

SONATEN

Mit
5. 6. 7. und 8. Theilen
zu Musiciren aufgesetzt
von

David Todten,
Königl. Dänisch. Music.

Dreie zusammen Daoben Briefen
oder Fortsetzungen.

Das Fünfte Buch.

This recording has been made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)



Recording place: Sonatas: église Notre-Dame de Centeilles, September 2021 & October 2022, église
Saint-Apollinaire de Bolland, May 2022 / Ballet music: Sint-Truiden, Begijnhofkerk, March 2023
Recording & artistic direction Jérôme Lejeune (Sonatas) & Manuel Mohino (Ballet music)
Artistic direction & editing: Jérôme Lejeune
Cover illustration: Frans Francken the younger (1581-1641), *Death playing the violin* (D.R.)

DAVID POHLE (1624-1695)

COMPLETE SONATAS & BALLET MUSIC

CLEMATIS

Sonatas

Stéphanie de Failly, Amandine Solano, Louise Ayrton, Ellie Nimeroski,
Marion Sannier: *violins*
Samantha Montgomery, Jorlen Vega Garcia, Ellie Nimeroski, Patricia Gagnon,
Roberta Michelini: *violas*
Sarah Van Oudenhove: *viola da gamba*
Mathurin Matharel: *bass violin*
Jérôme Huille: *cello*
Anaïs Ramage, Jérémie Papasergio: *bassoons*
Fabien Moulaert: *trombone*
Brice Saily, Lucie Chabard, Guy Penson: *harpsichord, gut strings harpsichord, organ*

Ballet music

Amandine Solano, Roxana Rastegar, Ellie Nimeroski: *violins*
Samatha Montgomery, Jorlen Vega Garcia, Manuela Bucher, Roberta Michelini: *violas*
Jérôme Huille, Bernard Woltèche, Leondor Sá: *cellos*
Brice Saily: *harpsichord*

Brice Saily & Stéphanie de Failly: *direction*

CD I

1. *Sonata a 6 in D minor*, G. 24 5'31
[Adagio], [Allegro], [Adagio], [Giga],
[Adagio]
2 violins, 3 violas, cello
basso continuo (bassoon, harpsichord, organ)
2. *Sonata a 6 in A minor*, G. 14 5'36
[Allegro], 3/2 – [adagio], [Allegro] –
3/2, [Adagio], [Allegro] – [Adagio]
2 violins, 2 violas, viola da gamba, bass violin,
basso continuo (harpsichord)
3. *Sonata a 5 in D minor*, G. 9 6'37
[Correnta]
2 violins, 2 violas, bass violin,
basso continuo (gut strings harpsichord)
4. *Sonata a 6 in G minor*, G. 25 8'23
[Allegro] – [Adagio], [Allegro], [Allegro]
– Adagio – Allegro – Adagio, Allegro,
Presto – Adagio
2 violins, 3 violas, cello,
basso continuo (bassoon, organ, harpsichord)
5. *Sonata a 6 in F major*, G. 15 6'49
[Allegro], Adagio–Allegro – Adagio –
Allegro – [Allegro a modo di battaglia]
2 violins, 3 violas, bass violin,
basso continuo (regal/organ, harpsichord)
6. *Sonata a 5 in C major*, G. 22 4'24
[Allegro], Adagio, Allegro
2 violins, 2 violas, bassoon,
basso continuo (harpsichord, organ)
7. *Sonata a 5 in C major*, G. 8 2'55
[Giga]
2 violins, 2 violas, bass violin,
basso continuo (harpsichord)
8. *Sonata a 6 in F major*, G. 11 3'39
[Allegro] – Presto – Adagio – Presto
– Adagio – Presto – Adagio – Presto –
Adagio, [Allegro]
3 violins, 2 violas, bassoon,
basso continuo (harpsichord)
9. *Dances a 4 in F major*, G. 28 4'37
Courante simple, Courante, Sarabande,
Sarabande, La Boureè
3 violins / 2 violas / 2 violas / 3 cellos,
basso continuo (harpsichord)
10. *Sonata a 4 in C major*, G. 30 5'31
[Allegro], Presto – Adagio – Presto,
[Adagio]
2 violins, viola da gamba, violone,
basso continuo (gut strings harpsichord, organ)
11. *Sonata a 3 in G major*, G. 29 3'54
2 violins, viola, basso continuo (organ)
12. *Sonata a 6 in G major*, G. 16 5'30
[Allegro], 3/2, [Allegro]
2 violins, 3 violas, bass violin,
basso continuo (harpsichord)
13. *Sonata a 6 in D major*, G. 18 6'19
3/2, Adagio – Allegro, [Allegro] –
Adagio – Presto – Adagio – Allegro –
Adagio, Allegro, 3/2 – Presto-Adagio
3 violins, 2 violas, bass violin,
basso continuo (harpsichord, organ)
14. *Sonata a 6 in G major*, G. 17 4'56
[Allegro] – Adagio, 3/2, [Allegro],
3/2–Presto–Adagio
2 violins, 3 violas, bassoon,
basso continuo (harpsichord)
15. *Sonata a 6 in D minor*, G. 23 4'11
[Allegro], Allegro, Adagio
2 violins, 3 violas, cello,
basso continuo (bassoon, harpsichord, organ)

CD II

- | | | | | | | | |
|--|------|--|------|---|------|--|------|
| 1. <i>Sonata a 8 in A minor</i> , G. 20
Allegro–Adagio, [Adagio], [Adagio
tremulante], [Allegro] – Adagio
4 violins, 3 violas, cello,
basso continuo (bassoon, harpsichord, organ) | 4'43 | 5. <i>Sonata a 5 in D minor</i> , G. 7
[Allegro], Adagio, Allegro – Adagio
– Allegro – Adagio [tremulante],
Adagio–Allegro
2 violins, 2 violas, bass violin,
basso continuo (organ) | 4'57 | 10. <i>Sonata a 5 in F major</i> , G. 3
[Gagliarda]
2 violins, 2 violas, bass violin,
basso continuo (gut strings harpsichord) | 4'30 | 14. <i>Sonata a 6 in G minor</i> , G. 10
[Adagio] – Allegro – Adagio – Un poco
Allegro – Adagio – Allegro – Adagio
3 violins, 2 violas, bassoon,
basso continuo (harpsichord, organ) | 3'24 |
| 2. <i>Sonata a 5 in E minor</i> , G. 1
[Adagio], 3/1, [Adagio]
2 violins, 2 violas, bassoon,
basso continuo (harpsichord) | 3'46 | 6. <i>Sonata a 4 in G minor</i> , G. 21
[Allegro], 6/4, [Adagio]
2 violins, trombone, bassoon,
basso continuo (organ) | 3'34 | 11. <i>Bransles a 4 in G major</i> , G. 27
[Bransle] Simple, [Bransle] Gay, [Bransle
de] Montirante, Gavotte, [Bransle]
Amener, [Bransle] double, Courante
simple, Courante, Sarabande
3 violins / 2 violas / 2 violas / 3 cellos,
basso continuo (harpsichord) | 8'38 | 15. <i>Sonata a 5 in G minor</i> , G. 2
[Allegro], Adagio, Allegro, Adagio,
[Allegro] – Adagio
2 violins, 2 violas, bass violin,
basso continuo (organ) | 4'38 |
| 3. <i>Sonata a 6 in A minor</i> , G. 13
[Allegro], 3/2, [Adagio], 3/2
2 violins, 3 violas, bass violin,
basso continuo (harpsichord) | 4'07 | 7. <i>Sonata a 5 in G minor</i> , G. 6
[Ballo]
2 violins, 2 violas, bass violin, basso continuo
(harpsichord, gut strings harpsichord) | 4'29 | 12. <i>Sonata a 7 in G major</i> , G. 19
Allegro, Adagio – Allegro – Adagio,
Adagio – Allegro, 3/2 – [Adagio]
3 violins, 3 violas, bass violin,
basso continuo (harpsichord, organ) | 5'20 | 16. <i>Sonata a 8 in C major</i> , G. 26
[Allegro] – 3/2, Allegro – Adagio
4 violins, 3 violas, bassoon,
basso continuo (cello, harpsichord, organ) | 6'11 |
| 4. <i>Sonata a 4 in D minor</i> , G. 31
[Allegro], 3/2 – [Allegro]
2 violins, viola, bass violin,
basso continuo (harpsichord) | 4'09 | 8. <i>Sonata a 6 in C minor</i> , G. 12
[Adagio], 3/1, [Allegro]
2 violins, 3 violas, bass violin,
basso continuo (harpsichord, organ) | 3'54 | 13. <i>Sonata a 5 in C major</i> , G. 4
Allegro, [Presto]
2 violins, 2 violas, bassoon,
basso continuo (bass violin, harpsichord, organ/
regal) | 3'48 | | |
| | | 9. <i>Sonata a 5 in F major</i> , G. 5
[Allegro] – Adagio, 3/2, [Allegro]
2 violins, 2 violas, bass violin,
basso continuo (organ) | 3'38 | | | | |

	Violin 1	Violin 2	Violin 3	Violin 4	Viola 1	Viola 2	Viola 3	Bass Violin	Cello	Bassoon	Harpischord	Gut st. harp.	Organ
G. 1	AS	LA			PG	SM				AR	BS		
G. 2	SdF	AS			JVG	EN		MM					BS
G. 3	SdF	AS	EN		JVG			MM				BS	
G. 4	SdF	AS			EN	JVG		MM	JP	BS			LC
G. 5	SdF	AS			EN	JVG		MM					BS
G. 6	SdF	AS			EN	JVG		MM		LC	BS		
G. 7	SdF	AS			EN	JVG		MM					BS
G. 8	SdF	AS			JVG	EN		MM			BS		
G. 9	SdF	AS			EN	JVG		MM				BS	
G. 10	SdF	AS	EN		PG	SM			AR	BS			LC
G. 11	SdF	AS	EN		SM	JVG			AR	GP			
G. 12	AS	LA			SM	EN	PG	MM			BS		LC
G. 13	SdF	AS			SM	EN	JVG	MM			LC		
G. 14	SdF	AS			EN	JVG		MM	Bass Viol		BS		
G. 15	SdF	AS			EN	JVG	SM	MM			BS		LC
G. 16	SdF	AS			EN	SM	JVG	MM			BS		
G. 17	AS	LA			EN	SM	PG		AR	BS			
G. 18	SdF	AS	EN		JVG	SM		MM			BS		LC
G. 19	SdF	AS	MS		EN	SM	JVG	MM			BS		LC
G. 20	SdF	AS	LA	EN	SM	JVG	RM		JH	AR	LC		GP
G. 21	AS	LA	+ trombone							AR			GP
G. 22	SdF	AS			EN	JVG				JP	BS		LC
G. 23	SdF	AS			SM	EN	JVG		JH	AR	LC		GP

	Violin 1	Violin 2	Violin 3	Violin 4	Viola 1	Viola 2	Viola 3	Bass Violin	Cello	Bassoon	Harpischord	Gut st. harp.	Organ
G. 24	SdF	LA	AS	EN	JVG	SM			JH	AR	LC		GP
G. 25	SdF	AS	EN		JVG	SM			JH		LC		GP
G. 26	SdF	LA	AS	EN	SM	JVG	RM		JH	AR	LC		GP
G. 29	AS	SdF			EN			MM					BS
G. 30	SdF	AM	Bass Viol (SVO)					MM				BS	
G. 31	SdF	LA			EN			MM			BS		



DAVID POHLE AND HIS WORKS

David Pohle was born into a family of civic musicians and mine workers in Marienberg in the Saxon Erzgebirge in 1624. The city of Dresden, therefore, was where he spent the formative years of his musical training, as the musical life at the Saxon court during the first half of the 17th century was renowned throughout Europe. Choirboys and young musicians such as David Pohle were able to learn a great deal simply by being exposed to such a diversity of musical impressions; in addition, the musical training provided by Heinrich Schütz meant that an apprenticeship or employment in the court's musical establishment or *Kapelle* was even more valuable to him. The young David Pohle and his brother Samuel next come to our attention as instrumentalists employed in the establishment of Prince Christian and later Duke of Saxe-Merseburg.

At the start of the 1650s David Pohle served for two to three years at the court of Landgrave Moritz, known as Moritz the Learned, in Kassel; the city was an important cultural centre at that time, where he could continue his studies of secular vocal and instrumental music. He dedicated his *Liebesgesänge* to the Landgrave on 5 February 1650. He next appears in official records at the Gottorf court in Schleswig-Holstein in 1653.

He began his employment in Halle in 1660, where he first held the position of *Concertmeister* to the ensemble there before being appointed *Fürstlichen Kapellmeister* on 23 December 1661. Duke Augustus, who was not only the son of the Saxon elector Johann Georg I but also administrator of the archbishopric of Magdeburg and duke of the Saxon cadet branch of Weißenfels, followed the example set by the Dresden court and attached great importance to music and theatre; he took great pleasure in being able to recruit a musician who had trained under Heinrich Schütz. Schütz himself became godfather to one of Pohle's sons on 10 July 1665.

Pohle had a variety of tasks to fulfil at the Halle court, which included the composition of music for the liturgy and directing its performance during the court's religious services, the composition of secular vocal and instrumental works and also sacred vocal works for banquets and chamber performance, and the composition of *Singspiele* and *Singballette*: these were plays with danced and sung interludes, to which Pohle had to contribute instrumental and vocal music; a few libretti from his time in Halle have survived.

Halle marked the high point of David Pohle's career. He was on friendly terms with Georg Händel, the duke's personal valet and surgeon, who was also the father of George Frideric Handel. Pohle was replaced by the talented young Johann Philipp Krieger shortly before the court moved from Halle to Weißenfels; he then took the position of *Hofkapellmeister* in the secundogeniture court in Zeitz in 1660 until the ensemble there was dissolved in 1682; he was then given the same position in the secundogeniture court in Merseburg, where he died on 20 December 1695.

Only a small selection of Pohle's once extensive oeuvre has survived; the majority of these works are to be found in libraries in Kassel, Wolfenbüttel, Berlin and Uppsala: twenty-five sacred vocal works: *Geistliche Konzerte*, *Kantaten*, fifteen secular vocal works, twenty-nine sonatas for four to eight instruments and a few other instrumental works, around two hundred and thirty settings of other sacred texts including motets, chorale arrangements, histories, dialogues, masses and Magnificats — this means that there are around four hundred and five works for ecclesiastical use for church services that can be traced — and five secular texts.

None of his works had been printed, as they were only performed in a few places (mainly at court) and were therefore distributed in handwritten copies. Written records of performances of his sacred vocal works exist not only for the cathedral in Halle but also in Stockholm, Gottorf, Lüneburg, Leipzig, Weißenfels, Gotha, Rudolstadt, Schneeberg, Grimma, and above all in Ansbach.

The court poet David Elias Heidenreich's *Geistliche Oden auf die fürnehmsten Feste und alle Sontage des gantzen Jahres* was published in Halle in 1665. These cantata texts must have been written in the course of the 1663/64 church year or possibly somewhat earlier, but certainly not long after Pohle's appointment as *Kapellmeister*. The dedication to Duke August is dated 1 January 1665. Although a few Latin cantatas with the basic structure of the *Concerto-Aria-Kantate* had already been composed for the Dresden court by Giuseppe Peranda and others somewhat earlier, Heidenreich and Pohle's works introduced a carefully structured format into German church music, one that was simple and also open enough to serve composers as a useful formal scheme and cantata definition until the beginning of the 18th century. It is unfortunate that only a single work from this period (*Siehe, es hat überwunden der Löwe* for Eastertide) has survived from what were originally seventy pieces.

Heidenreich's texts were soon taken up by composers in and around Halle and then elsewhere. Sebastian Knüpfer and Johann Schelle, both directors of music at the Thomaskirche in Leipzig, may well have made settings of the entire volume, of which a number have survived. A setting by Clemens Thieme, *Kapellmeister* in Zeitz, of a text from Heidenreich's volume has also been preserved, as has another by Johann Beer, the Halle male alto.

Pohle seems to have studied the instrumental music of his time intensively during his time in Kassel. The twenty sonatas for between five and eight string instruments which have survived in seven part books (the part book for the first violin has been lost) together with others for between four and eight instruments all testify to Pohle's research into all of the forms and compositional techniques available in central Germany during this period. He also experimented with suites of dances in the French style.

Of the twenty sonatas, copies of nos. 4 and 17 have survived in Uppsala and of no. 11 in Kassel. Gottfried Gille has been able to reconstruct the first violin part of sonatas



1, 3, 6, 7, 10, 12-16, 18-20. This was more difficult for sonatas nos. 2, 5, 8 and 9 because of the complexity of the musical themes.

Sonatas nos. 29-31 have survived in the score book of Jacob Ludwig of Gotha that is now kept in the Herzog August Library in Wolfenbüttel).

The publishing house Prima la musica (<http://primalamusica.com>) has in recent years published an almost complete edition of David Pohle's compositions that is a fundamental requirement for performances of his works today.

GOTTFRIED GILLE

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

Brice Saille © Jean-Baptiste Millot



The sonatas of David Pohle

The instrumental works of David Pohle have piqued the curiosity of the musicians of Clematis for some years now. They began gradually to incorporate some of his sonatas into their concert programmes, which in turn led to the idea of devoting a recording to this repertoire. The newly available complete edition of Pohle's music by the publisher Prima la Musica triggered our appetite for the adventure; after many sessions of reading through the scores and being faced with the difficulty of making choices, we took the decision to record all of Pohle's instrumental works. The work of musicologist Gottfried Gille, who patiently and skilfully tackled the delicate task of reconstructing the lost partbook that contained the first violin parts of the twenty or so sonatas in the Kassel collection, cannot be praised highly enough.

Thanks to its quality and quantity, this corpus of some thirty pieces occupies a very special place within the instrumental music of the early German Baroque. Instrumental music at the beginning of the 17th century consisted mainly of music inspired by dances of the period; the most important surviving collections of these works are Michael Praetorius's *Terpsichore Musarum* (1612), which itself was greatly influenced by the work of the *Bande de XXIV violons* at the French court; Samuel Scheidt's various collections entitled *Ludi Musici*, of which only the first book from 1621 has survived; and Johann Hermann Schein's *Banchetto Musicale* (1624). All of these collections had naturally appeared before David Pohle's birth.

The sonata originated in Italy and made its first appearance in the form of a solo or trio sonata in the five volumes published by the Mantuan violinist Carlo Farina (ca 1600-1639) in Dresden between 1626 and 1628; these few sonatas gave an Italian touch to collections that consisted for the most part of Pavaues, Gaillardes, Courantes, Ballets, Bransles and the famous *Capriccio Stravagante*, which appeared in his second volume in

1627. Farina's career subsequently took him to many important centres from Vienna to Danzig (modern Gdańsk), but it is clear that his stay in Dresden (1626-1628), where the court ensemble was under the direction of Heinrich Schütz, had left its mark on the musical life of the capital.

Many musicians had the opportunity to train under Schütz at the Dresden court, including David Pohle, Johann Wilhelm Furchheim (1635-1682), Johann Jacob Löwe (1629-1703), Matthias Weckmann (1616-1674) and Clemens Thieme (1631-1668). Although Pohle was the most prolific of them all in the field of instrumental music, it is fair to say that all of these musicians contributed in one way or another to the development of an instrumental genre that was particular to 17th-century German music: the polyphonic sonata.

The thirty or so sonatas for four to eight instruments and basso continuo that Pohle has left us belong to this genre. Their primary source material is the manuscript collection containing some twenty sonatas for five to eight instruments in the keeping of the Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel.

The flyleaf of the Kassel fascicles indicates that these sonatas were intended for an ensemble of violins (including violas and bass violin): "*Sonaten mit 5. 6. 7 und 8 Geigen...*". The use of the bassoon for the bass line is also mentioned in some sonatas that have survived in other sources, principally in the Düben collection in Uppsala; this practice was very common in Germany at the time. We have taken the liberty of using the bassoon instead of the bass violin on a few occasions. The viola da gamba is only specified for two sonatas, G. 14 and G. 30; the use of a tessitura particularly suited to the viol (the tenor and alto register) in both these cases is quite typical of the viol repertoire in 17th-century Germany. It is also to be found in the large quantity of German trio sonatas for violin, viol and continuo, the greatest of which were composed towards the end of the century by Johann Philipp Erlebach and Dieterich Buxtehude. As far as the basso continuo

is concerned, whilst the fascicules of the twenty Kassel sonatas indicate simply that a harpsichord should be used, we have nonetheless divided the basso continuo among several keyboard instruments: harpsichord, harpsichord with gut strings, positive organ and regal.

What makes this repertoire so interesting is obviously the great diversity of forms that Pohle employed, for which there are three principal sources: the Italian influence of the sonata form and the virtuoso use of the violin, the quintessential Italian instrument; the clear models taken from French dance music; and a well-established German tradition of polyphonic instrumental works.

There are already several sonatas in this body of work that for various reasons need not be called sonatas. The works that are written in a single movement can undoubtedly be termed dances: this can be applied to the sonatas G. 3 (a Gaillard ?), G. 8 (a Gigue), and G. 9 (a Courante).

References to dance music are quite clear in other sonatas as well, and these compositions could possibly be classified as ballet music; this should not be particularly surprising, given the role Pohle played in the development of theatrical works that were organised in certain courts. In this respect the sonatas G. 6, G. 12 and G. 23 could be rebaptised as ballets.

Other sonatas can be linked to the *Intrada*, and could easily have been used as overtures to theatrical works; this could apply to the sonatas G. 1 and G. 20.

Another trace of a connection with ballet music is the presence of a chord added at the end of the composition to serve as a *révérence*, a final bow or curtsy; we find such chords at the end of sonatas G. 12 (whose first section has the character of a *Pavane*), G. 3 and G. 4.

As far as form is concerned, we must admit that the diversity with which Pohle organises his compositions makes it impossible to establish a strict formal scheme — and

it is precisely this freedom that makes his body of work so rich and interesting. Apart from the fact that tempo indications are infrequent, there is no formal rule to organise the distribution of slow and fast movements or of binary and ternary movements. The first section may be slow or fast, binary or ternary, and the same is true of the last section which, if a slow tempo is used, often creates a highly poetic conclusion. The number of sections varies greatly, ranging from two (Sonata G. 4) or three (Sonata G. 21) to many more, which is the case for the vast majority of the pieces. Certain movements contain very short contrasting sections that punctuate the movements, with a fast section in a slow movement and vice versa. We should also note that there are almost no dynamic markings, except in very exceptional cases such as the double echoes requested in the sonata G. 13, indicated by *p* and *pp*.

Regarding the instrumentation to be used, there are always two violins, two violas and bass for the sonatas for five instruments. For the sonatas for six instruments, however, Pohle balances the instruments in several ways, the majority of which are either for two violins and three violas plus bass, or for three violins and two violas plus bass. Several sonatas also contain passages — often virtuosic — for two violins supported by basso continuo. Finally, the bass part intended for the bass violin or at times for the bassoon is in fact an ornamentation of the basso continuo line; this allowed the instrumental bass to follow the more agile lines of the violins and violas, a practice that was actually quite common at the time and also a characteristic of instrumental writing in sacred works of the period.

We should note nonetheless that the Sonata G. 1 for five instruments has a very special sound texture, as the part for the second instrument is written in the old soprano clef and the two viola parts in the tenor clef. This gives the piece a dark colour that is accentuated by the very compact writing, which is clearly related to the “consort” tradition from the turn of the century. Gottfried Gille obviously took this into account when he came to reconstruct the first violin part. Is it purely by chance that this sonata came to be

the first in the collection? Pohle’s intention may well have been to provide an example of his knowledge of an older style before devoting himself to newer works.

The Sonata in A minor G. 14, one of the two sonatas that features the viola da gamba, is constructed in a very particular way: it is clear that the two violins and the viola da gamba form the dominant ensemble, which a trio of two violas and bass violin join for the tutti sections.

All of the sonatas for three and four instruments are to be found in sources other than the Kassel manuscript; each of them has its own particular combination of instruments, the sonata G. 21 for two violins, trombone and bassoon in particular.

We can also state that these sonatas contain a number of passages with very specific musical characteristics: alongside the sections that are dance-like in character and the relatively frequent fugal passages, depending on the sonata, there are also more descriptive sections such as the *battaglia* and *tremulanto* that are also typical of German music of the period.

The contrasts between the various sections, the presence of fugal passages and the demonstrative virtuosity of certain sections, as can be heard in the Sonata for eight instruments G. 26, all lead us to believe that these sonatas by Pohle were also elements that played a part in the creation of the famous *stylus fantasticus* of the late 17th century.

This recording of Pohle’s Sonatas is complemented by two ballet suites that appear in other manuscripts also held by the Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel and which were clearly inspired by the traditions of the French ballet suite. Clematis performs them here with a *bande de violons* in the French style, using violins for the upper voice and violas for the inner voices.

JÉRÔME LEJEUNE

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD



Regensburg, Tage Alter Musik © Hanno Meier

DAVID POHLE ET SES ŒUVRES

David Pohle est issu d'une famille de joueurs de cornemuse et de mineurs de Marienberg, dans les monts Métallifères, où il est né en 1624. Plus tard, il réside notamment à Dresde. Dans la première moitié du XVII^e siècle, la vie musicale occupe une place de choix dans cette cour d'importance européenne. Les choristes de la chapelle et les jeunes musiciens comme David Pohle ont accès à de nombreuses publications. Suivre des cours ou faire partie de la chapelle de la cour est particulièrement fructueux grâce à l'enseignement de Heinrich Schütz. Le jeune Pohle et son frère Samuel sont tous deux instrumentistes à la chapelle du prince Christian (le futur duc de Saxe-Mersebourg).

Dans les années 1650, David Pohle sert pendant deux ou trois ans à la cour du landgrave Moritz, dit « le savant », à Cassel, autre centre culturel important à l'époque. Il y poursuit des études de musique vocale et instrumentale profane. Le 5 février 1650, il dédie ses *Liebesgesänge* au landgrave. Son séjour à la cour de Gottorf en 1653 est attesté.

À partir de 1660, David Pohle est à Halle. Il y occupe d'abord la fonction de maître de la chapelle de la cour, puis est nommé maître de la chapelle princière le 23 décembre 1661. Dans la résidence de l'administrateur de l'archevêché de Magdebourg et duc de la branche saxonne de Weißenfels, le duc August, fils du prince-électeur saxon Johann Georg I^{er}, on accorde une grande importance à la musique et au théâtre, sur le modèle de la cour de Dresde, et on est heureux de pouvoir recruter un musicien issu du cercle des élèves de Heinrich Schütz. Le 10 juillet 1665, ce dernier devient d'ailleurs le parrain de l'un des fils de Pohle.

À la cour de Halle, Pohle doit s'acquitter de tâches diverses : composition et direction de la musique lors des services religieux ; composition et direction de la musique vocale et instrumentale profane, mais aussi de la musique vocale sacrée pour la table et la chambre ;

ajout de musique instrumentale et vocale aux spectacles avec intermèdes de danses et de chants. Quelques livres de textes de son mandat ont été conservés.

Son séjour à Halle représente le sommet de la carrière de David Pohle. Il se lie d'amitié avec le « valet de chambre et chirurgien personnel » George Händel, le père de Georg Friedrich, qui travaille également à la cour.

Avant même le déménagement de la cour de Halle à Weißenfels, David Pohle est évincé de son poste par le jeune et talentueux Johann Philipp Krieger. En 1680, après la mort du duc August, Pohle prend la fonction de maître de chapelle de la cour pour la branche saxonne de Zeitz, jusqu'à ce que la chapelle y soit dissoute en 1682, moment auquel il prend la même fonction auprès de la branche de Mersebourg. Il y meurt le 20 décembre 1695.

Seule une petite partie de l'œuvre considérable de Pohle a été conservée, principalement dans les bibliothèques de Cassel, Wolfenbüttel, Berlin et Uppsala : 25 œuvres vocales sacrées (concerts spirituels, cantates), 15 œuvres vocales profanes, 29 sonates pour 4 à 8 instruments et quelques autres pièces instrumentales, environ 230 textes sacrés mis en musique (motets, arrangements de chorals, histoires, dialogues, messes, magnificats, ce qui porte à environ 405 le nombre de pièces destinées au culte) et 5 textes profanes mis en musique.

Aucune de ses œuvres n'est publiée : ne pouvant être représentées que dans quelques endroits (surtout à la cour), elles sont alors diffusées sous forme de copies. Des représentations de ses œuvres vocales spirituelles sont attestées, outre à la cathédrale de Halle, à Stockholm, Gottorf, Lünebourg, Leipzig, Weißenfels, Gotha, Rudolstadt, Schneeberg, Grimma et surtout à Ansbach.

En 1665 paraît à Halle le recueil imprimé du poète de la cour David Elias Heidenreich, *Geistliche Oden auf die fürnehmsten Feste und alle Sontage des gantzen Jahres*. Ces textes de cantates doivent avoir été écrits au cours de l'année liturgique 1663-1664,

peut-être même un peu plus tôt, c'est-à-dire peu après la nomination de Pohle au poste de maître de chapelle. La dédicace au duc August est datée du 1^{er} janvier 1665. Quelques rares cantates latines de Giosepe Peranda et d'autres sont certes déjà connues à la cour de Dresde, sur le plan desquelles est basée la « cantate concertante », mais avec leur cycle, Heidenreich et Pohle introduisent dans la pratique allemande de la musique d'église un modèle abouti, suffisamment simple mais aussi suffisamment ouvert pour pouvoir servir aux compositeurs de modèle de forme et de principe pour leurs cantates, utilisable jusqu'au début du XVIII^e siècle. Malheureusement, une seule des œuvres de ce cycle nous est parvenue (*Siehe, es hat überwunden der Löwe zum Osterfest*) sur les 70 pièces qui en faisaient partie.

Les textes de Heidenreich sont rapidement repris par les compositeurs, d'abord dans la région de Halle. Ainsi, les cantors de Saint-Thomas de Leipzig, Sebastian Knüpfer et Johann Schelle, mettent en musique plusieurs parties du cycle annuel, que nous avons conservées, voire peut-être même toutes. De même, nous avons conservé, tirées de ces textes imprimés, une cantate de Clemens Thieme, le maître de chapelle de Zeitz, et une autre de Johann Beer, l'altiste de Halle.

Lors de son séjour à Cassel, David Pohle semble s'intéresser de près à la musique instrumentale. Les vingt sonates pour 5 à 8 voix de cordes, conservées en sept livres de parties (celui du premier violon a disparu), et les quelques-unes pour 4 à 8 voix témoignent d'une expérimentation de toutes les formes et techniques d'écriture connues à cette époque en Allemagne centrale. Pohle s'essaye également aux suites de danses dans le style français.

Parmi les vingt sonates en question, les n^{os} 4 et 17 ont été conservées à Upsala et la n^o 11 à Cassel. Pour les sonates n^{os} 1, 3, 6, 7, 10, 12 à 16 et 18 à 20, j'ai pu reconstituer la voix du premier violon. La complexité des motifs rend l'opération plus complexe pour les sonates n^{os} 2, 5, 8 et 9. Les sonates n^{os} 29 à 31 sont conservées dans le livre de partitions

du musicien Jacob Ludwig de Gotha (actuellement à la bibliothèque du duc August à Wolfenbüttel).

Ces dernières années, les éditions Prima la musica (<http://primalamusica.com>) ont publié une édition presque complète des compositions de David Pohle.

GOTTFRIED GILLE

TRADUCTION : CATHERINE MEEÛS



Les sonates de David Pohle

Cela fait quelques années que la musique instrumentale de David Pohle excite la curiosité des instrumentistes de Clematis. Peu à peu, certaines de ses sonates ont été introduites dans les programmes de concert et l'idée de consacrer un enregistrement à ce répertoire s'est imposée. L'achèvement de l'édition complète de ces pièces par l'éditeur Prima la Musica a été le déclencheur de l'aventure et, suite à des séances de lecture, devant la difficulté des choix à opérer, la décision a été prise d'en réaliser l'enregistrement intégral. Il faut évidemment saluer le travail du musicologue Gottfried Gille qui, pour la vingtaine de sonates de la collection conservée à Cassel, s'est patiemment et avec talent attelé à la tâche délicate de la reconstitution de la partie de premier violon, dont le fascicule est hélas perdu.

Par sa qualité et sa quantité, ce corpus d'une trentaine de pièces occupe une place tout à fait particulière dans le répertoire de la musique instrumentale du premier baroque allemand. Au début du XVII^e siècle, ce répertoire était constitué majoritairement de pièces inspirées de la musique de danse, une production dominée par le recueil *Terpsichore Musarum* (1612) de Michael Praetorius (encore majoritairement influencé par la pratique de la Bande des XXIV violons de la cour de France), puis par les différents recueils *Ludi Musici* de Samuel Scheidt, dont seul le premier livre de 1621 est conservé, et enfin par le *Banchetto Musicale* (1624) de Johann Hermann Schein. Certes, tous ces recueils sont antérieurs à la naissance de David Pohle. La sonate, d'origine italienne, fait ses premières apparitions sous la forme de sonates en solo ou en trio dans les cinq recueils que le violoniste mantouan Carlo Farina (ca 1600-1639) publie à Dresde entre 1626 et 1628 ; ces quelques sonates sont la touche « italienne » conférée à des publications constituées en grande majorité de pavanés, gaillardes, courantes, ballets, bransles et du célèbre *Capriccio Stravagante* qui figure dans le deuxième livre (1627). La carrière de

Farina se déroule ensuite dans de nombreux centres importants, de Vienne à Dantzig, mais il est évident que son séjour à Dresde (1626-1628) marque la vie musicale de cette capitale, dont l'activité de la cour est placée sous la direction de Heinrich Schütz.

C'est donc dans l'entourage de ce maître que de très nombreux musiciens ont l'occasion de se former, qu'il s'agisse de David Pohle ou de Johann Wilhelm Furchheim (1635-1682), de Johann Jacob Löwe (1629-1703), de Matthias Weckmann (1616-1674) ou encore de Clemens Thieme (1631-1668). Certes, si le plus prolifique de tous dans le domaine de la musique instrumentale est bien David Pohle, il est permis de constater que tous ces musiciens contribuent d'une façon ou d'une autre au développement d'un répertoire instrumental tout à fait spécifique à la musique allemande du XVII^e siècle, à savoir le genre de la sonate polyphonique.

C'est ainsi dans ce domaine que David Pohle nous a laissé ce corpus d'une trentaine de sonates pour 4 à 8 instruments et basse continue. La source principale est le recueil manuscrit contenant une vingtaine de sonates pour 5 à 8 instruments conservé à la Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek de Cassel.

Comme l'indique la page de garde des fascicules conservés à Cassel, ces sonates sont destinées à un ensemble de violons (altos, basse de violon) : « *Sonaten mit 5. 6. 7 und 8 Geigen* ». Dans certaines sonates conservées dans d'autres sources, et principalement dans la collection Düben à Uppsala, apparaît pour la basse la mention de l'utilisation du basson, dont l'usage est très fréquent en Allemagne à cette époque. Nous nous sommes permis en quelques occasions d'utiliser le basson à la place de la basse de violon. En ce qui concerne l'utilisation de la viole de gambe, cet instrument est spécifié seulement pour deux sonates (G. 14 et G. 30). Dans les deux cas, la tessiture est particulièrement propice à la viole (registre du ténor à l'alto), tout à fait typique en Allemagne au XVII^e siècle et que l'on rencontre d'ailleurs dans l'abondante production allemande de sonates en trio pour violon, viole et basse continue qui trouve son apogée à la fin du siècle avec les œuvres

de Johann Philipp Erlebach et Dieterich Buxtehude. En ce qui concerne la basse continue, les fascicules des vingt sonates de Cassel indiquent uniquement « *cembalo* ». Nous avons néanmoins réparti les parties de basse continue entre divers claviers – clavecin, clavecin monté de cordes en boyau, orgue positif et régale.

Ce qui assure le grand intérêt de ce répertoire est évidemment la diversité des formes de ces compositions. L'on peut y trouver *grosso modo* trois sources essentielles. D'une part, l'influence italienne via la sonate et l'utilisation virtuose de son instrument emblématique, le violon ; d'autre part, les modèles évidents de la musique de danse française ; enfin, une tradition de musique polyphonique instrumentale bien installée en Allemagne.

De ce corpus, plusieurs sonates peuvent en quelque sorte être débaptisées de leur intitulé. En effet, plutôt que des sonates, celles-ci sont des compositions qui se développent en une seule partie ; on peut sans aucun doute les appeler « danses » ; c'est le cas des « sonates » G. 3 (gaillarde ?), G. 8 (gigue), G. 9 (courante). Dans d'autres sonates, les références à la musique de danse y étant assez nettes, on pourrait éventuellement assimiler ces compositions à de la musique de ballet, ce qui, connaissant le rôle joué par Pohle dans le développement des spectacles organisés dans certaines cours, ne doit pas surprendre. Cela est le cas des sonates G. 6, G. 12 et G. 23, qui pourraient porter le titre de « ballet ». De même, certaines de ces sonates pourraient être assimilées à l'« *intrada* », qui pourrait avoir été utilisée pour l'ouverture des compositions théâtrales ; cela pourrait être le cas des sonates G. 1 et G. 20. Une autre trace de la similitude avec certaines musiques de ballet est la présence d'un accord ajouté en fin de pièce, dans l'esprit des « révérences » ; on trouve cela par exemple à la fin de la sonate G. 12 (dont d'ailleurs la première section a le caractère d'une pavane), de la sonate G. 3 et de la sonate G. 4...

En ce qui concerne les formes, la diversité avec laquelle Pohle organise ses compositions nous interdit d'établir un schéma formel strict et c'est cette liberté qui fait la richesse et le grand intérêt de l'ensemble du corpus. Outre le fait que les indications

de tempo ne sont pas fréquentes, on ne peut constater aucune « routine » formelle dans la répartition des mouvements lents et rapides ou celle des mouvements binaires et ternaires. La première section peut être lente ou rapide, binaire ou ternaire et il en est de même pour la dernière qui, dans le cas d'un tempo lent, est une conclusion dotée souvent d'une grande poésie. Le nombre de sections est très variable. Cela peut aller de deux (sonate G. 4) ou trois (sonate G. 21) à bien plus, dans la grande majorité des pièces. Parfois, certains mouvements contiennent de petites sections très courtes qui viennent ponctuer les mouvements par un caractère opposé (rapide dans un mouvement lent et réciproquement). Notons également que les indications de nuances sont quasiment absentes, sauf dans des cas très exceptionnels tels que les doubles échos demandés dans la sonate G. 13 et indiqués « p » et « pp ».

En ce qui concerne la répartition des instruments, pour les sonates à 5, il s'agit toujours de deux violons, deux altos et basse. Par contre, pour les sonates à 6, Pohle assure l'équilibre instrumental de différentes manières : le plus souvent deux violons et trois altos, ou trois violons et deux altos. Plusieurs sonates contiennent également des passages, souvent virtuoses, confiés aux deux violons soutenus par la basse continue. Enfin, en ce qui concerne la partie destinée à la basse de violon (ou au basson), elle est en fait constituée d'une ornementation de la ligne de basse continue, ce qui permet à cette basse instrumentale de suivre le discours plus agile des violons et des altos, une pratique tout à fait courante à l'époque et caractéristique des parties instrumentales de la musique sacrée.

Notons néanmoins que la sonate G. 1 à 5 est d'une texture sonore tout à fait particulière. La partie du deuxième instrument est écrite en clé d'ut première, les deux voix d'alto en clé d'ut quatrième et cela confère à cette pièce une couleur sombre qu'accentue une écriture très compacte qui s'apparente de toute évidence à la tradition du « consort » du début du siècle. Goffried Gille a évidemment tenu compte de cette caractéristique pour reconstituer la partie de premier violon. Est-ce par hasard que cette

sonate est la première du recueil ? Pohle ne veut-il pas ainsi apporter un exemple de sa connaissance d'un style plus ancien avant de se consacrer aux pièces « nouvelles » ?

La sonate en la mineur G.14, l'une des deux sonates qui fait appel à la viole de gambe, est construite d'une façon très particulière : il y apparaît clairement que les deux violons et la viole constituent un ensemble « principal », rejoint pour les « tutti » par le trio constitué des deux altos et de la basse de violon.

Toutes les sonates à plus petits effectifs, à 3 et à 4, qui se retrouvent d'ailleurs dans d'autres sources que celle des « vingt sonates », présentent un effectif instrumental propre ; il faut remarquer parmi elles la sonate G.21 pour deux violons, trombone et basson.

Enfin, il est permis de constater que ces sonates disposent de l'apport de nombreux éléments de caractère : outre les sections qui s'apparentent à la musique de danse et la présence plus ou moins fréquente, selon les sonates, de passages fugués, on y trouve également des sections plus descriptives comme des « *battaglia* » ou des « *tremulanto* », très caractéristiques de la musique allemande de cette époque.

Les contrastes entre les diverses sections, la présence de passages fugués, la virtuosité démonstrative de certaines sections (par exemple dans la sonate G.26 à 8) sont autant d'éléments qui nous permettent de penser que ces sonates de David Pohle contribuent à la construction du fameux « *stylus fantasticus* » de la fin du XVII^e siècle.

Ce programme des sonates de David Pohle est complété par les deux suites de ballet reprises dans d'autres manuscrits conservés également à la Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek de Cassel. Ces pièces appartiennent de toute évidence au répertoire de la musique de ballet directement inspirée de la tradition française. Clematis en propose une interprétation avec une « bande de violons », selon la pratique française, avec des violons à la première voix et des altos aux voix intérieures.

JÉRÔME LEJEUNE

DAVID POHLE UND SEINE KOMPOSITIONEN

David Pohle entstammte einer Stadtpfeifer- und Bergmannsfamilie in Marienberg im Erzgebirge und wurde dort 1624 geboren.

Seine prägende Lebensstation war dann Dresden. Das Musikleben am dortigen Hof hatte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts europäische Bedeutung. Kapellknaben und junge Musiker wie David Pohle konnten schon allein durch die vielfältigen musikalischen Eindrücke ihre Kenntnisse erweitern. Dank der Lehrerpersönlichkeit eines Heinrich Schütz wurde eine Lehre oder Tätigkeit in der Hofkapelle besonders fruchtbringend. Wir finden den jungen Pohle und seinen Bruder Samuel in der Kapelle des Prinzen Christian (des späteren Herzogs von Sachsen-Merseburg) als Instrumentalisten.

Um 1650 diente David Pohle zwei bis drei Jahre am Hof des Landgrafen Moritz, „des Gelehrten“, in dem damals wichtigen Kulturzentrum Kassel. Hier konnte er seine Studien auf den Gebieten der weltlichen Vokal- und Instrumentalmusik fortführen. Er widmete seine „Liebesgesänge“ am 05.02.1650 dem Landgrafen. 1653 ist Pohles Aufenthalt am Gottorfer Hof nachweisbar.

Ab 1660 finden wir David Pohle in Halle. Er bekleidete dort zunächst das Amt eines „Concertmeisters“ in der Hofkapelle und wurde am 23.12.1661 zum „Fürstlichen Capellmeister“ ernannt. In der Residenz des Administrators des Erzstiftes Magdeburg und Herzogs der Sächsischen Nebenlinie Weißenfels, Herzog August, dem Sohn des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I., wurde nach dem Vorbild des Dresdener Hofes großer Wert auch auf Musik und Theater gelegt und man war froh, einen Musiker aus dem Schülerkreis von Heinrich Schütz für die Residenz gewinnen zu können. Am 10. Juli 1665 wurde Heinrich Schütz Pate für einen Sohn Pohles.

Am Hof in Halle hatte er vielfältige Aufgaben zu bewältigen: Kirchenmusik in den Hofgottesdiensten: Komposition und Leitung der Aufführungen, Tafel- und Kammermusik: weltliche Vokal- und Instrumental-, aber auch geistliche Vokalmusik, Singspiele bzw. -ballette; es handelte sich um Schauspiele mit Tanz- und Lied-Einlagen, zu denen Pohle Instrumental- und Vokalmusik beizusteuern hatte. Aus seiner Amtszeit blieben wenigstens einige Textbücher erhalten.

Seine Zeit in Halle stellt den Höhepunkt von David Pohles Laufbahn dar. Er war mit dem ebenfalls am Hof tätigen „Geheimen Cammerdiener und Leib Chirurg George Händel“, Georg Friedrich Händels Vater, freundschaftlich verbunden.

Noch vor der Übersiedlung des Hofes von Halle nach Weißenfels wurde David Pohle durch den jungen begabten Johann Philipp Krieger von seinem Posten verdrängt. Pohle übernahm 1680, nach dem Tod Herzog Augusts, das Amt eines Hofkapellmeisters in der sächsischen Nebenlinie Zeitz, bis die dortige Hofkapelle 1682 aufgelöst und er entlassen wurde, um dann das gleiche Amt in der Nebenlinie Merseburg übertragen zu bekommen. Am 20. Dezember 1695 starb er dort.

Von Pohles einst umfangreichen Schaffen ist vor allem in den Bibliotheken in Kassel, Wolfenbüttel, Berlin und Upsala nur ein kleiner Ausschnitt auf uns gekommen: 25 geistliche Vokalwerke (Geistliche Konzerte, Aria-Kantaten, Concerto-Aria-Kantaten), 15 weltliche Vokalwerke, 29 Sonaten für 4-8 Stimmen und einige andere Instrumentalstücke, etwa 230 weitere von Pohle vertonte geistliche Texte (auch zu Motetten, Choralbearbeitungen, Historien, Dialoge, Messen und Magnificat-Kompositionen; damit sind etwa 405 Stücke für den Gottesdienst nachweisbar) und 5 weltliche Texte.

Keines seiner Werke wurde jedoch gedruckt, denn sie waren nur an wenigen Orten (vor allem an Höfen) darstellbar und wurden deshalb in Abschriften verbreitet. Aufführungen seiner Geistlichen Vokalwerke sind neben dem Dom zu Halle auch in

Stockholm, Gottorf, Lüneburg, Leipzig, Weißenfels, Gotha, Rudolstadt, Schneeberg, Grimma und vor allem in Ansbach nachweisbar.

Im Jahre 1665 erschien in Halle der Textdruck des Hofdichters David Elias Heidenreich Geistliche Oden auf die fürnehmsten Feste und alle Sontage des gantzen Jahres. Diese Kantaten-Texte müssten im Laufe des Kirchenjahres 1663/64, möglicherweise schon etwas eher, also nicht lange nach der Berufung Pohles zum Kapellmeister, entstanden sein. Die Widmung an Herzog August ist auf den 1. Januar 1665 datiert. Es gab zwar am Dresdener Hof bereits etwas früher einige wenige lateinische Kantaten von Gioseppe Peranda und anderen, die den Grundriss der „Concerto-Aria-Kantate“ aufwiesen, aber Heidenreich und Pohle haben mit ihrem Jahrgang ein ausgereiftes Formmodell in die deutsche kirchenmusikalische Praxis eingebracht, das einfach, aber auch offen genug war, um den Komponisten bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts als brauchbares Formschema und Kantatenprinzip dienen zu können. Leider wurde aus diesem Jahrgang lediglich ein einziges Werk (*Siehe, es hat überwunden der Löwe* zum Osterfest) von ehemals 70 Stücken überliefert.

Die Texte von Heidenreich wurden von den Komponisten, zunächst im Raum um Halle, bald aufgegriffen. So haben die Leipziger Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Johann Schelle mehrere, noch erhaltene Stücke, möglicherweise den gesamten Jahrgang vertont. Auch von Clemens Thieme, dem Zeitzer Kapellmeister, und von Johann Beer, dem Halleschen Altisten, blieb je eine Kantate aus diesen Textdruck erhalten.

David Pohle scheint sich während seines Aufenthaltes in Kassel intensiv mit der Instrumentalmusik seiner Zeit auseinandergesetzt zu haben. Die 20 Sonaten für 5 bis 8 Streicherstimmen, die in 7 Stimmbüchern aufgezeichnet sind (für die 1. Violine ist das Buch verschollen), und einzelne andere zu 4 bis 8 Stimmen zeugen von der Erprobung aller in Mitteldeutschland zu Gebote stehenden Formen und Satztechniken dieser Epoche. Am Rande hat er sich mit Tanzsuiten im französischen Stil beschäftigt.

Von den „20 Sonaten“ sind die Nr. 4, und 17 in Upsala und die Nr. 11 in Kassel in weiteren Abschriften erhalten geblieben. Für die Sonaten Nr. 1, 3, 6, 7, 10, 12-16, 18–20 konnte die Stimme der 1. Violine durch Gottfried Gille rekonstruiert werden. In den Sonaten Nr. 2, 5, 8 und 9 ist das wegen der Komplexivität der Motivik schwieriger.

Die Sonaten Nr. 29–31 sind im Partiturbuch des Gothaer Musikers Jacob Ludwig (jetzt in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel) überliefert.

In den letzten Jahren ist im Verlag <http://primalamusica.com> eine fast vollständige Gesamtausgabe der Kompositionen David Pohles als wichtige Voraussetzung für die Aufführungen erschienen.

GOTTFRIED GILLE

Die Sonaten von David Pohle

Schon vor einigen Jahren weckte David Pohles Instrumentalmusik die Neugier der Musiker von Clematis. Nach und nach nahmen sie einige dieser Sonaten in ihre Konzertprogramme auf, und so entstand die Idee, diesem Repertoire eine Aufnahme zu widmen. Die Fertigstellung der Gesamtausgabe dieser Stücke durch den Verlag Prima la Musica war der Auslöser für dieses Unternehmen, und nach Proben, bei denen das Ensemble die Werke vom Blatt las, fiel angesichts der Schwierigkeit, darunter eine Auswahl zu treffen, die Entscheidung, dieses gesamte Repertoire aufzuzeichnen. Selbstverständlich ist die Arbeit des Musikwissenschaftlers Gottfried Gille zu würdigen, der sich bei den zwanzig Sonaten der in Kassel aufbewahrten Sammlung geduldig und talentiert an die heikle Aufgabe machte, den Part der ersten Violine zu rekonstruieren, deren Stimmheft leider verloren gegangen ist.

Aufgrund seiner Qualität und Quantität nimmt dieses Korpus aus rund dreißig Stücken eine ganz besondere Stellung in der Instrumentalmusik des deutschen Frühbarocks ein. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts bestand dieses Repertoire überwiegend aus Musik, die sich an Modellen der Tanzmusik orientierte, wobei diese Produktion von Michael Praetorius' Sammlung *Terpsichore Musarum* (1612) (der größtenteils noch von der *Bande des XXIV violons* des französischen Hofes beeinflusst war) dominiert wurde, dann von den verschiedenen Sammlungen von Samuel Scheidt, *Ludi Musici*, von denen nur das erste Buch von 1621 erhalten ist, und schließlich von Johann Hermann Scheins *Banchetto Musicale* (1624). Allerdings sind alle diese Kompositionen vor der Geburt von David Pohle entstanden. Die Sonate ist italienischen Ursprungs und scheint erstmals als Solo- oder Triosonate in den fünf Sammlungen auf, die der Geiger Carlo Farina (*ca*1600-1639) aus Mantua zwischen 1626 und 1628 in Dresden herausgab. Diese Sonaten sind die „italienische“ Note zu den Veröffentlichungen, die größtenteils

aus Pavanen, Gaillardien, Couranten, Balletten, Branles und dem berühmten *Capriccio Stravagante* bestehen, das 1627 im zweiten Buch erschien. Farinas Karriere verlief danach von Wien bis Danzig in vielen wichtigen Zentren. Unbestritten ist, dass sein Aufenthalt in Dresden (1626-1628) das Musikleben dieser Hauptstadt prägte, dessen Ausübung am Hof unter der Leitung von Heinrich Schütz stand.

Sehr viele Musiker wie David Pohle, Johann Wilhelm Furchheim (1635-1682), Johann Jacob Löwe (1629-1703), Matthias Weckmann (1616-1674) und Clemens Thieme (1631-1668) hatten demnach die Möglichkeit, im Einflussbereich dieses Meisters ausgebildet zu werden. Zwar ist David Pohle in der Instrumentalmusik der Produktivste von allen, doch lässt sich feststellen, dass alle diese Musiker auf die eine oder andere Weise zur Entwicklung eines Instrumentalrepertoires beitrugen, das für die deutsche Musik des 17. Jahrhunderts typisch ist, nämlich das Genre der polyphonen Sonate.

So hinterließ uns David Pohle in diesem Bereich dieses Korpus von etwa dreißig Sonaten für 4 bis 8 Instrumente und Basso continuo. Seine Hauptquelle ist die handschriftliche Sammlung mit etwa zwanzig Sonaten für 5 bis 8 Instrumente, die in der Landes- und Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel aufbewahrt wird.

Wie aus dem Vorsatzblatt der in Kassel aufbewahrten Hefte hervorgeht, sind diese Sonaten für ein Ensemble von Violinen (Bratschen, Violone) bestimmt: „Sonaten mit 5. 6. 7 und 8 Geigen...“ In einigen Sonaten, die in anderen Quellen erhalten sind, u. zw. hauptsächlich in der Düben-Sammlung in Uppsala, gibt es für die Bassstimme einen Hinweis auf die Verwendung eines Fagotts, das zu dieser Zeit in Deutschland sehr häufig eingesetzt wurde. Wir haben uns bei einigen Gelegenheiten erlaubt, das Fagott anstelle des Violones zu verwenden. Was die Gambe betrifft, so wird dieses Instrument nur für zwei Sonaten (G. 14 und G. 30) angegeben. In beiden Fällen handelt es sich um die Verwendung einer für die Gambe besonders günstigen Stimmlage (Register von Tenor bis Alt), die ganz typisch für das Gambenrepertoire im Deutschland des

17. Jahrhunderts ist. Übrigens findet man sie auch in der umfangreichen deutschen Produktion von Triosonaten für Violine, Gambe und Basso continuo, die am Ende des Jahrhunderts mit den Werken von Johann Philipp Erlebach oder Dieterich Buxtehude ihren Höhepunkt erreichte. Beim Basso continuo wird in den Stimmheften der zwanzig Sonaten aus Kassel nur „Cembalo“ angegeben. Wir haben diese Bassi continui jedoch auf verschiedene Tasteninstrumente aufgeteilt, nämlich Cembalo, mit Darmsaiten bespanntes Cembalo, Orgelpositiv und Regal.

Was das große Interesse an diesem Repertoire sichert, ist selbstverständlich die Vielfalt der Formen all dieser Kompositionen. Offensichtlich ist, dass sich hier im Großen und Ganzen drei wesentliche Quellen finden lassen: einerseits der italienische Einfluss, der von der Form der „Sonate“ und dem virtuosen Einsatz ihres typischen Instruments, der Violine, herrührt, andererseits die offensichtlichen Vorbilder aus der französischen Tanzmusik, und schließlich die in Deutschland fest verwurzelte Tradition einer polyphonen instrumentalen Musikpraxis.

In diesem *Korpus* gibt es bereits mehrere Sonaten, denen man aber gewissermaßen den Titel „Sonate“ absprechen kann. Es handelt sich dabei um Kompositionen, die sich im Rahmen eines einzigen Teils entwickeln und die man zweifellos als Tänze bezeichnen kann. Das ist der Fall bei den „Sonaten“ G. 3 (Gaillard?), G. 8 (Gigue) und G. 9 (Courante). In anderen Sonaten sind die Bezüge zur Tanzmusik recht deutlich, sodass man diese Kompositionen eventuell als Ballettmusik einstufen könnte, was nicht verwunderlich wäre, wenn man bedenkt, welche Rolle Pohle bei der Entstehung von Aufführungen an manchen Höfen spielte. Das gilt für die Sonaten G. 6, G. 12 oder G. 23, die den Titel „Ballett“ tragen könnten. Ebenso wäre es möglich, einige dieser Sonaten auch mit dem Begriff der *Intrada* gleichzusetzen, die für „Ouvertüren“ theatralischer Kompositionen hätten verwendet werden können, wie etwa die Sonaten G. 1 oder G. 20. Eine weitere Spur der Ähnlichkeit mit mancher Ballettmusik ist ein Akkord, der im

Sinne der „Verbeugungen“ am Ende der Komposition hinzugefügt wird. Das findet man zum Beispiel am Ende der Sonate G. 12 (deren erster Abschnitt übrigens den Charakter einer Pavane hat), der Sonate G. 3, oder der Sonate G. 4.

In Hinblick auf die Formen, muss man zugeben, dass die Vielfalt, mit der Pohle seine Kompositionen organisiert, es uns verbietet, ein strenges formales Schema aufzustellen, und eben diese Freiheit macht das gesamte *Korpus* so reich und interessant. Abgesehen davon, dass Tempoangaben darin nur selten vorkommen, lässt sich keine formale „Routine“ zwischen der Verteilung von langsamen und schnellen oder von binären und ternären Sätzen feststellen. Der erste Abschnitt kann langsam oder schnell, binär oder ternär sein. Dasselbe gilt für den letzten, der im Fall eines langsamen Tempos oft ein sehr poetischer Schluss ist. Die Anzahl der Abschnitte ist sehr unterschiedlich. Sie kann von zwei (Sonate G. 4) oder drei (Sonate G. 21) bis hin zu weitaus mehreren reichen, wie es bei den meisten Stücken der Fall ist. Manche Sätze enthalten kleine, sehr kurze Abschnitte, durch deren gegensätzliche Charaktere (schnell in einem langsamen Satz und umgekehrt) sie untergliedert werden. Bemerkenswert ist auch, dass es fast keine Hinweise auf Nuancen gibt, außer in sehr seltenen Fällen wie den in der Sonate G.13 geforderten Doppelechos, die mit „p“ und „pp“ angegeben sind.

Bei der Besetzung der Instrumente handelt es sich bei den Sonaten a 5 immer um zwei Violinen, zwei Bratschen und den Bass. Bei den Sonaten a 6 hingegen erreicht Pohle das instrumentale Gleichgewicht auf verschiedene Arten, die überwiegend aus zwei Violinen und drei Bratschen oder drei Violinen und zwei Bratschen bestehen. Mehrere Sonaten enthalten oft auch virtuose Passagen, die den beiden Violinen anvertraut sind und von einem Basso continuo unterstützt werden. Was schließlich den für den Violone (oder sogar für das Fagott) bestimmten Bass betrifft, so besteht er aus einer Verzierung der Linie des Basso continuo, die es dem Instrumentalbass ermöglicht, den agileren Stimmen der Violinen und Bratschen zu folgen – eine Praxis, die damals durchaus üblich und typisch für die Instrumentalteile der geistlichen Musik war.

Dennoch sei darauf verwiesen, dass die Sonate G. 1 à 5 eine ganz besondere Klangtextur aufweist. Die Stimme des zweiten Instruments ist im Sopranschlüssel geschrieben, die beiden Stimmen der Bratsche im Tenorschlüssel, wodurch dem Stück eine dunkle Farbe verliehen wird, die durch die sehr kompakte, eindeutig der Tradition des „Consorts“ der Jahrhundertwende ähnelnde Kompositionsweise noch betont wird. Selbstverständlich berücksichtigte Gottfried Gille dieses Charakteristikum bei der Rekonstruktion der Stimme der ersten Geige. Ist es Zufall, dass diese Sonate die erste der Sammlung ist? Vielleicht wollte Pohle damit ein Beispiel für seine Kenntnis eines älteren Stils liefern, bevor er sich den „neuen“ Stücken widmete.

Die Sonate in a-Moll G. 14, eine der beiden Sonaten, in denen die Viola da Gamba zum Einsatz kommt, hat einen ganz besonderen Aufbau. Hier wird deutlich, dass die beiden Violinen und die Gambe ein „Hauptensemble“ bilden, dem sich für die Tutti das Trio aus den beiden Bratschen und dem Violone anschließt.

Alle Sonaten in kleinerer Besetzung a 3 und à 4, die übrigens in anderen Quellen als den „20 Sonaten“ zu finden sind, haben jeweils eine eigene Instrumentalkomposition, unter denen die Sonate G. 21 für zwei Violinen, Posaune und Fagott besonders hervorzuheben ist.

Schließlich kann man feststellen, dass diese Sonaten über zahlreiche Charakterelemente verfügen. Neben Abschnitten, die der Tanzmusik ähneln, und den je nach Sonate mehr oder weniger häufigen fugierten Passagen finden sich eher beschreibende Abschnitte wie „*battaglia*“ oder „*tremulanto*“, die so typisch für die deutsche Musik dieser Zeit sind.

Die Kontraste zwischen den verschiedenen Abschnitten, das Vorhandensein von fugierten Passagen und die demonstrative Virtuosität einiger Teile (z. B. in der Sonate à 8 G. 26) sind allesamt Elemente, die uns zu der Annahme veranlassen, dass diese Sonaten von David Pohle auch Elemente zur Entstehung des berühmten „*Stylus fantasticus*“ des späten 17. Jahrhunderts bilden.

Diese Aufnahme der Sonaten von David Pohle wird durch die beiden Ballettsuiten ergänzt, die in anderen, uns erhaltenen Manuskripten ebenfalls in der Landes- und Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel aufbewahrt werden. Diese Stücke gehören eindeutig zum Repertoire der Ballettmusik, die direkt von der französischen Tradition inspiriert ist. Die Interpretation von Clematis hält sich an die französische Praxis einer „*Bande de violons*“, also Violinen für die erste Stimme und Bratschen für die Mittelstimmen.

JÉRÔME LEJEUNE

ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

