

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.

Abel und die Flöte

Anfang des Jahrhunderts wurde die Flöte zu einem der beliebtesten Instrumente unter Amateurmusikern. In Frankreich und England wurden Lehrbücher und Noten dafür veröffentlicht, bald darauf auch in Deutschland. Auch hier spielte Vivaldi mit seinen sechs Flötenkonzerten op. 10, die 1729 in Amsterdam veröffentlicht wurden, eine wichtige Rolle. Abel kannte in Dresden vermutlich den Flötisten Pierre-Gabriel Buffardin, den aus Frankreich stammenden Star der Hofkapelle, und dessen Schüler Johann Joachim Quantz. Der Dresdner Kapellmeister Hasse wurde vor allem für seine erfolgreichen Opern gefeiert, aber fast seine gesamte Instrumentalmusik ist für Flöte, darunter Dutzende von Konzerten. In den 1740er Jahren wird die Flöte in Deutschland einen großen Aufschwung erlebt haben, da der preußische König Friedrich II. (der Große), ein begeisterter und sehr kompetenter Amateurflötist, sie propagierte. Friedrich ernannte Quantz 1741 zu seinem persönlichen Flötenlehrer, Flötenbauer und Leiter seiner Privatkonzerte, und das zu einem sehr hohen Gehalt.

Flöten wurden in drei oder vier Teilen gefertigt; sie hatten eine konische Bohrung und eine einzige Klappe für Dis, obwohl Quantz mit separaten Klappen für Dis und Es experimentierte, wobei letzterer Ton in allen Stimmungen außer der gleichschwebenden etwas höher ist.

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

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 Vorteil 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. In den meisten Fällen würde dies den letzten Satz ausschließen, aber hier hat sich Abel ebenfalls für eine Kadenz entschieden. Quantz rät auch, dass die Kadenz aus dem Hauptaffekt des Satzes fließen und einige der gefälligen melodischen Ideen des Satzes einbeziehen sollte.

Dieses Konzert

Beim **ersten Satz** verzichtet Abel auf die übliche Allegro-Familie von Tempobezeichnungen (Allegro, Allegro Moderato, Allegro non Troppo, usw.) und verwendet stattdessen Tempo Moderato. Für den Solisten ist hier gesangliche Qualität wichtiger als Virtuosität. Der Satz hat fünf Ritornelle, die in ihrer Länge abnehmen, bis zum letzten (Takt 135), einer verkürzten Wiederholung des ersten, wobei das erste Thema fehlt. Während viele deutsche Ritornelle aus einer Anhäufung von vielen kurzen Motiven bestehen, hat das Eröffnungsritornell

nur drei Themen. Das erste ist typisch galant, eine fließende Melodie mit Triolen, die mit punktierten Rhythmen kontrastieren. Dies ist das einzige Ritornell-Thema, das auch in den Soloabschnitten erscheint. Das zweite Thema (7) ist ziemlich eigenartig; es beginnt, mit schottischen Schnapprhythmen und plötzlichen Oktaven, welche in typisch galante Triolen übergehen. Das dritte Thema (13) hat zwei Gesichter: Es wird sanft in Piano-Dynamik eingeführt, erscheint aber später als Forte-Unterbrechung im Solo (30). Der Übergang zum ersten Solo ist ebenfalls im Forte gehalten. Dies ist keine neue Dynamik, sondern einfach eine Rückkehr zur Standarddynamik für Ritornelle. Das erste Solo (23) beginnt mit dem ersten Thema; welches behutsam modifiziert wurde, um es in der brillanteren oberen Oktave der Flöte zu halten; aber fast sofort geht es in neue und sanfte melodische Ideen über.

Der **zweite Satz** in A-Moll mit vier Ritornellen zeigt, dass Abel ein geschickter professioneller Komponist war: Die Melodie ist frei fließend und ausdrucksstark, aber sie ist formal streng kontrolliert. Das erste Ritornell von zwölf Takten besteht aus einem einzigen langen und ausdrucksstarken Thema von sieben Takten, gefolgt von einer fünftaktigen Codetta. Das zweite Ritornell (32) enthält nur das obige siebentaktige Thema, aber hier in der verwandten Dur-Tonart C. Das dritte und vierte Ritornell (61, 78) bilden eine Wiederholung des ersten in der Tonika, werden aber an der entscheidenden Siebentaktgrenze durch das dritte Solo (68) unterbrochen, wonach das vierte Ritornell, eine Wiederholung der oben erwähnten Codetta, den Satz abschließt. Das erste Solo (13) präsentiert zwei subtile Variationen des Themas, gefolgt von einem modularen Übergang; die beiden anderen Soli behalten die Wirkung des Satzes bei, allerdings mit neuem thematischem Material. Mit Hilfe eines barocken Modells vermittelt Abel die klassischen Ideale von begrenzter Neuheit, Kontrast und Ungewissheit in einem sicheren Rahmen.

Der **dritte Satz** ist ein typisches Abel-Konzertfinale, das fünf Ritornelle und vier Soli umfasst. Die Ritornelle werden immer kürzer, bis zum letzten, das eine Wiederholung des ersten ist, wobei das Anfangsthema, das aus fünf fröhlichen kleinen separaten Elementen mit jeweils wenigen Noten besteht,

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

weggelassen wird. Beim ersten Solo wirft Abel lediglich einen kurzen erkennenden Blick auf das erste Thema und wiederholt nur die ersten beiden Noten, bevor er davon abweicht. Dies reicht jedoch aus, um einen Bezug zu dem eher minimalistischen Thema herzustellen.

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 einer Vorschlagsnote 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 Konzerts. 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 finden sind, wie zum Beispiel in Takt 69 und 71 des ersten Satzes. Diese, schreibt Quantz, entstammen ursprünglich dem französischen Stil (*tierce coulée*) 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'Loghlin
Brisbane, Februar 2022

Übersetzung: Günter und Leonore von Zadow

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.

Unsere Ausgabe

Die Quelle dieses Konzertes ist in der Notenbibliothek der Sing-Akademie zu Berlin zu finden, die in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, aufbewahrt wird. RISM-Sigel und Signatur lauten **D-Bsa SA 2668**. Die Quelle ist eine sehr sauber und so gut wie fehlerfrei geschriebene Partitur von 24 Seiten im Querformat. Eine weitere Quelle dieses Konzertes gibt es nicht. Es wird hier zum ersten Mal veröffentlicht. Walter Knappe kannte es nicht, es ist in seinem Werkverzeichnis nicht enthalten⁵. In dem geplanten neuen Werkverzeichnis⁴ ist es unter AbelWV F15 verzeichnet.

Diese Quelle ist Teil der bedeutenden Notensammlung von Carl Jacob Christian Klipfel (1727–1802). Sie wurde von ihm persönlich geschrieben. Dieser aus Meissen stammende Amateurmusiker und Sammler war mit Friedrich dem Großen befreundet und wurde später Mitdirektor der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin⁹. Meissen liegt in der Nähe von Dresden und wurde vom dortigen Konzertleben stark beeinflusst. Dieses Konzert dürfte deshalb höchstwahrscheinlich während Abels Zeit in Dresden, zumindest aber vor seiner Abreise nach London 1759 entstanden sein. Insgesamt sind in der Klipfel-Sammlung vier Flötenkonzerte Abels überliefert, die alle nur hier zu finden sind. Außer diesem Konzert erscheinen noch zwei weitere aus dieser Sammlung in einer Neuausgabe¹⁰. Das vierte ist nur ein Fragment.

Unsere Ausgabe folgt der Quelle sehr genau. Bei den Orchesterstimmen haben wir die Artikulation vereinheitlicht und vervollständigt, um die Probenarbeit zu erleichtern. Die Solostimme haben wir im Urtext belassen. Alle unsere Änderungen und Ergänzungen sind im Kritischen Bericht auf S. XII



Reliefplakette zum 70. Geburtstag des Mitdirektors der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin Carl Jacob Christian Klipfel, Berlin 1798, Kunstgewerbemuseum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Katrin Lauterbach.

Relief plaque for the 70th birthday of the co-director of the Royal Porcelain Manufactory Berlin Carl Jacob Christian Klipfel, Berlin 1798, Kunstgewerbemuseum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Photo: Katrin Lauterbach.

aufgeführt oder wie üblich gekennzeichnet: Binde- und Haltebögen sind gestrichelt, sonstige Ergänzungen stehen in eckigen Klammern. Von der Quelle abweichende Vorzeichen stehen in Klammern und Warnungsvorzeichen sind nicht extra gekennzeichnet.

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

Günter von Zadow
Heidelberg, Februar 2022

⁹ Nigel Springthorpe, „Porcelain, Music and Frederick the Great: a Survey of the Klipfel Collection in the Sing-Akademie, Berlin“, *Royal Musical Association Research Chronicle*, Bd. 46, Nr. 1, S. 1–45.

¹⁰ Abel, *Concerto E-Moll Flauto Traverso Concertato* (Heidelberg: Güntersberg, 2022), G390; Abel, *Concerto G-Dur Flauto Traverso* (Heidelberg: Güntersberg, 2022) G394.