

Jan Dismas
ZELENKA

Responsoria pro hebdomada sancta

Responsorien für die Karwoche
Responsories for the Holy Week
Z WV 55.10–18

Neun Responsorien für die Matutin-Nokturnen des Karfreitag
Nine Responsories for the Matins nocturns of Good Friday

Coro (SATB) e Basso continuo
ad libitum: Archi e Tromboni colla parte

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Wolfgang Horn & Thomas Kohlhase

Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.467

Inhaltsübersicht

Vorwort	III
Die neun Responsorien für die Matutin-Nokturnen des Karfreitag	
1. Omnes amici mei	1
2. Velum templi scissum est	9
3. Vinea mea electa	15
4. Tamquam ad latronem existis	23
5. Tenebrae factae sunt	29
6. Animam meam dilectam	35
7. Tradiderunt me	43
8. Jesum tradidit impius	51
9. Caligaverunt oculi mei	58
Kritischer Bericht	
I. Die Quellen	64
II. Zur Edition	66
III. Einzelanmerkungen zu den Responsorien des Karfreitag	67

Die Textteile des vorliegenden Bandes beziehen sich (mit Ausnahme von Teil III des Kritischen Berichts) auf sämtliche 27 Karwochenresponsorien Zelenkas.

Die neun Responsorien zum Karfreitag des vorliegenden Bandes sind zugleich in neun Einzelausgaben erschienen.

VORWORT

Der Böhme Jan Dismas Zelenka¹ (1679–1745), wahrscheinlich im *Collegium Clementinum*, einem der drei Prager Jesuitengymnasien ausgebildet, kam nach einer ersten Anstellung in der Kapelle des Grafen Josef Hartig in Prag 1710 als Kontrabassist nach Dresden. Bis zu seinem Tod war er Mitglied der dortigen Hofkapelle, einem der besten Ensembles jener Zeit, zunächst als Kontrabassist, dann auch als Kirchenkomponist. Seit den frühen 1720er Jahren hatte er den kränkelnden Kapellmeister Johann David Heinichen vertreten; nach dessen Tod 1729 übernahm er die kirchenmusikalischen Aufgaben insgesamt, ohne jedoch den Kapellmeistertitel zu erhalten. Nachfolger Heinichens als erster Kapellmeister wurde vielmehr Anfang der 1730er Jahre der vor allem als Opernkomponist hochberühmte Johann Adolf Hasse. Die früheste erhaltene Komposition Zelenkas ist 1709 in Prag entstanden, sein letztes datiertes Werk trägt die Jahreszahl 1744. Etwa 150 Werke bzw. Sammlungen sind erhalten geblieben, die meisten liegen in autographen Konzeptpartituren in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Es handelt sich dabei um die Bestände der ehemaligen Hofkapelle, die seit 1908 aus der Hofkirche übernommen wurden. Dagegen sind leider nur sehr wenige originale Aufführungsmaterialien mit Werken Zelenkas überliefert.

Neben den sechs Triosonaten (die wahrscheinlich Ende 1718 sozusagen als Meisterstück seiner Kompositionsstudien bei Johann Josef Fux in Wien, 1716–1719, entstanden sind) und neun konzertanten Ouverturen, Sinfonien bzw. Suiten sowie einigen weltlichen Vokalwerken (*Melodrama de Sancto Wenceslao*, Prag 1712; weltliches Oratorium *Serenata*; einige Opernarien) hat Zelenka vor allem Kirchenmusik geschrieben: drei italienische Passionsmusiken, drei geistliche Kantaten für Karfreitagsandachten am „Heiligen Grab“ des Prager *Collegium Clementinum*; im übrigen liturgische Werke: über 20 Messen und weitere Einzel- oder Teilsätze von Messen (ebenfalls über 20), zwei Requiem-Vertonungen und Musik zum *Officium defunctorum* (Invitatorium und Lesungen sowie Responsorien), über 30 Psalmen und etwa 30 Gradualien, Offertorien, Hymnen, Sequenzen und kleine Solokantaten, zwei Vertonungen der *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*, 18 Vertonungen der Marianischen Schlußantiphonen zur Komplet und 9 Litaneien (Lauretanische, Xaverius- und Sakramentslitaneien).

Die vorliegenden siebenundzwanzig Nokturn-Responsorien für die Matutin-Horen des Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag gehören zu jener Gruppe (meist continuo-begleiteter) a-cappella-Musik im *stile antico*, den Zelenka – offenbar seit seinen Studien bei Johann Joseph Fux (1660–1741) in Wien – besonders gepflegt hat. In Wien hatte er 1717–1719 auch seine berühmte Sammlung mit Werken älterer und zeitgenössischer Komponisten, *Collectaneorum Musicorum Libri Quatuor*, angelegt, die unter anderem Werke der altklassischen Vokalpolyphonie enthält: z.B. Messen von Palestrina und Magnificat-Vertonungen von Morales. Zweifellos sind die 3 x 3 x 3 Karwochen-Responsorien Zelenkas bedeutendste Komposition im alten Stil. Der größte Teil seines kirchenmu-

sikalischen Gesamtwerks freilich ist den modernen konzertanten Formen des Hochbarock verpflichtet, wie sie in grandioser Weise in Zelenkas späten Messen, der *Missae votiva* (1739) und den drei erhaltenen bzw. fertiggestellten von sechs geplanten *Missae ultimae* (1740/1741) zu großen Zyklen gewachsen sind.

*
Zelenkas bedeutendste Motetten im *stile antico*, die schon genannte Sammlung der 1723 entstandenen *Responsoria pro Hebdomada Sancta* (Responsorien für die Karwoche), werden hier zum ersten Male komplett veröffentlicht, und zwar in 27 Einzelheften und in drei Bänden zusammengefaßt: je neun Responsorien zum Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag.

Bei den Karwochenresponsorien handelt es sich um die musikalisch zentralen Teile der je drei Nokturnen in den Matutin-Gottesdiensten des Stundengebets (Offiziums) der drei Kartage Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag. Sie folgen als kontemplative Gesänge auf die Lesungen der Nokturnen. Diese Nokturnen sind folgendermaßen aufgebaut: Auf je drei Psalmen mit ihren Antiphonen folgen je drei Lesungen mit ihren Responsorien. Zelenkas anspruchsvolle, die ausdrucksstarken liturgischen Texte mit eindringlicher Kraft, großem Ernst und überwältigender Expressivität deutenden Responsorien sind heute aber auch außerhalb des nächtlichen Stundengebets zu verwenden. (Dazu geben wir weiter unten entsprechende Hinweise.)

Die Responsorientexte, ursprünglich in reicher Melismatik gregorianisch-einstimmig vertont,² sind später vielfach mehrstimmig gesetzt worden. Auch Vertonungen der gesamten Gruppe von 27 Responsorien sind schon vor Zelenka geschaffen worden (so z.B. von Gesualdo 1611 oder Silvani 1704). Zelenka hält sich bei der Gliederung der Kompositionen in die für die alte Motette typischen *partes* genau an die Struktur der Texte. Auf den Rahmentext (Tutti) folgt der (solistische) Versus, daran schließt sich die *Repetenda* an, der Schluß des Rahmentextes (wieder Tutti); bei jedem dritten Responsorium als zweite *Repetenda* der gesamte Rahmentext.

Über die Entstehungszeit und die erste Aufführung von Zelenkas Karwochen-Responsorien sowie über die Bemühungen von Zelenkas Freund Johann Georg Pisendel, das Werk nach Zelenkas Tod drucken zu lassen, sind wir durch die autographe Partitur (Quelle A, siehe Kritischen Bericht) und Pisendels Briefe an den ihm befreundeten Georg Philipp Telemann in Hamburg gut informiert. Fertiggestellt hat Zelenka sein Konzeptautograph im Jahre 1723, wie das Chronogramm am Schluß der Partitur belegt (vgl. Abbildung 4 und die betreffenden Ausführungen im Kritischen Bericht): *LaVs et honor VIro DoLorVM IesV Chrlsto*. Im Jahre 1723 fielen die drei Kartage auf den 25. bis 27. März. Die „Metten“ wurden in Dresden – wie offenbar auch anderenorts zu jener Zeit – allerdings jeweils am Nachmittag des Vortages gefeiert, 1723 also vom 24. bis 26. März. Damit ist der *terminus ante quem* für die Komposition der 27 Motetten gegeben. Zum ersten Mal aufgeführt wurden die Responsorien in liturgischem Rahmen in der

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

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

² Enthalten z.B. im *Ordo Hebdomadae Sanctae iuxta Ritum Monasticum. Editio cum Cantu Gregoriano Cura et Studio Monachorum Solesmensis*, Paris – Tournai – Rom – New York 1957, S. 96 ff, 207 ff und 318 ff.

Dresdner Hofkirche, und zwar in Anwesenheit des kurfürstlich-königlichen Hauses. So steht es im ausführlichen Widmungstitel des Autographs (siehe Abbildung 1 und Kritischen Bericht, I). Diese erste Aufführung wird zweifellos an den genannten Tagen der Karwoche 1723 stattgefunden haben.

Nach Zelenkas Tod hat der berühmte Geiger Johann Georg Pisendel, ebenfalls Mitglied der Dresdner Hofkapelle, einen komplette Abschrift der Responsorien anfertigen lassen (Quelle C, siehe Kritischen Bericht, I). Er schreibt dazu an Telemann:

Dresden den 16.ten Aprilis 1749.

HochEdelgebohrner etc. ja aller Verehrung würdigster Herr Bruder!

Endlich hab ich das Vergnügen mit denen versprochenen responsorijs des seeligen Herrn Zelenca aufzuwarten, unter herzlichem Wunsche, daß von diesen Mandelbaum der Herr Bruder viele, viele süße Früchte genießen möge. Meinen Nabmen bitte nochmals hierbey verborgen zu halten, ich habe zwar die Überschrift, und in fine, das Laus Deo so mit copiren lassen, wie es im Buch gestanden, halte es aber vor wenigerm Verdacht, wenn ersteres verendert und abgekürzt etwann: Responsoria pro Hebdomada Sancta und den Autorem darzu: letzteres Gratias aber gar ausgelassen würde: es wäre sonst zu deutlich, daß man das gantze Buch in Händen gehabt, da vielmehr glaubend zu machen, als hätte man dieses Werck nicht ohne viele Mühe und Zeit nach und nach zusammengebracht. Die in der Eyle mit untergeloffenen errata bitte zu excusiren. aus dem bintan gesetzten Schluß ist zu sehen, daß er dieses Werck, woran er wol lang zuvor mag gearbeitet haben, ao 1723: vollendet hat. Doch, quid ad rem? wird die Sach auch sonst gut. er ist gestorben als Kircken-Compositeur am hiesigen Königlichen Hof ao 1745. den 22 Decemb:^{re} als eben etliche Tag zuvor, nemlich den 18 Ejustem die Herrn Preußen den lieben Dresden das Jungferncrätzgen abgenommen.³

Die Abschrift ist, trotz Pisendels Entschuldigung für die in der Eile unterlaufenen Fehler, so gut wie fehlerfrei, worauf auch Telemann in einer Notiz hinweist (siehe Kritischen Bericht, I, Quelle C). Pisendel legt zunächst Wert darauf, nicht als Vermittler der Abschrift bekannt zu werden und seine Partitur nicht als direkte und komplette Abschrift nach dem Autograph der Dresdner Hofkirche erscheinen zu lassen. Offenbar war den Mitgliedern der Kapelle also untersagt, Werke aus dem Besitz der Hofkapelle zu kopieren und wegzugeben. Aus Pisendels Hinweisen den Schluß zu ziehen, gerade Zelenkas Werke seien in Dresden wie ein besonderer Schatz gehütet worden, ist eine spätere, sicher unzutreffende Legende. In einem späteren Brief an Telemann aus dem Jahre 1750 schränkt Pisendel auch schon ein: *Wegen Herausgabe der Zelenkischen Sachen glaube ich nicht, daß große Vorsicht mehr nöthig, wenn man nur nicht weiß, daß es von mir kommen ist. Gott bezahle den gerechten Eiffer überreichlich, sollte es aber mit einigen Verlust deßen so pretiösen Lebens seyn, so wünsche ich aber, daß ich niemaln darzu Anlaß gegeben hätte.⁴*

Pisendel hatte Telemann offenbar vorgeschlagen, Zelenkas Responsorien zum Druck zu befördern. Dieser Plan ließ sich aber nicht realisieren. Es scheint, daß Telemann zu bedenken gab, nur einige der Responsorien herauszu-

bringen, während Pisendel in seinem Brief an den *Edelsten Hertzens Herrn Bruder, wahren Hertzens Freund* Telemann vom 26. März 1751 dafür plädierte, die Sammlung nicht auseinanderzureißen: *Ein Gutachten über die Zelenkischen Musicalia zu geben, schätze mich zu wenig, um mich aber belehren zu lassen, so mögte fragen, ob es nicht besser, alle responsoria beysammen zu lassen als zu vereinzeln, weiln es allzusammen ein gantzes und nützlich Werck, nemlich zur Fastenzeit, ausmachet, da es sonst nur etwas eintzles und unvollkommen ist. es kähme auf einen guten Freund an, der dergleichen Besorgung übernehme; da in Paris, Engelland und Holland die gedruckten Musicalia am meisten gebräuchlich, so wollte auch glauben, daß es an einen dergleichen Orte am aller ratsamsten: affin der Herr Bruder mache es damit wie Ihm selbst beliebig, ich meines Theiles habe nichts mehr daran, und es thut mir leid, daß mein propos nicht von statten gangen, da ich geglaubt, demselbigen einige avantage dadurch zu verschaffen.⁵*

Das letzte Mal erwähnt Pisendel Zelenkas Responsorien in seinen Briefen an Telemann am 3. Juni 1752: *Daß die Zelenkischen partiturn so vielen fataliteten unterworfen, kräncket mich sehr, doch Gedult, es kann sich ohngefehr noch wol schicken.⁶* Das tat es nicht. Pisendels Abschrift gelangte nach Telemanns Tod offenbar an seinen Nachfolger Carl Philipp Emanuel Bach, aus dessen Nachlaß an Georg Pölchau und an die Königliche Bibliothek in Berlin (vgl. den Kritischen Bericht, I, Quelle C).

Unsere Ausgabe folgt dem Autograph, das in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrt wird (Quelle A); für die Publikationserlaubnis sei der Bibliothek sehr herzlich gedankt. Die übrigen Quellen in Dresden und Berlin wurden lediglich zum Vergleich herangezogen und für die Angaben zur Besetzung ausgewertet (vgl. dazu im einzelnen die Teile I und II des Kritischen Berichts).

³ Georg Philipp Telemann, Briefwechsel. Sämtliche erreichbaren Briefe von und an Telemann, hrsg. von Hans Große und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, Nr. 117, S. 347 f.

⁴ Ebenda, S. 355.

⁵ Ebenda, S. 359.

⁶ Ebenda, S. 363.

Hinweise zur heutigen Verwendung der Responsorien

Ursprünglich sind Zelenkas Responsorien für die Nokturnen der Vigil- bzw. Matutin-Gottesdienste („Metten“) der drei Kartage Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag komponiert worden. Diese Offiziums-Gottesdienste wurden, wie im 18. Jahrhundert offenbar allgemein üblich, jeweils am Nachmittag des Vortages gefeiert; deshalb bezeichnet Zelenka die Responsorien auch als solche für den Mittwoch, Donnerstag und Freitag der Karwoche. (Die monastische Vigil bzw. Matutin war dagegen ein nächtlicher Gottesdienst.) In den Agenden und liturgischen Büchern waren damals im übrigen nur noch insgesamt fünf Vigilgottesdienste vorgesehen: zum Weihnachtsfest, zu den drei Kartagen und zu Exequien.

In der heutigen kirchenmusikalischen Praxis, in der das *Officium lectionis* (so heißt die ursprüngliche Vigil bzw. Matutin nach der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils) außerhalb des monastischen Bereichs so gut wie keine Rolle mehr spielt, wird man für Zelenkas Responsorien andere Aufführungsmöglichkeiten suchen müssen. Hierzu geben wir einige wenige Beispiele, die beliebig zu modifizieren und zu ergänzen wären:

1. Aufführung im liturgischen Rahmen. Zum Beispiel im Zusammenhang mit der Passion in der Karfreitagsliturgie (Joh 18 und 19). Einige der Responsorien könnten aufgrund ihres direkten oder indirekten reflektorischen Textbezuges in den Vortrag bzw. in die liturgische Rezitation der Passionsgeschichte eingefügt werden; etwa so:

nach Joh 18,11: Responsorium 1, 2, 4, 5, 6, 8 oder 9;
nach Joh 18,40: Responsorium 7 oder 12;
nach Joh 19,30: Responsorium 11 oder 14;
nach Joh 19,42: Responsorium 22,23,24 oder 27.

2. Aufführung im paraliturgischen Rahmen oder in kirchenmusikalischen Andachten. Zum Beispiel ebenfalls im Zusammenhang mit der Passionsgeschichte oder mit den dazugehörigen Lesungen von Vigil bzw. Matutin oder *Officium lectionis*. Die Responsorien sind ja ursprünglich „Antwortgesänge“, die sich unmittelbar an die Lesungen anschließen. Wir nennen im folgenden die betreffenden Texte; die der ersten Nokturnen stammen aus den Klageliedern (Klgl) des Alten Testaments; die der zweiten Nokturnen sind dem Psalmenkommentar des Kirchenvaters Augustinus entnommen; die der dritten Nokturnen schließlich entstammen Apostelbriefen des Neuen Testaments:

Matutin des Gründonnerstag erste Nokturn

Lectio I	Klgl 1,1-5	Resp. 1	In monte Oliveti
II	Klgl 1,6-9	Resp. 2	Tristis est anima mea
III	Klgl 1,10-14	Resp. 3	Ecce, vidimus eum

zweite Nokturn

IV	Ex Tractatu sancti Augustini Episcopi super Psalmos. In psalm. 54 ad 1 vers.:		
	Exaudi, Deus	Resp. 4	Amicus meus
V	Utinam ergo	Resp. 5	Iudas mercator pessimus
VI	Quoniam vidi	Resp. 6	Unus ex discipulis meis

dritte Nokturn

VII	1 Kor 11,17-22	Resp. 7	Eram quasi agnus innocens
VIII	1 Kor 11,23-26	Resp. 8	Una hora
IX	1 Kor 11,27-34	Resp. 9	Seniores populi

Matutin des Karfreitag

erste Nokturn

Lectio I	Klgl 2,8-11	Resp. 1/10	Omnes amici mei
II	Klgl 2,12-15	Resp. 2/11	Velum templi scissum est
III	Klgl 3,1-9	Resp. 3/12	Vinea mea electa

zweite Nokturn

IV	Ex tractatu sancti Augustini Episcopi super Psalmos. In psalm. 63 ad vers. 2: Protexisti me	Resp. 4/13	Tamquam ad latronem existis
V	Nostis, qui conventus erat	Resp. 5/14	Tenebrae factae sunt
VI	Exacuerunt tamquam	Resp. 6/15	Animam meam dilectam

dritte Nokturn

VII	Hebr 4,11-15	Resp. 7/16	Tradiderunt me
VIII	Hebr 4,16;5,1-3	Resp. 8/17	Iesum tradidit
IX	Hebr 5,4-10	Resp. 9/18	Caligaverunt oculi mei

Matutin des Karsamstag

erste Nokturn

Lectio I	Klgl 3,22-30	Resp. 1/19	Sicut ovis
II	Klgl 4,1-6	Resp. 2/20	Ierusalem, surge
III	Klgl 5,1-11	Resp. 3/21	Plange quasi virgo

zweite Nokturn

IV	Ex tractatu sancti Augustini Episcopi super Psalmos. In psalm. 63 vers. 7: Accedet homo	Resp. 4/22	Recessit pater noster
V	Quo perduxerunt	Resp. 5/23	O vos omnes
VI	Posuerunt custodes	Resp. 6/24	Ecce quomodo moritur iustus

dritte Nokturn

VII	Hebr 9,11-14	Resp. 7/25	Astiterunt reges terrae
VIII	Hebr 9,15-18	Resp. 8/26	Aestimatus sum
IX	Hebr 9,19-22	Resp. 9/27	Sepulto Domino

Die genannten Lesungen findet man in lateinischer Sprache in den zahlreichen Brevier-Ausgaben vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil, und zwar jeweils im ersten Band (*Pars verna*), z. B. im *Breviarium Romanum*, editio XXI iuxta typicam, Regensburg 1946, S. 339 ff., 356 ff. und 368 ff.; in deutscher Sprache (mit Ausnahme des Augustinischen Psalmenkommentars) an den angegebenen Stellen des Alten und Neuen Testaments.

3. Aufführung in Kirchenkonzerten. Einige der in der vorangehenden Übersicht genannten Lesungstexte hat Zelenka im Jahre 1722 vertont, und zwar die jeweils ersten zwei der jeweils ersten Nokturn der drei Kartage: sechs *Lamentationes pro Hebdomada Sancta* für Solostimmen (je zwei für Baß, Alt und Tenor) und Orchester (vier für zwei Oboen, Streicher und Basso continuo; eine für zwei Traversflöten, zwei Violoncelli und Basso continuo; und eine für Violine, Chalumau oder Oboe, Fagott und Basso continuo). Es wäre nun von besonderem musikalischem und stilistischem Reiz, diese expressiven Lamentationen im modernen Stil mit den liturgisch zugehörigen Responsorien Zelenkas im alten Stil zu kombinieren. (Die Lamentationen sind in der Reihe *Musica Antiqua Bobemica* erschienen: Serie II, Band 4, Prag 1969, hg. von Vratislav Bělský.) Die Folge von je sechs Lamentationen und Responsorien sieht folgendermaßen aus (natürlich kann man sich auch auf eine Auswahl beschränken):

Lamentatio	Responsorium
Incipit lamentatio... Aleph. Quomodo sedet Baß, 2 Oboen, Streicher Basso continuo (Bc.); c-Moll, schließt C-Dur	In monte Oliveti (Nr. 1) d-Moll
Vau. Et egressus est Alt, 2 Oboen, Streicher, Bc.; F-Dur	Tristis est anima mea (Nr. 2) C-Dur
Heth. Cogitavit Dominus Tenor, 2 Oboen, Strei- cher, Bc; B-Dur	Omnes amici mei (Nr.1/10) d-Moll
Lamed. Matribus suis Baß, 2 Oboen, Streicher, Bc.; g-Moll	Velum templi scissum est (Nr. 2/11) C-Dur
Heth. Misericordiae Domini Tenor, 2 Traversflöten, 2 Violoncelli, Bc.; A-Dur	Sicut ovis (Nr. 1/19) a-Moll
Aleph. Quomodo obscuratum est Alt, Violine, Chalumau oder Oboe, Fagott, Bc.; F-Dur	Ierusalem, surge (Nr. 2/20) C-Dur

Ähnliche Vertonungen der Lamentationen hat übrigens zwei Jahre später, 1724, Johann David Heinichen (1683 - 1729) geschrieben, Kapellmeister am Dresdner Hof; Zelenka assistierte ihm seit etwa 1718 bei seinen kirchenmusikalischen Aufgaben. Von Heinichen sind drei Lamentationen für die erste Nokturn der Gründonnerstag-Matutin erhalten, für Solostimmen (Tenor, Baß und Alt) und Orchester (2 Traversflöten, 2 Oboen, Streicher, Bc.): Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2398-D-28 - leider noch nicht ediert.

Textnachweise und deutsche Übertragungen der Responsorien

Die im folgenden angegebenen Bibelstellen sind in den Responsorien zum Teil frei umgestaltet. Die Responsorien werden einmal für jeden der drei Kartage gesondert von 1 bis 9 gezählt und zum anderen fortlaufend von 1 bis 27 durchnummeriert.

GRÜNDONNERSTAG, erste Nokturn

1 In monte Oliveti
Mt 26,39. *41.42.V.: 41
Am Ölberg betete er zum Vater: Mein Vater, wenn es möglich ist, so gehe dieser Kelch an mir vorüber!
*Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.
V.: Wachtet und betet, damit ihr nicht in Versuchung fallet. (Die Repetendae werden jeweils durch Sternchen vor den zu wiederholenden Textteilen angegeben.)

2 Tristis est anima mea
Mt 26,38.56.V.: 45
Meine Seele ist betrübt bis zum Tod. Bleibet hier und wachtet mit mir! Bald seht ihr die Rotte, die mich umstellen wird. *Ihr werdet die Flucht ergreifen, ich aber gehe hin, um für euch geopfert zu werden.
V.: Seht, die Stunde naht, da der Menschensohn in die Hände der Sünder überliefert wird.

3 Ecce vidimus eum
Jes 53,2.11.4.5. V.: 4
Wir sehen ihn, doch hat er keine Schönheit mehr und keine edle Gestalt; keine Anmut ist mehr an ihm. Er nahm unsere Schuld auf sich und leidet für uns. *Durch seine Wunden sind wir geheilt. (*Wir sehen ihn...)
V.: Wahrlich, er hat unsere Leiden getragen und unsere Schmerzen auf sich genommen.

Gründonnerstag, zweite Nokturn

4 Amicus meus
Mt 26,48; 27,5. V.: 24
Mein Freund hat mich verraten mit einem Kuß: Nehmt den fest, den ich küssen werde; er ist es. Dieses frevle Zeichen hatte er ausgemacht; mit einem Kusse vollbrachte er den Mord. *Das Blutgeld warf der Unselige hin und erhängte sich am Ende mit einem Strick.
V.: Besser wäre es für ihn, er wäre nicht geboren.

5 Judas mercator pessimus
Mt 26,15.49. V.: 24
Judas, der arge Krämer, mit einem Kusse nahte er sich dem Herrn. Und jener, wie ein unschuldiges Lamm, wies den Kuß des Judas nicht zurück. *Für ein paar Silberlinge verriet er Christus den Juden.
V.: Besser wäre es für ihn, er wäre nicht geboren.

6 Unus ex discipulis meis
Mt 26,21.24. V.: 23
Einer von meinen Jüngern wird mich heute verraten. Wehe dem Menschen, durch den ich ausgeliefert werde! *Besser wäre es für ihn, er wäre nicht geboren. (*Einer von meinen Jüngern...)
V.: Der die Hand mit mir in die Schüssel taucht, wird mich in die Hände der Sünder ausliefern.

Gründonnerstag, dritte Nokturn

7 Eram quasi agnus innocens
Jer 11,19.V.: Ps 40,8.9
Ich war wie ein unschuldiges Lamm, das zum Schlachten geführt wird, und ahnte nicht, daß meine Feinde Böses wider mich planten und sagten: *Kommt, wir wollen sein Brot vergiften und ihn ausrotten aus dem Land der Lebenden.
V.: Alle meine Feinde sannen Böses wider mich. Sie redeten gehässig gegen mich und sagten:

8 Una hora
Mt 26,40.35; Lk 22,46
Konntet ihr nicht einmal eine Stunde mit mir wachen, ihr, die ihr für mich sterben wolltet? *Oder seht ihr Judas nicht, der nicht schläft, sondern eilt, mich den Juden zu verraten?

V.: Wie könnt ihr schlafen? Steht auf und betet, damit ihr nicht in Versuchung fallet!

9 Seniores populi

Mt 26,3.4.55; Joh 11,47

Die Ältesten des Volkes faßten den Entschluß, *Jesus mit Hilfe einer List zu ergreifen und zu töten. Mit Schwertern und Knüppeln wie gegen einen Räuber zogen sie aus. (*Die Ältesten des Volkes...)

V.: Die Hohenpriester und Pharisäer beriefen einen Rat ein:

KARFREITAG, erste Nokturn

1/10 Omnes amici mei

Job 19,14.19. V.: Jes 54,12

Alle meine Freunde haben mich verlassen, und die mich verfolgen, haben mich überwältigt. Den ich liebte, er hat mich verraten. *Mit schrecklichem Blicke schlugen sie mir grausam blutige Wunden und gaben mir Essig zum Trank.

V.: Unter Verbrecher stießen sie mich und schonten nicht meines Lebens.

2/11 Velum templi scissum est

Mt 27,51; Lk 23,40.42. V.: Mt 27,51.52

Der Vorhang des Tempels zerriß, *und es erbebt die ganze Erde. Vom Kreuz herab rief der Schächer: Gedenke meiner, Herr, wenn du in dein Reich kommst!

V.: Die Felsen spalteten sich, und die Gräber taten sich auf. Und die Leiber vieler Heiliger, die entschlafen waren, wurden auferweckt.

3/12 Vinea mea electa

Jer 2,21. V.: Jes 5,2

Du mein auserwählter Weinberg, ich habe dich mit meinen Händen gepflanzt. *Wie hast du dich in Bitternis verkehrt: Mich schlägst du ans Kreuz, und Barrabas gibst du frei! (*Du mein auserwählter Weinberg...)

V.: Ich habe dich gehegt und die Steine ausgelesen aus dir; und einen Turm habe ich erbaut.

Karfreitag, zweite Nokturn

4/13 Tamquam ad latronem existis

Mt 26,55. V.: 50

Wie gegen einen Räuber seid ihr ausgezogen, mit Schwertern und Knüppeln, um mich gefangenzunehmen. *Täglich war ich bei euch im Tempel und lehrte, und ihr habt mich nicht ergriffen. Seht, und nun geißelt ihr mich und führt mich zur Kreuzigung.

V.: Als sie Hand an Jesus legten und ihn ergriffen, sprach er zu ihnen:

5/14 Tenebrae factae sunt

Mt 27,45.46; Mk 15,34; Joh 19,30. V.: Lk 23,46

Es ward eine Finsternis, als die Juden Jesus gekreuzigt hatten. Und um die neunte Stunde rief Jesus mit lauter Stimme: Mein Gott, warum hast du mich verlassen? *Und er neigte das Haupt und gab seinen Geist auf.

V.: Mit lauter Stimme rief Jesus: Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist.

6/15 Animam meam dilectam

Jer 12,7-11. V.: Ps 85,14

Mein geliebtes Leben gab ich hin in die Hände der Sünder, und das Volk meines Erbes ward mir wie ein Löwe im Walde. Der Feind erhob seine Stimme wider mich: Rottet euch zusammen und eilt ihn zu verschlingen! Sie versetzten mich in die Wüste der

Einsamkeit, und es trauerten um mich alle Lande.

*Denn keiner fand sich, der mich kennen wollte und mir Gutes tat. (*Mein geliebtes Leben...)

V.: Männer ohne Erbarmen standen wider mich auf und schonten nicht meines Lebens.

Karfreitag, dritte Nokturn

7/16 Tradiderunt me

-V.: Ps 53,3

Sie lieferten mich aus in die Hände der Sünder, unter Verbrecher stießen sie mich und schonten nicht meines Lebens. Wider mich rotteten sich die Starken zusammen. *Und wie Riesen standen sie gegen mich auf. V.: Fremde erhoben sich vor mir und Mächtige trachteten mir nach dem Leben.

8/17 Iesum tradidit impius

Mt 26,47.48. *58. V.: 57

Ein Ruchloser hat Jesus an die Hohenpriester und Ältesten des Volkes verraten. *Petrus aber folgte ihm aus der Ferne, um den Ausgang zu sehen.

V.: Sie führten ihn vor den Hohenpriester Caiphäs, wo sich die Schriftgelehrten und Pharisäer versammelten hatten.

9/18 Caligaverunt oculi mei

Klgl 1,15. (vgl. Job 16,17). 16.18.12

Dunkel sind meine Augen vom Weinen; denn er, der mich getröstet hat, ist fern von mir. Schaut, ihr Völker alle, *ob ein Schmerz sei gleich dem meinen.

(*Dunkel sind meine Augen...)

V.: O ihr alle, die ihr des Weges zieht, blickt her und schaut:

KARSAMSTAG, erste Nokturn

1/19 Sicut ovis

Is 53,7. V.: 12

Wie ein Lamm ward er zum Schlachten geführt, und als er mißhandelt wurde, öffnete er seinen Mund nicht. Preisgegeben ward er dem Tode, *um seinem Volk das Leben zu schenken.

V.: Sein Leben gab er hin in den Tod, und unter die Übeltäter ward er gezählt.

2/20 Ierusalem, surge

Klgl 2,18

Jerusalem, erhebe dich, tu ab die Kleider der Freude, bestreue dein Haupt mit Asche und hülle dich ins Bußgewand; *denn in dir ward der Erlöser Israels erschlagen.

V.: Laß Tränen aus deinen Augen fließen bei Tag und Nacht gleich einem Sturzbach und gönne deinen Augen keine Ruhe!

3/21 Plange quasi virgo

Joel 1,8. (Jer 25,34; Soph 1,14). V.: 13

Klage, mein Volk, gleich einer Jungfrau! Ihr Hirten, wehklagt in Sack und Asche! *Denn gekommen ist des Herrn großer und so bitterer Tag. (*Klage, mein Volk...)

V.: Gürtet euch, ihr Priester, und klagt, ihr Diener des Altars, bestreut eure Häupter mit Asche!

Karsamstag, zweite Nokturn

4/22 Recessit pastor noster

Geschieden ist unser Hirte, der Quell lebendigen Wassers; bei seinem Hingang verfinsterte sich die Sonne. *Denn auch er ist gefangen, der den ersten Menschen in Gefangenschaft schlug: Heute hat der Erlöser die Pforten und Riegel des Todes zerbrochen.

V.: Die Verliese der Hölle hat er zerstört, und zunichte gemacht hat er die Gewalt Satans.

- 5/23 O vos omnes
 Klg1 1,12. V.: 18
 O ihr alle, die ihr des Weges zieht, blickt her und schauet, *ob ein Schmerz sei ähnlich dem meinen.
 V.: Merkt auf, ihr Völker alle, und schaut meinen Schmerz:
- 6/24 Ecce, quomodo moritur iustus
 Is 53,8. V.: 7.8
 Siehe, wie der Gerechte stirbt, und niemand nimmt es zu Herzen! Gerechte werden hingerafft, und keiner merkt auf. Vor dem Angesicht der Bosheit ward der Gerechte getötet. *Doch das Gedenken an ihn wird sein in Frieden. (*Siehe, wie der Gerechte stirbt...)
 V.: Wie ein Lamm vor dem, der es schert, verstummte er und öffnete nicht seinen Mund. Hinweggenommen ward er aus der Bedrängnis und aus dem Gericht.
- Karsamstag, dritte Nokturn
- 7/25 Astiterunt reges terrae
 Ps 2,2. V.: 1
 Die Könige der Erde erhoben sich, und die Fürsten verschworen sich *wider den Herrn und seinen Gesalbten.
 V.: Warum toben die Heiden, was planen die Völker so vergeblich?
- 8/26 Aestimatus sum
 Ps 87, 5.6. V.: 7
 Ich bin zu denen gezählt, die hinabsinken ins Grab, *wie ein Hilfloser bin ich geworden, zu den Toten entlassen.
 V.: Sie warfen mich ins tiefste Grab, hinab in Finsternis und in die Schatten des Todes.
- 9/27 Sepulto Domino
 Mt 27,66. V.: 62.63.64
 Nachdem der Herr bestattet war, wurde das Grab versiegelt: Vor seinen Eingang wälzten sie einen Stein und *stellten Soldaten auf, die ihn bewachen sollten. (*Nachdem der Herr bestattet war...)
 V.: Die Hohenpriester gingen zu Pilatus und baten ihn darum.

Bohemian-born Jan Dismas Zelenka¹ (1679–1745) was probably educated in the Collegium Clementinum, one of the three Jesuit “Gymnasiums” in Prague. After first being employed in the orchestra of Count Joseph Hartig in Prague, he removed in 1710 to Dresden where, until his death, he then remained a member of the Court Orchestra (one of the best ensembles of the period), first as a double-bass player, later also as “KirchenCompositeur” (Church Composer). In the early 1720s, he began substituting for the ailing Director of Music Johann David Heinichen, after whose death in 1729, he took over all of the church music duties. The earliest composition by Zelenka that has been preserved was written in Prague in 1709; his last dated work is dated 1744. Some 150 works have come down to us, most as autograph score drafts that are now in the possession of the *Sächsische Landesbibliothek* (Saxon State Library) in Dresden.

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

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

The most important motets that Zelenka wrote in the *stile antico* were the above-mentioned collection of *Responsoria pro Hebdomada Sancta* (Responsories for Holy Week) of 1723; they appear here for the first time complete: namely, in 27 single issues and three volumes consisting each of nine responsories for Holy Thursday, Good Friday and Holy Saturday.

These Holy Week responsories contain the central musical sections of the three respective nocturns in the Offices of Matins for the three Holy Days (Holy Thursday, Good Friday, Holy Saturday). They are designed to come as contemplative hymns on the lessons of the nocturns. The structure of the nocturns is as follows: Every three psalms with their respective antiphons are followed by three lessons

and their responsories. Zelenka’s responsories are highly demanding, and they interpret the strong expression of the liturgical text with such penetrating power, profound earnest and overwhelming expressiveness that today they may also be performed outside the context of the *night offices* (see below for more detailed indications).

The texts of the responsories were originally set to highly melismatic music in Gregorian unisono², but were later frequently given polyphonic settings. Too, prior to those by Zelenka, there had already been other settings of the entire group of 27 responsories (e.g., those by Gesualdo in 1611 and by Silvani in 1704). In the division of the composition into *partes* typical of the early motet, Zelenka kept exactly to the structure of the texts. The framing text (the *tutti*) is followed by the verse (for solo voice) that, in turn, is followed by the *repetenda*, the end of the framing text (again *tutti*); the complete framing text appears as the second *repetenda* at every third responsory.

By reason of the autograph score (Source A - see “Kritischer Bericht”) and Johann Georg Pisendel’s letters to his friend Georg Philipp Telemann in Hamburg, we are well-informed on the dates of composition and first performance of Zelenka’s Holy Week responsories, as well as on the efforts of Zelenka’s good friend Pisendel to have the work printed after Zelenka’s death. Zelenka completed his autograph draft in 1723, as is evidenced by the chronogram at the end of the score (cf. fig. 4 and the appropriate details given in the “Kritischer Bericht”): *LaVs et honor VIro DoLorVM IesV ChrIsto*. In 1723, the three holy days fell on March 25 - 27. In Dresden - as apparently also in other cities during that time - the “Metten” (*Matins*) were each celebrated on the afternoon of the day before, hence in 1723, on March 24, 25 and 26. Thus we have the “termini ante quos” for the composition of the 27 motets. The responsories were first performed within the liturgical framework of services at the Dresden Court Church, in the presence of the royal house of the Elector, as is stated in the detailed dedication title of the autograph (see fig. 1 and section I of the “Kritischer Bericht”). There is no doubt that the first performances took place on the cited days during the Holy Week of 1723.

After Zelenka’s death (in 1745), the famous violinist Johann Georg Pisendel, who was also a member of the Dresden Court Orchestra, had a copy made of the complete set of responsories (Source C; see the “Kritischer Bericht”, Part I). As we learn from his letters to Georg Philipp Telemann during the years 1749 to 1752³⁻⁶, Pisendel sent a (practically error-free) copy to Telemann in Hamburg in the hope that the latter would be able to help have the complete collection printed. The plan failed, however (excerpts of the letters referred to are found in the German text of this introduction). After Telemann’s death, Pisendel’s copy apparently came into the hands of Telemann’s successor, Carl Philipp Emanuel Bach, from his estate then to Georg Pölchau and the Royal Library in Berlin (cf. “Kritischer Bericht”, Part I, on Source C).

Our edition follows the autograph that is preserved in the Saxon State Library in Dresden (Source A); sincere thanks are due the library for permission to make this printing. The other sources in Dresden and Berlin were used only for comparisons and for evaluating details on scoring (cf. the respective sections of Parts I and II of the “Kritischer Bericht”).

Suggestions for Present-Day Use of the Responsories

Zelenka's responsories were originally composed for the nocturns of the Vigil or Matins ("Metten") of the three days in Holy Week: Holy Thursday, Good Friday and Holy Saturday. As was apparently the general custom in the eighteenth century, these services were celebrated on the afternoon of the day before the respective feast; that is why Zelenka labelled the responsories as being for the Wednesday, Thursday and Friday of Holy Week (monastic vigils and matins, on the other hand were night services). Incidentally, only a total of five vigil services were indicated in the breviary and other liturgical books of the day: those for Christmas, the three days in Holy Week and the Exequies.

For today's church music - in which the *Officium lectionis* (as the vigils and the matins were first called after the liturgical reforms of the Second Vatican Council) is of practically no significance except in monastic rituals - other occasions for performing Zelenka's responsories must be sought. The following examples may, of course, be modified and supplemented as desired:

1. Performance within the liturgical framework. For instance, in connection with the Passion story in the liturgy for Good Friday (John 18/19). Due to their directly or indirectly reflective reference to the text, several of the responsories could be inserted in the reading or liturgical recitation of the Passion story, for example:

after John 18:11 - responsory 1,2,4,5,6,8 or 9;

after John 18:40 - responsory 7 or 12;

after John 19:30 - responsory 11 or 14;

after John 19:42 - responsory 22,23,24 or 27.

2. Performance in a para-liturgical framework or in church devotionals. For example, also in connection with the Passion story or with the corresponding readings of the vigil or matins of *Officium lectionis*. The responsories were, after all, originally "answering songs" that came immediately after the readings. The specific texts in question are indicated in the German text of this introduction; those of the first nocturns are taken from the songs of lamentation found in the Old Testament, while those of the second nocturns stem from the Augustinian commentary on the Psalms and those of the third nocturns from the Apostolic letters of the New Testament.

3. Performance in church concerts. Zelenka wrote music for some of the texts in 1722, namely, the first two for each of the first nocturns for the three holy days: six *Lamentationes pro Hebdomada Sancta* for solo voices (two for bass, alto and tenor respectively) and orchestra (four for two oboes, strings and thoroughbass; one for two transverse flutes, two cellos and thoroughbass). Both musically and stylistically speaking, it would be especially interesting to combine these highly expressive lamentations in modern style with Zelenka's liturgically corresponding responsories in their early style - the lamentations were published in *Musica Antiqua Bohemica*: series II, vol. 4, Prague 1969, edited by Vratislav Bělský. The sequence of lamentations and responsories, six each, may all be found in the German text of this introduction (needless to say, use may be limited to a selection). Two years later, incidentally, Johann David Heinichen (1683 - 1729), the *Kapellmeister* at the Dresden Court, wrote similar settings for the lamentations; Zelenka had assisted him in his church-music duties since 1718. By Heinichen there are three lamentations for the first nocturn of the matin for Holy Thursday, written for solo voices (tenor, bass and alto) and orchestra (two transverse flutes, two oboes, strings and thoroughbass) in the Saxon State Library in Dresden, call no. Mus. 2398 - D - 28 - unfortunately they are still not edited.

Footnotes 1 - 6 are found at the end of the German text of the Introduction. The "Kritischer Bericht" (Critical Remarks) also appears only in German and is found at the end of this volume. The above suggestions on performance practices are excerpts in translation from the "Kritischer Bericht".

Remarks on Performance

Zelenka's performing marks are not only tempo indications; rather they also state the character or mood of the section to be performed, whereby three basic levels may be distinguished in these responsories: *Grave* (cf., e.g., No. 1/10, bars 1ff): slowly but with energy; *Andante* (cf., e.g., No. 1/10, bars 4ff): in moderate tempo and flowingly; *Vivace* (cf., e.g., No. 2/11, bars 1ff): animatedly, neither in an easy nor forced manner, yet always with vigor.

Adagio (cf. No. 3/12, bars 54f) is Zelenka's usual indication of a "ritardando"; consequently, it should never be considered an absolute tempo marking.

Until deep into the eighteenth century, the opinion was held that the right tempo was inherent, so to speak, in the music itself, especially in that written in the tradition of Classical vocal polyphony.

Tempo markings were thus deemed unnecessary. It is the task of today's interpreter to find - within the framework of the above-mentioned musical character (that may be outlined only in general) - the proper "intrinsic" tempo for the music. As little as exact rules can be set up for accomplishing this task, it becomes all the more clear, on the other hand, that the wrong choice of tempi and expressive mood at least strongly diminishes or falsifies - even if it does not destroy - the composer's intended effect for the music.

The responsories in this edition fall into the category of the "accompanied *a-cappella* style". Thoroughbass and doubling instruments are added to the four vocal parts. In Source A, Zelenka makes this requirement by indicating "Tutte le Viole e Tromboni" above the first piece "In monte Oliveti". (NB: Zelenka's method of writing *colla parte* - that corresponded to the general custom of his day - is clearly recognizable through details in the scores of other works that make use of the same instruments, e.g., the mass "Judica me" that is found in the *Sächsische Landesbibliothek* (Saxon State Library) in Dresden, call no. Mus. 2358-D-34.)

Whereas Source A, the autograph score, contains, as already mentioned, a general indication of *colla parte* moving violas and trombones (the thoroughbass is not mentioned because its part appears on a separate staff, with figures), Zelenka wrote separate part scores for the singers and the *colla parte* instruments (lost Source B) for the performance as Fürstenau confirms in Source D. The names of the instruments are added at the beginning of the corresponding voice line of No. 1 in Source D just as they appear at the beginning of every number in our edition. The instruments are grouped with the voice lines as follows:

CANTO (SOPRANO) - canto viola (soprano viola),

ALTO - alto viola e alto trombone.

TENORE - tenore viola (tenor viola) e tenore trombone (tenor trombone),

BASSO - violoncello, violone (double-bass viol), fagotto (bassoon) e basso trombone (bass trombone), (figured thoroughbass part:) organo (organ).

In the case of the three violas (canto, alto, tenore), the *viola da braccio* in the soprano, alto and tenor ranges is apparently meant. Today - if *colla parte* instruments other than the thoroughbass are to be used at all - the soprano voice would be doubled by the first violins, the alto and the tenor with the first violas (or second violins) and the second violas. Trombones (alto, tenor and bass) should be used only if they are narrow-bore, slim-toned instruments that can gently accommodate themselves to the vocal parts. Actually, *colla parte* instruments are not needed to day. It is quite sufficient to use an organ with soft basic stops, whereby the bottom part (but only when it doubles the bass voice line) should be played with a 16' stop.

If, however, the decision is made to use the *colla parte* instruments named above, it should be remembered that, in Dresden during Zelenka's time, the thoroughbass ensemble included not only those instruments (cello, double-bass, bassoon, organ), but also a chord-playing theorbo. The tradition, as Source D (according to B) presents it, differs in its *colla parte* specifications. The bass instruments in Zelenka's sacred music regularly move *colla parte* with the figured bass line as a *basso seguente* whereby the double-basses and bassoons pause with the bass voice, the other instruments following the tenor voice at such bass pauses. Whenever the alto or the soprano is the "bottom voice" of the figured bass, then only the organ and the theorbo play.

Incidentally, the figured bass is notated as a *basso seguente* in the sources in such a way that it makes use of the same clef sign (soprano, alto, tenor, bass) of what is respectively the lowest voice part. Our edition presents the parts that are on the soprano or alto clef (in the autograph) in normal size (to distinguish them from the small print of the thoroughbass realization) on the upper thoroughbass staff; rests are then shown on the lower staff.

In actual performance, the instruments used in the thoroughbass, both in numbers and diversity, should depend upon the instruments used to double the singing voices. If no trombones are used, the thoroughbass instruments (without bassoons) must be employed in still different ways. The bass instruments will move *colla parte* with the bottom organ line; should the latter follow the bass voice line, all bass instruments should play. Should the tenor be the lowest thoroughbass part (also notated on the lower organ staff), the double-basses rest. When the alto or the soprano has the lowest-lying part (notes printed in normal size on the upper organ staff), the cellos will also remain silent.

Translation: E. D. Echols

Le Bohémien Jan Dismas Zelenka¹ (1679–1745) fit probablement ses études au *Collegium Clementinum*, l'un des trois collèges de jésuites à Prague; il occupa ensuite un poste à la chapelle du comte Joseph Hartig, à Prague, puis il alla à Dresde comme contrebassiste en 1710. Il resta jusqu'à sa mort au service de la chapelle de Dresde, qui disposait de l'un des meilleurs ensembles de l'époque, d'abord comme contrebassiste, puis comme «KirchenCompositeur» (compositeur de musique d'église). Dès le début des années 1720, il avait occupé les fonctions du maître de chapelle, Johann David Heinichen, affaibli par la maladie; après la mort de celui-ci, en 1729, il prit la charge de la musique liturgique, sans devenir pour autant premier *Kapellmeister*. Le titre de Heinichen revint, au début des années 1730, à Johann Adolph Hasse, qui s'était avant tout illustré comme compositeur d'opéras. La première œuvre qui nous soit restée de Zelenka fut composée à Prague en 1709, et sa dernière composition datée est de l'année 1744. On dispose en tout d'environ 150 de ses œuvres, dont la plupart sont des partitions autographes conservées à la Sächsische Landesbibliothek de Dresde. Elles proviennent du fonds musical de la cour électoral, qui fut repris en 1908 par l'ancienne église de la cour. En revanche, il ne nous reste que très peu de matériel d'exécution pour les œuvres de Zelenka.

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

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

Les principaux motets de Zelenka en *stile antico*, la série de *Responsoria pro Hebdomada Sancta* composée en 1723 (les répons pour la semaine sainte sus-mentionnés) sont ici publiés pour la première fois dans leur intégralité; on les trouvera à la fois en 27 cahiers séparés ou réunis en trois volumes comprenant chacun neuf répons pour le jeudi, le vendredi et le samedi saint.

Les répons de la semaine sainte constituent la partie musicale centrale des nocturnes célébrés au cours du service de matines du jeudi, du vendredi et du samedi saint. Ces nocturnes se déroulent de la manière suivante: aux trois psaumes (avec leurs antiennes) succèdent trois lectures, prolongées chacune par le chant contemplatif d'un répons. Il est loisible aujourd'hui d'exécuter en-dehors des heures canoniales nocturnes les répons de Zelenka, qui traduisent des textes liturgiques chargés d'expression avec une force pénétrante, un profond sérieux et une émotion bouleversante — on trouvera ci-dessous nos suggestions quant à leurs possibilités d'exécution.

Les répons, chantés à l'origine dans une monodie grégorienne riche en mélismes, ont ensuite été traités de nombreuses fois à plusieurs parties. Avant Zelenka, Gesualdo (en 1611) ou Silvani (en 1704) avaient déjà mis en musique la série entière des 27 répons. L'articulation des compositions en diverses parties (*partes*), typiques des anciens motets, correspond strictement, chez Zelenka, à la structure des textes. Au texte-cadre (*tutti*) succède le versus pour soliste, auquel s'enchaîne la *repetenda*, qui constitue la fin du texte-cadre (*tutti*); tous les trois répons, la deuxième *repetenda* est fournie par le texte-cadre en entier.

La date de composition et la première exécution des répons pour la semaine sainte de Zelenka, ainsi que les efforts de son ami Johann Georg Pisendel pour les faire graver après la mort de Zelenka sont amplement documentés par la partition autographe (source A, cf. commentaire critique) et par les lettres de Pisendel à son ami Georg Philipp Telemann à Hambourg. Zelenka termina son autographe en 1723, comme l'atteste le chronogramme placé à la fin de la partition (cf. illustration n° 4 et nos remarques à ce sujet dans le commentaire critique): *LaVs et honor VIro DoLorVM IesV ChrIsto*. Les trois jours saints, en 1723, tombaient les 25, 26 et 27 mars. A Dresde — comme ailleurs aussi — les "matines" étaient célébrées la veille de la fête, dans l'après-midi: les 24, 25 et 26 mars 1723 forment donc les terminus ante quos pour la composition des 27 motets. Les répons furent créés au cours des services donnés à l'église de la cour de Dresde, en la présence de la maison électorale-royale: c'est ce qui apparaît du titre-dédicace détaillé de l'autographe (cf. illustration 1 et commentaire critique, I). La première exécution eut lieu sans aucun doute aux jours dits de la semaine sainte de 1723.

Après la mort de Zelenka (en 1745), le célèbre violoniste Johann Georg Pisendel, lui aussi membre de la chapelle de la cour de Dresde, fit préparer une copie complète des répons (source C, cf. commentaire critique, I). Comme nous l'apprennent ses lettres à Georg Philipp Telemann dans les années 1749–1752, Pisendel lui envoya une copie (quasiment dépourvue de fautes) dans l'espoir que Telemann ferait graver la série intégrale des répons. Mais ce plan ne se réalisa point (des extraits des lettres de Pisendel sont cités dans la préface en allemand). Après la mort de Telemann, la copie de Pisendel fut apparemment transmise à son successeur, Carl Philipp Emanuel Bach, dont les papiers passèrent ensuite à Georg Pölchau, puis à la Bibliothèque royale de Berlin (cf. commentaire critique, I, source C).

Notre édition suit l'autographe, qui est conservé à la Sächsische Landesbibliothek de Dresde (source A); nous remercions ici ses directeurs de nous avoir autorisé cette publication. Les autres sources, à Dresde et à Berlin, ne furent prises en compte qu'à titre de comparaison, et pour leurs indications sur l'effectif des exécutants (cf. parties I et II du commentaire critique).

Conseils sur l'usage actuel des répons

Les répons de Zelenka étaient originellement destinés à être chantés pendant les nocturnes des vigiles, ou "matines", du jeudi, du vendredi et du samedi saint. Selon une coutume apparemment habituelle au XVIII^e siècle, ces offices étaient célébrés l'après-midi de chaque jour précédent: c'est pourquoi Zelenka désigne aussi les répons comme étant conçus pour le mercredi, le jeudi et le vendredi de la semaine sainte (la vigile monastique, ou "matines", était au contraire un office de la nuit). Les calendriers et les livres liturgiques de l'époque ne prévoyaient en général que cinq offices de vigiles: pour la fête de Noël, pour les trois jours saints et pour l'office des morts. Dans la pratique liturgique actuelle, où l'Officium lectionis (on appelle ainsi la vigile ou les matines originelles depuis la réforme de Vatican II) a quasiment perdu toute fonction en dehors du domaine monastique, on devra chercher d'autres circonstances favorables à l'exécution des répons de Zelenka. Nous donnons ici quelques exemples de ces possibilités, que l'on adaptera ou étendra selon la situation:

1. Exécution dans le cadre liturgique. Par exemple en relation avec la Passion et la liturgie du vendredi saint (Jean 18 et 19). En raison de leur rapport textuel direct ou indirect avec l'histoire de la Passion, certains des répons peuvent intervenir dans le courant de la récitation liturgique, par exemple de la manière suivante:

après Jean 18, 11: répons 1, 2, 4, 5, 6, 8 ou 9;

après Jean 18, 40: répons 7 ou 12;

après Jean 19, 30: répons 11 ou 14;

après Jean 19, 42: répons 22, 23, 24 ou 27.

2. Exécution dans un contexte paraliturgique ou au cours de dévotions accompagnées de musique religieuse: en relation par exemple avec l'histoire de la Passion ou avec les lectures qui s'y rapportent pendant les vigiles ou matines, ou l'Officium lectionis. Comme leur nom l'indique, les répons sont déjà destinés, dans leur origine, à s'enchaîner directement aux lectures. On trouvera dans l'introduction en allemand les renvois détaillés aux textes en question; ceux des premiers nocturnes sont issus des lamentations de l'Ancien Testament; ceux des second nocturnes sont empruntés au commentaire des psaumes par Saint-Augustin; ceux des troisièmes nocturnes proviennent des lettres des Apôtres dans le Nouveau Testament.

3. Exécution dans des concerts de musique religieuse. Zelenka avait déjà, en 1722, mis en musique certaines des lectures mentionnées ci-dessus; il s'agit des deux premiers textes du premier nocturne de chacun des trois jours saints: six *Lamentationes pro Hebdomada Sancta* pour voix solistes (deux basses, deux altos et deux ténors) et orchestre (quatre pour deux hautbois, cordes et basse continue; une pour deux flûtes traversières, deux violoncelles et basse continue; une pour violon, chalumeau ou hautbois, basson et basse continue). Les Lamentations ont paru dans la série *Musica Antiqua Bohemica*, série II, volume 4, Prague, 1969, éditées par Vratislav Belsky. Il serait particulièrement séduisant, d'un point de vue musical et stylistique, de combiner dans un même concert ces Lamentations expressives, en style moderne, avec les répons à fonction liturgique, en style ancien. On trouvera l'ordre d'exécution des six Lamentations et des six répons dans l'introduction en allemand — on pourra évidemment se contenter d'un choix dans chaque catégorie.

De semblables Lamentations ont aussi été composées deux ans plus tard, en 1724, par Johann David Heinichen (1683–1729), le maître de chapelle de la cour de Dresde; il était déjà assisté par Zelenka depuis environ 1718 dans ses tâches musicales à la chapelle. On possède trois Lamentations de Heinichen pour le premier nocturne du jeudi saint, pour voix solistes (alto, ténor et basse) et orchestre (2 flûtes traversières, deux hautbois, cordes, basse continue): Sächsische Landesbibliothek de Dresde, cote Mus. 2398-D-28; ces œuvres sont malheureusement encore inédites.

Les notes 1 à 6 sont placées à la fin de l'introduction en allemand. Le commentaire critique est aussi en allemand, à la fin du volume; on y trouvera la justification des indications proposées ci-dessus quant aux modalités d'exécution.

Propositions sur l'exécution des répons

Les indications de Zelenka ne concernent pas seulement le tempo, mais définissent bien plutôt le caractère de l'interprétation. On peut en déduire trois catégories de base:

Grave (cf. par exemple le n^o 1/10, mes. 1 sqq.): lent, mais affirmé; *Andante* (cf. par exemple le n^o 1/10, mes. 4 sqq.): tempo moyen, allant;

Vivace (cf. par exemple le n^o 2/11, mes. 1 sqq.): animé, énergique, sans être forcé ni trop léger.

L'indication *Adagio* (cf. le n^o 3/12, mes. 54 sqq.) est la manière habituelle dont Zelenka prescrit un ritardando; il ne faut donc pas le comprendre comme une indication de tempo en soi.

Jusqu'à une date avancée dans le XVIII^e siècle régnait la conviction que tout morceau, du moins toute musique dans la tradition de la polyphonie vocale classique, signifiait naturellement son juste tempo: les indications de tempo étaient donc superflues. La tâche de l'interprète moderne consiste donc, à l'intérieur des caractères généraux définis plus haut, à trouver le tempo "immanent" à la musique. S'il n'y a pas grand sens à donner des conseils précis, il n'en reste pas moins qu'un tempo erroné et une interprétation mal orientée peuvent, sinon détruire l'effet voulu par le compositeur, du moins l'estomper fortement ou lui enlever de sa cohérence.

Les répons publiés ici appartiennent au domaine du "style a cappella accompagné": les quatre parties vocales sont doublées par des instruments, avec une basse continue. Les instruments sont spécifiés par Zelenka dans la source A, où il indique pour le premier morceau (*In monte Oliveti*): *Tutte le Viole e Tromboni*. La manière dont Zelenka utilise l'écriture *colla parte*, qui correspond à la pratique usuelle de l'époque, peut s'expliquer à la lumière d'autres œuvres qui recourent aux mêmes instruments — comme par exemple la partition de la messe *Judica me* (Sächsische Landesbibliothek de Dresde, Mus. 2358-D-34).

Alors que la source A (la partition autographe) ne contient que la prescription générale, déjà mentionnée, de violes et de trombones doublant les voix (la basse continue n'est pas spécifiée, car elle est déjà notée sur sa propre portée, avec un chiffrage), Zelenka a écrit des parties séparées pour les interprètes vocaux et pour les instruments *colla parte* (source B, perdue), ainsi que le confirme Fürstenau dans la source D. Les noms des instruments sont complétés au début des portées vocales correspondantes dans le n^o 1 de la source D (et au début de tous les morceaux dans notre édition). Les instruments sont associés aux voix dans l'ordre suivant:

CANTO (SOPRANO) — Canto viola (viole soprano),

ALTO — Alto viola (viole alto) e Alto Trombone,

TENORE — Tenore viola (viole ténor) e Tenore Trombone,

BASSO — Violoncello, Violone (contrebasse), Fagotto (basson) e

Basso Trombone; (partie de continuo chiffrée:) Organo.

Les trois parties de violes (Canto, Alto, Tenore) sont évidemment destinées à la viola da braccio en tessiture de soprano, d'alto et de ténor. Si l'on emploie aujourd'hui des instruments *colla parte* (outre la basse continue), on doublera le soprano par les violons I, les voix d'alto par les altos I (ou les violons II) et le ténor par les altos II. On n'utilisera de trombones (alto, ténor et basse) que si l'on a à sa disposition des instruments de petite taille, au son léger, susceptibles de se fondre avec les parties vocales. Dans l'ensemble, les doublures instrumentales ne sont plus nécessaires aujourd'hui: il suffit d'un orgue enregistré de manière discrète (avec des jeux de fond), qui jouera la partie de basse avec un jeu de 16' — dans la mesure seulement où elle double la basse vocale, et en tenant compte des quelques endroits où le ténor passe sous la basse sans devenir véritablement la partie la plus grave.

Si l'on décide d'employer tous les instruments *colla parte* mentionnés ci-dessus, on se rappellera que le groupe qui tenait à Dresde la basse continue (violoncelle, contrebasse; basson, orgue) comprenait en outre un théorbe jouant en accords. Contrairement aux indications données par la source D (d'après B) concernant les doublures *colla parte*, les basses instrumentales, dans la musique religieuse de Zelenka, vont réellement *colla parte* avec la partie de basse continue en tant que basso seguente: les contrebasses et les bassons se taisent en même temps que la basse vocale, et les autres instruments vont avec le ténor lorsque la basse s'arrête. Si c'est l'alto ou le soprano qui forment la "partie inférieure" de la basse continue, le continuo se réduit à l'orgue et au théorbe.

Dans les sources, la partie de basse continue est généralement notée comme un basso seguente, car elle emprunte la même clef (ut 1^e, ut 3^e, ut 4^e ou fa 4^e) que la partie vocale la plus grave. Les passages qui, dans l'autographe, sont en clef d'ut 1^e ou 3^e ligne, sont notés dans notre édition sur la portée supérieure du continuo, en caractères normaux (les petits caractères sont réservés à la réalisation du continuo); les silences de la portée inférieure ont été complétés.

Dans la pratique, on dosera la force et la variété des instruments qui composent le continuo en fonction de ceux qui doubleront les voix. Si l'on renonce aux trombones, on fera un emploi plus différencié des instruments du continuo (sans bassons): les basses instrumentales iront *colla parte* avec la partie inférieure de l'orgue; lorsque celle-ci double la basse vocale, toutes les basses instrumentales joueront à la fois. Si c'est le ténor qui constitue la partie inférieure du continuo (notée également sur la portée inférieure de l'orgue), les contrebasses se taisent. Si la partie inférieure est à l'alto ou au soprano (écrite en caractères normaux sur la portée supérieure de l'orgue), les violoncelles se taisent également.

Traduction: Michel Noiray

1. Omnes amici mei

Jan Dismas Zelenka
1679–1745

Grave Andante

Soprano* *Tutti*
O - mnes a - mi - ci me - - - i.

Alto* *Tutti*
O - mnes a - mi - ci me - - - i.

Tenore* *Tutti*
O - mnes a - - - mi - - - ci me - i.

Basso* *Tutti*
O - mnes a - mi - ci me - -

Organo* *Grave*
5 3 7 # 9 5 b 8 6 5 4 # tasto solo

*Zu den colla-parte-Instrumenten (Violen und c. Tr.=con Trombone, s.Tr.=senza Trombone

erlabasses vgl. Teil II des Kritischen Berichts;

5

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 3 min.

© 1983 by Carus-Verlag, Stuttgart 4. Auflage / 4th Printing 2020 – CV 40.467

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

edited by

Wolfgang Horn, Thomas Kohlhasse

O - mnes a - mi - ci me - - - - - i
 - ci me - - - - - i
 i, a - mi - ci me - - - - - i de - re - li - que -
 - - i de - re - li - que - - - - - runt me,

7 # 4 3b 5 3 7 5 4b 5 3 5 # 6 b 6 -

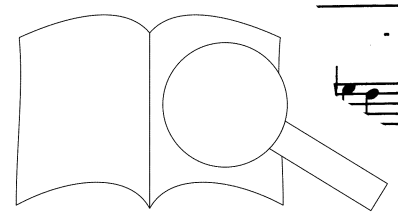
de - re - li - que - - - - - runt, que -
 de - re - li - que -
 - runt, de - re - li - que - - - -
 de li

6 - 3 6 5 6 4 3 5 3 3 6 6 7 #

- runt me, runt in - si - di - an - tes
 - rur - lu - e - runt, prae - - va - lu - e - - runt in -
 prae - va - lu - e - runt in - si - di - an - - tes, in - si - di -
 prae - va - lu - e - runt in - si - di -

4 # 7 6 6 7 6 5 6 - 6 3 4

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



25

mi - hi: tra - di-dit me quem di - li - ge - - - - - bam,
 si - di-an - tes mi - hi: tra - di-dit me quem di - li - ge - - - - -
 an - tes mi - hi: tra - - di-dit me quem

6 5 2 6 7 6 3 2 - 3 9 8 5 6 5 2
 3# b

30

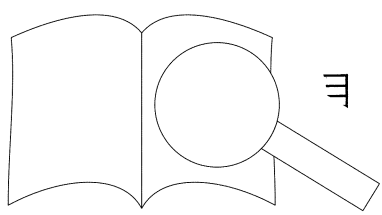
tra - di-dit me quem di - - - - -
 - - - - - bam, quem di - li - ge - bam, quem i - - - - - bam:
 di - li - ge - - - - - bam, i - ge - bam:
 tra - di-dit me quem di - li - ge i - ge - - - - - bam:

5 5 2 - 3 6 5 6 7 6 5 4 #

35 *Vivace**

ter - ri - bi - li - bus o - - - - -
 et tr - - - - - cu - lis, et ter - ri - bi - li -

et tr - - - - - cu - lis, et ter - ri - bi - li -



5 3#

*Vgl. dazu die Einzelanmerkungen.

per-cu-ti - en - tes pla - ga cru - de - li, a - ce - to po - ta - bant me, po - ta -
 - cu - ti - en - - tes, per - - cu - ti - en - - tes, a - ce - to po -
 - - li, pla - ga cru - de - - - li, po - ta - - - bant me,
 en - tes, per - cu - ti - en - - - - - tes,

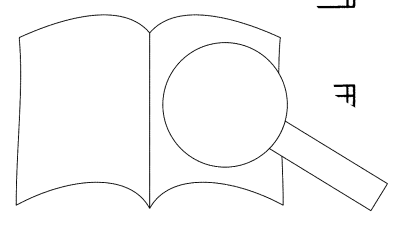
7 6 5 # 6 6 6 6 5 7 6 # 6 3 3b 2
 4 2

- bant me, po - ta - - - - - ta - ant,
 ta - bant me, po - ta - - - - bant - - - - ta -
 a - ce - to po - ta - bant me, po - ta - - - - bant, po -
 a - ce - to po - ta - bant me ant, po - ta - -

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

po - ta - bant po - ta - - - - - bant me.
 - - ba - - - bant me, po - ta - bant me.
 - - - - - bant, po - ta - - - - bant, po - ta - - - - bant me.
 - - - - - po - ta - bant me, po - ta - -

4 6 5 5 5 6 5 7 4 3 9 6 6 5
 2 3 3b



[Versus]
L'istesso tempo

69

Solo

In - ter in - i - - - quos pro - ie - ce -

Solo

In - ter in - i - - - quos pro - ie - ce -

Solo

In - ter in - i - - - quos, in - i - quos pro - ie - ce -

L'istesso tempo

tasto solo

6 2# 4+ 6 3 5 #

75

- - runt, pro - ie - ce - runt me, et non pe - per - ce -

- - runt me, et non pe - ce - ni - mae

- - runt me, et non ce - ni - mae me - ae, a -

6 7 5

6 4 - 7 5 4 # 6 4 5 b 6 3 # 4

81

me -

Tutti

Tutti Et ter -

Tutti Et ter - ri - bi - li - bus o -

Tutti Et ter - ri - bi - li - bus o -

5 7 5 #

5 5 4 #

Tutti

Et ter - ri - bi - li - bus o - cu - lis pla - ga cru -
 ri - bi - li - bus o - cu - lis, o - cu - lis, et ter - ri - bi - li - bus o - cu - lis
 et ter - ri - bi - li - bus o - cu - lis, et ter - ri - bi - li - bus

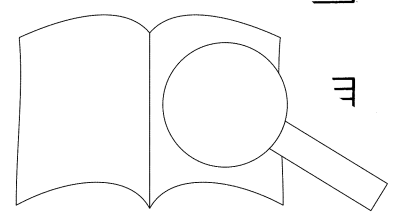
5 3 6b 6 5 6 5 3 5 3 6 6 6
 4 4 3 3 3# 4 4

de - li, pla - ga cru - de - li, cru - de - li
 - cu - lis pla - ga cru - de - li, cru - de - li, cr
 o - cu - lis pla - ga cru - de - li per -
 o - cu - lis pla li per - cu - ti -

7 6 5 1 1 3# 5 6 7b 9 8 5 3# 7 6
 4 4 2# 3 b 4 3# # 4

per - cu - ti cru - de - li, a - ce - to po - ta - bant me, po - ta -
 - cu - ti - er - cu - ti - en - tes, a - ce - to po -
 - ga cru - de - li, po - ta - bant me,
 per - cu - ti - en - tes,

7 6 5 # 5 6 4# 6 6 5 7 6 5 3b 3b 2 5 # b



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

101

- bant me, po - ta - - - - - bant, po - ta - - bant,
 ta - bant me, po - ta - bant, po - ta - - bant me, po - ta - -
 a - ce - to po - ta - bant me, po - ta - - bant, po - ta - - - bant, po -
 a - ce - to po - ta - bant me, po - ta - bant, po - ta - -

5 6 5 7 6 7 6 7 6 5 7 6 4 3
 3 3 3b 3 # 4 3

106

po - ta - bant me, po - ta - - - - - bant
 - - - bant me, po - ta - - bant, po - ta - - - - -
 ta - bant, po - ta - bant, po - ta - - - - - bant
 - - bant me, po - ta - - - - - a - ce - to po - ta - bant,

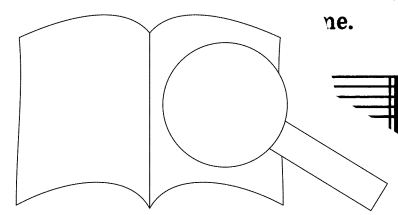
6 6 6 5 5 6 7 7 6 7 6 5 7 6 7 6
 4 2 5 3 6 # 4 3b

112

me, me, a - ce - to po - ta - - - - - bant me.
 - - - to po - ta - bant me, po - ta - - - - - bant me.
 po - ta - - - - bant, po - ta - - - - - bant me.
 me, a - ce - to po - ta - bant, ne.

6 5 6 5 # 5 5 5b 4 5 6 6b 7 6 6 5 -
 2 3b # 3b 2# 3b 6 # 4 4 - 4 #

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



2. Velum templi scissum est

Vivace
Tutti

Soprano
Ve - lum tem - pli scis - - sum est, et o - mnis ter - ra, et

Alto
Ve - lum tem - pli scis - sum est, et o - mnis ter - ra, et o - mnis

Tenore
Ve - lum tem - pli scis - sum est, et o - mnis ter - ra,

Basso
Ve - lum tem - pli scis - sum est, et o - mnis ter -

Organo
Vivace
tasto solo

6 7 8 5 4

6

o - mnis ter - - - ra - - - it, tre - mu - it,* tre - mu - it:

ter - ra, et o - mr tre - mu - it, tre - - - mu - it:

et o - mnir - - - mu - it, tre - - - mu - it:*

is ter - ra tre - mu - it, tre - mu - it, tre - mu - it:

5 4 3 5 3 - 4+ 6 7 6 4

* Der . . .remuit" („die Erde erbebt“) hier und später (T.79ff) mit mehrfach anschlagenden

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 3 min.

12

Solo

la - tro de cru - ce cla - ma - bat, cla - ma - bat, di - - - cens:
 la - tro de cru - - - ce cla - ma - - - bat, di - - - cens:
 la - tro de cru - ce cla - ma - bat, cla - ma - - bat, di - - - cens:
 la - tro de cru - ce cla - ma - bat, cla - ma - bat, di - - - cens:

5 3 = 5 4 3 5 6 7 6 5 6 5b 3 7 6 4 5 6

17

Tutti

- men - to
 Me - - men - t mi -
 Me - men - to me - i, Do - - mi me - - - i,

tasto solo

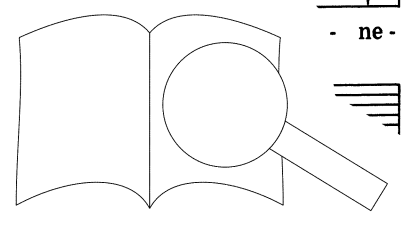
5 3 5 4 #

23

Tutti

Me - - mi - ne, dum ve - ne - ris, dum ve - ne - ris
 me - men - to me - i, Do - mi - ne, dum ve - ne - ris in
 to me - - i, Do - mi - ne, dum ve - ne - ris,
 me - men - to me - - i, Do - mi - ne, - ne -

6 - 6 - 5 5 = 6 6 6 6 7 6 5 t.s.



5 3 5 4 3 7 6

in re - gnum, dum ve - ne - ris in re - gnum tu -
 re - gnum tu - um, dum ve - ne - ris, dum ve -
 dum ve - ne - ris in re - gnum, dum ve - ne - ris in re - gnum tu -
 ris in re - gnum tu - um, dum ve - ne - ris in re - gnum tu - um,

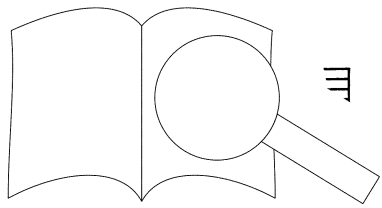
7 # 4 # 7 6 5 6 5 5 7

um, dum ve - ne - ris in re - gnum tu - um, dum
 - ne - ris in re - gnum, dum ve - ne - ris in
 um, dum ve - ne - ris in re - gnum tu -
 dum ve - ne - ris in re - gnum tu - um, to me - i, Do -

9 8 5# 6 6b 3# 5 6 7 #

dum ve - ne - ris : me -
 re - gnum ve - ne - ris, me - men - to me - i,
 gn' co me - i, Do - mi - ne,
 ne, dum ve - ne - ris

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



men - to me - i Do - - - mi - ne, dum ve - ne - ris in re - - gnum, -
 dum ve - ne - ris in re - - gnum, dum ve - ne - ris in re - gnum tu -
 dum ve - ne - ris, dum ve - - ne - ris in re - gnum tu - -
 me - men - to me - i, dum ve - ne - ris,

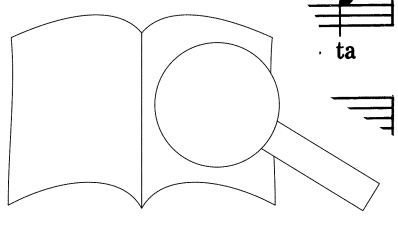
6 5 5 4 # 9 6 6 4 5

dum ve - ne - ris in re - - gnum tu - um e - sae
 - - - um, in re - gnum tu - - scis - sae
 um, dum ve - ne - ris in re - gnum † um. trae scis - sae
 dum ve - ne - ris in re - gnum Pe - trae scis - sae

5 5 7 8 4 6 5 4 3# 5 - 5

sunt, pe a - per - - ta sunt, a - per - ta
 s sunt, et mo - nu - men - - ta a - per - ta
 sae sunt, et mo - nu - men - ta a - per - - ta sunt, a -
 .e scis - sae sunt, et mo - nu - men - - ta

4 3 5 5 5 5 5 4 3 5 5 5 3 4 8



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

sunt, a - per - - - ta sunt, et mul - ta cor - po - ra san - cto - rum, quae dor -
 sunt, a - per - - - ta sunt, et mul - ta cor - po - ra san - cto - rum, quae dor -
 per - - - ta sunt, et mul - ta cor - po - ra san - cto - rum, quae
 sunt, a - per - - - ta sunt, et mul - ta cor - po - ra san - cto - rum, quae dor -

5 3b 7# 6 4 5 4 3# 5# - 6 7 6 5#

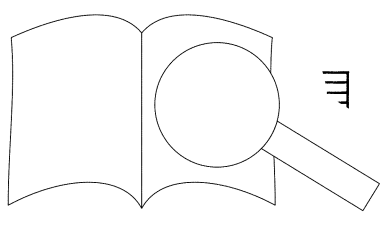
mi - e - rant, sur - re - xe - - - runt, sur - re
 mi - e - rant, sur - re - xe - - - runt, sur - r
 - dor - mi - e - rant, sur - re - xe sur - re
 mi - e - rant, sur - re - xe - - - - - sur - re

5 - 6 5 6 7# 6 5# 6 5 3 5 3

runt. Et o - mnis ter - ra, et o - mnis
 - runt. Et o - mnis ter - ra,
 xe - - - runt. Et
 - - - runt.

[Repetenda]

- 5 - 6 5# - 4# tasto solo



77

ter - - - ra tre - mu-it, tre - - mu-it, tre - - mu - it,

et o - mnis ter - ra tre - mu - it, tre - - - mu - it, et

o - mnis ter - ra tre - - - - - mu - it, et o - mnis ter -

Et o - mnis ter - ra tre - mu-it, tre - mu-it, tre - mu-it, et

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

82

et o - mnis ter-ra tre - - - mu - it, is - mu-

o - mnis ter - ra, et o - mnis ter-ra tre - - - mu - it, e - mu-it, o -

- ra tre - mu - it, tre - mu - it, o - mnis ter -

o - mnis ter - ra tre - mu - it, et o - mnis ter - ra

5 - 5 4 # 5 5 -

87

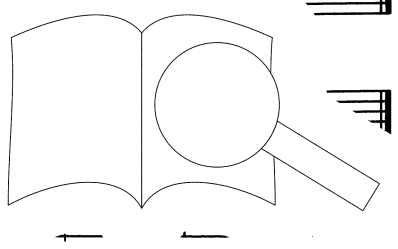
it, tr - - - mu - it, tre - mu - it.

- mnis - it, tre - mu - it, tre - mu - it.

tre - mu - it, tre - mu - it, ter - - ra tre - mu - it.

tre - - - mu - it, tre - 1

6 7 6 6 7 6



3. Vinea mea electa

Vivace

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo

Vi - ne - a

Vi - ne - a me - a e - le -

Vi - ne - a

5

a me - a e - le -

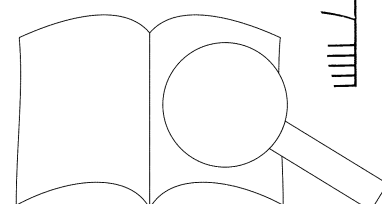
- a e - le -

e -

e - - go te plan - ta - - vi,

5 4 2 - 5 6 7 6 7 6 5

Auffüh... Duration/Durée: ca. 4 min.



10

cta, e - le - - - - cta, e - go te plan - ta - - - -
 - - cta, e - - go te plan - ta - vi, plan - ta - - - -
 - go te plan - ta - - - - vi, plan - ta - - - -
 e - - go te plan - ta - - - -

6 6 5 4 6 7 6 - 5 3 7 6 - 5 5 6 6 :
 4 3 3 2 4 3 5 3 2

15

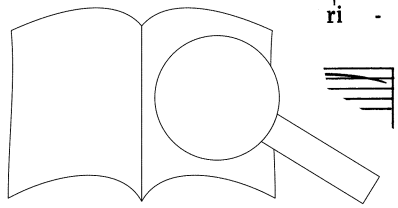
- vi. Quo - mo - do con - ver - sa es, con - ver - sa es
 - vi. Quo - mo - do con - ver - sa es, con - ver -
 - vi. sa es, con - ver -
 - vi. Quo - mo - do con -

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

21

- ri - tu - di - nem, in a - ma - ri - tu - di - nem,
 - ri - tu - di - nem, in
 - sa - es in a - ma - ri - tu -
 - ver - sa es ri -

6 5 6 5 # 9 8 6 5 4 5 3 5 6 # 6 9 5 4 6 7
 5 # 8 6 5 4 3 2 # 6 3 2 5 #



in a - ma - ri - tu - di - nem, in a -
 - a - ma - ri - tu - di - nem, a - ma - ri - tu - di - nem,
 - di - nem, in a - ma - ri - tu - di - nem, in a - ma - ri -
 tu - di - nem, in a - ma - ri - tu - di -

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

4 # 4 # 2

31
 ma - ri - tu - di - nem,
 - a - ma - ri - tu - di - nem,
 - tu - di - nem, cru - ci - fi - ge -
 nem, a - ma - ri - tu - di - nem - ge - res, et Ba -

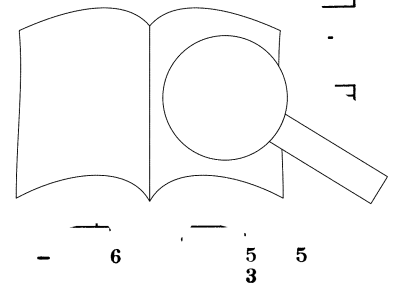
6 6 7 6 4+ 2

#

36
 ut me cr - ge - res, et Ba - rab - bam di - mit - te -
 1 - ci - fi - ge - res, et Ba - rab - bam di -
 - ge - res, et Ba - rab - bam, et Ba - rab - bam, et Ba -
 - mit - te - res, et Ba - rab - bam,

6 7 6 5 # 5 7 # 5 # 6 5 - 6 5 - 6 5 3 5

#



res, et Ba-rab - bam, et Ba-rab - bam di - mit - - te - res?
 - mit - - te - res, et Ba-rab - bam di - mit - - - te - res?
 rab - - - bam, et Ba-rab - bam di - - mit - - - te - res?
 mit - - - te - res, et Ba-rab - bam di - - mit - - - te - res?

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

[Versus] Andante

Se - pi - te,

s.Tr. [senza Trombone]

Se - pi - - vi - te,

s.Tr.

Se - pi se - pi -

Andante

tasto solo

5 6 5 3 5 3 6

se - pi pi - - vi - te, et

se - pi - - vi te,

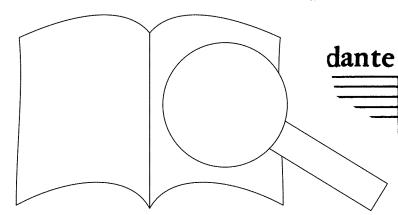
se - pi - vi, se - pi

Ad. dante

6 - 5 6 5 3 5 5 6b 5b 5 3 7 5 3 4 3

PROBE-PARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



la - pi-des e - le - gi, e - le - - gi ex - te, e - le -

et la - pi-des e - le - gi ex - te, e - le - -

et la - pi - des e - le - gi, e - le - gi

5 3 5 6 - 6 5 3 7 6 7 5 7 6

- gi ex - te, et ae-di-fi - ca - - et

gi ex te, et ae - di - fi - ca - vi - ae - di - fi - ca -

ex te, et ae-di-fi - ca -

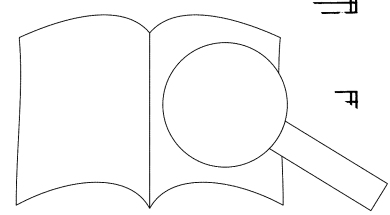
9 8 5 5 3 3 *tasto solo*

- ae - di - fi - ca - - rim, tur - - - rim.

- vi tur - - - rim.

vi tur -

5 4 # 6 6 7 # 6 4 5 #



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

[Repetenda]
Vivace

71

Quo - mo - do con-ver - sa es, quo - mo -

c.Tr. [con Trombone]

Quo - mo - do con-ver - sa es, con-ver - sa es, con-ver -

Quo - mo - do con-ver - sa

Vivace

tasto solo

6 5 5

77

do con-ver - sa es, con-ver - sa es

Quo - mo - do con-ver - sa es in a ri - di -

es, -sa

es, con-ver - sa e

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

82

ma - ri - tu - in a - ma - ri - tu -

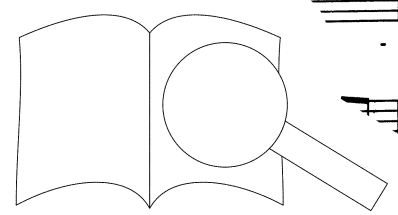
nem, a - di - nem, in a - ma - ri - tu -

ri - tu - di - nem, in a - ma - ri - tu -

in a - ma - ri - tu -

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

2b # 4 2



di - nem,
 di - nem, ut me cru - ci -
 di - nem, ut me cru - ci - fi - ge - res, cru - ci -
 ma - ri - tu - di - nem, ut me cru - ci - fi - ge - res, et Ba - rab - bam di -

4+ 6 7 8 5 4 # *tasto solo* 3 3 # - 6

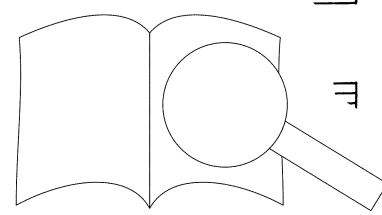
92
 ut me cru - ci - fi - ge - res, et Ba - rab - bam di -
 fi - ge - res, cru - ci - fi - ge - res, et - te -
 fi - ge - res, et Ba - rab - bam, et Ba - rab -
 - mit - te - res, et Ba - rab - b - mit - te -

5 # 7 # 6 5 5 9 8 7 8 5 3 5 5

97
 et Ba - rab - b - di - mit - te - res?
 res, an di - mit - te - res?
 di - mit - te - res? Vi - ne - a me -
 - rab - bam di - mit - te

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

tasto solo



Vi - ne - a me - a e -
 a e - le - - - - - cta, e - le - - - - -
 Vi - ne - a me - a e - le - - - - - cta,

6 5 5 3 4+ 6 - 7 8

Vi - ne - a me - a e - le - - - - -
 le - - - - - cta, vi - ne
 e - go
 vi ne le - - - - -

3 - 5 2 3 2 3 5 3 6 5 7 6 5 4 3 9 8

go te plan - ta - - - - - vi.
 te plan - ta - - - - - vi.
 vi, plan - ta - - - - - vi.
 te plan - ta - - - - -

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



4. Tamquam ad latronem existis

Tutti

Soprano
 Tam - quam ad la - tro - - nem

Alto
Tutti
 Tam - quam ad la - tro - - nem

Tenore
Tutti
 Tam - quam ad la - tro - - - - nem

Basso
Tutti
 Tam - quam ad la - tro - - - - nem ex

Organo

5 5 5 2 3 4 3

6

ex - - - et fu - sti - bus, et

ex - i - - stis cum

gla - di - is et

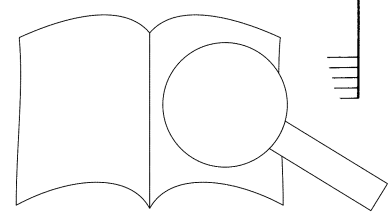
fu - sti -

et fu - - - sti - bus, ex - i - stis cum

ex - i - - stis cum gla - di - is et fu - sti -

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

Aufführungsdauer/Durée: ca. 5 min.



12

fu - - - - sti - bus, ex - i - - stis cum gla - di - is, ex -
 - - si - bus, ex - i - stis cum gla - di - is et fu - - - - - sti -
 gla - - di - is et fu - sti - bus, ex - i - - - stis cum gla - di -
 bus, ex - - i - - stis cum gla - di - is et fu - - - - - sti -

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

17

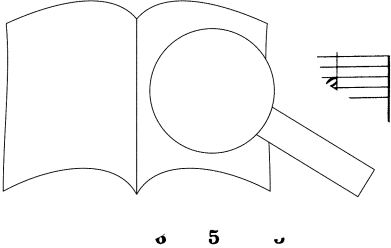
i - stis cum gla - di - is et fu - - - - - sti -
 bus, ex - - i - - stis cum gla - di - is et fu - sti - bus com -
 is et fu - - sti - bus, ex - i - - stis cum gla - di - is et fu - sti - bus com - pre -
 bus, ex - - i - - stis cum gla - di - is, et fu - sti - bus com - pre -

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

23

prae - hen - de - re me, com - pre - hen - de - re
 - - - - - me, com - pre - hen - de - re, com - pre - hen - de -
 - - - - - me, com - pre - hen - de - re, com - pre -
 - - - - - me, com - pre - hen - de - re, com - pre -

5 5 6 5 5 5 6 6 - 5 5



me, com-pre - hen - de-re, com - - pre - hen - de - re, com - pre - hen - - de-re me.
 re, com-pre - hen - de-re, com - pre - - hen - - - - de - - - - re me.
 hen - de - re, com - - pre - hen - de - re, com - - pre - hen - de-re me.
 com - pre - hen - de - re, com - - pre - hen - de-re me.

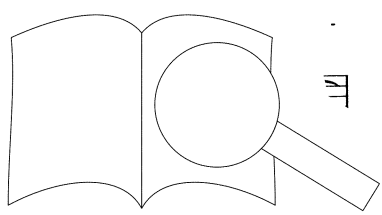
5 5 6 5 6 5 3 7 6 9 8 7 6 4

Solo
 Quo - ti - di - e a - pud vos er - - am in
 Solo
 Quo - ti - di - e a - pud vos er - - am in te
 Solo
 Quo - - ti - di - e a - - pud vos er - - ar
 Solo
 Quo - - ti - di - e a - - pud vos e tem - plo do - - - -

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

Tutti
 cens, et non nu - i - - - - stis, te - - - - nu -
 cens, nu - i - stis, et non me, et non me te - nu - i - - -
 me te - nu - i - stis, et non me, et non me
 Tutti
 et non me te - nu - i - - - -

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



i - stis: et ec - - ce fla - - gel - la - tum du - ci - tis

- - - stis: et ec - - - ce fla - gel - la - tum du - ci - tis

te - - - nu - - i - - stis: et ec - - - ce ad cru - ci - fi - gen - -

- - stis: et ec - - ce fla - - gel - la - tum du - ci - tis ad cru - ci - fi - gen - -

5 4 # 5 4 2b 6 9 8 5 4 # - 7 6 5 4 # 5 6

ad cru - ci - fi - gen - - - dum, ad cr -

ad cru - ci - fi - gen - - cr - fi - gen - - -

- - dum, cru - ci - - - fi - gen - - - - - dum

- - - - - dum, a gen - - - - -

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

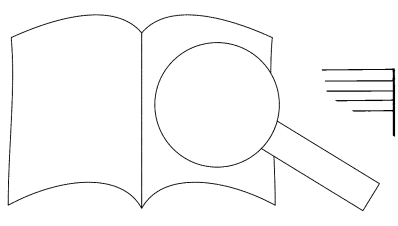
[Versus]

Cum - que in - ie - cis - sent ma - nus in

- - - - - dum. Cum - que

- - - - - dum.

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



[Repetenda]

78

Solo

xit ad e - os. Quo - ti - di - e vo - bis - cum er - - - - - am
 e - - - - - os. Quo - ti - di - e vo - bis - cum er - - - - - am in tem -
 os, ad e - - - - os. Quo - ti - di - e vo - bis - cum er - - - - - am,
 e - - - - - os. Quo - ti - di - e ap - - - - - ud - - - - - vos er - - - - - am

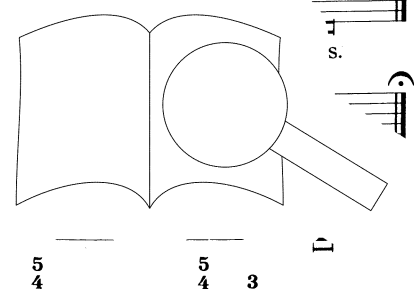
83

Tutti

in tem - plo do - - - - - cens, et non Tutti me, et non - - - - -
 - - plo do - - - - - cens, et non Tr et non me,
 in tem - plo do - - - - - cens, et non me te - nu - i - stis, et
 nu - i - stis, et

89

- - - - - stis, e - - - - - nu - i - stis, te - - - - - nu - i - - - - - stis.
 et no - - - - - nu - i - - - - - stis, te - - - - - nu - i - - - - - stis.
 te - nu - i - - - - - stis, te - - - - - nu - i - - - - - stis.
 me te - nu - i - - - - - stis, non me te - nu - i - - - - - stis.



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

5. Tenebrae factae sunt

Grave e piano

Tutti

Soprano

p Te - ne - brae fa - ctae, te - ne - brae fa - ctae sunt,

Alto

p Te - - - ne - brae fa - ctae sunt, fa - - - ctae sunt,

Tenore

p Te - - - ne - brae fa - ctae sunt, fa - - - - - c

Basso

p Te - - - ne - brae fa - ctae, te - ne - brae fr

Grave e piano

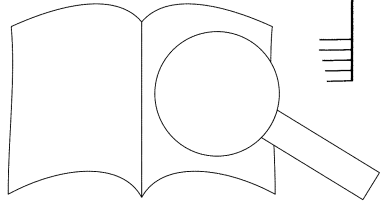
p

Organo

6
 dum cru - ci - fi - x. e - - i: et cir - ca ho - ram no -
 dum cru - ci - f. u - - - dae - - i: et cir - ca ho - ram
 dum cru - ci - sum Ju - dae - - - i: et cir - ca ho - ram
 dum c Je - sum Ju - dae - - - i: et cir - ca ho - ram

9 8 6 6 7 5 6 7 6 5
 4 4 4 5 6 7 6 4
 2 2 2 2 2 2 2 2

Aufführung /Duration/Durée: ca. 5 min.



nam ex - - cla - ma - vit, ex - cla - ma - vit Je - - sus vo - ce ma -
 no - - - nam ex - - cla - ma - - vit Je - sus vo - ce ma - -
 no - - - - nam ex - cla - ma - vit Je - - - - sus vo - - ce ma - -
 no - - - - nam ex - cla - ma - vit Je - sus vo - - ce ma - -

Vc. f Cb.

7 9 8 5 4 3 | | 5 7 6 5 3b 6 3 7

gna: De - us me - - - - us, ut re qui - -
 gna: De - us me - - - - us, n. de - re - li - qui -
 gna: De - us me - - - - us, qui - - re - - li - qui - -

Largo
Solo

Vc.

5 4 | 5 3# - | 3 6 4 6 7 6 6 5 7

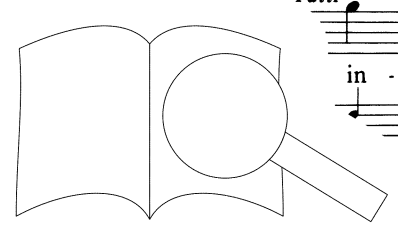
sti? in - cli - na - - to ca - pi - te,
 cli - na - - to ca - - - pi - te, e -

Tutti
Et in - cli -
Tutti
in -

Org.

5 4 3# 2# 5 3# | | |

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



30

e - mi - sit spi - ri - tum, e - mi - sit spi - ri -
 mi - sit spi - ri - tum, e - mi - sit spi - ri - tum,
 na - to ca - pi - te, e - mi - sit spi - ri - tum,
 - cli - na - to ca - pi - te, e - mi - sit spi - ri - tum, e -

Vc.
Cb.

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

2 3 2 3 2 6 7 6 | # 5 5 5 5 5 7

36

tum, e - mi - sit spi - ri - tum, e - mi -
 e - mi - sit spi - ri - tum, e - mi -
 e - mi - sit spi - ri - tum, e - mi -
 mi - sit spi - ri - tum, e - mi - sit spi - ri - tum.

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

42

[Versus]

Ex - cla - mans Je - sus
 mans Je - sus vo -
 mans, ex - cla - mans vo -
 mans Je - sus

6 5 6 5 4 5 | 6 5 6 5 4 5 | 7 8 5

4 3 4 3 2 3 | 4 3 4 3 2 3 | 7 6 3



47

vo - ce ma - - - - - gna: Pa - ter, in ma - - - nus, -
 - - ce ma - - - - - gna: Pa - ter, in ma - - - nus tu - - -
 - - ce ma - gna, a - - - - - it:
 - - - - - gna, a - - - it:

s.Tr.

6 6 7 6b 5 4 3 | | |
 4 2

53

in ma - nus tu - - - - as
 - - - - - as com - men - - - do, com -
 Pa - ter, in ma - - - nus
 Pa - ter, in ma - - - nus tu a - - - do spi - - ri - tum

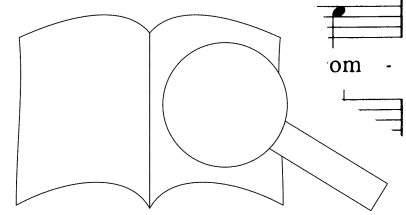
s.Tr.

5 4 3 6 5 4 | 5 4 2 3 5 6 9 8 5 6 6 7 5 6 6

59

- - ri - tum n. - - - - - um, com - men - do spi - - ri - tum,
 men do, com - men - - - - - do, com -
 - - - do, com - men - do spi - - ri - tum me - - - um,
 m am, com - men - - - do spi - - - ri - tu om -

7 6 5 9 8 6 6 5 4 6 7 3 6 4 6 7 6 5 5 4 3 5
 3b 3b 4 4 2



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

[Repetenda]

64

com-men-do spi - - - ri-tum me - - - um. c.Tr.

men - do, com - men - - do spi - ri-tum me - - - um. c.Tr. Et

com - men - do spi - - ri-tum, spi - - ri-tum me - - - um. E - -

men - - - do spi - ri-tum me - - - um. Et in - - - cli -

5 3 6 6 6 - 7 6
b 2 4 4 4

69

Et in - - cli - na - - to ca - pi - t sit

in - cli - na - - to, e - mi - sit spi - - - ri - na - -

mi - sit spi - - - ri - tum, a - - to ca - -

- - na - to ca - pi - te, et in - - cli -

5 6 8 6 5 6 4 6
4 4 5 5 3 2 3

75

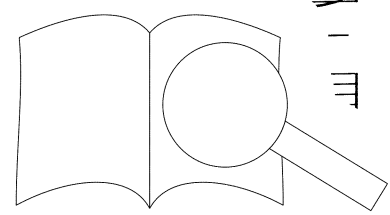
spi - - - e - mi - sit spi - - -

to e - mi - sit spi - - ri - tum, e - mi - - sit spi -

e - mi - sit spi - ri - tum, e - mi - - sit spi - ri -

ca - pi - te, e - mi - sit

4 6 4 6 7 8 5 5 5 5 7 5 5 7 5 4
2 3 2 3 7 8 5 5 5 5 5 5 3 4



ritum, et in - cli - na - to

ri - tum, e - mi - sit spi - ri - tum, e - mi - sit spi - ri -

tum, et in - cli - na - to ca - pi - te,

et in - cli - na - to ca - pi - te, et in - cli - na -

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

ca - pi - te, e - mi - sit spi - ri - tum, e -

tum, e - mi - sit, e - mi - sit spi - ri - tum, e - mi - sit spi - ri - tum,

e - mi - sit spi - ri - tum, e - mi - sit spi - ri - tum,

- - to ca - pi - te, n. - tum, e - mi - sit

4 2 6 3 7 6b | 6 5 | 5 6b 6 5 5 | 9 8 8 7 | 5b 6 5 -

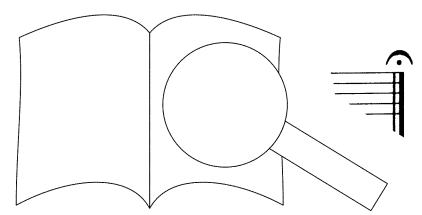
mi - ri - tum, spi - ri - tum.

e - mi - sit spi - ri - tum, spi - ri - tum.

e - mi - sit spi - ri - tum, e - mi - sit spi - ri - tum.

e - mi - sit spi - ri - tum,

7 6 4 3 | 5 6 5 7 5 5 6 5 4 3 | 8 7b | 4 8 7 6 5 4 3 | 5 4 3 2 3



PROBEPARTITUR

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

6. Animam meam dilectam

Vivace *Tutti*

Soprano
Tutti
 A - - ni-mam-me - am di - le - ctam tra - di - di in ma - nus in - -

Alto
Tutti
 A - ni-mam-me - am di - le - - ctam tra - - di - di :

Tenore
Tutti
 A - - ni-mam-me - am di - le - ctam ...

Basso
Tutti
 A - - ni-mam-me - am di - le - ctam ...

Organo
Vivace

5

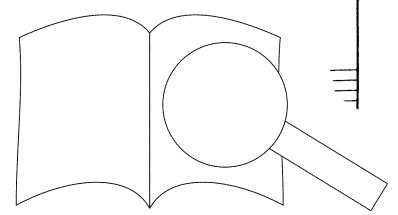
... i - - - - quo - rum ...

in - i - quo - - - - rum ... sic - - ut le - o in

... hi he - re - di - tas me - - - -

est he - - - - re - di - tas me - - - - a

Aufführung: ./Duration/Durée: ca. 5 min.



10

va, sic - ut le - o in sil - - - - - va:
 sil - va, sic - ut le - o in sil - - - - - va:
 a sic - ut le - o in sil - - va, in sil - - - - - va:
 sic - ut le - o in sil - - va, sic - ut le - o in sil - va: de - dit

5 3 2 4 6 6 7 5 5 7 8 4 6 3

16

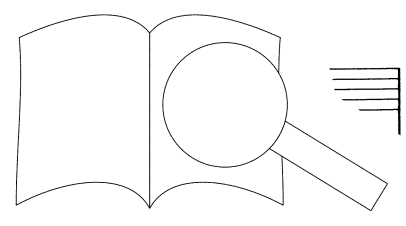
s.Tr. de me
 s.Tr. de - - dit con-tra me sa - ri - us, di -
 de - dit con-tra me vo - - ces a sa - de-dit con-tra me
 con-tra me vo - ces ad - ver - sa - ri - us de -

1 1 1 6 5 # 5 # 5 # 5 # 5 - 6 - 5 #

22

ad-ver cens, de-dit con-tra me vo-ces ad-ver - sa - ri -
 cens, ad - ver - sa - - ri - us, de - dit
 de-dit con-tra me vo - - ces, de - dit con-tra me vo - -
 vo - ces ad - ver - sa - ri - us,

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



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

Adagio*

us, di - - - - - cens, ad - ver - sa - ri - us, di - - - - - cens: —

con - tra me vo - - - - - ces, di - - - - - cens: —

ces ad - ver - sa - ri - us, di - - - - - cens: —

ad - ver - sa - ri - us, di - - - - - cens: —

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

Adagio*

34 **Vivace** **Allegro**

Con - gre - ga - mi - ni, et pro - pe - ra - te, pro - pe - ra - te, et pro - pe - ra - te

c.Tr. Con - gre - ga - mi - ni, et pro - pe - ra - te, pro - pe - ra - te, et pro - pe - ra - te

c.Tr. Con - gre - ga - mi - ni, et pro - pe - ra - te, et pro - pe - ra - te

c.Tr. Con - gre - ga - mi - ni, et pro - pe - ra - te, et pro - pe - ra - te

4 3 6 6 - 5 1

39

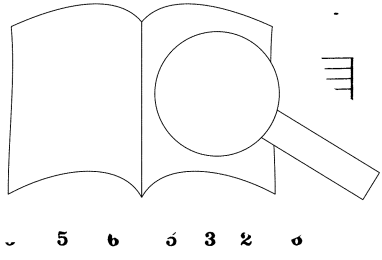
ran - - - dum, - - - - - vo - ran - - - dum,

de - vo - ran - - - dum, ad de - vo - ran - - - dum il - lum, ad

- - - dum, de - vo - ran - - - dum, ad de - vo - ran - - - dum il - -

ad de - vo - ran - - - dum, ad de - vo - ran - - - dum

3 6 5 6 6 6 4 6 5 6 - 6 5 6 3 2 3



* im Sinne von „ritardando”

63

Tutti

Andante

Solo

ra, o - mnis ter - - - ra, o - mnis ter - - - - - ra: Qui - a non est in - ven - tus

su - per me o - mnis ter - - - - - ra: Qui - a non est in - ven - tus

me o - mnis ter - - - ra, Tutti o - mnis ter - - - - - ra: Qui - a non est in - ven - -

su - per me o - - - mnis ter - - - - - ra.

Andante

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

69

qui me a - gno - sce - ret, et fa -

qui me a - gno - sce - ret, qui me a - gno - - - et - - - ce - ret,

tus qui me a - gno - sce - ret, qui g1.

1 1 # 5 6 5 7 8 4 6 5 2 6

75

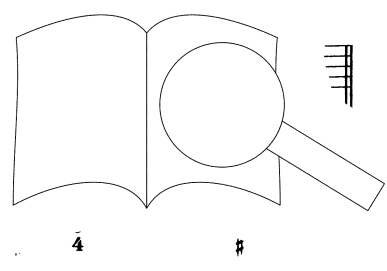
Largo *

- - ce - ret be - - ne - - ce - ret be - - - - - ne.

et fa - ce - - - - - ne.

et fa - - ce - ret be - - - - - ne.

5 5 6 8 5 5 6 8 5 7 5 4 3 7 4 3 #



* im Sinne von „ritardando”

[Versus]

Allegro

Tutti

81

In - sur - re - xe - - - - - runt, in - -

In - - - sur - re - xe - - - - - runt, in - sur - re -

In - - - - sur - re - xe - - - - - runt

In - - - - sur - re - xe - - - - -

Allegro

5 4 3 6 - 9 8 7 5b

86

sur - re - xe - - - - - runt in me vi - - - - -

xe - runt in me vi - ri, in - sur - re - xe - - - - -

in me vi - - - - - ri, in - sur - re - xe - - - - -

- - runt, in - - - - - sur - re - xe - - - - - runt

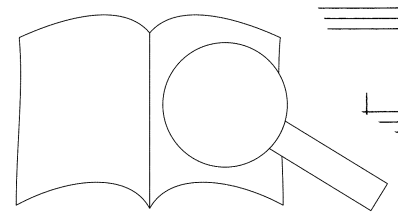
6 5 5 6 - 7 6 5 9 8

4 4 4 3 8

92

ab - s - or - di - a, et non pe - per -

or - di - a, et -



PROBENPARTITUR

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

[Repetenda]
Andante

ce - - runt a - ni-mae me - - - - - ae. Solo
 - - non pe-per - ce - - - runt a - ni-mae me - - - - - ae. Qui - a non est in -
 Solo
 Qui - a non est in -
 Solo
 Qui - a non est in -
 Andante

ven-tus qui me a-gno - sce - ret, qui me a - gno - sce et fa - -
 ven-tus qui me a - gno - sce - ret, 1. - ce - ret, -
 ven - tus qui me a - gno - no - sce - ret,

5 5 7 6 6 7 8 4

Largo*

- - ce-ret, et fa - - - - - ne.
 et fa - - - - - ce-ret be - - - - - ne.
 - ce-ret, et fa - - ce-ret be - - - - - ne.

5 4 3 5 4 3 2 3 4 3 5 6 - 6 5 7 5 4 3 2 7 #

4

* im Sinne von „ritardando“

116

Vivace

Tutti

A - - ni - mam me - am di - le - ctam tra - di - di in ma - nus in - - - i - - -

A - ni - mam me - am di - le - - - ctam tra - - di - di in ma - nus in - i - quo - -

A - - ni - mam me - am di - le - - ctam ...

Vivace

A - - ni - mam me - am di - le - - ctam ...

6 5 4 # 6 7 6 #

121

quo - rum ... sic - - - ut le - o in sil

rum... sic e - sil - va,

et fa - cta est mi - - - hi he - re - di - tr

et fa - cta est he - - - re a sic - ut le -

5 5 5# 6 5 5# 4 # 5 3 2 6

126

va,

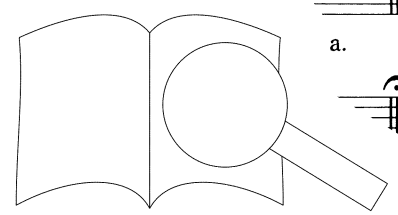
o in sil - - - va.

sic - va, in sil - - - va.

in sil - - va, in sil - - - va.

va, sic - ut le - o ir a.

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



7. Tradiderunt me

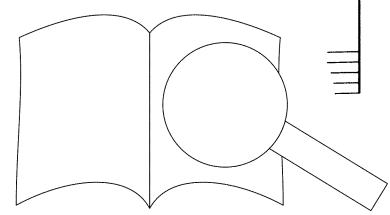
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Organo

6

-- nus im - - - pi - o - rum, tra - - di - de - -
ma - - - nus, in m... nus im - pi - o - - rum, tra - di - de -
Tr... me in ma - - - - - nus im - - pi -
Tra - - di - de - - runt me in

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

Aufführ. ...ration/Durée: ca. 5 min.



12

runt me in ma - - - - nus, in ma - - nus im -
 - runt me, tra - di - de - runt me in ma - - - nus, in ma - - nus
 o - - rum, tra - di - de - - runt me in ma - - - nus,
 ma - - - - nus, tra - di - de - - - runt me in ma - - - -

9 8 5 5 4 3 4 # 5 6 5 6 - 4 #

18

- pi - o - - - - rum, in ma - nus im - - pi - o - - - - rum, in ma - nus im -
 im - pi - o - - - - rum, in ma - nus im - - pi - o - - - - rum,
 in ma - - nus im - pi - o - - - - rum,
 nus, in ma - - nus im - pi - o - - - - rum,

4 6 5 6 4 3 4 8 4 # - 5 4 #

24

i - - quos pro - ie - ce - - - - runt me, pro - ie -
 in - - pro - ie - ce - - - - runt me, pro - ie - ce - - - -
 - ter in - i - quos pro - ie - ce - runt, pro - ie - ce - runt,
 et in - - ter in - - i - quos

5 3 5 3 # 5 6 4 5 3 6 5 # 5 6 7 6 - 7 6 -

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

29

ce - - - - - runt me, et non pe - per - ce - - runt a - ni -
 runt me, et non pe - per - ce - - runt a - ni-mae
 pro - ie - ce - runt, et non pe - per - ce - - runt a - ni-mae, a -
 runt me, et non pe - per - ce - - - - - runt

7 6 5 4# 6 7 8 5 6 4 2 7 9 8 5 3 #

34

mae me - - - - - ae, a - ni-mae m
 me - - - - - ae, a - ae: ae:
 - - ni-mae me - - - - - ae, a .ia. ae: ae:
 a - - ni-mae me - - - - - ae, ae:

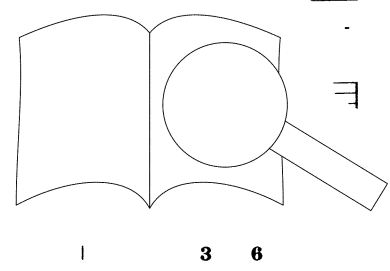
5 7 6 7 - 7 5 7 6 5 #

39

Solo con - gre - ga - ti sunt, con - gre - ga - ti sunt
 Solo con - gr - gre - ga - ti sunt, con - gre - ga - ti sunt ad - ver -
 Solo con - gre - ga - ti sunt, con - gre - ga - ti sunt ad - ver - sum
 Solo con - gre - ga - ti sunt, con - gre - ga -

Tutti
 Tutti
 Tutti
 Tutti

5 - 5 - - 5 -



ad - - ver - sum me, ad - ver - sum me for - - - - -
 sum me, ad - ver - sum me, ad - ver - sum me, ad - ver - sum, ad -
 me, ad - ver - sum, ad - ver - sum me, ad - ver - - - sum, ad - ver - sum me, ad - ver - sum,
 ver - sum me, ad - ver - sum me for - - - - -

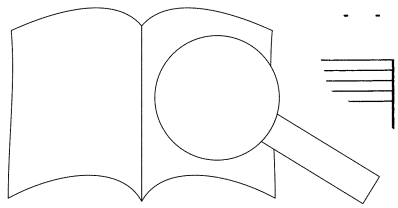
6 5 5 6 5 6 3 4# 6 7 3 6 6
 2 # 4 2

ver - sum me, ad - ver - sum me for - - - - - tes: et
 ad - ver - sum me, ad - ver - - - for - - - tes: et
 - - - - - tes: et

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

ut gi - gan - - - - - ste - te - - - - - runt,
 sic - ut - - - - - ste - te - - - - - runt, ste -
 - - - - - tes ste - te - - - - -
 - - - - - gan - tes ste - te - - - - -

5 7 8 5# 5 5 6 - 5 # # 5 5 3b 4 #



60

ste - te - - - - - runt, ste - te - - - - runt, ste - te - - - -

te - - - - - runt con - - tra me, ste - te - - - -

- - - - - runt, ste - te - - runt, ste - te - - - -

- - - - - runt, ste - te - - - -

tasto solo

5# 7 6 5 # 6 5 5

4 # 4 #

65

- - - - - runt con - - - - tra me, con - tra me, con

- - - - - runt con - tra me, con - tra me, con

- - - - - runt con - tra me, con - tra me, con

- - - - - runt, ste - te - - - - tra me.

- - - - - runt, ste - te - - - - tra me.

- - - - - runt, ste - te - - - - tra me.

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

#

[Versus]
Grave
Solo

A - li - e in - sur - re -

A - li - e in - sur - re - xe

- ni in - sur - re - xe - - - - - runt,

Vivace

- 6 6 4 3b 4 3b | | | | 6 5 5

4 4 3b



xe - - - - - runt ad - - ver - - sum me, ad - - ver - - sum me, ad -
 - - - - - runt ad-ver - - - sum, ad -
 in - sur - re - - - - runt, ad - - - ver - sum, ad - ver-sum me, ad - -

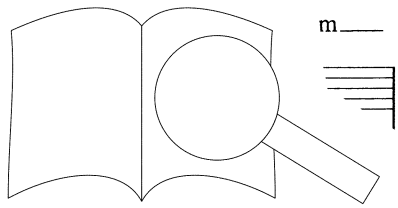
5 5 6 5 7 6b 6b 6 5 6 5
 4 3 4 3 # 4 4# 3 5 # #

- - ver - sum me, ad - ver - sum me,
 ver - sum, ad - - ver - - sum me, tes quae - si -
 ver - sum me, ad - ver - sum me, Tutti
 ... et ... - - - - - runt

9 8 7 6 5
 3 # 5 # | | | 3 6 6 - 5
 3 # 3

- - si - e - runt a - - ni - mam me - - - - am,
 e - - - - runt, et for - tes quae - si - e - runt a - ni - mam
 e - - - - runt, et for - tes quae - si -
 for - tes quae - si - e - runt a - - - ni - mam

6 5 5 6 5 6 - 5 6 6 -
 3b 3 3 4# 6 -
 # 6 5 - 4 3
 4 6 5 - 4 3



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

et for - tes quae - si - e-runt a - - - ni-mam me - - - - - am. Et sic - -

me - am, et for - tes quae - si - e-runt a - - - ni-mam me - - - - - am. Et sic -

e - - - - runt a - - - - - ni - mam me - - - - am. Et sic -

me - - - - - am. Et sic -

5 6 5 # 5 5 7 7 6 5 6 5 4 #
3 4 4 b 3 # 4 # 4 4 #

ut gi - gan - tes ste - te

- ut gi - gan - tes ste - te

- - ut gi - gan - tes ste - te

- ut gi - gan - tes ste - te

ste - te

te - -

te - -

ste - te

ste - te

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

ste - te - - runt con - tra me, ste -

te - -

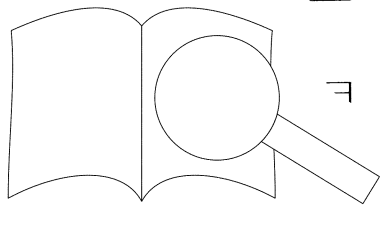
ste - te

- - - - - runt, ste - te - - runt,

- - - - - runt, ste - te

tasto solo

5 6



te - - - - - runt con - tra me, ste - te - - -
 - - - - - runt con - tra, con - - - - tra me, con
 ste - te - - - - - runt con - tra me, ste - te - - -
 ste - te - - - - - runt con - tra me, con - tra me, ste - te - - -

5 6 - # 5 6 5 5 7 5 4 3b 7 5

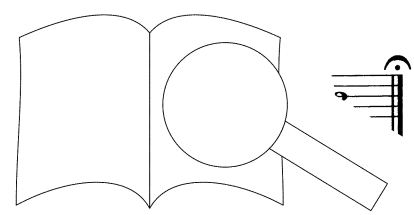
- - - - - runt con - tra me,
 - - - - tra, con - - - - tra, ste - te - - - ste - te - -
 - - - - runt, ste - te - - - te - - -
 - - - - - runt con - tra me, - - - - - runt

5 6 5 6 5 4 3 7 6 # 4 5 4 # 6 5 4 5 - 6 5

- - - - - runt con - tra, con - - - - tra me.
 runt con con - - - - tra me.
 - - - - - me, con - tra, con - - - - tra me.
 - - - - - me, con - - - - tra, con - - - -

5 6 5 # 4 7 6 7 6 5 4 6 3 3 8 - 5 4 3 2 3

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



10

tum,
do - - tum, sum - mis prin - ci - pi - bus sa - cer - do - - - tum,
do - - tum, sum - mis prin - ci - - - pi - bus sa - cer - do - - tum, et se - ni - o - - -
sum - mis prin - ci - pi - bus sa - - cer - do - - tum, et

7 6 5 5 6 6 5 4 6 7 8 1

15

et se - ni - o - - - ri - bus po - - -
et se - ni - o - - - ri - bus - li:
- - ri bus, et se - ni - o - - - pu - li:
se - ni - o - - - ri bus, et se - - - po - - - pu - li:
6 6 5 5 6 5 5 4 5 5 4 # 2 # 1

21

Pe - trus au - - - tur e - - um a
Pe - - - trus au - - tem se - - que -



lon - ge, a lon - - - - - ge, Pe - trus
 - - ba - - - - - tur e - - - - - um a lon - ge, a
 Pe - - trus au - - - tem se - - - que - ba - - - - -
 Pe -

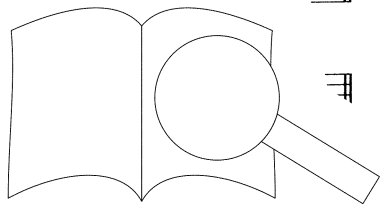
7 6 5 9 8 7 5 4 6 4 6 5
 3 4 3 - 3 2 3 2 3 2

au - - tem se - - que - ba - - tur e - - - - - u.
 lon - ge, a lon - ge, a lon - ge, a lon - - - - - lon - -
 - - - - - tur a lon - ge, a - - - - - ge, a lon - -
 - - trus au - - - tem se - - que - - ba - - - - - tur e - um

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

lon - - - - - Je - ret fi - - - - - nem.
 ge, a - - - - - ge, ut vi - de - ret fi - - - - - nem.
 - - - - - nem, ut vi - de - - - - ret - - - - - fi - - - - - nem.
 - - - - - ge, ut vi -

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



[Versus]

43

Solo

Ad - du - - xe - runt au - - tem e - - um ad Ca - i - - pham prin - ci - pem sa -

Ad - - du - - xe - - runt au - - tem e - - um ad Ca - i - -

Solo

Ad - - du - - xe - - runt au - - tem e - -

7 6 9 8 7 6 7 6 7
6 3 #

49

- - cer - do - - tum, sa - - - - cer - - - - d-

pham prin - ci - pem sa - - - - cer - - - - oi scri - -

um ad Ca - i - - pham prin - - - - tum, u - - - - bi scri - -

5 6 5 5 7 6
3 -

4 3 5 4 6 7 6
3 2

54

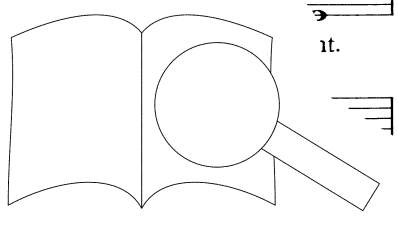
bae - - - - - sae - - - - - i con - ve - ne - rant.

bae et i, et pha - ri - sae - - - - - i con - ve - ne - rant.

- - - - - sae - - - - - i, et pha - ri - sae - - - - - i (- - - - -)

5 5 5 5 6 5
3b

6 5 4 #



PROBENPARTITUR

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

59 [Repetenda]

Tutti

Pe - trus au - tem se - - que - ba - - - - - tur e - - - um a

Tutti

Pe - - trus au - tem se - - que -

65

lon - ge, a lon - - - - - ge,

ba - - - - -

Tutti

tur e - - -

ge,

Pe - - trus au - - tem

Tutti

Pe -

70

au - - tem

e - - - - - um a

a lon - ge, a lon - - - - - ge, a lon - -

ur a lon - ge, a lon - - - - - ge, a lon - -

tem se - - que - - ba

5
3

7

3

4

6

2

6

4

6

6

-

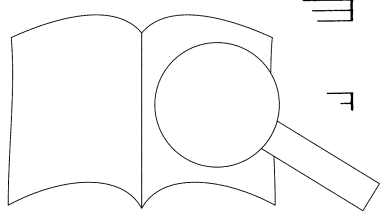
6

4

2

3

5



lon - ge, a lon - - - - - ge, ut vi - de - ret fi - - -
 ge, a lon - ge, a lon - - - - - ge, a lon - - -
 - - - ge, a lon - ge, a lon - - - ge, ut vi - de - - -
 e - - um, ut vi - de - ret fi - - nem,

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

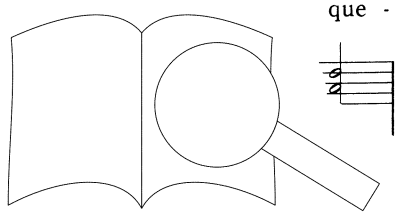
nem, a lon - ge, ut vi - - de - - ret, vi -
 - - - - - ge, a lon - ge, a
 - - ret, vi - - de - - ret - - - - - de - - - - - ret
 a lon - ge, a lon - - - - - re, - - - - - ret fi - - nem,

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

- - ret fi - a lon - ge, a lo - - - - - ge, ut
 ut vi - - - - - nem, se - - que - - ba - - tur e - - - - - um a
 - - - - - tur e - - um a lon - -
 - - - - - nem, que -

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

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



91

vi - de - - ret fi - - - - - nem, ut vi - de - ret fi - - - - -

lon - ge, a lon - - - - - ge, ut vi - de - ret, ut vi - de - ret fi - - -

ge, a lon - - - - - ge, se - que - ba - - - - - tur e - - - - -

- - ba - - tur e - - - - - um a lon - - - - -

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

2 3 2 3 2 4 3 4 5 4 3 5 4 3 5

96

nem, ut vi - de - - - - - ret, ut

- - - - - nem, ut vi - de - - - - - re vi - de - - - - - fi - nem,

- - - - - um, ut vi - de - - - - - ret, fi - - - - - nem,

- - - - - ge, ut - de - - - - - nem,

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

101

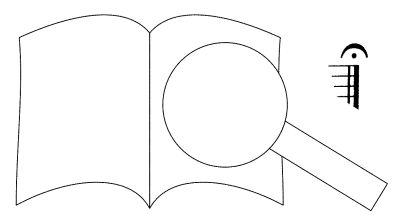
et fi - - - - - nem, ut vi - de - ret fi - - - - - nem.

vi - de - - - - - ret, ut vi - de - - - - - ret fi - - - - - nem.

ut - - - - - ret fi - - - - - nem.

- - - - - de - - - - - ret fi - - - - -

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



PROBEPARTITUR

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

9. Caligaverunt oculi mei

Grave

Soprano
Ca - li - ga - ve - - - - runt o - cu - li me - - - -

Alto
Ca - li - ga - - - - ve - - - - runt a - - - -

Tenore
Ca - li - ga - ve - - - - runt o - - - - cu - li me - - - -

Basso
Ca - li - ga - ve - - - - runt o - cu - li me

Organo

5

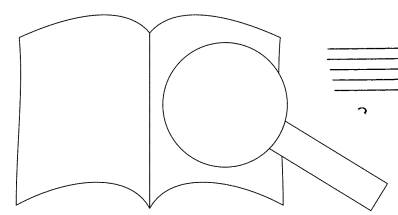
- - - - i a fle - - - - tu me - - - -

- - tu, a fle - - tu - - - - tu, a fle - - - -

fle - tu me - - - - fle - tu me - - - -

fle a fle - - - - tu me - - - -

Aufführungsdauer/Duration/Durée: ca. 5 min.



o, a fle - - tu me - - - - o: qui - a e - lon -
 tu, a fle - - tu me - - - - o: qui - a
 o, a fle - - - - tu me - - - - o: qui - a e - lon -
 o, a fle - tu me - - - - o: qui - - - a

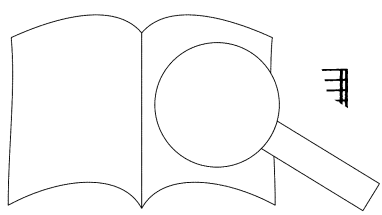
5 4 3 7 6 5 6b 5b 9 8 7 6 6 5 4 5
 4 3 4 4 3b 5 3 4 3 5b 5 4 4 2 4

ga - - - - tus est, qui con - so - la - - - -
 e - lon - - - - ga - - - - tus est a me,
 ga - - - - tus est, qui con - so - la - - - -
 e - lon - ga - - - - tus so - - - - la - - - -

6 4b - 5 3 7 6 4 3 5b - 6 4b 2

so - - la - - - - tur me, con - so - - la - ba - tur me:
 - - tur, con - - ba - - tur, con - so - - la - ba - - tur me:
 - - la - ba - tur me, con - so - - la - ba - tur me:
 - - tur me, con - so - la - ba

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



Andante

Vi - de - te, o - mnes po - - - - - pu - li, o - - - - - mnes
 Vi - - de - - - - te o - mnes po - - - - - pu - li, o - - - - - mnes po - -
 Vi - - de - - - - te o - - mnes po - - - - - pu - li, po -
 Vi - de - te o - - - - mnes po - pu - li, o - - - - mnes po - - - - pu -

Andante

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

Vivace

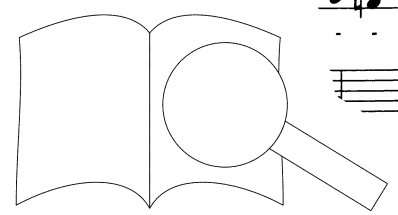
po - - pu - li, si est do - - - - - sic - - - - - lor,
 - - pu - li, do - - - - -
 - - pu - li,
 li,

Vivace

5 4 3# 2# 5

sic - - - - - lor, sic - ut do - - - - -
 sic - ut do - - - - - lor me - - - - - us, sic - ut
 est do - - - - - lor sic - ut do - - - - - lor,
 sic - ut do - - - - -

5 4 3 5 3 - 4 2b - 5 3b 6 5 3 4 3 3 5 3 4 3



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

lor, sic - ut do - - lor, sic - - ut do - - - - -
do - - lor, sic - ut do - - - lor me - - us, sic - - - ut -
sic - ut do - - - - lor me - - us, sic - ut do - lor me - - - - -
- - - - - lor, si est do - - - - - lor,

6 5 6 5 3 5 4 3 5 3 - 6 6 5 3 - 3

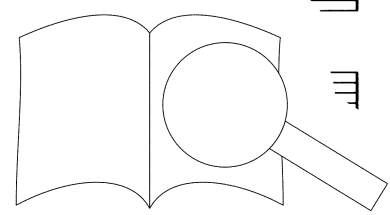
- - - - - lor, sic - - ut do - - - - - lor me - - - -
do - - - - - lor, sic - ut do - 1 us.
- - - - - us, sic - - - - ut do - lor, sic - ut us.
do - - - - - lor sic - - ut do - lor us.

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

[Versus]

Solo O vos qui trans - - i - - tis per vi - - - -
Solo O qui trans - i - - - - tis per vi - - - -
Solo nes, qui trans - - i - - - - tis per vi - - am,

- 4 - 2 6 4 6 6 6 4 5 4 4 6



am, at - ten - di - te et vi - de -

am, at - ten - di - te et vi - de -

at - ten - di - te et vi - de -

5 4 3 | | | 5 - 6 6 - 6 5

[Repetenda]

Tutti

te, si est do - - lor sic

te, si est do - - lor ut - - lor,

te, si est do - - lor do - - lor,

si est do - - lor ut do - - lor,

6 5 4 5 | 5 3 | 6 5 | 6 4 3b

Grave

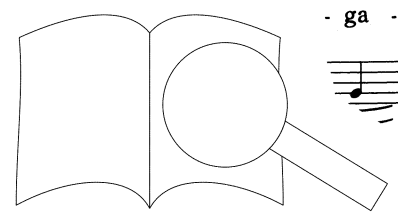
sic - ut me - - us. Ca - li - ga -

lor me - - - us. Ca - li - - ga -

lor me - - - us. Ca - li - ga -

do - lor me - - - us. - ga -

6 4 2 | 6 3 | 7 5 6 - 6 5 | 2 5



70

ve - - - runt o - cu - li me - - - i a fle - -
 ve - - - runt a fle - - - tu, a fle - - tu me - - o, a
 ve - - runt o - cu - li me - - - i a fle - tu me - - - o, a
 ve - - - runt o - cu - li me - - - i a fle - - tu me - - o, a

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

75

tu me
 fle - - - tu, a fle - -
 fle - tu me o, a
 fle - - tu me o, a

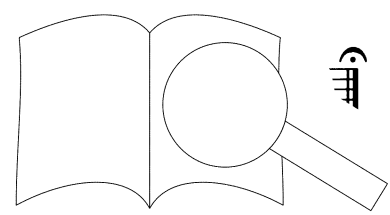
8 5 5 6 9 8 5 4 3 7 6 4

79

- o, a fle - tu me - - - o.
 o, a fle - - tu, a fle - tu me - - - o.
 me - - o, a fle - tu me - - - o.
 tu, a fle - tu m

7 9 8 5 8 7 6b 5 5 b 6 3b 5 4 3b 2 3b

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



I. Die Quellen

Übersicht:

- A Autographe Partitur 1723, Dresden, Sächsische Landesbibliothek
- B Autographe Stimmen, nicht erhalten
- C Abschrift Johann Georg Pisendel, Berlin (West), Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz
- D Abschrift, Dresden, Sächsische Landesbibliothek

Die Quellen im einzelnen:

A Autographe Partitur, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2358-D-5

Querfolioformat, alte Paginierung 1–194 (erste bis letzte Notenseite, oft undeutlich und korrigiert, auch fehlerhaft), moderne Paginierung der Bibliothek 1–183 (vacar-Seiten sind nicht berücksichtigt). Die Partitur stammt, wie alle Zelenka-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek, aus dem Fundus der ehemaligen Dresdner Hofkirche. Es handelt sich um eine sauber geschriebene und gut erhaltene Konzeptpartitur, insgesamt autograph mit Ausnahme der Seiten 167 f (alte) / 158 f (moderne Paginierung), die offenbar ausgetauscht worden sind.

S.–/1, lateinischer Titel:

Responsoria / pro Hebdomada Sancta / nuper in Catholico=Regia Dresdae Capella / coram / Serenissa [=Serenissima] Saxoniae Domo / decantata, quae / Binae Maestati / Passae uni, / nimirum / Viro illi dolorum Jesu Christo Filio David, / Compatienti alteri, / nempe / Augustissimo Poloniarum Regi / Friderico Augusto / Electori Saxoniae et cae: et cae: / in profundissima humilitate / D: D: D: [= dat, donat (bzw. dicat), dedicat; seit der Antika gebräuchliche Weihe- und Widmungsformel] / humillimus subjectissimus Seruus / Joannes Dismas Zelenka eiusdem Maestatis à Camera Musicus.

Die letzten beiden Zeilen sind nur undeutlich zu lesen; keine Jahreszahl; in der Abschrift D unter dem Titel fälschlich Jahreszahl 1732, vgl. dagegen Zelenkas Chronogramm „1723“, siehe unten zu S.194/183. Die Übersetzung des Titels lautet etwa:

„Responsorien für die Karwoche [= für die je drei Nokturnen in den Matutin-Horen von Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag], jüngst gesungen in der katholisch-königlichen Kapelle in Dresden in Anwesenheit des durchlauchtigsten Sächsischen Hauses, die der demütigste und untertänigste Diener Johannes Dismas Zelenka, königlicher Kammermusiker zwei Majestäten widmet: der einen, die gelitten hat, also keinem anderen als jenem Mann der Schmerzen [vgl. die gleiche Formulierung in der Nachschrift, dem Chronogramm], Jesus Christus, Sohn Davids; und der anderen, mitleidenden, nämlich dem erhabensten König der Polen, Friedrich August Sächsischen Kurfürsten usw. usw.“

S. 1/2 links oben, allgemeiner Hinweis auf Instrumente, den (nicht genannten) Singstimmen Canto, Alto, Tenor Basso colla parte gehen: *Tutte le Viole e Tromboni*: die Hinweise zur Besetzung im Vorwort und in Teitischen Berichts. In der Mitte oben: Kreuzzeichen. L autographen Wortzusätze und Zwischentitel der Partitur, in der unten folgenden Inhaltsübersicht über die Quellen gegeben. Vorweg zitiert sei hier lediglich S. 194/183, Nachschrift als Chronogramm: *DoLorVM lesV ChrIsto*. („Ruhm und Schmerzen, Jesus Christus.“) Die Buchstaben werden gelesen können, sind groß summiert, die Jahreszahl der Responsorien: 50+5+5+1+500+50 Inhalt der Handschrift: drei Lesungen) zu den je Gebetszeiten der drei Karfreitags- und Karsamstags; vgl. dazu die Liturgie-Reform des II. Vatikanischen Konzils, Pars verna, S. 194/183, Chronogramm: „1723“, siehe unten zu S.194/183.

GRÜNDONNERSTAG (1. Hore) (na Domini) Matutin (1. Hore) (Paginierung)²

1. Nr. 1. Hore (Paginierung)²
 2. Nr. 2. Hore (Paginierung)²
 3. Nr. 3. Hore (Paginierung)²
 4. Nr. 4. Hore (Paginierung)²
 5. Nr. 5. Hore (Paginierung)²
 6. Nr. 6. Hore (Paginierung)²
 7. Nr. 7. Hore (Paginierung)²
 8. Nr. 8. Hore (Paginierung)²
 9. Nr. 9. Hore (Paginierung)²
 10. Nr. 10. Hore (Paginierung)²
 11. Nr. 11. Hore (Paginierung)²
 12. Nr. 12. Hore (Paginierung)²
 13. Nr. 13. Hore (Paginierung)²
 14. Nr. 14. Hore (Paginierung)²
 15. Nr. 15. Hore (Paginierung)²
 16. Nr. 16. Hore (Paginierung)²
 17. Nr. 17. Hore (Paginierung)²
 18. Nr. 18. Hore (Paginierung)²
 19. Nr. 19. Hore (Paginierung)²
 20. Nr. 20. Hore (Paginierung)²
 21. Nr. 21. Hore (Paginierung)²
 22. Nr. 22. Hore (Paginierung)²
 23. Nr. 23. Hore (Paginierung)²
 24. Nr. 24. Hore (Paginierung)²
 25. Nr. 25. Hore (Paginierung)²
 26. Nr. 26. Hore (Paginierung)²
 27. Nr. 27. Hore (Paginierung)²
 28. Nr. 28. Hore (Paginierung)²
 29. Nr. 29. Hore (Paginierung)²
 30. Nr. 30. Hore (Paginierung)²
 31. Nr. 31. Hore (Paginierung)²
 32. Nr. 32. Hore (Paginierung)²
 33. Nr. 33. Hore (Paginierung)²
 34. Nr. 34. Hore (Paginierung)²
 35. Nr. 35. Hore (Paginierung)²
 36. Nr. 36. Hore (Paginierung)²
 37. Nr. 37. Hore (Paginierung)²
 38. Nr. 38. Hore (Paginierung)²
 39. Nr. 39. Hore (Paginierung)²
 40. Nr. 40. Hore (Paginierung)²
 41. Nr. 41. Hore (Paginierung)²
 42. Nr. 42. Hore (Paginierung)²
 43. Nr. 43. Hore (Paginierung)²
 44. Nr. 44. Hore (Paginierung)²
 45. Nr. 45. Hore (Paginierung)²
 46. Nr. 46. Hore (Paginierung)²
 47. Nr. 47. Hore (Paginierung)²
 48. Nr. 48. Hore (Paginierung)²
 49. Nr. 49. Hore (Paginierung)²
 50. Nr. 50. Hore (Paginierung)²
 51. Nr. 51. Hore (Paginierung)²
 52. Nr. 52. Hore (Paginierung)²
 53. Nr. 53. Hore (Paginierung)²
 54. Nr. 54. Hore (Paginierung)²
 55. Nr. 55. Hore (Paginierung)²
 56. Nr. 56. Hore (Paginierung)²
 57. Nr. 57. Hore (Paginierung)²
 58. Nr. 58. Hore (Paginierung)²
 59. Nr. 59. Hore (Paginierung)²
 60. Nr. 60. Hore (Paginierung)²
 61. Nr. 61. Hore (Paginierung)²
 62. Nr. 62. Hore (Paginierung)²
 63. Nr. 63. Hore (Paginierung)²
 64. Nr. 64. Hore (Paginierung)²
 65. Nr. 65. Hore (Paginierung)²
 66. Nr. 66. Hore (Paginierung)²
 67. Nr. 67. Hore (Paginierung)²
 68. Nr. 68. Hore (Paginierung)²
 69. Nr. 69. Hore (Paginierung)²
 70. Nr. 70. Hore (Paginierung)²
 71. Nr. 71. Hore (Paginierung)²
 72. Nr. 72. Hore (Paginierung)²
 73. Nr. 73. Hore (Paginierung)²
 74. Nr. 74. Hore (Paginierung)²
 75. Nr. 75. Hore (Paginierung)²
 76. Nr. 76. Hore (Paginierung)²
 77. Nr. 77. Hore (Paginierung)²
 78. Nr. 78. Hore (Paginierung)²
 79. Nr. 79. Hore (Paginierung)²
 80. Nr. 80. Hore (Paginierung)²
 81. Nr. 81. Hore (Paginierung)²
 82. Nr. 82. Hore (Paginierung)²
 83. Nr. 83. Hore (Paginierung)²
 84. Nr. 84. Hore (Paginierung)²
 85. Nr. 85. Hore (Paginierung)²
 86. Nr. 86. Hore (Paginierung)²
 87. Nr. 87. Hore (Paginierung)²
 88. Nr. 88. Hore (Paginierung)²
 89. Nr. 89. Hore (Paginierung)²
 90. Nr. 90. Hore (Paginierung)²
 91. Nr. 91. Hore (Paginierung)²
 92. Nr. 92. Hore (Paginierung)²
 93. Nr. 93. Hore (Paginierung)²
 94. Nr. 94. Hore (Paginierung)²
 95. Nr. 95. Hore (Paginierung)²
 96. Nr. 96. Hore (Paginierung)²
 97. Nr. 97. Hore (Paginierung)²
 98. Nr. 98. Hore (Paginierung)²
 99. Nr. 99. Hore (Paginierung)²
 100. Nr. 100. Hore (Paginierung)²

Zweite Nokturn
 4. Nr. 4. Hore (Paginierung)²
 Versus: Bonum erat ei S. 29/30
 Repetenda: Infelix S. 30/31
 S. 33/34: Taktsummenzahl 218.

- 5. Nr. 5. Hore (Paginierung)²
 Versus: Melius illi erat S. 37/38
 Repetenda: Denariorum numero S. 39/40
 S. 39/40: Taktsummenzahl 210.
- 6. Nr. 6. Hore (Paginierung)²
 Versus: Qui intingit S. 42/43
 Repetenda: Melius illi erat S. 43/44
 Unus ex discipulis meis S. 45/46

Dritte Nokturn

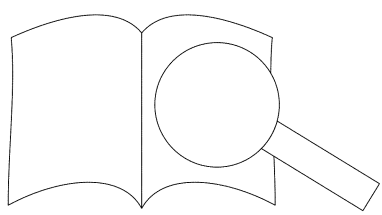
- 7. Nr. 7. Hore (Paginierung)²
 Versus: Omnes inimici mei S. 49/50
 Repetenda: Venite, mittamus lignum S. 50/51
- 8. Nr. 8. Hore (Paginierung)²
 Versus: Quid dormitis? S. 59/60
 Repetenda: Vel Judam non videtis S. 62/63
- 9. Nr. 9. Hore (Paginierung)²
 Versus: Colligent pontifices S. 68/69
 Repetenda: Ut Jesu dolo tenerent S. 69/70
 Seniores populi S. 71/72
 S. 72/73: *Sequuntur Responsoria pro die / („Jovis“ über einer Rasur geschrieben; vgl. Nr. 17 zum Zwischentitel S. 73/74.)*

KARFREITAG (Feria sexta in Parasceve) S. 73(74 vacat)/74 Zwischentitel: *Jovis Sancto* („Responsorien also für Gründonnerstag): Zwischentitel S. 137 (moderne Paginierung)
Sancto (Karfreitag); Zwischentitel S. 137 (moderne Paginierung)
 man dagegen keine Responsorien wer am Hof
 Matutin. Er 1./10. On
 S. 80/80 die nächste Nummer:
 S. 82/82
 S. 88/88 (die alte Paginierung fälschlich von 88 nach 99)
 S. 102/92
 S. 104/94
 S. 105/95, Taktsummenzahl 117 und Hinweis auf das folgende Responsorium: *Numero 7.*

- 3. Nr. 3. Hore (Paginierung)²
 Versus: Cumque injecissent S. 109/99
 Repetenda: Quotidie apud vos eram S. 110/100
 danach, S. 111/101, Taktsummenzahl 188
- 5./14. Nr. 5. Hore (Paginierung)²
 Versus: Exclamans Jesus S. 114/104
 Repetenda: Et, inclinato capite S. 116/106
 danach, S. 117/107, Taktsummenzahl 96
- 6./15. Nr. 6. Hore (Paginierung)²
 Versus: Insurrexerunt in me S. 123/113
 Repetenda: Quia non est inventus S. 124/114
 Animam meam dilectam S. 125/115
 danach, S. 126/116, Taktsummenzahl 131 und Hinweis auf das folgende Responsorium: *Numero 7.*

Dritte Nokturn

- 7./16. Nr. 7. Hore (Paginierung)²
 Versus: Alieni insurrexerunt S. 131/121
 Repetenda: Et sicut gigantes S. 132/122
 danach, S. 134/124, Taktsummenzahl 117 und Hinweis auf das folgende Responsorium: *Numero 7.*
- 8./17. Nr. 8. Hore (Paginierung)²
 Versus: Adduxerunt S. 138/128
 Repetenda: Petrus S. 139/129
- 9./18. Nr. 9. Hore (Paginierung)²
 Versus: O vos omnes S. 145/135
 Repetenda: Si est Caligaverunt oculi S. 146/136
 Den Beginn dieses zweiten Repetenda falls 1723 entstandene sächsische Landesbibliothek diert, und zwar im zweiten Teil, *Graviter*, des *Agnus Dei*, Nr. 18, T. 29–42. Eine der wenigen bisher bekannten Parodie-



PROBENPARTITUR

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

beispiele im Werk Zelenkas. Ein zweites: das *Christe eleison* der *Missa ultimorum sexta* (*Missa Omnium Sanctorum*) von 1741 (Sächsische Landesbibliothek, Mus. 2358-D-9; Druck in Vorbereitung: *Das Erbe deutscher Musik*, Band 101), das in Zelenkas vorletztem datierten Werk, den *Litaniae Lauretanae „Consolatrix afflictorum“* von 1744 (Dresden, Mus. 2358-D-51) wieder aufgegriffen wird (Druck in Vorbereitung: *Das Erbe deutscher Musik*, Band 100).

Hinweis S. 146/136: *Sequuntur Responsoria pro die / Veneris Sancto*.

KARSAMSTAG (Sabbato Sancto)

S. –137 Zwischentitel *Responsoria / pro / Die Veneris Sancto* („Responsorien für den Heiligen Freitag“, also für Karfreitag); vgl. die Anmerkung oben zu S. 73/74, Zwischentitel *Responsoria pro Die Jovis Sancto*.

Matutin. Erste Nokturn

- 1./19. *Numero 1^{mo}* Sicut ovis S. 147/138
Versus: Tradidit in mortem S. 149/140
Repetenda: Ut vivificaret S. 151/142
- 2./20. *Numero 2^{do}* Jerusalem, surge S. 152/143
Versus: Deduc quasi torrentem S. 155/146
Repetenda: Quia in te occisus est S. 156/147
danach, S. 157/148, Taktsummenzahl 64
- 3./21. *Numero 3^{to}* Plange quasi virgo S. 157/148
Versus: Accingite vos S. 160/151
Repetendae: Quia venit dies Domini S. 161/152
Plange quasi virgo S. 162/153
danach, S. 164/155, Taktsummenzahl 216 und Hinweis auf das folgende Responsorium: *Numero 4*.

Zweite Nokturn

- 4./22. *Numero 4^{to}* Recessit pastor noster S. 164/155
Versus: Destruxit quidem S. 167/158 (die Seiten 167 f/158 f sind nicht autograph)
Repetenda: Nam et ille captus est S. 169/160
danach, S. 170/161, Taktsummenzahl 186 und Hinweis auf das folgende Responsorium: *Numero 5*
- 5./23. *Numero 5*. O vos omnes S. 170/161
Versus: Attendite S. 171/162
Repetenda: Si est dolor S. 172/163
- 6./24. *Numero 6*. Ecce, quomodo moritur justus S. 173/164
Versus: Tamquam agnus S. 174/165
Repetendae: Et erit in pace S. 176/167 (die alte Paginierung springt von 176 auf 179)
Ecce, quomodo moritur S. 179/168

Dritte Nokturn

- 7./25. *Numero 7*. Astiterunt reges terrae S. 180/169
Versus: Quare fremerunt gentes S. 183/172
Repetenda: Adversus Dominum S. 185/174
danach, S. 186/175, Taktsummenzahl 186 und Hinweis auf das folgende Responsorium: *Numero 8*
- 8./26. *Numero 8* Aestimatus sum S. 186/175
Versus: Posuerunt me S. 189/178
Repetenda: Factus sum S. 190/179
- 9./27. *Numero 9*. Sepulto Domino S. 191
Versus: Accedentes principes sa
Repetendae: Ponentes milite
danach, S. 194/183, Hinweis die nicht ausnotiert ist: *ad Signum Fm*: (d.h. bis zur Fermate).

B Autographe Stimmen

Viele Werke Zelenkas sind in der Autographe seiner Autographe und die meisten Autographe sind zerstört worden. Daß die vorliegende Autographe in der Dresdner Hofkirche in der Autographe Zelenkas selbst für diese Aufführung beschrieben hat, bestätigt die Autographe von 1824 bis 1889, Mitglied der Hofkapelle (S. 52) Kustos der königlichen Hofkapelle in Dresden. In dem Autographe des Werkes *Zur Geschichte der Hofkapelle zu Dresden*, Dresden 1861/2, sind die beiden Abschriften der Responsorien aufgeführt, die den Aufschluß über die Besetzung der

Quelle A aus der Sammlung Georg Pölchhaus in der Musikabteilung der Preussischer Kulturbesitz Berlin (West), Signatur Mus. 2358-D-9. Sorgfältig in die Beischriften und den Umbruch hinein minutiöse Kopie des Konzeptautographs A. Johann Georg Pisendel (1687–1755, seit 1712 Violinist der Dresdner Hofkapelle und mit Zelenka befreundet) sandte sie im April 1749 an den ihm befreundeten

Hamburger Musikdirektor Georg Philipp Telemann (siehe, auch zum Folgenden, das Vorwort). Telemann wollte sich offenbar bemühen, die Responsorien Zelenkas drucken zu lassen (Briefe Pisendels von 1750 und vom März 1751). Der Plan scheiterte aber (Brief Pisendels vom Juni 1752).

In Pisendels Abschrift hat Telemann nach dessen Tod (1755) im April 1756 folgende Notiz ergänzt: *Dieses Werk verdient, wegen der darin / enthaltenen besonderen Arbeit, einen Liebhaber, / der wenigstens 100. Rthl. entbehren kann, / um es zu besitzen. Es sind nur 3. bis 4. einzelne / Stücke davon der Welt bekandt, das völlige / Manuscript aber wird am Dresdenschen Hof, / als etwas seltenes, unter Schloßern verwahrt, / wovon jedoch ein Herzensfreund des [das nächste Wort über der Zeile eingefügt] verstorbenen Verfassers [mit einem Kreuzsignum am linken Rand, quer geschrieben, ergänzt:] Pisendel, vorher diese unfehlbarste Abschrift genommen hat. Hambg. d. 17. Apr. 1756. / Telemann.*

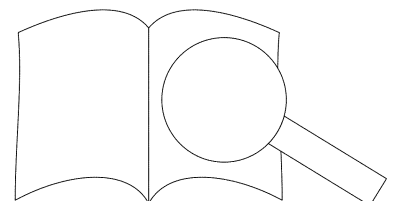
Aus Telemanns (+ 1767) Nachlaß kam das Manuskript wahrscheinlich an dessen Nachfolger, Carl Philipp Emanuel Bach (+ 1788). Denn es befand sich später im Besitz Georg Pölchhaus (1717–1786), der den Nachlaß C.Ph.E.Bachs aufgekauft hat. Pölchhaus mit Telemanns Enkel Georg Michael Telemann über Zelenkas Responsorien korrespondiert. Wer in einem Brief G.M. Telemanns an Pölchhaus vom 1816 aus Riga folgenden Hinweis: *Von Zelenka sagt Vater Telemann nicht: dass sie in Dresden (!) bewahrt würden; sondern, daß er erfordere, der wenigstens 100 Thaler zu besitzen. Fallacia memoriae!*¹³ Nach Pölchhaus Tod wurde das Manuskript in seiner reichen Musikbibliothek in Berlin (der heutigen Staatsbibliothek) aufbewahrt. Die Geschichte der Autographe und ihr musikalischer Inhalt sind im Anhang dargestellt. Für den Notentenstand sind die Stimmen ohne Belang.

D Partiturabschrift
Quelle A, S. 2358-D-9, 169 Seiten, Querformat, 1732 (Datum der Abschrift unbekannt). Das Chronogramm ist fehlerfrei, dennoch von Belang. Die colla-parte-Hinweise für die Solo- und Tutti-Angaben in den Stimmen sind sämtlich hat Moritz Fürstenau (siehe unten) verlorenen Stimmen B in die Abschrift übertragen. Dies bezeugt Fürstenau am Schluß der Quelle D: *Diese Partitur ist die Originalpartitur, welche sich im Besitze der Musikabteilung der kathol. Hofkirche zu Dresden befindet. Sie ist von Zelenka / selbst geschrieben, beweisen, daß diese Responsorien in einzelnen Stellen von 4 Stimmen hat vortragen lassen. Diese Stellen sind in gegenwärtiger Partitur durch / rote Tinte mit 'Solo' bezeichnet. Wenn dieses Chronogramm, ließ Zelenka sämtlich / liche begleitende Instrumente, auch ebenfalls aus den Auflestimmen mit solcher Tinte / in diese Partitur aufgetragen worden sind, schweigen u. erst beim 'Tutti' wieder / eintreten. Canto u. Alto Viola können durch Geigen (Viol. I e II) besetzt werden. / 's.Tr.' bedeutet 'senza Trombone'. / 'c.Tr.' bedeutet 'con Trombone'. / M. Fürstenau.*

Fürstenau schreibt zwar nicht, daß er selbst die Zusätze in die Partitur eingetragen hat. Doch wird dies aus dem Vergleich der Schriftzüge in seiner Notiz und im Notentext völlig klar. Für die Ausgabe bedeutet dieser Sachverhalt, daß colla-parte-Hinweise und Solo-Tutti-Angaben aus D übernommen werden, und zwar ohne besondere Kennzeichnung, da sie aus dem autographen Aufführungsmaterial (Quelle B) stammen. Ergänzungen in Kursivdruck sind Analogieergänzungen der Herausgeber.

¹ Bei den Seitenangaben ist 2 gegenüberliegenden Seiten der Partitur in der Weise beschrieben: die obere Seite in der oberen Akkolla dieser springt der Notentext in die linke Seite, die obere Seite fortgesetzt wird.

² In: Allgemeine Musikalische Literatur, IV. Jahrgang 1869, S. 100 (Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach und Georg Michael Telemann).



III. Einzelanmerkungen zu den Responsorien des Karfreitag

Abkürzungen: A = Alto, Anm. = Anmerkung, B = Basso, Bc = Basso continuo, Cb = Contrabasso, S = Soprano, -st. = -stimmig, T = Tenore, T. = Takt, t.s. = *tasto solo*, Vc = Violoncello.

1/10 Omnes amici mei

8 T, 2. Takthälfte: Ursprünglich d'-a-d' statt d'-e'-f'; die endgültige Lesart mit verdickten Notenköpfen eingetragen. Die Oberstimme des „Basso seguente“ weist in allen Quellen die unkorrigierte Lesart auf. Die Ausgabe übernimmt jedoch auch hier die endgültige Lesart.

14 Bc: Schlußnote des Cb gemäß B a-Halbe.

35: Im vorliegenden Stück finden sich folgende Vortragsangaben: *Grave* (T.1), *Andante* (T.4) und *L'istesso tempo* (T.69). Die letzte Angabe („Dasselbe Tempo“) dürfte sich auf den vorhergehenden Abschnitt (T.35 ff: „et terribilibus oculis“) beziehen. Dieser aber weist keine Angabe auf, was bedeuten könnte, daß das *Andante* gültig bleibt. Ebenso aber wäre für den genannten Abschnitt – und damit für den gesamten weiteren Ablauf des Stückes – die Angabe *Vivace* denkbar und angemessen. Die Ausgabe ergänzt diese Angabe, ohne damit andere Interpretationsmöglichkeiten auszuschließen.

41 Bc 1: Bezifferung $\frac{4}{2}$ statt $\frac{4}{3}$.

69: Vgl. die Anm. zu T. 35.

82–85 B, Bc: Da sich hier Striche auch über dem Vokalbaß finden, muß man sie als Akzentstriche deuten: hervorzuhobender Einsatz von Sing- und Kontrabaß nach langer Pause. Für die begleitende Orgel bedeuten die Striche zugleich auch „t.s.“

99 ff Bc: Die Quelle notiert bis T. 100 im Baßschlüssel; lediglich T.101, d' und cis', stehen im Tenorschlüssel. Dennoch wird man den Cb bereits ab T.99, 2.Note, pausieren lassen.

2/11 Velum templi scissum est

16: Die Quellen notieren in diesem Takt 3 Halbe; der ergänzte Taktstrich in der Ausgabe soll lediglich die Akzentverhältnisse verdeutlichen. Gemeint ist mit dieser Notationsweise, falls es sich nicht um bloße Flüchtigkeit handelt, wohl eine deutliche Schlußverbreiterung, die zudem durch eine Fermate unterstrichen wird.

27 Bc 2–4: Im Altschlüssel notiert; man wird jedoch auf der letzten Note das Vc zur Verdopplung des Tenors eintreten lassen.

65: Text *quae dormierant* nach der Quelle; der gültige liturgische Text lautet *qui dormierant*.

76 Bc 1–3: Hier als 2st. „Basso seguente“ im Sopranschlüssel mit der Oberstimme 3x h'. Die Ausgabe verfährt analog T. 5f und läßt die (anscheinend nicht korrekte) Stimme weg.

3/12 Vinea mea electa

2f Bc: Alle 2st. Continuostellen – wohl allein von der Orgel auszuführen ist – in dem System notiert. Daher ist die (d') nur einmal notiert (mit

9 B: Textsilbe „vi“ bereits ur

15 Bc letzte Note bis 18, 1 bei T.17/18 Terzversehen. 2x e' + f'. T.17 Ob kt. 4tel + 8tel.

28 Bc: Die beider Basso: T.83.

42 A: Ab letzter Note Silbe „di“ steht jedoch der Parallelstel

46: In ni. a. aus Quelle B): *Pia-*

47 ein Auflösungszeichen (das en!). der Haltebögen).

zwei Deutungen sind möglich: die Sexte den Baßnote a bleibt liegen, der vollständigen der B-Dur-Dreiklang; oder der Strich der 6 (was aber seiner eigentlichen Bedeutung ein Liegenlassen der vorhergehenden Harmonie daß sich ein g-Moll-Sextakkord ergäbe. Die Ausgabe in der erstgenannten Weise.

59 T 3: g statt f.

73 T: Text „es“ fehlt.

108 S 4: Text „di“ statt „e“.

4/13 Tamquam ad latronem existis

2 S 1: c' statt d".

2 T 5: Ganze statt Halbe.

3 Bc 2: zusätzlich zu Ziffer 3: Strich (= 1).

4 Bc: Striche (= 1, also t.s.) fehlen.

80 f: liturgischer Text „apud vos“ statt „vobiscum“.

5/14 Tenebrae factae sunt

13 Bc 2: zusätzlich zu Ziffer 3: Strich (= 1).

20 Bc 1: $\frac{5}{4}$ statt $\frac{5}{3}$.

36 Bc 3: $\frac{6}{5}$ statt 6.

74 Bc 2: $\frac{5}{3}$ statt $\frac{6}{3}$.

6/15 Animam meam dilectam

22 Bc 2: Bezifferung undeutlich.

27 Bc 2f: im Altschlüssel einen Ton zu hoch notiert; die Töne im Baßschlüssel geschrieben wären

62 T: „luxit“ statt „super“.

67 B, Bc 1: Halbe statt 4tel + 4tel-Paus

79 S 4: Auflösungszeichen erst zweimal h' ? (In der Repetenda, T. 11

84 Bc 3: Bezifferung $6 \flat$ statt

7/16 Tradiderunt r

7 A 1: fis' statt f' / ru.

36 Bc 4: 6 statt f

46 Bc 3: 5 statt

62 Bc 2: #

101 Bc f 6.

8/17

T 2.

Seitenwechsel.

culi mei

♯ statt C ; vgl. aber 69, Repetenda 2: C.

