

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

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 5878

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 Streicherripienos 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

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

2 Ensemblebesetzungen mit zwei *Violen* 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 *Violen* 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*

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 Quellendatierung (vgl. den Revisionsbericht) 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

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 querele“ (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 Überliefe-

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 Begleit Texturen 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 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 einerschreitende 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 Ritor-

nells 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 repräsentativen 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 Schlusssatz (Presto) 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. 13–31) 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.

rungs- 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.

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 Traverse, 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.

Einige aufführungspraktische Hinweise

Für die Besetzung des Generalbasses sind neben dem Cembalo Violoncello und Violone (Kontrabass) obligatorisch. Die Hinzunahme eines Fagotts ist im 18. Jahrhundert vor allem bei größerer Streicherbesetzung eine Selbstverständlichkeit gewesen. Ein Lauteninstrument oder eine Orgel (letztere wiederum bei starker Besetzung des Ripieno-Apparats) sollten als Ergänzungen oder Alternativen zum Cembalo erwogen werden.

Die Besetzung der Bassstimme ist nach der Größe des Streicher-Ripienos einzurichten. Johann Joachim Quantz gibt 1752 folgende Empfehlung zur Orchesterbesetzung, die als grobe Orientierungshilfe dienen kann (das Cembalo setzt Quantz als obligatorisch voraus):⁸

Bei vier Violinen: eine Bratsche, ein Violoncello, ein Violone.

Bei sechs Violinen: zusätzlich ein Fagott.

Bei acht Violinen: zwei Bratschen, zwei Violoncelli, zwei Violoni (dazu zwei Oboen und zwei Flöten), zwei Fagotte.

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

⁸ Vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Ndr. Wiesbaden 1988, S. 185.

REVISIONSBERICHT

I. DIE QUELLE

Die einzige erhaltene Quelle des Konzerts ist eine Partiturabschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (geschrieben wahrscheinlich zwischen 1724 und 1727) von der Hand des Darmstädter Hofkapellmeisters Christoph Graupner (1683–1760).⁹ Die Abschrift wird in der Musikabteilung der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt (D-DS) unter der Signatur *Mus. ms. 1033/47* aufbewahrt.¹⁰

Die Partitur im Hochformat (34,5 x 21 cm) umfasst vier Blätter. Kopftitel: „Concert: a Viola da Braccia Concert. [= Concertata] | 2 Violin. Viola e Basso | del Sign. | Telemann“. Besetzungsangaben im Vorsatz fehlen. Blatt 1r/v: Largo; Bl. 1v–3r: Allegro; Blatt 3r/v: Andante; Blatt 3v–4v: Presto. Die Seiten sind durchgehend mit 23 Systemen rastriert. Auf jeder Seite stehen jeweils vier Akkoladen zu fünf Systemen; jede Akkolade ist von der nächsten durch ein Leersystem abgesetzt.

Es finden sich zwei offenbar nicht von Graupner herrührende Zählungen, die eigentümlicherweise nicht bei 1 ansetzen: eine Bifolizählung 2 (Bl. 1r) und 3 (Bl. 3r) sowie eine Foliozählung von 5 bis 8. Auf der ersten Seite sind außerdem zwei bibliothekarische Ordnungszahlen „47.“ und „1033“ angebracht sowie ein Stempel der Landesbibliothek Darmstadt (der gleiche Stempel auch auf Blatt 3r).

Brian D. Stewart hat die Entstehungszeit der Abschrift im Rahmen seiner Untersuchungen zu den Wasserzeichen und Schreibern der Telemann-Manuskripte der Darmstädter Hofkapelle auf den Zeitraum zwischen 1724 und 1727 eingegrenzt.¹¹

⁹ Vgl. Oswald Bill, „Telemann und Graupner“, in: *Telemann und seine Freunde: Kontakte – Einflüsse – Auswirkungen*, Konferenzbericht Magdeburg 1984, 2 Bde., Magdeburg 1986, Bd. 2, S. 27–35; *Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt 1709–1760*, hrsg. von Oswald Bill, Mainz etc. 1987 (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 28); Christoph Großpietsch, *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken: Studien zur Darmstädter Hofmusik und thematischer Katalog*, Mainz etc. 1994 (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 32).

¹⁰ Vgl. *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis. Instrumentalwerke*, Bd. 3, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel – Basel 1999, S. 34.

¹¹ Brian D. Stewart, *Hessische Landes- und Hochschulbibliothek. Telemann-Bestand – vorläufige Datierung*, o. O. 1988 (unveröffentlicht).

II. ZUR EDITION

Allgemeines

Die vorliegende Ausgabe gibt den Notentext der Quelle in einer den heutigen orthographischen Gepflogenheiten angepassten Form wieder. Die Akzidenzsetzung wurde stillschweigend modernisiert, die Balkensetzung vereinheitlicht. In der Quelle nicht ausnotierte, durch Verweiszeichen geforderte Unisonoführungen erscheinen in ausgeschriebener Form. Das von Graupner verwendete Trillerzeichen + wurde in der Edition durch *tr* ersetzt. Die Ergänzung von Halte- und Bindebögen ist durch Strichelung kenntlich gemacht; hinzugefügte dynamische Zeichen, Triller und Fermaten sind durch Kleinstich abgesetzt.

In der Quelle sind die Satzüberschriften nicht nur über, sondern auch unter der ersten Akkolade jedes Satzes notiert. Als dynamische Zeichen verwendet Graupner die Abkürzungen „pp.“, „p.“ und „fort.“; nicht selten schreibt er die Angaben aber auch aus: „piano.“, „forte.“. Die Edition setzt durchgehend die heute gebräuchlichen Abkürzungen. Als Auflösungszeichen gebraucht Graupner einer älteren Praxis folgend nicht ♯, sondern ♮.

Über sonstige Abweichungen des Quellentextes vom Text der Edition informieren die nachfolgenden Einzelanmerkungen.

Einzelanmerkungen

Abkürzungen: Va. conc. = Viola concertata;
Va. = Viola, Viol. = Violino (I/II).

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Anmerkung.

LARGO

- | | | |
|----|-----------|--|
| 22 | Viol. II | <i>p</i> -Angabe statt <i>pp</i> |
| 27 | Va. conc. | 2. Bogen undeutlich; nur über 3./4. Note? |
| 46 | Va. conc. | 2. Bogen undeutlich; nur über die letzten beiden Achtel? |

ALLEGRO

- | | | |
|----|-----------|--|
| 12 | Viol. II | letzte Note <i>h'</i> statt <i>a'</i> |
| 29 | Va. | letzte Note <i>c'</i> statt <i>h</i> |
| 30 | Va. | 5. Note <i>h</i> statt <i>a</i> |
| 46 | Va. conc. | ♯ vor 1. Note ¹² |
| 71 | Viol. II | letzte Note <i>d''</i> statt <i>h'</i> |

ANDANTE

- | | | |
|----|-----------|--|
| 7 | Va. conc. | Bogensetzung undeutlich; über 1.–3. Note? |
| 8 | Va. conc. | Bogensetzung undeutlich; über 1.–3. und 5.–7. Note? |
| 9 | Va. conc. | 4. Note punktiertes Viertel; in der Ausgabe angeglich an die Schreibweise in T. 10 |
| 12 | Viol. I | 8./9. Note Zweiunddreißigstel statt Vierundsechzigstel; 7. Note jedoch eindeutig punktiert |
| 21 | Viol. I | <i>a'</i> statt <i>g'</i> ; denkbar wäre an dieser Stelle auch <i>h'</i> |

PRESTO

- | | | |
|--------|-----------|---|
| 16 | Viol. II | <i>p</i> -Angabe statt <i>pp</i> |
| 50 | Va. | <i>g</i> statt <i>a</i> |
| 57 | Va. conc. | Bogensetzung undeutlich; über 1.–3. Note? |
| 64 | Va. conc. | fehlt ♯ vor 4. Note |
| 76, 78 | Va. conc. | Bogensetzung undeutlich; nur über 2./3. Note? |

12 Auf diese problematische Stelle hat schon Walter Lebermann hingewiesen: „Georg Philipp Telemanns kühne Stimmführung – ein orthographischer Lapsus des Autors oder Johann Christoph Graupners?“, in: *Musica* 1 (1977), S. 50f. Lebermann empfiehlt, das *dis''* für die 1, 4. und 6. Note beizubehalten und erst die 9. Note als *d''* zu interpretieren. Zugleich ändert er im Bass das *g* (3. und 6. Note) in *gis*. Die in der vorliegenden Ausgabe vertretene Lösung beruht auf der Beobachtung, dass die Violastimme hier die erstmals im Eröffnungsritornell in T. 2–5 auftretende diatonische Sequenz transponiert aufgreift. Telemann markiert die in T. 43 wieder erreichte Grundtonart durch das Zitat der Eröffnungsgruppe und der Fortspinnungsgruppe aus dem Ritornell in der Solo-Viola. Macht man sich diese Beziehung bewusst, so erscheint es nahezu

ausgeschlossen, dass Telemann an dieser reprisenartigen Stelle eine chromatisch alterierte Stimmführung von *dis''* in der 1. Takthälfte zu *d''* in der 2. Hälfte intendierte. Gegen die Lesung des 1. Tons als *dis''* und damit für einen Schreibfehler Graupners spricht auch, dass das Akzidens bei der 5. (auch der 7. und 9.) Note nicht wiederholt wird. Dies widerspricht der damals gültigen Notationsregel, dass Akzidenzen abgesehen von unmittelbaren Tonwiederholungen (oder gelegentlich auch Wiederholungen nach einem dazwischenliegenden Ton) nur für diejenige Note gelten, vor der sie stehen. So schreibt Graupner beispielsweise in T. 15 und 16 der Viola concertata bei der Erniedrigung des *fis'* zum *f'* in jedem Takt drei Auflösungszeichen (vor der jeweils 1., 5. und drittletzten Note).

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 (see the editorial notes), 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

kalische 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.

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).

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: Musi-*

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 constantly 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,

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, 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.

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

Besides a harpsichord, the continuo group must also include a violoncello and a violone (double bass). The addition of a bassoon was taken as a matter of course in the eighteenth century, especially in large string bands. A lute or an organ (the latter in the case of large ripieno groups) should be considered as possible reinforcements or substitutes for the harpsichord.

EDITORIAL NOTES

I. THE SOURCE

The scoring of the bass part should be consistent with the size of the string ripieno. In 1752 Johann Joachim Quantz recommended the following orchestral scoring as a rough guide (he considered the use of a harpsichord mandatory):⁸

For four violins: one viola, one violoncello, one violone.

For six violins: an additional bassoon.

For eight violins: two violas, two violoncellos, two violones (along with two oboes and two flutes), two bassoons.

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)

The sole surviving source of this concerto is a handwritten full score dating from the first half of the eighteenth century, probably between 1724 and 1727. The manuscript is written in the hand of the Darmstadt court chapel-master Christoph Graupner (1683–1760)⁹ and is preserved in the music department of the Hessian State and University Library in Darmstadt (D-DS) under the shelf mark Mus. ms. 1033/47.¹⁰

The score is in upright format (34.5 x 21 cm) and contains four folios. The opening title reads: "Concert: a Viola da Braccia Concert[ata]. | 2 Violin. Viola e Basso | del Sign. | Telemann". No instruments are listed in front of the opening brace. Fols. 1r–1v: *Largo*; fols. 1v–3r: *Allegro*; fols. 3r–3v: *Andante*; fols. 3v–4v: *Presto*. The pages have been ruled throughout into twenty-three staves which are grouped into four five-staff systems on each page, each system being separated from the next by a blank staff.

There are two systems of enumeration, neither of which apparently originated with Graupner and, oddly, neither of which starts at the number one: folio numbers "2" (fol. 1r) and "3" (fol. 3r), and folios numbers "5" through "8". The first page also contains two numbers from the library's classification system – "47" and "1033" – and a stamp from the Darmstadt State Library (the same stamp recurs on fol. 3r).

Brian D. Stewart, in his studies of the watermarks and scribes in the Telemann manuscripts of the Darmstadt court chapel, has narrowed the date of the manuscript's origin to the period between 1724 and 1727.¹¹

9 See Oswald Bill: "Telemann und Graupner", *Telemann und seine Freunde: Kontakte – Einflüsse – Auswirkungen: Konferenzbericht Magdeburg 1984*, 2 vols. (Magdeburg, 1986), II, pp. 27–35; *Christoph Graupner: Hofkapellmeister in Darmstadt 1709–1760*, ed. Oswald Bill, *Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte*, XXVIII (Mainz, 1987); Christoph Grosspietsch: *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken: Studien zur Darmstädter Hofmusik und thematischer Katalog*, *Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte*, XXXII (Mainz, 1994).

10 See Georg Philipp Telemann. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke: Telemann-Werkverzeichnis, Instrumentalwerke*, III, ed. Martin Ruhnke (Kassel and Basle, 1999), p. 34.

11 Brian D. Stewart: "Hessische Landes- und Hochschulbibliothek: Telemann-Bestand – vorläufige Datierung" (unpubd., 1988).

8 See Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752; repr. Wiesbaden, 1988), p. 185.

II. NOTES ON THE EDITION

General Remarks

This edition presents the musical text of the source in a form adapted to modern-day orthography. The placement of accidentals has been modernized and the beaming standardized without comment. Unisono passages not written out in the source but indicated by cross-reference marks are written out in full. Graupner's trill sign + has been replaced by *tr*. Additional ties and slurs are identified by means of dotted lines, additional dynamic marks, trills and fermatas by small type.

In the source, the movement headings are placed not only above but also beneath the first system of the movement concerned. Graupner's dynamic marks include the abbreviations "pp.", "p." and "fort.", although he not infrequently chose to write them out as "piano." or "forte.". Our edition consistently replaces them with the abbreviations commonly used today. Graupner, following an earlier practice, used ♭ rather than ♮ as a natural sign. All other departures from the text of the source are discussed in the editorial comments below.

Comments

Abbreviations: va conc = viola concertata; va = viola; vn = violin (1–2). All citations below follow the sequence measure – part – comment.

LARGO

22	vn 2	<i>p</i> instead of <i>pp</i>
27	va conc	second slur indistinct; only on notes 3–4?
46	va conc	second slur indistinct; only on final two eighths?

ALLEGRO

12	vn 2	final note <i>b'</i> instead of <i>a'</i>
29	va	final note <i>c'</i> instead of <i>b</i>
30	va	note 5 <i>b</i> instead of <i>a</i>
46	va conc	♯ on note 1 ¹²
71	vn 2	final note <i>d''</i> instead of <i>b'</i>

ANDANTE

7	va conc	slurring indistinct; on notes 1–3?
8	va conc	slurring indistinct; on notes 1–3 and 5–7?
9	va conc	note 4 given as dotted quarter; changed for consistency with notation in m. 10
12	vn 1	notes 8–9 given as 32nds instead of 64ths; however, note 7 clearly dotted
21	vn 1	<i>a'</i> instead of <i>g'</i> ; <i>b'</i> also conceivable here.

PRESTO

16	vn 2	<i>p</i> instead of <i>pp</i>
50	va	<i>g</i> instead of <i>a</i>
57	va conc	slurring indistinct; on notes 1–3?
64	va conc	♯ missing on note 4
76,78	va conc	slurring indistinct; only on notes 2–3?

12 This problematic passage was already discussed in Walter Lebermann: "Georg Philipp Telemanns kühne Stimmführung – ein orthographischer Lapsus des Autors oder Johann Christoph Graupners?" *Musica*, I (1977), pp. 50f. Lebermann recommends retaining the *d*♯ for notes 1, 4 and 6 and postponing the *d* to note 9. At the same time he alters the *g* in the bass (notes 3 and 6) to *g*♯. The solution we have chosen is based on the observation that the viola part takes up, in transposed form, the diatonic sequence initially presented in mm. 2–5 of the opening ritornello. Telemann marks the return of the tonic in m. 43 by having the solo viola quote the opening group and the continuation group from the ritornello.

Once we become aware of this relation, it seems virtually unthinkable that Telemann intended to chromatically alter the voice-leading in this reprise-like section from *d*♯ in the first half of the bar to *d* in the second. Further evidence against the *d*♯ as first note, and hence for a scribal error on the part of Graupner, is that the accidental is not repeated on note 5 (nor on notes 7 and 9). This violates the notational rule, valid at that time, that accidentals apply only to the note they immediately precede, except in the case of note repetitions or, occasionally, repetitions with only one intervening note. In mm. 15–16, for example, Graupner wrote three natural signs in each bar of the viola concertata in order to lower the *f*♯ to *f*' (see the first, fifth and antepenultimate notes).