

# TELEMANN

## Nouveaux Quatuors en Six Suites

(Paris 1738)

»Pariser Quartette« / »Paris Quartets«

A une Flûte Traversière, un Violon,  
une Basse de Viole, ou Violoncelle, et Basse continue

### I

1<sup>er</sup> Quatuor TWV 43: D 3

2<sup>e</sup> Quatuor TWV 43: a 2

3<sup>e</sup> Quatuor TWV 43: G 4

Urtext der Telemann-Ausgabe  
Urtext of the Telemann Edition

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 5881

# VORWORT

Wie kein anderer deutscher Komponist des 18. Jahrhunderts orientierte sich Georg Philipp Telemann an französischer Kultur und Musik. Zwar wurden die Schöpfungen Jean-Baptiste Lullys, insbesondere die Ouvertüre, auch von anderen rezipiert, doch war wohl kaum jemand ein so profunder Kenner des französischen Instrumental- und Vokalstils wie Telemann. Bereits der Schüler in Hildesheim erkannte, nachdem er die Hofkapelle in Hannover gehört hatte, „das Licht“ dieses Stils: „Hier ist der beste Kern von Franckreichs Wissenschaft | Zu einem hohen Baum und reifster Frucht gediehen“, schrieb er in seiner Autobiographie von 1718. In Sorau studierte er die Partituren von André Campra und Jean-Baptiste Lully, worauf eine große Zahl von Ouvertüren entstanden. Über die Concerti, die er in Eisenach als Konzertmeister komponierte, berichtete Telemann, dass „sie mehrentheils nach Franckreich riechen“. Einer der ersten in Frankfurt am Main komponierten Kantatenjahrgänge ist der im französischen Stil. Er wendete in der französischen Vokalmusik entwickelte Prinzipien erstmals – und vermutlich in dieser Dimension einmalig – auf die protestantische Kirchenmusik an. Wenigstens eine der Passionen, die Matthäuspassion 1746 (TWV 5:31), ist ebenfalls vom französischen Stil geprägt. Auch in den Opern sind französische Anregungen, gelegentlich sogar Melodien, verarbeitet, und 1724 übersetzte Telemann die Tragédie *Omphale* von Antoine Houdar de La Motte und komponierte sie neu. Noch im späten Briefwechsel mit Carl Heinrich Graun pries Telemann die rhetorischen Qualitäten der französischen Musik. Telemann war selbstverständlich ein Kenner der französischen Literatur wie nicht nur die Übersetzung der genannten Oper zeigt, sondern auch seine Autobiographie von 1718, in die er zahlreiche Verse französischer Autoren einfügte. Johann Mattheson rühmte 1740 Telemanns „Stärke in den lebenden Sprachen“ und bezeichnete ihn als einen „Meister im Frantzösischen“.

Telemanns besonderes Interesse am Französischen führte ihn dann auch von Herbst 1737 bis Frühjahr 1738 zu einer „längst-abgezielten Reise“ in die Metropole Paris. Von manchen seiner Kollegen ist bekannt, dass sie sich in Italien aufhielten, um dort Studien zu treiben und sich weiterzubilden. Telemann ist damit der einzige bedeutende deutsche Komponist vor Mozart, der nach Paris ging, dort Erfolg hatte und dessen

Werke in den *Concerts spirituels* dargeboten wurden. In Paris komponierte und führte Telemann eigene Werke auf, darunter die Vertonung des 71. Psalms *Deus judicium tuum regi da* (TWV 7:7), zwei weitere lateinische Psalmen, Konzerte, eine französische Kantate und eine Sinfonie über ein Modelied von Pere Barnabas sowie die *Nouveaux Quatuors*.

Diese „Quartette“, die, weil für Paris entstanden und dort uraufgeführt, auch als „Pariser Quartette“ bezeichnet werden dürfen, bekamen das Attribut „neu“, weil es nicht die ersten Kompositionen Telemanns für die Besetzung Traversflöte, Violine, Viola da gamba (oder Violoncello) und Basso continuo waren. Bereits 1730 hatte er in Hamburg eine erste Sammlung von sechs Quadri veröffentlicht, die „2. Concerti, 2. Balletti, 2. Sonate“ enthielt (vgl. *Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke* [TA], Bd. 18). Einige Jahre später druckte sie der Verlag Leclerc, der für Veröffentlichungen Telemannscher Kompositionen das Privileg besaß, mit dem Titel *Six Quatuor a Violon, Flute, Viole ou Violoncelle et Basse continuë* nach. Ende Januar 1738 erhielt Telemann ein eigenes königliches Privileg auf zwanzig Jahre für den Druck und den Vertrieb seiner Werke. Das erste unter dem Privileg gedruckte Werk sind die vorliegenden *Nouveaux Quatuors en Six Suites*. Das Privileg sicherte für den Druck die Einhaltung der königlichen Richtlinien zu, die die Verwendung von „bon Papier“ („gutem Papier“) und „beaux caracteres“ („schönen Schriftzeichen“) vorschrieben. Außerdem schützte es Autor und Verlag vor unerlaubten Nachdrucken, die mit hohen Strafen belegt werden konnten.

Telemanns Reise nach Paris war auf Einladung „einiger der dortigen Virtuosen“ zustande gekommen, die „an etlichen meiner gedruckten Wercke Geschmack gefunden hatten“, berichtet Telemann. Er teilt nicht mit, welche diese Werke waren. Es werden vor allem die *Quadri* von 1730 und die *Musique de Table* von 1733 (sie ist allein von 33 Interessenten aus Frankreich subskribiert worden) gewesen sein, die den Geschmack der Musiker und des Publikums getroffen hatten und Telemanns Ruf bereits vor seiner persönlichen Anwesenheit begründeten. Einer der Subskribenten der *Musique de Table* war der berühmte Flötenvirtuose Michel Blavet, der gemeinsam mit dem Violinisten Jean-Pierre Guignon, dem Gambisten Jean-Baptiste-Antoine Forqueray und dem

Violoncellisten Edouard die *Nouveaux Quatuors* erstmals aufführte. Die vier Musiker gehörten zu den besten in Paris; sie hatten verantwortungsvolle und einflussreiche Positionen im Musikleben der Metropole inne. Telemanns Kompositionen „machten die Ohren des Hofes und der Stadt ungewöhnlich aufmerksam und erwarben mir [Telemann], in kurzer Zeit, eine fast allgemeine Ehre, welche mit gehäufter Höflichkeit begleitet war“. Noch Friedrich Wilhelm Marpurg, der einige Jahre später in Frankreich lebte, hörte in Paris Telemanns Kompositionen mit der Cembalistin Anne-Jeanne Boucon und den bereits genannten Blavet, Forqueray und Guignon. Die *Nouveaux Quatuors* blieben also im Repertoire der berühmten Pariser Musiker.

Die Besetzung Traversflöte, Violine, Viola da gamba (oder Violoncello) und Basso continuo ist vermutlich eine Erfindung Telemanns, die er bereits in den *Quadri* von 1730 erprobt hatte. Die Traversflöte, zu Anfang des 18. Jahrhunderts insbesondere in Frankreich weiterentwickelt, die Violine, das führende Kammermusik- und Orchesterinstrument, und die Viola da gamba, die in Frankreich zu einem vollkommenen und virtuosen Solo- und Kammermusikinstrument kultiviert wurde, vereinigt er zu einem Oberstimmenensemble, das über einem Grundbass musiziert. Telemanns Realitätssinn zeigt sich in seinem Angebot der Alternativbesetzung Viola da gamba oder Violoncello. Das Violoncello entwickelte sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Soloinstrument – Telemann, der selbst Cello spielte, war mit seinen Konzerten daran nicht unbeteiligt –, während die Viola da gamba kurz vor ihrer letzten Blüte stand und es nur noch wenige Virtuosen auf diesem Instrument gab. Telemann bedenkt das Violoncello mit einer seinen spieltechnischen Möglichkeiten gemäßen, leicht modifizierten Gambenstimme, in der er etwa akkordisches Spiel auslöst oder Artikulationshinweise ändert. Die Besetzung mit Violoncello steht gleichwertig neben derjenigen mit Viola da gamba.

Der Begriff „Quatuor“ geht nach Finscher auf den Pariser Verleger Leclerc zurück, der Telemanns Wortschöpfung „Quadro“ als Bezeichnung für eine Komposition „mit drey concertirenden Instrumenten, und einer Grundstimme“ (analog zu „Trio“, einer Komposition von zwei Stimmen mit Generalbass) verwendete. Erst nach Telemanns *Nouveaux Quatuors* benutzte ein anderer französischer Komponist den Begriff für eigene Kompositionen. Wie ein guter Quatuor, den Quantz als den „Probierstein eines ächten Contrapunctisten“ bezeichnet, aussehen sollte, beschreibt er

in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Zu einem guten Quatuor gehört z. B. eine „recht baßmäßige Grundstimme“, eine gute „Vermischung“ der Instrumente, der Hörer dürfe nicht bemerken, welche Stimme „den Vorzug“ habe, auch müsse jede Stimme, wenn sie wieder einsetze, als Hauptstimme behandelt werden. Telemann wählt in den *Nouveaux Quatuors* den französischen Stil, dessen besondere Eigenschaft Natürlichkeit ist, der lebhaft, munter und kurz ist. „Französische Stücke“ zeichnen sich nach Scheibe vor allem dadurch aus, dass „sie alle weithergesuchte[n] und schwülstige[n] Ausschweifungen fliehen“. Nach Quantz findet man in französischer Instrumentalmusik „viele gefällige und annehmliche Gedanken“, insbesondere wegen ihres „aneinander hangenden und concertirenden Gesanges“. Die *Nouveaux Quatuors* entsprechen diesen Beschreibungen französischer Musik. Sie sind darüber hinaus von außerordentlicher kompositorischer Dichte. Bemerkenswert sind rhythmische Wechsel, harmonische Verschiebungen und klangliche Effekte innerhalb kurzer Abschnitte und nur weniger Takte. Immer ist das konzertierende Moment vorhanden, aber ohne dass die französisch inspirierte Form der einzelnen Sätze aufgehoben würde. Die Formen, die Telemann fand, sind außerordentlich vielgestaltig. Die einleitenden Sätze sind überwiegend einteilig durchkomponiert, es gibt aber auch die Da-capo-Form und einmal die Anlehnung an die französische Ouvertüre. Die Folgesätze sind meist zweiteilig oder in der Da-capo-Form, nicht wenige mit Anklängen an den Rondeau. Die Sätze tragen Überschriften, die auf ihren affektiven Charakter hinweisen, „obwohl die Tanztypen selbst unverhüllt ausgeprägt sind“ (Finscher). Sicherlich ist ein Teil des Erfolges, den die Kompositionen hatten, der exzellenten Interpretation zuzuschreiben. Doch zeugen sie vor allem von dem hohen Anspruch, den der Komponist an sich stellte, von seiner tiefen Kenntnis der französischen Musik, von seinem feinen Geschmack, davon, dass er ein *homme d’esprit* war.

### Aufführungspraktische Aspekte

Von Mattheson bis Quantz wird die Akkuratess, die „Deutlichkeit und Reinigkeit“ des Spiels französischer Musiker hervorgehoben und als vorbildlich dargestellt. Französisch geschulte Musiker trugen laut Quantz „modest, deutlich, nett und reinlich“ vor. Mit diesem interpretatorischen Ansatz und der Präzision der Spielweise rechnete Telemann. Die Kompositionen sind, um mit Scheibe zu sprechen, „sehr

klüglich eingeschränkt“ in der „abgemessenen Anzahl und Eintheilung der Takte“. Der Sinn dieser Konzeption besteht darin, dass „der Rhythmus und das Metrum allemal auf das deutlichste ins Gehör fallen“. Das heißt, dass die von Telemann komponierten Veränderungen und Verschiebungen des Rhythmus‘ oder der Imitationen, aber auch der Harmonie, nur durch die prinzipiell strenge Beibehaltung des Grundmetrums des betreffenden Satzes wahrgenommen werden können. Die *Nouveaux Quatuors* würden in ihrer Wirkung einbüßen, beachteten die Spieler nicht die Einhaltung des gewählten Tempos, die rhythmische und akzentuierte Struktur der Motive des betreffenden Satzes oder die dynamischen Hinweise. Telemann selbst differenzierte in außerordentlichem Maße und nahm die Artikulation sehr genau. Er schrieb, ganz in der Tradition stehend, notwendige Manieren aus.

Selten gibt es Hinweise wie „seul“ bzw. „tout“ in der Generalbassstimme. Sie könnten darauf hindeuten, dass in diesen Takten ein eventuell die Grundbassstimme verstärkendes Instrument zu schweigen habe – oder das Cembalo. Da diese Stellen (4er Quatuor, *Flatteusement*, T. 102 und 104, 110 und 116) aber nicht beziffert sind, ist es wahrscheinlicher, dass hier nicht ausgesetzt werden soll und die besondere Wirkung des Duettes von Cembalo (gegebenenfalls verstärkt durch ein Streichinstrument) und Viola da gamba (Violoncello) beabsichtigt ist. Die Berichte über die Aufführungen der Quartette zählen jeweils vier Interpreten auf, unter denen bei Telemann ein Cellist ist. Marpurg erwähnt dagegen keinen Cellisten und auch die Anzeigen im *Mercure de France* vermerken nur vier Musiker. Daraus könnte man schließen, dass es nicht unbedingt notwendig ist, die Continuo-stimme von einem Streichinstrument verstärken zu lassen.

### Zur Ausgabe

Die Neuausgabe der „Pariser Quartette“ berücksichtigt nur die tatsächlich in Paris uraufgeführten, sämtlich im französischen Stil komponierten *Nouveaux Quatuors*. Die Annahme Walter Bergmanns, des Herausgebers der Quadri von 1730 und der Quatuors von 1738 (Telemann, Musikalische Werke [TA], Bd. 18 und 19), dass beide Sammlungen als „Pariser Quartette“ anzusehen sind, ist nicht mehr zu halten. Deshalb sind für die Neuauflagen der Bände der TA an die Originale angelehnte Titel gefunden worden. Band 19, der die *Nouveaux Quatuors* von 1738 enthält,

heißt nun korrekt *NOUVEAUX QUATUORS EN SIX SUITES* (Paris 1738).

Der Originaldruck trägt den Titel *Nouveaux | QUATUORS | EN | Six Suites | A | une Flûte Traversiere, un Violon, | une Basse de Viole, ou Violoncel, | et Basse Continuë. | COMPOSÉS | PAR | George Philippe | TELEMANN | Gravés par Denise Vincent. | Le Prix en Blanc 18. | A Paris. | Chez | l’Auteur, vis à vis la porte de l’hôtel du Temple, chez | Monsieur Vater Facteur de Clavessins. | Madame Boivin, rue S.<sup>t</sup> Honoré à la Regle d’Or. | Le Sieur le Clerc, rue du Roule à la croix d’Or. | Avec Privilège du Roy.* Er besteht aus fünf Stimmheften: *Flûte Traversiere, Violon, Basse de Viole, Violoncel* und *Basse Continue*, diese Stimme ist beziffert. Die Stimmen wurden für die Ausgabe in Partitur gebracht. Zwischen dem System des *Basse de Viole* und dem des Generalbasses wurde die als Alternative zur Viola da gamba gedachte Stimme für das Violoncello platziert.

Gelegentlich benutzt der Originaldruck unterschiedliche Artikulations- und Phrasierungszeichen. Diese Zeichen – Staccato-Punkte und Striche – wurden in der vorliegenden Ausgabe beibehalten, denn es liegt die Vermutung nahe, dass sie unterschiedliche Bedeutungen haben. Der Punkt zeigt einen quantitativen Akzent an, d. h., dass die Note gekürzt werden soll. Demgegenüber hat der Strich dynamische Qualität, die entsprechenden Noten sind schärfer zu akzentuieren. (Walter Bergmann, TA, Bd. 19, S. VII nahm dagegen an, dass beide Zeichen dasselbe bedeuteten, und die Striche zusätzlich auf Bogenwechsel hinwiesen.) Fehlen die Zeichen, könnte dies durchaus bedeuten, dass der Interpret im Sinne differenzierten Spiels zwischen den Möglichkeiten wählen kann bzw. die von Telemann vorgeschlagene Artikulationsart beibehält. Deshalb sind Ergänzungen dieser Zeichen (kenntlich durch Kleinstich in der Partitur) nur sparsam vorgenommen worden.

Im Unterschied zu der Entscheidung von Walter Bergmann in TA, Bd. 19, die Instrumentennamen, dynamischen Anweisungen und andere verbale Zusätze zu italianisieren, bleiben die französischen Anweisungen (z. B. *doux, très doux, fort* usw.) in der Partitur erhalten. Eventuelle Ergänzungen erscheinen im Kleinstich. In den Stimmen wird die Dynamik nach heutiger Gewohnheit mit *p* und *f* usw. wiedergegeben.

Die originale Bezifferung – damit auch ihre Besonderheiten – wurden in die Ausgabe übernommen. Telemann wollte mit der Bezifferung deutschen und französischen Gepflogenheiten gerecht werden. Ins-

besondere das Generalbasszeichen 5 konnte unterschiedliche Bedeutungen haben. In einem *Avertissement* machte Telemann klar, welches Zeichen er wie verstanden wissen wollte. Er fügte als weiteres Zeichen die  $\widehat{5}$  hinzu. Dieser Bogen (auch Telemannischer Bogen genannt) zeigt an, dass zur Quinte statt der Sexte die Oktave zu greifen ist. Eine andere Ziffer ist die  $4x$ , die offenbar eine erhöhte Quarte verlangt (gewöhnlich benutzte Telemann für diesen Sachverhalt das Zeichen  $4+$ ).

Den Generalbass hat Walter Bergmann frei ausgesetzt. Er ging nach eigenem Zeugnis über Telemanns Anweisungen in den *Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen* hinaus, weil er annahm, dass Telemann mit dem Spiel eines erfahrenen Cembalisten gerechnet hat. Maßgeblich war für ihn die Partitur, weniger die Bezifferung (vgl. TA, Bd. 19, S. VII). Doch ist seine Version als Vorschlag zu verstehen; es steht dem Continuospieler frei, eine eigene Aussetzung zu finden und zu spielen. Um dem Continuospieler die Unabhängigkeit von der Partitur zu ermöglichen, liegt dem Stimmensatz eine bezifferte Continuo Stimme bei.

Ute Poetzsch

Magdeburg, April 2001

## LITERATURHINWEISE

- Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I*, Kassel usw. 1974 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3), S. 65f., S. 89.
- Wolf Hobohm, *Der Telemannische Bogen*, in: *Generalbaßspiel im 17. und 18. Jahrhundert/Editionsfragen aus der Sicht vorliegender Ausgaben zum Jubiläumsjahr 1985*, Michaelstein/Blankenburg 1987 (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, H. 32), S. 32–35.
- Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Dritte Auflage, Breslau 1789 (Reprint: Kassel 1992), S. 302.
- Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. von Werner Rackwitz, Leipzig 1981.
- Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Hildesheim/Wiesbaden 1970, S. 146, 678.
- Thomas Synofzik, *Generalbaßspiel und Bezifferungspraxis bei Georg Philipp Telemann*, in: *Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musiktheoretischen Publikationen und ihre Anwendung*, in: Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 15. Magdeburger Telemann-Festtage 2000 (in Vorb.)
- Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung*, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch und Wolf Hobohm, Oschersleben 1998.

## PREFACE

No German composer of the eighteenth century was more beholden to French culture and music than Georg Philipp Telemann. True, other composers also drew on the music of Jean-Baptiste Lully, especially his overtures, but none had a knowledge of French instrumental and vocal style that could match Telemann's in profundity. Even as a grade school student in Hildesheim he realized, after hearing the court chapel in Hanover, the "gist" of this style. As he put it in his autobiography in 1718: "Here the best kernel of France's science / has grown into a tall tree with the ripest of fruit." In Sorau he studied the scores of André Campra and Lully, after which he produced a large number of overtures of his own. Later he reported of the concertos he wrote during his period as

concertmaster in Eisenach that "they are, for the most part, redolent of France". One of the earliest cantata cycles he wrote in Frankfurt am Main is in the French style. He was the first and probably the most avid of all German composers to apply principles developed in French vocal music to Protestant church music. At least one of his Passion settings, the *St. Matthew Passion* of 1746 (TWV 5:31), was also influenced by the French style. His operas likewise incorporate French ideas – and occasionally even French melodies – and in 1724 he translated and produced a new musical setting of Antoine Houdar de La Motte's tragedy *Omphale*. Even later in his life, in his correspondence with Carl Heinrich Graun, Telemann continued to extol the rhetorical qualities of French music. It need hardly be

added that he was a connoisseur of French letters, as can be seen not only in the above-mentioned libretto translation, but also in his autobiography of 1718, which incorporates a good many lines of verse by French poets. Johann Mattheson, writing in 1740, praised Telemann's "command of living languages" and referred to him as a "master in French".

Telemann's special interest in all things French eventually led to his "long-envisaged" journey to Paris from the autumn of 1737 to the spring of 1738. Many of his colleagues are known to have spent time in Italy to pursue their studies and perfect their craft. Telemann is thus the only significant German composer before Mozart who travelled to Paris, achieved success there, and had his works played at the Concerts spirituels. In Paris he wrote and performed works of his own, including a setting of Psalm LXXI, *Deus judicium tuum regi da* (TWV 7:7), two other Latin psalms, concertos, a French cantata, a symphony on a fashionable tune by Père Barnabas, and the *Nouveaux Quatuors*.

These "quartets", written for and premiered in Paris, fully deserve the nickname "Paris Quartets". They owe their attribute "new" (*nouveaux*) to the fact that they are not the first pieces that Telemann wrote for the combination of transverse flute, violin, viola da gamba (or violoncello), and basso continuo. As early as 1730 he had published an initial set of six *Quadri* containing "two concertos, two ballets, [and] two sonatas" (see Volume 18 of *Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke*, hereinafter "TA"). A few years later they were reissued with the title *Six Quatuor[s] a Violon, Flute, Viole ou Violoncelle et Basse continuë* by the publishing house of Leclerc, which had the official monopoly on the publication of Telemann's works. At the end of January 1738 Telemann received his own royal monopoly to print and distribute his works for a twenty-year period. The first work printed under this monopoly was the present *Nouveaux Quatuors en Six Suites*. The monopoly ensured that Telemann's prints adhered to the royal strictures of *bon papier* ("good paper") and *beaux caractères* ("beautiful characters"). It also protected both the author and the publisher from the dangers of pirating, for which severe penalties were exacted.

Telemann travelled to Paris at the invitation of "several *virtuosi* of that city" who, he reported, "had developed a taste for several of my printed works". He does not specify which works these happened to be, but they were most likely the *Quadri* of 1730 and the *Musique de Table* of 1733, of which the latter had thirty-three subscribers in France alone. These pieces met the

taste of musicians and audiences alike and established Telemann's reputation in France even before he arrived there in person. One of the subscribers to the *Musique de Table* was the famous virtuoso flautist Michel Blavet, who gave the première performance of the *Nouveaux Quatuors* along with Jean-Pierre Guignon (violin), Jean-Baptiste-Antoine Forqueray (gamba), and Edouard (cello). These four musicians were among the best in Paris and occupied positions of responsibility and influence in the city's musical life. Telemann's compositions "attracted an unusual amount of attention at court and in town and earned for me [Telemann], within a short span of time, almost universal veneration accompanied by a good deal of courtesy". Even Friedrich Wilhelm Marpurg, who lived in France several years later, heard Telemann's works performed in Paris by the harpsichordist Anne-Jeanne Boucon and the aforementioned Blavet, Forqueray, and Guignon. The *Nouveaux Quatuors* thus remained in the repertoire of these famous Parisian musicians.

The combination of transverse flute, violin, viola da gamba (or violoncello), and basso continuo is probably Telemann's own invention and had already been tried out in his *Quadri* of 1730. The transverse flute had been greatly improved at the beginning of the century, particularly in France; the violin was the leading instrument of chamber and orchestral music; and the viola da gamba had emerged in France as a fully-fledged virtuoso vehicle for solo and chamber music. Telemann united them into an ensemble of descant instruments over a thoroughbass. His inborn pragmatism is evident in his choice of an alternative scoring for gamba or violoncello. In the first half of the century the violoncello had just evolved into a solo instrument (Telemann himself was a cellist, and his concertos contributed in no small measure to this development), while the viola da gamba was about to enter its final flowering and was cultivated only by a few virtuosos. Telemann conferred upon the cello a slightly modified yet idiomatic gamba part by avoiding chordal passages and changing the articulation markings. His violoncello part stands fully on a par with that for the viola da gamba.

According to Ludwig Finscher, the title *quatuor* was devised by the Parisian publisher Leclerc, who adopted Telemann's own coinage *quadro* as a generic term for any compositions "with three *concertante* instruments and a fundamental bass" (by analogy with "trio" for any composition with two parts and thoroughbass). Only after the appearance of Telemann's *Nouveaux Quatuors* did another French composer use the term for

his own compositions. In his treatise on the flute, Quantz, who regarded a good *quatuor* as “the touchstone of a true contrapuntalist”, describes what such a work should look like: a good *quatuor* should have a “quite bass-like part as a foundation” and a “good mixture” of instruments; the listener should never notice which part is given precedence, and each part should be treated as the principal voice at every new entrance.

For his *Nouveaux Quatuors* Telemann chose the French style with its emphasis on naturalness, vivacity, merriment, and brevity. “French pieces”, according to Scheibe, are especially noteworthy for “fleeing all far-fetched and pompous excesses”. Quantz felt that French instrumental music contained “many ingratiating and agreeable ideas”, especially because of its “continuous and *concertante* melody”. Not only do the *Nouveaux Quatuors* match these descriptions, they reveal an extraordinary density of musical event: remarkable changes of rhythm, shifts of harmony, and timbral effects, all occurring within brief sections only a few bars long. The *concertante* quality is always present, but without bursting the French-inspired form of the movements. The forms that Telemann lit upon are extraordinarily many and varied. The introductory movements are mainly through-composed in a single section, although da capo forms can also be found and one of them derives from the French overture. The numbers that follow are generally bipartite or da capo in form, often with allusions to the *rondeau*. The movements have titles referring to their emotional characters, although, as Finscher remarked, “the dance types per se are always in evidence”. Surely one reason for the great success of these piece was the excellence of their performance, but they also bear witness to the high standards that Telemann imposed on himself, his deep knowledge of French music, his refined taste, and his nature as an *homme d’esprit*.

### Notes on Performance Practice

Writers from Mattheson to Quantz emphasized the accuracy, the “precision and purity” of French performers and held them up as models for other musicians. Musicians trained in the French school, Quantz maintained, were “modest, accurate, neat, and orderly” in their delivery. Telemann reckoned with this approach and level of precision in the performance of his music. His compositions are, to quote Scheibe, “shrewdly limited” in the “well-calibrated number and groupings of the measures”. The point of this

conception is that their “rhythm and meter strike the ear with by far the greatest prominence”. In other words, the twists and shifts that Telemann interpolated into his music, as well as the imitative passages and even the harmony, cannot be perceived unless the basic meter is strictly maintained. The *Nouveaux Quatuors* would lose their effect if players failed to observe the chosen tempo, the shape of rhythms and accents in his motifs, and his instructions concerning dynamics. Telemann himself made minute distinctions of this sort and placed a premium on articulation. He also wrote out all essential embellishments, as tradition demanded.

On rare occasions we find the instructions *seul* or *tout* in the thoroughbass part. Where they occur, they may signify that the instrument reinforcing the thoroughbass – or the harpsichord – should fall silent. However, as these passages are unfigured (see *Quatuor* no. 4, *Flatteusement*, mm. 102, 104, 110 and 116), it more likely means that the bass should be left unrealized in order to savor the special effect of the duet between the harpsichord (perhaps reinforced by a string instrument) and the viola da gamba (or violoncello). Reports on performances of the quartets always list four musicians with Telemann as cellist. Marpurg, in contrast, does not mention a cellist, and the advertisements in the *Mercure de France* merely note four musicians. This may imply that it was not absolutely mandatory to reinforce the continuo part with a string instrument.

### Notes on the Edition

Our new edition of the “Paris Quartets” only takes into account those *Nouveaux Quatuors* which were composed in the French style and actually premiered in Paris. The assumption put forth by Walter Bergmann, the editor of the 1730 *Quadri* and the 1738 *Quatuors* (TA, Volumes 18 and 19), that both collections should be regarded as “Paris Quartets” is no longer tenable today. For that reason, the reissues of the TA volumes now take their titles from the originals. Volume 19, containing the *Nouveaux Quatuors* of 1738, is now correctly entitled *NOUVEAUX QUATUORS EN SIX SUITES (Paris 1738)*.

The title page of the original print reads as follows: *Nouveaux | QUATUORS | EN | Six Suites | A | une Flûte Traversiere, un Violon, | une Basse de Viole, ou Violoncel, | et Basse Continuë. | COMPOSÉS | PAR | George Philippe | TELEMANN | Gravés par Denise Vincent. | Le Prix en Blanc 18. | A Paris. | Chez | l’Auteur,*

*vis à vis la porte de l'hôtel du Temple, chez | Monsieur Vater Facteur de Clavessins. | Madame Boivin, rüe S.<sup>t</sup> Honoré à la Regle d'Or. | Le Sieur le Clerc, rüe du Roule à la croix d'Or. | Avec Privilège du Roy.* The print consists of five separate instrumental parts: *Flûte Traversiere*, *Violon*, *Basse de Virole*, *Violoncel* and *Basse Continue* (the latter part is figured). We have scored the parts for our edition, placing the alternative violoncello part (in lieu of the viola da gamba) between the staff of the *Basse de Virole* and that of the basso continuo.

Occasionally the original print uses conflicting signs for articulation and phrasing. These signs – staccato dots and strokes – have been retained in our edition, for there is some likelihood that they differed in meaning. The dot indicates a quantitative accent (the duration of the note should be shortened), while the stroke has a dynamic quality (the note should be accented). In contrast, Walter Bergmann (TA XIX, p. VII) assumed that the two signs mean the same thing, with the stroke additionally indicating a change of bowing. The absence of these signs may imply that the performer is allowed to choose between the various options to differentiate his playing, or that the style of articulation proposed by Telemann should be retained. For this reason, we have rarely added such signs (identified by small type in the score).

Departing from Bergmann's decision (TA XIX) to give all names of instruments, dynamic marks, and other verbal addenda in Italian, we have retained the French forms in our score, e. g. *doux*, *très doux*, *fort*, and so forth. All editorial additions appear in small type. Dynamic marks in the parts are reproduced in accordance with modern usage, i. e. with *p*, *f*, and so forth.

The original bass figures, and hence their peculiarities, have been included in our edition. Telemann wished to do justice to German and French conventions with his thoroughbass figures. In particular, the figure 5 may have various meanings. In an *Avertissement* Telemann clearly pointed out which signs he used and how he wanted them to be understood. He added the  $\widehat{5}$  as a supplementary sign (known as the "Telemann arc") indicating that the fifth should be joined by an octave rather than a sixth. Another digit, 4x, evidently calls for a raised fourth (Telemann generally used 4+ for this chord).

Bergmann provided a free realization of the continuo part, confessing that he went beyond Telemann's instructions in the *Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen* because Telemann presumably reckoned with the participation of an experienced harpsichord player. Bergmann took his bearings less on the bass figures than on the score (see TA XIX, p. VII). However, his realization should be regarded as a suggestion from the editor. Continuo players are at liberty to invent and perform their own realizations. To grant continuo players the necessary independence from the score, we have included a part for figured bass in the set of parts.

Ute Poetzsch

Magdeburg, April 2001

(translated by J. Bradford Robinson)

## BIBLIOGRAPHY

- Ludwig Finscher: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I*, Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, 3 (Kassel, 1974), pp. 65f., 89.
- Wolf Hobohm: "Der Telemannische Bogen", *Generalbaßspiel im 17. und 18. Jahrhundert: Editionsfragen aus der Sicht vorliegender Ausgaben zum Jubiläumsjahr 1985*, Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, 32 (Michaelstein-Blankenburg, 1987), pp. 32–35.
- Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, third edn. (Breslau, 1789; repr. Kassel, 1992), p. 302.
- Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen: Eine Dokumentensammlung*, ed. Werner Rackwitz (Leipzig, 1981).
- Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musikus* (Hamburg, 1738–40; repr. Hildesheim and Wiesbaden, 1970), pp. 146, 678.
- Thomas Synofzik: "Generalbaßspiel und Bezifferungspraxis bei Georg Philipp Telemann", in "Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musiktheoretischen Publikationen und ihre Anwendung", *Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 15. Magdeburger Telemann-Festtage 2000* (in preparation).
- Ralph-Jürgen Reipsch and Wolf Hobohm, eds.: *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann: Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung* (Oschersleben, 1998).