

Jan Dismas

# ZELENKA

---

## Missa Sancti Josephi

ZWV 14

Soli (SATB), Coro (SATB)  
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Trombe, Timpani  
2 Violini, Viola e Basso continuo  
(Organo, Violoncello e Tiorba; Fagotto e Contrabbasso)

Erstausgabe  
herausgegeben und rekonstruiert von  
Wolfgang Horn

First edition  
edited and reconstructed by  
Wolfgang Horn

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.082

# Inhalt / Contents

Vorwort	III
Foreword	VIII
Faksimiles	XIII

## Kyrie

1. Kyrie – Christe – Kyrie Soli SA, Coro SATB	1
--	---

## Gloria

2. Gloria in excelsis Deo Soli SATB, Coro SATB	26
3. Et in terra pax Soli SAB, Coro SATBB	42
4. Laudamus te Soli SATB	46
5. Qui tollis Coro SATB	65
6. Qui sedes Soli SATB, Coro SATB	70
7. Quoniam tu solus sanctus Soprano solo	82
8. Cum Sancto Spiritu Coro SATB	89

## Sanctus

9. Sanctus – Pleni sunt coeli – Osanna I Coro SATB – Solo S, Coro SATB – Soli SAT, Coro SATB	107
10. Benedictus Soprano solo	118
11. Osanna II Coro SATB	124
<b>Agnus Dei</b>	
12. Agnus Dei I/II Soli AT, Coro SATB	128
13. Dona nobis pacem Soli SA, Coro SATB	131
Kritischer Bericht	150

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 27.082), Klavierauszug (Carus 27.082/03),  
Chorpartitur (Carus 27.082/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 27.082/19).

Eine Einspielung auf CD durch den Kammerchor Stuttgart, Solisten und dem  
Barockorchester Stuttgart unter Leitung von Frieder Bernius liegt vor (Carus 83.279).

*The following performance material is available:  
full score (Carus 27.082), vocal score (Carus 27.082/03),  
choral score (Carus 27.082/05), complete orchestral material (Carus 27.082/19).*

*The work is also available on CD, performed by the Kammerchor Stuttgart,  
soloists and the Barockorchester Stuttgart under the direction of Frieder Bernius (Carus 83.279).*

# Vorwort

Jan Dismas Zelenka hat 21 Messen komponiert, von denen 20 erhalten sind, 19 davon in autographen Partituren, die für Geübte in der Regel gut lesbar sind.<sup>1</sup> Dies gilt allerdings nicht für die stark beschädigte Quelle der *Missa Sancti Josephi* (ZWV 14), die wohl auch aus diesem Grund bislang nicht in einer modernen Edition vorliegt.<sup>2</sup> Abschriften des Werkes, die eine Lesehilfe bieten könnten, gibt es nicht.<sup>3</sup> Die Musik ließ sich trotzdem so gut wie vollständig wiedergewinnen.

Jan Dismas Zelenka (1679–1745) wurde in Louňovice pod Blaníkem in Böhmen geboren, verbrachte prägende Jahre in Prag und kam um 1710 als Kontrabassist in die Dresdner Hofkapelle. Obwohl kein Jüngling mehr, verfolgte er beharrlich das Ziel, sich auch als Komponist fortzubilden. Als 1719 der sächsische Kurprinz eine Habsburgerprinzessin heiratete, blühte die katholische Kirchenmusik in Dresden auf. Zelenka hatte bis zu seinem Tod 1745 an ihrer Blüte einen wesentlichen Anteil.

Die Messe ist in der Quelle undatiert und namenlos, ein Titelblatt fehlt. Doch kann man in Zelenkas eigenhändigem Musikalienkatalog Folgendes lesen (ich übersetze sogleich): „Missa Sancti Josephi, komponiert bzw. aufgeführt anlässlich des Namenstags unserer durchlauchtigsten Kurprinzessin und Herrin, für Singstimmen Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Traversflöten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Bratschen, Pauken, Fagott, Kontrabass

und Basso continuo“.<sup>4</sup> Die Zuordnung dieses Eintrags zur fraglichen Messe ergibt sich aus der großen Besetzung, die in Zelenkas Schaffen kein Gegenstück hat und alles verwendet, was die damals weltweit führende Dresdner Hofkapelle aufzubieten hatte. Der Namenstag „Josepha“ der Gemahlin des sächsischen Kurprinzen Friedrich August (als Kurfürst dann Friedrich August II., 1733–1763, als König von Polen August III.) wurde am Josephstag, dem 19. März, begangen. Maria Josepha war eine 1699 geborene Tochter des bereits 1711 verstorbenen Kaisers Joseph I.

Dass die *Missa Sancti Josephi* nicht über ein Credo verfügt, rührt nicht etwa daher, dass es verlorengegangen wäre: Die originale Blattzählung des Autographs von der Hand eines Hauskopisten Zelenkas geht vom Ende des Gloria direkt auf den Beginn des Sanctus über, und schon in alten Katalogen ist die Messe mit „senza Credo“ bezeichnet.<sup>5</sup> Aus musikalischer Sicht neigt man dazu, nur Messordinarien mit den fünf Teilen Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (mit Benedictus) und Agnus Dei als vollständig und normal zu betrachten. Allenfalls Kyrie-Gloria-Messen kennt man noch, deren heute bekanntestes Beispiel die 1733 dem sächsischen Thronerben Friedrich August II. gewidmete Urform der *h-Moll-Messe* (BWV 232/I) von J. S. Bach ist; auch bei Zelenka gibt es drei Messen dieser Art<sup>6</sup>. Ein Blick in J. A. Jungmanns Standardwerk zur Entstehung und Entwicklung der Messe und ihrer Liturgie weitet den Horizont. Keineswegs nämlich ist das Sprechen oder Singen des Glaubensbekenntnisses ein fester Bestandteil aller Messfeiern. Je nach historischer Epoche, konfessioneller oder regionaler Akzentuierung und insbesondere in Abhängigkeit von der liturgischen Bestimmung einer Messe konnte das Credo durchaus fehlen; eine gewisse Einheitlichkeit bestand in neuerer Zeit gemäß der „Regel, nach der unter den Festtagen nur mehr die der Märtyrer, der Jung-

<sup>1</sup> Im Zelenka-Werkverzeichnis tragen sie die Nummern ZWV 1–21 mit den Eckdaten 1712 und 1741; vgl. Wolfgang Reich (Hrsg.), Jan Dismas Zelenka, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (ZWV), Dresden 1985; Neudruck in: Wolfgang Horn, Thomas Kohlhasse (Hrsg.), *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, 2 Bde. (mit durchlaufender Paginierung), Wiesbaden 1989, S. 279–312. Verloren ist die *Missa Spei* (ZWV 5); nur abschriftlich und fragwürdig erhalten ist die *Missa Corporis Dominici* (ZWV 9). Einige wenige Messen umfassen nicht alle Ordinariumsteile. Alle autographen Messenpartituren werden in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden aufbewahrt (als D-DI oder SLUB zitierbar). Farbdigitalisate der Quellen sind zugänglich über die Startseite der SLUB-website, [www.slub-dresden.de](http://www.slub-dresden.de), unter Eingabe der Signatur in das Suchfeld; auch die Namen der Werke oder die ZWV-Nummern führen zum gewünschten Digitalisat. Die Anfertigung von Digitalisaten ist mühsam und setzt professionelles Wissen voraus; nutzt man sekundäre Verlinkungen etwa über IMSLP, sollte man bei Zitaten klarmachen, wem das Verdienst der Digitalisierung zukommt.

<sup>2</sup> Ebenfalls erheblich beschädigt, aber in anderer Weise (nämlich primär Brandschäden am oberen Blattrand statt am Innenfalz), ist das Autograph der *Missa Divi Xaverii* (ZWV 12; D-DI, Signatur Mus. 2358-D-26).

<sup>3</sup> Offensichtlich gab es einmal eine Kopie; Zelenka vermerkt in seinem Notenverzeichnis ausdrücklich „copia:“ (Abkürzung für ‚copiatum‘; vgl. Anm. 4). Der Katalog von Jiří Štefan, *Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus collectionis operum artis musicae. 2 partes*, Prag 1988 (Bd. 1) und 1985 (Bd. 2) (= *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae* [...], vol. IV/1–2) enthält in Band 2 auf S. 289 unter Nr. 1468 den Hinweis auf eine heute verschollene *Missa sanctae conversationis*, die dieselbe, bei Zelenka singuläre Besetzung aufweist wie die *Missa Sancti Josephi* und wahrscheinlich eine Kopie dieser Messe war, womöglich die von Zelenka vermerkte oder eine weitere Abschrift hiervon. Da diese Kopie nicht erhalten ist, sind weitere Spekulationen müßig. In der Sammlung der *Ecclesia metropolitana*, d. h. des Prager Veitsdoms, ist freilich eine Kopie der *Missa Gratias agimus tibi* (ZWV 13) erhalten unter dem Titel „Missa Promissae gloriae“ (a. a. O., S. 288f. unter Nr. 1467), was die einstige Existenz einer Kopie der zeitlich benachbarten Messe ZWV 14 unter anderem Namen durchaus plausibel machen würde.

<sup>4</sup> Die Originalversion lautet: „42. D #. Missa S: Josephi facta occasione annomastiae diei S: N: Principessae ac Dominae nostrae. à 4 C: A: T: B.; Violin 2, Oboe 2, Travers. 2, Corn: 2, Tub: 2, Viole 2, Tymp: 2, Fagotto, Violone e Basso Continuo. cum partitura. [rechts:] Z. [= Zelenka; darunter:] copia:“. „Tub:“ steht für „Tuba“, also „Trompeten“. „Viole 2“ kann sich allenfalls auf den unklar notierten Satz „Et in terra pax“ beziehen; sonst gibt es immer nur eine Bratschenstimme. Das Original des Vermerks ist auf Abbildung 1 in dieser Ausgabe zu sehen. Die Signatur von Zelenkas Inventar, die das Auffinden des Digitalisats über das Suchfeld auf der Seite [www.slub-dresden.de](http://www.slub-dresden.de) erlaubt, lautet: *Bibl. Arch. III. Hb, Vol. 787.d*. Vgl. dazu auch die Transkription und Auswertung in Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel-Stuttgart 1987, S. 149–153.

<sup>5</sup> Man vgl. die Digitalisate der als „Hofkirchenkataloge“ bekannten Dresdner Verzeichnisse von 1765 („Schürer-Katalog“, Link über [opac.rism.info](http://opac.rism.info), ID no. 212006553, „CatChiesa 1765“, im Digitalisat Bild 133) bzw. des Katalogs von ca. 1780 (Link ebd., „CatChiesa 1780“, Bild 32); beide Kataloge vermerken „senza Credo“. Zudem bezeugen sie die einstige Existenz von Aufführungsmaterial, auf das auch einige Eintragungen des Kopisten „Zelenka-Schreiber 1“ in der Partitur hinweisen. Vgl. dazu Teil I des Kritischen Berichts sowie zum Schreiber selbst Wolfgang Horn, „Die wichtigsten Schreiber im Umkreis Jan Dismas Zelenkas. Überlegungen zur Methode ihrer Bestimmung und Entwurf einer Gruppierung der Quellen“, in: *Zelenka-Studien* I. Unter Mitarbeit von Hubert Unverricht hrsg. von Thomas Kohlhasse, Kassel-London 1993 (Musik des Ostens, Band 14), S. 141–210 (Volltext im Internet abrufbar, Suchbegriffe: „Horn, epub, 27748“).

<sup>6</sup> *Missa Fidei* (ZWV 6), *Missa Eucharistica* (ZWV 15) und *Missa Dei Filii* (ZWV 20). Nicht ganz sicher ist, ob dies in jedem Fall so intendiert war oder ob Verluste zu beklagen sind.

frauen und der Bekenner ohne Credo bleiben“.<sup>7</sup> Dazu gab es in früheren Zeiten den Merksatz „MUC non credit“, wobei „M“ für „Martyr“, „U/V“ für „Virgo“ und „Vidua“, „C“ für „Confessor“ steht.<sup>8</sup>

Eine weitläufige und für die spätere Zeit richtungsweisende Kasuistik über alle Anlässe, an denen ein Credo zu beten ist, findet sich in den „Rubricae generales“ zu Beginn des *Missale*, Rom 1570, das im Anschluss an das Konzil von Trient gedruckt worden ist. Man erkennt hier auch gut die komplizierten Überlagerungsmöglichkeiten verschiedener Bestimmungen.<sup>9</sup> Oft begründete man den Verzicht auf das Credo damit, dass der betreffende Personenkreis im Credo-Text nicht erwähnt werde, anders als Gottvater, Jesus, der Heilige Geist, die Jungfrau Maria und die Propheten, an deren Festen – zu denen auch jeder Sonntag („Dominica“, der „Tag des Herrn“) gehört – daher immer ein Credo zu finden ist, das übrigens auch in einer Heiligenmesse immer dann erklang, wenn das Heiligenfest zufällig auf einen Sonntag fiel.<sup>10</sup> Joseph, der „Bräutigam der allerseligsten Jungfrau Maria“, war ein „Bekenner“,<sup>11</sup> hatte also kein genuines Anrecht auf ein Credo. Dasselbe gilt für den besonders von den in Dresden einflussreichen Jesuiten verehrten Heiligen und „Confessor“ Franciscus Xaverius, dem Zelenka seine *Missä Divi Xaverii* (ZWV 12) gewidmet hat (Festtag: 3. Dezember; Autograph am Ende datiert mit 26. November 1729); auch diese Messe hat kein Credo.<sup>12</sup> Die Gültigkeit der zitierten Faustregel, von der unter bestimmten Umständen durchaus abgewichen werden konnte,<sup>13</sup> wird man für den gesamten Zeitraum zwischen dem Konzil von Trient (beendet 1563) und dem Zweiten Vatikanischen Konzil (beendet 1965) annehmen können, also für die gesamte katholische Kirchenmusik von der Spätrenaissance an bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts.

<sup>7</sup> Josef Andreas Jungmann, *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2 Bände, 3. verb. Auflage, Freiburg i. Br.-Wien 1952, Band 1, S. 602.

<sup>8</sup> So zu finden bei Lucius Ferraris, *Bibliotheca Canonica* [usw.], Band 7, Rom 1768, S. 169 (im Art. „Symbolum“, a. a. O., S. 167–170); Digitalisat: urn:nbn:de:bvb:12-bsb11198547-7.

<sup>9</sup> Ein praktisch textgleicher Abdruck findet sich in allen späteren Missalia, so aus Zelenkas Zeit z. B. im *Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum* [usw.], Antwerpen 1744, fol. D1r, „De Symbolo“; Digitalisat zu finden über Suchmaschine: *Missale Romanum*, 1744, google books.

<sup>10</sup> Vgl. Ferraris, ebd., und das *Missale* 1744 an der genannten Stelle: „Symbolum dicitur post Evangelium in omnibus Dominicis per annum, etiam si in illis fiat de Festo, in quo aliàs non diceretur“ (Das Credo wird gesprochen nach dem Evangelium an allen Sonntagen im Jahr, auch wenn an jenen ein Fest gefeiert wird, an dem sonst das Credo nicht gesprochen würde.)

<sup>11</sup> Vgl. z. B. das *Missale* 1744, S. 455: „In Festo Sancti Joseph [undekliniert] Confessoris“; im vorangestellten Kalendarium wird der Festcharakter mit „duplex“ angegeben (fol. B6v).

<sup>12</sup> Die Messe kann auch in der Oktav nach dem Festtag selbst gesungen worden sein. Ein besonderer höfischer Anlass im Umkreis der Kurprinzessin ist auch hier denkbar.

<sup>13</sup> In Wien wurde der Josephstag feierlich und unter Absingung des Credo be- gangen, da der Hl. Joseph seit dem 17. Jh. Schutzpatron der Habsburger war. Am Dresdner Hof gehörte der 19. März zu den festlichen „Gala-Tagen“ (ersichtlich aus den *Hof- und Staats-Calendern*, vgl. Anm. 18), die in einem zeitgenössischen Buch so erklärt werden: „Werden bey gewissen Solennitäten, an den Fürstlichen Namens- und Geburtstagen, oder auch bey Anwesenheit fremder Herrschafften, Gala-Tage bei Hofe gehalten, so erscheinen so wohl die Herrschafften als auch ihre Bedienten in der besten und prächtigsten Kleidung“ (Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren*, Berlin 1733, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Monika Schlechte, Leipzig und Weinheim 1990, S. 29f.).

Das Autograph der Messe ist zwar undatiert, doch lässt sich die Entstehung des Werkes wohl in die ersten Monate des Jahres 1732 datieren. Liest man das Inventar Zelenkas chronologisch, so kann man aus den in der Umgebung eingetragenen datierten Messen Zelenkas den Zeitraum für die unter Nr. 42 verzeichnete *Missä Sancti Josephi* eingrenzen. Im Inventar Zelenkas geht unter Nr. 36 voraus die *Missä Gratias agimus tibi*, datiert am 5. Okt. 1730. Unter Nr. 43 folgt die lediglich mit „1733“ datierte *Missä Eucharistica* (ZWV 15; Eintrag gestrichen und unter Nr. 47 wiederholt), sodann unter Nr. 44 die *Missä Purificationis* (ZWV 16), datiert am 14. bzw. 23. Aug. 1734. Die relevanten Eckdaten sind somit Oktober 1730 und Dezember 1733, und es verbleiben nur die Josephsfeste am 19. März 1731, 1732 und 1733. 1733 scheidet aber für ein Werk dieses Zuschnitts aus, da am 1. Februar 1733 August der Starke gestorben war und Musik dieser Art in Dresden nicht erklingen durfte. So bleiben die Jahre 1731 und 1732.

1729 war der Hofkapellmeister Johann David Heinichen (1683–1729) gestorben; sein Nachfolger Johann Adolf Hasse (1699–1783) wurde erst 1733 fest in Dresden installiert. In der Zwischenzeit, die in der Literatur auch als „Interregnum“ bezeichnet wird, hatte insbesondere Zelenka die Pflicht und die Möglichkeit, die musikalischen Ressourcen der Hofkapelle in ihrem ganzen Umfang zu nutzen. In der *Missä Sancti Josephi* tut er dies auf eine ganz neue Weise, die sich zuvor allenfalls in Details angedeutet, aber niemals in dieser Fülle entfaltet hat.<sup>14</sup> Spielerische, rhythmisch subtil differenzierte Figuren und eine reiche Beteiligung und Abwechslung verschiedener Instrumente bei insgesamt ruhiger Harmonik prägen das Klangbild in den weit ausholenden Arien und Soloensembles. Diesen Stil hat Zelenka nicht erfunden, sondern übernommen – nicht im Sinne einer sklavischen Nachahmung, sondern im Sinne einer kreativen Umsetzung empfangener Anregungen. Der Anreger aber war kein Anderer als Hasse, der im September 1731 seine Oper *Cleofide* sozusagen im Vorgriff auf sein späteres Kapellmeisteramt in Dresden auf die Bühne gebracht hatte. Dieses Werk scheint Zelenka stark beeindruckt zu haben; man kann in der Messe deutliche Nachklänge der Oper hören. So käme für deren Aufführung am ehesten der 19. März 1732 als der auf die Oper folgende Josephstag in Frage; die Fastenzeit verhinderte die große Besetzung bei besonderen Anlässen nach damaliger Regelung nicht. Der 19. März 1732 war ein Mittwoch; Ostersonntag war der 13. April, die Karwoche mit ihrer liturgischen Strenge war also noch relativ weit entfernt. 1731 dagegen wäre Ostersonntag bereits am 25. März gefeiert worden; der 19. März wäre demnach Montag in der Karwoche gewesen. Allenfalls eine Terminverle-

<sup>14</sup> Ergiebig wäre hier der Vergleich mit den drei vorangehenden Messen, die sämtlich in guten Editionen vorliegen: *Missä Circumcisionis* (ZWV 11; zur Jahreswende 1728/29 geschrieben; hrsg. von Raimund Rügge, Adliswil/Zürich u. a. 1983), *Missä Divi Xaverii* (ZWV 12; Nov. 1729; hrsg. von Václav Luks [mit einem Vorwort von Janice B. Stockigt], Kassel u. a. 2016) und *Missä Gratias agimus tibi* (ZWV 13, Okt. 1730, hrsg. von Thomas Kohlhase, Stuttgart 1983, Carus-Verlag). Blickt man dann in die Richtung der späten Messen ab ZWV 15 bis zur letzten Messe ZWV 21 (alle bis auf ZWV 15 und 16 in guten Neuauflagen verfügbar), so werden die Neuansätze in der *Missä Sancti Josephi* unmittelbar deutlich werden.

gung der Josephsfeier auf die Zeit nach Ostern hätte die Aufführung dieser Messe ermöglicht.<sup>15</sup>

Zelenkas Messen gehören sämtlich zum Typus der barocken „Nummernmesse“. Das Ordinarium wird dabei in einzelne selbstständige Sätze – eben die „Nummern“ – gegliedert, was Werke dieser Art ungemein abwechslungsreich macht.<sup>16</sup> Neben den besonders eindrucksvollen Chorsätzen mit konzertierendem Orchester (so etwa das Kyrie oder „Gloria in excelsis Deo“) finden sich Chorfugen – so vor allem das atemberaubende „Cum Sancto Spiritu“ –, kleinere blockhafte oder fugierte Chöre (eindrucksvoll: „Et in terra pax“), und dann die feinziselierten Arien („Quoniam tu solus sanctus“, Benedictus) und solistischen Vokalsätze (herausragend in Instrumenten und Singstimmen: „Laudamus te“).<sup>17</sup>

Wie steht diese Musik zu Vivaldi, Bach oder Händel? Grob gesagt, vertritt sie bereits eine spätere Stilstufe. Zelenka hat im Alter von über 50 Jahren nach dem Vorbild der neueren Opera seria für sich selbst eine kleine stilistische Revolution vollzogen; wer unbefangen zuhört, würde die Musik in weiten Teilen wohl als „galant“ oder „empfindsam“ bezeichnen, bei aller Unschärfe dieser Ausdrücke. Jedenfalls ist da kaum mehr etwas von barockem Ernst und Pathos zu spüren, kein gleichförmig treibender Rhythmus, sondern eine nach innen gewendete Differenziertheit, die sich in der zuweilen fast meditativen Liebe zum Detail zeigt, zuweilen aber auch im ekstatischen Chorjubel entlädt. Obwohl eigentlich noch Teil der mittleren Schaffensphase Zelenkas, ist doch die *Missa Sancti Josephi* der erste große Vorbote des Spätwerks, das durch die „Missae ultimae“ aus der Zeit um 1740 gekrönt wird, die freilich mit ihrer Beschränkung auf Streicher und Oboen die instrumentale Pracht der Josephsmesse nicht mehr entfalten. Die *Missa Sancti Josephi* ist deshalb ein einzigartiges Werk, und dies wohl nicht nur bezogen auf das Schaffen Zelenkas.

\*\*\*

Zum Abschluss seien noch einige persönliche Worte gestattet. Auf der Grundlage eines Mikrofilms des Autographs vor der Restaurierung hat sich der Herausgeber im Vorfeld seiner 1987 bei Carus/Bärenreiter erschienenen Dissertation *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und*

*ihrem Repertoire*<sup>18</sup> erstmals intensiver mit dieser Messe beschäftigt. Eine handschriftliche Partitur wurde 1992 abgeschlossen und als Depotarbeit dem „Erbe deutscher Musik“ überlassen. Das seit wenigen Jahren im Internet verfügbare Farbdigitalisat der restaurierten Quelle mit der Signatur *Mus. 2358-D-43* der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden bot nun eine willkommene und komfortable Möglichkeit zur Revision und Verfeinerung der Partitur, verbunden mit all den zusätzlichen Arbeiten, die eine praktisch-wissenschaftliche Ausgabe über eine primär diplomatische Transkription hinaus leisten muss. Der Herausgeber hat 1980 seine erste Ausgabe überhaupt im Carus-Verlag veröffentlicht: Zelenkas *Magnificat* in D-Dur (ZWV 108), das sich zu einem der beliebtesten Werke Zelenkas in der heutigen Praxis entwickelt hat. Dankbar sei hier auch meines Namensvetters Paul Horn (1922–2016) gedacht. Die Anfertigung der Generalbassaussetzung und des eleganten Klavierauszugs für die vorliegende Ausgabe gehörte zu seinen letzten Arbeiten, dabei war es unser erstes gemeinsames Zusammenwirken an einer Ausgabe nach vielen Jahren paralleler Arbeiten für den Carus-Verlag und andere Verlage. Über all die Jahre waren die Musikbibliothekarinnen und -bibliothekare der SLUB Dresden, namentlich Dr. Wolfgang Reich (1927–2015), Dr. Ortrun Landmann und Dr. Karl-Wilhelm Geck, hilfreiche und kundige Ansprechpartner. Für den Herausgeber der *Missa Sancti Josephi* schließt sich nun ein Kreis um den Mittelpunkt Jan Dismas Zelenka.

Regensburg, im Frühjahr 2018

Wolfgang Horn

<sup>15</sup> Auch unter dem Gesichtspunkt einer gleichmäßigen Verteilung von Zelenkas festlichen Kirchenwerken auf die Jahre zwischen 1729 und 1733 bietet sich der 19. März 1732 an, da für die anderen in Frage kommenden Jahre datierte große Werke Zelenkas vorliegen; vgl. Janice B. Stockigt, Jóhannes Agústsson, "Reflections and recent findings on the life and music of Jan Dismas Zelenka (1679–1745)", in: Jiří Kroupa (Hrsg.), *Jan Dismas Zelenka's Life and Music Reconsidered* (Zelenka Conference Prague 2015) (= *Clavibus unitis* 4, 2015; online verfügbar), S. 7–48, hier: S. 22f. mit Anm. 108. In diesem Artikel finden sich auch weitere Literaturhinweise, insbesondere zur Liturgie des ersten Kirchganges der Fürstin nach der Geburt eines Kindes.

<sup>16</sup> Der Begriff der „Nummernmesse“ ist ein wertfreier Neologismus, der die gemeinte Sache: das Komponieren der Teile des Messordinariums als Folge von eigenständigen Sätzen, gut trifft. Einen adäquaten zeitgenössischen Terminus gibt es nicht – insbesondere ist der zuweilen als Alternative angeführte Begriff „Missa concertata“ ein unspezifischer Ausdruck für barocke Instrumentalmessen, bei denen vokale Soli und Tutti abwechseln, ohne dass das Phänomen des Arbeitens mit selbstständigen und hinsichtlich von Tonart und Besetzung unterschiedenen Sätzen durch diesen Ausdruck klar bezeichnet würde.

<sup>17</sup> In diesem Bereich sind die größten stilistischen Veränderungen zu bemerken; vgl. dazu ausführlich Wolfgang Horn, "Opera, arias and Zelenka: Remarks on a special relationship", in: *Clavibus unitis* 4, 2015 (wie oben, Anm. 15), S. 49–70.

<sup>18</sup> Siehe Fußnote 4 (urspr. Diss. Tübingen 1986). Diese Publikation ist heute online zu finden, z. B. unter Suchmaschine: Horn, epub 27751. Vgl. dort auf S. 207 die Angaben zu der Quelle *Königl. Polnischer [bzw. Poln., Pohln.] und Churfürstl. Sächsischer Hoff- [Hof-] und Staats-Calender Auf das Jahr 1728 [–1757]*, die in den Hinweisen zur Aufführungspraxis zitiert wird; bislang ist nur der Jg. 1728 digitalisiert (über die Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar), die übrigen Bände sind in der SLUB vorhanden, aber (2018 noch) nicht digitalisiert.

## Hinweise zur Aufführungspraxis

### Zur Besetzungsstärke des Orchesters

Auskunft über die verfügbaren Kräfte geben die Kapellverzeichnisse in den zeitgenössischen Jahrgängen des *Kurfürstlich Sächsischen und Königlich Polnischen Hof- und Staats-Calenders* (vgl. Anm. 18 zum Vorwort), die systematisch durchgesehen wurden und ein insgesamt homogenes Bild ergeben. 1732 wird als „Capell-Meister“ bereits „Johann Adolph Hass.“ [sic] angeführt, der aber die Aufführung von Zelenkas Messe sicher nicht geleitet hat. Trompeter und Pauker sind nicht beim Orchester verzeichnet; sie standen stets in genügender Anzahl am Hof zur Verfügung. Zum Orchester gehören dagegen stets 2 Hörner, 2–3 Flöten (1732: Pierre Gabriel Buffardin, Johann Joachim Quantz und Johann Martin Blochwitz), 4–6 Oboen, 6–8, erst später 12–13 Violinen (1732 sind allerdings neben dem „Concert-Meister“ Johann Georg Pisendel nur 5 weitere Geiger verzeichnet), 3–4 Bratschen, 4–5 Violoncelli, 3–5 Fagotte und 2 Contrabbassi (darunter 1732 Zelenka als „Contra Basso, & Compositeur“). Hinzu kommen für den Generalbass noch der „Cammer-Lautenist“ Silvius Leopold Weiss (1686–1750), der mit seiner Theorbe praktisch alle Werke Zelenkas begleitet hat, 2 Spieler des „Clavecin“ (1732 Christian Petzold und Johann Wolfgang Schmidt, der sonst auch als Organist verzeichnet ist – bei Zelenkas Kirchenwerken hat immer nur 1 Organist gespielt). Alles in allem spielten also in einer Messe Zelenkas gut 30 Instrumentalisten, wenn das gesamte Personal eingesetzt wurde, was man aber wohl voraussetzen darf. Die Zahl der Geiger ist 1732 auf einem Tiefpunkt angelangt; womöglich hat man Streicher aus anderen Ensembles, etwa der damals noch existierenden „Polnischen Kapelle“, gelegentlich hinzugezogen. Ende der 1730-er Jahre, also in der Zeit des Kapellmeisters Hasse, steigt die Zahl der Violinstellen merklich an. Die Oboen scheinen – entgegen heutiger Orchesterpraxis – chorisch gespielt zu haben, also zu je zwei Spielern pro Stimme; auch die Anzahl der Fagotte ist recht groß. Die zahlreich vorhandenen Violoncelli sollten wohl in ein „Organogruppen-Violoncello“ und in „Violoncelli ripieni“ aufgeteilt werden, die im Orchester entsprechend platziert waren. In älteren Stimmensätzen finden sich gelegentlich Stimmen für die „Violoncelli ripieni“, die dann als Teil der im Kern aus Fagott und Violone bestehenden Ripieni fungierten und bei den einschlägigen Angaben stillschweigend mitzudenken wären. Bei heutigen Aufführungen spielt ein solches „Violoncello ripieno“ aus einer Contrabbasso-Stimme. Zwar sind in den Kapellverzeichnissen auch Sänger genannt, aber bei diesen handelt es sich wohl um Solisten, nicht um einen „Chor“. 1732 verzeichnet der Kalender 7 Soprane (darunter 3 Kastraten), 2 Alte (darunter 2 Kastraten), 1 Tenor und 2 Bässe. Man wird mit einer wichtigen Rolle der Chorknaben rechnen dürfen, was freilich den Mangel an Männerstimmen kaum behebt. Die Chorstärke ist so anzusetzen, dass sich ein „ausgewogenes Klangbild“ ergibt, was eine bewusst unscharfe Angabe ist, da nicht nur die Quantität, sondern auch die Qualität der Stimmen eine Rolle spielt. – Das einzige erklärungsbedürftige Notenzeichen bei Zelenka ist die Wellenlinie (vgl. z. B. in Nr. 7, „Quoniam“, T. 34ff.), die „ondeggiando“ bedeutet. Dieser Ausdruck meint ein periodisches An- und Abschwollen im Rhythmus zumeist repetierter Töne, ähnlich einem Tremolo oder sehr langsamen Vibrato. Es kann sowohl bei Streich- als auch Blasinstrumenten vorkommen.

Die rhythmischen Positionen sollen akzentuiert werden, ohne dass zwischen den Tönen abgesetzt werden soll.

### Zur Continuo-Praxis

Besonderer Erläuterung bedürfen die differenzierenden Angaben beim Continuo. Hier hat Zelenka eine eigene Praxis und ein Bezeichnungssystem entwickelt, das in der *Missa Sancti Josephi* zuweilen an die Grenzen seiner Belastbarkeit kommt. Die strikte Beachtung der in der Ausgabe verwendeten Terminologie ist unerlässlich; sie geht von Zelenkas Termini aus, die aber zuweilen ergänzt oder modifiziert werden müssen, was freilich stets dokumentiert ist.

Die Continuo-Gruppe in Zelenkas Kirchenmusik besteht aus den 5 Instrumenten Organo, Tiorba und Violoncello – sie bilden die „Organo-Gruppe“ – sowie Contrabbasso und Fagotto, die die Gruppe der „Ripieni“ bilden. Orgel und Theorbe, womöglich auch das Violoncello, sind nur einfach besetzt; die Fagotte und die Contrabässe mindestens doppelt, eventuell verstärkt um 2 Violoncelli ripieni. Je nach musikalischer „Situation“ spielen alle Continuoinstrumente oder nur die Organo-Gruppe, die den beständigen Kern des Continuo bildet, während die Ripieni hinzutreten oder aussetzen können.

Sämtliche Continuo-Instrumente spielen in den instrumentalen Passagen (auch wenn es sich nur um kurze Zwischentakte handelt) von konzertanten Chorsätzen und von Arien, ferner zur Begleitung von vokalen Tuttipassagen. Zelenka verdeutlicht dies durch den Buchstaben „R:“, die Ausgabe schreibt standardisiert „+ Rip.“, was besagt: „Continuo inklusive der Ripieni, d. h. mit Cb und Fg“. Wenn aber Vokalsoli singen – sei es in Arien, sei es in Passagen konzertanter Chorsätze –, dann schweigen Fagotto und Contrabbasso, und es begleitet allein die Organo-Gruppe. Zelenka bezeichnet dies mit dem Kürzel „Org:“, das die Ausgabe gelegentlich in der Form „Org“ übernimmt, das hier strikt die Bedeutung „Organo, Tiorba, Violoncello“ hat. Wenn die Orgel als Einzelinstrument gemeint ist, schreibt die Ausgabe dagegen „Organo solo“. Anstelle des begrifflichen Wechsels „Rip./Org.“ schreibt die Ausgabe freilich in der Regel synonym „+ Rip./– Rip.“, um das Hinzutreten oder Wegfallen der Ripieni (Cb, Fg) mit demselben Terminus anzugeben. „Org“ hingegen wird als Bezeichnung dann nötig, wenn Zelenka sogar noch die Fagotte solistisch hervortreten lässt, was in der Ausgabe durch entsprechende Setzung der Hälse und die Beischrift „Fg soli“ verdeutlicht wird. So treten etwa im Kyrie, T. 8 (S. 3), die Fagotte der Organo-Gruppe (Org) und dem Cb gegenüber. Eine andere Trennung ergibt sich z. B. im Satz „Gloria in excelsis Deo“ T. 41ff. (S. 36), wo die Ripieni anders geführt sind also die Organo-Gruppe. Eine absolute Seltenheit bietet der Satz „Cum Sancto Spiritu“ in T. 29f. und 30f. mit den sukzessiven Angaben „Tutti Bassi Ripieni senza Organo“ bzw. „Organo senza Bassi Ripieni“. Der Kontext erlaubt in jedem Fall eine eindeutige Interpretation der Angaben. Wenn nach „gespaltenem“ Continuoerlauf die Instrumente wieder zusammentreten, setzt die Ausgabe den Hinweis „unisoni“.

Die Hinweise „Solo“ und „Tutti“ bei der Generalbassstimme haben keinen Einfluss auf die Besetzung des Continuos, sie sind

einzig und allein Registrierungsanweisungen für die Orgel. Die Anweisung „Tutti registri“ meint die Verstärkung der Tutti-Registrierung. Die Rückkehr zu „normaler Registrierung“ gibt Zelenka mit „Registri soliti“ an, was soviel wie „die gewöhnlichen Register“ heißt (vgl. z. B. „Gloria in excelsis Deo“, T. 1 und T. 9, S. 26 und 28). Dabei ist zu bedenken, dass Zelenka nur mit etwa 10 Registern gerechnet hat; die katholische Kapelle beim Schloss, in der die Gottesdienste vor Einweihung der katholischen Hofkirche 1751 stattfanden, bot nicht den Platz für ein größeres Orgelwerk. Die alte Kapelle war ursprünglich als das Opernhaus des Hofes erbaut und 1687 eröffnet worden. 1707 wurde das Theater zu einer Kapelle umgebaut (vgl. Hubert Ermisch, *Das alte Archivgebäude am Taschenberge in Dresden. Ein Erinnerungsblatt*, Dresden 1888; als Digitalisat im Internet verfügbar). In Betracht kommen hier zwei bei Moritz Fürstenau genannte Instrumente: Zum einen wurde 1709 eine kleine Orgel für die katholische Kapelle angeschafft. „Diese hatte 11 Register, 10 im Manualwerk und 1 im Pedal (16füß. Bordunbaß), und war von dem Hoforgelmacher Gräbner erbaut“. Zum anderen schaffte Maria Josepha selbst „1720 ein neues Positiv von Silbermann [...] an“ (Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden [...]*. Zweiter Teil, Dresden 1862 [Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Wolfgang Reich, Leipzig 1971], S. 37 und 39).

In motettischen und fugenartigen Chornummern folgt die Continuostimme im Chortutti als „Basso seguente“ der jeweils tiefsten Vokalstimme, in deren Schlüssel Zelenka die Continuostimme notiert und damit zugleich deren Ausführung regelt: Stellen im Sopran- oder Altschlüssel werden nur von der Orgel (Beischrift in der Ausgabe stets: „Organo solo“) und (gegebenenfalls) Theorbe ausgeführt, Stellen im Tenorschlüssel zusätzlich vom Violoncello; Kontrabass und Fagott (also „Rip.“) setzen erst gemeinsam mit dem Chorbass ein. Wenn in Fugati Bass und Tenor singen, so spielen die Violoncelli in aller Regel den Bass mit; eine Aufspaltung der Continuogruppe zwischen Bass und Tenor hat Zelenka offenbar nicht erstrebt. Zum Verhalten der Tiorba bei Einsätzen des Soprans oder Alts in Fugati gibt es kaum Zeugnisse. Im Stimmensatz zu einem eher peripheren *Kyrie* in a-Moll (ZWV 27, 1725, D-DI, Signatur *Mus. 2358-D-32a*) spielt die Theorbe nur Stellen mit, die in der Partitur im Bassschlüssel notiert sind, doch ist dieses Zeugnis wohl zu geringfügig, um weitreichende Schlüsse zu erlauben.

Zur besseren Übersicht sind die verschiedenen Hinweise im Folgenden noch einmal zusammengestellt. In der Ausgabe steht die Angabe zur Orgelregistrierung immer über der Angabe zur Continuodifferenzierung; sind Angaben ergänzt, erscheinen sie in Kursive.

## Übersicht

### Orgelregistrierung:

Solo	Die Orgel spielt mit leisen Registern (bei Vokalsoli und reinen Instrumentalpassagen).
Tutti	Die Orgel spielt mit kräftigen Registern (fast nur in Verbindung mit Vokaltutti).
Tutti registri	Steigerung von Tutti (in Verbindung mit Vokaltutti, zuweilen auch in reinen Instrumentalpassagen)
Registri soliti	Rückkehr zur normalen Registrierung (meist Solo, gelegentlich Tutti)

### Continuodifferenzierung:

Org	Organo-Gruppe: Organo, Tiorba, Vc
Rip.	Ripieni: Cb, Fg (eventuell auch Vc rip.)
+ Rip.	Zu Beginn eines Satzes: Alle Continuoinstrumente spielen (Org + Rip.). Im Verlauf eines Satzes (nach „– Rip.“): Cb und Fg treten wieder zur Organo-Gruppe hinzu.
– Rip.	Zu Beginn eines Satzes: Cb und Fg schweigen durchweg, nur die Organo-Gruppe spielt. Im Verlauf eines Satzes: Cb und Fg setzen aus, die Organo-Gruppe spielt weiter.
Organo solo	Allein die Orgel begleitet (in Fugati).
Fg soli	Die Fagotte sind eigenständig geführt (dabei nicht notwendig solistisch hervortretend).

Wolfgang Horn

# Foreword

Jan Dismas Zelenka composed 21 masses, 20 of which have been preserved, and 19 of these as autograph scores which are as a rule easily readable for the trained eye.<sup>1</sup> However, this is not the case for the badly damaged source of the *Missa Sancti Josephi* (ZWV 14) which is most likely why a modern edition has not thus far appeared.<sup>2</sup> There are no additional sources of this work which could provide assistance in reading.<sup>3</sup> Nevertheless, the music was able to be salvaged almost completely.

Jan Dismas Zelenka (1679–1745) was born in Louňovice pod Blaníkem in Bohemia, spent his formative years in Prague and about 1710 came as a double bass player to the court chapel of Dresden. Although no longer in his youth, he pertinaciously pursued his goal of furthering his education as a composer. When in 1719 the Prince Elector of Saxony married a Princess from the House of Habsburg, Catholic church music blossomed in Dresden. Zelenka made a substantial contribution to this blossoming right up to his death in 1745.

The mass is in the source undated and anonymous, a title-page is absent. However, one can read in Zelenka's music catalogue, compiled in his own hand, the following (I translate now): "Missa Sancti Josephi, composed and performed on the occasion of the name day of our most serene Electress and mistress, for the sung voices of soprano, alto, tenor, bass, 2 violins, 2 oboes, 2 transverse flutes, 2 horns, 2 trumpets, 2 violas, kettledrums, bassoon,

double bass and basso continuo."<sup>4</sup> The allocation of this entry to the mass in question arises from the large forces required which has no counterpart in Zelenka's other works and which makes use of everything that the then worldwide leading Dresden court chapel could muster. The name day "Josepha" of the spouse of the Prince Elector of Saxony Frederick Augustus (then as Elector Frederick Augustus II, 1733–1763, thereafter as king of Poland Augustus III) was celebrated on Joseph's day, 19th March. Maria Josepha, born in 1699, was a daughter of the Emperor Joseph I who died already in 1711.

That the *Missa Sancti Josephi* does not have a Credo at its disposal, does not stem from the fact that it got lost: the original autograph sheet-counting from the hand of one of Zelenka's house-copyists goes straight from the end of the Gloria directly to the beginning of the Sanctus, and even in old catalogues the mass is described as "senza Credo."<sup>5</sup> From the musical point of view, one tends only to regard the Ordinarium parts of the mass to be complete and normal when all five parts – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (with Benedictus) and Agnus – are present. At best one still knows of Kyrie-Gloria masses, of which today the best known example is the prototype of the *B minor mass* (BWV 232/I) from J. S. Bach which in 1733 was dedicated to the Saxon heir to the throne – Frederick August II; also from Zelenka there are three masses of this kind<sup>6</sup>. A look in J. A. Jungmann's classic work on the origins and development of the mass and its liturgy can broaden the horizon. For by no means is the reciting or singing of the creed a fixed part of all celebrations of the mass. Depending on the historical epoch, confessional or regional accentuation, and in particular on the liturgical function of a mass, the Creed could be completely absent; a certain uniformity existed in more recent times according to the "rule by which, amongst the feast days, only those for martyrs, virgins and confes-

<sup>1</sup> In the Zelenka list of works they carry the numbers ZWV 1–21 with the boundaries of 1712 and 1741; cf. Wolfgang Reich (Ed.), Jan Dismas Zelenka, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (ZWV), Dresden 1985; reprinted in: Wolfgang Horn, Thomas Kohlhasse (Ed.), *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, 2 Vols. (with continuous pagination), Wiesbaden 1989, p. 279–312. The *Missa Spei* (ZWV 5) is lost; the *Missa Corporis Dominici* (ZWV 9) is only preserved as a handwritten copy and dubious. Some masses do not include all parts of the Ordinary. All autograph mass scores are kept in the Sächsische Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (cited as D-DI or SLUB). Colour digital images of the sources are accessible via the homepage of the SLUB website, [www.slub-dresden.de](http://www.slub-dresden.de), by inputting the shelfmark in the search field; also the names of the works or the ZWV numbers lead to the digital images required. The production of digital images is laborious and assumes professional knowledge; if one uses secondary links – for example via IMSLP –, one should make clear in the citation, whom the digital image should be credited with.

<sup>2</sup> Also considerably damaged, but in a different way (that is, primarily damage by fire to the upper sheet edge instead of in the fold between the pages), is the autograph of the *Missa Divi Xaverii* (ZWV 12; shelfmark *Mus. 2358-D-26*).

<sup>3</sup> Obviously there was once a copy; Zelenka notes explicitly in his score "copia:" (abbreviation for "copiatum;" cf. footnote 4). The catalogue of Jiří Štefan, *Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus collectionis operum artis musicae*. 2 partes, Prague 1988 (Vol. 1) and 1985 (Vol. 2) (= *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae* [...] vol. IV/1–2) contains in volume 2 on p. 289 under number 1468 the reference to a *Missa sanctae conversationis* – now lost – which shows the same unique forces which Zelenka deploys in the *Missa Sancti Josephi* and was probably a copy of this mass, possibly a handwritten copy with notes by Zelenka or an additional copy of this. Since this copy has not been preserved, further speculation is pointless. In the collection of the *Ecclesia metropolitana*, i. e. of the St. Vitus Cathedral in Prague, a copy of the *Missa Gratiarum agimus tibi* (ZWV 13) has been preserved, admittedly, under the title "Missa Promissae gloriae" (Ibid. p. 288f. under number 1467) which would make the former existence of a copy of the chronologically neighbouring mass ZWV 14 under another name absolutely plausible.

<sup>4</sup> The original version reads: "42. D#. Missa S.: Josephi facta occasione anno-mastiae diei S.: N: Principessae ac Dominae nostrae. à 4 C: A: T: B: Violin 2, Oboe 2, Travers. 2, Corn: 2, Tub: 2, Viole 2, Tymp: 2, Fagotto, Violone e Basso Continuo. cum partitura. [on the right:] Z. [= Zelenka; underneath this:] copia:". "Tub:" stands for "Tubae," that is "trumpets." "Viole 2" can refer at best to the unclearly noted movement "Et in terra pax;" but there is always only one viola part. For the original of this entry see illustr. 1 in this edition. The shelfmark of Zelenka's inventory which allows you to discover the digital image via the search field on the page [www.slub-dresden.de](http://www.slub-dresden.de) is: *Bibl. Arch. III. Hb, Vol.787.d*. Cf. in addition to this, also the transcription and evaluation in Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel-Stuttgart 1987, p. 149–153.

<sup>5</sup> One can compare the digital images of the famous Dresden lists of 1765 – known as "Hofkirchenkataloge" (Court Chapel catalogues) – ("Schürer catalogue", link via [opac.rism.info](http://opac.rism.info), ID no. 212006553, "CatChiesa 1765," in the digital images picture 133) or the catalogue of approx. 1780 (link *ibid.*, "CatChiesa 1780," picture 32); both catalogues have the note "senza Credo." Besides, they testify to the former existence of performance material to which also some entries of the copyist "Zelenka writer 1" point to in the score. Cf. in addition Part I of the critical report as well as to the writer: Wolfgang Horn, "Die wichtigsten Schreiber im Umkreis Jan Dismas Zelenkas. Überlegungen zur Methode ihrer Bestimmung und Entwurf einer Gruppierung der Quellen," in: *Zelenka-Studien* I. Unter Mitarbeit von Hubert Unverricht hrsg. von Thomas Kohlhasse, Kassel-London 1993 (Musik des Ostens; 14), p. 141–210 (full-text in the internet retrievable using the search terms: "Horn, epub, 27748").

<sup>6</sup> *Missa Fidei* (ZWV 6), *Missa Eucharistica* (ZWV 15) and *Missa Dei Filii* (ZWV 20). It is not quite sure whether this was intended in every case, or whether losses are to be lamented.



sors remain without the Credo.”<sup>7</sup> In addition there was in former times the mnemonic “MUC non credit”, whereby “M” stands for “Martyr,” “U/V” for “Virgo” and “Vidua,” “C” for “Confessor.”<sup>8</sup>

An extensive, and for the later period directive, casuistry about all occasions on which a Credo is to be recited can be found in the “Rubricae generales” at the beginning of the *Missale*, Rome 1570, which was printed after the Council of Trent. One can also recognize well here the complicated overlapping possibilities of different regulations.<sup>9</sup> Often the renunciation of the Credo was explained by the fact that the specific group of people was not mentioned in the Credo text, as opposed to God the Father, Jesus, the Holy Spirit, the Virgin Mary and the prophets on whose feasts – to which every Sunday (“Dominica”, the “Day of the Lord”) also belongs – there is always a Credo to be found, by the way, even in a mass in honour of a saint when the saint’s day fell by chance on a Sunday.<sup>10</sup> Joseph, the “bridegroom of the Most Blessed Virgin Mary”, was a “confessor,”<sup>11</sup> and so had no authentic claim to a Credo. The same is valid for Francis Xavier, who was particularly revered as a saint and “confessor” by the influential Jesuits in Dresden, and to whom Zelenka dedicated his *Missa Divi Xaverii* (ZWV 12) (feast day: 3rd December; autograph at the end is dated 26th November 1729); this mass also has no Credo.<sup>12</sup> The validity of this quoted rule of thumb, from which under certain circumstances there could always be deviations,<sup>13</sup> can be assumed for the whole period between the Council of Trent (concluded in 1563) and the Second Vatican Council (concluded in 1965), that is to say for the whole period of Catholic church music from the late Renaissance till the second half of the 20th century.

Though the autograph of the mass is undated, the origin of the work can however probably be dated to the first months of 1732. If one reads Zelenka’s inventory chronologically, one can limit the surrounding time-period from the masses registered by Zelenka for the *Missa Sancti Josephi* registered under No. 42. In Zelenka’s inventory we find under No. 36 the *Missa Gratias agimus tibi*, dated 5th Oct. 1730. Under No. 43 there follows the *Missa Eucharistica* (ZWV 15; entry crossed out and repeated under No. 47) merely dated “1733,” then under No. 44 the *Missa Purificationis* (ZWV 16), dated 14th or 23rd Aug. 1734. The relevant boundaries which come into question are therefore October 1730 and December 1733, and only the feast days for Joseph for 19th March 1731, 1732 and 1733 are left. However, 1733 can be ruled out for a work of this calibre, since on 1st February 1733 August the Strong died and music of this kind could not be performed in Dresden. Thus the years 1731 and 1732 remain.

In 1729 the court music director Johann David Heinichen (1683–1729) had died; his successor Johann Adolf Hasse (1699–1783) was only firmly installed in Dresden in 1733. In the interim period, also referred to in the literature as “interregnum,” Zelenka had in particular the duty and the possibility of using the musical resources of the court chapel to the full extent. In the *Missa Sancti Josephi* he does this in quite a new way, which had been indicated previously at most in details, but never before unfolded in this abundance.<sup>14</sup> Playful, rhythmically subtly differentiated figures and a rich participation and variety of different instruments with an altogether tranquil harmony distinguish the sound in the broad swinging arias and solo ensembles. Zelenka did not invent this style, but appropriated it – not for the purposes of servile imitation, but for the purposes of a creative realization of received suggestions. However, the inspirer was none other than Hasse who had brought his opera *Cleofide*, so to speak in anticipation of his later office as music director in Dresden, onto the stage in September 1731. This work seems to have made a strong impression on Zelenka; one can hear clear echoes of the opera in the mass. Thus the 19th March 1732, that is Joseph’s day of the year following the performance of the opera, would be the most probable date for the performance of the mass; Lent did not prevent large forces for special occasions according to the regulations of the period. The 19th March 1732 was a Wednesday; Easter Sunday was the 13th April, Holy Week with its liturgical severity was still relatively far off. Whereas in 1731 Easter Sunday would already have been celebrated on the 25th March; therefore, the 19th March would have been the Monday of Holy Week. If need be, a postponement

<sup>7</sup> Josef Andreas Jungmann, *Missarum Sollemnia*. Eine genetische Erklärung der römischen Messe, 2 volumes, 3rd rev. ed., Freiburg i. Br.-Vienna 1952, volume 1, p. 602.

<sup>8</sup> Found thus in Lucius Ferraris, *Bibliotheca Canonica* [etc.], volume 7, Rome 1768, p. 169 (in the article “Symbolum”, *ibid.*, p. 167–170); Digital image: urn:nbn:de:bvb:12-bsb11198547-7.

<sup>9</sup> A practically identical reprint of the text is to be found in all later missals, thus at the time of Zelenka, e.g., in *Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum* [etc.], Antwerp 1744, fol. D1r, “De Symbolo”; can be found as a digital image using a search engine with the terms: *Missale Romanum*, 1744, google books.

<sup>10</sup> Cf. Ferraris, *ibid.*, and the *Missale* 1744 as above: “Symbolum dicitur post Evangelium in omnibus Dominicis per annum, etiam si in illis fiat de Festo, in quo aliàs non diceretur” (The Credo is spoken after the Gospel on all Sundays in the year, even if on that day a feast day is celebrated on which, otherwise, the Credo would not be spoken.)

<sup>11</sup> Cf., e.g., the *Missale* 1744, p. 455: “In Festo Sancti Joseph [not declined] Confessoris;” in the preceding calendar the character of the feast is designated as “duplex” (fol. B6v).

<sup>12</sup> The mass can also have been sung in the octave after the holiday itself. A special court occasion in the sphere of the Electress is also conceivable here.

<sup>13</sup> In Vienna Joseph’s day was celebrated solemnly and with the singing of the Credo, nevertheless, Saint Joseph had been the patron saint of the Habsburgs since the 17th century. At the Dresden court the 19th March belonged to the festive “gala days” (evident from the *Hof- und Staats-Calendern* [Court and State Calendars], cf. footnote 18) which are explained in a contemporary book thus: “If gala-days at court are held on certain solemn occasions, such as the name-days or birthdays of princes, or also in the presence of foreign rulers, then the rulers as well as their servants appear in the best and most splendid clothes” (Julius Bernhard von Rohr, introduction to the *Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren*, Berlin 1733, facsimile reprint ed. by Monika Schlechte, Leipzig and Weinheim 1990, p. 29f.).

<sup>14</sup> It would be productive here to compare the three preceding masses, for all of which there are good editions: *Missa Circumcisionis* (ZWV 11; composed around the turn of the year 1728/29; ed. by Raimund Rügge, Adliswil/Zürich et al. in 1983), *Missa Divi Xaverii* (ZWV 12; Nov. 1729; ed. by Václav Luks [with a preface by Janice B. Stockigt], Kassel et al. 2016) and *Missa Gratias agimus tibi* (ZWV 13, Oct. 1730, ed. by Thomas Kohlhasse, Stuttgart 1983, Carus-Verlag). If one looks then in the direction of the late masses from ZWV 15 up to the last mass ZWV 21 (all of which, except for ZWV 15 and 16, are available in good new editions), the new attempts in the *Missa Sancti Josephi* will become clear immediately.

of the celebration of the feast for Joseph for the time after Easter would have allowed the performance of this mass.<sup>15</sup>

Zelenka's masses all belong to the type of the baroque "number mass". The Ordinarium is thereby divided into single independent movements – thus the "numbers" – which makes works of this kind extremely diverse.<sup>16</sup> Beside the especially impressive choral movements with a highly differentiated orchestra (thus for instance the Kyrie or "Gloria in excelsis Deo") one can find choral fugues – here especially the breathtaking "Cum Sancto Spiritu" – smaller block-like or fugal choruses (impressive: "Et in terra pax"), and then the finely chiseled arias ("Quoniam tu solus sanctus", Benedictus) and soloistic vocal movements (outstanding in instruments and voices: "Laudamus te").<sup>17</sup>

How does this music stand in relation to Vivaldi, Bach or Handel? Loosely speaking, it already represents a later step in style. Zelenka carried out for himself at the age of more than 50 a small stylistic revolution on the model of the recent opera seria; whoever listens impartially, would label the music in many parts probably "galant" or "sensitive," with all the fuzziness of these expressions. In any case, there is hardly anything more to be felt of baroque seriousness and emotionalism, no uniformly driving rhythm, but an inwardly directed differentiation which appears in the occasional almost meditative love for detail, but from time to time also discharged in ecstatic choral jubilation. Although the *Missa Sancti Josephi* is actually still part of Zelenka's central creative phase, it is nevertheless the first major herald of his late works, crowned by the "Missae ultimae" from the time around 1740 which, admittedly, with their restriction to strings and oboes do not unfold the instrumental splendour of the Joseph's mass any more. Thus, the *Missa Sancti Josephi* is a unique work, and not only with respect to Zelenka's creative works.

\* \* \*

To conclude, may I add a few sentences of a personal nature. On the basis of a microfilm of the autograph before its restoration, the editor occupied himself for the first time more intensely with this mass in the run-up to the appearance of his thesis published in 1987 by Carus/Bärenreiter *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745*.

<sup>15</sup> Also from the point of view of a steady distribution of Zelenka's festive works for the church over the years between 1729 and 1733, the 19th March 1732 suggests itself, since for the other possible years Zelenka's major works are dated; cf. Janice B. Stockigt, Jóhannes Agústsson, "Reflections and recent findings on the life and music of Jan Dismas Zelenka (1679–1745)," in: Jiří Kroupa (Ed.), *Jan Dismas Zelenka Life and Music Reconsidered* (Zelenka Conference Prague 2015) (= *Clavibus unitis* 4, in 2015; available online), p. 7–48, here: p. 22f. with footnote 108. In this article other bibliographical references are also to be found, in particular with reference to the liturgy on the princess's first going to church after the birth of her child.

<sup>16</sup> The concept of the "number mass" is an impartial neologism, which suits the thing meant well: the composition of the parts of the Ordinary of the Mass as a result of independent movements. There is not an adequate contemporary term – in particular the concept "Missa concertata", used now and again as an alternative, is an unspecific expression for baroque instrumental masses in which vocal soli and tutti alternate, without the phenomenon of the working with independent, and with respect to the tonality and instruments, distinct movements that the expression "number mass" would clearly indicate.

<sup>17</sup> In this area one can note the largest stylistic changes; cf. additionally in detail Wolfgang Horn, "Opera, arias and Zelenka: Remarks on a special relationship," in: *Clavibus unitis* 4, 2015 (as above, footnote 15), p. 49–70.

*Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire* (Music of the Dresden Court Chapel, 1720–1745. Studies on its historical premises and its repertoire)<sup>18</sup>. A handwritten score was concluded in 1992 and left as a deposited work with "Das Erbe deutscher Musik". The colour digital image of the restored source (shelfmark *Mus. 2358-D-43*) which has been available on the internet from the Saxon State and University Library Dresden (SLUB Dresden) for a few years now, offered a welcome and comfortable opportunity for revising and refining the score, associated with all the additional work which a practical-scholarly edition must perform over and above a primarily diplomatic transcription. The editor published his first ever edition with the Carus publishing house in 1980: Zelenka's *Magnificat* in D major (ZWV 108), which has developed into one of Zelenka's most popularly performed works today. I also think here with gratitude of my namesake Paul Horn (1922–2016). The preparation of the continuo realization and the elegant keyboard reduction for the present edition were amongst his last works, whereby this was our first combined effort on cooperating on an edition after many years of parallel work for Carus and other publishing houses. During all these years, the music librarians of the SLUB Dresden, in particular Dr. Wolfgang Reich (1927–2015), Dr. Ortrun Landmann and Dr. Karl-Wilhelm Geck, were helpful and knowledgeable contacts. Now for this editor, the *Missa Sancti Josephi* closes a circle with Jan Dismas Zelenka at its centre.

Regensburg, Spring 2018  
Translation: Christopher Dagleish

Wolfgang Horn

<sup>18</sup> See footnote 4 (originally thesis, Tübingen 1986). This publication is nowadays available online, e.g., with a search engine: "Horn, epub 27751". Cf. there on p. 207 the information on the source *Königl. Polnischer [bzw. Poln. Pohln.] und Churfürstl. Sächsischer Hoff- [Hof-] und Staats-Calender Auf das Jahr 1728 [–1757]* which is cited in the Notes on Performance Practice; up till now only the volume for the year 1728 has been digitized (via the Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar), the remaining volumes exist in the SLUB Dresden, but (to date, 2018) have not yet been digitized.

## Notes on Performance Practice

### On the instrumental forces of the orchestra

Information on the forces available can be found in the Kapellverzeichnisse [chapel/orchestral lists] in the respective years of the *Kurfürstlich Sächsischen und Königlich Polnischen Hof- und Staats-Calendar* [Court and State Calendar] (cf. footnote 18 to the preface) which were looked through systematically and provide an altogether homogenous picture. In 1732 "Johann Adolph Hass." [sic] is already being quoted as "Capell-Meister" [Director of music] but he most certainly did not conduct the performance of Zelenka's mass. Trumpet players and timpanists are not registered with the orchestra; they were always available in sufficient numbers at court. However, the following instruments always belonged to the orchestra: 2 horns, 2–3 flutes (1732: Pierre Gabriel Buffardin, Johann Joachim Quantz and Johann Martin Blochwitz), 4–6 oboes, 6–8, and only later 12–13 violins (in 1732 besides the "Concert-Meister" Johann Georg Pisendel only 5 other violinists are registered), 3–4 violas, 4–5 cellos, 3–5 bassoons and 2 double basses (amongst whom in 1732 Zelenka as "Contra Basso, & Compositeur" [double bass & composer]). In addition for the continuo we find the "Cammer-Lautenist" [chamber lutenist] Silvius Leopold Weiss (1686–1750) who accompanied practically all of Zelenka's works with his theorbo, 2 players of the "Clavecin" [harpsichord] (1732 Christian Petzold and Johann Wolfgang Schmidt who is also registered as an organist – with Zelenka's church pieces only 1 organist ever played). All in all, a good 30 instrumentalists played in a Zelenka mass, if the whole group was used, which one may however probably assume. The number of violinists reached a low point in 1732; it is likely that strings from other ensembles were drawn in from time to time, for instance from the "Polnische Kapelle" which still existed at that time. At the end of the 1730s, that is when Hasse was Director of music, the number of posts for violinists rose noticeably. The oboes appear to have played – in contrast to the orchestral practice of today – chorally, that is two players per part; the number of bassoons is also rather large. The numerous available cellos were probably to be split into a violoncello which is part of the Organo group and "Violoncelli ripieni" which were placed in the orchestra accordingly. In older sets of scores one can occasionally find parts for "Violoncelli ripieni" which acted then as a part of the existing ripieni which essentially consisted of bassoon and violone and were tacitly to be considered in the relevant details. With performances today such a "Violoncello ripieno" would be played from a double bass part. Though singers are also named in the Kapellverzeichnisse [chapel/orchestral lists], these are most likely soloists, not a "choir." In 1732 the calendar registers 7 sopranos (amongst these 3 castratos), 2 altos (amongst these 2 castratos), 1 tenor and 2 basses. One ought to reckon with an important role for the choirboys which, admittedly, hardly compensates for the lack of male voices. One must calculate the choral forces in such a way that a "well-balanced tonal picture" is achieved, information which is deliberately vague, because not only the quantity, but also the quality of the voices plays a role. – The only sign in Zelenka's score requiring explanation is the wavy line (cf., e. g., in No. 7, "Quoniam," mm. 34ff.), which means "ondeggiando."

This expression means a periodical swelling and subsiding in the rhythm mostly of repeated tones, like a tremolo or very slow vibrato. It can appear both with stringed as well as wind instruments. The rhythmical positions should be accented, without a break between the tones.

### On continuo practice

The differentiated information regarding the continuo needs special explanation. Here Zelenka developed his own practice and nomenclature which in the *Missa Sancti Josephi* is occasionally stretched to the limits of its capacity. Strict attention to the terminology used in this edition is essential; it is based on Zelenka's own terms which must occasionally, however, be complemented or modified, and this is naturally always documented.

The continuo group in Zelenka's church music consists of 5 instruments: organ, theorbo and cello – they form the "Organo group" – as well as double bass and bassoon, which form the group referred to as the "Ripieni." Organ and theorbo, possibly also the cello play one per part; the bassoons and the double basses are at least doubled, perhaps reinforced by 2 Ripieni cellists. According to the musical "situation" all continuo instruments would play, or only the Organo group which forms the permanent core of the continuo, while the Ripieni could join or pause.

All continuo instruments play in the instrumental passages (even if it only concerns short intermediate sections) of concertante choral movements and of arias, in addition to the accompaniment of vocal tutti passages. Zelenka makes this clear this by using the letter "R:," the edition standardizes this to "+ Rip." which means: "Continuo including the Ripieni, i. e. with double bass and bassoon." If, however, vocal soloists sing – whether in arias, or in concertante choral movements – then bassoon and double bass are silent (tacent), and the Organo group accompanies alone. Zelenka designates this with the abbreviation "Org:" which in this edition is occasionally adopted in the form "Org" which here has strictly the meaning "Organo, Tiorba, Violoncello [organ, theorbo, cello]." If the organ is meant as a single instrument, the edition marks this "Organo solo." Instead of changing the terms "Rip./Org." the edition notes however as a rule the synonymous "+ Rip./– Rip." to indicate the joining or pausing of the Ripieni (double bass, bassoon) with the same term. However, the designation "Org" becomes necessary when Zelenka allows even the bassoons to stand out as soloists which is made clear in this edition by the corresponding setting of the stems and the label "Fg soli." Thus, for instance, in the Kyrie, m. 8 (p. 3), the bassoons face the Organo group (Org) and the double bass (Cb). Another division arises, for example, in the movement "Gloria in excelsis Deo" mm. 41ff. (p. 36) where the Ripieni are led differently from the Organo group. The movement "Cum Sancto Spiritu" offers an absolute rarity in mm. 29 and 30ff. with the successive information "Tutti Bassi Ripieni senza Organo" or "Organo senza Bassi Ripieni." The context permits, in any case, an unequivocal interpretation of the information. If after a "split" run with the continuo the instruments join up again, then the edition indicates this with the reference "unisoni."

The references to “Solo” and “Tutti” in the continuo part have no influence on the instruments employed, they are solely instructions for the organ registration. The instruction “Tutti registri” means the strengthening of the tutti registration. The return to a “normal registration” Zelenka indicates with “Registri soliti” which more or less amounts to “the usual stops” (cf., for example, “Gloria in excelsis Deo,” mm. 1 and 9 on p. 26 and 28 respectively). At the same time, one ought to take into consideration that Zelenka only reckoned with about 10 stops; the Catholic Chapel, in which the services took place before the inauguration of the Catholic Court Church in 1751, did not have room for a larger organ. The old Chapel was originally built as the opera theatre of the court, inaugurated in 1667. In 1707 it was converted into a Chapel (see Hubert Ermisch, *Das alte Archivgebäude am Taschenberge in Dresden. Ein Erinnerungsblatt*, Dresden 1888; digital copy available on the internet). Two instruments named by Moritz Fürstenau come into consideration here. On the one hand, a small organ was purchased in 1709 for the Catholic Chapel. “This had 11 stops: 10 manual-stops and 1 pedal-stop (16 foot Bordun bass), and was built by the court organ builder Gräbner.” On the other hand Maria Josepha herself purchased “in 1720 a new positive organ by Silbermann.[...]” (Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden [...]. Zweiter Teil*, Dresden 1862 [Facsimile reprint, ed. by Wolfgang Reich, Leipzig 1971], p. 37 and 39).

In motet-like and fugue-like choral numbers, the continuo part follows the choral tutti as a “basso seguente” of the lowest voice part in each case, and in this clef Zelenka notes the continuo part and regulates the performance with it at the same time: Passages in the soprano or alto clef are always performed only by the organ (in this edition always with the inscription: “Organo solo”) and (where applicable) theorbo, passages in the tenor clef additionally by the cello; double bass and bassoon (i.e. “Rip.”) join in only with the choral bass. If bass and tenor sing in fugati passages, the cellos join in generally speaking with the bass; apparently Zelenka did not strive for a splitting up of the continuo group into bass and tenor. How the Tiorba [theorbo] behaved, with entries of the soprano or alto in fugati passages, is hardly ever reported. In the set of vocal parts to a rather peripheral *Kyrie in A Minor* (ZWV 27, in 1725, D-Dlb, shelfnumber *Mus. 2358-D-32a*) the theorbo only joins in places which are noted in the score in the bass clef, however, this evidence is probably too slight to permit broader conclusions.

For a better overview, the various references are summarized once again below. In this edition the details for the organ registration always appear above the information concerning the continuo differentiation; if information is supplemented, this appears in italics.

## Overview

### Organ registration:

Solo	The organ plays with quiet stops (when accompanying vocal solos and purely instrumental passages).
Tutti	The organ plays with substantial stops (almost only in connection with vocal tutti).
Tutti registri	More than Tutti (in connection with vocal tutti, now and again also in purely instrumental passages)
Registri soliti	Return to the normal registration (mostly solo, occasionally tutti).

### Continuo differentiation:

Org	Organo group: Organo [organ], Tiorba [theorbo], Vc [cello]
Rip.	Ripieni: Cb [double bass], Fg [bassoon] (perhaps, also Vc [cello] rip.)
+ Rip.	At the beginning of a movement: all continuo instruments play (Org + Rip). In the course of a movement (following “– Rip.”): Cb [double bass], Fg [bassoon] join up again with the Organo group.
– Rip.	At the beginning of a movement: Cb [double bass] and Fg [bassoon] are completely silent [tacent], only the Organo group plays. In the course of a movement: Cb [double bass] and Fg [bassoon] pause, the Organo group continues to play.
Organo solo	Only the organ accompanies (in fugati passages).
Fg soli	The bassoons are led independently (but not necessarily standing out solistically).

Wolfgang Horn  
Translation: Christopher Dagleish

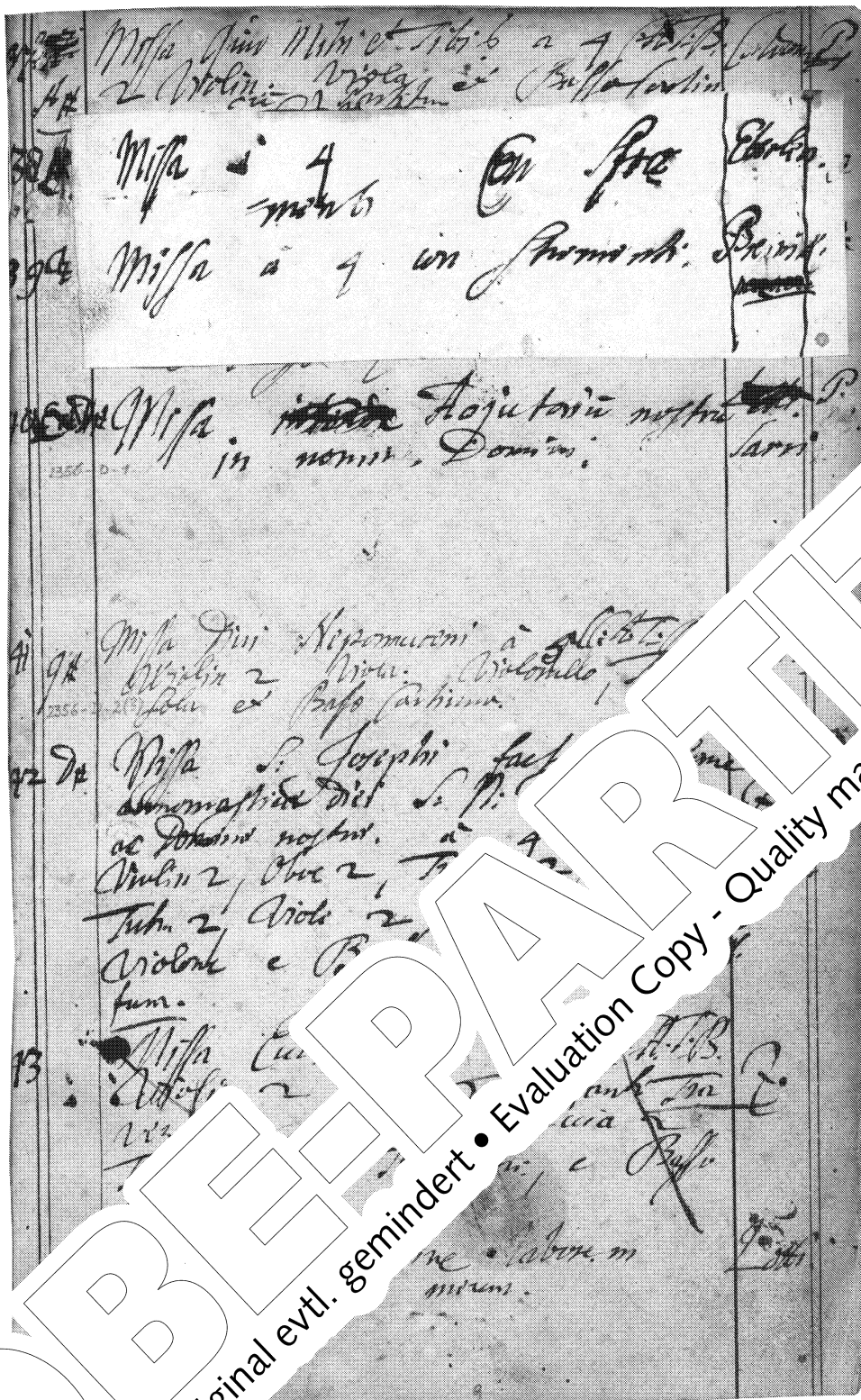
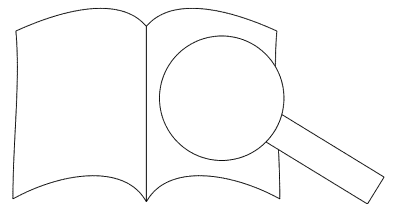


Abb. / II  
Eintr  
titu  
R...

in Zelenka's eigenhändigem „Inventarium rerum Musicarum variorum Authorum Ecclesiae servientium Zelenka“. Aus der Stellung des Eintrags bei Nr. 42 kann man ein Datum zwischen 1730 und 1733 erschließen und erlaubt die Identifikation mit der vorliegenden Messe. Wortlaut: „42. D#. Missa S: Josephi facta Principessae I ac Dominae nostrae. à 4 C: A: T: B: I Violin 2, Oboe 2, Travers. 2, Corn: 2, I Tub: 2, Viola 2, Basso Continuo. cum parti | tura. [rechts:] Z. [= Zelenka; darunter:] copia:“

Josephi (ZWV 14) in Zelenka's handwritten "Inventarium rerum Musicarum variorum Auctorum Ecclesiae servientium Dismas Zelenka." From the position of the entry at No. 42 one can presume a date between 1730 and 1733 and allow identification with the mass in question. This reads as follows: „42. D#. Missa S: Josephi facta Principessae I ac Dominae nostrae. à 4 C: A: T: B: I Violin 2, Oboe 2, Travers. 2, Corn: 2, I Tub: 2, Viola 2, Basso Continuo. cum parti | tura. [on the right:] Z. [=Zelenka; underneath this:] cc

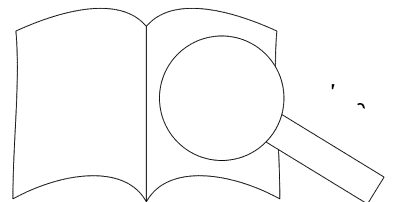
Quelle / source: Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (D-DI), Signatur / shelfmark *Bibl.Arch.*





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

ur, „2. Gloria in excelsis Deo“, T. 37–40. Partituranordnung: Tromba I, Tromba II, Timpani, Corno I, Corno II, Oboe I  
 auto II, Violino I, Violino II, Viola, Coro SAT, Fagotti e Bassi Rip[ieni]., Basso, Basso continuo, T. 40  
 im L... uo im Altschlüssel notiert. Die Striche deuten „tasto solo“ an. Bei Corno I steht der Hi  
 graph score, “2. Gloria in excelsis Deo,” mm. 37–40. Score order: Tromba I, Tromba II, Timpani,  
 auto II, Violino I, Violino II, Viola, Coro SAT, Fagotto e Bassi Rip[ieni]., Basso, Basso continuo. In m.  
 ording to the entry in the Alto; the small vertical lines stand for “tasto solo.” In Corno I there is the



Quelle / Source: D-DI, Signatur / shelfmark Mus. 2358-D-43, S. / p. 36



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

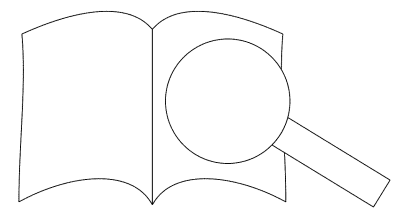
Abb. / " "  
 ZWV  
 9-  
 1

us te", T. 106–109 (obere Akkolade, System 1–8) sowie T. 110–113 (untere Akkolade, System  
 ifalz sind die Noten gut zu erkennen, nur die Flauti müssen partiell rekonstruiert werden. In System  
 in T. 112 ist eine Figur aus Platzmangel in Wiederholungszeichen gesetzt mit der Beischrift „2 foi[s]“  
 en stehen jeweils gemeinsam Oboe I/Violino I und Oboe II/Violino II, wobei „Tutti“ bzw. „VV: [= Violini]“ die  
 er Oboen anzeigt. Die Viola ist ausgeschrieben; darunter sind Tenore solo, Basso solo und Basso continuo notiert.

autc  
 to f'  
 □  
 .  
 shk

„4. Laudamus te,“ mm. 106–109 (upper system 1–8) as well as mm. 110–113 (low  
 between the pages the notes are readily recognizable, only the Flauti have to be partly recc  
 written, in bar 112 a figure has been set between repeat signs, due to lack of space, with th  
 ne Oboe I/Violino I and Oboe II/Violino II stand together, whereby “Tutti” and “VV: [= Violini  
 pause. The Viola is written out; below this Tenore solo, Basso solo and Basso continuo are writ

Quelle / source: D-DI, Signatur / shelfmark Mus. 2358-D-43, S. / p. 58

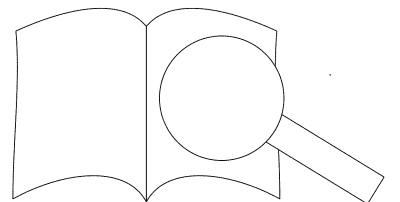




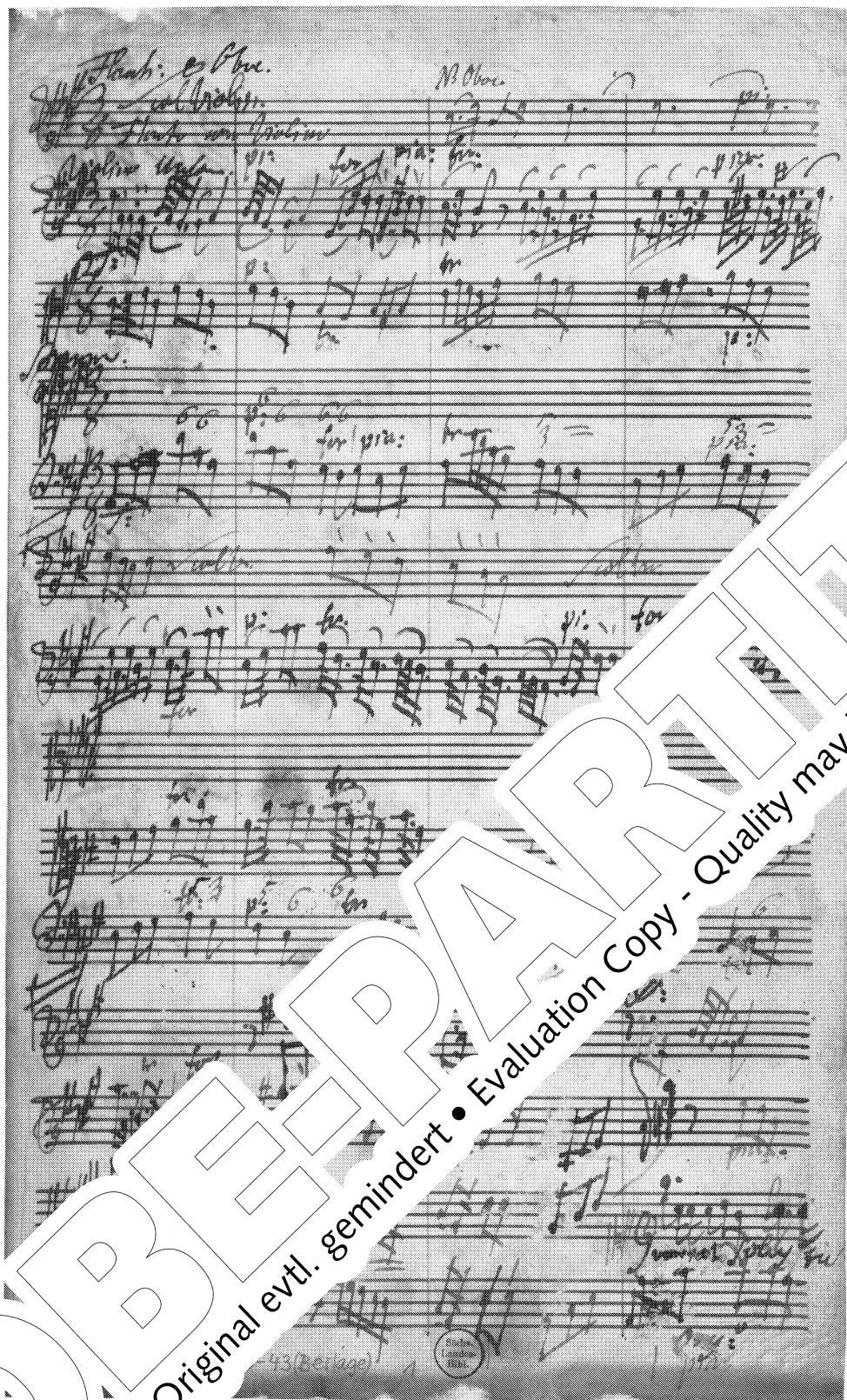
**PROBE-PARTITUR**  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ur, S. 78 (im Hauptteil der Quelle), Quelle A für „7. Quoniam tu solus sanctus“, T. 1–25 in 2 Akkorden (Systeme  
 ginn des Solosoprans (13. System) ist hier korrekturfrei eingetragen. Die in einer Partitur  
 er L  
 „ dürften anzeigen, dass Zelenka die Seiteneinteilung nach einer Vorlage vorgenomr  
 graph score, p. 78 (in the main body of the manuscript), source A for “7. Quoniam tu solus  
 -13). The start of the Soprano solo (staff 13) has been recorded here without any corrections.  
 a score, may show, that Zelenka copied this version from an already existing manuscript.

Quelle / Source: D-DI, Signatur / shelfmark Mus. 2358-D-43, S. / p. 78







PROBEPARTITUR

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

Abb  
ZV  
c1-

... 1 (gesondertes Manuskript), Quelle **B** für „7. Quoniam tu solus sanctus“, T. 1–25 in 3 Akkoladen, der Beginn des Solosoprans war hier offenbar schlecht geplant. Der Text ist anscheinend auf einem älteren, mehr erkennbar ist; der für Zelenka untypische Anfangsbuchstabe „Q“ ist offenbar durch Umformung entstanden. Die Vorlage kann nicht weiter identifiziert werden, auch das musikalische Verhältnis der beiden autographen komplex.

... re, supplement p. 1 (separate manuscript), source **B** for “7. Quoniam tu solus sanctus,” in ...). The start of the Soprano solo had evidently been badly planned here. The text is apparently no longer decipherable; the first letter “Q,” which is atypical for Zelenka, obviously originated by ... cannot be further identified, and in addition the musical relationship between the two autograph

Quelle / source: D-DI, Signatur / shelfmark *Mus.* 2358-D-43, Beilage, S. 1 / supplement, p. 1

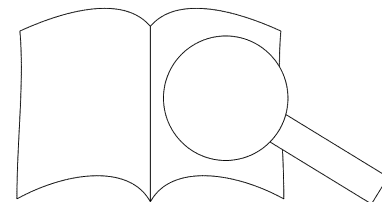




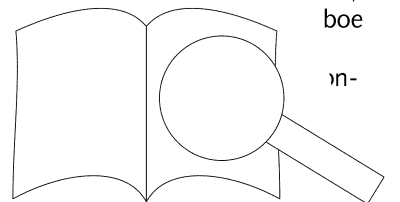
Abb. / Illust.  
ZwV 14 6  
C...

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

o. Die Flauti schweigen in diesem Satz; in den Systemen 1–5 stehen Tromba I/II, Timpani und  
 ) Korrekturbuchstaben *a* und *h* (notiert; klingend: *h*<sup>1</sup> und *cis*<sup>2</sup>). Die Hinweise in System 6 zeigen die  
 Violino I und II ist die Viola notiert, zunächst colla parte mit dem Tenor (seit T. 49, daher T. 53–55/1 leer),  
 basso continuo. Bei der Viola autografe Beischrift „NB: Bassi Ripi: colla Viola“, die unter dem Basso continuo  
 bers 1“ wiederholt ist, von dem auch die originale Blattsählung oben rechts (hier: „49.“) stammt. Deren kontinuier-  
 und Sanctus (Blatt 52r/v–53r/v; Paginierung 104–105) beweist, dass die Messe von Anfang an kein Credo besaß.

„Spiritu,“ mm. 53–56. The Flauti do not play in this movement; in staves 1–5 we find T-  
 (staff 4) the clarifying letters *a* and *h* (notated; sounds at: *b*<sup>1</sup> and *c*<sup>#2</sup>). The references in  
 Violino I and II the Viola is notated, initially colla parte with Tenore (from m. 49, hence mm.  
 audition Coro and Basso continuo. In the Viola autograph label: “NB: Bassi Ripi: colla Viola”  
 hand of “Zelenka copyist 1” in whose hand the original sheet counting upper right (here: “49.”  
 between Gloria and Sanctus (sheet 52r/v–53r/v; pagination 104–105) proves that the mass pos

Quelle / Source: D-DI, Signatur / shelfmark Mus. 2358-D-43, S. / p. 97



# Missa Sancti Josephi in D

ZWV 14

## Kyrie

Jan Dismas Zelenka  
1679–1745

### 1. Kyrie - Christe - Kyrie (Soli SA, Coro SATB)

**Largo**

I  
Tromba in Re / D

II

Timpani  
in Re - La / d - A

I  
Corno da caccia  
in Re / D

II

I  
Flauto traverso

II

I  
Oboe

II

I  
Violino

II

Viola

Soprano

Alto

Bas  
(Org, Corba, Cb, Fg)

**Largo**  
*Solo*  
*+ Rip.*



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

Aufführungsdauer / Duration: ca. 38 min.

© 2018 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 27.082

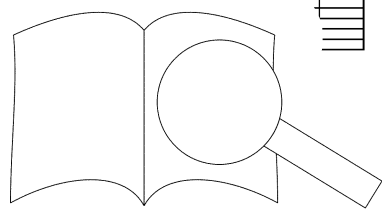
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

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

First edition  
and reconstruction  
by Wolfgang Horn

Allegro

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



Musical notation for the first system, consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef).

Musical notation for the second system, featuring a piano accompaniment line (bass clef).

Musical notation for the third system, consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef).

Musical notation for the fourth system, featuring a grand staff with vocal and piano parts.

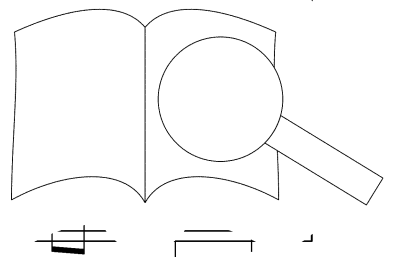
Musical notation for the fifth system, featuring a grand staff with piano accompaniment.

Musical notation for the sixth system, featuring a grand staff with piano accompaniment.

Org, Cb

*Fg soli*

unisoni



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

PROBEPARTITUR

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

*f*

*f*

*f*

Musical staff with treble clef, showing rests and a final note with a dynamic marking *p*.

Musical staff with bass clef, showing rests.

Musical staff with treble clef, showing a melodic line with a slur and a dynamic marking *p*.

Musical staff with treble clef, showing a melodic line with a slur and a dynamic marking *p*.

Musical staff with treble clef, showing a melodic line with a slur and a dynamic marking *p*.

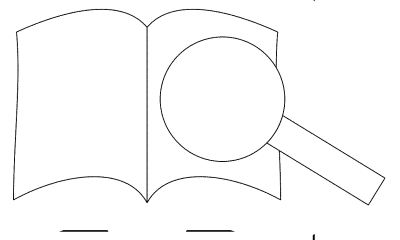
Musical staff with treble clef, showing a melodic line with a slur and a dynamic marking *p*.

Musical staff with treble clef, showing rests.

Musical staff with bass clef, showing a melodic line with a slur and a dynamic marking *p*.

Org, Cb

*Fg soli*



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

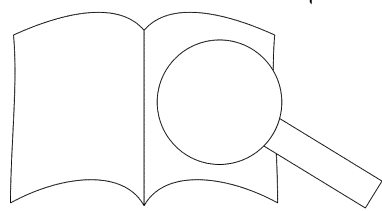
The musical score on page 19 consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with a dynamic marking of *f* and a piano accompaniment. The middle system shows a grand piano (G-clef) with multiple staves for the left and right hands. The bottom system continues the piano accompaniment and includes the instruction *unisoni*. A large, semi-transparent watermark is overlaid diagonally across the page, reading "PROBE PARTIEN" and "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".



Largo

The musical score consists of several systems. The first system features two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the piano accompaniment in more detail. The fourth system includes vocal lines with lyrics: "Ky - lei - son." and "e - lei - son." The fifth system continues the vocal lines with lyrics: "e - lei - son, e - lei - ri - e e - lei -". The sixth system shows the piano accompaniment. The seventh system includes the instruction "Tutti" and "Tutti" above the vocal lines. The eighth system includes the instruction "utti" above the vocal lines. The ninth system includes the instruction "go" and "tutti" above the vocal lines. The score is marked "Largo" and "Tutti".

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



Allegro

Flauti

Oboi

*p*

Soprano Solo

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

Alto

**Allegro**  
Solo  
- Rip.

e - lei - son, e -

*mp*

*mp*

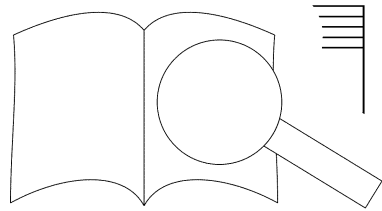
- son, e - lei - son,

lei - - - - son,

*Fg soli*

Org

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



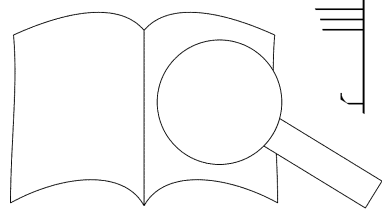
Musical score for page 33. It includes piano accompaniment for the right and left hands, and two vocal staves. The lyrics are "e - lei". The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *st* (staccato). The organ part is indicated as *(Org)*.

Musical score for page 36. It includes piano accompaniment for the right and left hands, and two vocal staves. The lyrics are "Ky - ri-e e - lei". The piano part continues with similar melodic and rhythmic patterns. Dynamics include *tr* (trill) and *Org* (organ). The organ part is indicated as *Org*.

Musical score for measures 40-42. The piano part consists of a treble and bass clef. The vocal line includes the lyrics "son,". The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score for measures 43-45. The piano part consists of a treble and bass clef. The vocal line includes the lyrics "Ky - ri - e e - lei" and a trill ornament (tr). The key signature has two sharps (F# and C#).

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



47

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

*tr*  
*mp*  
*mp*  
*Fg soli*  
*Org*

50

ei  
son,  
son,

*p*  
*p*

Trombe

Two staves of musical notation for Trombe (Trumpets). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of rhythmic patterns with some trills and slurs.

Timpani

Two staves of musical notation for Timpani. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation shows rests and some rhythmic markings.

Corni

Two staves of musical notation for Corni (Horns). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features rhythmic patterns and some slurs.

Flauti

Two staves of musical notation for Flauti (Flutes). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is melodic with slurs and some trills.

Oboi

Two staves of musical notation for Oboi (Oboes). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is melodic with slurs and some trills.

Two staves of musical notation for strings. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is rhythmic and melodic, with a forte (f) dynamic marking.

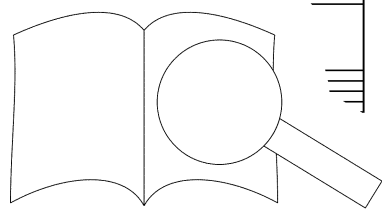
ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - - - - son, e -

Vocal line with lyrics: ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - - - - son, e -

*Tutti*  
Ky - ri - e e - lei - son, e -

Vocal line with lyrics: *Tutti*  
Ky - ri - e e - lei - son, e -

Two staves of musical notation for strings. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is rhythmic and melodic.



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

tr

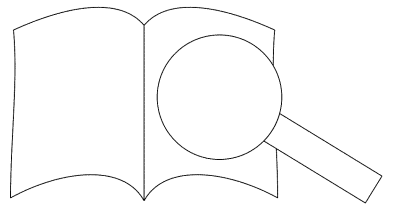
lei - - - - - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

*Tutti* son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

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

*Tutti + Rip.*

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

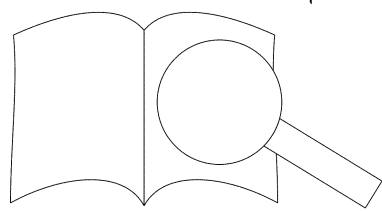


son,  
 - ri-e e - lei-son, e - lei - - - son, Ky - ri-e e -  
 e - lei - - son, e - lei - son, e - lei - - son, Ky - ri-e e - lei -  
 - - son, Ky - ri-e e - lei-son, e - lei - -  
 - - - - - son,



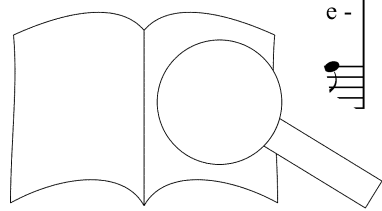
lei - lei - son,  
 e - lei - son,  
 Ky - ri - e e - lei - son,  
 son,  
 Fg soli  
 Org, Cb

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



e - lei - - - - - son, e -  
 Solo Tutti  
 e - lei - - - - - son, e -  
 Tutti

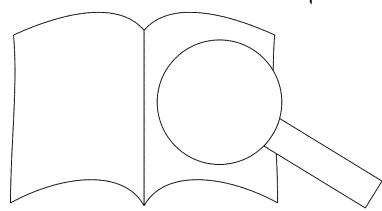
(Fg)  
 Solo Org p + Rip.



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

lei-son  
 -sc.  
 Solo  
 e-lei  
 Solo  
 e-lei  
 Solo  
 - Rip.  
*p*

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



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

tutti  
 + Rip.

Organo solo

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

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

g, Rip.

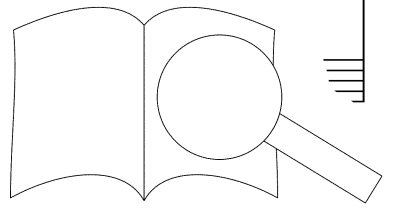
son, - lei - - son, e - lei - son, e - lei - son.

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

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

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

Tutti Registri



Oboi

Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste

Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri

Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste,

Chri - ste, Chri - ste, Chri - lei

*Tutti*

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

Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste,

Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste,

Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste,

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





Trombe

Two staves of musical notation for Trombe (Trumpets) in treble clef, common time (C). The first two staves are mostly rests, with some notes appearing in the third measure.

Timpani

One staff of musical notation for Timpani in bass clef, common time (C). It shows a series of rests.

Corni

Two staves of musical notation for Corni (Horns) in treble clef, common time (C). The first two staves are mostly rests, with some notes appearing in the third measure.

Flauti

Oboi

Four staves of musical notation for Flauti (Flutes) and Oboi in treble clef, common time (C). The top two staves are for Flauti and the bottom two are for Oboi. They play a melodic line with trills (tr) in the third measure.

Three staves of musical notation for strings in treble and bass clef, common time (C). They play a rhythmic accompaniment.

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

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

Ky - ri - e e - lei

Ky - ri - e e - lei

Four staves of musical notation for vocal parts in treble clef, common time (C). The lyrics are written below the notes.

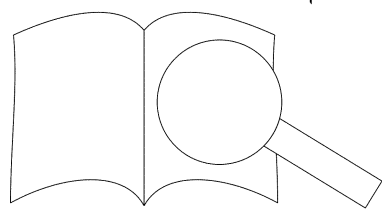
Organo solo

Org, Rip.

Two staves of musical notation for Organ in treble and bass clef, common time (C). The organ part includes a solo section and a ripieno section.

PROBEPARTITUR

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



First system of musical notation, featuring a vocal line with a trill (tr) and piano accompaniment.

Piano accompaniment line for the first system.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a vocal line with a trill (tr) and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line with a trill (tr) and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line with a trill (tr) and piano accompaniment.

Piano accompaniment line for the fifth system, including a piano (p) dynamic marking.

Sixth system of musical notation, featuring a vocal line with a trill (tr) and piano accompaniment.

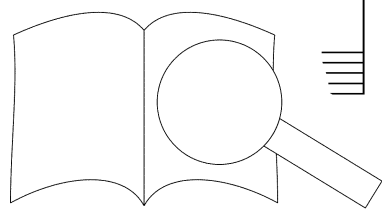
lei - - - son, e - lei - - son,

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

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

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

Seventh system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

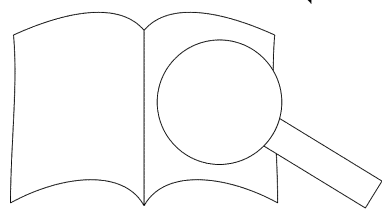


PROBEKOPPIE  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

PROBE PAPIER

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



# Gloria

## 2. Gloria in excelsis Deo (Soli SATB, Coro SATB)

*Vivace*

I  
Tromba in Re / D

II

Timpani  
in Re-La / d-A

I  
Corno da caccia  
in Re / D

II

I  
Flauto traverso

II

I  
Oboe

II

I  
Violino

II

Viola

Soprano

*Vivace*  
Tutti Registri  
+ Rip.

Basso continuo  
(Org, Vc, Tiorba,  
Cb, Fg)

*Solo*

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o, glo-ri-a,

*Solo*

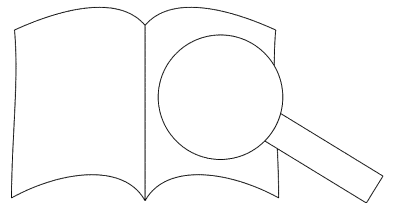
Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o, glo-ri-a,

*Solo*  
- Rip.

*Tutti*  
+ Rip.

*Solo*  
- Rip.

*Tutti*  
+ Rip.



sostenuto \*

sostenu'

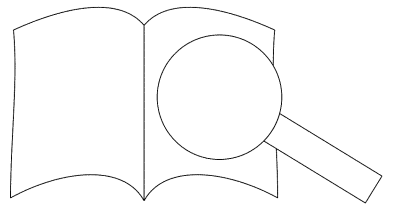
so

*Tutti*

glo - ri - a, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,  
 Tu - in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,  
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,  
 ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

registri soliti  
 + Rip.

\* Im Sinne von *energico, tenuto* / In the manner of *energico, tenuto*



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

*Tutti*

*Tutti*

*f*

*f*

cel-si lo

*Tutti*  
glo-ri-a in ex-cel-sis, in ex - cel-sis, in ex-cel-sis De - o,

*Tutti*  
glo-ri-a in ex-cel-sis, in ex - cel-sis, in ex-cel-sis De - o,

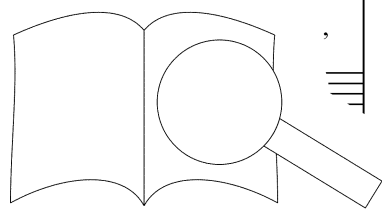
glo-ri-a in ex-cel-sis, in ex -

glo-ri-a in ex-cel-sis, in ex -

*Tutti*  
+ Rip.

*Tutti*

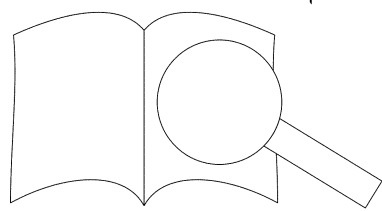
PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





glo - ri - a in ex - cel - sis, glo - ri - a in ex - cel - sis, glo - ri - a in ex - cel - sis, glo - ri - a in ex - cel - sis.

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



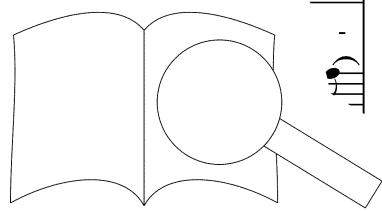
*f* *ff* *f*

*p*

*sim.* *sim.* *sim.* *sim.*

g, a, glo ri-a, g  
 o, in ex-cel-sis De-o, glo-ri-a in e

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



*ff*

ri - a,  
ri - a,  
ri - a,

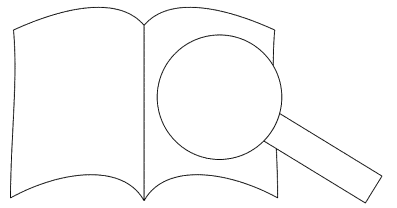
Solo

ex - cel - sis, glo - ri - a,

Solo  
- Rip.

Tutti  
+ Rip.

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



is De-o, glo - ri - a,

Tutti  
+ Rip.

Solo  
- Ri



Musical score for page 39, featuring vocal lines and organ accompaniment. The score includes a large watermark: "PROBENPARTITUR" and "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

**Vocal Lines:**

- cel-s: glo - ri - a in ex -
- cel - a, glo - ri - a in ex - cel - sis, glo - ri - a in ex -
- cel - a, glo - ri - a, glo - ri - a
- is De - o, glo - ri - a, glo - ri - a

**Organ Lines:**

- Solo *f*
- Organo solo
- Rip.
- Org

**Footnote:**

6 5  
43 3

cel - sis, in ex - cel - sis, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glc

*sim.*

*sim.*

*sim.*

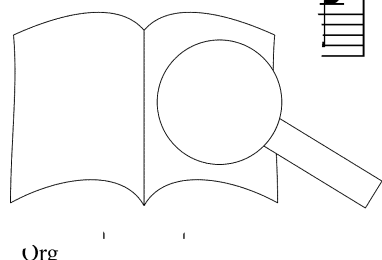
*Rip.*

*unisoni*

cel

Org

ri - a, in ex - cel - sis De - o, -  
 ri - a, glo - - -  
 o, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - - -  
 - cel - sis De - o, glo - ri - a,



Org

\* Vorschlag für die Silbenverteilung: „De-e-o“. Zur Textierung der Quelle siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht.  
 Suggestion for underlaying the text: "De-e-o." Concerning the text underlay in the score, see the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.



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

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

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

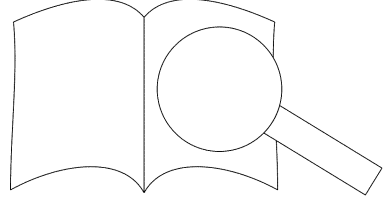
- ri - a, - - - - - glo - ri - a, - - - - - glo - - - - -

unisoni

Rip.

Org

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



a, - ri - glo - ri -

in ex - cel - sis De - o, De - o, glo - ri - a, glo - ri -

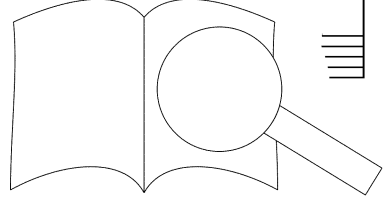
a, glo - ri - a, glo - ri -

Tutti Registri

5 - 6 5 - 6 5 - 6

3 - 3 3 - 3 3 - 3

PROBE PAPIER  
 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

unisoni

3. Et in terra pax (Soli SAB, Coro SATBB)

**Andante**

Violino I  
Violino II  
Viola  
Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso I  
Basso II

Coro

Basso continuo  
(Org, Vc, Tiorba, Cb, Fg)

**Andante**  
*Solo*  
*+ Rip.*

6

*Tutti*

Et in ter

*p*

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus,

Solo *tr*

Solo *tr*

pax,

pax, pax,

*p* *tr* *tr*

*p* *tr* *tr*

*p*

ra pax,

Solo *tr*

et in ter - ra pax ho -

*p*

ra pax,

Solo *tr*

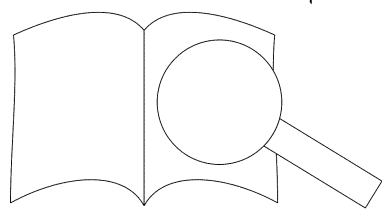
et in ter - ra

Tutti *p*

pax,

Tutti *f*

Solo *p*



tr

pp

f

Tutti

bo - nae vo - lun - ta

Tutti

mi - ni - bus bo - nae vo - lun

mi - ni - bus

p

pax, be na. vo

pp

Adagio\*

Andante

tr

tr

tis, et in

tis,

vo - lun - ta tis,

lun - ta tis,

ta

\* Im Sinne von ritardando / In the manner of ritardando

ter - ra pax, pax, pax ho - mi - ni-bus bo - nae vo - lun  
 pax, pax, pax ho - mi - ni-bus bo - nae  
 et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni-bus h - n - ta  
 pax, pax, pax ho - mi - ni  
 pax, pax, pax ho - r s - lun - ta -

tis, pax, in ter - ra pax.  
 tis, pax, pax, in ter - ra pax.  
 in ter - ra pax, pax, pax, pax.  
 is, ter - ra pax, pax, pax, l  
 et in ter - ra pax, pax, pax,

*p* *f* *p* *pp* *pp* \*  
*f* *p* *pp* *pp* \*  
*f* *p* *pp* *pp* \*  
*p* *pp* *f* *pp* \*  
*f* *p* *pp* *pp* \*

\* Offenbar im Sinne von *morendo* / Obviously in the manner of *morendo*

4. Laudamus te (Soli SATB)

Vivace ma non allegro

I Flauto traverso

II Flauto traverso

I Oboe

II Oboe

I Violino

II Violino

Viola

Soprano solo

Alto solo

Tenore solo

Basso solo

Basso continuo  
(Org, Vc, Tiorba,  
Cb, Fg)

sempre staccato

*Solo*

+ Rip. *f* sempre staccato



7

10

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

*Tutti*

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

13

||

16

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

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

Alto Solo  
Lau - da - mus te, lau - da - r - mus, lau -

Solo  
- Rip.

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

te, lau - da - - - - - mus.

- mus te, lau - da - - - - - mus.

Org

musical score for measures 26-28, including piano accompaniment and vocal lines with dynamic markings (mp, f, sost.) and articulation (tr).

musical score for measures 29-31, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics: Be-ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus. Dynamic markings include f and p. Includes a large watermark 'PROBEPARTITUR' and a magnifying glass icon.

ca - ri - ti - mus, lo - ri - fi - ca - ri - fi - ca -

*mp* *f* *f* *f*

*tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

*sost.* *sost.*

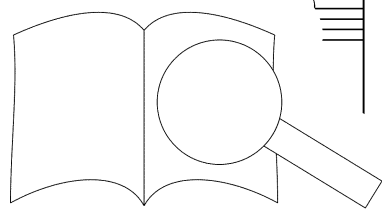
*mp* *f*

*sost.* *sost.*

mus te, glo - ri - fi - ca -  
 mus te, glo - ca - mus te,  
 + Rip.

glo - ri - fi -  
 glo - ri - fi -  
 - Rip.

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



mus,

glo -

glo - ri - fi -

*sminuiti ad lib.*

*sost.*

*f*

*mp*

*f*

*f*

*mp*

*f*

*f*

*mp*

*f*

*mp*

*f*

*ad lib.*

*a tempo*

*f*

*sim.*

*f*

*sim.*

*f*

*sim.*

*f*

*sim.*

*f*

*ad lib.*

*ad lib.*

*p*

*f*



tr  
p  
f  
p  
f  
p  
p

mp  
f  
mp  
f  
mp  
f  
mp  
f  
mp  
f  
mp  
f

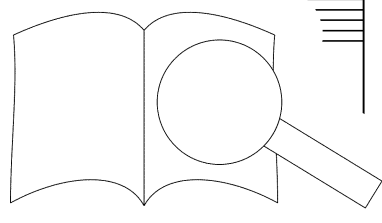
a - gi - mus, a - gi - mus ti - bi,

- Rip.

Fg soli

Org

p ð 6

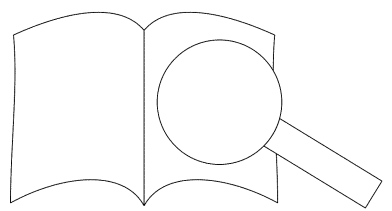




Musical score for page 59. It includes a piano accompaniment with two staves and a vocal line with two staves. The piano part features a melodic line with trills (tr) and a bass line. The vocal line includes lyrics: "ti - as". Dynamics include *f* and *mp*. A double bar line is present at the end of the page.

Musical score for page 62. It includes a piano accompaniment with two staves and a vocal line with two staves. The piano part features a melodic line with trills (tr) and a bass line. The vocal line includes lyrics: "a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam, ma - gnam glo". Dynamics include *p*. A double bar line is present at the end of the page.

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



ri - am - tu -

- mi - ne - De - us, Rex coe -

- Rip.

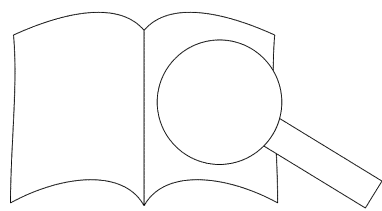
mi - ne - De - us, Rex coe - le - stis, De - - us Pa -

le - stis, De - - us Pa - ter o - mni - pot - ens,

74

77

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



Musical score for measures 81-84. The score includes a vocal line with trills (tr) and a piano accompaniment. The piano part features various rhythmic patterns and trills.

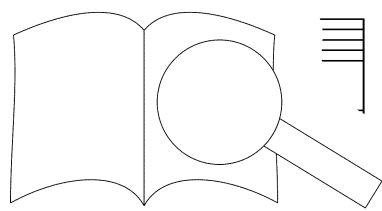
Musical score for measures 85-88. The score includes a vocal line with dynamics (f, p) and a piano accompaniment with trills and dynamics (mp).

- - su Chri - - ste,

+ Rip.

Fg soli

Org, Cb



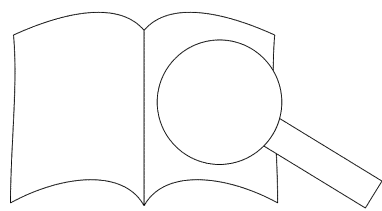
PROBENPAPIER  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

(Org, Cb) *p* - Rip.

Fi - li - us Pa - tris,

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



Do - mi - ne

- Rip.

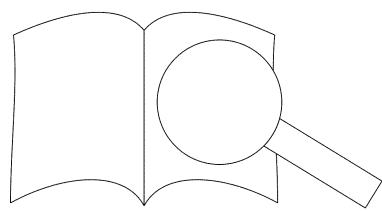
*p*

-gnus De - i, Fi - li - us Pa -

Do - mi - ne - De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa

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

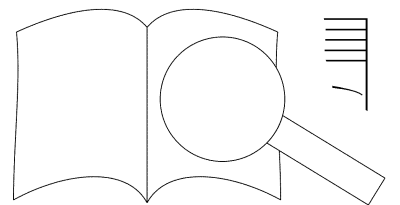
PROBEPAPIER  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



De - us, A - gnus De - i,  
De - us, A - gnus De - i,

+ Rip.  
*f*

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





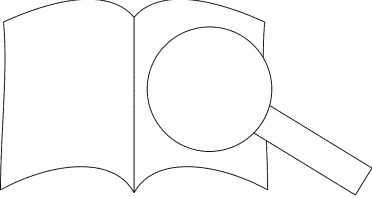
Musical score for measures 113-115. It includes vocal lines with lyrics 'Fi - li - us Pa -' and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *f*, and *sost.* (sostenuto). The score is in a key with one sharp (F#).

Musical score for measures 116-118. It includes piano accompaniment with performance instructions *ad lib.*, *a tempo*, and *sim.* (simile). Dynamics include *f*.

Musical score for measures 119-120. It includes piano accompaniment with performance instructions *ad lib.*, *a tempo*, and *+ Rip.* (ritardando). Dynamics include *f*. The score is marked for *Org, Cb* (Organ and Contrabass).

PROBEPARTITUR

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



119

sim. tr

sim. tr

sim. tr

sim. tr

sim. tr

sim. tr

unisoni

122

*f* *p* *f*

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

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

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

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

*p* *f*

*r*<sup>g</sup> unisoni

Org, Cb

5. Qui tollis (Coro SATB)

**Vivace ma non troppo**

Flauto traverso I, II  
Oboe I, II  
Violino I, II  
Viola  
Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Coro

Qui tol - lis pec - ca - di, mi - se - re -

**Vivace ma non troppo**  
*Tutti*  
+ Rip.

Basso continuo  
(Org, Vc, Tiorba, Cb, Fg)

g, m.d.)  
Org, Rip. 6

This system contains the first five measures of the piece. It features staves for Flute I & II, Oboe I & II, Violin I & II, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Basso continuo. The vocal parts have lyrics: 'Qui tol - lis pec - ca - di, mi - se - re -'. The tempo is 'Vivace ma non troppo'. The Basso continuo part includes the instruction 'Tutti + Rip.' and a measure with 'g, m.d.)' and 'Org, Rip. 6'.

6

Violini  
Viola

Qui tol - lis pec - ca -

- ta mun - di, mi - se -

- re no - bis, mi - se - re

7 6

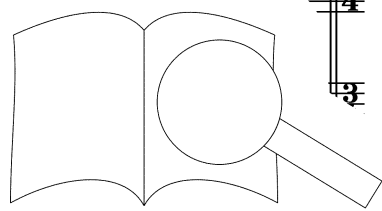
This system contains measures 6 through 12. It features staves for Violins and Viola. The vocal parts have lyrics: 'Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re no - bis, mi - se - re'. The system ends with measure numbers '7' and '6'.

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



- re no - bis, pec - ca - - - ta mun - - - di,  
 se - re - re, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di,  
 re - - re, qui tol - lis pec - ca - - - ta  
 - lis pec - ca - - - - - ta mun -

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



Fl II ad lib.\*

Oboi

*p* *f*

*p* *f* *sost.*

sus - ci - pe, sus - ci - pe, sus - ci - pe, sus -

sus - ci - pe, sus - ci - pe, sus - ci - pe,

sus -

*sost.*

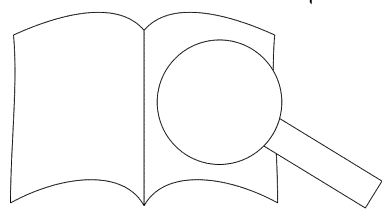
je, sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre -

sus - ci - pe, sus - ci - pe

sus - ci - pe, sus - ci - pe,

sus - ci - pe, sus - ci - pe,

\* Vgl. die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report.



ca - ti - o - - - nem, de - r  
 ca - ti - o - - - nem,  
 sus - ci - pe, sus - ci - pe, sus - ci - pe,  
 sus - ci - pe, sus - ci - pe, sus - ci - pe,

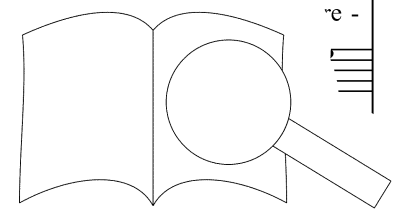
*p* *f* *p* *f*

sost.

stram, de - pre -  
 - - - - - nem no - stram, re -  
 - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram,  
 sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram,

sost.

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



ca - ti - o - - - nem, de - pre - ca - ti - o

ca - ti - o - - - nem, de - pre - ca -

ca - ti - o - - - nem, de - pre - nem no -

ca - ti - o - - - nem, de - nem no -

**Adagio**

*sim.*

stram.

**Adagio**

6. Qui sedes (Soli SATB, Coro SATB)

**Vivace**

I  
Tromba in Re / D

II

Timpani  
in Re-La / d-A

I  
Corno da caccia  
in Re / D

II

I  
Flauto traverso

II

I  
Oboe

II

I  
Violino

II

Viola

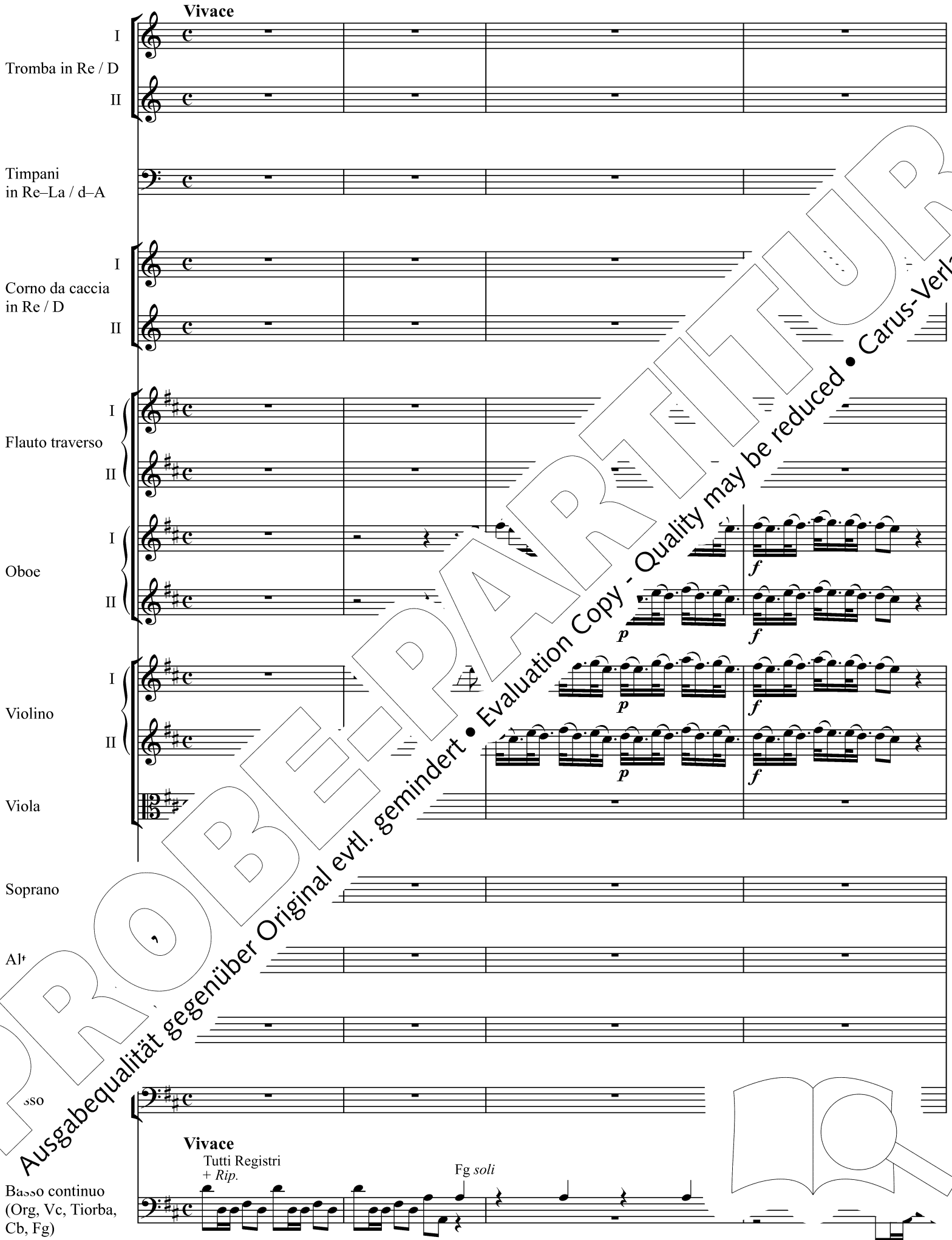
Soprano

Alto

SSO

**Vivace**  
Tutti Registri  
+ *Rip.*

Fg *sol*





The image shows a musical score for piano and voice. It consists of several systems of staves. The piano part is written in treble and bass clefs, while the voice part is in a single treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). A large, diagonal watermark is overlaid across the page, reading 'PROBE PARTI FÜR' in large letters, with the text 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag' written below it. In the bottom right corner, there is a small icon of an open book with a magnifying glass over it.

ad dex - te - ram Pa - tris, qui  
 se - des ad dex - te - ram Pa - tris, qui

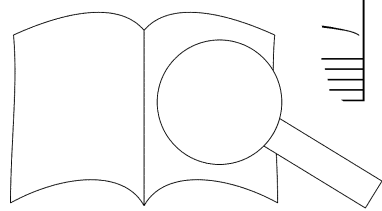
Tutti

Qui se

Tutti

Qui se

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



se - di te - tris,  
des,  
des,

*Solo*

Musical score for page 17, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes a large watermark "PROBE-PARTITUR" and a smaller watermark "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

The score consists of several systems of staves. The vocal line (soprano) has lyrics:

- qui se - des ad  
 - des,  
 - tris, qui se - des ad  
 - te-ram Pa - tris, qui se - des ad

The piano accompaniment includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. The music features various rhythmic patterns and melodic lines.

musical score for voice and piano. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: mi - se-re - re no - bis, mi - se-re - re no - bis, mi - se-re - re no - bis.

*Tutti*

- Rip.

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

Musical notation for the first system, consisting of two staves with treble clefs and a bass staff with a bass clef. The music is in a major key and 4/4 time.

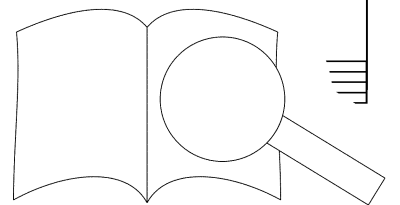
Musical notation for the second system, continuing the piece with two staves and a bass staff.

Musical notation for the third system, featuring four staves with treble clefs, likely representing a piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, featuring two staves with treble clefs and a bass staff with a bass clef.

no - - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - -  
 no - - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - -  
 mi - se - re - re, mi - se - re - - - - re  
 - se - re - re no - - - bis, mi - se - re - re, mi - se -

+ Rip.



bis,

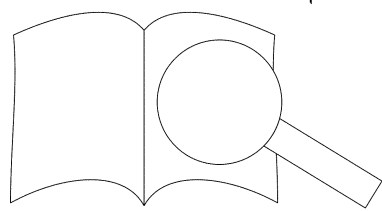
*sim.*

mi - se-re - re no - - -

mi - se-re - re

Organo so

Allegro (tempo primo)



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

qui se - des ad dex - te - ram — Pa - tris, mi - se - re-re no -  
 -re-re no - bis, qui se - des ad dex - te - ram — Pa - tris, mi - se - re-re no -  
 - se - re - re, mi - - se - -  
 - se-re-re no - - - bis, mi - - se - re - -

Org. Rip.



bis, *q* | te - ram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re -  
 d dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -  
 se - re - re no - bis, mi -  
 mi - se - re -

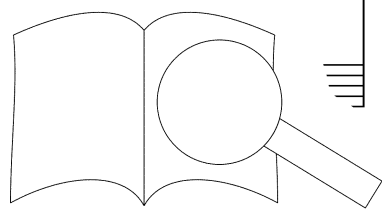
- 1 - - - - - mi - - - se - - - re - - - - - - - - - re,

- - - - - mi - - - se - re - - - - - re, mi - se - re - re,

- - - - - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - - - -

- - - - - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - - - -

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



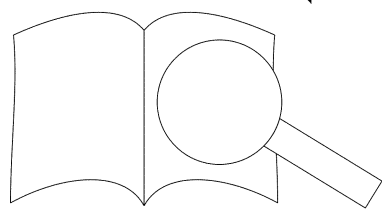
Adagio

Allegro

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

Adagio Allegro

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



7. Quoniam tu solus sanctus (Soprano solo)

**Andante**

Flauto traverso I, II

Oboe I, II

Violino I, II

Viola

Soprano solo

Basso continuo  
(Org, Vc, Tiorba,  
Cb, Fg)

6 6 *p*<sub>6</sub> 6 *f*<sub>6</sub>

7

5 3 *f* *p* *f*<sub>5</sub> 3 *p*<sub>5</sub> 6

13

*f*<sub>6</sub> *p* *f*<sub>4</sub> 6 *p*<sub>5</sub>

19

Quo - ni-am tr  
- Rip.

*f* *p*

6 6 4 6 5 3

26

so - lus, tu so  
.us, + Rip. so - lus

*f* *p*

6 6 5 3

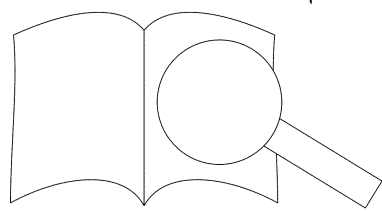
32

an  
- Rip.

*p*

5 3 6 7 5 6

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



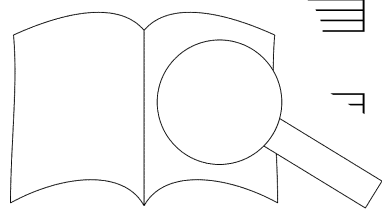
ctus, so - lus Do - mi - nus, se  
+ Rip. - Rip.

tis - si - mus, Je - su, Je -

su

PROBEKOPPIE • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



56

62

68

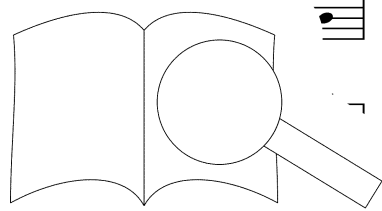
Quo - ni - am tu \_\_\_\_\_ so  
- Rip.

san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus, Je - su, Je - - Rip.

san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus, Je - su, Je - - Rip.

Quo - ni - am tu so - - lus san - ctus. Tu so - lus Do - 1 - Rip.

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



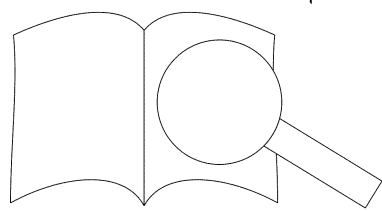


so - lus, tu so - - lus Al - tis - si - mus,  
- Rip. + Rip.

Je - - Rip. - - - - - su - Chri -

Je - su, Je - - - - -

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



113

mf f tr p tr f p  
 mf f p f p  
 mf f p f  
 - su, + Rip. Je - su, Je -  
 mf f 4 2 p 5

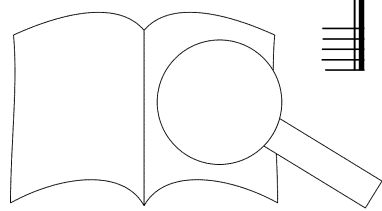
120

f p f p  
 f p  
 5 f 6 f 5 3

126

sost  
 mf p  
 ad libitum  
 - - - su Chri - ste. + Rip.  
 mf p

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



8. Cum Sancto Spiritu (Coro SATB)

**Allegro**

I  
Tromba in Re / D

II

Timpani  
in Re-La / d-A

I  
Corno da caccia  
in Re / D

II

I  
Oboe

II

I  
Violino

II

Viola

Soprano

Alto

**Tutti**

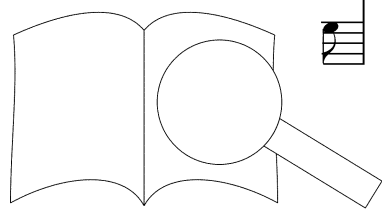
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - - -

**Allegro**

*Tutti*  
*+ Rip.*

Basso continuo  
(Org, Vc, Tiorba,  
Cb, Fg)

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



9

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

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



men, a - - - - - Cum San - cto tris.



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

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Empty musical staff for the second system.

Empty musical staves for the third system.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.

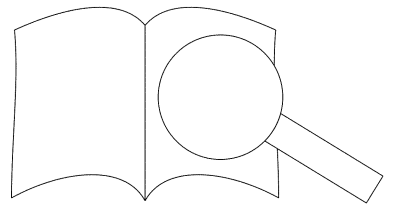
Musical notation for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment.

Spri - ri - tu

-ri - a De - i Pa

men,

Organo solo

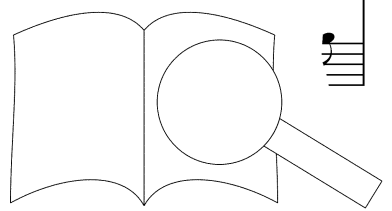


PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

tris. A - men, a - tris. A - men. Cum S in

Org, Rip.

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





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

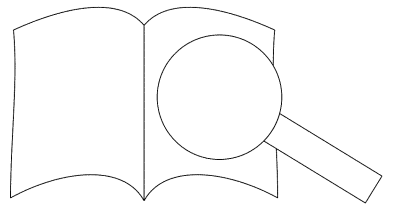
Pa - - - - - tris, in

- - - - - tris. A - - - - -

De - i Pa - - - - - tris.

Org

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



Oboi

Violini

Viola

Pa

glo-ri - a De - i Pa

glo-ri - a De - i Pa

tris.

Tutti Bassi Ripieni senza Org

Org, senza

in glo-ri-a De-i Pa

tris. A

tris, in glo-ri - a De - i Pa

tris. A

in glo-ri - a De - i Pa

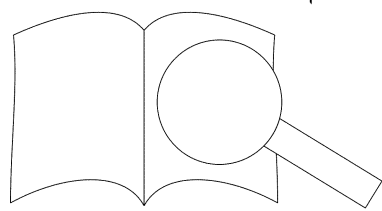
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo-ri-a De - i Pa

+ Rip.

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

tris. A - - - - -  
 tris. A - - - - -  
 a - - - - -  
 + Vc, Tiorba

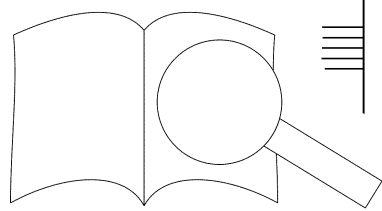
PROBENPAPIER  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



men, a - - - - - men, a - - - - -  
 men, a - - - - -  
 - men, a - - - - -  
 a  
 + Rip.

men, a - - - - -  
 men, a - - - - -  
 in glo - ri - a De - i Pa - - - - -  
 men, a - - - - -

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



Trombe

Timpani

Corni

Oboi

men. Cum - ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-

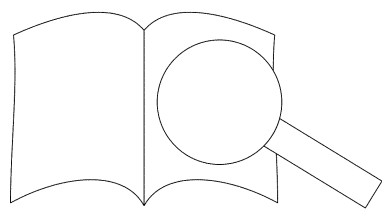
men, glo-ri-a De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-

men, a-

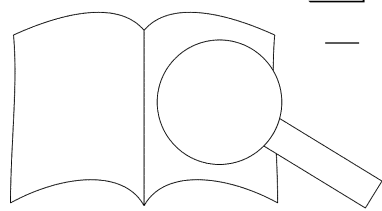
1. am San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-

Org

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



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

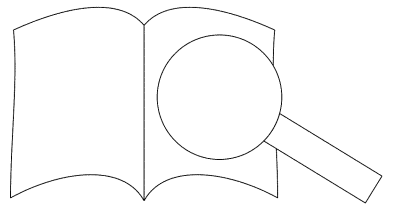


PROBEKOPPIE  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

cto Spi -

Pa

Spi - ri - tu, in glo-ri-a De-i Pa - - - -



\* Zur Lesart der Quelle vgl. die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. / The version of the source is described in the Critical Report ("Einzelanmerkungen").

PROBENPAPIER

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

- tris. A - men, in glo-ri-a De-i Pa - -

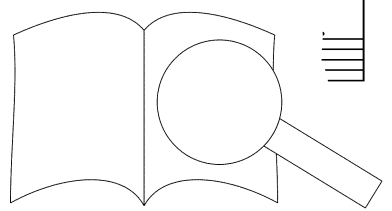
- - tris. A - - - - -

- - tris. A - men, in glo-ri-a De-i Pa -

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

unisoni

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





Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

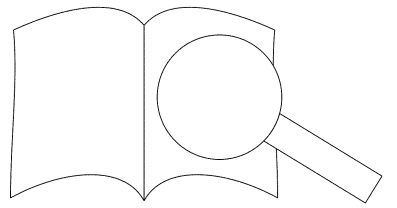
Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the seventh system, including vocal line and piano accompaniment.

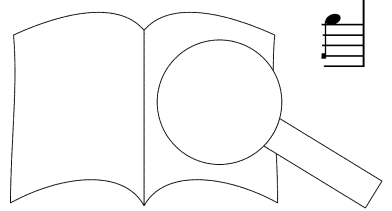
Musical notation for the eighth system, including vocal line and piano accompaniment.

6 6 5 6 #7  
4 3 4 4 2

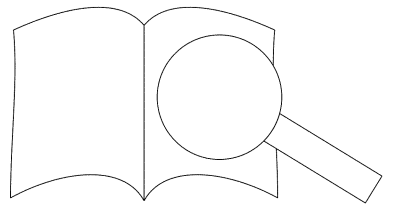


PROBENPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

8 3 - 6 4 -



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



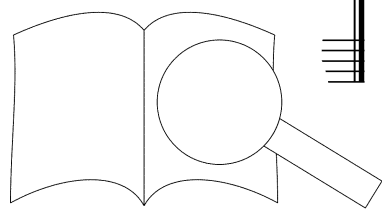
PROBENPAPIER  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

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

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

Tutti Registri



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

# Sanctus

## 9. Sanctus (Coro SATB)/Pleni sunt coeli (Solo S, Coro SATB)/Osanna I (Soli SAT, Coro SATB)

*Grave*

I  
Tromba in Re / D

II

Timpani  
in Re-La / d-A

I  
Corno da caccia  
in Re / D

II

I  
Oboe

II

I  
Violino

II

Viola

Soprano

Alto

Te.

San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us

San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa -

- ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us

San - ctus, San - ctus, San - ctus

*Grave*  
*Tutti*  
*+ Rip.*

Basso continuo  
(Org, Vc, Tiorba,  
Cb, Fg)

Allegro

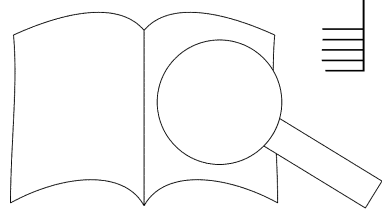
Sa oth. Ple-ni sunt coe

oth. ba - oth. ba - oth.

Allegro

Solo - Rip.

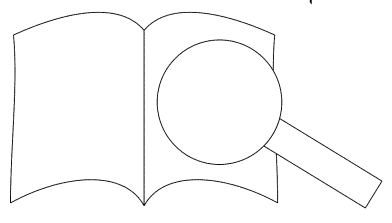
PROBEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



9

*utti*  
ple-ni sunt coe - li et ter-ra, coe - li et ter - ra,  
ple-ni sunt coe - li et ter-ra, coe - li et ter - ra,  
ple-ni sunt coe - li et ter-ra, coe - li et ter - ra,

Rip. *Tutti* unisoni Rip.  
Org Org



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

ple

ri - a tu - a, glo - - - ri - a, —

ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a,

- li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a,

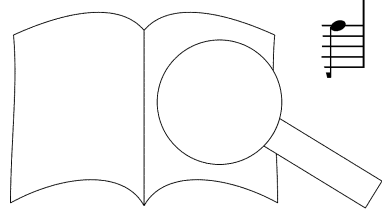
- ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a,

unisoni

Rip.

Org

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





glo - ri - a, - - - a,

glo - ri - a tu - a,

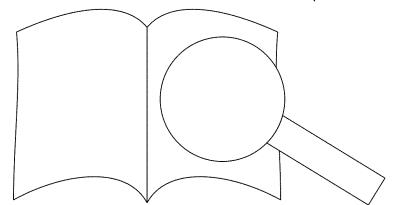
- - ri - a tu - a,

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

Solo

Org

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



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

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

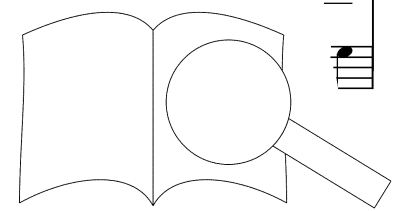
-ri-a, glo-ri-a, glo-

Organo solo - Rip. Org

5 - 5 - 6

PROBEPARTITUR

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

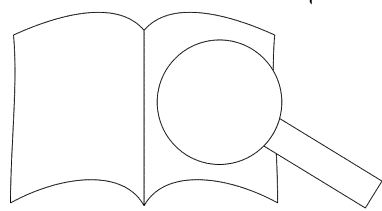


o-ri - a tu - a, glo - - - - ri - a,  
 - - ri - a tu - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

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

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

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



Solo

Solo

Solo

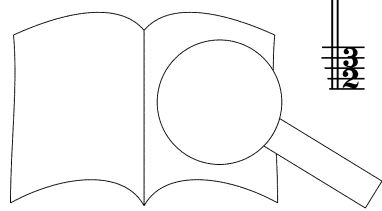
glo -

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

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

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

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



a. ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in

- na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in

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

Solo

Solo

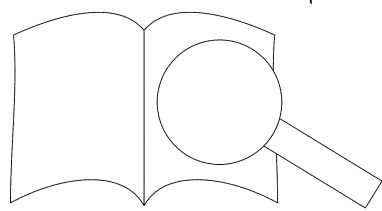
Solo

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

ace

- Rip.

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



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

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

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

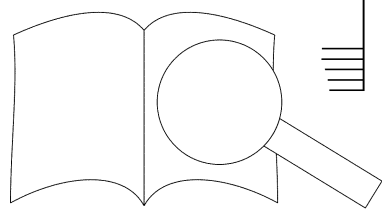
o - san - na in ex - cel - sis,

*Solo*

*Tutti*

*Solo*

*Solo*



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

Adagio

ex - ce'

san - na in ex - cel - sis.

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

Tutti

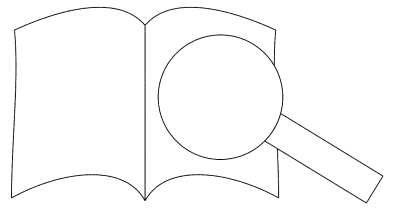
sis, o - san - na in ex - cel - - -

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

+ Rip.

Adagio

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



10. Benedictus (Soprano solo)

Larghetto

Flauto traverso I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Basso continuo (Org, Vc, Tiorba, Cb, Fg)

con sordini

con sordini

con sordini

Solo + Rip.

sempre pianissimo

7

13



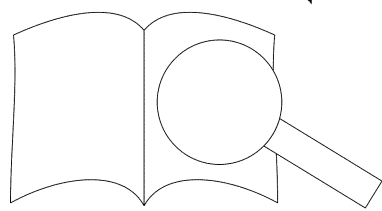
19

25

31

\* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

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



37

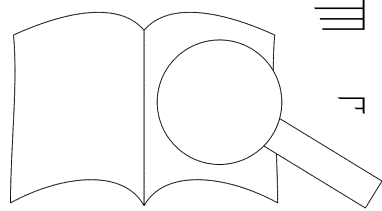
nit in no - -

43

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

49

Do



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

55

tr p f

tr p f

tr p f

p f

p f

61

p f tr

p f tr

p f tr

p f

p f

p f

67

f

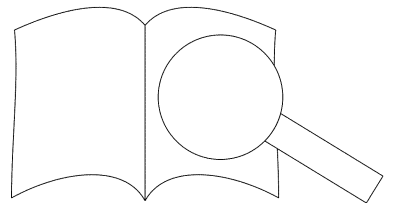
p f

p f

p f

p

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

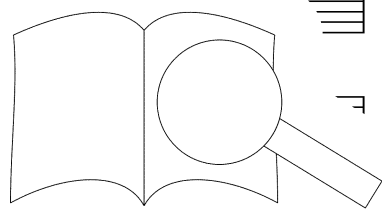


ve - nit, qui ve - nit in no - - -  
+ Rip. - Rip.

- - - - - mi - ne Do - mi -

ni. Be - ne - di - - - ctus  
+ Rip. - Rip. + Rip.

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

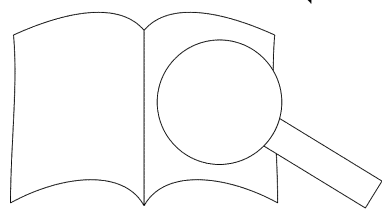


ve

ad libitum a tempo

no - mi - ne Do

ad libitum



# 11. Osanna II (Coro SATB)

*Allegro*

I  
Tromba in Re / D

II

Timpani  
in Re-La / d-A

I  
Corno da caccia  
in Re / D

II

I  
Oboe

II

I  
Violino

II

Viola

Soprano

Alto

O - san - na in\_ ex -

O - san - na in\_ ex - cel - - - -

O - san - na in\_ ex - cel - - - -

*Allegro*  
Tutti  
+ Rip.

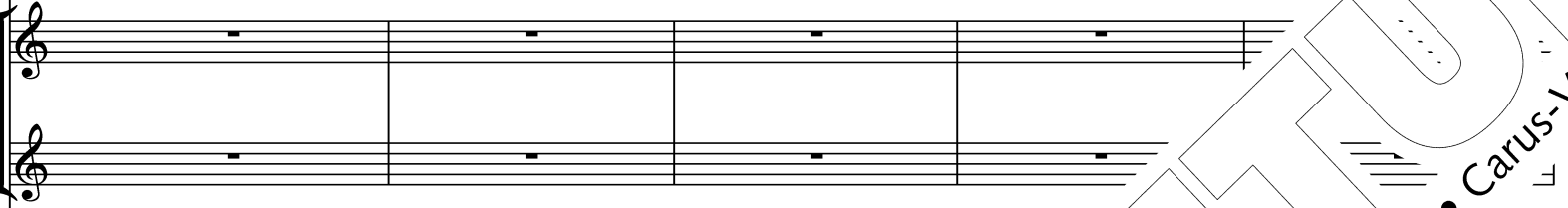
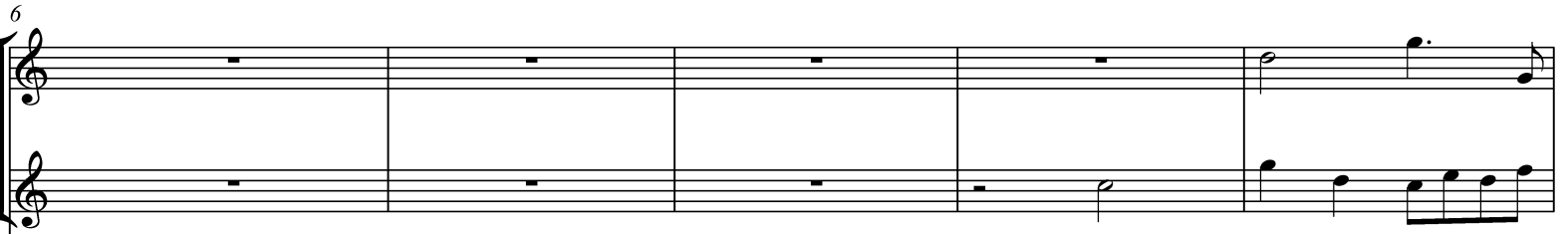
*m.d.\**

B. continuo  
(Org, Vc, Tiorba,  
Cb, Fg)

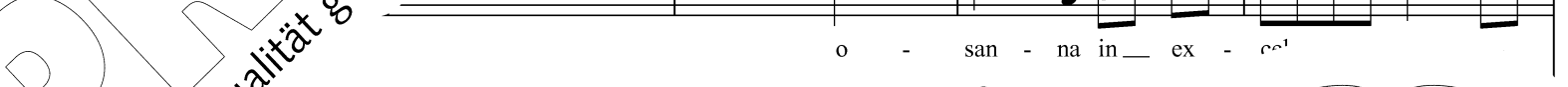


\* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

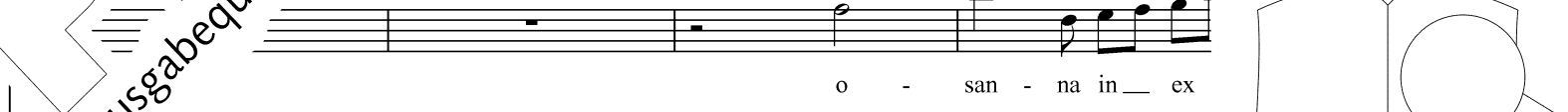
6



o - - - - - sis, o - san - na



- - - - - sis, o - san - na in\_\_ ex -



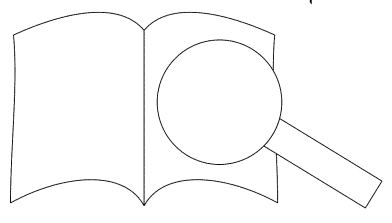
o - san - na in\_\_ ex -



o - san - na in\_\_ ex

Organo solo

Org, Rip



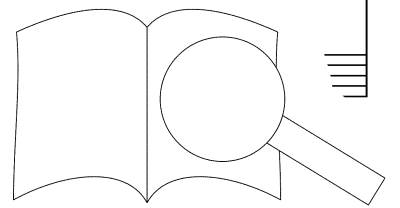
PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

in \_ - - - sis, o - - - san - - na

- sis, o - san - na in \_ ex - cel - - -

- - - sis, o - san - - na

*tasto solo*



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

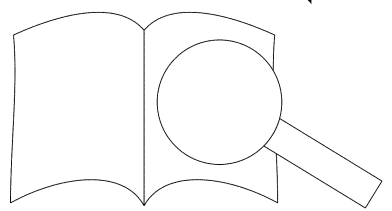


in ex - - - - san - na in ex - cel - - - sis.

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

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

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



# Agnus Dei

## 12. Agnus Dei I/II (Soli AT, Coro SATB)

Andante

Oboe I  
Oboe II  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso  
Basso continuo (Org, Vc, Tiorba, Cb, Fg)

A - - - gnus De - i, qui

Andante

9

ta mun - di: mi - se - re

Tutti  
Mi - se - re  
Tutti  
mi - se - re  
Tutti  
Mi - se - re  
Tutti

1 1 1 1 5 #3 4

re no - bis.

re no - bis.

re no - bis. A - - - - gnus De - s De - i, qui

re no - bis.

sost.

sost.

sost.

sost.

Mi - se - re -

Mi - se - re -

Tutti

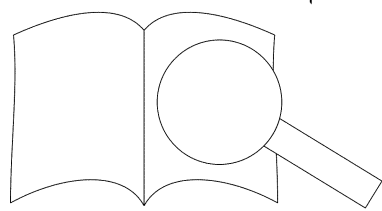
tol - ca - - - ta mun - di: mi - se -

Mi - se -

Tutti

\* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

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



re no - bis. A - gnus De - i, A - gnus

re no - bis. A - gnus

re no - bis. - Rip.

sost.

sost.

sost.

Solo

Solo

Solo - Rip.

lis, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di:

qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di:

Adagio + Rip.

mp

mp

Adagio

# 13. Dona nobis pacem (Soli SA, Coro SATB)

**Allegro**

Tromba in Re / D  
I  
II

Timpani in Re-La / d-A

Corno da caccia in Re / D  
I  
II

Flauto traverso  
I  
II

Oboe  
I  
II

Violino  
I  
II

Viola

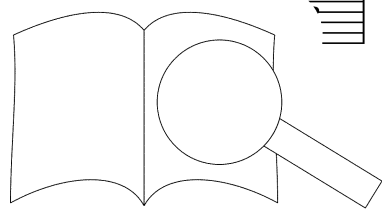
Soprano

Alto

Basso continuo  
(Org, Vc, Tiorba, Cb, Fg)

**Allegro**  
*Solo*  
*+ Rip.*

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



Musical notation for the first system, consisting of two staves with treble clefs. The first staff contains a melody with quarter and eighth notes, while the second staff contains a bass line with similar rhythmic values.

Musical notation for the second system, consisting of one staff with a bass clef. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

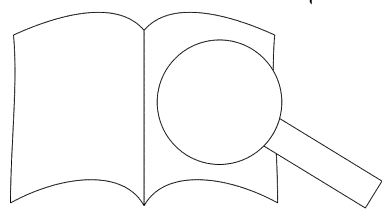
Musical notation for the third system, consisting of two staves with treble clefs. The notation is mostly rests, indicating a section where the instruments are silent.

Musical notation for the fourth system, consisting of five staves with treble clefs. This system features a complex texture with multiple voices or instruments, including melodic lines and accompaniment.

Musical notation for the fifth system, consisting of five staves with treble clefs. It includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 's' (piano), and features more active melodic and harmonic material.

Musical notation for the sixth system, consisting of two staves with treble and bass clefs. It concludes the piece with a final melodic phrase in the upper staff and a corresponding bass line.

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



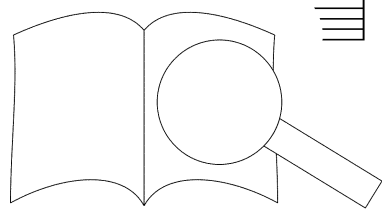
Musical staff system 1, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and contains a few notes in the final measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is empty.

Musical staff system 2, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a long slur. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment.

Musical staff system 3, consisting of four staves. The top two staves have treble clefs and contain melodic lines. The bottom two staves have bass clefs and contain a complex accompaniment with many notes.

Musical staff system 4, consisting of four staves. The top two staves have treble clefs and contain melodic lines with dynamic markings *f* and *p*. The bottom two staves have bass clefs and contain a complex accompaniment.

Musical staff system 5, consisting of one staff with a bass clef. It contains a melodic line with the instruction *Fg soli* above it and *Org, Cb* below it.



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



Musical notation for the first system, featuring a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. A dynamic marking 'f' is present.

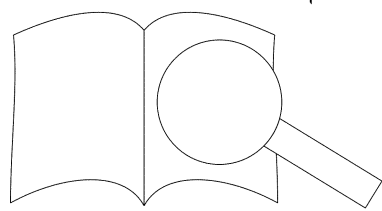
Musical notation for the second system, featuring a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment.

Musical notation for the third system, featuring a grand staff with treble and bass clefs, containing multiple staves with complex melodic and harmonic lines.

Musical notation for the fourth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs, containing multiple staves with complex melodic and harmonic lines. A dynamic marking 'f' is present.

Musical notation for the fifth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs, containing multiple staves with complex melodic and harmonic lines. A dynamic marking 'unisoni' is present.

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



Largo

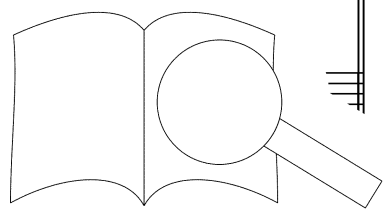
Tutti

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

Largo

Tutti

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



**Allegro**

Flauti

Oboi

*p*

Soprano Solo

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

Alto

**Allegro**  
Solo  
- Rip.

pa - cem, da

*mp*

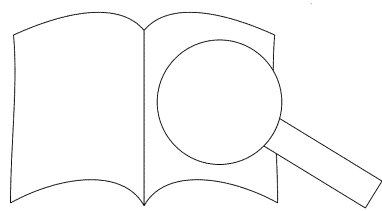
cem, da pa - cem,

- cem,

**Fg soli**

Org

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



da pa - - - - - rem,

da pa - - - - -

(Fg)

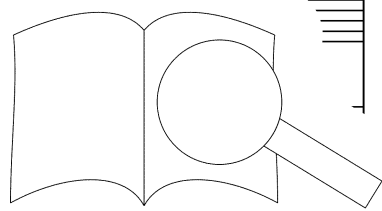
*p* (Org)

do - na no - bis pa - - - - - *tr*

do - na no - bis

*Org*

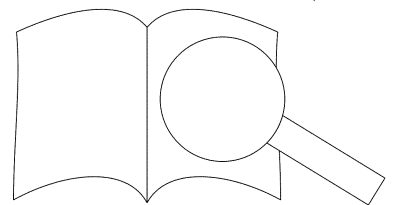
PROBENPAPIER  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



cem,  
cem,

do - na no - bis pa  
- na no - bis pa

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



Musical score for page 43. The score includes piano accompaniment for the right and left hands, and vocal lines. The piano part features complex rhythmic patterns and trills. The vocal lines include lyrics: "pa - - - - - cem, da". Performance markings include *mp* (mezzo-piano) and *tr* (trill). The organ part is marked *Fg soli* and *Org*.

Musical score for page 46. The score includes piano accompaniment for the right and left hands, and vocal lines. The piano part features complex rhythmic patterns. The vocal lines include lyrics: "pa - - - - - cem, cem,". Performance markings include *p* (piano). The organ part is marked *Fg soli* and *Org*.



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

- cem, do - na no-bis pa - cem, da pa - cem,  
 - cem, do - na no-bis pa - cem, do - na no-bis pa - cem, do - na no-bis  
 as pa-cem, da pa - - - - -  
*Tutti*  
 do - na no-bis pa-cem,

*tutti*  
 + Rip.





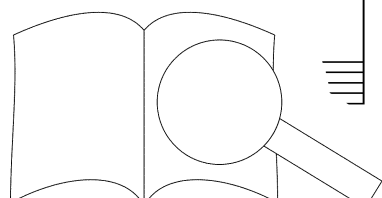
na - da pa - - cem,

da pa - cem,

do - na no - bis pa - cem,

cem,

*Fg soli*  
Org, Cb

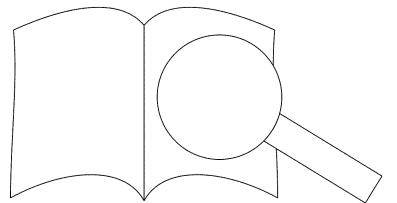


PROBEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Solo Org

+ Rip.

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



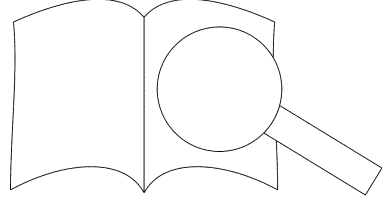
PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

The musical score consists of several systems. The top system includes vocal staves and piano accompaniment. The middle system features a grand staff with piano accompaniment and vocal lines. The bottom system includes vocal lines with lyrics and an organ solo section.

Lyrics:  
 - cem,  
 a - cem, da pa - cem, do - na no-bis pa -  
 a - cem, da pa - cem, da pa-cem, do - na no-bis pa -  
 a - cem, da pa - - - - - cem,  
 no - bis pa - cem, da pa - - - - - cem,

Performance markings: *f*, *tr*, *tti*, *Rip.*, *Organo solo*

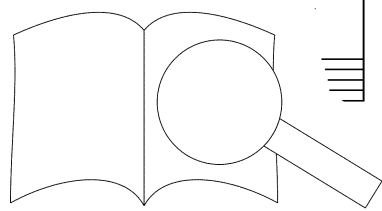
PROBEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

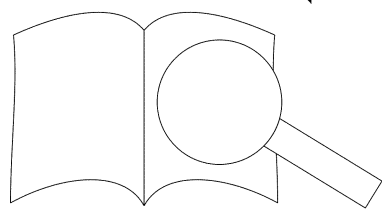
Org. Rip.

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



cem,  
 pa - - - cem, da pa - cem, da pa - cem.  
 da pa - cem, da pa - cem, da pa - - - cem.  
 da pa - cem, da pa - - - cem, da p  
 da pa - - - cem, da pa - cem, da p  
 Tutti Registri

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



# Kritischer Bericht

Verwendete Abkürzungen:

A = Alto; B = Basso; Bc = Basso continuo; c1, c3, c4 = c-Schlüssel auf der 1., 3., 4. Linie (Sopran-, Alt-/Bratschen-, Tenorschlüssel); Cb = Contrabasso; Cor = Corno da caccia; f4 = f-Schlüssel auf der 4. Linie (Bassschlüssel); Fg = Fagotto; Fl = Flauto traverso; g2 = g-Schlüssel auf der 2. Linie (Violinschlüssel); Ob = Oboe; Org = Organogruppe (Organo, Tiorba, Violoncello); pkt. = punktiert(e); Rip. = Ripieni (Contrabbasso, Fagotto); S = Soprano; sim. = simile (gleichartig fortsetzen); T = Tenore; T. = Takt; Timp = Timpani; Tr = Tromba; Va = Viola; Vc = Violoncello; Vl = Violino.

Wird bei der Nennung von Instrumentenpaaren auf eine Unterscheidung durch römische Ziffern verzichtet, sind beide Instrumente gemeint.

Wenn die Orgel als konkretes Instrument gemeint ist, das insbesondere bei Fugeneinsätzen allein (oder in Begleitung der Tiorba) die als Basso seguente in einem Vokalschlüssel notierte Continuo-Stimme spielt, dann schreibt die Ausgabe stets ausführlich „Organo solo“.

Der Herausgeber hat nach längeren Vorarbeiten 1992 eine handschriftliche Partitur des Werkes nach einem Schwarzweiß-Mikrofilm der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden fertiggestellt. Die wunderbar restaurierte Quelle, die heute als Farbdigitalisat im Internet zugänglich ist,<sup>1</sup> wurde vor der Drucklegung minutiös mit der Übertragung verglichen. Die trotz der Restaurierung verbliebenen Textverluste sind im Folgenden detailliert verzeichnet. Die Rekonstruktion des Fehlenden ist nahezu immer in plausibler Weise möglich unter Beachtung von Parallelstellen oder der „inneren Logik“ von Zelenkas Komponieren. Um Notentext nicht zu überfrachten, sind die rekonstruierten Stellen nicht graphisch gekennzeichnet; ihre Identifikation ist durch genaue Stellenangaben ja leicht möglich. Problematisch werden zudem in den Einzelanmerkungen diskutiertes Studium ist anhand des Digitalisats der Quelle. Dieser hier vorliegende Kritische Bericht muss sich auf das Beschränken; er legt den Schwerpunkt auf die Rekonstruktion der im Autograph zerstörten Stellen. Er stellt im Folgenden die Grundlinien der Textkonstruktion dar. Die „Einzelanmerkungen“ nur dort erschienen auch Kommentare an Stellen erforderlich, die nicht rekonstruierbar waren.

## I. Die Quelle

Allgemeine

Partitur: Sächsische Landesbibliothek Dresden (D-DI/SLUB), Signatur: Mus. 10.1.1.1.

Die Blätter haben Hochformat, ca. 20 und 22,5 cm und deren Höhe zwischen 14 und 16. Alle Seiten weisen von oben bis unten durchgehende Striche auf (von Zelenka selbst oder vom

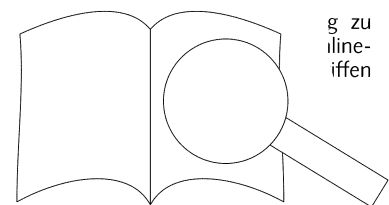
Siehe auch durch Eingabe der Quellensignatur auf der Startseite der Website [www.slub-dresden.de](http://www.slub-dresden.de) oder durch einen Link [www.rism-opac.de](http://www.rism-opac.de) unter Eingabe der ID-no. 212006553.

Kopisten), wodurch jede Seite in 4 Spalten gegliedert ist. Die Blätter je nach Taktart auch jeweils mit 2 Takten gefüllt werden. Über dem ersten System des Kyrie (S. 1) ist ein Kreuzzeichen zu sehen, das nach Matthäus 28,19 mit den Worten „In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti“ in Verbindung steht. Vielleicht hat das Kreuzzeichen auf S. 91 in Verbindung mit den 6 des Satzes „Cum Sancto Spiritu“ eine musikalische Funktion. Die musikalische ist jedenfalls nicht erkennbar (S. 128, es folgt noch die „Beilage da Capo dal [segno].“ sowie die Handschriften H: AA: P: [I: R:]“; die Ziffern der Quelle nicht lesbar und die Handschriften Zelenka-Handschriften sind in der bekannten Weise bei Gloriam, Beatae Virginis, Augustissimo Principi [In Re] und die Schlüsse für die Stimmen (Soprano, Alt, Tenor, Bass) und den als Basso seguente bezeichneten Part. Die Schlüsse sind durchgehend vorhanden, bis auf die Bassstimme, die in der ersten Hälfte des Autographs verbrannt, so dass zuweilen die Schlüsse verschwunden sind, was weiter unten im Text besprochen wird. Heute sind vorhanden 128 modern rekonstruierte Blätter bzw. 6 Seiten einer „Beilage“, die „Quoniam tu solus sanctus“ enthält.<sup>3</sup> Im Zuge der Restaurierungs- bzw. Katalogisierungsarbeiten durch Carl Gottlob Uhle (nachweisbar ca. 1756–1784) sind die Blätter oben und unten auf ein Blatt aufgeklebten entstanden (Digitalisat Bild 1):

[darunter] Z [wieder auf 1. Zeile:] Schranck No: III. | 9. Fach Lage | Messa | senza Credo | à 4. voci | co' VV.ni, Viola, Fl. Corni | Trombe, Timp: ed Org. | Partitura e parti | del Sigr. Zelencka | [Incipit: Nr. 1, VI I, T. 1]“ bzw. „Schranck No: III. | Z 8. Fach 3. Lage | No: 8.) Messa | senza Credo | à 4. voci | co' VV.ni, Viola, Bassi | Flauti, Corni, 2. Trombe, Timp: || Partitura e parti | del Sigr. Zelencka | [Incipit: Nr. 1, VI I, T. 1]“

Aufgrund des Zustands der Quelle sind nicht mehr (deutlich) erkennbar die Blattzahlen auf den Blättern 1–7, 44 (partiell), 46, 58 und 62, was ihre Aussagekraft nicht mindert. Da die Zahlen von Zelenkas damaligem Hauptkopisten ZS 1 geschrieben sind,<sup>4</sup> verweisen sie auf die ursprüngliche Kontinuität des Textkorpus von fol. 1–64. Sie zeigen, dass das heute mit 78–83 paginierte „Quoniam“ (Quelle A) zum ursprünglichen Ms.-Korpus gehört, nicht aber das heute als „Beilage“ (S. 1–6) nach S. 128 eingereihte zweite Autograph B des „Quoniam“, was über die Priorität der Fassungen noch nichts aussagt (B diente im Übrigen anscheinend

2 Eine alternative Auflösung der Blätter der Aposteln statt dem sächsischen Heiligen Geist werden kann; es wird sich zeigen, vgl. die Anm. 1).  
3 Auch die im Folgenden zitierten Handschriften sind in der Sammlung der einschlägigen Links (Anm. 1).  
4 Zur Terminologie vgl. die Literaturangaben.





als Vorlage für A). Die Blattzählung liefert zudem den Beweis, dass ein Credo in dieser Partitur nie vorhanden war, wodurch die Angabe „senza Credo“ in Musikalienverzeichnissen des Dresdner Hofes von 1765 und ca. 1780 bestätigt wird.<sup>5</sup> ZS 1 hat auch auf den S. 42, 55, 97 und 99 der Quelle Spuren hinterlassen.

Die Einteilung der Quelle gemäß den Einzelsätzen wird im folgenden Verzeichnis der Textverluste des Autographs angegeben; auf die Seitenangabe der Ausgabe folgen die Folierung bzw. die Paginierung des Autographs. Die Seitenangabe vor der Klammer bezieht sich auf die Ausgabe.

#### Verzeichnis der Textverluste im Autograph

Zur Kennzeichnung der zerstörten Stellen werden (der Zitierweise in den Einzelanmerkungen entsprechend) die Zeichen pro Takt durchgezählt, wobei jede Note (gegebenenfalls auch eine durch Haltebogen angebundene, ebenso jede Vorschlagsnote) und jede Pause berücksichtigt wird. Bei pausierenden Stimmen setzt Zelenka Ganztaktpausen sehr unsystematisch; Unklarheiten entstehen daraus praktisch nie. Im Folgenden bleiben deshalb alle Stellen unberücksichtigt, an denen mit Sicherheit zu ergänzende Ganztaktpausen aufgrund des Zustands der Quelle nicht lesbar sind (z. B. in Satz 1, T. 1, Tr, Timp, Cor). Berücksichtigt werden daher nur Stellen, an denen Noten und gegebenenfalls kurze, zur Motivgestalt gehörende Pausen nicht mehr lesbar sind. Das Autograph enthält natürlich keine Taktzahlen, doch ermöglicht die regelmäßige Spatiensetzung in Verbindung mit der Textierung der Singstimmen eine hinlänglich bequeme Orientierung.

Es ist sinnvoll, für jede Stimme nach einmaliger Setzung des Kürzels alle Zerstörungen innerhalb eines Satzes fortlaufend anzuführen. Wenn eine Stimme an einer Stelle mit Verdoppelungsvermerk notiert ist (z. B. „Ob I col VI I“), so ist sie gegeben von einem Textverlust der führenden Stimme mitbetroffen. „4.1–5.4 (+Ob I)“ heißt demnach: „Die notierte Stimme Textverlust von T. 4.1 bis T. 5.4, der auch die Ob I bet.“ Vermerk die VI I verdoppeln soll“. Ist eine Stimme innerhalb eines Satzes nicht von Textverlusten betroffen, ergibt sich der Kürzel „(lesbar)“. In der folgenden Aufstellung ist die Besetzung eines Satzes berücksichtigt. Die Besetzung von oben nach unten.

#### Kyrie

1. Kyrie – Christe – Kyrie  
T. 1: Tempoangabe  
aus T. 23 problematisch  
Angabe der Stimm  
Sätzen zu entnehmen  
Tr I: 24  
Timp  
4,  
r  
r II: 24.4–25.5, 81.7;  
I, 24.2–25.2; Cor II: 8.2–  
I–4 (+Fl II, +Ob), 32.2–33.3;  
S: 6–17.3, 33.1–2, 49.1, 93.1–6  
–8, 16.5–17.5, 33.1, 49.1; VI I:  
–17.8 (+VI II), 24.9–14 (+Fl, +Ob),  
(+VI II), 81.7–82.4, 93.2–94.1 (+VI II);  
S: 24.6–25.2; S: 24.2–3, 108.1–4 (+Fl, +Ob),  
108.1; Bc: 8.7–8, 65.14–16 (+Va), 108.1.

<sup>5</sup> Vgl. dazu Anm. 5 zum Vorwort der Ausgabe.

#### Gloria

2. Gloria in excelsis Deo, S. 26 (Quelle: fol. 14r–20v; S. 27–40)  
Tr I: 41.2–4; Tr II: (lesbar); Timp: (lesbar); Cor I: (lesbar); Cor II: 25.1; Fl I: 9.1–4 (+Ob I), 16.8–9 (+Ob I); Fl II: 9.1–3 (+Ob II); Ob I: (s. Fl I); Ob II: (s. Fl II); VI I: 9.1 (+VI II), 16.6–9 (+VI II); VI II: (s. VI I); Va: 9.1–2; S: 9.1; A: 9.1; T: 9.1, 24.7–8; B: 9.1–3; Bc: 8.6–9.4, 16.4–5.

3. Et in terra pax, S. 42 (Quelle: fol. 21r–22v; S. 41–44)  
VI I: 24.2–3 (+VI II, +Va), 32.7; VI II: (s. VI I); Va: 31.2, 32.5; A, T, B1, B2: (lesbar); Bc: 48.4–6 (+Va)

4. Laudamus te, S. 46 (Quelle: fol. 23r–30v)  
Fl I: 12.13–16, 44.5, 49.1, 76.1–8, 86.1–2  
Fl II: 12.14–16, 109.15–17; Ob I: 28.7  
(lesbar); VI I: 81.1–10 (+VI II), 86.1–4  
(s. VI I); Va: (s. Bc); S, A, T: (lesbar); Bc:

5. Qui tollis, S. 65 (Quelle: fol. 31r–32v; S. 64–66)  
Fl, Ob, VI, Va, SATB: (lesbar); Bc:

6. Qui sedes, S. 70 (Quelle: fol. 33r–34v; S. 69–71)  
Tr, Timp, Cor, F: (lesbar); Bc:

7. Quoniam tu solus sanctus, S. 78 (Quelle: fol. 39v–42r; S. 78–83)  
Fl, Ob: (lesbar); Bc:

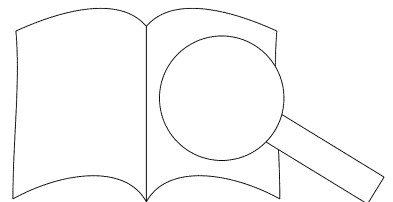
8. Cum sancto spiritu, S. 84 (Quelle: fol. 42v–52v; S. 84–104)  
Tr II: 21.1, 68.4–69.2, 76.4–77.3;  
S: 2; Cor II: 13.1–2, 76.5–77.1; Ob I:  
VI I: 36.6–7, 61.1–6 (+Ob I), 68.4–10  
VI II: 69.1 (+Ob II), 77.1 (+Ob II); Va: 77.1;  
S: 21.1–3; T: 28.4–5 (+Va), 69.1; B: 12.5,  
21.1–3; Bc: 5.1, 12.6, 20.5–21.2, 28.3–29.1, 45.1–2,  
48.3–7.

9. Sanctus – Pleni sunt coeli – Osanna I, S. 107 (Quelle: fol. 53r–57v; S. 105–114)

- Tr I: 1.1–2.1, 15.5–17.6, 32.1–33.3, 48.1–49.1; Tr II: 1.1, 16.2–17.3, 32.6–33.3, 48.3–49.1; Timp: 1.1, 16.3–17.3, 32.7–33.3; Cor I: 32.6–33.3; Cor II: 32.6–33.3; Ob I: (s. VI I); Ob II: (s. VI II); VI I: 8.6–9.2 (+VI II), 16.10–17.4 (+Ob, +VI II), 25.1 (+Ob I), 32.7–33.1; VI II: 24.7–25.2 (+Ob II); Va: (s. Bc); S: 8.15–9.3, 16.8–17.1, 25.1; A: 17.1–3, 24.5–25.1, 33.1; T: 32.10; B: 17.1–2, 25.1–2, 32.10–33.1; Bc: 1.1–2, 8.3–9.1, 16.5–17.2 (+Va), 25.1–2 (+Va), 33.1.

10. Benedictus, S. 118 (Quelle: fol. 58r–60r; S. 115–119)  
Fl: 31–32, 98.1–100.2 (+VI), 106.1–2 (+VI); VI I: 1.1–2 (+Fl, +VI II), 17.1–4, 32.2–5 (+VI II), 48.1–5 (+VI II), 65.1–3 (+VI II), 89.5 (+Fl I, +VI II); VI II: (s. Fl, VI I, S); Va: 65.1–2, 106.1–3; S: 32.2, 40.2–4, 48.3–5, 48.1–2, 81.3–8 (+VI), 97.2–98.2 (+VI); B: 48.3, 65.1–2, 97.1–98.1, 106.1–4.

11. Osanna II, S. 124 (fol. 60v–62v)  
Tr I: 12.1–13.3; Tr II: 12.1–13.3; Timp: (lesbar); Cor II: 13.1–2; Ob I: (s. S); Ob II: (lesbar); Va: 12.3–13.4; S: 13.1–3 (lesbar); T: 4.4–5.4 (+Va), 13.1–2; B: (lesbar); Bc:



## Agnus Dei

12. Agnus Dei I/II, S. 128 (Quelle: fol. 63r-64v; S. 125-128)

Satzanfang weitgehend verbrannt, inklusive Taktvorzeichnung. Ergänzende Ganztaktpausen in den betroffenen Stimmen generell ergänzt, als zerstört werden wie üblich nur die editorisch ergänzten Noten vermerkt. Die Oboen sind in diesem Satz nur mit Collaparte-Hinweisen bei den VI notiert; ihre Rekonstruktion ist also von deren Zustand abhängig, ohne dass eigenständige Textverluste zu verzeichnen wäre.

*Ob I:* (s. VI I); *Ob II:* (s. VI); *VI I:* 1.1-2.3 (+Ob, +VI II), 9.1-3 (+VI II), 16.1-18.3 (+Ob I), 22.1-24.3 (+VI II), 31.2-32.3 (+VI II), 33.1-37.3 (+Ob I), 41.1-3 (+Ob, +VI II, +Va); *VI II:* 33.1-35.1 (+Ob II); *Va:* 23.1-24.3, 31.2-34.1; *S:* 33.1-34.3; *A:* 9.1-3, 33.1-34.3, 41.1-42.2; *T:* 22.1-24.1, 32.2-34.1, 41.1-42.2; *B:* 32.2-34.1; *Bc:* 23.1-24.3 (+Va), 31.3-33.1, 41.1-42.2.

13. Dona nobis pacem (wie 1. Kyrie, T. 5-85[86]), S. 131 (Quelle: fol. 64v; S. 128)

Für den Satz „Dona nobis pacem“, der nur mit dem Vermerk „Kyrie da Capo dal Segno“ notiert ist, gelten grundsätzlich die Bemerkungen zu 1. Kyrie – Christe – Kyrie, T. 5-85/86. Da dort das Segno in T. 5 steht, mithin beim „Dona nobis pacem“ die vier einleitenden Largo-Takte entfallen, sind demnach die Anmerkungen zum „Dona nobis pacem“ durch Subtraktion der Zahl 4 von den Taktnummern beim Kyrie – Christe – Kyrie zu finden. Die Unterlegung des Textes im „Dona nobis pacem“ musste in Ermangelung einer Vorlage durchweg vom Hrsg. vorgenommen werden; sie dürfte den Intentionen Zelenkas aber nahekommen.

7a. Quoniam (Zweites Autograph; ohne Folierung; nach S. Beilage, S. 1-6)

*Fl (unis.), Ob, VI, Va, S, Bc:* (lesbar)

## II. Zur Edition

Neben dem schlechten Erhaltungszustand der Partitur gerät der skizzenhafte Zustand der Partitur gegenüber der Originalvorlage in die Diskussion, deren Lösung die Vertrauenspersonen und seiner Aufführungspraxis. Der Herausgeber mit einem Vertreter der Editionskritik und der Diskussion von Selbstverständlichkeiten ausführlicher könnten sollte werden, das die unrichtigen Stellen in der Partitur und den betreffenden Stellen zu klären würde.

Die Ausgaben der Partitur, die von oben nach unten durch die Stimmen der Ausgabe wie in der Originalvorlage dann Flöten und Oboen, Violen und Bratsche, das Vokalsystem und schließlich den Basso continuo vorgetragen wird, differenziert gestaltet, dass ihm in der Aufführungspraxis ein eigener Abschnitt zugeordnet werden nicht wiederholt werden muss.

Zeichen, die mit Buchstaben gebildet werden, erscheinen in der Partitur als Ergänzung entweder klein (Akzidentien, dynamische Zeichen, Tr-Zeichen) oder kursiv (Tempoangaben, ferner wie „a tempo“, „simile“/„sim.“, „Org“, „Rip.“, „Solo“, etc.). Handelt es sich um rein technische Angaben (wie „unis.“ nach geteilter Continuostimme), so erscheinen diese in

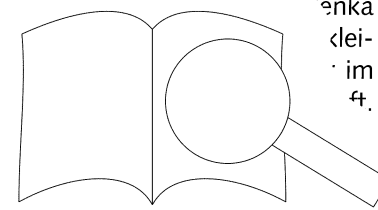
gerader Schrift. Dasselbe gilt für eingeklammerte Instrumentenangaben bei geteilter Bc-Stimme, die nach Seitenwechsel verdeutlichend gesetzt sind. Ergänzende Bögen erscheinen gestrichelt, ergänzte Staccato-Striche als dünne Striche. Die Textunterlegung ist in der Regel eindeutig möglich, so dass hier weitgehend auf Kursivierung verzichtet werden kann. Außergewöhnliche Fälle werden in Fußnoten erläutert.

Die Ausgabe schreibt alle Tempoangaben (inklusive „Adagio“ zur Bezeichnung einer kurzzeitigen Veränderung der Innern von Sätzen, vgl. z. B. Nr. 6, T. 27) ohne Anfangsbuchstaben; nur bei Nr. 5 „Vivace“ wird der Zusatz „non allegro“ als eine besonderen Tempoangabe „Vivace“ verstreut geschrieben. Dynamische Angaben für geführte Stimmen gleichartiger Stimmen der Übertragung dynamischer Angaben in den Bereich der Blechbläser, sowie in den Bereich des Streichens, sind eher zurückhaltend. Im mittleren Bereich der Partitur sind die Streichinstrumente hier eher an der Orgel orientiert und die Orgel in der Umgebung einer bestirnten Umgebung.

Die Partitur enthält die traditionellen Vokalschlüssel (c1-, c3-, c4-Schlüssel) für die Violin- und einmal oktavierende Stimmen. Bögen in den Singstimmen sind anscheinend nur selten in der Partitur, die Töne den Silben zuzuordnen (sog. Silbenbögen). Viele Bögen kann man als Vorschriften zur Aufführung, so z. B. in den Sätzen 7, 8 und 10. Die Ausgaben in Singstimmen mit, um keine potentiellen Fehler zu unterdrücken.

Die Ausgaben gelten in der autographen Partitur in der Regel nur für eine Note, vor der sie stehen sowie für die unmittelbar folgende(n) Note(n) derselben Tonhöhe und Oktavlage, auch über den Taktstrich hinweg. Die Ausgabe folgt dem heutigen Gebrauch; deshalb sind vom Herausgeber ergänzte Akzidentien nur dann durch Kleinstich kenntlich gemacht, wenn das Gemeinte fraglich ist bzw. wenn ein Akzidentien seinerzeit offensichtlich notwendiges Akzidentien von Zelenka nicht gesetzt wurde. Die Ausgabe setzt Warnungsakzidentien nur dann, wenn ein Akzidentien vor einer Note des unmittelbar vorangehenden Taktes derselben Oktavlage (und in derselben Stimme) nicht mehr gelten soll oder wenn in seltenen Fällen eine ungewöhnliche Wendung verdeutlicht werden soll. Warnakzidentien unterliegen nicht der Editions kritik, werden also ohne Nachweis eingefügt oder getilgt, wenn sie gemäß diesem Grundsatz in der Quelle fehlen oder überzählig sind.

Ein besonderes, oft übersehenes Problem der Edition barocker Partituren ist die Führung der Viola. Diese ist bei Zelenka häufig durch „Col Basso“-Vermerke geregelt, bei denen die zu wählende Oktavlage fraglich erscheinen könnten. Die Erfahrungen mit Zelenka-Handschriften zeigen, dass Zelenka grundsätzlich eher eine Affinität zu kleineren Oktaven besitzt, also auch den Ambitus der Violinen als im Arrدادurch wird oft eine Hochochener erforderlich, selbst dann, wenn genauen Anfangston der Pass



gängige Dokumentation der Viola-Notation in Quelle und Ausgabe wäre hier zu aufwändig; auch hier würde sich eine digitale Publikation anbieten, die den zusätzlichen Vorteil hätte, dass einzelne Fälle exemplarisch durch Quellenfaksimiles illustriert werden könnten.

Die Schreibung des Messentextes und die Silbentrennung orientieren sich an einem Text, der gemäß des nachkonziliaren *Graduale Romanum* (Tournai 1974) standartisiert wurde; bemerkenswerte Abweichungen zum Autograph gibt es hier nirgends.

### III. Einzelanmerkungen

Im Folgenden werden Stellen unter Angabe von Taktnummer(n) und Zeichenposition(en) zitiert. Zeichen sind alle Noten (auch übergebundene Noten und Vorschläge) und Pausen. In der Regel lautet die Reihenfolge: Taktnummer, Stimmenkürzel, Zeichenposition. Nicht selten aber bietet sich die Verbindung von Taktnummer und Zeichenposition an, getrennt durch einen Punkt; dies insbesondere dann, wenn nicht Einzelzeichen, sondern Passagen zitiert werden sollen: „44 Va 1“ bezieht sich auf T. 44, erstes Zeichen in der Viola, „10.3–13.1 Bc“ bezieht sich auf die Passage von T. 10, drittes Zeichen, bis T. 13, erstes Zeichen in der Continuostimme. Gelegentlich wird bei 4/4-Takten mittels Schrägstrich auf die „zweite Takthälfte“ verwiesen (z. B. „105/2“).

Eine nur mit Colla-parte-Hinweis notierte, aber auch von einer Anmerkung betroffene Stimme wird in Klammer an die notierte Stimme angefügt: „VI I (II)“ bedeutet, dass VI II die VI I verdoppelt, „VI (Ob) I“ heißt, dass Ob I die VI I verdoppelt, wobei die verdoppelnden Stimmen nicht eigens notiert sind. Dagegen bedeuten die Angaben der Form „VI“ zu Beginn einer Anmerkung, dass VI I und VI II in der Quelle jeweils ausnotiert sind die Anmerkung bezieht sich hier, anders als im vorhergehenden Fall, auf zwei einzelne Aufzeichnungen der Quelle.

Für alle Anmerkungen, die einen Quellenbefund korrigieren, lautet die Syntax: „Quellenbefund statt Version der Ausgabe“; so lautet z.B.: „50 B 4: Silbe *-tris* statt *-men*“, da die Quelle an der genannten Stelle irrig die Silbe „-tris“ setzt, die in der Ausgabe „-men“ korrigiert wird.

### Kyrie

#### 1. Kyrie – Christe – Kyrie (O)

1 Fl, Ob: In den T. 1–4 ist die Notation unregelmäßig, eine in gleichmäßiger Ausgabe entschärft werden. Die Ausgabe entschärft die Notation. Die Ausgabe entschärft die Notation.

3 VI I 11: *a<sup>1</sup>*

5 Tr I, Bc: Die Notation des „Dona nobis pacem“ ist in der Ausgabe entschärft.

6 8 att *A-H-cis-A* womöglich *a-h*

8 8–11 nicht klar (Quelle beschädigt). Die Notation der Quelle (S. 6–7) zwingen am besten Ergänzungen. Die Notation der Quelle (S. 6–7) zwingen am besten Ergänzungen.

u. Die Notation des häufig vorkommenden Begleitmotives ist in der Ausgabe entschärft.

VI I 11: *a<sup>1</sup>*

enthalten keinen Hinweis auf das Wiedereintreten von Fl und Bc in gleicher Lage.

86 Tr I, Bc: Über dem oberen und unter dem unteren System der Akkordde stehen eine Fermate und der Vermerk *Fine*, die zum „Dona nobis pacem“ gehören und in der Ausgabe wegbleiben (vgl. die Anm. zu T. 5).

108 Tr I 1–6: Die Stelle ist in der Quelle zerstört; die Ausgabe führt Tr I mit S (vgl. T. 80.1–6).

110 T 5–6: In der Quelle ein Melismenbogen, der in A und B fehlt und deshalb in der Ausgabe auch in T nicht gesetzt wird.

### Gloria

#### 2. Gloria in excelsis Deo (Quelle: fol. 14r–20v; S. 27–40)

5 VI, Bc: Über den VI-Systemen und unter dem Bc-System te, unter den VI-Systemen und über dem Bc-System die Notation der Quelle ist in der Ausgabe entschärft.

6 Tr 1: Der häufige 8tel-Vorschlag vor einer 4tr 8tel auszuführen, eher nicht lombardisch oder keinerlei Analogie hätte. Die Vorschläge am einfachsten als 16tel auszuführen; S 2: Bis T. 7.4 im Autograph Punkte anzeigen, sondern besagen, dass die Notation der Quelle ist in der Ausgabe entschärft.

6 (vgl. 5 Tr, 1–9) durch Balken angeordnete Einzelnoten zu lesen und verzichtet auf die Anweisung mittels Diagonalstrich.

14 Ob 1: In ungewöhnlich kurze, solistisch den Vermerk Ob 7 dann „nt“ VI I 1–

17 Bc

20 die Ausgabe übernimmt die Notation der Quelle ab T. 16.4 (Angabe dort)

51 A: Textierung von T. 51/2–54 unsicher, in 52–54 kein Text unterlegt.

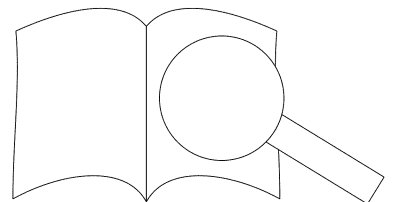
53 Bc: Striche nur bei Organo; hier wohl als Ziffer „1“ in der Bedeutung von „tasto solo“.

#### 3. Et in terra pax, S. 42 (Quelle: fol. 21r–22v; S. 41–44)

Im Autograph sind über den fünf Singstimmen jeweils 2 Instrumentensysteme für Streicherstimmen vorgesehen. Die Notation der Streicher wirkt provisorisch. Über dem oberen der beiden Systeme steht VV: *o Violo*. Die Angabe „Violinen oder Bratschen“ deutet die Ausgabe nicht als eine Alternative, sondern im Sinne von „Violinen bzw. Bratschen – je nach Situation“; die Einrichtung der Streicher folgt pragmatisch einer plausiblen Verteilung auf 2 VI und Va. Hinzuweisen ist freilich darauf, dass in Zelenkas Inventar von „Violo 2“ die Rede ist, was sich nur auf diesen Satz beziehen könnte. Es wäre unproblematisch, wenn die Notation von einer Va spielen zu lassen, sollte gewünscht sein.

1 Die Tempoangabe *andante* und die Dynamik *ff* wurde beibehalten.

18 Die divergierende Dynamik zwischen der Stimme Bc (*f*) wurde beibehalten.



25 Va: **p** statt **pp**.  
 46 VI, Va, Bc: Jeweils Vermerk *NB* ohne weitere Erläuterung. Womöglich Hinweis auf die Dynamik, die vom **p** ins **pp** übergeht, um dann in T. 47 in ein überraschendes **f** auszubrechen – eine nicht alltägliche Wendung.  
 49 Die Quelle schreibt in allen Stimmen ausdrücklich **pp**, danach *pianissimo* bzw. *pianiss*: vor; wohl im Sinne eines „morendo“ oder „perdendosi“.

4. Laudamus te, S. 46 (Quelle: fol. 23r–30v; S. 45–60)

1 Die Tempoangabe steht im Autograph bei der Stimme Bc. Zelenka schreibt zuerst *Vivace*, dann (doppelt unterstrichen) *NB: non allegro*. Die Ausgabe normalisiert dies synonym zu „*Vivace ma non allegro*“; Zelenka meint offenbar ein von innen heraus belebtes Tempo, das aber nicht übereilt werden darf, um die subtile Rhythmik, die hochdifferenzierte Artikulation und die komplexe Abwechslung der Instrumente in diesem „Orchesterkonzert“ nicht undeutlich zu machen.

1 Ob 1–2: Die Quelle schreibt zu Beginn beim System VI I *Tutti*, was auf die Verdopplung der VI durch die Ob verweist. Die Ausgabe setzt in den Ob anstelle des Oktavsprungs *g<sup>1</sup>-g* eine 4tel-Note *g<sup>1</sup>*; analog verfährt sie in T. 103.

4 VI (Ob) I: Ein Bogen 8–11; Bogensetzung der Ausgabe jedoch analog T. 107.

5 VI (Ob) I 1–2: Der Bogen in der Quelle könnte auch von 1–3 reichen, doch ist die Bezeichnung der Parallelstelle in T. 107.8–9 eindeutig. Die Bindung von zwei 16teln ist in diesem Satz sehr häufig.

9 Fl: Zelenka möchte von T. 9–11 hier offensichtlich die Artikulation exakt angeben; zu binden sind die beiden ersten 32stel einer Gruppe, das folgende 16tel ist abzutrennen. Vgl. aber die Parallelstelle T. 109–113 und die zugehörige Einzelanmerkung.

10 Fl II 5: 16tel-Pause statt 8tel-Pause, wohl in irriger Übernahme aus Fl I.  
 10 Bc: Die Ausgabe deutet in T. 10, 11 und 16 die Angabe *Tutti* nicht im Sinne von Ripieni (was angesichts der gerade in dieser Messe schwankenden Bezeichnungsweise denkbar, aber redundant wäre, da *R:* von T. 1 an gilt), sondern in der üblichen Weise bezogen auf die Orgelregistrierung. Die dreifache Setzung der Angabe „*Tutti*“ ist deshalb nötig, weil innerhalb von Instrumentalteilen (wie auch stets bei Vokalsoli) sonst standardmäßig Solo-Registrierung anzuwenden wäre. Insofern stellt diese Stelle eine große Ausnahme dar.

13 Fl II: Von T. 13.9–14.8 in 8teln notiert mit Zusatz *smiuit[i]*; „*smi re*“ ist synonym zu „*diminuire*“ (verkleinern); das Bezugswort wäre „*flauti*“ oder allgemein „*strumenti*“.

18 VI I (VI II, Ob) 6: **p** in der Quelle erst bei der folgenden Note VI I (II) 4: **h** statt **g** (Hilfslinie fehlt).

21 Bc 5: Die Quelle sieht keine Schlussnote für die Bass; ergänzt *d*-4tel und die folgende 4tel-Pause; analog *g*-4tel ergänzt. In T. 61.1 wurde *H*-4tel als Schlusssnote ergänzt (in Korrespondenz zu Ob).

28 Ob 9–11: Die Stelle ist im Autograph beschädigt. Der Nachschlag, der im vorliegenden Satz keine Parallele hat, lisat der restaurierten Quelle nur in *g* zu *g*, was zu sonst funktionslosen Bogen, der in der Quelle nicht durch einen Mikrofilm des Zustandes vor der Restaurierung als *g* zu *g* mit einer kleinen 8tel-Note *cis<sup>2</sup>* am Ende ergänzt ist, um die *cis<sup>2</sup>* zu erkennen, und womöglich als *g* zu *g* zu erkennen, und womöglich als *g* zu *g* Zeichen.

38 A 6: *e<sup>1</sup>* statt *fis<sup>1</sup>*.  
 39 Bc 4: *d<sup>1</sup>* statt *fis<sup>1</sup>* (*d<sup>1</sup>*).  
 48 Fl II: Die mit T. 48.1–12.1–13.8 in 16teln notiert, *smiuiti*; diesen Vermerk ersetzend die alternative Ausführung *smiuiti* nicht durch einen Verbuchungspunkt, sondern durch eine tremoloartige Ausdrucksweise, die *smiuiti* als Tremolo.

49 Fl I  
 80 Die *smiuiti* gemeinsam in das letzte Spatium des Satzes hineingezwängt mit der Beischriftung der Quelle ist T. 81/2 nur noch ein Vermerk, als ginge in Bc (und damit in die *d*-Oktaven über (81.5–6 scheinen die Ausgabe) anstelle einer auch denkbaren Version, stufenweise höher sequenzierten *f-g-f* lauten müsste. Die Parallelstelle ist rhythmisch in den Fl I und VI offenbar nicht vergleichbar gewesen; insbesondere die Stimme VI II zeigt deutliche Spuren. Auch der rhythmische Untersatz in T. 84 ist sehr in der Version der Ausgabe dürfte Zelenkas letzter Intention entsprechen. Die Dynamik ist eindeutig so bezeichnet, wie in der Ausgabe wiedergegeben (im Autograph nach T. 85 Akkoladenwechsel). Auf die leicht abweichende dynamische Gestaltung der Kadenzwendung in T. 123f. ist hinzuweisen; ein Anlass zur Angleichung besteht schon deshalb nicht, weil die Fortführung nach T. 85 bzw. nach T. 123 jeweils verschieden ist.

86 B 1: Der Schlussstimm ist in der Quelle nicht notiert, auch die Pausen fehlen; aufgrund der Baritonlage der Passage schreibt die Ausgabe *a* und nicht *A*.

86/2 Va, Fg: Beim Va-System Hinweis *NB. Fagotti* („Murky“-8tel *a-a<sup>1</sup>* im *c3*-Schlüssel); diese sind in der Übertragung von T. 86/2–88 eine Oktave tiefer (*A-a*) notiert, da eine Ausführung in der Bratschenlage für das Fg unplausibel wäre.

86 Va: Von T. 86 bis 91 ist die Führung der Stimme nicht angegeben. Die letzten notierten Noten sind die acht 16tel in T. 86, danach ist dann im Va-System die Fg-Stimme eingetragen. Die nächste Note der Va ist T. 92, *g*-4tel. Die Ausgabe füllt den Zwischenraum mit Pausen.

87 Ob I 6, 9: Jeweils *h<sup>1</sup>* statt *c<sup>2</sup>*.

89 VI I 11: *e<sup>1</sup>* oder *d<sup>1</sup>*, undeutlich; da diese 16tel-Figuren jeweils identisch auftreten, liest die Ausgabe *d<sup>1</sup>*.

93 Fl 7–9: 8tel + zwei 16tel; die Ausgabe wählt den üblichen Rhythmus *pkt. 8tel + zwei 32stel*.

95 VI I: Im Altschlüssel notiert mit Beischrift *se la viola*.

105/2 Bc: Leer (Quelle nicht beschädigt).

109 Va 7: *gis<sup>1</sup>* mit Punkt, die folgende Note *a*. Die Ausgabe schreibt wie in VI I (II).

109 Fl: Im Gegensatz zu T. 9–11 sequent über alle drei Noten es keinen zwingenden Nachschlag gibt, folgt die Ausgabe dem Original. Die Quelle weist auf die *g*-8tel. VI (Fl, Ob) I (II) 8–

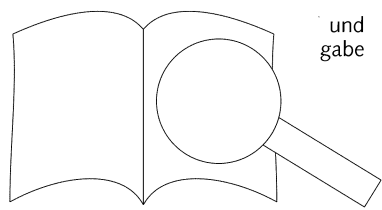
5. Qui tollis, S. 6f (Quelle: fol. 32r–33v; S. 60–62)

Zelenka notiert die Fugierung am Anfang. Die *Qui tollis* beginnt nach *h*-Moll, in dessen Vorzeichen *e* und *h* je zweifach vorkommen und sich schweigend weiterdenkt: *er* und *h* auf *c*. Die *c* nötigte Akzidenzen für *cis* vor *er* und *h* in *c*. Die Vorzeichnung. Gelegentlich *c* und *h* entstehen. Ergänzten Akzidenzen *c* und *h* innerhalb stets durch Kleindruck kenntlich. Die *c* im Teil „*Suscipe*“ wird als *c<sup>3</sup>* notiert in Doppelspatien, setzt dort dann *c* und *h* konsequent die Doppeltaktpause (Breche) in *c* und *h* „*Suscipe deprecationem nostram*“, T. 20 ff., auf die Unterscheidung von Solopartien (in *S* und *A*) in *c* und *h* Passagen nicht restlos klar; dasselbe gilt auch hinsichtlich der Beteiligung der Fl. In T. 20 steht über dem System die Angabe *Flauto I col Sopr.*. Ein Hinweis auf Fl II fehlt, doch meint es plausibel, sie von T. 20–54 mit dem Alt zu führen, zumal (allerdings nur an den Tutti-Stellen) auch zwei Ob am Satz beteiligt sind. Die Ausgabe notiert die ergänzte Stimme der Fl II, die den *A* verdoppelt, im System von Fl I, jedoch in normaler Größe. – In T. 23 steht im *S*-System *T:* (für *Tutti*) und über dem *S*-System *Oboe 1*, während im *A*-System der Hinweis *Oboe 2* steht. Ebenso ist in der Folge das Aussetzen und die Mitwirkung der Ob bei den Systemen *S* und *A* vermerkt, während es keine weiteren Hinweise auf eine Differenzierung zwischen Solo- und *Tutti*-Ausführung in den Stimmen *S* und *A* gibt. Womöglich bezieht sich *T:* bei T. 23 nicht auf *S*, sondern pleonastisch auf das Einsetzen der Ob. Die Ausgabe verzichtet auf eine Solo-*Tutti*-Differenzierung der Singstimmen und stellt es der praktischen Entscheidung anheim, ob man *S* und *A* in T. 21f. und 26f. solistisch ausführen möchte. Eine Differenzierung bei *deprecationem* (T. 32 ff. und 37 ff.) wäre problematisch, da dann der Chor in der Mitte des Wortes hinzutreten würde.

10 Bc: Von T. 10.3 bis 13.1 im *c4*-Schlüssel notiert, die Ripieni schweigen hier erwartungsgemäß.

34 Bc: Erneut Angabe *Tutti*, die nicht durch ein Solo unterbrecht in T. 34 daher weg.

44 Va 1: Irrig *g* statt *h*.



6. Qui sedes, S. 70 (Quelle: fol. 33v–39r; S. 66–77)

Zur Differenzierung von Solo und Tutti im Vokalsatz: Zelenka macht nur beim ersten Auftreten der jeweils solistisch oder chorisches auszuführenden Parteien die Angaben *Soli*: (T. 9 über S, gültig für S und A) bzw. *T*: (T. 11 über T, gültig für T und B). Danach bleiben die Singstimmen unbezeichnet; auch die Bezeichnung der Stimme Bc gibt keine weiteren Hinweise. Die Ausgabe nimmt an, dass T und B von T. 16–20 solistisch zu singen sind, während von T. 22 bis zum Satzende durchgängig der Chor singt. Die betreffenden Angaben werden in der Ausgabe kursiv ergänzt.

- 12/2 VI/Ob: Die Quelle lässt die Ob in der zweiten Hälfte von T. 12 noch pausieren und setzt erst zu Beginn von T. 13 im System VI I einen deutlichen Strich mit der darauf folgenden Angabe *Oboe e Violini*. In der Mitte von T. 12 steht in den Systemen VI I und VI II auch ein Strich, dem aber lediglich die Angabe *forte* ohne Hinweis auf die Ob folgt. Die Ausgabe übernimmt diese Lesart, wengleich auch das Einsetzen der Ob bereits in T. 12/2 musikalisch plausibel wäre.
- 20 S, A, T, B 5 (bzw. drittes 4tel): Der Quellenbefund, der einen E-Dur-Dreiklang in Quart-Sext-Stellung in den Singstimmen ergibt, ist eindeutig und ohne größeren Aufwand auch nicht zu ändern. Da T und B hier solistisch singen, wendet Zelenka offenbar nicht das sonst fast immer geltende Prinzip eines in sich korrekten und autonomen Chor-satzes an, sondern Kategorien des Vokalduetts, wobei die Bc-Stimme als Bassfundament hinzutreten muss, damit insgesamt ein untadeliger E-Dur-Dreiklang in Terz-Quint-Stellung erscheint.
- 22 Bc: Von T. 22.2 bis 23 im c4-Schlüssel notiert (*col T*); Begleitung ohne Ripieni.
- 30 Bc: Im c1-Schlüssel notiert (*col S, coll'A*); die Orgel allein begleitet (allenfalls auch die Theorbe).
- 33 S 1–2, 7–8: Hier und auch sonst gelegentlich, aber unregelmäßig, setzt Zelenka zusätzlich zu den Balken auch Bögen, die artikulatorisch offensichtlich indifferent sind, zumal sie in den Trompeten, deren Artikulation sie allenfalls beeinflussen könnten, nicht erscheinen. Sie werden in der Ausgabe weggelassen.

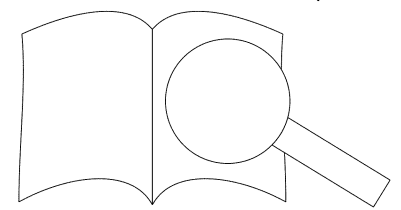
7. Quoniam tu solus sanctus (Quelle A: fol. 39v–42r; S. 78–83; zweites Autograph/Quelle B: ohne Follierung; nach S. 17<sup>6</sup> Beilage 1–6)

Zu diesem Satz existieren zwei Autographen. Hier kurz ein kurzes Fazit zu deren mutmaßlichem Verhältnis gegeben. Quelle B scheint die Vorlage von Quelle A gewesen zu sein. Die Textierung von B ist offenbar ein Palimpsest. Der ursprüngliche Text wurde gründlich ausradiert, wurde darüber geschrieben. Es ist bei dem des technisch ungemein versierten Komponisten Dank insbesondere an Elisabeth nur ein einziges Wort des ursprünglichen dann sozusagen die Tür geöffnet. Kurz: Es ist bisher nicht gelungen, was genommen hat, die ursprüngliche Quelle findet und die auch nicht ist insbesondere ist Autographie eine bessere Komposition hier und B wechselweise die jeweils dass einer der beiden Texte wirklich angemessene Editionsmethode sind, das beide Quellen berücksichtigt.

...eine Abschrift eines eigenen älteren Vortrags, der nochmals sollte, angefertigt hat, wird wissen, dass dies niemals ohne Ansehen zu erze... sondern auch womöglich wichtige Dinge weggelassen. Umso mehr ist dies der Fall bei einem Notentext.

Die Ausgabe verfährt so: Bevorzugung von A, wenn konkurrierende Lesarten bestehen; Artikulation, Verzierungen und Dynamik folgen der jeweils reicheren Quelle (oftmals erspart man sich dadurch nur die Kennzeichnung als editorische Zutat). Die Führung der Bläser stützt sich auf die Quelle mit den jeweils präziseren Angaben. Der jeweilige Quellenbefund wird in den Einzelanmerkungen dokumentiert, wenn er Rhythmik oder Diastematik betrifft. Zur Entlastung der Anmerkungen wird aber der Bereich von Artikulation und Dynamik nicht explizit beschrieben, die Angaben fast immer komplementär und die Intention bereichernd und nur vereinzelt widersprüchlich sind. Die Einrichtung der Bc-Stimme nebst deren Beziffung aus Quelle B hervor, die Partitur A enthält hierzu keine Hinweise. Zelenka verwendet in B offenbar primär dafür, die Mitwirkung aller Bässen zu fordern, also synonym zu seiner des Kürzels „Rip“. In diesem Sinne Quelle hier mit „+ Rip.“ wieder von Zelenka in B zuweilen durch auch durch ein bloßes Strichlein die Ripieni schließen. Die A-Bezeichnung „Org.“ als auch die „-Rip.“, sofern die dynamischen Angaben in der Orgel in den Registern angegeben sind, dient (wie etwa zwischen zwei kräftige Tutti-Registern) zur Ergänzung des Begriffs „Org.“ als üblicher Praxis kursiv die Anzahl von kleinen, zumeist in den Anmerkungen verhalte begrenzt.

- 23–24: Die Ausgabe folgt nur in Quelle A. Die Stellen 23–24 deutlich korrigiert. Vermutlich stand hier ein metrischer Ritornellschluss in T. 23 mit Neueinsatz der nach einer Generalpause (vgl. Fl und Ob). In A gibt Zelenka Appenpausen mit darüber geschriebener Zahl 23 an, wie die Stimme auszuschreiben ist. Die Ausgabe lässt die Bassi ripieni auf schließen, da in der korrekturfreien Fassung A beim zweiten 8tel die Angabe p steht. B hat einen Strich zwischen 2 und 3, doch hätte ein Schluss mit den 8teln A-a eine seltsam nachklappende Wirkung.
- 31 Va 1–2: Nach A; B hat drei 8tel h-h-a.
- 31 Va: B hat nur a-4tel in T. 30, das System ist bis zum Ende von T. 31 leer. Die Ausgabe folgt A.
- 34 Fl 1: A hat anscheinend a<sup>1</sup>; die Ausgabe folgt der an S orientierten Lesart in B (cis<sup>2</sup>).
- 34–36, 80–81, 103–104 S: Die Ausgabe regelt diese Stellen gemäß der plausiblen Bezeichnung in A, T. 103–104; sie setzt demnach ein tr-Zeichen auf die erste Note des jeweiligen Taktes und Bögen von 1–2 und 4–6. A selbst hat in 34–36 nur die Bögen, aber keine Triller, in 80–81 Triller auf 1 und Bögen 5–6. B hat keine Bögen, aber stets einen weiteren Triller auf der 4. Note, der in A von Zelenka konsequent ausgelassen wird.
- 55 VI, Fl: Der leicht variierte Ritornellkopf ist in A eindeutig so notiert wie in der Ausgabe; in B (nur VI ausgeschrieben) hat es den Anschein, als sei nach der 3. Note der Figur ein Punkt gesetzt, doch sind die Notenwerte nicht an eine Punktierung angepasst. Nimmt man die Parallelstelle T. 93 in beiden Quellen hinzu, so bestätigt sich der Eindruck, dass Zelenka hier bewusst zwei 32stel + 16tel und nicht die sonst häufige Figur aus zwei 64steln + pkt. 16tel haben wollte.
- 64 VI (Fl) 6: Ursprünglich in A und B 32stel h<sup>2</sup>; in A unverändert, in B ersetzt durch a<sup>2</sup> (schwäzere Tinte) und verdeutlichende Beischrift „a“. Die Ausgabe folgt B, da Zelenka dieser Lesart offenbar Gewicht beimaß. Der Ton a<sup>2</sup>-4tel in der Ob ist in A so geschrieben, als sei er womöglich aus h<sup>2</sup> korrigiert; in B ist die Lesung als a<sup>2</sup>.
- 70 VI, Va, Bc 3–4: Die Ausgabe folgt A (Sprung h<sup>1</sup>-h in den Streichern). In B ist die Stimmen VI und Va (je h). Bc weist in B Akzentstriche an, die in A nicht vorhanden wurden.
- 76 S 1–2: Die beiden 16tel in B an den Noten zeigen an, dass beide [nus]. Die Notation deutet an, d Text gehörte, etwa [e]-[er]-[son].



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

separaten Noten pkt. 16tel + 32stel geschrieben. In **B** ist in der Stimme Bc auf dem ersten 8tel womöglich eine kleine Note *h*-8tel eingefügt; diese Note kann als Einsatznote für Cb und Fg fungiert haben, die dadurch einen plausibleren Einstieg gewinnen. Die Note fehlt in **A**, und die Ausgabe belässt es bei diesem Hinweis, den man bei Bedarf in das Aufführungsmaterial eintragen kann.

84 Der Takt wurde in der Ausgabe emendiert nach dem Vorbild von T. 128. Sowohl in **A** als auch in **B** lautet der Takt übereinstimmend – ohne Korrekturen oder Leseprobleme in den Quellen – wie folgt: Die Kadenzschlussnote *h*<sup>1</sup> in Fl/VI bzw. *H* in Bc ist nicht vorhanden, statt dessen erscheinen bereits auf 1 und 2 die trugschlüssigen Akkorde, während auf 3 eine 8tel-Pause in allen Stimmen steht.

103 Ob: Die Führung der Ob bis zum Schluss des Satzes ist unklar. Quelle **A** bringt bereits in T. 103 mit der Angabe *senza Oboe* den letzten Hinweis auf die Ob, deren Pausieren von hier bis zum Ende jedoch unplausibel wäre. Die in diesem Bereich präzisere Quelle **B** fordert den Wiedereintritt der Ob in T. 107 durch die Angabe *Tutti* bei der VI-Stimme und die Vereinfachung der Rhythmik für die Ob durch separate 8tel-Hälse in T. 109–111. Danach pausieren die Ob. In T. 114 schreibt **B** erneut *Tutti* bei der VI-Stimme als Zeichen für die Mitwirkung der Ob bzw. VV in T. 117 als Zeichen für deren Pausieren. In T. 128 steht dann letztmalig *T*: (für *Tutti*) bei der VI-Stimme. Die Ob pausieren demnach von T. 117.2 bis 127.

107 Fl: In beiden Quellen ausnotiert und eindeutig lesbar; die gegenüber den VI rhythmische versetzte Führung ist offensichtlich so gewollt.

124 Quelle **A**, der die Ausgabe folgt, hat hier *forte*, danach keine weiteren dynamischen Angaben mehr; **B** hat in T. 125 nochmals *piano* und in T. 126 erneut *forte*.

126 Bc: **B** hat irrig Ziffern 7 6 statt richtig 4 3 (**A** ist durchweg unbeziffert). Die Ausgabe tilgt die irrigen Ziffern und lässt die Stelle unbeziffert.

127 In **A** (über S) und **B** (über VI, S und unter Bc) schreibt Zelenka *ad libitum* aus, so dass der Ausdruck fast die gesamte Breite von T. 127 einnimmt. Die Ausgabe ahmt diese Schreibweise nach.

127 Bc: Die Ausgabe folgt auch hier **A**. Quelle **B** hat in diesem Takt nur pkt. 4tel-Note *e*, über der die Harmonien 6/4-5/3 liegen; die Cadenza ist, wie später allgemein üblich, nach Quelle **B** im Rahmen von 6/4 zu singen. Bei der in der Ausgabe wiedergegebenen Kadenzform gemäß Quelle **A** dagegen wäre zu überlegen, ob die Kadenz im Rahmen des Septimenakkords auf der IV. oder des Dreiklangs auf der V. Stufe gesungen werden soll. Ein Pendant zur Version von **A** findet sich z. B. in der Arie „Christe eleison“ der *Missa votiva* (ZVW 18), T. 197. Ein G-Stück zur Wendung von **B** findet sich etwa in der Arie „Christe eleison“ der *Missa Sanctissimae Trinitatis* (ZVW 17), T. 148 (dieser Satz ist im vorliegenden „Quoniam“ sehr ähnlich).

8. Cum Sancto Spiritu, S. 89 (Quelle: fol. 42v–52r)

9.1 Bc: Bis T. 11.1 ist die obere Stimme nicht mehr notiert, sie bis zu einem musikalisch befriedigenden Ende in T. 11.2 sinnvoll, diese Stimme dem Vc zuzurechnen, das da mit der Va den T verdoppelt, aber es ist nicht möglich, die Violoncelli durchzusetzen, also die Noten der anderen Stimmen zu übernehmen.

13 B 3: Silbe *-tris* statt *-men*.

17 B 1: Überzählige Silbe *a-*

17 Va 3: Nur in dieser Stelle, der Ausgabe erscheint, der Noten wird *d* begleitet

17 Bc 4: Bis T. 20 (allenfalls auch d. 19) begleitet

19 Tr II 6: N

21–24 System der Reihenfolge TSA und

27 Bc: Begleitung ohne Ripieni.

30 Bc: Begleitung ohne Ripieni (*col T*); Begleitung ohne Ripieni

36 *a*, das nicht zum Satz passt und in *a*<sup>1</sup> ersetzt wird.

37 *a* eindeutig und nicht in einen scheinbar *a*<sup>2</sup>-*a*<sup>1</sup> abzuändern, da sich *fis*<sup>1</sup> aus der zweiten 8tel ergibt, deren Grundton hier in *a* klingt.

38 *cis*<sup>1</sup> (entsprechend die verbrannten Noten in B. Zelenka hat wohl einfach die Hilfslinien vergessen.

39 bis 43.1 im c3-Schlüssel notiert (*coll'A*); Begleitung aller Orgel (allenfalls auch der Theorbe).

43.2 bis 47 im c4-Schlüssel notiert (*col T*); Begleitung ohne Ripieni.

48 silbe *-tris* statt *-men*.

49 Von T. 58.2 bis 59.2 im c4-Schlüssel notiert (*col T*); Begleitung ohne Ripieni.

6 VI I 1: *a*<sup>2</sup> statt *h*<sup>2</sup>.

62 Tr: Von T. 62.3 bis 63.1 notiert die Quelle sechsmal *c*<sup>1</sup> (klingend *d*<sup>1</sup>). Dieser Ton passt zwar zur Harmonie von T. 62/2 (G-Dur), nicht aber zu C-Dur in T. 63. Die Ausgabe entscheidet sich, für T. 63.1 den Ton *f*<sup>2</sup> (klingend *g*<sup>2</sup>, in der eingestrichenen Oktave nicht verfügbar) zu setzen und muss dafür die Töne *c*<sup>1</sup> in T. 62 in die höhere Oktav *c*<sup>2</sup> versetzen.

62/2 Cor: Die Notation ist nicht recht klar; es sieht so aus, als sei hier eine überzählige 4tel-Pause vorhanden. Die letzte Note könnte in Cor I *e*<sup>2</sup> sein (klingend *fis*<sup>1</sup>), was aber angesichts des Tones *f*<sup>2</sup> im S und etlichen Instrumenten unmöglich wäre.

63 Cor 1: Die Quelle schreibt *g*<sup>1</sup>-4tel (klingend *a*), das aber nicht zur Harmonie C-Dur passt. Die Ausgabe ändert den Ton zu *d*<sup>2</sup> (klingend *a*).

76 T 2: Irrig Silbe *-men* statt *-tris*.

77/1 Insgesamt unsicher; insbesondere auf der ersten Zählverlust in allen Stimmen aufgrund von Beschädigung

77–84 Coro: Die Textunterlegung ist im Autograph eir (S. 103f.). Auch wenn Noten gleicher Höhe *a* mittelbar oder durch Pause getrennt, setzt Z *be -men*, sondern rechnet mit einem er „*a*“. Man mag dies als quasi instrum Stil des Satzes gehört und kein e vgl. ähnliche Stellen in Zelenkas „Sancto Spiritu“ der *Missa C* und öfter.

80 A 3, Ob II 3: Jeweils 8tr

83 A 1: *a*<sup>1</sup> statt *fis*<sup>1</sup>.

Sanctus

9. Sanctus (Quelle)

Sa: s Dei ... er Weise von Beschädigung  
 e, die verlorenen Informationen  
 We: die Prinzipien der Rekonstruktion  
 hle, aus der Analyse von Parallelstellen.

„grave“ wurde ergänzt gemäß dem ähnlich  
 us der zeitnah entstandenen *Missa Gratias*  
 „Allegro“ in T. 7 steht im Autograph,  
 „Vivace“ in T. 33 wiederum in Anlehnung  
 „Gratias agimus tibi“ gewählt wurde.

VII (II): Zwischen T. 12 und 13 muss in der Quelle umgeblättert werden; dies ist womöglich der Grund dafür, dass die Tonleiter abwärts in T. 13.1 nicht wie zu erwarten auf *a*, sondern auf *a*<sup>1</sup> endet. Die Ausgabe vermeidet den unmotivierten Septimsprung nach oben und schreibt T. 13.1 *a* statt *a*<sup>1</sup>.

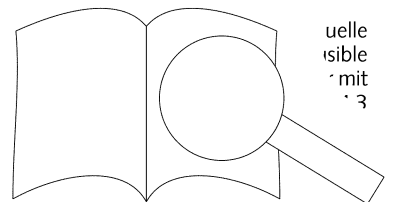
16 Tr, Timp: Die Stelle T. 16–17 ist in den Stimmen Tr und Timp problematisch. In der Quelle ist Tr I, T. 15.5–17.4 unlesbar, jedoch ist erkennbar, dass 15.5 und 17.4 jeweils 8tel-Noten waren (Hälse sichtbar). Unlesbar ist ferner Tr II 16.2–17.3, wobei 16.2 als *c*<sup>2</sup>-4tel (notiert) im Digitalisat der restaurierten Quelle nicht mehr sichtbar ist, wohl aber noch auf dem Mikrofilm der unrestaurierten Quelle, so dass die Unlesbarkeit eigentlich erst ab 16.3 gilt; unlesbar ist schließlich Timp, 16.3–17.3. Hier muss in Ermangelung exakter Parallelstellen behutsam frei ergänzt werden. Die Pauke unterstützt mit dem Ton *c* (klingend *d*) in T. 17 eine G-Dur-Harmonie, wobei dies durch die eindeutig lesbare Stelle T. 18.4 (klingend *d* in einem Akkord *g-h-d*<sup>1</sup>-*e*<sup>1</sup>) abgesichert werden kann. Die Hörner sind zwar in T. 16–17 auch nur partiell lesbar, doch erweckt das Autograph hier den Eindruck, dass die Systeme an den beschädigten Stellen leer waren. Die Ausgabe ergänzt hier nur Pausen; der Einsatz in T. 17.2 und die folgenden Noten sind lesbar.

17 B 6: Die Lesung 16tel *h* ist eindeutig; die Parallelstelle in T. 21 hat ebenso eindeutig *a*-16tel. Beides ist möglich und wurde deshalb unverändert beibehalten.

22 Bc: Von T. 22.4–23.5 im c1-Schlüssel notiert (*col S*); Begleitung nur mit der Orgel (allenfalls auch der Theorbe)

23 Bc: Von T. 23.6–24.5 im c4-Schlüssel notiert (*col T*); Begleitung ohne Ripieni und Vc spielen, die Ripieni schwer

24 Ob II, VI II, A: Die T. 24–25 betroffen, doch lässt sich auf Version herstellen. Selbstständige Colla-parte-Hinweise notiert den Alt in derselben Lage, cren Noten im Alt, 24.5–25. der analogen Noten 25.3–



- zum Bass ist an beiden Stellen identisch (Führung in der Oberdezim über einige Noten).
- 25 S 3: Die erste 8tel-Note war ursprünglich als  $a^1$  notiert; sie wurde korrigiert und zur Verdeutlichung mit dem Buchstaben  $h$  bezeichnet. In der hier ausnotierten Ob I ist diese Korrektur unterblieben; die Ausgabe korrigiert in Ob I (und Ob II)  $a^1$  zu  $h^1$ .
- 32 Tr: Die Takte 32–33 sind partiell unleserlich, insbesondere Tr I ist hier ganz zerstört. Der Schlussklang in T. 33 mit Quint (Tr I) und Terz (Tr II) der Grundharmonie im Rahmen einer Vollkadenz ist plausibel; eine analoge und lesbare Stelle findet sich im Kyrie – Kyrie, T. 85–86.
- 33 Die Taktangabe  $\frac{3}{8}$  ist in allen Stimmen verbrannt.
- 33 VI II 1: Die Quelle schreibt eindeutig  $fis^2$ , das die Ausgabe übernimmt, da Zelenka die Dreiklangsterz auch in anderen Instrumenten (Tr II und Cor II) setzt.
- 33 Das Autograph ist auf S. 113, links unten beschädigt. Hier stand ursprünglich wohl eine Tempoangabe. Erkennbar sind nur die Oberlängen eines Wortes, das aber nicht sicher zu rekonstruieren ist. Eventuell lautete das Wort „Andante“. Die Ausgabe ergänzt kursiv „Vivace“, da der  $\frac{3}{8}$ -Takt im „Osanna“ sicher kein schleppendes Tempo meint.
- 36 Bc: Von T. 36.2 bis 39.1 im  $c^4$ -Schlüssel notiert (*col T*); Begleitung ohne Ripieni; ebenso: T. 42.2–45.1.
- 49 Cor II 1: Die Quelle ist beschädigt, der Ton unlesbar. Die Schlussnote  $c^1$  (klingend  $d$ ) ist naheliegend.

#### 10. Benedictus, S. 118 (Quelle: fol. 58r–60r; S. 115–119)

Die Seiten dieses Satzes sind so stark beschädigt, dass es sinnvoll ist, einleitend zu erläutern, wie der Notentext dennoch weitgehend abgesichert werden kann. Die Taktvorzeichnung lautet lediglich  $\frac{2}{4}$ , gemeint ist jedoch eindeutig  $\frac{2}{4}$ , wie die Anzahl der Noten im Takt zeigt. Die Partituranlage ist sehr flüchtig und unübersichtlich, zudem ist die Partitur stark beschädigt. Die sinnvolle Einrichtung von Dynamik und Artikulation gemäß Zelenkas Angaben ist aufwändig, doch wurde sie vollständig durchgeführt. In der Stimme Bc lautet die sonst bei Zelenka zumeist durch die Angaben „Rip.“ (Ripieni) und „Org.“ (Organo) angegebene Differenzierung offensichtlich „T.“ (Tutti) und „Org.“ Dies entspricht der Bezeichnungsweise in Quelle B der Arie „Quoniam“ (siehe oben). Die sonst als Registrierungsanweisung für die Orgel stehende Angabe Tutti wurde hier offenbar auf die  $M^1$  der Ripieni umgemünzt, wobei die üblichen Stande der Mitwirkung während der instrumentalen Teile, Pausieren der solistischen Vokalteile. Dass in diesem insgesamt sehr Satz, an dessen Beginn bei den Streicherstimmen *con sforzando* bei der Stimme Bc *sempre pianissimo* vorzutreten, ist Zelenka niemals tut, ist ausgeschlossen. „Tutti“ in der Bedeutung „Rip.“ setzt an den von Zelenka hier geradem Druck die übliche Registrierungsanweisung wird am Anfang des gesamten Stück. Besonders in den ersten Taktabschnitten, in kürzesten Abständen werden die Dynamiken  $f$  und  $p$  in T. 7 ff., 14 ff., 36 ff. in Anlehnung an die Dynamikangaben, eventuell mit „crescendo“ und „decrescendo voce“. Die Ausgabe kann hier (langen) Vorschläge prägen, dass fehlende Vorschläge konsequent ergänzt wurden. Da die meisten Noten keine gute Möglichkeit zur Ergänzung gibt, werden die Ergänzungen einleitend in T. 5, 55, 88 und 90).

Die Angabe *sempre pianissimo* ist als Entsprechung zur Angabe *con sforzando* bei den Streichern zu verstehen. Da die Dynamik keineswegs  $p$  verharret, sondern häufig zwischen  $f$  und  $p$  wechselt, bedeutet der Hinweis, dass die dynamischen Differenzierungen auf einer insge-

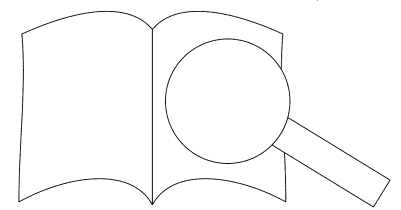
samt gedämpften Grundlage auszuführen sind: eher „nachdrücklich“ als „laut“.

- 31 Fl: Die Quelle ist auf S. 116 rechts oben so beschädigt, dass zu Beginn von T. 31 nur ein Notenhals sichtbar ist, ferner erkennt man eine Hilfslinie; T. 32 ist nicht erkennbar. Es käme hier wohl nur  $h^2$ -4tel in Betracht, danach müsste man in Ermangelung einer plausiblen Parallelstelle frei ergänzen. Die beiden Takte könnten etwa lauten: (31)  $h^2$ -4tel, 8tel-Pause,  $ais^2$ -8tel, (32)  $h^2$ - $h^1$ -8tel, 4tel-Pause. T. 33 ist wieder komplett lesbar. Die Ausgabe belässt es bei diesem verbalen Vorschlag und setzt statt dessen Pausen im Notentext.
- 33 Bc 2: Zelenka schreibt *T: pia.*; dies erscheint unplausibel. Die Ausgabe schreibt an dieser Stelle in Kleindruck  $f$  und ergänzt bei T. 33 eine respondierende Angabe  $p$ .
- 35 Fl 1: Vorschlag  $h^1$  ergänzt.
- 39 VI I (II) 4:  $p$  erst bei T. 40.1, was aber musikalisch in der Ausgabe zieht die Angabe um ein 8tel nach vordere. Das Autograph an dieser Stelle korrigiert zu seiner ursprünglichen Lesart. Zwar ist die VI-Stimme hier zerstört (nur die Führung kaum anders möglich. Die Ausgabe ergänzt die Stimme Bc auf dem ersten 8tel und VI eine ungedeckte vertikale Linie bei kurzen Notenwerten vor, eine Änderung der Partitur entsteht ohnehin kein Problem, dessen kontrapunktische Nachgeliefert wird.
- 55 Fl 1: Vorschlag  $h^1$  ergänzt.
- 62 Va 2–3: Irrtümer  $h^1$  und  $h^2$  ergänzt.
- 69 VI I (II) 2: Die Ausgabe den Ton  $h^1$  der Sopranstimme, der Sopran unplausibel.
- 72 Die Ausgabe den Vorschlag in VI I ist als 8tel  $h^1$  zu spielen; er nähme also das 8tel  $h^1$ , pkt. 16tel und 32stel  $ais^1$ ). In der Ausgabe den gleichen Konflikt mit VI II und S, die Ausgabe den Vorschlag in VI I weglassen oder ihn im Fall wird man in VI II einen kurzen Vorschlag  $h^1$  ergänzen.
- 88 Die Ausgabe den Vorschlag  $h^1$  ergänzt (VI mit Colla-parte-Vermerk notiert).
- 90 Die Ausgabe den Vorschlag  $h^1$  ergänzt; da in VI I und VI II die Note  $ais^1$  nur ein 8tel ist, wurde in VI der Vorschlag nicht ergänzt.

#### Osanna II, S. 124 (Quelle: fol. 60v–62v; S. 120–124)

Die Prinzipien der Rekonstruktion fehlender Takte ergeben sich aus der Analyse von Parallelstellen. – Die Tempoangabe „Allegro“ wurde in Anlehnung an den ähnlich gestalteten „Osanna“-Teil in der *Missa Gratias agimus tibi* ergänzt.

- 2 Bc 5: Das Autograph notiert über  $fis$ -8tel eine Note  $a$ -Halbe mit Hals nach oben. Diese Note dient offensichtlich dazu, dem Organisten anzuzeigen, dass er hier allenfalls den Ton  $a$  spielen soll; zu Beginn von T. 3 steht die Ziffer 6, die dann das Greifen von  $d^1$  oder allenfalls  $a-d^1$  nahelegt. Eine Führung der Violoncelli mit dem Tenor an Stellen mit Vokalbass, wie es hier der Fall ist, entspräche nicht Zelenkas Praxis.
- 4 T und B mussten in T. 4–5 zum Dux-Einsatz im A ergänzt werden, wobei die Note  $g$ -4tel im T (T. 4.4) im Digitalisat der restaurierten Quelle nicht erkennbar ist, während der Mikrofilm der un-restaurierten Quelle die Lesung der Note noch nahelegt (wenn nicht lediglich eine Brandspur vorliegt). B mit der ergänzten Note  $fis$ -4tel (T. 4.2) aussetzen zu lassen, liegt deshalb nahe, weil dadurch A und T eine Zeitlang zweistimmig fortgehen, was sich mit S und A in der nächsten Takte analog wiederholt. Der Ton  $fis$  wurde dem Quint-Oktavklang am Einsatzpunkt T. 6.1.
- 4 Bc: Die Stimme muss von T. 4.3 bis 6.1 verdoppelt werden. Lesbar ist die Stimme ab T. 5.5. Dort geht sie noch *col T* lesen, der ununterbrochen bis T. 6.1; Zelenka bereits in T. 4.3 den  $c^3$ -



- wohl aus Bequemlichkeit, auf die Verwendung des c4-Schlüssels für die Verdopplung des Tenors verzichtet hat. Der Tenor soll gleichwohl auch vom Vc mitgespielt werden, das dann mit dem T pausiert und ab 8.2 mit den übrigen Bassi den Vokalbass verdoppelt.
- 11 S 3–4, A 1–2: Die Oktavparallelen stören Zelenka offenbar ebensowenig wie die Einklangsparallelen zwischen Tr I und II an dieser Stelle. Die Dissonanz zwischen VI I und II (Ob) in T. 11.2 resultiert aus melodischer „Logik“ und ist absolut stilkonform. Vgl. in diesem Sinne auch S, T. 15.4, im Verhältnis zu T, T. 15.4–5.
- 12 Bc: Die Quelle ist am Innenfalz verbrannt (Übergang von fol. 61v auf 62r bzw. S. 122 auf 123), was die Lesbarkeit von T. 12–13 beeinträchtigt. Lesbar ist ein hohler Notenkopf a in der 2. Hälfte von T. 12 sowie in T. 13 *solo*: und ein Haltebogen. Wo die Angabe *tasto solo* von Zelenka genau platziert worden ist, kann man nicht mehr sagen. Die Ausgabe setzt sie zum zweiten 4tel von T. 13, da der Schlussklang auf dem ersten 4tel wohl noch gespielt werden sollte.
- 15 S, A, T 1–3: Die schönen aufsteigenden Quartsextklänge über dem Orgelpunkt sind zweifelsfrei so gemeint; die Lesung ist eindeutig.

### Agnus Dei

12. Agnus Dei I/II, S. 128 (Quelle: fol. 63r–64v; S. 125–128)

Auf die Mitwirkung von Fl in diesem Satz deutet nichts hin. Das Eintreten und Aussetzen der Ob wird in der für Zelenka typischen Weise angezeigt durch die Angaben *Tutti* bzw. *VV* bei der ausnotierten VI-Stimme. Zwar sind die Beschädigungen in diesem Satz besonders gravierend; aufgrund des schematischen Aufbaus der Agnus-Dei-Anrufungen bereitet die Rekonstruktion jedoch keine größeren Probleme.

- 5 Bc: Die Angaben „Solo“ und „Tutti“ (nur in Verbindung mit dem Chorutti) für die Orgelregistrierung wurden gemäß Zelenkas normaler Praxis ergänzt. Die Quelle hat *Tutti* nur in T. 30.
- 29 VI I (II), T 2–3: Das Zusammentreffen von *gis* und *ais* im Sekundabstanz ist problematisch, der Quellenbefund ist jedoch eindeutig. Die schlüssige dominantische Wendung mit dem Septimenakkord über erhöhten IV. Stufe (modern gesprochen: ein verkürzter  $\Gamma$  nantseptnonakkord mit großer None) ist bei Zelenka selten. Hier würde der Klang in Terzenschichtung la<sup>1</sup> Nun ist aber an dieser Stelle nur ein hoher Violinbass der solistischen Tenorstimme im Sekundabstand *gi*. Wenn man die als Bass gedachte Stimme eine Oktav aus der harmonisch plausiblen Septim *Ais-gis* die harmonische Sekunddissonanz *gis-ais*. Eine mehrstufige Änderung nicht in Betracht. Man kann diese Sekunddissonanz in *ai* ausführen, ohne allzusehr vom Partiturtext abzuweichen. In T. 25 das Vc (nicht aber Fg) die Unteroktav verdoppelt und dann in T. 29.2–3 als *Ais* und *gis* die Unteroktav verdoppelt. Man lässt die VI auf T. 29.2–3 liegen.
- 30 Bc: In der Quelle sind die Ripieni ohne Hinweis aufgenommen. Die Ausgabe hat „Rip.“ (Ausgabe: „Rip.“)
- 35 Bc 3: Die Ausgabe entscheidet sich auf *gis* statt *gis*.
- 36 T 1: Die Ausgabe setzt *c'* mit ergänztem *ais*.
- 48 Au: Die Ausgabe setzt *c'* mit ergänztem *ais*. Der Penultima; wenn man also *ais* sich diese im Rahmen des Septimenakkords gehört sie zur riskanten Art, die „Penultimas“ bezeichnet, für deren Ausführung der Komponist eine besondere Kompositionskunst verstehen sollte.

13. Dona nobis pacem, S. 131 (wie 1. Kyrie, T. 5–85 [86]);  
Quelle: fol. 64v; S. 128)

Dieser Satz ist nicht notiert. Auf fol. 64v (S. 128) der Quelle findet sich lediglich der Hinweis: *Kyrie da Capo dal [segno]*; die Textkonstitution hat demnach gemäß *Kyrie*, T. 5–85/86 zu erfolgen. Da das Segno in T. 5 angebracht ist, mithin die instrumentale *Kyrie*-Einleitung im *Dona nobis pacem* entfällt, verhalten sich die *da Capo*-Zahlen zu den beim *Kyrie* verzeichneten Anmerkungen „Dona = Kyrie – 4“. Die Textunterlegung des „Dona“ stammt vollständig vom Herausgeber. Aus Gründen der Lesbarkeit ist der Text in der Ausgabe dennoch gedruckt. Die Kurzform *da pacem* statt *dona nobis pacem* ist im 18. Jh. weit verbreitet (vgl. bei Zelenka *Sanctorum*, ZWV 21, den Satz „Dona nobis pacem“). Die Kurzform ermöglicht auftaktige Motive.

