

Jan Dismas  
**ZELENKA**

---

De profundis in d  
Psalm 129 (130)  
ZWV 50/97

Soli AT (ATBBB), Coro SATB (SATBBB)  
2 Oboi, 3 Tromboni  
2 Violini, Viola, Basso continuo  
(Violoncello / Contrabbasso / Fagotto ed Organo)

herausgegeben von / edited by  
Wolfgang Horn

Partitur / Full score



---

Carus 40.064

## Inhaltsverzeichnis / Contents

Vorwort	3
Foreword	6
Preface	8
Faksimiles / Facsimiles	10
1. De profundis Coro BBB	12
2. Si inquitates Coro SATB	22
3. Sustinuit Soli AT	27
4. Et ipse redemet Coro SATB	32
5. Requiem aeternam (Version ZWV 50) Coro SATB	33
Anhang / Appendix Sicut erat in principio (Version ZWV 97) Coro SATB	35
Kritischer Bericht	38

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
 Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 40.064),  
 Chorpartitur (Carus 40.064/05),  
 komplettes Orchestermaterial (Carus 40.064/19).

The following performance material is available:  
 Full score and part for the organ (Carus 40.064),  
 choral score (Carus 40.064/05),  
 complete orchestral material (Carus 40.064/19).

## Zur dritten Auflage (2017)

Der Notentext der vorliegenden, in der ersten Auflage bereits 1980 erschienenen Ausgabe, wurde für den Nachdruck erneut durchgesehen. Das von Thomas Kohlhase 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. 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.

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 Psalms 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-61,14* in das Suchfeld.

Regensburg, im Herbst 2017

Wolfgang Horn

## Note on the 3rd 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 Kohlhase 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 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.

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-61,14* in the search field.

Regensburg, autumn 2017

Wolfgang Horn

# V O R W O R T

Der Böhme Jan Dismas Zelenka<sup>1</sup> (1679-1745), seit 1710 Kontrabassist in der berühmten Kapelle und seit 1733 *Compositeur* bzw. *Kirchen-Compositeur* am Hof des Sächsischen Kurfürsten und Polnischen Königs in Dresden, ist einer der großen Zeitgenossen Bachs, ja, mit einigen seiner Kompositionen, den Triosonaten etwa und der späten Kirchenmusik, kann er sich durchaus mit dem Leipziger Thomaskantor messen. Wir wissen übrigens, daß Bach Zelenka persönlich kannte und schätzte – und daß er zwei von Zelenkas Messen abschriftlich in seiner Bibliothek aufbewahrte. Seltsam genug, daß man sich Zelenkas erst in jüngster Zeit wieder erinnert, daß man seine Kammer- und Orchestermusik auf Platten einspielt und seine Kirchenmusik zu erschließen und zu edieren beginnt; sie macht denn auch den Hauptteil seines umfangreichen kompositorischen Schaffens aus. Vielleicht ist Zelenka deshalb nach seinem Tode in Vergessenheit geraten, weil er – zumindest bis 1733 – nur ein komponierender „Lückenbüsser“ am Dresdner Hof war, weil seine Werke nur zu einem sehr geringen Teil abschriftlich überliefert sind und weil die Originalquellen (meist sind lediglich die Partituren, nicht die Stimm-Materialien erhalten geblieben) schwer zu lesen, teilweise auch zerstört und unleserlich geworden oder gar verlorengegangen sind.

## ZELENKAS KIRCHENMUSIK

Der größte Teil von Zelenkas Kirchenmusik ist in autographen Partituren in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden überliefert. Der erhaltene Bestand umfaßt neben drei großen italienischen geistlichen Oratorien und drei geistlichen Kantaten zumeist liturgische Werke: über 20 Messen und weitere Einzel- oder Teilsätze von Messen, ein Requiem und ein *Officium defunctorum*, 28 Gradualien, Offertorien, Antiphonen, Hymnen, Sequenzen und kleine Solokantaten, zwei Vertonungen der *Lamentationes Jeremiae Prophetae* und der Responsorien der Karwoche, 18 Vertonungen der Marianischen Schlußantiphonen zur Komplet, 9 Litaneien und 18 a-cappella-Motetten. Einen nicht unerheblichen Teil der kleineren Kirchenwerke machen die Psalmvertonungen aus. Etwa 30 davon sind erhalten,<sup>2</sup> größtenteils Vertonungen der bekannten fünf Vesperpsalmen 109-113 (*Dixit Dominus, Confitebor tibi, Beatus vir, Laudate pueri, In exitu Israel*), ohne daß man diese jedoch bei Zelenka in Zyklen zusammenfassen könnte. Drei Werken liegt der berühmte Klages Psalm 129 (130) *De profundis clamavi* zugrunde; dasjenige von 1724 wird hier wegen seines besonderen biographischen Bezuges und seines musikalischen Ausdrucks veröffentlicht. Dazu später.

Hier noch einige Hinweise zu Zelenkas Gesamtwerk und dessen chronologischer Ordnung. Da ein Werkverzeichnis noch nicht vorliegt<sup>3</sup> und die Quellen noch nicht eingehend untersucht worden sind, können wir zunächst nur erste, unvollständige Angaben machen, wobei wir uns auf die Dresdner Bestände als die wichtigsten beschränken. Etwa 130 geistliche und 14 weltliche Werke bzw. Werkgruppen liegen uns dort vor, davon sind fast die Hälfte datiert, nämlich 68, und zwar zwischen 1709 (Prag) und 1744 (Dresden). In der frühesten erhaltenen Partitur, *Immisit Dominus pestilentiam* von 1709, bezeichnet sich Zelenka als Mitglied der Kapelle des nachmaligen Grafen Ludwig Joseph von Hartig in Prag, über die jedoch nichts Näheres bekannt ist, und als Chorregenten am berühmten Jesuitengymnasium, dem *Collegium Clementinum*, das Zelenka wahrscheinlich als Schüler besucht hat. Man schließt das unter anderem auch aus der Tatsache, daß er drei weitere Werke, *Attendite et videte* (1712), *Deus, Deus* (1716) sowie das *Melodramma de Sancto Wenceslao* (1723) für das Prager *Clementinum* geschrieben hat.

Seit 1710 war Zelenka dann Kontrabassist, seit 1733 *Compositeur* am Hof zu Dresden, wo er offenbar die meisten

seiner Werke schrieb. Doch sind einige Kompositionen auch auf seinen wenigen Reisen entstanden, so nachweislich drei in Wien (*Currite ad aras* 1716, *Litaniae de Vergine Maria* und *Capriccio A-Dur* 1718) und vier in Prag (*Concerto à 8, Hippocratie à 7, Ouverture à 7* und *Syphonie à 8*, sämtlich 1723). Die datierten Werke müssen weiterhelfen, die undatierten zeitlich einzurordnen. Dazu werden Schriftvergleiche und Papier- bzw. Wasserzeichenuntersuchungen genau so nötig sein wie eingehende stilkritische Untersuchungen, besonders zur Kirchenmusik Zelenkas. Zu allem fehlen bisher fast jegliche Vorarbeiten. Wir geben deshalb zunächst nur eine Liste der datierten Dresdner Autographe:

- 1709 Prag, *Immisit Dominus pestilentiam* (komponiert für das *Clementinum*), Signatur Mus. 2358-D-75
- 1712 Dresden, *Missa Sanctae Caeciliae*, D-7a
- 1712 *Attendite et videte* (für das *Clementinum*), D-77
- 1714 Erstfassung des *Gloria* der *Missa "Judica me"* (vgl. 1724; Jahreszahl als Chronogramm<sup>4</sup>), D-34, 1
- 1716 *Deus, Deus* (für das *Clementinum*), D-76
- 1716 Wien 13. Juni, *Currite ad aras*, E-40
- 1718 Wien 10. Februar, *Litaniae de Vergine Maria*, D-53
- 1718 Wien 20. Oktober, *Capriccio A-Dur*, N-4
- 1722 *Lamentationes* der Karwoche, D-3b-d
- 1722 Dresden, 25. März, *Miserere*, E-502
- 1723 Prag, *Concerto à 8*, 0-1
- 1723 Prag, *Hippocratie à 7*, N-11
- 1723 Dresden, *Lamentationes a voce sola e Basso continuo*, D-49/50
- 1723 *Melodramma de Sancto Wenceslao* (für das *Clementinum*), D-2
- 1723 *Missa Sancti Spiritus*, D-18
- 1723 Prag, *Ouverture à 7*, N-6
- 1723 *Responsoria pro hebdomada sancta* (Jahreszahl als Chronogramm<sup>4</sup>), D-5
- 1723 Prag, *Syphonie à 8*, N-9
- 1723 Dresden 29. November, *Litaniae Xaverianae*, D-57
- 1724 Dresden, *Salve regina*, E-10
- 1724 *Te Deum*, D-47
- 1724 Dresden 2. Februar, Zweitfassung des *Gloria* (und die übrigen Sätze?) der *Missa "Judica me"* (vgl. 1714), D-34a
- 1724 (Dresden) vor dem 1. März, *De profundis*, D-61, 14
- 1725 *Agnus Dei à 4*, D-16
- 1725 *Litaniae Lauretanae*, D-54
- 1725 *Missa Fidei* (nur Kyrie und Gloria), D-14
- 1725 Dresden 20. März, *Motetto "Angelus Domini"*, E-39
- 1725 Dresden 23. Juni und 3. November, *Kyrie* und *Sanctus*, D-32
- 1725 25. September, *Confitebor*, D-61, 9
- 1725 Dresden 10. Oktober, *Beatus vir*, D-61, 10
- 1725 Dresden 6. November, *Creator alme siderum*, E-26
- 1725 Dresden 26. November, *Magnificat*, D-61, 13
- 1725 Dresden 25. Dezember, *In exitu Israel*, D-61, 12
- 1726 Dresden 11. März, *Beatus vir*, D-61, 2
- 1726 Dresden 23. März, *Dixit Dominus*, D-61, 1
- 1726 Dresden 30. März, 11. April, *Missa Paschalalis*, D-19
- 1726 16., 20. Dezember, *Missa Nativitatis*, D-20
- 1727 1. (?) März, *Lauda Jerusalem*, D-61, 5
- 1727 7. Juni, *Litaniae de Venerabili Sacramento*, D-55
- 1727 28. November, *Litaniae Xaverianae*, D-59
- 1728 *Missa Circumcisionis D.N.J.C* (Gloria: 24. Dezember, Credo: 28. Dezember), D-24
- 1728 29. Dezember, *De profundis*, D-68
- 1729 *Confitebor*, D-66
- 1729 *Regina coeli à 5*, E-18
- 1729 18. Mai, *Capriccio G-Dur*, N-2
- 1729 Dresden 18. Juni, *Litaniae de Venerabili Sacramento*, D-56
- 1729 3. September, 26. November, *Missa Divi Xaverii* (ohne Credo), D-26
- 1729 9. Dezember, *Litaniae de Sancto Xaverio*, D-58
- 1730 7. April, *Il serpente del bronzo*, D-74
- 1730 17. September, *Salve regina*, E-8
- 1730 Dresden 5. Oktober, *Messa brevis*, D-21
- 1730 Dresden 30. Dezember, *Alma redemptoris mater*, E-2
- 1731 *Te Deum*, D-48
- 1731 17. Mai, *Gaudie, laetare*, E-35
- 1732 Dresden 3. Januar, *Crudele Herodes*, E-26
- 1733 Dresden, *Missa in D* (nur Kyrie und Gloria), D-27
- 1733 *Requiem*, D-81
- 1733 14.-23. August, *Missa Purificationis B.V.M.*, D-22
- 1733 24. Oktober, *Alcune Arie ...*, I-1
- 1735 *Jesu al Calvario*, D-1, 1a, 1b
- 1736 *Missa Sanctissimae Trinitatis*, D-31
- 1736 29. März, *I penitenti al sepalchro del redentore*, D-73
- 1737 *Ave regina coelorum* (Nr. 1-6), E-20
- 1738 12. März, *Miserere*, D-62
- 1739 *Missa Votiva*, D-33
- 1740 21. September, *Missa ultimarum prima ("Missa Dei Patris")*, D-11
- 1741 Februar, *Missa ultimarum sexta ("Missa Omnia Sanctorum")*, D-9
- 1744 *Litaniae Lauretanae "Consolatrix afflictorum"*, D-51

## Das *De Profundis*

Im Jahre 1979, dem dreihundertsten Geburtstag Zelenkas, legt der Verlag nach der Publikation des *Magnificat*<sup>5</sup> von 1725 ein zweites kleineres Kirchenwerk des Böhmen vor: sein *De profundis*, die Vertonung des Psalms 129 (130) aus dem Jahr 1724. Zelenkas Klages Psalm schließt in seiner ersten Fassung bemerkenswerterweise nicht, wie beim liturgischen Vortrag der Psalmen üblich, mit der zweiteiligen kleinen Doxologie, dem „*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio ...*“, sondern mit den beiden aus der Requiem-Messe bekannten Versen „*Requiem aeternam dona eis, Domine. Et lux perpetua luceat eis.*“ (“Herr, gib ihnen die ewige Ruhe. Und das ewige Licht leuchte ihnen.”) Damit erweist er sich als Komposition für die Totenliturgie. Dreimal begegnet der Psalm in dieser modifizierten Form in der jüngeren katholischen Liturgie (vor der Reform des II. Vatikanischen Konzils): zu Beginn des *Exsequiarum Ordo* (der Beerdigungsriten) sowie in der Vesper und in den Laudes des *Officium Defunctorum* (des Stundengebets für Verstorbene).

Zelenkas *De profundis* ist eines der ganz wenigen seiner Werke, von dessen Kompositionsanlaß wir wissen: Er schrieb es nach dem Tode seines Vaters – ebenso wie eine Requiem-Messe, die verloren gegangen ist (erhalten blieb lediglich eine von ursprünglich drei Requiem-Vertonungen: die grandiose, bisher unveröffentlichte Totenmesse von 1733). Zelenkas Vater, Jiří (Georg) Zelenka, war am 8. Februar 1724 im böhmischen Louňovice (Launowitz, ein Ort bei Blanik, südöstlich von Prag) gestorben, nach 48jähriger Tätigkeit als Kantor und Organist an der dortigen Pfarrkirche; er wird dem Sohn in frühen Jahren den ersten Musikunterricht gegeben haben. Der Psalm wurde am 1. März 1724 aufgeführt, wahrscheinlich innerhalb eines Totenoffiziums; das verlorene Requiem am 3. März.

Anlaß und Bestimmung des *De profundis* erfahren wir aus einem lateinischen Postscriptum Zelenkas in der autographen Partitur des Werkes (siehe unten und das erste Kapitel des Kritischen Berichts): „*Psalmum hunc in debitam posthumae venerationis erga Parentem sumum Georgium Zelenka Cantorem et Organistam oppidi Launowitzium dicti in Bohemia siti, in debitam (inquam) filialis ultimique obsequii thesseram, moestissimus posuit filius Joannes Dismas Zelenka Regis Poloniarum et Electoris Saxoniae à Camera Musicus dum pro eodem Amantissimo Patre suo in Regia Dresdae Capella, cum permissu Illustriss. ac Eccell. D. Domini Baronis de Mordax Camerarii Regii, Consiliarii privati, Supremi ac Generalis Postae Praefecti, Musicae Regiae Protectoris etc. solemnes teneret exequias. Anno Salutis 1724 die 1<sup>mi</sup> Martii. Obitus Patris accidit 7. Februarii, anno jam dicto.*”<sup>6</sup>

Frei und verkürzt ins Deutsche gebracht: „Diesen Psalm komponierte zu Ehren seines verstorbenen Vaters Georg Zelenka, Kantor und Organist der in Böhmen gelegenen Stadt Launowitz, als letzten Ausdruck seiner Sohnsliebe der tiefbetrübte Johannes Dismas Zelenka, als Kammermusiker des Polnischen Königs und Sächsischen Kurfürsten eben dank seinem vielgeliebten Vater in der Königlichen Kapelle zu Dresden, – als er mit Erlaubnis des höchsten erlauchten und vortrefflichen Herrn Baron von Mordax, Kämmerer und persönlicher Berater des Königs, höchster und Generalpräfekt der Post, Schirmherr der Königlichen Musik etc., die feierlichen Exequien musikalisch ausrichten sollte. Im Jahre des Heils 1724, am 1. März. Der Tod des Vaters erfolgte am 7. Februar des genannten Jahres.“ Ein anderer Schlußvermerk der Partitur (S. 27) lautet: „*Laus Deo V: M: et OO SS: E:*“ („Laus Deo, Virgini Mariae et Omnibus Sanctis Ecclesiae“ = Lob sei Gott, der Jungfrau Maria und allen Heiligen der Kirche). Am Anschluß an den nachkomponierten alternativen Schluß (siehe unten) steht, wieder von Zelenkas Hand: „*A: M: D: G: V: M: OO: SS: H A A P I R:*“, eine Buchstabenfolge, die in dieser oder ähnlicher Form immer wieder in Zelenkas Handschriften begegnet.<sup>7</sup>

Nach Beendigung des *De profundis* von 1724 schrieb Zelenka den Schluß des Werkes um. Statt der Requiem-Vers verwendete er nun die liturgisch „neutrale“ kleine Doxologie, das „*Gloria Patri*“ („Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist. Wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.“). Den neuen Schlußsatz aber komponierte er nicht neu; der Satz ist vielmehr eine veränderte und erweiterte Parodie des alten. Dieser umfaßt 23, der neue 30 Takte. Wegen des längeren Textes mußte Zelenka schon das Thema selbst (rhythmisches) verändern: seine ursprünglich langen Notenwerte sind in kleinere Werte mit Tonrepetitionen unterteilt. Auch der Satz ist vielfach umgestaltet und zu einem neuen Gebilde geworden.<sup>8</sup>

Vor Beginn des ersten Requiem-Verses macht Zelenka auf den alternativen Schluß aufmerksam. Er schreibt in seiner Partitur: „*NB Si de profundis hoc presens fit pro defunctis cantatur Requiem ut mox sequitur. Si vero fit intra hebdomadam Nativitatis Domini, tunc cantatur Gloria Patri prout retro habetur.*“ Zu deutsch: „Ist dieses *De profundis* für die Totenliturgie bestimmt, wird der Requiem-Vers gesungen, wie er hier folgt. Ist es aber für die Weihnachtswoche bestimmt, wird das *Gloria Patri* gesungen, wie es weiter hinten steht.“ (Die liturgischen Verhältnisse in Dresden zur Zeit Zelenkas sind uns weitgehend unbekannt. In der jüngeren katholischen Offizielle-Liturgie vor dem II. Vaticanum ist das *De profundis* mit kleiner Doxologie einer der Ordinariums-Psalmen der Vesper am vierten Wochentag, dem Mittwoch.) – In der vorliegenden Ausgabe werden beide Schlußsätze mitgeteilt, der ursprüngliche mit Requiem-Versen im Haupttext, der nachträglich als Alternative komponierte mit kleiner Doxologie im Anhang. Die Ausgabe folgt dem Konzeptautograph des Werkes, das unter der Signatur Mus. 2358-D-61, 14 in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrt wird. (Vgl. dazu den Kritischen Bericht.) Für die Erteilung der Druckerlaubnis sei der Bibliothek sehr herzlich gedankt.

Hier der Text des Psalms 129 (130) in deutscher Übersetzung:<sup>9</sup>

(Ein Wallfahrtslied.)  
Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir:  
höre, o Herr, meine Stimme!  
Laß deine Ohren merken  
auf mein lautes Flehen!  
Wolltest du, Herr, auf Sünden achten,  
Herr, wer könnte bestehen?  
Doch bei dir ist Vergebung,  
daß man in Ehrfurcht dir diene!  
  
Ich hoffe auf den Herrn, es hofft meine Seele,  
ich harre auf sein Wort.  
Meine Seele wartet auf den Herrn  
mehr als die Wächter auf den Morgen.  
Mehr als die Wächter auf den Morgen  
soll Israel barren auf den Herrn!  
  
Denn bei dem Herrn ist die Huld,  
bei ihm Erlösung in Fülle.  
Ja, er wird Israel erlösen  
von all seinen Sünden.

Außergewöhnlich wie der Anlaß ihrer Entstehung sind auch die musikalischen Mittel und die Besetzung von Zelenkas Vertonung dieses expressiven Textes, der gleichzeitig von der gottfernen Verzweiflung des Menschen und von seiner Zuversicht auf Vergebung und Erlösung geprägt ist. Zweimal unterbricht Zelenka seine konzertante kantatenhafte Komposition, um zwei gedanklich zentrale Verse einstimmig psalmodisch singen zu lassen: den Psalmvers „*Si iniquitates ...*“ („Wolltest du, Herr, auf Sünden achten ...“) und den ersten Requiem-Vers („Herr, gib ihnen die ewige Ruhe.“) – so, als wolle er sich, seinen persönlichen Schmerz und seine Kunst, auf das streng Liturgische und Objektive zurücklenken.

Die einstimmigen Melodien notiert Zelenka in der damals üblichen Choralnotation mit Longen und Breven bzw. Breven und Semibreven (vgl. auch die betreffenden Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts). Trotz ihres deutlich psalmodischen Charakters sind diese Melodien aber nicht nach den bekannten Psalmtönen gebildet; eher wirken sie (vor allem für den Requiem-Vers gilt das) wie Offiziumsanaphonen. Vielleicht können detaillierte Untersuchungen zur Dresdner Kirchenmusik jener Zeit zu konkreten Nachweisen führen. Zu berücksichtigen haben wir generell einmal, daß die ursprünglichen gregorianischen Melodien seit dem 16. Jahrhundert immer mehr verändert und dem jeweiligen musikalischen Zeitgeschmack angeglichen, ja, daß solche Melodien ganz neu komponiert wurden. Und zum anderen, daß die Grundformen der Noten, Longa – Brevis – Semibrevis, rhythmisch differenziert ausgeführt wurden, nämlich im Verhältnis 2 : 1 : 1/2. Inwieweit dies bei den vorliegenden Melodien berücksichtigt werden sollte, bleibe dahingestellt. Eher sollte man sie wohl äqualistisch (also in gleichlangen Werten) singen; denn Zelenkas Notation ist ungenau (vgl. die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts), und die genannte rhythmische Differenzierung ist im 18. Jahrhundert durchaus nicht allgemein üblich.

Zelenka besetzt sein *De profundis* wie folgt: im einleitenden *Largo* ("De profundis") dreigeteilte Vokalbässe, dazu drei Posaunen, zwei Oboen, Streicher und Basso continuo (Violoncello, Fagott, Kontrabass und Orgel); nach dem ersten einstimmigen Vers (siehe oben) im zweiten Satz, *Andante* ("Quia apud te"), vierstimmiger Chor mit Posaunen und Generalbaß; im *Larghetto* ("Sustinuit") Solotenor, dann Soloalt, solistische Oboe und Continuo; im folgenden *Grave* ("Et ipse redimet") wieder Chor, Posaunen, Baß; nach dem einstimmigen Requiem-Vers (siehe oben) die in Zelenkas zahlreichen Psalmvertonungen übliche vierstimmige Schlußfuge (hier über "Et lux perpetua ...") mit *colla parte* geführten Instrumenten (also Instrumenten, die lediglich die Vokalstimmen verdoppeln).

Einmalig an dieser Besetzung sind die dreigeteilten Bässe im gewichtigen Einleitungssatz und die Posaunen, die nicht nur – wie üblich in jener Zeit bis hin zu Mozarts Kirchenmusik – die tieferen Vokalstimmen (Alt, Tenor, Baß) mitspielen, sondern als besonderer Farbwert und als selbständige Instrumentengruppe, als *Chor*, eingesetzt werden. Die tiefen Klangregister sind hier natürlich musikalische Metapher für das verzweifelt klagende *De profundis* ("Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir"). Deutlich doppelchörig angelegt ist das *Andante* ("Quia apud te"): vierstimmiger Vokalsatz gegen dreistimmigen Posaunenchor über dem Generalbaß – chorisch alternierend zunächst, dann zusammengeführt, mit einem instrumentalen Epilog ausklingend. Auf das solistische Arioso mit expressiven chromatischen Passagen folgt ein ruhiger Chorblock und auf den Requiem-Vers die Schlußfuge. Sie ist äußerst kurz und lapidar gehalten, mit einer statischen, homophonen Schlußkadenz. Der klagende Grundzug des Werkes wird hier vor allem in dem verminderteren Intervall des Themenkopfes der Fuge wieder aufgenommen. Auffallend die symbolische Kreuzform des Motivs (in dieser Form, b-gis-a-g, nur im Baß-Einsatz zu Beginn): zweiter und viarter sowie dritter und fünfter Ton, durch Linien miteinander verbunden, "kreuzen" sich. Diese chiastische Figur – vielfach bekannt auch aus Bachs Werk – weist auf das zentrale Glaubenszeichen, das Kreuz, und jene Erlösungstat Christi, die allein den Tod des Menschen überwindet: "*Mors et vita duello conflixere mirando: dux vitae mortuus regnat vivus*", so heißt es in der Ostersequenz *Victimae paschali laudes*; zu deutsch:<sup>10</sup> "Tod und Leben stritten im Kampfe, wie nie einer war; der Fürst des Lebens erlag dem Tod; zum Leben erstanden, triumphiert er als König."

<sup>1</sup> Angaben zum Leben und Werk sowie Hinweise auf Sekundärliteratur, Ausgaben und Schallaufnahmen findet man im Vorwort zur Ausgabe:

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur*, mit einem Vorwort von Thomas Kohlhase herausgegeben von Wolfgang Horn, Stuttgart 1979 (Carus Verlag CV 40.063/01), S. 2-9 (vgl. die ergänzenden und korrigierenden Angaben in den Fußnoten 5 und 7).

<sup>2</sup> Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2358-D-61, 1-23; D-62; 64-68; E-502.

<sup>3</sup> Siehe Vorwort S. 5, Fußnote 1 der oben in Fußnote 1 genannten Ausgabe des *Magnificat*.

<sup>4</sup> Ebenda, Fußnote 8.

<sup>5</sup> Vgl. Anmerkung 1. Zur Partitur erscheinen ein komplettes Aufführungsmaterial und eine Platte, die neben Zelenkas *Magnificat D-Dur* von 1725 die Psalmen 110 (*Confitebor*), 111 (*Beatus vir*) und 113 (*In exitu Israel*) enthält; ebenfalls Carus-Verlag FSM 63108.

Nach Erscheinen der Partitur des *Magnificat* (siehe Fußnote 1) fand der Verfasser in einer anderen Zelenka-Quelle einen nachkomponierten dreistimmigen Trompetenchor (2 Trompeten und Pauken). Er erscheint als Beilage zur Partitur mit Einführung und Anmerkungen (CV 40.063/31).

Die Bemerkungen im Vorwort der Partitur (S. 4a oben) zum "fehlenden" Trompetenchor sind entsprechend zu modifizieren. Zu korrigieren ist die falsche Angabe, die *Missa Sancti Spiritus* (tatsächlich 1723 entstanden, wie wir jetzt aus einem Eintrag in der autographen Partitur wissen) sei die dritte der *Missae ultimae* (Anmerkungen 2 und 15 der genannten Ausgabe). Zu korrigieren ist außerdem die Anmerkung auf S. 2b zu den *Collectaneorum musicorum libri IV*, die zwar nach dem Zweiten Weltkrieg verschollen waren, aber seit 20 Jahren in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden wieder zugänglich sind, und zwar unter der Signatur Mus. 1-B-98. (Herrn Professor Dr. Burgemeister und Herrn Dr. Reich von der Sächsischen Landesbibliothek Dresden sei für entsprechende Hinweise sehr herzlich gedankt).

<sup>6</sup> Bei der Wiedergabe dieses und des weiter unten zitierten zweiten lateinischen Textes Zelenkas in Band II/5, S. III f und XI f, der *Musica Antiqua Bohemica* sind einige Versehen unterlaufen. Das *De profundis* ist dort S. 1-20 und 128-130 von Vratislav Bělský zum ersten Mal ediert worden.

<sup>7</sup> Vgl. Vorwort (S. 3b) und Kritischen Bericht (S. 38a) der oben in Fußnote 1 genannten Ausgabe des *Magnificat*. Dort sind einige Buchstaben nicht richtig gelesen und aufgelöst. Die Nachschrift im *Magnificat* muß wohl richtig heißen: "A. M. D. G. V. M. 00. SS. H. AAque P. I. R." (also "H. AAque" statt "Et AA etc."). Das "que" hinter "AA" fehlt in den meisten anderen Quellen und das "I" von "P.I.R." findet sich zuweilen auch als "in". Die Nachschriften (mit den in der genannten Ausgabe skizzierten Varianten) wären also wie folgt aufzulösen: "Ad Majorem Dei Gloriam (et ad gloriam) Beatae Virginis Mariae (et) Omnim Sanctorum (et ad) Honorem Augustissimum Poloniarum (oder: Poloniae) in Regem".

(Für entsprechende Hinweise sei Herrn Professor Dr. Burgemeister und Herrn Dr. Reich von der Sächsischen Landesbibliothek sehr herzlich gedankt.)

<sup>8</sup> Wahrscheinlich wird es noch weitere Parodien in Zelenkas Werken geben - Untersuchungen hierzu fehlen bisher. Und es gibt verwandte Techniken wie z.B. das Komponieren verschiedener Stücke über dasselbe Thema innerhalb eines Werkzyklus und das Verwenden desselben Motivkerns innerhalb eines mehrsätzigen Werkes. So in der *Missa Sancti Spiritus* von 1723. Sie enthält unter ihren insgesamt 19 Nummern sechs große Fugen (davon sind 4 Doppelfugen), deren drei Hauptthemen aus einem einzigen Motivkern (den Dreiklangstönen von D-Dur plus Sexte h) entwickelt sind. Die Fuge über das *Dona nobis pacem* bringt zunächst eine Einführung des ersten Themas der zweiten Kyrie-Fuge (das gleichzeitig Thema der ersten Kyrie-Fuge ist), dann die Durchführung von deren zweitem Thema (zugleich Thema des *Christe*), bevor sie wörtlich die Kyrie-Doppelfuge wiederaufnimmt.

<sup>9</sup> Aus: *Die Psalmen. Ökumenische Übersetzung*, Stuttgart 1971 (Katholische Bibelanstalt), S. 131 f.

<sup>10</sup> Übersetzung aus: *Der große Sonntags-Schott*, Freiburg-Basel-Wien 1975 (Herder), S. 257.

Jan Dismas Zelenka<sup>1</sup> of Bohemia (1679–1745) began as double-bass player in the famous orchestra at the Dresden court of the Elector of Saxony (who was also the King of Poland) in 1710, becoming "Compositeur" – or rather "Church Composer" – in 1733. He was one of the great contemporaries of Bach; indeed, works like his trio sonatas and late church music can easily take their place beside those of the Cantor of St. Thomas' in Leipzig. We know, incidentally, that Bach knew and respected Zelenka personally and that his library contained copies of two of Zelenka's masses. It is odd that Zelenka had fallen completely into oblivion until just recently. Now some of his chamber music and orchestral works are being recorded, and a start has been made to explore and publish editions of his church music (the principal part of his vast product). Perhaps Zelenka was forgotten after his death because he was – at least until 1733 – only a gap-filling composer at the Dresden court or because copies of just a small fraction of his works have come down to us; moreover, the original source material that has been preserved (for the most part only conducting scores, not vocal or instrumental parts) is difficult to read, is partially too mutilated and has been partially destroyed.

#### ZELENKA'S CHURCH MUSIC

Most of Zelenka's church music, however, has been preserved as autograph scores in the Saxon State Library at Dresden. In addition to three long Italian-styled sacred oratorios and three sacred cantatas, the preserved works are chiefly liturgical: over 20 masses, single mass sections or fragments, a requiem and an "officium defunctorum", 28 graduals, offertories, antiphons, hymns, sequences and short solo cantatas, 2 settings of the "Lamentations of the Prophet Jeremiah" and of responsoria for Holy Week, 18 settings of closing antiphons to the Blessed Virgin for the Compline, 9 litanies and 18 a cappella motets. Psalm settings comprise a considerable part of his lesser church works. Approximately 30 of them have been preserved<sup>2</sup>, most of which are settings of the five well-known Vesper psalms (109-113: "Dixit Dominus", "Confiteor tibi", "Beatus vir", "Laudate pueri", "In exitu Israel") although it has not been possible to form cyclic series of Zelenka's settings. Three compositions are based on the famous psalm of lamentation 129 (130) "De profundis clamavi"; the one written in 1724 is published here due to its specific autobiographical connection (that will be discussed later).

At this point let us make a few remarks on Zelenka's works as a whole and on their chronological arrangement. As no catalogue of his works exists<sup>3</sup> and as the sources have not yet been examined in detail, we can make only preliminary and incomplete assessments for the time being and shall restrict ourselves to the Dresden sources which we assume are the most significant. The Dresden collection contains some 130 sacred compositions and 14 secular works or groups of works; almost half of them, (68) are dated between 1709 (Prague) and 1744 (Dresden). In the earliest of the preserved scores, *Imissit Dominus pestilentiam* of 1709, Zelenka designates himself as a member of Baron (later Count) Ludwig Joseph von Hartig's orchestra in Prague – nothing more is known about the orchestra – and as choir director at the Collegium Clementinum. It is assumed that Zelenka had probably attended the famed Jesuit school as a pupil, an assumption that is also based on the fact that he wrote three other works for the Clementinum in Prague: *Attendite et videte* (1712), *Deus, Deus* (1716) and the *Melodramma de Sancto Wenceslao* (1723).

Zelenka, then, became double-bass player in 1710 (and "Compositeur" in 1733) at the court in Dresden where he apparently wrote most of his works. Some compositions, however, were written during his few journeys; there is evidence, for example, that three were written in Vienna (*Currite ad aras* of 1716, *Litaniae de Vergine Maria* and *Capriccio in A-Major* of 1718) and four in Prague (*Concerto à 8, Hipocondrie à 7, Ouverture à 7 and Symphonie à 8, all in 1723*). The dated works must be used to help set up the chronological order of the undated ones, whereby comparisons of handwriting, paper and watermarks will be just as necessary as detailed critical investigations of style, especially in the case of Zelenka's church music. To date there has been almost no preliminary research in this direction, but a list of the dated Dresden autographs is found in the German text of this Foreword.

#### DE PROFUNDIS

In 1979, the tercentenary of Zelenka's birth year, Carus Verlag is following its publication of the *Magnificat*<sup>4</sup> [of 1725] with the printing of a second short church work by the same Bohemian composer: *De profundis*, the setting of Psalm 129 (130) which was written in 1724. It is remarkable that, in its first version, Zelenka's psalm of lamentation does not close with the two-part short doxology "Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio ..." as would be customary in liturgical presentation of the psalms, but rather with two well-known requiem verses "Requiem aeternam dona eis, Domine. Et lux perpetua luceat eis" (Lord, grant them eternal rest. And may the Eternal Light illuminate them). Thus the work is appropriate for liturgical services for the dead. The psalm is encountered three times in this modified form in the more recent Catholic liturgy (i.e., prior to the reforms of the Second Vatican Council): at the beginning of the "Exequiarum Ordo" (the burial rites), in the Vesper and in the Lauds of the "Officium defunctorum" (the prayer for the dead in the Canonical Hours).

*De profundis* is one of the few works on which we know the occasion for which Zelenka was writing. He composed this work after the death of his father; he also composed a requiem mass that has been lost (only one of originally three requiem settings by Zelenka has been preserved, namely, the magnificent and still unpublished requiem of 1733). Zelenka's father, Jiří (George) Zelenka, died in the Bohemian town of Louňovice (Launovitz, southeast of Prague near Blaník) on February 8, 1724, after having been cantor and organist at the town's parish church for forty-eight years. He must certainly have given his son his first music lessons while the boy was still very young. The psalm was performed on March 1, 1724, probably during the Office for the Dead; the lost requiem was performed on March 3.

Zelenka's Latin postscript in the autograph score (see below and Part I of the Critical Remarks) tells the occasion and purpose of *De profundis*:

"Psalmum hunc in debitam posthumae venerationis erga Parentem suum Georgium Zelenka Cantorem et Organistam oppidi Launowitzum dicti in Bohemia siti, in debitam (inquam) filialis ultimique obsequii thessaram, moestissimus posuit filius Joannes Dismas Zelenka Regis Poloniarium et Electoris Saxoniae à Camera Musicus dum pro eodem Amantissimo Patre suo in Regia Dresdae Capella, cum permisso illustriss. ac Eccell. D. Domini Baronis de Mordax Camerarii Regis, Consiliarii privati, Supremi ac Generalis Postae Praefecti, Musicae Regiae Protectori etc. solemnes teneret exequias. Anno Salutis 1724 die 1<sup>mi</sup> Martii. Obitus Patris accidit 7. Februarii, anno jam dicto."<sup>5</sup>

In a free English condensation: "This psalm was composed in honour of George Zelenka, the cantor and organist of the Bohemian town of Launovitz, as a last expression of love by his deeply grieving son, John Dismas Zelenka – who, through the mediation of his beloved father, is a member of the Royal Court Chamber Orchestra of the King of Poland and Elector of Saxony at Dresden – as music for the solemn funeral procession and with the permission of his most illustrious Excellency Baron von Mordax, the Chamberlain and Personal Counselor of the King, supreme General Prefect of the Post, Protector of the King's Music, etc. On March 1 in the year of our Lord 1724. The death of the father occurred on February 7 of the same year." Another remark at the end of the score (p. 27) reads: "Laus Deo V: M: et 00 SS: E:" ("Laus Deo, Virgini Mariae et Omnibus Sanctis Ecclesiae" or Praise be to God, the Virgin Mary and all the saints of the Church). After the (later-composed) alternative ending (see below), we find "A M: D: G: V: M: 00: SS: H AA P I R:", a series of letters in Zelenka's handwriting that we find in this or similar form in Zelenka's manuscripts<sup>6</sup> time and again.

After completing the *De profundis* of 1724, Zelenka revised the close of the work. In place of the requiem verses he then used the liturgically "neutral" Lesser Doxology, the "Gloria Patri" (Glory be to the Father and to the Son and to the Holy Ghost. As it was in the beginning, so it shall be now and forevermore. Amen). The new closing section was not a new composition, but rather an altered and expanded "parody" of the old close which consisted of 23 bars; the new close has 30 bars. Because of the longer text, Zelenka was forced to alter (rhythmically) the theme itself: his original long note values became subdivided into shorter values with repeated notes, and the section was re-shaped in so many ways that it became a new structure.<sup>7</sup>

Zelenka calls attention to the alternative ending before the beginning of the first requiem verses. He writes in his score: "NB Si de profundis hoc presens fit pro defunctis cantatur Requiem ut mox sequitur. Si vero fit intra hebdomadam Nativitatis Domini, tunc cantatur Gloria Patri prout retro tradetur." In English: When this *De profundis* is used in the liturgy for the dead, sing the requiem verse that follows. If it is to be used in the Christmas week, the "Gloria Patri" should be sung as found at the end of the score." — Liturgical usage in Dresden during Zelenka's time is unknown to us for the most part. In the more recent liturgy of the Catholic Office (*i.e.*, prior to the Second Vatican Council) "*De profundis*" with the Lesser Doxology is one of the Ordinary psalms for Vespers on Wednesday, the fourth day of the week. — The present edition provides both endings, the original version with the requiem verses being in the main text and the later alternative ending with the Lesser Doxology in the Appendix. The edition follows the autograph draft of the work that is found in the Saxon State Library at Dresden, Call No. Mus. 2358-D-61, 14 (cf. Critical Remarks). We express our sincere gratitude to the Library for permission to print the work.

The musical means as well as the combination of forces employed in Zelenka's setting of the highly expressive text (that is simultaneously marked by man's doubt-engendered despair and his confident expectation of forgiveness and redemption) are just as unusual in this work as the occasion that gave rise to its composition. As if wanting to re-direct his grief, his art and himself back to liturgical and objective austerity, Zelenka interrupts the "concertata" flow of his cantata-like composition to have two psalm verses with central ideas sung psalmatically in unison, namely, "Si iniquitates ..." (If thou, Lord, wilt be extreme to mark what is done amiss ...) and the first verse of the requiem text (Lord, grant them eternal rest).

As customary for choral writing in this time, Zelenka notated the unisono tunes in longs and breves or breves and semibreves (cf. also the pertinent comments in the Critical Remarks). Despite their clearly psalmodic character, these melodies are not patterned on the well-known psalm tones; they (the requiem verse in particular) seem more like antiphons for the Officium. Detailed investigations of Dresden church music of the period might perhaps lead to concrete evidence. In general, we should remember a) that, since the sixteenth century, the original Gregorian melodies had become increasingly altered and adapted to the musical tastes of the respective period, even to the point of re-composing the melodies completely; and b) that the basic note forms (long - breve - semibreve) used to be performed with rhythmic differentiation, namely, in the ratio 2 : 1 : 1/2. To what extent this should be considered in connection with the melodies of this edition must remain an unanswered question. They should more than likely be sung in equally long values; Zelenka's notation is inexact (cf. notes to Critical Remarks), and rhythmic differentiation was by no means in general notational usage during the eighteenth century.

Zelenka's scoring for *De profundis* is as follows: in the introductory *Largo* ("De profundis") — three-part bass choir plus three trombones, two oboes, strings and thoroughbass (cello, bassoon, double-bass and organ); in the second section *Andante* ("Quia apud te") after the first unisono verse (see above) — four-part choir with trombones and thoroughbass; in the *Larghetto* ("Sustinuit") — tenor solo, then alto solo, solo oboe and thoroughbass; in the *Grave* ("Et ipse redimet") — again four-part choir, trombones and thoroughbass; then, following the unisono requiem verse (see above), a four-part closing fugue as usually found in Zelenka's many psalm settings (here on "Et lux perpetua ...") with colla parte instruments (hence with instruments that simply duplicate the vocal parts).

The three-part bass choir in the imposing opening section is unique in this scoring, as are the trombones that — unlike traditional use prior to Mozart's church music — not only used to play along with the lower vocal parts (alto, tenor, bass), but also as a specific colour effect and as an independent instrumental group ("choir"). The low tonal registers are employed, of course, as musical metaphors for the despair and lamentation of "*De profundis*" (From the depths I call to thee, Lord). The *Andante* ("Quia apud te") is clearly set for double choir: a four-part vocal choir against a three-part trombone choir above the thoroughbass — with the choirs first alternating then brought together before the section ends with an instrumental epilogue. A solo arioso with very expressive chromatic passages is followed by a block of choruses, and the requiem verse is followed by the closing fugue that is extremely short and lapidary with a static, homophonic closing cadence. The basic lamenting mood of the work is taken up here once more, especially in the diminished interval employed in the fugal subject. The motive's symbolic form of the cross (b b - g # - a - g, found in this form only at the beginning) is highly striking: the second to the fourth and the third to the fifth tones are

joined by lines; hence they "cross" one another. This chiasmal figure — frequently found in Bach's works — indicates the central symbol of the faith (the cross) and Christ's act of redemption through which alone the death of man is overcome. The Sequence for Easter "Victimae paschali laudes" reads: "Mors et vita duello confixerat mirando: dux vitae mortuus regnat vivus". In English: "Death and life conflict in a duel such as has never been before; the Prince of Life suffered death; having been resurrected, He triumphs as King." See the Critical Remarks in the German text.

Tübingen, September 1979

Thomas Kohlhase  
English translation by E. D. Echols

- 1 Data on his life and works, as well as a listing of secondary literature, editions and phonograph recordings may be found in the foreword to: Jan Dismas Zelenka, *Magnificat in D-Major*, Foreword by Thomas Kohlhase, edit. by Wolfgang Horn, Carus-Verlag CV 40.063/01 (Stuttgart, 1979) pp. 2-9 (cf. modifications and corrections in footnotes 5 and 7).
- 2 Saxon State Library, Dresden, Call Nos.: Mus. 2358-D-61, 1-23; D-62; 64-68; E-502.
- 3 See Foreword on p. 5, footnote 1, of *Magnificat* edition mentioned above in footnote 1.
- 4 Cf. note 1. The conducting score appeared at the same time as the complete performing material and a phonograph record containing Zelenka's *Magnificat in D-Major* of 1725 as well as the psalms "Confiteor" (110), "Beatus vir" (111) and "In exitu Israel" (113). Carus-Verlag FSM 63108.  
After the conducting score of the *Magnificat* had been published (see footnote 1), the writer found a later three-part trumpet choir (2 trumpets and timpani) in another Zelenka source. It appears as a supplement to the conducting score (CV 40.063/01) with an introduction and notes.  
The remarks in the foreword of the score (see 7a above) on the "missing" trumpet parts should be modified accordingly. The statement that the *Missa Sancti Spiritus* (which, as we now know from an entry in the autograph score, was actually composed in 1723) is the third of the "missae ultimae" (see notes 2 and 15 of the above-named edition) is false and should be corrected. The note on page 2b on the *Collectaneorum musicorum libri IV* should also be corrected; the works were lost after World War II but became accessible again in the Saxon State Library at Dresden (Call No. Mus. 1-B-98) twenty years ago<sup>2</sup>. We gratefully acknowledge Prof. Burgemeister and Dr. Reich of the Saxon State Library for providing this information.
- 5 Several errors are found in the reproduction of this Latin text and of the second one by Zelenka that is later quoted in Vol.II/5, pp. IIIf, VIIIf and XIIf of the *Musica Antique Bohemia*. Vratislav Bělský was the first editor of the *De profundis* found there on pp. 1-20 and 128-130.
- 6 Cf. Foreword (p. 6) and Critical Remarks (p. 38a) of *Magnificat* edition mentioned in footnote 1 above. Some of the letters were read incorrectly, others given incorrect meanings. The postscript in the *Magnificat* should probably read: "A. M. D. G. V. M. OO. SS. H. AAque P. I. R." (hence "H. AAque" instead of "Et AA etc."). The "que" behind "AA" is missing in most of the other sources, and the "I" in "P. I. R." is found in some sources as "in". The postscripts (with the variants sketched in the above-mentioned edition) should thus stand for: "Ad Majorem Dei Gloriam (et ad gloriam) Beatae Virginis Mariae (et) Omnia Sanctorum (et ad) Honorem Augustissimum Poloniarum (or: Poloniae) in Regem". We are grateful to Prof. Burgemeister and Dr. Reich of the Saxon State Library also for calling this to our attention.
- 7 Additional parodies in Zelenka's works will probably be found in the future; as yet there has been no research made in this direction. And there are related techniques: for example, composing different pieces within the same cycle but on the same theme, or again, using the same basic motive element in different movements of one and the same work. Both techniques are found in the *Missa Sancti Spiritus* of 1723. Among its total of 19 numbers, it contains six major fugues (four are double-fugues) in which the three primary themes are derived from one single germ (the tones of the D-major triad plus the submediant "b"). The fugue on "Dona nobis pacem" at first brings a stretto of the first theme of the second "Kyrie" fugue (the first "Kyrie" fugue also has the theme), then the development of its second theme (that is also the theme of the "Christe") before it literally takes up the "Kyrie" double-fugue again.

Jan Dismas Zelenka<sup>1</sup> (1679-1745), né en Bohême, exerça son activité de contrebassiste dès 1710 à la célèbre chapelle de Dresde; dès 1733, il y fut *Compositeur et Kirchen-Compositeur* (= d'église) à la cour du prince-électeur de Saxe et du roi de Pologne. Il fut l'un des grands contemporains de Bach: par certaines de ses compositions, entre autres ses sonates en trio et la musique sacrée de la fin de sa vie, il peut sans conteste soutenir la comparaison avec le cantor de St-Thomas de Leipzig. Nous savons par ailleurs que Bach connaissait personnellement Zelenka et l'appréciait: il conservait dans sa bibliothèque des copies de deux de ses messes. De ce fait, il est assez étrange que l'on ne se souvienne de Zelenka que depuis peu de temps, que l'on enregistre sur disques sa musique de chambre et pour orchestre, et que l'on commence seulement à publier et à éditer sa musique sacrée; en effet, celle-ci représente la majeure partie de son importante production. Zelenka est peut-être tombé dans l'oubli après sa mort parce que, tout au moins jusqu'en 1733, il ne fut qu'un compositeur «bouche-trou» à la cour de Dresde; parce que, aussi, seule une très petite partie de ses œuvres fut transmise sous forme de copies; et enfin parce que les sources originales (dont on ne conserve, pour la plupart, que les partitions, et non le matériel d'exécution) sont difficiles à lire, partiellement détruites et devenues illisibles, ou encore totalement perdues.

#### LA MUSIQUE SACRÉE DE ZELENKA

La plus grande partie de l'œuvre sacré de Zelenka est conservée en partitions originales à la Landesbibliothek de Saxe à Dresde. Outre trois grands oratorios sacrés italiens et trois cantates sacrées, le fonds comprend surtout des œuvres liturgiques: plus de 20 messes et diverses compositions isolées ou partielles de messes, un Requiem et un *Officium defunctorum*, 28 graduelles, offertoires, antiphones, hymnes, séquences et petites cantates solo, deux musiques pour les *Lamentations Jeremiae Prophetae* et les répons de la Semaine Sainte, 18 antiphones à la Vierge Marie chantés à la fin des complies, 9 litanies et 18 motets a cappella. Les mises en musique de psaumes représentent une part non négligeable des œuvres sacrées de moindre envergure. Environ 30 d'entre elles sont conservées<sup>2</sup>; il s'agit pour la plupart des psaumes vespéraux 109-113 (*Dixit Dominus Confitebor tibi, Beatus vir, Laudate pueri, In exitu Israel*), sans toutefois que l'on puisse les réunir en cycles chez Zelenka. Le célèbre psaume 129 (130) *De profundis clamavi* sert de base à trois œuvres; celle de 1724 est l'objet de la présente publication à cause de ses références biographiques particulières et de son expression musicale. Nous y reviendrons plus loin.

Il n'est pas inutile d'ajouter ici quelques indications concernant l'œuvre complète de Zelenka et sa chronologie. Il n'existe encore aucun catalogue de ses œuvres<sup>3</sup>; en outre, les sources n'ont pas encore été étudiées de manière approfondie; de ce fait, nous ne pouvons que donner quelques premiers jalons, incomplets, en nous limitant aux fonds de Dresde, le plus important. On y trouve 130 œuvres ou groupes d'œuvres sacrées, et 14 profanes; près de la moitié (68) sont datées, plus précisément entre 1709 (Prague) et 1744 (Dresde). Dans la plus ancienne partition conservée, *Inmisit Dominus pestilentiam* (1709), Zelenka se désigne lui-même comme membre, à cette époque, de la chapelle du comte Ludwig Joseph von Hartig, à Prague, chapelle dont on ne connaît rien de plus, et comme «régent de chœur» au célèbre gymnase des Jésuites, le *Collegium Clementinum*, que Zelenka avait probablement fréquenté en tant qu'élève. On put entre autres déduire cela du fait qu'il l'écrivit encore trois œuvres pour le *Clementinum de Prague: Attendite et videte* (1712), *Deus, Deus* (1716), et le *Melodramma di Sancto Wenceslao* (1723).

Dès 1710, Zelenka fut contrebassiste, puis, dès 1733, *Compositeur*, à la cour de Dresde; il y écrivit évidemment la plupart de ses œuvres. Toutefois quelques compositions vinrent aussi le jour lors de ses rares voyages; citons-en, à titre indicatif, trois à Vienne (*Currite ad aras*, 1716; *Litaniae de Vergine Maria et Capriccio* en la majeur, 1718), et quatre à Prague (*Concerto à 8, Hipocondrie à 7, Ouverture à 7 et Symphonie à 8*, toutes de 1723). Les œuvres datées permettent d'aider à ordonner chronologiquement celles qui ne le sont pas. Dans ce but, les comparaisons d'écriture et les examens du papier ainsi que des filigranes seront tout aussi nécessaires que les recherches critiques approfondies sur le style, particulièrement en ce qui concerne la musique sacrée de Zelenka. Dans l'ensemble, il manque jusqu'à ce jour tous les travaux préparatoires. (On trouvera dans le texte allemand une liste des autographes de Dresde datés.)

#### DE PROFUNDIS

En 1979, année du tricentenaire de la naissance de Zelenka, et après la publication du *Magnificat*<sup>4</sup> de 1725, nos éditions présentent une deuxième œuvre sacrée de moindre envergure de ce compositeur: son *De profundis*, sur le psaume 129 (130), de 1724. Il faut remarquer que, dans sa première version, ce psaume de Zelenka ne se termine pas, contrairement à l'usage, par la petite doxologie bipartite «*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio ...*», mais par les deux versets célèbres de la messe de Requiem: «*Requiem aeternam dona eis, Domine. Et lux perpetua luceat eis.*» De ce fait, il se présente comme une composition destinée à la liturgie funèbre. Dans la liturgie catholique antérieure (avant la réforme du concile Vatican II), on rencontre trois fois le psaume sous cette forme modifiée: au début de l'*Exequiarum Ordo* (les rites de l'enterrement), ainsi que dans les vêpres et les laudes de l'*Officium Defunctorum*.

Le *De profundis* de Zelenka est l'une de ses très rares œuvres dont nous connaissons les circonstances de la composition: il l'écrivit après la mort de son père — de même qu'une messe de Requiem perdue (à l'origine, Zelenka avait composé trois Requiems; on n'en conserve qu'un seul: la grandiose messe des morts de 1733, pas encore publiée à ce jour). Le père de Zelenka, Jiří (Georg) Zelenka, mourut le 8 février 1724 dans la ville bohémienne de Louňovice (Launowitz, près de Blanik, au sud-est de Prague), après y avoir exercé durant 48 ans l'activité de cantor et d'organiste à l'église paroissiale; il doit avoir enseigné à son fils, dans ses jeunes années, ses premières bases musicales. Le psaume fut exécuté le 1<sup>er</sup> mars 1724, probablement dans le cadre d'un office des défunt; le Requiem perdu fut donné le 3 mars.

Nous connaissons les circonstances de composition et la destination de ce *De profundis* grâce à un post-scriptum latin de Zelenka dans la partition autographe de l'œuvre (voir ci-dessous et, dans le texte allemand, dans le premier chapitre du compte-rendu critique): «*Psalmum hunc in debitam posthumae venerationis erga Parentem suum Georgium Zelenka Cantorem et Organistam oppidi Launowitzium dicti in Bohemia siti, in debitam (inquam) filialis ultimum obsequii thessaram, moestissimus posuit filius Joannes Dismas Zelenka Regis Poloniарum et Electoris Saxoniae à Camera Musicus dum pro eodem Amantissimo Patre suo in Regia Dresdae Capella, cum permisso illustriss. ac Eccell. D. Domini Baronis de Mordax Camerarii Regis, Consiliarii privati, Supremi ac Generalis Postae Praefecti, Musicae Regiae Protectoris etc. solemnes teneret exequias. Anno Salutis 1724 die 1<sup>mi</sup> Martii. Obitus Patris accidit 7. Februarii, anno jam dicto.*»<sup>5</sup>

En traduction française libre et abrégée: «Ce psaume a été composé en hommage posthume à son père Georg Zelenka, cantor et organiste de la ville de Launowitz en Bohême, comme l'expression ultime de son amour filial, par son fils très affligé Johann Dismas Zelenka, musicien de la chambre du roi de Pologne et du prince-électeur de Saxe; des obsèques solennelles auront lieu, avec la permission de l'illustre et excellentissime seigneur baron de Mordax, camérier et conseiller du roi, préfet suprême et général des postes, protecteur de la musique royale etc.. En l'an de grâce 1724, le 1<sup>er</sup> mars. Le décès du père est survenu le 7 février de la même année.» Une autre apostille à la partition ajoute: «*Laus Deo V. M: et 00 SS: E:*» («Laus Deo, Virginis Mariae et Omnibus Sanctis Ecclesiae»). En conclusion du second final, composé ultérieurement (voir ci-dessous), on trouve, toujours de la main de Zelenka: «*A M: D: G: V: M: 00: SS: H AA P I R:*», suite d'initiales que l'on rencontre toujours dans les manuscrits de Zelenka, sous cette forme ou sous une forme analogue<sup>6</sup>.

Après l'achèvement du *De profundis* de 1724, Zelenka réécrivit un autre final de l'œuvre. Au lieu des versets de Requiem, il utilisa alors la petite doxologie liturgique «neutre» «*Gloria Patri ...*». Toutefois il ne recomposa pas entièrement le nouveau mouvement final; il s'agit là plutôt d'une *parodie* modifiée et développée de l'ancien. De 23 mesures, il passe à 30. En raison du texte plus long, Zelenka dut modifier (rythmiquement) déjà le thème lui-même: les valeurs des notes, longues à l'origine, deviennent plus petites, et il est fait appel à des répétitions de notes. De même, le mouvement est transformé sur de nombreux points, et devient une construction nouvelle.<sup>7</sup>

Avant le premier verset de Requiem, Zelenka rend attentif à l'alternance du final. Il écrit dans sa partition: «*NB Si de profundis hoc pressens fit pro defunctis cantatur Requiem ut mox sequitur. Si vero fit intra hebdomadam Nativitatis Domini, tunc cantatur Gloria Patri prout retro tradetur.*» En français: «Si ce *De profundis* est destiné à une liturgie funèbre, on chantera les versets de Requiem qui suivent. Mais s'il est destiné à la semaine de la Nativité, on chantera le *Gloria Patri* qui se trouve plus loin». (La liturgie à Dresde à l'époque de Zelenka nous est fort peu connue. Dans l'office, dans la liturgie antérieure catholique, avant le concile Vatican II, le *De profundis* accompagné de la petite doxologie est l'un des psaumes de l'ordinaire des vêpres du quatrième jour de la semaine, le mercredi.) — Dans la présente édition, nous publions les deux finals: dans le texte principal, l'original qui comporte les versets de Requiem, et en annexe celui qui

fut composé en alternative sur la petite doxologie. L'édition suit l'autographe de travail de l'œuvre, conservé à la Landesbibliothek de Saxe à Dresde sous la cote Mus. 2358-D-61,14 (Cf. à ce sujet le compte-rendu critique, dans le texte allemand). Nous remercions vivement ici la Landesbibliothek, qui nous a accordé l'autorisation de publier cette œuvre.

Si les circonstances de la composition de cette œuvre sont extraordinaires, il en va de même pour les moyens utilisés et l'orchestration de ce texte expressif, empreint à la fois du désespoir de l'homme éloigné de Dieu et de sa confiance dans le pardon et la rédemption. Par deux fois, Zelenka interrompt sa composition en style de cantate concertante pour faire psalmodier à une voix deux versets dont l'idée est fondamentale: «*Si iniquitates ...*» et «*Requiem aeternam ...*», comme s'il voulait confier sa douleur personnelle et son art à quelque chose de strictement liturgique et objectif. Zelenka note la mélodie en «plain-chant» au moyen de la notation chorale usuelle à l'époque pour le choral, en longues et brèves, ou en brèves et semi-brèves (cf. aussi les remarques détaillées dans le compte-rendu critique, dans le texte allemand). Toutefois, malgré leur caractère nettement psalmique, ces mélodies ne sont pas calquées sur les tons de psaumes connus; elles ont plutôt l'aspect d'antiphones d'office (surtout en ce qui concerne le verset de Requiem). Des recherches détaillées sur la musique sacrée à Dresde à cette époque pourront peut-être nous mener à des éléments plus concrets. De toute façon, il faut tenir compte du fait que, généralement, les mélodies grégoriennes originales ont été toujours plus modifiées jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, et assimilées au goût musical de chaque époque, de sorte que ces mélodies ont été entièrement recomposées. D'autre part, les formes fondamentales des notes, longue – brève – semi-brève, étaient différencierées rythmiquement dans leur exécution, soit dans le rapport 2 : 1 : 1/2. Il reste à savoir dans quelle mesure ce fait doit être pris en considération dans les mélodies concernées ici. On devrait plutôt les chanter en égalisant les valeurs; en effet, la notation de Zelenka est imprécise (cf. compte-rendu critique, remarques détaillées, dans le texte allemand), et la différenciation rythmique signalée n'est nullement d'un usage général au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Zelenka orchestre son *De profundis* de la façon suivante: dans le *Largo* d'introduction («*De profundis*»), voix de basses divisées en trois, trois trombones, deux hautbois, cordes et basse continue (violoncelle, basson, contrebasse et orgue); après le premier verset en «plain-chant» (voir plus haut), dans le deuxième mouvement, *Andante* («*Quia apud te*»), chœur à quatre voix avec trombones et continuo; dans le *Larghetto* («*Sustinuit*»), ténor solo, puis alto solo, avec hautbois solo et continuo; dans le *Grave* suivant («*Et ipse redimet*»), à nouveau le chœur, trombones et continuo; enfin, après le verset de Requiem en «plain-chant» (voir plus haut), Zelenka utilise un procédé qui lui est habituel dans de nombreux psaumes, la fugue à quatre voix (ici sur «*Et lux perpetua ...*»), avec instruments *colla parte* (c.à.d. doublant seulement les parties vocales).

Cas unique dans l'orchestration, les basses sont divisées en trois dans l'importante introduction, et les trombones non seulement doublent les parties vocales inférieures (alto, ténor et basse), ainsi qu'il était d'usage dans la musique sacrée de cette époque et jusqu'à Mozart, mais bien plus encore introduisent une couleur sonore particulière, en tant que groupe d'instruments indépendants, de «chœurs». Les registres sonores graves y constituent naturellement une métaphore musicale de la plainte désespérée du «*De profundis*». L'*Andante* («*Quia apud te*») est visiblement conçu en double chœur: quatre voix chantées opposées à un chœur de trois parties de trombones sur la basse continue – les chœurs sont tout d'abord alternés, puis ils sont menés ensemble, et enfin on termine sur un épilogue instrumental. Les passages chromatiques fort expressifs de l'arioso solo sont suivis d'un bloc choral tranquille, et le verset de Requiem introduit la fugue finale. Celle-ci est extrêmement brève et lapidaire, et elle comporte une cadence finale statique, homophone. Les intervalles diminués, en tête du thème de la fugue, accentuent encore l'aspect de plainte de l'œuvre, son caractère fondamental. On est surpris par la forme symbolique du motif, en croix (sous cette forme, si b – sol # – la – sol, seulement au début de l'entrée de la basse): les deuxième et quatrième notes, ainsi que les troisième et cinquième, reliées ensemble par des lignes, se «croisent». Cette figure en chiasma – on en trouve également de nombreux exemples dans l'œuvre de Bach – est le signe central de la foi, la croix, et son aboutissement dans le Christ qui, seul, vainc la mort de l'homme: «*Mors et vita duello conflixerunt mirando: dux vitae mortuus regnat vivus*», tel est le texte de la séquence pascale *Victimae paschali laudes*.

Pour le compte-rendu nous vous prions de vous référer au texte allemand.

- <sup>1</sup> On pourra trouver des indications concernant sa vie et son œuvre, ainsi que la bibliographie secondaire, les éditions et la discographie, dans la publication: Jan Dismas Zelenka, *Magnificat in D-Dur*, avec une Préface de Thomas Kohlhase, édition préparée par Wolfgang Horn, Stuttgart 1979 (Carus-Verlag CV 40.063/01), pp. 2-9 (cf. les compléments et corrections indiqués dans les notes 4 et 6 de la présente édition, ci-dessous).
- <sup>2</sup> Landesbibliothek de Saxe, Dresde, cotes Mus. 2358-D-61,1-23; D-62; 64-68; E-502.
- <sup>3</sup> Voir la note 1, p.5 de la Préface du *Magnificat* (cf. ci-dessus, note 1).
- <sup>4</sup> Cf. note 1. En plus de la partition paraissent les parties séparées ainsi qu'un disque comprenant, outre le *Magnificat* en ré majeur de 1725 de Zelenka, les psaumes 110 (*Confitebor*), 111 (*Beatus vir*) et 113 (*In exitu Israel*) [Carus-Verlag FSM 63108]. Après la parution de la partition du *Magnificat* (cf. note 1), l'auteur de la préface a découvert une autre source de Zelenka, comportant un «choeur» de trompettes à trois voix (2 trompettes et timbales) composée ultérieurement. Il est publié en annexe de la partition CV 40.063/01, avec une introduction et des remarques. Les remarques concernant le «choeur» de trompettes «manquant», dans la Préface de la partition (p.9), doivent être modifiées en conséquence. Il faut également corriger l'indication erronée qui faisait de la *Missa Sancti Spiritus* la troisième des *Missae ultimae* (cf. notes 2 et 15 de l'édition citée, dans le texte allemand): en effet, elle fut composée en 1723, ainsi que nous le savons maintenant grâce à une inscription dans la partition autographe. En outre, il faut corriger la remarque de la p. 8 concernant les *Collectaneorum musicorum libri IV*, qui avaient disparu après la Seconde Guerre Mondiale, mais qui sont à nouveau accessibles depuis vingt ans à la Landesbibliothek de Saxe à Dresde, sous la cote Mus. 1-B-98 (ces indications nous ont été obligamment fournies par MM. Burgemeister et Reich, de la Landesbibliothek de Saxe à Dresde, que nous remercions vivement).
- <sup>5</sup> Lors de la restitution de ce texte, ainsi que du second texte latin cité plus loin, dans le vol. II/5, pp. III sq., VII sq. et XI sq., de la *Musica Antiqua Bohemica*, certaines erreurs se sont glissées. Le *De profundis* y fut édité pour la première fois, par Vratislav Bělský (pp. 1-20 et 128-130).
- <sup>6</sup> Cf. l'édition du *Magnificat* citée dans la note 1 ci-dessus: Préface (p. 9) et compte-rendu critique (p. 38a). Certaines initiales y sont lues ou résolues de manière inexacte. L'apostille du *Magnificat* doit être corrigée ainsi: «A. M. D. G. V. M. OO. SS. H. AAque P. I. R.» (c.à.d. «H. AAque» à la place de «ET AA» etc.). Le «que» de «AA» manque dans la plupart des autres sources, et le «I» de «P. I. R.» se rencontre parfois aussi sous la forme de «In». Les apostilles, ainsi que leurs variantes signalées dans l'édition citée, devraient de ce fait être résolues comme suit: «Ad Majorem Dei Gloriam (et ad gloriam) Beatae Virginis Mariae (et) Omnim Sanctorum (et ad) Honorem Augustissimum Poloniarum (ou: Poloniae) in Regem». (Une nouvelle fois, nous remercions vivement MM. Burgemeister et Reich, qui nous ont obligamment communiqué ces renseignements.)
- <sup>7</sup> On découvrira vraisemblablement encore d'autres «parodies» dans l'œuvre de Zelenka; toutefois des recherches sur ce sujet manquent encore à l'heure actuelle. D'autre part, il existe des techniques parentes, p. ex. la composition de différentes pièces sur le même thème dans le cadre d'un cycle, ou l'utilisation du même noyau thématique dans une œuvre comportant plusieurs mouvements. Citons à ce propos la *Missa Sancti Spiritus* de 1723: parmi ses quelque 19 numéros, elle comprend six fugues, dont quatre doubles-fugues; leurs trois thèmes principaux sont développés à partir d'un seul motif (les trois notes de l'accord de ré majeur, plus la sixte si). La fugue sur le *Dona nobis pacem* introduit tout d'abord une exposition ramassée du premier thème de la seconde fugue sur le Kyrie (qui est en même temps le thème de la première fugue sur le Kyrie), puis la transition vers le second thème de celui-ci (en même temps, thème du *Christe*), avant de reprendre textuellement la double-fugue du Kyrie.

Jan Dismas Zelenka, Psalm 129 (130): *De profundis* d-Moll (1724), S. 25 und 26 der autographen Konzeptpartitur, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2358-D-61,14.

In der oberen Akkolade von S. 25 Beginn des Chorsatzes *Et ipse redimet*, der auf S. 26 oben schließt. Darauf folgt S. 26 oben der autographen Hinweis auf die beiden Alternativschlüsse (vgl. Vorwort), darunter der einstimmige psalmodische Requiem-Vers; S. 25, zweite Akkolade, Beginn der Fuge „*Et lux perpetua*“, die S. 26 unten fortgesetzt wird. Die Beschriftung der jeweiligen Rückseiten der Blätter schlägt stark durch.

*Nr. 13 Si de profundis hor propon  
 Regnum ut mox suus.  
 Et intra hebdomadis  
 Missis Domini, sum cantat  
 Gloria Patri propterea regnatur*

# De profundis in d

Psalm 129 (130) · ZWV 50/97

Jan Dismas Zelenka

1679–1745

## 1. De profundis

Largo

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

3

Trombone I

Trombone II

Trombone III

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Basso I

Basso II

Basso III

Aufführungsdauer/Duration: ca. 15 min.

© 1980 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.064

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  
English version by Jean Lunn

5

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

De  
From pro  
deep

5 6 5 9 6 7 3 7 6

9

Violino I

Violino II

*p*

Viola

9

Basso I

fun - - dis  
plac - - es

Basso II

cla - ma - vi ad te,  
*I cried out to thee,*

Basso III

cla - ma - vi ad te,  
*I cried out to thee,*

de from pro-fun - - dis  
*from deep plac - - es*

De pro-fun - - dis  
*From deep plac - - es*

6 5 - - 6 5 #5 - - 5  
5 3 - - 5 3 - - 5  
5 3 9 6

14

14

ma - -  
*I cried*

te Do mi ne:  
*O Lord my God;*

te Do mi ne:  
*thee, O Lord my God;*

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

vi ad te Do - mi - ne:  
*out to thee, O Lord my God;*

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

19

Do - mi-ne ex - au - di,  
Lord, hear my pe - ti - on,

Do - mi-ne ex - au  
Lord, hear my pe - ti

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

23

Do - mi-ne ex - au - di, vo - -  
Lord, hear my pe - ti - ing, hear - -

ne - am, ex - au - di, vo - -  
cry - ing, my cry - - ing, hear - -

o - cem me - - am, ex - au - di, vo - -  
and my cry - - ing, hear my pe - ti - on - cem, and

vo - cem me - - am, ex - au - di, ex -  
and my cry - - ing, my cry - - ing, my

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

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

28

Trombone I

Trombone II

Trombone III

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

28

- cem me -  
my cry -am.  
ing.ex - au - di  
my cry - ing,am.  
ing.au - di vo  
cry - ing,cem my  
me cryam.  
ing.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

**PROB**

**EVAL****COPY****Evaluation Copy - Quality may be reduced****Carus-Verlag**

32

Adagio

32

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

Adagio

**Un poco andante**

Basso I

36

Bass 3

Fi - ant au - res tu - ae in - ten - den - tes, fi - ant au - res tu - ae in - ten -  
Let thine ears at - tend to me and hear me, let thine ears at - tend to me and

Basso II

Bass 3

Fi - ant au - res tu - ae in - ten - den - tes, in - ten - den -  
Let thine ears at - tend to me and hear me, hear me, hear

Basso III

Bass 3

Fi - ant au - res, fi - ant au - res tu - ae in - ten -  
Let thine ears at - tend, thine ears at - tend to me and

**Un poco andante**

Bass 3

5  
3

41

Bass 3

den - tes in vo - cem de - pre - ca - ti - o -  
hear me, O Lord, now heark - en to my sup -  
tes in vo - cem de - pre - ca - ti - o -  
me, O Lord, now heark - en to my sup -  
den - tes de - pre - ca -  
hear me, heark - en -

Adagio

Bass 3

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

50 Andante

Bass 3

in vo - cem de - pre - ca - ti - o - nis me - - ae,  
O Lord, now heark - en to my sup - pli - ca - tion,  
in o L e - ca - ti - o - nis me - - ae,  
de - pre - ca - ti - o - nis me - - ae,

Adagio

Andante

Bass 3

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

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

56

de - pre - ca - ti - o - nis me - ae,  
heark - en to my sup pli ca tion,

de - pre - ca - ti - o - nis me - ae, de - pre -  
heark - en to my sup pli ca tion, heark - en

ca - ti - o - nis me - ae,  
to my sup pli ca tion,

5      6      5      6      5      -      6      5      -      6      5      -

62

de - pre - ca - ti - o - nis me - ae,  
heark - en to my sup pli ca tion,

ca - ti - o - nis me - ae,  
to my sup pli ca tion,

de - pre - ca - ti - o - nis me - ae,  
heark - en to my sup pli ca tion,

7      6      5      6      4      -      6      5      -      5      -

68

ca - ti - o - nis me - ae  
to my sup pli ca

de - heark - o - nis me - ae  
heark - en pli ca

pre - ca - ti - o - nis me - ae  
en to my sup pli ca

7      6      5      -      6      5      -      6      5      -

*Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert*

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

Adagio

**Largo**

75

Trombone I

Trombone II

Trombone III

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

75

ae.  
tion.

- ae.  
tion.

ae.  
tion.

80

**PROBE**

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

80

**PROBE**

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

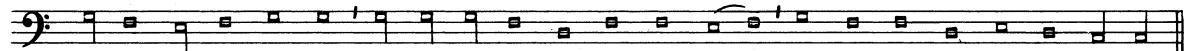
80

**PROBE**

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

## 2. Si iniquitates

Tenore  
Basso

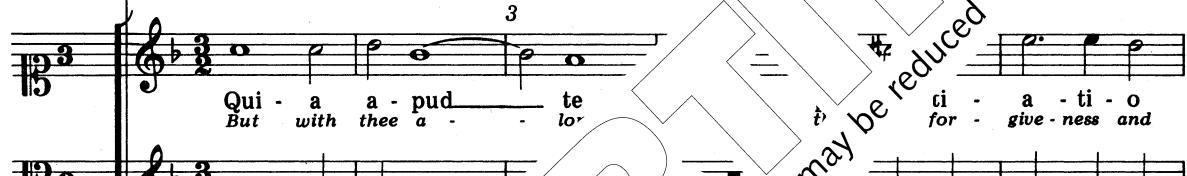


Si in - i - qui - ta - tes ob - ser - va - ve - ris, Do - mi - ne:— Do - mi - ne, quis sus - ti - ne-bit?  
For if thou shouldst mark all our in - iq - ui - ties, Lord, my God,— Lord, what man could stand be - fore thee?

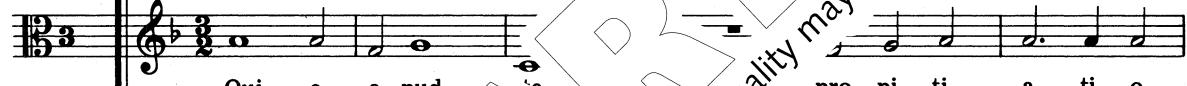
Trombone I



Soprano  
Oboe I.II  
Violino I.II\*



Alto  
Viola I\*



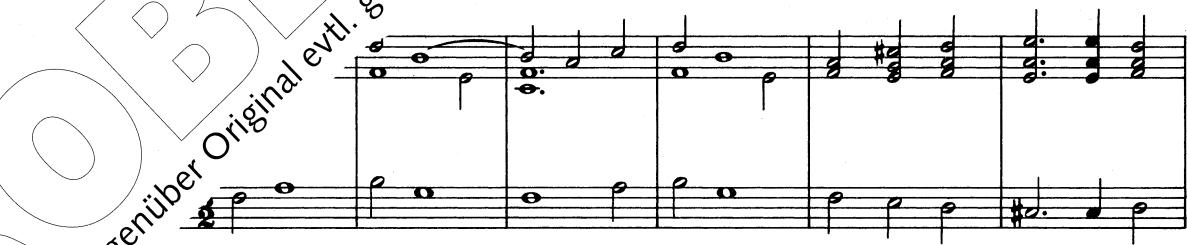
Tenore  
Viola II\*



Basso



Basso contin:



6 5 7 6 7 6

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Parte-Besetzung im Aufführungsmaterial (Ob.I/II, Vi.I col Soprano, Vi.II  
nen Berichts.

7 Trombone I

Trombone II

Trombone III

est:  
love,

et prop-ter  
and for thy

le - gem  
law of kind-ness

tu - am sus - ti - nu -  
I trust in

est:  
love,

et prop-ter  
and for thy

le - gem  
law of kind-ness

I trust in

est:  
love,

et prop-ter  
and for thy

5 5

14

i, sus - ti - nu -  
thee, I trust in

mi - ne,  
my God,

te, sus -  
Lord, I

mi - ne,  
my God,

tu kir -  
trust in thee,

te, sus - ti - nu - i - te Do - mi - ne,  
Lord, I trust in thee, Lord, O my God,

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

7 6 5

21

21

qui - a a - pud - te lone  
but with thee a - lone

qui - a a - pud - te lone  
but with thee a - lone

qui - a a - pud - te lone  
but with thee a - lone

9 8 5 6 5 4 # 6 5 7 8

28

28

a - ti - o give - ness, Lord,

et prop - ter and for thy le law - gem of tu - am kind - ness sus - - -

a - ti give - ne et prop - ter and for thy le law - gem of tu - am kind - ness sus - - -

et prop - ter and for thy

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

6 5 3 5 6 4 5 -

35

ti - nu - i  
trust in thee,  
et prop - ter  
and for thy  
le - gem  
law of kind - ness  
tu - am sus - ti - nu - i  
kind - ness I trust in thee, Lord,

35

ti - nu - i te, sus - ti - nu - i te  
trust in thee, Lord, I trust in thee, Lord, Do - mi -  
le - gem tu - am sus - ti - nu - i te  
law of kind - ness I trust in thee, Lord, Do - my  
et prop - ter le - gem sus - ti - nu - i te  
and for thy law of kind - ness, I trust in thee, Do -  
6 5 3 6 6 7 #5 4 4 6 4 #5

42

am, et prop - ter  
ness, and for thy  
ne, God,  
ne G

42

am sus - ti - nu - i te, et prop - ter  
ness I trust in thee, Lord, and for thy  
et prop - ter le - gem tu - am sus -  
and for thy law of kind - ness I  
gem tu - am sus - ti - nu - i te, et prop - ter  
of kind - ness I trust in thee, Lord, and for thy  
5 3 - 5 3 7 #5 3 5 6

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

49

49

le - - gem tu - am sus - - ti - - nu - i te Do - mi - ne.  
law of kind - ness I trust in thee, Lord, O my God.

et prop - ter le - - gem tu - am sus - - ti - - nu - i te Do - mi - ne.  
and for thy law of kind - ness I trust in thee, Lord, O my Gr.

ti - nu - i te, sus - ti - nu - i te, Do -  
trust in thee, Lord, I trust in thee, Lord, O

tu - am sus - ti - nu - i te, Do -  
kind - ness I trust in thee, Lord, O

55

55

Original evtl. gemindert

55

55

Original evtl. gemindert

6 6 6 6 7 6 9 3 7 4

6 6 6 6 7 6 9 3 7 4

61

**Adagio**

61

62

64      5      3  
4      7      -      3      9      8      6      7

Oboe solo

Alto solo

Tenore solo

### 3. Sustin.

Lar

3

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • arghettino

6 6 6 6 6 6 6 6

4

8

12

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Original evtl. gemindert

16

me-a in Do - mi-no, sus-ti-nu-it a-ni-ma  
good-ness my soul shall hope, my spir-it has hoped in thy

5 5 5 5 6 6 6 6

20

me-a in ver-bo e-jus, ie-a in Do -  
word, Lord, in thy great mer-cy, good-ness my soul

b6 6 6 #

24

A cus-to-di-a ma-tu-  
From the watch that is in the  
mi-no. shall hope.

# #4 6 6 - #4 6

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

28

ti - na us - que ad noc - tem:  
*morn-ing un - til the eve - ning,*

spe - ret Is - ra - el in Do - - -  
*O let Is - ra - el now hope*

32

- mi - no.  
*in God;*

ni - se - ri - cor - di - a, mi -  
*mercy and graciousness, mer-*

36

- se -

"

9  
7

8  
6

7  
5

5  
4

6  
#

#4  
6

#4  
6

#5  
6

5  
b6

5  
6

5  
6

5  
6

40

**Adagio Larghetto**

et co - pi - o - sa a - pud e - um re - dem - pti - o, et  
and plen - teous re - dem - tion he al - so shall find

**Adagio Larghetto**

co - pi - o - sa a - pud e - um re - dem - pti - o, et  
plen - teous re - dem - tion he al - so shall find

44

co - pi - o - sa a - pud e - um re - dem - pti - o, et  
plen - teous re - dem - tion he al - so shall find

48

co - pi - o - sa a - pud e - um re - dem - pti - o, et  
plen - teous re - dem - tion he al - so shall find

co - pi - o - sa a - pud e - um re - dem - pti - o, et  
plen - teous re - dem - tion he al - so shall find

co - pi - o - sa a - pud e - um re - dem - pti - o, et  
plen - teous re - dem - tion he al - so shall find

#### 4. Et ipse redimet

Soprano  
Oboe I.II  
Violino I.II \*

Alto  
Viola I \*  
Trombone I

Tenore  
Viola II \*  
Trombone II

Basso  
Trombone III

Basso continuo

\* vgl. S.22

*Grave*

3

5

from - all - qui - his - ta - sins - ti - bus - jus.  
om - ni - bus in - all bus trans - e - jus.  
om - ni - bus om - set - his free ta - sins - and trans - e - jus.  
om - ni - bus om - set - his free ta - sins - and trans - gres - e - jus.  
om - ni - bus om - set - his free ta - sins - and trans - gres - e - jus.

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

## 5. Requiem aeternam\*

Tenore  
Basso

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne.  
*Rest e - ter - nal now grant un - to them, O bless - ed Lord.*

Soprano  
Oboe I.II  
Violino I.II\*\*

Alto  
Viola I \*  
Trombone I

Tenore  
Viola II \*  
Trombone II

Basso  
Trombone III

Basso continuo

\* vgl. S. 22

**Andante**

3

Et  
Let

Et lux per pe -

Et lux per pe - tu

**Andante**

6

#3 6

lux per pe - tu a lu - shine  
 light for ev er more  
 - tu a lu - shine  
 - er more  
 ce at e round a bout  
 et let

\* Alte mit Kleiner Doxologie (*Gloria Patri*) siehe S. 35; vgl. Vorwort und Kritischen Bericht

9

- ce - at e - - - - is, them, et let lux per - - pe ev - tu - a,  
 round a - bout - - - - them, let light for - - pe ev - tu - a,  
 ce - at round a - bout - - - - is, them, et let lux per - - pe ev - tu - a,  
 is, them, et let lux per - - pe ev - tu - a,  
 is, them, et let lux per - - pe ev - tu - a,  
 is, them, et let lux per - - pe ev - tu - a,

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

14

et let lux per - pe - - -  
 et let lux per - pe - - tu - a lu shine ce - at e  
 et let lux per - pe - - tu - a lu - ce - at e - - -  
 et let lux per - pe - - tu - a lu - ce - at e - - -  
 et let lux per - pe - - tu - a, et lux per - pe - - tu - a  
 et let lux per - pe - - tu - a, et lux per - pe - - tu - a

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

19

lu shine ce - - - - is, lu - ce - at e - - - - is.  
 is, lu - ce - at e - - - - is, lu - ce - at e - - - - is.  
 is, lu - ce - at e - - - - is, lu - ce - at e - - - - is.  
 is, lu - ce - at e - - - - is, lu - ce - at e - - - - is.

Adagio

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Original evtl. gemindert

Adagio

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

# Anhang \*

Tenore  
Basso

**b**

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.  
Praise to the Father and to the Son, and to the Holy Spirit.

Soprano  
Oboe I.II  
Violino I.II \*

Alto  
Viola I \*  
Trombone I

Tenore  
Viola II \*  
Trombone II

Basso  
Trombone III

Basso continuo

\* vgl. S. 22

**Un poco vivace**

3

Si - cut e - rat in prin - ci  
As it was be - fore the wor'

**Un poco vivace**

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,  
As it was be - fore the world be - gan, is now

et s

and

Carus-Verlag

**4**

Si - cut e - rat in prin - ci -  
As it was be - fore the world

in prin - ci - pi - o,  
fore the world be - gan,

et sem - per,  
and al - ways,

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o,  
was be - fore the world be - gan,

in all ev - er be,

sae - cu - la

all ev - er be,

sae - cu - lo

in all ag - es,

per, - ways,

per, - ways,

et in sae - cu - la

and shall ev - er be in all

sae - cu - la

per, - ways,

et in

and shall

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

6 6 5 6 6 9 8

\* Altern. Fassung des Schlusses statt der ursprünglichen Requiem-Vers; vgl. Vorwort und Kritische

8

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men,  
and shall ev - er be in all ag - es, A - men,

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a -  
and shall ev - er be in all ag - es, A -

sae - cu - la sae - cu - lo - rum, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o,  
ev - er be in all ag - es, as it was be - fore the world be - gan,

lo - rum, a - men, si - cut e - rat in prin -  
ag - es, A - men, as it was be - fore the

12

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et in sae -  
as it was be - fore the world be - gan, and shall ev -

- men, a - men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - um,  
- men, A - men, and shall ev - er be in al - es,

et nunc, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a -  
is now, and shall ev - er be in al - es,

ci - pi - o et nunc, et sem - al - p - rum, a - um,  
world be - gan, is now and al - es,

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

16

a - men et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, et in sae - cu - la  
A - me and shall ev - er be in all ag - es, and shall ev - er be

Original evtl. gemindert et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, et in sae - cu - la  
gegenüber Ausgabequalität en, and shall ev - er be in all ag - es, and shall ev - er be

in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - al - per, et in sae - cu - la  
fore the world be - gan, is now and al - ways, and shall ev -

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et in sae - cu - la  
as it was be - fore the world be - gan, is

4 3 6 5 6 6 3 - 6 # 6

20

sae - cu - lo  
in all ag rum,  
es,

cu - la sae - cu - lo rum, a -  
er be in all ag es, A -

nunc, et sem per, et in sae - cu - la sae - cu - lo -  
now and al ways, and shall ev er be in all ag -

a - men, si - cut e - rat in prin - ci - pi o, et nunc et sem - per,  
A - men, as it was be - fore the world be - gan, is now and al - ways,

9 5 7 6 5 5 6 5

23

si - cut e - rat in prin - ci - pi o, et nunc et sem - per, et in sae - cu - la -  
as it was be - fore the world be - gan, is now and al - ways, and shall ev - er -  
men, a - men, A - men, a -  
rum, es, et in sae - cu - la sae - cu - lo -  
and shall ev er be in all ag -

et in sae - cu - la sae - cu - lo -  
and shall ev er be in all ag -

rum, es, et in sae - cu - la sae - cu - lo -  
and shall ev er be in all ag -

4 #

27

a - men.  
A - men.

in prin c' fore the wc in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men.  
me be in all ag es, A - men.

ev - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men.  
er be in all ag es, A - men.

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

Adagio

6 5 6 6 5 #

# KRITISCHER BERICHT

Verzeichnis der Abkürzungen:  
 Vl.-Violino; Vla.-Viola; B.c.-Basso continuo; Ob.-Oboe; Trb.-Trombone; S.-Soprano; A.-Alto; T.-Tenore; B.-Basso

## I. Die Quelle

Autograph Partitur: Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur: Mus. 2358-D-61,14. Die Partitur ist ein Konzeptautograph. Einige Stellen sind aufgrund autographen Korrekturen nur noch schwer entzifferbar (vgl. dazu etwa Teil III des vorliegenden Kritischen Berichts, Einzelanmerkungen zu T.40 und 65 des zweiten Abschnitts). Oft ist die Lesbarkeit der Partitur auch wegen der stark durchschlagenden Gegenseiten erschwert. Das Titelblatt ist autograph; in der linken oberen Ecke steht *D* (für d-moll, die Tonart des Stückes), rechts oben *N 17*. Der Titel lautet: *De profundis à 6 concertant: [=concertanti] / C. A: T: B 3: / Violni (sic) 2 / Viole 2* (vgl. dazu Teil III des Kritischen Berichts, Einzelanmerkungen zum zweiten Abschnitt) / *e / Basso Contin.* [=Continuo]. In einem Abstand folgt darunter als Autorenangabe: *di / G:* [für "Giovanni", die von Zelenka häufig gebrauchte italienische Form seines ersten Vornamens] *D: Z.* Darunter steht, von neuerer Hand, der Vermerk: *Depos. Kath. Hofk.* Die Partitur besitzt eine neuere Paginierung und umfaßt (einschließlich Titelblatt und Anhang, s.u.) 33 Seiten mit je zwölf (S. 2-29) bzw. dreizehn Systemen (Anhang, S. 30-33).

Die einzelnen Teile des Stückes sind wie folgt eingetragen (die Zählung der Abschnitte ist vom Herausgeber ergänzt):

### 1. *De profundis*, S. 2-16

Auf S. 2 rechts oben befindet sich der autographen Kopftitel: *De profundis a 4<sup>tro</sup> (!) di Giovanni Disma / Zelenka.*

Auf S. 8 (Ende des *De profundis*, rechts unten) und S. 14 (Ende des *Fiant aures*, links unten) finden sich die autographen Takttangaben 35 bzw. 39. Die Partituranordnung entspricht derjenigen der Ausgabe, also (von oben nach unten): *Trb.I/II/III—Ob.I/II-VI.I/II-VIa-B.I/II/III—B.c.*

### 2. *Si iniquitates*, S. 16-23

Die Intonation steht auf S. 16 nach dem Ende des *De profundis* auf dem vierten und dritten System von unten. Darüber findet sich folgender, von der Hand Zelenkas stammender Hinweis: *Si iniquitates intonant Bassistae et Tenoristae hoc modo* ("Das Si iniquitates intonieren die Bässe und Tenöre auf folgende Weise"). Das *Quia apud t'* beginnt auf S. 17. Die Stimmen – in der Anordnung *Trb.I/II/III-S* (*Ob.I/II, VI.I*)—*A.(VI.II)*—*T.(VIA)*—*B.—B.c.* – nehmen jeweils die oberen acht Systeme der mit zwölf Systemen rastrierten Seite. Zu Beginn von S. 23 findet sich links unter dem *B.c.*-System der autographhe Taktzahl 60 (richtig: 59), über dem Schlußtaktsystem (vgl. dazu Teil III des Kritischen Berichts, Einführung zum zweiten Abschnitt) die – richtige – Taktzahl. Ende des *Quia apud t'* (S.23) findet sich der autograph. *Sustinuit quaere sub initio jam terminati vers* ("Das Si unter dem Anfang des gerade beendeten Vers")

### 3. *Sustinuit*, S.17-24

Der soeben zitierte Hinweis bezieht sich auf den Abschnitt (bis T. 35) auf drei freibleibende vier freie Systeme *T.* (bzw. *A.*)—*B.c.* Nach dem Ende des *Sustinuit* (ab T. 36) auf *S.* notiert. Am Ende dieses Abschnitts (S. 52).

### 4. *Et ipse redimet*

Dieser Abschnitt ist in einer Seite unter dem *B.c.*-System einer Seite (T.11)—*A.(VI.II)*—*T.(VIA)*—*S.* (S.26) notiert. Es handelt sich hier um ... (vollständiges Zitat und Vermerk)

Der Abschnitt beginnt auf S. 26 unter dem *B.c.*-System von oben auf S. 26 unter dem *B.c.*-System notiert, während das *Et lux* auf S. 25 Anfang des *Et ipse redimet* beginnt. Wie die anderen notiert in derselben Anordnung der Stimmen notiert in derselben Anordnung des *Et lux* (ab T.11) ist auf den fünf oberen Seilen 27 und 28 notiert, der Schluß befindet sich in der zweiten Akkolade (6.-10. System von oben). Da es noch auf S. 27, der autographen Vermerk: *Laus Deo V: M: et os S. Etc.* ("Laus Deo Virgini Mariae et Omnibus Sanctis Etc."), das heißt "Lob sei Gott, der Jungfrau Maria und allen Heiligen etc."). Derartige Vermerke finden sich in Zelenkas Partituren häufig.

Auf S. 28 beginnt im freien Raum unter dem Notentext ein langer autographen Vermerk (er endet auf der zwar rastrierten, jedoch sonst leeren S.29): *Psalmum hunc in debitam posthumae venerationis erga parentem suum ... posuit filius Joannes Dismas Zelenka ...* (vollständiges Zitat und deutsche Übersetzung siehe Vorwort). Innerhalb dieses Vermerks findet sich auch das Datum: *Anno Salutis 1724.*

Anhang: *Gloria Patri*, S.30-33

Die Intonation steht im oberen System auf S. 30. Der Abschnitt ist auf jeweils fünf Systemen – in derselben Anordnung wie oben bei *Et ipse redimet* – notiert, wobei sich auf jeder Seite mit jeweils dreizehn Systemen zwei Akkoladen befinden: das obere System jeder Seite ist leer, darunter folgt die erste Akkolade, nach dieser zwei leere Systeme, darauf die zweite Akkolade. Auch hier findet sich nach dem Ende des Abschnitts (S. 33) eine Folge von Großbuchstaben: *A.M.D.G. V.M. 00.SS.H.AA P J R.* (siehe Vorwort).

## II. Zur Edition

Der Ausgabe liegt die autographen Partituren Zelenka verwendet folgende Akzidentierchen des vorgezeichneten *b* sowie *b* herhalb desselben Taktes vorangegeben, dabei in der Regel nur für die unmittelbar folgende N

Taktstrich hinweg. In dieser treffende Akzidenz stillschweigend. Dagegen werden selbstverständliche und sung von Akzidentierchen durch ein stillschweigend. Desgleicher im nächsten Takt Alteration der Ausgabe fraglich. Ergänzung ist durch Punktierung angedeutet. Eine gänze Takte lang, so auch in den (die Takte sind also leer); stillschweigend. Dagegen werden teilweise, jedoch nicht vollständig ausgebettet. An einigen Stellen notierte Zeichen in Kursive. – In der autographen Partitur sind durch Kleinstich – Text gegebenen druck – kenntlich gemacht. – Ergänzte dynamischen Scheine in Kursive. – In der autographen Partitur sind durch Kleinstich – Text gegebenen druck – kenntlich gemacht, ebenso wie die vom Herausgeber ergänzte Bezeichnung "(Tenore/Alto) solo" im dritten Abschnitt des Stücks. – Die Zählung der einzelnen Abschnitte ist vom Herausgeber ergänzt.

Im zweiten Abschnitt notiert die Quelle lediglich die drei Posaunen, die vier Vokalstimmen (S., A., T., B.) sowie die Continuo-Stimme; auf die colla-parté-Führung der übrigen Stimmen (Ob.I/II, VI.I/II und zwei (!) Bratschen) verweisen entsprechende Vermerke zu Beginn des Abschnitts. Gemäß diesen Hinweisen verfährt die Ausgabe auch im vierten und fünften Abschnitt sowie im Anhang, wo die Quelle die betreffenden colla-parté-Hinweise nicht mehr eigens wiederholt (vgl. dazu wie auch zur Wahl einer anderen colla-parté-Führung im Aufführungsmaterial Teil III des Kritischen Berichts, Einzelanmerkungen zum zweiten Abschnitt).

An einigen Stellen ist der Basso continuo als "Basso seguente" notiert, d.h. er folgt der jeweils tiefsten Vokalstimme, wobei häufig deren Schlüsselung, und sei es auch nur für die Dauer eines Taktes, übernommen wird. Die Ausgabe notiert die betreffenden Stellen stillschweigend im Baß- oder gegebenenfalls im Violinschlüssel.

Die "doppelte" Numerierung des Psalms als Nr. 130 bzw. 129 erklärt sich dadurch, daß die erste Anzahl die tatsächliche Zählung bezieht, während die zweite

Die Orthographie und dem Antiphonale Mon weichungen der Quelle des Autographs ist weit rhythmisch gleichlauter unterlegt ist, wird dies gleichen werden. Identische Generalbaßbezeichnungen in Teil des Generalbasses ist daher in Kleinstich.

### III. Einzelanmerkungen

Die Abweichungen der autographen Partitur von der Ausgabe werden wie folgt verzeichnet:  
Taktnummern, Kürzel der betreffenden Stimme(n) und, falls nötig, Zahlenangabe des betreffenden rhythmischen Zeichens (Note, Pause); so heißt z.B. "7 Ob. Bögen 1-2, 2-3, 3-4 statt e i n Bogen 1-4", daß das Autograph in der Oboe im betreffenden Takt drei Bögen aufweist, während diese in der Ausgabe zu e i n e m Bogen von der ersten bis zur vierten Note zusammengefaßt sind.— Nicht selbstständig notierte Stimmen werden in Klammern hinter derjenigen notierten Stimme angegeben, mit der sie colla parte geführt sind.

#### 1. De profundis

Der originale Vorsatz lautet: *Tromb: 1. – Trom: 2. – Trom: 3. – Oboe 1. – Oboe 2. – Violin. 1 – Viola. 2 – Viola.* Die Stimmen B.I/II/III und B.c. sind nicht bezeichnet.— Die Seiten sind vortaktiert, jede Seite umfaßt fünf Taktpatien. Dabei erscheint im Teil *Fiant aures* nicht nach jedem Takt ein Taktstrich; Taktstriche fehlen nach den Takten 47, 48, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72 (nach der Taktzählung der Ausgabe).

1 *Largo* über dem B.c.-System

6 Trb.II nach der ersten Note ein durchgestrichenes g-4tel

10 B.c. 5 Bezifferung 6 statt 5

15 B.II 2 Ansatz eines Bogens (Akkoladenende)

20 Vla. 3 c' statt d'

29 B.c. 3 zusätzlich 8

30 B.II 4 vor der Note b statt 8

34 *adag*: bzw. *ada*. unter den Systemen von Trb.III und B.c.; Fermate nur über den Stimmen VI.I/II, VI.IA; VI.II und Vla. sind von der letzten Note des Taktes an bis zum Doppelstrich eine Oktav höher notiert, jeweils mit Vermerk *ottava bassa*.

35 VI.II statt der zweiten Note (gis-8tel) zwei 16tel gis-fis (auf der VI. nicht ausführbar; vgl. die vorangehende Anmerkung zur Notierungweise dieses Taktes); Trb.I 4 a statt gis

36 Taktvorzeichnung jeweils 3

42,49 Die textdeutenden Pausen hat Zelenka offenbar erst nachträglich ergänzt; T. 42 hat er vor diesen Pausen zusätzlich noch einen Taktstrich ergänzt, T. 49 hat er in das erste Taktpatium der vortaktierten Partiturseite 11 im System der VI. I zusätzlich zu den ursprünglichen zwei Ganztaktpausen noch eine dritte Ganztaktpause eingetragen.

47 *adag*: unter dem B.c.-System; B.II o statt o. (Punkt fehlt)

50 *andante* unter dem B.c.-System

51 B.c. 1 Bezifferung 5 8 statt 5 8

54 *ada*: über dem System von B.I; unter dem B.c.-System *adag*: von fremder Hand nachgetragen

55 *anda*: unter dem B.c.-System; in B.III und B.c. ist nach der ersten Note ein kleiner senkrechter Strich eingetragen, der den Beginn des Andante anzeigen soll.

74 nach diesem Takt nur einfacher Taktstrich (kein Doppels-  
*adag* unter dem System von B.I

75 *Largo*, unter dem B.c.-System

78 Trb.III 5 d statt e; B.c. 9 d statt e

#### 2. Si iniquitates

Intonation: einstimmige Psalmodie (vgl. Vorsatz (vgl. Quellenbeschreibung, Teil I des Berichts) von Tenören und Bassen vorzutragen). Choralnotation in die (vor Niederschrift) Taktpatien geschrieben, ohne daß Zelenka eine Taktteilung durch Divisionszeichen, Breven (beide nicht geschwärzt) oder durch kleine senkrechte Zelenka gibt vor dem *Quia animus* Stimmen sind jedoch hinzugefügt, sowie durch folgende Wiel. (ini) e Oboe co A. Viol. Col Contra. Ten. Viola Col Tenor. Die Besetzung (vgl. Quellbericht) entspricht im Titel angegebenen Berichten und entspricht dem Standardbesetzung Rechtfertigung Zelenka angewandte colla parte (VI.I col Soprano, VI.II col Alto). Im Aufführungsabschnitt stehen, durch die Abschlußzeichen, bedingt, im Autograph nur nach jedem Taktstrich, lediglich der erste Takt des Abschnitts eigenes Taktpatium notiert.

19 S., 1. B.c.-System von fremder Hand ergänzt.  
Takt ist in der Quelle nicht notiert (Beginn einer Reihe); seine Ergänzung bietet keine Probleme.

20 Trb.II, 1. Takt o. (Punkt fehlt); ebenso: 41 S., B.c.; 61 B.c.

25-27 Trb.III: die Takte sind in der Quelle nicht notiert; ihre Ergänzung ist problemlos, da die Stimme colla parte (B.c.) geführt ist.

32 Trb.I colla-partie-Hinweis *col Contra Alto* (bis einschließlich T. 54)

34 Trb.II colla-partie-Hinweis *col Tenore* (bis einschließlich T. 53)

35 Trb.III colla-partie-Hinweis *col Organo* (bis einschließlich T. 54)

40 A., T.: dieser Takt ist in den beiden Stimmen aufgrund autographen Korrekturen nahezu unleserlich. Die ursprünglichen Lesarten sind nicht ganz klar. B.c. 2 Bezifferung 8 8 statt 8 3 #3

65 Trb.III 1 Ganze statt Halbe (ursprünglich ganze Note A + Halbe a; offensichtlich später ergänzte Zelenka nach der Halben a eine Halbe g, ohne daß er gleichzeitig die Ganze A zu einer halben Note korrigierte); B.c. hier Hinweis auf den Beginn des *Sustinuit* (vgl. Quellenbeschreibung, Teil I des Kritischen Berichts); daher ist die Stimme des B.c. T.65-67 im Sopransystem notiert, allerdings ohne die erforderliche Schlüsselvorzeichnung. Dabei erscheint im B.c.-System als letzte Note noch eine ganze Note A, die durch den Nachtrag überzählig ist; der Schlußtakt ist undeutlich.

66 *adag*: unter dem System von Trb.II

#### 3. Sustinuit

Der Vorsatz ist unvollständig: das obere System ist mit *lo* bezeichnet, die Bezeichnung der Vokalstimmen (‘ dann Alt) ergibt sich aus der Schlüsselung.

1 *Larghetto* unter dem B.c.-System

7 Ob. drei Bögen 1-2, 2-3, 3-4 statt e i n J

Ob.

8 Ob. zwei Bögen 4-5, T.8 5 - T.9 1, B.

Bogen T.8 4 - T.9 2; ebenso: 15/16

17 C. T.17 4 - T.18 6 eine Oktav

va alta

30 Ob. lediglich Bogen 4-5 statt

35 B.c. 5 Bezifferung 6 5

43 *adag*. unter den Systemen unter dem B.c.-System

45 A. 5 zusätzlich f'

4. Et ipse redim

Es sind lediglich und colla-pa. analog zu

Vortaktische 1 Not edem

1 3 1. . . . .

remder Hand ergänzt

sätzlich eine halbe Note b

salmodie (vgl. die Anmerkung zum Psalm 140, das Vorwort), keine generelle Akzidentien-  
it wohl noch die b-Vorzeichnung des voran-  
nd keine Vorzeichen vor den betreffenden Einzel-

statt der Longa-Brevis-Notation des Verses *Si ini-*  
brevis-Semibrevis-Notation, wobei die Semibrevis als

nwärzter Notenkopf statt in rhombischer Form notiert

unter der Anfangsnote f zusätzlich Note d (diese Note

ar, versehentlich, zuerst geschrieben); die Ligatur zum Wort

und die zweite Ligatur zu *Domine* zusätzlich mit Bindebogen.

Die Ausführung der Psalmodie durch Tenore und Bässe ist hier nicht

eigens vorgeschrieben, doch gilt die Angabe zur Intonation *Si iniqui-*  
tates selbstverständlich auch hier.— Es sind lediglich die Stimmen

S., A., T., B. und B.c. notiert; Vorsatz und colla-partie-Hinweise fehlen; die colla-partie-Führung geschieht auch hier gemäß dem zweiten Abschnitt.— Das Autograph besitzt keine generelle Akzidentienvorzeichnung.

1 *Andante* unter dem B.c.-System; B.c.: die Akzentstriche (T.1/2

und T.11/12) bezeichnen jeweils den Einsatz des Themas in der Unterstimme.

8 T. 2 f' könnte in der Quelle auch nach e' korrigiert sein; an der

Parallelstelle T. 18 steht eindeutig f'. Daß Zelenka hier schwankt,

kann der Vergleich mit den Parallelstellen im Anhang zeigen.

21 *adagio* über dem Sopransystem, *adag*: unter dem B.c.-System;

B.4 zunächst fis-4tel; B.c.4 zunächst fis-4tel + Bezifferung 6

#### Anhang: Gloria Patri

Intonation: wie der Requiem-Vers 12. Brevens und Semibrevens; die Semibreven fehlen nach *filius* fehlt. Zur A die Anmerkung bei 5. Requiescenzeichen fehlen.

die Stimmen S., A., T., B. und B.c. Hinweise fehlen (colla-partie)

1 *Un poco vivace* über den

6 T. 6-7 ⌂ ⌂ statt ⌂ ⌂

17 A. 1-2 ⌂ ⌂ statt ⌂ ⌂

29 *adagio* über dem Sopran- und unter dem b.c.-System

**I. Messe, Te Deum, Psalmen und Magnificat**

<b>Missa Gratias agimus tibi</b> D-Dur (1730) ZWV 13 +	Soli SSAATB (SATB), Coro SATB (SSAATB), 2 Fl, 2 Ob, Tr I/II, [Tr III/IV], Timp, 2 Vi, Va, Bc / 30 min	40.644
<b>Missae Sancti Josephi</b> D-Dur (um 1732) ZWV 14 +	Soli SATB, Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Corca, 2 Tr, Timp, 2 Vi, 2 Va, Bc / 38 min	27.082
<b>Christe eleison</b> e-Moll ZWV 29 +	A solo, 2 Vi, Va, Bc / 8 min	40.761
<b>Sanctus und Agnus Dei</b> G-Dur ZWV 202 +	Coro SATB, [Bc] / 7 min	40.462
<b>Te Deum</b> D-Dur ZWV 145 +	Soli SSATB, Coro SSATB, 2 Ob, Timp, 2 Tr, 2 Vi, Va, Bc / 35 min	40.471
<b>Te Deum a due cori</b> D-Dur (1731) ZWV 146 +●	Soli SSATB, Coro SATB/SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 4 Tr, Timp, 2 Vi, Va, Bc / 28 min	27.197
<b>Psalmi vespertini de domenica</b> +	Die fünf Psalmen 109–113 (110–115) der Sonntagsvesper und das Magnificat. Eine Auswahl aus Zelenkas Psalmvertonungen in sechs Heften.	
1: <b>Psalm 109 (110) Dixit Dominus</b> D-Dur (1726) ZWV 68 +	Soli SATB, Coro SATB, Ob, [2 Tr, Timp], 2 Vi, 2 Va, Bc / 14 min	40.065
2: <b>Psalm 110 (111) Confitebor tibi Domine</b> c-Moll (1729) ZWV 71 +	B solo, 2 Vi, Bc / 10 min	40.066
3: <b>Psalm 111 (112) Beatus vir</b> C-Dur (1726) ZWV 76 +	Soli STB, Coro SATB, [2 Ob], 2 Vi, 2 Va, Bc / 9 min	40.067
4: <b>Psalm 112 (113) Laudate pueri Dominum</b> D-Dur ZWV 81 +	T solo, Tr, 2 Vi, Va, Bc / 9 min	40.068
5: <b>Psalm 113 (114/115) In exitu Israel</b> g-Moll ZWV 84 +	Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 Vi, Va, Bc / 7 min	40.069
6: <b>Magnificat</b> C-Dur ZWV 107 +	S solo, Coro SATB, [2 Ob], 2 Vi, Va, Bc / 12 min	40.472
<b>Laudate pueri Dominum</b> (Psalm 112 bzw. 113) F-Dur ZWV 82 +	Soli o Coro SSAB, 2 Vi, [Va], Bc / 8 min	
<b>De profundis</b> (Psalm 129 bzw. 130) d-Moll ZWV 50	Soli AT, Coro SATBBB, 2 Ob, 3 Trb, 2 Vi, Va, Bc / 13 min	
<b>Magnificat</b> D-Dur (1725) ZWV 108 +●	Soli SA, Coro SATB, 2 Ob, Fg, [2 Tr, Timp], 2 Vi, 2 Va, Bc / 11 min	

**II. Kompositionen zur Karwoche**

<b>Drei Lamentationen</b> für die erste Matutin-Nokturn des Gründonnerstags (1723)	ZwV 54 + / Soli A o T o B c / 11 min	(auch einzeln erhältlich)
--	--------------------------------------	---------------------------

<b>Lamentationes pro Karwoche</b>	ZwV 55 / Soli A o T o B c / 11 min
-----------------------------------	------------------------------------

<b>Lamentationes pro Karwoche</b>	ZwV 56 / Soli A o T o B c / 11 min
-----------------------------------	------------------------------------

<b>Lamentationes pro Karwoche</b>	ZwV 57 / Soli A o T o B c / 11 min
-----------------------------------	------------------------------------

<b>Lamentationes pro Karwoche</b>	ZwV 58 / Soli A o T o B c / 11 min
-----------------------------------	------------------------------------

<b>Lamentationes pro Karwoche</b>	ZwV 59 / Soli A o T o B c / 11 min
-----------------------------------	------------------------------------

<b>Lamentationes pro Karwoche</b>	ZwV 60 / Soli A o T o B c / 11 min
-----------------------------------	------------------------------------

27 + ● Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert  
(auch einzeln erhältlich)

**Responsoria pro hebdomada sancta/Responsorien für die Karwoche +**  
ZWV 55, 1–27 / Coro SATB, Bc, [Streicher, 3 Trb]

27 Responsorien der Matutin-Nokturnen zum Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag (1723) in einem Band und 27 Einzelheften. Gesamtausgabe + 40.466

(auch einzeln erhältlich)

**Gründonnerstag:** 1 In monte Oliveti (40.466/10), 2 Tristis est anima mea (40.466/20), 3 Ecce, vidimus eum (40.466/30), 4 Amicus meus (40.466/40), 5 Judas mercator pessimus (40.466/50), 6 Unus ex discipulis meis (40.466/60), 7 Eram quasi agnus (40.466/70), 8 Una hora (40.466/80), 9 Seniores populi (40.466/90).

**Karfreitag:** 1/10 Omnes amici mei (40.467/10), 2/11 Vellum templi scissum est (40.467/20), 3/12 Vineal mea electa (40.467/30), 4/13 Tamquam ad latronem existis (40.467/40), 5/14 Tenebrae factae sunt (40.467/50), 6/15 Animam meam dilectam (40.467/60), 7/16 Tradiderunt me (40.467/70), 8/17 Jesum tradidit imp[er]ator (40.467/80), 9/18 Caligaverunt oculi mei (40.467/90).  
(auch in einem Band erhältlich: 40.467)

**Karsamstag:** 1/19 Sicut ovis (40.468/10), 2/21 Plange quasi virgo (40.468/20), 3/23 O vos quomodo moritur justus (40.468/30), 4/25 Aestimatus sum (40.468/40), 5/23 O vos quomodo moritur justus (40.468/50), 6/26 Credo quod Redemptor meus (40.468/60), 7/26 Domine, quando veneris (1733) (40.468/70), 8/26 Credo quod Redemptor meus (40.468/80), 9/26 Domine, quando veneris (1733) (40.468/90).

**III. Kleinere geistliche Werke**

**Benedictus Domini** Coro SATB, Bc ZWV 206 + 40.459

**Haec dies** Coro SATB, Bc ZWV 207 + 40.460

**Alleluia** Coro SATB, Bc ZWV 207 + 40.461

**Credo** (Offizium): Credo quod Redemptor meus (40.463/10), Credo quod Redemptor meus (40.463/20), Credo quod Redemptor meus (40.463/30), Credo quod Redemptor meus (40.463/40), Credo quod Redemptor meus (40.463/50), Credo quod Redemptor meus (40.463/60), Credo quod Redemptor meus (40.463/70), Credo quod Redemptor meus (40.463/80), Credo quod Redemptor meus (40.463/90)

**Evaluation Copy** • **Quality may be reduced** • **Carus-Verlag** • **ZWV 163,1 +** 40.464

**Te Deum a coelorum** g-Moll (1737) ZWV 128,4 + 40.465

**ei** Vertonungen der Marienantiphon „Sub tuum praesidium“ ZWV 157,1–3 + / Coro SATB, Bc / 11 min 40.469

(auch einzeln erhältlich)

**O magnum mysterium** (Motetto pro Nativitate) E-Dur (1723/28) +● ZWV 171 / A solo, [2 Fl], 2 Vi, Va, Bc 40.764

**Proh, quos criminis** (Motetto per il Natale) C-Dur (1723/ca. 1729) +● ZWV 172 / T solo, 2 Blfl, 2 Fl, 2 Vi, Va, Bc 40.765

**CD-Einspielungen:**

**Massa Dei Patris** ZWV 19 / Kammerchor Stuttgart, Stuttgarter Barockorchester / Leitung: Frieder Bernius CD 83.209

**Te Deum a due cori** ZWV 146 (+●) Kammerchor, Dresdner Barockorchester 3.148