

Michał Pieczka

Missa 12. Johanna Davida Heinichena (1683-1729) jako przejaw ceremonialnego stylu w muzyce sakralnej na dworze drezdeńskim Augusta II Mocnego

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 7, 17-24

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

**MISSA 12. JOHANNA DAVIDA HEINICHENA (1683-1729) JAKO PRZEJAW
CEREMONIALNEGO STYLU W MUZYCE SAKRALNEJ NA DWORZE DREZDEŃSKIM
AUGUSTA II MOCNEGO**

Celem niniejszego referatu jest ukazanie w kontekście historycznym charakterystyki oraz okoliczności powstania 12. mszy Johanna Davida Heinichena – kompozytora działającego w 1 poł. XVIII wieku na dworze Augusta II Mocnego, króla Polski i elektora Saksonii w Dreźnie. Utwór ten stanowi bowiem reprezentatywny przykład muzyki sakralnej tworzonej na potrzeby wspomnianego dworu, a jednocześnie doskonale wpisuje się on w konwencję tak znamiennej dla tego ośrodka stylu ceremonialnego.

Zanim jednak przystąpimy do omówienia okoliczności związanych z powstaniem 12. mszy Heinichena, winniśmy przynajmniej w zarysie przybliżyć najważniejsze fakty z życia i twórczości kompozytora. Wydaje się to tym bardziej uzasadnione, że twórca ten wciąż jest dość słabo znany szerszemu gronu odbiorców. Najczęściej wspomina się Heinichena tylko jako autora obszernego traktatu o basie cyfrowanym¹. Tymczasem jego bogata i różnorodna muzyka pisana z wielkim znanstwem warsztatu kompozytorskiego w pełni zasługuje na dokładniejsze poznanie.

Johann David Heinichen², niemiecki kompozytor i teoretyk muzyki przyszedł na świat 17 kwietnia 1683 roku w Krössuln w pobliżu miejscowości Teuchern w księstwie Sachsen-Weißenfels na terenie obecnej Turyngii. Przodkowie Heinichena pochodzili z Pegau. Ojciec kompozytora David uczęszczał w 1665 roku do szkoły przy kościele św. Tomasza w Lipsku i został w roku 1673 pastorem w Krössuln. Najprawdopodobniej to on był pierwszym nauczycielem muzyki młodego Johanna Davida. O dużej muzykalności Heinichena i jego

¹ Chodzi tu o traktat Heinichena zatytułowany w jego drugiej i rozszerzonej edycji: *Der/ General-Bass/ in der/ Composition,/ Oder:/ Neue und gründliche/ Anweisung,/ Wie/ Ein music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch/ die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass/ im Kirchen- Cammer- und Theatralischen Stylo vollkommen, & in altiori/ Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige/ Profectus machen könne./ Nebst einer Einleitung/ Oder/ Musicalischen Raisonement/ von der Music über haupt, und vielen besondern/ Materien der heutigen Praxeos./ Herausgegeben/ von/ Johann David Heinichen,/ Königl. Pohln. und Churfl. Sächs. Capellmeister, Dresden 1728.*

² Spotyka się prócz tej także inne formy zapisu nazwiska tego kompozytora, takie jak: Heinchen, Haenichen, Haynichen, Hänichen, Heünichen czy też Heyninghen, (zob. A. Żórawska-Witkowska, hasło *Heinichen*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna, hij*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1993, ss. 166-167).

szybkich postępach w nauce świadczy fakt, iż już w wieku 13 lat napisał on swoje pierwsze kompozycje. Były to różne utwory sakralne, którymi podobno sam dyrygował w okolicznych kościołach. W tym okresie, to jest od roku 1696, tak jak wcześniej jego ojciec, Johann David zaczyna pobierać nauki w szkole przy kościele św. Tomasza w Lipsku. Lekcji muzyki udziela mu początkowo kantor tegoż kościoła Johann Schelle (1648-1701), a później jego następcą na tym stanowisku – Johann Kuhnau (1660-1722), który zaznajamia Heinichena z grą na klawesynie i organach. Jednym z uczniów zgłębiających tajniki wiedzy muzycznej i warsztatu kompozytorskiego razem z Heinichenem był jego rówieśnik Johann Christoph Graupner (1683-1760). Już wtedy prowadził on lekcje kontrapunktu, w których uczestniczył Heinichen.

W 1702 roku, po ukończeniu nauki w szkole przy kościele św. Tomasza, Johann David zapisał się na Uniwersytet Lipski, gdzie podjął studia prawnicze. Z pism Johanna Adama Hillera (1728-1804) wiadomo też, że w tym samym czasie był aktywnym muzykiem tamtejszego zespołu *Collegium Musicum*³.

Zapewne jeszcze jako student ubiegał się Heinichen w 1705 roku o stanowisko dyrektora muzyki (*Musikdirektor*) przy lipskim „Nowym” kościele (*Neukirche*), które na początku tego roku po nagłym opuszczeniu miasta przez Telemanna pozostawało nie obsadzone. Otrzymał je jednak Melchior Hoffmann (ok. 1679-1715), który wówczas odgrywał dość znaczącą rolę w operze lipskiej, gdzie także w tym samym czasie Heinichen przypuszczalnie mógł pełnić też już dość odpowiedzialne funkcje. W tekstach tamtejszych librett operowych napotykamy bowiem nazwisko Heinichena w powiązaniu z takimi dziełami tego gatunku, jak: *Der angenehme Betrug oder Carneval von Venedig* oraz *Die lybische Talestris*. Muzyka obu tych oper pochodzących z 1709 roku jednak zaginęła⁴.

Nie jest wykluczone, że po swoim wyjeździe z Lipska w 1705 roku Heinichen udał się do Weißenfels, gdzie pracował jako adwokat⁵. W tamtym czasie Johann David nawiązał również znajomość z Reinhardem Keiserem (1674-1739), która później zaowocowała m.in. wystawieniem opery Heinichena *Der angenehme Betrug oder Carneval von Venedig* w Hamburgu w 1711 roku⁶. Po powrocie w 1709 roku do Lipska Heinichen poświęcił się wyłącznie muzyce. Komponował wówczas wiele na zamówienie miejskiego teatru. Kierował również zespołem *Collegium Musicum* działającym w kawiarni Lehmana *Am Markte*⁷.

Duże powodzenie pierwszych oper Heinichena: *Der angenehme Betrug oder Carneval von Venedig* oraz *Olimpia vendicata* sprawiło, że został on przyjęty jako kapelmistrz na dworze w Zeitz. Jednakże już po kilku miesiącach opuścił to stanowisko.

³ Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, t. 1, Leipzig 1784, reprint 1975, s. 131, za: Wolfgang Horn, hasło *Heinichen*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, (MGG), Personenteil, red. Ludwig Finscher, t. 8, Stuttgart 2002, szp. 1179.

⁴ W. Horn, hasło *Heinichen*, op. cit., szp. 1179.

⁵ J. A. Hiller, op. cit., s. 131, także Gustav Adolph Seibel, *Das Leben des Königlichen Polnischen und Kurfürstlichen Sächsischen Hofkapellmeisters Johann David Heinichen nebst chronologischem Verzeichnis seiner Oper und thematischem Katalog seiner Werke*, Leipzig 1913, s. 9, za: W. Horn, op. cit., szp. 1179.

⁶ A. Żórawska-Witkowska, hasło *Heinichen*, op. cit., s. 166.

⁷ Tamże.

W liście do księcia i księżnej z 9 lipca 1710 roku, krótko po premierze swej opery wystawionej pomimo żałoby po śmierci syna pary książęcej ks. Fryderyka Augusta (zm. 17 lutego 1710 roku), Heinichen prosił o przyznanie mu w końcu listu polecającego umożliwiającego odbycie planowanej podróży edukacyjnej do „niemieckich dworów i kapel” („*an teütsche Höffe und Capellen*”)⁸. Podróż ta, jeśli w ogóle się odbyła, musiała być zdecydowanie krótka, ponieważ kompozytor wraz ze swą żoną byłego doradcy zmarłego księcia udał się jeszcze w tym samym 1710 roku do Włoch, gdzie przebywał do przełomu lat 1716/1717. Przed swoim wyjazdem musiał również podpisać z hamburskim wydawcą Benjaminem Schillerem kontrakt na publikację swego traktatu zatytułowanego *Neu Erfundenen und Gründlichen Anweisung/ Wie ein Music-liebender auff gewissevorthelfftige Arth könne Zu vollkommener Erlernung des General-Basses, Entweder Durch eigenen Fleiß selbst gelangen/ oder durch andere kurtz und glücklich dahin angeführet werden/ dergestalt/ Daß er so wohl die Kirchen als theatralischen Sachen/ insonderheit auch das Accompagnement des Recitativs-Styli wohl verstehe/ und geschickt zu tractiren wisse. Wobey zugleich auch andere schöneVorthel in der Music an die Hand gegeben/ und alles Mit vielfachen Exempeln, und hierzu mit Fleiß auserlesenen nützlichen Composition-Regel erläutert worden. Nebst einer Ausführlichen Vorrede. Herausgegeben Von Johann David Heinichen*. Traktat ten ukazał się drukiem w Hamburgu w 1711 roku.

Do Włoch Heinichen udał się przede wszystkim po to, by – jak sam pisał – „wydoskonalic swój muzyczny smak”. Przebywał głównie w Wenecji i jako jeden z pierwszych obok Georga Friedricha Händla (1685-1759) kompozytorów niemieckich początku XVIII wieku odniósł tam za przyczyną swych kantat i oper znaczący sukces⁹.

Choć nie istnieją na to dowody, jest wielce prawdopodobne, że w owym czasie nawiązał Heinichen znajomość z najbardziej znaczącymi muzykami weneckimi, takimi jak: Tomaso Albinoni (1671-1750), Antonino Biffi (ok. 1666-1732 lub 1736), Francesco Gasparini (1668-1727), Antonio Lotti (1667-1740), Alessandro Marcello (1669-1747), Benedetto Marcello (1686-1739), Carlo Francesco Pollarolo (ok. 1653-1723) i Antonio Vivaldi (1678-1741)¹⁰. Tylko w 1711 lub też w 1712 roku bawił Heinichen jakiś czas w Rzymie¹¹. Już w maju 1711 roku w księdze rachunkowej księcia Francesco Marii Ruspolego w Rzymie figuruje Heinichen jako „*Giouanni sassonese*” – autor pewnej niezidentyfikowanej dziś kantaty¹². Jak do tej pory jest to jedyne znane i udokumentowane świadectwo pobytu Heinichena w wiecznym mieście.

W 1716 roku kompozytor udał się do Wenecji, gdzie, dzięki rekomendacji śpiewaczki-amatorki Angioletty Bianchi, poznał w czasie karnawału królewicza Fryderyka Augusta, syna elektora saskiego i króla Polski Augusta II. Królewicz w tym właśnie czasie odbywał bowiem

⁸ List ten przytacza w swej monografii Heinichena G. A. Seibel, zob. G. A. Seibel, op. cit., s. 12-14.

⁹ W. Horn, hasło *Heinichen*, op. cit., szp. 1180.

¹⁰ Tamże.

¹¹ J. A. Hiller, op. cit., s. 134, za: W. Horn, hasło *Heinichen*, op. cit., szp. 1179.

¹² Ursula Kirkendale, *The Ruspoli Documents on Handel*, „Journal of the American Musicological Society” 20, 1967, s. 270, za: W. Horn, hasło *Heinichen*, op. cit., szp. 1179.

podróż po Italii¹³. Spotkanie to okazało się niezwykle znaczące dla Heinichena, gdyż 1 sierpnia 1716 roku królewicz Fryderyk August podpisał w imieniu swego ojca kontrakt z kompozytorem, angażując go tym samym na stanowisko kapelmistrza dworu elektorsko-królewskiego w Dreźnie (*Kurfürstlich-sächsischer und königlich-polnischer Kapellmeister*)¹⁴.

Heinichen przybył do Drezna na początku 1717 roku i od razu zaczął pełnić swe obowiązki na dworze Augusta II. Początkowo musiał mieć wzgląd na Johanna Christopha Schmidta (1664-1728), który od 1698 roku był głównym kapelmistrzem dworu oraz na Antonio Lottiego pełniącego funkcję kapelmistrza opery. Do obowiązków Johanna Davida Heinichena należały nadzór nad muzyką instrumentalną i kościelną oraz zastępowanie Lottiego w teatrze operowym¹⁵. W Dreźnie Heinichen miał do dyspozycji orkiestrę uważaną wówczas za najznakomitszą w Europie. W jej skład wchodził między innymi: skrzypek Francesco Maria Veracini (1690-1768), skrzypek Johann Georg Pisendel (1687-1755), flecista Johann Joachim Quantz (1697-1773), organista Christian Petzold (1677-1733), pantaleonista i skrzypek Pantaleon Hebenstreit (1667-1750), kontrabasista Jan Dismas Zelenka (1679-1745). We włoskim zespole operowym śpiewali zaś między innymi: Francesco Bernardi zwany *Senesino* (ok. 1680- ok. 1750) oraz Vittoria Tesi-Tramontini (1700-1775)¹⁶.

Wiadomo, że w tym samym roku Heinichena odwiedził w Dreźnie Johann Sebastian Bach (1685-1750), a dwa lata później także Georg Philipp Telemann i Georg Friedrich Händel¹⁷.

W 1718 roku wystąpiły u kompozytora pierwsze objawy gruźlicy, dlatego też rok później główny nadzór nad muzyką kościelną objął Jan Dismas Zelenka.

Jednak Heinichen także skoncentrował swą działalność przede wszystkim na gruncie muzyki kościelnej. Od początku lat 20-tych XVIII wieku aż do swej śmierci komponował kolejne msze (12), Requiem (2), Magnificaty (9), Te Deum (3), psalmy (30), hymny (8), antyfony maryjne (6), litanie (4), responsoria (12) oraz lamentacje (7). Wszystkie te utwory powstały na potrzeby katolickiego dworu elektorskiego w Dreźnie i znacznie poszerzyły bogaty repertuar drezdeńskiej muzyki sakralnej.

W 1721 roku Heinichen poślubił w Weißenfels Erdmuthę Johannę Christianę Eubischens¹⁸. Dwa lata później przyszła na świat ich jedyna córka.

Kompozytor umiera na gruźlicę dnia 16 lipca 1729 roku w Dreźnie. Pochowany został na tamtejszym cmentarzu św. Jana¹⁹.

Johann David Heinichen niewątpliwie należał do grona wybitnych i czołowych twórców muzycznych działających w Niemczech w okresie późnego baroku. Jako kapelmistrz na służbie elektora i króla Polski Augusta II Mocnego czynnie uczestniczył w niezwykle bogatym

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ A. Żórawska-Witkowska, hasło *Heinichen*, op. cit., s.166.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ W. Horn, hasło *Heinichen*, op. cit., szp. 1182.

¹⁸ G. A. Seibel, op. cit., s. 24.

¹⁹ Tamże, s. 167.

i barwnym życiu muzycznym jednego z najświetniejszych ówczesnie dworów w Europie. Zaliczany jest obok Johanna Joachima Quantza, Johanna Gottlieba (ok. 1703-1771) oraz Carla Heinricha (ok. 1704-1759) Graunów, Johanna Adolfa Hassego (1699-1783) i Leopolda Mozarta (1719-1787) do najwybitniejszych reprezentantów stylu *galant*. Mimo że za życia kompozytora nie została wydana drukiem żadna z jego około 270 kompozycji, Heinichen cieszył się wśród współczesnych dużym uznaniem i szacunkiem. Wysoko cenili go między innymi Georg Friedrich Händel, Johann Mattheson (1681-1764), Johann Adolf Scheibe (1708-1776) i Johann Adam Hiller. Charles Burney (1726-1814) określił Heinichena nawet mianem niemieckiego Rameau²⁰.

Przejdźmy w tym miejscu do zwięzłego i siłą rzeczy niepełnego omówienia 12. mszy Johanna Davida Heinichena napisanej niedługo przed jego śmiercią – w marcu 1729 roku.

Podstawowym źródłem do badań nad tym utworem jest szczęśliwie zachowany autograf jego kompletnej partytury przechowywany obecnie w Oddziale Zbiorów Muzycznych (Musikabteilung) drezdeńskiej Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB).

Partytura 12. mszy Heinichena figuruje w zbiorach tej biblioteki pod sygnaturą Mus. 2398-D-11. Składają się na nią 82 strony zapisane bez przerw i oprawione w jeden tom. Do jej sporządzenia kompozytor użył czarnego inkaustu oraz papieru nutowego w formacie *quatro* – 4° o wymiarach 27 x 30 cm. Papier ten posiada również znak wodny w postaci dużej litery „C” połączonej z kartuszem z wpisaną weń lilijką, którego nie udało się odnaleźć w dostępnych katalogach filigranów i zidentyfikować. Strony partytury zostały w dolnej środkowej części współcześnie ponumerowane.

Każda strona partytury zawiera 14 rozmieszczonych w regularnych odstępach systemów pięciolinii. Zapis nutowy poprzedza umieszczona na stronie 1. inskrypcja tytułowa wraz z sygnaturą kompozytora o następującej treści:

Missa 12 / á 4 voci / con / 2 Trombe / Tympano / 2 Corni da Caccia / 2 Flauti Travers. Concertati / 2 Hautbois en Chalmeaux / Violini / Hautbois / Violettas etc. / di Giov. Heinichen / Mens. Marty 1729. W lewym dolnym rogu strony tytułowej została umieszczona również wspomniana sygnatura biblioteczna: Mus. 2398-D-11.

W partyturze zarówno nuty, jak i łaciński tekst mszy wyszły spod pióra kompozytora. Dukt jego pisma cechuje pewna śmiałość i zdecydowanie, a także zamaszystość ruchu ręki. Charakteryzuje go także nieznaczne przechylenie w prawą stronę. Wyraźny brak jakiegokolwiek dbałości o szczególną staranność zapisu pozwala wnioskować, że Heinichen pisał partyturę swej mszy pośpiesznie i w dość szybkim tempie.

Missa 12 D-dur Johanna Davida Heinichena stanowi typowy przykład późnobarokowej mszy kantatowej²¹ zwanej też „numerową”²² utrzymanej w stylu *concerto* oraz – w jej war-

²⁰ Tamże.

²¹ E. Schmitz, *Die Messen Johann David Heinichens*, Hamburg 1967, s. 29.

²² W. Horn, hasło *Heinichen*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, (MGG), *Personenteil*, t. 8, Stuttgart 2002, szp. 1189.

stwie wokalne – w stylu *bel canto*, których cechy konstytutywne wyraźnie odzwierciedlają się w jej budowie formalnej²³.

Jak każde muzycznie opracowane dzieło tego gatunku kompozycja ta przeznaczona jest na użytek liturgii rzymskokatolickiej i składa się z podstawowych pięciu stałych i integralnych części: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* i *Agnus Dei*. Jednakże w ich ramach kompozytor dodatkowo wydzielił jeszcze mniejsze części składowe, które określić możemy jako numery lub ogniwa. Ostatecznie więc omawiana msza podzielona jest na 19 niezależnych numerów (ogniw), których nazwy tworzą incipity odpowiadających im fragmentów tekstu mszy.

Kompozycja trwająca około 35 minut została skomponowana na pełną obsadę wykonawców zarówno śpiewaków jak i instrumentalistów. Do jej wykonania potrzebnych było aż pięciu śpiewaków solistów, chór i orkiestra z kotłami oraz liczną obsadą instrumentów dętych: trąbkami, rogami, obojami, *chalupeau*, a także fletami poprzecznymi i prostymi, którym Heinichen powierzył wiele popisowych partii koncertujących. Pod tym względem msza Heinichena może się równać z niektórymi dziełami tego rodzaju najwybitniejszych ówczesnie twórców.

Dostojna i uroczysta a jednocześnie spokojna tonacja (D-dur) tejże mszy doskonale podkreślała jej odświętny charakter. W momencie jej ukończenia (marzec 1729 roku) wciąż trwał Wielki Post, toteż wydaje się najzupełniej zrozumiałe, że msza ta została napisana z myślą o uświetnieniu Świąt Wielkanocnych. Wcześniejsze jej wykonanie w okresie postu nie mogło być przecież brane pod uwagę. Wykonano ją więc po raz pierwszy najpewniej dopiero na Wielkanoc, która przypadała w 1729 roku na dzień 17. kwietnia. W ową uroczystą Niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego mszę tę zaprezentowano w królewskiej kaplicy urządzonej w dawnym teatrze na Taschenbergu w obecności całego dworu drezdeńskiego zapewne o godzinie 10. Taką porę przewidywał bowiem szczegółowy regulamin *Reglements du Roi pour l'Eglise et Chapelle Royale, ouverte aux Catholiques*²⁴, który dokładnie przedstawiał rozkład i porządek mszy świętych oraz nabożeństw w roku liturgicznym, a także sposób ich sprawowania. Zakładał on o godzinie 10.00 uroczystą mszę świętą z udziałem „królewskiej muzyki wokalne i instrumentalnej granej z okazałością, jaka przynależy katolickim królom i władcom” („...mit Beteiligung der Vokal- und Instrumentalmusik des Königs abgehalten werden in jener Pracht, die man von katholischen Königen und Herschern gewohnt ist”)²⁵. Najprawdopodobniej wysłuchał jej także sam August II, wiadomo bowiem, że przebywał wówczas w Dreźnie²⁶. Jako monarcha musiał więc uczestniczyć wraz ze swym dworem w najważniejszym

²³ D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 77-78. Do wyznaczników stylu *concerto* zaliczają się: „eksponowanie pierwiastka wirtuozowskiego w postaci pełnych rozmachu figuracji, preferowanie szybkich temp, żywa, energetycznie nasycona rytmika o mechanicznej pulsacji, kontrastowe zestawienia brzmieniowe, jednoznaczne określanie tonacji utworu, szybki rytm harmoniczny, stosowanie homofonii continuo oraz budowanie tematów o wyrazistym kształcie melodyki, które stanowiły podstawę snucia motywicznego, będącego główną zasadą kształtowania kompozycji”.

²⁴ O. Schmid, *Die Kirchenmusik in der katholischen (Hof-)Kirche zu Dresden. Ihre Geschichte und ihre Kunst- und Kultur-geschichtliche Bedeutung*, Dresden 1921, s. 7.

²⁵ Ibidem, s. 7.

²⁶ A. Żórawska-Witkowska, op. cit., s. 46. Wiemy o tym, dzięki sporządzonemu przez autorkę obszernemu kalendarium pobytów Augusta II w Warszawie. W 1729 roku wyjechał on do Warszawy 26 kwietnia, tak więc w okresie wielkanocnym

święcie katolickim. Przymuszczalnie wykonaniem swej ostatniej mszy kierował sam Heinichen, dyrygując muzykami (solistami, chórem i orkiestrą) zapewne na przeznaczony dla nich emporze kaplicy²⁷.

Missa 12 Johanna Davida Heinichena stanowi wspaniały przykład późnobarokowej mszy uroczystej. Użycie w jej obsadzie trąbek i kotłów zdecydowanie podkreśla jej odświętny i wyjątkowo solenny charakter. Wywołuje też nieodzownie skojarzenia z potęgą, splendorem i wspaniałością. Wszak trąbki i kotły od dawna symbolizowały majestat władzy zarówno boskiej jak i ziemskiej. Głosiły zatem chwałę Boga (w tym wypadku chwałę Zmartwychwstałego Chrystusa), ale również oddawały cześć ziemskiemu monarsze jako pomazańcowi bożemu. Poprzez użycie tak odświętnego instrumentarium, chóru i wysmienitych solistów²⁸, msza ta nader wyraźnie odzwierciedla ceremonialność stylu muzyki sakralnej na dworze drezdeńskim. Prócz uroczystych opracowań mszalnych w specyfikę tego stylu doskonale wpisują się również pisane przez Heinichena kolejne *Te Deum* i niektóre psalmy²⁹.

Pompatyczność i okazałość tych utworów, olśniewających słuchaczy blaskiem i splendorem brzmienia, łączy się tu z rozbudowanym ceremoniałem liturgii rzymskokatolickiej, który cechuje z kolei pewna skłonność do teatralizacji. Uobecnia się ona na dworze drezdeńskim wyraźnie we wszelkich uroczystości dworskich i kościelnych.

W tym wypadku dochodzi więc nie tylko do symbolicznej teatralizacji, czyli tworzenia swoistego *Theatrum Sacrum* sprawowanej liturgii, lecz również do dosłownej – wynikającej z samego charakteru wnętrza dawnego teatru, w którym urządzono kaplicę. W rezultacie powstawał więc efekt szczególnego zjednoczenia muzyki, liturgii i teatru, w wyniku którego objawiała się zupełnie nowa jakość artystyczno-estetyczna.

Podsumowując rozważania na temat 12. mszy Johanna Davida Heinichena należy jeszcze raz podkreślić, że stanowi ona wspaniały przykład późnobarokowej ceremonialnej muzyki sakralnej. To właśnie zastosowane w niej trąbki i kotły, uchodzące za swoisty muzyczny atrybut władzy, nadały jej prawdziwego splendoru i wyjątkowo uroczystego charakteru. Szczególnie sugestywne pod tym względem są między innymi takie ogniwa omawianej mszy, jak: *Gloria in excelsis*, *Cum Sancto Spiritu*, *Et resurrexit*, *Osanna in excelsis* czy *Agnus Dei III*, które poprzez swój solenny i podniosły wyraz niezwykle mocno oddziałują na słuchacza. Wielkie wrażenie wywiera choćby końcowa kadencja dzieła wykonywana *tutti* z potężnym tremolem kotłów na długiej nucie.

Zestawienie przez kompozytora pełnych przepychu i rozmachu wirtuozowskich partii chóralnych z nastrojowymi i nasyconymi pierwiastkiem uczuciowym ariami jest kolejną ce-

z całą pewnością przebywał w Dreźnie.

²⁷ Nie do końca wiadomo, jak wyglądało rozmieszczenie muzyków w kaplicy królewskiej w Dreźnie. Na jedynej bowiem znanej nam rycinie ukazującej jej wnętrze, nie zostali oni przedstawieni. Można się jednakże domyślać, że muzycy i śpiewacy mogli zajmować jedną z empor kaplicy.

²⁸ Mszę tę wykonywali znakomici włoscy śpiewacy zatrudnieni wówczas na dworze drezdeńskim, m. in.: sopranistka Ermini, sopranista Routa, śpiewający altom Pozzi oraz tenor Lucchini (zob. E. Schmitz, *Die Messen Johann David Heinichen*, Hamburg 1967, s. 13.)

²⁹ W. Horn, op. cit., s. 82.

chą tej mszy, potwierdzającą jej szczególne skonstrastowanie architektoniczne. Zauważalne są tu również silne wpływy późnobarokowej muzyki instrumentalnej oraz czerpanie wzorców formalnych z różnych tradycji stylistycznych. Heinichen bowiem wspaniale posługiwał się warsztatem kompozytorskim, który wyróżniało mistrzostwo kontrapunkcyjne oraz wielka sprawność w operowaniu materiałem motywicznym.

Kompozytor wyraźnie odwołuje się w 12. mszy do stylistyki zarówno weneckiej, jak i neapolitańskiej szkoły operowej, pisząc muzykę niezwykle śpiewną i przepelnioną uczuciem w ogniwach w wolnym tempie oraz pełną polotu i wirtuozerii wokalne w częściach o szybkim przebiegu. Nasycenie omawianego dzieła silnym ładunkiem emocjonalnym sprawia w efekcie, że msza ta może nadal niezwykle sugestywnie oddziaływać na odbiorców.

Mistrzowskie operowanie przez Heinichena środkami warsztatu kompozytorskiego, łączenie stylistyki późnobarokowej z rokokowym stylem *galant* oraz dążność do różnorodności i kontrastów sprawiły, że msza ta wyróżnia się, jak już wspomniałem, nader wyrafinowaną formą. Bogactwo zastosowanych w niej środków, wyszukane zabiegi instrumentacyjne i kolorystyczne, jej kwiecistość, wyrazista i żywa rytmika oraz bogata i zróżnicowana szata harmoniczna pozwalają przyrównać tę kompozycję do jakże plastycznej, równie kwiecistej i wybujałej architektury drezdeńskiego Zwingeru.

Niebywała dynamika formy tej mszy, jej zachwycające, pełne rozmachu partie chóralskie oraz delikatne i intymne w swym wyrazie arie nasuwają skojarzenia z najrozmaitszymi elementami tej fantazyjnie rozrzeźbionej i niezwykle późnobarokowej budowli. Można więc chyba śmiało stwierdzić, że tak jak Zwinger pełnił rolę architektonicznego tła i kulisów dla ceremonii i festynów dworskich, tak ostatnia msza Heinichena stanowiła pierwszorzędną oprawę muzyczną dla najważniejszej uroczystości kościelnej w roku liturgicznym.

Jej prawdziwie solenny, już od pierwszych taktów, charakter, dobitnie podkreślony przez pełne majestatu brzmienie chóru oraz orkiestry z trąbkami i kotłami, doskonale ukazuje ceremonialność stylu tej mszy. Tym samym jej artystyczno-estetyczny kształt znakomicie koresponduje z podniosłością uroczystości, na jaką została napisana.