

Franz Lachner

(b. Rain am Lech, 2 April 1803 - d. Munich, 20 January 1890)

Suite No., 3 Op. 122, F minor

1864

Preface

Franz Lachner came from a prodigiously musical family where all progeny, both male and female, were organists. Their father, Anton Lachner (1756-1820), was a horologist and played the organ and violin; Franz played the organ, violin, cello, horn and double bass.¹ His first teacher was his father but he later studied with Caspar Ett, Simon Sechter (1788-1867 who taught Brahms's teacher, Eduard Marxsen, and Anton Bruckner) and Abbé Maximilian Stadler (1748-1833, a friend of Mozart, Haydn, Beethoven and Schubert). In 1823 he won a competition to become the organist at the Evangelische Kirche in Vienna.² Whilst in Vienna he became friends with and drinking companion³ of Schubert and his circle;⁴ he also met Beethoven through the piano factory of Anton Streicher.⁵ Lachner held other important posts in Vienna, becoming first assistant conductor at the prestigious Kärntertheater, then principal conductor in 1829. In 1834 he went to Mannheim for two years as Kapellmeister, then in 1836 to the court opera in Munich where he remained for thirty years. He was also the director and leader of the Musikalischen Akademie and director of music at the Königliche Vokalkapelle there.⁶ In 1864 he was supplanted by Hans von Bülow at Wagner's request and retired in 1868. He was fêted during his life being awarded a Ph.D. from the University of Munich in 1863 and Freeman of the City in 1883. Josef Rheinberger (1839-1901) was one of his pupils.⁷ All this gives a picture of a man who frequented the highest musical circles and who was thoroughly trained in his art. His own output consisted of 8 symphonies (1828? -1855?), 7 large orchestral suites (1861-1881), 4 operas, organ music, songs, church music, string quartets and chamber music for various ensembles.

As a person he was generous, recommending Wagner for the Royal Maximilian Order in 1864 and then successfully in 1873.⁸ The oft related comments about him by Wagner 'ein vollständiger Esel und Lump zugleich sein'⁹ (a complete ass and scoundrel) are contradicted in recently published letters showing Wagner as sufficiently intimate to invite himself to lunch, calling Lachner 'Hochgeehrtester Freund!' (most honoured Friend).¹⁰ It is mostly in Cosima's diaries that disrespect is seen, where he is mocked for writing Suites and not keeping strict *tempi*.¹¹ Wagner was keen that Hans von Bülow conduct his *Tristan und Isolde* and persuaded Ludwig to appoint Bülow as Court Kapellmeister in Munich for Special Services,¹² but it was only through Lachner's years of technical work with the orchestra that they were able to play this opera. On Lachner's retirement the poet Eduard Mörike said "my old friend Lachner is now pensioned off and with him all good music".¹³

Lachner was very famous in his day and his works were regularly performed. His experience as a string and brass player enabled him to write fluently for these instruments and his fine orchestration was noted by the contemporary critic Eduard Hanslick who said Lachner had "glänzenden technischen und formellen Vorzüge" (brilliant technical and formal qualities) and "Meisterschaft der Instrumentierung" (mastery of orchestration).¹⁴ As a composer he was melodically and harmonically conservative, but his inventiveness as an orchestrator creating rich tapestries of orchestral colour; his contrapuntal skill and his originality in handling formal structures set him apart. He had an innate dramatic sense of climax both in terms of timing and aural intensity.

Franz Lachner "was the first to awaken the sleeping suite to new life"¹⁵ as it had fallen out of favour during the Classical period even though Mozart, Haydn and Schubert wrote sets of dances. Lachner's brother Vinzenz wrote to the publisher Schott in 1863 that it was "a fortunate idea my brother

had to revisit historic forms and parade the outdated, but viable Suite in the new dress of modern orchestration.”¹⁶

The Swiss musicologist Karl Nef in his *History of the Symphony and Suite* cited Lachner as ‘[t]he first person who brought the old form [of the suite] to credit and success’¹⁷ and comments on Lachner’s parochial musical proclivities: “He was a musician of the old guard; nurtured by the Volk and drawn to the Volk, he was the perfect Suite-man [as opposed to a symphonist]. His best work was in the original dance movements, his marches were famous. Where he tried [musical] development, he flogged his motives to death. He lacked large-scale contrasts, he was not original in the pure sense. Everything he wrote was extremely musical; this and the Volk essence explains the popularity his suites had at the time.”¹⁸

Whilst Nef is right to point to the originality of the dance movements (particularly seen in the *Ball Suite*) and to the over-working of thematic material rather than expansive tonal exploration, to say Lachner lacked originality is too harsh. Yes, he relies on sequences etc and his melodies are “comfortable” rather than challenging, but his well-executed counterpoint and brilliant orchestration are original touches in what otherwise was a very domestic, parochial genre.

Suite No. 3 exhibits Lachner’s love of the Baroque (five of the six movements are in historic dance forms: Intermezzo, Ciaconne, Sarabande, Gavotte and Courante), variation form, counterpoint and kaleidoscopic orchestration. The score and a piano four-hand arrangement by Lachner were published by Schott in 1866, plates no. 18309 and 18388.¹⁹ It is dedicated to the classical scholar Otto Jahn (1813–69) who wrote a definitive biography of Mozart in 1856 which continued to be revised up to 1955.²⁰

Praeludium – Andante maestoso - F minor - p.1

As with Suite No. 1, this opening movement is a re-working of his *Praeludium in E-flat minor* for organ, 1855–6.²¹ This is in monothematic sonata form, the theme having two motifs (bar 1 – the ascending demisemiquavers from A–D, and a dotted reflexive figure). Similar to Suite 1, the whole movement is based on these two motifs. An eleven bar timpani rhythm based on motif 1 ushers in the recapitulation at E. The whole orchestra builds to a climax before the Coda at H where the timpani, now *pianissimo*, relentlessly sound the rhythm of the first motif for twelve bars, then intermittently between variants of the augmented second motif on the first violin bringing the movement to a close.

Intermezzo – Allegretto grazioso - B-flat major - p.36

This is the shortest movement and uses much smaller orchestral forces – strings, woodwind and horns. It is in sonata form. The opening introduction anticipates the first subject on the violas and cellos with its semiquaver-quaver rhythm over a dominant pedal in the horns. The first subject proper begins on the first violins just before the double bar with a counter melody in the violas. The second subject is heard on the oboes/bassoons/first violins at A with the rhythm of the first subject on the lower strings. The development is in B-flat minor and plays with both themes, the second appearing at B+2 in imitation between first clarinet/bassoon and violas. The recapitulation is at E.

Ciaconne – Andante – D minor - p.54

This is the longest movement and exhibits Lachner’s love of variation form. The ground bass has an eight-bar structure of a descending chromatic tetrachord (traditionally used in laments) plus a cadential figure. This is played on first bassoon/cello but is, unusually, harmonised (violas/second cello/double bass). It is then inverted in the bassoon/violas with the cadential figure augmented to conclude on the dominant. Both versions appear in all variations except A and B. There are sixteen variations indicated by rehearsal letters A–P (with O indicated by the tempo mark *Un poco mosso*).

Some variations use skeleton forms of the theme positioned in different places within the bar, for example at the beginning of each second bar in variation D; the last and first semiquavers in variation F; the last semiquaver pair in the first violin in variation L, whilst the inverted theme presents on the first beat of each bar in variation “O”. Variation G turns the two themes around presenting first the inverted form. Other variations such as I and K use solo instruments introducing fantasia elements against the ground. In variation M Lachner builds triads on the ground over sustained chords. The final variation is a Coda.

Sarabande – Allegretto – F minor - p.94

The movement is a monothematic sonata form utilising three motifs from the main thematic idea: the ascending semiquaver run, duplet quavers (bar 2) and the dotted rhythm of bar 8. The development commences at letter F in the tonic major. It has dedicated sections in third relations: F, D-flat, E and A-flat majors. Curiously section H repeats the music of section G with altered orchestration before the recapitulation at letter I.

Gavotte – Allegro non troppo – A-flat major - p.145

The Gavotte is in ternary form and opens over a double tonic-dominant pedal in the cellos/timpani. This becomes a dominant pedal at bar 11 before resuming at bar 26. The central section starts at letter A in G-sharp minor. At letter C the A section returns with varied orchestration.

Courante Finale – Allegro vivace – F minor - p.163

This is a Finale rather than a Courante as it is in simple duple not the dance triple time; it commences with a short Introduction on full orchestra, *fortissimo*, before the theme (a diminution of bars 1-2) is played on first violins with lower string accompaniment. The overall structure resembles a sonata rondo but with a repeating first episode showing Lachner’s originality with form, not only in title but in structure and certainly with the variety of his orchestration:

Letter		bar 10	A	B		C	G - 1	H	I - 1	I	M
page	165	166	169	172	174	176	183	186	189	190	196
Thematic section	Intro	A	Episode 1	B	A	DEV.	RECAP. A	Episode 1	B	A	Coda

Dr. Fiona Jane Schopf, 2019

¹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel: Bärenreiter, 2003), Vol. 10, 978. Hereafter *MGG*.

² *Ibid.*

³ Brian Newbould *Schubert, the Music and the Man* (London, Victor Gollancz, 1997), p. 17.

⁴ There were only two musicians in Schubert’s circle, Anselm Hüttenbrenner and Franz Lachner. See Ursula von Rauchhaupt (Ed.) *The Symphony* (London: Thames and Hudson, 1972), 146.

⁵ *MGG*, 978.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Stanley Sadie (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980). Vol. 10, 349. Hereafter *New Grove*.

⁹ Richard Wagner *Sämtliche Briefe*, (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1989), Vol. 6, 122.

¹⁰ Robert Münster “Das persönliche Verhältnis Wagner – Lachner im Spiegel ihrer Briefe” in Stephan Hörner and

Hartmut Schick (Eds.) *Franz Lachner und seine Brüder* (Tutzing: Hans Schneider, 2006), 426.

¹¹ Martin Gregor-Dellin and Dietrich Mack (Eds.) *Cosima Wagner Diaries* Trans. Skelton, (London: Collins Vol 1 1978, Vol. 2 1980) Vol. 1, 79 and Vol. 2, 240 *inter alia*.

¹² Alan Walker *Hans von Bülow A Life and Times* (Oxford: OUP, 2010), 135.

¹³ "ist mein alter Freund Lachner pensioniert worden und mit ihm alle gute Musick" Ibid, 42.

¹⁴ Quoted in Wolfram Steinbeck "Lachner und die Symphonie" in Hörner und Schick, 143.

¹⁵ "Lachner war der erste, der mit Glück und Geschick die schlafengegangene Suite zu neuem Leben erweckte." Spemanns *Das Goldenes Buch der Musik*, (Berlin & Stuttgart: Spemann Verlag, 1900), 511.

¹⁶ "ein glücklicher Gedanke meines Bruders, in die Formen der Vergangenheit zurückzugreifen und die veraltete, aber lebensfähige Suite im Kleide der neuen Instrumentations-Kunst vorzuführen" Hörner und Schick, 145.

¹⁷ "Der erste, der die alte Form wieder zu Ansehen und Erfolg, war Franz Lachner." Karl Nef *Geschichte der Sinfonie und Suite* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1921) reprinted in Forgotten Books, 2017, 259.

¹⁸ "Er war ein Musiker von altem Schrot und Korn; aus dem Volk hervorgewachsen und zum Volk hinneigend, wurde er der rechte Suitenmann. Sein Bestes gibt er in den eigentlichen Tänzen, berühmt waren seine Märsche. Wo er größere Entwicklung versucht, hetzt seine Motive zu Tode. Auch fehlen ihm Kontraste im Großen und im eigentlichen Sinn originell ist er nicht. Rein musikalisch formt er alles vortrefflich; dieser Umstand und der volkstümliche Kern erklären die Beliebtheit, die seine Suiten zu ihrer Zeit genossen." Ibid.

¹⁹ Stephan Hörner, Hartmut Schick (Eds.), *Franz Lachner und Seine Brüder* (Tutzing: Hans Schneider, 2006), 157.

²⁰ *The New Grove*, Vol. 9, 464.

²¹ Hörner und Schick, 157.

For performance material please contact *Schott*, Mainz.

Franz Lachner

(geb. Rain am Lech, 2. April 1803 - gest. München, 20. Januar 1890)

Suite Nr. 3 op. 122 f-Moll

1864

Franz Lachner entstammte einer sehr musikalischen Familie, in der alle Nachkommen - männlich wie weiblich - Organisten waren. Sein Vater Anton Lachner (1756-1820) arbeitete als Uhrmacher, spielte Orgel und Violine. Franz selbst erlernte Orgel, Violine, Violoncello, Horn und Kontrabass.¹ Zunächst unterrichtete ihn sein Vater, später studierte er bei Caspar Etat, Simon Sechster (1788-1867; er unterrichtete Brahms' Lehrer Eduard Marxsen sowie Anton Bruckner) und Abbé Maximilian Stadler (1748-1833; er war ein Freund von Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert). 1823 gewann Lachner einen Wettbewerb um eine Anstellung als Organist an der Evangelischen Kirche in Wien.² In dieser Stadt wurde er Freund und Zechkumpan³ von Schubert und seinem Umkreis.⁴ Beethoven lernte er durch den Klavierfabrikanten Andreas Streicher kennen.⁵ Lachner bekleidete wichtige Posten in Wien: zunächst den des Vizekapellmeisters am namhaften Kärntnertheater, 1829 folgte seine Ernennung zum ersten Kapellmeister. 1834 zog er für zwei Jahre nach Mannheim, wo er als Kapellmeister wirkte; 1836 ging er an die Hofoper in München und blieb dort für 30 Jahre. Zudem wirkte er als Leiter der Musikalischen Akademie und Dirigent der Königlichen Vokalkapelle.⁶ 1864 verdrängte ihn Hans von Bülow auf Wagners Veranlassung, 1868 schickte man ihn in den Ruhestand. Die Universität München ernannte ihn 1863 zum Ehrendoktor, 1883 wurde er Ehrenbürger der Stadt. Zu seinen Schülern zählte Joseph Rheinberger (1839-1901).⁷ All dies ergibt das Bild eines Mannes, der in den höchsten musikalischen Kreisen verkehrte und der in seiner Kunst durch und durch

geschult war. Sein Werk umfasst acht Symphonien (1828?-1855?), sieben große Orchestersuiten (1861-1881), vier Opern, Orgelmusik, Lieder, Kirchenmusik, Streichquartette sowie Kammermusik für unterschiedliche Besetzungen.

Als Mensch war er großzügig - so schlug er etwa Wagner 1864 für den Königlichen Maximilians-Orden vor, der diesem schließlich im Jahre 1873 zuerkannt wurde.⁸ Kürzlich veröffentlichte Briefe widersprechen dem oft zitierten Ausspruch Wagners, Lachner sei „ein vollständiger Esel und zugleich Lump“.⁹ Dort nämlich zeigt sich Wagner freundlich und durchaus mit ihm vertraut; er lud ihn zum Mittagessen ein und nannte Lachner „Hochgeehrtester Freund!“.¹⁰ Andererseits zeugen die Tagebücher Cosimas von Missachtung, in ihnen wird er für die Komposition der Suiten und die Nichteinhaltung strikter Tempi verspottet.¹¹ Wagner war begeistert, dass Hans von Bülow *Tristan und Isolde* dirigierte und überredete Ludwig II., von Bülow als Hofkapellmeister für besondere Aufgaben¹² zu ernennen; es lag jedoch an Lachners technischer Arbeit mit dem Orchester, dass es diese Oper überhaupt spielen konnte. Zu Lachners Ruhestand schrieb der Dichter Eduard Mörike: „Mein alter Freund Lachner [ist] pensioniert worden und mit ihm alle gute Musick.“¹³

Zu seiner Zeit war Lachner berühmt, und seine Werke wurden regelmäßig aufgeführt. Seine Erfahrung als Streicher und Blechbläser ermöglichten ihm, flüssig für diese Instrumente zu schreiben, und seine ausgezeichnete Orchestrierung wurde vom zeitgenössischen Kritiker Eduard Hanslick bemerkt, der schrieb, Lachner verfüge über „glänzende technische und formelle Vorzüge“ und eine „Meisterschaft [in] der Instrumentierung.“¹⁴ Er galt als melodisch und harmonisch konservativer Komponist, doch mit seinem Ideenreichtum als Instrumentator schuf er üppige orchestrale Farben; seine kontrapunktischen Fähigkeiten und seine Originalität im Umgang mit formalen Strukturen hoben ihn von seinen Kollegen ab. Er besaß ein angeborenes Gespür für dramatische Höhepunkte, insbesondere hinsichtlich des Timings und der Intensität des Höreindrucks. „Lachner war der erste, der mit Glück und Geschick die schlafengegangene Suite zu neuem Leben erweckte“¹⁵, nachdem sie während der Periode der Wiener Klassik aus der Mode gekommen war, obgleich Mozart, Haydn und Schubert Tanzsuiten geschrieben haben. Lachners Bruder Vinzent schrieb dem Verleger Schott 1863, es war „ein glücklicher Gedanke meines Bruders, in die Formen der Vergangenheit zurückzugreifen und die veraltete, aber lebensfähige Suite im Kleide der neuen Instrumentations-Kunst vorzuführen.“¹⁶

In seiner Geschichte der *Symphonie und Suite* nannte der Schweizer Musikwissenschaftler Karl Nef Lachner als „de[n] erste[n], der die alte Form wieder zu Ansehen und Erfolg brachte“,¹⁷ und kommentierte Lachners beschränkte musikalische Neigungen: „Er war ein Musiker von altem Schrot und Korn; aus dem Volk hervorgewachsen und zum Volk hinneigend, wurde er der rechte Suitenmann. Sein Bestes gibt er in den eigentlichen Tänzen, berühmt waren seine Märsche. Wo er größere Entwicklung versucht, hetzt er seine Motive zu Tode. Auch fehlen ihm Kontraste im Großen und im eigentlichen Sinn originell ist er nicht, rein musikalisch formt er alles vortrefflich; dieser Umstand und der volkstümliche Kern erklären die Beliebtheit, die seine Suiten zu ihrer Zeit genossen.“¹⁸

Nef kommt direkt auf die Originalität der Tanzsätze zu sprechen (wie sie besonders in der *Ball Suite* gehört werden kann), ebenso darauf, dass Lachner längere Sätze mit thematischem Material regelrecht überfrachtet, statt den tonalen Rahmen ausgiebig zu erkunden. Zu streng ist jedoch die Aussage, Lachner mangle es an Einfallsreichtum. Es stimmt, dass er auf Sequenzen und ähnliches vertraut und seine Melodien „gefällig“ statt anspruchsvoll sind, doch seine wohl ausgeklügelten Kontrapunkte und brillanten Orchestrationen geben diesem domestizierten und beschränkten Genre neue kreative Ansätze.

Die Suite Nr. 3 stellt Lachners Vorliebe für barocke Formen zur Schau (fünf der sechs Sätze stehen in historischen Tanzformen: Intermezzo, Ciaconne, Sarabande, Gavotte und Courante), für

Variationsform, Kontrapunkt und kaleidoskopische Orchestration. Die Partitur und das vierhändige Klavierarrangement von Lachner selbst wurden 1866 bei Schott mit den Plattennummern 18309 und 18388 verlegt.¹⁹ Gewidmet wurde die Suite dem Altphilologen Otto Jahn (1813-69), der 1856 eine maßgebliche Biographie über Mozart schrieb, deren Revisionen bis 1955 fortgesetzt wurden.²⁰

Präludium – Andante maestoso – f-Moll - p.1

So wie es auch bei der ersten Suite der Fall ist, ist dieser Satz eine Überarbeitung seines Präludiums es-Moll für Orgel aus dem Jahr 1855-6.²¹ Formal handelt es sich um eine monothematische Sonate mit zwei Motiven (Takt 1 – die aufsteigenden Zweiunddreißigstesnoten von Studienzeichen A bis D und eine punktierte rückwärtsgewandte Figur). Wie auch in der Suite Nr. 1 basiert der ganze Satz auf diesen beiden Motiven. Ein sich aus dem ersten Motiv ableitender elftaktiger Paukenrhythmus leitet in die Reprise bei Studienzeichen E. Das gesamte Orchester steigert sich zu einem Höhepunkt vor Beginn der Coda bei H, wo die Pauken, nun im Pianissimo, 12 Takte lang unermüdlich den Rhythmus des ersten Motivs spielen und dann zwischen verschiedenen Variationen des erweiterten zweiten Motivs in den ersten Violinen den Satz beenden.

Intermezzo – Allegretto grazioso – B-Dur - p.36

Zeitlich gesehen ist das Intermezzo der kürzeste Satz, er benötigt eine wesentlich kleinere Besetzung – lediglich Streicher, Holzbläser und Hörner – und steht in der Sonatenhauptsatzform. Die eröffnende Einleitung nimmt das erste Thema in den Bratschen und Celli vorweg, mit einem Sechzehntel-Achtel-Rhythmus über einem dominantischen Orgelpunkt in den Hörnern. Ordnungsgemäß beginnt das Hauptthema in den ersten Geigen direkt vor dem Doppelstrich mit einer Gegenstimme in den Bratschen. Das zweite Thema kann in den Oboen, Fagotten und ersten Violinen bei A gehört werden, während gleichzeitig der Rhythmus des ersten Themas in den tiefen Streichern erklingt. Die Durchführung steht in b-Moll und verarbeitet beide Themen, wobei das zweite bei B+2 in Imitation zwischen erster Klarinette, erstem Fagott und den Bratschen in Erscheinung tritt. Die Reprise beginnt bei E.

Ciacconne – Andante – d-Moll - p.54

Dieser Satz ist der längste und zeigt Lachners Vorliebe für Variationsformen. Der zugrundeliegende Bass besitzt die achttaktige Struktur eines absteigenden chromatischen Tetrachords (wie er traditionell in Lamenti verwendet wird) inklusive einer kadenzierenden Figur. Diese wird von den ersten Fagotten und Celli gespielt, jedoch unüblicherweise harmonisiert (Bratschen, zweite Celli, Kontrabass). Später kehrt Lachner dies in den Fagotten und Bratschen um, wobei er die kadenzierende Figur erweitert, um auf der Dominante zu schließen. Beide Figuren erscheinen in allen Variationen ausgenommen A und B. Die Studienziffern A-P (wobei O durch die Tempobezeichnung *Un poco mosso* angezeigt wird) bezeichnen sechzehn Variationen.

Einige Variationen benutzen Skelettformen des Themas, welche an unterschiedlichen Orten innerhalb des Taktes positioniert werden, beispielsweise zu Beginn jedes zweiten Takts in Variation D; auf die letzte und erste Sechzehntel in Variation F; oder auf das letzte Sechzehntelpaar in den ersten Violinen in Variation L, während das umgekehrte Thema auf den ersten Schlag jedes Takts in Variation „O“ präsentiert wird. Variation G vertauscht die zwei Themen und stellt das erste in umgekehrter Form dar. Andere Variationen so wie I und K verwenden Soloinstrumente, um Fantasieelemente gegen die Grundstruktur ankämpfen zu lassen. Lachner bildet in Variation M Dreiklänge auf der Bassstruktur über gehaltenen Akkorden. Die letzte Variation stellt zugleich die Coda dar.

Sarabande – Allegretto – f-Moll - p.194

Diese monothematische Sonatenform verwendet drei Motive eines Hauptthemas: einen aufsteigenden Sechzehntelnotenlauf, Duolen-Achtel (Takt 2) und den punktierten Rhythmus von Takt 8. Die Durchführung beginnt bei Studienzeichen F in der Dur-Tonika. Es gibt Abschnitte in harmonischen Beziehungen dritten Grades: F, Des, E und As. Seltsamerweise wiederholt Abschnitt H die Musik von Abschnitt G mit veränderter Orchestration, bevor die Reprise bei I einsetzt.

Gavotte – Allegro non troppo – As-Dur - p.145

Die Gavotte steht in dreiteiliger Form und öffnet über einem doppelten Tonika-Dominant-Orgelpunkt in den Celli und Pauken. Daraus entsteht ein Dominant-Orgelton in Takt 11, bevor die Musik in Takt 26 den ursprünglichen Orgelpunkt wiederaufnimmt. Der zweite Formteil beginnt bei Studienzeichen A in gis-Moll. Bei Studienzeichen C kehrt der Abschnitt A mit variiertes Orchestration wieder.

Gourante Finale – Allegro vivace – f-Moll - p.163

Dieser Satz hat mehr mit einem Finale als mit einer Courante zu tun, da er in einfachem Zweierzeitmaß statt in einem tänzerischen Dreiermaß geschrieben steht; er beginnt mit einer voll orchestrierten kurzen Einleitung im Fortissimo, bevor das Thema (eine Reduktion der Takte 1-2) in den ersten Violinen gespielt wird, das die tiefen Streicher begleiten. Die Gesamtstruktur ähnelt einem Sonatenrondo, jedoch mit wiederkehrender ersten Episode, was Lachners Originalität der Form zeigt: nicht allein im Titel, sondern auch in der Struktur und sicherlich in der Vielseitigkeit seiner Orchestration:

Ziffer		Takt 10	A	B		C	G - 1	H	I - 1	I	M
Seite	165	166	169	172	174	176	183	186	189	190	196
Thematische Sektion	Intro	A	Episode 1	B	A	Durchführung	Reprise A	Episode 1	B	A	Coda

Übersetzung: Oliver Fränke

¹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Kassel: Bärenreiter, 2003), Bd. 10, S. 978. (hiernach abgekürzt als MGG)

² Ebenda

³ Newbould, Brian: Schubert, the Music and the Man (London, Victor Gollancz, 1997), S. 17.

⁴ In Schuberts Umkreis gab es nur zwei Musiker: Anselm Hüttenbrenner und Franz Lachner. Siehe: Rauchhaupt, Ursula von (Ed.): Thy Symphony (London: Thames and Hudson, 1972), S. 146.

⁵ MGG, S. 978.

⁶ Ebenda

⁷ Ebenda

⁸ Sadie, Stanley (Ed.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians (London: Macmillan, 1980), Bd. 10, S. 349 (hiernach New Grove).

⁹ Wagner, Richard: Sämtliche Briefe (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik), 1989, Bd. 6, S. 122.

¹⁰ Münster, Robert: "Das persönliche Verhältnis Wagner – Lachner im Spiegel ihrer Briefe" in Stephan Hörner und Hartmut Schick (Ed.) Franz Lachner und seine Brüder (Tutzing: Hans Schneider, 2006), S. 426.

¹¹ Gregor-Dellinand, Martin, Mack, Dietrich (Ed.): Cosima Wagner Diaries Trans. Skelton, (London: Collins Bd. 1 1978, Bd. 2 1980) Bd. 1, 79 und Bd. 2, 240 inter alia.

Walker, Alan: Hans von Bülow: A Life and Times (Oxford: OUP, 2010), S. 135.

¹³ Ebenda, S. 42.

¹⁴ Hörner und Schick, S. 143.

¹⁵ Spemanns Das Goldenes Buch der Musik, (Berlin & Stuttgart: Spemann Verlag, 1900), S. 511.

¹⁶ Hörner und Schick, S. 145.

¹⁷ Karl Nef: Geschichte der Sinfonie und Suite (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1921) nachgedruckt in: *Forgotten Books*, ²⁰ 17, S. 259.

¹⁸ Ebenda

¹⁹ Stephan Hörner, Hartmut Schick (Ed.), *Franz Lachner und seine Brüder* (Tutzing: Hans Schneider, 2006), S. 157.

²⁰ *The New Grove*, Bd 9, S. 464.

²¹ Hörner und Schick, S. 157.

Aufführungsmaterial ist von *Schott*, Mainz, zu beziehen.