

Johann David Heinichen (1683-1728)

Magnificat Nr. 2 (1723) Edition Nr. 30

Magnificat Nr. 3 (1724) Edition Nr. 31

Magnificat Nr. 5 (1726) Edition Nr. 33

Johann David Heinichen, 1683 in Krössuln bei Weißenfels geboren, studierte nach seiner Thomanerzeit in Leipzig, die ihn mit den führenden Musikern dieser Stadt bekannt machte, zunächst Jura und arbeitete ab 1705 in Weißenfels als Advokat. Seit 1709 wandte er sich in Leipzig ganz der Musik zu, leitete ein Collegium musicum und schrieb erste italienische Opern. Daraufhin berief ihn Herzog Moritz Wilhelm als Compositeur nach Zeitz. Der herzogliche Rat Buchta verschaffte Heinichen die Möglichkeit einer Reise nach Italien, die er gern annahm. Er begab sich 1710 nach Venedig, reiste weiter nach Rom und Florenz (hier war er kurze Zeit Reisebegleiter des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen) und blieb von 1713 an in Venedig. Mit Gottfried Heinrich Stölzel verkehrte er in den ersten musikalischen Instituten Venedigs, den Konservatorien, bei Antonio Vivaldi, Antonio Biffi, Angelo Gasparini und Francesco Pollarolo. Das gastfreie Haus des Kaufmanns Bianchi war ein Mittelpunkt der geselligen Musik in Venedig. Für die Hausherrin, die Cembalistin und Sängerin Angioletta Bianchi, schrieb Heinichen einen Teil seiner Kammerkantaten (siehe Denkmäler der Tonkunst Nr. 11 Kantate „La Bella fiamma“), die auch der in Venedig weilende Kurprinz Friedrich August von Sachsen mit Begeisterung hörte.

Diese Kantaten gaben offenbar den Ausschlag, dass der Kurprinz, nachdem er die Genehmigung hierfür bei seinem Vater Friedrich August I. (August der Starke) aus Dresden eingeholt hatte, Heinichen als sächsischen Hofkapellmeister ab dem 1. August 1716 verpflichtete. Zum Geburtstag des Kurprinzen am 17. Oktober 1716 komponierte Heinichen eine Serenata, welche die Musiker in Gondeln auf dem Canale Grande aufführten.

Anfang 1717 erhielt Heinichen den Auftrag, nach Dresden zu reisen, um sein Amt anzutreten. Er teilte sich ab Ende 1717 mit dem aus Venedig verpflichteten Antonio Lotti den sporadischen Operndienst; neben dem französisch orientierten Hofkapellmeister Johann Christoph Schmidt war er für Kammer- und Kirchenmusik zuständig. 1720 provozierte der Kastrat Senesino einen Streit mit Heinichen – angeblich wegen ungenauer Prosodie in dessen Oper »Flavio Crispo« – worauf die von Antonio Lotti 1717 gegründete italienische Oper aufgelöst wurde. August dem Starken waren die Kosten für das Ensemble zu hoch, außerdem hatte Georg Friedrich Händel die besten italienischen Kräfte nach London verpflichtet, so dass man einen Anlass suchte, das Dresdner Engagement zu beenden.

Zunehmend von Tuberkulose geschwächt, trat Heinichen in den letzten Jahren bis zu seinem Tode 1729 weniger als Opernkomponist in Erscheinung, sondern war für den Aufbau eines Repertoires der katholischen Kirchenmusik in der Hofkirche verantwortlich. Mit der Veröffentlichung seiner grundlegenden Lehre „Der GeneralBaß in der Composition“, Dresden 1728 (eine frühere Fassung war 1711 in Hamburg erschienen), festigte er seinen Ruf als bedeutender Musiktheoretiker seines Zeitalters.

Obwohl der sächsische Kurfürst schon 1697 zum katholischen Glauben konvertiert war, um als polnischer König August II. regieren zu können, sollte es noch über 20 Jahre dauern, bis sich auch eine regelmäßige katholische Kirchenmusik in der damaligen Hofkirche etablierte. Dafür waren mehrere Faktoren ausschlaggebend. Zunächst zogen - nach der umfangreich inszenierten Fürstenhochzeit¹ - im Herbst 1719 mit dem frisch vermählten Kurprinzenpaar die strenggläubige Katholikin Maria Josepha von Habsburg und der dem Katholizismus stark zugeneigte Kurprinz Friedrich August in die Residenzstadt. Somit war gewährleistet, dass trotz reger Reisetätigkeit fast durchgehend Mitglieder des Herrscherhauses in Dresden lebten. Im Jahr 1717 gründete August II.

¹ Weitere Informationen zur Fürstenhochzeit und zu einem der eigens dafür komponierten Werke vgl.: *Sinfonia zum Drama per musica „Teofane“ für 2 Corni da caccia, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola und Basso continuo (1719)*, hrsg. von Reiner Zimmermann (= Denkmäler der Tonkunst in Dresden, Ed.13), Dresden 2011, S. IV–VI.

zudem die „Kleine Pohnische Kapelle“ unter der Leitung von Giovanni Alberto Ristori. Dadurch verblieb immer noch der größere Teil der Hofkapelle in Dresden, so dass die fortwährenden Reisen nach Warschau unterblieben. Nachdem durch den erwähnten Opernstreit 1720 die Theatertätigkeit Heinichens beendet war, hatte er nun Gelegenheit, neue Aufgaben zu übernehmen, nämlich den Dienst in der Katholischen Hofkapelle.²

Das Jahr 1721 markiert den Beginn einer regelmäßigen festlichen katholischen Hofkirchenmusik. Heinichen führte am Pfingstsonntag (1. Juni) seine „Missa primitiva“³ auf, die sowohl seine erste Vertonung des Messordinariums darstellte als auch das erste überhaupt datierte Werk für den katholischen Hofgottesdienst war. Danach wurde es üblich, je eine Messe an allen hohen Festtagen in der Hofkirche aufzuführen. Von nun an schufen Heinichen und andere Komponisten der sächsischen Hofkapelle fortwährend Musik für die Gottesdienste. Von 1721 bis 1729 teilte sich Heinichen den Dienst in der Katholischen Hofkirche mit Jan Dismas Zelenka. Gemeinsam bauten sie systematisch ein umfangreiches liturgisches Repertoire auf, das neben der Messe u. a. die Vesper betraf.⁴ Dabei ist erkennbar, dass Zelenkas Kompositionsanteil sichtlich zunahm, da Heinichen aufgrund seines schlechten Gesundheitszustands nicht mehr in der Lage war, in rascher Folge die geforderten Werke zu komponieren. Zelenka übernahm nach Heinichens Tod 1729 für mehrere Jahre die kommissarische Leitung der Hofkirchenmusik.⁵

Besonders in der Fasten- oder Adventszeit, in der nur a-capella musiziert wurde, führten Heinichen und Zelenka oft a-capella-Messen oder Motetten des Stile antico von Palestrina auf.⁶ Heute existieren noch zahlreiche von Zelenka bearbeitete und von ihm abgeschriebene Messen Palestrinas. Zelenka verwendete für seine Abschriften wahrscheinlich handschriftliche Vorlagen aus Oberitalien, wo es üblich war, nur das Kyrie, Gloria und Credo eines Messordinariums zu komponieren. Mithilfe des Parodieverfahrens oder im Notfall mit der Ergänzung eigener Kompositionen konnte Zelenka die fehlenden Teile ergänzen, denn am Dresdner Hof war es unüblich, gekürzte Ordinarien aufzuführen.⁷

In ihren eigenen Werken für die übrigen Gottesdienste (für Messen oder Vesperzyklen an Sonntagen oder hohen Festtagen) nutzten Heinichen und Zelenka dagegen hauptsächlich die moderne Form des Nummernprinzips, in der liturgische Texte in Abschnitte (Nummern) aufgeteilt werden und Chöre, Arien und Ensembles aufeinander folgen.

Auffällig sind einige Klangfarben-Kombinationen, die Heinichen entdeckt hat. So führte er oft Flöten und Oboen unisono, manchmal mit Verstärkung der Violinen⁸, eine Kombination, die von Zelenka fast nie verwendet wurde.⁹ Auch der ausgesprochen häufige und herausragende solistische Gebrauch der Hörner in den Messen Heinichens kennt keinen Vergleich in der katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts.¹⁰ Bei Zelenka, der selbst ein hervorragender Kontrabassist war, fällt hingegen der virtuose Gebrauch dieser Instrumentengruppe auf. Häufig wird von ihnen dieselbe Flexibilität verlangt wie von den Melodiestimmen. Jaroslav Smolka nennt hier explizit die

2 Vgl. Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart 1987, S. 50–52.

3 Die autographe Partitur liegt in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) unter der Signatur D-DI Mus.2398-D-5a.

4 Vgl. Horn, *Hofkirchenmusik 1720–1745*, S. 59.

5 Vgl. Horn, *Hofkirchenmusik 1720–1745*, S. 60.

6 Vgl. Horn, *Hofkirchenmusik 1720–1745*, S. 59f.

7 Vgl. Horn, *Hofkirchenmusik 1720–1745*, S. 95–99. Horn widmet diesem Thema ein ganzes Kapitel.

8 Ein Beispiel dafür ist der Beginn von Heinichens Magnificat Es-Dur (1724): D-DI Mus.2398-D-27.

9 Vgl. Horn, *Hofkirchenmusik 1720–1745*, S. 196.

10 Vgl. Gerhard Poppe, „Dresdner Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725 – über das Verhältnis von Repertoirebetrieb, Besetzung und musikalischer Faktur in einer Situation des Neuaufbaus“, Sonderdruck aus: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.v. Jahrbuch 2004: *Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen. Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2005, S. 301–342, hier S. 319.

Fugen und Unisoni, in denen die Bässe dieselben Partien zu spielen haben¹¹ wie Violinen oder Oboen.¹²

Es existieren von Heinichen heute noch acht Vertonungen des Magnificat-Textes. Laut Heinichens eigener Zählung waren es ursprünglich neun. Nachdem im Zweiten Weltkrieg das gesamte Aufführungsmaterial seiner Vespers vernichtet wurde, können wir aber noch auf die autographen Partituren oder wenige Abschriften zurückgreifen.¹³

Das B-Dur Magnificat entstand im November 1723 und gehört zum Formular der Marienvespern. Es wurde für das „Fest der Unbefleckten Empfängnis Mariae“ am 8. Dezember¹⁴ des Jahres aufgeführt. Dieser Tag war gleichzeitig der Geburts- und Namenstag der Kurprinzessin Maria Josepha.¹⁵

Das Magnificat Nr. 3 in Es-Dur entstand im Mai 1724 und gehört zum Formular der Pfingstvespern. Es wurde am 4. Juni, dem Pfingstsonntag¹⁶ des Jahres aufgeführt. Das Interesse des Kurfürsten und polnischen Königs August II. an dieser Musik wird nicht sehr groß gewesen sein, da die Monate von Ostern bis September des Jahres 1724 für ihn fast ausschließlich mit den Planungen und der Realisierung des „Grünen Gewölbes“ ausgefüllt waren.¹⁷ Dagegen konnte Heinichen mit der ungeteilten Aufmerksamkeit des Kurprinzenpaares Friedrich August II. und seiner Gemahlin Maria Josepha rechnen, denen sein Stil sehr vertraut war. Denn er bediente beider Vorliebe für die venezianische Musik, die den Kurprinzen 1716 veranlasst hatte, Heinichen als Hofkapellmeister in Dresden zu gewinnen.

Drei Jahre zuvor fand die Erstaufführung von Heinichens *Missa primitiva* statt. Zu Pfingsten 1724 wurde die Messe erneut gespielt. Das Fest stand in der damaligen Dresdner Hofkirche somit „ganz im Zeichen der Musik des Kapellmeisters“¹⁸.

Das Magnificat Nr. 5 in F-Dur entstand im Mai 1726, wie Heinichen auf der letzten Seite der Komposition vermerkt hat. Üblicherweise komponierte er seine Werke im Vormonat der ersten Aufführung. Wolfgang Horn vermutet mehrere Aufführungsdaten: für Christi Himmelfahrt am 30. Mai des Jahres, Pfingsten am 9. Juni oder sogar erst Fronleichnam am 20. Juni. Ein Grund für mehrere Daten ist, dass wir heute nicht mehr rekonstruieren können, ob die Datierungen Heinichens den Beginn oder den Abschluss einer Komposition markieren.¹⁹ Da im Falle des vorliegenden Magnificat jedoch das Datum auf der letzten Seite des Autographs vermerkt ist, könnte die Möglichkeit bestehen, dass es im Mai fertig komponiert und deshalb erst im Juni aufgeführt wurde.

Claudia Lubkoll

11 Ein gutes Beispiel für die Beweglichkeit der Bässe ist die Schlussfuge des „Cum Sancto Spiritu“ aus Zelenkas *Missa Dei Filii*, Signatur: D-DI Mus.2358-D-15,2 <http://digital.slub-dresden.de/id426607406/76> (letzter Zugriff am 1. Oktober 2018).

12 Vgl. Jaroslav Smolka, „Zwei Kapitel aus der Instrumentation Jan Dismas Zelenkas“, in: *Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995)*, hrsg. von Günter Gattermann (= Deutsche Musik im Osten 12), St. Augustin 1997, S. 507–534, hier bes. S. 507.

13 Vgl. Horn, *Hofkirchenmusik 1720–1745*, S. 85f.

14 Vgl. Poppe, „Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725“, S. 315.

15 Vgl. Horn, *Hofkirchenmusik 1720–1745*, S. 74.

16 Vgl. Poppe: „Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725“, S. 315.

17 Zu der Einrichtung zählte auch ein „absolut sicherer Juwelenschrank“ mit einer Breite von 5,60 Meter und einer Höhe von max. 2,50 Metern. Vgl. Gerhard Glaser: *Das Grüne Gewölbe im Dresdner Schloß als Weiterentwicklung der barocken Architekturidee des Spiegelkabinetts, als Spezialmuseum und als Ausgangspunkt gegenwärtiger Museumsgestaltung* (=Sonderheft der Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen), 1997, S. 73ff.

18 Siehe Horn: *Hofkirchenmusik 1720–1745*, S. 75.

19 Vgl. ebd., S. 79.