

Jan Dismas Zelenka

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

Heft 1
Psalm 109 (110)
Dixit Dominus D-Dur

Soli SATB
Coro SATB
2 Trombe ad libitum
Timpani ad libitum
Oboe
2 Violini
Viola
Basso continuo
(Violoncello, Fagotto
Contrabbasso, Organo)

Erstausgabe
herausgegeben von
Matthias Hutzl
Generalbaßaussetzung von
Wolfgang Horn

VORWORT

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

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

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

Die Vertonung des *Amen* ist deutlich abgesetzt, da sie kompositorisch anders als alles Vorausgehende gearbeitet ist.

Der 2. Satz dagegen wiederholt den Anfang des 1. Satzes, zu dessen 46. Takt und schließt so. Dabei ist nur

„*Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saeculorum*“ neu unterlegt. Der Rückgriff auf den

Satzes braucht nicht als ungewöhnlich betrachtet zu werden, wenn man bedenkt, daß häufig bei Vespere

die Vertonung der Doxologie auf die Vertonung des Psalmverses zurückgegriffen wurde.

Dürfte der Sinn einer solchen Art Vertonung ist allenfalls, daß erst beim

Satzanfang aufgegriffen wurde. „*Sicut erat in principio*“

Betrachtet man den Aufbau des 1. Satzes, so läßt sich sein Aufbau

in einzelnen Psalmversen beschreiben. Die Gruppierung an musikalischen

Einheiten gruppiert werden, nicht als

Einheiten sind. Der *Vivace*-Abschnitt am Vorbild des *Concerto*

als Arie für Sopran bzw. Alt (Vers 7: „*implebit ruinas: multorum*“); beiden Formmo-

tipen sind gemeinsam. Vers 5 und der Beginn von Vers 7 sind als musikalisch selb-

ständig vertont und weder durch gemeinsames Motiv noch durch gleiche Satzweise mit den

Einheiten verbunden. Dennoch folgen die Abschnitte nicht unvermittelt aufeinander,

sondern werden durch ein einfaches kompositorisches Mittel aneinander gebunden: die Schlußkadenz eines Abschnitts

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

Die erste Einheit, der *Concerto* 130 und enthält die Psalmverse den ersten Teil des Psalms angemessen dargestellt, die Musik als Einheiten der Tonart sowie die Merkmale dieser ersten musikalische Gestalt, die sich aus den Vokalsätzen aufeinander Ritornell⁵ schematisch alternieren, die verschiedenen Teile des Ritornells (Vers 2–75). Überhaupt benutzt

ein Ritornell, um Zusammenhang

in beiden Takten bereits im *Concerto* charakteristisch ist seine rhythmische

Gestalt; außerdem folgt es meistens dem Continuo, bis in den Takten 60–62 zum

Oberstimmen (Ob.; VI.I, II) das Motiv aufnimmt, so die Grenze zwischen den beiden Vokalepi-

oden in Vers 3 und 4 markieren. Es entsteht sogar der Eindruck, daß Zelenka im weiteren Verlauf des Satzes ge-

zogen zu diesem Motiv spielt: Immer wieder steht es in den Violinen, obwohl es ursprünglich der Continuo-Stimme

zugehörte, in die es manchmal frei eingefügt erscheint (T. 64/65; 67; 69 oder T. 97; 102; 105). Die Funktion dieses

Motivs für den musikalischen Satz scheint darin zu bestehen, den Zusammenhang des *Concerto*-Satzes auch während

der Vokalepisoden deutlich zu machen und gleichsam ein Netz von Ritornellmotivik über den Satz auszubreiten. Das

heißt aber, daß das Ritornell-Prinzip nicht strikt ausgeführt ist, sondern frei gehandhabt wird, wenn nämlich die Ritornell-

motivik auch während der Vokalepisoden erklingt. Eindeutig dagegen im Sinn des Ritornell-Prinzips ist die Funktion

des anderen Ritornellmotivs, das zum erstenmal in Takt 6–8 imitatorisch geführt zwischen Continuo und

Oberstimmen erscheint. Es bleibt mit Ausnahme des ganzen Ritornells am Anfang (T. 6–8) und Ende (T. 123–125) des *Concerto*-Satzes den Instrumental-

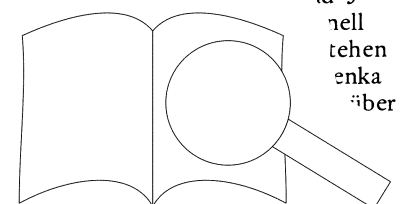
stimmen vorbehalten, die damit die ersten drei Takte markieren (T. 39–41).

Die ersten drei Takte beinahe wieder in sich selbst stehen Zelenka

lassen. Die ersten beiden Takte auf analoge Weise: die

ersten beiden Takte einer diatonisch absteigend durch das erste Ritornell-

geführten Instrumente (T. 36). Die erste Hälfte



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

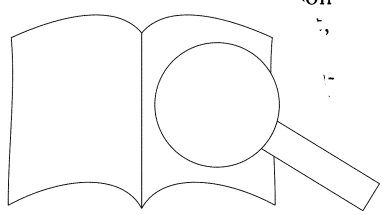
Daß Zelenka, d.h. an den einzelnen Psalmversen, ist deutlich zu erkennen. Als Kompositionsmodell einer Darstellung des Textes, die auch eigene formale Bedingungen enthält, ist das Schlußritornell (T. 119–130) nicht ohne Notwendigkeiten der Textdarstellung zu erklären. Es ist verständlich nur aus dem formalen Zusammenhang des Concerto-Satzes, mit einem Ritornell zu schließen. Man hat hier überwiegend formale Aspekte die-

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

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

Kennzeichnend für den Rest des 1.Satzes (T.130–141) ist seine arienhafte Anlage, die sich exemplarisch in der Vertonung des sechsten Psalmverses (T.141–158) zeigt. Die Besetzung ist reduziert auf Violine und Solo-Sopran, bzw. ab Takt 141 auf Violine und Solo-Tenor. In diesem Tempo, Zelenka schreibt die Solo-Violine „*cantabile*“ vor. Die Violine führt eine längeren Linie, mehreren Kadenzstellen, die aus einer floskel besteht, und die Violine führt eine exzessive geführte Continuo-Stimme. Die Continuo-Stimme greift dann die Melodie der Violine auf und spielt mit der Violine ein Dialogspiel fort, bis der Tenor-Einsatz beginnt. Ganz analog zur Besetzung des sechsten Psalmverses (T.172–184) wird der Anfang der Doxologie, im Arioso komponiert, anschließend. Nur der Sopran (T.184–191) erfährt eine gesonderte Behandlung. „*Iudicabit*“ wird vom Tenor deklamiert, worauf der Sopran die Arienmelodik der ersten Textzeile (T.159–162). Dieser Vorgang wird durch geringen Veränderungen (T.162–164). Der Chor in der schnellen Bewegung eines Taktes mit *colle voci* geführtem Orchester „*implebit ruinas: conquassabit capita in ruinam*“ ein. Der sehr kleine Deklamationswert wird ab Takt 169 auf die normalen Werte zurückgeführt. Überwiegend Vierteln und Achteln zurückgenommen, wird dieser Abschnitt in Takt 172 nach fis-moll kadenziert und der arienartige Satz fortgesetzt wird. Einer der stärksten Kontraste, den das Stück kennt, ist offensichtlich einzig durch den Inhalt dieses Psalmverses legitimiert. Wo der Text dies nahelegt, scheint der Komponist demnach in plastischer oder sogar bildhafter Textdarstellung zu gestalten.

Die Vertonung des „Amen“ beschließt als letzter Satz die Komposition. Zelenka komponierte einen vierstimmigen Chorsatz, dem das Orchester weitgehend *colle voci* folgt; nur in den Takten 8–11, 35–38 und 52–56 setzen die Trompeten ein und verleihen dem Orchester einen prächtigen Glanz. Das Motiv, das in Takt 1–2 in Tenor, Viola und der als *Basso seguente* geführten Continuo-Stimme steht, beherrscht den ganzen Satz. Es erscheint vor allem in den Unterstimmen Tenor und Bass. Die Stimmen sind durch Steigerungen anzudeuten, was in der Schlußsteigerung zum Ausdruck kommt. Aber auch andere Stimmen sind imitatorisch geführt (T.11–19). Zudem werden die Stimmen von Anfang an immer wieder durch die Musik einerseits als Kontrast zu diesem



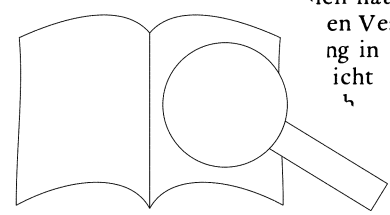
figuriert, d.h. durch keine Motive bereicherter Chorsatz, der zum ersten Mal in Takt 5/6 eintritt. Die Unterstimmen setzen diesen Satz bis Takt 11 fort, während schon in Takt 9 im Sopran, der in Takt 11 das Motiv aufnimmt, eine Achtelbewegung beginnt, die dieses Motiv vorbereitet. Auch im übrigen Satzverlauf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

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

Während seines Wiener Studienaufenthalts 1716–1719 lernte Zelenka die Kirchenmusik am Hof Karls VI.⁷ kennen. Bei Johann Joseph Fux, seinem damaligen Lehrer, vervollkommnete Zelenka seine Kenntnisse in der Komposition; und machte sich wahrscheinlich aufs beste mit Werken des Komponisten vertraut, die damals in Wien tätig waren. Neben den zahlreichen unterschiedlichen Gottesdiensten neben alten und lange tradierten Kompositionen, nämlich von Palestrina auch die neuesten Werke Fuxs, die von Antonio Caldara, Marco Antonio Ziani, Georg Reinhardt und noch von anderen Komponisten. Zelenka in den verschiedenen Vespervertonungen dieser Komponisten sein. Man kann vorerst nur Vermutungen aus Wien aufgegriffen haben. Die Vermutung ist jedoch denkbar, daß Zelenka ein Vorhaben unternommen hatte und aufhielt, um die Musik der Hofkapelle zu hören und später die Musik der Hofkapelle zu gestalten. Zu diesem Zweck wurden Partituren, die er nach seiner Konversion von Fux erhalten hatte, nach und nach mit einem Repertoire aus der Hofkapelle gearbeitet, und Zelenka verweilte seit Anfang der zwanziger Jahre mit dem Hofkapellemeister in Dresden. Wahrscheinlich schrieben gelegentlich Dresdener Komponisten für die Hofkapelle Stücke älterer italienischer Meister zum Repertoire. Die Geschichte dieses Repertoires und seine Erweiterung ist jedoch noch nicht rekonstruiert, und es ist daher schwer zu sagen, welche Komponisten Ze-

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

Außer solchen allgemeinen Voraussetzungen dieser Komposition gab es in den Bestimmungen für das kirchliche Zeremoniell noch Bedingungen, denen ein Komponist zu entsprechen hatte. Zwar ist hier bislang für die Dresdener Hofkirche kaum etwas bekannt, doch wird man sich nach der Konversion Friedrich Augusts I. auch in diesem Bereich an Wien orientiert haben. Grundlegend ist dabei für die Kirchenmusik, daß der musikalische Stil dem Festgrad des jeweiligen Gottesdienstes in Besetzung und Kompositionsart entsprechen mußte – eine Vorstellung, die in der zeitgenössischen Stillehre, etwa bei Fux, kodifiziert war. Entsprechend den drei Rangabstufungen der Gottesdienstformen gab es drei Stilebenen der musikalischen Gestaltung. Für die Advents-, Vorfasten- und Fastenzeit sowie einige andere Gottesdienste war der *a cappella*-Stil vorgeschrieben. Der konzertiertere Stil, wie ihn Fux nennt, der „*stilus mixtus*“ wurde für die *ordinari* Musik in den gewöhnlichen Sonntagen und an Festen mittleren Grades besonders prächtig für die Gottesdienste und an Festen der höchsten Stufe selbstverständlich an Ferialtagen normiert. Waren also einzelne Kompositionen, die auf einzelnen Tagen aus anderen Gründen der Besetzung nach die Besetzung der Stücke mit Trompeten und Pauken erforderte, war der zeitliche Rahmen der einzelnen Psalmvertonungen etwa in den Vespers der üblichen, einzelne Psalmvertonungen der Komponisten nebeneinander entweder alle Vesperpsalmen oder aber nur einige durchzukomponieren. Im kirchlichen Kontext war daher die solenne Vesper neben der gewöhnlichen auf ganz andere Art – der Ort, der musikalische Aufwandigsten und prächtigsten gestaltet werden. Allerdings wurden auch die gewöhnlichen Vespers die solennen im *stilus mixtus* komponiert, d.h. als *concerto* angelegt und mit Chor, Soli und Orchester besetzt. Der Unterschied zwischen diesen beiden Klassen von Vespers war also ein gradueller und kein grundsätzlicher: in normalen Vespers war die zeitliche Ausdehnung knapper, und es fehlten normalerweise die Trompeten und Pauken im Orchester. In der einleitenden Analyse wurde bereits gezeigt, daß Zelenkas Komposition dem *stilus mixtus* zugehört. Doch kann von der kompositorischen Faktor her nicht direkt auf den liturgischen Rang der Vesper rückgeschlossen werden, in der das Stück erklang. Allein die Besetzung des Stücks scheint eine solche Folgerung zu erlauben; doch ist gerade sie nicht abschließend festgelegt, da die Trompeten- und Paukenstimmen nachkomponiert wurden, wie dies der Quellenbefund zeigt.⁹ Es scheint so, als habe Zelenka seine Psalmvertonung zunächst für eine gewöhnliche Sonntagsvesper geschaffen, für die eine Besetzung mit Trompeten und Pauken nicht erforderlich war. Nach der Komposition von Zelenka haben die Dresdener Vespers zu verwenden, gewöhnlichen Vesper ausgeschlossen haben aufgeführt wurde, ist nicht bekannt. Doch gar in unterschiedlichen Stilen gelten.



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

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

Kiel, im April 1983

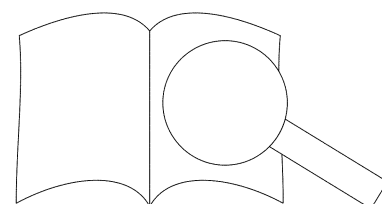
Matthias Hutzel

Anmerkungen

- 1 Vgl. Kritischer Bericht I
- 2 Die Verszählung entspricht der in der Psalmodie üblichen, nicht der Verszählung der Vulgata.
- 3 Vgl. Art. „Vesper. B. Die mehrstimmige Vesper“ von August Scharnagl in: MGG XIII, Sp. 1563.
- 4 Johann Joseph Fux „*Gradus ad Parnassum*“ (Lat. Wien 1725; übersetzt von Lorenz Christoph Mizler Leipzig 1742) S.182
- 5 A.a.O. S.183
- 6 Die Ausführungen stützen sich im einzelnen auf:
 Moritz Fürstenau „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden“ Bd.II (Dresden 1862) S.1–179
 Irmgard Becker-Glauch „Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken“ (=Musikwissenschaftliche Arbeiten Nr.6) (Kassel, Basel 1951) S.20–29
 Dies.Art. „August der Starke“ in: MGG I, Sp.841–842
 Dies.Art. „Dresden.I.A“ in: MGG III, Sp.758–764
 August Scharnagl Art. „Vesper. B. Die mehrstimmige Vesper“ in: MGG XIII, Sp.1561–1566
 Hubert Unverricht Art. „Zelenka“ in: MGG XIV, Sp.18
 Die Beiträge von Jaroslav Bužga („Jan Dismas Zelenka – Mittler zwischen dem Wiener Imperialstil und Sebastian Bach“) in: 53.Bachfest der Neuen Universität Marburg (28.6.–3.7.1977) S.94–99
 Thomas Kohlhasse „Ad Majorem Dei Gloriam“ in: Festschrift zu Zelenkas Kirchenmusik“ in: S. 284–297 (1980)
 Jaroslav Bužga „The vocal style of Jan Dismas Zelenka“ in: *Early Music* 9 (1981) S.17–21
- 7 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel „Die Kirchenkompositionen von Jan Dismas Zelenka“ (1711–1740) – Untersuchungen zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik an der Universität Marburg (1977)
- 8 Den Begriff der „Anlehnung an die Architektur“ verwendet der Aufsatz „Der Reichsstil der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts“ in: G. ... (1962) (Kassel u.s.w.)

Zu diesem Werk liegt folgende Partitur, zugleich Orgelstimme, Chorpartitur (Carus 40.065), komplettes Orchestermaterial

The following performance full score, also organ part (if available), choral score (Carus 40.065) and complete orchestral material



I. Die Quelle

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

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

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

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

- 5 in der rechten unteren Ecke bei T.51 die
- 7 unter der ersten Akkolade bei T.67 die
- 8 unter der zweiten Akkolade bei T.87 a
- 12 unter der ersten Akkolade bei T.128/129
- 19 am Ende vom 1.Satz „Batt. 73“: ischen
- 22 unter der zweiten Akkol: „Segue Sicut erat“
- 22 bei T.42/43 „Battu: 4d“
- 29 am unteren Rand „Dresde 1726 l. J:SS: H:AA P:i R: jorem Dei Gloriam [et] Omnium Sanctor die Üb: ex libris“

Daß er ein Konzeptautograph hat, zeigen die zahlreichen abkürzenden Schreibweisen, die reichliche Korrekturen, mit Verbesserungen oder aber die gelegentlich verändert wurde. Diese Korrekturen sind jedoch als unerheblich bewertet und in jedem Fall eindeutig das Gemeinwohl. Deshalb die Korrekturen auch nicht im Einzelnen werden. An Korrekturverfahren finden

- 1. Schreiben von Noten und Ziffern
- 2. Rasuren

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

II. Zur Edition

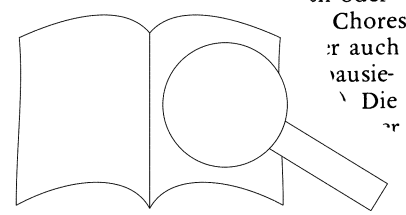
1. Allgemeines

Alle Ergänzungen des Herausgebers wurden durch Kursive, Kleinstich oder Punktierung kenntlich gemacht. Die Edition erfolgte wie heute üblich in der Originalbesetzung, die Zelenka aufgeführt hat. Die Ergänzungen wurden ausgeführt, der 3.Satz mit modernen Schlüsseln im Original besetzt. Nur ganze Pausen, die Zelenka ausschreibt, wurden stillschweigend weggelassen. Die Aussetzung der Orgel ist so gemacht, daß die Orgelanschläge zu verstehen sind. Die Trompeten- und Posaunen-Hinweise versehen sind und die Orgel ohne diese Instrumente

Der Text für die Orgel ist hier in der Originalbesetzung dem „Liber“ entnommen. Die Besonderheiten von Zelenkas Orgel wurden entsprechend den abkürzenden Verfahren der Orgelbesetzung ohne die Orgel besetzt. Eine englische Übersetzung ist unterlegt worden.

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

Zwar ist die Besetzungsstärke des Continuo in Zelenkas Kompositionen ungewiß, bekannt ist aber die übliche Besetzungsart in seinen Kirchenkompositionen. Die Continuo-Gruppe bestand nämlich aus: Orgel (1), Theorbe (1), Violoncello (mindestens 1), ferner aus Violone (mindestens 1) und Fagott (mindestens 1). Die Bezeichnungen *Ripieni* (abgekürzt R:) und *Senza Ripieni* (abgekürzt S:R: oder *senza R:*) geben an, ob eine Passage mit oder ohne *Ripieni*, d.h. dem Violone (Kontrabaß) und dem Fagott auszuführen ist. Während die Organo-Gruppe, die aus Orgel, Theorbe und Violoncello besteht, ständig spielt, können die *Ripieni* an einer Stelle pausieren. Immer bei Chores sowie Instrumentalpartien auch die dynamischen Anweisungen (so etwa Divisionsstriche, die Anweisungen manchen, sondern die B Partie gesetzt, für c



PROBENPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert •

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

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

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

III. Einzelanmerkungen

1. Satz

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



2. Satz

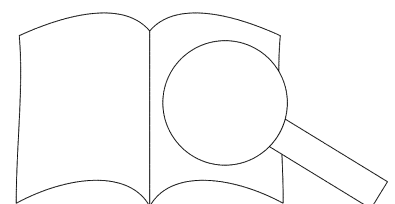
Takt	Stimme	rhythmische Zeichen	Anmerkung
1	Tr. I, II;		
9	Timp. (Ob.)		
11	(Ob.)		

3. Satz

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

Anmerkungen

- ¹ Vgl. dazu Thomas Kohlhasse „Einführung in: „Jan Dismas Zelenka – Psalm 1““ (Stuttgart 1981; CV 40.066/01)
- ² Laut Auskunft von Herrn W...
- ³ Hg. von Wolfgang Horn „J...“ (Stuttgart 1980; CV 40.066)
- ⁴ Die entsprechenden ... (weitere Darstellung str... (weitere Darstellungen))
- ⁵ Vgl. Hellmut Federhofer „*tasto continuo*“ oder der Ziffer „1“ in: Neues Anzeiger-Vereins... (1962) S.497–502



Dixit Dominus in D

Psalm 109 (110)

Jan Dismas Zelenka

1679–1745

1. Dixit Dominus

Vivace

Tromba I
ad lib.

Tromba II
ad lib.

Timpani
ad lib.

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

B

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

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

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

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

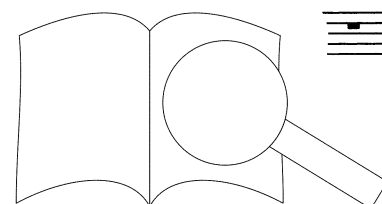
Di - xit Do - mi - nus,
God has spo - ken thus,

ace

Tutti *
Ripieni *

6

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



Aufführungsdauer/Duration: ca. 14 min.

© 1984 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.065

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

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

Herausgeber: Matthias Hutzl

Generalbassaussetzung:

Wolfgang Horn

6

6

di - xit
God has

di - xit
God has



6

5

6

5

6

6

5

13

13

Do - mi - nus,
spo - ken thus,

di - xit Do
spo - ken e

de, se - - -
sit here, sit

Do - mi - nus,
spo - ken thus,

jen - - o:
my lord:

Se - de, se - - de,
Sit here, sit here,

Do - mi - nus,
spo - ken

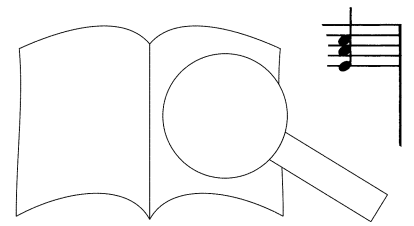
- mi - no me - o:
- ven to my lord:

Se - de, se - - de
Sit here, sit here,

di - xit Do - mi - no me - o:
spo - ken e - ven to my lord:

Se - - de,
Sit here,

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



6

6

0
4
2

21

21

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

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

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

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

6 7 3 — 6 9 6 6 6

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

29

Ob.

VI.

Va.

29

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

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

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

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

36

stacc.

f.

36

pe - where rum.
 rest.

o - rum.
 it may rest.

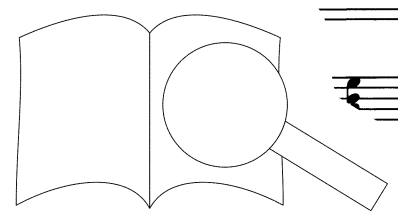
tu - o - rum.
 jr feet may rest.

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

6 5 6 6 4 #

6 4 #

6 4 #



43

43

Solo

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

8

Solo

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

Solo

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

6 — 8 7 # 6 4 #

50

50

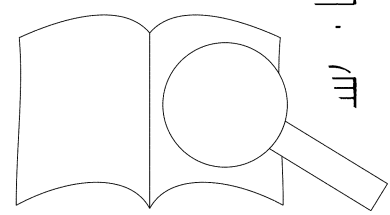
e - the

e - mit - tet_ Do
 the Lord will_ send

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

senza Rip.

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



57

57

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

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

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

Rip.

Tutti

9 8 9 8 6 # #

64

64 Tutti

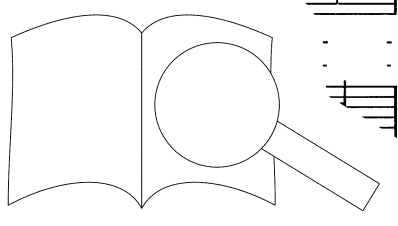
Te - cum prin - cipes will di - e vir - tu - tis, in di - e vir - tu - tis
Princ - es in the day of your glo - ry, the day of your glo - ry

Te - cum Prin - ces in di - e vir - tu - tis, in di - e vir - tu - tis
Princ - es in the day of your glo - ry, the day of your glo - ry

in di - e vir - tu - tis, in di - e vir - tu - tis tu - tis tu -
the day of your glo - ry, the day of your glo - ry, glo - ry, glo -

in di - e vir - tu - tis, in di - e vir - tu - tis
the day of your glo - ry, the day of your glo - ry

6 6 6 5 5 5



71

71

tis tu - ae in splen - do - ri - bus san - cto - rum:
ry and strenght in the splen - dor of the might - y:

tu - ae in splen - do - ri - bus san - cto - rum: ev
and strenght in the splen - dor of the might - y:

ry and - ae in splen - do - ri - bus san - cto - rum: ex u - te -
strenght in the splen - dor of the might - y: be - fore the

tis tu - ae: ex u - te - ro
ry and strenght: be - fore the brig'

6 7 6 5 #
tasto solo

79

79

ex u - te - ro
be - fore

u - te - ro
fore the

79

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

fe - rum ge - nu - i, ge - nu - i te,
- ing I fa - thered you, fa - thered you forth,

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

ge - nu - i te,
fa - thered you

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

86

86

6 4 # #4 2 6 - 4 4

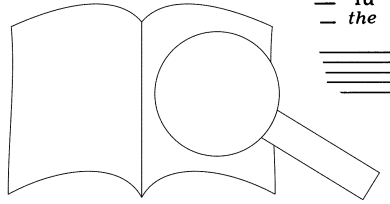
93

93

ex u - te - ro
be - fore the bright

6 6 7 # 6 - 5 3

tasto solo*
* Vgl. Krit. Ber. II.2



100

Tr.

Timp.

Ob.

Vl.

Va.

100

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

nu-i te,
thered you forth,

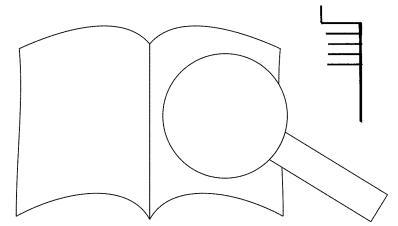
ex u - te-ro an - te lu - ci - fe-rum,
be - fore the bright morn-ing I fa - thered you,

an - te lu - ci
dew of the

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

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

5 3 4 2 5 6 # 4 6

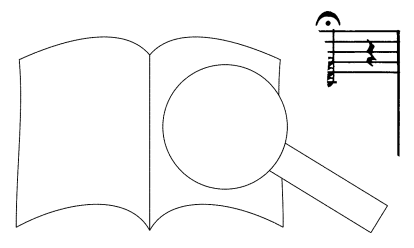


ex u - te-ro ge - nu-i te,
 be - fore morn - ing I fa - thered you forth,

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

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

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



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

116

116

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

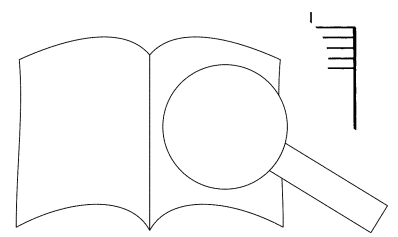
ge - nu - i,
 fe - thered you,

ge
 fa

Orth.

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

7 6 5 6 5 6



PROBEPARTITUR

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

Largo

124

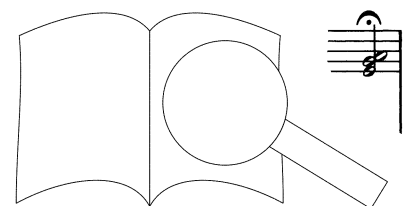
124

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

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

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

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



3

132

Ob.

VI.

Va.

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

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

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

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

136 Vivace

5 6 4 2

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

Tu, tu - - - - - et - - - - - se - cun - dum or - di - nem, se -
 You, you are - - - - - and ev - er ac - cord - ing to the type, the

Et in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem, se -
 and now and ev - er ac - cord - ing to the type, the

Et in ae - ter - num se - cun - dum
 and now and ev - er ac - cord - ing

5 7 b5 8 4

139

Larghetto

Solo
cantabile

139

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

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

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

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

Larghetto

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

143

143

Solo

Do - -
The Lord

senza Rip.

6 6 5 5 6 6 5 5 6 4 #

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

147

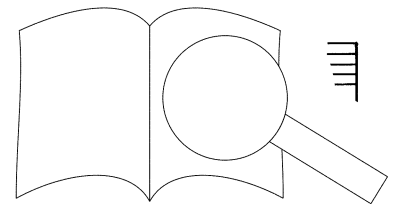
147

mi - nus a dex-tris tu - is, con-
of hosts is at_your right_hand, he

151

151

fre



154

154

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

5 6 6 6 5 6 7 2 5 9 8

158

Grave Andante

Grave

158

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

- ca - bit,
 will judge then,

Tutti

Tutti

iu - di - ca -
 he will judge

- ca -
 ude

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

Grave Andante

6 7 - 5 4 7 6 6 #

Andante

Vivace

Tutti

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

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

bit, then

im - - - -ple -
and fill

bit, then

im - ple - bit r
and fill up

Andante

Vivace

Solo

Tutti

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

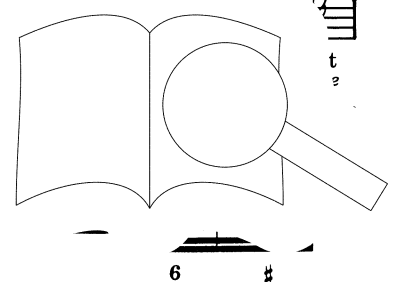
- quas - sa - bit ca - pi - ta, con - quas - sa - bit ca - pi - ta,
will tram - ple ut - ter - ly, he will tram - ple ut - ter - ly,

ple - bit
ru - ins

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

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

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



4+ 6 6 6 6 # 6 6

168

168

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

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

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

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

6 4+ 6 4+
 2 2

170

170

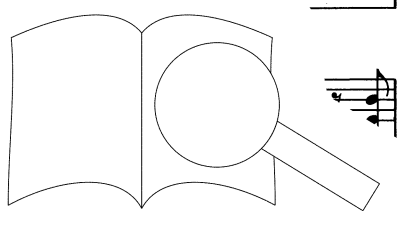
rum, o-rum.
 ers, rul-ers.

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

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

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

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



7 # 6

174

VI. solo *f*

A. solo *Solo*

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

senza Rip.

6 6 # 6 7 6 # 6 6 # 6

177

p

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

Rip.

Rip.

6 #5 5 5 #5

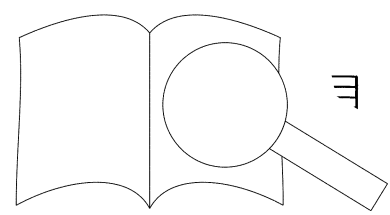
180

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

6 5 5

182

5 6 6 # 6 #



PROBENPARTIUR

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

184

f *p* *f*

put.
ways.

Rip. senza Rip. Rip.

6 # 5 6 6 # 5 6 4+

187

p *p*

Glo - ri
Praise

senza Rip.

4 # 9 # 6 #

190

f *p*

Fi - li - o,
Son as well;

glo - glo

senza Rip.

8 #5 5 6 8 # 5

193

f

ri - a

6 # 6 6 #



195

p *f*

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

p senza Rip. *f*

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

198

cto,
ly,

Rip.

7 4 # 7 6 6

201

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

senza Rip. *Rip.*

6 6 # # 6

204

5 5 6 4+ 6 6 #5
2 4



2. Sicut erat

Vivace

Tromba I
ad lib.

Tromba II
ad lib.

Timpani
ad lib.

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

3

- rat,
was once,

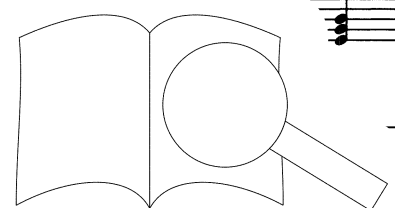
Sic-ut e - rat,
As it was once,

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

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

-onr.
Tutti
Rip.

6



8

8

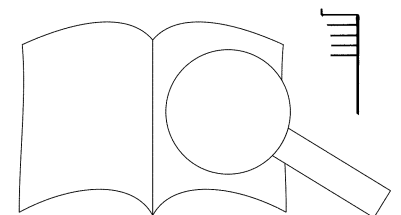
sic - ut e - rat in prin -
as it was once in the

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

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

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

6 5 6



16

16

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

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

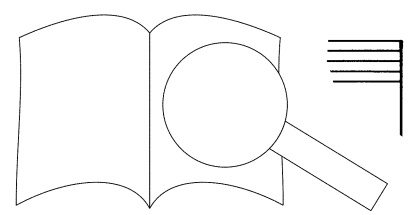
ci - pi
 days o

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

nunc, et sem
 now and al -

PROBEPARTITUR

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



24

24

in sae - cu-la sae - cu - lo - - -
 'n e - ter - nal-ly and for ev - - -

et in sae - cu-la sae - cu - lo - - -
 ev'n e - ter - nal-ly and for ev - - -

sem - al - - -
 - per, et in sae - cu-la sae-cu-lo - - - -rum,
 - ways, ev'n e - ter - nal-ly and for ev - - - er,

- - - per, et in sae - cu-la, et in sae - cu-la sae - cu -
 - - - ways, ev'n e - ter - nal-ly, ev'n - - - and for

6 9 6 6 5 6

PROBEPARTITUR

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

31

Ob.

VI.

Va.

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

rum, et in sae - cu - la sae - cu -
 - er, ev'n e - ter - nal - ly and for - 1 - rum -
 8 sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo -
 now and ev - er, and for ev -

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

6 4 5 6 7 # - 6

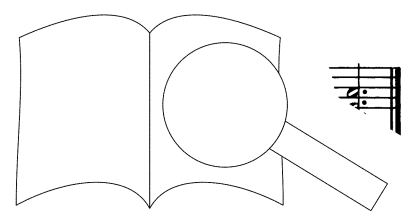
38

cu - lo - rum
 for ev - er

A

Solo

6 5 6 4+ 2 6 6



3. Amen

Allegro assai

3

Tromba I
ad lib.

Tromba II
ad lib.

Timpani
ad lib.

Soprano
Oboe
Violino I

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

Alto
Violino II

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

Tenore
Viola

A - - - - -

Basso

Allegro assai

Basso continuo

*Tutti
senza Rip.*

5
3

5
#

5

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

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

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

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

A - - - - - en,

Rip.

5 4 # 5 4 3 5 6



24

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

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

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

men, a - - - - -

7 # 4 # 6 # # 5 # 6

28

a - - - - -

men, a - - - - -

men, a - - - - -

men, a - - - - - men,

men, a - - - - - men,

7 # 4 # 5 5 6 6 5 4 #

32

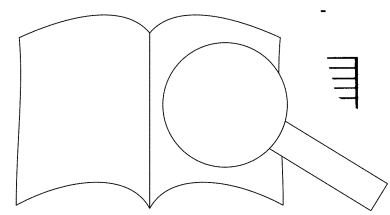
men, - - - - - men, a - - - - - men,

me

a - - - - -

Rip.

6 # 6 # 5 3



35

Tr.

Timp.

35

col Oboe

senza Violino II

col Violino I

senza Viola

col Violino II e Viola

col Rip.

senza Rip.

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

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

41

41

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

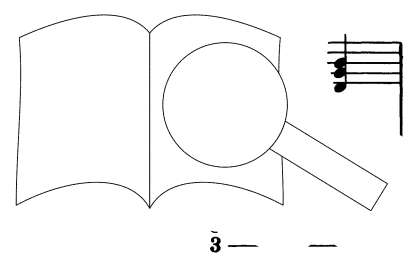
men, a - - -

col Viola 8va

a - - - men, a - - -

Ri

4 5 6 6 # 6 # 4 5 6 5



46

46

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

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

(col Viola 8^{va})

51

ragio

51

Violino I

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

Violino II

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

Viola

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

(col V)

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

