

Johann David Heinichen

Cantata XVI^a

»La bella fiamma ò Tirsi«

für Altstimme, Theorbe und Basso continuo

1711

PARTITUR

Herausgegeben von Michael Dücker
unter Mitarbeit von
Reiner Zimmermann

Dresden 2011

Editionskollegium

Klaus Burmeister,
Bernhard Hentrich,
Hans-Günter Ottenberg,
Reiner Zimmermann (Editionsleiter)

Mit freundlicher Unterstützung der

RUDOLF-AUGUST OETKER STIFTUNG

Veröffentlicht nach *D-D1/Mus.2398-J-1*
im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)

Die Veröffentlichung dieser Ausgabe erfolgt unter einer
Creative-Commons-Lizenz (by-sa).

This edition is published under a **creative commons license (by-sa).**



Korrekturen und Ergänzungen werden über info@musikschaeetze-dresden.de
jederzeit dankbar angenommen.

Emendations and amendmends are very much appreciated.

Feel free to send them to info@musikschaeetze-dresden.de

Falls Sie die Arbeit von Musikschätze aus Dresden unterstützen möchten, können Sie
eine freiwillige Zahlung pro Aufführung entrichten.

Nutzen Sie dafür sowie für sonstige Spenden bitte PayPal
oder besuchen Sie unsere Website.

If you would like to support the work of Musikschätze aus Dresden, you may pay a
voluntary fee per performance of this work.

To do so or to donate any amount please use the PayPal
or visit us on our website.

www.musikschaeetze-dresden.de

Alle Spenden fließen vollständig in die Erschließung und Edition weiterer Werke.

All donations will be used for the researching and editing of further works.

© 2011 by Musikschätze aus Dresden

© Signet & Layoutvorgaben der Edition: Bernd Hanke BBK/BDG Dresden

[Spenden](#)

[Donate](#)

Das Editions-kollegium dankt der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
für die Nutzung des Dokumenten- und Publikationsservers Qucosa.

Inhalt

Vorbemerkung	IV
Zum Werk	IV
Cantata XVI ^a	
Recitativo	1
Aria	1
Recitativo	8
Aria	9
Kritischer Bericht	13
Text italienisch/deutsch	14

Vorbemerkung

Die Edition »Denkmäler der Tonkunst in Dresden« wird in loser Folge Werke – Messen, Oratorien, Kantaten, Lieder, Opern, Singspiele, Sinfonien, Konzerte, Kammermusik, Klavier- und Orgelmusik u. v. a. – aus der Fülle der musikalischen Überlieferung der Dresdner Musikkultur von der Spätrenaissance bis zur Frühromantik in neuen Werkausgaben der allgemeinen Musizierpraxis zugänglich machen. Vollständigkeit ist ebenso wenig beabsichtigt wie in Konkurrenz zu bereits begonnenen Werkausgaben wie z. B. von Johann Adolf Hasse oder Jan Dismas Zelenka zu treten. Vielmehr werden z. T. bereits in der musikalischen Praxis erprobte, aber noch nicht edierte Kompositionen veröffentlicht, des Weiteren Werke, die im Besonderen die typische Dresdner Hof- und Festkultur widerspiegeln. In der Edition finden außerdem Komponisten Berücksichtigung, die in Dresden wirkten, deren Werke jedoch außerhalb Dresdens überliefert sind. Außerdem werden Werke aus-

gewählt, die von Komponisten anderer Orte speziell für die Hofkapelle geschrieben wurden sowie Kompositionen aus dem Bestand der Notenbibliothek der ehemaligen Fürstenschule Grimma sowie anderer Provenienzen (Oels, Zittau, Herrnhut u. a.). Schließlich werden auch Aufführungsmaterialien der städtischen Musikpflege in Dresden herangezogen.

Die Ausgaben können kostenlos vom Dokumentations- und Publikationsserver Qucosa der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) heruntergeladen werden. Korrekturen und Ergänzungen sind möglich, so dass Nutzer der Ausgaben gebeten werden, gegebenenfalls neue Erkenntnisse der Redaktion mitzuteilen.

In der elektronischen Präsentationsform sind die »Musikschätze aus Dresden« jederzeit verfügbar.

Zum Werk

Die Kantate »La bella fiamma ò Tirsi« gehört zu den wenigen Werken aus einem umfangreichen Œuvre von 63 Kammerkantaten von Johann David Heinichen, deren Entstehungsort und Datierung überliefert sind¹: »Venetiis. Kal:X.Sept: 1711«.

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 ihm 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, die auch der in Venedig weilende Kurprinz Friedrich August von Sachsen mit Begeisterung hörte.

Die Herkunft des Textes ist noch ungeklärt. Er entspricht aber der verbreiteten italienischen Barocklyrik, die seelische Konflikte wie Liebeskummer zumeist metaphorisch in Naturbildern ausspricht.

Diese Kantaten gaben offenbar den Ausschlag, dass der Kurprinz, nachdem er die Genehmigung hierfür bei seinem Vater Friedrich August I. 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 Lotti den sporadischen Operndienst; mit 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 Opern-Komponist in Erscheinung, sondern war für den Aufbau eines Repertoires der katholischen Kirchenmusik in der Hofkirche verantwortlich. Mit der Veröffentlichung seiner grundlegenden Lehre *Der General-Baß in der Composition*, Dresden 1728 (eine frühere Fassung war 1711 in Hamburg erschienen), festigte er seinen Ruf als bedeutender Musik-Theoretiker seines Zeitalters. Dort befasste er sich mit dem Theaterstil, also der Opernmusik, betonte aber, dass der Kammerstil, also der der Kammerkantaten, immer mit einbezogen sei.

Heinichen galt seinen Zeitgenossen Scheibe, Mattheson und anderen als einer der führenden deutschen Komponisten mit künstlerischen Wurzeln in Italien, besonders mit Blick auf die Kantaten. Die Grenzen zu Serenata und Oper dieser im 17. und 18. Jahrhundert wichtigsten Gattung des weltlichen Sologesangs sind fließend. Ihr formaler Aufbau mit Rezitativen und Da-capo-Arien sowie die textliche Grundlage, die vom unglücklichen Liebhaber handelt, hatten sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts durchgesetzt. Alessandro Scarlatti wirkte mit seinen etwa 600 Kantaten formbildend. (Die deutsche evangelische Kirchenkantate ist, durch den geistlichen Text bedingt, von der Kammerkantate wesentlich verschieden. Kein Komponist hat beide Gattungen gleichzeitig gepflegt.)

Die neapolitanischen, römischen oder bologneser Komponisten schufen mit ihren Kantaten kleine Szenen von einheitlichem Affekt und leisteten damit wesentliche Beiträge zur geselligen Musik. Damit waren solche Werke für die musisch interessierten höfischen und bürgerlichen Kreise in Italien bestens geeignet.

Heinichen hatte sich in Italien ganz dieser Gattung verschrieben und galt auch in Dresden als der wichtigste Kantatenkomponist, da er italienische Kantabilität auf elegante Weise mit den Möglichkeiten eines erweiterten Instrumentariums verband, mit Flöten, Violinen, Corni da caccia oder Oboen.

Die Cantata »La bella fiamma ò Tirsi« (nach Seibels Werkverzeichnis: S 183) erfordert neben dem Basso continuo eine Solothorbe. Dass der berühmte Lautenist Silvius Leopold Weiss schon in Italien mit Heinichen zusammengetroffen ist, könnte möglich sein, denn Weiss war mit dem polnischen Prinzen Alexander Sobieski 1710 nach Rom gekommen.

Man kann jedoch annehmen, dass ein solches exponiertes Stück auch nach 1718, als Weiss in Dresden als Hoflautenist engagiert wurde, erneut aufgeführt wurde, zumal Heinichens Kantaten gesammelt in einem Prachtband in der kurfürstlichen Bibliothek aufbewahrt wurden. Über Aufführungen von Kammermusikwerken am Hof ist wenig bekannt, da sich die Hofberichterstattung lediglich den festlichen Angelegenheiten des Herrscherpaares zuwandte. Die Kurfürstin Maria Josepha führte im Residenzschloss eine chambre de musique, die der Kammermusik vorbehalten war. Dieser Salon war offen für interessierte Hörer, auch wenn diese nicht dem Hofe angehörten. Johann Georg Pisendel, der mit Quantz noch in den 1720er Jahren Unterricht bei Heinichen genoss, war für Organisation und Aufführungen verantwortlich. Durchreisende Musiker waren gern gesehene Gäste. Dieser Salon könnte ein Ort der Aufführungen der Kantaten von Heinichen gewesen sein.

im Januar 2010

Reiner Zimmermann

¹ Richard Lorber, *Die italienischen Kantaten von Johann David Heinichen (1683–1729). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik am Dresdner Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.*, Regensburg 1991, XVII, 501 S. m. Notenbeispielen (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 166).

Cantata XVI ^a

Johann David Heinichen
(1683–1729)

Recitativo

Alto

Basso

La bel-la fiam-ma ò Tir-si, che per te l'al-ma ac-cen-de mi cruc-cia è

4 8
4 2

4

ver: mà pa-ga an-cor mi ren-de, è quel che per te pro-vo as-pro tor-men-to sa-reb-be mio con

8

ten-to se ge-lo-so ti-mo-re il suo ve-len non mi por-tas-se al co-re.

12 **Allegro**

Aria

Tiorba

Alto

Basso

17

Musical score for measures 17-20. The first staff (bass clef) contains a continuous eighth-note melody. The second staff (treble clef) is empty. The third staff (bass clef) contains a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.

21

Musical score for measures 21-24. The first staff (bass clef) contains a continuous eighth-note melody. The second staff (treble clef) is empty. The third staff (bass clef) contains a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.

25

Musical score for measures 25-28. The first staff (bass clef) contains a continuous eighth-note melody. The second staff (treble clef) is empty. The third staff (bass clef) contains a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.

29

Musical score for measures 29-32. The first staff (bass clef) contains a continuous eighth-note melody. The second staff (treble clef) is empty. The third staff (bass clef) contains a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.

33

37

41

Se A - qui - lon di fu-rie ar - ma - - -

Fine

46

- to,

51

55

se A - qui - lon di fu - rie ar

60

ma - - - - to - col suo fia - to - fie - ro in - vo - la - al - le -

65

pian - te e - fio - ri e - fo - - - glie, se A - qui -

70

lon di fu - rie ar - ma *tr*

74

to col suo fia - to fie-ro in - vo - la al - le

79

pian-te e fio-re e fo - glie,

84

88

co - sì, co - sì, l'em - pia ge - lo - si - a pe - na -

94

ri - a il pia - cer che mi con - so - la cru - da uc - ci - de e à me lo_

100

to - glie,

105

co - sì, co - sì, l'em - pia ge - lo - si - a pe - na - ri - a

110

il pia - cer che mi con-so - - - - -

115

- - - - - la, che mi con-so -

120

Adagio
arpeggio

Allegro

-la cru - da uc - ci - de, uc - ci - de, cru - da uc - ci - de e à me lo.

127

to - glie, lo fo - - - - - glie

133

cru - da uc - ci - de e à me lo_ to - glie, e à me lo to - glie.

da capo

Recitativo

139

Alto

Sò che tu a fè, che la mia gio - ia of - fen - de ques - ta cu - ra ti - ran - na mà al - lor che

Basso

5 6

143

l'ar - mi pren - de l'al - ma per dar - gli mor - te, A - mor s'op - po - ne

146

al - la sua giu - sta bra - ma e sdeg - na - to m'ad - di - ta che ge - lo - sa non è, che ge - lo - sa non

149

è, sol chi non a - ma.

b 6 5
4 #

152

Tiorba

Alto

Basso

Sof-fri in pa-ce ò mio te - so - ro, com' io sof - fro il mio ti -

159

mor.

Sof-fri in

164

pa - ce ò mio te - so - ro com' io sof - fro il mio ti -

170

arpegg.

6

mor.

175 arpegg.

com' io sof - fro il mio ti - mor,

6

181

com' io sof - fro il mio ti - mor.

187

190

193

arpegg.

Fine

197

arpegg.
e sempre col
accompagnato

Ch'e-gli è sol per me mar - to - ro, è per

202

te pro - va d'a - mor,

207

è per te pro - va d'a - mor,

212

per me mar - to - ro,

216

è per te, per te, e per te pro - va d'a -

221

mor, per te pro - va d'a -

226

mor.

Da Capo

Kritischer Bericht

Grundlage für die vorliegende Ausgabe ist der Sammelband *D-DI/Mus.2398-J-1*, ein Querformat (30,6 × 22,7 cm) mit schwarzem Ledereinband mit drei nach der Mitte zu kleiner werdenden Vierecken aus goldgeprägten Zierleisten, welche Eckornamente tragen. Der Band ist vermutlich um 1728 entstanden und umfasst 26 der insgesamt 68 Kantaten Heinrichens bei einem Gesamtumfang von 320 Seiten.

Der Titel lautet:

XXVI. CANTATE | coi | e senza stromen.ⁱⁱ | di | Giov. Heinichen sowie die alte Signatur *B392* und zwei Stempel der Bibliotheca Musica Regia und der Königlichen Öffentlichen Bibliothek. Die Abschrift war in keinem guten Zustand und ist 1990 restauriert worden.

Die Anordnung der einzelnen Kantaten lässt eine planvolle Absicht vermuten: Auf jeweils zwei nur vom Generalbass begleitete Kantaten folgt immer eine von mehreren Instrumenten begleitete Kantate. Die unausgesprochene Widmungsträgerin ist die Kurfürstin Maria Josepha, die Heinrichens Werk stets gefördert hat.

Die sechzehnte Kantate befindet sich auf den Seiten 177–189.

Der Kopftitel lautet:

Cantata | XVI^a | Con Tiorba sola.

Wegen des teilweise schlechten Zustands der Handschrift – einige Noten waren nicht mehr lesbar – musste der Herausgeber an manchen Stellen Ergänzungen vornehmen, s. Einzelnachweise.

Eine weitere Quelle, die Abschrift *D-DI/Mus.2398-J-3*, war wegen ihres schlechten Erhaltungszustands nicht mehr verfilmbar und deshalb nicht benutzbar.

Zur Edition

Ergänzungen des Herausgebers sind kursiv gesetzt. Wiederholte Vorzeichen für gleiche Noten in einem Takt wurden ohne Kommentar weggelassen. Warnungssakzidentien sind in normaler Größe gesetzt.

Die Zeichensetzung richtet sich nach der Originalquelle, da kein verbindlicher Textabdruck zur Verfügung stand.

Einzelnachweise

Takt	System	Bemerkung
8	A.	6. Note als Viertel notiert
12		Doppelstrich ergänzt
46	B.	E notiert
64	B.	2. Note unleserlich, lt. Th. ergänzt
93	A.	♯ steht nur vor dritter Note
112	B.	erste Note als A notiert
118	Th.	unleserlich, Pause ergänzt
	B.	unleserlich, Takt ergänzt
129	A.	3. Note undeutlich: d'?
133	Th.	unleserlich bis T. 134, 1. Note, lt. B. ergänzt
	A.	1. und 2. Note unleserlich, ergänzt
137	A.	2. Note als d' notiert, darüber Korrektur <i>besser f</i> von fremder Hand ergänzt danach ein Leertakt ohne Pausen notiert
138		
141	A.	1. und 2. Note unleserlich, ergänzt
144	A.	3. Note fehlt Achtelfähnchen
145	A.	1. Note unleserlich, ergänzt
149	B.	3. und 4. Note unleserlich, zusammen mit Generalbass-Ziffern ergänzt
193	Th.	die Spielanweisung, gültig ab T. 197, ist bereits am Ende dieses Taktes notiert
197–226	Th.	Leersysteme, lt. Basso ergänzt
198	Th., B.	1. Note als e notiert

Text italienisch/deutsch

La bella fiamma ò Tirsi

La bella fiamma ò Tirsi,
che per te l'alma accende
mi cruccia è ver:
mà paga ancor mi rende,
è quel che per te provo aspro tormento
sarebbe mio contento
se geloso timore
il suo velen non mi portasse al core.

Se Aquilon di furie armato
col suo fiato fiero
invola alle piante e fiori e foglie,
così, l'empia gelosia
penaria il piacer che mi consola
cruda uccide e à me lo toglie.

Sò che tu a fè,
che la mia gioia offende
questa cura tiranna
mà allor che l'armi prende l'alma
per dargli morte.
Amor s'oppone
alla sua giusta brama
e sdegnato m'addita
che gelosa
non è, sol chi non ama.

Soffri in pace ò mio tesoro,
com'io soffro il mio timor.
Ch'egli è sol per me martoro,
è per te prova d'amor.

Schöne Flamme, o Tirsi

Die schöne Flamme, o Tirsi,
die für dich meine Seele entzündet,
bekümmert mich: es ist wahr.
Aber als Lohn gibst du sie mir wieder zurück.
Das, was ich für dich empfinde, ist bittere Qual.
Ich wäre zufrieden,
wenn nicht eifersüchtige Furcht
ihr Gift mir ins Herz tragen würde.

So wie der Nordwind Aquilon, mit Furien
gewappnet, mit seinem stolzen Atem
die Pflanzen, Blumen und Blätter verzehrt,
so tötet grausam die ruchlose Eifersucht
die Freude, die mich tröstet,
und nimmt sie mir.

Ich weiß, dass du dafür gesorgt hast,
meine Freude zu kränken,
diese tyrannische Sorge.
Gut denn: welche Waffen ergreifen die Seele,
um sie zu töten.
Die Liebe widersetzt sich
der Sehnsucht
und verschmäh't meinen Zorn.
Es ist nicht nur eifersüchtig,
wer nicht liebt.

Leide in Frieden, o mein Schatz,
so wie ich meine Furcht erleide,
dass sie mich allein quäle,
sie beweist, dass ich für dich Liebe empfinde.