

Vorwort

Die hier zum ersten Mal vorgelegte *Missa Dei Patris* (1740) von Jan Dismas Zelenka eröffnet einen unvollständig überlieferten Zyklus von sechs Messen, die der Komponist selbst als *Missae ultimae* bezeichnet hat. Erhalten sind lediglich die erste (*Missa Dei Patris*), die zweite (*Missa Dei Fili*: nur Kyrie und Gloria liegen vor) sowie die sechste (*Missa ultimarum sexta et forte omnium ultima, dicta Missa Omnium Sanctorum*). Als dritte Messe des Zyklus kann man eine *Missa Sancti Spiritus* annehmen¹; als vierte ist eine Marienmesse denkbar, als fünfte eine zu Ehren des in Zelenkas Werk öfter genannten Heiligen, des „Divus“ Xaverius² – oder aber: Nr. 4 Trinitas, Nr. 5 Maria. Doch sind wir hier, wie in vielen Details zu Zelenkas Leben und Werk, auf bloße Vermutungen angewiesen. Hat Zelenka den Messenzyklus nicht vollenden können oder wollen (die erste Messe ist 1740, die sechste 1741 datiert; erst 1745 ist Zelenka gestorben) – oder sind die fehlenden Messen 3 bis 5 verlorengegangen? Und wie ist der Titel des Zyklus zu deuten? Offenbar nicht liturgisch.³ Eher vermuten wir – auch aufgrund des oben zitierten Titels der sechsten Messe –, daß die Bezeichnung *Missae ultimae* persönlich zu verstehen ist: Es sind in der Tat Zelenkas letzte erhaltene Meßkompositionen. Aus seinen Lebensumständen und aus der Chronologie seiner datierten Werke könnte man schließen, daß hier ein großer und eigenwilliger, aber enttäuschter und resignierter Komponist den Schlußstrich unter sein etwa dreißigjähriges kirchenmusikalisches Schaffen ziehen wollte. Die außergewöhnliche und bewegende Widmung, die Zelenka seiner *Missa Dei Patris* voranstellt (siehe Kritischer Bericht), zeugt jedoch nicht nur von seiner tiefen Resignation, sie offenbart auch jene feste Religiosität und starke Frömmigkeit, wie sie sich noch in manch anderen Beischriften seiner Partituren manifestiert.

Jan Dismas Zelenka wurde am 16. Oktober 1679 in Louňovice (Launowitz), südöstlich von Prag, als Sohn eines Organisten und Kantors getauft. Über Prag (zunächst wohl als Schüler an einem der dortigen Jesuiten-Collegia, und zwar wahrscheinlich am *Clementinum*, später in musikalischen Diensten des Grafen Hartig) kam er 1710 nach Dresden, jenem künstlerischen Zentrum, in dem damals eine der besten Kapellen Europas entstand. Die Verbindung mit diesem Orchester sollte sein weiteres Leben bestimmen. Eine Studienreise führte ihn 1715–1719 nach Wien, wo er Schüler von Fux war, und nach Venedig. Nach dem Tode Heinichens (1729) bemühte sich Zelenka vergeblich um die Stelle eines Königlich-Sächsischen Hofkapellmeisters, die 1731 an Hasse fiel. In den Dresdener Hoflisten wird Zelenka bis 1732 als Kontrabassist geführt. Der *Churfürstlich Sächsische Hof- und Staats-Calender* 1731 und 1732 nennt ihn mit der Doppelfunktion „*Contrabasso & Compositeur*“, später ausschließlich als „*Compositeur*“ bzw. „*KirchenCompositeur*“. Da Doppelfunktionen damals in der Dresdener Kapelle selten waren, wird man annehmen können, daß Zelenka von 1710 bis 1732 als Kontrabassist, danach nur noch als Komponist angestellt war, auch wenn das Dekret für das Amt eines „*KirchenCompositeur*“ erst 1735 datiert ist. Im übrigen steht fest, daß Zelenka schon zu Lebzeiten des häufig kränkelnden Heinichen die Dresdener Kirchenmusik jahrelang mitversorgte, ohne dafür jemals eine äquate Bezahlung oder Stellung erhalten zu haben.⁴ In seinen letzten Lebensjahren hat sich Zelenka offenbar mehr und mehr zurückgezogen. Nach den *Missae ultimae* entstand, soweit wir wissen, nur noch ein einziges Werk.⁵ Zelenka starb, unverheiratet, in der Nacht vom 22. zum 23. Dezember 1745 in Dresden.

Schon nach einer ersten Durchsicht der Quellen von Zelenkas Kirchenmusik⁶ zeigte sich, daß wir mit der *Missa Dei Patris* ein Meisterwerk ersten Ranges vor uns haben. Doch wird es noch viel Zeit und Mühe kosten, Zelenkas Kirchenmusik umfassend zu würdigen. Denn sie ist – im Gegensatz zu seiner Instrumentalmusik, die komplett in Ausgaben

und Schallplattenaufnahmen vorliegt – erst in geringen Teilen ediert und erschlossen. Auch eingehende stilistische Untersuchungen fehlen noch. So seien hier nur einige Charakteristika von Zelenkas Kirchenmusik skizziert. Seine Messen folgen dem Typ der von den Meistern der neapolitanischen Opernschule ausgebildeten Kantaten- oder besser Nummernmesse im *stile misto*,⁷ welche aus einer Folge in sich geschlossener chorischer und solistischer Sätze unterschiedlichen Stils besteht. Sätze im polyphonen, homophonen, operhaft-ariosen Stil und im *stile antico* wechseln in vielfältiger Weise miteinander ab. Bei der generellen Orientierung der Dresdener Hofkunst an Italien nimmt es nicht wunder, wenn Zelenkas Meßkompositionen eine ganze Reihe formaler und stilistischer Faktoren mit Messen anderer Komponisten gemeinsam haben: zweiteilige Arien mit konzertierenden Instrumenten, ausgedehnte Schlußfugen, die Verklammerung der Großteile durch Themengemeinschaft oder durch Übernahme ganzer Sätze, die Vorliebe für bestimmte harmonische Wendungen und für wirkungsvoll eingesetztes Unisono⁸ – all dies läßt sich bei Fux, Lotti, später auch bei Hasse nachweisen.

Inwieweit Zelenka unmittelbar von diesen Meistern beeinflußt wurde, wie verschiedentlich behauptet wird⁹, oder ob er diese Stileigenschaften mit seinen Zeitgenossen einfach geteilt hat, muß vorerst offen bleiben. Ebenfalls eingebunden in die Tradition ist Zelenkas Verhältnis zur Wortausdeutung; es wird bestimmt vom Figuren-Fundus der „musikalischen Rhetorik“, welchem mehr oder weniger bewußt fast jede textgebundene Musik der Barockzeit verpflichtet ist: punktierter Maestro-Rhythmus bei den Anrufungen Gottes, „*Miserere*“-Chromatik, Hypotyposis-Figuren (etwa der jähre Wechsel von Hoch- und Tieflage bei „*factorem coeli et terrae*“), Katabasis (bei „*suscipe deprecationem*“ oder „*descendit de coelis*“), Chiasmus und Passus duriusculus in den beiden Themen der Doppelfuge des *Crucifixus*. Dies sind, um nur einige anzudeuten, probate und ehrwürdige Gestaltungsmittel, die auch von Zelenkas Vorgängern und Zeitgenossen angewendet werden.

Daneben gibt es Persönlicheres: Die ausgedehnten Orchestervorspiele, eine Vorliebe für den doppelten Kontrapunkt, abrupte Dur-Moll-Wechsel, häufige Verwendung des alterierten (Quint)-Sextakkordes, Synkopen und lombardische Rhythmen sind hier zu nennen.

Immer faszinierend sind Zelenkas Gesamtkonzepte. Auch die *Missa Dei Patris* ist ein schlüssiges architektonisches Gebilde von 20 Einzelsätzen, die nach einem festgefügten Tonartenplan geordnet sind: Kyrie: CcC; Gloria: CC/eeCGC; Credo: ECaCe; Sanctus: CeC; Agnus Dei: cGC. Dazu kommen thematisch-motivische und formale Verklammerungen. So finden sich in den meisten Sätzen bestimmte wiederkehrende musikalische Strukturen, etwa der Rhythmus des Kyrie-Themas:  Tonwiederholungs- und Trillermotive. Komplette Sätze oder Satzteile werden wieder aufgegriffen: das *Kyrie I* im *Kyrie II* und im *Sanctus*, das *Kyrie II* im *Hosanna*, das *Cum Sancto Spiritu* im *Dona nobis pacem*. Aufhorchen läßt der ungewöhnlich bohrende Ernst vieler Partien: eine gewaltvolle, erregte und dynamische Moll-Musik gerade zu Textteilen wie „*Christe eleison*“, „*Domine Fili*“, „*Benedictus*“ – und die Zeichnung Gottvaters als alttestamentarisch-zürnende Gottheit („*Domine Deus*“, „*Credo in unum Deum*“). Das *Et incarnatus* ist nur in den sordinierten Violinen mit ihren parallelen Terzen und Sexten dem weihnachtlichen Pastoral-Topos verpflichtet, im übrigen ist es ein im Forte vorzutragender lapidar Chorsatz (eine typisch italienische Tradition¹⁰). Dazu kommen noch die traditionell ernst gehaltenen Partien („*miserere nobis*“, *Crucifixus*, *Agnus Dei*) und ausgedehnte Adagio-Episoden, wenn vom Tod die Rede ist („*mortuos*“ und „*mortuorum*“ im *Et resurrexit*). Weite Teile endlich sind kontrapunktisch gebunden, vor allem in Doppelfugen (*Kyrie II*, *Cum Sancto Spiritu*, *Crucifixus*, *Et vitam venturi saeculi*, *Dona nobis pacem*). Der

Chorsatz kann aber auch blockhaft-monumental gehalten sein (*Kyrie I*, *Sanctus*, *Agnus II*); manches ist auf dramatische, grelle Kontraste angelegt (*Domine Deus, Qui sedes*). Ein einziges Mal nur findet eine ausgesprochene Aufhellung statt: im Solotertett *Quoniam tu solus Sanctus*. Trotz der großen Dimensionen geht es Zelenka nicht primär um Prachtentfaltung (man bedenke auch die bescheidene Orchesterbesetzung), sondern um eine ernste und sehr persönliche Auseinandersetzung mit dem Meßtext.

Die Edition war insofern schwierig, als das Autograph stark beschädigt ist. Es hatte 1945 im Keller des Japanischen Palais zu Dresden, obwohl in Stahlkisten aufbewahrt, längere Zeit im Wasser gelegen. Dadurch wurden Papier und Notentext nicht nur weitgehend ausgewaschen, sondern teilweise regelrecht zerstört. Die meisten unleserlichen oder fehlenden Stellen konnten anhand von Parallelstellen und unter Hinzuziehung der Abschrift in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, erschlossen werden (siehe Kritischer Bericht).

Im Unterschied zu früheren Werken Zelenkas sind die Oboen kaum solistisch eingesetzt; in der Regel verstärken sie den Streichersatz. Dabei kann man häufig eine Vereinfachung schneller Violinfiguren beobachten (z. B. *Quoniam to solus Sanctus*, T. 40ff). Bei analogen Stellen wird dann trotz des bloßen *colla parte*-Hinweises wohl auch eine ähnliche Ausführung der Oboenstimme gemeint sein und nicht das wörtliche Mitgehen mit den Violinen (ebenda T. 100ff). Bei einigen eindeutigen Stellen ist daher in der vorliegenden Ausgabe eine kleingestochene Oboenvariante beigefügt. Im übrigen wird sich empfehlen, weitere solcher Stellen zu revidieren (z. B. den Anfang des *Gloria*, T. 4ff, in Anlehnung an T. 15ff). Hier und anderswo möge der Praktiker analog verfahren.

Eine aufführungstechnische Besonderheit ist Zelenkas Teilung des *Basso continuo* in *Tutti*, *Ripieno* und *Solo*. Man wird sich der Meinung Bělskýs¹¹ anschließen können, daß bei *Tutti* alle Baßinstrumente einschließlich der übrigens niemals eigens genannten Fagotte, bei *Ripieno* eine Auswahl aus den Baßinstrumenten, etwa ohne Fagotte, bei *Solo* wohl nur die Orgel und ein Violoncello zu spielen haben.¹² In manchen Sätzen sind die betreffenden Angaben leider unvollständig. Ein originales Stimmenmaterial, das näheren Aufschluß geben könnte, ist nicht erhalten und hat wahrscheinlich auch nie existiert (im Dresdener Hofkirchenkatalog von ca. 1760 jedenfalls ist auf S. 42 nur die Partitur aufgeführt, während die *Parti* als nicht vorhanden angegeben werden).

Hinzuweisen ist ferner auf ein in Zelenkas Werken häufig anzu treffendes Zeichen, die Wellenlinie (z. B. *Crucifixus*, T. 61ff). Sie kommt sowohl in Streicher- als auch in Bläserstimmen, vereinzelt sogar in Vokalstimmen¹³ vor, meist über Tonrepetitionen, seltener über trillerartigen Figuren. Ihre Bedeutung ist bei Zelenka noch nicht sicher geklärt. Wahrscheinlich ist ein *ondeggiando* gemeint (bei Zelenka auch *tremulo* genannt), ein Ab- und Anschwellen des Tones, bei Streichinstrumenten durch mäßliche Druckverstärkung und -verminderung auf einem Bogenstrich bewirkt.

Bei vokalen Schlußfermaten oder *ad libitum*-Anweisungen ist in den Arien stets eine Kadenzierung hinzuzufügen.

Wien, im Frühjahr 1982

Reinhold Kubik

- 1 Nicht identisch mit der *Missa Sancti Spiritus* J. D. Zelenkas von 1723, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2358-D-18.
- 2 Zu Ehren dieses Heiligen, des Mitbegründers des Jesuitenordens, in dessen Prager *Collegium Clementinum* Zelenka wahrscheinlich als Schüler gelebt hat, schrieb Zelenka: Die *Missa Divi Xaverii* (1729; Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2358-D-27) und drei Litaneien (1723, 1727, 1729; D-57, D-59, D-58). Für das Prager *Clementinum* komponierte Zelenka z. B. das *Immisit Dominus pestilentiam* von 1709 (D-75), das *Attendite et videte* von 1712 (D-77), das *Deus Dux* von 1716 (D-76) und das *Melodrama de Sancto Wenceslao* von 1723 aus Anlaß der Krönung Karls IV. zum böhmischen König.
- 3 Man hat angenommen, daß *Missa ultima* die praktisch-liturgische Bezeichnung für die späte, „letzte“ Messe der Sonn- und Feiertage sein könnte, die in Anwesenheit des Hofes mit großer Pracht gefeiert wurde. Eine solche Hypothese ist schon deshalb unwahrscheinlich, da der Terminus unseres Wissens nirgends sonst nachgewiesen werden kann. (Nachtrag: In der Sächsischen Landesbibliothek Dresden wird unter der Signatur (Mus. 2477-D-48 und -D-504 eine *Missa ultima* in g aus dem Jahre 1783 von Johann Adolf Hasse aufbewahrt.
- 4 Vgl. Zelenkas Eingabe an den König vom 28. November 1733, abgedruckt in MGG 14, Sp. 1193f.
- 5 Die *Litaniae Lauretanae* mit dem Untertitel *Consolatrix afflictorum* (1744). Nachtrag (1984): außerdem die *Litaniae Lauretanae „Salus Infirmorum“* (ebenfalls 1744).
- 6 Die meisten und wichtigsten liegen unter der Signatur Mus. 2358 ... in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, wohin sie aus der Dresdener Hofkirche gelangt sind. Erhalten sind – bis auf wenige Ausnahmen – lediglich die Partituren, meist Autographe, während die originalen Aufführungsmaterialien größtenteils verlorengegangen bzw. im Zweiten Weltkrieg vernichtet worden sind. Viele der Zelenka'schen Partituren sind in einem schlechten Erhaltungszustand, einige sogar teilweise zerstört.
- 7 Vgl. dazu G. Massenkeil in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hrsg. von K. G. Fellerer, Band II, Kassel etc. 1976, S. 106f, und W. Senn in MGG 9, Sp. 195.
- 8 Vgl. dazu F. X. Haberl in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Band II, S. 155, und W. Senn in MGG 9, Sp. 193–198.
- 9 Z. B. von V. Bělský im Vorwort zu *Musica Antiqua Bohemica*, Serie II/5.
- 10 Vgl. dazu W. Senn in MGG 9, Sp. 193.
- 11 In *Musica Antiqua Bohemica*, Serie II/5, S. X.
- 12 Bei der Vorbereitung seiner Ausgabe der *Missa Omnium Sanctorum* ist Wolfgang Horn zu differenzierteren Ergebnissen gekommen, auch im Hinblick auf die Dresdener Besetzungsverhältnisse von Zelenkas Kirchenmusik insgesamt; vgl. dazu die entsprechenden Hinweise in *Erbe deutscher Musik* Band 101.
- 13 So im *Dies irae* des Requiems (1733, D-81) beim Text „Quantus tremor est futurus“.

Der Notentext der vorliegenden Ausgabe basiert auf dem 1985 erschienenen Band 93 des *Erbe Deutscher Musik*, Abteilung *Motette und Messe*, Bd. 10.

Nachtrag:

Neuere Erkenntnisse zu Leben und Werk J. D. Zelenkas finden sich in *Zelenka-Dokumentation – Quellen und Materialien*, hrsg. von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhase, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989.

Preface

This first printing of the *Missa Dei Patris* (1740) by Jan Dismas Zelenka opens an incompletely transmitted cycle of six masses which the composer personally designated as *Missae ultimae*. The only surviving masses are the first (*Missa Dei Patris*), the second (*Missa Dei Filii*: only Kyrie and Gloria have been transmitted) as well as the sixth (*Missa ultimarum sexta et forte omnium ultima, dicta missa Omnia Sanctorum*). It is likely that the third mass of the cycle was a *Missa Sancti Spiritus*¹ and the fourth a Marian mass; the fifth might have been in honor of the saint whose name is often mentioned in Zelenka's œuvre, the "Divus" Xaverius² – or a Trinitatis mass as no. 4 and a Marian mass as no. 5. But here, as in many other matters of detail concerning Zelenka's life and works, we can do no better than speculate. Was Zelenka unable to complete the mass cycle, or did he not want to (the first mass is dated 1740, the sixth 1741; Zelenka passed away in 1745)? Or were the missing masses 3 to 5 lost? And how is the title of the cycle to be interpreted? Apparently not liturgically.³ Rather we suspect – also on the grounds of the above-quoted title of the sixth mass – that the designation *Missae ultimae* is to be understood in a personal sense: they are truly Zelenka's last surviving mass compositions. From his biographical data and the chronology of his dated works, one could conclude that a great and unconventional, yet disappointed and resigned composer wanted to bring his sacred œuvre to an end after about 30 years. The unusual and moving dedication with which Zelenka headed his *Missa Dei Patris* (see the Kritischer Bericht) not only testifies to his profound resignation, but also reveals the strength of his faith and his great devoutness, as is manifested in several other inscriptions in his scores.

Jan Dismas Zelenka was baptized in Louňovice (Launowitz), southeast of Prague, on 16 October 1679 as the son of an organist and choir-master. From Prague (at first probably as a student at one of the Jesuit colleges there, probably the *Clementinum*, and later in the musical service of Count Hartig) he came to Dresden in 1710, which was then an artistic center that was giving shape to one of the best "*Kapellen*," or ensembles, in Europe at that time. His relationship with this orchestra was to determine his future career. In 1715–1719 a study trip took him to Vienna, where he studied with Fux, and to Venice. After Heinichen's death (1729), Zelenka made an unsuccessful bid to obtain the post of Royal Saxon Court Kapellmeister, which was accorded to Hasse in 1731. In the Dresden personnel registers, Zelenka is listed as double-bass player until 1732. The *Churfürstlich Sächsischer Hof- und Staats-Calender* of 1731 and 1732 assigns him the double function "*Contrabasso & Compositeur*," before designating him solely as "*Compositeur*" or "*KirchenCompositeur*." Since double functions were rare at the Dresden Kapelle back then, it is probable that Zelenka was employed as a double-bass player from 1710 to 1732, and then solely as composer, even if the decree for the office of a "*KirchenCompositeur*" does not antedate 1735. Moreover, it is known that Zelenka contributed to Dresden's church music for many years during the lifetime of the often indisposed Heinichen without ever obtaining an adequate payment or post for his achievements.⁴ In the last years of his life, Zelenka apparently increasingly withdrew from the public stage. To our knowledge, he wrote only one more work after the *Missae ultimae*.⁵ He died, unmarried, in Dresden in the night of 22 to 23 December 1745.

Just a brief survey of the sources of Zelenka's sacred works⁶ sufficed to confirm that the *Missa Dei Patris* is a masterwork of superior quality. Yet it will still require a great deal of time and effort to comprehensively acknowledge Zelenka's church music, since only a small percentage of it has been edited and made accessible to the public – unlike his instrumental music, which has been edited and

recorded in its entirety. In-depth stylistic studies are also lacking. We can thus only briefly sketch a few characteristics of Zelenka's sacred music. His masses adhere to the type designated as cantata mass or, more precisely, number mass in the *stile misto*⁷ that was elaborated by the masters of the Neapolitan opera school, and which consists of a sequence of self-contained choral and solo pieces in different styles. Movements in polyphonic, homophonic, operatic-arioso style and *stile antico* alternate in a colorful manner. Considering the overall Italian orientation of the arts at the court of Dresden, it is no wonder that Zelenka's masses share a large amount of formal and stylistic factors with masses of other composers: two-part arias with concertizing instruments, expansive closing fugues, the bracketing of the main sections through thematic similarities or through the incorporation of entire movements, the preference for specific harmonic turns and for effectively placed unisons⁸ – all of this can ascertainably be found in the music of Fux, Lotti and, later, Hasse.

The question as to what extent Zelenka was directly influenced by these masters – as is repeatedly claimed⁹ – or whether he simply shared these stylistic traits with his contemporaries must remain unanswered for now. Zelenka's relationship to textual interpretation is also bound in tradition and determined by "musical rhetoric" and its wealth of figures; practically all text-related music of the Baroque era was more or less consciously obligated to the "Figurenlehre:" the dotted maestoso rhythm of the outcry to God, "*Miserere*" chromaticism, hypotyposis figures (e.g. the abrupt change from high to low range at "*factorem coeli et terrae*"), catabasis (at "*suscipe deprecationem*" and "*descendit de coelis*"), chiasmus and passus duriusculus in the two subjects of the double fugue of the *Crucifixus* – these are, to mention only a few, proven and venerable forms of musical elaboration which were also used by Zelenka's predecessors and contemporaries. But there are also more personal aspects: deserving of mention are the expansive orchestral preludes, a predilection for double counterpoint, abrupt major-minor alternations, a frequent use of the altered (fifth)-sixth chord, syncopations and Lombardic rhythms.

Zelenka's overall concepts are always fascinating. The *Missa Dei Patris* also presents a compelling architectonic structure of 20 individual movements arranged after a fixed key plan: Kyrie: CcC; Gloria: CC/eeCGC; Credo: ECaCe; Sanctus: CeC; Agnus Dei: cGC. In addition, there are thematic-motivic and formal brackets. Thus in most movements we find certain recurring musical structures such as, for example, the rhythm of the Kyrie theme:  motifs with repeated notes and trills. Complete movements or parts of movements are re-utilized: *Kyrie I* in *Kyrie II* and in the *Sanctus*, *Kyrie II* in the *Hosanna*, the *Cum Sancto Spiritu* in the *Dona nobis pacem*. Particularly conspicuous is the uncommon earnestness of many parts: mighty, stirring, dynamic minor-mood music at text sections such as "*Christe eleison*," "*Domine Fili*," "*Benedictus*" – and the depiction of God the Father as Old-Testament avenging divinity ("*Domine Deus*," "*Credo in unum Deum*"). The *Et incarnatus* is obligated to the Christmastime pastoral topos only in the muted violins with their parallel thirds and sixths; apart from that, it is a succinct choral piece to be executed *forte* (a typically Italian tradition¹⁰). Also taking their place here are the traditionally serious parts ("*miserere nobis*," *Crucifixus*, *Agnus Dei*) and extensive Adagio episodes that occur when death is alluded to ("*mortuos*" and "*mortuorum*" in the *Et resurrexit*). Broad sections, finally, are contrapuntally linked, chiefly in double fugues (*Kyrie II*, *Cum Sancto Spiritu*, *Crucifixus*, *Et vitam venturi saeculi*, *Dona nobis pacem*). The choral writing can also unfold in a block-like, monumental fashion (*Kyrie I*, *Sanctus*, *Agnus II*); some of this is disposed in dramatic,

striking contrasts (*Domine Deus, Qui sedes*). Only one single time is there a pronounced lightening: in the solo trio *Quoniam tu solus Sanctus*. In spite of the work's large dimensions, Zelenka is not primarily concerned about the display of splendor (here one should take the modest orchestral scoring into consideration), but about a serious and very personal approach to the mass text.

The editorial work was difficult inasmuch as the autograph is heavily damaged. Even though it was stored in steel crates in the basement of the "Japanisches Palais" in Dresden in 1945, it lay in the water for a considerable amount of time. This caused a general discoloring of the paper and musical text, and the destruction of entire sections as well. Most of the illegible or missing passages could be reconstructed on the basis of parallel passages and by consulting the copy in the library of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna (see the *Kritischer Bericht*).

In contrast to Zelenka's earlier works, the oboes are hardly used as solo instruments here; instead they are mostly employed as a reinforcement of the strings, where one can often notice a simplification of rapid violin figures (e.g. *Quoniam tu solus Sanctus*, mm. 40ff.). The composer will have probably intended a similar execution of the oboe part at analogous passages as well, in spite of the *colla parte* indication, and not a literal accompaniment of the violins (ibid. mm. 100ff.). This is why an oboe variant in small print is supplemented in the present edition at a few unequivocal spots. In general, it is recommended to revise further passages of this nature (e.g. the beginning of the *Gloria*, mm. 4ff., in analogy to mm. 15ff.). Here and elsewhere the performer should proceed analogously.

One of Zelenka's performance-technical idiosyncrasies is his division of the basso continuo into *Tutti*, *Ripieno* and *Solo*. One can most likely concur with Bělský's¹¹ view that *Tutti* means all bass instruments, including the bassoons which, incidentally, are never specifically mentioned. *Ripieno* would mean a selection of bass instruments, for example without bassoons. *Solo* would then most likely call solely upon the organ and a violoncello.¹² Unfortunately, the relevant indications are incomplete in several movements. No original set of parts which could have provided more information has survived, and most probably never existed (in the Dresden Hofkirche register of ca. 1760 only the score is listed on p. 42, whereas the *Parti* are labeled as not existent).

Moreover, we would also like to point out a sign that recurs frequently in Zelenka's works, the wavy line (e.g. *Crucifixus* mm. 61ff.). It occurs in string parts as well as in wind parts, and sometimes even in vocal parts,¹³ generally over repeated notes, less often over trill-like figures. Its significance in Zelenka's works has not yet been clarified. The composer most likely intended an *ondeggiando* (which he also called *tremulo*), a swelling and receding of the note at stringed instruments through the gradual increase and subsequent reduction of the pressure on one bow stroke.

At closing fermatas or *ad libitum* markings in the arias, cadential embellishments for the voices should always be added.

Vienna, Spring 1982

Reinhold Kubik

- 1 Not identical with J. D. Zelenka's *Missa Sancti Spiritus* of 1723, Sächsische Landesbibliothek Dresden, shelfmark Mus. 2358-D-18.
- 2 In honor of this saint, the co-founder of the order of the Jesuits, in whose Prague *Collegium Clementinum* Zelenka probably resided as a student, Zelenka wrote: the *Missa Divi Xaverii* (1729; Sächsische Landesbibliothek Dresden, shelfmark Mus. 2358-D-27) and three Litanies (1723, 1727, 1729; D-57, D-59, D-58). For the Prague *Clementinum* Zelenka wrote, for example, the *Immisit Dominus pestilentiam* of 1709 (D-75), the *Attendite et videte* of 1712 (D-77), the *Deus Dux* of 1716 (D-76) and the *Melodrama de Sancto Wenceslao* of 1723 on the occasion of the coronation of Charles IV as King of Bohemia.
- 3 It has been speculated that *Missa ultima* might have been the practical liturgical designation for the late "last" Mass of the Sundays and feast days which were celebrated with great pomp in presence of the court. Such a hypothesis is improbable since to our knowledge, the term can be found nowhere else (addendum: In the Sächsische Landesbibliothek Dresden, a *Missa ultima in g* by Johann Adolf Hasse of 1783 is housed under the shelfmark Mus. 2477-D-48 and -D-504).
- 4 Compare Zelenka's petition to the King of 28 November 1733, printed in MGG 14, col. 1193f.
- 5 The *Litaniae Lauretanae* with the subheading *Consolatrix afflictorum* (1744). Addendum (1984): in addition, the *Litaniae Lauretanae "Salus Infirorum"* (also 1744).
- 6 The majority, and the most important, are found under the shelfmark Mus. 2358 ... in the Sächsische Landesbibliothek Dresden, which is where they arrived from the Dresden Hofkirche. Save for a few exceptions, only the scores are extant, generally autographs; the original performance materials were for the most part lost or destroyed in World War II. Many of Zelenka's scores are in a poor state of conservation, and several even partly destroyed.
- 7 Compare G. Massenkeil in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, ed. by K. G. Fellerer, Vol. II, Kassel etc., 1976, pp. 106f, and W. Senn in MGG 9, col. 195.
- 8 Compare F. X. Haberl in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Vol. II, p. 155, and W. Senn in MGG 9, cols. 193–198.
- 9 For example by V. Bělský in the preface to *Musica Antiqua Bohemica*, Series II/5.
- 10 Compare W. Senn in MGG 9, col. 193.
- 11 In *Musica Antiqua Bohemica*, Series II/5, p. X.
- 12 In the preparation of his edition of the *Missa Omnium Sanctorum*, Wolfgang Horn arrived at more differentiated results, also concerning the strength of the Dresden scoring of Zelenka's church music on the whole; compare the relevant information in the *Erbe Deutscher Musik*, Vol. 101.
- 13 For example in the *Dies irae* of the *Requiem* (1733, D-81) at the text "Quantus tremor est futurus."

The musical text of the present edition is based on volume 93, published in 1985, of the *Erbe Deutscher Musik*, section *Motette und Messe*, Vol. 10.

Appendix:

More recent findings on the life and works of J. D. Zelenka can be found in *Zelenka-Dokumentation – Quellen und Materialien*, ed. by Wolfgang Horn and Thomas Kohlhase, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989.