

Edition Güntersberg (D) – www.guentersberg.de

G301–310: Maltzan-Sammlung in 10 Bänden (Erstausgaben):

- Carl Friedrich Abel: Duetto G-Dur für zwei Violen da gamba (Bd. 1)
- do.: 22 Sonaten für Viola da gamba und Basso (Bde. 2–8)
- Johann Christian Bach: Sonata C-Dur für Pianoforte und Viola da gamba obligato (Bd. 9)
- Andreas Lidl: Sonata C-Dur für Viola da gamba solo und Violoncello (Bd. 10)

In den vergangenen zehn Jahren ist das Œuvre Abelscher Gambenmusik rasant angewachsen, und Werk um Werk öffnet es uns den Blick für die Einzigartigkeit der Persönlichkeit Abels. Die jüngste großartige Entdeckung gelang der polnischen Musikwissenschaftlerin Sonia Wronkowska in den Bibliotheksbeständen der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań (PL): In diese wurde 1945 im Zuge der Zwangsverstaatlichung die Bibliothek der deutschen Adelsfamilie Maltzan auf Schloss Militsch (Milicz, PL) verbracht; unter den Musikalien finden sich zahlreiche bislang unbekannte Werke für Viola da gamba von Carl Friedrich Abel, Johann Christian Bach und Andreas Lidl. Ihre Bewahrung und Überlieferung verdanken wir wiederum (wie schon bei beiden Pembroke-Sammlungen und der Ledenburg-Sammlung) der Kunstsinnigkeit einer Einzelperson, deren offensichtliche Leidenschaft für das Gambenspiel mit dem Sammeln von Kompositionen für Viola da gamba einherging: Joachim Carl Graf von Maltzan (1733–1817), dessen Namen die Sammlung nun trägt, war Diplomat in preußischen Diensten und hielt sich im Auftrag Friedrichs II. von 1766 an als Gesandter Preußens in London auf. Graf Maltzan war, wie Stephen Roe in seinem für 2017 avisierten Buch *J. C. Bach at Work: A descriptive Catalogue of the Autograph Manuscripts, Letters and Documents, Bank Accounts and Ephemera* belegt, Abonnent der Bach-Abel Concerts (nicht nur möglicherweise, wie im Vorwort erwähnt). Wir dürfen vermuten, dass er ein persönliches Verhältnis zu Carl Friedrich Abel, Johann Christian Bach und Thomas Gainsborough pflegte, vielleicht sogar Abels Unterricht suchte; dies zu recherchieren wird Gegenstand zukünftiger Forschung sein. Nach seiner Aberufung 1782 kehrte Graf Maltzan jedoch zunächst nicht in seine schlesische Heimat zurück (hierin irrt Sonia Wronkowska), sondern blieb noch zwei weitere Jahre auf eigene Kosten in London, verkehrte dort viel im königlichen Familienzirkel und nahm erst 1784 in Breslau Wohnung (Berthold Schmidt, *Geschichte des Geschlechts von Maltzan und von Maltzahn*, Schleiz 1920, II. Abteilung, III. Bd., S. 304). Dies ist ein interessantes biographisches Detail, weil Graf Maltzan 1784 von dem Breslauer Lauten- und Geigenmacher Johann Casper Göbler eine siebensaitige Viola da gamba erwarb – vielleicht in Ermangelung eines eigenen Instrumentes nach der Übersiedlung von London nach Breslau –, die heute noch im Gebrauch und in Einspielun-

gen mit Musik von Abel und J. C. Bach zu hören ist. 1786 trat Joachim Carl Graf von Maltzan als regierender Standesherr die Nachfolge seines verstorbenen Vaters an, erhielt dessen Ober-Erbkammererwürde, übersiedelte nach Militsch, begründete dort 1789 den ersten Englischen Garten Schlesiens und ließ 1790–1797 einen Schlossneubau errichten. Mit seiner eigenen Hofkapelle, die bis zum Jahre 1810 bestand, veranstaltete er die *Reichsgräflich von Maltzahn'schen Konzerte*, für die der junge Carl Wilhelm Ferdinand Guhr, der bereits in seinem vierzehnten Lebensjahr Kapellmitglied und *gräflicher Kammer-Musikus* wurde (1800/01), Kompositionsaufträge zu erfüllen hatte: „Hier wußte er sowohl durch sein herrliches Talent, als auch durch sein freundliches, bescheidenes und einnehmendes Betragen sich die Liebe seines Herrn, für den er eine Menge von **Konzerten, Sextetten und Quartetten für die Viola di Gamba** schrieb, zu erwerben.“ (Carl Julius Adolph Hoffmann, *Die Tonkünstler Schlesiens*, Breslau 1830, S. 144). Guhr, im Todesjahr Abels (1787) geboren, war mit Paganini, Mendelssohn Bartholdy und Wagner bekannt, der ihn einen „sicheren, strengen und despotischen Dirigenten“ nannte. Welch musikästhetischen Wandel zwischen den letzten nachweisbaren Konzerten für Gambe bis zu Wagners Gesamtkunstwerken umfassen die sechs Jahrzehnte seines Lebens! Mit diesem Streiflicht über den historischen Kontext habe ich Sie auf die Betrachtung der von Graf Maltzan gesammelten Werke eingestimmt, die Sonia Wronkowska (Herausg.) bei Edition Güntersberg in zehn bereits äußerlich prächtigen Bänden veröffentlicht hat.

Die Bände 1–8 (Abel), auf deren Rückseiten das 1777 von Thomas Gainsborough gemalte Abel-Portrait abgebildet ist, schmückt auf den Titelseiten jeweils ein farbiger Ausschnitt des Ölgemäldes, der interessante Details sichtbar werden lässt und darüber hinaus beim Benutzen für die Unterscheidung der Bände hilfreich ist. Der Bildausschnitt des siebenten Bandes, der Abels rechte Hand bei der Niederschrift einer Komposition zeigt, lässt auf dem Notenblatt den Beginn eines im Doppelsystem mit Violin- und Bassschlüssel notierten Allegrettos in A-Dur (fis-Moll?) erkennen, dessen Oberstimme Abel zunächst vor dem Ausfüllen der Bassozeile notiert. Der Maler hält damit sowohl das typische Erscheinungsbild der Abelschen Gambensonaten mit Basso als auch Abels Arbeitsweise fest. In dieser äußeren Gestalt sind uns auch die Gambenwerke der Maltzan-Sammlung überliefert, und neben Abels und Lidls Handschriften finden wir auch noch die von zwei bislang nicht identifizierten Kopisten wieder. Einer der beiden Kopisten arbeitete auch an Werken der Zweiten Pembroke-Sammlung.

In musikalischer Hinsicht steckt die Maltzan-Sammlung voller Überraschungen. Bereits das Duetto G-Dur für zwei Violen da gamba A3:5A ist hinsichtlich seiner Besetzung eine Rarität unter Abels überlieferten Kompositionen; möglicherweise hat Abel mit Schülern oder haben Schüler Abels miteinander solche Gambenduos musiziert, und es ist gut möglich, dass Abel für diese Gelegenheiten weit aus mehr Werke für zwei Gamben komponierte, als uns

überliefert sind. Doch schon mit der Sonata c-Moll A2:55A, der ersten von insgesamt zweiundzwanzig Sonaten für Viola da gamba und Basso, folgen wir Abel aufs Konzertpodium und entdecken Seite um Seite großartige, mitunter geniale Einfälle des Meisters und herausfordernde technische Anforderungen wie Doppelgriff-Terzenfolgen, Staccato-Skalen, ans Griffbrettende führende Skalen bis h<sup>'''</sup> und an Forquerey erinnernde Akkordfolgen, die – unter Hinzuziehung der leeren G-Saite – teilweise im bundlosen Register gegriffen werden müssen. Wir erhalten mit einigen Sonaten tatsächlich Kostproben der außergewöhnlichen Fähigkeiten des Gambisten, aber zur Bewältigung zahlreicher anderer und keineswegs weniger reizvoller Sonaten braucht es keinen Virtuosen. Ob „schwer“ oder „leicht“ (im Bewusstsein der Subjektivität dieser Kategorien): Abels Tonsprache klingt nach der vertrauten Stimme eines guten Freundes, der auch nach langer Bekanntschaft über die Gabe verfügt, mit neuen geistvollen Gedanken, dem Ohr und dem Herzen schmeichelnden Klängen zu fesseln, zu erregen und in seinen Adagios zärtlich einzuhüllen. Bislang seltener anzutreffende Tonarten wie c-Moll und Es-Dur, aufgebrochene Formen wie der Variationssatz am Ende der D-Dur-Sonata A2:67 und Abels notierte Kadenztragen dazu bei. Ein winziges Detail habe ich mit besonderer Freude registriert: Der wiederholt vorgetragene Behauptung, Abel habe ausschließlich für die sechssaitige Viola da gamba komponiert, habe ich in der Vergangenheit mit Hinweis auf das um 1765 entstandene Gainsborough-Portrait, auf dem wir Abel mit einem siebensaitigen Instrument sehen, widersprochen und die Überzeugung geäußert, dass Abel von dieser 7. Saite auch Gebrauch machte. Die Richtigkeit dieser These ist nunmehr durch das Vivace (Takte 72–74) der Sonata D-Dur A2:59A bewiesen.

Die in den Editionen aufgezeigten Konkordanz zum Drexel-Manuskript, zu einer Violoncello-Sonate, zu den *Six Easy Sonatas* und zur Zweiten Pembroke-Sammlung lassen uns in Abels Werkstatt schauen. Von besonderem Interesse ist dabei die zweifache autographe Überlieferung der Sonata D-Dur A2:50 in der Zweiten Pembroke- und in der Maltzan-Sammlung. Die kleinen, kreativen Unterschiede wirken auf mich wie in Notation übertragene Mitschnitte zweier Abel-Konzerte mit derselben Sonate. Zwei der Herausgeberin entgangene Konkordanz bleiben nachzutragen: Im *Modorato* der Sonata C-Dur A2:74 erweist sich der Anfang als eine transponierte und in Details variierte Version der ersten *Vivace*-Takte der Sonata No. 4 Es-Dur A2:43 (Zweite Pembroke-Sammlung), der Beginn der zweiten Satzhälfte hingegen als transponierte leicht veränderte Variante des Beginns der zweiten *Modorato*-Satzhälfte der Sonata No. 8 F-Dur A2:47 (Zweite Pembroke-Sammlung). Da die Sonata C-Dur A2:74 leider durch den physischen Verlust von Manuskriptseiten ihres dritten Satzes beraubt wurde, eröffnet die Konkordanz zu A2:43 ein plausibles Ergänzungsangebot in Form einer C-Dur-Variante des *Menuet*-Satzes aus A2:43. Vielleicht stellt Edition Güntersberg – wenn mein Vorschlag zu überzeugen vermag – eine transponierte Fassung zum Download bereit.

Die in der Maltzan-Sammlung überlieferten Abel-Werke stellen keinen Zyklus dar, und die Schlussfolgerung der Herausgeberin, dass mit Abels eigenhändig vorgenommener Korrektur eines Kopistenfehlers in A2:62A der Beweis erbracht sei, „dass er die Entstehung der Sammlung persönlich überwachte“, halte ich für irreleitend. Eine Spurensuche, die auch die Werke Johann Christian Bachs und Andreas Lidl einschließt, ist deshalb interessant. Als einigermaßen sicher, wenn auch noch nicht bewiesen, darf die englische Provenienz der Autographe Abels und Lidl und der Manuskripte gelten. (Nachfrage löst beispielsweise die Schreibweise „Moderato“ aus, die in England und in Abels dort entstandenen Werken unüblich ist und in der Maltzan-Sammlung gelegentlich neben der üblichen Form „Modorato“ anzutreffen ist.) Als Zeitpunkt der Entstehung nennt Sonia Wronkowska im Einführungstext und in der Beschreibung des Maltzan-Manuskriptes gleich drei Zeiträume: 1759–1787 (Abels Londoner Lebensabschnitt), 1772–1782 (ohne Begründung) und 1759–1789 (ohne Begründung). Auch die Angaben zu den Wasserzeichen der Papiere, die u. U. Datierungen ermöglichen könnten, klingen verwirrend: „Wasserzeichen englischer Papiermühlen“ (Bd. 2), „wahrscheinlich aus der Papiermühle von James Whatman“ (Bde. 1, 8), „Papiermühle von John Taylor“ (Lidl, Bd. 10). Eine Aussage, dass wir derzeit auf Vermutungen und Thesen angewiesen sind, erscheint mir ehrlicher. Eine solche These ist es, dass Graf Maltzan die Manuskripte während seines Londoner Aufenthaltes (1766–1784) sammelte, vielleicht tatsächlich Stück um Stück. Da er aber 1787, im Todesjahr Abels, noch einmal nach London zurückkehrte, könnte er auch Werke in der Nachlassauktion erworben haben.

Der in Band 7 getroffenen Aussage, „unter Wissenschaftlern war es bisher unbestritten, dass der unbezifferte Bass in Abels Sonaten höchstwahrscheinlich auf einem Cello ausgeführt werden sollte“, muss ich widersprechen, weil sie auf einer verengten Wahrnehmung der Meinungsvielfalt zu dieser Fragestellung beruht. Dieser von meinem sehr geschätzten Kollegen Peter Holman vertretenen Meinung, die sich auf die Abwesenheit von Ziffern gründet, habe ich schon seit längerem entgegeng gehalten, dass dies ohne Zweifel eine plausible Ausführung erlaubt, das Akkompagnement durch ein Cembalo oder ein Pianoforte aber nicht weniger schlüssig ist und sowohl in der Ausstattung der Bach-Abel Concerts als auch in Abels häuslicher Instrumentenausstattung alle Voraussetzungen fand. In Abels Nachlassverzeichnis finden sich u. a. ein zweimanualiges Shudi-Cembalo, ein Buntbart-Pianoforte, eine große Gitarre und eine Laute. Nur zum Staubwischen? Allein aus dem Fehlen von Generalbassziffern diesen Schluss zu ziehen, überzeugt mich nicht. (Und warum kommt nur ein Violoncello für die akkordlose Ausführung des Bassos in Betracht?) Abels Sonaten sind im Partitursystem notiert, und die Harmonik ist für jeden Clavieristen – und erst recht für die hochqualifizierten Londoner Kollegen Abels – auf den ersten Blick erfassbar. Hätte ein Johann Christian Bach, dessen Cembalokünste bereits in seiner italienischen Zeit mit

---

denen Händels auf eine Stufe gestellt wurden, der Bezifferung bedurft? Wohl kaum. Das Notieren von Ziffern wäre in diesen Aufführungssituationen nachgerade eine Überflüssigkeit gewesen. Bezeichnenderweise wurden die *Six Easy Sonattas* mit einer bezifferten Basso-Stimme veröffentlicht – wohl nicht, um nur mit einem Violoncello begleitet zu werden, sondern weil die angesprochene Käuferschicht dieser Unterstützung bedurfte. Insgesamt elf Sätze aus den *Six Easy Sonattas* (beziffert) finden wir als Konkordanzen (unbeziffert) in Maltzan-Manuskripten. Dies ist nach meinem Verständnis ein Hinweis darauf, dass auch eine unbezifferte Basso-Stimme für die Ausführung auf einem Tasteninstrument (oder auf einem anderen Akkordinstrument) bestimmt sein kann. Ich werde an den alten Scherz erinnert, dass Wissenschaftler bei Ausgrabungen des antiken Roms keine Telegraphenleitungen finden konnten und daraus folgerten, dass im antiken Rom bereits die drahtlose Telegrafie bekannt gewesen sein muss.

Andreas Lidls *Sonata a Viola da gamba Solo e Violoncello* C-Dur (Bd. 10) ist im Unterschied dazu mit einer Instrumentenzuweisung für die Begleitstimme versehen, und diese Stimme enthält auch einige cellotypische Doppelgriffe – ein reizvolles Werk mit autographischer Kadenz im *Adagio Cantabile* und einer Gigue als Schlusssatz, die hier bereits modern *Capriccio* heißt. Eine großartige Entdeckung ist auch die *Sonata a Piano forte e Viola da gamba obbligato* C-Dur Warb B3b von Johann Christian Bach (Bd. 9), die sich nahtlos an die bereits bekannten jeweils zwei Sonaten mit Cembalo und mit Pianoforte anschließt, die Edition Güntersberg 2012 erstveröffentlichte.

Alle zehn Bände der Maltzan-Sammlung wurden im Partitursystem gedruckt, dem jeweils Einzelstimmen für Viola da gamba sowohl im (originalen) Violinschlüssel als auch im Altschlüssel beiliegen, dazu Bassostimmen (Abel) und eine Violoncellostimme (Lidl). Alle Bände enthalten Einführungstexte, Editionsmerkungen und ausgewählte Faksimileabdrucke, Band 1 außerdem Informationen zur Maltzan-Sammlung und eine tabellarische Übersicht ihrer Werke. Das Layout ist in gewohnter Weise hochwertig und die Edition des Notentextes gründlich. Den erklärten Grundsatz der Herausgeberin, subjektive Entscheidungen bei der Übertragung in den digitalen Notensatz zu vermeiden, begrüße ich. Der Gefahr von Missverständnissen, die in veränderten rhythmischen Notationsgewohnheiten und in Notenirrtümern der Manuskripte bestehen, die erst in Kenntnis der Applikatur deutlich werden, ist sie an einigen wenigen Stellen erlegen. Unverständlich (und unnötig) finde ich die Anwendung des dem 18. Jahrhunderts fremden Übereinandersetzens von Halte- und Legatobögen im Notensatz und die Änderung eines stimmigen originalen Fingersatzes (A2:63A) mit zusammengezogenen Fingern nach dem Vorbild Marais' in einen modernen Halbtonfingersatz.

Für den verlegerischen Mut zur zeitgleichen Erstveröffentlichung aller 10 Bände der Maltzan-Sammlung und für die Sorgfalt, mit der dieses umfangreiche Editionsprojekt zu Ende geführt wurde, möchte ich Edition Güntersberg ausdrücklich danken! Betrachtet man die Anzahl bislang

veröffentlichter Abel-Editionen dieses Verlages, so ist Edition Güntersberg auch in dieser Hinsicht unstrittig als die erste Adresse zu nennen. Den Kauf der Maltzan-Editionen empfehle ich Ihnen in vielerlei Hinsicht!

Als Wieland Kuijken und Jordi Savall ihre ersten Marais-Einspielungen vorlegten, war Marais' Musik noch vergleichsweise unbekannt. Innerhalb weniger Jahrzehnte avancierten Marais' Bände zur gambistischen Grundausstattung. Ich wage eine Prophezeiung: Innerhalb der nächsten zwei Jahrzehnte wird Abels Gambenwerk einen ebenbürtigen Stellenwert besitzen. THOMAS FRITZSCH

#### Disclaimer:

Mit Edition Güntersberg habe ich für zahlreiche Editionen zusammengearbeitet; in die Entdeckung, Erschließung und Edition der Maltzan-Sammlung war ich jedoch zu keinem Zeitpunkt involviert.