

Einführung

Drei bedeutende deutsche Musikerdynastien erreichten im 18. Jahrhundert ihren Zenit: Sie tragen die Namen Abel, Bach und Benda. Es gab viele Interaktionen und Kooperationen zwischen verschiedenen Musikern dieser Familien, aber keine war so bedeutsam wie das Team, das aus Carl Friedrich Abel und Johann Christian Bach bestand. Von 1764 bis 1781 förderten und leiteten die beiden sächsischen Musiker die Bach-Abel-Konzerte in London und bildeten damit eine bahnbrechende Partnerschaft in der Geschichte des öffentlichen Konzerts, einer noch jungen Institution. Ihre frühe Entwicklung fiel mit der „neuen Einfachheit“ oder *galanten* Revolution zusammen: Der Kontrapunkt verlor an Bedeutung, Melodien wurde einfacher, und die Symmetrie gewann auf allen Ebenen an Bedeutung, von Motiven und einzelnen Phrasen bis zu ganzen Sätzen. Anders als heute verlangte das Publikum nach neuer Musik; aber wie heute wollte es in der Lage sein, diese ohne allzu große Anstrengung zu verstehen und darauf zu reagieren. Der neue Stil wurde von italienischen Opern- und Sinfoniekomponisten vorangetrieben. Bach wird ihn während seiner siebenjährigen Tätigkeit in Norditalien kennengelernt haben. Abel war nie in Italien, aber in seiner ersten Anstellung war er Mitglied der Dresdner Hofkapelle, die von dem italophilen Komponisten Johann Adolph Hasse geleitet wurde.

Vermutlich 1755 begab sich Abel auf eine lange Reise, die leider schlecht dokumentiert ist; wir wissen jedoch, dass er Goethes Haushalt in Frankfurt besuchte. Einige Zeit vor dem 5. April 1759, dem Datum seines ersten Konzerts in London, kam er in England an. London war ein bedeutendes Musikzentrum; und ein höchst ungewöhnliches dazu, da fast alle Veranstalter, Komponisten und die berühmtesten Interpreten Deutsche oder Italiener waren. Abel wurde nicht nur für seine Kompositionen gefeiert, sondern auch für seine Auftritte mit der Viola da Gamba. Nachdem er über 20 Jahre lang zu den führenden Musikern Londons gehört hatte, reiste er im Mai 1782 über Paris nach Deutschland. In Potsdam oder Berlin wurde er für seine Auftritte vor dem preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm gut entlohnt. Ab Januar 1785 war er wieder in London tätig.

Peter Holman hat viele Augenzeugenberichte für seine Behauptung gefunden, dass Abel bei der Aufführung seiner eigenen Kompositionen zwei Stile hatte: ein öffentliches Erscheinungsbild und einen intensiv emotionalen Stil für intime private Aufführungen¹. Er wurde sogar mit Laurence Sterne verglichen, dem einflussreichsten Vertreter des gefühlvollen Stils in der Literatur. Diese Zweiteilung finden wir in seinen Kompositionen wieder. Viele seiner Soli für Viola da Gamba, darunter mit ziemlicher Sicherheit auch viele, die er nur improvisierte aber nie aufschrieb, zeigen Elemente des empfindsamen Stils, der für norddeutsche Komponisten wie C. P. E. Bach charakteristisch ist. Symphonien und Ouvertüren jedoch bildeten das Rückgrat von Abels (und tatsächlich allen) öffentlichen Konzerten. Dies mussten robuste Werke sein, mit denen das Konzert eröffnet werden konnte; sie begannen fast immer mit einem starken, lauten Akkord, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen, und enthielten von Satz zu Satz kontrastierende Stimmungen – aber auch innerhalb der Sätze, besonders des ersten. Indessen sind sie auch nicht ganz von Elementen der Empfindsamkeit frei, wie wir weiter unten sehen werden.

Bis auf die hier vorgestellten sechs Preußischen Sinfonien wurden alle 46 Sinfonien Abels in London und auf dem Kontinent gedruckt. Obwohl wir keine detaillierten Konzertprogramme haben, können wir davon ausgehen, dass die Sinfonien bei den Bach-Abel-Konzerten in London aufgeführt wurden, und wahrscheinlich auch in vielen anderen Städten. Die vorliegende Sammlung könnte in London vor Abels Abreise nach Deutschland aufgeführt worden sein, während seiner Zeit in Deutschland oder bei den *Grand Professional Concerts*, die Abel ab 1785 nach seiner Rückkehr aus Deutschland leitete. Es sind vermutlich Abels letzte Sinfonien, und ihre Veröffentlichung wurde möglicherweise durch Abels fortschreitendes Alter und seine schlechten finanziellen Verhältnisse verzögert und schließlich verhindert. Im Falle der fünf echten Sinfonien wurden zu dem originalen englischen Stimmensatz zusätzliche Stimmen von dem Berliner Kopisten Johann Nicolaus Schober hinzugefügt. Bei Nr. 4, der Sinfonia Concertante, stammen alle Stimmen von

¹ Peter Holman, *Life After Death: The Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch* (Woodbridge 2010), S. 179–182.

Schober. Offenbar hatte Schober die Aufgabe, die Stimmen für eine Aufführung durch ein wahrscheinlich 17-köpfiges Orchester in Potsdam oder Berlin vorzubereiten: Er fügte der originalen englischen Basso-Stimme für den/die Kontrabassisten das Wort „Contra“ hinzu, schrieb eine weitere Basso-Stimme für den/die Cellisten und fügte weitere Stimmenabschriften nach Bedarf hinzu. Diese umfassten Duplikate der Stimmen für die Violinen und auch einige Bläserstimmen. Das Vorhandensein von Stimmen, die keine Duplikate des englischen Stimmensatzes sind, zeigt, dass er eine Partitur oder andere Stimmen als Vorlagen gehabt haben muss, die heute verloren sind. Soweit man das anhand von Scans der Stimmen beurteilen kann, gibt es mit Ausnahme der Sinfonia Concertante nirgendwo Hinweise auf eine Aufführung; dies ist jedoch bei Manuskriptstimmen des 18. Jahrhunderts durchaus üblich. Offenbar benötigten die damaligen Musiker die umfangreichen Bleistiftanmerkungen, Taktzahlen und Strichbezeichnungen nicht, die wir heute als notwendig erachten.

Die fünf echten Sinfonien, Nr. 1, 2, 3, 5 und 6

Alle Sinfonien von Abel sind dreisätzig angelegt. Im frühen 18. Jahrhundert entstand die Sinfonie als Vorspiel oder Sinfonia zur italienischen Oper; tatsächlich wurden fast alle Sinfonien Abels auch als Overtüren angeboten. Im Gegensatz zur französischen Overtüre waren diese Sinfonien immer dreisätzig im Format schnell – langsam – schnell; wobei das Finale entweder schneller oder gemäßiger im Tempo sein konnte als der erste Satz. Joseph Haydn befreite die Sinfonie von ihren opernhafte Ursprüngen und führte bereits 1762 die später stabile klassische viersätzigige Sinfonieform ein, Mozart folgte 1771; Abel übernahm die neuere Form jedoch nie.

In der Einleitung zu seiner Ausgabe von Abels sechs Sinfonien op. 1, die bereits 1760, bald nach Abels Ankunft, in London aufgeführt wurden, spricht Zimmerman häufig vom Auftreten sowohl barocker als auch klassischer Merkmale in diesen Werken. Es wäre natürlich absurd, zu unterstellen, dass Abel eine Spannung zwischen den beiden Stilen empfand, da keiner der beiden Begriffe zu dieser Zeit als Epochenbezeichnung geläufig war. Dennoch kann man sich des Gefühls nicht erwehren,

dass Zimmerman eine weit verbreitete Ansicht widerspiegelt: dass Werke wie diese unter der vermeintlichen Unausgereiftheit der Sonatenform zu jener Zeit leiden.

„Obwohl praktisch alle achtzehn Sätze auf eine Vertrautheit mit den Prinzipien des Sonata-Allegro hindeuten, wenigstens in seinem Anfangsstadium, ist keiner von ihnen progressiv, und die meisten sind definitiv altmodisch, d.h. „barock“ in der Formulierung. ... Durchführungspassagen, wo es sie gibt, ... neigen dazu, kurz, zaghaft und etwas stereotyp im harmonischen Aufbau zu sein.“²

Diese und die folgenden Sinfonien Abels waren genau das, was das Publikum wollte, und sie wurden dafür gefeiert, ihr Stil wurde eindeutig als frisch und neu angesehen. Während seiner gesamten Karriere verwendete Abel die Sonatenform (wiederum ein Begriff, der zu dieser Zeit nicht bekannt war) in seinen einleitenden symphonischen Sätzen; aber er ging mit der Zeit und passte die Form in gewissem Maße an. Ihre Stärke lag darin, dass sie einen befriedigenden Rahmen bot, der Symmetrie und Asymmetrie, Kontinuität und Kontrast verband, und innerhalb dessen ein Komponist unbegrenzt flexibel sein konnte. Abel scheint mit der Zeit flexibler und weniger vorhersehbar geworden zu sein: Zimmerman bemerkt zum Beispiel, dass „sich fast alle symphonischen Sätze von Abel in drei gleich lange Abschnitte aufteilen.“³ In diesen letzten Sinfonien bleibt die dreiteilige Form zwar häufig erhalten, aber die Länge der Abschnitte ist sehr unterschiedlich. Bei den Eröffnungssätzen ist die Exposition normalerweise am längsten, aber die Symphonie Nr. 2 hat eine sehr lange und interessante Durchführung. Diese beginnt mit einem neuen Thema, das dann variiert wird und Umkehrungen und verschiedene Entwicklungen der Haupt- und Nebenthemen enthält. Eine hübsche Besonderheit in der Exposition dieses Satzes ist die Einführung des ersten Themas als Bass zum zweiten. Abel wiederholt dies in der Durchführung des ersten Satzes der Symphonie Nr. 5. Solche Hinweise auf kontrapunktische Technik, einschließlich kurzer Imitationen, sind in diesen Werken häufig zu finden. Abel war durchaus in der Lage, eine Fuge zu schreiben, und er tat dies in einem seiner Soli für Viola da

² Franklin B. Zimmerman, *Introduction zu Carl Friedrich Abel: Six Symphonies, Opus 1*. The Symphony, series E, vol. II, Barry S. Brook and Barbara B. Heyman (Hrsg.), (New York 1983) S. xvii.

³ Zimmerman, *Introduction to Carl Friedrich Abel: Six Symphonies, Opus 1*, S. xvii.

Gamba, aber eine voll entwickelte Fuge würde man in diesem modernen *galanten* Stil nicht erwarten.

Die langsamen Mittelsätze gehören zu den schönsten Schöpfungen Abels und erlauben uns einen Blick auf den leidenschaftlichen privaten Komponisten. Diese Sätze zeigen viele Merkmale der Empfindsamkeit, wie wir sie von den Komponisten der Berliner Schule wie Carl Philipp Emanuel Bach, dem älteren Halbbruder Johann Christian Bachs, kennen. Das *Andante* der ersten Sinfonie ist ein gutes Beispiel dafür. Es ist nur für Streicher geschrieben, also ohne den harmonisch hemmenden Einfluss der Naturhörner. Die Melodie ist durchweg expressiv und verbleibt fast vollständig bei den ersten Violinen. Die erste Dissonanz findet sich in Takt 2, wo das Gis durch eine verminderte Terz erreicht wird, weitere ausdrucksstarke Dissonanzen finden sich durchweg auf starken Zählzeiten. Die Spannung wird durch die typischen *galanten* Triolen in Takt 31 gelöst; aber die Überleitung beginnt unmittelbar danach mit einer Reihe von ergreifenden absteigenden Sexten über einem Dominant-Organpunkt, die in einem plötzlichen Schock münden: einem verminderten Septakkord in Forte. Darauf folgt eine rhetorische Pause, deren emotionale Wirkung ganz anders ist als bei den Pausen, die nach Dominantakkorden in den äußeren *Allegro*-Sätzen zu finden sind: Hier hat der Hörer keine Ahnung, was folgen wird. Tatsächlich findet Abel über eine Dominante den Weg nach As-Dur, bevor er zur Reprise übergeht.

Die zweite Sinfonie hat ein liedhaftes *Andantino* als Mittelsatz, in dem Oboen- und Hornsolisten von den Streichern begleitet werden. Wäre es in einer Oper, wäre es eher ein Zwiegespräch als ein typisches Duett, denn die beiden Solisten spielen nur wenige Takte zusammen. Jeder hat sein eigenes Thema, aber im weiteren Verlauf des Satzes übernimmt jeder das Material des anderen. Der Stimmsatz beginnt eine Geschichte über eine Darstellung dieses Satzes zu erzählen, aber wir wissen nicht, wie sie endet. Einzigartig in dieser Sinfonien-sammlung ist, dass die Oboenstimmen von Abel persönlich geschrieben sind. Noch interessanter sind die Hornstimmen, von denen es drei gibt, alle in Es-Dur und alle in der Hand des Londoner Kopisten. Das erste Horn spielt nur die äußeren Sätze. Es bleibt im oberen mittleren Register mit sehr wenig Abwechslung und sorgt nur für Verstärkung und harmonische Unterstützung. Das zweite Horn spielt

eine ähnliche Rolle in den äußeren Sätzen, der Tonumfang ist ähnlich eingeschränkt, aber etwas tiefer. Sowohl die erste als auch die zweite Hornstimme sind mit *Andantino tacet* beschriftet: „Bitte spielen Sie das *Andantino* nicht.“ Es gibt jedoch eine weitere Stimme für das zweite Horn, die nur das *Andantino* enthält, die äußeren Sätze sind mit *tacet* gekennzeichnet. Im Gegensatz zu den anderen Hornstimmen erfordert dieser Part einen geübten Solisten. Ihr höchster Ton ist derselbe wie der des ersten Horns, ein geschriebenes g⁴, das als b⁴ erklingt und für klassische Hornverhältnisse nicht besonders hoch ist. Die Stimme enthält jedoch Tonleitern im mittleren Register sowie recht schnelle tiefe Arpeggien; beides erfordert eine virtuose Technik auf dem Naturhorn. Diese Stimme unterscheidet sich von den orchestralen Hornstimmen auch durch ihre schönen melodischen Linien. Wahrscheinlich war dieser Part für einen besonderen Spieler gedacht, einen Solisten von hohem Niveau. Im *Andante* der sechsten Sinfonie schweigen die Oboen und Hörner, aber die beiden Flöten erhalten einen teilweise unabhängigen Part, der den Streicherstimmen Anmut verleiht. Dies ist übrigens die einzige von Abels Sinfonien überhaupt, in der Flöten verwendet werden.

Die Finalsätze sind entweder in Rondo- oder Sonaten-Rondo-Form – letzterer Begriff bezeichnet ein Rondo mit etwas Modulation und Durchführung, wie man sie in der Sonatenform findet. In seinen Sinfonien und Sonaten scheint Abel generell zwei grundlegende Stile oder Stimmungsformen für Finalsätze zu haben: den sehr schnellen, leichten Satz, normalerweise im 2/4- oder 3/8-Takt, und das *Tempo di Menuetto*. In dieser Sammlung findet sich das einzige *Tempo di Menuetto* in der sechsten Sinfonie. Das Finale der zweiten Sinfonie hat ebenfalls einen tänzerischen Charakter: Es erinnert an eine *Gavotte*, obwohl es nicht als solche gekennzeichnet ist. Das Finale der Sinfonie Nr. 1 ist thematisch genau abgestimmt: In den äußeren Abschnitten in C-Dur gehen alle Themen von einem Grundgedanken aus, der dann mit dem Mittelteil in C-Moll kontrastiert. Das Finale der Sinfonie Nr. 3 hat ein typisches Jagdthema im 6/8-Takt, das an die Finalsätze der Mozartschen Hornkonzerte erinnert. Allerdings hat Abel dem Drang widerstanden, den Hörnern das volle Jagdthema zu geben; stattdessen erhalten sie nur ein kleines Motiv aus dem traditionellen Ruf eines Jagdhornpaares, wie zum Beispiel am Ende des ersten wiederholten Teils.

Sinfonie Nr. 4: Sinfonia Concertante für Oboe, Violine, Violoncello und Orchester

In diesem Werk ist die Kompositionstechnik anders als bei den echten Sinfonien. Jeder Satz basiert auf dem Konzertformat, das im achtzehnten Jahrhundert weit verbreitet war: ein Wechsel von Ritornell (Tutti) und Solo-Abschnitten. Der Ursprung des Ritornells, eines Abschnitts, der vom gesamten Ensemble gespielt wird und die Soloabschnitte voneinander trennt, ist rein italienisch; es wurde in der Vokalmusik bis ins siebzehnte Jahrhundert hinein verwendet und von Vivaldi und jüngeren Zeitgenossen wie Tartini in die Instrumentalmusik (das Concerto) übernommen. Die Ritornellform wurde von deutschen Komponisten fast unverändert aufgegriffen und schließlich von Mozart in die Sonatenform integriert.

Trotz seines Namens hat dieses Werk viel mehr vom Konzert als von der Sinfonie. Das Hauptmerkmal der Sinfonie findet sich in den langen Eröffnungsritornellen der Ecksätze. Danach dürfen die drei Solisten dominieren, wobei die darauffolgenden Ritornelle allmählich kürzer werden. Diese Ecksätze haben jeweils vier Ritornelle und dazwischen drei Solos. Der normale Ablauf in dieser Form ist, dass die Ritornelle harmonisch stabil sind, während die Soloabschnitte zu einer neuen Tonart modulieren. Dies ist hier der Fall, außer dass in jedem der Ecksätze das dritte Ritornell von H-Moll zurück in die Ausgangstonart D-Dur moduliert, woraufhin das dritte Solo die Reprise in der Ausgangstonart ankündigt. Im langsamen Mittelsatz ist die Vorrangstellung der Solisten noch ausgeprägter: Die drei Ritornelle sind auf das absolute Minimum reduziert. Dieser Satz enthält eine reizvolle Gruppenkadenz für die drei Solisten, die in den originalen Stimmen für jeden Spieler komplett ausgeschrieben ist: sicherlich eine Einladung, sie frei und nicht in starrem Rhythmus zu spielen.

In diesem Werk ist der Schwerpunkt ganz Abeltypisch: gesungliche Melodie statt Virtuosität. Im achtzehnten Jahrhundert konnte sich ein Solist kaum allein mit Technik einen Namen machen; man erwartete vielmehr die Fähigkeit, ein Publikum zu bewegen, am besten zu Tränen. Dieses Werk erfordert genügend technisches Können, um einige mäßig schnelle Skalen, Arpeggien und Passagen zu spielen, es ist aber einfacher als viele zeitgenössische Solokonzerte für Oboe, Violine oder Violoncello. Die Struktur der Soloabschnitte basiert auf einem ausgewogenen Verhältnis von Solos, Duetten

und gelegentlichen, sanft begleiteten Trioabschnitten. Jedes der Soloinstrumente ist auch im Orchester vertreten, und wenn der Spieler kein Solo hat, ist ein Großteil des Orchesterparts in den Soloparts enthalten – oder im Fall des Celloparts sogar alles. Die Solisten können natürlich wählen, wie viel oder wie wenig sie davon spielen möchten.

Die erste dokumentierte Aufführung dieses Werkes fand am 16. Februar 1785 beim *Hanover Square Grand Professional Concert* in London statt. Die Solisten waren Johann Christian Fischer (Oboe), Wilhelm Cramer (Violine) und James Cervetto (Violoncello). Einzeichnungen in den Schober-Abschriften lassen vermuten, dass es auch in Potsdam oder Berlin aufgeführt worden ist, möglicherweise von Prinz Friedrich Wilhelm, einem begeisterten und kompetenten Amateur-Cellisten, mit seinen Musikern.

Fazit

Es ist kein Zufall, dass der Name Mozart in dieser Einleitung einige Male auftaucht. Es ist zwar bekannt, aber wert hier wiederholt zu werden, dass Bach und Abel den jungen Mozart bei seinem Besuch in London 1764/5 betreuten. Mozart schrieb Abels Symphonie in Es-Dur, op. 7 Nr. 6, ab, die daher lange Zeit für Mozarts eigenes Werk gehalten wurde. Abels Stil zeigt überraschende Ähnlichkeiten mit dem von Mozart: vor allem in dem anscheinend unerschöpflichen Fundus an reizvollen 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. Abels Umgang mit den Blasinstrumenten ist mit Ausnahme einiger spezieller Solopassagen sehr behutsam; ganz wie beim frühen Mozart, aber nicht wie die glorreichen Harmoniemusik-Passagen in Mozarts späten Sinfonien und Klavierkonzerten. Beide Komponisten haben eine beeindruckende Fähigkeit, neue und unerwartete Themen in ihre Durchführungsteile einzuführen. Auf dem Gebiet der Harmonik ist Abel wieder der vorsichtigerer Komponist, der sich nur selten aus dem Zirkel 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.

Ich danke Robert Johnson für seine Hinweise zur Horn-Technik im 18. Jahrhundert.

Michael O’Loughlin
Brisbane, Januar 2021

Übersetzung: Günter und Leonore von Zadow

Unsere Ausgabe

Wir gehen davon aus, dass alle handschriftlich überlieferten Werke Abels, die sich heute in der Berliner Königlichen Hausbibliothek⁴ befinden, anlässlich von Abels Besuch beim preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm im Jahr 1782 dorthin gelangt sind. Die Grafik auf Seite VII bietet eine Übersicht über diese Manuskripte. Abel hatte seinen Besuch gut vorbereitet. Zwei Jahre zuvor, im Jahr 1780, waren seine sechs Quartette op. 15 in London mit einer Widmung an den Kronprinzen erschienen⁵. Und Abel brachte offensichtlich für den Cello spielenden Kronprinzen sein Violoncello-Konzert C-Dur (WKO 60) mit. Als einzig erhaltene Quelle davon befindet sich das Aufführungsmaterial, das Kadenzen von Abels Hand aufweist, heute in Berlin. Nach Abels Tod fand in London eine Auktion seines Nachlasses statt, in der unter „Manuscript Music“ angeboten wird „The last concerto which Mr. Abel composed, designed for the present King of Prussia“ [Das letzte Konzert, das Herr Abel komponiert hat, für den gegenwärtigen König von Preußen entworfen.]⁶ Dieses Londoner Manuskript ist nicht überliefert.

Außer dem Violoncello-Konzert brachte Abel offenbar auch die Noten von zehn neuen Sinfonien mit nach Berlin, unter ihnen auch die Sinfonia Concertante D-Dur mit den Soloinstrumenten Oboe, Violine und Violoncello. Jedenfalls befindet sich das Aufführungsmaterial dazu heute ausschließlich in der Königlichen Hausbibliothek. Die Titelblätter dieser Sinfonien wurden von dem Berliner Kopisten Johann Nicolaus Schober⁷ angefertigt und mit den Nummern 1 bis 10 versehen. Vier dieser Sinfonien wurden etwa gleichzeitig in London im Rahmen

von Abels sechs Sinfonien op. 17 veröffentlicht. Die restlichen sechs jedoch blieben unveröffentlicht. Sie werden „Preußische Sinfonien“ genannt, da sie in Beziehung zum Preußischen Hof stehen und nur in der Königlichen Hausbibliothek überliefert sind. Hierzu passend wurde bei der genannten Auktion ebenfalls angeboten „Symphonies by Abel, his last work, unpublished.“ [Sinfonien von Abel, dessen letztes Werk, unveröffentlicht.]⁶ Auch diese Londoner Manuskripte sind verloren.

Die Quellen der Preußischen Sinfonien bestehen aus Einzelstimmen, zumeist für zwei Violinen, Viola, Basso, zwei Oboen und zwei Hörner, wobei es für die Violinen und den Basso jeweils noch eine weitere Abschrift gibt (Dubletten). Die meisten Stimmen wurden – wie das verwendete Papier vermuten lässt – von Londoner Schreibern angefertigt, die namentlich nicht bekannt sind. Zwei Oboenstimmen auf Londoner Papier sind von Abel selbst geschrieben. Die Dubletten und einige sonstige Stimmen stammen von dem oben genannten Berliner Kopisten Schober. Im Folgenden unterscheiden wir also zwischen Stimmen aus London und aus Berlin.

Unsere Ausgabe folgt den Quellen so genau wie möglich. Dabei haben wir der Schreibweise der Londoner Stimmen Vorrang gegenüber den Berliner Stimmen eingeräumt. Die wenigen Notenfehler, die wir korrigiert haben, und einige sonstige Änderungen sind im Kritischen Bericht auf Seite XIV aufgeführt. Die Artikulation haben wir nur dann ergänzt, wenn es dafür Parallelstellen oder andere zwingende Gründe wie Stricharten gibt. Falls einzelne Artikulationen, die uns sinnvoll erscheinen, nur in den Dubletten zu finden sind, haben wir diese stillschweigend übernommen. Dies gilt auch für die Länge der Vorschlagsnoten.

Alle unsere Ergänzungen sind gekennzeichnet: Binde- und Haltebögen sind gestrichelt, sonstige Ergänzungen stehen in eckigen Klammern. Falls wir von der Quelle abweichende Vorzeichen vorschlagen, so stehen auch diese in Klammern. Warnungsvorzeichen haben wir stillschweigend gesetzt.

⁴ Die Königliche Hausbibliothek ist heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

⁵ Six | QUATUORS | pour | Deux Violons, Alto, et Violoncello, | obligés | Dediés avec le plus profond Respect | à | Son Altesse Royale, Monseigneur | LE PRINCE DE PRUSSE | & . & . & . | Composés par | CHARLES FRÉDÉRIC ABEL | Musicien de la Chambre de Sa Majesté | LE REINE DE LA GRANDE BRETAGNE. | LONDON | Printed for

the Author and Sold at his House, N.º 6 Duke Street, Portland Place. Angekündigt im Public Advertiser am 04.01.1781.

⁶ Stephen Roe, „The Sale Catalogue of Carl Friedrich Abel (1787)“, *Music and the Book Trade from the Sixteenth to the Twentieth Century* (New Castle, Delaware and London 2008), S. 105–144.

⁷ Bernd Koska, „Die Berliner Notenkopisten Johann Gottfried Siebe und Johann Nicolaus Schober und ihre Bach-Abschriften“, *Bach Jahrbuch 2017*, S. 149–184.

Die **Preußische Sinfonie Nr. 1 C-Dur**, WKO 37⁸, hat die Signatur KHM 8⁹. Der Titel in der Handschrift Schobers lautet: *Sinfonia in C. | Violino 1^{mo} | Violino 2^{do} | Viola | & | Basso. | Oboè 1^{mo} | Oboè 2^{do} | Corno 1^{mo} | Corno 2^{do} | [Incipit Allegro assai] | di Abel*. Links oben auf dem Titelblatt steht die laufende Nummer 4. Es sind insgesamt 11 Stimmen:

Hauptquellen London (V1, V2, Va, B, Ob1, Ob2, Co1, Co2)
 Dubletten Berlin (V1, V2, B)

Die **Preußische Sinfonie Nr. 2 B-Dur**, WKO 38, hat die Signatur KHM 9. Der Titel in der Handschrift Schobers lautet: *Sinfonia in B. | Violino 1^{mo} | Violino 2^{do} | Viola & | Basso. | Oboè 1^{mo} Obligato | Oboè 2^{do} | Corno 2^{do} Obligato | Corno 1^{mo} | Corno 2^{do} | [Incipit Maestoso] | di Abel*. Links oben auf dem Titelblatt steht die laufende Nummer 5. Es sind insgesamt 12 Stimmen:

Hauptquellen London (V1, V2, Va, B, Co1)
 Autograph (Ob1, Ob2)
 Berlin (Co2, Co2 Obl.)
 Dubletten Berlin (V1, V2, B)

Die **Preußische Sinfonie Nr. 3 Es-Dur**, WKO 39, hat die Signatur KHM 10. Der Titel in der Handschrift Schobers lautet: *Sinfonia in Eb. | Violino*

1^{mo} | Violino 2^{do} | Viola | & | Basso. | Oboè 1^{mo} | Oboè 2^{do} | Corno 1^{mo} | Corno 2^{do} | [Incipit Allegro] | di Abel. Links oben auf dem Titelblatt steht die laufende Nummer 6. Es sind insgesamt 11 Stimmen:

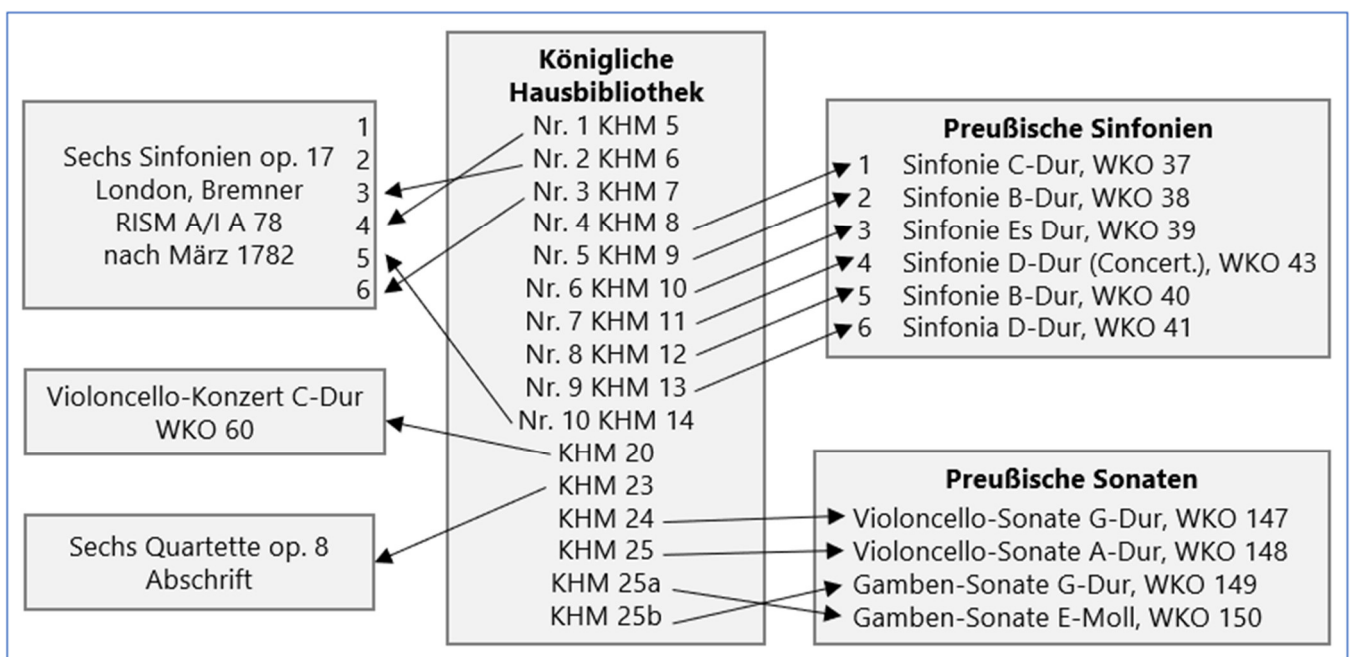
Hauptquellen London (V1, V2, Va, B, Ob1, Ob2, Co1, Co2)
 Dubletten Berlin (V1, V2, B)

Ich danke Michael O’Loughlin für die Einführung und Thomas Fritsch für das Lektorat und die Anregungen.

Günter von Zadow
 Heidelberg, Februar 2021

Bestellnummern

| | | |
|------|------------------|-------------------------------|
| G369 | Sinfonie Nr. 1–3 | Partitur |
| G370 | Sinfonie Nr. 4–6 | Partitur |
| G371 | Sinfonie Nr. 1 | Stimmen |
| G372 | Sinfonie Nr. 2 | Stimmen |
| G373 | Sinfonie Nr. 3 | Stimmen |
| G374 | Sinfonie Nr. 4 | Orchesterstimmen |
| G375 | Sinfonie Nr. 5 | Stimmen |
| G376 | Sinfonie Nr. 6 | Stimmen |
| G377 | Sinfonie Nr. 4 | Klavierauszug und Solostimmen |



Die handschriftlichen Abel-Quellen in der Königl. Hausbibliothek in Berlin

⁸ Walter Knappe, *Bibliographisch-thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Karl Friedrich Abel* (Cuxhaven 1971).

⁹ RISM: D-B KHM 8.