

## Einführung

Carl Friedrich Abel, 1723 in Cöthen geboren, trat seine erste Anstellung etwa 1743 im Dresdener Hoforchester an, nachdem er zuvor möglicherweise von J. S. Bach in Leipzig unterrichtet worden war. Im Winter 1758/1759 ging er nach London, wo er bald für sein Spiel auf der Gambe und dem Cembalo, für seine Kompositionen, und für sein Dirigieren und Organisieren von Konzerten bekannt wurde. Seine Partnerschaft mit Johann Christian Bach begann 1763, und zwei Jahre später starteten sie ihre Bach-Abel-Konzertreihe, die das musikalische Leben Londons bis 1782 bereicherte. Mozart wurde bei seinem Besuch in London 1764–1765 von den zwei älteren deutschen Komponisten betreut. 1782 machte sich Abel auf die Reise zurück nach Deutschland, wobei ein reich belohntes Konzert für den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm eingeschlossen war. Die letzten zwei Jahre seines Lebens verbrachte Abel wieder in London als immer noch aktiver Musiker und Mitglied der gehobenen Gesellschaft. In seinem Nachruf in der *Morning Post* hieß es, dass „sein bevorzugtes Instrument [die Viola da Gamba] nicht mehr in allgemeinem Gebrauch sei und wahrscheinlich mit ihm untergehen würde“ und über 20 Jahre später erinnerte sich Goethe an ihn als „den letzten Musiker, welcher die Gambe mit Glück und Beyfall behandelte“<sup>1</sup>.

Peter Holman hat in Abels Kompositionen für sein Instrument, die Viola da Gamba, zwei verschiedene Stile identifiziert. Der eine war Kompositionen für den öffentlichen Bedarf oder für Schüler vorbehalten, der andere, weit leidenschaftlicher und technisch anspruchsvoller, Kompositionen für seine eigenen Auftritte<sup>2</sup>. Das selbe könnte für seine Kompositionen für Violine gelten, obwohl er nicht als Spieler dieses Instruments bekannt war. Während andere Werke, wie die sechs Violinsonaten, die Hummel in Amsterdam publizierte, ziemlich komplex sind und viel Technik verlangen, braucht man für die vorliegende Sonate keine virtuoson Qualitäten. Allerdings hat Abel in einer Zeit, in der manchmal Sonaten in gleicher Weise für Flöte und Violine angeboten wurden, dieses Werk von seinen

vielen Kompositionen für Flöte klar abgegrenzt. Die Sonate ist eindeutig auf die Violine zugeschnitten, ohne virtuos zu sein. An vielen Stellen erkennen wir die eindeutige Absicht, die unterschiedlichen Tonfarben der oberen und unteren Saiten auszunutzen und auszukosten, zum Beispiel, wenn Abel im Takt 6 des *Vivace* ein Motiv in der Oktave wiederholt. Nur die ersten drei Lagen sind nötig, der überwiegende Teil des Werkes kann in der ersten Lage gespielt werden, und Doppelgriffe kommen nicht vor.

Abels Zeitgenosse, der berühmte Musikhistoriker und Berichterstatter Charles Burney, bemerkte, dass Abels „Fantasie nicht unbegrenzt war, und dass sein exquisiter Geschmack und sein tiefes Wissen nichts zuließ, das nicht von höchster Vollkommenheit war“<sup>3</sup>. Dieses Werk zeigt die großartige Fähigkeit des Komponisten, musikalisch überzeugende Werke zu schaffen. Jeder Satz ist eine frühe Variante dessen, was später die klassische Sonatenform ausmachen sollte. Im Kleinen sind alle Grundelemente der Sonatenform vorhanden: ein erstes Thema in der Grundtonart, eine Modulation zur Dominanttonart, ein zweites Thema mit einer Schlusskadenz in der Dominante, eine Exposition, die sich in ein paar entferntere Tonarten verzweigt, und eine Rekapitulation beider Themen in der Grundtonart. In den schnelleren Sätzen deutet der Doppelstrich das Ende der Exposition an, während dies im *Adagio* ohne besondere Kennzeichnung am Ende des sechsten Taktes passiert.

Die vorliegende Sonate ist in der dreisätzigen Form *langsam-schnell-schnell* geschrieben, welche in der ersten Hälfte des Jahrhunderts von Komponisten wie Somis und Tartini häufig benutzt wurde, nach 1760 aber allmählich von der Satzform *schnell-langsam-schnell* verdrängt wurde. Wir wissen zu wenig über die Datierung von Abels handschriftlich überlieferten Kompositionen, um hieraus schließen zu können, dass es sich um ein frühes Werk handelt: er scheint beide Satzformen beliebig verwendet zu haben. Bei der Form *langsam-schnell-schnell* stehen die drei Sätze immer in der

<sup>1</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (Tübingen 1812), Band 2, S. 253.

<sup>2</sup> Peter Holman, *Life After Death: the Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch* (Woodbridge: Boydell and Brewer, 2010), S. 209.

<sup>3</sup> Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (London 1776–1789), Band 4, S. 680.

gleichen Tonart, während in der späteren Form der Mittelsatz in einer kontrastierenden Tonart steht.

Eine weitere Eigenschaft der Form *langsam-schnell-schnell* ist, dass die Fermate, die oft in der Schlussklausel zu finden ist und die auf eine zu spielende Kadenz hinweist, beinahe immer im langsamen Eröffnungssatz steht und nicht wie im klassischen Konzert im letzten schnellen Satz. Das ist auch bei der vorliegenden Sonate so. Ungewöhnlich an dieser Sonate ist, dass der Kopist eine beispielhafte, elegante Kadenz anbietet, die eine Bogenform hat und zum Ende hin ein eingebautes *Accelerando* aufweist.

Wie eigentlich in der Gattung der Sonate vorgehen, hat jeder Satz seinen eigenen Charakter. In dieser Sonate finden wir allerdings einen ungewöhnlich hohen Grad von thematischer Einheitlichkeit unter den Sätzen. Im *Allegro* und im *Vivace* beginnen beide Themen mit einem aufsteigenden G-Dur Dreiklang, und im *Adagio* steigen die ersten drei Töne ebenfalls zum D auf, allerdings schrittweise. Diese Motive sind zwar alltäglich genug, um nicht weiter aufzufallen, aber die Art und Weise, wie Abel im *Vivace* das Thema umkehrt und andere Verzierungen verwendet, ist liebenswert. Auch die zweiten Themen sind untereinander außergewöhnlich einheitlich (Takte 5 und 15 im *Adagio*, 10 und 36 im *Allegro*, 14 und 51 im *Vivace*). Jedes Thema besteht aus einer bis zur Sechste aufsteigenden Tonleiter, die aber in bezaubernder Weise unterschiedlich verziert ist. Abel scheint öfter verwandte Themen zu benutzen, um seine Sonaten zusammen zu halten.

Bei Abel und vielen seiner Zeitgenossen ist *Vivace* eine häufige Tempobezeichnung für die letzten Sonatensätze. In Abels Fall basieren diese beinahe immer auf einem Menuett, aber es ist ungewöhnlich, dass das explizit noch einmal angegeben wird wie im vorliegenden Fall. Solche Sätze beginnen normalerweise mit einer oder zwei viertaktigen Phrasen, entwickeln sich dann weiter und entfernen sich weiter von den wiederholten viertaktigen Phrasen, welche für diesen Tanz charakteristisch sind, und füllen so einen gehaltvolleren Sonatensatz. Wir könnten spekulieren, dass Abel die Bezeichnung *Tempo di Minuetto* zur Erinnerung hinzugefügt hat, weil hier die erste Phrase über drei und nicht über

vier Takte geht, und weil die ungleichen Phrasenlängen gleich zu Beginn des Satzes auftreten. Das Zusammentreffen der beiden Begriffe *Vivace* und *Tempo di Minuetto* ist vielleicht zufällig, aber es erinnert uns daran, dass *Vivace* heute wahrscheinlich die am meisten missverstandene Tempobezeichnung des 18. Jahrhunderts ist. Während das berühmte Maelzel-Metronom – wie auch das Verständnis moderner Musiker – das Tempo *Vivace* deutlich schneller als *Allegro* und nur einen Schritt unterhalb *Presto* positioniert, war dies im 18. Jahrhundert anders. In den historischen Abhandlungen, die eine Hierarchie der Tempobezeichnungen angeben, ist *Vivace* immer langsamer als *Allegro* eingestuft, wodurch klar wird, dass *Vivace* gerne für einen mäßig schnellen und fröhlichen Tanz wie das Menuett verwendet werden kann<sup>4</sup>.

Wie immer bei handschriftlichen Quellen haben wir auch hier häufig Diskrepanzen in der Artikulation, die wir nicht zu „korrigieren“ versuchen. Beispielsweise sind im *Adagio* die ersten beiden Noten des Hauptthemas gebunden, wenn es am Ende von Takt 12 wiederholt wird, an den zwei vorherigen Entsprechungen ist dies aber nicht der Fall. Hier scheint es sich eher um ein Versehen des Schreibers zu handeln als um Absicht; die Ausführenden können Bindungen leicht ergänzen oder nicht, wie sie möchten. Auch scheint in diesem Satz die Tatsache, dass alle Triolen eine eigene Bindung haben, aber in Takt 4 die zwei Triolen gemeinsam gebunden sind, keine besondere Bedeutung zu haben.

Es lohnt sich noch, einen anderen Bereich genauer zu betrachten, in dem Interpretationsfreiheit wichtig ist, und in dem wir durch unsere Kenntnis der damaligen Aufführungspraxis zwar unterstützt aber nicht strikt reglementiert werden. C. P. E. Bach schrieb, dass Vorschlagsnoten auf dem Schlag gespielt werden und die Hälfte oder zwei Drittel der Länge der Hauptnote haben – egal wie lang sie notiert sind. Aber er schrieb auch, dass es eine wachsende Tendenz gab, Vorschlagsnoten in der richtigen Länge zu notieren. Diese Hinweise treffen für dieses Werk an vielen Stellen zu. Abel oder sein Kopist hat im allgemeinen zu getrillerten Noten eine Vorschlagsnote hinzugefügt, möglicherweise, um Schülern oder Amateurmusikern, die mit den Konventionen nicht so vertraut waren, eine Hilfe-

<sup>4</sup> Siehe zum Beispiel: Anonymer Autor der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, *Instruction oder eine anweisung auff der Violadigamba*, Bettina Hoffman (Hrsg.) (Heidelberg: Güntersberg, 2014), G240,

S. 25. Reihenfolge: ... Andante, Un poco Vivace, Vivace, Allegro Assaj, Allegro, Un poco Presto, Presto ...

stellung zu geben. Aber auch dort, wo keine Vorschlagsnote bei einem Triller steht, würde die Konvention eine erfordern; andererseits kann man bei einer Vorschlagsnote immer einen Triller ergänzen oder eben auch nicht. Bei dem zweiten Thema im *Vivace* in Takt 14 hat der Schreiber wahrscheinlich absichtlich die Vorschlagsnoten als Sechzehntel geschrieben, um dem Ausführenden vorzuschlagen, diese kurz zu spielen, was an dieser Stelle eleganter zu sein scheint als die oben beschriebenen langen Vorschläge. Ein weiterer Typ von Vorhalt, der häufig gebraucht wurde, ist das *coulé*, eine bezaubernde Verzierung aus dem französischen Stil. Dieses wird bei fallenden Terzen wie in Takt 22 und anderswo im *Vivace* angewendet und wird kurz, vor dem Schlag und unbetont gespielt.

Michael O'Loghlin  
Brisbane, Mai 2019

Übersetzung: Günter und Leonore von Zadow

### Unsere Ausgabe

Die vorliegende Ausgabe beruht auf einem Manuskript in der Bayerischen Staatsbibliothek in München mit Sigel und Signatur **D-MBs Mus. ms. 6850**. Das Manuskript enthält die Sonate zweimal. Ein Titelblatt existiert nicht.

Die erste Abschrift enthält auf der ersten von vier Notenseiten oben rechts *di Abel* und darunter den Titel *Suonata per il Violino Solo e Cembalo*. Unten

auf der Seite steht *No 6*. Wir bezeichnen diese Quelle als **No 6**.

Die zweite Abschrift, die von anderer Hand geschrieben ist, enthält auf der ersten von ebenfalls vier Seiten oben in der Mitte den Titel *Violino Solo* und rechts *di Abel* und darunter *No: 1*. Diese Quelle nennen wir **No 1**.

Beide Abschriften sind als zweistimmige Partitur notiert, der Bass ist beziffert. Beide Abschriften enthalten die selbe Kadenz für den ersten Satz.

Die Sonate ist im Werkverzeichnis von Walter Knappe nicht enthalten<sup>5</sup>. Auch gibt es keine Konkordanz zu anderen Werken Abels, so dass wir davon ausgehen, dass die Sonate hier zum ersten Mal veröffentlicht wird.

Beide Abschriften unterscheiden sich in vielen Einzelheiten aber nicht in der musikalischen Substanz. Wir haben uns für No 6 als Hauptquelle entschieden, weil diese Abschrift etwas leichter zu lesen ist. In Zweifelsfällen haben wir aber auch die andere Quelle konsultiert. No 6 ist fehlerfrei, so dass unsere Ausgabe der Vorlage sehr genau folgt. Bei den Noten gibt es keine Herausgeberzusätze, bei der Bezifferung haben wir einige wenige Angaben korrigiert oder ergänzt; diese stehen in eckigen Klammern. Wir danken Michael O'Loghlin für das Vorwort und Dankwart von Zadow für die Generalbassaussetzung.

Günter und Leonore von Zadow  
Heidelberg, Mai 2019

<sup>5</sup> Walter Knappe, *Bibliographisch-thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Karl Friedrich Abel (1723–1787)* (Cuxhaven 1971).