (The earlier version appeared in print for the first time in the supplement to the old complete edition, albeit with a spurious part for double bass.) It was perhaps this failure to find a publisher that caused him to rework the piece yet again in 1824. This final version is documented by a large number of sketches and a fragmentary full draft as well as the complete autograph score. (At this same time, Beethoven also produced two canons on the final line of Matthisson’s poem: “Das Schöne zum Guten” for Marie Pachler-Koschak on 27 September 1823 [WoO 202], and “Das Schöne zu dem Guten” in a letter of 3 May 1825 to Ludwig Rellstab [WoO 203].) The final version has only one solo voice to offset the chorus; the orchestral forces and the instrumental sections have been expanded, and once again the time signature has been changed (C). In 1825, the work was published in this form by Schott of Mainz in full score, parts, and piano-vocal



score. It was Beethoven's original intention to have the work issued with a single opus number together with *Bundeslied* and *Ariette* (op. 128). In the event, perhaps due to a misunderstanding, each piece received a separate opus number. Beethoven had already set aside the number 121 in 1824 for his set of variations on *Ich bin der Schneider Kakadu*. It has become customary to distinguish between these two pieces by designating the variations as op. 121a and *Opferlied* as op. 121b. The final version of *Opferlied* has come down to us in an autograph piano-vocal score that was published among the "Lieder und Gesänge" in the new complete edition of Beethoven's works (vol. xii/1). The earlier version also exists in a piano-vocal score which, although it only survives in two copyist's manuscripts, has much to indicate that it, too, was prepared by the composer. It is reproduced in the appendix of the present volume.

*Bundeslied (Opus 122 and earlier version)*

*Bundeslied*, a setting of a poem by Johann Wolfgang von Goethe, is connected with *Opferlied* by more than just their similarities of structure (e.g. the alternation of soloists and chorus). Both pieces were published simultaneously; each exists in an earlier version; and both earlier versions presumably arose for the same occasion: Wilhelm Ehlers's concert of December 1822. (For stylistic reasons, it is conceivable that the roots of *Bundeslied*, like the lied version of *Opferlied*, date back much earlier, but there is no firm evidence to suggest that this was the case.)

The earlier version of *Bundeslied* was unknown until a few years ago; it was published for the first time in volume x/2 of the new complete edition. It has only come down to us in a copyist's manuscript which is preserved today in the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. When Beethoven revised the work in 1824, he enlarged the instrumental prelude (for which he discarded the instrumental interpolation after the fourth verse) and adapted its rhythm to conform with the vocal parts. He also expanded the ending by adding, to quote his friend Karl Holz, "the original passage... where the clarinet disports itself"; see his conversation of January 1826 with the composer as recorded in Conversation Book no. 8, edited by Karl-Heinz Köhler and Grita Herre (Leipzig, 1981, p. 252). The autograph of the final version reveals that Beethoven polished this passage down to the very last moment. His instructions regarding the vocal forces seem tailored to the specific circumstances of the 1822 première. They are kept more general in the published version, where the performance may be entrusted to male or female voices. Another point in common with *Opferlied* concerns the piano-vocal score, which exists in an autograph manuscript for the final version (likewise published in volume xii/1 of the new complete edition) but only in a copyist's manuscript for the early version. As with *Opferlied*, the authenticity of this early vocal score, though still unproved, is highly probable. Accordingly it, too, is reproduced in the appendix to our volume.

## PRÉFACE

La présente partition pour la pratique («Studienausgabe») reprend in extenso le texte du volume X, 2 de la Neue Beethoven-

Gesamtausgabe (nouvelle édition complète des œuvres de Beethoven; Munich, G. Henle Verlag, 1998). Seules les notes en bas de page

ont été modifiées par rapport à l'édition complète; elles renvoient aux *Remarques* placées à la fin de la partition. Celles-ci n'énumèrent que les principales variantes; par ailleurs, le commentaire critique (*Kritischer Bericht*) détaillé en annexe du volume respectif de l'édition complète renferme un relevé complet, une description précise des sources conservées ainsi que d'autres données relatives au contexte et à la genèse des œuvres. Conformément aux principes d'édition de la *Beethoven-Gesamtausgabe*, le staccato est indiqué uniformément dans le présent volume sous forme de tirets (cela correspond à la notation habituelle de Beethoven); les ajouts de l'éditeur sont notés entre parenthèses.

*Fantasia für Klavier, Chor und Orchester, c-moll Opus 80 (Fantasia pour piano, chœur et orchestre)*

Beethoven composa la Fantasia à l'occasion de ce concert exceptionnel donné le 22 décembre 1808 au «Theater an der Wien», au programme duquel se trouvaient, outre la création de la *V<sup>e</sup> Symphonie* et de la *VI<sup>e</sup> Symphonie*, le *IV<sup>e</sup> Concerto pour piano*, la scène et aria «*Ah! Perfido*» ainsi que des parties de la messe en *Ut* majeur. D'après un article de Carl Czerny, c'est au dernier moment que lui vint l'idée «d'écrire un morceau final brillant pour cette Académie. Il choisit un motif de lied composé plusieurs années auparavant, ébaucha les variations, le chœur, etc., et le poète Kuffner dut alors (conformément aux indications de Beethoven) écrire au plus vite le texte. Cela dura tellement longtemps qu'il ne fut guère possible de répéter comme il l'aurait fallu. Beethoven raconta cette anecdote en ma présence pour expliquer la raison pour laquelle il avait fait reprendre à l'exécution: «Quelques instruments s'étaient trompés dans le comptage de leurs silences, me dit-il, et si j'avais fait poursuivre encore quelques mesures, il en aurait résulté la plus horrible dysharmonie. Il fallait que j'interrompe

l'exécution.» (Notes de Carl Czerny [Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. Ms. Autogr. Cz.2, Bl. 2r/v]. Voir aussi Georg Schünemann, *Czernys Erinnerungen an Beethoven*, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch IX*, 1939.)

En ce qui concerne ce «motif de lied» mentionné par Czerny, il s'agit de la deuxième partie d'un double lied, composé sur deux poèmes de Gottfried August Bürger – «*Seufzer eines Ungeliebten*» et «*Gegenliebe*» (WoO 118) –, en 1794/95. Le compositeur a condensé les mesures 1–24 de «*Gegenliebe*» pour obtenir le thème des variations de la *Fantasia pour chœur*. Il n'est nullement assuré que le nouveau texte soit effectivement de Christoph Kuffner (1780–1846), haut fonctionnaire du Hofkriegsrat, le Conseil de guerre de la Cour, et auteur de nombreux drames et écrits historiques. Cependant, il n'existe guère de raison de mettre en doute la relation de Czerny.

L'autographe de la *Fantasia pour chœur* a disparu. Seule une esquisse (*particella*) des parties du chœur, notée par Beethoven lors de la préparation de la publication, a été conservée. Les sources centrales de la présente édition sont par conséquent les deux éditions originales, à savoir l'édition anglaise, parue en octobre 1810 chez Clementi, à Londres, et l'édition allemande, parue en 1811 chez Breitkopf & Härtel, à Leipzig. Le compositeur a exercé une influence beaucoup plus marquée sur cette dernière: il se fit en effet envoyer des épreuves et réclama une série de corrections des planches. Ladite édition allemande prend ainsi le rang d'édition de dernière main. Les lectures de l'édition de Londres représentent (pour autant qu'il ne s'agisse pas de fautes) une version antérieure; elles sont de ce fait documentées à la fin du volume, dans le cadre des *Remarques*. Nous avons utilisé en outre comme sources de la présente édition une copie, réalisée par un copiste, conservée seulement sous une forme fragmentaire, de la partie de piano (partie du modèle de gravure de l'édition originale allemande), la seule partie

conservée du matériel utilisé lors de la création (violon I), ainsi qu'une copie des instruments à vent, réalisée dans l'entourage immédiat de Beethoven.

La signification de l'indication «solo» aux cordes n'est pas toujours sûre. C'est sans aucun doute une exécution en solo qui prévaut à la mesure 124. De même, la mention «uno Violoncello» de la mesure 296 ne pose pas de problème; il reste cependant difficile de savoir si la formation solo vaut pour toutes les cordes et dès le «solo» de la mesure 267. L'indication «solo» signifie plutôt en pareil cas que l'accompagnement ne doit pas dominer le piano, l'instrument soliste (on pourrait penser au besoin à une formation réduite). Il faut comparer à cet égard le texte de la mesure 204 (de plus la mesure 219, où l'on a l'indication révélatrice «Violoncello» et non «uno Violoncello») et de la mesure 359 (de plus la mesure 371, avec «Violoncelli».

Dans l'édition originale anglaise, les parties chantées ont le texte suivant:

Softly sweet around us flowing  
Glides the stream of harmony,  
Summer's brightest flow'rs are blowing  
To delight th'enraptur'd eye.  
Dancing hand in hand before us,  
Hope and Joy lead on the way;  
Nature's universal chorus  
Swells the burthen of our lay.

Let us then with voice united,  
All in praise of music join,  
Still may friendship's vows be plighted  
At Cecilia's tuneful shrine.  
Nature's universal chorus  
Swells the burthen of our lay,  
Dancing hand in hand before us,  
Hope and Joy lead on the way.

Ce texte anglais présente 8 vers de moins que l'original allemand; le ténor et la basse font une reprise sur les mesures 427-444, correspondant aux vers 1-8. Il s'agit là d'une adaptation très libre du texte original; elle ne fournit par conséquent aucun indice quant à la résolution d'un problème particu-

lier posé par le texte allemand: faut-il chanter «Leiden» (peine) à la mesure 443 (comme on le trouve dans la *particella* autographe des parties chantées) ou bien au contraire «beiden» (à tous deux) (conformément à toutes les parties, revues et corrigées par le compositeur, de l'édition originale allemande).

*Meeres Stille und Glückliche Fahrt, Opus 112* (Calme marin et heureux voyage)

La composition regroupe deux poèmes de Johann Wolfgang von Goethe, intitulés «Meeresstille» et «Glückliche Fahrt». Ces deux poèmes sont déjà rassemblés dans la première publication du *Musen-Almanach für das Jahr 1795* (almanach des muses de l'année 1796); Goethe a conservé cette réunion dans les différentes éditions de ses œuvres, éditées plus tard par ses soins. Comme le font apparaître diverses esquisses, Beethoven s'est occupé des textes dès la fin de 1814. Le travail principal relatif au chœur a suivi au cours de l'été 1815, et le 25 décembre de la même année, Beethoven dirigeait à Vienne la création de l'œuvre, lors d'un concert donné dans la capitale autrichienne au bénéfice du fonds du Bürgerspital. La publication de l'op. 112 s'est trouvée retardée de quelques années, l'éditeur viennois S. A. Steiner ayant tout d'abord laissé de côté le manuscrit qui lui avait été remis. C'est en 1822 seulement qu'il publie l'œuvre sous forme simultanément de partition, de parties séparées et de réduction pour piano. L'édition est dédiée à Goethe; une édition ultérieure se verra adjoindre comme devise, sur l'initiative du compositeur, une citation de l'Odyssée d'Homère (dans l'exemplaire faisant partie de la bibliothèque de Beethoven, le passage correspondant du 8<sup>e</sup> chant, vers 479-491, est souligné).

C'est une partition écrite par un copiste qui constitue la source principale de la présente édition; elle comporte nombre de corrections de la main de Beethoven ainsi que l'instruction suivante à l'intention du chef

d'orchestre: «Nb: bey diesem ersten Tempo habe der Kapellmeister bey dem Taktgeben die Hand so niedrig als möglich auf [am Rand eingefügt: Nicht mit dem mindesten Geräusch verbunden sondern mit äußerster Stille] außer bey dem Forte – bey dem ersten Takt etwas höher bey dem 2ten u 3ten schon nachlassend u. bey dem 4ten wieder ganz die unmerklichste Bewegung.» (N.B.: Sur ce premier tempo, le maître de chapelle gardera la main le plus bas possible en battant la mesure [ajout en marge: sans le moindre bruit mais au contraire avec le plus grand silence possible], sauf pour le forte; la main sera un peu plus haute à la 1<sup>re</sup> mesure, se rabaisant déjà un peu à la 2<sup>e</sup> et à la 3<sup>e</sup> pour revenir finalement à la 4<sup>e</sup> mesure au mouvement imperceptible du début.) L'édition originale ainsi qu'une copie de la réduction pour piano utilisée comme modèle de gravure ont été retenues comme sources secondaires. La réduction pour piano n'est certes pas de Beethoven même, mais c'est lui qui l'a revue et corrigée. Pour les parties chantées, la réduction pour piano fournit en divers endroits des variantes manifestement antérieures, indépendantes des partitions conservées et qui paraissent remonter à l'autographe disparu. Elles sont mentionnées aux *Remarques* placées à la fin du présent volume.

*Elegischer Gesang, Opus 118*  
(Chant élégiaque)

Pour l'opus 118 également, c'est une copie revue et corrigée par Beethoven ainsi que l'édition originale qui constituent respectivement la source principale et la source secondaire. L'édition originale est parue sous forme de partition et de parties chez Tobias Haslinger, le successeur de S. A. Steiner. Beethoven a écrit sur la première page de la partition réalisée par un copiste: «an die verklärte gemahlin meines verehrten Freundes Pascolati von Seinem Freunde Ludwig van Beethoven.» («À la bienheureuse épouse de mon ami vénéré Pascolati, de la part de

son ami Ludwig van Beethoven.») Eleonore von Pasqualati, décédée le 5 août 1811 à l'âge de tout juste 24 ans, était la femme du baron Johann von Pasqualati. Le compositeur a habité chez celui-ci, à Vienne, de 1804 à 1815, avec plusieurs interruptions, dans la maison située dans la Mölker-Bastei. Beethoven a mis en musique au cours de l'été 1814 le texte, d'origine inconnue, dédié à la mémoire d'Eleonore, «Sanft wie du lebstest, hast du vollendet» («Paisible comme tu vivais, tu as fini tes jours»). Alexander Wheelock Thayer (*Ludwig van Beethovens Leben*, remanié par Hermann Deiters, revu et complété par Hugo Riemann, vol. III, Leipzig, 1911, p. 439) présume que le troisième anniversaire de la mort de la défunte a été l'occasion pour le compositeur de procéder à cette mise en musique. Georg Kinsky et August Halm (*Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, Munich-Duisburg, 1955, p. 341) précisent même que la création de l'œuvre a eu lieu «le 5 août 1814, dans la maison de Pasqualati». Mais ces deux suppositions ne reposent sur aucune preuve. De même, à l'encontre de Kinsky/Halm, il n'existe non plus aucune raison de supposer une formation soliste des parties chantées et instrumentales.

*Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten,*  
*WoO 95* (Ô Vous, sages fondateurs d'États prospères)

Le «Chor auf die verbündeten Fürsten» («Chœur en l'honneur des Princes alliés»), tel qu'il s'appelle dans l'édition complète et dans le catalogue des œuvres de Beethoven (Kinsky/Halm, p. 352), a été écrit en septembre 1814. La datation portée sur l'autographe, qui signale probablement l'achèvement du travail, est difficile à déchiffrer mais elle indique semble-t-il le 30 septembre. Le texte, initialement attribué dans la première édition complète à Joseph Carl Bernhard, provient en fait d'un auteur anonyme. Il

ressort clairement de son contenu qu'il s'agit en ce qui concerne le chœur d'une œuvre de circonstance en relation avec le Congrès de Vienne, mais on ne connaît pas l'occasion concrète. Les sources laissent même présumer que cette œuvre n'a pas été interprétée en concert: Beethoven a certes revu et corrigé son autographe, noté initialement de façon très rapide et négligente, mais il n'a pas mené son travail à terme; en effet, il n'a pas révisé une partition réalisée d'après l'autographe par Wenzel Schlemmer, son principal copiste. (Peut-être n'était-ce plus nécessaire alors que, le Congrès de Vienne étant terminé, on n'avait plus besoin de tels hommages musicaux.) La partition du copiste comporte de nombreuses fautes mais aussi un grand nombre d'ajouts, en particulier des indications dynamiques. Peut-être le copiste a-t-il répondu en cela à une instruction générale du compositeur. Nous avons repris ces ajouts dans la présente édition mais en les plaçant entre parenthèses de même que les ajouts de l'éditeur.

*Opferlied (Opus 121b et version antérieure)*  
(Chant d'offrande)

Il n'existe guère de texte qui ait occupé Beethoven aussi longtemps et de façon aussi intensive que l'*Opferlied* de Friedrich von Matthisson. Peut-être ce poème, dont la dernière ligne conjure l'unité du Bien et du Beau, est-il devenu son credo tant philosophique qu'artistique. Il commence tout d'abord, au milieu des années 90 à composer un lied pour le piano. On a conservé de cette époque des esquisses ainsi qu'une notation fragmentaire (Hess 145). D'autres esquisses datent de 1798, année où Beethoven aurait pu avoir achevé le lied. Sa publication n'a cependant eu lieu qu'en 1808 (WoO 126). Le compositeur a retravaillé le texte vers 1801 et après 1806, ce qui se trouve documenté par des esquisses allant quant à leur contenu au-delà de la version publiée en 1808. Mais il faut attendre 1822 pour que, dans le cadre

d'une «académie» du ténor Wilhelm Ehlers, à Bratislava (Presbourg), l'*Opferlied* soit donné sous sa nouvelle forme, à savoir avec trois voix solistes, chœur et orchestre réduit. Cette version nous est parvenue sous la forme d'une copie révisée par Beethoven ainsi que sous celle du matériel (partition et parties) d'une exécution ultérieure de l'œuvre à Vienne. Sur le plan mélodique, elle repose sur le lied pour piano WoO 126 (la première ligne de la mélodie correspond à la notation antérieure Hess 145). Elle n'est cependant plus notée *alla breve* (comme dans Hess 145 et WoO 126) mais en 2/4, les valeurs de notes étant divisées par 2. La forme générale est élargie par l'alternance entre solistes et chœur ainsi que par un prélude et un finale instrumentaux. Beethoven va proposer cependant en vain sa composition à divers éditeurs. (La première version est publiée pour la première fois dans le supplément de la première édition complète, mais elle comporte par erreur une partie de contrebasse.) Peut-être cet échec incite-t-il le compositeur à remanier une nouvelle fois la composition en 1824, travail documenté par de nombreuses esquisses et par le fragment d'une première notation. On a aussi conservé l'autographe complet de cette dernière version. (Pendant cette période, Beethoven a écrit en outre deux canons sur la dernière ligne du texte de Matthisson, soit, le 27 septembre 1823, WoO 202, «Das Schöne zum Guten» (le Beau et le Bien), pour Marie Pachler-Koschak, et WoO 203, «Das Schöne zu dem Guten» (le Beau et le Bien), joint à une lettre adressée à Ludwig Rellstab le 3 mai 1825.) Dans la version définitive, une seule voix soliste ne dialogue plus qu'avec le chœur. La composition de l'orchestre et les passages instrumentaux sont élargis; la mesure est de nouveau modifiée (C). C'est sous cette forme que l'œuvre est imprimée en 1825 chez Schott, à Mayence (partition, parties et réduction pour piano). Selon l'intention expresse du compositeur, elle devait paraître avec le *Bundeslied* et l'*Ariette* op. 128 sous

un numéro d'opus commun. Chacune de ces trois œuvres a finalement reçu, sans doute à la suite d'un malentendu, son propre numéro. Beethoven avait déjà attribué le «121» en 1824 pour les Variations sur «Ich bin der Schneider Kakadu»; pour éviter la confusion, l'usage s'est établi sur les dénominations «opus 121a» pour les Variations et «opus 121b» pour l'*Opferlied*. Il existe une réduction pour piano autographe de la dernière version de l'*Opferlied*; celle-ci a déjà été éditée dans la nouvelle édition complète des œuvres de Beethoven, dans le cadre des «Lieder und Gesänge» (lieder et chants; volume XII, 1). Il existe de même une réduction pour piano de la version précédente. On ne possède de celle-ci que deux copies, établies par un copiste, mais de nombreux indices autorisent à supposer que ladite réduction pour piano est également de la main du compositeur. Elle est de ce fait reproduite en annexe dans le présent volume.

*Bundeslied (Opus 122 et version antérieure)*  
(Chant d'alliance)

Le *Bundeslied*, composé sur un texte de Johann Wolfgang von Goethe, ne se rattache pas seulement à l'*Opferlied* par des similitudes structurelles (par exemple l'alternance solistes et chœur). Ces deux œuvres ont en effet été publiées ensemble et il existe pour chacune d'entre elles une version antérieure: les deux versions ont été probablement écrites pour la même occasion, à savoir l'«académie» de Wilhelm Ehlers, en décembre 1822. (Pour des raisons stylistiques, on pourrait supposer que les racines du *Bundeslied*, de même que celles de l'*Opferlied* (lied pour le piano), remontent plus loin, mais on ne dispose d'aucun indice concret à cet égard.) Il y a quelques années encore, on ne connaissait pas la première version du *Bundeslied*. Publiée pour la première fois

dans le volume X, 2 de la nouvelle édition complète des œuvres de Beethoven, elle nous est seulement parvenue sous la forme d'une copie réalisée par un copiste (Vienne, Gesellschaft der Musikfreunde). Lors du remaniement effectué en 1824, Beethoven a élargi le prélude instrumental, supprimant en revanche l'insertion instrumentale après le quatrième vers, et conformé son rythme à celui des voix. Il a en outre enrichi la fin en rajoutant «ce passage original où la clarinette s'amuse» («die originelle Stelle [...], wo sich die Clarinette lustig macht»), comme la caractérise en janvier 1826 Karl Holz, un ami de Beethoven, lors d'une conversation avec celui-ci (inscription dans un cahier de conversation; *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, volume 8, éd. par Karl-Heinz Köhler et Grita Herre, Leipzig, 1981, p. 252). L'autographe de la version finale fait apparaître que, jusqu'à cet endroit, Beethoven a «figolé» jusqu'au bout sa composition. Les indications relatives à la formation des parties chantées semblent se référer au cas concret de la création en 1822. En ce qui concerne la version publiée, cette formation reste plus générale: l'exécution des parties par des voix d'hommes ou des voix de femmes est laissée au libre choix. L'apparemment du *Bundeslied* avec l'*Opferlied* se révèle également en ce qui concerne la réduction pour piano: dans les deux cas, la réduction pour piano de la version finale nous est parvenue sous sa forme autographe (elle est éditée de même dans le volume XII, 1 de la Neue Beethoven-Gesamtausgabe), alors qu'il n'existe pour la première version qu'une copie, réalisée par un copiste. De même que pour l'*Opferlied*, l'authenticité ne peut être prouvée mais elle est probable. Pour cette raison, la réduction pour piano de la première version du *Bundeslied* est, elle aussi, reproduite dans l'annexe du présent volume.