

TELEMANN

Konzert in G-Dur

für Viola, Streicher und Basso continuo

Concerto in G major

for Viola, Strings and Basso continuo

TWV 51: G 9

Herausgegeben von / Edited by
Wolfgang Hirschmann

Klavierauszug / Piano Reduction



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5878a

VORWORT

„Die füllende *Viola*, *Violetta*, *Viola da Braccio* oder *Brazzo*, ist von grösserer *Structur* und *Proportion* als die *Violine*, sonst aber eben der Natur / und wird nur eine *Quinte* tiefer gestimmt / nemlich *a. d. g. c.* Sie dienet zu Mittel-Partien allerhand Art / als: *Viola prima* (wie bey den Stimmen der hohe oder rechte Alt), *Viola secunda*, (wie der *Tenor*) &c. und ist eins der nothwendigsten Stücke in einem *harmonieusen Concert*; denn wo die Mittelstimmen fehlen / da wird die *Harmonie* abgehen / und wo sie übel besetzt sind / da wird alles übrige *dissoniren*. Es spielet auch wol ein *Virtuose* bisweilen ein *Braccio solo*, und werden vielmahl gantze Arien *con Violette all'Unisono* gesetzt / welche denn / wegen der Tiefe des *Accompagnements* recht fremd und artig klingen.“¹

Als ein wegen seiner harmonischen Füllfunktion unerlässliches Instrument hat Johann Mattheson 1713 die *Viola* charakterisiert. Keine vollstimmige Instrumentalmusik sei ohne sie ins Werk zu setzen, und eben deshalb müssten Violaspieler besonders versiert sein, denn: wo die Mittelstimmen „übel besetzt sind / da wird alles übrige *dissoniren*“.

Neben dieser allgemeinen Bestimmung enthält das Zitat einige wichtige Hinweise auf Eigenarten des Violaspiels im Deutschland des frühen 18. Jahrhunderts: So war offenbar in diesem Zeitraum der Einsatz von zwei Bratschenstimmen im mehrstimmigen Streichersatz durchaus üblich; Mattheson unterscheidet zwischen einer *Viola prima* in Alt- und einer *Viola secunda* in Tenorlage.² Außerdem hebt er die besondere Form der Arienbegleitung mit *Violette all'unisono* hervor. Gemeint ist mit diesem stehenden Ausdruck die Reduzierung des Streichrippienos auf eine Violastimme (die auch – so weit möglich – von den Violinen in tiefer Lage mitgespielt werden konnte), woraus sich eine eigentümlich dunkle Klangfärbung ergibt.³

Matthesons Hinweis, dass ein *Virtuose* gelegentlich auch ein *Violasolo* vortrage, könnte sich ebenfalls auf Vokalmusik beziehen. Tatsächlich sind in der venezianischen Oper des späten 17. sowie in der Hamburger Oper des frühen

18. Jahrhunderts – und damit im unmittelbaren Umfeld Matthesons – Arien nachweisbar, in denen eine solistisch geführte *Viola* die Singstimme begleitet.⁴

In der Instrumentalmusik tritt die *Viola* als Mitglied der *Concertinogruppe* in *Concerti grossi* von Pietro Locatelli (Sammlung op. 1 von 1721 u. a.) und Francesco Geminiani (op. 2 und op. 3 von 1732) auf. Berühmt sind die *Violabesetzungen* in Johann Sebastian Bachs *Brandenburgischen Konzerten* (komponiert vor 1722): Das dritte Werk der Reihe (BWV 1048) setzt drei Bratschen neben drei Violinen und drei Violoncelli ein, im sechsten (BWV 1051) konzertiert ein *Violonpaar* in Begleitung zweier *Gamben*.

Während in den letztgenannten Fällen die *Viola* in einem solistischen Stimmenverband integriert bleibt, ist sie in Telemanns G-Dur-Konzert TWV 51: G 9 als alleiniges Soloinstrument exponiert. Aufgrund der Quelledatierung lässt sich heute mit Sicherheit sagen, dass Telemann das Konzert vor 1728 schuf. Stilistische Erwägungen stützen die Annahme, dass das Werk zwar nicht der frühesten Schicht seines Konzertschaffens, die durch die Kompositionen der Eisenacher Zeit (1708–1712) bezeichnet ist, zugehört, wohl aber in Telemanns Frankfurter Zeit (1712–1721), vielleicht genauer zwischen 1716 und 1721 entstanden sein dürfte.⁵ Das Stück muss von daher als die früheste erhaltene Konzertkomposition für Solobratsche gelten.

Bewundernswert ist die Souveränität, mit der Telemann die klangliche und spieltechnische Idiomatik der *Viola* zur Geltung bringt: Die leeren Saiten sind wirkungsvoll an strukturell wichtigen Stellen eingesetzt, die Figurationen liegen gut und grifftechnisch günstig auf dem Instrument, die milde Sonorität der tiefen wie die schlanke Prägnanz der hohen Lage des Instruments werden nachdrücklich exponiert; die Begleittexturen der Ripienostreicher sind feinsinnig auf die verschiedenen Klanglagen der Bratsche abgestimmt.

Die überaus gekonnte Behandlung der Bratsche in diesem Konzert wird verständlich, wenn man sich bewusst

1 Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Ndr. Hildesheim 1993, S. 283.

2 Ensemblebesetzungen mit zwei Violinen sind bei Telemann etwa in den fünf- und sechsstimmigen Sonaten TWV 44:5, 44:11 und 44:32–34 überliefert. Ein fünfstimmiges Ripieno mit zwei Violinen ist im Violin-Doppelkonzert G-Dur TWV 52: G 1 gefordert.

3 Vgl. bei Telemann etwa die Arie des Jesus „Mein Vater! schau, wie ich mich quäle“ aus der *Brockes-Passion* TWV 5:1 von 1716 (Georg Philipp Telemann, *Brockes-Passion*, eingerichtet von Carsten Lange, Magdeburg 1988, S. 38–40) sowie die Tenor-Arie „Weicht zurücke, trauervolle Jammerblicke“ aus der Frankfurter *Serenata* zur Geburt des Erzherzogs Leopold TWV 12:1 c aus dem gleichen Jahr (Georg Philipp Telemann, *Frankfurter Festmusiken zur Geburt eines kaiserlichen Prinzen 1716 II: Serenata „Deutschland grünt und blüht im Friede“*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann, Kassel – Basel 1992 [Georg Philipp Telemann, *Musikalische Werke* 17], S. 146f.), bei Reinhard Keiser die Arie „Pur flebili lamenti“ in der Oper *Masaniello furioso* von 1706 (Reinhard Keiser, *Masaniello furioso*, hrsg. von Hans-Joachim Theil, Mainz 1986 [Das Erbe deutscher Musik 89], S. 186–188).

4 So z. B. in Keisers *Masaniello furioso* die Arie „Torna alle querelle“ (S. 266–268).

5 Zur Chronologie-Problematik in Telemanns Konzertschaffen vgl. Wolfgang Hirschmann, *Studien zum Konzertschaffen von Georg Philipp Telemann*, Kassel etc. 1986; ders., „Eklektischer Imitationsbegriff und konzertantes Gestalten bei Telemann und Bach“, in: *Bachs Orchesterwerke*, Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996, hrsg. von Martin Geck, Witten 1997, S. 305–319; ders., „Telemanns Frankfurter Konzertschaffen. Quellen- und stilkritische Bemerkungen zur Datierungsproblematik“, in: *Telemann in Frankfurt*, Bericht über das Symposium Frankfurt am Main, 26./27. April 1996, hrsg. von Peter Cahn, Mainz 2000 (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 35), S. 208–239. Zu Überlieferungs- und Datierungsfragen in anderen Werkgruppen des Instrumentalschaffens vgl. vor allem Jeanne R. Swack, *The Solo Sonatas of Georg Philipp Telemann: A Study of the Sources and Musical Style*, Diss. Yale University 1988; Steven D. Zohn, *The Ensemble Sonatas of Georg Philipp Telemann: Studies in Style, Genre, and Chronology*, Diss. Cornell University 1995.

macht, dass Telemanns Hauptinstrument die Violine war⁶ und dass er sich stets darum bemühte, alle Instrumente, für die er komponierte, selbst spielen zu können.⁷ Es steht außer Frage, dass Telemann auch die Bratsche aus eigener Anschauung und eigenem „Be-Greifen“ genaustens kannte. Möglicherweise schrieb er das Konzert also für den eigenen Gebrauch oder eben für einen jener „Virtuosen“, die Mattheson in seiner Darstellung von 1713 erwähnt.

Der Komponist legt dieses Konzert in der von ihm favorisierten viersätzigen Form an. Eigentümlich ist indes die Bezugnahme auf die italienische Ritornellsatzform in allen vier Sätzen des Werkes (dieser Sachverhalt spricht im Übrigen auch gegen eine sehr frühe Datierung des Stückes).

Der nach Sarabanden-Art gravitatisch einherschreitende 1. Satz (Largo) weist vier Ripieno-Ritornelle auf der I., V., II. und I. Stufe auf. Die modulierenden Solopartien greifen auf die thematische Substanz des Ritornells zurück. Substanzgemeinschaft zwischen Ripieno und Solo prägt auch den 2. Satz (Allegro), der mit seiner energischen Dreiklangs- und Fortspinnungsmotivik besonders italienisch wirkt, sich aber durch eine für Telemanns Komponieren insgesamt charakteristische Kleingliedrigkeit und Differenziertheit des Phrasenbaus von italienischen Modellen abhebt. Die harmonische Entwicklung führt zunächst in die IV. Stufe (Zitat des Ritornellkopfs in T. 19/20), dann in die breit stabilisierte V. Stufe (Ritornell T. 25–31) und nach einer Kadenz in der VI. Stufe (T. 39/40) zurück in die Grundtonart, die durch einen reprisenartigen Teil ab T. 43 befestigt wird. Dieser Teil bringt noch einige harmonische Ausweichungen und motivische Verarbeitungen, die allerdings die Ritornell-Architektur nicht berühren. Das *Dacapo* des Eröffnungsritornells (T. 70–76) schließt den Satz ab.

Im e-Moll-Andante rahmen drei Ritornelle motivisch eigenständige Partien des Solos im Stil weit ausschwingender italienischer Kantilenen, die durch extravagante Melodiewendungen und Klangverbindungen geprägt sind, am ungewöhnlichsten sicherlich in der Fermate von T. 25, wo das dissonante *f* zum *eis* als Terzton eines Cis-Dur-Klangs umgedeutet wird. Diese auch melodisch extreme Ausweichung führt Telemann in zwischendominantischen Verbindungen über Fis-Dur und H-Dur zurück in die Grundtonart e-Moll.

Obwohl er wie ein Tanzsatz aus zwei wiederholten Teilen aufgebaut ist, bestimmen auch den Schluss-Satz (Pres-

to) Formelemente des Ritornellsatzes. Der 1. Teil (T. 1–46) ist in drei Abschnitte gegliedert, die sich als Abfolge von Eröffnungsritornell (T. 1–12), modulierender Solopartie (T. 1–31) und Ritornell auf der V. Stufe (T. 31–46) interpretieren lassen, wobei dieses zweite Ritornell durch einen solistischen Einschub (T. 34–38) erweitert ist. Im 2. Teil (T. 47–106) wechseln zunächst Zitate des Ritornellkopfes im Ripieno auf der V. Stufe (T. 46–49) und der II. Stufe (T. 67–70) mit solistischen Partien ab, in denen Telemann die Musik durchführungsartig steigert. Mit T. 85 ist dann die Grundtonart wieder erreicht, in der das Schlussritornell (T. 85–106) steht, das noch stärker als im 1. Teil durch einen Soloeinschub und eine zweite angehängte Schlussgruppe verlängert ist. So beendet eine geistreiche Synthese von Ritornellsatzform und Tanzsatzform dieses erfindungsvolle, sorgfältig gestaltete und außergewöhnlich instrumentengerecht ausgearbeitete Konzert.

Einige aufführungspraktische Hinweise

Von den beiden Fermate-Stellen in den langsamen Sätzen des Konzerts (Largo, T. 45; Andante, T. 25) lässt sich wohl nur die des 1. Satzes als Kadenzpunkt interpretieren. Eine kurze Solokadenz ist an dieser Stelle zu empfehlen, aber keinesfalls zwingend erforderlich. Beide Stellen sind durchaus auch wirkungsvoll, wenn die rubatoartige Stauung, welche die Fermaten anzeigen, ohne weitere Verzierung ausmusiziert wird.

Folgende Tempi seien für die einzelnen Sätze vorgeschlagen: Largo: Halbe M.M. 69; Allegro: Viertel M.M. 104; Andante: Achtel M.M. 76; Presto: Halbe M.M. 126.

Abschließend sei der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt und dem Leiter der dortigen Musikabteilung, Herrn Dr. Oswald Bill, für die Erteilung der Publikationserlaubnis, die Erstellung von Kopien der Quelle und freundliche Auskünfte herzlich gedankt.

Erlangen, im Mai 2002
Wolfgang Hirschmann

ZUR EDITION

Vorliegende Ausgabe basiert auf der von Wolfgang Hirschmann vorgelegten Urtextausgabe von Telemanns Konzert für Viola und Streicher TWV 51: G 9 (BA 5878). Bei der Bearbeitung für Viola und Klavier blieb die Stimme der Solo-Viola unverändert und ist mit dem Abdruck in der Partitur identisch. Sämtliche Zusätze des Herausgebers sind in dieser Stimme gekennzeichnet, und zwar Halte- und Bindebögen durch Strichelung, dynamische Zeichen, Triller und Fermaten durch Kleinstich.

Über die Quellenlage und weitere Einzelheiten der Edition unterrichtet ausführlich der Revisionsbericht zur Partiturausgabe (BA 5878).

6 In seinem Bewerbungsschreiben an den Rat der Stadt Frankfurt aus dem Jahr 1712 (oder 1711) hebt Telemann hervor, dass er „auch den Instrumental Stylum dergestalt verstehe, daß hauptsächlich die Violine, sodann das Clavir, Flaute, Chalumeaux, Violoncello und Calchedon, wohl zu tractiren weiß“ (Roman Fischer, *Frankfurter Telemann-Dokumente*, Hildesheim-Zürich 1999 [Magdeburger Telemann-Studien 16], S. 178).

7 Telemann berichtet in seiner Autobiographie von 1740, dass ihn ein „all zu heftiges Feuer (...)“, ausser Clavier, Violine und Flöte, mich annoch mit dem Hoboe, der Traversen, dem Schalümo, der Gambe etc. biß auf den Contrebaß und die Quint-Posaune, bekannt zu machen“, davon abgehalten habe, sich auf wenige Instrumente zu spezialisieren. Vgl. Brit Reipsch, „... fast alle gebräuchlichen Instrumente“. *Georg Philipp Telemann und Musikinstrumente seiner Zeit*, Oschersleben 1994, S. 13.

PREFACE

“The filler instrument – *viola*, *violetta*, *viola da braccio* or *brazzo* – is larger in structure and proportion than the violin, but is otherwise of exactly the same nature, merely being tuned a fifth lower, namely, to *a–d–g–c*. It is used for various and sundry middle parts as *viola prima* (like the high or proper alto among voices), *viola secunda* (like the tenor), etc., and is one of the most essential constituent parts of a harmonious concert; for wherever the middle parts are missing, the harmony will vanish, and wherever they are given to weak players the rest will sound dissonant. Occasionally a virtuoso will also play a *braccio solo*, and entire arias are frequently written with violas at the unison [*con violette all’unisono*], which then sound quite strange and nice because of the low register of the accompaniment.”¹

Thus Johann Mattheson, writing in 1713. Mattheson described the viola as indispensable owing to its ability to fill out the harmony. No full-voiced instrumental work, he maintained, can afford to do without it. For this very reason viola players must be especially accomplished; after all, whenever the middle parts “are given to weak players the rest will sound dissonant”.

Quite apart from this general characterization, Mattheson’s words also contain several important references to the peculiarities of early eighteenth-century viola playing in Germany. Apparently it was customary at that time for multi-voiced string ensembles to contain two viola parts: Mattheson distinguishes between a *viola prima* in the alto register and a *viola secunda* in the tenor.² He also emphasizes the special form of aria accompaniment with *violette all’unisono*, a stock expression referring to the reduction of the string ripieno to a single viola part (doubled wherever possible by the violins in low register) in order to produce a distinctively dark timbre.³

Mattheson’s contention that virtuosos occasionally played a solo viola may likewise have applied to vocal music. Opera arias in which the vocal part is accompanied by a solo viola are known not only from late seventeenth-

century Venice but also from early eighteenth-century Hamburg, Mattheson’s immediate surroundings.⁴

In instrumental music, we encounter the viola as a member of the concertino in the *concerti grossi* of Pietro Locatelli (including his op. 1 of 1721) and of Francesco Geminiani (op. 2 and 3 of 1732). Johann Sebastian Bach’s *Brandenburg Concertos*, written no later than 1722, are particularly famous for their viola scorings: the Third Concerto (BWV 1048) calls for three violas alongside three violins and three violoncellos, while the Sixth (BWV 1051) has a pair of concertante violas accompanied by two viol da gambas.

If the viola is integrated into a complex texture of solo strings in the *Brandenburgs*, it stands out as the only solo instrument in Telemann’s Concerto in G major, TWV 51: G 9. Owing to the date of the source, we can state with certainty that Telemann wrote this concerto before 1728. Stylistic evidence supports the assumption that even if the work does not belong to the earliest stratum of his concerto output, as represented by the compositions of his Eisenach period (1708–12), it probably originated during his years in Frankfurt (1712–21), perhaps more precisely between 1716 and 1721.⁵ In this light, it must be regarded as the earliest surviving concerto for solo viola.

The mastery with which Telemann takes full advantage of the viola’s timbral and technical properties is admirable: the open strings are used effectively at important junctures in the work’s formal design, the figuration lies easily under the fingers, and the gentle sonority of the instrument’s low register is no less highlighted than the lean concision of its high register. The accompaniment textures of the string ripieno are sensitively coordinated with the viola’s contrasting timbral regions.

Telemann’s masterly treatment of the viola in this concerto becomes understandable when we bear in mind that his principal instrument was the violin⁶ and that he con-

4 One example is the aria “Torna alle querelle” from Keiser’s *Masaniello furioso* (pp. 266–8).

5 The problem of chronology in Telemann’s concertos is discussed in Wolfgang Hirschmann: *Studien zum Konzertschaffen von Georg Philipp Telemann* (Kassel, 1986); idem: “Eklektischer Imitationsbegriff und konzertantes Gestalten bei Telemann und Bach”, *Bachs Orchesterwerke: Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996*, ed. Martin Geck (Witten, 1997), pp. 305–19; and idem: “Telemanns Frankfurter Konzertschaffen: Quellen- und stilkritische Bemerkungen zur Datierungsproblematik”, *Telemann in Frankfurt: Bericht über das Symposium Frankfurt am Main, 26./27. April 1996*, ed. Peter Cahn, Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte, XXXV (Mainz, 2000), pp. 208–239. On the source tradition and chronology of other groups of works in Telemann’s instrumental oeuvre see esp. Jeanne R. Swack: *The Solo Sonatas of Georg Philipp Telemann: a Study of the Sources and Musical Style* (diss., Yale University, 1988) and Steven D. Zohn: *The Ensemble Sonatas of Georg Philipp Telemann: Studies in Style, Genre, and Chronology* (diss., Cornell University, 1995).

6 In his letter of application of 1712 (or 1711) to the Frankfurt town council, Telemann stresses that his “understanding of the instrumental style” is such that he “well knows how to play principally the violin,

1 Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713; repr. Hildesheim, 1993), p. 283.

2 Other examples of Telemann’s ensemble scoring with two violas are the five-voice and six-voice Sonatas TWV 44:5, 44:11 and 44:32–34, and the Double Violin Concerto in G major, TWV 52: G 1, which calls for a five-voice ripieno with two violas.

3 See e. g. Jesus’s aria “Mein Vater! schau, wie ich mich quäle” from Telemann’s *Brockes-Passion* (TWV 5:1) of 1716, edited by Carsten Lange (Magdeburg, 1988), pp. 38–40; the tenor aria “Weicht zurücke, trauervolle Jammerblicke” from his Frankfurt Serenata for the Birth of Archduke Leopold (TWV 12:1 c), likewise of 1716, edited by Wolfgang Hirschmann in *Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke*, XVII (Kassel and Basle, 1992), p. 146f.; and the aria “Pur flebili lamenti” from Reinhard Keiser’s opera *Masaniello furioso* of 1706, edited by Hans-Joachim Theil in *Das Erbe deutscher Musik*, LXXXIX (Mainz, 1986), pp. 186–8.

stantly strove to play every instrument he wrote for.⁷ There can be no question that he had a deep understanding of the viola from his own experience and practice. He may even have composed this concerto for his own use or for one of those “virtuosos” mentioned in Mattheson’s account of 1713.

For the design of his concerto Telemann chose his favorite four-movement layout. Remarkably, however, all four movements are related to Italian ritornello form – a fact, incidentally, that speaks against the work’s early origin. The opening *Largo* strides solemnly in the manner of a sarabande, with four ripieno ritornellos occurring on the tonic, dominant, supertonic and tonic. The modulating solo sections rework the thematic material of the ritornello. The second movement (*Allegro*) is also noteworthy for the common substance of its ripieno and solo sections. If its energetic, freely developing, triadic motivic structure sounds particularly Italianate, its short-breathed formal articulation and sophisticated phrase structure – features characteristic of Telemann’s music as a whole – set it apart from Italian models. The harmonic scheme leads first to the subdominant, where the opening of the ritornello is quoted in mm. 19–20, then to a broadly stable dominant (ritornello in mm. 25–31) and a brief cadenza on the submediant (mm. 39–40) before returning to the tonic, which is solidified by a section resembling a reprise (mm. 43ff.). This section presents a few more harmonic digressions and motivic manipulations, none of which however affect the architecture of ritornello form. The movement is then rounded off with a da capo of the opening ritornello (mm. 70–76).

In the E minor *Andante*, three ritornellos are used to frame solo passages of independent motivic material in the style of expansive, Italianate cantilenas noteworthy for their extravagant turns of melody and harmonic progressions. Undoubtedly the most unusual of these passages occurs at the fermata of m. 25, where the dissonant f is redefined as an E-sharp to form the third degree of a C-sharp major triad. This digression, which is equally extreme melodically, returns via a series of secondary dominants through F-sharp major and B major to the tonic key of E minor. Even the finale (*Presto*), although built of two repeating sections in the manner of a bipartite dance movement, is governed by the formal elements of ritornello structure. The first section (mm. 1–46) falls into three subsections that can

be interpreted as a series of opening ritornello (mm. 1–12), modulating solo episode (mm. 13–31), and restatement of the ritornello on the dominant (mm. 31–46) with an interpolated solo passage (mm. 34–38). In the second section (mm. 47–106), the ripieno quotes the opening of the ritornello on the dominant (mm. 46–49) and the supertonic (mm. 67–70) while alternating with solo episodes in which the music is intensified in the manner of a development section. In bar 85 the movement returns to the tonic for a final statement of the ritornello (mm. 85–106), this time expanded even more than in the first section by a solo interpolation and a second appended concluding group. This ingenious synthesis of ritornello form and bipartite dance form brings to an end an inventive and carefully designed concerto that is unusually idiomatic for its chosen instrument.

Some Notes on Performance Practice

Of the two fermata passages in the concerto’s slow movements (*Largo*, m. 45; *Andante*, m. 25), probably only the one in the first movement can be interpreted as a cadenza. A short solo cadenza at this point is advisable but by no means obligatory. Both passages are thoroughly effective when the rubato elongation indicated by the fermatas is played with no further embellishment.

We recommend taking the movements at the following tempos: *Largo*: ♩ = 69; *Allegro*: ♩ = 104; *Andante*: ♩ = 76; *Presto*: ♩ = 126.

In conclusion, I would like to thank the Hessian State and University Library in Darmstadt and the director of its music department, Dr. Oswald Bill, for providing copies of the source, and for kindly supplying useful information.

Erlangen, May 2002

Wolfgang Hirschmann

(translated by J. Bradford Robinson)

EDITORIAL NOTE

This publication is based on Wolfgang Hirschmann’s Urtext edition of the Telemann Viola Concerto, TWV 51:G 9 (BA 5878). In the present arrangement for viola and piano, the viola part remains unchanged and is thus identical with the version in the score. Editorial additions are indicated in this part as follows: Slurs by broken lines; dynamic signs, trills and fermatas by smaller print.

Information on the origin of the work and its source, as well as other details concerning the editorial principles are furnished in the Editorial Notes in the score (BA 5878).

but also the clavier, flute, chalumeau, violoncello and calchedon”; see Roman Fischer: *Frankfurter Telemann-Dokumente*, Magdeburger Telemann-Studien, XVI (Hildesheim and Zurich, 1999), p. 178.

⁷ Telemann reports in his autobiography of 1740 that “an all-too-violent ardor ... to form an acquaintance not only with the clavier, violin and flute, but also with the oboe, traverse flute, chalumeau, gamba and so forth all the way to the double bass and the tenor trombone” had prevented him from specializing in a few instruments. See Brit Reipsch: “... fast alle gebräuchlichen Instrumente”: *Georg Philipp Telemann und Musikinstrumente seiner Zeit* (Oschersleben, 1994), p. 13.