

Antonio Lotti

[Missa Sapientiae]

Kyrie in g
Gloria in G

Soli SATB	MUS
Coro S(S)AT(T)B	M
Tromba, Flauto traverso	2010
2 Oboi	.L88
2 Violini, 2 Viole	MS
Basso continuo (Organo, Violoncello, Fagotto Contrabbasso)	

Nach Quellen aus dem Besitz
von Johann Sebastian Bach
und Jan Dismas Zelenka
unter Mitarbeit von
Kirsten Beißwenger
erstmalig herausgegeben von
Wolfgang Horn

Partitur

INDIANA UNIVERSITY
SCHOOL OF MUSIC
LIBRARY
BLOOMINGTON, IN 47405

INDIANA UNIVERSITY
LIBRARIES
BLOOMINGTON

Carus-Verlag 40.661/01



Inhaltsverzeichnis

Vorwort	IV
Faksimiles	XI
KYRIE	
1. Kyrie eleison I 2 Ob ad lib., 2 VI, 2 Ve, Coro SATB, Bc; Largo	1
2. Christe eleison 2 Ob ad lib., 2 VI, 2 Ve, Soli SATB, Bc; (Andante)	5
3. Kyrie eleison II 2 Ob ad lib., 2 VI, 2 Ve, Coro SATB, Bc; Allegro	13
GLORIA	
4. Gloria in excelsis Deo Tr, 2 Ob ad lib., 2 VI, 2 Ve, Soli/Coro SSATB, Bc; Allegro	19
5. Laudamus te 2 Ob, Fag, 2 VI, Va, Soli (ad lib.)/Coro SSAATB, Bc; (Vivace)	28
6. Gratias agimus tibi Tr, 2 Ob ad lib., 2 VI, 2 Ve, Coro/Soli (ad lib.) SSATB, Bc; Adagio + Andante	44
7. Domine Deus, Rex coelestis Ob solo, Fl o VI solo, S solo, Bc; (Andante)	48
8. Domine Fili 2 Ob ad lib., 2 VI, Soli ATB, Bc; (Andante)	55
9. Domine Deus, Agnus Dei Tr, 2 Ob, 2 VI, 2 Ve, Coro SATB, Bc; Allegro	61
10. Qui tollis peccata mundi 2 Ob, 2 VI, 2 Ve, Coro SSATTB, Bc; Andante + Allegro	65
11. Qui sedes Ob, 2 VI, 2 Ve, Coro SSATB, Bc; Grave + Andante	74
12. Quoniam tu solus Sanctus Tr, Ob, 2 VI, 2 Ve, Soli SABB, Bc; (Vivace)	77
13. Cum Sancto Spiritu Tr, 2 Ob, 2 VI, 2 Ve, Coro SSATB, Bc; (Vivace)	89
Kritischer Bericht	95

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (CV 40.661/01), Chorpartitur (40.661/05), 5 Harmonie-
stimmen (CV 40.661/09), Violino I (CV 40.661/11), Violino II (CV
40.661/12), Viola I (CV 40.661/13), Viola II (CV 40.661/14), Violon-
cello/Contrabbasso/Fagotto (CV 40.661/15).

Antonio Lottis Kyrie in g-Moll und Gloria in G-Dur sind in einer Partitur aus dem Besitz des Dresdner Kirchenmusikers Jan Dismas Zelenka unter dem Titel „Missa Sapientiae“ vereinigt. Da Lottis Werk von Zelenka für eine Aufführung in Dresden bearbeitet worden ist, kommen im Vorwort die folgenden Punkte zur Sprache: Antonio Lottis Leben, Ruhm und Nachruhm – Jan Dismas Zelenkas Einrichtung der „Missa Sapientiae“ – Bemerkungen zur Dresdner Aufführungspraxis.

Zelenkas Quelle diente Johann Sebastian Bach als Vorlage für seine Abschrift des Werkes. Diesem Überlieferungsstrang steht eine Londoner Partitur italienischer Provenienz gegenüber, die vielleicht die Urgestalt des Werkes repräsentiert. Die Überlieferung des Werkes ist im Kritischen Bericht der Bedeutung der Quellen gemäß ausführlich dargestellt. Dort werden auch die Merkmale besprochen, die Zelenka und im Anschluß an ihn Bach hin und wieder als Kommentar zu Lottis Komposition angebracht haben. Schließlich wird Zelenkas Bearbeitung des Notentextes dort im einzelnen dokumentiert.

Nach der Fertigstellung der Druckvorlage hat Kirsten Reißwenger eine weitere illustre Quelle für Lottis Messe ermittelt: Georg Friedrich Händel hat Teile der Messe (ohne Angabe des Autors; das Werk wurde von der Händel-Forschung bislang zu den *Incerta* gerechnet) eigenhändig kopiert, um einiges davon in drei seiner eigenen Werke einzubauen („Theodora“, HWV 68; „The Choice of Hercules“, HWV 69; „Jephta“, HWV 70; vgl. dazu ausführlich Kirsten BEISSWENGER, Zur Identifizierung des Kyrie in g-Moll [HWV 244] und des Gloria in G-Dur [HWV 245], in: *Die Musikforschung* 42/1989). Nähere Angaben zu Händels Abschrift finden sich in Teil I des Kritischen Berichts unter F. Die Quelle enthält (mehr oder weniger vollständig) die Sätze 1, 2, 3, 4, 9, 10 und 13 des hier vorgelegten Werkes.

Unzweifelhaft hat der Böhme Zelenka von Dresden aus die Beziehungen nach Prag, wo er seine Ausbildung empfangen hatte, aufrecht erhalten. Diese Beziehungen werden insbesondere von seiten der Musikwissenschaft der ČSFR gegenwärtig erforscht. Für die vorliegende Ausgabe konnten die folgenden in diesem Kontext wichtigen Prager Quellen (jeweils Partitur und Stimmen) leider nicht herangezogen werden (die Signaturen beziehen sich auf CS-Pp): (Sign. 854): GLORIA; Ms.; Provenienz: Hartig (Partitur: Ob, Vno I II, Vla I II, Vlc, C I, II, ATB, Org). (Sign. 855): GLORIA à 5; Ms.; Provenienz: Hartig (Stimmen: CATB I II, CATB rip., Vno I II, Vla I II, Vlne [vel] /Fg/, Clno ex C, Tr ex C, Ob, Org). (Sign. 856): KYRIE à 4; Ms.; Provenienz: Hartig (Partitur: Vno I II, Vla I II, Vlne, CATB, Org) (Stimmen: CATB, /CATB rip./, Vno I II, Vla I II, /Vlc/, Vlne, /Fg/, Org) (nach: *Catalogus Artis Musicae in Bohemia et Moravia Cultae. Artis Musicae Antiquioris Catalogorum Series Vol. IV/1 und IV/2: Ecclesia Metropolitana Pragensis Catalogus Collectionis Operum Artis Musicae. Pars prima, Pars Secunda, Composuit Jiří ŠTEFAN, Prag 1983 und 1985, Band 2, S. 34 und 35).*

Der Name „Hartig“ deutet auf eine Verbindung zu Zelenka. Interessant ist, daß in Prag Kyrie und Gloria unserer Ausgabe als einzelne Teile überliefert sind. Dies könnte unsere philologisch begründete Hypothese stützen, daß die Anordnung auf Zelenka zurückgeht. Problematisch bliebe dabei freilich eine

Bewertung der Händelschen Partitur, die dieselben Teile zusammenfügt, philologisch jedoch kaum mit dem Überlieferungsstrang Zelenka-Bach in Verbindung zu bringen ist. Unsere detaillierte Beschreibung der übrigen Quellen wird es (wenn nicht den Herausgebern, so vielleicht anderen Interessenten) ermöglichen, die Prager Quellen in den Gang der Überlieferung von Lottis Messe einzuordnen. Als Wegweiser dienen dabei vor allem die von Zelenka bearbeiteten Teile des Gloria.

Unsere Ausgabe legt die Partitur Mus. 2159-D-4 der Sächsischen Landesbibliothek Dresden als Hauptquelle zu Grunde; die Ausgabe bietet das Werk somit in der von Jan Dismas Zelenka für den Dresdner Hof eingerichteten Fassung.

1. Antonio Lottis Leben, Ruhm und Nachruhm

Antonio Lotti wurde 1666 oder 1667 geboren¹. Auf dem Titelblatt seines ersten Druckes wird er als Venezianer bezeichnet; Venedig war auch die Hauptstätte seines Wirkens. Bereits 1689 stand Lotti in den Diensten des Markuskathedrals. 1692 wurde er dort Zweiter Organist, 1704 rückte er zum Ersten Organisten auf.

Mit dem Kirchenamt verbanden sich kompositorische Pflichten. Zahlreiche Werke für den Gottesdienst sind so entstanden. Daneben pflegte Lotti die weltliche Vokalmusik mit Solokantaten und Madrigalen und insbesondere auch Opern. Die Komposition des „Alessandro severo“ aus dem Jahre 1716² stellt die erste Vertonung dieses beliebten Librettos des späteren kaiserlich-habsburgischen Hofdichters Apostolo Zeno (1668–1750) dar. Vielleicht verdanke es Lotti nicht zuletzt dieser Oper, daß sich der in den Jahren 1716 und 1717 in Venedig weilende Kurprinz von Sachsen für seine Musik begeisterte und ihn als Opernkapellmeister an den Dresdner Hof verpflichtete. Die Dresdner Jahre von 1717–1719 stellen Lottis einzige nennenswerte Zeit der Abwesenheit von Venedig dar.

Der sächsische Kurprinz Friedrich August (1696–1763) war der einzige legitime Sohn Augusts des Starken³. Als dieser 1733 starb, wurde der Sohn unter den Namen Friedrich August II. bzw. August III. sein Nachfolger als Kurfürst von Sachsen und König von Polen. Vom Jahre 1711 an bis zu seiner Heirat im Jahre 1719 war der Kurprinz auf Reisen durch ganz Europa. In Venedig verbrachte er den Karneval 1716 und 1717. Dort engagierte er das sächsische Landeskinder Johann David Heinichen (1683–1729) als Kapellmeister und den wesentlich älteren und renommierteren Antonio

¹ Zu den Lebensdaten siehe Sven HANSELL, Art. „Lotti, Antonio“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von S. SADIE, London 1980, Band 11, S. 249ff.

² Das Faksimile der Dresdner Partiturnachdrucke dieses Werkes (Mus. 2159-F-2) ist publiziert in der Reihe: Howard M. BROWN (Hrsg.), *Italian opera 1640–1770. Major Unpublished Works in a Central Baroque and Early Classical Tradition*, New York o. J., Series One, Vol. 20.

³ Zum historischen Kontext vgl. ausführlich Wolfgang HORN, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart – Kassel u.a. 1987, S. 21ff.

Lotti als Opernkapellmeister nach Dresden⁴. Beide Kapellmeister nahmen im Jahre 1717 ihre Arbeit in Dresden auf.

Beide Engagements deuten darauf, daß der Kurprinz mit seiner Rückkehr nach Dresden in absehbarer Zeit rechnete. Er mußte jedoch noch bis zum Spätsommer des Jahres 1719 warten. Frisch vermählt mit der Tochter des verstorbenen Habsburgerkaisers Joseph I. (1705–1711), des älteren Bruders Karls VI. (1711–1740), traf er im September 1719 nach achtjähriger Abwesenheit wieder in Dresden ein, wo ihn und seine Gattin glänzende Festlichkeiten erwarteten. Zu den Höhepunkten der Feiern gehörte Antonio Lottis Oper „Teofane“. Damit hatte Lotti jedoch anscheinend seine Schuldigkeit in Dresden getan. August dem Starken waren die hohen Kosten der italienischen Oper ein Dorn im Auge. Nach Beendigung der Hochzeitsfeiern ließ sich der Aufwand nicht mehr rechtfertigen, und so erhielt Lotti noch im Herbst 1719 seinen ehrenvollen Abschied. Er ließ sich nach seinem Dresden-Intermezzo wieder in Venedig nieder.

In den 1720er Jahren, womöglich auch schon zuvor, war Lotti dem „Ospedale degli Incurabili“ verbunden, einem jener Waisen- und Findlingshäuser, die ihren Zöglingen eine fundierte musikalische Ausbildung gaben, um ihnen damit eine berufliche Perspektive zu eröffnen. Daneben blieb er Erster Organist des Markuskathedrals. 1736 wurde er dessen Erster Kapellmeister; in dieser Stellung verblieb er bis zu seinem Tod im Jahre 1740.

In Venedig hat sich Lottis Kirchenmusik über seinen Tod hinaus gehalten. Charles Burney (1726–1814), der berühmte reisende Musikhistoriker des 18. Jahrhunderts, berichtet unter dem Datum des 6. August 1770 aus Venedig von einer Prozession, bei der eine vierstimmige a-cappella-Messe mit diskreter Orgelbegleitung erklang⁵: „Die Komposition war vom Herrn Lotti, und wirklich feyerlich und majestätisch; sie bestund aus Fugen und Nachahmungen, im Style unsrer besten alten Kirchen-Stücke (...). Alles war darin klar und deutlich, keine Verwirrung, oder überflüssige Noten; zuweilen hatte sie so gar Ausdruck, besonders in einem Satze, welchen die Sänger so inniglich vortrugen, daß ich dadurch bis zu Thränen gerührt ward. Der hiesige Organist verstattete mit vieler Einsicht, daß man die Sänger deutlich hören konnte, und zwar so, daß ich oft vergaß, daß eine Instrumentalbegleitung dabey wäre. Im Ganzen genommen scheint dieses der wahre Styl für die Kirche zu seyn; er bringt einem nichts irdisches, weltliches oder leichtsinniges in die Gedanken; er macht das Herz warmer Empfindungen fähig und reinigt es von groben und sinnlichen Leidenschaften.“

Anders als Burney, der rückblickend nur noch die a-cappella-Musik Lottis rühmt, sahen die Zeitgenossen in Lotti vor allem einen Meister, der die heikle Aufgabe der Komposition für die Kirche im modernen „konzertierenden“ Stil in bewundernswerter Weise löste. Ein schönes Zeugnis dazu ist Johann Kuhnau (1660–1722), Bachs Amtsvorgänger im Thomaskantorat, zu verdanken. Dieser schrieb im Mai 1720⁶: „Diesen Unterschied der Music hat neben alten berühmten Meistern der von dem Dreßdnischen Hofe nur izo wieder nach Hause gegangene eccellente Italiänische Capellmeister, Antonio Lotti, uns nur kürzlich gewiesen. Die Composition seiner Opera zeigt neben der Grace ein negligentes, doch sehr brouillantes und schwermendes Wesen meistens von einer oder 2 Stimmen, die doch immer durch viel Instrumente all' Unisono, welches eine leichte und geschwinde verrichtete Arbeit ist, secundiret werden. Hingegen hat er in seinen

Kirchen Stücken eine admirable Gravität, starcke und vollkommene Harmonie und Kunst neben der besondern Anmuth sehen laßen; Wie solches ein und anderer von seiner Arbeit vorhandener Psalm, sonderlich aber eine mir communicirte sehr lange Missa, oder ein Kyrie nebenst dem Patrem und denen andern dazu gehörigen Stücken, so er zu lezt vor die catholische Kirche zu Dreßden componiret hat, zur Genüge bezeüget.“

2. Jan Dismas Zelenkas Einrichtung der „Missa Sapientiae“

Wenn auch die „Missa Sapientiae“ nicht zu den von Kuhnau angesprochenen Werken gehören mag, so lassen sich doch auch in ihr die genannten Merkmale des Lottischen Kirchenstils erkennen⁷. Lottis „Missa Sapientiae“ ist nach Art einer „Nummernmesse“ konzipiert. Dabei gliedert der Komponist zunächst den Text in Abschnitte, die er dann als selbständige Sätze vertont.

Solide kontrapunktische Arbeit zeigt sich in der gravitätischen Chorfüge „Kyrie eleison“ (Nr. 3) und der lebhaft bewegten Fuge „Cum Sancto Spiritu“ (Nr. 13). Als routinierter Beherrscher eines vielstimmigen Ensembles, der sich auch vor sätztechnischen Freiheiten nicht scheut, erweist sich Lotti in den stark besetzten Chören des Gloria. Vornehme Zurückhaltung erlegt er sich auf in den anmutigen solistischen Sätzen. Hinzuweisen ist auf Lottis Vorliebe für die weitläufige, quasi-ostinate Durchführung meist kurzer melodischer Einfälle und harmonischer Gänge. Besonders auffällig und fast bis zur Eintönigkeit gesteigert erscheint das Verfahren in der Arie „Domine Fili“ (Nr. 8). Wesentlich abwechslungsreicher sind die im engeren Sinne konzertierenden Sätze, in denen die Motive auf verschiedene Instrumentengruppen verteilt sind. Auf diesem Weg geht Jan Dismas Zelenkas Einrichtung der Messe durch farbigere Instrumentierung weiter.

Jan Dismas Zelenka (1679–1745) gehörte von etwa 1720 an bis zu seinem Tod im Dezember 1745 zu den Hauptverantwortlichen für die gottesdienstliche Musik am Hof zu

⁴ Zu Lottis Dresdner Zeit vgl. Moritz FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Zwei Teile, Dresden 1861 und 1862 (Faksimile-Nachdruck in einem Band, Leipzig 1971), Teil II, S. 99–101. Während dieser Zeit hatte Lotti nicht nur mit seiner Opernmusik für erhebliches Aufsehen gesorgt. Interne Berichte der Dresdner Jesuiten sprechen bewundernd von dem sinnbetörenden Wohlklang, mit dem die „Phonasci Itali“ in bislang nie gehörter Weise den Gottesdienst festlich gestalteten (vgl. HORN, *Hofkirchenmusik*, S. 48–50).

⁵ Carl Burney's, *der Musik Doctors, Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, welche er unternommen hat, um zu einer allgemeinen Geschichte der Musik Materialien zu sammeln*. Aus dem Englischen übersetzt von C. D. EBELING, Hamburg 1772 (Faksimile-Nachdruck unter dem Titel: Charles BURNEY, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, 3 Teile in einem Band, hrsg. von Richard SCHAAL, Kassel u.a. 1959), S. 106.

⁶ Philipp SPITTA, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bände, Leipzig 1873 und 1880, Band II, S. 867.

⁷ Die folgenden Bemerkungen beziehen sich auf das in der Ausgabe mitgeteilte Gloria in G-Dur. Incipits des Gloria in F-Dur der Londoner Quelle werden in der Quellenbeschreibung mitgeteilt (Teil I des Kritischen Berichts). Dieses Gloria ist sehr schlicht gehalten. Vokale und instrumentale Virtuosität finden wenig Raum zur Entfaltung. Die Komposition wirkt in etlichen Zügen recht „altertümlich“, verwandt etwa der Bologneser konzertierenden Kirchenmusik um 1700. Zweifel an der Echtheit des einen oder des anderen Gloria haben wir im übrigen nicht.

Dresden. Seit dem Jahr 1697 bestand in Kursachsen ein Glaubensgegensatz zwischen dem wettinischen Fürstenhaus und der lutherischen Bevölkerung. Kurfürst August der Starke hatte damals den katholischen Glauben angenommen, um Herrscher des Wahlkönigreiches Polen werden zu können. Doch erst in den Jahren nach 1720 nahm die Dresdner Hofkirchenmusik einen raschen und bedeutenden Aufschwung. Neben dem Kapellmeister Johann David Heinichen, der übrigens zeitlebens Protestant blieb, wuchs der ursprünglich als Kontrabassist in der Kapelle dienende Zelenka mehr und mehr in die Aufgaben eines stellvertretenden Kapellmeisters hinein, ohne freilich jemals offiziell diesen Titel zu erhalten. Zelenka war für diese Aufgabe unter anderem deshalb qualifiziert, weil er in den Jahren 1717–1719 beim kaiserlichen Kapellmeister Johann Joseph Fux (1660–1741) in Wien Kompositionsstudien betrieben hatte.

Nachdem Heinichen 1729 gestorben war, trug Zelenka einige Jahre lang die Hauptlast des umfangreichen Kirchendienstes, der neben der Komposition vor allem auch die Beschaffung, Bearbeitung und Einstudierung fremder Kompositionen umfaßte. In die Jahre um oder kurz nach 1730 fällt auch die Anschaffung und Einrichtung der „Missa Sapientiae“ Antonio Lottis. Zelenkas Quelle gehört nicht unter diejenigen Manuskripte, die als Frucht von Lottis Dresdner Zeit 1717–1719 in der Königlichen Bibliothek verwahrt wurden. So läßt sich auch die Entstehungszeit der Komposition nicht auf Lottis Dresdner Jahre eingrenzen. Hierzu könnte erst eine dringend erwünschte systematische Untersuchung der Messen Lottis näheren Aufschluß bringen.

Der Titel „Missa Sapientiae“ begegnet nur auf dem von Zelenka selbst geschriebenen Titelblatt der Dresdner Partitur sowie im autographen Katalog über Zelenkas Musikalien-sammlung. Die anderen Quellen begnügen sich mit dem Titel „Missa“ oder „Messa“ und Angaben zur Besetzung. Zelenka hat zahlreiche Messen verschiedener Komponisten mit solchen Benennungen versehen, wohl um sie leichter unterscheiden zu können, so nannte er etwa ein (verlorenes) Werk Alessandro Scarlattis „Missa Magnanimitatis“, eine Messe Francesco Durantes „Missa Modestiae“ oder eine Messe Francesco Mancinis „Missa Temperantiae“. Ein Bezug dieser Epitheta zur Musik der jeweiligen Messe ist nicht erkennbar.

Zelenka hat Lottis Komposition für eine Aufführung in der katholischen Kapelle des Dresdner Schlosses eingerichtet. Die Einrichtung betraf vor allem den Bereich der Instrumentierung. Zelenka stand vor der Aufgabe, den Farbenreichtum des berühmten Dresdner Hoforchesters zu nutzen. Die Haupttendenz der Einrichtung bestand in der Bereicherung des Streicherklangs durch Holzbläser. So ist die Verdopplung der Tutti-Violinen durch Oboen eine Dresdner Selbstverständlichkeit. Am deutlichsten zeigt sich das Streben nach klanglicher Diversifizierung im „Laudamus te“ (Nr. 5). Hier verwandelte Zelenka ein Zwiegespräch zwischen den hohen Streichern und der Baßgruppe in einen Dialog, an dem nun auch die Holzbläser als dritter gleichberechtigter Partner teilnahmen. Bei der Arie „Domine Deus, Rex coelestis“ (Nr. 7) stellte Zelenka die Verwendung einer Querflöte zur Disposition, die um 1730 noch ein ausgesprochenes Modeinstrument war. Mit Pierre Gabriel Buffardin (1690–1768; am Dresdner Hof von 1715–1749) und Johann Joachim Quantz (1697–1773, am Dresdner Hof von 1718–1741) verfügte die Dresdner Kapelle über zwei herausragende Spieler dieses Instruments.

3. Bemerkungen zur Dresdner Aufführungspraxis

Der Aufführungsapparat der Dresdner Hofkirchenmusik zur Zeit Zelenkas mutet nach heutigen Maßstäben eher klein an. Man hat mit folgender Größe zu rechnen (kleinere Schwankungen sind möglich): 2x Oboe I, 2x Oboe II, 4x VI I, 4x VI II, 3x Va, etwa 20 Chorsänger, Orgel, Theorbe, 4x Violoncello, 2x Fagott, 2x Contrabasso. Die Flöten haben solistische Funktion und gehören nicht zum Orchestertutti im engeren Sinn.

Die Mitwirkung der Oboen wird von Zelenka vorausgesetzt; ein Violinschlüsselsystem ohne jede Instrumentenangabe oder mit der Angabe „Tutti“ meint in der Regel Ausführung durch Violinen und Oboen, während das Schweigen der Oboen durch einen Vermerk eigens gefordert werden muß.

Die Ausführung der Generalbaßstimme läßt sich durch vergleichende Quellenstudien erschließen. In Dresden war bis zur Mitte der 1730er Jahre der Generalbaß immer besetzt mit Organo, Tiorba (Theorbe, Baßlaute), Violoncello, Contrabasso und Fagotto. Wenn in Chorfugen die Continuo-stimme im Sopran- oder Altschlüssel notiert ist, so spielt nur die Orgel (und gegebenenfalls die Theorbe) die betreffenden Takte. Bei Abschnitten, die im Tenorschlüssel notiert sind, treten die Violoncelli hinzu. Nur die im Baßschlüssel notierten Passagen werden auch von Kontrabaß und Fagott gespielt⁸.

Wenn man die „Missa Sapientiae“ heute aufführt, so hat man wohl kaum eine Theorbe zur Verfügung; in der Ausgabe wird sie daher nicht eigens erwähnt. Sie kann aber gegebenenfalls aus einer Organo-Stimme spielen. Die Orgel sollte in Tutti-Abschnitten des Chores kräftig, in Ritornellen und allen solistischen Vokalabschnitten aber gedeckt registriert sein. Zelenka setzt hier bei der Continuo-stimme die Angaben „Tutti“ bzw. „Solo“. Diese stellen also nichts weiter dar als dynamische Angaben für die Orgel. „Tutti“ erscheint nur beim Chortutti, während die „Solo“-Registrierung für Vokalsoli und Instrumentalritornelle gilt.

Johann Sebastian Bach hat, unterstützt von einem unbekanntem Kopisten, das Werk direkt aus der Quelle Zelenkas abgeschrieben. Dabei hat er Zelenkas Intentionen teils mißverstanden, teils in Zelenkas Sinn konsequent weitergeführt. Die Angaben „Solo“ und „Tutti“ bei der Continuo-stimme erschienen Bach offenbar überflüssig oder unverständlich. Jedenfalls hat er sie nicht komplett übernommen.

Hannover, im Sommer 1991

Wolfgang Horn

⁸ Auf eine weitergehende Differenzierung der Angaben zur Continuoausführung wurde in der Ausgabe verzichtet. Zu den Dresdner Prinzipien gehörte etwa das Aussetzen von Kontrabaß und Fagott während der Vokalsoli. In Lottis Komposition aber ließe sich dies zumeist nur unbefriedigend realisieren. Exemplarisch dafür kann die Arie „Domine Deus, Rex coelestis“ (Nr. 7) stehen. Ein partielles Aussetzen von Kontrabaß und Fagott würde den Ostinatocharakter der Baßlinie empfindlich stören. Hier und da wünschenswerte Abschattierungen lassen sich auf dynamischem Wege erzielen.

Foreword (abridged)

Antonio Lotti was born in 1666 or 1667.¹ On the title page of his first published work he was described as a Venetian, and it was in Venice that the greater part of his life's work was done. As early as 1689 Lotti was in the service of St. Mark's Cathedral; he became second organist there in 1692 and principal organist in 1704. His employment at St. Mark's carried with it duties as a composer, and he wrote numerous works for liturgical use. Lotti also composed secular vocal music: solo cantatas and madrigals, and in particular operas. His composition of *Alessandro severo* in 1716² marked the first setting of this popular libretto by Apostolo Zeno (1668–1750), who later became the Imperial Habsburg Court poet. It may have been largely as a result of the success of this opera that the Electoral Prince of Saxony, who stayed in Venice during 1716 and 1717, developed an admiration for Lotti's music, and appointed him to be opera Capellmeister at the Court of Dresden. The years 1717–1719 which he spent in Dresden were the only period of any consequence during which Lotti was away from Venice.

During the 1720's, and possibly from an earlier date, Lotti was associated with the "Ospedale degli Incurabili," one of the institutions for orphans and foundlings which gave their pupils a thorough musical education so that they would be qualified for a career in music. All this time he remained principal organist at St. Mark's Cathedral. In 1736 he became *maestro di cappella* there, and he retained that office until his death in 1740.

Lotti's *Missa Sapientiae* is a Mass constructed in many separate movements; the composer of such a work first divided the text into numerous sections, which he then set as self-contained pieces.³ Strong contrapuntal writing marks the solemn choral fugue "Kyrie eleison" (No.3) and the lively fugue "Cum Sancto Spiritu" (No.13). In the fully scored choruses of the Gloria Lotti demonstrates his skill as a highly experienced director of ensemble forces, and as a creative musician who did not shun technical innovations. He reveals great delicacy in his handling of the graceful solo pieces. A noteworthy feature of this music is Lotti's liking for the extended, quasi-ostinato development of what are generally concise melodic ideas and harmonic progressions. This tendency is demonstrated especially and almost to excess in the aria "Domine Fili" (No.8). Far richer in contrasts are the movements written in the concertante style, in which the melodic ideas are divided between different groups of instruments. This tendency was strengthened by J.D. Zelenka's revision of Lotti's composition.

Jan Dismas Zelenka (1679–1745) was, from about 1720 until his death in December 1745, one of those principally responsible for church music at the Court of Dresden. After the death of the Capellmeister Johann David Heinichen in 1729 Zelenka bore for several years the principal burden of providing the required church music: composing works of his own, and above all obtaining, adapting and rehearsing works by other composers. During the period around or shortly after 1730 he obtained and adapted for performance at Dresden the *Missa Sapientiae* of Antonio Lotti. The score which Zelenka used is not among the manuscripts which were preserved in the Royal Library as the fruits of Lotti's years at Dresden, 1717–1719, so it appears probable that

this work was not composed while Lotti was at Dresden. A clearer view on the dating of this work would be possible only as a result of a systematic examination of Lotti's Masses, and such an examination is greatly to be desired.

The title *Missa Sapientiae* is to be found only on the title page of the Dresden score, in Zelenka's hand, and in the autograph catalogue of Zelenka's collection of music. The other sources are merely entitled *Messa*, with details of scoring. It may have been Zelenka who brought together the Gloria in G major and the Kyrie in G minor. The version of this work which is closest to the form in which Lotti originally composed it is probably a score, of Italian origin, now in London. That score bears the following title: "Messa a quattro voci con strumenti del Sig. Antonio Lotti". The Gloria in F major contained in that score is completely different from the Gloria in other source scores. Probably the London Gloria followed the Kyrie of the *Missa Sapientiae* with which – unlike the Dresden Gloria in G major – it shares the same scoring.

Zelenka adapted Lotti's composition for a performance in the Catholic Chapel of the Palace of Dresden. The process of adaptation concerned principally the instrumentation. Zelenka was obliged to exploit the richness of tone colours produced by the celebrated Dresden Court Orchestra. The principal element of the adaptation was the enrichment of the string tone by the addition of woodwind instruments. The doubling of the tutti violins by oboes was standard practice at Dresden. Also clearly evident is a striving after diversification of tone colours in the "Laudamus te" (No.5). Here Zelenka extended a dialogue between the high strings and the bass group by adding the woodwind into the conversation as a third participant of equal standing. In the aria "Domine Deus, Rex coelestis" (No.7) Zelenka made use of a transverse flute (the ancestor of the modern flute, as opposed to the recorder), which was extremely fashionable about 1730. The Dresden Orchestra could call on the services of two outstanding players of this instrument: Pierre Gabriel Buffardin (1690–1768, at the Dresden Court 1715–1749) and Johann Joachim Quantz (1697–1773, at the Dresden Court 1718–1741).

The forces available for church music performed at the Court of Dresden appear small by present-day standards. The strength of the ensemble (with allowance for slight variations) was: 2x oboe I, 2x oboe II, 4x vln I, 4x vln II, 3x vla,

¹ Concerning the date of Lotti's birth see Sven HANSELL, article "Lotti, Antonio" in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by S. SADIE, London 1980, Vol.11, p.249 et seq.

² The facsimile of the Dresden copy of the score of this work (Mus. 2159-F-2) is published in the series: Howard M. BROWN (editor), *Italian Opera 1640–1770, Major Unpublished Works in a Central Baroque and Early Classical Tradition*, New York, undated, Series One, Vol.20.

³ The following remarks refer to the Gloria in G major, included in this edition. Incipits of the Gloria in F major from the London score are included in the account of the source material (Part I of the Critical Report). This Gloria is very straightforward in style, offering little scope for vocal and instrumental virtuosity. The composition suggests in some respects an earlier style, such as that of Bolognese concerted church music of around 1700. We do not, however, question the authenticity of either of these settings of the Gloria.

some 20 chorus singers, organ, theorbo, 4x cello, 2x bassoon, 2x contrabass. The flutes functioned in a solo capacity, and did not, strictly speaking, belong to the orchestral tutti.

The use of oboes is understood in Zelenka's score; a treble clef staff without any indication of instrumentation or with the word "Tutti" generally indicates performance by violins and oboes, while there must be a specific instruction if the oboes are not intended to play.

Comparative study of source material shows what instruments were used for the performance of the continuo. In Dresden the continuo part was always played, until the mid-1730's, by organ, tiorba (theorbo, bass lute), cello, contrabass and bassoon. When, in choral fugues, the continuo part is notated in treble or alto clef, the bars in question are played only by the organ (and sometimes the theorbo). In passages written in tenor clef the cello also plays; the double bass and bassoon play only passages written in bass clef.⁴

It is unlikely that a theorbo will be available for modern performances of the *Missa Sapientiae*, so this instrument is not specifically mentioned. If it is, however, available, the player can use an organ part. The organ registration should be powerful in tutti choral sections, but restrained in ritornelli and in all solo vocal sections. Zelenka wrote the indications

"Tutti" or "Solo" in the continuo part. These markings represent dynamic indications for the organist: "Tutti" appears only where the tutti choir sings, while the "Solo" registration is to accompany vocal soli and instrumental ritornelli.

Johann Sebastian Bach, assisted by an unknown copyist, transcribed this work directly from Zelenka's score. He misunderstood Zelenka's intentions in some respects, while in others he carried them out consistently. The markings "Solo" and "Tutti" in the continuo part evidently seemed to Bach either superfluous or incomprehensible. In any event he did not reproduce them in full.

Pulsating rhythmic energy and striking harmonic splendour are not what Lotti has to offer. Despite the use at times of a large ensemble, the basic character of the music is one of restraint. Lotti's *Missa Sapientiae* is not intended to overwhelm the listener or spur him on to blind passions. Lotti asks performers and listeners patiently to consider details, and to be willing to experience the praise of God in tranquil contemplation of musical euphony.

Hannover, summer 1991
Translation: John Coombs

Wolfgang Horn

For the Critical Report, see the German text.

⁴ It has not been attempted in this edition to provide detailed instructions regarding the realization of the continuo part. The principles in force at Dresden excluded, for example, the use of the contrabass and bassoon during vocal soli. In Lotti's composition, however, it would be unsatisfactory to adopt those principles rigidly. This is evident, for example, in the aria "Domine Deus, Rex coelestis" (No.7). Partially to exclude the contrabass and bassoon would seriously harm the ostinato character of the bass line. Effects of light and shade, desirable at certain points, can be achieved by changes of dynamics.

Avant-propos (abrégé)

Antonio Lotti est né en 1666 ou en 1667¹. Sur la page de titre de son premier ouvrage imprimé il est qualifié de vénitien; Venise était d'ailleurs le lieu principal de son activité. Dès 1689, il est au service de la basilique St Marc où il obtient en 1692 le poste de deuxième organiste. En 1704 il est promu à la fonction de premier organiste. En tant que musicien d'église, il était également appelé à remplir des tâches de compositeur, ce dont témoignent les nombreuses œuvres liturgiques dont il est l'auteur. Lotti s'adonnait également à la musique vocale profane, en particulier au genre de la cantate avec solistes, au madrigal ainsi qu'à l'opéra. En 1716², il fut le premier à mettre en musique l'*Alessandro severo* d'Apostolo Zeno (1668–1750) qui deviendra plus tard le poète officiel de la cour impériale des Habsbourg. C'est probablement en entendant cet opéra lors de son séjour à Venise au cours des années 1716 et 1717, que le prince électeur de Saxe s'enthousiasma pour la musique de Lotti et l'engagea comme maître de chapelle de l'opéra à la cour de Dresde. Le séjour qu'il fit à Dresde de 1717 à 1719 constituèrent un bref intermède dans la vie plutôt sédentaire qu'il mena à Venise.

Au cours des années 1720, et peut-être déjà plus tôt, Lotti enseignait les rudiments de la musique aux orphelins et aux enfants trouvés de l'«Ospedale degli Incurabili» afin de leur ouvrir une perspective professionnelle. Il conserva tout au long de ces années son poste d'organiste à la basilique St-Marc dont il devint en 1736 premier maître de chapelle. Il conserva cette fonction jusqu'à sa mort survenue en 1740.

La *Missa Sapientiae* est construite sur le modèle de la «messe à numéros». Le compositeur commence par découper le texte en sections qu'il met ensuite en musique pour en faire autant mouvements autonomes³. La fugue chorale pleine de gravité du «Kyrie eleison» (n 3) et la fugue plus animée et plus vivante du «Cum Sancto Spiritu» (n 13) témoignent d'un solide travail contrapuntique. Dans les chœurs nourris du «Gloria», Lotti ne recule pas devant certaines libertés de composition tout en faisant preuve d'une parfaite maîtrise de vastes ensembles polyphoniques. Dans les gracieux mouvements destinés aux solistes il adopte un ton marqué d'une réserve pleine de solennité. Lotti affecte particulièrement les longs développements qu'il construit à partir de brèves idées mélodiques et de courtes progressions harmoniques, selon une technique qui s'apparente à celle de l'ostinato. Ce procédé apparaît particulièrement bien dans l'air «Domine Fili» (n 8) où il est quasiment poussé à l'excès jusqu'à produire une impression de monotonie. Les mouvements traités plus fidèlement dans l'esprit de l'écriture du style concertant sont bien plus variés avec une répartition des motifs sur divers groupes instrumentaux. Jan Dismas Zelenka renforce encore cet aspect en rehaussant son arrangement de la messe par une instrumentation plus colorée.

Jan Dismas Zelenka (1679–1745) avait été, de 1720 environ jusqu'à sa mort survenue en décembre 1745, l'un des principaux acteurs de la musique de culte à la cour de Dresde. Après le décès du maître de chapelle Johann David Heinichen survenu en 1729, Zelenka porta pendant quelques années l'essentiel du poids de l'important service religieux qui comprenait non seulement la composition d'œuvres liturgiques, mais aussi la découverte, l'arrangement

et la préparation de compositions étrangères. L'acquisition et l'arrangement de la *Missa Sapientiae* d'Antonio Lotti se situe aux alentours des années 1730. La source qui servit à Zelenka ne figure pas parmi les manuscrits conservés à la Bibliothèque Royale qui rassemblent les œuvres composées par Lotti durant son séjour à Dresde (1717–1719). La messe ne fut donc pas composée à Dresde. Seule une étude systématique des messes de Lotti pourrait apporter des éléments plus précis quant à sa datation.

Le titre *Missa Sapientiae* ne figure que sur la page de titre de la partition de Dresde écrite de la main même de Zelenka ainsi que dans le catalogue autographe de la collection d'ouvrages musicaux de Zelenka. Les autres sources ne donnent que le titre *Messa* et les indications concernant la distribution. De même, l'association du Gloria en Sol majeur au Kyrie en Sol mineur semble être due à Zelenka. Une source d'origine italienne conservée à Londres est probablement la plus proche du texte original de Lotti. Cette source est intitulée: «Messa a quattro voci con strumenti del Sig: Antonio Lotti». Le Gloria en Fa majeur de cette source est une composition tout à fait différente du Gloria des autres sources. Ce Gloria accompagnait vraisemblablement le Kyrie de la *Missa Sapientiae* dans sa version originale. Contrairement au Gloria en Sol de Dresde, il correspond d'ailleurs à ce Kyrie du point de vue de la distribution.

Zelenka a arrangé la composition de Lotti pour une exécution dans la chapelle catholique du château de Dresde. L'arrangement a essentiellement porté sur l'instrumentation. Zelenka se devait d'utiliser la richesse de coloris du célèbre orchestre de la cour de Dresde. La tendance principale de l'arrangement résidait dans l'enrichissement du timbre des cordes par des bois. Le dédoublement des violons du tutti par des hautbois allait de soi à Dresde. Cette tendance à diversifier les timbres apparaît le plus nettement dans le «Laudamus te» (n 5). Zelenka transforma à cet endroit un dialogue entre les cordes aiguës et un groupe de basses en un dialogue auquel viennent s'ajouter les bois comme troisième interlocuteur. Dans l'air «Domine Deus, Rex coelestis» (n 7), Zelenka ajouta à l'ensemble une flûte traversière, instrument qui était particulièrement à la mode vers 1730. La chapelle de Dresde avait à son service deux virtuoses de cet instrument en la personne de Pierre Gabriel Buffardin (1690–1768; à la cour de Dresde de 1715 à 1749) et Johann Joachim Quantz (1697–1773, à la cour de Dresde de 1718 à 1741).

¹ Pour les repères biographiques, voir Sven HANSELL, art «Lotti», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres, 1980), vol. 11, p. 249 et s.

² Le fac-similé de la copie en partition conservée à Dresde (Mus. 2159-F-2) a été publié dans la collection éditée par Howard M. Brown, *Italian Opera 1640–1770, Major Unpublished Works in a Central Baroque and Early classical Tradition* (New York, s. d.), Series One, vol. 20.

³ Les observations suivantes se rapportent au Gloria en Sol majeur que nous avons édité. Les incipits du Gloria en Fa majeur de la source londonienne sont signalés dans la description de la source (partie I de l'apparat critique). Ce Gloria est d'une écriture très simple. Elle laisse peu de place à la virtuosité vocale et instrumentale. La composition donne à bien des points de vue une impression d'archaïsme. Elle évoque en cela la musique d'église concertante bolognaise vers 1700. L'authenticité de l'un ou l'autre des Gloria ne nous paraît pas devoir être mise en doute.

Abb. 1
 Antonio Lotti, Missa Sapientiae, Kyrie, Quelle aus dem Besitz Jan Dismas Zelenkas (Sächsische Landesbibliothek Dresden, D-Dlb, Mus. 2159-D-4, S. 2), Beginn des „Kyrie eleison I“, geschrieben von Zelenkas Hauptkopisten (Philipp Troyer?). Von Zelenka selbst stammt das Wort „Solo“ bei der Stimme Organo sowie das b-Akzidens in T. 4 der Viola I.

Abb. 2
 Antonio Lotti, Missa Sapientiae, Gloria, Quelle aus dem Besitz Jan Dismas Zelenkas (D-Dlb, Mus. 2159-D-4, S. 27), Ende des „Gloria in excelsis Deo“ (Nr. 4, „adag.“ im drittletzten Takt von Zelenka geschrieben) und Beginn des „Laudamus te“ (Nr. 5). Von Zelenkas Hand stammen die differenzierenden Besetzungsangaben „VV.“ (Violini), „Obo.“, „Fagott.“ und „Viola.“



Abb. 3
Antonio Lotti, Missa Sapientiae, Kyrie, Quelle aus dem Besitz Johann Sebastian Bachs (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, D-Bds, Musikabteilung, Mus. ms. 13161, S. 1), Beginn des „Kyrie eleison I“, geschrieben von einem namentlich bislang nicht bekannten Kopisten (vgl. die Quellenbeschreibung). Von Bach selbst stammt die Titelzeile „Missa ...“ usw.

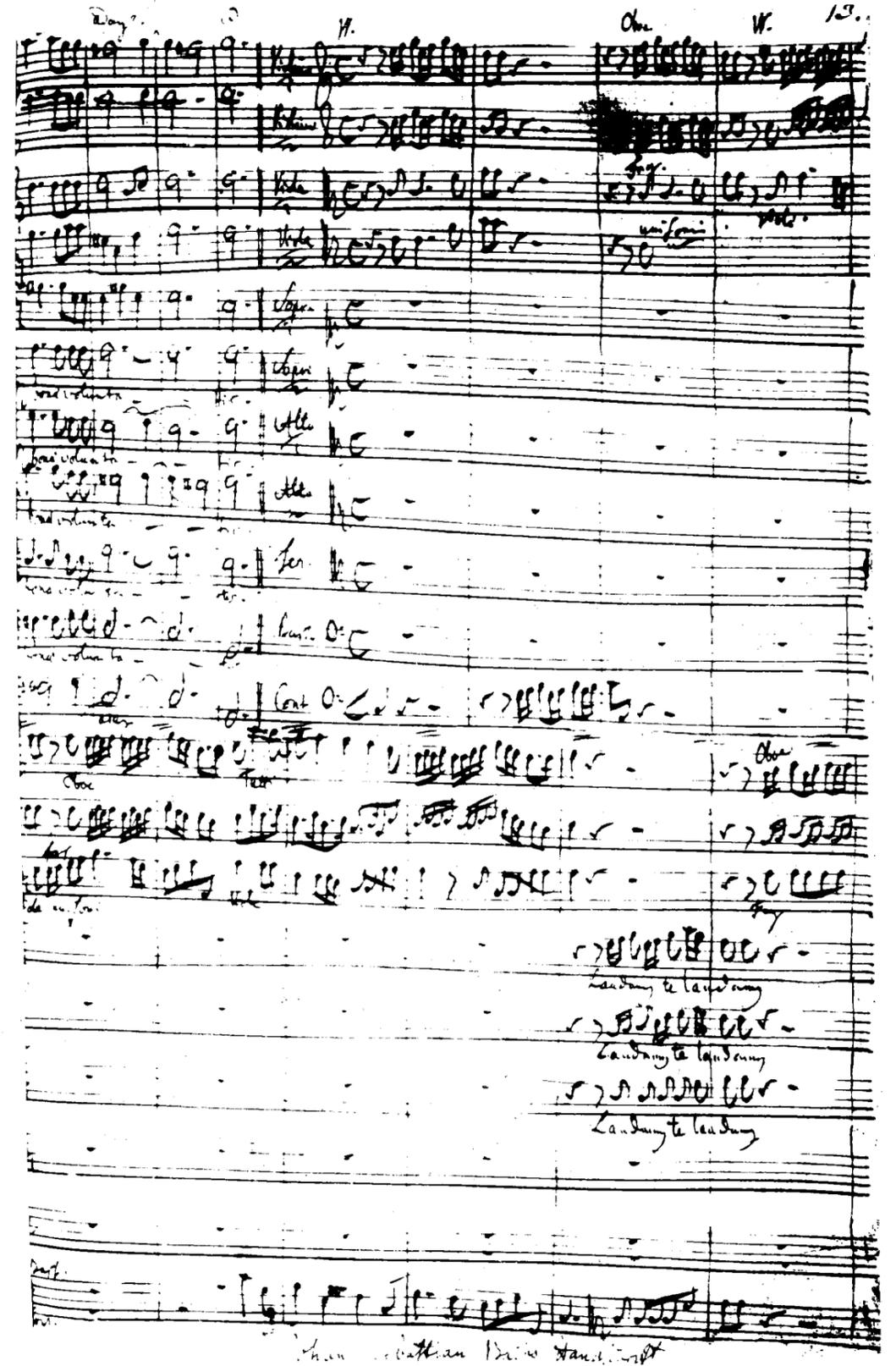


Abb. 4
Antonio Lotti, Missa Sapientiae, Gloria, Quelle aus dem Besitz Johann Sebastian Bachs (D-Bds, Mus. ms. 13161, S. 13), Ende des „Gloria in excelsis Deo“ (Nr. 4) und Beginn des „Laudamus te“ (Nr. 5), geschrieben von Johann Sebastian Bach (ca. 1732/1735). Bach übernimmt Zelenkas Ergänzungen. Bemerkenswert ist auch die weitgehende Übereinstimmung beider Quellen im Seiten- bzw. Akkoladenumbruch. Der Vermerk „Johann Sebastian Bachs Handschrift“ am unteren Seitenrand stammt von Georg Pölchau, einem Vorbesitzer der Quelle.

Missa Sapientiae

I. Kyrie

1. Kyrie eleison I

Antonio Lotti

1666/7-1740

Violino I
Oboe I
ad lib.

Violino II
Oboe II
ad lib.

Viola I

Viola II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo
Org, Vc,
Cb, Fag

Largo

Largo *f*

Largo

f Solo*

5 8 8 5 6 5 5

6 6 6 6 6 7 7b 7 7 7 7 7b 7 7 7 7 5 6 5 5

* Die Angaben "Solo" und "Tutti" bei der Generalbaßstimme fordern schwächere und stärkere Registrierung der Orgel.
Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 31 - 34 min.
© 1991 by Carus-Verlag Stuttgart - CV 40.661/01
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Erstausgabe / First edition
Herausgeber: Kirsten Beißwenger,
Wolfgang Horn, zugleich
Generalbaßaussetzung

13 16

13 16

e - le - i - son, Chri - ste e - le

e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

13 16

18 21

18 21

i - son,

Chri - ste e - le i - son,

Chri - ste e - le i - son,

18 21

23 26

23 26 Solo

Chri - ste, Chri - ste e - le - i -

Chri - ste, Chri - ste e - le - i -

Chri - ste, Chri - ste e - le - i -

23 26

-Cb, Fag 6 6 6

29 32

29 32

son, Chri - ste e - le

son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e -

son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e -

29 32

34 37

34 37

i - son,
le - i - son,
le - i - son,

34 37

f

+Cb, Fag 5 6b 6 b 7b

40 43

40 43

Chri - ste e - le - i - son,
Chri - ste e - le - i -
Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son,

40 43

p

46 49

46 49

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,
son, e - le - i - son,
Chri - ste e - le - i - son,

46 49

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,

51 54

51 54

Chri - ste e - le - i - son,
Chri - ste e - le - i -
Chri - ste e - le - i - son,
Chri - ste e - le - i - son, e -

51 54

p

57 60

son, e - le - i - son,
 Chri - ste, Chri - ste e - le - i -
 e - le - i - son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i -
 le - i - son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i -

63 66

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i -
 son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son,
 son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,
 son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,

63 66

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i -
 son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son,
 son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,
 son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,

63 66

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i -
 son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son,
 son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,
 son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,

69 72

son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i -
 Chri - ste e - le - i - son, e - le - i -
 Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i -

69 72

son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i -
 Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i -

74 77

son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son.
 son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son.
 son, Chri - ste e - le - i - son.
 son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son.

74 77

son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son.
 son, Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son.
 son, Chri - ste e - le - i - son.
 son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son.

79 82

79 82

79 82

85 88

85 88

85 88

6 6 6b

6 4 3

3. Kyrie eleison II

* Allegro 3

Allegro Tutti 3

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e -

Tutti

E - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e -

Allegro 3

Tutti f Org, Vc

-Cb, Fag

4 4 3 4 3 4 3

2

6 9

6 9

6 9

6 9

6 9

+Cb, Fag

7 6

31 34

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -
 - i - son, e - le -
 - i - son, e - le - i - son, Ky -
 e e - le - i - son, e - le

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

36 39

- i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e -
 - i - son, e - le - i - son,
 ri - e e - le - i - son, e - le - i - son,
 i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e -

Org. Vc
 Cb, Fag unisoni

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

41 44

le -
 e - le -
 e - le -
 le - i - son, e - le -

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

46 49

- i - son, e - le - i - son, Ky - ri -
 i - son, e - le - i - son, e - le - i -
 - i - son, Ky - ri - e e - le - i -
 - i - son, e - le - i - son,

4 # 7 6 6

6 5 Cb, Fag

51

54

e - le - i - son, e - le - i - son,

son, e - le - i - son, e - le - i - son,

son, e - le - i - son, e - le - i - son,

3 2 6 4b 3 4 3 4 3 4 3 4 # #

+Cb, Fag

56

Adagio

56

Adagio

e - le - i - son, e - le - i - son.

le - i - son, e - le - i - son.

- i - son, e - le - i - son.

- i - son, e - le - i - son.

9 5 6 6 7 6 5 -

3 # 4 4 #

* Vgl. die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht.

II. Gloria

4. Gloria in excelsis Deo

Allegro

Tromba concertata in C*

Violino I ad lib.

Violino II ad lib.

Viola I

Viola II

Allegro

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Allegro

Basso continuo Org, Vc, Cb, Fag

Pleno Organo**

3

5

8

8

8

Solo

* Vgl. die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht.
** „Mit vollem Werk“

30 33

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

6 6 6 6 6 6 6 6 7 #

35 38

p
p
Solo
 glo - ri - a
 glo - ri - a

35 38

40 42

(Solo:) glo -
 (Solo:) glo
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o,
 in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o,

44 47

f
f
 Tutti:
 glo - ri - a 47(Tutti)
 Tutti: glo - ri - a (Tutti) in ex -
 Tutti - ri - a in ex - cel -
 in ex - cel -
 Tutti glo
 Tutti glo
 44 glo 47

49 52

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

Solo

54 57

Solo
Solo glo
Solo glo
glo

59 62

P

- ri - a,
 - ri - a,
 - ri - a,
 Tutti Solo glo
 Tutti glo
 59 Et in ter - ra pax,
 62

Org, Vc
 Cb, Fag

65 68

- ri - a.
 glo ri - a.
 ri - a.
 - ri - a.
 Tutti
 65 et in ter
 68
 Org

5. Laudamus te

Vivace

Oboe I

Oboe II

Fagotto

Violino I

Violino II

Viola I/II unisoni

Vivace

Soprano I

Soprano II

Alto I

Alto II

Tenore

Basso

Vivace

Basso continuo
Org, Vc,
Cb;
senza Fag

Solo

5

7

5

7

5

7

9

Piano accompaniment for measures 9-11, first system. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a steady bass line.

Piano accompaniment for measures 9-11, second system. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the bass line.

9

S I *Solo ad lib.*
Lau - da - mus te, lau - da - mus, lau - da - mus te, lau -

S II *Solo ad lib.*
Lau - da - mus te, lau - da - mus, lau - da - mus te, lau -

A I *Solo ad lib.*
Lau - da - mus te, lau - da - mus, lau - da - mus te, lau -

Vocal staves for Soprano I (S I), Soprano II (S II), and Alto I (A I). Each staff contains a vocal line with lyrics and musical notation.

A II

T

B

Vocal staves for Alto II (A II), Tenor (T), and Bass (B). These staves are currently empty.

9

Org

Bassi

Piano accompaniment for measures 9-11, third system. The right hand features a complex chordal texture, and the left hand has a simple bass line. A dashed line indicates the organ part.

12

Piano accompaniment for measures 12-14, first system. The right hand plays a melodic line, and the left hand provides a bass line.

Piano accompaniment for measures 12-14, second system. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the bass line.

12

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

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

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

Vocal staves for Soprano I (S I), Soprano II (S II), and Alto I (A I). Each staff contains a vocal line with lyrics and musical notation.

Solo ad lib.
Lau - da - mus

Vocal staves for Alto II (A II), Tenor (T), and Bass (B). The Bass staff contains the lyrics "Lau - da - mus" under a *Solo ad lib.* instruction.

12

Piano accompaniment for measures 12-14, third system. The right hand features a complex chordal texture, and the left hand has a simple bass line.

27

Piano accompaniment for measures 27-29, first system. Treble and bass clefs. Measure 27: Treble clef has eighth-note runs; bass clef has quarter notes. Measure 28: Treble clef has rests; bass clef has quarter notes. Measure 29: Treble clef has eighth-note runs; bass clef has quarter notes.

Piano accompaniment for measures 27-29, second system. Treble and bass clefs. Measure 27: Treble clef has rests; bass clef has quarter notes. Measure 28: Treble clef has rests; bass clef has quarter notes. Measure 29: Treble clef has eighth-note runs; bass clef has quarter notes.

27 *Solo ad lib.*

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

Solo ad lib.

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

Solo ad lib.

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

Piano accompaniment for measure 27. Treble clef has rests; bass clef has quarter notes.

Solo ad lib.

lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te, lau - da - mus

Solo ad lib.

lau - da - mus

27 *Solo*

Piano accompaniment for measures 27-29, third system. Treble clef has chords; bass clef has quarter notes. Measure 27: Treble clef has chords; bass clef has quarter notes. Measure 28: Treble clef has chords; bass clef has quarter notes. Measure 29: Treble clef has chords; bass clef has quarter notes.

30

Piano accompaniment for measures 30-32, first system. Treble and bass clefs. Measure 30: Treble clef has eighth-note runs; bass clef has quarter notes. Measure 31: Treble clef has eighth-note runs; bass clef has quarter notes. Measure 32: Treble clef has eighth-note runs; bass clef has quarter notes.

Piano accompaniment for measures 30-32, second system. Treble and bass clefs. Measure 30: Treble clef has eighth-note runs; bass clef has quarter notes. Measure 31: Treble clef has eighth-note runs; bass clef has quarter notes. Measure 32: Treble clef has eighth-note runs; bass clef has quarter notes.

30

ad - o -

lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te, ad -

lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te,

Solo ad lib.

lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te, ad - o -

Solo ad lib.

te, be - ne - di - ci - mus te, ad - o - ra -

Solo ad lib.

te, be - ne - di - ci - mus te, be - ne - di - ci - mus te, ad - o -

30

Piano accompaniment for measures 30-32, third system. Treble and bass clefs. Measure 30: Treble clef has chords; bass clef has quarter notes. Measure 31: Treble clef has chords; bass clef has quarter notes. Measure 32: Treble clef has chords; bass clef has quarter notes.

33

33

ra - mus te,

o - ra - mus te, *Tutti* glo - ri - fi - ca -

Tutti glo - ri - fi - ca - mus,

Tutti ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus,

Tutti mus, glo - ri - fi - ca - mus,

ra - mus te, *Tutti* glo - ri - fi -

33

Tutti

36

38

36 *Tutti* 38

glo - ri - fi - ca - mus, ad - o - ra - mus, ad - o - ra - mus te,

mus te, ad - o - ra - mus te,

ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus te,

glo - ri - fi - ca - mus, ad - o - ra - mus te, glo - ri - fi -

ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus

ca - mus, ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus te, glo - ri - fi -

36

38

40

Piano accompaniment for measures 40-42, first system. Treble and bass clefs. Measure 40 starts with a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 41 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 42 has a half note in the treble and a half note in the bass.

Piano accompaniment for measures 40-42, second system. Treble and bass clefs. Measure 40 starts with a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 41 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 42 has a half note in the treble and a half note in the bass.

40

Vocal staves for measures 40-42. Six staves with lyrics. Measure 40: *glo - ri - fi - ca - mus,* *glo - ri - fi -*
Measure 41: *glo - ri - fi - ca - mus,* *glo - ri - fi - ca - mus,*
Measure 42: *glo - ri - fi - ca -*
Measure 43: *ca - mus,* *glo - ri - fi - ca - mus,*
Measure 44: *te,* *glo - ri - fi - ca - mus,*
Measure 45: *ca - mus,* *glo - ri - fi - ca - mus,* *glo - ri - fi -*

40

Piano accompaniment for measures 40-42, third system. Treble and bass clefs. Measure 40 starts with a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 41 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 42 has a half note in the treble and a half note in the bass.

43

Piano accompaniment for measures 43-45, first system. Treble and bass clefs. Measure 43 starts with a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 44 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 45 has a half note in the treble and a half note in the bass.

Piano accompaniment for measures 43-45, second system. Treble and bass clefs. Measure 43 starts with a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 44 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 45 has a half note in the treble and a half note in the bass.

43

Vocal staves for measures 43-45. Six staves with lyrics. Measure 43: *ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te.*
Measure 44: *glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te.*
Measure 45: *- mus, glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te.*
Measure 46: *glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te.*
Measure 47: *glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te.*
Measure 48: *ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te.*

43

Piano accompaniment for measures 43-45, third system. Treble and bass clefs. Measure 43 starts with a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 44 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 45 has a half note in the treble and a half note in the bass.

46 48

46 48

46 48

Solo

50 52

50 52

50 52

6. Gratias agimus tibi

Adagio

3

Tromba

Violino I
Oboe I
ad lib.

Violino II
Oboe II
ad lib.

Viola I

Viola II

Adagio Tutti

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Adagio

Basso continuo
Org, Vc,
Cb, Fag

Tutti

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, gra - ti - as

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, gra - ti - as

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, gra - ti - as

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, gra - ti - as

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, gra - ti - as

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, gra - ti - as

5

7

a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

5

7

a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

10 Andante

tr

b

10 Andante

10 Andante

Solo

13

13

Solo ad lib.

Gra - ti - as a - gi - mus

Solo ad lib.

Gra - ti - as a - gi - mus

Solo ad lib.

Gra - ti - as a - gi - mus

13

7. Domine Deus, Rex coelestis

Andante
 Oboe solo
 con sordino

Flauto
 traverso
 solo
 o Violino
 solo

Soprano
 solo

Andante
 Basso
 continuo
 Org, Vc,
 Cb, Fag
 Solo

6 9

11 14

16 19

21 24

Do - - mi - ne De - us,

27 30

Rex coe - le - stis, Do - - mi - ne

33 36

De - us, Rex coe - le - - stis, De - us Pa - ter,

38 41

De - us Pa - ter, De - us Pa -

43 46

ter o - mni - pot - ens,

4
2

49 52

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

54 57

De - us Pa - ter, De - us

59 61

Pa -

63 65

Musical score for measures 63-65, top system. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has notes in measures 63 and 65. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in measure 64.

67 70

Musical score for measures 67-70, top system. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has notes in measure 70. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in measure 70.

67 70

Musical score for measures 67-70, bottom system. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "ter o - mni - pot - ens,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in measure 70.

72 74

Musical score for measures 72-74, top system. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has notes in measure 74. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in measure 74.

72 74

Musical score for measures 72-74, bottom system. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "De - us Pa". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in measure 74.

76 78

Musical score for measures 76-78, top system. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has notes in measure 78. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in measure 78.

80 82

Musical score for measures 80-82, top system. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has notes in measure 82. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in measure 82.

80 82

Musical score for measures 80-82, bottom system. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "ter o - mni - pot - ens.". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in measure 82.

84 87

Musical score for measures 84-87, top system. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has notes in measure 87. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in measure 87.

84 87

Musical score for measures 84-87, bottom system. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "ter o - mni - pot - ens.". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in measure 87.

90 92

Musical score for measures 90-92. The top system shows a string quartet (Violino I, Violino II, Alto solo, Tenore solo) with a piano accompaniment (Basso solo). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

94 96

Musical score for measures 94-96. The top system shows a string quartet (Violino I, Violino II, Alto solo, Tenore solo) with a piano accompaniment (Basso solo). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

98 100

Musical score for measures 98-100. The top system shows a string quartet (Violino I, Violino II, Alto solo, Tenore solo) with a piano accompaniment (Basso solo). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

8. Domine Fili

Andante

Violino I*
Violino II*
Alto solo
Tenore solo
Basso solo

Basso continuo
Org, Vc,
Cb, Fag

Musical score for measures 1-5 of '8. Domine Fili'. The tempo is marked 'Andante'. The score includes parts for Violino I, Violino II, Alto solo, Tenore solo, Basso solo, Basso continuo, Organ, Violoncello, Contrabasso, and Fagotto. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

5 7

Musical score for measures 5-7 of '8. Domine Fili'. The score includes parts for Violino I, Violino II, Alto solo, Tenore solo, Basso solo, Basso continuo, Organ, Violoncello, Contrabasso, and Fagotto. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

9 11

Solo

Do - mi - ne Fi - li u - ni -

Musical score for measures 9-11 of '8. Domine Fili'. The score includes parts for Violino I, Violino II, Alto solo, Tenore solo, Basso solo, Basso continuo, Organ, Violoncello, Contrabasso, and Fagotto. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal parts (Alto solo, Tenore solo, Basso solo) enter with the text 'Do - mi - ne Fi - li u - ni -'.

* Vgl. zur Möglichkeit der Verdopplung durch Oboen die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht.

13 15

Solo
Do - mi - ne Fi - li
Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je

17 19

u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri
su Chri -
ni - te, 19 Je - su Chri -

21 24

ste,
ste, Do - mi - ne Fi - li u - ni
ste, 21 Do - mi - ne Fi - li 24

26 29

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -
ge - ni - te, Je - su Chri -
26 u - ni - ge 29 - ni - te, Je - su Chri -

31 34

ste,
ste,
31 ste, 34

36 39

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -
36 Do - mi - ne Fi - li u - ni 39 ge - ni - te, Je -

41 44

su Chri
su Chri
su Chri

46 *vi 48a* *de**

ste.
ste.
ste.

46 *48a* Do mi-ne

50 53

Do mi-ne
Do mi-ne Fi li u ni ge
Fi li u ni ge

50 53

* Dieser Takt wurde von J. S. Bach in seine Abschrift der Partitur eingefügt; in Bachs Vorlage, einer Abschrift der Messe aus dem Besitz von J. D. Zelenka, fehlt er.

55 58

Fi li u ni ge ni-te, Je
ni-te, Je
ni-te, 58 Je

60 63

60 63

65 68

su Chri ste, Je
su Chri ste, Je
su Chri ste, 68 Je

65 68

70 73

su Chri - ste.

70 73

su Chri - ste.

75 78

75 78

80 83

80 83

9. Domine Deus, Agnus Dei

Allegro 3

Tromba

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I
Viola II

Soprano I e II
Unisoni

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo
Org. Vc.
Cb, Fag

Tutti

Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us, A - gnus

Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us,

Allegro 3

Tutti

-Cb, Fag +Cb, Fag

5 8

5 8

Tutti

Do - mi - ne De - us, Do -

De - i, Do - mi - ne De - us,

A - gnus De i, Do - mi - ne

10 12

mi-ne De - us, A - gnus De
Do - mi-ne De - us, A - gnus De
De - us,

2

14 17

Tutti
Do mi
i, Do - mi-ne De - us, A - gnus De
Do - mi-ne De

2 3 2

19 22

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

24 27

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

29 32

Pa - tris, A - gnus
 tris, Fi - li - us Pa -
 tris, Fi - li - us, Fi - li - us Pa -
 tris, Fi - li - us

34 37

De - i, Fi - li - us Pa - tris.
 tris.
 tris.
 Pa tris.
 tris.

10. Qui tollis peccata mundi

Andante

senza Oboe I
 senza Oboe II

Violino I
 Oboe I
 Violino II
 Oboe II
 Viola I
 Viola II

Andante

Soprano I
 Soprano II
 Alto
 Tenore I
 Tenore II
 Basso

Andante

Basso continuo
 Org, Vc,
 Cb, Fag
 Solo

4 6

Tutti
 Tutti Qui tol -
 Tutti Qui tol -
 Tutti Qui tol - lis
 Tutti Qui tol - lis pec -
 Tutti Qui tol - lis pec - ca -
 Tutti Qui tol - lis pec - ca -

8 10

lis pec - ca - ta mun - di,
 lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -
 pec - ca - ta mun - di, mi - se -
 ca - ta mun - di, mi - se -
 ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se -
 ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se -

12 14

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

16 18

mi - se - re - re no -
 mi - se - re - re no -
 re - re no -
 re - re no -
 re - re no -
 re - re no -

20 22

bis, qui tol -
 bis, qui tol -
 bis, qui tol -
 bis, qui tol - lis
 bis, qui tol - lis pec -
 bis, qui tol - lis pec -

Solo Tutti

24 26

lis pec - ca - ta mun - di.
 lis pec - ca - ta mun - di.
 lis pec - ca - ta mun - di.
 pec - ca - ta mun - di.
 ca - ta, pec - ca - ta mun - di.
 ca - ta, pec - ca - ta mun - di.

28 **Allegro**
 con Oboe I
 con Oboe II

28 **Allegro** 30

28 **Allegro** 30

Solo

32

unisono

Solo

Solo

Solo

Solo

Solo

32 Su - sci - pe, su - sci - pe
 Su - sci - pe, su - sci - pe
 Su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem
 Solo Su - sci - pe, su - sci - pe,
 Solo Su - sci - pe, su - sci - pe,
 Su - sci - pe, su - sci - pe

35 37

35 37

35 37

35 37

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

39 41

39 *Tutti* de - pre -

41 *Tutti* de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, de - pre -

Tutti su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram,

Tutti su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram,

su - sci - pe, su - sci - pe *Tutti*

39 41 de - pre - ca - ti - o - nem no -

Tutti

43

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

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

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

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

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

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

Solo

46 48

46 *Solo* 48

Solo su - sci - pe, su - sci - pe

Solo su - sci - pe, su - sci - pe, su - sci - pe, su - sci - pe

su - sci - pe, su - sci - pe, *Solo* su - sci - pe, su - sci - pe

su - sci - pe, su - sci - pe,

46 48

50 52

50 52

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

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

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

Solo

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

50 52 de - pre - ca - ti - o - nem no - stram,

54

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

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

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

57

Tutti

Tutti su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

Tutti su - sci - pe, su - sci - pe

Tutti su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

Tutti su - sci - pe, su - sci - pe

Tutti su - sci - pe, su - sci - pe

su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

Tutti

60

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

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

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

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

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

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

63

65

63

65

stram.

stram.

stram.

stram.

stram.

stram.

63 stram.

Solo

65

11. Qui sedes

Grave

Oboe *

Violino I

Violino II

Viola I
Viola II

Soprano I
Soprano II
Alto
Tenore
Basso

Qui se - des, qui se - des ad de - xte-ram

Qui se - des, qui se - des ad de - xte-ram

Qui se - des, qui se - des ad de - xte-ram

Qui se - des, qui se - des ad de - xte-ram

Qui se - des, qui se - des ad de - xte-ram

Basso continuo
Org. Vc.
Cb, Fag

Andante

Pa - tris:

Andante

Solo

* Zur Mitwirkung der Oboen (und eventuell der Trompete) vgl. die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht.

12

15

mi - se - re - re, mi -

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

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

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

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

Tutti

17

20

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

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

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

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

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

22 25

no - bis.
no - bis.
no - bis.
no - bis.

Solo

27 30

unisoni

12. Quoniam tu solus Sanctus

Vivace 2 5

Tromba

Oboe I e II
Solo / Tutti

Violino I
Violino II

Viola I
Viola II

Vivace 2 5

Soprano

Alto

Basso I

Basso II

Vivace 2 5

Basso continuo
Org, Vc,
Cb, Fag

tasto solo ad lib.

7 10

I Solo

7 10

7 10

13 16

13 16

13 16

19 22

Tutti

19 22

19 22

accomp.

25 28

25 28

25 28

Solo

Quo

31 34

31 34

31 34

Solo

Quo

ni - am tu so - lus San - ctus, —

ni - am

37 40

I Solo

37 40

tu so - lus Do -

tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do -

37 40

43 46

43 46

- mi - nus, tu so - lus Al - tis - si - mus, tu so - lus Al - tis - si - mus,

- mi - nus, tu so - lus Al - tis - si - mus, tu so - lus Al -

43 46

49 52

49 52 Solo

Quo -

Quo -

Je - su - Chri - ste.

49 tis - si - mus, Je - su - Chri - ste.

52

55 58

55 58

ni - am tu so - lus San - ctus,

ni - am tu so - lus San - ctus,

55 58

61 64

61 64

tu so - lus Do -

tu so - lus Do -

61 64

68 71

68 71

mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Je

mi - nus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Al - tis - si - mus,

68 71

74 77

74 77

su - Chri - ste.

Je - su - Chri - ste.

74 77

80 83

80 83

Quo - ni - am,

Quo -

80 83

86 89

86 89

Tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi-nus,
 Tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi-nus,

86 89

ni-am,

92 95

92 95

quo

92 95

quo

98 101

98 101

tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi-nus, tu so - lus Al -
 tu so - lus San - ctus, tu so - lus Do - mi-nus, tu so - lus Al -

98 101

ni-am,
 ni-am,

105 108

105 108

tis - si-mus, Je - su Chri - ste,
 tis - si-mus, Je - su Chri - ste,

105 108

Je

112 116

Je - su, Je - su Chri - ste,
 Je - su Chri - ste,
 - su, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste,
 - su, Je su, Je - su Chri - ste,

119 122

119 122

119 122

125 129

Je - su, Je - su Chri - ste,
 Je - su Chri - ste,
 Je - su, Je - su Chri - ste,

132 136

132 136

132 136

132 136

t.s. ad lib.

139 142

139 142

139 142

accomp.

145 149

Tutti

145 149

145 149

t. s. ad lib. accomp.

13. Cum Sancto Spiritu

Vivace 3

Tromba

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I
Viola II

Vivace 3

Soprano I
Soprano II
Alto
Tenore
Basso

Vivace 3

Basso continuo
Org, Vc,
Cb, Fag

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

5 7

5 7

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

+Vc +Cb, Fag

9 11

11

cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris,
 a - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris, a -
 a - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris, a -
 a - men, in glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris,
 a - men, in glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris,

17 20

17 20

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

17 20 A - men,

13 15

13 15

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

13 15

Solo

22 25

22 25

- men, a - men, a -
 - men, in glo - ri - a, a - men,
 cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men,
 cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men,
 a - men, a - men,

- Cb, Fag + Cb, Fag

B. Quelle Bch: Deutsche Staatsbibliothek Berlin (D-Bds), Musikabteilung, Signatur: Mus. ms. 13161.

Die 40 Seiten umfassende Handschrift wird in einem blauen Einband aufbewahrt und hat ein Format von 35,5 x 22,5 cm. Eine originale Paginierung läuft von S. 1–17, danach erscheint sie nur noch vereinzelt. Ein Titelblatt fehlt; auf der ersten Notenseite steht der von J. S. Bach geschriebene Kopftitel: „Missa, a 4, 5 et 6 Voci. 1 Tromba. 2 Violini, 2 Viole e Cont. di A. Lotti“. Ein Merkzeichen links von der überschriebenen Verweist auf eine Bemerkung auf der Seite unten: „überschrift von der Hand Joh. Seb. Bachs“.

Die Handschrift ist in Georg Pölchhaus Handschriftenkatalog „Die handschriftlichen praktischen Werke“, Berlin den 8.^{ten} Mai 1832“ auf S. 96 unter den Werken von Antonio Lotti als Nr. 9 angezeigt: „Kyrie et Gloria. Gm. a 4, 5, et 6 V. con Tromb. / 2 Viol. 2 Br. e Basso. Partitur, größtenteils / von Sebastian Bachs Hand, 10 Bg.“ Auch in der Handschrift selbst finden sich Eintragungen von Pölchhaus Hand. Auf einem Vorsatzblatt steht: „Gm / Messe / (Kyrie et Gloria) / Für 4. 5. u 6 Singst. mit Begleitung v. 2 Viol. 2 Br. Tromp. u Bass. / von / Antonio Lotti / Kapellmeister an St. Marco zu Venedig 1736 / Früher, 1693 Organist an derselben Kirche / und Kapellmeister in Dresden vor d. J. 1720. / Zum Theil von Joh. Sebastian Bachs Hand, von S. 13.“ Auf S. 13 unten findet sich von Pölchhaus Hand der Vermerk: „Johann Sebastian Bachs Handschrift“. Mit dem Verkauf der Sammlung Pölchhaus an die Königliche Bibliothek Berlin im Februar 1841 kam auch diese Quelle in den Besitz der Bibliothek.

Über den oder die Besitzer der Quelle vor dem Erwerb durch Pölchhaus wissen wir nichts. So läßt sich nicht sagen, ob sie ehemals im Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs gewesen ist, über den mehrere andere Messen aus dem Besitz seines Vaters überliefert sind. Im Nachlaß-Verzeichnis C. P. E. Bachs wird sie jedenfalls nicht erwähnt (Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach, Hamburg 1790, Faksimile: The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate. A Facsimile of the Edition by Schniebes, Hamburg 1790. Annotated, with a Preface, by Rachel W. WADE, New York-London 1981).

Bachs Abschrift dürfte in den Jahren 1732–35 entstanden sein (vgl. Christoph WOLFF, Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs, Wiesbaden 1968, S. 145). Hierauf deutet das Wasserzeichen des Papiers, das für die ganze Handschrift verwendet wurde: a) MA (oder AM), doppelstrichig, große Buchstaben, jeweils auf Steg, b) leer (siehe Wisso WEISS, Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften, unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Yoshitake KOBAYASHI, Textband, Abbildungen, Kassel u.a. 1985, Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IX: Addenda, Band 1, Wasserzeichen 121).

Da die Abschrift offenkundig direkt auf die Quelle aus Jan Dismas Zelenkas Besitz zurückgeht, dürfte ihre Entstehung mit einer Reise Bachs nach Dresden in Beziehung stehen. Daß sich J. S. Bach und Zelenka gekannt haben, ist uns nur durch Äußerungen Dritter bekannt. In einem Brief an J. N. Forkel vom 13. 1. 1775 nennt C. P. E. Bach die Komponisten, die sein Vater in der letzten Zeit seines Lebens besonders geschätzt habe. Unter den Namen derer, die Bach persönlich kannte, findet sich auch der Name Zelenkas (vgl. Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Band III: Dokumente

zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim SCHULZE, Kassel u.a. – Leipzig 1972, Nr 803, S. 289).

Es ist nicht bekannt, wann und wo sich Bach und Zelenka getroffen haben. Sicherlich wird es zu Begegnungen bei Bachs Dresden-Aufenthalten gekommen sein. Hier kommt Bachs Reise um den 27. 7. 1733 in Frage aus Anlaß der Überreichung seiner „Missa“ (Kyrie und Gloria) in h-Moll (BWV 232) an den sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. (1696–1763, Regierungszeit 1733–1763; vgl. Bach-Dokumente, Band I: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, vorgelegt und erläutert von Werner NEUMANN und Hans-Joachim SCHULZE, Kassel u.a. – Leipzig 1963, Nr. 27, S. 74f.). Mit dieser Gabe bewarb sich Bach um den Titel (nicht die Stellung) eines sächsischen Hofkomponisten; erst 1736 erhielt er das „Praedicat als Compositeur bey der Hof Capelle“. Möglicherweise ist die Abschrift der Lotti-Messe auch mit diesem Datum in Zusammenhang zu bringen. Denn Bach reiste nach dem 28. 11. 1736 nach Dresden und gab am 1. 12. ein Konzert auf der Silbermann-Orgel in der Frauenkirche.

Die beiden Schreiber der Quelle sind J. S. Bach sowie ein unbekannter Kopist. Dieser schrieb die Seiten 1–12. Neben der Lotti-Abschrift kennt man von ihm nur noch die Abschrift der anonym überlieferten „Missa ab 8 Voci cert. è 4 Ripieni. 2 Violini 2 Viole Fagotto è Viole. 1^{re} Chori / 3 Hautb. Taille Basson e B. Cont. Chori 2^{da}“ (BWV Anh. 167) und eine Abschrift von Bachs Kantate BWV 184: „Höchsterwünschtes Freudenfest“ (D-Brd-B Mus. ms. Bach P 77, vgl. Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie I, Band 14, Kritischer Bericht von Alfred DÜRR und Arthur MENDEL, Kassel u.a. – Leipzig 1963, S. 151ff.).

Auf die direkte Abhängigkeit der Bachschen Abschrift von der Quelle Zelenkas in der Fassung post correcturam weisen einige allgemeine Beobachtungen hin (Details werden in den Einzelanmerkungen aufgeführt und gegebenenfalls kommentiert): 1) Bach übernimmt die Kreuzchen, mit denen Zelenka die Oktav- oder Quintparallelen in der Komposition anzeigt. 2) Bach notiert die beiden Violinen vorwiegend auf zwei Systemen (Ausnahmen: Nr. 4, Gloria in excelsis Deo, weitgehend Kopistenhand, und Nr. 5, Laudamus te, Va I und II unisoni), und zwar auch dann, wenn Zelenkas Quelle beide Violinen gemeinsam in einem System im Bratschenschlüssel notiert. Bei Bach ist Viola I im Altschlüssel, Viola II im Tenorschlüssel notiert. Korrigierte Terzversehen in Viola II in Bachs Abschrift deuten darauf, daß diese Viola II aus einer im Altschlüssel notierten Stimme transponiert worden ist (vgl. z. B. Nr. 10: Qui tollis, T. 4).

Insgesamt hält sich Bachs Abschrift getreu an den Notentext seiner Vorlage. Gelegentlich korrigiert Bach Fehler oder Ungenauigkeiten seiner Vorlage stillschweigend im Zuge des Abschreibens. Die vom Kopisten geschriebenen ersten 12 Seiten der Partitur hat Bach zwar durchgesehen, dabei jedoch nicht alle Kopierfehler eliminiert, Näheres dazu in den Einzelanmerkungen. Nur an einer Stelle hat Bach seine Vorlage kompositorisch verändert: in Nr. 8, Domine Fili, hat er nach T. 48 einen zusätzlichen Takt eingefügt.

Bachs Quelle hat Hochformat; die Anzahl der Systeme je Seite ist verschieden: 18 Systeme (S. 1–8), 20 Systeme (S. 9–16), 22 Systeme (S. 17–18), 20 Systeme (S. 19–20),

18 Systeme (S. 21–22), 21 Systeme (S. 23), 22 Systeme (S. 24–40).

Inhaltsübersicht; ergänzt wurden Numerierung und Satztitel: 1. Kyrie eleison I: S. 1–3, 2 Akkoladen zu 9 Systemen je Seite (gilt für das gesamte Kyrie), Tempoangabe „Largo“ unter dem Bc-System der ersten Akkolade. Vorsatz (von oben nach unten): „Violino 1., Violino 2., Viola 1., Viola 2., Soprano., Alto., Tenore., Basso., Organo“.

2. Christe eleison: S. 3–6, keine Tempoangabe, Vorsatz nicht wiederholt, lediglich vor dem oberen System „Tutt.“.

3. Kyrie eleison II: S. 6–8, Tempoangabe „Allegro“ unter dem Bc-System, kein Vorsatz.

4. Gloria in excelsis Deo: S. 9–13, 2 Akkoladen zu 10 Systemen je Seite, Tempoangabe „Allegro“ unter dem Bc-System der 1. Akkolade. Vorsatz: „Tromba concertata“ (nach Art einer Satzüberschrift), „Violino 1., Violino 2., Viola 1.“ (über dem 4. System), „Viola 2.“ (unter dem 4. System), „Canto 1., Canto 2, Alto, Tenore, Basso, Organo“. – Von S. 13 an führt J. S. Bach selbst die Abschrift fort; er beginnt mit T. 89 des „Gloria in excelsis Deo“.

5. Laudamus te: S. 13–17, keine Tempoangabe. 1. Akkolade auf S. 13 zu 11 Systemen, 2. Akkolade zu 9 Systemen. Vorsatz: „Violino 1, Violino 2, Viola 1, Viola 2, Sopr. 1, Sopr. 2, Alto 1, Alto 2, Ten., Basso, Cont.“ Auf den folgenden Seiten je 2 Akkoladen zu 10 Systemen.

6. Gratias agimus tibi: S. 17–18, insgesamt 4 Akkoladen zu 11, 9, 9 und 4 Systemen. Tempoangabe „adagio“ auf S. 17 unter, Angabe „Andante“ auf S. 18 (T. 10) über dem Bc-System. Am Ende des Satzes Vermerk „Sequitur Domine Deus“ (Schreibweise mit Abkürzungen).

7. Domine Deus, Rex coelestis: S. 19–21, keine Tempoangabe. Fünf Akkoladen zu 4 Systemen je Seite. Instrumentenangaben nur zu den beiden oberen Systemen: „Hautbois solo“ (die in Zel von Zelenka ergänzte Angabe „col sordino“ fehlt in Bch), „Violino ò Traversa sola“. Nach Ende des Satzes Vermerk „Sequitur Domine Fili a 2 Violini A. T e Basso“.

8. Domine Fili: S. 21–23, keine Tempoangabe. Erste Akkolade zu 4, letzte Akkolade zu 3 Systemen, sonst Akkoladen zu 6 Systemen. Kein Vorsatz. Nach dem Ende des Satzes Vermerk „Volti sequitur Domine Deus Agnus Dei“ („Umblättern, es folgt Domine Deus Agnus Dei“).

9. Domine Deus, Agnus Dei: S. 24–25, 2 Akkoladen zu 11 Systemen je Seite, Tempoangabe „Allegro“ unter dem Bc-System der 1. Akkolade. Vorsatz: lediglich über dem oberen System „Tromba“.

10. Qui tollis peccata mundi: S. 26–30, 2 Akkoladen zu 11 Systemen je Seite, Tempoangaben „Andante“ (S. 26) und „allegro“ (T. 28, S. 27) jeweils unter dem Bc-System. Vorsatz über dem oberen System: „Tromba è Hautb. tacent“; sodann vor den Vokalsystemen in abgekürzter Form: „S. 1, S. 2, A., T. 1, T. 2, B.“

11. Qui sedes: S. 30–32, 2 Akkoladen zu 11 Systemen je Seite, die letzte Akkolade (S. 32) umfaßt nur 6 Systeme. Tempoangaben „Gravè“ und „Andante“ (T. 8) unter dem Bc-

System. Kein Vorsatz, jedoch über dem oberen System der ersten Akkolade „Tromba tacet“, unter diesem System „Hautb“.

12. Quoniam tu solus Sanctus: S. 32–36, Akkoladengrößen auf S. 32: 6, 7 und 9 Systeme, auf den folgenden Seiten jeweils 2 Akkoladen zu 11 Systemen, keine Tempoangabe, Vorsatz: „Tromba, Hautbois, Violino 1, Violino 2, Viola 1, Cont.“ Die im Verlauf des Satzes hinzukommenden Stimmen sind bei ihrem Eintreten bezeichnet („Basso 1, Basso 2, Sopr., Alt.“).

13. Cum Sancto Spiritu: S. 36–40, keine Tempoangabe, 2 Akkoladen zu 11 Systemen je Seite. Vorsatz: „Tromba, Violino 1 e Hautb., Violino 2, Viola 1, Viola 2, Sopr. 1, Sopr. 2“ (die übrigen Systeme sind unbezeichnet). Nach dem Doppelpunkt am Ende des Werkes (S. 40) der Vermerk „Fine“.

C. Quelle Lond: London, British Library, Department of Manuscripts (GB-Lbm), Signatur: Add. MS. 24297 (ff. 1–40).

Die Quelle ist offenkundig italienischer Provenienz („italienischer Schriftduktus“). Sie umfaßt 40 Blätter, die durchweg mit 10 Systemen rastriert sind. Eine originale Blatt- oder Seitenzählung ist nicht vorhanden. Im folgenden wird nach der Bibliotheksfoliierung zitiert (r=recto, Vorderseite; v=verso, Rückseite). Näheres über die Provenienz der Quelle war nicht zu ermitteln.

Lond überliefert das Kyrie, das auch in Zel und Bch enthalten ist, jedoch ein anderes Gloria (in F-Dur; Incipits siehe weiter unten). Lond dürfte dem von Lotti niedergeschriebenen Notentext näher stehen als Zel und Bch. In Lond finden sich anscheinend keinerlei Versuche, das Werk für eine Aufführung einzurichten und dabei zu verändern (vgl. dagegen Zel). Konkret greifbar wird die größere Nähe der Londoner Quelle zum Original insbesondere in der Unterlegung des Wortes „eleison“. Lond hat – von wenigen Ausnahmen abgesehen – die viersilbige Form „e-le-i-son“, während Zel und im Anschluß daran Bch konsequent dreisilbig „e-lei-son“ unterlegen. Aus zahlreichen Stellen kann jedoch entnommen werden, daß die Motivbildung von der viersilbigen Form ausging. Auch zeigt Zel bei der Textzuweisung häufig Eingriffe Zelenkas, so etwa die Zusammenfassung ursprünglich silbentragender Noten durch einen Bogen, der melismatische Ausführung auf eine einzige Silbe anzeigt („Melismenbogen“).

Angesichts dieser Beobachtungen besteht die Möglichkeit, daß das in Lond überlieferte Gloria in F-Dur zum ursprünglichen Bestand der Messe gehörte, während das in Zel und Bch überlieferte Gloria in G-Dur von Zelenka (oder dessen Vorlage) dem Kyrie in g-Moll beigelegt worden ist (vgl. dazu auch das Vorwort).

Zwei Besonderheiten von Lond gegenüber Zel und Bch seien noch erwähnt. Zum einen ist die Bezifferung in Lond spärlicher. Zudem ist die rhythmische Zuordnung der Ziffern zu den entsprechenden Taktteilen nicht selten ungenau. Diese Ungenauigkeit spielt jedoch eine untergeordnete Rolle, wenn die Partitur nur als Vorlage für das Ausschreiben der Continuo-Stimme benutzt wurde. Denn in der Continuo-Stimme ist die Verteilung ohnehin nur begrenzt darstellbar; die Erfahrung des Organisten tritt hier in den Vordergrund. Anders als in Zel und Bch sind die Ziffern in Lond auch nicht

durchweg gemäß ihrer „Größe“ angeordnet. So finden sich Bezifferungen wie „2/4“ anstelle von „4/2“ oder „3/7“ anstelle von „7/3“. Eine Anweisung, den jeweiligen Akkord in einer bestimmten Lage zu greifen, dürfte damit nicht verbunden sein, hängt die Lage eines Akkordes doch vom vorhergehenden und nachfolgenden Akkord ab. So läßt sich über der Baßfolge e-cis mit der Bezifferung 6-5/6 die Quintlage über dem zweiten Baßton nicht realisieren, wenn im Akkord über e nicht die Terz oben liegt. Nur dann wäre die Quint regulär vorbereitet; die Ziffer 6 über e gibt dem Spieler aber keinen Hinweis darauf.

Zum anderen weist Lond zwischen dem System der Viola II und dem oberen Vokalsystem ein weiteres System im Baßschlüssel auf. Die darin enthaltene Stimme dupliziert, von wenigen Ausnahmen abgesehen, den Chorbaß. Diese Stimme dürfte dem Violoncello, allenfalls dem Violone zuzuweisen sein. Zel und Bch (und auch die Ausgabe) berücksichtigen dieses System nicht. Zelenka folgte hinsichtlich der Continuo differenzierung eigenen Gepflogenheiten.

Die Quellen Lond einerseits, Zel und Bch andererseits stellen voneinander unabhängige Zweige der Überlieferung der Messe (bzw. des Kyrie) dar. Wenn es nur darum ginge, das Werk in der von Zelenka bearbeiteten und von Bach übernommenen Form zu präsentieren, würde man Lond außer acht lassen. Dies hat die Ausgabe weitgehend getan. Lond wird jedoch dann herangezogen, wenn Zel und Bch eine fragwürdige Version bieten.

Vor der Mitteilung der Incipits des Gloria sei eine kurze Übersicht über den Inhalt der Quelle gegeben; Numerierung und Satztitle wurden ergänzt.

fol. 1r, Titelblatt, reich verziert: „Messa / a quattro voci / con Strumenti / del Sig.^{ro} Antonio Lotti“, Rückseite leer.
fol. 2r, Zwischentitelblatt, reich verziert: „Kyrie / a quattro / con Strumenti / del Sig.^{ro} Antonio Lotti“.

Im gesamten Manuskript finden sich keine Instrumentenvorsätze.

1. Kyrie eleison I: fol. 2v-6r, 10 beschriebene Systeme (dies gilt auch für die folgenden Sätze, falls nichts anderes erwähnt wird). Tempoangabe „adagio assai“ links vor dem Bc-System. Kein Vorsatz; Partituranordnung: VI 1, VI 2, Va 1, Va 2, Vc oder Violone (?), Coro SATB, Bc. Entsprechend ist die Anordnung in den übrigen Sätzen der Quelle, die nicht im einzelnen beschrieben wird.

2. Christe eleison: fol. 6r-12r, keine Tempoangabe. Beginn unmittelbar nach dem Doppelstrich des Kyrie I.

3. Kyrie eleison II: fol. 12r-17r, keine Tempoangabe. Beginn unmittelbar nach dem Doppelstrich des Christe eleison; fol. 17v ist leer, aber rastriert.

fol. 18r, Zwischentitelblatt, reich verziert (wie fol. 2r): „Gloria / a quattro / con Strumenti / del Sig.^{ro} Antonio Lotti“.

4. Gloria in excelsis Deo: fol. 18v-20v, keine Tempoangabe.

5. Et in terra pax: fol. 20v-22r; keine Tempoangabe. Beginn unmittelbar nach dem Doppelstrich des Gloria in excelsis Deo.

6. Laudamus te: fol. 22r-23r, keine Tempoangabe. Zu Beginn vor dem Bc-System Angabe: „à voce sola“. 2 Akkoladen zu 4 Systemen (VI I, VI II, A solo, Bc) je Seite, Systeme 5 und 10 leer.

7. Gratias agimus tibi: fol. 24r-26r, zu Beginn keine Tempoangabe, jedoch in T. 2, 10 und 18 (offenkundig Solo-Stellen von S, A bzw. T) bei der Bc-Stimme eine Angabe, die aussieht wie „atto“. Dabei handelt es sich wohl um eine Abkürzung für „allegro“; zu lesen wäre also nicht „tt“, sondern „ll“ mit waagrechttem Strich im oberen Drittel. Die Bezeichnung ist in gewisser Weise pleonastisch, da an diesen Stellen ohnehin kürzere, mithin „lebhaftere“ Notenwerte auftreten. 10 beschriebene Systeme, vor dem oberen und dem unteren System auf fol. 24r Angabe „tutti“.

8. Domine Deus, Rex coelestis: fol. 26v-27r, 5 Akkoladen zu 2 Systemen (S solo, Bc) je Seite. Keine Tempoangabe, vor dem oberen System „Solo“. Der Satz endet in der 2. Akkolade auf fol. 27r, die 6 unteren Notensysteme dieser Seite sind leer.

9. Domine Fili: fol. 27v-28v, keine Tempoangabe. 2 Akkoladen zu 5 Systemen (VI I, VI II, T solo, B solo, Bc) je Seite. Ende in der ersten Akkolade auf fol. 28r, die Systeme 6-10 dieser Seite sind leer.

10. Domine Deus, Agnus Dei: fol. 29r-31r, keine Tempoangabe, 10 beschriebene Systeme.

11. Qui tollis peccata mundi: fol. 31v-36r, 1 Akkolade von 6 Systemen (VI I, VI II, Va I, Va II, A solo, Bc) je Seite, Systeme 1-2 und 9-10 sind leer (fol. 34r: Systeme 1 und 8-10 leer). Vor dem A-System Angabe „solo“, vor dem Bc-System Angabe: „adagio“ (sic). Der Satz ist in drei durch Taktwechsel gekennzeichnete Abschnitte gegliedert: Suscipe deprecationem nostram (fol. 33r), Qui sedes (fol. 34v).

12. Quoniam tu solus Sanctus: fol. 36v-38r, keine Tempoangabe, 10 beschriebene Systeme.

13. Cum Sancto Spiritu: 38r-40r, keine Tempoangabe, 10 beschriebene Systeme, kein Vorsatz. Nach dem Doppelstrich auf fol. 40r zwischen System 9 und 10 am rechten Rand: „Finis“.

Incipits des Gloria in F-Dur der Quelle Lond:

4. Gloria in excelsis Deo; 40 Takte; VI I, VI II, Va I, Va II, Coro SATB, Bc

S: Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis
A:
T:
Bc, B: Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis

5. Et in terra pax; 19 Takte; VI I, VI II, Va I, Va II, Coro SATB, Bc

S: Et in ter - ra pax pax ho-mi - ni bus
A:
T:
Bc, B: Et in ter - ra pax

bo-nae vo-lun-ta-tis, bo-nae vo-lun-ta - tis

6. Laudamus te; 34 Takte; VI I, VI II, A solo, Bc

A: Lau-da-mus, lau-da-mus te
VI I
VI II
Bc

7. Gratias agimus tibi; 23 Takte; VI I, VI II, Va I, Va II, Coro SATB, Bc

S: Gra-ti-as a - gi-mus ti - bi, S solo
A:
T: gra - ti - as a - gi-mus ti - bi
Bc, B: Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi Bc

pro-pter ma gnam glo - ri - am tu - am

8. Domine Deus, Rex coelestis; 35 Takte; S solo, Bc

S: Do-mi-ne De-us, Rex coe - le - stis

9. Domine Fili; 54 Takte; VI I, VI II, TB soli, Bc

T: Do-mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni-te, Do-mi-ne Fi-li
B:
Bc

10. Domine Deus, Agnus Dei; 29 Takte; VI I, VI II, Va I, Va II, Coro SATB, Bc

T: Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us
A: Do - mi - ne
Bc, B: Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,

S: Do - mi - ne De - us, A - gnus
De - us, A - gnus De - i,
Pa - tris.
Fi - li - us Pa - tris

11. Qui tollis peccata mundi; 27+57+22 Takte; VI I, VI II, Va I, Va II, A solo, Bc

VI I
VI II
adagio A:
Va II
Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di
Bc

A:
T.26 Su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.
Bc

T.83 A: Qui se - des ad de - xte - ram pa - tris
Bc

12. Quoniam tu solus Sanctus; 20 Takte; VI I, VI II, Va I, Va II, Coro SATB, Bc

S: Quo - ni - am tu so - lus, so - lus San - ctus,
A:
T: San - ctus,
B: Quo - ni - am tu so - lus, so - lus Bc
quo - ni - am tu so - lus, so - lus San - ctus
San - ctus
quo - ni - am tu so - lus, so - lus Bc

13. Cum Sancto Spiritu; 51 Takte; VI I, VI II, Va I, Va II, Coro SATB, Bc

T: Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i
S: A - men
A: Cum San - cto Spi - men
Pa - tris, a
Bc, B: Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa -

D. Quelle aus der Sammlung Klein, für die Ausgabe ohne Bedeutung: Bonn, Musikwissenschaftliches Seminar (D-BNms), Signatur: Ec 122.1.

Die Quelle umfaßt 60 Seiten im Format 37,5 x 23,5 cm. Das Titelblatt trägt die Aufschrift: „Missa / a / 4. 5 et 6 Voci / 1 Tromba, Oboe, 2 Violini / 2 Violen et Basso. / di / A. Lotti“. Von der ersten Notenseite an findet sich eine originale Paginierung.

Die Quelle stammt aus dem Besitz von Christian Benjamin Klein (geb. 1754 in Steinkunzendorf/Kreis Bolkenhain, Schlesien, gest. 1825 in Schmiedeberg/Riesengebirge). Klein wurde nach einer Organistenausbildung im Jahre 1778 Schullehrer, 1780 auch Kantor in Schmiedeberg im Riesengebirge. In dem kleinen Ort blieb er bis zu seinem Tod. Er unternahm etliche Studienreisen, u.a. nach Breslau, Dresden und Leipzig (zu J. A. Hiller). In der Zeit von etwa 1775 bis zu seinem Tod 1825 trug Klein eine beträchtliche Musikalien-sammlung zusammen. Die Lotti-Messe in Bachs Abschrift wird er auf einer seiner Reisen kennengelernt und eigenhändig abgeschrieben haben. Vielleicht spielte der große Kenner Johann Adam Hiller eine – wie immer geartete – Vermittlerrolle. Die „Sammlung Klein“ gelangte bereits im Jahre 1819 durch eine Schenkung des Königs Friedrich Wilhelm von Preußen nach Bonn (die Angaben in diesem Abschnitt sind entnommen Magda MARX-WEBER, Katalog der Musikhandschriften im Besitz des Musikwissenschaftlichen Seminars der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Köln 1971 [Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 89], insbesondere S. VIIIff.; die Lotti-Quelle ist unter Nr. 334 verzeichnet).

Kleins Partitur ist eine direkte Abschrift von Bch: 1. Im Satz „Domine Fili“ (Nr. 8) ist der von J. S. Bach in Bch eigenhändig eingeschobene, in Zel nicht vorhandene T. 48a von Anfang an mitkopiert. 2. Die Textverteilung in diesem Satz folgt der Einrichtung Bachs (vgl. zu beiden Punkten die Einzelanmerkungen zum betreffenden Satz). Trotz Kleins intensiven Kontakten nach Dresden geht seine Abschrift also nicht auf die Quelle Zelenkas zurück, die Bach seinerzeit benutzt hatte. Dies ist nicht verwunderlich, da die Musikalien aus dem Nachlaß des Dresdner Kappellmitglieds und „Kirchcompositors“ Zelenka in Schränken des Notenarchivs der Katholischen Hofkirche in Dresden lagen und für die Öffentlichkeit praktisch unzugänglich waren.

Trotz der direkten Abhängigkeit von Bch finden sich in Kleins Abschrift einige Varianten und Lesarten. So hat Klein in den Singstimmen eine über die Vorlage hinausgehende Differenzierung nach Tutti und Soli vorgenommen. Wenn nur der Bc das vierstimmige Vokalensemble begleitet, setzt die Quelle „Solo“ bei den Singstimmen; begleitet das Orchester, so erscheint der Vermerk „Tutti“. Bilden sich innerhalb des Vokalensembles Gruppen von weniger als 4 Stimmen, so sollen diese zumeist solistisch ausgeführt werden. Gelegentlich widersprechen die Vorschriften denjenigen der Vorlage. So heißt es im Gloria in excelsis Deo, T. 59, Basso, in Bch (und Zel) „Tutti“, während in der Quelle Kleins die Angabe „Solo“ erscheint.

Die Tutti-Solo-Angaben bei der Bc-Stimme, mit denen Zel die kräftigere bzw. leisere Orgelregistrierung fordert, wurden bereits von Bach nicht mehr vollständig übernommen. Klein wußte mit diesen Angaben offensichtlich nichts mehr anzufangen; sie fehlen in seiner Abschrift durchweg.

Häufige Abweichungen finden sich im Bereich der Bogensetzung (Haltebögen, Melismenbögen) sowie der Akzidentien-setzung; hier ist Klein oft ungenau. Bei Basso-sequente-Passagen, an denen die Orgel dem Alt und/oder Sopran folgt, erscheinen in Kleins Quelle Pausen. Da Kleins Quelle als Abschrift von Bch von sekundärer Bedeutung ist, erübrigt sich eine detaillierte Inhaltsübersicht.

E. Verlorene Quelle: Münster, Santini-Bibliothek (D-Müs).

Eine „Messa a 4, 5, 6 con strom. (Kyrie e Gloria)“ von Lotti ist erwähnt bei Joseph KILLING, Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Italien, Düsseldorf 1910, S. 501. Dasselbe Werk dürfte gemeint sein mit dem Eintrag „Lfd. Nr. 272, Sign. 41, Verfasser: Lotti, Ant., Titel: Missa, Besetzung: 4, 5, 6v, Vvi, Va, Tr, org.“ bei Heinrich STUTE, Studien über den Gebrauch der Instrumente in dem italienischen Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der instrumental begleiteten Messe in Italien. Auf Grund des Materials in der Santini-Bibliothek zu Münster i. W., Diss. Münster 1928, Druck: Quakenbrück 1929, S. 53. – Nach Auskunft der Santini-Bibliothek in Münster ist diese Quelle verschollen.

F. Teilabschrift von der Hand Georg Friedrich Händels: London, British Library (GB-Lbm), Signatur: R. M. 20.g.10. (fol. 1r–9r: Gloria; fol. 9v–13v: Kyrie).

Die Quelle ist faksimiliert in: Handel Sources. Materials for the Study of Handel's Borrowing, Vol. 9, hg. von John H. ROBERTS, New York-London 1986 (Garland Publishing), S. 169–194. Die Quelle wurde bereits vor etlichen Jahrzehnten beschrieben: William Barclay SQUIRE, British Museum. Catalogue of the King's Music Library. Part I. The Handel Manuscripts, London 1927, S. 99. Vgl. auch Kirsten BEISSWENGER, Zur Identifizierung des Kyrie in g-Moll (HWV 244) und des Gloria in G-Dur (HWV 245), in: Die Musikforschung 42/1989.

Händel hat die folgenden Sätze kopiert, wobei er den Text zumeist weggelassen hat: 1. Kyrie eleison I, 2. Christe eleison, 3. Kyrie eleison II, 4. Gloria in excelsis Deo, 9. Domine Deus, Agnus Dei, 10. Qui tollis peccata mundi (ohne den Suscipe-Teil), 13. Cum Sancto Spiritu.

Händels Abschrift hat aufgrund ihrer Unvollständigkeit für die vorliegende Ausgabe nur einen begrenzten Wert. Sie wurde nur dann zur Entscheidung herangezogen, wenn die Quellen aus dem Besitz Bachs und Zelenkas Fragen aufwerfen. Händels Quelle weist zwar dieselbe Satzfolge auf wie der Überlieferungszweig Zelenka-Bach, direkte Abhängigkeiten zwischen den Quellen bestehen aber nicht.

II. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe verfolgt zwei Ziele: 1) Sie möchte ein Werk Antonio Lottis im „modernen Kirchenstil“ bekannt machen. 2) Sie möchte zeigen, wie ein leitender Kirchenmusiker an einem der führenden Höfe Europas – Jan Dismas Zelenka in Dresden – dieses Werk aufgenommen hat.

Diese Ziele könnten widersprüchlich erscheinen. Doch läßt sich eine für den Benutzer nicht mehr durchschaubare Quellenmischung dadurch vermeiden, daß zum einen stets eine bestimmte Quelle (die Partitur aus Zelenkas Besitz, Quelle Zel) als Leitquelle für die Erstellung des Notentextes diene und daß zum anderen die Quellenlage wie auch die Lesarten ausführlich kommentiert werden.

Die Bevorzugung der Quelle Zel vor den anderen Quellen beruht zunächst darauf, daß die Hrsg. dem zweiten der oben genannten Ziele, der „Rezeption“ des Werkes durch Zelenka und in dessen Gefolge durch J. S. Bach, besonderes Gewicht beimessen. Zudem gibt es nur für das Kyrie eine zusätzliche Quelle (Lond), die dem Lottischen Originaltext näherstehen dürfte als Zel und Bch. Das Gloria in G-Dur dagegen ist in Lond nicht enthalten; wir konnten es bislang nur in dem Überlieferungszweig Zel/Bch/Klein finden. Kyrie und Gloria der vorliegenden Ausgabe lassen sich demnach ohne Quellenmischung nur nach einer Quelle aus der Gruppe Zel/Bch/Klein edieren. An deren Spitze aber steht Zel. Bch ist eine Abschrift von Zel, die gelegentlich willkommene Ergänzungen an Stellen bietet, an denen Zelenkas Einrichtung auf halbem Wege stehen bleibt (vgl. z. B. die Einzelanmerkung zu 6. Gratias agimus tibi, T. 24). Kleins Quelle ist eine Abschrift von Bch.

Eine Konzession an den mutmaßlichen Lottischen Originaltext hat die Ausgabe bei der Textierung des Kyrie gemacht, indem sie hier die viersilbige Form (e-le-i-son; Lond) gegenüber der dreisilbigen bevorzugt (e-lei-son; Zel usw.). Näheres dazu in den Einzelanmerkungen.

Dagegen richtet sich die Ausgabe in Besetzungsfragen nach Zel; die mutmaßlichen Intentionen Lottis werden in der Quellenbeschreibung und den Einzelanmerkungen kommentiert. Die Instrumentenvorsätze in der Partitur erscheinen weitgehend in geradem Druck; kursiv gesetzt sind lediglich solche Hinweise, die aus den Quellen selbst nicht unmittelbar abzuleiten sind (wie die Besetzung der Continuo-gruppe). Angaben hierzu findet man im Vorwort und in den Einzelanmerkungen.

Editorische Ergänzungen zum Notentext sind drucktechnisch kenntlich gemacht: sprachliche Hinweise wie „Tutti“, „Vivace“, „p“ usw. erscheinen in Kursive, ergänzte Akzidentien, Fermaten und die Generalbaßaussetzung erscheinen in Kleinstich, ergänzte Bögen sind gestrichelt. Graphische Kennzeichnungen editorischer Zutaten im Notentext beziehen sich zunächst nur auf die Quelle Zel; so besagt z. B. ein gestrichelt ergänzter Bogen, daß dieser in der Quelle Zel fehlt. Wenn er in Lond und/oder Bch vorhanden ist, so gibt eine Einzelanmerkung darüber Auskunft (die Quelle Kleins wurde nicht berücksichtigt). Findet sich keine Einzelanmerkung zu einer editorischen Ergänzung, so ist der Befund in allen Quellen einheitlich.

Die Ausgabe ändert gegenüber Zel die Schlüsselung der Singstimmen S, A und T. Sie verwendet Violinschlüssel bzw. oktavierten Violinschlüssel anstelle von Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel.

Die Viola II ist als „Tenore Viola“ (womit kein besonderes Instrument, sondern die etwas tiefere Lage der zweiten Viola-Stimme gemeint sein dürfte) in den Quellen im Tenor-

schlüssel notiert. Die Ausgabe notiert die Viola II durchgehend im Bratschenschlüssel. Nicht selten werden die beiden Violastimmen sowohl in Zel (vgl. Quellenbeschreibung) als auch in der Ausgabe gemeinsam in einem System im Bratschenschlüssel notiert. Wenn man keine ökonomischen (Akkoladengröße) oder praktischen („Verständlichkeit“ der Schlüssel) Rücksichten nehmen müßte, dann wäre die Gepflogenheit J. S. Bachs (und auch Lottis) erstrebenswert; dieser hat die zweite Bratsche in dem von ihm geschriebenen Teil der Quelle Bch stets auf eigenem System im Tenorschlüssel notiert.

Auch in der Continuostimme verzichtet die Ausgabe auf die Verwendung des Tenorschlüssels. Die ursprünglichen Verhältnisse sind in der Quellenbeschreibung und den Einzelanmerkungen verzeichnet. Ausführliche Erläuterungen zur Continuodifferenzierung gibt der Abschnitt „Zur Aufführungspraxis“ im Vorwort. Die Ausgabe setzt in den Generalbaßziffern die Akzidentien stets nach den betreffenden Ziffern. In den Quellen stehen sie nicht selten, jedoch inkonsequent, auch vor den Ziffern. Die Generalbaßaussetzung erscheint in Kleindruck.

Die Akzidentien-setzung wurde in der Ausgabe in zwei Punkten normalisiert: zum einen wurde die in den Quellen häufige Wiederholung eines Versetzungszeichens innerhalb eines Taktes vermieden, zum anderen wurde das in den Quellen häufig zur Auflösung eines Kreuzes verwendete b-Akzidents durch ein übliches Auflösungszeichen ersetzt. Nicht einzeln vermerkt werden die Fälle, in denen mehrere durch Akzidents veränderte Noten derselben Höhe durch einen Taktstrich getrennt sind und das Akzidents nach dem Taktstrich nicht wiederholt wird. Da die gemeinte Lesart niemals fraglich ist, ergänzt die Ausgabe die (heute üblichen) Akzidentien nach dem Taktstrich in normaler Größe.

Ganztakt-pausen fehlen in den Quellen häufig; sie werden in der Ausgabe stillschweigend ergänzt. Auch alle ergänzten kleineren Pausenwerte sind nicht durch Kleindruck kenntlich gemacht, sofern es sich (wie fast immer) um unstrittige Fälle handelt. Problematische Stellen (vgl. insbesondere Nr. 7, Domine Deus, Rex coelestis) werden in den Einzelanmerkungen besprochen.

Punktierungen über den Taktstrich hinweg werden durch Haltebogen wiedergegeben. Weitere Abweichungen des Notentextes der Ausgabe von den Quellen (insbesondere auch „falsche Töne“) sind in den Einzelanmerkungen zusammengestellt. Ebenso sind dort Korrekturen und Zusätze in den Quellen Zel und Bch verzeichnet.

Bögen in den Singstimmen, die nur der Zusammenfassung von Noten eines Melismas über einer Textsilbe dienen („Melismenbögen“), werden in der Ausgabe stillschweigend weggelassen. Alle anderen Bögen in den Singstimmen werden selbstverständlich mitgeteilt.

Orthographie und Interpunktion des Textes folgen weitgehend dem Missale Romanum; keine der Quellen weist nennenswerte Abweichungen hiervon auf.

III. Einzelanmerkungen

Takt, Stimme: Bemerkung. Bezieht sich eine Bemerkung nicht auf alle Quellen, so entsprechen die nicht genannten Quellen dem Text der Ausgabe. – Zur Zitierweise der Bezifferung; durch Schrägstriche getrennte Ziffern stehen vertikal untereinander. Ein solcher Ziffernkomplex (z. B. 6/4/2 oder 5/3) wird als „Signatur“ bezeichnet.

Kyrie

Vorbemerkung:

Im Hinblick auf die Textunterlegung mußte die Ausgabe einen Kompromiß eingehen. Lotti unterlegt das Wort „eleison“ grundsätzlich viersilbig in der Form „e-le-i-son“; nach dieser Deklamationsform sind auch etliche Motive gebildet. Zelenka verändert, seiner eigenen Gepflogenheit gemäß, die Deklamation in die dreisilbige Form „e-lei-son“, was nicht selten zu Gewaltsamkeiten und „Barbarismen“ führt. Die Textunterlegung im Sinne Lottis ist in der Londoner Quelle überliefert, der die Ausgabe in diesem speziellen Punkt folgt. Mitteilenswerte Abweichungen in Zel und Bch sind einzeln verzeichnet. Dennoch sei betont, daß das vorrangige Interesse dieser Edition die Präsentation des Lottischen Textes in der Form ist, die er durch Zelenka erhalten und die dieser an Bach weitergegeben hat.

1. Kyrie eleison I

Tempoangabe „Largo“ nach Zel und Bch; Lond hat „adagio assai“. Die Bezifferung in Lond ist in der Regel spärlicher als in Zel und Bch. Sie wird in den Einzelanmerkungen nur dann erwähnt, wenn sie zur Korrektur von Fehlern in Zel oder Bch beiträgt. Vgl. im übrigen die Quellenbeschreibung, Punkt C.

1 Bc: „Solo“ in Zel von der Hand Zelenkas; dasselbe gilt für alle „Solo“- und „Tutti“-Angaben in der Continuostimme in Zel (die Angaben gelten nur für die Orgel und fordern schwächere bzw. stärkere Registrierung). „Solo“ fehlt in Bch. In Lond fehlen die Angaben „Solo“ und „Tutti“ (oder entsprechende Hinweise) bei der Bc-Stimme durchweg.

4 Va I: In Zel Noten 5 und 6 von der Hand Zelenkas korrigiert: aus c^1 - es^1 wird es^1 - es^1 . Lond hat die erste, Bch übernimmt die zweite Lesart (allerdings zunächst irrig zweimal des^1 , von J. S. Bach korrigiert: verdickte Notenköpfe und Beischrift „dis“ «=es»).

6 Va I: In Zel 2. Note a^1 statt g^1 ; in Bch g^1 aus a^1 korrigiert (verdickter Kopf und Buchstabe „g“); in Lond von Anfang an g^1 .

6 Bc: Bch hat abweichende, jedoch ebenfalls korrekte Bezifferung: unter 3, während unter 4 kein steht und unter 5 dementsprechend der Verlängerungsstrich fehlt.

7 Bc: Bch hat unter 4 die Bezifferung 7 statt 7/; der Grund für die Abweichung liegt in der nicht immer leicht zu deutenden Schreibweise der Quelle Zel: Hier steht das in der Regel nicht vertikal unter der 7, sondern seitlich nach links versetzt, weshalb in den nicht von J. S. Bach geschriebenen Teilen der Quelle Bch oft 7 anstelle von 7/erscheint.

9 Bc: In Zel und Bch zwei durch Haltebogen verbundene halbe Noten statt einer Ganzen; Lond hat Ganze. – In Zel und Bch dritte Signatur fälschlich 6/4 statt 5/4; Lond hat korrekt, aber sparsam, die Ziffernfolge 3 4 3 (ohne eindeutige rhythmische Zuordnung).

10 VI II: Die beiden ersten Noten sind in Zel eingekreist; die erste Note war ursprünglich anscheinend eine Halbe. In Bch und Lond keine Auffälligkeiten.

14 Bc: In Zel vor 5 ein Auflösungszeichen auf Höhe der 4. Linie (f), gemeint ist aber ein Warnungsakzidens vor a (vgl. zuvor as^1 im Alt); Bch setzt das Auflösungszeichen korrekt.

15 Bc: In allen Quellen von der 2. Takthälfte an bis einschließlich T. 17, 1. Hälfte, im Altschlüssel notiert.

16 Bc: Zel hat unter der letzten Note (d^1) nur die Ziffer , während Bch unter die Ziffer 6 ergänzt. Lond hat keine Signatur.

17 Bc: In Zel und Bch lautet die dritte Note irrtümlich d^1 (mit Auflösungszeichen!) statt h; Lond ist korrekt.

20 S, A, B: In Zel und Bch jeweils 2. Note mit Silbe „lei“, entsprechend auch in den Takten 30 und 33.

20 Bc: 1. Note in Zel fälschlich a statt b; in Bch ursprünglich derselbe Fehler, später in b korrigiert (stark verdickter Notenkopf; erneuter Beleg für die Abhängigkeit der Quelle Bch von Zel); Lond ist von Anfang an korrekt. – Die in Zel wie üblich von J. D. Zelenka ergänzte „Tutti“-Angabe (bei der 2. Note) fehlt in Bch. Bei der 4. Note hat Bch lediglich die Bezifferung 7 statt 7/.

21 Bc: Bch deutet die 3. Signatur irrig als 7 statt 7/.

22 T: In Lond und Ausgabe vom letzten 8tel bis zum ersten 4tel von T. 24 Text „e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son“. Zel und Bch haben dagegen nur „e-lei-“ (T. 23, 1. Note) und „son“ (T. 24, 1. Note), die beiden 16tel in T. 23 nicht separat gehalten.

23 B, T: Textsilbe „lei“ in Zel und Bch ungetrennt; Lotti dachte nach Ausweis des Rhythmus wie auch der Quelle Lond an die zweisilbige Aussprache „le-i“.

23 Bc: Untere Ziffer in der 4. Signatur in Bch lediglich 3 statt 3 .

24 B: In Zel und Bch halbe Note statt 4tel + 4tel-pause; Lond ist korrekt.

26 Bc: In Bch ursprünglich auch unter 2 (g) Bezifferung 7/, später radiert.

27 Bc: In Bch fehlt Ziffer 7 bei der 1. Note (G). – Bei der 7. Note (c) haben Zel und Bch irrig 6/(die Ausgabe läßt die Ziffer 6 weg); Lond zeigt eine korrekte Version: 6 bei der 6. Note (d), 7 bei der 7. Note (8. Note hier unbeziffert).

28–30 SATB: In Zel von der Hand Zelenkas jeweils „T.“ („Tutti“) ergänzt; diese lediglich verdeutlichende, an sich überflüssige Angabe ist auch in Bch übernommen. In Lond fehlt die Angabe; auch die Ausgabe übernimmt sie nicht.

29 Bc: In Lond zu Taktbeginn Angabe „forte“ (nur bei Bc).

30 Bc: In Bch bei 1. Note (es) irrig Bezifferung ; Grund: undeutliche Lesart in Zel (Ziffer 5 aus korrigiert).

31 A: Zel hat im Sinne eines Auflösungszeichens vor 5 (f), in Bch steht dieses irrig vor 6 (e).

32 VI II: In Zel fehlt das Auflösungszeichen vor 6 (e^2), in Bch ist es nachträglich ergänzt. Auch in Lond fehlt es.

32 Bc: In Zel und Bch erste Signatur fälschlich 7/statt 7/.

33 Bc: Bezifferung bei 5 (c^1) in Bch 7 statt 7/.

36 Bc: 4. Signatur in Bch 3/statt -/; Grund: undeutliche Schreibung in Zel.

2. Christe eleison

Lotti zeichnet nur 1 vor; in der B-Dur-Leiter muß daher die vierte Stufe stets per Akzidens erniedrigt werden (vgl. zuerst T. 3). Die partielle Vorzeichnung wird von Lotti strikt beachtet, das heißt: wenn vor dem Ton e kein -Akzidens steht, dann ist in keinem Fall es gemeint. Dies ist insbesondere zu beachten für das erstmals in T. 4/5 in VI I begegnende Motiv aus vier Achteln und einer Viertelnote; die vorletzte Note muß e2 lauten (und analog an allen Parallelstellen). Zur Verdeutlichung dieses Sachverhaltes setzt die Ausgabe ein Warnungsakzidens in normaler Größe.

Zur Deklamation des Wortes „eleison“: Lotti denkt primär an viersilbige Aussprache, Zelenka dagegen will fast durchweg dreisilbige Deklamation, die er häufig durch eigens gesetzte Bögen in den Singstimmen fordert (so steht etwa in T. 13 in den Stimmen ATB unter der 2. Note die Silbe „lei“, während von der 2. zur 3. Note ein Bogen gesetzt ist). Bch folgt Zelenkas Tendenz nur ein Stück weit; zwar sind die Silben nicht durch Striche getrennt, doch stehen die einzelnen Buchstaben oft exakt unter bestimmten Noten. Lond zeigt auch hier die größere Nähe zu Lottis Absichten; die Deklamation ist durchweg viersilbig. Die Ausgabe folgt in diesem Punkt der Quelle Lond. Die Herausgeber sind sich der Problematik einer „Quellenmischung“ durchaus bewußt, halten aber die gewählte Lösung für legitim. Denn zum einen berührt die Textdeklamation nicht die Substanz der Komposition. Zum anderen führt Zelenkas Deklamation nicht selten zu Gewaltsamkeiten oder Inkonsequenzen (z. B. in T. 73). Drittens werden die Verhältnisse in Zel und Bch in den folgenden Anmerkungen dokumentiert, und viertens bleibt es den Ausführenden unbenommen, das Wort dreisilbig zu deklamieren.

Die Taktvorzeichnung lautet in Zel und Bch lediglich „3“; Lond hat 3/4. In Bch ist das Wort „Christe“ bei Platzmangel gelegentlich mit einem griechischen „Chi“ geschrieben: „Xste“.

7 Bc: In Bch bei 2 (c) fälschlich Bezifferung 6 statt 6 .

11 A: In Zel und Bch über dem System Angabe „Soli.“, die sich auf alle drei Singstimmen bezieht. In Lond fehlt ein entsprechender Hinweis.

14 VI I: Vor der 5. Note (e^2) haben Zel und Bch ein -Akzidens (es^2); Lond hat hier die zweifellos korrekte Lesart: kein Akzidens, somit e^2 , vgl. die Parallelstellen T. 29 u. ö.

16 T, B: In Zel und Bch 4. und 5. Note an einem Balken, unterlegt die Silbe „lei“, entsprechend auch an allen Parallelstellen. Lond und die Ausgabe haben separat gehaltene Noten und Textverteilung „e-i“.

16 und 18 Bc: Bezifferung 6 in Bch fälschlich unter der 1. statt 2. Note.

19–20 B: In Zel und Bch T. 19 Silbe „son“, T. 20–21 „eleison“.

24 Bc: In Bch bei 2 (c) fälschlich Bezifferung 6 statt 6/.

26 S: In Zel und Bch über dem System Angabe „Soli“.

26–36 Bc: In allen Quellen im Tenorschlüssel notiert; gemäß der Dresdner Praxis schweigen hier Cb und Fag.

30–38, 47–51, 56–57 VI I: In Zel Rasuren und Korrekturen, die aber lediglich der Beseitigung eines Kopiersehens und nicht der Veränderung der Vorlage dienen (ursprünglich falsche Pausensetzung).

32 A, T: Zel und Bch haben punktierte Halbe, Lond hat die bessere Lesart Halbe + 4tel-pause (vgl. die Parallelstelle T. 17 u. ö).

33 VI I: Irrig b^2 statt a^2 in Zel, Bch und Lond. Die Ausgabe folgt hier Händels Abschrift.

41 S: In Zel, Bch und Lond ohne Akzidentien; die Ausgabe verzichtet auf eine Ergänzung, die nur auf den ersten Blick nahe liegt (vgl. T. 46, T und die entsprechende Anmerkung, dagegen aber T. 47 und 54, S).

44 B: In Bch 2. und 3. Note ursprünglich a–g statt g–f; durchgestrichen und korrigiert (von J. S. Bach?).

46 Bc, T: In Bch vor der 5. Note nachträglich ein (von J. S. Bach?) ergänzt, also cis^1 statt c^1 . Zwar erscheint dies einleuchtend, doch sei darauf hingewiesen, daß dieses Kreuz weder in Zel noch in Lond vorhanden ist und daß auch die Umgebung dieses Stelle eine Erhöhung des c^1 zu cis^1 (und somit die Dominantisierung der Harmonie) nicht zwingend verlangt. In der Ausgabe erscheint das Kreuz in Kleindruck.

57–59 S: Textunterlegung durch den Kopisten von Zel ursprünglich entsprechend der Ausgabe (jedoch „lei“ statt „le-i“). Mit T. 58 beginnt in Zel eine neue Seite. Zelenka selbst hat – wohl in dem irrigen Glauben, der Text würde fehlen – unter die 1. Note die Silbe „e-“, unter die 3. Note

die Silbe „lei“ geschrieben. Bch übernimmt die dadurch entstehende sinnlose Lesart, die hier nicht einmal durch Seiten- oder Akkoladenwechsel verdeckt wird. Der – nicht korrigierte – Text der Takte 57–59 lautet in Bch also: „elei eleison“. Dies ist nicht nur ein weiterer Beweis für die direkte Abhängigkeit der Quelle Bch von Zel, sondern auch ein deutlicher Hinweis auf die Unselbständigkeit des unbekannteren Kopisten der ersten Notenseiten der Quelle Bch.

62 Bc: In Bch bei 2 (c) falsche Bezifferung 6 statt 6/.

71 Bc: Bezifferung in Bch lediglich 6 statt 6 / .

74 VI II: In Zel fehlt -Akzidens vor 4 (es^2).

77 B: In Zel und Bch f-Halbe und Silbe „lei“.

81 Bc: In Bch bei 2 (c) falsche Bezifferung 6 statt 6/.

85 VI I: In Zel und Bch fehlt vor 2 (as^2); Lond setzt das Akzidens korrekt.

3. Kyrie eleison II

Zur Deklamation:

Zelenka wünscht auch hier ausdrücklich die dreisilbige Deklamation des „eleison“, die Ausgabe folgt auch hier der Fassung von Lond. Generell unterscheiden sich Zel und Bch einerseits, Lond und die Ausgabe andererseits im Fugensubjekt (erstmalig: T. T. 1–5) dadurch, daß Lond bei der 5. und 6. Note „le-i“ hat, während Zel und Bch in der Regel „lei“ haben und die 5. und 6. Note durch einen Bogen verbinden. Sodann unterscheiden sie sich im Kontrasubjekt (Gegensatz; erstmalig: A, T. 4–6): Lond und die Ausgabe haben bei der 1. und 2. Note „e-le-“, bei der vorletzten und letzten Note „i-son“, Zel und Bch haben dagegen bei der 1. und 2. Note „e-lei-“ und bei der letzten Note „son“. Einzeln verzeichnet werden unten nur solche Stellen, die von den beiden generellen Varianten in Subjekt und Kontrasubjekt nicht erfaßt werden; darunter sind auch Stellen, an denen in Lond aufgrund der viersilbigen Deklamation andere Notenwerte auftreten.

1 Bc: Lond hat die Angabe „forte“, die in Zel und Bch fehlt.

1–6 Bc: Im Tenorschlüssel notiert; gemäß der Dresdner Praxis schweigen hier Cb und Fag; Baßschlüssel vor der 2. Note von T. 6. An dieser Stelle beginnt in Lond eine über dem S-System notierte Stimme im Baßschlüssel, die weitgehend dem Chorbaß folgt. Es dürfte sich hierbei um eine Vc- oder Cb-Stimme handeln.

6 S 1. Takthälfte: In Zel und Bch Halbe statt punktierte 4tel + 8tel, da unter T. 4, 3. Note einsilbige Deklamation „lei-“.

8 S 1: In Zel und Bch einsilbig „lei-“ unter der 1. Note von T. 7.

8–19 S: In Bch ursprünglich falsch kopiert, später radiert. Die korrigierte Version ist durch Tonbuchstaben verdeutlicht.

10 Bc: In Bch zusätzlich Bogen 1–2 (wohl wegen des Bogens, den Zelenka zwecks dreisilbiger Deklamation im Chorbaß ergänzt und den der Kopist fälschlich auch in die Bc-Stimme übernommen hat).

11 Bc: Bezifferung in Zel falsch plaziert: 6/4/2 unter T. 9, 4. Note, 3 sowie 2 unter T. 10, 1. Note. In Bch erscheint lediglich die falsch plazierte Signatur 6/4/2 (T. 9, 4. Note), die Ziffern 3 und 2 fehlen. Lond plaziert die Ziffern richtig, schreibt dabei aber statt 6/4/2 lediglich 2/4.

15 S 2: In Zel und Bch unter 14 S 3 einsilbig „lei-“.

15 Bc: Bezifferung in Zel nicht leicht zu lesen, in Bch ungenau übernommen: bei der 1. Note 9, bei der 2. Note 6, bei der 4. Note 8/6.

19–22 Bc: Lond notiert von T. 19, 2. Note an Bc im Violinschlüssel; nach dieser Quelle sollten die Violinen durch die Orgel verdoppelt werden.

20 VI I: Pausen fehlen in Zel.

23 Bc: 1. Takthälfte in Zel und Bch 4tel + 8telpause + 8tel statt punktierte 4tel + 8tel (so Lond und Ausgabe).

24 VI II 2: Lond hat d² statt c².

24 Bc: In Bch 2. Ziffer 6 statt.

25 Va I: Haltebogen fehlt in Zel und Bch; in Lond vorhanden.

25 A, 26 S, 29 T, 30 B: In Zel nach dem instrumentalen Abschnitt erneut verdeutlichender „Tutti“-Vermerk.

25–26 Va II: Haltebogen fehlt in Zel und Bch; in Lond vorhanden.

27–29 Bc: Bis zum 3. Achtel von T. 29 im Diskantschlüssel notiert.

29 S 6: In Zel und Bch nicht silbentragend, Silbe „lei-“ bereits unter 27 S 1.

30 Bc: In Bch 3. Signatur lediglich 7 statt 7/.

31 S, Va II: Entgegen seiner sonstigen Gewohnheit hat Zelenka die Oktavparallelen zwischen S und Va II nicht durch ein Kreuzchen bezeichnet.

31 Bc: In Zel und Bch unter 4 (f) ein Verlängerungsstrich.

32 VI II: In Zel zwischen 2 und 3 ursprünglich ein 8telbalken; korrigiert.

32 Va I: In Zel vor 3 (a¹) ein Auflösungszeichen.

32 Bc: In Bch steht die zweite Signatur ein Viertel zu spät (bei der Note f).

35–37 S: In Zel Radianspuren (wohl lediglich Kopierversehen).

36 S 1. Takthälfte: In Zel und Bch Halbe statt punktierte 4tel + 8tel, da unter T. 33, 3. Note einsilbige Deklamation „lei-“.

38 Bc: In Zel ist die 3. Note als punktierte 4tel notiert; vom folgenden 8tel an bis zur 4. Note des nächsten Taktes ist die Stimme im Tenorschlüssel notiert. Die Ausgabe verdeutlicht die Führung der „Ripienbässe“ Cb und Fag durch eine kleingedruckte Note und eine Haltpause.

40 Va II: In Zel vor der 1. Note (b) zusätzlich Warnungsakzidens.

40 Bc: Ziffern in Bch falsch plazierte: die erste Ziffer 6 unter der 3., die zweite Ziffer 6 unter der 4. Schlagzeit des Taktes (jeweils Note a).

41 A: In Zel g¹ statt a¹, in Bch ursprünglich ebenfalls g¹, später korrigiert (verdickter Notenkopf und Buchstabe a).

41 Bc: In Zel erste Ziffer fälschlich statt 6; Bch hat die korrekte Lesart.

41–42 B: In Lond fehlen die Silben „i-son, e-le“; die Ausgabe setzt sie in Analogie zu den zahlreichen Parallelstellen, an denen sich das Kontrastsubjekt unmittelbar an das Subjekt anschließt. Zel und Bch verfahren ebenso (aber mit dreisilbiger Deklamation).

45–46 T, B: Der in Zel fehlende Haltebogen ist in Bch und Lond vorhanden.

49 VI I 2: Lond hat g² statt a².

50–54 Bc: Von T. 50, 2. Note an bis T. 54, 1. Note im Tenorschlüssel notiert.

51 A: In Zel, Bch wie auch in Lond lautet die zweite Note a¹ statt g¹.

52 Bc: In Zel bei den beiden ersten Noten falsche Ziffern 6 und 7; Grund: irrige Lesung der im Tenorschlüssel notierten Noten im Baßschlüssel (in Zel Seitenwechsel ohne Schlüsselwiederholung); in Bch sind die falschen Ziffern nicht übernommen.

54 VI I, II: Auf dem 4. und 6. Achtel des Taktes entsteht eine verminderte Quart. In keiner der drei Quellen ist b² zu h² aufgelöst (und zu Beginn von T. 55 wieder erniedrigt). Die „harmonische Härte“ dieser Stelle wird dadurch gemildert, daß die betreffenden Noten im Durchgang stehen und beim Hören kaum auffallen. Solche Wendungen gehören zu den Eigenheiten von Lottis Kompositionsweise, die häufig von linearen Momenten beherrscht wird.

54 S 1. Takthälfte: In Zel und Bch Halbe statt punktierte 4tel + 8tel, da unter T. 52, 3. Note einsilbige Deklamation „lei-“.

55–56 Va I: Haltebogen fehlt in Zel und Bch; in Lond vorhanden.

56 Bc: In Bch fehlt Ziffer 6 bei der 5. Note (es).

57 S 2. Takthälfte: In Zel und Bch Halbe statt punktierte 4tel + 8tel, da unter T. 56, 2. Note einsilbige Deklamation „lei-“.

58 Bc: Das Auflösungszeichen als Generalbaßsignatur fehlt in Bch.

59–60 S: Von den vier 4teln c² sind in Zel von der Hand Zelenkas die drei letzten durch Haltebogen verbunden. Zelenka wünscht folgende Deklamation: „lei“ zu Beginn der 2. Hälfte von T. 59, „son“ bei der letzten Note von T. 60, h¹-Halbe. In Lond unstimmige Textierung: T. 59, 1. und 2. Note „e-lei“, T. 60, 4. Note (h¹-Halbe) „son“; keine Haltebögen.

60: In Zel keine Fermaten; in Bch Fermate nur über dem System Bc. In Lond Fermate in allen Stimmen außer VI II. Beim System S steht hier die Fermate über der vorletzten Note; gemeint ist nicht lediglich ein langes Aushalten, sondern eine allgemeine und allmähliche Schlußverbreiterung.

Gloria

4. Gloria in excelsis Deo

Anstelle von „Tromba“ stand in Zel ursprünglich „Oboe“; deshalb ist die Partie durchweg klingend notiert. Das in Zel nachträglich einer „Tromba concertata“ zugewiesene System sollte zuvor im Wechsel von „Oboe solo“ und „Tutti Oboe“ gespielt werden (T. 6: Solo; T. 9, letzte Note: Tutti; T. 28: Solo; T. 50: Tutti; T. 72: erneut Tutti). In Ermangelung einer Trompete sind die Oboen auch heute eine legitime Besetzungsvariante. In Bch ist von der ursprünglichen Zuweisung an die Oboe nichts mehr zu bemerken. Die Abschrift Bachs übernimmt durchweg die Version von Zel post correcturam. Die Partie des oberen Systems muß auf einer C-Trompete geblasen worden sein. In der in Dresden üblichen D-Stimmung hätte sie nicht ausgeführt werden können, da die Töne klingend g¹ und c² auf einer Naturtrompete in D nicht erzeugt werden können. (Dasselbe gilt auch für alle höheren Stimmungen.) – Die beiden Violinen sind hier gemeinsam in einem System notiert. Sie werden jedoch hinsichtlich der Akzidentiensetzung in der Ausgabe so behandelt, als stünden sie in je eigenen Systemen: Ein Akzidens in Va I wird gegebenenfalls auch im gleichen Takt für Va II wiederholt. – Die Differenzierung der Singstimmen nach Tutti und Solo wurde in der Ausgabe verdeutlicht; die entsprechend ergänzten Zusätze erscheinen in Kursive. Angaben in geradem Druck stehen in den Quellen selbst.

1: Taktvorzeichnung in Zel und Bch „3“.

5 Tr: In Zel ursprünglich nur Ganztaktpause; die beiden Noten und die 4telpause sind von Zelenka nachträglich ergänzt worden.

9 Bc: In Zel „Sol.“ von der Hand Zelenkas ergänzt.

10 VI II: In Zel 1. Note fälschlich g¹ statt a¹; in Bch nachträglich korrigiert (verdickter Notenkopf, Buchstabe a).

11 Va I: In Zel Kreuz vor 4 (g¹) statt vor 5 (fis¹).

12–13 Va I, II: Die 2. und 3. Schlagzeit von T. 12 sowie die 1. Schlagzeit von T. 13 sind in Zel unklar; offenbar ist hier radiert worden. Ursprünglich scheint die in der Ausgabe mitgeteilte Lesart, die auch in Bch übernommen ist, gestanden zu haben. Die korrigierte Lesart scheint zu

lauten: h¹–h¹–h¹/g¹–g¹ in Va I, h¹–h¹–h¹/e¹–e¹ in Va II. über bzw. unter dem Va-System stehen zu Beginn von T. 13 die Buchstaben g–g bzw. e–e von der Hand Zelenkas. Diese Lesart – wenn sie denn so gemeint ist – wäre satztechnisch schlechter als die in der Ausgabe mitgeteilte und in Bch übernommene Lesart; auf dem 4. Achtel von T. 12 würde die Dreiklangskuinte fis¹ fehlen, und beim Übergang von T. 12 auf 13 entstünden zwischen VI I und Va I Oktavparallelen.

13 VI I: In Zel und Bch fehlt Kreuz vor 3 (fis²).

16 Bc: In Zel Angabe „T.“ (Tutti) von der Hand Zelenkas.

21 Bc: In Zel „Sol.“ (Solo) von der Hand Zelenkas.

22 Bc: In Zel Kreuz unter 4 (d) von der Hand Zelenkas ergänzt; dasselbe gilt für die Ziffern in T. 24 und 27. Die Ziffern in T. 32f. und 37 sind ursprünglicher Bestand der Abschrift.

23 S II, A: In Zel Angaben „Sol.“ von der Hand Zelenkas.

23–24 A: In Zel und Bch fehlt Haltebogen.

27 A: In Zel und Bch „Melismenbogen“ 3–4.

28 B: „Solo“ weder in Zel noch in Bch.

33 S I, B: In Zel und Bch „Melismenbogen“ 3–4.

37 VI I: „pia.“ in Zel von der Hand Zelenkas ergänzt, ebenso ein Warnungsakzidens vor 4 (c³, nicht cis³); das vor 1 in VI II dürfte dagegen vom Kopisten geschrieben worden sein.

37 Bc: In Zel und Bch vor 5 (c) ein als Warnungsakzidens.

40 VI I: In Zel und Bch vor 1 (f²) ein als Warnungsakzidens.

44 VI I: „Fort.“ in Zel von der Hand Zelenkas ergänzt mit ausdrücklicher Markierung beim 2. Achtel; in den anderen Stimmen steht kein entsprechender Hinweis.

44 S I, II, Bc: In Zel jeweils „T.“ (Tutti) von der Hand Zelenkas.

45–46: Über dem Taktstrich Markierung „+“ in Zel, wohl aufgrund von Oktavparallelen zwischen VI I und A. In Bch erscheint die Markierung nicht.

51 Va II: In Zel 2. Note ursprünglich e¹ statt c¹, in Bch von Anfang an c¹.

53 Bc: In Zel „Solo“ von der Hand Zelenkas ergänzt.

55 VI I: In Zel „pian.“ von der Hand Zelenkas ergänzt; in den anderen Stimmen fehlt ein entsprechender Hinweis (ebenso in Bch).

55–56: Über dem Taktstrich Markierung „+“, „Gegenmarke“ über und unter dem Taktstrich zwischen 66 und 67. Wahrscheinlich sollten die Zeichen Zelenka daran erinnern, daß er hier die Continuo-Stimme einrichten mußte (siehe die folgende Bemerkung).

55–67 Bc: In Zel Noten und Pausen dieser „Basso-seguente“-Partie von Zelenka geschrieben. Die Kopie sah ursprünglich das Aussetzen des Continuo nach der 2. Note von T. 55 vor. Zelenka ergänzte nach dieser Note einen Altschlüssel und notierte bis zum Beginn von T. 64 die Bc-Stimme gemäß der Altstimme. Zu Beginn von T. 64 steht ein Tenorschlüssel, nach der 1. Note von T. 66 wieder ein Altschlüssel. Den nach T. 67 erforderlichen Baßschlüssel hat Zelenka versehentlich nicht ergänzt. Bch übernimmt die von Zelenka stammende Version; dies ist ein weiterer Beweis für die direkte Abhängigkeit der Quelle Bch von Zel.

59 B: In Zel verdeutlichende Angabe „T.“; desgleichen: 67 B; 74 A.

66–67: In Zel über und unter dem Taktstrich Markierung „+“; siehe 55–56.

72 VI I: In Zel „forte.“ von der Hand Zelenkas ergänzt; in den anderen Stimmen fehlt ein entsprechender Hinweis (ebenso in Bch).

73 VI I: In Zel 1. Note c² statt d², in Bch 1. Note d² aus c² korrigiert. Die Ausgabe folgt dieser Lesart, wenngleich auch h¹ denkbar wäre.

79 VI I: In Zel „fort.“ von der Hand Zelenkas ergänzt.

79 Bc: In Zel „T.“ (Tutti) von der Hand Zelenkas ergänzt.

82 VI I: Das in der Ausgabe vor 3 (f²) ergänzte Warnungsakzidens (Auflösungszeichen) ist in den Quellen nicht vorhanden.

89–93 Va I, Va II: In Bch endet die Kopistenschrift mit T. 88; von T. 89 dieses Satzes an (Beginn von S. 13 der Bachschen Quelle) hat J. S. Bach selbst die Abschrift fortgesetzt. Die bislang gemeinsam auf einem System im Altschlüssel notierten Bratschen werden in den vier Schlußtaktten von Bach getrennt notiert in einem System mit dem Altschlüssel (Va I) sowie einem System mit dem Tenorschlüssel (Va II).

91 VI II: In Zel Halbe + 4telpause statt punktierte Halbe.

5. Laudamus te

Diesen Satz hat Lotti komponiert für 2 VI, Va (nicht geteilt), sechsstimmigen Chor und Bc. Zelenka hat diesen Satz farbiger gestaltet dadurch, daß er die Violinstimmen zwischen Violinen und Oboen und entsprechend die Violastimme zwischen der Viola und dem Fagott aufgeteilt hat, und zwar so, daß die Viola den „hohen Baß“ (Bassetto) im Trio VI I, VI II, Va bildet, während das Fagott als Baß im Holzbläsertrio fungiert. Zelenka regelt diese Aufteilung mittels einer Serie von Hinweisen wie „VV“ (Violini), „Oboe“, „Tutti“ bei den ursprünglich für VI I und II vorgesehenen Stimmen bzw. „Fagott.“ und „Viola“ (aber nicht „Tutti“: Fagott und Viola sollten an Tuttistellen einander also nicht verdoppeln) bei der ursprünglichen Viola-Stimme. An „Tutti“-Stellen, wenn Violinen und Oboen unisono spielen, wird die Bratsche in der Ausgabe gemäß der Violastimme der Quelle notiert, während das Fagott hier gemäß der Continuo-Stimme geführt ist.

Die Ausgabe trägt dieser Idee Zelenkas in der Partituranordnung dadurch Rechnung, daß das Fagott aus der Continuo-Gruppe ausgegliedert und unter den beiden Oboen als 3. System notiert wurde. Grundsätzlich schweigt das Fagott an Stellen des Streichtrios, während die Viola im Holzbläsertrio pausiert. Zelenka gibt keinen Hinweis auf die Oktavlage des Fagotts. Die Ausgabe notiert die Fagottstellen generell eine Oktav tiefer als die in der Quelle enthaltene Va-Stimme. Da die Va-Stimme der Quelle aus der Ausgabe nicht ohne Schwierigkeiten rekonstruierbar ist, wird sie hier mitgeteilt. Zelenkas unterschiedlich abgekürzte Hinweise werden normalisiert als „Va“ und „Fag“ wiedergegeben.

Inwieweit man bei einer Aufführung des Werkes zwischen einfacher und mehrfacher Besetzung für die Triostellen einerseits, die Tuttistellen andererseits differenzieren will, bleibt den Ausführenden überlassen. Die Quelle gibt dafür keine Anhaltspunkte. Schließlich wäre auch denkbar, daß neben dem Fagott für die Triostellen ein weiteres Fagott für die Continuo-Gruppe zur Verfügung stand, das in der üblichen Weise die Bc-Stimme mitspielte. Bei einer Aufführung müßte das Continuo-fagott aus einer Cb-Stimme mitspielen. – Die Differenzierung der Singstimmen in Solo und Tutti bietet sich an; sie ist in den Quellen jedoch nicht durchgeführt. Die entsprechenden Hinweise der Ausgabe erscheinen daher in Kursive.

1: Die Quellen weisen keine Tempoangabe auf.

9 Bc: In Zel nach der 1. Note Altschlüssel, gültig bis T. 14, 4. Note einschließend. Gemäß Dresdner Praxis spielen hier nur Orgel und gegebenenfalls die Theorbe.

9 S II: In Zel bei 6 und 7 (a¹ und h¹) verdickte Notenköpfe.

14 S II: In Zel lautet die 4. Note d² statt c²; Bch hat die bessere Lesart c² (d² würde Quintparallelen mit dem Alt erzeugen).

18 S I: In Zel fehlen die vier Bögen über je 2 Noten; in Bch sind sie vorhanden. In T. 38f. stehen die Bögen auch in Zel.

22 S II: In Zel vor 3 und 6 (h¹ bzw. b¹) kein Akzidens, in Bch dagegen vor beiden Noten -Akzidens.

23 S II: In beiden Quellen vor h¹ kein warnendes Auflösungszeichen, wohl aber in Ob/VI II.

24 S II, B: Die Quintparallelen zwischen dem 7. und 8. Sechzehntel blieben in beiden Quellen unkorrigiert, wohl aufgrund der Kürze der beteiligten Notenwerte.

29 Ob I, VI I 3–4: Die stark dissonierenden, aber nicht unplausiblen Noten a²-f übereinstimmend in Zel und Bch; die Ausgabe übernimmt diese Lesart.

32 T: In Zel 2 in d¹ korrigiert, ursprünglich wohl g.

33 B, Bc: In Zel 2. Note aus a in h korrigiert.

34 B: In Zel 1 aus c in d korrigiert.

36 S I: In Zel Korrektur (wohl von der Hand des Kopisten) von der 2. Takthälfte bis zum 3. Achtel des folgenden Taktes 37, ursprüngliche Version nicht erkennbar, vermutlich lediglich Schreibversehen.

38 S II: In Zel und Bch ist d² als punktiertes Viertel notiert.

39 A II: In Zel ist 6 aus a¹ in g¹ korrigiert.

41 T, B: Die Quintenparallelen zwischen den beiden letzten 16teln des Taktes blieben in beiden Quellen unkorrigiert (siehe die Bemerkung zu T. 24).

44 S II: In beiden Quellen sind die beiden letzten 8tel im Gegensatz zu allen anderen Singstimmen ohne Punkt notiert; mit Sicherheit ist dies korrekt (Auflösung des Quartvorhalts).

6. *Gratias agimus tibi*

In Zel ist der Tenor von T. 1–9 korrupt und unbrauchbar. Der Kopist hat die Notenzeichen der Baßstimme unverändert in den Tenor übertragen. Aufgrund des Quintabstands von Tenor- und Baßschlüssel entstehen so permanente Quintenparallelen. J. S. Bach hat versucht, diese Stimme zu „retten“; der Tenor wird in der Ausgabe nach der Quelle Bch wiedergegeben. Auch in Zel findet sich ein in kleinen Nötchen (von Zelenka?) eingetragener Korrekturversuch, der sich nicht selten mit Bachs Version deckt, jedoch in T. 7 die ursprüngliche Version beibehält. Der Tenor in Zel lautet unter Berücksichtigung der Korrekturen wie folgt:



Nach T. 9 ändert sich die musikalische Faktur. Dennoch werden in den Quellen die verbindenden Momente stärker betont als die trennenden: in Zel und Bch steht nach T. 9 nur ein einfacher Taktstrich, und vor T. 10 wird die Taktvorzeichnung „C“ nicht wiederholt. Die Ausgabe gibt diesem Stück deshalb nur eine Nummer. Eine weitere „mehnteilige Nummer“ begegnet auch in 10. *Qui tollis peccata mundi* (siehe unten).

10 VI I, II: In Zel Angabe „T.“ für „Tutti“ im Sinne von „VI und Ob“, nicht als Gegensatz zu „Solo“ (dies wäre hier sinnlos). In Bch steht „Tutti“ nur über dem System der VI I. Das obere System ist wohl auch von Zel nach wie vor für die Tromba vorgesehen (Lotti hatte wahrscheinlich an die Oboe gedacht); vgl. dazu die Anmerkung zu T. 24.

24 Tr: Die drei ersten Noten in Zel a¹, in Bch e¹. J. S. Bach hat hier im Zuge des Abschreibens geändert (keine Korrekturspuren). Der Grund hierfür ist klar. Zelenkas „Tutti“-Angaben in T. 10 können nur so verstanden werden, daß das obere System weiterhin von der Tromba (und nicht von den durch „Tutti“ den Violinen zugeordneten Oboen) zu spielen ist. Auf der Naturtrompete kann der notierte Ton a¹ nicht geblasen werden, wohl aber der von Bach notierte Ton e¹ (5. Naturton). Die Ausgabe muß an dieser Stelle notwendig Bch folgen. Zugleich zeigt sich hier unmißverständlich, daß Lotti diese Partie nicht für Tromba geschrieben hat. Zum ursprünglichen Bestand der Lottischen Komposition gehört die Tromba anscheinend nur in 12. *Quoniam tu solus Sanctus*.

7. *Domine Deus, Rex coelestis*

Diese klein besetzte Arie bietet ein besonderes Problem durch die in Zel gelegentlich undeutliche Unterscheidung von Verlängerungspunkt und Halbepause (v. a. in der Stimme Bc). Vermutlich war hier bereits die Vorlage nicht immer eindeutig lesbar. Da punktierte Ganze einerseits, Ganze und Halbepause andererseits denselben Zeitwert ergeben, muß man bei Unklarheiten grundsätzlich beide Möglichkeiten in Erwägung ziehen. Insgesamt überwiegt der Verlängerungspunkt deutlich.

Eine Bestandsaufnahme derjenigen Takte, die in Zel und Bch eindeutig mit einer Halbepause anstelle eines Verlängerungspunktes notiert sind, ergibt weitgehende Übereinstimmung; die Halbepause in der Bc-Stimme findet sich in beiden Quellen in den Takten 35–40, 54–56, 61–68, 75–80, 97–100. In ebendiesen Takten setzt auch die Ausgabe die Halbepausen, da sie nicht hinter die Quellen zurückgehen möchte.

Zel hat auch in T. 60 eine Halbepause; die Ausgabe folgt hier der Auffassung von J. S. Bach und setzt eine punktierte Ganze. Das ganze Dilemma dieses Satzes zeigt sich im Schlußtakt 102: Zel hat hier in den beiden Oberstimmen eindeutig punktierte Ganze, in Bc ebenso eindeutig Ganze + Halbepause. Ein Sinn dieser Differenzierung ist nicht erkennbar. Die Ausgabe folgt auch hier der Auffassung von J. S. Bach, der in Bc eine punktierte Ganze notiert.

Fragt man schließlich nach dem kompositorischen Sinn dieser Differenzierung, so läßt sich nach dem Stand der Quellen (und der Ausgabe) lediglich sagen, daß die Version „Ganze + Halbepause“ fast immer gekoppelt ist mit Achtelgirkanten in einer der Oberstimmen; bei größeren Oberstimmenwerten kommt die Halbepause im Bc kaum vor. Umgekehrt besteht aber keine so enge Beziehung: Achtel in den Oberstimmen ziehen nicht notwendig Halbepausen im Baß nach sich (vgl. etwa T. 71f.).

64 Fl (VI): Das Akzidens vor f² bzw. fis² steht erst vor der 7. Note. Die Ausgabe ergänzt ein Kreuz bereits vor der 2. Note.

71 Ob: Kreuz vor f² bzw. fis² fehlt in den Quellen (siehe die Bemerkung zu T. 64).

74 Ob: In Zel und Bch 3. Note h¹-Ganze; die Ausgabe notiert in Analogie zu den umgebenden Takten Halbe + Halbepause.

8. *Domine Fili*

Zelenka notiert über den Systemen VI I und VI II jeweils „T.“. Die Angabe „Tutti“ bedeutet bei den Violinstimmen gemäß Zelenkas Praxis in der Regel, daß die Oboen die Violinen verdoppeln sollen. Zelenka würde sich damit in einen bewußten Widerspruch zu seiner Vorlage setzen. Der Kopist hatte nämlich vor Beginn des Satzes ausdrücklich notiert: „Hautbois tacet“; Zelenka hat diesen Vermerk nicht getilgt. Vielleicht ist mit seinem „Tutti“-Vermerk hier nur gemeint, daß nach der vorhergehenden Arie mit solistisch besetzten Obligatstimmen nun die Streicher wieder in voller Stärke spielen sollen. J. S. Bach hat Zelenkas „Tutti“-Vermerk offenbar in dieser Weise verstanden, er schreibt über den Satz: „Sequitur Domine Fili / a 2 Violini / A, T e Basso“. Die Ausgabe erwähnt die Oboen im Vorsatz nicht, stellt aber den Interpreten frei, Oboen zu verwenden, falls dies zu einem klanglich befriedigenden Resultat führt. Die Oboen müßten dann aus einer Kopie der Violinstimmen spielen.

J. S. Bach wünscht eine von der Vorlage abweichende Deklamation der Silben (Fi-), li u-ni- (genite); „li“ nicht auf die punktierte Halbe, sondern auf das letzte Viertel (erstmalig B, T. 11), desgleichen „ni-“ nicht auf die punktierte Halbe, sondern auf das letzte Viertel des Taktes (erstmalig B, T. 12). Die gewünschte Zuordnung von Noten und Silben ist in Bch durch „Melismenbögen“ und Striche verdeutlicht.

1 Bc: In Zel „Solo“ von der Hand Zelenkas als Angabe für leisere Orgelregistrierung.

9 VI I, II: In Zel fehlt „tr“ bei VI II, in Bch fehlen beide „tr“-Angaben.

10 B: In Zel Angabe „Soli“ in Pluralform als Hinweis auf das Solistenterzett; die Ausgabe schreibt stattdessen bei B, T und A jeweils „Solo“. In Bch fehlen die Solo-Vermerke.

18 B: In Zel statt der ganzen Note a zwei durch Haltebogen verbundene Halbe.

24–34 VI II: In Zel findet sich in T. 24 ein „+“; Zelenka hat in den folgenden Takten Korrekturen vorgenommen. Ursprünglich scheint die VI II in T. 24–30 die Bewegung aus den vorhergehenden Takten (2 Viertel – Halbe – Halbepause) weitergeführt zu haben. Zelenka ersetzt dies durch eine Halbe + 2 Halbepausen. In T. 31–34 kehrt sich die Richtung von Zelenkas Korrekturen um: hier standen ursprünglich in einem Takt jeweils eine Halbe + 2 Halbepausen, Zelenka änderte dies zunächst im (einzigen) Violinsystem in 2 Viertel + Halbe + Halbepause ab. Zur Verdeutlichung hat sein Kopist die geänderte Fassung im hier leeren A-System wiederholt. In Bch sind Zelenkas Lesarten korrekturfrei übernommen.

25 Bc: In Zel fehlt Kreuz vor 4 (Gis); in Bch vorhanden, ebenso: T. 32.

28 A: In Zel und Bch 4 (fis¹) als halbe Note; die Ausgabe folgt dieser Lesart.

33 Bc: In Zel fehlt Kreuz vor 2 (gis); in Bch vorhanden.

38 VI I: In Zel 4. Note cis² statt h¹; Bch hat die korrekte Lesart.

53–64 B, Bc: In Zel ist in dieser Akkolade der Vokalbaß versehentlich unter der Continuo-Stimme notiert.

63 VI I: In Zel letztes 4tel cis² statt d²; in Bch die korrekte Lesart.

71 A: In Bch ist die erste Note aus einem Viertel in eine Halbe korrigiert; in Zel von Anfang an Halbe, daher in Bch bloßes Schreibversehen.

72 B: In Zel die beiden ersten Noten (d-cis) aus fis-e korrigiert; Bch hat die korrekte Lesart.

75–84 VI II: In Zel im leeren A-System notiert.

84: Fermaten in Zel und Bch jeweils nur über den Violinen, nicht über Bc.

9. *Domine Deus, Agnus Dei*

In Zel fehlen die Besetzungsangaben, in Bch steht lediglich über dem oberen System „Tromba“. In Ermangelung einer Trompete kann man die Partie auch von den Oboen spielen lassen, die dann für die Violinenverdopplung ausfallen. Die Besetzung der übrigen Stimmen ergibt sich aus der Schlüsselung. Der Dresdner Praxis gemäß werden in der Ausgabe bei den VI-Systemen zugleich die Oboen aufgeführt. Die Bratschen sind in Zel gemeinsam in einem System mit dem Altschlüssel notiert, während Bch Va I im Altschlüssel und Va II im Tenorschlüssel auf je eigenen Systemen notiert. Beide Quellen sehen zwei Systeme für die durchweg im Unisono geführten Soprane vor. Zel notiert die Stimme jedoch nur im System von S I mit dem Zusatz „unisoni“, Bch notiert beide Stimmen von Anfang bis Ende. Die Ausgabe verfährt gemäß Zel, jedoch unter Weglassung des in Zel leeren zweiten S-Systems.

1 T, Bc: Angabe „T.“; in Bch fehlt diese Angabe. Die Ausgabe ergänzt „Tutti“ in den Stimmen S, A und B.

1 Bc: In beiden Quellen bis T. 2, 1. Note, im Tenorschlüssel notiert, nach dieser Note steht ein Baßschlüssel.

4–5 T, B: In Bch „Agnus Dei“ aus „Rex coelestis“ korrigiert; lediglich Schreibversehen.

6 B: In Zel vor 6 (f bzw. fis) kein Kreuz, in Bch Kreuz vorhanden.

11–14 Bc: In beiden Quellen im Tenorschlüssel notiert; nach der 3. Note von T. 14 wieder Baßschlüssel.

14 Bc: In Bch fehlen Ziffern 3 und 2 bei c¹-Halbe.

15 Tr, Va II, A: In Zel von der Hand Zelenkas ergänzte Markierungen „+“ als Hinweis auf die Oktav- bzw. Einklangspalten zwischen den genannten Stimmen. In Bch sind diese Zeichen übernommen.

23 VI II: In Zel 1. Note (c²) aus a¹ korrigiert.

26–27 Va I: Haltebogen über den Taktstrich hinweg fehlt in beiden Quellen; da dies auch für die Parallelstelle T. 34–35 gilt, dürfte diese Lesart korrekt sein. Die Ausgabe verzichtet auf die nur scheinbar naheliegende Ergänzung des Bogens.

36 VI II: In Bch 2. Note (c²) aus a¹ korrigiert.

38 Bc: In beiden Quellen Fermate nur über Bc.

10. *Qui tollis peccata mundi*

Zu Beginn des Satzes steht in Zel über dem System der VI I von der Hand des Kopisten der Vermerk „Hautbois tacet“. Die Oboen setzen erst mit Beginn des Allegro-Teils ein („Tutti“-Vermerk in T. 28). J. S. Bach schreibt zu Beginn des Satzes: „Tromba è Hautbois tacet“; der Einsatzvermerk beim Allegro-Teil fehlt. Im übrigen ist die Einteilung in eigenständige Sätze in gewissem Maße willkürlich.

Von „Qui tollis“ bis „suscipe deprecationem nostram“ ist wohl nur eine Nummer zu zählen. Zwar ist der Suscipe-Teil musikalisch deutlich vom vorhergehenden abgesetzt (Allegro, T. 28), doch lautet der Text: „Qui tollis peccata mundi: miserere nobis. Qui tollis peccata mundi: suscipe deprecationem nostram“. Diese Einteilung wird von der Quelle Zel gestützt: das „Suscipe“ folgt ohne Zwischenraum auf den Doppelstrich, die Taktvorzeichnung „C“ wird nicht wiederholt. In Bch wird dagegen die Taktvorzeichnung erneut gesetzt; vielleicht hat J. S. Bach an dieser Stelle eine größere Zäsur empfunden. Eine ähnlich „zweiteilige Nummer“ ist auch das „Gratias agimus tibi“ (vgl. oben, Nr. 6).

Die Bezeichnung der vokalen Tutti- und Solopartien im „Suscipe“ wurde ergänzt. Die Differenzierung ist angesichts der Satzstruktur mit ihren Duo- und Triobildungen naheliegend. In Zel steht zu Beginn des „Suscipe“ (T. 28) in der Bc-Stimme der Hinweis „Solo“. Nach dem Schluß der Singstimmen steht in der Bc-Stimme erneut der Vermerk

„Solo“ (2. Hälfte von T. 63), ohne daß ein „Tutti“ vorausgegangen wäre. Dieser erneute „Solo“-Vermerk zeigt jedoch, daß ein „Tutti“ vorausgegangen sein muß. Die Ausgabe bietet eine differenzierte Version an, die mit einem „Tutti“ schließt. Nach Belieben kann aber auch das gesamte „Suscipe“ dem Chortutti anvertraut werden. Aus diesem Grund enthält die Chorpartitur im Aufführungsmaterial die vollständigen Vokalpartien. Die Orgel muß in diesem Fall bei allen Vokalpartien in „Tutti“-Registrierung gespielt werden.

In Bch fehlt durchweg die Bezifferung der Continuo-Stimme. Die Bratschen sind in Zel gemeinsam in einem System mit dem Altschlüssel notiert, während Bch Va I im Altschlüssel und Va II im Tenorschlüssel auf je eigenen Systemen notiert.

1 Va II: In Bch ist die 2. Note (h) korrigiert aus d (lediglich Schreibversehen).

1 Bc: J. S. Bach gibt Zelenkas „Solo“-Vorschrift als „Soli“ wieder. Offenbar war Bach die spezielle Bedeutung dieses Vermerks (Orgelregistrierung) in Zelenkas Aufführungspraxis nicht geläufig.

4 Va II: In Bch sind alle 4 Noten korrigiert und mit den verdeutlichenden Buchstaben: g g a a versehen. Ursprünglich standen sie eine Terz zu tief. Dies rührt daher, daß Bach die Va II aus dem Altschlüssel in Zel in den Tenorschlüssel übertrug (vgl. oben) und dabei diesen Takt versehentlich „wörtlich“ abgeschrieben hat (im Altschlüssel gelesene wären die ursprünglich notierten Noten korrekt).

5 Bc: In Zel Angabe „T.“ für die kräftigere Orgelregistrierung; in Bch fehlt diese Angabe.

8–9 A: In Zel versehentlich Haltebogen; Bch ist korrekt.

9–10 S II: In Zel fehlt der Haltebogen; in Bch ist er vorhanden.

15 Va II: In Zel 2. Note fälschlich d¹ statt cis¹; in Bch steht korrekt die Note cis¹ (ohne Korrektur, J. S. Bach hat den Fehler also im Zuge des Abschreibens berichtigt).

19 Va II: In beiden Quellen 1. Note ursprünglich c¹ statt a, jeweils nachträglich korrigiert. Handels Abschrift hat in diesem Takt dreimal c¹ und anschließend d¹.

20 Bc: In Zel Vermerk „Sol.“ von der Hand Zelenkas; in Bch steht „Soli“ (siehe auch T. 1).

22 VI II: In Zel 3. und 4. Note (fis¹) aus g¹ korrigiert, T. 23–25 durchweg korrigiert. Offenbar hatte der Kopist in VI II hier zunächst einen Takt ausgelassen.

22 Bc: In Zel „T.“, in Bch „Tutti“.

26 Va I: In Zel in der 2. Takthälfte punktierte Viertel + Achtel statt Viertel + Achtelpause + Achtel; Bch wie Ausgabe.

26 S II: In Zel fis¹-Halbe sowie durch Bogen verbundene Viertel fis¹-e¹, Silbe „mun-“ unter der halben Note. Die Ausgabe folgt der Lesart in Bch.

28 VI I: In Zel beim System VI I Vermerk „T.“, der auf den Einsatz der Oboen hinweist, bei Bc im gleichen Takt Hinweis „Sol.“ für die leisere Orgelregistrierung. In Bch fehlen die Hinweise „Tutti“ und „Solo“; vielleicht erschienen sie J. S. Bach widersprüchlich.

36 Va II: In Bch 3. Note (fis¹) aus d¹ korrigiert.

39 Va II: In Zel anstelle der 2. und 3. Note ursprünglich nur cis¹-Viertel, von der Hand Zelenkas in 2 Achtel cis¹-e¹ verändert, um die sonst entstehenden Oktavparallelen mit VI I zu vermeiden.

51–52 T II: In Zel fehlt der Haltebogen, in Bch ist er vorhanden.

57 Va II: In Zel 2. Note dis¹ statt cis¹; in Bch korrekt.

58 S II: In Bch 1. Note (a¹) aus h¹ korrigiert mit verdeutlichendem Buchstaben a.

62 T I: In Bch 3. Note aus einem Viertel in eine Halbe korrigiert.

11. Qui sedes

Dieser Satz bietet erhebliche Editionsprobleme insbesondere aufgrund der nicht restlos zu klärenden Besetzungsfrage. In Zel stehen keine Besetzungsangaben; in Bch über dem oberen System Vermerk „Tromba tacet“, unter dem System Vermerk „Hautb.“. Daß das obere System nicht für die Trompete gedacht ist, scheint sich aus dem Ton a¹ in T. 5 zu ergeben. Dennoch erscheint uns eine Ausführung der ersten 7 Takte des Satzes auch auf der Trompete denkbar; die Schreibung des „kritischen“ Tons a¹ (T. 5) in Bch bestärkt uns darin. Denn J. S. Bach hat die betreffende Note offenbar aus dem Ton f¹ in a¹ korrigiert. Dies könnte daher rühren, daß Bach zunächst dachte, das obere System enthielte die Tr-Stimme in Entsprechung zu dem ganz ähnlich gestalteten Satzbeginn von Nr. 6, Gratias agimus tibi. Da der Naturtrompete a¹ nicht zur Verfügung steht, hätte er zunächst den verfügbaren Ton f¹ notiert, sich danach aber für die Zuweisung der Stimme an die Oboe entschieden. Diese konnte die in Zel vorgegebene Version der Stimme spielen.

Zwar neigen wir zu der Annahme, daß auch in Nr. 6, Gratias, das obere System ursprünglich eine Oboenstimme darstellte – der Zusatz „Tromba“ in Zel stammt von der Hand Zelenkas. Da Zelenka jedoch im „Gratias“ die Trompete wünscht, sei es den Ausführenden freigestellt, auch in den ersten Takten des vorliegenden „Qui sedes“ das obere System von der Trompete spielen zu lassen, wobei die 1. Note in T. 5 aus a¹ in f¹ geändert werden müßte. Die beiden Oboen sollten in diesem Fall von T. 1–7 die Violinen verdoppeln. Von T. 8 an schweigt die Trompete; die Oboen setzen erst in T. 28 wieder ein und spielen die vier Schlußtakte mit. Da die Ausgabe dem „Besetzungsvorschlag“ Bachs (oberes System auch in T. 1–7: Ob) folgt, müßten die Stimmen bei der Wahl der eben geschilderten Variante von den Ausführenden entsprechend eingerichtet werden.

Ob die Oboen von T. 8–27 wirklich schweigen sollen (vgl. auch den tacet-Vermerk bei Nr. 6, Gratias), oder ob sie den Sopran I (oder beide Soprane) verdoppeln sollten, muß ebenfalls offen bleiben. Wenn man sich für die Verdopplung entscheidet, so muß man dies wohl in beiden Sätzen, Nr. 6 und Nr. 11, tun. Da die Ausgabe diese Möglichkeit nicht vorsieht, müßte auch in diesem Fall das Material entsprechend eingerichtet werden.

In Zel sind die Bratschen gemeinsam auf einem System notiert (Altschlüssel), Bch notiert sie getrennt im Alt- bzw. Tenorschlüssel. Die Ausgabe faßt die beiden musikalisch kontrastierenden Teile des Satzes, deren zweiter auf Nr. 10 zurückgreift, unter einer einzigen Nummer zusammen. Sie folgt damit auch hier der Aufzeichnungsweise in beiden Quellen; nach T. 7 steht dort jeweils nur ein einfacher Taktstrich, und zu Beginn von T. 8 wird die Taktvorzeichnung „C“ nicht wiederholt.

1: Tempoangabe in beiden Quellen „Gravé“.

1 VI II: In Bch 1. Note (c²) mit verdicktem Kopf, Korrektur eines bloßen Schreibversehens.

5: In Zel unter dem Bc-System Vermerk „NB“, wohl von der Hand Zelenkas. Dieses „Notabene“ dürfte auf einen Fehler in VI I aufmerksam machen; in Zel lautet dort die 2. Note fis² statt f², anstelle des Kreuzes sollte wohl ein Auflösungszeichen als Warnungssignifikans wegen des folgenden übermäßigen Sekundschrittes stehen. Bch schreibt vor die Note kein Akzidens, liest sie demnach von Anfang an richtig als f² (so auch die Ausgabe). Vielleicht ist Zelenkas „NB“ auch auf den Ton a¹ im oberen System zu beziehen (vgl. die einleitenden Bemerkungen zu diesem Satz).

5 Ob: In Bch 1. Note (a¹) korrigiert, wohl aus dem Ton f¹; vgl. die einleitenden Bemerkungen zu diesem Satz.

7 Bc: In Bch e aus d korrigiert.

8 Bc: In Zel Angabe „Sol.“ von der Hand Zelenkas als Hinweis auf leisere Orgelregistrierung; in Bch nicht übernommen.

12 Bc: In Zel Angabe „T.“ (Tutti), in Bch ebenfalls nicht übernommen.

13–15 S II: In Zel korrigiert; der Kopist ließ die Stimme ursprünglich erst auf der 2. Hälfte des Taktes 13 (statt 12) eintreten.

16 S I, T: In Zel lauten die beiden Noten des Taktes c²-cis² bzw. c¹-cis¹. Zwischen den Noten steht in beiden Stimmen die Markierung „+“ als Hinweis auf die Oktavparallelen; Zelenka hat die Stelle jedoch nicht verändert. Anders J. S. Bach: er schreibt anstelle des cis¹ im Tenor die Note a. Da dieser geringfügige Eingriff einen von beiden Komponisten bemängelten Satzfehler beseitigt, übernimmt die Ausgabe hier die Version von Bch.

18–19 S I: In Zel von cis² zu c² ein Bogen.

18–20 Va II, Bc: In Zel sind die Fortschreitungen in den beiden Stimmen von der letzten Note des Taktes 18 an bis zur 3. Note des Taktes 20 mit Kreuzchen markiert. In der Version der Quelle Zel ergeben sich hier ständig Quintparallelen (Note vor dem Schrägstrich: Bc, Note danach: Va II; Beginn: letzte Note von T. 18): a/e¹-d/a-d/a-g/d¹-g/d¹-c/g-c/g-f/c¹. Eine befriedigende Gesamtkorrektur dieser Stelle findet sich in Zel nicht. Korrekturen finden sich in Va II lediglich in T. 20 und 21. Die ursprüngliche Version lautete (Beginn: T. 20, 2. Takthälfte): d¹-d¹-g-g-c¹-c¹, die veränderte Version lautet: c¹-c¹-f¹-f¹-fis¹-fis¹. J. S. Bach korrigiert auch hier souverän mit dem kleinstmöglichen Aufwand: nachdem er in T. 19 in Va I zunächst zweimal den Ton a notiert hatte, der die erste Quintenparallele verursacht, strich er diesen Ton durch und ersetzte ihn durch d¹. Die verdeckten Oktavparallelen zwischen Va II und Bc, die dabei entstehen, sind in diesem vollstimmigen Satz untadelhaft. Die Ausgabe folgt der Version Bch in T. 19 und 20. Von T. 21 an stimmen Zel und Bch wieder überein.

20 VI II: In Zel lauten die beiden Noten in der 2. Takthälfte h¹ und c²; Bch hat von hier (ohne Korrekturspuren) die wesentlich bessere Lesart a¹-a¹, die in der Ausgabe wiedergegeben ist.

20 A: In Zel zu Beginn des Taktes e¹-Halbe + e¹-Viertel mit Haltebogen statt punktierte Halbe e¹ (so Bch und Ausgabe).

23 Bc: In Zel Vermerk „Sol.“ von der Hand Zelenkas; in Bch nicht übernommen.

24 Va I: In Zel 4. Note g¹ statt a¹; die Ausgabe folgt hier der Lesart Bch.

27–28 Va I, Va II: In Zel letzte Note von T. 27 und erste Note von T. 28 mit Hälsen in beiden Richtungen, unter der 2. Note T. 28 Vermerk „unisoni“.

28 Ob: In Zel beginnt mit T. 26 eine neue Akkolade. Nachdem das Ob-System in den vorangehenden Akkoladen leer war (in Bch: durchweg Ganztaktpausen), setzt der Schreiber von Zel in T. 26 und 27 Ganztaktpausen, um den Einsatz der Oboen in T. 28 anzukündigen. In Zel ist lediglich T. 28 notiert; in T. 29 steht ein Kustos auf der Höhe von h¹ sowie der Vermerk „unisoni“. Die Oboen sollen also VI I verdoppeln. J. S. Bach schreibt die Oboen bis zum Schluß aus (wie VI I) und kennzeichnet den Einsatz zusätzlich durch den Vermerk „Oboe“. Zur Möglichkeit der Sopranverdopplung durch die Oboen in den vorhergehenden Takten vgl. die einleitenden Bemerkungen zu diesem Satz.

12. Quoniam tu solus Sanctus

In diesem nach Art eines Gruppenkonzerts gestalteten Satz, in dem man auch einen Reflex der Mehrchörigkeit erblicken mag, repräsentiert die Continuo-Stimme zuweilen eine selbständige „Gruppe“. Wir empfehlen, alle Stellen, an denen nur der Bc spielt, auf der Orgel „tasto solo“ zu spielen oder allenfalls die Baßstimme in der Oberoktav zu verdoppeln. Darauf beziehen sich die in der Ausgabe kursiv ergänzten Hinweise „tasto solo ad lib.“ (T. 1, 136 und 149) und „accompagnato“ (T. 19, 139 und 151). Die Quellen sind durchweg unbeziffert, was angesichts der simplen harmonischen Faktur des Satzes nichts über die Art der Begleitung besagt. Eine klangliche Dominanz der Orgel ist wohl zu vermeiden, „Solo“-Registrierung ist vorzuziehen (die Ausgabe ergänzt die entsprechende Angabe in Kursive).

In Zel sind nur die beiden oberen Systeme mit „Tromba“ bzw. „Hautbois“ bezeichnet. In Bch umfaßt eine Akkolade nur sechs Systeme mit

den Bezeichnungen: „Tromba, Hautbois, Violino 1, Violino 2, Viola I, Cont.“; die Besetzungsangaben werden mit dem Hinzukommen weiterer Systeme sukzessive komplettiert: T. 23 „Basso 1, Basso 2“, T. 37 „Sopr., Alt“.

Die Differenzierung der Oboenstimme in „Oboe Solo“ und „Tutti Oboe“ steht nur in Zel, nicht in Bch. In Zel ist sie inkonsequent durchgeführt: der zu Beginn fehlende Solo-Vermerk ergibt sich aus dem „Tutti“ in T. 19. In T. 39 steht „Obo«e» solo.“; der nächste Vermerk findet sich erst in T. 144; er lautet erneut „Solo“. Bereits in T. 146 steht „T. Oboe“. Zelenka scheint den „Tutti“-Vermerk an das Instrumententutti zu binden. Dieses begegnet zwischen den T. 19 und 144 nicht, deshalb dürften diese Takte durchweg der Solo-Oboe anzuvertrauen sein. Der „Solo“-Vermerk in T. 144 wäre demnach überflüssig. Die Ausgabe verfährt in diesem Sinne, indem sie diesen Vermerk tilgt und lediglich in den Einzelanmerkungen verzeichnet. Für einen Einsatz des Oboen-Tutti im genannten Abschnitt kämen allenfalls die T. 108ff. in Frage. Das Problem wird sich bei einer Aufführung nach praktischen Gesichtspunkten leicht lösen lassen. In den Oboenstimmen des Aufführungsmaterials ist die Stimme vollständig enthalten.

25 Va II: In Zel 3. Note e¹ statt d¹; die Ausgabe folgt der Lesart in Bch.

28 Va II: In Zel 1. Note d¹ statt e¹; die Ausgabe folgt der Lesart in Bch.

30 Bc: In Zel Note c aus d korrigiert.

46 Ob I/II 2: e² statt f² in allen Quellen.

48 B I: In Bch 2. Note a aus h korrigiert.

49 B II: In Zel korrigiert, ursprüngliche Lesart nicht sicher erkennbar.

62 Va I: In Bch 1. Note g¹ statt a¹; die Ausgabe folgt der eindeutigen Lesart in Zel, da sie durchaus plausibel ist (vgl. auch T. 63).

67 A: In Zel 2. Note a¹ statt fis¹; die Ausgabe folgt der besseren Lesart in Bch.

78 S, A: In Zel fehlt das Trillerzeichen bei A, in Bch fehlen beide Trillerzeichen.

81 VI II: In Zel 1. Note (c²) korrigiert aus e² mit verdeutlichendem Buchstaben „c“.

105 Bc: In Bch 1. Note ursprünglich punktiertes Viertel c, Punkt durchgestrichen.

116–117 Bc: In Zel fehlt der Haltebogen; in Bch ist er vorhanden.

144 Ob: In Zel Vermerk „Solo“, vgl. dazu die einleitenden Bemerkungen zu diesem Satz.

146 Ob: In Zel steht der „Tutti“-Vermerk bereits am Taktbeginn.

13. Cum Sancto Spiritu

Bch weist folgende Besetzungsangaben auf: „Tromba, Violino 1 e Hautb., Violino 2, Viola 1, Viola 2, Sopr. 1, Sopr. 2“, die vier unteren Systeme unbezeichnet. In Zel keine Besetzungsangaben. Bach scheint die Oboen allein mit VI I führen zu wollen, Zelenka möchte aber beide Violinen durch Oboen verdoppeln (vgl. die Bemerkung zu T. 13).

1–4 Bc: In beiden Quellen im Sopranschlüssel notiert; vor T. 5, 1. Note, ein Baßschlüssel. In der ersten Hälfte von T. 5 bildet der Tenor die tiefste Stimme des Satzes. Die Ausgabe läßt daher gemäß Zelenkas Prinzipien der Continuo-Führung die dem Vokalbaß zugeordneten Instrumente Cb und Fag erst auf die Note g einsetzen (T. 5, 2. Hälfte).

1–8 S I, S II: In Zel nur im System von S I notiert; im ansonsten leeren System von S II steht „unisoni“. Bch notiert die beiden Stimmen aus.

4 Bc: In Zel 2. Note der Oberstimme h¹ statt g¹; Bch hat die zweifellos korrekte Lesart, der auch die Ausgabe folgt.

12 A: In Zel haben die beiden ersten Noten den Rhythmus punktiertes 8tel + 16tel. Dieser Rhythmus kommt dem Wort „gloria“ zu (vgl. T und B); der Text lautet hier aber „Dei“ wie in S I und II. Die Ausgabe folgt daher der Lesart Bch (zwei 8tel).

13 Tr: In Zel Angabe „Tromba“; in Bch fehlt diese Angabe, da diese Quelle, anders als Zel, bereits zu Beginn des Satzes Besetzungsangaben aufweist.

13 VI I, II: In Zel vor beiden Systemen Angabe „T.“ (Tutti) von der Hand Zelenkas; diese Angabe bedeutet in diesem Kontext: VII und Ob I, VI II und Ob II. Bch scheint die Oboen nur zur Verdopplung von VII heranziehen zu wollen (vgl. die Bemerkungen zu Beginn dieses Satzes); der Tutti-Vermerk fehlt. Auch die Ausgabe verzichtet auf den eher mißverständlichen Vermerk, da die Mitwirkung der Oboen bereits aus dem Vorsatz hervorgeht.

16 VI I/Ob I 4: h¹ statt c².

16 Va II: In Zel 6. Note (a) aus h korrigiert.

17 Tr: In beiden Quellen Warnungssakzidens vor der 2. Note (in Zel als, in Bch als Auflösungszeichen notiert), die demnach wirklich f¹ (und nicht fis²) lauten soll.

23–25 Bc: In beiden Quellen von der 2. Hälfte von T. 23 an im Tenorschlüssel notiert; vor der letzten Note in T. 25 wieder Baßschlüssel.

27 VI I: Das Auflösungszeichen vor der vorletzten Note ist in Bch vorhanden, in Zel fehlt es.

28 Va I: In Zel 2. Note h¹ statt a¹; Bch hat die korrekte Lesart, die auch die Ausgabe übernimmt.

31–34 Bc: In beiden Quellen vor der 2. Takthälfte Tenorschlüssel, vor der 2. Hälfte von T. 34 wieder Baßschlüssel.

33 S II: In Zel steht das erst vor der vorletzten Note, vor der 4. Note (b¹) fehlt es; in Bch ist das Akzidens bereits vor der 4. Note vorhanden.

35 Va II: In Bch 2. Note (a) aus f korrigiert, mit verdeutlichendem Buchstaben „a“.

38–39 Bc: In beiden Quellen vor der 2. Hälfte des Taktes 38 bis zur 1. Note von T. 39 im Tenorschlüssel notiert; danach wieder Baßschlüssel.

40 Tr: In Zel fehlt das Kreuz vor der letzten Note, in Bch ist es vorhanden.

43 Va II: In Bch 3. Note h statt a.

44 A: Auf dem letzten 4tel in Zel und Bch eine offenkundig verderbte Lesart: g¹-a¹-g¹-16tel, f¹-e¹-32stel (Quintenparallelen zum Tenor!). Händel bietet eine plausible Lesart, die in die Ausgabe übernommen wurde: g¹-f¹-16tel, e¹-8tel.

44–45 Tr, VI I: In Zel am Taktübergang jeweils Markierung „+“ zur Bezeichnung der Quintenparallele, die nicht emendiert ist. Diese Stelle zeigt deutlich die große Empfindlichkeit Zelenkas gegenüber den satztechnischen Todsünden der Parallelen zwischen perfekten Konsonanzen. In Bch sind die Kreuze nicht übernommen.

45 S II: In beiden Quellen „Melismenbogen“ von der 5. zur 6. Note.

48 T: In beiden Quellen 3. Note a statt g.

50 A 2: Vor fis¹ Auflösungszeichen statt Kreuz.

Aufgrund eines bedauerlichen technischen Versehens wurden in den Einzelanmerkungen die Zeichen für die Akzidentien (b, # und ♯) nicht ausgedruckt. Die hiervon betroffenen Anmerkungen werden im folgenden in richtiger Form wiederholt.

KYRIE

1. Kyrie eleison I

6 Bc: Bch hat abweichende, jedoch ebenfalls korrekte Bezifferung: b unter 3, während unter 4 kein b steht und unter 5 dementsprechend der Verlängerungsstrich fehlt.

7 Bc: Bch hat unter 4 die Bezifferung b7 statt 7/b; der Grund für die Abweichung liegt in der nicht immer leicht zu deutenden Schreibweise der Quelle Zel: Hier steht das b in der Regel nicht vertikal unter der 7, sondern seitlich nach links versetzt, weshalb in den nicht von J. S. Bach geschriebenen Teilen der Quelle Bch oft b7 anstelle von 7/b erscheint.

9 Bc: (...) In Zel und Bch dritte Signatur fälschlich 6/4 statt 5/4; Lond hat korrekt, aber sparsam, die Ziffernfolge 3# 4 3 (ohne eindeutige rhythmische Zuordnung).

16 Bc: Zel hat unter der letzten Note (d¹) nur die Ziffer b, während Bch unter b die Ziffer 6 ergänzt. Lond hat keine Signatur.

20 Bc: (...) Bei der 4. Note hat Bch lediglich die Bezifferung 7 statt 7/b.

21 Bc: Bch deutet die 3. Signatur irrig als b7 statt 7/b.

23 Bc: Untere Ziffer in der 4. Signatur in Bch lediglich 3 statt 3b.

26 Bc: In Bch ursprünglich auch unter 2 (g) Bezifferung 7/b, später radiert.

27 Bc: (...) Bei der 7. Note (c) haben Zel und Bch irrig 6/b (...).

30 Bc: In Bch bei 1. Note (es) irrig Bezifferung b; Grund: undeutliche Lesart in Zel (Ziffer 5 aus b korrigiert).

31 A: Zel hat b im Sinne eines Auflösungszeichens vor 5 (f¹), in Bch steht dieses b irrig vor 6 (e¹).

33 Bc: Bezifferung bei 5 (c¹) in Bch b7 statt 7/b.

36 Bc: 4. Signatur in Bch 3/# statt -/#; Grund: undeutliche Schreibung in Zel.

2. Christe eleison

Lotti zeichnet nur 1 b vor (...).

7 Bc: In Bch bei 2 (c) fälschlich Bezifferung 6# statt 6b.

14 VI I: Vor der 5. Note (e²) haben Zel und Bch ein b-Akzidens (es²); Lond hat hier die zweifellos korrekte Lesart: kein Akzidens, somit e², vgl. die Parallelstellen T. 29 u. ö.

16 und 18 Bc: Bezifferung 6b in Bch fälschlich unter der 1. statt 2. Note.

24 Bc: In Bch bei 2 (c) fälschlich Bezifferung 6b statt 6/b.

46 Bc, T: In Bch vor der 5. Note nachträglich ein # (von J. S. Bach?) ergänzt (...)

62 Bc: In Bch bei 2 (c) falsche Bezifferung 6b statt 6/b.

71 Bc: Bezifferung in Bch lediglich 6b statt 6/b.

74 VI II: In Zel fehlt b-Akzidens vor 4 (es²).

81 Bc: In Bch bei 2 (c) falsche Bezifferung 6b statt 6/b.

85 VI I: In Zel und Bch fehlt b vor 2 (as²); Lond setzt das Akzidens korrekt.

3. Kyrie eleison II

24 Bc: In Bch 2. Ziffer 6 statt 6#.

30 Bc: In Bch 3. Signatur lediglich 7 statt 7/b.

41 Bc: In Zel erste Ziffer fälschlich b statt 6 (...)

GLORIA

4. Gloria in excelsis Deo

37 Bc: In Zel und Bch vor 5 (c) ein b als Warnungssakzidens.

40 VI I: In Zel und Bch vor 1 (f²) ein b als Warnungssakzidens.

5. Laudamus te

22 S II: In Zel vor 3 und 6 (h¹ bzw. b¹) kein Akzidens, in Bch dagegen vor beiden Noten b-Akzidens.

13. Cum Sancto Spiritu

17 Tr: In beiden Quellen Warnungssakzidens vor der 2. Note (in Zel als b, in Bch als Auflösungszeichen notiert), die demnach wirklich f² (und nicht fis²) lauten soll.

33 S II: In Zel steht das b erst vor der vorletzten Note, vor der 4. Note (b¹) fehlt es; in Bch ist das Akzidens bereits vor der 4. Note vorhanden.