

Jan Dismas

ZELENKA

Magnificat in C

ZWV 107

Soprano solo, Coro SATB
2 Violini, Viola, Basso continuo
(Violoncello / Contrabbasso ed Organo)
ad libitum: 2 Oboi, Fagotto

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Thomas Kohlhase

Partitur / Full score



Carus 40.470

INHALTSÜBERSICHT

Zur vorliegenden Auswahlgabe mit Psalmvertonungen Jan Dismas Zelenkas in 6 Heften	3
Vorwort zum Magnificat C-Dur	3
Abbildungen	8
 Das Magnificat C-Dur	
1. Magnificat anima mea Dominum	11
Soprano solo, Coro SATB, Oboi I/II, Violini I/II, Viola, Basso continuo Vivace, C-Dur – G-Dur, 4/4-Takt, 118 Takte	
2. Esurientes implevit bonis	22
Soprano solo, Violino o Oboe solo, Orchester wie in Nr. 1 Largo, G-Dur – F-Dur, 3/2-Takt, 63 Takte	
3. Magnificat / Gloria Patri	26
Besetzung wie in Nr. 1 Vivace, F-Dur – G-Dur, 4/4-Takt, 48 Takte	
4. Amen (Fuga)	31
Coro SATB, Orchester wie in Nr. 1 Presto ma non troppo, C-Dur, 4/4-Takt, 50 Takte	
Kritischer Bericht	35

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.470),
Chorpartitur (Carus 40.470/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.470/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 40.470),
choral score (Carus 40.470/05),
complete orchestral material (Carus 40.470/19).

Zur vorliegenden Auswahlsgabe

Neben den über zwanzig Messen Jan Dismas Zelenkas, die zweifellos im Zentrum seines Schaffens stehen, sind wohl vor allem seine dreißig Psalmvertonungen von besonderer Bedeutung als in sich geschlossene, zum Teil mehrsätzliche Zyklen. In ihnen spiegeln sich der ganze Reichtum und die Vielfalt von Zelenkas Kunst, in ihnen wendet er alle Techniken und Satzweisen seiner Zeit an: im Dienste der Schriftverkündigung, im Rahmen der Liturgie. Aus der Fülle seiner Psalmvertonungen hatten wir zunächst nur die fünf Psalmen 109–113 (bzw. 110–115) der Vesper an Sonntagen ausgewählt (nach der alten liturgischen Ordnung vor der Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils). Entsprechend lauten die Titel der bisher vorgelegten Hefte 1–5 (Carus-Verlag 40.065–69; vgl. die Aufstellung der in diesem Verlage erschienenen kirchenmusikalischen Werke Zelenkas am Schluß dieses Heftes).

Nun haben wir uns entschlossen, neben dem separat edierten Magnificat D-Dur (CV 40.063), das schon früher (1971) in Prag erschienen war, ein weiteres Magnificat Zelenkas als Erstdruck zu präsentieren: das vorliegende in C-Dur, als Heft 6 der Auswahlsgabe mit Psalmen. Liturgische Einheit bei musikalischer Vielfalt und Breite der Besetzung waren unsere Auswahlkriterien. Die Werke sollten daneben bisher unveröffentlicht sein und, so weit wie möglich, datiert. Sie sollen einzeln und zyklisch aufgeführt werden können.

Die Psalmen erscheinen in kritischen Ausgaben nach den autographen Partituren. Neben den Partituren (jeweils mit Vorwort und Kritischem Bericht) werden komplette Auführungsmaterialien angeboten (Chorpartituren und instrumentale Einzelstimmen). Der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden sei sehr herzlich für die Bereitstellung von Quellenfotos und für die Druckerlaubnis gedankt. Die Auswahlsgabe umfaßt folgende sechs Hefte:

- Heft 1: Psalm 109 (110) *Dixit Dominus*, 23. März 1726, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2358–D–61,1
Soli SATB, Coro SATB, 2 Trombe e Timpani ad libitum, Oboe, 2 Violini, 2 Violen, Basso continuo (Violoncello, Fagotto ad libitum, Contrabbasso, Organo). CV 40.065.
- Heft 2: Psalm 110 (111) *Confitebor tibi, Domine*, 1729, Mus. 2358–D–66
Basso solo, 2 Violini, Basso continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo). CV 40.066.
- Heft 3: Psalm 111 (112) *Beatus vir*, 11. März 1726, Mus. 2358–D–61,2
Soli STB, Coro SATB, 2 Oboi, 2 Violini, 2 Violen, Basso continuo (Violoncello, Fagotto ad libitum, Contrabbasso, Organo). CV 40.067.
- Heft 4: Psalm 112 (113) *Laudate pueri*, undatiert, Mus. 2358–D–67
Tenore solo, Tromba sola, 2 Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo). CV 40.068.
- Heft 5: Psalm 113 (114/115) *In exitu Israel*, undatiert, Mus. 2358–D–61,17
Soli SATB, Coro SATB, 2 Oboi, 2 Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Fagotto ad libitum, Contrabbasso, Organo). CV 40.069.

Heft 6: *Magnificat* C-Dur, undatiert, Mus. 2358–D–61,6
Soprano solo, Coro SATB, 2 Oboi ad libitum, 2 Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Fagotto ad libitum, Contrabbasso, Organo). CV 40.470.

Weitere Ausgaben von Psalmen Zelenkas im gleichen Verlag: siehe die Übersicht am Ende des vorliegenden Heftes.

Vorwort zum Magnificat C-Dur

Das vorliegende Heft mit dem *Magnificat* C-Dur beschließt eine sechsteilige Sammlung mit Vertonungen der Psalmen und des Magnificats zur Vesper an Sonntagen. Es handelt sich um eine beliebig gewählte Zusammenstellung aus den über 30 Psalmvertonungen, die Jan Dismas Zelenka in den 1720er und 1730er Jahren als Kirchenkomponist am Dresdner Hof geschrieben hat.

Zu Zelenkas Leben und Werk sowie zu seinen Psalmvertonungen findet man ausführliche Texte in den übrigen Ausgaben von Kirchenkompositionen des böhmischen Meisters im gleichen Verlag (siehe Übersicht hinten); insbesondere sei auf die Textbeigaben zur *Missa Gratias agimus tibi* verwiesen.

Das vorliegende *Magnificat* C-Dur entstammt der Psalmen-sammlung, die Zelenka im Jahre 1735 zusammengestellt hat. Diese *Psalmi varii*, die auch Kompositionen anderer Komponisten umfaßten, gehen offenbar zumeist auf Kompositionen zurück, die Zelenka schon Mitte der 1720er Jahre in der Dresdner Hofkirche aufgeführt hat. 1735 hat er sie, wie aus einer Eintragung in seinem eigenhändigen *Inventarium rerum Musicarum Variozum Authorum Ecclesiae Servientium* (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Bibl. Arch. III Hb. 787d, S. 33) hervorgeht, revidiert und für eine Einheitsbesetzung eingerichtet: 2 Oboen, 2 Violinen und Viola sowie Basso continuo.

Auch unser *Magnificat* scheint zu jenen Psalmen zu gehören, deren ursprüngliche Besetzung bescheidener war; sie verzichtete auf die Oboen. Die Oboen sind nirgendwo ausnotiert in der autographen Konzeptpartitur (Quelle A). Vielmehr gibt Zelenka ihren Einsatz immer nur mit verbalen Hinweisen an. Für Nr. 1 (und, analog, für Nr. 3) bestimmt Zelenka im Hinblick auf die Tutti-Stellen des Chors zu Beginn von Nr. 1: *Oboa 1 col Sopran: 2 col Contralto. sempre nel Tutti*. In den Ritornellen und Solostellen der genannten Nummern und in der Arie (Nr. 2) werden die Oboen durch Wortzusätze in der Violinstimme bedacht; „Tutti“ heißt dort: mit Oboen, „VV.“ (Violini): nur Violinen (die Oboen schweigen). In der Schlußfuge (Nr. 4) schließlich notiert Zelenka nur Vokalstimmen und Generalbaß, ein Notabene zu Beginn des Stückes bestimmt Violinen I und beide Oboen als colla-parte-Instrumente für den Sopran, Violinen II für den Alt und Violen für den Tenor.

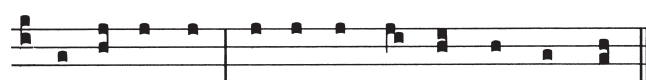
Wir weisen so ausführlich auf diesen Sachverhalt hin, um die ad-libitum-Besetzung von Oboen (und Fagott, das als Generalbaßinstrument wie üblich gar nicht besonders genannt wird) zu begründen. Sehr wahrscheinlich hat Zelenka die Oboen zunächst nicht vorgesehen, als er das *Magnificat* C-Dur in den 1720er Jahren komponierte. Auch in seinem eigenhändigen Verzeichnis eigener und fremder Kompositio-

nen, die er 1726–1739 für die Dresdner Hofkirche geschrieben bzw. kopiert hat oder hat abschreiben lassen, bezeichnet Zelenka die Oboen unseres Magnificat als „ad libitum“: Zu Nr. 8 (von insgesamt 33 Vesperpsalmen *qui habentur in libris*) schreibt er: C-Dur, *Magnificat à 4 C*: A: T: B: / Violin 2. Oboi 2 ad libitum. Viola e Bass. Contin. (*Inventarium*, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Bibl. Arch. III Hb. 787d, S.31).

Unsere Ausgabe folgt allein Zelenkas Konzeptautograph, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus.2358–D–61,6 (Quelle A des Kritischen Berichts). Der Bibliothek sei sehr herzlich für die Erteilung der Druckerlaubnis gedankt. Ein originaler Stimmensatz ist mit zahlreichen anderen zeitgenössischen Aufführungsmaterialien zu Zelenkas Kirchenkompositionen 1945 verlorengegangen. Zwei Berliner Abschriften (Quellen B und C, eine abschriftliche Partitur und ein Stimmensatz) können als abhängige und unzuverlässige Quellen unberücksichtigt bleiben; vgl. dazu den Kritischen Bericht.

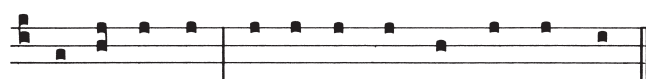
Der vorliegende Psalm vereint formale und satztechnische Züge, wie wir sie aus anderen Psalmvertonungen Zelenkas kennen, so zum Beispiel aus der Solokantate *Confitebor tibi Domine* (Heft 2 der sechsteiligen Auswahlgabe von Psalmen) einerseits und dem *Beatus vir* (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2358–D–61,10; publiziert in Band II/5 der Prager Reihe *Musica Antiqua Bohemica*, S.57–75) andererseits. Unsere Solokantate ist, im Gegensatz zum zweisätzigen *Confitebor* (mit einer Art Reprise des ersten Satzes am Schluß des zweiten), durchkomponiert; die drei Teile gehen unmittelbar ineinander über.

In den *Vivace*-Teilen aber ergänzt Zelenka – ähnlich wie im oben genannten *Beatus vir* – einen achttaktigen Modellsatz des Chores, der im ersten *Vivace* dreimal, im zweiten zweimal vorkommt, immer auf den Text des ersten Magnificat-Verses: *Magnificat anima mea Dominum*. Wie ein strahlendes Motto markiert dieser in seinen ersten Taktiten imitatorisch, im weiteren Verlauf aufgelockert homophon gestaltete kleine Satz die formalen Einschnitte der Solokantate. Im Sopran (und im imitatorischen Kopf der übrigen Stimmen) klingt dabei deutlich die gregorianisch-psalmodische Magnificat-Intonation im 3.Ton an:



Ma-gni-fi-cat* a - ni-ma me - a Do - mi - num.

bzw.



Ma-gni-fi-cat* a - ni-ma me - a Do - mi - num.

(Ähnlich beginnt Zelenka auch sein Magnificat D-Dur, Carus-Verlag 40.063, mit einer gregorianischen Intonation, und zwar der im 8. Ton, S. 13, Takt 7f., Sopran und Tromba I; und ähnlich bezieht er auch in anderen Psalmverto-

nungen die gregorianische Psalmodie ein, vgl. das Vorwort zu Heft 2 dieser Auswahlgabe, S. 6.)

Fünfmal erklingt das Magnificat-Motto, aber nur in zwei verschiedenen musikalischen Ausformungen, einer in C-Dur, nach G-Dur modulierend (Takt 1–8, 110–117 und 216–223 – immer identisch) und einer (nur in den drei Unterstimmen) abweichenden in F-Dur, nach C-Dur modulierend (Takt 69–76 und 182–189, mit ganz geringfügigen melodisch-rhythmischen Abweichungen untereinander, z.B. 186 Alt, 3.Note, und 188 f. Sopran).

Um das Ungleichgewicht zwischen Solosopran und Chor in den *Vivace*-Teilen auszugleichen, fügt Zelenka im übrigen als vierten, für sich stehenden Teil der Komposition eine Amen-Fuge des Chors an. Es ist eine einfach gearbeitete, aber wirkungsvolle und virtuose Fuge (*Presto ma non troppo*) über ein extrem kurzes, formelhaftes Thema, das sich besonders gut für häufige Parallelführungen in Terzen bzw. Sexten eignet.

Doch zurück zur vorangehenden dreiteiligen Solokantate mit ihrem Tutti-Motto und ihren verwandten *Vivace*-Rahmenten: Nr.1 und 3, T.1–118 und 182–229 (da die drei Sätze durchkomponiert sind, läuft auch unsere Taktzählung durch). Wie verhalten sich Motto und konzertante Ritornell- und Vokalmotivik zueinander; wie gliedert Zelenka die Komposition im Verhältnis zum Text; wie verhalten sich die Rahmenteile substantiell zueinander; welchen Raum schließlich haben redende und malende Figuren bei der musikalischen Ausprägung einzelner wichtiger Textwörter im virtuos Ablauf dieses gedrängten knappen kleinen Werks?

Das modulierende Chor-Motto (Vers 1: *Magnificat*; die Instrumente sind hier ganz unselbständig, die Streicher gehen colla parte mit der Continuo-Stimme, die Oboen mit den beiden Chor-Oberstimmen) hat zugleich die Funktion eines ersten Teils des Konzerttritonells. Vgl. dazu den Übergang in Nr.1, Takt 8 f. mit der direkten melodischen Anknüpfung zwischen Sopran und Violinen I. So verwundert es auch nicht, daß die eigentliche Ritornellmotivik, Takt 9 ff. und 13 ff., eher formelhaft und neutral bleibt; es dominiert das Chor-Motto. Das auftaktige Wechselnotenmotiv (Takt 9 Orchester, Takt 11 Sopran) bestimmt motivisch den ersten, in Takt 38/39 dominantisch endenden Teil des Satzes (Vers 2: *Et exultavit*). In den folgenden Teilen führt die Sopranstimme, in Analogie zu dem alten motettischen Prinzip der Textvertonung, zu jedem neuen Textabschnitt neue, deklamatorisch geprägte Motive ein: Takt 39 *Quia respexit* (Vers 3a), 48 *ecce* (Vers 3b), 77 *Quia fecit mihi magna* (Vers 4), 84 *Et misericordia* (Vers 5), 90 *Fecit potentiam* (Vers 6), 99 *Deposuit* (Vers 7). Das Instrumentarium beschränkt sich meist auf die beiden Hauptmotive (Takt 9 ff. und 13 ff.) und aus ihnen abgeleitete formelhafte Einwüfe oder aber schmiegt sich zuweilen den Girlanden der Singstimme mit Terzenparallelen an.

Im ruhigen ariosen Mittelteil, den der Sopran allein bestreitet, mit seiner einfachen, schön geführten, weiträumigen Melodik, vertont Zelenka die Verse 8 (*esurientes*) bis 10 (*Sicut locutus est*).

So bleibt für den dritten Teil, das *Vivace*-Rahmenstück, neben dem Chor-Motto nur noch die „kleine Doxologie“ (*Gloria Patri* ...), die in der Offiziumsliturgie am Schluß jedes Psalms (und des Magnificats) steht. Und für die Doxologie erfindet Zelenka keine neuen Motive, sondern greift auf die des ersten Teils zurück. Ja, bei näherem Hinsehen entpuppt

sich der dritte Teil als verkürzte, sonst aber kaum veränderte Reprise des ersten. Folgende Passagen entsprechen sich:

1. Teil: Takt 1–8, 39–62, 110–117.

2. Teil: Takt 182–189, 191–215, 216–223.

Daß es Zelenka in einer zum einen so knapp gehaltenen und zum anderen so ganz im modernen konzertanten Stil geschriebenen Solokantate mehr auf den sängerischen virtuos-osen Duktus des Vokalkonzerts als auf die musikalische Interpretation des einzelnen Psalmenwortes ankommt, versteht sich von selbst. Dennoch komponiert er nicht einfach „am Text entlang“. Vielmehr hebt er ihm wichtig erscheinende Textstellen mit Hilfe der zu seiner Zeit üblichen musikalisch-rhetorischen Figuren hervor, teils in affekthafter, den Text gedanklich vertiefender Weise, teils auch, mit mehr vordergründigen Bewegungsanalogien, in eher dramatischer oder malender äußerlicher Weise. Einige dieser Stellen und ihre Figuren seien beispielhaft herausgegriffen. Wir wählen dazu den kleinen Abschnitt Takt 87–108; um den Textbezug deutlicher zu machen, teilen wir zunächst den gesamten Text des Magnificat (Lobgesang Mariens, eines der neutestamentlichen Cantica, Lk 1, 46–55) lateinisch und in deutscher Übertragung mit:

1. Magnificat * anima mea Dominum.
2. Et exsultavit spiritus meus * in Deo salutari meo.
3. Quia respexit humilitatem ancillae suae: *
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
4. Quia fecit mihi magna qui potens est: *
et sanctum nomen eius.
5. Et misericordia eius a progenie in progenies: *
timentibus eum.
6. Fecit potentiam in brachio suo: *
dispersit superbos mente cordis sui.
7. Deposuit potentes de sede, * et exaltavit humiles.
8. Esurientes implevit bonis: * et divites dimisit inanes.
9. Suscepit Israel puerum suum, *
recordatus misericordiae suae.
10. Sicut locutus est ad patres nostros, *
Abraham et semini eius in saecula.
11. Gloria Patri, et Filio, * et Spiritui Sancto.
12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *
et in saecula saeculorum. Amen.

1. Meine Seele preist die Größe des Herrn,
2. und mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter.
3. Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut.
Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter!
4. Denn der Mächtige hat Großes an mir getan,
und sein Name ist heilig.
5. Er erbarmt sich von Geschlecht zu Geschlecht
über alle, die ihn fürchten.
6. Er vollbringt mit seinem Arm mächtige Taten:
er zerstreut, die im Herzen voll Hochmut sind;
7. er stürzt die Mächtigen vom Thron
und erhöht die Niedrigen.
8. Die Hungernden beschenkt er mit seinen Gaben
und läßt die Reichen leer ausgehen.

9. Er nimmt sich seines Knechtes Israel an
und denkt an sein Erbarmen,

10. das er unseren Vätern verheißen hat,
Abraham und seinen Nachkommen auf ewig.

11. Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist,

12. wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit
und in Ewigkeit. Amen.

(Deutscher Magnificat-Text aus: *Das Neue Testament. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Stuttgart, Katholische Bibelanstalt, 1972, S.115; kleine Doxologie aus: *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch*, Stuttgart, Katholische Bibelanstalt, 1975, S.19.)

Das Wort *timentibus* am Ende von Vers 5 (Takt 87 ff.) wird mit einem chromatischen Quartgang aufwärts in ruhigen Notenwerten vertont; die Gottesfurcht als Voraussetzung für Gottes Erbarmen wird so durch die Figur des *Pas-sus duriusculus* betont (so heißt dieser chromatische Quartgang, der öfter in seiner absteigenden *Lamento*-Form vorkommt, z.B. im *Crucifixus* von Bachs h-Moll-Messe). – Die kraftvollen, rhythmisch geschärften und klopfenden steigenden gebrochenen Dreiklangsfiguren zu den Worten *fecit potentiam* und *dispersit* (Vers 6, Takt 89 ff. und 94 ff.) symbolisieren als Figuren des Aufsteigens (Anabasis), des Intensivierens und der Großräumigkeit (Oktavraum, Oktavsprünge) den „gewaltigen Arm“ des alttestamentarischen Gottes. – Bei den Gegensätzen *deposuit* und *exaltavit* (Vers 7, Takt 99 f. und 102 ff.) – er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen – wählt Zelenka die üblichen melodischen Bewegungsanalogien des Abstiegs (Katabasis) und Aufstiegs (Anabasis). Und es stört ihn offenbar nicht, wenn er diese Kontrastbilder verwischt, indem er anschließend, unabhängig vom gedanklichen Kontext, ja, im Widerspruch zu ihm, die gerade erhöhten Niedrigen mit einer (allerdings abweichenden) Katabasis-Figur charakterisiert (Vers 7, Takt 106 ff.): mit schrittweise erfolgreichem ruhigen Quintfall in tiefer Lage und ausdrücklich *piano* (dynamische Angaben verwendet Zelenka in Singstimmen nur ausnahmsweise).

Zum Schluß einen Hinweis zu den extrem scheinenden Tempovorschriften der Sätze: *Vivace* (Nr.1 und 3), *Largo* (Arie Nr.2) und *Presto ma non troppo* (Amen-Schlußfuge Nr.4). Sicher sind sie nicht im Sinne der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts zu verstehen, sondern vorsichtiger abzustufen. *Vivace* meint bei Zelenka im übrigen, wie wir aus dem Vergleich vieler so bezeichneter Sätze schließen müssen, nicht ein bestimmtes schnelles *Tempo* (sonst würde er eher *Allegro* schreiben), sondern einen ausgeprägten, eben lebhaften bzw. lebendigen *Charakter*. Schon die kleinen rhythmischen Grundwerte der *Vivace*-Sätze mahnen außerdem zur Vorsicht. Umgekehrt sollte das *Largo* der Arie (Nr.2) nicht zu tiefsinnigem Dehnen des Tempos verführen, das die leichte, durchsichtige und melodisch fließende Musik überfordern würde. Das *Tempo* ist eher mit einem ‚*ma con moto, quasi andante*‘ zu treffen. Das Zeitmaß der Schlußfuge (Nr.4) schließlich, *Presto*, hat Zelenka selbst durch ein *ma non troppo* gezügelt. Man wird hier einen angemessenen Ausgleich zwischen dem lockeren, virtuos-osen Satzstil und der notwendigen Klarheit des fugischen Geschehens finden müssen.

Tübingen, im September 1983

Thomas Kohlhasse

General Remarks

Next to the over 20 masses written by Jan Dismas Zelenka - that certainly form the focal point of his compositions - his 30 psalm settings probably take on chief significance as being unified, multi-movement works. In them, moreover, the entire wealth and diversity of Zelenka's art are mirrored; in them he employs all of the techniques and compositional styles of his day: all in the service of proclaiming the Scripture in the framework of the liturgy. From his many psalm settings we first selected only the five psalms 109 - 113 (110 - 115) for Sunday vespers (in keeping with the liturgical order prior to the liturgical reforms of the Second Vatican Council). The titles of the five volumes already published read accordingly (Carus-Verlag 40.065 - 69; see the list of Zelenka's sacred works available from this publisher, that is found at the end of this volume).

We have now decided to present - in addition to the separately printed Magnificat in D-Major (CV 40.063) and its earlier Prague publication (1971) - the first printing of another Magnificat by Zelenka, namely that in C major, as Book 6 of our edition of selected works with psalms. Liturgical unity together with musical diversity and the kind of performing forces required formed the criteria for our selection. The works chosen had furthermore to be previously unpublished and, as far as possible, dated; they, moreover, were to be performable both individually and in cyclic form.

The psalms are published in critical editions based on the autograph scores. In addition to conducting scores (each with a foreword and critical remarks), complete performing material (choir scores and instrumental part scores) are made available. The *Sächsische Landesbibliothek* (Saxon State Library) in Dresden is due our deep gratitude for placing source photographs at our disposal, as well as for permitting publication. This edition of selected works consists of six books, as listed in the German text of these remarks. For other Carus editions of psalms by Zelenka see list found at the end of this volume.

Foreword to the Magnificat in C Major

This volume containing the Magnificat in C-Major completes a six-volume collection of settings of psalms and of the Magnificat for Sunday vespers. The collection consists of a selection taken from the more than 30 psalm settings that Jan Dismas Zelenka wrote as church composer at the Dresden Court during the 1720s and 1730s.

Detailed information on Zelenka's life and works, including his psalm settings, may be found in the other Carus editions of his Bohemian composer's sacred music (see below). Attention is called to the remarks on the "Missa Gratias agimus tibi".

The Magnificat in C Major presented here is taken from the psalm collection that Zelenka compiled in 1735. Most of these "psalmi varii" (sundry psalms), that also include settings by other composers, apparently go back to compositions that Zelenka had performed in the Dresden Court Church in the mid-1720s. As may be seen from an entry in his own handwritten "Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae Servientium" - Inventory of Musical Items by Various Authors in the Service of the Church - (*Sächsische Landesbibliothek*, Dresden; call no. Bibl. Arch. III. Hb. 787d, p. 33), he revised them in 1735, scoring them uniformly for: 2 oboes, 2 violins and viola plus thoroughbass.

Our Magnificat also seems to belong to the psalms that originally had more modest accompaniments which did not employ oboes. The oboe parts are not written out anywhere in the autograph draft of the score (source A). Zelenka never indicates their entry with anything but a verbal instruction. For No. 1 (and analogously for No. 3) Zelenka writes (with respect to the *tutti* passages of the choir at the beginning of No. 2): "Oboe 1 col Sopran: 2 col Contralto. sempre nel tutti". In the ritornellos and solo passages of these two numbers as well as in the aria (No. 2), the oboes are indicated by words added to the violin part where *tutti* means "with oboes", VV (violini) "violins only (oboes silent)". Then in the closing fugue (No. 4) Zelenka writes out only the vocal parts and the thoroughbass; a note at the beginning of the piece instructs the first violins and the two oboes to play "colla parte" with the soprano, the second violins to play with the alto and the violas with the tenor.

We call attention to this point in such detail in order to make our reasons clear for the optional use of the oboes (and of the bassoon that, as was usual for thoroughbass instruments, is not mentioned specifically). Very probably Zelenka had not originally planned to use oboes when he composed the C-major Magnificat in the 1720s. Even in his handwritten list of compositions (by himself and others) that he wrote,

copied or had copied for the Dresden Court Church during the years 1726 to 1739, Zelenka designates the oboes as "ad libitum" for our Magnificat. To No. 8 (of altogether 33 vesper psalms "qui habentur in libris" - that are contained in the books) he writes: "C-Dur Magnificat à 4 C: A: T: B: / Violin 2. Oboi 2 ad libitum, Viola e Bass. Contin." ("Inventarium", Saxon State Library, Dresden, call no. Bibl. Arch. III Hb. 787d, p. 31).

Our edition follows Zelenka's draft autograph alone, that is found in the Saxon State Library in Dresden, call no. Mus. 2358 D-61.6 (source A in the Critical Remarks). We are deeply indebted to the library for permission to make this printing. One original part score, along with a number of other contemporary performing materials for Zelenka's church compositions, was lost in 1945. Two Berlin copies (sources B and C: a copy of the conducting score and a part score), being second-hand and unreliable, need be given no consideration; cf. the Critical Remarks (printed only in the German text of this foreword).

The psalm presented here combines formal and stylistic features known to us from other psalm settings by Zelenka, for example, from the solo cantata "Confitebor tibi Domine" (Book 2 of the six-volume edition of selected psalms) and from the "Beatus vir" (Saxon State Library, Dresden, call no. Mus. 2358 - D61.10; published in volume II/5 of the Prague series *Musica Antiqua Bohemica*, pp. 57 - 75). Unlike the two-movement "Confitebor" (with a kind of reprise of the first movement at the end of the second), our solo cantata is through-composed, the three parts hanging directly together.

In the *Vivace* sections, however - much as in the above-mentioned "Beatus vir" - Zelenka adds an eight-bar model phrase (for choir) that appears three times in the first *Vivace*, twice in the second, always to the text of the first verse of the Magnificat: "Magnificat anima mea Dominum". Like a radiant motto, this little passage (that is imitative in its first bars and later homophonically more relaxed) marks off the formal sections of this solo cantata, whereby the psalmic Gregorian intonation of the magnificat in tone 3 is clearly heard in the soprano (and at the imitative beginning of the other voices) - see the German text for examples.

Similarly, Zelenka begins also his Magnificat in D Major - Carus 40.063/01 - with a Gregorian chant that is in the eight tone (p. 13, bars 7f, soprano and trumpet I) however; in much the same way he also worked Gregorian psalmody into other psalm settings - cf. the foreword to Vol. 2 of this edition of selected works, p. 6.

The Magnificat motto is heard five times, but in only two different musical statements, one in C major that modulates to G major (bar 1 - 8, 110 - 117 and 216 - 223; all identical) and one in F major that digresses only in the three lower voices and modulates to C major (bars 69 - 76 and 182 - 189); the two differ from one another only very slightly in melody and rhythm, for example, in the third note of the alto in bar 186 and in the soprano of bars 188f).

To compensate for the imbalance between the soprano solo and the choir in the *Vivace* sections, Zelenka added (incidentally, as the fourth independent section of the composition) a fugal Amen for the choir. It is worked out simply, but is an effective and virtuoso fugue ("Presto ma non troppo") on an extremely brief formulaic theme that lends itself particularly well to passages in parallel thirds or sixths.

But let us return to the preceding three-movement solo cantata with its *tutti* motto and its related opening and closing movements: Nos. 1 and 3, bars 1 - 118 and 182 - 229 (as the three movements are through-composed, our bar numbering runs continuously all the way through). In what relationship do the motto and the motives of the concerto-like ritornello and the singing voices stand to one another? How does Zelenka's sectional division of the composition relate to the text? How are the opening and closing sections related in substance? What place do distinctive and descriptive figures have in the musical expression of individually important words in the text during the virtuosic progression of this highly compact little work?

The modulating choral motto (verse 1: "Magnificat"; no instruments move at all independently here, for the strings are *colla parte* with the thoroughbass line, the oboes with the two upper voices of the choir) has, at the same time, the function of the first section of a concerto ritornello. Compare the transition in bars 8f of No. 1 with the direct melodic tie between the soprano and the first violins. Thus it is also not surprising that the actual motives of the ritornello (in bars 9ff and 13ff) remain rather formulaic and neutral: the choral motto dominates. The motive with the upbeat cambiata (bar 9 in the orchestra, bar 11 in the soprano) motivically determines the first section of the movement (verse 2: "Et exsultavit") that ends in the dominant in bars 38f. In the following sections the soprano, analogous to the early motet rule for setting texts to music, introduces a new declamatorily influenced motive for each

new section of the text: bar 39 "Quia respexit" (verse 3a), bar 48 "ecce" (verse 3b), bar 77 "Quia fecit mihi magna" (verse 4), bar 84 "Et misericordia" (verse 5), bar 90 "Fecit potentiam" (verse 6), bar 99 "Deposuit" (verse 7). The instruments, for the most part, either are restricted to the two main motives (bars 9ff and 13ff) and to interpolations derived formulaically from them, or occasionally cling, in parallel thirds, to the curlicues of the vocal lines.

Zelenka set verses 8 ("esurientes") to 10 ("Sicut locutus est") in the tranquil arioso-like middle section – sung by the soprano alone – with its simple, beautifully spun broad melodies. Hence, for the third section the closing *Vivace*, there remains, aside from the choral motto, only the Lesser Doxology ("Gloria Patri") that comes at the end of every psalm (and of the Magnificat) in the liturgy of the Office. And for the doxology, instead of inventing new motives, Zelenka goes back to the first section. Indeed, upon closer scrutiny, the third section turns out to be an abbreviated, but otherwise scarcely altered reprise of the first section:

Section 1: bars 1 – 8, 36 – 62, 110 – 117.

Section 3: bars 182 – 189, 191 – 215, 216 – 223.

It is obvious that, in a solo cantata that is, first of all, kept so brief and secondly, is so entirely written in the modern concerto style, Zelenka was more interested in the virtuoso singing line of the vocal concerto than in the musical interpretation of the individual words of the psalm. Yet he did not simply compose "alongside the text". Rather, he brought out text passages (that seemed important to him) with the aid of musically rhetorical figures customary to his time, sometimes in an emotional way that heightened the thought of the text, sometimes also with more perfunctory analogous movement, more in a superficially dramatic or descriptive manner. For examples of some these passages and their figures, let us select the short passage in bars 87 – 108.

The word "timentibus" (those that fear Him) at the end of verse 5 (bars 87ff) is set in notes that move quietly and chromatically up a fourth; the fear of God as the prerequisite for His mercy is thus emphasized by the figure of the "Passus duriusculus" (as this chromatic progression of a fourth is called and that often appears in its descending "lamento" form, e.g., in the "Crucifixus" of Bach's *B-Minor Mass*). As figures of ascent (anabasis), of intensification and of spaciousness (vertical intervals of an octave, octave jumps), the powerful, rhythmically sharp and throbbingly ascending broken-triad figures at the words "fecit potentiam" and "dispersit" (verse 6, bars 89ff and 94ff) symbolize the "mighty arm" of the Old Testament God. - For the contrasting "deposuit" and "exaltavit" (verse 7, bars 99f and 102ff: He thrusts the mighty from the throne and elevates the lowly) Zelenka chose the customary analogous melodic movements of descent (katabasis) and ascent (anabasis). And apparently, by then, it did not disturb him when he wiped away these contrasting pictures, quite apart from the contextual line of thought - indeed, in contradiction to it - by characterizing the just elevated lowly ones with a (albeit deviant) katabasis figure (verse 7 bars 106ff): by a quiet, step-wise descent of a fifth in low range and expressively in *piano* (Zelenka writes dynamic marks in the vocal parts only very seldom).

In closing, a word on the seemingly extreme tempo requirements of the movements: *Vivace* (Nos. 1 and 3), *Largo* (aria, No. 2) and *Presto non troppo* (closing Amen fugue, No. 4). They are by no means to be understood in terms of the music of the nineteenth and twentieth centuries: they should be scaled with more caution. Incidentally, *Vivace*, as we must conclude after comparing so many of his works bearing that marking, meant to Zelenka not a certain *tempo* (otherwise he would have been more prone to write *Allegro*), but rather clearly a simply vivacious or lively character. The short basic rhythmic values of the *Vivace* passages, of themselves, urge caution as well. Conversely, the *Largo* of the aria (No. 2) should not mislead us into a melancholy broadening of the tempo that would overtax the light, transparent melodic flow of the music. The tempo marking may more aptly be modified by "ma con moto, quasi andante". Zelenka himself checks the tempo of the closing fugue (No. 4), *Presto*, by adding *ma non troppo*. In this case it will be necessary to find an appropriate balance between the more relaxed, virtuoso style of the writing and the indispensable clarity of the fugal lines.

Tübingen, September 1983
English translation by E.D.Echols

Thomas Kohlhasse

Magnificat in C

1. Magnificat anima mea Dominum

Jan Dismas Zelenka

1679–1745

Vivace

Oboi I/II

Violini I/II

Viola

Soprano (Tutti/Solo)

Alto (Tutti)

Tenore (Tutti)

Basso (Tutti)

Basso continuo (Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo)

unisono *f* *staccato*

f *staccato* *Tutti*

Ma - gni - - - fi - cat a - - ni - ma me -

Tutti

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

Tutti

Ma - gni - - - fi - c

Tutti

Ma

Vivace

f *Tutti* *staccato*

Ma

5

div.

5

a Do -

ma me -

cat

ni - ma me - - a Do -

a - - ni - ma me - - a Do - mi - num:

mi - num.

a Do - - - - mi - num.

ni - ma me - - a Do -

6 9 5 6 # 7 -

Aufführungsdauer / Duration: ca. 12 min.

© 1984 by Carus-Verlag, Stuttgart – 7. Auflage / 7th Printing 2018 – CV 40.470

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

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

sgabe / .u.
edited by Thomas Kohlhasse
Generalbassaussetzung:
Wolfgang Horn

9 a 2

f stacc.

unis.

f stacc.

f stacc.

9 *Solo*

Et ex-sul-ta - - - - - vit,

9 *p*

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

13 *p*

f

13 *et*

13 *p*

13 *f* *senza p* *Fag.*

5 7 6 6

17

vit,

f *col* *Fag.*

6 6 6 5 6 6 7 6 6

21

21

- - - - - vit spi - ri - tus - me - us in

f col Fag.

6 6 7 6 6 - 6 7 #

25

p

25

De - o, sa - lu - ta -

f

6 6 6 6 6 8 7 #

29

29

- lu - ta -

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

33

33

ri - me - o.

33

5 6 # 6 3 6 # 6 #

37

p f p f

37

p f

37

6 6 6

ag.

6

41

f p

ae, qui - a re - spe - xi an -

f p

5 6 - 6 # 6 #5 6 6 6 5

Carus-Verlag

PROBE PART

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

45

f

f

f

45

cil - lae su - - ae: ec - ce,

45

f col Fag. senza Fag. *p*

#5 - 6 - 6 # 6 5 6 6 #

49

p

49

ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me

49

mnes ge - ne - ra - ti - o

6 6 6 - 6 6 6 6 6 # 6 # -

53

53

6 6 6 7 # 6 # # 6 6 #

57

57

nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o

61

61

nes.

65

65

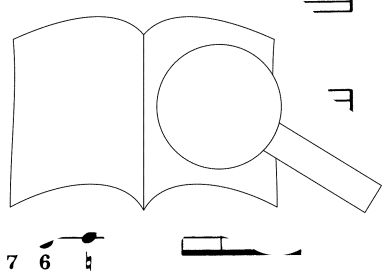
69^I

69
Tutti
Ma - - gni - - - - - fi - cat a - - ni - ma me - - -
Tutti
Ma - - gni - - fi - cat, ma - gni - fi - cat, ma - gni - -
Tutti
Ma - - gni - - - - fi - cat
Tutti
Ma - - gr

69
Tutti

73

73
a Do - a - ni-ma me - - a Do-mi-num.
cat a Do - - - - - mi-num.
- ma me - - a Do - - - mi-num.
- ni-ma me - a Do - - -



77

a 2

p

f

f

f

77 *Solo*

Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens est: et

f col Fag.

senza Fag.

5 6 6 6 $\flat$ 6 6 $\sharp$ 6 7

81

p

81

san - ctum no - men e - jus. Et mi - se - ri - jus,

7 $\flat$ 6 $\flat$ 5 $\flat$ 4 $\flat$ 6 $\sharp$ 6 $\sharp$ 6

84

f

f

f

84

cor - di - a e - jus a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es

f col Fag.

$\sharp$ - 6 7 6 6 4 - 6 - $\flat$ 7 6 6 6 $\flat$

88

88

ti - bus e - um. Fe - cit po - ten - ti - am in

f col Fag. *p* senza Fag.

6 # 6 - 5 - 5 4 # 5 #

92

92

bra - - chi - o su - o: - sit su - per - bos

f col Fag. *f* col Fag.

6 7 b 6b - 6

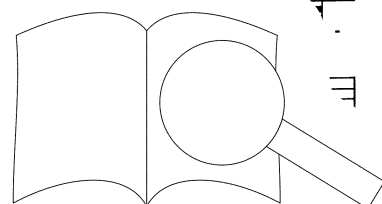
96

96

men - - te cor - - dis su -

p senza Fag.

6 7 7 6 5 - 6 5 #



100

100

- su - it po - ten - tes de - se - - - de, et ex - al -

100

f col Fag. *p* s-

103

103

ta - - - - vit, ex - - - - vit

103

f col Fag.

106

mi - les.

f col Fag.

6 9 5^b 6 5 7 5 7 6

110

I

II

110

Tutti

Ma - gni - - - fi - cat a - ni - ma me - - a Do - -

Tutti

Ma - gni - fi - cat, - - - ma - gni - fi - cat a - - ni - ma me - -

Tutti

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

Tutti

Ma - gni - - fi - c'

6

9 5

115

115

- - mi - num

Do - -

me

- a Do - - - mi - num.

- mi - num.

- mi - num.

- a Do - - - mi - num.

6 5 # 6 7 # 5 4 #

7 #

[attacca]

2. Esurientes implevit bonis

Largo

Oboi I/II

Violini I/II

Viola

Soprano Solo

Basso continuo
(Violoncello,
Fagotto,
Contrabbasso,
Organo)

119

I

p II

div.

p

p

119

E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis:

Largo

119

p senza Fag.

col t.

6 # 7 5 4 3

124

pp

pp

124

et di - vi - tes di - mi

in - a - nes.

124

senza Fag.

pp

6 6 6 5 5 # 6

130

Su - sce - pit

f

pp

pit

6 6 5 5 # # - - 6 2 #

136

Viol. ò Ob. solo

p

136

pu - e - rum su - um, re - cor - da - tus, re - cor -

136

141

141

da - tus mi - se - di - ae

141

146

146

re - cor - da - tus,

151

151

da - tus mi - - - se - - - ri - - - cor - - di -

156

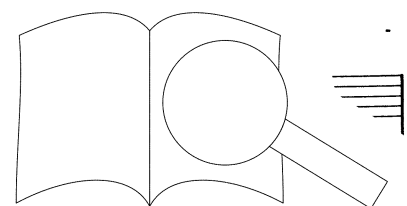
156

ae su - - ae. Si - - est ad pa - tres

161

161

A - bra - ham, et se - mi - ni - e - jus



167

167

cu -

172

Tutti

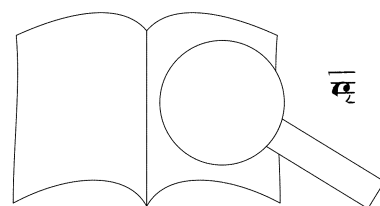
f

172

la, in sae -

177

177



[attacca]

3. Magnificat/Gloria Patri

Vivace
182

Oboi I/II

Violini I/II

Viola

Soprano
(Tutti/Solo)

Alto
(Tutti)

Tenore
(Tutti)

Basso
(Tutti)

Basso continuo
(Violoncello,
Fagotto,
Contrabbasso,
Organo)

Vivace
182

Tutti

Ma - gni - - - fi - cat a - - ni - ma me - -

Tutti

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

Tutti

Ma - - gni - - fi

Tutti

- cat, ma -

6

186

a 2

186

a Do

cat

a

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

a Do - - - - - mi - num.

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

ni - ma me - a Do - - -

6 9 5 6 5 6 7 6 5 5

190

p

190

Solo

Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li -

190

p senza Fag.

7 # 6 6 #

194

194

o, glo - ri - a Fi - li - o, - ri - tu - i San -

194

5 # 6 6 5 # 6 - 6

198

f

198

Sic - ut e - rat, n -

6 6 6 6 # # 6 - 6 - 6 6

202

202

ci - pi - o, et nunc et sem - - - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - -

205

205

209

et in sae - cu - la, - cu -

212

p

f

f

f

212

lo - - - - - rum. Ma - gni - -

Tutti

Tutti

212

6 6 6 - 5 6 6 - 5

217

217

gni - - - fi ni - ma me - - - a Do - -

gni - - - fi - cat a - - ni - ma me - a

Tutti

- fi - cat, ma - gni - - fi - cat a - ni - ma

Tutti

Ma - - gni - - fi - cat, m

9 6 9

221

a 2

221

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

Do - mi - num.

me - a Do - mi - num.

ni - ma me - a Do - mi - num

221

6 5 6 # 6

Adagio*

225

p

f

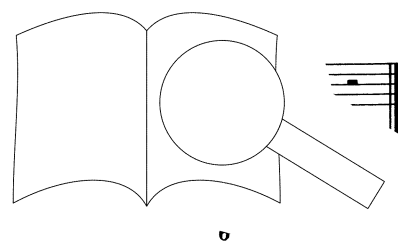
f

225

p

f

6 6 6 6 6 6



* = ritardando

4. Amen

Presto ma non troppo

Soprano,
Violino I,
Oboe I/II

Alto,
Violino II

Tenore,
Viola

Basso

Presto ma non troppo

Basso continuo
(Violoncello,
Fagotto,
Contrabbasso,
Organo)

Vc.

Cb./Fag.

6 - 7 8

5

men, a - - - - - men, a

men, a - - - - - men, a

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

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

men, a - - - - - men

men, a - - - - - men

5

6 3 9 7 6

5 - 5 6 7 8

10

a - - - - - men, a

a - - - - - men, a

men, a - - - - - men, a

men, a - - - - - men, a

men, a - - - - - men, a

men, a - - - - - men, a

7 5 5 - 5 8 # 6 - 5 6 7 6 7 # 5 #

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

14

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

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

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

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

6 - 6 6 7 6

18

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

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

men, a

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

22

a - - - - -

men,

a

Cb. / Fag.

3 6 3 2 6 b 6 6 6

4 2 5 4 6 3

26

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

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

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

men, a - - - - -

26

Vc.

Cb. / Fag.

3 3 3 3 3 3 | | | | | 6 6 6 5 f

30

a

a

a

30

6 6 5 6 4# 2

6

34

a

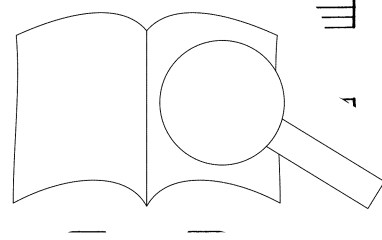
a

men,

men,

5 7 6# 6 4#

| | | | |



Kritischer Bericht

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Ob = Oboe/Oboi, S = Soprano (Canto), S. = Seite, T = Tenore, T. = Takt, Vl = Violino/Violini, Vla = Viola.

Lesarten werden wie folgt zitiert: Taktziffer, Stimmensigle, rhythmisches Zeichen (Note bzw. Pause) im betreffenden Takt (übergebundene Noten werden mitgezählt): Lesart (in Teil III, Einzelanmerkungen: Lesart der Quelle A statt Lesart der Ausgabe).

I. Die Quellen

Neben der autographen Konzeptpartitur Zelenkas (Quelle A) gab es in Dresden ein originales Aufführungsmaterial (Stimmen): Im ca. 1760/70 angefertigten *Catalogo* der Hofkirchenbestände (Sächsisches Landesbibliothek Dresden, Signatur Bibl. Arch. III H 788,3, S.62) wird neben der Partitur auch ein Stimmenmaterial registriert. Mit zahlreichen anderen Originalmaterialien Zelenkascher Kirchenwerke ist es 1945 vernichtet worden. Da im Aufführungsmaterial sämtliche Stimmen ausgeschrieben waren, die in der Partitur zum Teil durch colla-parte-Hinweise oder sonstige Angaben nur skizziert sind, und da die Stimmen in der Regel exaktere Angaben z.B. zur Dynamik und Phrasierung enthielten, läßt sich leicht vorstellen, wie schwer der Verlust des Stimmenmaterials wiegt. — Eine spätere Partiturabschrift (Quelle B) und ein Stimmenmaterial (Quelle C) — beide in Berlin erhalten — entsprechen, von einigen offenbar eigenmächtigen Eingriffen, von Fehlern und Änderungen in der Besetzung abgesehen, dem Text des Autographs. Als abhängige Quellen bleiben sie deshalb bei der Edition unberücksichtigt. Nun zu den Quellen im einzelnen.

A Autographe Konzeptpartitur, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2358–D–61,6

Die Handschrift umfaßt 30 Seiten (moderne Bibliot
paginierung) im Hochformat, 33,5 x 20,5 cm, die
sichsches Kanzleipapier mit einem kaum erkennba
zeichen. (Für diese Hinweise sei Herrn Dr. Wolfgan
von der Sächsischen Landesbibliothek sehr herzlich g

S.1 Titelseite. Oben links C.7, rechts N
de Magnificat ist die Nr. 8 von Zeler
totius anni (vgl. Zelenkas eigenhän
sische Landesbibliothek Dresden
Hb 787 d, S.31, und den Cat
oben, S.62; vgl. außerdem
der sechs Psalmi Vesperti.
40.472). Titel: Magni
ten links altes Bibl
Signatur Mus. 23'

Notentext: S. 2–
Nr.1, Batt.
Batt.
Geor
v
n.
vers
Virgin.
que Prin

Ausgabequalität gegenüber Original

1. Nennung der Namenangabe von
2. Faktsummenangabe
3. Faktsummenangabe
4. S. 27–30 Satz 4, S. 30
5. S. 29/30 Nachschrift,
6. der ähnlicher Form in Zelen-
7. auch nicht mit so verschnörkel-
8. en): A: M: D: G: V: M: OO: SS:
9. der erste Teil dieser Dedikationsfor-
10. aufzulösen, für den Schluß gibt es zwei
11. Vorschlagsvorschläge: Ad Majorem Dei Gloriam,
12. (t) Omnibus Sanctis Honor, Augustissimoe
13. in Reverentia (Vorschlag von Wolfgang Horn,

Tübingen) oder: Augustissimumque Poloniarum In Regem
(Vorschlag von Dr.Wolfgang Reich, Dresden).

Bis auf die erste Notenseite („2"), eine rechte Seite des aufgeschlagenen Partiturheftes sind alle übrigen Seiten (3/4 bis 29/30) jeweils so beschrieben, daß die obere Akkolade der linken Seite in der oberen Akkolade der rechten Seite fortgesetzt wird; von dort springt der Notentext zurück auf die untere Akkolade der linken Seite und wird unten auf der rechten Seite fortgesetzt. Pro Seite hat die Partitur zwei Akkoladen zu je 7 Systemen (Vl, Vla, S, A, T, B, Bc); die Seiten 27/28 haben drei Akkoladen und die Seiten 29/30 zwei Akkoladen a 5 Systeme, weil in der Schlußfuge nur Singstimmen und Bc notiert sind (die übrigen Instr gehen colla parte mit den Singstimmen).

In seinem Konzeptautograph notiert Zelenka wenigste; Dynamik und Phrasierung deutlich sind colla-parte-Hinweise, die dem Komponisten beim Abschreiben von unisono laufenden Stimmen z.B. Abbildung 1 mit Legende (vor Notenseite („2“) und das Vorwort

**B Partiturabschrift, Dev
Amalienbibliothek
saubere Kopisten**

S. (1) Titel *Mo*
4 *Voci / e /* .
S. (3) -
Satz 2, S. (27) - (34)
Noten.

Noten. ...blade pro Seite a 10 Systeme, Vla, S, A, T, B, Bc. Obgleich dem „sparsameren“ Autograph einzeln in Systemen führt, arbeitet den Ob- und Vl-Stimmen, mit zahlreichen; dieser Widerspruch scheint ihn haben. So sorgfältig der Notentext auf den in kopiert zu sein scheint, so wenig zuverlässig ist am einzelnen. Gleich in T.1 der Nr.1 fehlt die Vorzeichnung *staccato*; 4 S 2 bis 7 S 4 ist in Ob I um einklang nach vorn versetzt – ein ganz unverständliches Verhalten, da Ob I mit S colla parte geht. 9 f. Ob I/II wie VI I/II, Quelle A gibt aber zum Auftakt von T.9 mit der Sigle *V.* ausdrücklich an, daß nur die Violinen spielen, während die Oboen schweigen sollen. Ebenso Ob I/II letztes 4tel T.76, erstes 4tel T.77.

Diese wenigen Beispiele aus Nr.1 genügen. Gegenüber den Fehlern bietet Quelle B keine Lesarten oder Varianten, die auf eine eigenständige Überlieferung schließen lassen. Andererseits lassen sich auch keine zwingenden mit A gemeinsamen Bindefehler feststellen. Z.B. wird die Lesart der Quelle A, Nr.2, 131 Vla 3 f (Terz zu tief) nicht nur korrigiert, sondern auch durch Versetzung in die Oberoktav klanglich gebessert. Aber das spricht andererseits natürlich auch nicht zwingend gegen die Abhängigkeit.

C Abschriftlicher Stimme
J.G.Harrer, Staatsbiblio
Berlin (West), Signatur

Johann Gottlieb Harrer (1804-1874) wirkte als Leiter der Privatkasse

