

# Johann Melchior Molters *Sonate grosse* am Eisenacher Hof

Von Claus Oefner

*Sonata grossa* heißen 17 Werke, die als Manuskript in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe liegen und die Johann Melchior Molter während seiner Zeit als Eisenacher Hofkapellmeister (1734–1741)<sup>1</sup> sowie später in Karlsruhe geschrieben hat.

Den Terminus „Sonata grossa“ gibt es meines Wissens sonst nirgends. Wer sich lexikalisch darüber zu informieren sucht, was Molters Zeitgenossen unter „Sonate“ verstanden, stößt im Walther-Lexikon lediglich auf die Erklärung, „ist ein vor Instrumente, insonderheit aber vor Violinen, gesetztes gravitätisches und künstliches Stück, so in abgewechselten *adagio* und *allegro* bestehet“.<sup>2</sup>

Auch Mattheson ist nicht präziser. Er schreibt, daß in der Sonata eine „gewisse Complaisance herrschen muß, die sich zu allen bequemet, und womit einem jeden Zuhörer gedienet ist. Ein Trauriger wird was klägliches und mitleidiges, ein Wollüstiger was niedliches, ein Zorniger was heftiges u. s. w. in verschiedenen Abwechselungen der Sonaten antreffen. Solchen Zweck muß sich auch der Componist bey seinem *adagio*, *andante*, *presto* &c. vor Augen setzen: so wird ihm die Arbeit gerathen.“<sup>3</sup> Das liest sich heute spaßig und läßt hinsichtlich der Terminologie alles offen. Als Sonate bezeichnete man damals relativ großzügig offensichtlich alles, was klingt (ohne die Mitwirkung von Sängern), was inhaltlich durch kein Programm bestimmt, was hinsichtlich der Tonart einheitlich und außerdem zyklisch angelegt ist. Molter ist offensichtlich der einzige Komponist, der den Terminus „Sonata grossa“ verwendet. War das Zufall oder Absicht? Was hatte er damit bezwecken wollen und wofür steht dieser Begriff funktionell und terminologisch?

An Instrumentalmusik weist das von Klaus Häfner angelegte Werkverzeichnis<sup>4</sup> aus Molters Eisenacher Kapellmeisterjahren 44 Werke aus: sieben Overtüren, 14 Solokonzerte, sieben Italienische Opernsinfonien und zweimal den Typus der Sinfonia concertante. Einen Hauptteil des Eisenacher Instrumentalschaffens nimmt mit 14 Werken der Typ der „Sonata grossa“ ein. Häfner nennt diese Werke „Orchestersonaten“. Die Stücke finden sich im Werkverzeichnis unter den Nummern IV/5-18. Damit ist dieser Molter-Bestand neben den Werken Telemanns<sup>5</sup> der wichtigste Teil des nachweisbaren Repertoires der von 1708 bis 1741 bestehenden Eisenacher Hofkapelle, die Telemann noch 1739 in seiner Selbstbiographie gerühmt hatte, als er schrieb: „Ich muß dieser Capelle, die am meisten nach frantzösischer Art eingerichtet war, zum Ruhm nachsagen, daß sie das parisische, so sehr berühmte Opern-Orchester, welches nur erst vor kurzten gehöret,

<sup>1</sup> Zu Molter vgl. Klaus Häfner, *Der badische Hofkapellmeister Johann Melchior Molter (1696–1765) in seiner Zeit – Dokumente und Bilder zu Leben und Werk*, hrsg. von der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, Karlsruhe 1996; Claus Oefner, *Johann Melchior Molter, ein Musiker aus Thüringen*, Karlsruhe 1996.

<sup>2</sup> Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* [...], Leipzig 1732, S. 571.

<sup>3</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 233.

<sup>4</sup> Siehe Häfner, *Molter* (wie Anm. 1), S. 243–262.

<sup>5</sup> Der Eisenacher Hof gehörte 1733 zu den Subskribenten von Telemanns *Tafelmusik*.

übertroffen habe.“<sup>6</sup> Daß Molters Instrumentalwerke dem „vermischten Geschmack“ verpflichtet sind, verwundert nicht angesichts der Tatsache, daß er selbst durch seine Reisen geprägt worden ist sowie andererseits angesichts der Zusammensetzung der Eisenacher Kapelle, in welcher man zwischen 1730 und 1740 mehrere französische und italienische Musiker findet. Vertreten waren auch deutsche Musiker, die sich durch Reisen in europäische Musikzentren ebenfalls entsprechend gebildet hatten.<sup>7</sup>

Generell sind Molters *Sonate grosse* mit Streichern, zwei Oboen und Fagott besetzt. Häufig werden dem Bläsertrio eigene Aufgaben zugewiesen. Wenn die Bläser längere Passagen zu bewältigen haben, entsteht ein Concerto-grosso-Charakter. Überhaupt sind die Vortragsbezeichnungen forte und piano sorgfältig eingetragen, so daß man von einer bewußt angestrebten Terrassendynamik sprechen kann. Auch die Artikulation wird minutiös vorgegeben. Neben den klanglichen Effekten waren es aber offensichtlich auch die Möglichkeiten zum virtuosen Konzertieren, die den Komponisten zum Einsatz des Bläsertrios bewogen haben. Mit zusätzlich zwei Trompeten, Principal-Trompete und Pauken wesentlich repräsentativer besetzt ist lediglich die *Sonata grossa D-Dur* MWV IV/5. Durch die Einbeziehung von Blechbläsern und Pauken steht hier neben den Streichern sowie den Holzbläsern ein drittes Klangregister zur Verfügung, das vom Komponisten auch einzeln eingesetzt wird. Neben den beiden Clarintrompeten werden eine tiefe „Principal-Trompete“ sowie Pauken verwendet; von dieser Principal-Trompete werden nicht mehr als Dreiklangsmotive und prägnanter Rhythmus verlangt; wahrscheinlich hat einer der „Feldtrompeter“ die Partie bewältigt. Dieses Werk mit seinem Aufzugscharakter dürfte seine Entstehung einem außergewöhnlichen Anlaß verdanken und ist tönende Widerspiegelung höfischen Repräsentationsbedürfnisses.

In Karlsruhe sind neben den handschriftlichen Partituren auch handgeschriebene Stimmen überliefert. Nur in wenigen Fällen existieren für die Ersten und Zweiten Violinen jeweils zwei Stimmen, d. h. diese Stimmen waren vierfach besetzt (zwei Pulte). Die Norm aber war wahrscheinlich die zweifache Streicherbesetzung (ein Pult).

Neben der Besetzung eint die Form alle Werke. Die *Sonate* bestehen meist aus vier Sätze. Der Einleitungssatz ist generell mehrteilig: Einer langsamen Einleitung (Largo, Andante oder Grave) folgen ein Allegro (auch Presto) und dann eine Fuge, wobei Allegro und Fuge wiederholt werden. Der zweite Satz ist langsam, sehr häufig „Aria e sempre piano“ überschrieben und den Streichern vorbehalten. Grundsätzlich folgt danach ein fugiertes Alla breve. Der letzte Satz ist dann ein Tanzsatz (Menuett, Gigue). Natürlich gibt es auch Abweichungen. Auffallend ist, daß die ersten Sätze sich durch mehr Charakter auszeichnen als die letzten. Der stärkste Kontrast besteht zwischen den Fugen und den abschließenden Tanzsätzen, die durch ihre achttaktigen Perioden bestimmt und wenig „gearbeitet“ sind. Meist ist es hier eine bewegte Melodiestimme der Ersten Violinen, die von den übrigen Streichern in repetierenden Akkorden begleitet wird. Auch das Alla breve ist grundsätzlich mehr oder weniger streng fugiert. Die mehrteiligen Kopfsätze sind trotz einheitlicher Anlage sehr vielgestaltig, die Einleitungen grundsätzlich ernsthaft und „gewichtig“. Mehrfach wird die sich durch punktierte

<sup>6</sup> Georg Philipp Telemann, *Autobiographie*, in: Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* [...], Hamburg 1740, Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Reprint: Kassel und Graz 1994, S.361.

<sup>7</sup> Vgl. Claus Oefner, *Das Musikleben in Eisenach 1650–1750*, Diss. Halle 1975, S. 27 f.



Notensbeispiel 6: Melchior Molter, *Sonata grossa* MWV IV/6, 3. Satz

Möglicherweise hat es zu dieser Melodie auch einen Text gegeben. Später wurde der Satz allerdings wieder gestrichen. Auch der letzte Satz aus MWV IV/14 weist Elemente der Volksmusik auf:

Notensbeispiel 7: Melchior Molter, *Sonata grossa* MWV IV/14, 4. Satz

Wie diese Beispiele andeuten konnten, findet in den Werken ständig ein geplanter Wechsel zwischen Spannung und Entspannung, zwischen konzentrierter Arbeit und lockerem Bewegen statt. In ein bestimmtes Formschema einpassen lassen sich die *Sonate grosse* nicht, denn es handelt sich ganz und gar nicht um Sonaten, weder um die Sonata da camera noch um die Sonata da chiesa. Auch als Suiten lassen sich die Kompositionen nicht bezeichnen, obwohl hauptsächlich die letzten Sätze und deren von Fall zu Fall eigenwillige Anordnung die Nähe zu dieser Form nahelegen.

Beim Versuch, den Terminus „Sonata grossa“ zu deuten, denkt man natürlich unwillkürlich auch an den Begriff „Concerto grosso“ und stellt Vergleiche an. Nicht in der Besetzung, wohl aber in der Form ähneln Molters *Sonate grosse* den *Concerti grossi* Corellis und Händels. Was dort dem Concertino der Streicher (zwei Violinen und Basso continuo) zugewiesen ist, bewirken hier zwei Oboen und Fagott. Die Verwendung der Bläser als Concertino ist vergleichbar mit jener in Bachs *Ouvertüre C-Dur* BWV 1066. Die mit Trompeten und Pauken besetzte *D-Dur-Sonate* IV/5 stellt eine Ausnahme dar. Formal erscheinen bei Corelli wie bei Händel die beiden Gattungen Sonata da chiesa wie Sonata da camera, zum Teil in der Anordnung der Sätze locker gehandhabt und deshalb gelegentlich der Suite verwandt. Die polyphonen Sätze entsprechen ebenfalls einer alten Canzonentradition und sind beispielsweise in den Triosonaten Purcells anzutreffen. Eine gänzlich neue Form hat Molter also nicht geschaffen. Man darf aber darüber nachdenken, was ihn zur Verwendung des unüblichen Terminus bewogen hat.

Welche Funktion hatte Molters *Sonata grossa* am Hofe? Im Bestallungsdekret für den Konzertmeister Johann Christian Hertel aus dem Jahre 1719 heißt es, daß er „ein stilles und sittsames Leben zu führen, ingleichen bey der aufwartung mit der Music, sowohl in der Kirche bey dem Gottesdienst, als auch bey Hofe, in der Cammer, bey der Tafel und Bällen“, so oft es der Herzog verlangte oder die Anwesenheit fremder Herrschaften es erforderte, sich „willig und fleißig zu erweisen“ hatte.<sup>8</sup> Auch das Anstellungsschreiben für den Capellisten Johann Philipp Hopf vom 1. Januar 1723 verlangt, daß dieser sowohl als Instrumentalist wie auch als Vocalist „sowohl bey der Kirchen Music als auch bey

<sup>8</sup> ThHStA: Eisenacher Archiv Dienersachen 1611.

Hofe bey Concerten, Cammer- und Tafel-Music desgleichen bey vorfallenden Bals aufzuwarten verbunden“ sein solle.<sup>9</sup> Derartige Aufgabenbeschreibungen finden sich in den Anstellungsschreiben der Kapellmeister sowie der Sänger und Instrumentalisten immer wieder. Die Hofmusiker hatten also ihre Pflichten in der Kammermusik, als Ausführende der Tafelmusiken (Serenaten und Huldigungsmusiken) sowie bei Bällen zu erfüllen. Eine große Rolle spielte im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die „Cammernusic“ und später die Hofkapelle während der Anwesenheit fürstlicher Besucher. Das Hofmarschallamt legte genau fest, wer von den Gästen sowie von den Einheimischen bei der Tafel neben wem zu sitzen und was wann zu geschehen hatte. Als besondere Ereignisse dürfen natürlich die Besuche auswärtiger Herrschaften gelten; und an Besuchen mangelte es wahrlich nicht, wie die erhaltenen Unterlagen des Hofmarschallamtes belegen. Hierbei wurden die Musiker für die Tafelmusik, für Huldigungsmusiken sowie für die Bälle benötigt, und das unter Umständen an mehreren Tagen hintereinander. Nicht nur für die Bälle gab es ein bestimmtes Zeremoniell, wofür neben dem Hofmarschall ein Tanzmeister<sup>10</sup> engagiert war.

Diese Bälle könnten der Anlaß für Molters Instrumentalwerke gewesen sein. In diesem Zusammenhang sind die erwähnten streng gearbeiteten Sätze Fuga und Alla breve von besonderem Interesse. Sie erheben einen gewissen Anspruch an den Hörer, sie sind bewußt „kunstvoll“ und „nach alter Manier“ gemacht. Wären sie nicht zum Zuhören und in gewisser Anlehnung an den gebräuchlichen Kirchenstil geschaffen worden, würde man hier ebenso wenig zuhören müssen wie bei den sich fortwährend in 8- und 16-taktigen Perioden ergehenden Menuetten und anderen Tanzsätzen. Anders gesagt: Sind die fugierten Sätze zum Hören, die anderen Tanzsätze aber zum Bewegen (= Tanzen) gedacht? Die Musik bei Hofbällen verlangte sicherlich einerseits Aufmerksamkeit, war aber andererseits auch für die „Unterhaltung“ zuständig. Wenn diese Funktionszuweisungen richtig sind, wären Molters *Sonate grosse* vielleicht eine Art „Protokoll“ der veranstalteten Hofbälle. Anzunehmen ist, daß die einzelnen Sätze nicht im Sinne eines Konzertes geschlossen dargeboten, sondern durch zeremonielle Details (Ansprachen, Begrüßungen, Deklarationen?) unterbrochen wurden. Wäre dem so, dann hätte man vielleicht die Antwort auf die Frage, warum Molter den Terminus *Sonata grossa* und nicht die Bezeichnung *Concerto grosso* verwendet.

Gerade die Unterschiedlichkeit der einzelnen Sonaten macht diese Werkgruppe sehr interessant. Sie verdiente, einer Edition und somit der Öffentlichkeit zugeführt zu werden.

<sup>9</sup> Ebd., Eisenacher Archiv Dienersachen 81, S. 102.

<sup>10</sup> Als Tanzmeister sind in Eisenach nachweisbar Jean Parison (um 1674–1680), Louis Bonin (1704–1707), Johann Friedrich Hebestreit (1708–1723; 1719 wurde er „Hochfürstl. Exercitien Meister“ und Cammer Musicus“ genannt) und Augustin Vezin (um 1724–1741).