

TELEMANN

Gelobet seist du Jesu Christ

Kantate zum 2. Weihnachtstag

We praise your name

Cantata for the day after Christmas

TVWV 1:612

Herausgegeben von / Edited by
Ute Poetzsch-Seban

Urtext der Telemann-Ausgabe
Urtext of the Telemann Edition

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 7676

VORWORT

In seiner Autobiographie von 1718 wies Georg Philipp Telemann ausdrücklich darauf hin, dass er „allemahl die Kirchen-Music am meisten werth geschätzt, am meisten in andern Autoribus ihrentwegen geforschet, und auch das meiste darinnen ausgearbeitet“ habe.¹ Die Zeitgenossen schätzten ihn als „vernünftigen Componisten“, der die Lebhaftigkeit seiner Melodie derjenigen der Dichtung anzupassen verstünde.² Seine ersten geistlichen Kompositionen hatte der Knabe in seiner Heimatstadt Magdeburg in Umlauf gebracht, bevor er als älterer Schüler in Zellerfeld und Hildesheim offiziell für die Kirche komponieren durfte. In Leipzig erhielt er bald nach seiner Ankunft den Auftrag, Kirchenmusik zu komponieren. Telemann wurde auch bald zum wichtigsten Komponisten der Leipziger Oper, wodurch er Erfahrungen mit der modernen affekthaften, sowohl Gefühl als auch Verstand ansprechenden Musik sammelte. In Leipzig wird Telemann die Dichtungen Erdmann Neumeisters wie vielleicht auch ihn selbst kennengelernt haben. Im Sommer 1705 wurde Telemann Hofkapellmeister in Sorau, Neumeister trat im Januar 1706 sein Amt als Hofprediger und Superintendent in der kleinen niederlausitzischen Residenz an, wo er bis 1715 blieb. In Sorau gab es vermutlich reichlich Gelegenheit, sich über Musik auszutauschen. Denn Neumeister war ein guter Kenner der Oper und ein musikalischer Dichter, der selbstbewusst mitteilte, dass es ihm „am Gehöre nicht mangelt, zu urtheilen, was lieblich, und wohl lautet.“³ Deshalb folgte er immer bewusst und kreativ den Vorgaben und Ideen von Komponisten, zuerst denen Johann Philipp Kriegers, später ausschließlich denen Telemanns. Neumeister, von Telemann 1714 als „der beste Dichter in geistlichen Sachen“ bezeichnet, gab den Komponisten immer Texte in die Hand, die genügend Anregungen für die Vertonung wie z. B. Affektworte enthielten, überlud sie aber nicht mit Bildern, um der Musik den ihr gebührenden Raum zu geben. Neumeisters Texte zeichnen sich durch klare Gedankenführung, deutliche Bilder und elegante, manchmal fast unauffällige Reime aus. Er dichtete mit „Feuer“ und „Andacht“, lebhaft, frei und fand Bi-

belsprüche und Liedstrophen, die „was affectueuses in sich haben“.⁴

Ein Jahrgang folgt dem Ablauf eines Kirchenjahres und umfasst im Allgemeinen Texte für die Sonn- und Festtage vom 1. Advent bis zum 27. Sonntag nach Trinitatis. Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert gestalteten die Dichter die Texte ihrer Jahrgänge oft nach einem formalen Prinzip. Neumeister mit seinem Musikverständnis integrierte darüber hinaus die Bedürfnisse der Komponisten. Mit Neumeisters musikalischem Wissen rechnete Telemann, als er ihn für die Zusammenarbeit gewann. Denn Telemann plante, seine Jahrgänge nach unterschiedlichen musikalischen Prinzipien zu gestalten, wovon solche Jahrgangsnamen wie *Französischer Jahrgang* oder *Concerten-Jahrgang* zeugen.

Vor der Zusammenarbeit mit Telemann hatte Neumeister drei unterschiedliche Jahrgänge für Krieger gedichtet, darunter die 1702 zuerst veröffentlichten und sogleich berühmt gewordenen *Geistlichen Cantaten*, und einen weiteren für Philipp Heinrich Erlebach.

Der Jahrgang *Geistliches Singen und Spielen* ist das erste Ergebnis der Zusammenarbeit von Telemann und Neumeister. Der Titel des Jahrgangs spielt auf die Worte des Paulus an, die den lutherischen Protestanten Musik im Gottesdienst erlauben: „redet untereinander in Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und spiele dem Herrn in euren Herzen.“ (Eph. V, 18,19) und „lehret und vermahneth euch selbst in aller Weisheit mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern und singet Gott dankbar in euren Herzen.“ (Kol. III, 16) Die Texte wurden 1711 gedruckt,⁵ einige Jahre später erschienen sie als dritter Jahrgang in Neumeisters erster Sammelausgabe von fünf Jahrgängen, den *Fünfffachen Kirchen-Andachten*.⁶

Im Jahrgang *Geistliches Singen und Spielen* verband Neumeister auf Anregung Telemanns erstmals madrigalisches Rezitativ, Da capo-Arie bzw. Arie, Bibelprosa und eine oder mehrere Liedstrophen. Affektgehalt und Auslegungspotential der Perikope (des jeweiligen Evangeliums) bestimmen Anzahl und Länge der Rezitative

1 AB 1718, in: Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, Leipzig 1981, S. 100.

2 Gottfried Ephraim Scheibel, *Die unerkannte Sünden der Poeten*, Leipzig 1734 (= *Der Schriftsteller im 18. Jahrhundert. Satire und Pasquille*, Bd. 2, in: *Quellen zur Geschichte des Buchwesens*, hrsg. von Reinhard Wittmann, München 1982), S. 93 und 106.

3 Erdmann Neumeister, *Freytags-Andachten, meistentheils über Moralische Sprüche*, 3. Tl., Hamburg 1726, Vorrede.

4 Gottfried Ephraim Scheibel, *Zufällige Gedancken Von der Kirchen-MUSIC*, Franckfurt und Leipzig 1721, S. 74.

5 *Geistliches Singen und Spielen, Das ist: Ein Jahrgang von Texten, Welche dem Dreyeinigen GOTT zu Ehren bey öffentlicher Kirchen-Versammlung in Eisenach musicalisch aufgeführt werden von Georg. Philip. Telemann, F. S. Capellmeister und Secr.*, Gotha 1711.

6 *Herrn Erdmann Neumeisters Fünfffache Kirchen-Andachten bestehend In theils einzeln, theils niemahls gedruckten Arien, Cantaten und Oden Auf alle Sonn- und Fest-Tage des gantzen Jahres. Herausgegeben Von G. T.*, Leipzig 1716, ²/1717.

und Arien, die Anzahl der Liedstrophen und Bibelsprüche sowie ihre Ordnung innerhalb des Textes. Dabei geht Neumeister außerordentlich phantasievoll vor und folgt damit dem im Titel formulierten Programm, insbesondere der Aufforderung „Singet und spielet!“ Die besondere Qualität und die Bedeutung der Textreihe für die Entwicklung der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert erkannte zuerst Philipp Spitta, der festgestellt hat, dass mit dem Jahrgang die „Form der neuern Kirchencantate in ihrer Vollendung hingestellt“ sei.⁷

Kein Text des Jahrgangs *Geistliches Singen und Spielen* ähnelt dem anderen. Der der Kantate zum 2. Weihnachtstag (Evangelium Mt. XXIII, 34–39) beginnt mit einer Liedstrophe, auf die eine Arie folgt. Die vier zweizeiligen Rezitative trennen die vier Strophen der Arie voneinander und leiten zum abschließenden Dictum über. Die Arientexte vertont Telemann als sehr liedhafte, an Opernarien der Zeit erinnernde, Da-capo-Arien, wobei die erste und dritte sowie die zweite und vierte Strophe dieselbe Musik haben. Darüber hinaus unterscheiden sich die beiden Arienpaare in der jeweils aparten Instrumentation mit zwei Oboen oder Streichern, aber auch in Takt- und Tonart. In keiner der bisher bekannten kirchenmusikalischen Kompositionen Telemanns begegnen dreistimmige Rezitative wie in unserer Kantate. Das beschließende Dictum (Lk. II, 14), zu dem der Text führt, hat drei wichtige Aussagen, die Telemann jeweils mit eigenen Motiven bedenkt, die er polyphon verknüpft und im Verlauf immer weiter verdichtet.

Für die Aufführung im Kirchenjahr 1710/11 in Eisenach vertonte Telemann den Jahrgang vollständig. In Frankfurt griff er im Jahr 1717/18 noch einmal auf diese Textreihe zurück. Erhalten geblieben sind etwa 20 Neuvertonungen. Die hier vorgelegte Kantate zum 2. Weihnachtstag „Gelobet seist du Jesu Christ“ (TVWV 1:612) gehört zu den Kompositionen, die Telemann im Kirchenjahr 1710/11 in Eisenach aufführte.

Als Telemann im Herbst 1708 in Eisenacher Dienste trat, überzeugte er den Herzog, neben der Kammer auch eine Kirchenmusik einzurichten, weshalb er auch beauftragt wurde, geeignete Sänger und Instrumentalisten zu engagieren. Diese fand er vorzugsweise in Weißenfels und Leipzig. Denn Telemann benötigte für seine neue Kirchenmusik Musiker, die durch die Oper erfahren waren mit der Interpretation beweglicher Rezitative

und geringstimmiger Arien. Die Eisenacher Kapelle war ein kleiner Apparat aus mehreren angestellten Instrumentalisten, die durch den Stadtmusikus mit seinen Gesellen verstärkt werden konnte.⁸ Mit dem gelegentlich erweiterten Stamm, zu dem zuerst zwei, später bis zu vier Vokalistinnen kamen, stand Telemann ein kleiner, aber nach seiner Aussage, sehr leistungsfähiger Apparat zur Verfügung.

Es ist also möglich, die sehr fein gearbeiteten Kompositionen aus dem Jahr 1710/11 mit einer Minimalbesetzung (einfache Streicherbesetzung) und Vokalsolisten aufzuführen. Chorische Besetzung sowohl der Streicher als auch der vokalen Tuttisätze ist ebenso möglich. Hierbei ist an Besetzungsgrößen von einem Ripiensänger pro Stimme bis zu der eines Kammerchors zu denken. Bei der Klanggebung ist zu beachten, dass Telemann kein „Chor“ im modernen Sinn und auch keine Frauenstimmen zur Verfügung standen. Anfänglich haben vielleicht begabte Knaben des Chorus musicus der Lateinschule die Canto-Partien übernommen, später war ein professioneller Diskantist angestellt. Das Tasteninstrument ist die Orgel, obwohl die Durchsichtigkeit der Komposition auch den Einsatz des Cembalos erlaubt. In jedem Fall, auch bei kleinster Besetzung, ist die tiefe Grundstimme von Violoncello und Violone zu verstärken. Die Verwendung eines Fagotts ist nicht zwingend; es würde lediglich bei größeren Besetzungsstärken der hohen Streicher zum Einsatz kommen, und in den Rezitativen ebenso wie in Sätzen mit obligaten Instrumenten (z. B. Arien Nr. 4 und 8) schweigen. Der erfahrene Interpret wird auf das Gleichgewicht der Klanggruppen, das auf Durchhörbarkeit zielt, in besonderem Maße achten.

Der Ausgabe basiert auf der einzigen vollständigen Quelle, einer Partiturabschrift, die in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Ff. Ms. Mus. 1045) aufbewahrt wird.⁹

Auf Analogieergänzungen für Artikulation und Dynamik wurde nach den geltenden Prinzipien der Telemann-Auswahlausgabe soweit wie möglich verzichtet. Zusätze oder Ergänzungen der Herausgeberin sind durch Strichelung, Kleinstich oder Kursivdruck kenntlich gemacht. Die Akzidentien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt.

Ute Poetzsch-Seban, 2004

7 Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, Zweite unveränderte Auflage, Leipzig 1916, S. 471.

8 Claus Oefner, *Telemann in Eisenach. Die Eisenacher Musikpflege im frühen 18. Jahrhundert*, Eisenach 1980 (= *Eisenacher Schriften zur Heimatkunde* 8).

9 Vgl. dazu TA, Bd. 39, Kritischer Bericht, S. XXXIII.

PREFACE

In his autobiography of 1718, Georg Philipp Telemann expressly pointed out that he “indeed esteemed church music above all else, searched above all for its sake in [the works of] other composers, and also composed it above all.”¹ His contemporaries held him in high regard as a “sensible composer” who understood how to fit the liveliness of his melodies to that of the poetry.² As a boy, Telemann put his first sacred compositions into circulation in his home town, Magdeburg, before he was officially allowed, as an older pupil in Zellerfeld and Hildesheim, to compose music for the church. Soon after his arrival in Leipzig, he received a commission to write church music. Telemann also quickly became the most important composer for the Leipzig Opera, through which he collected experience with the modern “affected” music that appealed both to the emotions as well as to the intellect. In Leipzig, Telemann would have become acquainted with the poetry of Erdmann Neumeister, and perhaps also with the poet himself. In the summer of 1705, Telemann was appointed Court Kapellmeister in Sorau; in January 1706, Neumeister assumed the position as Court Chaplain and Superintendent in the small, Lower-Lusatian residence, where he remained until 1715. In Sorau there was presumably abundant opportunity to discuss music. For Neumeister was a connoisseur of opera and a musical poet who confidently let it be known that he “possessed the ear to be able to judge what sounded lovely and pleasing.”³ That is why he always consciously and creatively followed the instructions and ideas of the composer, at first those of Johann Philipp Krieger, later exclusively those of Telemann. Neumeister, whom Telemann referred to in 1714 as “the best poet in the sacred sphere”, always provided the composers with texts that contained sufficient impulses for the setting – for example, “affect” words – but did not overload them with images, thus giving the music the space it needed. Neumeister’s texts are distinguished by a clear chain of thought, distinct images, and elegant, sometimes almost discreet rhymes. He wrote with “fire” and “devoutness”, lively and free, and found Biblical

sayings and song verses that “have something ‘affected’ about them”.⁴

An annual cycle follows the course of an ecclesiastical year, and in general contains texts for the Sundays and holidays from the first Sunday of Advent to the twenty-seventh Sunday after Trinity Sunday. Since the late seventeenth century, poets often fashioned the texts of their annual cycles according to a formal principle. With his musical understanding, Neumeister additionally took into account the composers’ requirements. Telemann reckoned with Neumeister’s musical knowledge when he sought his collaboration. For Telemann planned to form his annual cycles according to different musical principles, as evidenced by such names as *Französischer Jahrgang* (“French Annual Cycle”) and *Concerten-Jahrgang* (“Concerto Annual Cycle”).

Before his collaboration with Telemann, Neumeister had written three different annual cycles for Krieger, including the *Geistliche Cantaten* (“Sacred Cantatas”), which were the first to be published, in 1702, and that immediately became famous, and a further cycle for Philipp Heinrich Erlebach.

The annual cycle *Geistliches Singen und Spielen* (“Sacred Singing and Playing”) was the first result of the collaboration between Telemann and Neumeister. The title of the annual cycle is a play on the words of Paul from which Lutheran Protestants derive permission for the use of music in the church service: “Speaking to yourselves in psalms and hymns and spiritual songs, singing and making melody in your heart to the Lord” (Ephesians 5:19), and “teaching and admonishing one another in psalms and hymns and spiritual songs, singing with grace in your hearts to the Lord” (Colossians 3:16). The texts were published in 1711;⁵ Several years later they appeared as the third cycle in Neumeister’s first collected edition of five annual cycles, the *Fünffache Kirchen-Andachten* (“Fivefold Church Devotions”).⁶

In the annual cycle *Geistliches Singen und Spielen*, Neumeister combined, at Telemann’s suggestion, madrigal-esque recitative, *da capo* aria or aria, Biblical prose, and

1 Autobiography 1718 in: Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen: Eine Dokumentensammlung* (Leipzig, 1981), p. 100.

2 Gottfried Ephraim Scheibel, *Die unerkannte Sünden der Poeten* (Leipzig, 1734; rpt. in *Der Schriftsteller im 18. Jahrhundert: Satire und Pasquille*, vol. 2: *Quellen zur Geschichte des Buchwesens*, ed. Reinhard Wittman [Munich, 1981]), pp. 93 and 106.

3 Erdmann Neumeister, *Freytags-Andachten, meistentheils über Moralische Sprüche*, 3rd part (Hamburg, 1726), preface.

4 Gottfried Ephraim Scheibel, *Zufällige Gedancken Von der Kirchen-MUSIC* (Frankfurt and Leipzig, 1721), p. 74.

5 *Geistliches Singen und Spielen, Das ist: Ein Jahrgang von Texten, Welche dem Dreyeinigen GOTT zu Ehren bey öffentlicher Kirchen-Versammlung in Eisenach musicalisch aufgeführt werden von Georg. Philip. Telemann, F. S. Capellmeister und Secr.* (Gotha, 1711).

6 *Herrn Erdmann Neumeisters Fünffache Kirchen-Andachten bestehend In theils einzeln, theils niemahls gedruckten Arien, Cantaten und Oden Auf alle Sonn- und Fest-Tage des gantzen Jahres. Herausgegeben Von G. T.* (Leipzig 1716, 21717).

one or more song verses. "Affect" content and potential for interpretation of the pericope (of the respective Gospel) determined the number and length of the recitatives and arias, the number of the song strophes and Biblical verses, as well as their order within the text. At the same time, Neumeister proceeded very imaginatively, and in that way followed the program formulated in the title, in particular the exhortation "sing and play!" The special quality and the importance of the text series for the development of the church music of the eighteenth century was first recognized by Philipp Spitta, who ascertained that with the annual cycle the "form of the newer church cantata is presented in its perfection".⁷

No one text of the cycle *Geistliches Singen und Spielen* is similar to another. That of the cantata for the day after Christmas (Matthew 23:34–39) begins with a song verse followed by an aria. The four two-line recitatives separate the four verses of the aria from one another and lead to the concluding dictum. Telemann set the aria texts as very songlike *da capo* arias reminiscent of opera arias of the time, whereby the first and third and the second and fourth verses, respectively, have the same music. Moreover, the two pairs of arias differ in their respective unusual instrumentation of two oboes or strings, and also in meter and key. In none of Telemann's hitherto known church music compositions do we meet three-part recitatives like that in the present cantata. The concluding dictum (Luke 2:14) to which the text leads has three important statements, each of which receives from Telemann its own motives that he combines polyphonically and continues to develop during the course of the movement.

Telemann set the complete annual cycle for performance during the ecclesiastical year 1710/11 in Eisenach. He again took recourse to this series of texts in Frankfurt in 1717/18. Some twenty new settings have come down to us. The present cantata for the day after Christmas, *Gelobet seist du Jesu Christ* (TVWV 1:612) numbers among the compositions Telemann performed in Eisenach during the ecclesiastical year 1710/11.

When Telemann assumed his position in Eisenach in the autumn of 1708, he convinced the Duke to set up a church music establishment in addition to the chamber music ensemble. For this purpose, he was commissioned to engage suitable singers and instrumentalists. He found them primarily in Weißenfels and Leipzig. For Telemann

required for his new church music ensemble musicians who were experienced, through opera, in the interpretation of moving recitatives and few-voiced arias. The Eisenach chapel was a small ensemble made up of several permanently employed instrumentalists who could be reinforced by the town musician and his apprentices.⁸ With the occasionally expanded core group, to which initially two, later up to four vocalists were added, Telemann had a small, but according to his own testimony, very capable ensemble at his disposal.

It is thus possible to perform the finely fashioned compositions from the year 1710/11 with a small ensemble (single strings) and vocal soloists. A larger formation with doubled strings and multiple voices in the tutti vocal movements is also possible. In this case, a vocal ensemble ranging in size from a single ripieno singer on each part to a chamber choir would be conceivable. Concerning the timbre, it should be noted that Telemann had at his disposal neither a "choir" in the modern sense of the word nor women's voices. Initially, the soprano parts were probably sung by talented boys from the Latin school's *Chorus musicus*; later a professional male soprano was employed. Organ is the intended keyboard instrument, although the transparency of the composition would also allow the use of a harpsichord. In any case, even with the smallest ensemble, the bass part is to be doubled by a violoncello and a violone. The use of a bassoon is not absolutely necessary; it should be employed only when there is a large number of upper strings, and remain tacit in the recitatives and in the movements with obbligato instruments (for example, arias nos. 4 and 8). The experienced performer will pay special attention to the balance of the individual groups, aiming toward transparency of sound.

This edition is based on the only complete source, a manuscript score preserved in the Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Ff. Ms. Mus. 1045).⁹ Completion of articulations and dynamics based on analogous passages has been dispensed with as far as possible in accordance with the guidelines of the Telemann Collected Edition. Completions or additions by the editor are indicated by dotted lines, small print, or italics. The accidentals conform to modern usage.

Ute Poetzsch-Seban, 2004
(Translated by Howard Weiner)

7 Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, 2nd unaltered edition (Leipzig, 1916), p. 471.

8 Claus Oefner, *Telemann in Eisenach: Die Eisenacher Musikpflege im frühen 18. Jahrhundert*, Eisenacher Schriften zur Heimatkunde 8 (Eisenach, 1980).

9 See the *Telemann Edition*, vol. 39, Critical Report, p. XXXIII.