ACCENT
C. F. Abel & J. C. Bach
Chamber Music
il Gardellino

il Gardellino

Musicians:

Jan De Winne *traverso*

Marcel Ponseele *oboe*

François Fernandez *violin*

Vittorio Ghielmi *viola da gamba*

Ira Givol *cello*

Shalev Ad-El *cembalo & pianoforte*

C. F. Abel & J. C. Bach
Chamber Music

Johann Christian Bach (1735–1782)
Quartet No. 1 in B flat major for oboe, violin, viola da gamba and violoncello Warb B60
from "Six Quatuors concertant (...) par J. C. Bach et C. F. Abel Op. XIV" (1776)
1 I. Allegro
2 II. Rondo grazioso

Carl Friedrich Abel (1723–1787)
Quartet in B flat major for flute, violin, "tenor" and violoncello op. 8 No. 2 WKO 62
3 I. Allegro con spirito
4 II. Adagio
5 III. Tempo di Minuetto

Johann Christian Bach
Quintet in F major for flute, oboe, violin and basso continuo op. 11 No. 3 Warb B73
6 I. Andante
7 II. Allegretto

Carl Friedrich Abel
Sonata No. 24 in D minor for viola da gamba solo WKO 209
8 Adagio

Sonata No. 22 in D minor for viola da gamba solo WKO 207
9 Allegro

Quartet in G major for flute, violin, viola da gamba and violoncello WKO 227
10 I. Allegro moderato
11 II. Allegretto

Johann Christian Bach
Sextet in C major for fortepiano, oboe, violin, violoncello and 2 horns Warb B78
12 I. Allegro
13 II. Larghetto
14 III. Rondo: Allegro

Jan De Winne

Marcel Ponseele

Vittorio Ghielmi

Shalev Ad-El

Chamber Music by Carl Friedrich Abel and Johann Christian Bach

Did Carl Friedrich Abel foresee, on his arrival in London in 1759, that this town would represent for him the high point and the end of his career as a gamba virtuoso and a composer? A return to the Continent and his old workplace of Dresden seemed to be at the time almost impossible. The Seven Year War continued to rage, during which the musical life of the town had come to a standstill, and would never again be restored to its old splendour. Even worse, Continental Europe had turned its back on the gamba. On the other hand, the rather conservative English public apparently still valued a gamba virtuoso. With the death of Handel on the 14th April 1759, quite soon after the first Abel concert in the town, a musical vacuum had developed, which was extremely favourable for the talented Abel at the Hanoverian and markedly Germanophile English court. In London he was able to establish himself very rapidly as a celebrated gamba virtuoso and composer, and so became in 1761 *Chamber Musician to her Majesty*, the English Queen Charlotte (née Princess of Mecklenburg-Strelitz).

Compared to Abel, the initial situation in London of Johann Christian Bach, twelve years his junior, was even more favourable. His career as an opera composer in Italy had already begun with promising commissions for Turin, Naples and Venice, when a lucrative commission in 1762 lured him to London, where he would write two operas for the coming season at the King's Theatre. According to an application for a leave of absence to visit the Canons of Milan Cathedral, his stay in London should only have lasted a year. In the end, Bach remained in the English capital for the rest of his life, apart from several stays abroad. And that, even though he had not at first been able to extend his contract with the King's Theatre for the 1763/64 season. Important invitations soon arrived for opera projects in Milan and Turin.

Bach's range of activities was in no way limited to the King's Theatre in the first year of his stay in London. At the end of 1762 he had a meeting with his fellow-countryman Carl Friedrich Abel. It is not known if the entente between the two men was immediate, or whether they had already known each other before. It is not possible to verify that Abel, as has often been written, was a pupil at the St. Thomas School, and meanwhile this must be doubted. Anyway, Bach and Abel set up a "bachelor pad" in London, which would soon become a meeting point for musicians and other artists (including the painter Thomas Gainsborough and the actor David Garrick), and this lasted until the marriage of Bach in the middle 1770s. It was certainly Abel who was the contact between the music-loving Hanoverian court and, in particular, the English Queen. Already in 1763 Bach had dedi-

cated his six Piano Concertos op. 1 to her, and very quickly became her "Music Master". In this position, incidentally, he also had to accompany the flute playing of the King, and teach the children of the royal couple. It is no coincidence that Bach ended the sixth concerto with variations on "*God save the King*", a homage to George III and the nation, with which he wished to assure for himself not only the favour of the King and Queen but also that of the English public at the end of the day.

The rapid integration into the highest circles of society and the many possibilities of earning a living as a freelance must have weighed heavily in Bach's decision to remain in prosperous London, despite tempting offers from Italy. In February 1764, Bach and Abel appeared for the first time together in a concert, and not quite a year later officially started the joint concert series, known in music history as the Bach-Abel Concerts.

The so-called Bach-Abel Concerts were not, in any case, London's first concert series. In 1729 there had already been subscription concerts, which had been imitated time and again in subsequent years. The Bach-Abel Concerts, however, remained the most professionally organised and the longest lasting series. In contrast to the Continent, musical institutions supported by royal subsidies were largely unknown. In their place a public musical life developed rapidly, led by commercial considerations. The success of the new concert series even encouraged the two musicians to open their own concert hall in the elegant and exclusive Hanover Square in 1775. There the concert series even continued until shortly after Johann Christian Bach's death in 1782, although the star of the concert series had gradually started to sink in the late 1770s.

It is not known for certain if the chamber music of Bach and Abel was played in this context, because no concert programmes of the events have survived, but the diversity and extent of concert programmes from the time makes it entirely plausible. Other possible performance opportunities for chamber music were certainly private concerts in the house of the composers, in the houses of the aristocratic and upper middle-class patrons and naturally during the soirées of the Queen, who was a music enthusiast and herself an experienced harpsichordist. The subsequent publication of the works provided not only a new repertoire for the many amateurs at home and abroad, but also brought some of the elegant atmosphere of aristocratic culture into the musical salons of the bourgeoisie.

Like only a few composers of the eighteenth century, Carl Friedrich Abel devoted himself almost exclusively to instrumental music. His some 120 instrumental pieces stand out not only because he goes beyond the stilted principles of Baroque playing, but he also avoids the clichés of many of his contemporary composer colleagues. They are distinguished by a thematic simplicity and a harmonic clarity, which is enriched by a spontaneous expressiveness, particularly in his famous improvisations on his instrument. This makes him an outstanding representative of the *empfindsamer* style.

High points of the Bach-Abel concerts and the private concerts for his friends and patrons were, among others, Abel's much admired solo improvisations on the gamba. From this can be deduced that some of the 29 compositions for gamba in the so-called Drexel manuscript, which today belongs to the permanent collection of the New York City library, are worked-out echos of these improvisations. The manuscript belonged originally to the library of the painter Thomas Gainsborough, to whom Abel gave gamba lessons and was paid with paintings by the master among other things. There are two portraits of the composer, and Abel must have possessed plenty of other paintings by the master. If the collection, which presumably dates from the years between 1752 and 1782, was really for Gainsborough's use, then he must have been an outstanding gamba player.

The form of the 29 pieces varies. There are both some pieces with the character of improvised preludes, which could be rough sketches for the basis of an improvisation (the shortest is a mere six bars!), and others, which are clearly structured, recalling for example the rondo form or an *aria con variazioni.* Whereas the Adagio recorded here gives us a direct idea of Abel's improvisatory skill, the two-part Allegro seems already to be more elaborate, even though this piece must have an improvisation as it basis as well.

The six Quartets op. 8 were printed in 1768 by Hummel in Amsterdam, and were dedicated to the English Queen. In their time, they were some of the most popular of Abel's compositions, and were reprinted many times singly or in the complete group of six up to 1785. Originally conceived as pure string quartets, they are performed in this recording as flute quartets, which was a common practice at the time, often indicated at the outset in the title. The bustling semiquavers for the second violin at the beginning of the first movement reveal not only influences from Mannheim, but they also offer, in a setting with a flute replacing the first violin together with the remaining strings, an ideal foundation for the wind instrument. The very short singing Adagio, just 29 bars long, gains by being performed with a flute as the first voice.

Equally there are various questions to be answered with regard to the Quartet in G major WKO 227. It is a pasticcio of single movements taken from several other pieces by Abel. The unpublished manuscript is in an unknown hand, and was compiled after 1780 possibly without Abel knowing about it, or, at best, under his supervision. While the first movement is clearly an original composition, the arranger has taken the *Cantabile* from the Gamba Sonata WKO 151a as the middle movement, with no flute and the cello confined to providing a continuo. The last movement, at any rate, is an arrangement of the Quartet op. 12 no. 6 WKO 72, for which the printed edition even indicates an alternative version with a flute instead of the first violin. The publisher of the modern practical edition decided simply to suppress the middle movement without flute. Perhaps Abel himself would have done the same at the time of publication, or would have

added a more suitable middle movement. Be that as it may, in this version the Quartet does not give the impression of being a fragment. On the contrary, it is even more likely that a solo sonata movement in a quartet would be perceived as a foreign body.

The chamber music of Johann Christian Bach recorded here probably dates from the 1770s. A more precise dating, however, is impossible, because Bach was generally not in the habit of writing a date on his manuscripts. At the heart of the chamber music pieces in this recording roughly two fundamental types can be distinguished: works in which the cello and harpsichord function as continuo instruments in the Baroque manner, and those in which they are tied as equal obbligato instruments into the melodies and, in addition, take on continuo duties.

The Sextet in C major War B78 for keyboard, oboe, violin, cello and two horns was for a long time considered to be a work by Johann Christian's brother Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795), because a cello part in the latter's handwriting has survived. The first movement is an arrangement of a sonata for harp, violin and cello, which Johann Christian had written around 1774/1775 for the Welsh harpist Edward Jones, so the authorship of Johann Christian must be definite. Bach had to have composed the Sextet soon afterwards because, in 1777, the publisher André issued the work with its unusual instrumentation as the op. 3 of Offenbach. Johann Christoph's copy, moreover, only appeared in 1778 during his visit to London, which can be taken as a further indication of Johann Christian's authorship. In this piece, whose instrumentation is unique in the entire chamber music literature of the eighteenth century, a quartet composed for keyboard, oboe, violin and cello determines the musical development, while the two horns only participate in the outer movements and then only serve to enrich the sound and harmonic structure. Despite the three-movement form and the prominent rôle of the keyboard, under no circumstances is this a kind of chamber concerto for keyboard and ensemble. The keyboard is rather skilfully integrated into the sonority of the ensemble, and can also be assigned a purely accompanying function, entirely in the sense of participating in common music-making with all the instruments.

The six Quintets op. 11, announced in the *Public Advertiser* in 1774, were certainly dedicated to the flute-playing Prince-Elector Carl Theodor von der Pfalz, but they were in all probability originally meant for the chamber concerts of Queen Charlotte. Another destination could also have been the Mannheim flautist Johann Baptist Wendling, who was staying in London in 1771/1772, and on whose recommendation Johann Christian composed two operas in total for the Mannheim court.

The six Quintets are without doubt the high point of his chamber music output. In the wide-ranging main movements, Bach delights in the richness of the charming exchanges between the instruments with the melody, which he mostly allows to carry on a dialogue in pairs over the basso continuo.

In addition, it is striking that Bach gathers together here three two-movement and three three-movement pieces, which can indicate widely spaced times of origin, though not inevitably. The Quintets, in terms of the aesthetic of the time, are quite typical works for connoisseurs and music lovers, which would have been encountered in London's public concerts. The connoisseur enjoyed the elegant part-writing and the distinctive combinations of sound, while the music lover was delighted by the melodic richness of every movement and, naturally, Bach's speciality – the singing allegro, which Mozart himself admired so much.

The Quartet in G major War B 60 was published by Sieber in 1776 as no. 1 of a collection of "*Six Quatuors Concertant ... par J. C. Bach et C. F. Abel*", with the apparently arbitrary number of op. 14. A source in Brussels indicates Haydn as the composer, but stylistic considerations work against this attribution. The instrument indicated for the first part gives a choice between a flute, an oboe or a violin, but one source allows as an alternative an arrangement with a viola or a viola da gamba. Actually, in the performance practice of the day the viola da gamba often took over or reworked the viola or the cello part, since the original repertoire for that instrument was becoming ever more scarce. A possibility which has, incidentally, been adopted for the other works in this recording. The resulting sound is so satisfactory that one is willing to accept that Bach and Abel would not in the meantime have revised their works for the more popular instrumentation, but only for the printed version. The arrangement chosen for the recording reflects a typical music-making situation within Queen Charlotte's weekly chamber concerts with Johann Christian Bach and Carl Friedrich Abel.

The extremely critical Leopold Mozart had already valued highly the light flowing style in the chamber music of the youngest Bach son, and noted quite rightly that such works show "*all the characteristics of a good composition*", they are "*natural, flowing, lightly written and carefully composed*". Such music would be "*more difficult to compose than all those harmonic progressions which most people cannot understand and pleasing melodies which are difficult to perform*". This may also be noticed in the chamber music of Abel, whose works were even regarded as a yardstick for good music by his contemporaries. In the 1780s the writer Christoph Friedrich Nicolai spoke of adagios which had been composed "*in the singing and beautiful style of Abel*". Both composers are today considered to be important precursors of Viennese classicism. Above all, they are significant and style-setting contemporaries in an age, which attributed to elegance and grace the same value as only the connoisseur gives to the art of counterpoint.

Bernhard Blattmann
Translation by Christopher Cartwright
and Godwin Stewart

Musique de chambre de Carl Friedrich Abel et Johann Christian Bach

Carl Friedrich Abel pressentait-il en 1759 lors de son arrivée à Londres que cette ville allait signifier pour lui l'apothéose et la fin de sa carrière artistique de gambiste virtuose et de compositeur ? Un retour sur le continent à Dresde, où il avait travaillé auparavant, semblait pratiquement exclu : la guerre de Sept Ans continuait de sévir, ce qui avait pratiquement anéanti la vie musicale de la ville qui ne devait plus jamais retrouver sa splendeur d'antan. Pire encore : l'Europe continentale s'était détournée de la gambe. Par contre, le public anglais toujours un peu plus conservateur savait manifestement encore estimer à sa juste valeur un gambiste virtuose. À la mort de Haendel, le 14 avril 1759, peu après le premier concert d'Abel dans la ville, s'était creusé en outre un vide musical qui vint encore favoriser la position de départ du talentueux Abel à la cour anglaise de la maison de Hanovre extrêmement germanophile. À Londres, il put en tout cas s'établir rapidement comme virtuose et compositeur fêté et fut nommé en 1761 *Chamber musician to her majesty* de la reine anglaise Charlotte (née princesse von Mecklenburg-Strelitz).

Les prémisses à Londres furent même encore plus favorables à Johann Christian Bach, son cadet de douze ans : sa carrière de compositeur d'opéra en Italie avait connu des débuts prometteurs avec des commandes pour Turin, Naples et Venise lorsqu'une commande lucrative l'attira à Londres en 1762, où le King's Theatre lui avait passé commande de deux opéras pour la saison suivante. Selon la demande de congé adressée aux chanoines de Milan, le séjour à Londres ne devait durer qu'un an. Bach resta finalement dans la capitale anglaise toute sa vie, mis à part plusieurs séjours à l'étranger. Et ce, bien qu'il ne se fût pas vu prolonger son contrat au King's Theatre dans un premier temps pour la saison 1763/64. Des invitations de poids pour des projets d'opéra à Turin et Milan ne tardèrent pas à affluer.

Le rayon d'action de Bach ne s'était pas limité au King's Theatre dès la première année de son séjour londonien : fin 1762, il rencontra son compatriote Carl Friedrich Abel. On ignore si l'entente fut immédiate entre les deux hommes ou bien s'ils avaient déjà fait connaissance auparavant. Qu'Abel ait été élève à Saint-Thomas, comme on peut le lire souvent, n'est pas attestable et le fait est même mis en doute entretemps. Quoi qu'il en soit, Bach et Abel emménagèrent à Londres dans une « colocation de célibataires » qui fut bientôt le rendez-vous de musiciens et autres artistes (dont le peintre Thomas Gainsborough et l'acteur David Garrick) et qui dura jusqu'au mariage de Bach au milieu des années 1770. Ce fut certainement

Abel qui établit pour lui le contact avec la cour mélomane des Hanovre et ici en particulier avec la reine anglaise. Dès 1763, Bach lui dédia ses six Concertos pour clavier op. 1, devenant très vite lui aussi son « Music Master ». Dans cette fonction, il devait en outre accompagner le roi jouant de la flûte et prodiguer son enseignement aux enfants du couple royal. Il n'est pas fortuit que Bach ait achevé le sixième concerto par des variations sur *« God save the king »,* une révérence à Georges III et à la nation par laquelle il voulait s'assurer non seulement la faveur du roi et de la reine mais aussi celle du public anglais, ce à quoi il parvint avec adresse.

La rapide intégration dans les cercles les plus hauts de la société et les nombreuses possibilités de gagner sa vie à titre indépendant dans une ville aisée durent donc peser pour beaucoup dans sa décision de rester à Londres, en dépit des offres alléchantes en provenance d'Italie. En février 1764, Bach et Abel se produisirent ensemble pour la première fois lors d'un concert et à peine un an plus tard démarra officiellement la série de concerts commune, connue dans l'histoire de la musique sous le nom de Concerts Bach-Abel.

Les dénommés Concerts Bach-Abel n'étaient en aucun cas la première série de concerts à Londres : en 1729 déjà, il existait des concerts à base de souscription dont le modèle fut sans cesse repris dans les années suivantes. Mais les Concerts Bach-Abel étaient la programmation qui dura le plus longtemps et dont l'organisation était la plus professionnelle. Contrairement au continent, les institutions musicales soutenues par des subventions royales étaient pratiquement inconnues. Au lieu de cela se développa rapidement une vie musicale publique gérée en fonction d'aspects commerciaux. Le succès des nouvelles programmations de concerts encouragea même les deux musiciens en 1775 à inaugurer leur propre salle de concert au Hanover Square, lieu élégant et exclusif. Là se poursuivirent les concerts jusque peu après la mort de Johann Christian Bach en 1782, bien que leur étoile eût commencer à pâlir à la fin des années 1770.

On ne sait pas exactement si la musique de chambre de Bach et Abel fut donnée dans ce contexte car aucun programme de concert n'a été conservé, mais cela est tout à fait plausible, vues la diversité et l'étendue des programmations de concerts à l'époque. D'autres opportunités possibles de représenter des pièces chambristes étaient certainement les concerts privés dans la maison du compositeur, chez des mécènes de la noblesse ou de la haute bourgeoisie et bien sûr lors des soirées de la reine, passionnée de musique, et qui était elle-même une claveciniste chevronnée. La publication consécutive des œuvres fournissait aux nombreux amateurs dans le pays et à l'étranger non seulement un nouveau répertoire de jeu mais apportait aussi un peu de l'atmosphère élégante de la culture aristocratique dans les salons musicaux de la bourgeoisie.

Comme peu de compositeurs du 18ème siècle, Carl Friedrich Abel s'est consacré presque exclusivement à la musique instrumentale. Ses quelques 120 pièces instrumentales se distinguent aussi du fait qu'en elles, il dépasse autant les principes baroques figés du jeu musical que ce qu'il évite les fioritures de beaucoup de ses collègues compositeurs. Elles se distinguent en outre par une simplicité thématique et une clarté harmonique enrichies d'une expressivité spontanée, tout particulièrement dans les célèbres improvisations sur son instrument. Ce qui fait de lui un représentant hors pair du style sensible.

Les points culminants des Concerts Bach-Abel et des concerts privés de leurs amis et mécènes étaient entre autres les improvisations solistes très admirées d'Abel sur la gambe. On est en droit de supposer que quelques-unes des 29 compositions pour gambe seule du dit manuscrit Drexel, qui appartient aujourd'hui au fonds de la New York Public Library, sont des réminiscences rédigées de ces improvisations. Le manuscrit faisait partie à l'origine de la bibliothèque du peintre Thomas Gainsborough, à qui Abel donnait des cours de gambe, étant rémunéré e. a. en tableaux du maître. Il existe deux portraits du compositeur, et Abel doit avoir possédé bien d'autres œuvres du peintre. Si le recueil établi sans doute dans les années entre 1752 et 1782 était vraiment destiné à l'usage de Gainsborough, celui-ci dut être un excellent gambiste.

Les 29 pièces sont de forme différente. On y trouve autant des pièces au caractère de prélude improvisé pouvant aller jusqu'à l'esquisse approximative d'une base d'improvisation (la plus brève est tout juste de six mesures !), que d'autres clairement structurées rappelant p. ex. la forme du rondo ou conçues comme *Aria con variazioni*. Tandis que l'Adagio ici enregistré nous donne par son caractère direct une idée de l'art d'improvisation d'Abel, l'Allegro en deux parties semble déjà plus élaboré, même si ce morceau devrait avoir reposé lui aussi sur une improvisation.

Les six Quatuors op. 8 furent gravés en 1768 chez Hummel à Amsterdam et sont dédiés à la reine anglaise. En leur temps, ils faisaient partie des compositions les plus populaires d'Abel et firent l'objet de plusieurs rééditions isolément ou en groupe complet de six jusqu'en 1785. Conçus à l'origine comme de purs quatuors à cordes, ils sont exécutés dans cet enregistrement en quatuors pour flûtes, ce qui correspond à une pratique alors courante, souvent indiquée dès le départ dans le titre. Les figures de doubles croches affairées du deuxième violon au début du premier mouvement trahissent non seulement des influences de Mannheim, mais constituent aussi, dans la version avec flûte en guise de premier violon, associée aux autres cordes un fondement idéal pour l'instrument à vent. L'Adagio chantant très bref de tout juste 29 mesures gagne à être interprété avec une flûte à la première voix.

Plusieurs questions se posent simultanément dans le cas du Quatuor en sol majeur WKO 227 : il s'agit d'un pasticcio de mouvements isolés repris de plusieurs autres morceaux d'Abel. Le manuscrit inédit est d'une plume étrangère et fut rédigé après 1780 peut-être sans qu'Abel en ait eu connaissance ou tout au plus sous sa direction. Tandis que le premier mouvement est manifestement une composition originale, l'arrangeur a repris pour le mouvement médian le *Cantabile* de la Sonate pour gambe WKO 151a, qui ne prévoyait pas de flûte et ne confie au violoncelle qu'une fonction de continuo. Le dernier mouvement est malgré tout à nouveau un arrangement du Quatuor op. 12 n° 6 WKO 72 pour lequel déjà la gravure indique une distribution alternative avec flûte au lieu du premier violon. Les éditeurs de l'édition pratique moderne se sont donc décidés à simplement supprimer le mouvement médian sans flûte. Peut-être Abel aurait-il lui aussi fait de même lors de la publication ou aurait ajouté un mouvement médian plus approprié. Quoi qu'il en soit, dans cette version, le Quatuor ne fait pas l'effet d'être un fragment. Au contraire, un mouvement de sonate solo serait plutôt perçu comme un corps étranger dans un quatuor.

Les pièces de musique de chambre ici enregistrées de Johann Christian Bach datent probablement des années 1770. Une datation plus précise est cependant impossible car Bach n'avait pas l'habitude de dater ses manuscrits en général. Au sein des œuvres de musique de chambre ici enregistrées, on distingue en gros deux types fondamentaux : des pièces dans lesquelles violoncelle et clavecin font seulement office d'instruments continuo à la manière baroque et d'autres dans lesquelles ils sont intégrés comme instruments obligés à part égale dans le déroulement mélodique et reprennent en plus la fonction de continuo.

Le Sextuor en ut majeur Warb B78 pour instrument à clavier, hautbois, violin, violoncello et deux cors fut longtemps tenu pour une œuvre de son frère Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795), parce qu'une partie de violoncelle était conservée de sa main. Mais comme le premier mouvement est un arrangement d'une sonate pour harpe, violon et violoncelle que Johann Christian avait écrite vers 1774/1775 pour le harpiste gallois Edward Jones, la paternité de Johann Christian devrait être sûre. Bach doit avoir composé le Sextuor tout de suite après car en 1777, l'éditeur André publie l'œuvre à la distribution inhabituelle comme op. 3 à Offenbach. De plus, Johann Christoph ne rédigea la copie qu'en 1778 pendant son séjour à Londres, ce qui peut être considéré comme un autre indice de la paternité de Johann Christian. Dans ce morceau, dont la distribution est en outre singulière dans toute la littérature chambriste du 18ème siècle, un quatuor composé du clavier, du hautbois, du violon et du violoncelle détermine le déroulement musical, tandis que les deux cors qui n'interviennent que dans les

mouvements extrêmes ne font qu'enrichir la structure de composition sur les plans sonore et harmonique. En dépit de la forme tripartite et du rôle prédominant du clavier, il ne s'agit en aucun cas d'une sorte de concerto de chambre pour clavier et ensemble. Le clavier est au contraire intégré avec adresse dans la sonorité d'ensemble et peut se voir attribuer une fonction d'accompagnement pure et simple, tout à fait dans le sens d'un jeu en commun de tous les instruments en action.

Les six Quintettes op. 11 annoncés en 1774 dans le *Public Advertiser* sont certes dédiés à l'électeur Carl Theodor du Palatinat qui jouait de la flûte, mais ils étaient selon toute vraisemblance destinés à l'origine aux concerts de chambre de la reine Charlotte. Un autre destinataire pourrait aussi avoir été le flûtiste de Mannheim Johann Baptist Wendling qui séjourna à Londres en 1771/1772 et sur la recommandation duquel Johann Christian composa en tout deux œuvres lyriques pour l'opéra de la cour de Mannheim.

Les six Quintettes sont indiscutablement le sommet de sa création chambriste. Dans les vastes mouvements de tête, Bach fascine par le ravissant jeu d'échange entre les instruments menant la mélodie, qu'il fait entrer en dialogue le plus souvent à deux par-dessus le basso continuo. On remarque en outre qu'ici, Bach réunit chaque fois trois pièces à deux et trois mouvements, ce qui peut, mais n'indique pas impérativement, une genèse étalée dans le temps. Les Quintettes s'inscrivent tout à fait dans l'esthétique des œuvres typiques de l'époque pour les connaisseurs et les mélomanes tels qu'on les rencontrait dans les concerts publics londoniens. Le connaisseur savourait l'élégante conduite des voix et les originales combinaisons sonores, tandis que le mélomane goûtait la richesse mélodique de chaque mouvement et bien sûr la spécialité de Bach : l'allegro chantant que Mozart lui-même admirait tant.

Le Quatuor en sol majeur Warb B 60 fut publié par Sieber en 1776 en n° 1 d'un recueil de « *Six Quatuors Concertant…par J.C. Bach et C.F. Abel* », le numéro d'opus 14 semblant avoir été attribué arbitrairement. Une source de Bruxelles indique Joseph Haydn comme compositeur, mais des critères de style vont à l'encontre de cette attribution. La distribution de la première partie est, au choix, indiquée avec flûte, hautbois ou violon et une source laisse en outre le libre choix entre une distribution avec alto ou viole de gambe. En effet, il n'était pas rare dans la pratique d'exécution de l'époque que les gambistes reprennent ou remanient les parties d'alto ou de violoncelle, puisque le répertoire original pour cet instrument se faisait toujours plus rare. Une possibilité pour laquelle on a opté du reste aussi dans les autres pièces de cet enregistrement. Le résultat sonore est à ce point satisfaisant que l'on serait enclin à supposer que Bach et Abel n'arrangèrent leurs œuvres pour la distribution plus courante entretemps qu'à des fins de gravure. La distribution choisie pour l'enregistrement reflète en outre une situation de jeu typique

dans le cadre des concerts de chambre hebdomadaires de la reine Charlotte avec Johann Christian Bach et Carl Friedrich Abel.

Déjà Leopold Mozart, sinon toujours des plus critiques, estimait dans les œuvres de musique de chambre du dernier des fils de Bach le style léger et fluide et remarquait très à propos que des œuvres de ce genre comportaient « *toutes les caractéristiques d'une bonne composition* », qu'elles étaient « *naturelles, fluides, écrites avec légèreté et composées avec sérieux.* » Composer une telle musique est « *plus difficile que toutes les progressions harmoniques savantes et mélodies difficiles à exécuter incompréhensibles pour la plupart des gens.* » Un constat que l'on peut faire aussi pour la musique de chambre d'Abel, dont les œuvres faisaient même figure de référence pour ses contemporains en matière de bonne musique. Dans les années 1780, l'écrivain Christoph Friedrich Nicolai parle encore d'adagios composés « *dans le goût abélien chantant et beau* ». Les deux compositeurs sont aujourd'hui considérés comme des précurseurs importants du classicisme viennois. Mais surtout, ils sont des contemporains significatifs et formateurs de style d'une époque qui accordait à l'élégance et à la grâce la même valeur qu'à l'art contrapuntique réservé au seul connaisseur.

Bernhard Blattmann
Traduction: Sylvie Coquillat

Kammermusik von Carl Friedrich Abel und Johann Christian Bach

Ob Carl Friedrich Abel 1759 bei seiner Ankunft in London wohl ahnte, dass diese Stadt für ihn Höhepunkt und Abschluss seiner künstlerischen Laufbahn als Gambenvirtuose und Komponist sein würde? Eine Rückkehr auf den Kontinent zu seiner alten Wirkungsstätte Dresden schien damals nahezu ausgeschlossen; nach wie vor tobte der Siebenjährige Krieg, in dessen Zuge das Musikleben in der Stadt zum Erliegen gekommen war und danach nie wieder zu seinem alten Glanz zurückkehren sollte. Viel schlimmer noch: Das kontinentale Europa hatte sich von der Gambe abgewandt. Dagegen wusste das stets etwas konservativere englische Publikum einen Gambenvirtuosen offenbar immer noch zu schätzen. Mit dem Tod Händels am 14. April 1759, kurz nach dem ersten Konzert von Abel in der Stadt, war zudem ein musikalisches Vakuum entstanden, der die Ausgangsposition des talentierten Abels am ausgesprochen germanophilen englischen Hof der Hannoveraner zusätzlich begünstigte. In London konnte er sich jedenfalls schnell als gefeierter Virtuose und Komponist etablieren und wurde so 1761 *Chamber musician to her majesty,* der englischen Königin Charlotte (einer gebürtigen Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz).

Im Vergleich zu Abel hatte der knapp zwölf Jahre jüngere Johann Christian Bach sogar eine noch bessere Ausgangssituation in London: Seine Karriere als Opernkomponist in Italien hatte mit Aufträgen für Turin, Neapel und Venedig gerade vielversprechend begonnen, als ihn 1762 ein lukrativer Auftrag nach London lockte, wo er für das King's Theatre in der kommenden Saison zwei Opern schreiben sollte. Laut Urlaubsgesuch an die Mailänder Domherren sollte der Aufenthalt in London nur ein Jahr dauern. Letztendlich blieb Bach in der englischen Hauptstadt, abgesehen von mehreren Auslandsaufenthalten, den Rest seines Lebens. Und das, obwohl er schon mit der Spielzeit 1763/64 den Vertrag am King's Theatre zunächst nicht verlängert bekam. Bald erreichten ihn auch schon gewichtige Einladungen für Opernprojekte in Turin und Mailand.

Bachs Aktionsradius hatte sich bereits im ersten Jahr seines Aufenthaltes in London keineswegs auf das King's Theatre beschränkt: Ende 1762 kam es zum Zusammentreffen mit seinem Landsmann Carl Friedrich Abel. Ob einfach die Chemie zwischen den beiden Männern stimmte oder sie sich bereits schon vorher kennengelernt hatten, ist nicht bekannt. Dass Abel, wie häufig zu lesen, Thomasschüler gewesen ist, lässt sich nicht be-

legen und wird mittlerweile sogar angezweifelt. Bach und Abel richteten sich jedenfalls in London eine „Junggesellen-WG“ ein, die bald zum Treffpunkt von Musikern und anderen Künstlern wurde (darunter der Maler Thomas Gainsborough und der Schauspieler David Garrick) und bis zur Heirat Bachs Mitte der 1770er Jahre währte. Sicherlich war es Abel, der ihm den Kontakt zum musikbegeisterten Hof der Hannoveraner und hier besonders zur englischen Königin vermittelte. Bereits 1763 widmete Bach ihr seine sechs Klavierkonzerte Op. 1, und wurde prompt ebenfalls deren „Music Master“. In dieser Funktion hatte er übrigens auch den Flöte spielenden König zu begleiten und die Kinder des Königpaares zu unterrichten. Nicht von ungefähr lässt Bach das sechste Konzert mit Variationen über *„God save the king“* enden, eine Verbeugung vor Georg III. und der Nation, mit der er sich, taktisch geschickt, nicht nur die Gunst des Königs und der Königin, sondern auch die des englischen Publikums sichern wollte und letztendlich auch konnte.

Die schnelle Integration in die höchsten Gesellschaftskreise und die zahlreichen freiberuflichen Verdienstmöglichkeiten im wohlhabenden London dürften also ausschlaggebend für Bachs Entschluss gewesen sein, trotz verlockender Angebote aus Italien, doch in London zu bleiben. Im Februar 1764 traten Bach und Abel erstmals gemeinsam in einem Konzert auf und knapp ein Jahr später startete offiziell die gemeinsame Konzertreihe, welche als Bach-Abel-Konzert in die Musikgeschichte eingehen sollte.

Die sogenannten Bach-Abel-Konzerte stellten keineswegs die erste Konzertreihe in London dar: Bereits 1729 gab es hier Konzerte auf Subskriptionsbasis, die in den folgenden Jahren auch immer wieder Nachahmer fand. Die Bach-Abel-Konzerte blieben aber die am professionellsten organisierte und am längsten bestehende Konzertreihe. Anders als auf dem Kontinent waren durch königliche Subventionen gestützte Musikinstitutionen weitgehend unbekannt. Stattdessen entwickelte sich schnell ein öffentliches, nach kommerziellen Gesichtspunkten geführtes Musikwesen. Der Erfolg der neuen Konzertreihe ermutigte die beiden Musiker 1775 sogar einen eigenen Konzertsaal am eleganten und exklusiven Hanover Square zu eröffnen. Dort wurde die Konzertreihe, noch bis kurz nach Johann Christian Bachs Tod 1782 weitergeführt, obwohl der Stern der Konzertreihe in den späten 1770er Jahren allmählich zu sinken begann.

Ob auch Kammermusik Bach und Abels in diesem Rahmen aufgeführt wurde, ist ungewiss, da sich keine Programmzettel der Veranstaltungen erhalten haben, aber bei der Buntheit und Ausdehnung damaliger Konzertveranstaltungen ist dies durchaus plausibel. Andere mögliche Aufführungsgelegenheiten für die Kammermusikwerke werden aber sicherlich Privatkonzerte im Haus der Komponisten, bei adligen bzw. reichen bürgerlichen Gönnern und natürlich

bei den Soireen der musikbegeisterten Königin, die ja selbst eine versierte Cembalistin war, gewesen sein. Die anschließende Veröffentlichung der Werke versorgte die zahlreichen Amateure im In- und Ausland nicht nur mit neuer Spielliteratur, sondern brachte auch ein wenig vom eleganten Flair adliger Kultur in die bürgerlichen Musikzirkel.

Wie nur wenige Komponisten des 18. Jahrhunderts hat sich Carl Friedrich Abel fast ausschließlich der Instrumentalmusik gewidmet. Seine rund 120 Instrumentalwerke zeichnen sich nicht zuletzt dadurch aus, dass er in ihnen sowohl die starre barocke Gesetzmäßigkeit der Musizierhaltung überwindet, als auch die Floskelhaftigkeit vieler seiner zeitgenössischen Komponistenkollegen vermeidet. Daneben sind sie durch thematische Einfachheit und harmonische Klarheit gekennzeichnet, die, ganz besonders in seinen berühmten Improvisationen auf seinem Instrument, durch eine unmittelbare Expressivität angereichert wird. Dies machte ihn zu einem herausragenden Vertreter des empfindsamen Stils.

Höhepunkte bei den Bach-Abelkonzerten und in den privaten Konzerten seiner Freunde und Gönner waren unter anderem Abels vielbewunderte Solo-Improvisationen auf der Gambe. Man darf davon ausgehen, dass einige der 29 Kompositionen für Gambe solo im so genannten Drexel Manuskript, das heute zu den Beständen der New York Public Library gehört, ausgearbeitete Nachklänge dieser Improvisationen darstellen. Das Manuskript gehörte ursprünglich zur Bibliothek des Malers Thomas Gainsborough, dem Abel Gambenunterricht gab und dafür u.a. auch mit Gemälden des Meisters bezahlt wurde. Zwei Portraits des Komponisten gibt es, und Abel soll zahlreiche weitere Gemälde des Meisters besessen haben. Wenn die Sammlung, die vermutlich in den Jahren zwischen 1752 und 1782 entstand, wirklich für den Gebrauch Gainsboroughs bestimmt war, dann muss er ein hervorragender Gambist gewesen sein.

Die Form der 29 Stücke ist unterschiedlich. Es gibt sowohl Stücke vom Charakter eines improvisierten Präludiums, die bis zur ungefähren Skizze einer Improvisationsgrundlage reichen können (das kürzeste umfasst gerade mal sechs Takte!), als auch solche die deutlich strukturierter erscheinen mit Annäherungen z.B. an die Rondoform oder solche die als *Aria con variazioni* angelegt sind. Während das hier eingespielte Adagio uns mit seiner Unmittelbarkeit einen Eindruck von der Improvisationskunst Abels vermittelt, wirkt das zweiteilige Allegro schon ausgearbeiteter, wenngleich auch dieses Stück wohl ebenfalls eine Improvisation als Grundlage haben dürfte.

Die sechs Quartette Op.8 wurden 1768 bei Hummel in Amsterdam gedruckt und sind der englischen Königin gewidmet. Sie gehörten seinerzeit zu den beliebtesten Kompositionen Abels und erlebten einzeln oder als komplette Sechsergruppe bis 1785 mehrere Neuauflagen. Ursprünglich als rei-

ne Streichquartette konzipiert, werden sie in der vorliegenden Aufnahme als Flötenquartette ausgeführt, was einer damals gängigen Praxis entspricht, die nicht selten von vorneherein bereits im Titel angegeben wurde. Die geschäftigen Sechzehntelfiguren der zweiten Violine zu Beginn des ersten Satzes verraten nicht nur Mannheimer Einflüsse, sie bieten auch bei einer Besetzung der ersten Violine mit einer Flöte zusammen mit den übrigen Streichern ein ideales Fundament für das Blasinstrument. Auch das mit gerade mal 29 Takten knapp gehaltene, ausgesprochen kantable Adagio gewinnt durch die Besetzung der ersten Stimme mit einer Flöte.

Gleich mehrere Fragezeichen ergeben sich beim Quartett G-Dur WKO 227: Es ist ein Pasticcio aus Einzelsätzen, die mehreren anderen Stücken Abels entnommen wurden. Das unveröffentlichte Manuskript ist in fremder Handschrift und entstand nach 1780 womöglich nicht einmal mit Wissen Abels bzw. allenfalls unter seiner Anweisung. Während der erste Satz offensichtlich eine Originalkomposition ist, übernahm der Arrangeur für den Mittelsatz das *Cantabile* aus der Gambensonate WKO 151a, das keine Flöte vorsah und dem Violoncello lediglich eine Continuofunktion zuweist. Der letzte Satz ist immerhin wieder eine Bearbeitung des Quartetts Op.12 Nr. 6 WKO 72 für das bereits der Druck eine Alternativbesetzung mit Flöte statt erster Violine angibt. Die Herausgeber der modernen praktischen Ausgabe entschlossen sich daher, den Mittelsatz ohne Flöte einfach wegzulassen. Womöglich wäre Abel bei einer Veröffentlichung sogar genauso verfahren oder hätte einen passenderen Mittelsatz eingefügt. Den Eindruck eines Torsos vermittelt das Quartett in dieser Fassung jedenfalls nicht. Im Gegenteil würde ein Solosonatensatz in einem Quartett sogar eher als Fremdkörper wahrgenommen.

Die hier eingespielten Kammermusikwerke von Johann Christian Bach entstanden wahrscheinlich in den 1770er Jahren. Eine genauere Datierung ist allerdings kaum möglich, denn Bach pflegte seine Manuskripte in der Regel überhaupt nicht zu datieren. Innerhalb der hier eingespielten Kammermusikwerke lassen sich grob zwei Grundtypen unterscheiden: Werke, in denen Violoncello und Cembalo nach barocker Manier lediglich als Continuo-Instrumente fungieren und solche, in denen sie als gleichberechtigte, obligate Instrumente ins melodische Geschehen eingebunden sind und zusätzlich auch die Continuo-Funktion übernehmen.

Das Sextett C-Dur Warb B78 für Tasteninstrument, Oboe, Violine, Violoncello und zwei Hörner wurde lange Zeit für ein Werk seines Bruders Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795) gehalten, weil sich eine Cellostimme in dessen Handschrift erhalten hatte. Da der erste Satz aber eine Bearbeitung einer Sonate für Harfe, Violine und Violoncello darstellt, die Johann Christian um 1774/1775 für den Walliser Harfenisten

Edward Jones geschrieben hat, dürfte die Autorschaft Johann Christians damit gesichert sein. Unmittelbar danach muss Bach dann das Sextett komponiert haben, denn 1777 veröffentlicht der Verleger André das ungewöhnlich besetzte Werk als Op.3 in Offenbach. Die Abschrift Johann Christophs entstand zudem erst 1778 während seines Besuchs in London, was als ein weiteres Indiz für die Autorschaft Johann Christians gelten darf. In dem Werk, dessen Besetzung übrigens in der gesamten Kammermusikliteratur des 18. Jahrhundert singulär ist, bestimmt ein Quartett aus Klavier, Oboe, Violine und Violoncello das musikalische Geschehen, während die beiden nur in den Ecksätzen eingesetzten Hörner hier lediglich die Satzstruktur klanglich und harmonisch bereichern. Trotz der Dreisätzigkeit und prominenten Rolle des Klaviers handelt es sich keinesfalls um eine Art Kammerkonzert für Klavier und Ensemble. Das Klavier ist vielmehr geschickt in den Ensembleklang eingebunden und kann schon mal, ganz im Sinne eines gemeinschaftlichen Musizierens aller beteiligten Instrumente, auch eine rein begleitende Funktion zugewiesen bekommen.

Die 1774 im *Public Advertiser* angekündigten sechs Quintette Op. 11 sind zwar als dem Flöte spielenden Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz gewidmet, doch sind sie aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich für die Kammerkonzerte der Königin Charlotte bestimmt gewesen. Ein weiterer Adressat könnte aber auch der Mannheimer Flötist Johann Baptist Wendling gewesen sein, der 1771/1772 London besuchte und auf dessen Vermittlung hin Johann Christian insgesamt zwei Opern für die Mannheimer Hofoper komponierte.

Die sechs Quintette stellen ohne Zweifel den Höhepunkt seines kammermusikalischen Schaffens dar. In den weiträumigen Kopfsätzen begeistert Bach mit einer Fülle an zauberhaftem Wechselspiel der Melodie führenden Instrumente, die er meist paarweise über dem Basso continuo dialogisieren lässt. Auffällig ist außerdem, dass Bach hier je drei zwei- und drei dreisätzige Werke versammelt, was auf eine zeitlich auseinander liegende Entstehungszeit hindeuten kann, aber nicht zwangläufig muss. Die Quintette sind ganz im Sinne der Ästhetik der Zeit typische Werke für Kenner und Liebhaber, wie man sie in den öffentlichen Konzerten Londons antraf. Der Kenner genoss die elegante Stimmführung und aparten Klangkombinationen, während sich der Liebhaber am Melodiereichtum der einzelnen Sätze erfreute und natürlich an Bachs Spezialität: dem selbst von Mozart so bewunderten singenden Allegro.

Das Quartett G-Dur Warb B 60 veröffentlichte Sieber 1776 als Nr. 1 einer Sammlung mit *„Six Quatuors Concertant…par J. C. Bach et C. F. Abel“* mit der offensichtlich willkürlich gewählten Opusnummer 14. Eine Quelle in Brüssel weist Joseph Haydn als Komponisten aus, doch sprechen gegen diese Zuschreibung stilistische Kriterien. Die Besetzung

der ersten Stimme ist wahlweise mit Flöte, Oboe oder Violine angegeben und eine Quelle lässt darüber hinaus die Alternative zwischen einer Besetzung mit Bratsche oder Viola da gamba zu. Tatsächlich wurden in der damaligen Aufführungspraxis nicht selten von den Gambisten die Bratschen- oder Cellostimmen übernommen oder eingerichtet, da originale Literatur für das Instrument immer rarer wurde. Eine Möglichkeit, die man übrigens auch in den anderen Werken dieser Einspielung gewählt hat. Das klangliche Ergebnis ist dabei so befriedigend, dass man geneigt ist anzunehmen, Bach und Abel hätten ihre Werke nur für den Druck für die mittlerweile gängigere Besetzung bearbeitet. Die für die Aufnahme gewählte Besetzung spiegelt zudem eine typische Musiziersituation im Rahmen der wöchentlichen Kammerkonzerte bei Königin Charlotte mit Johann Christian Bach und Carl Friedrich Abel wider.

Bereits der sonst überaus kritische Leopold Mozart schätzte an den Kammermusikwerken des jüngsten Bach-Sohnes den leichten flüssigen Stil und bemerkte völlig zu Recht, dass solche Werke, *„alle Merkmale einer guten Komposition“* aufweisen, sie seien *„natürlich, flüssend und leicht geschrieben und gründlich gesetzt.“* Solche Musik zu komponieren, sei *„schwerer als alle die den meisten unverständliche Künstliche Harmonische progressionen und schwer auszuführende Melodyen.“* Dies darf man auch für die Kammermusik Abels konstatieren, dessen Werke von den Zeitgenossen sogar als Maßstab für gute Musik angesehen wurden. So spricht noch der Schriftsteller Christoph Friedrich Nicolai in den 1780er Jahren von Adagios, die *„sangbar und schön im abelischen gusto“* komponiert seien. Beide Komponisten werden heute als wichtige Wegbereiter der Wiener Klassik angesehen. Vor allem aber sind sie bedeutende und stilbildende Zeitgenossen einer Epoche, die Eleganz und Anmut die gleiche Bedeutung in der Musik zumaß wie der nur dem Kenner vorbehaltenen kontrapunktischen Kunst.

Bernhard Blattmann

il Gardellino

il Gardellino was founded in 1988 by Marcel Ponseele and Jan De Winne. Its members are specialists in the performance on period instruments and are also working with several renown orchestras: *La Petite Bande, La Chapelle Royale, l'Orchestre des Champs-Elysées.*

Inspired by the name of Vivaldi's Concerto in D majeur for Transverse flute, oboe, violin, bassoon and b.c. RV 90, the initial quintet soon expanded, allowing them to play a considerable part of the baroque and classical repertoire.

il Gardellino is a regular guest in most European festivals and has performed and given masterclasses in the USA.

Fondé à Bruges en 1988 par Marcel Ponseele et Jan De Winne, *il Gardellino* réunit des musiciens spécialisés dans l'interprétation sur instruments originaux. La plupart de ses membres sont aussi solistes réputés dans des orchestres baroques comme *La Petite Bande, La Chapelle Royale, l'orchestre des Champs-Elysées.*

Nommé d'après le Concerto de Vivaldi en ré majeur pour Flûte traversière, hautbois, violon, basson et basse continue RV 90, l'ensemble a évolué de cette distribution de base vers une formation plus grande permettant d'exécuter une grande partie du répertoire instrumental baroque et classique.

L'ensemble se produit régulièrement dans l'Europe entière et a donné une série de concerts et masterclasses aux Etats-Unis.

Das Ensemble *il Gardellino* wurde 1988 von Marcel Ponseele und Jan De Winne gegründet. Seine Mitglieder, allesamt spezialisiert auf das Spiel auf historischen Instrumenten, arbeiten mit verschiedenen renommierten Orchestern zusammen, so z.B. *La Petite Bande, La Chapelle Royale* und dem *L'Orchestre des Champs-Elysées.*

Bei der Namensgebung stand Vivaldis Concerto D-Dur für Traversflöte, Oboe, Violine, Fagott und Basso continuo RV 90 Pate, aber das ursprüngliche Quintett wuchs bald in größere Besetzungen hinein, und so kann man inzwischen einen großen Teil des barocken und klassischen Repertoires abdecken.

il Gardellino tritt regelmäßig bei den meisten größeren europäischen Festivals auf und auch in den USA, wo es auch schon Meisterklassen abhielt.

An ACCENT production

Recorded: November 12th-14th, 2009 at St. Thomas van Kantelberg in St. Kruis-Male (Belgium)
Recording: www.MBMMusikproduktion.de
Recording Producer: Olaf Mielke · Recording Engineer: Anne-Marie Münch
Editing: Bastian Schick

Front illustration: Detail from "Johann Christian Bach" portrait by Thomas Gainsborough (1727-1788), oil on canvas, 1776 (London, National Portrait Gallery)

Manufactured in Germany

Executive producer: Hanno Pfisterer

℗2009 © 2010

ACC 24221

www.accent-records.com

Other ACCENT recordings (selection) with *il Gardellino*:

ACC 24165

ACC 24215

ACC 24182

ACC 24166