

Instr. mus. i l'insto.
L'anno *Capes 11:5*

e 9

MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 6
FRANÇAIS	P. 12
DEUTCH	P. 18

27.

Maia à Violle
Da gambq. Bass

Recording place and date: église Notre-Dame de Centeilles (September 2024)

Recording & artistic direction: Jérôme Lejeune

English translations: Peter Lockwood

Deutsche Übersetzungen: Silvia Berutti-Ronelt

Cover illustration: Godaert Kamper (1614–1679),

Portrait of a Seated Musician with his Viola da Gamba, 1646.

Düsseldorf, Museum Kunstpalast, © akg-images

JOHANN MICHAEL NICOLAI

(1629-1685)

SONATAS & SUITES FOR VIOLS

L'ACHÉRON

François Joubert-Caillet: *bass viol*

Sarah Van Oudenhove: *bass viol*

Julie Dessaint: *bass viol (continuo)*

Yoann Moulin: *harpsichord & organ*

[Sonata & Suite a 2 in C major]

Johann Michael Nicolai

A du : Viol di Gamb, Auth : J. M. Nicolaÿ

- | | |
|---|------|
| 1. Preludium | 0:57 |
| 2. Fantasia | 1:55 |
| 3. Adagio – [Allegro] – Adagio | 2:50 |
| 4. Giga | 1:22 |
| 5. Ciaconi | 3:18 |
| 2 bass viols, basso continuo (bass viol, harpsichord) | |

Sonata a 3 in a minor

6. *Sonata à 3 Viole de Gamba*

Anonymous

8:00

2 bass viols, basso continuo (bass viol, organ)

[Sonata & Suite a 3 in D major]

Johann Michael Nicolai

Sonata à 3 Viol da gamba, Authore Michael Nicolay

- | | |
|---|------|
| 7. Adagio – Allegro – Adagio – Allegro – Adagio | 2:38 |
| 8. Courante | 1:10 |
| 9. Sarabanda | 2:02 |
| 10. Giga | 1:28 |
| 3 bass viols | |

[Sonata & Suite a 2 in a minor]

Sonata à 2 Viol de Gamb : et Basso Continuo

- | | |
|--|------|
| 11. Adagio – Allegro – Adagio – Adagissimo – Allegro | 5:57 |
| 12. Alemand | 4:06 |
| 13. Courant | 2:10 |

14. Saraband	2:42
2 bass viols, basso continuo (harpsichord)	
[Suite a 2 in d minor]	
<i>Sonata â 2 Viol de Gamb : et Basso Continuo</i>	
15. Alemand	2:27
16. Courant	1:06
17. Gigue	0:59
2 bass viols, basso continuo (organ)	
[Sonata & Suite a 3 in a minor]	
<i>Sonata â 3 Viol da gamba, Authore Michael Nicolaÿ</i>	
18. Adagio – Allegro – Adagio – Allegro [giga] – Adagio	3:58
19. Aria	2:08
20. Courant	1:18
21. Sarabanda & variatio	3:12
22. Giga	0:56
23. Ciaconi (adagio)	3:15
2 bass viols, basso continuo (bass viol, organ/harpsichord)	

THE WORKS FOR VIOLS BY JOHANN MICHAEL NICOLAI

There are composers from the Baroque era who created a relatively extensive body of work, but about whom we know practically nothing. One such composer was Johann Michael Nicolai: he was probably born in Ulrichshalben, a small village near Weimar in 1629, and died in Stuttgart in 1685, the same year that saw the birth of Johann Sebastian Bach.

We know very little about Nicolai's training, except that it was undoubtedly extensive, given that he was held in high regard as both instrumentalist, composer, and even teacher, as he was also responsible for training the young choristers at the Stuttgart court. It is said that he played the violone, but we may assume that he had also mastered the violin and the viola da gamba.

Up until 1655 his name appeared as a member of the court orchestra of Saxe-Lauenburg, whose musicians were also invited to play for Margrave Christian Ernst of Brandenburg-Bayreuth, to whom he dedicated his first volume of instrumental works, *Instrumentalischer Sachen*, in 1675; it contains twelve sonatas for two violins, viola da gamba and basso continuo. A second volume entitled *Anderer Theil Instrumentalischer Sachen* is thought to date from the same year and to have contained 24 capriccios for four violas da gamba and basso continuo. This volume has unfortunately been lost, as has the *Dritter Theil* published in 1682, which is said to have contained works for violin, two violas da gamba and continuo. A number of sonatas have also been preserved in various manuscript sources, including the famous Partiturbuch Ludwig (1662) and the Codex Rost (c. 1685), which are well known to all lovers of 17th-century German instrumental music. Johann Michael Nicolai creates dialogues between violin and the viola da gamba, the trombone, and the bassoon in a number of these sonatas.

A collection of manuscripts assembled by a certain Philip Falle (1656–1742), chaplain to King William III of England and later a canon of Durham Cathedral, has survived in the cathedral's extensive music library. Nicolai's compositions for viols appear in some of these manuscripts collected by Falle, alongside works by other and mostly English composers of the period such as Butler, Jenkins, Norcombe, Stefkin, Webster and Young.

Although the violin became established across the entire chamber music repertoire in Germany during the 17th century, it is clear that the viola da gamba was not completely abandoned as was the case in other European countries, as it continued to enjoy the favour of many instrumentalists. Its wide range allowed it to be used not only in the bass register but also in the tenor, where it could engage in dialogue — an octave lower — with the violin. In Germany, This type of dialogue between the viola da gamba and the violin appeared frequently in a great many compositions in Germany. The viola da gamba also had a specific repertoire of pieces for one or two violas da gamba and basso continuo; the best-known virtuoso composer of such works was August Kühnel, whose *Sonate ô Partite* — his sole printed volume — was published in 1698. There are also some traces of earlier polyphonic musical practices, the best known being David Funck's volume of *Stricturae di viola-di-gambice* (1677), which contains suites for four violas da gamba without basso continuo.

In terms of form, German chamber works of the 17th century already foreshadowed the interplay of styles that would continue to captivate composers of Johann Sebastian Bach's generation: the (Italian) sonata and the (French) suite coexisted harmoniously within it. Johann Michael Nicolai's compositions are no exception to this observation, and we may even note that the two genres were very often combined and thus foreshadowed what Bach would later achieve with his *Sonaten und Partiten*. Although these compositions are mostly titled as 'sonatas', we can see that almost all of them follow

the structure of a 'sonata' that is followed by several dances, with two of them concluding with a magnificent chaconne.

It is only the Sonata in C major that takes a completely different form, consisting of a Preludium, a Fantasia, a three-part sonata section, a gigue and, finally, a chaconne. We should also note in reference to the two *Sonata â 2 Viol de Gamb : et Basso Continuo* that its eight movements are grouped under the same title, although the first five pieces are in A minor whilst the last three (Allemande, Courante and Gigue) are in D minor. Could these three pieces be survivors of a lost 'sonata-suite'? We present them here as two distinct suites, following a suggestion made by their publisher, Editions Güntersberg..

We should also pause for a moment to consider the instrumentation of Nicolai's compositions for two or three viols. There is no doubt as to the instrumentation for the two 'suites' in A minor and D minor grouped together in the same opus: these are indeed two viols (viola da gamba prima and viola da gamba seconda) and a basso continuo line marked as such with figured bass.

The part for the viola da gamba seconda is either identical to the basso continuo line (it also frequently serves as an ornamentation of it) or is written in the instrument's upper register to provide a dialogue with the first viol. This second viol part also includes chords. Given that this second viol part is partly a doubling of the basso continuo, it is clear that these pieces do not require a third viol for the continuo.

The title of the manuscript for the Sonata in C clearly states that it is a composition for two viols, prima and seconda. Below these two staves are two further staves in the bass clef, both with figured bass and both marked as 'organo'. We know that the term 'organo' could be considered as a generic reference to the basso continuo at that time and that it was not necessarily a specific indication that the organ should be used; this is particularly clear in this case as it is difficult to imagine the use of two organs for this basso continuo. It is entirely plausible to consider that

this third staff was intended for a third viola da gamba, all the more so as this part is entirely independent of the viola da gamba seconda, which is clearly written as a second 'upper' instrument.

Moreover, this instrumentation of two violas da gamba and a third confined to the bass part is exactly the same in both sonatas in A minor and D major, which are indicated in the manuscript sources as *à 3 Viol. da gamba*. Here there is no indication of a basso continuo, save for a few extremely rare figures — a total of four for both sonatas. We have therefore decided to present both options here, adding a continuo organ to the sonata in A minor and performing the sonata in D major without the addition of a continuo instrument.

We conclude the programme with an anonymous composition found in the extensive collection compiled by Gustav Düben (1628–1690), organist at the Lutheran church in Stockholm; the collection is currently held in the library of the University of Uppsala. The piece — *Sonata à 3 Viola da gamba* and catalogued under reference Imhs 011:005 — has survived as separate instrumental parts; it also seems that the third viol part was copied out by a different hand. Although the viola da gamba terza part contains no figures, it can nevertheless be regarded as a basso continuo part; we have here allotted this line to the organ. Whilst no tempo indication is given, this sonata appears to consist of several linked sections: adagio – allegro – a dialogue between the two viols — adagio — 3/2 — followed by a solo for the second viol and then another for the first (a fairly common practice in many Italian sonata models since the early 17th century) – allegro – adagio – allegro – adagio. The entire conclusion, after the two solos, seems to be a clear reference to the *stylus fantasticus*, a characteristic of instrumental compositions from northern Germany in the late 17th century.

Who did Johann Michael Nicolai compose these works for? He may well have written them to entertain his patrons at the various courts where he worked, but we also

know, however, that the court musicians would sometimes gather at his home for musical gatherings (*exercitum musicum*) during the latter part of his career in Stuttgart...

JÉRÔME LEJEUNE

Johann Michael Nicolai and the viola de gamba

This recording of Johann Michael Nicolai's sonatas for two and three bass viols explores a reper-toire that is all too rarely heard. It embodies the aesthetic and philosophical transformation that took place in 17th-century Germany, with the gradual shift from music based on hierarchy and the collective fusion of the polyphonic style moving towards a new humanism at the dawn of the En-lightenment — a time in which the individual and reason animated the musical discourse,.

The consort of viols is the reflection of an organic and hierarchical worldview: each part, from the treble to the bass, occupies a fixed place within a harmonious whole in which the blending of timbres takes precedence over individual assertion. Individuality is expressed through the virtu-osity of a glossa or diminution and through ornamentation that remains in the service of estab-lished structures and common foundations such as the ground, the madrigal, the fantasia, and dance forms.

This structure here gives way to a more modern approach, an echo of the rationalist questions that heralded the Enlightenment. Nicolai abolished the natural hierarchy of registers and asserted the potential equality of all voices by entrusting the entire musical discourse to a group of bass viols. This was nothing new in itself, as trios of bass viols had existed previously, but here the bass viol adopts a concertante style of writing that was modelled on the violin. Individuality is set free to state ideas and to engage in dialogue with greater boldness; this individuality has replaced a basic form as the driving force of

the musical discourse. The autonomy of individual reason asserts itself and is released within a more egalitarian framework.

Nicolai anticipated the spirit of the Enlightenment in his profoundly inventive writing: he reminds us that reason and originality of expression can emerge from anywhere, even from the darkest depths.

FRANÇOIS JOUBERT-CAILLET



LES PIÈCES POUR VIOLES DE JOHANN MICHAEL NICOLAI

Il est des compositeurs de l'époque baroque dont il existe un catalogue relativement important, mais dont on ne sait quasiment rien. C'est le cas de Johann Michael Nicolai. Probablement né à Ulrichshalben, petite bourgade proche de Weimar, en 1629, il décède à Stuttgart en 1685, année de naissance du futur cantor de Leipzig Johann Sebastian Bach.

Tout reste à découvrir à propos de sa formation, sans doute très complète puisqu'il est estimé tant comme instrumentiste que comme compositeur et même comme pédagogue, ayant sous sa responsabilité la formation des jeunes chantres de la cour de Stuttgart. On dit qu'il joue le *violone*, mais on peut supposer qu'il doit aussi maîtriser le violon et la viole de gambe.

Avant 1655, il est mentionné comme membre de l'orchestre de la cour de Saxe-Lauenburg, dont les musiciens sont également invités à jouer pour le margrave Christian-Ernst de Brandebourg-Bayreuth. C'est à ce prince qu'il dédie en 1675 son premier recueil de musique instrumentale, *Instrumentalischer Sachen*, qui contient douze sonates pour deux violons, viole de gambe et basse continue. De la même année daterait un recueil intitulé *Anderer Theil Instrumentalischer Sachen* contenant 24 *capricios* pour quatre violes de gambe et basse continue. Celui-ci est hélas introuvable, de même que la *Dritter Theil...*, éditée en 1682, contenant des compositions pour violon, deux violes de gambe et continuo. Outre ces trois recueils imprimés dont on connaît l'existence, une certaine quantité de sonates sont conservées dans différentes sources manuscrites, parmi lesquelles le célèbre *Partiturbuch Ludwig* (1662) et le Codex Rost (ca 1685), que tous les amateurs de musique instrumentale allemande du XVII^e siècle connaissent bien. Dans

certaines de ses sonates, Johann Michael Nicolai fait dialoguer le violon avec la viole de gambe, le trombone ou le basson.

C'est la très riche bibliothèque de la cathédrale de Durnham qui conserve une collection de manuscrits réunis par un certain Philip Falle (1656-1742), chapelain du roi d'Angleterre William III et, plus tard, chanoine de cette cathédrale. On y trouve des compositions pour viole de Nicolai mêlées à des œuvres d'autres compositeurs majoritairement anglais, comme Butler, Jenkins, Norcombe, Stefkin, Webster et Young.

En Allemagne au XVII^e siècle, si le violon s'impose dans tout le répertoire de musique de chambre, la viole de gambe ne disparaît pas pour autant ; comme dans d'autres pays européens, c'est la basse de viole qui continue à bénéficier des faveurs des instrumentistes. Sa large tessiture lui permet d'être utilisée à la fois dans le registre de la basse et dans celui du ténor, où elle peut dialoguer (à l'octave inférieure) avec le violon, comme on le trouve dans de très nombreuses compositions en Allemagne. La viole bénéficie également d'un répertoire spécifique de pièces pour une ou deux violes et basse continue, le compositeur-virtuose le plus connu dans le genre étant August Kühnel, dont l'unique recueil, *Sonate ô Partite*, est édité en 1698. On trouve également quelques traces des anciennes pratiques de la musique polyphonique, et notamment le recueil *Stricturae di viola-di-gambice* (1677) de David Funck qui contient des suites pour quatre violes de gambe sans basse continue.

La musique de chambre allemande du XVII^e siècle annonce déjà la confrontation des styles qui séduira encore les compositeurs de la génération de Johann Sebastian Bach : la sonate (italienne) et la suite (française) y font bon ménage. Les compositions de Johann Michael Nicolai en sont de bons exemples et les deux genres y sont très souvent associés, annonçant ce que Bach fera avec ses Sonates et Partitas. Si ces compositions portent majoritairement le nom de « sonata », elles présentent en réalité presque toutes la succession d'une sonata et de quelques danses, et deux d'entre elles s'achèvent par une somptueuse chaconne.

Seule la Sonata en do majeur se présente sous une forme tout à fait différente, où se succèdent un Preludium, une Fantasia, une section de sonate en trois parties, une gigue et, enfin, une chaconne. Notons également que deux des *Sonata à 2 Viol de Gamb : et Basso Continuo* voient leurs huit mouvements regroupés sous le même titre, alors que les cinq premières pièces sont en la mineur et les trois dernières (allemande, courante et gigue) en ré mineur. S'agit-il de trois pièces rescapées d'une « sonate-suite » perdue ? Sur les bons conseils de l'éditeur (Güntersberg), nous les proposons en deux suites distinctes.

Il convient également de s'attarder un instant sur l'effectif de ces compositions pour deux ou trois violes de Nicolai. Pour les deux « suites » en la mineur et ré mineur regroupées dans le même « opus », la destination instrumentale ne présente aucun doute : il s'agit bien de deux violes (*viola da gamba prima* et *viola da gamba seconda*) et d'une basse continue chiffrée, indiquée « *continuo* ».

La partie de *viola da gamba seconda* est soit identique à la ligne de basse continue (et en est fréquemment une ornementation), soit écrite pour le registre aigu de l'instrument, en dialogue avec la première viole. Cette partie de deuxième viole comporte également des accords. Vu que cette partie de deuxième viole est partiellement une doublure de la basse continue, il est évident que ces pièces ne font pas appel à une troisième viole pour le continuo.

En ce qui concerne la sonate en do majeur, le titre du manuscrit indique bien qu'il s'agit d'une composition pour deux violes, indiquées « *prima* » et « *seconda* ». En dessous de ces deux portées se trouvent deux autres portées en clé de fa, toutes deux avec des chiffrages et spécifiées « *organo* ». On sait qu'à cette époque, l'indication « *organo* » peut être une mention « générique » de la basse continue et pas nécessairement une indication spécifique de l'orgue ; ici, c'est d'autant plus évident que l'on imagine difficilement deux orgues pour réaliser cette basse continue. Il est tout à fait permis d'imaginer que cette

troisième portée est une partie destinée à une troisième basse de viole, d'autant plus qu'elle est totalement indépendante de la *viola da gamba seconda*, qui est écrite comme pour un deuxième instrument de dessus.

D'ailleurs, cette disposition de deux violes et d'une troisième confinée au rôle de basse est tout à fait identique dans les deux sonates en la mineur et en ré majeur, notées dans les sources manuscrites « à 3 *Viol. da gamba* ». Ici, aucune indication de basse continue, si ce n'est quelques rarissimes chiffres (quatre pour l'ensemble des deux sonates !). Nous avons donc décidé de proposer les deux options, en ajoutant un orgue de continuo dans la sonate en la mineur et en jouant la sonate en ré majeur sans instrument de basse continue.

Enfin, nous avons complété ce programme avec une composition issue de la très riche collection de Gustav Düben (1628-1690), organiste de l'église luthérienne de Stockholm, conservée à la bibliothèque de l'Université d'Uppsala. La pièce intitulée *Sonata à 3 Viola da gamba* (cataloguée sous la référence Imhs 011:005) est conservée en parties séparées et il semble que l'écriture de la partie de troisième viole soit d'une autre main que les autres. Bien que la partie de *viola da gamba terza* ne contienne pas de chiffres, on peut malgré tout la considérer comme une partie de basse continue ; nous en avons confié la réalisation à l'orgue. Sur le plan formel, cette sonate, bien qu'aucune indication de tempo ne soit faite, semble bien contenir plusieurs sections enchaînées : adagio – allegro – un passage dialoguant entre les deux violes – adagio – 3/2 – un solo pour la deuxième viole puis un autre pour la première (pratique assez courante dans de nombreuses sonates italiennes depuis le début du XVII^e siècle) – allegro – adagio – allegro – adagio. Toute cette fin, après les deux solos, semble à vrai dire faire référence de façon assez évidente au *stylus fantasticus* typique des compositions instrumentales de l'Allemagne nordique de la fin du XVII^e siècle.

Quelle est la destination des compositions instrumentales de Johann Michael Nicolai ? Le divertissement de ses patrons dans les diverses cours où il est actif ? On

sait que durant la dernière partie de sa carrière, à Stuttgart, les musiciens de la cour se réunissent parfois chez lui pour des séances musicales...

JÉRÔME LEJEUNE

Johann Michael Nicolai et la viole de gambe

Cet enregistrement des Sonates en duo et trio pour basses de violes de Johann Michael Nicolai explore un répertoire trop peu entendu. Il incarne la mutation esthétique et philosophique propre au XVII^e siècle allemand, le passage progressif d'une musique fondée sur la hiérarchie et la fusion collective de la polyphonie vers un nouvel humanisme où l'individu et la raison animent le discours musical, à l'aube des Lumières.

Le consort de violes est le reflet d'une vision du monde organique et hiérarchisée : chaque voix, du dessus à la basse, occupe une place immuable dans un tout harmonieux, privilégiant la fusion des timbres à l'affirmation isolée. L'individualité s'exprime au travers de la virtuosité d'une glose (une diminution) des ornements au service d'une structure établie et d'un socle commun (ground, madrigal, fantaisie, danse, etc.).

Ici, cette architecture laisse place à une pensée plus moderne, en résonance avec les questionnements rationalistes qui annoncent les Lumières : en confiant l'intégralité du discours à un ensemble de basses, Nicolai abolit la hiérarchie naturelle des registres pour affirmer l'égalité potentielle de toutes les voix. Rien de neuf en soi car les trios de basses existaient auparavant, mais ici la basse de viole adopte une écriture concertante, calquée sur celle du violon. L'individualité s'affranchit pour proposer et dialoguer avec plus d'audace, c'est elle qui devient le moteur du discours musical et non plus la forme de base. L'autonomie de la raison individuelle s'affirme et se libère dans un cadre plus égalitaire.

Nicolai, par son écriture profonde et inventive, anticipe l'esprit des Lumières : il nous rappelle que la raison et l'originalité du discours peuvent surgir de partout, même des registres les plus sombres.

FRANÇOIS JOUBERT-CAILLET



Julie Dessaint © D.R.



Yoann Moulin © Jean-Louis Trocherie

DIE GAMBENSTÜCKE VON JOHANN MICHAEL NICOLAI

In der Barockzeit gab es Komponisten, über die man so gut wie nichts weiß, von denen aber ein relativ umfangreiches Werkverzeichnis bekannt ist. Das trifft zum Beispiel auf Johann Michael Nicolai zu. Er wurde wahrscheinlich im Jahr 1629 in Ulrichshalben, einem kleinen Ort in der Nähe von Weimar, geboren und starb 1685, im Geburtsjahr des späteren Leipziger Kantors, in Stuttgart.

Über seine Ausbildung wissen wir bisher nichts, sie muss jedoch sehr umfassend gewesen sein, da er sowohl als Instrumentalist als auch als Komponist und sogar als Pädagoge geschätzt wurde, der am Stuttgarter Hof für die Ausbildung junger Sänger verantwortlich war. Es heißt, er habe „Violone“ gespielt, doch ist anzunehmen, dass er auch das Spiel auf der Violine und der Viola da gamba beherrschte.

Vor 1655 wird er als Mitglied des Hoforchesters von Sachsen-Lauenburg erwähnt, dessen Musiker auch eingeladen wurden, für Markgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth zu spielen. Diesem Fürsten widmete er 1675 seine erste Instrumentalmusik-Sammlung mit dem Titel „*Instrumentalische Sachen*“, die zwölf Sonaten für zwei Violinen, Gambe und Basso continuo enthält. Aus demselben Jahr stammt vermutlich eine Sammlung mit dem Titel „*Anderer Theil Instrumentalischer Sachen*“, die 24 Capriccios für vier Gamben und Generalbass umfassen soll. Leider ist sie nicht auffindbar, ebenso wenig wie der 1682 erschienene „*Dritte Theil...*“, der wahrscheinlich aus Kompositionen für Violine, zwei Gamben und Continuo besteht. Neben diesen drei gedruckten Sammlungen sind eine Reihe von Sonaten in verschiedenen handschriftlichen Quellen erhalten, darunter das berühmte „*Partiturbuch Ludwig*“ (1662) und der „*Codex Rost*“ (um 1685), die allen Liebhabern der deutschen Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts

wohlbekannt sind! In einigen seiner Sonaten lässt Johann Michael Nicolai die Violine mit der Gambe, der Posaune oder dem Fagott einen Dialog führen.

In der äußerst umfangreichen Bibliothek der Kathedrale von Durham befindet sich eine Sammlung von Handschriften, die von einem gewissen Philip Falle (1656–1742) zusammengetragen wurden, dem Kaplan des englischen Königs Wilhelm III. und späteren Domherren dieser Kathedrale. Philip Falle hat somit mehrere Manuskripte gesammelt. In einigen davon sind Nicolais Kompositionen für Gamben gemeinsam mit Werken anderer, überwiegend englischer Komponisten wie Butler, Jenkins, Norcombe, Stefkin, Webster und Young zu finden.

In Deutschland setzte sich die Violine im 17. Jahrhundert zwar im gesamten Repertoire der Kammermusik durch, doch lässt sich feststellen, dass man auf die Gambe dennoch nicht verzichtete. Wie in anderen europäischen Ländern war es innerhalb der Gambenfamilie die Bassgambe, die weiterhin die Gunst der Instrumentalisten genoss. Dank ihres großen Tonumfangs ist es möglich, sie sowohl im Bass- als auch im Tenorregister einzusetzen, wo sie (eine Oktave tiefer) im Dialog mit der Violine rivalisieren kann. In Deutschland ist ein solches Zwiegespräch zwischen Gambe und Violine in zahlreichen Kompositionen zu finden. Darüber hinaus verfügt die Gambe über ein eigenes Repertoire an Stücken für eine oder zwei Gamben und Basso continuo. In diesem Bereich war der bekannteste Komponist und Virtuose August Kühnel, dessen einzige Sammlung, *Sonate ô Partite*, 1698 erschien. Auch sind noch einige Spuren früherer Praktiken der polyphonen Musik vorhanden, wobei die bekannteste die Sammlung *Stricturae di viola-di-gambice* (1677) von David Funck ist, die Suiten für vier Gamben ohne Basso continuo enthält.

Was die Formen betrifft, so kündigt die deutsche Kammermusik des 17. Jahrhunderts bereits jene Stilkonfrontation an, die auch die Komponisten der Generation von Johann Sebastian Bach noch begeistern sollte: Die (italienische) Sonate und die (französische)

Suite kommen hier gut miteinander aus. Die Kompositionen von Johann Michael Nicolai bilden da keine Ausnahme, ja man kann sogar feststellen, dass diese beiden Gattungen sehr oft miteinander kombiniert werden, was bereits einen Vorgeschmack auf das gibt, was Bach später mit seinen „Sonaten und Partiten“ tun wird. Auch wenn diese Kompositionen überwiegend den Titel „Sonata“ tragen, kann man feststellen, dass sie fast alle aus der Aufeinanderfolge einer „Sonata“ und einiger Tänzen bestehen, wobei zwei von ihnen mit einer prächtigen Chaconne enden.

Nur die Sonata in C-Dur weist eine ganz andere Form auf, in der nacheinander ein Preludium, eine Fantasia, ein dreiteiliger Sonatenabschnitt, eine Gigue und schließlich eine Chaconne zu hören sind. Es sei auch angemerkt, dass bei den beiden „*Sonata à 2 Viol de Gamb : et Basso Continuo*“ die acht Sätze unter einem gemeinsamen Titel zusammengefasst sind, wobei die ersten fünf Stücke in a-Moll stehen, während die letzten drei (Allemande, Courante und Gigue) in d-Moll komponiert sind. Handelt es sich um drei erhaltene Stücke einer verlorengegangenen „Sonaten-Suite“? Genau wie vom Verlag (Editions Güntersberg) vorgeschlagen, präsentieren wir sie in zwei separaten Suiten.

Des Weiteren ist es auch angebracht, kurz auf die Besetzung dieser Kompositionen für zwei oder drei Gamben von Nicolai einzugehen. Bei den beiden „Suiten“ in a-Moll und d-Moll, die im selben „Opus“ zusammengefasst sind, besteht kein Zweifel hinsichtlich der instrumentalen Besetzung: Es handelt sich eindeutig um zwei Gamben (*Viola da gamba prima* und *Viola da gamba seconda*) sowie um eine bezifferte Bassocontinuo-Linie, die als „Continuo“ angegeben ist.

Die Stimme der „*Viola da gamba seconda*“ ist entweder identisch mit dem Basso continuo (und stellt häufig eine Verzierung desselben dar) oder ist im hohen Register des Instruments geschrieben und führt mit der ersten Gambe Zwiegespräche. Diese zweite Gambenstimme enthält auch Akkorde. Da sie teilweise als Verdoppelung des

Basso continuo dient, ist es offensichtlich, dass diese Stücke keine dritte Gambe für den Continuo-Part erfordern.

Was die Sonate in C-Dur betrifft, so geht aus dem Titel der Handschrift eindeutig hervor, dass es sich um eine Komposition für zwei Gamben handelt, die als „*prima*“ und „*seconda*“ bezeichnet werden. Unter diesen beiden Systemen befinden sich zwei weitere Systeme im Bassschlüssel, beide mit Bezifferung und beide als „*organo*“ gekennzeichnet. Es ist bekannt, dass die Bezeichnung „*organo*“ zu dieser Zeit als „allgemeine“ Bezeichnung für den Basso continuo angesehen werden kann und nicht unbedingt als spezifische Angabe der Orgel. Und in diesem Fall ist diese Feststellung umso offensichtlicher, als der Einsatz von zwei Orgeln für diesen Basso continuo kaum vorstellbar ist. Man kann aber durchaus annehmen, dass dieses dritte System einer dritten Bassgambe anvertraut werden kann, zumal diese Stimme völlig unabhängig von der „*Viola da gamba seconda*“ ist, die eindeutig als zweites „Diskant“-Instrument geschrieben wurde.

Übrigens ist diese Besetzung in den beiden Sonaten in a-Moll und D-Dur völlig identisch, nämlich zwei Gamben und eine dritte, die auf die Bassstimme beschränkt ist. In den handschriftlichen Quellen werden sie als „*à 3 Viol. da gamba*“ bezeichnet. Hier gibt es keine Angaben zum Basso continuo, abgesehen von einigen äußerst seltenen Bezifferungshinweisen (vier in den gesamten zwei Sonaten!). Daher wurde beschlossen, hier beide Möglichkeiten vorzustellen: in der Sonate in a-Moll eine Continuo-Orgel hinzuzufügen und die Sonate in D-Dur ohne ein zusätzliches Basso-continuo-Instrument zu spielen.

Schließlich haben wir dieses Programm durch eine anonyme Komposition ergänzt, die sich in der äußerst umfangreichen Sammlung von Gustav Düben (1628–1690) befindet, dem Organisten der lutherischen Kirche in Stockholm. Diese Sammlung wird derzeit in der Bibliothek der Universität Uppsala aufbewahrt. Das Stück mit dem Titel *Sonata à 3 Viola da gamba* (im Katalog unter der Nummer Imhs 011:005 verzeichnet)

ist in getrennten Stimmen erhalten, wobei es scheint, dass die Notation der dritten Gambenstimme von anderer Hand stammt. Obwohl die Stimme der Viola da gamba terza keine Bezifferungen enthält, kann man sie dennoch als Basso-continuo-Stimme betrachten, deren Ausführung hier der Orgel anvertraut wurde. In formaler Hinsicht scheint diese Sonate, obwohl keinerlei Tempohinweise angegeben sind, mehrere aufeinanderfolgende Abschnitte zu enthalten: Adagio – Allegro – eine dialogartige Passage zwischen den beiden Violoncello – Adagio – 3/2 – gefolgt von einem Solo für die zweite Gambe und anschließend einem weiteren für die erste (eine seit Beginn des 17. Jahrhunderts in vielen italienischen Sonatenvorlagen recht gängige Praxis) – Allegro – Adagio – Allegro – Adagio. Um ehrlich zu sein, scheint das gesamte Finale nach den beiden Soli ziemlich offensichtlich auf den „*Stylus fantasticus*“ anzuspielen, der für die Instrumentalkompositionen Norddeutschlands am Ende des 17. Jahrhunderts typisch ist.

Wozu dienten die Instrumentalkompositionen von Johann Michael Nicolai? Zur Unterhaltung seiner Dienstherrn an den verschiedenen Höfen, an denen er tätig war? Man weiß aber auch, dass sich die Hofmusiker in der letzten Zeit seiner Karriere in Stuttgart gelegentlich bei ihm zu musikalischen Zusammenkünften trafen.

JÉRÔME LEJEUNE

Johann Michael Nicolai und die Viola da gamba

Diese Aufnahme der Duo- und Triosonaten für Bassgamben von Johann Michael Nicolai widmet sich einem viel zu selten gespielten Repertoire. Sie verkörpert den für das Deutschland des 17. Jahrhunderts charakteristischen ästhetischen und philosophischen Wandel, den schrittweisen Übergang von einer auf Hierarchie und kollektiver Verschmelzung der Polyphonie basierenden Musik hin zu einem neuen Humanismus, in

dem zu Beginn der Aufklärung die Individualität und die Vernunft den musikalischen Diskurs prägen.

Das Gambenconsort spiegelt eine organische und hierarchische Weltanschauung wider: Jede Stimme, von der Diskant- bis zur Bassstimme, nimmt einen unveränderlichen Platz in einem harmonischen Ganzen ein, wobei die Verschmelzung der Klangfarben Vorrang vor der Hervorhebung der einzelnen Timbres hat. Die Individualität drückt sich durch die Virtuosität einer Glosse (einer Diminution) der Verzierungen aus, die einer festgelegten Struktur und einer gemeinsamen Grundlage (Ground, Madrigal, Fantasie, Tanz usw.) dienen.

Hier weicht diese Architektur einem moderneren Denken, das mit den rationalistischen Fragestellungen im Einklang steht, die die Aufklärung ankündigen: Indem Nicolai den gesamten Diskurs den Bässen anvertraut, hebt er die natürliche Hierarchie der Stimmlagen auf und bekräftigt damit die potenzielle Gleichheit aller Stimmen. Das ist an sich nichts Neues, denn Bass-Trios gab es schon zuvor, doch hier wird die Bassgambe in einer konzertanten Kompositionsweise eingesetzt, die der Violine nachempfunden ist. Die Individualität befreit sich, um gewagtere Vorschläge zu machen und mutigere Zwiegespräche zu führen. Sie wird zum Motor des musikalischen Diskurses anstelle der grundlegenden Form. Die Autonomie der individuellen Vernunft behauptet sich und entfaltet sich in einem egalitäreren Rahmen.

Nicolai nimmt mit seiner tiefgründigen und einfallsreichen Kompositionsweise den Geist der Aufklärung vorweg: Er erinnert uns daran, dass Vernunft und Originalität des Diskurses überall hervortreten können, selbst in den düstersten Registern.

Sarabanda.

