

Jan Dismas Zelenka

Die fünf Psalmen 109-113
(110-115) der Sonntagsvesper
Eine Auswahl aus seinen
Psalmvertonungen in 5 Heften
herausgegeben von
Thomas Kohlhasse

Heft 1

Psalm 109 (110)

Dixit Dominus D-Dur

Soli SATB

Coro SATB

2 Trombe ad libitum

Timpani ad libitum

Oboe

2 Violini

Viola

Basso continuo

(Violoncello, Fagotto

Contrabbasso, Organo)

Erstausgabe

herausgegeben von

Matthias Hutzl

Generalbaßaussetzung von

Wolfgang Horn

Die vorliegende Psalmvertonung Jan Dismas Zelenkas ist für die katholische Hofkirche in Dresden entstanden. Die autographe Partitur ist laut Datumseintrag auf Seite 29 am 23. März 1726 abgeschlossen worden.¹ Zelenka war zu dieser Zeit Kontrabassist in der hervorragenden Dresdener Hofkapelle. Er assistierte schon seit einiger Zeit dem kranken Kapellmeister Johann David Heinichen, dessen Amt als Kirchenkomponist er 1729, nach Heinichens Tod, übernahm. Er war damit für die Musik in der Hofkirche, die damals noch in einem ehemaligen Theater innerhalb des königlichen Schlosses untergebracht war, zuständig; er hatte also vor allem liturgische Musik zu komponieren und eigene und fremde Werke in den verschiedenen Gottesdiensten aufzuführen. Zunächst soll jedoch die Psalmvertonung selbst besprochen werden, bevor die Situation des Komponisten Zelenka in Dresden näher beschrieben wird.

Zelenka hat diese Vertonung des 109. (110.) Psalms in drei Sätze aufgeteilt²:

1. 1 *Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis.*
2 *Donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum.*
3 *Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum.*
- 4 *Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genui te.*
5 *Iuravit Dominus, et non paenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.*
6 *Dominus a dextris tuis, confregit in die irae suae reges.*
7 *Iudicabit in nationibus, implebit ruinas: conquassabit capita in terra multorum.*
8 *De torrente in via bibet: propterea exaltabit caput.*
(9) *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.*
2. (10) *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum.*
3. *Amen.*

Die Vertonung des *Amen* ist deutlich abgesetzt, da sie kompositorisch anders als alles Vorausgehende gearbeitet ist. Der 2. Satz dagegen wiederholt den Anfang des 1. Satzes bis zu dessen 46. Takt und schließt so. Dabei ist nur der Text „*Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum*“ neu unterlegt. Der Rückgriff auf den Anfang des 1. Satzes braucht nicht als ungewöhnlich betrachtet zu werden, wenn man bedenkt, daß häufig bei Vesperpsalmen für die Vertonung der Doxologie auf die Musik des ersten Psalmverses zurückgegriffen wurde.³ Formale Abrundung dürfte der Sinn einer solchen Anlage sein. Ungewöhnlich ist allenfalls, daß erst beim zweiten Teil der Doxologie der Satzanfang aufgegriffen wird, selbst wenn dies der Text „*Sicut erat in principio*“ nahegelegt haben mag.

Betrachtet man den vielgestaltigen 1. Satz genauer, so läßt sich sein Aufbauprinzip als das der Reihung einzelner Psalmverse beschreiben, die allerdings durch Orientierung an musikalischen Formmodellen zwar zu größeren Einheiten gruppiert werden, wegen der Einheit des Textes aber dennoch nicht als Sätze voneinander abgetrennt sind. Der *Vivace*-Abschnitt im 3/4-Takt orientiert sich am Vorbild des *Concerto*-Satzes, die Verse 6–(9) sind als Arie für Sopran bzw. Alt komponiert (ausgenommen in Vers 7: „*implebit ruinas: conquassabit capita in terra multorum*“); beiden Formmodellen ist das Ritornell-Prinzip gemeinsam. Vers 5 und der schon erwähnte Teil von Vers 7 sind als musikalisch selbständige Abschnitte vertont und weder durch gemeinsames motivisches Material noch durch gleiche Satzweise mit den beiden größeren Einheiten verbunden. Dennoch folgen die verschiedenen Abschnitte nicht unvermittelt aufeinander, sondern werden durch ein einfaches kompositorisches Mittel aneinander gebunden: die Schlußkadenz eines Abschnitts

führt direkt in den Anfang des nächsten Abschnitts. Der musikalische Zusammenhang, der so erreicht wird, scheint bei aller Verschiedenheit der Abschnitte in Charakter, Tempo und Besetzung ausreichend gewesen zu sein. Von dieser Beobachtung ausgehend liegt die Vermutung nahe, daß der Komponist seine Hauptaufgabe in einer genauen und plastischen Darstellung des Psalmtextes gesehen hat. Johann Joseph Fux, der während Zelenkas Aufenthalt in Wien (1716–1719) sein Lehrer war, beschreibt die Aufgabe eines Komponisten liturgischer Texte entsprechend: „[...] muß ein Componist einem geschickten Schneider nachahmen, der alle Glieder des Leibes nach der Länge und Breite genau abmisst, damit er ein Kleid zuwege bringe, daß sich vollkommen zu dem Leibe schickt: Eben so soll auch ein Componist den Text einkleiden, und auf die Bedeutung und den Ausdruck desselben sehen, daß die nach Beschaffenheit der Worte eingerichtete Melodie nicht nur zu singen, sondern auch zu reden scheine.“⁴ Wie es Zelenka im Allgemeinen und an einzelnen Stellen gelingt, dem Text gerecht zu werden, ihn also mit Musik „einzukleiden“, sei im folgenden gezeigt.

Die erste Einheit, der *Concerto*-Satz, reicht von Takt 1–130 und enthält die Psalmverse 1–4, die auch inhaltlich den ersten Teil des Psalms ausmachen. Der Text ist also angemessen dargestellt, wenn seine Einheiten auch in der Musik als Einheiten erscheinen. Konstantes Tempo und Tonart sowie die Motive des Instrumentalritornells verleihen dieser ersten großen Einheit ihre homogene musikalische Gestalt, die durch die als Episoden erscheinenden Vokalsätze aufgelockert ist. Zelenka läßt jedoch Ritornell bzw. Ritornellteile und Vokalepisoden nicht schematisch alternieren, sondern verbindet auch Psalmverse miteinander (Verse 1 und 2 in T. 27) oder überlagert Teile des Ritornells mit Vokalabschnitten (etwa T. 72–75). Überhaupt benutzt er besonders ein Motiv des Ritornells, um Zusammenhang zu stiften, das in den ersten beiden Takten bereits im Continuo angedeutet wird: charakteristisch ist seine rhythmische wie diastematische Gestalt; außerdem folgt es meistens mehrmals aufeinander (wie T. 19–24 im B.c.). Bis Takt 59 steht es nur im Continuo, bis in den Takten 60–62 zum ersten Mal die Oberstimmen (Ob.; VI.I, II) das Motiv aufnehmen und so die Grenze zwischen den beiden Vokalepisoden von Vers 3 und 4 markieren. Es entsteht sogar der Eindruck, daß Zelenka im weiteren Verlauf des Satzes geradezu mit diesem Motiv spielt: Immer wieder steht es in den Violinen, obwohl es ursprünglich der Continuo-Stimme zugehörte, in die es manchmal frei eingefügt erscheint (T. 64/65; 67; 69 oder T. 97; 102; 105). Die Funktion dieses Motivs für den musikalischen Satz scheint darin zu bestehen, den Zusammenhang des *Concerto*-Satzes auch während der Vokalepisoden deutlich zu machen und gleichsam ein Netz von Ritornellmotivik über den Satz auszubreiten. Das heißt aber, daß das Ritornell-Prinzip nicht strikt ausgeführt ist, sondern frei gehandhabt wird, wenn nämlich die Ritornellmotivik auch während der Vokalepisoden erklingt. Eindeutig dagegen im Sinn des Ritornell-Prinzips ist die Funktion des anderen Ritornellmotivs, das zum erstenmal in Takt 6–8 imitatorisch geführt zwischen Continuo und Oberstimmen erscheint. Es bleibt mit Ausnahme des ganzen Ritornells am Anfang (T. 6–8) und Ende (T. 123–125) des *Concerto*-Satzes den instrumentalen Oberstimmen vorbehalten, die damit die Grenze zwischen Vers 2 und 3 markieren (T. 39–41) und in Takt 89–91 das Ritornell beinahe wieder in seiner ursprünglichen Gestalt entstehen lassen. Die ersten beiden Psalmverse komponiert Zelenka auf analoge Weise: jeweils als vierstimmigen Chorsatz über einer diatonisch absteigenden Baßlinie, die im Continuo durch das erste Ritornellmotiv figuriert ist, mit *colle voci* geführten Instrumenten (Vers 1: T. 19–24; Vers 2: T. 31–36). Die erste Hälfte des ersten Verses ist allerdings schon

in das einleitende Ritornell eingefügt (T.3/4 und 12/13), wie ein Vergleich mit dem Schlußritornell (T.119–130) zeigt. Überleitende (Vers 1: T.15–18; Vers 1–2: T.25–30) oder kadenzierende Abschnitte (Vers 2: T.37–39) verbinden diese Grundelemente des Satzes, d.h. die absteigenden Baßlinien. Während der erste Vers noch auf die Grundtonart D-Dur bezogen ist, kadenziert der zweite bereits nach A-Dur (T.39). So sind die Verse musikalisch unterschieden, obwohl sie miteinander verbunden und auf einander entsprechende Weise komponiert sind. Nach dem eingeschobenen ritornellartigen Teil (T. 39–46) beginnt in Takt 46 der dritte Vers, der als solistisches Trio zwischen Sopran, Tenor und Baß angelegt ist. Die Streicher sind während dieser Episode, die übrigens nach E-Dur leitet, obligat geführt. Die Selbständigkeit des Orchesters gegenüber den Vokalsolisten wird sogar noch durch einen ritornellartigen Einschub (T.49/50) bekräftigt. Von dem nächsten Ritornellteil (T.60–62) ist der vierte Vers in Besetzung und Satzart wiederum deutlich abgesetzt: die Instrumente werden nun wieder *colle voci* mit dem Chor geführt, der den Text in den beiden Stimmpaaren Baß/Tenor und Sopran/Alt vorträgt. Erst ab Takt 72 erlangt das Orchester mit dem ersten Ritornellmotiv erneut eine gewisse Selbständigkeit gegenüber dem Chor, der den Text über dem Orgelpunkt fis weiter deklamiert und so eine Art Vokaleinbau im Ritornell bildet. Die zweite Hälfte dieses vierten Psalmverses („*ex utero ante luciferum genui te*“) ist zunächst streng fugiert angelegt, läßt aber noch die Gruppierung in die Stimmpaare Baß/Tenor und Alt/Sopran erkennen. Das Orchester wird, wie bei Chor fugen üblich, *colle voci* geführt. Im Zusammenhang des Stückes ist diese Satzart, in der zum ersten Mal die vier Stimmen in polyphoner Selbständigkeit erscheinen, neu, ohne daß allerdings ein neuer Psalmvers begonnen hätte; die Sinngliederung innerhalb des vierten Verses erschien dem Komponisten wohl groß genug, um einen solchen Kontrast zu rechtfertigen. Die imitatorische Anlage des Satzes wird indes nach dem Sopran-Einsatz gleich wieder aufgegeben, worauf die Vokalepisode mit einer Kadenz nach fis-moll beendet wird. Darauf wird ein langer Ritornellteil (T.84–97) angeschlossen, der von Fis-Dur ausgehend wieder nach A-Dur zurückführt. Dann allerdings folgt durchaus überraschend eine Wiederholung der fugierten Passage (ab T.97), die wiederum schon bald frei weitergeführt wird und in Takt 107 in einen Ritornellteil mit Vokaleinbau übergeht. Durch die Wiederholung wird der Text „*ex utero ante luciferum genui te*“ besonders hervorgehoben, vielleicht sogar als zentrale Aussage des Psalms betont. Kunstvoll verbindet Zelenka in diesem Abschnitt bis zur Fermate in Takt 115 das mit Ausnahme der Oboe *unisono* geführte Orchester mit einem selbständig komponierten Chorpart. Die Synthese von polyphonem Chorsatz und Ritornell ist hier am weitesten getrieben. Mit einem Septakkord über A (T.115) bricht diese Passage ab. Es folgt ein dreitaktiger Nachsatz mit Chor, der abermals „*ante luciferum genui te*“ deklamiert, und Orchester, der die Dominante A-Dur bekräftigt. Schließlich setzt in Takt 119 das Ritornell in der Grundtonart D-Dur wieder ein, das nun in der Gestalt wie zu Anfang des Satzes – aber ohne Vokaleinbau – erscheint und den *Concerto*-Satz in Takt 130 beendet.

Daß Zelenka nicht einfach am Text, d.h. an den einzelnen Psalmversen entlangkomponiert, ist deutlich zu erkennen. Die Verwendung des *Concerto* als Kompositionsmodell ermöglichte ihm zwar eine freiere Darstellung des Textes, brachte anscheinend aber auch eigene formale Bedingungen mit sich; so ist etwa das Schlußritornell (T. 119–130) nicht mit irgendwelchen Notwendigkeiten der Textdarstellung zu erklären, sondern ist verständlich nur aus dem formalen Prinzip eines *Concerto*-Satzes, mit einem Ritornell zu schließen. Wir haben hier überwiegend formale Aspekte die-

ser Einheit des 1.Satzes betrachtet. Andere Fragen zum Verhältnis von Text und Musik, etwa im Hinblick auf die Affektenlehre der Zeit, können hier nicht behandelt werden, wie es auch unmöglich ist, die Kompositionstechnik detaillierter zu beschreiben.

Die Vertonung des fünften Psalmverses umfaßt die Takte 130–141. Es wurde bereits erwähnt, daß seine musikalische Gestaltung weder mit dem vorhergehenden *Concerto*-Satz noch mit der nachfolgenden Arie etwas zu tun hat. Im musikalischen Gesamtzusammenhang ließe sich die Aufgabe dieses Abschnitts am einfachsten als Überleitung von D-Dur zu h-moll als Tonart der folgenden Sopran-Arie und als Einführung des geraden Taktes C beschreiben. Ungewöhnlich bleibt indes der starke Kontrast in Tempo und Besetzung, mit dem Zelenka die beiden Vershälften (T.130–135; T. 136–141) gestaltet. Auch hier dürfte Zelenka Verfahren musikalischer Kontrastbildung hauptsächlich angewendet haben, um die Sinnzäsur des Textes hervorzuheben.

Kennzeichnend für den Rest des 1.Satzes (T.141–206) ist seine arienhafte Anlage, die sich exemplarisch an der Vertonung des sechsten Psalmverses (T.141–159) beschreiben läßt. Die Besetzung ist reduziert auf Continuo, Solo-Violine und Solo-Sopran, bzw. ab Takt 174 Solo-Alt. Bei mäßigem Tempo, Zelenka schreibt „*Larghetto*“ vor, exponiert die Solo-Violine „*cantabile*“ eine Melodie, die aus einer längeren Linie, mehreren kurzen Phrasen und einer Kadenzfloskel besteht, und die über eine aufgelockerte und flexibel geführte Continuo-Stimme gesetzt ist. Die Solostimme greift dann die Melodie auf und führt sie im Wechselspiel mit der Violine oder von dieser begleitet in freiem Spiel fort, bis der Text des Verses vollständig vorgetragen ist. Ganz analog ist die Vertonung des achten Psalmverses (T. 172–184) gestaltet, an die direkt der Anfang der Doxologie, im gleichen Arienmodell weiterkomponiert, anschließt. Nur der siebte Vers (T.159–172) erfährt eine gesonderte Behandlung. Das erste Textwort „*Judicabit*“ wird vom Tenor und Baß des Chores *unisono* deklamiert, worauf der Solo-Sopran im Duktus der Arienmelodik die ersten Textworte dieses Verses vorträgt (T.159–162). Dieser Vorgang wiederholt sich mit geringen Veränderungen (T.162–164). In Takt 165 fällt dann in der schnellen Bewegung eines „*Vivace*“ der ganze Chor mit *colle voci* geführtem Orchester zu den Worten „*implebit ruinas: conquassabit capita in terra multorum*“ ein. Der sehr kleine Deklamationswert in Sechzehnteln wird ab Takt 169 auf die normalen Werte von überwiegend Vierteln und Achteln zurückgenommen, bevor dieser Abschnitt in Takt 172 nach fis-moll kadenziert und der arienartige Satz fortgesetzt wird. Einer der stärksten Kontraste, den das Stück kennt, ist offensichtlich einzig durch den Inhalt dieses Psalmverses legitimiert. Wo der Text dies nahelegt, scheint der Komponist demnach in plastischer oder sogar bildhafter Textdarstellung zu gestalten.

Die Vertonung des „*Amen*“ beschließt als letzter Satz die Komposition. Zelenka komponierte einen vierstimmigen Chorsatz, dem das Orchester weitgehend *colle voci* folgt; nur in den Takten 8–11, 35–38 und 52–56 setzen die Trompeten ein und verleihen dem Orchester einen prächtigen Glanz. Das Motiv, das in Takt 1–2 in Tenor, Viola und der als *Basso seguente* geführten Continuo-Stimme steht, beherrscht den ganzen Satz. Es erscheint vor allem in den Unterstimmen Tenor und Baß und wird meist, besonders um Steigerungen anzulegen, sequenzierend wiederholt, was in der Schlußsteigerung (T. 44ff.) besonders deutlich wird. Aber auch andere Stimmen tragen es vor, wenn es einmal imitatorisch geführt wird (Sopran, Alt, Tenor, Baß in T. 11–19). Zudem werden verschiedenen lange Partikel des Motivfangs immer wieder über den ganzen Chorsatz verteilt, wodurch die Musik einen einheitlichen Charakter erhält. Als Kontrast zu diesem rasch bewegten Motiv dient ein un-

figuriertes, d.h. durch keine Motive bereicherter Chorsatz, der zum ersten Mal in Takt 5/6 eintritt. Die Unterstimmen setzen diesen Satz bis Takt 11 fort, während schon in Takt 9 im Sopran, der in Takt 11 das Motiv aufnimmt, eine Achtelbewegung beginnt, die dieses Motiv vorbereitet. Auch im übrigen Satzverlauf schreibt Zelenka immer wieder einzelne Stimmzüge, die unfiguriert sind. Und noch am Schluß wird ein Kontrast zwischen dem in langen Halbtönen ansteigenden Sopran und den figurierten Unterstimmen gestaltet (T.37–53), den man als Konsequenz des Anfangs in dem Sinne verstehen kann, daß das Alternieren zweier Satzkomplexe (T. 1–5 und T. 5–11) aufgegeben wird, und deren Eigenschaften nun gleichzeitig vorgeführt werden. Die Selbständigkeit des *Amen*-Satzes erscheint durch diese interessante Kompositionsweise also gerechtfertigt. Ebenso ist die spezifische Problematik einer *Amen*-Komposition gelöst, die Fux folgendermaßen beschrieben hat: „Und wenn die Kürzte des Textes und zu verlängernde Composition eine öftere Wiederholung der Worte erfordert, wie im Kyrie, Amen, u.s.f. hat man dahin zu sehen, daß der daher entspringende Eckel, entweder durch die Veränderung einer fruchtbaren Melodie oder durch Einführung neuer Sätze reichlich ersetzt wird: [...]“⁵

Es wurde also deutlich, daß Zelenka einerseits eine interessante, abwechslungsreich gestaltete Komposition geschrieben hat, andererseits aber auch den Psalmentext auf prägnanteste darstellte und damit seine Aufgabe als Kirchenkomponist erfüllte. Abschließend sollen noch einige Hinweise auf Voraussetzungen und Entstehungsbedingungen von Zelenkas Psalmvertonung folgen.⁶ Kurz wäre also hinzuweisen auf Zelenkas kompositorische Ausbildung und seine Situation als Komponist am Dresdener Hof, sowie auf die durch liturgische Ordnungen festgelegten Normen und die aus kompositorischen Konventionen resultierenden Muster seines Komponierens.

Während seines Wiener Studienaufenthalts 1716–1719 lernte Zelenka die Kirchenmusik am Hof Karls VI.⁷ kennen. Bei Johann Joseph Fux, seinem damaligen Lehrer, vervollkommnete Zelenka seine Kenntnisse in der Komposition und machte sich wahrscheinlich aufs beste mit Werken der Komponisten vertraut, die damals in Wien tätig waren. In den zahlreichen unterschiedlichen Gottesdiensten erklangen neben alten und lange tradierten Kompositionen vornehmlich von Palestrina auch die neuesten Werke Fuxens, ferner die von Antonio Caldara, Marco Antonio Ziani, Johann Georg Reinhardt und noch von anderen Komponisten. Daß Zelenka in den verschiedenen Vespers in Wien auch Psalmvertonungen dieser Komponisten gehört hat, dürfte sicher sein. Man kann vorerst nur vermuten, daß Zelenka Anregungen aus Wien aufgegriffen hat, daß er sich von den Werken der Wiener Meister also beeinflussen ließ. Eine solche Vermutung ist jedoch durchaus plausibel, wenn man bedenkt, daß Zelenka eine Studienreise nach Wien unternommen hatte und dort allem Anschein nach sich aufhielt, um den sogenannten „Imperialstil“⁸ kennzulernen und später die Musik der Dresdener Hofgottesdienste wenigstens teilweise diesem Stil entsprechend neu zu gestalten. Zu diesem Zweck kopierte Zelenka in Wien sogar Partituren, die er nach Dresden mitnahm. Dort war nämlich die Hofkapelle Friedrich Augusts I., die erst nach seiner Konversion von 1697 gegründet worden war, nach und nach mit einem reichhaltigen Repertoire liturgischer Musik auszustatten. Heinichen hatte bereits daran gearbeitet, und Zelenka vergrößerte den Bestand seit Anfang der zwanziger Jahre mit eigenen Kompositionen. Wahrscheinlich schrieben gelegentlich auch andere Dresdener Komponisten für die Hofkapelle und sicher gehörten auch Stücke älterer italienischer Meister zu ihrem Repertoire. Die Geschichte dieses Repertoires und seiner Erweiterung ist jedoch noch nicht rekonstruiert, und es ist daher schwer zu sagen, welche Komponisten Ze-

lenkas Vorbilder gewesen sein könnten, und was er überhaupt kannte und studiert hatte.

Außer solchen allgemeinen Voraussetzungen dieser Komposition gab es in den Bestimmungen für das kirchliche Zeremoniell noch Bedingungen, denen ein Komponist zu entsprechen hatte. Zwar ist hier bislang für die Dresdener Hofkirche kaum etwas bekannt, doch wird man sich nach der Konversion Friedrich Augusts I. auch in diesem Bereich an Wien orientiert haben. Grundlegend ist dabei für die Kirchenmusik, daß der musikalische Stil dem Festgrad des jeweiligen Gottesdienstes in Besetzung und Kompositionsart entsprechen mußte – eine Vorstellung, die in der zeitgenössischen Stillehre, etwa bei Fux, kodifiziert war. Entsprechend den drei Rangabstufungen der Gottesdienstformen gab es drei Stilebenen der musikalischen Gestaltung. Für die Advents-, Vorfasten- und Fastenzeit sowie einige andere Gottesdienste war der *a cappella*-Stil der Palestrina-Tradition vorgeschrieben. Der konzertierende Stil oder, wie ihn Fux nennt, der „*stilus mixtus*“ wurde dagegen in zweierlei Ausprägung, nämlich einmal für die *mediocri* oder *ordinari* Musik in den gewöhnlichen Gottesdiensten an Sonntagen und an Festen mittleren Ranges, und zum anderen besonders prächtig für die solenne Musik in Pontifikalgottesdiensten und an Festen hohen Ranges verwendet. Diese Stufung hinsichtlich Zeremoniell und musikalischem Stil galt selbstverständlich auch für die Vespers, die übrigens an Ferialtagen normalerweise nicht musiziert wurden.

Waren also einzelne Psalmen für eine Vesper zu komponieren, die auf ein Fest hohen Ranges fiel oder aus anderen Gründen den höchsten Festgrad besaß, so war der Stil der Musik (als *Concerto*) und weitgehend auch die Besetzung des Stücks (Chor und Soli; Orchester mit Trompeten und Pauken) bereits festgelegt. Übrigens war der zeitliche Rahmen hier weiter gefaßt, weshalb die einzelnen Psalmvertonungen länger sein konnten als etwa in den Vespers der Fastenzeit. Auch war es hier üblich, einzelne Psalmvertonungen meist verschiedener Komponisten nebeneinander zu stellen und nicht entweder alle Vesperpsalmen oder aber Gruppen von Psalmtexten durchzukomponieren. Im kirchlichen Bereich war daher die solenne Vesper neben der Messe – allerdings auf ganz andere Art – der Ort, der musikalisch am aufwendigsten und prächtigsten gestaltet werden konnte. Allerdings wurden auch die gewöhnlichen Vespers wie die solennen im *stilus mixtus* komponiert, d.h. als *Concerto* angelegt und mit Chor, Soli und Orchester besetzt. Der Unterschied zwischen diesen beiden Klassen von Vespers war also ein gradueller und kein grundsätzlicher: in normalen Vespers war die zeitliche Ausdehnung knapper, und es fehlten normalerweise die Trompeten und Pauken im Orchester. In der einleitenden Analyse wurde bereits gezeigt, daß Zelenkas Komposition dem *stilus mixtus* zugehört. Doch kann von der kompositorischen Faktur her nicht direkt auf den liturgischen Rang der Vesper rückgeschlossen werden, in der das Stück erklang. Allein die Besetzung des Stücks scheint eine solche Folgerung zu erlauben; doch ist gerade sie nicht abschließend festgelegt, da die Trompeten- und Paukenstimmen nachkomponiert wurden, wie dies der Quellenbefund zeigt⁹. Es scheint so, als habe Zelenka seine Psalmvertonung zunächst für eine gewöhnliche Sonntagsvesper geschaffen, für die eine Besetzung mit Trompeten und Pauken nicht erforderlich war. Nach der Komposition von Trompeten- und Paukenstimmen hatte er dann die Möglichkeit, das Stück auch in solennen Vespers zu verwenden, was indes die weitere Verwendung in gewöhnlichen Vespers ohne Trompeten und Pauken nicht ausgeschlossen haben muß. Wie oft das Stück tatsächlich aufgeführt wurde, und in welchem Rahmen es erklang, ist nicht bekannt. Doch kann eine mehrfache Verwendung sogar in unterschiedlichen Zeremoniellformen als wahrscheinlich gelten.

Bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts hatte sich für die Gestaltung der einzelnen Vesperpsalmen eine gewisse Konvention herausgebildet, wodurch es möglich war, Psalmkompositionen verschiedener Komponisten nebeneinanderzustellen und doch immer einen ähnlichen Verlauf der Vesper zu gewährleisten. Daß diese Typisierung der einzelnen Psalmkompositionen von Mustern, also vorbildhaften Werken ausgegangen war, ist sicher, auch wenn für Dresden und damit für Zelenka solche Muster noch nicht benannt werden können. Das „*Dixit Dominus*“ und das „*Magnificat*“ galten als die Hauptstücke des Vesper und wurden insgesamt wohl am häufigsten vertont. So war es üblich, das „*Dixit Dominus*“ und das „*Magnificat*“ mit Orchester (meist mit Trompeten und Pauken), Chor und Solostimmen zu besetzen und die Komposition als mehrsätziges *Concerto* mit ausgedehnten *Tutti*- und *Solo*-Sätzen zu gestalten. Daß sich Zelenka dieser Konvention anschloß, konnte bereits die Betrachtung seiner Komposition zeigen. Indes ist sein Stück noch knapp gehalten im Vergleich zu den längsten und größten Vesperpsalmen dieser Zeit. Dies mag den Eindruck bestätigen, daß Zelenkas „*Dixit Dominus*“ für eine gewöhnliche Vesper entstanden ist und nachträglich durch die ergänzten Trompeten und Pauken erst einen solennen Charakter erhielt.

Wenn Zelenka also Vesperpsalmen für die Hofkirche zu komponieren hatte, so war er zum einen den „offiziellen“ Vorbildern des Hofes, wahrscheinlich also dem Wiener „Imperialstil“ verpflichtet. Weiterhin bildeten Vorschriften des Zeremoniells einen Rahmen, der einem Komponisten schon durch die damalige Stillehre vertraut war, und in dem er sich als Komponist liturgischer Musik zu bewegen hatte. Und zudem gab es bestimmte Konventionen hinsichtlich der kompositorischen Gestaltung der Vespere, an die sich die Komponisten üblicherweise hielten. Nur unter solchen Bedingungen und Voraussetzungen war es Zelenka möglich, seinen eigenen musikalischen Vorstellungen und kompositorischen Ideen zu folgen.

Kiel, im April 1983

Matthias Hutzel

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Kritischer Bericht I
- ² Die Verszählung entspricht der in der Psalmodie üblichen, nicht der Verszählung der Vulgata.
- ³ Vgl. Art. „Vesper. B. Die mehrstimmige Vesper“ von August Scharnagl in: MGG XIII, Sp. 1563.
- ⁴ Johann Joseph Fux „*Gradus ad Parnassum*“ (Lat. Wien 1725; übersetzt von Lorenz Christoph Mizler Leipzig 1742) S.182
- ⁵ A.a.O. S.183
- ⁶ Die Ausführungen stützen sich im einzelnen auf:
Moritz Fürstenau „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden“ Bd.II (Dresden 1862) S.1–179
Irmgard Becker-Glauch „Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken“ (=Musikwissenschaftliche Arbeiten Nr.6) (Kassel, Basel 1951) S.20–29
Dies.Art. „August der Starke“ in: MGG I, Sp.841–842
Dies.Art. „Dresden.I.A“ in: MGG III, Sp.758–764
August Scharnagl Art. „Vesper. B. Die mehrstimmige Vesper“ in: MGG XIII, Sp.1561–1566
Hubert Unverricht Art. „Zelenka“ in: MGG XIV, Sp.1192–1198
Die Beiträge von Jaroslav Bužga („Jan Dismas Zelenka“) und Friedrich Wilhelm Riedel („Der Kirchenkomponist Jan Dismas Zelenka – Mittler zwischen dem Wiener Imperialstil und Johann Sebastian Bach“) in: 53.Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in der Universitätsstadt Marburg (28.6.–3.7.1978), S.89–94 und S.94–99
Thomas Kohlhasse „Ad Majorem Dei Gloriam – Anmerkungen zu Zelenkas Kirchenmusik“ in: Schweizerische Musikzeitung 120 (1980) S.284–297
Jaroslav Bužga „The vocal works of Jan Dismas Zelenka“ in: Early Music 9 (1981) S.177–183
- ⁷ Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel „Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740) – Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter“ (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1) (München, Salzburg 1977)
- ⁸ Den Begriff prägte Friedrich Wilhelm Riedel in Anlehnung an die Architekturgeschichtsschreibung; vgl. die beiden Aufsätze „Der ‚Reichstil‘ in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts“ in: G. Reichert, M. Just (Hgg.) „Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962“ (Kassel u.s.w. 1963) S. 34–36 und „Der Kirchenkomponist Jan Dismas Zelenka – Mittler zwischen dem Wiener Imperialstil und Johann Sebastian Bach“ (vgl. Anm. 6).
- ⁹ Vgl. Kritischer Bericht I.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 40.065),
Chorpartitur (Carus 40.065/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.065/19).

The following performance material is available for this work:
full score, also organ part (Carus 40.065),
choral score (Carus 40.065/05),
complete orchestral material (Carus 40.065/19).

I. Die Quelle

Der Ausgabe liegt die autographe Partitur zugrunde, die in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden unter der Signatur Mus. 2358–D–61,1 aufbewahrt wird. Die Bibliothek stellte dankenswerterweise einen Mikrofilm her, erteilte Auskünfte über das Manuskript und genehmigte die Drucklegung.

Das Stück steht auf den Seiten 2–29 eines Konvoluts, das noch weitere Vesperpsalmen Zelenkas enthält.¹ Die Seiten 30–31 enthalten von Zelenkas Hand die Stimmen für Trompeten und Pauken in Partituranordnung, die erst später nachkomponiert wurden, was aus den Schriftformen geschlossen werden kann.² Vielleicht sind die Stimmen anlässlich des Zusammenstellens der Psalmsammlung entstanden. Diese Stimmen sind außerdem von einem Kopisten, der offenbar ein ständiger Mitarbeiter Zelenkas gewesen ist, auf den Seiten 34 (*Tromba 1^{mo}*), 35 (*Tromba 2^{do}*) und 36 (*Tympano*) als Einzelstimmen nachgetragen worden. Dazwischen steht auf den Seiten 32–33 in Partituranordnung der autographe Stimmensatz für Trompeten und Pauken zum „*Magnificat*“ Zelenkas.³

Zelenka verwendete für die Niederschrift vorrastriertes und mit Taktstrichen versehenes Notenpapier mit 14 Systemen im Hochformat 33x19,5 cm, auf dem er je nach Besetzung 2–4 Akkoladen unterbringen konnte. Die Paginierung stammt nicht von Zelenkas Hand. Vor Seite 2 befinden sich zwei unpaginierte Vorsatzblätter. Das erste trägt auf seiner recto-Seite die Aufschrift „*Psalmus / Dixit. / a 4 / C.A.T.B. / J.D.Z.*“, die vermutlich von einem Dresdener Hofnotisten stammt. Ansonsten sind auf dieser Seite außer der Signatur noch einige ältere bibliothekarische Vermerke notiert. Als Überschrift steht auf Seite 2 rechts über dem Violin/Oboen-System von Zelenkas Hand „*Dixit a 4 di Giov. d: Zelenka*“. Am linken unteren Rand dieser Seite ist später die Signatur ergänzt worden.

Neben Überschriften, Tempobezeichnungen, *colla parte*-Hinweisen u.ä. und den Besetzungs- und Registrierungshinweisen zum Continuo vermerkte Zelenka außerdem in der Partitur auf Seite

- 5 in der rechten unteren Ecke bei T.51 die Zahl „24“
- 7 unter der ersten Akkolade bei T.67 die Zahl „40“
- 8 unter der zweiten Akkolade bei T.87 die Zahl „60“
- 12 unter der ersten Akkolade bei T.128/129 „*Batt:113*“
- 19 am Ende vom 1.Satz „*Batt. 73*“; zwischen der zweiten und dritten Akkolade über dem Beginn des 2. Satzes „*Segue Sicut erat*“
- 22 unter der zweiten Akkolade am unteren linken Rand bei T.42/43 „*Battu:44*“; am rechten unteren Rand „*Segue amen*“
- 29 am unteren Rand der Seite die Nachschrift: „*Dresde 1726 li 23 Marz: / A:M:D:G:V:M:OO:SS: H:AA P:i R:*“ (wohl aufzulösen als: Ad Majorem Dei Gloriam [et ad gloriam] Virginis Mariae [et] Omnium Sanctorum ...; Rest unsicher)
- 30 die Überschrift „*Dixit*“ und „*Zelen. ex libris*“

Daß es sich bei dem Manuskript um ein Konzeptautograph handelt, zeigen die unterschiedlichen abkürzenden Schreibweisen, vor allem aber auch zahlreiche Korrekturen, mit denen entweder Schreibfehler verbessert oder aber die Gestalt des Stücks noch geringfügig verändert wurde. Diese Veränderungen können jedoch als unerheblich bewertet werden. Außerdem ist in jedem Fall eindeutig das Gemeinte zu erkennen, weshalb die Korrekturen auch nicht im einzelnen verzeichnet werden. An Korrekturverfahren finden sich:

1. Überschreiben von Noten und Ziffern
2. Rasuren

3. verschiedene Ergänzungen – so sind etwa die Generalpausen im 1.Satz T.5 und 14 und im 2.Satz T.5 und 14 nachträglich in den jeweils vorausgehenden Takt eingetragen worden; auf Seite 17 ist am Ende der zweiten Akkolade ein Zettel angeklebt, auf dem T.177 notiert ist; auf Seite 18 steht am Ende der dritten Akkolade (T.193) der Vermerk „*NB+*“, der auf eine Akkolade mit zwei Systemen unten auf der Seite verweist, die T.194–196 enthält, worauf der Hinweis „*vi-de*“ folgt, der die Fortsetzung ab T.197 auf den restlichen drei freien Systemen darüber anzeigt.

II. Zur Edition

1. Allgemeines

Alle Ergänzungen des Herausgebers wurden durch Kursive, Kleinstich oder Punktierung kenntlich gemacht. Die Akzidentiensetzung erfolgte wie heute üblich. Sämtliche *colla parte*-Hinweise wurden ausgeführt, der *Basso seguente* im 3.Satz mit modernen Schlüsseln im *Continuo*-System notiert. Nur Ganze Pausen, die Zelenka normalerweise nicht ausschreibt, wurden stillschweigend ergänzt und nicht kenntlich gemacht. Die Aussetzung des Generalbasses ist als Vorschlag zu verstehen.

Die Trompeten- und Paukenstimmen sind mit einem *ad libitum*-Hinweis versehen, da sie von Zelenka nachkomponiert worden sind und eine Aufführung des Stücks auch ohne diese Instrumente möglich war.

Der Text folgt in Orthographie und Interpunktion dem „*Liber usualis*“ (Paris u.s.w. 1964). Besonderheiten von Zelenkas Schreibweise oder Versehen wurden entsprechend korrigiert. Idem-Zeichen und das abkürzende Verfahren der Textunterlegung bei homophonen Passagen wurden ohne besonderen Nachweis aufgelöst. Eine englische Übersetzung des Textes ist zusätzlich unterlegt worden.

2. Bemerkungen zur *Continuo*-Stimme

Bei der *Continuo*-Stimme stehen verschiedene Bezeichnungen, meist Kürzel, die zunächst nicht verständlich sind. Ihre Bedeutung konnte mit Hilfe autographischer Stimmensätze, die zu einigen anderen Kompositionen Zelenkas erhalten geblieben sind, und unter Berücksichtigung der Besetzung der *Continuo*-Gruppe in der „*Königlich Polnischen und Kurfürstlich Sächsischen Kapelle*“ jedoch geklärt werden.⁴ Zelenka verwendet zum einen Bezeichnungen, die als Hinweise auf die Besetzung der *Continuo*-Gruppe zu verstehen sind, zum anderen aber solche, die sich auf die Registrierung der Orgel beziehen und zusätzlich dynamische Hinweise geben.

Zwar ist die Besetzungsstärke des *Continuo* in Zelenkas Kompositionen ungewiß, bekannt ist aber die übliche Besetzungsart in seinen Kirchenkompositionen. Die *Continuo*-Gruppe bestand nämlich aus: Orgel (1), Theorbe (1), Violoncello (mindestens 1), ferner aus Violone (mindestens 1) und Fagott (mindestens 1). Die Bezeichnungen *Ripieni* (abgekürzt *R:*) und *Senza Ripieni* (abgekürzt *S:R:* oder *senza R:*) geben an, ob eine Passage mit oder ohne *Ripieni*, d.h. dem Violone (Kontrabaß) und dem Fagott auszuführen ist. Während die Organo-Gruppe, die aus Orgel, Theorbe und Violoncello besteht, ständig spielt, können die *Ripieni* an entsprechenden Stellen einsetzen oder pausieren. Immer begleiten sie die Tutti-Partien des Chores sowie Instrumentalritornelle, innerhalb derer sie aber auch der dynamischen Differenzierung halber wiederum pausieren können (so etwa in den T.141–146 des 1.Satzes). Die Divisionsstriche, die Zelenka zur klaren Abgrenzung dieser Anweisungen manchmal notiert, werden nicht wiedergegeben, sondern die Bezeichnungen direkt an den Anfang der Partie gesetzt, für die sie gelten.

Dagegen beziehen sich die Bezeichnungen *Tutti* und *Solo* nur auf die Orgel, haben also eine andere Bedeutung als gewöhnlich, wenn sie die chorische oder solistische Besetzung einer Stimme bezeichnen. Sie sind als Registrierungs-vorschriften zu verstehen, und fordern eine dynamische und klangliche Differenzierung in zwei verschiedenen Registrierungen. Entsprechend könnte die Art der Generalbaßbegleitung einer solchen Differenzierung angeglichen werden, indem zwischen einer akkordischen Tutti-Begleitung und einem transparenten Solo-Satz gewechselt wird. *Tutti* erscheint stets zur Begleitung von Chor-Tutti, während *Solo* die Begleitung von Vokal-Soli oder Instrumentalpartien fordert. Die anderen Instrumente der Organo-Gruppe sollten dann in der dynamischen Gestaltung der Orgel jeweils folgen.

Im 3. Satz ist die *Continuo*-Stimme durchweg als *Basso seguente* geführt. Zelenka notiert diese Stimme immer im Schlüssel derjenigen Vokalstimme, der die *Continuo*-Stimme gerade folgt. Wiederum zeigen einige Originalstimmensätze, daß dies nicht bloß eine graphische Besonderheit ist, sondern Hinweise auf die Besetzung der *Continuo*-Gruppe gibt. Und zwar werden Stellen im Sopran- und Alt-schlüssel nur von Orgel und Theorbe ausgeführt, bei Partien im Tenorschlüssel tritt das Violoncello hinzu und bei notiertem Baßschlüssel wird die Organo-Gruppe durch die *Ripieni* Violone und Fagott komplettiert. In der Ausgabe werden nicht die originalen Schlüssel notiert, da deren Bedeutung ohnehin nicht verständlich wäre, sondern es werden die Besetzungshinweise mit kursiv gedruckten Kürzeln angegeben.

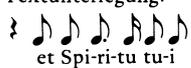
Eine interessante, wenngleich nicht unübliche Schreibweise für die Forderung einer *tasto solo*-Begleitung bietet die *Continuo*-Stimme in den T. 97–99: sämtliche Noten sind mit senkrechten Strichen bezeichnet, die die Ziffer „1“ darstellen. Diese Schreibweise war bisher nur aus Bezeichnungen Mozarts vertraut.⁵

Anmerkungen

- ¹ Vgl. dazu Thomas Kohlhasse „Einführung in Zelenkas Psalmen“ in: „Jan Dismas Zelenka – Psalm 110 Confitebor tibi Domine“ (Stuttgart 1981; CV 40.066/01) S. 4–5
- ² Laut Auskunft von Herrn Wolfgang Horn (Tübingen)
- ³ Hg. von Wolfgang Horn „Jan Dismas Zelenka – Magnificat“ (Stuttgart 1980; CV 40.063/01)
- ⁴ Die entsprechenden Untersuchungen, auf die sich auch die weitere Darstellung stützt, unternahm Wolfgang Horn (Tübingen)
- ⁵ Vgl. Hellmut Federhofer „Striche in der Bedeutung von ‚tasto solo‘ oder der Ziffer ‚1‘ bei Unisonostellen in Continuostimmen“ in: Neues Augsburger Mozartbuch (= Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben Bd. 62/63) (Augsburg 1962) S. 497–502

III. Einzelanmerkungen

1. Satz

Takt	Stimme	rhythmisches Zeichen	Anmerkung
9	(Ob.)	2, 3, 5,	h, a, a (wegen Tonumfang der modernen Instrumente geändert)
11	(Ob.)	4	a (wegen Tonumfang der modernen Instrumente geändert)
47	T	1-2	Bogen
78	VI. II		Halbe Pause statt 4tel-Pause
79	VI. II	2	4tel statt 8tel
97	B.c.		„Tutt.“ steht unter dem letzten 8tel
98-106	Vla.		<i>colla voce</i> -Hinweis auf T fehlt
113-115	(Vla.)		„col Organo“ (die Partie wurde wegen des Tonumfangs heutiger Instrumente oktaviert)
138	B	4	8tel gis statt 16tel
148	S	8	8tel statt 16tel
150	VI. I		Halbe Pause statt 4tel-Pause
153	S	letzte Pause	8tel-Pause statt 16tel-Pause
201	A		Textunterlegung: 

2. Satz

Takt	Stimme	rhythmisches Zeichen	Anmerkung
1	Tr. I, II; Timp.		Tempobezeichnung „Allegro“ statt „Vivace“
9	(Ob.)	2, 3, 5,	h, a, a (wegen Tonumfang der modernen Instrumente geändert)
11	(Ob.)	4	a (wegen Tonumfang der modernen Instrumente geändert)

3. Satz

Takt	Stimme	rhythmisches Zeichen	Anmerkung
1			Die Tempobezeichnung ist nicht autograph
17	A		4tel-Pause statt 8tel-Pause
29-31	T; B.c.		Beide Stimmen sind beziffert (Abweichung in T. 31: T $\frac{6}{8}$ über gis; B.c. 5 6 über gis)
35	A		„senza stromenti“
36	T		„senza stromen.“
37	S		„Oboe“ steht über dem System
38	A		„Entrano Strom. Viol. 1 col Alto“
	T		„Entr. Stro. V: 2 col Ten“
38-54			Im VI.-System ist mit vorgezeichnetem Baßschlüssel die T- bzw. B.c.-Stimme eine Oktave tiefer notiert. Unter dem System steht „uniso:“. Wie die Stichnote auf Seite 29 (T. 54) im VIa.-System zeigt, handelt es sich hier um die eine Oktave höher zu lesende VIa.-Stimme. Außerdem sind die Bratschen an dieser Stelle als einzige Instrumentengruppe nicht mit <i>colla parte</i> -Hinweisen versehen, so daß am sinnvollsten die im VI.-System notierte Stimme als VIa.-Stimme zu lesen ist.
49	B	6, 7	g, fis durch Rasur getilgt (aber noch lesbar) und nicht zu h, a korrigiert.
56	Bez.		$\frac{3}{2}$ statt $\frac{4}{2}$

Dixit Dominus in D

Psalm 109 (110)

Jan Dismas Zelenka

1679–1745

1. Dixit Dominus

Vivace

Tromba I
ad lib.

Tromba II
ad lib.

Timpani
ad lib.

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

B

Di - xit Do - mi - nus,
God has spo - ken thus,

Di - xit Do - mi - nus,
God has spo - ken thus,

Di - xit Do - mi - nus,
God has spo - ken thus,

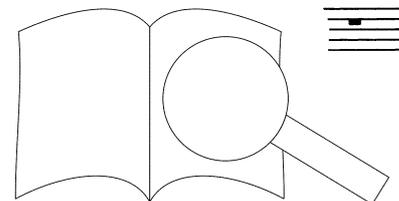
Di - xit Do - mi - nus,
God has spo - ken thus,

ace

Tutti *
Ripieni *

6

* Vgl. Krit. Ber. II. 2., „Ripieni“ im folgenden abgekürzt „Rip.“



Aufführungsdauer/Duration: ca. 14 min.

© 1984 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.065

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

Herausgeber: Matthias Hutzl

Generalbassaussetzung:

Wolfgang Horn

6

6

di - xit
God has

di - xit
God has

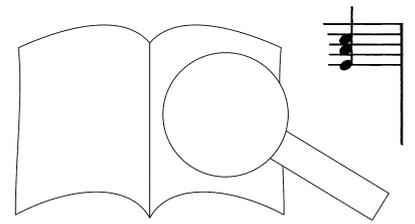
di - xit
God has

6 5 6 5 6 6 5

13

13

Do - mi - nus, di - xit Do - de, se - - - - -
 spo - ken thus, spo - ken e - - - - -
 Do - mi - nus, Se - de, se - - de,
 spo - ken thus, jen my lord: Sit here, sit here,
 Do - mi - nus, - mi - no me - o: Se - de, se - - de
 spo - ken - ven to my lord: Sit here, sit here,
 di - xit Do - mi - no me - o: Se - - de,
 spo - ken e - ven to my lord: Sit here,



6

6

0
4
2

21

21

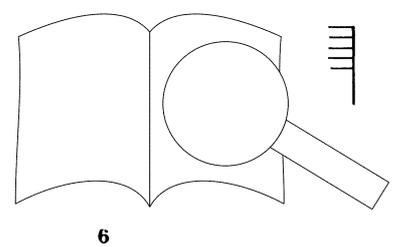
de, se - de a me - is. Do-nec
 here at my in hon - or, while I

se - de, se - de a - - - tris me - is. Do - nec
 sit here at my right in - hon - or, while I

a dex - - - - tris me - is. Do-nec po - nam
 in hon right hand in hon - or, while I make them

a dex - - - - tris me - is. Do-nec po - nam,
 right hand in hon - or, while I make them,

6 7 3 6 9 6 6



29

Ob.

VI.

Va.

po - nam in - i - mi - - - - - cos, sca - - - - - bel - - - - - lum
 make them that de - spise you a foot - - - - - stool

po - nam in - i - mi - cos tu - os, sca - - - - - lum, sca - - - - - lum pe
 make them that de - spise, de - spise you a foot - - - - - stool, a foot - stool

in - i - mi - - - - - cos, do - nec po - - - - - nam,
 that de - spise you, that de - spise y

do - nec po - nam in - i - mi - cos, sca - - - - - lum,
 while I make them that de - spise you a foot - - - - - stool,

36

stacc.

f.

pe - where rum. rest.

o - rum. rest.

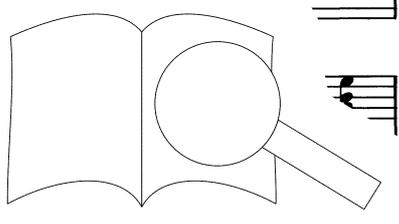
tu - o - rum. rest.
 or feet may

pe - dum tu - o - rum. rest.
 where your feet may

6 5 6 6 4 #

6 4 #

6 4 #



43

43

Solo

Vir - gam vir - tu - tis, vir - tu - tis tu - ae
 Strength and do - min - ion, strenght and do - min - ion,

8

Solo

Vir - gam vir - tu - tis, vir - tu - tis
 Strength and do - min - ion, strenght and do

Solo

Vir - gam, vir - gam vir - t
 Strength and do - min - ion, do

50

50

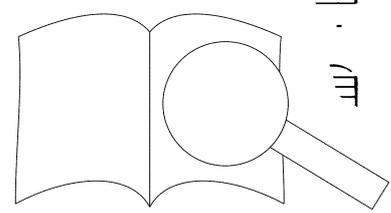
e -
 the

e - mit - tet Do
 the Lord will send

- mi - na - re, do - mi - na - re in
 .nat you con - quer, that you con - quer and

senza Rip.

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



57

57

- mi - nus ex Si - on.
to you from Zi - on.

- mi - nus ex Si - on.
to you from Zi - on.

co - rum tu - o - rum.
en - e - mies.

Rip.

Tutti

9 8 9 8 6 # #

64

64 Tutti

Te - cum prin - cipes will di - e vir - tu - tis, in di - e vir - tu - tis

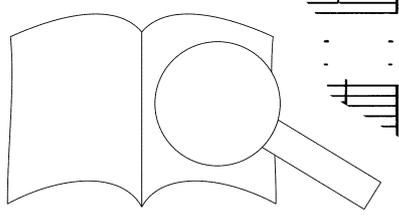
Princ - es in the day of your glo - ry, the day of your glo - ry

Te - cum Prin - ces in the day of your glo - ry, the day of your glo - ry

in the day of your glo - ry, the day of your glo - ry, glo - ry, glo - ry

in the day of your glo - ry, the day of your glo - ry

6 6 6 5 5 5



86

86

6 4 # #4 2 6 - 4 4

93

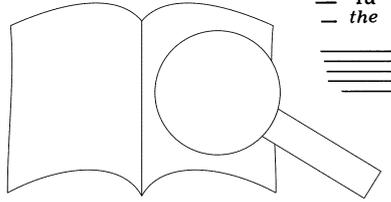
93

ex u - te - ro
be - fore the bright

6 6 7 # 6 - 5 3

tasto solo*

* Vgl. Krit. Ber. II.2



100

Tr.

Timp.

Ob.

Vl.

Va.

100

ex u - te-ro ar
be - fore the bright

nu-i te,
thered you forth,

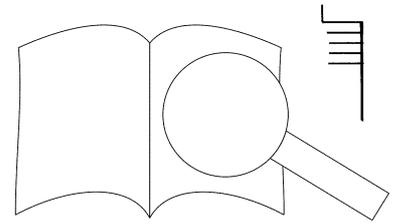
ex u - te-ro an - te lu - ci - fe-rum,
be - fore the bright morn-ing I fa - thered you,

an - te lu - ci
dew of the

ex u - te-ro an - te lu - ci - fe-rum, an - te lu -
ou, be - fore the bright dew of the morn - ing, the dew of the

ex u - te-ro an - te lu - ci - fe-rum ge - nu-i te,
ou, be - fore the bright dew of the morn - ing I fa - thered you forth,

5 3 4 2 5 6 # 4 6

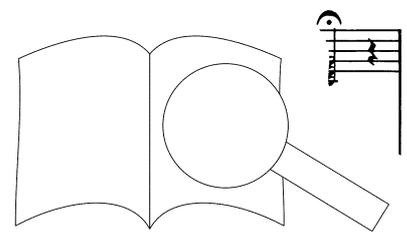


ex u - te-ro ge - nu-i te,
 be - fore morn - ing I fa - thered you forth,

ex u - te-ro - te lr ge - nu-i, ge - nu - i te, ge - nu-i te,
 be - fore the brig of fa - thered you, fa - thered you, fa - thered you forth,

ci - fe - rum ex u - te-ro, ex u - te-ro ge - nu-i te,
 morn - ing I be - fore the bright morn - ing I fa - thered you forth,

lu - ci - fe - rum ge - nu-i, ge - nu - i te,
 the morn - ing I fa - thered you, fa - thered you forth,



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

116

116

an - te lu - ci - fe - rum ge - nu - i te.
 be - fore the morn - ing I fa - thered you fr

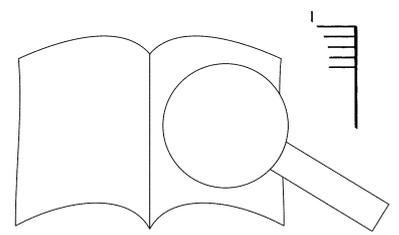
ge - nu - i,
 fe - thered you,

ge
 fa

Orth.

ge - nu - i te.
 fa - thered you forth.

7 6 5 6 5 6



PROBEPARTITUR

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

Largo

124

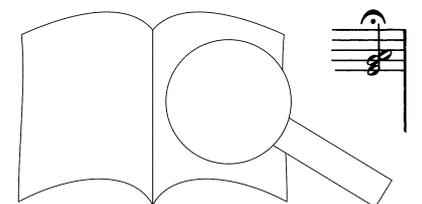
124

Iu - ra - vit Do - mi - nus,
The Lord has sworn an oath

Iu - ra - vit Do - mi - nus,
The Lord has sworn an oath

Iu - ra - vit Do - mi - nus,
The Lord has sworn an oath

Iu - ra - vit Do - mi - nus,
The Lord has sworn an oath



3

132

Ob.

VI.

Va.

et non pae-ni-te - - - bit, non pae-ni-te-bit e - - um:
 and has not re-pent-ed, has not re-pent-ed of it:

et non pae-ni-te-bit, non pae-ni-te-bit e - -
 and has not re-pent-ed, has not re-pent-ed of

et non pae-ni-te-bit, non pae-ni-te - -
 and has not re-pent-ed, has not re-pent - -

et non pae-ni-te-bit, non pae-ni-te - - bi' e
 and has not re-pent-ed, has not re-pent - -

5 5 5 5 6 4 2 4 #

136 Vivace

Tu, tu es sa - - - tum se - cun - dum or - - di - nem, se - cun -
 You, you are ac - cord - ing to the type, the type

Tu, tu - - - et - ter - num se - cun - dum or - di - nem, se -
 You, y. and ev - er ac - cord - ing to the type, the

Tu, tu es in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem, se -
 Thou art now and ev - er ac - cord - ing to the type, the

acer - dos in ae - ter - num se - cun - dum
 a priest both now and ev - er ac - cord - ing

5 7 b5 8 4

139

Larghetto

Solo
cantabile

139

- dum or - di - nem Mel - chi - - se - dech.
and or - der of Mel - chiz - - e - dek.

cun - dum or - di - nem Mel - chi - - se - dech.
type and or - der of Mel - chiz - - e - dek.

8 cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.
type and or - der of Mel - chiz - e - dek.

chi - - - se - dech, Mel - chi - se - dech.
or - - - der of Mel - chiz - e - dek.

Larghetto

7 # 6 4 5 4 # 7 # 6 4 5 4 #

143

143

Solo

Do - -
The Lord

senza Rip.

6 6 5 5 6 6 5 5 5

6 4 5

147

147

mi - nus a dex - tris tu - is, con -
of hosts is at your right hand, he

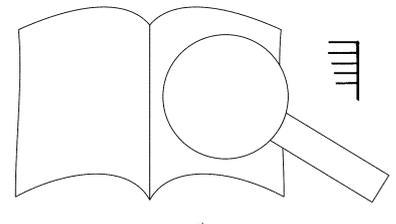
7 6 # 6 8 6 # 6 6 # 5 6

151

151

fre

6 # 5 6 6 5 #



154

154

- - - - - git in di - e i - rae su - ae re - - - - -
 - - - - - es the kings the day of great an - - - - -

5 6 6 6 5 6 7 2 3 9 8

158

Grave Andante

Grave

158

di - ca - bit in na - ti - o - - - ni - bus,
 will judge then a - mong the na - - - tions,

- ca - bit,
 will judge then,

Tutti

Tutti

iu - di - ca -
 he will judge

- ca -
 ude

Iu - di - ca - bit,
 He will judge then,

Grave

Andante

6 7 - 5 4 7 6 6 #

Andante

Vivace

Tutti

iu - di - ca - bit in na - ti - o - - ni - bus, im - ple - bit ru - i - nas, im -
 he will judge then a - mong the na - - - tions and fill up the ru - ins, the

im - ple - bit ru - i - nas, im - ple - bit im -
 and fill up the ru - ins, and fill

bit, then

im and -ple fill

bit, then

im - ple - bit r and fill up

Andante

Vivace

Solo

Tutti

ple - bit ru - i -
 ru - ins with bod

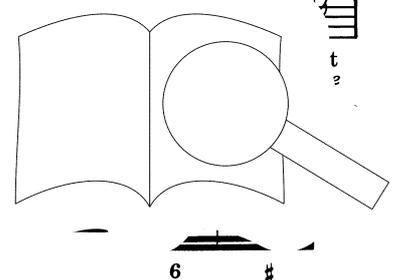
-quas - sa - bit ca - pi - ta, con - quas - sa - bit ca - pi - ta,
 will tram - ple ut - ter - ly, he will tram - ple ut - ter - ly,

ple - bit
 ru - ins

con - quas - sa - bit ca - pi - ta, con - quas - sa - bit ca - pi - ta,
 he will tram - ple ut - ter - ly, he will tram - ple ut - ter - ly,

on - quas - sa - bit ca - pi - ta, con - quas - sa - bit ca - pi - ta, con - quas - sa - bit
 he will tram - ple ut - ter - ly, he will tram - ple ut - ter - ly, he will tram - ple

nas: con - quas - sa - bit ca - pi - ta, con - quas - sa - bit
 d - ies; he will tram - ple ut - ter - ly, he will tram - ple



4+ 6 6 6 6 # 6 6

168

168

con-quas-sa-bit ca-pi-ta in ter-ra, in ter-ra mul-to-
 he will tram-ple ut-ter-ly the princ-es, the princ-es and rul-

con-quas-sa-bit, con-quas-sa-bit ca-pi-ta in ter-ra, in ter-ra
 he will tram-ple, he will tram-ple ut-ter-ly the princ-es, the princ-

ca-pi-ta in ter-ra, con-quas-sa-bit ca-pi-ta in ter-ra,
 ut-ter-ly the princ-es, he will tram-ple ut-ter-ly the princ-es,

ca-pi-ta, con-quas-sa-bit ca-pi-ta, con-quas-sa-bit ca
 ut-ter-ly he will tram-ple ut-ter-ly, he will tram-ple the mul-

6 4+ 6 4 2 2

170

170

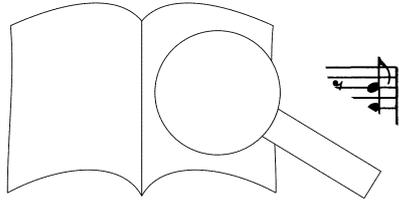
rum, mul-to-rum.
 ers, rul-ers.

es mul-to-rum.
 and rul-ers.

ter-ra, in ter-ra mul-to-rum.
 princ-es, the princ-es and rul-ers.

in ter-ra mul-to-rum.
 the princ-es and rul-ers.

7 6 6 8 7 6 #5 -
 # 4 5 4 #



7 # 6

174

VI. solo *f*

A. solo *Solo*

De ——— tor — ren — — — — —
 He drinks ——— fresh wa — — — — — te

senza Rip.

6 6 # 6 7 6 # 6 6 # 6

177

p

in vi - a bi - bet:
 a - long the way - side;

Rip.

Rip.

6 #5 5 5 #5

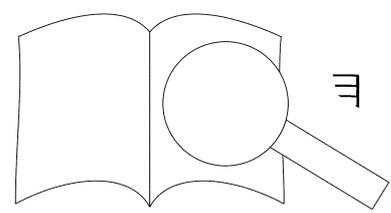
180

pro - pte - re - a
 he there - fore shall be al.

6 5 5

182

5 6 6 # 6 #



PROBENPARTITUR

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

184

f *p* *f*

put.
ways.

Rip. senza Rip. Rip.

6 # 5 6 6 # 5 6 4+

187

p *p*

Glo - ri
Praise

senza Rip.

4 # 9 # 6 #

190

f *p*

Fi - li - o,
Son as well;

glo - glo

senza Rip.

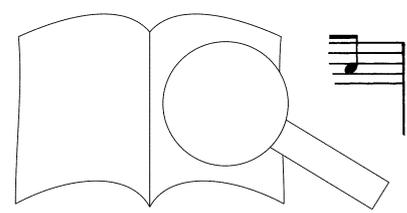
5 5 6 # 5

193

f

ri - a

6 # 6 6 #



195

p *f*

et Spi - ri - tu - i San - - -
to the Spir - it most ho - - -

p senza Rip. *f*

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

198

cto,
ly,

Rip.

7 # 4 # 7 8 6

201

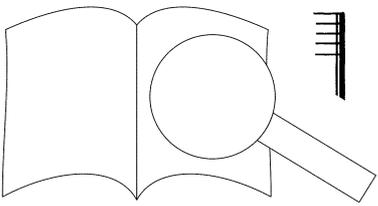
et Spi - ri - tu - i cto, glo - - ri - a.
to the Spir - it most ly, glo - - ry,

senza Rip. *Rip.*

6 6 # # 6

204

8 #5 5 8 4+ 6 6 #5
2 4



2. Sicut erat

Vivace

Tromba I
ad lib.

Tromba II
ad lib.

Timpani
ad lib.

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

3

- rat,
was once,

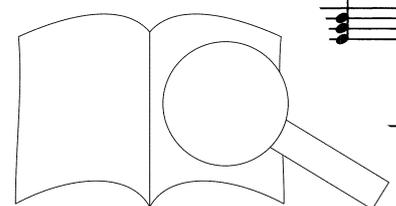
Sic-ut e - rat,
As it was once,

Sic-ut e - rat,
As it was once,

Sic-ut e - rat,
As it was once,

-onr.
Tutti
Rip.

6



8

8

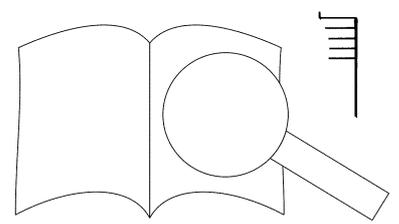
sic - ut e - rat in prin -
as it was once in the

sic - ut e - rat in prin -
as it was once in the

sic - ut e - rat in prin -
as it was once in the

sic - ut e - rat in prin -
as it was once in the

6 5 6



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

16

16

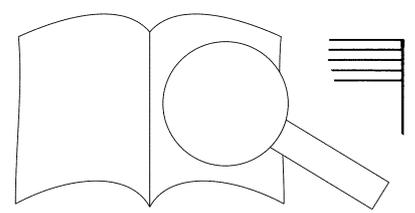
ci - pi - o, et nunc, nunc,
 days of old, is now, now a.

ci - pi - o, et nunc, et sem - per, nunc, et sem - per, et sem -
 days of old, is now, and al - ways, now and al - ways, and al -

ci - pi
 days o

nunc, et sem - per, et sem - per, nunc, et
 now and al - ways, and al - ways, now and

nunc, et sem
 now and al

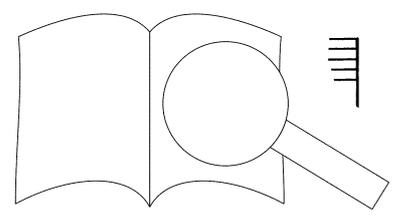


PROBEPARTITUR

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

24

24



PROBEPARTITUR

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

31

Ob.

VI.

Va.

rum, et in sae - cu - la sae -
 er, ev'n e - ter - nal - ly and and

rum, et in sae - cu - la sae - cu -
 - er, ev'n e - ter - nal - ly and for - rum -
 8 sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo -
 now and ev - er, and for ev -

lo - rum, et in sae - cu - la 10 -
 ev - er, ev'n e - ter - nal - ly ev -

6 4 5 6 7 # - 6

4 # 2

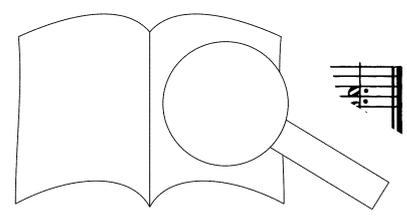
38

cu - lo - rum
 for ev - er

A

Solo

6 5 6 4+ 2 6 6



3. Amen

Allegro assai 3

Tromba I
ad lib.

Tromba II
ad lib.

Timpani
ad lib.

Soprano
Oboe
Violino I

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

Alto
Violino II

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

Tenore
Viola

A - - - - -

Basso

Allegro assai

Basso continuo

Tutti senza Rip.

5

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

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

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

A - - - - - en,

Rip.

24

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

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

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

men, a - - - - -

28

a - - - - -

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

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

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

se

32

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

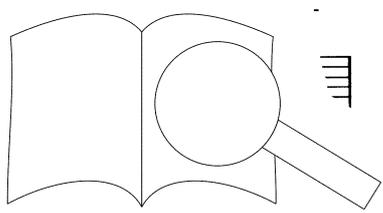
me

a - - - - -

Rip.

PROBEPARTITUR

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



35

Tr.

Timp.

35

col Oboe

senza Violino II

col Violino I

senza Viola

col Violino II e Viola

col Rip.

senza Rip.

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

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

5 3 5 6 5 6 6 5 4 3 6 6 4 6 #

41

41

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

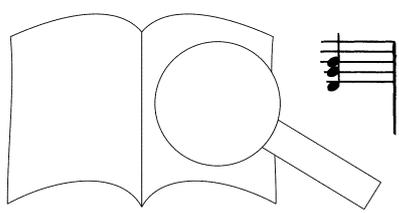
men, a - - - - -

col Viola 8va

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

Ri

4 5 6 6 # 6 # 4 5 6 5



46

46

- men, a - - -

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

(col Viola 8^{va})

51

ragio

51

Violino I

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

Violino II

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

Viola

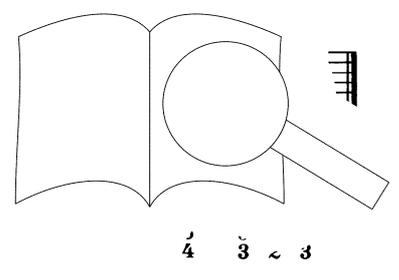
men, a - - - - men, a - - - - men, a - - - - men.

(col V)

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

6 7 4 3 6

3 #



Sologesang / Solo Voice

Eberlin: Messa di San Giuseppe	91.304
Rheinberger: Missa puerorum op. 62 / auch choris	50.062
Telemann: Missa brevis in h / Solo A (B)	✦39.131

Frauen- oder Kinderchor / Female and Children's Choir

Bruckner: Choralmesse in C (Windhag) (auch solistisch)	40.759
Délibes: Messe brève	27.027
Fauré: Messe basse	40.705
Gounod: Messe brève no. 4 à la congrégation in C	27.024
Haydn, J. M.: Missa sub titulo Sancti Leopoldi MH 837	54.837
Lotti: Missa in a 3 voci	40.662
Rheinberger: Messe in A op. 126 (2 Fassungen)	50.126
- Messe in Es „Reginae Sti. Rosarii“ op. 155	50.155
- Messe in g „Sincere in memoriam“ op. 187	50.187
Zimpel: Messa Olevanese	27.034

Männerchor / Male Choir

Gounod: Messe brève no. 5 aux séminaires in C	●40.831
- Messe no. 2 pour les sociétés chorales	27.022
Lotti: Missa in a 3 voci	✦40.830
Rheinberger: Messe in B op. 172 (2 Fassungen)	●50.172
- Messe in F op. 190	●50.190

Gemischter Chor a cappella / Mixed Choir a cappella

Bruckner: Messe ohne Gloria und Credo	40.141/60
- Messe für den Gründonnerstag	40.141/70
Doppelbauer: Missa brevis	92.035
Haydn, J. M.: Missa Sanctae Crucis MH 41	✦50.312
Isaak: Missa paschalis	1.612
Kalliwoda: Missa a 3 voci / Coro SAM	27.039
- Missa in a	27.026
Monteverdi: Missa in F	40.671
Palestrina: Missa ad fugam	1.609
- Missa Ave regina coelorum	27.013
- Missa Papae Marcelli	92.092
Rheinberger: Messe in d op. 83	50.083
- Messe in Es zu 2 Chören „Cantus Missae“ op. 109	●50.109
- Messe in F „In honorem Sanctissimae Trinitatis“ op. 117	50.117
- Messe in G „Sanctae Crucis“ op. 151	50.151
- Messe in a „Missa in omnium sanctorum“ op. 197	50.197
Scarlatti, D.: Missa brevis quatuor vocum	✦40.699
Spohr: Messe in C op. 54	91.240
Swider: Missa minima	27.029
Vaughan Williams: Mass in g minor	40.655

Gemischter Chor und Orgel / Mixed Choir and Organ

Albrechtsberger: Missa in D	✦40.677
Buxtehude: Missa brevis BuxWV 114	36.000
Dvořák: Messe in D op. 86	●40.676
Eberlin: Missa in contrapuncto in g	
Franck, C.: Messe in A op. 12	
Frauenberger: Missa a 3 voci / Coro SAB	
Gounod: Messe brève no. 6 aux cathédrales in G	
- Messe brève no. 7 aux chapelles in C	
Haydn, J. M.: Missa pro Quadragesima MH 551	
- Missa Quadragesimae MH 552	
- Missa Tempore Quadragesimalis MH 553	
Janca: Missa de Angelis (Credo III)	40.675
Langlais: Missa misericordiae / Coro STF	40.674
Liszt: Missa choralis S 10	40.673
Monteverdi: Messa a quattro voci	40.672
- Missa in illo tempore	40.671
Mozart, L.: Missa brevis KV 116	40.670
Palestrina/Bach: Missa brevis	35.301
Rheinberger: Messe in f op. 11	●50.159
- Messe in E „Miserere“	50.192
Rossini: Petite Messe solenne	40.650
Scarlatti, D.: Missa in G	40.698
Schnizer: Missa in G	●✦40.649
Schumann: Missa in G	40.687/45

Gemischter Chor und Streicher / Mixed Choir and Strings

Calderone: Missa in G	40.680
- Missa in G	10.208
- Missa in G	27.042
- Missa in G	✦27.012
- Missa in G	40.601
- Missa in G	40.600
- Missa in G	40.621
- Missa in G	40.622
- Missa in G	40.623
- Missa in G	●40.624
- Missa in G	●40.625
- Missa in G	40.629
Schubert: Messe in G, [2 Tr, Timp] D 167	●✦40.675
- Messe in C, [2 Ob (Clb), 2 Tr, Timp] D 452	40.658

Gemischter Chor und Orchester / Mixed Choir and Orchestra

Bach, J. S.: Missa F-Dur BWV 233	31.233
- Missa A-Dur BWV 234	31.234
- Missa g-Moll BWV 235	31.235
- Missa G-Dur BWV 236	31.236
Beethoven: Messe in C op. 86	40.688
- Missa solemnis op. 123	40.689
Biber: Missa Alleluja a 26	✦40.679
- Missa Sancti Henrici	40.676
Cherubini: Krönungsmesse in G (1819)	40.087
Diabelli: Messe in Es op. 107	23.007
Dvořák: Messe in D op. 86	40.653
Franck, C.: Messe in A op. 12	40.646
Hasse: Missa in d (1751)	✦40.663
Haydn, J.: Missa in hon. BVM in Es. Missa Nr. 4 (Gr. Orgelsolom.)	40.603
- Missa Cellensis in hon. BVM in C. Missa Nr. 5 (Cäcilienmesse)	40.604
- Missa Sancti Nicolai in G. Missa Nr. 6	40.605
- Missa Cellensis in C. Missa Nr. 8 (Kleine Mariazeller Messe)	40.606
- Missa in tempore belli in C. Missa Nr. 9 (Paukenmesse)	40.607
- Missa St Bernardi de Offida in B. Missa Nr. 10 (Heiligmesse)	40.608
- Missa in angustiis in d. Missa Nr. 11 (Nelsonmesse)	40.609
- Missa in B. Missa Nr. 12 (Theresienmesse)	10.610
- Missa in B. Missa Nr. 13 (Schöpfungsmesse)	611
- Missa in B. Missa Nr. 14 (Harmoniemesse)	512
Haydn, J. M.: Missa Sanctae Ursulae MH 546	
- Missa Sancti Hieronymi MH 254	
- Missa Sancti Leopoldi MH 837	
- Missa sub titulo Sanctae Theresiae MH 7	
- Missa sub titulo Sancti Francisci Seraphini	
- Missa Sancti Joannis Nepomuceni M	
Heinichen: Missa Nr. 9 in D	
Herzogenberg: Messe in e op. 8	40.620
Holzbauer: Missa in C	40.501
Hummel: Messe in B op. 7	40.664
Mozart, L.: Missa solemnis KV 116	27.008
Mozart: Dominicusmesse KV 266	40.613
- Waisenhausmesse KV 266	40.614
- Trinitatismesse KV 266	40.615
- Spatenmesse KV 266	40.626
- Credomesse KV 266	40.616
- Missa in C KV 266	40.627
- Orgelmessa in C KV 266	40.628
- Missa in C KV 266	51.262
- Missa in C KV 266	40.618
- Missa in C KV 266	40.619
- Missa in C KV 266	51.427
- Missa in C KV 266	27.036
- Missa di Gloria KV 266	40.645
- Missa in C KV 266	50.169
- Missa in C KV 266	●✦40.648
- Missa in C KV 266	✦27.071
- Missa in C KV 266	27.044
- Missa in C KV 266	40.674
- Missa in C KV 266	40.678
- Missa in C KV 266	✦40.683
- Missa in C KV 266	27.069
- Missa in C KV 266	27.028
- Missa in C KV 266	40.656
- Missa in C KV 266	●✦40.675
- Missa in C KV 266	40.643
- Missa in C KV 266	40.657
- Missa in C KV 266	40.658
- Missa in C KV 266	40.659
- Missa in C KV 266	40.660
Zelenka: Missa Gratias agimus tibi ZWV 13	✦40.644

Requiem-Vertonungen / Requiem settings

Campra: Requiem	21.004
Cherubini: Requiem in c	40.086
Fauré: Requiem (Konzertfassung, 1900)	27.312
- Requiem (Version für kleines Orchester, 1889)	27.311
Garcia: Requiem in d (1816)	23.008
Gounod: Messe funèbre	27.090
- Requiem in C op. posth.	27.315
Haydn, J. M.: Requiem in c M	50.321
Kraus: Requiem VB 1	40.663
Lachner, Fr.: Requiem in f c	7.301
Mozart: Requiem KV 626	10.650
Rheinberger: Requiem in b	1.060
- Requiem in Es op. 84	10.684
- Requiem in d op. 194	
Suppé: Missa pro defunctis	

● = auf/on Carus CD ✦
(): Alternativbesetzungen/alternative scorings ad libitum