

Jan Dismas

# ZELENKA

---

## Missa Gratias agimus tibi

ZWV 13

Soli (SSAATB), Coro (SATB)  
2 Flauti, 2 Oboi, 4 Trombe (o 2 Trombe), Timpani  
2 Violini, Viola e Basso continuo

Erstausgabe / First edition

herausgegeben von / edited by  
Thomas Kohlhase

Partitur / Full score



---

Carus 40.644

# INHALTSÜBERSICHT

Vorwort . . . . .	V
-------------------	---

## KYRIE

1. Kyrie (Tutti*, Soli**: C/A) . . . . .	1
Allegro, D-Dur, 4/4-Takt, 90 Takte	

## GLORIA

2. Gloria in excelsis Deo (Tutti) . . . . .	19
Allegro, D-Dur, 4/4-Takt, 36 Takte	
3. Laudamus te (Soli: CAT/B; Flauti, Oboi, Streicher und Continuo) . . . . .	28
Vivace, A-Dur, 2/4-Takt, 179 Takte	
4. Qui tollis peccata mundi (Tutti, Soli: S/T, S/A) . . . . .	41
Vivace, D-Dur, 4/4-Takt, 19 Takte	
5. Quoniam tu solus Sanctus (Solo: S; Flauti, Oboi, Streicher und Continuo) . . . . .	45
Allegro, G-Dur, 4/4-Takt, 31 Takte	
6. Cum Sancto Spiritu (Tutti senza Trombe e Timpani) . . . . .	49
Grave, D-Dur (mit Halbschluß), 3/2-Takt, 7 Takte	
7. Amen (Tutti) . . . . .	50
Allegro, D-Dur, 4/4-Takt, 32 Takte	

## CREDO

8. Credo in unum Deum (Tutti) . . . . .	56
Vivace, D-Dur, 3/4-Takt, 48 Takte	
9. Et incarnatus est (Soli: C/A/T; Continuo) . . . . .	65
Andante, h-Moll–fis-Moll, 3/2-Takt, 18 Takte	
10. Crucifixus (Solo: A; Violini I/II, Continuo) . . . . .	66
Larghetto, D-Dur, 3/2-Takt, 32 Takte	
11. Et resurrexit (Tutti, Soli: C/A/B, T/B) . . . . .	68
Allegro, D-Dur, 4/4-Takt, 52 Takte	

\* Tutti = Trombe I-IV, Timpani, Oboi I/II, Violini I/II, Viola, Coro (Canto, Alto, Tenore, Basso), Basso continuo (Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo).

\*\* Soli = Vokalsolisten; C: Canto, A: Alto, T: Tenore, B: Basso; Schrägstrich zwischen zwei bzw. drei Siglen (z.B. C/A oder C/A/T): à 2 bzw. à 3.

## SANCTUS

12. Sanctus (Tutti) . . . . .	81
Grave, 4/4-Takt – Vivace, 3/2-Takt; D-Dur, 24 Takte	
13. Benedictus (Solo: T; Flauto e Oboe soli, Continuo) . . . . .	86
Andante, G-Dur, 3/2-Takt, 57 Takte	
14. Osanna (Tutti) . . . . .	89
Allegro, D-Dur, 4/4-Takt, 21 Takte	

## AGNUS DEI

15. Agnus Dei I (Tutti) . . . . .	93
Grave, D-Dur, 4/4-Takt, 8 Takte	
16. Agnus Dei II (Soli: C/C/A/A; Flauti I/II, Violini I/II unisoni, Continuo: Organo) . . . . .	95
Andante, A-Dur, 3/4-Takt, 71 Takte	
17. Agnus Dei III et Dona nobis pacem (Tutti) . . . . .	101
Vivace – Allegro, D-Dur, 4/4-Takt, 28 Takte	

## Kritischer Bericht

I. Die Quelle . . . . .	108
II. Zur Edition . . . . .	108
III. Einzelanmerkungen . . . . .	109

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 40.644),  
Chorpartitur (Carus 40.644/05),  
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.644/19).

The following performance material is available:  
full score and organ part (Carus 40.644),  
choral score (Carus 40.644/05),  
complete orchestral material (Carus 40.644/19).

## VORWORT

Der Böhme Jan Dismas Zelenka<sup>1</sup> (1679–1745), wahrscheinlich im *Collegium Clementinum*, einem der drei Prager Jesuitengymnasien ausgebildet, kam nach einer ersten Anstellung in der Kapelle des Grafen Josef Hartig in Prag 1710 als Kontrabassist nach Dresden. Bis zu seinem Tode war er Mitglied der dortigen Hofkapelle, einem der besten Ensembles jener Zeit, zunächst als Kontrabassist, dann auch als *KirchenCompositeur*. Seit den frühen 1720er Jahren hatte er den kränkeldnen Kapellmeister Johann David Heinichen vertreten, nach dessen Tod 1729 übernahm er die kirchenmusikalischen Aufgaben insgesamt, ohne jedoch das Kapellmeisteramt zu erhalten. Nachfolger Heinichens als erster Kapellmeister wurde vielmehr Anfang der 1730er Jahre der vor allem als Opernkomponist hochberühmte Johann Adolf Hasse.— Die früheste erhaltene Komposition Zelenkas ist 1709 in Prag entstanden, sein letztes datiertes Werk trägt die Jahreszahl 1744. Etwa 150 Werke sind erhalten geblieben, die meisten liegen als autographe Konzeptpartituren in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Es handelt sich dabei um die Bestände der ehemaligen Hofkapelle, die seit 1908 von der früheren Hofkirche übernommen wurden. Dagegen sind leider nur sehr wenige originale Aufführungsmaterialien mit Werken Zelenkas überliefert.

Neben den sechs Triosonaten (die wahrscheinlich Ende 1718 sozusagen als Meisterstück seiner Kompositionsstudien bei Johann Josef Fux in Wien, 1716 bis 1719, entstanden sind) und neun konzertanten Ouverturen, Sinfonien bzw. Suiten sowie einigen weltlichen Vokalwerken (*Melodrama de Sancto Wenceslao*, Prag 1723; weltliches Oratorium bzw. *Serenata*; einige Opernarien) hat Zelenka vor allem Kirchenmusik geschrieben: drei italienische Passionsoratorien, drei geistliche Kantaten für Karfreitagsandachten am „Heiligen Grab“ des Prager *Collegium Clementinum*; im übrigen liturgische Werke: über 20 Messen und weitere Einzel- und Teilsätze von Messen (ebenfalls über 20), zwei Requiem-Vertonungen und Musik zum *Officium defunctorum* (Invitatorium und Lesungen; Responsorien), über 30 Psalmen und etwa 30 Gradualien, Offertorien, Hymnen, Sequenzen und kleine Solokantaten, zwei Vertonungen der *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*, 18 Vertonungen der Marianischen Schlußantiphonen zur Komplet und 9 Litaneien (Lauretansche, Xaverius- und Sakramentslitaneien).

Wie die schon genannten Responsorien zum Totenoffizium und andere kleinere Chorwerke gehören auch die hervorragenden 27 Nokturn-Responsorien für die Matutin-Horen des Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag zu jener Gruppe (meist continuobegleiteter) a-cappella-Musik im *stile antico*, den Zelenka – offenbar seit seinen Studien bei Johann Josef Fux (1660–1741) in Wien – besonders gepflegt hat. In Wien hatte er 1717–1719 auch seine Sammlung mit Werken älterer und zeitgenössischer Komponisten, *Collectaneorum Musicorum Libri Quatuor*, angelegt, die unter anderem Werke der altklassischen Vokalpolyphonie enthält: z.B. Messen von Palestrina und Magnificat-Vertonungen von Morales. Der größte Teil von Zelenkas kirchenmusikalischem Gesamtwerk freilich ist den modernen Formen des Hochbarock verpflichtet, wie sie in grandioser Weise in Zelenkas späten Messen, der *Missa votiva* (1739) und den drei erhaltenen bzw. fertiggestellten von sechs geplanten *Missae ultimae* (1740/41) zu großen Zyklen gewachsen sind.

Doch zeigen auch die frühen Vertonungen des Ordinarium Missae, von der *Missa Sanctae Caeciliae* (1712) und der *Missa „Judica me“* (1714/1724) bis hin zu den Messen der 1720er und 1730er Jahre (darunter

die datierten Messen mit Untertiteln *Missa Sancti Spiritus* 1723, *Fidei* 1725, *Paschalis* 1726, *Nativitatis* 1726, *Circumcisionis* 1728, *Divi Xaverii* 1729, *brevis* 1730, *Purificationis Beatae Mariae Virginis* 1733 und *Sanctissimae Trinitatis* 1736), Zelenkas Originalität und Ernst, seinen formalen und gedanklichen Reichtum. Es ist unbegreiflich, daß aus dem Schatz seiner Kirchenwerke bisher so wenige Kompositionen gedruckt worden sind<sup>2</sup>, während die wenig umfangreiche, aber ebenfalls bedeutende Instrumentalmusik komplett vorliegt<sup>3</sup> – und daß die Messen, die im Zentrum von Zelenkas Schaffen stehen, bis auf Fragmente<sup>4</sup> oder Teilausgaben<sup>5</sup> bis heute völlig fehlen.

Umso mehr ist es zu begrüßen, daß in diesem Jahr, 1983, gleich drei Messen Zelenkas gedruckt werden, in Partitur und mit Aufführungsmaterial: die vorliegende *Missa brevis* D-Dur aus dem Jahre 1730, die zwei Jahre früher entstandene *Missa Circumcisionis*<sup>6</sup> sowie die erste der *Missae ultimae*, die 1740 datierte *Missa Dei Patris*, die als Band 93 der Denkmälerreihe *Das Erbe deutscher Musik*<sup>7</sup> erscheint. Dort sollen auch die zwei weiteren erhaltenen *Missae ultimae* ediert werden: *Missa Dei Filii* (nur Kyrie und Gloria überliefert, in Band 100, zusammen mit Zelenkas letztem datierten Werk, den *Litaniae Lauretanae „Consolatrix afflictorum“* von 1744) und *Missa Omnium Sanctorum* (Band 101). Die *Missa Dei Patris* und die *Missa Circumcisionis* erscheinen gleichzeitig in Plattenaufnahmen<sup>8</sup>.

Die vorliegende Messe in D-Dur hat Zelenka am 5. Oktober 1730 beendet, wie er auf der letzten Seite des Partiturautographs vermerkt (vgl. die Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht). Dieses Partiturautograph – Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2358–D–21 – liegt unserer Ausgabe als einzige erreichbare Quelle zugrunde. Der Bibliothek sei für die Druckerlaubnis sehr herzlich gedankt. Auf den teilautographen Zwischentitelseiten (ein Gesamttitle ist nicht erhalten) wird die Messe als *Missa brevis* (nicht von Zelenkas Hand) bezeichnet. Der Terminus *Missa brevis* wird in der Geschichte der Messe in zweierlei Bedeutung gebraucht. Einmal bezeichnet er seit dem 15. Jahrhundert knappe, „kurze“ Vertonungen des kompletten fünfteiligen Ordinarium Missae mit Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus und Agnus Dei. Im 17. und 18. Jahrhundert bezeichnet er außerdem die Vertonung nur der ersten beiden Ordinariumsteile, Kyrie und Gloria, z.B. für den lutherischen Gottesdienst. In diesem Falle sprach man auch einfach von *Missa* und meinte die zweiteilige *Missa brevis* im Gegensatz zur fünfteiligen *Missa tota*.

Für Zelenkas Messe kann der Begriff *Missa brevis* nur in der ersten Bedeutung, der einer knappen Vertonung des gesamten Ordinarium, gemeint sein. Das überrascht zunächst, denn die prächtige Vertonung mit Soli, Chor, Trompetenchor, Holzbläsern, Streichern und Generalbaß im *stile misto* der spätbarocken Kantaten- bzw., zutreffender, Nummernmesse<sup>9</sup> kommt uns gar nicht ausgesprochen „kurz“ vor. (Insofern haben wir die Bezeichnung auch im Titel der Ausgabe unterschlagen, um Mißverständnisse zu vermeiden. Im Vergleich mit den übrigen Messen Zelenkas, die Aufführungsdauern bis zu eineinhalb Stunden haben können, scheint die Bezeichnung *brevis* aber durchaus verständlich.)

Für den Eingangssatz, das Kyrie, trifft er im übrigen in besonderer Weise zu. Zelenka komponiert ihn nämlich überraschenderweise „durch“, während er das Kyrie sonst meist in drei selbständige Sätze aufteilt: Kyrie, Christe, Kyrie. Die Form, die er in dem vorliegenden Kyrie findet, vereint die moderne konzertante Ritorneiltechnik (Ritornell T.1ff und 85ff), die Zelenka häu-



fig in freien, virtuosen Chorsätzen anwendet, mit einem strengen fugischen Satz in den Außenteilen (T.26ff und 60ff) und einem kanonischen Soloduet in der Mitte (T.47ff). Dabei wird das Christe-Thema, aus dem *eleison* des Kyrie-Themas abgeleitet, zu einem zweiten Thema des zweiten fugischen Abschnitts (T.60ff). (Ein solches Verfahren wendet Zelenka häufiger an, auch in dreisätzigen, thematisch gebundenen Kyrie-Vertonungen, und zwar von der *Missa Sancti Spiritus* 1723 bis hin zum letzten datierten Werk, der Marienlitanei von 1744.)

Im übrigen hat Zelenka in der *Missa brevis* weniger die Zahl der Sätze reduziert, die er gewöhnlich in seinen Meßordinarien schreibt (die übrigen seiner meist erheblich viel längeren Messen weisen eine ähnliche Zahl von „Nummern“ und eine ähnliche Textenteilung auf), als vielmehr deren Umfang. Man vergleiche dazu nur den zwar prächtigen, aber doch recht kurz gehaltenen ersten Gloria-Satz (Nr.2) mit seinen anderen Vertonungen dieses Textes. Hier findet man wieder eines von Zelenkas typischen lapidaren Ritornellthemen (Nr.2, T.1ff und, verkürzt, am Schluß): Skalen, einfache Begleitakorde, Dreiklangsfurturen. Kraftvoll und einfach ist auch das die gesamte Nr.8 wie ein Ostinato durchziehende Credo-Ritornell. Mit seiner fallenden Skala am Schluß dient es dem Komponisten als sprechende Katabasis-Figur im Chor-Ritornell (unisono!) zum Text „*descendit de caelis*“ am Ende dieses Satzes (T.41ff).

#### AUFFÜHRUNGSPRAKTISCHE HINWEISE

Von Zelenkas kirchenmusikalischen Werken haben sich nur äußerst wenige Aufführungsmaterialien erhalten. Das stellt die heutige musikalische Praxis, die sich Zelenkas Werke ja völlig neu erschließen muß, vor besondere Probleme. Sie muß sich diese Kompositionen nach den wenigen aufführungspraktischen Hinweisen in den Konzeptautographen des böhmischen Meisters und nach ihrer Kenntnis der zeitgenössischen Aufführungspraxis erst einrichten, was die Besetzung generell, die des Generalbasses insbesondere, was Dynamik und besondere Vortrags- bzw. Spielanweisungen, Verzierungen und Kadenz betrifft.

Das Aufführungsmaterial, das der Verlag nach der vorliegenden Ausgabe der Messe anbietet, kann hier nur einen ersten Anstoß geben. Ebenso wie die folgenden Hinweise, die fremde und eigene Erfahrungen mit Aufführungen Zelenkascher Werke und Beobachtungen in seinen Konzeptautographen weitergeben möchten, ohne freilich fertige Rezepte oder Muster präsentieren zu können.

#### Zur Besetzung

Die Besetzung des Werkes geht direkt oder indirekt aus der Anlage der Partitur bzw. entsprechenden Hinweisen hervor. Der **Trompetenchor** ist üppig mit vier Trompeten (in D) und ihrem Baßinstrument, Pauken (zwei, in D und A), besetzt. Dabei sind die Trompeten III und IV deutlich einfacher und unselbständiger geführt. Sie spielen meist nur akkordische Fülltöne in einfachen Grundrhythmen. Deshalb würde es der musikalischen Substanz und der klanglichen Pracht der Messe keinen Abbruch tun, sie – sei es aus Kostengründen oder aufgrund von Raum- und Besetzungsschwierigkeiten – wegzulassen. – Die beiden **Flöten** werden nur in Solostücken eingesetzt, und zwar obligat: in Nr.3, 5, 13 (Flöte I) und 16. Sind „Flauti“ in der Barockzeit nicht näher bezeichnet, handelt es sich in der Regel um Blockflöten. In der

„modernen“ Dresdner Hofkapelle waren aber schon zu Zelenkas Zeit nur noch Querflöten vertreten.

Die **Oboen** werden bei Zelenka (und seinen Zeitgenossen) meist als *colla-parte*- bzw. Tutti-Instrumente eingesetzt. Sie verdoppeln die Violinen oder den Sopran (zuweilen auch den Alt), nur selten werden sie anderen Instrumentengruppen (Trompetenchor und Streichern) als „Chor“ gegenübergestellt (z.B. Gloria, Nr.2, Takt 7, 18f usw.) oder haben sie wirklich selbständige Passagen zu spielen. Zu berücksichtigen ist jedoch, daß die Oboenstimmen zu jener Zeit oft erst beim Herstellen des Materials instrumentengerecht eingerichtet wurden. So wurden z.B. beim *colla-parte*-Spiel mit den Violinen deren typische Figurationen in den Oboenpartien auf die Kernmelodien oder wichtige Einzeltöne reduziert. Im Gloria (Nr.2, T.2ff, 10ff) kann man dieses Verfahren in Zelenkas Partitur ausnotiert finden. An ähnlichen Stellen wird man deshalb analog verfahren dürfen. Im übrigen aber gilt: Den Oboen wird vor allem als *colla-parte*-Instrumenten in den Tutti-Sätzen enorm viel zugemutet – und sicher wurden nicht alle für sie besonders unangenehme Streicherfiguren nur aus technischen Gründen umgeschrieben. Die Dresdner Kapelle war zu jener Zeit eines der besten Orchester überhaupt; die Geiger Veracini, Hebenstreit und Pisendel gehörten zu ihm ebenso wie der Oboist le Riche. Aufgrund unserer Kenntnis der Aufführungspraxis am Dresdener Hof und auch aufgrund heutiger Erfahrungen bei Aufführungen Zelenkascher Werke ist eine **chorische** Besetzung der Oboen dringend geboten. Das heißt, die beiden Oboenpartien sollten in Tutti-Sätzen von mindestens je zwei Instrumenten ausgeführt werden.

Die **Streicher** werden sowohl unisono geführt, so in den wirkungsvollen unisono-Ritornellen der Messe (Kyrie, Nr.1, T.1ff; Credo, Nr.8, T.1ff; Nr.11, T.1ff usw.) – als auch in zwei-, drei- und vierstimmigem Satz ausgeschrieben. Man braucht also einen nicht zu karg besetzten Streicherapparat – schon im Hinblick auf den mächtigen Trompetenchor. In den wenigen erhaltenen Originalmaterialien findet man meist je 2-3 Violin- und je 2 Bratschen-, Violoncello- und Kontrabaßstimmen. Nimmt man an, daß bei den kleineren Streichinstrumenten (Violinen und Violon) 2-3 Spieler und bei den tiefen 1-2 Spieler aus jeweils einer Stimme spielten, kommt man auf eine Streicherbesetzung von etwa 4-6/4-6/4/2-4/2. Ganz sicher sind also die tiefen Stimmen (Vla, Vc., Cb.) stärker zu besetzen als heute üblich. – In den Solo- und Ensemblesätzen sollte man – zumal wenn die Violinen oder sämtliche Melodie-Instrumente (Flöten, Oboen und Violinen) unisono spielen – eine kleinere Besetzung der Violinen wählen (z.B. jeweils erstes Pult der Violinen I und II), um den Gesamtapparat beweglich und durchsichtig zu halten. Oft nämlich sind gerade diese Solo- und Ensemblesätze für die Instrumente rhythmisch heikel und vertrackt.

Im übrigen hängt die Streicherbesetzung von der **Vokalbesetzung** ab – und umgekehrt. Die Tutti-Vokalstimmen (jeweils 2-3 sind in den Originalmaterialien überliefert; aus jeder Stimme können bis zu drei Sänger musiziert haben) waren in der Dresdner Kapelle wahrscheinlich mit 4-6 Sängern pro Stimme besetzt; von ihnen sang jeweils einer die Solopartien. Unsere heutigen „Oratorienchöre“ verändern diese Klangbalance zwischen Orchester und Sängern ganz entscheidend. Und fehlende Klangbalance zeichnet denn auch alle heutigen Aufführungen Zelenkascher Kirchenmusik aus: der Chor dominiert, das Orchester bleibt im Hintergrund. Auf jeden Fall sollte man also den Sängerkhor reduzieren und das Orchester ver-



größern, um zu einigermaßen überzeugenden Ergebnissen zu kommen.

In den genannten Sätzen, aber auch in den Tutti-Sätzen mit colla-parte-Hinweisen in den Instrumentalstimmen, sind Zelenkas Besetzungsangaben nicht immer eindeutig zu interpretieren, falls er überhaupt solche Angaben macht. Der Herausgeber hat hier zuweilen frei entscheiden müssen, z.B. welche Oktavlage beim colla-parte gemeint, welches der pauschal im Kopftitel einer Nummer genannten Instrumente welcher Stimme zuzuordnen, welche Generalbaßinstrumente einzusetzen sind. Dem Benutzer dieser Ausgabe sei deshalb nicht nur die Lektüre des zweiten Teils („Zur Edition“) des Kritischen Berichts, sondern auch die der Einzelanmerkungen (Teil III) empfohlen. Jeweils zu Beginn dieser Anmerkungen zu jeder Nummer der Messe findet er Besetzungs-, colla-parte- und Tempofragen erörtert, wenn Zelenkas Partitur keine eindeutige Interpretation zuläßt.

### Zum Generalbaß

In Zelenkas Autograph finden sich keinerlei Besetzungshinweise für den Generalbaß – abgesehen von der Besetzung mit Orgel, z.B. im Agnus Dei II (siehe die Einzelanmerkungen zu Nr.16 im Kritischen Bericht). Die zusätzliche Besetzung mit Violoncello, Fagott und Kontrabaß (etwa in der Stärke 2-4, 2, 2) und akkordisch spielender Theorbe ergibt sich aus dem zeitgenössischen Brauch und den wenigen erhaltenen originalen Aufführungsmaterialien (siehe oben). Falls man zusätzlich zur Orgel eine Theorbe besetzen kann, so spielt diese grundsätzlich überall dort, wo auch die Orgel spielt. Der Theorbenspieler wird sein akkordisches Akkompagnement nach der bezifferten Baßstimme improvisieren. Die Bezifferung der Generalbaßstimme zur akkordischen Aussetzung der Orgel- und Theorbenstimme (unsere Aussetzung soll hier lediglich ein Gerüst zur improvisatorischen Ausführung bieten) ist recht verschieden dicht. Oft verzichtet Zelenka auf jede Bezifferung oder er setzt nur sehr unvollständige Zahlenangaben. An solchen Stellen vervollständigt die Ausgabe das Original nicht, sondern teilt lediglich den authentischen Text mit. In fugierten Sätzen schreibt Zelenka die Bassocontinuo-Stimme als basso seguente, d.h. die Generalbaßstimme folgt jeweils der tiefsten Vokalstimme, und zwar meist in deren Schlüssel (also Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel). In unserer Ausgabe verwenden wir dagegen lediglich Baß- und Violinschlüssel, wobei wir den Originaltext der beiden Oberstimmen (Sopran und Alt) im oberen Continuo-System wiedergeben; um ihn von der hinzugefügten akkordischen Aussetzung zu unterscheiden, jedoch in normal großen Notentypen. Die Striche, die sich bei einstimmigen Fugenanfängen (Nr.7, T.1f, und Nr.17, T.4f) in der Generalbaßstimme finden, sind keine staccato-Hinweise (etwa auch im Sinne von *marcato* wie beim Ritornell-Beginn des Kyrie, Nr.1, T.1f), sondern Generalbaßziffern: „1“ für einstimmiges Spiel des Themas.

Die Zurichtung der Konzeptpartitur für die Aufführung erfolgte sozusagen erst beim Ausschreiben der Stimmen. Diese Stimmen waren auch bei der vorliegenden Messe vorhanden (siehe die Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht), sind jedoch mit vielen anderen Aufführungsmaterialien Zelenkascher Werke verlorengegangen bzw. vernichtet. Wir müssen die Partitur also selbst für den praktischen Gebrauch einrichten, das gilt vor allem für die colla-parte-Hinweise (bei nicht ausgeschriebenen Instrumentalstimmen, die mit entsprechenden Vokal- oder anderen Instrumentalstimmen zusammengehen sollen) und für die Besetzung

des Generalbasses. Alle Angaben (auch die in den Vorsätzen zu den einzelnen Nummern der Messe) in unserer Ausgabe zur Continuo-Besetzung sind also Herausgeberzutaten. (Spezielle Spielanweisungen wie *tasto solo*, *tutti registri* oder *pleno organo* o.ä. für die Orgel stammen natürlich von Zelenka selbst.) Die Ergänzungen sind im Notentext durch Kursivdruck kenntlich gemacht.

Die Angabe *Vc.* heißt: nur Violoncello. *Cb., Fag.* dagegen soll sagen: Violoncello und Kontrabaß sowie Fagott. *Org.*: nur Orgel, ohne die anderen Continuo-Instrumente. Sollen lediglich die Fagotte aussetzen, wird das mit *senza Fag.* angegeben; das Wiedereintreten der Fagotte wird durch *col Fag.* gefordert. All diese differenzierenden Angaben betreffen nicht die Orgel. Sie spielt immer mit, falls nicht ausdrücklich etwas anderes gesagt wird (vgl. Nr.3, Takt 69-117; Nr.16, T.1ff usw.).

Wir erwähnten die differenzierenden originalen Angaben für die Orgel: *pleno organo* (Kyrie, Nr.1, T.85 bis Schluß; Gloria, Nr.2, T.31-33) bzw. *tutti registri* (Credo, Nr.8, T.45 bis Schluß; Credo, Nr.11, T.47 bis Schluß). Wir finden sie an Satzschlüssen bzw. besonders wirkungsvollen Tuttistellen mit (Ritornell-) Unisono von Streichern und Continuo. Zelenka rechnet also insgesamt mit einem farbigen Continuo (in den wenigen erhaltenen Aufführungsmaterialien findet man auch eine bezifferte Theorbenstimme – neben den Stimmen für Orgel oder Cembalo; Cembalo statt Orgel wird jedoch nur in seinen Oratorien verlangt) und mit einer nicht zu kleinen Orgel. Ein Portativ mit 8' und 4' wird sicherlich nicht ausreichen. Zweifellos setzen die Angaben *pleno organo* und *tutti registri* zumindest 8' 4' 2' und eine kleine Mixtur voraus. – In anderen Partituren Zelenkas findet man im übrigen als Gegensatz zu den genannten Hinweisen die Angabe *Registri soliti* (also: einzelne, solistische Register) – auch dies ein (indirekter) Hinweis auf eine starke Tutti-Registrierung.

Bei der Besetzung des Basso continuo sind auch die originalen *Tutti-* bzw. *Solo-*Hinweise zu beachten. Diese Angaben beziehen sich offenbar ausschließlich auf die Orgel und bezeichnen eine lautere bzw. leisere Registrierung. (Die kräftigere Registrierung kann dann noch durch die Vorschriften *pleno organo* oder *tutti registri* verstärkt werden; siehe oben.) *Tutti* findet man, wenn Instrumente und Chor musizieren, aber auch wenn das volle Instrumentarium allein spielt. *Solo* schreibt Zelenka andererseits dort, wo nur das Instrumentarium, nicht zusätzlich auch der Chor eingesetzt wird. *Solo* findet man aber vor allem bei kleinen Besetzungen und bei der Begleitung von Vokalsoli.

### Dynamik und besondere Vortrags- und Spielanweisungen

Zelenka kennt in seinen Konzeptautographen einen besonders großen dynamischen Spielraum. Zwischen den extremen Vorschriften *pp* und *ff* schreibt er Schattierungen wie *mp*, *un poco piano*, *mf*, *moderato* (zweifelsfrei als dynamische Angabe, nicht als Tempovorschrift, z.B. im Psalm *Laudate pueri*, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2358-D-67, I.Satz, Takt 32 usw.) und *forte* vor. Man findet durch minutiös angegebene Schattierungen ausnotierte *crescendi* und *decrescendi* sowie abrupte und zuweilen übertrieben anmutende Wechsel und Abstufungen der Tonstärke. (Ähnliche Gegensätze und Wechsel zeigt ja auch seine Harmonik.)

Wenn auch die vorliegende Messe im Bereich der Dy-



namik weniger Vielfalt und Abwechslung zu bieten scheint, so enthält sie doch zwei dynamische Raritäten: vereinzelt Vorschriften in den Singstimmen und in den Trompeten (beide bleiben in Zelenkas Partituren sonst durchweg ohne Angaben zur Tonstärke); im Credo, Nr.11, T.13 und 34, schreibt er über die Singstimmen *Adagio e piano* (als Kontrast zum Grundcharakter *Allegro e forte*, das freilich nicht ausdrücklich formuliert wird) – und die Trompeten I und II werden zu Beginn ihres letzten Einsatzes im Credo-Satz Nr.8, Takt 41, zum forte-Spiel aufgefordert. Wir sind im übrigen in der vorliegenden Ausgabe dem Brauch der Zeit gefolgt und haben Singstimmen und Trompeten dynamisch unbezeichnet gelassen. Die Vortragsart ergibt sich ohne weiteres aus der Gesamtbesetzung und dem Charakter der Musik. Alle übrigen Stimmen sind bei Zelenka durchweg dynamisch bezeichnet. Hier hat die Ausgabe vorsichtig zu systematisieren und zu ergänzen versucht. Insgesamt empfiehlt sich aufgrund der eingangs mitgeteilten Beobachtungen eine sorgfältige und strenge dynamische Abstufung des Werkes.

Zum Schluß sei auf einige besondere Vortrags- und Spielanweisungen in Zelenkas Partitur hingewiesen. Sein *staccato* (mit Strichen über oder unter den Notenköpfen wiedergegeben) bedeutet immer auch ein *marcato* (vgl. Kyrie, Nr.1, T.1f); es ist leicht zu wechseln mit der Generalbaßbezeichnung „1“ (siehe oben). Das *ondeggiando* kommt bei Zelenka vorwiegend in Streicherstimmen vor (z.B. Nr.4, T.16ff), zuweilen auch in Bläserstimmen (wie z.B. in Nr.13, T.27f und 52), ausnahmsweise auch in Vokalstimmen (z.B. im *Requiem* D-Dur von 1733, *Dies irae*-Sequenz, zum Textwort „*tremor*“!). Immer steht es über Tonrepetitionen in kleineren Notenwerten (8teln und 16teln), vorgeschrieben wird es durch eine Wellenlinie über oder unter den Notenköpfen oder durch die Beischrift *tremolo*. Auf Streichinstrumenten ist es auszuführen durch gleichmäßige, durch den Rhythmus der Tonwiederholungen angegebene Druckverstärkung des Bogens (mit anschließender Druckverminderung), ohne Bogenwechsel bzw. mit Wechsel nach je 4 (bei 8teln) oder 8 (bei 16teln) Noten. Bewirkt werden soll ein den Affekt verstärkendes An- und Abschwollen des Tons. Analog gilt dies für das *ondeggiando* in Bläsern und Singstimmen; bei den Bläsern erfordert es zugleich portato-Spiel.

Beim *tenuto* (z.B. Nr.1, T.22f und 78) sollen bedeutsame Melodietöne agogisch und in der Tongebung hervorgehoben werden. Die Vorschrift *Adagio* meint in den wenigsten Fällen ein neues, langsames Tempo (wie z.B. Nr.4, Schluß, T.16ff), sondern meist ein *ritardando*, z.B. bei kadenzierenden Einschnitten von Solopartien, auch in Verbindung mit improvisatorisch auszugestaltenden Kadenz – und eine Verzögerung bei Satzschlüssen. Die Interpreten müssen jeweils entscheiden, ob sie bei den Angaben *al placito* oder *ad libitum* (beide meinen dasselbe) oder bei *Fermate* lediglich eine agogische Verzögerung vornehmen oder auch eine Kadenz ausführen wollen. In dem ausgedehnten Ensemble Nr.3 gibt es gleich fünf solcher Stellen. In T.32 liegt eine Kadenz nahe, in T.47 lediglich eine Fermate, in T.59, 115 und 170 wieder eine Kadenz. In Nr.5, T.28, erwartet man ebenfalls eine improvisatorische Kadenz des Vokalsolisten, während der Schluß des Terzettes Nr.9, T.17f, nur ein *ritardando* erlaubt. Ebenso legen Text und musikalischer Charakter in Nr.10, T.26, nur eine agogische Verzögerung nahe. Und in Nr.13, T.25 und 55, schließlich verbietet schon die den Einschnitt überspielende obligate Soloflötenpartie eine virtuose Vokalkadenz.

Tübingen, im Januar 1983

Thomas Kohlhase

N a c h t r a g. Bei einem Besuch in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden im Februar 1983 wurde der Herausgeber von Frau Dr. Ortrun Landmann und Herrn Dr. Wolfgang Reich (denen hier sehr herzlich gedankt sei) auf ein Verzeichnis aufmerksam gemacht, das Zelenka in den Jahren 1726–1739 angelegt hat und das die fremden und eigenen Kirchenmusikalien enthält, die er für seinen Dienst in der Hofkirche angeschafft hat. (Vgl. dazu im einzelnen die am Schluß von Fußnote 1 ergänzte Dokumentation vom Mai 1983.) In diesem „*Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae servientium*“ (SLB Bibl. Arch. III Hb 787 d) verzeichnet Zelenka auf S.8, Nr.36 der „*Missae integrae*“ (= *Missae totae*), als eigenes Werk eine „*Missa Gratias agimus tibi*“ für vier Singstimmen, vier Trompeten und Pauken, je zwei Querflöten und Oboen, Streicher und Basso continuo. Zelenkas Zusatz in einem Notabene – „in Agnus sunt 2 Sopra: et 2 Contralti“ – zeigt unmißverständlich, daß es sich nur um die hier edierte Messe handeln kann. Sie erhält nun ihren authentischen Namen wieder, der mit dem Gesamttitelblatt der autographen Konzeptpartitur verloren schien (vgl. den Kritischen Bericht). Der Untertitel „*Gratias agimus tibi*“ weist auf die außergewöhnliche Vertonung in Nr.3 der Messe, „*Laudamus te*“, hin, Takt 65 ff.: Sopransolo über einer hohen Baßstimme von Violinen und Violen (unisono) – also ganz ohne eigentliche Baßinstrumente (auch ohne Orgel) – und unter Terzengirlanden der Traversflöten.

Mai 1983

Th.K.

<sup>1</sup> Hinweise zu Zelenkas Leben und Werk findet man in den großen Musiklexika Riemann, MGG und New Grove, in den Ausgaben der Denkmälerreihe *Musica antiqua bohemica* (Band I/61 und II/4 sowie II/5), außerdem in den Einführungen zu anderen Ausgaben Zelenkascher Kirchenwerke im Carus-Verlag (siehe die Übersicht am Schluß des vorliegenden Bandes). Eine Einführung in Zelenkas Kirchenmusik (mit einer Liste seiner datierten Werke) findet man im Zelenka-Sonderheft der *Schweizerischen Musikzeitung* (SMZ) 5/1980, S.184 bis 197, das zahlreiche Hinweise auf Ausgaben, Aufnahmen und Literatur enthält.

Ergänzende Hinweise gibt: Jan Dismas Zelenkas Kirchenmusikalisches Repertoire an der Dresdner Hofkirche. Quellen und Materialien zu Zelenkas Leben und Werk, vorgelegt von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhase, Tübingen 1983 (maschinenschriftlich, spätere Publikation vorgesehen).

<sup>2</sup> Vgl. die bibliographischen Angaben in SMZ 120 (1980), S.302f, außerdem die Übersicht der im Carus-Verlag edierten Werke am Ende der vorliegenden Ausgabe.

<sup>3</sup> Siehe SMZ (1980), S.302f.

<sup>4</sup> Z.B. das Messenfragment *Christe eleison* für Alt, Streicher und Basso continuo (siehe Werkliste am Ende des Bandes).

<sup>5</sup> Z.B. der von F.Rochlitz herausgegebene Klavierauszug des Credo aus der *Missa Purificationis Beatae Virginis Mariae* D-Dur, 1733, in der *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke* III, Mainz 1840 (Schott), S.59 ff.

<sup>6</sup> Edition Kunzelmann / Amadeus.

<sup>7</sup> An der Wiedererweckung von Zelenkas Kirchenmusik waren ganz wesentlich der *Marburger Bachchor* und sein künstlerischer Leiter Wolfram Wehnert beteiligt, die als erste der Zelenkaschen Messen die *Missa Purificationis* wiederaufgeführt haben, und zwar beim Marburger Bachfest 1978. Später folgten die beiden ersten der *Missae ultimae*, außerdem Psalmen und Karwochen-Responsorien. Vgl. auch die beiden Plattenaufnahmen des Chors beim Carus-Verlag: *Psalmen und Magnificat*; *Missa Dei Patris* und zwei Karfreitags-Responsorien. Möglich waren diese Aufführungen und Aufnahmen durch die handschriftlichen Partituren, die *Das Erbe deutscher Musik* (EdM) nach den Dresdner Quellen übertragen ließ. Der größte Teil von Zelenkas Kirchenwerken liegt inzwischen in solchen handschriftlichen Sparten vor, übertragen von Anselm Gerhard, Paul Horn, Wolfgang Horn, Christoph Horrix, Matthias Hutzel, Volker Kalisch, Rainer Klaus, Thomas Kohlhase, Reinhold Kubik, Tiago de Oliveira Pinto, Susanne Oschmann und Hans-Joachim Theill. Vgl. die detaillierten Angaben in: *Die Musikforschung* 31 (1978), S.132, 32 (1979), S.500, 34 (1981), S.520, und 35 (1983), S.63f.

<sup>8</sup> *Missa Dei Patris*: Carus-Verlag; *Missa Circumcisionis*: Swiss-Pan.

<sup>9</sup> Vgl. dazu das Vorwort von Reinhold Kubik zur *Missa Dei Patris* in EdM 93 (in Druck).



## Foreword (Abridged)

Bohemian-born Jan Dismas Zelenka<sup>1</sup> (1679–1745) was probably educated in the Collegium Clementinum, one of the three Jesuit “Gymnasiums” in Prague. After first being employed in the orchestra of Count Joseph Hartig in Prague, he removed to Dresden where, until his death, he then remained a member of the Court Orchestra (one of the best ensembles of the period), first as a double-bass player, later also as “KirchenCompositeur” (Church Composer). In the early 1720s, he began substituting for the ailing Director of Music Johann David Heinichen, after whose death in 1729, he took over all of the church music duties. The earliest composition by Zelenka that has been preserved was written in Prague in 1709; his last dated work is dated 1744. Some 150 works or groups of works have come down to us, most as autograph conducting-score drafts that are now in the possession of the *Sächsische Landesbibliothek* (Saxon State Library) in Dresden.

In addition to six trio sonatas (that were probably written at the end of 1718, more or less as the crowning pieces of his composition studies under Johann Joseph Fux in Vienna from 1716 to 1719), nine concertant overtures, symphonies or suites, as well as a few secular vocal works (*Melodrama de Sancto Wenceslao*, Prague 1723, the secular oratorio *Serenata* and some operatic arias), Zelenka wrote chiefly sacred music; three Italian-styled Passion oratorios, three sacred cantatas (for Good Friday devotionals at the “Holy Grave” of the Collegium Clementinum in Prague) and other liturgical works including over 20 masses as well as single and fragmentary mass items (also more than 20), two requiem settings and music for the Office of the Dead (invitatory and lections; responsories), over 30 psalm cantatas, some 30 graduals, offertories, hymns, sequences, small-scale solo cantatas, 2 settings of the *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*, 18 settings of Marian antiphons to end the Compline and 9 litanies (Loreto, Xavier and sacrament litanies).

Like the responsories for the Office of the Dead and other short choral works already mentioned, the 27 superb Nocturn responsories for matins of Offices on Holy Thursday, Good Friday and the Saturday before Easter, belong to the type of *a-cappella* music (usually with *continuo* accompaniment) in *stile antico*, to which, apparently, Zelenka gave particular attention after studying with Johann Joseph Fux (1660–1741) in Vienna. It was also in Vienna (between 1717 and 1719) that he started his collection of works by earlier and contemporary composers, which included works written in the old classical style of vocal polyphony: masses by Palestrina, for example, and Magnificat settings by Morales. The greatest part of Zelenka’s sacred music taken as a whole, of course, is devoted to late baroque forms (then modern) as they, in such a grand way, had grown into large-scale cycles in his late masses like the *Missa votiva* (1739) and the three preserved (or completed) works of the six planned *Missae ultimae* (1740/41).

Yet Zelenka’s originality and seriousness, his wealth of forms and ideas are also revealed in the early settings of the Ordinary masses, from the *Missa Sanctae Caeciliae* (1712) and the mass *Judica me* (1714/1724) down to the masses of the 1720s and 1730s (including the dated masses with subtitles: *Missa Sancti Spiritus* of 1723, *Fidei* of 1725, *Paschalis* of 1726, *Nativitatis* of 1726, *Circumcisionis* of 1728, *Divi Xaverii* of 1729, *brevis* of 1730, *Purificationis Beatae Mariae Virginis* of 1733 and *Sanctissimae Trinitatis* of 1736). It is impossible to understand how, of the rich treasure of his sacred works, so few compositions have been printed<sup>2</sup> while his far from extensive, albeit equally important instrumental works are all available in print<sup>3</sup> – or how the masses, that, after all, were central to Zelenka’s output, could still be missing today with the exception of fragments<sup>4</sup> or partial editions.<sup>5</sup> Thus there is all the more reason to welcome the fact that in this year (1983) three of Zelenka’s masses will be print-

ed, with both the conducting and the other performing parts: namely, this edition of the *Missa brevis* in D Major of 1730, the *Missa Circumcisionis*<sup>6</sup> of two years earlier and the first of the *Missae ultimae*, the *Missa Dei Patris* which is dated 1740 and will appear as Volume 93 of the series *Das Erbe deutscher Musik* (The Heritage of German Music).<sup>7</sup> Editions of the other two *Missae ultimae* which have been preserved are also to appear in that series: *Missa Dei Filii* (only the Kyrie and the Gloria have been preserved; it is to appear in Volume 100, together with Zelenka’s last dated work, the *Litaniae Lauretanae “Consolatrix afflictorum”* of 1744) and the *Missa Omnium Sanctorum* in Volume 101. The printings of the *Missa Dei Patris* and the *Missa Circumcisionis* will appear simultaneously with phonograph recordings of the two works.<sup>8</sup>

Zelenka completed the D-major mass of this edition on October 5, 1730, as he noted on the last page of the autograph score (cf. the description of the sources in the “Kritischer Bericht”). This autograph (catalogue no. Mus. 2358-D-21 in the *Sächsische Landesbibliothek* in Dresden is the only source on which this edition is based. The editor is very grateful to the library for permission to print the mass. On the section title pages of the autograph (a title page for the work as a whole has not been preserved) the mass is indicated as *Missa brevis* (but not in Zelenka’s handwriting). In the history the mass as a form, the term “missa brevis” has two meanings. Since the fifteenth century it signified a brief, “short” setting of the complete five-movement Ordinary mass with Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus and Agnus Dei. In the seventeenth and eighteenth centuries it further used to indicate the setting of only the two first movements of the Ordinary (the Kyrie and the Gloria), for example for the Lutheran worship service. In this latter case simply the word “missa” was said, meaning the two-movement “missa brevis” as opposed to the five-movement “missa tota”.

Only the first meaning can apply to Zelenka’s mass, namely, a short setting of the entire Ordinary. This is surprising at first thought, for this magnificent setting with soloists, chorus, trumpet choir, woodwinds, strings and thoroughbass – in the *stilo misto* or mixed style of late baroque cantata masses (more pertinently called “number masses”)<sup>9</sup> – does not sound exactly “short” to the listener. Hence, the term has not been used in the title of this edition in order to avoid any misunderstanding. In comparison to Zelenka’s other masses, which require performing times up to one and a half hours, the term “brevis” does seem fully understandable, however.

For the opening movement, incidentally, it is particularly appropriate. Zelenka, surprisingly, composed it “through” whereas elsewhere he usually divided the Kyrie into three independent sections: Kyrie, Christe, Kyrie. The form which he achieved in this Kyrie unites the ritornello technique of the modern concerto (ritornello bars 1ff and 85ff) – that Zelenka frequently employed in free, virtuosic choral writing – with strict fugal writing in the outer sections (bars 26ff and 60ff) and a canon-styled solo duet in the middle (bars 47ff). The Christe theme, derived from the *eleison* of the Kyrie theme, becomes a second theme of the second fugal section (bars 60ff). Zelenka often employed a procedure of this kind even in three-movement, thematically related Kyrie settings, from the *Missa Sancti Spiritus* of 1723 down to his last dated work, the Marian litany of 1744.

Moreover, Zelenka did not so much reduce the number of movements that he usually wrote in his Ordinary masses (the rest of his, for the most part, considerably longer masses exhibit a similar sum of “number” and similar text distribution) as rather their lengths. If one simply compares the still magnificent but yet quite short first Gloria movement (No.2) with his other settings of this text, one



again finds one of Zelenka's typically pointed ritornello themes (No.2: bars 1ff and, abridged, in the closing): scales, simple accompanying chords, triad figurations. All of No. 8 is also forceful and plain, a Credo ritornello with an ostinato running through it. With its downward-moving scale in the closing, it serves the composer as a speaking figure of descent in the chorus ritornello (in unison!) to the words *descendit de caelis* at the end of the movement (bars 41ff).

Performance suggestions, the critical remarks and the footnotes are found only in the German foreword.

Postscriptum: During a visit to the *Sächsische Landesbibliothek* in Dresden by the editor in February 1983, Dr. Ortrun Landmann and Dr. Wolfgang Reich (to both of whom goes the editor's deep gratitude) called attention to a list that Zelenka had compiled during the years 1726 to 1739 and that contains entries for works of his own, as well as of other composers, that he had acquired for use in his Court Church services (cf. in detail the supplemented documentation of May 1983, found at the end of footnote 1). On page 8 of this "Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae servientium" (SLB Bibl. Arch. III Hb 787 d), Zelenka lists No.36 of the "missa integrae" ("missae totae") as his own *Missa Gratias agimus tibi* for four voices, four trumpets and timpani, two flutes, two oboes, strings and thoroughbass. Zelenka's added note "in Agnus sunt 2 Sopra: et 2 Contralti" shows unmistakably that only the mass presented in this edition can be meant. It now bears its authentic name once more after having seemed to have lost it as a result of the missing title page for the work as a whole (cf. the "Kritischer Bericht"). The subtitle "Gratias agimus tibi" points to the extraordinary setting of the passage of the text in No.3 of the mass, "Laudamus te" (bars 65ff): a soprano solo over a high bass line for violins and violas (in unison) – hence totally without actual bass instruments (even without organ) – and beneath winding thirds for the flutes.

## Préface (Abrégée)

Le Bohémien Jan Dismas Zelenka<sup>1</sup> (1679–1745) fit probablement ses études au *Collegium Clementinum*, l'un des trois collèges de jésuites à Prague; il occupa ensuite un poste à la chapelle du comte Joseph Hartig, à Prague, puis il alla à Dresde comme contrebassiste en 1710. Il resta jusqu'à sa mort au service de la chapelle de Dresde, qui disposait de l'un des meilleurs ensembles de l'époque, d'abord comme contrebassiste, puis comme «KirchenCompositeur» (compositeur de musique d'église). Dès le début des années 1720, il avait occupé les fonctions du maître de chapelle, Johann David Heinichen, affaibli par la maladie; après la mort de celui-ci, en 1729, il prit la charge de la musique liturgique, sans devenir pour autant premier *Kapellmeister*. Le titre de Heinichen, revint, au début des années 1730, à Johann Adolph Hasse, qui s'était avant tout illustré comme compositeur d'opéras. La première œuvre qui nous soit restée de Zelenka fut composée à Prague en 1709, et sa dernière composition datée est de l'année 1744. On dispose en tout d'environ 150 de ses œuvres, dont la plupart sont des partitions autographes conservées à la *Sächsische Landesbibliothek* de Dresde. Elles proviennent du fonds musical de la cour électorale, qui fut repris en 1908 par l'ancienne église de la cour. En revanche, il ne nous reste que très peu de matériel d'exécution pour les œuvres de Zelenka.

Son œuvre non liturgique comprend six sonates en trio (qui sont sans doute l'aboutissement de ses études de composition auprès de Fux, à Vienne, de 1716 à 1719), neuf ouvertures, symphonies ou suites concertantes, et quelques œuvres vocales profanes (*Melodrama de Sancto Wenceslao*, Prague, 1723; l'oratorio profane *Serenata* et quelques airs d'opéra). Mais Zelenka a surtout écrit de la musique d'église: trois oratorios-passions italiens, trois cantates spirituelles pour le «Saint Sépulcre» du vendredi saint, composées pour le *Collegium Clementinum* de Prague; plus de 20 messes et plus de 20 parties ou morceaux de messe séparés; deux messes de requiem et la musique d'un *Officium Defunctorum* (invitatoire, leçons et répons); plus de trente psaumes et environ trente graduels, offertoires, hymnes, séquences et petites cantates solo; deux mises en musique des *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*; 18 antiennes conclusives de Marie pour complies, et neuf litanies (de Lorette, de St Xavier et du St Sacrement).

Outre les répons pour l'office des morts et d'autres courtes œuvres chorales, les magnifiques 27 répons pour les matines du jeudi, du vendredi et du samedi saint forment un groupe de musique a cappella (avec accompagnement de continuo dans la plupart des cas) dans le *stile antico* que Zelenka a particulièrement cultivé, apparemment à la suite de ses études à Vienne auprès de Johann Joseph Fux (1660–1741). C'est à Vienne également, entre 1717 et 1719, que Zelenka constitua une collection d'œuvres de compositeurs anciens et contemporains, intitulée *Collectaneorum Musicorum Libri Quatuor*; on y trouve des œuvres de la polyphonie classique, comme des messes de Palestrina et des Magnificat de Morales. La majeure partie de l'œuvre liturgique de Zelenka correspond naturellement aux formes modernes du haut baroque; on en trouve les développements grandioses dans ses messes tardives, la *Missa votiva* (1739) et les trois *Missae ultimae* (1740–41) qui nous restent (ou qui ont été achevées), sur les six qui étaient prévues.

Mais on mesure déjà l'originalité, le sérieux et la richesse de la pensée formelle de Zelenka dans la manière dont il mit en musique l'ordinaire de la messe, depuis sa *Missa Sanctae Caeciliae* (1712) et sa *Missa «Judica me»* (1714/1724) jusqu'aux messes des années 1730 et 1740; citons celles qui sont datées et pourvues d'un titre: la *Missa Sancti Spiritus* (1723), *Paschalis* (1726), *Circumcisionis* (1728), *Divi Xaverii* (1729), *brevis* (1730), *Purificationis Beatae Mariae Virginis* (1733) et *Sanctissimae Trinitatis* (1736). Il est incompréhensible qu'un si petit nombre de compo-

sitions vocales de Zelenka aient été imprimées jusqu'à présent,<sup>2</sup> alors que sa musique instrumentale, moins abondante mais tout aussi importante, est entièrement disponible.<sup>3</sup> Ses messes, en particulier, qui occupent une place centrale dans son œuvre, n'ont encore paru que dans des éditions fragmentaires<sup>4</sup> ou incomplètes.<sup>5</sup>

On ne peut donc que se réjouir de voir paraître cette année trois messes de Zelenka, en partition et en matériel d'exécution: la *Missa brevis* en ré majeur, composée en 1730, présentée ici, la *Missa Circumcisionis*,<sup>6</sup> et la première des *Missae ultimae*, la *Missa Dei Patris* datée de 1740, qui constitue le volume 93 de la série *Das Erbe deutscher Musik*. On annonce la publication, dans cette série de monuments, des deux autres *Missae ultimae* qui nous sont parvenues: la *Missa Dei Filii* (dont on ne possède que le Kyrie et le Gloria, qui formera le volume 100 avec la dernière œuvre datée de Zelenka, les *Litaniae Lauretanae «Consolatrix afflictorum»* de 1744), et la *Missa Omnium Sanctorum* (vol. 101). La *Missa Dei Patris* et la *Missa Circumcisionis* paraissent en même temps en disque.<sup>8</sup>

La messe en ré majeur que voici a été terminée par Zelenka le 5 octobre 1730, comme il l'a écrit sur la dernière page de la partition autographe. Cet autographe, conservé à la Sächsische Landesbibliothek de Dresde sous la cote Mus. 2358-D-21, constitue l'unique source de notre édition. Nous remercions ici cette bibliothèque de nous en avoir autorisé la publication. Il manque une page de titre complète, mais une page intermédiaire, partiellement autographe, porte la mention (non autographe) de *Missa brevis*. Ce terme a deux sens possibles. Tout d'abord, il désigne, depuis le XV<sup>e</sup> siècle, une mise en musique de «courtes dimensions» de l'ordinaire complet de la messe: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus et Agnus Dei. Mais il se rapporte également, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, aux messes où seules étaient mises en musique les deux premières parties de l'ordinaire, le Kyrie et le Gloria, par exemple dans le cadre du service luthérien. Dans ce cas, on parlait aussi simplement de *Missa* pour désigner la *Missa brevis* en deux parties, par opposition à la *Missa tota* en cinq parties.

Pour Zelenka, le concept de *Missa brevis* ne peut être compris que dans le premier sens, indiquant par là que l'ordinaire tout entier a été mis en musique avec «brièveté». Cette désignation est surprenante au premier abord, car les moyens somptueux mis en œuvre (solistes, chœur, chœur de trompettes, bois, cordes et continuo), de même que le *stile misto* typique de la «messe-cantate», ou «messe à numéros»<sup>9</sup> du haut baroque, n'évoquent nullement la «brièveté». C'est pourquoi nous avons omis cette désignation dans le titre de notre édition, afin d'éviter tout malentendu. Cependant, l'épithète *brevis* garde tout son sens si l'on compare cette messe avec les autres messes de Zelenka, dont l'exécution peut durer jusqu'à une heure et demie.

Le mouvement initial, le Kyrie, commence de manière originale. En effet, Zelenka l'a composé d'un seul tenant, alors qu'il le divise habituellement en trois parties indépendantes: Kyrie, Christe, Kyrie. La forme de ce Kyrie particulier combine la technique moderne de la ritournelle concertante (mes. 1 sqq et 85 sqq) que Zelenka utilise souvent dans des mouvements choraux libres et virtuoses, avec une stricte écriture fuguée dans les parties initiale et finale (mes. 26 sqq et 60 sqq) et un duo de solistes en canon au milieu (mes. 47 sqq). C'est ainsi que le thème du Christe, dérivé du *eleison* (dans le thème du Kyrie), devient le deuxième sujet de la deuxième section fuguée (mes. 60 sqq). Zelenka utilise assez souvent un tel procédé, même dans des Kyrie en trois parties thématiquement apparentées, depuis sa *Missa Sancti Spiritus* de 1723 jusqu'à sa dernière œuvre datée, la Litanie de Marie de 1744. Zelenka n'a guère réduit le nombre de mouvements de cette *Missa brevis* par comparaison avec ses autres messes; celles-

ci, qui sont en général beaucoup plus longues, comptent le même nombre de mouvements et divisent le texte de manière identique. En revanche, les proportions sont ici plus réduites, comme par exemple le Gloria (n° 2), dont la richesse d'instrumentation n'exclut pas un traitement plus concis que dans les autres messes de Zelenka. On y retrouve une ritournelle typique de la manière lapidaire du compositeur (n° 2, mes. 1 sqq et, abrégée, à la fin): gammes, accompagnement en simples accords, figuration empruntant l'accord parfait. On retrouve la même force sans apprêts dans la ritournelle du Credo qui traverse tout le n° 8 en ostinato. Ce thème, terminé par une gamme descendante, figure rhétoriquement les paroles «descendit de caelis», dans la ritournelle chorale qui conclut ce morceau (mes. 41 sqq).

Pour des indications sur l'exécution et pour l'appareil critique, le lecteur est prié de se reporter à la préface en allemand.

Post-scriptum. Au cours d'une visite que je fis à la Sächsische Landesbibliothek de Dresde en février 1983, la Dr. Ortrun Landmann et le Dr. Wolfgang Reich (que je remercie chaleureusement pour leur aide) ont attiré mon attention sur un catalogue dressé par Zelenka dans les années 1726–1739; celui-ci y a noté les œuvres qu'il a utilisées pour son service à l'église de la cour, tant de sa propre composition que d'autres musiciens. (Pour plus de détails, voir la documentation indiquée à la fin de la note 1). A la page 8 de cet «*Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae serventium*» (SLB Bibl. Arch. III Hb 787 d), Zelenka donne le n° 36 de ses propres «*Missae integrae*» (= *Missae totae*) à une «*Missa Gratias agimus tibi*» pour quatre parties vocales, quatre trompettes et timbales, deux flûtes traversières et deux hautbois, cordes et basse continue. L'indication supplémentaire, en Notabene, «in Agnus sunt 2 Sopra: et 2 Contralti» prouve sans équivoque qu'il s'agit de la messe présentée ici. Elle retrouve donc son titre authentique, qui semblait avoir disparu avec la première page de titre de la partition autographe (voir l'appareil critique). Le sous-titre «*Gratias agimus tibi*» se réfère à la disposition particulière de la musique qui accompagne les paroles en question, dans le n° 3 de la messe («*Laudamus te*»), aux mes. 65 sqq: le soprano solo chante sur une basse aux violons et altos à l'unisson (donc sans les instruments qui jouent ordinairement la partie de basse et sans orgue continuo), au-dessus desquelles les flûtes traversières tressent leurs guirlandes.

# Missa Gratias agimus tibi 1730

ZWV 13

## Kyrie

### 1. Kyrie

Jan Dismas Zelenka  
1679–1745

**Allegro**

I  
II  
III  
IV  
Trombe in D

Timpani in D, A

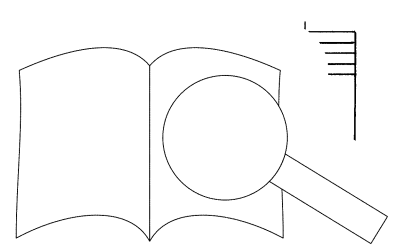
Oboe I  
Oboe II

Violini I  
II

Viola

Canto  
Alto  
Tenore  
Basso

C  
Org



Aufführungsdauer / Duration: ca. 30 min.

© 1983 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.644

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

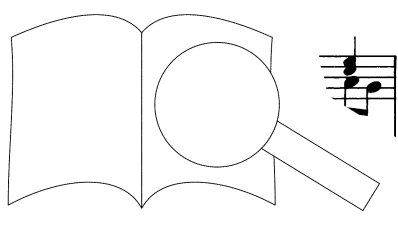
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by Thomas Kohlhasse

Basso continuo realization:

Paul Horn

5



7

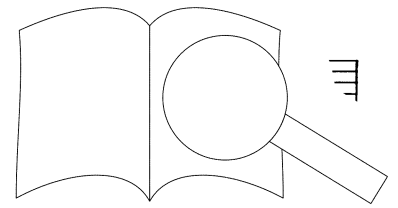
6

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



11

11



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

16

System 1: Five staves of music. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur over the first two measures. The second staff continues the melody. The third and fourth staves show a rhythmic accompaniment with eighth notes. The fifth staff is a bass line with eighth notes.

System 2: Five staves of music. The top staff continues the melodic line. The second staff continues the melody. The third and fourth staves continue the rhythmic accompaniment. The fifth staff continues the bass line.

System 3: Five staves of music. The top staff continues the melodic line. The second staff continues the melody. The third and fourth staves continue the rhythmic accompaniment. The fifth staff continues the bass line.

16

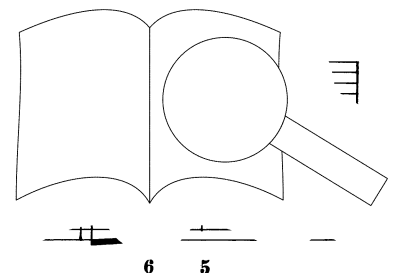
System 4: Five empty staves, indicating a section where the music is not transcribed or is a placeholder.

System 5: Two staves of music. The top staff shows a melodic line with chords. The bottom staff shows a bass line with eighth notes. There are fingerings '5' and '6' written below the staves.

A diagram showing a hand holding an open book. Below the hand, there are fingerings '5', '6', '5' written on a line.

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

7 4 3 # 6 6b 5



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





31

tr

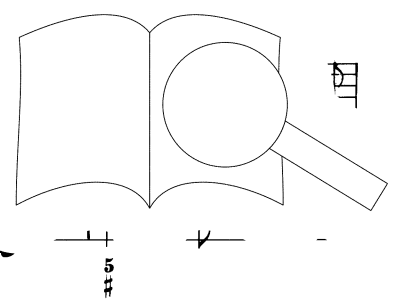
son, son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

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

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

*Tutti*

-son, e - lei son. e -



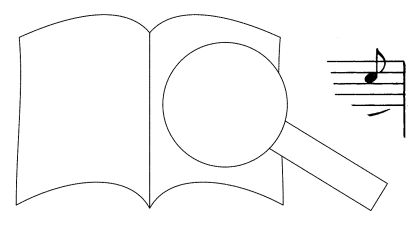
36

lei - - - son. Ky - ri -

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

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

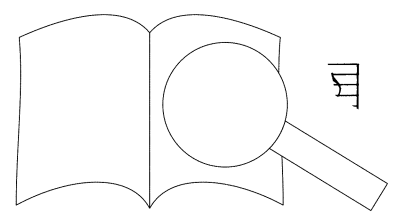
- - - son. Kv - - - le - i - son, e -



PROBEPARTITUR

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

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



Four empty vocal staves (soprano, alto, tenor, bass) and one empty piano staff.

Piano accompaniment score for the first system, including treble and bass clefs. Dynamics include *f* and *pp*.

Vocal line starting at measure 46. Lyrics: "Solc e - son, e - Chri - ste e - lei". Includes a *Solo* marking.

Piano accompaniment score for the second system, including treble and bass clefs. Dynamics include *f* and *pp*. The instruction *senza Fag.* is present. Figured bass notation is provided below the staff.

A diagram of an open book with a magnifying glass over it, likely indicating a specific section or page.

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



Musical score for five staves, mostly empty with some rests.

Musical score for two staves, mostly empty with some rests.

Musical score for three staves with piano accompaniment.

51

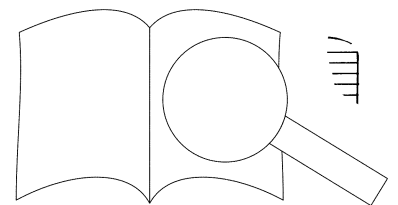
lei - - son. lei - - - son.

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

Musical score for four staves with vocal lines and piano accompaniment.

Musical score for two staves with piano accompaniment.

# # 5/4 # # - 5 - 5/4 6 #5/4 6 7 4 # 5 5





Five empty musical staves (treble and bass clefs) for piano accompaniment.

Musical notation for piano accompaniment, including treble and bass clefs with notes and rests.

61

Chorale

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

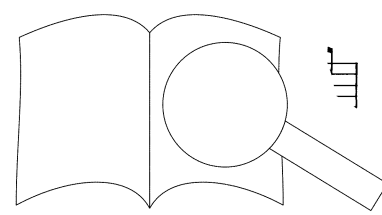
e e Ky - ri-e e - lei-son, e-lei - son,

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

ri -

Cb., Fag.

Musical notation for Cb. and Fag. parts, including notes and rests.



6 - 2 6 7 3 6 7 6

Five empty musical staves (treble and bass clefs) for piano accompaniment.

Musical notation for piano accompaniment, including treble and bass clefs with notes and rests.

66

son, Ky - ri - e . . . . . i - ste e - lei - son, e - lei - son, Chri -

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

8 Ky - ri - e . . . . . son, Chri - ste e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e -

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

Musical notation for piano accompaniment, including treble and bass clefs with notes and rests. A magnifying glass icon is present over the notation.

# # 6 6 6 # 5 5 6 6 6 # #

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

Musical notation for the first system, consisting of five staves with rests.

Musical notation for the second system, consisting of two staves with notes.

Musical notation for the third system, consisting of three staves with notes.

71

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

Ky - ri - e son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

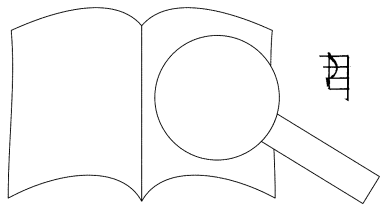
lei - son, K lei - son, e -

son, e -

Musical notation for the fourth system with lyrics.

Musical notation for the fifth system, consisting of two staves with notes and fingerings.

5 6 5 6 7 4 #



76

Ky - ri - e e - lei - son.

lei - son.

lei - son, e - lei - son.

son, e - lei - son.

b b eb # b eb

81

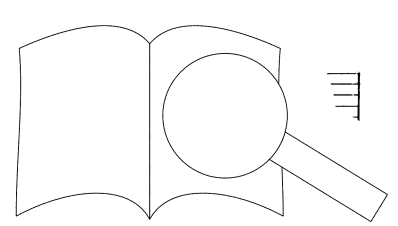
Chri-ste e - lei e - lei-son, e-lei - - son, Chri-

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

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

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

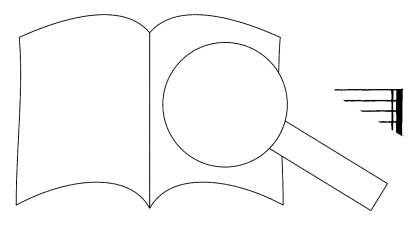
Cb., Fag.



7 6 5 5 6 4 6 5 5 6 7 4 3

5 4 3 2 3





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

# Gloria

## 2. Gloria in excelsis Deo

Allegro

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for four trumpets (I-IV), timpani, two oboes, two violins (I-II), viola, and vocal parts (Canto, Alto, Tenore, Basso). A solo part is also present for Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, and Organo. The score is in common time (C) and marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#). The dynamic marking 'f' (forte) is used throughout. A '3' (triple) marking is present above the first staff in the third measure. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the score. A magnifying glass icon is located in the bottom right corner.

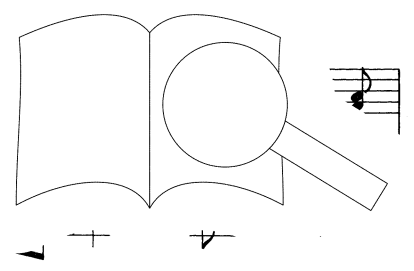
Musical score system 1, measures 1-4. It consists of five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. Measures 1-3 contain rests for all staves. Measure 4 contains musical notation for all staves.

Musical score system 2, measures 5-7. It consists of two staves in treble clef. Measures 5 and 6 contain musical notation, while measure 7 contains rests.

Musical score system 3, measures 8-10. It consists of three staves in treble clef and one in bass clef. Measures 8 and 9 contain musical notation, while measure 10 contains rests.

Musical score system 4, measures 11-13. It consists of four staves in treble clef and one in bass clef. Measures 11-13 contain rests for all staves.

Musical score system 5, measures 14-16. It consists of two staves in treble clef and one in bass clef. Measures 14-16 contain musical notation.



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

9

*Tutti*  
*f*  
*Tutti*  
*f*

9

Glo-ri-a

o. Et in ter - ra pax,

o. Et in ter-ra pax,

cel-sis De-o. Et in ter-ra, in ter - ra pax,

o-ri-a in ex-cel-sis De-o. Glo-ri-a in ex - cel-sis De-

*Tutti*

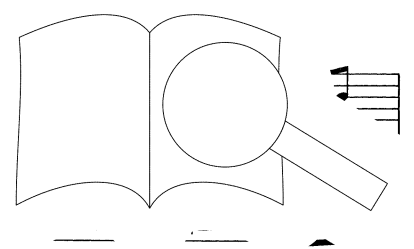
13

pax, in ter- pax ho -

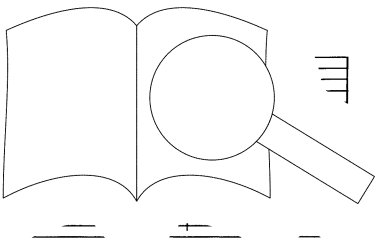
pax, pax, pax ho-mi-nibus bo-nae vo-lunta - -

pax, pax ho-mi-ni-bus bonae vo - lun-ta -

pax, pax, pax, - mi-ni-bus



PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität 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

bo - nae vo-lun - - - - - tis, bo - - - - - tis, bo - - - - - nae vo-lun-ta - - - - - tis, - - - - - nae vo-lun-ta

4 3

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

25

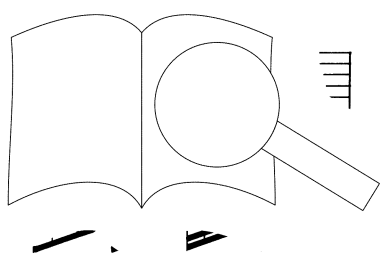
- - - - - nae - - - - - nae vo - lun - ta - - - - -

- nae vo - lun - ta - - - - - tis,

bo - - - - - tis,

- - - - - ta - - - - - tis, bo - - - - -

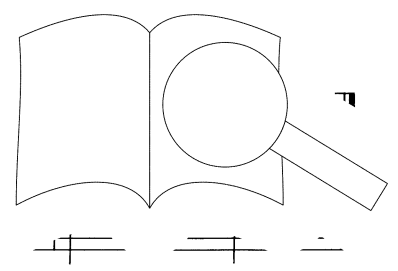
Tasto solo



PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität 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. Laudamus te

**Vivace**

Flauto I/II  
a2 2  
*f* *p* *f* tr

Oboe I/II  
a2  
*f* *p* *f* tr

Violini I/II unisoni  
*f* *p* *f* tr

Viola  
*f* *p*

Canto solo  
2

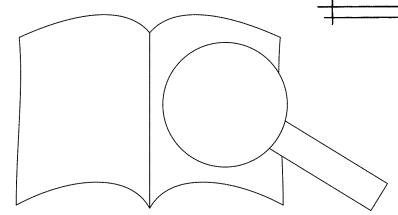
Alto solo

Tenore solo

Basso solo

Basso continuo (Viol. Fa C)  
*p* *f*

6 5 5 6 6 6

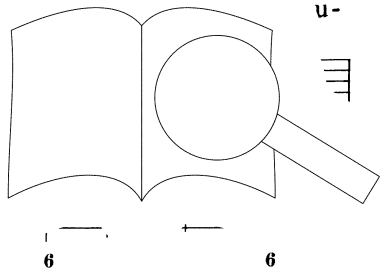


Musical score for measures 8-14. The score is written for two staves (treble and bass clef). It features piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. Trills (*tr.*) are indicated above certain notes. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some sixteenth-note runs.

Musical score for measures 15-18. The score is written for two staves. It includes piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The music continues with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 5, 6, and 7 are shown below the notes.

Musical score for measures 19-24. The score is written for two staves. It features piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. Trills (*tr.*) are present. The music includes eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 25-30. The score is written for two staves. It includes piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. A section labeled "Alto solo" begins in measure 28. The music features eighth and sixteenth notes. Fingering numbers 6, 5, and 6 are shown below the notes.



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

Musical score for measures 23-24. The piano part (bottom) features a melodic line with dynamic markings *f* and *p*. The violin part (top) has a rhythmic accompaniment with dynamic marking *f*.

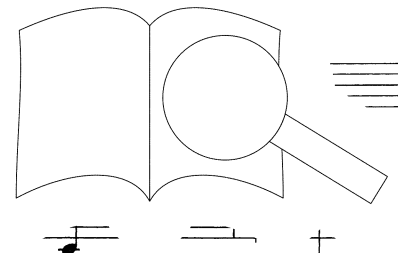
Musical score for measures 25-26. The vocal line (middle) has the lyrics "da - - - mus," with a trill (*tr*) above the first note. The piano accompaniment (bottom) includes the marking *f col Fag.* and fingerings 6, 6, 6, 6.

Adagio Vivace

Musical score for measures 30-31. The piano part (bottom) has dynamic markings *f* and *p*. The violin part (top) features a melodic line with dynamic marking *f*.

Musical score for measures 32-33. The vocal line (middle) includes the instruction *ad libitum*. The piano accompaniment (bottom) has the marking *f col Fag.* and fingerings 5, 6, 7, 7, 7, 6, 6, #.

Adagio Vivace



Musical score for measures 37-43. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

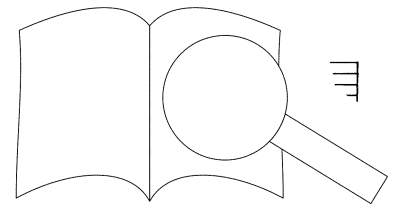
Musical score for measures 37-43, including a vocal line. The vocal line has lyrics: "di - ci-mus te. Ad - o - ra - - -". The piano accompaniment includes dynamics *f* and *p*, and the instruction "col Fag." (with Flute). Fingerings are indicated by numbers 6, #, 6, #, 6, 6, 5.

Adagio Vivace

Musical score for measures 44-50. It features a solo section marked "I Solo" with a dynamic of *pp* (pianissimo). The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 44-50, including a vocal line. The vocal line has lyrics: "mus te. Glo-ri - fi - ca - -". The piano accompaniment includes dynamics *p* and *pp*, and the instruction "col Fag.". Fingerings are indicated by numbers 6, 5, 5, 6, 6, 6, 7, 6, 5, 6, 5, 6, 5.

Adagio Vivace





52

tr

a2

f

52

mus te,

f

Fag.

5 6 # 6 4 # 6

Adagio Vivace

59

f

f

f

p

f

[Oboi tacent]

59

Canto solo

Gra - ti - as

59

vivace

f

p

f

col Fag.

6 4 # 5 5 6 6 6

5 3 =

67 *Solo*

Flauto I

Flauto II

VI. I/II

Vla.

C. solo

A. solo

Bc.

*Org. ad libitum*

a - gi - mus ti - bi,

74 *tr*

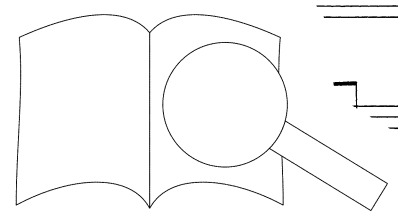
74

ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter

ma-gnam, pro-pter ma-gnam glo - ri - am tu - am,

gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

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



95

Musical notation for measures 95-98, top system. It consists of two staves: a vocal line in the upper voice and a piano accompaniment line in the lower voice. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line features a melodic phrase with eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The piano accompaniment provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 95-98, middle system. It consists of two staves: a vocal line in the upper voice and a piano accompaniment line in the lower voice. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line features a melodic phrase with eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The piano accompaniment provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

95

Musical notation for measures 95-98, bottom system. It consists of two staves: a vocal line in the upper voice and a piano accompaniment line in the lower voice. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line features a melodic phrase with eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The piano accompaniment provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

pro - pter ma - gnam glo - - ri - am tu - a-

Musical notation for measures 95-98, bottom system. It consists of two staves: a vocal line in the upper voice and a piano accompaniment line in the lower voice. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line features a melodic phrase with eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The piano accompaniment provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

102

Musical notation for measures 102-105, top system. It consists of two staves: a vocal line in the upper voice and a piano accompaniment line in the lower voice. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line features a melodic phrase with eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The piano accompaniment provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

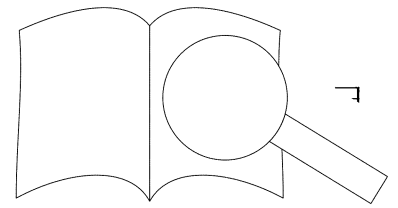
Musical notation for measures 102-105, middle system. It consists of two staves: a vocal line in the upper voice and a piano accompaniment line in the lower voice. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line features a melodic phrase with eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The piano accompaniment provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

102

Musical notation for measures 102-105, bottom system. It consists of two staves: a vocal line in the upper voice and a piano accompaniment line in the lower voice. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line features a melodic phrase with eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The piano accompaniment provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

am glo

Musical notation for measures 102-105, bottom system. It consists of two staves: a vocal line in the upper voice and a piano accompaniment line in the lower voice. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line features a melodic phrase with eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The piano accompaniment provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.



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

Adagio

109

Musical score for measures 109-115. The top system shows Violins I/II and Violas. The bottom system shows Cellos and Flutes/Oboes. The music is in A major and 4/4 time, marked Adagio.

109

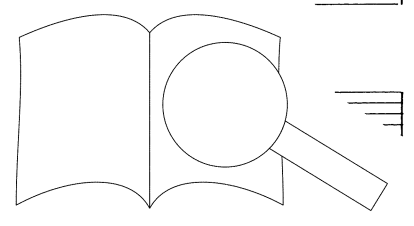
ad libitum

Vocal and piano score for measures 109-115. The vocal line includes the lyrics: "ri - am tu - am, pro - pter ma - gnam, ma -". A trill (tr) is indicated above the second measure. The piano accompaniment is in the bottom system. The tempo is Adagio.

Vivace  
116

Woodwind and string score for measures 116-120. The top system includes Flutes I/II, Oboes I/II, and Violins I/II. The middle system includes Viola and Cello solo. The music is marked Vivace. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Measure numbers 118 and 120 are indicated.

String score for measures 116-120. The top system shows Violins I/II and the bottom system shows Cellos. Dynamics include *f* and *p*. Measure numbers 118 and 120 are indicated.





122

Musical score for measures 122-125. The piano part features a melody with dynamics *f* and *sf*, and trills (*tr*). The vocal parts are silent in this section.

122

Tenore solo

Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis.

Basso solo

Do - mi - ne De - us, Rex cae - le

Musical score for measures 122-125. It includes vocal lines for Tenore solo and Basso solo, and piano accompaniment with dynamics *f* and *p senza Fag.*. The piano part includes figured bass notation: 6, 5, 6, 6, 4, 5.

130

Musical score for measures 130-133. The piano part features a melody with dynamics *p* and *f*, and trills (*tr*). The vocal parts are silent in this section.

130

Pa - ter o - mni - po -

De - us Pa

Musical score for measures 130-133. It includes vocal lines for Tenore solo and Basso solo, and piano accompaniment with dynamics *p senza Fag.*. The piano part includes figured bass notation: 6, #, 5, #, 5, 5, #.

137

*f* *p* *Solo* *tr*

137

tens, Do - mi-ne Fi-li u - ni - ge-ni-te,

tens, Do - mi-ne Fi-li u - ni - ge-ni-

*f* *p* *col Fag.* *senza Fag.*

5 6 # 6 #

144

144

Je - su, Je - su, Je - su, Je - su Chri -

Je - su, Je - su, Je - su, Je Chri -

151

Musical score for measures 151-154. The piano part is marked *f* and features a complex rhythmic pattern. The violin part is also marked *f* and has a similar rhythmic pattern. The key signature is two sharps (D major).

151

Musical score for measures 151-154, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal parts are marked *ste.* and have the lyrics "Do-mi-ne De-us, A-gnus De - i,". The piano part is marked *f* and includes the instruction "col Fag." (with bagpipes) and "p senza Fag." (without bagpipes). The piano part includes figured bass notation: 5, 6, #, 5, b, #, 2, #, 4.

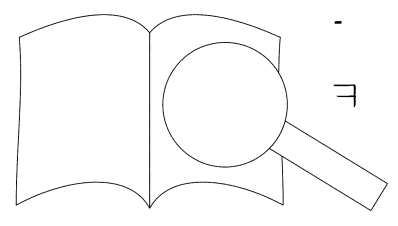
158

Musical score for measures 158-161. The piano part is marked *p* and features a complex rhythmic pattern. The violin part is also marked *p* and has a similar rhythmic pattern. The key signature is two sharps (D major).

158

Musical score for measures 158-161, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal parts are marked *p* and have the lyrics "li - us Pa". The piano part is marked *p* and includes the instruction "senza Fag." (without bagpipes). The piano part includes figured bass notation: 6 6 #, 9 6, 5 6, 9 6, 5 3, 5 6, 5, 6, 5.

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



Adagio Vivace

166

166

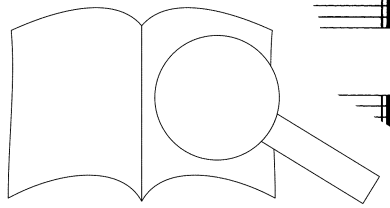
Cadenza  
ad libitum

Adagio Vivace

173

173

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



# 4. Qui tollis peccata mundi

**Vivace**

I  
II  
III  
IV

Trombe in D

Timpani in D, A

Oboe I

Oboe II

Violini I

Violini II

Viola

Canto

Alto

Tenore

Basso

(V. Fago, Contrabasso, Organo)

*Tutti*

*f*

*Tutti*

*Tutti*

*Tutti*

*f*

*p*

*Solo senza Fag.*

*Solo*

*Solo*

3

Qui - tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no -

6 6 9 8 5 4 3 6 6 7 #



5 Tutti  
no - bis. Qui tol - lis pec-ca-tri - bus, qui sus - ci - pe de-pre-ca - ti - o - nem no -

Tutti  
Qui tol - lis pec-ca-tri - bus, qui sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

Tutti  
- - bis. qui sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

us pec-ca-ta mun - di :

*Tutti col Fag.*

*p Solo senza Fag.*

PROBEPARTITUR

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



10

10 *Tutti*

stram. Qui se - des ad dex - te - ram . mi se - re - - re no - -

*Tutti*

stram. Qui se - des ad - - - mi - se - re - - re - -

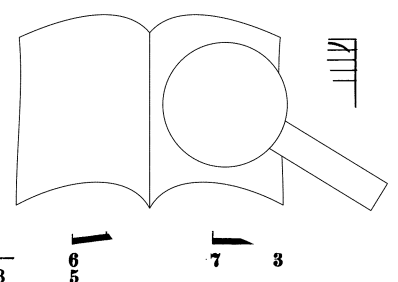
*Tutti*

Qui se - - - tris : mi - - se - re - - re no -

*Tutti*

x - te - ram Pa - tris : mi - se - re - - - re

7.



14

Adagio

14

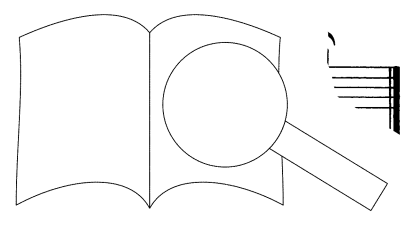
bis, se re no - - - - - bis.

no - bis, - se-re - - - - - re no - bis.

mi - se-re - re no - - - - bis.

mi - se-re - re no - - - - bis.

Adagio



4 3 5 6 7 3 6 7 4 5 - 4 3 9 8 4 3



8

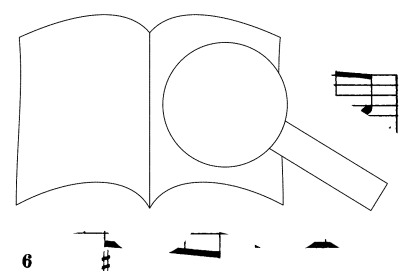
8

so-lus, tu so - lus Sanctus, tu so - lus, tu so - lus Do-mi-

12

12

nus Je -



16 *Soli* Adagio

16

Quo-ni-am tu so-lus, tu so - lus Sanctus, so-lus Sanctus

*p*  
*senza Fag.*

6 6 6 7

**Allegro**

20

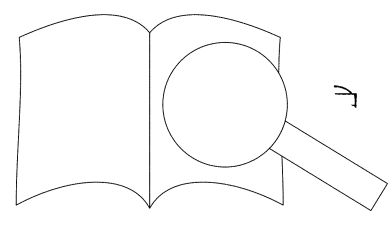
*f* *p* *f* *p* *f* *p*

**Allegro**

20

so - lus Do-mi-nus, tu so - lus A<sup>1</sup>

6 9 6 5 6 5 6



24

24

su Chri - ste, Je -

9 6 3 2 6 6 9 6 6 6 6 6

Adagio Allegro

28

- denz

28

ste.

Adagio

f col Fag. p f



# 6. Cum Sancto Spiritu

Grave Adagio

**Trombe in D** I, II, III, IV

**Timpani in D, A**

**Oboe I** *f*

**Oboe II** *f*

**Violini** I, II *f*

**Viola** *f*

**Canto** *Tutti*

**Alto** *Tutti*

**Tenore** *Tu.*

**Basso** *Tutti*

**(Vio. Fagot. Contrabi. Organo)** *Tutti*

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

5 6 7 8 *attaca*

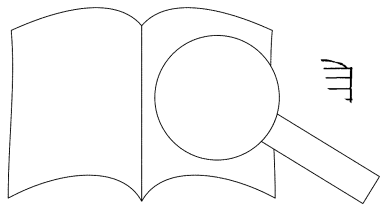


Empty musical staves for vocal and piano accompaniment.

Musical notation for piano accompaniment, including treble and bass clefs, key signature (two sharps), and rhythmic notation.

Musical notation with lyrics for vocal parts. The lyrics are: "men, a - - - men", "men, a - - - men, a - -", "men, a - - - men,", "a - - - men, a - - -".

Musical notation for piano accompaniment with figured bass. The figures are: 9 8 6 6 4 6 4 # 5 6 8 4+ 6 - 5 6 5 5 5. Labels "Vc." and "Cb." are present.



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

11

11

men, a - - - - - a - - - - - men,

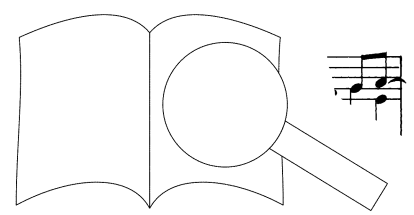
a - - - - - men, a - - - - -

a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

-men, a - men, a - - - - -

6 # 6 # 4 #

Vc.



6 5 4 3 2 1

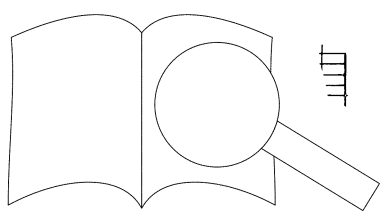
PROBEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Five empty musical staves, including four vocal staves and one bass line, for the first system of the score.

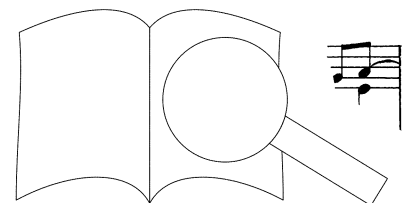
Two systems of piano accompaniment notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The second system consists of three staves (treble, middle, and bass clef), with the middle staff likely representing the right hand of a grand piano.

Vocal line with lyrics: "a - - - men, a - - - men, a - - -". The lyrics are written below the vocal staves.

Organ accompaniment notation labeled "Org." with a treble clef. Below the staff are numerical figures: 5, 5, 3, 4, 4, 2, 6, 4+, 6, 4#, 0.



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



6 - 6 5 6 8 8 6 5 - 6 6 9 8 9 8 5 5

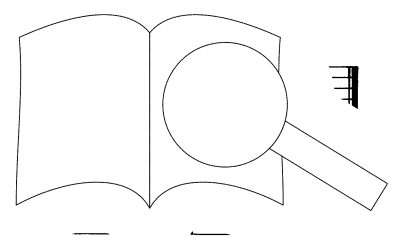
PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Adagio

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

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

Tasto solo



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



# Credo

## 8. Credo in unum Deum

Vivace e sempre staccato

2

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes four Trombe in D (I-IV), Timpani in D and A, Oboe I and II, Violini I and II, and Viola. The bottom section includes Canto, Alto, Tenore, Basso, Fag. Cont. Obasso, and Organo. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is 'Vivace e sempre staccato'. The lyrics for the vocal parts are: 'Cre - do in u - num De - um,'. The score includes dynamic markings such as *f* and *Tutti*. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. At the bottom right, there is a logo for Carus-Verlag.

7

7

Pa - tre omni- -cto-rem cae - li et ter - rae, vi - si - bi -

- tem, fa - cto-rem cae - li et ter - rae, vi - si -

- po - ten - tem, fa - cto-rem cae - li et ter - rae, vi - si -

trem o-mni-po - ten - tem, fa - cto-rem cae - li et ter - rae, vi - si -

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment.

Musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment.

Musical score for the third system, featuring vocal lines and piano accompaniment.

12

li - um o - mni - um si - bi - li - um, in - vi - si - bi - li -

bi - li - um o - vi - si - bi - li - um, in - vi - si - bi - li -

bi - in - vi - si - bi - li - um, in - vi - si - bi - li -

am et in - vi - si - bi - li - um, et in - vi - si - bi - li -

Musical score for the fourth system with lyrics and piano accompaniment.

Musical score for the fifth system, featuring piano accompaniment and a graphic element.

PROBENPARTITUR

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

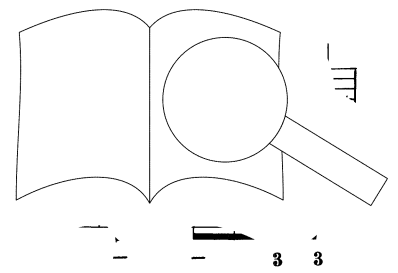
17

um. Et in um sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -

um. Et - num Ie - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -

um. Do - mi - num Ie - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -

1' num Do - mi - num Ie - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -



Empty musical staves for vocal and piano accompaniment.

Musical notation for piano accompaniment, including treble and bass clefs with notes and rests.

22

ge - ni-tum, Et ex Pa - tre na an - te o - mni-a sae - cu - la. De - -

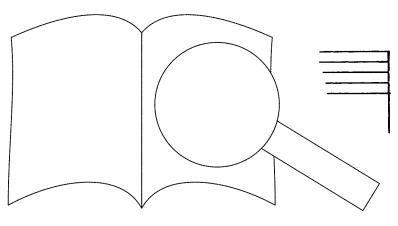
ge - ni-tum. Et ex an - te o - mni-a sae - cu - la.

ge - ni-tum tum an - te o - mni-a sae - cu - la.

- tre na - tum an - te o - mni-a sae - cu - la.

Musical notation for vocal lines with lyrics.

Musical notation for piano accompaniment, including treble and bass clefs with notes and rests.



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

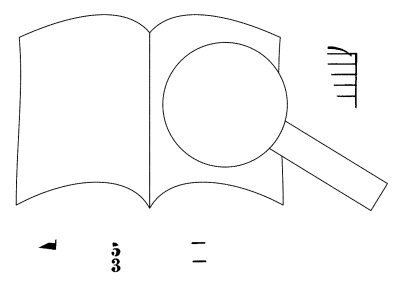
27

- - um de De - o, lu - mi - ne De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge -

De - um de De - o, lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

lu - mi - ne De - um ve - rum de De - o ve - ro.

De - um ve - rum de De - o ve - ro.

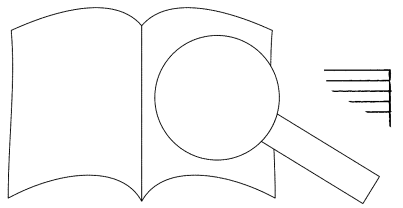


PROBENPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

32

- - ni - tum non fa - ctus  
 Ge - ni - tum  
 Ge -

lem Pa - tri, per quem o - mni - a fa - cta  
 stan - ti - a - lem Pa - tri, per quem o - mni - a fa - cta  
 per quem o - mni - a fa - cta  
 ctum, per quem o - mni - a fa - cta



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



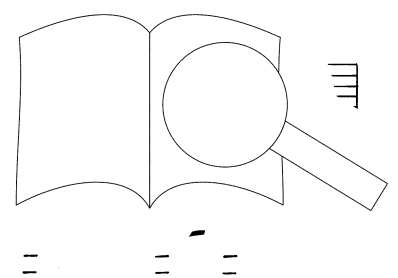
37

sunt. Qui pro - pter nos ho-mi - t pr lu - tem de - scen -

sunt. Qui pro - pter r stram sa - lu - tem de - scen -

sunt. no - stram sa - lu - tem de - scen -

- pter no - stram sa - lu - tem de - scen -



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

43

- dit - de - ce -

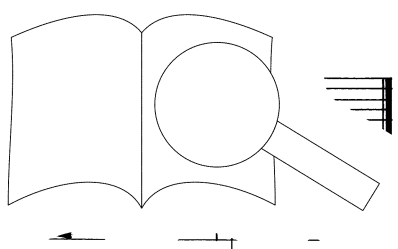
- dit -

lis.

cae - lis.

Tutti registri

5 4 3 5 3



PROBENPARTITUR

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

# 9. Et incarnatus est

Andante

Canto solo

Alto solo

Tenore solo

Basso continuo  
(Violoncello,  
Organo)

Et in car - na - tu se est de Spi - ri - tu San - cto, ex Ma - ri - a

Et in car - na - tu se est de Spi - ri - tu San - cto, ex Ma - ri - a

Et in car - na - tu se est de Spi - ri - tu San - cto, ex Ma - ri - a

*p*

7

Vir - gi - ne, ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et mo

Vir - gi - ne, ex Ma - ri - a Vir - gi - ne ho - mo

8

Vir - gi - ne, ex Ma - ri - a V

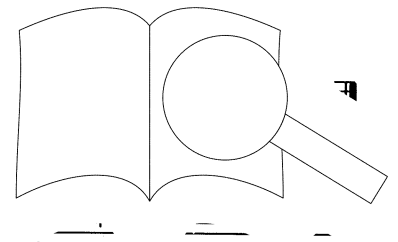
13

fa - - - - - mo fa - ctus est.

et ho - mo - - - - - fa - ctus est.

est, et ho - mo

al placito



attaca  
65

# 10. Crucifixus

Larghetto

Violini I  
Violini II  
Alto solo  
Basso continuo (Violoncello, Organo)

con sordino  
sostenuto  
con sordino  
sostenuto  
p sostenuto

3

Cru - ci - fi - xus

7

e - ti - am pro no - - bis: sub

12

- la - to pas - - - sus - tus

17

est, sub

6 4 5 3 5 3 # 5 #

22

Adagio

Pon - ti - o Pi - la - to pas - se - pul - tus

4 6 9

Larghetto

28

Adagio

6 4 5 3 6 5 b5 7 #



5

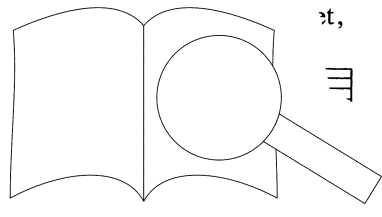
5

se-cun - - dum Scri-pta et a - scen - dit in cae-lum, se-det, se - det ad

di-e se-cun - - et a - scen - dit in cae-lum, se-det, se - - det ad dex -

di-e s i - ras. Se-det, se - det ad dex - - teram

Scri-pta - - ras. Et a-sc



5

#





Adagio

Allegro

Adagio e piano

vos, vi- vos et moi - - - cu- ius re- gni non e- rit fi - -

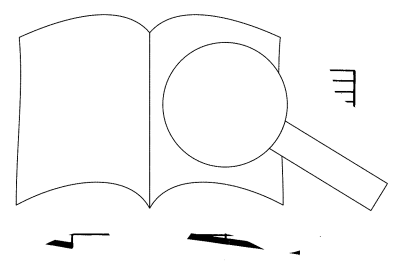
vi- vos et os, cu- ius regni non e- rit, non e- rit fi - -

re vi - - - tu- os, cu- ius re - - - gni non e- rit fi - -

or - - - tu - os, cu- ius regni non e- rit. non e- rit fi - -

Adagio

Allegro



17 Solo

nis. Et in Spiritum Sanctum Do-minu- proce - - - dit.

Solo Tutti

nis. ... et ... cer ... o - que pro-ce - - - dit. ... si- mul,

Tutti

nis. Qui cum Pa - tre, cum Pa - tre et

Qui ex Pa - tre et Fi - li - o proce - dit.

nza Fag.

5 6 # 6 5 # 6

*Tutti*

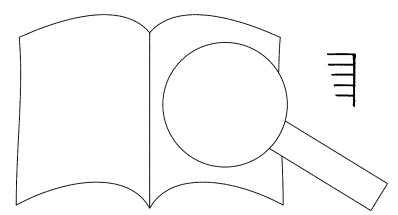
...si - mul, si - mul ad - o - ra - qui lo - cu - tus

si - mul ad - o - ra - ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est

Fi - li - o ar et con - glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus, lo -

*Tu*

- tur et con - glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est, lo -



Four empty musical staves (two treble clefs and two bass clefs) for piano accompaniment.

Musical score for piano accompaniment, consisting of two systems of staves. The first system has two treble clefs and one bass clef. The second system has one treble clef and two bass clefs. The music is in G major and 4/4 time.

Musical score with Latin lyrics. The lyrics are: "est per Prophe - tas. Et u - nam san - ctam catho - li - cam Eccle - si - am. per Prophe - tas et A - po - sto - licam Ec - cle - si - am. Solo cu - tus est et u - nam san - ctam et A - pos - to - li - cam Eccle - si - am. Con - tas. Et u - nam san - ctam et A - pos - to - li - cam Eccle - si - am." The word "Solo" is written above the final staff.

Musical score for piano accompaniment, consisting of two systems of staves. The first system has two treble clefs and one bass clef. The second system has one treble clef and two bass clefs. The music is in G major and 4/4 time.

Musical score for piano accompaniment, consisting of two systems of staves. The first system has two treble clefs and one bass clef. The second system has one treble clef and two bass clefs. The music is in G major and 4/4 time.

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

Musical score for the first system, consisting of four staves with rests.

Musical score for the second system, consisting of four staves with rests.

Musical score for the third system, including vocal lines and piano accompaniment with lyrics.

fi - te-or\_ . . . in remis-si - o - nem pec - - - ca - to - -

...in remis-si - o - nem pec - - - ca - to - - -

Piano accompaniment for the third system with figured bass notation.

6 6 6 - 5 6 9 6 9 6

Piano accompaniment for the fourth system with figured bass notation.

9 6 9 6

32 *Tutti* *Adagio e piano*

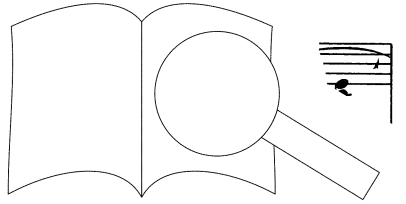
Et ex - spe - nem mor - tu - o - - -

*Tutti*  
Et exspe-cto, re - e - cti - o - nem mor - tu -

re - surre - cti - o - nem mor - tu -

ex - spec - to - re - surre - cti - o - nem mor - tu -

*Tutti*  
*col Fag.*



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



Allegro

Four empty musical staves (two treble clefs and two bass clefs) for the first system of the score.

Second system of musical score. It consists of four staves. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. The music begins with a forte (*f*) dynamic. A large watermark 'PROBENPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Allegro e forte

Vocal score for the second system. It features four staves with lyrics in German. The lyrics are:
   
- - - - rum. Et vi - tam ven- sae - cu - li. A - men, a - - - -
   
o - - - - r sae - cu - li. A - men, a - - - -
   
o - - - - en - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - - men,
   
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - - men,
   
A large watermark 'PROBENPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Allegro

Third system of musical score, piano accompaniment. It consists of two staves (treble and bass clefs). The music begins with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction 'Tutti col Fag.'. A large watermark 'PROBENPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

A diagram of an open book with a magnifying glass over it, indicating a section of the score that has been reduced in size for reproduction.

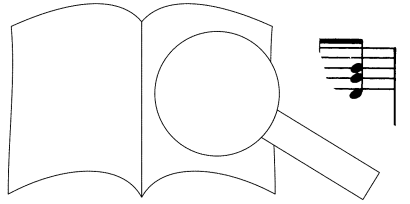
40

- - men, - m men, a - men, a - men, a - men,

- - men, a a - men, a - men, a - men, a - men, a -

a a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

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



4 3 5 6 6 5

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

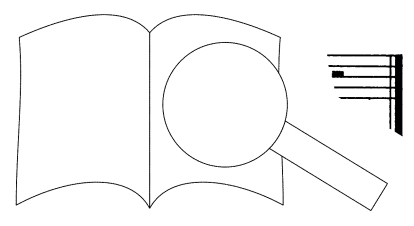


men, a - men, a - men.

men, a - men, a - men.

men, a - men, a - men.

men, a - men, a - men.



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



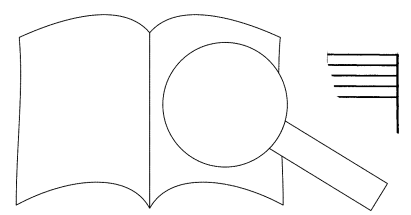
Vivace

5

ba - oth. Ple - ter - ra, ple - ni sunt  
 oth. cae - li et ter - ra, ple - ni sunt  
 oth. sunt cae - li et ter - ra, ple - ni sunt  
 - ni sunt cae - li et ter - ra, ple - ni sunt

Vivace

Tutti



9 8 #7  
4 3 2

6

5  
3

1

PROBENPARTITUR

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



15

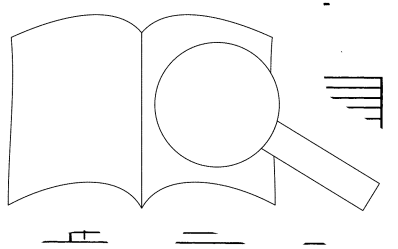
a, glo - - - - - ri - a tu - - -

tu - - - - - ri - a tu - - -

tu - - - - - ri - a, glo - ri - a, glo-ri - a tu - - -

glo - - - - - ri - - -

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





20 Adagio

Musical score for the first system, featuring five staves with various rhythmic patterns and rests.

Musical score for the second system, featuring two staves with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

Musical score for the third system, featuring three staves with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

20

a. O - san - - - - - cel - - - - - sis.

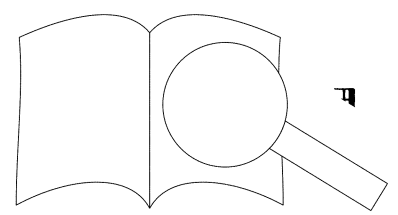
a. O - - - - - ex - cel - - - - - sis.

a. na in ex - cel - - - - - sis.

san - na in ex - cel - - - - - sis

Musical score for the fourth system, featuring four staves with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "a. O - san - - - - - cel - - - - - sis.", "a. O - - - - - ex - cel - - - - - sis.", "a. na in ex - cel - - - - - sis.", and "san - na in ex - cel - - - - - sis".

Musical score for the fifth system, featuring two staves with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.



6 6 6 5 4

# 13. Benedictus

Andante

Flauto solo

Oboe solo

Tenore solo

Basso continuo  
(Fagotto,  
Violoncello,  
Contrabbasso,  
Organo)

Musical score for measures 1-6. The Flauto solo part starts with a *mf* dynamic and features a triplet of eighth notes. The Oboe solo part starts with a *p* dynamic and has a long note. The Tenore solo part is silent. The Basso continuo part is marked *Solo pp* and consists of a steady bass line. Fingerings are indicated below the bass line: 5 3, 5 3, 5 6, 6.

Musical score for measures 7-12. The Flauto solo part continues with a triplet and a trill. The Oboe solo part has a trill. The Tenore solo part is silent. The Basso continuo part continues with a steady bass line. Fingerings are indicated below the bass line: 6, 7 3, 6, 4, 5, #.

Musical score for measures 13-18. The Flauto solo part starts with a trill. The Oboe solo part has a trill. The Tenore solo part is silent. The Basso continuo part continues with a steady bass line. The lyrics "ne - di - ctus," are written below the Tenore solo staff. Fingerings are indicated below the bass line: 5 3, 6, 6, 6, 6.

19

tr tr tr

19

8 be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne

7 3 6 4

Adagio Andante

25

tr

25 ad libitum

Do - mi - ni, qui ve - - in no - mi - ne

7 8 9 8 6

31

31

Be - ne - di

6 7 5 # 5 6 7 4 3 5

38

*simile*

*tr.*

no - - - - -

6 5 6 6 5 - -

44

*legato*

*Adag.*

*legato*

*tr.*

mi - ni.

6 6 5 5 7 5 6

51

*Adagio*

*ad libitum*

6 6 3 6 4 6 7 5 5 7 6

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