

TELEMANN

Harmonischer Gottesdienst

Kantaten aus der Trinitatiszeit

Musical Church Service

Cantatas for the Sundays after Trinity

Mittlere Stimme / Medium Voice

Herausgegeben von / Edited by
Gustav Fock
Ute Poetzsch

Urtext der Telemann-Ausgabe
Urtext of the Telemann Edition

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5896

VORWORT

Georg Philipp Telemann sah sich Zeit seines Lebens vor allem als Komponist von Kirchenmusik. Nach Aussage der Autobiographie von 1718 hatte er „allemahl die Kirchen-Music am meisten werth geschätzt“ und zur Vervollkommnung auf diesem Gebiet „am meisten in andern Autoribus ihrentwegen geforschet“.¹ Tatsächlich ist die Kirchenmusik der größte und einer der vielgestaltigsten Komplexe seines Schaffens. Ihre Verbreitung zeigt zudem, dass Telemann von seinen Zeitgenossen als der vorbildhafte und wichtigste Komponist auf diesem Gebiet wahrgenommen wurde.

Eine besondere Rolle in der Reihe der geistlichen und kirchenmusikalischen Kompositionen Georg Philipp Telemanns spielt der ab Ende 1725 veröffentlichte Jahrgang *Harmonischer Gottesdienst*. Als Telemann begann, den Jahrgang zu konzipieren, lagen bereits mehrere bedeutende mehrstimmige Jahrgänge von Kirchenmusik vor, darunter allein drei, die in Zusammenarbeit mit Erdmann Neumeister entstanden waren. Andererseits hatte er schon in Frankfurt am Main begonnen, eigene und fremde Kompositionen in Verlag zu nehmen und diese Tätigkeit auch nach 1721 in Hamburg weitergeführt. Das erste in seinem Verlag herausgebrachte Vokalwerk war ein vollständiger Jahrgang geistlicher Musik – der *Harmonische Gottesdienst*. Der Jahrgang besteht aber nicht aus gottesdienstlichen Hauptmusiken, die vor der Predigt aufgeführt wurden und für die ein mindestens vierstimmig zu musizieren vermögendes Ensemble zur Verfügung stehen musste. Telemann legte einen Jahrgang vor, den er vor allem zur Andacht im privaten oder häuslichen Rahmen vorsah, womit er von vornherein auf vierstimmige Sätze wie Choräle oder polyphon vertonte Bibelsprüche verzichtete. Mit den Kantaten des Jahrgangs komponierte er konsequent vokale Kammermusik, wie sie sich mit der affekthaften Kammerkantate lyrischen oder betrachtenden Inhalts im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert parallel zur Oper entwickelt hatte. Auch deshalb konnte Erdmann Neumeister in seinem berühmten Vorwort zu den *Geistlichen Cantaten* die Kantate anschaulich als „ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt“ beschreiben.²

Die Texte bestehen aus Arien und Rezitativen im Wechsel, die wie Operntexte madrigalisch gedichtet und somit außerordentlich flexibel sind. Ein Kantatentext war ein genuin musikalischer Text, der bestimmten

Anforderungen zu genügen hatte: Mit der Poesie war dem Komponisten zu ermöglichen, seinerseits seine Kunst zu entfalten, ihm gezielt Anlass zum Ausdeuten und Vertiefen zu geben. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts galt die „Cantata“ deshalb als anspruchsvolle poetisch-musikalische Gattung – sie war eine der „nett- und geschicktesten Arth[en] Musicalischer Gedichte [...], so wohl vor den Poeten, als vor den Componisten“.³ Vertont wurde eine Kantate für eine Vokalstimme mit Basso continuo, doch gab es bald eine gewisse Besetzungsvielfalt, indem entweder ein oder zwei obligate Instrumente, meistens Violine(n), oder auch das mehrstimmige Streicherensemble eingesetzt werden konnten. Wie Johann Mattheson 1737 formulierte, war für eine Kantate charakteristisch, dass sie „für eine Stimme allein gesetzt“⁴ ist. Im Hamburger Gottesdienst erklangen solche Kantaten nach der Predigt, wie aus den erhaltenen Textdrucken aus Telemanns Zeit hervorgeht. Der *Harmonische Gottesdienst* wurde ab Neujahr 1726 nach der Predigt aufgeführt.

Für die Stücke seines ersten gedruckten Jahrgangs wählte Telemann also eine Anlage, die entwickelt wurde, um auch in kleinerem Rahmen möglichst affekthaft und ausdrucksstark musizieren zu können. Und dies auf einer poetischen Grundlage, die dem Komponisten nicht nur dichterisch vorarbeitete, sondern auch die theologisch-inhaltlichen Ansprüche des erfahrenen Kirchenmusikkomponisten berücksichtigte.

Im Unterschied zu Telemanns bisherigen Jahrgängen beziehen sich die Kantaten des *Harmonischen Gottesdienstes* auf die an den 72 Sonn- und Festtagen des Kirchenjahres gelesenen Episteln. Die meisten Texte stammen von Matthäus Arnold Wilkens (1704–1759), einige von Michael Richey (1678–1761) und wieder andere von den bisher nur namentlich bekannten Dichtern Kenzler, Mayer, Steetz und to Büren. So formalisiert der Aufbau der Kantaten mit den ein Rezitativ rahmenden Da-capo-Arien erscheinen mag, und so eng

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

2 Erdmann Neumeister, *Geistliche Cantaten Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage, Zu einer, denen Herren Musicis sehr bequemen Kirchen-Music In ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertigt*. [o. O.] ANNO 1702., Vorrede.

3 Ebenda.

4 Johann Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737 (Nachdruck Hildesheim 1990), S. 98.

die Grenzen sind, die Telemann sich durch die Bestimmung des Werkes setzte – so großartig und vielgestaltig entfaltet er im Ganzen und in der Ausarbeitung der Einzelheiten seine kompositorische Fantasie. Mit einer konzentrierten und dem Inhalt der jeweiligen Kantate angemessenen Kombination vielfältiger harmonischer, rhythmischer und melodischer Mittel, der Wahl der Tonarten und der des obligaten Instruments deutet er die Texte absichtsvoll affekthaft und markant aus. Aus dem gesamten Werk, aber noch nicht aus der Veröffentlichungsfolge, die dem kirchenjahreszeitlichen Verlauf des Kalenderjahres 1726 geschuldet ist, erschließt sich außerdem die planvoll regelmäßige Abwechslung der Stimmlagen und Instrumente.

In seinem ersten gedruckten Jahrgang wollte Telemann ein besonderes Ideal von Bequemlichkeit und Leichtigkeit verwirklichen. Er erreichte dies sowohl durch die schlüssige Konzeption als auch durch die bedachte und äußerst anspruchsvolle Ausführung. Von Telemanns hohem Anspruch zeugt nicht zuletzt auch der großformatige, aufwendige und schöne Partiturdruk.

*Telemanns Vorbericht
und aufführungspraktische Bemerkungen*

In einem instruktiven Vorbericht gibt Telemann den nicht professionellen Nutzern wie Liebhabern und Lernenden eine Einführung, die den Umgang mit dem Werk erleichtert, aber auch allgemeine praktische Hinweise enthält. Für nachgeborene Interpreten und Musikhistoriker ist dieser Vorbericht eine reiche Quelle, die eine Reihe von Fragen zu aufführungspraktischen Problemen beantworten hilft.

Telemann beginnt zwar mit einigen Danksagungen, kommt aber sehr bald auf die musikalischen Dinge zu sprechen: Zuerst beschreibt er die Notationsweise der Vokalstimme, die im Notenbild ohne Hilfslinien auskommt und damit den Ambitus anzeigt. Die Verwendung des Violinschlüssels weist auf eine hohe (Sopran oder Tenor) Stimme, der Sopranschlüssel auf eine mittlere Stimme (tiefer Sopran, hoher Alt, tiefer Tenor, hoher Bass) hin; die Stücke für mittlere Stimme können fast alle auch von einem „ordentlichen Alt oder Baß“ gesungen werden. Eingesetzt werden die wichtigsten Kammermusikinstrumente der Zeit: Violine, Oboe, Querflöte und Blockflöte, was zur Attraktivität des Jahrgangs sicherlich beigetragen hat. Nur einmal verlangt Telemann „*Violino ò Violetta*“. Eine Violetta ist nach Mattheson eine größere Violine, die wie die Viola gestimmt ist. Sie ist ein Mittelstimmeninstrument, jedoch gibt es auch Arien, die statt mit Violinen

von Violetten begleitet werden und die „wegen der Tiefe des Accompagnements recht fremd und artig klingen“.⁵ Die obligaten Partien sind dem Charakter des jeweiligen Instruments gemäß abgefasst, doch, sollte ein Blasinstrument nicht zur Verfügung stehen, sind sie auch auf der Violine spielbar. Dabei würde deren Eigenart durch die Übernahme einer für ein Blasinstrument vorgesehenen Stimme nicht geschmälert und auch der intendierte Affekt nicht leiden. Zwar sind die Kompositionen für die einfache Kammerbesetzung konzipiert, doch sollten mehrere Musiker beschäftigt werden können, schlägt Telemann die Verstärkung der Ritornelle durch eine oder mehrere Ripienviolinen vor, die regelmäßig durch ein *f* gekennzeichnet sind. Er weist darauf hin, dass die Begleitung einer Blockflöte immer eine Oktave tiefer ausgeschrieben werden muss. Deutet er dieses Verfahren in der Partitur auch für Kantaten an, die für Querflöte vorgesehen sind (z. B. *Oculi*, 18. Sonntag nach Trinitatis), hat dies mit dem besonderen Charakter der jeweiligen Kantate zu tun. Telemann lässt auch Aufführungen ohne Vokalistinnen zu. Die Partien der hohen Stimme könnten von Violine, Oboe, Querflöte und der eine Oktave tiefer spielenden Viola da gamba übernommen werden, die der tieferen wieder von Violine, aber auch Viola, Blockflöte, Fagott und sogar dem tieferen Chalumeau. Soll das obligate Instrument (oft die Violine) die Vokalstimme verstärken, ist dies in der Partitur deutlich gekennzeichnet.

Dem Sänger gibt Telemann eine Handreichung für die Ausführung des Rezitativs: Seine Bewegung richte sich nach dem Inhalt der Poesie, und an Einschnitten und Schlüssen seien Akzente anzubringen. Außerdem weist er darauf hin, dass die Rezitative so komponiert sind, dass der natürliche Fluss der deutschen Sprache weitgehend erhalten geblieben sei.

Ist ein Satz nicht bezeichnet, hat man von einem mittleren Tempo oder einer mittleren Bewegung auszugehen.

Die Stücke sind nach dem Kammerton „eingerrichtet“, d. h., dass die Tonart notiert ist, in der das Stück auch erklingt. Für den Fall der Aufführung in einer Kirche, wo im Kammerton gestimmte Instrumente mit einer im Chorton stehenden Orgel zusammentreffen, gibt Telemann Transponieranleitungen für die beiden möglichen Transpositionsverhältnisse.

5 Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713 (Nachdruck Hildesheim 1993), S. 283.

ZUR AUSGABE

Unsere praktische Ausgabe beruht auf den von 1953 bis 1957 erschienen Bänden 2 bis 5 der Telemann-Auswahlausgabe (BA 2952 bis 2955). Diese ältere Edition wurde in Hinblick auf die Entwicklung der Telemann-Edition leicht überarbeitet. Dabei wurden, soweit möglich, einige offensichtliche Irrtümer korrigiert und der Text wieder dem des Originaldrucks angepasst.

Telemanns Druck enthält in einem Band die Kantaten von Neujahr bis zum ersten Pfingsttag ohne die zum 6. Sonntag nach Trinitatis, dem zweiten und dritten Ostertag und Himmelfahrt. Ein zweiter Teil enthält die Kantaten von Trinitatis bis zum 23. Sonntag nach Trinitatis, vom 1. Advent bis zum Sonntag nach Weihnachten ohne die zum zweiten und dritten Weihnachtstag, und ein Anhang die Stücke, „so im Werke selbst fehlen“ wie die Kantaten zum 6. Sonntag nach Epiphania, zu Himmelfahrt, zu den Heiligenfesten, zu den zweiten und dritten Feiertagen und die zum 24. bis 27. Sonntag nach Trinitatis. Der Druck spiegelt das Kirchenjahr seiner Entstehung wieder. Unsere Ausgabe folgt dem am 1. Advent beginnenden idealen Kirchenjahr, das alle Sonn- und Festtage enthält. Dadurch beginnt die Folge für mittlere Stimme mit dem 1. Advent und die für hohe Stimme mit dem 2. Advent.

Die Überschriften enthalten außer der De-tempore-Angabe und dem Textincipit der Kantate den Hinweis auf die Perikopen, wie sie in Hamburg gebraucht wurden.⁶

Das Generalbassinstrument ist in erster Linie das Cembalo, ohne dass ein Accompagnement durch die Orgel auszuschließen wäre. Die Aussetzung ist als Anregung durchaus auch zu eigenem Improvisieren zu verstehen. Eingearbeitet in die Edition war außerdem der Vorschlag, die Kadenzen in den Rezitativen nachzuschlagen; die diesbezüglichen Fermaten wurden entfernt. Es ist möglicherweise nicht davon auszugehen, dass tatsächlich alle Rezitative nachschlagend zu begleiten sind, trotz Telemanns Regel: „Die schlüsse werden in opern sofort angeschlagen, wann der sänger die letzten sylben spricht, in cantaten aber pfelet man sie nachzuschlagen.“⁷ Denn gelegentlich begegnet in Kirchenmusiken wie auch in Opern vom Komponisten festgelegtes Nachschlagen, wie er auch den Quartfall

vorschreiben kann. Telemann folgend, sind im Rezitativ vermutlich die langen Notenwerte der Basslinie zu kürzen. Neu angeschlagen werden bei gleichbleibendem Bass dann nur dissonante Akkorde, Bass und Akkord werden bei Auflösungen und Konsonanzen zusammen angeschlagen.⁸ Die Ausführung auf der Orgel erfordert ein kurzes Anschlagen, da dies besser für den Sänger sei, während auf dem Cembalo schnelle Akkordbrechungen üblich sind.⁹

Keine Auskunft gibt der Vorbericht über die Verstärkung der Bass-Stimme durch ein Violoncello oder einen Violine. Dass aber die Mitwirkung eines Streichinstrument vorgesehen ist, wird aus der Partitur deutlich, etwa bei Anweisungen wie „senza“ oder „con Cembalo“ oder durch zum Bass-System gehörige „Tutti“- bzw. „Solo“-Hinweise.

Vorschläge für Appoggiaturen sind nicht eingefügt worden, da die Regeln, nach denen sie anzubringen sind, dem Vorbericht entnommen werden können (vgl. S. XII).

Telemanns Partitur ist sehr gut bezeichnet. Neben den Angaben für die Dynamik wurden alle die Ausführung betreffenden Eintragungen (Tutti, Solo, con Violini, Violino piano, senza il Cembalo, con il Cembalo usw.) beibehalten. Ebenfalls wurden die Kennzeichnungen für die Duplierung der Vokalstimme durch das obligate Instrument übernommen, falls diesem kein eigenes System zugeordnet wurde. Soll eine bestimmte Bewegung in einer bestimmten Weise weitergeführt werden oder eine Violine im Oktavabstand das obligate Instrument verstärken, deutet Telemann dies im Allgemeinen nur an. Da diese Fortsetzungshinweise unmissverständlich sind, blieben sie in der Partitur erhalten. Ist im Originaldruck die Violinstimme im Bass-Schlüssel notiert, wird sie in der Ausgabe im Violinschlüssel wiedergegeben. Hinzuweisen ist hierbei insbesondere auf die Bassettchen-Passagen, wie sie z.B. in der Kantate zum 2. Sonntag nach Epiphania zu finden sind. Wie dem Vorsatz zu entnehmen ist, wurden auch folgende Schlüsselungen nicht übernommen: der französische Violinschlüssel der Blockflöte, der Sopranschlüssel für die Violetta und die mittlere Vokalstimme.

Hinzufügungen sind durch Kursivdruck, Strichelung oder kleinere Schrift gekennzeichnet.

Magdeburg, Juli 2006

Ute Poetzsch-Seban

6 *Evangelien und Episteln, auf alle Sonntage und vornehmste Feste durchs gantze Jahr*. Angebunden an: *Neu-vermehrtes Hamburgisches Gesang-Buch*, Hamburg 1735 [Exemplar der Landeskirchlichen Bibliothek Hamburg, B 12465].

7 Georg Philipp Telemann, *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*, [Hamburg 1735], Nr. 40 (Reprint Leipzig 1983).

8 Ebenda, Nr. 39.

9 Ebenda, Nr. 41.

PREFACE

All his life, Georg Philipp Telemann considered himself primarily a composer of church music. According to his autobiography of 1718, he “always held church music in highest regard” and “for its sake, searched most of all in [the works of] other composers” in order to achieve perfection in this area.¹ As a matter of fact, church music is the largest and, in terms of form, one of the most diversified complexes in his *oeuvre*. Moreover, its dissemination shows that Telemann was recognized by his contemporaries as the model and most important composer in this field.

A special role in the series of Georg Philipp Telemann’s sacred and church music compositions is played by the *Harmonischer Gottesdienst* (“Musical Church Service”), an annual cycle of works that was published starting at the end of 1725. When Telemann began planning this cycle, he had already composed several important polyphonic annual cycles of church music, including no less than three written in collaboration with Erdmann Neumeister. On the other hand, he had already started publishing his own compositions and those of others in Frankfurt am Main, and continued to do so after 1721 in Hamburg. The first vocal work issued by his publishing house was a complete annual cycle of sacred music – the *Harmonischer Gottesdienst*. This cycle, however, is not made up of major liturgical works that are to be presented before the sermon and for which an ensemble capable of performing four-part music must be available. Rather, Telemann offered an annual cycle that he intended above all for private or domestic devotions, thus dispensing from the outset with four-part movements, such as chorales, or polyphonic settings of Bible verses. In the cantatas of this cycle he consistently composed vocal chamber music of the sort that had developed – with the affect-laden chamber cantata on lyrical or contemplative subjects – parallel to opera at the end of the seventeenth and beginning of the eighteenth centuries. For this reason, too, Erdmann Neumeister was able to vividly describe the cantata in his famous foreword to the *Geistliche Cantaten* (“Sacred Cantatas”) as “a piece from an opera, put together from stilo recitativo and aria.”²

The texts consist of alternating arias and recitatives, which like opera texts are written in madrigal style and thus extraordinarily flexible. A cantata text was a genuinely musical text that had to fulfil certain requirements: the poetry had to allow the composer to

develop his own artistry, to give him an opportunity to interpret and enhance the meaning. At the beginning of the eighteenth century, the “cantata” was therefore considered a sophisticated poetic-musical genre – it was one of the “prettiest and most artful kinds of musical poem [...] both for the poets as well as for the composers.”³ A cantata was set for one voice with basso continuo, although soon there emerged a certain diversity of scorings in that either one or two obbligato instruments, usually violin(s), or a multi-part string ensemble could be employed. As Johann Mattheson put it in 1737: characteristic of a cantata is that it is “set for one voice alone.”⁴ In Hamburg church services, such cantatas were heard after the sermon, as is clear from printed texts that have come down to us from Telemann’s time. The *Harmonischer Gottesdienst* was performed, starting with New Year 1726, after the sermon.

For the pieces of his first printed cycle, Telemann thus selected a form that was developed in order to allow a music-making that was as emotive and expressive as possible even in smaller venues, and all this on a poetic foundation that not only prepared the way poetically for the composer, but also took into consideration the theological-semantic needs of the experienced church music composer.

In contrast to Telemann’s previous annual cycles, the cantatas of the *Harmonischer Gottesdienst* correspond to the epistles read on the seventy-two Sundays and holidays of the ecclesiastical year. Most of the texts are by Matthäus Arnold Wilkens (1704–1759), several by Michael Richey (1678–1761), and others by the otherwise unknown poets Kenzler, Mayer, Steetz, and to Büren. As formalized as the structure of the cantatas (with da-capo arias framing a recitative) may seem, and as narrow as the borders that Telemann set for himself by the designation of the work, he brilliantly and variously displayed his compositional imaginativeness both in general as well as in the working out of

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

2 Erdmann Neumeister, *Geistliche Cantaten Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage, Zu einer, denen Herren Musicis sehr bequemen Kirchen-Music In ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertiget*. [n. p.] ANNO 1702, foreword.

3 Ibid.

4 Johann Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft* (Hamburg, 1737; facs. rpt. Hildesheim, 1990), p. 98.

the details. With a concentrated combination – appropriate to the subject matter of the respective cantata – of diverse harmonic, rhythmic, and melodic means, and the choice of key and obbligato instrument, he intentionally interpreted the texts passionately and strikingly. Moreover, from the complete work – but not from the order of publication, which was dependent on the ecclesiastical progression of the church year 1726 – an intended regular sequence of voice ranges and instruments becomes apparent.

In his first published cycle, Telemann wanted to realize a particular ideal of convenience and lightness. He achieved this both through the coherent concept as well as through the prudent and extremely skillful execution. Telemann's high standard is shown not least by the elaborately and handsomely printed, large-format score.

Telemann's preface

and remarks concerning performance practice

In an instructive preface, Telemann provided an introduction for non-professionals as well as for connoisseurs and pupils which facilitates the use of the work, but also contains practical advice of a general nature. For performers and music historians this preface is a rich source that helps answer a series of questions concerning problems of performance practice.

Although Telemann begins with several words of acknowledgment, he very soon addresses the musical questions: He first describes the manner of notating the vocal parts that does without ledger lines, and thus indicates the range. The use of treble clef points to a high (soprano or tenor) voice, that of soprano clef to a middle voice (low soprano, high alto, low tenor, high bass); almost all of the pieces for middle voices can also be sung by a "proper alto or bass." The most important chamber music instruments of the time are called for – violin, oboe, transverse flute, and recorder – which certainly contributed to the attractiveness of the cycle. Only once did Telemann require a "*Violino à Violetta*." According to Mattheson, a violetta is a larger violin that is tuned like a viola. It is an instrument for middle parts, yet there are also arias that are accompanied by violettas rather than violins, and that "sound quite exotic and pleasing as a result of the low tessitura of the accompaniment."⁵ The obbligato parts were written with the character of the respective instrument in mind; yet, if a particular wind instrument is not avail-

able, the part is also playable on the violin. In such a case, the violin's character would not be impaired by taking over a part intended for a wind instrument, nor does the intended affect suffer. Although the compositions are indeed conceived for a simple chamber formation, if a number of musicians are to be employed, Telemann suggests strengthening the ritornellos, which are always indicated by an *f*, with one or more ripieno violins. He points out that the accompaniment for a recorder must always be written out an octave lower. When he indicates this practice in the scores of cantatas that are intended for transverse flute (for example, *Oculi*, the 18th Sunday after Trinity), it is because of the special character of the respective cantata. Telemann also condones performances without vocalists. The parts of the high voices can be taken by violin, oboe, transverse flute, and viola da gamba playing an octave lower, those of the lower voices again by violin, but also by viola, recorder, bassoon, and even a low chalumeau. If the obbligato instrument (often the violin) is to double the voice part, this is indicated in the score.

Telemann assists the singer in the execution of the recitative: its motion conforms to the contents of the poetry, and accents are to be applied at caesuras and cadences. In addition, he points out that the recitatives are composed in such a way that the natural flow of the German language is largely retained.

If a movement is not otherwise marked, a moderate tempo or a moderate motion is to be assumed.

The pieces are "arranged" according to the chamber pitch; that is to say, the notated key is that in which the piece is to sound. In the case of a performance in a church in which instruments tuned to chamber pitch encounter an organ tuned to choir pitch, Telemann provides transposition instructions for the two best transposition possibilities.

THE EDITION

Our practical edition is based on volumes 2 to 5 of the Telemann Collected Edition (BA 2952 to 2955), which were published between 1953 and 1957. In consideration of the development of the Telemann Edition, these older editions have been slightly revised. As far as possible, obvious errors were corrected and the text again made to conform to that of the original print.

Telemann's print contains in one volume the cantatas from New Year's Day to the first day of Whitsun, without the sixth Sunday after Trinity, the second and

5 Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713; facs. rpt. Hildesheim, 1993), p. 283.

third days of Easter, and Ascension. A second volume contains the cantatas from Trinity to the twenty-third Sunday after Trinity, from the first Sunday of Advent to the Sunday after Christmas, without the first and second days of Christmas, and an appendix with the pieces “that are lacking in the work itself,” such as the cantatas for the sixth Sunday after Epiphany, for Ascension, the saints’ days, the second and third days of Christmas, and for the twenty-fourth to twenty-seventh Sundays after Trinity. The print reflects the ecclesiastical year of its composition. Our edition follows the ideal church year, which contains all the Sundays and holidays, beginning on the first Sunday of Advent. As a result, the series for middle voice begins on the first Sunday of Advent, that for high voice on the second Sunday of Advent.

Besides the *de tempore* specification and the text incipit, the heading of each cantata contains information about the pericopes as they were used in Hamburg.⁶

The first choice for the continuo instrument would be a harpsichord, but without precluding the accompaniment by an organ. The continuo realization is by all means also to be understood as an invitation to improvise on one’s own. Additionally incorporated in the edition is the suggestion to play the cadences in the recitatives after the singer’s last syllable; the corresponding fermatas have been removed. However, it cannot be assumed that the cadences in all recitatives are to be played after the singer’s last syllable, in spite of Telemann’s rule: “In opera the final chords are to be played as soon as the singer pronounces the last syllable, in cantatas however one tends to delay the cadences.”⁷ For indeed, in sacred works as well as in operas, one occasionally encounters delayed cadences specified by the composer, just as he prescribes the descending fourth. In accordance with Telemann, the long note values in the bass line of recitatives are presumably to be shortened. With an unchanging bass note, only dissonant chords are re-struck; the bass and the chord are sounded together at resolutions and consonances.⁸ Per-

formance on organ requires a short sounding of the notes, since this is better for the singer, whereas fast arpeggiated chords are usual on harpsichord.⁹

The preface does not provide any information about the doubling of the bass part by a violoncello or violone. That the participation of a stringed instrument is intended, however, becomes clear from the score, where instructions such as “senza” or “con Cembalo” are found, or “Tutti” and “Solo” indications in the bass line.

Suggestions for appoggiaturas have not been added, since the rules governing their use can be inferred from Telemann’s preface (see p. XII).

Telemann’s score is very well marked. Besides the dynamic indications, all annotations having to do with the performance (Tutti, Solo, con Violini, Violino piano, senza il Cembalo, con il Cembalo, etc.) have been retained. Markings indicating the doubling of vocal parts by the obbligato instrument have also been included in those places where the obbligato instrument is not assigned its own staff. If a certain motion is to be continued in a certain manner, or a violin is to double the obbligato instrument at the octave, this is generally only indicated by Telemann. Since these continuation markings are unambiguous, they have been retained in the score. Where the violin part is notated in bass clef in the original print, it is printed in treble clef in the edition. In this context, special mention should be made here concerning the passages for “Bassettschen (i. e., a small three-stringed cello) as found, for example, in the cantata for the second Sunday after Epiphany. As can be seen from the clefs at the opening of the composition, the following clefs have not been retained: French violin clef for the recorders and soprano clef for the violetta and the middle voice part.

Editorial editions are indicated by italics, dotted lines, or a smaller font.

Magdeburg, July 2006

Ute Poetzsch-Seban

(Translation by Howard Weiner)

6 *Evangelien und Episteln, auf alle Sonntage und vornehmste Feste durchs gantze Jahr*, bound together with *Neu-vermehrtes Hamburgisches Gesang-Buch* (Hamburg, 1735; copy of the Landeskirchliche Bibliothek, Hamburg, B 12465).

7 Georg Philipp Telemann, *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen* (Hamburg, 1735; rpt. Leipzig, 1983), no. 40.

8 *Ibid.*, no. 39.

9 *Ibid.*, no. 41.