

VORWORT

Bei der Betrachtung von Georg Philipp Telemanns Alterswerk lag der Fokus lange Zeit auf den ab 1755 entstandenen vorwiegend geistlichen Kompositionen nach den modernen Dichtungen von Karl Wilhelm Ramler, Friedrich Wilhelm Zachariae, Friedrich Gottlieb Klopstock und Christian Wilhelm Alers, die meist von vornherein für die Verwendung im öffentlichen Konzert bestimmt waren.¹ Für diese kann eine sehr eng an der Dichtung orientierte Kompositionsweise konstatiert werden, die Elemente des um die Jahrhundertmitte vorherrschenden musikalischen Geschmacks mit dem typisch telemannischen Stil, der sich u. a. durch deutliche Deklamation, Affektausdeutung und Tonmalerei, kurzgliedrige Melodiebildungen, harmonische Beweglichkeit – teils unter Ausreizung der Grenzen des Harmonischen – und die breiteste Palette musikalischer Formen und Mittel auszeichnet, zur Symbiose führte. In dieser letzten Schaffensphase, die von den Oratorien *Der Tod Jesu* (TVWV 5: 6, 1755) und *Der Tag des Gerichts* (TVWV 6: 8, 1762) zeitlich umschlossen wird, hat Telemann noch einmal einen eigenständigen, literarisch angeregten musikalischen Ton ausgeprägt.

In jüngerer Zeit wurde deutlich, daß im Bereich der ordentlichen Kirchenmusik ein vergleichbarer Modernitätsschub zu verzeichnen ist.² Exemplarisch dafür können die beiden Teile der *Donner-Ode* (TVWV 6: 3a/b) nach Johann Andreas Cramers Psalmübertragungen gelten, die 1756 bzw. 1761 zunächst in den regulären Hamburger Gottesdiensten aufgeführt wurden und erst danach auch im Konzertsaal populär wurden,³ dies gilt aber auch für die in diesem Band vorgelegten Festmusiken.

Telemanns immenses kirchenmusikalisches Schaffen ist zum überwiegenden Teil zyklisch konzipiert worden, entweder in idealen Jahrgängen auf die 72 Sonn- und Festtage des Kirchenjahres, in kleineren festtäglichen Jahrgängen oder in thematisch angelegten Zyklen.⁴ Das letzte dieser zyklisch gedachten

Kompositionsprojekte ist für das Kirchenjahr 1749/50 auszumachen, es war auf die Festtage des Kirchenjahres ausgerichtet.⁵ Dann, ab 1750, scheint für Telemann ein Paradigmenwechsel eingetreten zu sein, die Notwendigkeit, weiterhin großdimensionierte Jahrgänge zu schaffen, sah der Komponist offenbar nicht mehr. Dies bestätigt indirekt auch Christoph Daniel Ebeling, wenn er 1770 in seinem *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek* bemerkt, Telemann habe „von dem Jahre 1730 bis gegen 1750 vollstimmigere und fleißig gearbeitete Jahrgänge“⁶ komponiert. Telemann konzentrierte sich von nun an auf nicht zyklisch gebundene festtägliche Musiken und – analog zum Konzertsaal – auf die Vertonung von zur Musik geeigneten, ihn inspirierenden poetischen Vorlagen.⁷ Nur einmal noch läßt sich bei Telemann der Gedanke an einen Kirchenmusikzyklus konstatieren, als er dem Verlag Breitkopf in Leipzig 1759 einen scheinbar bereits vorliegenden festtäglichen Jahrgang zum Druck anbot.⁸ An welche Musiken er dabei dachte, konnte bislang nicht festgestellt werden. Das Jahr 1759 verbindet sich für Telemann zugleich mit einem besonderen, nochmals literarisch angeregten kompositorischen Schub, es ist geprägt von außergewöhnlichen geistlichen Vokalkompositionen.⁹ Bis etwa ins Jahr 1764 konnte dieser nachwirken,¹⁰ von da an schuf Telemann altersbedingt nur noch wenig Neues.

Der vorliegende Band enthält eine Auswahl von sechs Kirchenmusiken aus dem Zeitraum zwischen 1759 und 1762, von denen zwei aufgrund der ihnen zugrundeliegenden modernen Odendichtungen besonders hervorzuheben sind („Er kam, lob-singt ihm“ und *Die Begnadigung*). Von einer Ausnahme abgesehen (*Die Begnadigung*) sind sie für hohe Festtage des Kirchenjahres bestimmt. Gemäß dem Hamburger Usus wanderten diese zumeist aufwendig mit Trompeten und Pauken besetzten Werke in den Aufführungszyklen der sogenannten Großen Musiken durch die fünf Hauptkirchen der Stadt, beginnend mit dem

¹ Siehe Wolf Hobohm, *Telemann und Ramler*, in: *Telemann und seine Dichter*, Konferenzbericht der 6. Magdeburger Telemann-Festtage 1977 [...], Tl. 2, Magdeburg 1978, S. 61–80, hier S. 61.

² Ralph-Jürgen Reipsch, *Drei späte Kirchenmusiken Telemanns nach Texten von Klopstock, Eschenburg und Schiebeler*, in: *Mitteilungsblatt der Telemann-Gesellschaft e. V.* (Internationale Vereinigung) Nr. 15 (September 2004), S. 27–29; ders., *Strophische Textformen und ihre Umsetzung. Zwei geistliche Oden in Telemanns Kirchenmusik um 1760*, in: *Telemanns Vokalmusik. Über Texte, Formen und Werke*, hrsg. von Adolf Nowak und Andreas Eichhorn, Hildesheim etc. 2008 (= *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft*, Bd. 49), S. 267–311; ders., *Beobachtungen an Telemanns Kirchenmusik nach 1750*, in: *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Peter Wollny, Beeskow 2012 (= *Forum Mitteldeutsche Barockmusik*, Bd. 1), S. 85–108; ders., *Neue Ufer: Die Kirchenmusik des Spätwerks*, in: *Die Tonkunst*, 11. Jg. (2017), S. 501–507.

³ Die Annahme, daß Telemann die *Donner-Ode* als Auftragswerk für den vom Hamburger Rat für den 11. März 1756 verordneten „außerordentlichen Buß-, Bet- und Fasttag“ aus Anlaß des Erdbebens von Lissabon komponiert habe, konnte inzwischen widerlegt werden. Vgl. Ralph-Jürgen Reipsch, *Telemanns Donner-Ode zwischen Kirche und Konzert*, in: *Concertare – Concerto – Concert. Das Konzert bei Telemann und seinen Zeitgenossen*, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 14. und 15. März 2016, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch, Carsten Lange und Brit Reipsch, Hildesheim etc. 2020, (= *Telemann-Konferenzberichte*, Bd. 21), S. 239–272, hier S. 241, 245, 249ff.

⁴ Von solch einem thematischen Zyklus, dessen Dichtungen sich mit den Todsünden auseinandersetzen, sind vier Titel und zwei Hamburger Textdrucke überliefert. Dazu Ralph-Jürgen Reipsch, *Über den musikalischen Nachlass Georg Michael Telemanns und die Genese der Telemann-Sammlung Georg Poelchaus*, in: *Die Überlieferung der Werke*

Telemanns – Perspektiven der Forschung, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg 2020, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch, Carsten Lange und Brit Reipsch (= *Telemann-Konferenzberichte*, Bd. 23), in Vorb.

⁵ Reipsch, *Beobachtungen* (s. Anm. 2), S. 95f.

⁶ Christoph Daniel Ebeling, *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek*, in: *Unterhaltungen*, Bd. 10, 3. St., September 1770, S. 303–322, Bd. 10, 6. St., Dezember 1770, S. 504–534, zit. nach Bd. 10, S. 316.

⁷ Reipsch, *Beobachtungen* (s. Anm. 2), S. 97ff.; ders., *Neue Ufer* (s. Anm. 2), S. 501.

⁸ „Lebe ich noch länger, so liegt ferner ein festtäglicher Jahrgang bereit, zu welchem sich nicht wenige Pränumeranten andringen.“ Zu diesem Brief vom 27. Mai 1759 siehe Günter Fleischhauer, *Annotationen zu Werken Telemanns in den Katalogen des Verlagshauses Breitkopf in Leipzig (1760–1787)*, in: *Georg Philipp Telemann – Werküberlieferung, Editions- und Interpretationsfragen*, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...], Magdeburg, 12. bis 14. März 1987, hrsg. von Wolf Hobohm und Carsten Lange, Tl. 1, Köln, S. 49–56, zit. nach S. 50; Ralph-Jürgen Reipsch, *Notizen zur Überlieferungssituation der oratorischen Passionen Telemanns. Neues zur Markuspassion 1759 TVWV 5: 44*, in: *Telemann und Händel. Musikerbeziehungen im 18. Jahrhundert*, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 12. bis 14. März 2008 [...], hrsg. von Carsten Lange und Brit Reipsch, Hildesheim etc. 2013 (= *Telemann-Konferenzberichte*, Bd. 17), S. 227–256, hier S. 244ff.

⁹ Ralph-Jürgen Reipsch, *Zwischen Tradition und Innovation. Telemanns Vertonungen aus Klopstocks Messias TVWV 6: 4a/b*, in: *Extravaganz und Geschäftssinn. Telemanns Hamburger Innovationen*, hrsg. von Ivana Rentsch und Bernhard Jahn, Münster etc. 2019 (= *Hamburg Yearbook of Musicology*, Bd. 1), S. 71–91, hier S. 71f.

¹⁰ Reipsch, *Neue Ufer* (s. Anm. 2), S. 506.

jeweiligen Festtag und den darauffolgenden Sonn- bzw. Festtagen in der Reihenfolge St. Petri, St. Nikolai, St. Katharinen, St. Jakobi und St. Michaelis. Diese Zyklen gewährleisteten es, daß die festtäglichen Musiken des Kirchenjahres in den Gottesdiensten der Hauptkirchen gleichmäßig verteilt wurden.¹¹

Die Dichtungen von jeweils zwei der Kirchenmusiken stammen von den Hamburger Johanneumsschülern bzw. Studenten am Akademischen Gymnasium Daniel Schiebeler (1741–1771) und Johann Joachim Eschenburg (1743–1820), waren also im direkten Umfeld Telemanns entstanden.¹² Dies ist auch für die Texte zu den übrigen Kompositionen („Komm, Geist des Herrn“, „Trauret, ihr Himmel“) zu vermuten, wenngleich ihre Autoren nicht eindeutig zu identifizieren sind. Die Tatsache, daß sie gewisse formale und stilistische Gemeinsamkeiten aufweisen (siehe unten) macht es zudem wahrscheinlich, daß sie aus ein und derselben Feder stammen.

Die beiden namentlich bekannten Autoren sollten später in bedeutendem Maße literarisch hervortreten, der frühverstorbene Schiebeler vor allem mit musikalischen Poesien, die u. a. auch von Carl Philipp Emanuel Bach (z. B. *Die Israeliten in der Wüste*) und Johann Adam Hiller (z. B. *Lisuart und Dariolette*) vertont wurden,¹³ der vielbegabte Eschenburg, der ab 1767 am Braunschweiger Collegium Carolinum wirkte, als Shakespeare-Übersetzer, Herausgeber der Werke seines Freundes Lessing, Philologe, Wissenschaftstheoretiker, Libretto-Übersetzer und Librettist, Dichter und Philosoph.¹⁴

Schieblers Mitschüler und Biograph Eschenburg, der erst seit der gemeinsamen Leipziger Studienzeit (1765–1767) eine intensivere Freundschaft zu diesem pflegte,¹⁵ berichtet 1773 über dessen

freundschaftliche Verbindung mit dem unvergeßlichen Capellmeister Telemann, dessen lebhafter Witz und jovialische Laune ihm so, wie seine Kunst, in dem höchsten menschlichen Lebensalter, noch immer treu blieben. Unser Dichter verfertigte für ihn öftre Texte zu Kirchenstücken, und bey andern feyerlichen Gelegenheiten.¹⁶

Von den hier angesprochenen Dichtungen war lange Zeit lediglich das Libretto zu Telemanns Serenata *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* (TVWV 21:3) bekannt.¹⁷ Willi Maertens

vermutete, daß auch das Libretto der Serenata zur Kapitänsmusik 1759 (TVWV 15:22) von Schiebeler stammt.¹⁸ Welche Kirchenstücke Eschenburg meinte, blieb im Dunkeln, da derartige Texte in den beiden im Druck erschienenen Sammlungen Schieblerscher Werke nicht enthalten sind.¹⁹ Inzwischen ist Schieblers Autorschaft für die beiden hier veröffentlichten Werke gesichert („Er kam, lobsingt ihm“ und „Er neigte den Himmel“). Seine poetische Begabung war schon früh gefördert worden,²⁰ so durch Johann Samuel Müller, den Rektor des Johanneums, und durch dessen Kollegen am Akademischen Gymnasium Michael Richey,²¹ die beide auch selbst als Librettisten Telemanns in Erscheinung getreten waren.²² Dies wird die erwähnte, auf „freundschaftlicher Verbindung“ basierende Zusammenarbeit mit dem alten Telemann befördert haben.

So wie Schiebeler muß auch der etwas jüngere Eschenburg gelegentlich für Telemann gearbeitet haben, das zeigen die beiden Vertonungen im vorliegenden Band (*Die Begnadigung* und „Dich rühmen die Welten“), aber auch die poetischen Einlagen in Telemanns Lukaspassion (TVWV 5:49) von 1764, die nachweislich von ihm stammen.²³ Auch Eschenburg hatte unter Müller und Richey gelernt,²⁴ seine literarischen Vorlieben fanden in der von ihm zusammen mit dem Mitschüler Esdras Heinrich Mutzenbecher 1761 ins Leben gerufenen literarisch-moralischen Wochenschrift *Die Primaner* ihren Ausdruck, die als handschriftliches Exemplar unter den Schülern des Johanneums kursierte.²⁵ Eschenburg, seit 1762 Student am Akademischen Gymnasium, gründete dort zusammen mit Gleichgesinnten die sogenannte *Anonymische Gesellschaft*, deren regelmäßige Treffen vor allem literarischen Themen galten.²⁶ Ein poetischer Nachhall dieser Zeit findet sich in seiner *Ode an meine nach Göttingen abreisende Freunde* vom April 1763, in der er auch der gemeinsamen Lehrer gedenkt und die in Gemeinschaft erfahrenen wahren Freuden der Musik heraufbeschwört, ihre

¹¹ Hierzu ausführlich Jürgen Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken*, Hildesheim etc. 2012 (= *Magdeburger Telemann-Studien*, Bd. 20), S. 23–37, Überblick über die Zyklen S. 28, Tab. I.

¹² Vgl. hierzu Ralph-Jürgen Reipsch, *Strophische Textformen* (s. Anm. 2), passim.

¹³ Zu Daniel Schiebeler Gottfried Schmidtman, *Daniel Schiebeler*, Diss. Göttingen 1909.

¹⁴ Cord-Friedrich Berghahn/Till Kinzel, *Johann Joachim Eschenburg und die Kulturen des Wissens zwischen Aufklärung und Romantik*, in: *Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik. Netzwerke und Kulturen des Wissens*, hrsg. von Cord-Friedrich Berghahn und Till Kinzel, Heidelberg 2013 (= *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Beiheft 50), S. 9–16, hier S. 9–11.

¹⁵ Johann Joachim Eschenburg, *Nachricht des Herausgebers von dem Leben und Charakter des Dichters*, in: *Daniel Schieblers [...] Auserlesene Gedichte*, hrsg. von Johann Joachim Eschenburg, Hamburg 1773, S. XXXV.

¹⁶ Ebd., S. XVIIIf.

¹⁷ Georg Philipp Telemann, *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho. Comic Opera-Serenata in One Act, Libretto by Daniel Schiebeler*, hrsg. von Bernd Baselt, Madison 1991 (= *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, Bd. 64–65). Siehe auch Bernhard Jahn, *Die Musik zum Roman – Daniel Schieblers und Georg Philipp Telemanns Gattungsexperiment Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*, in: „Poesie in reinstes Gold verwandeln ...“. *Cervantes' Don Quijote in Literatur, Kunst, Musik und Philosophie*, hrsg. von Ute Jung-Kaiser und Annette Simonis, Hildesheim etc. 2016 (= *Wegzeichen Musik*, Bd. 11), S. 97–114.

¹⁸ Willi Maertens, *Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitänsmusiken (1723–1765)*, Wilhelmshaven 1988 (= *Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, Bd. 21), S. 54, 262.

¹⁹ *Musikalische Gedichte von S**** [= Schiebeler], Hamburg 1770; *Daniel Schieblers [...] Auserlesene Gedichte* (s. Anm. 15).

²⁰ Man bezeichnete ihn bereits 1757 „ad Poesin natus“. Siehe Werner Puttfarcken, *Album Johannei, Teil II: Schülerverzeichnis 1732–1802*, Hamburg 1933, S. 193.

²¹ Eschenburg, *Nachricht* (s. Anm. 15), S. XVIIIf.

²² Hierzu Brit Reipsch, Vorwort zu *TA*, Bd. 38, S. VIIIIf.; Jürgen Rathje, „Weil nur die Freyheit mir die Flügel rege macht“. *Michael Richeys Musikalische Gedichte*, in: *Telemanns Vokalmusik* (s. Anm. 2), S. 85–102; Bernhard Jahn, Vorwort zu *TA*, Bd. 63, S. Xf.

²³ Ralph-Jürgen Reipsch, *Überlegungen zur Verfasserschaft der „Poetischen Zusätze“ in Telemanns Passionen von 1748, 1756 und 1764*, in: *Die Evangelien-Passion bei Telemann. Beiträge zu einer musikalisch-liturgischen Gattung*, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg 2022 (= *Telemann-Konferenzberichte*, Bd. 24), in Vorb.

²⁴ Eschenburg besuchte seit 1754 das Johanneum, von 1762 bis 1764 das Akademische Gymnasium. Vgl. Puttfarcken, *Album Johannei* (s. Anm. 20), S. 60; Carl Hieronymus Wilhelm Sillem, *Die Matrikel des Akademischen Gymnasiums 1613–1883*, Hamburg 1891, S. 130.

²⁵ Esdras Heinrich Mutzenbecher, *Ein Bruchstück meiner Jugendgeschichte*, in: *Zur Erinnerung an den Generalsuperintendenten Esdras Heinrich Mutzenbecher in Oldenburg* [hrsg. von August Mutzenbecher], Oldenburg und Leipzig 1897, S. 41–49, hier S. 42ff.

²⁶ Ebd., S. 45ff.; siehe auch Ernst Otto Fehn, *Die Anonymische Gesellschaft in Göttingen*, in: *Formen der Geselligkeit in Nordwestdeutschland 1750–1820*, hrsg. von Peter Albrecht, Hans Erich Bödeker und Ernst Hinrichs, Tübingen 2003 (= *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung*, Bd. 27), S. 483–499; Martin Grieger, *Die Briefe Heinrich Christian Boies an Johann Joachim Eschenburg*, in: *Johann Joachim Eschenburg* (s. Anm. 14), S. 329–342, bes. S. 331ff.

PREFACE

In the examination of the late work of Georg Philipp Telemann, the focus had long been on the mainly sacred works composed after 1755 which were based on modern poems by Karl Wilhelm Ramler, Friedrich Wilhelm Zachariae, Friedrich Gottlieb Klopstock and Christian Wilhelm Alers, and were mostly intended for use in public concerts.¹ For these, a compositional style can be documented that is very closely oriented to poetry, which led to a synthesis of the elements of musical taste prevailing around the middle of the century with a typical Telemann style, which is characterized, among other things, by clear declamation, affective interpretation and tone painting, short-articulated melodic formations, harmonic flexibility – achieved in part through exhausting the limits of harmony – and by the widest range of musical forms and means. In this last creative phase, which encompasses the oratorios *Der Tod Jesu* (TVWV 5: 6) in 1755 and *Der Tag des Gerichts* (TVWV 6: 8) in 1762, Telemann once again developed an independent musical style inspired by literature.

More recently, it has become clear that a comparable surge of modernity can be noted in the area of liturgical church music.² Both parts of the *Donner-Ode* (TVWV 6: 3a/b) based on Johann Andreas Cramer's psalm transcriptions account for this, for example, having first been performed in Hamburg church services in 1756 and 1761 and only thereafter becoming popular in the concert hall.³ The same holds true for the pieces for feast days presented in this volume as well.

For the most part, Telemann's immense oeuvre of church music was cyclically designed, either in complete annual collections for the 72 Sundays and feast days of the church year, in smaller collections for feast days or in thematically conceived cycles.⁴ The last of these cyclical compositional projects can be identified for the church year 1749/50, organized around the

feast days of the church year.⁵ Then, from 1750 onwards, a paradigm shift seems to have occurred in Telemann. It appears that the composer no longer saw the need to continue creating large-scale collections. This is also indirectly confirmed by Christoph Daniel Ebeling, when in 1770 in his *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek* he remarks that “from the year 1730 to around 1750” Telemann composed “more full-voiced and diligently crafted cycles”.⁶ From then on, Telemann turned his focus to non-cyclical music for feast days and on setting poetic models which inspired him and were suitable for music. This applies to his music for the concert hall as well.⁷ Telemann's attention to cyclical works for the church can only be verified once more, when in 1759 he made an offer to Breitkopf publishing house in Leipzig to print a seemingly existing collection of music for feast days.⁸ It has not yet been possible to determine which works he meant. At the same time, for Telemann, the year 1759 is associated with a particular compositional surge that was once again inspired by literature and is characterized by extraordinary sacred vocal compositions.⁹ This surge continued until about 1764,¹⁰ from which point on, due to old age, Telemann composed but a few new works.

This volume contains a selection of six pieces of sacred music from the period between 1759 and 1762, two of which deserve special mention because of the modern ode poems on which they are based (“Er kam, lobsingt ihm” and *Die Begnadigung*). With one exception (*Die Begnadigung*) they are intended for high feast days of the church year. In accordance with Hamburg custom, these works, which are for the most part lavishly scored with trumpets and drums, were circulated through the five main churches of the city in performance cycles of the so-called “Grand Music” (*Große Musiken*), beginning with the respective feast day and the subsequent Sundays or feast days, in the order of the churches St. Petri, St. Nikolai, St. Katharinen, St. Jakobi and St. Michaelis. These cycles insured that the music for the feast days of the church year was evenly distributed in the services of the main churches.¹¹

¹ See Wolf Hobohm, ‘Telemann und Ramler’, in *Telemann und seine Dichter*, vol. 2 (Magdeburg, 1978), pp. 61–80, here p. 61.

² Ralph-Jürgen Reipsch, ‘Drei späte Kirchenmusiken Telemanns nach Texten von Klopstock, Eschenburg und Schiebeler’, *Mitteilungsblatt der Telemann-Gesellschaft e. V.* 15 (September 2004), pp. 27–29; idem, ‘Strophische Textformen und ihre Umsetzung. Zwei geistliche Oden in Telemanns Kirchenmusik um 1760’, in *Telemanns Vokalmusik – Über Texte, Formen und Werke*, ed. Adolf Nowak and Andreas Eichhorn, *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft* 49 (Hildesheim et al., 2008), pp. 267–311; idem, ‘Beobachtungen an Telemanns Kirchenmusik nach 1750’, in *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750*, ed. Wolfgang Hirschmann and Peter Wollny, *Forum Mitteldeutsche Barockmusik* 1 (Beeskow, 2012), pp. 85–108; idem, ‘Neue Ufer: Die Kirchenmusik des Spätwerks’, in *Die Tonkunst* 11 (2017), pp. 501–507.

³ The assumption that Telemann composed the *Donner-Ode* as a commission for the “extraordinary day of repentance, prayer and fasting” (“außerordentlichen Buß-, Bet- und Fasttag”) decreed by the Hamburg Council for 11 March 1756 on the occasion of the Lisbon earthquake has now been refuted. See: Ralph-Jürgen Reipsch, ‘Telemanns Donner-Ode zwischen Kirche und Konzert’, in *Concertare – Concerto – Concert. Das Konzert bei Telemann und seinen Zeitgenossen*, ed. Ralph-Jürgen Reipsch, Carsten Lange and Brit Reipsch, *Telemann-Konferenzberichte* 21 (Hildesheim et al., 2020), pp. 239–272, here pp. 241, 245, 249ff.

⁴ Of such thematic cycles, whose poetry dealt with the deadly sins, four titles and two Hamburg text books have survived. On this: Ralph-Jürgen Reipsch, ‘Über den musikalischen Nachlass Georg Michael Telemanns und die Genese der Telemann-Sammlung Georg Poelchaus’, in *Die Überlieferung der Werke Telemanns – Perspektiven der Forschung*, ed. Ralph-Jürgen Reipsch, Carsten Lange and Brit Reipsch, *Telemann-Konferenzberichte* 23 (in process).

⁵ Reipsch, ‘Beobachtungen’ (see note 2), pp. 95f.

⁶ Christoph Daniel Ebeling, ‘Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek’, in *Unterhaltungen*, vol. 10, September 1770, pp. 303–322, 504–534, cited in vol. 10, p. 316.

⁷ Reipsch, ‘Beobachtungen’ (see note 2), pp. 97ff.; idem, ‘Neue Ufer’ (see note 2), p. 501.

⁸ “Lebe ich noch länger, so lieget ferner ein festtäglicher Jahrgang bereit, zu welchem sich nicht wenige Pränumeranten andringen.” For this letter of 27 May 1759 see: Günter Fleischhauer, ‘Annotationen zu Werken Telemanns in den Katalogen des Verlagshauses Breitkopf in Leipzig (1760–1787)’, in *Georg Philipp Telemann – Werküberlieferung, Editions- und Interpretationsfragen*, ed. Wolf Hobohm and Carsten Lange, vol. 1 (Köln, 1991), pp. 49–56, cited on p. 50; Ralph-Jürgen Reipsch, ‘Notizen zur Überlieferungssituation der oratorischen Passionen Telemanns. Neues zur Markuspassion 1759 TVWV 5: 44’, in *Telemann und Händel. Musikerbeziehungen im 18. Jahrhundert*, ed. Carsten Lange and Brit Reipsch, *Telemann-Konferenzberichte* 17 (Hildesheim et al., 2013), pp. 227–256, here pp. 244ff.

⁹ Ralph-Jürgen Reipsch, ‘Zwischen Tradition und Innovation. Telemanns Vertonungen aus Klopstocks Messias TVWV 6: 4a/b’, in *Extravaganz und Geschäftssinn. Telemanns Hamburger Innovationen*, ed. Ivana Rentsch and Bernhard Jahn, *Hamburg Yearbook of Musicology* 1 (Münster et al., 2019), pp. 71–91, here pp. 71f.

¹⁰ Reipsch, ‘Neue Ufer’ (see note 2), p. 506.

¹¹ More in detail on this: Jürgen Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken*, Magdeburger

Two each of these works for church originate from students of the Hamburg Johanneum and later of the *Akademische Gymnasium* (an institution between Latin School and University), namely Daniel Schiebeler (1741–1771) and Johann Joachim Eschenburg (1743–1820), and were thus authored in Telemann’s immediate environment.¹² This can also be assumed for the texts of the other compositions (“Komm, Geist des Herrn”, “Trauret, ihr Himmel”), though their authorship cannot be clearly documented. Moreover, the fact that they share certain formal and stylistic similarities (see below) makes it likely that they stemmed from one and the same pen.

The two well-known authors were to make significant literary contributions: Schiebeler, who died young and contributed mainly musical poetry, which was set to music by Carl Philipp Emanuel Bach (e.g. *Die Israeliten in der Wüste*) and Johann Adam Hiller (e.g. *Lisuart und Daviolette*), as well as by other composers;¹³ and the multi-talented Eschenburg, who worked at the Braunschweig Collegium Carolinum from 1767 on as a Shakespeare translator, editor of the works of his friend Lessing, philologist, theorist of science, libretto translator and librettist, poet and philosopher.¹⁴

Schiebeler’s classmate and biographer Eschenburg, who started to cultivate a deeper friendship with him when they were students together in Leipzig (1765–1767),¹⁵ reported in 1773 on Eschenburg’s

friendly connection with the unforgettable Capellmeister Telemann, whose lively wit and jovial mood, like his art, remained faithful to him even in the highest of human age. Our poet often composed texts for him to set for church music and other celebratory occasions.¹⁶

Regarding the poetry mentioned here, for a long time only the libretto to Telemann’s *Serenata Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* (TVWV 21: 32) was known.¹⁷ Willi Maertens suspected that the libretto of the *Serenata* for the *Kapitänsmusik* of 1759 (TVWV 15: 22b) was also by Schiebeler.¹⁸ Which church pieces Eschenburg was referring to remained obscure, as poems of this type are not included in the two published collections of

Schiebeler’s works.¹⁹ Meanwhile Schiebeler’s authorship for the two works published here has been verified (“Er kam, lobsingt ihm” and “Er neigte den Himmel”). His poetic talent was encouraged early on,²⁰ for example by Johann Samuel Müller, the rector of the Johanneum, and by his colleague at the *Akademische Gymnasium*, Michael Richey,²¹ both of whom were active as Telemann’s librettists.²² This would have encouraged collaboration with the elderly Telemann based on the “friendly connection” mentioned above.

Like Schiebeler, the somewhat younger Eschenburg must have occasionally worked for Telemann, as shown by the two settings in this volume (*Die Begnadigung* and “Dich rühmen die Welten”), but also by the poetic interludes in Telemann’s St. Luke Passion (TVWV 5: 49) from 1764, which are demonstrably by him.²³ Eschenburg had also studied under Müller and Richey,²⁴ and his literary preferences found expression in the literary-moralistic weekly publication *Die Primaner*, which he founded together with his classmate Esdras Heinrich Mutzenbecher in 1761, and which circulated as a handwritten copy among the students of the Johanneum.²⁵ Eschenburg, who had been a student at the *Akademische Gymnasium* since 1762, founded the so-called *Anonymische Gesellschaft* (Anonymous Society) with like-minded people there, whose regular meetings were primarily devoted to literary topics.²⁶ A poetic echo of this time can be found in his *Ode an meine nach Göttingen abreisende Freunde* (Ode to my friends leaving for Göttingen) in April 1763, in which he also commemorates their teachers and evokes the true joys of music experienced in community, their

Harmony! which our souls bent,
moved now to seriousness and now to want,
gentle beauty! who by Apollo begot,
by Telemann brought up!²⁷

Although Eschenburg left Hamburg in 1764 to study in Leipzig, the society was continued by its members, who in the meantime were mainly students in Göttingen. In 1767 Eschen-

Telemann-Studien 20 (Hildesheim et al., 2012), pp. 23–37, overview of the cycles p. 28, Tab. I.

¹² See for more on this: Reipsch, ‘Strophische Textformen’ (see note 2), passim.

¹³ On the subject of Daniel Schiebeler see Gottfried Schmidtman, *Daniel Schiebeler*, Diss. Göttingen, 1909.

¹⁴ Cord-Friedrich Berghahn/Till Kinzel, ‘Johann Joachim Eschenburg und die Kulturen des Wissens zwischen Aufklärung und Romantik’, in *Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik. Netzwerke und Kulturen des Wissens*, ed. Cord-Friedrich Berghahn and Till Kinzel, Germanisch-Romanische Monatsschrift, supplementary booklet 50 (Heidelberg, 2013), pp. 9–16, here pp. 9–11.

¹⁵ Johann Joachim Eschenburg, ‘Nachricht des Herausgebers von dem Leben und Charakter des Dichters’, in *Daniel Schieblers [...] Auserlesene Gedichte*, ed. Johann Joachim Eschenburg (Hamburg, 1773), p. XXXV.

¹⁶ *Ibid.*, pp. XVIIIff.

¹⁷ Georg Philipp Telemann, *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho. Comic Opera-Serenata in One Act, Libretto by Daniel Schiebeler*, ed. Bernd Baselt, Recent Researches in the Music of the Baroque Era, vols. 64–65 (Madison, 1991). See also: Bernhard Jahn, ‘Die Musik zum Roman – Daniel Schieblers und Georg Philipp Telemanns Gattungsexperiment Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho’, in *Poesie in reinstes Gold verwandeln ...: Cervantes’ Don Quijote in Literatur, Kunst, Musik und Philosophie*, ed. Ute Jung-Kaiser and Annette Simonis, Wegzeichen Musik, vol. 11 (Hildesheim et al., 2016), pp. 97–114.

¹⁸ Willi Maertens, *Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitänsmusiken (1723–1765)*, Quellenkataloge zur Musikgeschichte 21 (Wilhelmshaven, 1988), pp. 54, 262.

¹⁹ *Musikalische Gedichte von S*** [= Schiebeler]* (Hamburg, 1770); *Daniel Schieblers [...] Auserlesene Gedichte* (see note 15).

²⁰ One already described him in 1757 “ad Poesin natus”. See: Werner Puttfarken, *Album Johannei, Teil II: Schülerverzeichnis 1732–1802* (Hamburg, 1933), p. 193.

²¹ Eschenburg, ‘Nachricht’ (see note 15), pp. XVIIff.

²² On this: Brit Reipsch, Preface to TA 38, pp. VIIIff.; Jürgen Rathje, “Weil nur die Freyheit mir die Flügel rege macht”. Michael Richeys *Musikalische Gedichte*, in *Telemanns Vokalmusik* (see note 2), pp. 85–102; Bernhard Jahn, Preface to TA 63, pp. Xf.

²³ Ralph-Jürgen Reipsch, ‘Überlegungen zur Verfasserschaft der “Poetischen Zusätze” in Telemanns Passionen von 1748, 1756 und 1764’, in *Die Eoangelien-Passion bei Telemann. Beiträge zu einer musikalisch-liturgischen Gattung*, Telemann-Konferenzberichte 24 (in process).

²⁴ Eschenburg attended the Johanneum starting in 1754, from 1762 to 1764 the *Akademische Gymnasium*. See Puttfarken, *Album Johannei* (see note 20), p. 60; Carl Hieronymus Wilhelm Sillem, *Die Matrikel des Akademischen Gymnasiums 1613–1883* (Hamburg, 1891), p. 130.

²⁵ Esdras Heinrich Mutzenbecher, ‘Ein Bruchstück meiner Jugendgeschichte’, in *Zur Erinnerung an den Generalsuperintendenten Esdras Heinrich Mutzenbecher in Oldenburg*, [ed. August Mutzenbecher] (Oldenburg and Leipzig, 1897), pp. 41–49, here pp. 42ff.

²⁶ *Ibid.*, pp. 45ff.; see also Ernst Otto Fehn, ‘Die Anonymische Gesellschaft in Göttingen’, in *Formen der Geselligkeit in Nordwestdeutschland 1750–1820*, ed. Peter Albrecht, Hans Erich Bödeker and Ernst Hinrichs, *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 27 (Tübingen, 2003), pp. 483–499; Martin Grieger, ‘Die Briefe Heinrich Christian Boies an Johann Joachim Eschenburg’, in *Johann Joachim Eschenburg* (see note 14), pp. 329–342, here pp. 331ff.

²⁷ *Beiträge zur Poesie der Niedersachsen* (Hamburg, 1782), pp. 18–22, cited on p. 20. Not with Till Kinzel, ‘Bibliographie der Schriften Eschenburgs’, in *Johann Joachim Eschenburg* (see note 14), pp. 401–447. Eschenburg’s poems set to music by Telemann should also supplement this.

KRITISCHER BERICHT

I. Allgemeines

1. Text

Die für die Hamburger Kirchenmusik relevantesten Textquellen sind die mit *Texte zur Musik* betitelten Drucke, die zu den gottesdienstlichen Musiken an den jeweiligen Sonn- und Festtagen veröffentlicht wurden. Sie enthalten die Texte zu den Kirchenmusiken, die vor und nach der Predigt aufgeführt wurden, sowie zu einer weiteren Musik, die als „*Dritter Theil*“ zum Beschluß erklang. Letztere bestand meist aus ein oder zwei Sätzen, die entweder aus einer der vorigen Musiken oder aus einer anderen Komposition Telemanns stammten.

Die Textdrucke liegen heute bei den musikalischen Quellen, sind in Sammelbänden zusammengefaßt worden oder in Einzelexemplaren überliefert (z. B. in Akten des Staatsarchivs Hamburg). Im Kontext dieser Edition ist ein in der Universitätsbibliothek Rostock überlieferter Sammelband (D-ROu Fk-3459) hervorzuheben. Sein handschriftlicher Titel lautet:

Harmonische | Kirchen=Andacht, | bestehend | in allerley Cantaten | und Oden; | Welche, in denen Hamburgischen Kir= | chen und bey verschiedenen Ge= | legenheiten aufgeföhret | worden, | von | Georg Philipp Telemann, | des Hamb. Choris Musici Director. || Hamburg ANNO 1766.

Dieser Band enthält 215 nach dem Kirchenjahr geordnete Textdrucke aus dem Zeitraum von 1727 bis 1765.

Die Texte der Choräle werden in diesen Drucken häufig nicht vollständig wiedergegeben, sondern nur durch Incipits und Verweise auf das gültige Hamburger Kirchengesangbuch angezeigt. Daher gilt auch dieses gelegentlich als Textquelle. Die Edition verwendet folgende Ausgabe:

I. N. J. | Neu=vermehrtes | Hamburgisches | Gesang=Buch, | Zum | Heiligen Gebrauch | Des öffentlichen | Gottes=Dienstes, | Als auch derer | Haus=Andachten, | Heraus gegeben | Von dem Hamburgischen | MINISTERIO. | [Vignette mit dem hamburgischen Wappen] || HAMBURG, | In Verlegung und zu bekommen bey dem Amt | der Buchbinder. || Gedruckt bey Conrad König. E. Hoch=Edl. | Raths Buchdrucker, 1735. Hamburg 1735.

Zu einzelnen der hier veröffentlichten Kirchenmusiken sind singuläre Textquellen erhalten, die bei den jeweiligen Werken beschrieben werden. Gleiches gilt für Georg Michael Telemanns Rigaer Textdrucke oder -abschriften, die lediglich von rezeptiver Bedeutung sind.

2. Musik

Die Hauptquellen, nach denen die Edition der sechs Kirchenmusiken vorgenommen wird, lassen sich in drei Gruppen untergliedern, für die jeweils eigene editorische Verfahren anzuwenden sind.

2.1.

Es liegen das Partiturotograph sowie der originale Hamburger Stimmensatz des Hamburger Hauptkopisten A (= Otto Ernst Gregorius Schieferlein) vor („Er kam, lobsingt ihm“ und „Er neigte den Himmel“). Hier dient das Autograph als Hauptquelle, der Stimmensatz wird nur bei Zweifelsfällen, zum Ergänzen nicht ausgeschriebener Textpassagen oder für die Hinweise auf die in der Partitur nicht ausgewiesenen Colla-parte-Instrumente herangezogen. Gegebenenfalls wird dies in den Einzelanmerkungen vermerkt. Da beim Autograph zu „Er neigte den Himmel“ der letzte Bogen nicht mehr vorhanden ist, wird das Fehlende

nach dem Hamburger Stimmensatz ediert. Die dort verschollene Stimme der 3. Trompete wurde in Nr. 8 vom Herausgeber als Vorschlag ergänzt und erscheint im Kleindruck.

2.2.

Ein Partiturotograph liegt nicht vor, aber der Hamburger Stimmensatz ist überliefert („Komm, Geist des Herrn“, „Trauret, ihr Himmel“ und „Kaum wag ich es“), der dann als Hauptquelle dient.

2.3.

Weder Partiturotograph noch dazugehöriger Stimmensatz sind erhalten, sondern lediglich Abschriften. Dies trifft nur für „Dich rühmen die Welten“ zu, wobei hier eine aus dem Hamburger Verlag Johann Christoph Westphals stammende Partitur des Kopisten 55 (= Johann Heinrich Michel) mitsamt Stimmensatz vorliegt, die einen relativ hohen Quellenwert für sich beanspruchen darf. Als Hauptquelle dient die Partitur.

Bis auf eine Ausnahme („Trauret, ihr Himmel“) wurden alle unter Punkt 2.1. und 2.2. genannten Hauptquellen über G. M. Telemann überliefert, der sie für die Wiederverwendung in Riga mit zahlreichen aufführungspraktischen Änderungen bzw. Revisionen versehen hat.¹ Diese galt es, anhand des speziellen Schriftbildes und der abweichenden musikstilistischen Eigenheiten zu identifizieren, um dann den Zustand vor diesen Eingriffen rekonstruieren zu können. Dieser teils aufwendige Prozeß (besonders im Falle von „Komm, Geist des Herrn“) wird in den Einzelanmerkungen dokumentiert, wenn die editorische Entscheidung nachvollziehbar gemacht werden soll oder die originale Fassung nicht mehr sicher zu erkennen war. Dazu werden die zu eliminierenden Änderungen G. M. Telemanns in den Einzelanmerkungen genannt oder beschrieben. Editionsrelevante Korrekturen werden ebenfalls nachgewiesen und fließen in den Notentext der Ausgabe ein.

Von den aus Rigaer Zeit stammenden Revisionen sind diejenigen Eintragungen zu unterscheiden, die der junge G. M. Telemann seit Ende der 1750er Jahre im Auftrag seines Großvaters vorgenommen hat (vgl. „Komm, Geist des Herrn“, Nr. 9, und „Er neigte den Himmel“, Nr. 6).

Einen hohen Stellenwert unter den verwendeten Hauptquellen hat – wie im Vorwort (S. XVIII f.) bereits erwähnt – der vollständig überlieferte Hamburger Stimmensatz des Kopisten A zu „Trauret, ihr Himmel“, da dessen Überlieferungsweg nicht über G. M. Telemann verlief und folglich keine der editorisch problematischen Bearbeitungsspuren des Rigaer Kantors aufweist. Dieses Manuskript ist besonders hilfreich, um etwa die vom Komponisten selbst offenbar eher sparsam vorgenommene

¹ G. M. Telemann versah die von ihm durchgesehenen Materialien in der Regel mit dem Hinweis „revidirt.“. Zu G. M. Telemanns Bearbeitungspraxis siehe Wolfgang Hirschmann, *Auf den Schultern des Riesen. Kompositionen von Georg Philipp Telemann in der Bearbeitung des Enkels Georg Michael*, in: *Concerto* Nr. 55, 7 (1990), S. 9–14; Ralph-Jürgen Reipsch, *Georg Philipp Telemanns Oratorium „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ (TWV 6: 6) in der Bearbeitung von Georg Michael Telemann*, in: *Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns – ein Beitrag zum 225. Todestag*, Konferenzbericht der XX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Juni 1992, Michaelstein/Blankenburg 1995 (= *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Musik des 18. Jahrhunderts*, Bd. 46), S. 137–154.

EDITION DER TEXTE

Die Werktexte werden nach den jeweiligen Hamburger Textdrucken ediert, die als Hauptquelle a dienen. Die Wiedergabe derjenigen Liedtexte, für die im Druck nur ein Textincipit mit dem Verweis auf das gültige Hamburger Kirchenliederbuch erscheint, erfolgt nach dem *Neu-vermehrten Hamburgischen Gesang-Buch* (Hamburg 1735). Diese Texte wie auch sonstige Ergänzungen erscheinen in eckigen Klammern. Die Liedstrophen sind in den Textquellen im Fließtext wiedergegeben, für die Edition wurde der Zeilenfall dem Reimschema angepaßt. Lesarten der jeweiligen Hauptquelle A, die den Wortlaut betreffen, werden in den Fußnoten dokumentiert. Punktuell sind dort auch Lesarten anderer Quellen nachgewiesen.

Text zur Musik, | am Feste der Himmelfahrt Christi | 1759, | in
St. Jacobi.

Erster Theil.

Ode.

[1.]

Er kam. Lobsingt ihm, meine Lieder!
Er kam von seinem Himmelsthron.¹
Der Erde Schöpfer ward ihr Sohn,
Und Menschen² wurden seine Brüder.
Der, dessen Stimm' im Donner auf Sinai schallte,
Der weinte die Thränen der Kindheit, und lallte
Der Armut und der Schwachheit Raub.
Früh lehrt' er göttlichweise Lehren
Die Sünder, aber ihn zu hören
War ihr verführtes Ohr zu taub.

[2.]

Sie hassten ihn. Die Stolzen stritten
Wild wider ihn, ein wütend³ Heer.
Da lidt der Göttliche viel⁴ mehr,
Als je ein Sterblicher gelidten.
Die Flüche Gotts, die auf dem⁵ Gefallenen ruhten,
Die stürzten alle, gleich brausenden Fluten,
Auf den Unschuldigen herab.
Jehovahs⁶ Schrecken,⁷ die ihn fassten,
Versenkten ihn, gleich schwehren⁸ Lasten,
Vom Kreuz ins schauervolle Grab.

[3.]

Doch nicht auf ewig. Denn er kehrte
Zurück ins Leben. Ganz empfand
Den Sieg die Hölle. Zitternd stand
Ihr Fürst, da er den kommen hörte,
Der auferstand. — Des Abgrunds verschlossene Pforte
Sprang auf vor desselben allmächtigem Worte,
Und im Triumph ging er hinein,
Und Satan sank zu seinen Füßen;
In Ketten und in Finsternissen
Schloß ihn der Überwinder ein.

¹ seinem Himmelsthron | seiner Himmel Thron (Qu. A, Qu. B)

² Menschen | ~~Sünder~~ Menschen

³ wütend | ~~wildes~~ wütend

⁴ viel | weit

⁵ dem | den (Qu. A, Qu. B)

⁶ Jehovahs | Jehovens (Korrektur GPT: Jehovas)

⁷ Schrecken | ~~Zorn~~ Schrecken

⁸ gleich schwehren | ~~durch~~ wie schwehre; ~~bey~~ wie schwehren

[4.]

Itzt steigt er, singt ihm, meine Lieder!
Zum Thron hinauf, den er verließ.
Eh er die Schöpfung werden hieß,
War dort sein⁹ Sitz. Fallt feyrend nieder,¹⁰
Ihr Seraphim! begrüßt ihn mit jauchzendem Chore.
Du, Himmel! eröffn' ihm die glänzenden Thore,¹¹
Und du, o Erde! traure¹² nicht.
Er geht hinweg, doch zage keiner
Von deinen Söhnen.¹³ Nun sitzt Einer
Bey Gott, der für die Andern spricht.

[5.]

Die aufgehabnen Donnerkeile
Des Vaters, die Verderben drohn,
Kehrt unser Bruder, kehrt sein Sohn,
Von uns, macht uns den Fluch zum Heile.¹⁴
O naht euch ihm voll Zuversicht, gläubige Beter!
Begnadigte! werft euch vor eurem Vertreter
Mit Freuden hin; er nimmt euch an.
Doch ihr, Verfolger seiner Frommen,
Erbebt! — Einst wird er wieder kommen,¹⁵
Nicht mehr Erbarmer, Richter dann.

[6.]

Wenn dann die Stern' erleichend stehen;
Wenn sie verlöschen; wenn die Welt
In ihr ursprünglich Nichts zerfällt,
Wie wirts euch dann, ach dann, ergehen!
Wenn er nun kömmt, und wenn auf der Schrecknisse¹⁶ Flügeln
Messias sich nahet, dann wird zu den Hügeln:
Bedeckt uns! eure¹⁷ Rote schreyn.
Doch wird kein Hügel euch bedecken.
Des Richters Rache wird euch schrecken,
Und, so wie er, unendlich seyn.

[7.]

Choral. Nr. 163.1.
Du fährest, Jesu, Himmel auf ec.
[Du fährest JESU Himmel auf,
ich bleibe noch auf Erden,
O laß auch meiner Seelen Lauff,¹⁸
zu dir gekehret werden,

⁹ War dort sein | war dort sein/dort war sein (Varianten)

¹⁰ feyrend nieder | feyrend ~~vor ihm~~ nieder

¹¹ Thore | ~~Pforte~~ Thore

¹² traure | trauer

¹³ deinen Söhnen | deinem Staäme (Korrektur GPT: deinen Söhnen)

¹⁴ Heile | Heil (Korrektur GMT: Heile)

¹⁵ wieder kommen | wiederkommen

¹⁶ Schrecknisse | Schrecknissen (Qu. A, Qu. B)

¹⁷ eure | euer (nur Qu. A)

¹⁸ Seelen Lauff | Selenlauf (Qu. B, Qu. A nicht textiert)