

Jan Dismas Zelenka

ACCENT

Missa Circumcisionis zWV11

Missa Corporis Domini zWV3



Collegium 1704 & Collegium Vocale 1704

Václav Luks

Spiritus a Patre Filioque procedit  
qui ex Patre Filioque procedit  
qui cum Patre Filioque procedit  
qui ex Patre Filioque procedit

98

Jan Dismas Zelenka: Credo ZWV 11  
(Manuscript, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden)

Jan Dismas Zelenka

(1679–1745)

Missa Circumcisionis ZWV 11

Missa Corporis Domini ZWV 3

*soprano* Tereza Zimková  
*alto* Aneta Petrasová  
*tenor* Rodrigo Carreto  
*bass* Tomáš Šelc  
*bass* Tadeáš Hoza  
*bass* Martin Vacula  
*bass* Josef Kovačič

Collegium Vocale 1704

Collegium 1704

*direction* Václav Luks

## Collegium Vocale 1704

- soprano* Tereza Zimková (solo 1–3, 7–9, 11, 16, 17), Helena Hozová, Pavla Radostová,  
Kamila Zbořilová, Alena Hellerová
- alto* Aneta Petrasová (solo 1–3, 7–9, 11, 16, 17), Kamila Mazalová, Daniela Čermáková,  
Marta Fadljevičová, Jan Mikušek
- tenor* Rodrigo Carreto (solo 1, 2, 5, 7, 8, 14, 16, 17), Filip Dávec, Matúš Šimko, Marek Žihla
- bass* Tomáš Šelc (solo 1, 2, 5, 7, 9, 16, 17, 21, 28), Tadeáš Hoza (solo 21, 23), Martin Vacula (solo 21),  
Josef Kovačič (solo 21)

## Collegium 1704

- concertmaster* Helena Zemanová
- violin I* Ivan Iliev, Jan Hádek, Markéta Knittlová, Emilie Chigioni
- violin II* Jana Anýžová, Simona Tydlitátová, Petra Ščevková, Vojtěch Jakl, Tereza Šmídová
- viola* Polina Babinkova, Esther van der Eijk, Martin Stupka, Jakub Verner
- violoncello* Helena Fleková, Libor Mašek
- double bass* Luděk Braný
- organ* Filip Hrubý
- theorbo* Jan Krejča
- oboe* Katharina Andres, José Manuel Cuadrado, Petra Karpíšková
- bassoon* Györgyi Farkas
- horn* Jiří Tarantík, Petr Šálek
- trumpet* Hans–Martin Rux, Sebastian Kuhn, Aline Théry
- timpani* Ādám Maros

Jan Dismas Zelenka

## Missa Circumcisionis ZWV 11

### KYRIE

1 Kyrie eleison – Christe eleison 3:53

### GLORIA

2 Gloria in excelsis Deo 2:10

3 Qui tollis peccata mundi 2:25

4 Qui sedes ad dexteram Patris 1:30

5 Quoniam tu solus Sanctus 2:10

6 Cum Sancto Spiritu 2:07

### CREDO

7 Credo in unum Deum 1:54

8 Et incarnatus est – Crucifixus 2:07

9 Et resurrexit 3:52

### SANCTUS – BENEDICTUS

10 Sanctus – Pleni sunt caeli – Osanna I 1:42

11 Benedictus 1:31

12 Osanna II 0:59

### AGNUS DEI

13 Agnus Dei I 1:38

14 Agnus Dei II 1:55

15 Agnus Dei III 0:36

16 Dona nobis pacem 3:55

### KYRIE

## Missa Corporis Domini ZWV 3

17 Kyrie eleison I 0:47

18 Kyrie eleison II – Christe eleison 4:17

### CREDO

19 Credo in unum Deum 2:23

20 Et incarnatus est 1:10

21 Crucifixus 2:33

22 Et resurrexit 1:48

23 Confiteor – Et expecto 2:52

### SANCTUS – BENEDICTUS

24 Sanctus 0:46

25 Pleni sunt caeli 0:32

26 Osanna I 0:12

27 Benedictus 3:42

28 Osanna II 0:17

### AGNUS DEI

29 Agnus Dei – Dona nobis pacem 5:49

## Jan Dismas Zelenka as a Musical Architect and Exegete

For scholars studying changes to the canonical repertoire of historical works, Jan Dismas Zelenka represents a noteworthy case. Recognised and respected by his contemporaries, his music then came to broader attention only slowly and with difficulties despite its great originality. Although listeners (unlike performers) do not necessarily need training to appreciate the message and impact of Zelenka's compositions, some parts of his legacy faced greater obstacles than others for many reasons. While his instrumental works have now been recorded multiple times, the real sound world of his church music is still being discovered. From among his over 20 preserved Masses, attention has focused mainly on late compositions rightly regarded as the timeless pinnacle of his oeuvre. Those are works filled with theological and liturgical allusions (as Thomas Kohlhase has discussed), which are fascinating for their sophisticated structure and their emotionality. We also find the same features in Zelenka's earlier Masses, including the two compositions heard on this recording.

As a musical genre, the Mass usually consists of settings of those parts of the text that remain constant, known as the Ordinary. When composers went about composing a Mass, they had a number of choices about how to approach a text that had been set to music over and over again for centuries. Naturally, conceiving a Mass more universally (for publication, for example) was a different matter from writing one for a specific time and place. The use of musical resources (from a composition's instrumentation to the manner of its text setting and its length) depended on the desired

degree of solemnity of the worship service, the quantity and the quality of the available forces, and local customs and requirements. By composing a Mass, a composer, limited by his own experience and ability, entered into creative dialogue with traditions and with contemporaries and predecessors; plainchant still has its place in the liturgy, and model works by great composers like Palestrina and his successors had by no means lost their validity. Zelenka, trained by Jesuits, was working in Dresden, and the choices he made with respect to church music are sharply illuminated by the specific circumstances of a Catholic ruling court in the midst of a Lutheran country that was furthermore newly attached to the Habsburg monarchy with its highly developed form of state religion (*Pietas Austriaca*) through the person of the future electress and queen, Archduchess Maria Josepha.

The **Missa Circumcisionis Domini nostri Jesu Christi ZWV 11** exhibits all the features of a work intended for a celebratory worship service with the participation of the royal court. Those features include an unusually prominent use of brass, with three trumpets, kettledrums, and two French horns, and in particular the work's brevity, complying with the wishes of the crown prince that a sung Mass last no longer than three quarters of an hour. The title of the Mass implies that it was intended for the important Feast of the Circumcision of Christ, celebrated on 1 January (in the Catholic Church, the Second Vatican Council replaced this celebration on New Year's Day with the Solemnity of Mary, the Holy Mother of God). This can also be seen from the dates Zelenka inscribed in his

score in the headings of the *Gloria* (24 December 1728) and *Credo* (28 December 1728). We have no reports about the performance; the records of the Dresden Jesuits do not contain any details, and the large set of performing materials has not been preserved, unfortunately. It is certainly possible that the Mass was performed immediately on New Year's Day in 1729; Zelenka was capable of working with enormous efficiency, and he had one of the best musical ensembles of the day at his disposal. Already in the 18<sup>th</sup> century, the composition had spread beyond Dresden; Christoph Graupner from Darmstadt had a copy made that is now lost, and a later copy of the score preserved in the estate of Carl Philipp Emanuel Bach suggests that the Mass was also known to his famous father. The *Missa Circumcisionis* also became one of Zelenka's first Masses published in a modern edition in 1983 in conjunction with a recording made the year before.

At the very beginning of the *Kyrie*, we notice Zelenka's effective use of his diverse ensemble and his economical treatment of motifs. The first motif is based on the natural rhythm of the words *Kyrie eleison* (we find something similar in many settings of the Mass including Johann Sebastian Bach's *Mass in B minor*), and it is first heard in the trumpets, then it is repeated by the pair of French horns – a similar simple but effective use of the two groups of brass instruments runs through the whole composition. However, before the repeat of the motif is heard, the violins play a kind of postscript based on the quick fourfold repetition of a stepwise descent in a dotted rhythm. The figure is then developed by the oboes, and we encounter it many more times as the movement progresses, often merely in the role of a subtle but energising divide between individual phrases. When the choir joins in with brilliantly cascading entrances of the voices, the first motif is used, naturally. We do not encounter the third important motif until after part of the opening ritornello is

again heard during the second vocal entrance with cries of *Christe eleison*, which begins with syncopation and continues with a vocal coloratura—while rhythm is dominant in both previous motifs, the most important component here is melody.

The *Gloria* also begins with an instrumental ritornello, this time an arpeggio passing through the instrumental sections, then another typical element appears: a brilliant orchestral unison in the strings. The hymn of praise *Glory to God in the highest* differs from the previous pleas of *Lord, have mercy* in terms of the quantity of text that requires music. Zelenka proceeds economically, setting the text mostly syllabically in the choral and solo parts, i.e. one note per syllable. A major change occurs the moment the text comes around to sins and pleading: the *Qui tollis* section is conceived as a moving duet for soprano and alto with solo oboe and violin. However, rather than being satisfied merely to capture perfectly the affect of the text he is setting, Zelenka goes much farther: while the throne of God is not directly present in the text (*You, who are seated at the right hand of the Father*), it is suggested in the *Qui sedes* section by the sudden resounding of a majestic signal played by the trumpets and horns, and the musical tension is further heightened by a general pause. Next, the cry of *miserere nobis – have mercy on us* is heard, first pleadingly, then with urgency. Another change comes with the *Quoniam tu solus Sanctus*, a duet for tenor and bass, which employs echo effects and is brighter in character. If this section were part of an oratorio by Handel, it undoubtedly would have become a popular hit. The concluding *Cum Sancto Spiritu* is treated quite conventionally as a fugue, but Zelenka's theme, consisting of a single note (apart from a concluding cadence) repeated to a syncopated rhythm, makes a truly remarkable effect, as if the Holy Spirit himself has permeated the fabric of the other voices.

The *Credo*, the confession of faith, is the part of the Ordinary with by far the longest text. Zelenka sets it to music just as economically as the *Gloria*—much of the text is sung through quickly by the choir and soloists in big concertante movements that drive ahead with the support of a walking bassline and segments of the energetic ritornello, but other sections, to the contrary, are generously elaborated at greater length. In the opening movement, for example, Zelenka lends special emphasis to the word *descendit* (*he descended from heaven*), emphasised by many repetitions and illustrated mainly by descending motion (the musical rhetorical device of *katabasis*). The following *Et incarnatus est* is set *a cappella* (without instruments) with loving emphasis on the words *ex Maria Virgine - of the Virgin Mary*. That flows smoothly into the tender *Crucifixus*. The succinctness of these sections makes the whole *Credo* something more like a compact, variable scene rather than a chain of separate movements. Then in *Et resurrexit*, the composer again employs his large ensemble in a different manner—joy over the resurrection is expressed first by an energetically rhythmic unison of the oboes and violins over a striding bassline, then the brass join in with the choral tutti. The quick run through the text of the *Credo* comes to a sudden halt with the verse *I await the raising of the dead* on the word *mortuorum*, after which a chain of stunning harmonic progressions leads back to the previous energetic music, which then carries the whole section to its concluding *Amen*. Several of Zelenka's other Masses use a similar musical structure in the *Credo*.

The remaining parts of the Mass also contain many noteworthy passages. Zelenka conceived the opening cries of *Sanctus* at a lower dynamic level, and the celebratory jubilation of the whole ensemble including the brass does not erupt until the *Pleni sunt caeli* in triple metre, especially with the words *gloria tua*. The first *Osanna* continues with the music of the opening *Sanctus*, while

after the *Benedictus* in the form of another duet for the higher voices, the *Osanna* returns with music from *Pleni sunt caeli*. The musically compact movement features the requisite returns of musical material that are of importance for musical logic and for the composition's effect, but what we find are not merely mechanical repetitions of whole sections. At the beginning of the *Agnus Dei*, another element appears that unifies the Mass as a musical work: the opening part is a reminiscence of part of the *Qui sedes* from the *Gloria* with the plea of *miserere nobis - have mercy on us* that we have already heard. The second *Agnus Dei* takes the form of a solo aria (the only one in the whole Mass) in which the tenor is accompanied by three oboes. This section is clearly pastoral in character, perhaps as a reminder of the still ongoing Christmas season or as an allusion to the lamb of God, to whom this prayer is directed. The *Agnus Dei* is heard for a third time sung only by the choir *a capella*, but again with a brief reminder referring to the first *Agnus Dei*. This is followed by the *Dona nobis pacem*, which – in accordance with one of the usual options – uses music from the opening *Kyrie*.

The **Missa Corporis Domini ZWV3** is for soloists, choir, and orchestra with two oboes. In terms of the forces it requires, it belongs to a different category from the celebratory *Missa Circumcisionis*, which the *Missa Corporis Domini* predates by approximately ten years. It has been preserved in a score neatly written in the composer's hand and divided into three volumes, but part of the *Gloria* is missing. Zelenka usually made a note in cases of Masses that were incomplete when writing entries in the catalogue of his music collection, which he began keeping in 1726, but there is no such comment in the entry for this Mass, and the missing material was not noticed until during later inventories. The entries also tell us that the collection contained only the score, and not the performance materials. All of this raises unanswered questions: why is

the *Gloria* missing, for what occasion was the Mass composed, and when was it performed, if ever? Zelenka scholars with Wolfgang Reich at the forefront base its dating to ca. 1719 partly on the fact that the organ part is written out in the score twice, the second time notated a step lower with the instructions *Organo transposito*. It was just at this time that changes were made to the tuning of the organ at the Catholic church of the Dresden court. That autumn, Zelenka returned from Vienna, where, among other things, he had been studying under the imperial Kapellmeister Johann Joseph Fux, and in Dresden there were celebrations of the marriage of the successor to the throne with the Austrian Archduchess Maria Josefa, at which Italian virtuosi also took part under the leadership of Antonio Lotti from Venice. All of these influences can be traced in the composition, but at the same time the work bears clear signs of Zelenka's originality and of his fascinating personal style.

The *Kyrie* begins with a slow, majestic choral introduction followed by a lengthy, ingeniously through-composed movement at a quicker tempo; already from the introduction, it is clear that the two oboes will be playing an important role. The cries of *Kyrie eleison* and *Christe eleison* have their own motifs that are very close to the motifs used later in the *Missa Circumcisionis*, but here they are always presented in two voices at once as Zelenka demonstrates his brilliant mastery of counterpoint. It is also clear that he is writing for excellent singers; as the Mass progresses, we shall see that important tasks are mainly entrusted to the bass. The *Credo* begins with an energetic instrumental ritornello, which consists, as usual, of several elements: after multiple statements of an invigorating figure in unison for the violins and oboes accompanied by a pulsing bassline, next comes a segment of sequences followed by a succinct cadential gesture. The ritornello could have ended there, but one would hardly expect Zelenka to proceed in such a straightfor-

ward manner: after the cadence, instead of the expected key of A minor, we find ourselves in D minor, and modulations to other keys quickly follow with the exposition of new motifs like an ascending scale in the bass part beginning with an eighth note, which plays an important role in transition passages in the course of this movement and of the final section of the *Credo*.

The musical structure of the *Credo* also approaches that of the later *Missa Circumcisionis*. The first break comes with the *Et incarnatus* in triple metre for a cappella choir. Then comes the *Crucifixus*, uniquely scored for four solo basses winding around the slowly advancing thoroughbass part. Zelenka reused this movement in 1722 when revising his earlier *Missa Judica me* ZWV 2, and it may have been on this occasion that he crossed it out in the score of the *Missa Corporis Domini*. The *Et resurrexit* is introduced by an energetic orchestral unison headed by the runs of ascending scales that already played a role in the first part of the *Credo*. Here, Zelenka emphasises certain words by always having them heard on the same pitch in long note values in one of the voices: first, this involves the word *iudicare* – *to judge*, then the phrase *Et unam sanctam catholicam ecclesiam* / *I believe in one holy catholic church*. Something quite remarkable takes place when we get to the words *non erit finis*: when they are sung in one of the voices, the other voices accompany it with cries of *non, non, non*, then the voices are finally all united in the cadential passage, which the composer nonetheless repeatedly prevents from arriving at the expected conclusion, fittingly illustrating the words *his kingdom shall have no end*. The following appearance of the ritornello is then accompanied by alternating cries of *non, non* in various voices in the manner of medieval *hoquet*. Another change of expression now comes with the *Confiteor* for solo bass, after which the thoroughbass again plays the energetic ritornel-

lo, soon followed by brilliantly cascading choral entrances to the words *Et expecto*.

The majestic and calm opening of the *Sanctus* is followed by an energetic *Pleni sunt* and a very brief *Osanna*. The most room is given to the *Benedictus* in the form of a big bass aria accompanied by obligato violin and oboe, followed by the second *Osanna*, which is a musical reminiscence of the first. The *Agnus Dei* then employs the *stile antico* (old style) in combination with Gregorian plainchant. Zelenka begins each of the three *Agnus* movements with a quote from the eighteenth plainchant Ordinary designated for Lent and Advent. After a plainchant invocation for male voices, the plea *miserere nobis* receives a masterful fugal setting on a theme based on the continuation of the plainchant melody of the Ordinary in question. In the first *Agnus*, the theme is set with a constant countersubject, and the second *Agnus* presents the subject in inversion, i.e. as a mirror image. Finally, the *Dona nobis pacem* combines both previous subjects and countersubjects.

In concluding her analysis of two fugues from Zelenka's later *Missa Dei Patris*, Monika Unterberger once commented that for Zelenka, composing was exegesis, meaning not just creating music, but also interpreting the text being set to music. The composer already exhibits this creative desire and ability in his relatively early *Missa Corporis Domini*, interpreting the *Credo* in his own way through his musical setting by emphasising certain words or passages of text. The *Missa Circumcisionis* goes even farther, for example by depicting the throne of God in music in the section *Qui sedes*. At the same time, however, like a master architect Zelenka always writes cohesive works with their own internal musical logic. The *Missa Circumcisionis* is filled with both obvious and subtle musical links that go far beyond the conventional methods for creating musical unity in settings of the

Ordinary, such as, for example, repeating music from the *Kyrie eleison* in the *Dona nobis pacem*. Is it possible that these two approaches support each other? Perhaps it was precisely the intense emphasis on the parts of the text being set to music that were important to him along with the ability to handle everything else that cannot be overlooked with ease and brilliance that enabled Zelenka to create compositions that are as impressive as the magnificent churches built in the dynamic style of the Baroque. The masters of this art were working not only in Italy, but also in central Europe and especially in Bohemia, where Zelenka spent the first 30 years of his life, and where the personality of this composer, about whom we know so little, took shape.

Václav Kapsa

Translation: Mark Newkirk



## Jan Dismas Zelenka en tant qu'architecte de la musique et exécutant

Pour les chercheurs examinant les transformations des répertoires canoniques des œuvres musicales historiques, Jan Dismas Zelenka représente un cas remarquable. Il fut reconnu et honoré par ses contemporains, mais sa création ne chercha, plus tard, que lentement et avec difficulté son chemin vers une reconnaissance plus large, ce qui contraste avec son originalité peu commune. Bien que la communicabilité des œuvres de Zelenka et l'appréciation de leur splendeur ne soient pas nécessairement conditionnées à l'érudition des auditeurs (ce qui est différent pour leurs interprètes), certains domaines de son legs rencontrèrent plus de difficultés que d'autres pour maintes raisons. Et, tandis que ses morceaux instrumentaux ont déjà été joués de multiples fois, sa musique sacrée est toujours et encore découverte sous sa forme sonore vivante. Parmi les plus de vingt messes conservées de notre compositeur, ce sont surtout ses compositions plus tardives, considérées légitimement comme le sommet intemporel de sa création, qui ont reçu une attention soutenue. Il s'agit d'œuvres pleines de références théologiques et liturgiques (comme l'écrit Thomas Kohlhase), qui fascinent par leur ingénieuse construction et leur émotivité. Nous trouvons aussi des éléments similaires dans les premières messes de Zelenka, y compris les deux morceaux intégrés sur cet enregistrement.

La messe, en tant que type musical, se compose généralement de parties de textes invariables de la cérémonie, appelées ordinaire de messe. Lorsqu'un compositeur se lançait dans la composition d'une messe l'attendaient de nombreux choix pour saisir un texte sans cesse mis en musique au cours des siècles. Concevoir une messe

plus universelle (par exemple pour une publication en l'imprimant) ou la concevoir pour un lieu et un moment concrets n'était, bien entendu, pas la même chose. L'intégration de dispositifs musicaux (de l'instrumentation jusqu'à la méthode de mise en musique et l'étendue de la composition) découlait du niveau demandé de solennité de la cérémonie, en passant par la quantité et le degré des forces disponibles, jusqu'aux habitudes et exigences locales. Et, dans le même temps, le compositeur, limité par ses propres expériences et capacités, entraînait un dialogue créatif avec la tradition et avec ses contemporains et ses prédécesseurs – le chant à une voix vivait toujours dans la liturgie et les œuvres modèles du grand Palestrina et des créateurs lui ayant succédé étaient loin de perdre leur validité. Zelenka, éduqué par les Jésuites, fut actif à Dresde et ses choix concernant la musique sacrée peuvent être suivis à la lumière crue de la situation spécifique locale de la cour d'un monarque catholique au milieu d'un pays luthérien, de plus – en la personne de la future électrice de Saxe et reine, l'archiduchesse Marie-Josèphe – nouvellement attachée à la monarchie des Habsbourg avec sa forme développée de piété nationale (*Pietas Austriaca*).

**Missa Circumcisionis Domini nostri Jesu Christi ZWV11** porte tous les signes d'une composition destinée à une cérémonie solennelle en la présence de la cour du monarque. En font ici partie l'utilisation de cuivres, concrètement trois trompettes avec des timbales et deux cors d'une puissance inhabituelle, ainsi qu'une concision évidente, satisfaisant au souhait du prince électeur demandant qu'une messe chantée ne dure pas plus de trois-quarts d'heure. Nous pouvons

juger d'après le nom de la messe qu'elle était destinée à l'importante célébration de la Circoncision du Christ, qui était fêtée le 1<sup>er</sup> janvier (le deuxième concile de Vatican l'a remplacée dans le clergé catholique par la Célébration de la Mère de Dieu, la Vierge-Marie, lors de la nouvelle année). Les dates inscrites par Zelenka dans sa partition dans l'en-tête des parties *Gloria* (24.12.1728) et *Credo* (28.12.1728) l'attestent aussi. Nous n'avons pas d'information sur sa réalisation, l'agenda de la mission des Jésuites de Dresde n'indique pas de détails et le vaste ensemble de documents à exploiter ne s'est, hélas, pas conservé. Il est fort possible que cette messe ait eu lieu dès le Nouvel-An 1729 – Zelenka était capable de travailler très efficacement et disposait d'un des meilleurs ensembles musicaux de l'époque. Dès le dix-huitième siècle, cette composition se diffusa hors de Dresde. Christoph Graupner de Darmstadt en acquit une copie perdue de nos jours et la copie ultérieure de la partition conservée dans le legs de Carl Philip Emanuel Bach indique que l'œuvre était également connue par son célèbre père. *Missa Circumcisionis* fut l'une des premières messes de Zelenka à connaître une édition moderne publiée en 1983 en lien avec un enregistrement réalisé un an auparavant.

Au début même du *Kyrie*, nous pouvons observer avec quelle efficacité Zelenka utilise un riche ensemble et comment il travaille à bon escient et de manière économique avec les thèmes musicaux. Le premier d'entre eux se base sur le rythme naturel des mots *Kyrie eleison* (nous rencontrons ses analogies dans de nombreuses messes, y compris la *Messe en si mineur* de Johann Sebastian Bach) et résonne d'abord dans les trompettes, peu après quoi deux cors le répètent – cette utilisation simple, qui n'en est que plus impressionnante des deux groupes de cuivres, interpénètre l'ensemble de cette composition. Mais, avant la répétition du thème, une sorte de postface, dont la base est un intervalle de seconde décroissant

répété quatre fois rapidement dans un rythme pointillé, résonne dans les violons. Les hautbois développent bientôt cette figure et nous la rencontrons encore plusieurs fois dans le déroulement suivant du mouvement, souvent simplement dans le rôle d'une rupture discrète, mais énergisante entre chaque mouvement. L'entrée de l'ensemble retient l'attention par l'arrivée efficace des voix en cascade, bien évidemment en utilisant le premier thème. Nous ne rencontrons le troisième thème important qu'après qu'ait à nouveau résonné la partie de la ritournelle orchestrale, dans la deuxième entrée chorale, lorsqu'il s'agit d'appeler *Christe eleison*, apparaissant de manière syncopée et continuant par une colorature – si le rythme domine dans les deux éléments précédents, la mélodie constitue ici la composante essentielle.

Le *Gloria* commence également par une ritournelle instrumentale. Elle est, cette fois, ouverte par un accord déployé traversant les groupes d'instruments et un autre élément caractéristique, un brillant unisson dans les cordes, apparaît avant sa fin. Le cantique *Gloria in excelsis Deo* se distingue de la prière précédente *Seigneur, aie pitié* par la quantité du texte qu'il faut mettre en musique. Zelenka avance avec économie et expose le texte dans le chœur ou des solos principalement de manière syllabique, une note étant une syllabe. Un changement important se produit au moment où c'est le tour des péchés et des prières : la partie *Qui tollis* est conçue comme un duo bouleversant entre le soprano et l'alto avec un hautbois solo et du violon. Mais Zelenka ne se satisfait pas que de la représentation parfaite de l'émotion contenue dans le texte mis en musique, il va bien plus loin : le Trône divin (Toi, qui es assis à la droite du Père) non mentionné dans le texte est présent dans la partie *Qui sedes* par le retentissement soudain du majestueux signal de trompettes et de cors, pour que, rapidement, l'étendue expressive soit encore plus renforcée par une pause générale, après laquelle la

prière *miserere nobis* – *aie pitié de nous* résonne d'abord de manière suppliante, puis urgente. *Quoniam tu solus Sanctus*, duo pour ténor et basse, se distinguant par l'utilisation d'un écho et un caractère éclairé, apporte un changement supplémentaire; si ce mouvement avait été la composante d'un oratorio de Haendel, il serait sans aucun doute devenu un hit populaire. Le *Cum Sancto Spiritu* final est conçu de manière très conventionnelle sous forme d'une fugue, mais le thème de celle de Zelenka, à l'exception du mouvement final composé d'un seul ton, répété de manière syncopée, agit de manière vraiment remarquable – comme si, par son intermédiaire, l'Esprit-Saint en personne traversait le dense écheveau des autres voix.

Le *Credo*, ou reconnaissance de la foi, est, de loin, la partie de l'ordinaire possédant le plus de texte. Zelenka procède lors de sa mise en musique de manière tout autant économe que dans le *Gloria* – une grande quantité de texte est rapidement chantée en chœur ou dans des solos sous forme de grandes phrases dans le style des concerts, avançant avec le soutien d'une basse en marche et de segments d'une énergique ritournelle, les autres parties étant, à l'inverse, du point de vue de leur étendue, généreusement soulignées. Dans le mouvement introductif, Zelenka accentue ainsi de manière particulière le mot *descendit* (*est descendu du ciel*), mis en avant par une répétition multiple et illustré avant tout par un mouvement descendant (il s'agit de la figure rhétorique musicale *katábasis*). *Et incarnatus est* qui suit est mis en musique a cappella (donc sans instruments) – avec un accent affectueux mis sur les mots *ex Maria Virgine* – *de la Vierge Marie* – et passe de manière fluide dans un doux *Crucifixus*. La concision de ces parties fait de l'ensemble du *Credo* plutôt une scène compacte et changeante que s'il s'agissait d'un enchaînement de mouvements indépendants. Dans *Et resurrexit*, le compositeur procède ensuite par la nouvelle intégration

d'un grand ensemble – il exprime la joie de la résurrection tout d'abord énergiquement par un unisson rythmé de hautbois et de violons sur une basse en marche, tandis que les cuivres ne résonnent qu'ensemble avec un tutti. Le texte de la prière se déroulant rapidement ne s'arrête ensuite soudainement que dans le vers *J'attends la résurrection des morts* sur le mot *mortuorum*, après la formation duquel revient, par l'enchaînement de saisissantes progressions harmoniques, la musique énergique précédente, avec laquelle la partie entière est amenée jusqu'à *Amen* ultime. Nous pouvons voir une variante similaire de la segmentation musicale du *Credo* dans plusieurs autres messes de Zelenka.

De même, nous trouvons maints endroits remarquables dans les parties restantes de la messe. Zelenka a conçu l'appel liminaire *Sanctus* dans un niveau dynamique moindre et la jubilation élogieuse de tout l'ensemble, y compris les cuivres, n'éclate que dans le *Pleni sunt caeli* à trois temps, et ce surtout dans les mots *gloria tua*. Le premier *Hosanna* continue avec la musique du *Sanctus* introductif, tandis qu'après le *Benedictus* – sous la forme d'un autre duo des deux voix plus hautes – le *Hosanna* revient avec la musique de *Pleni sunt caeli*. Il s'agit par conséquent d'un mouvement intérieurement compact avec les retours musicaux désirés, importants tant pour la logique musicale que pour l'effet de la composition, mais, dans le même temps, il ne s'agit pas du tout d'une répétition mécanique de parties intégrales. Dans l'introduction *Agnus Dei* se manifeste un autre élément rappelant la messe en tant qu'œuvre musicale : la partie introductive est en effet une réminiscence de la partie *Qui sedes* du *Gloria*, avec l'accentuation déjà connue de la prière *miserere nobis* – *aie pitié de nous*. Le deuxième *Agnus Dei* a la forme d'un aria – le seul de toute la messe – dans lequel le ténor est accompagné par trois hautbois. Cette partie a, manifestement, un caractère pastoral : constitue-t-elle un rappel de la période de

Noël encore en cours ou une allusion à l'agneau de Dieu, symbole du Christ, vers lequel se retourne cette prière ? L'*Agnus Dei* retentit pour la troisième fois en chœur *a capella*, mais il s'agit à nouveau d'un bref rappel, d'un renvoi au premier *Agnus Dei*, suivi du *Dona nobis pacem*, utilisant – selon une des possibilités habituelles – la musique du *Kyrie* préliminaire.

**Missa Corporis Domini ZWV 3** est destinée à un chant en solo, un chœur et un orchestre à deux hautbois. Elle fait donc partie par sa structure même d'une autre catégorie que la solennelle *Missa Circumcisionis*, précédant l'époque de sa naissance d'environ dix ans. Elle a été conservée dans une partition soignée, écrite par le compositeur, divisée en trois volumes, parmi lesquels manque toutefois la partie *Gloria*. Quand une des messes était incomplète, Zelenka le notait généralement dans le catalogue de sa collection musicale, qu'il commença à tenir en 1726. Mais, dans l'enregistrement de cette messe, aucune note de ce style n'existe et une n'apparaît que dans les inventaires ultérieurs. Il ressort également de ces enregistrements que seule la partition se trouvait dans la collection, mais nullement les matériaux d'exploitation. Tout cela fait naître des questions dont nous ne connaissons pas les réponses : pour quelle raison le *Gloria* manque-t-il, pour quelle occasion la messe a-t-elle été composée et a-t-elle été tout simplement exécutée ? Les chercheurs spécialistes de Zelenka, avec, en tête, Wolfgang Reich, estiment sa datation vers l'an 1719, entre autres, du fait que la partie d'orgue est indiquée deux fois dans la partition, la deuxième fois en tant qu'*Organo transposito* noté avec un ton plus bas. C'est en effet à cette époque que l'harmonisation des orgues dans l'église catholique de la cour de Dresde fut modifiée. C'est à l'automne de cette même année que Zelenka revint de Vienne, où il avait, entre autres, étudié près du chef de musique impérial Johann Joseph Fux, et le mariage entre l'héritier du trône et l'archiduchesse d'Autriche

Marie-Josèphe, auquel prirent part également des virtuoses italiens sous la direction du Vénitien Antonio Lotti, fut célébré à Dresde. On peut suivre toutes ces influences dans la composition, mais elle porte parallèlement des traits manifestes propres du style personnel original et fascinant de Zelenka.

*Kyrie* commence par une introduction chorale lente et majestueuse, après laquelle débute dans un rythme plus rapide un ample mouvement composé de manière ingénieuse ; il ressort clairement de son introduction quel rôle important occuperont les deux hautbois. Les appels *Kyrie eleison* et *Christe eleison* possèdent leurs propres thèmes, se rapprochant beaucoup de ceux employés plus tard dans *Missa Circumcisionis*, mais ils sont toujours exposés simultanément dans deux voix, Zelenka attestant ici une maîtrise brillante du contrepoint. Il est également clair qu'il écrit pour d'excellents chanteurs; nous voyons dans le même temps dans le déroulement supplémentaire de la messe que la basse, principalement, se voit confier des tâches importantes. Le *Credo* commence par une énergique ritournelle instrumentale se composant, comme d'habitude, de plusieurs éléments: après la présentation multiple d'une figure énergique dans un unisson de violons et de hautbois, accompagnés de coups dans la basse, s'ensuit un segment séquentiel, après lequel arrive un bref mouvement final. La ritournelle pourrait prendre fin ici, mais Zelenka ne serait pas Zelenka s'il procédait ainsi de manière directe: après la cadence, nous nous retrouvons, au lieu du la mineur attendu, dans un ré mineur et une modulation dans les autres tons suit rapidement, avec l'exposition concomitante de nouveaux thèmes, comme le déroulement croissant par gamme dans la basse, commençant par un octave, jouant un rôle important dans les passages faisant la liaison dans le déroulement supplémentaire de ce mouvement, ainsi que dans la partie clôturant le *Credo*.

La segmentation musicale du *Credo* se rapproche aussi de la *Missa Circumcisionis* plus tardive. Le premier tournant arrive avec *Et incarnatus* dans un mètre à trois temps pour chœur a cappella. Puis arrive *Crucifixus* pour l'intégration exceptionnelle de quatre basses solo s'interpénétrant sur une basse continue à marche lente. Zelenka a réutilisé ce mouvement en 1722 lors de la révision de sa plus ancienne *Missa Judica me* ZWV 2 et, c'est sans doute justement à cette occasion qu'il l'a barré dans la partition *Missy Corporis Domini*. *Et resurrexit* est introduit par un énergique unisson orchestral, dont la tête est notamment formée par ce déroulement croissant par gamme ayant déjà joué son rôle dans la première partie du *Credo*. Zelenka souligne ici certains mots en les laissant résonner sur le même ton dans de longues valeurs toujours dans une des voix: il s'agit d'abord du mot *iudicare* – *juger* et, plus tard, de la conjonction *Et unam sanctam catholicam ecclesiam* – *Je crois en l'église, une, sainte et catholique*. Entre-temps se déroule quelque chose de particulièrement remarquable, lorsqu'arrivent les mots *non erit finis*: quand ils sont exposés dans une des voix, les autres l'accompagnent par les exclamations *non, non, non*, pour, finalement, s'unifier toutes dans un passage cadencé, que le compositeur ne laisse pas déboucher de manière répétée dans la fin attendue, illustrant ainsi de manière réussie les mots *son royaume sera sans fin*. La ritournelle qui retentit ensuite est, quant à elle, accompagnée par un *non, non* alterné dans diverses voix, sur l'exemple du hoquet médiéval. La partie *Confiteor* pour une basse solo, après laquelle retentit à nouveau, désormais dans une basse continue, la ritournelle énergique, suivie bientôt également par une efficace entrée en cascade du chœur sur les mots *Et expecto*, constitue cette fois un nouveau tournant expressif.

Après la majestueuse et tranquille introduction *Sanctus* entrent en scène l'énergique *Pleni sunt* et le très bref *Hosanna*. C'est le *Be-*

*nedictus*, sous la forme d'un grand aria de basse accompagné de violon et d'un hautbois obligatoires, après lequel résonne un deuxième *Hosanna*, étant du point de vue musical une réminiscence du premier, qui occupe en effet le plus de place. Puis apparaît dans l'*Agnus Dei* un *stile antico*, ancien style, combiné en outre avec un chœur grégorien. Zelenka commence chacun des trois *Agnus* par une citation du dix-huitième ordinaire destiné à la période du jeûne et de l'Avent. On entend d'abord une invocation chorale dans des voix masculines, la prière *miserere nobis* étant ensuite traitée comme une fugue magistrale sur des thèmes se basant sur la continuation du chant choral de cet ordinaire. Dans le premier *Agnus*, les thèmes sont traités avec un mouvement contraire permanent et leur inversion ou image miroir dans le deuxième. *Dona nobis pacem* combine en fin de compte les deux thèmes précédents et contre-mouvements.

Monika Unterberger conclut jadis son analyse des deux fugues du *Missa Dei Patris* tardif de Zelenka en remarquant que composer était une exégèse pour Zelenka, par conséquent nullement une simple représentation, mais bien l'interprétation d'un texte mis en musique. Le compositeur manifeste déjà ce désir créatif et son aptitude dans sa *Missa Corporis Domini*, relativement précoce, en interprétant à sa façon le *Credo* mis en musique, en en soulignant certains mots ou passages textuels. *Missa Circumcisionis* va encore plus loin dans ce sens, par exemple par l'image musicalement illustrée du Trône divin dans *Qui sedes*. Mais, dans le même temps, Zelenka comme à chaque fois, tel un magistral architecte, crée une œuvre de musique cohérente, avec une logique musicale propre. Et *Missa Circumcisionis* est donc remplie de liaisons musicales manifestes et discrètes, dépassant de très loin les méthodes conventionnelles de remembrement musical de l'ordinaire de messe, comme peut l'être, par exemple, la répétition de la musique du *Kyrie eleison* dans *Dona nobis pacem*. Est-il pos-

sible que ces deux approches se soutiennent l'une l'autre ? C'est sans doute justement l'accent exacerbé mis sur les endroits du texte mis en musique importants pour lui, allant de pair avec la capacité à traiter légèrement et brillamment tout le reste ne devant pas être oublié, qui a permis à Zelenka de créer des compositions aussi impressionnantes que les somptueuses églises dans le style du baroque dynamique. Les maîtres possédant cet art étaient surtout actifs, hormis l'Italie, en Europe centrale et, particulièrement, en Bohême, où Zelenka passa les trente premières années de sa vie et où se forma sa personnalité remarquable, dont nous savons si peu.

*Václav Kapsa*

Traduction : *presto.cz*



## Jan Dismas Zelenka als musikalischer Architekt und Exeget

Für Forscher, die den Wandel des kanonischen Repertoires historischer Musikwerke untersuchen, ist Jan Dismas Zelenka ein bemerkenswerter Fall. Von seinen Zeitgenossen anerkannt und geehrt, hat sein Werk jedoch später nur langsam und schwierig seinen Weg gefunden, was im Kontrast zu seiner außergewöhnlichen Persönlichkeit steht. Obwohl Zuhörer (im Gegensatz zu Interpreten) nicht unbedingt eine Ausbildung benötigen, um die Botschaft und Wirkung von Zelenkas Kompositionen zu würdigen, hatten es einige Teile seines Vermächtnisses aus verschiedenen Gründen schwerer als andere. Während seine instrumentalen Werke bereits öfters aufgenommen wurden, wird seine Kirchenmusik in ihrer lebendigen musikalischen Gestalt immer noch entdeckt. Von den mehr als zwanzig erhaltenen Messen unseres Komponisten haben insbesondere die späten Werke Aufmerksamkeit erregt, die berechtigterweise als zeitloser Gipfel seines Schaffens angesehen werden. Es handelt sich um Werke voller theologischer und liturgischer Vermächtnisse (wie Thomas Kohlhase schreibt), die durch ihren findigen Aufbau und auch durch die Emotionalität faszinieren. Diese Züge finden wir auch in den frühen Messen von Zelenka, einschließlich der beiden Werke, die auf dieser Aufnahme zu finden sind.

Die Messe als Musikgattung besteht normalerweise aus unveränderten Texten der Zeremonie, die als Ordinarium bezeichnet wird. Wenn Komponisten sich daran machten, eine Messe zu komponieren, hatten sie eine Reihe von Möglichkeiten, wie sie einen Text angehen konnten, der seit Jahrhunderten immer wieder vertont worden war. Natürlich war es etwas ganz anderes, eine Messe für

einen universelleren Zweck (zum Beispiel für eine Veröffentlichung) zu konzipieren, als eine Messe für einen bestimmten Zeitpunkt und Ort zu schreiben. Der Einsatz der musikalischen Mittel (von der Instrumentation bis zur Art der Vertonung und dem Umfang des Musikstückes) hing vom gewünschten Grad der Feierlichkeit des Gottesdienstes, der Quantität und der Qualität der verfügbaren Kräfte bis hin zu den lokalen Bräuchen und Anforderungen ab. Dabei trat der Komponist, limitiert durch seine eigenen Erfahrungen und Fähigkeiten, mit Traditionen, Zeitgenossen und Vorgängern in einen gedachten schaffenden Dialog – der Gregorianische Gesang hat nach wie vor seinen Platz in der Liturgie, und Vorzeigewerke großer Komponisten wie Palestrina und seiner Nachfolger hatten keineswegs ihre Gültigkeit verloren. Der bei den Jesuiten ausgebildete Zelenka wirkte in Dresden und seine Entscheidungen bezüglich der Kirchenmusik muss im Licht der spezifischen Situation eines katholischen Herrscherhofes in Mitten des lutherischen Landes betrachtet werden, der darüber hinaus durch die Person der zukünftigen Kurfürstin und Königin, der Erzherzogin Maria Josepha, neu an die Habsburger Monarchie mit ihrer entwickelten Form der Staatsfrömmigkeit (*Pietas Austriaca*), angeschlossen war.

Die **Missa Circumcisionis Domini nostri Jesu Christi ZWV 11** trägt alle Zeichen eines Werkes, das für feierliche Gottesdienste unter Teilnahme des Herrscherhofes gedacht ist. Dazu gehören Blechbläser, hier in einer ungewöhnlichen Stärke von drei Trompeten mit Pauken und zwei Waldhörnern, und ebenfalls die offenkundige Kürze, entsprechend dem Wunsch des Kurfürsten, dass eine gesunge-

ne Messe nicht länger als eine Dreiviertelstunde dauern soll. Der Titel der Messe impliziert, dass sie für den wichtigen Feiertag der Beschneidung des Herrn bestimmt war, der am 1. Januar (in der katholischen Kirche, vom zweiten vatikanischen Konzil wurde er durch das Hochfest der Gottesmutter Maria ersetzt) gefeiert wird. Davon zeugen auch die Angaben, die von Zelenka in seiner Partitur in der Kopfzeile des Abschnittes Gloria (24. 12. 1728) und Credo (28. 12. 1728) festgehalten wurden. Über die Aufführung haben wir keine Berichte, das Diarium der Dresdner Jesuitenmission gibt keine Details an und der umfangreiche Stimmensatz ist leider nicht erhalten geblieben. Es ist möglich, dass diese gleich zu Neujahr 1729 stattgefunden hat – Zelenka konnte ungeheuer effektiv arbeiten und hatte eines der besten Ensembles der damaligen Zeit zur Verfügung. Bereits im achtzehnten Jahrhundert hatte sich das Werk auch außerhalb von Dresden verbreitet, eine heute verlorene Kopie besorgte sich Christoph Graupner aus Darmstadt und die spätere Abschrift der Partitur aus dem Nachlass von Carl Philipp Emanuel Bach deutet an, dass das Werk auch seinem berühmten Vater bekannt war. Als eine der ersten Messen von Zelenka erschien die *Missa Circumcisionis* auch als moderne Edition im Jahr 1983, in Verbindung mit einer Aufnahme, die ein Jahr vorher gemacht wurde.

Zu Beginn des *Kyrie* hören wir, wie effektiv Zelenka das große Ensemble nutzt und wie gewissenhaft und sparsam er mit den musikalischen Motiven umgeht. Das erste von ihnen geht aus vom natürlichen Rhythmus der Worte ‚Kyrie eleison‘ (diese Analogie hören wir auch in vielen Messen, einschließlich der h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach), es erklingt zuerst in den Trompeten und wird unmittelbar danach von den zwei Waldhörnern wiederholt – so einfach, aber umso wirkungsvoller begleiten die beiden Blechblasgruppen das gesamte Werk. Noch vor der Wiederholung

des Motives spielen die Geigen eine Art Nachsatz, dessen Basis ein sich viermal schnell wiederholender absteigender Sekundenschritt im punktierten Rhythmus ist. Die Figur wird dann von den Oboen weiterentwickelt, und wir begegnen ihr im Verlauf des Satzes noch viele Male, oft lediglich in der Rolle einer subtilen, aber belebenden Trennung zwischen einzelnen Phrasen. Der Eintritt des Chors erfolgt durch einen effektiven kaskadenartigen Einstieg der Einzelstimmen, selbstverständlich durch die Verwendung des ersten Motives. Auf das dritte wichtige Motiv treffen wir erst nach dem wiederkehrenden Orchesterritornell, im zweiten Vokaleinsatz, bei dem der Ruf ‚Christe eleison‘ erklingt, der synkopisch beginnt und mit einer Koloratur fortgesetzt wird – während in beiden vorangegangenen Elementen der Rhythmus dominiert hat, ist hier die Melodie das wesentliche Element.

Auch das *Gloria* beginnt mit einem instrumentalen Ritornell. Diesmal wird es mit einem gebrochenen Akkord eröffnet, der sich durch alle Instrumentengruppen zieht und vor seinem Ende ertönt ein weiteres typisches Element, ein brillantes orchestrales Unisono mit den Streichern. Der Lobgesang ‚Ehre sei Gott in der Höhe‘ unterscheidet sich von der vorangegangenen Bitte ‚Herr, erbarme dich‘ durch die Menge des Textes, der vertont werden muss. Zelenka geht sparsam um und exponiert den Text im Chor beziehungsweise in den Soli überwiegend syllabisch, also jede Silbe eine Note. Eine wesentliche Änderung tritt ein, wenn der Text zu den Sünden und Bitten kommt: *Qui tollis* ist als rührendes Duett von Sopran- und Altstimme mit einem Solo der Oboe und Geigen konzipiert. Zelenka begnügt sich jedoch nicht damit, den Affekt des von ihm vertonten Textes perfekt einzufangen, sondern geht noch viel weiter: der im Text unerwähnte Gottesthron (Du sitzt zur Rechten des Vaters) wird im *Qui sedes* durch das plötzliche Erklingen des majestätischen Signals der Trompeten und Waldhörner vergegenwärt-

tigt, und in weiterer Folge die Spannung durch eine Generalpause gesteigert wird, nach der zuerst flehentlich, und danach eindringlich die Bitte ‚miserere nobis‘ – Erbarme Dich unser erklingt. Einen weiteren Wechsel bringt das *Quoniam tu solus Sanctus*, ein Duett von Tenor und Bass, das sich durch die Verwendung des Echos und einen strahlenden Charakter auszeichnet; wäre dieser Satz ein Teil eines Händelatorium, wäre er zweifelsohne ein populärer Hit geworden. Das abschließende *Cum Sancto Spiritu* ist völlig konventionell in Form einer Fuge verarbeitet, das Thema von Zelenka wirkt, mit Ausnahme der abschließenden Floskel, die aus einem einzigen, synkopisch sich wiederholenden Ton besteht, wirklich erstaunlich – so als ob durch die Dichte der anderen Stimmen der Heilige Geist hervordringen würde.

Das *Credo*, oder Glaubensbekenntnis, ist, was den Text betrifft, der umfangreichste Teil des Ordinarius. Zelenka geht bei der Vertonung ähnlich sparsam vor, wie beim *Gloria* – viel Text wird rasch vom Ensemble beziehungsweise von den Solisten in großen konzertanten Sätzen gesungen, die mit Unterstützung des schreitenden Bass und den Segmenten eines energetischen Ritornells vorwärts streben, andere Teile werden im Gegensatz dazu bezüglich ihres Umfangs großzügig hervorgehoben. Im einleitenden Satz hebt Zelenka besonders das Wort ‚descendit‘ (herabgestiegen vom Himmel) hervor, das von vielen sich wiederholenden und überwiegend absteigenden Bewegungen illustriert wird (es handelt sich um die musikalisch-rhetorische Figur der Katabasis). Das nachfolgende *Et incarnatus est* wird a cappella (also ohne Instrumente) gesungen – mit liebevoller Betonung des Wortes ‚ex Maria Virgine‘ (von der Jungfrau Maria) – und geht fließend in das sanfte *Crucifixus* über. Der kurze Erzählstil dieser Teile macht aus dem *Credo* eher eine kompakte und wechselhafte Szene, als eine Kette eingeständiger Sätze. Im *Et resurrexit* setzt der Komponist sein großes Ensemble

erneut auf andere Weise ein – die Freude an der Auferstehung wird zunächst durch das energisch rhythmisierte Unisono der Oboen und Geigen über den schreitenden Bass ausgedrückt, dann stimmen die Blechbläser mit dem Chor-Tutti ein. Der schnell voranschreitende Text des *Credos* kommt zu einem überraschenden Einhalten bei „Wir erwarten die Auferstehung der Toten“ beim Wort ‚mortuorum‘, woraufhin eine Kette atemberaubender harmonischer Progressionen zurück zur vorherigen energiegeladenen Musik führt, die dann den gesamten Abschnitt zu seinem abschließenden *Amen* trägt. Auf eine ähnliche Variante der musikalischen Aufgliederung des *Credo* treffen wir in mehreren weiteren Messen von Zelenka.

Ebenso finden wir in den weiteren Messteilen viele bewundernswerte Stellen. Den einleitenden Ruf ‚Sanctus‘ hat Zelenka auf einer niedrigeren dynamischen Ebene aufgefasst und der feierliche Jubel des gesamten Ensembles einschließlich der Pauken bricht erst beim *Pleni sunt caeli*, insbesondere mit den Worten ‚gloria tua‘ aus. Das erste *Hosanna* wird mit der Musik des einleitenden *Sanctus* fortgesetzt, während nach dem *Benedictus* – in Form eines weiteren Duetts der beiden hohen Stimmen – das *Hosanna* mit der Musik aus *Pleni sunt caeli* wiederkehrt. Der musikalisch kompakte Satz enthält die für die musikalische Logik und die Wirkung der Komposition notwendigen Wiederholungen des musikalischen Materials, aber es handelt sich dabei nicht um bloße mechanische Wiederholungen ganzer Abschnitte. In der Einleitung des *Agnus Dei* erscheint ein weiteres Element, das die Messe als musikalisches Werk zusammenfügt: die Einleitung ist nämlich eine Reminiszenz an das *Qui sedes* aus dem *Gloria*, mit der bereits bekannten Hervorhebung der Bitte „miserere nobis“ – erbarme dich unser. Das zweite *Agnus Dei* hat die Gestalt einer solistischen Arie – die einzige der gesamten Messe – in der der Tenor von drei Oboen begleitet wird. Dieser Teil hat einen deutlich pastora-

len Charakter: vielleicht eine Erinnerung an die noch andauernde Weihnachtszeit, oder um eine Allusion des Heiligen Lammes, das Christussymbol, an das dieses Gebet gerichtet ist? Zum dritten Mal erklingt das *Agnus Dei* nur a cappella, erneut ist dies eine kurze Erinnerung, ein Verweis auf das erste *Agnus Dei*, auf das das *Dona nobis pacem* folgt, das gemäß den gebräuchlichen Optionen, die Musik des einleitenden *Kyrie* nutzt.

Die **Missa Corporis Domini ZWV3** ist für Solisten, Chor und Orchester mit zwei Oboen. Sie gehört also schon durch ihre Besetzung zu einer anderen Kategorie als die feierliche *Missa Circumcisionis*, die ungefähr zehn Jahre früher geschrieben wurde. Sie ist in einer ordentlich, vom Komponisten geschriebenen Partitur, aufgeteilt in drei Bände, erhalten geblieben, in der jedoch das *Gloria* fehlt. War eine Messe unvollständig, hat Zelenka dies normalerweise im Katalog seiner Musiksammlung festgehalten, den er seit dem Jahr 1726 geführt hat. In der Aufzeichnung dieser Messe gibt es jedoch keine solche Notiz und sie taucht erst in den späteren Inventaren auf. Aus diesen Aufzeichnungen geht auch hervor, dass sich nur die Partitur in der Sammlung befunden hat, aber nicht das Aufführungsmaterial. Das alles wirft Fragen auf, auf die wir keine Antworten haben: warum fehlt das *Gloria*, für welche Gelegenheit wurde die Messe komponiert und wurde sie überhaupt jemals aufgeführt? Ihre Datierung legen die Zelenka Forscher mit Wolfgang Reich an deren Spitze auf ca. 1719 unter anderem deshalb, weil die Orgelstimme in der Partitur zweimal ausgeschrieben ist, das zweite Mal als *Organo transposito* um einen Ton niedriger notiert. Gerade zu dieser Zeit wurde nämlich die Orgel in der Dresdner katholischen Hofkirche umgestimmt. Im Herbst dieses Jahres ist Zelenka aus Wien zurückgekehrt, wo er unter anderem beim Kaiserlichen Kapellmeister Johann Joseph Fux studiert hat, und in Dresden wurde die Hochzeit des Thronfolgers mit der österreichischen Erzherzogin

Maria Josepha gefeiert, an der auch italienische Virtuosen unter der Leitung des Venezianers Antonio Lotti teilgenommen haben. Im Werk sind alle diese Einflüsse zu sehen, gleichzeitig trägt es jedoch klare Zeichen des originalen und faszinierenden persönlichen Stils von Zelenka.

Das *Kyrie* beginnt mit einer langsamen und majestätischen Einleitung des Chors, danach folgt der umfangreiche und durchdacht komponierte Satz im schnelleren Tempo; in der Einleitung wird klar, welche bedeutende Rolle die beiden Oboen haben werden. Die Rufe „Kyrie eleison“ und „Christus eleison“ haben ihre eigenen Motive, die denjenigen sehr ähnlich sind, die später in *Missa Circumcisionis* verwendet werden – hier sind sie jedoch immer in zwei Stimmen gleichzeitig exponiert, womit Zelenka zeigt, dass er den Kontrapunkt brillant beherrscht. Klar ist auch, dass er für ausgezeichnete Sänger komponiert; im weiteren Verlauf der Messe werden wir sehen, dass die bedeutenden Aufgaben vor allem dem Bass anvertraut werden. Das *Credo* beginnt mit einem energiegeladenen instrumentalen Ritornell, das wie immer aus mehreren Elementen besteht: nach mehrmaligem Anklingen der energetisierenden Figur im Unisono mit den Geigen und Oboen unter Begleitung der Schläge im Bass folgt ein sequenziertes Segment, auf das eine kurze abschließende Floskel folgt. Das Ritornell hätte hier enden können, aber man würde kaum erwarten, dass Zelenka so geradlinig vorgeht: Nach der Kadenz befinden wir uns statt in der erwarteten Tonart a-Moll in d-Moll, und es folgen schnell Modulationen in andere Tonarten mit der Exposition neuer Motive wie einer aufsteigenden Tonleiter im Bass, die mit einer Achtelnote beginnt und eine wichtige Rolle in den Übergangspassagen im Verlauf dieses Satzes und im letzten Abschnitt des *Credo* spielt.

Die musikalische Struktur des *Credo* ähnelt ebenfalls derjenigen der späteren *Missa Circumcisionis*. Die erste Wende tritt mit dem *Et*

*incarnatus* im Dreiertakt a cappella ein. Danach folgt das *Crucifixus* in der einzigartigen Besetzung mit vier Solobässen, die sich um den langsam schreitenden Generalbass winden. Zelenka hat diesen Satz im Jahr 1722 bei der Revision seiner älteren *Missa Judica me ZWV2* erneut verwendet und diesen anscheinend bei dieser Gelegenheit in der Partitur der *Missa Corporis Domini* durchgestrichen. Das *Et ressurexit* wird durch ein energetisches orchestrales Unisono eingeleitet, dessen Kopf eben jener skalierte, aufsteigender Lauf bildet, der bereits im ersten Teil des Credos eine Rolle gespielt hat. Hier betont Zelenka bestimmte Wörter, indem er sie immer in derselben Tonhöhe in langen Notenwerten in einer der Stimmen erklingen lässt: Zunächst betrifft dies das Wort „iudicare“ – richten, dann den Satz „Et unam sanctam catholicam ecclesiam“ – Ich glaube an die eine heilige, katholische und apostolische Kirche. Etwas ganz Bemerkenswertes geschieht, wenn wir zu den Worten „non erit finis“ kommen: wenn diese von einer der Stimmen vorgestellt werden, begleiten die anderen Stimmen diese mit den Ausrufen „non, non, non“, dann vereinen sich die Stimmen schließlich alle in der Kadenzpassage, die der Komponist jedoch wiederholt daran hindert, zum erwarteten Schluss zu gelangen, und damit passend die Worte „seiner Herrschaft wird kein Ende sein“ illustriert. Das folgende Ritornell wird dann durch ein abwechselndes „non, non“ in unterschiedlichen Stimmen nach dem Vorbild eines mittelalterlichen Hoquetus begleitet. Eine weitere bedeutende Wende tritt im *Confiteor* für Solobass ein, nach dem, jetzt im Generalbass, wieder das energetische Ritornell erklingt, bald gefolgt von effektvollen kaskadenartigen Choreinsätzen zu den Worten „Et expecto“.

Auf den majestätischen und ruhigen Einleitung *Sanctus* folgt energiegeladenes *Pleni sunt* und das sehr kurze *Hosanna*. Der größte Raum wird dem Benedictus in Form einer großen Bassarie eingeräumt, die von einer obligaten Violine und Oboe begleitet wird, gefolgt vom

zweiten Osanna, das eine musikalische Reminiszenz an das erste ist. Das *Agnus Dei* bedient sich dann des Stile antico (alten Stils) in Kombination mit Gregorianischem Choral. Zelenka beginnt jedes der drei *Agnus* mit einem Zitat aus dem achtzehnten Choralordinarium für die Fasten- und Adventszeit. Nach einer Gregorianischen Anrufung der Männerstimmen erklingt die Bitte „miserere nobis“ dann als meisterhafte Fugenvertonung zzu einem Thema, das auf der Fortsetzung der Gregorianischen Melodie des betreffenden Ordinariums basiert. Im ersten *Agnus* wird das Thema mit einem konstanten Kontrasubjekt gesetzt, und das zweite *Agnus* präsentiert das Thema in Umkehrung, d.h. als Spiegelbild. Schließlich kombiniert das *Dona nobis pacem* beide vorherigen Themen und Kontrasubjekte.

Zum Abschluss ihrer Analyse zweier Fugen aus Zelenkas späterer *Missa Dei Patris* bemerkte Monika Unterberger einmal, dass Komponieren für Zelenka Exegese war, also nicht nur das Schaffen von Musik, sondern auch die Interpretation des Textes, der vertont wurde. Diese kreative Neigung und Fähigkeit zeigt der Komponist bereits in seiner relativ frühen *Missa Corporis Domini*, in der er das Credo auf seine eigene Weise durch seine Vertonung interpretiert, indem er bestimmte Wörter oder Textpassagen hervorhebt. Die *Missa Circumcisionis* geht dabei noch etwas weiter, zum Beispiel durch die musikalische Darstellung des Gottesthrons im *Qui sedes*. Gleichzeitig schreibt Zelenka jedoch wie ein Meisterarchitekt stets zusammenhängende Werke mit einer eigenen inneren musikalischen Logik. So ist die *Missa Circumcisionis* voller offensichtlicher und auch unauffälliger musikalischer Verbindungen, die weit über die konventionellen Methoden zur Schaffung musikalischer Einheit in Vertonungen des Ordinariums hinausgehen, wie zum Beispiel die Wiederholung von Musik aus dem *Kyrie eleison* im *Dona nobis pacem*. Ist es möglich, dass sich beide erwähnten Herangehensweisen gegenseitig unterstützen? Vielleicht gehen eben die inten-

sive Betonung der für ihn wichtigsten Stellen des vertonten Textes Hand in Hand mit der Fähigkeit alles andere leicht und brillant abzuhandeln, die es Zelenka ermöglichte, Kompositionen zu schaffen, die so beeindruckend sind wie die prächtigen Kirchen, die im dynamischen Stil des Barock erbaut wurden. Die Meister dieser Kunst waren nicht nur in Italien tätig, sondern auch in Mitteleuropa und insbesondere in Böhmen, wo Zelenka die ersten 30 Jahre seines Lebens verbrachte und wo sich die Persönlichkeit dieses Komponisten, über den wir so wenig wissen, herausbildete.

Václav Kapsa  
Übersetzung : *presto.cz*



## Jan Dismas Zelenka jako hudební architekt a exegeta

Pro badatele zkoumající proměny kanonických repertoárů historických hudebních děl představuje Jan Dismas Zelenka pozoruhodný případ. Svými současníky byl uznáván a ctěn, jeho tvorba si ale později cestu k širší pozornosti hledala jen pomalu a s obtížemi, což kontrastuje s její nebývalou osobitostí. Ač sdělnost a působivost Zelenkových skladeb není nutně podmíněna poučeností posluchačů (jinak je tomu u interpretů), některé oblasti jeho odkazu to měly z mnoha důvodů těžší než jiné. A tak zatímco instrumentální skladby byly nahrány již mnohokrát, jeho chrámová hudba je ve své živoucí zvukové podobě stále ještě objevována. Z více než dvaceti dochovaných mší našeho skladatele se soustředěné pozornosti dostalo zejména pozdním skladbám, které jsou oprávněně považovány za nadčasový vrchol jeho tvorby. Jsou to díla plná teologických a liturgických odkazů (jak o tom píše Thomas Kohlhase), která fascinují svojí důmyslnou výstavbou i emotivností. Stejně rysy nalezneme i v Zelenkových ranějších mších včetně obou skladeb zařazených na této nahrávce.

Mše jako hudební druh sestává obvykle z textově neměnných částí obřadu nazývaných *mešní ordinárium*. Když se skladatel pustil do komponování mše, čekala jej řada voleb, jak uchopit po staletí znovu a znovu zhudebňovaný text. Bylo pochopitelně jiné koncipovat mši univerzálněji (například pro vydání tiskem), nebo pro konkrétní místo a čas. Nasazení hudebních prostředků, od instrumentace až po způsob zhudebnění a rozsah skladby, se odvíjelo od požadované míry slavnostnosti obřadu přes množství a úroveň dostupných sil až po lokální zvyklosti a požadavky. A přitom skladatel, limitova-

ný vlastními zkušenostmi a schopnostmi, vstupoval do pomyslného tvůrčího dialogu s tradicí i se svými současníky a předchůdci – v liturgii stále žil jednohlasý chorál a vzorová díla velkého Palestriny a po něm následujících tvůrců zdaleka nepozbyla své platnosti. Jezuity odchovaný Zelenka působil v Drážďanech a jeho volby ohledně církevní hudby je možno sledovat v zostřeném světle tamní specifické situace katolického panovnického dvora uprostřed luteránské země, navíc v osobě budoucí kurfiřtky a královny, arcivévodkyně Marie Josefy – nově přimknutého k habsburské monarchii s její rozvinutou formou státní zbožnosti, tzv. *Pietas Austriaca*.

**Missa Circumcisionis Domini nostri Jesu Christi ZWV 11** nese všechny znaky skladby určené pro slavnostní bohoslužbu za účasti panovnického dvora. Patří k nim užití žesťů, zde v neobvyklé síle tři trubek s tympány a dvou lesních rohů, a rovněž zřejmá stručnost, která vychází vstříc přání prince kurfiřta, aby zpívaná mše netrvala déle než tři čtvrtě hodiny. Z názvu mše můžeme soudit, že byla určena pro významný svátek *Obřezání Páně*, který se slavil 1. ledna (v katolické církvi jej druhý vatikánský koncil nahradil novoroční *Slavností Matky Boží, Panny Marie*). Nasvědčují tomu i data vepsaná Zelenkou do jeho partitury v záhlaví částí *Gloria* (24. 12. 1728) a *Credo* (28. 12. 1728). O provedení nemáme zprávy, diárium drážďanské jezuitské misie podrobnosti neuvádí a obsáhlý soubor provozovacích materiálů se bohužel nedochoval. Je jistě možné, že k němu došlo hned na Nový rok 1729 – Zelenka byl s to pracovat nesmírně efektivně a měl k dispozici jeden z nejlepších hudebních souborů té doby. Už v osmnáctém století se skladba rozšířila mimo Drážďany, dnes ztra-

cenou kopii si pořídil Christoph Graupner z Darmstadtu a pozdější opis partitury dochovaný v pozůstalosti Carla Philippa Emanuela Bacha naznačuje, že skladba byla známa i jeho slavnému otci. Jako jedna z prvních Zelenkových mší se *Missa Circumcisionis* také dočkala novodobé edice vydané v roce 1983 v souvislosti s nahrávkou pořízenou o rok dříve.

Na samém začátku *Kyrie* si můžeme povšimnout, jak efektivně Zelenka využívá bohatého ansámblu i jak vědomě a úsporně pracuje s hudebními motivy. První z nich vychází z přirozeného rytmu slov *Kyrie eleison* (s jeho obdobami se setkáme v mnoha mších včetně *mše h moll* Johanna Sebastiana Bacha) a zazní nejdříve v trubkách, aby jej vzápětí zopakovala dvojice lesních rohů – takto jednoduché, o to však působivější využití obou žesťových skupin se prolíná celou skladbou. Avšak ještě před zopakováním motivu zazní v houslích jakýsi dovětek, jehož základem je čtyřikrát rychle opakovaný sestupný sekundový krok v tečkovaném rytmu. Tuto figuru vzápětí rozvinou hobojové a potkáme ji ještě mnohokrát v dalším průběhu věty, často jen v roli nenápadného, zato však energizujícího předělu mezi jednotlivými frázemi. Vstup sboru zaujme efektním kaskádovým nástupem hlasů, pochopitelně za využití prvního motivu. S třetím důležitým motivem se setkáme až po opětovném zaznění části orchestrálního ritornelu, ve druhém zpěvním vstupu, kdy přijde na pořad zvolání *Christe eleison*, jež nastupuje synkopicky a pokračuje zpěvnou koloraturou – jestliže v obou předchozích prvcích dominuje rytmus, zde je podstatnou složkou melodie.

Také *Gloria* začíná instrumentálním ritornelem. Tentokrát je otevřen rozloženým akordem procházejícím nástrojovými skupinami a před jeho koncem se vyskytne další typický prvek, brilantní orchestrální unisono ve smyčcích. Chvalozpěv Sláva na výsostech Bohu se odlišuje od předchozí prosby Pane, smiluj se množstvím textu, který

je třeba zhudebnit. Zelenka postupuje úsporně a exponuje text ve sboru či sólech vesměs sylabicky, tedy co nota, to slabika. K zásadní změně dochází ve chvíli, kdy přijde na hříchy a prosby: část *Qui tollis* je pojata jako jímavý duet sopránů a altů se sólovým hobojem a houslemi. Zelenka se ovšem nespokojí s dokonalým vystižením afektu obsaženého ve zhudebněném textu, jde mnohem dále: v textu nezmiňovaný Boží trůn (Ty, který sedíš po pravici Otce) je v části *Qui sedes* zpřítomněn náhlým zazněním majestátního signálu trubek a lesních rohů, aby záhy bylo výrazové rozpětí dále umocněno generální pauzou, po níž zprvu úpěnlivě, a poté naléhavě zazní prosba *miserere nobis* (smiluj se nad námi). Další změnu přináší *Quoniam tu solus Sanctus*, duet tenoru a basu, vyznačující se užitím echa a rozjasněným charakterem; byla-li by tato věta částí Händelova oratoria, nepochybně by se stala populárním hitem. Závěrečné *Cum Sancto Spiritu* je zcela konvenčně zpracováno ve formě fugy, ovšem téma té Zelenkovy, s výjimkou závěrečné floskule sestávající z jediného, synkopicky opakovaného tónu, účinkuje vskutku podivuhodně – jako by jeho prostřednictvím sám Duch svatý prostupoval hustým předivem ostatních hlasů.

*Credo*, neboli vyznání víry, je textově zdaleka nejrozsáhlejší částí ordinária. Zelenka postupuje při jeho zhudebnění podobně úsporně, jako v *Gloria* – mnoho textu je rychle odzpíváno sborem či sóly ve velkých koncertantních větách ubíhajících vpřed za podpory kráčejícího basu a segmentů energického ritornelu, jiné části jsou ale naopak z hlediska rozsahu velkoryse zvýrazněny. V úvodní větě tak Zelenka zvláště podtrhuje slovo *descendit* (sestoupil z nebe), zvýrazněné mnohým opakováním a ilustrované převážně sestupným pohybem (jedná se o hudebně-rétorickou figuru *katabasis*). Následující *Et incarnatus est* je zhudebněno *a cappella*, tedy bez nástrojů, s láskyplným důrazem na slova *ex Maria Virgine* (z Marie Panny) a plynule přechází do jemného *Crucifixus*. Lapidárnost těchto částí

činí z celého *Creda* spíše kompaktní a proměnlivou scénu, než že by se jednalo o řetěz samostatných vět. V *Et ressurexit* pak skladatel přichází opět s jiným nasazením velkého ansámblu – radost vzkříšení vyjadřuje zprvu energicky rytmizované unisono hoboju a houslí nad krácejícím basem, zatímco žestě zazní až společně se sborovým tutti. Rychle se odvíjející text modlitby se pak náhle zastaví až ve verši *Očekávám vzkříšení mrtvých* na slově *mortuorum*, po jehož ztvárnění řetězem úchvatných harmonických progresí se vrátí předchozí energická hudba, s níž je celá část dovedena až do závěrečného Amen. S podobnou variantou hudebního členění *Creda* se setkáme v několika dalších Zelenkových mších.

Rovněž ve zbývajících částech mše nalezneme mnoho pozoruhodných míst. Úvodní zvolání *Sanctus* Zelenka pojal v nižší dynamické hladině a oslavný jásot celého ansámblu včetně žestů vypukne až ve třídobém *Pleni sunt caeli*, a to zejména se slovy *gloria tua*. První *Osanna* pokračuje s hudbou úvodního *Sanctus*, zatímco po *Benedictus* – v podobě dalšího duetu obou vyšších hlasů – se *Osanna* navrácí s hudbou z *Pleni sunt caeli*. Jde tak o vnitřně kompaktní větu s kýženými hudebními návraty, jež jsou významné jak pro hudební logiku, tak pro účinek skladby, současně ale vůbec nejde o mechanické opakování celých částí. V úvodu *Agnus Dei* se vyjeví další prvek scelující mši jako hudební dílo: úvodní část je totiž reminiscencí části *Qui sedes* z *Gloria*, s již známým zvýrazněním prosby *miserere nobis* (smiluj se nad námi). Druhé *Agnus Dei* má podobu sólové árie – jediné v celé mši – v níž je tenor doprovázen třemi hoboji. Tato část má zjevně pastorální charakter: jde o připomínku ještě probíhající vánoční doby, nebo o aluzi na beránka Božího, symbol Krista, ke kterému se obrací tato modlitba? Potřetí zazní *Agnus Dei* jen ve sboru *a capella*, opět ale jde o krátkou připomínku, odkaz na první *Agnus Dei*, po které následuje *Dona nobis pacem*, jež, dle jedné z obvyklých možností, využívá hudbu úvodního *Kyrie*.

**Missa Corporis Domini ZWV3** je určena pro sóla, sbor a orchestr se dvěma hoboji. Již svým obsazením tedy patří do jiné kategorie než slavnostní *Missa Circumcisionis*, kterou dobou svého vzniku předchází přibližně o deset let. Dochovala se v úhledné, skladatelem psané partitūře rozdělené do tří svazků, mezi nimiž ale chybí část *Gloria*. Když byla některá ze mší neúplná, Zelenka si to obvykle poznamenal v katalogu své hudební sbírky, jež si začal vést v roce 1726. V záznamu této mše ale žádná taková poznámka není a objevuje se až v pozdějších inventářích. Z těchto záznamů také vyplývá, že ve sbírce byla pouze partitura, ale nikoli provozovací materiály. To vše budí otázky, na které nemáme odpovědi: z jakého důvodu chybí *Gloria*, pro jakou příležitost byla mše zkomponována a byla kdy vůbec provedena? Její dataci kolem roku 1719 zelenkovští badatelé v čele s Wolfgangem Reichem odvozují mimo jiné z toho, že part varhan je v partitūře uveden dvakrát, podruhé jako *Organo transposito* notované o tón níže. Právě v té době totiž docházelo k úpravám ladění varhan v drážďanském dvorním katolickém kostele. Na podzim toho roku se Zelenka vrátil z Vídně, kde mimo jiné studoval u císařského kapelníka Johanna Josepha Fuxe, a v Drážďanech se slavila svatba následníka trůnu s rakouskou arcivévodkyní Marií Josefou, na čemž se podíleli také italsí virtuosové pod vedením Benátčana Antonia Lottiho. Ve skladbě je možno sledovat všechny tyto vlivy, zároveň ale nese jasné znaky Zelenkova originálního a fascinujícího osobního stylu.

*Kyrie* začíná pomalou a majestátní sborovou introdukcí, po které v rychlejším tempu začne rozsáhlá a důmyslně prokomponovaná věta; z jejího úvodu je zřejmé, jak významnou roli budou zastávat oba hoboje. Zvolání *Kyrie eleison* a *Christe eleison* mají své vlastní motivy, které se velmi blíží motivům užitým později v *Misse Circumcisionis*, avšak zde jsou exponovány vždy současně ve dvou hlasech, přičemž Zelenka osvědčuje brilantní ovláda-

ní kontrapunktu. Je také zřejmé, že píše pro vynikající zpěváky; v dalším průběhu mše přitom uvidíme, že významné úlohy jsou svěřeny především basu. *Credo* začíná energickým instrumentálním ritornelem, který jako obvykle sestává z několika prvků: po několikerém uvedení energizující figury v unisonu houslí a hobojů za doprovodu úderů v basu následuje sekvenční segment, po němž přichází stručná závěrečná floskule. Zde by mohl ritornel skončit, nebyl by to ale Zelenka, aby postupoval takto přímočaře: po kadenci se místo v očekávané a moll ocitneme v d moll, a modulace do dalších tónin rychle následují při současné expozici nových motivů, jako je stupnicový vzestupný běh v basu začínající osminou, který sehraje důležitou roli ve spojovacích pasážích v dalším průběhu této věty i v závěrečné části *Creda*.

Také hudební členění *Creda* se blíží pozdější *Misse Circumcisionis*. První zlom přijde s *Et incarnatus* v třídobém metru pro sbor a cappella. Pak přichází *Crucifixus* pro unikátní obsazení čtyř sólových basů proplétajících se nad pomalu kráčejším generálbasem. Zelenka tuto větu roku 1722 znovu použil při revizi své starší *Missa Judica me* ZWV 2 a snad právě při té příležitosti ji v partituře *Missy Corporis Domini* přeškrtl. *Et resurrexit* je uvozeno energickým orchestrálním unisonem, jehož hlavu tvoří právě onen stupnicový vzestupný běh, který již sehrál svoji roli v první části *Creda*. Zelenka zde zvýrazňuje určitá slova tak, že je nechává zaznívat na stejném tónu v dlouhých hodnotách vždy v jednom z hlasů: nejdříve jde o slovo *iudicare* (soudit) a později o spojení *Et unam sanctam catholicam ecclesiam* (Věřím v jednu svatou, všeobecnou církev). Mezitím se odehraje cosi velmi pozoruhodného, když přijde na slova *non erit finis*: když jsou exponována v jednom z hlasů, ostatní jej doprovázejí výkřiky non, non, non, aby se nakonec všechny sjednotily v kadenční pasáži, kterou ovšem skladatel opakovaně nenechá vyústit do očekávaného závěru, výstižně tak ilustruje slo-

va *jeho království bude bez konce*. Následující zaznění ritornelu je pak doprovázeno střídavým non, non v různých hlasech po vzoru středověkého *hoquetu*. Další výrazový zlom tentokrát přináší část *Confiteor* pro sólový bas, po níž se, nyní v generálbasu, opět rozezní energický ritornel a brzy následuje i efektní kaskádový nástup sboru na slova *Et expecto*.

Po majestátním a klidným úvodu *Sanctus* přijde energické *Pleni sunt* a velmi stručné *Osanna*. Nejvíce prostoru totiž zaujímá *Benedictus* v podobě velké basové árie doprovázené obligátními houslemi a hobojem, po níž zazní druhé *Osanna*, které je po hudební stránce reminiscencí prvního. V *Agnus Dei* pak přichází na řadu *stile antico*, starý styl, navíc v kombinaci s gregoriánským chorálem. Zelenka každé ze tří *Agnus* zahajuje citací z osmnáctého chorálního ordinária určeného pro postní a adventní dobu. Nejdříve zazní chorální invokace v mužských hlasech, prosba *miserere nobis* je potom zpracována jako mistrná fuga na téma vycházející z pokračování chorálního nápěvu daného ordinária. V prvním *Agnus* je zpracováno téma se stálou protivětou, v druhém jejich inverze neboli zrcadlový obraz. *Dona nobis pacem* nakonec kombinuje obě předchozí témata i protivěty.

Monika Unterberger kdysi uzavřela svoji analýzu dvou fug ze Zelenkovy pozdní *Missy Dei Patris* postřehem, že komponování je pro Zelenku exegezí, tedy nikoli jenom ztvárněním, nýbrž výkladem zhudebňovaného textu. Skladatel tuto svoji tvůrčí touhu a schopnost projevuje již ve své relativně rané *Misse Corporis Domini*, když zdůrazněním některých slov či textových pasáží svým způsobem vykládá zhudebňované *Credo*. *Missa Circumcisionis* jde v tomto ještě dále, například hudebně ztvárněným obrazem Božího trůnu v *Qui sedes*. Zároveň ale Zelenka pokaždé, jako mistrný architekt, komponuje soudržné hudební dílo s vnitřní hudební logikou. A tak

je *Missa Circumcisionis* plná zjevných i nenápadných hudebních vazeb, které daleko přesahují konvenční metody hudebního scele- ní mešního ordinária, jakou je například opakování hudby z *Kyrie eleison* v *Dona nobis pacem*. Je možné, že se oba zmíněné přístupy vzájemně podporují? Snad právě vypjatý důraz na pro něj podstat- ná místa zhudebňovaného textu jdoucí ruku v ruce se schopností lehce a brilantně pojednat vše ostatní, co nelze pominout, umož- nily Zelenkovi vytvořit skladby působivé tak, jako velkolepé chrámy ve stylu dynamického baroka. Mistři ovládající toto umění působili kromě Itálie zejména ve střední Evropě, a zvláště v Čechách, kde Zelenka strávil prvních třicet let svého života a kde se utvářela jeho pozoruhodná osobnost, o které víme tak málo.

*Václav Kapsa*

# Missa Circumcisionis ZWV 11

## KYRIE

1 *choir & soli*

**Kyrie eleison**  
Christe eleison.  
Kyrie eleison.

**Lord, have mercy.**  
Christ, have mercy.  
Lord, have mercy.

## GLORIA

2 *choir & soli*

**Gloria in excelsis Deo:**  
et in terra pax hominibus  
bonae voluntatis.  
Laudamus te. Benedicimus te.  
Adoramus te. Glorificamus te.  
Gratias agimus tibi.  
Propter magnam gloriam tuam.  
Domine Deus, Rex caelestis,  
Deus Pater omnipotens.  
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,  
Domine Deus, Agnus Dei,  
Filius Patris.

**Glory to God in the highest:**  
and on earth peace  
to people of goodwill.  
We praise you. We bless you.  
We adore you. We glorify you.  
We give thanks to you  
because of your great glory.  
Lord God, King of heaven,  
God the Father almighty.  
Lord, only begotten Son, Jesus Christ, Lord God, Lamb of God,  
Son of the Father.

3 *soli soprano, alto*

**Qui tollis peccata mundi,**  
miserere nobis,  
qui tollis peccata mundi,  
suscipe deprecationem nostram.

**Who takes away the sins of the world,**  
have mercy on us.  
Who takes away the sins of the world,  
receive our prayer.

4 *choir*

**Qui sedes ad dexteram Patris,**  
miserere nobis.

**Who sits at the Father's right,**  
have mercy on us.

5 *soli tenor, bass*

**Quoniam tu solus Sanctus,**  
tu solus Dominus,  
tu solus Altissimus, Jesu Christe.

**For you alone are Holy,**  
you alone are Lord,  
you alone are Most High, Jesus Christ.

6 *choir*

**Cum Sancto Spiritu,**  
in gloria Dei Patris.  
Amen.

**With the Holy Spirit,**  
in the glory of God the Father.  
Amen.

## CREDO

7 *choir & soli*

**Credo in unum Deum,**  
Patrem omnipotentem,  
factorem caeli et terrae,  
visibilem omnium  
et invisibilem.  
Et in unum Dominum Iesum Christum,  
Filium Dei unigenitum  
et ex Patre natum ante saecula.  
Deum de Deo,  
Lumen de Lumine,  
Deum verum de Deo vero,  
genitum non factum,  
consubstantialem Patri,  
per quem omnia facta sunt.  
Qui propter nos homines  
et propter nostram salutem  
descendit de caelis.

8 *choir & soli soprano,  
alto, tenor*

**Et incarnatus est**  
de Spiritu Sancto ex Maria Virgine,  
et homo factus est.

**Crucifixus** etiam pro nobis  
sub Pontio Pilato,  
passus et sepultus est.

9 *choir & soli soprano,  
alto, bass*

**Et resurrexit** tertia die,  
secundum Scripturas,  
et ascendit in caelum,  
sedet ad dexteram Patris.  
Et iterum venturus est cum gloria,  
iudicare vivos et mortuos,  
cuius regni non erit finis.  
Et in Spiritum Sanctum,  
Dominum et vivificantem,  
qui ex Patre filioque procedit.  
Qui cum Patre et Filio  
simul adoratur et conglorificatur

**I believe in one God,**  
the Father almighty,  
maker of heaven and earth,  
of all that is visible  
and invisible;  
and in one Lord, Jesus Christ,  
only begotten Son of God,  
begotten of his Father  
before all worlds.  
God of God, light of light,  
true God of true God,  
begotten not made,  
of one substance with the Father,  
by whom all things were made.  
Who for all mankind  
and for our salvation  
came down from heaven.

**And was incarnate**  
by the Holy Spirit of the Virgin Mary,  
and was made man.

**He was also crucified** for us  
under Pontius Pilate,  
he died and was buried.

**And rose again** on the third day  
in accordance with the scriptures,  
and ascended into heaven,  
and sits on the Father's right.  
And he will come again with glory  
to judge the living and the dead,  
he whose kingdom will have no end.  
And in the Holy Spirit,  
the Lord and life-giver,  
who proceeds from Father and Son.  
Who with the Father and Son  
is likewise worshipped and glorified,

qui locutus est per prophetas.  
Et unam, sanctam, catholicam  
et apostolicam Ecclesiam.  
Confiteor unum baptisma  
in remissionem peccatorum.  
Et expecto resurrectionem mortuorum,  
et vitam venturi saeculi.  
Amen.

who has spoken through the prophets.  
And in one holy, catholic  
and apostolic church.  
I acknowledge one baptism  
for the remission of sins.  
And I await the resurrection of the dead,  
and life in the world to come.  
Amen.

### SANCTUS

10 *choir*

**Sanctus**, Sanctus, Sanctus  
Dominus Deus Sabaoth.

**Holy**, holy, holy,  
Lord God of Hosts,

**Pleni sunt caeli** et terra  
gloria tua.

**Heaven and earth** are full  
of your glory.

**Osanna** in excelsis.

**Hosanna** in the highest.

11 *soli soprano, alto*

**Benedictus** qui venit  
in nomine Domini.

**Blessed is** he who cometh  
in the name of the Lord.

12 *choir*

**Osanna** in excelsis.

**Hosanna** in the highest.

### AGNUS DEI

13 *choir*

**Agnus Dei**, qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis.

**Lamb of God**, who takes away the sins  
of the world, have mercy on us.

14 *solo tenor*

**Agnus Dei**, qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis.

**Lamb of God**, who takes away the sins  
of the world, have mercy on us.

15 *choir*

**Agnus Dei**, qui tollis peccata mundi,  
dona nobis pacem.

**Lamb of God**, who takes away the sins  
of the world, grant us peace.

16 *choir & soli*

**Dona nobis pacem.**

**Grant us peace.**

## Missa Corporis Domini ZWV 3

### KYRIE

17 *choir & soli*

**Kyrie eleison.**

**Lord, have mercy.**

18 *choir & soli*

**Kyrie eleison.**  
Christe eleison.

**Lord, have mercy.**  
Christ, have mercy.

### CREDO

19 *choir*

**Credo in unum Deum,**  
Patrem omnipotentem,  
factorem caeli et terrae,  
visibilium omnium  
et invisibilium.  
Et in unum Dominum Iesum Christum,  
Filium Dei unigenitum et  
ex Patre natum ante saecula.  
Deum de Deo,  
Lumen de Lumine,  
Deum verum de Deo vero,  
genitum non factum,  
consubstantialem Patri,  
per quem omnia facta sunt.  
Qui propter nos homines  
et propter nostram salutem  
descendit de caelis.

**I believe in one God,**  
the Father almighty,  
maker of heaven and earth,  
of all that is visible  
and invisible;  
and in one Lord, Jesus Christ,  
only begotten Son of God,  
begotten of his Father  
before all worlds.  
God of God, light of light,  
true God of true God,  
begotten not made,  
of one substance with the Father,  
by whom all things were made.  
Who for all mankind  
and for our salvation  
came down from heaven.

20 *choir*

**Et incarnatus est**  
de Spiritu Sancto ex Maria Virgine,  
et homo factus est.

**And was incarnate**  
by the Holy Spirit of the Virgin Mary,  
and was made man.

21 *soli bassi*

**Crucifixus** etiam pro nobis  
sub Pontio Pilato,  
passus et sepultus est.

**He was also crucified for us**  
under Pontius Pilate,  
he died and was buried.

22 *choir*

**Et resurrexit** tertia die,  
secundum Scripturas,

**And rose again** on the third day  
in accordance with the scriptures,

et ascendit in caelum,  
sedet ad dexteram Patris.  
Et iterum venturus est cum gloria,  
iudicare vivos et mortuos,  
cuius regni non erit finis.  
Et in Spiritum Sanctum,  
Dominum et vivificantem,  
qui ex Patre filioque procedit.  
Qui cum Patre et Filio simul  
adoratur et conglorificatur  
qui locutus est per prophetas.  
Et unam, sanctam, catholicam  
et apostolicam Ecclesiam.

24 *choir & solo bass*

**Confiteor** unum baptisma  
in remissionem peccatorum.

**Et expecto** resurrectionem mortuorum,  
et vitam venturi saeculi.  
Amen.

### **SANCTUS – BENEDICTUS**

24 *choir*

**Sanctus**, Sanctus, Sanctus  
Dominus Deus Sabaoth.

25 *choir*

**Pleni sunt caeli** et terra  
gloria tua.

26 *choir*

**Osanna** in excelsis.

27 *solo bass*

**Benedictus** qui venit  
in nomine Domini.

28 *choir*

**Osanna** in excelsis.

### **AGNUS DEI**

29 *choir*

**Agnus Dei**, qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis.

**Dona nobis pacem.**

and ascended into heaven,  
and sits on the Father's right.  
And he will come again with glory  
to judge the living and the dead,  
he whose kingdom will have no end.  
And in the Holy Spirit,  
the lord and lifegiver,  
who proceeds from Father and Son.  
Who with the Father and Son  
is likewise worshipped and glorified,  
who has spoken through the prophets.  
And in one holy, catholic  
and apostolic church.

**I acknowledge** one baptism  
for the remission of sins.

**And I await** the resurrection of the dead,  
and life in the world to come.  
Amen.

**Holy**, holy, holy,  
Lord God of Hosts.

**Heaven and earth are full**  
of your glory.

**Hosanna** in the highest.

**Blessed** is he who cometh  
in the name of the Lord.

**Hosanna** in the highest.

**Lamb of God**, who takes away the sins  
of the world, have mercy on us.

**Grant us peace.**



The Prague Baroque orchestra **Collegium 1704** and the vocal ensemble Collegium Vocale 1704, founded by the conductor, harpsichordist, and French horn player Václav Luks in 2005, are recognised as absolute world leaders in their field. They make regular guest appearances on prestigious stages from Salzburg to Vienna, Berlin, Brussels Amsterdam, London, Warsaw, Paris, and Versailles, where they served as ensembles-in-residence of the Opéra royal from 2018 to 2021. Together, they have realised six extraordinarily successful European operatic coproductions with theatres in Prague, Brno, Bratislava, Caen, Rennes, Dijon, Lille, Versailles, and Luxembourg, performing Handel's operas *Rinaldo* and *Alcina*, *L'Olimpiade* by Mysliveček (nominated for the 2014 Opera Award), Vivaldi's *Arsidla* (modern-era premiere staging), Gluck's *Orphée et Eurydice* as modified by Berlioz, and Mozart's *Marriage of Figaro*; their performance of Rameau's opera *Platée* was broadcast live on the French television network ARTE Concert. Their recordings, primarily of works by J.D. Zelenka, but also of much by Bach, Handel, Mysliveček, and Smetana, have repeatedly won prizes from Diapason d'Or, BBC Music Magazine, Gramophone Magazine, Trophée, and the prestigious Preis der deutschen Schallplattenkritik. Collegium 1704 and Václav Luks recorded music for the feature film *Il Boemo* (winner of six Czech Lion Awards) about the life and works of Josef Mysliveček. Since 2008, Collegium 1704 has been presenting two unique concert series, the Collegium 1704 Season at the Rudolfinum in Prague and Music Bridge Prague – Dresden, tying in with the wealth of cultural traditions of the two cities. In 2022, Václav Luks was awarded France's Ordre des Arts et des Lettres for his extraordinary contribution to the advancement of Czech-French cultural ties.

L'orchestre baroque pragois **Collegium 1704** et l'ensemble vocal **Collegium Vocale 1704**, fondés par le chef d'orchestre, claveciniste et corniste **Václav Luks** en 2005, font partie des tout meilleurs ensembles mondiaux dans leur domaine. Ils se produisent régulièrement sur des scènes prestigieuses, allant de Salzbourg, en passant par Vienne, Berlin, Bruxelles, Amsterdam, Londres, Varsovie et jusqu'à Paris et Versailles, où ils ont travaillé dans les années 2018–21 en tant qu'ensembles en résidence au sein de l'Opéra Royal. Ils ont réalisé en commun six coproductions européennes d'opéras ayant eu un très grand succès avec les théâtres de Prague, Brno, Bratislava, Caen, Rennes, Dijon, Lille, Versailles et Luxembourg – ils ont présenté les opéras de Haendel *Rinaldo* et *Alcina*, *L'Olimpiade* de Mysliveček (nomination à l'Opera Award 2014), *Arsilda* de Vivaldi (première scénique moderne), *Orphée et Eurydice* de Gluck remanié par Berlioz, les *Noces de Figaro* de Mozart ; la télévision française ARTE Concert a retransmis en direct la version de l'opéra de Rameau *Platée*. Leurs enregistrements – surtout les œuvres de J.D. Zelenka, mais aussi celles de Bach, Haendel, Mysliveček et Smetana – ont obtenu à maintes reprises les prix Diapason d'Or, BBC Music Magazine, Gramophone Magazine, Trophée ou le prestigieux Prix de la critique musicale allemande. Collegium 1704 avec Václav Luks a enregistré la musique du long métrage *Il Boemo* (six Lions tchèques) sur la vie et l'œuvre de Josef Mysliveček. Depuis 2008, ils organisent deux séries exceptionnelles de concerts, *Saison du Collegium 1704* au Rudolfinum de Prague et *Pont musical Prague-Dresde*. Václav Luks a été récompensé en 2022 par la décoration honorifique française de l'*Ordre des arts et des lettres* pour son apport exceptionnel au développement des relations culturelles franco-tchèques.

Das Prager Barockorchester **Collegium 1704** und das Vokalensemble **Collegium Vocale 1704**, gegründet 2005 vom Dirigenten, Cembalisten und Hornisten **Václav Luks**, gelten als absolute Weltklasse in ihrem Bereich. Sie treten regelmäßig als Gastensembles auf renommierten Bühnen von Salzburg über Wien, Berlin, Brüssel, Amsterdam, London, Warschau und Paris bis nach Versailles auf, wo sie von 2018 bis 2021 als Ensembles in Residence der Opéra royal tätig waren. Gemeinsam haben sie sechs außerordentlich erfolgreiche europäische Opernkoproduktionen mit Theatern in Prag, Brünn, Bratislava, Caen, Rennes, Dijon, Lille, Versailles und Luxemburg realisiert und dabei Händels Opern *Rinaldo* und *Alcina*, *L'Olimpiade* von Mysliveček (nominiert für den Opera Award 2014), Vivaldis *Arsidla* (Erstaufführung in neuer Zeit), Glucks *Orphée et Eurydice* in einer Bearbeitung von Berlioz und Mozarts *Hochzeit des Figaro*. Ihre Aufführung der Rameau-Oper *Platée* wurde live im französischen Fernsehsender ARTE Concert übertragen. Ihre Aufnahmen, vor allem von Werken von J. D. Zelenka, aber auch von Bach, Händel, Mysliveček und Smetana, wurden wiederholt mit Preisen von Diapason d'Or, BBC Music Magazine, Gramophone Magazine, Trophée und dem renommierten Preis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Collegium 1704 und Václav Luks nahmen die Musik für den Spielfilm *Il Boemo* (Gewinner von sechs Tschechischen Löwen) über das Leben und Werk von Josef Mysliveček auf. Seit 2008 präsentiert das Collegium 1704 zwei einzigartige Konzertreihen, die *Saison Collegium 1704* im Rudolfinum in Prag und die *Musikbrücke Prag – Dresden*. Im Jahr 2022 wurde Václav Luks für seinen außergewöhnlichen Beitrag zur Förderung der tschechisch-französischen Kulturbeziehungen mit dem französischen Orden *Ordre des Arts et des Lettres* ausgezeichnet.

Pražský barokní orchestr **Collegium 1704** et vokální ansámbl **Collegium Vocale 1704**, založené dirigentem, cembalistou a hornistou **Václavem Luksem** v roce 2005, patří k absolutní světové špičce ve svém oboru. Pravidelně hostují na prestižních pódii od Salzburgu, přes Vídeň, Berlín, Brusel, Amsterdam, Londýn, Varšavu až po Paříž a Versailles, kde v letech 2018–21 působily jako rezidenční soubory Královské opery. Společně realizovali šest mimořádně úspěšných, evropských operních koprodukcí s divadly v Praze, Brně, Bratislavě, Caen, Rennes, Dijonu, Lille, Versailles a Lucemburku – uvedli Händelovy opery *Rinaldo* a *Alcina*, Myslivečkovu *L'Olimpiade* (nominace na Opera Award 2014), Vivaldiho *Arsidlu* (novodobá scénická premiéra), Gluckova–Berliozova *Orfea a Eurydiku* a Mozartovu *Figarovu svatbu*; provedení Rameauvy opery *Platée* vysílala live francouzská televize ARTE Concert. Jejich nahrávky – především děl J. D. Zelenky, ale také Bacha, Händela, Myslivečka a Smetany – opakovaně získaly ocenění Diapason d'Or, BBC Music Magazine, Gramophone Magazine, Trophée nebo prestižní Cenu německé hudební kritiky. Collegium 1704 s Václavem Luksem nahrálo hudbu k celovečerním filmům *Il Boemo* (šest Českých lvů) o životě a díle Josefa Myslivečka. Od roku 2008 pořádají dvě unikátní koncertní řady *Sezóna Collegia 1704* v pražském Rudolfinu a *Hudební most Praha – Drážďany*, v nichž navazují na bohaté kulturní tradice obou měst. Václav Luks byl v roce 2022 oceněn francouzským *Řádem umění a literatury* za mimořádný přínos k rozvoji česko-francouzských kulturních vztahů.

# collegium 1704

[www.collegium1704.com](http://www.collegium1704.com)



ACCENT

Recorded at Church of St Anna – Prague Crossroads (Czech Republic) in May 2025

Recording producer: Markéta Janáčková

Balance Engineer: Filip Beneš

Editing & mastering: Markéta Janáčková, Filip Beneš

Executive Producer: Michael Sawall (ACCENT) / Veronika Hyksová (Collegium 1704)

Layout & booklet editor: Joachim Berenbold

Cover illustration: Michal Bačák

Performance photos: Petra Hajská

© + © 2025 note 1 music gmbh