

Georg Philipp

TELEMANN

Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen

Psalm 121

TVWV 7:16

für Soli (SATB), Chor (SATB)
2 Oboen, 2 Violinen, Viola und Generalbass

for soli (SATB), choir (SATB)
2 oboes, 2 violins, viola and basso continuo

herausgegeben von / edited by
Klaus Hofmann (Herbipol.)

Telemann-Archiv · Stuttgarter Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 39.127

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
1. Vers 1–2 Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen (Coro SATB)	6
2. Vers 3–6 Er wird deinen Fuß nicht gleiten lassen (Soli SATB e Coro SATB)	14
3. Vers 7–8 Der Herr behüte dich vor allem Übel (Soli SATB e Coro SATB)	24
Kritischer Bericht	33

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 39.127), Klavierauszug (Carus 39.127/03),
Chorpartitur (Carus 39.127/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 39.127/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 39.127), vocal score (Carus 39.127/03),
choral score (Carus 39.127/05),
complete orchestral material (Carus 39.127/19).

Vorwort

Georg Philipp Telemanns Vertonung des 121. Psalms, „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen“ (TVWV 7:16), ist Teil der umfangreichen Kirchenmusikbestände, die heute in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main aufbewahrt werden und die hauptsächlich aus dem Besitz der dortigen Barfüßer- und der Katharinenkirche stammen. Der Bestand umfasst, meist in Abschriften, neben vielerlei anderem rund 800 Kirchenkompositionen Telemanns. Viele dieser Handschriften tragen allerdings keine Komponistenangabe, und für etwa 160 Werke gibt es auch keine dokumentarische Beglaubigung der Autorschaft Telemanns (etwa durch einen zugehörigen Kantatentextdruck) oder deren Bestätigung durch eine anderweitig überlieferte musikalische Quelle, so dass sich die Zuschreibung an Telemann in erster Linie auf den Überlieferungszusammenhang und äußere Quellenmerkmale wie die Beteiligung bestimmter Schreiber stützt.¹

Die vorliegende Psalmkomposition ist in Frankfurt in einem zeitgenössischen Stimmensatz (Signatur: *Ms. Ff. Mus. 1158*) und einer ebenfalls zeitgenössischen Partiturabschrift (Signatur: *Ms. Ff. Mus. 403*) erhalten. Der Stimmensatz trägt keine Komponistenangabe; er gehört zu den Handschriften, die aufgrund des Quellenbefundes Telemann zugerechnet werden.²

Bei der Partitur ergibt sich ein komplizierteres Bild. Ihr Schreiber ist Johann Balthasar König (1691–1758), der schon zu Telemanns Frankfurter Kapellmeisterzeit (1712–1721) in der Kirchenmusik mitwirkte, 1721 Musikdirektor der Katharinenkirche und 1727 Kapellmeister der Barfüßerkirche und damit, wie einst Telemann, für die Musik an beiden Hauptkirchen zuständig wurde. Die Partitur selbst trägt keinen Komponistennamen. Verwirrung in der Frage der Autorschaft ergab sich daraus, dass die Partitur in einem Umschlag überliefert ist, der zu einem anderen Werk gehört, nämlich, laut Titelaufschrift, zu einer Adventskantate, deren ursprüngliche Komponistenangabe „Telemann“ lautete, aber nachträglich von anderer Hand in „König“ geändert wurde – vielleicht zu Recht, vielleicht aber auch zu Unrecht allein unter dem flüchtigen Eindruck, dass der Inhalt des Umschlags ja die Schriftzüge Königs zeigte. Ungeachtet dieser erkennbar dubiosen Voraussetzungen geriet die Psalmkomposition unter die Kompositionen Königs³ – allerdings ohne dass der Zusammenhang der Partitur mit dem Frankfurter Stimmensatz bemerkt wurde. Tatsächlich aber zeigt die Partitur bei näherer Betrachtung, dass es sich keinesfalls um eine Komposition Königs handelt (unter anderem, weil sie Fehler enthält, die einem Komponisten bei einem eigenen Werk nicht unterlaufen), sondern um eine Abschrift nach Einzelstimmen, und zwar solchen des Frankfurter Stimmensatzes.

Scheidet König als Komponist somit aus, so bleibt kein vernünftiger Zweifel an der Autorschaft Telemanns, und zwar nicht nur aus quellenkritischer, sondern auch aus stilkritischer Sicht. Wie kaum ein anderer deutscher Kirchenkomponist seiner Zeit hat Telemann die französische

Musik geliebt und sich stilistisch an ihr orientiert. Unsere Psalmkomposition passt in dieses Bild: Vorbild ist der französische *Grand motet*. In allen Sätzen werden Muster der französischen Musik aufgenommen: das Ouvertüren-Modell im ersten Satz, Chaconne-Anklänge im zweiten, der punktierte Gigue-Rhythmus einer Canarie im Schlussteil des dritten. Hinzu kommt der gattungstypische lebhaftere Wechsel von Solisten und Chor und noch vieles andere mehr an französischer Stilisierung bis hin zu französischen Tempoangaben wie „Lentement“ und „Vivement“ und zu den Beischriften „tous“, „seul“ und „doucement“ (die wir allerdings in unserer Ausgabe durch die heute gebräuchlicheren italienischen Ausdrücke „Tutti“, „Solo“ und „piano“ ersetzen).

Unsere Ausgabe gibt das Werk in moderner Umschrift wieder. Herausgeberzusätze sind, soweit nicht im Kritischen Bericht vermerkt, in der heute üblichen Weise durch Kleindruck, Kursivschrift oder Klammern und bei Bögen durch Strichelung gekennzeichnet.

In den Besetzungsangaben zum Generalbass verzichten wir im Blick auf die heutige Praxis auf den in der Frankfurter Kirchenmusik seinerzeit gebräuchlichen Calcedon, ein Lauteninstrument tiefer Lage, das die Basslinie mitspielte.⁴ Der Frankfurter Stimmensatz enthält außerdem eine Instrumentalstimme mit dem Titel „Basso in Ripieno“, die die *forte*-Abschnitte des Generalbasses verstärkt, und offenbar mit einem zusätzlichen Bassinstrument, am ehesten wohl Fagott oder Violone, besetzt wurde. Wir schlagen diese beiden Instrumente in den Besetzungsangaben unserer Ausgabe vor, verzichten aber darauf, ihren Einsatz im weiteren Satzverlauf im Einzelnen festzulegen.

Der Musik- und Theaterabteilung der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main sei für die Übermittlung von Quellenmaterialien und die Erlaubnis zur Edition verbindlich gedankt.

Göttingen, im Sommer 2012

Klaus Hofmann

¹ Joachim Schlichte, *Thematischer Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Signaturengruppe Ms. Ff. Mus.)*. Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Bd. 8, Frankfurt am Main 1979, S. 383.

² Vgl. Schlichte, S. 283.

³ Vgl. Schlichte, S. 109.

⁴ Hierzu Ralph-Jürgen Reipsch, „Calcedon/Calcedono – Generalbaßlauten in Werken Telemanns“, in: *Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musiktheoretischen Publikationen und ihre Anwendung*. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg 2000 (Telemann-Konferenzberichte, Bd. XIII), Hildesheim, Zürich, New York 2007, S. 197–217.

Foreword

Georg Philipp Telemann's setting of Psalm 121, "Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen" (TVWV 7:16), is part of the extensive collections of church music now held in the University Library Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main, which mainly come from the holdings of the city's Barfüßerkirche and Katharinenkirche. The collections contain – mainly in copies – around 800 church music compositions by Telemann as well as various other material. However, many of these manuscripts do not identify the composer and for approximately 160 works there is no documentary evidence supporting Telemann's authorship (such as a corresponding printed cantata libretto) or confirmation from another surviving musical source, so that in the first place the attribution to Telemann is based on the context of the surviving material and external characteristics of the source, such as the involvement of particular copyists.¹

The present psalm composition is preserved in a contemporary set of parts (shelf number: *Ms. Ff. Mus. 1158*) and a contemporary score (shelf number: *Ms. Ff. Mus. 403*). The set of parts does not give a composer's name; it is one of a group of manuscripts which can be attributed to Telemann based on the characteristic features of the source.²

The score presents a more complicated picture. Its copyist was Johann Balthasar König (1691–1758), who played a role in church music during Telemann's tenure as music director in Frankfurt (1712–1721); he was appointed music director at the Katharinenkirche in 1721 and Kapellmeister at the Barfüßerkirche in 1727 and was thus responsible for the music at these two main churches, as Telemann once was. The score itself does not bear a composer's name. Confusion about the question of authorship resulted from the fact that the score survives in a cover which belongs to another work, namely – according to the title inscription – to an Advent cantata; this originally bore the name "Telemann" as the composer, but subsequently it was altered to "König" in another hand – perhaps correctly, but perhaps incorrectly, under the fleeting impression that the contents of the cover indeed included König's handwriting. Despite these uncertainties the psalm composition came to be attributed to König,³ although without anyone noticing the connection between the score and the Frankfurt set of parts. But on closer examination, it is evident that the score is not a composition by König (partly because it contains mistakes which a composer would not have made in writing out his own work), but is rather a copy made from individual parts, in fact, the Frankfurt set of parts.

If König is therefore ruled out as composer, there is no reasonable doubt about Telemann's authorship of the work, based both on a scholarly evaluation of the sources as well as from a stylistic point of view. Like almost no other German church music composer of his time, Telemann loved French music and was greatly influenced by it stylistically. Our psalm composition fits with this picture: the model is the French *Grand motet*. In all the movements French musical forms are included: the model of the overture in

the first movement, echoes of the chaconne in the second, the dotted gigue rhythm of a canarie in the concluding section of the third. These are complemented by the lively alternation of soloists and chorus typical of the genre and much else derived from French stylization, even including French tempo indications such as "lentement" and "vivement" and the markings "tous," "seul" and "doucement" (which we have replaced in the present edition by the Italian markings "Tutti," "Solo" and "piano" now customary).

This edition presents the work in a modern transcription. Editorial additions, when not mentioned in the Critical Report, are indicated in the manner customary for today by means of small type, italics or brackets and by the use of dotted lines for slurs and ties.

In the scoring details for the basso continuo, in line with present day practice we have avoided using the colascione, a low-range instrument from the lute family typically used in Frankfurt church music at that time, which doubled the bass line.⁴ The Frankfurt set of parts also contains an instrumental part with the title "Basso in Ripieno," which reinforces the *forte* sections of the basso continuo, and was evidently played by an additional bass instrument, bassoon or violone, which are probably closest to the instrument that was intended. We suggest both of these instruments in the scoring for our edition, but avoid specifying their use individually in the work.

We are indebted to the Music and Theater Department of the University Library Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main for making source material available and for permission to publish this edition.

Göttingen, summer 2012
Translation: Elizabeth Robinson

Klaus Hofmann

¹ Joachim Schlichte, *Thematischer Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Signaturengruppe Ms. Ff. Mus.)*. Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Vol. 8, Frankfurt am Main, 1979, p. 383.

² See Schlichte, p. 283.

³ See Schlichte, p. 109.

⁴ See Ralph-Jürgen Reipsch, "Calchedon/Calcedono – Generalbaßlauten in Werken Telemanns," in: *Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musiktheoretischen Publikationen und ihre Anwendung*. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg 2000 (Telemann-Konferenzberichte, Vol. XIII), Hildesheim, Zürich, New York, 2007, pp. 197–217.

Avant-propos

La composition du Psaume 121 (122 selon la numérotation de la vulgate) de Georg Philipp Telemann, « Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen » (Je lève mes yeux vers les montagnes) (TVWV 7:16), fait partie des fonds volumineux de musique sacrée conservés aujourd'hui dans la Bibliothèque universitaire Johann Christian Senckenberg à Francfort sur le Main et qui viennent essentiellement de l'église des cordeliers et Sainte-Catherine de cette même ville. Le fonds comprend, le plus souvent en copies, et en dehors de beaucoup d'autres choses, quelques 800 compositions sacrées de Telemann. Nombre de ces manuscrits ne mentionnent toutefois aucun compositeur et dans le cas de 160 œuvres environ, aucun document ne vient certifier la paternité de Telemann (par exemple un texte de cantate imprimé s'y référant) ou la confirmer par une source musicale conservée ailleurs, si bien que l'attribution à Telemann s'appuie en première ligne sur le contexte de transmission et sur des caractéristiques de sources externes, comme la participation de copistes précis.¹

Cette composition psalmique est conservée à Francfort dans des parties instrumentales de l'époque (cote : Ms. Ff. Mus. 1158) et dans une partition elle aussi contemporaine (cote : Ms. Ff. Mus. 403). Les parties instrumentales ne comportent aucune mention du compositeur ; il s'agit de manuscrits attribués à Telemann sur la foi des sources.²

La partition renvoie une image plus complexe. Son copiste est Johann Balthasar König (1691–1758), qui participa à la musique sacrée dès l'époque où Telemann était maître de chapelle à Francfort (1712–1721). En 1721, il devint directeur de la musique à l'église Sainte-Catherine et en 1727 maître de chapelle à l'église des cordeliers, étant donc responsable de la musique des deux églises principales, comme Telemann avant lui. La partition elle-même ne mentionne aucun nom de compositeur. La confusion dans la question de la paternité résulta du fait que la partition est conservée dans une enveloppe appartenant à une autre œuvre, et à en croire le titre, à une cantate de l'avent mentionnant à l'origine « Telemann » comme compositeur, nom qui fut changé en « König » ultérieurement par une autre main – peut-être à juste titre, mais peut-être aussi à tort, sous la seule impression fugitive que le contenu de l'enveloppe portait l'écriture de König. Nonobstant ces circonstances pour le moins douteuses, la composition psalmique se retrouva parmi les compositions de König³ – toutefois sans que l'on note la proximité de la partition aux parties instrumentales de Francfort. Mais en effet, à y regarder de plus près, la partition révèle qu'il ne s'agit en aucun cas d'une composition de König (entre autres parce qu'elle contient des erreurs que ne commettrait pas un compositeur à l'écriture de son propre ouvrage), mais d'une copie d'après des parties instrumentales, à savoir celles de Francfort.

Si l'on écarte König comme compositeur, on ne peut plus douter du fait que Telemann soit le véritable auteur, et ce non seulement du point de vue critique des sources

mais aussi d'un point de vue stylistique. Telemann a aimé la musique française et s'est inspiré de son style comme aucun autre compositeur allemand de musique sacrée de son temps. Notre composition psalmique entre dans ce cadre et prend pour exemple le *Grand motet* français. Tous les mouvements reprennent des modèles de la musique française : l'ouverture pour le premier mouvement, des réminiscences à la chaconne dans le second, et dans la conclusion du troisième mouvement le rythme d'une gigue pointé à la manière de la canarie. À cela vient s'ajouter l'alternance vivace typique du genre entre solistes et chœur et encore bien plus de stylisation française, jusqu'aux indications de tempo comme « Lentement » et « Vivement » et aux ajouts « tous », « seul » et « doucement » (que nous remplaçons toutefois dans notre édition par les termes italiens aujourd'hui plus courants « Tutti », « Solo » et « piano »).

Notre édition rend l'œuvre en transcription moderne. S'ils ne sont pas mentionnés dans l'apparat critique, les ajouts de l'éditeur sont caractérisés comme il est courant aujourd'hui en miniatures, italiques ou parenthèses, voire hachures dans le cas des liaisons.

Dans les indications de distribution pour la basse continue, en regard de la pratique actuelle, nous renonçons au colachon alors en usage dans la musique religieuse à Francfort ; il s'agit d'un luth grave qui jouait la ligne de basse.⁴ Les parties instrumentales de Francfort contiennent en outre une partie intitulée « Basso in Ripieno » qui renforce les passages *forte* de la basse continue et qui était manifestement tenue par un instrument grave supplémentaire, certainement le basson ou le violone sont probablement les instruments les plus proches à l'intention de l'époque. Nous suggérons ces deux instruments dans les indications de distribution de notre édition mais renonçons à fixer leur emploi dans le détail pour la suite de la composition.

Tous nos remerciements au département de musique et de théâtre de la Bibliothèque universitaire Johann Christian Senckenberg à Francfort sur le Main pour le prêt des sources et l'autorisation d'édition.

Göttingen, en été 2012
Traduction : Sylvie Coquillat

Klaus Hofmann

¹ Joachim Schlichte, *Thematischer Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Signaturengruppe Ms. Ff. Mus.)*. Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, T. 8, Francfort sur le Main, 1979, p. 383.

² Cf. Schlichte, p. 283.

³ Cf. Schlichte, p. 109.

⁴ Voir à ce propos Ralph-Jürgen Reipsch, « Calchedon/Calcedono – Generalbaßlauten in Werken Telemanns », dans : *Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musiktheoretischen Publikationen und ihre Anwendung*. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg 2000 (Telemann-Konferenzberichte, T. XIII), Hildesheim, Zurich, New York, 2007, p. 197–217.

Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen

Psalm 121
TVWV 7:16

Georg Philipp Telemann
1681–1767

1. Vers 1–2

Lentement

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo
Violoncello
Fagotto
Violone

6

Aufführungsdauer / Duration: ca. 12 min.

© 2014 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 39.127

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

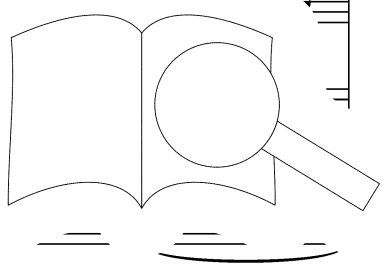
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Klaus Hofmann (Herbipol.)

Musical score for measures 12-18. The score includes a piano accompaniment with a bass line and a vocal line. The vocal line includes the lyrics "Tutti Ich he" and "Tutti Ich he".

Musical score for measures 19-25. The score includes a piano accompaniment with a bass line and a vocal line. The vocal line includes the lyrics "auf zu den Ber - gen, ich" and "gen auf zu den Ber - gen, ich he".

PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

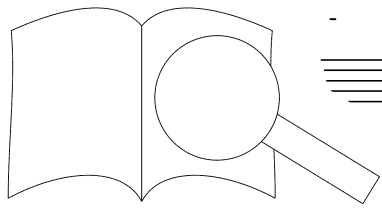


he - - - be mei - ne Au - gen auf zu den Ber - gen, von mir
 - - - be mei - ne Au - gen auf zu den Ber -
 - - - be mei - ne Au - gen auf zu den Br -
 ich he - be mei - ne Au - gen auf zu von

6 # # 2 6 # 9 6 5

Hül - - - fe, Hül - - - fe köm -
 köm - met, Hül - - - fe, Hül - - - fe köm -
 en mir Hül - - - fe köm - met, Hül -
 mir Hül - - - fe köm - met, Hül - - - fe, Hül

6 4 6 6 7 5b 9 8 7 6 5 3



PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for measures 34-38, featuring vocal lines and piano accompaniment.

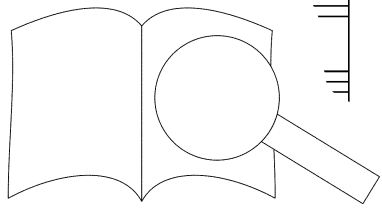
met, von wel-chen mir Hül - fe köm - met, von wel - cher
 met, von wel-chen mir Hül - - fe köm - met, von wel - chen mir
 met, von wel-chen, von wel-chen mir Hül - fe köm - met, von wel - cher
 met, von wel-chen mir Hül - - fe köm - met, von wel - cher

5 4 3 7 6

Musical score for measures 39-43, featuring vocal lines and piano accompaniment.

fe
 met.
 met.

5 4 5 4 # # 7 # 2 6 6 5 #



Vivement

44

Oboe I, II

Musical notation for Oboe I and II, measures 44-48. The score consists of two staves, both in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a steady eighth-note accompaniment with occasional melodic lines.

Mei - ne Hül - fe kömmt vom Herrn, der Him - mel und Er - - - -
Mei - ne Hül - fe kömmt vom - Herrn, der Him - mel und F
Mei - n

Organo

senza Bassi

[#]

6

6b

6b

49

Musical notation for Oboe I and II, measures 49-53. The score continues with similar rhythmic patterns and melodic lines as the previous section.

mei - ne Hül - fe kömmt vom -
- hat, Him - mel und Er - - - - den ge -
- mel und Er - - - -
- mel und

Mei - ne Hül - fe kömmt vom Herrn, der Him -

Tutti

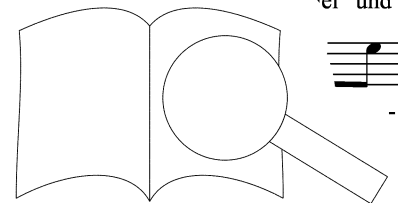
[4

3]

#

2

6

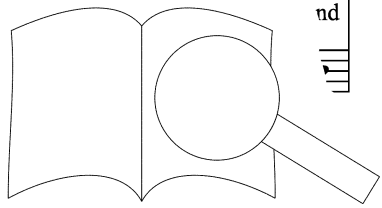


Herrn, der Him - mel und Er - den ge - macht
 macht hat, Him - mel und Er - den ge -
 Er - den ge - macht hat, Him - mel und Er - der
 - den, Him - mel und Er - den ge - macht

6/3 6^b/3 6/5^b b 6/4 5/3

hat, Hül - fe kömmt vom Herrn, der Him - mel und Er -
 hat kömmt vom Herrn, der Him - mel und Er -
 mei - ne Hül - fe kömmt vom Herrn, der Him - mel und Er

6



63

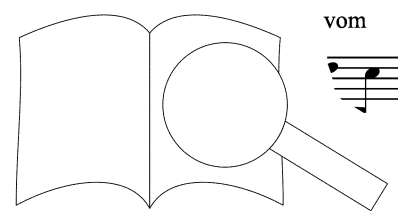
den ge-macht hat, mei-ne Hül-fe kömmt vom
 -den ge-macht hat,
 Er-den, und Er-den ge-macht hat, der Him-me'
 -den ge-macht hat, de
 ge-

2 6 5 6 #

68

Herrn, der den ge-macht hat, Him-mel und
 Herrn, der Him-mel und Er-den ge-macht hat, Him-
 ge-macht hat, mei-r
 mei-ne Hül-fe kömmt vom Herrn, der Him-n

4 5 3 2 6



PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Er - den ge - macht
 mel und Er - den, und Er - den ge - r
 8 Herr, der Him - mel und Er - den

6 5 3 5 6 6 #

hat, der den ge - macht hat.
 hat Him - mel und Er - den ge - macht hat.
 den, und Er - den
 der Him - mel und Er - den

b 6 # 2 6 v 5 v 3

2. Vers 3-6

Oboe I
Violino I

Oboe II
Violino II

Viola

Soprano

Alto
Solo
Er wird dei - nen Fuß nicht glei - ten las -

Tenore

Basso

Organo
Violoncello
Fagotto
Violone

p 6

5

Solo
oe - hü - tet,

8 Fuß Solo nicht glei -

Er wird dei - nen Fuß ht glei sen, und der dich be -

6 5 7⁴ 6 4 3 6
5 4 4 5 9 8 5

10

schläft nicht, er wird dei - nen Fuß nicht

nicht glei - ten las - sen, und der

wird dei - nen Fuß nicht glei - ten las -

er wird dei - nen Fuß nicht glei - ten las -

3 9 8 6 5 4 3 6 6



glei - ten las - sen, er wird dei - nen
 dich be - hü - tet, schläft
 er wird dei - nen Fuß nicht glei - ten las - sen,
 und der dich be - hü - tet,

5 4 3 5b 3 9 8 6 6 5 4 6 3 9

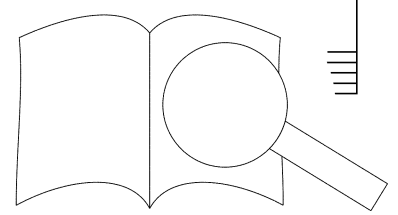
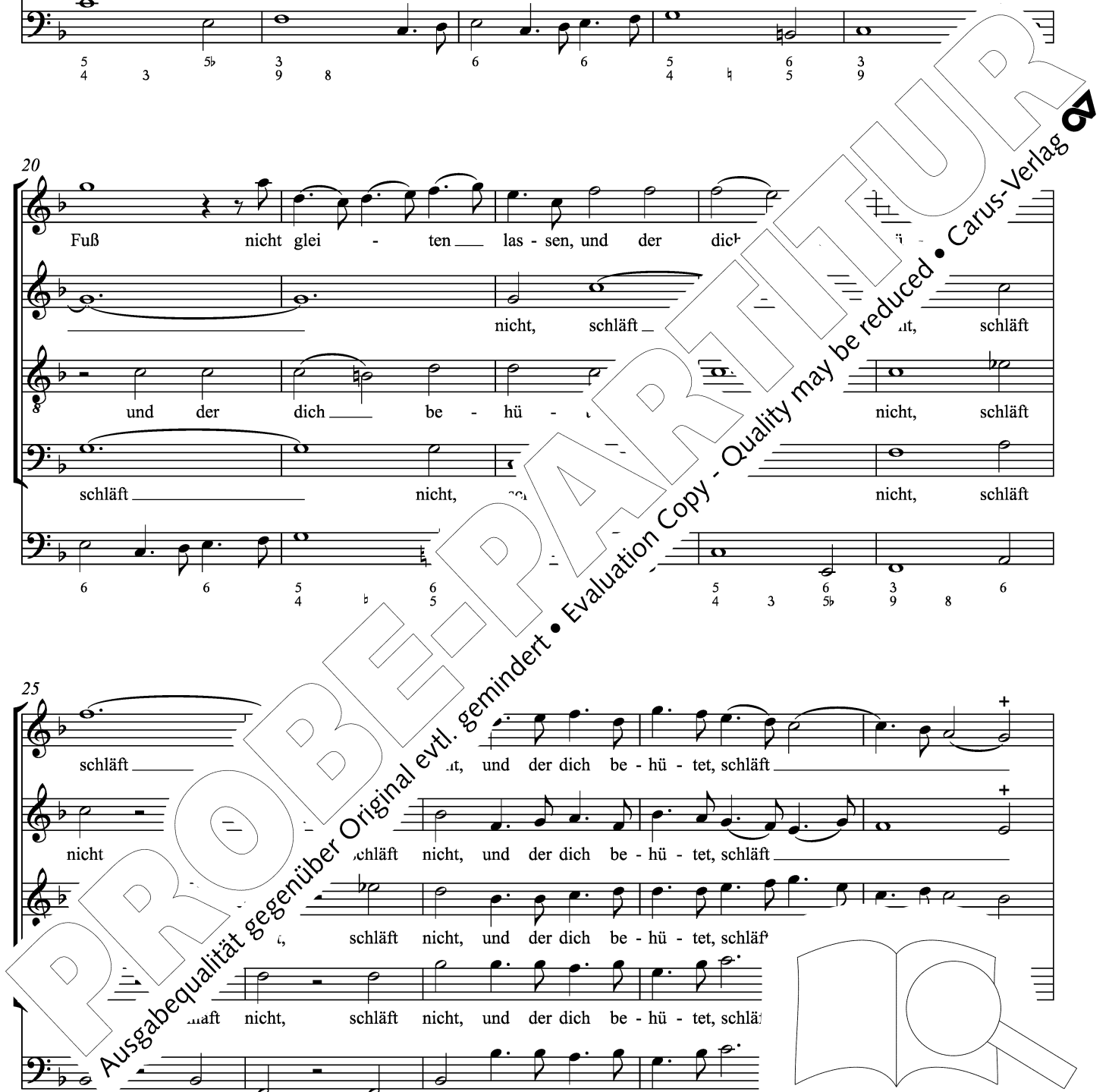
Fuß nicht glei - ten las - sen, und der dich
 nicht, schläft
 und der dich be - hü - tet, nicht, schläft
 schläft nicht, schläft nicht, schläft

6 6 5 4 6 5 4 3 6 5b 3 9 8 6

schläft
 nicht schläft nicht, und der dich be - hü - tet, schläft
 schläft nicht, und der dich be - hü - tet, schläft
 schläft nicht, schläft nicht, und der dich be - hü - tet, schläft

3 9 8 5 4 3 6

[6 4] [3]



30

Oboe I, Violino I

Oboe II, Violino II

Viola

nicht, schläft nicht.

nicht, schläft nicht.

nicht, schläft nicht.

nicht.

34

6
4
2

4
2

7_b

37

6

6

6

Ob I, VI I
Ob II, VI II
Viola

Soprano Tutti
Alto Tutti
Tenore Tutti
Basso Tutti
Continuo

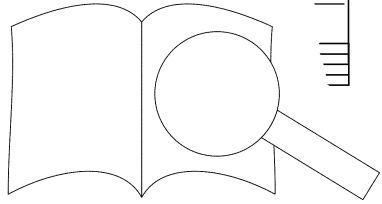
Sie - he, sie - he,
Sie - he, sie - he,
Sie - he, sie - he,
Sie - he, sie - he,

der Hü
der Hü - ter Is
de, ra-

ser.
Jboe

der Hü -
el,
der Hü - ter Is - ra - el

schläft
schläft
schläft
schläft



51

noch schlum - mert

noch schlum

noch schlum

5 6 5 6b

[6]

55

nicht, noch schlum - mert

ni... noch schlum - mert

schläft

6 5 4 6 5 7

2 6 [6] #

Tutti

f

Tutti

f

Tutti

f

nicht, der Hü - ter Is - ra - el, der Hü - ter Is - ra - el

nicht, der H^{er}

nicht, der Hü - ter Is - ra - el, der Hü - ter Is - ra - el

nicht, der Hü - ter Is - ra - el

Violino I
senza Oboe

p
Violino II
senza Oboe

p

p

schläft

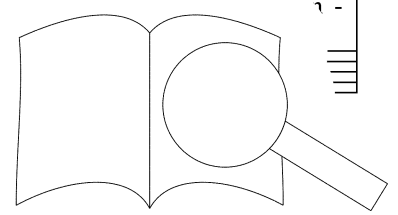
noch schlum -

el

noch schlum -

p 5 4 6 5 3 9 8

7 1 2



- mert nicht, schläft noch schlum - - mert

- mert nicht, schläft noch schlum - t

- mert nicht, schläft noch schlum

- mert nicht, schläft noch mert

[64] # 5 6 7 # 4 4 #

Tutti *f*

Tutti *f*

nicht. Solo Der Herr be - hü - te

p

77

Oboe I, Violino I

Oboe II, Violino II

Soprano

dich, be - hü - te dich, be - hü - te dich,

Continuo

6 6# 7 6 6# f 6# 6# 6# 6#

82

Violino I
senza Oboe

p
Violino II
senza Oboe

der Herr

di - hü - te

6 b# 6# 6#

87

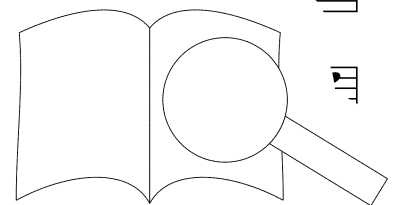
dich, be - hü - te dich Herr schat - ten ü - ber dei - ner rech - ten Hand, ein

b 6 6 6 6 6 6

92

ein Schat - ten ü - ber dei - ner rech - - -

6 6 6 6b 6 6 6



97

Tutti
f
Tutti
f

ten Hand.

b 6 6 4 2 6 f 6

102

6 b 6 4 2 6 6 # b # 6 4 2

107

Oboe I
senza Violin.
p
Obc

Basso solo

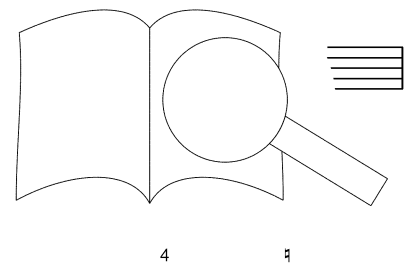
ges die Son - ne nicht ste - che

6 b

112

der Mond, noch der Mond des Nachts,

3 9 8 5 4 3 6 6 5 [4]



117

Nachts, dass dich des Ta - ges die Son - ne nicht ste - che

6 7 6b

122

noch der Mond, der Mond des Nachts,

6 5b 7b 5 6 6 6 5 #

127 Oboe I Tutti (+ VI I)

Oboe II Tutti (+ VI II)

Viola

Nachts.
Continuo

6 7 6 5

133

[9] 8] 6 6 [6 5 6] 6 5b 6 4 6 6 5b 6 4 #

3. Vers 7-8

Lentement

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo
Violoncello
Fagotto
Violone

Tutti
Der Herr be - hü - te dich, der Herr be - hü - te dich vor al - lern

Tutti
Der Herr be - hü - te dich, der Herr be - hü - te dich vor

Tutti
Der Herr be - hü - te dich, der Herr be - hü - te dich al -

Tutti
Der Herr be - hü - te dich, der Herr be - hü - te dich vor

Ü -

7

- te dei - ne See - le, dei - ne See - - -

er be - hü - te dei - ne See - - -

er be - hü - te dei - ne See - - -

er be - hü - te dei - ne See - - -

er be - hü - te dei - ne See - - -

er be - hü - te dei - ne See - - -

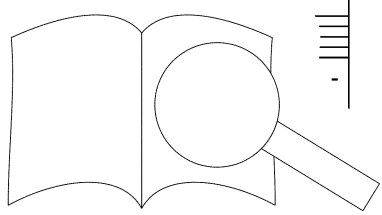
Musical score for measures 14-19. It includes vocal staves and organ accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). There are plus signs (+) above some notes in the vocal lines.

Vocal staves with lyrics and organ accompaniment for measures 14-19. The lyrics are: "le, er be - hü - te dei - nen Aus - gang, er be - hü - te". The organ part is marked "Organo" and "senza Bassi". Dynamics include *p* and *f*. Performance markings include "Solo" and "Tutti".

Musical score for measures 20-25. It includes vocal lines and organ accompaniment. Dynamics include *p* and *f*. There are plus signs (+) above some notes in the vocal lines.

Vocal staves with lyrics and organ accompaniment for measures 20-25. The lyrics are: "Aus - gang und Ein - gang und Ein - gang und Ein". The organ part is marked "Organo". Dynamics include *p* and *f*. Performance markings include "Solo" and "Tutti".

PROBEBE PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

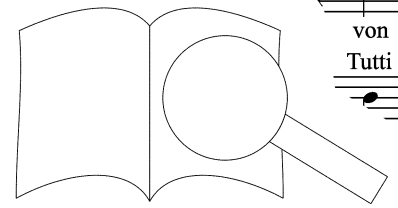


Vite

6 5# # p b 6
4 #

Oboe I, II

4 6 b 6 5
2



bis in E - wig - keit, in E - - - - -

nun an bis in E - wig - keit, in E - - - - -

nun an bis in E - wig - keit, in E - - - - -

nun an bis in E - wig - keit, in E - - - - -

g - keit,

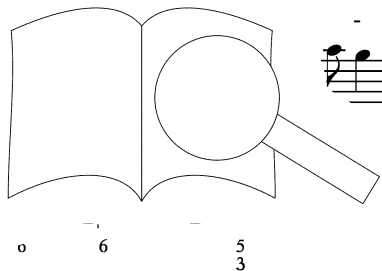
wig - keit, Solo

- wig - keit, von nun an bis in E

- wig - keit, von nun an t

Musical score for page 46. It includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: "von nun an bis in E - - - - - nun an bis in E - - - - -". The word "Tutti" appears above the vocal lines. The piano part includes a bass line with notes b and 6.

Musical score for page 51. It includes vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: "bis an an bis in E - - - - - wig-keit, von nun an bis in E - - - - - an E - wig-keit, von nun an bis in E - - - - - an bis in E - wig-keit, von nun an bis in E -". The word "Tutti" appears above the vocal lines. The piano part includes a bass line with notes b and 6.

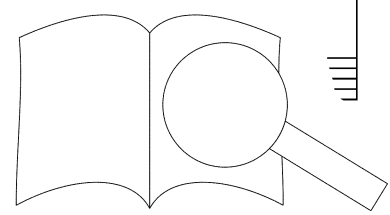


- - - wig - keit, von nun an bis in E - wig - keit, von nun an bis in E - wig -
 - - - wig - keit, von nun an bis in E - wig - keit, von nun an bis
 - - wig - keit, bis in E - wig - keit,
 - - wig - keit, bis in E - wig - keit, - - wig -

6 *p* *f* 6 6 4 5 6 6 4 3

keit, von nun an, von nun an, in E -
 keit, von r, von nun an, in
 in E - wig - keit, von nun an bis in E
 an bis in E - wig - keit, von nun an bis in E

b # b 6 5 b f # b # p 6b 4 5 b *p* senza Bassi



66

E

[5 6 5 6 6 —] 4 6 5

71

- wig - keit,

- wig - keit,

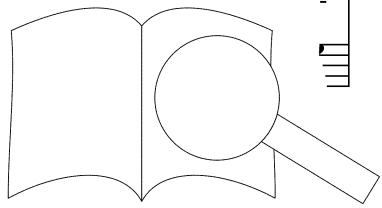
i

in

5# 3 7 5 # 4

Tutti
bis in E - - - -
Tutti
bis in E - - - -
bis in E - - - -
E - - - -
Tutti
f # 6 4 5 # 6 4 5 # 6

- - - -
- - - -
- - - -
an bis in E - wig - keit, in E - - - -
von nun an bis in E - wig - keit, in E - - - -
keit, von nun an bis in E - wig - keit
- keit, von nun an bis in E - wig - l
- - - -
6 5 6 5 6 6 6



86

wig-keit, von

wig

wi

nun an,

6 6 6 6 b # 6

91

nun an

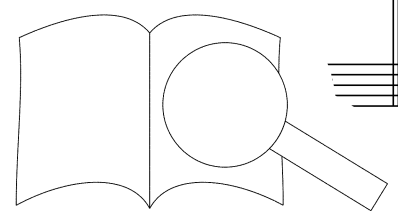
an bis in E - wig-keit, in E - wig - keit.

on nun an bis in E - wig-keit, in E - wig - keit.

nun an bis in E - wig-keit, in

nun, von nun an bis in E - wig-keit, in

6 # 6



Kritischer Bericht

I. Quellen

A. Zeitgenössischer Stimmensatz. Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, Musik- und Theaterabteilung (D-F), Signatur: Ms. Ff. Mus. 1158.

Im Einzelnen handelt es sich um folgende Stimmen (in der Reihenfolge der bibliothekarischen Zählung):

1. Soprano. Conc: (S. 1–4)
2. Alto. conc: (S. 5–8)
3. Tenore. Conc: (S. 9–12)
4. Basso Conc: (S. 13–16)
5. Canto. in ripieno (S. 17–20) [enthält nur die Tutti-Teile]
6. Alto in ripieno (S. 21–24) [enthält nur die Tutti-Teile]
7. Tenore in ripieno (S. 25–28) [enthält nur die Tutti-Teile]
8. Basso in ripieno (S. 29–32) [enthält nur die Tutti-Teile]
9. Basso in Ripieno (S. 33–34) [enthält nur die *forte*-Abschnitte des Basso continuo]
10. Violino 1^{mo} (S. 35–38) [Erstkopie; enthält auch Oboe I, Satz 2, T. 109–127]
11. Violino 1^{mo} (S. 39–42) [Dublette; Inhalt wie Nr. 10]
12. Violino 2^{do} (S. 43–46) [Erstkopie; enthält auch Oboe II, Satz 2, T. 109–127]
13. Violino 2^{do} (S. 47–50) [Dublette; Inhalt wie Nr. 12]
14. Viola (S. 51–54)
15. Violoncello (S. 55–58)
16. Hautbois 1^{re} (S. 59–62)
17. Hautbois 2^{me} (S. 63–66)
18. Calcedon (S. 67–68) [Stimme für ein Continuo-Lauteninstrument, Notentext wie Nr. 15]
19. Organo (S. 69–72) [in c-Moll, beziffert]

Die Stimmen sind von drei Schreibern gefertigt. Hauptschreiber ist – nach den Untersuchungen von Joachim Schlichte¹ – der namentlich nicht bekannte Frankfurter Schreiber T 3; von seiner Hand stammen alle Stimmen außer Nr. 9, 11, 13 und 18. Von diesen sind Nr. 9, 11 und 13 von Johann Christoph Bodinus (1690–1727) geschrieben, Telemanns Nachfolger als Kapelldirektor der Barfüßerkirche. Schreiber von Nr. 18 ist der namentlich nicht bekannte Kopist T 19; die Stimme ist eine flüchtige Abschrift von Nr. 15.

Bei den von Bodinus geschriebenen Stimmen handelt es sich um Zusatzstimmen (Dubletten), die offenbar zur Ergänzung des von Kopist T 3 geschriebenen Stimmenbestandes angefertigt wurden und auf die entsprechenden Stimmen dieses Schreibers, nämlich Nr. 15 (als Vorlage für Nr. 9) sowie Nr. 10 und Nr. 12 (für Nr. 11 und Nr. 13) zurückgehen. Da die Stimmen von T 3 demnach den von Bodinus geschriebenen zeitlich vorausgegangen sind, ergibt sich in Verbindung mit Bodinus' Todesjahr, dass der gesamte Stimmenbestand nicht nach 1727 entstanden sein kann. Auszunehmen ist lediglich die Stimme Nr. 18, für deren Datierung sich kein solcher Anhaltspunkt bietet. Doch da der Calcedon mit großer Regelmäßigkeit in der Frankfurter Kirchenmusik mitwirkte, dürfte die Stimme wohl nicht später als die übrigen entstanden sein.

Bemerkenswert ist, dass die Handschrift keine Komponistenangabe enthält. Die traditionelle Zuschreibung des Werkes an Telemann beruht daher nur auf dem Überlieferungszusammenhang und dem diplomatischen Befund. Ein starkes Indiz ist hier allerdings die Beteiligung der Schreiber

T 3 und T 19, die in den Frankfurter Beständen ausschließlich in Werken Telemanns vorkommen.²

B. Zeitgenössische Partiturabschrift von der Hand Johann Balthasar Königs (1691–1758). Ebenda, Signatur: Ms. Ff. Mus. 403.

Die 5 Blatt mit 10 beschriebenen Seiten umfassende Handschrift ist in einen nicht dazu gehörenden Umschlag eingelegt. Er trägt den Titel: „1. Advent | Halleluja. | C. A. T. B. | 2 Violini | 2 Oboe | Viola | Violoncello | 2 Clarini | Tympano | Organo. | del S. Telemann“. Der Name Telemann ist gestrichen und von zeitgenössischer Hand durch „König“ ersetzt. Offenbar aus viel späterer Zeit stammt ein Bleistiftvermerk nach „1. Advent“, bestehend aus einem Fragezeichen sowie der Angabe „der 121. Psalm“; er wird ergänzt durch ein Frage- oder Ausrufezeichen nach der Komponistenangabe.

Der Titelumschlag gehört offenbar zu der auch Telemann zugeschriebenen Adventskantate „Alleluja. Herr Gott, dich loben wir“ TVWV 1:63, die in Frankfurt unter der Signatur Ms. Ff. Mus. 761 aufbewahrt wird (Schlichte S. 109, 193).³ Ob die Änderung der Komponistenangabe auf dem Titelumschlag von Ms. Ff. Mus. 403 zu Recht erfolgt und die Adventskantate tatsächlich ein Werk Königs ist oder ob die Korrektur zu Unrecht womöglich nur unter dem flüchtigen Eindruck vorgenommen wurde, dass die in dem Umschlag enthaltene Partitur von der Hand Königs stammt, mag hier dahingestellt bleiben.

Bedeutsam für die Frage der Autorschaft ist die Tatsache, dass König anhand der Partitur als Komponist des Werkes ausgeschlossen werden kann: Die Partitur ist offensichtlich nach Einzelstimmen geschrieben, also keinesfalls ein Kompositionsautograph oder eine Reinschrift nach einem solchen; vielmehr zeigt sie Versehen und Eigentümlichkeiten, die nur beim Spartieren auftreten.⁴ Wäre es ohnehin schon äußerst ungewöhnlich, dass ein Komponist ein eigenes Werk anhand von Stimmen in Partitur setzt, so kommt

¹ Joachim Schlichte, *Thematischer Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Signaturengruppe Ms. Ff. Mus.)*. Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Bd. 8, Frankfurt am Main 1979, S. 419.

² Vgl. Schlichte, S. 408 und 428.

³ Vgl. die Angaben bei Schlichte, S. 109 und 193.

⁴ Beispielsweise hat König in Satz 1 in T. 61–69 im Vokalbass die Takte 52–60 zunächst irrtümlich ein zweites Mal eingetragen. – Die Taktstrichsetzung zeigt des Öfteren, dass König die Taktlänge nach der zuerst eingetragenen Stimme bemessen hat, ohne Rücksicht auf den Raumbedarf der übrigen noch einzutragenden Stimmen. In den Chorpärtien ging er dabei meist vom Sopran aus. Zum Beispiel ist T. 34 des 1. Satzes, der im Sopran nur zwei Noten und zwei Textsilben enthält, kürzer als T. 35, der vier Noten und vier Silben enthält; bei der Taktstrichsetzung unberücksichtigt geblieben ist, dass in T. 34 die drei Unterstimmen Platz für jeweils fünf Noten und fünf Silben brauchen. Ähnlich zeigt sich im 2. Satz in T. 49ff., dass die Takträume von König den in großen Notenwerten verlaufenden Singstimmen entsprechend bemessen wurden und er anschließend Mühe hatte, die in kleineren Werten verlaufenden Instrumentalstimmen, besonders der 1. Violine und der Viola, einzupassen.

in diesem Fall noch hinzu, dass König beim Spartieren Fehler unterlaufen sind, die einem Komponisten bei seinem eigenen Werk gewiss nicht hätten passieren können.⁵ Als Vorlage diente König offensichtlich der oben angeführte Stimmensatz, unsere Quelle A.⁶

II. Zur Edition

Nach den Grundsätzen der Textkritik ist Königs Partiturbuch B als von dem Stimmensatz A abhängige Quelle für die Textgewinnung ohne Bedeutung. Sie bleibt daher im Folgenden außer Betracht.

Innerhalb der Quelle A gilt dasselbe Prinzip für diejenigen Stimmen, die in einem zweiten Arbeitsgang von bereits vorhandenen Stimmen abgeschrieben wurden, also für die von Bodinus angefertigten Violindoubletten A 11 und A 13 sowie die Quasi-Doublette „Basso in Ripieno“ A 9 nach der Violoncellostimme A 15, und ferner für die von Kopist T 19 nach ebendieser Vorlage geschriebene „Calcedon“-Stimme A 18.

Innerhalb des von Kopist T 3 geschriebenen Bestandes sind die vier vokalen Ripieno-Stimmen A 5–8 offenbar anhand der vokalen Concertisten-Stimmen A 1–4 geschrieben (unter Auslassung der darin mit „seul“ als Solopartien gekennzeichneten Abschnitte⁷) und mithin ebenfalls als von vorhandenen Quellen abhängige Abschriften für die Textredaktion bedeutungslos.

Unser Notentext beruht daher ausschließlich auf den Stimmen A 1–4, 10, 12, 14–17 und 19. Beim Nachweis von Lesarten beschränken wir uns dementsprechend in der Regel auf diese Stimmen.

Unsere Ausgabe gibt das Werk in moderner Umschrift wieder und folgt dabei namentlich in der Schlüsselung, der Akzidentiensetzung und weiteren Einzelheiten sowohl der musikalischen als auch der literarischen Orthographie heutigen Gepflogenheiten. Erwähnt sei, dass Sopran, Alt und Tenor in den Quellen wie damals üblich in den entsprechenden C-Schlüsseln notiert sind. Die Orgelstimme A 19 ist, wie in Kapitel I vermerkt, eine Sekunde tiefer in c-Moll notiert.⁸ Telemanns französische Angaben „seul“ und „tous“ für *Solo* und *Tutti* sowie „doucement“ für *piano* ersetzen wir durch die heute allein gebräuchlichen italienischen Ausdrücke. Die französischen Tempoangaben „Lentement“ und „Vivement“ behalten wir jedoch bei.

Wie bereits im Vorwort vermerkt, verzichten wir bei den Besetzungsangaben im Blick auf die heutige Praxis auf den damals in der Frankfurter Kirchenmusik gebräuchlichen „Calcedon“ (A 18). Statt des nachgefertigten instrumentalen „Basso in Ripieno“ (A 9), dessen Besetzung nicht spezifiziert ist, schlagen wir in unseren Besetzungsangaben Fagott und Violone vor.

Herausgeberzusätze sind im Partiturbild durch kleineren Druck, Kursivschrift oder Klammern und bei Bögen durch Strichelung ausgewiesen.⁹ Über substantielle Abweichun-

gen von den Vorlagen und sonstige Besonderheiten der Quellen unterrichtet das Lesartenverzeichnis.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: Bc = Basso continuo, Ob = Oboe, Org = Organo, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI = Violino.

Angaben in der Rubrikenfolge: Takt – Stimme – Lesart/Bemerkung.

Satz 1

Notation: In T. 44–49 wechselt die Organo-Stimme A 19 den Chöreinsätzen entsprechend zunächst in den Sopran- (Mitte T. 44), dann in den Alt- (T. 45), den Tenor- (T. 47) und schließlich zurück in den Bassschlüssel (T. 49).

4 Ob I A 16: 3. Note mit offensichtlich nachgetragener Achtelvorschlage g^2 ; in VI I nicht in A 10, wohl aber, ebenfalls nachgetragener, in A 11; nicht in Quelle B

⁵ In Satz 1, T. 44–49 zeichnet König im Continuo-System jeweils im Zusammenhang mit dem Schlüsselwechsel (T. 44 Sopran-, 45 Alt-, 47 Tenor-, 49 Bassschlüssel) statt des zu erwartenden Tonartvorzeichens \flat ein \sharp (in Position *fis*) vor. In Satz 3, T. 88, ist im Viola-System die 1. bis 3. Note als b *ais* eine Terz zu tief notiert.

⁶ Ein signifikanter Fehler findet sich in T. 5 des 1. Satzes in Violino/Oboe II (in B in gemeinsamem System notiert) auf dem 2. Taktviertel. In B hat das Notenpaar den Rhythmus $\text{♩} \text{♩}$, in A 17 und A 12 dagegen $\text{♩} \text{♩}$; nur in der Violindoublette A 13 steht $\text{♩} \text{♩}$. A 13 ist nach A 12 kopiert; es handelt sich also in A 13 um einen Kopierfehler. König hat nach A 13 spartiert und von dort den Fehler übernommen. Auch die meisten in unserem Lesartenverzeichnis aufgeführten Fehler und Mängel (mit Ausnahmen bezüglich Bogensetzung und Ornamentzeichen) kehren in Quelle B wieder. – Dass nicht etwa die umgekehrte Abhängigkeit vorliegt – die Stimmen A also nach der Partitur B abgeschrieben worden wären –, ergibt sich unter anderem auch aus den zahlreichen kleineren Auslassungen in Königs Partitur. König hat der Einfachheit halber häufig die Instrumentalparte dort, wo sie mit den Singstimmen gehen, nicht abgeschrieben. Dabei sind ihm verschiedentlich kleine Abweichungen zwischen Singstimme und Instrument entgangen wie beispielsweise in T. 65 des 1. Satzes in Violino/Oboe II die rhythmisch-melodische Variante $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ a^1 gis^1 anstelle der Halben a^1 im Alt. Wären die Stimmen A nach Königs Partitur abgeschrieben worden, könnten sie derartige Varianten nicht enthalten.

⁷ In A 1–4 fehlt der Solovermerk zu Beginn des 2. Satzes ebenso wie der Tutti-vermerk in T. 41. Der erste Teil des Satzes wurde daher vom Schreiber zunächst vollständig (bis T. 73) in die Ripienstimmen A 5–8 übernommen und erst nachträglich bis T. 31 wieder gestrichen.

⁸ Die Transposition trägt der damals für die Orgel üblichen Chortonstimmung Rechnung. Wir geben die Bezifferung der Stimme in der heute üblichen Schreibweise und in freier Anpassung an die Tonart d-Moll wieder. Da in A 19 c-Moll in traditioneller Art mit nur zwei \flat notiert ist, ist die erniedrigte 6. Tonartstufe (*as*) in der Bezifferung stets eigens ausgewiesen, die erhöhte 6. Stufe (*a*) aber gewöhnlich nicht angegeben. Wir übernehmen die Bezifferung zur Erniedrigung der 6. Stufe, die ja in d-Moll bereits durch die Generalvorzeichnung mit einem \flat hinreichend bezeichnet ist, nur soweit dies im jeweiligen Zusammenhang zweckmäßig erscheint; das \sharp zur Erhöhung der 6. Stufe ergänzen wir bei vorhandenen Ziffern ohne Kennzeichnung, sonst aber in Klammern. – In der Frankfurter Organo-Stimme ist das Kontra-B aus Umfangsgründen stellenweise hochoktaviert (Satz 1, T. 33; Satz 2, T. 29, 107). In der Rücktransposition der Stimme nach d-Moll erübrigt sich diese Stimmknickung.

⁹ Bei den Tutti/Solo-Vermerken verzichten wir auf eine typographische Differenzierung zwischen den Fällen, in denen die Vorlagen entsprechende wörtliche Angaben („tous“, „seul“) enthalten, und davon unabhängigen Herausgeberzusätzen, da die Vermerke in jedem Fall die aus den Solo- und Ripienostimmen ersichtlichen Besetzungsverhältnisse bezeichnen. Bei den Besetzungsbezeichnungen zu den Systemen der Oboen und Violinen in Satz 2 verfahren wir entsprechend.

21	Soprano	A 1: + auf 1. statt auf 3. Note
22	Tenore	A 3: 1.–3. Zählzeit ♩ statt ♩♩ (vgl. Soprano, Alto, Basso)
36	Ob I, VI I	A 16, 10: 2.–3. Note ♩ statt ♩♩; vgl. Soprano
39f.	Tenore	A 3: Silbe „-met“ tritt bereits auf <i>h</i> ein (in Quelle B durch hinzugefügten Bogen berichtigt)
50	Tenore, Va	A 3, 14: 3. Note ohne #, 2. Takthälfte offenbar verderbt ♩♩ <i>e</i> ¹ <i>d</i> ¹ <i>e</i> ¹ (doppelte Quintparallele mit dem Bass)
53	Alto, VI II	A 2, 12: letzte Note <i>f</i> ¹ , wohl irrtümlich (terzloser Akkord) statt <i>a</i> ¹
54	Alto, VI II	A 2, 12: 2.–3. Note <i>a</i> ¹ <i>b</i> ¹ (verdeckte Quintparallele mit dem Sopran)
59	VI II	A 12: 2. Takthälfte <i>c</i> ² <i>b</i> ¹ <i>a</i> ¹ <i>g</i> ¹ statt <i>a</i> ¹ <i>g</i> ¹ <i>f</i> ¹ <i>e</i> ¹ (doppelte Oktavparallele mit dem Bass)
60	Basso, Org	A 4, 19: 3.–5. Note <i>a g f</i> mutmaßlich statt <i>f e d</i> (die Tonwiederholung <i>f f</i> deutet auf einen Fehler)
65	Tenore	A 3: Bogen endet bei 2. statt 3. Note
70	VI I	A 10: Bogen beginnt erst bei 5. Note; wir folgen A 16 (in A 17 undeutlich)
72	Ob II	A 17: 8. Note <i>e</i> ² statt <i>d</i> ²
81	Basso	A 4: Bogen nur bis zur 2. Note

Satz 2

11f.	Soprano	A 1: Haltebogen für <i>c</i> ²
34	Vc	A 15: 5. Note mit ♭ statt ♮; A 19 korrekt
35	Vc	A 15: Viertelpause fehlt
44	VI I	A 10: Ganze Note ohne Punkt
49	Org	A 19: Bezifferung $\overset{6}{\flat}$ statt 6
54	VI I	A 10: 1. Zählzeit - vermutlich statt ♩♩ (vgl. T. 58, 67); wir setzen - im Sinne einer redaktionellen Konjektur - eine Viertelnote <i>g</i> ²
59	Org	A 19: Bezifferung ♭ statt ♮
73	Basso	A 4: ∞ statt ∞- (vgl. Nachbarstimmen)
74f.	Va	A 14: 8. Note bis T. 75: # für <i>cis</i> ² fehlt
83	VI II	A 12: 5. Note ohne +; in A 17 vorhanden; nicht in A 10, 16
118	VI II	A 12: Bogen beginnt bei 4. statt 3. Note; wir folgen A 17
126	Ob I	A 10: 3. Note ohne +; in A 16 vorhanden
134	Ob I	A 16: 4.–5. Note ohne Bogen; in A 10 vorhanden
134f.	Instrumente	Der Notentext ist vermutlich verderbt; er lautet nach den Vorlagen A 10, 16, 12, 17, 14, 15, 19:

Unsere Ausgabe bietet eine Konjektur unter Beibehaltung der Außenstimmen.

Satz 3

Notation: Von T. 15 Mitte bis T. 18 Mitte ist die Organo-Stimme A 19 im Tenorschlüssel notiert und von T. 65 Mitte bis T. 75 im Sopranschlüssel.

Tempoangabe in T. 27: „Vivement“ (schnell); wir setzen stattdessen die heute allein gebräuchliche Wortform „vite“.

20	VI I	A 10: Bogen beginnt bei 6. statt bei 5. Note; wir folgen A 16
29f.	Alto	A 2: durchgehend Textsilbe „E-“; wir ergänzen den Text dem Kanon mit der Sopranstimme entsprechend
43	Basso	A 4: 1. Takthälfte ♩ statt ♩♩ (vgl. Nachbarstimmen)
61	Org	A 19: Bezifferung der 4. Note ♭ über <i>c</i> , d. h. für Moll- statt Durterz
65–67	Soprano, Alto, VI I, Org	A 1, 2, 10, 19: Der Anfang des Duett-Abschnitts ist offenbar fehlerhaft überliefert; nach der Quelle lautet die Stelle:

Offenbar war wie bei den vorangehenden Duett-Episoden in T. 27 und 43 (und auch den Tutti-Abschnitten in T. 35 und 50) eine kanonische Eröffnung des Abschnitts beabsichtigt. Da die Oberstimmen zusammenpassen, liegt der Fehler offenbar in der Basslinie von Violine I und Orgel. Wir bieten hier eine entsprechende Konjektur. In den Oberstimmen ändern wir nur an einer Stelle, indem wir im Sopran in T. 66 die 3. Note dem Kanonverlauf im Alt entsprechend von *f*² zu *fis*² alterieren.

75	Org	A 19: Bezifferung ♮ über <i>g</i> , d. h. für Dur- statt der mutmaßlich beabsichtigten Mollterz
----	-----	---

Singstimmen a cappella

Zwölf Spruchkanons über Psalmverse
zu 2–4 Stimmen TVWV 10:2–3 39.100

Sologesang mit Instrumenten

Ach Herr, strafe mich nicht (Ps 6) TVWV 7:2 +
S (T), Ob (Obda), VI, Bc 39.110

Auf Gott will ich mich stets verlassen TVWV 1:100
S, B, Bfl f¹, VI, Bc + 39.138

Da, Jesu, deinen Ruhm zu mehren TVWV 1:531a +
S (T), Bfl f¹ (VI), Ob (VI), Bc, [Coro SATB, 2 VI, Va, Vc/Cb] 39.120

Entzückende Lust TVWV 1:442 + / A (Ms o Bar o B), Vga, Bc 39.129

Erquicktes Herz, sei voller Freuden TVWV 1:470 +
A (B), VI, Bc 39.497

Göttlichs Kind, laß mit Entzücken TVWV 1:1020a
S (Ms o T o Bar), Tr (Ob), VI, Bc 39.104

Ich hebe meine Augen auf (Ps 121) TVWV 7:15 +
T (S), VI (Ob), Bc 39.111

Ich will den Herrn loben (P 34,2) TVWV 7:18 + / SMS, Bc 39.125

In deinem Wort und Sakrament TVWV 1:931
SATB, 2 VI, Va, Bc 39.135

Jauchzet dem Herrn, alle Welt (Ps 100) TVWV 7:20 +
B, Tr, VI, Va, Bc 39.106

Laudate pueri Dominum (Ps 112 [113]) TVWV 7:26
S (T), 2 VI, Bc, [2 Ob] 39.123

Lauter Wonne, lauter Freude TVWV 1:1040 / S (T), Bfl f¹, Bc 39.489

Missa brevis in C TVWV 9:15 + / SATB, 2 VI, Bc 39.118

Missa brevis in h TVWV 9:14 + / A (B), 2 VI, Bc 39.131

O selig Vergnügen, o heilige Lust TVWV 1:1212
A, B, 2 Bfl f¹, Bc 39.121

Più del fiume da diletto / Einem eingezogenen Leben
aus TVWV 21:26/S, Bfl c² (Ob), Bc, [2 VI, Va] 39.450

Sechs Arien aus dem „Harmonischen Gottesdienst“
S (T), Bfl f¹, Bc 39.488

Veni Sancte Spiritus TVWV 3:89 / SSS (SSA), Bc 39.038

Victoria! mein Jesus ist erstanden/Nur unbetrübt! Geduld
kann überwinden TVWV 1:1746 + / B, Tr, VI, Va, Bc 39.132

Weiche, Lust und Fröhlichkeit TVWV 1:1536 +
S (T), Va (Vga), Bc, [Ob, VI] 39.494

Wohl dem, der den Herrn fürchtet (Ps 112,1b–3) TVWV 8:16
SMS, Bc 39.126

Zerreiß das Herz (aus der Matthäuspassion TVWV 5:31) +
Ms, Bfl f¹, 2 VI, Va, Bc 39.490

Chor mit Basso continuo

Biblische Sprüche I. 16 Motetten (Eingangssätze von Kantaten)
Coro SS (SA), Bc, [Coro SAM, 2 VI, Va] (auch einzeln) 39.101

Biblische Sprüche II. 16 Motetten (Eingangssätze von Kantaten)
Coro SS (SA), Bc, [Coro SAM, 2 VI, Va] (auch einzeln) 39.102

Der Gott unsers Herrn Jesu Christi TVWV 8:4 / Coro SATB, Bc 39.036

Der Herr ist König (Ps 97,1) TVWV 8:6 / Coro SATB, [Bc] 39.037

Ein feste Burg ist unser Gott TVWV 8:7 / Coro SATB, [Bc] 39.051

Halt, was du hast TVWV 8:9 / Coro SATB/SATB, [Bc] 39.112

Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen (Ps 121) TVWV 7:16
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 VI, Va, Bc 39.127

Ich will den Herrn loben (Ps 34,2–4) TVWV 7:18
2 Singstimmen mittlerer bis hoher Lage, Bc 39.125

Missa brevis über „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ TVWV 9:2
Coro SATB, Bc, [2 VI, Va] 39.096

Missa brevis zum Osterfest über „Christ lag in Todes Banden“
TVWV 9:3 / Coro SATB, Bc, [2 VI, Va] 39.098

Missa brevis zum Pfingstfest über „Komm, Heiliger Geist,
Herre Gott“ TVWV 9:10 / Coro SATB, Bc, [2 VI, Va] 39.099

Missa brevis zum Weihnachtsfest über „Ein Kindelein
so löblich“ TVWV 9:5 / Coro SATB, Bc, [2 Cor, 2 VI, Va] 39.097

Wohl dem, der den Herrn fürchtet (Ps 112,1b–3) TVWV 8:16
2 Singstimmen mittlerer Lage, Bc 39.126

Chor mit Solisten und Instrumenten

Allein Gott in der Höh sei Ehr TVWV 1:58 +
Solo Bar, Coro SATB, 2 VI, Va, Bc, [Tr] 39.119

Daran ist erschienen die Liebe Gottes TVWV 1:165 +
Soli SATB, Coro SATB, Solo Bfl f¹, 2 Ob, 2 VI, Va, Bc 39.130

Deus, judicium tuum (Ps 71) TVWV 7:7
Soli SSATB, Coro SATBB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 VI, Va, Vc, Bc 39.114

Die Tageszeiten TVWV 20:39
Soli SATB, Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, Fg, Tr, 2 VI, Va, Vga, Bc 39.137

Gott sei mir gnädig TVWV 1:681 +
Soli SATB, Coro SATB, 2 VI, Va, Bc 10.186

Herzlich tut mich verlangen TVWV 1:784 +
Soli TB, Coro SATB, 2 VI, Va, Bc 39.108

Hosianna dem Sohne David TVWV 1:809
Soli SA, Coro SA [SAM], 2 VI, Bc, [Va] 39.117

Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen (Ps 111) TVWV 7:14 +
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, Tr, 2 VI, Va, Bc, [1–2 Bfl f¹] 39.107

In deinem Wort und Sakrament TVWV 1:931 +
Voci SATB, VI, Va, Bc 39.135

Jauchzet, ihr Himmel TVWV 1:957
Soli SA, Coro SA (SAM), 2 VI, Bc 39.496

Lobet den Herrn, alle Heiden (Ps 117) TVWV 1:1059/1
Soli SA, Coro SA (SAM), 2 VI, Bc, [3 Tr, Timp, Va] 39.103

Lukas-Passion TVWV 5:29 +
Soli STB, Coro SAT, Fl, Ob, Obda, Vlsol, 2 VI, Va, Bc, [Fg] 39.495

Machet die Tore weit TVWV 1:1074
Soli S[A]TB, Coro SATB, 2 Ob, 2 VI, Va, Bc 39.105

Magnificat „Meine Seele erhebt den Herrn“ TVWV 9:18 +
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 Bfl f¹, 2 VI, Va, Bc 39.122

Nun danket alle Gott TVWV 1:1166 +
Soli SATB, Coro SATB, Fl (Bfl f¹), 2 Tr, Timp, 2 VI, Va, Bc 39.109

Nun komm, der Heiden Heiland TVWV 1:1178
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 VI, Va, Bc 39.493

O Jesu Christ, dein Kripplein ist TVWV 1:1200
Solo S, Coro SATB, 2 VI, Va, Bc 39.492

Siehe, das ist Gottes Lamm I TVWV 1:1318
Soli SA, Coro SA (SAM), 2 VI, Bc 39.491

Siehe, das ist Gottes Lamm II TVWV 1:1316 +
Soli SATB, Coro SATB, 2 Ob, 2 VI, Va, Bc 39.128

Siehe! es hat überwunden TVWV 1:1328 +
Soli SAB, Coro SATB, 3 Tr, Timp, 2 VI, Va, Bc 39.136

Singet dem Herrn ein neues Lied (Ps 96,1–9) TVWV 7:30 +
Soli SATB, Coro SATB, 2 VI, Va, Bc 39.124

Stehe auf, Nordwind TVWV 1:1397 +
Soli SATB, Coro SATB, 2 Fl (2 Bfl f¹), 2 VI, Va, Bc 39.133

Trauer-Actus „Ach, wie nichtig“ TVWV 1:38 +
Soli SATB, Coro SATB, 4 Bfl f¹ f¹ c¹ f (3 Bfl + Fg), 4 Vga, Bc 39.134

Uns ist ein Kind geboren TVWV 1:1452
Soli SSATB, Coro SATB, 2 Fl (2 Cor), 2 Ob, 2 VI, Va, Bc 39.115

Wende dich zu mir TVWV 1:1550
Soli SS (A o Bar), Coro SS[B], 2 VI, Vc, Bc, [Va] 39.116

Instrumentalmusik

Kammermusik

Sonate in a TWV 42: a 6 + / Bfl f¹, Ob, Bc 39.796

Suite in h TWV 43: h 1 / Fl, VI (Ob), Vga (Vc), Bc 39.794

Vier neue Sonaten für Flöte mit Bc:
Sonaten 1+2 in D TWV 41: D 10 und e TWV 41: e 9 + 39.802
Sonaten 3+4 in G TWV 41: G 12 und e TWV 41: G 11 + 39.803

Orchester / Konzerte

Chaconne in f TWV 55: f 1,8 / 2 Bfl f¹, 2 VI, Va, Bc 39.800

Drei Choralbearbeitungen TWV 55: a 2 + / 2 VI, Va, Bc 39.799

Hamburgische Trauermusik + / 2 Ob, 3 Tr, Timp, 2 VI, Va, Bc 39.798

Concerto per due Corni TWV 52: D 1 + / 2 Cor, 2 VI, Va, Bc 39.808

Concerto per due Corni TWV 52: F 4 + / 2 Cor, 2 VI, Va, Bc 39.809

Concerto in F per Violino TWV 51: F 3 + / VI solo, VI, Bc 39.807

Gambenkonzert in A TWV 51: A 5 + / Vga (Va, Vc) solo, 2 VI, Bc 39.806

Konzert in D für Traversflöte TWV 51: D 4 + / Fl, 2 VI, Va, Bc 39.811

Konzert in D für 2 Violinen TWV 52: D 3 +
2 VI solo, 2 VI, Va, Bc 39.812

Konzert in G (Grillen-Symphonie) TWV 50:1 + / Fl (Pic), Ob,
Diskantchalumeau (Clt), 1–2 VI, Va, 2 Cb (2 Vc) soli, Bc 39.801

Oboenkonzert in d TWV 51: d 2 + / Solo Ob, 2 VI, Va, Bc 39.810

Suite in a TWV 55: a 2 / Bfl f¹, 2 VI, Va, Bc 39.804

Violinkonzert in A TWV 51: A 4 + / VI solo, 2 VI, Va, Bc 39.805

+ = Erstausgabe, () = Alternativbesetzung, [] = ad libitum

TWV = Telemann-Werkverzeichnis (Ruhnke)

TVWV = Telemann-Vokalwerke-Verzeichnis (Menke)

11/14