

Jan Dismas

ZELENKA

Magnificat in D

ZWV 108

Soli (SA), Coro (SATB)
2 Oboi, Fagotto
2 Violini, 2 Viole, Basso continuo
(Violoncello / Contrabbasso ed Organo)
ad libitum: 2 Trombe, Timpani

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Horn

Partitur / Full score



Carus 40.063

Inhaltsverzeichnis / Contents

Vorwort	3
Preface	7
Introduction	9
Faksimiles / Facsimiles	11
1. Magnificat anima mea Soprano solo, Coro SATB	13
2. Suscepit Israel Alto solo, Coro	33
3. Amen Coro	39
Kritischer Bericht	46
Zur zweiten Auflage (1985)	48

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 40.063),
Chorpartitur (Carus 40.063/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.063/19).

The following performance material is available:
Full score and part for the organ (Carus 40.063),
choral score (Carus 40.063/05),
complete orchestral material (Carus 40.063/19).

Zur 21. Auflage (2017)

Der Notentext der vorliegenden, in der ersten Auflage bereits 1980 erschienenen Ausgabe, wurde für den Nachdruck erneut durchgesehen. Das von Thomas Kohlhasse 1979 verfasste Vorwort wurde in einer Zeit geschrieben, in der das Interesse an Zelenkas Musik gerade erst erwachte – nicht einmal das *Zelenka-Werkeverzeichnis* (ZWV, erschienen 1985) lag damals vor. Dieser auch als Zeitdokument interessante Text wird hier erneut abgedruckt. Noch nicht berücksichtigt worden ist hier der später entstandene dreistimmige Trompetenchor (2 Trompeten, Pauken), dessen in einem anderen Zusammenhang überlieferte autographe Partitur bei Erscheinen der ersten Auflage noch nicht bekannt war. Der Trompetenchor wurde bei der 2. Auflage in die Partitur eingefügt. Authentische Aufführungen des Werkes sind also mit und ohne Trompeten möglich.

Der Kritische Bericht kann in der alten Form weiterhin Gültigkeit beanspruchen, auch wenn inzwischen weitere Quellen des Werkes bekannt sind, die freilich nichts daran ändern, dass das hier zugrunde gelegte Autograph den höchsten Rang behält. Eine Ergänzung des Kritischen Berichtes hinsichtlich der Quellen und Lesarten des Trompetenchors wurde auf Seite 48 dieser Ausgabe vorgenommen.

Was die Zelenka-Forschung und die Musikpraxis in den vergangenen Jahrzehnten geleistet haben, wird man durch Online-Recherchen leicht feststellen können. An gedruckten Texten seien insbesondere erwähnt die beiden Artikel „Zelenka, Jan Dismas“ in den Standardlexika *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition (Bd. 27, London u. a. 2001, S. 773–777; Janice Stockigt) und *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite Ausgabe, *Personenteil*, Band 17, Kassel u. a. 2007, Spalte 1381–1391; Wolfgang Horn), die ausführliche Werkverzeichnisse und Literaturhinweise enthalten. In den Online-Versionen der Lexika werden diese Artikel zu gegebener Zeit auf den neuesten Stand gebracht werden. Das Autograph des vorliegenden *Magnificat* ist inzwischen als Digitalisat im Internet frei zugänglich. Man findet es leicht durch Aufrufen der Startseite der SLUB Dresden und Eingabe der Signatur *Mus. 2358-D-61,13* bzw. *Mus. 2358-D-1a* (für den nachkomponierten Trompetenchor) in das Suchfeld.

Regensburg, im Herbst 2017

Wolfgang Horn

Note on the 21st edition (2017)

The music text of this edition, published earlier in 1980 in the first edition, has been revised again for this reprint. The foreword by Thomas Kohlhasse was written in 1979 at a time when interest in Zelenka's music was just beginning – the *Zelenka-Werkeverzeichnis* (ZWV, published 1985) did not yet exist. This text, interesting as a document of its time, is reprinted here. The three-part trumpet choir (2 trumpets, timpani) was not taken into consideration then as the surviving autograph score was unknown at the time of the first edition – it only emerged in another context later. The trumpet choir was included in the full score in the second edition. Authentic performances of the work are therefore possible with and without trumpets.

The Critical Report nevertheless still has validity in its old form, even though other sources of the work are now known; these do not alter the fact that the autograph manuscript used as a basis is the most important source. The Critical Report has been added to on p. 48 of this edition to take into account the sources and variant readings in the trumpet choir.

It is easy to establish the progress made in Zelenka research and current musical practice over recent decades by searching online. Amongst the published texts, two articles should be mentioned in particular: “Zelenka, Jan Dismas” in the standard encyclopaedias *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition (Vol. 27, London et al, 2001, pp. 773–777; Janice Stockigt) and *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, second edition, *Personenteil* [Biographical Encyclopedia], Vol. 17, Kassel et al, 2007, cols. 1381–1391; Wolfgang Horn). These contain detailed work catalogues and literature references. In the online versions of these encyclopaedias these articles have subsequently been updated. The autograph manuscript of this *Magnificat* is now freely available in digitized form on the internet. This can easily be found by consulting the homepage of the SLUB Dresden and entering the shelfmark *Mus. 2358-D-61,13* or *Mus. 2358-D-1a* (for the trumpet choir composed later) in the search field.

Regensburg, autumn 2017

Wolfgang Horn

Einführung

Jan Dismas Zelenka (1679–1745) – erst langsam beginnt man, die böhmischen Komponisten am Dresdner Hof zu Bachs Zeit wiederzuentdecken¹. Und was bisher, hauptsächlich aus den Quellenbeständen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, in Ausgaben², Aufführungen³ und Platteneinspielungen⁴ zu neuem Leben erweckt worden ist, zeigt, daß es einen Meister ersten Ranges wiederzuentdecken gilt, einen Meister, der unser Bild von der Barockmusik wesentlich bereichert und ihm ganz neue Züge hinzufügt. Zelenkas Werke stecken voller Überraschungen und „Unerhörtheiten“ – vor allem gilt dies für seine Instrumentalmusik⁵: die höchst anspruchsvollen, sprühend originellen Triosonaten (1715/1716?) und für seine Orchesterwerke (Capricci: 1718 – Concerti: 1723)⁶. Eine ungemein charakteristische Melodik im Verein mit einer höchst vertrackten Rhythmik – doch auch wieder volkstümlichen böhmischen Zügen – sowie eine farbige, von extremen Gegensätzen und Überraschungseffekten reiche Harmonik prägen einen Satz, dessen Breite an Möglichkeiten und dessen Reichtum an Formen und polyphonen Techniken sich selbst an Bach messen lassen. Der Leipziger Thomas-Kantor schätzte denn auch, wie wir aus Johann Nikolaus Forkels Bach-Biographie von 1802 wissen, Zelenkas Kompositionen, kannte den Kollegen auch persönlich; in seiner Bibliothek befanden sich – nach dem Nachlaßverzeichnis C.Ph.E.Bachs – zwei Messen Zelenkas.

Sehr anschaulich hat Lothar Hoffmann-Erbrecht in seinem Vergleich von Bachs und Zelenkas Triosonaten (siehe Fußnote 1) satztechnische Besonderheiten des Böhmens beschrieben: „Seine Thematik benutzt nicht die typischen Formeln des 17. Jahrhunderts, sondern ist von ausgeprägt individueller Erfindung. Er verwendet stark gegliederte, motivisch kontrastreich und rhythmisch gegensätzlich gebaute Themen von oft großer Ausdehnung [. . .] Sie arbeiten mit großen Sprüngen oder mit allmählicher Intervallspreizung, d. h. mit mehrfach sich vergrößernden Intervallen. bei motivischer Wiederholung. Immer erweist sich jedoch das seltsam unruhig wirkende rhythmische Element als dominierend [. . .] Motive werden abgesplittert, kombiniert, umspielt, umgestellt und verlagert, aber kaum im Sinne Bachs melodisch weiträumig entwickelt. Diese rhythmische Komponente erfährt durch die häufig stereotypen Motivwiederholungen [. . .], die in gewollter Monotonie ausarten können, eine weitere Steigerung [. . .] Überhaupt tendiert Zelenka [. . .] zum Maßlosen, Exzessiven: in der Ausdehnung seiner Sätze, in den technischen Anforderungen, in der Kontrapunktik und [. . .] in der Vorrangstellung jener rhythmischen Elemente, bei denen die Folklore seiner Heimat Pate gestanden haben dürfte. Zu diesen vier Kriterien seiner Kunst gesellt sich schließlich noch ein fünftes: die Harmonik. Der langsame Satz der Sonate V ist ein Musterbeispiel gewagtester Vorhalts- und Alterationsharmonik und verdeutlicht den Drang zur gesteigerten Expressivität. Kaum minder aufschlußreich ist eine andere harmonische Eigenart, nämlich das ständige Cbangingieren zwischen Dur und Moll [. . .] Zelenkas Vorliebe für das Extreme, für die Übersteigerung, ist sicher nicht Ausdruck einer Überschätzung der eigenen Persönlichkeit (alles, was man von ihm weiß, deutet auf einen zurückhaltenden, bescheidenen und eher unauffälligen Musiker hin), sondern eines [. . .] musikalischen Urtriebs, der sich artifiziell mit Vehemenz darzustellen weiß. Bei aller gelegentlichen Exzentrizität wirkt deshalb sein Stil nie maniert, gewollt gekünstelt oder die Grenzen der barocken Affektdarstellung sprengend.“

Biographisches

„Rätselhaft und ruhmreich“ – so überschreibt Dietmar Polaczek seine interessante biographische Skizze über Jan Dismas Zelenka (siehe Fußnote 4); sie beginnt mit dem Satz: „Voll blinder Flecken bietet seine Lebensgeschichte sich dar, soweit man sie heute kennt, voll ungelöster Rätsel und merkwürdiger Unklarheiten.“ Über Zelenkas Jugend und seine musikalische Ausbildung wissen wir so gut wie nichts. Und auch aus seiner Dresdner Zeit sind kaum Dokumente erhalten, zumindest keine, die uns über sein Wesen und seinen Charakter Aufschluß geben. Wir kennen kein Bildnis von ihm, wissen von keinen persönlichen Bindungen – mit Ausnahme derjenigen zum Geiger Pisendel (vgl. dazu Polaczek). Was wir wissen, sind ein paar äußere Daten seines Lebens, die Höhe seines Gehalts⁷ und zwei Gesuche an den König von 1733 (siehe unten) und 1736, aus denen man schließen darf, daß der Hof Zelenkas Arbeit zwar zweifellos schätzte, sie aber in geradezu verletzender Weise weder durch ein entsprechendes Salär noch durch angemessene Titel honorierte. Was wir nur vermuten können: daß Zelenka, ein Hagestolz und vielleicht ein Sonderling, sich seit Mitte der 1730er Jahre mehr und mehr zurückzog, weniger komponierte und möglicherweise als schöpferischer Musiker völlig resignierte (vgl. die unten folgenden Bemerkungen zu den *Missae ultimae*). Noch einmal Polaczek: „Vielleicht ist es vorzeitig – doch man ist versucht, aus all diesen und einigen weiteren Indizien ein Charakterbild zu entwerfen, das einen weltcscheuen Choleriker, einen im Alter zunehmend melanancholischen Grübler zeigt.“ Johann (oder Jan) Lukáš Ignatius Zelenka wurde am 16. Oktober 1679 in Launowitz bei Blanik südöstlich von Prag getauft – vermutlich

am Tage seiner Geburt; der spätere zweite Vorname Dismas ist wohl der seines Firmpaten⁸. Der Vater war von 1676 bis zu seinem Tode 1724 Kantor und Organist an der Pfarrkirche von Launowitz – vielleicht hat er den Sohn musikalisch unterwiesen. Daß Zelenka das Clementinum oder eines der anderen zwei Prager Gymnasien der Jesuiten besucht haben könnte, schließt man daraus, daß Zelenka 1709, 1712 und 1716 drei Kantaten für das *Collegium Clementinum* schrieb sowie 1723 ein *Melodrama de Sancto Wenceslao* zur Krönung Karls VI. zum böhmischen König. In der ersten erhaltenen Partitur von 1709 (nicht 1710, wie neuerdings zu lesen), *Immisit Dominus pestilentiam*, bezeichnete sich Zelenka selbst als Mitglied der Kapelle des nachmaligen Grafen Ludwig Joseph von Hartig in Prag, über die aber nichts Näheres bekannt ist, und zugleich als Chorregenten am Clementinum (nach Bužga, siehe Fußnote 1). Im gleichen Jahr noch trat Zelenka – vermutlich auf Hartigs Empfehlung – als Kontrabassist in die königlich-kurfürstliche Hofkapelle zu Dresden ein, die eine der besten ihrer Zeit war. Die erste große Komposition der Dresdner Zeit ist die *Missa Sanctae Caeciliae* von 1712 mit einer beeindruckenden siebenstimmigen Doppelfuge über das *Qui tollis des Gloria*⁹. Im November 1715 erhielt Zelenka – neben anderen Dresdner Musikern, darunter dem berühmten Geiger Johann Georg Pisendel – ein Reisestipendium für Italien. Doch hielt er sich 1716 in Wien auf, wo er, 36 Jahre alt, bei Johann Joseph Fux Unterricht im Kontrapunkt nahm. Im April 1716 ging er dann nach Italien – vielleicht nach Venedig, um bei Lotti zu studieren. 1717/18 ist er wieder bei Fux in Wien¹⁰ und fährt dort fort, Werke berühmter Meister zu kopieren: Palestrina, Morales, Batifer, Frescobaldi, Froberger und Fux. (Diese Sammlung, *Collectaneorum Musicorum libri IV de diversis Authoribus* ist im Zweiten Weltkrieg vernichtet worden.) In Wien unterrichtet Zelenka auch den 20jährigen Johann Joachim Quantz¹¹. 1719 kehrt Zelenka nach Dresden zurück. 1722 und 1723 hält er sich in Böhmen auf, insbesondere in Prag. Hier entsteht ein Großteil seiner Orchesterwerke (siehe oben) und das schon erwähnte *Melodrama „Sub olea pacis et palma virtutis“*, das am 12. September 1723 in Anwesenheit des Hofes im Clementinum aufgeführt wird: eine Huldigung der tschechischen Gaue an Karl VI., von einem Böhmen komponiert, ausschließlich von Böhmen aufgeführt. Nach diesem Prag-Aufenthalt scheint Zelenka keine größeren Reisen mehr unternommen zu haben. Bis zu seinem Tod am 23. Dezember 1745 mit 64 Jahren bleibt er Kontrabassist der Hofkapelle. Neben dieser Stelle hat er seit 1719 kirchenmusikalische Aufgaben für den kränklichen Kapellmeister Johann David Heinichen übernommen. (Diesem gleichgestellt war der Kapellmeister Johann Christoph Schmidt.) 1721 erhält Zelenka den Titel eines Vizekapellmeisters der Kirchenmusik. Nach dem Tode Schmidts 1728 und Heinichens 1729 hatte er zusätzlich die Aufgaben des Kapellmeisters übernommen, in der Hoffnung, auch den entsprechenden Titel zu bekommen. Diesen erhielt jedoch 1734 Johann Adolf Hasse¹² als Nachfolger Heinichens. Zelenka, seit 1731 als *Compositeur* geführt, wurde 1735 lediglich zum Kirchenkomponisten ernannt¹³ – übrigens ohne spürbare inhaltliche Verbesserungen (vgl. Fußnote 7). Zelenkas Gesuch an den König und Kurfürsten Friedrich August II.¹⁴ vom 28. November 1733 wirft – bei aller üblichen devoten Indirektheit – ein deutliches Licht auf die für ihn höchst unbefriedigende und kränkende Situation: „Vor den Füßen Eurer Königlichen Majestät wirft dero alleruntertänigster Knecht, endesbenannter Supplicand sich in allertiefster Submission nieder, weil die äußerste Noth ihn gleichsam zwinget, dasjenige, wovon bis anhero ihn die alleruntertänigste Betrachtung so vieler einheimischen und auswärtigen publicken Angelegenheiten, damit Euer Majestät immerzu preiswürdigst beschäftigt sind, zurückgehalten, nunmehr allergehorsamst vorzustellen: Euer Königlichen Majestät wird vorhin schon allergnädigst bekannt seyn, daß ich die Gnade gebabt, bereits in die 24. Jahr for dero Allerhöchsten Königs Hauß, insonderheit auch Eurer Königlichen Majestät Person selbst zu Wien auf Befehl dero in Gott rubenden Herrn Vaters, Königlichen Majestät glorwürdigsten Angedenkens, anderthalb Jahr lang ohne den geringsten Genuß einiger Auslösung mit meiner Musik in Alleruntertänigkeit zu bedienen: da doch die anderen von hier aus dorthin geschickten königlichen Musici mit aller Nothwendigkeit reichlich sind versehen worden. Nach meiner Zurückkunft von Wien, habe ich nächst dem Capellmeister Heinicken die Königliche Kirchen Music viele Jahre lang mit versorget, nach dessen Absterben aber dieselbe meistens allein componiret und dirigiret, dero wegen auch, um die dabey benötigte fremde Musicaliën zu erlangen, und selbige nebst meinen eigenen copiren zu laßen, fast die Helffte meines zeitberigen Tractaments zu meinem größten Schaden aufwenden müssen . . . so flehe dieselbe ich hiemit fußfällig an, daß sie allergnädigst geruben wolle, mir die durch bemeldeten Heinikkens Tode erledigte und von mir ebendem bisher verwaltete Capellmeisterstelle allergnädigst zu conferiren, auch von seinem gebabten Tractamente mir von Zeit seines Absterbens an einen Theil zu meiner bisherigen Besoldung allermüdest beyzulegen, nichts minder for die mir sowohl zu Wien als wegen der musicalischen Copialiën allhier aufgewendeten großen Spesen einige Ergötzlichkeit nach Eurer Königlichen Majestät allerhöchsten gratieusen Disposition angedeyben zu laßen“ (nach MGG 14, Sp. 1193 ff).

Zelenkas Kirchenmusik

Die Kirchenmusik war Zelenkas kompositorisches Hauptgebiet. Der größte Teil seiner Werke ist in autographen Partituren in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden überliefert, wohin er aus der Dresdner Hofkirche gelangte. (Abschriften von Zelenkaschen Werken befinden sich daneben in zahlreichen Bibliotheken.) Vergleicht man das alte Musikinventar der Dresdner Hofkirche, so sind etliche Werke verlorengegangen, meist durch Kriegsverlagerung bzw. -zerstörung, teilweise auch schon früher: Darunter drei Messen und etliche Stimmenmaterialien, wodurch einige Messen nur in unvollständigen Partituren erhalten blieben. Von den drei Requiem-Vertonungen ist nur die von 1733 auf uns gekommen. Nicht unerhebliche Verluste sind auch bei den kleineren Kirchenwerken nachzuweisen, so zum Beispiel bei den Vesper-Psalmen.

Der erhaltene Dresdner Bestand umfaßt neben den drei großen italienischen geistlichen Oratorien *Il serpente del bronzo* (1730, auf einen Text des Dresdner Hofdichters Stefan Pallavicini), *Gesù al Calvario* (1735, auf einen Text des Cavaliere Boccardi) und *I penitenti al sepolcro del Redentore* (1736, wieder auf einen Text von Pallavicini) und drei geistlichen Kantaten folgende, zumeist liturgische Werke: 22 Messen (darunter vier der sechs *Missae ultimae*, siehe unten), davon fünf unvollständig sowie einige in schlechtem Erhaltungszustand und teilweise unleserlich (dies gilt auch für manche andere der folgenden Werke); 9 Einzelsätze und 3 Teilsätze von Messen; ein Requiem und ein Officium defunctorum; 28 Gradualien, Offertorien, Antiphonen, Hymnen (darunter zwei *Te Deum*-Vertonungen), Sequenzen, kleine Solokantaten u.ä.; zwei Vertonungen der *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* und der Responsorien der Karwochen-Liturgie; 30 Psalm- und Magnificat-Vertonungen, meist zur Vesper; 18 Vertonungen der Marianischen Schlußantiphonen zur Komplet; 9 Litaneien (*Litaniae Lauretanae, de venerabili Sacramento, de Sancto Xaverio*); 18 Motetten a cappella (5-, 6- und 8stimmig).

Zelenkas Kirchenmusik scheint besonders von J. J. Fux beeinflusst, bei dem er, mit Unterbrechungen, in den Jahren 1716–1719 in Wien studierte, und von Antonio Lotti, dessen Werke er schon in Prag kennengelernt haben könnte und mit dem er wahrscheinlich während seines Italienaufenthaltes 1716 in Venedig und sicher 1717–1719 in Dresden zusammengetroffen ist – Lotti war zu jener Zeit Hofkapellmeister. Neapolitanischen Vorbildern folgt er in seinen Oratorien. Doch sind all diese Einflüsse nur vage zu ahnen, da genaue stilkritische Untersuchungen noch fehlen und Zelenkas Stil von seinen frühen Werken an sehr persönlich gefärbt ist.

Nicht in allen kirchenmusikalischen Beiträgen wird dies deutlich. Manche Stücke verraten die Zeitnot, unter der sie für die Liturgie entstanden sind. Sie sind sparsam und knapp, konventionell und al fresco hingeworfen, wenig ausgearbeitet. Doch auch sie zeigen Zelenkas meisterhaftes Handwerk. Sei es in der Ökonomie und Schlagkraft, mit der kleinere Stücke mit einem charakteristischen, meist rhythmisch prägnanten, ostinaten oder mottohaften Hauptgedanken auskommen. (Im ersten Teil des hier veröffentlichten *Magnificat* findet man Ähnliches.) Sei es in der mit einfachen und kräftigen Strichen gezeichneten Bildlichkeit rezitativischer Partien in kantatenartigen *Motetten*. (In Takt 69 ff des ersten Teils unseres *Magnificat* findet man eine solche anschauliche Geste beim „*dispersit superbos*“: Gott zerstreut die Stolzen mit seinem starken Arm.) Oder sei es schließlich im lapidar flächigen Chorstil mancher Passagen.

Viele Werke aber – das zeigen die bisher vorliegenden Übertragungen – sind von großem Zuschnitt und hohem Anspruch. Der perfekte Kontrapunktiker, als den ihn schon die frühen Triosonaten ausweisen, zeigt sich auch in den Kirchenwerken. Zelenka beherrscht die Kunst der Imitation, der kanonischen Arbeit und Fugentechnik. Seine Fugen (meist Doppelfugen – wie auch am Schluß unseres *Magnificat*) sind nicht nur satztechnisch kunstvoll, sie sind meist auch von großer klanglicher Wirkung, etwa durch brillante Läufe, Parallelführung von Stimmen, Orgelpunktpartien u.a. Die gekonnte Fugentechnik ist kein Selbstzweck. Sie kann Einheit des Materials im musikalischen Zusammenhang gewährleisten, Steigerung von einzelnen Satzteilen bewirken, zyklischen Bau konstituieren sowie theologische Aussagen unterstreichen und interpretieren: Wie etwa in einer der letzten Messen, die hier beispielhaft für den reifen Zelenka stehen soll, die dritte der *Missae ultimae*¹⁵, die *Missa Sancti Spiritus*¹⁶. So werden in ihrem abschließenden Kyrie-Teil die Themen des ersten Kyrie (mit Schlußfuge) und des Christe zu einer Doppelfuge verbunden; oder: zwei Sätze schließen mit verschiedenen Doppelfugen über dieselben Themen usw.

Zelenkas Notenschrift offenbart schon in ihrem unverwechselbaren Duktus den Charakter seiner Musik, zumindest eine ihrer Seiten.

Diese Schrift ist kraftvoll zupackend, temperamentvoll sich beinahe überstürzend, kantig und widerborstig – wie viele seiner *Allegro*-Themen, die, vor allem wenn sie primär rhythmisch erfunden sind, oft mit *Vivace e sempre staccato* oder ähnlich überschrieben sind, wobei das *staccato* nach allem, was man den musikalischen Kontexten entnehmen kann, am ehesten wohl unserem *marcato* entspricht, im Sinne eines akzentuierten Spiels. Extreme Tempowechsel, stark kontrastierende Dynamik (Zelenka kennt differenzierende Stufen zwischen *pp* und *ff*) und besondere Vortragsbezeichnungen wie das *ondeggiando* gehören ebenso hierher. Dieses *ondeggiando* bzw. *tremulo* (es wird in Teil III des Kritischen Berichts erläutert, in der Bemerkung zu Takt 84 des ersten Teils) findet man bei Zelenka nicht nur in den Streichern, für die es sozusagen „erfunden“ wurde (periodisch neuer Druckansatz auf e i n e m Bogen). Es kommt auch in Holzbläsern, ja sogar in Singstimmen vor, z.B. wortdeutend auf jeweils zwei Stel pro Textsilbe zu „*quantus tremor est futurus*“ im *Dies irae* des gewaltigen *Requiem*. Immer jedenfalls fordert diese Vortragsangabe Intensität und starken Ausdruck.

Die Instrumentalmusik Zelenkas hat herrliche, instrumentengerechte Partien – teilweise auch unendlich virtuose und schwierige wie zum Beispiel die Fagottstimme der Trios (sie ist gegenüber der Continuo-Stimme virtuos ausgeformt und macht die Stücke beinahe zu Quartetten für zwei Oberstimmen und zwei obligate Bässe) oder die Hornstimmen der Orchestermusik. In der Kirchenmusik beschränkt sich der Komponist eher – doch auch hier gibt es dankbare Aufgaben für Soloinstrumente, Orchester, Solisten und Chor. Auffallend sind die deutlich schwierigeren Baßpartien mit großem Tonumfang. Zur normalen Besetzung der Kirchenwerke gehören vier Singstimmen (Soli und Chor; es gibt aber auch reine Solostücke), Streicher (mit zwei Violinen und – nicht selten auch zwei – Violen) und Generalbaß, Oboen und Fagott, zuweilen auch Flöten. In den groß besetzten Messen zusätzlich drei bis vier Trompeten und Pauken, selten auch Hörner. Das vorliegende *Magnificat* kommt mit Streichern (darunter Solovioline), Oboen, Fagott und Continuo (Violoncello, Kontrabaß und Orgel), Sopran- und Altsolo sowie Chor aus.

Zelenka nutzt nicht nur die instrumenten- und stimmspezifischen Möglichkeiten in den Einzelpartien, er hat auch ein besonderes Gespür für klangliche Wirkungen in Instrumentengruppen oder Klangtypen. Der Triosatz der Holzbläser im Soloal-Teil des vorliegenden *Magnificat* ist sicher nur ein bescheidenes Beispiel – hält sich Zelenka in der Knappheit und Einfachheit des Stückes doch insgesamt sehr zurück. Die Messen, zumal die späten, bieten vielfältigere Beispiele von Zelenkas Instrumentationskunst, sei es in virtuoson Trompeten- und Streichertrios (ohne Generalbaß!), sei es in effektvollen Streicherläufen oder differenziert bezeichneten und besetzten Generalbaß-Partien.

All seine Kunst aber widmet er, der äußerlich so wenig Erfolgreiche, Gott und den Heiligen – und seinem Herrscher von Gottes Gnaden. Das „*Ad majorem Dei gloriam*“ – bis zu Haydn und Bruckner finden wirs häufig, und nicht immer muß diese fromme Formel von der besonderen Religiosität dessen zeugen, der sie anwendet. Bei Zelenka entspricht sie sicher nicht nur einer Konvention, sie scheint tief und ernst motiviert, Zeugnis eines starken Glaubens. Nur wenig Hinweise bieten die musikalischen Quellen; dabei sind sie die einzigen persönlichen Zeugnisse, auf die wir uns stützen können. Ein eingehenderes Quellenstudium wird sicher noch Manches zutage fördern. Hier sei nur an das „*Laus et honor viri dolorum Jesu Christo*“ (Fußnote 8) erinnert und auf die Widmung jener *Missa votiva* „*Vota mea Domino reddam*“ von 1739 verwiesen, die Zelenka gemäß einem Gelübde „nach wiedergewonnener Gesundheit“ (so in der lateinischen Nachschrift) komponiert hat. Und auf die Widmungen, Über- und Nachschriften in den meisten seiner musikalischen Autographen. In den frühen Capricci und im Requiem von 1733 findet man die Buchstabenfolge I : N : I : C : (= In Nomine Jesu Christi), in den Manuskripten mit Kirchenwerken Beischriften wie *Laus Deo* oder *Laus Deo semper* (= Gott sei immer Lob), vor allem aber das A. M. D. G. bzw. O. A. M. D. G. (= Omnia ad majorem Dei gloriam, Alles zur höheren Ehre Gottes). In den dreißiger und vierziger Jahren taucht diese Buchstabenfolge meist ergänzt auf, wobei Doppelbuchstaben entweder die Pluralform oder aber den Superlativ des betreffenden Wortes meinen: O. A. M. D. G. B. V. M. [statt des B. V. M. auch V. M. oder B. M. V.] O.O.SS. [als Kürzel:] et AA. P. I. R. (= Omnia ad majorem Dei gloriam [et ad gloriam] Beatæ Virginis Mariæ, omnium Sanctorum et augustissimi Poloniae [oder: Poloniarum] Imperii Regis)¹⁷. Statt des O. am Anfang, das auch wegfallen kann, kommt vereinzelt auch OO. vor, statt des O. A. M. D. G. auch *Sit Laus Deo* (= Gott sei Lob), wobei dann die folgenden Buchstaben mit den entsprechenden Dativformen der Wörter aufgelöst werden müßten.

Das Magnificat

Offenbar ist Zelenkas *Magnificat*, am 26. November 1725 datiert, da es auf einen festlichen Trompetenchor verzichtet, nicht für die Vesper eines hohen Feiertages geschrieben (zur liturgischen Verwendung siehe unten), sondern vielleicht für eine „erste Vesper“ am Vortag eines höheren Festes (die „zweite“ findet dann am Nachmittag des Festes selbst statt) oder für ein Fest oder einen Sonntag einer geringeren liturgischen „Klasse“. Vergleicht man es etwa mit Bachs groß angelegtem *Magnificat*, fällt auch die einfachere formale und musikalische Gestaltung auf. Zelenka beschränkt sich auf drei Teile. Der erste ist geprägt durch ein fünftaktiges Ritornell des Continuo, der erste 8taktige Chorabschnitt zitiert zu Beginn im Sopran das psalmodische Incipit des *Magnificat* im 8. Ton (vgl. die betreffenden Bemerkungen weiter unten):



Im folgenden Allegro dominieren Sopransolo mit Solovioline; später folgt eine Chorphassage, die im Baß deutlich an das Continuo-Ritornell anknüpft. Der zweite Teil wird vom Soloalt bestritten; die instrumentalen Zwischenspiele sind mit einem Holzbläsertrio (zwei Oboen und Fagott) besetzt. In der abschließenden *Amen*-Doppelfuge werden die Themen zunächst sukzessiv exponiert und dann zusammen verarbeitet; die Instrumente gehen – bis auf einen Pausentakt des Continuo genau in der Mitte der Fuge – insgesamt colla parte.

Text und liturgische Stellung

Das *Magnificat* ist eines der biblischen Cantica, und zwar einer der drei neutestamentlichen Lobgesänge: neben dem *Benedictus* des Zacharias bei der Beschneidung Johannes' des Täufers (Lk 1, 68–79) und dem *Nunc dimittis* des greisen Simeon (Lk 2, 29–32) nach der Darstellung Jesu im Tempel. Das *Magnificat* ist der Lobgesang Mariens (Lk 1, 46–55) nach der Verkündigung bei ihrem Besuch bei Elisabeth. Zu deutsch lautet der Text:

Meine Seele preist die Größe des Herrn,
und mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter.
Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut.
Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter!
Denn der Mächtige hat Großes an mir getan,
und sein Name ist heilig.
Er erbarmt sich von Geschlecht zu Geschlecht
über alle, die ihn fürchten.
Er vollbringt mit seinem Arm mächtige Taten:
er zerstreut, die im Herzen voll Hochmut sind;
er stürzt die Mächtigen vom Thron
und erhebt die Niedrigen.
Die Hungernden beschenkt er mit seinen Gaben
und läßt die Reichen leer ausgehen.
Er nimmt sich seines Knechtes Israel an
und denkt an sein Erbarmen,
das er unsern Vätern verheißen hat,
Abraham und seinen Nachkommen auf ewig.¹⁸

Die Cantica haben aufgrund ihres hymnischen Charakters schon früh Eingang in die Liturgie gefunden. In der gallischen Liturgie gehörte das *Benedictus* zu den festlichen Eröffnungsgesängen der Messe (etwa dem *Gloria* des römischen Meßritus entsprechend); im römisch-monastischen Stundengebet ist es der Höhepunkt der Laudes (heute, nach der Liturgiereform des II. Vaticanum: Laudes matutinae); im römischen Beerdigungsritus hatte es seine Funktion als tröstliche Verweisung auf die Erlösung; im byzantinischen Stundengebet blieb es in der neunten Kanon-Ode des morgendlichen Orthros (bzw. der Utrenja) mit dem *Magnificat* verbunden. Das *Nunc dimittis* bildet im römischen Stundengebet (nicht dagegen im monastischen Offizium) den Höhepunkt der abendlichen Komplet – ganz ähnlich wie im Hesperinos (bzw. in der Večernja) des byzantinischen Stundengebets (unserer Vesper entsprechend). Das *Magnificat* schließlich folgt in der römischen und monastischen Vesper auf die fünf Psalmen (nach der Liturgiereform wurde auch die Vesper umgestaltet, u. a. wurden von den fünf Psalmen nur zwei beibehalten); im byzantinischen Morgengebet ist es, wie schon erwähnt, Teil des Kanons. – Einzelverse des *Magnificats* finden sich auch in anderen Texten der Messe (meist im Proprium) und des Offiziums.

Einstimmige Psalmodie und Mehrstimmigkeit

Das *Magnificat* wird in der Vesper jeweils nach einem der acht Psalmtöne gesungen, also nach jenen einfachen, aus dem gehobenen Leseton entstandenen modellartigen zweiteiligen Singweisen, in denen die Psalmen rezitiert werden. Nach dem Schema: Initium (aufsteigende Eingangsformel), Tenor (Rezitationston), Mediatio (Mittelkadenz), Tenor, Terminatio (Schlußkadenz). Als Beispiel: Vers 2 des *Magnificat* im 7. Ton:

Tonus 7 (simplex)

Et ex-sul-ta-vit spi-ri-tus me-us* in De-o sa-lu-ta-ri me-o.

Tonus 7 (solemnis)

Et ex-sul-ta-vit spi-ri-tus me-us (der zweite Teil wie oben)

Während für den normalen Psalmenvortrag die Initialformel nur beim ersten Vers gesungen wird und die folgenden Verse gleich mit dem Tenorton einsetzen, wird das Initium beim *Magnificat* in allen Versen gesungen. Außerdem gibt es für besondere Feste eine reichere Melodieformel für die erste Vershälfte; als Beispiel wird oben der Tonus solemnis 7 mitgeteilt, direkt unter dem Tonus simplex (nach: *Liber usualis Missae et Officii* . . ., Paris – Tournai – Rom 1927; darin: *Vespertini Psalmi per Tonos distributi*, *Canticum B. Mariae Virginis*, S. 212 ff, *Toni solemnes* S. 218 ff).

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts entstehen auch verstärkt mehrstimmige Vertonungen des *Magnificat*. Zunächst wird – mit Ausnahme des ersten Verses, der als choraliter-Intonation vorgetragen wird – der gesamte Text vertont. Dann setzt sich eine alternierende Kompositionsweise durch: ein- und mehrstimmige Verse wechseln sich ab. Meist werden die gradzahligen Verse mehrstimmig gesetzt, seltener die ungradzahligen. (Bei diesen beginnt der erste mehrstimmige Satz nach dem psalmodisch intonierten Anfangswort „*Magnificat*“ mit dem Text „*anima mea*“.) Bis zum beginnenden 17. Jahrhundert sind *Magnificat*-Kompositionen Choralbearbeitungen in dem Sinne, daß ihnen die betreffenden Psalmtöne (daher auch entsprechende Titel wie *Magnificat primi toni* usw.) als Cantus prius facti oder als Material einer motettischen Kompositionsweise zugrundeliegen. Auch in der protestantischen und anglikanischen Liturgie spielen *Magnificat*-Vertonungen eine große Rolle. Hingewiesen sei noch auf instrumentale Bearbeitungen, die zahlreichen *Magnificat*-Kompositionen für Orgel. Die einzelnen Verse („Versetzen“), auch sie cantusgebunden, wurden im Wechsel mit den einstimmigen Vokalversen musiziert.

Tübingen, im Mai 1979

Thomas Kohlhasse

- 1 Seinen Namen betont man auf der ersten Silbe, die mit stimmhaftem s beginnt. – Zelenkas Biographie und Werk sind wenig erforscht. Literaturangaben im Artikel *Zelenka* von Hubert Unverricht in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* („MGG“) Band 14 (Kassel etc. 1968), Sp. 1197 f. Weitere Literaturangaben in den Ausgaben der *Musica Antiqua Bohemica* (siehe Fußnote 2). Beiträge in den Begleitheften zu Schallplattenkassetten (siehe Fußnote 4) und im Programmheft 53. *Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in der Universitätsstadt Marburg* 28.6. – 3.7.1978: Jaroslav Bužga, *Jan Dismas Zelenka*, S. 89–94; Friedrich W. Riedel, *Der Kirchenkomponist Jan Dismas Zelenka – Mittler zwischen dem Wiener Imperialstil und Johann Sebastian Bach*, S. 94–99; Thomas Kohlhase, *Jan Dismas Zelenkas Missa Purificationis Beatae Virginis Mariae D-Dur (1733)*, S. 99–101; Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Zu Bachs und Zelenkas Triosonaten*, S. 108–111; Gerd Bessler, *J. D. Zelenkas Werke für Orchester*, S. 111–114; Walter Blankenburg, *Die Magnificat-Kompositionen*, S. 115–121; ders., *Die „De Profundis“-Kompositionen*, S. 122–127. Ein Verzeichnis der Werke Zelenkas bereitet Jaroslav Bužga vor; es soll von der Sächsischen Landesbibliothek Dresden herausgebracht werden. Eine Zelenka-Biographie plant Camillo Schoenbaum, der Herausgeber von Zelenkas Instrumentalmusik.
- 2 Komplett liegt, hauptsächlich von C. Schoenbaum ediert, nur die Instrumentalmusik Zelenkas vor (teilweise revisionsbedürftig), siehe MGG 14, Sp. 1197. Die Vokalmusik dagegen (wenige weltliche, zahlreiche geistliche Werke) ist noch kaum zugänglich. Ältere Ausgaben von Teilkompositionen oder kleineren Stücken: siehe MGG 14, Sp. 1197. Neuere Ausgaben liegen vor in der tschechischen Denkmälerreihe *Musica Antiqua Bohemica*, Serie II Band 4: Jan Dismas Zelenka, *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*, hrsg. von Vratislav Bělský, Prag 1969 – und Band 5: Jan Dismas Zelenka, *Psalmi et Magnificat*, hrsg. von V. Bělský, Prag 1971; beide Bände mit biographischen und Werkeinführungen, Quellen- und Literaturangaben, Verzeichnissen der Ausgaben sowie Diskographie. Eine Auswahlangabe mit Kirchenkompositionen Zelenkas plant die Denkmälerpublikation *Das Erbe deutscher Musik*. Zunächst werden etliche Werke spartiert, d.h. nach den Konzeptautographen in moderne Partiturabschriften gebracht. Bisher liegen drei Messen vor: *Missa Purificationis B. V. M. D-Dur* (spartiert von Thomas Kohlhase, Generalbaß-Aussetzung von Paul Horn), *Missarum ultimarum prima: Missa Dei Patris* (spartiert von Reinhold Kubik, Generalbaß-Aussetzung von Paul Horn), *Missarum ultimarum tertia: Missa Sancti Spiritus* (spartiert von Reinhold Kubik). Weitere Messen sind in Vorbereitung: *Missarum ultimarum secunda* und *sexta: Missa Dei Filii* und *Missa Omnium Sanctorum*; *Missa Sanctae Caeciliae*. Außerdem liegen vor die *Responsoria pro hebdomada sancta* (spartiert von Christoph Horrix, Generalbaß-Aussetzung von Paul Horn). Vorbereitet werden die drei großen italienischen Oratorien, ein *Miserere*, die a-cappella-Motetten und kleinere Vokalwerke.
- 3 Auf dem Marburger Bachfest 1978 (vgl. Fußnote 1) sind zum ersten Mal mehrere Werke Zelenkas wiederaufgeführt worden. (Die Gegenüberstellung von Instrumental- und Vokalwerken Bachs und Zelenkas war einer der Programm-Schwerpunkte.) 1979 – in Zelenkas 300. Geburtsjahr – wird der Marburger Bachchor unter Wolfram Wehnert die *Missa Dei Patris* und einen Teil der Responsorien für die Karwoche aufführen. In Tübingen wird die dritte der letzten Messen für 1981 vorbereitet.
- 4 Hier erhältlich: Jan Dismas Zelenka, *Sechs Sonaten*, Archiv Produktion 2708 027 (Kassette mit zwei Platten), mit zwei Beiträgen im Begleitheft: William S. Newman, *Jan Dismas Zelenka: Six Trio Sonatas*, und Heinz Holliger, *(K)Ein (Klein-)Meister des Barock*. Außerdem: Jan Dismas Zelenka, *Die Orchesterwerke*, Archiv Produktion 2723 059 (Kassette mit drei Platten), mit einem Beitrag im Begleitheft: Dietmar Polaczek, *Jan Dismas Zelenka. Rätselhaft und rubmreich*. Schließlich: Jan Dismas Zelenka, *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* (Lamentationen I, II, IV und V), SDG (Kassel) 610302. Weitere diskographische Angaben in den Ausgaben der *Musica Antiqua Bohemica*, siehe Fußnote 2. – Gleichzeitig mit der vorliegenden Ausgabe erscheint eine Platte mit dem *Magnificat* und den Psalmen 110 (Confitebor), 111 (Beatus vir) und 113 (In exitu), Carus-Verlag FSM 63108.
- 5 An einer Dissertation über Zelenkas Instrumentalmusik arbeitet Gerd Bessler im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt a.M.
- 6 Musik für Tasteninstrumente – eine der Hauptgattungen der Zeit – hat Zelenka offenbar nicht geschrieben.
- 7 Zu Beginn, 1710, erhielt Zelenka jährlich 300 Taler, seit 1714 300, für die Studienreise 1715 300, seit 1720 500, seit 1733 550 Taler (das bedeutete die 17. Gehaltsstufe unter den königlichen Musikern), seit 1736 800, seit 1742 900 Taler. Zum Vergleich: Johann Adolf Hasse, seit 1734 Kapellmeister in Dresden, bekam 2000 Taler, sein Vorgänger Heinichen 1500; Konzertmeister Varacini erhielt 1719 1200 Taler, der Geiger Pisendel 500; der Oboist François le Riche 2600, sein Schüler und Kollege Richter 600 Taler.
- 8 In seinen Autographen schreibt er sich *Johann Dismas Zelenka*, meist nur abgekürzt *J. D. Z.* In der *Missa „Judica me“* von 1714 versteckt er in seinem vollen Namen *Ioannes LVCas DIsMas IgnatLVs zeLenka* ein Chronogramm: Alle Buchstaben, die als römische Zahlen gelesen werden können (J als I und U als V), sind großgeschrieben und ergeben, e i n z e l n zusammengezählt, das Entstehungsjahr der Komposition: I = 1 + L = 50 + V = 5 + C = 100 + D = 500 + I = 1 + M = 1000 + I = 1 + I = 1 + V = 5 + L = 50 : 1714. D. Polaczek (a.a.O.) gibt ein weiteres Beispiel: In der Widmung *LaUs et honor Viro DoLoUM JesU Chrlsto* (= Lob und Ehre dem Schmerzensmann Jesus Christus) ist die Jahreszahl 1723 versteckt. (Doch scheint D.P. das System gar nicht verstanden zu haben, wenn er nur 723 zählt und meint, aus dem korrekten *DoLorUm* – also mit r – ergäbe sich die richtige Zahl 1723: Nicht auf das r kommt es an; die 1000 steckt im M.)
- 9 Von der Messe existieren zwei voneinander abweichende Fassungen, eine davon autograph, die andere abschriftlich.
- 10 Im Autograph seiner *Litaniae de Vergine* vom 10. Februar 1718 bezeichnet er sich indirekt als Schüler Fuxens: „*Dno Joanne Fux meo tunc in compositione magistro*“.
- 11 Vgl. dessen Bericht in: Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 5. Stück, S. 210.
- 12 Hasse (1699–1783) hatte 1731 mit seiner Frau Faustina – einer berühmten italienischen Mezzosopranistin – ein Gastspiel in Dresden gegeben, stand seit 1733 in festem Kontrakt und begann 1734 eine glanzvolle 30jährige Tätigkeit an der nach dem Tode Augusts des Starken wiedereröffneten italienischen Oper in Dresden.
- 13 Gleichzeitig übrigens mit einem unbekanntem Kollegen, Tobias Buz.
- 14 1696–1763, seit 1733 Nachfolger Friedrich Augusts I., des Starken, der 1697, um zum polnischen König gewählt zu werden, katholisch wurde.
- 15 Die *Missae ultimae* aus den frühen 1740er Jahren geben – wie Vieles in der Biographie Zelenkas – Rätsel auf. Komplett überliefert sind lediglich drei, eine vierte mit nur zwei Sätzen: die *Missarum ultimarum prima (Missa Dei Patris)*, *secunda (Missa Dei Filii)*, nur Kyrie und Gloria), *tertia (Missa Sancti Spiritus)* und *sexta (Missa Omnium Sanctorum)*. Sind die übrigen Sätze bzw. kompletten Messen verlorengegangen? Hat Zelenka den Sechserzyklus nur geplant und nicht vollenden können oder wollen? Die sechste Messe von 1741 (gestorben ist Zelenka 1745) nennt er *Missa sexta . . . e forte omnium ultima*. Heißt das aber nicht, daß es die vierte und fünfte gegeben haben muß? Im übrigen legt dieser Titel nahe anzunehmen, daß Zelenka nach dieser Messe keine weitere mehr schreiben wollte. Und in der Tat hat er ja in seinen letzten Lebensjahren offenbar kaum noch komponiert. – Oder heißt *Missa ultima* etwas ganz anderes, bezieht sich der Name auf praktisch-liturgische Verhältnisse am Dresdner Hof, meint er die „letzte“, späte, musikalisch besonders reich gestaltete Meßfeier der Sonn- und Feiertage, die in Anwesenheit des Hofes gefeiert wurde? Widerspricht dem aber nicht das *forte omnium ultima*?
- 16 Manche Hinweise auf stilistische Besonderheiten der späten Messen Zelenkas verdanke ich Reinhold Kubik, der die erste und dritte der *Missae ultimae* für das *Erbe deutscher Musik* übertragen hat.
- 17 Das *AA. P. R.* erschließt sich aus dem ausgeschriebenen *Augustissimo Poloniarum Regi* des Titels bzw. der Widmung zu den *Responsoria pro hebdomada sancta* und zur *Missa Sanctae Caeciliae*. Die Auflösung des I = Imperii ergibt sich aus dem Zusammenhang. – Natürlich können hier nicht alle Widmungsvarianten genannt werden.
- 18 Aus: *Das Neue Testament. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Stuttgart (Katholische Bibelanstalt) 1972, S. 115.

Introduction

The “rediscovery” of Jan Dismas Zelenka (1679–1745) – the Bohemian composer at the Dresden Court during Bach’s time – is just slowly beginning to take place. And what now has been revived through new editions, performances and recordings (all based chiefly on source material found in the Saxon State Library in Dresden) shows that it is a matter of rediscovering a master whose works will greatly enrich our picture of Baroque music and render it entirely new features.

Zelenka’s works are packed full of surprises and “unheard-of’s” – this is especially true of his chamber music like the extremely demanding, scintillating and original trio sonatas of 1715/16 (?) as well as of orchestral works like the *Capprici* of 1718 and the concertos of 1723. An unusually disposed melody in conjunction with an extremely odd rhythm – yet still with Bohemian folk features – together with colourful harmonies rich in sharp contrasts and surprising effects earmark a composing style that has a wide range of possibilities plus a wealth of forms and polyphonic techniques which can stand the test with even Bach’s. And indeed, as we know from Johann Nikolaus Forkel’s Bach biography of 1802, the Cantor of St. Thomas’ in Leipzig held Zelenka’s compositions in esteem and knew his Dresden colleague personally. Bach’s library – according to the residuum catalogue of C.Ph.E. Bach – contained two masses by Zelenka.

We know just about nothing concerning Zelenka’s youth and musical training. And hardly any documents have come down to us even from his Dresden period, at least none that offer us indication of his character and nature. We know of no picture of him, know of none of his personal ties – with the exception of his friendship with the violinist Pisendel. What we do know consists of a few rather impersonal things: of the amount of his salary and of two petitions that he submitted to the King in 1733 and 1736 and from which we may conclude that the Court, although it doubtlessly held Zelenka’s work in esteem, contumeliously refused to acknowledge it with either a commensurate salary or a comparable title.

It may well be that Zelenka was a bachelor and perhaps even an eccentric. From the mid-1730’s on, he withdrew himself more and more, composed increasingly less and may possibly even have given up completely as a creative artist.

Johann (or Jan) Lukáš Ignatius Zelenka was christened in Launowitz, a town near Blaník and southeast of Prague, on October 16, 1679 – presumably on the day of his birth. The name Dismas was added later and was perhaps the name of his confirmation godfather. Zelenka’s father was cantor and organist at the parish church in Launowitz from 1676 until his death in 1724. Perhaps it was he who gave young Jan musical instruction. It is assumed that Zelenka attended one of the two Jesuit schools in Prague because he wrote three cantatas for the Collegium Clementinum (in 1709, 1712 and 1716) plus a *Melodrama de Sancto Wenceslao* in 1723 for the coronation of Karl VI as King of Bohemia. In the first score that has come down to us, namely that of the 1709 (not 1710 as has recently been published) cantata *Inmisit Dominus Pestilentiam*, Zelenka identifies himself as a member of the orchestra of Baron (later Count) Ludwig Joseph von Hartig in Prague and simultaneously as choir director at the Clementinum. In the same year, presumably at Hartig’s recommendation, he became double-bass player in the Royal Court “Kapelle” of the Saxon Elector in Dresden, one of the best orchestras of its day. Zelenka’s first major composition during his Dresden period was the *Missa Sanctae Caeciliae* of 1712, which contains an impressive seven-part double fugue on the “Qui tollis” of the “Gloria”.

In November 1715, together with other Dresden musicians including the famous violinist Johann Georg Pisendel, Zelenka received a travel grant for study in Italy. But at the beginning of 1716, he (then 36) spent time in Vienna to study counterpoint with Johann Joseph Fux. In April 1716, he then went on to Italy, perhaps to Venice to study with Lotti. In 1717 and 1718, he was again with Fux in Vienna and there continued to copy works of famous masters like Palestrina, Morales, Batifer, Frescobaldi, Froberger and Fux (this collection, *Collectaneorum Musicorum libri IV de diversis Autoribus*, was destroyed in World War II). While in Vienna, Zelenka also gave instruction to the 20-year-old Johann Joachim Quantz.

In 1719, Zelenka returned to Dresden. 1722 and 1723 found him in Bohemia, mainly in Prague, there he wrote a large part of his orchestral works as well as the above-mentioned melodrama *Sub olea pacis et palma virtutis*, that was first performed at the Clementinum on September 12, 1723, in the presence of the Court: as homage of the Czech province to Karl VI, composed by a Bohemian and performed exclusively by Bohemians. After this sojourn in Prague Zelenka seems not to have undertaken any other major journeys. He remained in Dresden as double-bass player in the Court orchestra until he died at the age of 64 on December 23, 1745.

In addition to the orchestra post, he had taken on the church duties of the ailing Kapellmeister Johann David Heinichen since 1719 (the latter was equal in rank to Kapellmeister Johann Christoph Schmidt). In 1721, Zelenka received the title of “Vize-Kapellmeister”. After the deaths of Schmidt (1728) and Heinichen (1729), he also performed the duties of the Kapellmeister in the hope of receiving that title. Johann Adolf Hasse, however, was appointed Heinichen’s successor in 1734. Zelenka, who had been listed as *Compositeur* since 1731, was simply named “church composer” without any basic increase in remuneration.

Zelenka’s Church Music

Church music formed Zelenka’s main area of composition, and the autograph scores of most of his works have been preserved in the Saxon State Library in Dresden; they were there somehow sent from the Dresden Court Church. In addition, copies of many of Zelenka’s works may be found in a number of other libraries. On the other hand, when the early inventory lists of the Dresden Court Church’s music are consulted, it becomes clear that a number of works have been lost nonetheless, most as a result of war-time evacuation or destruction. Some, however, were lost even earlier, and these include three masses and quite an amount of part sheets so that the scores of a few masses have come down to us in incomplete form. Of Zelenka’s three requiem settings, only that of 1733 has been preserved. There have clearly also been considerable losses among the lesser church works, the Vesper psalms, for example.

The Dresden collection contains three large Italian sacred oratorios: *Il serpente del bronzo* (of 1730, to a text by the Dresden Court Poet Stefan Pallavicini), *Gesù al Calvario* (of 1735, to a text by Cavaliere Boccardi) and *I penitenti al sepolcro del Redentore* (of 1736, to another text by Pallavicini). Most of the other works in the Dresden Library are liturgical:

22 masses (including four of his six *Missae ultimae*), five of which are incomplete while some of the other are in poor condition and partially illegible (also true of many of the other works referred to below); 9 single mass passages and 3 fragments; 1 requiem and 1 *Officium defunctorum*; 28 graduals, offertories, antiphons, hymns (including 2 *Te Deum* settings), sequences, short solo cantatas, etc.; 2 settings of the *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* and the responsorials for the Holy Week liturgy; 30 psalm and magnificat settings (most for Vesper use); 18 settings of closing antiphons of the Blessed Virgin for the Compline; 9 litanies (*Litaniae Lauretanae de venerabili Sacramento, de Sancto Xaverio*); 18 a-cappella motets (5, 6 and 8-part).

Zelenka’s church music seems to have been particularly influenced by J.J. Fux (his teacher in Vienna, with interruptions, in the years 1716 to 1719) and by Antonio Lotti whose works he may already have become acquainted with in Prague and whom he probably encountered during his 1716 trip to Venice but surely knew in Dresden during the 1717–1719 period (Lotti was Court Kapellmeister there at the time). In his oratorios Zelenka followed Neapolitan models. Yet all of these influences can be but vaguely sensed, for, by exacting standards, there have not yet been any stylistic analyses of his works, but we do know that his works, even the early ones, are highly coloured by his own personal style.

Not all of his church music distinctly displays a highly personal style, however. A number of pieces reveal the time pressure under which they were written for the liturgy. They are spare and brief, conventional, superficially sketched and with little development. Yet even they give evidence of Zelenka’s skilled technique: whether in the lapidary, sustained choral style of many passages or whether through the economy and striking power found in short pieces that have a single characteristic (usually a rhythmically marked) ostinato or motto-like main idea as, for example, in Part I of the *Magnificat* in this edition; or whether in the depictive imagery of the simple and powerful strokes in recitative passages in his cantata-like *Motets* (in bars 69 ff of Part I of our *Magnificat* there is just such clarity of gesture at the words “dispersit superbos”, “God scatters the proud with His mighty arm”).

As is shown by the previous transcriptions, however, many works are large in scale and highly demanding. Zelenka’s perfect skill in counterpoint, already evidenced in the early trio sonatas, is also displayed in his church music. Zelenka was a master in the art of imitation, in working out canons as well in the technique of the fugue. His fugues (mainly double fugues like that at the end of our *Magnificat*) are not only written with ingenious technique, most of them provide, in addition, great tonal effect through brilliant runs, parallel motion of voices, use of organ-point, etc. Yet this skillful fugue technique is not an end unto itself. It is utilized to assure unity and musical coherence of the material, to heighten particular sections, to establish the cyclical structure as well as to underline and interpret the theo-

logical ideas being stated — as we find, for instance, in one of the last masses (and one that is most exemplary of the mature Zelenka), namely, the third “Missa ultima” *Missa Sancti Spiritus*. Thus in the concluding “Kyrie” the themes of the first “Kyrie” (with closing fugue) and the “Christe” are combined into a double fugue; or, again, there are two parts that end with different double fugues on the same themes, etc.

Zelenka’s instrumental parts are magnificent, ideally written for the instruments — some of them are, moreover, infinitely virtuosic and difficult, like the horn parts in his orchestral music or the bassoon parts in the trios (compared with the figured-bass parts, they are given virtuosic form and almost make the pieces into quartets for two oboes and two obligatory bass parts). Zelenka does not go to such extremes in writing church music, but even there he provides rewarding tasks for the solo instruments, the orchestra, the vocal soloists and the choir. Quite conspicuous are the distinctly difficult vocal bass parts with their wide pitch range. Most of Zelenka’s church works are scored for four voices (soloists and choir, yet there are also some purely solo pieces), strings (with two violin and — rather often two — viola parts) and basso continuo, oboes and bassoon. Some works also require flutes. In the large-scale masses three or four trumpets plus timpani, but seldom horns, are added. For our *Magnificat* strings (including solo violin), oboes, bassoon and basso continuo (cello, double bass and organ), soprano and alto soloists and choir are sufficient.

Zelenka not only makes use of the specific characteristics of instruments and voices in the individual parts, he also reveals a very special sensibility for individual types of tones achievable as well as for the tonal effects that are possible in instrumental combinations. The trio writing for woodwinds in the alto solo passage of the *Magnificat* is no more than a modest example, for in keeping with the brevity and simplicity of this work on the whole Zelenka holds himself quite in check. The masses, particularly the late ones, offer manifold indications of Zelenka’s skill in instrumentation — the virtuosic trumpet choirs and delicate string trios (without basso continuo!), the highly effective string passages with rapid runs or, too, the differentiation and variation in basso continuo combinations, to cite just a few.

He who outwardly experienced so little success nevertheless dedicated his total artistic output to God and the Saints — and to his (by the Grace of God) earthly lord. The “ad majorem Dei gloriam” motto that we often find right down through Haydn and Bruckner! And this pious slogan does not always necessarily give evidence of any particularly strong religious feelings on the part of person who states it. In the case of Zelenka, nonetheless, it was surely not simply a matter of convention; it seems to have been deeply and sincerely motivated, the testimony of his strong faith. The musical sources, on the other hand, give little indication; yet they are the only personal documents that we can turn to. A thorough study of the sources will certainly throw light on many unknowns. Here let it suffice to mention only a small number:

The *Laus et honor viri dolorum Jesu Christo* and the dedication of the 1739 “Missa votiva” *Vota mea Domino reddam* that Zelenka composed in conformance with his vow “upon recovering health” (as the Latin postscript reads). Or the dedications, headings and postscripts found in most of his musical autographs: in the early capriccios and in the requiem of 1733 we see the series of letters *I:N:I:C* (“In nomine Jesu Christi”), in the manuscripts of church works then subtitles like *Laus Deo* or *Laus Deo semper* (God be praised forever), but above all the letters *A.M.D.G.* or *O.A.M.D.G.* (“Omnia ad majorem Dei gloriam”, all to the greater honour of God). In the 1730’s and 1740’s, these letters usually appeared with modifications in which double letters signified either the plural or superlative form of the word in question: *O.A.M.D.G.B.V.M.* [instead of *B.V.M.* also *V.M.* or *B.M.V.*] *OO.SS. et AA.P.I.R.* (“Omnia ad majorem Dei gloriam et ad gloriam Beatae Virginis Mariae, omnium Sanctorum et augustissimi Poloniae [or also ‘Poloniarum’] Imperii Regis”). In place of the *O* at the beginning, which may even be omitted, *OO.* is also occasionally found; in place of *O.A.M.D.G.* there is sometimes *Sit Laus Deo* (Praise be to God) in which case the full form of the subsequent words would require the appropriate Dative endings.

The Magnificat

As it does not require a festive choir of trumpets, Zelenka’s *Magnificat* (dated November 26, 1725) was apparently not written for the Vesper service on a high feast day (concerning its liturgical use, see below), but perhaps for the “first” Vesper service on the eve of a high feast day (the “second” service was then held on the afternoon of the feast day itself) or for a feast on Sunday in a less important liturgical “class”. On comparing the work with, for example, Bach’s large-scale *Magnificat*, the simpler formal and musical cast of the former becomes immediately apparent. Zelenka restricted himself to three sections.

The first section is given its stamp by a five-bar ritornello stated by the basso continuo, the soprano (at the beginning of the first eight-bar choral phrase) quotes the psalmodic incipience of the *Magnificat* in the eighth psalm tone (cf. later remarks below).

The Allegro which follows is dominated by soprano and violin solo passages; later there is a choral passage which, in the bass, is clearly related to the opening ritornello of the continuo. The second section is given to the solo alto; the instrumental interludes are scored for a woodwind trio of two oboes and a bassoon. In the “Amen” double-fugues that close the work, the themes are first expounded in succession and then interwoven; the instruments — except for a bar-long rest for the basso continuo directly in the middle of the fugue — play *colla parte*.

Text and Place in the Liturgy

The *Magnificat* is one of the three Evangelical Canticles of the New Testament, the others being the *Benedictus* (the song of Zacharias at the circumcision of John the Baptist in Luke 1.68 — 79) and the *Nunc dimittis*, the song of the aged Simeon (Luke 2.29 — 32) after the presentation of Jesus in the Temple. The *Magnificat* is the hymn of the Blessed Virgin (Luke 1.46 — 55) following the Annunciation at her visit to Elizabeth. In English the text reads:

My soul doth magnify the Lord, and my spirit hath rejoiced in God my Saviour.
For he hath regarded the lowliness of his handmaiden.
For behold, from henceforth all generations shall call me blessed.
For he that is mighty hath magnified me; and holy is his Name,
And his mercy is on them that fear him throughout all generations.
He hath showed strength with his arm; he hath scattered the proud in the imagination of their hearts.
He hath put down the mighty from their seat, and hath exalted the humble and weak.
He hath filled the hungry with good things; and the rich he hath sent empty away.
He remembering his mercy hath holpen his servant Israel; as he promised to our forefathers, Abraham and his seed, for ever.

As a result of their hymn-like character, the Canticles were introduced into the Liturgy very early.

In the cathedral and monastic Vespers the *Magnificat* follows the five Psalms (after the reform of the Liturgy one of the changes made in the Vespers called for the retention of only two Psalms); in the Matins of the Eastern Church it is part of the canon. Various verses of the *Magnificat* may also be found in other text passages of the Mass (usually in the Proper) and of the Divine Office. See the remarks in German for differences between the new edition and the autograph score.

Tübingen, May 1979

Thomas Kohlhasse

English translation by E.D.Echols

Introduction

Jan Dismas Zelenka (1679–1745) : lentement on commence enfin à redécouvrir ce compositeur né en Bohême, et qui travailla à la cour de Dresde à l'époque de Bach. C'est principalement grâce aux sources conservées dans les fonds de la Landesbibliothek de Saxe à Dresde que certaines œuvres ont retrouvé une nouvelle vie dans des éditions, des exécutions et des enregistrements discographiques : ces témoignages nous présentent un maître de tout premier ordre, qui enrichit indéniablement notre vision de la musique baroque et lui ajoute des traits tout nouveaux.

Les œuvres de Zelenka sont pleines de surprises et d'"inattendu", avant tout dans sa musique de chambre, les Sonates en trio (1715/1716), aux prétentions élevées, et étincelantes d'originalité, et dans ses œuvres pour orchestre (Capricci, 1718; Concerti, 1723). Un sens de la mélodie prodigieusement caractéristique, en liaison avec des rythmes extrêmement complexes – une fois de plus, des traits caractéristiques du folklore bohémien –, de même qu'une harmonie colorée, riche de contrastes extrêmes et d'effets de surprise, impriment leur marque à une facture dont les vastes possibilités et la richesse des formes et des techniques polyphoniques peuvent se mesurer à Bach. D'ailleurs le cantor de Leipzig appréciait les œuvres de Zelenka (ainsi que nous le savons par la biographie de Bach écrite en 1802 par Johann Nikolaus Forkel); et il connaissait personnellement son collègue; selon le catalogue de sa succession établi par C.Ph.E.Bach, deux messes de Zelenka se trouvaient dans sa collection.

La jeunesse de Zelenka et sa formation musicale nous sont pratiquement inconnues. Et à peine quelques documents ne sont conservés du temps qu'il passa à Dresde, du moins aucun qui ne nous apporte de renseignements sur sa personne ou sur son caractère.

Nous ne connaissons aucun portrait de lui, ni ne savons rien de ses relations personnelles, hormis avec le violoniste Pisendel. Ce que nous savons, ce sont quelques éléments extérieurs à sa vie, le niveau de ses appointements et deux requêtes adressées au roi en 1733 et 1736 : on peut en déduire que la cour appréciait sans aucun doute le travail de Zelenka, mais que, de manière tout à fait offensante, elle ne l'honorait ni par un salaire correspondant ni par des titres appropriés.

Le seul fait que nous puissions supposer, c'est que Zelenka, un vieux garçon et peut-être un original, se retira de plus en plus dès le milieu des années 1730, composa moins, et éventuellement cessa tout travail en tant que musicien créateur.

Johann (ou Jan) Lukáš Ignatius Zelenka fut baptisé le 16 octobre 1679 à Launowitz, près de Blau, au sud-est de Prague – probablement le jour de sa naissance; le second prénom, postérieur, de Dismas est certainement celui de son parrain de confirmation. Son père fut, de 1676 à sa mort en 1724, cantor et organiste à l'église paroissiale de Launowitz; peut-être a-t-il assuré la formation musicale de son fils. Zelenka pourrait avoir suivi l'enseignement du Clementinum ou de l'un des deux autres gymnases de Jésuites de Prague : on peut le déduire du fait qu'il écrivit en 1709, 1712 et 1716 trois cantates pour le *Collegium Clementinum*, ainsi qu'en 1723 un *Melodrama de Sancto Wenceslao* à l'occasion du couronnement de Charles VI comme roi de Bohême. Dans la première partition conservée, de 1709 (et non 1710, comme on pouvait le lire encore récemment), *Immisit Dominus pestilentiam*, Zelenka se désignait lui-même comme membre de la chapelle du futur comte Ludwig Joseph von Hartig, à Prague, une chapelle sur laquelle on ne connaît toutefois rien d'autre, et en même temps comme régent de chœur au Clementinum. La même année encore, vraisemblablement sur la recommandation de Hartig, Zelenka entra comme contrebassiste à la chapelle royale du prince-électeur à Dresde, l'une des meilleures de l'époque. La première grande composition datant de la période de Dresde est la *Missa Sancta Caeciliae*, en 1712, qui comprend une impressionnante double fugue à sept voix sur le *Qui tollis* du *Gloria*.

En novembre 1715, Zelenka obtint une bourse pour un voyage en Italie, en même temps que d'autres musiciens de Dresde, parmi lesquels se trouvait le célèbre violoniste Johann Georg Pisendel. Toutefois il s'arrêta en 1716 à Vienne où il prit, à l'âge de 36 ans, des leçons de contrepoint auprès de Johann Joseph Fux. Puis, en avril 1716, il se rendit en Italie (peut-être à Venise) pour étudier auprès de Lotti. En 1717/18, il se retrouve à Vienne, chez Fux; là, il continue à copier des œuvres de maîtres célèbres : Palestrina, Morales, Batifer, Frescobaldi, Froberger et Fux. (Cette collection, *Collectaneorum Musicorum libri IV de diversis Authoribus*, a été détruite pendant la Deuxième Guerre Mondiale.) A Vienne, il donna aussi des leçons à Johann Joachim Quantz, qui avait alors vingt ans. En 1719, Zelenka rentre à Dresde. En 1722 et 1723, il séjourne en Bohême, en particulier à Prague. Il y compose une grande partie de ses œuvres pour orchestre, ainsi que son *Melodrama "Sub*

olea pacis et palma virtutis", déjà cité, qui est exécuté le 12 septembre 1723 au Clementinum en présence de la cour, un hommage du district tchèque à Charles VI, composé par un Bohémien, exécuté exclusivement par des Bohémiens. Après ce séjour à Prague, Zelenka ne semble plus avoir entrepris de grands voyages. Jusqu'à sa mort le 23 décembre 1745 à l'âge de 64 ans, il restera contrebassiste de la chapelle de la cour.

A côté de cette place, il assumait des travaux de musique sacrée pour le maladif maître de chapelle Johann David Heinichen. (Au même poste que celui-ci travaillait le maître de chapelle Johann Christoph Schmidt.) En 1721, Zelenka obtient le titre de vice-maître de chapelle pour la musique sacrée. Après la mort de Schmidt en 1728, et de Heinichen en 1729, il assume de plus les tâches du maître de chapelle, avec l'espoir de recevoir aussi le titre correspondant. C'est toutefois Johann Adolf Hasse qui l'obtint en 1734, comme successeur de Heinichen. Zelenka, considéré comme *Compositeur* dès 1731, fut uniquement nommé compositeur de musique sacrée en 1735, d'ailleurs sans amélioration sensible de son traitement.

LA MUSIQUE SACRÉE DE ZELENSKA

La musique sacrée fut le principal domaine de composition de Zelenka. La plus grande partie de ses œuvres est conservée sous forme de partitions autographes à la Landesbibliothek de Saxe, à Dresde, où elle arriva en provenance de l'église de la cour de Dresde. (En outre, des copies d'œuvres de Zelenka se trouvent dans de nombreuses bibliothèques.) Si l'on examine l'inventaire musical de l'église de la cour de Dresde, on constate que quelques œuvres se sont perdues, pour la plupart lors de déplacements ou de destructions dus à la guerre, et pour une partie déjà plus tôt : on y compte entre autres trois messes et du matériel de parties séparées, si bien que quelques messes ne sont conservées qu'en partitions incomplètes. Des trois Requiem, seul celui de 1733 nous est parvenu. Et il ne faut pas minimiser l'importance des pertes d'œuvres sacrées de moindre envergure, par exemple en ce qui concerne les vêpres.

Le fonds conservé à Dresde comprend les trois grands oratorios spirituels italiens : *Il serpente del bronzo* (1730, texte du poète de la cour de Dresde, Stefan Pallavicini), *Gesù al Calvario* (1735, texte du Cavaliere Boccardi), et *I penitenti al sepolcro del Redentore* (1736, texte à nouveau de Pallavicini), ainsi que trois cantates sacrées; à côté de cela, on y trouve les œuvres suivantes, pour la plupart liturgiques : 22 messes (dont quatre des six *Missae ultimae*); parmi elles, cinq sont incomplètes et quelques-unes dans un mauvais état de conservation et partiellement illisibles (c'est aussi le cas de plusieurs des œuvres suivantes); 9 parties isolées et 3 compositions partielles de messes; un Requiem et un Officium defunctorum; 28 graduels, offertoires, antiphones, hymnes (dont deux *Te Deum*), séquences, petites cantates solos et autres; deux mises en musique des *Lamentationes Jeremiae Prophetiae* et les Répons de la Semaine Sainte; 30 compositions de psaumes et de Magnificat, la plupart pour les vêpres; 18 antiphones à la Vierge Marie chantés à la fin des vêpres (au complet); 9 litanies (*Litaniae Lauretanae*, de venerabili Sacramento, de Sancto Xaverio); 18 motets a cappella (à 5, 6 et 8 voix).

La musique sacrée de Zelenka semble influencée particulièrement par J.J.Fux, auprès duquel il étudia, avec des interruptions, dans les années 1716-1719 à Vienne; on y décèle également l'influence d'Antonio Lotti, dont il avait déjà connu les œuvres à Prague, et qu'il avait probablement rencontré durant son séjour italien à Venise en 1716, et certainement en 1717-1719 à Dresde (Lotti y était à l'époque maître de chapelle de la cour). Dans ses oratorios, il suit les modèles napolitains. Toutefois ces influences ne doivent être considérées qu'avec précautions, étant donné que des recherches stylistiques critiques précises manquent encore, et que le style de Zelenka est empreint d'une couleur très personnelle dès ses premières œuvres.

Cela n'est pas visible dans toutes ses contributions à la musique sacrée. Maintes pièces trahissent un besoin momentané qui entraînera la conception pour une utilisation liturgique. Elles sont peu travaillées, écrites avec parcimonie et concision, conventionnelles et "al fresco". Toutefois elles montrent aussi l'habileté magistrale de Zelenka. Cela ressort dans l'économie et la puissance de pièces plus petites, construites autour d'une idée principale caractéristique, la plupart du temps sur un rythme frappant, en ostinato (on trouve un cas semblable dans la première partie du *Magnificat* que nous publions ici). Cela ressort aussi dans les parties en récitatif des *Motets* en style de cantate, dans le caractère figuratif tracé en lignes simples et puissantes. (Aux mes. 69 sqq. de la

première partie de notre *Magnificat*, on trouve un traitement semblable évident sur le "dispersit superbos": "Il a déployé la force de son bras, il a dispersé les gens au coeur orgueilleux". Enfin cela ressort dans le style choral lapidaire, par plans, de nombre de passages.

Cependant, ainsi que nous le montrent les pièces déjà publiées de nos jours, de nombreuses œuvres ont de grandes proportions et des aspirations élevées. Parfait contrapuntiste, comme le montrent déjà les premières sonates en trio, Zelenka le prouve aussi dans les œuvres sacrées. Il maîtrise l'art de l'imitation, le travail du canon et la technique de la fugue. Ses fugues (pour la plupart des doubles fugues, comme le final de notre *Magnificat*) ne sont pas seulement artistiques dans leur technique de composition, elles sont le plus souvent aussi d'un grand effet sonore, par leur allure brillante, la conduite parallèle des voix, leurs parties en points d'orgue, etc. Une technique brillante de la fugue n'est pas un but en soit. Elle peut garantir l'unité du matériel en une musique cohérente, produire une augmentation de parties de composition isolées, constituer une construction cyclique, tout comme souligner ou interpréter les paroles théologiques: on le trouve dans une des dernières messes, la troisième des *Missa ultimarum*, la *Missa Sancti Spiritus*, exemple parfait de la maturité de Zelenka. Dans la partie finale du Kyrie, les thèmes du premier Kyrie (avec fugue finale) et du Christe sont réunis en une double fugue; ou encore: deux mouvements se terminent avec des doubles fugues différentes sur les mêmes thèmes, etc.

La musique instrumentale de Zelenka comporte des parties magnifiques, qui rendent justice aux possibilités des instruments — parties quelquefois aussi infiniment virtuoses et difficiles, comme par exemple la partie de basson des trios (conçue de manière virtuose sur la base de la partie de continuo, elle fait de ces pièces presque des quatuors pour deux voix aiguës et deux basses obligées), ou encore les parties de cors dans la musique pour orchestre. Dans la musique sacrée, le compositeur se restreint plutôt — mais là aussi les instruments solos, l'orchestre, les solistes et le chœur sont mis en valeur. On est surpris par la difficulté des parties de basse, faisant appel à une large tessiture. L'orchestration normale des œuvres sacrées fait intervenir quatre parties chantées (soli et chœur; il existe toutefois aussi des œuvres purement solistiques), les cordes (deux violons et, cela n'est pas rare, aussi deux altos) et la basse continue, des hautbois et le basson, parfois aussi deux flûtes; dans les messes à gros effectif s'ajoutent trois ou quatre trompettes et des timbales, rarement aussi des cors. Le *Magnificat* que nous présentons ici requiert des cordes (avec un violon solo), des hautbois, basson et continuo (violoncelle, contrebasse et orgue), soprano et alto solos, ainsi que le chœur. Zelenka n'utilise pas seulement les possibilités spécifiques des instruments ou des voix dans leurs parties isolées, il maîtrise aussi avec un sens tout particulier les impressions sonores produites par des groupes d'instruments ou des types sonores. Le mouvement en trio de bois dans la partie pour alto solo de notre *Magnificat* n'est certes qu'un exemple modeste — dans l'ensemble, Zelenka y fait preuve de beaucoup de retenue, dans la concision et la simplicité de la pièce. Les messes, surtout les dernières, offrent de nombreux exemples de l'art de l'instrumentation de Zelenka, que ce soit dans la virtuosité des ensembles de trompettes ou dans la délicatesse des trios à cordes (sans basse continue!), que ce soit dans les effets des lignes mélodiques des cordes ou dans les dessins et les distributions différents des parties de basse.

Lui qui fut extérieurement si peu couronné de succès, il dédie tout son art à Dieu et aux Saints — et, par la grâce de Dieu, à son souverain. Jusqu' à Haydn et Bruckner, nous trouvons fréquemment la formule "Ad majorem Dei gloriam", mais elle ne montre pas toujours nécessairement la religiosité particulière de celui qui l'utilise. Chez Zelenka, elle ne correspond sûrement pas seulement à une convention: elle semble profondément et sérieusement motivée, le témoignage d'une forte foi. Les sources musicales ne nous offrent que peu d'indications; ce sont là les seuls témoignages personnels sur lesquels nous puissions nous appuyer. Une étude plus approfondie nous en apprendrait certainement bien d'avantage. Rappelons seulement ici le "Laus et honor viri dolorum Jesu Christo," et renvoyons à la dédicace de la *Missa "Vota mea Domino reddam"* de 1739, que Zelenka composa, conformément à un vœu, "après avoir revouvré la santé" (ainsi qu'il l'écrit dans la postface en latin). Renvoyons aussi aux dédicaces, suscriptions et postfaces de la plupart de ses autographes musicaux. Dans les premiers *Capricci* et dans le *Requiem* de 1733, on trouve la suite d'initiales *I.N.I.C.* (= "In Nomine Jesu Christi"); dans les manuscrits d'œuvres sacrées, des apostilles telles que *Laus Deo* ou *Laus Deo semper* (= "toujours à la louange de Dieu"); mais avant tout *A.M.D.G.*, ou *O.A.M.D.G.* (= "Omnia ad majorem Dei gloriam", "tout à la plus grande gloire de Dieu"). Dans les années trente et quarante, ces suites d'initiales apparaissent le plus souvent complétées, des initiales doubles signifiant soit la forme pluriel soit le superlatif

du mot concerné: *O.A.M.D.G.B.V.M.* [au lieu de *B.V.M.*, ou encore *V.M.* ou *B.M.V.*] *OO.SS.* [comme abréviation:] et *AA.P.I.R.* (= "Omnia ad majorem Dei gloriam [et ad gloriam] Beatae Virginis Mariae, omnium Sanctorum et augustissimi Poloniae [ou: Poloniarum] imperii Regis"). Au lieu du *O.* initial, qui peut aussi tomber, on trouve dans des cas isolés *OO.*; au lieu du *O.A.M.D.G.*, aussi *Sit Laus Deo* (= "Dieu soit loué"), cas où les initiales suivantes devraient être traduites avec les formes du datif correspondantes.

LE MAGNIFICAT

Le *Magnificat* de Zelenka, daté du 26 novembre 1725, renonce à la solennité d'un ensemble de trompettes: de ce fait, il est évident qu'il ne fut pas écrit pour les vêpres d'un grand jour de fête (voir plus bas ce qui concerne son utilisation liturgique), mais peut-être pour les "premières vêpres" de la veille d'une grande fête (les "secondes" ayant lieu l'après-midi de la fête elle-même), ou pour une fête ou un dimanche d'une "classe" liturgique inférieure. Si on le compare par exemple au très important *Magnificat* de Bach, on est surpris par la construction formelle et musicale simple. Zelenka se limite à trois mouvements.

Le premier est marqué par un ritornello de cinq mesures du continuo; la première intervention du chœur, de huit mesures, cite, au début, au soprano, l'incipit psalmodique du *Magnificat* dans le 8^e ton: L'allegro suivant est dominé par les solos de soprano et de violon; suit un passage pour chœur qui se rattache nettement dans la basse au ritornello du continuo. La deuxième partie est assumée par l'alto solo; les intermèdes instrumentaux sont confiés à un trio de bois (deux hautbois et un basson). Dans la double fugue finale sur *Amen*, les thèmes sont d'abord exposés successivement, puis travaillés ensemble; dans l'ensemble, les instruments procèdent colla parte — jusqu'à une mesure de pause du continuo exactement au milieu de la fugue.

LE TEXTE ET SA PLACE DANS LA LITURGIE

Le *Magnificat* est l'un des cantiques bibliques, et plus précisément l'un des trois chants de louange du Nouveau Testament, à côté du *Benedictus* de Zacharie lors de la Circoncision de Jean Baptiste (Luc I, 68–79), et du *Nunc dimittis* du vieillard Siméon (Luc II, 29–32) après la Présentation de Jésus au Temple. Le *Magnificat* est le chant de louange de la Vierge Marie (Luc I, 46–55), après l'Annonciation, lors de sa visite à Elisabeth. Le texte français en est le suivant:

*Mon âme magnifie le Seigneur
et mon esprit exulte de joie en Dieu mon sauveur,
parce qu'il a jeté les yeux sur son humble servante.
Toutes les générations à venir, en effet, me diront bienheureuse,
car le Puissant a fait pour moi de grandes choses.*

*Saint est son nom,
et sa miséricorde est, de génération en génération,
pour ceux qui le craignent.*

*Il a déployé la force de son bras,
il a dispersé les gens au cœur orgueilleux.
Il a précipité de leurs trônes les puissants,
et il a élevé les humbles.*

*Il a comblé de biens les affamés,
et il a renvoyé les riches les mains vides.*

Il est venu en aide à Israël, son serviteur, se souvenant de sa miséricorde

— ainsi qu'il l'avait promis à nos pères — en faveur d'Abraham et de sa descendance, à jamais.

En raison de leur caractère hymnique, les cantiques ont trouvé déjà très tôt une place dans la liturgie. Dans les vêpres romaines et monastiques, le *Magnificat* suit les cinq psaumes (après la réforme de la liturgie, les vêpres ont aussi été transformées: entre autres, on n'a conservé que deux des cinq psaumes); dans la prière du matin byzantine, il fait partie du canon. — Certains versets isolés du *Magnificat* se trouvent aussi dans d'autres textes de la messe (la plupart dans le Propre) et de l'Office. Le compte-rendu détaillé se trouve dans la partie allemande de la préface.

Tübingen, mai 1979

Thomas Kohlhasse

Traduction française par François Brulhart

Jan Dismas Zelenka, Magnificat D-Dur (1725), erste Notenseite der autographen Partitur mit dem Kopftitel *Magnificat à 4 di Gio: D: Zelenka*, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2358-D-61, 13, Seite 1.

min a

min

min a

min

min

min

J.D. Zelenka

Desde li 26. Novem. 1725

26

J.D.Zelenka, Magnificat D-Dur, letzte Notenseite der autographen Partitur (S.26) mit Nachschrift (vgl.Einführung), Taktzahl und Datum: *Desde li 26. Novem. 1725* (vgl. Kritischen Bericht); Quellenangabe siehe Abbildung 1.

Magnificat in D

ZWV 108

Jan Dismas Zelenka
1679–1745

1. Magnificat anima mea Dominum

Allegro

Tromba I ad libitum

Tromba II ad libitum

Timpani ad libitum

Oboe I,II

Violino solo

Violino I,II

Viola I,II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

gro

Tutti Registri *

* Im fo₁₆ Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert. • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

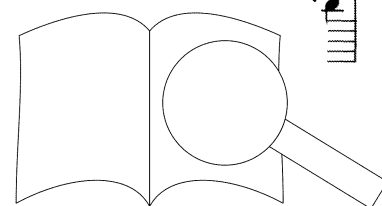
Aufführungsdauer/Duration: ca. 11 min.

© 1980 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.063

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

Alle Rechte vorbehalten /All rights reserved / 2018 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by
Wolfgang Horn



Grave

4

Violino I, II

Viola I

Viola II

4

M:

cat, ma - - - gni - - fi -

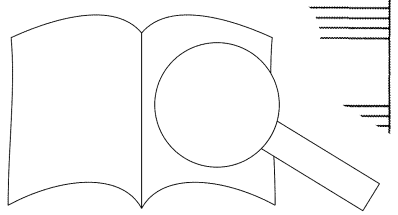
gni - fi - cat, ma - gni - - fi -

gni - fi - cat, ma - gni - - fi -

Ma - gni - fi - cat, ma - - gni - - - fi - -

Grave

5 6 8 4 3 6 4 5 3 5



PROBEPARTITUR

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

9

9

cat a - - - ni - ma me - - . - ma me - a Do - mi -

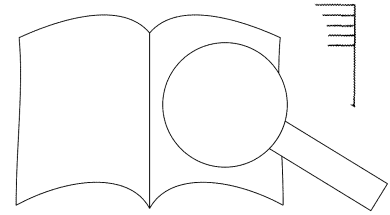
cat a - - ni - ma me - - a, . - ma me - - - a Do - mi -

cat . . . ni - ma me - a Do - - mi -

cat . . . ni - ma me - - - a Do - - - mi -

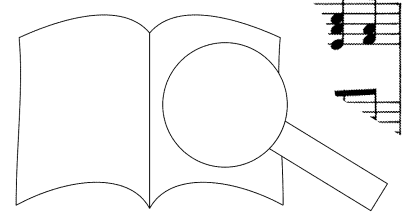
7 6 6 6 6 5

Registri soliti*



* Im folgenden abgekürzt als R.s., im übrigen siehe Teil II des Kritischen Berichts.

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



17 Oboe I

Oboe II

Violino solo

Violino I

Violino II

Viola I,II

17 Soprano solo

4 # R.s. 6 6 5 5 6 6

21

21

Et ex-sul-ta -

6 5 # T.R. # #

Oboe I. II

25

vit spi - - ri - tus - me - us:

29

29

ri me - o.

33 a 2

33

R.s. 4 2 6 #

5 5 # T.R.

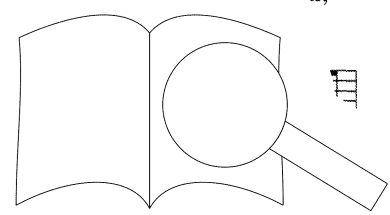
37

37

hu - mi - li - ta - tem, qui - a re - spe - xit

5 - 4 3 R.s.

5 4 3 T.R.



PROBENPARTITUR

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

41

41

qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem—

6

$\frac{5}{4}$
R.s.

45

47

- nim ex hoc be - a - tam me di - cent om -

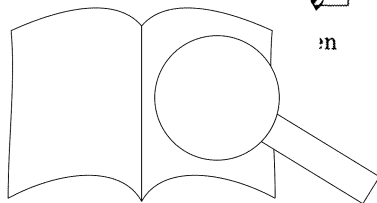
PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for measures 49-52. The score consists of five staves. The first staff is empty. The second and third staves contain melodic lines with dynamics *f* and *p*. The fourth and fifth staves contain accompaniment with dynamics *f*.

Musical score for measures 49-52, including a vocal line. The first staff is a vocal line with the word "nes." below it. The second and third staves are piano accompaniment. Below the piano part are fingering numbers: #5, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 5. The text "T.R." is written below the first two numbers.

Musical score for measures 53-56. The score consists of four staves, all of which contain piano accompaniment.

Musical score for measures 53-56, including a vocal line. The first staff is a vocal line with the lyrics "ma - gna qui po - - - - - tens" below it. The second and third staves are piano accompaniment.



56

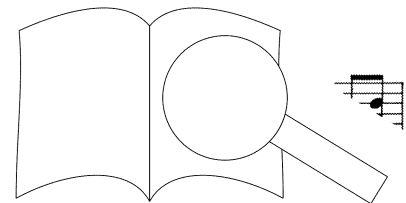
56

e - ius. Et mi - se - ri

60

60

in pro - ge - ni - es - ti - men - - t



3
T.R.

Carus 40.063

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

64 Tromba I

Tromba II

Timpani

Oboe I,II a 2

f

Violino I,II

Viola I

Viola II

f

64 Soprano

Tutti f

Fe - - cit . . - ti - am,

f Alto

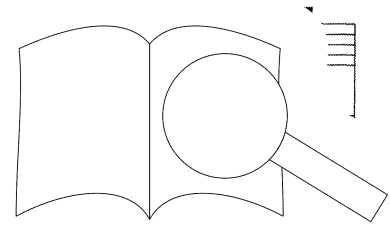
Fe - cit po - ten - ti - am, . . . m, po - ten - ti - am, fe - cit po -

f Tenore

Fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po -

f Basso

Fe - c' . . - ti - am, po - ten - ti - am, fe - cit po -



67

67

fe - cit po - ten - ti - su - - - o: dis - per - -

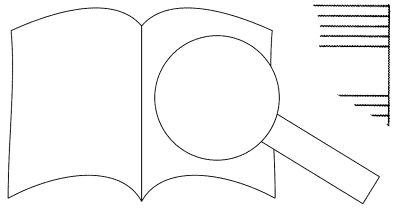
ten - ti - am, fe - cit po - .i - o su - - - o:

ten - in bra - chi - o su - - - - - o:

ten - ten - ti - am in bra - chi - o su - - - - - o:

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

5 6



70 Oboe I,II
Violino I,II
Viola I
Viola II

70
sit, dis-per-sit su-per-bos, dis - per - sit, dis - per - sit su - per - - bos
dis - per - - sit, dis-per-sit su - per - bos, dis - per - sit, dis - per - si'
dis - per - - sit, dis-per - sit su - per -
dis - per - - sit, dis- per -

(72)

(72)
men - te i. De-po-su - it po - ten -
men - te su - - i, men - - te cor - - dis su - i. De -
cor-dis su - - i. De - po - su - it no - tan -
su - - i. De - po - su - it po - ten - tes, de -

76

Musical score for measures 76-79. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment with two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: tes, de-po-su-it po-ten-tes de se-de, et-ex-al-ta-

76

Musical score for measures 76-79 with lyrics. It features four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: tes, de-po-su-it po-ten-tes de se-de, et-ex-al-ta-rit; po-su-it po-ten-tes de se-de, et-ex-al-rit; -tes de-se-de, de-po-su-it po-ten-tes de-se-de, de-po-su-it po-ten-tes de-se-de, et-ex-al-ta-rit; tes de-se-de, et-ex-al-ta-rit. The piano accompaniment includes figured bass notation: 5, 3, #4, 6, 6, 4, #, 7, #, 6, 8, 6, 5.

80

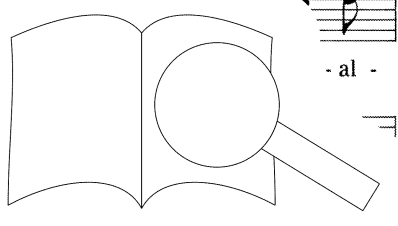
Musical score for measures 80-83. It features four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: -rit po-ten-tes de se-de, et-ex-

80

Musical score for measures 80-83 with lyrics. It features four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: -rit po-ten-tes de se-de, et-ex-; hu de-po-su-it po-ten-tes de se-; vit, et-ex-al-ta-

80

Musical score for measures 80-83 with lyrics. It features four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: -rit po-ten-tes de se-de, et-ex-; hu de-po-su-it po-ten-tes de se-; vit, et-ex-al-ta-; ta-vit hu-al-. The piano accompaniment includes figured bass notation: 6, 5, 6, 6, #, 5, 6, #, 6, 5, #, 4, 5, #.



tasto solo

83 Tromba I **Adagio** **Allegro**

Tromba II

Timpani

83

al - ta - - - vit hu - mi - les

de, et ex - al - ta - - -

ta - - - les, hu - mi - les. E - su - ri -

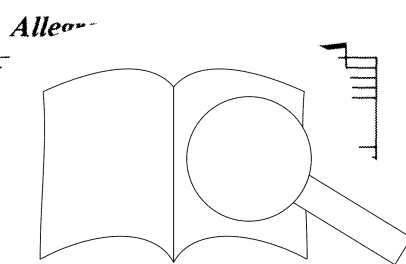
- mi - les. E - su - ri - en - tes

les, hu - mi - les. E - su - ri - en - tes

- - les, hu - - mi - les. E - su - ri -

Adagio

senza Organo



* „ondeggiando”, vgl. Teil III des Kritischen Berichts.

en - tes im - ple - vit bo - nis: et di - vi - tes di - mi - sit in - a -

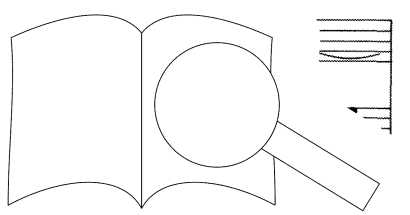
im - ple - vit bo - nis: et di - vi - tes di - mi - sit, et di - vi - tes di - mi -

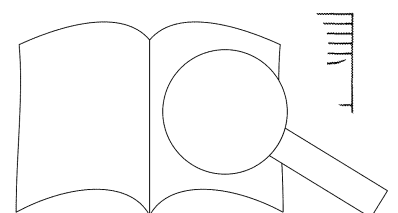
im - ple - vit bo - nis: et di - vi - tes di - mi - sit, et di - mi - sit in -

en - tes: et di - vi - tes di - mi - sit, et di - vi - tes di -

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

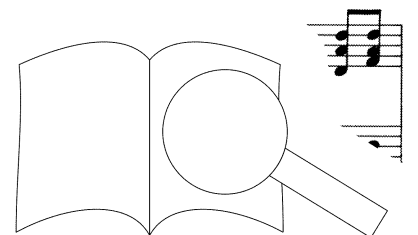
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

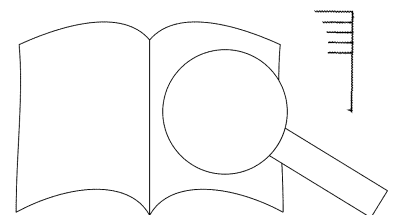




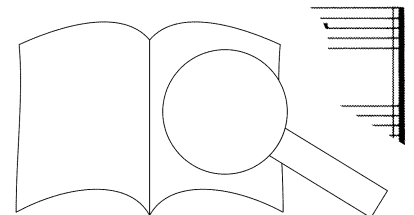
PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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





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



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

2. Suscepit Israel

Andante

Oboe I

Oboe II

Violino I.II

Alto solo

Basso continuo

Sus - ce - pit Is - ra - el pu - e - rum - su - - um,

senza Ripieni

6

Violino I

Violino II

6

F₂

Organo

sus -

13

Oboe I

Oboe II

13

a - el pu - e - rum - su - - um,

Fagotti

Organo

19

19

da - tus mi - se - ri - cor - di - ae, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su -

25

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

25

Soprano

Alto

Tenore

Si - cut lo - ad pa - tres no - - stros: A -

ae. - cu - tus est. ad pa - tres no - stros: A -

tus est ad pa - tres no - stros : A - bra - ham

- cu - tus est ad pa - tres no - et

Tutti Ripieni

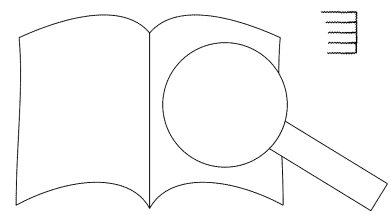
Musical score for measures 30-31. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "bra - ham et se - mi - ni e - ius in sae - cu".

Musical score for measures 30-31 with lyrics: "bra - ham et se - mi - ni e - ius in sae - cu", "bra - ham et se - mi - ni e - ius in sae - la.", "et se - mi - ni e - ius in", "se - mi - ni e - ius in sae - in - la." The piano accompaniment is also shown.

senza Ripieni

Musical score for measures 35-36 for Oboe I, Oboe II, Violino I, and Violino II.

Musical score for measures 35-36 for Solo and Glo parts. The Solo part includes the instruction "Solo". The piano accompaniment includes the instruction "p".



40 Oboe I

Oboe II

p

Violino I,II

p

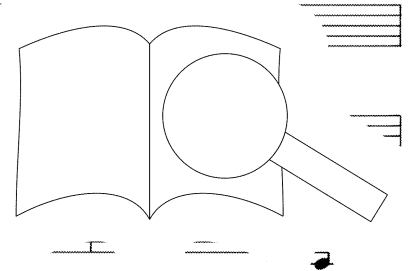
40 Pa - - - tri, glo - - - ri - a Fi - li - o,

45

45 et Spi - ri - tu - i

50

Fagotti soli



PROBEEPARTITUR

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

55 Oboe I,II

Violino I,II

Viola I

Viola II

55 Soprano

Si - - cut e - - rat in prin - ci - - pi - o,

f Alto Tutti

Si - - cut e - - - rat in prin - - - ei

f Tenore

Si - - cut e - - - rat in prin - ci - pi - o,

f Basso

Si - - cut e - - - rat in pri -

Tutti Ripieni

59

et nur

o,

per, et in sae - - -

et sem - - per, et in sae - cu -

per, et in sae - - -

et sem - - per, et in

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum.

la sae - cu - lo - - - - - rur

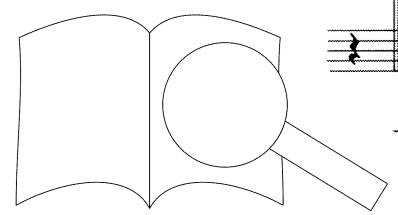
la, sae - cu - la sae - - - - - cu - lo

sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo -

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

Adagio

Ada



3. Amen

Presto

3

Tromba I
ad libitum

Tromba II
ad libitum

Timpani
ad libitum

Soprano
Oboe I, II
Violino I, II

Alto
Viola I

Tenore
Viola II

Basso
Fagotto

Basso continuo

Presto

6

men, a

men, a

men, a

men, a

men, a

men, a



11

Musical score for measures 11-14. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The music features vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

11

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

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

men, a - - - men,

a - - - men,

Musical score for measures 11-15. The system includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The key signature is G major. The lyrics are: "men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - -".

16

Musical score for measures 16-18. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The key signature is G major. The music is mostly instrumental for the piano.

16

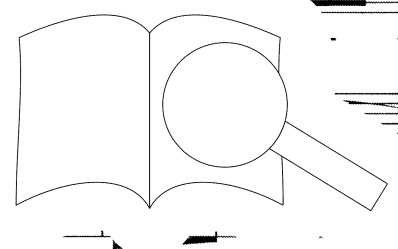
a - - - men, a - - -

a - - -

Musical score for measures 16-20. The system includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The key signature is G major. The lyrics are: "a - - - men, a - - -".

PROBENPARTITUR

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



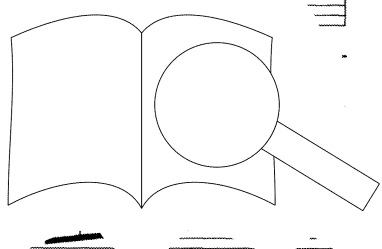
20

20

24

24

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



37

men, a - - - - -

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

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

men, a - - - - - men,

7 6 5 - 5 6

7 6 5 - 5 6

42

men, a - - - - -

men, a - - - - -

men, a - - - - - n,

a - - - - -

46

men

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

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

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

PROBEBE PART FÜR

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

51 Tromba I
Tromba II
Timpani

51
men, a
men, a
men, a men,
men, a me

56

56
men,
men, a
men, a
men, a

60

Musical score for measures 60-61. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

60

Musical score for measures 60-63. This system includes vocal parts with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "men, a - men, a - men, a - men, a - men, a".

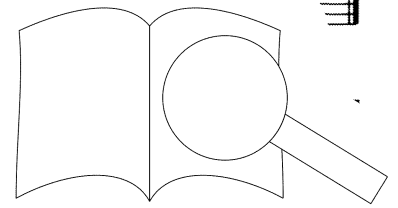
64

Musical score for measures 64-65. This system shows piano accompaniment for two staves.

64

Musical score for measures 64-67. This system includes vocal parts with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "men, a - men. men. men. men.".

Musical score for measures 68-69. This system shows piano accompaniment for two staves.



Verzeichnis der Abkürzungen:

Vl. — Violino; Vla. — Viola; Vcl. — Violoncello; Org. — Organo; B.c. — Basso continuo; Ob. — Oboe; Fg. — Fagotto; S. — Soprano; A. — Alto; T. — Tenore; B. — Basso

I. Die Quellen

1) Autographe Partitur: Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur: Mus. 2358—D—61,13. Das Autograph besitzt ein neueres Titelblatt: in der linken oberen Ecke steht *D* (für D-Dur, die Tonart des Stückes), rechts oben *N^o 16*. Der Titel lautet: *Magnificat / à 4. / C. A. T. B. / J. D. Z.* Die Partitur umfaßt 27 Seiten mit je vierzehn Systemen, unterteilt in 2 Akkoladen. Auf der ersten Seite links oben befindet sich der autographe Kopftitel: *Magnificat à 4*, rechts: *Di Giov. / D. Zelenka*. Nach dem ersten und zweiten Teil des Stückes finden sich die autographen Taktangaben *105* bzw. *74*; nach dem dritten Teil ist die Gesamttaktzahl des Stückes mit *252* angegeben (das Werk umfaßt jedoch nur 247 Takte). Auf der letzten Seite des Autographs, nach dem Ende des Notentextes, findet sich, wie häufig in Zelenkas Partituren, eine Folge von Großbuchstaben: *A.M.D.G.V.M.OO.SS.Et AA.etc. (?) P.J.R.* (vgl. Vorwort); darunter der Datumsvermerk: *Dresden li 26. Novem. / 1725*.

Die Partitur ist wie folgt angeordnet: oben sind die Oboen notiert, darunter die Violinen und Bratschen, schließlich folgen die vier Singstimmen und die Continuo Stimme. Von dieser Anordnung weicht Zelenka jedoch oft aus Gründen einer besseren Ausnutzung des vorhandenen Platzes ab, doch bezeichnet er dann die betreffenden Stimmen immer mit einem Kürzel, so bedeutet z. B. *W*, daß die so bezeichnete Stimme die Violinstimme ist.

2) Abschriftlicher Stimmensatz: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Mus. Mss. 3019.

Die Quelle enthält folgende Stimmen: Vl.I, Vl.II, Vla.I, Vla.II, Vcl., Org., Ob.I, Ob.II, S., A., T., B.

Die Stimmen von Vl.I, Vl.II und Org. wurden jeweils auf 3 Seiten eines Bogens mit vierzehn Systemen pro System geschrieben: S. 1 Titel *Magnificat*, darunter die entsprechenden Stimme, S. 2—4 Notentext; Vcl.: 3 Notentext, S. 4 leer. Auf dem Titelblatt findet sich der Vermerk: "NB. Compositum von Friedemann Bach".

Berlin d. 29. Mai 1872

Die Angabe auf dem Titel lautet *Organo transponiert*, rechnet also nach dem Chorton gestimmt. Die Orgel wird jeweils Vorder- und Rückseite mit vierzehn Systemen. Der Kopftitel *Magnificat* neben dem Autograph abweichend. Der erste Teil des Stückes Org., Ob.I und Ob.II (jeweils *C* bzw. *C* *Alla breve* statt *Alla breve* der Notentext der Abschrift keine Angaben vom Autograph; sie werden im kritischen Bericht beschrieben. Der zitierte Hinweis auf W.F. Bach als Kopist ist unzutreffend. Sie wurden vielmehr von verschiedenen Kopisten verfertigt, die in J.S. Bachs Umfeld nicht nachzuweisen sind: Schreiber A: Vl.I, Vla.II, Vla.I, Vla.II; B: Vcl., Org., Ob.I, Ob.II; C: S., A., T., B.

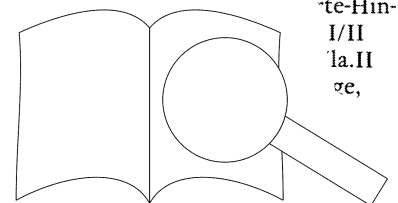
II. Zur Edition

Der Ausgabe liegt die autographe Partitur zu Grunde, der abschriftliche Stimmensatz wurde lediglich zum Vergleich herangezogen. — Akzidentien gelten bei Zelenka in der Regel nur für die eine Note, vor der sie stehen, sowie für die unmittelbar folgende Note derselben Tonhöhe, auch über den Taktstrich hinweg. Die Ausgabe folgt stillschweigend dem heutigen Brauch. Vom Herausgeber ergänzte Akzidentien sind deshalb nur dann durch Kleinstich kenntlich gemacht, wenn das in der Quelle Gemeinte fraglich ist. — Ergänzten Bögen sind in der Ausgabe durch Punktierung angedeutet. — Pausiert eine Stimme einen oder mehrere Takte lang, so verwendet Zelenka keine Pausenzeichen (sondern nur also leer); die Ausgabe ergänzt diese Pausenzeichen. Dagegen werden die ergänzten Pausenzeichen in solchen Fällen, die nicht vollständig angegeben sind, durch den Hinweis *T.R.* oder *R. Tutt.* ergänzt. — Die Ergänzungen sind in der Ausgabe stillschweigend mit den Angaben „alle Register“ (bzw. „alle Register“) erlauben ein dynamisches Bezeichnungssystem. — Die Ergänzungen *T.R.* bzw. *R.s.* oder auch nur *piano*. Oft fehlen die Ergänzungen. — Es ist wahrscheinlich, daß an den Stellen der Orgel, wie üblich, stark besetzt werden mit *R.s.* bezeichneten Stellen (alle Orgel wohl lediglich von je einem Kontrabaß begleitet wurde. Die Hinweise *senza Ripieni* (bzw. *Tutti Ripieni*) bzw. *Tutti Ripieni* (T. 130) diesen Sachverhalt ausdrücklich.

In der Continuo Stimme finden sich zu Beginn der Hinweistücke dazu *Registri soli*. Die Ergänzungen sind in der Ausgabe stillschweigend mit den Angaben „alle Register“ (bzw. „alle Register“) erlauben ein dynamisches Bezeichnungssystem. — Die Ergänzungen *T.R.* bzw. *R.s.* oder auch nur *piano*. Oft fehlen die Ergänzungen. — Es ist wahrscheinlich, daß an den Stellen der Orgel, wie üblich, stark besetzt werden mit *R.s.* bezeichneten Stellen (alle Orgel wohl lediglich von je einem Kontrabaß begleitet wurde. Die Hinweise *senza Ripieni* (bzw. *Tutti Ripieni*) bzw. *Tutti Ripieni* (T. 130) diesen Sachverhalt ausdrücklich.

Im zweiten Teil sind die Fagotte an den mit *Fagotti* bzw. *otti soli* bezeichneten Stellen solistisch geführt und bilden zusammen mit den beiden Oboen ein Trio. Hinsichtlich der Notation der Fagottstimme als Teil der Continuo Stimme folgt die Ausgabe jedoch auch hier dem Autograph. Das Ende einer solistischen Fagottstelle ist durch den Hinweis *Organo* angezeigt, wobei die Fagotte als Schlußton noch die erste Note der so bezeichneten Takte spielen, auch wenn dies aus der Quelle nicht explizit hervorgeht. An den mit *Tutti (Ripieni)* bezeichneten Stellen spielt der volle Ripienobaß, während die Bezeichnungen *senza Ripieni* bzw. *Organo* den solistisch besetzten Baß meinen. In der Abschrift finden sich in der Continuo Stimme keinerlei Hinweise auf eine derart differenzierte Ausführung des zweiten Teils, was seinen Grund darin haben könnte, daß Zelenka in der Dresdner Hofkapelle ein größer besetztes Ensemble zur Verfügung stand.

An vielen Stellen sind die Stimmen nicht selbständig geführt und weisen auf die Vokal- und Ob.I/II mit dem mit dem Tenor. So k in der die Instrumentenstimmen verdoppeln mentalstimmen verparte-Hinweis. Bei Unisono-Führung Regel nur die Violinstimme notiert, Oboen und Bratschen.



folgen ihr. Die Abschrift verfährt hier anders: So folgt VI.II oft der Vla.I, während Vla.II häufig die Continuostimme im Oktavabstand verdoppelt. Wenn im Autograph im ersten Teil des Stückes Stimmen pausieren, so werden sie in der Abschrift zur Verstärkung von anderen Stimmen herangezogen; ein besonders charakteristisches Beispiel hierfür sind die ersten fünf Takte, die im Autograph allein vom Continuo ausgeführt werden, während in der Abschrift das gesamte Orchester im Unisono spielt, ein weiterer indirekter Hinweis auf die kleinere Besetzung, mit der die Abschrift rechnet. Die colla-parte-Führung in der Schlußfuge weicht hier ebenfalls von der bei Zelenka üblichen ab: Ob.I/II und VI.I gehen mit dem Sopran, VI.II und Vla.I mit dem Alt und Vla.II mit dem Tenor.

In einigen Takten des ersten und zweiten Teils sowie in der gesamten Schlußfuge ist der B.c. als „Basso seguente“ notiert, d.h. er folgt der jeweils tiefsten Vokalstimme, wobei häufig deren Schlüsselung, und sei es auch nur für die Dauer einer Note, übernommen wird. Die Ausgabe notiert die betreffenden Stellen stillschweigend im Baß- oder gegebenenfalls im Violinschlüssel.

Die Orthographie des Textes richtet sich nach dem Antiphonale Monasticum, die wenigen und unerheblichen Abweichungen bei Zelenka werden nicht verzeichnet. — Die Textierung des Autographs ist weitgehend vollständig und eindeutig. Fehlende Textsilben sind in der Ausgabe ergänzt und durch Kursivdruck kenntlich gemacht, ebenso wie ergänzte Bezeichnungen „Tutti“ und „Solo“ in den Vokalstimmen und ergänzte Tempoangaben. — Die Aussetzung des Generalbasses ist ein Vorschlag des Herausgebers und erscheint in Kleinstich.

III. Einzelanmerkungen

Im Autograph fehlt der Vorsatz, jedoch ergibt sich die Anordnung der Stimmen zweifelsfrei aus den colla-parte-Führungen wie z. B.: *Violini e Oboe col Soprano / Viola 1 col Contralto 2 col Tenore* (S. 1 des Autographs) sowie die Schlüsselung der Singstimmen.

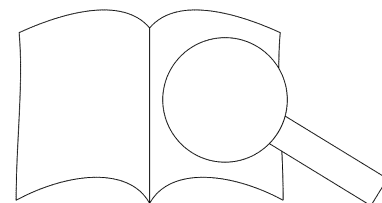
Die Abweichungen der autographen Partitur von der Ausgabe werden wie folgt verzeichnet:
Taktzahl, Kürzel der betreffenden Stimmgattung, Zahlenangabe des rhythmischen Wertes, „Bogen 1–2“ heißt also, daß über zwei Bogen gesetzt ist. Nicht selbständig erscheinende Bogen sind in Klammern hinter dem Bogen mit welcher sie colla parte

1. Magnificat anima mea

- 6 S. Bogen 1–2; A. Bogen 2–3; B.c. dieser und die zwei folgenden Takte eine Oktave höher notiert mit Vermerk „Ottava Bassa“, dabei T. 6, 1. Note zusätzlich d zu d' (bezüglich der Originalnotation)
- 7 A. Bogen 3–4
- 18 VI.I/II 1 fis' statt a'; Vla. I/II 6 Punkt fehlt
- 21 B.c. 1 Bezifferung: 5 statt 6, 4. Note zusätzlich e zu e'
- 22 Ob.I/II der colla-parte-Hinweis auf VI.I/II reicht lediglich bis zur vorletzten Note des Taktes (gis'–8tel)
- 29 S. 4 Kreuz erst vor übernächster Note; VI.I' statt fis'
- 36 Ob.I/II statt der letzten Note fis'–4tel (die Oboen sind hier nicht selbständig, sondern lediglich mit colla-parte-Hinweis auf VI.I/II)
- 57 VI.I/II (Vla.I/II) p erst zu Beginn des Taktes
- 68 B.c. 5 Bezifferung $\frac{6}{5}$ statt 5
- 71 B. 9 d statt e
- 84 VI.I/II, Vla.I/II dieser Takte werden den Vl. notiert; im Autograph steht „na“ statt „no“; die Anweisung „Viole vanno tre volte“ (Viole werden dreimal geblasen) fordert ein „ondeggiato“ (Anschlag) und die periodische Druckverteilung (die Oboen sind hier nicht selbständig, sondern lediglich mit colla-parte-Hinweis auf VI.I/II) auf einem Bogen (die Oboen sind hier nicht selbständig, sondern lediglich mit colla-parte-Hinweis auf VI.I/II) notiert. Die Noten bedeuten als „et.“ (etwa) den Rhythmus der Originalnotation. Zelenka ist die Wellenlinie („Crescendo“) häufig mit dem Tenor; beide Angaben meinen dasselbe.
- „...system ohne die erforderliche Schlüsselung“ notiert
- „...statt Halbe; B.c. So. statt „senza Ripieni“ (Teil II des Kritischen Berichts).
- „... (Ob.II) 4–7 16tel statt 8tel
- „... Bogen 2–3 statt 48,3–49,1
- Ob.I Vermerk *Tutti Oboe I* als Hinweis darauf, daß die vorangegangene Solopassage beendet ist.
- Ob.II e in Bogen 4–7 statt zwei Bögen 4–5, 6–7
- Vla.I/II colla-parte-Hinweis fehlt.
- VI.I/II (Ob.I/II) ein zusätzlicher Bogen von 63,4–64,2
- A. die Halbe a' fehlt, da die Bratschenstimme im Alt-system notiert ist. Ein senkrechter Strich nach der ersten Note (a' - 8tel) weist auf diesen Ton als Schlußton des Alt hin.
- Ob.I (VI.I) Punkt fehlt.

3. Amen

- 4 B.c. 1 Oberstimme fis' statt d'
- 17 B.c. letztes 4tel: Oberstimmen in der „Basso seguente“-Notierung nur als 8tel
- Teil II des Kritischer
- 20 B.c. 2,3 4tel statt 8t
- 30 B.c. 6,7 G – 8tel sta
- 37 T. 3 4tel statt 8tel, 4
- 53 A. ganze statt halbe
- 59 B.c. der „Basso seguente“ (1. Takthälfte) im Alt (h-a statt g-fis)



Zur zweiten Auflage (1985)

Als im Jahre 1980 das vorliegende *Magnificat in D* als erste Komposition Zelenkas im Carus-Verlag erschien (inzwischen sind hier etwa 30 größere und kleinere kirchenmusikalische Werke Zelenkas publiziert worden), wußten wir noch wenig über den originellen böhmischen Meister und seine Musik für die Dresdner Hofkirche. So sind vor allem die Textteile dieser ersten Ausgabe aus heutiger Sicht unzureichend, überholt und fehlerhaft. Sie neu zu fassen würde für die zweite Auflage einen zu großen Kostenaufwand erfordern; daher seien hier nur die sachlichen Irrtümer genannt. Im übrigen sei der Benutzer auf die Einführungen und Kritischen Berichte der neueren Zelenka-Ausgaben im gleichen Verlag verwiesen, insbesondere auf die Texte zur *Missa Gratias agimus tibi* und ihre bibliographischen Angaben. —

1) Zelenka war niemals Chorregent am Prager „Clementinum”.
2) Er starb im Alter von 66 (nicht 64) Jahren. 3) Es sind nur 3 (nicht 4) „Missae ultimae” erhalten; die *Missa Sancti Spiritus* gehört nicht dazu, sie ist vielmehr ein relativ frühes Werk (1723/1730). 4) Zelenka hat keine a-cappella-Motetten komponiert; die genannte Sammlung besteht durchweg aus Spartierungen von Palestrina-Motetten. 5) Die Auflösung des Kürzels „AA.P.I.R.” ist nicht sicher anzugeben; „I.” erscheint in etlichen Quellen als „in”, kann also nicht „Imperii” bedeuten. —

Insgesamt erweist sich Zelenka bei näherer Untersuchung als weit weniger „rätselhaft”, als es dem flüchtigen Blick erscheinen mag.

Im Notenteil der Neuauflage ist ein dreistimmiger Trompetenchor (2 Trombe in D, Timpani in D,A) ergänzt. Zelenka hat ihn in einer separaten Handschrift nachkomponiert, die wir erst nach Erscheinen der Erstauflage gefunden hatten. Der Trompetenchor war daher zunächst nachträglich in einer eigenen „Stimmenpartitur” als Beilage zur Partitur erschienen. Vgl. dazu den Textnachtrag der Stimmenpartitur, den wir nachstehend mitteilen.

Nach Erscheinen der Partitur, der das Autograph Mus. 2358—D—61,13 der Sächsischen Landesbibliothek Dresden zugrundeliegt, habe ich bei der Durchsicht weiterer Zelenka-Quellen bei der Partitur des am 23. März 1726 datierten Psalms *Dixit Dominus* (Mus. 2358—D—61,1) eine autographe Partitur für zwei Trompeten und Pauken zum *Magnificat* gefunden. (Diese war auch in der früheren Ausgabe des Stücke Band II/5 der *Musica Antiqua Bohemica* — siehe Vorwort S. 6 — in note 2 — nicht berücksichtigt worden.)

Die Quelle Mus. 2358—D—61,1 der Sächsischen Landesbibliothek Dresden enthält: S. 2—29 (spätere Paginierung) autographe *Dixit Dominus*; S. 30—31 nachkomponierter Trompeten- und Paukenpartitur; S. 32—33 dasselbe für das *Magnificat* abgeschrieben. Einzelstimmen *Tromba I.*, *Tromba II.* und *Pauken* zum *Dixit Dominus*.

Tübingen, im August 1979

Lesarten der ergänzten Trompetenpartitur sind dem Benutzer auf S. 47 der Partitur erläutert.

I. Satz: 1 und 13 Takte. — 9 Tr. I. II. *Grave*. — 9 Tr. I. II. Note; ebenso: 17. Takt. — 6. Takt. *Fecit potentiam* zusätzlich 4tel-Viertel, e. — 6. Takt. fehlen jeweils. — 6-7 bis 99,1 Tr. II. G. — 1. I. 4tel-Pause fehlt. — 104 Tr. II. — 8 4tel statt 8tel.

Tacet.

Adagio; Tr. II Textmarke *Amen* unter dem *Grave* Pause fehlt. — 13 Tr. II 1 4tel statt Halbe. — 33 Tr. II 4 Sekund zu tief. — 65 Tr. I 5 *g*“). — 66 Tr. I 8tel- statt 16tel-Pause; Tr. II 1 *g*“). — 67 und 68 Timp. insgesamt zweimal *d* statt *A*. — 67 und 68 Timp. insgesamt auf *A* notiert oder, berücksichtigt man die originale *C*. — noch, in Takt 68 eine Terz zu tief. — 68 Tr. I. II, Timp. jeweils *g*“-Note und drei 4tel-Pausen statt ganzer Note.

Herausgeber: Wolfgang Horn

