

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

Im ersten und zweiten Satz 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,

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.

dass Kadenz nur in erste und zweite Sätze gehören, nicht aber in brillante Finales. Dieser Ratschlag ist für dieses Konzert eindeutig relevant: die ersten beiden Sätze erfordern Kadenz, der dritte Satz jedoch nicht, und jede Kadenz dort würde nur den heiteren Fluss der Musik unterbrechen. Quantz rät auch, dass die Kadenz aus dem Hauptaffekt des Satzes fließen und einige der gefälligen melodischen Ideen des Satzes einbeziehen sollte.

Dieses Konzert

Walter Knappe wusste offenbar von der Existenz dieses Werkes, konnte es aber bei seiner Suche in der Nähe von Berlin zunächst nicht auffindig machen; 1977 erhielt er dann einen Hinweis, dass ein entsprechendes Manuskript in einem Landgut in Schweden entdeckt worden war⁸. Es ist schwierig, die vielen unveröffentlichten Werke Abels zu datieren, aber bei diesem Werk deuten Anzeichen darauf hin, dass es möglicherweise erst in den 1780er Jahren während Abels Zeit in Berlin und Potsdam entstanden ist. Die Konzerte, die wir aus Abels früherer Zeit in Deutschland kennen, erfordern keine Hörner, doch dieses Konzert ist mit Hörnern besetzt. Diese wären in Berlin leicht verfügbar gewesen, allerdings auch während Abels Zeit in London. Abels harmonischer Konservatismus wurde bereits erwähnt; die Untersuchung einiger früher und späterer Sonaten scheint darauf hinzudeuten, dass seine späteren Werke in dieser Hinsicht gewagter sind. Die Solostimme dieses Konzertes ist recht virtuos, hat einen großen Tonumfang von über drei Oktaven von gis auf der G-Saite bis cis⁴, und es gibt auch Einzelheiten in den Artikulationsbezeichnungen, die auf eine spätere Komposition hinweisen könnten.

Einer der überzeugendsten Hinweise darauf, dass es sich um ein spätes Werk handelt, findet sich in der Struktur des **ersten Satzes**, die der Ritornell/Sonaten-Mischform ähnlicher ist, wie sie in Mozarts Konzerten zu finden ist, als bei Abels frühen Konzerten. Es gibt vier Ritornelle und drei Soli. Wie in der klassischen oder mozartschen Form haben wir hier im ersten Ritornell (oder der Orchesterexposition) identifizierbare erste und zweite Themen anstelle einer Sammlung von Ideen, und diese Themen werden dann im ersten Solo (oder der Soloexposition) wiederholt, wobei das zweite Thema wie erwartet in der Dominante steht. An diesem Punkt

kehrt Abel zu seinem früheren Plan zurück. Das zweite Ritornell ist eine verkürzte Wiederholung des ersten, allerdings in der Dominante. Das zweite Solo nimmt nur flüchtig Bezug auf das erste Thema (zwei Noten im Abstand einer Quarte, Takte 105 und 107) und zitiert ein kurzes Motiv aus dem zweiten Thema (117–120). Es gibt daher keine echte Durchführung sondern eher eine fruchtbare Sammlung neuer Ideen. Die Reprise, die hier beim dritten Solo einsetzt, kehrt jedoch zum klassischen Modell zurück. Wenn es sich tatsächlich um ein Spätwerk handelt, dann wäre es bis zu einem Jahrzehnt nach Mozarts fünf Violinkonzerten entstanden. Wir haben keine Beweise dafür, dass jene Konzerte in London aufgeführt wurden oder dass Abel sie kannte, aber er war sich sicherlich der neuesten Trends bewusst, und man kann davon ausgehen, dass er seinen Stil entsprechend anpasste.

In diesem Satz ist das erste Thema typischerweise stark und unmittelbar, aber das zweite Thema (15) ist ungewöhnlich, ja sogar eigenwillig, und verdient eine Diskussion. Ein aufsteigendes Motiv, das auf einem verminderten Septakkord basiert, wird von den beiden Violinen in Terzen gespielt und von der Viola und dem Bass in absteigenden Terzen beantwortet. Das Thema erscheint uns ein wenig linkisch, aber Abel muss es gemocht haben, da es im gesamten Satz häufig vorkommt. Sein Vorkommen im ersten Solo (66) ist gut getarnt: melodisch behält es nur die ansteigende Form und die angedeutete verminderte Harmonie bei, aber die absteigende Antwort der tiefen Streicher, die jetzt von den Violinen gespielt wird, zeigt, dass es sich tatsächlich um dasselbe Thema handelt. In der Reprise taucht es in Takt 178 in nahezu ursprünglicher Form wieder auf.

Der **zweite Satz** hat vier Ritornelle, die alle außer dem letzten mit dem ersten Thema beginnen. Für einen langsamen Satz Abels ist das erste Ritornell recht lang. Die Reprise erfolgt im dritten Ritornell (69); drittes und viertes Ritornell bilden zusammen eine verkürzte Wiederholung des ersten, wobei diese durch das dritte Solo und später durch die Kadenz unterbrochen wird (72). Dieser Satz ist ein typisches, ausdrucksstarkes Abel-Adagio mit mehreren Dissonanzen, die entweder ausgeschrieben oder durch Vorschläge realisiert sind. Abel (oder der Kopist) hat die besonders dissonanten Passagen in den Ritornellen jeweils im Forte notiert (z. B. Ende Takt

⁸ Walter Knappe, „Nachträglicher Fund zur Karl-Friedrich-Abel-Gesamtausgabe“, *Musikforschung* (32) 1979, S. 419–421.

10) getreu der von C. P. E. Bach und anderen formulierten Regel, dass Dissonanzen kräftiger gespielt werden müssen als die darauf folgende Konsonanz.

Vivace ist eine sehr häufige Tempobezeichnung für Abels **Finalsätze**, und heute wahrscheinlich die am meisten missverstandene Tempobezeichnung des achtzehnten Jahrhunderts. Während das berühmte Maelzel-Metronom und das Verständnis moderner Musiker Vivace als ein Tempo einstufen, das deutlich schneller als Allegro und nur einen Schritt unter Presto liegt, war dies im achtzehnten Jahrhundert anders. In den historischen Abhandlungen, die eine Hierarchie der Tempobezeichnungen angeben, wird Vivace immer als langsamer als Allegro eingestuft. Mit Ausnahme von zwei Gavotten stehen Abels Vivace-Finale immer im Dreiertakt und basieren, zumindest anfangs, fast immer auf dem Menuett. Es gibt sogar zwei Sonaten, in denen das Finale sowohl mit „Vivace“ als auch mit „Tempo di Minuetto“ bezeichnet ist, sowohl in verschiedenen Quellen als auch in derselben Quelle⁹. Wie bei diesem Konzert beginnen solche Sätze in der Regel mit einer oder zwei viertaktigen für diesen Tanz charakteristischen Phrasen, erweitern sich dann aber und lassen so einen gehaltvolleren Sonaten- oder Concertosatz entstehen. Jeder Abschnitt dieses Satzes beginnt mit dem gleichen viertaktigen Thema, wobei das zweite Solo (99) und das abschließende Ritornell (174) im Grunde eine Wiederaufnahme des dritten Themas sind. Dieser Satz demonstriert eine seltene Ausnahme von der Regel, dass Ritornelle harmonisch stabil sein sollen: das dritte Ritornell (130) moduliert von Cis-Moll zurück nach E-Dur, und die Reprise in der Tonika findet im dritten Solo (142) statt, anstatt wie bei Abel sonst üblich in einem Ritornell. Die vielleicht beeindruckendste virtuose Passage findet sich im letzten Solo (152); aber dank Abels klugem Einsatz der leeren Saiten ist sie einfacher zu bewältigen als sie klingt.

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 ein¹⁰. 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.

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

⁹ Abel, Sonata Nr. 6 in E minor aus *Six Easy Sonatas* (Heidelberg: Güntersberg, 2005), G063; Abel, *Suonata per il Violino Solo e Cembalo in G major* (Heidelberg: Güntersberg, 2019), G350.

¹⁰ 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.



C. F. Abel, Concerto E-Dur, S-Skma VO-R, Titelseite
 C. F. Abel, Concerto in E major, S-Skma VO-R, title page

Unsere Ausgabe

Die Quelle dieses Konzertes befindet sich in Esplunda in Schweden (Stiftelsen Esplunda Arkiv & Bibliotek). Es ist uns nicht gelungen, einen Kontakt zu dieser Bibliothek herzustellen. Eine Kopie der Quelle ist aber in Stockholm in der Musik- und teaterbiblioteket, Musikverket, zugänglich. RISM-Sigel und Signatur dieser Kopie lauten **S-Skma VO-R**, Karteikarte 26408200. Die Quelle besteht aus sieben Einzelstimmen mit insgesamt 40 Seiten.

Der Titel lautet *Concerto Ex E#.* | A. 7. Strom: | *Violino Principale* | *Violino Primo* | *Violino Secondo* | *Cornu Primo* | *Cornu Secondo* | *Alto Viola* | *con* | *Basso* | *Del Sign: Carl Friderich Abel.* Der Kopist ist nicht bekannt. Eine weitere Quelle dieses Konzertes gibt es nicht. In einem Addendum zu Knape's Werkverzeichnis⁵ trägt das Konzert die Nummer WKO 233. In dem geplanten neuen Werkverzeichnis⁴ ist es unter AbelWV F22 verzeichnet.

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. X 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

Introduction

Abel's Biography and Legacy

Born in Cöthen in 1723, Carl Friedrich Abel's first position was in the Dresden orchestra from about 1743, possibly after studying with J. S. Bach in Leipzig. Probably in 1755, Abel embarked on a long and poorly documented journey, although we do know that he visited the Goethe household in Frankfurt. He arrived in London some time before 5 April 1759, the date of his first concert there. Abel soon became known for his performances on the viola da gamba and the harpsichord, his compositions, and his direction and promotion of concerts. His partnership with Johann Christian Bach commenced in 1763, and two years later they started the

Bach-Abel concert series, which enriched the musical life of London until 1782. During Mozart's visit to London in 1764-5, he was mentored by the two more senior German composers. In 1782 Abel embarked on a trip back to Germany, including a richly rewarded performance for the Prussian crown prince Frederick William. Abel spent the last two years of his life back in London, still active as a musician and a member of fashionable society. In 1787 he died there, and many thought it was the end of an era. His obituary in the *Morning Post* said that "his favourite instrument [the viola da gamba] was not in general use, and would probably die with him"¹ and over 20 years later Goethe remembered him as "the last musician who handled the viola da gamba

¹ Cited in Walter Knape, Murray R. Charters and Simon McVeigh, "Abel, Carl [Karl] Friedrich", *Grove Music Online*, ed. Laura Macy [http://www.grovemusic.com].