

Johann David
Heinichen
Magnificat in A

per Soli SAT, Coro SATB
2 Flauti traversi, 2 Oboi
2 Violini, Viola
Basso continuo (Organo
Violoncello, Violoncello ripieno
Fagotto, Contrabbasso)

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Horn

Erstausgabe / First edition

Partitur / Full score

Vorwort

Heinichens Leben und Wirken

Johann David Heinichen wurde am 17. April 1683 in Krössuln, einem kleinen Ort im Fürstentum Sachsen-Weißenfels, geboren.¹ In den Jahren vor 1700 war er Schüler der Leipziger Thomasschule; dort genoß er den Unterricht der Thomaskantoren Johann Schelle (1648–1701) und Johann Kuhnau (1660–1722). Unter seinen Mitschülern befanden sich Christoph Graupner (1683–1760) und Johann Friedrich Fasch (1688–1758); beide erlangten später bedeutende Stellungen als Hofkapellmeister in Darmstadt bzw. Zerst. Nach der Schulzeit bezog Heinichen die Leipziger Universität, um die Rechte zu studieren. In den Jahren nach 1705 war er vielleicht für kurze Zeit als Advokat tätig, doch fehlen dafür sichere Belege.

Lange hat es Heinichen jedenfalls nicht im Juristenberuf ausgehalten. Schon vor dem Jahr 1710 finden sich Belege über Aufführungen von Opern, die er komponiert hatte. Sein erstes festes Dienstverhältnis als Kapellmeister fand er um 1710 in der Residenz des Fürstentums Sachsen-Zeitz. Bald verspürte Heinichen den Drang, sich in der Welt der höfischen Musik weiter umzusehen. In einem Schreiben vom 9. Juli 1710 bat er den Hof um Urlaub mit der Begründung, daß er „zu fernerer Excolirung“ seiner Musik „teutsche Höffe und Capellen“ besuchen wolle.

Diese Bildungsreise an deutsche Höfe hat Heinichen allem Anschein nach nicht angetreten. Denn ein „gewisser Rat Buchta“, der eine Reise nach Italien plante, fragte Heinichen, ob er ihn begleiten wolle. Heinichen sagte zu. Die nächsten sechs Jahre seines Lebens verbrachte er in Italien, vor allem in Venedig, zu einer Zeit, als Komponisten wie Antonio Lotti (1666–1740) und Antonio Vivaldi (1678–1741) in der Blüte ihrer Schaffenskraft standen. So nimmt es nicht wunder, daß sich in Heinichens italienischen Kantaten und in seiner Instrumentalmusik Anklänge an die Musik dieser Komponisten finden.

Heinichens Schicksal entschied sich, als er in Venedig im Jahre 1716 auf den sächsischen Thronfolger Friedrich August (1696–1763), den Sohn Augusts des Starken (1673–1733), traf. Der sächsische Kurprinz, der sich seit 1711 beständig auf Auslandsreisen befand, holte beim Hof in Dresden die Erlaubnis ein, Heinichen als kurfürstlich-sächsischen und königlich-polnischen Kapellmeister zu engagieren. Die Gehaltszahlungen begannen am 1. August 1716; das Dienstverhältnis endete erst mit Heinichens Tod am 16. Juli 1729.

Der frischgebackene Kapellmeister blieb zur Unterhaltung des Kurprinzen zunächst noch in Venedig. Als dieser jedoch seine Schritte nach Österreich lenkte, wurde Heinichen nach Dresden geschickt; dort traf er Anfang des Jahres 1717 ein. Einige Monate später kam auch eine erlesene venezianische Operntruppe unter Leitung Antonio Lottis an den Dresdner Hof. Zwar hatte Heinichen selbst in Venedig mit zwei Opernproduktionen („Mario“, „Le passioni per troppo amore“) Erfolg gehabt, doch mußte er in Dresden dem weitaus berühmteren Lotti das Feld überlassen.

Im September 1719 kam der Kurprinz nach Dresden zurück. An der Seite führte er seine Gemahlin Maria Josepha, eine Tochter des verstorbenen Habsburgerkaisers Joseph I. Bei den einige Wochen dauernden Festlichkeiten zeigte sich die Dresdner Oper in vollem Glanz; doch bald danach ging Lotti zurück nach Venedig. Nun hätte Heinichen die Opern komponieren können. Für den Karneval 1720 schrieb er auch eine Oper, „Flavio Crispo“. Doch nach einem Eklat bei den Proben entließ August der Starke die meisten der hochbezahlten Opernsänger. „Flavio Crispo“ wurde nie aufgeführt, Heinichens Dresdner Opernkarriere fand ein schnelles und unvorhergesehenes Ende.

Der kompositorische Ertrag der Jahre vor 1720 bestand vor allem in Instrumentalwerken, italienischen Solokantaten und „Serenaden“ (das sind kantatenartige Gebilde mit meist größerer Instrumentalbesetzung; die Sänger verkörpern häufig mythologische Gestalten). Daneben sind auch 15 Kirchenkantaten mit deutschem Text für den lutherischen Gottesdienst erhalten, die allerdings nicht im Autograph überliefert und vorläufig nicht exakt datierbar sind. Sicher ist nur, daß es sich dabei um frühe Werke Heinichens handelt; vermutlich hat er sie schon vor Beginn seiner Italienreise geschrieben.

Bereits im Jahre 1711 war eines von zwei Büchern Heinichens im Druck erschienen, die „Neu erfundene und Gründliche Anweisung, Wie Ein Music liebender auff gewisse vortheilhaftige Arth könne Zu vollkommener Erlernung des General-Basses ... gelangen. Nebst einer ausführlichen Vorrede“ (Hamburg 1711). Kurz vor Heinichens Tod erschien dieses Buch in einer bedeutend erweiterten und stark umgearbeiteten Neufassung unter dem Titel: „Der General-Bass in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anwei-

sung ... Nebst einer Einleitung Oder Musicalischen Raisonement von der Music überhaupt, und vielen besondern Materien der heutigen Praxeos. Herausgegeben von Johann David Heinichen, Königl. Pohln. und Churfl. Sächs. Capellmeister“ (Dresden 1728; Faksimile-Reprint: Hildesheim-New York 1969).

Diesem Werk allein verdankt Heinichen heute noch einen gewissen Nachruhm. Es weist ihn als scharfsichtigen und scharfzüngigen Beobachter der kompositorischen Praxis seiner Zeit aus. Sein Vertrauen auf die alles durchdringende Vernunft machte ihn zu einem unerschrockenen und bissigen Polemiker gegen blinden Autoritätsglauben und unreflektierten Regelgehorsam. Seine Polemik zielte damit in die gleiche Richtung wie die Schriften des bekanntesten Musikschriftstellers der frühen Aufklärung, Johann Mattheson (1681–1764).

Angesichts der Bedeutung, die man den „theoretischen“ Werken Heinichens im allgemeinen beilegt, ist es verwunderlich, daß man sich um die „praktische“ Seite seiner musikalischen Arbeit eigentlich kaum gekümmert hat (einige wenige Spezialstudien von Musikhistorikern freilich ausgenommen). Das hier vorgelegte Magnificat in A-Dur ist die erste Veröffentlichung eines größeren Kirchenwerkes von Heinichen überhaupt. Katholische Kirchenmusik aber macht den bedeutendsten Bestandteil in Heinichens kompositorischem Oeuvre aus.

Heinichen wurde als lutherischer Protestant geboren, als Lutheraner ist er auch gestorben. Dennoch hat er – abgesehen von den oben genannten evangelischen Kirchenkantaten – nur Musik für den katholischen Gottesdienst komponiert. Diese merkwürdige Konstellation ergab sich aus den politischen Zuständen im Kurfürstentum Sachsen. Im Jahre 1697 war August der Starke zum katholischen Glauben konvertiert. Dies war eine Voraussetzung für sein schließlich erfolgreich beendetes Vorhaben, die Krone des Wahlkönigtums Polen zu erwerben. Die sächsische Bevölkerung war über diesen Schritt ihres Herrschers tief betrübt und weit davon entfernt, ihn mitzuvollziehen. Kursachsen, das Stammland der Reformation, war und blieb ein rein protestantisches Territorium; nur im Dresdner Schloßbezirk fand der Katholizismus fortan eine Heimstatt.

Die Verbindung des Kurprinzen mit einer katholischen Habsburgerin im Jahre 1719 stabilisierte den Katholizismus des Dresdner Hofes. Als nun die Oper im Jahre 1720 aufgelöst worden war, lag es nahe, die noch vorhandenen musikalischen Kräfte des Hofes – Komponisten wie Heinichen und Jan Dismas Zelenka (1679–1745) und das höchst virtuose und in ganz Europa berühmte Instrumentalensemble – stärker für den Kirchendienst heranzuziehen. Man kann die 1720er Jahre geradezu als das „Jahrzehnt der Kirchenmusik“ am Dresdner Hof beschreiben. Dem Herrscher dieses Hofes hat Johann Sebastian Bach im Jahre 1733 seine Missa h-Moll (Kyrie und Gloria) gewidmet, um den Ehrentitel eines „Kirchen-Compositeurs“ zu erhalten.

Der Kapellmeister Heinichen führte an Pfingsten 1721 seine erste große Instrumentalmesse, „Missa primitiva“ genannt, im katholischen Hofgottesdienst zu Dresden auf. In den ihm noch verbleibenden Jahren komponierte er elf weitere Messen, zahlreiche Vesperpsalmen, neun Magnificat, einige Passionsoratorien (darunter eines mit deutschem Text), Litaneien, Te Deum und etliche weitere Kirchenwerke. Das Schaffen auf dem Gebiet der weltlichen Musik trat demgegenüber ganz zurück; in den Jahren nach 1721 lassen sich nur noch ganz wenige Instrumentalwerke und weltliche Kantaten nachweisen.

Heinichen litt schon in jüngeren Jahren an einer „ererbten Schwind-sucht“, die sich mit zunehmendem Alter verschlimmerte und ihn häufiger für längere Zeit aufs Krankenlager warf. Jedenfalls konnte er den umfangreichen Kirchendienst nicht allein bewältigen, und so gab man ihm den gebürtigen Böhmen Jan Dismas Zelenka, der seit 1710 in Dresden als Kontrabassist angestellt war, sich aber mit unermüdlichem Fleiß zum Komponisten weitergebildet hatte, als Gehilfen und Stellvertreter bei.² Am 16. Juli 1729 erlag Heinichen seinem Leiden; er war gerade 46 Jahre alt geworden. Das im Mai 1729 komponierte Magnificat in A-Dur ist Heinichens letzte Komposition.

¹ Die Daten und Zitate zu Heinichens Biographie sind entnommen der Arbeit von Gustav Adolph SEIBEL, Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen nebst ... thematischem Katalog seiner Werke, Diss. Leipzig 1913. Für die Angaben zu Heinichens Schaffen sei verwiesen auf die Dissertation des Herausgebers: Wolfgang HORN, Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire, masch. Diss. Tübingen 1986 (Druck: Stuttgart 1987). Dort finden sich detaillierte Einzelnachweise und weitere Literaturangaben.

² Im Carus-Verlag sind etliche Kirchenwerke Zelenkas (zwei Messen, zwei Magnificat, mehrere Psalmen und kleinere Kirchenwerke) in Partitur und Aufführungsmaterial erschienen.

Heinichens Magnificat in A-Dur

Das Canticum Mariae: „Magnificat anima mea“ (Lucas 1, V. 46–55) bildet den Abschluß und Höhepunkt der Vesper. Außer dem Magnificat erklangen in einer festlich gestalteten Vesper noch die fünf Psalmen des jeweiligen Formulars sowie ein Hymnus. So ist auch Heinichens Magnificat A-Dur in der katholischen Kapelle des Dresdner Schlosses nicht isoliert aufgeführt worden, sondern im Anschluß an die Psalmen und den Hymnus. Das Kompositionsdatum „Mai 1729“ läßt sich mit mehreren möglichen Terminen der Erstaufführung in Verbindung bringen, so etwa mit Himmelfahrt (26. Mai 1729), aber auch mit Pfingsten (5. Juni), Trinitatis (12. Juni) oder Fronleichnam (16. Juni). Häufig hat Heinichen seine Werke bereits im Vormonat des ersten Aufführungstermins komponiert. So blieb genügend Zeit für die Anfertigung des Aufführungsmaterials und die Einstudierung des Werkes.

Fast alle Magnificat-Vertonungen Heinichens folgen dem Prinzip der Nummerngliederung. Dabei gliedert der Komponist zunächst den Text in zahlreiche kleinere Abschnitte, die sodann in selbständigen und musikalisch kontrastierenden Sätzen („Nummern“) vertont werden.

Heinichens A-Dur-Magnificat beginnt mit einem Arioso für Alt-Solo, das eingeleitet und unterbrochen wird von einem Unisonothema der Streicher in punktierten Rhythmen. Das Alt-Solo selbst wird nur von den beiden Violinen und der Viola in einfachen Akkorden begleitet; der Generalbaß schweigt. Mit dem Ende des Arioso beginnt eine Chorfüge (T. 25 ff.; Einsatzfolge: B-T-A-S); das lapidare Fugenthema hat – wie meist bei Heinichen – eine einfache und klare harmonische Grundlage. Die Instrumente verdoppeln über weite Strecken die Singstimmen, doch führt Heinichen an einigen Stellen (T. 36 f.: VI I, T. 49 f.: Va, T. 51 ff.: VI I und VI II, dann auch Va) die Instrumentalstimmen selbständig. Den Schluß des Satzes bilden einige kadenzierende Takte im einfachen Kontrapunkt „Note gegen Note“ in verbreitetem Tempo („adagio“).

Den Textabschnitt „Quia respexit“ komponiert Heinichen als Sopran-Arie (Nr. 2). Auf das Ritornell folgt der erste Gesangsteil, der in die Tonart der V. Stufe, H-Dur, kadenziert (T. 24). Das Zwischenritornell führt nach E-Dur zurück (Kadenz T. 30); in dieser Tonart verharrt auch der zweite Gesangsteil (Kadenz T. 44 und 60). Das Schlußritornell stellt eine notengetreue Wiederholung des Anfangsritornells dar. Man pflegt solche kurzen Arien als „zweiteilige Arien“ zu bezeichnen; dieser Typ findet sich in Heinichens Kirchenmusik recht häufig. Ihr musikalisches Idiom steht den Arien aus Heinichens italienischen Kantaten nahe; es ist dies der Ton, wie er auch die Opern Antonio Lottis beherrscht (die freilich nur schwer zugänglich und deshalb kaum bekannt sind).

Die Tenorarie „Quia fecit mihi magna“ (Nr. 3) ist ein Siciliano. Das Ritornell weist Triostruktur auf, wobei die beiden Oberstimmen von einem Querflötenduettt ausgeführt werden. Im Zentrum des Satzes steht ein Sequenzmodell, das erstmals in T. 5 einsetzt. An zwei Stellen (T. 11 ff., T. 22 ff.) schreibt Heinichen dieses Modell in realer Viertimmigkeit aus. Eine besondere Note gibt er dem Wort „timentibus“; die Furcht wird hier „figürlich“ ausgedeutet in zweierlei Weise. Zum einen wird die Aussprache des Wortes durch Pausen zerrissen (vgl. T. 29 f., T. 33 ff.); dies widerfährt keinem anderen Wort in dieser Arie. Die barocke Kompositionslehre hat solche weitgehend standardisierten Verfahren der Textbehandlung im Anschluß an die Redekunst als „Figuren“ bezeichnet. Die hier in Betracht kommende Figur findet man im zeitgenössischen Schrifttum unter dem Namen „suspiratio“ („Seufzer“). Man versteht darunter die „Unterbrechung des Melodie- bzw. Sprachflusses oft bis zur Trennung der Silben eines Wortes durch eine oder mehrere Pausen, wodurch ... *gementis et suspirantis animae affectus* [die Empfindungen der ächzenden und seufzenden Seele] ausgedrückt werden“³ Mit der Unterbrechung des Melismas geht die Wiederholung eines Motivs einher. Die Figurenlehre hat dafür verschiedene Namen; allein entscheidend ist jedoch die Wirkung, die man diesem Verfahren zuschreibt: es dient der Steigerung einer Aussage oder eines Affekts.⁴

Schließlich sei noch auf die Kadenz in T. 31/32 hingewiesen, die das Wort „timentibus“ um das Pronomen „eum“ ergänzt. Heinichen hebt hier den drittletzten Klang der Kadenz als verminderten Septakkord über der erhöhten vierten Stufe (dis im Baß) hervor; zugleich unterstreicht er diesen Effekt durch die Hemiole im Tenor: die übliche Gliederung des 6/8-Taktes in 2x3/8 ist in T. 31 im Tenor verschoben zu 3 x 2/8 (die Notation der Ausgabe folgt dem Autograph!), während der Generalbaß die ursprüngliche Taktbewegung fortführt.

Den machtvollen Chorsatz „Fecit potentiam“ (Nr. 4) möchte man als ein großes Klanggemälde von der Macht Gottes bezeichnen. Es ist beeindruckend, wie Heinichen hier aus dem schlichten Dreiklang dramatische Wirkungen gewinnt. Um die Absicht des Komponisten

bei der Vertonung des Textes zu verstehen, muß man nicht auf die Terminologie der Figurenlehre zurückgreifen. Die auffällige Häufung der Noten – bei Heinichen ist ein solch dichtes Notenbild nicht besonders häufig – dient der Veranschaulichung von Gottes Machtfülle. Wenn es dagegen am Schluß heißt: „et divites dimisit inanes“ („und lässet die Reichen leer“), so ist die Notenfülle mit einem Schlag geschwunden. Die „Leere“ ist versinnbildlicht durch einen schlichten Plagalschluß, der durch die Mollfärbung des vorletzten Klanges (T. 33) seine besondere Prägung erhält. Ein Blick auf die übrigen Magnificat-Vertonungen Heinichens zeigt, daß er diesen bildkräftigen Text stets mit großer Phantasie komponiert hat.

In der Alt-Arie „Suscepit Israel“ (Nr. 5) führt der Generalbaß, der von den Violinen verstärkt wird, einen reizvollen Dialog mit den beiden Querflöten.

Das Werk endet mit der kleinen Doxologie (Nr. 6), deren erster Teil in einen nur fünf Takte langen homophonen Chorblick gefaßt ist. Die Schlußfüge „Sicut erat in principio“ besitzt zwei charakteristische Bauelemente: zum einen das in raschen Tonwiederholungen skandierende Thema, zum anderen das Modell der Quintfallsequenz, das den latenten harmonischen Überbau des Themas bildet (vgl. bereits die Fortführung des Themas im Sopran nach dem Einsatz im Alt, T. 8 ff.; die Kerntöne des Soprans bilden eine fallende Quintkette: cis-fis-h-e-a-d). In ihrer voll ausgeprägten vierstimmigen Gestalt erscheint die Quintfallsequenz erstmals in den Takten 15 ff. Die Instrumente verdoppeln zunächst die Singstimmen; bald aber werden sie in Akkordfigurationen aufgelöst, die gleichsam die klangliche Grundlage des Fugensatzes entfalten (vgl. T. 25 ff.). In diesem Satz zielt Heinichen nicht auf die Ausdeutung des (ohnehin abstrakten) Textes; vielmehr geht es ihm darum, ein grandioses Finale zu schreiben.

Das Magnificat Nr. 9 in A-Dur ist – es wurde bereits oben gesagt – die letzte Komposition Heinichens. Sicherlich wäre es übertrieben, das Werk als sein kompositorisches Vermächtnis zu bezeichnen. Doch wird mit diesem Magnificat erstmals ein Werk aus der Reifezeit des Komponisten zugänglich gemacht, eines Komponisten, der über die jahrelange Erfahrung eines Kapellmeisters an einem der kulturell führenden Höfe Europas verfügte. Vielleicht kann dieses Magnificat dazu beitragen, dem Komponisten – und nicht nur dem „Theoretiker“ – Heinichen einen Teil jenes Ansehens zurückzugewinnen, das er zu seinen Lebzeiten genoß.

Bemerkungen zur Dresdner Aufführungspraxis

Der Aufführungsapparat der Dresdner Hofkirchenmusik zur Zeit Heinichens mutet nach heutigen Maßstäben eher klein an. Man hat ungefähr mit folgender Größe zu rechnen (kleinere Schwankungen sind möglich): 2x Oboe I, 2x Oboe II, 4x VI I, 4x VI II, 3x Va, etwa 20 Chorsänger, Orgel, Theorbe, 4x Violoncello, 2x Fagott, 2x Contrabasso. Die Flöten sind nur einfach besetzt; sie haben solistische Funktion und gehören nicht zum Orchestertutti im engeren Sinn.

Barocke Partituren enthalten in der Regel eine Vielzahl von abgekürzten Schreibweisen. So sind etwa die Oboen häufig nicht ausnotiert; in ihren Systemen stehen dann Vermerke wie: „Hautbois 1 col Violino I“, „Hautbois 2 col Violino 2“. Die Auflösung solcher Vermerke bietet in der Regel keine Probleme. Heinichens Partituren dienen als Anleitung für das Ausschreiben des Aufführungsmaterials durch einen Kopisten, der die Dresdner Aufführungspraxis kannte und deshalb in der Lage war, auch gleichsam „verschlüsselte“ Anweisungen richtig, d. h. in Heinichens Sinn, zu interpretieren.

Die richtige Ausführung des Stückes erschließt sich erst beim Studium der Aufführungspraxis am Dresdner Hof. Zwar sind die meisten Aufführungsmaterialien der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, die der weitaus bedeutendste Fundort für Heinichens Kirchenmusik ist, im Jahre 1945 verbrannt. Doch blieb glücklicherweise ein Stimmensatz zu einem Magnificat Heinichens erhalten, wenngleich nicht zu dem hier vorgelegten. Es handelt sich dabei um die originale Stimmengarnitur zur Kurzfassung des Magnificat F-Dur, Partitur: D-ddr D1b, Mus. 2398-D-22a, Stimmen: Mus. 2398-E-510.

³) RIEMANN MUSIKLEXIKON, Sachteil, Zwölfte völlig neu bearbeitete Auflage, hg. von Hans Heinrich EGGBRECHT, Mainz 1967, Art. „Suspiratio“, S. 920. Einen ersten Überblick über das gesamte Gebiet gibt der vorzügliche Artikel „Figuren, musikalisch-rhetorische“ von Hans Heinrich EGGBRECHT, a. a. O., S. 286 ff. (mit zahlreichen Verweisen auf weitere Spezialartikel).

⁴) Eine adäquate Beschreibung des hier vorliegenden Verfahrens findet man im Artikel „Polysyndeton“ des genannten Lexikons: „In der Musiklehre bedeutet P. das Wiederholen einer Melodiefloskel auf derselben Stufe zur Steigerung einer Aussage oder eines Affekts“ (S. 741).

Zwei Bereiche bedürfen demnach der Interpretation durch den Herausgeber:

1. Die Führung der Oboen.

Die Mitwirkung der Oboen wird von Heinichen vorausgesetzt; ein Violinschlüsselsystem ohne jede Instrumentenangabe meint stets Ausführung durch Violinen und Oboen, während das Schweigen der Oboen durch einen Vermerk eigens gefordert werden muß („senza Hautbois“). Allerdings spielen die Oboen insbesondere in Arien nicht die ganze Zeit mit. Wenn in der Partitur nichts anderes vermerkt ist, setzen die Oboen mit dem Eintritt der Singstimme aus; sie wirken also primär nur in den Ritornellen mit. Die Oboen sollten nach Möglichkeit jeweils doppelt besetzt werden, wie dies in Dresden üblich war.

2. Die Ausführung der Generalbaßstimme.

In Dresden war, jedenfalls bis zur Mitte der 1730er Jahre, der Generalbaß immer besetzt mit Organo, Tiorba (Theorbe, Baßlaute), Violoncello, Contrabasso und Fagotto. Ihrer verschiedenen Funktion gemäß sind dabei zwei Gruppen zu unterscheiden, denen Heinichens Kollege Zelenka die Namen „Organo“ und „Ripieni“ gab. Heinichen verwendet diese Termini zwar nicht in dieser Weise, doch sein Verfahren ist ganz ähnlich. In Fragen der Instrumentierung war er im übrigen experimentierfreudiger als Zelenka. Die Organo-Gruppe bestand aus der Orgel, der Theorbe (die stets aus einer der Orgelstimme entsprechenden bezifferten Baßstimme spielte) und einem oder zwei Violoncelli; die „Ripieni“ bestanden aus weiteren Violoncelli, den Kontrabässen und den Fagotten. Die „Violoncelli ripieni“, wie Heinichen sie nennt, spielten aus der Contrabasso- oder der (mit dieser identischen) Fagotto-Stimme.

Gerade die Generalbaßstimme der Partitur enthält „verschlüsselte“ Anweisungen. So zeigen alle vom Hrsg. durchgesehenen Dresdner Stimmensätze, daß sich in Solo-Arien und Solo-Ensembles die „Ripieni“ ähnlich wie die Oboen verhalten: sie setzen aus, wenn die Singstimme einsetzt. Dies bedeutet, daß in den Gesangsteilen der Arien die Begleitung durch den Kontrabaß – der bekanntlich eine Oktave tiefer klingt, als er notiert ist – und das Fagott wegfällt; hier spielen nur Orgel, Theorbe und ein oder zwei Violoncelli. Dasselbe gilt im übrigen für solistische Vokalpassagen in konzertanten Chor-sätzen.

Auch die Schlüsselung der Continuostimme kann Hinweise auf die Ausführung enthalten. Wenn sie (was im vorliegenden Stück nicht vorkommt) durchweg im Tenorschlüssel notiert ist, schweigen die „Ripieni“. Wenn in Chor fugen die Continuostimme im Sopran- oder Altschlüssel notiert ist, so spielt nur die Orgel (und gegebenenfalls die Theorbe) die betreffenden Takte. Bei Abschnitten, die im Tenorschlüssel notiert sind, treten einige Violoncelli hinzu. Nur die im Baßschlüssel notierten Passagen werden auch von den „Ripieni“ gespielt.

Wenn man das Magnificat in A-Dur heute aufführt, so hat man wohl kaum eine Theorbe zur Verfügung; in der Ausgabe wird sie daher nicht eigens erwähnt. Sie kann aber gegebenenfalls aus einer Organo-Stimme spielen. Die Orgel sollte in Tutti-Abschnitten des Chores kräftig, in Ritornellen und allen solistischen Vokalabschnitten aber gedeckt registriert sein. Die Violoncelli sind am besten wohl gleichmäßig auf die „Organo“-Gruppe und die „Ripieni“ zu verteilen. Die „Violoncelli ripieni“ spielen aus einer „Violoncello ripieno/Contrabasso“-Stimme. Die Interpretation von Heinichens Partitur folgt den hier gezeichneten Grundlinien. Über Einzelheiten informiert der Kritische Bericht.

In den Arien des Magnificat erreicht die Singstimme kurz vor dem Ende stets einen Quartsextakkord. Dies war der Ort für die Improvisation einer kurzen Kadenz (in der Ausgabe durch den ergänzten Vermerk „Cadenza ad lib.“ und Fermaten in den übrigen Stimmen bezeichnet: Nr. 2, T. 59; Nr. 3, T. 37 und Nr. 5, T. 34). Allerdings stehen an diesen Stellen in Heinichens Partitur keinerlei Hinweise. Die Angaben in der Ausgabe sollen lediglich besagen: wenn überhaupt eine Kadenz gesungen werden soll, dann muß es an der bezeichneten Stelle geschehen. Die Kadenzen sollten aus kurzen Passagen und Akkordbrechungen in Verbindung mit den bekannten Sängermanieren auf der harmonischen Grundlage des Quartsextakkords bestehen und bald in den Penultimakklang einmünden. In der 6/8-Arie Nr. 3 muß die Kadenz auf dem ersten 4tel ausgeführt werden; die Taktbelegung setzt mit dem dritten 8tel wieder ein.

Die Generalbaßaussetzung des Herausgebers ist im allgemeinen schlicht gehalten. Wenn Heinichen ein sogenanntes Baßthema verwendet (siehe Nr. 1 und Nr. 5), haben wir einen Rat von Carl Philipp Emanuel Bach befolgt: „Die Baßthemata werden entweder von den übrigen Instrumenten im Einklange begleitet, oder bloß von den Bässen allein ausgeführt. In jenem [ersten] Falle lässet der Accompag-

nist die Harmonie weg, und spielt seine vorgeschriebenen Noten ebenfalls in Octaven mit beyden Händen: wenn aber der Componist aus guten Ursachen Ziffern über den Baß gesetzt hat, weil die Bindungen, welche dabey angebracht werden können, gerne gehört seyn wollen, und das Thema nicht allein nicht verdunkeln, sondern vielmehr erklären, so muß man sie mitspielen“ (Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird, Berlin 1762 [Faksimile-Nachdruck: Leipzig 1976 und öfter], S. 324).

Die Dauer der Aufführung

Etliche Partituren von Heinichens Kirchenwerken weisen eine Spezialität auf: Heinichen hat Angaben zur Aufführungsdauer seiner Werke gemacht (diese Angaben werden an anderer Stelle im größeren Zusammenhang behandelt). Das vorliegende Magnificat soll nach Heinichens Angabe auf S. 36 der autographen Partitur „11 M.“, also 11 Minuten, dauern. Man darf wohl ergänzen „ungefähr elf Minuten“. Es gibt nun aber nicht die „einzig authentische“ Temponahme; denn aufgrund der wechselnden Bewegungscharaktere der Einzelsätze sind die Unwägbarkeiten nicht gering. Andererseits liefert die Angabe doch einen wichtigen Anhaltspunkt, der nicht mißachtet werden sollte. Aufführungen, die weniger als 10 1/2 Minuten dauern, wären zu kurz, Aufführungen, die länger als 11 1/2 Minuten dauern, wären zu lang. In beiden Fällen ist es allerdings nicht möglich, den Fehler exakt zu lokalisieren. Nimmt man in 5 Sätzen das richtige Tempo, in einem Satz aber ein zu schnelles oder zu langsames, dann kann man Heinichens Angabe leicht verfehlen. Umgekehrt ist es möglich, die richtige Aufführungsdauer zu erreichen, ohne auch nur einen einzigen Satz in dem von Heinichen gewünschten Tempo musiziert zu haben: drei zu schnelle Sätze können durch drei zu langsame Sätze im Gesamtergebnis neutralisiert werden.

Man sollte sich aber nicht zu sehr von derartigen Rechenexempeln schrecken lassen. Der Interpret wird ja zunächst seinem „Stilgefühl“ vertrauen und die Tempi entsprechend wählen. Heinichens Angabe „11 Minuten“ ist dann allerdings ein wichtiger Prüfstein für die Verlässlichkeit dieses Gefühls. In diesem Sinne geben die folgenden Metronomangaben, die zu einer Aufführungsdauer von etwas mehr als 11 Minuten führen – Pausen zwischen den Sätzen werden nicht berücksichtigt –, nur eine von mehreren denkbaren Versionen.

1. *Magnificat anima mea*

24xC, Un poco andante: 4tel = M. M. 84; 31,5xC allegro: 4tel = M. M. 112; 3,5xC adagio: 4tel = M. M. 56; Dauer des Satzes: ca. 150 Sekunden.

2. *Quia respexit*

70x2/4 allegro: 4tel = M. M. 96; Dauer: ca. 88 Sekunden.

3. *Quia fecit*

43x6/8, ohne originale Vortragsangabe: punktiertes 4tel = M. M. 66; Dauer: ca. 78 Sekunden.

4. *Fecit potentiam*

34xC Moderato: 8tel = M. M. 116 (4tel = M. M. 58); Dauer: ca. 140 Sekunden.

5. *Suscepit Israel*

43xC, ohne originale Vortragsangabe: 4tel = M. M. 96; Dauer: ca. 107 Sekunden.

6a. *Gloria Patri*

5xC Largo: 4tel = M. M. 52 (8tel = M. M. 104); Dauer: ca. 23 Sekunden.

6b. *Sicut erat*

37xC allegro: 4tel = M. M. 104; Dauer: ca. 85 Sekunden.

Aus diesen Werten ergibt sich eine Gesamtdauer von 671 Sekunden, das sind 11 Minuten und 11 Sekunden. Heinichen hat die Tempi also insgesamt recht zügig genommen. Insbesondere in den Chor fugen könnte es ratsam sein, die Tempi etwas zurückzunehmen. Heinichens Chor bestand aus weit weniger Sängern, als es heute üblich ist; das Ensemble war daher wesentlich beweglicher und konnte auch ein frisches Allegro ohne Anstrengung bewältigen.

Herausgeber und Verlag danken der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden für die Erlaubnis zur Erstveröffentlichung des Werkes. Den Hütern der Notenbestände der ehemaligen Katholischen Hofkirche, Frau Dr. Ortrun Landmann und Herrn Dr. Wolfgang Reich in Dresden, sei für ihre beständige Hilfsbereitschaft besonders gedankt.

Tübingen, im September 1986

Wolfgang Horn

Introduction (abridged)

Heinichen's life and work

Johann David Heinichen was born on the 17th April 1683 at Krössuln, a small town in the principality of Sachsen-Weissenfels. During the years prior to 1700 he was a pupil at the Thomasschule in Leipzig, where he was taught by the cantors Johann Schelle (1648–1701) and Johann Kuhnau (1660–1722). His fellow pupils included Christoph Graupner (1683–1760) and Johann Friedrich Fasch (1688–1758), both of whom later occupied important positions as Court Capellmeister, at Darmstadt and Zerbst respectively. On leaving the Thomasschule Heinichen entered Leipzig University, to study law. During the years after 1705 he may have practised for a short time as a barrister, but there is no definite proof of this. He soon obtained a post as Court Capellmeister at Sachsen-Zeit, but he left this in 1710 to travel in Italy, and spent the next six years principally in Venice.

Heinichen's moment of destiny came when he met, at Venice in 1716, the heir to the throne of Saxony, Friedrich August (1696–1763), the son of Augustus the Strong (1673–1733). The Electoral Prince of Saxony, who had been travelling abroad continuously since 1711, obtained permission from his father's Court at Dresden to engage Heinichen as Capellmeister to the Electoral Court of Saxony, which was also the Royal Court of Poland. Heinichen received his first salary on the 1st August 1716, and he remained in that post until his death on the 16th July 1729.

His compositions of the years before 1720 consist principally of instrumental works, Italian solo cantatas and "serenades" (cantata-like works, generally accompanied by a fairly large orchestra, the singers often representing mythological characters). There are also 15 church cantatas written to German words for Lutheran services, but the original manuscripts of these have not survived, and they cannot at present be dated. It is, however, certain that these are early works of Heinichen; he may have composed them before he left for Italy.

As early as 1711 one of Heinichen's two books appeared in print, his treatise on thoroughbass "Neu erfundene und Gründliche Anweisung ... Zu vollkommener Erlernung des General-Basses" (Hamburg, 1711). Shortly before Heinichen's death this book was published in a considerably extended and largely rewritten version under the title "Der General-Bass in der Composition" (Dresden, 1728; facsimile reprint: Hildesheim-New York, 1969). This work alone is sufficient to ensure a modest immortality for Heinichen. It reveals him as a clear-sighted and sharp-tongued observer of the compositional practice of his time. In view of the importance which is placed on the "theoretical" writings of Heinichen, it is surprising that very little attention has been paid to the "practical" side of his musical work. The present issue of the Magnificat in A represents the first publication of any major church work by Heinichen, despite the fact that Catholic church music made up the most important part of Heinichen's oeuvre as a composer.

At Whitsun 1721 Capellmeister Heinichen directed the performance of his first large-scale Mass with instrumental accompaniment, known as the "Missa primitiva", during the Catholic Court service at Dresden. During the years which remained to him he composed eleven further masses, numerous vesper psalms, nine settings of the Magnificat, several Passion oratorios (one of them to German words), litanies, Te Deums and other sacred works. By comparison his activity in the field of secular music was greatly reduced; we know of only a very few instrumental works and secular cantatas which he wrote during the years after 1721.

Even in his early years Heinichen suffered from "hereditary consumption", which became increasingly severe during the course of his life, and forced him to spend lengthy periods on a sickbed. He was unable to carry out all his church duties single-handed, and consequently the Bohemian-born musician Jan Dismas Zelenka, who had been employed at Dresden as a double bass player since 1710, and who with tireless industry had trained himself to become an accomplished composer, was appointed as his assistant and deputy. On the 16th July 1729 Heinichen succumbed to his disease at the age of 46. The Magnificat in A, written in May 1729, was his last composition.

Notes on performing practice at Dresden

The performing ensemble at the Court of Dresden in Heinichen's time was small by modern standards. The orchestra was of the following order (with possible slight variations): 2x oboe I, 2x oboe II, 4x vl. I, 4x vl. II, 3x vla., some 20 chorus singers, organ, theorbo, 4x cello, 2x bassoon, 2x double bass. Flutes were only used singly; they had a solo function and did not belong to the orchestral tutti proper.

Study of the performing practice at the Court of Dresden is necessary to a stylistically correct performance of this piece. Most of the sets of

parts formerly preserved at the Sächsische Landesbibliothek, Dresden, by far the most important source material for Heinichen's church music, were lost by fire in 1945. Nevertheless material which has survived enables us to reconstruct to a considerable extent the performing practice at Dresden during the period in question.

Two matters require interpretation by the editor:

1. The use of the oboes.

Heinichen expected oboes to take part in the performance; a treble clef staff with no indication of instruments always implies performance by violins *and* oboes, while the absence of the oboes had to be specially indicated ("senza Hautbois"). The oboes do not, however, play all the time, especially in arias. Unless the score bears an instruction to the contrary the oboes cease to play at the entry of the voice, so they generally appear only in ritornelli. The oboes should, if possible, be doubled, as they were at Dresden.

2. The realization of the continuo part.

At Dresden, at least until the middle of the 1730s, the continuo line was always played by organ, tiorba (theorbo – bass lute), cello, double bass and bassoon. In accordance with their different functions these instruments could be separated into two groups, to which Heinichen's colleague Zelenka gave the names "organo" and "ripieni". Heinichen did not use these terms in this sense, but he employed a similar procedure. In matters of instrumentation he was a more adventurous experimenter than Zelenka.

The organo group consisted of the organ, the theorbo (whose player always used a bass part figured in accordance with the organ part) and one or two celli; the "ripieni" consisted of additional celli, the double basses and bassoons. The "Violoncelli ripieni", as Heinichen called them, played from the double bass or (identical with it) bassoon part.

The continuo line in the score contains "coded" instructions. For example, in all sets of parts from Dresden which the present editor has seen the "ripieni" are used in a similar way to the oboes in solo arias and solo ensembles: they cease playing when the voice enters. This means that in the sung sections of arias the double bass – which, as usual, sounds an octave lower than the written notes – and the bassoon drop out of the accompanying ensemble, leaving only the organ, theorbo, and one or two celli playing. The same is true of passages for solo voices in choral movements.

Probably no theorbo will be available for modern performances of the Magnificat in A, so the instrument is not mentioned in this edition. Should one be available, however, the player can use an "organo" part. The registration chosen by the organist should be powerful in tutti sections, but restrained in the ritornelli and in all solo vocal sections. The celli are to be divided equally between the "organo" group and the "ripieni". The "Violoncelli ripieni" play from a "Violoncello ripieno / Contrabbasso" part. The interpretation of Heinichen's score follows the general guidelines laid down here. Detailed points are given in the Critical Report.

Duration of performance

The scores of several of Heinichen's church works contain an unusual feature: Heinichen indicated the performing duration of these works (the indications are discussed in the wider context elsewhere). According to Heinichen's statement on page 36 of the original manuscript score, this Magnificat should have a duration of "11 M." – i. e. 11 minutes. One might well modify this to "approximately eleven minutes". There is, however, no such thing as a "sole authentic" tempo, because on account of the varying characteristics of the individual movements there are many imponderables. The stated duration of the work does, however, provide an important point of reference, which should not be ignored. Performances lasting for less than 10 1/2 minutes would be too short, and performances lasting for more than 11 1/2 minutes would be too long. In both cases the source of the error cannot be precisely located. Even though 5 movements are taken at the intended tempo, if one movement is either too fast or too slow the total performing time will not agree with Heinichen's figure. On the other hand it is possible to arrive at the correct duration of performance even though not a single movement has been taken at the tempo which Heinichen intended; three excessively fast movements can be counterbalanced by three excessively slow movements.

One should not, however, be unduly concerned by such a possibility. The interpreter trusts principally to his "stylistic feeling", and chooses tempi accordingly; Heinichen's indication "11 minutes" is an important touchstone for the reliability of this feeling. In this sense the following metronome markings, which lead to a performance lasting for a little over 11 minutes – no account is taken of breaks between movements – provide for only one among several possible versions (see German text).

For critical remarks see German text.

Tübingen, September 1986
Translation: John Coombs

Wolfgang Horn

Avant propos (abrégé)

Heinichen: sa vie et son œuvre

Johann David Heinichen est né le 17 avril 1683 à Krössuln, une petite bourgade de la Principauté de Sachsen-Weissenfels. Dans les années qui précèdent 1700, il fut élève à la Thomasschule de Leipzig et suivit notamment l'enseignement de Johann Schelle (1648-1701) et de Johann Kuhnau (1660-1722), tous deux cantors à l'église St-Thomas. Christoph Graupner (1683-1760) et Johann Friedrich Fasch (1688-1758) furent ses condisciples; ces derniers obtinrent plus tard les prestigieux emplois de maître de chapelle, l'un à Darmstadt, l'autre à Zerbst. Après sa scolarité, Heinichen s'inscrivit à la Faculté de Droit de l'Université de Leipzig. Après 1705 il exerça peut-être pendant quelques années le métier d'avocat: mais il n'y a, sur ce point, aucun témoignage sûr. Il obtint bientôt un poste de maître de chapelle à la cour de Saxe-Zeitz, auquel il renonça cependant en 1710 pour entreprendre un voyage en Italie. Il passa principalement à Venise les six années qui suivirent.

Son avenir se décida lorsqu'il rencontra à Venise en 1716 l'héritier de la couronne de Saxe, Frédéric Auguste (1696-1763), le fils d'Auguste le Fort (1673-1733). Le prince électeur de Saxe se trouvait, depuis 1711, perpétuellement à l'étranger; aussi demanda-t-il à la cour de Dresde l'autorisation d'engager Heinichen comme maître de chapelle de la Principauté de Saxe et du Royaume de Pologne. Ses premiers apointments furent honorés le 1^{er} août 1716; son service à la cour prit fin à la mort du compositeur, le 16 juillet 1729.

Avant 1720, la production de Heinichen comprend avant tout des œuvres instrumentales, des cantates italiennes et des «Sérénades» (ces compositions ressemblent à des cantates, mais généralement avec une instrumentation plus nourrie; les chanteurs incarnent souvent des figures mythologiques). A cela s'ajoutent quinze cantates d'église sur texte allemand pour les services luthériens; il n'existe cependant aucune copie autographe de ces œuvres qui, pour l'instant, ne peuvent pas être datées avec exactitude. On sait seulement qu'il s'agit d'œuvres de jeunesse que Heinichen avait probablement déjà composées avant de partir en Italie.

Dès 1711 paraît l'un des deux livres de Heinichen, à savoir la «Neue erfundene und Gründliche Anweisung... Zu vollkommener Erlernung des General-Basses» (Hamburg, 1711). Le même ouvrage sera réédité peu avant la mort de Heinichen sous la forme d'une édition considérablement augmentée et fortement remaniée: «Der General-Bass in der Composition» (Dresden, 1728; rééd. fac-sim. Hildesheim-New York, 1969). Le nom du compositeur demeure d'ailleurs aujourd'hui essentiellement attaché à ce traité. Compte tenu de l'importance que l'on accorde en général à l'œuvre «théorique» de Heinichen, il est étonnant que l'on se soit aussi peu préoccupé de l'aspect «pratique» de son travail musical. La présente édition du Magnificat en La majeur constitue d'ailleurs la première publication d'une œuvre religieuse de Heinichen d'une certaine ampleur. La musique d'église catholique domine d'ailleurs largement la production de ce compositeur.

Le maître de chapelle qu'était Heinichen fit exécuter à la Pentecôte de l'année 1721 sa première grande messe instrumentale, la «Missa primitiva», dans le cadre du service religieux catholique de la cour de Dresde. Au cours des quelques années qui lui restèrent à vivre, il composa onze autres messes, de nombreux psaumes des Vêpres, neuf Magnificat, quelques oratorios de la passion (dont un sur un texte allemand), des litanies, un Te Deum et quelques autres œuvres d'église. En revanche, son activité dans le domaine de la musique profane s'amenuisa considérablement; on ne connaît que quelques très rares œuvres instrumentales et cantates profanes composées après 1721.

Heinichen souffrait déjà dans ses jeunes années d'une «phtisie héréditaire» qui s'aggrava au cours des années et qui le condamnait fréquemment à de longues périodes d'inactivité. Aussi lui était-il impossible d'assumer à lui seul l'important service religieux; on lui prêta ainsi l'assistance de Jan Dismas Zelenka, originaire de Bohême, qui avait été engagé en 1710 comme contrebassiste à Dresde mais qui avait appris avec assiduité le métier de compositeur. Le 16 juillet, Heinichen mourrait des suites de sa maladie; il était alors âgé à peine de 46 ans. Le Magnificat en La majeur composé en mai 1729 est sa dernière composition.

Remarques à propos des pratiques musicales à Dresde

Les effectifs du personnel musical engagé pour les services religieux de la cour, nous paraissent aujourd'hui plutôt maigres. A quelques variantes près, l'ordre de grandeur était le suivant: deux premiers hautbois, deux seconds hautbois, quatre premiers violons, quatre seconds, trois altos, environ vingt choristes, orgue, théorbe, quatre violoncelles, deux bassons et deux contrebasses. Il n'y a qu'un pupitre de flûtistes; ils ont une fonction de soliste et n'appartiennent pas au tutti au sens propre.

La manière dont cette œuvre doit être exécuté n'apparaît qu'en étudiant les conditions de la pratique musicale à la cour de Dresde. Il est vrai que la majeure partie du matériel d'orchestre conservé à la Sächsische Landesbibliothek à Dresde, où se trouvent la plupart des œuvres religieuses de Heinichen, a brûlé en 1945. Les sources dont on dispose permettent toutefois de reconstituer largement ce qu'était

la pratique musicale à Dresde.

L'éditeur se trouve confronté à un problème d'interprétation dans deux domaines:

1. La participation des hautbois.

La participation des hautbois est prévue par Heinichen; une partie notée en clef de sol sans indication d'instruments doit être exécutée par les violons et les hautbois, tandis que l'absence des hautbois est expressément soulignée par une mention: «senza Hautbois». Toutefois la présence des hautbois n'est pas permanente, en particulier dans les airs. Lorsqu'il n'y a aucune indication dans la partition, les hautbois cessent de jouer dès l'instant où commence une partie vocale; leur participation est donc essentiellement limitée aux ritournelles. Les hautbois devraient être doublés si possible, comme cela se faisait à Dresde.

2. L'exécution de la basse continue.

Au moins jusqu'au milieu des années 1730, la basse continue était généralement exécutée à Dresde par l'orgue, le théorbe, le violoncelle, la contrebasse et le basson. Selon leur fonction ils se divisent en deux groupes que Zelenka, le collègue de Heinichen, intitule «Organo» et «Ripieni». Heinichen n'emploie pas ces termes de cette manière-là, mais il procède de manière tout à fait semblable. Il était d'ailleurs beaucoup plus habile que Zelenka en matière d'instrumentation.

Le groupe «organo» se composait de l'orgue, du théorbe (qui réalisait l'une des basses chiffrées de l'«organo») et d'un ou de deux violoncelles; le «Ripieni» comprenait d'autres violoncelles, les contrebasses et les bassons. Les «violoncelli ripieni», comme Heinichen les nomme, doublaient la partie de contrebasse ou de basson (identique avec cette dernière).

La basse continue de la partition présente ainsi des indications «codées». Toutes les copies en parties séparées conservées à Dresde que l'éditeur a consultées, prouvent que dans les airs solos et les ensembles solo, les «ripieni» fonctionnent de la même manière que les hautbois: ils s'interrompent au début de la partie vocale. Cela signifie que dans les parties chantées des airs, l'accompagnement de la contrebasse (qui sonne, on le sait à l'octave inférieure de la hauteur notée) et du basson disparaît; seuls jouent l'orgue, le théorbe et un ou deux violoncelles. Il en va de même dans les autres passages vocaux destinés à des solistes dans des mouvements concertants avec chœur.

Lorsqu'on monte aujourd'hui le Magnificat en La majeur, on dispose rarement d'un théorbe. Cet instrument n'est donc pas explicitement mentionné dans cette édition. Il pourra néanmoins doubler éventuellement l'une des parties de l'«organo». L'orgue devrait avoir une registration puissante dans les sections de tutti du chœur, mais plus voilée dans les ritournelles et dans toutes les sections vocales tenues par des solistes. Les violoncelles seront répartis de manière égale entre le groupe de l'«organo» et celui des «ripieni». Les «Violoncelli ripieni» exécutent l'une des parties du «Violoncello ripieno/Contrabbasso». L'interprétation de la partition de Heinichen adopte les principes que nous venons d'esquisser. Les détails sont signalés dans l'apparat critique.

La durée d'exécution

Certaines partitions d'œuvres d'église de Heinichen présentent une particularité, puisque le compositeur a donné lui-même des indications concernant la durée d'exécution de ses œuvres (ces indications feront l'objet d'une étude à paraître dans un cadre plus large). Selon l'indication de Heinichen, ce Magnificat doit durer environ 11 minutes («11 M.», p. 36 de la partition autographe). Il faut probablement sous-entendre «environ onze minutes». Mais il n'y a pas de tempo qui aurait le privilège d'être «le seul authentique», car les caractères bien différents des divers mouvements imposent de larges fluctuations. Mais d'autre part, les indications fournissent cependant un point de référence important dont il convient de tenir compte. Les exécutions de moins de dix minutes et demi seront trop courtes, celles qui dépasseront onze minutes et demi seront trop longues. Dans les deux cas il est cependant impossible de localiser exactement l'erreur. Si l'on prend le bon tempo dans cinq mouvements et si l'on exécute trop rapidement ou trop lentement le sixième, on aura vite fait de manquer l'indication de Heinichen. Il est possible, au contraire, d'obtenir la bonne durée d'exécution sans avoir joué un seul mouvement dans le tempo souhaité par Heinichen: pris globalement, trois mouvements trop rapides peuvent être neutralisés par trois mouvements lents.

Il convient cependant de ne pas trop s'effrayer de tels exemples de calcul. L'interprète fera confiance tout d'abord à son «sentiment du style» et choisira les tempi en conséquence. L'indication de Heinichen «11 minutes» permet cependant de mettre à l'épreuve la fiabilité de ce sentiment. Les indications métronomiques suivantes conduisent à une durée d'exécution d'un peu plus de onze minutes – les temps de pause entre les mouvements ne sont pas pris en compte –; mais cela n'est qu'une des versions possibles (voir le texte allemand).

Pour l'appareil critique, voir le texte allemand.

Tübingen, septembre 1986
Traduction: Christian Meyer

Wolfgang Horn

Magnificat in A

Johann David Heinichen
1638-1729

1. Magnificat anima mea

Un poco andante 3

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo
(Organo,
Violoncello;
Violoncello ripieno,
Fagotto,
Contrabbasso)

f *Tutti Bassi*

5

Violino I

Violino II

Viola

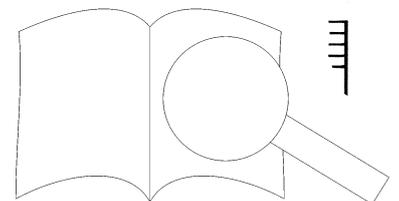
8

gni - fi - cat, ma - gni - fi - cat a - mi -

*) Ausführung der Vorschläge hier und in T. 17, 22 und 23 als 8tel.

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca; 11 min.
© by Carus-Verlag, Stuttgart 1987 - CV 40.951
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in West Germany

Erstdruck / First edition
Herausgeber: Wolfgang Horn
Generalbausatzung vom
Herausgeber



10 13

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

15 18

. . . Do - mi-num, ma -

20 23

a - ni - ma me - a Do mi-

PROBE-PARTITUR
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Oboe I

Oboe II

num.

Tutti

Tutti

Et ex-sul-ta

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

allegro

tasto solo

Tutti

ex-sul-ta - - - - -

Et ex-sul-ta - -

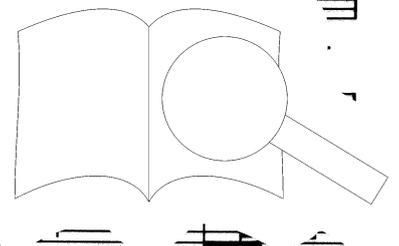
vit, et ex - sul -

- vit spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri, sa - lu -

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

tasto solo

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



33

33

ta - vit spi - ri - tus me - us, ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - ri - me - o, et ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta - ri me - o,

Org, Vc, *)

passi unisoni

Vc rip, Cb, Fg *)

36

36

us in De - o sa - lu - ta - vit, et ex - sul - ta - vit, ex - sul - ta

Org, Vc, *)

passi unisoni

*) Zur Besetzung des Generalbasses siehe den Abschnitt "Bemerkungen zur Dresdner Aufführungspraxis" im Vorwort.

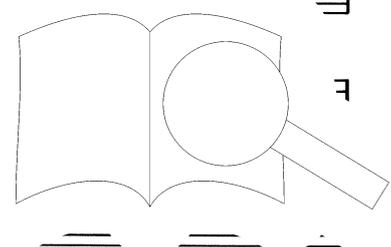
39 41

ri me-o, et ex-sul-ta - - - - -
 - vit, ex-sul-ta - - - - - vit spi-ri-tus me-us in
 et ex-sul-ta - - - - - vit spi-ri-tus me-us in De-o
 - vit, et ex-sul-ta - - - - - vit spi-ri

43

lu - ta-ri-me-o, et ex-sul-ta - - -
 - vit, ex-sul-ta - - - - - vit, ex - sul -

Vc rip, Cb, Fg



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

ta - vit spi - ri - tus me - us, et ex - sul -
 vit spi - ri - tus me
 et ex - sul - ta -
 et ex - sul - ta -

Org, Vc
 Vc rip, Cb, Fg

Carus-Verlag

ta -
 et x spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta ri me -
 et ex - sul - ta - vit, et ex - sul - ta -
 ex - sul - ta - vit spi - ri - tus

Vc rip, Cb, Fg

Musical score for measures 52-54. It includes vocal staves with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

52

- - vit spi - ri - tus me - us, ex - sul - ta -
 o, et ex - sul - ta - vit, ex
 vit, et ex - sul - ta -
 et ex - sul - ta

Bassi unisoni

Musical score for measures 52-54 with lyrics and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

55

adagio

Musical score for measures 55-57. It includes vocal staves and a piano accompaniment. The tempo is marked 'adagio'. The key signature has two sharps (F# and C#).

55

58

in De - o sa - lu - ta - ri - me - o.
 in De - o sa - lu - ta - ri - me - o.
 me - us in De - o sa - lu - ta - ri - me - o.
 ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta

adagio

Musical score for measures 55-58 with lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked 'adagio'. The key signature has two sharps (F# and C#).

2. Quia respexit

allegro
Ob/Vl

Violino/Oboe I

Ob/Vl

Violino/Oboe II

Viola

Soprano solo

allegro
Tutti Bassi

Basso continuo
(Org, Vc;
Vc rip, Cb, Fg)

6

p *f* *p* *f*

9

senza Ob
VI, senza Ob

p

Qui - a re -

12

15

15

hu - mi - li - - ta - tem an - cil - lae

18 21

18 21

ae, re - spe - xit hu - mi - li - - ta - tem an - cil - lae su - -

24 27

Ob/Vl
f *Ob/Vl* *f* *p* *p*

24 27

ae,

30 33

VI, senza Ob
p VI, senz.

30 33

e - nim ex hoc - be - a - -

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

Musical score for measures 36-39. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is in bass clef. The music consists of whole and half notes with rests.

Musical score for measures 36-39 with lyrics. The vocal line includes the lyrics: "tam me di-cent, me di-cent be-a-tam omnes ge-ne-". The piano accompaniment is marked "Org, Vc" and "senza Vc rip, Cb, Fg".

Musical score for measures 42-45. The vocal line includes a piano dynamic marking "p". The piano accompaniment also includes a piano dynamic marking "p".

Musical score for measures 42-45 with lyrics. The vocal line includes the lyrics: "ra-ti-ones, - tam me-di-cent, me". The piano accompaniment includes a piano dynamic marking "p".

Musical score for measures 48-51. The vocal line continues with notes and rests. The piano accompaniment continues with notes and rests.

Musical score for measures 48-51 with lyrics. The vocal line includes the lyrics: "oe-a-tam, be-a-". The piano accompaniment continues with notes and rests.



54 57

54 57 *Cadenza ad libitum*

- - tam me di - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - -

60 63

Ob/Vl
f

f

60 nes.

f Tutti Bassi

65 68

p

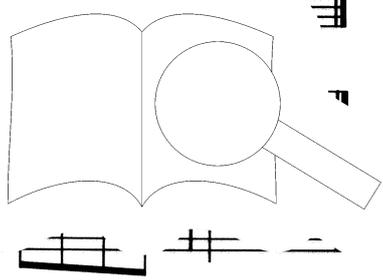
f

65 68

p

f

PROBE-PAPIER
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



3. Quia fecit mihi magna

Un poco andante

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Tenore solo

Basso continuo
(Org, Vc; senza
Vc rip, Cb, Fg)

Org, Vc

5

7

9

12

12

cit mi - hi ma - gna qui pot -

29 32

men ti - bus e - um, ti - men

34 37

um.

39 42

4. Fecit potentiam

Moderato

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
(Tutti/Solo)

Alto
(Tutti/Solo)

Tenore
(Tutti/Solo)

Basso
(Tutti)

Basso continuo
(Org, Vc; Vc rip,
Cb, Fg)

Moderato

Tutti Bassi

3

This section of the musical score continues from the previous page, starting at measure 3. It features a grand staff with a piano part and a basso continuo part. The piano part includes Violino I, Violino II, Viola, and Cello/Double Bass. The basso continuo part is marked 'Tutti Bassi'. The music is in a moderate tempo and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A large watermark 'PROBENPAPIER' is overlaid diagonally across the page, along with the text 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert' and 'Evaluation Copy - Quality may be reduced'. A magnifying glass icon is located in the bottom right corner of the score area.

9

9

per - bos, di - sper - sit su - per - bos, di - sper - sit su - per

per - bos, di - sper - sit su - per - bos, su - per - bos, di - sper - sit su -

per - bos, di - sper - sit su - per - bos, di - sper - sit

per - bos, di - sper - sit su - per - bos, di

11

11

bos, su -

re.

cor - dis su - i.

men-te cor - dis su - i.

cor-dis, men-te cor - dis, men-te cor-dis su - i.

oos men-te cor-dis, men-te cor - dis su

Musical score for measures 13-14. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical score for measures 15-16. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music continues with complex rhythmic patterns.

Musical score for measures 17-18. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music continues with complex rhythmic patterns.

Musical score for measures 19-20. The system includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The lyrics are:
 -su - it pot - en - tes, pot - en - tes, de -
 en - tes, pot - en - tes, de -
 De - po - s - s, de -
 The piano part includes the marking *ccato*.

Musical score for measures 21-22. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Dynamics include *p*.

Solo

E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis.

Solo

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

Org, Vc^p

Vc rip, Cb, Fg

Musical score for measures 21-22, including vocal solo lines and piano accompaniment. The piano part includes *Org, Vc^p* and *Vc rip, Cb, Fg*. Dynamics include *p*.

im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis,

- - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis, Tutti

Tutti im -

Musical score for measures 23-24, including vocal solo lines and piano accompaniment. The piano part includes *Tutti* and *im -*. Dynamics include *f*.

25 *Tutti*

Tutti im-ple - vit, im - ple - vit bo - nis, et di - vi - tes di - mi - sit in -
 im-ple - vit, im - ple - vit bo - nis, et di - vi - tes di - mi - sit in -
 ple - vit bo nis, im - ple - vit bo - nis, et di - vi - tes di - mi - sit in -
 vit, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis, et

27

a - nes, a - nes, et di - vi - tes di - mi - sit, di - mi - sit
 a - nes, et di - vi - tes di - mi - sit, di - mi - sit
 in - a - nes, et di - vi - tes di - mi - sit, et di - vi - tes di - mi - sit
 in - a - nes, di - mi - sit

*) Diese kurzen solistischen Einwüfe können auch vom Tutti mit reduzierter Lautstärke vorgetragen werden (siehe auch T. 31).

5. Suscepit Israel

Un poco allegro

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Violini unisoni

Alto solo

Basso continuo
(Org, Vc; Vc rip, Cb;
senza Fg)

Un poco allegro

f Org, Vc, Vc rip, Cb

The musical score is arranged in systems. The first system includes parts for Flauto traverso I, Flauto traverso II, Violini unisoni, and Alto solo. The second system includes parts for Flauto traverso I, Flauto traverso II, Violini unisoni, Alto solo, and Basso continuo. The third system includes parts for Flauto traverso I, Flauto traverso II, Violini unisoni, Alto solo, and Basso continuo. The fourth system includes parts for Flauto traverso I, Flauto traverso II, Violini unisoni, Alto solo, and Basso continuo. The score features various musical notations including rests, notes, trills (tr), triplets (3), and dynamics (f, p). A large watermark 'PROBENPARTE' is overlaid diagonally across the score. A magnifying glass icon is located in the bottom right corner of the score area.

*) Ausführung des Vorschlags stets als 8tel.

11

11

Su - sce - pit Is - ra - el pu - e - rum - su - um,

f

f senza Vc rip, Cb

14

14

re - cor - da - tus,

da - tus mi -

p

17

17

di - ae,

mi - se

19

21¹ 23

tr

21 23

ae.

con Vc rip, Cb

25

f

Sic - ut - lo - cu - tus est

ae. os,

f senza Vc rip, Cb

p

28 30

28 30

-c- se - - - mi-ni e - jus in

PROBEKOPPIE

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

32 34

la, in sae - - - - - cu - la.

Cadenza ad libitum **f** tr

f con Vc rto, Cb

36 38

tr tr

tr tr

40 42

tr tr

tr tr

46 42

p tr tr

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

6. Gloria Patri / Sicut erat

Largo

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Largo

Soprano (Tutti)
Glo - ri - a Pa - tri, glo ri - a Spi - ri - tu - i San - cto.

Alto (Tutti)
Glo - ri - a Pa - tri, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Tenore (Tutti)
Glo - ri - a Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Basso (Tutti)
tri, glo - ri - a Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Organo

Viol. Contra. Fagotto



6

allegro

6

allegro

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc in sae - .

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

6

9

9

cu-la et nunc et

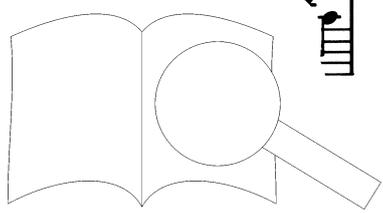
o, et nunc, et nunc, et nunc et sem-per, et

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

9

Org, Vc

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



Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

sem - per, et nunc et sem-per, sem - pe in - sae - cu-la sae - cu -
 - - - - - cu - rum, et in
 o, et nunc, et nunc, et - sae - - - - -
 - - - - - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et nunc et -

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment and the instruction "Vc rip, Cb, Fg".

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

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

15

lo - rum, a -

sae - cu-la sae - cu - lo - rum,

et in sae - cu-la sae - cu -

sem - per, et i.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

15

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

PROBEPARTITUR

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

men,

men, et in sae cu-la sae - cu - lo

lo - rum, in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et nunc et -

rum, a - - men, a - -

PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc, et nu
 rum, sic - ut e et nunc et sem - per,
 sem-per, et in sae - cu-la, et in
 men, sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

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

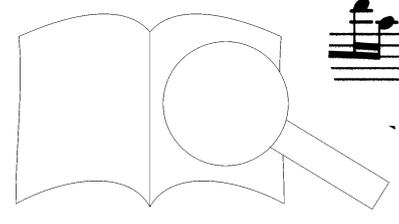
Musical notation for the first system, measures 24-26. It consists of two staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

Musical notation for the second system, measures 24-26. It consists of three staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

Musical notation for the third system, measures 24-26, including lyrics. It consists of four staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "cu-la, sic - ut o, et nunc, et nunc, et nunc et... sae - cu - la sae - u... sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, -per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum,"

Musical notation for the fourth system, measures 24-26, including lyrics and instrument markings. It consists of two staves in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "o, et nunc, -per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum,". Instrument markings include "Vc rip" and "Cb, Fg".

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



27

27

sic - ut ... - ci - pi -

sem - per, et in sae - cu - la sae - in sae - cu -

o, et nunc, et nunc t r - per, et in sae - cu - la sae - cu -

27

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

Musical notation for the first system, measures 29-30. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff, both in a key signature of two sharps (F# and C#).

Musical notation for the second system, measures 31-32. It consists of four staves: two treble clef staves and two bass clef staves, all in a key signature of two sharps.

29

o, et nunc, et nunc, et nunc et sem - in cu - la sae - cu -

la sae - cu - lo -

lo - rum, sae - cu - rur men, et in

sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

Musical notation for the third system, including vocal lines and piano accompaniment. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment on two treble clef staves and one bass clef staff. The key signature remains two sharps.

29

Vc rip

Cb, Fg

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment. It features two treble clef staves and one bass clef staff. The key signature is two sharps. The text 'Vc rip' and 'Cb, Fg' is present.

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

31

lo - rum, a - - - - men, et in

sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nu - - - - sem - per, et in sae - cu - la

sae - cu - la, et - - - - cu - la sae - cu - lo - rum,

o, et nunc, et - - - - per, et in sae - - - - cu - la sae - cu - lo - rum, a -

Musical notation for the third system with lyrics, including vocal line and piano accompaniment.

31

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

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

34

34

sae cu-la sae - cu -

sae - cu - lo rum, sae - cu -

a

men,

34

PROBEPARTITUR

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

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

Musical notation for the first system, measures 40-42. It consists of two staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

Musical notation for the second system, measures 40-42. It consists of three staves: two in treble clef and one in bass clef, all with a key signature of two sharps.

40

men, a - men, a - men.

men, sae - cu - a - men.

sae - cu - lo rur - men, a - men.

cu - lo - rum, a - men, a - men.

Musical notation for the third system, measures 40-42. It includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "men, a - men, a - men.", "men, sae - cu - a - men.", "sae - cu - lo rur - men, a - men.", and "cu - lo - rum, a - men, a - men.".

40

Musical notation for the fourth system, measures 40-42. It consists of two staves in bass clef with a key signature of two sharps.

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

Kritischer Bericht

Abkürzungen:

A Alto, B Basso, Bc Basso continuo, Cb Contrabasso, Fg Fagotto, Fl Flauto traverso, Ob Oboe, Org Organo, S Soprano, Se Seite, T Tenore, T. Takt, Vl Violino, Va Viola, Vc Violoncello, Vc rip Violoncello ripieno.

I. Die Quelle

Einzige Quelle ist die autographe Partitur der Sächsischen Landesbibliothek Dresden: D-ddr Dlb Mus. 2398-D-21. Sie umfaßt 36 Seiten (Paginierung später hinzugefügt): S. 1 Titelblatt, S. 2–36 Notentext; Querformat, ca. 26 x 20 cm.

Das Titelblatt weist folgende Eintragungen Heinichens auf: *Magnificat 9.* (die Nummer wurde von Heinichen selbst offenbar später und mit anderer Tinte eingetragen) / *à 4 Voci con Flaut. Travers./Hautb. VV: etc.;* rechts unten: *di / Giov. (=Giovanni) Heinichen / Mens. (= Mense, d. h. im Monat) Maj. 1729.* Fremdschriftliche Angaben: *F. 37, L. 10* (oben, Seitenmitte; Hinweis auf den früheren Aufbewahrungsort in den Notenschränken der Hofkirche: Fach 37, Lage 10); ferner die Signatur *Mus. 2398-D-21* sowie die Bibliothekspaginierung *I* (beide Angaben am unteren Blattrand). Das Titelblatt ist wie die übrigen Seiten der Quelle mit 10 Notensystemen rastriert.

Im folgenden wird die Quelle anhand der einzelnen Nummern beschrieben. Sämtliche Nummern und Zwischenüberschriften sind Ergänzungen des Herausgebers.

1. Magnificat anima mea

S. 2–10, jeweils 10 Systeme pro Seite. S. 2 autographe Kopftitel: *Magnificat.* Partituranordnung (Zählung der Systeme stets von oben nach unten): System 1: *Hautb.*, zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Violinschlüssel (d. h.: in diesem System sind zwei Stimmen notiert); System 2 und 3: am linken Rand durch Schweifklammer zusammengefaßt, Instrumentenangabe *VV*. Die übrigen Systeme weisen keine derartigen Angaben auf; die Schlüsselung reicht für die eindeutige Zuordnung aus. Systeme 4–9: Va (Bratschenschlüssel), S (Sopranschlüssel), A (Altschlüssel), T (Tenorschlüssel), B (Baßschlüssel), Bc. System 10: leer. – Sind die Instrumentalstimmen nicht notiert, so ist ihre Führung durch Hinweise wie *col Tenore* (Va, T. 27) oder *con i Violini* (Ob, T. 33) stets eindeutig geregelt. – Die Continuostimme weist keine Instrumentenangaben auf. Interpretation: wenn die Stimme im Baßschlüssel notiert oder – wie in der Fuge – nur mit einem Hinweis auf den Vokalbaß versehen ist, dann spielen alle Generalbaßinstrumente: Org, Theorbe, Vc, Vc rip, Cb, Fg. Erscheint im Continuosystem ein Tenorschlüssel (T. 33), dann setzen Vc rip, Cb und Fg aus; es spielen nur Org, Theorbe und Vc. Die Continuodifferenzierung in T. 43 ist in der Quelle nicht angegeben, sie ergibt sich zweifelsfrei aus Heinichens üblicher Praxis. In T. 45 erscheint im Continuosystem ein Sopranschlüssel; hier spielt nur noch die Orgel (gegebenenfalls auch die Theorbe). Die rhythmische Differenzierung zwischen Organo-Gruppe und Ripieni in T. 47 f. und 52 f. gibt Heinichen dadurch an, daß er in das ansonsten leere System 10 unter der Überschrift: *Bassi ripieni* einige Noten in der gewünschten Figuration schreibt; diese Figuration ist von Vc rip, Cb und Fg auszuführen. Das Ende der Figuration gibt Heinichen dadurch an, daß er in System 10 einige Noten in der nicht diminuierten Rhythmisierung einträgt (T. 48, T. 53). – Am Ende des Satzes Angabe der Taktsumme: 59.

2. Quia respexit

S. 11–13. Zwei Akkoladen pro Seite: System 1 und 2 Violinschlüssel, keine Instrumentenangabe; Ausführung nach Heinichens gewöhnlicher Praxis durch Ob/Vl I bzw. Ob/Vl II. Zur Führung der Oboen vgl. die in dem Abschnitt „Zur Aufführungspraxis“ dargelegten Grundsätze. System 3: unbezeichnet, Va; System 4: *Sopr.*, System 5: unbezeichnet, Bc. Diese Partituranordnung gilt auch für die zweite Akkolade (Systeme 6–10). – Die Continuostimme ist durchweg im Baßschlüssel notiert, daher zu Beginn des Stückes: Tutti Bassi. Die Bassi ripieni schweigen (ohne besonderen Hinweis in der Partitur) während der Solopartie, T. 36 ff.; sie setzen erst mit dem Ritornell wieder ein. – Nach T. 60 (S. 13, Ende der 2. Akkolade) in System 6 der Hinweis: *Ritornello da Capo*; danach ein Doppelstrich und Taktsummenangabe: 70. Das Ende des Satzes ist damit eindeutig bezeichnet (Anfangsritornell T. 11 = T. 70).

Hingewiesen sei auf eine Eigentümlichkeit der Tonartbezeichnung des 2. Satzes, „Quia respexit“. Die Arie steht in E-Dur, doch Heinichen zeichnet nur drei Kreuze (quasi A-Dur) vor; das erforderliche dis gibt er jeweils durch ein eigenes Kreuz vor der Note an. Diese Praxis findet sich in der Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht selten. Daß auch Heinichen diesem Brauch folgt, wirft ein Licht auf das Verhältnis zwischen „Theorie“ und „Usus“ in jenen Jahren. Der „Theoretiker“ Heinichen schreibt im „Generalbaß in der Composition“: „Fraget man aber, wie denn alle Modi Musici Moderni richtig bezeichnet ... werden könnten? Antwort: Wenn alle Modi dur richtige Transpositiones des Modi C.dur, und alle modi moll richtige Transpositiones des Modi A.moll wären. Diese beyden seynd die 2. Haupt-Modi unserer heutigen Praxeos, nach deren Intervallis sich die Bezeichnung aller übrigen Modorum richten sollte. Sed usui cedendum aliquid [sinngemäß: Aber man muß sich

hier ein wenig den herrschenden Gepflogenheiten anbequemen]“ (GbC, S. 151, Fußnote). Die Ausgabe übernimmt Heinichens Notationsweise.

3. Quia fecit mihi magna

S. 14–16; keine Vortragsangabe. 2 Akkoladen pro Seite: System 1 und 2 Violinschlüssel, zwischen den Systemen *Flauti Travers.*; System 3 Tenorschlüssel, vor dem System die Angabe *T.S.* (Tenore Solo); System 4 Baßschlüssel (T. 3–5/1. Hälfte sowie T. 40–41/1. Hälfte: Tenorschlüssel), Bc, keine Besetzungsangabe; System 5 leer. System 6–9 wie 1–4, System 10 leer. Ende des Satzes auf S. 16, erste Akkolade; nach dem Doppelstrich Taktsummenangabe 43. – Zur Continuobesetzung: da die Oberstimmen dieses Satzes äußerst zart besetzt sind, schlägt der Herausgeber vor, auf die Bassi ripieni zu verzichten. Es spielen nur Vc und Org (die Ziffer 7 unter dem zweiten 8tel von T. 16 fordert deren Mitwirkung unmißverständlich). Daß Heinichen die Continuobesetzung fein auf die Struktur des Satzes abstimmt, lehrt etwa der Blick auf das *Magnificat* Nr. 8 in B-Dur (Mai 1728). Hier ist der Satz „Suscepit Israel“ in ganz ähnlicher Weise wie das vorliegende „Quia fecit“ im 6/8-Takt geschrieben. Die Vortragsangabe lautet: *Amoroso, ma andante un poco*; Besetzung dieser Arie: 2 Flauti traversi, Vl con sordini, T solo, *Violoncello senza Organo* (Mus. 2398-D-25, S. 24). Hier geht Heinichen in der Reduzierung des Generalbasses also noch einen Schritt weiter.

4. Fecit potentiam

S. 17–25. System 1 und 2: Violinschlüssel, durch Schweifklammer verbunden, davor Angabe: *Hautb.*; System 3 und 4: Violinschlüssel, durch Schweifklammer verbunden, davor Angabe: *VV*; die übrigen Systeme (5–10) sind unbezeichnet: Va, S, A, T, B, Bc (Schlüsselung wie oben bei Nr. 1). – Am Ende des Satzes auf S. 25 Taktsummenangabe: 34. – Die Führung der Oboen ist hier stets eindeutig angegeben. – Heinichens Praxis entsprechend setzen die Bassi ripieni während der Solopassage T. 21–24 aus, nicht aber in den Takten 27 f. und 31 f., da hier der Vokalbaß nicht solistisch ausgeführt wird.

5. Suscepit Israel

S. 26–29; keine Vortragsangabe. 2 Akkoladen pro Seite. System 1 und 2: Violinschlüssel, durch Schweifklammer verbunden, davor Angabe: *Flauti Trav.*, System 3: Baßschlüssel, davor Angabe: *VV senza Violetta* (zur Bedeutung des Baßschlüssels in Violin- und Viola-Systemen siehe den folgenden Abschnitt, Zur Edition); System 4: Altschlüssel, davor Angabe: *A. S.* (Alto Solo), System 5: Baßschlüssel, Bc, keine Besetzungshinweise. Diese Anordnung gilt grundsätzlich auch für die übrigen Akkoladen (lediglich S. 27, 1. Akkolade, weicht hiervon ab mit der Anordnung: Fl I, Fl II, A, Bc, Vl; die Violinen sind hier offenkundig nachgetragen). – Am Ende des Satzes Angabe der Taktsumme: 43. – Da in diesem Satz die Oboen nicht mitwirken, wird man im Generalbaß auf die Fagotte verzichten (vgl. einen entsprechenden Vermerk in Heinichens „Laetatus sum“ à 3 voci con 2 Violini (*senza Hautb. e Bassoni*) (Mus. 2398-D-51, S. 1). Da die Stimme im Baßschlüssel notiert ist, spielen die Ripieno-Streicher, also Vc rip und Cb, mit; sie pausieren nach der Dresdner Praxis während der solistischen Gesangsteile.

6a. Gloria Patri

S. 30. System 1: leer und unbezeichnet; System 2 und 3: Violinschlüssel, unbezeichnet, daher Ob/Vl I, Ob/Vl II; System 4: unbezeichnet, Va; System 5: ursprünglich für Va vorgesehen, gestrichen; Systeme 6–10, sämtlich unbezeichnet: S, A, T, B, Bc in den üblichen Schlüsseln. Noch auf der gleichen Seite beginnt, nach einem einfachen Doppelstrich, die Schlußfuge.

6b. Sicut erat in principio

S. 30–36. Die Führung der Instrumente ist über weite Strecken durch collaparte-Hinweise geregelt. Die Oboen sind in den beiden Violinsystemen mit aufgezeichnet. In T. 25 ff. bzw. 28 ff. ist die Version der Violinen durch abwärts gerichtete Hälsen, die der Oboen durch aufwärts gerichtete Hälsen (Beischrift jeweils: *Hautb.*) gekennzeichnet. Die Continuostimme weist zu Beginn keine Besetzungsangaben auf. Die Takte 6–10 sind im Sopranschlüssel notiert; es spielt nur die Orgel (T. 6–7: *tasto solo*, T. 8–10: zweistimmig), gegebenenfalls auch die Theorbe. In T. 11 erscheint ein Tenorschlüssel, danach sind die vier ersten Noten des Tenors aufgezeichnet, anschließend ein Custos; in T. 11 setzen somit die Vc der Organo-Gruppe ein. In T. 13 erscheint schließlich ein Baßschlüssel, auf den die vier ersten Noten der Baßstimme sowie ein Custos folgen; nun spielen auch Vc rip, Cb und Fg mit. Das System ist dann leer bis T. 18, 1. Hälfte. Die Takte 18, 2. Hälfte – 23, 1. Hälfte sind ausnotiert. Nach den beiden ersten Noten von T. 21, gis-e, erscheint der Tenorschlüssel: die Ripieni setzen aus. Zu Beginn von T. 23 erscheint wieder der Baßschlüssel, danach stehen die vier ersten Noten des Vokalbasses sowie ein Custos: die Ripieni spielen wieder mit. Der Interpretation bedürfen schließlich die Takte 25 ff.; hier sind auf den beiden unteren Systemen zwei Fassungen der Continuostimme notiert. In System 9 erscheint nach dem ersten 4tel von T. 26, e, ein Tenorschlüssel; danach schließt sich die Stimme dem Tenor an, bis sie in den Takten 28 und 29 in die diminuierte Version (16tel) übergeht. In T. 30 erscheint der Baßschlüssel; die Stimme folgt genau dem Verlauf des Vokalbasses. In System 10 ist die erste Hälfte von T. 25 leer; auf der dritten Schlagzeit stehen die Achtel cis-A, danach eine 4telpause. Zu Beginn von T. 26 erscheint ein Tenorschlüssel, darauf folgt die diminuierte Version (16tel) der Continuostimme mit der

Beischrift: *Violoncello ripieno*; zu Beginn von T. 30 erscheint der Baßschlüssel, die diminuierte Version wird fortgesetzt. Die Beischrift zu T. 30 lautet: *Bassi ripieni*. Zu Beginn von T. 32 vereinigen sich die Continuoinstrumente wieder im unisono; System 10 bleibt fortan leer. Die Ausgabe verfährt an dieser Stelle wie folgt: die Version von System 9 wird der Organo-Gruppe zugewiesen, in T. 28 und 29 wird (entgegen der Quelle) die nicht-diminuierte Version beibehalten. Die Version von System 10 wird zunächst den Vc rip zugeteilt, denen sich in T. 30 Cb und Fg anschließen. An der Nahtstelle in T. 25/26 werden Cb und Fg mit dem Vokalbaß geführt, bis dieser pausiert (T. 26, 2. Hälfte). Die Vc rip werden gemäß System 10 geführt; sie benötigen die Pause, um bequem in die höhere Lage der T. 26 ff. zu gelangen. Die betreffende Seite des Autographs ist der Ausgabe als Faksimile beigegeben. – Am Ende des Satzes steht die Taktsummenangabe 42. Darunter hat Heinichen die Dauer der Aufführung angegeben: *II M.* – An das Ende des Stückes hat Heinichen in großen Lettern das Wort *FINIS* geschrieben (S. 36, Seitenmitte unten).

II. Zur Edition

Die Ausgabe gibt das Original so getreu wie möglich wieder. Geändert wurde die Schlüsselung der Singstimmen S, A und T; in der Continuo-Stimme wurde auf die Verwendung des Tenorschlüssels verzichtet. Die ursprünglichen Verhältnisse sind in der Quellenbeschreibung und den Einzelanmerkungen verzeichnet. Die wenigen Abweichungen des Notentextes der Ausgabe von der Quelle sind in den Einzelanmerkungen zusammengestellt. Ergänzungen des Herausgebers zum Notentext sind drucktechnisch kenntlich gemacht: sprachliche Hinweise wie „ad lib.“, „p“ usw. erscheinen in Kursive, ergänzte Akzidentien, Fermaten und die Generalbaßaussetzung erscheinen in Kleinstich, ergänzte Bögen sind gestrichelt. In geradem Druck erscheinen dagegen die Angaben zur Continuo-Differenzierung; ausführliche Erläuterungen hierzu gibt der Abschnitt „Zur Aufführungspraxis“ im Vorwort. Aufgrund der starken Differenzierung des Generalbasses im sechsten Satz ist die Continuo-Stimme in der Ausgabe auf zwei getrennten Systemen (Org, Vc einerseits, Vc rip, Cb, Fg andererseits) notiert. Gelegentlich erscheint in den Systemen der Violinen und der Viola ein Baßschlüssel als Hinweis auf die Führung dieser Instrumente mit der Continuo-Stimme. Wie das konsultierte Aufführungsmaterial zeigt, verlaufen die hohen Streicher einschließlich der Viola zumeist in der Oberoktav der Generalbaßstimme. Die Viola verdoppelt auch dann die Violinen im Einklang, wenn sie theoretisch in der tieferen Oktav spielen könnte. Wünscht Heinichen die Viola in der tiefen Lage (etwa unter dem Ton g), so notiert er die Stimme aus. Die Orthographie des Textes folgt dem Antiphonale Monasticum, Tournai 1934, S. 129. Die Quelle weist keine erwähnenswerten Abweichungen hiervon auf.

III. Einzelanmerkungen

2. *Quia respexit*

T. 35 f.: VI I und II sind im Autograph vertauscht.

3. *Quia fecit mihi magna*

T. 3–5, 1. Hälfte sowie T. 40–41, 1. Hälfte: Bc im Tenorschlüssel notiert.

T. 31: Die Notation der Hemiole im T (zwei 8tel mit Haltebogen) folgt dem Autograph.

4. *Fecit potentiam*

T. 5: Bc und weitere Instrumente stets so notiert:  (vgl. das Faksimile der S. 18 vor dem Beginn des Notentextes); gemeint ist ein scharf akzentuiertes staccato.

T. 8/9: Im Sopran aufgrund von Seitenwechsel im Autograph irrtige Textunterlegung: „su-sit“ (statt „superbos“ oder „dispersit“).

T. 18: Tenor und Baß gehen auf der 4. Schlagzeit im Einklang; solche Satzfreiheiten finden sich bei Heinichen wie auch bei Zelenka nicht selten.

T. 21: Über dem Alt-System *à 2*; desgleichen über dem Sopransystem T. 23.

T. 22: Die vorletzte Note im Tenor lautete ursprünglich h statt e’.

T. 23: Im Bc notiert Heinichen nach den beiden 16teln e-e’ irrtümlich vier statt drei 16tel-Triolen e’-fis’-e’.

5. *Suscepit Israel*

T. 1 und T. 43: Die Regel „Auftakt + Schlußtakt = Ganztakt“ befolgt Heinichen hier nicht. Die Ausgabe übernimmt diese Lesart.

T. 21: Im Autograph beginnt hier eine neue Akkolade. Heinichen hat im Alt die Note f und die Textsilbe „ae“ zu notieren vergessen.

T. 35: Die Note d’ im Alt fehlt.

6. *Gloria Patri – Sicut erat*

T. 26: Heinichen meint – trotz des scheinbar naheliegenden e-Moll – eindeutig den Dreiklang E-Dur. Es ist also gis und nicht g zu singen und zu spielen.

T. 28 f.: Zur Interpretation der Continuo-Differenzierung vgl. die „Bemerkungen zur Dresdner Aufführungspraxis“ im Vorwort sowie und das Faksimile 2 vor dem Notentext, das die betreffenden zeigt. Es erscheint wenig sinnvoll, die Akkordbrechungen in die Orgelstimme zu übernehmen. Die Ausgabe teilt diese Figuration den „Ripieni“ zu (zunächst nur Vc rip, später dann auch Cb, Fg).

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erschienen:
Partitur, zugleich Stimme für das Tasteninstrument (CV 40.951/01),
Chorpartitur (CV 40.951/05), 4 Harmoniestimmen (CV 40.951/09),
Violino I (CV 40.951/11), Violino II (CV 40.951/12), Viola (CV 40.951/13),
Violoncello (CV 40.951/14), Violoncello ripieno / Fagotto / Contrabbasso
(CV 40.951/15), Flauto I (CV 40.951/21), Flauto II (CV 40.951/22),
Oboe I (CV 40.951/23), Oboe II (CV 40.951/24).