

Einführung

Abels Biografie und Vermächtnis

Der 1723 in Cöthen geborene Carl Friedrich Abel erhielt seine erste Anstellung im Dresdner Orchester etwa ab 1743, möglicherweise nach einem Studienaufenthalt bei J. S. Bach in Leipzig. Vermutlich 1755 begab sich Abel auf eine lange Reise, die leider schlecht dokumentiert ist; wir wissen jedoch, dass er Goethe in Frankfurt besuchte. Einige Zeit vor dem 5. April 1759, dem Datum seines ersten Konzertes in London, kam er in England an. Er wurde bald bekannt durch seine Auftritte mit der Viola da Gamba und dem Cembalo, seine Kompositionen und seine Leitung und Förderung von Konzerten. Seine Partnerschaft mit Johann Christian Bach begann 1763, und zwei Jahre später gründeten sie die Bach-Abel-Konzertreihe, die das Musikleben Londons bis 1782 bereichern sollte. Als Mozart in den Jahren 1764 und 1765 London besuchte, wurde er von den beiden älteren deutschen Komponisten betreut. 1782 begab sich Abel auf eine Reise zurück nach Deutschland, wo er unter anderem vor dem preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm auftrat und reich belohnt wurde. Die letzten beiden Jahre seines Lebens verbrachte Abel wieder in London, wo er weiterhin als Musiker und Mitglied der gehobenen Gesellschaft tätig war. Als er 1787 dort starb, dachten viele, es sei das Ende einer Ära. In einem Nachruf in der Morning Post hieß es, dass „sein Lieblingsinstrument [die Viola da Gamba] nicht mehr im allgemeinen Gebrauch sei und wahrscheinlich mit ihm sterben würde“¹, und über 20 Jahre später erinnerte sich Goethe an ihn als „den letzten Musiker, welcher die Gambe mit Glück und Beyfall behandelte“². Abels Zeitgenosse, der berühmte Musikhistoriker und -kommentator Charles Burney, meinte, dass Abels „Erfindungsgabe nicht grenzenlos war und sein erlesener Geschmack und seine profunde Kenntnis die Aufnahme von allem verhinderten, was nicht besonders ausgefeilt war“³.

Abels prägende Jahre fielen mit der „neuen Einfachheit“ oder galanten Revolution zusammen: Der Kontrapunkt wurde weniger wichtig, die Melodie

wurde einfacher, und die Symmetrie gewann auf allen Ebenen an Bedeutung, von Motiven und Phrasen bis hin zu ganzen Sätzen. Anders als heute verlangte das Publikum nach neuer Musik; aber wie heute wollte es diese ohne allzu große Anstrengung verstehen und auf sie reagieren können. Der neue Stil wurde von italienischen Opern- und Sinfoniekomponisten geprägt. Abels Kollege J. C. Bach hatte diesen Stil während seiner siebenjährigen Tätigkeit in Norditalien kennengelernt. Abel hat Italien nie besucht, doch seine erste Anstellung war in der Dresdner Hofkapelle, die von Johann Adolph Hasse geleitet wurde. Dieser hatte in Italien studiert und erfolgreich gewirkt und den italienischen Stil in Dresden eingeführt.

Möglicherweise bedarf kein Komponist des achtzehnten Jahrhunderts heute so sehr einer Neubewertung wie Abel. Das demnächst erscheinende Werkverzeichnis⁴ wird etwa 400 Einträge enthalten, von denen nur 233 im Katalog von Walter Knappe aus dem Jahr 1971 aufgeführt sind⁵. Wenn man von den Werken für Viola da Gamba absieht, wurden die neu entdeckten Werke hauptsächlich in verschiedenen deutschen Sammlungen gefunden und stammen im Allgemeinen aus Abels frühen Jahren in Deutschland, bevor er nach London ging. Abel war in den drei wichtigsten Instrumentalformen – Sinfonie, Konzert und Sonate – sehr produktiv und schrieb auch viele kurze einsätzliche Stücke. Das Konzert ist die am wenigsten vertretene Instrumentalform, mit 29 Werken, von denen nicht alle erhalten sind. Elf Flötenkonzerte sind überliefert, was die Flöte zu seinem bevorzugten Soloinstrument macht; seine anderen Konzerte sind für Tasteninstrument, Violine, Cello, Horn, Viola da Gamba und Oboe.

Abels Konzertform

Im Jahr 1711 veröffentlichte Vivaldi seine berühmte Konzertsammlung *L'estro armónico*, op. 3. Diese revolutionären Werke wurden zum Vorbild für nachfolgende Generationen, insbesondere für deutsche Komponisten, und ihr Einfluss lässt sich

¹ Zitiert in Walter Knappe, Murray R. Charters and Simon McVeigh, “Abel, Carl [Karl] Friedrich”, *Grove Music Online*, Laura Macy (Hrsg.) [<http://www.grovemusic.com>].

² Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*. (München: Wilhelm Goldmann Verlag, 1961).

³ Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (London 1776–1789). Zitiert in Knappe, Charters and McVeigh.

⁴ Günter von Zadow, *Catalogue of Works of Carl Friedrich Abel (AbelWV)*, Veröffentlichung geplant für 2023.

⁵ Walter Knappe, *Bibliographisch-thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Carl Friedrich Abel (1723–1787)* (Cuxhaven, 1971).

bis zu Mozarts ausgereiften Konzerten verfolgen. Es ist leicht nachvollziehbar, dass Abel, der in den italienisch geprägten Stil der Dresdner Hofkapelle eingebunden war, sich die neue Form schon früh zu eigen machte. Die Deutschen waren im Allgemeinen weniger flexibel in ihrer Interpretation der Gattung als Vivaldi selbst. Sie hielten sich strikt an die inzwischen vertraute dreisätzigige Form, bei der zwei äußere schnelle Sätze in der Tonika einen zentralen langsamen Satz in einer verwandten Tonart umrahmen. Jeder Satz ist nach dem Ritornell-Prinzip aufgebaut: Der Satz beginnt und endet mit einem Ritornell, in dem ein oder meist mehrere Themen vom gesamten Orchester kraftvoll vorgetragen werden und das im Gegensatz zu den dazwischen liegenden solistischen Abschnitten oder Episoden steht, in denen der Solist viel sanfter begleitet wird. Die häufigste Variante enthält vier Ritornelle und drei Soli, aber in den äußeren Allegro-Sätzen verwendet Abel oft die Form mit fünf Ritornellen und vier Soli. Ein wichtiges strukturelles Merkmal der Form, wie sie von Abel und den meisten seiner Zeitgenossen verwendet wurde, ist, dass die Ritornelle harmonisch stabil sind, während die Episoden die notwendigen Modulationen von der Tonika weg und wieder zu ihr hin durchführen. Die Soli werden durch Orchestereinwürfe von kurzen Motiven unterbrochen, die den Ritornellen entstammen.

Hervorzuheben ist, dass Abel und seine Kollegen für alle drei Konzertsätze diese Ritornellform verwendeten. Es handelt sich nicht um Sonatensätze, aber unabhängig von der Anzahl der Abschnitte können sie gedanklich den drei großen Teilen der Sonate zugeordnet werden. Der erste Teil, die Exposition, besteht aus dem ersten Ritornell und dem ersten Solo, das in die Dominante oder in die verwandte Dur-Tonart moduliert. Der Mittelteil könnte in der Sonatenform als Durchführung verstanden werden, aber in diesem Fall gibt es keine Bearbeitung oder Weiterentwicklung der in der Exposition vorgestellten Themen. Stattdessen werden neue und kontrastierende Ideen eingeführt. Wie bei einer Durchführung entfernt sich die Harmonie am weitesten von der Tonika; aber in Abels Konzerten ist das nicht sehr weit, bei einem Satz in Dur ist es gewöhnlich die dritte oder sechste Stufe. Die Reprise erfolgt in der Regel im vorletzten Ritornell, sowohl

in der Vier- als auch in der Fünf-Ritornell-Form; danach bleibt die Harmonie an die Tonika gebunden.

Die Theoretiker des späten achtzehnten Jahrhunderts nennen zwei unterschiedliche und potenziell gegensätzliche Zwecke, denen das Konzert dient: die Virtuosität des Solisten zu zeigen und einen Dialog zwischen zwei verschiedenen Charakteren darzustellen. Heinrich Christoph Kochs rhetorisches Ideal beschreibt die Konzerte von Abel gut. Er stellt eine sehr schöne und sehr passende Analogie zur antiken griechischen Tragödie her,

„... wo der Schauspieler seine Empfindungen nicht gegen das Parterre, sondern gegen den Chor äußerte, und dieser hingegen auf das genaueste mit in die Handlung verflochten, und zugleich berechtigt war, an dem Ausdrücke der Empfindungen Antheil zu haben“⁶.

Kadenzen

In allen drei Sätzen dieses Konzertes steht am Ende des letzten Soloabschnitts eine Fermate über einem Quartsechstakkord. Wie immer deutet dies auf die Notwendigkeit einer improvisierten oder vorbereiteten Kadenz an dieser Stelle hin. Wie bei vielen anderen Aspekten der Musik des achtzehnten Jahrhunderts ist auch bei der Kadenz Quantz unsere beste Informationsquelle⁷. Man sollte nicht vergessen, dass Quantz' Buch trotz seines Titels eine Abhandlung für den Laien ist, die nicht nur über das Flötenspiel, sondern auch über alle Aspekte der Aufführung, des Verständnisses und der Wertschätzung von Musik Auskunft gibt. Das Kapitel über Kadenzen enthält Ratschläge sowohl für Sänger als auch für Instrumentalisten. Nachdem er zweimal erklärt hat, dass sich Kadenzen durch freie Eingebungen und ohne Regeln entwickelt haben, führt Quantz eine erschreckend hohe Anzahl von Regeln für ihre Konstruktion an. Die berühmteste davon ist, dass Sänger und Bläser ihre Kadenz in einem Atemzug vollenden müssen, während Kadenzen für Streichinstrumente so lang sein können, wie der Spieler es wünscht. „Doch erlanget er mehr Vortheil durch eine billige Kürze, als durch eine verdrüßliche Länge.“ Quantz sagt auch, dass Kadenzen nur in langsamen oder ernsten schnellen Sätzen angebracht sind; er gibt eine Liste von ungeeigneten Taktarten an für schnelle Sätze, die alles außer C und 4/4 enthält. Das bedeutet im Endeffekt, dass Kadenzen nur in erste und zweite Sätze gehören,

⁶ Koch, Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bände (Leipzig: Böhme, 1782–93, Faksimile Hildesheim: Olms, 1969), S. 332.

⁷ Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin: Voß, 1752, Faksimile Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1988), XV. Hauptstück.

nicht aber in brillante Finales. In den meisten Fällen würde dies den letzten Satz ausschließen, aber in diesem Fall hat sich Abel dafür entschieden, auch hier eine Kadenz vorzusehen. Quantz rät auch, dass die Kadenz aus dem Hauptaffekt des Satzes fließen und einige der gefälligen melodischen Ideen des Satzes einbeziehen sollte.

Dieses Konzert

Abel schrieb sieben Konzerte für Tasteninstrumente, aber dies ist das einzige, in dem als Soloinstrument das Cembalo angegeben ist: auf dem Titelblatt steht der italienische Titel „Concerto a Cembalo obligato“. Die anderen sechs wurden 1774 in London, Paris und Amsterdam als Opus 11 veröffentlicht und tragen den Titel „Six Concerts pour le Clavecin ou Piano Forte . . .“. Die Tatsache, dass das neuere Instrument, das Pianoforte, in der handschriftlichen Quelle dieses Konzertes nicht erwähnt wird, und dass außerdem die Quelle aus einer deutschen Sammlung stammt, legt nahe, dass es sich um ein früheres Werk handelt als die Konzerte von Opus 11. Das bedeutet, dass es ziemlich sicher aus Abels Zeit in Deutschland stammt.

Der **erste Satz** hat fünf Ritornelle und vier Soli. Die Struktur des einleitenden Ritornells entspricht Abels anderen frühen Konzerten, insofern als es kein identifizierbares erstes und zweites Thema gibt, sondern eine Folge von kontrastierenden Ideen und Themen. In diesem Fall sind es vier, zuzüglich einer in Takt 28 beginnenden Überleitung. In den Soli bezieht sich Abel lediglich auf drei dieser Themen, und das nur jeweils einmal. Im Allgemeinen jedoch bestehen die Soli eher aus Tonleitern und verschiedenen Formen von gebrochenen oder ungebrochenen Arpeggien, die gut in der Hand liegen und die für ihre Wirkung nicht auf durchgehende melodische Linien angewiesen sind.

Das einleitende Ritornell im **zweiten Satz** besteht aus einer von den ersten Violinen gespielten Kette von kurzen, rhythmisch komplexen Motiven, die zusammen eine lange, feine und stark verzierte melodische Linie ergeben. Im Gegensatz zum ersten Satz behält Abel hier den eindringlichen Charakter in den Soloabschnitten bei, indem er einige Motive aus dem Ritornell wie in einer frei improvisierten Fantasie wieder aufgreift. Hierbei vermeidet Abel idiomatische Cembalo-Muster und entscheidet sich

stattdessen für lange kantable Linien, die ausschließlich von der rechten Hand gespielt werden. Jeder etwaige Mangel an Tragfähigkeit wird durch die Fülle von Ornamenten ausgeglichen: Triller, Coulés im französischen und freie Verzierungen im italienischen Stil. Das dritte Ritornell ab Takt 54 stellt eine seltene, aber nicht einmalige Ausnahme von der oben unter *Abels Konzertform* genannten allgemeinen Regel dar, denn es moduliert von E-Moll zurück nach G-Dur zur Vorbereitung der Tonika-Reprise im dritten Solo.

Abel bevorzugt in seinen Konzerten zwei Arten von **Finalsätzen**: mäßig schnell und oft im Stil eines Menuetts, oder sehr schnell und brillant, so wie in diesem Werk. Das erste und längste Ritornell-Thema, das von den beiden Violinen unisono gespielt wird, eignet sich für diesen Zweck, und Abel leitet damit das erste und vierte Solo in Takt 44 und 170 ein. Das zweite Solo in Takt 109 beginnt mit einer Umkehrung des kurzen kanonischen Themas aus Takt 22. Abgesehen von diesen kurzen Bezugnahmen hat Abel – generell und so auch hier – in den Soloabschnitten dieses Satzes mehr Interesse an idiomatischen Ausschmückungen und neuen melodischen Ideen als an thematischer Entwicklung. Dies erreicht seinen Höhepunkt im spritzigen vierten Solo, das in eine Kadenz mündet, die durchaus in einem ähnlich virtuosen Stil weitergeführt werden könnte.

Wie immer bei Abel und seinen deutschen Zeitgenossen sind Vorschläge [Appoggiaturen] allgegenwärtig und wesentlich für den Stil. Es lohnt sich, die recht klaren und relevanten Anweisungen zu Vorschlagsnoten von Quantz und C. P. E. Bach zu beachten: Sie werden auf dem Schlag gespielt, wobei die Zeit von der folgenden Note genommen wird; wenn diese Note punktiert ist, nimmt die Vorschlagsnote zwei Drittel ihres Wertes ein⁸. Beide Autoren erwähnen den besonderen Fall, dass auf eine Note mit einem Vorschlag eine Pause folgt. In diesem Fall nimmt die Vorschlagsnote den Wert der Hauptnote an, und die Hauptnote wird in die Pause verschoben, wodurch sie entfällt. Diese Art von Vorschlägen findet sich in allen drei Sätzen dieses Konzertes. Diese letzte Regel scheint für viele Musiker schwer zu akzeptieren zu sein, und wie immer ist es Sache der Interpreten, ob sie sich daran halten oder nicht. Quantz erwähnt auch die „durchgehenden Vorschläge“, die zwischen fallenden Terzen zu

⁸ Quantz, VIII. Hauptstück. Bach, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Bände (Berlin, 1753–

62, Faksimile Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992), 2. Hauptstück, 2. Abtheilung.

finden sind, wie z.B. in den Takten 18, 45 und 47 des zweiten Satzes. Diese, schreibt Quantz, entstammen ursprünglich dem französischen Stil (*tierce coul e*) und sollen kurz, leicht und vor dem Schlag gespielt werden. Unabhängig von Kontext oder Typ werden alle Vorschlagsnoten an die Hauptnote gebunden.

Fazit

Es ist kein Zufall, dass der Name Mozart in dieser Einleitung auftaucht. Während seiner Zeit in London schrieb Mozart Abels Symphonie in Es-Dur, op. 7 Nr. 6, ab, die daher lange Zeit für ein Werk Mozarts gehalten wurde. Abels Stil zeigt überraschende Ähnlichkeiten mit dem von Mozart: vor allem in dem anscheinend unerschöpflichen Fundus an bezaubernden Melodien. Durch den geschickten Einsatz von flüchtigen Dissonanzen sind viele von Abels Melodien denen Mozarts recht ähnlich. Keiner der beiden Komponisten kann sich als Erneuerer mit dem älteren C. P. E. Bach oder dem jüngeren Beethoven messen, und Abel noch weniger als Mozart. Beide Komponisten haben eine beeindruckende Fähigkeit, neue und unerwartete Themen in ihre Durchführungs- und Soloabschnitte aufzunehmen. Auf dem Gebiet der Harmonie ist Abel wieder der vorsichtigerer Komponist, der sich nur selten aus dem Kreis der eng verwandten Tonarten herauswagt. Das soll aber nicht heißen, dass Abel nur eine blasse Imitation von Mozart ist. Wie jeder bedeutende Komponist hat er einige Aspekte mit seinen Zeitgenossen gemeinsam, und einige, die für ihn einzigartig sind; und alle sind es wert, entdeckt und genossen zu werden.

Michael O’Loughlin
Brisbane, Februar 2022

Übersetzung: Günter und Leonore von Zadow

Unsere Ausgabe

Die Quelle dieses Concertos befindet sich in der Pretlack-Sammlung, die heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv unter RISM-Siegel und Signatur **D-B N.Mus. BP 7** aufbewahrt wird. Die Quelle, die von zwei Kopisten geschrieben wurde, besteht aus fünf Einzelstimmen auf insgesamt 26 Seiten. Der Titel lautet *Concerto | a Cembalo obligato | 2 Violini, | Viola e | Violoncello | Del Sig. Abel*. Eine weitere Quelle dieses Concertos, das

hier zum ersten Mal veröffentlicht wird, gibt es nicht. In Walter Knapes Werkverzeichnis⁵ ist es nicht enthalten.

Die Pretlack-Sammlung ist 1973 von Joachim Jaenecke beschrieben worden⁹. Auf Basis von Wasserzeichen kommt er zu dem Schluss, dass dieses Werk in den Jahren 1746–1759 in Darmstadt geschrieben wurde¹⁰; es dürfte also aus Abels vorenglischer Zeit stammen.

Die Quelle weist ungewöhnlich viele Fehler auf, die aber leicht durch die Betrachtung parallel geführter Stimmen und harmonischer Zusammenhänge korrigiert werden können. Unsere Ausgabe folgt der Quelle so genau wie möglich. Bei den Orchesterstimmen haben wir zusätzlich die Artikulation vereinheitlicht und vervollständigt, um dadurch die Probenarbeit zu erleichtern.

Die Cembalostimme enthält in den Tuttipassagen die (unbezifferte) Basslinie. Wir haben diese Passagen mit einer Aussetzung versehen, die in kleineren Noten dargestellt ist. Auch in den Solopassagen haben wir zur Vervollständigung der Akkorde einige kleiner gedruckte Noten hinzugefügt. In der Partitur und in einer separaten Cembalostimme sind diese Zusatznoten enthalten. Unserer Ausgabe enthält aber noch eine weitere Cembalostimme ohne alle Zusätze.

Alle wesentlichen Änderungen sind im Kritischen Bericht auf S. X aufgeführt. Um diesen nicht zu überfrachten, haben wir rhythmische Fehler und andere offensichtliche Schreibfehler stillschweigend korrigiert. Ebenso wurden Vorschlagsnoten in parallel geführten Stimmen in Bezug auf Notenwert und Existenz angeglichen und ungenau platzierte dynamische Zeichen an die passende Stelle versetzt, ohne dies im Einzelnen zu dokumentieren. Alle sonstigen Ergänzungen sind wie üblich gekennzeichnet: Binde- und Halteb ogen sind gestrichelt, Zusätze stehen in eckigen Klammern. Wenn wir von der Quelle abweichende Vorzeichen vorschlagen, so stehen diese in Klammern. Warnungsvorzeichen sind nicht gekennzeichnet.

Ich danke Dankwart von Zadow für die Generalbassaussetzung, Michael O’Loughlin für die Einführung und Thomas Fritsch für das Lektorat und die Anregungen zu dieser Ausgabe.

Günter von Zadow
Heidelberg, Februar 2022

⁹ Joachim Jaenecke, *Die Musikbibliothek des Ludwig Freiherrn von Pretlack (1716–1781)* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1973).

¹⁰ Jaenecke, S. 60 und 90.