

Jan Dismas Zelenka

Responsoria pro hebdomada sancta

Responsorien für die Karwoche
ZWV 55 (1723)

27 Responsorien
für die Matutin-Nokturnen
zum Gründonnerstag,
Karfreitag und Karsamstag

für vierstimmigen
gemischten Chor (SATB)
und Basso continuo
(Streicher und Posaunen
colla parte, ad libitum)

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Wolfgang Horn
und Thomas Kohlhasse

Carus-Verlag 40.466/01



Inhaltsübersicht

Vorwort/Foreword/Avant-propos III

Faksimiles XVIII

Die Responsorien zum Gründonnerstag

| | | | |
|---|---------------------------|-----------|----|
| 1 | In monte Oliveti | 40.466/10 | 3 |
| 2 | Tristis est anima mea | 40.466/20 | 9 |
| 3 | Ecce, vidimus eum | 40.466/30 | 19 |
| 4 | Amicus meus | 40.466/40 | 30 |
| 5 | Judas mercator pessimus | 40.466/50 | 37 |
| 6 | Unus ex discipulis meis | 40.466/60 | 44 |
| 7 | Eram quasi agnus innocens | 40.466/70 | 50 |
| 8 | Una hora | 40.466/80 | 58 |
| 9 | Seniores populi | 40.466/90 | 70 |

Die Responsorien zum Karfreitag

| | | | |
|------|-----------------------------|-----------|-----|
| 1/10 | Omnes amici mei | 40.467/10 | 81 |
| 2/11 | Velum templi scissum est | 40.467/20 | 89 |
| 3/12 | Vinea mea electa | 40.467/30 | 95 |
| 4/13 | Tamquam ad latronem existis | 40.467/40 | 103 |
| 5/14 | Tenebrae factae sunt | 40.467/50 | 109 |
| 6/15 | Animam meam dilectam | 40.467/60 | 115 |
| 7/16 | Tradiderunt me | 40.467/70 | 123 |
| 8/17 | Jesum tradidit impius | 40.467/80 | 131 |
| 9/18 | Caligaverunt oculi mei | 40.467/90 | 138 |

Die Responsorien zum Karsamstag

| | | | |
|------|-----------------------------|-----------|-----|
| 1/19 | Sicut ovis | 40.468/10 | 147 |
| 2/20 | Jerusalem, surge | 40.468/20 | 153 |
| 3/21 | Plange quasi virgo | 40.468/30 | 160 |
| 4/22 | Recessit pastor noster | 40.468/40 | 168 |
| 5/23 | O vos omnes | 40.468/50 | 175 |
| 6/24 | Ecce quomodo moritur justus | 40.468/60 | 178 |
| 7/25 | Astiterunt reges terrae | 40.468/70 | 185 |
| 8/26 | Aestimatus sum | 40.468/80 | 192 |
| 9/27 | Sepulto Domino | 40.468/90 | 198 |

Kritischer Bericht 202

Die im vorliegenden Band veröffentlichten Werke sind auch als Einzelausgaben erhältlich (Bestellnummern siehe oben, bei den einzelnen Titeln).

Vorwort

Der im böhmischen Launowitz (Louňovice) geborene Komponist Jan Dismas Zelenka lebte von 1679 bis 1745 und war von 1710 an bis zu seinem Tode Kontrabassist und Kirchenkomponist an der Dresdner Hofkapelle. Aus seiner vorangehenden Prager Zeit wissen wir leider sehr wenig, vor allem fehlen – mit wenigen Ausnahmen – musikalische Quellen. In relativ fortgeschrittenem Lebensalter betrieb Zelenka in den Jahren 1716–1719 Studien bei Johann Joseph Fux in Wien, und von 1722 an komponierte er regelmäßig Werke für den katholischen Hofgottesdienst in Dresden; 1735 erhielt er nach langem Drängen den Titel eines „Kirchen-Compositeurs“. Im Zentrum seines Schaffens stehen die Messen (ungefähr zwanzig an der Zahl), deren erste vor 1712 (ihre Wurzeln reichen vielleicht noch in die Prager Zeit zurück) und deren letzte 1741 entstanden ist. In den Messen ist Zelenkas Kompositionskunst in allen Stadien ihrer Entwicklung dokumentiert. In den 1720er Jahren spielt die Komposition von Vesperpsalmen und Magnificat eine große Rolle; danach tritt dieser Bereich des Schaffens zurück. Dies hat weniger mit seinen Neigungen als mit der Entwicklung des Dresdner Hoflebens zu tun. Neben der Kirchenmusik hat Zelenka neun Orchesterkompositionen und sechs sogenannte „Triosonaten“ (um/nach 1720) komponiert. Die Orchesterwerke wurden – mit einer einzigen Ausnahme – nicht in oder für Dresden, sondern in und für Wien (1717/18) und Prag (1723) geschrieben. Angesichts der hohen Qualität und Originalität all dieser Werke mag man es bedauern, daß ihm in Dresden die ausgiebigere Beschäftigung mit diesem Bereich anscheinend verwehrt war.

Seit den frühen 1720er Jahren hatte Zelenka 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 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 Partituren 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 nur sehr wenige originale Aufführungsmaterialien mit Werken Zelenkas überliefert.

Bei den Karwochenresponsorien handelt es sich um die musikalisch zentralen Teile der je drei Nokturnen in den Matutin-Gottesdiensten des Stundengebets (Offizium) 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 Responsorien in gregorianischer Einstimmigkeit sind 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. 96ff., 207ff. und 318ff. Später sind die Texte vielfach mehrstimmig komponiert 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 als *Repetenda* der Schluß des Rahmentextes (wieder Tutti) an, bei jedem dritten Responsorium folgt als zweite *Repetenda* nochmals der gesamte Rahmentext.

Jan Dismas Zelenkas dreimal neun Responsorien für das Triduum der Karwoche (Gründonnerstag, Karfreitag, Karsamstag) sind 1723 entstanden. Zelenka war damals bereits 44 Jahre alt, und doch gehören die Responsorien in die Anfangszeit seines Schaffens für den katholischen Gottesdienst. Sie besitzen die Ursprünglichkeit des Anfangs, sind aber zugleich Werke der künstlerischen Reife, die sich nicht allein in der Beherrschung des Handwerks erweist. Die Responsorien geben Zeugnis von einer tiefgehenden Auseinandersetzung mit den Problemen musikalischer Gestaltung überhaupt. Die Zeit zwischen 1717 und 1723 war in Zelenkas Leben die Epoche der Instrumentalmusik, und wer sich je in die Triosonaten vertieft hat, dem wird aufgefallen sein, wie sehr Zelenka um einen „sprechenden“ Ausdruck der Musik gerungen hat. Das meint nicht, daß hinter dieser Musik „verborgene Programme“ zu suchen wären, die man in die Wortsprache übersetzen könnte. Es geht vielmehr um ein Verständnis von Musik als Abbild des *Sprechens*, des Sich-Äußerns als Mensch mit allen rationalen und affektiven Facetten, die das Menschsein ausmachen. Zelenkas oft hochdifferenzierte Motivik und seine für die damalige Zeit außergewöhnlich akribischen und komplexen Artikulationsvorschriften haben in diesem Streben nach Ausdruck ihren letzten Grund. Und auch in der Vokalmusik ist die Musik nicht einfach ein Kleid, das dem Text angelegt würde; Töne und Worte vereinigen sich zu einem Gebilde eigenständiger Art, dessen Qualitäten mehr sind als die bloße Summe isolierbarer Bestandteile.

Zelenka hat mit seinen 27 Responsorien motettische Sätze von großer Vielfalt und hoher Expressivität geschaffen, die auch herbe Wirkungen und scharfe Kontraste nicht scheuen. Nur ein Teil dieser Sätze, erkennbar am „weißen Notenbild“ des Allabreve (nach dem Verständnis des 18. Jahrhunderts), kann zum „alten Stil“ gerechnet werden. Und selbst in diesen Sätzen gewinnt man den Eindruck, daß man sich nicht auf dem Boden der Musikauffassung Palestrinas bewegt. Die Grundhaltung der meisten Sätze

ist nicht „linear“ und „schweifend“; Zelenka war im innersten seines Wesens ein „Harmoniker“. Bei aller Meisterschaft im Umgang mit dem mehrstimmigen Satz sind doch die Wirkungen, die er anstrebt und die er erzielt, primär klanglicher Natur. Nicht die kunstvolle Verflechtung von „objektiven“ Themen, sondern die im besten Sinne eigenartige Fügung von Harmonien, die sich in charakteristisch geformten Themen und Motiven ausdrücken, ist die Grundlage seiner Tonsprache. Und als „Sprache“, als Mittel „gestischer“ Verständigung, verwendet Zelenka die Musik auch und gerade in den Responsorien. Sie leben aus dem liturgischen Text, den Zelenka häufig dramatisch auffaßt und umsetzt. Dramatisch heißt nicht opernhaft, sondern „ein Geschehen darstellend“. Die biblischen und nichtbiblischen Worte der Responsorientexte werden für Zelenka zu Situationen und Stationen des Leidensweges und des Mit-Leidens. Man kann die Responsorien tatsächlich als eine Art „Passion“ verstehen, die den Chorsatz bis an die Grenzen seiner expressiven Möglichkeiten führt. Gewiß waren sie nicht als in sich selbst ruhender Zyklus konzipiert. Ihre historische Bestimmung als Teil der katholischen Liturgie steht jedoch der Feststellung eines inneren Zusammenhangs dieser Stücke nicht entgegen, der auch ohne ihre Einbettung in den äußeren Rahmen erfassbar ist.

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, vgl. den Kritischen Bericht, I) und Pisendels Briefe an den ihm befreundeten Georg Philipp Telemann in Hamburg gut informiert. Fertiggestellt hat Zelenka seine Partitur im Jahre 1723, wie das Chronogramm am Schluß der Partitur belegt (vgl. Abbildung 7 und die betreffenden Ausführungen im Kritischen Bericht): *LaVs et honor Viro DoLorVM lesV ChrIsto*. 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 (alten, nicht mehr bestehenden) Dresdner Hofkirche, und zwar in Anwesenheit des kurfürstlich-königlichen Hauses. So steht es im ausführlichen Widmungstitel des Autographs (vgl. Abbildung 1 und den 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, eine komplette Abschrift der Responsorien anfertigen lassen (Quelle C, vgl. den Kritischen Bericht, I). Er schreibt dazu an Telemann:

*Dreßden 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 aufzuwartten, un-*

*ter herzlichem Wuntsch, daß von diesen Mandelbaum der Herr Bruder viele, viele süße Früchte genießen möge. Meinen Nahmen 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 abgekürztz 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 hintan 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 Kirchen-Compositour am hiesigen Königlichen Hof ao 1745. den 22 Decemb:^{te} als eben etliche Tag zuvor, nemlich den 18 Ejusdem die Herrn Preußen den lieben Dreßden das Jungferncrantzgen abgenommen.
(Georg Philipp Telemann, Briefwechsel. Sämtliche erreichbaren Briefe von und an Telemann, hg. von Hans Große und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, Nr. 117, S. 347f.)*

Die Abschrift ist, trotz Pisendels Entschuldigung für die in der Eile unterlaufenen Fehler, so gut wie fehlerfrei, worauf auch Telemann in einer Notiz hinweist (vgl. den 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 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 pretieusen Lebens seyn, so wünsche ich aber, daß ich niemals darzu Anlaß gegeben hätte* (ebd., S. 355).

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 herauszubringen, 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 nützliches Werck, nemlich zur Fastenzeit, ausmachtet, da es sonst*

nur etwas einzles 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 rathsamsten: 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 (ebd., S. 359).

Das letzte Mal erwähnt Pisendel Zelenkas Responsorien in seinem Brief an Telemann vom 3. Juni 1752: *Daß die Zelenkischen partiturn so vielen fataliteten unterworfen, kräncket mich sehr, doch Gedult, es kann sich ohngefahr noch wol schicken* (ebd., S. 363). Das tat es nicht. Pisendels Abschrift gelangte später an den Musikaliensammler Georg Pölchau und aus dessen Nachlaß an die Königliche Bibliothek in Berlin (vgl. den Kritischen Bericht, I, Quelle C). Daß die Partitur von Telemann an seinen Hamburger Amtsnachfolger C. Ph. E. Bach gelangt sein könnte, ist unwahrscheinlich. Denn im Nachlaßverzeichnis Bachs (Hamburg 1790) finden sich nur zwei Messen (Faksimile-Ausgabe, hg. von Rachel W. Wade, New York und London 1981, S. 87), sonst aber keine Werke Zelenkas. Vielmehr dürfte die Partitur über Georg Michael Telemann, einen Enkel Georg Philipps, in Pölchaus Sammlung gekommen sein.

Zelenkas Instrumentalmusik hat früher als seine Kirchenmusik das Interesse von Wissenschaft und Praxis auf sich gezogen. In den letzten Jahren aber sind etliche Kirchenwerke Zelenkas in modernen Ausgaben erschienen, so vor allem im Carus-Verlag (eine Messe, zwei Magnificat, die *Lamentationes Jeremiae Prophetae*, zahlreiche Vespersalmen und kleinere Kirchenwerke; vgl. die Übersicht am Ende dieser Ausgabe), in der Reihe *Musica Antiqua Bohemica* (Serie II, Band 4, 5 und 12; Supraphon, Prag) und in der Denkmälerreihe *Das Erbe deutscher Musik* (hier vor allem die späten Messen; Breitkopf und Härtel, Wiesbaden). Ausführliche Hinweise zum Dresdner Umfeld und zur Zelenka-Forschung im besonderen findet man bei Wolfgang Reich, *Jan Dismas Zelenka. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (ZWV), Dresden 1985 (auch in erweiterter Form abgedruckt in Band II der *Zelenka-Dokumentation*); Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart-Kassel u. a. 1987 (CV 60.001); W. Horn, Th. Kohlhasse (in Verbindung mit O. Landmann und W. Reich), *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, Wiesbaden 1989; Th. Kohlhasse, „Der Dresdener Hofkirchenkomponist Jan Dismas Zelenka. Ein Forschungsbericht“. In: *Musik des Ostens*, im Auftrag des J.-G.-Herder-Forschungsrates hg. von H. Unverricht, Band 12, Kassel u. a. 1992, S. 115–212, und schließlich in dem Sammelband *Zelenka-Studien I*, unter Mitarbeit von H. Unverricht hg. von Th. Kohlhasse, Kassel u. a. 1993 (Konferenzbericht Marburg 1991; *Musik des Ostens*, Band 14; mit ausführlicher Bibliographie und Diskographie). Dieser Kongreßbericht enthält zahlreiche Beiträge zu verschiedenen Themen, darunter auch solche

von tschechischen und slowakischen Forscherinnen und Forschern, die sich mit der Zelenka-Überlieferung in der früheren Tschechoslowakei und Zelenkas zeitlebens bestehenden (zumindest brieflichen) Verbindungen nach Prag befassen – einem Bereich, der allein vom Dresdner Quellenmaterial aus nicht zu erschließen ist. Interessant ist hieran vor allem, daß dadurch ein Bewußtsein von geographischen Zusammenhängen im 18. Jahrhundert geschaffen wird, das nicht erst seit dem zweiten Weltkrieg gänzlich verschüttet ist. Die Verbindung zwischen Dresden, Prag und Wien war viel enger und „natürlicher“ als die Verbindung zwischen Dresden und beispielsweise Hamburg oder Paris.

* * *

Besonders hingewiesen sei auf die originale Aufführungspraxis der Responsorien. Es ist gewiß möglich, die Responsorien heute lediglich mit Chor und allenfalls Generalbaß aufzuführen (der Chor wäre dann nach Tutti- und Solostellen in Besetzung und Dynamik zu differenzieren). Insbesondere kleine und gut geschulte Ensembles können hier vortreffliche Proben ihres Könnens ablegen. Das (verlorene) originale Stimmenmaterial und die zeitgenössischen Besetzungsverhältnisse sahen jedoch eine reiche und differenzierte instrumentale Colla-parte-Besetzung vor. Da die Originalstimmen 1945 vernichtet worden sind, wissen wir davon nur noch durch die Angaben, die der Dresdner Flötist, Musikhistoriker und Bibliothekar Moritz Fürstenau (1824–1889) in eine Partiturabschrift der Responsorien (Quelle D, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur *Mus. 2358-D-5a*) eingetragen hat.

Wir können nicht ganz sicher sein, daß Fürstenau wirklich alle 27 Responsorien in Stimmen und Partitur verglichen hat. Denn einige Responsorien weisen keinerlei Zusätze von seiner Hand auf. Doch seine eigenen Hinweise deuten auf einen umfassenden Quellenvergleich. Fürstenau schreibt auf der Rückseite des Titelblattes der genannten Partiturabschrift: *Die Auflagestimmen, von Zelenka selbst geschrieben, beweisen, daß der Meister diese Responsorien in einzelnen Stellen von 4 Solostimmen [es sind zuweilen aber nur 3 Solostimmen; die Hg.] hat vortragen lassen. Diese Stellen sind in gegenwärtiger Partitur durch rothe Tinte mit ‚Solo‘ bezeichnet worden. Wenn dieses Solo eintrat, ließ Zelenka sämtliche begleitende Instrumente, welche ebenfalls nach den Auflagestimmen mit rother Tinte in diese Partitur nachgetragen 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‘.*

In Zelenkas Originalpartitur (Quelle A) findet sich zu Beginn des ersten Responsoriums lediglich der Hinweis: „Tutte le Viole e Tromboni“. Fürstenau präzisiert dies in Quelle D wie folgt: „Canto Viola“ (über dem Sopran-System), „Alto Viola e Alto Trombone“ (über Alt), „Tenore Viola e Tenore Trombone“ (über Tenor), „Violoncello, Violone, Fagotto e Basso Trombone“ (über Baß) und „Organo“ (unter Bc). Ob die dreifach spezifizierte „Viola“ auf

drei verschieden mensurierte Instrumente verweist oder ob damit lediglich Registerangaben gemeint sind, mag hier offen bleiben. Für die heutige Aufführungspraxis dürften nur zwei Möglichkeiten in Frage kommen: VI I mit dem Sopran, VI II mit dem Alt, Viola mit dem Tenor oder VI mit dem Sopran, Viola I mit dem Alt und Viola II mit dem Tenor. Daß die Verwendung von modernen Posaunen zu klanglichen Problemen führen kann, weiß jeder, der einmal Aufführungen von Mozarts Salzburger Messen mit Posaunenverdopplung der Chorstimmen Alt, Tenor und Baß gehört hat. Hier liegt ein weites Experimentierfeld für die historische Aufführungspraxis.

Die in unserer Ausgabe verwendeten Hinweise sind wie folgt aufzulösen: „Tutti“ bedeutet Chortutti unter Mitwirkung aller Instrumente, die der jeweiligen Singstimme zugeordnet sind; „Solo“ bedeutet solistische Singstimme und Schweigen aller Instrumente mit Ausnahme der Orgel; „s. Tr.“ bedeutet das Schweigen der Posaunen (nicht aber der anderen Instrumente) in Tutti-Passagen, „c. Tr.“ fordert ihren Wiedereintritt. Bei der Continuostimme wird immer dann, wenn der Tenor die tiefste Stimme im Satz ist (das Autograph notiert dann die Continuostimme im Tenorschlüssel), der Vermerk „Vc.“ gesetzt; er bedeutet, daß neben der Orgel nur das Violoncello die Baßstimme spielen soll. Der Wiedereintritt des Kontrabasses (und auch des Fagotts, dessen Stimme in den Dresdner Quellen dieser Zeit in aller Regel mit der Kontrabaßstimme identisch ist) wird durch „Cb.“ gefordert; in der Quelle erscheint an diesen Stellen wieder der Baßschlüssel. Stellen, an denen der Bc in der Quelle im Alt- oder Sopranschlüssel notiert ist, werden in der Ausgabe im oberen Bc-System notiert. Hier spielt dann nur noch die Orgel. In allen Besetzungsfragen kann die Ausgabe nur Hinweise aus den Quellen und wenige darüber hinausgehende Anregungen geben – die konkrete Ausarbeitung ist Aufgabe der Interpreten.

Ein Hinweis möge schließlich noch dem Tempo im Allabreve (♩ in 4/2-Spatien) gelten, das in den Responsorien häufig begegnet. Zelenkas Dresdner Kollege Johann David Heinichen (1683-1729) hat in zahlreiche Partituren seiner eigenen Kompositionen Aufführungsdauern eingetragen, aus denen man unter Beachtung einiger Vorsichtsmaßregeln Schlagwerte errechnen kann; Näheres dazu bei Wolfgang Horn, „Takt, Tempo und Aufführungsdauer in Heinichens Kirchenmusik. Ein Beitrag nicht nur zur Aufführungspraxis“. In: *Musiktheorie* 9 (1994), S. 147–168. Die Kompositionen stammen alle aus den 1720er Jahren, wurden also im gleichen Zeitraum vom gleichen Ensemble ausgeführt wie diejenigen Zelenkas. Das läßt zumindest vermuten, daß Heinichens Praxis in den Grundzügen auch für Zelenka gilt. Eine der Eintragungen Heinichens bezieht sich auf ein Stück im Allabreve: 214 2/2-Takte sollen „3 Minuten“ dauern. Daraus ergibt sich ein Wert für die Halbe von 143. Bedenkt man, daß Heinichens Angabe natürlich einen gewissen Deutungsspielraum offen läßt, also auch 2,5 oder 3,5 Minuten bedeuten kann, so erhält man im ersten Fall einen (absurden) Schlagwert von 171, im zweiten Fall einen Wert von 122. Es wäre der Tod der Musik, wollte man irgendeine Interpretation als die einzig „authentische“ festschreiben. Doch ist darauf hinzuwei-

sen, daß Heinichen ein Allabreve mit zügigen Halben wünschte (selbst wenn man die „langsamste“ Variante annimmt), dessen Charakter eher mit „Vivace“ als mit „Adagio“ oder „Grave“ ausgedrückt werden könnte. Wenn Zelenka in den Responsorien langsame Tempi haben wollte, wählte er dafür nicht das „weiße“ Notenbild, sondern den 4/4-Takt. Das hängt damit zusammen, daß mit der Allabreve-Notation eine gewisse Tempokonvention verbunden war; findet sich keine Tempoangabe, so ist der „Vivace“-Schlag gemeint. Ein langsamer Schlag im Allabreve muß dagegen eigens durch eine Vorschrift (etwa „Grave“, vgl. das Gründonnerstags-Responsorium 8, *Una hora*) gefordert werden – eine Praxis, die Heinichen im übrigen nicht billigte. Doch gilt auch für Zelenka, daß er für sehr langsame wie auch sehr schnelle Tempi in der Regel 4/4-Notation wählte, deren Puls mittels Tempoangaben in weiten Grenzen variiert werden konnte. Daß die von den Herausgebern stammenden Angaben zu den Aufführungsdauern der einzelnen Responsorien lediglich vage Orientierungsmarken, nicht aber verbindliche Vorschläge für die Interpreten sein wollen, versteht sich von selbst.

* * *

Uns ist kein Responsorienzyklus aus der Barockzeit bekannt, der mit Zelenkas Kompositionen vergleichbar wäre. Mögen diese ergreifenden, von tiefem Ernst beseelten Werke nun endlich jenen Platz einnehmen, den ihnen Johann Georg Pisendel und Georg Philipp Telemann bereits vor 250 Jahren sichern wollten. Zum 250. Todestag Zelenkas legen wir die Gesamtausgabe seiner 27 Responsorien für die Karwoche vor. Wir fügen damit den erstmals 1983 erschienenen neun Responsorien zum Karfreitag (ZVW 55, Nr. 10–18) die je neun Responsorien zum Gründonnerstag und Karsamstag (ZVW 55, Nr. 1–9 und 19–27) hinzu. Am Notentext der bereits vorliegenden Ausgaben wurden nur Kleinigkeiten verändert, die den Chorsatz nicht betreffen. Bei den Karfreitagsresponsorien haben wir die Angaben „Vc.“ und „Cb.“ im Continuo ergänzt.

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).

Hildesheim und Tübingen,
im Februar 1995

Wolfgang Horn und
Thomas Kohlhase

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 dazugehörenden 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 Klage Liedern [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 Gründonnerstags

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 vers. 1: |
|----|--|

| | | | |
|----|-----------------------------|--------------------|---|
| V | Exaudi, Deus Utinam ergo | Resp. 4 Resp. 5 | Amicus meus Judas 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 Karfreitags

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 | Jesum tradidit |
| IX | Hebr 5, 4–10 | Resp. 9/18 | Caligaverunt oculi mei |

Matutin des Karsamstags

erste Nokturn

| | | | |
|----------|---------------|------------|--------------------|
| Lectio I | Klgl 3, 22–30 | Resp. 1/19 | Sicut ovis |
| II | Klgl 4, 1–6 | Resp. 2/20 | Jerusalem, 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 pastor noster |
| V | Quo perduxerunt | Resp. 5/23 | O vos omnes |
| VI | Posuerunt custodes | Resp. 6/24 | Ecce quomodo moritur justus |

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 ver-na), z.B. im *Breviarium Romanum*, editio XXI iuxta typicam, Regensburg 1946, S. 339ff., 356ff. und 368ff.; 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, Chalumeau oder Oboe, Fagott und Basso continuo). Es wäre nun von besonderem musikalischen und stilistischen Reiz, diese expressiven Lamentationen im modernen Stil mit den liturgisch zugehörigen Responsorien Zelenkas im alten Stil zu kombinieren. (Die Lamentationen sind ebenfalls im Carus-Verlag erschienen: CV 40.762, hg. von Thomas Kohlhasse, Stuttgart 1987). Die Folge von je sechs Lamentationen und Responsorien sieht folgendermaßen aus (natürlich kann man sich auch auf eine Auswahl beschränken):

| Lamentation | Responsorium |
|--|---|
| Incipit lamentatio... Aleph. Quomodo sedet Baß, 2 Oboen, Streicher Basso continuo (Bc.); c-Moll, schließt C-Durl | 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 obscura- tum est Alt, Violine, Chalumeau oder Oboe, Fagott, Bc.; F-Dur | Jerusalem, surge (Nr. 2/20) C-Dur |

Auch der Dresdner Kapellmeister Heinichen hat Lamentationen vertont; erhalten sind die drei Lamentationen der ersten Nokturn der Matutin am Gründonnerstag aus dem Jahre 1724 für Solostimmen (Tenor, Baß und Alt) sowie 2 Traversflöten, 2 Oboen, Streicher und Basso continuo (autographe Partitur in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, Mus. 2398-D-28).

Die Texte 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. Die Repetendae werden jeweils durch Sternchen vor den zu wiederholenden Textteilen angegeben.

Gründonnerstag, erste Nokturn

1 In monte Oliveti

Mt 26,39. 41.42. V.: 41

In monte Oliveti oravit ad Patrem: Pater, si fieri potest, transeat a me calix iste:

*Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma.

V.: Vigilate, et orate, ut non intretis in tentationem.

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.

2 Tristis est anima mea

Mt 26,38.56. V.: 45

Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate mecum: nunc videbitis turbam, quae circumdabit me:

*Vos fugam capietis, et ego vadam immolari pro vobis.

V.: Ecce, appropinquat hora, et Filius hominis tradetur in manus peccatorum.

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

Ecce, vidimus eum non habentem speciem, neque decorem: aspectus eius in eo non est: hic peccata nostra portavit, et pro nobis dolet: ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostras:

*Cuius livore sanati sumus. (*Ecce, vidimus ... non est.)

V.: Vere languores nostros ipse tulit, et dolores nostros ipse portavit.

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

Amicus meus osculi me tradidit signo: Quem osculatus fuero, ipse est, tenete eum: hoc malum fecit signum, qui per osculum adimplevit homicidium.

*Infelix praetermisit pretium sanguinis, et in fine laqueo se suspendit.

V.: Bonum erat ei, si natus non fuisset homo ille.

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 mercator pessimus osculo petiit Dominum: ille ut agnus innocens non negavit Judaei osculum:

*Denariorum numero Christum Judaeis tradidit.

V.: Melius illi erat, si natus non fuisset.

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

Unus ex discipulis meis tradet me hodie: Vae illi per quem tradar ego:

*Melius illi erat, si natus non fuisset. (*Unus ex discipulis ... hodie.)

V.: Qui intingit mecum manum in paropside, hic me traditurus est in manus peccatorum.

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

Eram quasi agnus innocens: ductus sum ad immolandum, et nesciebam: consilium fecerunt inimici mei adversum me, dicentes:

*Venite, mittamus lignum in panem eius, et eradamus eum de terra viventium.

V.: Omnes inimici mei adversum me cogitabant mala mihi: verbum iniquum mandaverunt adversum me, dicentes:

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

Una hora non potuistis vigilare mecum, qui exhortabamini mori pro me?

*Vel Judam non videtis, quomodo non dormit, sed festinat tradere me Judaeis?

V.: Quid dormitis? surgite, et orate, ne intretis in tentationem.

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

Seniores populi consilium fecerunt,

*Ut Jesum dolo tenerent, et occiderent: cum gladiis et fustibus exierunt tamquam ad latronem. (*Seniores ... fecerunt.)

V.: Collegerunt pontifices et pharisaei concilium.

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

Omnes amici mei dereliquerunt me, et praevaluerunt insidiantes mihi: tradidit me quem diligebam:

*Et terribilibus oculis plaga crudeli percutientes, aceto potabant me.

V.: Inter iniquos proiecerunt me, et non pepercerunt animae meae.

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

Velum templi scissum est,

*Et omnis terra tremuit: latro de cruce clamabat, dicens: Memento mei, Domine, dum veneris in regnum tuum.

V.: Petrae scissae sunt, et monumenta aperta sunt, et multa corpora sanctorum, qui dormierant, surrexerunt.

*Et omnis terra tremuit.

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

Vinea mea electa, ego te plantavi:

*Quomodo conversa es in amaritudinem, ut me crucifigeres, et Barabbam dimitteres? (*Vinea mea ... plantavi.)
V.: Sepivi te, et lapides elegi ex te, et aedificavi turrim.

Du mein auserwählter Weinberg, ich habe dich mit meinen Händen gepflanzt. *Wie hast du dich in Bitternis verkehrt: Mich schlägst du ans Kreuz, und Barabbas 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

Tamquam ad latronem existis cum gladiis et fustibus comprehendere me:

*Quotidie apud vos eram in templo docens, et non me tenuistis: et ecce flagellatum ducitis ad crucifigendum.

V.: Cumque iniecissent manus in Jesum, et tenuissent eum, dixit ad eos:

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

Tenebrae factae sunt, dum crucifixissent Jesum Judaei: et circa horam nonam exclamavit Jesus voce magna: Deus meus, ut quid me dereliquisti?

*Et inclinato capite, emisit spiritum.

V.: Exclamans Jesus voce magna, ait: Pater, in manus tuas commendo spiritum meum.

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

Animam meam dilectam tradidi in manus iniquorum, et facta est mihi hereditas mea sicut leo in silva: dedit contra me voces adversarius, dicens: Congregamini, et properate ad devorandum illum: posuerunt me in deserto solitudinis, et luxit super me omnis terra:

*Quia non est inventus qui me agnosceret, et faceret bene. (*Animam ... in silva.)

V.: Insurrexerunt in me viri absque misericordia, et non pepercerunt animae meae.

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 schonen nicht meines Lebens.

Karfreitag, dritte Nokturn

7/16 Tradiderunt me

– . V.: Ps 53,3

Tradiderunt me in manus impiorum, et inter iniquos proiecerunt me, et non pepercerunt animae meae: congregati sunt adversum me fortes:

*Et sicut gigantes steterunt contra me.

V.: Alieni insurrexerunt adversum me, et fortes quae-sierunt animam meam.

Sie lieferten mich aus in die Hände der Sünder, unter Verbrecher stießen sie mich und schonen 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 Jesum tradidit impius

Mt 26,47.48. 58. V.: 57

Jesum tradidit impius summis principibus sacerdotum, et senioribus populi:

*Petrus autem sequebatur eum a longe, ut videret finem.

V.: Adduxerunt autem eum ad Caipham principem sacerdotum, ubi scribae et pharisaei convenerant.

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 Caiphias, wo sich die Schriftgelehrten und Pharisäer versammelt hatten.

9/18 Caligaverunt oculi mei

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

Caligaverunt oculi mei a fletu meo: quia elongatus est a me, qui consolabatur me: Videte, omnes populi,

*Si est dolor [similis] sicut dolor meus. (*Caligaverunt ... fletu meo.)

V.: O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte.

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

Sicut ovis ad occisionem ductus est, et dum male tractaretur, non aperuit os suum: traditus est ad mortem,

*Ut vivificaret populum suum.

V.: Tradidit in mortem animam suam, et inter sceleratos reputatus est.

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 Jerusalem, surge

Klgl 2,18

Jerusalem, surge et exue te vestibus iucunditatis: induere cinere et cilicio,

*Quia in te occisus est Salvator Israel.

V.: Deduc quasi torrentem lacrimas per diem et noctem, et non taceat pupilla oculi tui.

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

Plange quasi virgo, plebs mea: ululate, pastores, in cinere et cilicio:

*Quia venit dies Domini magna, et amara valde. (*Plange ... plebs mea.)

V.: Accingite vos, sacerdotes, et plangite, ministri altaris, aspergite vos cinere.

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 Altares, bestreut eure Häupter mit Asche!

Karsamstag, zweite Nokturn

4/22 Recessit pastor noster

[kein Bibeltext]

Recessit pastor noster, fons aquae vivae, ad cuius transitum sol obscuratus est:

*Nam et ille captus est, qui captivum tenebat primum hominem: hodie portas mortis et seras pariter Salvator noster disruptit.

V.: Destruxit quidem claustra inferni, et subvertit potentias diaboli.

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

Klgl 1,12. V.: 18

O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte

*Si est dolor [similis] sicut dolor meus.

V.: Attendite, universi populi, et videte dolorem meum.

O ihr alle, die ihr des Weges zieht, blickt her und schau-

et, *ob ein Schmerz sei ähnlich dem meinen.

V.: Merkt auf, ihr Völker alle, und schaut meinen Schmerz.

6/24 Ecce quomodo moritur justus

Is 53,8. V.: 7.8

Ecce quomodo moritur justus, et nemo percipit corde: et viri iusti tolluntur, et nemo considerat: a facie iniquitatis sublatus est justus:

*Et erit in pace memoria eius. (*Ecce ... sublatus est justus.)

V.: Tamquam agnus coram tondente se obmutuit, et non aperuit os suum: de angustia, et de iudicio sublatus est.

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

Astiterunt reges terrae, et principes convenerunt in unum, *Adversus Dominum, et adversus Christum eius.

V.: Quare fremuerunt gentes, et populi meditati sunt inania?

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

Aestimatus sum cum descendentibus in lacum:

*Factus sum sicut homo sine adiutorio, inter mortuos liber.

V.: Posuerunt me in lacu inferiori, in tenebrosis, et in umbra mortis.

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

Sepulto Domino, signatum est monumentum, volventes lapidem ad ostium monumenti:

*Ponentes milites, qui custodirent illum. (*Sepulto ... monumenti.)

V.: Accedentes principes sacerdotum ad Pilatum, petierunt illum.

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.

Foreword (abridged)

Bohemian-born Jan Dismas Zelenka (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 “Kirchen-Compositeur” (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 scores 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 around 1720), 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, 2 settings of the *Lamentationes Jeremiae Prophetae*, 18 settings of Marian antiphons to end the Compline, 9 litanies (Loreto, Xavier and sacrament litanies) and several other works.

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).

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 unison, but were later frequently given polyphonic settings. Too, prior to those by Zelenka, there had already been other settings of the entire groups 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.

Through the autograph score (Source A – see “Kritischer Bericht”) we are able to verify the dates of composition and details of the first performance of Zelenka’s Holy Week responsories. Zelenka completed his score in 1723, as is evidenced by the chronogram at the end of the the score (cf. fig. 4 and the appropriate details given in the “Kritischer Bericht”): *LaVs et honor Vlro DoLorVM lesV 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.

The second part (Good Friday) of this complete edition of Zelenka’s *27 Responsories for Holy Week*, ZWV 55, composed in 1723, was published in 1983 as a separate volume and as nine individual copies. Now, in the Zelenka commemoration year 1995, during which the 250th anniversary of his death occurs, the newly published parts I and III, each containing nine responsories for the Matins of the Divine Office on Maundy Thursday and Holy Saturday, are combined with part II, as already published, to form a complete edition of the responsories for all three days.

Zelenka’s instrumental music has aroused the interest of musicologists and performing musicians earlier than his church music. During recent years, however, several of his sacred works have been published in modern editions: in particular by Carus-Verlag (a Mass, two Magnificats, the

“Lamentationes Jeremiae Prophetae”, numerous Vesper psalms and shorter church works; see the survey at the end of this edition), in the series *Musica Antiqua Bohemica* (Series II, vols. 4, 5 and 12; Supraphon, Prague), and in the series *Das Erbe deutscher Musik* (above all the late Masses; Breitkopf & Härtel, Wiesbaden). Detailed information concerning Zelenka's background in Dresden, and the progress which has been made in researching his works, is to be found in Wolfgang Reich: *Jan Dismas Zelenka. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (ZWV), Dresden 1985 (also reprinted, in an extended version, in Vol. II of the Zelenka-Dokumentation, see below); Wolfgang Horn: *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart-Kassel etc., 1987 (CV 60.001); W. Horn, Th. Kohlhasse (in conjunction with O. Landmann and W. Reich): *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, 2 vols., Wiesbaden, 1989; Th. Kohlhasse: “Der Dresdener Hofkirchenkomponist Jan Dismas Zelenka. Ein Forschungsbericht”. In: *Musik des Ostens*, edited for the J.-G.-Herder-Forschungsrat by H. Unverricht, Vol. 12, Kassel etc., 1992, p. 115–212, and finally in the collected volume *Zelenka-Studien I* edited, with the collaboration of H. Unverricht, by Th. Kohlhasse, Kassel etc., 1993 (Conference report Marburg 1991; *Musik des Ostens*, Vol. 14, with detailed bibliography and discography).

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 1752, 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 the death of Telemann, Pisendel's copy of the score probably came into the hands of the music collector Georg Pölchau through his grandson, Georg Michael Telemann. It was later passed from Pölchau's estate to the Königliche Bibliothek in Berlin (cf. “Kritischer Bericht”, Part I, on Source C).

Our edition follows the autograph that is preserved in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden (Source A); sincere thanks are due to 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”).

Hildesheim and Tübingen,
February 1995

Wolfgang Horn und
Thomas Kohlhasse

Translation: J. Coombs, E.D. Echols

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 vigil or matins of the *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 and one for violin, chalumeau or oboe, bassoon 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 *Lamentationes* were published by Carus-Verlag, Stuttgart, 1987 as CV 40.762, edited by Thomas Kohlhasse. 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. Three of Heinichen's lamentations for the first nocturn of the matin for Holy Thursday are preserved in the Sächsische Landesbibliothek, call no. *Mus. 2398 - D-28*. These settings are written for solo voices (tenor, bass and alto) and orchestra (two transverse flutes, two oboes, strings and thoroughbass).

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 the 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 well 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* 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 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.

Moreover, in the sources, the figured bass is notated as a basso seguente in a manner which employs the same clef (soprano, alto, tenor, bass) which is used in the respective lowest voice part. In the present edition the parts which appear in the autograph in the soprano or alto clef are notated in normal size on the top staff of the thoroughbass part in order to distinguish them from the small print of the thoroughbass realization. The rests are shown on the lower staff of the thoroughbass part.

The directions given in our edition are to be interpreted as follows: "Tutti" means tutti choir together with all the instruments doubling the various voices; "Solo" means a solo singer, no instrument playing except the organ; "s. Tr." means that the trombones (but not the other instruments) are to be silent in tutti passages, "c. Tr." means that the trombones re-enter. In the basso continuo part, whenever the tenor is the lowest voice singing (at such passages in the autograph score the continuo line is written in tenor clef) the indication "Vc." is given; this signifies that, apart from the organ, only the cello is to play the bass line. The re-entry of the double bass (and of the bassoon, whose part was always identical with that of the double bass in Dresden source material of the period) is indicated by "Cb."; in the original score bass clef is again used at these points. Passages in which the basso continuo is written in the original score in the alto or soprano clef are given in this edition in the upper staff of the continuo part. Such passages are played only on the organ. In all questions of scoring this edition can give indications only as stated in the sources, and a few which are derived from them – the actual realization is the responsibility of the interpreters.

Avant-propos (abrégé)

Le Bohémien Jan Dismas Zelenka (1679–1745) fit probablement ses études au *Collegium Clementinum*, l'un des trois collèges des 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 « Kirchen-Compositeur » (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 *Kapellmeister*. Le titre de Heinichen revint, au début des années 1730, à Johann Adolph Hasse, qui s'était avant tout illustré comme compositeur d'opéras. La première œuvre qui nous soit restée de Zelenka fut composée à Prague en 1709, et sa dernière composition datée est de l'année 1744. On dispose en tout d'environ 150 de ses œuvres, dont la plupart sont des partitions autographes conservées à la Sächsische Landesbibliothek de Dresde. Elles proviennent du fonds musical de la cour électorale, qui fut repris en 1908 par l'ancienne église de la cour. En revanche, il ne nous reste que très peu de matériel d'exécution pour les œuvres de Zelenka.

Son œuvre non liturgique comprend six sonates en trio (composées environ 1720), neuf ouvertures, symphonies ou suites concertantes, et quelques œuvres vocales profanes (*Melodrama de Sancto Wenceslao*, Prague, 1723 ; une *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 ; deux mises en musique des *Lamentationes Jeremiae Prophetæ* ; 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 *Missæ ultimæ*

(1740–41) qui nous restent (ou qui ont été achevées), sur les six qui étaient prévues.

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 canonales 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*), 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, I) 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 lesV Chrlsto*. 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 *termini 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.

La seconde partie (Vendredi-Saint) de la présente édition intégrale des 27 *Répons de la Semaine Sainte* composés en 1723 par Zelenka (ZWV 55) avait déjà paru en 1983 en un volume séparé et en neuf fascicules. A l'occasion du 250^e anniversaire de la mort du compositeur, ce volume réunit cette deuxième partie à la première et à la troisième parties – soit les Nocturnes des Matines du Jeudi et du Vendredi saints – dont c'est ici la première édition.

La musique instrumentale de Zelenka a retenu l'attention des chercheurs et des musiciens bien avant sa musique religieuse. Toutefois, au cours de ces dernières années on a pu enregistrer l'édition d'un bon nombre d'œuvres religieuses de Zelenka : ainsi auprès des éditions Carus (une messe, deux magnificat, les « Lamentationes Jeremiae Prophetæ », de nombreux psaumes de vêpres et quelques œuvres religieuses mineures ; voir la vue d'ensemble à la fin de cette édition-ci), dans la collection *Musica Antiqua Bohemica* (Série II, vol. 4, 5 et 12 ; Supraphon, Prague) et dans les éditions monumentales *Das Erbe deutscher Musik* (ici avant tout les dernières messes ; Breitkopf und Härtel, Wiesbaden). Le contexte musical de Dresde et l'état de la recherche sur Zelenka ont été abondamment décrits dans les ouvrages de Wolfgang Reich, *Jan Dismas Zelenka. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (ZWV), Dresde, 1985, (une édition plus développée de ce catalogue fait l'objet du second volume de la Zelenka-Dokumentation (cf. plus loin) ; Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart-Kassel, etc., 1987 (CV 60.001) ; W. Horn, Th. Kohlhase (en collaboration avec O. Landmann et W. Reich), *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, 2 vol., Wiesbaden 1989 ; Th. Kohlhase, « Der Dresdner Hofkirchenkomponist Jan Dismas Zelenka. Ein Forschungsbericht », dans : *Musik des Ostens*, im Auftrag des J.-G.-Herder-Forschungsrates, éd. par H. Unverricht, vol. 12, Kassel etc., 1992, p. 115–212. On consultera enfin le recueil collectif *Zelenka-Studien I*, éd. en collaboration avec H. Unverricht par Th. Kohlhase, Kassel etc., 1993 (Actes du colloque de Marburg 1991 ; *Musik des Ostens*, vol. 14 ; avec une bibliographie et une discographie exhaustives).

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 (quasi-ment 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 fut probablement transmise à son petit-fils Georg Michael, puis à Georg Pölchau dont les papiers passèrent ensuite à la Bibliothèque royale de Berlin (cf. source C, commentaire critique, I).

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).

Hildesheim et Tübingen,
février 1995

Wolfgang Horn et
Thomas Kohlhase

Traduction : Chr. Meyer, Michel Noiray

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 pour basse, deux pour alto et deux pour ténor) 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 chez Carus-Verlag, Stuttgart, 1987, CV 40.762. 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 ré-

pons 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. 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*.

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° 1/10, mes. 1 sqq.) : lent, mais affirmé ;

Andante (cf. par exemple le n° 1/10, mes. 4 sqq.) : tempo moyen, allant ;

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

L'indication *Adagio* (cf. le n° 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'est guère possible de donner des conseils précis sur ce point, il n'en demeure pas moins qu'un mauvais tempo et une interprétation mal orientée peuvent considérablement entraver ou fausser l'effet voulu par le compositeur, sinon le détruire.

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, cote *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 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 peut-être 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 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.

Les indications portées sur notre édition doivent être résolues de la manière suivante : « Tutti » signifie tutti choral avec la participation des instruments respectivement associés à chaque voix ; « Solo » signifie qu'il s'agit d'une voix soliste avec l'orgue pour seul accompagnement ; « s. Tr. » signifie que dans les tutti en question, les trombones font silence (mais non les autres instruments), « c. Tr. » indique que ces instruments interviennent à nouveau. Nous avons introduit la mention « Vc. » à la partie de continuo lorsque le ténor est la partie la plus grave de la composition (l'autographe note alors la partie de continuo en clef d'ut-4^e) ; cette indication précise que pour la réalisation de la basse, seul le violoncelle doit être associé à l'orgue. L'entrée de la contrebasse (mais aussi du basson – dans les sources de Dresde de ce temps, cette partie est identique en règle générale avec la partie de contrebasse) est signalé par la mention « Cb. » ; dans la source, à cet endroit réapparaît la clef de fa-4^e. Les passages où, dans la source, la basse continue (Bc) est notée en clef d'ut-3^e ou en clef de sol, ont été notés dans notre édition dans la portée supérieure de la basse continue. A cet endroit seul l'orgue joue. Pour toutes les questions relatives à l'instrumentation, notre édition ne peut que reproduire les indications figurant dans les sources et offrir, ici et là, quelques suggestions – l'élaboration concrète demeurant l'affaire de l'interprète.

1. In monte Oliveti

Jan Dismas Zelenka
1679 - 1745

Vivace *Tutti*

Soprano *
(Canto Viola)

Alto *
(Alto Viola,
Trombone I)

Tenore *
(Tenore Viola,
Trombone II)

Basso *
(Trombone III)

Vivace

Organo *
(Violoncello,
Fagotto,
Contrabbasso)

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

Generalbasses vgl. Teil II des Kritischen

4

ve - - - - - ti

- - - - - li - ve - - - - - ti

Tutti

In mon - te O - li -

- - - - - n mon - te O - li - ve - - - - -

Cb.

9 8 6 6 7 #

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 4,5 min.

© 1995 by Carus-Verlag Stuttgart – CV 40.466/01

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

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Erstdruck / First edition

Herausgeber: Wolfgang Horn
und Thomas Kohlhasse

8

o - ra - vit, o - ra - vit ad Pa - trem:

o - ra - vit ad Pa - - - - - trem:

ve - - - - - ti o - ra - - - - - vit ad Pa - trem:

- - - - - ti o - ra - - - - - vit ad Pa - - - - - trem:

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

13 Non tanto vivace

Pa - ter, si fi - e - ri pot -

Pa - ter, si fi - e - ri pot -

Non tanto vivace

1 1 1 1 1 1 5 -

18

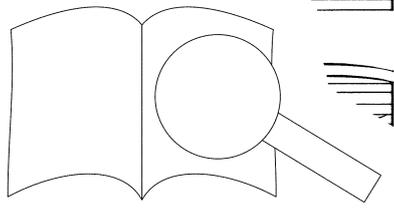
Pa - ter, si fi - e - ri

Pa - e - ri pot - est, trans - e -

- - - - - est, trans - e - at, trans - e - at,

- - - - - e - ri pot - est, si fi - e - ri

4 # 6



pot - est, trans - e - at ca - lix i - ste, si
 at, trans - e - at, trans - e - at a me ca - lix i - ste, trans -
 trans - e - at a me ca - lix i - ste,
 trans - e - at, trans - e - at a me ca - lix i - ste,

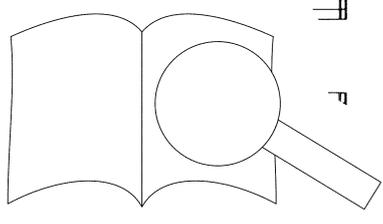
Cb.

fi - e - ri pot - est, trans - e - at a me, trans
 - e - at, si fi - e - ri pot - est, trans - e - at, trans -
 trans - e - at, si fi - e - ri pot trans a
 trans - e - est, trans - e - at

Vc.

- e - at a i - ste, ca - lix i - ste:
 a i. - lix i - ste:
 - lix i - ste:
 - lix i - ste, ca

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



Spi - ri - tus qui - dem prom - ptus est, prom - - - ptus

Spi - - - ri - tus qui - dem prom - ptus est, prom - - - ptus

Spi - ri - tus qui - dem prom - ptus est, prom - ptus, prom - - - ptus

Spi - ri - tus qui - dem prom - ptus, prom - - - ptus

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

est,

est,

est, ca - ten. ma,

est, ca - ro au - tem in - fir - ma, in -

5 1 1 1 1 1 5 # 6 7 6 5 -

fir in - fir - ma, in - fir -

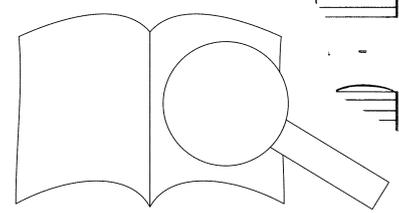
fir in - fir - ma, ca - ro au - tem in -

in - fir - ma, ca - ro au -

7 # 6 5 6 # 6 6 5 5 6

Vc. Cb.

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



ma, in-fir - ma, in-fir - ma.

fir - ma, in-fir - ma.

ca - ro au - tem in-fir - ma.

fir - ma, in-fir - ma, in-fir - ma.

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

[Versus] Grave

Vivace Solo

Vi - gi - la - te, et o - ra - te, in - tre in -

Vi - gi - la - te, et o - ra - te in - tre -

Vi - gi - la - te, et o - ra - te

Vi - gi - la - te, et o - ra

Grave

Vc. Cb.

5 5 - 4 3 5 4 # 2 #

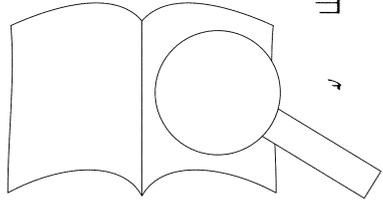
ten - ta - nem, in ten - ta -

tis in - Solo - nem, ten - ta - ti - o - nem, ten - ta - ti -

ut non in - tre - tis in ten - ta -

Vc.

4 3 5 6 5 2 6



[Repetenda]

Tutti

ti - o - - - - - nem. Tutti Spi - ri - tus qui - dem prom - ptus est, prom - -
 o - - - - - nem. Tutti Spi - ri - tus qui - dem prom - ptus est,
 ti - o - - - - - nem. Spi - ri - tus qui - dem prom - ptus est, prom - ptus,
 Spi - ri - tus qui - dem prom - ptus, prom - - -

7 7 4 3 4b 6 5
2 3

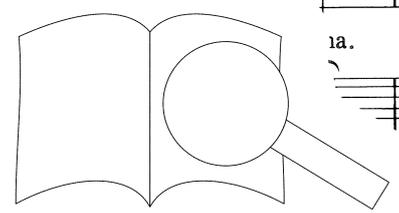
- ptus est, ca - ro au - tem ir
 prom - - - ptus est, ca - ro au - tem in - f
 prom - - - ptus est, ca - ro au - tem in -
 - ptus est, ca - ro au - tem in - fir - -

4 3 6 4 7 6 5
5 2 3b

au - tem in - fir - - - - - ma.
 - ma, in - fir - - - - - ma.
 - ma, ca - ro au - tem in - fir - - - - - ma.
 - ma, ca - ro au - tem in - fir - - - - - ma, in - fi
 ia.

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

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



2. Tristis est anima mea

Grave

p Tutti

Soprano
Tri - - stis est a - ni - ma me - a

Alto
p Tutti
Tri - - stis est a - ni - ma me - - a,

Tenore
p Tutti
Tri - stis est a - ni - ma me - -

Basso
p Tutti
Tri - - stis est a - ni - ma me

Organo
Grave
p Cb.

4

us - - que ad mor - ten. ue ad mor - - tem:

tri - stis, tri - - que ad mor - - tem:

tri - - et - - a mor - tem, us - que ad mor - tem:

us - que ad mor - - - - - tem:

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 6,5 min.

9 Non tanto grave

Vivace

su - sti - ne - te hic, et vi - gi - la - te me - - - cum:
 su - sti - ne - te hic, et vi - gi - la - te me - cum: nunc -
 su - sti - ne - te hic, et vi - gi - la - te me - cum:
 su - sti - ne - te hic, et vi - gi - la - te me - cum:

Non tanto grave

Vivace

14

nunc vi - de - bi - tis tur - bam, quae cir - cum
 vi - de - bi - tis tur - - - - - tua - cum - da - bit

19

nunc
 me, bam, quae cir - cum - da - bit me, cir - cum -
 me, nunc vi - de - bi - tis tur - - - - -
 - - cum - da - bit me, quae cir - cum -
 vi - de - bi - tis tur - - - - - bam,

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

- da-bit, cir-cum-da-bit me, quae
 - - - - - bam, quae cir-cum-da-bit me,
 8 - da-bit me, tur-bam, nunc vi-de-bi-tis tur-bam, vi-
 - - - - - cir-cum-da-bit me, nunc vi-de-bi-tis tur-bam, nunc vi-

Vc. Cb.

7 6 9 1 1 1 1 7

cir-cum-da-bit me, nunc vi-de-bi-tis tur-bam,
 - - - - - nunc vi-de-bi-tis tur-bam,
 8 de-bi-tis tur-bam, quae cir-cum-da-bit me, cir-cum-
 - - - - - de-bi-tis tur-bam, -bit, cir-cum-

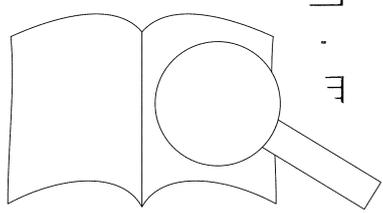
Vc.

7 6 6 2 6 9 8

Viva
 - da-bit me:
 - da-bit
 - - - - - Vos fu-gam ca-pi-e
 - - - - - Vos fu-gam ca-pi-e
Vivace

7 1 1 1 1 1 1

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



Vos fu - gam ca - pi - e

Vos fu - gam ca - pi - e

tis, —

vos fu - gam

Vc. Cb.

5 6 - 5 5 - 5 7

vos fu - gam ca - pi - e

tis, vos fu - gam ca - pi - e

ca - pi - e - tis,

ca - pi - e

Vc.

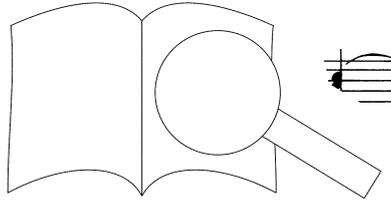
7 6 4 2 5 9 8 7 6 7 6 5

fu -

tis, fu - gam ca - pi - e

tis, fu - gam ca - pi - e

4# 6 7 6



gam ca-pi-e - - - - - tis, ca - pi - e - - -
 fu - gam ca-pi - e - - - - -
 - - - - - tis, ca - pi - e - - - - - tis, vos fu - gam ca - pi -

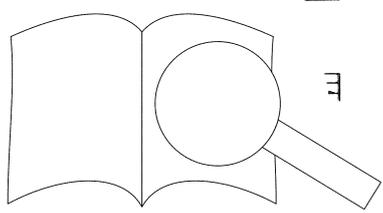
Vc.
 5 3 5 3 5 3 5 3 7 6 5 4 6b 9 8 5 4

- - - - - tis, fu - gam ca - pi - e - - -
 - - - - - tis, fu - gam ca - pi - e - - -
 e - tis, fu - gam ca - pi - e - - -
 - - - - - tis, fu -

p.
 Cb.
 7 6 5 4 3 2 3 6 7 6 9 8 5 3 -

- - - - - tis, - - - - - tis, ca - pi - e - - - - - tis, et -
 - gam ca - - - - - tis, fu - gam ca - pi - e - - - - - tis,
 fu - gam ca - pi - e - - - - - tis,
 gam ca - pi - e - - - - -

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

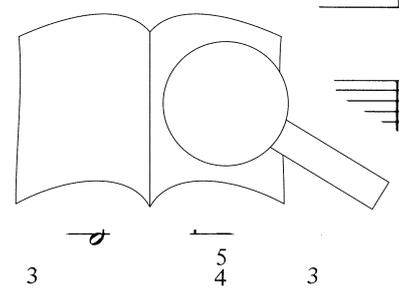


PROBENPARTIUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

e - go va - dam im - mo - la - ri pro vo - bis,
 et e - go va - dam im - mo - la - ri pro vo - bis, et

im - mo - la - ri pro
 e - go va - dam im - mo - la - ri pro
 et e - go va - dam im - mo - la - ri pro vo - bis, pro

ri pro vo - bis.
 pr - bis, pro vo - bis.
 bis, im - mo - la - ri pro vo - bis.
 bis, im - mo - la - ri pro



84 [Versus]
Largo

Andante

Solo

Ec - ce, ap - pro - pin - quat ho - -

Solo

Ec - - ce, ap - pro - pin - quat ho - - - ra, ap - pro -

8 Ec - ce, ap - pro - pin - quat ho - - - ra, ap - pro -

Largo

Andante

Vc.

4 4 # 1 1 1 5 6 - 4 # 6

89

- - - ra, et Fi - li -

pin - quat ho - - - ra, et Fi - li -

8 pin - quat ho - ra, et Fi - li - us mi - Fi - li - us

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

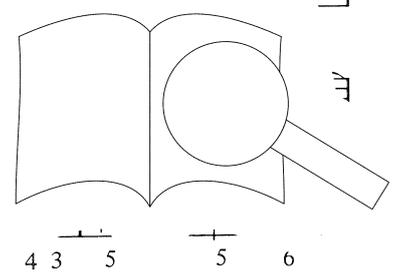
94

mi - nis tra - de - tur in ma - nus pec - ca - to - -

- mi - ra - de - tur, tra - de - tur in ma - nus

8 tur, tra - de - tur in ma - nus pec - ca - to - - - -

7 6 1 1 5 5 5 5 6 5 -



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

[Repetenda]
Vivace

Tutti

rum. Tutti Fu - gam ca - pi - e

pec - ca - to rum. Tutti Fu - gam ca - pi - e

rum. Vos fu - gam ca - pi - e tis, fu -

Vos fu - gam ca - pi - e

Vivace

Tutti

Cb.

7 4 # 1 1 1 9 8 5 4 3

tis, vos fu - gam ca - pi - e tis, fu - gam ca - pi - e

tis, fu - gam ca - pi - e tis, vos fu - gam ca - pi - e

- gam ca - pi - e tis, fu - gam ca - pi - e gam ca - pi - e

- tis, fu - gam ca - pi - e

5 4 3 2 3 6 4 6 9 8 2 6

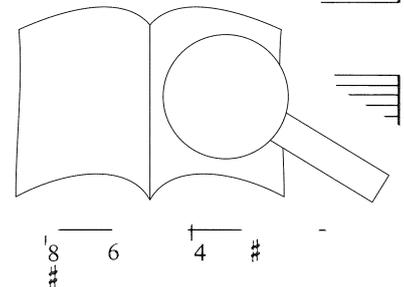
- gam ca - pi - e gam ca - pi - e tis,

- gam ca - pi - e tis, fu - gam ca - pi - e tis, vos

tis, fu - gam ca - pi - e tis,

tis, fu - gam ca - pi - e

7 6 2 6 7 6 7 6 4# 6 7 6 8 6 4 #



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

vos fu - gam ca - pi - e - - - - - tis, ca - pi - e - -

fu - gam ca - pi - e - - - - - tis, vos fu - gam

vos fu - gam ca - pi - e - - - - - tis,

vos fu - - -

Vc. Cb.

5 9 8 9 8
3

- - - - - tis, fu - gam ca - pi - e - tis, fu - ga

ca - pi - e - - - - - tis, fu - gam ca - pi - e tis - - - - - e

fu - gam ca - pi - e - - - - - tis, fu ca -

gam ca - - - - - pi - fu - gam ca - pi - e - -

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

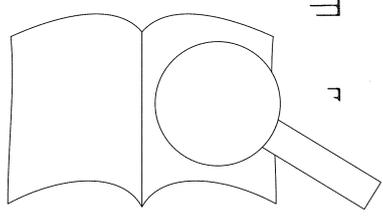
- - - - - tis, - - - - - tis, fu - gam ca - pi - e - - - - -

tis, fu - - - - - tis, vos fu - gam ca - pi - e - - - - -

- - - - - a - pi - e - - - - - tis, fu - gam ca - pi - e - - - - - tis, fu - gam ca - pi -

- - - - - tis, fu - gam ca - pi -

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



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

- - - - - tis, et e - go va - dam im - mo-la - ri
 tis, ca-pi-e - - tis, et e - go va - dam im - mo-la - -
 e - - - - - tis,
 - gam ca-pi-e - - - - - tis,

4 6 7 6

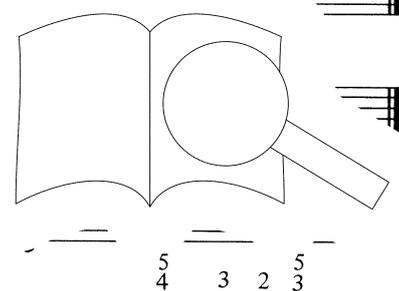
- pro vo - bis, im - mo - lo
 ri pro vo - bis, et e - go va - dam im - mo - la - ri
 et e - go va - dam im - mo - la - ri pro vo - bis,
 et e - go va - dam im - mo - la - ri pro vo - bis,

Vc. Cb.

5 5 5 6 2 6

- - - - - mo - la - ri pro vo - bis.
 la - ri bis, pro vo - bis, pro vo - bis.
 - - - - - bis.
 vo - bis, pro vo

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



3. Ecce, vidimus eum

Grave Tutti

Soprano
Tutti
 Ec - ce,

Alto
Tutti
 Ec ce,

Tenore
Tutti
 Ec ce.

Basso
Tutti
 Ec ce,

Organo
Grave
 Cb.

5 Andante

ec - ce vi - di - mus e - um, vi - di - mus e -

ec - ce vi - di - mus e - um, vi - di - mus e -

ec - ce vi - di - mus, vi - di - mus e -

ec - ce vi - di - mus e -

Ar.

Vc. Cb.

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 9,5 min.

um non ha-ben-tem spe-ci-em, ne-que de-co-rem: a-spe-ctus e-ius in

um non ha-ben-tem spe-ci-em, ne-que de-co-rem:

um non ha-ben-tem spe-ci-em, ne-que de-co-rem:

um non ha-ben-tem spe-ci-em, ne-que de-co-rem:

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

e-o non est, a-spe-ctus e-ius in in

s. Tr. a-spe-ctus e-ius in s. Tr. e-o non es e-o non

a-spe-ctus in o non

a-spe-ctus e-ius in

6 - 6 3 5 - 9 8 7 5

e-o non est,

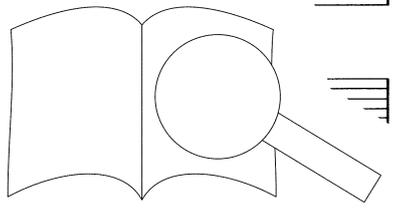
est, a- a-spe-ctus e-ius in

a-spe-ctus e-ius

non est, a-spe-ctus

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

4 2# # 2 3 6 4 3 4 3



PROBENPARTEI

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

28

in e - o non est, in e - o non est, in

e - o non est, in e - o non

con Violone in e - o non est, in

in e - o non

Cb.

1 1 1 4 3 6 5 3# 5 4# 6 4 2 6

34

e - o non est,

est, a - ctus

e - o non est, in non

c. Tr. c. Tr.

est, a - spe - ctus

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

40

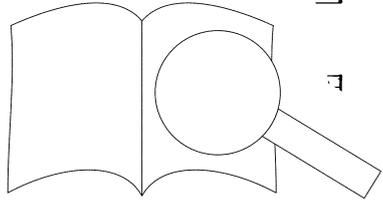
e - c. Tr. a - - spe - ctus e - ius

in est, a - spe - ctus e -

in e - o non est, a - spe - ctus e -

in e - o non est,

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



PROBENPARTITUR

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

in e - o non est, in e - o non
 - ius in e - o non
 - ius in e - o, in e - o non est, in e - o
 in e - o non est, a - - spe-ctus e - ius in

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

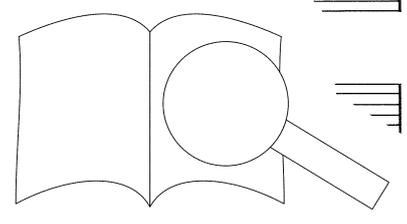
est; hic pec - ca - ta ra vit,
 est; hic pec - ca - ta - vit,
 non est; hic a por - ta - vit,
 e - o non est; hic no - stra por - ta - vit,

Solo
 Solo
 Solo
 Solo

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

Tutti et pro no-bis let:
 Tutti et pro no-bis do - - - let:
 Tutti et pro no-bis do - - - let:
 et pro no-bis do - - - let: s. Tr.
 et pro no-bis do - - - let: ip - se au - tem vul - ne -
 et pro no-bis do - - - let:

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



1 1 1 1 1 1

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

64

ip - se au - tem vul - ne - ra - - tus est, vul - ne - ra -
 ip - se au - tem vul - ne - ra - -
 ra - - tus est
 ip - se au - tem vul - ne - ra - - - - - tus est, ip - se

8 s. Tr.
 Cb

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

69

- tus est pro - pter in - ta
 - tus est pro - pter in - i - qui - ta -
 pro - pter in - i - qui - ta - tes no - pro - pter in - i - qui -
 au - tem vul - ne - ra - tus est pro - pter in -

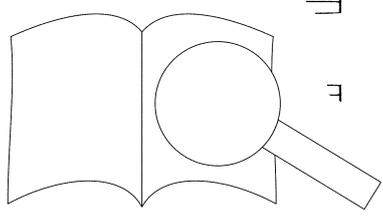
7 6 5 6 9 8 4 5 4 4 5 3 5 4 4

Cb.

74

no - stras, qui - ta - tes, in - i - - - qui - ta -
 - stras, - tes no - - - stras, pro - pter in - i - qui -
 - stras, pro - pter in - i - qui - ta - tes
 tes no - stras, pro - pter in - i - qui - i

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



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

79

tes no - stras, ip - se au - tem vul - ne - ra - - - tus est
 ta - tes, pro - pter in - i - qui - ta - tes no - stras, pro - pter in - i - qui -
 no - - - - stras, pro - pter in - i - qui - ta -
 - - - - stras, ip - se au - tem vul - ne - ra - tus est, ip - se au - tem

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

84

pro - pter in - i - qui - ta - - - - tes, ip -
 ta - tes no - - - - stras, ip - se au - tem vul - ne tu. pro - pter in -
 tes ip - se au - tem vul - ne - pro - pter in - i - qui -
 vul - ne - ra - tus est - ta - tes no - stras,

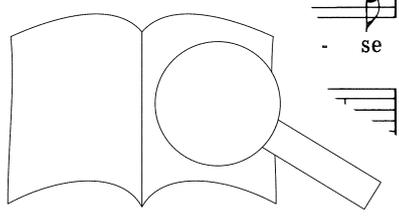
Vc.

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

89

pter in - i - qui - ta - tes, pro - pter in - i - qui -
 i - - - - stras, pro - pter in - i - qui - ta - tes no - stras,
 - - - - tes no - stras, ip - se au - tem vul - ne - ra -
 - qui - ta - - - - tes no - - - - se

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



94

ta - - - tes, pro-pter in - i - qui - ta - - - tes no - - -

ip - se au - tem vul - ne - ra - - -

- tus pro-pter in - i - qui - ta - tes pro-pter in - i - qui - ta - - - tes

au - tem vul - ne - ra - - - tus est pro - pter in - i - qui - ta - tes no - - -

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

b 3_b 3 - 5 b 4 3_b 3_b 2_b 3_b 4 3_b 4

99

- stras,

- tus pro - pter in - i - - qui - ta - tes, pr

no - - - stras, pro - pter in - i - qui - ta - - - tes, pro-pter in -

- stras, ip - - se au - te^r i. vul - ne - ra - tus

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

4 # 5 4_b 6 6

104

ra - tus est, vi - - - tus est, ip - se au - tem

tes, - tes, ip - se au - tem vul - ne - ra - - - tus,

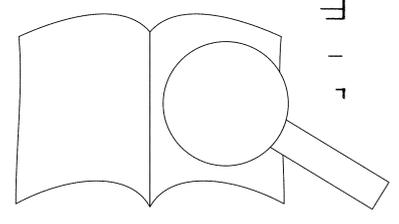
se au - tem vul - ne - ra - tus est pro-pter in - i - qui - ta - tes

se au - tem vul - ne - ra - - - tus, vul - ne - i

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

3_b - 3 2 2 4 5 - 6 6

4 3_b 4 3



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

vul - ne - ra - tus est pro - pter in - i - qui - ta - - - tes
 vul - ne - ra - - - - tus, ip - se au - tem vul - ne - ra - - - tus
 no - - - - - stras, ip - se au - tem
 pro - pter in - i - qui - ta - tes no - - - stras, pro - pter in -

7 7 8 4 6 b 4. 4 6 6 7 7#
 4 4 5 2 6 4 3 4 4 2b 2'

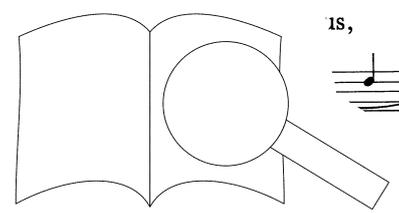
no -
 est, vul - - ne - ra - tus est pro - pter in - i - qui -
 vul - ne - ra - - - - tus est - - - pter in - i - qui -
 i - qui - ta - tes no - - - stras, pro - - - tes no - - -

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

u - ius li - vo - re sa - na - ti
 c. Tr. Cu - ius li - vo - re sa - na -
 c. Tr. Cu - ius li - vo - re sa - na - ti su - - mus, sa - na -
 - stras; Cu - ius li - vo - re sa - is,

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

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



[Versus]
Grave

su - - - mus. Ve - re lan - guo - res no - stros, lan - guo - - res no -
 - ti su - - - mus. Ve - re lan - guo - res no - stros, lan - guo - - res no -
 - ti, sa - na - ti su - mus. Ve - re lan - guo - res no - stros, lan - guo - res no -
 sa - na - ti su - mus. Ve - re lan - guo - res no - stros, lan - guo - res no -

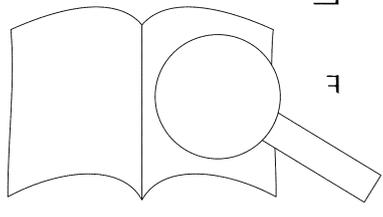
5 4 6 7 6b 5 3 5 7b 9 8 5 5 7b
 2 4 3 3 5 4b 3 5 3

- stros ip - se, ip - se tu - - - lit,
 stros ip - se tu - - - lit, ip - se tu - lit,
 stros ip - se, ip - se, ip - - - se tu - et do -
 stros ip - se, ip - - - se tu - - - res no -

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

et stros ip - se por - ta - - - vit, por -
 - se por - ta - - - vit, ip - se por - ta - -
 - stros, et do - lo - res no - stros ip - se

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



[Repetenda]

se por - ta - - - vit. Cu - ius li - vo - re sa - na - ti su - mus, sa - na -
 ta - - - vit. Cu - ius li - vo - re sa - na - - - ti,
 - - - vit. Cu - ius li - vo - re sa - na - ti
 - - - vit. Cu - ius li - vo - re sa - na - ti su - mus,

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

Andante

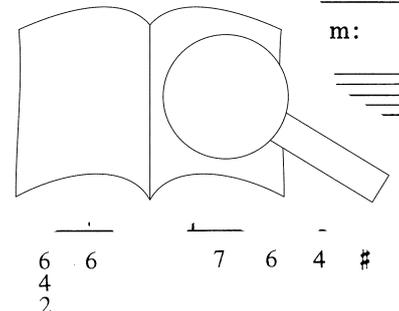
- ti su - - - mus. Ec - ce vi -
 - sa - na - - - ti su - mus. Ec - ce vi -
 su - - - mus. Ec - ce vi -
 sa - na - - - ti su - mus. Ec -

3 4# 6 6 7
 2 2 1
 5 6 5 3

Vc. Cb.

um, vi - a non ha - ben - tem spe - ci - em, ne - que de - co - rem:
 mus e - - - um non ha - ben - tem spe - ci - em, ne - que de - co - rem:
 - - - us e - - - um non ha - ben - tem spe - ci - em, ne - que de - co - rem:
 - - - s e - - - - um non ha - ben - tem spe - ci - em, ne - que de - co - rem:

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



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

a - spe - ctus e -

... in e - o non

... in e - o non est, in

a - spe - ctus e - - ius in

1 1 1 3 4 3 5 6 4 3 4# 6 5 5

- ius, a - spe - ctus e - ius ir

est, a - spe - ctus e -

e - o non est, a - spe - ctus e - ius in

e - o non est, a - spe - ctus e - e - o non

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

est, nor

ius in e -

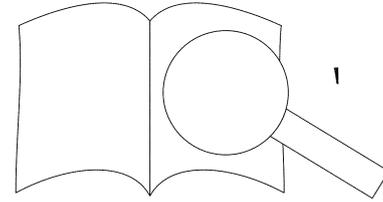
e - o non est.

est.

est, in e - o non est.

a - spe - ctus e - ius in e - o

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



4. Amicus meus

Tutti

Soprano: O - scu-li me tra - di-dit si -

Alto: *Tutti* O - scu - li me tra - di - dit si - gno, me

Tenore: *Tutti* A - mi - cus me - us

Basso: *Tutti* A - mi - cus me - us

Organo: Cb. Vc. Cb.

1 1 1 6 5 7 6 7 5 -

6

gno, o - scu he di - dit si - - -

tra - - - li me tra - - di - dit si - - -

o - di - dit, me tra - - - di-dit si - - - gno:

si - gno, o - scu - li me tra - - di-dit si -

Vc. Cb.

6 6 5 - 7 # 5 5 4 6 2

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 4 min.

11

gno: quem o - scu - la - tus fu - e - ro,

- gno: quem o - scu - la - tus fu - e - ro, i - pse,

quem o - scu - la - tus fu - e - ro, i - pse, i - pse

gno: quem o - scu - la - tus fu - e - ro, i - pse, i - pse est, i - pse

5 4 # 5 4 3 5 6 5 4 1 1 1 1 1 4

16

i - pse, i - pse est, te - ne - te e - um, - ne

i - pse est, te - ne - te, te - ne - te e - um, i, te -

est, i - pse, i - pse - est, te - ne - te - ne - te

est, i - pse, i - pse est, te - ne - te e - - um, -

5 7 6 4 6 6 5 6 4

22

um, te - ne - te, - te, te - ne - te e - - um.

ne - te e te - ne - te e - - um.

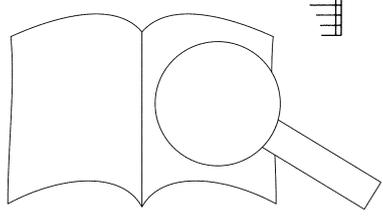
e te e - - um.

te, te -

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

PROBENPARTITUR

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



Hoc ma - lum fe - cit si - - gnum, qui per o - scu - lum

Hoc ma - lum fe - cit si - - gnum, qui per

Hoc ma - lum fe - cit si - - gnum,

Hoc ma - lum fe - cit

Vc. Cb.

1 1 1 7 6 5 4 6 7

ad - im - ple - vit ho - mi - ci - - im -

o - scu - lum ad - im - ple - - vit - - e - vit

qui per o - scu - lum ad - im - ho - mi - ci - di -

si - gnum, qui per o im - ple - vit

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

ple - vit di - um. In - fe - - lix prae -

ho - mi - ci - - di - um. In - fe - - lix

mi - ci - - di - um. In - fe - -

- ci - - di - um.

In - fe - -

Grave

5 5 5 4b 3

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

43 **Vivace**

ter - mi - sit pre - ti - um san - - - - - gui - nis, et
 prae - ter - mi - sit pre - ti - um san - - - - - gui - nis, et in fi - ne
 - - - - - lix prae - ter - mi - sit pre - ti - um san - - - - - gui - nis,
 prae - ter - mi - sit pre - ti - um san - - - - - gui - nis,

Vivace

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

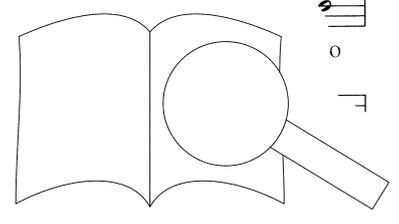
49
 in fi - ne la - que - o se sus - pen -
 la - que - o, la - - - - que - o, la - que - o se
 et in fi - ne la - - - - - pe .it. Bo - num
 et in fi - ne la - - - - - dit. Bo - num e - rat

5 5 5 6# 3 7 5 4 #

55
 e - rat e si na - tus non fu - is - set ho - mo, ho - mo
 non fu - is - set ho - mo il - - - -
 non fu - is - set ho - mo il - le, si na -

Vc.

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



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

78

pen - - - - dit, et in fi -
 - - - - dit, et in fi - ne la - que-o, la - que-o
 dit, et in fi - ne la - que-o se - sus - pen -
 - - - - dit, et in fi - ne la - que-

5 3 # 9 6 # 6 5 5 6 5 b3 # 5 7 6 6

83

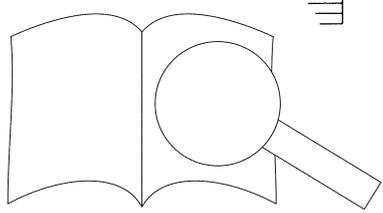
ne - la - que-o se sus - pen - dit, et in -
 se sus - pen - dit, et in fi -
 - - - - dit, et in fi - ne la -
 o se sus - pen - dit, fi - ne la - que -

6 7 # 4 # Vc. 6 4 5 3 9 8 6 5 3 6 5 9 3

89

se sus - pen -
 pen - - - - dit, la - que-o se - sus - pen -
 fi - ne la - que-o se sus - pen - dit,
 in fi - ne la - que - o se sus - pen

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



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

dit, et in fi - ne la - - que - o se sus -
 dit, la - que-o se sus - pen - - dit, la - que-o se
 et in fi - ne la - que-o se sus -
 in fi - ne la - que - o, et in fi - ne la - que -

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

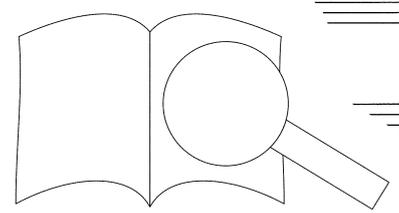
pen - dit, et in fi - ne la - que-o se - pen - la -
 sus - pen - dit,
 pen - dit, et in fi la se sus - pen -
 o se sus - pen -

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

que - o pen - dit, se sus - pen - dit.
 sus - pen dit.
 dit, sus - pen dit, sus - pen dit.
 dit, sus - per

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

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



5. Judas mercator pessimus

Tutti

Soprano
 Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus o - scu - lo pe - - - - ti - it Do -

Tutti

Alto
 Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus o - scu - lo pe - - - - ti -

Tenore

Basso

Organo

6

- - - - - mi - num, mer - ca - tor o - scu - lo, o - scu -

it Do - mi pes - si - mus o - scu - lo pe -

Tutti

pes - si - mus o - scu - lo pe - - - - ti -

- das mer - ca - tor pes - si - mus o - scu - lo pe - - - -

Vc. Cb.

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 3,5 min.

CV 40.466

11

lo pe - ti - it Do - - mi - num, o - scu - lo pe - ti - it _____ pe -

- ti - it Do - - - mi - num, o - scu - lo pe - ti - it,

it Do - - - - mi - num, _____ o - scu - lo pe - ti - it, o - scu - lo pe - ti -

- ti - it Do - - - - mi - num, o - scu - lo pe - ti - it Do - mi - num, o -

5 5 #4 6 7 6 # 6 5

16

- ti - it Do - mi - num, o - scu - lo pe - ti - it _____ mi - num.

pe - ti - it Do - - - mi - num, _____ o - scu - lo pe - ti - it _____ mi - num.

it, pe - ti - it Do - mi - num, _____ pe - ti - it _____ mi - num.

- scu - lo pe - ti - it, o - scu - lo pe - ti - it _____ Do - mi - num.

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

21

Il - le u - ni - ge - nus non _____ ne - ga - vit Ju - dae o -

Il - le u - ni - ge - nus, in - no - cens, ut a - gnus in - no - cens non ne -

ut a - gnus in - no - cens non ne - ga - vit Ju -

a - gnus in - no - cens, in - no - cens non ne - ga - vit Ju -

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

scu - lum, Ju - dae o - scu - lum.
 ga - vit Ju - dae o - scu - lum.
 dae, non ne - ga - vit o - scu - lum. De - na - ri - o - rum nu - me - ro Chri - stum Ju -
 Ju - dae o - scu - lum. De - na - ri -

Vc. Cb.

7 6 7 6 6 7 6 5 # # 1 1 1 1 1 1

3 #4 # 4

De - na - ri - o - rum nu - me - ro Chri - stum Ju - dae - is tra - di - dit, tra - di - dit,
 o - rum nu - me - ro Chri - stum Ju - dae - is tra - di - dit, tra - di - dit,
 o - rum nu - me - ro Chri - stum Ju - dae - is tra - di - dit, tra - di - dit,

Df. Cb.

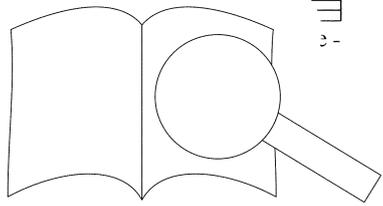
6 5 6 7 6 4 6 5 5 b3

3 -

ro Chri - stum Ju - dae - is tra - di - dit, de - na - ri - o - rum nu - me -
 ro Chri - stum Ju - dae - is tra - di - dit, de - na - ri - o - rum nu - me -
 ro Chri - stum Ju - dae - is tra - di - dit, de - na - ri - o - rum nu - me -

Cb.

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



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

ro, de - na - ri - o - rum nu - me - ro Chri -
 nu - me-ro Chri - stum Ju - dae - is tra - di - dit,
 - - - di - dit, Chri - stum Ju - dae - is tra - - - di - dit,
 ro Chri - stum Ju - dae - is tra - - - di - dit,

Vc.
 Cb.

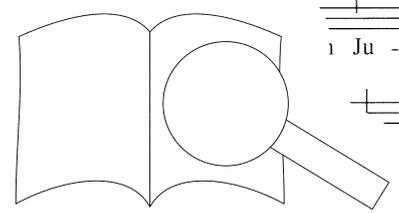
5 4 3 2 6 3 6 5 b3 6 5 #4 6 7 # 6 4

stum Ju - dae - is tra - - di - dit, de - na - ri - ro, nu -
 Chri - stum Ju - dae - is tra - - di - dit, Chri - stum Ju - dae - is tra -
 Chri - stum Ju - dae - is tra - - di - Chri - stum Ju - dae - is
 de - na - ri - o - rum nu - me - ro de - na - ri - o - rum

1 5 6 6 b3 6

- me - ro is tra - di - dit, Chri - stum Ju -
 dit, Chri - stum Ju - dae - is tra - di - de - na - ri -
 de - na - ri - o - rum nu - me - ro

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



dae - is tra - - - - di - dit, Chri - stum Ju - dae - is
 o - rum nu - me - ro, nu - me - ro Chri - stum Ju - dae - is tra - di - dit, Ju - dae - is
 dit, Chri - stum Ju - dae - is tra - di - dit, Chri - stum Ju - dae - is tra - di - dit,
 dae - is tra - - - - di - dit, Chri - - - - stum Ju -

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

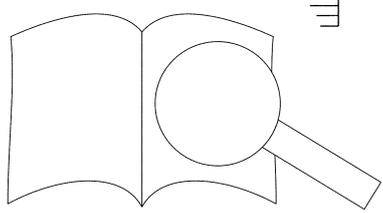
tra - - - - di - dit.
 tra - - - - di - dit, tra - - - - dit, di - dit.
 Chri - stum Ju - dae -
 - dae - - is tra - di - dit, dit.

5 4 3 5 3

Me - li - us e - - - - - rat
 Me - li - - - - il - li, me - li - us e - rat il - - - -
 M - - - - il - li, e - rat, e - - - - rat -
 - us e - rat il - - - -

Vc.

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



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

75

il - li, si na - tus non fu - is - - - set. _____
 - - - li, si na - tus non fu - is - set, non fu - is - set. _____
 il - li, si na - - - tus _____ non fu - is - - - set. _____
 il - li, si na - tus non fu - is - set, non _____ fu - is - - - set. _____

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

87 [Repetenda]

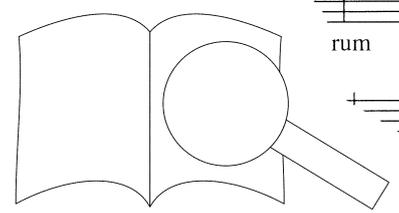
De - na - nu - ro Chri -
 De -
 Chri - stum Ju - dae - is tra - - - t, c. - o - rum nu - me -
 De - - na - ri - o - rum nu dae - is tra - - -

1 3 3 3 3 6 6 5 6 3 4 6

86

stum Ju - dae - - - dit, tra - - - di - dit, de - na - ri -
 na - - - ro Chri - stum Ju - dae - is tra - - - di - dit, de -
 Chri - stum Ju - dae - is tra - di - dit, Chri - stum Ju - dae - is
 di - dit, rum

Vc.
 5 b3 5 4 3 5 6 5 6 7 6 5 - 6



91

o - rum nu - me-ro, de - na - ri - o - rum nu - me-ro,
na - ri - o - rum nu - me-ro Chri - stum Ju - dae -
tra - - - - di - dit, Chri - stum Ju - dae - is tra - - - -
nu - me-ro, nu - me-ro Chri - stum Ju - dae - is tra - - - -

6 b 5 4 3 6 6 5

96

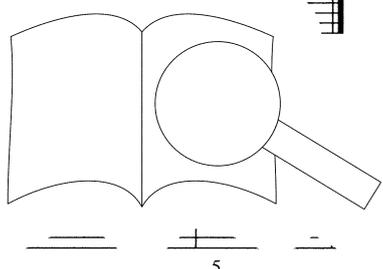
nu - - me - ro Chri - stum Ju - dae - is tra - di -
- is tra - - di - dit, Chri - stum Ju - dae - is tra - -
- - - - di - dit, - - - - dae - is tra - -
- - - - di - dit, Chri - stum Ju - dae - is tra - -

7 # 6 4 5 4 3b 7 # 6 4 1 1

101

dit, - - - - dae - is tra - - - - di - dit.
- - - - di - dit, Chri - stum tra - - - - di - dit.
- - - - di - dit, Chri - - - - stum tra - - - -

8 7 5 4 3 5 3 5 3 5



PROBENPARTITUR

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

6. Unus ex discipulis meis

Soprano *Tutti* U - nus ex dis -

Alto *Tutti* U - nus ex dis - ci - pu - lis me -

Tenore *Tutti* U - nus ex dis - ci - pu - lis me -

Basso *Tutti* U -

Organo Vc. 1 1 1 2 3 3 3 7 7 8

ci - pu - lis me - is, u -

is, dis is,

is, u - nus ex dis -

is, u - nus ex dis -

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

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 3 min.

11

nus ex dis - ci - pu - lis me - is tra - - det me ho - di - e, -

u - - nus ex dis - ci - - pu - lis me - is tra - - det me ho -

ci - pu - lis me - - - is tra - - -

ci - pu - lis me - - - is

Vc.

5 6 5 3 2

16

tra - - det me ho - di - e.

di - e, tra - det me ho - di - e.

det, tra - - det me ho - d'

tra - - det me ho - di - e.

Vae il -

il - li per quem tra -

Cb.

8 7 5 3 6 7 1 1 6 5

22

per quem tra - - dar, vae

Vae il -

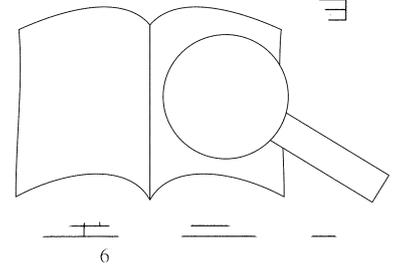
tra - dar, vae il - li per quem

li - - - dar, per quem,

vae il - l.

Vc. Cb.

2 3 5 5 5 9 8 9 8 6



PROBENPARTITUR

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

27

il - li per quem tra - - - dar e - - go.

tra - - dar, per quem tra - dar e - go. Me-

per quem tra - - dar, per quem tra - dar e - go. Me - li - us e -

- dar, vae il - li per quem tra - dar e - go. Me - li - us e - rat il -

5 6 3 5 6 6 5 3 7 3 5 6 7 6 4 # 1 1 1

33

Me - li - us e - rat il - li, us - is -

- li - us e - rat il - - - li, si no, set, non fu -

- rat il - li, si fu - set, si

- - - li, si - set, si na - tus

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

39

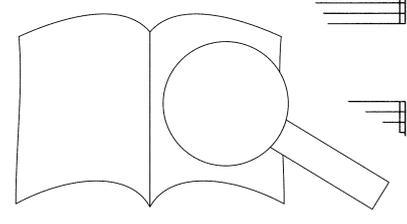
si na - tus non fu - is - - set.

is - is - set, non fu - is - set.

- set, si na - tus non fu - is - set.

set, si na - tus non fu - is - set, non fu

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



45 [Versus]

Qui in - tin - git ma - num me -
 Qui in - tin - git, in - tin - git me -
 Qui in - tin - git me - cum, qui in - tin - git me -
 Qui in - tin - git,

Vc. Cb. Vc.

5 3 5 5 5 6 5

51

cum in par - o - psi - de, ma -
 - cum ma-num in par - o - psi - de, in
 - cum ma - num in par - o - psi - de, - rus est in ma-nus,
 h rusest in ma - nus,

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

3 3 4# 2

57

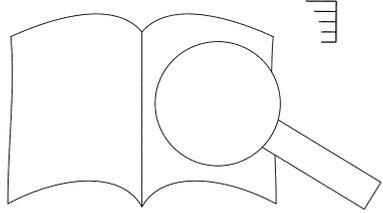
[Repetenda]

- nus pec - ca - rum. Me - li - us e -
 ma - nus - rum. Me - li - us e - rat il -
 - ca - to - rum.
 - nus pec - ca - to - rum.

Cb.

5 5 5 7 # 9 8 7 6 5 #

4 4 #



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

63

rat il - li, si na - tus non fu - is - - - - set,

li, si na - tus non fu - is - set, non fu - is - set, si na - tus non fu -

Si na - tus non fu - is - set, si na - tus non fu - is - - -

Si na - tus non fu - is - - - set, si na - tus non fu - is - set, si

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

69

si na - tus non fu - is - - - - set.

is - set, non fu - is - - - set. nus ex dis -

set, si na - tus non fu - is - - - nus ex dis -

na - tus non fu - is - set, non fu - is -

6 5 6 1 1 1 2 3

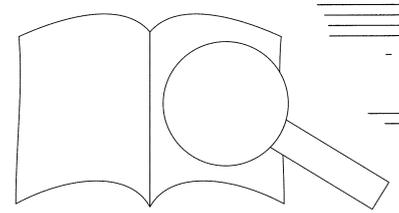
75

ci - ex dis - ci - pu - lis me - -

- is, dis - ci - pu - lis me -

U - - nus ex dis - ci -

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



PROBENPARTITUR

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

80

is, u - nus ex dis - ci - pu - lis me -

4 5 3 6 6

85

is tra - - det me ho - di - e, tra - - di -

lis me - is tra - - det me ho - di - e, - - di -

is tra - - det me ho - di -

is me ho - di -

7 5 6 6 7 6 5 5

91

e, tra - - ho - - di - e.

e, tra - - det me ho - - di - e.

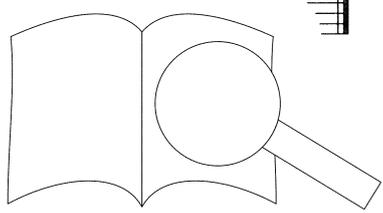
tra - - det me ho - di - e.

tra - - det me ho -

1 5 5 3 5 3 5 6 7 6 5 3 2 3

PROBENPARTITUR

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



7. Eram quasi agnus innocens

Tutti

Soprano
E - ram qua - si a - gnus in - no - cens, du - ctus sum ad —

Alto
E - ram qua - si a - gnus in - no - cens, du - ctus sum ad im - mo -

Tenore
E - - ram qua - si a - gnus in - no - cens,

Basso
E - - ram qua - si a - gnus in - no - cens,

Organo
Cb.

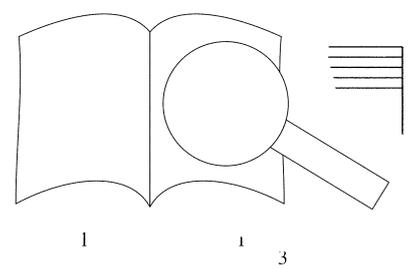
5

— im - mo - lan - tum, et ne - sci - e - bam:

lan - - - - - sci - e - - - - bam:

im - - - - - ne - sci - e - - bam: con - si - li - um fe -

- dum, et ne - sci - e - - bam: con -



Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 3,5 min.

Mit - ta - - - mus li - - -

Ve - ni - te, mit - ta - - - mus li - gnum in pa - nem

Ve - ni - te, mit -

Vc.

1 1 5 3

gnum in pa - nem e - ius, em,

e - - - ius,

ta - - - mus li - - - gnum - ne - ius,

Ve ni mus

Vc.

6 6 5 6 5 6 3 3 3 b

ve - ni - - - mus li - - - gnum in pa - nem

- - - mus li - gnum in

mit - ta - - - mus li - - - gnum

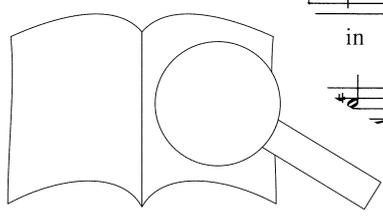
in pa - nem e - - - ius, in

Vc.

5 6 b3 h2 6 6 b 6b 5 2 3

PROBE-PARTITUR

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



[Versus]

56 *Andante*

Solo

um. O - mnes in - i - mi - ci me - - - i ad - ver - sum me co - gi - ta - - - bant -

um. O - mnes in - i - mi - - ci me - i ad - ver - sum me co - gi - ta - bant

um. O - mnes in - i - mi - ci me - i ad - ver - sum me co - gi - ta - bant ma - la mi -

Andante

Vc.

5 - 5 6 5 b 7 d 5 4 4 6 - 6 6 5

62

ma - la mi - - hi, ver - bur

ma - la mi - hi, ver - bum in - i - - ve - runt,

hi, ver - bum in - i - - man -

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

3 2 3

67

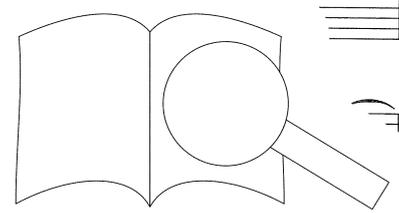
quum man - - ver - sum, ad - ver - sum me, ad -

ve - runt ad - ver - sum me, ad - ver - sum

at ad - ver - - - sum me, ad - ver - sum

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

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



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

72

- ver - sum me di - cen - tes:

me di - cen - tes, ad - ver - sum me di - cen - tes:

me di - cen - tes, ad - ver - sum me, ad - ver - sum me di - cen - tes:

9 3 9 3 7 4 3 #4 6 7 6b 5 3 7 6 5 4 #

78 [Repetenda]

Tutti Mit - ta - li

Tutti In pa - nem e - ius, n. e, mit - ta -

Tutti Ve - ni - te, mit - ta -

Cb. Vc.

1 1 6 5 8 5 8 6 3 3

83

gnum, in pa - nem e - ius,

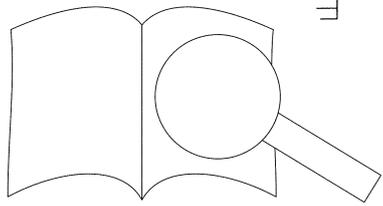
ni - te, mit - ta - mus

mus, mit - ta -

in pa - nem e - ius,

Cb. Vc.

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



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

ve - ni - - te, mit - ta - - - mus li - - - gnum in pa - nem
 li - gnum in
 - - - - mus, mit - ta - - - mus li - - - gnum
 in pa - nem e - - - ius, in pa - nem e - ius, in

Cb. Vc. Cb.

♭ 5 5 2 3 6 6 5 3 3 2

e - - ius, in pa - nem e
 pa - nem e - - - ius, in pa - nem e - ius,
 in pa - nem e - ius, in pa -
 pa - nem, in pa -

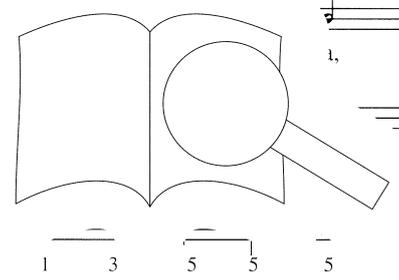
7 ♭ 5 4 3# 7 6 5 4 #

97 Presto

ius, et e - ra - da - mus de ter - ra, et
 et a e - ra - da - mus, e - ra - da - mus e - um de ter - ra,
 da - mus e - um, e - ra - da - mus e - um, et e - ra -
 et e - ra - da - mus e - um, e - ra - da - mi
 i,

res.

5 6 5 6 5 1 3 5 5 5



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

e - ra - da - mus, e - ra - da - mus e - um, et e - ra - da - mus e - um, e - ra - da - mus e -
 et e - ra - da - mus e - um, et e - ra - da - mus, e - ra - da - mus, e - ra - da - mus,
 da - mus e - um, et e - ra - da - mus e - um, et e - ra - da -
 de ter - ra vi - ven - ti - um, et e - ra - da - mus e - um, e - ra - da -

b 6 - 5 - 5 5 6 5 6

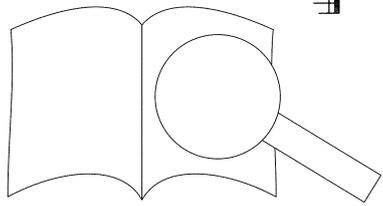
um de ter - ra, de ter - ra vi - ven
 et e - ra - da - mus e - ra
 mus de ter - ra, et e - ra - da - mus, e - ra - da
 mus, de ter - ra, de ter - ra vi - ven - ti - um, et e - ra - da - mus,

Vc. Cb.

1 3 5 5 #5 5 4 # 5 5

ter - ra, de ter - ra vi - ven - ti - um.
 vi - ven - ti - um.
 et e - um de ter - ra vi - ven - ti - um.
 um de ter - ra, de ter - ra vi -

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



8. Una hora

Grave

Tutti

Soprano
U - - na ho - - - - - ra,

Alto
U - na ho - - - - - ra,

Tenore
U - na ho - - - - - ra,

Basso
U - - - - na ho - - - - - ra,

Organo
Grave
Cb.

5

u - na ho ra

s. Tr.

u - - - - - ra

s. Tr.

u - - - - - ra

s. Tr.

ho - - - - - ra non po - tu - i - stis

c. Tr.

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 6 min.

10

c.Tr. non

c.Tr. non po - tu - i - stis vi - gi - la - re me - cum,

vi - gi - la - re me - cum, qui ex - hor - ta - ba

1 1 1 1 # - #4 6

15

non po - tu - i

po - tu - i - stis vi - gi - la - re me - cum, hor - ta -

qui ex - hor - ta - ba -

mi - ni, ex - hor -

6 6 6 5 3 6 4 # 5 6 6

Vc.

20

me - cum, qui ex - hor - ta - ba - - - mi -

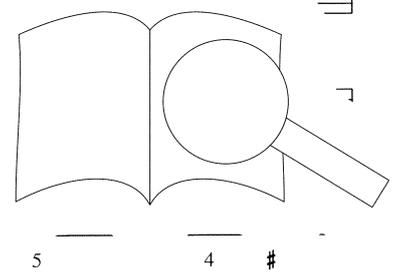
ba - - - mi - ni mo - ri

qui ex - hor - ta - - ba - mi - ni

po - tu - i - stis vi - gi - la - re

Cb.

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



ni mo - ri, mo - ri pro me, mo - ri, mo - - ri,

pro me, qui ex - hor - ta - ba - -

mo - ri, mo - ri pro me,

qui ex - hor - ta - ba - - - mi - ni mo - ri pro

5 # 6 6 - 7 6 5

qui ex - hor - ta - ba - -

mi - ni mo - ri, mo - - ri,

mo - ri, mo - - - ri pro e, qui ex - hor -

me, mo - ri me, mo -

6b 5 7 6 5 4b 3 8 6 7 6 4 3

mo - ri pro me, mo - ri pro

me, ne, mo - ri pro me, mo -

mi - ni mo - ri pro

me, qui ex mi -

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

PROBE-PARTITUR

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

Solo

me, mo - ri pro me, qui ex - hor - ta - ba -

ri, mo - ri pro me, mo - ri pro me, mo -

me, non po - tu - i - stis vi - gi - la - re me -

ni, qui ex - hor - ta - ba - mi - ni,

Vc.

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

Tutti

- mi - ni mo - ri pro me, non

ri, non po - tu - i - stis vi - gi - la - re me - cur

cum, qui ex - hor - ta - ba

mo - ri,

Tutti

qui ex -

Cb.

3 2 1 5 # - 5 6 5 - # 5 3

la - re me - non po - tu - i - stis vi - gi -

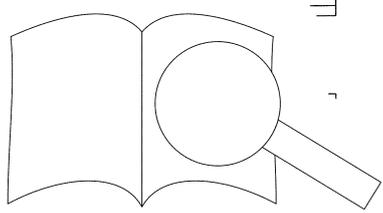
ri pro - ri pro me, mo - ri, mo -

mo - ri, mo - ri pro me, non

- mi - ni mo - ri, mo - ri pro

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

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



54

la - re, qui ex - hor - ta - ba - - - mi - ni mo - ri pro

ri, mo -

po - tu - i - stis vi - gi - la - re me - - - cum, qui

non po - tu - i - stis vi - gi - la - re me - - - cum, qui ex -

Cb.

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

59

me, mo - ri pro me,

ri pro me, r me?

ex - hor - ta - ba - - - mi - ni mo me?

hor - ta - ba - - - mi - ni mo - r pro me?

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

65 Grave

Solo

Solo.

- de - tis, quo - mo - do non dor - mit,

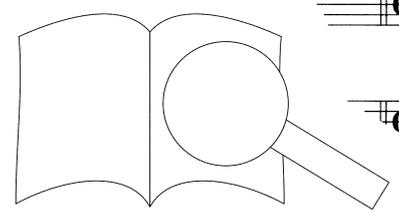
non vi - de - tis, quo - mo - do non dor - mit,

- dam non vi - de - tis, quo - mo - do non dor - mit,

av.

Vc.

3 - 9 7 5 # - 3 9 7 5 4 # - 3 9 7 5 4



nat tra - de - re me Ju - dae - is, sed

tra - de - re me, sed fe - sti -

nat, sed fe - sti - nat, fe - sti -

sti - nat, sed fe - sti -

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

fe - sti - nat re me Ju -

nat, fe - sti - nat tra - Ju - dae -

- nat, sed fe - sti - nat tra - de - re

- nat de - re me Ju - dae -

Vc. Cb.

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

[Versus]
 Grave [e] pianissimo Solo

94

dae - is? Quid dor - mi -

- is? s.Tr. Solo Quid dor - mi -

- is? s.Tr. Solo Quid dor - mi -

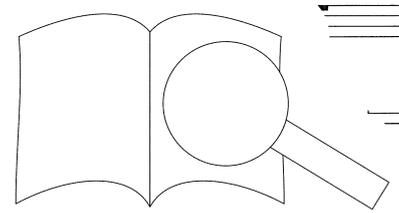
- is? Quid dor - mi -

Grave [e] pia

Vc.

5 3 9 6 7 6 5 # 1 1 1 5 6

4 3 5 3 # 4 4 # 3 4



PROBENPARTITUR

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

quid dor - mi - - - tis, dor - mi - - - tis?
 quid dor - mi - - - tis, dor - mi - - - tis?
 quid dor - mi - - - tis?

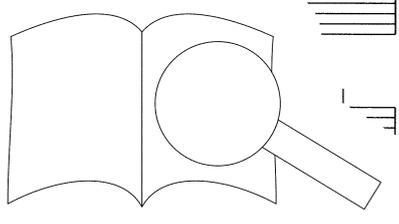
1 1 1 5# - 6 4 - 6 5# 8 7 6
 # - 4 - 4 # 6 5

sur - gi - te, et o - ra - te, ne in - ten - ta -
 sur - gi - te, et o - ra - te, ne in -
 sur - gi - te, te,

9 6 5 6 4 5 6

- ti - o - ne in - tre - tis in ten - ta -
 tre - ti - o - - - nem, ne in - tre - tis,
 ne in - tre - tis in ten - ta - ti - o - nem, in ten - ta -

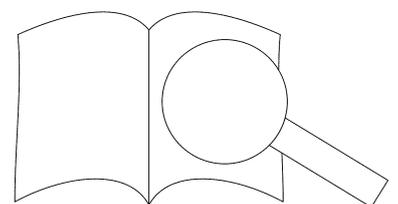
7 5 b 7b 5 - b 5 6 5 6 6 5 3 5 6



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

Die Responsorien zum Karfreitag

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



1./10. Omnes amici mei

Grave Andante

Tutti

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

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

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

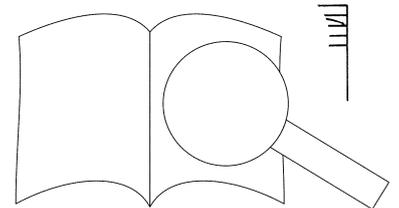
Basso*
O - mnes a - mi - ci me -

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

*Zu den colla-parte-Instrumenten (Violen ...^{do}
c. Tr.=con Trombone, s.Tr.=senza Trc Generalbasses vgl. Teil II des Kritischen Berichts;

5

O - - mnes a - mi -
- ci me - - - -



10

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,

Vc. Cb. Vc.

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

15

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

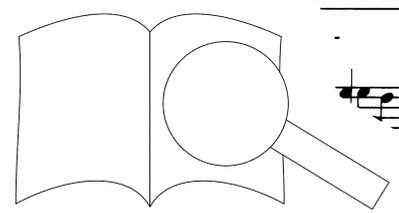
6 - 3 6 5 6 4 3 5 3 6 6 7 #

20

- runt me, e - runt in - si - di - an - tes
 ru - a - lu - e - runt, prae - - va - lu - e - - runt in -
 prae - va - lu - e - runt in - si - di - an - tes, in - si - di -
 et prae - va - lu - e - runt in - si - di -

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

- - - - - hi:

Vc.

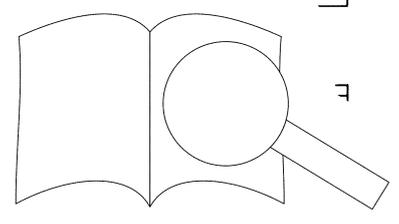
6 3# 5 2 6 7 6 3 2 - 3 9 8 5 6 5 2

30

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

35 *Vivace**

ter - ri - bi - li - bus o - - - - -
 et te - - - - - 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,

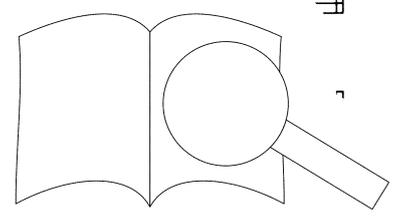
Vc.
 7 6 5 4 # 6 6 6 6 5 7 6 # 6 3 3b 2

- bant me, po - 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 - - -

Cb.
 5 6 5 3b 7 6 5 3b 7 6 5 4 3 5 7 6

po - ta - bant po - ta - - - - - bant me.
 - - - ban' - - - bant me, po - ta - bant me.
 ta - - - - - ant, po - ta - - - - bant, po - ta - - - - bant me.
 - - - - - e, po - ta - bant me, po - ta - -

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



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

[Versus]

69

L'istesso tempo

Solo

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

Vc.

tasto solo

6 2# 4+ 6 3 5 4 #

75

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

- - - - - runt me, et non pe - - - - - ni - maeme -

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

6 7 5 3

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

81

me -

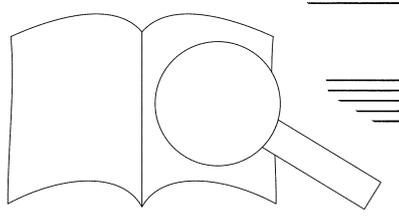
Tutti Et ter -

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

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

Cb.

5 7 5 4 #



PROBENFUR CARUS-Verlag

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

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

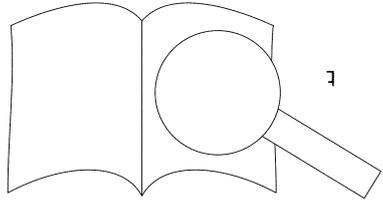
5 3 6b 6 5 6 - 5 3 5 6 6 5
 4 4 3 3 3# 4 4

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

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

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

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



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

- -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 - -

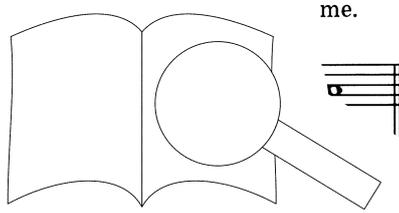
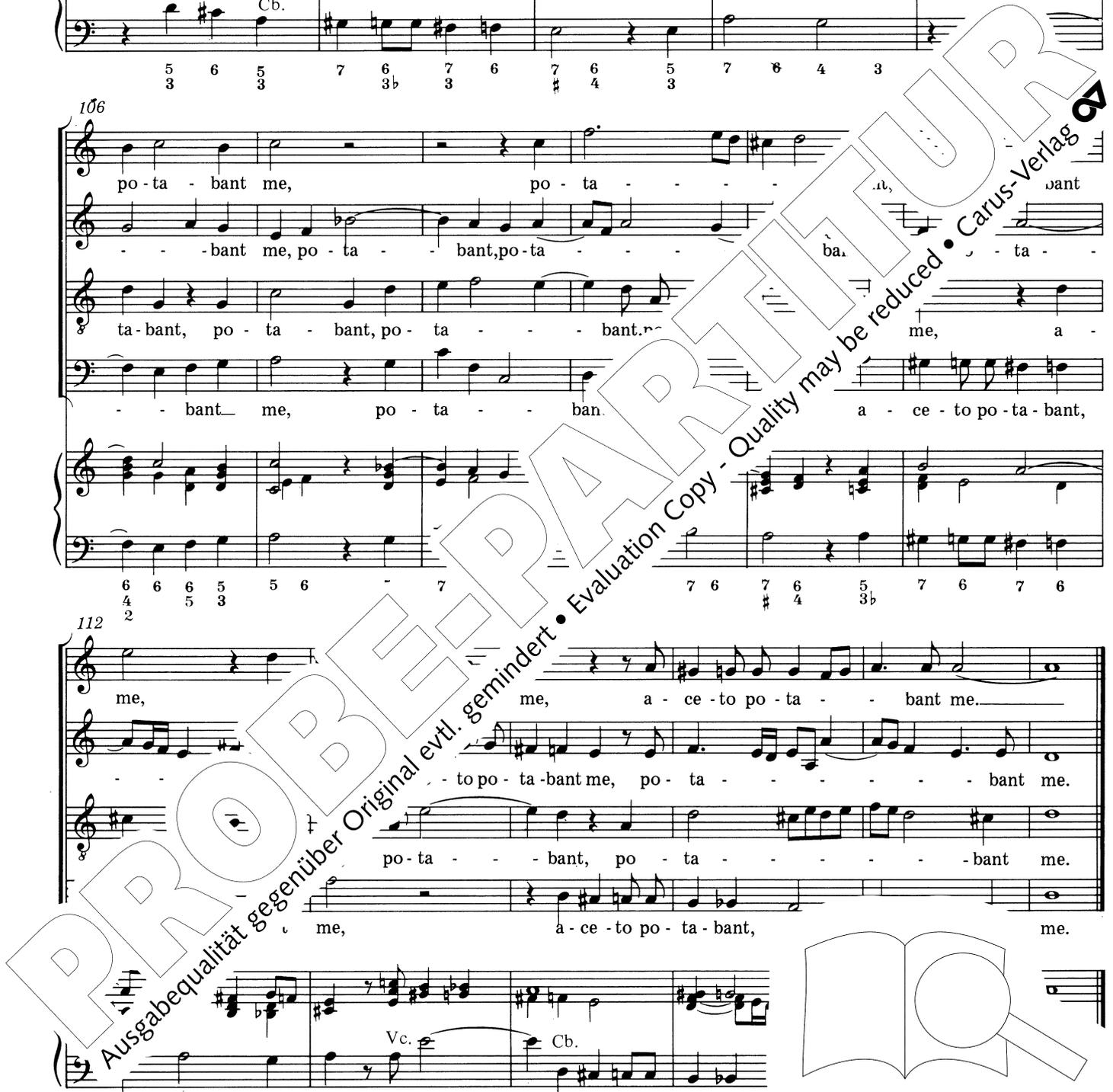
5 6 5 7 6 7 6 7 6 5 7 6 4 3
 3 3 3b 3 4 3

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

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

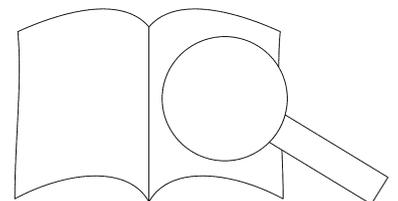
me, me, a - ce - to po - ta - - - bant me.
 - - to po - ta - bant me, po - ta - - - - - bant me.
 po - ta - - - bant, po - ta - - - - - bant me.
 me, a - ce - to po - ta - bant, me.

Vc. Cb.
 8 5 6 5 # 5 5 5b 4 5 6 - 6 6b # 4 4 - 5 4 #
 3 3b 2# 3b 5 5 5



Die Responsorien
zum Karsamstag

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



1. / 19. Sicut ovis

Vivace
Tutti

Soprano*
Sic - ut o - vis ad oc - ci - si - o -

Alto*
Tutti s.Tr.
Sic - ut o - vis ad oc - ci -

Tenore*
Sic - ut o - vis ad oc - ci -

Basso*
Sic - ut o - vis ad oc - ci -

Organo*
Vivace

* Zu den colla-parte-Instrumenten (Violen und Posaunen) und z. Teil II des Kritischen Berichts; c. Tr. = con Trombone $\text{♩} = \frac{4}{2}$.

5

nem du - - - - - ctus, ma - - le tra - cta - re - -

- si - o - - - - et dum ma - le tra - cta - re -

Tutti
Et dum ma - le tra - - cta -

Tutti
Et dum ma - le tra - - cta - re -

Cb.

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 3 min.

10

- - tur, non a - pe - ru - it os su - - um:
 - - tur, non a - pe - ru - it os su - - um:
 re - tur, non a - pe - ru - it os su - um: tra - di - tus
 - - tur, non a - pe - ru - it os su - um: tra - di -

5 4 3 1 1 1 1 5 4 6 6 4 2 6 7 6

15

tra - di - tus est
 tra - di - tus est ad mor - tem, mor -
 est ad mor - tem, di - tu tra - di - tus
 tus est ad mor - tem, tra - di - tus est

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

20

ad
 ten - tu ad mor - tem, tra - di - tus est ad mor - tem,
 us est ad mor -
 ad mor - - tem, est,

5 6 6 9 # 6 5 # 5 4 # 6 4 6 5 0 4 2

PROBENPARTITUR

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

re - pu - ta - tus est, et in - ter
 pu - ta - tus est, re - pu - ta - tus est, re -
 sce - le - ra - tos re - pu - ta - tus est,
 pu - ta - tus est, et in - ter sce - le - ra - tos re - pu -

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

sce - le - ra - tos re - pu - ta -
 pu - ta - tus est, re - pu - ta - ta - tus,
 re - pu - ta - tus est,
 ta - tus, re - pu - ta - tus est, tus est, re -

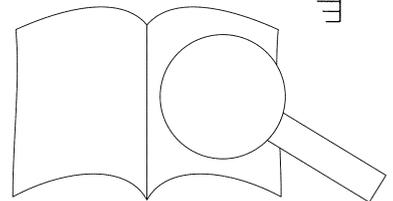
5# b3 # 6 5 6 # # 5 6 7 6 # 6 4 5 #

est. Ut vi - vi - fi - ca - ret, ut
 re - pu est. c.Tr. Ut vi - vi - fi - ca - ret, ut
 re tus est. c.Tr. Ut vi - vi - fi - ca - ret, ut
 est. Ut vi - vi - fi

Vivace

6 5 4 2 6 7 6 5 5 64 5 6

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



vi - vi - fi ca - - - ret, ut vi - vi - fi -
 vi - vi - fi - ca - - - ret, ut vi - vi - fi - ca - - -
 vi - vi - fi - ca - ret po - pu - lum su - - - um, ut vi -
 ut vi - vi - fi - ca - - - ret po - - - pu - lum, po -

Cb.

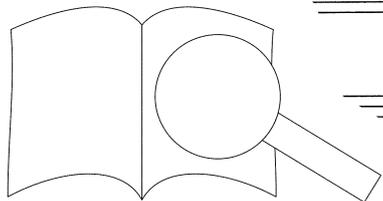
7 6 # 6 4 4 # 5 5 5 6 4 #

ca - - ret po - pu - lum su - - - um,
 ret, ut vi - vi - fi - ca re, pu - lum, po -
 vi - fi - ca - - ret, vi - vi - fi - ca - po m, po - pu - lum
 - pu - lum su - - - um, ut - - - ret po - pu -

5 2 6 3 5 4 # 4 2 7 6

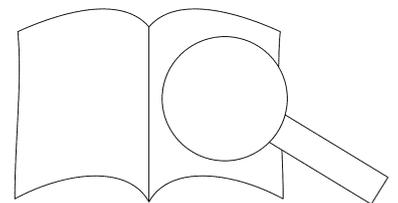
pu - lum su - - - um.
 su - - - um.
 po - pu - lum, po - pu - lum su - - - um.
 i. um, po - pu - lum

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



Kritischer Bericht

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



Dritte Nokturn

- 7 *N^o 7^{mo}* Eram quasi agnus innocens S. 46/47
Versus: Omnes inimici mei S. 49/50
Repetenda: Venite, mittamus lignum S. 50/51
- 8 *N^um^e*: 8 Una hora S. 53/54
Versus: Quid dormitis? S. 59/60
Repetenda: Vel Judam non videtis S. 62/63
- 9 *Numero 9* Seniores populi S. 65/66
Versus: Colligerent pontifices S. 68/69
Repetendae: Ut Jesu dolo tenerent S. 69/70
Seniores populi S. 71/72
S. 72/73: *Sequuntur Responso- / ria pro die / Jovis / Sancto.* („Jovis“ über einer Rasur geschrieben; vgl. die Anmerkung zum Zwischentitel S. 73/74.)

Karfreitag (Feria sexta in Parasceve)

S. 73(74 vacat)/74 Zwischentitel: *Responsorial / pro / Die Jovis Sancto* („Responsorien für den Heiligen Donnerstag“, also für Gründonnerstag); vgl. den entsprechenden Zwischentitel S. 137 (moderne Paginierung) ... *pro Die Veneris Sancto* (Karfreitag); vor den ersten neun Responsorien findet man dagegen keinen entsprechenden Hinweis. Die Karfreitagsresponsorien werden also als die zum Gründonnerstag, die Karsamstagsresponsorien als die zum Karfreitag bezeichnet, weil die „Metten“ am Nachmittag des Vortages gefeiert wurden (vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Band 2, Dresden 1862, Faks.-Nachdruck Leipzig 1971, S. 82).

Matutin. Erste Nokturn

- 1/10 Omnes amici mei S. 75/75
Versus: Inter iniquos S. 79/79
Repetenda: Et terribilibus oculis S. 80/80
danach, S. 82/82, Hinweis auf die nächste Nummer: *Numero 2^{do}*.
- 2/11 *Numero 2^{do}*. Velum templi scissum est S. 82'
Versus: Petrae scissae sunt S. 85/85
Repetenda: Et omnis terra tremuit S. 87/87
danach, S. 88/88, Hinweis auf die nächste Nummer: *Numero 3*:
- 3/12 *Numero 3*: Vineam meam electam
Paginierung springt dann fälschlicherweise
Versus: Sepivi te S. 101/91
Repetendae: Quomodo Vineam meam
danach, S. 105/95
Segue / Numer

Zweite Nokturn

- 4/13 *Nur*
Versus: Eram quasi agnus innocens S. 106/96
Repetenda: Venite, mittamus lignum S. 110/100
Taktsummenzahl 188
Repetenda: Et terribilibus oculis S. 112/102
Versus: Quid dormitis? S. 114/104
Repetenda: Vel Judam non videtis S. 116/106
Taktsummenzahl 96
6/15 Animam meam dilectam S. 118/108
Versus: Alieni insurrexerunt in me S. 123/113
Repetendae: 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 *Numero 7*. Tradiderunt me S. 126/116
Versus: Alieni insurrexerunt S. 131/121
Repetenda: Et sicut gigantes S. 132/122
danach, S. 134/124, Taktsummenzahl 242 und Hinweis auf das folgende Responsorium: *Nume*: 8.
- 8/17 *Numero 8^o* Jesum tradidit S. 134/124
Versus: Adduxerunt autem eum S. 137/127
Repetenda: Petrus autem S. 138/128
- 9/18 Caligaverunt oculi mei S. 141/131
Versus: O vos omnes S. 144/134
Repetendae: Si est dolor S. 144/134
Caligaverunt oculi mei S. 145/135
Den Beginn dieses Responsoriums (T. 1–13) 'e
zweite Repetenda *Caligaverunt* hat Zelenk
falls 1723 entstandenen *Missa Sancti*
(Sächsische Landesbibliothek Dresden
2358-D-18) parodiert, und zwar
des *Agnus Dei*, Nr. 18, T. 29–4'
Hinweis S. 146/136: *Sequi*
Veneris Sancto.

Karsamstag (Sabbatum)

S. –/137 Zwischentitel: *Responsorial / Die Veneris Sancto* („Responsorien für den Heiligen Freitag“, also für Karfreitag); vgl. den entsprechenden Zwischentitel S. 137 (moderne Paginierung) ... *pro Die Veneris Sancto* (Karfreitag); vor den ersten neun Responsorien findet man dagegen keinen entsprechenden Hinweis. Die Karsamstagsresponsorien werden also als die zum Karfreitag bezeichnet, weil die „Metten“ am Nachmittag des Vortages gefeiert wurden (vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Band 2, Dresden 1862, Faks.-Nachdruck Leipzig 1971, S. 82).

Mä

- 1/19 Quia in te occisus est S. 147/138
Versus: Quia in te occisus est S. 149/140
Repetenda: Quia in te occisus est S. 151/142
Quia in te occisus est S. 152/143
quasi torrentem S. 155/146
Quia in te occisus est S. 156/147
S. 157/148, Taktsummenzahl 64
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 167f./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: *Nume*: 5
- 5/23 *Numero 5*. O vos omnes
Versus: Attendite S. 171/161
Repetenda: Si est dolor S. 172/162
- 6/24 *Numero 6*. Ecce quasi virgo
S. 173/164
Versus: Tamquam agnus innocens
Repetendae: Et erit in die
Paginierung
Ecce, quomodo mortuus est S. 179/168

