

# Johann Georg Zechner

## Große Orgelsolomesse

---

per Soli SATB, Coro SATB  
2 Clarini, Timpani  
2 Violini, Violone  
e Organo concertato  
3 Tromboni ad libitum

Erstausgabe/First edition  
vorgelegt von/edited by  
Friedrich W. Riedel

Partitur / Full score

---



# Inhalt

Abbildung der Göttweiger Orgel	IV
Vorwort / Foreword / Avant-propos	V
Kyrie	
Kyrie I (Coro SATB)	1
Christe (Soprano solo, Coro)	5
Kyrie II (Coro SATB)	1
Gloria	
Gloria in excelsis Deo (Coro)	8
Laudamus te (Alto e Tenore soli)	10
Gratias agimus tibi (Coro)	13
Domine Deus (Soprano e Basso soli)	15
Qui tollis (Alto e Tenore soli, Coro)	18
Quoniam (Basso solo, Coro)	21
Credo	
Credo in unum Deo (Coro)	32
Et incarnatus est (Alto e Basso soli)	36
Et resurrexit (Soli e Coro)	38
Sanctus	
Sanctus (Coro)	45
Benedictus (Soprano solo)	47
Osanna (Coro)	49
Agnus Dei	
Agnus Dei (Alto, Tenore e Basso soli, Coro)	51
Dona nobis pacem (Coro)	53
Kritischer Bericht	60

## Rechtshinweis:

Die vorliegende Ausgabe der *Großen Orgelsolomesse* ist nach Paragraph 71 des Urheberrechtsgesetzes als Erstausgabe geschützt. Aufführungen und Einspielungen sind bei der VG Musikedition, Königstor 1A, 34117 Kassel, anzumelden.

## Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur (Carus 40.682), Klavierauszug (Carus 40.682/03), Chorpartitur (Carus 40.682/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.682/19), Orgelstimme (Carus 40.682/49).

## The following performance material is available:

full score (Carus 40.682), vocal score (Carus 40.682/03), choral score (Carus 40.682/05), complete orchestral material (Carus 40.682/19), organo (Carus 40.682/49).

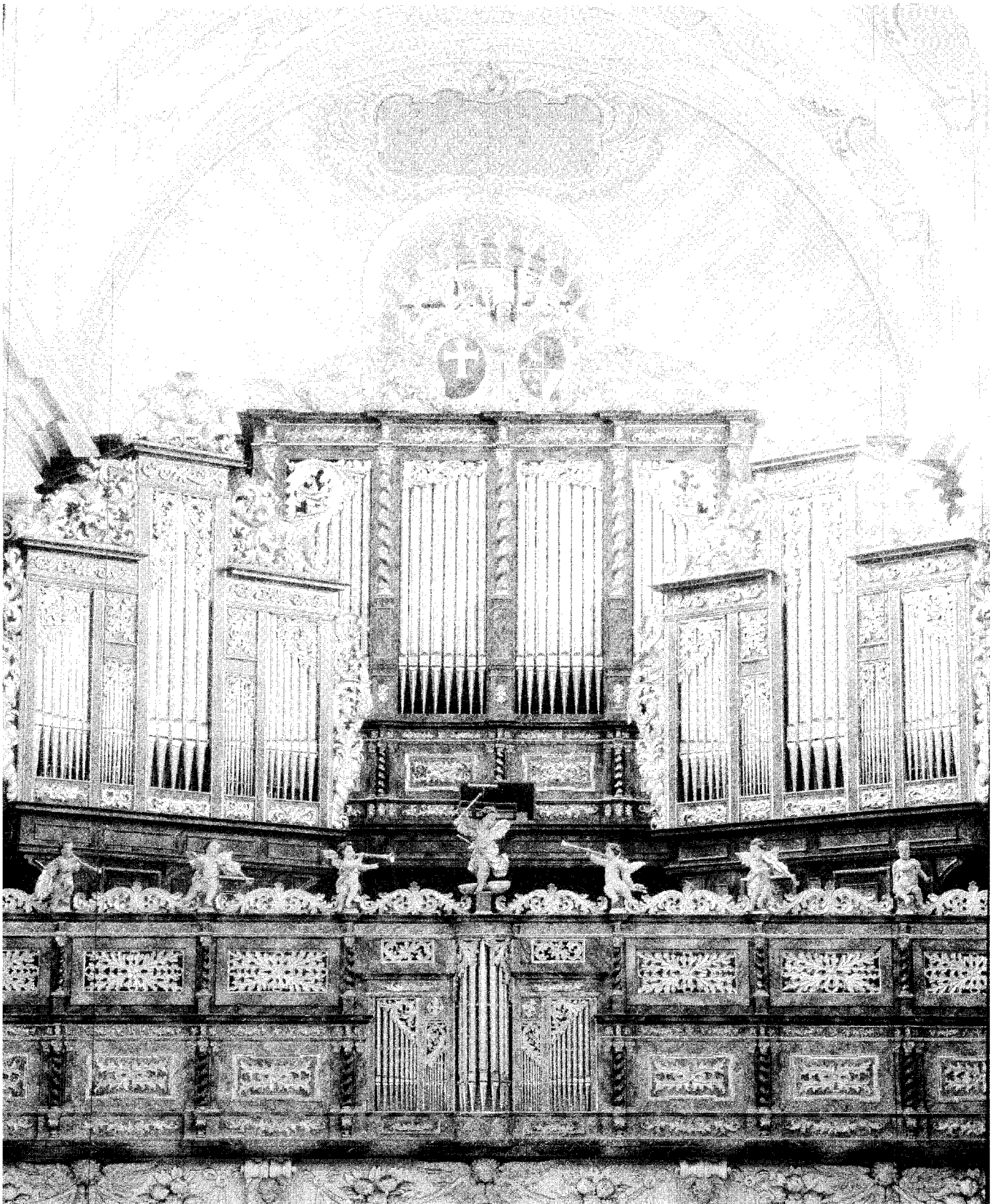


Abb.: Benediktinerstift Göttweig (Niederösterreich), Blick auf die 1703/1704 erbaute Westempore mit der Orgel: In der Mitte vorn befindet sich das Brüstungspositiv, von dem aus die Kirchenmusik geleitet wurde. Sänger und Instrumentalisten standen rechts und links unter den Skulpturen der musizierenden Engeln mit dem Gesicht zum Kirchenschiff. Sichtbar wurden diese durch das Aufklappen der oberen Reihe der verzierten, rechteckigen Kassetten auf den Betrachter zu, wobei diese dann auch als Notenpulte dienten. Von den beiden schräggestellten Gehäusen (ursprünglich zwei gegenüberliegende Chorgelnen im Presbyterium) enthielt eines das Hauptwerk, das andere das Pedalwerk der 1761 von Ignaz Gatto neu erbauten Orgel, für die die *Große Orgelsolomesse* vermutlich komponiert worden ist (zur Disposition der Orgel siehe das Vorwort). Das an der Rückwand befindliche Gehäuse diente ursprünglich weiter zurückliegend als Oratorium für das Chorgebet der Mönche und wurde erst 1920 in die neue Orgelanlage von Rieger/Jägerndorf einbezogen (seit 1982 neues Werk von Walcker/Guntramsdorf).

Quelle: Kunstsammlungen Stift Göttweig

# Vorwort

## Kirchenmusik mit obligater Orgel

Seit dem 15. Jahrhundert bildet die Orgel das unentbehrliche Fundament der figuralen Kirchenmusik. Neben der stützenden und begleitenden Funktion (Generalbass) konnte sie aber auch solistisch innerhalb polyphoner Kompositionen eingesetzt werden. Gesah dies im 17. Jahrhundert nur sporadisch (z. B. bei Heinrich Schütz, *Kleines Geistliches Konzert* „Ich danke dir von ganzem Herzen“), so entwickelte sich vor allem im süddeutschen Raum seit dem 2. Drittel des 18. Jahrhunderts die Kirchenmusik mit obligater Orgel zu einer eigenständigen Gattung, die neben Messen oder einzelnen Messensätzen, Offertoriumsmotetten, Magnificat-Vertonungen, Marianische Antiphonen oder Litaneien, mitunter auch geistliche Gesänge in der Volkssprache umfasste<sup>1</sup>. Anfangs war es vor allem das *Benedictus*, in dem die Orgel solistisch hervortrat. Das erste derzeit nachweisbare Beispiel stammt von Johann Georg Zechner (*Missa St. Christophori*, 1737), es folgten Georg Reutter, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Karls Ditters von Dittersdorf, Franz Schneider, Johann Vanhal bis hin zu Johann Baptist Schiedermayr im frühen 19. Jahrhundert. Auch im *Kyrie*, *Gloria* und *Agnus Dei* kommen Orgelsoli vor, bei Joseph Haydn und Joseph Preindl sogar im „Et incarnatus est“ des *Credo*. Der solistische Einsatz der Orgel in allen Sätzen der Messe findet sich insbesondere bei Georg Reutter, Leopold Hofmann und vor allem bei Klosterkomponisten wie Florian Wrastill und Franz Xaver Widerhofer (Mariazell), Franz Schneider (Melk), Johannes Wittmann (Lambach) und schließlich Johann Georg Zechner (Göttweig), dem Schöpfer des hier im Erstdruck vorgelegten Werkes.

## Über den Komponisten Johann Georg Zechner

Johann Georg Zechner wurde am 9. April 1716 in Gleisdorf (Steiermark) geboren<sup>2</sup>. Über seine Jugend-, Schul- und Studienzeit liegen keine Nachrichten vor. Zwanzigjährig wurde er am 1. November 1736 von dem berühmten Abt Gottfried Bessel als Organist im niederösterreichischen Benediktinerstift Göttweig angestellt, dessen grandioser, nach Plänen von Johann Lukas von Hildebrandt basierender barocker Neubau damals einem vorläufigen Abschluss entgegen ging<sup>3</sup>. Hier befindet sich heute der größte Bestand von Zechners umfangreichem Schaffen. Dass dieser Komponist schon bald weithin bekannt und geschätzt wurde, bezeugen Abschriften seiner Werke aus den frühen 1740er Jahren in anderen österreichischen Stiften sowie die Tatsache, dass er 1743 im Stift Melk beim Besuch der Königin Maria Theresia die Tafelmusik auf dem Cembalo akkompagnieren durfte. Kurz darauf quittierte er seinen Dienst in Göttweig. Spätestens 1746 übernahm er das Amt des Chorregenten an der Stadtpfarrkirche St. Veit in der dem Göttweiger Berg gegenüberliegenden Stadt Krems an der Donau.

Nachdem Zechner, der 1746 als Magister Artium titulierte, zu Beginn der 1750er Jahre die Priesterweihe empfangen hatte, wurde ihm von der Krems benachbarten Stadt Stein an der Donau das hochdotierte Benefizium der Allerheiligenkapelle über dem Karner (Beinhaus) neben der

Pfarrkirche verliehen, das ihn lediglich zum Messelesen und zur Verwaltung der Stiftung verpflichtete, sodass er sich fortan ganz dem kompositorischen Schaffen widmen konnte. Zeitlebens blieb er dem Stift Göttweig verbunden, zumal er eine Wohnung im Göttweiger Wirtschaftshof zu Stein bezog, in unmittelbarer Nähe des berühmten Malers Martin Johann Schmidt (genannt „Kremser Schmidt“). Zu allen Feierlichkeiten (Abtsjubiläen, Besuch des Kaiserpaares) lieferte Zechner die Festkompositionen. Auch andere Orte verpflichteten ihn gern zu besonderen Anlässen als Komponist und Dirigent, beispielweise 1760 zur Jahrhundertfeier der Wallfahrtskirche Maria Taferl über der Donau, für die er eine neue, durch den berühmten Wiener Meister Johann Henke geschaffene Orgel stiftete.

Zechner, der am 7. Juni 1778 zu Stein verstarb, gilt als einer der fruchtbarsten österreichischen Kirchenkomponisten der Maria-Theresianischen Epoche. Sein Œuvre umfasst nahezu alle Gattungen der Kirchenmusik, ferner Oratorien, Vertonungen allegorischer Schauspiele, weltliche Gesänge und Instrumentalwerke. Überliefert sind ca. 250 Kompositionen, die nicht nur in nahezu allen österreichischen, böhmischen und mährischen Stiften und Wallfahrtskirchen, sondern darüber hinaus in Schlesien, Ungarn, Vorderösterreich und Oberschwaben verbreitet waren, ja selbst in Mannheim und Fulda nachweisbar sind. Ihre Beliebtheit bezeugen zahlreiche Aufführungen, mitunter bis ins letzte Viertel des 19. Jahrhunderts. Erst die Tendenzen des Caecilianismus ließen sie aus dem Repertoire der Kirchenmusik verschwinden und den Namen des Komponisten in Vergessenheit geraten. Zechners Kompositionsstil zeigt den Einfluss des kaiserlichen Vizekapellmeisters Antonio Caldara (1670–1736), der durch seine Lehrtätigkeit und die weite Verbreitung seiner zahlreichen Werke den kirchenmusikalischen Stil in den habsburgischen Ländern bis zu Wolfgang Amadeus Mozart und den Brüdern Haydn entscheidend geprägt hat. Dieser strenge „kaiserliche Stil“<sup>4</sup> wird in späteren Werken durch Elemente der „galanten Schreibart“ aufgelockert.

<sup>1</sup> Vgl. Friedrich W. Riedel, „Der Funktionswandel der Orgel als Begleitinstrument in der österreichischen Kirchenmusik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, in: derselbe (Hrsg.), *Kirchenmusik mit obligater Orgel. Untersuchungen zum süddeutsch-österreichischen Repertoire im 18. und 19. Jahrhundert*, Sinzig 1999 (*Kirchenmusikalische Studien*, 4), S. 11–26.

<sup>2</sup> Literaturhinweise: Friedrich W. Riedel, „Beiträge zur Geschichte der Musikpflege an der Stadtpfarrkirche St. Veit zu Krems“, in: *950 Jahre Pfarre Krems*, Krems an der Donau 1964, S. 300–341; derselbe, „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Krems“, in: derselbe, *Musik und Geschichte. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur musikalischen Landeskunde*, München-Salzburg 1989 (*Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik*, 10), S. 118–134; derselbe, „Österreichische Klosterkomponisten des 18. Jahrhunderts“, ebenda, S. 107–117; derselbe, Artikel über Zechner, in: *Steirisches Musiklexikon, Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001.

<sup>3</sup> Vgl. Gregor M. Lechner/Herbert Fasching, *Stift Göttweig und seine Kunstschätze*, St. Pölten 1977.

<sup>4</sup> Vgl. Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, München-Salzburg 1977 (*Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik*, 1).

## Zum Werk

Dies gilt auch für die vorliegende Orgelsolomesse, in der die Orgel in allen Sätzen konzertierend eingesetzt wird. Das Werk entstand wahrscheinlich 1761 zur Weihe der von Ignaz Gatto aus Krems für die Göttweiger Stiftskirche erbauten Orgel. Starke Gebrauchsspuren lassen auf zahlreiche Aufführungen schließen. Die letzte fand am 1. September 1805 statt, eine Woche vor dem Besuch Kaiser Napoleons in Göttweig<sup>5</sup>. Eine bemerkenswerte Abschrift befindet sich im Musikarchiv des Klosters Ottobeuren (Oberschwaben). Anlass zur Beschaffung der Messe könnte die Vollendung der Dreifaltigkeitsorgel von Karl Joseph Riepp in der Klosterkirche zu Ottobeuren gewesen sein (1764), wie die unten erwähnten Registrieranweisungen beweisen.

Zechner verwendet in diesem Werk eine Vielfalt der Satzgestaltungen zur formalen Gliederung und zur Darstellung der Symbolik des Messe-Textes<sup>6</sup>. Es handelt sich einerseits um schnelle, akkordische Tuttisätze mit Trompeten und Pauken, umrankt von Violin-Figurationen („Gloria in excelsis Deo“, „Credo in unum Deum“, „Et resurrexit“, „cujus regni non erit finis“, „Pleni sunt caeli“ und *Osanna I*, *Osanna II*), andererseits Adagio-Tutti-Abschnitte mit expressiver Harmonik (*Sanctus*, *Agnus Dei III*). Eine weiteren Schritt in dieser Richtung stellen die vorhalts- und dissonanzenreichen („Durezzan“-) Sätze („Gratias agimus“, *Agnus Dei III*) und die gänzlich unbegeleiteten Vokalsätze zu den Worten „judicare vivos et mortuos“ und „morum“ dar. Besonders herausgehoben sind Arien oder Ariosi für Soli mit obligaten Violinen und Generalbass („Domine Deus“, „Crucifixus“, *Agnus Dei I* und *II*). Traditionsgemäß werden die Schlussabschnitte des *Gloria* („cum Sancto Spiritu“) und *Credo* („Et vitam venturi“) als Fugen gestaltet.

Eine dominierende Rolle in diesem Werk nimmt die Orgel ein. Das zeigt sich bereits in den scharf punktierten Rhythmen des *Kyrie*-Vorspiels, das den ganzen Satz beherrscht und als Ritornell den Rahmen für den Tuttisatz des *Kyrie I* und dessen Wiederholung nach dem *Christe* bildet<sup>7</sup>. Im *Christe*, „Laudamus te“ und *Benedictus* konzertiert die Oberstimme mit einer vokalen Solostimme, in den Abschnitten „Gratias“ bis „Tu solus altissimus“ des *Gloria* und vom „Et incarnatus est“ bis „passus et sepultus est“ des *Credo* als Ritornell zwischen solistischen Partien. Ein tanzartig anmutender Dialog zwischen Orgel und Tuttisatz beschließt im „Dona nobis pacem“ das Werk. Hier wie auch besonders im *Benedictus* finden sich Figuren des „galanten Stils“ (Triolen, Nebeneinander von Duolen und Triolen, seufzerartige „Abzüge“). Barock ist dagegen vor allem die bewegte Bassführung („gehende Bässe“) und der daraus resultierende harmonische Reichtum.

## Zur Aufführungspraxis

Die Besetzung der Messe bestand – wie bei den meisten kürzeren Festmessen im süddeutsch-österreichischen Raum bis ins spätere 18. Jahrhundert – aus einem Vokalsatz von je vier Solo- und Ripienstimmen, zwei Violinen und Generalbass, dazu zwei Trompeten und Pauken. Sän-

ger und Instrumente standen in der Regel hinter der Emporenbrüstung aufgereiht, wobei die geschnitzten Gitter – beispielweise in Göttweig – im heruntergeklappten Zustand als Notenpulte dienen konnten. Der Organist saß in der Mitte am Brüstungspositiv, der Violonespieler stand hinter ihm<sup>8</sup>.

Bei kleiner Besetzung und beschränkten Raumverhältnissen konnten die Ripienstimmen auch von den Vokalsolisten übernommen werden, im übrigen dürfte zumeist nur je ein Ripiensänger beim Tutti verstärkend hinzugetreten sein, bei größeren Besetzungen auch colla parte spielende Posaunen (vgl. das Aufführungsmaterial von Ottobeuren und Kremsmünster). Die konzertierenden Violinen könnten im Normalfall ein- bis zweifach besetzt gewesen sein. Die Viola wurde nur bei Werken von größeren Dimensionen verwendet.

Während Trompeten und Pauken in der Göttweiger Quelle zur obligaten Besetzung gehören, konnten sie in Ottobeuren „al piacere“ verwendet werden. Die in Kremsmünster nachträglich zugefügten Stimmen sind sogar als „non obligato“ bezeichnet.

Bemerkenswert ist die im Ottobeurer Stimmensatz alternativ zur konzertierenden Orgel zu verwendende Stimme „Violino Concerto vel Organo“, in der die Oberstimme der organistischen Solopartien von der Violine ausgeführt werden soll. Wer sich für diese Aufführungsmöglichkeit entscheiden möchte, sei auf die im Aufführungsmaterial enthaltene Orgelstimme (CV 40.682/49) verwiesen, die die Solopartien ebenfalls enthält. Weiterhin enthält dieser Stimmensatz noch je eine Alt- und Tenorposaune (ebenso in Kremsmünster, dort erst nachträglich hinzugefügt), die aber mit den Vokalpartien identisch sind und gemäß der damaligen Praxis lediglich im Tutti verstärken sollten. Sie wurden daher in der vorliegenden Partituren nicht eigens notiert, da sie im Bedarfsfall „colla parte“ musiziert werden können.

Der Generalbass wurde stets auf der Orgel, verstärkt durch einen Violone (Kontrabass), gespielt, das Mitgehen eines Violoncellos kam erst im frühen 19. Jahrhundert in Übung. Die Ausführung der Generalbassharmonien aufgrund der Bezifferung sollte gegenüber der solistischen Orgelstimme möglichst zurückhaltend sein. Auf eine Aussetzung wurde in dieser Ausgabe bewusst verzichtet, da dies für den versierten Spieler hinderlich ist (für weniger geübte Organisten wird dem gedruckten Aufführungsmaterial eine separate Orgelstimme CV 40.682/49 mit der vollständigen Aussetzung beigelegt).

<sup>5</sup> Vgl. Friedrich W. Riedel, „P. Virgil Fleischmann OSB (1783–1863), ein unbekannter Schüler Michael Haydns“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1966, S. 165–179.

<sup>6</sup> Zum Aufbau der spätbarocken Messe vgl. Riedel, wie Anmerkung 4.

<sup>7</sup> Zum detaillierten Aufbau vgl. Riedel (wie Anmerkung 1), S. 17–19; verwiesen sei auch auf die ähnlich angelegte *Missa solennis* in C („Mariazeller Messe“) von Franz Xaver Widerhoffer, Partitur, hrsg. v. Wolfgang Riegler, Graz 1999 (*Musik alter Meister*, 55, 56, 57, 58).

<sup>8</sup> Diese Aufstellung spiegelt sich mitunter in den Darstellungen der Hl. Caecilia mit musizierenden Engeln an den Brüstungen der Orgelemporen wider, z. B. in der Mainzer Augustinerkirche.

Die 1761 von Ignaz Gatto aus Krems in den 1703 von Bartholomäus Heintzler aus Ybbs errichteten drei Gehäussekästen (Hauptwerk, Pedal, Brüstungspositiv) neu erbaute Orgel der Göttweiger Stiftskirche hatte die nachstehende Disposition<sup>9</sup>:

Hauptwerk		positiv		Pedal	
Principal	8'	Copel (Holz)	8'	Subbass	
				(offen, Holz)	16'
Waldflöte (Holz)	8'	Principal	4'	Quintadena	
				(Holz)	16'
Octav	4'	Fugara	4'	Principal	8'
Spitzflöte	4'	Dulciana	4'	Octavbass	
				(offen, Holz)	8'
Quint	22/3'	Octav	2'	Quint (Holz)	51/3'
Superoctav	2'	Mixtur 3fach		Mixtur 4fach	22/3'
Mixtur 5fach				(worin eine	
				scharffe octav)	
Cimbel	3fach				

In der in Ottobeuren überlieferten Orgelstimme finden sich an mehreren Stellen mit Bleistift eingetragene Registrieranweisungen in französischer Sprache, die auf die Dreifaltigkeitsorgel von Riepp<sup>10</sup> passen und sich jeweils auf die Solostimme beziehen:

Kyrie (Beginn)	<i>Plien</i>	Principale im Hauptwerk ?
Gloria		
Laudamus te	<i>flaut</i>	Flauta 8' Positiv (I. Manual)
Domine Deus	<i>gamb e flaut</i>	Gamba 8' + Flauta 8' im Hauptwerk (I. Manual) oder: Gamb 4' + Flauta 8' im Positiv (II. Manual)
Quoniam	<i>Cornet</i>	Cornet-resi 8' 5fach (III. Manual)
Credo		
Et incarnatus est	<i>gamb seul</i>	Gamba 8' im Hauptwerk (II. Manual)
Sanctus		
Benedictus	<i>flauta</i>	Flauta 8' im Positiv (I. Manual)

Im Schlusssatz „Dona nobis pacem“ wird an einigen Stellen das Pedal eingesetzt, bei den nur auf dem Manual zu spielenden Abschnitten steht in allen drei Quellen die Spielanweisung „organo“. Darunter ist vermutlich das Hauptwerk (im vorliegenden Fall vermutlich „organo pleno“ („plien“) zu verstehen. Die linke Hand und die Generalbassakkorde wurden vermutlich mit der „Copel 8'“ im Großen Kornettwerk gespielt, ausgenommen die Tutti-Sätze am Anfang und Schluss des Werkes. In Göttweig wird man eine ähnlich zurückhaltende Registrierung vermuten können, wenn gleich dort keine so große Vielfalt an charakteristischen Farbbregistern vorhanden war.

Einer stilgemäßen Aufführung, vor allem an einer historischen Orgel sowie bei kleinerer Vokal- und Instrumentalbesetzung wäre die Verwendung engmensurierter Trompeten (und Posaunen) angemessen. An Verzierungen sind Triller und Vorschläge notiert, bei letzteren handelt es sich grundsätzlich um lange Vorschläge. Über die Ausführung der Triller kann man sich in zeitgenössischen Ornamenttabellen orientieren.<sup>11</sup>

Sonthofen, im Sommer 2001 Friedrich Wilhelm Riedel

<sup>9</sup> Friedrich W. Riedel, „Die Kirchenmusik im Benediktinerstift Göttweig“, in: *Singende Kirche* 13, 1966, S. 196–202.

<sup>10</sup> Vgl. die Disposition bei Joseph Wörsching, *Die Orgelwerke der Abtei Ottobeuren*, Mainz 1959.

<sup>11</sup> Für den Orgelpart: Gottlieb Muffat, „Particulari Segni delle Maniere“, in: *Componimenti Musicali per il Cembalo*, Augsburg um 1736 (Neudruck DTÖ, Band 7, Graz 21959), S. 88; für die Violinen: Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756 (Faksimile-Nachdruck der 3. Ausgabe 1789, hrsg. v. Hans Rudolf Jung, Leipzig 1968).

## Foreword (abridged)

From the 2nd third of the 18th century, especially in southern Germany, church music with organ obbligato developed into an individual genre of composition which included masses and separate mass pieces, offertorium motets, settings of the Magnificat, Marian antiphons or litanies and sometimes sacred songs in the vernacular.<sup>1</sup> Initially it was primarily in the *Benedictus* that the organ emerged as a solo instrument. We know of examples of this procedure in works ranging from composers such as Georg Reutter, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Karl Ditters von Dittersdorf, Franz Schneider, Johann Vanhal and also including Johann Baptist Schiedermayr in the early 19th century. Organ solos sometimes also occurred in the *Kyrie*, *Gloria* and *Agnus Dei*; Joseph Haydn and Joseph Preindl even introduced an organ solo in the "Et incarnatus est" of the *Credo*. Use of the organ as a solo instrument in all the movements of a Mass is found especially in works by Georg Reutter, Leopold Hofmann and, above all, by such monastic composers as Florian Wrastill and Franz Xaver Widerhofer (Mariazell), Franz Schneider (Melk), Johannes Wittman (Lambach) and, ultimately, by Johann Georg Zechner (Göttweig), who composed the work which is published here for the first time.

Johann Georg Zechner was born 9th April 1716 at Gleisdorf/Styria and died 7th June 1778 at Stein/Danube. He was employed from 1736 until 1743 as organist at the Benedictine Abbey of Göttweig in Lower Austria, whose splendid new building, designed by Johann Lukas von Hildebrandt, was then nearing completion.<sup>2</sup> Later he became choirmaster at the municipal church of St. Veit at Krems on the Danube. After he had been ordained as a priest, the town of Stein on the Danube presented him with the benefice of the Chapel of All Saints, which allowed him ample time for composition. Zechner is considered to have been one of the most prolific Austrian church composers during the era of Maria Theresa. His oeuvre includes almost all genres of church music, as well as oratorios, music for allegorical plays, secular songs and instrumental works. Some 250 of his compositions have survived. They were used not only in almost all the Austrian, Bohemian and Moravian monasteries and pilgrimage churches, but also in Silesia, Hungary, Austrian Foreland, Upper Swabia and even in Mannheim and Fulda. Their popularity is demonstrated by the many performances they received, some as late as the last quarter of the 19th century. Zechner's compositional style reveals the influence of the Imperial Vice-Kapellmeister Antonio Caldara (1670–1736), whose teaching and the widespread dissemination of his numerous works exercised a decisive influence on church music throughout the Habsburg lands, extending to Wolfgang Amadeus Mozart and the Haydn brothers. That strict "Imperial style"<sup>3</sup> was lightened in later works by elements of the *galant* style."

This is true of the present Organ Solo Mass, in which the organ plays a prominent role in all the movements. This work was probably written in 1761 for the dedication of an organ built by Ignaz Gatto of Krems in the Göttweig Stiftskirche. The wear shown by the performance material leads one to conclude that this work was often performed. A noteworthy copy of the work is kept in the music archive of the monastery of Ottobeuren (Upper Swabia). The reason for the acquisition of this Mass could have been the completion of the

Trinity organ built by Karl Joseph Riepp in the monastery church at Ottobeuren (1764), as indicated by directions for registration.

In this work Zechner made use of an abundance of forms to create the musical structure and to represent the symbolism in the words of the Mass.<sup>4</sup> There are fast chordal tutti movements with trumpets and timpani, decorated by violin figuration ("Gloria in excelsis Deo," "Credo in unum Deum," "Et resurrexit," "cujus regni non erit finis," "Pleni sunt coeli" and *Osanna* I, *Osanna* II). These sections are contrasted by Adagio tutti sections with expressive harmony (*Sanctus*, *Agnus Dei* III). A further step in this direction leads to *durezza* movements rich in suspensions and dissonances ("Gratias agimus," *Agnus Dei* III) and entirely unaccompanied vocal passages set to the words "judicare vivos et mortuos" and "mortuorum". Especially notable are the arias or arioso for solo voices with obbligato violins and continuo ("Domine Deus," "Crucifixus," *Agnus Dei* I and II). In accordance with tradition, the concluding sections of the *Gloria* ("cum Sancto Spiritu") and *Credo* ("Et vitam venturi") are set as fugues.

The organ has a dominant role in the work. This is at once evident from the sharply dotted rhythm in the prelude to the *Kyrie*, which dominates the entire movement, and as a ritornello leads into the tutti entry of the *Kyrie* I and its repetition after the *Christe*.<sup>5</sup> In the *Christe*, "Laudamus te" and *Benedictus* the right hand organ part plays in duet with a vocal soloist; in the sections from "Gratias" to "Tu solus altissimus" in the *Gloria* and from "Et incarnatus est" to "passus et sepultus est" in the *Credo* the organ provides a ritornello between solo passages. In the "Dona nobis pacem" a dialogue between organ and tutti, like a graceful dance, concludes the work. Here, and particularly in the *Benedictus*, there are figures in the *galant* style (triplets, duplets and triplets side by side, falling "sighs"). On the other hand, the lively bass line ("walking basses") results in a harmonic richness, which is, above all, baroque.

Noteworthy in the Ottobeuren set of performance parts is an alternative to the use of the organ as a solo instrument: a part marked "Violino Concertato vel Organo," from which a violinist can play to replace the right-hand organ part in its solo passages. Anyone who wishes to make use of this possibility in performance will find that the organ part published in the performance material (CV 40.682/49) also contains the necessary solo part.

Sonthofen, summer 2001

Friedrich Wilhelm Riedel

Translation: John Coombs

<sup>1</sup> See Friedrich W. Riedel, "Der Funktionswandel der Orgel als Begleitinstrument in der österreichischen Kirchenmusik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts," in: by the same author (ed.), *Kirchenmusik mit obligater Orgel. Untersuchungen zum süddeutsch-österreichischen Repertoire im 18. und 19. Jahrhundert*, Sinzig, 1999 (*Kirchenmusikalische Studien*, 4), p. 11–26.

<sup>2</sup> See Gregor M. Lechner/Herbert Fasching, *Stift Göttweig und seine Kunstschatze*, St. Pölten, 1977.

<sup>3</sup> See Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, Munich-Salzburg, 1977 (*Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik*, 1).

<sup>4</sup> Concerning the structure of the late-baroque Mass see Riedel, as in Note 1.

<sup>5</sup> Concerning the detailed construction, see Riedel (as in Note 1), p. 17–19; there is also a similarly constructed *Missa solemnis* in C ("Mariazeller Messe") by Franz Xaver Widerhofer, scored ed. by Wolfgang Riegler, Graz, 1999 (*Musik alter Meister*, 55, 56, 57, 58).

## Avant-propos (abrégé)

À partir du deuxième tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, la musique sacrée avec orgue obligé se transforma surtout en Allemagne du sud en un genre propre qui comprenait, en dehors des messes ou des mouvements de messe isolés, des motets pour l'offertoire, des compositions sur le Magnificat, des antiennes mariales ou des litanies et aussi parfois des chants religieux en langue populaire<sup>1</sup>. Au début, ce fut surtout dans le *Benedictus* que l'orgue intervint en soliste. On en trouve des exemples chez Georg Reutter, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Karl Ditters von Dittersdorf, Franz Schneider, Joseph Vanhal et même au début du XIX<sup>e</sup> siècle chez Johann Baptist Schiedermayr. Les solos d'orgue apparaissent aussi dans le *Kyrie*, le *Gloria* et l'*Agnus Dei* chez Joseph Haydn et même dans l'« Et incarnatus est » du *Credo* chez Joseph Preindl. L'apparition de l'orgue en soliste dans tous les mouvements de la messe se rencontre en particulier chez Georg Reutter, Leopold Hofmann et surtout chez les compositeurs attachés à un monastère tels que Florian Wrastill et Franz Xaver Widerhofer à Mariazell, Franz Schneider à Melk, Johannes Wittmann à Lambach et, finalement, à Göttweig, Johann Georg Zechner, le compositeur de l'œuvre imprimée ici pour la première fois.

Johann Georg Zechner, né à Gleisdorf en Styrie le 9 avril 1716 et mort à Stein-sur-le-Danube le 7 juin 1778, fut organiste à l'abbaye bénédictine de Göttweig en Basse-Autriche de 1736 à 1743 à l'époque où la construction des grandioses bâtiments dessinés par Johann Lukas von Hildebrandt entraînait dans sa phase finale<sup>2</sup>. Il fut plus tard chef de chœur à l'église Saint Vit de Krems-sur-le-Danube. Après son ordination, il obtint de la ville de Stein-sur-le-Danube le bénéfice de la chapelle de Tous-les-Saints, une position lui laissant beaucoup de temps pour se consacrer à la composition. Zechner passe pour un des compositeurs de musique sacrée autrichiens les plus prolifiques du règne de Marie-Thérèse. Son œuvre comprend presque tous les genres de la musique sacrée, ainsi que des oratorios, des drames allégoriques, des chants profanes et des œuvres instrumentales. Quelques 250 compositions nous sont parvenues. Elles étaient connues non seulement dans tous les monastères d'Autriche, de Bohême et de Moravie, mais aussi en Silésie, en Hongrie, dans les territoires habsbourgeois du sud de l'Allemagne et en Haute-Souabe. On en trouve même des traces à Mannheim et à Fulda. De nombreuses exécutions jusque parfois dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle attestent leur popularité. Le style de composition de Zechner révèle l'influence d'Antonio Caldara (1670–1736), le vice-maître de chapelle impérial qui marqua de façon décisive le style de la musique sacrée dans les pays régis par les Habsbourgs jusqu'à Wolfgang Amadeus Mozart et aux frères Haydn par son enseignement et la large diffusion de ses nombreux ouvrages. Ce sévère « style impérial »<sup>3</sup> sera adouci dans les œuvres tardives par des éléments empruntés au « style galant ».

Ceci concerne aussi la messe pour orgue solo ici présente dans laquelle l'orgue apparaît de manière concertante dans tous les mouvements. L'œuvre fut écrite vraisemblablement en 1761 pour l'ordination des orgues construites par Ignaz Gatto de Krems pour l'église abbatiale de Göttweig. De nombreuses traces d'utilisation laissent supposer de fréquentes exécutions. Une copie digne d'intérêt est conservée aux archives musicales du monastère d'Ottobeuren en Haute-Souabe. L'abbaye a dû se procurer cette messe en 1764 à

l'occasion de l'achèvement de l'orgue de La Trinité construit par Karl Joseph Riepp pour l'église abbatiale d'Ottobeuren comme en témoigne les indications de registres.

Dans cette œuvre, Zechner utilise une diversité de procédés dans la conception des mouvements pour organiser formellement l'œuvre et représenter le symbolisme du texte de la messe<sup>4</sup>. Il s'agit, d'une part, de mouvements de tutti rapides et en accords avec trompettes et timbales encadrés par des figurations au violon (« Gloria in excelsis Deo », « Credo in unum Deum », « Et resurrexit », « cujus regni non erit finis », « Pleni sunt coeli » et *Osanna I, Osanna II*), d'autre part, de passages de tutti en adagio avec une harmonisation expressive (*Sanctus, Agnus Dei III*). Les mouvements de Durezza riches en dissonances et en retards (« Gratias agimus », *Agnus Dei III*) ainsi que les phrases vocales sans aucun accompagnement sur « *judicare vivos et mortuos* » et « *mortuorum* » constituent un pas supplémentaire dans cette direction. Les arias et ariosos pour solos avec violons obligés et basse continue (« Domine Deus », « Crucifixus », *Agnus Dei I et II*) sont particulièrement mis en relief. Les sections finales du *Gloria* (« cum Sancto Spiritu ») et du *Credo* (« Et vitam venturi ») sont écrits traditionnellement en fugues. L'orgue joue un rôle dominant dans cette œuvre. On le constate déjà dans les rythmes fortement pointés de l'introduction au *Kyrie* qui domine tout le mouvement et constitue comme ritournelle le cadre des tutti du *Kyrie I* et de sa reprise après le *Christe*<sup>5</sup>. Dans *Christe*, « Laudamus te » et *Benedictus*, la partie supérieure joue en concert avec une voix soliste et en ritournelle entre les parties solistes dans les passages du *Gloria* allant de « Gratias » jusqu'à « Tu solus altissimus » et dans les passages du *Credo* allant de « Et incarnatus est » à « passus et sepultus est ». Un dialogue gracieux et dansant entre l'orgue et l'écriture en tutti conclut l'œuvre dans « Dona nobis pacem ». On trouve dans ce passage, mais aussi particulièrement dans le *Benedictus*, des figures du « style galant » (triolet, duolets et triolets côte à côte, « retraits » sanglotants). Par contre, les éléments baroques sont surtout représentés par la conduite animée de la basse (« Basses courantes ») ainsi que par la richesse harmonique qui en résulte.

La partie « Violino Concertato vel Organo » du jeu de parties d'Ottobeuren à utiliser comme alternative à l'orgue concertant et dans laquelle la partie supérieure des solos d'orgue est confiée au violon est intéressante. Ceux qui se décideraient pour cette possibilité d'interprétation sont priés de consulter la partie d'orgue du matériel d'exécution (CV 40.682/49) qui contient également les parties de solo.

Sonthofen, été 2001

Friedrich Wilhelm Riedel

Traduction : Jean Paul Ménière

<sup>1</sup> Voir Friedrich W. Riedel, « Der Funktionswandel der Orgel als Begleitinstrument in der Österreichischen Kirchenmusik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts », in : le même (Éd.), *Kirchenmusik mit obligater Orgel. Untersuchungen zum süddeutsch-österreichischen Repertoire im 18. und 19. Jahrhundert*, Sinzig, 1999 (*Kirchenmusikalische Studien* ; 4) pp. 11–26.

<sup>2</sup> Voir Georg M. Lechner / Herbert Fasching, *Stift Göttweig und seine Kunstschatze*, Sankt Pölten, 1977.

<sup>3</sup> Voir Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, Munich-Salzburg, 1977 (*Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* ; 1).

<sup>4</sup> Pour la structure de la messe dans le baroque tardif, voir Riedel, Sinzig, 1999.

<sup>5</sup> Pour la structure détaillée, voir Riedel, Sinzig, 1999, pp. 17–19. Voir également la *Missa solennis en ut majeur* (« Messe de Mariazell ») de Franz Xaver Widerhoffer structurée de la même façon. Partition, éd. par Wolfgang Riegler, Graz, 1999 (*Musik alter Meister* 55, 56, 57, 58).



# Große Orgelsolomesse

## Kyrie

Johann Georg Zechner  
1716–1778

**Allegro**

Clarino I  
in Do/C

Clarino II  
in Do/C

Timpani  
in Do-Sol/c-G

Violino I

Violino II

Coro

Solo

Organo  
concerto  
e Violone

4

Tutti

Tutti

Tutti

Soprano

Alto

Tenore

Basso

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

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

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

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

Tutti

Aufführungsdauer / Duration ca: 35 min.

© 2001 by Carus-Verlag Stuttgart – CV 40.682

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

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Erstausgabe / First edition  
Urheberrechtlich geschützt (s. S. III)

Herausgeber:  
Friedrich W. Riedel



13

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

Solo

6 6 # 5 7 #

4

7 #

Canis

16

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

3 3 3 3 3 3

tr

Canis





31

Chri-ste e - lei - - -

34

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

37

- - - son.

40

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

43

Chri-ste e - lei - - - son.

Chri-ste e - lei - - - -

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

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

**Tutti** *Da Capo sin al Segno* ♯

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

Chri-ste e - lei - son. Chri - ste e - lei - son.

Chri-ste e - lei - son. Chri - ste e - lei - son.

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

**Tutti** ♯

# Gloria

Fresco

Tutti

Clarino I  
in Do/C

Clarino II  
in Do/C

Timpani  
in Do-Sol/c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo  
concerto  
e Violone

Tutti

5

De - o. Et in ter-ra pax, pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo-lun -  
De - o. Et in ter-ra pax, pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo-lun -  
De - o. Et in ter-ra pax, pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo-lun -  
De - o. Et in ter-ra pax, pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo-lun -

7

$\frac{4}{2}$

10

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

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

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

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

6 4 2 6 5 6

14

pax ho - mi - - ni - bus bo - - - nae vo - - - lun -

pax ho - mi - - ni - bus bo - - - nae vo - - - lun -

pax ho - mi - - ni - bus bo - - - nae vo - - - lun -

pax ho - mi - - ni - bus bo - - - nae vo - - - lun -

6  
4

18

ta - - - - tis, pax, pax, pax.

ta - - - - tis, pax, pax, pax.

ta - - - - tis, pax, pax, pax.

ta - - - - tis, pax, pax, pax.

23 **Andante**  
Alto

olo

27

Solo Lau-da-mus

Solo Lau-da-mus te, lau-da-mus.

6

4  
2

30

te. Lau - da - mus, lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te, ad - o -

Lau - da - mus te, lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te,

6

33

ra-mus-te. Glo-ri - fi - ca - mus te. Lau-da - - mus te.

ad - o - ra - mus te. Glo-ri - fi - ca - mus te, glo-ri - fi - ca - mus te.

4 3 7 5

37

Lau-da-mus te, lau-da -

6

41

- mus, ad - o - ra - mus te, lau-da - - mus

Lau-da-mus te, lau-da - mus, ad - o - ra - mus te,

# 6 5 6 7 6 5 7 6 5

45

te. Ad - o - ra - mus te,  
 lau - da - mus te. Ad - o - ra - mus

49

ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - - mus, glo - ri - fi -  
 te. Glo - ri - fi - ca - - - mus te, glo - ri - ca -

53

ca - - - mus te.  
 - - - mus te.

57

Allabreve

61

Tutti

Musical notation for measures 61-62, including vocal line and piano accompaniment.

Tutti

Musical notation for measures 63-68, including vocal line and piano accompaniment with lyrics.

Gra - ti - as a - - - gi-mus ti - bi, gra - ti - as  
 Gra - ti - as, gra - ti - as a - gi-mus ti - bi, gra - ti - as a  
 Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi-mus ti - bi pro - pter ma - gnam  
 Gra - - - ti - as a - gi-mus ti - bi, gra - ti - as  
 4 3 5 6 # 6 4 # 5 6

Tutti

69

Musical notation for measures 69-74, including vocal line and piano accompaniment with lyrics.

a - gi-mus ti - - bi pro-pter ma - gnam glo - - - ri - am  
 - gi-mus ti - - bi pro-pter ma - gnam glo - - - ri - am, gra -  
 - ri - am tu - am, gra - ti - as a - - - gi-mus ti - - bi pro -  
 a - - gi - mus ti - - bi pro - pter ma - gnam, gra -  
 7 6 4 3 5 7 6 7 6 5 6  
 3 4

tu - - - am, gra - ti - as a - - - gi-mus ti - bi,  
 - ti - as a - gi - mus ti - - - bi, gra -  
 pter ma - gnam glo - - - ri - am, gra - ti - as a - gi - mus  
 - ti - as a - - - gi-mus ti - - - bi pro pter ma - gnam

5 6 4 3 4 2 7 7 6 #

gra - ti - as a - gi-mus ti - - - bi, gra - ti - as a - - -  
 - ti - as a - - - gi-mus ti - - - bi pro - - pter ma - -  
 bi, gra - ti - as a - - - gi-mus ti - - - bi pro -  
 glo - ri - am tu - - - am, pro - - pter ma - - gnam

5 7 6 4 3 7 6 7 6 6

93

gi-mus ti - bi pro - pter ma-gnam glo - ri - am tu - - - - am.  
nam glo - ri - - am, glo - ri - am, glo - ri - am tu - - - - a  
- pter ma - gnam glo - ri - am, glo - - ri - am tu - - - - m.  
glo - - - - - ri - am tu - - - - - m.

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

101 **Andante**  
Violino I  
Violino II  
Sopran

105

*p*  
*p*  
Solo  
Do - - - - -



125

De-us Pa - - - - - ter, De-us...

6 6 8 b7

129

Pa - - - - - ter o mni-pot-e

133

Basso Solo

Do -

137

- - - - - mi-ne De-us, A-gnus De-i, De-us, A-gnus De-i, Fi -

6 7 # 4 # #

141

li-us Pa

144

- tris.

148 **Allegro**

lis pec-ca - - ta mun-di, mi - - se - re - re

Qui tol - lis pec - ca - ta mun-di, pec - ca - ta, pec - ca - ta

Qui tol - lis pec - ca - ta mun-di, pec - ca - ta, pec-ca-ta

Qui tol - lis pec - ca - ta mun-di, pec - ca - ta

Tutti

153

no - bis, mi - se - re - re no - bis. Qui - tol - lis pec-ca - ta

mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec-ca - ta

mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec-ca - ta

mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec-ca - ta

6 5 5 7 6 6 4 5 6 b5 b5

158

mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem

mun - di.

6 5 8 7 6 5 3 8 7 b6 5 b 8 7 6 5 b 6 6

163

Tutti

Musical notation for measures 163-167. It includes vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a piano accompaniment staff. The music is in a minor key and features a 'Tutti' dynamic marking.

Tutti

Musical notation for measures 168-172. It includes vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "Qui se - des ad dex - te - ram, ad dex - te - ram Pa - tris, no - stram. Qui se - des ad dex - te - ram, ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis." The piano accompaniment includes fingering numbers (6, 3, 7, 6, 7, 6) and a 'Tutti' dynamic marking.

168

Musical notation for measures 173-177. It includes vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis. - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis." The piano accompaniment includes fingering numbers (9, 8, 7, b7, b9, 8, 7, b9, 8, 9, 8, 7, b9, 8, 4, 6, 5, b7, 9, 8) and a 'Tutti' dynamic marking.

\* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht

Allegro

174 Tutti

Musical score for measures 174-177. It consists of four staves: two for the vocal ensemble (Soprano and Alto) and two for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'Tutti'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Tutti

Vocal score for measures 178-181. It includes four staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Quo - ni-am, quo - ni - am tu so - lus San - ctus." The dynamic is 'Tutti'. The music is in a homophonic setting.

Solo

Piano accompaniment for measures 178-181. It features a complex rhythmic pattern with changing time signatures: 4/4, 6/4, 5/3, 6/4, and 5/3. The dynamic is 'Tutti'. A large watermark 'CANIS' is overlaid on the score.

Tutti

180 Violino I

Violino I, Violino II, and Basso staves for measures 180-185. The Violino I and II parts are mostly rests. The Basso part has a complex rhythmic pattern. A large watermark 'CANIS' is overlaid on the score.

186

Musical score for measures 186-190. It includes three staves: two for the vocal ensemble (Soprano and Alto) and one for the piano accompaniment. The lyrics are: "Quo - ni-am, quo - ni-am tu so - lus San - ctus, tu so - lus". The dynamic is 'p' (piano). The tempo is 'Allegro'. A large watermark 'CANIS' is overlaid on the score.

192

198

204

*f*

*f*

Tutti

Quo - ni - am tu so - lus San-ctus.

Quo - ni - am tu so - lus San-ctus.

Quo - ni - am tu so - lus San-ctus.

Quo - ni - am tu so - lus San-ctus. Solo

Tutti

210

*p*

*Solo*

Tu so - lus Do - mi-nus, so - lus Al - tis - si - mus,

216

Je - - - - -

222

- - - - - su Chri -

228

ste.

*Tutti*

*f*

*Tutti*

Cum San - cto Spi-ri-tu, in glo - ri - a De-i Pa - tris.

Cum San - cto Spi-ri-tu, in glo - ri - a De-i Pa - tris.

Cum San - cto Spi-ri-tu, in glo - ri - a De-i Pa - tris.

Cum San - cto Spi-ri-tu, in glo - ri - a De-i Pa - tris.

*tr*

5  
3

*Tutti*

Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a De - i

*Tutti*





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

men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men, a - - - - - men, a -

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

6 9 8 6 9 8 6 9 8 6 5 4 2 6

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris.

Pa - tris. A - men, a - men, a - men, a - - - - - men, a - men, a - men,

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

men, a - men, De - i Pa - tris. A - - - - - men, a - men, a - men, a -

5 6 3 6 6 4 # 4 6 # 6

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

senza Violone con Violone

Cum Sancto Spi - ri - tu,

- - - - - men, a - men, a men, a - men, a - men, a - - - - -  
 - - - - - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,  
 a - men, a - men, a - men, a - men, a - men a - men,  
 in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - - - - - men, a - men, a -  
 6 6 # 5 6 9 5 6 # 5 6 9 5 8 9 6 9 8 6 9 6

men, a - - - men, De - i Pa - tris. A -  
 a - men, a - - - men, a - - - - men.  
 a - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i - - tris. A - men  
 men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men a - - - - - men

6 4 5 6 b6 b b4 6 6 6  
 5 2 5 2 2 2 5 5 5

men. Cum San - cto Spi - ri - tu,  
 Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - -  
 a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

4 5 6 9 5 6 9 5 6 9 8 6 4 #  
 2 5 6 9 5 6 9 5 6 9 8 5 4 #

in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - - - - men, a -  
 men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - - - -  
 men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.  
 men. Cum San- Spi - tu, glo - ri -

7 7 6 9 6 9 6 9 6 5 9 6 5 6 5

senza Violone in Violone

men, a - men, De - i Pa - tris. A - - - - men,  
 men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,  
 De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men, a - - men, a -  
 a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men, a - men, a - -

5 6 5 6 5 6 6 6 5 6 9 5 6 9 5 6



# Credo

**Allegro**

**Tutti**

Clarino I in Do/C

Clarino II in Do/C

Timpani in Do-Sol/c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo concerto e Violone

**Tutti**

Cre - do, cre - do in

Cre do, cre - do

Cre - do, cre - do in

Cre do, cre - do in

4

u - num De - um, Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae,

u - num De - um, Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae,

u - num De - um, Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae,

u - num De - um, Pa - trem o - mni - pot - en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae,

6 7 8 5 6 6 6 6

7

vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num

10

Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.

Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.

Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.

Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.

6 5 # 6 4 # 4 #

Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a sae - cu-la. De - um de De - o, lu -

Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a sae - cu-la. De - um de De - lu -

Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a sae - cu-la. De - um de o, lu

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

men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni-tum, non

men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni-tum, non

men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni-tum, non

men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni-tum, non

19

fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter

fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter

fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter

fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter

# 6 # 5/3

22

nos, nos ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - - dit,

nos, nos ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - - dit,

nos, nos ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de -

nos, nos ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem

5 5

de-scen - - - dit de cae - lis.  
 dit, de-scen - - - dit de cae - lis.  
 scen - dit, de-scen - dit de cae - lis.  
 de - scen - - - dit de cae - lis.

6 5 4 3  
 4 3

**Adagio**

Alto solo

in-car-na - - - - tus est de Spi-ri - tu San-cto,

6 6  
 6 7 7

de Spi-ri - tu San-cto ex Ma - ri - a, Ma - ri-a Vir - gi-ne:

5 4 3  
 6 6 6

53

Et ho - mo, ho - mo fa - ctus est.

61 Violino I

*p* Violino II

*p* Basso Solo

Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - to

69

pas - sus et - se - pul - tus est.

77

Allegro

86

Tutti

Musical score for measures 86-88, instrumental introduction. It consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Tutti

Musical score for measures 89-91, vocal entry. It consists of five staves with vocal lines and accompaniment. The lyrics are: "Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum Scri-ptu-ras. Et a-scen-dit in cae-lum: se-det, se-det ad dex-te-ram Pa-tris. Et i-te-rum ven-tu-rus est." The vocal lines are in treble clef, and the accompaniment is in bass clef.

Tutti

Musical score for measures 92-97, vocal continuation. It consists of five staves with vocal lines and accompaniment. The lyrics are: "cae-lum: se-det, se-det ad dex-te-ram Pa-tris. Et i-te-rum ven-tu-rus est." The vocal lines are in treble clef, and the accompaniment is in bass clef. A fermata is placed over the final note of the vocal line in measure 97.

92 Adagio

Ju - di - ca - - re vi - - vos et mor - tu - os:  
 Ju - di - ca - - re vi - - vos et mor - tu - os:  
 Ju - di - ca - - re vi - - vos et mor - tu - os:  
 Ju - di - ca - - re vi - - vos et mor - tu - os:  
 senza organo

97 Allegro

cu - jus re - gni non, non, non, non e - rit, non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum,  
 cu - jus re - gni non, non, non, non e - rit, non e - rit fi - nis.  
 cu - jus re - gni non, non, non, non e - rit, non e - rit fi - nis.  
 cu - jus re - gni non, non, non, non e - rit, non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum  
 con organo

6 6 4 3 6 5  
 Solo

Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - - - tem. Si - mul,  
 Solo Qui cum Pa - tre et Fi - o  
 Solo Qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit, pro - ces - - - - dit.  
 San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - - - tem.

si - mul ad - o - ra - tur, si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca -  
 Tutti Si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca -  
 Tutti Si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca -  
 Tutti Si - mul ad - o - ra - tur, si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca -

tur: Con - fi - te - or  
 Solo *tr* Tutti  
 tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas, Pro - phe - tas. Con -  
 Solo  
 tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas, Pro - phe - tas. Con - te -  
 Tutti  
 tur: Et u - nam San - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam con - fe - si - am. Con -  
 Solo 5 4 - 3 4 3 9 6 8 Tutti

u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca -  
 fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca -  
 u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - -  
 fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca -  
 7 7 7 7

to - rum. Et ex - spe - cto, et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem  
 to - rum. Et ex - spe - cto, et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem  
 to - rum. Et ex - spe - cto, et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem  
 to - rum. Et ex - spe - cto, et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem

118 Adagio

Adagio

mor - tu - o - rum, mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - -  
 mor - tu - o - rum, mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -  
 mor - tu - o - rum, mor - tu - o - rum.  
 mor - tu - o - rum, mor - tu - o - rum.

men, a - men, a - men, a - men. Et vi - tam ven - tu - ri  
 men, a - - - - - men, a - men, a - men, a - men.  
 Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - - - men, a - men,  
 Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - - -

senza Violone

con Violone

sae - cu - li. A - men, a - - - - - men, a - men, a - men,  
 Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - - - men, a - - - - - men,  
 a - men, a - - - - - men. Et vi -  
 - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men. Et vi -

a - men, a - - - men. Et vi - tam ven-tu - ri sae-cu-li. A -  
 - - - - - men, a - - - - - men, a - men, a - men.  
 tam ven-tu - ri sae-cu-li. A - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -  
 men. Et vi - tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - - - - - men, a - - - - -

4 3 6 7 4 3 5 7 6 5 3 6 7 6 7 4 4 3 4 4 6 7 6 7 4 4 2 6 3 4 2

senza Violone

con Violone

men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.  
 Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.  
 - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.  
 - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.

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

# Sanctus

Adagio

**Tutti**

Clarino I in Do/C

Clarino II in Do/C

Timpani in Do-Sol/c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo concerto e Violone

**Tutti**

San - ctus, San - ctus, San - ctus

San - ctus, San - ctus, San - ctus

San - ctus, San - ctus, San - ctus

San - ctus, San - ctus, San - ctus

6 4 2 6 b5

**Allegro**

5

Do - - - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - - - ni sunt

Do - - - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - - - ni sunt

ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - - - ni sunt

ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - - - ni sunt

4 2 7 # 4 #

9

cæ - li et ter-ra, et ter - ra glo -  
 cæ - li et ter-ra glo -  
 cæ - li et ter-ra, et ter - ra glo -  
 - - ni sunt cæ-li et ter - ra glo -

7 6 # #

13

- - ri-a tu-a. O - san - na, o - san-na, o - san - - - - na in ex-cel - sis.  
 - - ri-a tu-a. O - san-na, o - san-na in ex - cel - - sis, ex-cel - sis.  
 - - ri-a tu-a. O - san - na, o - san-na, o - san-na in ex - cel - - sis, ex-cel - sis.  
 - - ri-a tu-a. O - san - na, o - san-na, o - san-na in ex - cel - - sis, ex-cel - sis.

6 5 6 4 6 6 4 6 9 3 9 3 9 3 9 6 4 3  
 4 3 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

# Benedictus

Allegro

Soprano solo

Organo concerto e Violone

Musical notation for the first system, measures 1-8. The Soprano solo part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Organ/Violone part is on a grand staff with treble and bass clefs. The organ part features intricate textures with triplets and trills. The key signature is one sharp (F#).

Musical notation for the second system, measures 9-17. The organ part continues with complex textures, including a large trill in the right hand. The key signature is one sharp (F#).

Musical notation for the third system, measures 18-27. The Soprano solo part begins with the lyrics "Be - ne - di - ctus qui ve - nit,". The organ part features a large trill in the right hand. The key signature is one sharp (F#).

Musical notation for the fourth system, measures 28-36. The Soprano solo part continues with the lyrics "qui qui ve - - - - nit". The organ part features a large trill in the right hand. The key signature is one sharp (F#).

Musical notation for the fifth system, measures 37-45. The Soprano solo part continues with the lyrics "in no - - - - mi-ne Do-mi - ni.". The organ part features a large trill in the right hand. The key signature is one sharp (F#).

Musical notation for the sixth system, measures 46-54. The organ part concludes with a large trill in the right hand. The key signature is one sharp (F#).

55

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - - - - mi - ne

64

Do - mi - ni, in no - - - -

73

- - - - mi - ne, in - - - -

82

- - - - mi - ne - Do - mi - ni,

91

in no - - - - - mi - ne Do - mi - ni.

101

# Osanna

**Allegro**

*Tutti*

Clarino I  
in Do/C

Clarino II  
in Do/C

Timpani  
in Do-Sol/c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo  
concerto  
e Violone

*Tutti*

*Tutti*

O - san - na, o - san - na, o - san - na, o - san - na, o - san - na,

O - san - na, o - san - na, o - san - na, o - san - na, o - san - na, o -

O - san - na, o - san - na, o - san - na, o - san - na, o - san - na, o -

O - san - na, o - san - na, o - san - na, o - san - na, o - san - na, o -

6 4 6 4 6 6 4 6 6 4 6 6

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

4

o - san - na in ex - cel - sis. O - san - na, o - san - na, o - san - na, o -

san - na in ex - cel - sis. O - san - na, o - san - na, o - san - na,

san - na in ex - cel - sis. O - san - na, o - san - na, o - san - na, o -

san - na in ex - cel - sis. O - san - na, o - san - na, o - san - na, o -

4 6 5 4 # 6 4 6 6 4 6 6 4 6 6

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2



# Agnus Dei

Adagio

Clarino I  
in Do/C

Clarino II  
in Do/C

Timpani  
in Do-Sol/c-G

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo  
e Violone

Solo

A - gnus De - i, qui tol - lis pec-ca-ta mun - di: mi - se - re - re

Solo

6 4 4 3 6 # 6 5

Solo

A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di: mi - se - re - re

no - bis.

4 # 4 2 b 7 6 6 5 b4 3 5 b7 b6 5 # 6 4

10

no - bis.

Solo  
A - gnus De - i, qui lis, qui tol -

4 # 5 6 # b5

15

is, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di: mi - se - re - re - no - bis.

6 4 4 6 9 8 4 4 b 5 6 4

*Tutti*  
A-gnus De-i, qui tol - lis pec - ca - ta mun-di: mi - se - re - - - re no - bis.

*Tutti*  
A-gnus De-i, qui tol - lis pec - ca - ta mun-di: mi - se-re - - - re no - - - bis.

*Tutti*  
A-gnus De-i, qui tol - lis pec - ca - ta mun-di: mi - se-re - - - re - bis.

*Tutti*  
A-gnus De-i, qui tol - lis pec - ca - ta mun-di: mi - se - re - - - - bis.

*Tutti* 4/2 9 8 4 # 7 6 # 6 4 9 4 3 7 8 4

**Allegro**  
27 *Tutti*

*Tutti*  
Do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

*Tutti*  
Do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

*Tutti*  
Do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

*Tutti*  
Do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

*Tutti* 3/8 2

Do-na no - bis pa - cem, pa - cem,  
 Do-na no - bis pa - cem, - cem,  
 Do-na no - bis pa - cem, do - na  
 Do-na no - pa - cem, - cem,

Pedal Manual

pa - - - - - cem, do - na pa - cem.  
 pa - - - - - cem, do - na pa - cem.  
 no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem.  
 pa - cem, no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem.

Pedal

Do - na no - bis pa - cem, pa - cem,  
 Do - na no - bis pa - cem, pa - cem,  
 Do - na no - bis pa - cem, pa - cem,  
 Do - na no - bis pa - cem, pa - cem

da pa - - - cem, da pa - - - cem, do - na no - bis pa - cem,  
 da pa - - - cem, da pa - - - cem, do - na no - bis pa - cem,  
 da pa - cem, pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - - -  
 da pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem,

do - na no - bis pa - cem.  
 pa - cem, do - na pa - cem.  
 - - - - - cem.  
 pa - cem, pa - cem, pa - cem.

Do-na no - bis pa - cem, pa - - - - - cem,  
 Do-na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - - - - - cem,  
 Do-na no - bis pa - - - - - cem, pa - cem,  
 Do-na no - bis no - bis, no - bis, no - bis pa-cem,

Pedal

do-na no-bis pa-cem, pa - cem,  
do-na no-bis pa-cem, pa - cem,  
do-na no-bis pa-cem, pa - cem,  
do-na no-bis pa-cem, pa - cem,

Tutti  
Manual

do-na no-bis pa-cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa-cem,  
do-na no-bis pa-cem, do - na pa - cem, do - na no - bis pa-cem,  
do-na no-bis pa-cem, do - na no - bis, no - bis pa - cem, pa-cem,  
do-na no-bis pa-cem, pa - cem, no - bis pa - cem, no - bis pa-cem,

6/5 6/5



## Kritischer Bericht

---

# Kritischer Bericht

## I. Quellen

**A:** Handschriftlicher Stimmensatz aus dem Benediktinerstift Göttweig (Niederösterreich), Musikarchiv, Signatur Ms. 725<sup>1</sup> Titel der Umschlagseite:

„Missa / â / Canto. Alto. / Tenore. Basso. / Violino Primo. / Violino Secundo. / Clarino Primo / Clarino Secundo. / Timpano / Violone. / Clavicembalo Conc: / Auth: Geor: Zechner. / Comparavit / R: P: [ausgestrichen: Marianus] / Josephus [Unterberger] / 1762“

Überlieferte Stimmen (mit Angabe der originalen Schlüsselung, wenn diese nicht in die Erstausgabe übernommen wurde): *Canto* [C<sub>2</sub>-Schlüssel], *Alto* [C<sub>3</sub>-Schlüssel], *Tenore* [C<sub>4</sub>-Schlüssel], *Basso*, *Violino Primo*, *Violino Secundo*, *Clarino Primo*, *Clarino Secundo*, *Tympano*, *Violone*, *Organo Conc[erto]*.

Schreiber der Stimmen: P. Joseph Unterberger OSB<sup>2</sup>, 1762. Schreiber des Umschlags: P. Marianus Pratzner OSB<sup>3</sup>, um 1800.

Aufführungsdaten: 8. September (o.J.), 1. September 1805.

**A** ist die Hauptquelle für die hier vorgelgte Erstausgabe. Es handelt sich um die älteste Quelle, die zweifellos auf eine Vorlage des Komponisten zurückgeht, der in engem Kontakt zum Stift stand und wahrscheinlich die Uraufführung leitete bzw. dabei die Orgel spielte. Die Schrift ist grob und wirkt etwas flüchtig, ist aber im wesentlichen fehlerfrei, das Stimmenmaterial ist vollständig. Auffälligerweise ist auf dem um 1800 erneuerten Umschlag die Bezeichnung Cembalo für die konzertierende Orgelstimme gewählt.

**B:** Handschriftlicher Stimmensatz aus der Benediktinerabtei Otto-beuren, Signatur MO 914.

Titel der Umschlagseite:

„Missa. / S: Anselmi / Canto. Alto. Tenore. Basso. Conc[er]to. / Canto. Alto. / Tenore. Basso. Rip[ie]no: / Violino Con[cer]to. vel Organo. / Violini 2. / Tromboni 2. / Clarinis 2. Tympano 1. [hinter Tromboni, Clarinis und Tympano geschweifte Klammer mit Zusatz:] ad Libitum / Organo Concerto. e Violone. / Partes 18. / Zechner.“

Überlieferte Stimmen: *Alto concerto*, *Tenore concerto*, *Basso Concerto*, *Canto Ripieno*, *Alto Ripieno*, *Tenore Ripieno*, *Basso Ripieno*, *Violino Primo*, *Violino Secundo*, *Clarino Primo*, *Clarino Secundo*, *Trombone 1<sup>mo</sup>*, *Trombone 2<sup>do</sup>*, *Tympano*. *Violone*, *Organo Concerto*, *Violino Concto vel Organo* (enthält nur die solistischen Partien der rechten Hand aus der Orgelstimme), *Canto conc* fehlt.

Schreiber: nicht identifiziert, um 1764<sup>4</sup>.

Die Handschrift ist sehr schön, fast kalligraphisch angefertigt, enthält jedoch zahlreiche Flüchtigkeitsfehler. Bemerkenswert ist der alternativ zur Orgel zu verwendende Part der *Violino Concerto vel Organo*, in dem die Oberstimme der organistischen Solopartien von der Violine ausgeführt werden soll. Das Stimmenmaterial ist nur wenig später zu datieren als Stimmenmaterial aus Göttweig (**A**). Im Musikarchiv der Abtei Otto-beuren werden zahlreiche Werke von Zechner in frühen, z. T. möglicherweise autographen Niederschriften verwahrt.

Konzertisten und Ripienisten sind in separaten Stimmen notiert, was auf eine stärkere Besetzung schließen lässt. Außer-

dem ist je eine Alt- und Tenorposaune hinzugefügt (ebenso in Quelle **C**, dort erst nachträglich), die aber mit den Vokalpartien identisch sind und gemäß der damaligen Praxis lediglich im Tutti verstärken sollten. Sie wurden daher in der vorliegenden Ausgabe nicht eigens notiert, da sie im Bedarfsfall „colla parte“ musiziert werden können.

Der Titel der Messe deutet darauf hin, dass sie erstmals am Namenstag (21. April) des Otto-beurer Abtes Anselm Erb (1688–1767) aufgeführt wurde, der seit 1740 regierte und dem der Komponist und Musiktheoretiker P. Meinrad Spiess OSB aus dem Kloster Irsee sein berühmtes Lehrbuch *Tractatus musico-compositoricus* (1745) widmete.

**C:** Handschriftlicher Stimmensatz aus dem Benediktinerstift Kremsmünster (Oberösterreich), Regenterei, Signatur B 26.452.

Titel der Umschlagseite:

„MISSA. / a. / Canto. Alto. / Tenore. Basso. / Violino Primo. / Violino Secundo / Organo Concert: / et / Violone. [später ergänzt: 2. Tromboni. al piac. / 2. Clarini con Timpani in C. al piac.] / Authore. Sig:re Zechner. (Inzipit)“

Überlieferte Stimmen: *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Violino 1<sup>mo</sup>*, *Violino 2<sup>do</sup>*, *Violone*, *Organo Concerto*; später ergänzte Stimmen: *Clarino Primo in c non obl.*, *Clarino Secundo in c non obl.*, *Timpani in c non obl.*, *Trompone 1<sup>mo</sup>*, *Trompone 2<sup>do</sup>*.

Schreiber: P. Benedikt Freiherr von Grustorff OSB<sup>5</sup>, um 1775; sehr sorgfältige Schrift, besonders bei der Orgelstimme. Die Posaunenstimmen sind von P. Georg Pasterwiz OSB<sup>6</sup> um 1800 zugefügt; um dieselbe Zeit stammen von anderer Hand Trompeten und Pauken in vereinfachter Fassung als klangverstärkende und akzentuierende Füllstimmen ohne solistische Figurationen. Die Posaunen- sowie die vereinfachten Trompeten- und Paukenstimmen bleiben in dieser Ausgabe unberücksichtigt.

## II. Zur Edition

Die Partituranordnung der vorliegenden Ausgabe entspricht den Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts, d. h. von oben

<sup>1</sup> Siehe Friedrich W. Riedel, *Der Göttweiger Thematische Katalog von 1830*, hrsg., kommentiert und mit Registern versehen, 2 Bände, München-Salzburg 1979 (*Studien zur Landes- und Sozialgeschichte*, 3/4), S. 117; im Benediktinerstift Altenburg (Niederösterreich) war die Messe bis zum II. Weltkrieg unter dem Namen Georg Reutter überliefert, siehe Josef (Norbert) Hofer, *Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten*, Phil. Diss. Wien 1915, handschriftlich, Anhang: Thematischer Katalog.

<sup>2</sup> 1731–1788, seit 1754 Regens chori, 1755 Magister Scholae, 1760 Schulpräfekt, 1769 Subprior und Novizenmeister, 1778 Ökonom und Novizenmeister, 1780 Hofmeister und Pfarrvikar in Nalb; vgl. Clemens Anton Lashofer, *Profeßbuch des Benediktinerstiftes Göttweig*, St. Ottilien 1983, S. 235.

<sup>3</sup> 1746–1818, 1773–1813 Regens chori; vgl. Lashofer, *Profeßbuch*, S. 246.

<sup>4</sup> Vgl. Gertraud Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Benediktinerabtei Otto-beuren*, München 1986 (*Kataloge Bayerischer Musiksammlungen*, 12), S. 229 (Nr. 1077), Datierung irrtümlich auf ca. 1750 angesetzt.

<sup>5</sup> 1722–1794, 1748–1752 Professor an der Ritterakademie in Kremsmünster, 1753–1771 Kaplan in Pfarrkirchen, 1771–1775 Pfarrer in Ried, danach Pfarrer in Steinerkirchen. Er war ein hervorragender Geiger, schrieb viele wertvolle Werke bedeutender Komponisten ab, die er zum Teil in seinen Pfarrkirchen aufführen ließ; vgl. Altman Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Klagenfurt [1968], S. 304.

<sup>6</sup> 1730–1803, 1759–1783 Professor an der Ritterakademie, 1767–1783 Regens chori, 1783–1785 Pfarrer in Buchkirchen, 1785–1795 Stiftshofmeister in Wien, ab 1801 wieder im Kloster, komponierte über 500 Werke; vgl. Kellner, *Musikgeschichte*, S. 436–531; derselbe, *Profeßbuch*, S. 319–323.

nach unten in der Reihenfolge: Trompeten, Pauken, Violinen, Vokalstimmen (Soli und Tutti jeweils in einem System), Orgel mit Violone. Orgel- und Streichbass sind zusammengefasst, das Pausieren des Violone ist jeweils angezeigt.

Die Generalbassbezeichnung steht damaliger und heute wieder üblicher Praxis gemäß über der Bassstimme, von einer Aussetzung wurde abgesehen, da dies für den versierten Spieler hinderlich ist (für weniger geübte Organisten wird dem Aufführungsmaterial eine separate Orgelstimme mit der vollständigen Aussetzung von Paul Horn (CV 40.682/49) beigelegt). Sind in **A** die Bezeichnungen unvollständig, wurden sie nach **B** oder **C** korrigiert. Das gleiche gilt für fehlende Binde- und Legatobögen, dynamische Vorschriften wie auch für die wenigen Schreibfehler in **A**.

Verzierungen finden sich vorwiegend in **A** und **B**, dagegen in **C** sehr viel seltener. Unterschiedliche Trillerzeichen (in **A** in der Regel *t*, in **B** häufiger *tr*) sind zu *tr* vereinheitlicht. Vorschläge sind gemäß der Notierung in **A** und **B** im Kleinstich wiedergegeben und stets als lange Vorschläge auszuführen.

Die Ausgabe folgt hinsichtlich der Auflösung von Abkürzungen („Tutti“ statt „T:“ etc.), der Halsung von Noten, der Setzung von Taktzahlen, der Hinzufügung von Warnakzidentien oder der Entfernung von heute überflüssigen Akzidentien und der diakritischen Kennzeichnung von Herausgeberergänzungen der modernen Editionspraxis. Der früheren Notationspraxis, dass Akzidentien bei Tonwiederholungen über den Taktstrich hinaus gelten, wurde insofern Rechnung getragen, als bei einer sofortigen Tonwiederholung nach dem Takstrich, das heute zu ergänzende Akzidentien nicht diakritisch gekennzeichnet wurde. Die Bezeichnungen „Soli“ und „Tutti“ werden in **A** nicht konsequent verwendet; bei deren Fehlen folgt die Ausgabe ohne Nachweis **B**. In **A** fehlende Triolenziffern wurden ebenfalls ohne Nachweis aus **B** ergänzt. Die Angaben „senza Violone“ und „con Violone“ (*Gloria*, T. 263/270, T. 295/301, T. 327/332) erscheinen nicht explizit in der Quelle, sondern sind dadurch belegt, dass der Violone an diesen Takten pausiert. Der Herausgeber entschied sich deshalb, die Angaben in gerader Schrift wiederzugeben, um den Eindruck zu vermeiden, es handle sich um Ergänzungen seinerseits.

Die zu kennzeichnenden Ergänzungen des Herausgebers beschränken sich auf notwendige Binde- und Legatobögen (gestrichelt), Akzidentien, Pausen, Fermaten (Kleinstich), Besetzungsangaben, Überschriften, dynamische und auführungspraktische Vorschriften (kursiv). Sie werden nach Möglichkeit – wie angegeben – in den Noten diakritisch gekennzeichnet, wenn sie in keiner der drei Quellen auftreten. Werden Sie in **A** nach **B** oder **C** ergänzt, wird dieses nur in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Der unterlegte Text wurde hinsichtlich Orthographie, Interpunktion und Silbentrennung gemäß dem *Graduale triplex* (Paris-Tournai 1979) vereinheitlicht.

In der Hauptquelle **A** ist die Messe ohne einen Titel überliefert. In der vorliegenden Erstausgabe wurde die Bezeichnung „Große Orgelsolomesse“ gewählt, um eine Verwechslung mit den übrigen „Orgelsolomessen“ Zechners zu vermeiden, in denen die Orgel jeweils nur in einem einzigen Satz solistisch eingesetzt wird.

### III. Einzelanmerkungen

Folgende Abkürzungen werden verwendet: Bc = instr. Bassstimme der Ausgabe, Org = Orgel, S = Sopran, VI = Violine, Vne = Violone. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, Instrument, Zeichen im Takt (Note oder Pause), Lesart der Quellen (Sigle **A**, **B** oder **C**).

<i>Kyrie</i>		
26	VI I/II	A: 8–10 als Triole
33	Org 5	Bezeichnung nur in <b>B</b> und <b>C</b>
48	Vne 4	A: ohne Akzidentien
56	VI I 3	A: unleserlich; Ausgabe folgt <b>B</b>
56	VI II 2, 5	A: unleserlich; Ausgabe folgt <b>B</b>
<i>Gloria</i>		
Überschrift <b>A</b> , <b>B</b> : „Fresco“ bedeutet „frisch“ und ist mit „Allegro“ gleichzusetzen.		
1		„Tutti“ aus <b>B</b> übernommen
18	Vne 5	A: g
18	Org 5	A: Bezeichnung bereits bei 4
108	Org 3, 4	A: Bezeichnung „2“, „3“, „4“; Ausgabe folgt <b>B</b>
114–115,		
127	VI I	A: anstelle der Triolen zwei 32tel und ein 8tel
163–164	Vne	A: ohne Überbindung und ohne „Tutti“
167	Bc 3	A: Org hat <i>g</i> <sup>2</sup> im Sopranschlüssel, Vne hat Viertelpause, die wir übernehmen. Die Note der Orgelstimme ist nur als Hinweis für den Organisten/Dirigenten gedacht.
		A, B, C: <i>e</i> <sup>2</sup> – <i>e</i> <sup>2</sup> ; Korr. des Herausg.
171	VI I 3–4	A: <i>e</i> <sup>0</sup> – <i>c</i> <sup>0</sup>
183	Vne 2–3	A, B, C: <i>h</i> <sup>1</sup> , Korr. des Herausg.
186, 188	VI II 3	B: Triller mit Vorschlagsnote <i>h</i> <sup>1</sup>
202	VI I 2	A, B: 1 als punktiertes 8tel, 2 als 16tel
205	Vne	A: ohne Artikulation
246–248	Vne	A, B: G
262	Vne 2	A: ohne Akzidentien
278	Org 3	A: ohne Akzidentien
290	Org 3	A: ohne Akzidentien
<i>Credo</i>		
9	Vne 6	A: <i>c</i> <sup>1</sup>
30–31	Vne	A, B, C: spielt nur die Unterstimme
32	Vne	B: 1–2 statt <i>e</i> <sup>0</sup> – <i>H</i> Halbe Note <i>H</i> ; A: 3–4 Halbe Noten statt Viertelnoten
46	Vne 1	A: Notation als zwei Halbe Noten mit Haltebogen
59	Vne 1	A, B: Ganze Note <i>g</i> <sup>0</sup> in zwei Halbe Noten unterteilt
79–80	Vne	A, B, C: spielt nur die Unterstimme
80	Vne 1	A, B: Ganze Note <i>dis</i> <sup>0</sup> in zwei Halbe Noten unterteilt
85	Vne	A, B: <i>e</i> <sup>0</sup>
86	Vne	A: irrtümlich „Solo“ vorgeschrieben
87	S 4	A, B: <i>d</i> <sup>2</sup> ; Fehler, korr. v. Herausg.
95	Vne	A: ohne <i>piano</i>
99	Org	A: „Solo“ bereits bei 5
99	Vne	A: ohne „Solo“
100	Org 5	A: gemäß damaliger Praxis mit „-Akzidentien statt :
105	Vne	A: ohne „Tutti“
108	Vne	A: ohne „Solo“
111	Vne	A: ohne „Tutti“
129	Org 2	A: ohne Akzidentien
140	Org 1–2	A: zwei Achtelnoten
<i>Sanctus</i>		
8	Org	A: Wiederholung von „Tutti“
9	Vne 6	A: <i>c</i> <sup>1</sup>
<i>Osanna</i>		
13	Vne	A: punktierte Halbe Note; entspr. Pause fehlt
<i>Agnus Dei</i>		
6	Org 4–8	C: eine Oktave höher (kurze Oktave auf der Klaviatur)
15	Org 1	A: ohne Wiederholung des Akzidentien
16	Vne 1	A: ohne Wiederholung des Akzidentien nach Akkoladenwechsel
29	T	A, B: Text „nobis“; Ausgabe folgt aus Gründen der Einheitlichkeit <b>C</b>
30	B	A, B, C: Text „pacem“; Ausgabe ändert aus Gründen der Einheitlichkeit
39, 53, 114	Org	A, B: Vermerk „Org:“ (= Hauptwerk); Ausgabe folgt <b>C</b> („Manual“)
41	Org 3	A: ohne Akzidentien
42	Vne 3	A: ohne Akzidentien
55–56	S	A, B: Text „dona nobis“; Ausgabe folgt aus Gründen der Einheitlichkeit <b>C</b>
79	Org 3	A: ohne Akzidentien
80	Bc	Vermerk „Pedal“ aus <b>C</b> übernommen
83	Org	A, B: Vermerk „Org“ fehlt (s. T. 39, 53 etc.); C: Vermerk „Org:“
83	Vne	A: Vermerk „Tutti“ fehlt
92–93	A	A, B: Text wohl irrtümlich „pacem nobis“; Ausgabe folgt <b>C</b>
93	S 2	A: <i>d</i> <sup>2</sup>
110	T	A, B: Text „dona“; Ausgabe folgt aus Gründen der Einheitlichkeit <b>C</b>