

Franz
LACHNER

Stabat Mater
op. 168

Soli (SS) ed Organo
o Soli (SS), 2 Viole, 2 Violoncelli, Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
Georg Günther

Partitur / Full score



Carus 40.773

Vorwort

Franz Lachner (1803–1890) stammt aus einer im oberbayerischen Rain am Lech angesiedelten Familie, deren musikalische Anlagen besonders in seiner Generation zur Geltung kamen. Neben ihm genossen auch seine Brüder Ignaz (1807–1895) und Vinzenz (1811–1893) hohes Ansehen als Komponisten und Kapellmeister, Franz dürfte aber wohl als größte Begabung unter den Geschwistern anzusehen sein.

Nach ersten Studien bei seinem Vater Anton, der Uhrmacher und Stadtpfarrorganist in Rain war, ging Franz 1822 nach München, wo er sich zunächst vorwiegend als Instrumentalist durchschlug und Unterricht bei Kaspar Ett (1788–1847), einem der wichtigsten Vertreter des Cäcilianismus, hatte. Weitere Lebensstationen waren Wien (ab 1823; zunächst Organist, später auch Kapellmeister), wo er zum engeren Freundeskreis um Franz Schubert gehörte, Mannheim (ab 1834 Kapellmeister) und schließlich wieder München; hier wirkte er von 1836 bis 1868 u. a. als Hofoperkapellmeister und auf kirchenmusikalischem Gebiet (Dirigent der königlichen Vokalkapelle). Seine herausragende Stellung im kulturellen Leben Münchens dokumentiert sich in zahlreichen Ämtern und Ehrungen (Dr. phil. h. c. der Münchner Universität, Ehrenbürger der Stadt München, Mitglied des bayerischen Ordens für Kunst und Wissenschaft, Ritter des Verdienstordens des hl. Michael).

Das Schaffen Franz Lachners umfaßt beinahe alle im 19. Jahrhundert verbreiteten musikalischen Gattungen; es befinden sich darunter ebenso Sinfonien wie auch Kammermusik für die in dieser Zeit gebräuchlichen Besetzungen, Opern, Bühnenmusiken und Lieder. Außerdem nimmt die Kirchenmusik einen relativ breiten Raum im Gesamtwerk Lachners ein; er komponierte sowohl repräsentative Werke (mehrere Messen, ein Requiem) als auch kleinere Stücke für den gottesdienstlichen Alltag (Psalmvertonungen, Offertorien, Motetten).

Franz Lachner hat die Sequenz „Stabat Mater“, die zum Fest der Sieben Schmerzen Mariae (15. September) bzw. dem Freitag nach dem ersten Passionssonntag gesungen wird, zweimal vertont. Zunächst erschien 1856 unter der Opuszahl 154 eine Vertonung für Vokalsoli und Doppelchor a cappella im Leipziger Verlag Kistner (kritische Neuausgabe im Carus-Verlag unter der Verlagsnummer CV 70.037), und 1870 entstand dann als zweite Komposition das hier in einer Neuausgabe vorgelegte Werk (erstmalig 1874 im Aibl-Verlag, München, erschienen). Nach dem in der Bayerischen Staatsbibliothek liegenden Autograph hatte Lachner diese Stabat-Mater-Vertonung zunächst für zwei Soprane mit Orgelbegleitung konzipiert, und offenbar erst im vier Jahre später veröffentlichten Druck wurde eine Alternativbesetzung mit begleitendem Streicherensemble hinzugefügt. Ob diese Ergänzung vom Komponisten selbst herrührte oder auf Veranlassung des Verlags von einem fremden Bearbeiter angefertigt worden ist, kann nicht mehr festgestellt werden; sowohl in der Bayerischen Staatsbibliothek, in der sich im wesentlichen der musikalische Nachlaß Franz Lachners befindet, als auch beim heutigen Rechtsnachfolger des Aibl-Verlages, der

Universal Edition in Wien, sind hierzu keine Unterlagen erhalten. Allerdings ist die Streicherbegleitung mit ihrer Beschränkung auf die tieferen Instrumente sehr originell gestaltet, und man darf deshalb annehmen, daß sie vom Komponisten selbst angefertigt oder zumindest von diesem entworfen (und dann nach seinen Anweisungen von einem versierten Bearbeiter ausgeführt) worden ist. Für die Ausführung der Neuinstrumentierung durch den Komponisten selbst spricht außerdem, daß an einigen Stellen der Streichersatz aufgrund seiner anderen Möglichkeiten von dem der Orgel abweicht; vor allem zusätzliche Durchgänge bzw. Parallelführungen sind hier festzustellen.

Wahrscheinlich hat Franz Lachner sein Werk mit der gewählten Vokalbesetzung bewußt in die Tradition des berühmten, 1735/36 komponierten *Stabat Mater* von Giovanni Battista Pergolesi gestellt, für das ebenfalls zwei Vokalsolisten (Sopran und Alt) – allerdings mit der damals üblichen Streicherbegleitung (zwei Violinen, Viola) und Basso continuo (Violoncello, Kontrabaß und Orgel) – benötigt werden.¹ Die musikalische Ausgestaltung mit der unablässigen Anwendung von Vorhalts- und Durchgangsdissonanzen sowie enharmonischen Verwechslungen orientiert sich hingegen am modernen Stil der Neudeutschen Schule. Polyphone Strukturen in traditioneller Art und Weise (bspw. in der Form einer Fuge oder eines Fugatos), wie man sie mit „Kirchenmusik“ verbindet, tauchen in dieser Vertonung nicht auf; hierfür wäre eine prägnante und leicht faßliche Themenbildung erforderlich. Allerdings findet man dennoch – gleichsam im Verborgenen – Relikte dieser Kompositionstechnik, wenn z. B. die beiden Singstimmen im ersten Satz einen strengen Kanon bilden; der Zuhörer dürfte diese kontrapunktische Arbeit jedoch wegen der weiten Melodiebögen in relativ langsamem Tempo und der stark homophon geprägten Begleitung kaum wahrnehmen können. Überhaupt herrschen im ganzen Werk ausgesprochen langsame Tempi vor, die durch eine akkordbestimmte Gesamtausführung der Komposition noch unterstrichen werden.

Natürlich dürfte hinter den unterschiedlichen Besetzungsmöglichkeiten für die Begleitung auch ein ganz pragmatischer Grund gestanden haben. Die Streicherbegleitung verlieh dem Werk einen etwas repräsentativeren Charakter, wie er v. a. entsprechenden Feierlichkeiten in größeren Stadtkirchen entsprach. Gleichzeitig wurde der düstere Inhalt des Textes durch die Beschränkung der Begleitung auf die tieferen Streichinstrumente mit dunklen Klangfarben unterstrichen; dadurch steht das Werk zugleich in einer zwar nicht sehr häufig, aber doch immer wieder gepflegten Tradition von Requiemvertonungen, bei deren Orchesterbesetzung man dem Traueranlaß gemäß auf Violinen verzichtete.² Kleinere Gemeinden mit bescheideneren auf-

¹ Zur Gattungsgeschichte im allgemeinen und zur Nachwirkung des *Stabat Mater* von Pergolesi im besonderen s. Jürgen Blume, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen*, München 1992 (= *Musikwissenschaftliche Schriften*, Bd. 23).

² So sind z. B. im zweiten Requiem des *Sacrificium mortuorum Seu TRES MISSÆ SOLENNES, breves tamen, de Requiem* op. 2 (Speier: Bossler, ca. 1792; RISM A I / L 1087) von Joseph Anton Laucher (1737–1813) Bratschen statt Violinen zu besetzen.

führungstechnischen Möglichkeiten konnten sich hingegen auf die Orgel beschränken, wobei diese auch noch durch eine *Physharmonika* (einem Vorläufer des Harmoniums; nähere Erläuterungen s. im Anschluß) ersetzt werden konnte. Dadurch erweiterte sich der mögliche Interessenkreis auch noch auf Gemeinden, die über keine Räumlichkeiten mit Orgel verfügten bzw. auf ein Publikum, das häusliche Andachten abhalten wollte. Die verhältnismäßig knappe Textvertonung (es finden kaum Textwiederholungen statt) und die schlichte Ausgestaltung der Gesangspartien kam zudem dem Bedarf an nicht zu schwieriger kirchenmusikalischer Literatur zeitgenössischer Komponisten für den gottesdienstlichen Bereich entgegen.

Die *Physharmonika* gehört zur Familie der Harmoniuminstrumente, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders in der deutschen Hausmusik verbreitet waren (man hätte ebensogut *Harmonium* oder *Aeoline* bzw. *Aeolodikon* angeben können. Bereits seit den 1820er Jahren wurde die *Physharmonika* gebaut (besonders durch den Wiener Instrumentenbauer Anton Haeckl³); es handelt sich dabei um ein Tasteninstrument, das als Vorläufer des Harmoniums anzusehen ist, aber noch längere Zeit nach dessen Erfindung (um 1840) große Popularität besessen haben muß.⁴ In beiden Instrumententypen werden die Töne durch schwingende Zungen erzeugt (etwa der heute noch gebräuchlichen, aber viel kleineren Mundharmonika vergleichbar), wobei der hierfür notwendige Luftdruck von Blasebälgen erzeugt wird, die der Musiker während des Spielens mit den Füßen bediente. Über den Klang der *Physharmonika* gibt das *Musikalische Conversations-Lexikon* von Hermann Mendel und August Reissmann (1877) Auskunft; demnach sei dieser „ziemlich voll, dem der Orgel verwandt, doch nicht so mächtig und gross“ gewesen, und außerdem hätten die größeren Instrumente neben dem üblichen Achtfußregister auch noch ein Sechzehn- und ein Vierfußregister besessen. Allerdings war die *Physharmonika* in mehrfacher Hinsicht dem Harmonium offenbar unterlegen, da ihre Tonerzeugung „eine etwas schwerfällige“ gewesen sei, das Harmonium dagegen „eine durchaus präzise besitze“.⁵

Stuttgart, im April 1999

Georg Günther

³ Abbildung einer von Haeckl gebauten *Physharmonika* in: John Henry van der Meer, *Musikinstrumente. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1983 (= *Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, Neue Folge, Bd. 2), S. 242.

⁴ Vor allem der Komponist Johann Georg Lickl (1769–1843) schrieb eine große Anzahl von Werken für die bzw. unter Beteiligung der *Physharmonika* (vgl. hierzu die entsprechenden Nachweise in: *Bayerische Staatsbibliothek – Katalog der Musikdrucke (BSB-Musik)*, München 1988); von ihm stammt außerdem eine *Theoretisch-praktische Anleitung zur Kenntnis und Behandlung der Physharmonika* op. 50a (s. Franz Pazdirek, *Universal-Handbuch der Musikliteratur*, Wien 1904–1910, Bd. 7, S. 290), sein Sohn, Karl Georg Lickl (1801–1877), trat u. a. auch als *Physharmonika*-Virtuose auf (weitere Informationen s. den Artikel „Lickl“ von Uwe Sinker in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Bd. 16, Kassel 1979, Sp. 1130–1132).

⁵ Alle Zitate nach Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, 5. Band, Berlin 1875, S. 63.

Foreword

Franz Lachner (1803–1890) came of a family which had settled at Rain am Lech in Upper Bavaria, a family whose musical talents came to fruition particularly in his generation. His brothers Ignaz (1807–1895) and Vinzenz (1811–1893) were also highly respected as composers and conductors, but Franz is regarded as the most gifted among the brothers.

After initial training by his father Anton, a clock maker and town church organist in Rain, Franz went in 1822 to Munich, where he made his way principally as an instrumentalist, and studied under Kasper Ett (1788–1847), one of the foremost figures in the Cecilian movement. His developing career took him to Vienna (from 1823, first as an organist and later also as a conductor), where he was one of Franz Schubert's close circle of friends. He then moved on to Mannheim (Kapellmeister there from 1834), and finally back to Munich; there he worked from 1836 until 1868, his posts including those of conductor of the Court Opera and, in the sphere of church music, conductor of the Royal Choir. His outstanding services to the cultural life of Munich are reflected by the positions which he held and the honours conferred upon him (Dr. phil. h. c. of Munich University, honorary Citizen of Munich, member of the Bavarian Order for Art and Science, Knight of the Order of St. Michael).

Franz Lachner's compositions encompass almost all the musical forms cultivated during the 19th century; they include symphonies, chamber music for the ensembles common in his time, operas, incidental music and songs. Church music also occupies an important place in Lachner's oeuvre; he composed both major works (several Masses and a Requiem) and shorter pieces for everyday use in church (psalm settings, offertories, motets).

On two occasions Franz Lachner set the sequence "Stabat Mater", sung liturgically on the Feast of the Seven Sorrows of Mary (15th September) or on the Friday in Passion Week. First a setting for solo voices and double choir a cappella was issued by the Leipzig publisher Kistner (new critical edition published by Carus-Verlag, CV 70.037), op. 154 (1856), and in 1870 Lachner made his second setting of the "Stabat Mater," the work now published here in a new edition (originally issued in 1874 by Aibl-Verlag, Munich). According to the autograph score now in the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Lachner originally conceived this setting for two sopranos with organ accompaniment, and it was evidently for the printed version which appeared four years later that the alternative accompaniment of a string ensemble was added. It is impossible to say whether this string version was made by the composer, or whether it was arranged by another musician on the initiative of the publisher; neither in the Bayerische Staatsbibliothek, where most of the music left by Lachner is kept, nor in the archives of the successor to Aibl-Verlag, Universal Edition in Vienna, can any information on this subject be found. However, this string accompaniment, using only the lower-pitched instruments, is highly original, and one may therefore assume that it was written by

the composer himself, or at least sketched by him (and then written in full, following his instructions, by an experienced arranger). The likelihood that the new instrumentation was the work of the composer himself is strengthened by the fact that in certain passages, on account of the different possibilities of the stringed instruments, their texture differs from that of the organ; in particular there are additional passing figures and parallels in the string parts.

Presumably Franz Lachner deliberately modelled the scoring of this work on the famous "Stabat Mater" of Giovanni Battista Pergolesi, composed in 1735/36, a work also written for two solo voices (soprano and alto) – although with the then customary string accompaniment (two violins, viola) and basso continuo (cello, double bass and organ).¹ However Lachner's music, with its constant use of dissonant suspensions and passing notes as well as enharmonic changes of tonality, is oriented to the then modern idiom of the New German School. Polyphonic structures of traditional kinds (e.g. in the form of a fugue or fugato) such as one associates with "church music" do not appear in this work – straightforward shaping and development of the themes would have been necessary. There are in fact – as it were, hidden – relics of the ancient compositional techniques, for example, when in the first movement the two voices sing in strict canon; however, the listener is scarcely able to notice these contrapuntal features on account of the wide arches of melody in a relatively slow tempo, and strongly homophonic accompaniment. Indeed, throughout the whole work slow tempi predominate; the solemnity is underlined by the strongly chordal basis of the entire composition.

Naturally there may have been entirely pragmatic reasons for the existence of two different scorings of the accompaniment. The string accompaniment made the work suitable for large-scale performances on solemn occasions in large city churches. At the same time the sombre character of the words was emphasized by the restriction of the accompaniment to the dark tone colours of the lower stringed instruments; this sets the work within the tradition – not often revived but never wholly dying out – of requiem settings whose orchestra, as befits the solemnity of the subject, is without violins.² For smaller churches with more modest resources at their disposal, the version with organ accompaniment was suitable. In the absence of even an organ it could be replaced by a *Physharmonika* (a forerunner of the harmonium; further details are given below). This possibility made the work available even to congregations without a building containing an organ, and to groups who met for house devotions. The comparatively concise setting of the text (there are few repetitions of

¹ For information concerning this class of work in general and the influence of Pergolesi's *Stabat Mater* in particular, see Jürgen Blume, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen*, Munich, 1992 (= *Musikwissenschaftliche Schriften*, vol. 23).

² Thus, for example, in the second Requiem of the *Sacrificium mortuorum Seu TRES MISSAE SOLENNES, breves tamen, de Requiem* op. 2 (Speier: Bossler, c. 1792: RISM A1/L 1087) by Joseph Anton Laucher (1737–1813) violas are used instead of violins.

words) and the straightforward shaping of the voice parts also met with the need for church music by contemporary composers which was not too difficult for use at services.

The *Physharmonika* belongs to the harmonium family of instruments, which proliferated during the second half of the 19th century, particularly in the sphere of domestic music making in Germany (mention could equally well have been made of the *Harmonium*, *Aeoline* or *Aeolodikon*). The *physharmonika* had been produced since the 1820s (especially by the Viennese instrument maker Anton Haeckl³); it is a keyboard instrument which may be regarded as the precursor of the harmonium, but which must have remained widely popular long after the harmonium's introduction (around 1840).⁴ In both instruments the sound is produced by vibrating reeds (something like the much smaller mouth organ, which is still popular), the required air pressure being provided by bellows worked by the player using foot pedals. The tone of the *physharmonika* is described in the *Musikalische Conversations-Lexikon* by Hermann Mendel and August Reissmann (1877); it is said to have been "fairly full, related to that of the organ, but not so powerful"; larger instruments possessed, in addition to the usual eight foot register, sixteen foot and four foot registers. The *physharmonika* was obviously inferior to the harmonium in several respects, as its tone production was "rather clumsy," whereas that of the harmonium was "absolutely precise."⁵

Stuttgart, April 1999

Georg Günther

Translation: John Coombs

Avant-propos

Franz Lachner (1803–1890) est issu d'une famille établie à Rain am Lech, en Haute-Bavière. Franz et ses frères Ignaz (1807–1895) et Vinzens (1811–1893) furent, les uns et les autres, compositeurs et maîtres de chapelle. De cette brillante génération de musiciens, Franz fut sans doute le plus doué.

Il fit ses premières études auprès de son père Anton, horloger de son état, et organiste de l'église paroissiale de la ville de Rain. En 1822, Franz s'en alla à Munich où il se fit connaître en tant qu'instrumentiste et se perfectionna auprès de Kaspar Ett (1788–1847), qui fut aussi l'un des représentants les plus importants du Cécilianisme. Il fit étape à Vienne (à partir de 1823) où il fut tout d'abord organiste, puis maître de chapelle et fréquenta le cercle des amis de Franz Schubert. A partir de 1834 il est maître de chapelle à Mannheim. Il retourna ensuite à Munich. De 1836 à 1868 il dirigea l'orchestre de la Hofoper ainsi que les chœurs de la chapelle royale. Il occupa diverses fonctions officielles et reçut de nombreuses distinctions qui témoignent de sa place dans la vie culturelle de Munich : il fut nommé docteur *honoris causa* de l'université de Munich, Citoyen d'honneur de la ville de Munich, membre de l'Ordre de Bavière pour les Arts et les Sciences, Chevalier de l'Ordre du mérite de st. Michel.

Franz Lachner a abordé presque tous les genres musicaux en vogue au XIX^e siècle : il a composé aussi bien des symphonies que de la musique de chambre – écrite pour les formations les plus diverses – ou des opéras, des musiques de scène et des mélodies. La musique sacrée occupe en outre une place importante dans son œuvre. Il composa aussi bien des œuvres de grande dimension (plusieurs messes, un Requiem) que des œuvres plus modestes destinées plutôt au culte quotidien (mise en musique de psaumes, offertoires et motets).

Franz Lachner a mis deux fois en musique le « Stabat Mater », séquence de la fête des Sept Douleurs de Marie (15 septembre), mais chantée aussi le vendredi qui suit le premier dimanche de la Passion. L'opus 154, publié en 1856 chez Kistner à Leipzig, est une composition pour soli vocaux, double chœur a cappella (réédition critique chez Carus-Verlag, CV 70.037). En 1870, Lachner mit une seconde fois cette séquence en musique (la première édition parut en 1874 chez Aibl à Munich). Cette œuvre fait l'objet de la présente réédition. Selon l'autographe actuellement conservé à la Bayerische Staatsbibliothek, ce *Stabat Mater* avait été conçu pour deux sopranos avec accompagnement d'orgue. Ce n'est que quatre ans plus tard, lors de sa première édition, qu'il lui fut ajouté un accompagnement *ad libitum* d'un ensemble de cordes. On ignore si cet accompagnement a été réalisé par le compositeur lui-même ou par un collaborateur anonyme éventuellement sollicité par l'éditeur. Aucun document ne permet de répondre à cette question – ni les pièces conservées à la Bayerische Staatsbibliothek où se trouve l'essentiel du fonds Franz Lachner, ni les archives des héritiers légitimes de la maison Aibl, à savoir Universal Edition à Vienne. Certes, l'accompagnement de cordes présente l'impression de

³ Illustration of a *physharmonika* made by Haeckl in: John Henry van der Meer, *Musikinstrumente. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Munich, 1983 (= *Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*. Neue Folge, Vol. 2), p. 242.

⁴ In particular the composer Johann Georg Lickl (1769–1843) wrote a large number of works for, or including in an ensemble, the *physharmonika* (information on this subject is to be found in: *Bayerische Staatsbibliothek – Katalog der Musikdrucke (BSB-Musik)*, Munich, 1988). Lickl also wrote a *Theoretisch-praktische Anleitung zur Kenntnis und Behandlung der Physharmonika* op. 50a (see Franz Pazdirek, *Universal-Handbuch der Musikliteratur*, Vienna, 1904–1910, Vol. 7, p. 290). His son Karl Georg Lickl (1801–1877) performed as (among other things) a virtuoso of the *physharmonika* (for further information see the article "Lickl" by Uwe Sirker in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Vol. 16, Kassel, 1979, column 1130–1132).

⁵ All quotations from Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, 5th Vol., Berlin, 1875, p. 63.

la particularité en n'utilisant que des instruments graves. Tout donne à penser que cet arrangement a été réalisé par le compositeur lui-même – ou tout au moins esquissé, et dans ce cas, rédigé, sous la direction du compositeur, par un arrangeur. On observera d'ailleurs qu'à certains endroits la version pour cordes diffère de l'accompagnement pour orgue, notamment par quelques développements supplémentaires et des doublures. Autant de variantes qui plaident en faveur de l'authenticité de cette dernière version.

En choisissant d'écrire cette œuvre pour deux sopranos, Franz Lachner prolongeait, sans doute délibérément, la tradition du célèbre *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi. Cette composition associait également deux soli vocaux (soprano et alto) à un accompagnement pour cordes (deux violons et alto) et basse continue (violoncelle, contrebasse et orgue).¹ La multiplication des retards et des dissonances de passage et goût pour les modulations enharmoniques relèvent plutôt en revanche du style moderne de la nouvelle école allemande. L'œuvre de Franz Lachner n'offre plus les structures polyphoniques traditionnelles (la fugue ou le fugato par exemple), et traditionnellement associées à l'idée de « musique d'église » ; cela aurait requis un ensemble de thèmes bien identifiés et aisément repérables. Il est vrai cependant que l'on trouve encore – mais de manière dérobée – des résidus de cette technique de composition : ainsi, par exemple, dans le premier mouvement, les deux parties vocales s'unissent pour former un canon strict. En raison d'un tempo relativement lent et d'un accompagnement très homophonique, l'auditeur ne percevra que difficilement ce travail contrapuntique. D'ailleurs l'œuvre abonde en *tempi* lents que la compacité de l'accompagnement dominé par d'accords tend encore à souligner.

Les divergences d'accompagnement pourraient également tenir à une raison plus prosaïque. Les cordes conféraient à l'œuvre un caractère plus solennelle, sans doute plus approprié aux cérémoniel plus fastueux d'une grande église urbaine. Du même coup, cet accompagnement répondait, par des couleurs sombres, à l'humeur déjà bien sombre du texte. La composition s'inscrit à ce titre dans la tradition du Requiem où les violons soulignent l'atmosphère de deuil.² Des paroisses plus modestes pourront se contenter d'un accompagnement à l'orgue, voir d'une *physharmonika* (un ancêtre de l'harmonium ; voir les explications ci-dessous). Cette autre solution d'accompagnement permettait même de faire entendre l'œuvre dans un lieu où il n'y avait pas d'orgue. La mise en musique relativement serrée (il n'y a guère de répétitions de texte) et la simplicité des parties vocales répondait à une demande de la part des musiciens d'église d'une littérature d'exécution aisée.

La *physharmonika* appartient à la famille des harmoniums que l'on retrouve si souvent au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle dans la musique destinée à un usage privé (à cet égard, on aurait également pu indiquer *Harmonium* ou *Aeoline*). Les premières *physharmonika* furent construites au cours des années 1820 (notamment par le facteur d'instruments viennois Anton Haeckl³) ; il s'agit d'un instrument à clavier qui préfigure l'harmonium, mais qui conser-

va une grande popularité bien après l'invention (vers 1840) de ce dernier instrument.⁴ Dans les deux types d'instruments, les sons sont produits par des anches battantes (principe que l'on retrouve de nos jours encore sur le petit harmonica à bouche). La pression de l'air est assurée par des soufflets que le musicien actionnait avec pieds pendant qu'il jouait. Le *Musikalische Conversations-Lexikon* de Hermann Mendel et August Reissmann (1877) décrit en ces termes le son produit cet instrument : « il est relativement plein, et s'apparente à celui de l'orgue, sans être toutefois aussi puissant et aussi grand ». Les plus grands d'entre eux possédaient, outre le registre de 8 pieds normal, deux registres de 16 et de 4 pieds. Certes, la physharmonika était bien moins performant que l'harmonium puisque le son de l'instrument est décrit comme étant « lourd et pesant », alors que celui de l'harmonium est qualifié de « particulièrement précis ».⁵

Stuttgart, avril 1999

Georg Günther

Traduction : C. Henri Meyer

¹ Sur l'histoire de ce genre en général et sur la fortune du *Stabat Mater* de Pergolèse en particulier, voir Jürgen Blume, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen*, München, 1992 (= *Musikwissenschaftliche Schriften*, vol. 23).

² Ainsi, par exemple, dans le deuxième Requiem du *Sacrificium mortuorum Seu TRES MISSAE SOLENNES breves tamen, de Requiem* op. 2 (Spire : Bossler, vers 1492 ; RISM A I/L 1087) de Joseph Anton Laucher (1737–1813), les violons doivent être remplacés par des altos.

³ Reproduction d'un Physharmonika construit par Haeckl dans : John Henry van der Meer, *Musikinstrumente. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München, 1983 (= *Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, Neue Folge, vol. 2), p. 242.

⁴ On doit surtout à Johann Georg Lickl (1769–1843) un grand nombre d'œuvres accompagnées à la *physharmonika* (cf. références dans : *Bayerische Staatsbibliothek – Katalog der Musikdrucke (SBS-Musik)*, München 1998) ; il est en outre l'auteur d'une *Theoretisch-praktische Anleitung zur Kenntnis und Behandlung der Physharmonika* op. 50a (voir Franz Pazdirek, *Universal-Handbuch der Musikliteratur*, Wien, 1904–1910, vol. 7, p. 290). Son fils Karl Gerog Lickl (1801–1877) se produisit également comme virtuose de la *physharmonika* (voir les explications données dans l'article « Lickl » d'Uwe Sirker dans : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), vol. 16, Kassel, 1979, col. 1130–1132).

⁵ Citations d'après Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, vol. 5, Berlin, 1875, p. 63.

Kritischer Bericht

I. Quellen

Das *Stabat Mater* op. 168 von Franz Lachner ist in zwei Quellen überliefert, denen ein vergleichbarer Rang zukommt. Im wesentlichen weichen sie – neben ihrer unterschiedlichen Erscheinungsform – in der Instrumentierung des Werks von einander ab. Zum einen handelt es sich um das Autograph, in dem die Komposition für zwei Sopranstimmen lediglich mit Orgelbegleitung konzipiert ist (auch ein Hinweis auf die *Physharmonika* oder ein vergleichbares Instrument fehlt hier); zum anderen liegt der Erstdruck vor, in dem nun zwei verschiedene, offenbar aber als gleichrangig anzusehende Besetzungsmöglichkeiten für die instrumentale Begleitung genannt sind (entweder besteht diese aus zwei Violen und zwei Violoncelli mit Kontrabaß oder aber – wie im Autograph – aus der Orgel allein). Da der Druck die umfangreichere Version darstellt und sicherlich mit dem Einverständnis des Komponisten in der vorliegenden Form veröffentlicht worden ist, wird dieser für die hier vorgelegte Neuedition des *Stabat Mater* op. 168 als Hauptquelle herangezogen; die in beiden Quellen vorhandenen Bestandteile (also Vokalstimmen und Orgelbegleitung) wurden verglichen und – soweit vorhanden – Abweichungen im Kritischen Bericht nachgewiesen.

E: Erstdruck

Der Erstdruck (Format: 27,5×17,5cm, 33 Seiten) ist zwar nicht datiert, dürfte aber aufgrund der Verlagsnummer in das Jahr 1874 fallen. Die Haupttitelseite trägt folgende Aufschrift:

Stabat Mater / für / zwei Frauenstimmen / mit Begleitung von Violen, Violoncellen und Contrabass oder Orgel / (oder Physharmonika) / von / DR. FRANZ LACHNER. / OP. 168. / Partitur Pr. Mk. 3. Instrumentalstimmen Pr. Mk. 3. Singstimmen Pr. Mk. 80 Pf. / Eigentum des Verlegers für alle Länder. / Eingetragen im Vereins-Archiv. / MÜNCHEN, JOS. AIBL. / 2169.a-c / Lith. Anstalt v. F. W. Garbrecht, Leipzig.

Wie aus diesen Instrumentationsangaben hervorgeht, weicht die Besetzung des Erstdrucks also deutlich von derjenigen des Autographs ab; ob es sich bei der Alternativbesetzung mit Streichern um eine Bearbeitung des Komponisten selbst oder um eine vom Verlag hergestellte Version handelt, kann nicht mehr geklärt werden.¹

Der Notentext wurde als Partitur in zwei Akkoladen je Seite wiedergegeben, wobei die Stimmen (von oben nach unten) wie folgt angeordnet sind:² *Soprano Imo / Soprano II^{do} / Viola Imo / Viola II^{do} / Violoncello Imo / Violoncello II^{do} / Contrabasso. / ORGANO oder Physharmonika* (zwei mit geschweifter Klammer zusammengefaßte Systeme, wobei es sich dennoch nicht um eine manualiter auszuführende Stimme handelt: das Pedal wurde nicht – wie meistens der Fall – in ein gesondertes drittes System notiert; stattdessen befinden sich für die betreffenden Töne entsprechende Hinweise in den Noten). Wenn eine der beiden Vokalstimmen in einem ganzen Teil pausiert (bspw. der erste Sopran in der Nr. 2), wurde dennoch der Umfang der Akkolade beibehalten, die aussetzende Stimme mit den entsprechenden Pausen-

zeichen wiedergegeben und ihre Stimmbezeichnung noch mit *tacet* ergänzt, die andere aber mit *Solo* charakterisiert.

Der Druck scheint etwas flüchtig hergestellt worden zu sein, da sich einige grobe Fehler im Notentext (so bspw. der fehlende Schlüsselwechsel in den Violen kurz vor Schluß des ersten Teiles in Takt 54) und Irrtümer bei der Wiedergabe des lateinischen Textes eingeschlichen haben; bei einer sorgfältigen Korrektur hätten diese auffallen müssen.³ Weitere Ungereimtheiten (wie z. B. stellenweise Abweichungen zwischen Orgel- und Streicherbegleitung hinsichtlich der Bindebögen, die in der Regel nicht durch die unterschiedliche Instrumentierung bedingt sein dürfte) unterstreichen diese Vermutung (vgl. die Einzelanmerkungen).

A: Autographe Partitur

Die autographe Partitur des *Stabat Mater* von Franz Lachner befindet sich heute im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: *Mus. Mss. 5841*). Es handelt sich hierbei um ein Konvolut, das aus 12 Blättern besteht (Querformat: ca. 25×31cm; 16 gedruckte Notensysteme), von denen der Notentext insgesamt 20 Seiten einnimmt; auf der ersten Seite befindet sich der handschriftliche Titel: „*Stabat mater*“ / für zwei Frauenstimmen / mit Begleitung der Orgel / von / Franz Lachner [manu propria] / München, den 4. Febr. 1870. Über dieser Aufschrift war zunächst von gleicher Hand *De beata Virginis compassione* notiert, dies jedoch mit mehreren Strichen wieder getilgt worden. Ebenfalls aus älterer Zeit (vom Komponisten?) stammt noch rechts oben die Anmerkung *ungedruckt*. Die Rückseite des Titelblatts sowie das letzte Blatt blieben unbeschrieben.

Das Werk wurde in vier Akkoladen zu je vier Systemen niedergeschrieben (*Soprano I, Soprano II, Organo*), wobei die beiden Vokalstimmen im Violinschlüssel notiert sind. Der Orgelpart verteilt sich auf zwei, mit geschweifter Klammer verbundene Systeme (Violin- bzw. Baß-Schlüssel); ein eigenes System für das Pedal fehlt auch hier, weshalb in das Baß-System entsprechende Hinweise eingetragen wurden.

II. Zur Edition

Obwohl es sich bei dem Erstdruck um eine verhältnismäßig moderne Quelle handelt, mußten einige zeitbedingte Gepflogenheiten des damaligen Druckbildes geringfügig abgeändert werden. Es handelt sich um die seinerzeit üblichen Punkte nach Überschriften, Tempo- und Besetzungsangaben, die nun weggelassen wurden, um die Umwandlung der Numerierung mit „No.“ im Erstdruck in die zeitgemäßere „Nr.“ sowie die Spielanweisungen „C. Ped.“ bzw. „S. Ped.“ zu „c. Ped.“ bzw. „s. Ped.“ Des weiteren

¹ Vgl. das Vorwort.

² Die Stimmbezeichnungen sind jeweils immer nur in der ersten Akkolade eines jeden Teils abgedruckt.

³ Zum Beispiel die überflüssige Trennstriche in den Takten 42/43 von Nr. 4 (*cor – meum* statt richtig: *cor meum*) oder in den Takten 17/18 von Nr. 5 (*cordi – meo* statt richtig: *cordi meo*), aber auch der sich wiederholende Druckfehler *confoveri* (statt richtig: *consoveri*) in den Takten 47/48 bzw. 49/50 von Nr. 7.

wurde naheliegenderweise die Angabe der Alternativbesetzung zur Orgel, die „Physharmonika“, zu Beginn der Akkoladen weggelassen, da dieses Instrument für die Gegenwart keine Rolle mehr spielt. Auch der altertümliche Zusatz „M. M.“ (= Mälzels Metronom) für die Fixierung des Tempos konnte entfallen.

Die hier vorgelegte Neuveröffentlichung des Werks orientiert sich zuerst am Erstdruck (= E), da nur dort alle Instrumente vertreten sind. Abweichungen des Autographs vom Erstdruck bzw. Änderungen beim Neudruck werden in den Einzelanmerkungen nachgewiesen, wobei Ergänzungen des Herausgebers entweder diakritisch in den Noten gekennzeichnet (hinzugefügte Bögen durch Strichelung, zusätzliche Akzidentien durch Kleinstich, Beischriften in Kursiv) oder aber im Kritischen Bericht genannt werden.

Die Textfassung der vorliegenden Neuedition folgt der heute liturgisch üblichen Form. Für den Neudruck mußten deshalb einige kleinere Änderungen vorgenommen werden, die aber (mit der Ausnahme von Änderungen in der Interpunktion und Orthographie) im Kritischen Bericht nachgewiesen sind.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Autograph, Cb = Kontrabaß, E = Erstdruck, IH = linke Hand und Pedal von Org (= unteres System), Org = Orgel, rH = rechte Hand von Org (= oberes System), S = Sopran, Va = Viola, Vc = Violoncello. Zitiert wird in der Reihenfolge Instrument, Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Noten oder Pausen). Alle Angaben ohne Quellenangabe sowie diejenigen zu den Streichern beziehen sich ausschließlich auf den Erstdruck.

1. Stabat Mater

- | | | |
|--------------------------|-----------|--|
| 6 | Org rH 1 | Überbindung nach T. 7 fehlt in E (wahrscheinlich wegen Akkoladenwechsel vergessen, dennoch in T. 7 aufgenommen) und in A |
| 9 | Org rH/IH | Überbindung nach T. 10 fehlt in E; in A vorhanden |
| 16 | Org rH 4 | A: <i>b</i> |
| 32 | Org rH | A: erst Halbe Pause, dann Akkord als Ganze Noten |
| 38 | Org | Anweisung <i>c[on] Ped.</i> nicht vorhanden; in A erst in T. 40 |
| 46 | Org rH | A: nur <i>as-as-as-g-g-f</i> |
| 52 | Vc I 1 | <i>f</i> |
| 52 bis Schluß Org vor 54 | Org | A: keine dynamischen Angaben
A: hier noch zwei weitere, später vom Komponisten gestrichene Takte |



54 Va I+II Schlüsselwechsel zu Taktbeginn nicht notiert

2. O quam tristis

- | | | |
|-------|----------|---|
| 5 | Org | A: <i>p</i> erst in T. 11 |
| 17 | S II 1 | Überbindung vom Vortakt wegen Seitenwechsels nicht wieder aufgenommen |
| 31 | Org | Spielanweisung „S.[enza] Ped.“ nur in A |
| 42 | Org rH 2 | A: im Akkord zusätzlich noch <i>c</i> ¹ enthalten (übergebunden nach T. 43, hier Ganze Note) |
| 49 | S II | A: identisch mit T. 48 |
| 61+65 | Org IH | jeweils als obere Note nur Ganze Note <i>fes</i> ⁷ |
| 62+66 | Vc I | Notation jeweils als Halbe Note mit angebundener Viertelnote |
| 66 | Va I 1 | <i>g</i> ¹ - <i>as</i> ⁷ ; Ausgabe gleicht an die Stimmführung der Orgel an |

- | | | |
|-------|----------|--|
| 75/76 | Org rH | übergebundene Note <i>des</i> ¹ nicht in A |
| 76 | Org rH | Halbe Note <i>c</i> ¹ der Mittelstimme nicht in A |
| 76 | Org IH 1 | obere Note <i>as</i> ; Ausgabe gleicht an Vc I an |

3. Quis est homo

- | | | |
|----|----------|---|
| 3 | Org IH | A: Mittelstimme (<i>as-c</i> ¹ - <i>d</i> ¹) wie Vc I |
| 8 | Org IH 1 | A: im Akkord kein <i>des</i> |
| 15 | Org | A: Spielanweisung <i>c. Ped.</i> erst in T. 16 |
| 21 | Org IH | Akkord <i>f-des</i> (punktierte Halbe Noten); Ausgabe folgt A (zugleich Angleichung an Vc II bzw. Cb) |

4. Pro peccatis

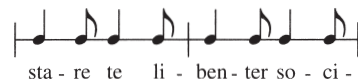
- | | | |
|----|----------|--|
| 10 | S I 3 | A: <i>ces</i> ² |
| 14 | Org rH | Überbindung nach T. 15 nicht in E; Ausgabe folgt A (zugleich Angleichung an Va II) |
| 16 | Org rH | Überbindung nach T. 17 nicht in E; Ausgabe folgt A (zugleich Angleichung Va II) |
| 30 | Org rH 2 | Akzent nach A ergänzt |
| 31 | Org rH 2 | <i>f</i> nach A ergänzt |
| 37 | Org | Spielanweisung „s. Ped.“ nach A ergänzt |
| 48 | Vc I 1 | <i>g</i> ¹ |

5. Sancta mater

- | | | |
|-------|----------|---|
| 6/7 | Org | <i>cresc.</i> nicht in A |
| 19 | Org rH | Überbindung nach T. 20 nach A ergänzt |
| 20 | Org | A: „s. Ped.“ erst in T. 21 |
| 21 | Org rH 4 | A: <i>as</i> ⁷ punktiert und doppelt gehalst |
| 23 | Org rH | Überbindung <i>g</i> ¹ - <i>g</i> ¹ nicht in A |
| 25 | Org IH 2 | A: <i>es</i> doppelt gehalst |
| 30 | Va II | Überbindung nach T. 31 (<i>as</i> ⁷ - <i>as</i> ⁷) nicht in E |
| 34/35 | S I | Decrescendo-Gabel nicht in A |
| 40/41 | S I | A und E: das Wort „pie“ entfällt, und die Textverteilung lautete |



- | | | |
|-------|--------|--|
| 51 | Org rH | A: Pausentakt |
| 51 | Org IH | E: Bindung nach T. 52 ab <i>ces</i> wegen Seitenwechsel nicht wieder aufgenommen; Überbindung nach T. 52 (<i>des</i> ¹ - <i>des</i> ¹) gemäß A ergänzt |
| 52 | Org rH | A: 4 Achtelpausen, dann wie E |
| 52 | Org IH | A: erster Akkord ohne <i>as</i> |
| 54/55 | S I | A und E: Textierung |

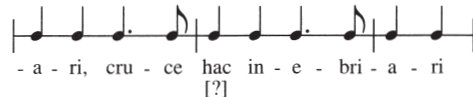


6. Virgo virginum

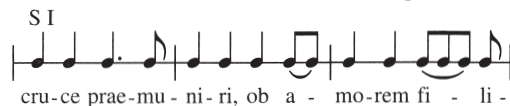
- | | | |
|-------|--------|---|
| 33-35 | Org IH | Überbindungen (<i>f</i>) nach A ergänzt |
| 40 | Org IH | A: Schlußakkord ohne <i>d</i> und A |

7. Fac me plagis

- | | | |
|-------|-----------|--|
| 1 | Org IH 2 | Auflösungszeichen nach A ergänzt |
| 12-14 | S I; S II | A: ursprüngliche Textierung (von 2. Hand gestrichen) |



- | | | |
|-------|-----------|---------------------|
| 13-18 | S I; S II | A und E: Textierung |
|-------|-----------|---------------------|



- | | | |
|----|-----------|--|
| 16 | Vc I; Cb | unterschiedliche Baßeinsätze im Vergleich zur Org tatsächlich wie hier angegeben |
| 20 | S II; Org | A: <i>a tempo</i> bereits in T. 18 |
| 49 | Org | „c. Ped.“ nach A ergänzt |

- 51 Org IH A: Ganze Note C fehlt
 55 Va I 1 E: Notation als Halbe Note mit angebundener Viertelnote
 55 Org rH 1 A: Akkord notiert als getrennte Viertelnoten c^3/c^2 und Halbe Noten c^3/c^2
 59 Vc II; Cb; Org IH E: Notation jeweils Halbe Note mit angebundener Viertelnote (für Org so auch in A)
 69 Org rH/IH Überbindungen nach T. 71 gemäß A ergänzt
 nach 74 S I; S II; Org A: ab hier zunächst nur 3 Takte bis Schluß (s. anschließendes Notenbeispiel), die aber vom Komponisten wieder gestrichen und durch die in E verwendeten 5 Takte ersetzt wurden

The image shows a musical score for three parts: Soprano I (S I), Soprano II (S II), and Organ (Org). The Soprano parts are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics for both are "[A.] men, a - - - men." The Organ part is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features complex chordal textures with many tied notes, particularly in the right hand.

- 77 Org IH 2 E: Bindung nach T. 78 erst ab 3; Änderung gemäß A

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
 Partitur (Carus 40.773), Chorpartitur (Carus 40.773/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.773/19).

The following performance material is available for this work:
 full score (Carus 40.773), choral score (Carus 40.773/05), complete orchestral material (Carus 40.773/19).

Stabat Mater

op. 168

1. Stabat Mater dolorosa

Franz Lachner
1803–1890

Moderato $\text{♩} = 66$

Soprano I

Soprano II

Viola I

Viola II

Violoncello I

Violoncello II

Contrabbasso

Organo

Principale

senza Ped.

con Ped.

Sta - bat Ma - ter

Aufführungsdauer / Duration: ca. 20 min.

© 1999 Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.773

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

Herausgeber:
Georg Günther

14

do - lo - ro - sa, do - - lo - ro - -

p Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa, do - -

p

c. Ped.

19

sa

mf

lo - ro

mf - - - - - cem

jux - ta

p

p

s. Ped.

c. red.

la - cri - mo - sa, jux - ta cru - cem la - cri -
 cru - - - - - cem la - cri - mo - sa, jux - ta

mo - sa, dum pe - i - li - us.
 cru - cem la - c. sa, dum pen - de - bat

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

Cu - jus a - ni - mam ge - men - tem, con - tri -
 Fi - li - us. Cu - jus a - ni - mam ge -

s. Ped.

sta - tam et do - trans - i - vit
 men - tem, con - tri et do - len - tem,

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

45

gla - di - us, per - trans - i - vit

per - trans - i - vit gla - di - us, per - trans -

mf p

mf

mf

Ped.

* Vgl. die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht

50

gla - di - us.

i - vit gla - di -

f p

f p

f p

f Princip.

c. Ped.

2. O quam tristis

Andante ♩ = 100

Soprano II solo

Princip.

s. Ped.

This section contains the musical score for the Soprano II solo and the piano accompaniment. The piano part consists of five staves (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The key signature has three flats. The vocal line is marked 'Soprano II solo'. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with dynamic markings of *p* (piano) throughout. The section concludes with a 'Princip.' (Principale) marking and a 's. Ped.' (sostenuto) instruction.

11

O quam tri - stis et af - fil - la be - ne - di - cta

s. Ped. c. Ped.

This section continues the musical score, starting at measure 11. It includes the vocal line with the lyrics: "O quam tri - stis et af - fil - la be - ne - di - cta". The piano accompaniment continues with five staves. Dynamic markings of *p* are used. The section ends with a 'c. Ped.' (crescendo) instruction.

Ma - ter U - ni - ge - ni - ti! Quae mae - re - bat et do - le - bat,

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

p

s. Ped.

pi - a Ma - ter, pi - a de - bat na - ti poe - nas,

f

p

cresc.

mf

mf

mf

pp

pp

pp

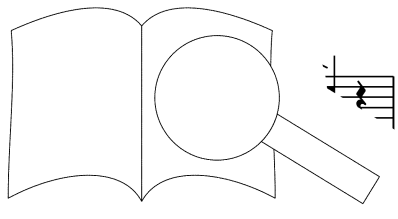
pizz.

p

pp

c. Ped.

s. Ped.



na - ti - poe - nas in - cly - ti.

p

mf *sf* *f*

mf *sf* *f*

mf *sf* *f*

mf *sf* *f*

Princip.

mf

s. P

et af - fli - cta fu - it

p

cresc. *p*

cresc. *p*

cresc. *p*

cresc. *p*

Copl.

c. Ped.

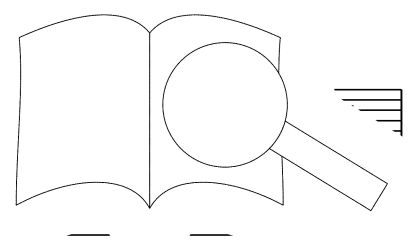
s. Ped.



il - la be - ne - di - cta Ma - ter U - ni - ge - ni - ti!

Ped.

Quae mae
pi - a Ma - ter, pi - a



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

70 *p* *cresc.* *ritard.*

Ma - ter, dum vi - de - bat na - ti poe - nas in - - cly -

ppp

ppp

ppp
pizz.

ppp

pp

c. Ped.

77 *a tempo*

ti.

p

p

p

p

p
arco

p

s. Ped. *c. Ped.*

3. Quis est homo

Andante con moto ♩ = 80

Soprano I *p* cresc. *f*
Quis est ho - mo qui non fle - ret, Chri - sti Ma - trem

Soprano II *p* cresc. *f*
Quis est ho - mo qui non fle - ret, Chri - sti Ma - trem

p *f*

Copl.

s. Ped.

7

si vi - de - ret in ci - o? Quis non

si vi - de - ret in pli - ci - o? Quis non

p *p*

Ped. s. Ped.

13

cresc. *f*

pos - set con - tri - sta - ri, Ma - trem Chri - sti con - tem -

cresc. *f*

pos - set con - tri - sta - ri, Ma - trem Chri - sti con - tem -

p *f*

c. Ped.

19

pla - ri do - len - - - - - li - o?

pla - ri do - len - - - - - cun - - - - - li - o?

p

PROBENPARTITUR

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

4. Pro peccatis suae gentis

Andante quasi Adagio ♩ = 80

The musical score consists of several systems. The top system shows the vocal line with the lyrics "Pro pec - ca - tis su - ae" and a piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The second system features a vocal line with the lyrics "gen - tis, pro pec - ca - tis su - e - sum in tor - men - tis, et fla -" and a piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The third system features a vocal line with the lyrics "Pro pec - ca - su - a - dit Je - sum in tor - men - tis, et fla -" and a piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The score also includes markings for "Princip.", "c. Ped.", and "s. Ped.". A large watermark "PROBENFÜR" is overlaid on the score, along with the text "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

11

mf

gel-lis sub-di-tum. Vi-dit

gel-lis sub-di-tum. Vi-dit su-um dul-cem na-tum mo-ri-en-do de-so-la-tum,

s. Ped.

17

su-um dul-cem na-tum mo-ri-en- .am, vi-dit dul-cem su-um

vi-dit dul-cem su-um

cresc.

cresc.

cresc.

Ped.

s. Ped.

na - tum mo - ri - en - do de - so - la - tum, dum e - mi - sit spi -

na - tum mo - ri - en - do de - so - la - tum, dum e - mi - sit spi -

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

s. Ped.

ri - tum. E - ja

ri - tum.

cresc.

p

p

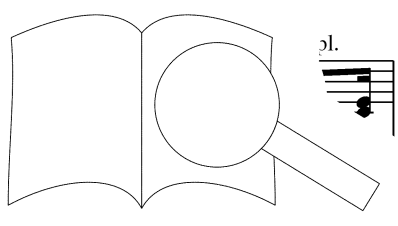
Princip.

mf

cresc.

f

Ped.



PROBENPARTITUR

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

34

Ma-ter, fons a - mo - ris, e - ja Ma - ter, fons a - mo - ris, me sen - ti - re vim do -

E - ja Ma - ter, fons a - mo - ris, me sen - ti - re vim do -

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *mf* *p*

p *cresc.* *mf* *r*

p *cresc.* *cresc.*

cresc.

c. Ped.

39

lo - ris fac, ut te - cum lu - ge - am. - de - at cor me - um in a -

lo - ris fac, ut te - cum lu - ge ar - de - at cor me - um in a -

cresc.

p *p* *p*

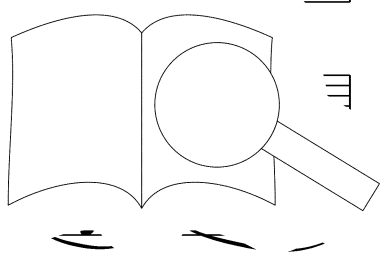
p *pizz.*

p

Ped. s. Ped.

PROBENPARTEI

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



man - do Chri - stum De - um, ut si - - - bi com - pla - - ce -

man - do Chri - stum De - um, ut si - - - bi com - pla - - ce -

am.

am.

cresc.

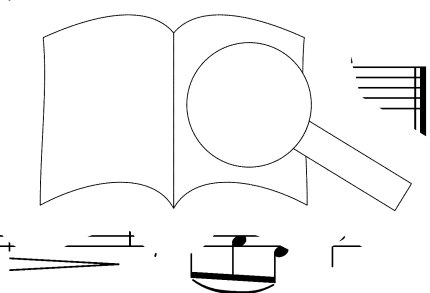
cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Ped.



PROBENPARTIUR

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

5. Sancta Mater, istud agas

Andantino $\text{♩} = 96$

Soprano I solo

p *cresc.* *cresc.* *p* *p* *p* *Princip. mf* *cresc.*

s. Ped. c. Ped. s. Ped.

7 *p* i - stud a - gas,

p Copl.

Ped. s. Ped.

cru - - ci - fi - xi fi - - ge pla - gas cor - - di

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

Ped.

me - - o va

sf

sf

sf

sf

p *p*

s. Ped.

PROBEPARTITUR

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

p *cresc.*

Tu - i na - ti vul - ne -

sf *p* *cresc.*

sf *p* *cresc.*

sf *p* *cresc.*

sf *p* *cresc.*

sf *p* *cresc.*

sf *p* *cresc.*

Ped. ed.

ra - ti, tam di - me pa - ti,

p

p

p

p

p

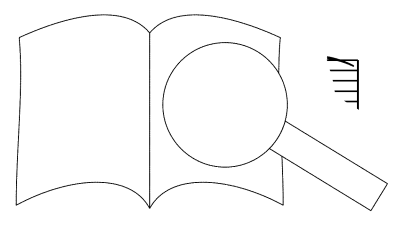
p

p

Ped.

PROBENPARTITUR

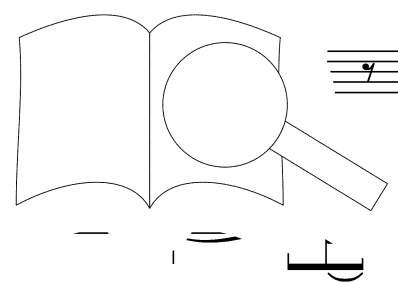
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



po - nas — me - - cum di - - vi - de.

Fac — me pi - - e fle - re,

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

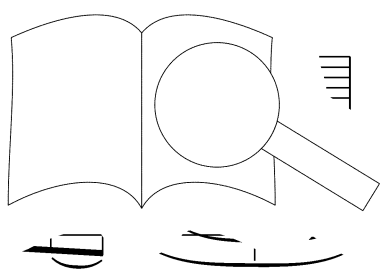


cresc.

cru - - ci - fi - xo con - do - - le - re

f do - - nec e - - gr *p* xe - ro. Jux - ta

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

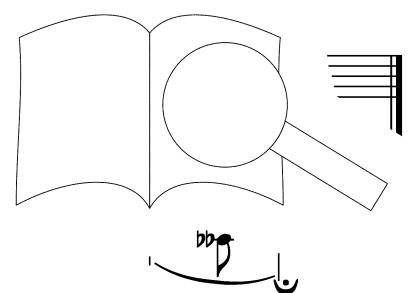


cru - cem te - cum sta - re, et me ti - bi so - ci - a - re in plan - ctu de -

cresc. *f* *p*

si - - de - ro.

pp *pp* *ritard.*



6. Virgo virginum praeclara

Andantino ♩ = 76

Soprano I

Soprano II

Vir-go vir-ginum prae-cla-ra, mi-hi

Copl.

s. Ped.

10

jam non sis a-ma-ra:

Vir-go vir-gi-num

Princip.

s. Ped.

c. Ped.

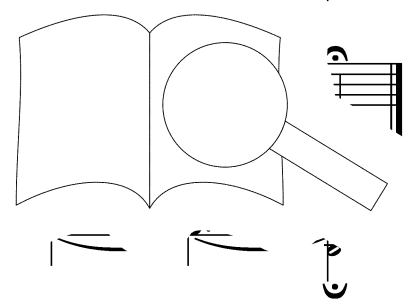
prae - cla - ra, fac me te - cum plan - ge - re. Fac ut por - tem Chri - sti mor - -

s. Pe

tem, pas - si - a - tem et pla - gas re - co - le - re.

pp

c. Ped.



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

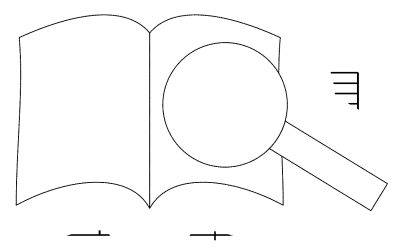
7. Fac me plagis vulnerari

Allegro moderato ♩ = 76

Princip.
c. Ped.

Fac
- ri, fac me cru - ce in - e - bri -
ta - la - ne - ra - ri, fac me cru - ce in - e - bri -

Princip.



14 *più lento*

p
a - ri, et cru - o - re Fi - li - i.

a - ri, et cru - o - re Fi - li - i.

più lento
Copl.

p

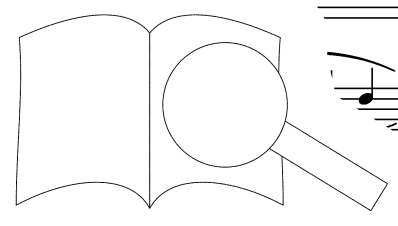
s. Ped. c. Ped.

20 *a tempo*

p
In - flam - ma - - tus et te, Vir - go, per te, Vir -

p
In - flam - ma - tus per te, Vir - go, per te,

a



go, sim de - fen - - - sus in di - e, in di - e ju -
 Vir - go, sim de - fen - - - sus in di - e, in di - e ju -

pp

di - - - ci - i.
 di - ci - i.

Princip.

c. Ped.

41

Fac me cru - ce cu - sto - di - ri, mor - te Chri - sti prae - mu -
 Fac me cru - ce cu - sto - di - ri, mor - te Chri - sti prae - mu -

s. Ped. c. Ped.

47

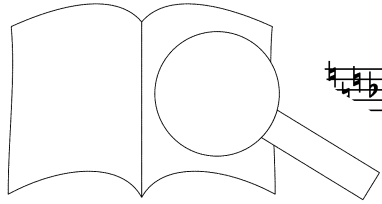
più lento

ni - ri, con - fo - ve - ri gra - ti - a.
 ni - ri, ve - ri gra - ti - a.

p *p* *p* *p*

p *Copl.*

s. Ped. c. Ped.



52 a tempo

p *cresc.*

Quan-do cor - - pus mo - - ri - e - tur, fac ut a - ni-mae do - -

Quan - do cor - pus mo - ri - e - tur, fac ut a - ni-mae do - -

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

a tempo

s. Ped.

59

ne - tur Pa - ra - di - si

ne - tur Pa - ra - di - s.

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

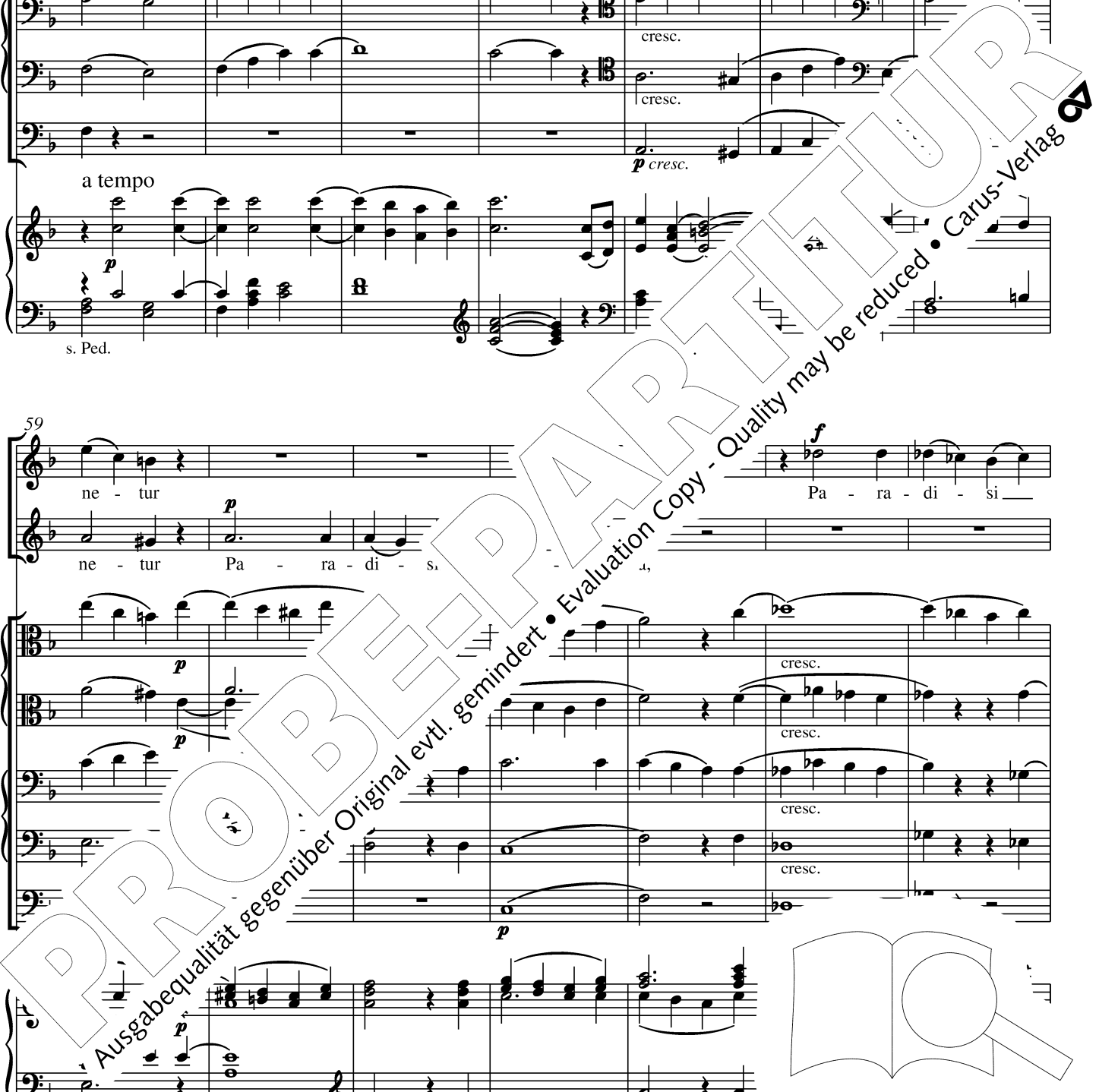
p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

s. Ped.



66

glo - ri - a, Pa - ra - di - si glo - ri - a. A - - -
 Pa - ra - di - si glo - ri - a. A - - -

Princip.
 Copl.
 c. Ped.

73

men, a - - - - men, n, a - men, a - men.
 men, a - - - - men, men, a - men, a - men.

Cc

PROBENPARTEUR

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