Franz Lachner

Requiem op. 146

per Soli SSATTB, Coro S
ed Orchestra
2 Oboi, 2 Clarinetti in
2 Corni, 2 Trombe,
2 Violini, Viola, V
e Contrabbass

herausg
Gerh

edited by
ba

Partitur / Full score

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

Carus 27.301

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos IV

Introitus – Kyrie
1. Requiem (Coro)
2. Kyrie (Coro)

Sequenz
3. Dies irae (Solo T, Coro)
4. Recordare (Solo A) 59
5. Confutatis (Coro) 68
6. Lacrimosa (Cor 77

Offertorium
7. Domine Co 91
8. Qu br 101
9. K ATB, 107
10. 118

Coro) 138
SSTB, Coro B) 148

1. Dei (Soli AT, Coro) 161

munio
4. Lux aeterna (Soli SATTB, Coro) 172

Kritischer Bericht 181

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 27.301), Klavierauszug (Carus 27.301/03),
Chorpartitur (Carus 27.301/05),
14 Harmoniestimmen (Carus 27.301/09),
Violino I (Carus 27.301/11), Violino II (Carus 27.301/12),
Viola (Carus 27.301/13), Violoncello (Carus 27.301/14),
Contrabbasso (Carus 27.301/15).

CD-Einspielung mit den Kammersolisten Augsburg
unter Leitung von Hermann Meyer (Carus 83.178)

Available on CD with the Kammersolisten Augsburg conducted by Hermann Meyer (Carus 83.178)

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

Vorwort

Der romantische Musiker Franz Lachner gehört zu jener Gattung von so genannten „Kleinmeistern“ des 19. Jahrhunderts, mit denen der Kunstfreund heutzutage noch immer nichts Rechtes anzufangen weiß. Man kennt Lachners Namen und kennt Lachner trotzdem nicht. Man ordnet ihn allenfalls musikgeschichtlich ein als klassizistischen Kontrahenten des „neudeutschen“ Richard Wagner, vermag aber kaum ein paar Werke von ihm aufzuzählen, geschweige denn markante Themen aus Lachner'schen Kompositionen aus dem Stegreif vorzusingen oder vorzuspielen.

Dass Franz Lachners kompositorisches Werk ziemlich rasch unterging, ist zum größten Teil bestimmt nicht mangelnder künstlerischer Qualität zuzuschreiben. Vielmehr sorgten Richard Wagner und seine dirigierenden Anhänger dafür, dass die Kompositionen des konservativen Wagner-Gegners Lachner von den Konzertpodien und Opernbühnen verschwanden. Zudem muss man festhalten, dass Lachner primär Dirigent und erst sekundär Komponist war, was hier nicht als Kritik zu verstehen ist.

Betrachtet man Franz Lachners Wurzeln, erstaunt dieses nicht: Er stammt aus einer altbayerischen Organistendynastie. Geboren 1803 in Rain am Lech (Oberbayern) als Sohn des Organisten Anton Lachner erhielt er schon früh von seinem Vater eine vielseitige musikalische Ausbildung. Neben dem Klavier- und Orgelspiel lernte der junge Franz sowohl Geige und Violoncello als auch Waldhorn und erhielt Gesangsunterricht. Seine Kindheit war allerdings von sehr beengten sozialen Verhältnissen geprägt: Die Eltern Lachn[illegible] lebten mit ihren sechzehn Kindern im ehemaligen st[illegible] schen Organistenhäuschen am Rainer Kirchplatz, das h[illegible] te als Lachner-Museum eingerichtet ist. Nicht [illegible] sechs der Kinder Anton Lachners wurden spä[illegible] siker. Besonders die drei Brüder Vinzenz (g[illegible] badischer Hofkapellmeister in Mannheim), Ig[illegible] direktoren- sowie Kapellmeister[illegible] in [illegible] Deutschland und Schweden) und [illegible] geschichte eingegangen. Dies[illegible] zweiten Ehe des Vaters mi[illegible] Schulmeistertochter Ma[illegible] bei Nördlingen hervor.

Der älteste und [illegible] erwähnten Brüder war F[illegible] begann er seine schulische u[illegible] an der Königlichen S[illegible] der Donau. Schon als Gyr[illegible] olgreich im Komponieren. B[illegible] sich jedoch am Gymnasium [illegible] um Beamten oder Geistlichen [illegible] nach dessen Tod die Mutter Musi[illegible] ließ die Schule vorzeitig, um sich ganz [illegible] zu können, und versuchte in der königlichen [illegible] Haupt- und Residenzstadt München sein [illegible] hielt er sich mit Aushilfen über Wasser – als Mus[illegible] er war der noch unbekannte Franz Lachner kaum gefragt und kein Verleger nahm seine frühen Kompositionen an. Im Orchester des Isartortheaters vertrat er verhinderte Instrumentalisten oder spielte für einen Hungerlohn in verschiedenen Münchner Kirchen die Orgel. Kaspar Ett, der Organist von St. Michael, erkannte die hohe Begabung Lachners und gab ihm unentgeltlich Unterricht in Musiktheorie und Orgel.

Vom niedrigen Niveau des Münchner Musiklebens enttäuscht, zog es Franz Lachner bald in die Musikmetropole Wien, wo Beethoven und Schubert lebten. Dort bewarb er sich um die Organistenstelle an der lutherischen Kirche in der Dorotheergasse. Nach dem Vorspiel beurteilten ihn die Preisrichter einhellig mit „optime“ und wenig später war der Katholik Franz Lachner wohlbestallter Organist an der evangelischen Kirche mit einem Jahresgeha[illegible] Gulden.

Lachner fand in seiner Wiener Ze[illegible] schluss an die Musikwelt. Er nah[illegible] organisten Simon Sechter [illegible] und gehörte wie sein Br[illegible] Freundeskreis. „Wir w[illegible] erzählte Lachner später [illegible] Schubert, „spielten einand[illegible] mpositionen vor und tausc[illegible] An[illegible] ber mit größter Offenheit [illegible] [1] In den bürgerlichen Sa[illegible] La[illegible] che Klavierlieder aufgefüh[illegible] horn oder Fagott als oblig[illegible] Ansehen als Komponist [illegible] de[illegible] ufte des 19. Jahrhunderts vor [illegible] ositionen, die empfindsame Theme[illegible] desruhe, Liebesschwärmen oder [illegible] handelten.

[illegible] gen Eindruck in seiner Wiener Zeit hinter[illegible] chner die persönliche Begegnung mit Beethoven [illegible] war von der Hoheit seiner Erscheinung, seinem [illegible] ischen Auftreten und der unmittelbaren Nähe seiner [illegible] posanten Persönlichkeit in solchem Grade aufgeregt und erschüttert, dass ich geraume Zeit brauchte, bis ich wieder in ruhige Verfassung kam.“[2] Fasziniert vom Stil der Wiener Klassik, orientierte sich Lachner nun an Haydn, Mozart und Beethoven, erfüllte aber die klassische Form mit romantisch-gefühlvollem Ausdruck, wie es auch Schubert tat. Grundlage vieler seiner Werke ist zugleich die Polyphonie Bachs und Händels. So entwickelte sich Franz Lachner zu einem „klassizistischen Romantiker“, der klassische Form, barocke Fugentechnik und romantische Gefühlswelt zu einem unverkennbar persönlichen Stil miteinander verschmolz. Er schrieb in Wien u. a. die Kantate *Die vier Menschenalter* und das Oratorium *Moses* mit Texten von Gabriel Seidl und Franz Grillparzer.

Schon in Wien profilierte sich Lachner allerdings nicht nur als Komponist, sondern auch als Dirigent. Bereits mit 23

[1] Zitiert nach: Harald Johannes Mann, *Die Musikerfamilie Lachner und die Stadt Rain*, Rain am Lech 1989, S. 53.
[2] Ebda., S. 54.

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

Jahren war er Vizekapellmeister und rückte mit 25 zum 1. Kapellmeister an der K.u.K. Hofoper am Kärntner Tor auf. Nach kurzer Zeit feierten die Wiener ihn als die neue große Dirigierbegabung im Opernhaus und im Konzertsaal. Sein Biograph Otto Kronseder schreibt:

> Lachner war […] zum Dirigieren wie geboren. Ruhig, bestimmt und fest, frei von aller Affektation führte er den Taktstock. Die größten Chor- und Orchestermassen überblickte sein rasches Auge. Kein Ton entging dem scharfen Ohr. In energischer Sicherheit, die den reichen Vorrat an Kraft ahnen ließ, stand die untersetzte Gestalt am Dirigentenpult. Allgegenwärtig schwebte sein Geist über dem Ganzen.[3]

1834 übersiedelte Lachner mit seiner Frau Julie, einer Wiener Kaufmannstochter, nach Mannheim, wo man ihm unter günstigen Bedingungen die Leitung der großherzoglich-badischen Hofoper übertragen hatte. Für Lachner sollte Mannheim nur berufliche Zwischenstation sein. Es zog ihn wieder zurück nach München, wo er jetzt kein Unbekannter mehr war.

Auf Einladung der Münchner Hofmusikintendanz dirigierte er im April 1835 ein Akademiekonzert im „Odeon", bei dem seine zweite Symphonie tosenden Beifall erntete. Graf Seinsheim, einflussreicher bayerischer Minister, empfahl Lachner dem bayerischen König Ludwig I, und dieser setzte ihn nach der Pensionierung des Hofkapellmeisters Hartmann Stuntz als dessen Nachfolger ein.

Am 1. Juli 1836 trat Lachner seine Lebensstellung als königlich-bayerischer Hofkapellmeister in München an, wo er durch die dreifache Verpflichtung ans Hoftheater, an die Allerheiligen-Hofkirche und ans „Odeon" große Verantwortung trug. Entsetzt von der oberflächlichen, ja geschmacklosen Gestalt des Münchner Konzertwesens machte Lachner es sich zur Aufgabe, Münchens K… leben durchgreifend zu reformieren. Zunächst … er, die Disziplinlosigkeit der Hofmusiker zu kurie… Musiker akzeptierten die hohen Ansprüche des … Kapellmeisters, viele Widerspenstige … langen Auseinandersetzungen einsic… nachgiebige mussten schließlich d… wonnene Leistungssteigerung … Lachner in seinem radikaler… gabe bestand darin, nur … hen. Von großer klassisc… an den Konzertabenden b… en. An so genannte „dekla… e" Akademien gewöhnt, in … mermusikwerken, instru… Liedern und Duetten heit… reute, waren die Konzertb… ammgestaltung Lachners s… e dem Publikum komplet… ische Symphonien und Solo… nzerten mit Potpourri-Charakter. ein… sen des Interesses an Lachners Kon… ze… losung der „Musikalischen Akademie" als … onzerte. Allen widrigen Umständen zum Trotz re… erte Lachner willensstark, konsequent und zielstrebig das Münchner Konzertleben. 1839 organisierte Lachner die „Musikalische Akademie" neu und wurde ihr alleiniger Leiter. Der Erfolg ließ nicht lange auf sich warten: Bald wurde das Publikum mit Lachners Programmgestaltung vertraut und strömte schließlich begeistert zu den Symphoniekonzerten. Unter Lachners Stabführung erlebten die Konzertbesucher Meisterinterpretationen. Lachner begründete in München eine moderne Vortragsfolge im Symphoniekonzert. Im ersten Teil dirigierte er eine Ouvertüre oder ein Solokonzert, im zweiten Teil eine Symphonie. So kamen nach und nach alle neun Beethoven-Symphonien, Symphonien von Mozart oder Mendelssohn sowie eigene Symphonien zur Aufführung. Auch große Oratorien wie Bachs *Matthäuspassion* (als Münchner Erstaufführung) oder Haydns *Jahreszeiten* sowie große Chorwerke von Händel, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Bach oder Haydn, die vor ihm in München nicht zu hören waren, standen auf dem Programm. So führte L… die Odeonskonzerte in wenigen Jahren zu bisher… Qualität.

Auch um die Münchner Hofope… schlecht bestellt. Es fehlte – nicht… Bezahlung – an qualifizierten … fähigen Opernchor. Dies h… er… epertoire und geringe P… zu… chner schulte die vorhande… Sänger ausfindig, deren A… ls … klich erwies, und unterrichte… er… ch. So schuf er sich ein Op… land des späten 19. Jahrh… wa… die Vergrößerung des O… w… teres Repertoire-Spektrum… chner … s vorhandene Repertoire auf … r Aufführung an, z. B. *Kreutz*-N… *…ada*, Bellinis *Nachtwandlerin*, *…njumeau* oder Meyerbeers *Hugenotten*. … nwerke von Lortzing, Marschner, Flo… d und Nicolai. Sogar die frühen Opern … pielers Wagner, wie *Tannhäuser*, *Lohengrin* … *egende Holländer*, studierte er, weniger aus … ien als aus Gründen einer Kapellmeisterdisziplin, … achner pflegte auch die älteren Opern von Gluck, …tersdorf, Mozart, Cherubini, Spohr, Weber und Rossini. Mit vier eigenen Bühnenwerken leistete er einen eigenen Beitrag zur romantischen Oper. Auf die noch in Wien entstandene *Bürgschaft* folgten in München *Alidia*, *Catharina Cornaro* und *Benvenuto Cellini*. Mit *Catharina Cornaro* erwarb Lachner sogar als Musikdramatiker einen internationalen Ruf. Nach seiner Uraufführung in München Anfang Dezember 1841 wurde das Werk an zahlreichen deutschen und ausländischen Bühnen gespielt, überall mit durchschlagendem Erfolg. So hob Lachner das Konzertleben der bayerischen Haupt- und Residenzstadt auf ein bislang nicht gekanntes künstlerisches Niveau.

Auch als Musikpädagoge war Lachner vorzüglich und begehrt. Zu seinen Schülern zählten unter anderem die Komponisten Josef Gabriel Rheinberger und Engelbert Humper-

[3] Otto Kronseder, *Franz Lachner. Eine biographische Skizze zur Erinnerung an seinen hundertsten Geburtstag* (= *Monatsschrift des Historischen Vereins von Oberbayern*, 4. Jahrgang, 2. und 3. Heft 1903), S. 11.

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

dinck, um deren materielles Wohl er sich rührend kümmerte. Hinter dem unnachgiebigen, unerbittlichen Diktator am Dirigentenpult im Dienste der Kunstinterpretation steckte nämlich ein gemütlicher, humorvoller Altbayer, ein geselliger, leutseliger und gütiger Mann, der anderen Menschen half, wo er nur konnte.

Trotz starker Beanspruchung durch Kapellmeisteramt und Unterrichtstätigkeit fand Lachner immer wieder Muße zu komponieren. Unter seinen 325 Tonschöpfungen finden sich geistliche und weltliche Werke, Vokal- und Instrumentalkompositionen, Orchester- und Kammermusik.

Als überzeugter Klassizist musste sich Lachner auch mit einer musikalischen Strömung auseinander setzen, die seinen Kunstidealen zuwiderlief: der „Neudeutschen Schule" um Liszt und Wagner. Als nach dem Regierungsantritt Ludwigs II. (1864) Richard Wagner und die Neudeutschen in München mehr und mehr die Oberhand gewannen, reichte Lachner 1866 seine Pensionierung ein, erhielt aber nur einen von Jahr zu Jahr verlängerten Urlaub, den er rastlos mit Kompositionstätigkeit ausfüllte. Vom Münchner Publikum enthusiastisch verehrt, verpasste dieses keine Gelegenheit, ihm mit feurigen Ovationen zu zeigen, dass es die Ereignisse, die den Meister gezwungen hatten, sich zurückzuziehen, in keiner Weise guthieß. Kurz vor seinem 65. Geburtstag wurde Lachner schließlich die Pensionierung gewährt. Am 26. Januar dirigierte er zum letzten Mal, und zwar Aubers *Die Stumme von Portici*, dieselbe Oper, mit der er sich vor fast 32 Jahren beim Münchner Publikum eingeführt hatte.

Nach seiner Pensionierung komponierte er fleißig weit
und dirigierte gelegentlich im „Odeon" eines seiner
chesterwerke. Der Künstler Lachner war Träger mehr
Ehrentitel und Ehrenabzeichen. Seit 1852 dur
„Generalmusikdirektor" nennen, ein Titel, d
II. extra für ihn schuf – in Verbindung mit ei
Gehaltserhöhung –, um Lachner nicht nach
Position des kaiserlich-königlichen
verlieren. Ebenfalls König Max I
für Kunst und Wissenschaft ur „Rit
Verdienstordens zum hl. M
cher Adelstitel verbund nun-
mehr „Franz von Lac ag ver-
lieh ihm die Münch Universität
den philosoph an seinem 80.
Geburtstag stadt München.
Trotz dieser l Au b Lachner schlicht
und be nde.

L d drei Söhne zu Grabe gelei-
überlebte ihn. Sie heiratete in
er- bzw. Fabrikantenfamilie Rie-
n ei dieser Familie verbrachte Lachner
lar ensabend. Nach knapp 22 Ruhestands-
nner am 20. Januar 1890 an der damals in
assierenden „Influenza" im Riemerschmid-
Hau er Maximilianstraße. In Anwesenheit einer schier unübersehbaren Trauergemeinde wurde er auf dem Alten Südlichen Friedhof zur Ruhe gebettet.

Neben der musikalischen Strömung der Neudeutschen und Wagnerianer galt Lachners Musik als konservativ und unzeitgemäß und geriet so in Vergessenheit. Dennoch verdiente eine beträchtliche Anzahl an Vokal- und Instrumentalwerken eine Wiederbelebung.

Im Jahre 1856, in dem ausgiebig Mozarts 100. Geburtstag gefeiert wurde, komponierte Franz Lachner das *Requiem in f* op. 146, das eines seiner bekanntesten und bedeutendsten Werke wurde. Die intensive Auseinandersetzung Lachners mit der Musik Mozarts durch das Mozartjahr legt nahe, dass Lachner zur Komposition des *Requiem* nicht durch einen persönlichen Anlass angeregt wurde.

Obwohl Lachners *Requiem* sich bei genauer Betrachtung als grundverschieden von demjenigen M weist, zeigt sich in ihm deutlich seine Moza Die Parallelen zu Mozarts Requiem-Vert der Texteinteilung und formalen C ähnlichen Behandlung einzelne Motive. In Lachners *Requier* kommt aber auch seine ten Meister der Vokalpoly n Pales-trina und Lasso zum

Die Uraufführ uie 2. April 1856 – Lachners C er im Rahmen eines Konzert nis mm im Münchner „Ode er ng in München im Jahre 18 ach einmal jährlich ein Konzert ste ten zu dürfen. Nun, nach 20 eser Vereinbarung erstmalig Gebra equiem wurden ausschließlich Werier aufgeführt: eine Orchesterouverche Terzette für Frauenstimmen, der 67. pelchor a cappella und nach der Pause sein as etwa eine Stunde dauert.

okalisten und Instrumentalisten der Hofkapelle, die chner laut Abmachung unentgeltlich zur Verfügung standen, wurden durch zahlreiche weitere Musiker, darunter Chorsänger der Hofoper, verstärkt. So belief sich allein die Zahl der Sänger auf etwa 250. Das Konzert wurde mit begeistertem Beifall aufgenommen und war einer der ganz großen Erfolge Lachners.

Nachdem Lachner 1829 in Wien die *Messe solenne* op. 52 komponiert hatte, kehrte er mit dem *Requiem* wieder zur Tradition der großen Orchestermesse zurück. Mit dieser großbesetzten Orchestermesse verließ er den engen Rahmen der Kirchenmusik, den er aufgrund der restaurativen Praxis an der Allerheiligen-Hofkirche gewohnt war. Dort pflegte Lachner einen A-cappella-Stil, der im Zusammenhang mit der überregionalen Reformbewegung der Kirche stand. Dem *Requiem* (1856) folgten zwei A-cappella-Messen sowie einige Propriums- und Offiziumsvertonungen, meist auch a cappella, selten mit Orgel.

Nicht nur wegen seiner Unvereinbarkeit mit den reformerischen Zielen der Kirche, sondern natürlich auch wegen Umfang und Besetzung der Komposition, war es unmög-

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

lich, das *Requiem* liturgisch zu verwenden. Doch gerade die Aufführung in einem „weltlichen“ Forum machte das Werk zu einer der bekanntesten Kompositionen Lachners.

Noch im Entstehungsjahr gab es mit der Münchner Hofkapelle mehrere Aufführungen, meist bei Trauer- und Gedenkfeiern oder aus Anlass von Mozarts Geburtstag. Auch noch nach Lachners Pensionierung wurde das *Requiem* häufig gespielt. Nachweislich fanden alle Aufführungen des *Requiem* im Konzertsaal und nicht in der Kirche statt.

Nach 1856 wurde das *Requiem* allerdings bis 1870 weder aufgeführt noch verlegt. Erst ein Konzert unter der Leitung von Josef Gabriel Rheinberger am 12. Dezember 1870, in dem dieser sein 1865 entstandenes *Requiem* (op. 60) uraufführte, inspirierte Lachner, sein eigenes *Requiem* wieder aufzugreifen. Anfang 1871 arbeitete er es um. Er ersetzte den bisherigen Schluss – eine Wiederholung der Kyrie-Fuge zum Text der *Communio* – durch einen neuen und übernahm die Übersetzung des lateinischen Requiem-Textes ins Deutsche, die Franziska von Hoffnaaß für das *Requiem* ihres Gatten J. G. Rheinberger geschaffen hat. Diese Übersetzung ist in der ersten Druckausgabe dem lateinischen Text unterlegt. Bereits im April 1871 schickte Lachner eine Partitur des *Requiem* nach Leipzig, wo das Werk noch im gleichen Jahr gedruckt und am 30. November und 7. Dezember unter Franz Lachners Leitung aufgeführt wurde. Diese beiden Aufführungen waren erst der Anfang einer Serie zahlreicher weiterer Aufführungen in bedeutenden Musikmetropolen wie Wien, Dresden, München, Berlin, Mainz und Hamburg.

Das *Requiem* nimmt in Lachners Schaffen eine äußerst wichtige Position ein. Es bedeutet die Rückkehr zur großer Orchestermesse, ist Ausdruck von Lachners Mozart-Verehrung, stellt den Wechsel seiner Kirchenmusik in de zertsaal dar und ist Gegenstand der nach seiner R rung eintretenden „Lachner-Renaissance“ in Le

Inhaltlich weist das *Requiem* Franz Lac sow servative, rückwärts gewandte Züge schrittliche Merkmale auf. Einers er der großen sinfonischen Vertor ze, der Orchesterbesetzung tte, 1816 in seinem berühmte allerdings ohne das dam mtam) mit den typischen uer Fugen oder der klassisc es *Recordare* an seine nun me gende Wiener Zeit an. In erung der Gesamtkompos er der Textabschnitte orient ungstradition der mehrst wobei als besonderes Vorauszumachen ist. Außerdem e kontrapunktischen Sätzen bzw. auf drei Stellen im *Requiem* erklingen Du ich zum *Kyrie* und zum *Quam olim* I und nehmen das mehrthematische Fugato zum *Judex e* d der strenge Kanon zu Beginn des *Benedictus*. Die frühen Biographen Lachners betonen immer wieder seine Beherrschung des strengen, kontrapunktischen Satzes. Der Rezensent der Münchner Uraufführung spielt hier die Kontrapunktik als konservatives Element gegen einen ungesunden Modernismus aus:

> Das Requiem, als das vom Komponisten in neuester Zeit geschriebene Werke, bildete die Krone der gebotenen Genüsse. Wir gehen nicht zu weit, wenn wir dieses an Kraft und Hoheit der Idee, so wie an Schönheit streng Kontrapunktischer Gestaltung überreiche Werk unmittelbar an das Cherubinische reihen, das nach dem Mozart'schen bisher für das vollendetste gehalten wurde. Fürwahr, die Erscheinung dieser genialen Schöpfung ist eine erfreuliche, namentlich in einer Zeit wie die unsrige, wo sich geistesarme Frivolität oder gespreizte Überspanntheit von Tag zu Tag breiter macht.[4]

Obwohl Lachner als Klassizist historische Vorbilder benutzte, gehört das *Requiem* in seiner Tonsprache und seinem Stil dem 19. Jahrhundert an. Melodieführ r-monisierung und Orchestrierung sind von Gehalt. Daher steht Lachner in den verw auf der Höhe seiner Zeit und war zu gleichsweise aktuell. Angesehene rühmten Lachner als überrager mann lobte ihn als den „talen sten unter den süddeutsch kowsky bezeichnete ihr Höhe der Kompositio achners *Requiem* kann (r Re zeitgenössischer Werke di gewertet werden, dass R Jahrhunderts im deutschsp ch künstlerisch von Bedeu n.[5]

Mün Gerhard Urban

[4] *Münchner Neueste Nachrichten* 1856, S. 1079f. (= Nr. 95 vom 4. April).

[5] Vgl. die gegenteilige Meinung bei: Ursula Adamski-Störmer, *Requiem aeternam. Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung,* Frankfurt am Main 1991 (= *Europäische Hochschulschriften* XXXVI/66).

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

Foreword

The romantic musician Franz Lachner is among that group of so-called "minor" masters of the 19th century whom music lovers today still do not know quite what to make of. One knows Lachner's name but not the personality. Historically, he can be categorized as a classicistic adversary to the "neo-German" Richard Wagner, but people would hardly be able to name a couple of his works, let alone sing or play prominent themes from Lachner's compositions off the cuff.

That Franz Lachner's compositional oeuvre was forgotten fairly quickly can, for the most part, definitely not, be ascribed to lack of artistic quality. Rather, it was Wagner and his conducting disciples who saw to it that the compositions of his conservative opponent disappeared from the concert platforms and opera stages. Furthermore it must be said that Lachner was a conductor first and a composer second – which in this case is not a criticism.

The above comments will be more understandable if one remembers Franz Lachner was descended from an old Bavarian dynasty of organists. Born the son of the organist Anton Lachner in Rain am Lech (Upper Bavaria) in 1803, he received a broad musical training from his father at an early age. In addition to piano and organ, the young Franz learned to play the violin and cello as well as the Waldhorn, and he took singing lessons. Certainly his childhood was marked by very restricted social circumstances: his parents and their sixteen children lived in the former city organist's cottage on the Kirchplatz in Rain, which is now a Lachner museum. No fewer than six of Anton Lachner's proge[ny] later became professional musicians. In particular the t[wo] brothers Vinzenz (court conductor to the Grand Duk[e] Baden in Mannheim), Ignaz (who held posts as [organ]tor and music director in Austria, Germany [and] and Franz have entered the annals of music [history]. three were children of the father's second [marriage] to Maria Anna Kunz, the highly musi[cal] daugh[ter] district schoolmaster from Reimli[ngen].

The eldest and most impor[tant] [child] as Franz. At the age of th[irteen] [he] demic and musical educatio[n] [stu]dies in Neuburg an der Don[au] school he successfully tri[ed]. Franz did not, however, fee[l] grammar school (lycée). His f[ather] [wa]nted to see a civil servant or clergy[man] [in] death Franz's mother allow[ed] [him]. He left school early in or[der] [to] devote himself to music and tried his luck in Munich at the court of the King of Bavaria.There [he] found temporary jobs – the as yet unknown Franz Lachner was scarcely in demand as a music teacher, [and] no publisher would take his early compositions. He [was] employed for indisposed players in the orchestra [of the] Court Theater or played the organ for a pittance in various Munich churches. Kaspar Ett, the organist of St. Michael's, recognized Lachner's great talent and gave him lessons gratis in music theory and the organ.

Disappointed by the low standards of musical life in Munich, Franz Lachner soon moved to the musical metropolis of Vienna, where Beethoven and Schubert were living. There he applied for the post of organist at the Lutheran Church in the Dorotheergasse. After his audition the judges unanimously awarded him an "optime", and soon the Catholic Lachner was well established as the organist at the Evangelical Church with an annual salary of 400 guilders.

During his Viennese period (1824–34) Lachner quickly established contacts in the world of music. He received lessons from Simon Sechter, the court organist, and from Maximilian Stadler, and like his brother Ign[az] [he] belonged to Schubert's circle of friends. "We w[ere] [a] set of friends," Lachner later said of his co[mpanion] Schubert, "playing our compositions to [each other] ings and exchanging views o[n] [music] frankness, from which we [all] numerous Lieder with pia[no] [for] bourgeois salons, sometim[es] cl[arinet] horn or bassoon as an obb[ligato] [ac]company[ing] [the] ment. His reputation as a c[omposer] [in] the 19th century was base[d] [mainly] on [songs] which dealt with such sentim[ental] [subjects] th[e] [sh]ort of friendship, infatuati[on] [and] sing[ing].

O[ne] [of] the most at[tractive] impression on Lachner in his [early] [years] was [the] personal encounter with Beetho[ven]. [He] was overwhelmed to such an extent by [the] [master's] appearance, his energetic manner, and [his] imposing personality that it took me [to] regain my composure."[2] Fascinated by the [classical] style, Lachner now modelled himself on [Mozart], Mozart, and Beethoven, but like Schubert he filled [the] forms with Romantic emotional expression. At the same time, many of his works are founded on the polyphony of Bach and Handel. Thus Franz Lachner developed into a "classicistic Romantic" blending classical form, baroque fugal techniques and Romantic emotion into a distinctly personal style. The works he wrote in Vienna include the cantata *Die vier Menschenalter* (The Four Ages of Man) and the oratorio *Moses* on texts by Gabriel Seidl and Franz Grillparzer.

While in Vienna Lachner was already emerging not only as a composer but also as a conductor. At the age of only 23 he was deputy conductor at the Imperial and Royal Court Opera "Am Kärntner Tor," and at 25 he was promoted to first conductor. Soon the Viennese public was celebrating him as the great new conducting talent in the opera house and concert hall. Otto Kronseder, his biographer, writes:

> Lachner was [...] a born conductor. He wielded the baton calmly, precisely and firmly, free of all affectation. His sharp eye took in the largest choral and orchestral forces. Not a note

[1] Cit. Harald Johannes Mann, *Die Musikerfamilie Lachner und die Stadt Rain*, Rain am Lech, 1989, p. 53.
[2] Ibidem, p. 54.

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

escaped his keen hearing. The stocky figure would stand at the conductor's desk with a vigorous assurance which suggested the rich reserves of power within him. In omnipresent fashion his spirit hovered over the entire scene.[3]

In 1834 Lachner moved to Mannheim with his wife Julie, the daughter of a Viennese merchant. There he had been given, on favorable terms, the direction of the Court Opera of the Grand Duke of Baden. For Lachner, Mannheim would be just a professional stepping stone. He was drawn into returning to Munich, where he was now no longer unknown.

At the invitation of the music management of the Munich Court, he conducted an academy concert in the "Odeon" in April 1835, his Second Symphony, earning him resounding applause. Count Seinsheim, an influential Bavarian minister, recommended Lachner to the Bavarian King Ludwig I, who engaged him to succeed his court conductor Hartmann Stuntz after the latter retired.

On 1 July 1836 Lachner took up his permanent post as Bavarian Royal Court Conductor in Munich, where he bore the great responsibility of a threefold commitment to the Court Theater, the Court Church of All Saints, and the "Odeon." Horrified by the superficial, indeed tasteless character of the Munich concert scene, Lachner took it upon himself to reform concert life in Munich thoroughly. First he attempted to remedy the indiscipline of the court musicians. Some of them accepted the new conductor's severe demands, but it was only after lengthy disputes that many of the rebels finally realized that stubborn resistance was useless. The orchestra's improved performances confirmed Lachner in his radical approach. His next task was to re-educate the public as well. Up to then, the great classical orchestral works had not been featured in the Ac concerts at all. Accustomed to so-called "declam med-graphic" events where chamber music, in solos, and songs and duets were interspersed w declamation of humorous texts, conce dien simply overtaxed by Lachner's new presented the public with comple sy phonies and solo concerti ins pourri nature. This resulted i ner's concerts and the v ca- demy" as the promoter e of all adverse circumstar ich's con- cert life in a deter seful way. In 1839 he re-orga he c ny" and became its sole g in coming, for so- on aud Lachner's program conce with enthusiasm to his sy ner's baton, concert audi- y interpretations. He estab- n program order for a symphony e w duct an overture or a solo concerto in the concert and a symphony in the seco nanner he gradually performed all nine Beethov mphonies, symphonies by Mozart or Mendelssohn, and symphonies of his own. Great oratorios like Bach's *St. Matthew Passion* (given its Munich premiere) or Haydn's *Seasons* were also on the program, as were major choral works by Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven and Mendelssohn that had not been heard in Munich before. Thus Lachner brought the "Odeon" concerts up to a previously unattained standard in a matter of years.

To begin with, the Munich court opera too was in a hazardous state. It lacked – not least because of the miserable salaries – qualified soloists and a capable opera chorus. This in turn led to a threadbare repertoire and poor audience attendance. Lachner coached the existing singers, discovered talented new ones (his selection proved to be extremely auspicious), and instructed all these artists personally. He thereby created an operatic ensemble which led the way in Germany in the late 19th century. The enlargement of the opera chorus made it possible a a far broader spectrum of works. Lachner r existing repertoire and acquired new or e.g., Kreutzer's *Nachtlager in Granad nambula*, Adam's *Postillon von L* beer's *Les Huguenots*, as well as Marschner, Flotow, Verdi, G rehearsed the early operas ve ch as *Tannhäuser*, *Lohengr* ieger der – less for personal reas a ine as a conductor. Lachn ted as by Gluck, Dittersdorf, Mo o er, and Rossini. With fou th is own hand he made a r tic omantic opera. *Die Bürgsc* ose was followed by *Alidia*, *Cat* ar *uto Cellini* in Munich. Lach national reputation as a mu- di *una Cornaro*. After its Munich ng of December 1841, the work umerous German and foreign theaters, uccess. In this way Lachner raised the the Bavarian capital and royal seat to a precedented artistic level.

music teacher, too, Lachner was pre-eminent and ght after. His pupils included the composers Josef Gabriel Rheinberger and Engelbert Humperdinck, for whose material well-being he showed a touching concern. The image of the inflexible, remorseless dictator on the podium concealed a good-natured, humorous Bavarian traditionalist – a sociable, convivial and kindly man who helped others wherever he could.

Despite the heavy demands of his conducting and teaching activities, Lachner continually found the leisure to compose. His 325 compositions include sacred and secular works, vocal and instrumental pieces, orchestral and chamber music.

As a convinced musical classicist, Lachner had to come to terms with a trend running counter to his own artistic

[3] Otto Kronseder, *Franz Lachner. Eine biographische Skizze zur Erinnerung an seinen hundertsten Geburtstag* (= *Monatsschrift des Historischen Vereins von Oberbayern*, 4th year, 2nd and 3rd issues, 1903), p. 11.

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

ideals: the "neo-German school" surrounding Liszt and Wagner. When, following the accession of Ludwig II (1864), Richard Wagner and the neo-Germans were increasingly gaining the upper hand in Munich, Lachner applied in 1866 for a retirement pension. He was, however, merely given a period of leave which was extended from year to year and which he filled by composing incessantly. He was enthusiastically worshipped by the Munich public, who seized every available opportunity to show through fervent ovations that they by no means approved the events which had forced their master's retirement. Shortly before his 65th birthday, Lachner was eventually allowed to retire. On 26 January 1868 he made his last appearance on the podium conducting Auber's *La Muette de Portici,* the opera with which he had introduced himself to the Munich public nearly 32 years earlier.

After his retirement he went on diligently composing and occasionally conducted one of his orchestral works in the "Odeon." As an artist he received a number of honorary titles and awards. From 1852 he could describe himself as "Generalmusikdirektor," a title which King Max II created especially for him – combined with a substantial increase in his salary – in order not to lose Lachner to Vienna as conductor to the Imperial and Royal Court. King Max II also appointed him to the Order for Art and Science and dubbed him a "Knight of the Meritorious Order of St. Michael," which was linked to a personal ennoblement: henceforth the composer was called "Franz von Lachner." On his 70th birthday, Munich's Ludwig-Maximilian University conferred on him an honorary doctorate in philosophy, and on his 80th birthday he became an honorary citizen of Munich. In spite of these distinctions, Lachner remained a simple and modest man to the end of his life.

Lachner witnessed the funerals of his wife and [illegible]. Only his daughter Marie survived him, [illegible] upper middle-class and factory-owning Mu[illegible] Riemerschmid. He spent his lengthy old age in [illegible]. After 22 years in retirement, Lachner died on [illegible] 1890 in the Riemerschmid house [illegible] a victim of the "influenza" tha[illegible] was laid to rest in the Old [illegible] ence of a vast gathering.

Set alongside neo-Ge[illegible]nds, Lachner's music wa[illegible]d out of date, thus falling [illegible] a considerable number of l[illegible] works would be worth [illegible]

Ir[illegible]iary was being celebrated far [illegible]nposed his *Requiem in F minor* [illegible]ne of his best known and most im- [illegible]er's intense interest in Mozart's music [illegible] th[illegible]nial suggests that he had no personal [illegible]posing the *Requiem*.

Alth[illegible], on closer examination, Lachner's *Requiem* proves to be fundamentally different from Mozart's, it clearly reflects his veneration for that composer. Parallels to Mozart's setting are evident in the way the text is organized and in the formal construction as well as the similar treatment of individual sections, themes, and motifs. But Lachner's *Requiem* (like his Masses) also reflects his veneration of the two supreme masters of 16th-century vocal polyphony, Palestrina and Lassus.

The first performance of the *Requiem* took place in the Munich "Odeon" on 2 April 1856 – Lachner's birthday and name-day – as part of a concert with a mixed program. When Lachner took up his Munich appointment in 1836, it had been agreed that he could mount one concert a year for his own benefit. Now, twenty years later, he made use of this agreement for the first time. The concert was devoted wholly to works by Franz Lachner: an orchestral overture, two secular terzetts for wom[illegible]s, the *67th Psalm* for a cappella double choir, a[illegible]nterval his *Requiem*, lasting about an ho[illegible]

The singers and players of the [illegible] cording to the agreement, w[illegible] of charge, were augment[illegible]ans including members of [illegible]ru[illegible]Opera. Hence the number [illegible]e ra[illegible]250. The concert was rece[illegible]use and was one of Lachne[illegible]ess[illegible]

After co[illegible] op. 52 in Vienna in 1829 [illegible] in[illegible]*uiem* to the tradition of th[illegible]ches[illegible] this large-scale setting he the[illegible]ounds of church music to [illegible] policy at the Court Church of All Sa[illegible] him. There Lachner cultivated an [illegible] was linked to a church reform move- [illegible]ng regions. The *Requiem* of 1856 was fol- [illegible]d cappella Masses and a number of propri- [illegible]icium settings, again mostly a cappella, seldom [illegible]an.

[illegible]was impossible to use the *Requiem* in the liturgy not only on account of its incompatibility with the church's reformist goals but also, of course, because of the work's size and the scoring. But precisely its performance in a secular "forum" made it one of Lachner's best known compositions.

There were several more performances with the musicians of the Munich Court Orchestra in the year the work was completed, mostly at exequies and memorial events, or to commemorate Mozart's birthday. The *Requiem* was still being given with some frequency after Lachner's retirement. All these performances are recorded as having taken place in the concert hall and not in church.

However, after 1856 sure, the *Requiem* was neither performed nor printed until 1870. It was only a concert directed by Josef Gabriel Rheinberger on 12 December 1870, in which the latter premiered his *Requiem* (op. 60) of 1865, that inspired Lachner to take up his own *Requiem* again. At the beginning of 1871 he reworked the piece. He replaced the previous conclusion – a repeat of the *Kyrie* fugue to the text of the *Communio* – with a fresh one and

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 07

adopted the German translation of the Latin text made for Rheinberger by the latter's wife, Franziska von Hoffnaaß. In the first printed edition this translation appears underneath the Latin text. As early as April 1871 Lachner sent a full score of his *Requiem* to Leipzig, where the work was printed that year and performed under his direction on 30 November and 7 December. These two occasions were the prelude to an extended series of further performances in important music centers such as Vienna, Dresden, Munich, Berlin, Mainz, and Hamburg.

The *Requiem* occupies an extremely important position in Lachner's oeuvre. It signifies his return to the grand orchestral Mass, expresses his veneration for Mozart, represents the transference of his church music to the concert hall, and was the subject of the "Lachner renaissance" occurring in Leipzig after his retirement.

In its content Franz Lachner's *Requiem* displays both conservative, backward-looking features and extremely progressive characteristics. On the one hand Lachner recalls his Viennese period several decades previously in his grand symphonic setting, the size of the movements, the instrumentation (the same as Luigi Cherubini had used in 1816 for his famous *Requiem in C minor*, but without the then novel tam-tam) with its typical three trombones, the construction of the fugues, or the classical formal structure of the *Recordare*. In the layout and organization of both the overall piece and individual movements or sections of text, Lachner was working along the lines of the traditional genre of the polyphonic *Missa pro defunctis*, with Mozart's *Requiem* as a specific model. The strong presence of contrapuntal movements or sections of movements is a striking feature. There are double fugues in three places in the *Requiem*, namely the *Kyrie* and *Quam olim* I and II. There is also the polythematic fugato for the *Judex ergo,* [illegible] strict canon at the beginning of the *Benedictus* [illegible] early biographers always emphasized his master[illegible] counterpoint. The reviewer of the Munich premie[illegible] off the conservative contrapuntal writi[illegible]rain[illegible] healthy modernism:

> The Requiem, being the work [illegible] cently, formed the summit o[illegible]ot going too far by ranking t[illegible]e of strength and intrinsic no[illegible]r strict contrapuntal const[illegible]s, which was hitherto reg[illegible]ozart's. The appearance of t[illegible]elcome, especially in an age [illegible]ed frivolity or an affected [illegible]he day to the next.[4]

Altho[illegible]as using historical models [illegible] 19th century in its musical [illegible]odic lines, the harmonization and orchestration are Romantic in essence. Thus, in the means he employed Lachner was in step with his time, and in 1856 at least he was comparatively up-to-date. Respected romantic musicians praised Lachner as an outstanding composer. Schumann extolled him as the "most talented and knowledgeable of the south German composers," and Tchaikovsky described him as a "musician at the height of the composition techniques of his era." Lachner's *Requiem* can (along with a series of other works in this genre) be regarded as evidence that 19th-century Requiem settings in the German-speaking world were certainly also of significance from an artistic standpoint.[5]

Munich, November 2006 — Gerhard Urban
Translation: Peter Palmer

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

[4] [illegible] *Nachrichten*, 1856, pp. 1079f. (= No. 95 of 4 Apr[illegible]

[5] Cf. the [illegible]e view in: Ursula Adamski-Störmer, *Requiem aeternam. Tod und [illegible]auer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung*, Frankfurt am Main, 1991 (= *Europäische Hochschulschriften* XXXVI/66).

Avant-propos

Le musicien romantique Franz Lachner fait partie de ces « maîtres mineurs » du 19ème siècle que les mélomanes d'aujourd'hui ne savent toujours pas vraiment aborder. On connaît le nom de Lachner sans pour autant connaître Lachner. On le range tout au plus dans l'histoire de la musique parmi les rivaux néoclassiques du « nouvel Allemand » Richard Wagner, mais on serait bien en peine de mentionner quelques-unes de ses œuvres, encore moins de chanter ou de jouer spontanément des thèmes marquants de ses compositions.

Le fait que l'œuvre créatrice de Franz Lachner soit si vite tombée dans l'oubli n'est certainement pas à attribuer à une qualité artistique insuffisante. Ce furent plutôt Richard Wagner et les chefs d'orchestre qui le soutenaient qui veillèrent à ce que les compositions de Lachner, rival conservateur de Wagner, disparaissent des salles de concert et des scènes d'opéra. Il faut en outre retenir que Lachner fut un chef d'orchestre avant d'être compositeur, ce qui n'est pas une critique en soi.

Si l'on considère les origines de Franz Lachner, on n'en sera pas étonné : il est issu d'une dynastie d'organistes de vieille souche bavaroise. Né en 1803 à Rain am Lech (Haute-Bavière), fils de l'organiste Anton Lachner, il accomplit très tôt une formation musicale diversifiée auprès de son père. En dehors du piano et de l'orgue, le jeune Franz apprend aussi le violon et le violoncelle, ainsi que le cor de chasse, tout en suivant des cours de chant. Son enfance est toutefois marquée par des conditions de vie très précaires : les parents Lachner vivent avec leurs seize enfants dans l'a cienne petite maison de fonction des organistes sur la ce de l'église de Rain qui abrite aujourd'hui le musée La ner. Pas moins de six des enfants d'Anton Lach nent plus tard des musiciens professionnels les trois frères Vinzenz (maître de chapelle grand-duché de Bade à Mannheim), Ignaz (1 directeur de la musique et de maît cha triche, en Allemagne et en Suè dans l'histoire de la musique. it i second mariage de leur pè le très douée musicalemer ngen près de Nördlingen d

Franz est l'aîné trois frères. A treize ans, il ire et musicale à l'Institut d'ét ie Danube. Encore lycéen omposition. Mais Franz ne ee. Alors que son père le d strative ou ecclésiastique, sa r musicien après le décès du ement l'école pour pouvoir se à la musique et vient tenter sa chanun ale bavaroise et ville de résidence royaedients, car Franz Lachner, encore inconnu, professeur demandé et aucun éditeur n'accep premières compositions. Il remplace des musiciens indisposés dans l'orchestre du « Isartortheater » ou tient l'orgue pour un salaire de misère dans différentes églises de Munich. Kaspar Ett, l'organiste de Saint-Michel, reconnaît les dons musicaux de Lachner et lui donne des cours gratuits de théorie musicale et d'orgue.

Déçu par le peu de niveau de la vie artistique munichoise, Franz Lachner se rend bientôt à Vienne, métropole musicale où vivent Beethoven et Schubert. Là, il postule à la fonction d'organiste de l'église luthérienne dans la Dorotheergasse. Après son audition, le jury le qualifie unanimement d' « optime » et peu après, voilà le catholique Franz Lachner organiste bien doté d'une église protestante avec un salaire annuel de 400 gulden.

Lachner ne tarde pas à se mêler à la scène vienmoise pendant son séjour (1824–34). Il s ment de l'organiste de la cour Simon Secht milian Stadler et compte au cercle tout comme son frère Ignaz. « M intimes », se souvient plus Schubert, « nous nous jo nos compositions et échan grande sincérité, profitant l »[1] D ons bourgeois, les nomb achner sont joués, en part et asse ou basson comme ins g obligé. Sa renommée de s d première moitié du 19ème s ces itions de lieder qui traite es omme l'amitié, l'exaltation les a es vespérales.

Sa noven fait sur Lachner une impression sa période viennoise : « J'étais à ce bouleversé par la grandeur de sa présence, énergique et la proximité directe de son imersonnalité qu'il me fallut un certain temps pour r mon calme. »[2] Fasciné par le style du classicisme ois, Lachner s'oriente désormais sur Haydn, Mozart Beethoven, tout en nourrissant la forme classique de l'expression romantique pleine de sentiments, comme le faisait aussi Schubert. Nombre de ses œuvres se fondent en même temps sur la polyphonie de Bach et Haendel. Franz Lachner évolue donc en un « romantique néoclassique », qui fait fusionner forme classique, technique baroque de la fugue et monde affectif romantique en un style tout à fait particulier. Il écrivit à Vienne entre autres la cantate *Les Quatre Ages de l'Homme* et l'oratorio *Moïse* sur des textes de Gabriel Seidl et Franz Grillparzer.

A Vienne déjà, Lachner se taille une réputation non seulement de compositeur mais aussi de chef d'orchestre. Dès l'âge de 23 ans, il est maître de chapelle adjoint et avance à 25 ans au rang de 1er maître de chapelle de l'opéra de la cour impériale et royale « am Kärntner Tor ». En peu de

[1] Cité d'après : Harald Johannes Mann, *Die Musikerfamilie Lachner und die Stadt Rain*, Rain am Lech 1989, p. 53.
[2] Ibid., p. 54.

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

temps, les Viennois le fêtent comme le nouveau grand talent de direction d'orchestre à l'opéra et en concert. Son biographe Otto Kronseder écrit :

> Lachner était un chef d'orchestre né […]. Il tenait la baguette, calme, déterminé et sûr de lui, sans la moindre affectation. Son œil exercé avait tôt fait de saisir les plus grandes masses chorales et orchestrales. Aucun ton n'échappait à son oreille infaillible. Sa silhouette trapue se dressait sur l'estrade avec une assurance énergique, laissant deviner l'étendue de sa force. Son esprit flottait partout sur l'ensemble.[3]

En 1834, Lachner s'installe avec sa femme Julie, la fille d'un négociant viennois, à Mannheim où on lui a confié à de très bonnes conditions la direction de l'opéra de cour du grand-duché de Bade. Pour Lachner, Mannheim ne sera qu'une étape professionnelle. Il revient à Munich où il n'est plus un inconnu désormais.

Sur l'invitation de l'intendance de la musique de cour de Munich, il dirige en avril 1835 un concert de l'Académie à l'« Odéon » au cours duquel sa Deuxième Symphonie connaît un succès triomphal. Le comte Seinsheim, influent ministre bavarois, recommande Lachner au roi de Bavière Louis Ier et celui-ci l'engage pour succéder au maître de chapelle de la cour, Hartmann Stuntz, parti à la retraite.

Le 1er juillet 1836, Lachner prend ses fonctions de maître de chapelle de la cour bavaroise à Munich, poste qu'il allait conserver jusqu'à la fin de sa vie et qui représentait une énorme responsabilité, ses compétences s'étendant au théâtre de la cour, à l'église « Allerheiligen » de la cour et à l' « Odéon ». Effaré par l'organisation superficielle, le mauvais goût même, de la vie de concert munichoise, Lachner entreprend de la réformer en profondeur. Il tente tou[t] d'abord d'éradiquer le manque de discipline des musiciens de la cour. Quelques-uns acceptent les hautes exi[gences] du nouveau maître de chapelle, beaucoup de ré[fractaires] finissent par se rendre à l'évidence après q[uelques] confrontations, et les irréductibles doivent finalem[ent] der le terrain. La qualité accrue de l'o[rch]estre [...] Lachner dans la radicalité de sa dém[arche] a[vec] est de former le public. Jusque là [...] avaient été exemptes de toute [...] le classique. Habitués aux « [...] miques et plastiques' » [...] déclamations de textes p[oé]tiques [...] de chambre, les m[orceaux] [...] lieds et duos, les [...] par le nouveau c[hef] d'[orchestre] Lachner. Celui-ci présente [...] symph[onies] [...] de co[ncert] [...] es concerts de Lachner et la [...] musicale » comme respon[sable] [...] vents et marées, Lachner pour[suit] [...] vie musicale munichoise avec obsti[nation] [...] et pugnacité. En 1839, il réorganise l'« A[cadémie] [...] musicale » et en devient son seul et unique directeu[r]. Le succès ne se fait pas attendre : bientôt, le public se familiarise avec les programmations de Lachner et finit par venir en foules enthousiastes à ses concerts symphoniques. Sous la conduite de Lachner, les auditeurs assistent à des interprétations magistrales. Lachner établit à Munich un ordre moderne dans l'agencement du concert symphonique. En première partie, il dirige une ouverture ou un concert avec soliste, en seconde partie une symphonie. Sont ainsi représentées peu à peu les neuf symphonies de Beethoven, des symphonies de Mozart ou Mendelssohn ainsi que ses propres symphonies. Egalement au programme : de grands oratorios comme la *Passion selon saint Matthieu* de Bach (première munichoise) ou les *Saisons* de Haydn, ainsi que de grandes œuvres chorales de Haendel, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Bach ou Haydn qui n'avaient jamais été donnés avant lui à Munich. En quelques années, grâce à Lachner, les concerts de l'Odéon parviennent à un niveau de qualité jamais atteint jusqu'ici.

La situation n'est guère plus brillante au d[omaine] de la cour de Munich. En raison notamm[ent] [...] rables, l'opéra manquait de solistes [...] d'opéra performant. Ceci avait [...] pertoire restreint et peu d'am[bition] forme les chanteurs prése[nts] et [...] teurs doués dont le ch[ant] [...] des p[arties] [...]ux et donne des cours part[iculiers] [...] net ainsi sur pied un ensem[ble] [...] emagne à la fin du 19ème siècl[e] [...] ur permet aussi d'élargir l[e] [...] La [...] elle le répertoire existant et [...] eau[x] pour les représentations [...] *htla[ube]* de Kreutzer, *La sonnam[bule]* [...] *e Lonjumeau* d'Adam ou *Les* [...], ainsi que des œuvres scé[niques] [...] ner, Flotow, Verdi, Gounod et [...] les premiers opéras de son adversaire *Tannhäuser*, *Lohengrin* ou *Le Vaisseau fantôme* [...] ns pour des raisons personnelles qu'à [...] science professionnelle de chef d'orchestre. [...] e aussi les opéras plus anciens de Gluck, Dittersdorf, Mozart, Cherubini, Spohr, Weber et Rossini. Avec [...] œuvres scéniques propres, il contribue lui aussi à [...] pera romantique. *Bürgschaft*, encore écrit à Vienne, est suivi à Munich d'*Alidia*, *Catharina Cornaro* et *Benvenuto Cellini*. Avec *Catharina Cornaro*, Lachner se taille même une réputation internationale d'auteur dramatique musical. Après sa création à Munich, début décembre 1841, l'œuvre est donnée sur de nombreuses scènes allemandes et étrangères, partout avec un succès éclatant. Lachner porte ainsi la vie de concert de la capitale bavaroise et résidence royale à un niveau artistique inconnu jusque là.

Mais Lachner est aussi un pédagogue excellent et recherché. Il compte entre autres à ses élèves les compositeurs Josef Gabriel Rheinberger et Engelbert Humperdinck, se souciant avec une attention touchante de leur bien-être matériel. Derrière le chef d'orchestre dictatorial, intransi-

[3] Otto Kronseder, *Franz Lachner. Eine biographische Skizze zur Erinnerung an seinen hundertsten Geburtstag (= Monatsschrift des Historischen Vereins von Oberbayern*, 4ème année, 2ème et 3ème cahiers 1903), p. 11.

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

geant et impitoyable au service de l'interprétation artistique se dissimule en effet un Bavarois de souche débonnaire et plein d'humour, homme sociable, bienveillant et bon, prêt à aider les autres de tout son possible.

Bien que très pris par ses fonctions de maître de chapelle et de professeur, Lachner trouve toujours le loisir de composer. Parmi ses 325 compositions : des œuvres sacrées et profanes, des compositions vocales et instrumentales, de la musique d'orchestre et de chambre.

Néoclassique convaincu, Lachner doit aussi se confronter au courant musical qui contredit son idéal artistique : la « Nouvelle Ecole allemande » gravitant autour de Liszt et Wagner. Lorsque, après l'avènement au trône de Louis II (1864), Richard Wagner et les Nouveaux Allemands acquièrent toujours plus d'influence à Munich, Lachner demande sa mise à la retraite en 1866 mais n'obtient qu'un congé prolongé d'une année sur l'autre qu'il remplit fébrilement de son travail de composition. Le public munichois le vénère et ne manque pas une occasion de lui démontrer par des ovations frénétiques qu'il n'approuve en aucune cas les circonstances dans lesquelles le maître a été contraint de se retirer. Peu après son 65ème anniversaire, Lachner se voit enfin accorder sa mise en retraite. Le 26 janvier, il dirige pour la dernière fois, interprétant *La Muette de Portici* d'Auber, l'opéra qui avait inauguré ses débuts devant le public munichois, 32 ans auparavant.

Retraité, il continue à composer avec zèle et dirige de temps une de ses œuvres orchestrales à l'« Odéon ». L'artiste Lachner possède plusieurs titres et décorations honorifiques. Depuis 1852, il pouvait se targuer du titre de « directeur gér ral de la musique », que le roi Max II avait créé à son a tion – s'accompagnant d'une généreuse augmentation salaire – afin de ne pas perdre Lachner qui s'éta ser la fonction de maître de chapelle de la co royale à Vienne. C'est également le roi Max trer dans l'Ordre des Arts et des Sciences et qui e valier de l'ordre du mérite de Saint M », pair avec un titre de noblesse per dénomme désormais « Franz v anniversaire, l'Université L ui confère le titre de doct ue et pour son 80ème annive ur de la ville de Munich. En dé estigieuses, Lachner reste t et modeste.

Lachner a la r ne et ses trois fils. Seule s mariage, elle apparte- nait s fabricants comptant à la g se. C'est dans cette famille ue vieillesse. Au terme de 22 er s'éteint le 20 janvier 1890 dans r id de la Maximilianstraße, victime de emi pe sévissant alors à Munich. Accompa- ge funèbre innombrable, il est inhumé dans tière Sud.

Face au courant musical des Nouveaux Allemands et des wagnériens, sa musique est bientôt considérée comme conservatrice et désuète et tombe dans l'oubli. Pourtant, un nombre considérable de ses œuvres vocales et instrumentales mériteraient une renaissance.

En 1856, où l'on fête abondamment le 100ème anniversaire de la naissance de Mozart, Franz Lachner compose le *Requiem en fa* op. 146, qui devait devenir l'une de ses œuvres les plus connues et les plus significatives. La confrontation intensive de Lachner à la musique de Mozart du fait de l'année Mozart suggère qu'il n'entreprend pas la composition du *Requiem* pour une raison personnelle.

Bien qu'à une étude précise, le *Requiem* de Lachner se révèle être radicalement différent de celui de Mozart, il traduit clairement la vénération qu'il porte à r. Les parallèles au *Requiem* de Mozart réside artition du texte et l'agencement formel tement similaire de passages, thèm le *Requiem* de Lachner (tout co un hommage rendu aux deu lyphonie vocale du 16ème s

La création du *Req* av jour de la naissance et fête d'un concert au programm de ich. En prenant ses fonctio 6, avait convenu de pouvoir on ait une fois par an. Ici, 20 an it cet accord pour la premi n d em, seules des œuvres de fure. une Ouverture d'orchestre, voix de femmes, le *Psaume 67* pou cappella et après la pause son *Re-* ron une heure.

t instrumentistes de la chapelle de la cour a la disposition gratuite de Lachner selon ce qui convenu furent renforcés par de nombreux autres iens, dont des choristes de l'opéra de la cour. Rien e les chanteurs étaient au nombre de 250 environ. Le concert reçut un accueil enthousiaste et fut l'un des plus grands succès de Lachner.

Après avoir composé en 1829 à Vienne la *Messe solenne* op. 52, Lachner revient avec le *Requiem* à la tradition des grandes messes orchestrales. Avec cette messe pour grand orchestre, il abandonne le cadre étroit de la musique d'église dont il était coutumier en raison de la pratique restauratrice de l'église « Allerheiligen » de la cour. Ici, Lachner pratiquait un style a cappella qui était en relation avec le large mouvement réformateur de l'église. Le *Requiem* (1856) est suivi de deux Messes a cappella et de quelques compositions du propre et de l'office, le plus souvent aussi a cappella, rarement avec orgue.

Non seulement en raison de son incompatibilité avec les vues réformatrices de l'église, mais bien sûr aussi en raison de son envergure et de sa distribution, il était impossible d'utiliser le *Requiem* dans la liturgie. Mais justement sa représentation dans un contexte « profane » fit de cette œuvre l'une des compositions les plus connues de Lachner.

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

Dès l'année de la composition ont lieu plusieurs représentations avec la chapelle de la cour de Munich, le plus souvent pour des funérailles ou fêtes commémoratives ou à l'occasion de l'anniversaire de Mozart. Le *Requiem* fut souvent joué même après le départ de Lachner à la retraite. Il est attesté que toutes les représentations du *Requiem* furent données en concert et non pas à l'église.

Après 1856 toutefois, le *Requiem* n'est plus joué ni édité jusqu'en 1870. C'est seulement un concert sous la direction de Josef Gabriel Rheinberger, le 12 décembre 1870, dans lequel celui-ci crée son *Requiem* (op. 60) écrit en 1865, qui donne à Lachner l'idée de reprendre son propre *Requiem*. Début 1871, il le remanie. Il remplace la conclusion existante – une répétition de la Fugue du *Kyrie* sur le texte de la *Communio* – par une nouvelle et reprend la traduction du texte latin du Requiem en allemand que Franziska von Hoffnaaß avait faite pour le *Requiem* de son époux J. G. Rheinberger. Cette traduction est écrite sous le texte latin dans la première édition imprimée. Dès avril 1871, Lachner envoie une partition du *Requiem* à Leipzig, où l'œuvre est imprimée la même année et représentée le 30 novembre et le 7 décembre sous la direction de Franz Lachner. Ces deux représentations n'étaient que le début de beaucoup d'autres dans de grandes métropoles musicales comme Vienne, Dresde, Munich, Berlin, Mayence et Hambourg.

Le *Requiem* occupe une place particulièrement importante dans la création de Lachner. Il signifie le retour à la grande messe d'orchestre, est l'expression de l'admiration de Lachner pour Mozart, illustre le passage de sa musique d'église dans la salle de concert et fait l'objet d'une « Renaissance Lachner » à Leipzig après son départ en retraite

Dans sa teneur, le *Requiem* de Franz Lachner co
des traits autant conservateurs, passéistes que de
ristiques des plus progressistes. D'une part, La
noue, avec la grande composition symphonique,
gure des mouvements, la distribution d'
que Luigi Cherubini avait utilisée en
Requiem en ut, toutefois sans le t
à l'époque) avec les trois trom
des fugues ou l'agencemen
re, avec sa période vienn
lusieurs décennies. Dans la
composition d'ens
ou des passages
tradition du gen
voix, le *Re*
outre,
mouv
fu
ses dans le *Requiem*, à sa-
olim I et II. A cela viennent
ieurs thèmes au *Judex ergo* et le
canon strict au début du *Benedictus*. Les premiers biographes de Lachner soulignent toujours sa maîtrise de la rigoureuse écriture contrapuntique. Le critique de la création munichoise opose ici le contrepoint comme élément conservateur face à un modernisme malsain :

> Le Requiem, œuvre la plus récente du compositeur, est venu couronner les délices offerts. Nous ne nous avançons pas trop en comparant directement cette œuvre si riche de force et de grandeur idéelle, de beauté dans la construction contrapuntique à celle de Cherubini, qui était tenue jusqu'ici comme la plus achevée après celle de Mozart. Vraiment, l'apparition de cette création de génie est réjouissante, à une époque comme la nôtre où se répand toujours plus chaque jour une frivolité dénuée d'esprit ou une exaltation indécente.[4]

Bien que Lachner ait puisé dans des modèles his
tant que néoclassique, le *Requiem* appartient
dans son langage tonal et son style. Cor
harmonisation et orchestration sont d'
tique. C'est pourquoi Lachner se situ
ployés au sommet de son temp
ment actuel tout au moins en
tiques de renom louaient l
pair. Schumann le quali
tueux et le plus érud
magne » et Tchaïk
à l'apogée de l
Le *Requiem*
œuvres co
preuv
dar
rang

.006 Gerhard Urban
.oquillat

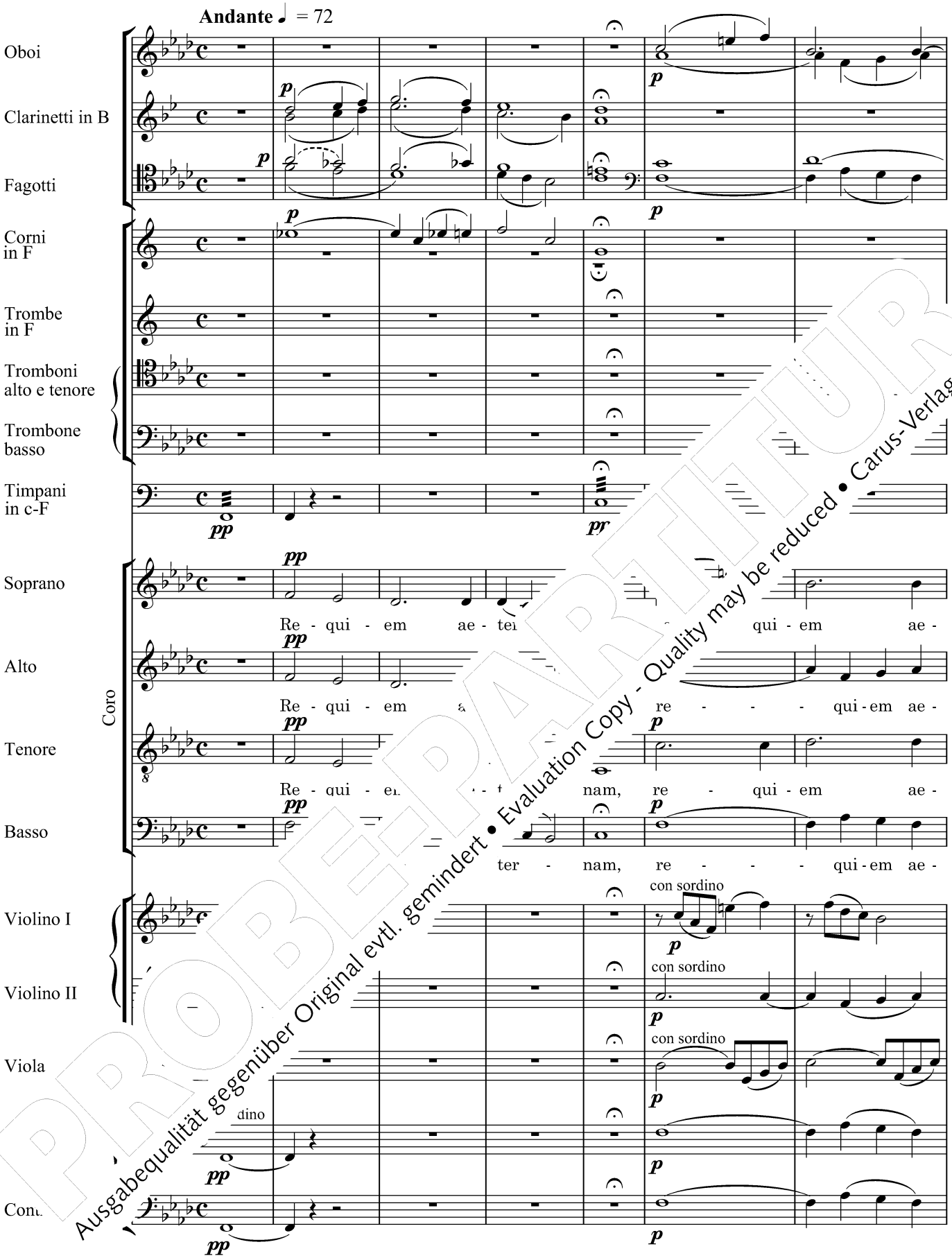
[4] *Mü* *e Nachrichten* 1856, p. 1079 sq. (= n° 95 du 4 avril).
[5] Cf. l'op ontraire chez : Ursula Adamski-Störmer, *Requiem aeternam. To and Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung*, Francfort/Main 1991 (= *Europäische Hochschulschriften* XXXVI/66).

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 07

Introitus – Kyrie

Franz Lachner
1803–1890

1. Requiem

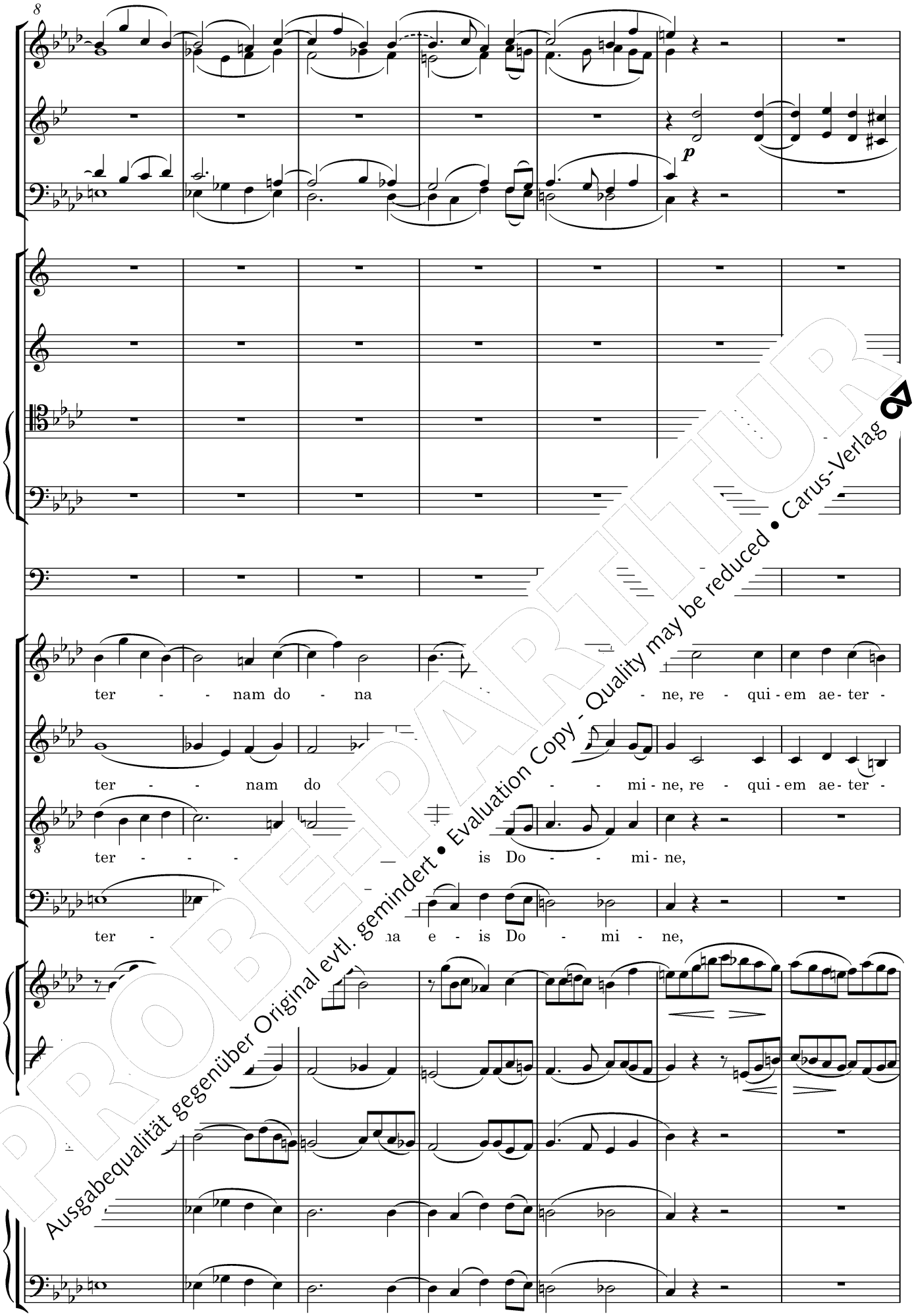


PROBEEXEMPLAR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

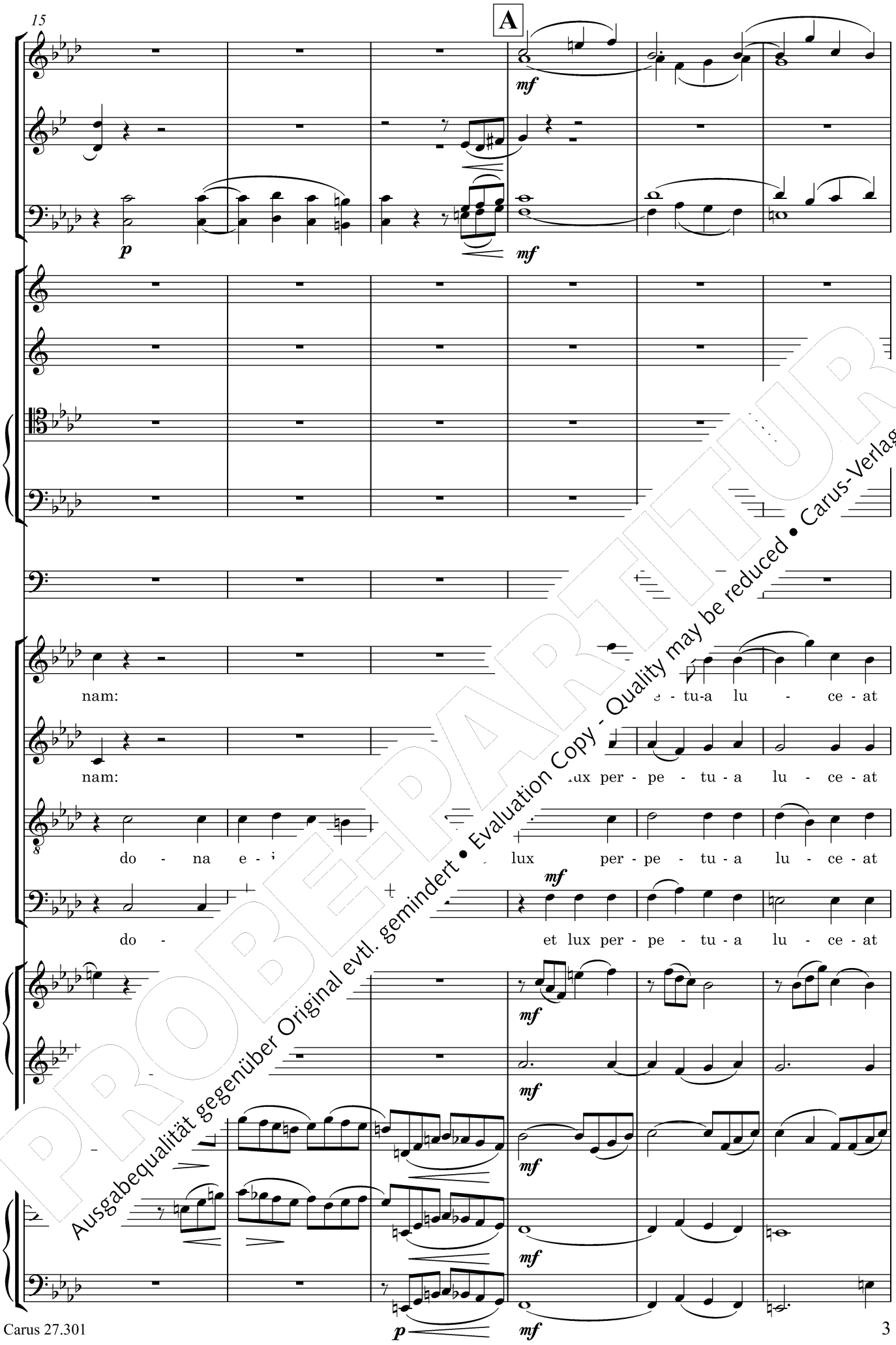
Aufführungsdauer / Duration: ca. 60 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.301
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

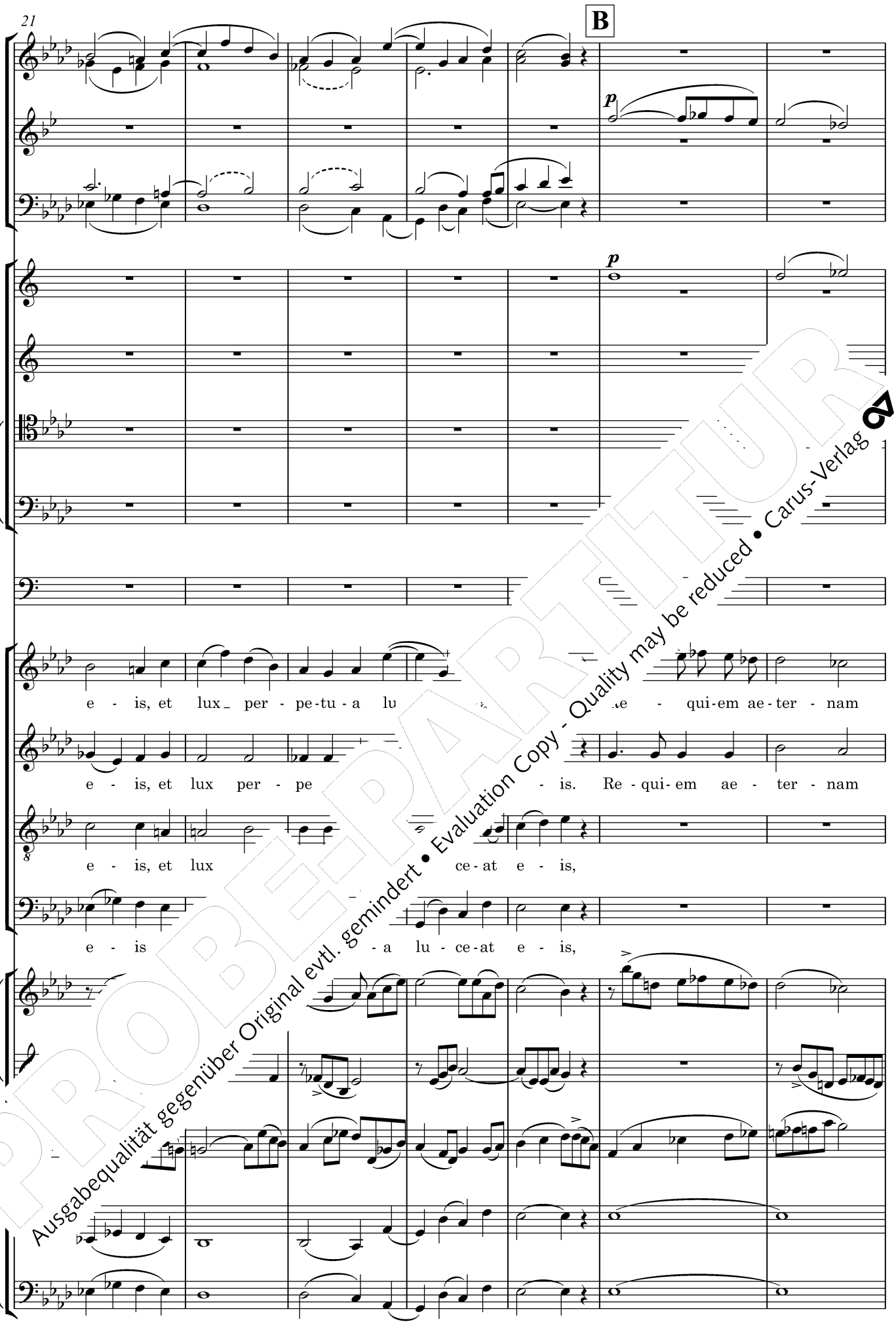
edited by
Gerhard Urban



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

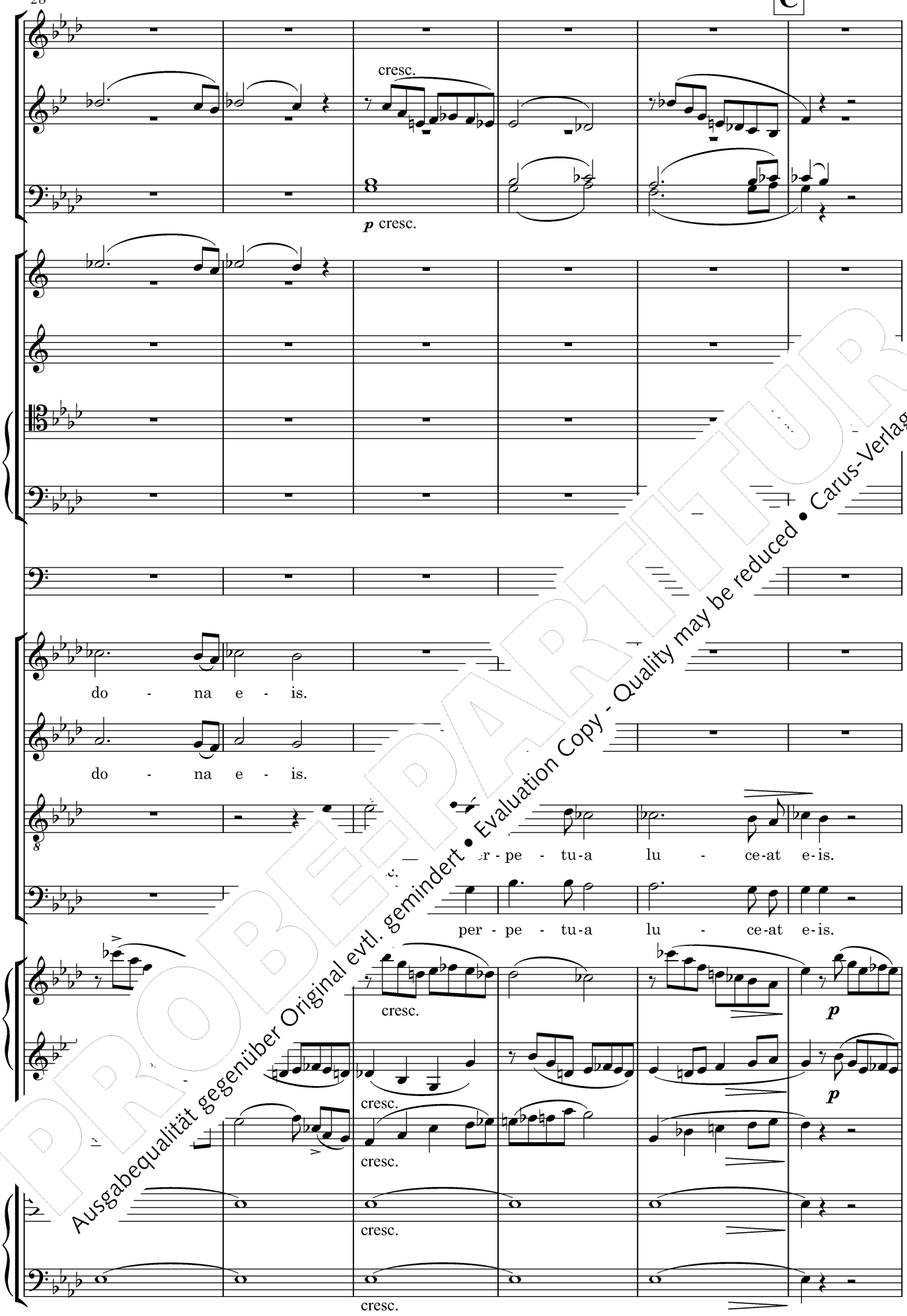


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

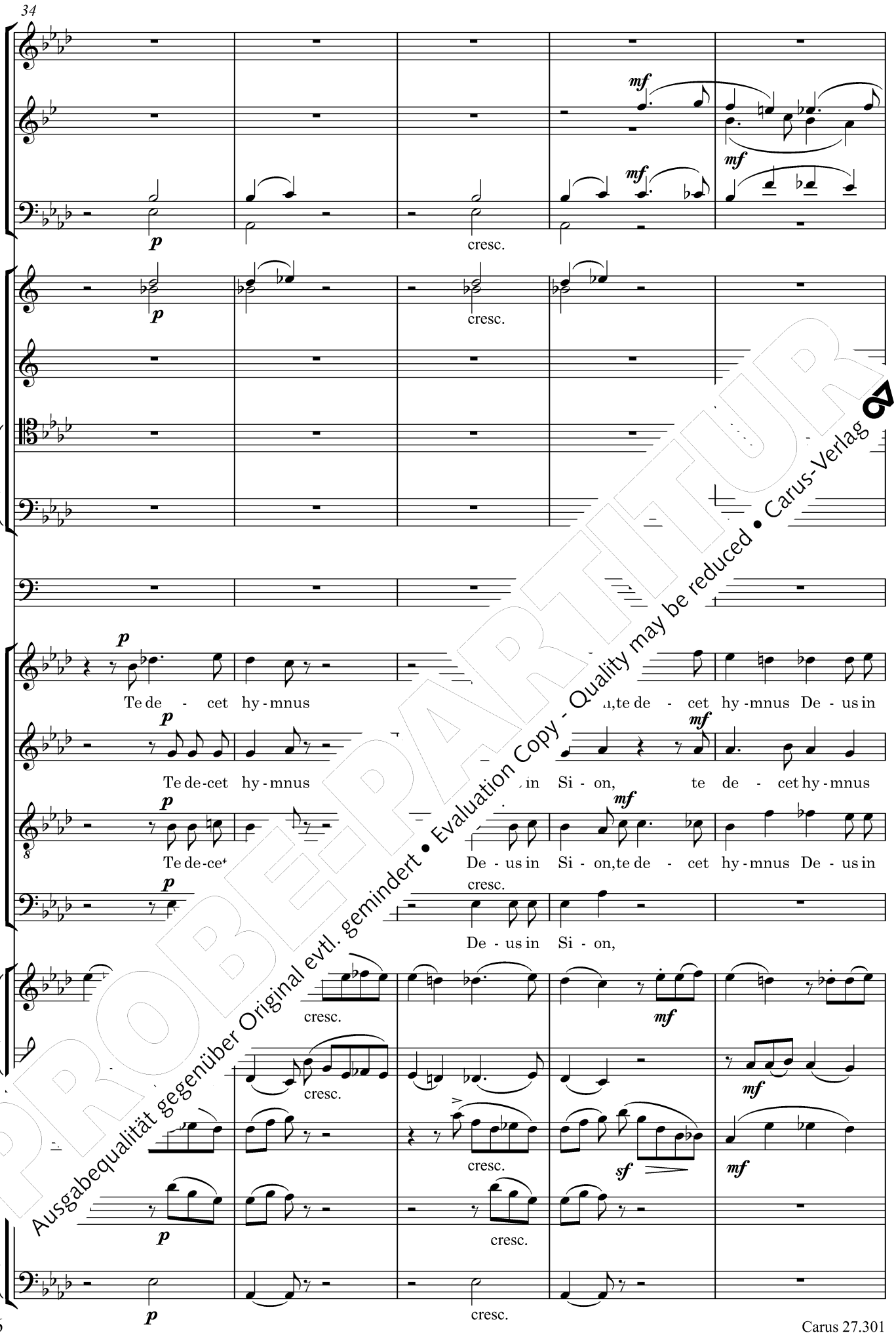


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

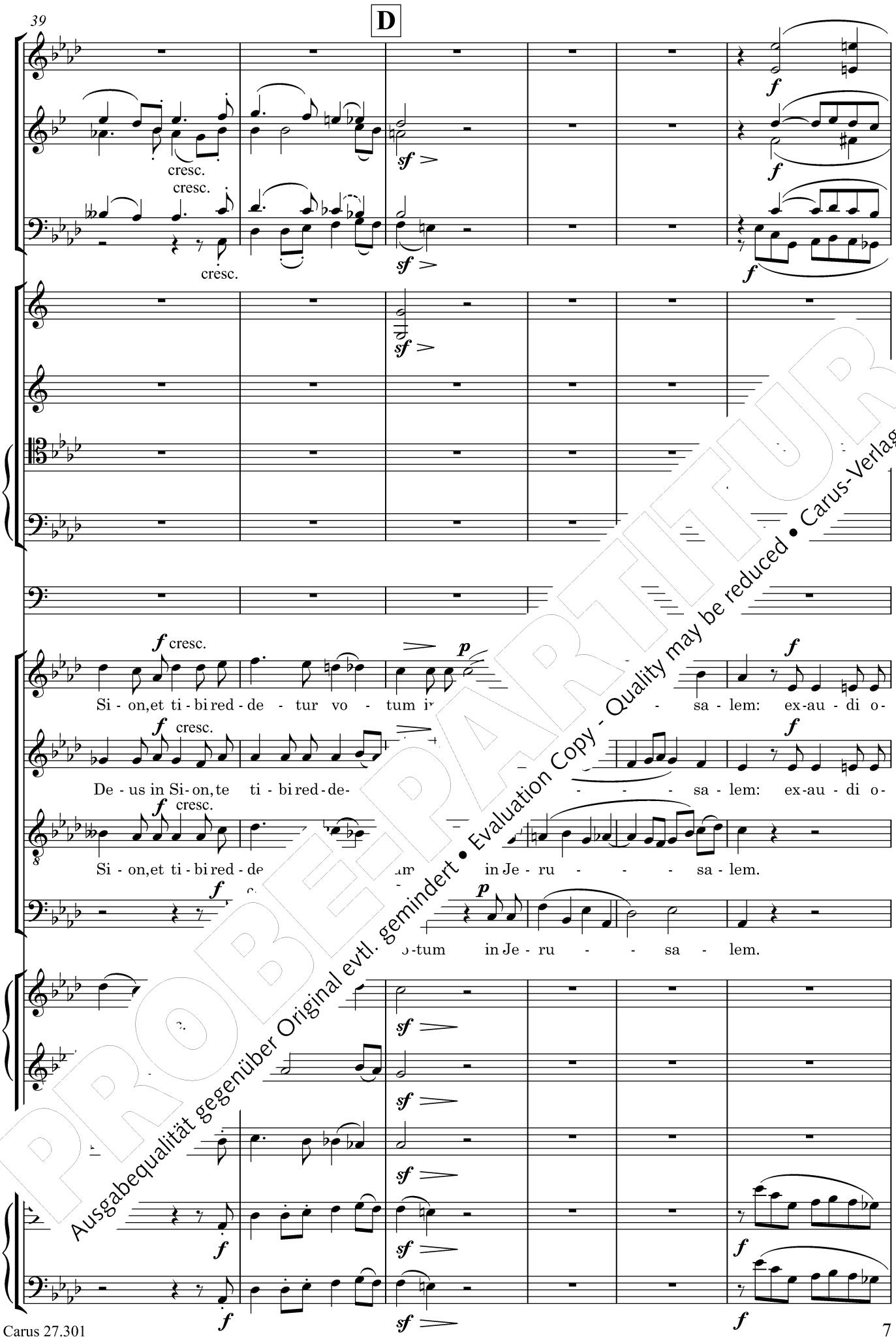
C



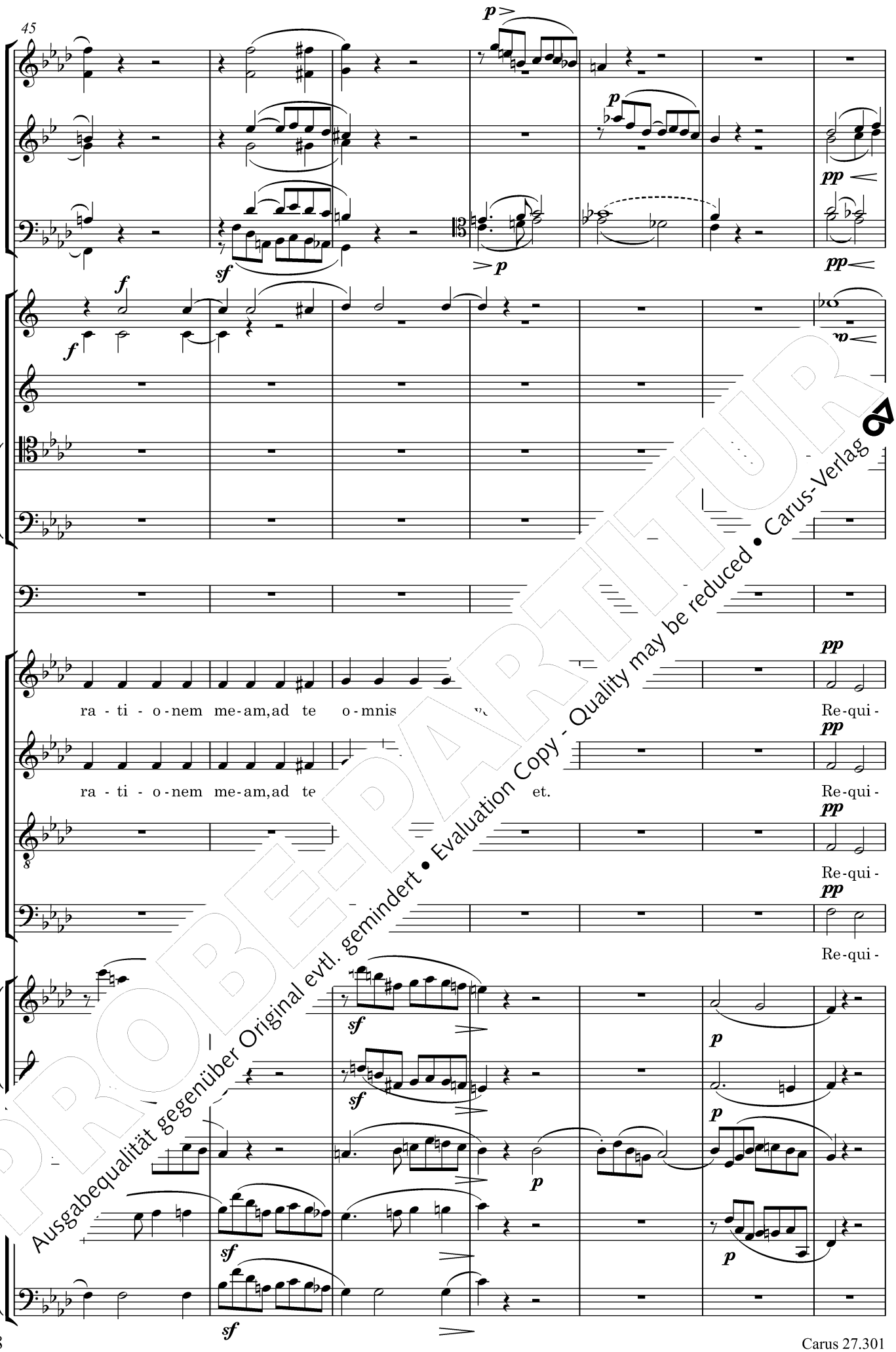
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



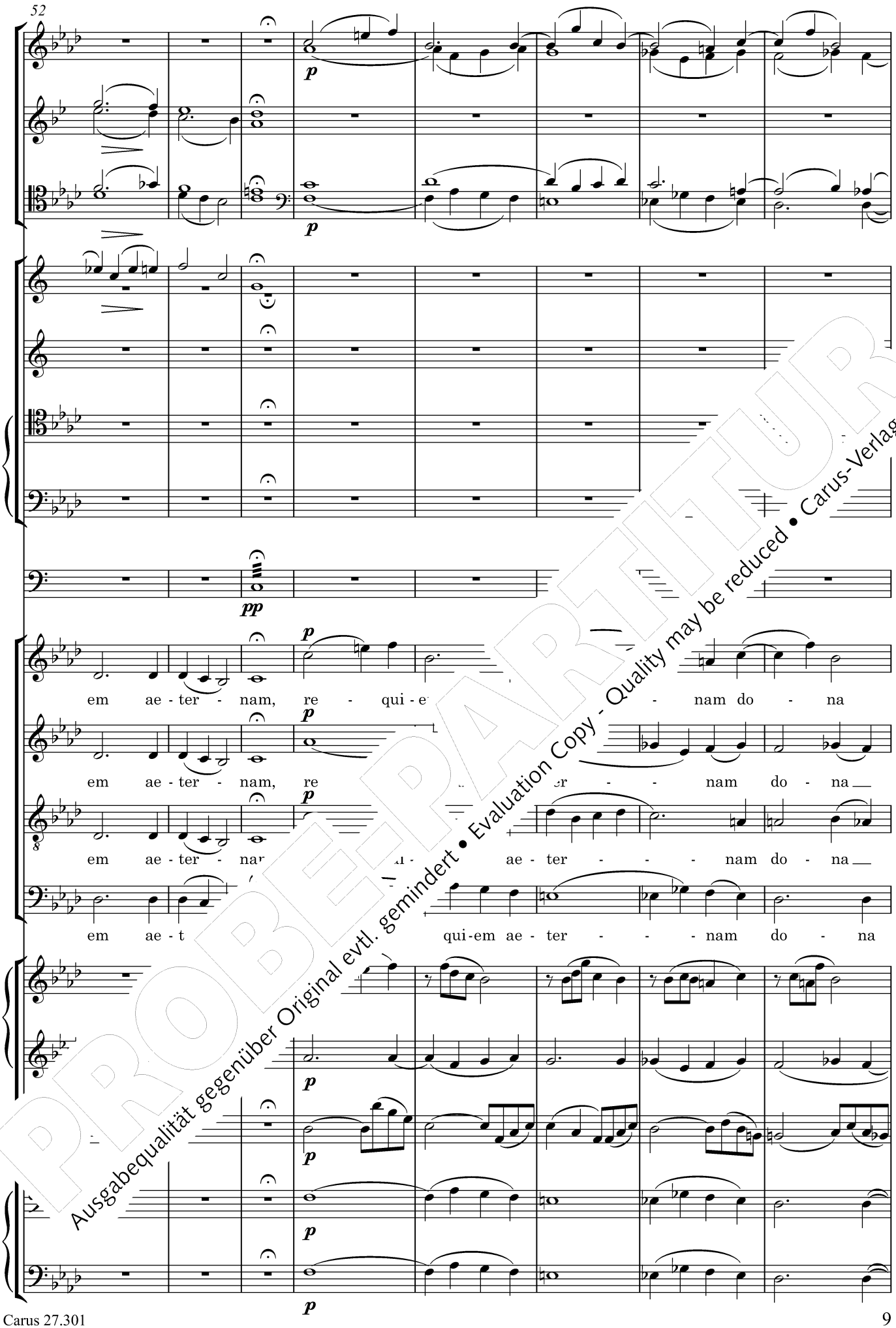
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



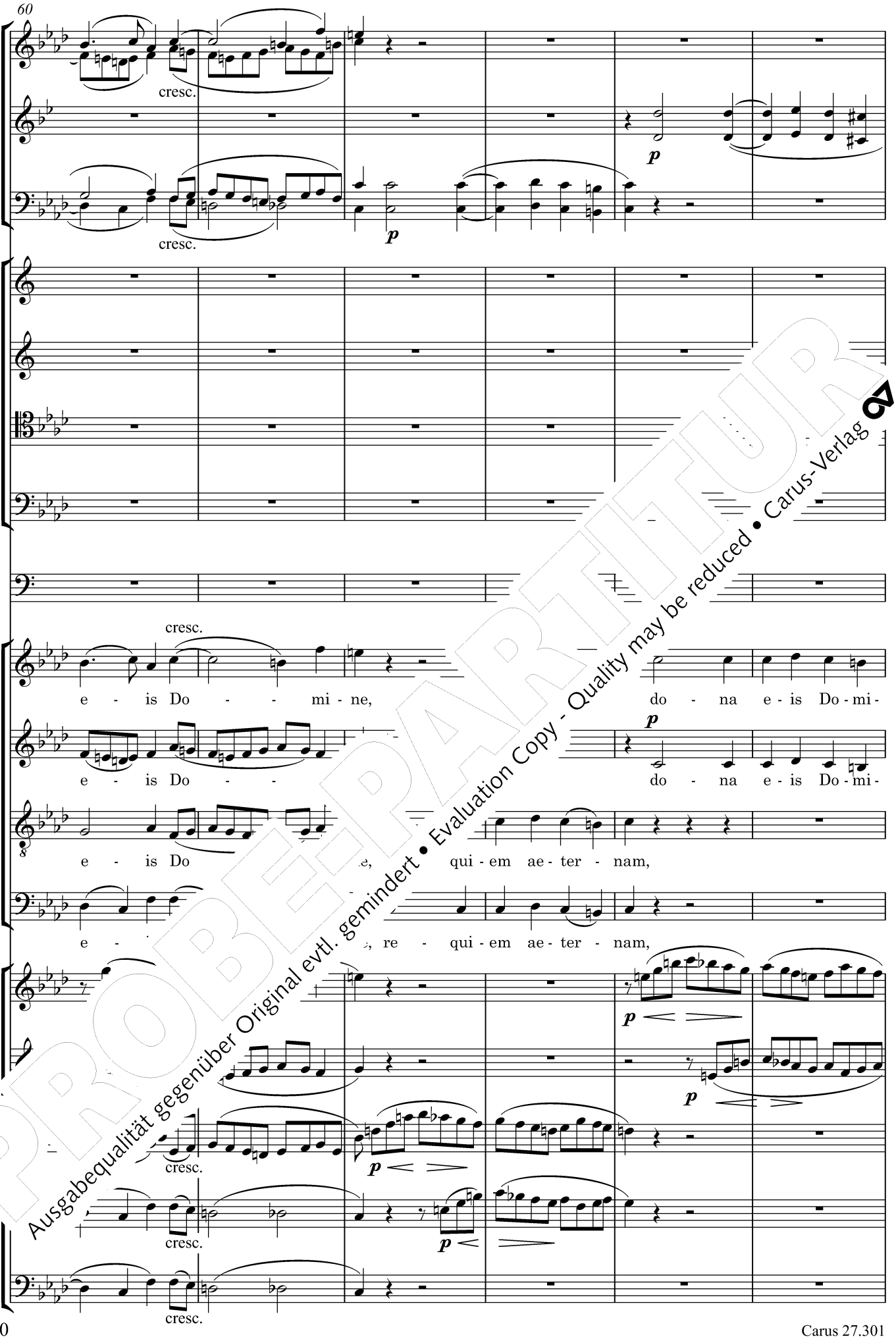
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



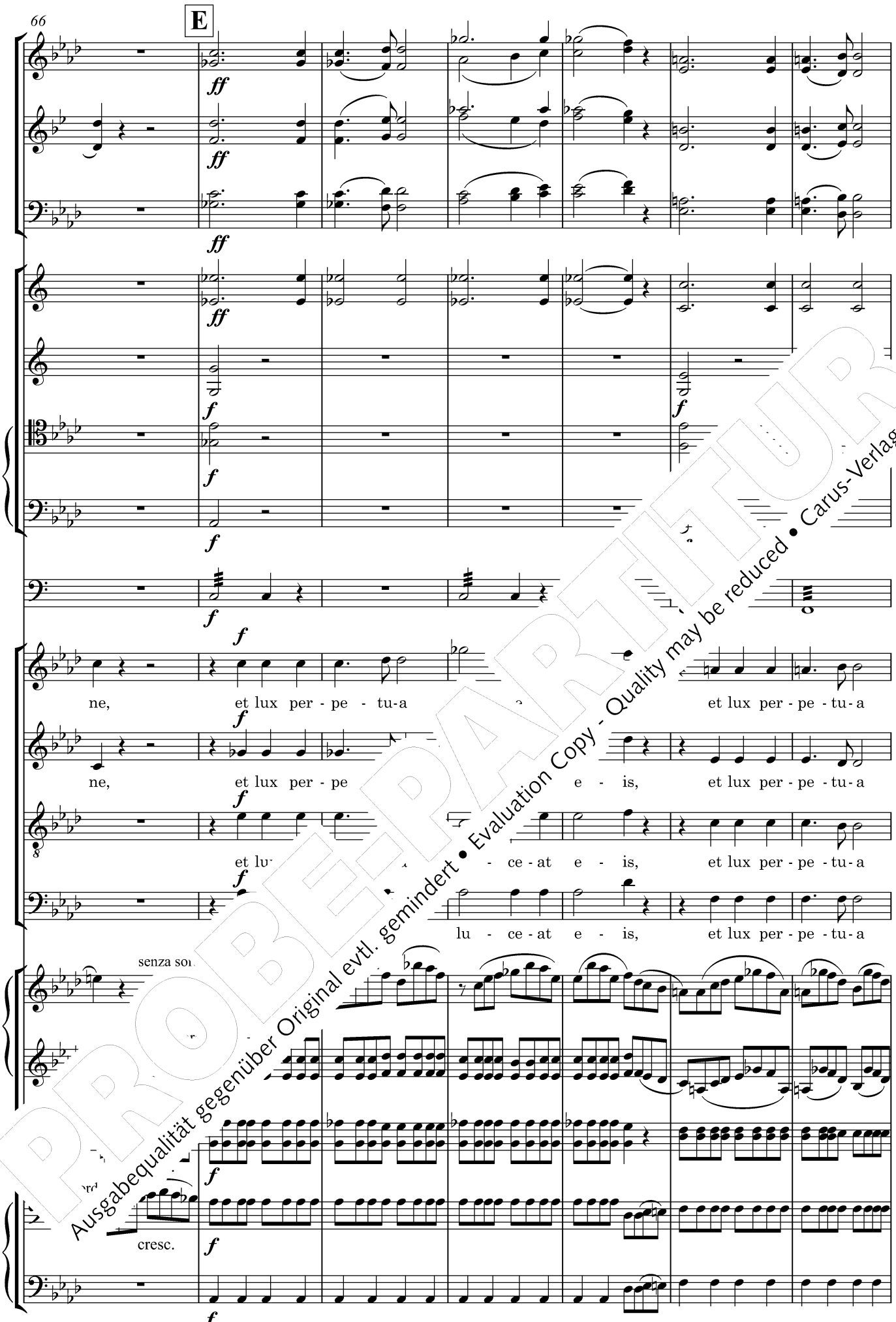
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



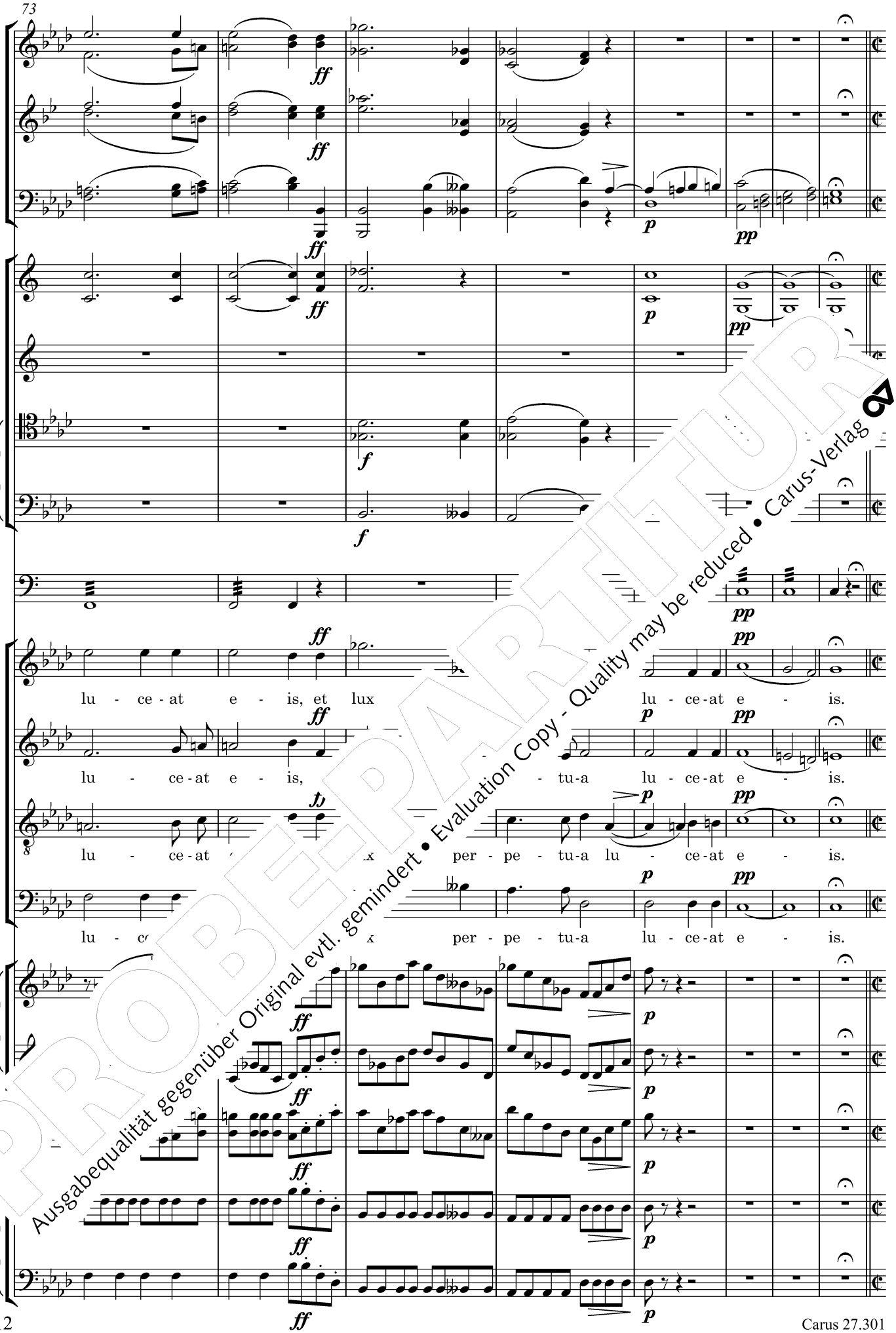
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



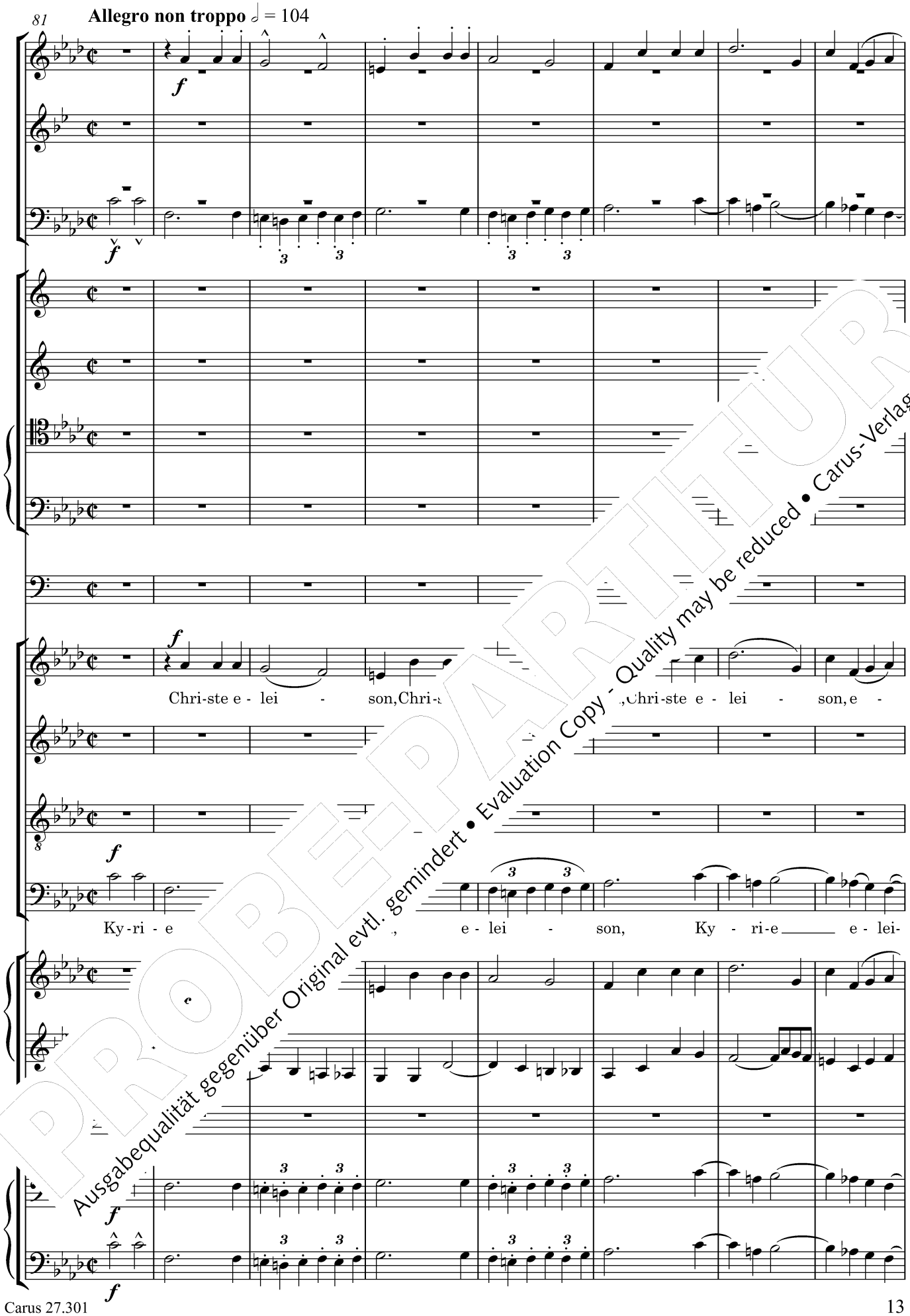
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



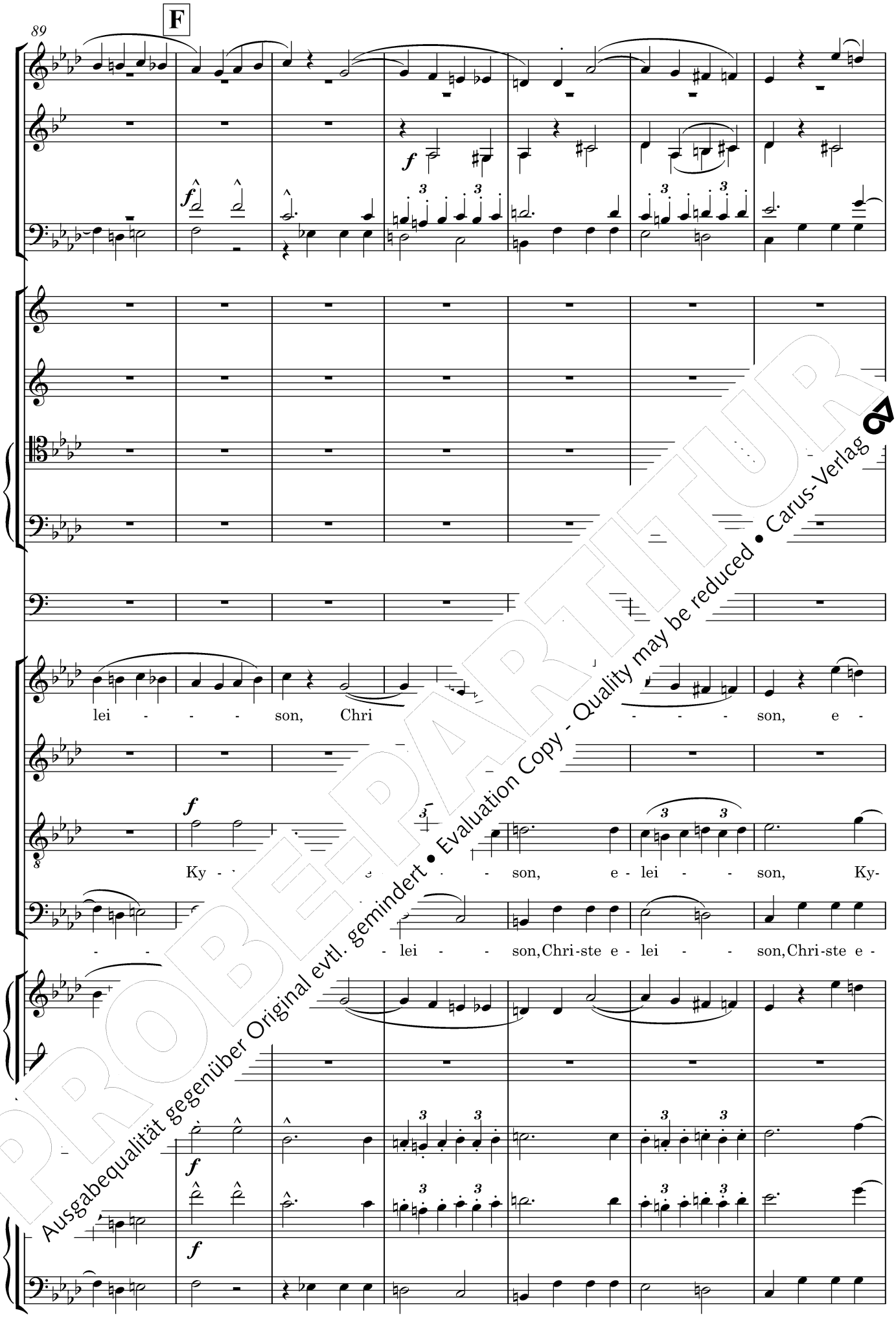
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



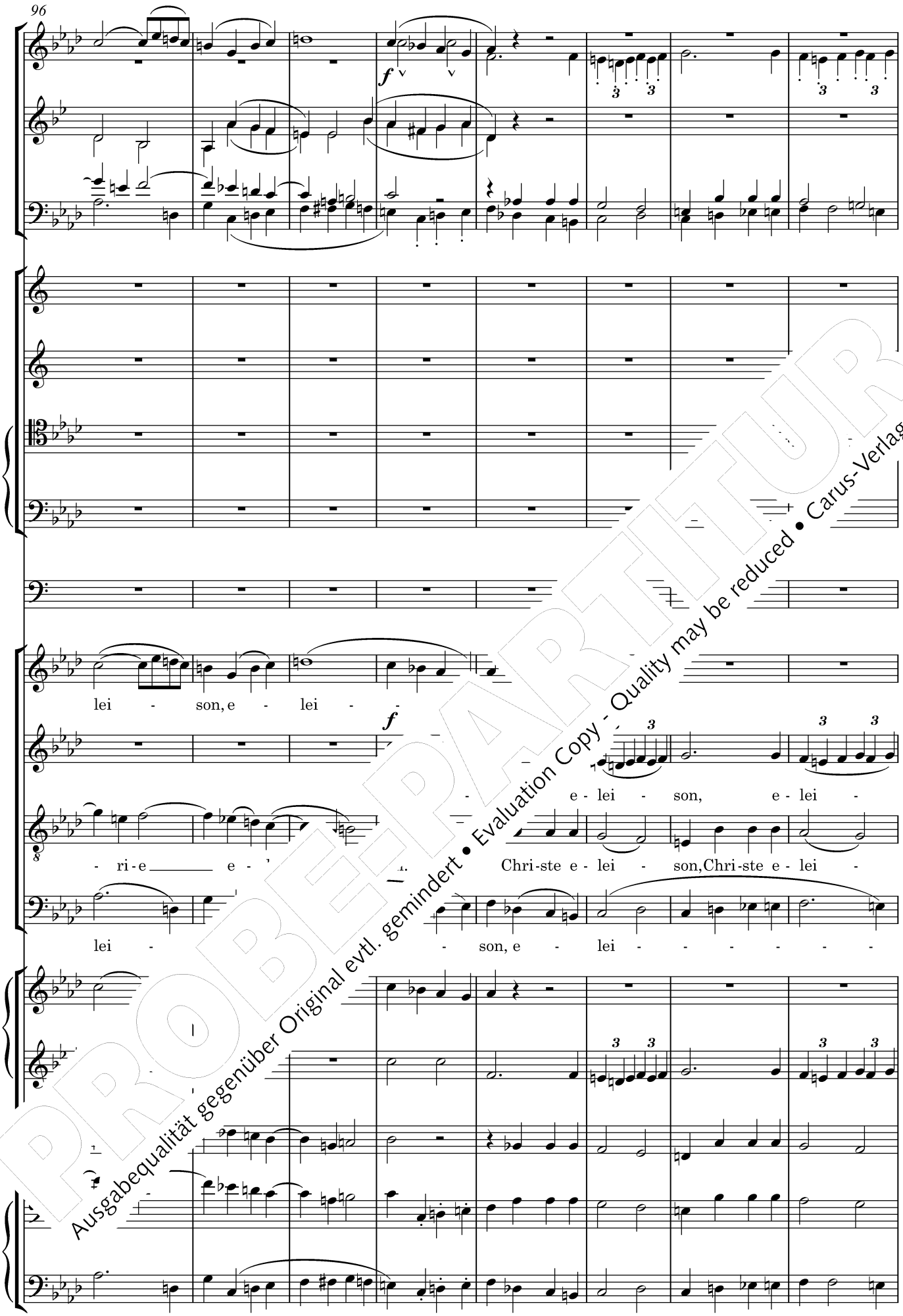
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



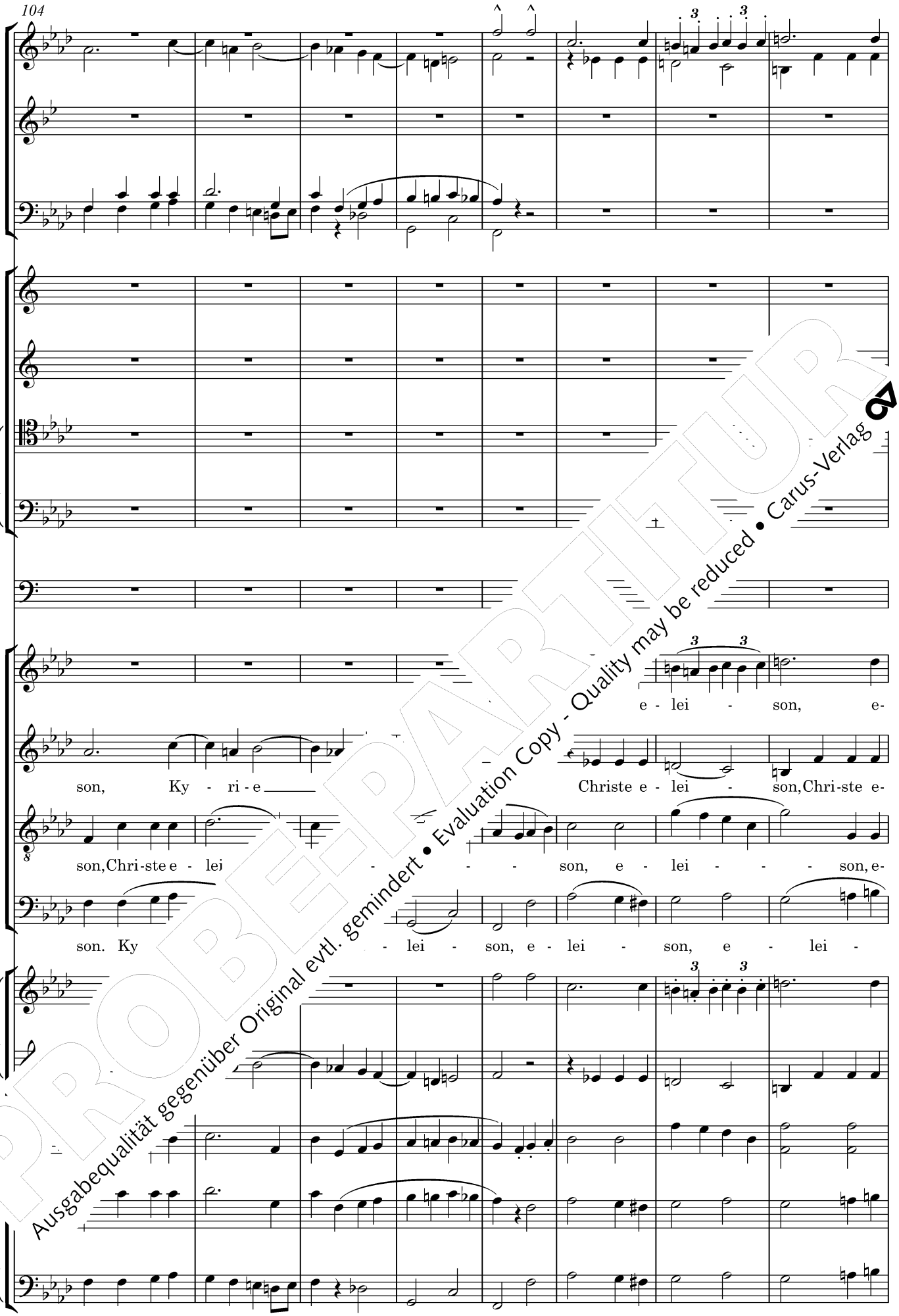
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



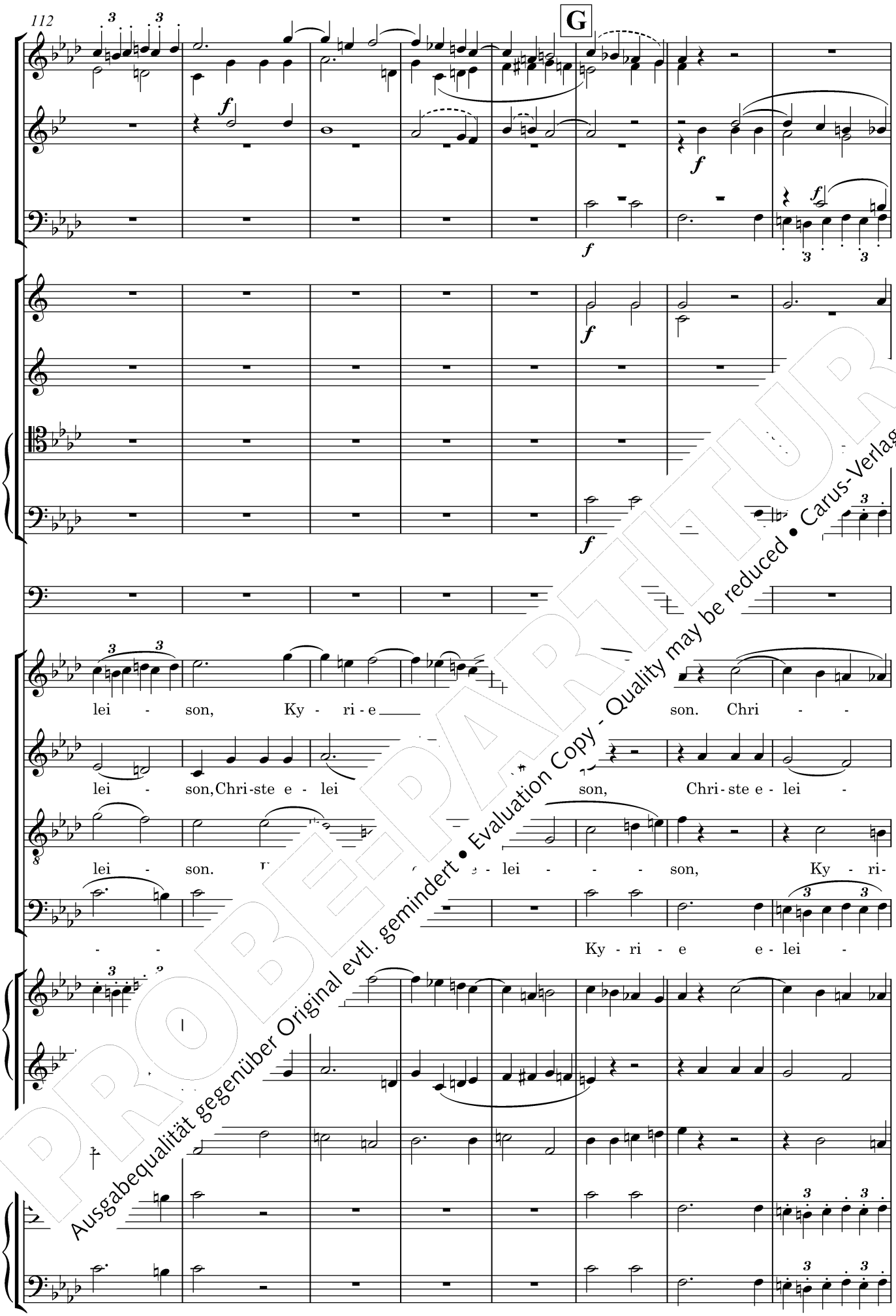
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



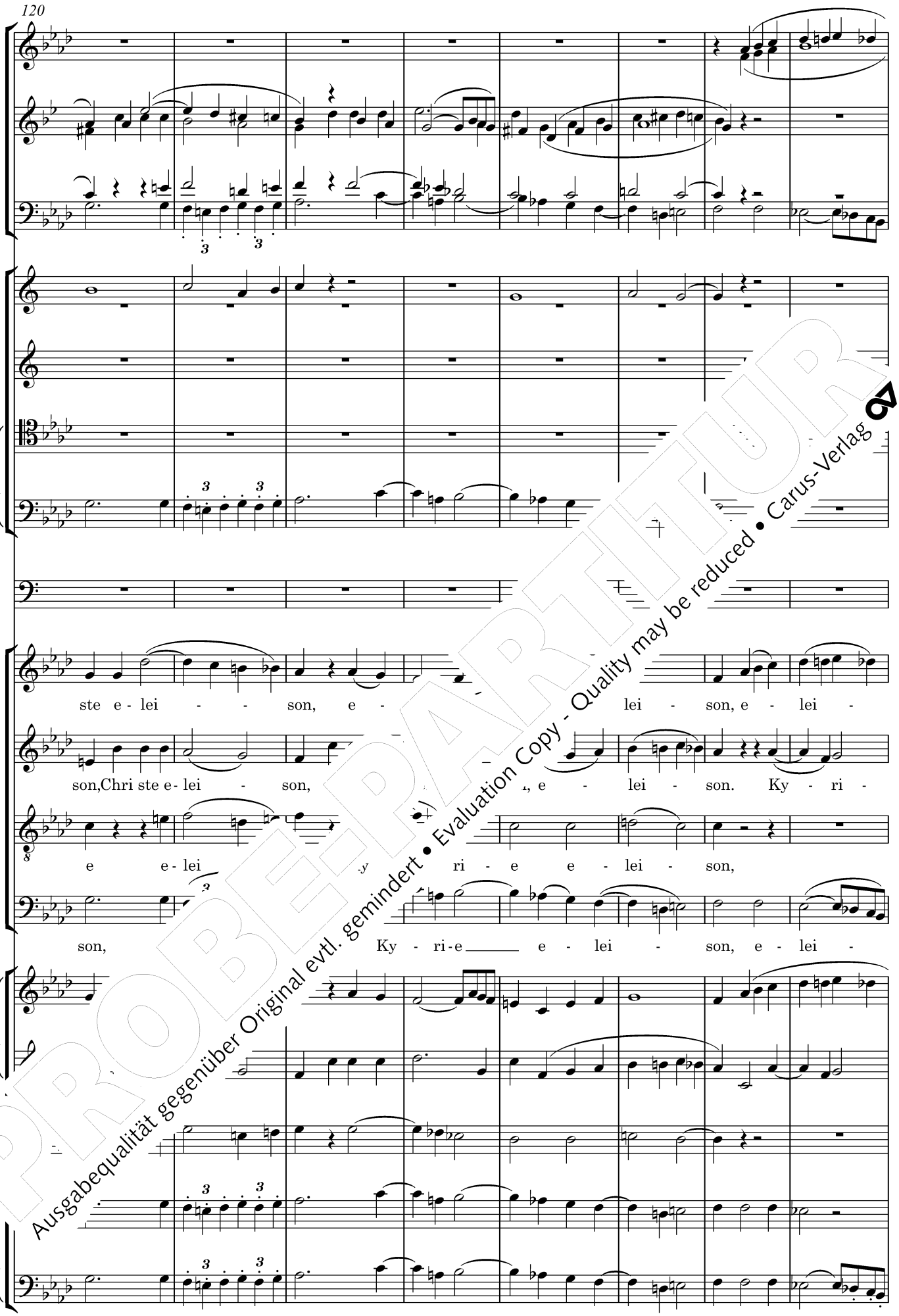
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



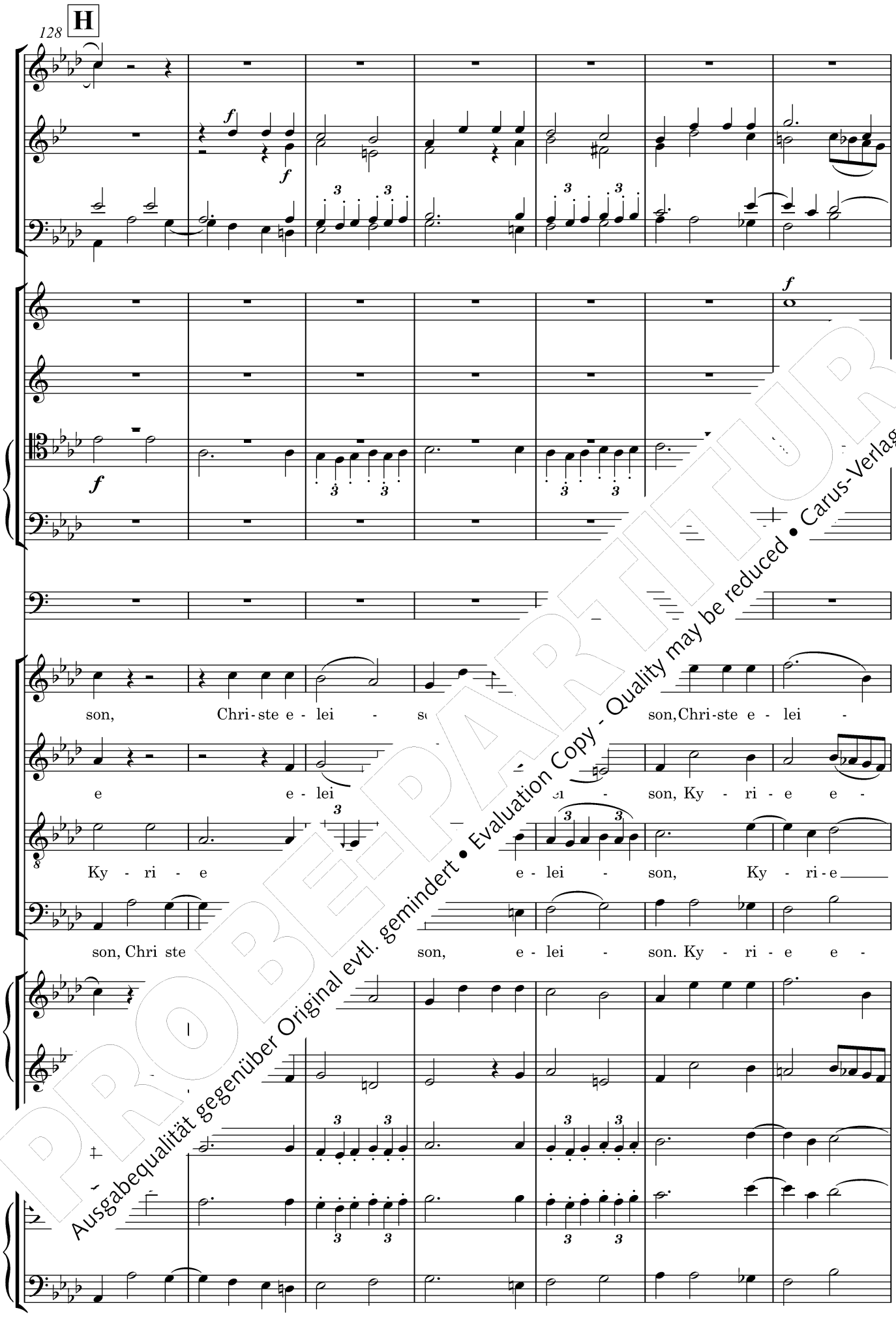
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



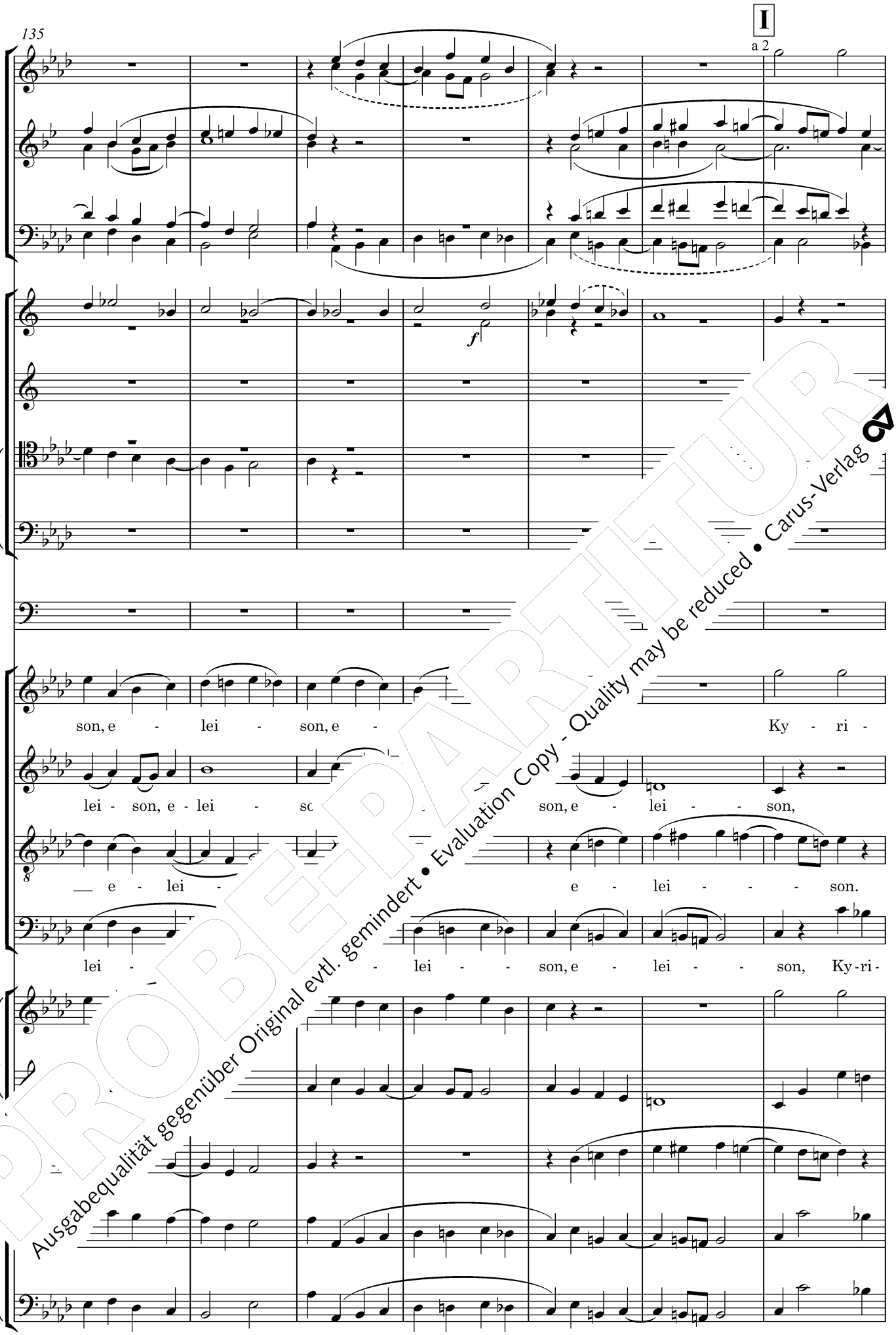
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



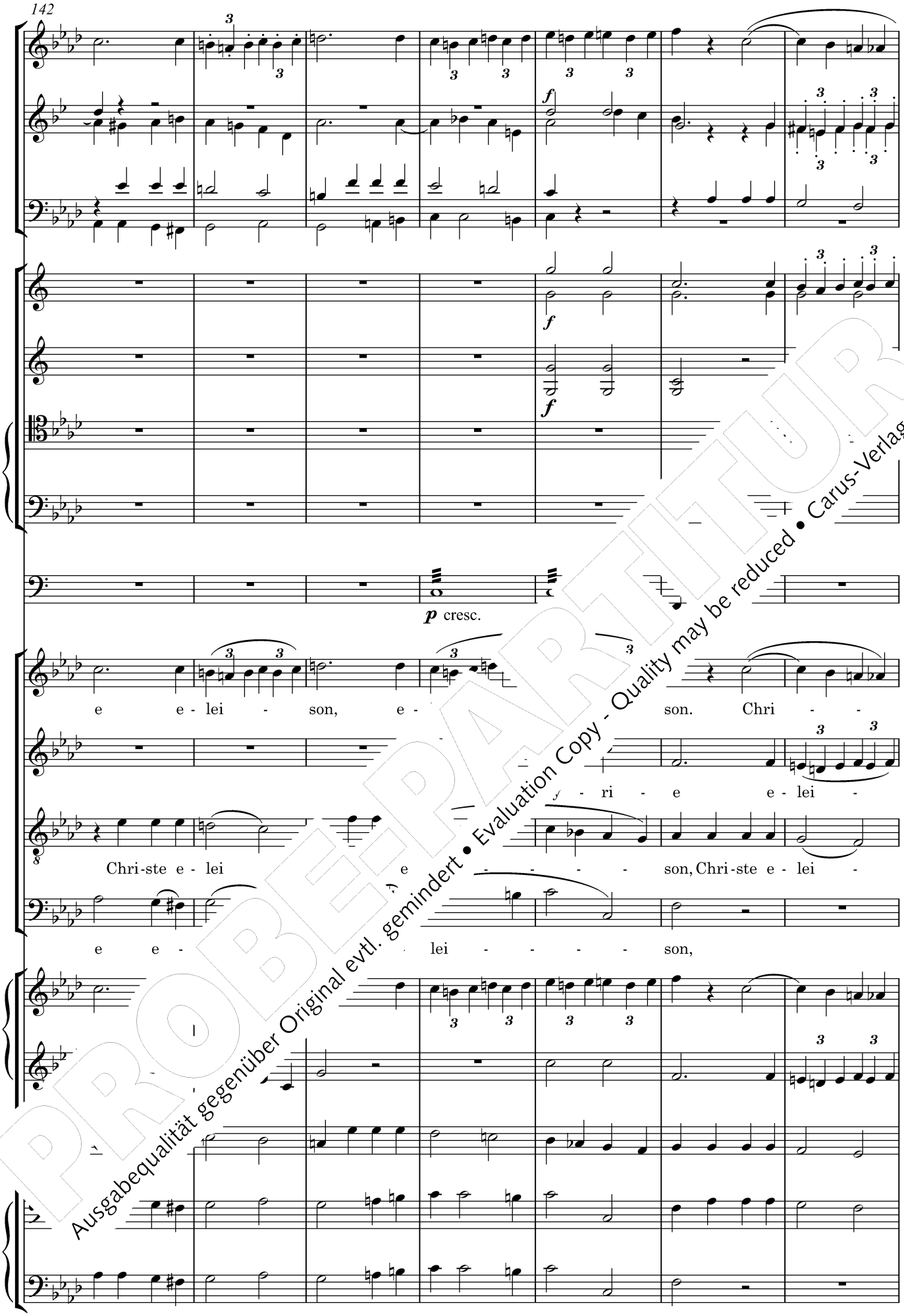
PROBEEXEMPLAR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

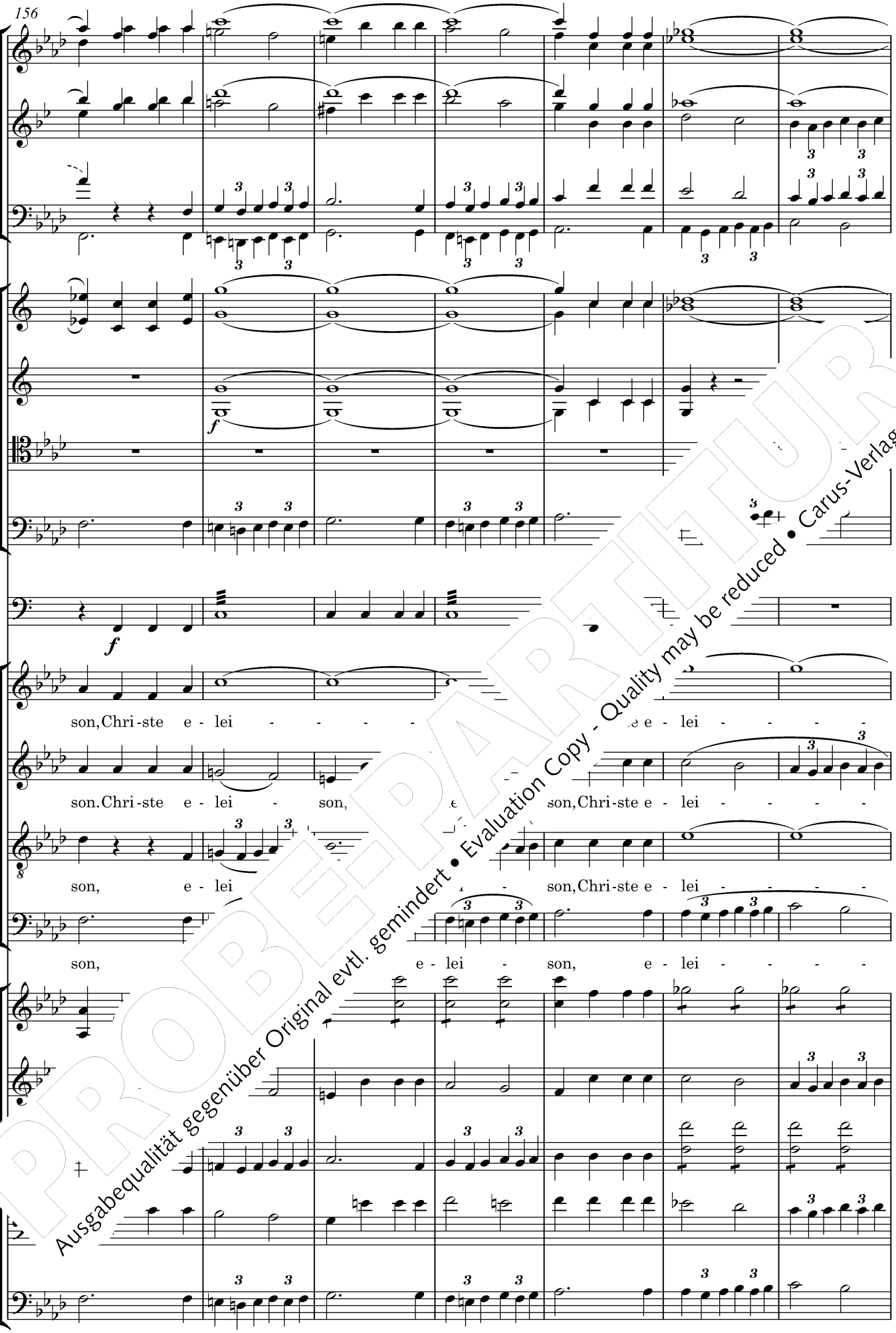


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

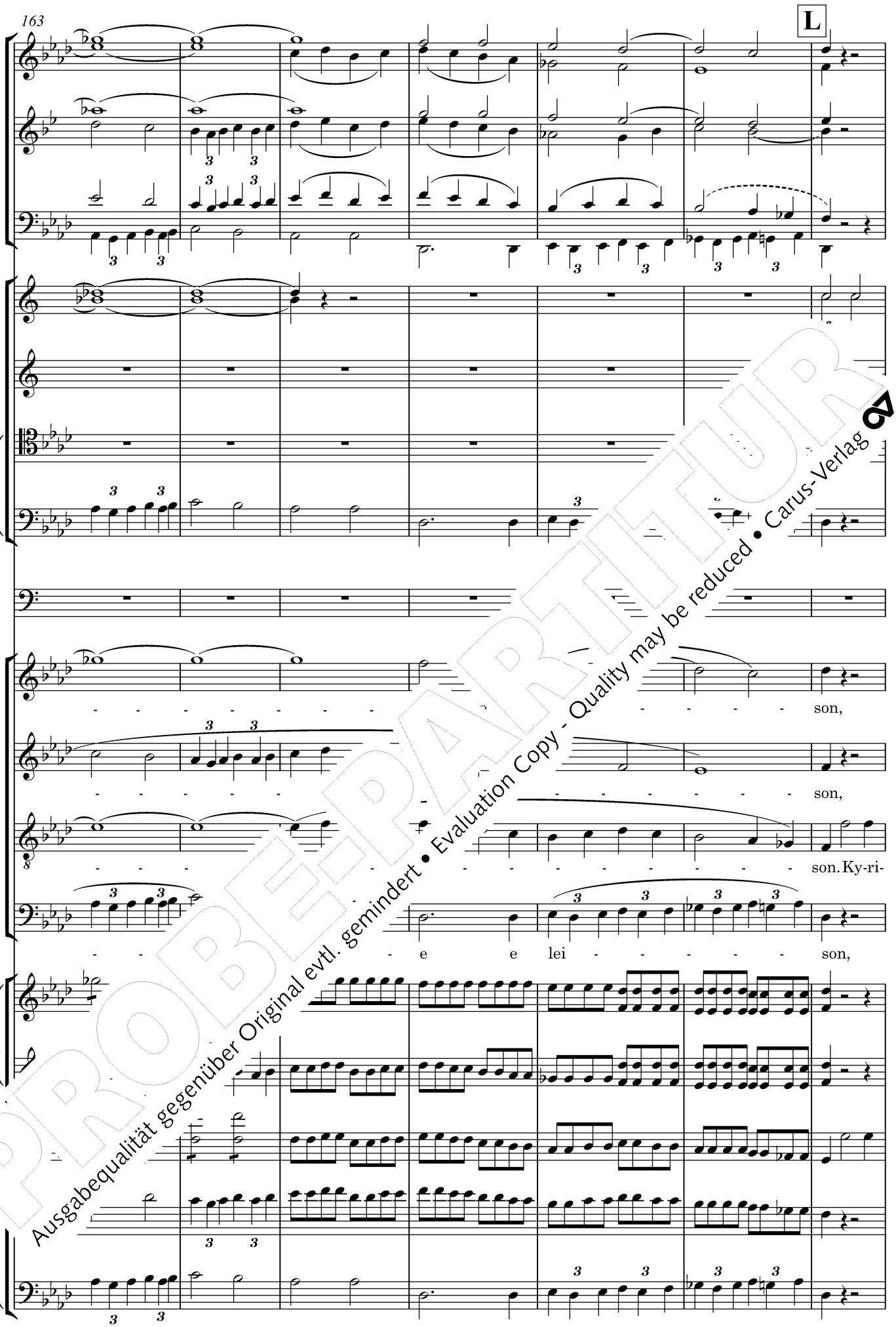


PROBEEXEMPLAR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

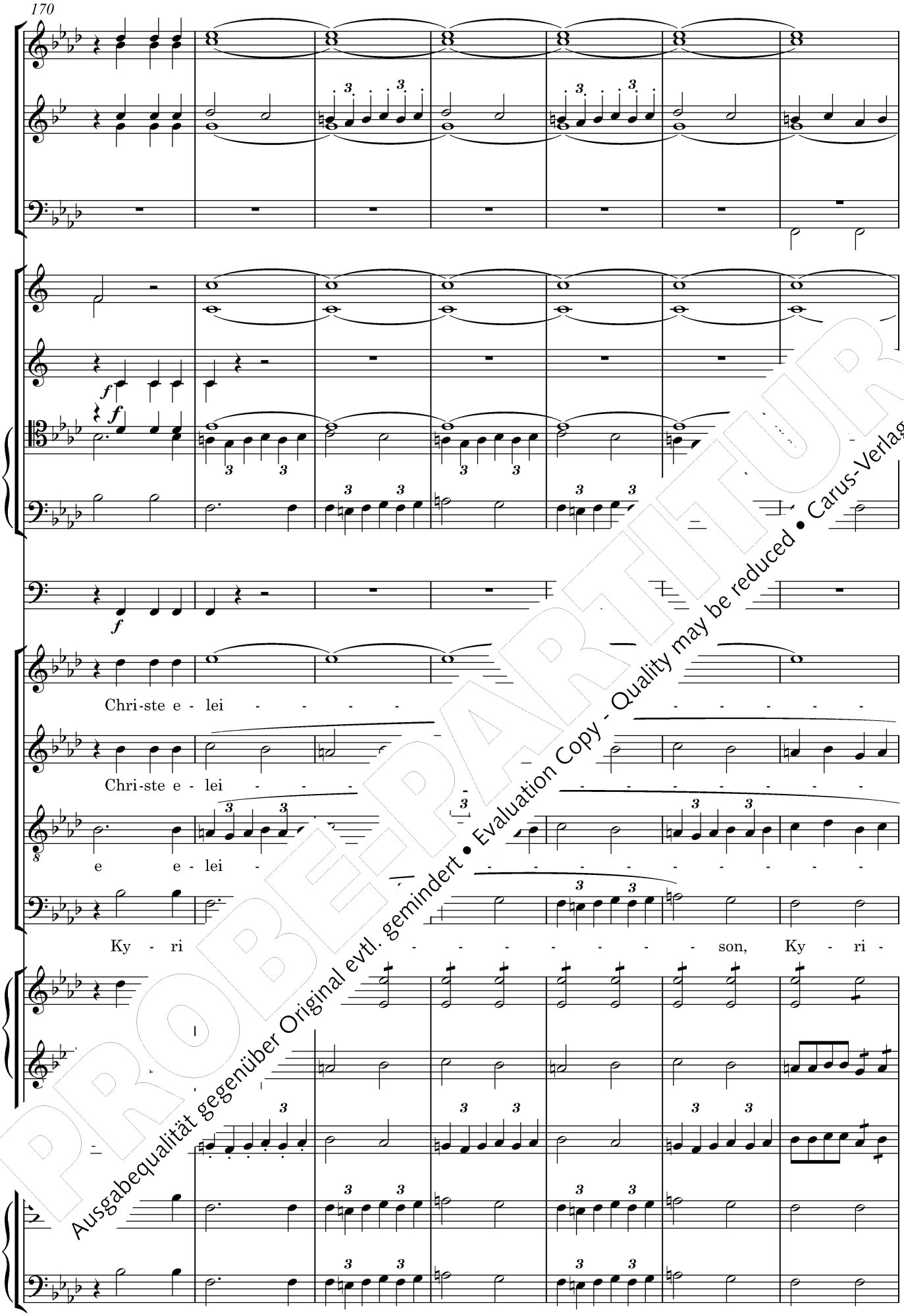
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



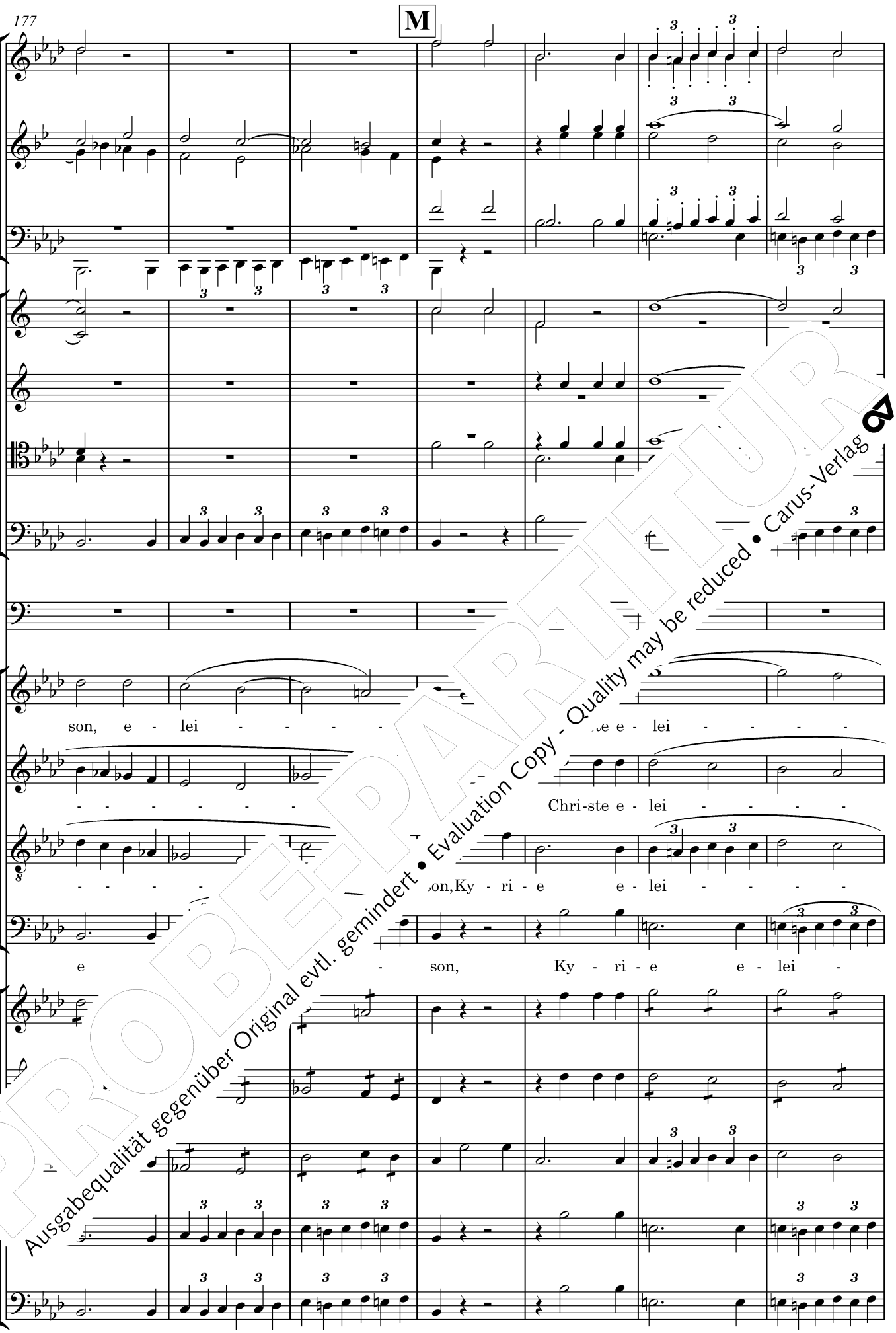
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



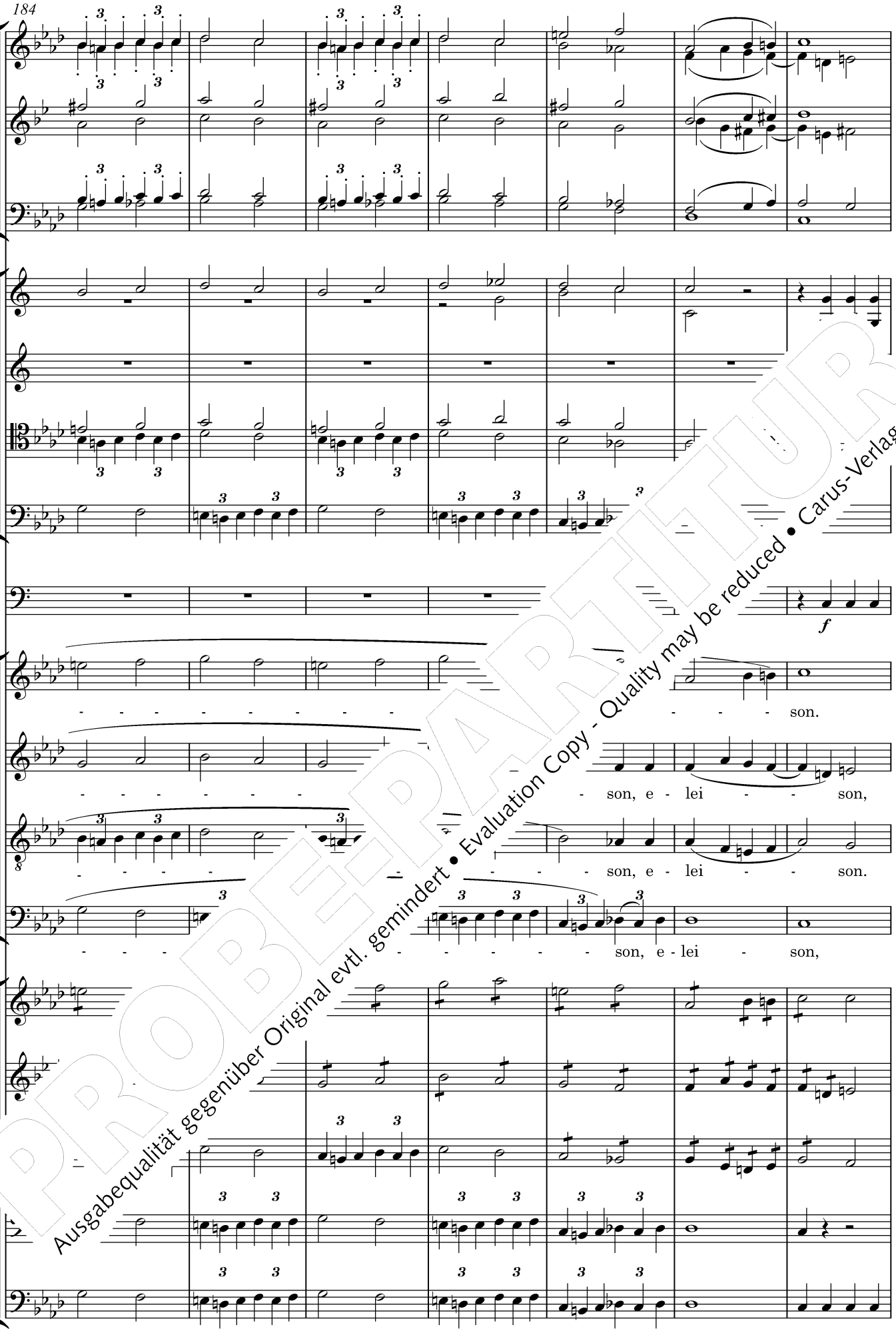
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



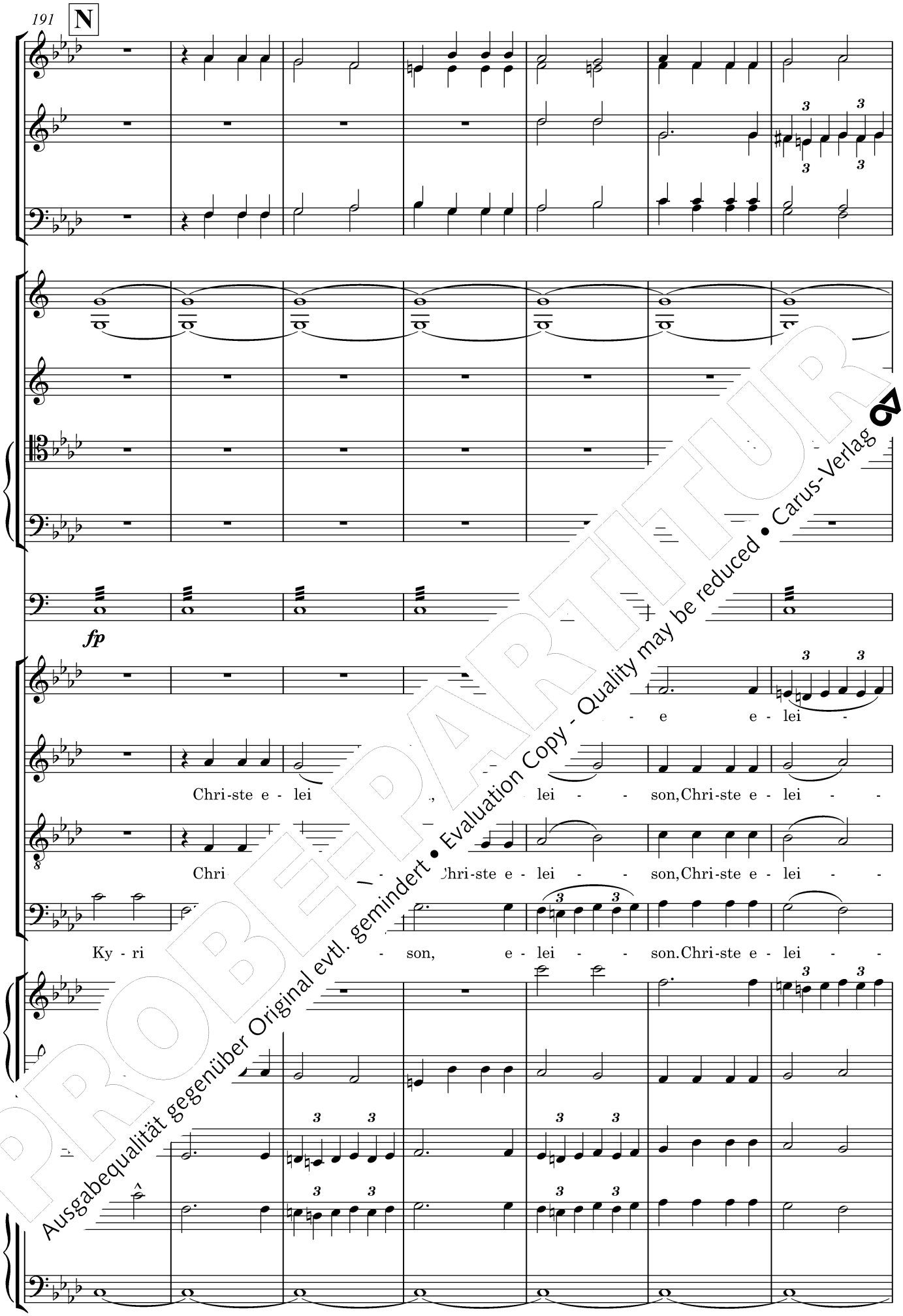
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



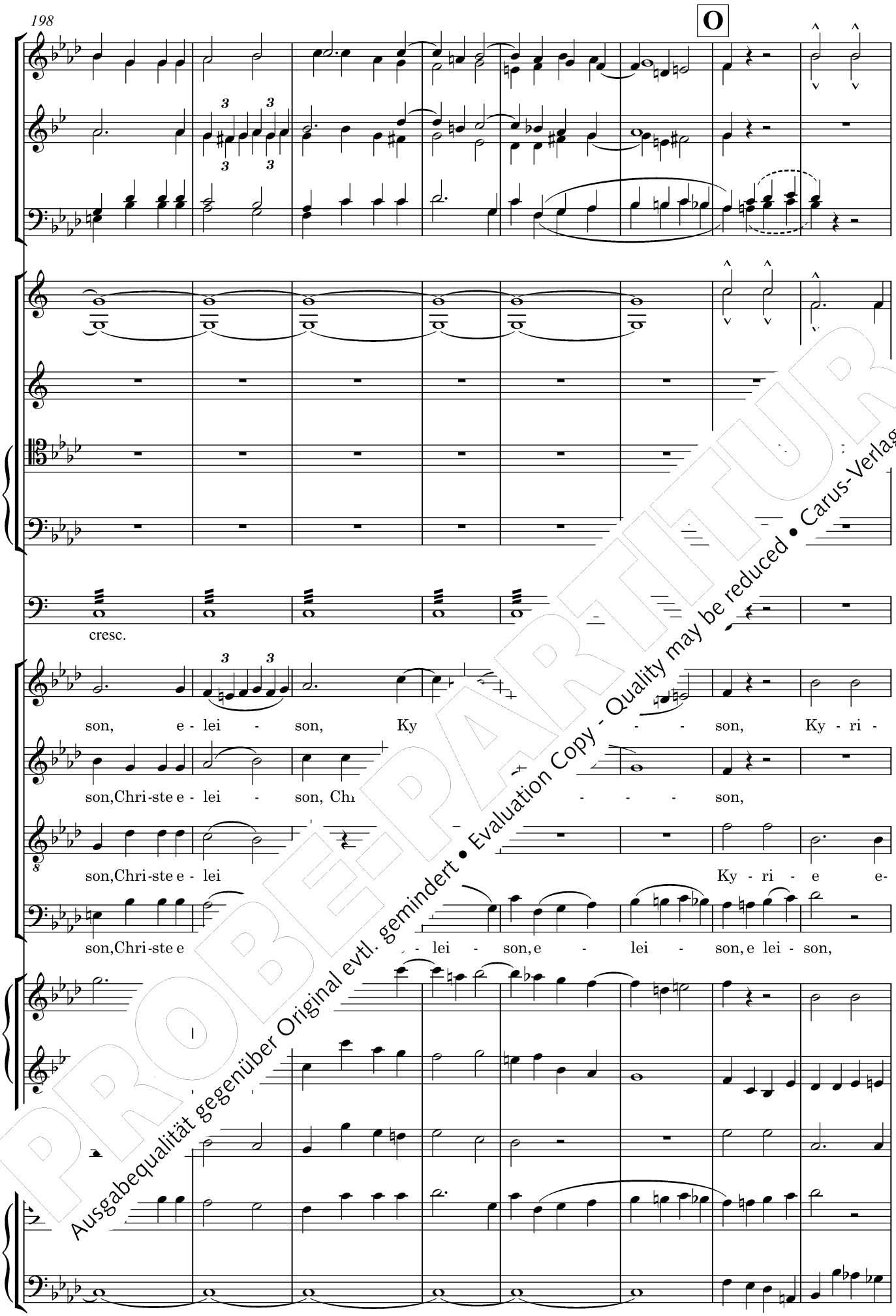
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



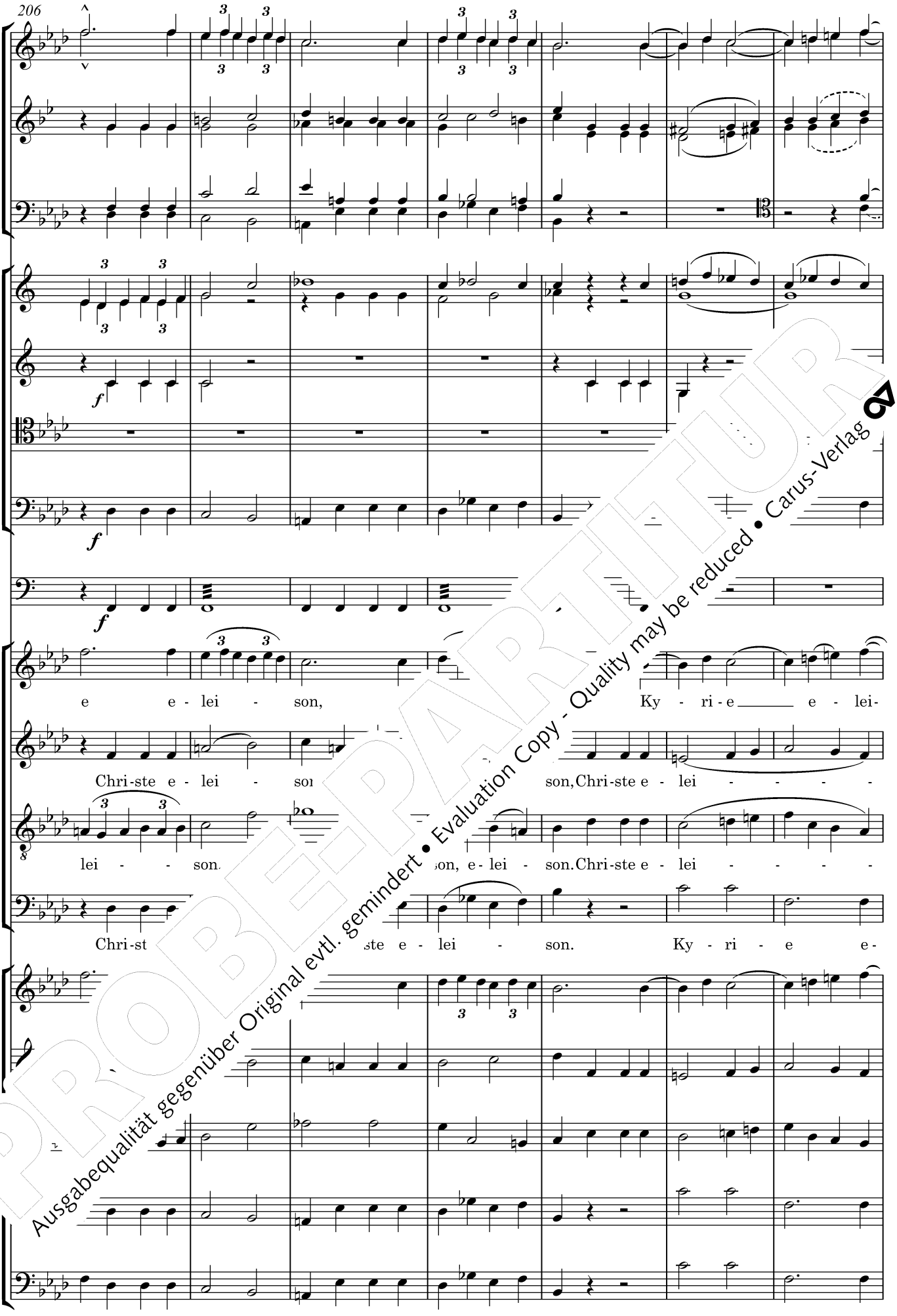
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



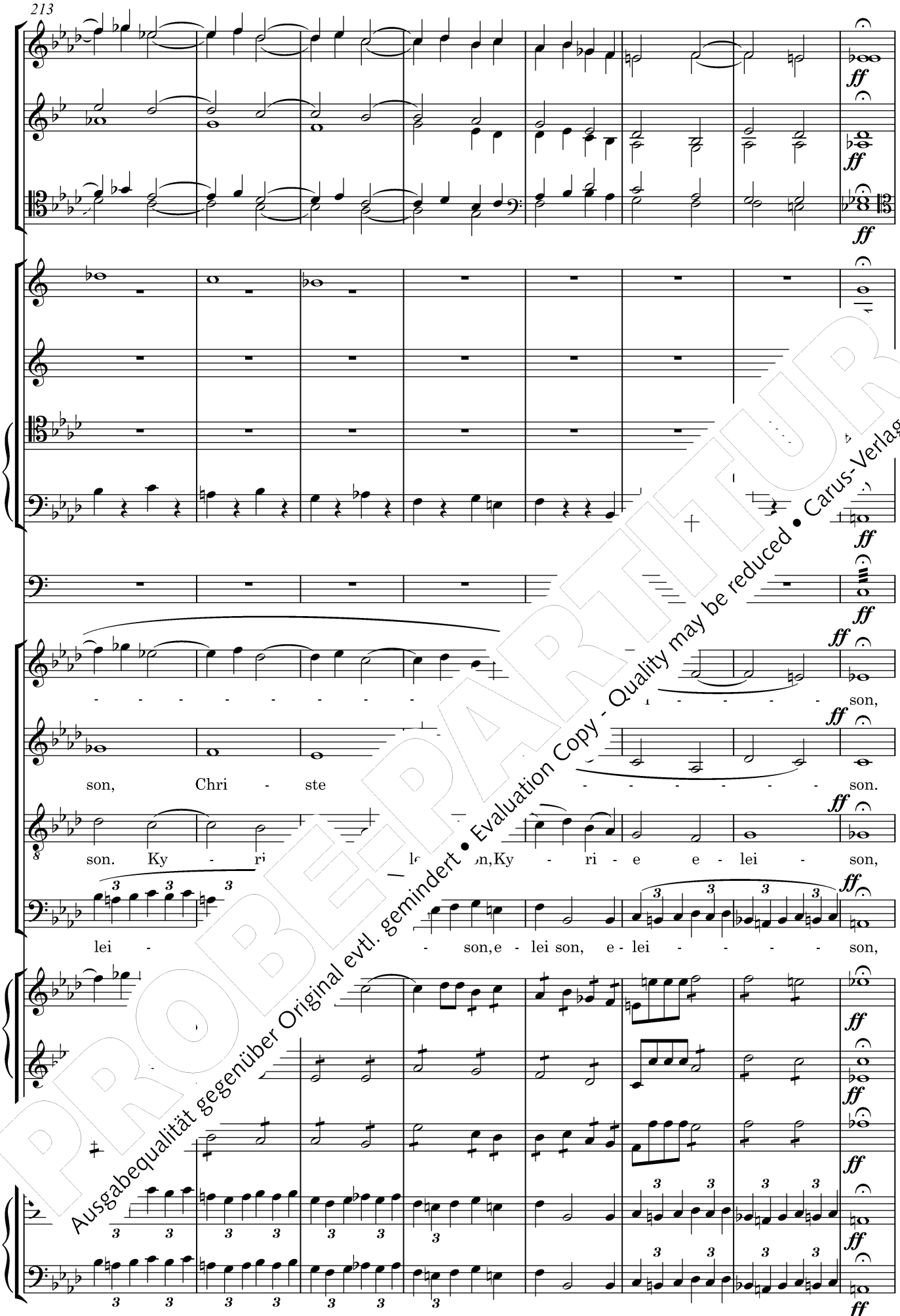
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



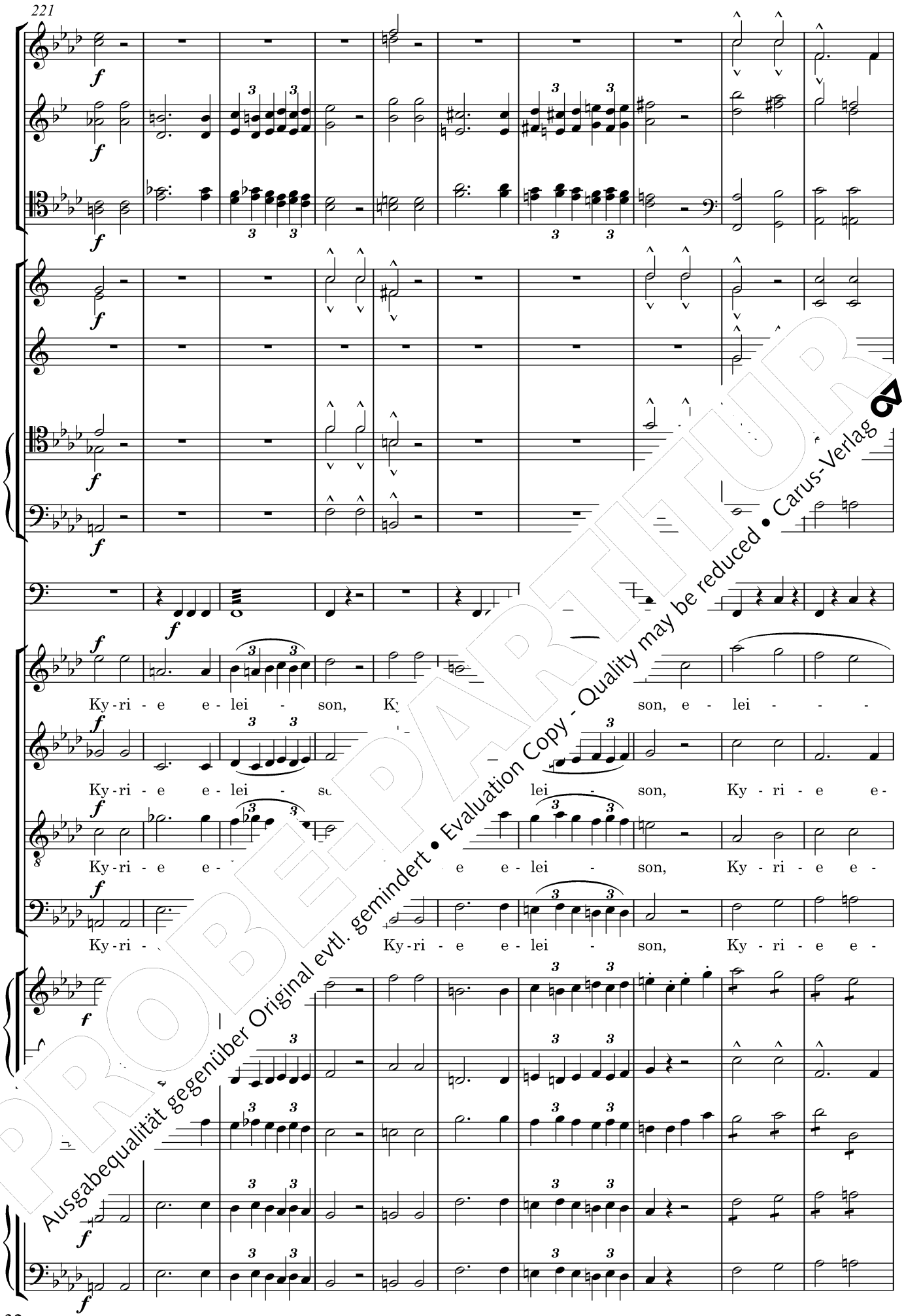
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



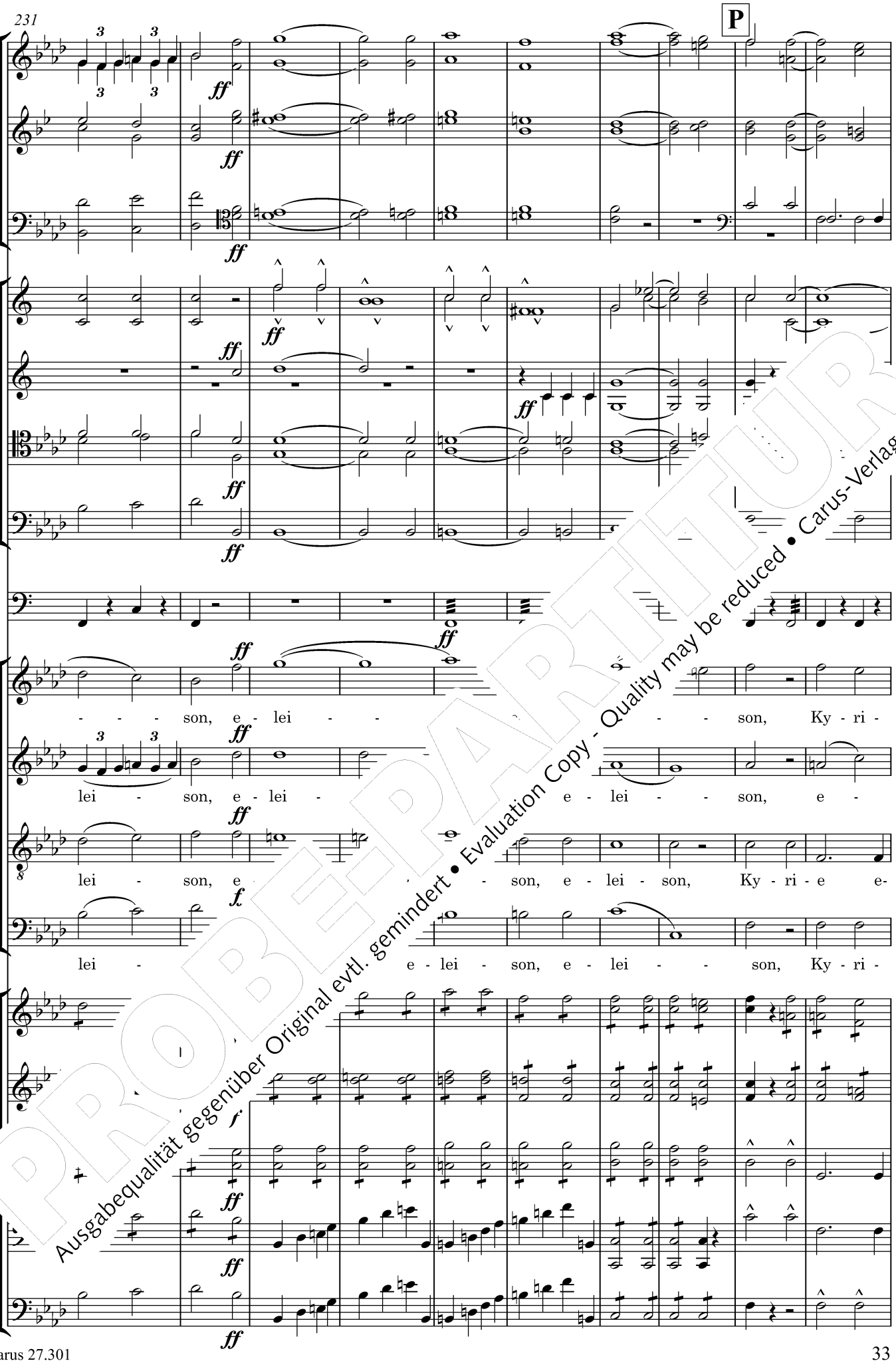
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



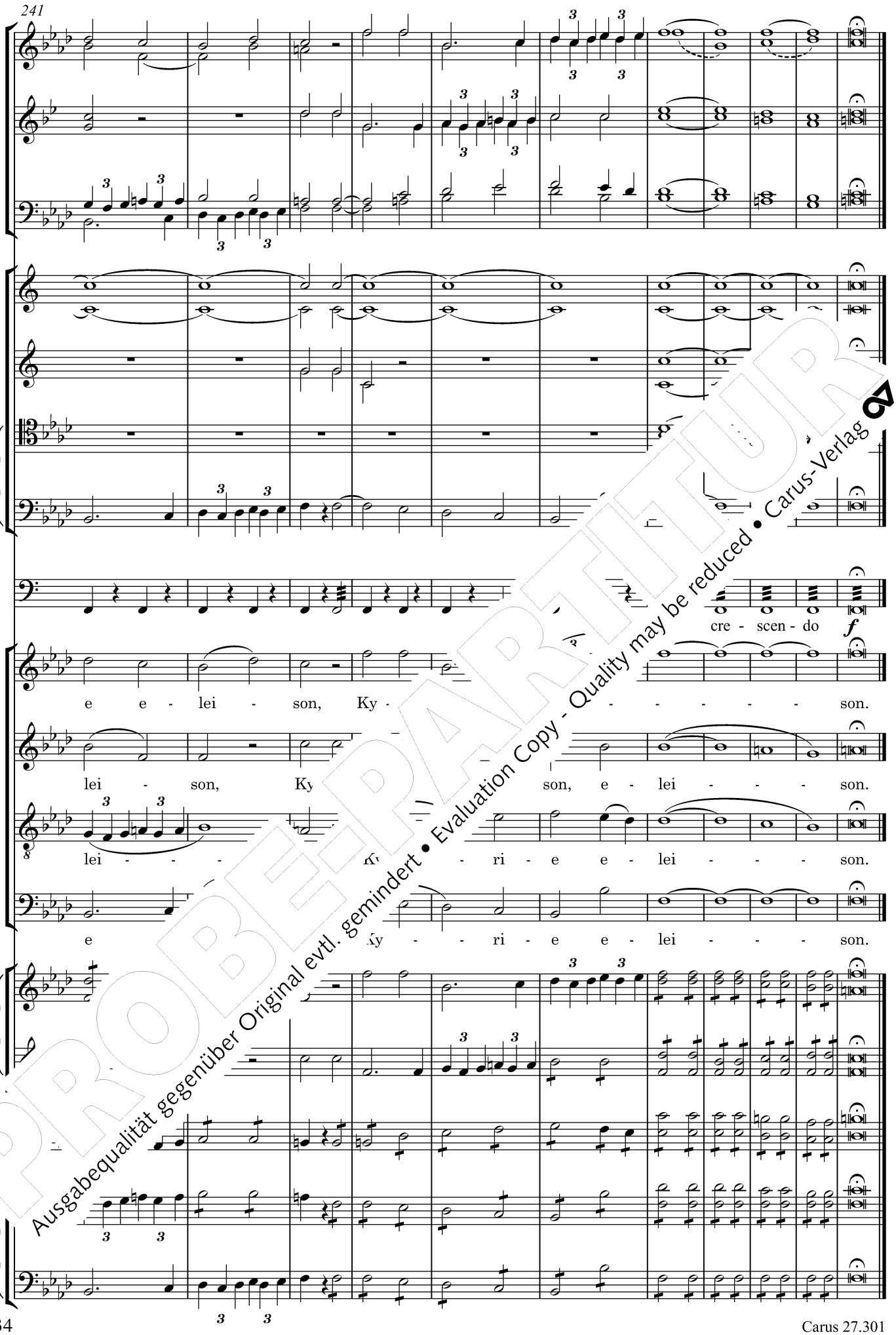
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

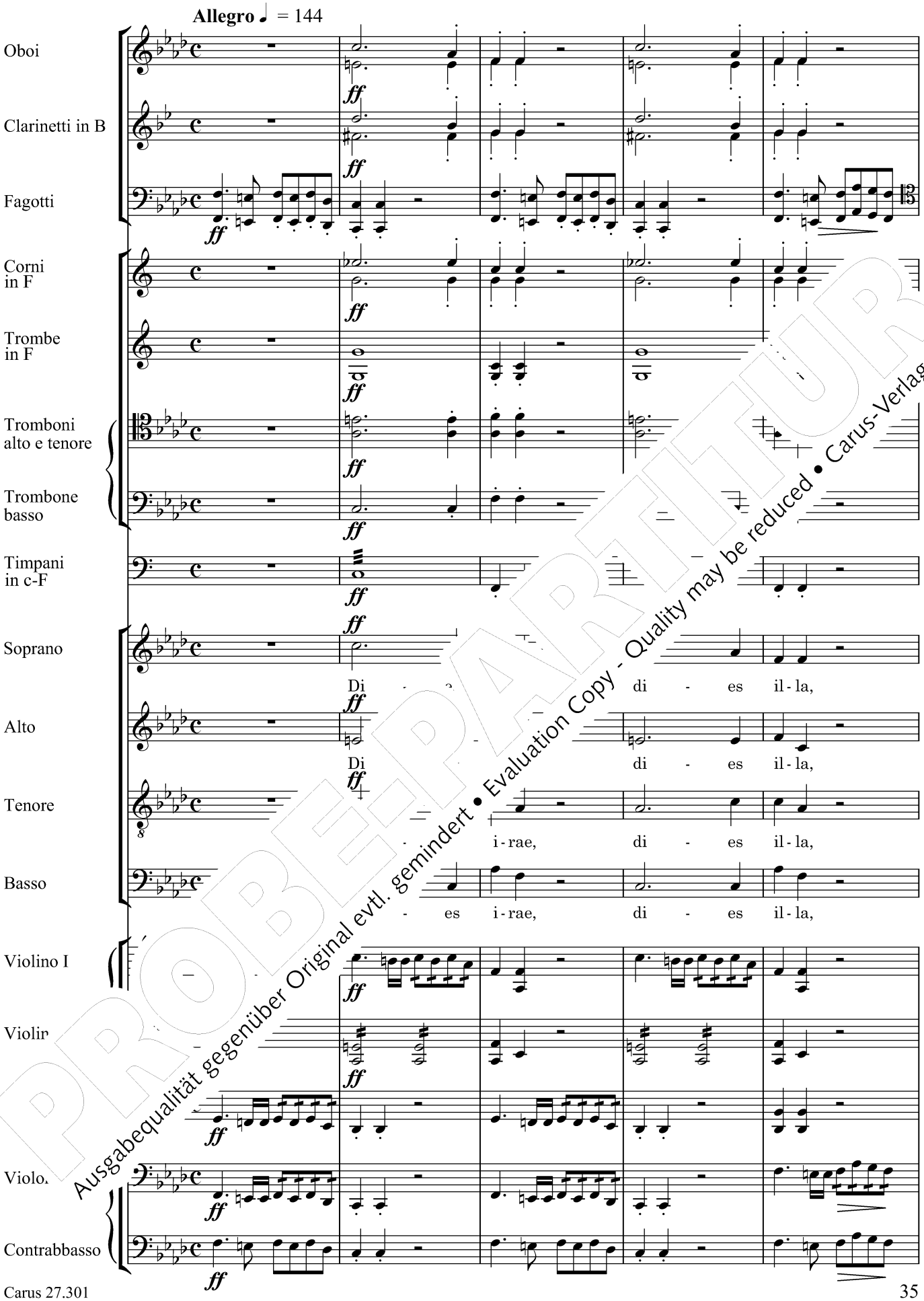


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

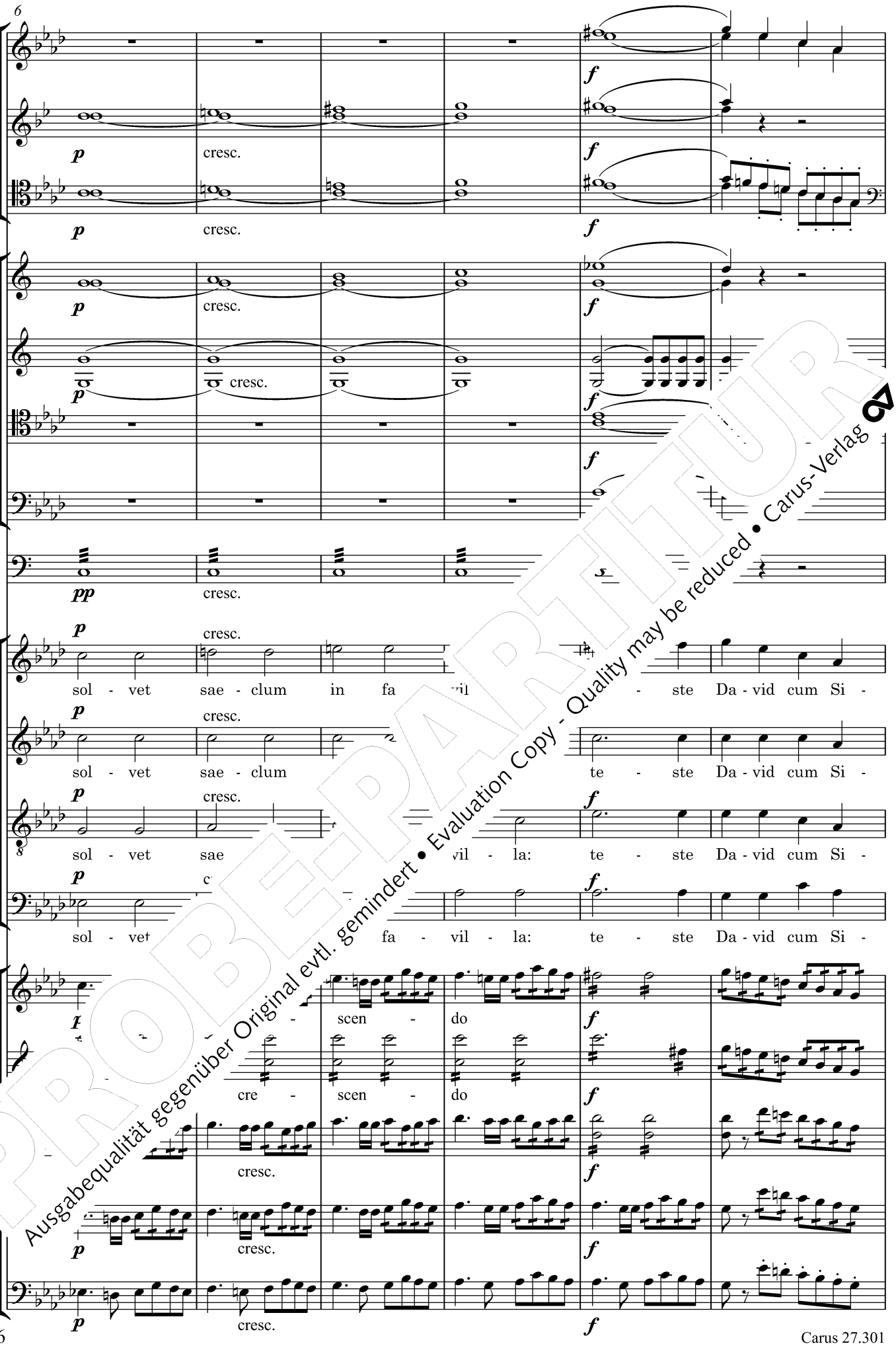


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

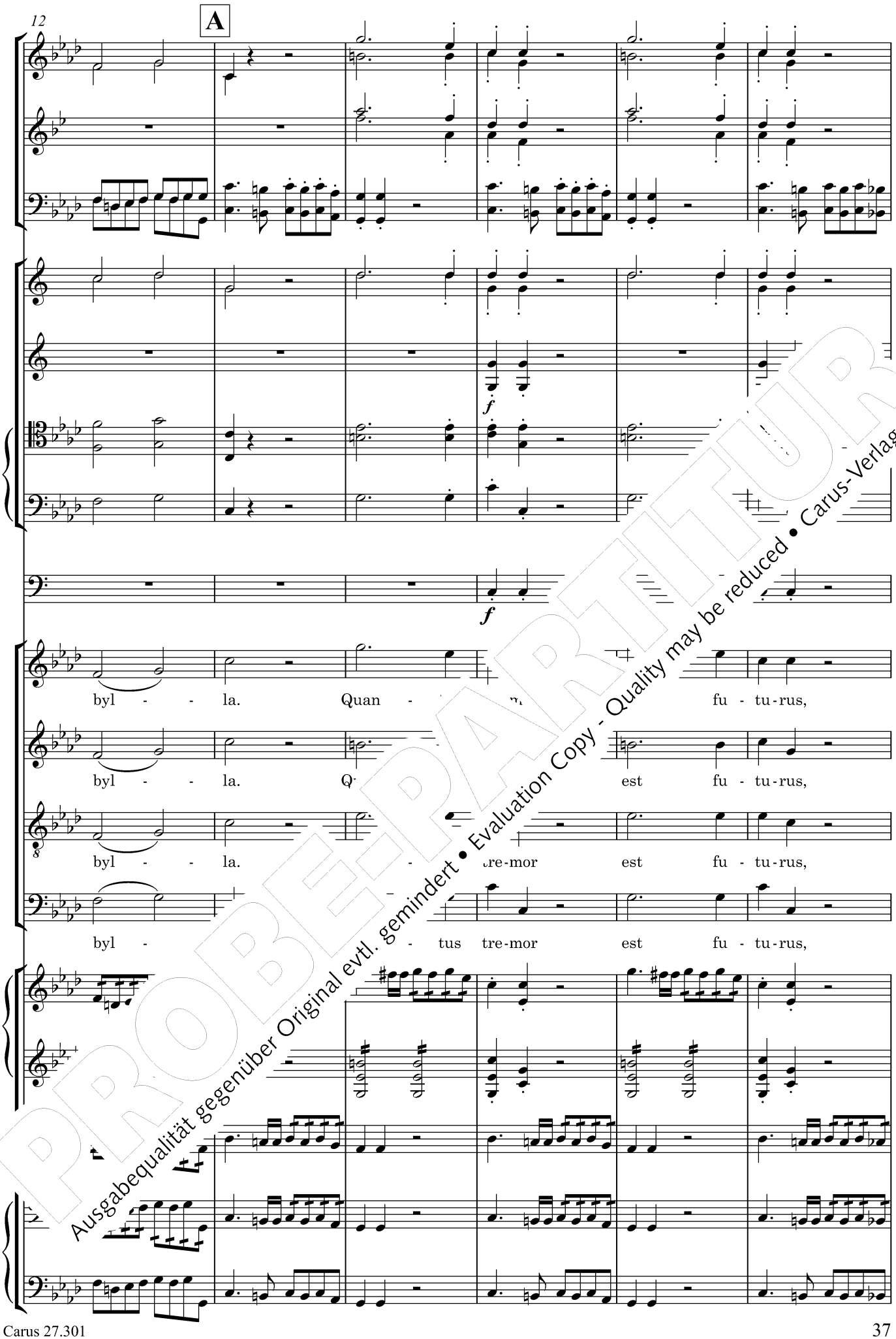
3. Dies irae



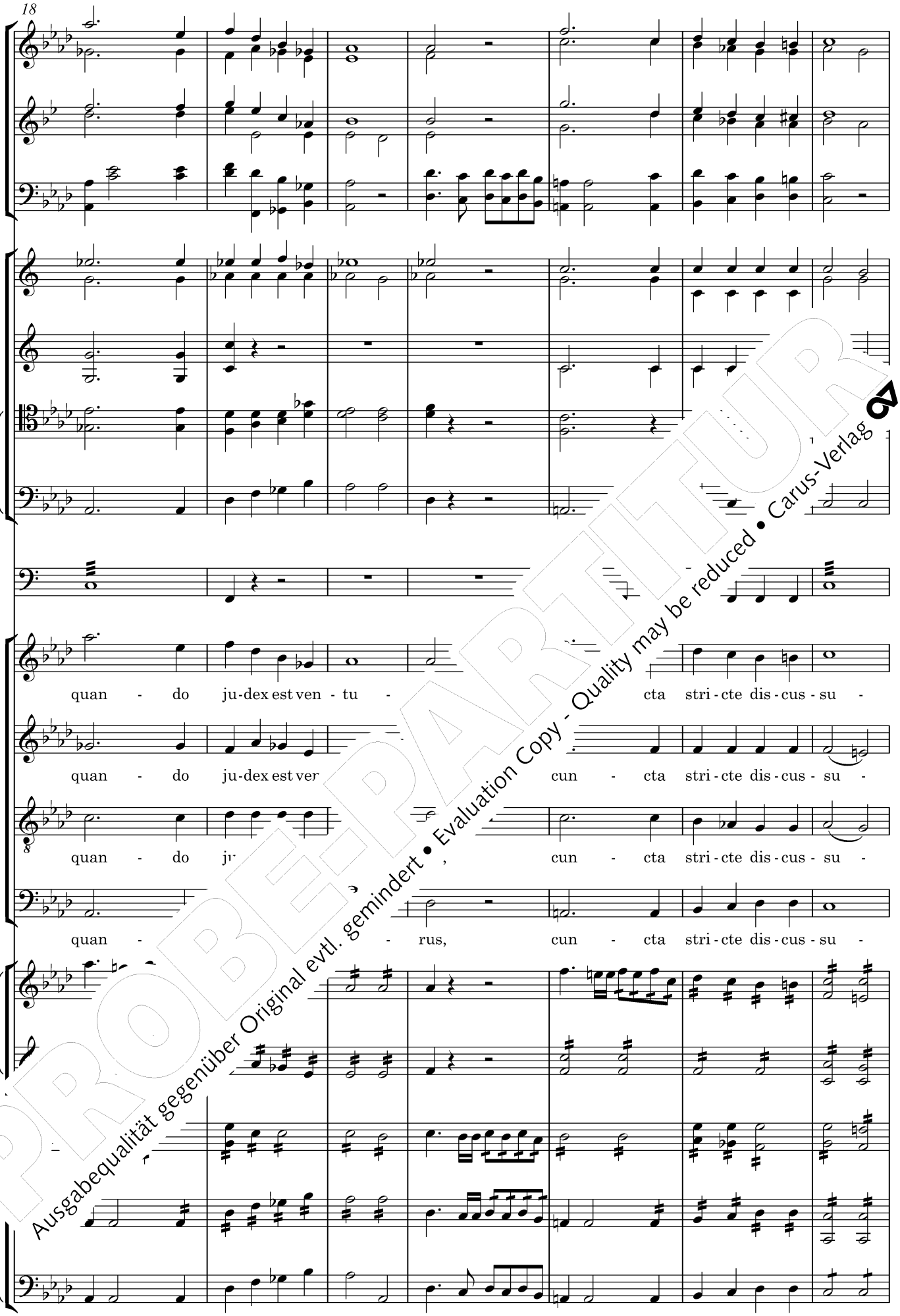
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



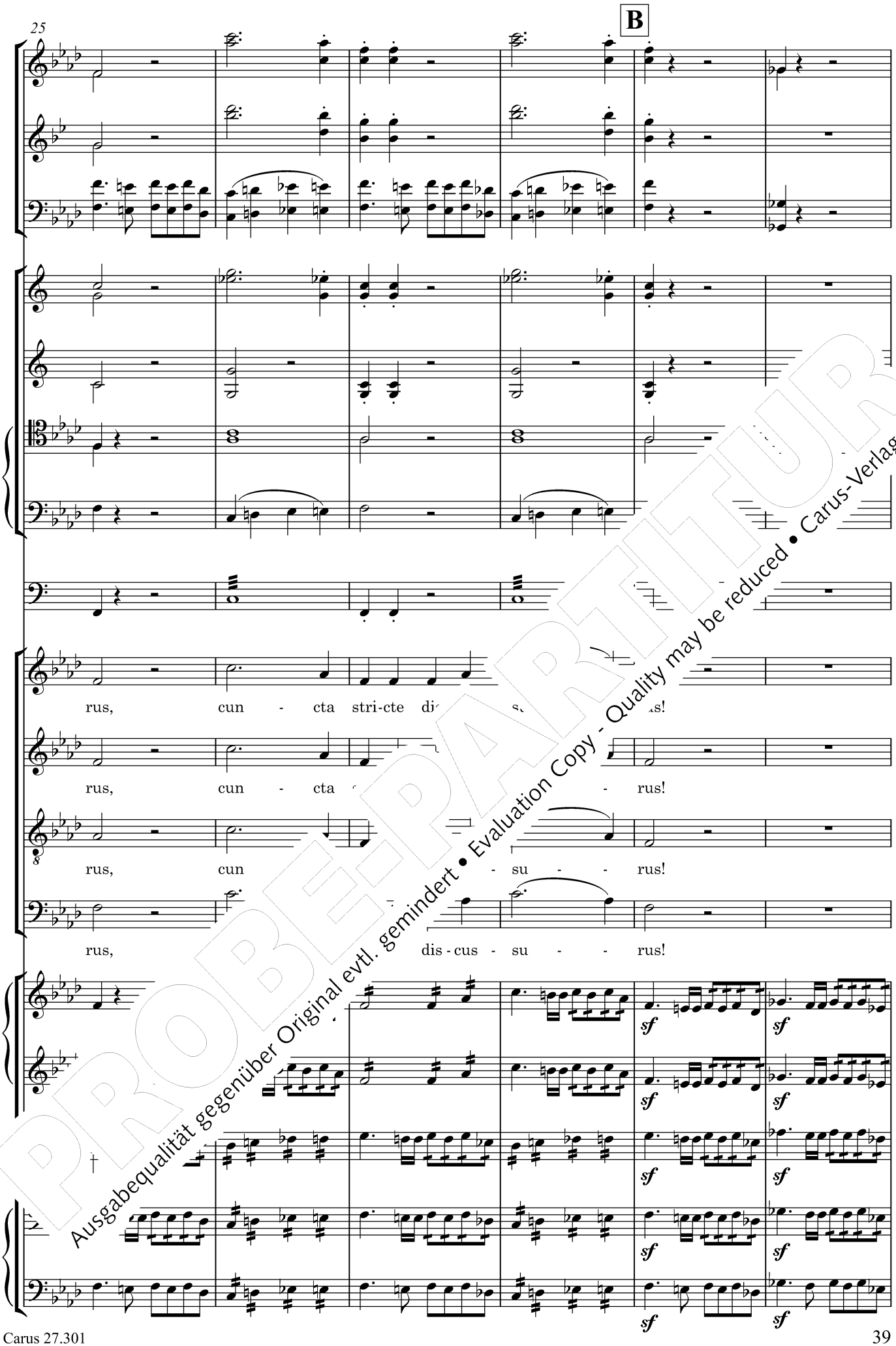
PROBEEXEMPLAR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



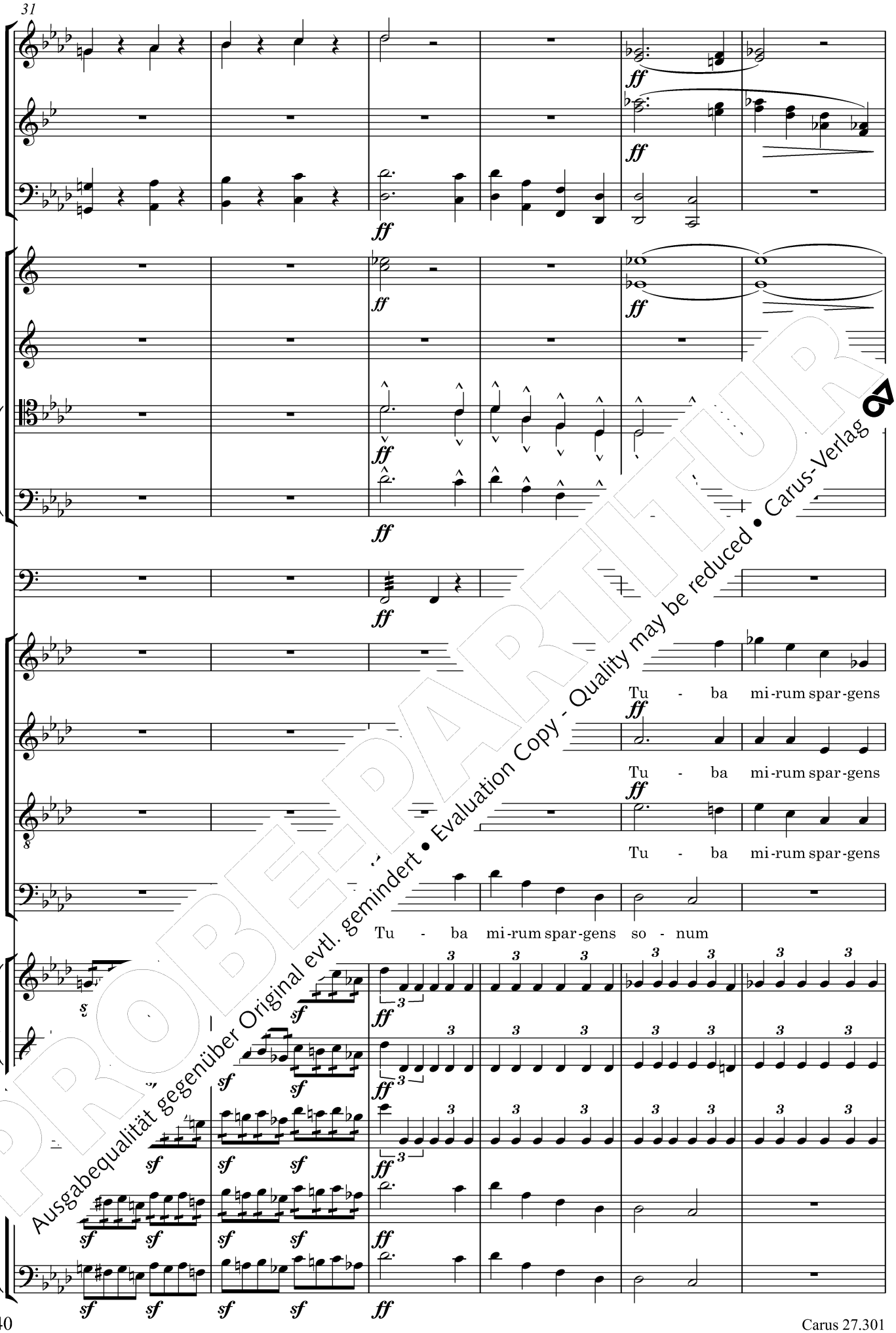
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



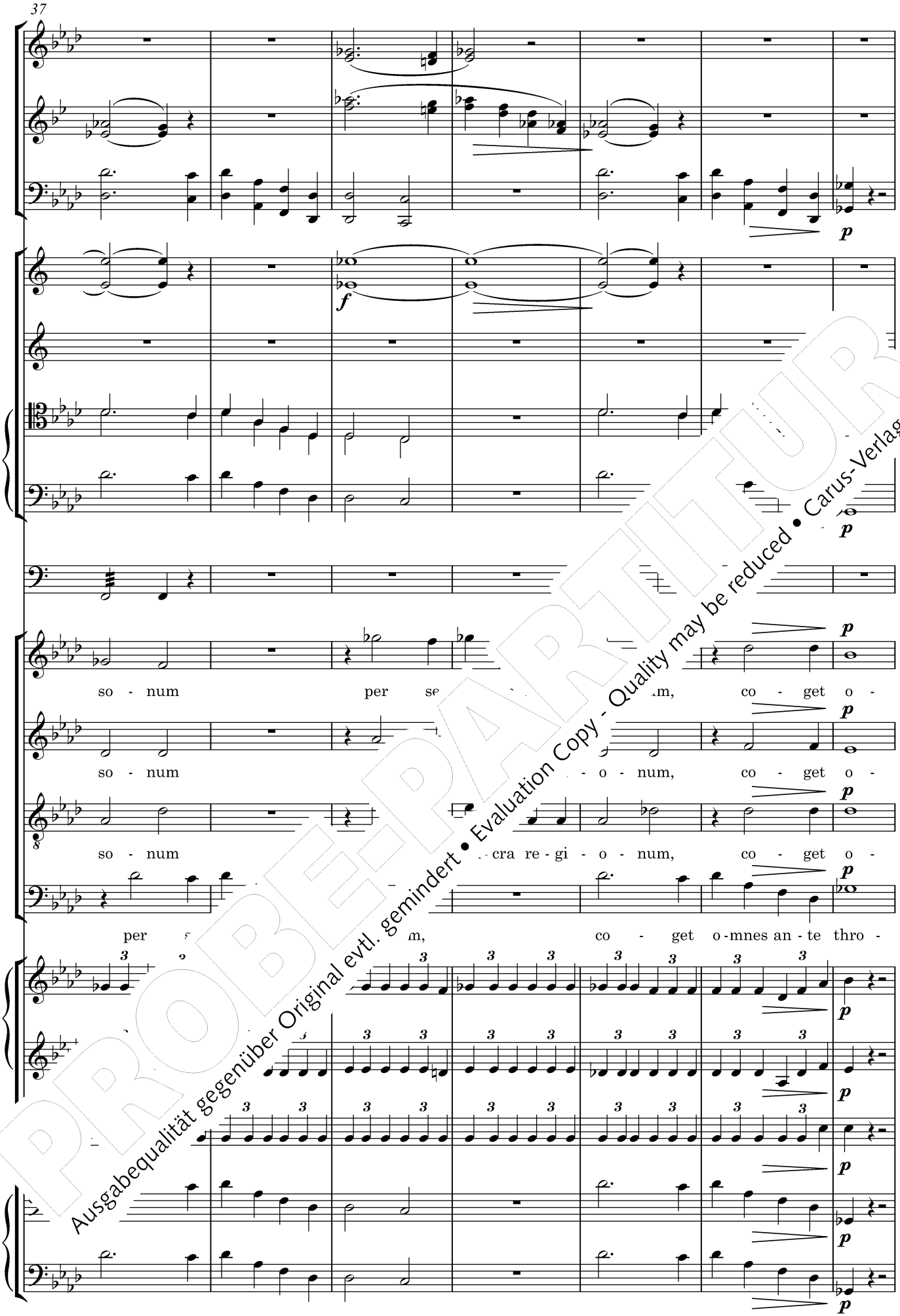
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



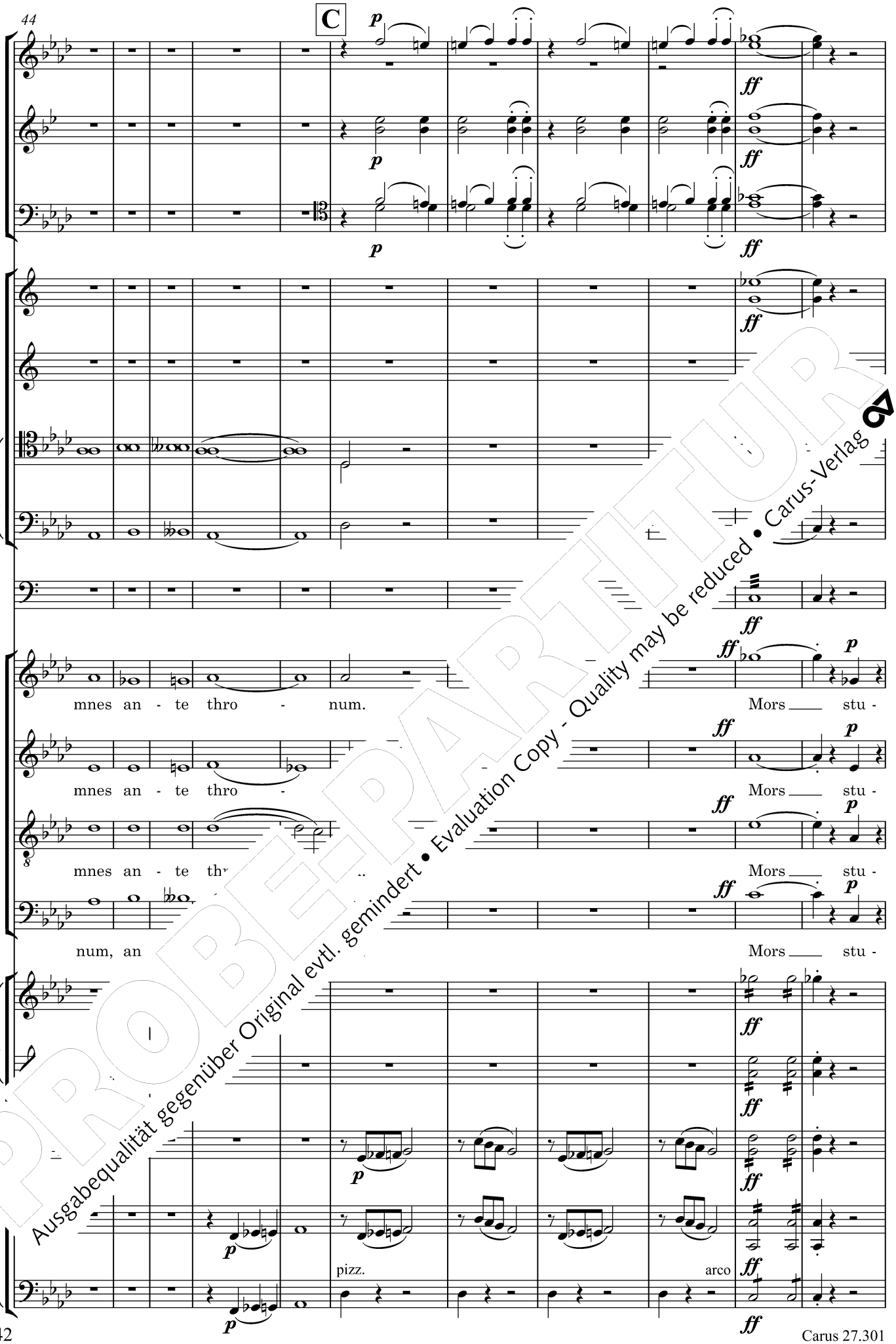
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



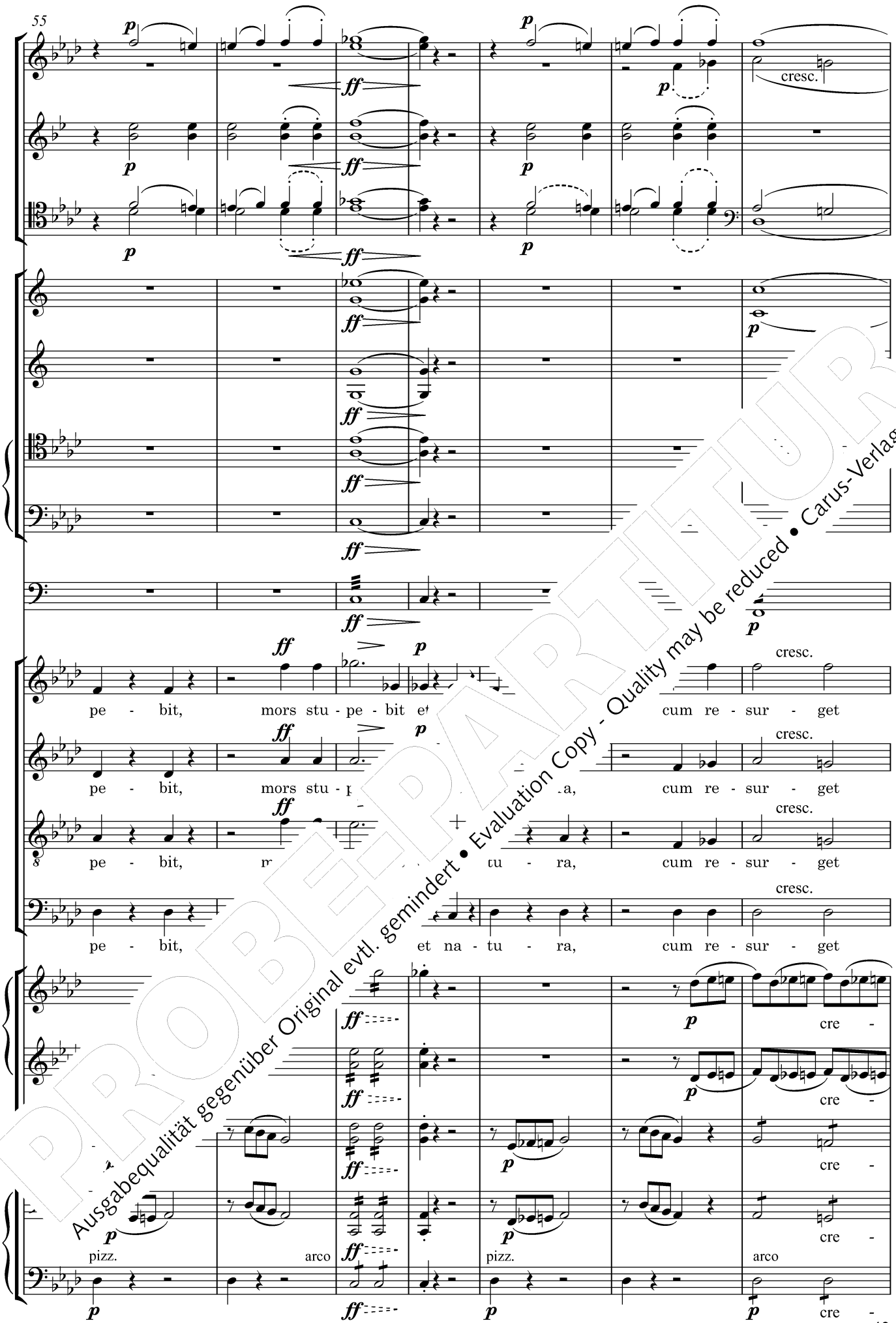
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



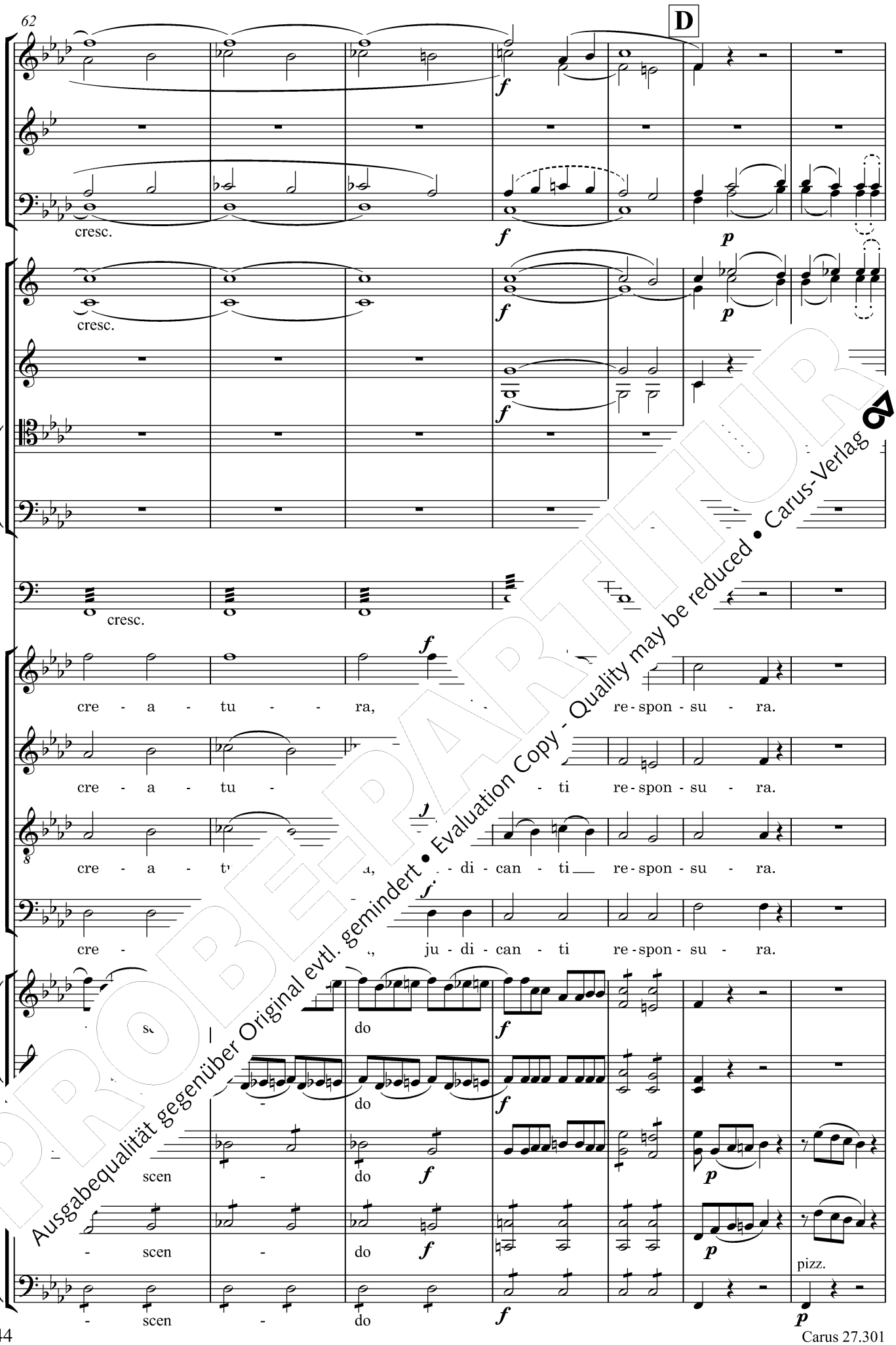
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



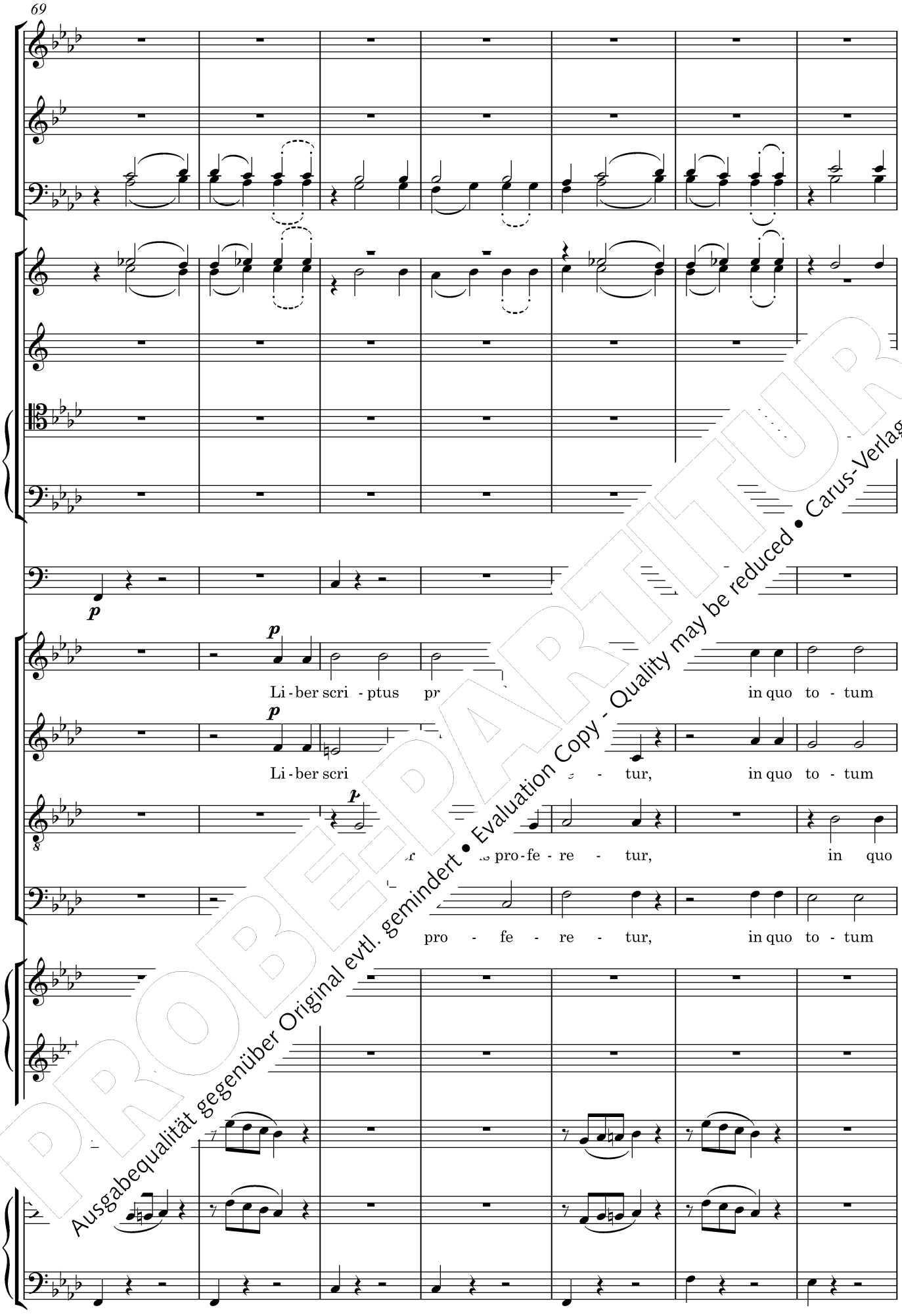
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



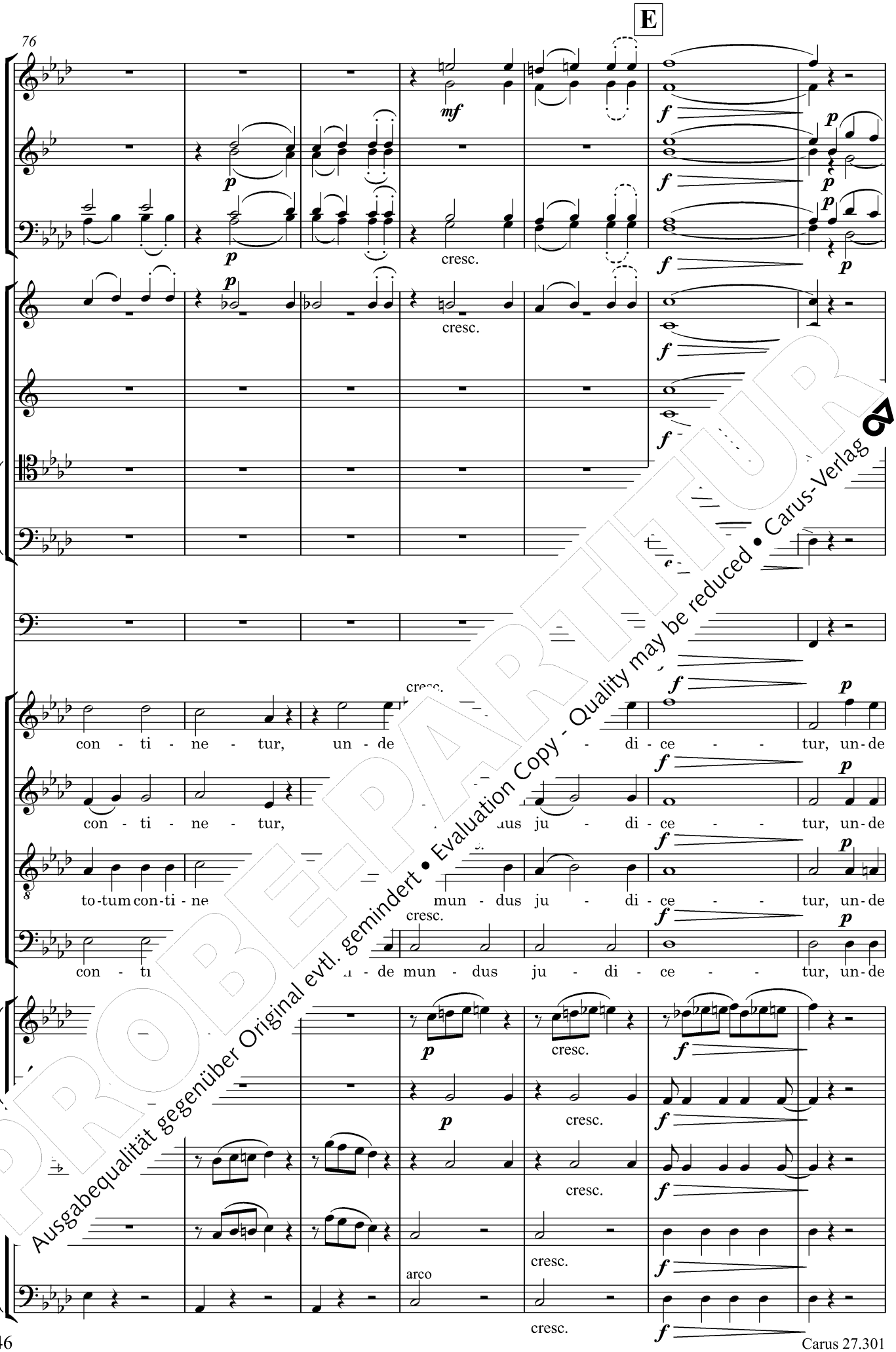
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



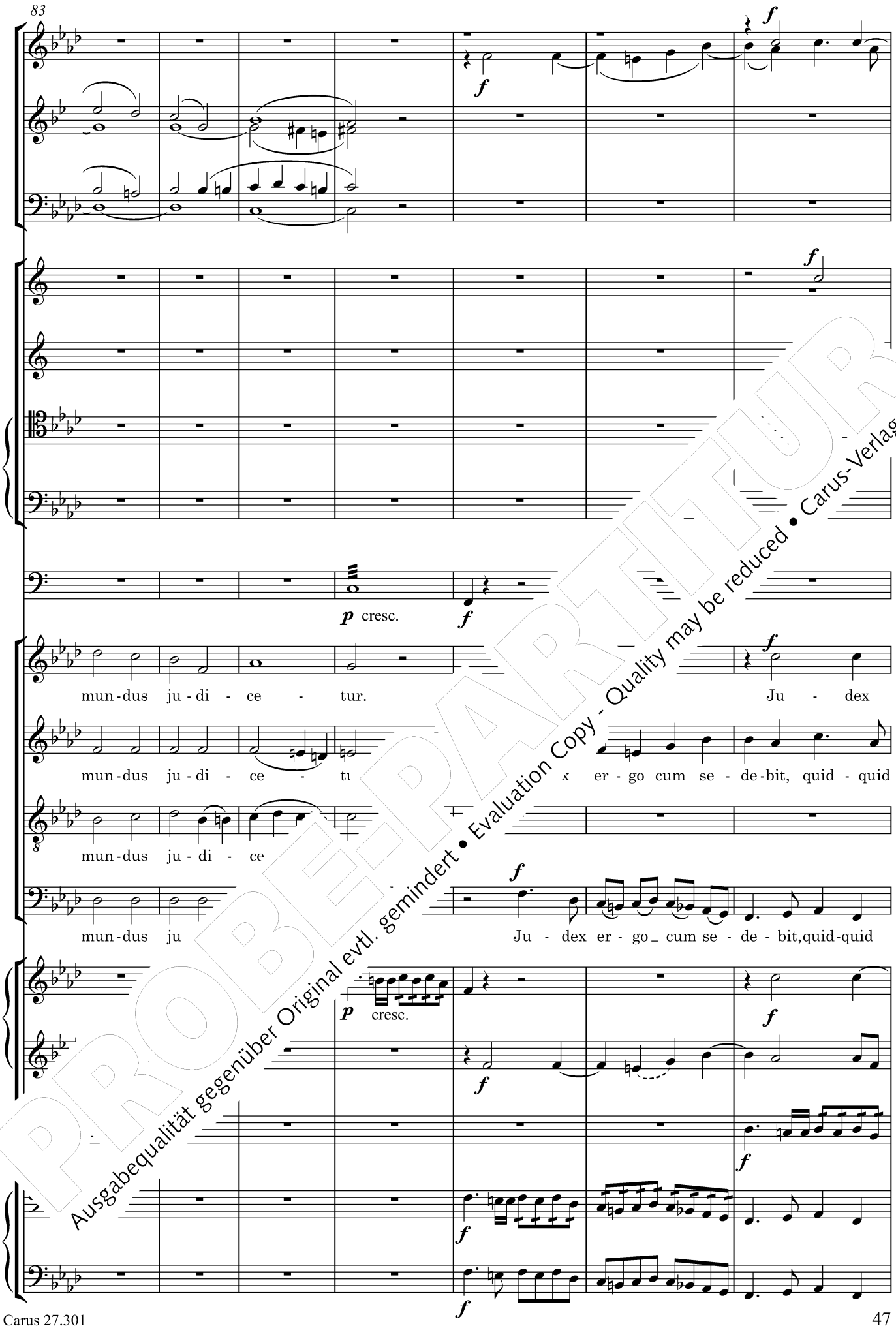
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



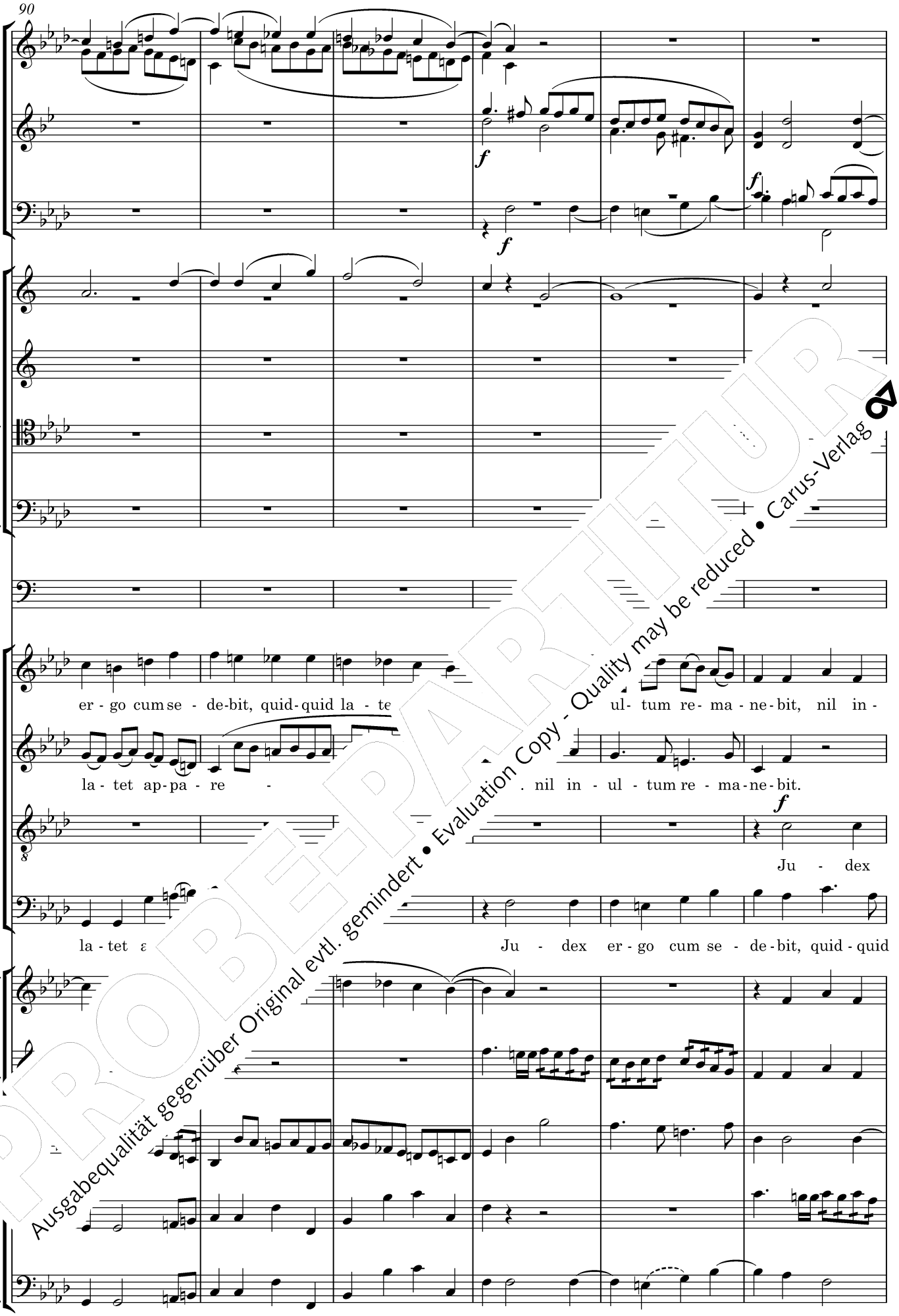
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



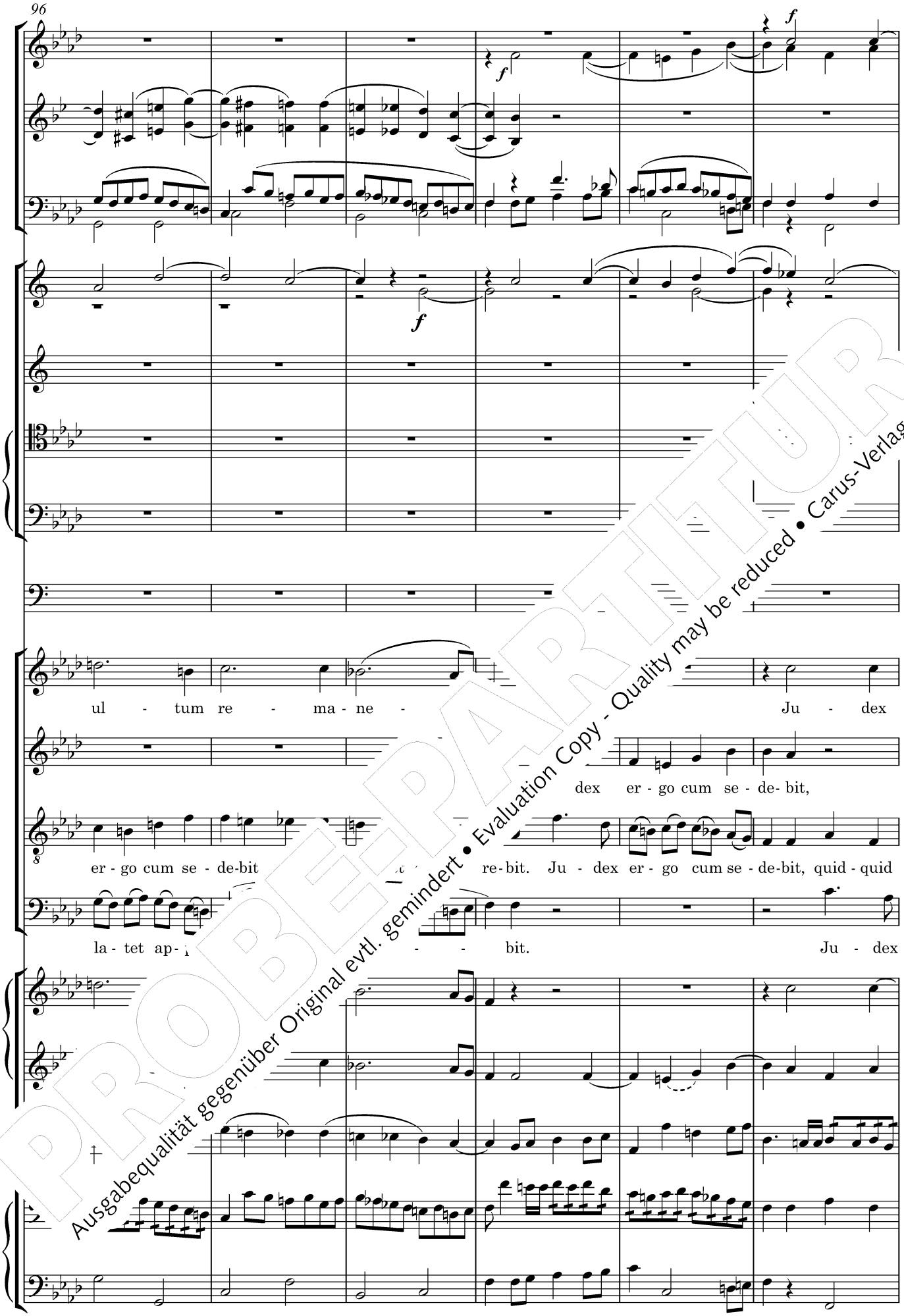
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



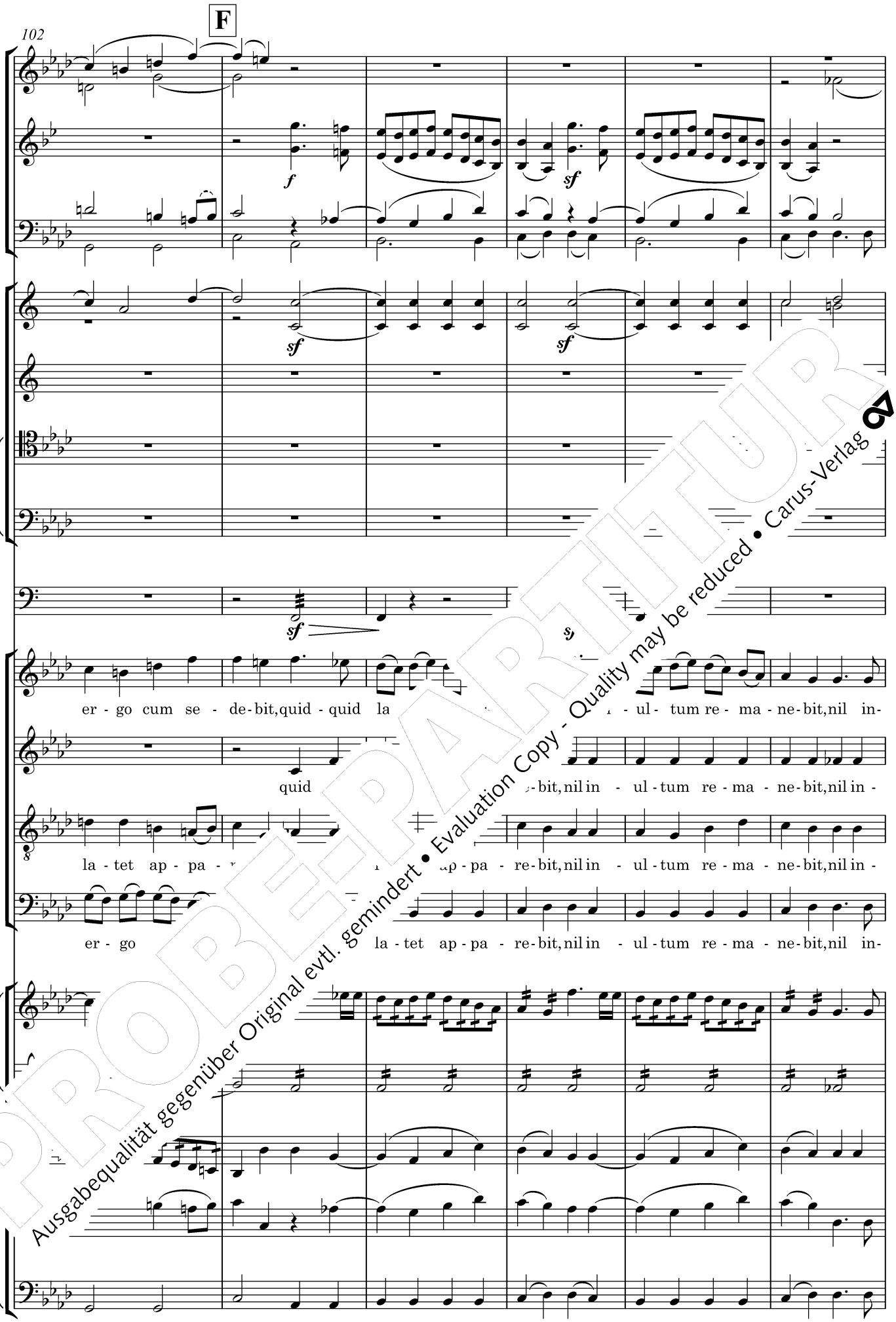
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



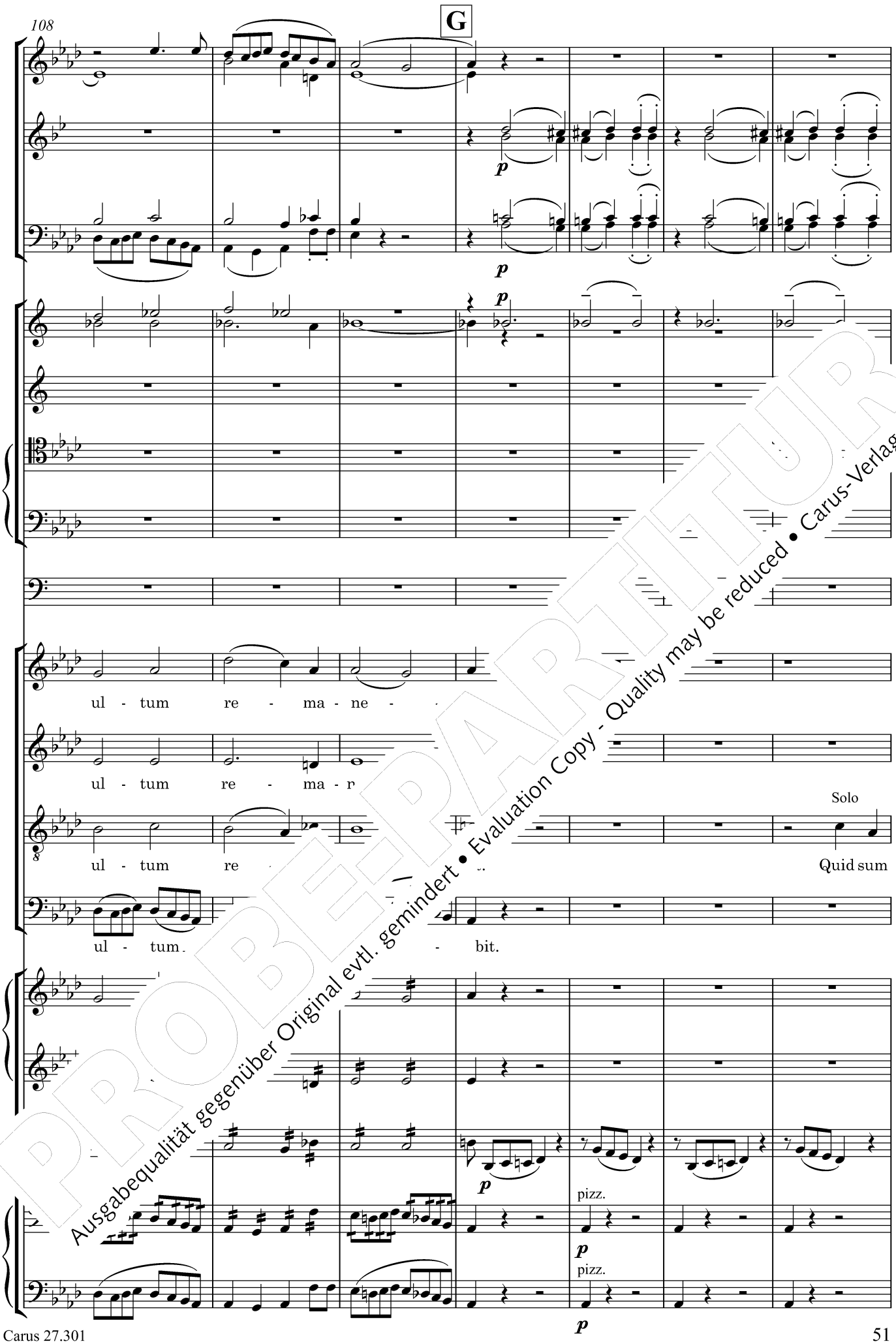
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



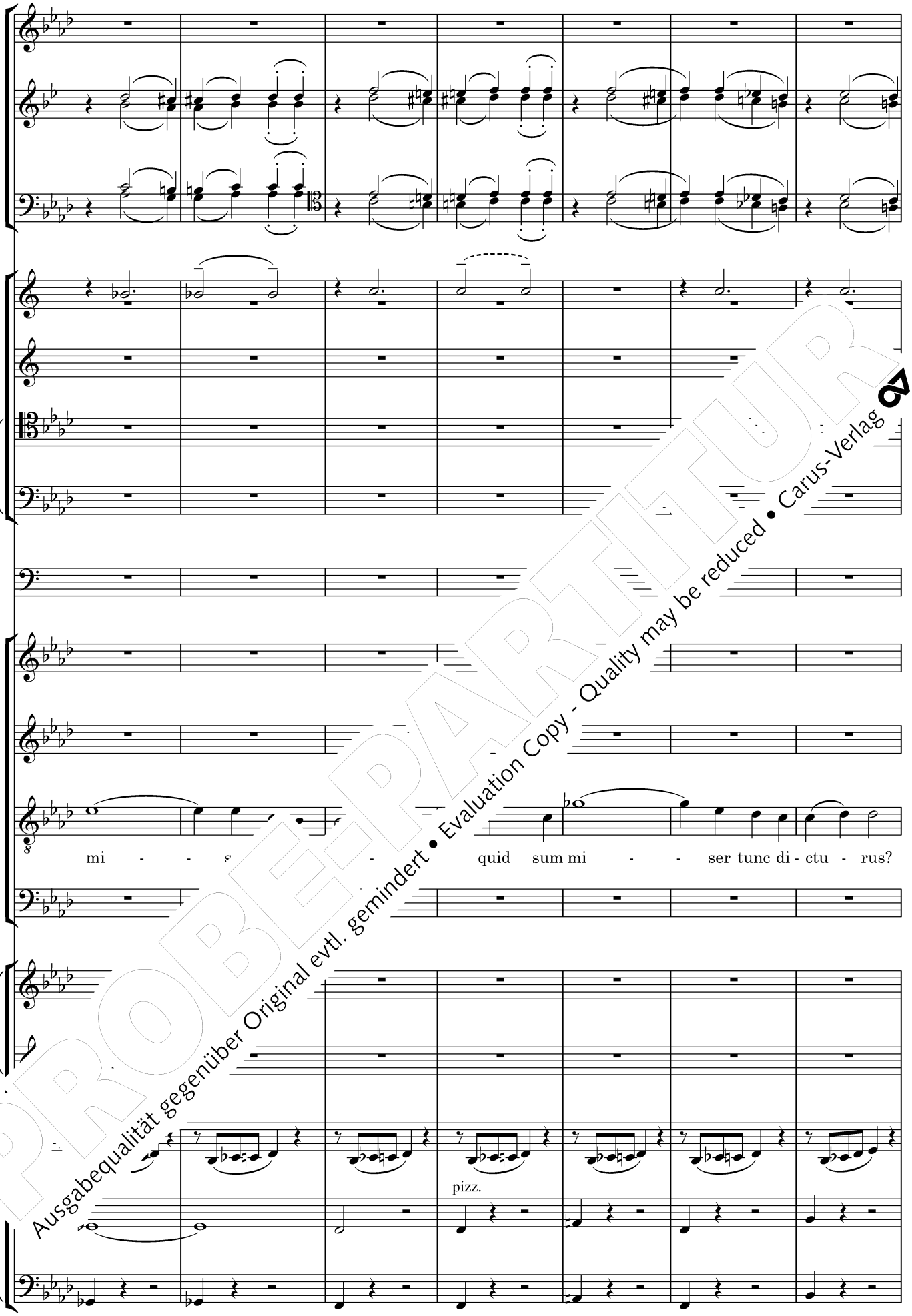
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



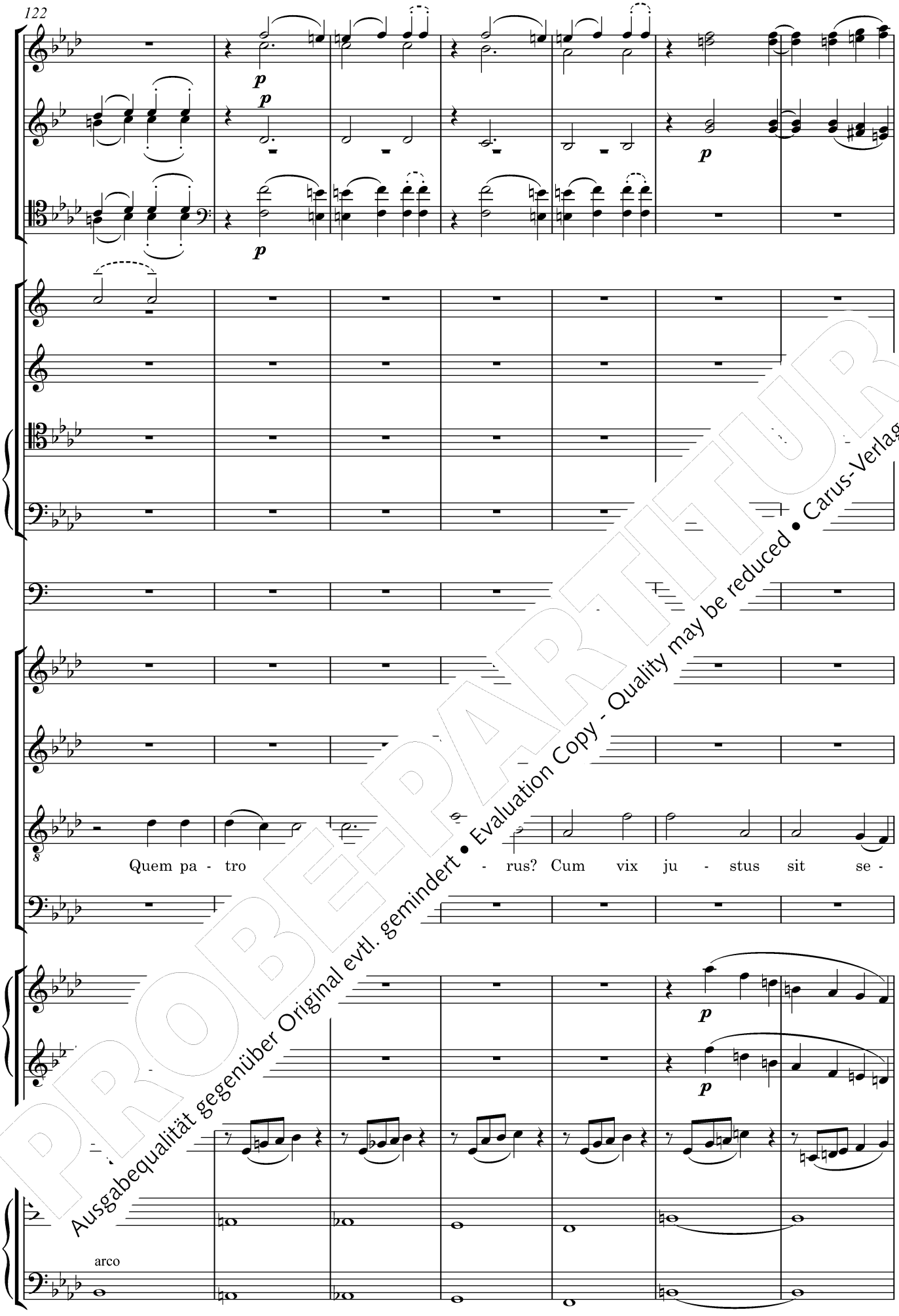
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



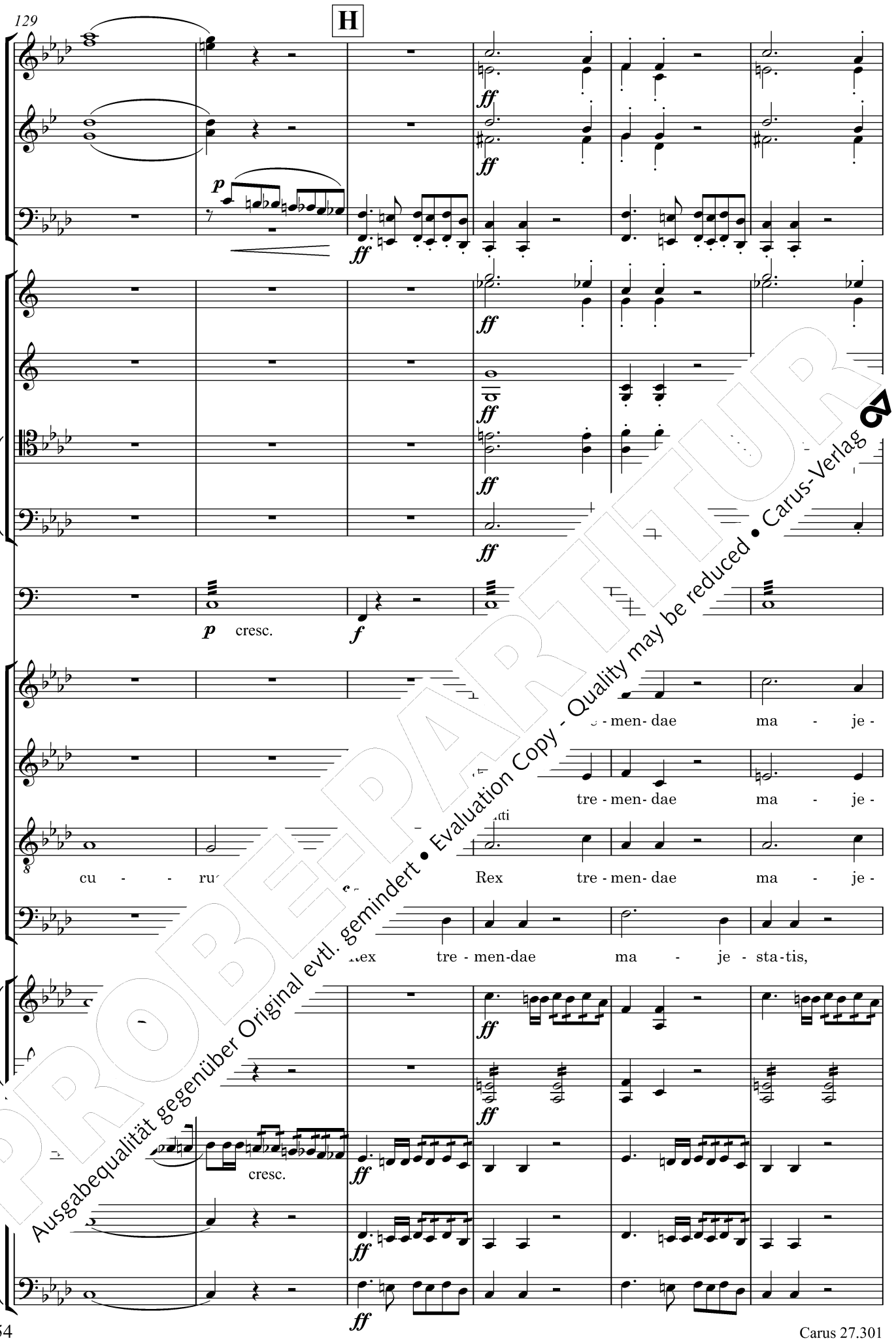
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



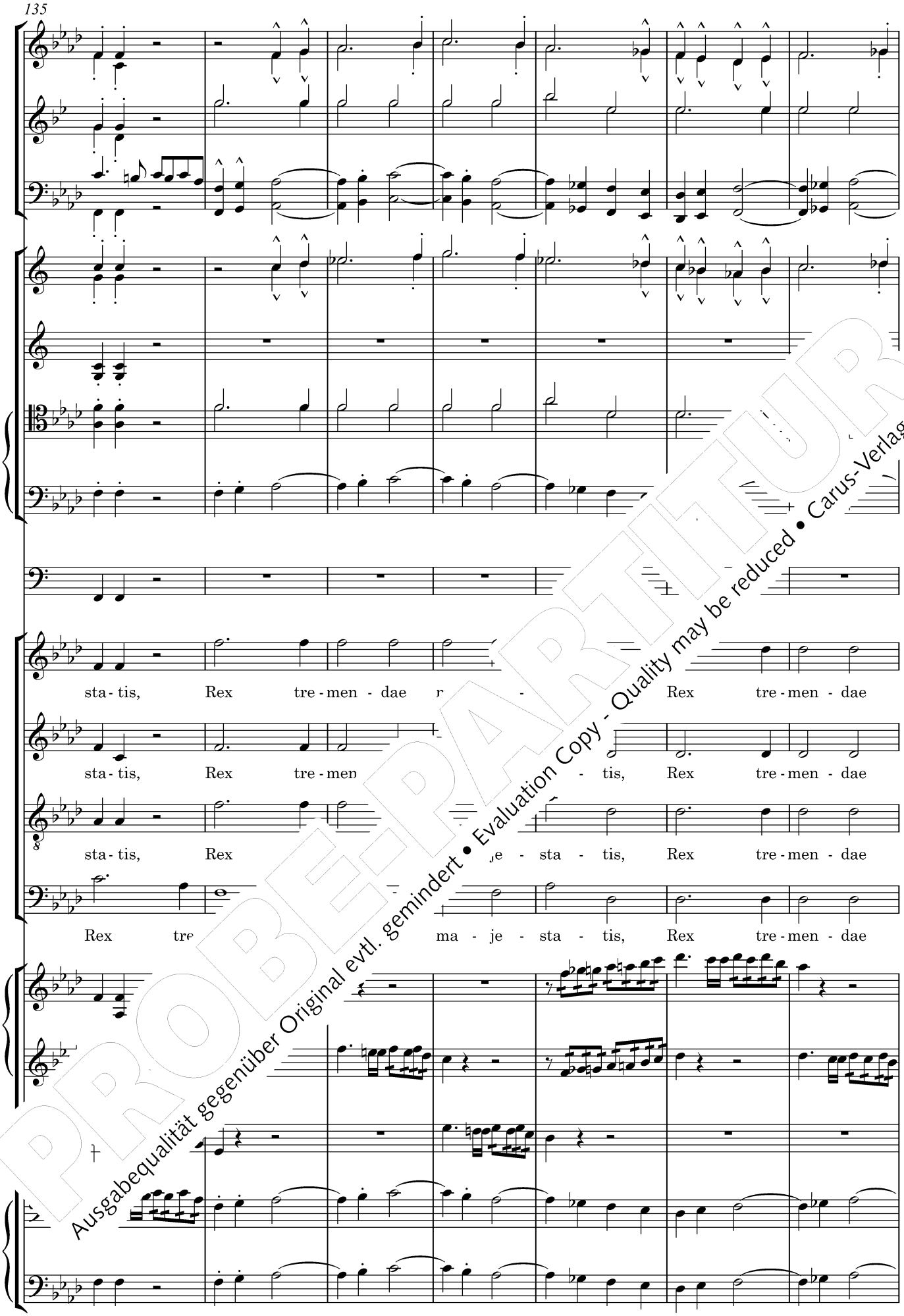
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



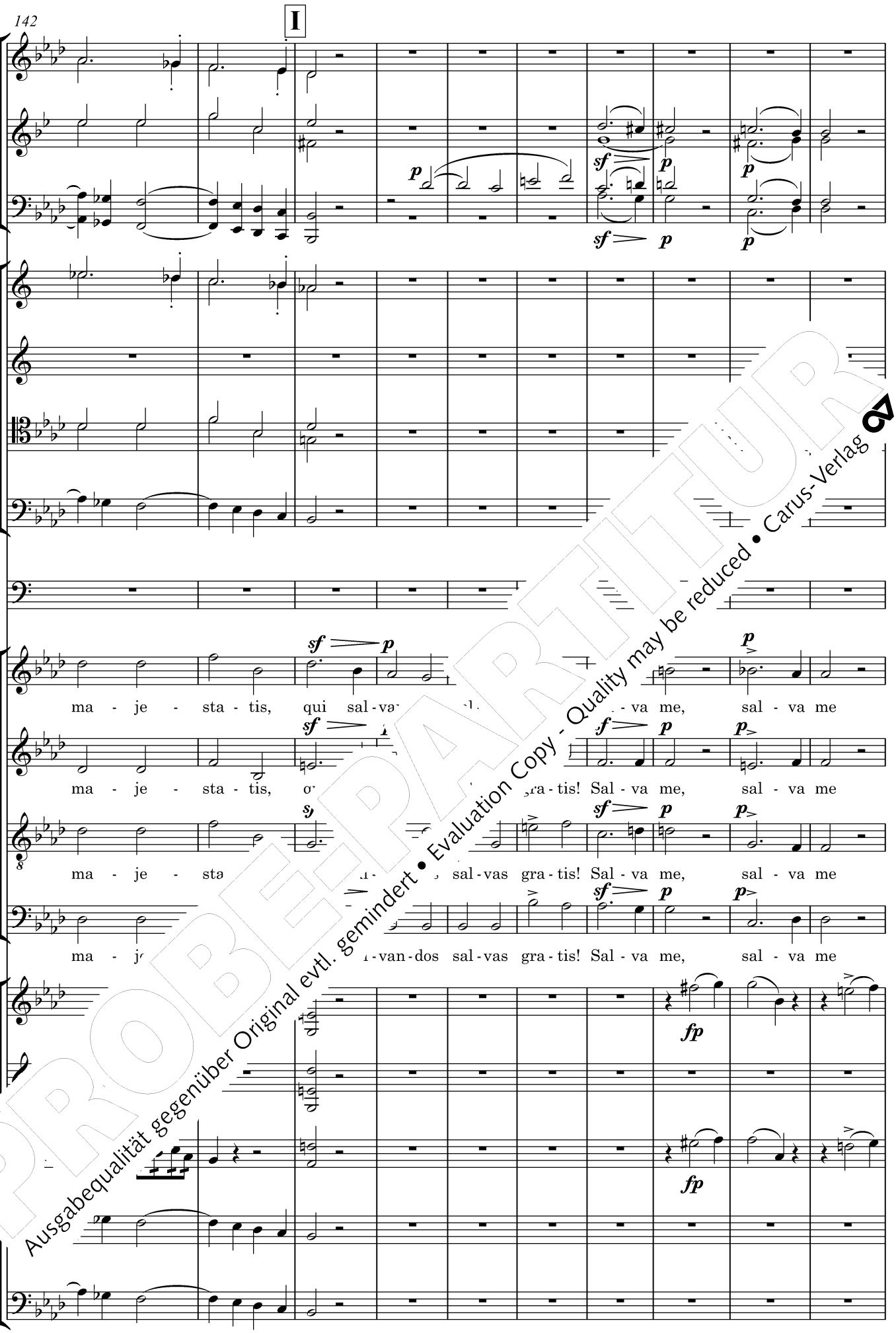
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



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



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

K

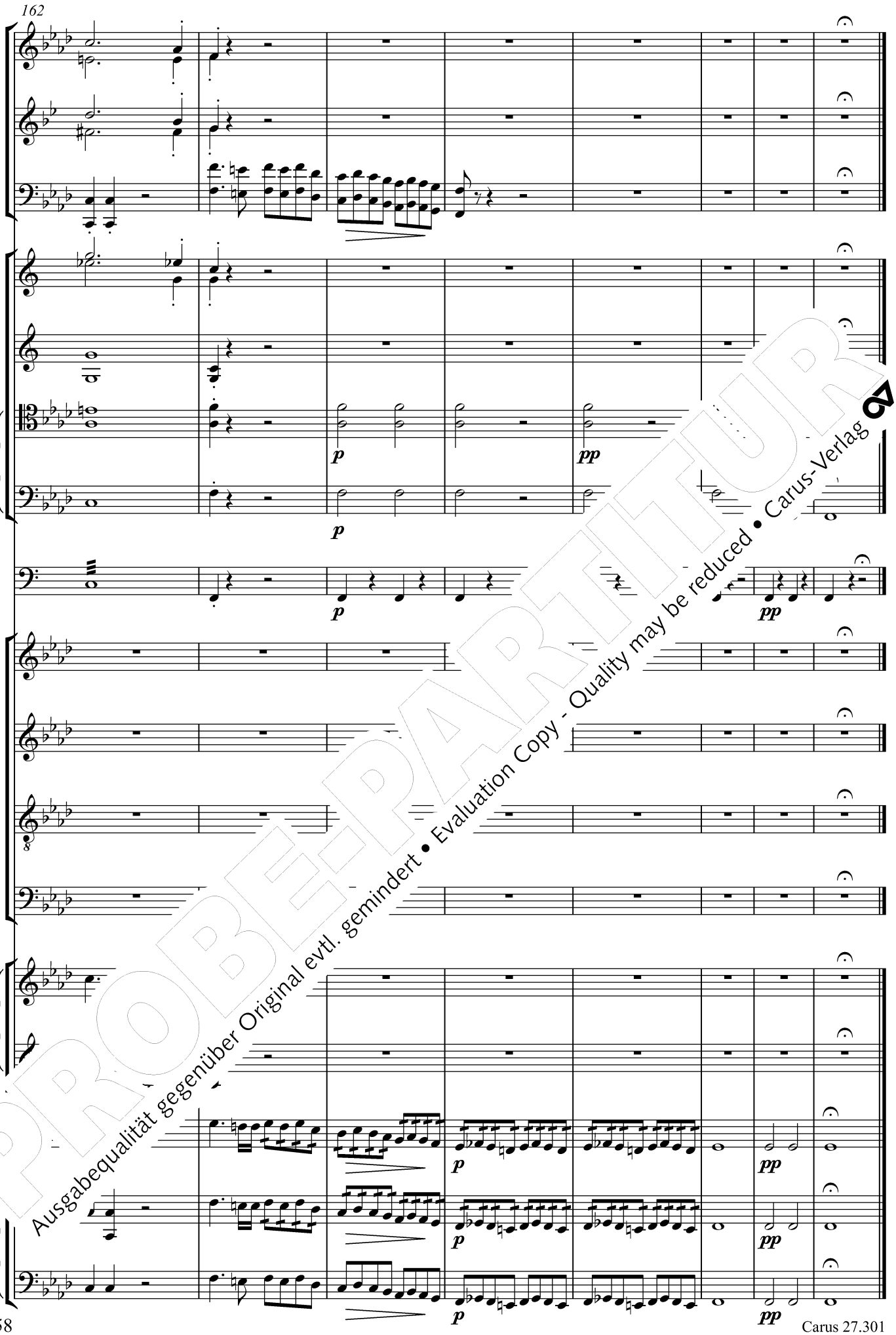
fons pi - e - ta - - - - -

fons pi - e - ta -

fons pi - e - - tis.

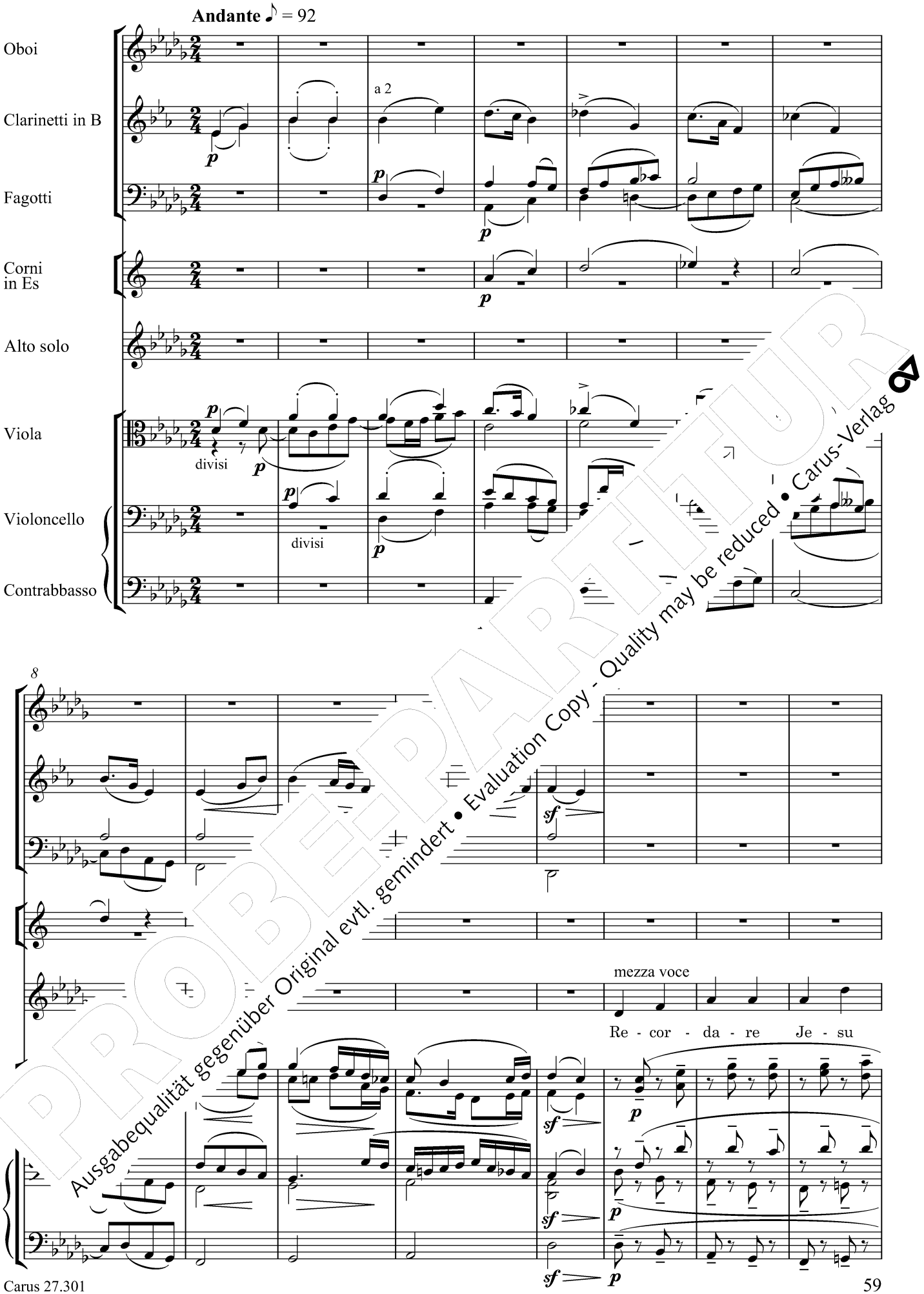
fons - - - - tis.

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

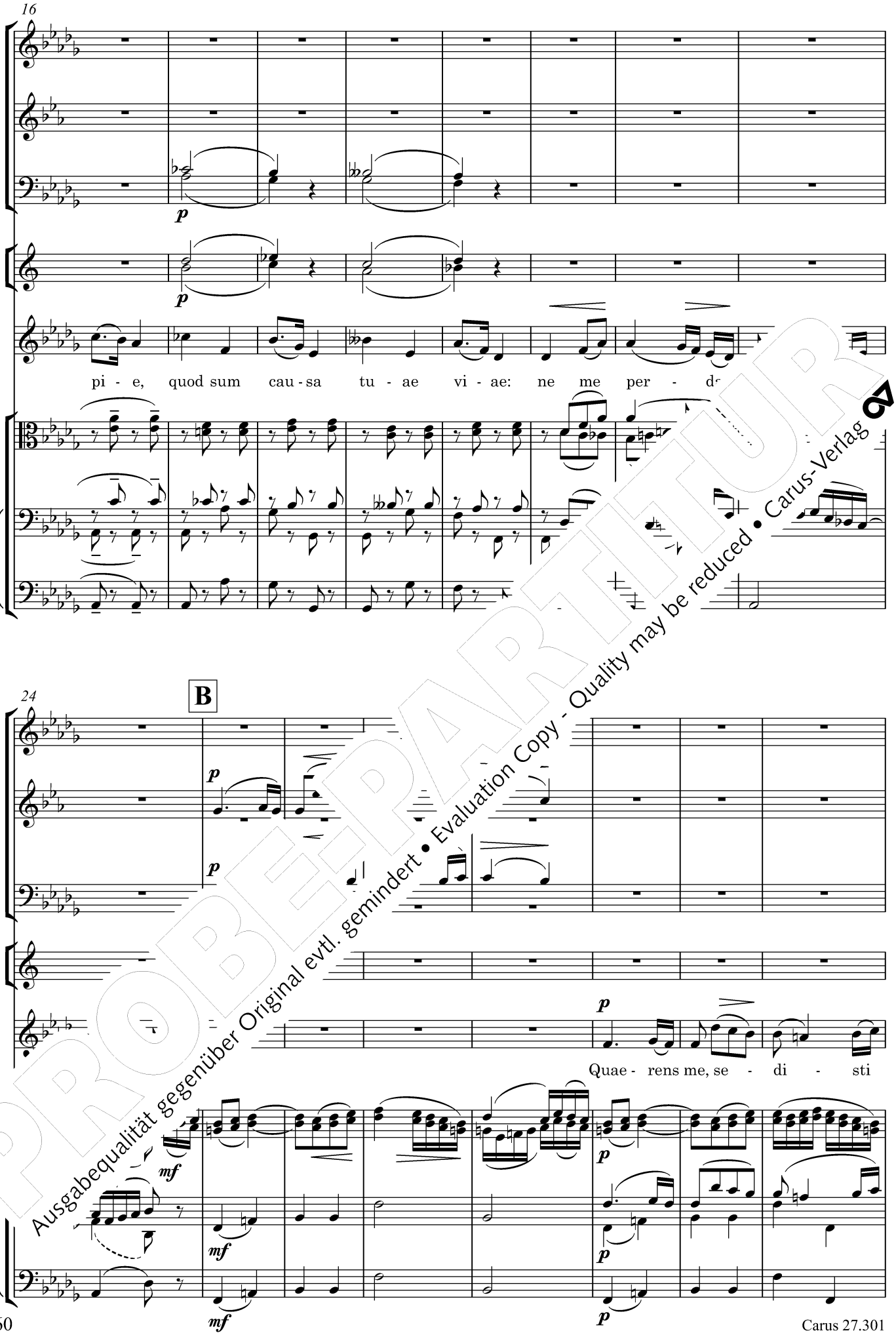


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

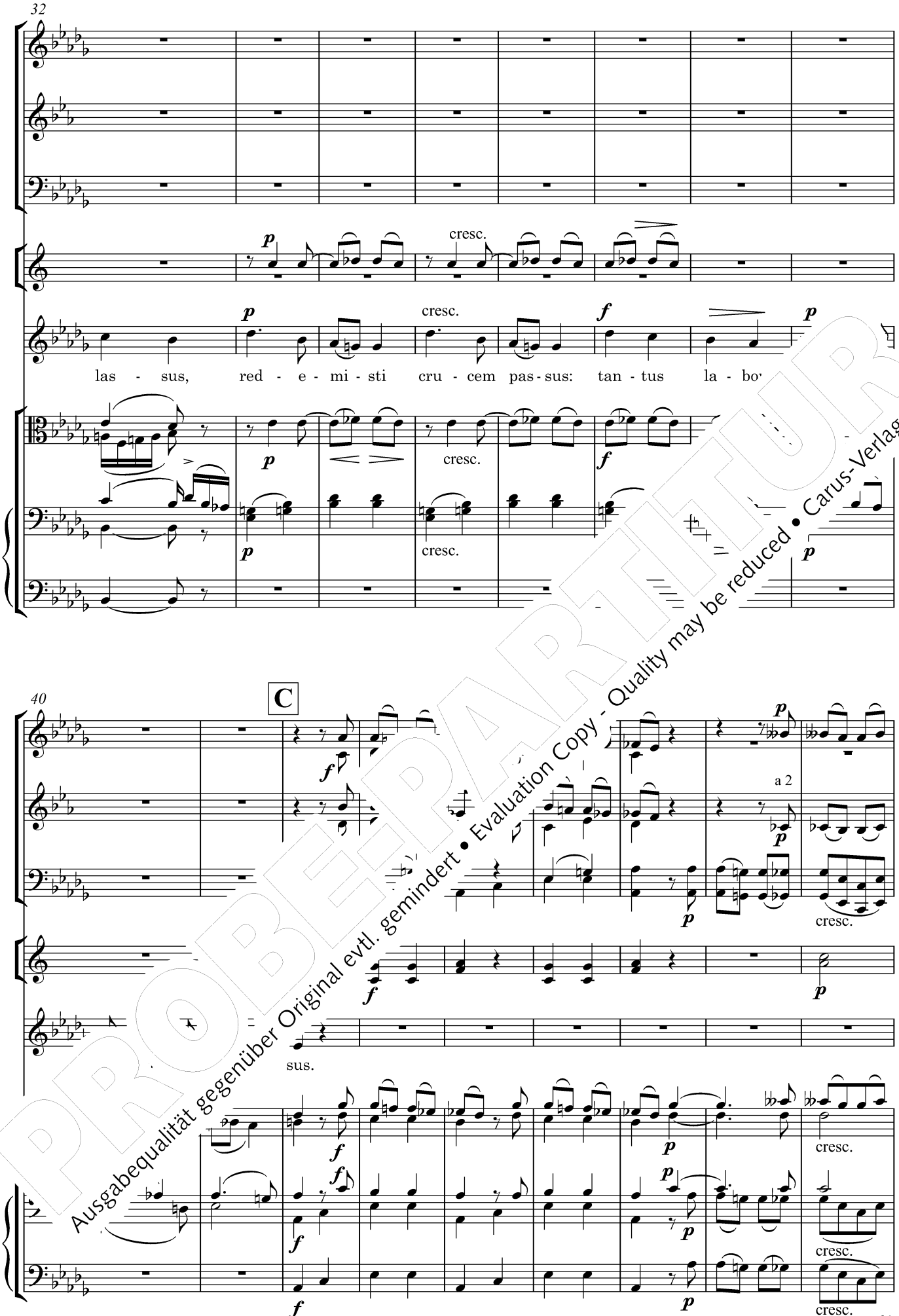
4. Recordare



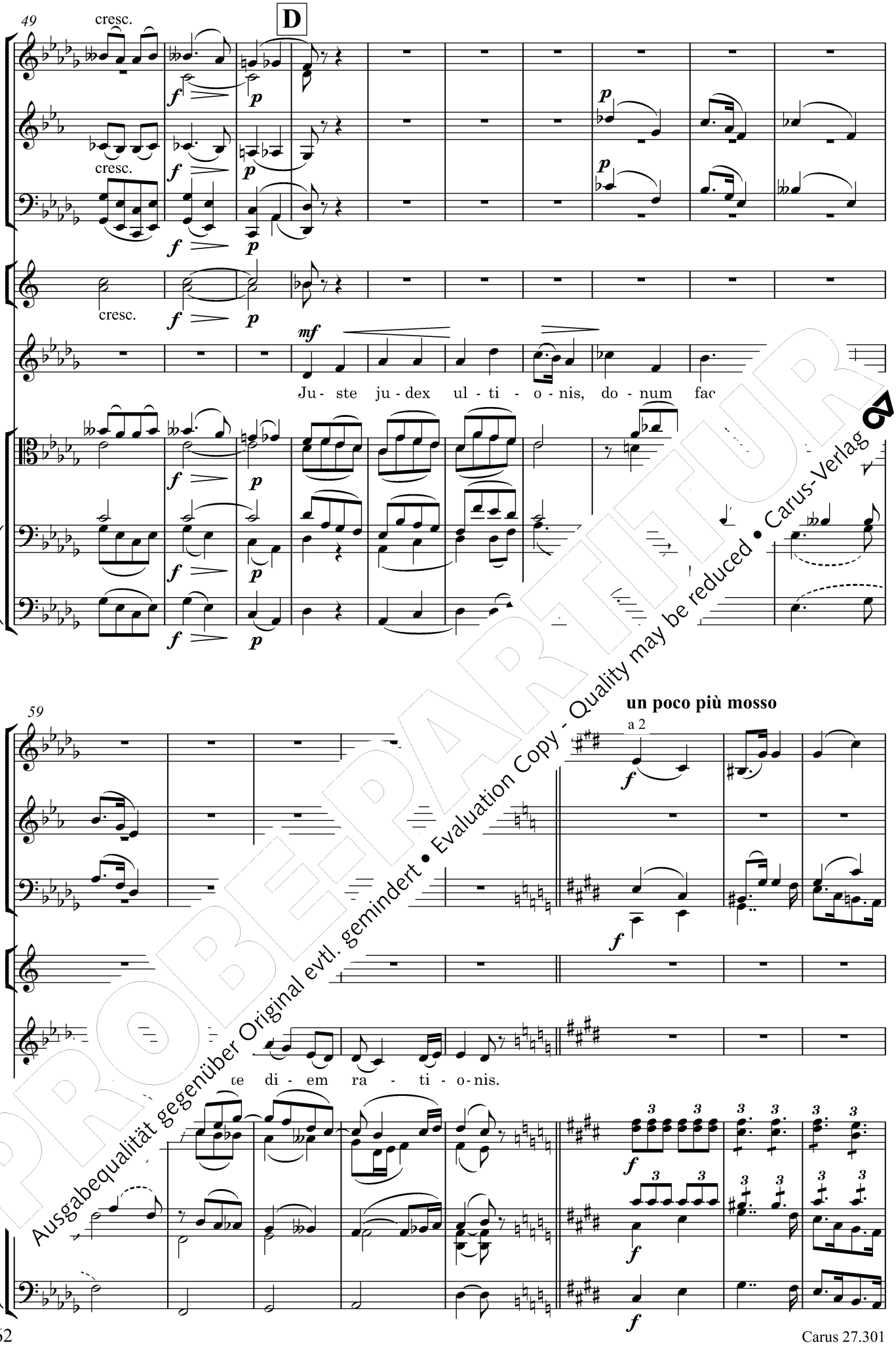
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



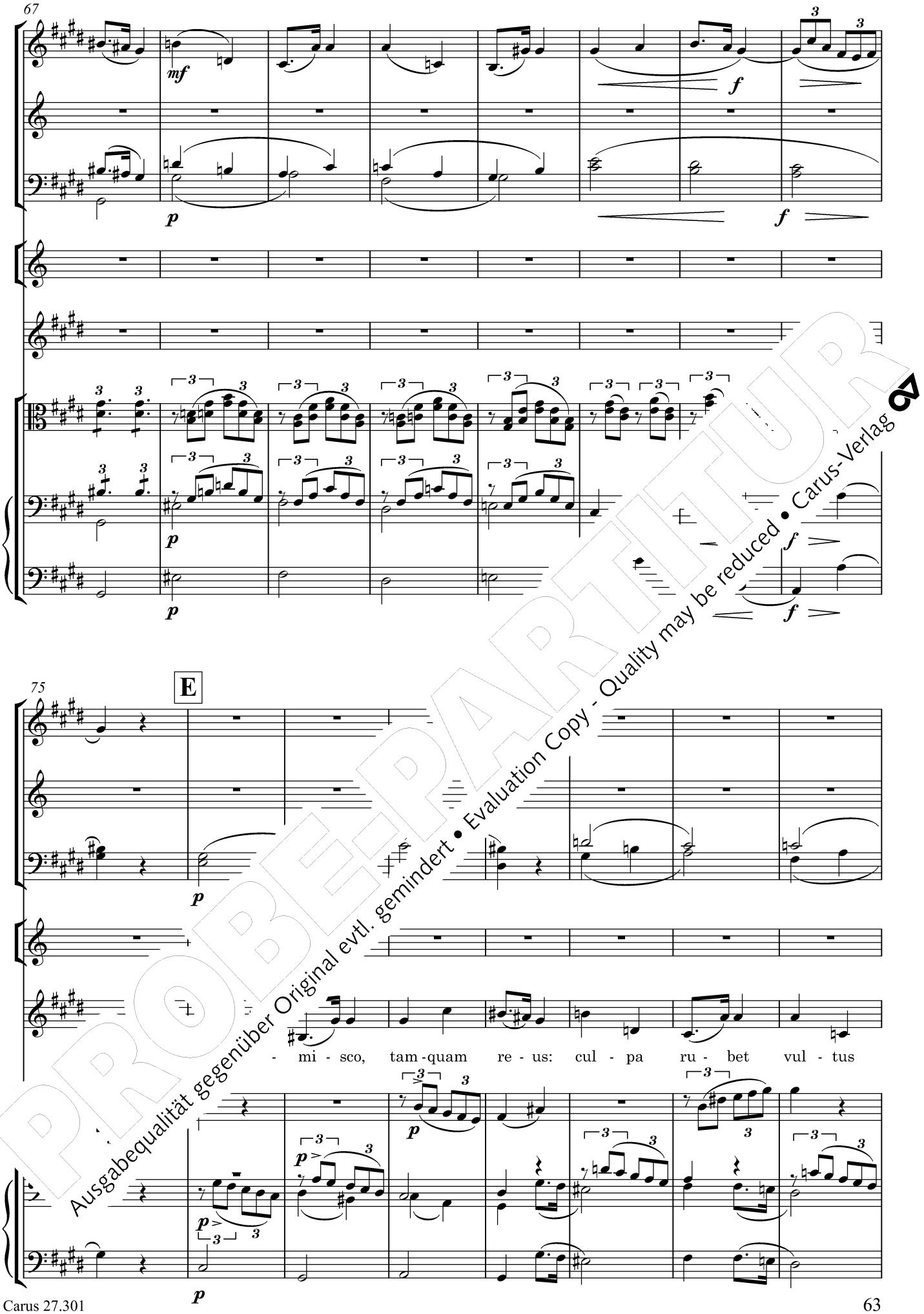
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



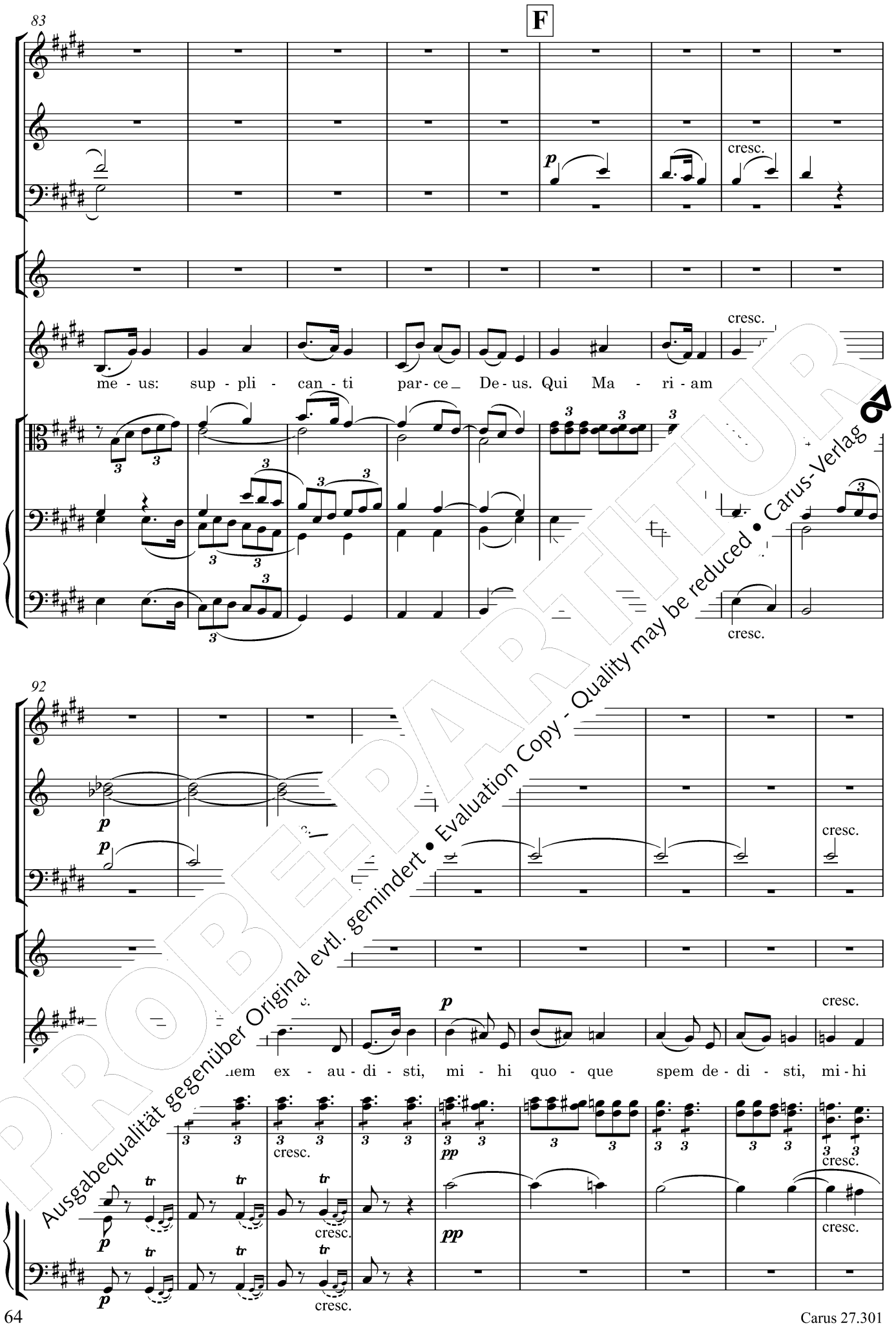
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



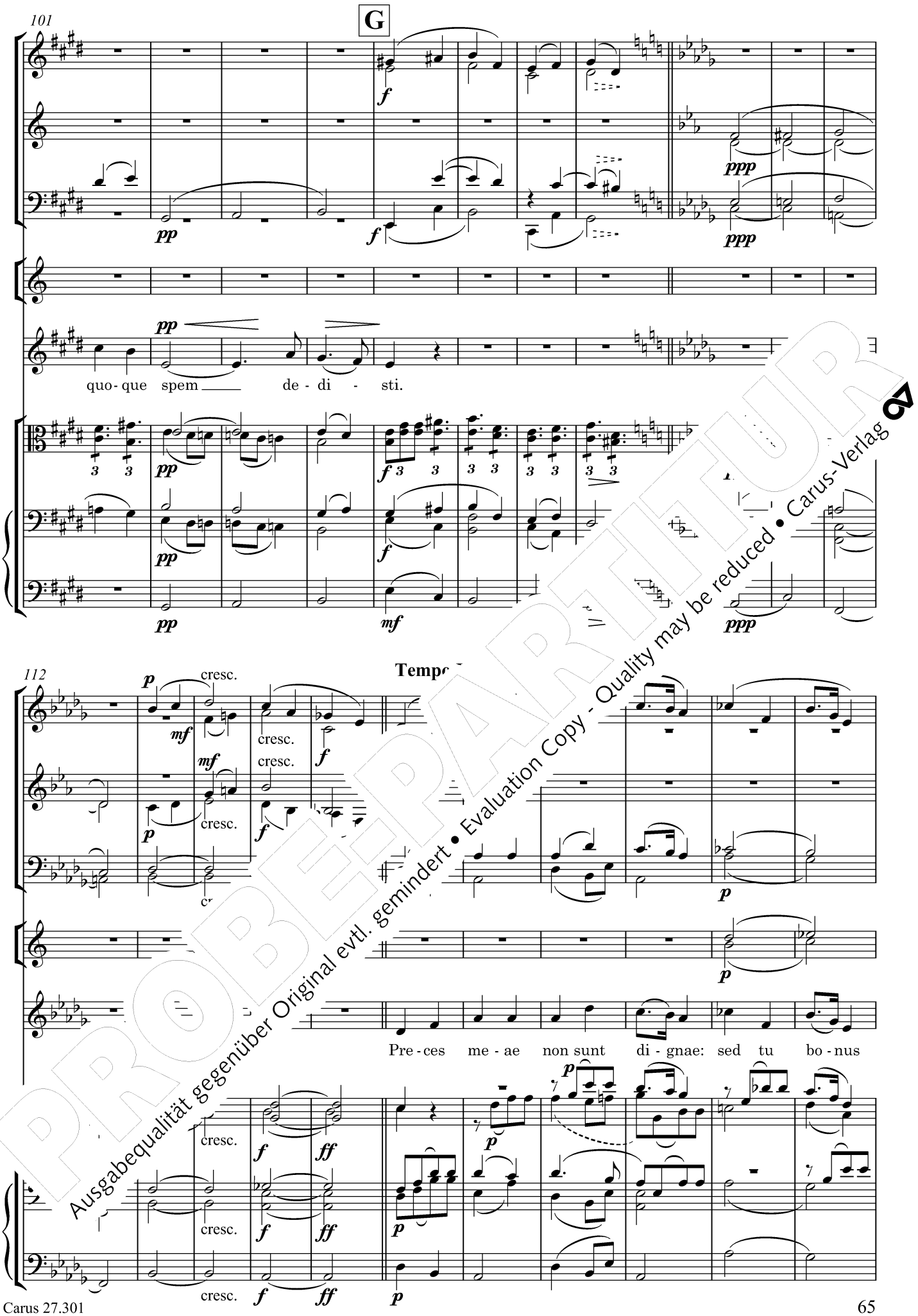
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



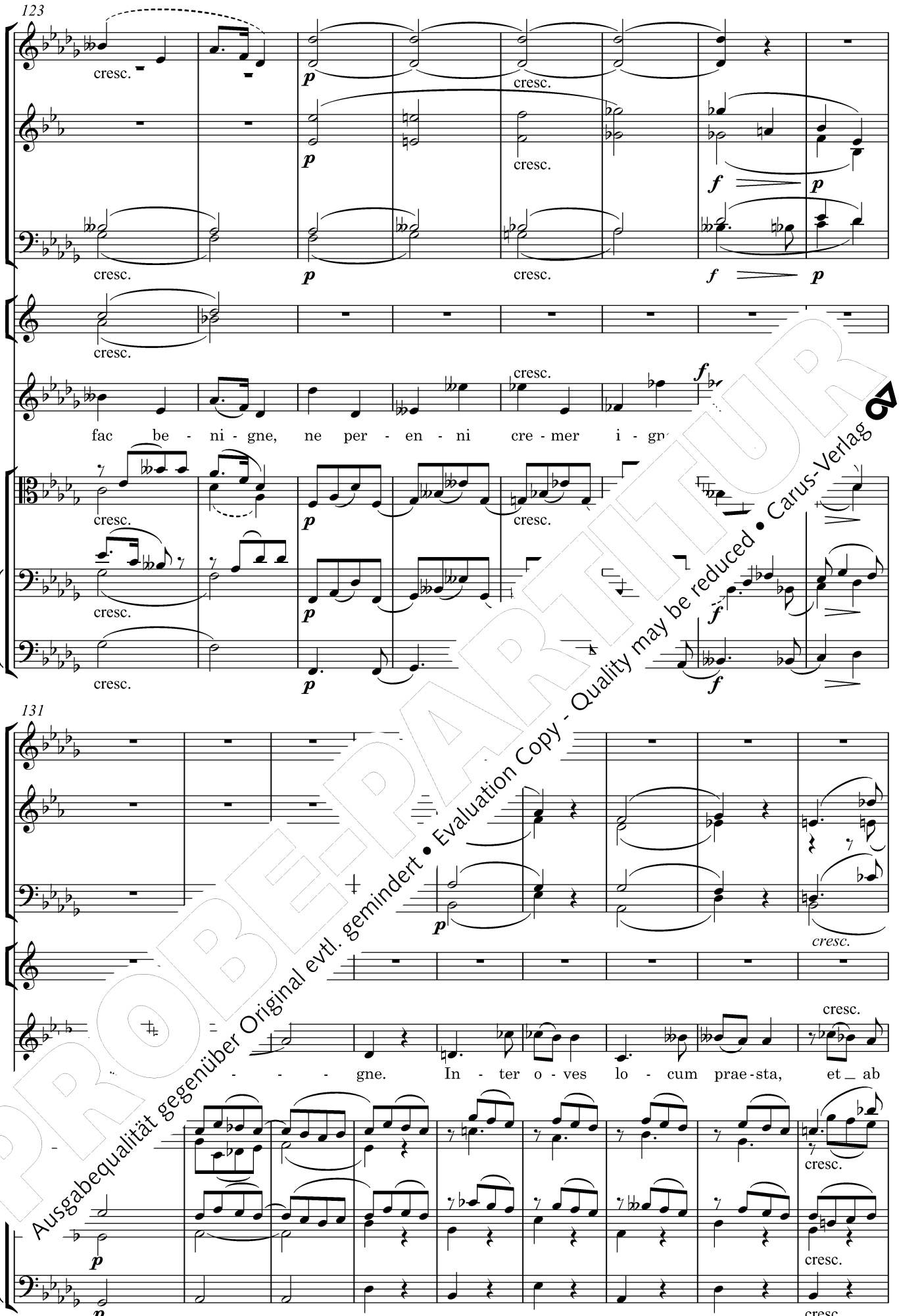
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



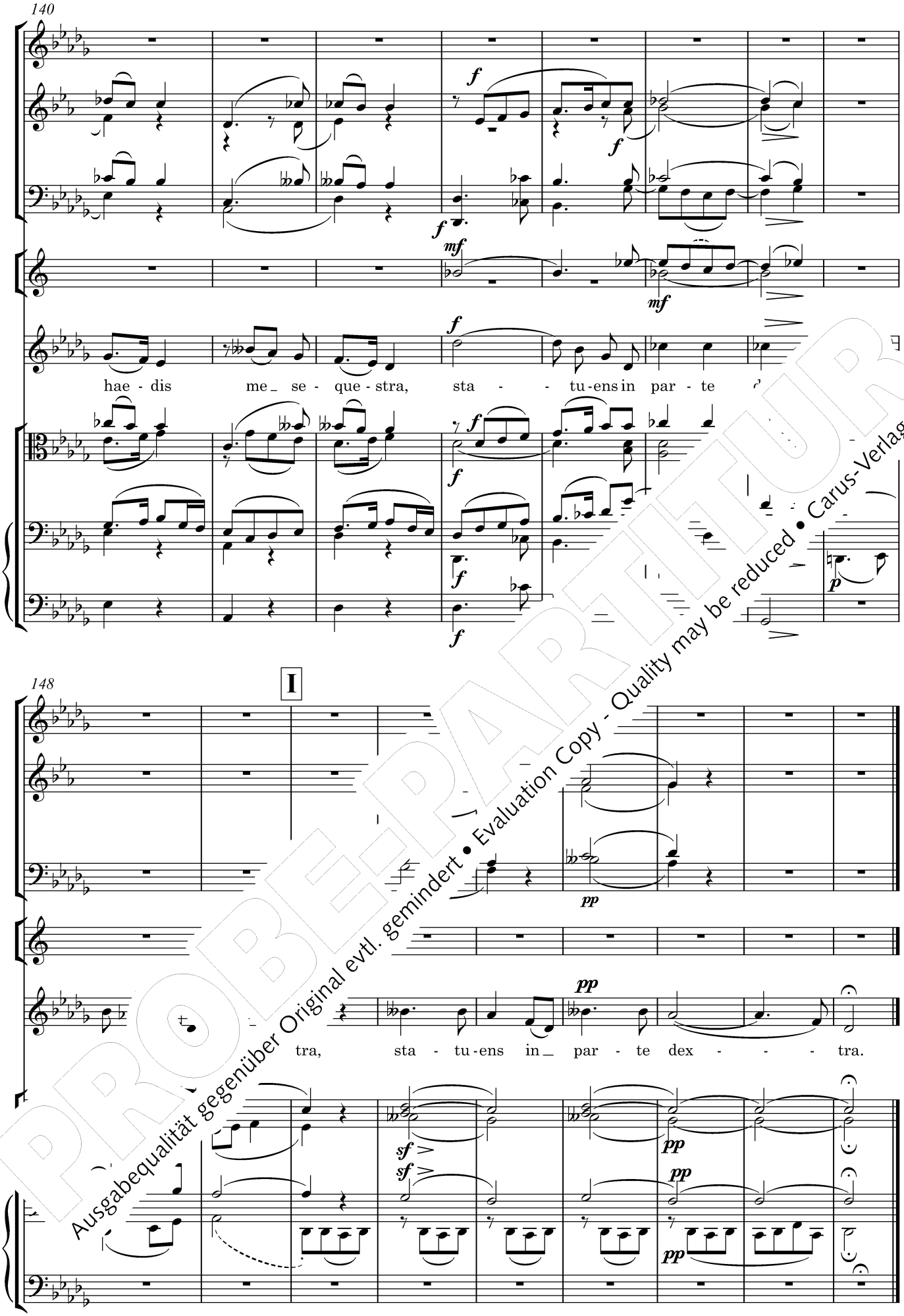
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

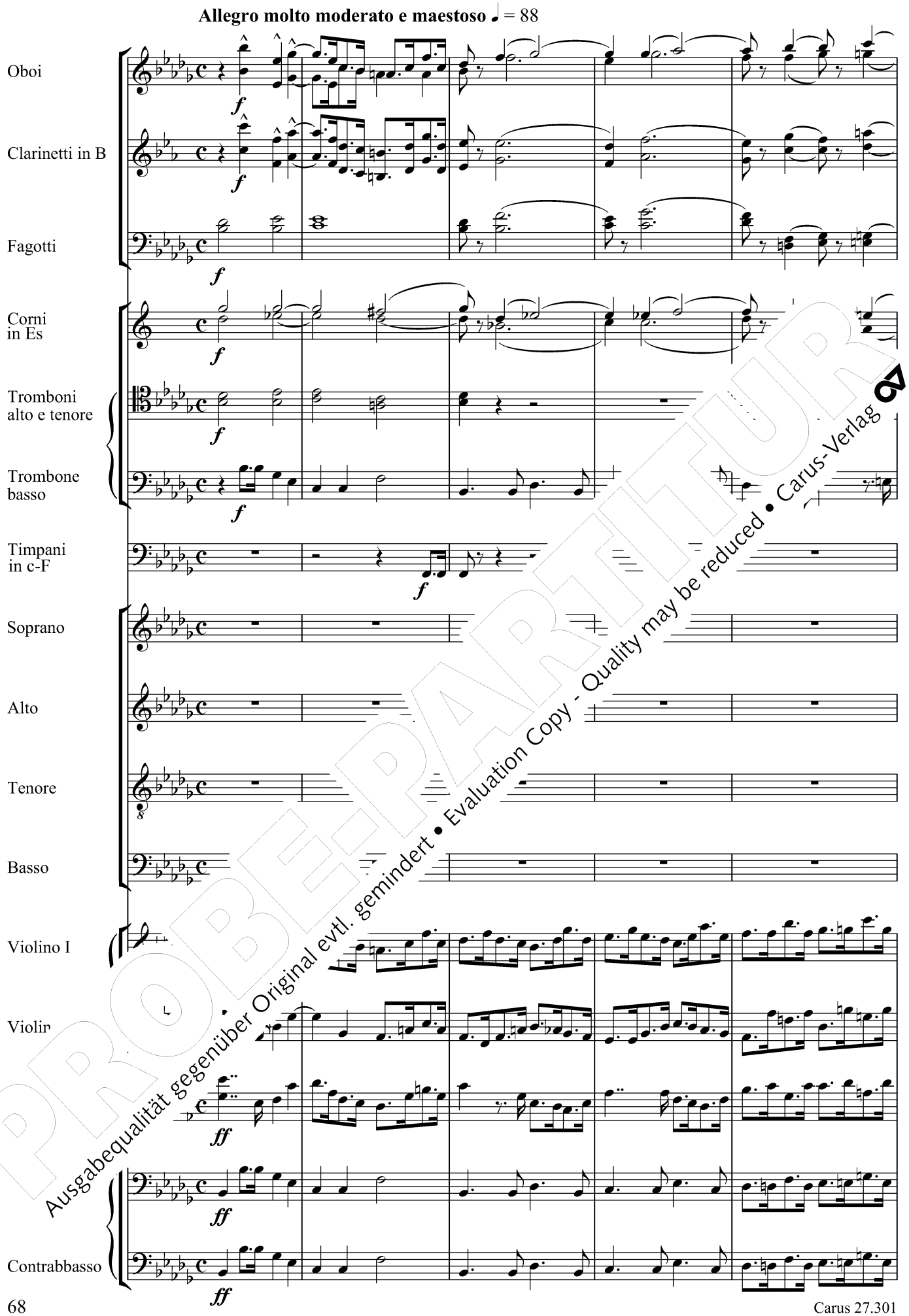


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

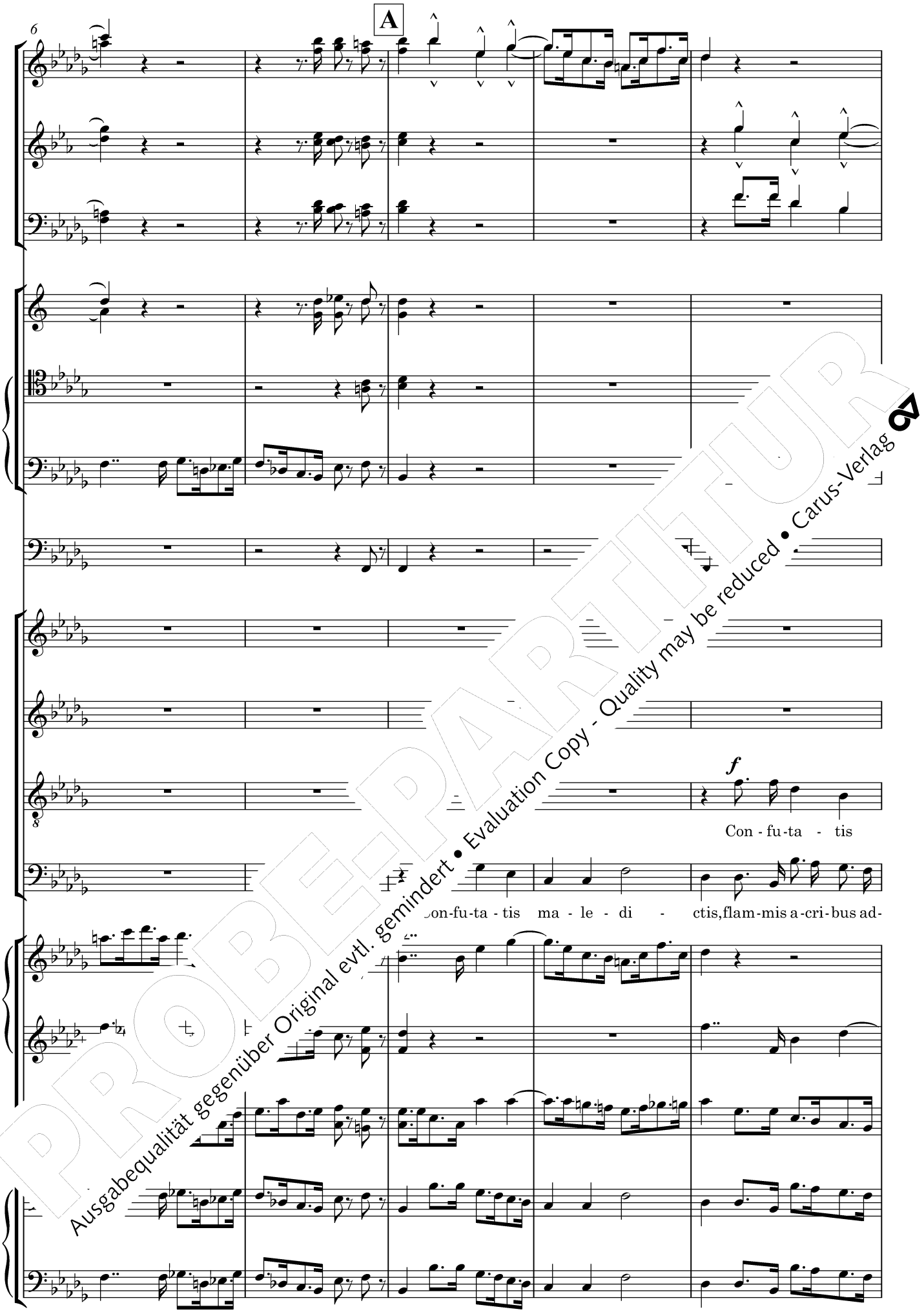


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

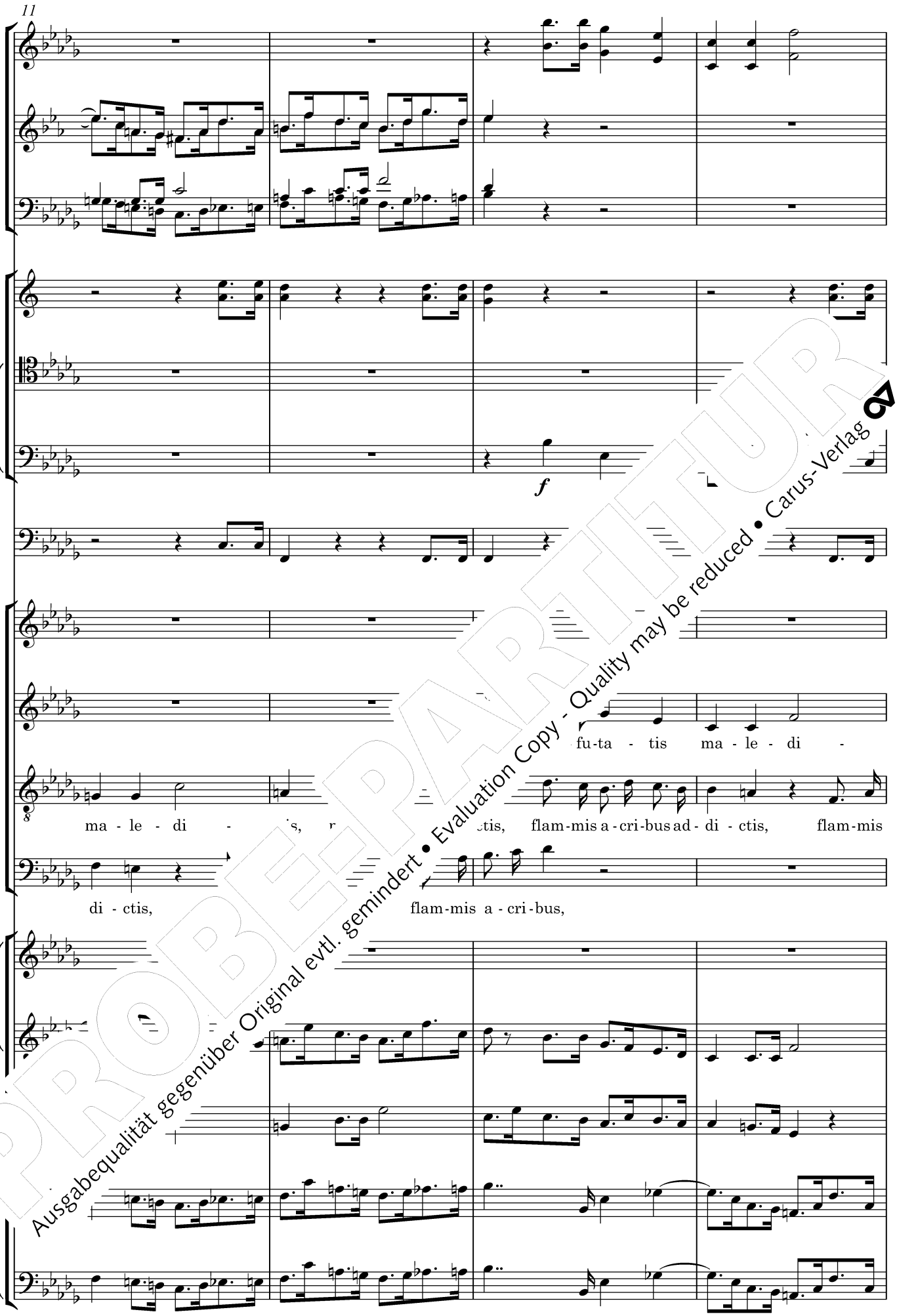
5. Confutatis



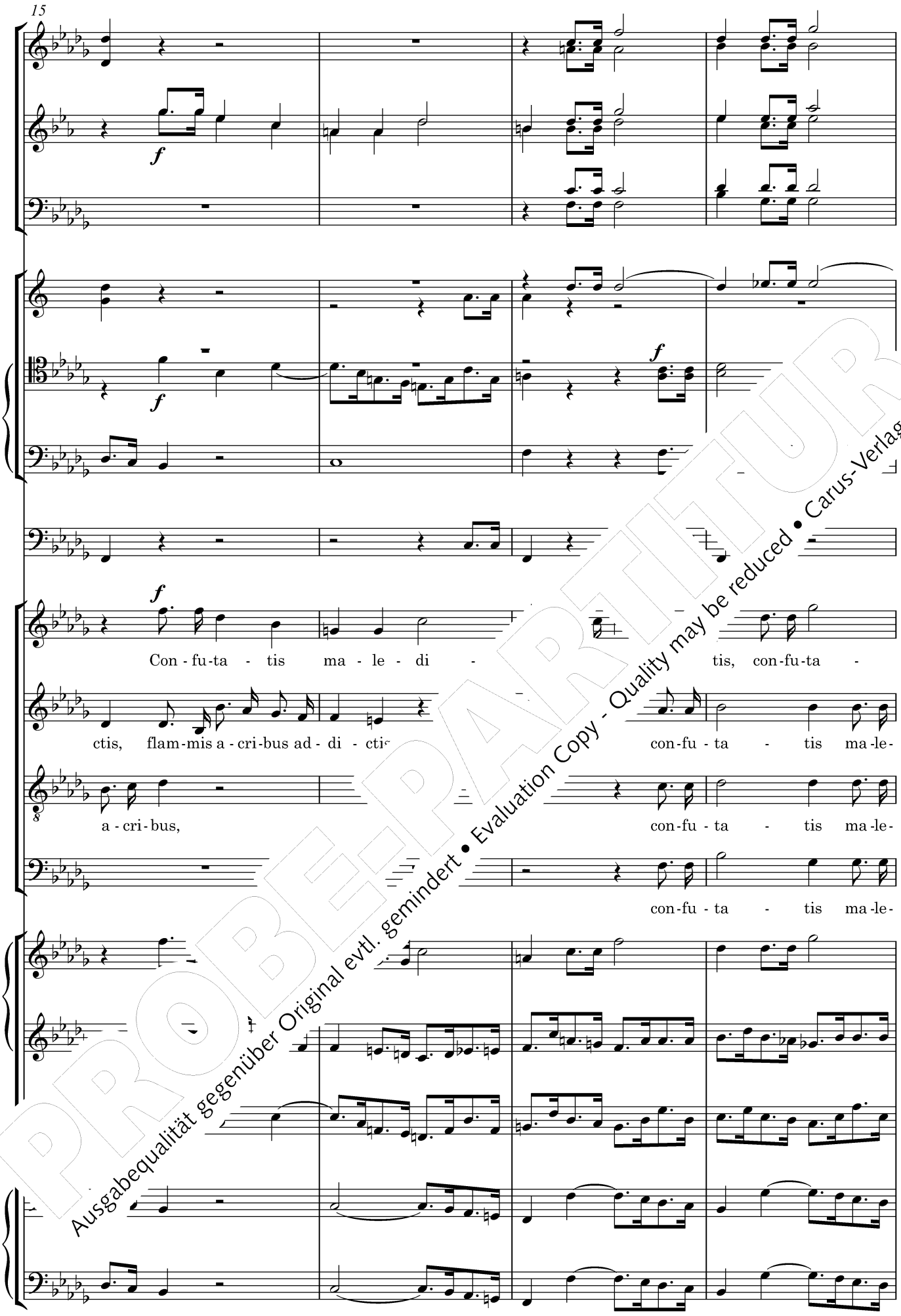
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



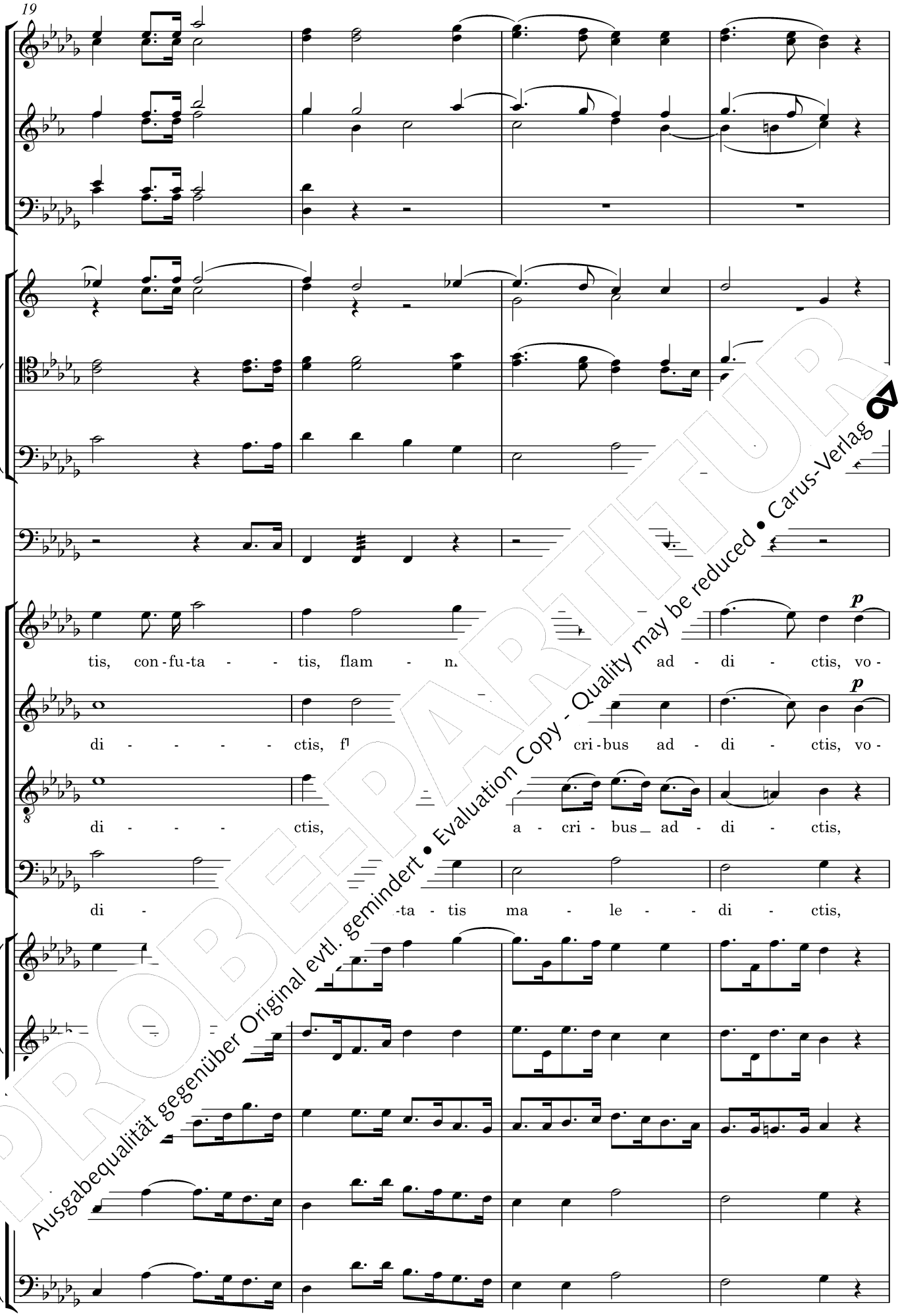
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



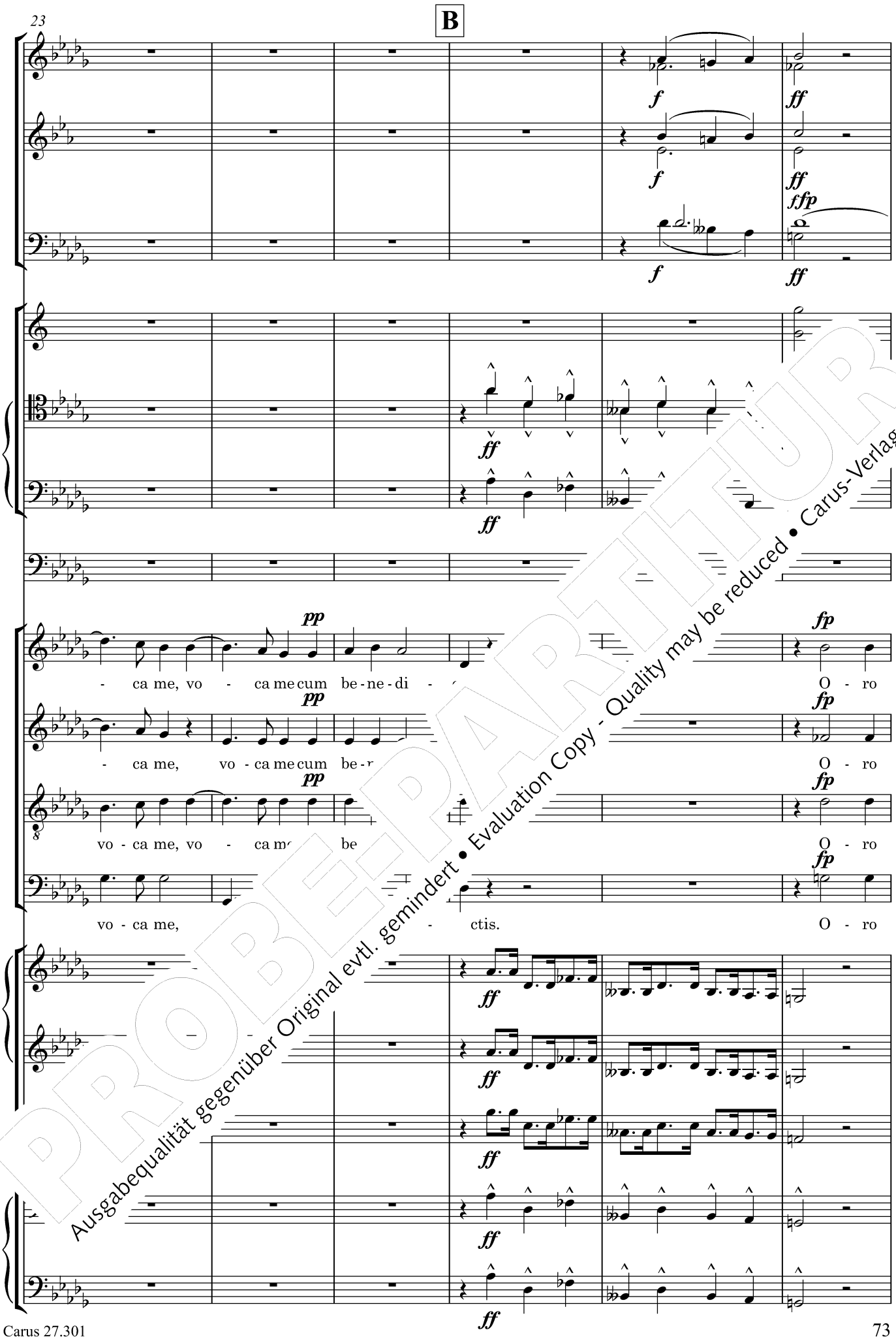
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



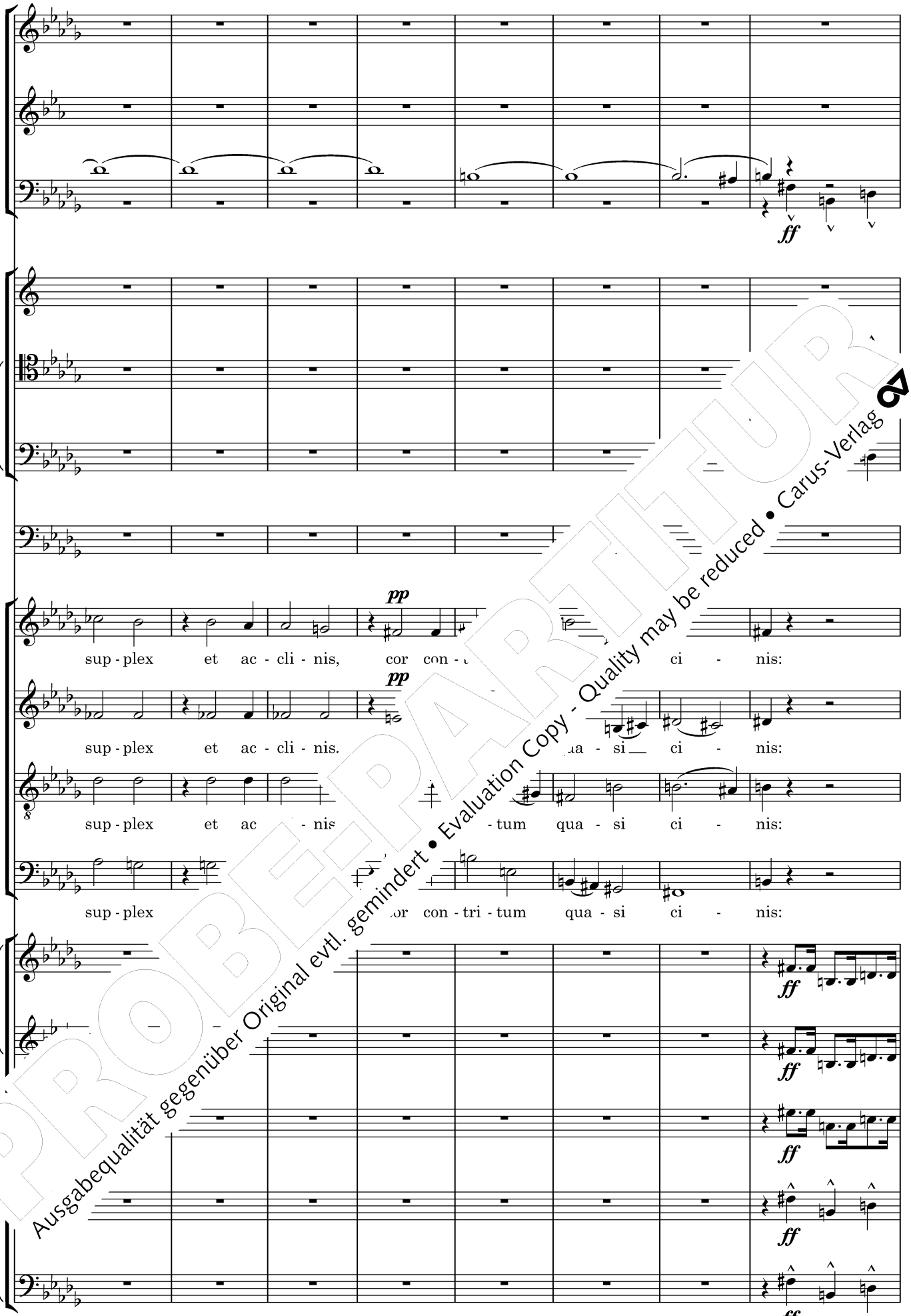
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



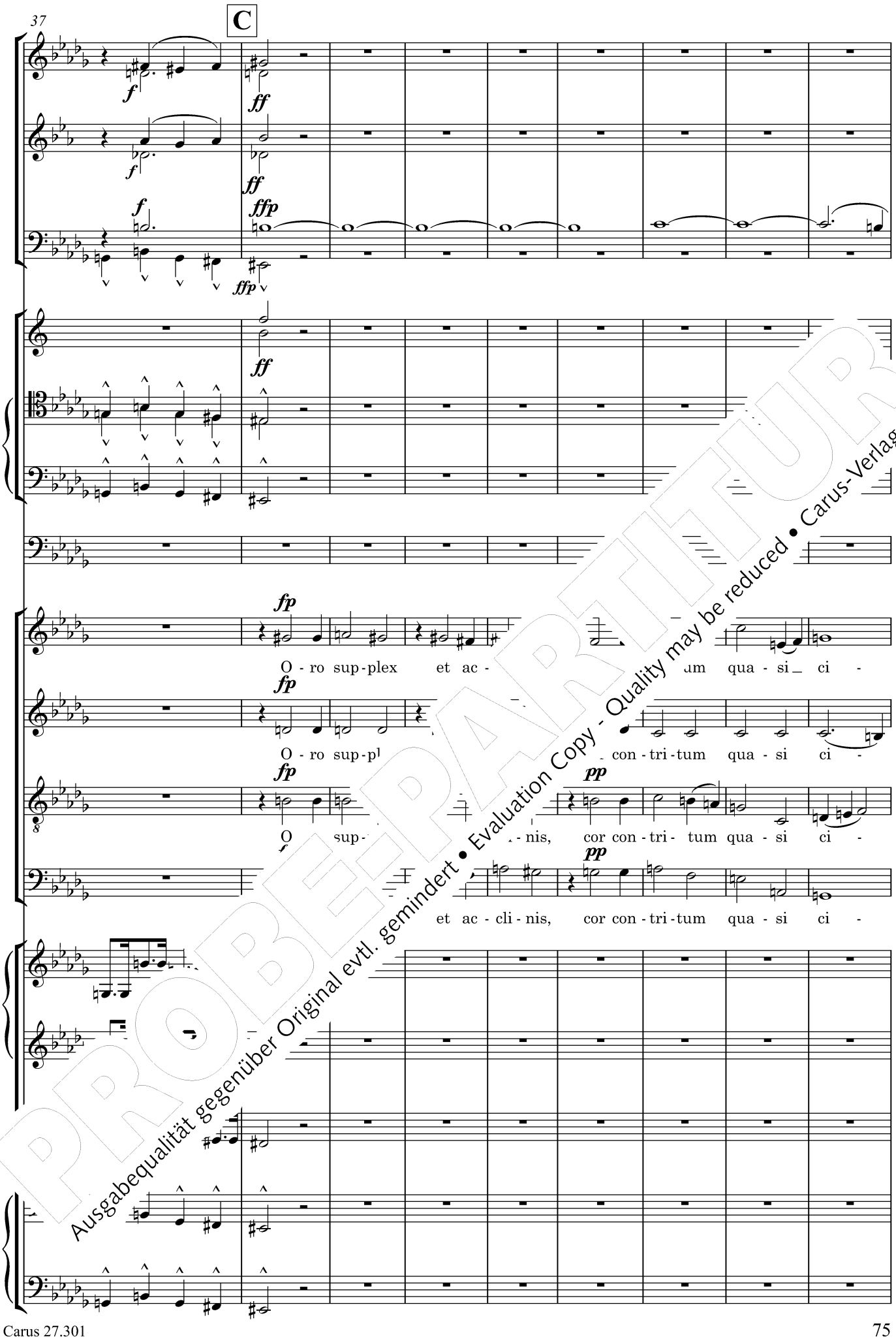
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



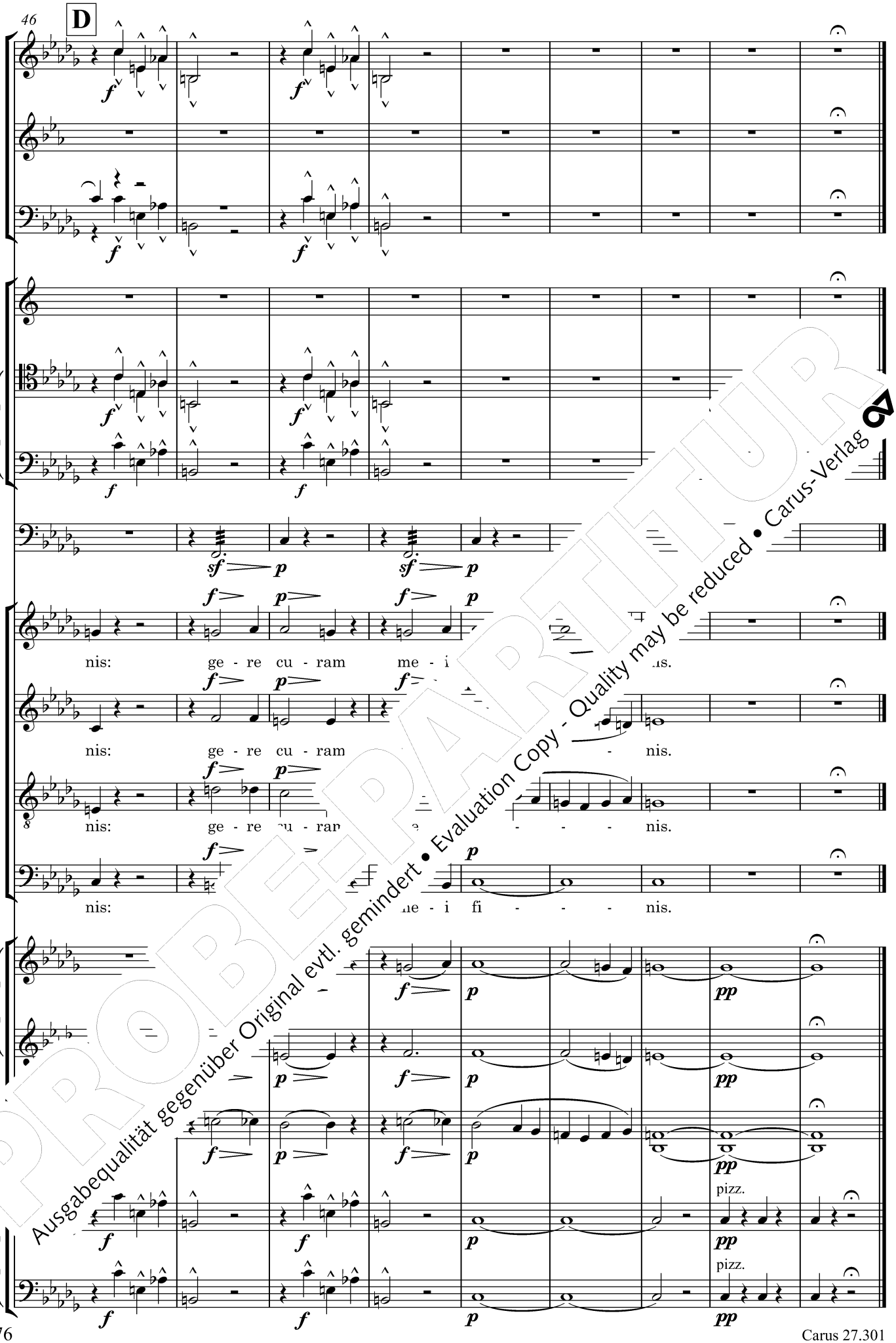
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

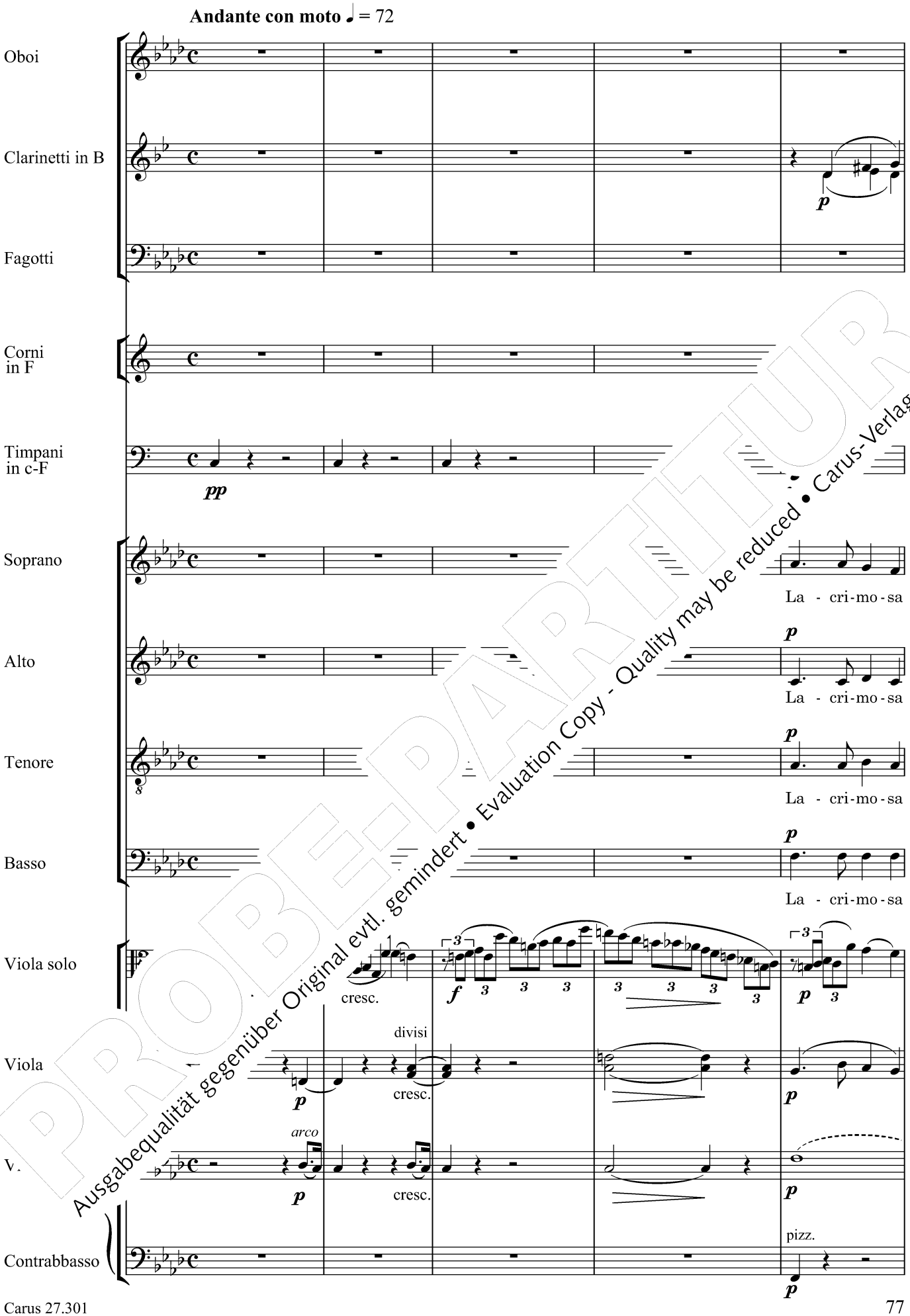


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

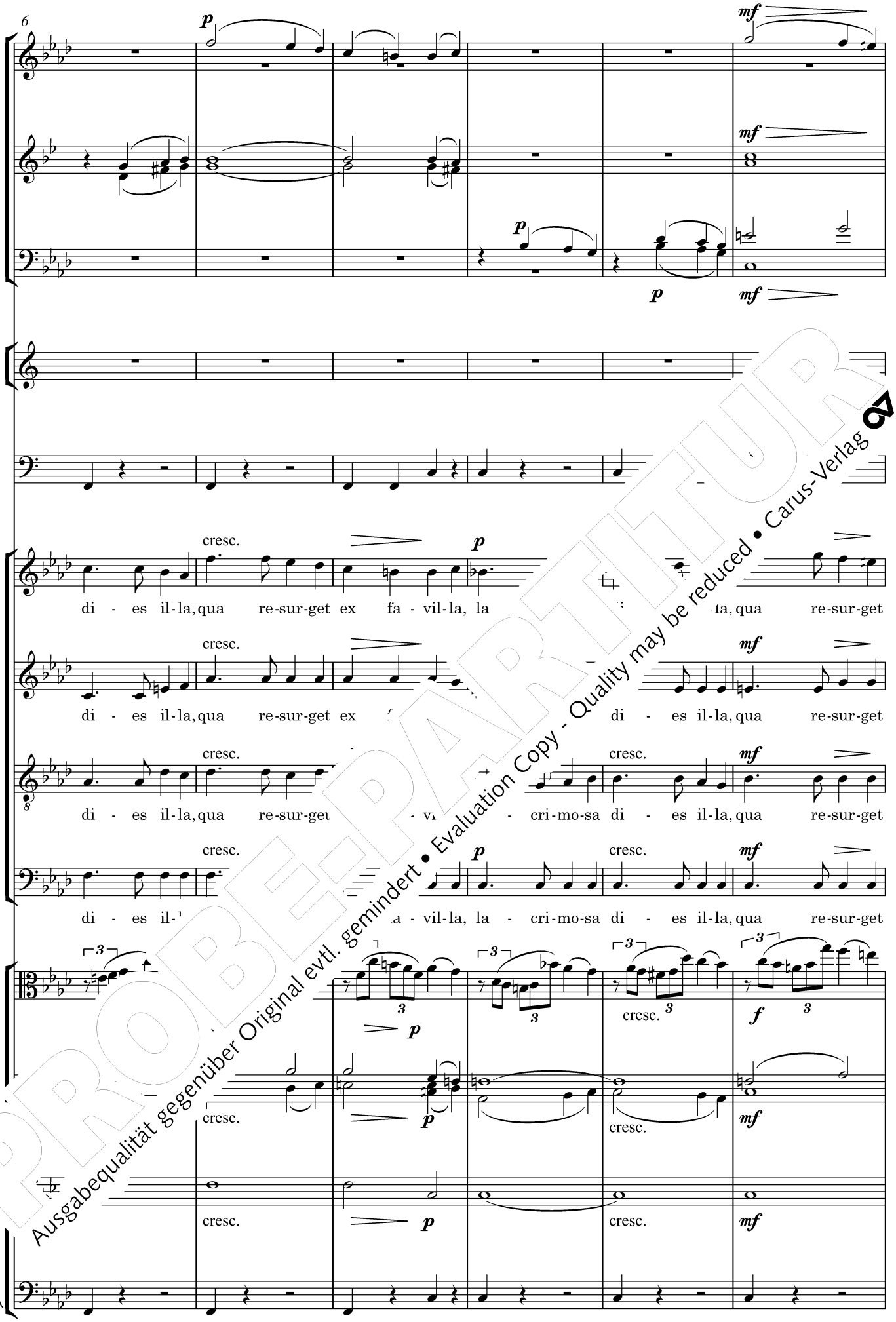


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

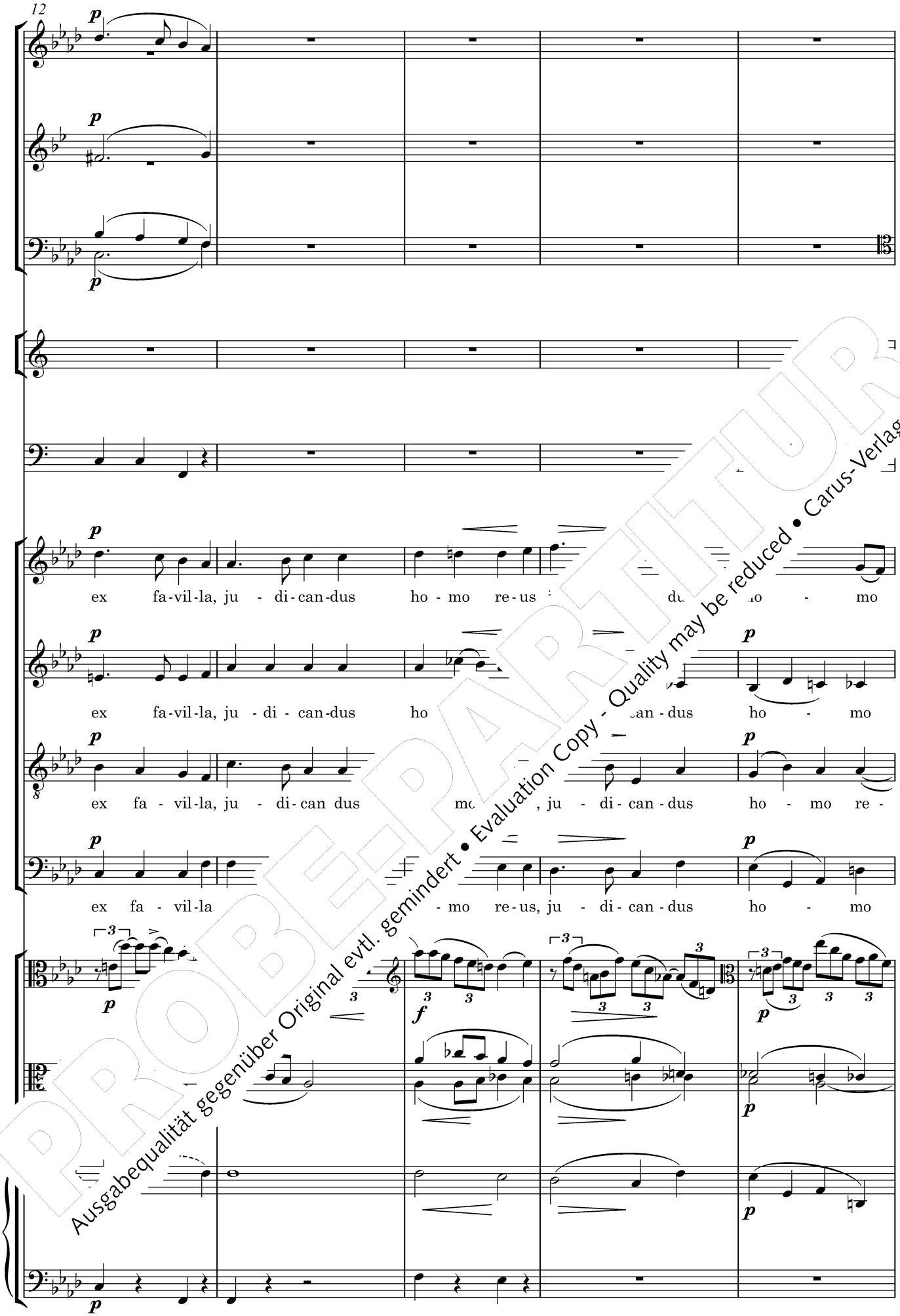
6. Lacrimosa



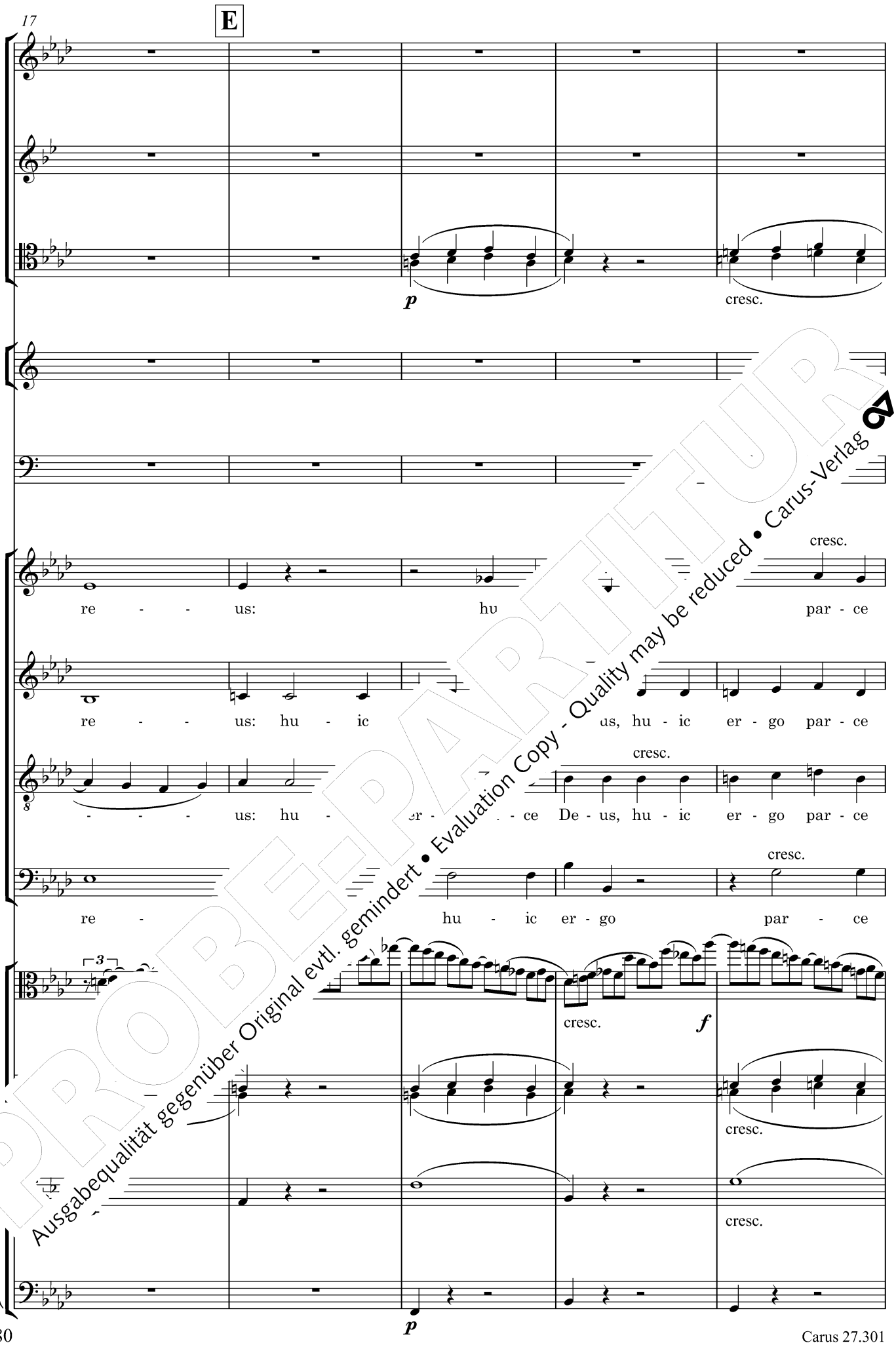
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



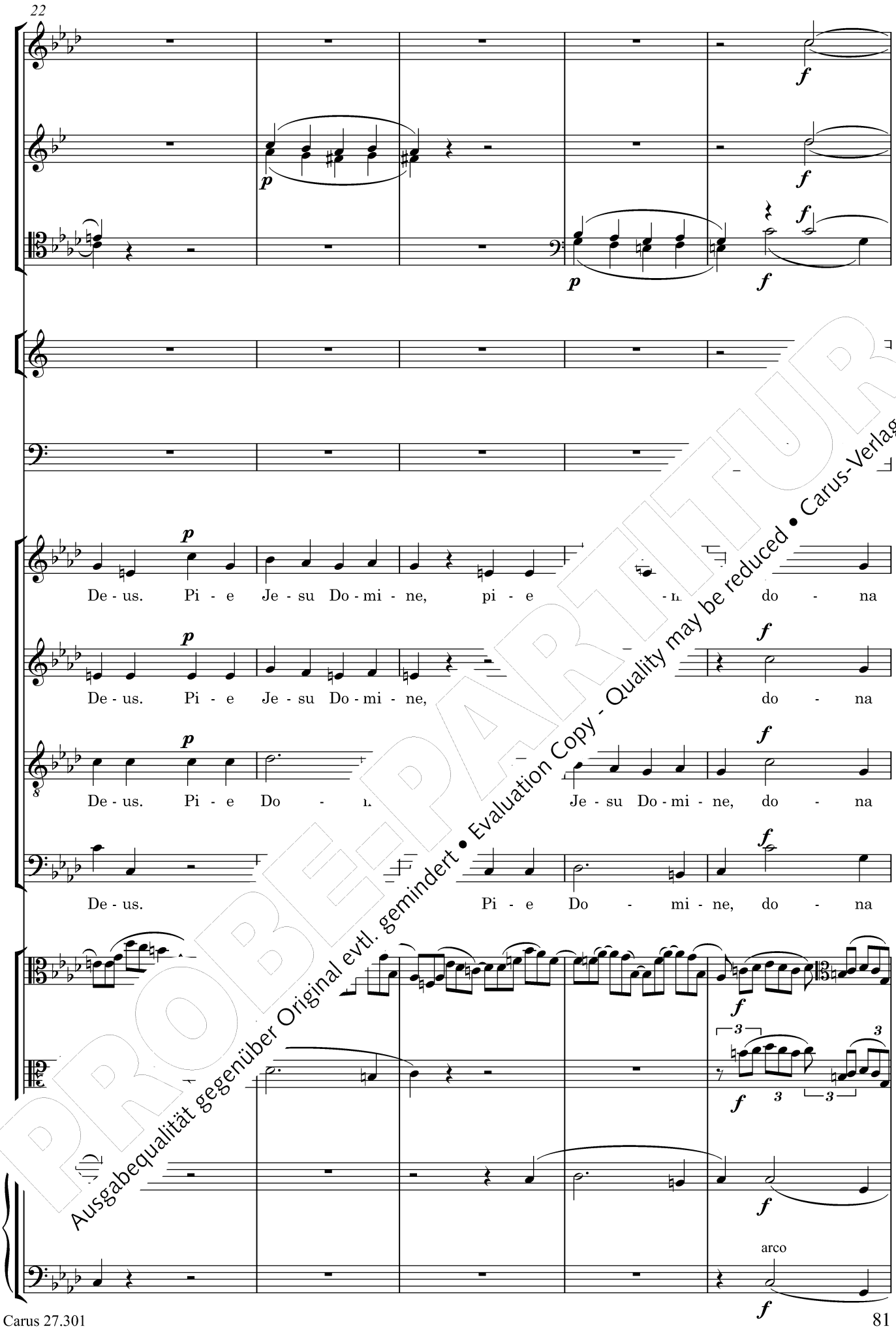
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



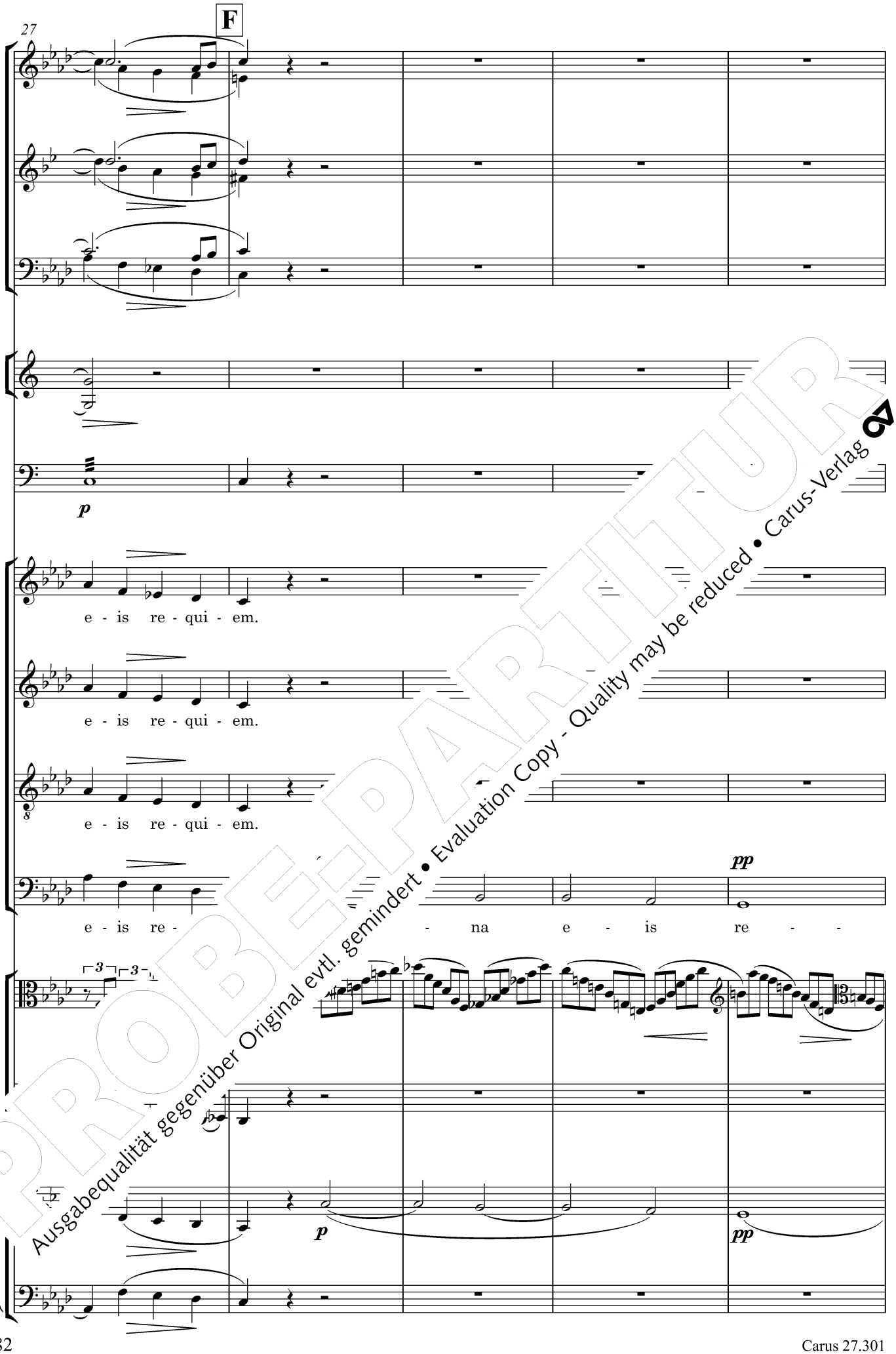
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



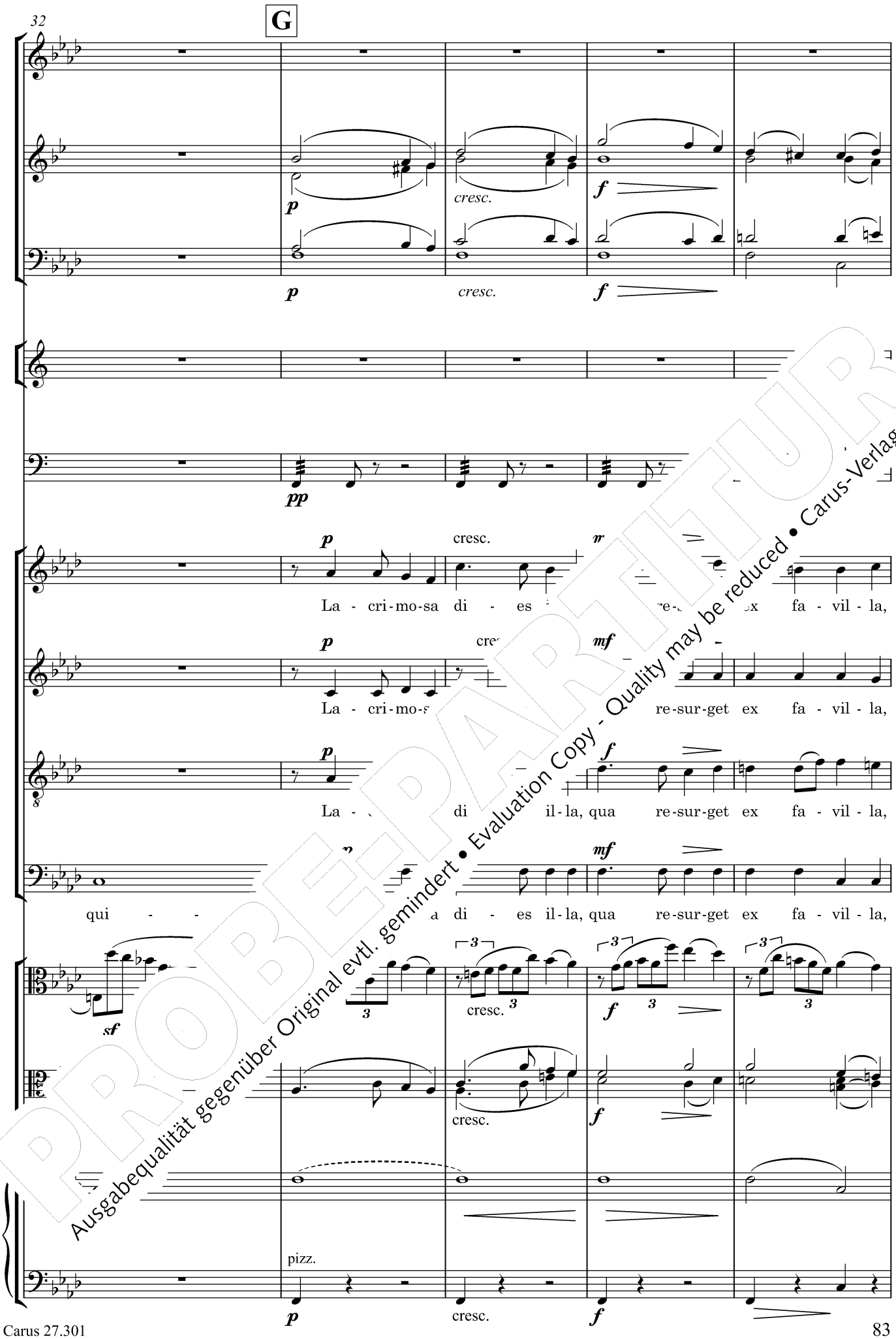
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



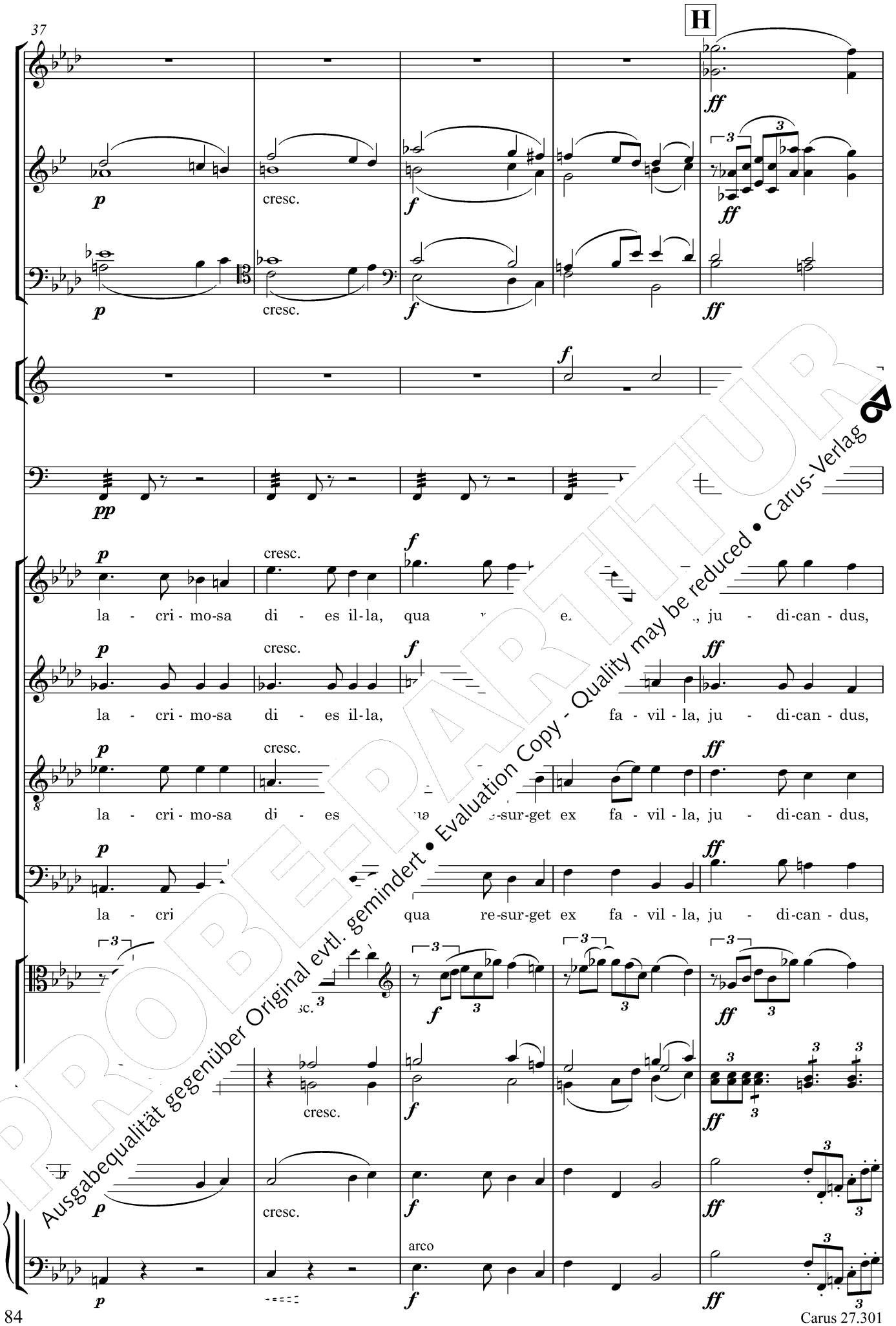
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



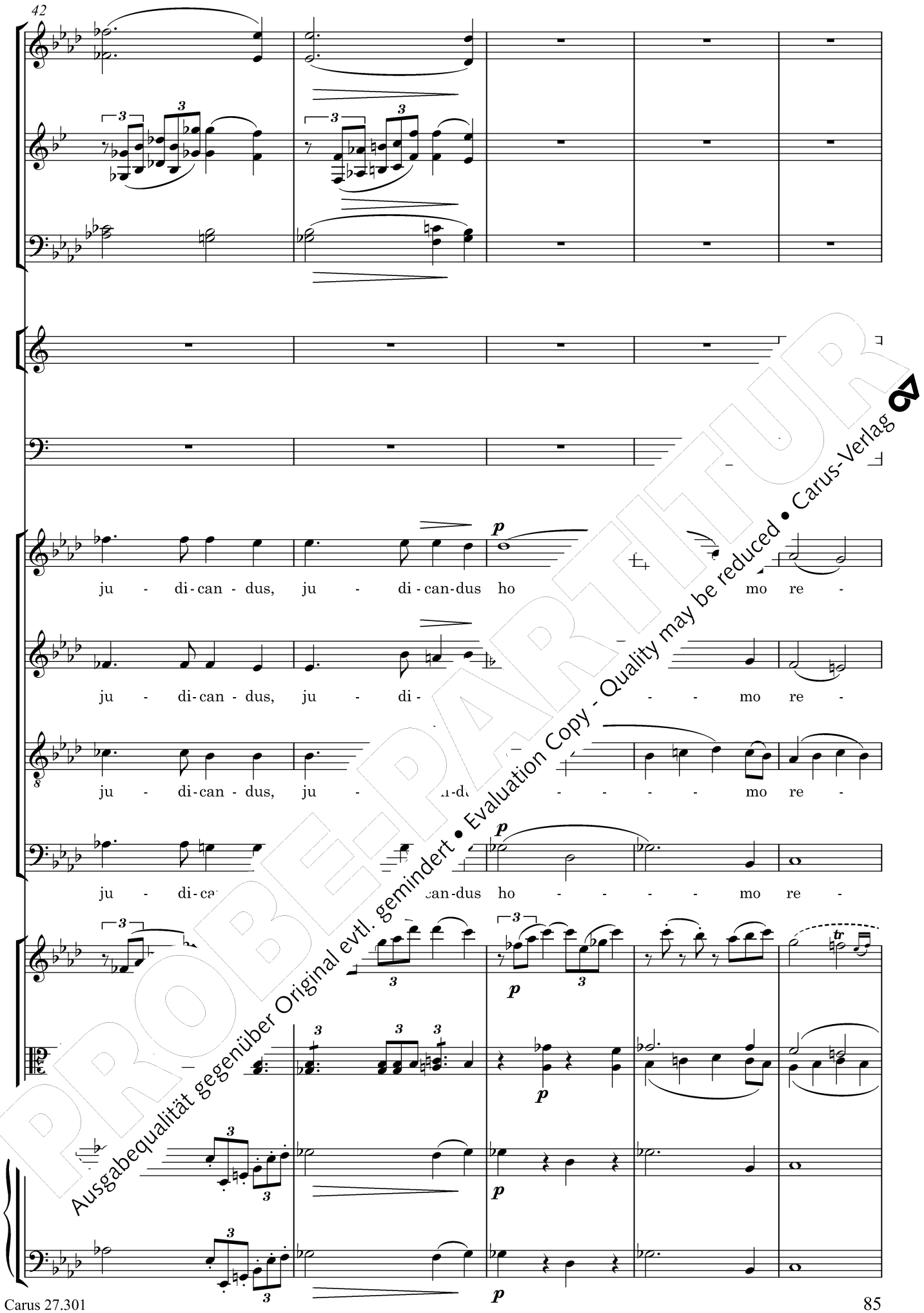
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



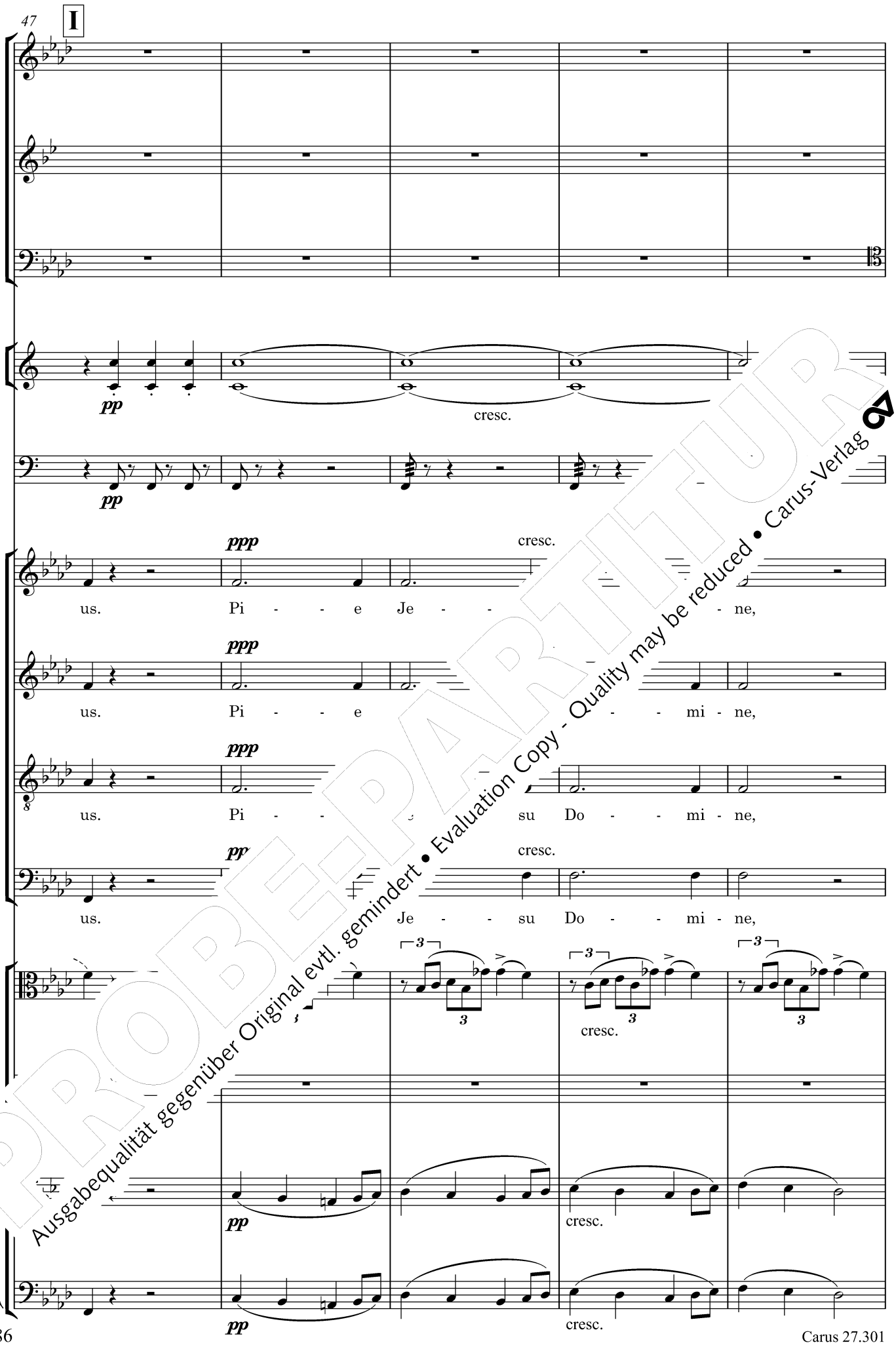
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



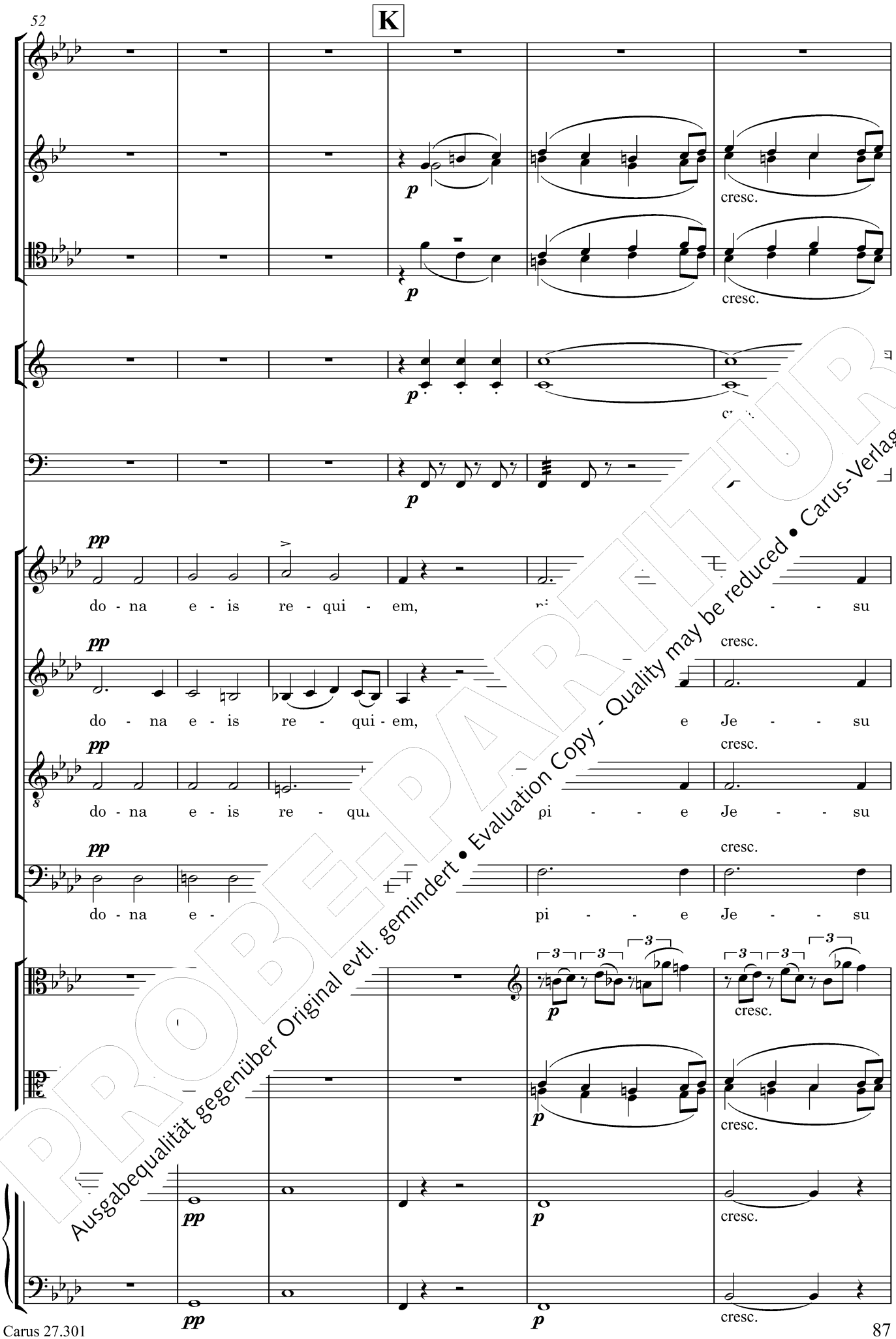
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



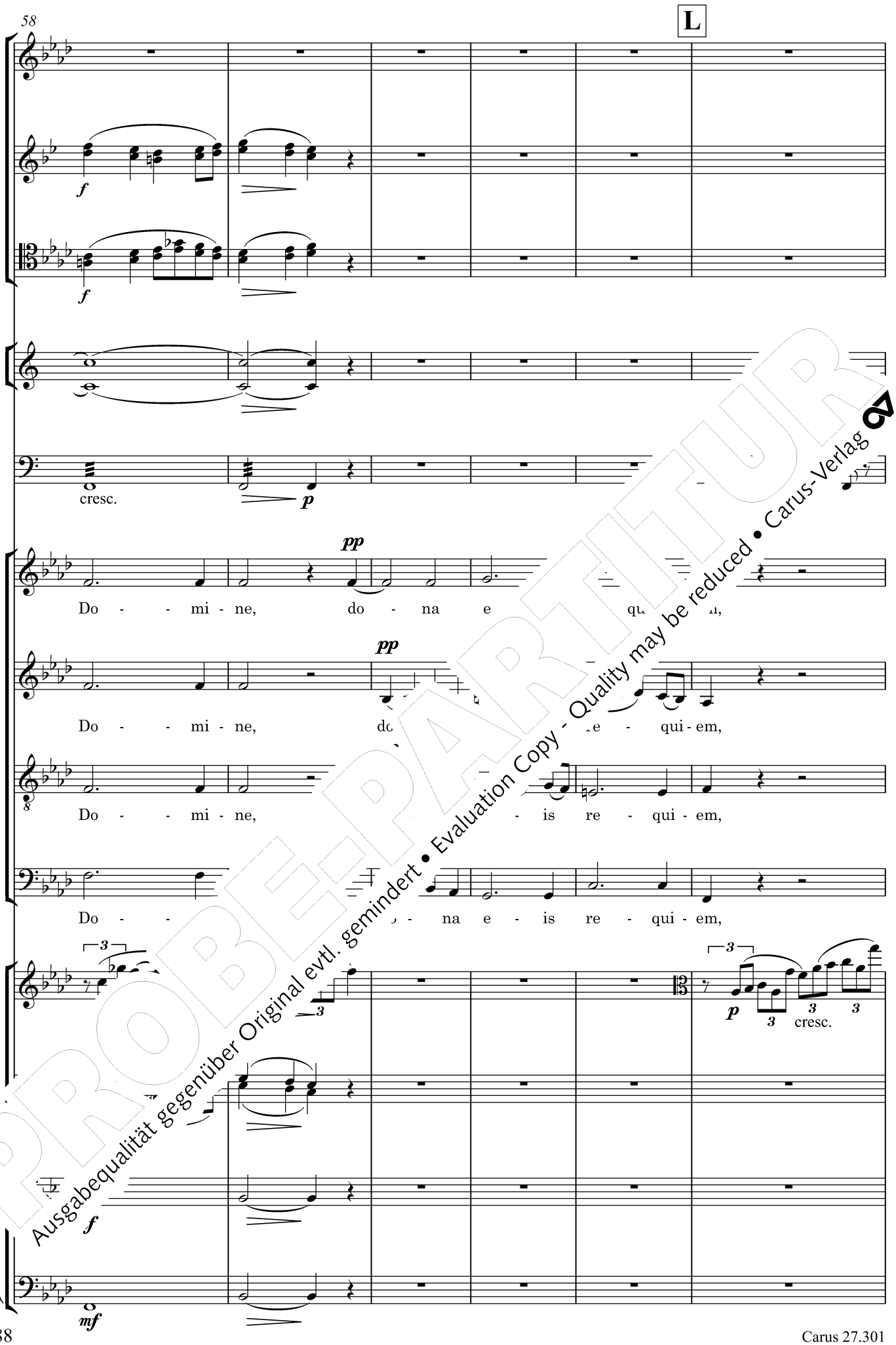
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



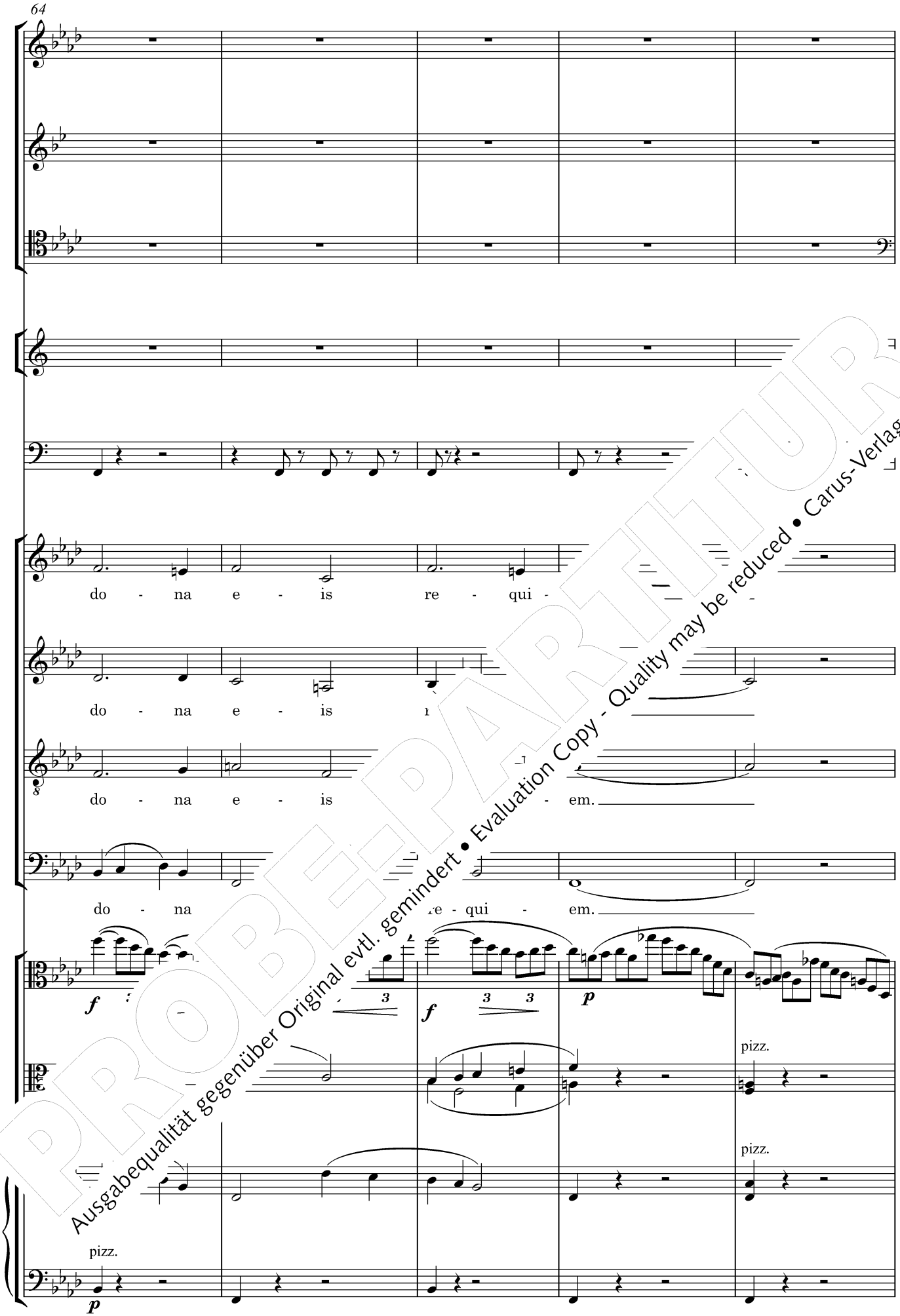
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



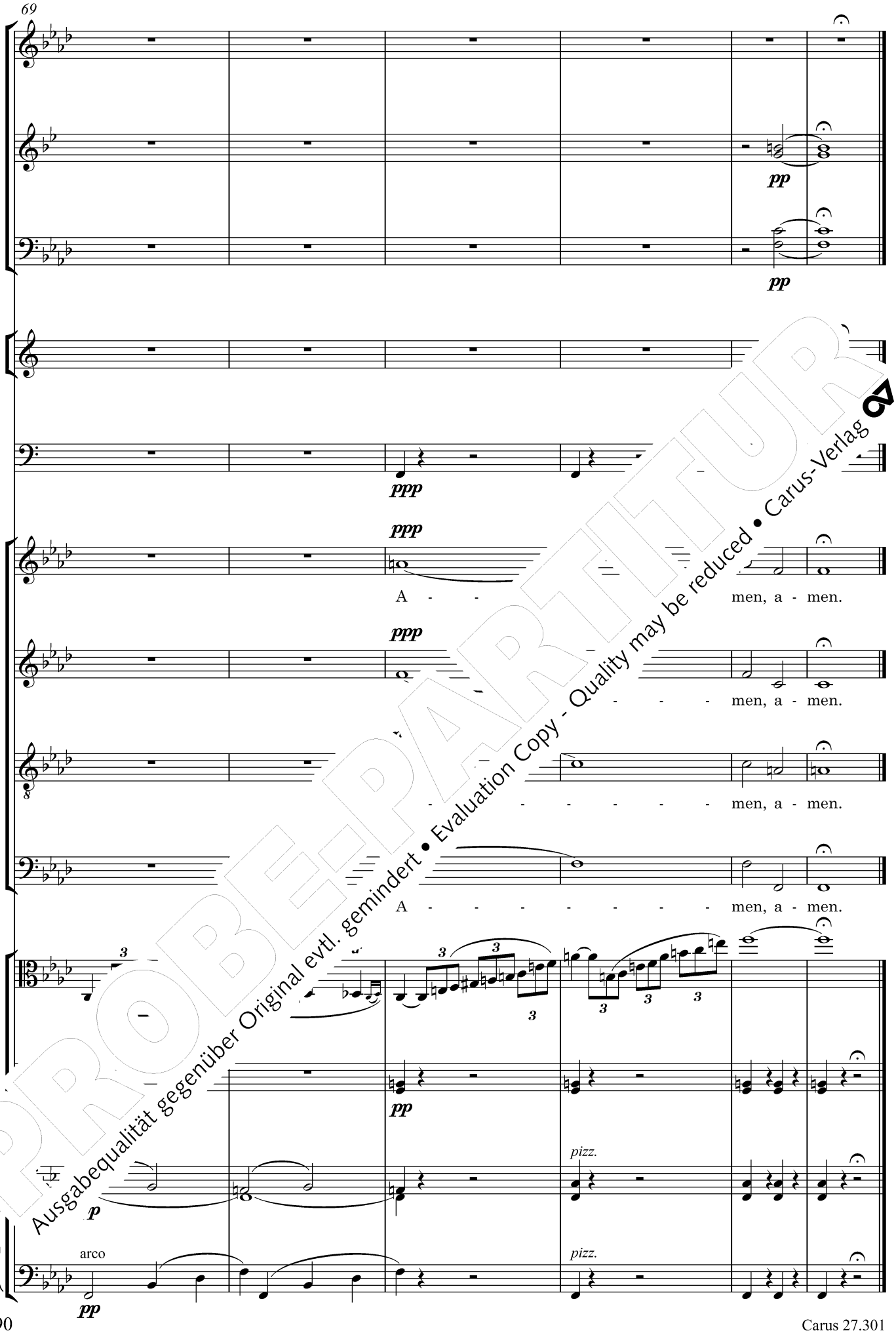
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

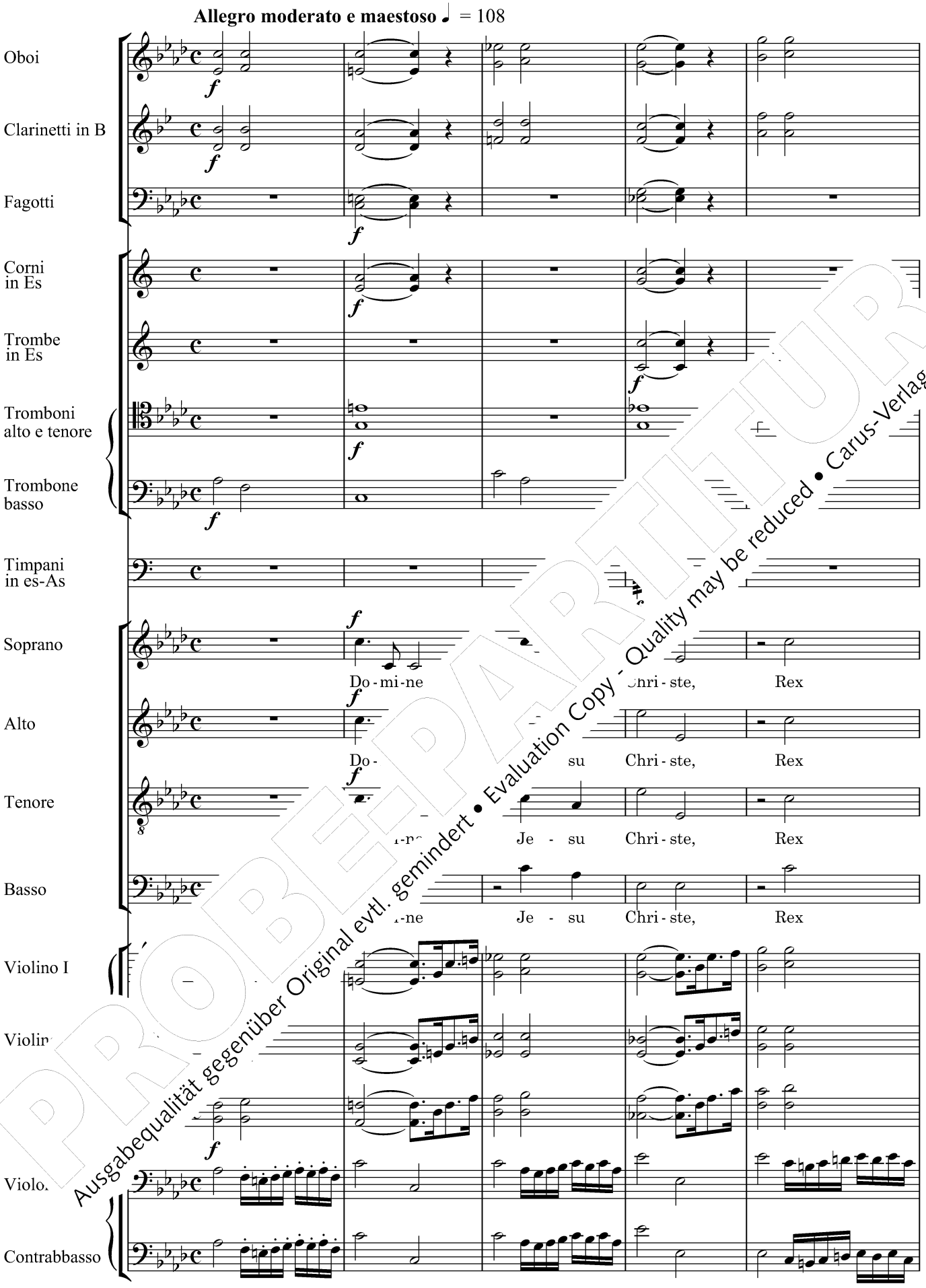


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

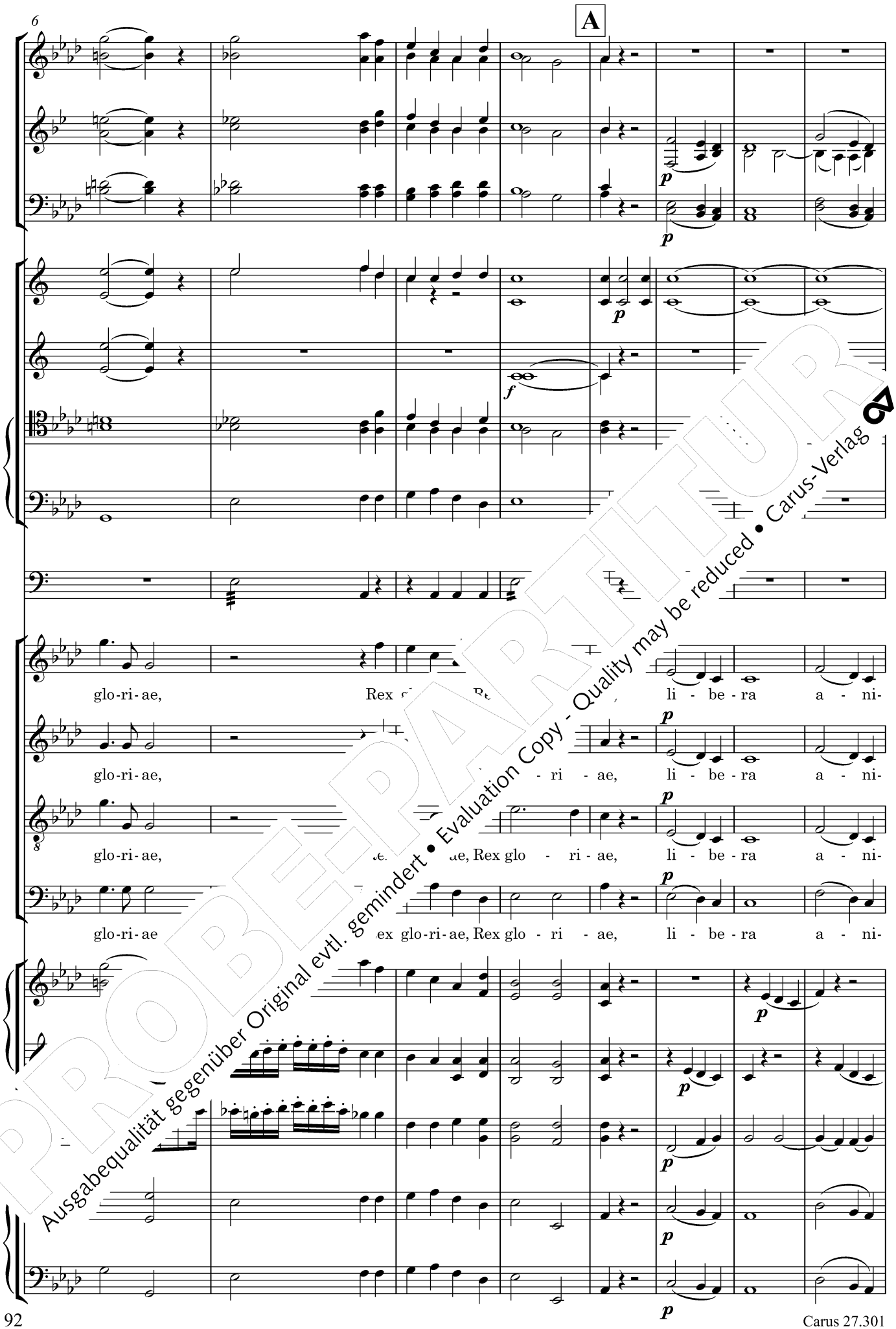


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

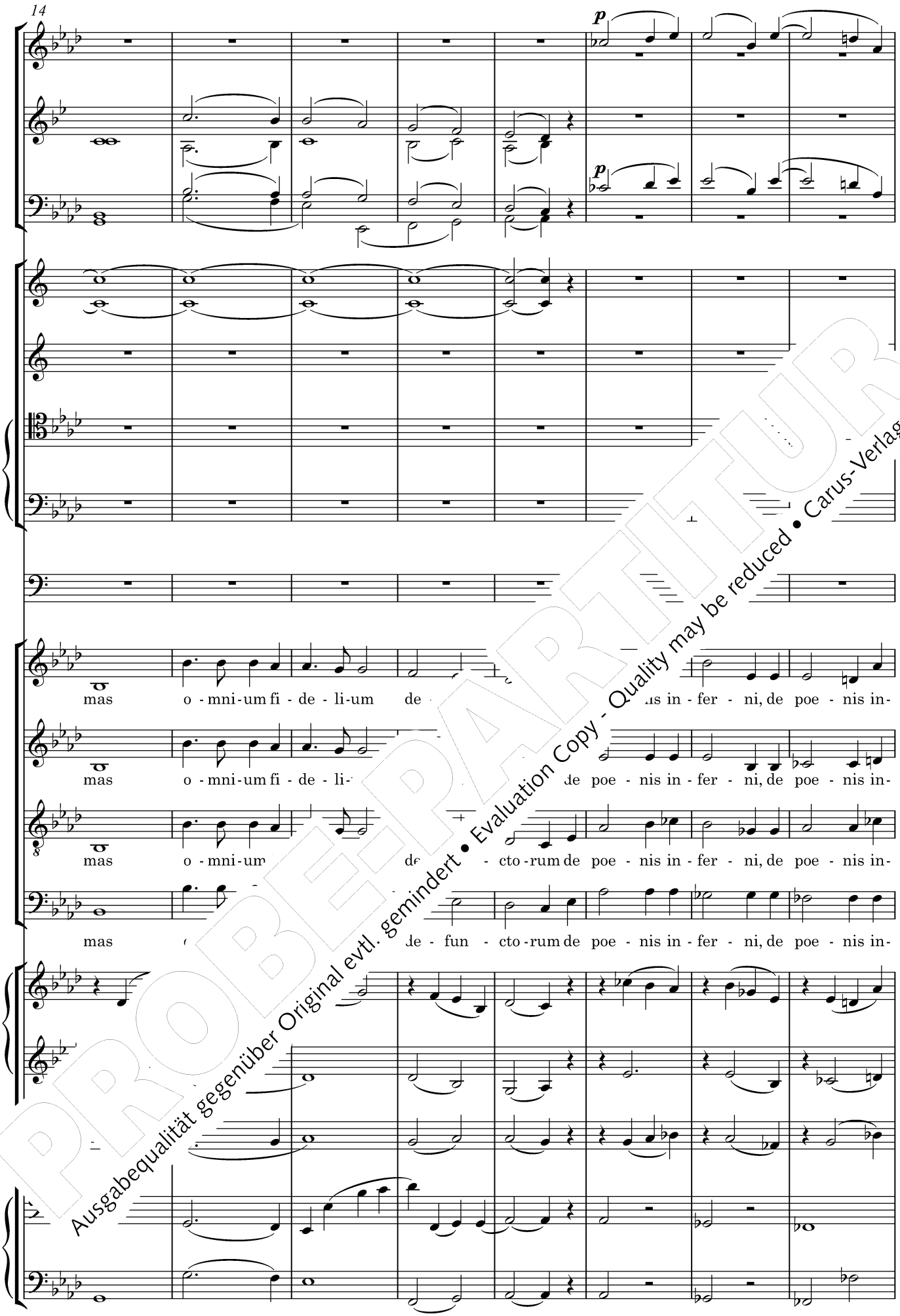
7. Domine Jesu Christe



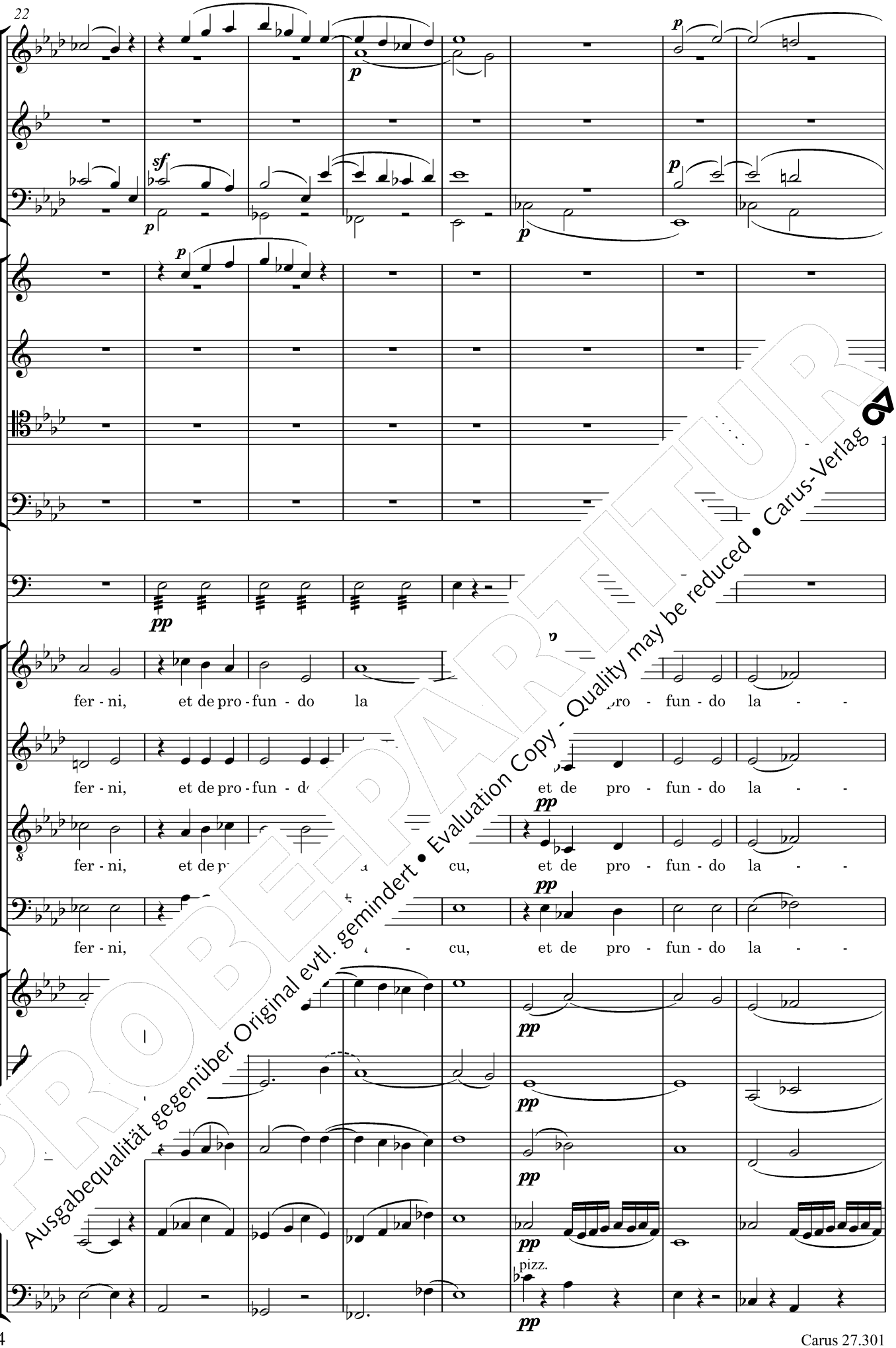
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



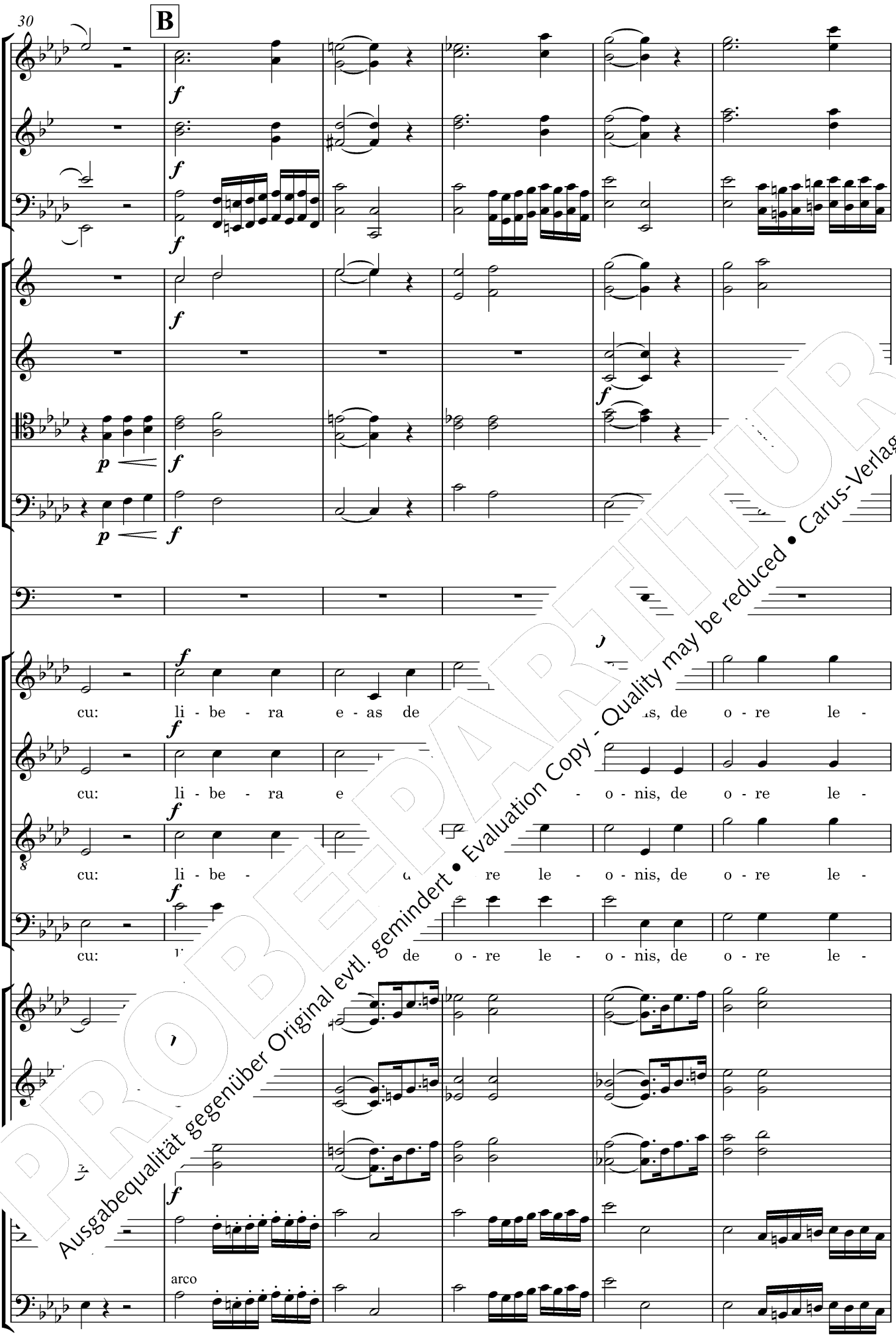
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



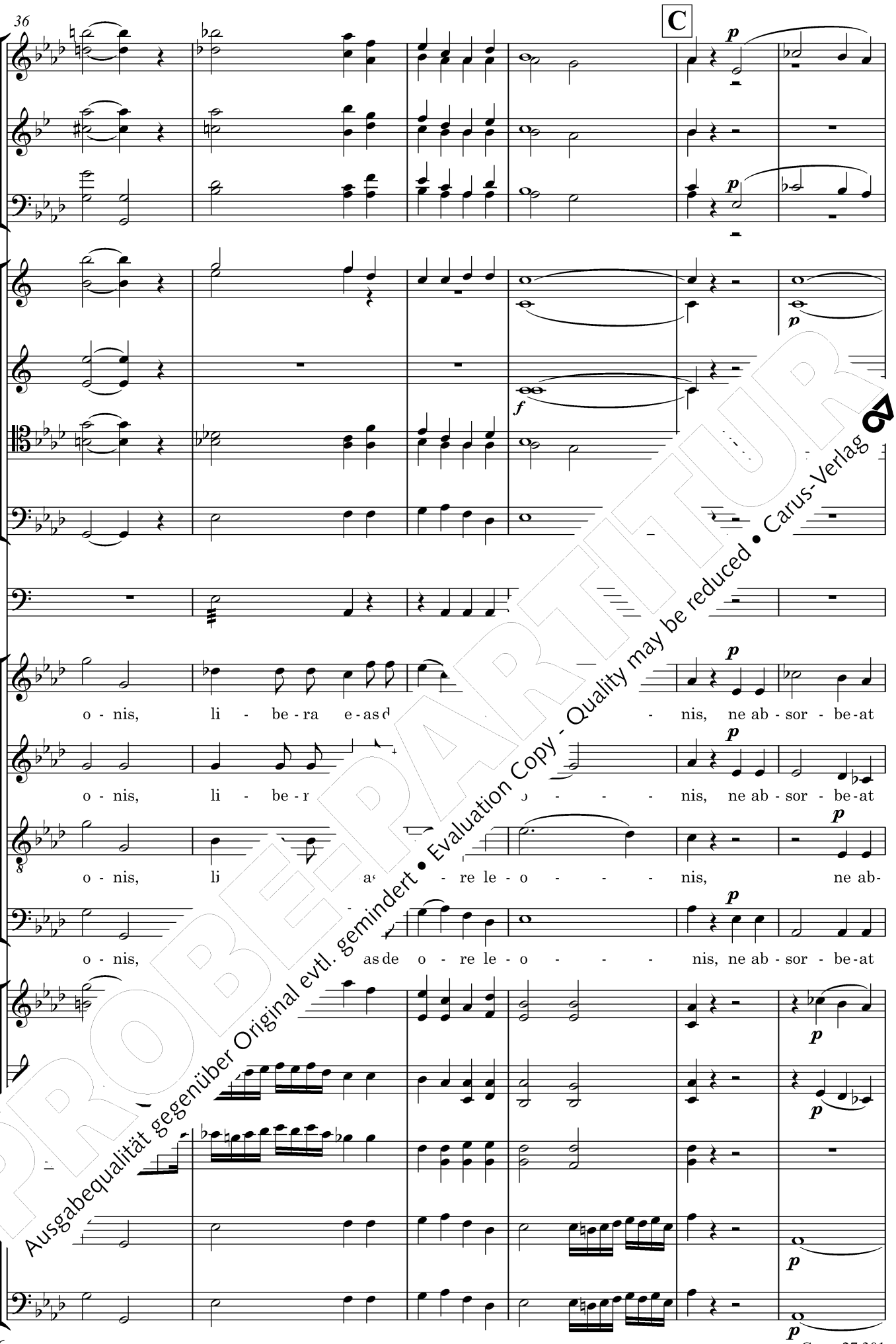
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



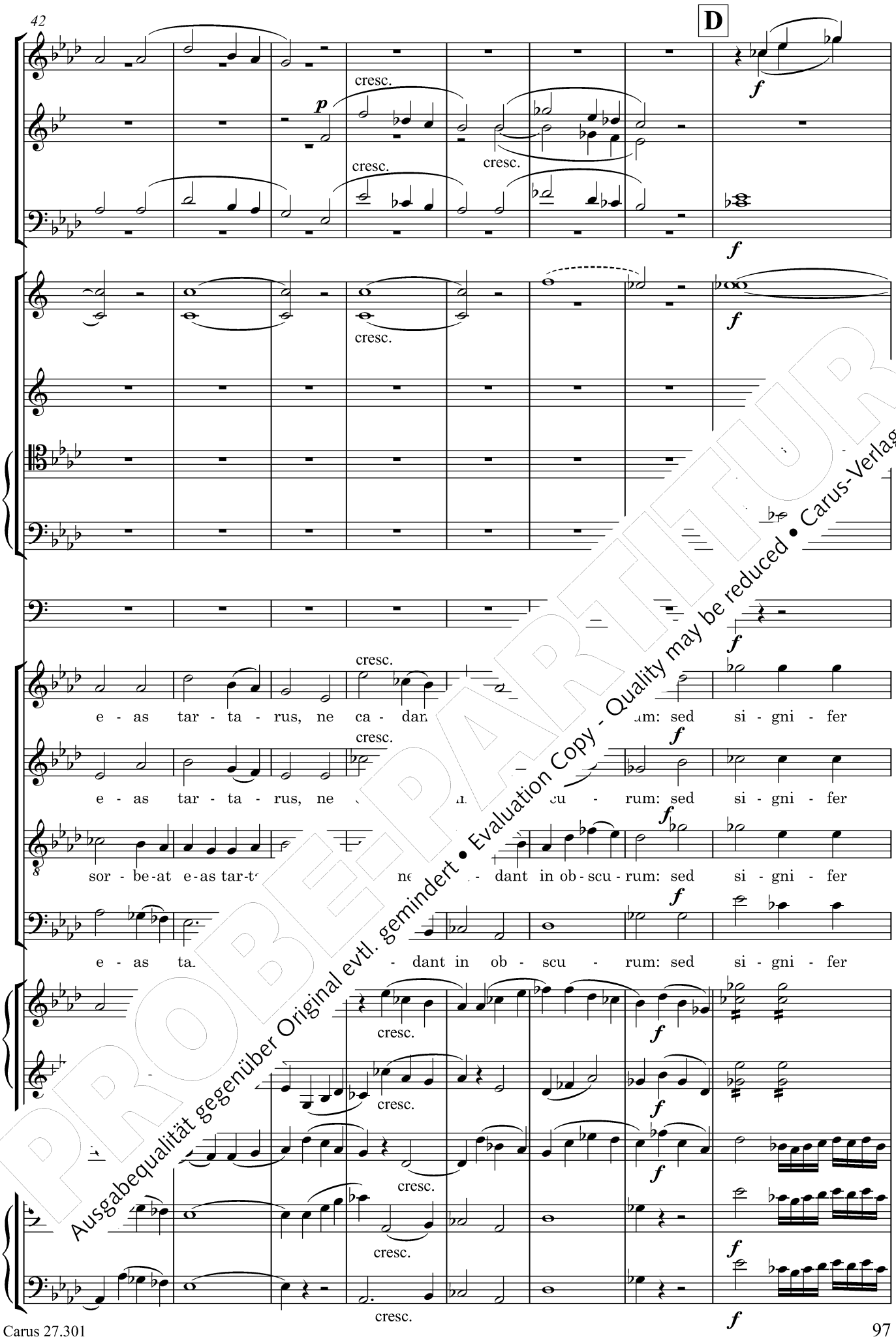
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



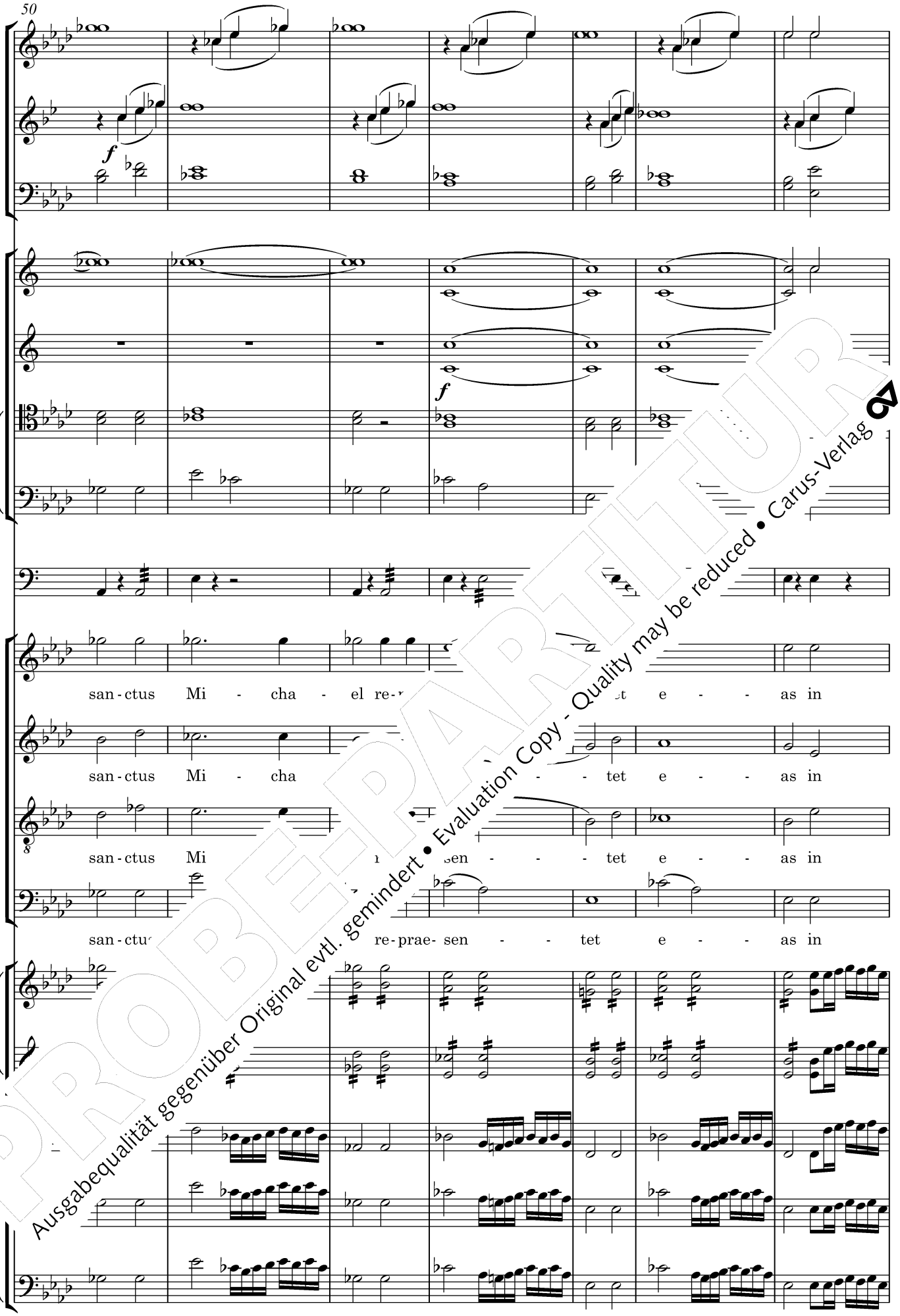
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



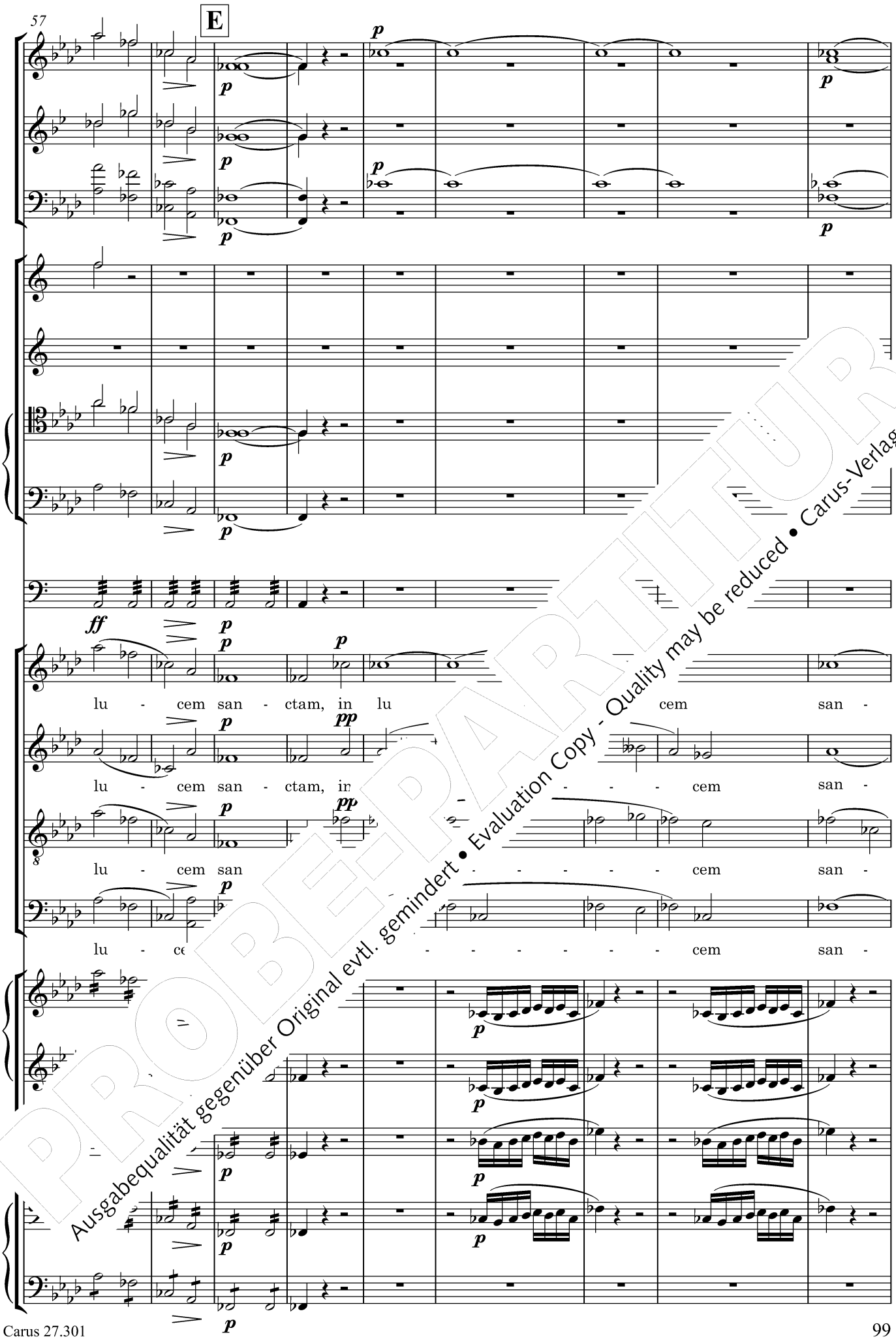
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



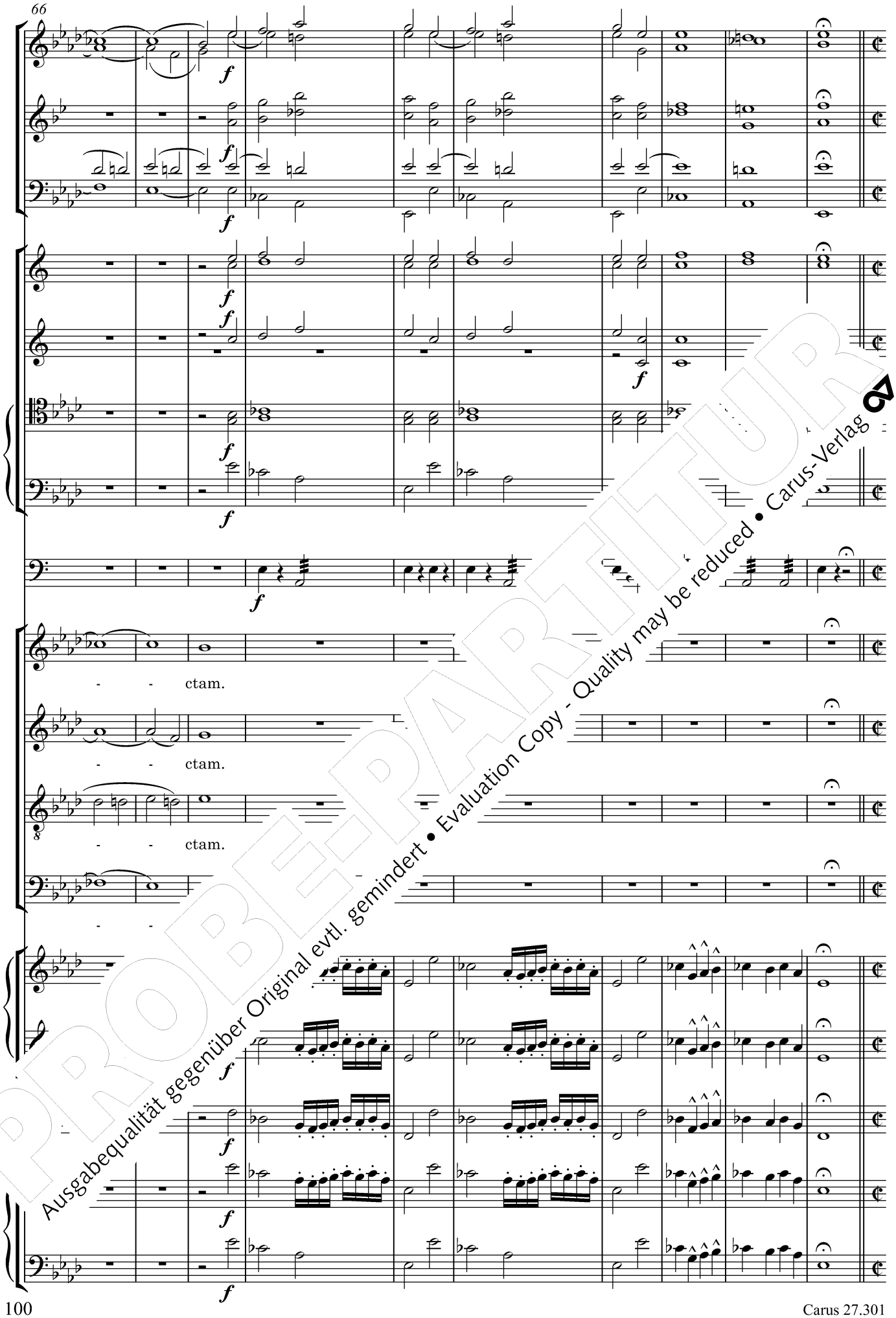
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

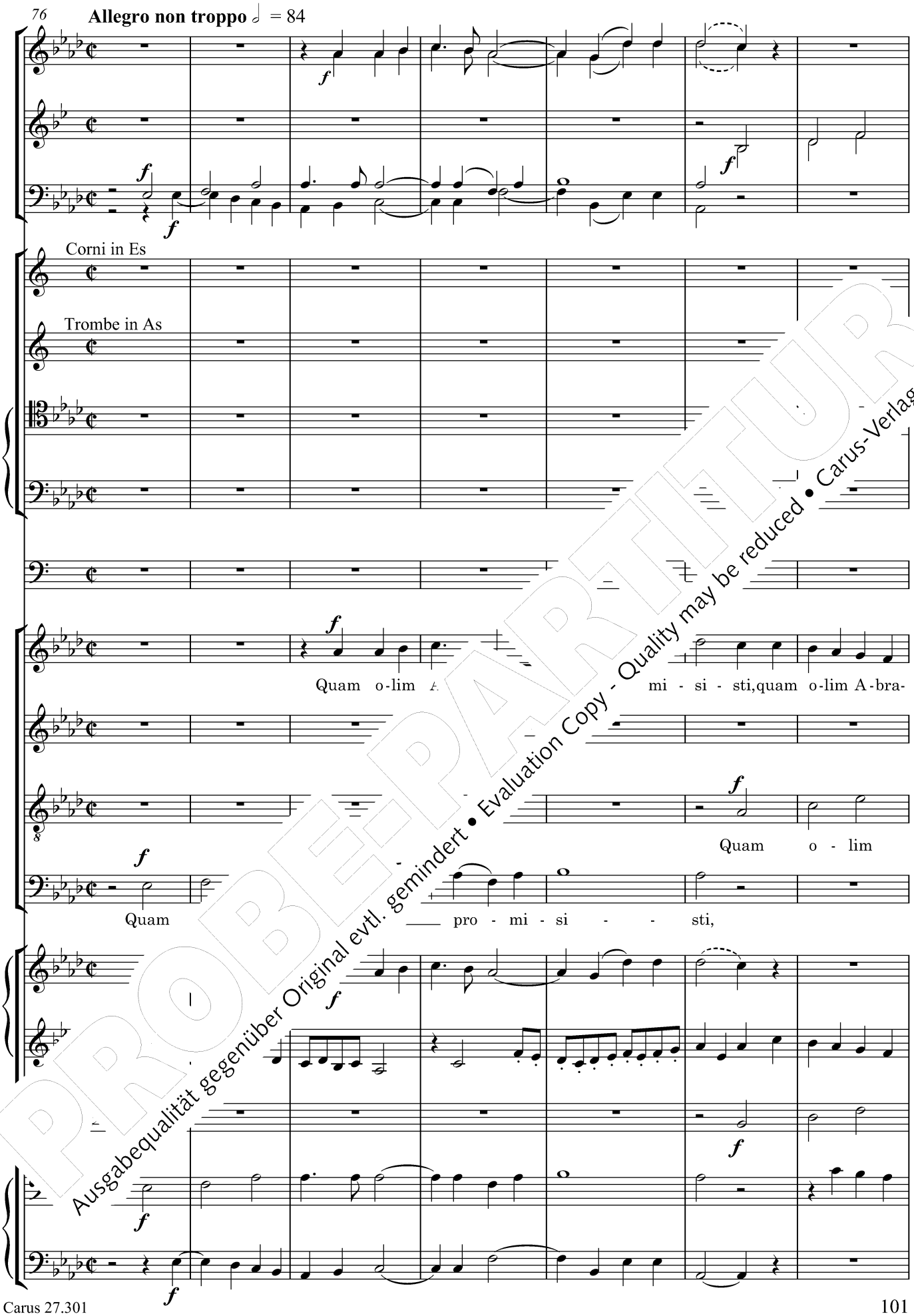


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

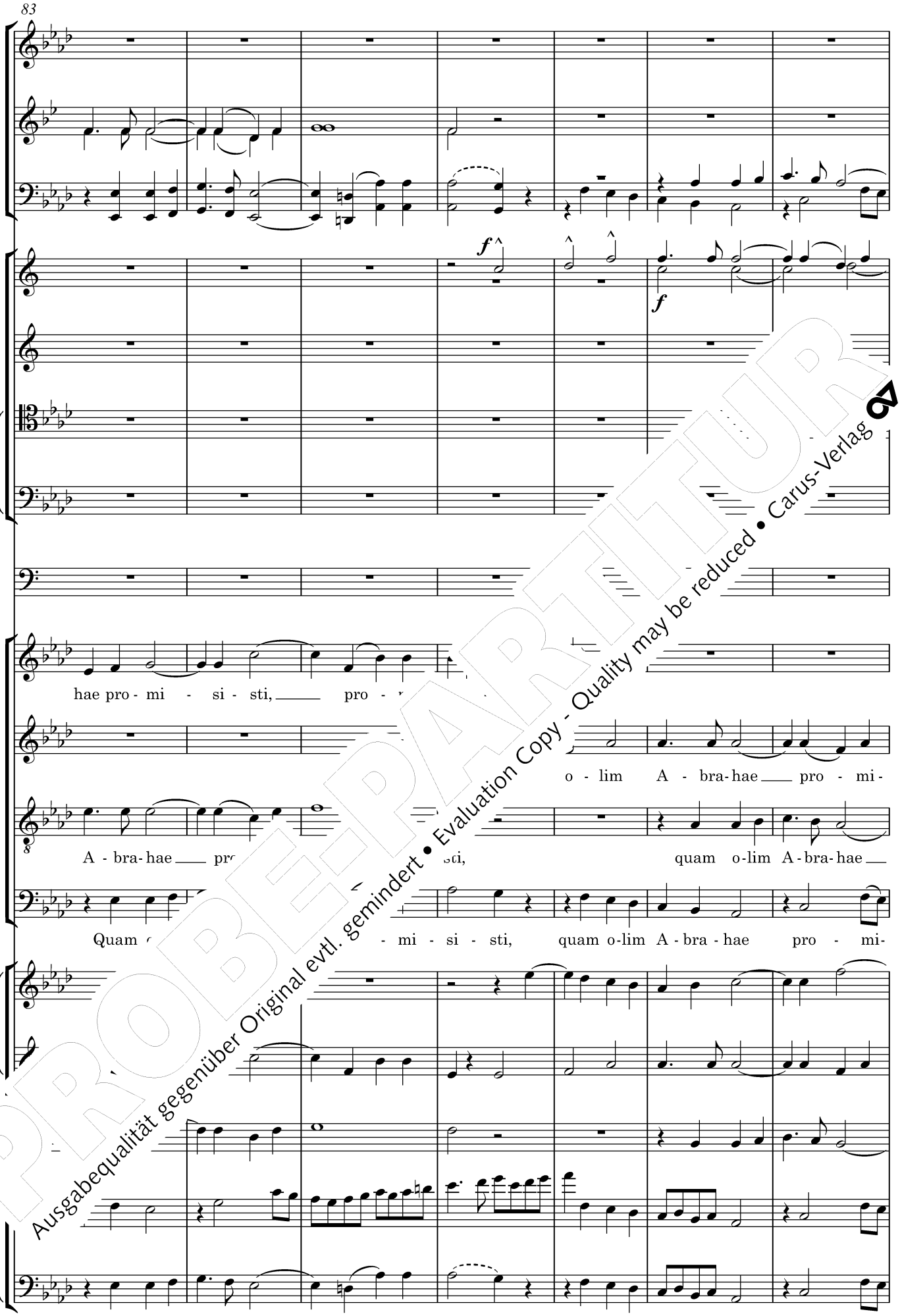


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

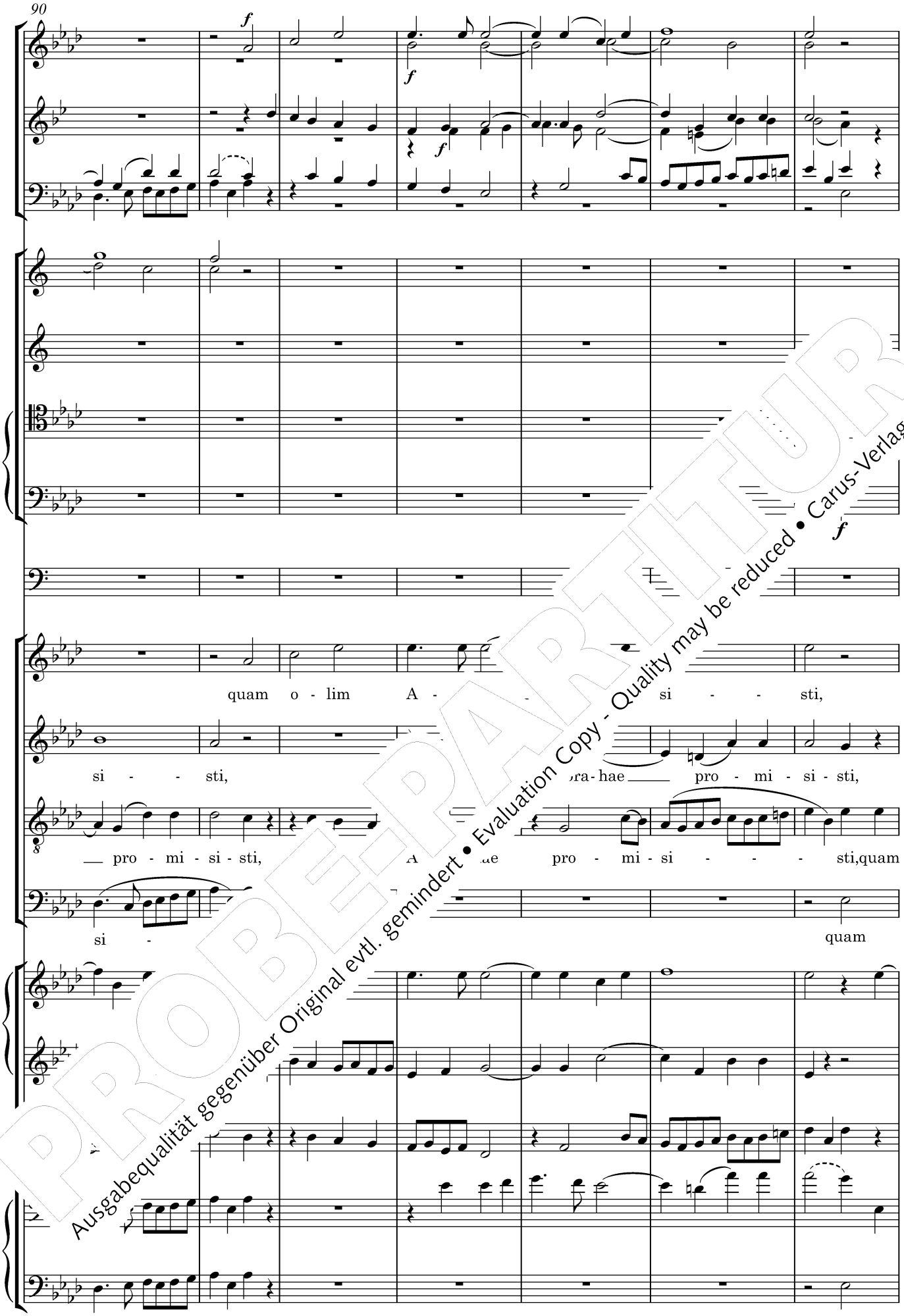
8. Quam olim Abrahae



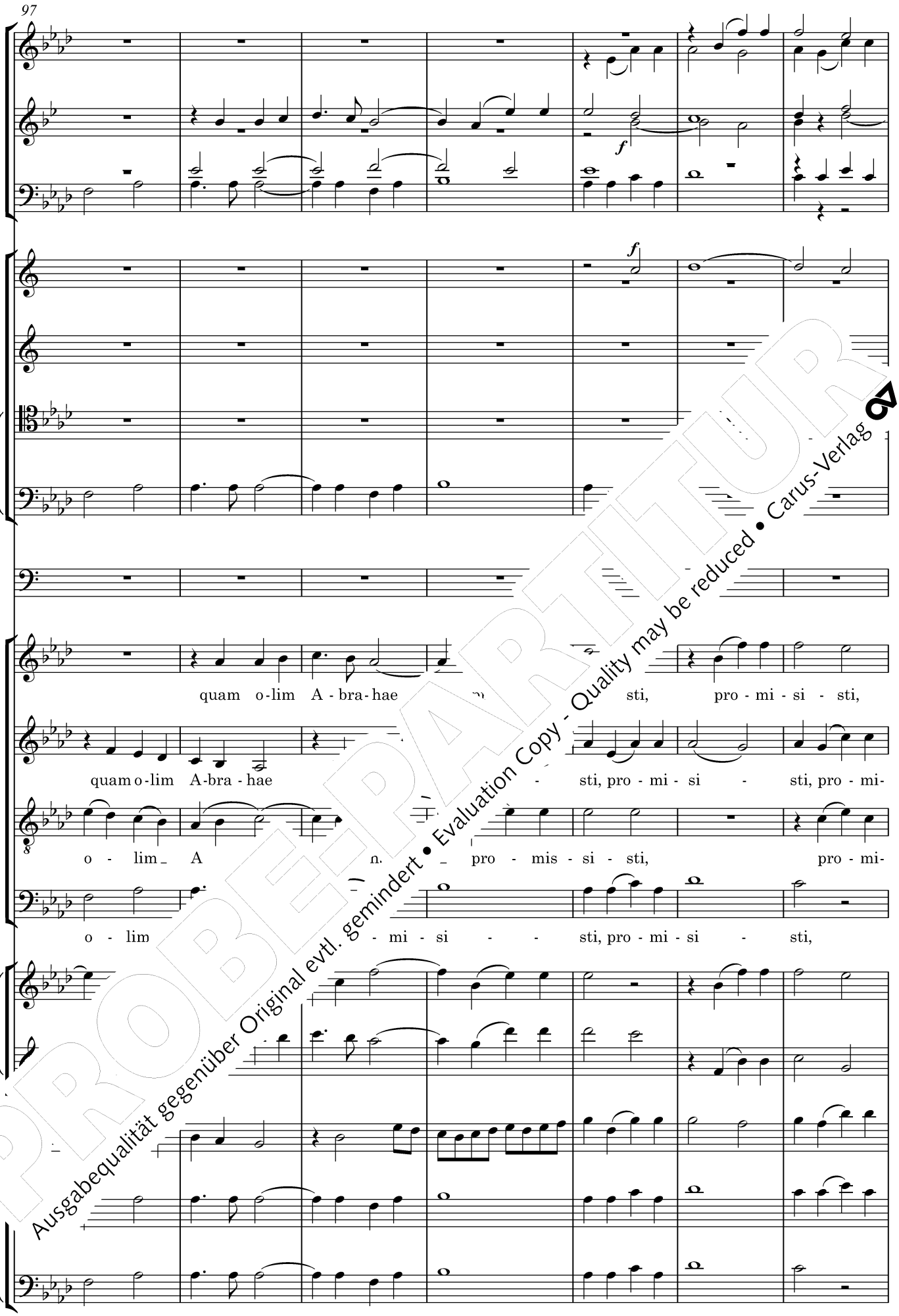
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



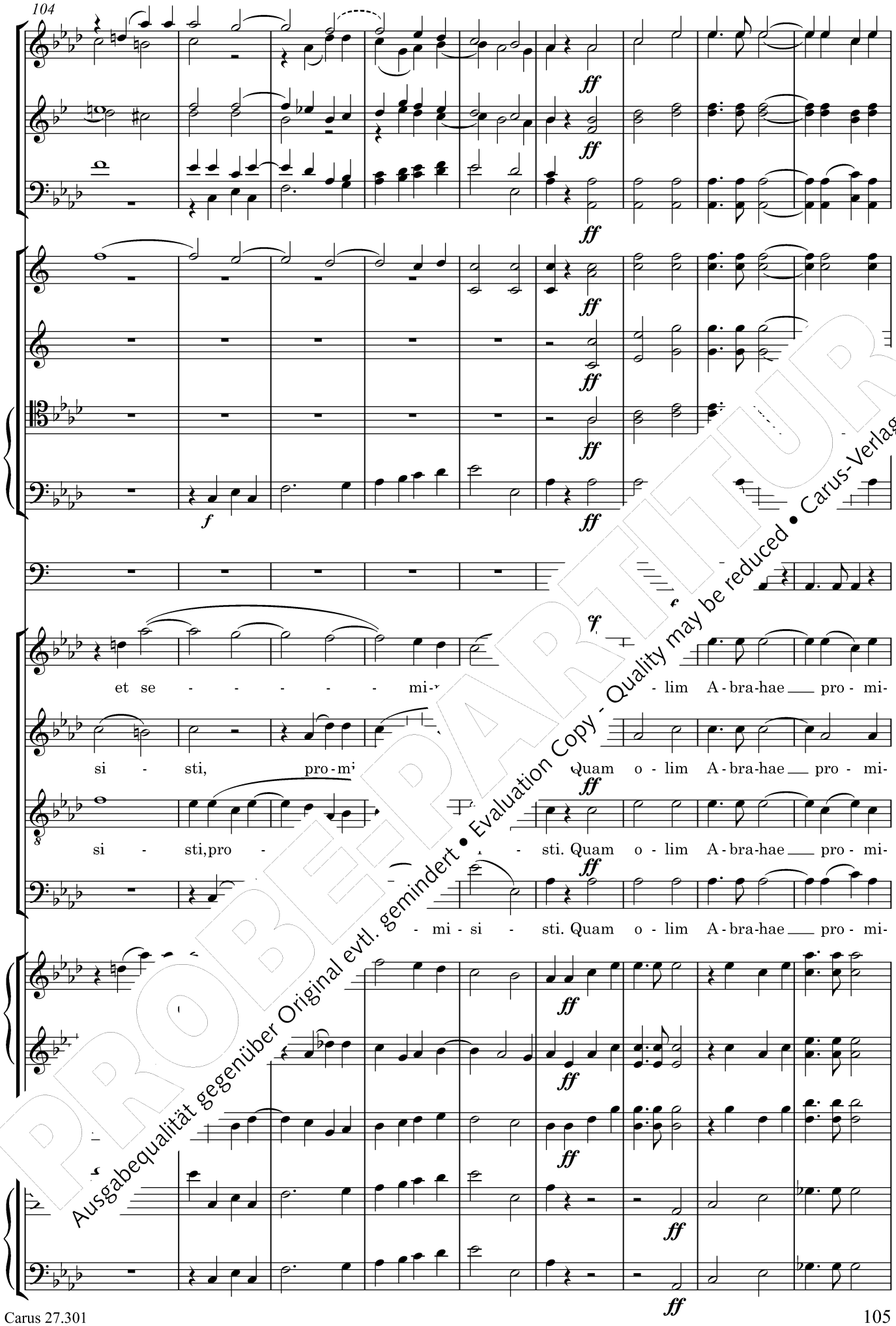
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



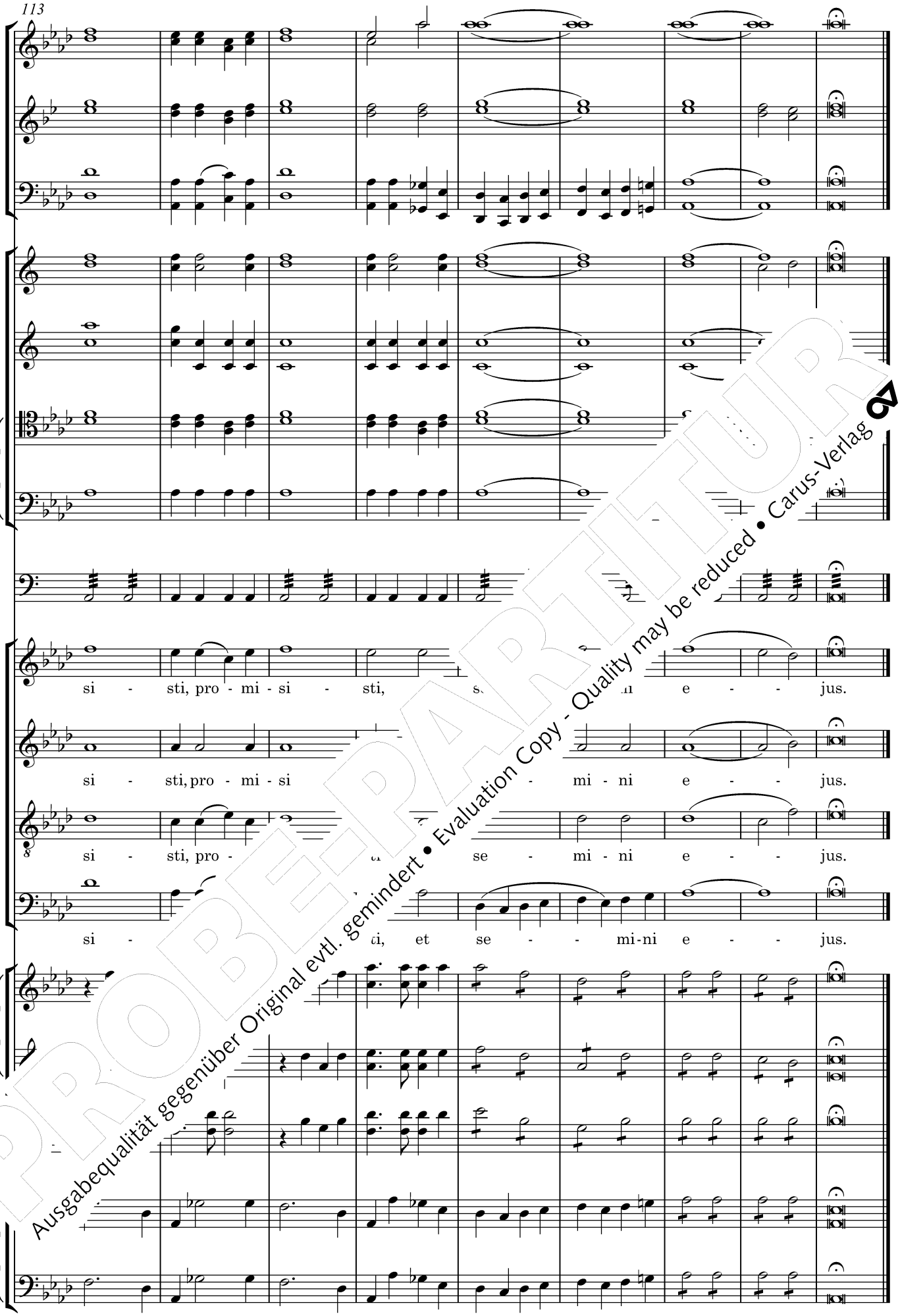
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



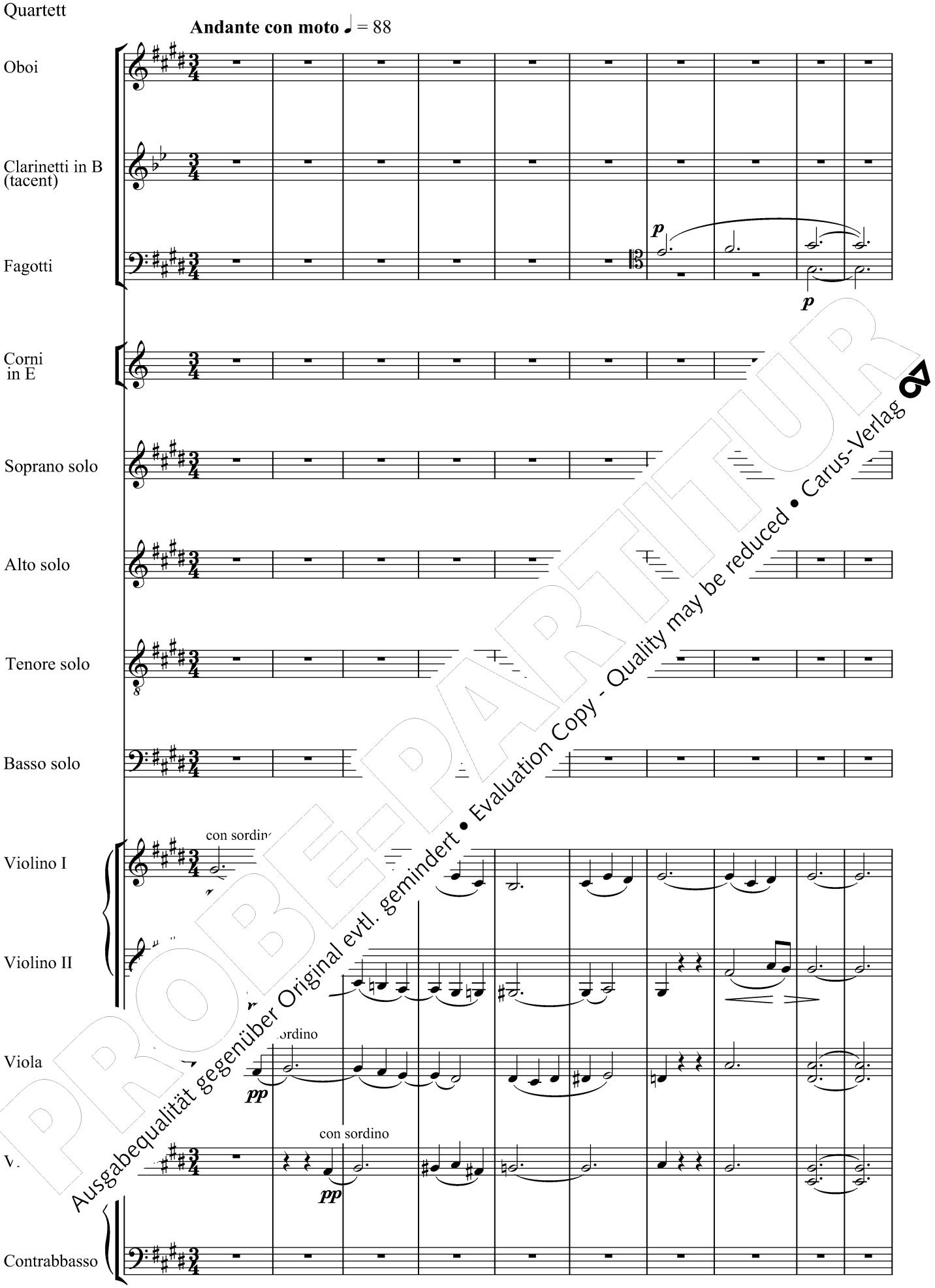
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



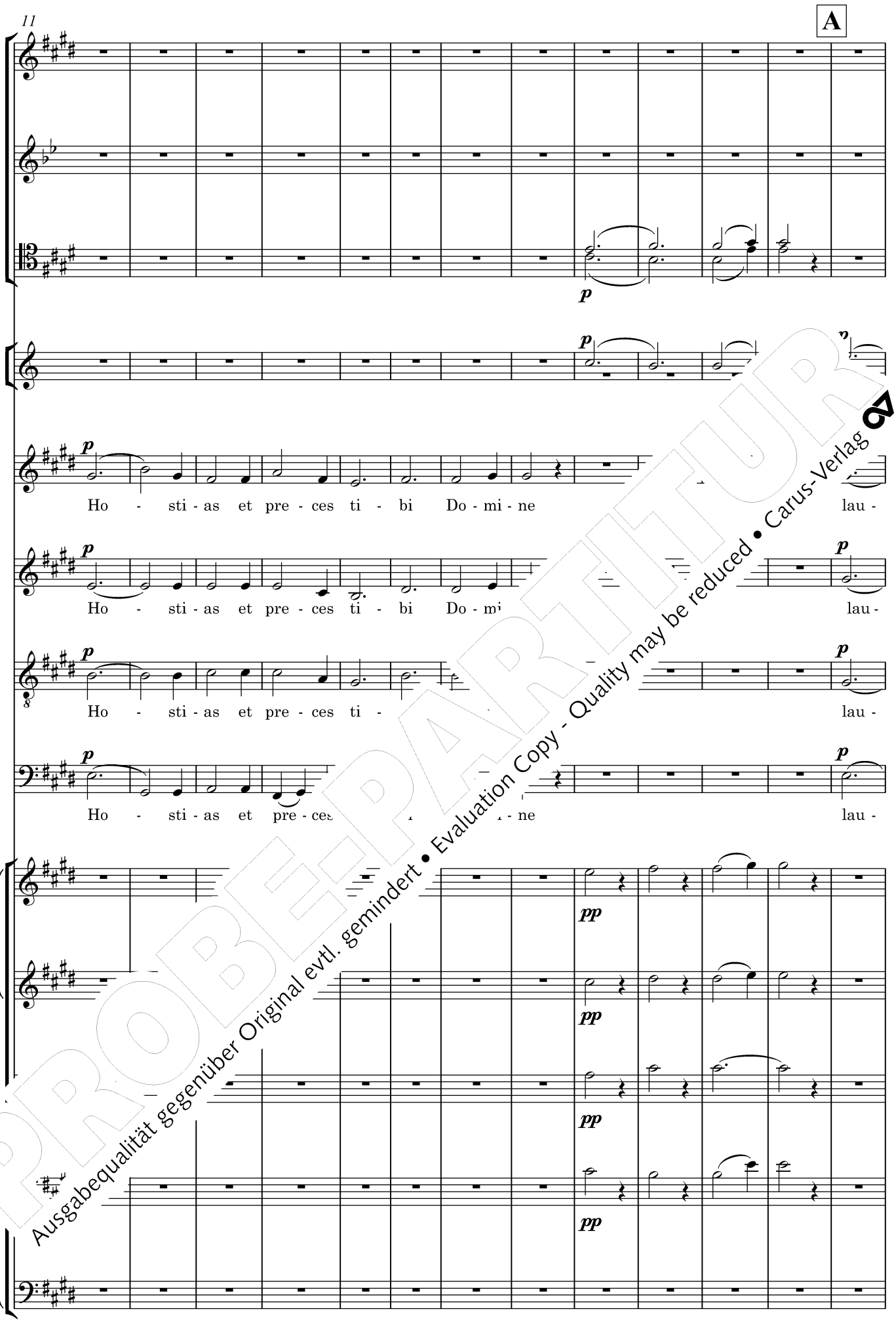
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



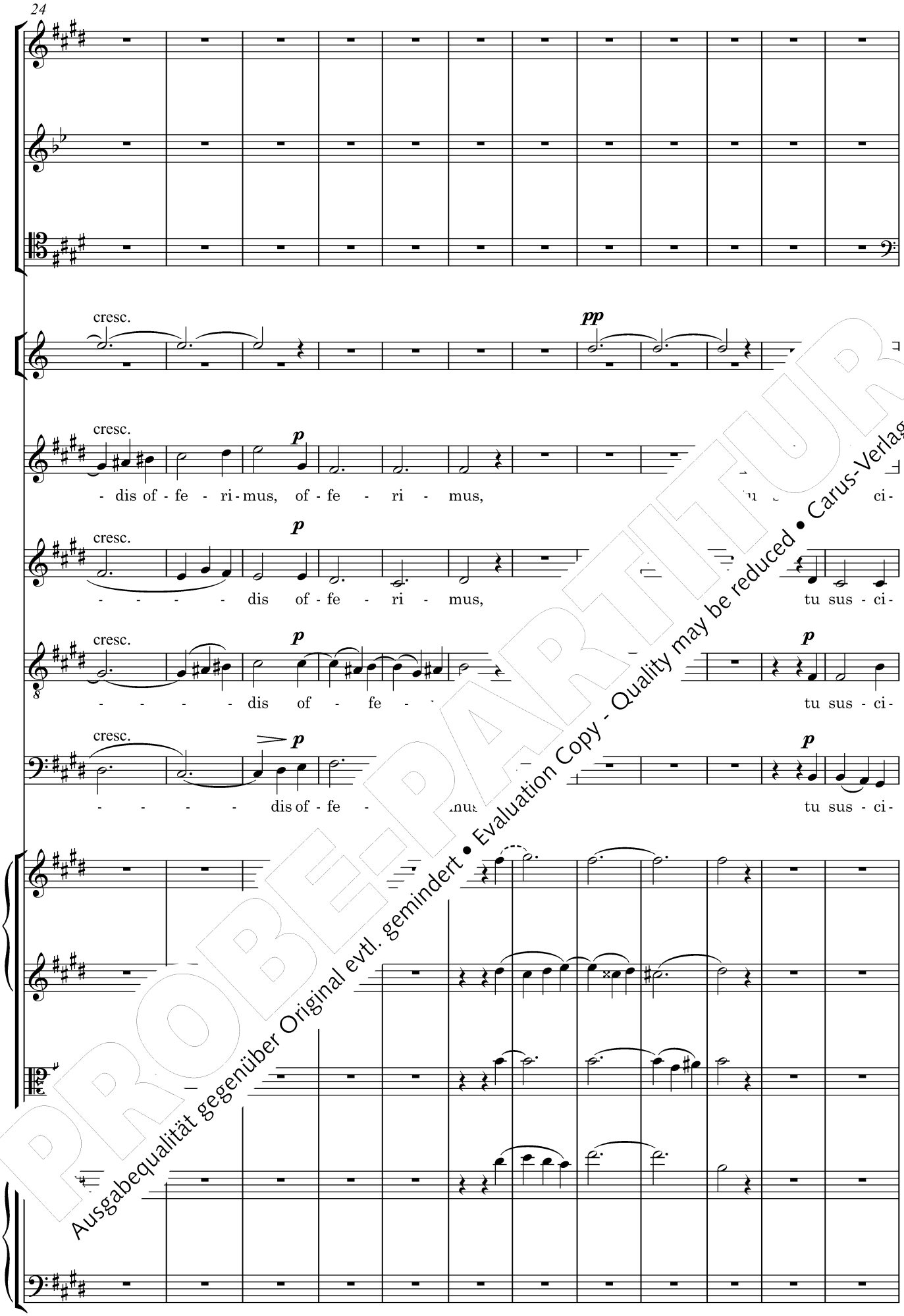
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



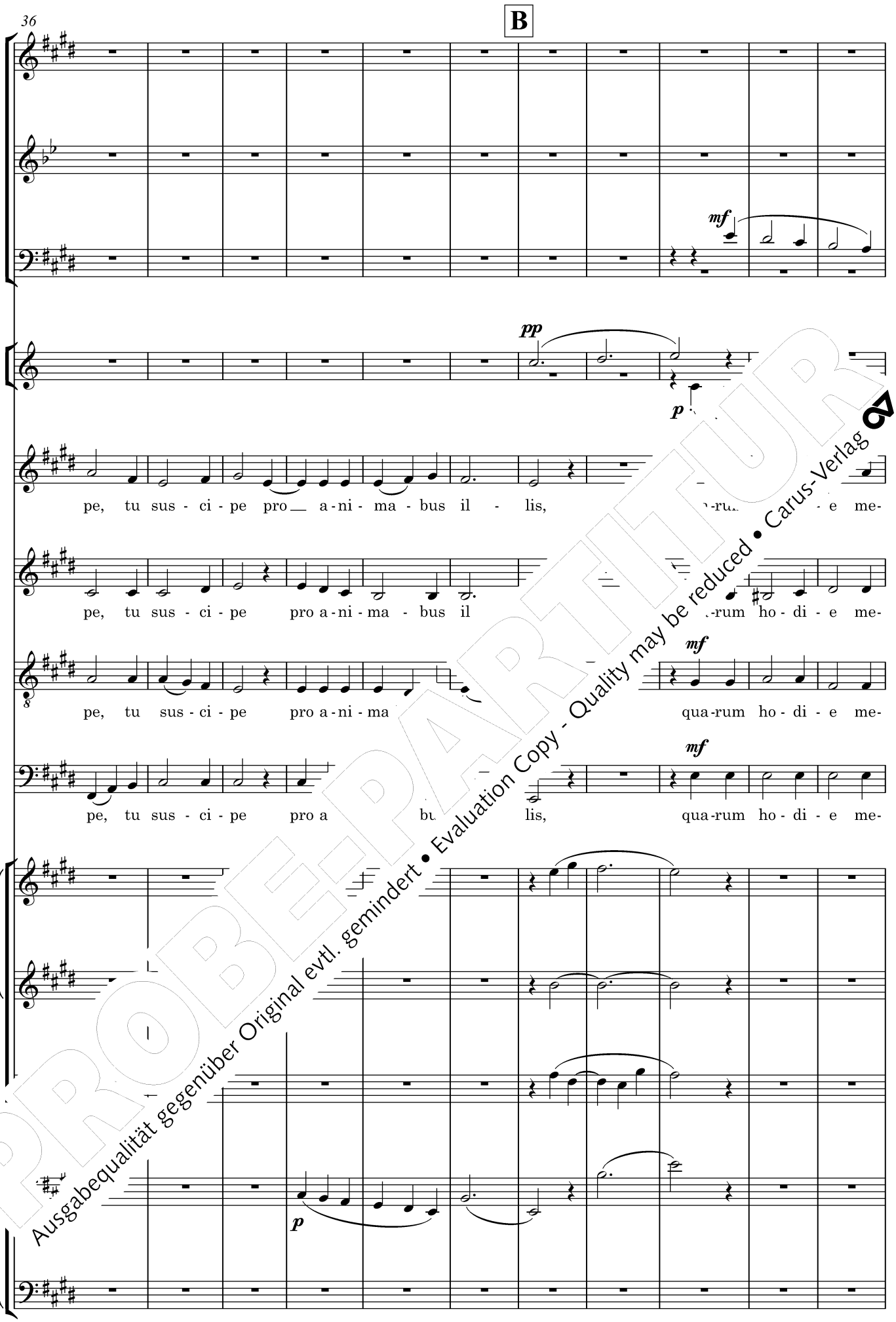
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



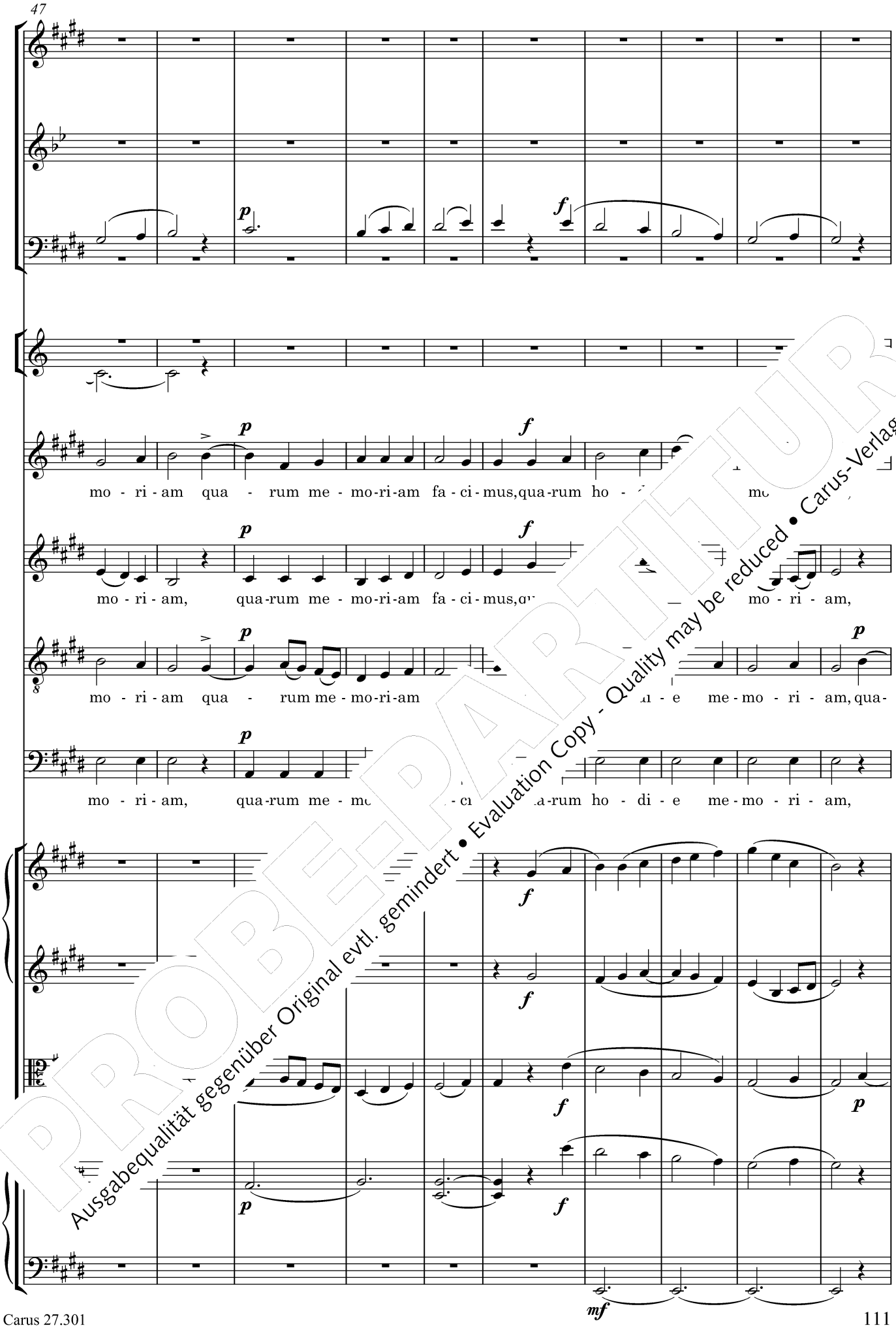
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



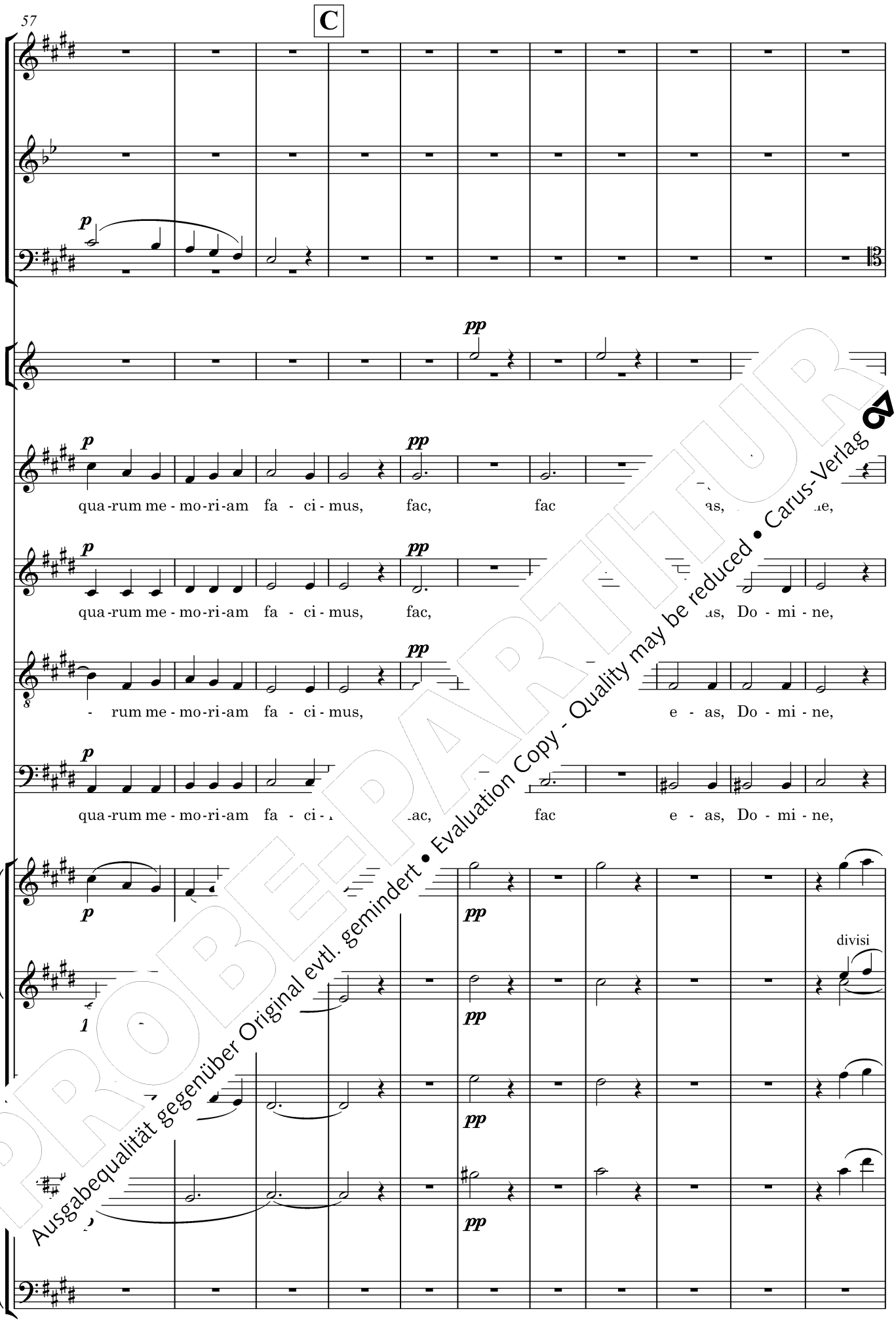
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



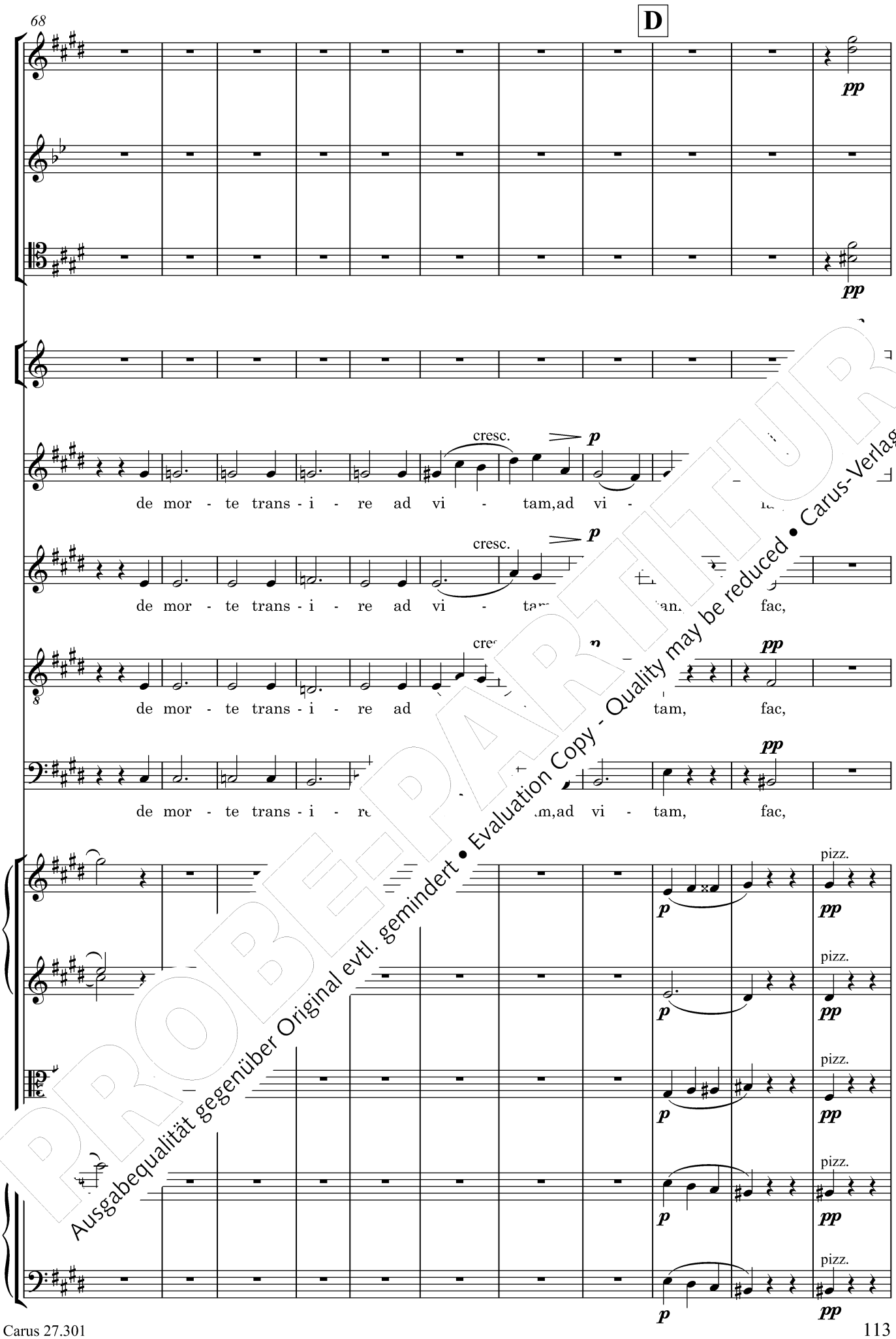
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



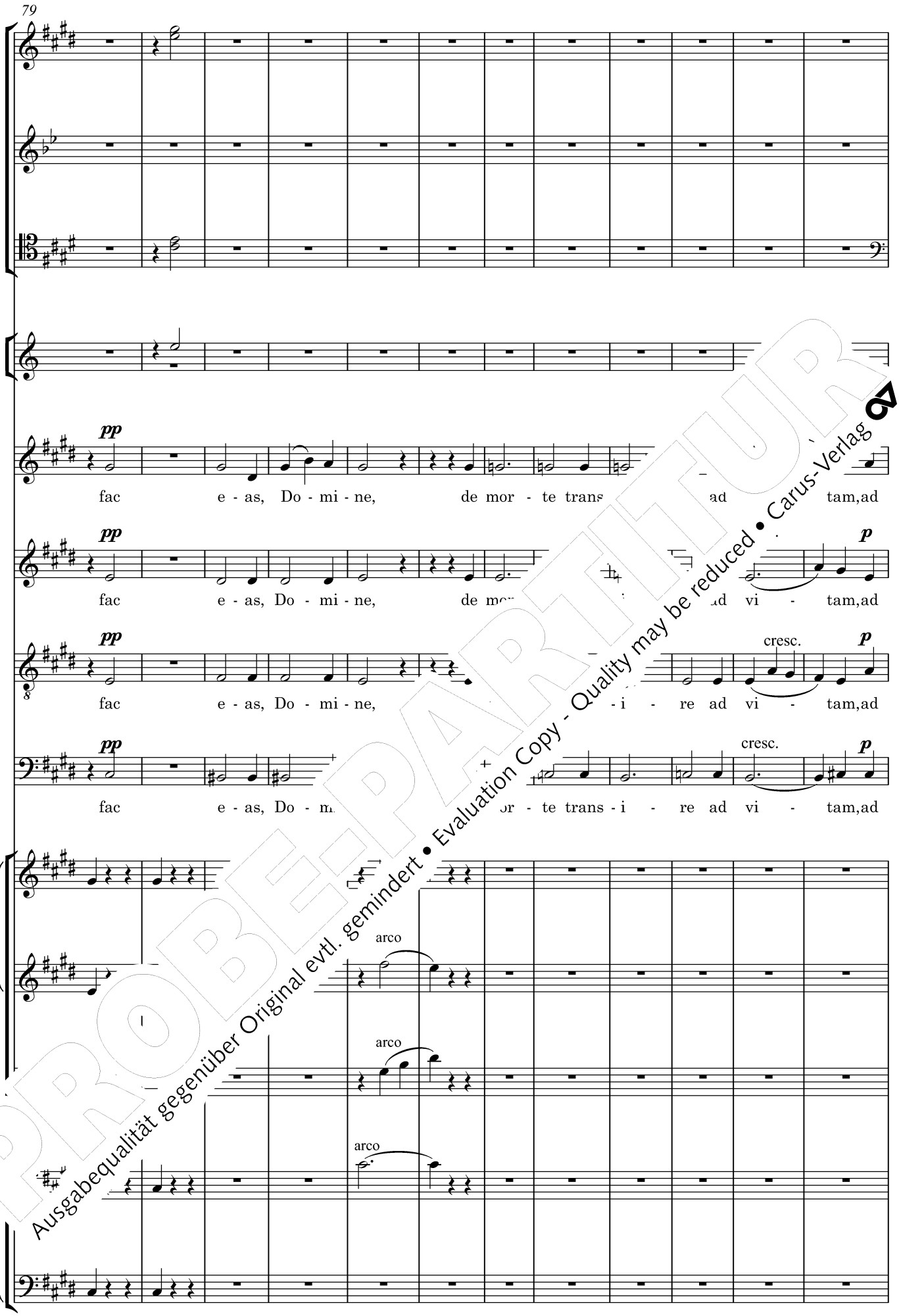
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



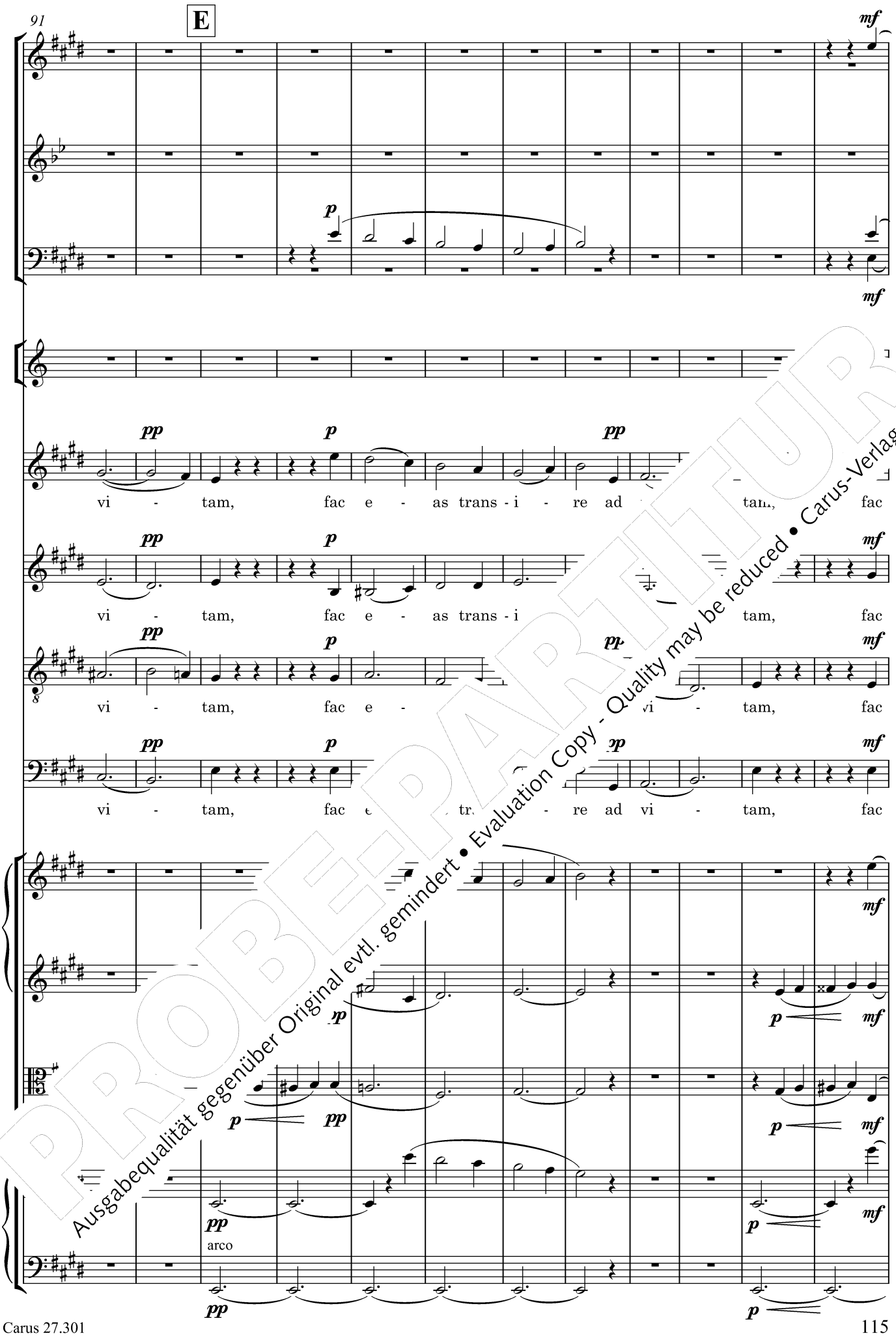
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



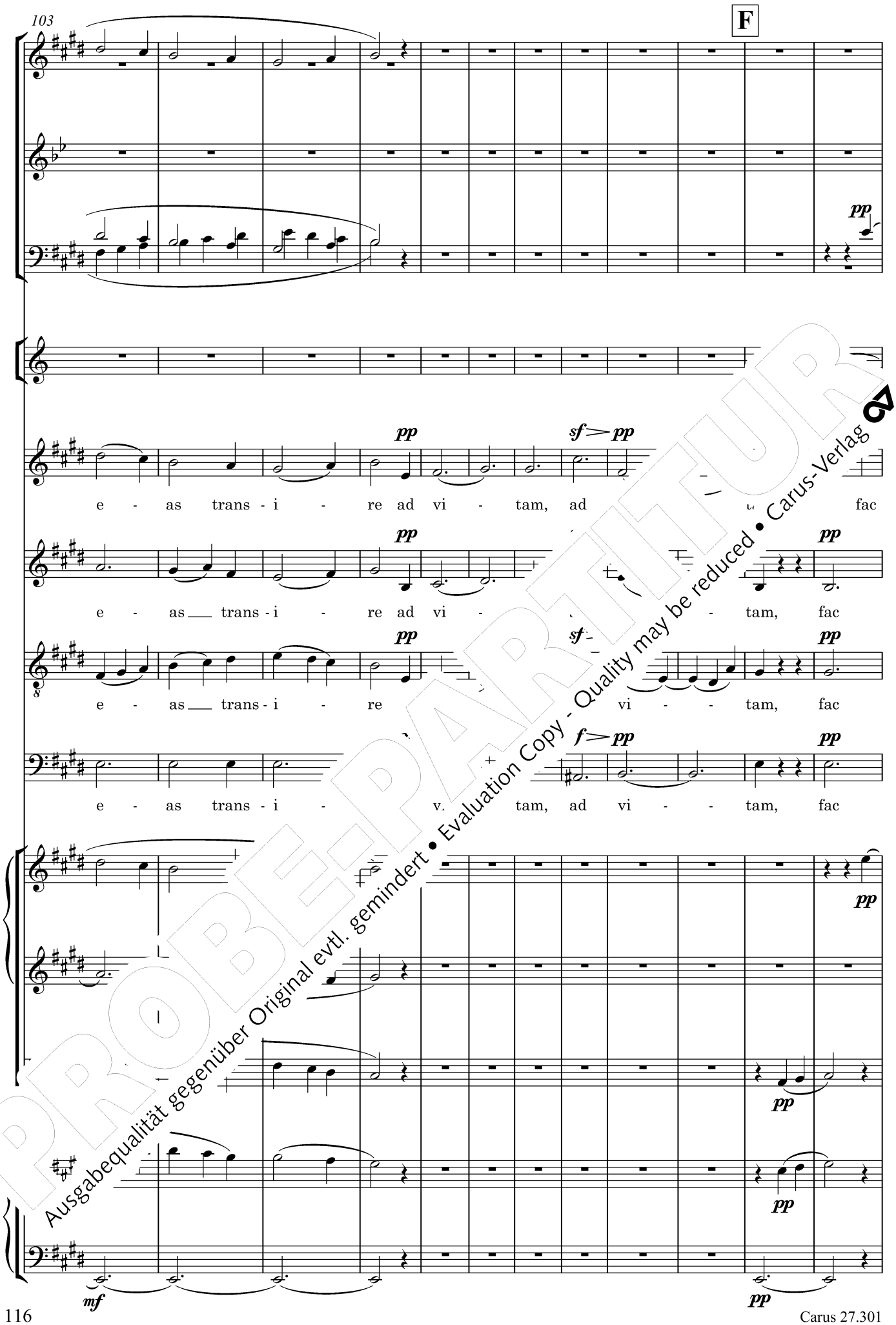
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



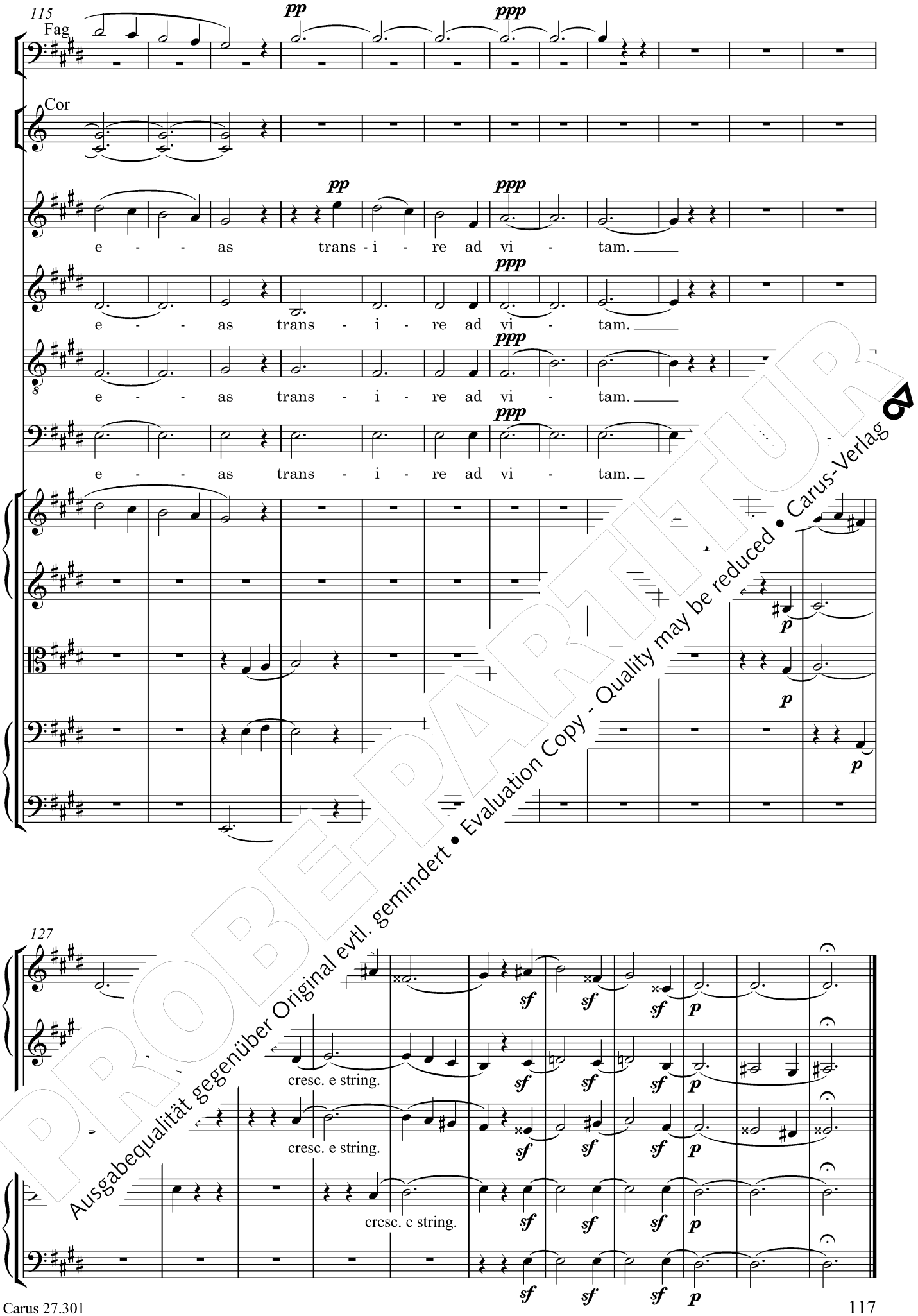
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

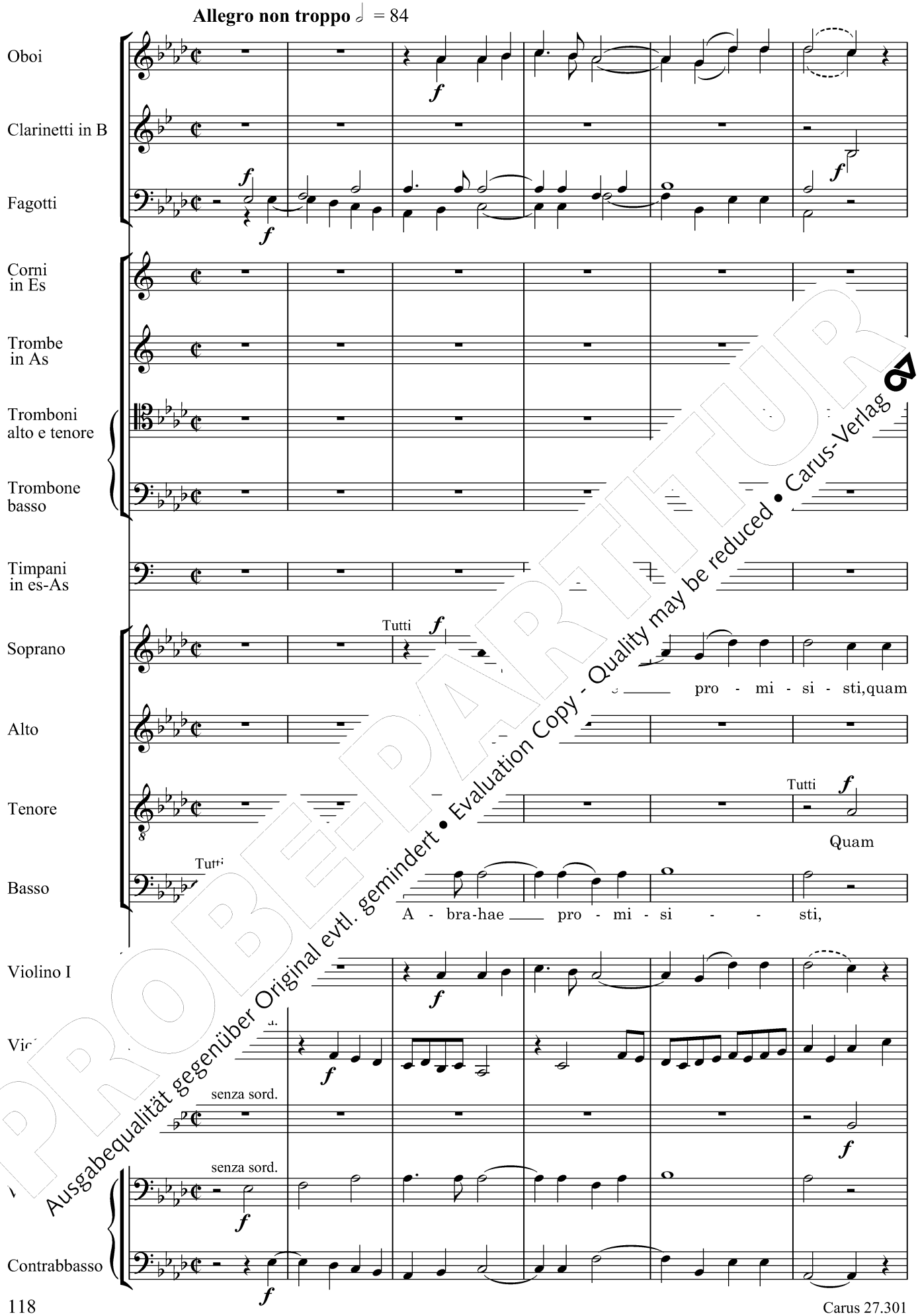


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

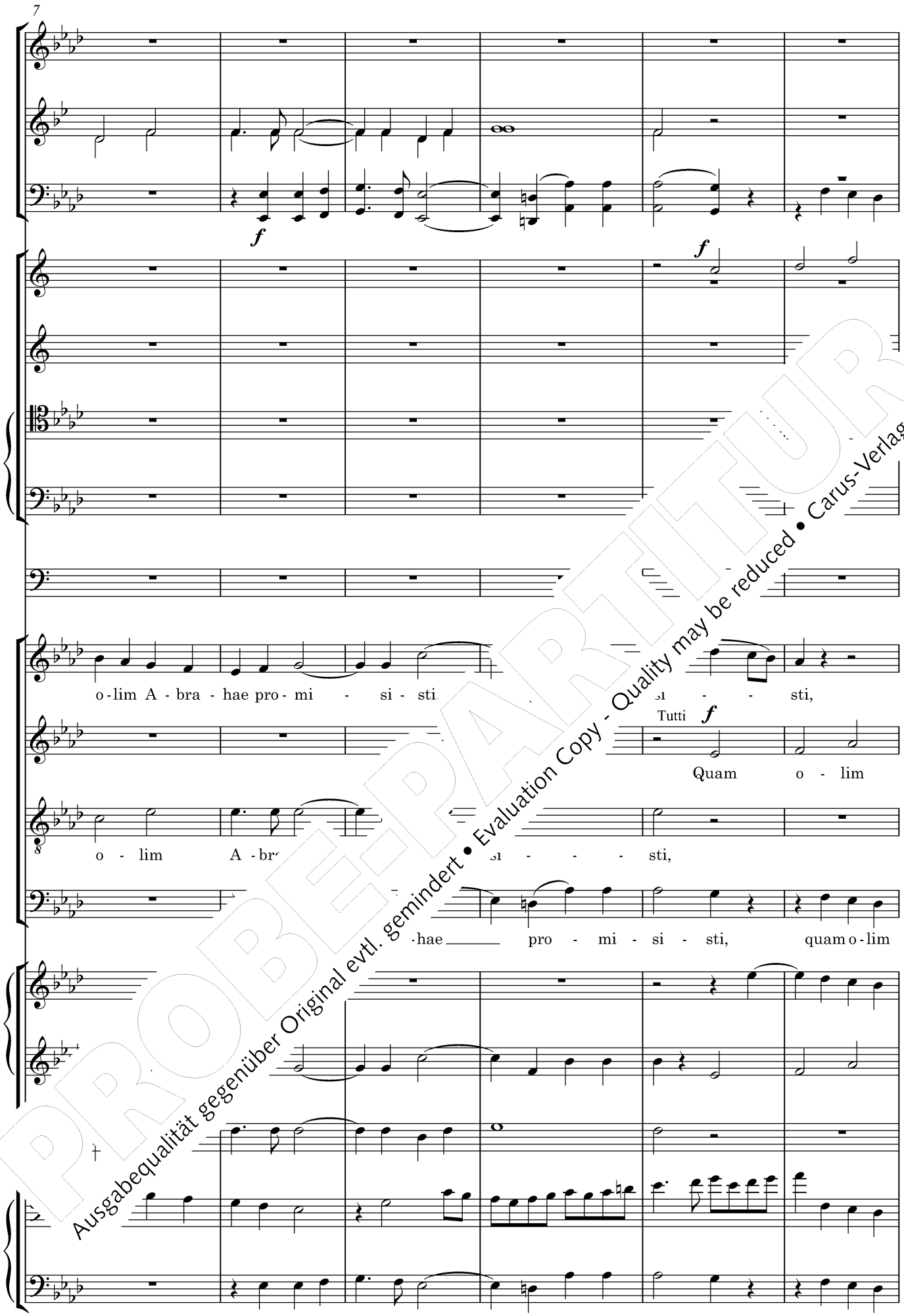


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

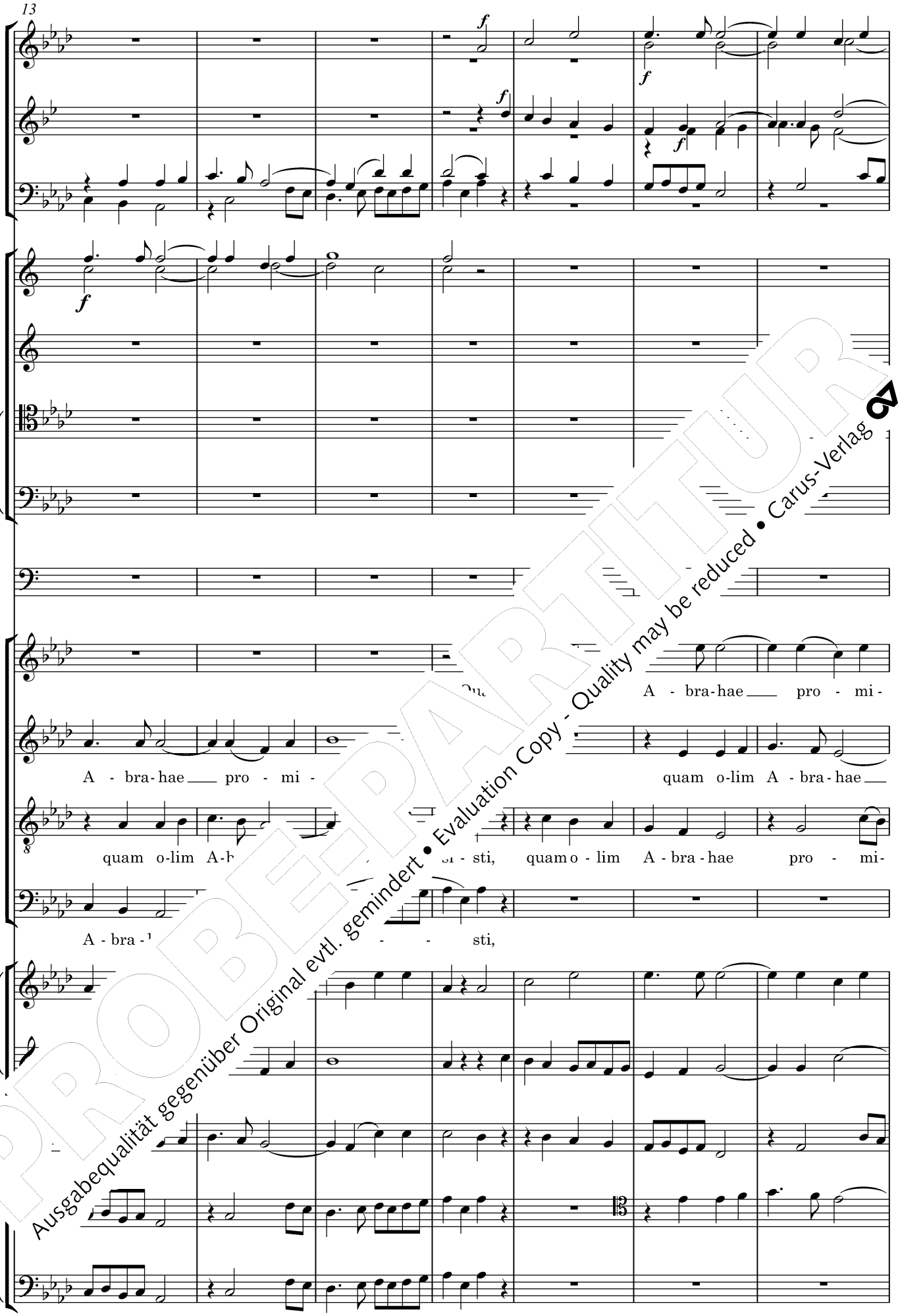
10. Quam olim Abrahae



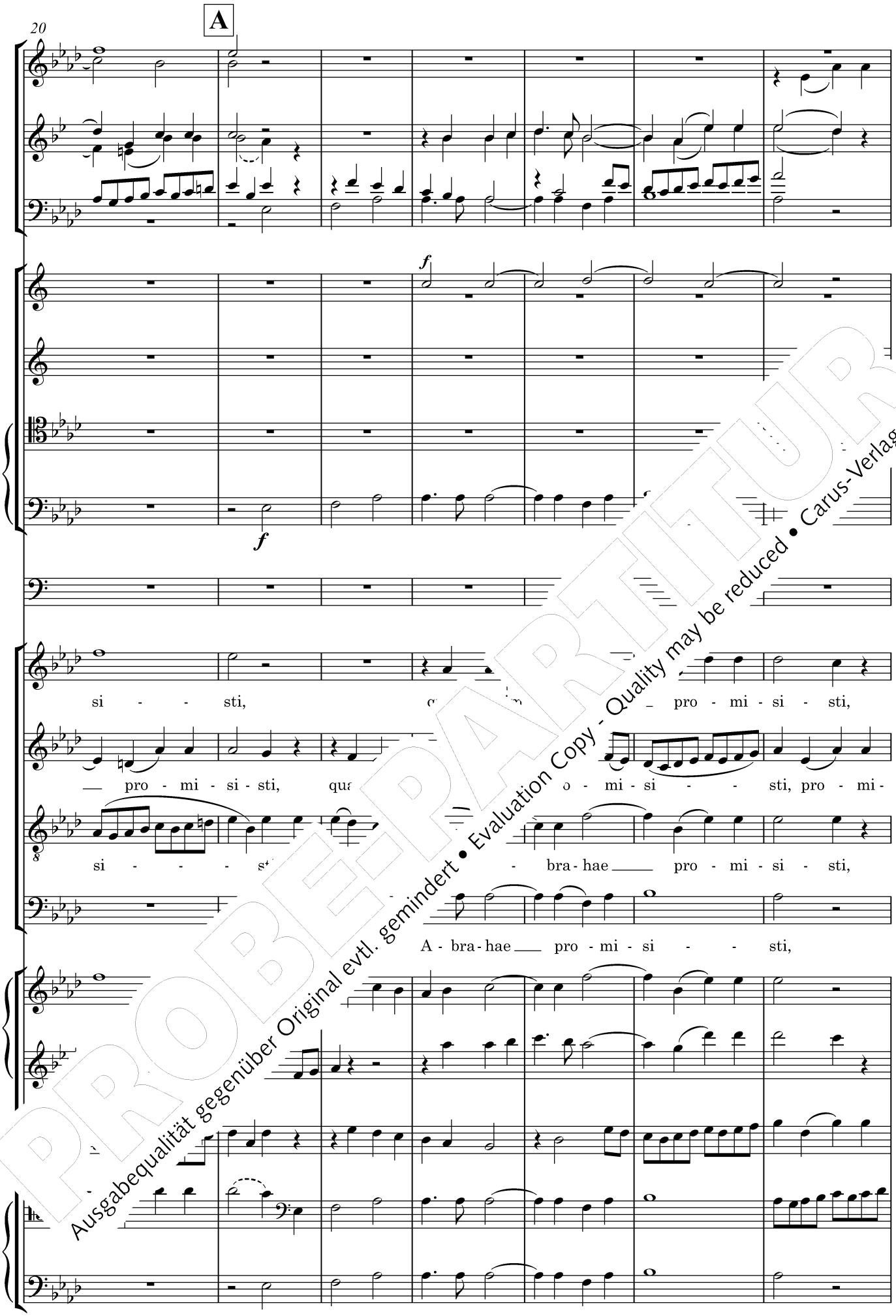
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



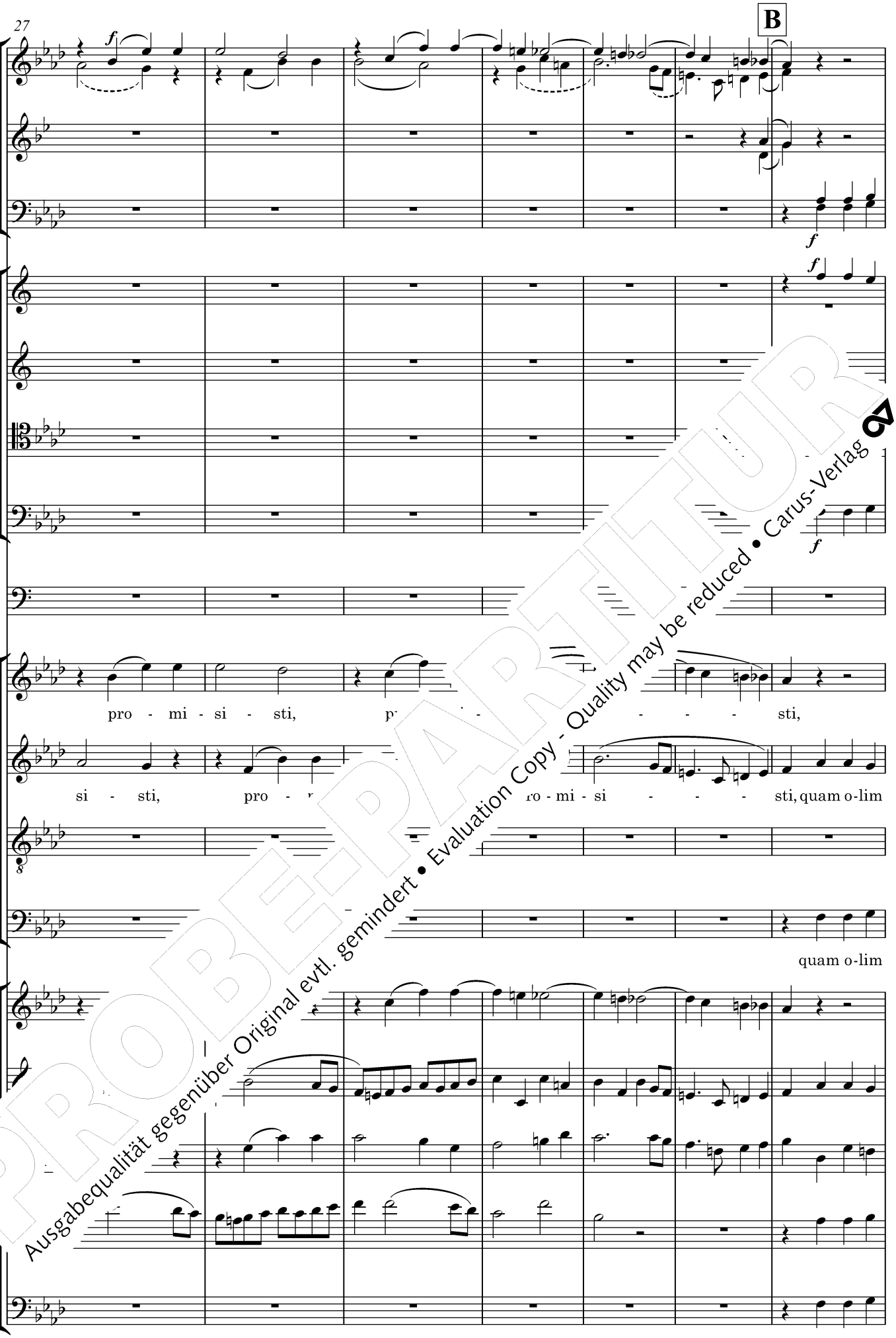
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



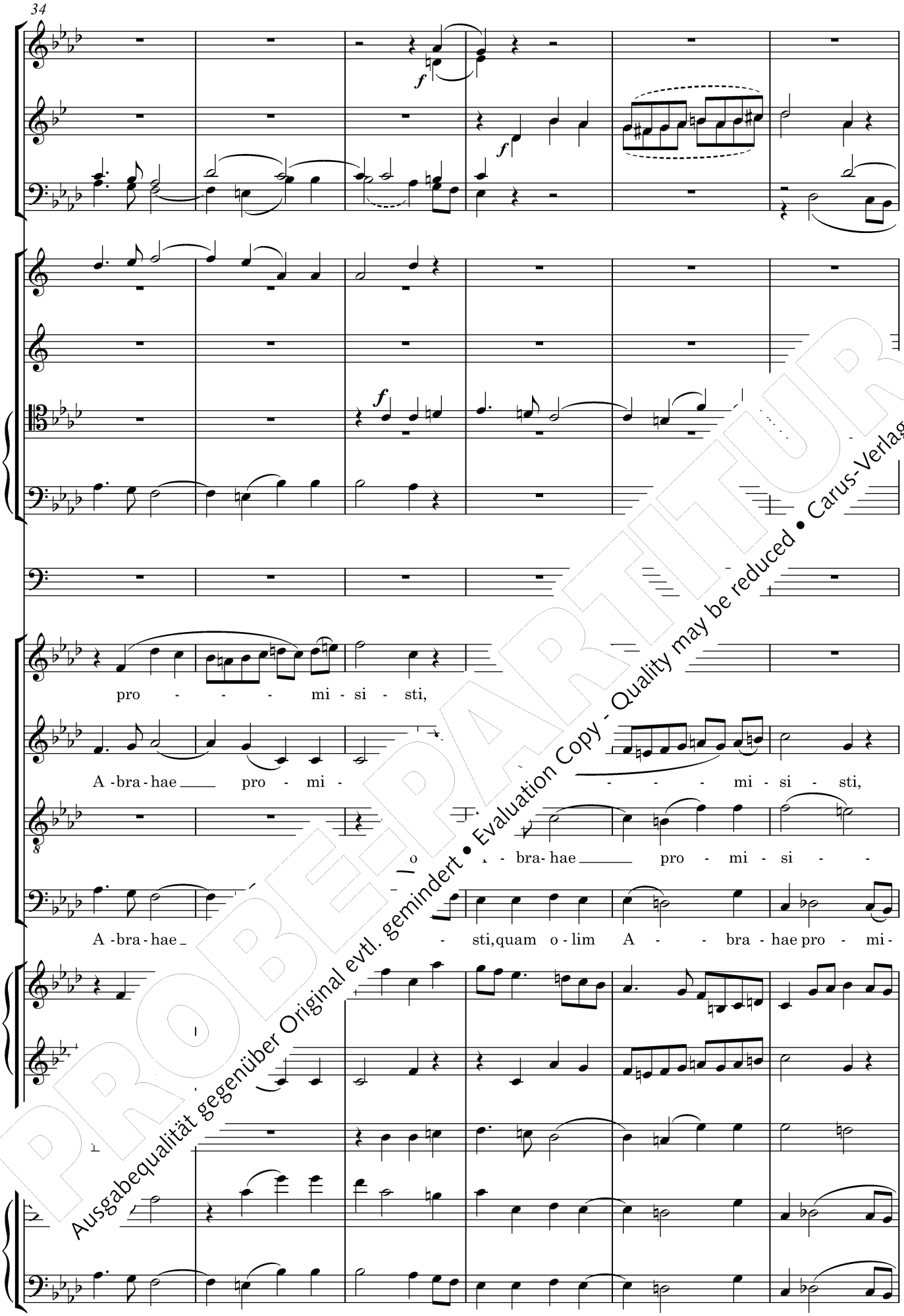
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



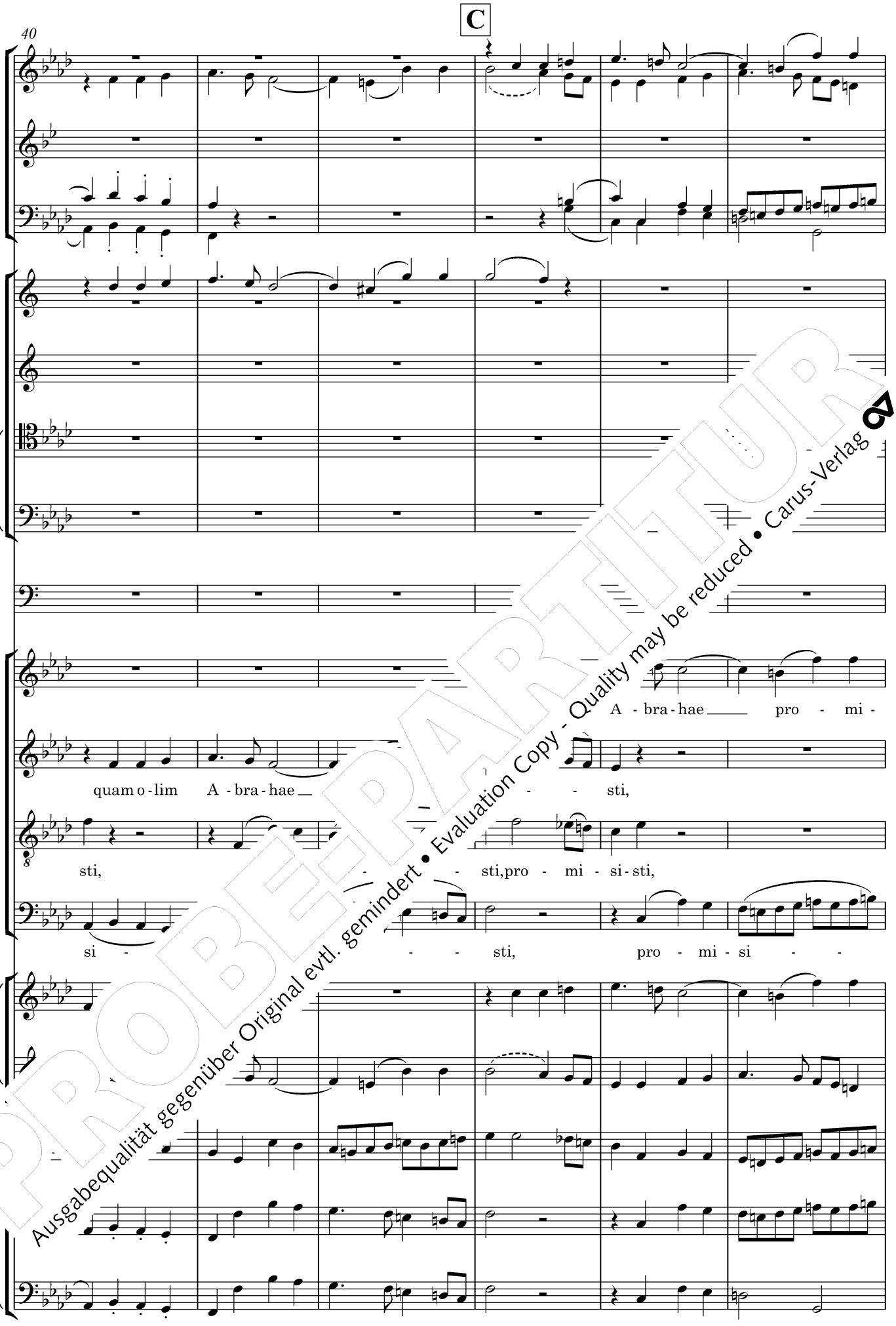
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



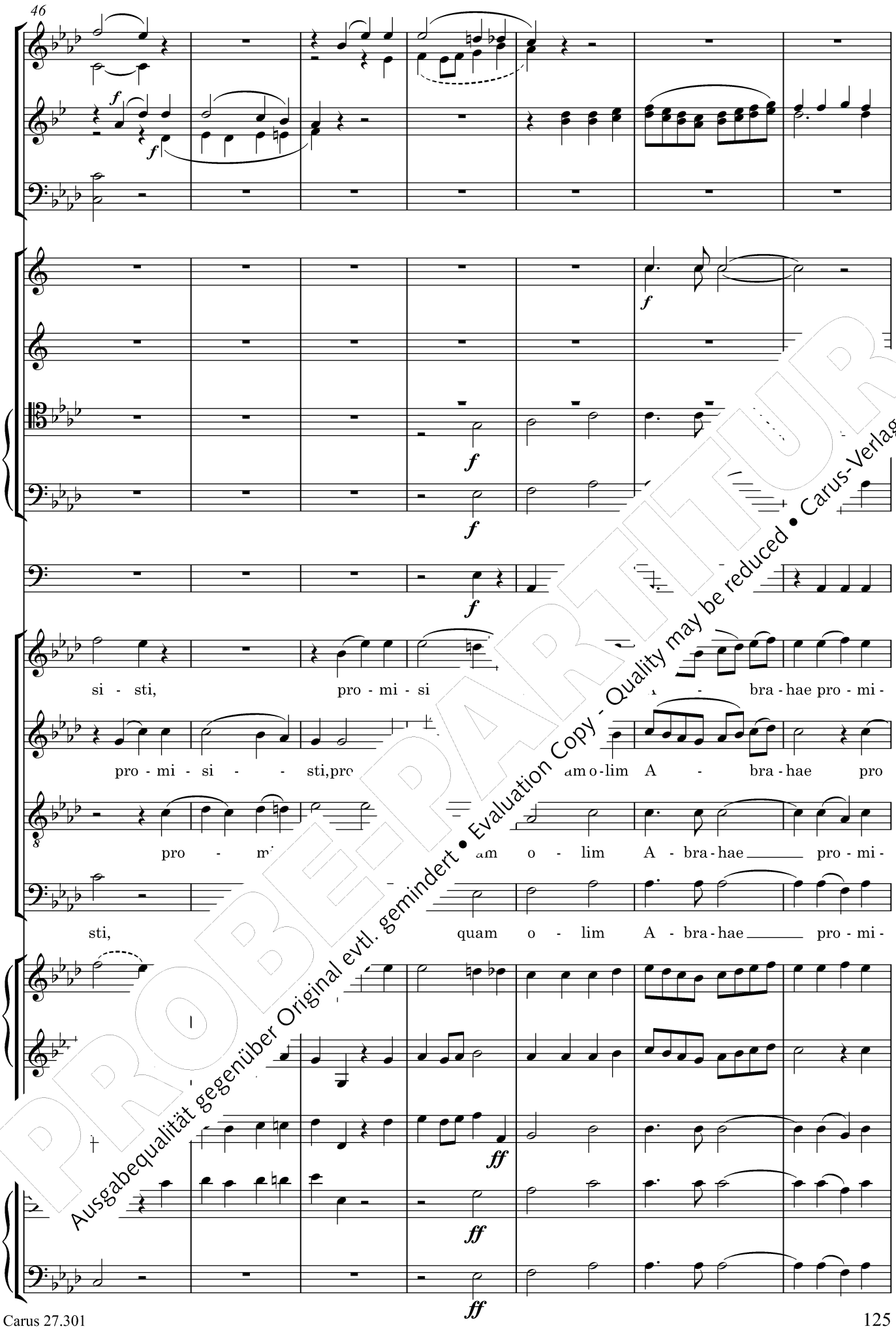
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



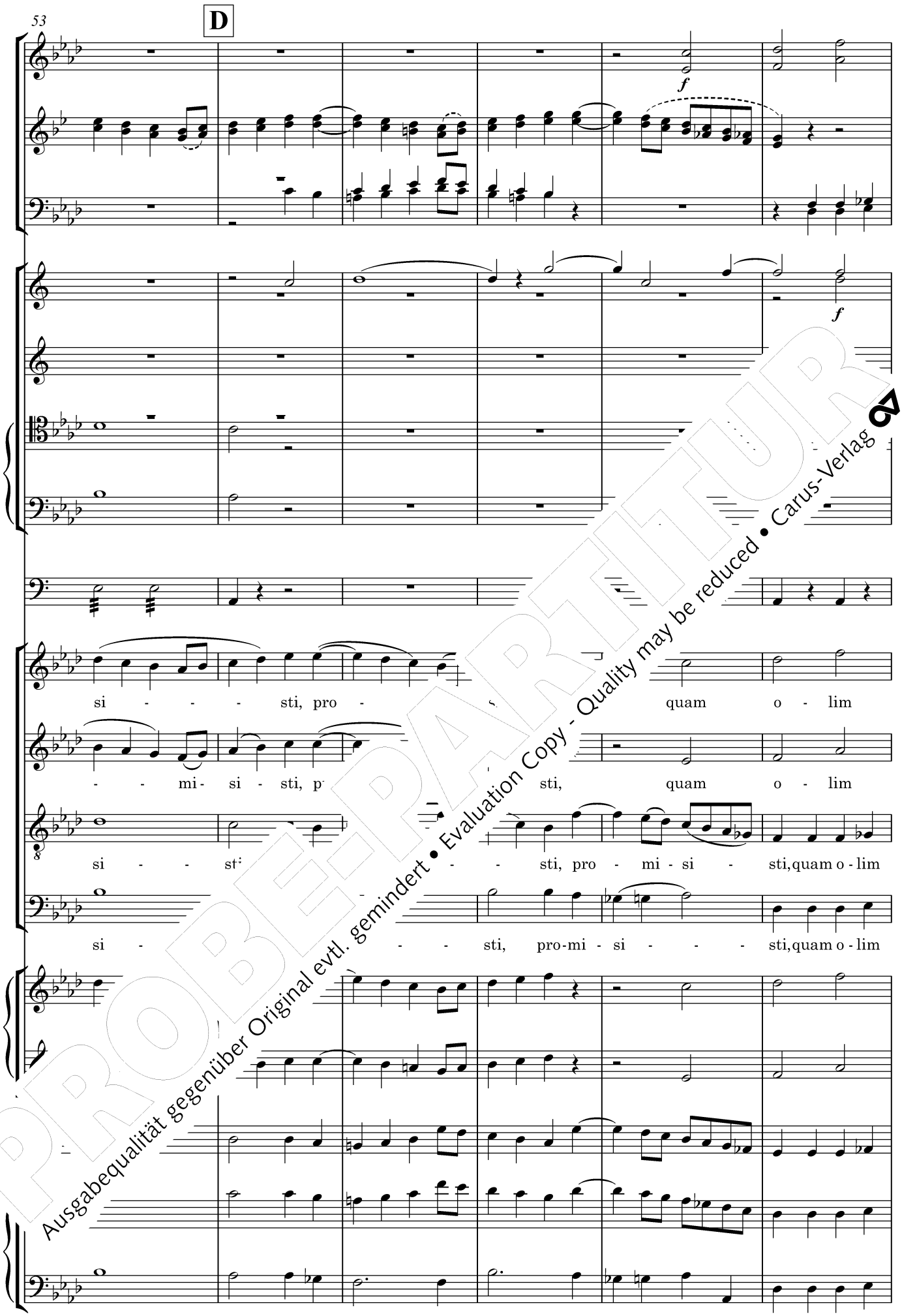
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



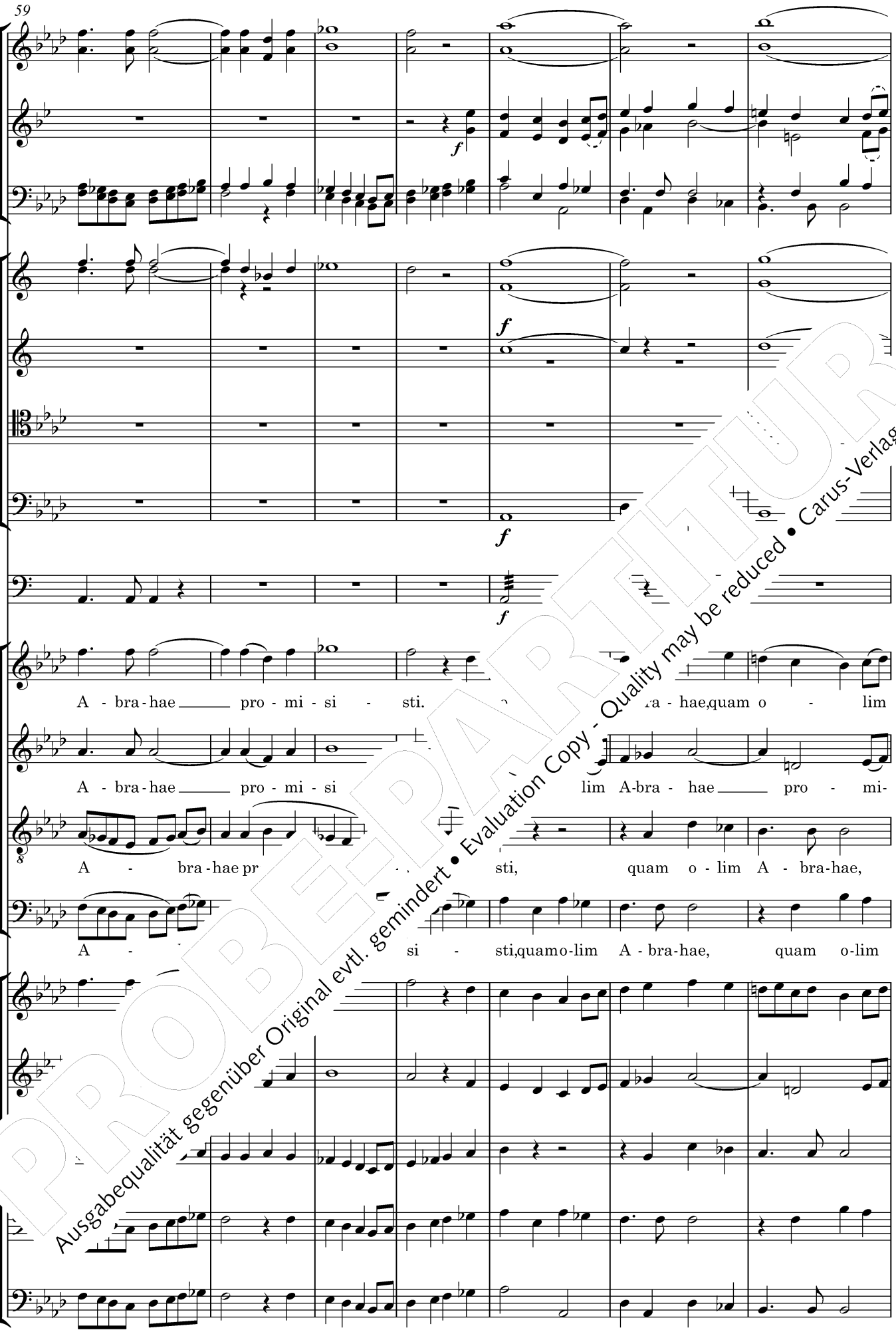
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



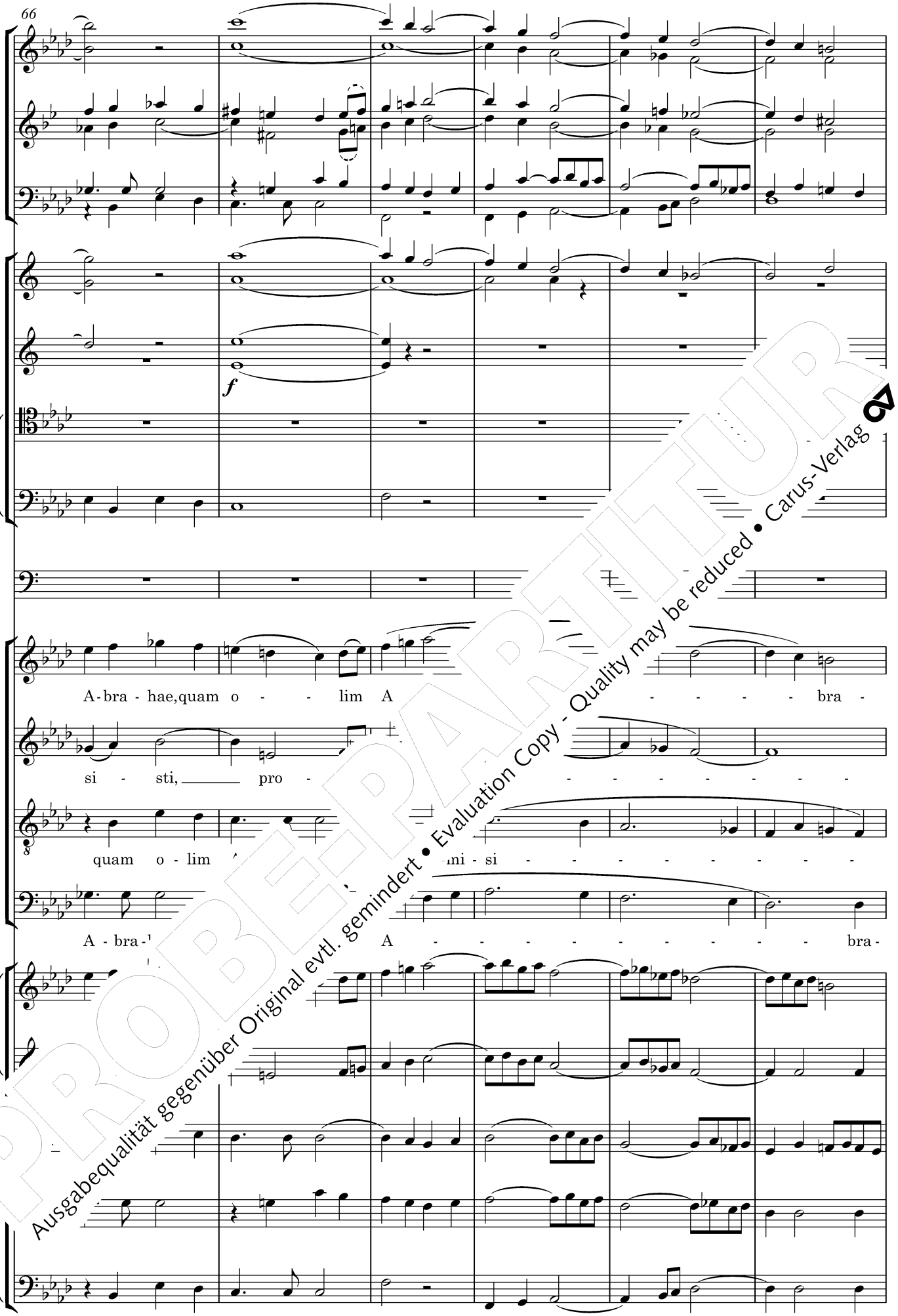
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



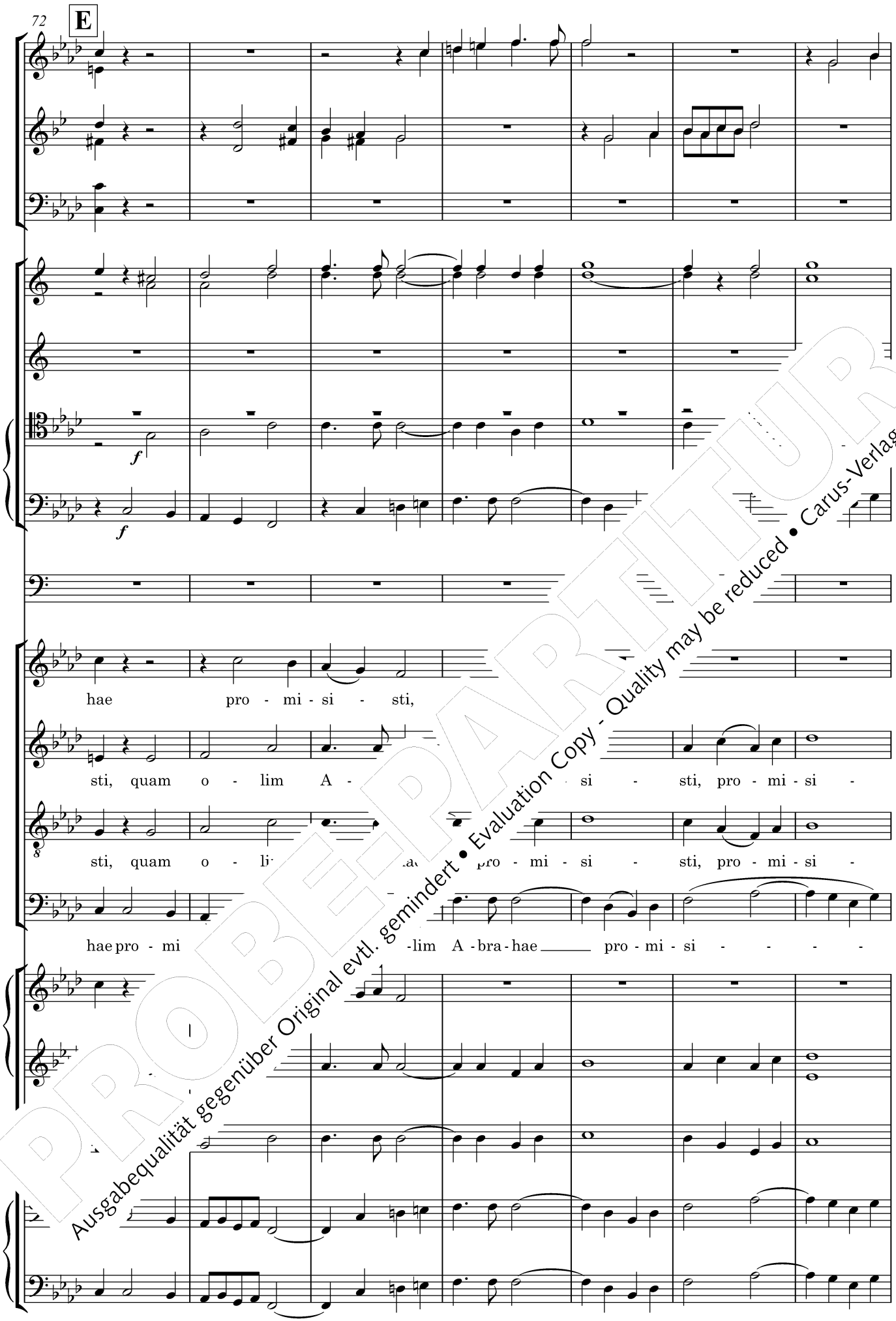
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



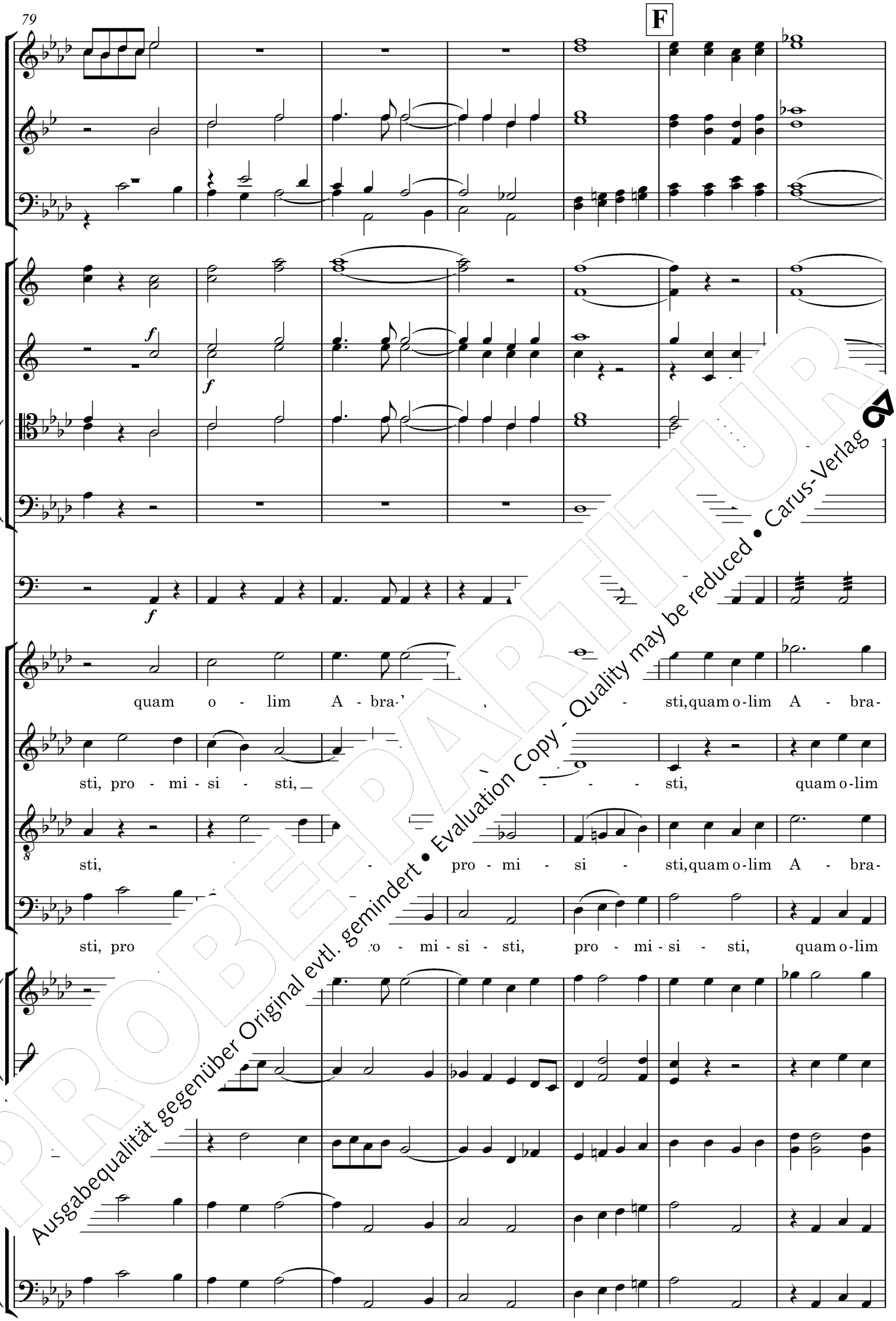
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

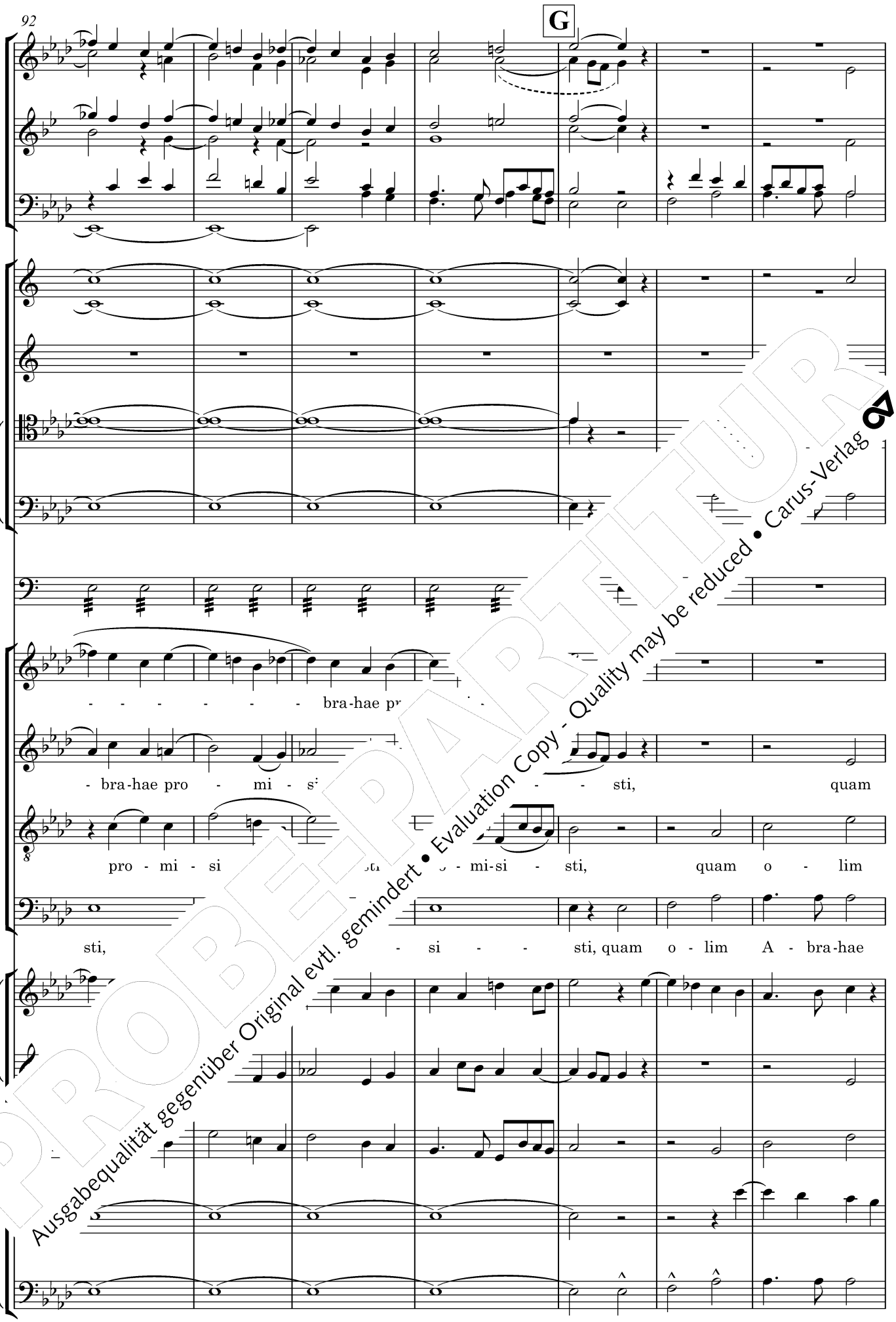


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

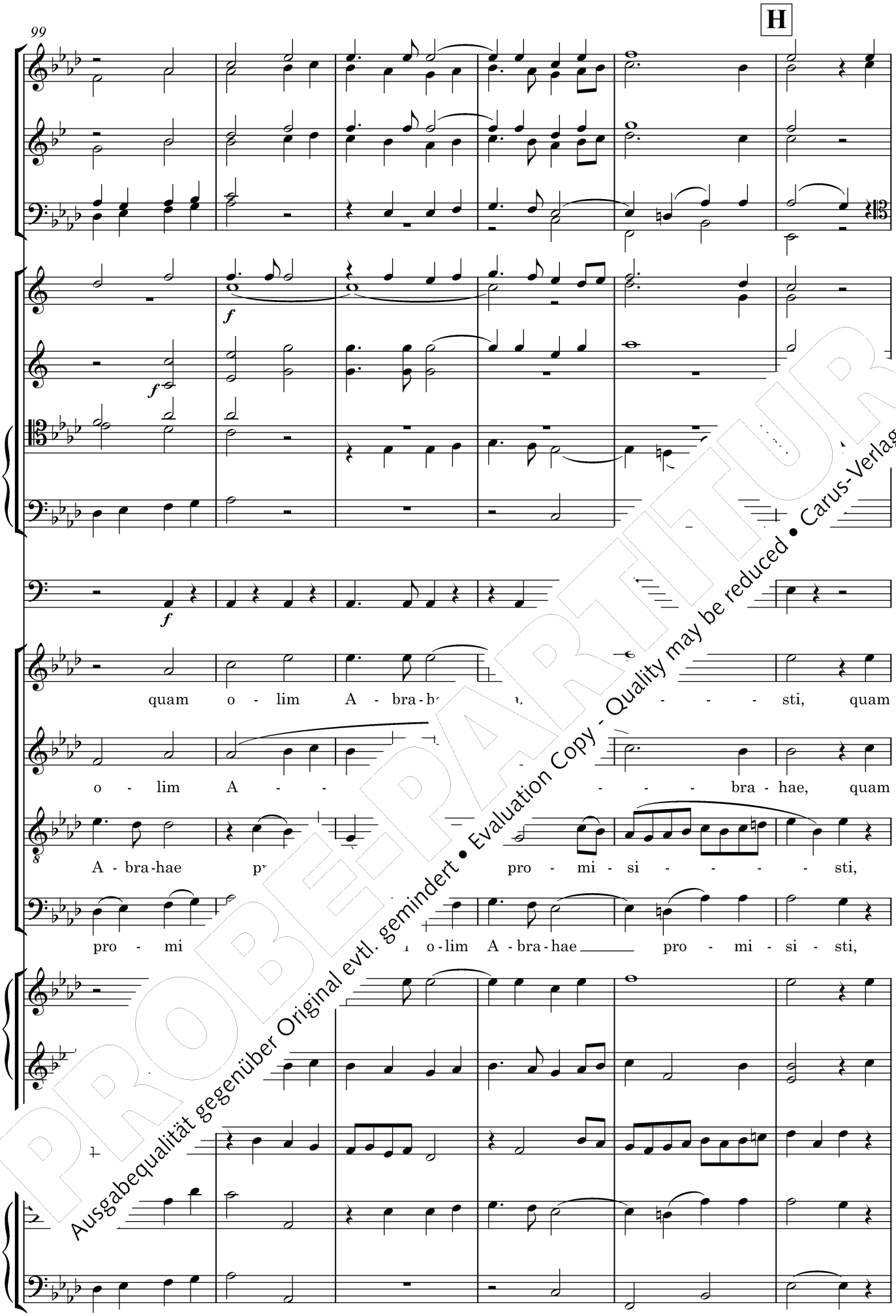


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

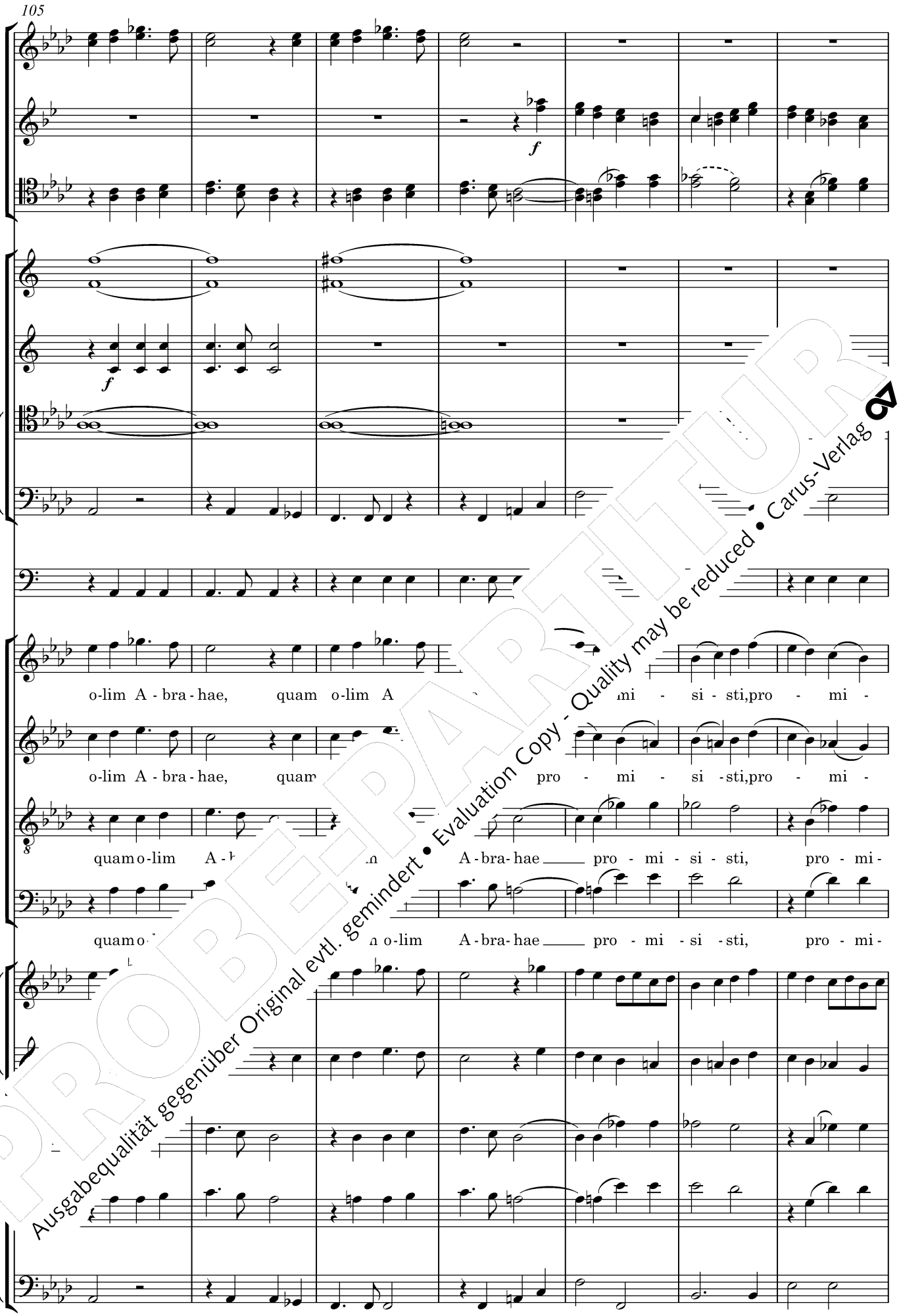
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



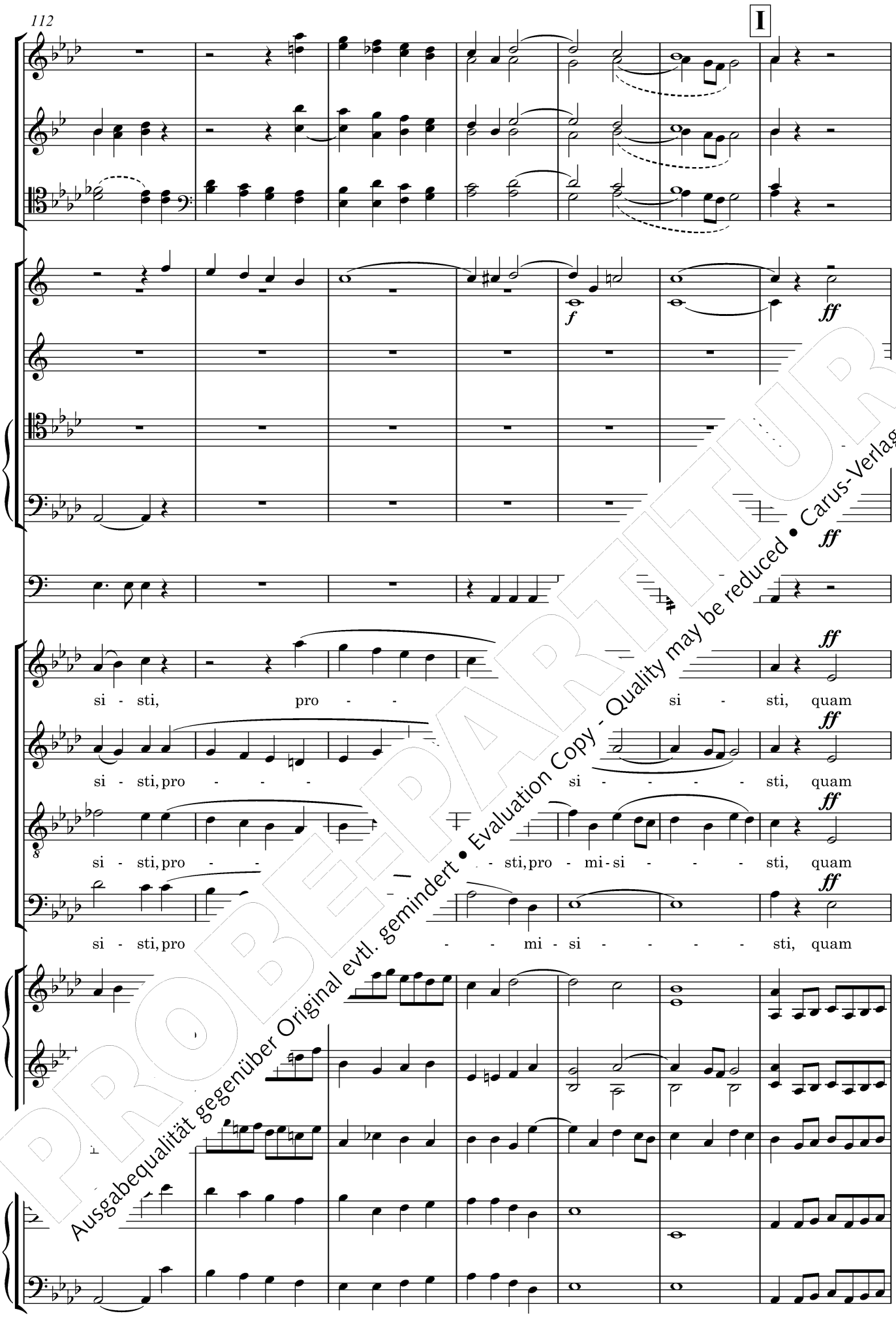
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



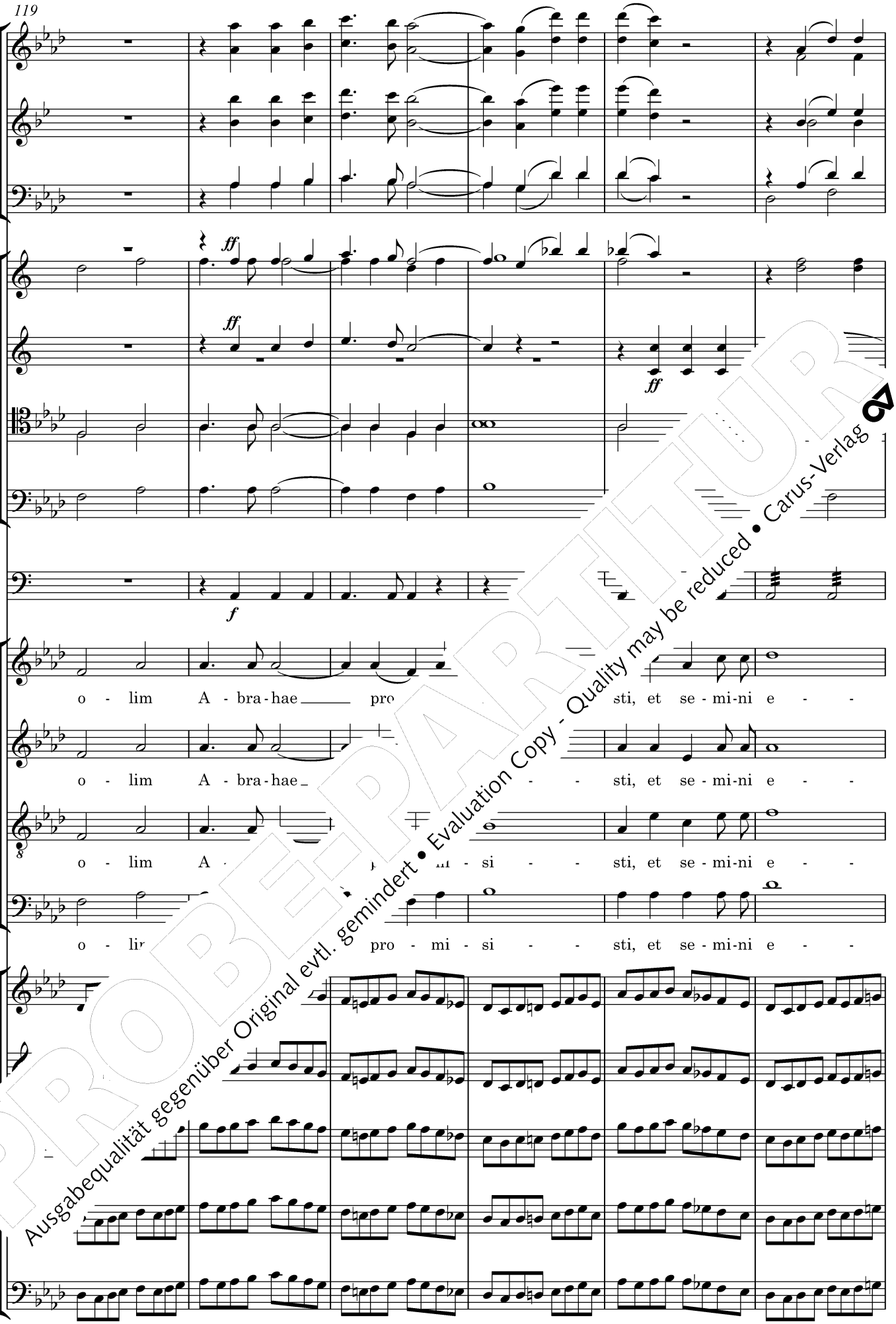
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



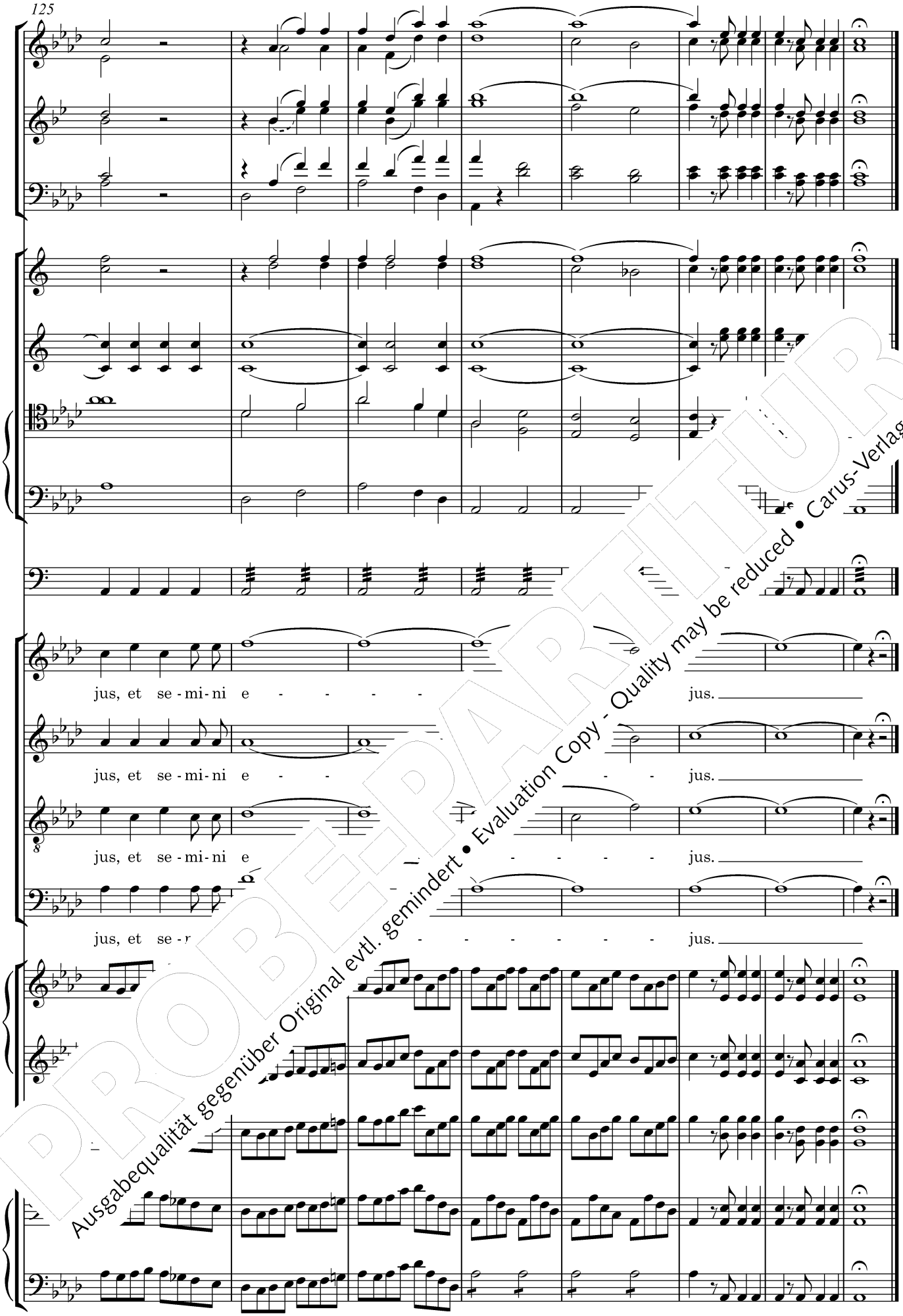
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

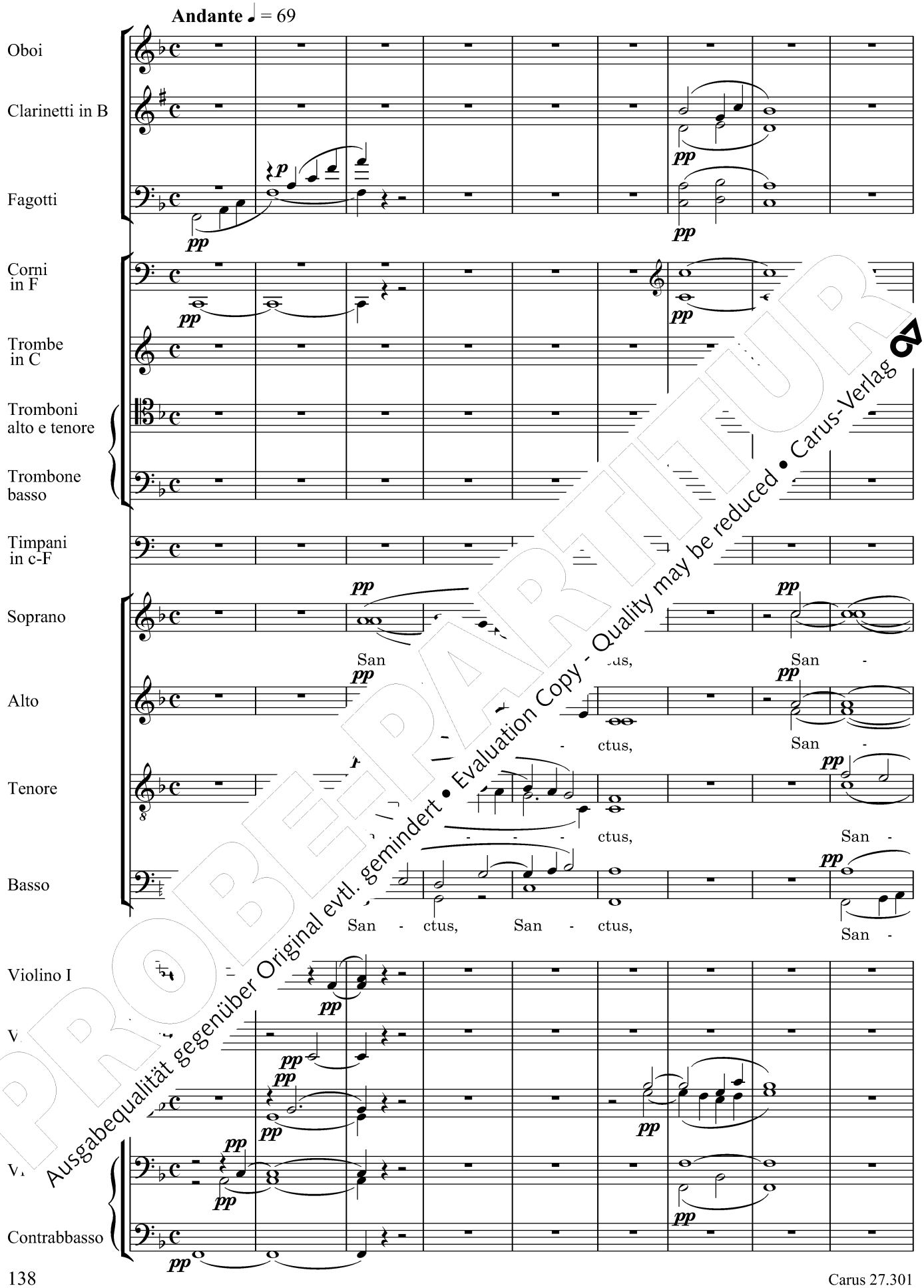


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

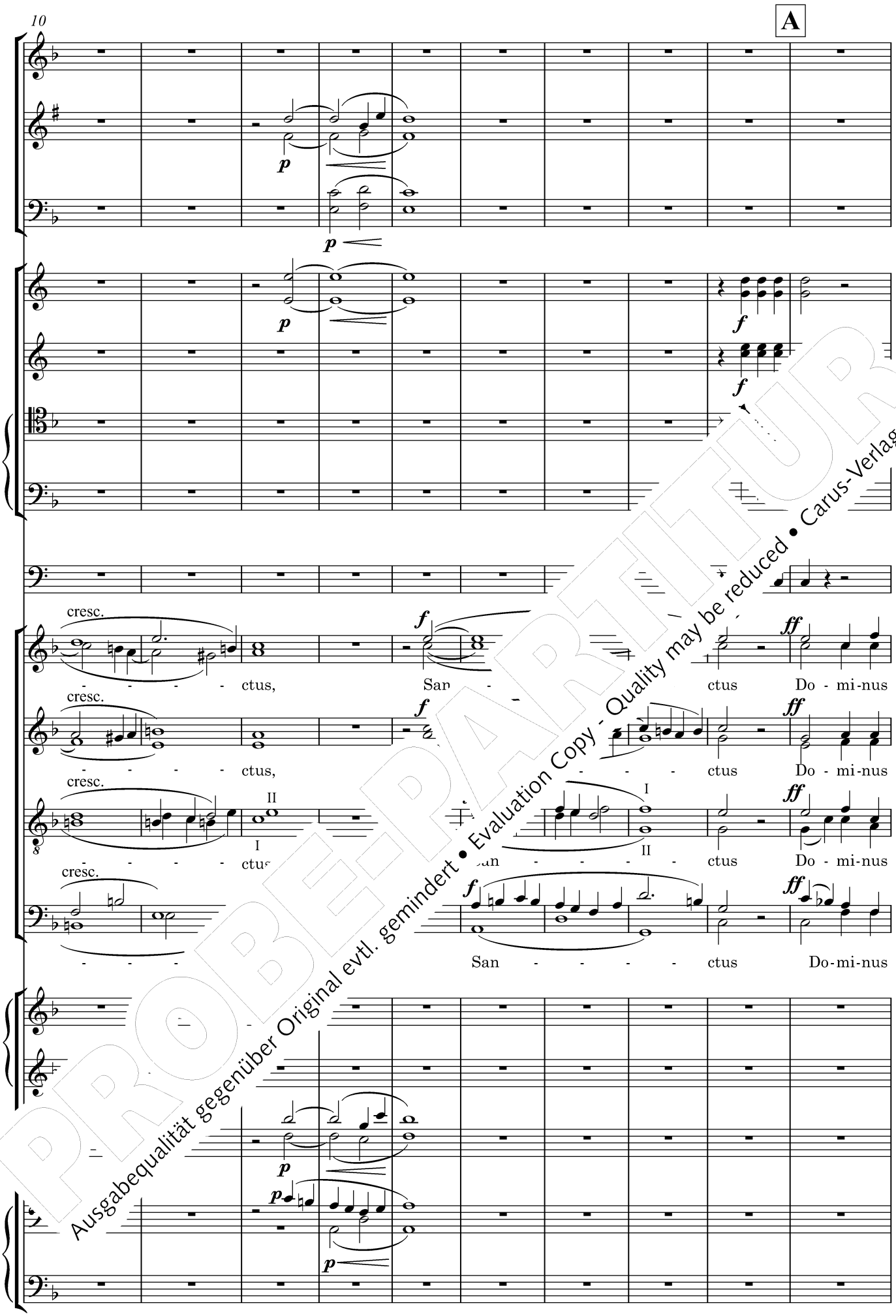


PROBEEXEMPLAR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

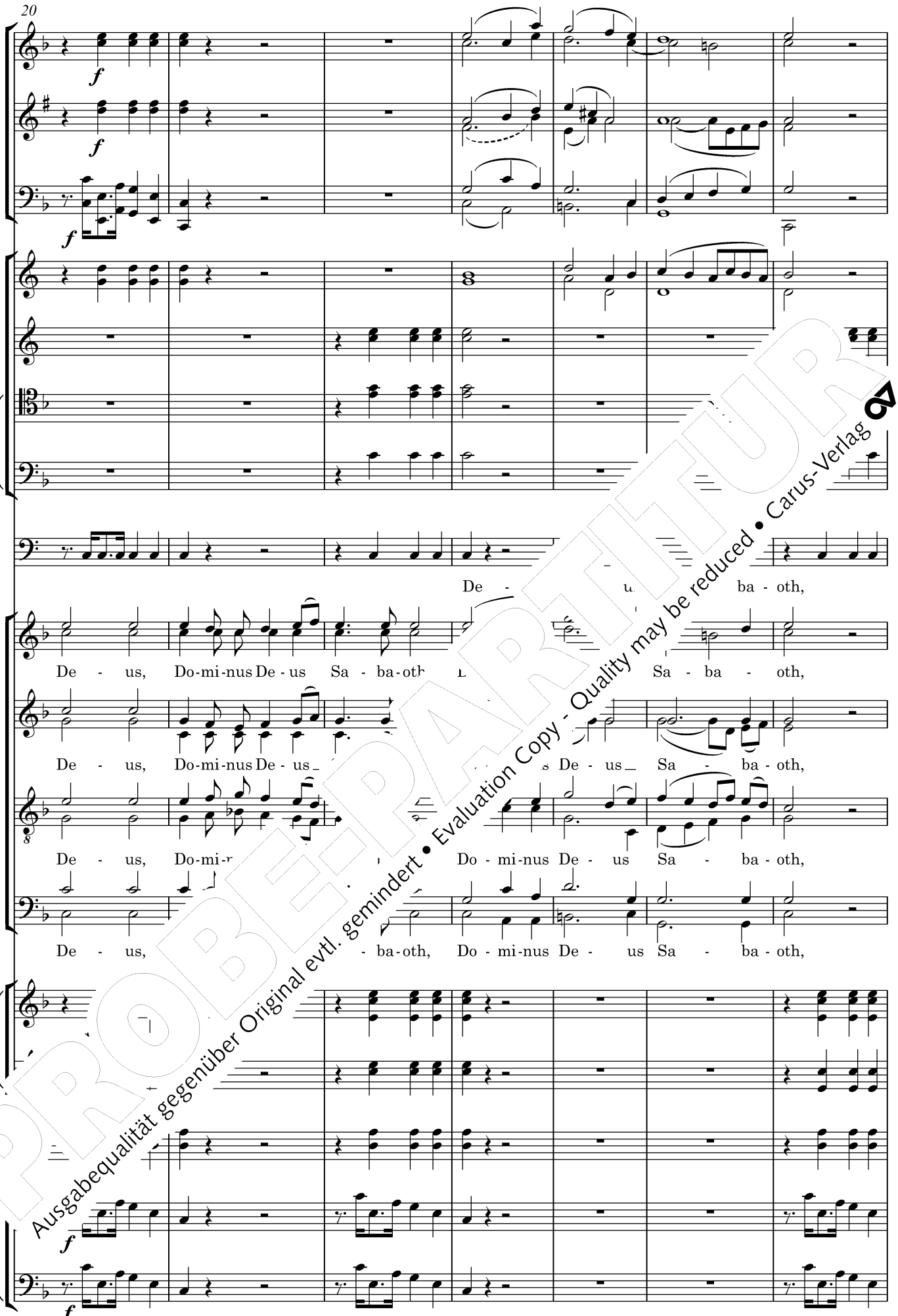
11. Sanctus



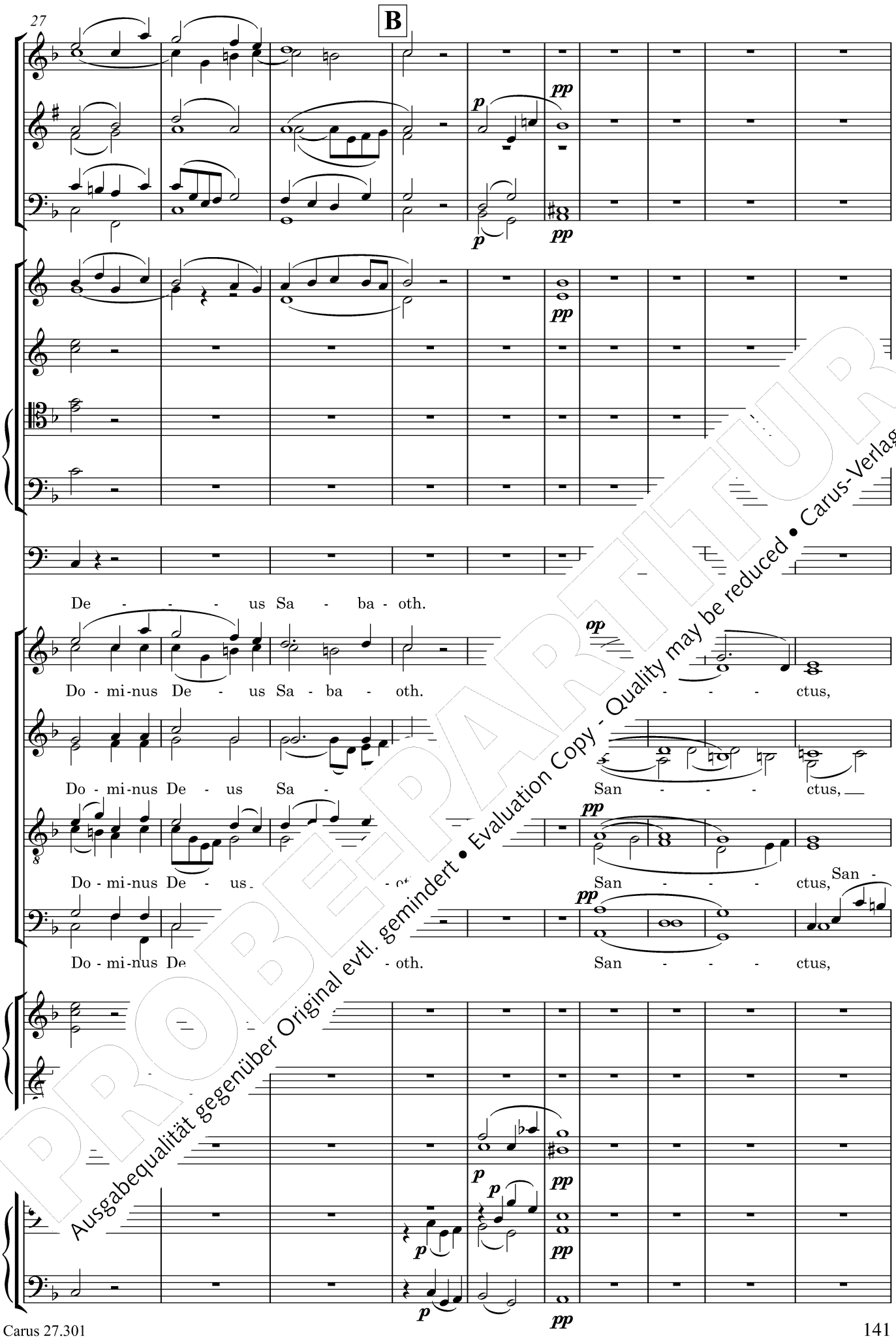
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



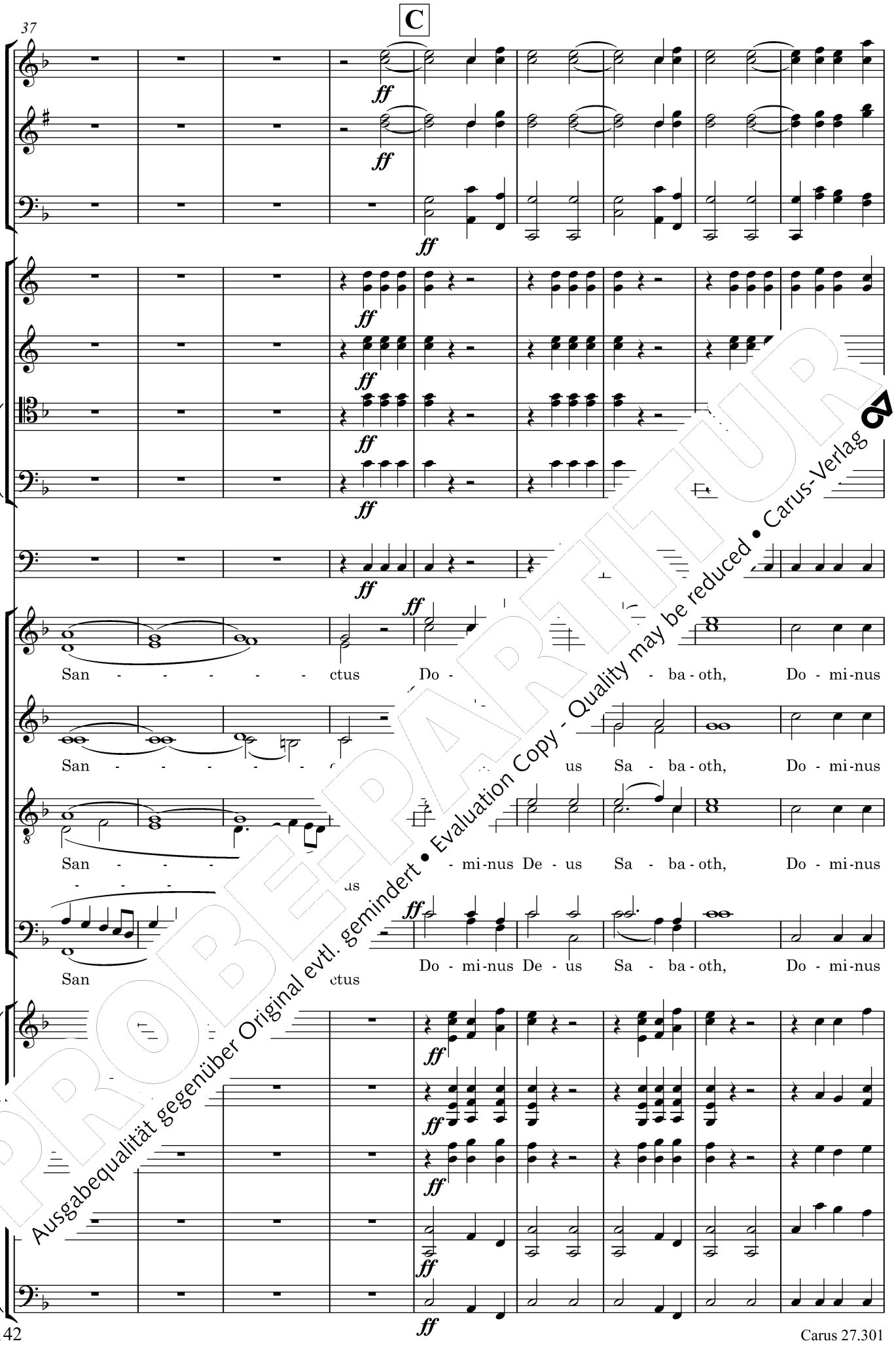
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



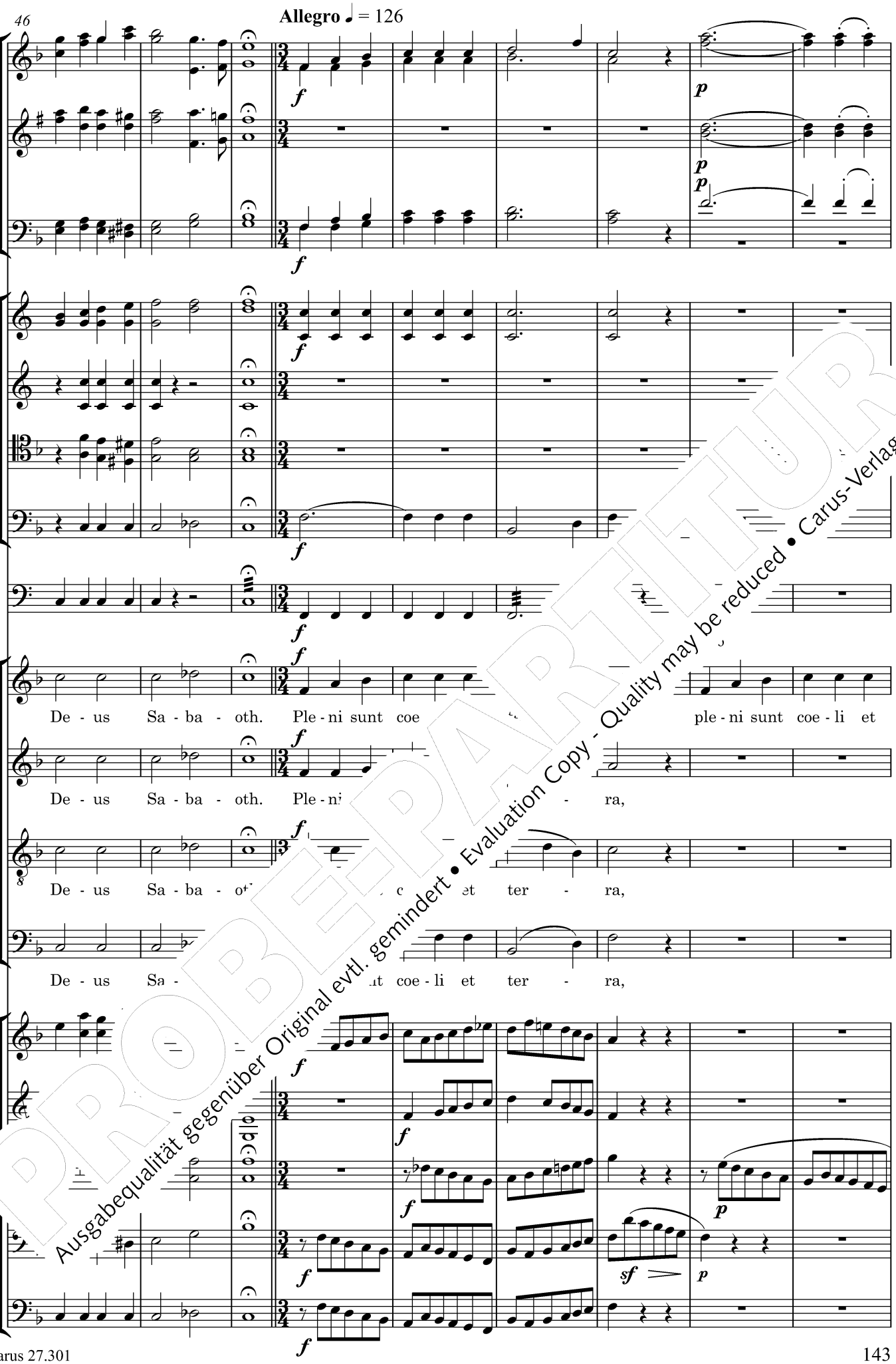
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



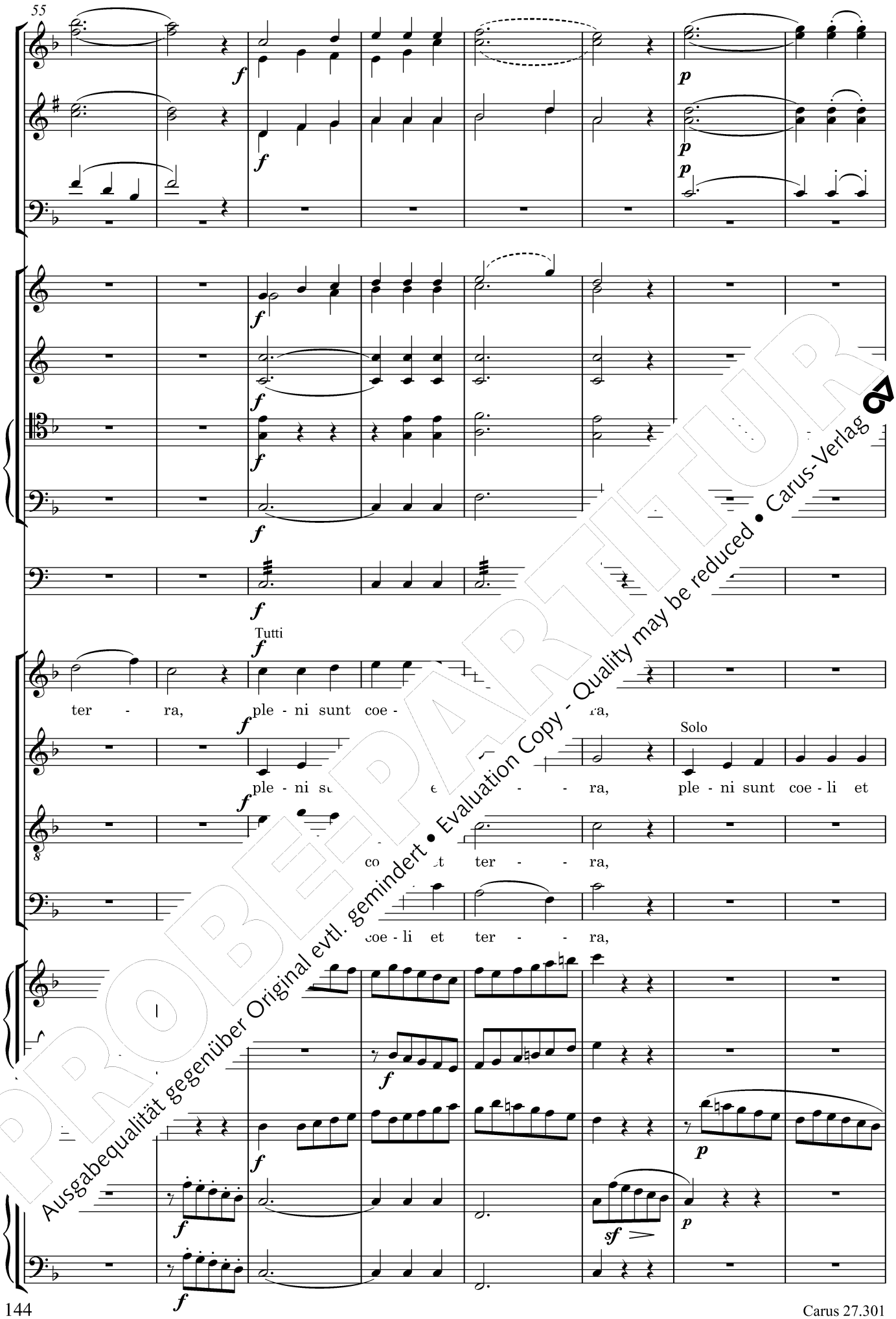
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



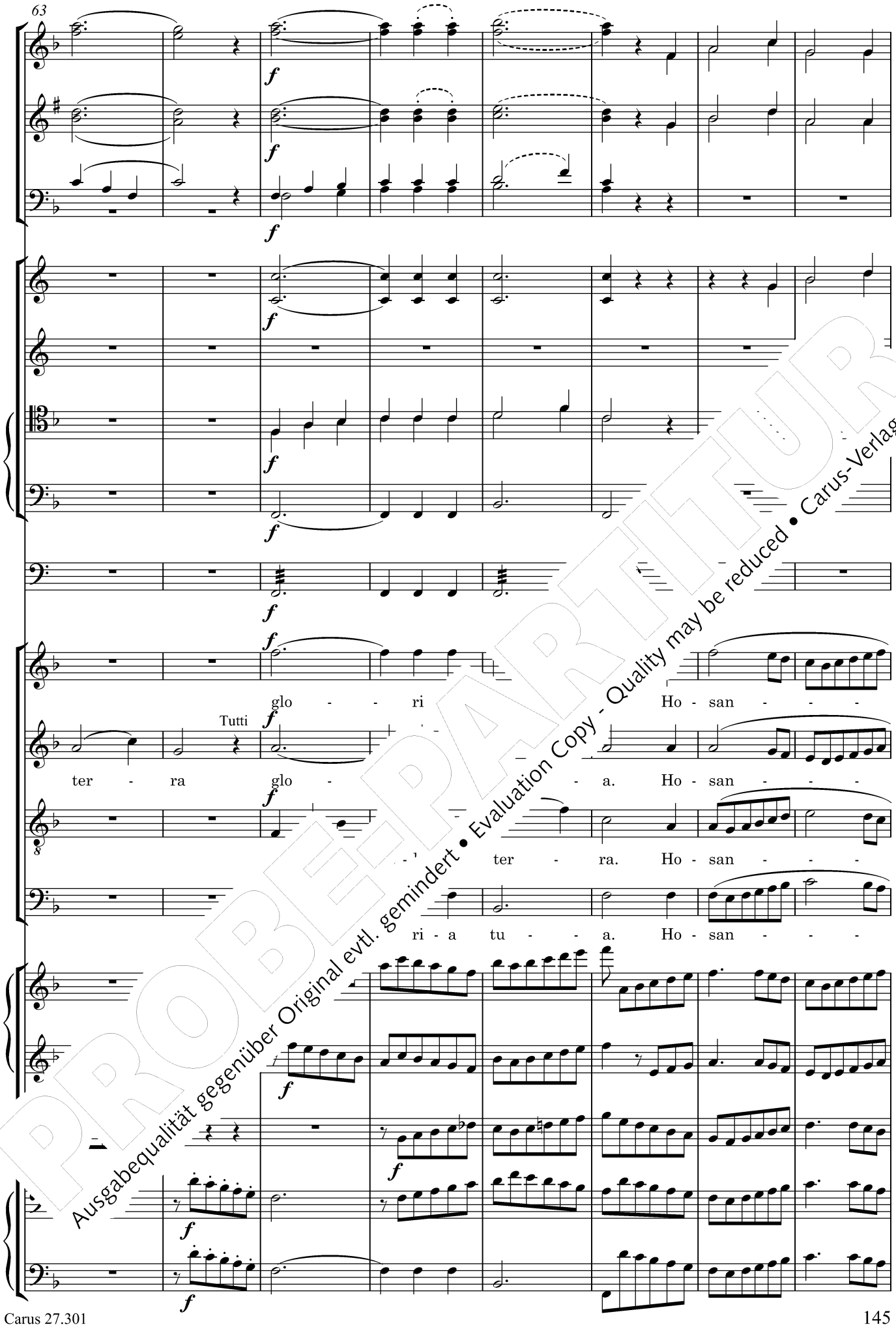
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



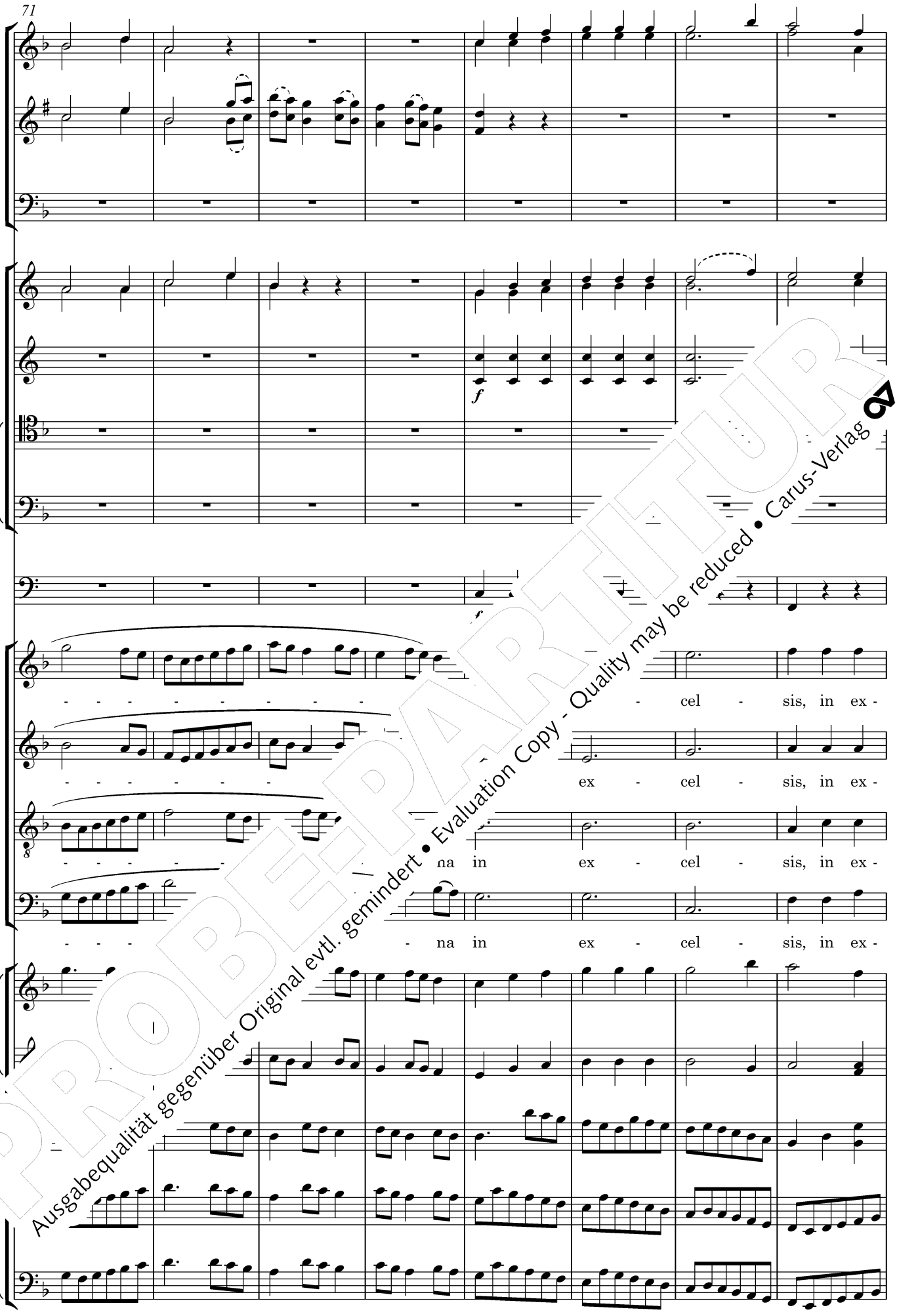
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



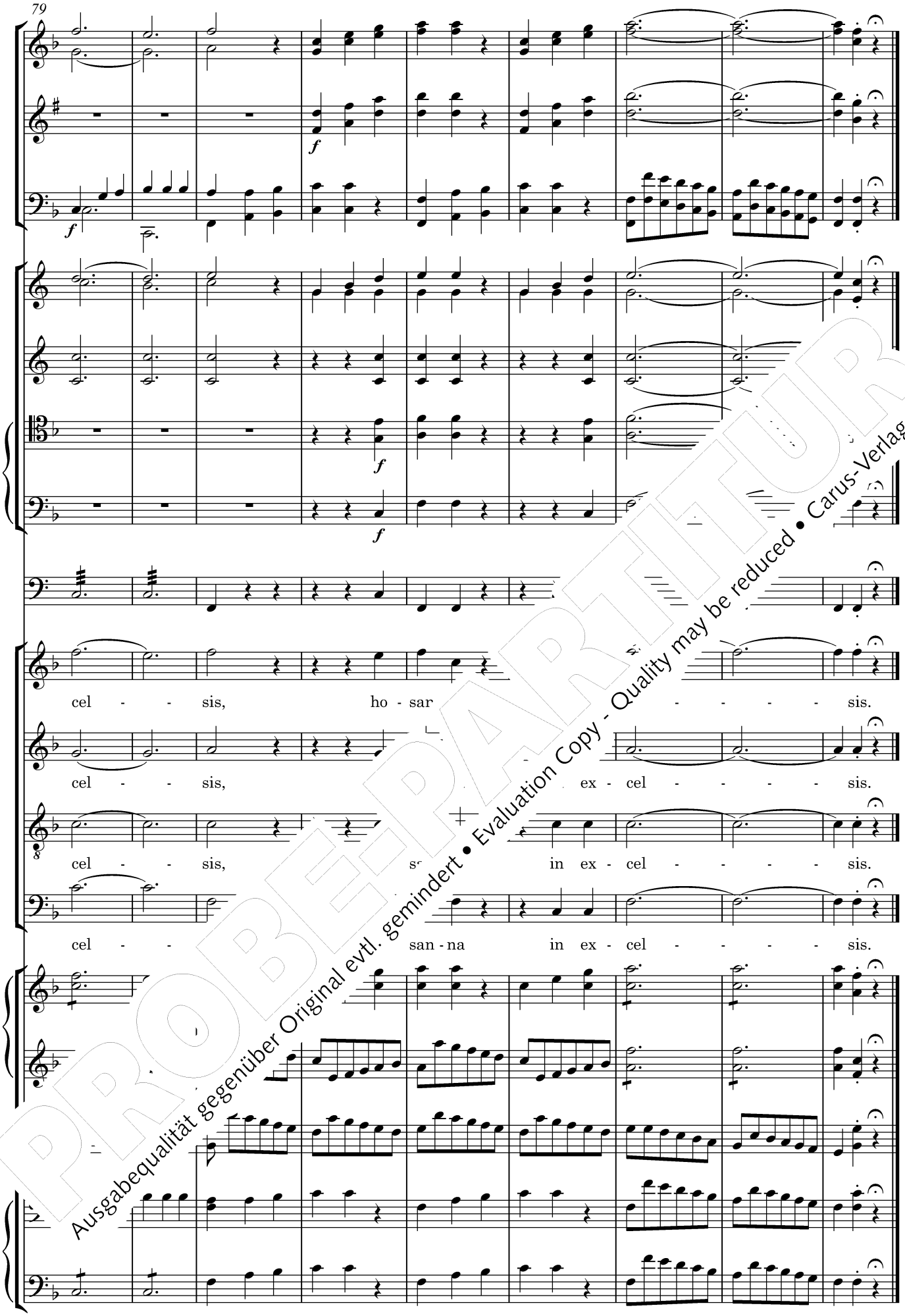
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



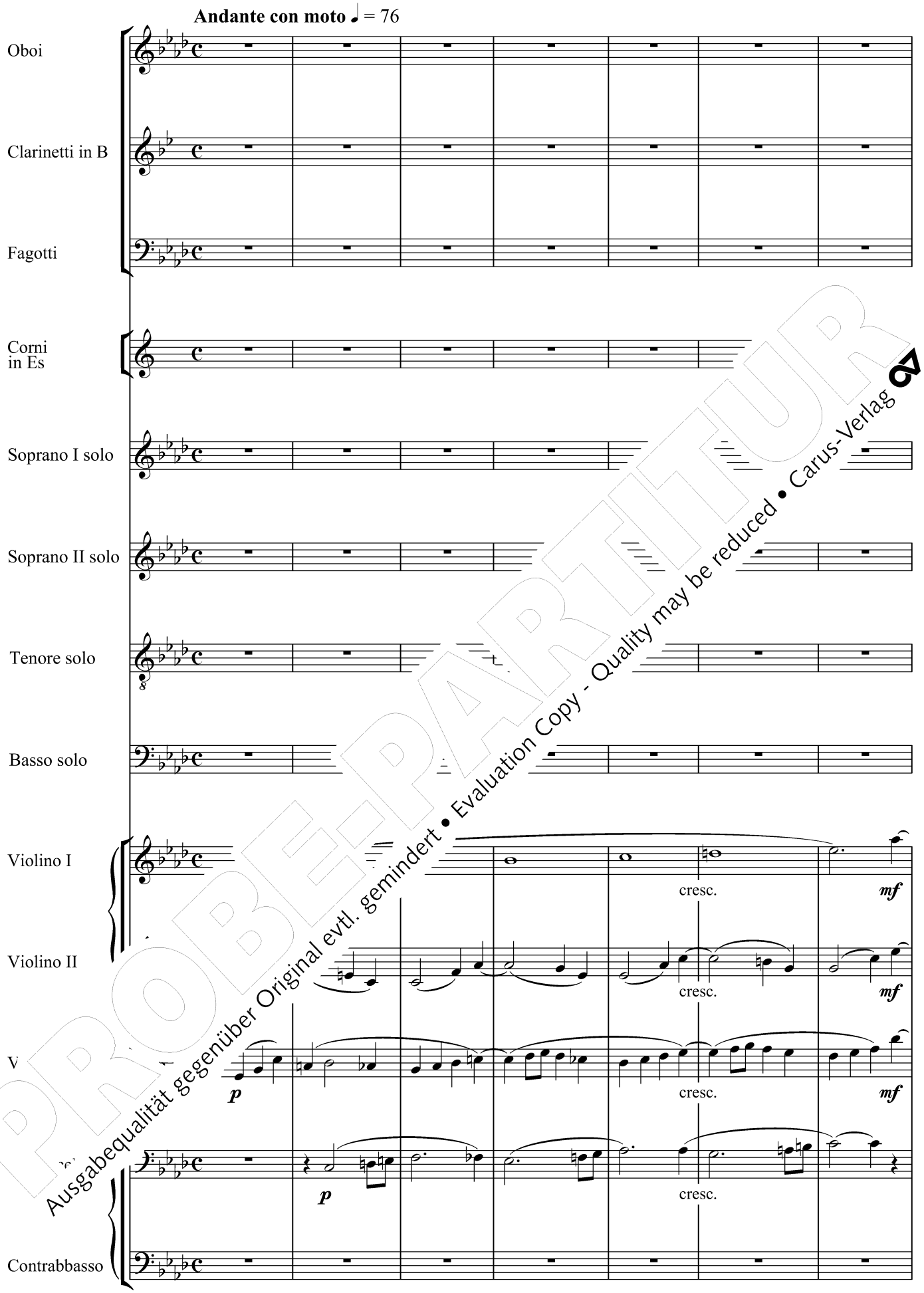
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



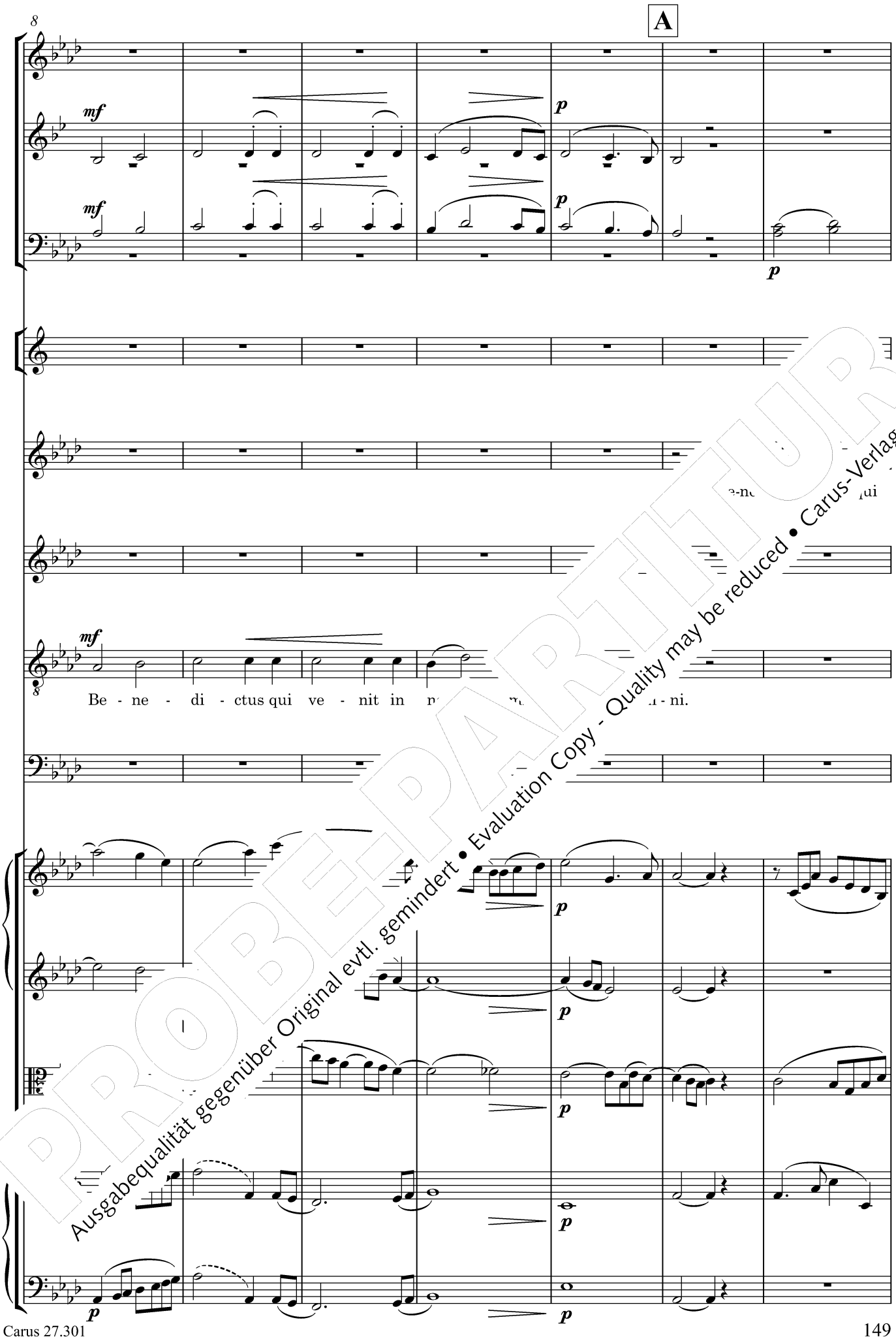
PROBEEXEMPLAR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



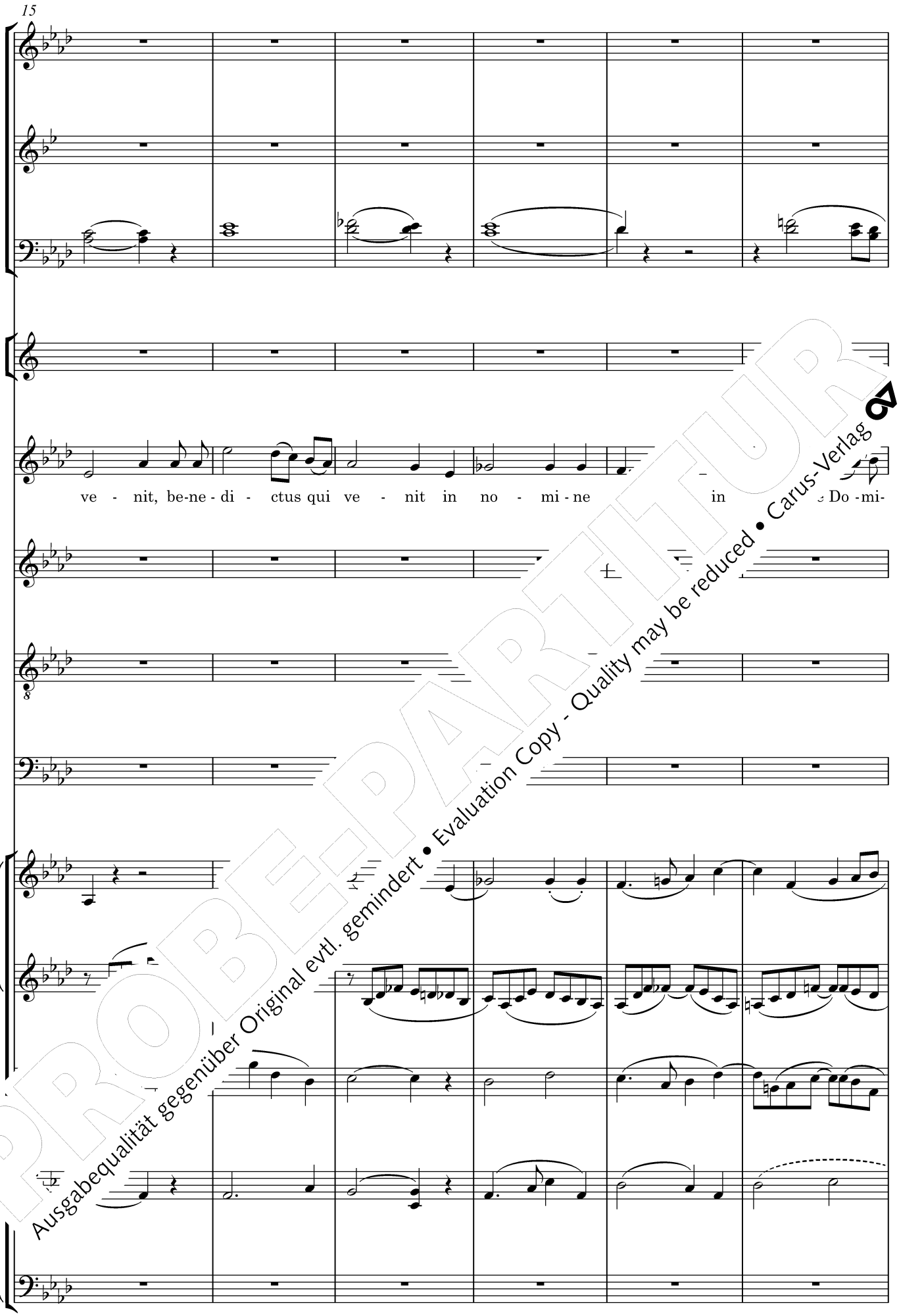
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



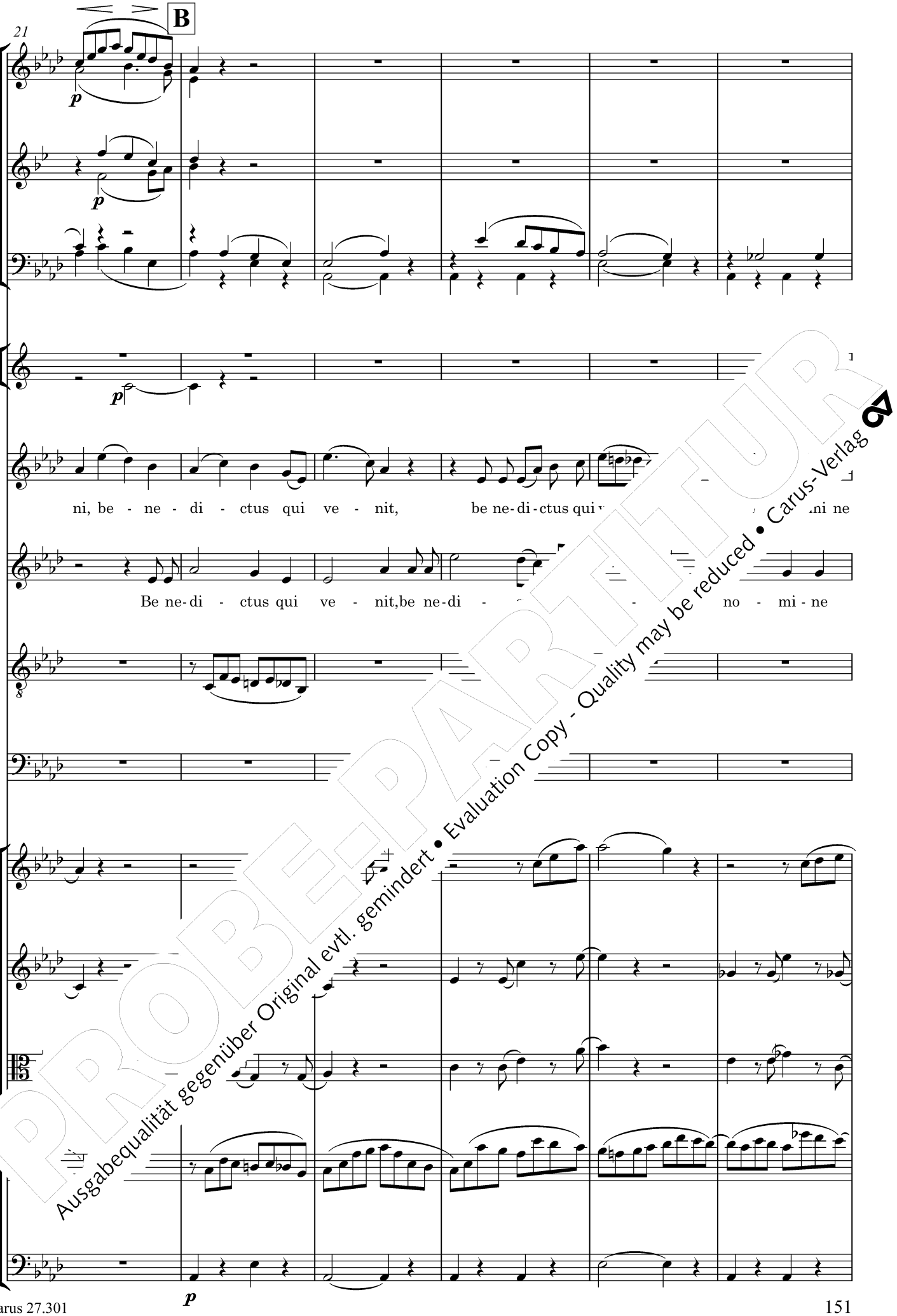
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



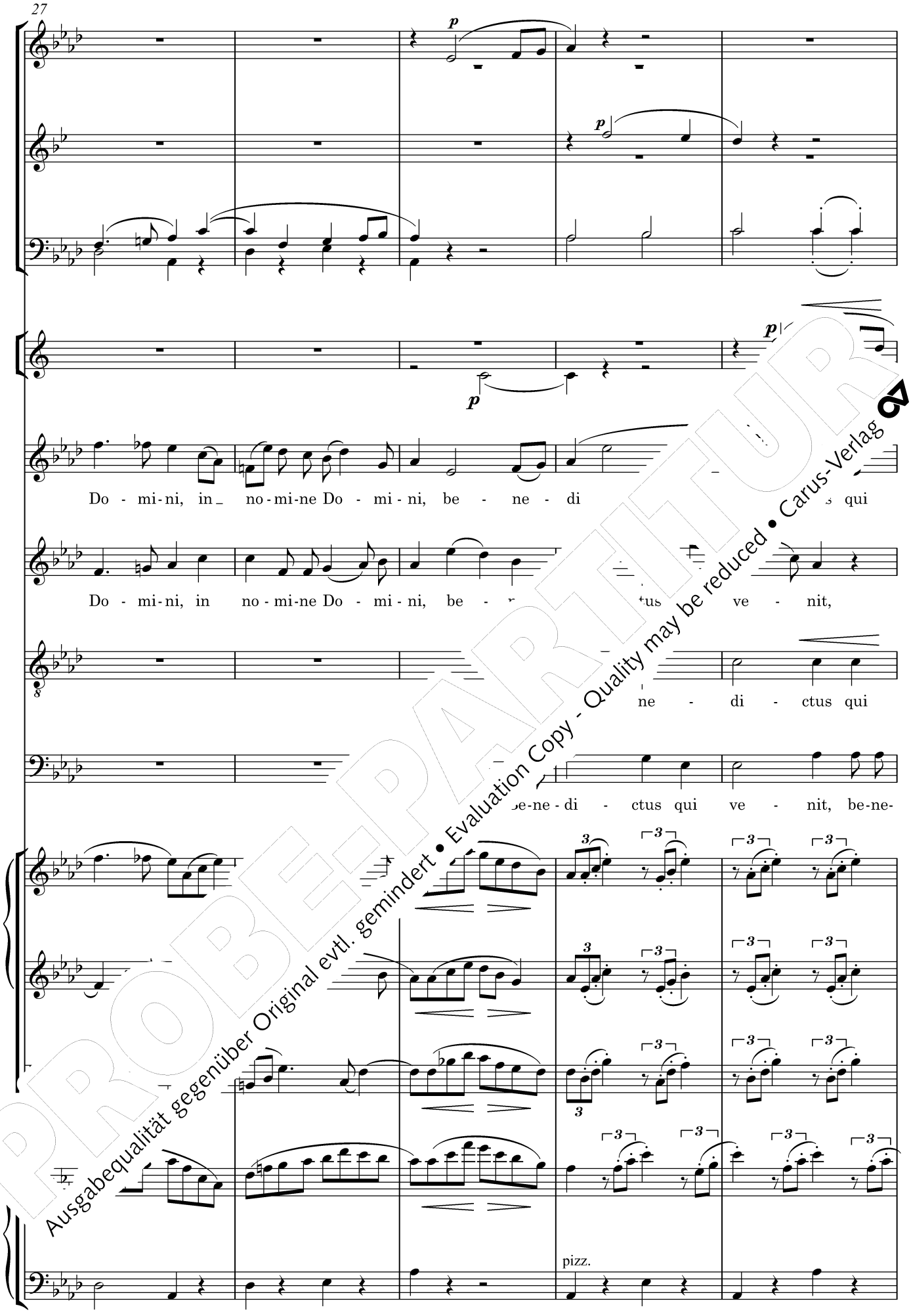
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



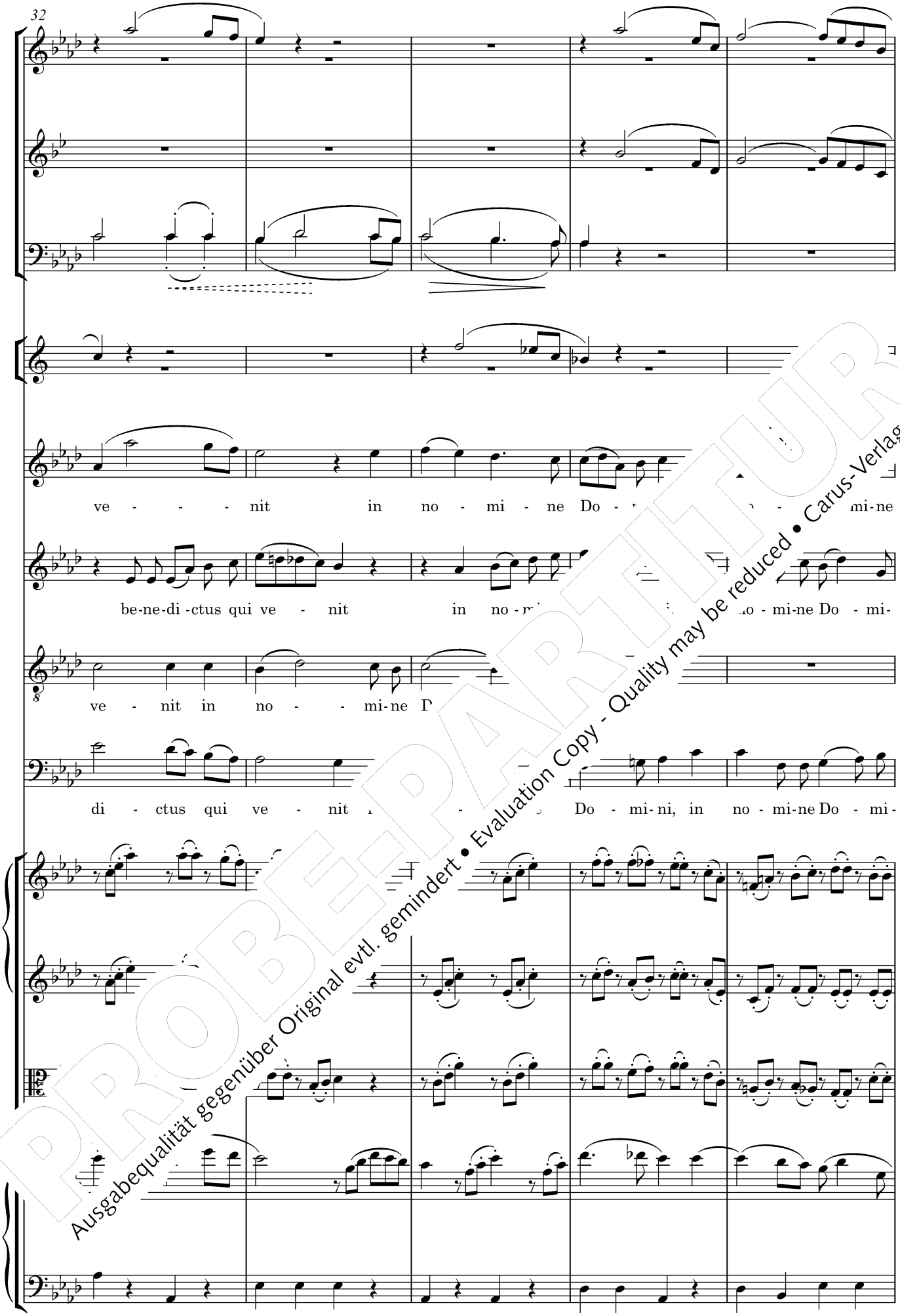
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



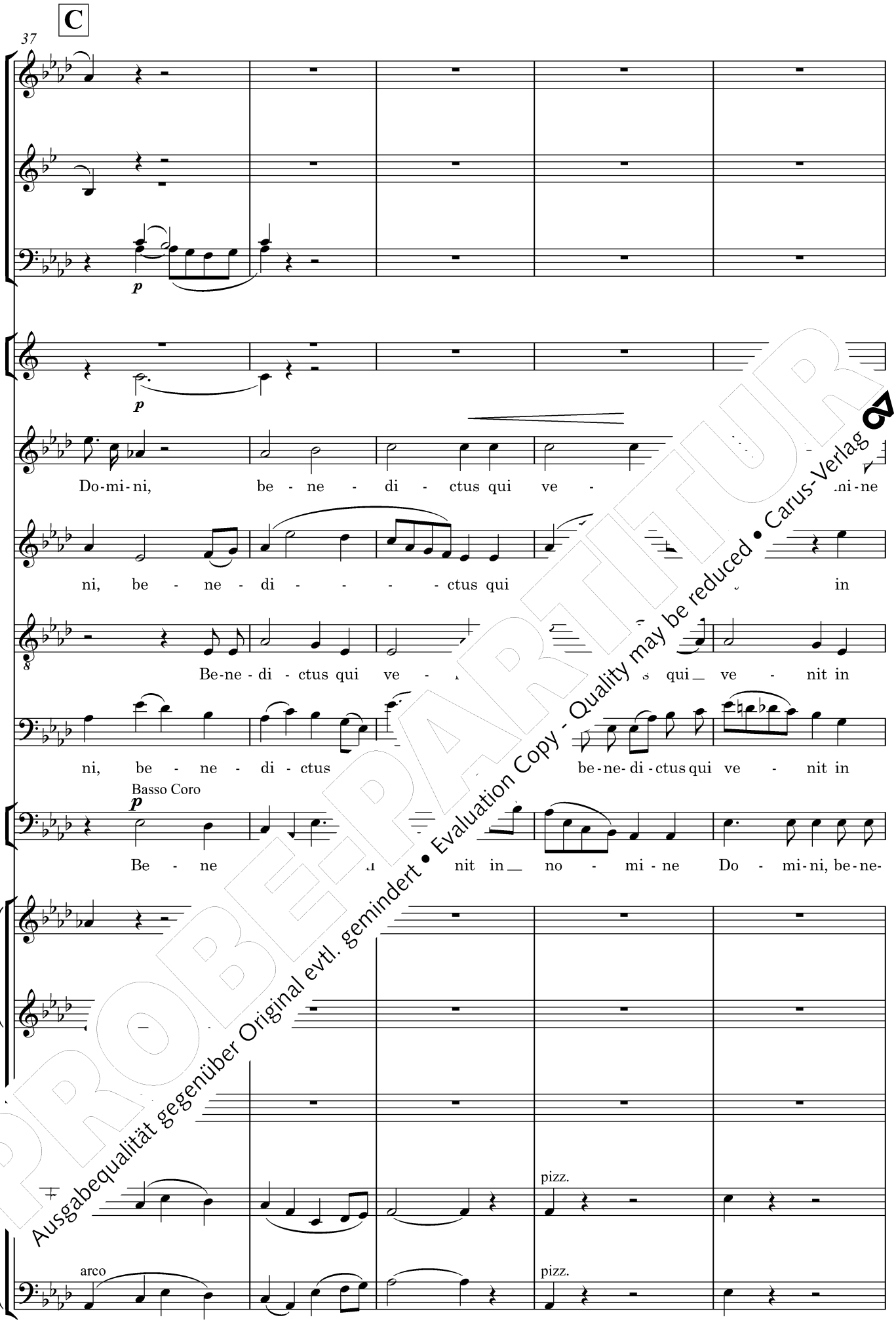
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



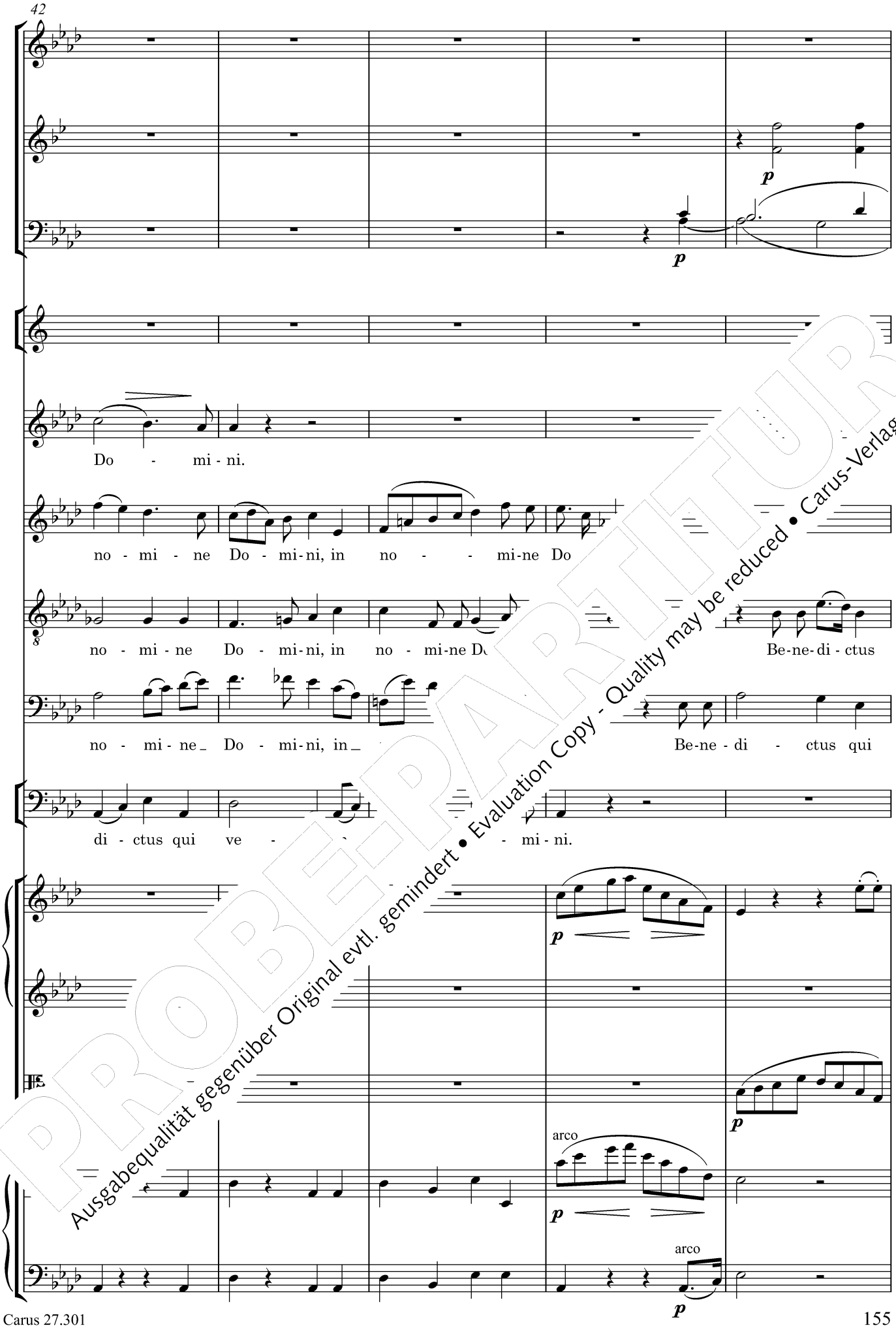
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



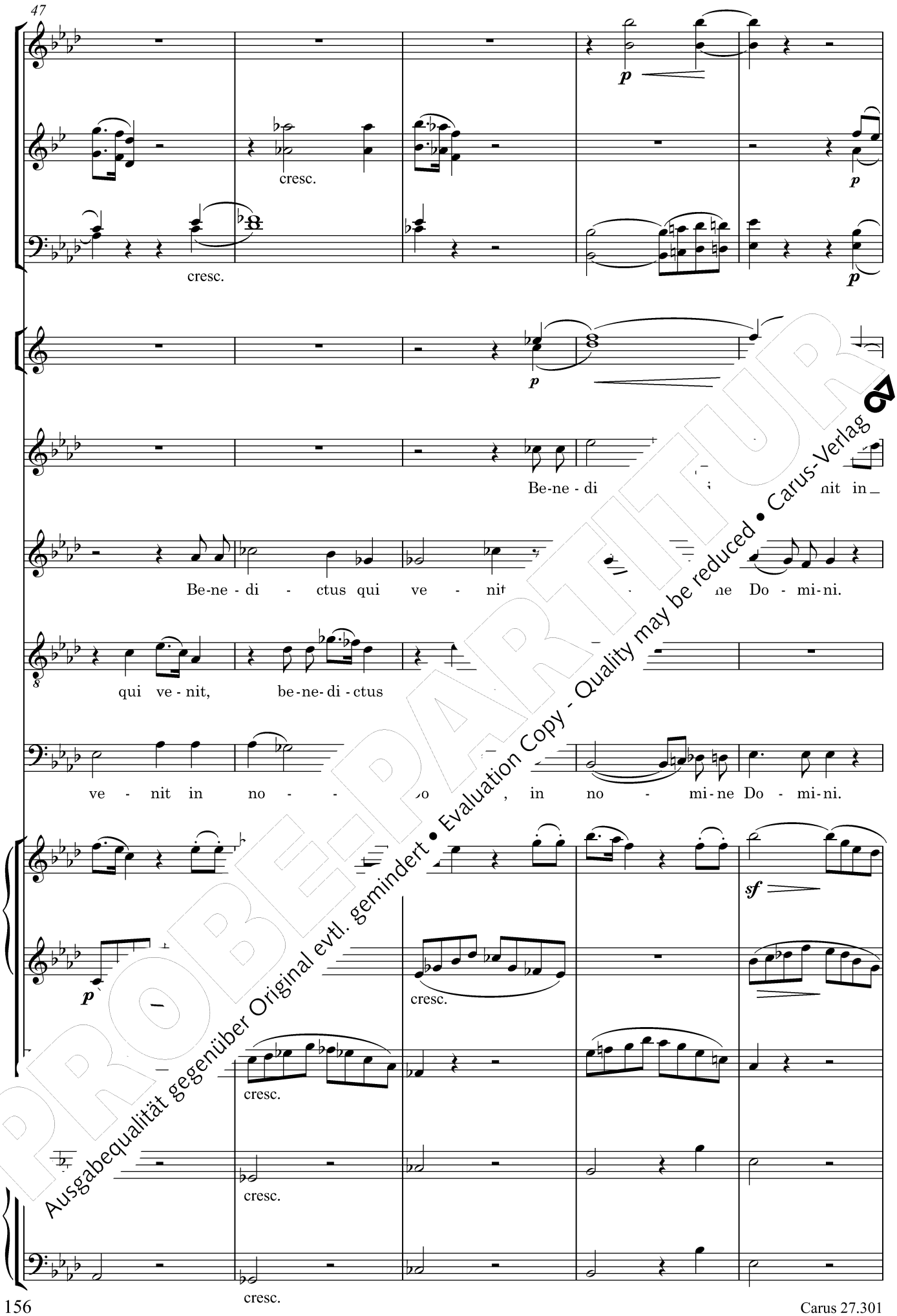
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

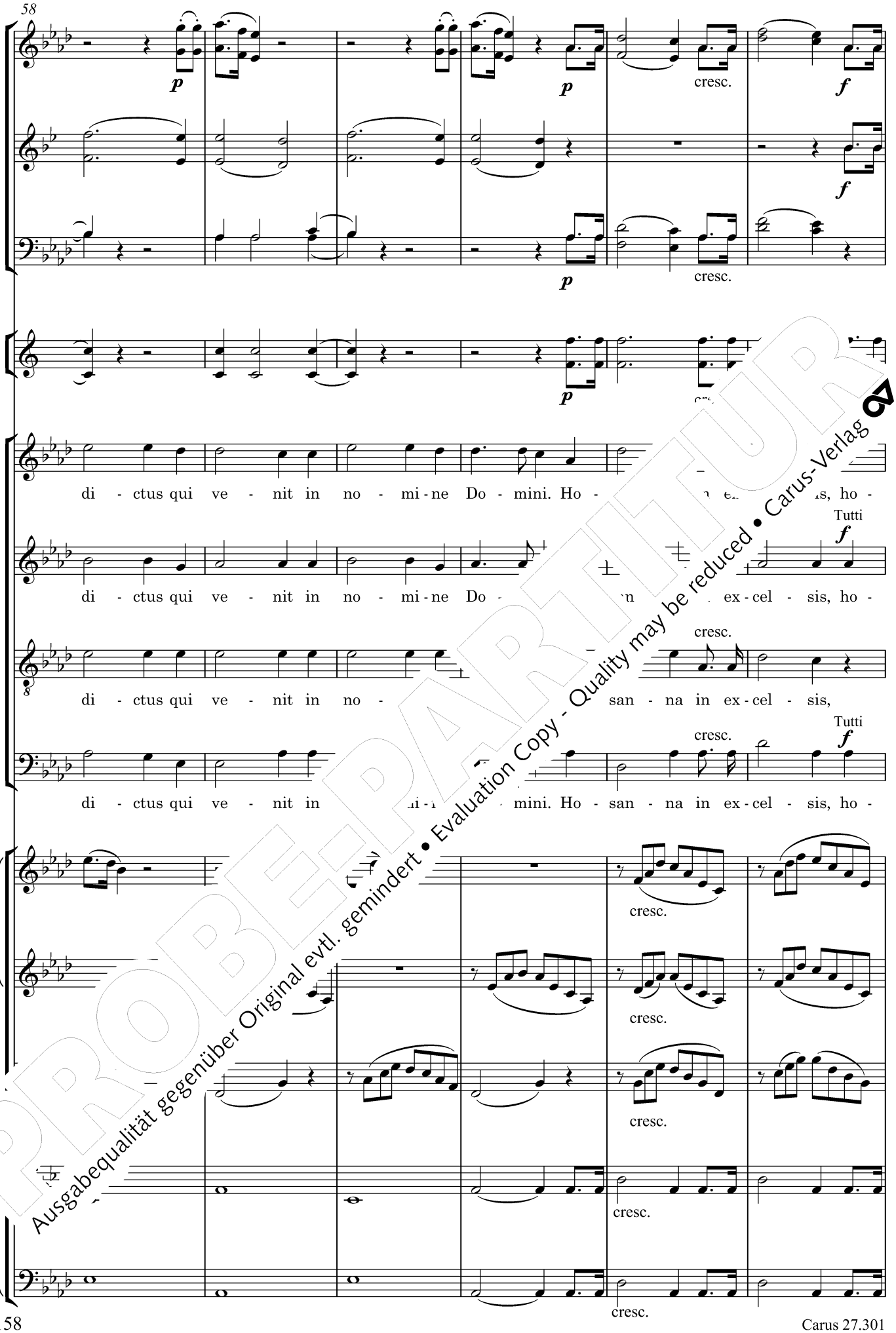


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

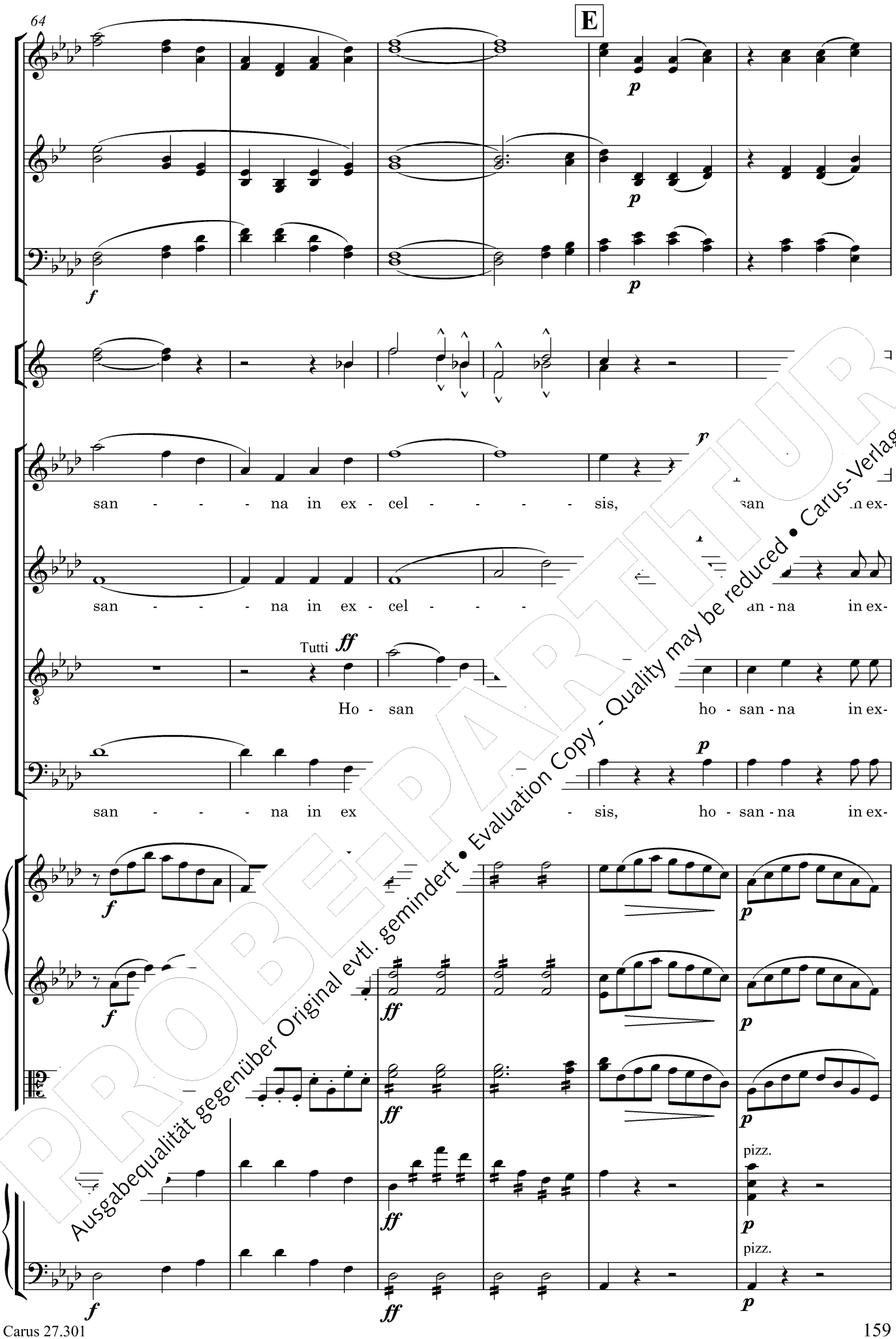


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

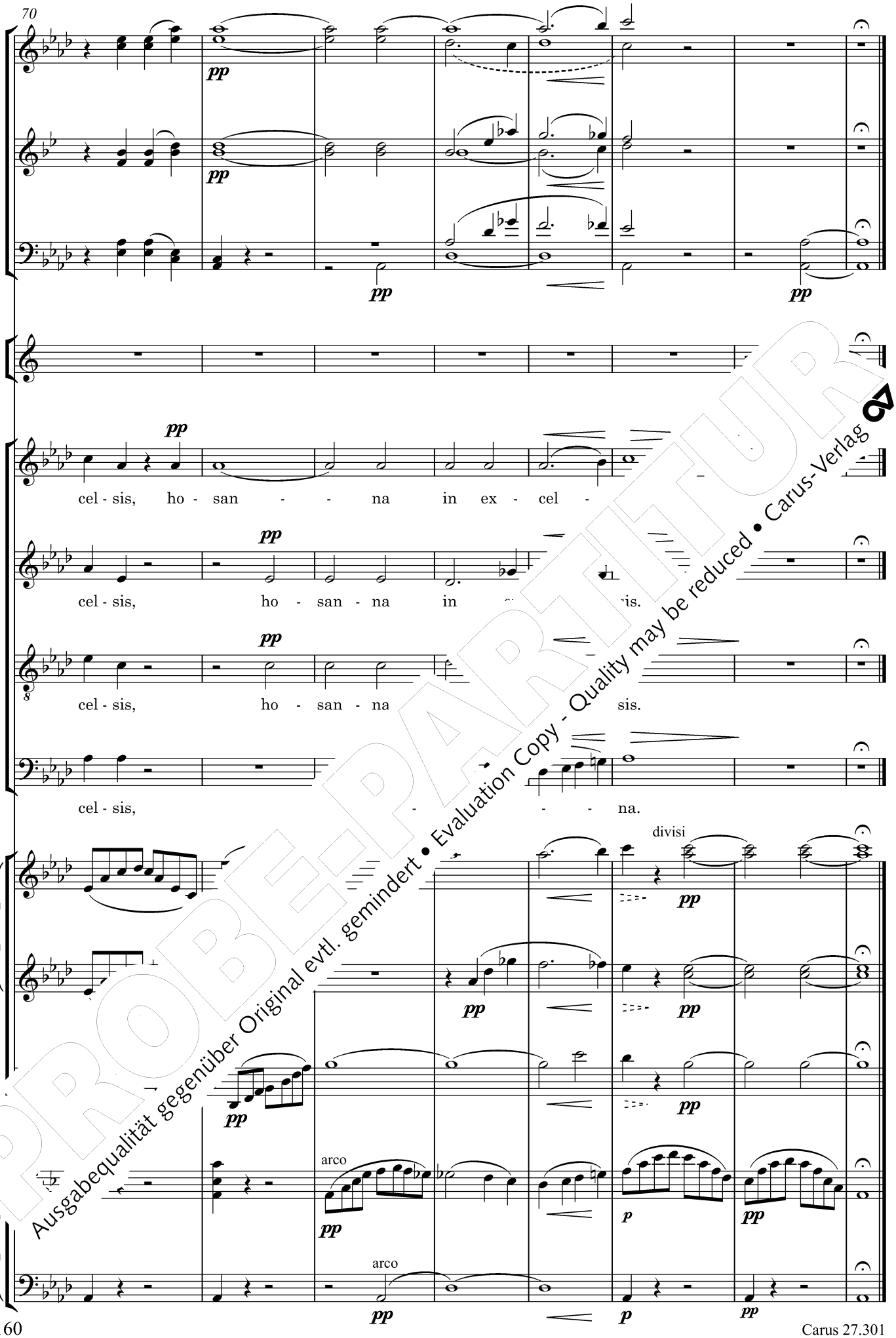
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

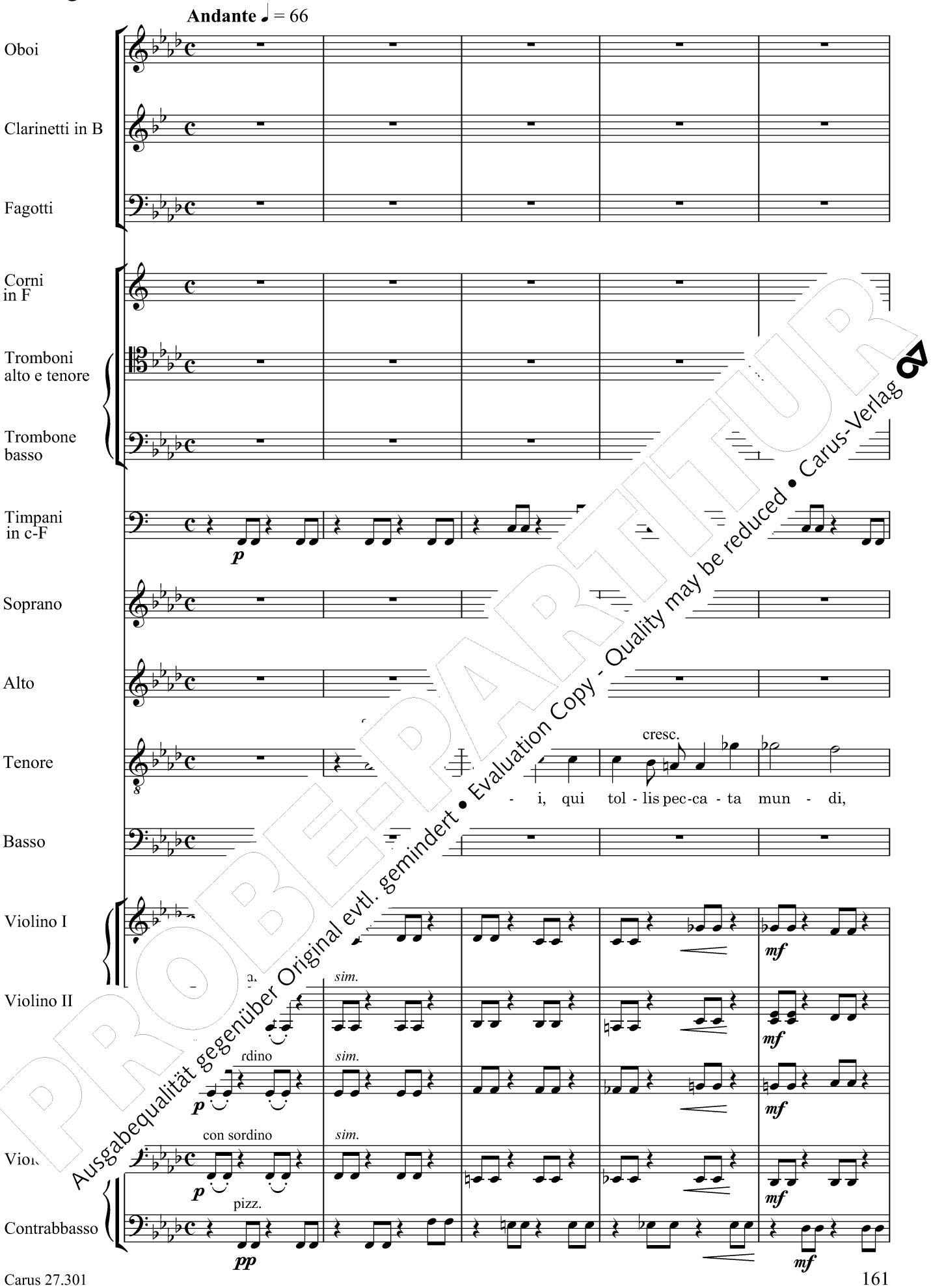


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

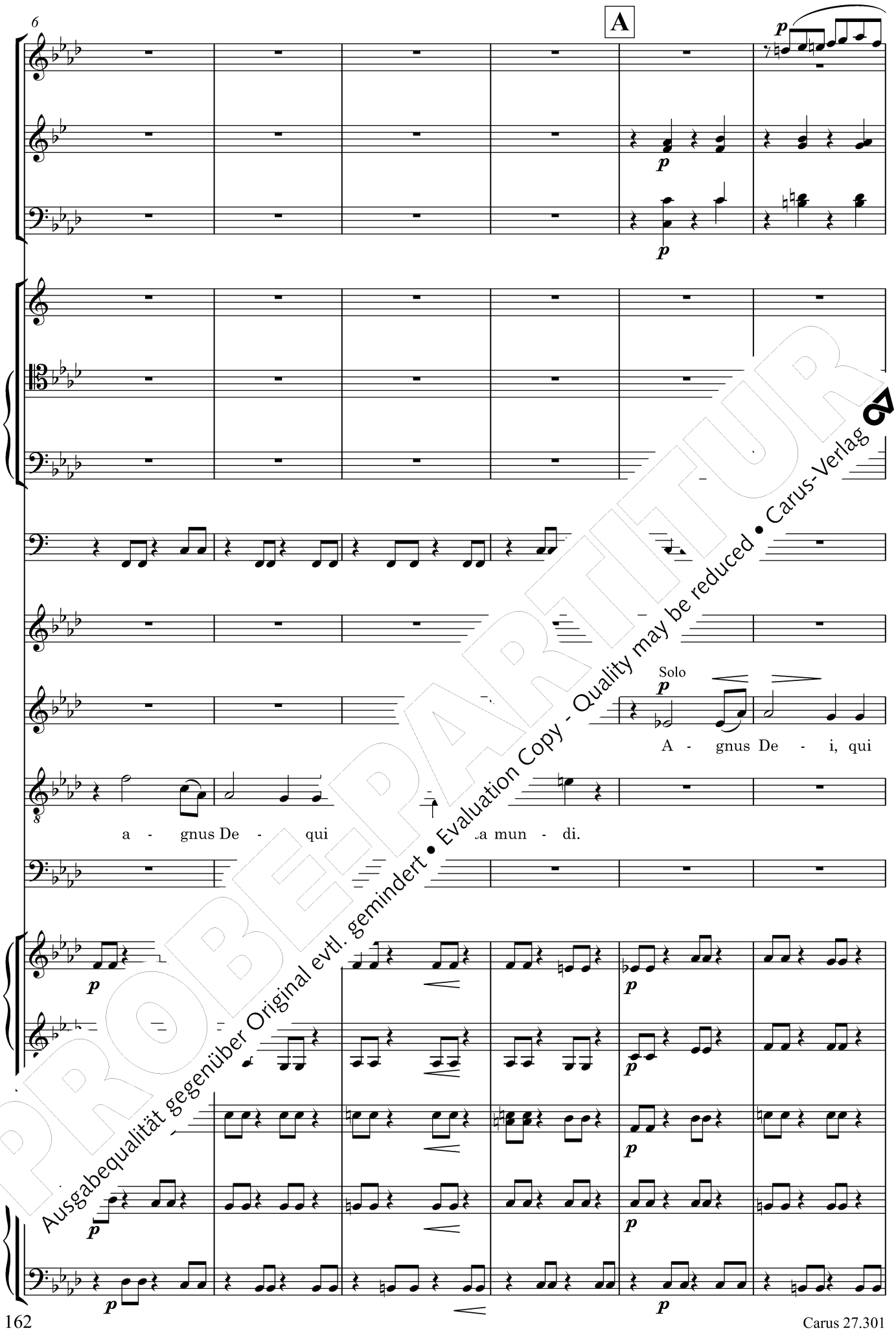


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

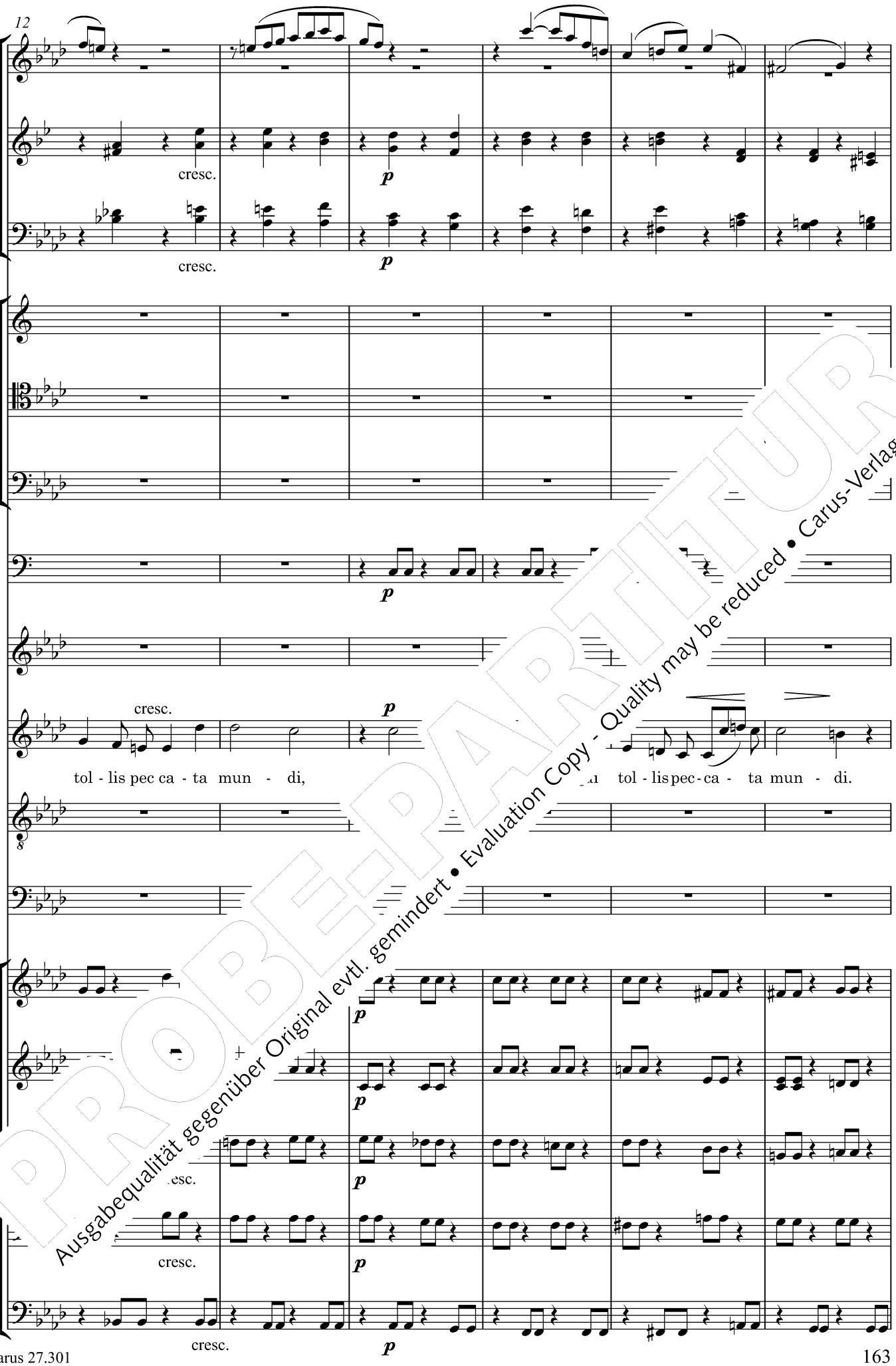
Agnus Dei



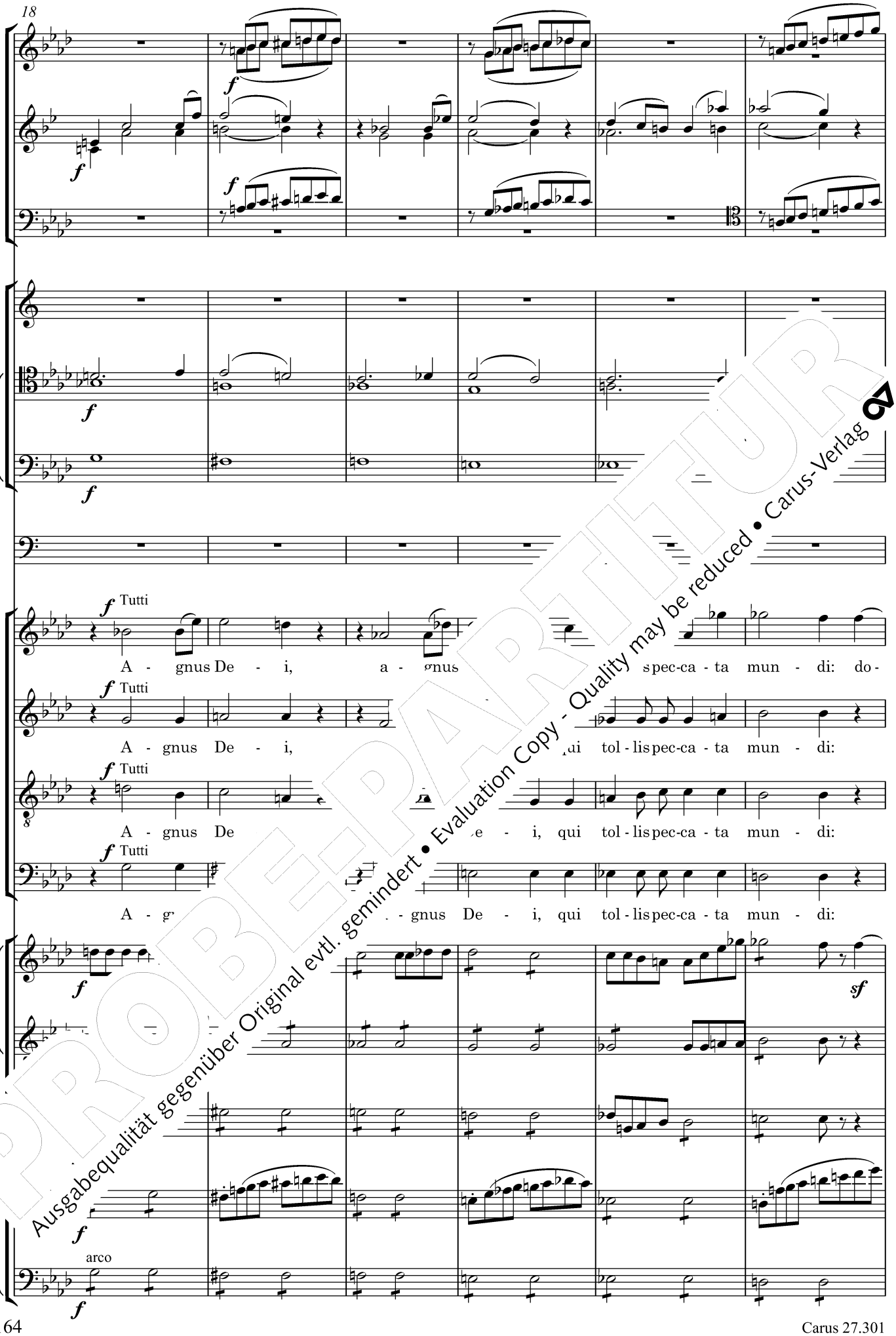
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



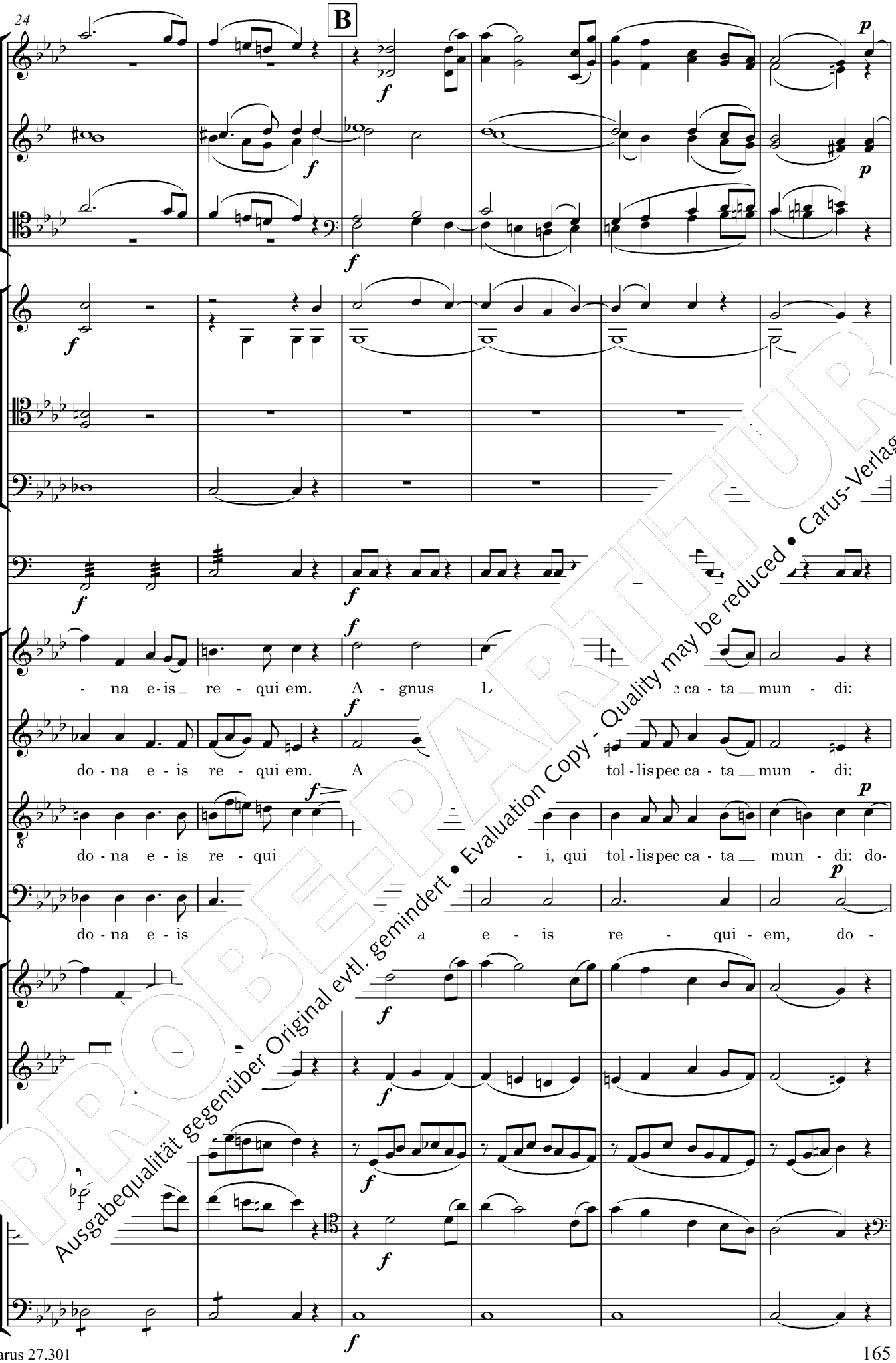
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



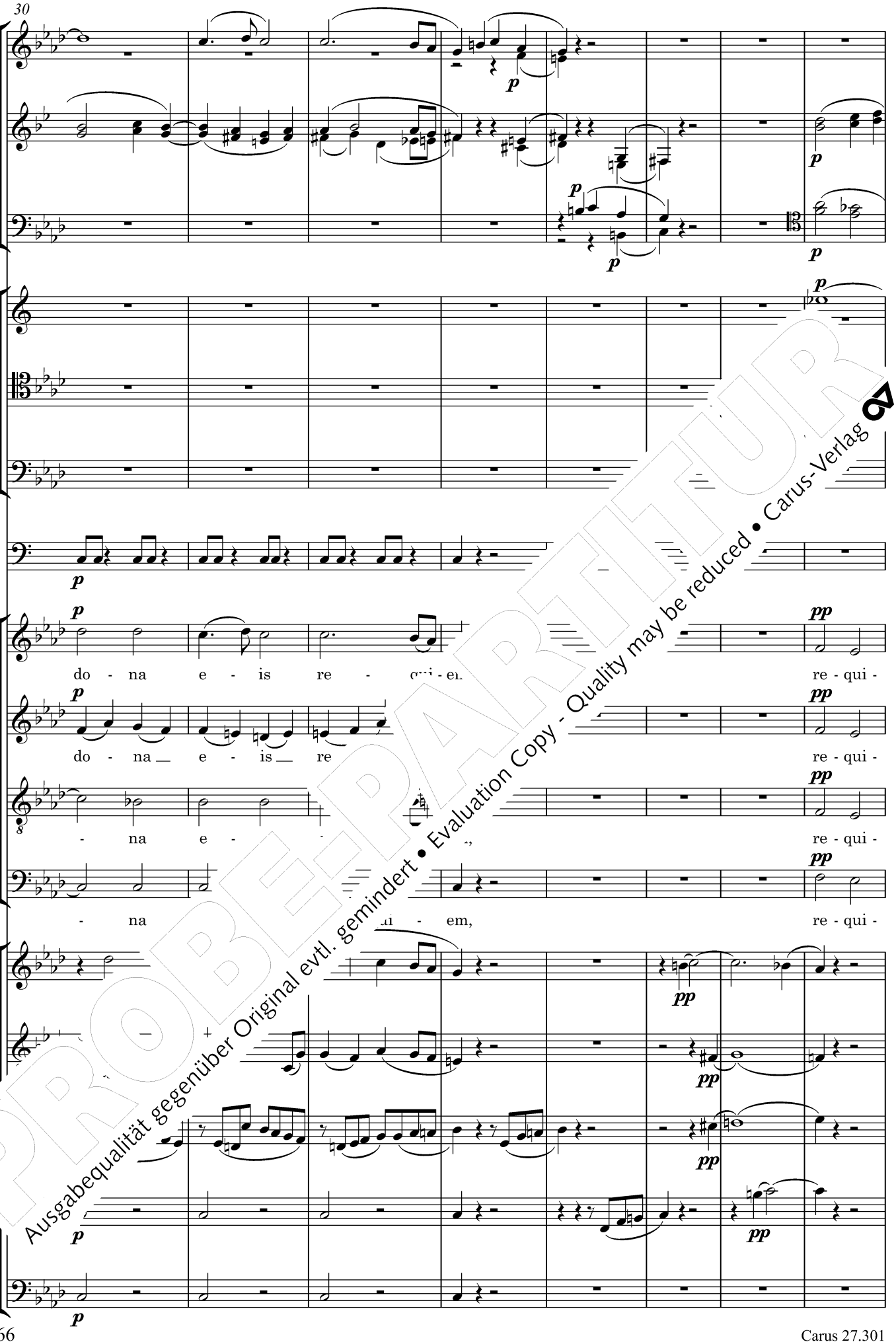
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



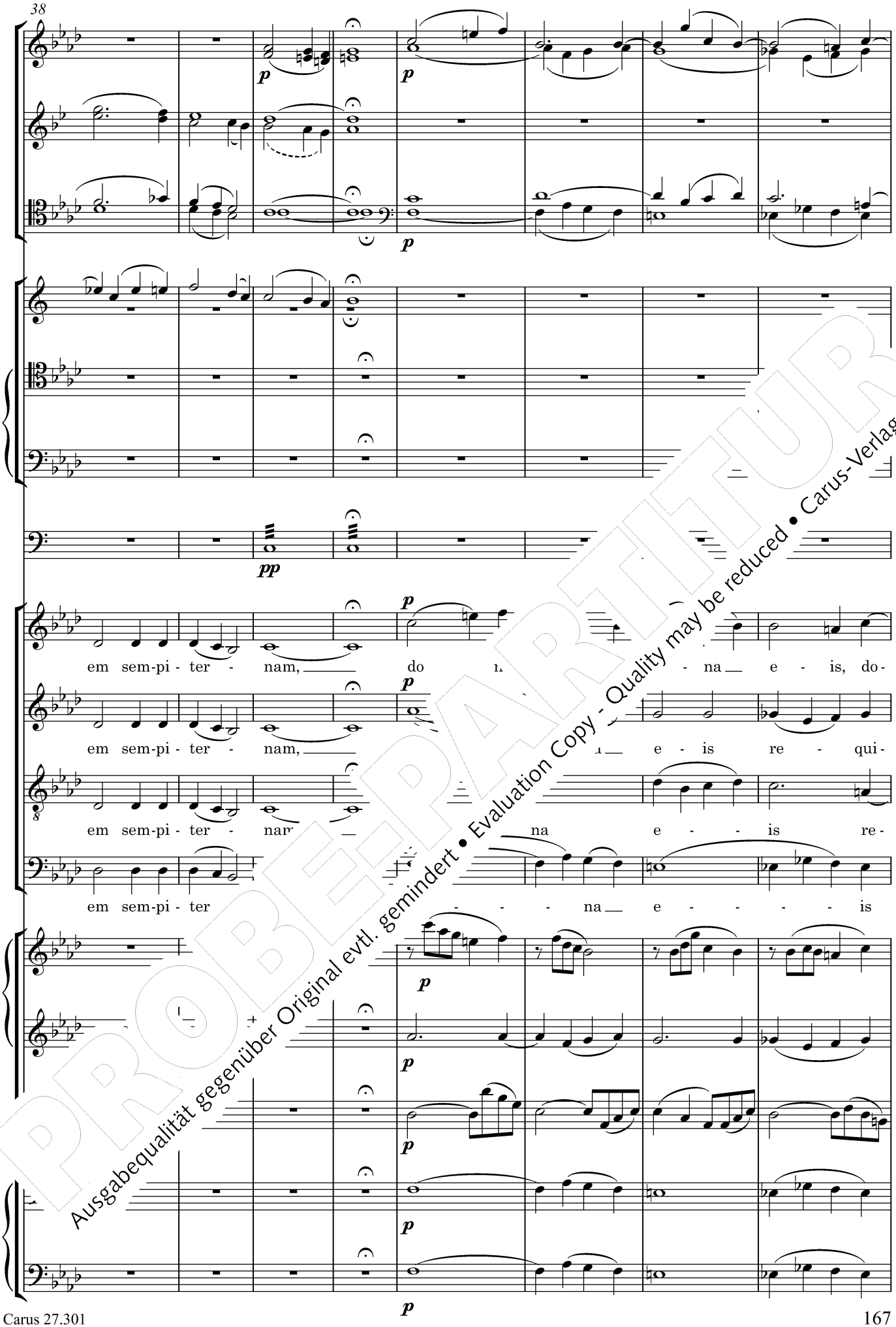
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



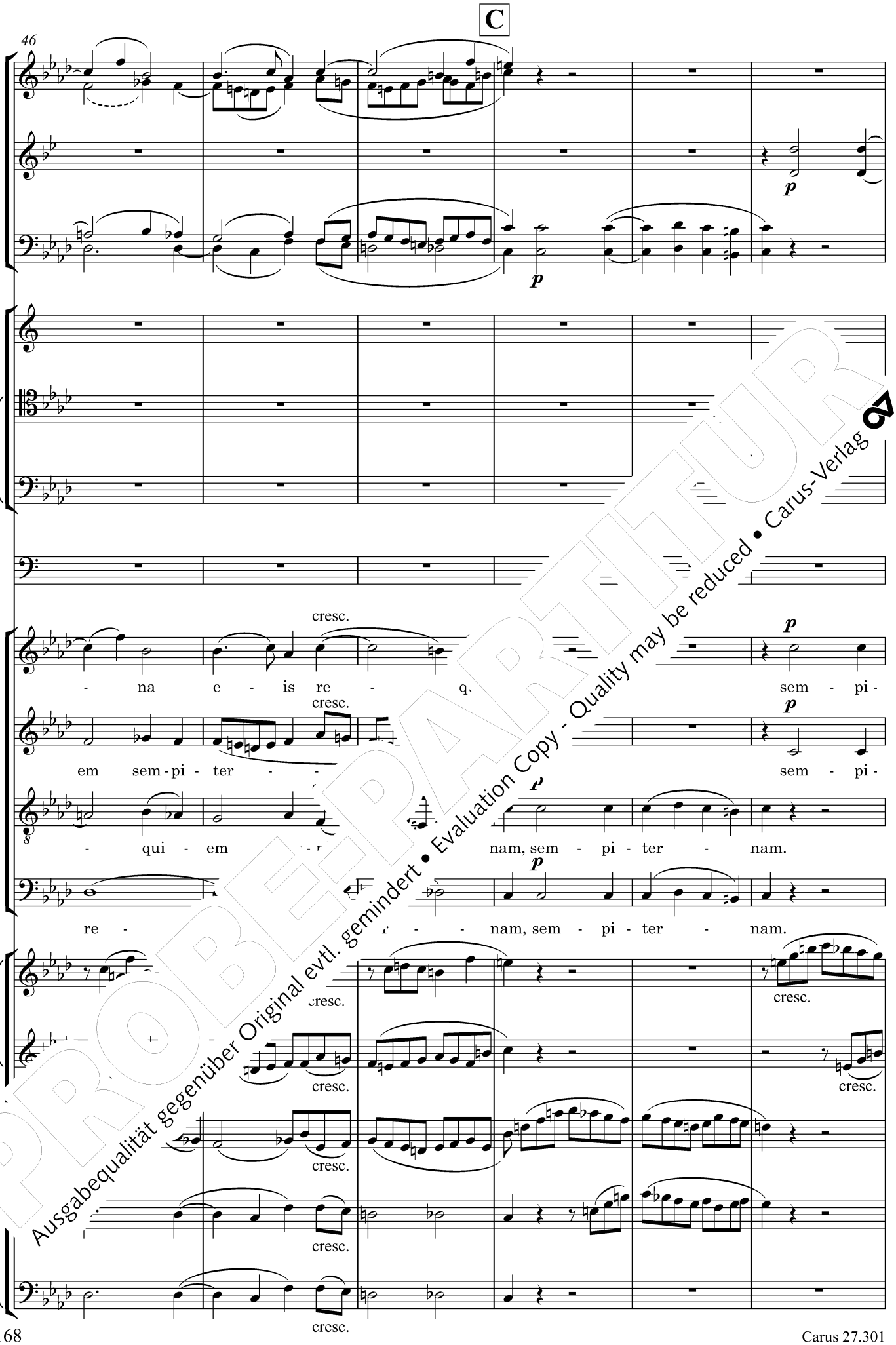
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



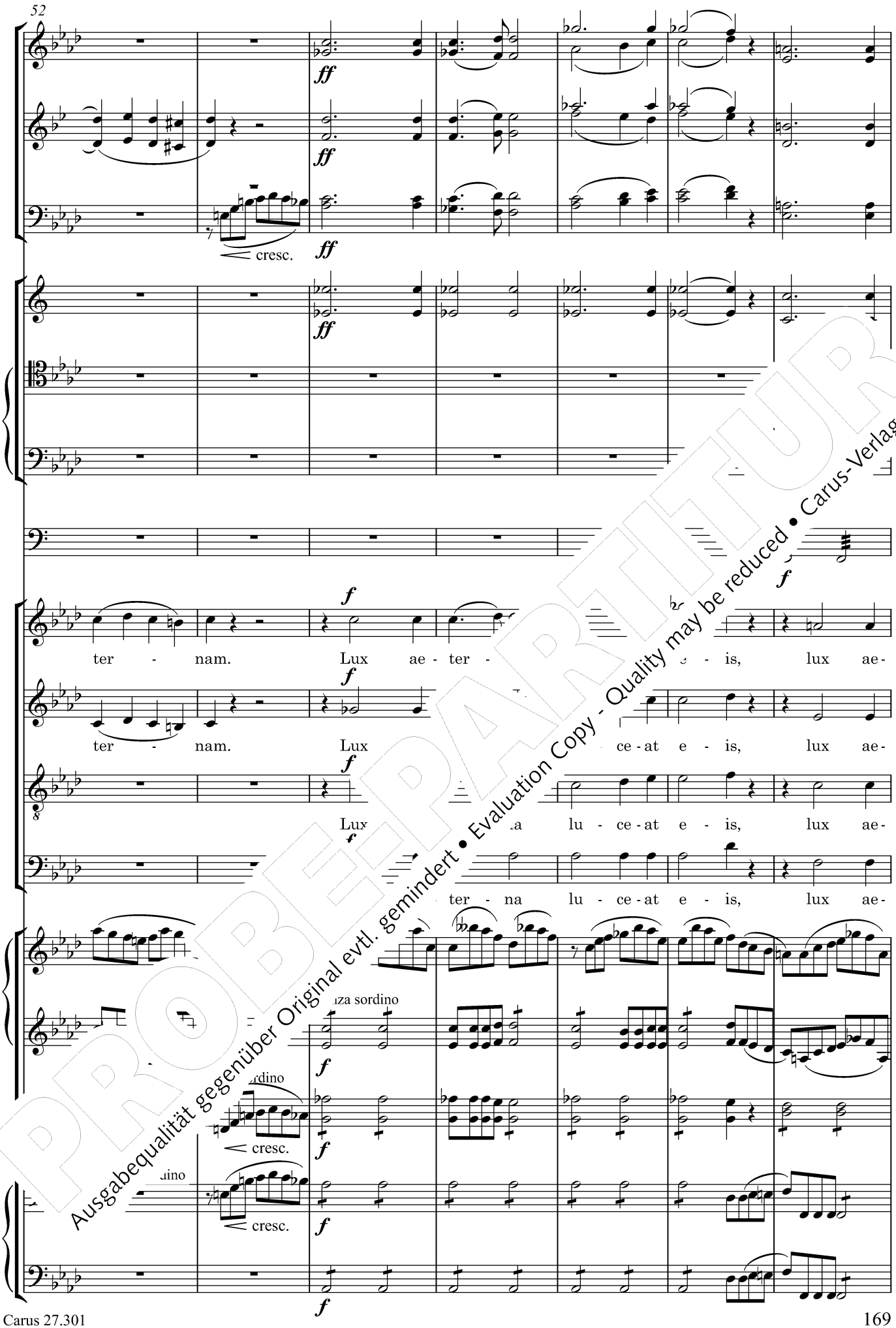
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



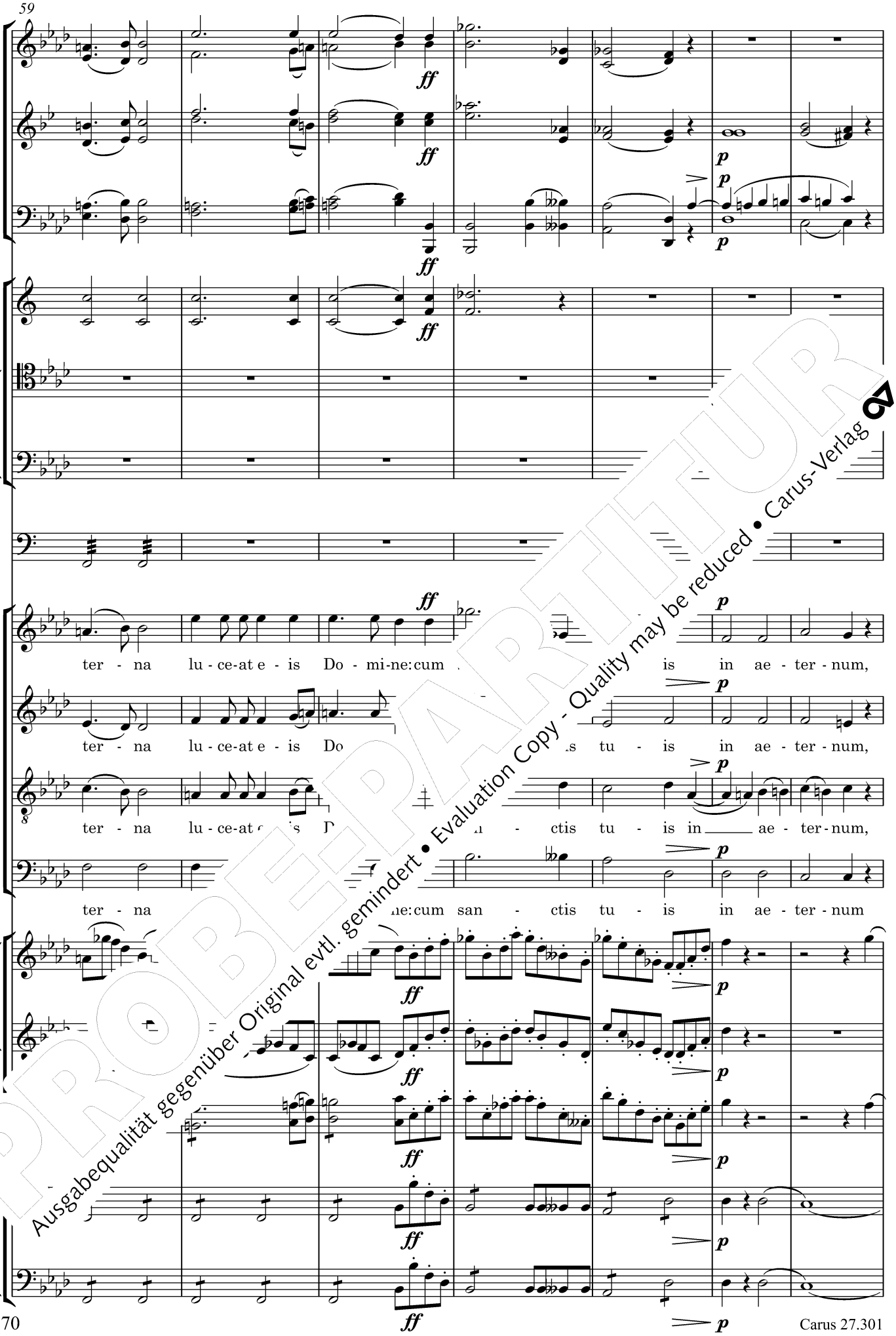
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



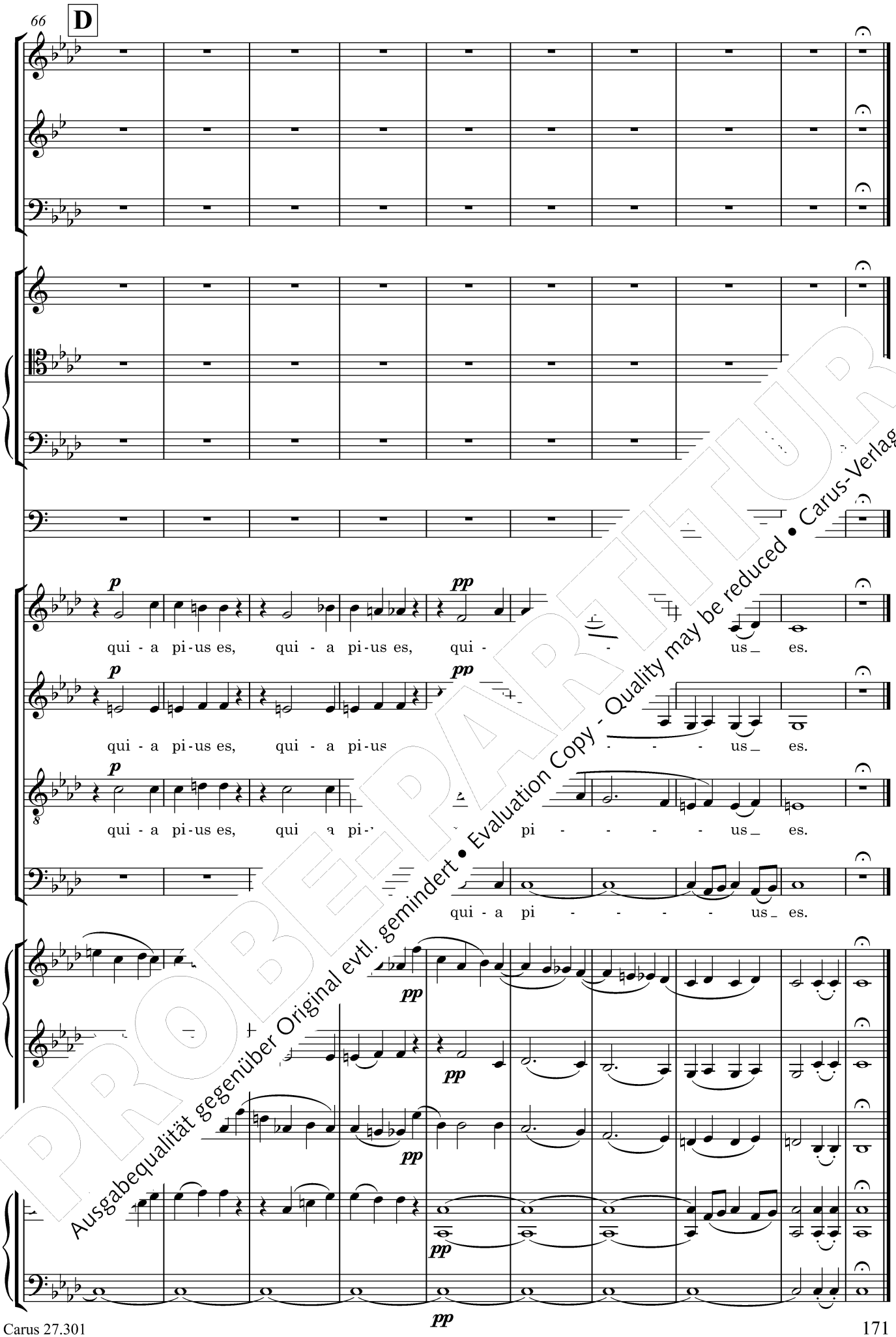
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

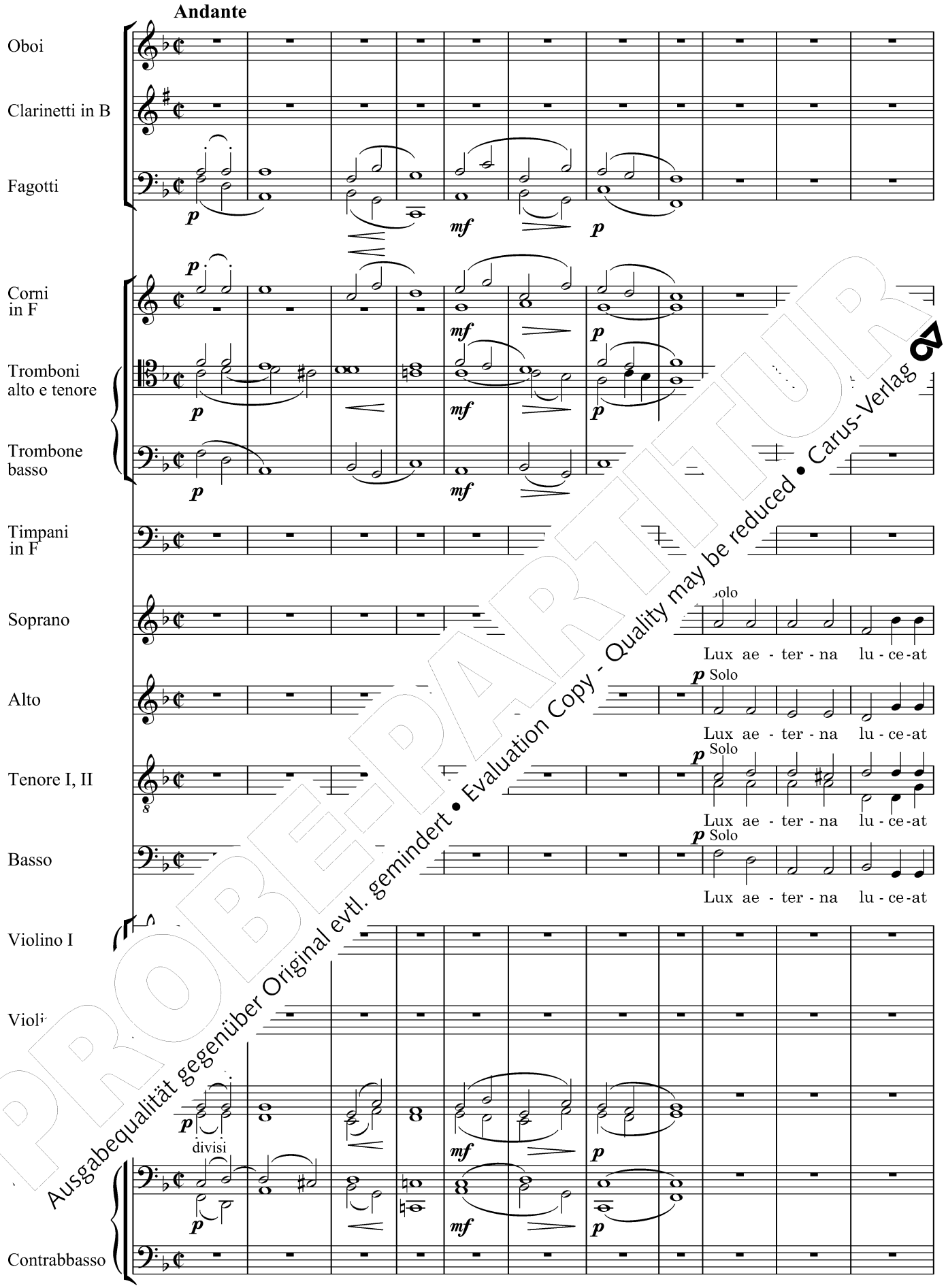


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

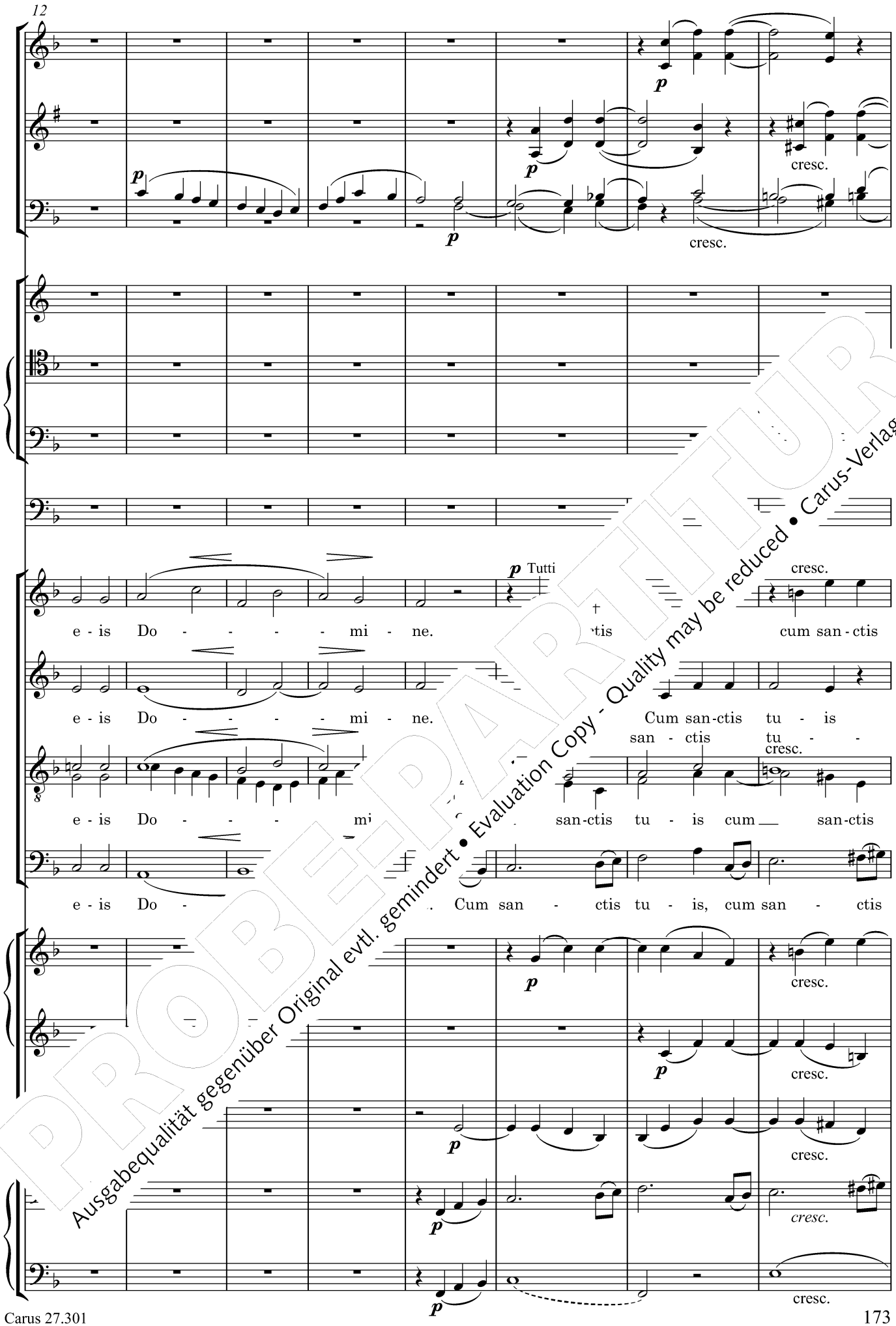


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

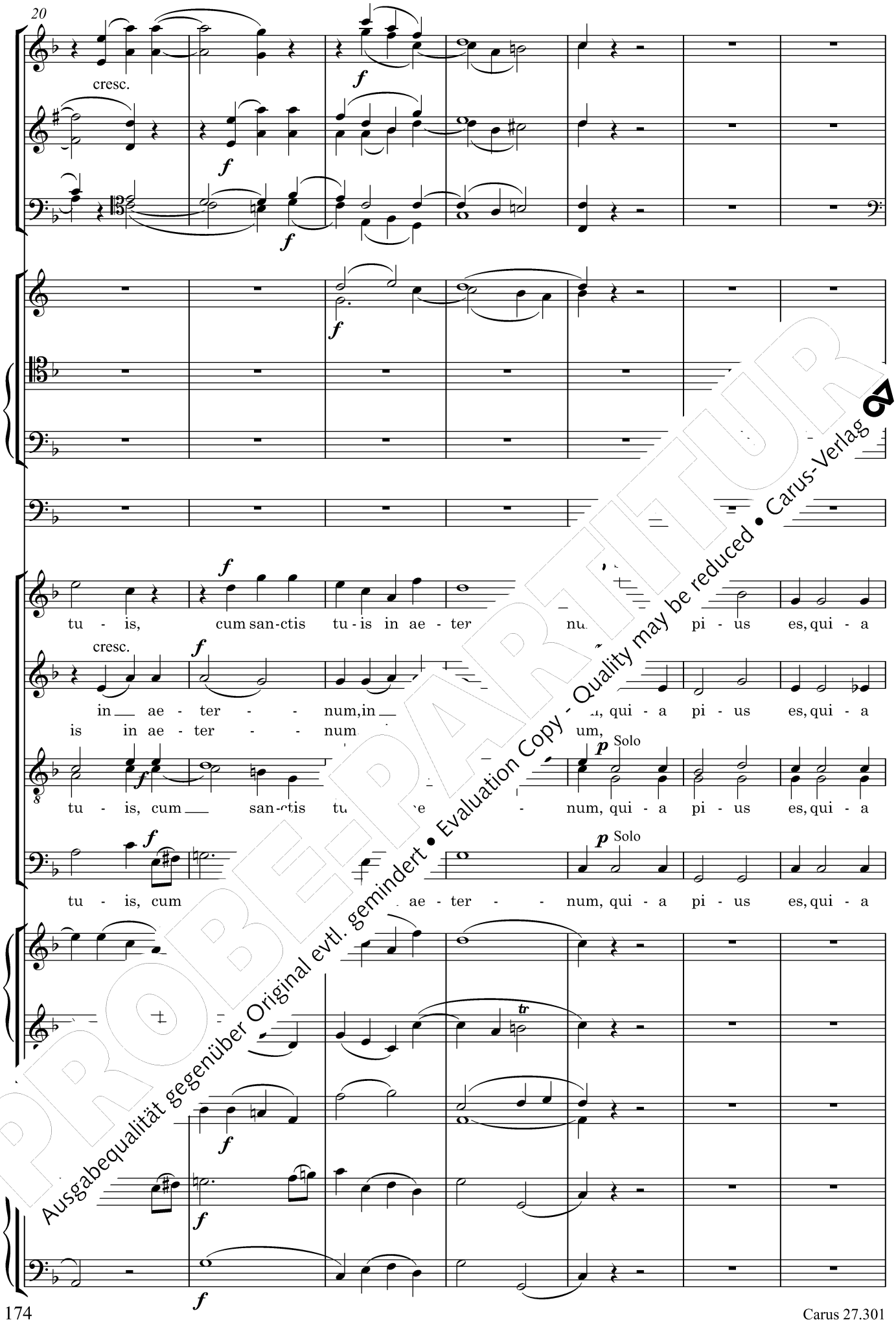
14. Lux aeterna



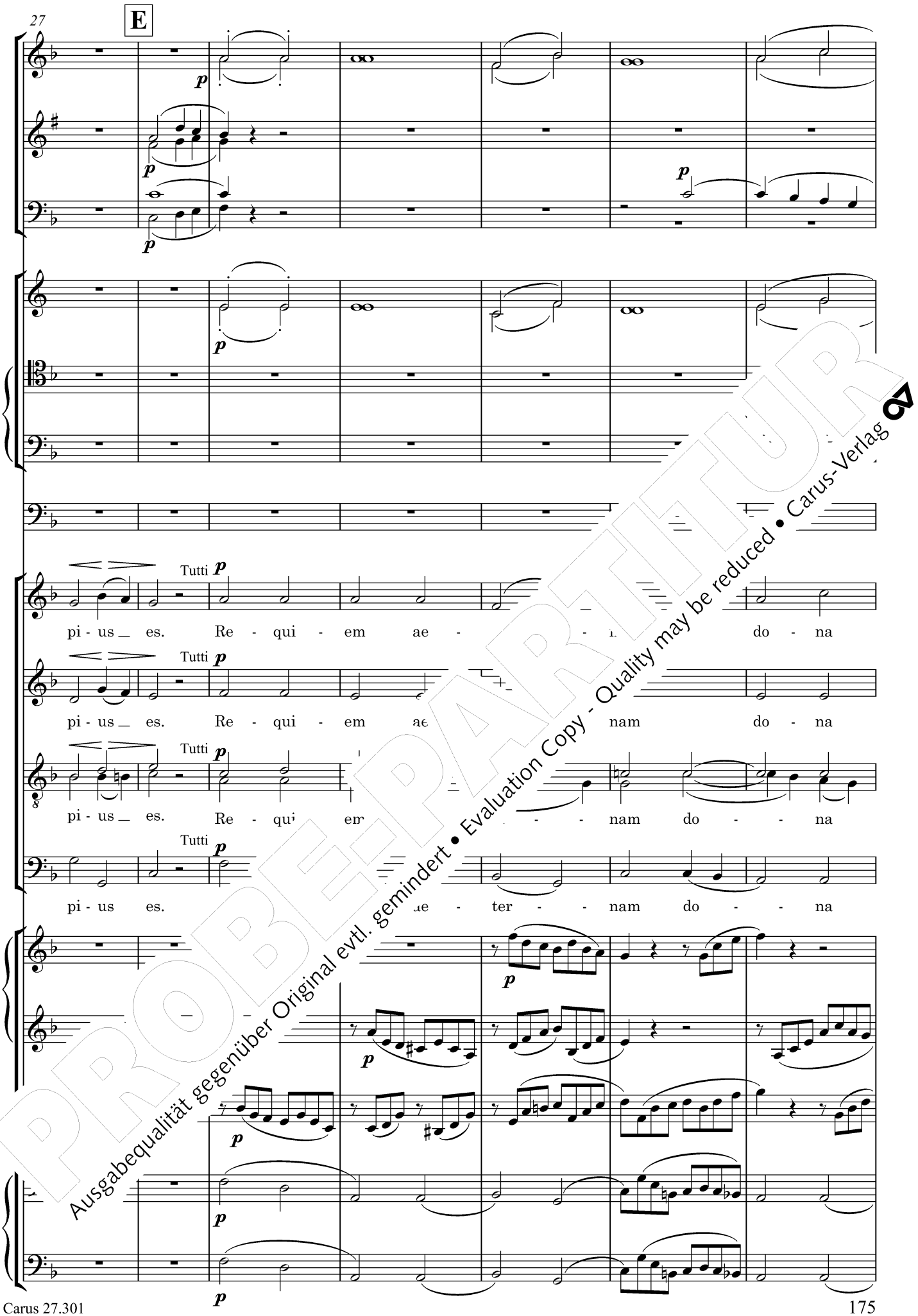
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



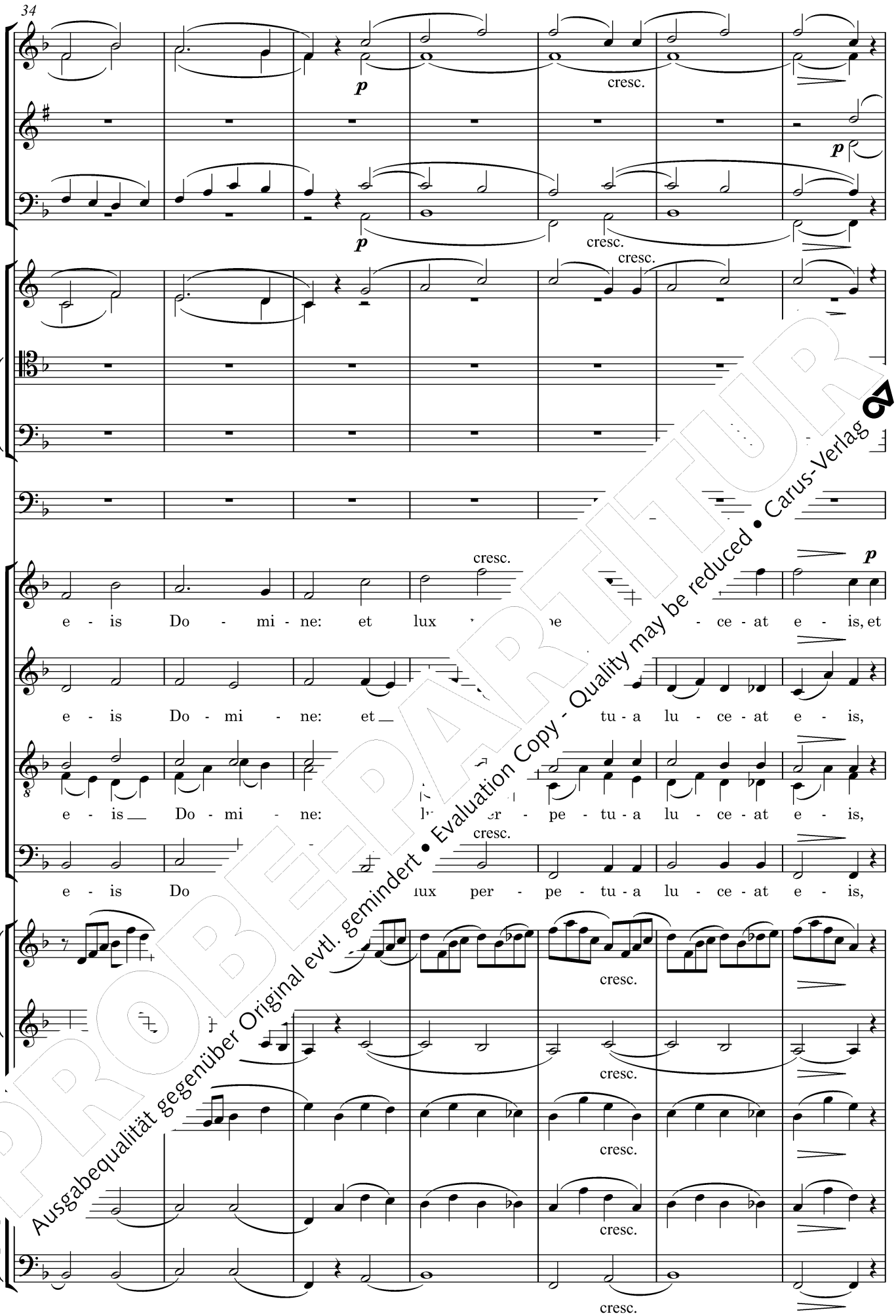
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



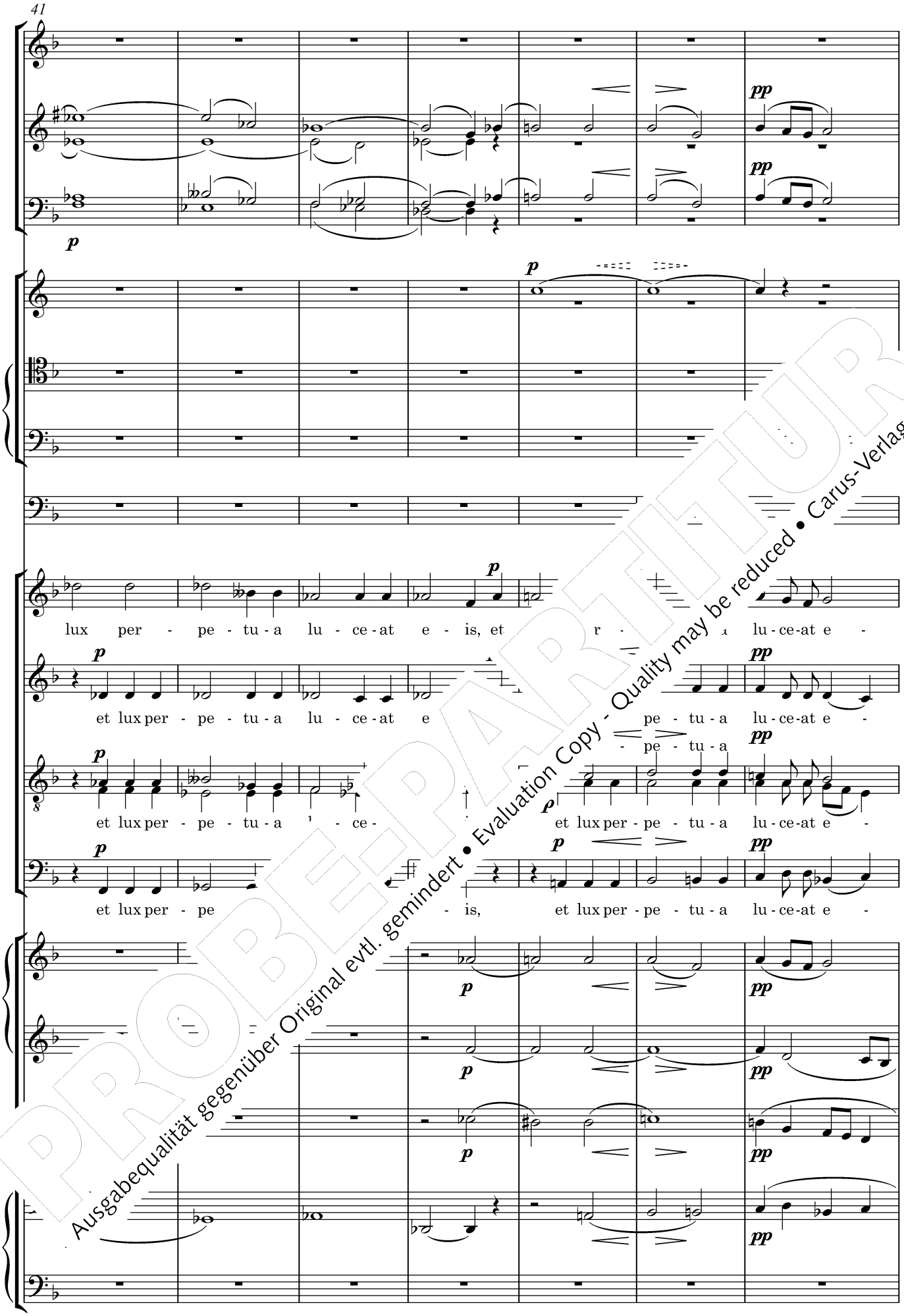
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



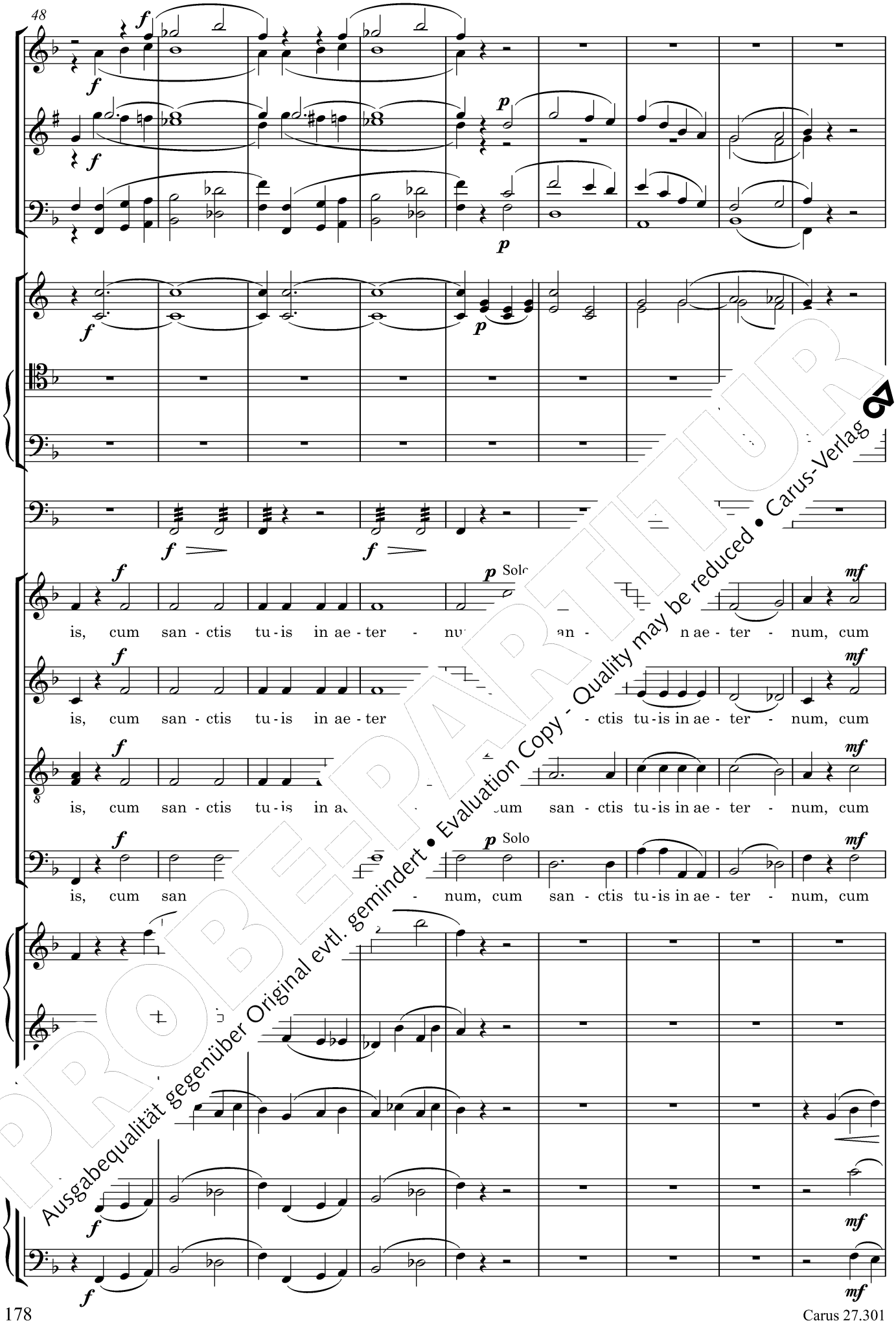
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



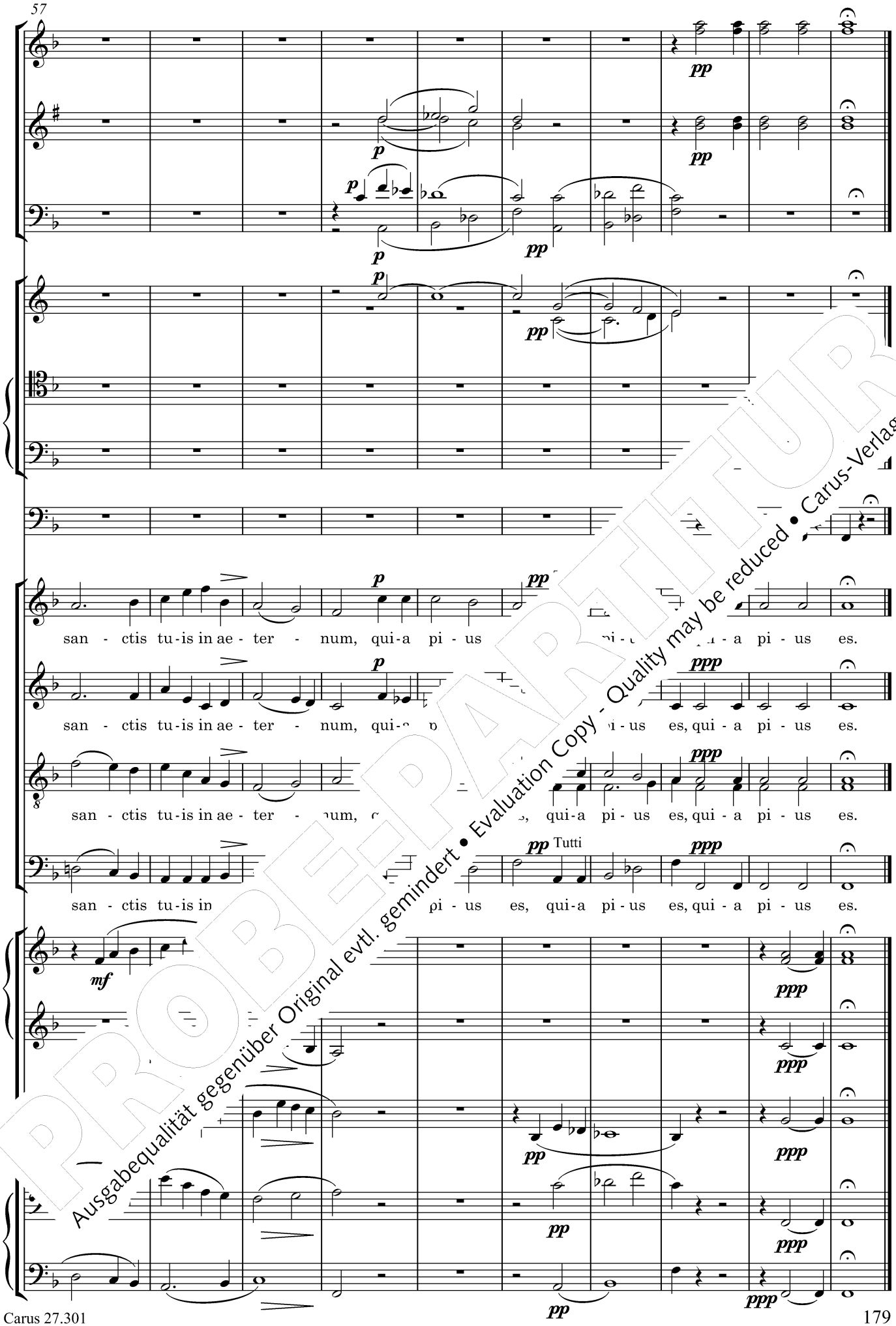
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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



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



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

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Die vorliegende Neuausgabe von Franz Lachners *Requiem in f* basiert auf dem Erstdruck von Partitur und Stimmen in der vom Komponisten autorisierten Endfassung (vgl. Vorwort, S. VI). Ein Autograph dieser Version konnte nicht nachgewiesen werden.

A. Erstdruck Partitur, erschienen bei Robert Seitz, Leipzig u. Weimar 1871, Plattennummer „R.S. 150“, 183 Seiten, davon 179 Notenseiten.

Titel auf dem Umschlag, identisch wiederholt auf dem Innentitel: „Requiem / (lateinisch und deutsch.) / für Solostimmen Chor und Orchester / componirt von / Franz Lachner. / Op.146. / Partitur Pr. 7 Thlr. / Clavierauszug Pr. 3 ½ Thlr. / Orchesterstimmen Pr. 7 ½ Thlr.netto / Chorstimmen Pr. á 17 ½ Sgr. / 4 Solostimmen Pr. à 5 Sgr. / Eigenthum des Verlegers für alle Länder. / LEIPZIG, WEIMAR, / ROBERT SEITZ, / Großherzoglich Sächsischer Hofmusikalienhändler. / 150. 151. 152. 153. 154. / Lith.Anst.v.C.G.Röder, Leipzig.“
Überschrift auf der ersten Notenseite: „REQUIEM. / Franz Lachner, Op. 146.“
Partituraufbau (von oben nach unten) mit Angabe der originalen Stimmbezeichnungen sowie der Schlüsselung, sofern von der vorliegenden Neuausgabe abweichend: „Oboi. / Clarinetti in B. / Corni in F. / Fagotti. / Trombe in F. / Timpani in C.F. / Tromboni Alto e Tenore. / Trombone Basso. / CHOR. Soprano. [Sopranschlüssel] / Alto. [Altschlüssel] / Tenore. [Tenorschlüssel] / Basso. / Violino I. / Violino II. / Viola. / Cello. / Basso.“.
Satzfolge und Paginierung (jeweils Außenseite oben): Pag. 1–34 [Introitus – Kyrie], Pag. 1–12 [Requiem], Pag [Kyrie], Pag. 35–90 [Sequenz], Pag. 35–58 „D Pag. 59–67 „Recordare.“, Pag. 68–76 „Confuta 77–90 „Lacrymosa.“, Pag. 91–137 [Offertorium], F 100 „Domine.“, Pag. 101–106 [Quam o brah 106–117 „Quartett.“ [Hostias], Pa a olim Abrahæ.“, Pag. 138–160 [S d–1 „Sanctus.“, Pag. 148–160 „B „Agnus Dei.“, Pag. 172–17

B. Erstdruck Instrumenta Robert Seitz, Leipzig u. We .S. 152“.

Alle Stimmen tra und die Angabe „Franz Origina er Stimmen: „OBOE I.“ (6 RINETTO I in B.“ (7 S.), „ FAGOTTO I.“ (8 S.), „FA- .“ (5 S.), „CORNO II.“ (5 S.), I. OMBA II.“ (2 S.), „TROMBONE S.) MBONE TENORE.“ (3 S.), „TROMBO S.), „TIMPANI.“ (4 S.), „VIOLINO I.“ (11 S. O II.“ (10 S.), „VIOLA.“ (15 S., gemeinsame Stim r Solo und Tutti im *Lacrimosa* mit einer Akkolade zu zwei Systemen), „VIOLONCELLO.“ (13 S.), „BASSO.“ (9 S.).

C. Erstdruck Klavierauszug, erschienen bei Robert Seitz, Leipzig u. Weimar 1871, Plattennummer „R.S. 151“, 69 Seiten, davon 68 Notenseiten.

Die erste Notenseite trägt die Überschrift „Requiem.“ und die Angabe „Franz Lachner, Op.146.“.

II. Zur Edition

Die Edition gibt den Notentext von Quelle **A** hinsichtlich der Partituranordnung, der Schlüsselung, der Balken- und Notensetzung sowie der Setzung von Akzidentien und Warnungsakzidentien gemäß heutiger Editions e- der. Ergänzungen aus Quelle **B** sowie Hinzu Herausgebers sind diakritisch gekennzeic ergänzte Akzidentien und Dynamikar Stichgröße, ergänzte Bögen und C dogabeln gestrichelt und hinzu *cresc.*, *decresc.*) in kursiver Sc chende Lesarten der Que A m Druckbild nicht ersichtl den nste- henden Einzelanmerk Der lateinische Te folgt in Orthographie, G hre nterpunktion und Silbentr G x (Paris-Tournais 1979). D neben dem lateinischen Tex ne Übersetzung von Far aß Auf diese wurde in der Neu

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

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Cb = Contrabbasso, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Tr = Trombe, Trb = Tromboni, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino.
Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme (Angaben bei Instrumentenpaaren ohne Ziffernkennzeichnung gelten für beide Instrumente) – Zeichen im Takt (Note, Vorschlagsnote oder Pause) – Befund der Quelle (Sigle **A**, **B** oder **C**).

Introitus – Kyrie

1. Requiem

2	Fg I 1–2	**B**: Bogen
11–13	Fg I	**A**: Bogen 11.3–13.1, **B**: Bögen 11.3–4 und 12.1–13.1
13	Clt II 3	**B**: Legatobogen bereits ab 13.2
19	Vc, Cb 2–4	**B**: Bogen jeweils 19.2–20.1
22	Fg I 1–2	**B**: Bogen
23	Ob II, Fg I 1–2	**B**: Bogen
23	Vc, Cb 3	**B**: Bogen zu 24.1 fehlt jeweils
30	Fg 1	**B**: *p*
39	Clt I 5	**A/B**: ohne Staccatopunkt
39	Clt II 1–5	**B**: Bogen
39	Clt II 2	**A/B**: ohne Staccatopunkt
39	Fg I, Va 4	**A/B**: ohne Staccatopunkt
39	Fg II 4	Staccatopunkt nur in **B**, nicht in **A**
39	Vl I 4–6	**A**: 39.6 ohne Staccatopunkt; **B**: Bogen 39.4–5 fehlt, Staccatopunkte auf 39.5 und 6
39	Vl II 7	**A/B**: ohne Staccatopunkt
40	Fg I 3–4	**B**: Bogen
40	Fg II 2–3	**B**: Bogen fehlt
40	Vl I 5	**B**: Bogen zu 41.1
49	Fg I 1	**B**: Bogen zu 50.1
56	Ob II 1–4	**B**: Bogen 56.2–4
59–60	Vl II	**B**: Bögen 59.1–3 und 60.1–5 statt 5[illegible] 60.5
74	Cor II 3	**B**: *ff* fehlt
78	Timp 1	**A**: *pp*, **B**: *ppp*

2. Kyrie

81	Ob I, Fg, Trb II, Timp	**B**: *Allegro* statt *[illegible]legro no*
81	Clt II, Fg II, Cor II, Tr I	**B**: Taktan[illegible]
115	Clt I 1–3	**B**: Boge[illegible]
116	Clt I 1–2	**B**: Bo[illegible]
117	Ob I 1–4	**B**[illegible]
117	Ob II 3	
119	Fg I 2	
124	Clt II 2	
126–128	Ob II	[illegible] 126.2–128.1
129	Clt I	
129	Clt [illegible]	
134	Cor [illegible]	
135	[illegible]	[illegible]eits ab 135.1
137	[illegible]	[illegible]37.2–139.1
1[illegible]	[illegible]	[illegible]: ohne Bogen 139.2–141.1, vgl. aber Ob II
[illegible]	[illegible]	**B**: Bogen
[illegible]	[illegible]	Staccatopunkte in **B**, nicht in **A**
[illegible]–6		**A/B**: ohne Staccatopunkte
[illegible], Cor 1		**B**: jeweils *f*
15[illegible]	[illegible] I 1–6	**A/B**: ohne Staccatopunkte
150	Clt II 1–6	Staccatopunkte in **B**, nicht in **A**
155	Fg I 2	**B**: Bogen zu 156.1
157	Tr 1	**B**: *f*
168	Fg I 1	**B**: Bogen zu 169.1
169	Cor I 1	**B**: *f*
170	Tr, Timp 2	**B**: jeweils *f*
172/174	Clt I 1–6	Staccatopunkte in **B**, nicht in **A**
189	Fg I 1–3	**B**: Bogen fehlt
190	Timp 2	**B**: *f*
200	Clt II 1–4	**B**: Bogen
204	Fg I 2	**B**: Bogen zu 205.1
206	Cor 1–6	**A**: ohne Staccatopunkte, **B**: mit Staccatopunkten
206/210	Tr 2	**B**: jeweils *f*
212	Clt I 2–4	**B**: Bogen
212	Fg II 3	**B**: Bogen zu 213.1
216	Vc 4–5	**B**: Staccatopunkte
232	Trb III 2	**B**: *ff* bereits 232.1
234	Cor II 1	**B**: Akzent fehlt
240	Cb 1–2	**B**: Akzente fehlen
246	Fg I 2–3	**B**: Bogen
247	Ob II 1	**B**: Bogen zu 248.1
249	Ob II 1	**B**: Bogen zu 250.1

Sequenz

3. Dies irae

1	Fg 2	**A**: [illegible]
2	Fg I 1–2	[illegible]
2	Fg II 1–2	Sta[illegible]
3–4	Fg	[illegible] ohne [illegible] Staccati
3/5	Timp 1–[illegible]	[illegible] **B**, nicht in **A**
13–14	Fg	[illegible]–1[illegible], in **B** mit Staccati
14–15	Ob[illegible]	
		[illegible] jeweils ohne, in **B** mit
14–1[illegible]	[illegible]	S[illegible]
15	[illegible]	V[illegible] 15.2 ohne Staccatopunkte
		[illegible]punkte nur in **B**, nicht in **A**; [illegible] 15.1
15.	[illegible]	[illegible].3–16.2 in **A** ohne, in **B** mit Staccati
		[illegible] **A** jeweils ohne, in **B** mit Staccati
		16.2–17.2 in **A** jeweils ohne, in **B** mit Staccati
		A/B: 16.2–17.2 ohne Staccatopunkte
	[illegible] 1–2	in **A** ohne, in **B** mit Staccati
	Fg II 3–6	**B**: jeweils mit Staccatopunkten
	Ob I	**A/B**: 26.2–27.2 ohne Staccatopunkte
[illegible]7	Ob II, Clt, Cor	26.2–27.2 in **A** jeweils ohne, in **B** mit Staccati
27	Tr, Timp 1–2	in **A** jeweils ohne, in **B** mit Staccati
28–29	Ob I	**A/B**: 28.2–29.1 ohne Staccatopunkte
28–29	Ob II, Clt, Cor	28.2–29.1 in **A** jeweils ohne, in **B** mit Staccati
29	Tr II, Timp 1	in **A** ohne, in **B** mit Staccatopunkt
33	Cor I 1	**B**: *ff*
33–35	Trb	**A**: 33.1–35.2 jeweils ohne Akzente, **B**: mit Akzenten
37/41	Timp 1	**B**: jeweils *ff*
56	Fg I 3–4	Bogen mit Staccatopunkten in **B**, nicht in **A**
59	Ob I 1	**B**: *p* fehlt
59	Fg I 2–3	**B**: Bogen
60	Ob II, Fg II 2–3	Bogen mit Staccatopunkten in **B**, nicht in **A**
60	Fg I 3–4	Bogen mit Staccatopunkten in **B**, nicht in **A**
65–66	Fg I	**B**: 65.1–66.1 Bogen
68/70/80	Fg, Cor I 3–4	Bogen mit Staccatopunkten jeweils in **B**, nicht in **A**
72	Fg II 3–4	Bogen mit Staccatopunkten in **B**, nicht in **A**

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

80	Ob I 3–4	Bogen mit Staccatopunkten in **B**, nicht in **A**
90	Va 1–8	**A**: Achtelnoten, **B**: repetierte Sechzehntelnoten
99	Ob II 2	**B**: *f*
100	Cor I 2–3	**B**: Bogen
101	Ob I 2	**B**: *f*
102	Ob I 1–4	**A:** Bogen 102.2–4, **B:** Bogen 102.1–4
102	Fg I 3–4	**B**: Bogen
102	Vc 2–4	**B**: Bogen fehlt
103	Clt I 2	**B**: *f*
105	Cb 1–2, 3–4	**B**: beide Bögen fehlen
107	Cb 1–2	**B**: Bogen fehlt
108/110	Cb 1–8	**B**: Bogen fehlt jeweils
118/122	Cor I 1–2	Bogen mit Portatostrichen jeweils in **B**, nicht in **A**
122–126	Vc, Cb	**B**: Bogen 122.1–126.1
124/126	Ob I, Fg 3–4	Bogen mit Staccatopunkten jeweils in **B**, nicht in **A**
131–132	Fg	131.3–132.2 in **A** ohne, in **B** mit Staccati
133–134	Fg	133.3–134.2 in **A** ohne, in **B** mit Staccati
133	Timp 1–2	in **A** ohne, in **B** mit Staccati
135	Fg I 3–6	in **A** ohne, in **B** mit Staccati
135	Fg II, Timp 1–2	in **A** jeweils ohne, in **B** mit Staccati
137	Cb 1	**B**: irrtümlich *b* statt *as*
141/142	Fg II 2	in **A** jeweils ohne, in **B** mit Staccato
148	Clt II 1	**B**: *mf* statt *sf*
159–160	Fg	159.3–160.2 in **A** ohne, in **B** mit Staccati
161–162	Fg	161.3–162.2 in **A** ohne, in **B** mit Staccati
160–161	Ob I, Clt, Cor II	160.2–161.2 in **A** jeweils ohne, in **B** mit Staccati
160–161	Ob II	**A/B**: 160.2–161.2 ohne Staccatopunkte
161	Cor I 1–2	**B**: Portatostriche statt Staccatopunkte **A**: ohne Artikulationszeichen
161	Tr, Trb, Timp 1–2	in **A** jeweils ohne, in **B** mit Stac
162–163	Ob I, Clt, Cor	162.2–163.1 in **A** jeweils o Staccati
162–163	Ob II	**A/B**: 162.2–163.1 ob e Staccat
163	Tr, Trb, Timp 1	in **A** jeweils ob mit Staccato
168	Va 1	**A**: *p*, **B**: *p*

4. Recordare

24	Vc II 1–2	**B**
48	Fg II 1	**B**:
58	Cb 1	
92/ 93/94	Vc, Cb 3	att 4–5
108	Fg II 1	
116	C	116.1
117		
117		.2, **B**: *p* auf 117.1
119		zu 120.1
		n zu 124.3
		ogen
		: *p* fehlt
	Vc II	**B**: Bogen zu 129.1
14		**B**: Bogen
149		**B**: Bogen zu 150.1
151		**A**: *sf*, **B**: *p sf*
151		**B**: Decrescendogabel
153	Fg I 1	**B**: *p*
153–154	Va I/II	**B**: Bogen 153.1–154.1 fehlt jeweils

5. Confutatis

20	Vl I 6	**B**: Haltebogen zu 21.1 fehlt
28	Fg II 1	**A**: *fp*, **B**: *ff*
48	Vl II 2	**B**: Decrescendogabel fehlt

6. Lacrimosa

5	Vc 1	**B**: Haltebogen zu 6.1
8	Cb 1–3	**B**: *cresc.*
12	Vc 1–2	**B**: Bogen
17	Va solo 9	**A, B**: irrtümlich *d'* statt *des'* (vgl. **C**)
31	Va solo 2–6	**B**: Bogen bereits ab 31.1
33	Vc	**B**: Haltebogen zu 34.1
34	Fg 1	*cresc.* nur in **B**, nicht in **A**
37	Timp 1	**B**: *pp* fehlt
42	Vc 2	**A/B**: ohne Staccatopunkt
42	Cb 2	Staccatopunkt nur in **B**, nicht in **A**
46–47	Va solo	**B**: Bogen 46.2–47.1
55	Cor I 2–4	**A/B**: ohne Staccatopunkte
55	Cor II 2–4	Staccatopunkt nur in **B**, ni
58	Fg 1	**B**: *f*
69	Va solo	**A**: Bogen 69.1–6, **B**:
70	Va solo	**A**: Bogen 70.1–6

Offertorium

7. Domine Jesu Christe

7	Vl II 1–8	**A** cat
7	Va 1–8	ur in **A**
17	Va 1–2	en
23	Fg II 1	
23	Cor I 2	
24	Vl II	**B**:
31	Co	*ff*
31		at nur in **B**, nicht in **A**
31		accatopunkte
35		: ohne Bogen
39		
	43	ogen 42.2–43.3 statt 42.2–44.1
		Bogen 44.1–46.1 statt 44.2–46.1
		B: Bogen zu 48.1

ae

	II,	
		B: Taktangabe ¢ (4/4-Takt)
7	or I/II	**B**: irrtümlich „in As"
	Vl I 4	**B**: Haltebogen zu 81.1
	Ob 1–2	**B**: Bogen
	91 Fg I 1–2	**B**: jeweils Bogen
1	Ob I 2	**B**: *f*
93	Ob II 1	**B**: *f*
93	Clt II 2	**B**: *f*
101	Clt II, Cor I 2	**B**: *f*
105	Trb III 2	**B**: *f*
106	Ob I 2	**B**: Haltebogen zu 107.1
108	Cor II 1	**B**: *f*
109	Tr 2	**B**: *f* statt *ff*

9. Hostias

1	Ob, Fg, Cor I	**B**: *Andante* statt *Andante con moto*
29	Vl I 3	**B**: Bogen zu 30.1
44	Cor II 2–3	**B**: Bogen fehlt
44–48	Fg I	**B**: Bogen 44.3–48.1 statt Bögen 44.3–46.2 und 47.1–48.1
52	Fg I 3	**B**: Bogen erst ab 53.1

10. Quam olim Abrahae

1	Ob, Clt, Fg, Cor	**B**: Taktangabe ¢ (4/4-Takt)
6	Ob 1–2	**B**: Bogen
21	Clt II 1–2	**B**: Bogen
23	Cor I 1	**B**: *f*
27	Ob II 1–2	**B**: Bogen

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

30	Ob II 2	**B**: Bogen zu 31.1
31	Ob II 2	**B**: Bogen zu 32.1
33	Fg, Cor I, Trb III 2	**B**: jeweils *f*
36	Ob 3	**B**: *f*
36	Fg II 1–2	**B**: Bogen
37	Clt 2	**B**: *f*
38	Clt 1–8	**B**: Bogen
43	Ob II 1–2	**B**: Bogen
46	Clt I 2	**B**: *f*
46	Clt II 3	**B**: *f*
49	Ob 1	**B**: Bogen zu 50.1
51	Cor II 1	**B**: *f*
53/55	Clt 4–5	**B**: jeweils Bogen
57	Ob II, Timp 2	**B**: jeweils *f*
57	Clt 2	**B**: Bogen zu 58.1
58	Cor II 2	**B**: *f*
62	Clt 3	**B**: *f*
63	Timp 1	**B**: *f*
63/ 65/67	Clt I 4–5	**B**: jeweils Bogen
72	Cor II, Trb II/III 2	**B**: jeweils *f*
77	Clt II 1–4	**B**: Bogen
77	Trb I 2	**B**: *f*
79	Ob II 1–4	**B**: Bogen
79	Tr I, Timp 2	**B**: jeweils *f*
80	Tr II 1	**B**: *f*
83	Fg II 4	**B**: Auflösungszeichen fehlt
83	Trb III 1	**B**: *f*
95	Ob II 2	**B**: Bogen zu 96.4
99	Tr, Timp 2	**B**: jeweils *f*
100	Cor II 1	**B**: *f*
105	Tr II 2	**B**: *f*
105	Trb I 1	**B**: *f*
106	Cor II 1	**B**: Bogen zu 107.1
108	Clt 3	**B**: *f*
110	Fg 1–2	**B**: Bogen
111/ 115/120	Timp 2	**B**: jeweils *f*
112	Fg 1–2	**B**: Bogen
116	Cor II 1	**B**: *f*
116	Ob II 2	**B**: Bogen zu 117.4
120	Cor I, Tr I 2	**B**: *ff*
123	Tr II 2	**B**: *ff*

Sanctus

11. Sanctus

18	Trb III 2	**B**:
23	Clt II 1–2	
53	Vc 1	
59	Cor I 1–2	
59	Ob I 1	
61	Vc 1	
66	Ob	atopunkten
67	Fg I	
67		68.1
72–		, 73.1–2, 73.4–5, 74.2–3 je-
		gen
		gen
		f
		B: *f*
		B: *f*
		B: c^2

12. Benedictus

9	Vc 1–2	**B**: Bogen
20	Vc 1	**B**: Bogen zu 21.1
21	Ob II 1–4	**B**: Crescendo- und Decrescendogabel fehlen
29	Ob I 2	**B**: *p*
29–30	Ob I	**A**: Bogen 29.2–4, **B**: Bogen 29.2–30.1
31	Fg II 1–3	**B**: Crescendogabel
32–33	Fg I	**B**: 32.2–33.2 Crescendogabel
37	Fg, Cor II 2	**B**: jeweils *p*
49	Cor 3	**B**: *p*
50	Fg I 1	**B**: Crescendogabel bis 51.1
51	Clt 3	**B**: *p*
53–54	Va	**B**: Crescendogabel 53.2–54.1 fehlt
54–55	Clt II	**A:** Bogen 54.1–2, **B**: Bogen 54.1–55.1
56	Va 2–3	**B**: Decrescendogabel fehlt
57	Cor I 1	**B**: *p*
64	Fg 1	**B**: jeweils *f*
67	Cor I 2	Akzent nur in **B**, nicht
67	Cor II 2	**A/B**: ohne Akzent
68	Fg II 2	**B**: *p* fehlt
73–75	Ob II	**B**: 73.1–75.1
73–75	Fg I	**B**: Bogen 73.
74	Clt I 1–2	**B**: Decre
75	Vl I 1	**B**: De
75	Vl II, Vc 1	**B**:
75	Vl II 3	
75	Va 3	
75	Cb	
76	Vc 1	*pp* auf 76.1

Agnus D

13. A

2		1–2 mit Staccatopunkten
		jeweils Bogen mit Staccatopunkten
11		Bögen 11.2–8 und 12.1–2 statt Bogen 11.2–12.2
		A: Bogen 25.1–3, **B**: Bogen 25.1–4
		B: Bogen bereits ab 29.2
		B: Auflösungszeichen
		II 1 **B**: Bogen bis 32.1
		Vl II **B**: Bögen 35.3–36.1 und 36.1–37.1 fehlen
		Clt II 1–3 **B**: Bogen
		Fg I **A**: Bogen 44.1–4, **B**: Bogen 44.2–4
46	Ob II 1–2	**B**: Bogen
48	Cb 1	**B**: Bogen zu 49.1
60	Ob II, Clt II	**B**: Bogen 60.1–3 statt 2–3
60	Fg I 2–3	**B**: Bogen fehlt
61	Clt II, Fg II 3	**A/B**: jeweils mit Staccatopunkt

Communio

14. Lux aeterna

1	Bläser, Timp	**B**: *Andante tranquillo* statt *Andante*
1	Ob, Fg, Cor, Trb I/III, Timp	**B**: Taktangabe ¢ (4/4-Takt)
1	Cor I 1–2	**B**: Bogen fehlt
3	Trb I 1	**B**: Crescendogabel bereits 2.1
17	Cb 1	**B**: Bogen zu 18.1
20	Ob I 3–4	**B**: Bogen
45	Cor I 1	**B**: Crescendogabel
46	Cor I 1	**B**: Decrescendogabel

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