

## Einführung

Carl Friedrich Abel wurde 1723 in Köthen geboren und war ab 1743 im Dresdner Orchester tätig, möglicherweise nach einer Ausbildung bei J. S. Bach in Leipzig. Etwa im Jahr 1755 begab er sich auf eine lange Reise, die nur spärlich dokumentiert ist, doch wir wissen, dass er bei Goethe in Frankfurt zu Besuch war. Am 5. April 1759 gab er sein erstes Konzert in London, wo er einige Zeit zuvor angekommen war. London war ein bedeutendes Musikzentrum, das insofern ungewöhnlich war, als fast alle Veranstalter, Komponisten und die berühmtesten Künstler Deutsche oder Italiener waren. Abel wurde nicht nur für seine Kompositionen gefeiert, sondern auch für seine Darbietungen auf der Viola da Gamba. Nachdem er über 20 Jahre lang einer der führenden Musiker Londons gewesen war, machte er sich im Mai 1782 über Paris auf den Weg nach Deutschland und wurde in Potsdam und Berlin für seine Konzerte vor dem preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm reichlich belohnt. Ab Januar 1785 war er dann wieder in London tätig.

Abels Zeitgenosse, der berühmte Musikhistoriker und -kommentator Charles Burney, bemerkte, dass Abels „Erfindungsgabe nicht grenzenlos war“ und dass „sein erlesener Geschmack und seine profunde Kenntnis verhinderten, dass etwas zugelassen wurde, das nicht hochglanzpoliert war“. Abel hatte jedoch auch eine andere Seite: Augenzeugenberichten zufolge konnte sein Stil beim Improvisieren oder bei der Aufführung seiner eigenen Musik in intimer privater Umgebung sehr emotional sein<sup>1</sup>. Er wurde sogar mit Laurence Sterne verglichen, dem einflussreichsten Vertreter des empfindsamen Stils in der Literatur. Dieser Zwiespalt spiegelt sich in diesen Trios wider. In den Trios Nr. 1–5 zeigen die ersten Sätze Abels unerschöpfliche Gabe für bezaubernde Melodien, die durch kontrapunktische Elemente und eine relativ konfliktfreie, aber stets wirkungsvollen Harmonie unterstützt wird. Die langsamen Mittelsätze sind in der Regel sehr ausdrucksstark und zeigen Aspekte des *empfindsamen* Stils, der oft mit den Werken von Abels älterem Zeitgenossen C. P. E. Bach in Verbindung gebracht wird. Dazu gehören komplexe, subtil synkopierte rhythmische Muster, chromatische Linien und Dissonanzen. Jedes Trio endet in unbeschwerter Stimmung

mit einem Menuett, Abels bevorzugter Form für das Finale in der Kammermusik.

Das Trio Nr. 6 ist in mehrfacher Hinsicht anders und interessant. Wie die übrigen Trios besteht es aus drei Sätzen, die jedoch in der Reihenfolge langsam–schnell–(mäßig) schnell angeordnet sind. Dieses Format, bei dem die drei Sätze in derselben Tonart stehen, wurde von Komponisten wie Tartini und Somis eingeführt und auch sonst von Abel sowie von C. P. E. Bach und anderen verwendet. Später im Jahrhundert wurde es durch das Format schnell–langsam–schnell ersetzt. Die Sonatenform des ersten Satzes ist weniger klar abgegrenzt als in den vorherigen ersten und zweiten Sätzen. Es gibt keine Reprise des ersten Themas, und das zweite Thema beginnt in der ungewöhnlichen Tonart b-Moll (es-Moll in der Reprise) anstelle der erwarteten Dur-Tonart. Der fugierte zweite Satz ist eine weitere Überraschung Abels.

Die wichtigste Form der Hausmusik in der Ära des Generalbasses war wohl das Trio; es wurde dann gegen Ende des Jahrhunderts vom Streichquartett verdrängt. Deutsche Theoretiker des 18. Jahrhunderts hatten genaue Vorstellungen davon, wie das Trio beschaffen sein sollte. Es sollte ein Kontrapunkt aus zwei gleichbedeutenden melodischen Stimmen über einer Basslinie sein, die ernsthaft und interessant sein konnte, ohne mit den oberen Stimmen zu konkurrieren. Imitierende Einsätze sind in dieser traditionellen Form Corellis notwendig, aber in op. 3 verwendet Abel sie selten. Er bietet dem zweiten Spieler zwar manchmal interessante Gegenmelodien und genug Material des Hauptthemas, um die Stimme interessant zu machen, aber die beiden Stimmen sind keineswegs gleichwertig: Wir haben es hier mit einer Mischung aus dem traditionellen Trio und der Solosonate zu tun.

Die erste Sonate beginnt mit einem Satz, der als *Vivace* überschrieben ist, und es lohnt sich, ein häufiges Missverständnis über dieses Tempo anzusprechen. Während das berühmte Mälzel-Metronom und das Verständnis moderner Musiker *Vivace* als ein Tempo einstuften, das schneller als *Allegro* ist und nur eine Stufe unter *Presto* liegt, war dies im 18. Jahrhundert anders. In den Abhandlungen, die

<sup>1</sup> Peter Holman, *Life after Death, The Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch* (Woodbridge: Boydell, 2010), S. 179–182.