

Georg Philipp

TELEMANN

Die Tageszeiten

TVWV 20:39

Kantatenzyklus
für Soli SATB, Chor SATB
Quartflöte, 2 Traversflöten, 2 Oboen, Fagott, Trompete,
2 Violinen, Viola, Viola da gamba und Basso continuo
herausgegeben von Brit Reipsch

Cantata cycle
for soli SATB, choir SATB
Quartflöte, 2 flauti traversi, 2 oboe, bassoon, trumpet in F,
2 violins, viola, viola da gamba and continuo
edited by Brit Reipsch

Telemann

Stuttgarter Ausgaben · Urtext

Partitur / Full score



Carus 39.137

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III
Faksimiles	IX

Der Morgen

1. Symphonie	1
2. Arie (Soprano) Der Morgen kömmt	8
3. Rezitativ (Soprano) Der ganze Himmel schwimmt in Glanz	12
4. Arie (Soprano) Allmächtger! groß im Sonnenglanz	15
5. Chor (SATB) Willkommen, holdseliger Morgen!	19

Der Mittag

6. Arie (Alto) Der Mittag, begleitet von fächernden Stunden	22
7. Rezitativ (Alto) Empfange mich, ehrwürdger Eichenwald!	29
8. Arie (Alto) Lass mich die süße Wollust fühlen	32
9. Chor Auf! folget dem feurigen Wagen der Sonne	37

Der Abend

10. Arie (Tenore) Senke dich von Purpurwolken	
11. Rezitativ (Tenore) Der Wald steht dunkelgrün	
12. Arie (Tenore) Komm, holder Schlaf!	
13. Chor Vom Aufgang bis zum Niedergang	55

Die Nacht

14. Arie (Basso) O Nacht! und du, ♪	58
15. Rezitativ (Basso) Sie kömmt; ihr I.	63
16. Arie (Basso) Wie wirr .en	66
17. Chor De	73

79

dem folgenden Aufführungsmaterial vor:
ur: embalostimme (Carus 39.137),
Carus 39.137/03),
Carus 39.137/05),
estimmen (Carus 39.137/09),
Viol. I (Carus 39.137/11), Violino II (Carus 39.137/12),
Viola (Carus 39.137/13), Viola da gamba (Carus 39.137/14),
und Basso continuo (Carus 39.137/15).

Vorwort

Der Zyklus *Die Tageszeiten* TVWV 20:39 gehört zur Reihe der herausragenden, zwischen Oratorium und Kantate angesiedelten Spätwerke Georg Philipp Telemanns, die in besonderer Weise die künstlerische Auseinandersetzung des Hamburger Musikdirektors und Kantors am Johanneum mit moderner deutscher Dichtung dokumentieren. Interessiert verfolgte Telemann auch im Alter die aktuellen literarischen Strömungen, die nun maßgeblich von Friedrich Gottlieb Klopstock, vom Kreis der „Bremer Beiträger“ oder auch von Carl Wilhelm Ramler geprägt waren. Die diesen Poesien eigene Empfindungstiefe, die ungewöhnliche Sprachrhythmik und die neue Qualität in der poetischen Wortwahl inspirierten Telemann zu einer ebenso neuartigen wie ausdrucksstarken Musik.

Wie viele dieser zumeist geistlichen Vokalwerke Telemanns (z. B. *Der Tod Jesu*, *Der Tag des Gerichts*, *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*) entstanden auch die *Tageszeiten* für das öffentliche Konzert, d. h. außerhalb seiner Amtsverpflichtungen. Das Werk war erstmals am 20. Oktober 1757 während eines Konzerts mit „Telemannischer Musik“ in dem als Konzertsaal genutzten „Drillhaus“ zu hören, dem Exerziersaal der Hamburger Bürgerwache. Einer Anzeige im *Hamburgischen Correspondenten*¹ zufolge erklangen dabei außer den „Tageszeiten in 4 Cantaten, von des Herrn Zachariä Poesie“ auch der „vor einigen Jahren in Paris componierte 71ste Psalm“ (TVWV 7:7) und der erste Teil der beliebten *Donnerode* (TVWV 6:3). Weitere Aufführungen der *Tageszeiten* lassen sich in Hamburg 1759 und 1761 nachweisen.²

Das Libretto verfasste der aus Frankenhausen (Thüringen) stammende Friedrich Wilhelm Zachariae (1726–1777).³ Er hatte von 1743 bis zum Frühjahr 1747 in Leipzig Jura studiert und sich zugleich literarisch ambitioniert dem Gedankengut und dem poetologischen Programm Johann Christoph Gottscheds verpflichtet gefühlt. Bald jedoch wandte sich Zachariae der gottschedkritischen Dichterkreis um Karl Christian Gärtner zu, in dessen Journal *Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und des Witzes* er u. a. mit Johann Elias Schlegel, Fürchtegott Gellert, Gottlieb Wilhelm Rabener, Klopstock veröffentlichte. Die Literaturgeschichte der zumeist jungen Autoren dieser in Bremen und Leipzig vorkommenden Zeitschrift unter dem Begriff „Bremer Beiträge“ ist weniger die von Gottsched proklamierte, sondern die von gottschedkritischen französischen Literatur, sondern englischer Dichtung im Vordergrund. In seiner Leipziger Studienzeit erschien sein erstes Werk, das im Studentenkreis als satirisch-kritischer Federzug galt. 1747 wechselte er nach Göttingen und nahm ein Jahr später an der Hofmeisterschule am Collegium Carolinum teil, wo er schließlich 1761 zum Hofmeister ernannt wurde. Von 1762 bis 1777 leitete er die Bibliothek und die Buchhandlung seines Vaters in Braunschweig.

Zachariae war auch Herausgeber des *Verlorenes Paradies*, Herausgeber der *Besten deutschen Dichter von Maastricht auf gegenwärtige Zeiten*, *Gelehrte Beyträge zu den hamburgischen Anzeigen*, *Neue Braunschweigische Zeitschrift* sowie Autor mehrerer satirischer Epen (u. a. *Die Verwandlungen*, *Phaeton*, *Murner in der Hölle*) und Prosawerke (*Lagosiade oder Jagd ohne Jagd*) unterhielt Zachariae eine

umfangreiche Korrespondenz mit führenden Literaten der Zeit, so z. B. mit Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wilhelm Ludwig Gleim und Johann August Schlegel. Er wurde von Johann Wolfgang von Goethe geschätzt, der ihn u. a. in *Dichtung und Wahrheit* erwähnt.

Zachariaes literarisches Œuvre komplettieren zahlreiche *Musikalische Gedichte* (Lieder, Drama *Die Pilgrime auf Golgatha*, Oratorien und Kantaten). Johann Joachim Eschenburg, der Zachariaes hinterlassene Schriften nebst einer Biographie herausgab, urteilte, dass der Dichter „in der musikalischen Poesie desto glücklicher [war], weil er in der Musik ausübender Kenner war.“⁴ Telemann wird deshalb Zachariaes Texte – *Die Tageszeiten* (1757), *Das befreite Israel* (1759), *Die Auferstehung* (1761) – gern vertont haben. Ebenso aber kündete⁵ das 1756 erschienene Versepos *Die Tageszeiten*. *Ein vier Büchern* von der großen Wertschätzung dreißigjährige Dichter dem fünfundsechzigjährigen entgegenbrachte:

Aber wer ist der Greis, der mit der Leuchte
Voll vom heiligen Feuer, den stauet
Höre! wie rauschen die Wogen
Und das Land des Herrn! wie
Ein harmonisches Amen
Von dem wahren erhaben
Telemann, niemand
Dessen prächtiger
Kann mit irdischen
Entzücken.⁵

Das Libretto von Zachariae eigens für Telemann verfasst, wurde 1757 an einen unbekannteren Komponisten übergeben, der die *Tageszeiten* hatte bis dahin lediglich die *Mittag* gedichtet, so dass Telemann eine Aufführung (s. o.) „bald nachher“ zu können.⁶ Unter dem Titel *Die Tageszeiten*

Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten, Nr. 164, 15. Oktober 1757.

² Aufführung am 20. Oktober 1757, 19. März 1759 und 13. April 1759, vgl. *Hamburgischer Correspondent* (s. Anm. 1) (15. 10. 1757, 13. 3. 1759, 8. 4. 1761, 11. 4. 1761) und *Hamburger Relations-Courier* (17. 10. 1757, 15. 3. 1759). Freundliche Mitteilung von Frau Dr. Annermarie Clostermann (Hamburg).

³ Zu Friedrich Wilhelm Zachariae vgl. u. a. *Hinterlassene Schriften von Friedrich Wilhelm Zachariae. Ein Anhang zu der neuesten rechtmäßigen Auflage seiner Poetischen Werke. Herausgegeben und mit einer Nachricht von des Verfassers Leben und Schriften begleitet von Johann Joachim Eschenburg*, Braunschweig 1781; Paul Zimmermann, *Friedrich Wilhelm Zachariae in Braunschweig*, Wolfenbüttel 1896 (= Überlieferungen zur Litteratur, Geschichte und Kunst, hrsg. von Gustav Milchsack und Paul Zimmermann, Bd. 1); Carl Schüddekopf, Art. „Zachariae, Just Friedrich Wilhelm“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 44, 1898, Sp. 534–641; Fritz Meyen, *Bremer Beiträger am Collegium Carolinum in Braunschweig*, Braunschweig 1962, S. 49ff.; Urte Härtwig, Art. „Zachariae, Justus Friedrich Wilhelm“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (= MGG), Bd. 14, Kassel u. a. 1968, Sp. 964–966; Andrea Ehlert, Art. „Zachariae, (Justus) Friedrich Wilhelm“, in: *Literaturlexikon*, hrsg. von Walther Killy, Bd. 9 (*Digitale Bibliothek*, Bertelsmann Lexikon Verlag, CD-ROM, Berlin 1998).

⁴ *Hinterlassene Schriften von Friedrich Wilhelm Zachariae* (s. Anm. 3), S. XXIf.

⁵ Friedrich Wilhelm Zachariae, *Die Tageszeiten. Ein Gedicht*, In vier Büchern, Rostock und Leipzig 1756, Zitat aus: *Der Abend*, S. 94. Siehe auch *Bibliothek der deutschen Literatur*; Mikrofiche-Ausgabe, München u. a. 1990–1994, Box 35, Fiche 16075–16076.

⁶ Zu Textlaut und Kommentar des Briefes s. Wolf Hohohm, „Ein unbekannter Brief. Aus dem Alltag des Kapellmeisters Telemann“, in: *Kleine Beiträge zur Telemann-Forschung* (= Magdeburger Telemann-Studien VII), Magdeburg 1983, S. 29–35.

zeiten. In vier Cantaten erschien der Text erstmals gedruckt 1763 im dritten Band von Zachariaes *Poetischen Schriften*,⁷ hier allerdings ohne die vier Chöre, welche die einzelnen Kantaten beschließen. Es ist deshalb die Vermutung geäußert worden, dass die Chortexte von Telemann stammen könnten.⁸

Die vier Kantaten der *Tageszeiten* (*Der Morgen*, *Der Mittag*, *Der Abend*, *Die Nacht*) schildern empfindungsreich die Natur sowie die Atmosphäre der jeweiligen Tageszeit, wobei Zachariae stets auch dem in der Naturschönheit sich offenbarenden göttlichen Ordnungsprinzip und der Größe Gottes gedenkt. Deutlich schlägt sich der Einfluss des für die Naturlyrik des 18. Jahrhunderts richtungsweisenden Textes *The Seasons* von James Thomson (1700–1748) und anderer englischer Vorbilder nieder. Zachariae bedient sich einer metaphernreichen, kunstvollen Sprache, die Telemann in farbige Musik fasste.

Eröffnet wird der Zyklus der vier, in der Folge von Arie – Accompagnato – Arie – Chor gleich strukturierten Kantaten von einer dreiteiligen *Symphonie*. Sie stellt ein plastisches Klangbild der erwachenden Natur dar, das inhaltlich bereits auf das Nachfolgende einstimmt. Eine wesentliche spannungsfördernde Komponente erhält der Einleitungssatz durch den Wechsel von Ruhe und Bewegung sowie durch eine nuancierte Veränderung der Dynamik. Mit präzisen, mitunter simultan von Stimme zu Stimme abweichenden Spielanweisungen⁹ verlangt Telemann eine minutiös zu differenzierende Interpretation. Verwiesen sei auf das zu Beginn der *Symphonie* von der Viola vorgestellte Quartmotiv, das durch seine dynamische Hervorhebung zugleich den Tonika-Bezug zum liegenden Terzbass der übrigen Instrumente unterstreicht.

Das reizvolle Spiel mit Dynamik, Klang und Artikulation begegnet uns im gesamten Werk (wechselnde Instrumentation, Pizzicato-Passagen, gedämpfte Violinen). Telemann nutzte die Klangfarbe außerdem als Mittel, um die Komposition sinnfälliger zu gliedern. Für jede der inhaltlich einem Tagesabschnitt verpflichteten Kantaten wählte er die vokalen und instrumentellen Soli mit idiomatischem Bezug aus: *Der Morgen* – Trompete; *Der Mittag* – Alt und Viola da gamba, Tenor und zwei Flauti traversi; *Die Nacht* – Die Ritornelle der Eingangsarie „Der Morgen“ ist die erste Kantate abschließenden Chortexte. Telemann zusätzlich mit einer Oboe und zwei Violinen. Die Notenausgaben¹⁰ nicht beachtet, die Blasinstrumente duplizieren in der ersten Violine. Dieser äußere Klang scheint die morgendliche Stimmung musikalisch einzufangen. Die Komposition setzt die *Symphonie*.

Telemann verleiht dem Vortragsbezug ernsthaft, der Chor singt lebhaft sein „Will“, „lust fühlen“), eine vergnügliche in der Arie „Senke dich von auftrunken wird die „süße Ruh“ der schließlich sehr demütig die eigene Zeit und Sterblichkeit vor Augen geführt. Das Rezitativ leitet vom Todes- zum Auferstehungsüber. Es folgt eine Aufgeweckt überschriebene mehr dem diesseitigen, sondern dem „ewigen“ und der unendlichen Seligkeit entgegensehnt. Das Weidet mit einem Lobgesang auf den Schöpfer. Im Unterschied zur tänzerisch-beschwingten Anlage der beiden ersten homophonen Chöre, die die irdische Natur besingen, wählte

Telemann für die abschließenden, Gott verherrlichenden Sätze der anderen Kantaten eine polyphone, der Tradition der Kirchenmusik verhaftete Struktur.

Telemann verzichtete in seiner Musik weitgehend auf musikalische Einzelwortausdeutung, er ließ vielmehr kompositorische Gemälde entstehen, die – obwohl sie sich aus kleingliedrigen und beeindruckend vielgestaltigen Motiven zusammensetzen – dem Grundaussdruck des Textes nachspüren. Prägnante Malerei ist dem Orchester zumeist in den Accompagnati vorbehalten (z. B. Imitation von Trompeten- und Flötenklängen in Nr. 3, das Rauschen des Baches und das Gesumme der Bienen in Nr. 7, das dynamisch abgestufte Läuten der „Todesglocken“ in Nr. 15), wogegen in den Arien ein edler und erhabener Ausdruck dominiert. Die *Tageszeiten* führen auf diese Weise unmittelbar an die Tonsprache eines Haydn oder Gluck heran. Nicht ohne Grund befand der Hamburger Gelehrte Christoph Daniel Ebeling gerade dieses Werk für würdig, in seinem *Versuch einer gelehrten musikalischen Bibliothek* aus dem Jahr 1779 aufgenommen zu werden. Er konnte urteilen: „[Telemann] die *Tageszeiten* von Prof. Zachariae, die schließlich gehörte die dieser Edition die Handschrift¹¹ einst zu seiner M[anuskript].“

Magdeburg 2007

Zachariae, *Poetische Schriften*, Braunschweig 1764, hier *Musikalische Gedichte*, Braunschweig 1764, hier

Telemann, *Die Tageszeiten, Kantate für vier Solostimmen Sopran, Alt, Tenor, Bass, Chor u. Orchester*, Gedicht von Friedrich Wilhelm Schlegel, hrsg. von Alfred Guttman, Berlin: Deutscher Arbeiter-Sängerbund e. V., 1929 [= Werkeinführung und Abdruck des stark bearbeiteten Librettos], S. 8. Auch die 1762 entstandene Vertonung *Die Tageszeiten, in vier Cantaten* des in Wetzikow-Seegräben (Schweiz) ansässigen Pfarrers Johannes Schmidlin (1722–1772) enthält keine Chöre, vgl. Markus Jenny, Art. „Schmidlin“, in: *MGG*, Bd. 11, Kassel u. a. 1963, Sp. 1851–1853.

⁹ Vgl. z. B. Nr. 1 der Edition: Viola *geline* (piano) – alle anderen Instrumente *sehr gelinde* (pianissimo); Viola *etwas stark* (mezzoforte) – alle anderen Instrumente *geline* (piano).

¹⁰ *Georg Philipp Telemann, Die Tageszeiten*, hrsg. von Dietrich Höfert, Stuttgart: Carus-Verlag (CV 40.250) 1982 = geringfügig geänderte Neuauflage einer von Alfred Guttman im Auftrag des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes 1928 angefertigten (offensichtlich nicht gedruckten) Partitur, vgl. dazu die in Anm. 8 genannte Werkeinführung und Librettofassung (Die Edition von Guttman/Höfert und der Textdruck geben das Werk stark bearbeitet wieder); *Georg Philipp Telemann, Die Tageszeiten. Kantate für Sopran, Alt (Mezzosopran), Tenor, Baß (Bariton), gemischten Chor und kleines Orchester (2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, Streicher, Cembalo)*, hrsg. von Anton Heilmann, Wolfenbüttel: Verlag für Musikalische Kultur und Wissenschaft 1933, Neuauflage Kassel: Bärenreiter-Verlag 1941. Die vorliegende Neuauflage ersetzt die 1982 erschienene Ausgabe von Guttman/Höfert.

¹¹ Zur Quartflöte vgl. den Kritischen Bericht.

¹² Christoph Daniel Ebeling, „Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek“, in: *Unterhaltungen*, Bd. X, 4. Stück, Hamburg, Oktober 1770, und 6. Stück, Hamburg, Dezember 1779; abgedruckt bei Christine Klein, *Dokumente zur Telemann-Rezeption 1767 bis 1907*, Oschersleben 1998 (= Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte, hrsg. von Wolfgang Ruf, Serie II, Bd. 1), S. 25–28, hier S. 28.

¹³ Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Mus. ms. 21781/8*. Siehe auch den Kritischen Bericht.

Foreword

The cycle *Die Tageszeiten* (The Times of the Day) TVWV 20:39 is part of an outstanding series of late works by Georg Philipp Telemann, the Hamburg music director and cantor at the Johanneum. Occupying the middle ground between an oratorio and a cantata, they testify in an emphatic way to his creative engagement with the German literature of his period. Even in old age Telemann was interested in current literary trends, which were then decisively influenced by Friedrich Gottlieb Klopstock and the writers of the "Bremer Beiträger" as well as by Carl Wilhelm Ramler. The emotional depth to be found in these writers, the unusual speech rhythms and a new quality in the poetic choice of words inspired Telemann to compose music as innovative as it was expressive.

Like many of these largely sacred vocal works by Telemann (e. g., *Der Tod Jesu*, *Der Tag des Gerichts*, *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*), *Die Tageszeiten* was composed for a public concert, i. e., outside the sphere of his official duties. The work was presented on 20 October 1757 at a concert with "music by Telemann" in the "Drillhaus," the drill hall of the Hamburg civil guard that was used as a concert hall. According to a notice in the *Hamburgische Correspondent*,¹ the concert included the "Tageszeiten in 4 cantatas, with words by Herr Zachariä," as well as the "71st Psalm composed in Paris a number of years ago" (TVWV 7:7), and the first part of the popular *Donnerode* (TVWV 6:3). Further performances of the *Tageszeiten* are documented for Hamburg in 1759 and 1761.²

The libretto is by Friedrich Wilhelm Zachariae (1726–1777), who came from Frankenhausen in Thuringia.³ He studied law in Leipzig from 1743 to the spring of 1747 and, cherishing literary ambitions, allied himself with the ideas and poetic program of Johann Christoph Gottsched. Soon, however, Zachariae turned to the anti-Gottsched literary circle revolving around Karl Christian Gärtner, in whose journal *Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und des Witzes* he was published with such writers as Johann Elias Schlegel, Christoph Fürchtegott Gellert, Gottlieb Wilhelm Rabener, and Christoph Klopstock. The mostly young authors writing for this journal, which was published in Bremen and Leipzig are known collectively in German literature as the "Bremer Beiträger" contributors). The emphasis was now now on the translation of classical French literature and on an interest in English literature (Voltaire, Pope, Edward Young). Zachariae, when what is now probably his first work, *nommist*, appeared in 1747 in the student milieu and written in 1747. In 1747 Zachariae moved to Braunschweig, where he took up the post of professor of literature in the Carolinum in Braunschweig, where he also directed the printing house of the princely orphanage. In 1755 he was made a canon and died in 1775.

Zachariae's *Paradise Lost*, editor (Auserlesene deutsche Dichter von Martin Opitz), *Gelehrte Beyträge zu den Braunschweiger Zeigen* and author of several satirical epics (including *Verwandlungen*, *Phaeton*, *Murner in der Hölle*) and prose works (*Lagosiade oder Jagd ohne Jagd*), Zachariae carried on an extensive correspondence with leading men of letters of his day, including Gotthold Ephraim Lessing, Johann

Wilhelm Ludwig Gleim and Johann August Schlegel. He was held in high esteem by Johann Wolfgang von Goethe, who mentions him in his autobiography *Dichtung und Wahrheit* and in other works.

Zachariae's literary oeuvre is rounded off by numerous *Musikalische Gedichte* (songs, the drama *Die Pilgrime auf Golgatha*, oratorios and cantatas). Johann Joachim Eschenburg, who published Zachariae's posthumous writings and a biography of him, stated that the author was "all the more successful in the poetry because he was an expert musical performer."⁴ Telemann would therefore have enjoyed setting Zachariae's texts: *Die Tageszeiten* (1757), *Das befreite Israel* (1759), *Die Auferstehung* (1761). By the same token, the verse epic published in 1756 and called *Die Tageszeiten. Ein Gedicht, In vier Büchern* bears witness to the great respect which the author, as thirty at the time, had for the 75-year-old cantor.

But who is this venerable man whose light full of sacred fire, delights the astounded? Listen! how the waves of the sea exult, and the country of the Lord! fills the pious soul with sacred shudders with the truth of Telemann, no one but whose splendid songs can delight the

Zachariae's *Die Tageszeiten* especially for Telemann, who in 1757 to an unknown recipient about the late arrival of the text. To Telemann, who wrote the cantatas *Der Morgen* Mann was uneasy about being able to perform (see above) "soon after

Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten, No. 164, 15 October 1757.

Performances on 20 October 1757, 19 March 1759 and 13 April 1761; cf. *Hamburgische Correspondent* (see note 1) (15. 10. 1757, 16. 3. 1759, 8. 4. 1761, 11. 4. 1761) and *Hamburger Relations-Courier* (17. 10. 1757, 15. 3. 1759). Information kindly supplied by Frau Dr. Annemarie Clostermann (Hamburg).

³ On Friedrich Wilhelm Zachariae, see *Hinterlassene Schriften von Friedrich Wilhelm Zachariä. Ein Anhang zu der neuesten rechtmäßigen Auflage seiner Poetischen Werke. Herausgegeben und mit einer Nachricht von des Verfassers Leben und Schriften begleitet von Johann Joachim Eschenburg*, Braunschweig, 1781; Paul Zimmermann, *Friedrich Wilhelm Zachariae in Braunschweig*, Wolfenbüttel, 1896 (= Überlieferungen zur Litteratur, Geschichte und Kunst, ed. Gustav Milchsack and Paul Zimmermann, vol. 1); Carl Schüddekopf, art. "Zachariae, Just Friedrich Wilhelm," in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, vol. 44, 1898, cols. 534–641; Fritz Meyen, *Bremer Beiträger am Collegium Carolinum in Braunschweig*, Braunschweig, 1962, pp. 49ff.; Urte Härtwig, article "Zachariä, Justus Friedrich Wilhelm," in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (= MGG), vol. 14, Kassel, 1968, cols. 964–966; Andrea Ehler, art. "Zachariä, (Justus) Friedrich Wilhelm," in: *Literaturlexikon*, ed. Walther Killy, vol. 9 (*Digitale Bibliothek*, Bertelsmann Lexikon Verlag, CD-ROM, Berlin, 1998).

⁴ *Hinterlassene Schriften von Friedrich Wilhelm Zachariä* (see note 3), pp. XXIf.

⁵ Friedrich Wilhelm Zachariae, *Die Tageszeiten. Ein Gedicht, In vier Büchern*, Rostock and Leipzig, 1756, quotation from: *Der Abend*, p. 94. See also *Bibliothek der deutschen Literatur*, microfiche edition, Munich etc., 1990–1994, box 35, fiche 16075–16076.

Michaelmas."⁶ The text was first printed in 1763 under the title *Die Tageszeiten*. In vier Cantaten in the third volume of Zachariae's *Poetische Schriften*,⁷ but without the four choruses which conclude the individual cantatas. Consequently there has been speculation that the texts of the choruses might be from Telemann.⁸

The four cantatas of the *Tageszeiten* (*Der Morgen*, *Der Mittag*, *Der Abend*, *Die Nacht*) are highly sensitive depictions of nature and the atmosphere of the respective time of the day. Zachariae was constantly mindful of the principle of a divine order revealed in the beauty of nature, and of God's greatness. There are clear traces of the influence of *The Seasons* by James Thomson (1700–1748), a pioneering text for the lyrical nature poetry of the 18th century, and other English models. Zachariae made use of a strongly metaphorical, elaborate language, and Telemann set this to colorful music.

Each of the four cantatas follows the same pattern of aria – accompagnato – aria – chorus. The cycle opens with a tripartite *Symphonie*. This presents a vivid musical picture of the awakening of nature, preparing the listener for subsequent events. One element of the introduction that contributes to the underlying drama is the alternation of calm and activity, together with finely nuanced dynamic changes. Telemann asks for a minutely shaded interpretation with his precise directions to the performers, which vary at given moments from part to part.⁹ Take, for example, the motif of a fourth stated by the viola at the beginning of the *Symphonie*. Through its dynamic accentuation, this underlines the tonic reference to the stationary third in the bass for the other instruments.

An interesting treatment of dynamics, sonority and articulation is encountered throughout the work (alternating instrumentation, pizzicato passages, muted violins). Moreover Telemann exploited tone color in order to structure the composition in a meaningful way. For each cantata, he selected vocal and instrumental soloists having the register and timbre befitting the time of day: *Der Morgen* (Morning) – soprano and flute; *Der Mittag* (Noon) – alto and viola da gamba; *Der Abend* (Evening) – tenor and two flauti traversi; *Die Nacht* (Night) – bass and bassoon. For the ritornellos of the opening *Symphonie* "Morgen kömmt" and the final chorus "Gott lobt den Tag", Telemann added to the orchestra an oboe and a double bass instrument which until now had not been used in previous editions. The first violin part is especially colorful and at the same time delicately capricious, liberatingly contrasting to the *Symphonie*.

Telemann gave appropriate performance markings: "greeted *freudig* (joyfully), and then *erhoffentlich* (earnestly). The choir enters *geduldig* (patiently). At noon the glory of God is to be celebrated (*erhöhen*)" was to be celebrated "nützlich (enjoyable) evening ataria "Senke dich von Purpurwolken" of night is awaited *schlaftrunken* (drowsy) conclusion, one's own human lowliness is called *sehr demütig* (very humbly). The last part is from the idea of death to that of resurrection. The work is concluded by an aria headed *Aufgeweckt* (awakened), in which the singer no longer yearns for an earthly but an eternal dawn and everlasting bliss. The work closes with a song of praise addressed to the Creator. In contrast to the structure of the first two homophonic choruses, which sing of earthly

nature in animated dance rhythms, Telemann chose for the other cantatas a polyphonic texture based in the tradition of church music for their concluding sections, which glorify God.

In his score Telemann largely avoided any musical interpretation of individual words. Rather, he produced compositional pictures which, although they are made up of small and strikingly versatile motifs, evoke the basic expression of the text. Vivid tone-painting in the orchestra is mainly reserved for the *accompagnati* (e.g., the imitation of trumpet and flute sounds in No. 3, the rushing of the stream and humming of the bees in No. 7, and the dynamically graduated pealing of the "death chimes" in No. 15. In the arias, on the other hand, a noble and sublime expression predominates. In this manner, *Die Tageszeiten* leads directly to the musical language of a Gluck or Haydn. The Hamburg scholar, Christoph Daniel Ebeling, had good reason to consider this particular work worthy of inclusion in his *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek* of 1770. Ebeling was well able to see that [Telemann] has composed the Time of Day very well,¹² since the copy basis of the present edition¹³ is from the collection.

Magdeburg, 2007
Translation: Peter Pa...

...ing o... a commentary, see Wolf Hobohm, ... Alltag des Kapellmeisters Telemann," ... mann-Forschung (= Magdeburger Tele... burg, 1983, pp. 29–35. ... Zachariae, *Poetische Schriften*, Braunschweig, ... *Musikalische Gedichte*, Braunschweig, 1764; here

... Telemann, *Die Tageszeiten, Kantate für vier Solostimmen* ... *Sopranen Chor u. Orchester, Gedicht von Friedrich Wilhelm* ... e, ed. Alfred Guttman, Berlin: Deutscher Arbeiter-Sänger... e.V., 1929 [= an introduction to the work and reprint of the... vily edited libretto], p. 8. The 1762 setting *Die Tageszeiten, in vier* ... cantaten by Johannes Schmidlin (1722–1772), a parson of Wetziko... Seegräben (Switzerland), does not include choruses either. Cf. Markus Jenny, art. "Schmidlin," in: *MGG*, vol. 11, Kassel, etc., 1963, cols. 1851–1853.

⁹ See, for example, No. 1 in the edition: viola *geline* (piano) – all other instruments *sehr gelinde* (pianissimo); viola *etwas stark* (mezzoforte) – all other instruments *geline* (piano).

¹⁰ Concerning the Quartflöte, see the Critical Report.

¹¹ *Georg Philipp Telemann, Die Tageszeiten*, ed. Dietrich Höfert, Stuttgart: Carus-Verlag (CV 40.250), 1982 = slightly modified new edition of an – evidently unpublished – full score made by Alfred Guttman in 1928 for the Deutsche Arbeiter-Sängerbund, cf. the work-introduction and version of the libretto cited in note 8 (the Guttman/Höfert edition and the printed text reproduce the work with drastic revisions); *Georg Philipp Telemann, Die Tageszeiten. Kantate für Sopran, Alt (Mezzosopran), Tenor, Baß (Bariton), gemischten Chor und kleines Orchester (2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, Streicher, Cembalo)*, ed. Anton Heilmann, Wolfenbüttel: Verlag für Musikalische Kultur und Wissenschaft (1933), new edition Kassel: Bärenreiter-Verlag (1941). The present new edition replaces the Guttman/Höfert edition published in 1982.

¹² Christoph Daniel Ebeling, "Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek," in: *Unterhaltungen*, vol. X, 4th piece, Hamburg, October 1770, and 6th piece, Hamburg, December 1779; reproduced by Christine Klein, *Dokumente zur Telemann-Rezeption 1767 bis 1907*, Oschersleben, 1998 (= Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte, ed. Wolfgang Ruf, series II, vol. 1), pp. 25–28; here p. 28.

¹³ Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, shelf number *Mus. ms. 21781/8*. See also the Critical Report.

Avant-propos

Le cycle *Die Tageszeiten* (Les parties du jour) TVWV 20 : 39 fait partie des œuvres de la maturité de Georg Philipp Telemann, situées entre oratorio et cantate, et qui documentent tout spécialement la confrontation artistique du directeur musical de Hambourg et cantor du Johanneum à la poésie allemande de son temps. Encore à un âge avancé, Telemann suivit toujours avec intérêt les courants littéraires de son époque, portant alors l’empreinte de Friedrich Gottlieb Klopstock, du cercle des « Bremer Beiträger » ou encore de Carl Wilhelm Ramler. La profondeur de sentiment propre à ces poésies, le rythme inhabituel des mots et la nouvelle qualité dans le choix du vocabulaire poétique inspirèrent à Telemann une musique à la fois neuve et très expressive.

Comme beaucoup des œuvres vocales le plus souvent sacrées de Telemann (p. ex. *Der Tod Jesu*, *Der Tag des Gerichts*, *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*), les *Tageszeiten* furent conçues elles aussi pour le concert public, à savoir en dehors de ses obligations de service. L’œuvre fut donnée pour la première fois le 20 octobre 1757 pendant un concert de « musique de Telemann » au « Drillhaus », salle d’exercice de la garde civile de Hambourg, reconvertie en salle de concert. Selon une annonce du *Hamburgische Correspondent*¹ furent donnés ici, en dehors des « Parties du jour en 4 cantates, sur de la poésie de monsieur Zachariä », également le « Psaume 71 composé à Paris il y a quelques années » (TVWV 7 : 7) et la première partie de la populaire *Donnerode* (TVWV 6 : 3). D’autres représentations des *Tageszeiten* sont attestées à Hambourg en 1759 et en 1761.²

Friedrich Wilhelm Zachariae (1726–1777), originaire de Franckenhausen (Thuringe), est l’auteur du livret.³ Il avait étudié le droit à Leipzig de 1743 au printemps 1747 et, nourissant en même temps des ambitions littéraires, s’était consacré aux idées et au programme poétologique de Johann Christoph Gottsched. Mais bientôt, Zachariae rejoint le cercle de poètes critiques à l’endroit de Gottsched, gravitant autour de Christian Gärtner, dans le journal duquel, *Neue Bey-Vergnügen des Verstandes und des Witzes*, il publie, avec d’autres avec Johann Elias Schlegel, Christian Fürchtegott Gottlieb Wilhelm Rabener, plus tard aussi Klopstock. Le journal littéraire réunit les jeunes auteurs de cette génération et Leipzig sous le terme de « Bremer Programm ». Ce programme est moins l’imitation prônée par Gottsched de la culture classique française que l’irrésistible influence de William Shakespeare, Alex. Pope et surtout de Voltaire. Le cycle des *Tageszeiten* est donc sans doute la plus héroïque *Der Renommée* de Telemann, un poème latin et rédigé d’une plume de poète. Zachariae poursuit ses études à l’université de Brunswick et obtient en 1750 la fonction de maître de conférences au Carolinum de Brunswick. En 1757, professeur d’art poétique, il fonde l’imprimerie, la bibliothèque et devient directeur principal. Zachariae se retire de Brunswick et obtient en 1775 un poste de professeur de poésie à Cyriakus et meurt en 1777 à

Leipzig. (e. a. *Paradis perdu* de Milton), éditeur de *Stücke der besten deutschen Dichter von Martini*, *ausgewählte Stücke auf gegenwärtige Zeiten*, *Gelehrte Beyträge zu den Braunschweigischen Anzeigen*, *Neue Braunschweigische Zeitung*) et auteur de plusieurs épopées satiriques (e. a. *Die Verwandlungen*, *Phaeton*, *Murner in der Hölle*) et œuvres

en prose (*Lagosiade oder Jagd ohne Jagd*), Zachariae entretient une vaste correspondance avec des hommes de lettres dominants de l’époque, p. ex. Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wilhelm Ludwig Gleim et Johann August Schlegel. Johann Wolfgang von Goethe, qui le mentionne entre autres dans *Poésie et vérité*, le tenait en haute estime.

L’œuvre littéraire de Zachariae est complétée par de nombreux *Musikalische Gedichte* (lieder, drame *Die Pilgrime auf Golgatha*, oratorios et cantates). Johann Joachim Eschenburg, qui, en dehors d’une biographie éditée les écrits laissés par Zachariae, jugeait que le poète « maniait avec autant de bonheur la poésie musicale parce qu’il était un mélomane averti. »⁴ C’est pourquoi Telemann dut sans doute mettre volontiers en musique des textes de Zachariae – *Die Tageszeiten* (Das befreite Israel (1759), *Die Auferstehung* (1761) – surtout, l’épopée en vers parue en 1756 *Die Tagdicht*, *In vier Büchern* témoigne de la grande maîtrise du poète alors âgé de trente ans éprouvé par ses soixante-quinze ans :

Mais quel est ce vieillard qui, de
Empli d’un feu sacré, ravit le jour,
Ecoute ! comme les vagues sur les
monts exultent
Et la terre du Seigneur
L’âme pieuse d’un saint
Du vrai et sublimement musical,
Telemann, dont le son est si merveilleux,
Peux-tu ne pas chanter de ces sonorités terrestres.⁵

Zachariae, *Tageszeiten* spécialement pour le 24 août 1757 à un destinataire qui se plaint du retard dans la livraison des *Tageszeiten* jusqu’à maintenant écrit les cantates (*Die Tagdicht*) et *Der Mittag* (Le Midi), si bien que Telemann ne peut pas assurer la représentation pré-

Hamburgische Correspondent, N° 164, 15 octobre 1757.

représentations les 20 octobre 1757, 19 mars 1759 et 13 avril 1761 ; cf. *Hamburgischer Correspondent* (v. Rem. 1) (15.10.1757, 16.3.1759, 8.4.1761, 11.4.1761) et *Hamburger Relations-Courier* (17.10.1757, 15.3.1759). Aimable renseignement de Madame le Dr. Annemarie Clostermann (Hambourg).

³ À propos de Friedrich Wilhelm Zachariae cf. e. a. *Hinterlassene Schriften von Friedrich Wilhelm Zachariä. Ein Anhang zu der neuesten rechtmäßigen Auflage seiner Poetischen Werke. Herausgegeben und mit einer Nachricht von des Verfassers Leben und Schriften begleitet von Johann Joachim Eschenburg*, Brunswick, 1781 ; Paul Zimmermann, *Friedrich Wilhelm Zachariae in Braunschweig*, Wolfenbüttel, 1896 (= Überlieferungen zur Litteratur, Geschichte und Kunst, éd. par Gustav Milchsack et Paul Zimmermann, Vol. 1) ; Carl Schüddekopf, art. « Zachariae, Just Friedrich Wilhelm », dans : *Allgemeine Deutsche Biographie*, Vol. 44, 1898, Col. 534–641 ; Fritz Meyen, *Bremer Beiträger am Collegium Carolinum in Braunschweig*, Brunswick, 1962, p. 49 sqq. ; Urte Härtwig, art. « Zachariä, Justus Friedrich Wilhelm », dans : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (= MGG), Vol. 14, Kassel e. a., 1968, Col. 964–966 ; Andrea Ehlert, art. « Zachariä, (Justus) Friedrich Wilhelm », dans : *Literaturlexikon*, éd. par Walther Killy, Vol. 9 (*Digitale Bibliothek*, Bertelsmann Lexikon Verlag, CD-ROM, Berlin, 1998).

⁴ *Hinterlassene Schriften von Friedrich Wilhelm Zachariä* (v. Rem. 3), p. XXI sq.

⁵ Friedrich Wilhelm Zachariae, *Die Tageszeiten. Ein Gedicht, In vier Büchern*, Rostock et Leipzig, 1756, cit. de : *Der Abend*, p. 94. Voir aussi *Bibliothek der deutschen Literatur* ; édition sur microfiche, Munich e. a., 1990–1994, Box 35, Fiche 16075–16076.

vue (v. ci-dessus) « bientôt après la Saint-Michel ». ⁶ Sous le titre *Die Tageszeiten. In vier Cantaten*, le texte parut pour la première fois en gravure en 1763 dans le troisième volume des *Poetischen Schriften* de Zachariae, ⁷ ici toutefois sans les quatre chœurs qui concluent chacune des cantates. Raison pour laquelle on a supposé que les textes des chœurs pourraient être de Telemann. ⁸

Les quatre cantates des *Tageszeiten* (*Der Morgen* [Le Matin], *Der Mittag* [Le Midi], *Der Abend* [Le Soir], *Die Nacht* [La Nuit]) décrivent avec beaucoup de sensibilité la nature, ainsi que l'atmosphère du moment respectif de la journée, Zachariae ne perdant jamais de vue le principe de l'ordre divin se manifestant dans la beauté de la nature et la grandeur de Dieu. On y ressent clairement l'influence du texte fondateur de la poésie de la nature du 18^{ème} siècle, *The Seasons* de James Thomson (1700–1748) et d'autres modèles anglais. Zachariae puise dans une langue savante, riche en métaphores, que Telemann traduit dans un idiom musical très coloré.

Le cycle des quatre cantates de structure identique dans la succession Air – Accompagnato – Air – Chœur s'ouvre sur une *Symphonie* tripartite. Elle illustre un tableau sonore plastique de la nature en éveil qui annonce déjà la suite dans sa teneur. Le mouvement introductif est doté d'un composant essentiel porteur de tension par l'alternance entre calme et agitation, ainsi que par une transformation nuancée de la dynamique. Grâce à des indications de jeu précises, divergeant parfois simultanément de voix en voix, ⁹ Telemann requiert une interprétation devant être différenciée avec minutie. Renvoyons ici au motif de quarts exposé au début de la *Symphonie* par l'alto qui souligne par sa mise en valeur dynamique en même temps la relation de la tonique à la basse en tierces des autres instruments.

Ce jeu charmant avec la dynamique, la sonorité et l'articulation nous accompagne tout au long de l'œuvre (instrumentation ternaire, passages pizzicato, violons assourdis). Telemann utilise la couleur sonore en outre comme moyen d'articuler également la composition. Pour chacune des cantates sont créés thématiquement à un moment du jeu des motifs solistes vocaux et instrumentaux avec une résonance particulière : *Der Morgen* – soprano et trompette ; *Der Mittag* – flûte et viola da gamba ; *Der Abend* – ténor et basse ; *Die Nacht* – basse et basson. Plus la ritournelle de l'air d'entrée du chœur refermant la première partie est riche en couleurs dans des éditions musicales récentes, plus la ritournelle de l'air d'entrée du chœur refermant la première partie est riche en couleurs dans des éditions musicales récentes. Cette dernière est en même temps marquée par la fraîcheur matinale des premières parties de la *Symphonie*.

Tout au long de l'œuvre, les indications de jeu adhésives sont saluées *freudig* (joyeusement), *schwer* (gravement), le chœur chante *willkommen* (Bienvenue !), la gloire de Dieu doit être *angenehm* (agréablement) (« Laß mich die Ehre Gottes preisen »), une atmosphère vespérale *vergnügli* (agréable) et dans l'aria « Senke dich von Purpurwolken ab » attend *schlaftrunken* (lourd de sommeil) « la douce nuit, dans laquelle enfin on fait face *sehr demütig* (humblement) à la propre insignifiance humaine et à la condition de mortel. Le dernier récitatif assure la transition de l'idée de la mort à celle de la résurrection. Vient une aria inti-

mulée *Aufgeweckt* (Vive), qui n'aspire plus au matin d'ici-bas, mais au « matin éternel » et à la félicité infinie. L'œuvre s'achève sur un chant de louange au Créateur. À la différence de la structure dansante et élancée des deux premiers chœurs homophones qui chantent la nature terrestre, Telemann choisit pour les mouvements de conclusion à la gloire de Dieu des autres cantates une structure polyphonique, ancrée dans la tradition de la musique d'église.

Telemann a largement renoncé dans sa musique à l'interprétation musicale de chaque mot, il fait naître plutôt des tableaux de composition qui – bien qu'ils se composent de motifs aux petits éléments et aux formes d'une diversité étonnante – traduisent l'expression fondamentale du texte. Une peinture marquante est réservée à l'orchestre le plus souvent dans les accompagnements (p. ex. imitation de sonorités de trompettes et de flûtes dans le n° 3, le murmure du ruisseau ou l'ordonnement des abeilles dans le n° 7, le son aux nuances du « glas » dans le n° 15), tandis qu'une atmosphère élevée règne dans les airs. Les *Tageszeiten* sont directement au langage tonal d'un Haendel. Il ne faut pas fortuit que l'éminent musicologue hambourgeois considère justement cette œuvre comme un chef-d'œuvre de la *Versuch einer auserlesenen Musik* de 1770. Il en juge ainsi : « ... » composé les *Tageszeiten* du Prince-Bishop de Brunswick. Copie de la partition sur laquelle il a travaillé en 1770. »

Magdeburg, 1983. Traduction de Brit Reipsch.

Magdeburg, 1983. Traduction de Brit Reipsch. Le la lettre v. Wolf Hohobhm, „Ein un-... des Kapellmeisters Telemann“, dans : *in-Forschung* (= Magdeburger Telemann-... 1983, p. 29–35. Zachariae, *Poetische Schriften*, Brunswick, ... : *Musikalische Gedichte*, Brunswick, 1764, ici

Telemann, *Die Tageszeiten, Kantate für vier Solostimmen, Sopran, Alt, Tenor, Bass, Singchor u. Orchester, Gedicht von Friedrich Wilhelm ...*, éd. par Alfred Guttman, Berlin : Deutscher Arbeiter-Sängerbund e. V., 1929 [= Introduction à l'œuvre et copie du livret très remanié], p. 8. Également la composition datant de 1762 *Die Tageszeiten, in vier Cantaten* du pasteur Johannes Schmidlin (1722–1772) établie à Wetzikow-Seegräben (Suisse) ne contient pas de chœurs, cf. Markus Jenny, art. « Schmidlin », dans : *MGG*, Vol. 11, Kassel e. a., 1963, Col. 1851–1853.

⁹ Cf. p. ex. N° 1 de l'édition : *Viola gelinde* (piano) – tous les autres instruments *sehr gelinde* (pianissimo) ; *Viola etwas stark* (mezzoforte) – tous les autres instruments *gelinde* (piano).

¹⁰ Pour la « Quartflöte » cf. l'Apparat critique.

¹¹ *Georg Philipp Telemann, Die Tageszeiten*, éd. par Dietrich Höfert, Stuttgart : Carus-Verlag (CV 40.250), 1982 = nouvelle édition peu modifiée d'une partition (manifestement non gravée) élaborée par Alfred Guttman sur ordre du Deutscher Arbeiter-Sängerbund en 1928, cf. à ce propos l'introduction à l'œuvre mentionnée dans Rem. 8 et la version du livret (L'édition de Guttman/Höfert et la gravure du texte rendent l'œuvre fortement remaniée) ; *Georg Philipp Telemann, Die Tageszeiten. Kantate für Sopran, Alt (Mezzosopran), Tenor, Baß (Baryton), gemischten Chor und kleines Orchester (2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, Streicher, Cembalo)*, éd. par Anton Heilmann, Wolfenbüttel : Verlag für Musikalische Kultur und Wissenschaft (1933), nouveau tirage Kassel : Bärenreiter-Verlag (1941). La nouvelle édition présentée ici remplace l'édition de Guttman/Höfert parue en 1982.

¹² Christoph Daniel Ebeling, « Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek », dans : *Unterhaltungen*, Vol. X, 4^{ème} pièce, Hambourg, octobre 1770, et 6^{ème} pièce, Hambourg, décembre 1779 ; imprimé chez Christine Klein, *Dokumente zur Telemann-Rezeption 1767 bis 1907*, Oschersleben, 1998 (= Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte, éd. par Wolfgang Ruf, Série II, Vol. 1), p. 25–28, ici p. 28.

¹³ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, cote *Mus. ms. 21781/8*. Voir aussi l'Apparat critique.

mit des Loben, welche zugleich mit einer Quartflöte besetzt
 in die zweite Partie geschrie wird" – vgl. dazu den Kritischen Bericht.

mann, *Die Tageszeiten*. Beginn der Arie „Der Morgen kömmt“ (Nr. 2; untere Akkolade der
 au. „Morgen“ in der Abschrift eines unbekanntes Schreibers aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts,
 qu. vorliegenden Neuausgabe. Das oberste System trägt die Besetzungsangabe „Kurze Trompete.“;
 bei folgenden Violinen ist eine Fußnote mit folgendem Hinweis für den Kopisten angebracht:
 „Das [passagen im Forte] mit der Hoboe, welche zugleich mit einer Quartflöte besetzt, und in die zweite
 geschrie wird“ – vgl. dazu den Kritischen Bericht.
 Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv,
 Signatur *Mus. ms. 21781/8*.

Symphonie. Der Morgen. In einer Cantate für die
Hochzeit der Kaiserin Maria Theresia.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is titled 'Symphonie. Der Morgen.' with a subtitle 'In einer Cantate für die Hochzeit der Kaiserin Maria Theresia.' The notation includes several systems of staves. The first system has a treble clef and a common time signature (C). The second system has a bass clef and a common time signature. The third system has a treble clef and a common time signature, with the word 'Spartig.' written above it. The fourth system has a bass clef and a common time signature. The fifth system has a treble clef and a common time signature. The sixth system has a bass clef and a common time signature. The seventh system has a treble clef and a common time signature. The eighth system has a bass clef and a common time signature. The ninth system has a treble clef and a common time signature. The tenth system has a bass clef and a common time signature. The eleventh system has a treble clef and a common time signature. The twelfth system has a bass clef and a common time signature. The thirteenth system has a treble clef and a common time signature. The fourteenth system has a bass clef and a common time signature. The fifteenth system has a treble clef and a common time signature. The sixteenth system has a bass clef and a common time signature. The seventeenth system has a treble clef and a common time signature. The eighteenth system has a bass clef and a common time signature. The nineteenth system has a treble clef and a common time signature. The twentieth system has a bass clef and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'p.' and 'f.'. A large, diagonal watermark 'PROBE PAPIER' is overlaid on the page. A circular stamp at the bottom right contains the text 'Ex Biblioth. Regia Berolin.'.

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

Abb. 2: Erste Seite mit dem Beginn des Kantatenzyklus' der bei Abb. 1 genannten Hauptquelle der Neuausgabe. Quelle wie Abb. 1

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

Die Tageszeiten

TVWV 20:39

Der Morgen

Georg Philipp Telemann

1681–1767

I. Symphonie

Text: Friedrich Wilhelm Zachariae

1a. Hurtig

Violino I
Violino II
Viola
Basso continuo
(Violoncello
Contrabbasso
Cembalo)

pp
p
pp
f
p
pp
pp
Allein (*tasto solo*)

p
poco f
poco f
poco f
più f
più f
più f

f

Aufführungsdauer / Duration: ca. 55 min.

© 2008 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 39.137

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
Herausgeberin und
Generalbassaussetzung: Brit Reipsch

22

pp
Allein (tasto solo)

31

37

43

49

Musical score for measures 49-53. The system consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. Measures 49-51 feature triplets in both hands. Measures 52-53 include trills (tr) in the right hand. Fingering numbers 4 and 6 are indicated below the bottom two staves.

54

Musical score for measures 54-58. The system consists of four staves. Measures 54-56 feature triplets in both hands. Measures 57-58 include trills (tr) in the right hand. Fingering numbers 4, 5, 6, and 4 are indicated below the bottom two staves.

59

Musical score for measures 59-65. The system consists of four staves. Measures 59-61 feature piano (p) dynamics. Measures 62-65 feature forte (f) dynamics and triplets. Fingering numbers 6, 4, 2, and 3 are indicated below the bottom two staves.

66

Musical score for measures 66-72. The system consists of four staves. Measures 66-70 feature piano (p) dynamics. Measures 71-72 feature forte (f) dynamics. Fingering numbers 6, 4, and 2 are indicated below the bottom two staves.

93

4 # 7 7 6

1b. Tändelnd, und immer gelinde

p

Allein (*tasto solo*)

8

p

15

p

1c. Geschwinde

VII, II

Musical notation for measures 1-7. The system includes a Violin I part (Va) and a Cello/Bass part (Bc). The Cello/Bass part features a consistent six-fingered bass line. Measure numbers 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6 are indicated below the Cello/Bass staff.

Musical notation for measures 8-13. The system includes a Violin I part (Va) and a Cello/Bass part (Bc). Measure numbers 6, 7, 6, 6, 6 are indicated below the Cello/Bass staff.

Musical notation for measures 14-20. The system includes a Violin I part (Va) and a Cello/Bass part (Bc). Measure numbers 6, 5, 6, 6, 5 are indicated below the Cello/Bass staff.

Musical notation for measures 21-26. The system includes a Violin I part (Va) and a Cello/Bass part (Bc). Measure numbers 6, 5, 5, 6, 5, 6, 6 are indicated below the Cello/Bass staff.

27

6 4 # 5 6 6 6 6

33

6 6 7 6 6

39

6 6 4 5

44

6 6 4 5

1. 2.

2. Arie

Freudig

Kurze Trompete *

Violino I
Quartflöte **
Oboe

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo

12

Der Mor - gen

senza Ob e Fl

p

p

* Kurze Trompete = Trompete in F / Trumpet in F; vgl. den Kritischen Bericht / see the Critical Report.

** Der Part der Quartflöte ist ausführbar mit einer c²-Blockflöte oder einer Traversflöte; vgl. den Kritischen Bericht.
The part of the "Quartflöte" can be played with a soprano recorder or a flauto traverso; see the Critical Report.

con Ob e Fl

p

f

kömmt, mit ihm die Freu-de, mit ihm die Freu-de, o

6 7 3 9 8 6 7 3 9 8
4 4 4 4 3 4 4 4 4 3

senza Ob e Fl

p

sieh! mit blit-zen - dem Ge ih für dich das Feld, schmückt

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

schmückt sich für dich das

schmückt sich für dich das

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

con Ob e Fl

f

Feld.

5 6 6 4 6 6 6 5 6 6 4

senza Ob e Fl

p

In - dem du aus dem Me. , und dich in Pomp den

5 # 4 6

V.

kern zei - gest, froh-lockt dir ei - ne hal - be Welt, froh - lockt,

6 6 6 6 6

53

in - dem du

4b 2 5 3 6 6h 5 6 7

58

con Ob e Fl *senza Ob e Fl* *con Ob e Fl* *senza Ob e Fl*

f *p* *f* *p*

stei - gest, und dich lockt dir ei - ne hal - be

5 6 6 6h 6 6

63

e: e: Welt.

7 6 5 9 8 6 5 9 8 6

69

6 6 6 5

3. Rezitativ

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo

Der gan-ze Him-mel schwimmt in ... den füh - ren ei-nen Tanz um dich he-

4

und grü-ßen, Son-ne, dich. Und al - le Sphä-ren klin-gen, und al - le Wäl-der

4 6 6 5

7

sin-gen, und al-le Har-mo-ni-en drin-gen auf zum O-lymp, und grü-ßen, Son-ne, dich!

6 6b b

10

Dir singt d' - pe - te im waf-fen-vol-len

#

12

dir singt des - Hir - ten - sanf - - - - - te

7/2

14

Flö-te im stil-len Tal; dich grüßt durch fei - er - li - che Lie - der der Mu - sel - mann, der Heid und

17

Christ. Doch du, o Christ, - - der nur dem, der wun - der - voll das

21

nts en hieß, und Er - den schuf, und Son - nen leuch - ten ließ.

4. Arie

Ernsthaft

I Violino

II Violino

Viola

Soprano

Basso continuo

11

17

glanz, und groß — in fins-trer Nacht! ver - schmäh nicht Mor-gen-op - fer

6 5 6 6 4

22

ganz, ver - schmäh nicht M von Sterb - - -

6 6 6 6 4 6 6 5

27

ge-bracht!

6 4 6 4 6 4

45

ihm laut wal-lend, O - ze - an! Und du, o Mensch, o! — bet ihn an, bet ihn

6 5 2 6 \sharp b 9 \flat \sharp

51

an! Bet ihn an, du, bet ihn an!

5 \flat 6 b 9 \flat \sharp b 9 \flat \sharp 8

58

6 7 \flat \sharp 6 \flat \sharp 4 \sharp 6 6 4 6 6 \flat \sharp 5 5 9 \flat \sharp 8 b

5. Chor

Lebhaft

Kurze Trompete *tr*

Violino I Quartflöte Oboe *tr* *senza Ob e Fl*

Violino II *tr*

Viola

Soprano
Will - kom-men, hold - se - li - ger Mor-gen! will - kom-men! Die Schat - - ten, die ... ver-

Alto
Will - kom-men, hold - se - li - ger Mor-gen! will - kom - men! Die Schat -

Tenore
Will - kom-men, hold - se - li - ger Mor-gen! will - kom - men! Die Schat -

Basso
Will - kom-men, hold - se - li - ger Mor-gen! will - kom - men! Die Schat - ten, die ... ch ver-

Basso continuo

6 6 6 6 5 5 9 8 6

8 *tr*

con Ob e Fl

bor - gen, ent reu - de wird laut, die

bor - die Freu - de wird laut, die

ad die Freu - de wird laut, die

iehn, und die Freu - de wird laut, die

6h h 5

Freu - - - - de wird laut. Dich mit Mu - sik zu emp - fan - gen, hat
 Freu - - - - de wird laut. Dich mit Mu - sik zu e
 Freu - - - - de wird laut. Dich mit Mu - sik.
 Freu - - - - de wird laut. Dich mit zu gen, hat

6 6 6 6

die Na - tur
 die
 r - lan - gen auf dei - ne Zu - rück - kunft ge - schaut. Dich mit Mu -
 die cur mit Ver - lan - gen auf dei - ne Zu - rück - kunft ge - schaut. Dich mit Mu -

6 4b 3 6 7 # 6 b # 6 4

— zu emp - fan - gen hat die Na - tur mit Ver - lan - gen auf dei - ne Zu - rück - kunft, auf
 sik zu emp - fan - gen hat die Na - tur mit Ver - lan - gen auf dei - ne Zu - rück - kunft, auf
 sik zu emp - fan - gen hat die Na - tur mit Ver - lan - gen auf dei - ne Zu - rück - kunft, auf
 sik zu emp - fan - gen hat die Na - tur mit Ver - lan - gen auf dei - ne Zu - rück - kunft, auf

6 4 5b 6 7 5 6

dei - ne Zu - rück - kunft ge - schaut.
 dei - ne Zu - rück - kunft ge - schaut.
 dei - ne Zu - rück - kunft ge - schaut.
 dei - ne Zu - rück - kunft ge - schaut.
 dei - ne Zu - rück - kunft ge - schaut.
 dei - ne Zu - rück - kunft ge - schaut.

2 6 6 6 5 6 6 3

Der Mittag

6. Arie

Mäßig

Viola da gamba

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Basso continuo

3

7

11

Der

6 5 6 6

15

Mit - tag, be - glei - Stun - den, er -

7 6

18

Blas-horn, mit Blu-men um-wun-den, und gießt es auf al - le ver - schwen - de-risch

6 6 6 6

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

aus, ver-schwen-de-risch, ver - schwen - - - de-risch, und

5 5 5 6 # 6

gießt es auf al - le ver - schwen - de-risch

5

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

6 5 6 6 # 6 6

34

tr

3

3

tr

tr

3

3

Der

6 6 6 6 6 5

38

p

p

p

Mit - tag, be - glei -

den Stun - den, er -

5 4

41

f

p

f

p

f

p

if -

üll-horn, mit Blu - men um - wun - den, und gießt es auf al - le ver -

6 6 6 5 5 6

45

schwen-de-risch aus, ver - schwen - de-risch aus, auf al - le, auf

6 5 7 6 6 5 4 3

49

al - le, und gießt es auf al -

53

de-risch aus.

7 6 6 6 5 6 7 6

PROBENPAPIER
 Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

58

6 6 5 4 5

62

Die all - ge - mei - nen

Fine

67

ti - gen Wes - te* er - fri - schen die ho - hen ge - wöl - ben Pa - lä - se,

7 6 5 7 5

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

so, wie des Land - manns um - schat - - te - tes Haus. Die all - ge - mei - nen

5 6 7 6 6

wohl - tä - ti - gen Wes - te er - fri - sch ... - ten Pa - läs - te,

6 #

so wie des Land - manns um - schat - - - - te - tes Haus.

7 7 6 6 7 6 6 5

Da capo

7. Rezitativ

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Basso continuo

Emp-fan - ge mich, ehr-würd-ger Ei-chen-wald! Jetzt, da wir ganz vom Mit-tags-strahl er -

mat-ten, sucht die Be-trach-tung gern den stil

1- nem küh-len Schat-ten.

Der lau - te Bach rollt mur - melnd in das Tal; der West-wind

7 4 2

7 6 4#

7 5

7 4#

5

7 4#

5

7 4#

5

7 4#

5

9

wäl - zet sich im Wip - fel ho - her Bu - chen, da Bie - nen oh - ne

4+

11

Zahl von Blu - men ih - rer ste - tem Sum - men

4+

13

Die Her - de la - gert sich im Klee, in - dem der Hirt von ei - ner

6 # 6

15

luft - gen Höh sein Horn er - tö - nen lässt, und, durch den West er -

17

fri - schet, den sü - ßen Lob - ge - sang zur mi - schet.

6^b 6

19

O wie be - glückt ist der, den, nie durch sich ver -

7^b 5 6^b₄

22

dammt, kein lee - rer Stolz, kein Durst nach Gold ent-flammt, der, wenn die gan - ze Welt in Las-tern um ihn

6 7h

25

bren-net, ein hei-tres Herz be - hält, nach kei-ner Wür-de ren-net, und, fern vom r ärm der

6 6

28

falsch-heit-vol-len Stadt, frei un-ter Lin-den ruht, die

5 #

8. Arie

Angenehr

Viola da gamba

Violino I

Violino II

Vic'

Basso continuo

5 3 5 6 6

8

tr pizz. pizz. pizz.

Lass mich die sü - ße Wol - lust füh - len, in - dem mich

p Allein (tasto solo e senza Cb)

14

tau - send Luf - te küh - le ... r - kennt - lichts Herz

2 6 4+

21

arco arco arco f

Herrn der Schöp - fung ehrt!

6 6 6 6 # poco f 6 6

pizz.
pizz.
pizz.

Lass mich die sü - ße Wol - - lust füh - len,

p
Allein (*tasto solo*) e senza Cb

in - dem mich tau - send - len, dass ein er -

arco
pp
con Cb 7 6

- lich Herz den Herrn der Schöp - fung ehrt,

6 6 6 6 6 4 5

45

dass ein er - kennt - lich Herz den Herrn der Schöp - fung ehrt.

arco f arco f arco f

2 6 4+ 6 6

53

Der Kö - - -

p p p

6 Fine

60

lig. dem der Wein aus güld-nen Scha-len win - ket, der Hirt,

f

6 6 6 5 5 5

der aus der Quel-le trin-ket, ver-ges-se nie-den Ge-ber, der ihn nährt.

7 4 3 6 5 # 6 6 5 6 6 4

Dem der Wein aus güld-nen Scha-len w... - nig, der aus der Quel-le

6 4 #

, der Hirt, ver-ges-se nie-den Ge-ber, der ihn nährt.

6 # 6 6 5 # 6 7 6 #

Da capo

9. Chor

Hurtig

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
Oboe I

Alto
Oboe II

Tenore

Basso

Basso continuo

Auf! fol - get dem feu - ri - gen Wa - gen der Son - ne mit jauch - -

Auf! fol - get dem feu - ri - gen Wa - gen der Son - ne mit jauch - -

Auf! fol - get dem feu - ri - gen Wa - gen der Son - ne

Auf! fol - get dem feu - ri - gen Wa - gen der Son - ne mit jauch - -

con Vga

6 6 5 6 5 4

Chor, mit jauch - -

en - dem Chor, mit jauch - -

zen - dem Chor, mit jauch - -

zen - dem Chor, mit jauch - -

5 4 6 6 6 6

11

- - zen-dem Chor, und schwingt euch zur Quel-le der Freu-de, der
 - - zen-dem Chor, und schwingt euch zur Quel-le der Freu der
 - - zen-dem Chor, und schwingt euch zur Quel - le der
 - - zen-dem Chor, und schwingt euch zur Quel - er

6 6 6

16

Won-ne, por,
 Won en em - por,
 ym-nen em - por,
 e, mit Hym - nen em - por,

6 6 6 6 6 5

21

und schwingt euch zur Quel-le der Freu-de, der
 und schwingt euch zur Quel-le der Freu - d
 und schwingt euch zur Quel - le der Fr
 und schwingt euch zur Quel - le

26

Won-ne
 Won-ne
 ym - nen, mit Hym - nen, mit Hym - nen em - por.
 mit Hym - nen, mit Hym - nen, mit Hym - nen em - por.

Der Abend

10. Arie

Vergnüglich

Flauto traverso I
Flauto traverso II
Violino I
Violino II
Viola
Tenore
Basso continuo

9 8 7 6 5 #

This system contains the first six staves of the musical score. The Flauto traverso I and II staves feature a melodic line with trills (tr) in the final measures. The Violino I and II staves provide harmonic support with similar melodic patterns. The Viola staff has a steady eighth-note accompaniment. The Tenore staff is currently empty. The Basso continuo staff provides a rhythmic and harmonic foundation with a sequence of notes and chords.

5

6 6 7 4 6 #

This system contains the seventh and eighth staves of the musical score. The Flauto traverso I and II staves continue their melodic lines with trills. The Violino I and II staves maintain their harmonic accompaniment. The Viola staff continues with its eighth-note accompaniment. The Tenore staff remains empty. The Basso continuo staff continues with its rhythmic and harmonic support.

9

Sen - ke dich von Pur-pur - wol - ken, hol - der A - bend, sanft - he - rab,

5 9 8 7 6

13

- der A - - bend, sen - ke dich, sen - ke dich von Pur-pur -

7

Allein (*tasto solo*)
e senza Cb

con Cb
5 6 7

5 6 7

17

Musical notation for measures 17-18, featuring vocal lines and piano accompaniment in G major.

Piano accompaniment for measures 17-18, including treble and bass staves.

wol - ken sanft _____ he - rab!

Musical notation for measures 19-20, including treble and bass staves with figured bass notation.

21

Musical notation for measures 21-22, featuring vocal lines and piano accompaniment.

Piano accompaniment for measures 21-22, including treble and bass staves.

Sen - ke dich von Pur - pur - wol - ken, hol - der

Musical notation for measures 23-24, including treble and bass staves with figured bass notation.

25

A - - bend, sanft he - rab, hol - - - der A - bend,

28

n sanft he - rab, hol - - der A-bend, sen - - ke dich sanft

32

he - rab!

7 5 6

36

Hau-che rei - ne, fri - sche

6 7 6 6

Fine

40

Lüf - te, schütt-le_ Tau und Ro - sen - düf - te_ von den feuch - ten Sch

senza Cb con Cb 6

43

sche Lüf - te, schütt-le_ Tau und Ro - sen -

senza Cb con Cb 4+ # 6

45

dünf-te von den feuch - ten Schwin - gen

7 # 7 7 #

11. Rezitativ

I Violino

II Violino

Viola

Tenore

Basso continuo

Der Wald steh' Mat-ten er-he-bet sich der fri-sche Tau; der

6 2 6

4

A und er-quickt bei küh-lem Schat-ten das stil - le Tal, die Au. Itzt rauscht der

7 # #

7

p

Busch, itzt wal - len die Ge - fil - de; der lau - te

9

p

Bach rinnt hell und mil - de und

11

le er - gnügt in Schlaf und Traum, vom West-wind ein - ge-wiegt.

12. Arie

Schlaftrunken

Flauto traverso I
Flauto traverso II
Violino I con sordino
Violino II con sordino
Viola
Tenore
Basso continuo

4 6 3 6 6 4 6

4

p

Komm, hol - der Schlaf! die mat-ten Au-gen sin-ken,

5 6 5 6 6 5 6 4 4 6

8

die güld-nen Ster-ne win - ken zur sü - ßen Ruh,

6 5 6 4 3 6 5

11

die güld-nen Ster-ne win - ken zur sü - ßen Ruh, zur

5 # 5 6 4 # 5 6 #

14

Musical notation for measures 14-16, top two staves. Measure 14 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various rests. Measure 15 continues the melodic line. Measure 16 concludes with a trill (tr) on a note.

Musical notation for measures 14-16, piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) in measures 15 and 16.

sü - ßen Ruh.

Musical notation for measures 14-16, vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics "sü - ßen Ruh." The piano accompaniment continues below. Fingerings are indicated as 6, #, 3, 6, 6, 5.

17

Musical notation for measures 17-19, top two staves. Measure 17 continues the melodic line. Measure 18 has a rest. Measure 19 concludes with a trill (tr) on a note.

Musical notation for measures 17-19, piano accompaniment. The piano part continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) in measures 18 and 19.

Komm, hol - der

Musical notation for measures 17-19, vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics "Komm, hol - der" and a trill (tr) on the final note. The piano accompaniment continues below. Fingerings are indicated as 6, 4, #, 6, 5, 6, #.

Schlaf, komm, hol - der Schlaf! die mat - ten

6 5 6 5 7

...e güld-nen Ster-ne win - ken zur sü - ßen Ruh, zur

2 6 6 6 # 4

26

Musical notation for measures 26-28. The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Piano accompaniment for measures 26-28, showing the right and left hand parts.

sü - ßen — Ruh, — die güld-nen Ster-ne, die güld-n-

Musical notation for measures 29-31. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment includes a bass line with a '6' and a sharp sign.

29

Musical notation for measures 29-31. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment includes a bass line with a '6' and a sharp sign.

Piano accompaniment for measures 29-31, showing the right and left hand parts.

Ruh, — zur sü - ßen — Ruh.

Musical notation for measures 32-34. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment includes a bass line with a '6' and a sharp sign.

Piano accompaniment for measures 32-34, showing the right and left hand parts.

32

p

tr

Nichts kann _ des From - men Schlum - mer stö - ren;

Fine

Allein (*tasto solo*)
e senza Cb

35

p

...n mit ih - ren Hee-ren, der Him-mel deckt ihn zu. Nichts kann _ des

38

From - men Schlum - mer stö - ren, die En - gel stehn.

41

Him - mel deckt ihn zu, der Him - mel deckt ihn zu.

con Cb 5 6 # Da capo

13. Chor

Soprano
Flauto
traverso I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Basso continuo

Vom Auf-gang bis zum Nie-der - gang er - schal - - - - -

Vom Auf-gang bis zum Nie-der - gang er -

2 6 6 6

le, Herr, dein Lob - ge - sang!

schal - - - - - Lob - ge -

Vom Auf-gang bis zum Nie-der - gang er -

bis zum Nie-der - gang er -

6 4 5

Vom Auf-gang er - schal - - - - - le, Herr, dein

sang, - - - - - er - schal - le, Herr, dein

al - - - - - le, Herr, dein

al - - - - - le, Herr, dein

6 6 # 6 6

18

Lob - ge - sang! Vom Auf-gang bis zum Nie - der - gang, —

Lob - ge - sang! Vom Auf-gang bis zum Nie - der - gang, zum Nie - der - gang,

Lob - ge - sang! Vom Auf-gang bis zum Nie - der - gang, zum Nie - - der - gang, vom

Lob - ge - sang! Vom Auf-gang bis zum Nie - der - gang, — vom Auf-gang

6 4 5 # 2 6 6 5 3

Allein (*tasto solo*)

24

vom Auf-gang bis zum Nie - der - gang er - schal -

vom Auf-gang bis zum Nie - der - gang — er - schal

Auf-gang bis zum Nie - der - gang, zum Nie - der - gang, er

bis zum Nie - der - gang

7 5 # # # 6

Allein (*tast' c*)

30

le, Herr, dein Lob - ge - sang! Vom Auf-gang bis zum Nie - der -

le, Herr, dein Lob - ge - sang! Vom Auf-gang bis zum

le, Herr, dein Lob - ge - sang! Vom Auf-gang bis zum Nie - der -

le, Herr, dein Lob - ge - sang!

6 # 5 6 6 6 4 # 5 5 5

Allein (*tasto solo*)

36

gang er - schal - - - - - le,
 Nie - der - gang er - schal - le, Herr, dein Lob - ge - sang!
 gang er - schal - - - - - le,
 Vom Auf - gang bis zum Nie - der - gang er - schal - le,

6 4 5 3 6

41

Herr, dein Lob - ge - sang! Vom Auf - gang bis zum Nie - der - gang er -
 Vom Auf - gang bis zum Nie - der - gang er -
 Herr, dein Lob - ge - sang!
 Herr, dein Lob - ge - sang!
 Herr, dein Lob - ge - sang!
 Herr, dein Lob - ge - sang!

6 4 2 6 6 5 Allein (tasto solo) 6

47

schal - - - - - le, Herr, dein Lob - ge - sang, dein Lob - ge - sang!
 schal - - - - - le, Herr, dein Lob - ge - sang, dein Lob - ge - sang!
 - - - - - le, Herr, dein Lob - ge - sang, dein Lob - ge - sang!
 al - - - - - le, Herr, dein Lob - ge - sang, dein Lob - ge - sang!

6 7 6 6 6 6 6

Die Nacht

14. Arie

Sehr demütig

Fagotto

Violino I

II

Viola

Basso

Basso continuo

5

6 6 6b b

3

6 4 5 7 6 7 6b 6 7 6 7 6 6b

6

pizz.
pizz.
pizz.

O Nacht! und du, geweihte

Vc
Cb, Cemb

9

Stille! in dem ich mich in eure Sch... hin in den Staub vor

12

tr
arco
arco
arco

...a, ...er mich gemacht, vor dem, der mich gemacht.

Vc, Cb, Cemb

15

4b 3 — 6 5 4 4 7 6 6 2 6 5

18

O Nacht! il - le, du, ge - weih - te

6 5 4 3 5

21

in - dem ich mich in eu - re Schat - ten hül - le, fall ich hier in den Staub vor

4 3 4 6 6 6 4 4 6 4 7 6

dem, der mich ge - macht, vor dem, der mich ge -

7 6 6 5 7 5 5 6

arco

arco

arco

macht.

Vc, Cb, Cemb

4# 6 6 6b

Etwas munter

Von die-ser Un-ter-welt Ge-tüm-mel

Fine

5 6 6 6 6#

hebt un-ser Herz nichts mehr zum Him - mel als sie, die fei - er - li - che Nacht. Von die-ser

b 6 6 6 b 6 6 6 5 -

Un - ter-welt Ge - tüm - mel hebt am Him - mel als sie, die

6 6 6 6 # 6 #

er - li - che Nacht.

6 6 6 6 2 6 #

Da capo

15. Rezitativ

I
Violino

II

Viola

Basso

Sie kömmt; ihr hel-les Ster-nen-kleid fließt ü-ber ih-ren prächt-gen Wa-gen; be-geis-tert

Basso continuo

4

von der Macht der dun-keln Ein-sam-keit steht itz

ht, und den-ket sei-ner Sterb-lich-

7

.it. Er hört die To-des-glo-cke schla-gen, in-dem er un-ter Grä-bern

10

irrt und auf den Staub hin - weint, der er bald wer - den wird.

5 b 4 5 6 1

13

Doch, wel - cher See - le? Um -

4 6 4 6

16

...ist ...nn des Gra - bes dunk - le Höh - le. Von je - dem Stern ruft ihm ein En - gel

7 # 6

19

zu, dass er un-sterb-lich ist, un-sterb-lich, un - sterb-lich, er schmeckt des Tros-tes

6 — 6 # 6 4

22

Ruh. Weit hin. 1. den Vor-hang sin-ken, und

6 9 # 6 6 6

25

en, -stimmt, und Se-ra-phem ihm win-ken.

6 6 6 9 6 9

16. Arie

Aufgeweckt

Fagotto

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola

Basso

Basso cont.

Musical score for measures 1-6. The score includes parts for Fagotto, Violino I/Oboe I, Violino II/Oboe II, Viola, Basso, and Basso cont. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure numbers 5 and 6 are indicated at the bottom.

7

Musical score for measures 7-13. This section includes trills (tr) and dynamic markings such as *p* (piano). The Fagotto part has a *p* marking. The Viola part has a *p* marking. The Basso cont. part has a *p* marking. The music continues with various rhythmic patterns and articulations.

14

Musical score for measures 14-20. This section features more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The Fagotto part has a *p* marking. The Viola part has a *p* marking. The Basso cont. part has a *p* marking. The music concludes with a final cadence. Measure numbers 6, 6, 6, 6, 5, 6, 6, 6 are indicated at the bottom.

Wie wird des Gra - bes Nacht ent - wei - chen,

6 6 5 6 5

wenn ü - ber Schre - cken, Graun und ew - ger Mor - gen

5 6 6 6 6 6 6 #

1 1 6 1

wenn ü - ber Schre - cken,

1 7 6

Graun und Lei - chen des Chris - ten

9 6 5 6 5 6 6 6 5 6 6 6

ger Mor - gen glänzt!

7 6 # 6 #

PROBENPAPIER
 Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

und sei-ne Se - lig - keit ist rein und un - be - grenzt,

un - be - grenzt, un - be - grenzt.

Sein Au - ge wird den Fins - ter - nis - sen,

PROBENPAPIER • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

sein Geist der Sterb-lich - keit ent - ris - sen, und sei - ne Se - lig - keit ist

rein und un - be sei - ne

- keit ist rein und un - be - grenzt.

111 Fg

Musical score for measures 111-116. The score is written for a grand piano and includes a separate line for the right hand. The right hand part features trills (tr) and slurs. The left hand part includes a trill (tr) and a slur. The score is in G major and 3/4 time.

117

Musical score for measures 117-122. The score is written for a grand piano and includes a separate line for the right hand. The right hand part features slurs and accents. The left hand part includes slurs and accents. The score is in G major and 3/4 time.

123

Musical score for measures 123-128. The score is written for a grand piano and includes a separate line for the right hand. The right hand part features slurs and accents. The left hand part includes slurs and accents. The score is in G major and 3/4 time.

17. Chor

Ziemlich geschwinde

Violino I

Violino II

Viola *

Soprano Oboe I

Alto Oboe II

Tenore

Basso

Basso continuo

Der Herr ist Gott! ein Gott der Eh - ren;

Der Herr ist Gott! ein Gott der Eh - ren;

Der Herr ist Gott! ein Gott der Eh

Der Herr ist Gott! ein Gott der

con Fagotto

5

der Herr ist

der Herr

der

Gott!

1. 2.

1. 2.

1. 2.

6 #

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the "Einzelanmerkungen" in the Critical Report

9

Der Kreis der Er - - de muss es hö - ren, muss es hö - ren, ein Tag

Der Kr - der

6 5b 3 # 6 6

14

sag es de

dem an - dern Ta - ge, dem an - dern Ta - ge und ei - ne

Er -

es hö - ren, muss es hö - ren, ein Tag

Der Kreis der

3 5 # 6 6 b

Allein (*tasto solo*)
senza Fg e Cb

18

Nacht der an-dern Nacht, ei-ne Nacht der andern Nacht, und ei-ne, ei- - ne Nacht
 sag es dem an-dern Ta - ge, dem an-dern Ta - ge, dem an-dern Ta - ge.
 Er - - - de muss es hö - ren, muss es hö - ren,

22

der an - - - dern Nacht, ein Tag
 Nacht ei - ne Nacht der an-dern Nacht, und ei - ne Nacht der an-dern
 Ta - ge, dem an-dern Ta - ge, dem an-dern Ta - ge, ei - ne
 de muss es hö - ren, muss es hö - ren, ein Tag

sag es dem an-dern Ta - ge und ei - ne Nacht, und ei - ne
 Nacht der an-dern Nacht, der an-dern Nacht,
 Nacht der an-dern Nacht, der an - - - dern Nacht
 sag es dem an-dern Ta - ge und ei - ne Nacht der an-der

Nacht der an der Er - - - de muss es
 der ein Tag sag es dem an-dern Ta - ge, dem
 .. vacht, ein Tag sag es dem an-dern Ta - ge, dem an-dern
 1. .. dern Nacht, ei - ne Nacht der an-dern Nacht, der an-dern

34

hö - ren, muss es hö - ren, ein Tag sag — es dem an - dern Ta - ge, dem an - dern
 an - dern Ta - ge. Der Kreis der Er - - - de muss — es
 Ta - - - ge, ei - ne Nacht der an - dern Nacht, der an - dern Nacht
 Nacht, der an - dern Nacht, — ei - ne Nacht — der an - der

6

38

Ta - ge, dem ar - - - Tag sag — es dem an - dern Ta - ge und ei - ne —
 hö - ren, mu - - Tag sag es dem an - - - dern
 ein Tag — sag es — dem an - dern Ta - ge und ei - ne
 ein Tag sag — es dem an - dern Ta - ge und ei - ne —

6 6 6

Piano accompaniment for measures 42-45, featuring a treble and bass clef with various rhythmic patterns and dynamics.

Nacht ___ der an-dern Nacht, ei - ne Nacht der an - dern Nacht,
 Ta - - - - ge, ei - ne Nacht der an - dern, ei - ne Nacht der an - dern
 Nacht ___ der an-dern Nacht, ei - ne Nacht der an - dern Nacht,
 Nacht ___ der an-dern Nacht, ei - ne Nacht der an - dern

Piano accompaniment for measures 46-49, continuing the musical accompaniment with chords and melodic lines.

7 6 6 5

Piano accompaniment for measures 46-49, continuing the musical accompaniment with chords and melodic lines.

ei - ne Nacht de
 Nacht,
 ei - ne Nacht der an - dern Nacht,
 ei - ne Nacht der an - dern Nacht.
 ei - ne Nacht der an - dern Nacht,
 ei - ne Nacht der an - dern Nacht.
 ei - ne Nacht der an - dern Nacht,
 ei - ne Nacht der an - dern Nacht.

Piano accompaniment for measures 50-53, concluding the musical accompaniment with chords and melodic lines.

6 7 7 6

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

1) Musik

A: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Mus. ms. 21781/8*.¹

Partiturschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, unbekannter Schreiber, vermutlich nicht Christoph Daniel Ebeling,² dünnes, braunfleckiges Papier, 56 Seiten, gebunden, Hochformat 21,5 x 35 cm, jede Seite mit 15 Notensystemen. Vermutlich Verlagsabschrift, Wasserzeichen nicht erkennbar, auf der ersten Notenseite rechts oben Notiz von Georg Poelchau: „Die vier Tageszeiten I von Zachariä und Telemann.“ (s. Abb. 2).

Blaugrauer Pappereinband, Anfang 19. Jahrhundert, mit Etikett („Telemann, Georg Philipp | Die 4 Tageszeiten. Part. I Mus. Ms. 21781/8“), alte Signaturen auf der ersten Innenseite: „7355“ und „21755“.

Vorbesitzer: Christoph Daniel Ebeling, später Georg Poelchau (Exlibris auf der letzten Innenseite des Einbandes).

A ist die Primärquelle für die vorliegende Edition.³

B: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Signatur *ND VI 2429*.

Partiturschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrerer Kopisten⁴ (Schreiber 1: Titelblatt, Schreiber 2: Notentext, Vortrags-, Ausdrucks- und Instrumentenbezeichnungen, evtl. Schreiber 3: Vokaltext und zusätzliche musikalische Angaben).

32 Blätter, gebunden (fol. 32 vacat), Hochformat 20,5 x 32 cm, und Titelblattlage (4 Blätter, nur fol. I beschrieben, fol. IV mit ovalem Stempel und Inventarnummer „1876.2655“ der Hamburger Stadtbibliothek, fol. II, III und IV vacat).

Wasserzeichen: Titelblattlage mit holländischem Pro-Patria-Motiv und darunter stehendem Namen „C&I HONIG“, die folgenden Notenblätter mit gekröntem Wappen, seitlich gestützt vor zwei Löwen, darunter die Bezeichnung „PENIG [?]“. Titelblatt „Partitur | Die Vier Tageszeiten | eine | Cantate | von | Fr^h Wilhelm Zachariä | in die Musick gesetzt | von | Telemann“.

Auf der ersten Notenseite (fol. 1r, s. Abb. 2) unter dem Vermerk „Findeisen“, dieser Vermerk teilweise durch einen runden Stempel mit handschriftlicher Signatur überdeckt.

Partitur war in Folge des 2. Weltkrieges in die USA verschifft, gelagert und gelangte 1991 nach Hamburg.

Mit buntem Papier überzogener Pappereinband, Etikett: „Telemann | Die vier Tageszeiten“.

Vorbesitzer: Arrey von Dorn (Exlibris auf der ersten Seite des Einbandes).

C: Staatsbibliothek zu Bonn, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Ms. 21781/6*.

Stimmensatz zur Partitur, bearbeitet von Georg Michael Telemann, Blaugrauer Pappereinband. I Die Nacht. I [unten rechts: „20“].

Auf L. 1. NB die 2te Viol. werden“ [alles durchge-

es Papier mit Ausnahme der drei Fragmente andere Werke enthalten Wasserzeichen. Blauer Zettel (Hochformat 18 x 24 cm) Notizen von Georg Michael Telemann (s. u.).

Enthält folgende Stimmen (Stimmenbezeichnung jeweils in der Mitte oben):

1. *Baß*. (*Solo=Stimme*.), 1 Doppelblatt, Hochformat 24 x 34,5 cm

2. *Discant.*, 1 Blatt, Hochformat 21 x 33 cm; auf der Rückseite in Georg Philipp Telemanns Handschrift Noteneincipits einzelner Sätze (außer Rezitativ) der Kantate zum Sonntag Palmarum „Christus hat unsre Sünde selbst geopfert“ TVWV 1:144 sowie die komplette Violinstimme der Bassarie dieses Werkes, darunter von Georg Michael Telemanns Hand die Chormelodie mit dem Text „Erschalle unsers Gottes Ruhm“

3. *Discant.*, 1 Blatt, Hochformat 21 x 33 cm; auf der Rückseite „Baß in ripieno.“ eines anderen, nicht identifizierten Werkes (Handschrift unbekannt), wiedergegeben sind zwei Tuttiabschnitte „Wer unter dem Himmel des Höchsten sitzt“ und „Zur Ruhe, zur Arbeit, zum steten Bestreben“

4. *Discant.*, 1 Blatt, Hochformat 20,6 x 26,5 cm; auf der Rückseite von fremder Hand Tenorstimme (F) einer unbekanntenen Komposition „mein Herz ist fröhlich im Herrn“

5. *Discant.*, 1 Doppelblatt, kleines Hochformat

6. *Alt.*, 1 Blatt, kleines Hochformat, ca.

Chor, ohne Choräle, zu den von Georg Michael Telemann gefügten Kirchenliedern s. u.)

7. *Tenor.*, 1 Blatt, kleines Hochformat

Chor, ohne Choräle)

8. *Baß*. (*zum ersten Choral*) 12 x 17 cm

9. *Erste Violine*. 1 Blatt, 18,3 cm (Chor

10. *Zweite Violine*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

11. *Dritte Violine*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

12. *Viola*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

13. *Cello*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

14. *Baß*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

15. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

16. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

17. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

18. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

19. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

20. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

21. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

22. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

23. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

24. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

25. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

26. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

27. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

28. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

29. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

30. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

31. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

32. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

33. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

34. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

35. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

36. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

37. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

38. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

39. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

40. *Chor*, 1 Blatt, 15,5 x 18,3 cm (Chor

grime auf Golgatha. Ein musikalisches Drama, Das befreiete Israel, Die Auferstehung und Die Tageszeiten. In vier Cantaten. In dieser Ausgabe fehlt der Text für die jeweils am Ende der einzelnen Kantaten der *Tageszeiten* stehenden Chöre.⁸ Zu Abweichungen zwischen dem gedruckten Text und der in den Musikquellen unterlegten Textfassung siehe Einzelanmerkungen zu den Nrn. 3, 4, 6–8, 11, 12, 14–16.

Textbuchexemplare zu Aufführungen am 20. Oktober 1757, 19. März 1759 und 13. April 1761 in Hamburg⁹ sind nicht überliefert.

Zu den musikalischen Quellen

A: Telemanns Autograph blieb nicht erhalten. Als am 6. September 1769 Teile des musikalischen Nachlasses Georg Philipp Telemanns in Hamburg versteigert wurden, bot der Auktionator Johann Dieterich Klefeker viele „der besten Telemannischen musikalischen Werke“ an, darunter auch „Zachariäs Tageszeiten“.¹⁰ Es ist nicht bekannt, wie viele Quellen bei dieser Auktion veräußert wurden. Auch über das weitere Schicksal der angebotenen *Tageszeiten* fehlen Informationen.

1782 enthält das Musikalienverzeichnis des Hamburger Verlegers Johann Christoph Westphal „Zachariä Tageszeiten“ in Telemanns Vertonung.¹¹ Die Partitur wurde für 9 Mark angeboten.

Bei dem der vorliegenden Edition als Primärquelle dienenden Manuskript (**A**) könnte es sich ebenfalls um eine Verlagskopie handeln. Derselbe Schreiber kopierte Telemanns Musikalische Idylle *Der May* TVWV 20:40¹² und erstellte einen Klavierauszug zu *Das Lied Miriams und Deboras* TVWV 6:4, der Vertonung des zehnten Gesangs aus Klopstocks *Messias*.¹³ Diesen Klavierauszug erwarb 1765 der Göttinger Student der Theologie und Philologie Christoph Daniel Ebeling (1741–1817), nachmaliger Vorsteher der Hamburger Handlungsakademie, Professor für Geschichte und Griechisch am Hamburger Gymnasium und Leiter der Hamburger Stadtbibliothek.¹⁴ Auf dem Titelblatt notierte er: „C. D. Ebeling | Gött. 1765.“¹⁵ Dass er den Klavierauszug selbst angefertigt und auch die *Tageszeiten* und den *May* kopiert hat, ist unwahrscheinlicher in Betracht zu ziehen, dass er bereits in finanziell in der Lage gewesen war, sich eine Bibliothek zu bauen,¹⁷ zu der auch Musikalien gehörten.

A gelangte später in den Besitz der Sammlung wiederum 1841 in der Königl. Bibliothek Berlin (Preußischer Kulturbesitz)

B: Die zweite erhaltene Abschrift trägt den Besitzvermerk des Professors, jenen jenseits der Regierungssache von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs. Die Handschrift stammt aus dem Besitz von Dommer, der sie 1878 (heute Staats- und Universitätsbibliothek) als Bibliothekar tätig war.²¹

Die Notenumbrüche sowie gleiche Notierungen der Violinen in beiden Abschriften deuten auf eine enge stammatische Abhängigkeit (**B** zu **A**) entstanden sind, worauf folgende Beobachtungen deuten: Der Schreiber von **A** hatte irrtümlich in Nr. 1c die Takte 42 und 43 im Basso continuo vertauscht. Er be-

merkte den Fehler und setzte die Zahlen „2“ und „1“ als Korrektur sowohl über als auch unter die Bc-Stimme. Der Schreiber von **B** kopierte die Takte in der richtigen Reihenfolge, deutete jedoch die obere Zahl „2“ fälschlich als Generalbassziffer. **A** weist zudem häufig Korrekturen auf, die beim Anfertigen von **B** bereits Berücksichtigung fanden. Stemmatisch kann auch die Notation der Fuge des Schlusschores (T. 9ff.) bewertet werden. Sie ist in **A** nur für vier Singstimmen und Bc notiert. In T. 10 befindet sich über dem System des Soprans der Besetzungshinweis „Mit der 1 V.“, in T. 13 über dem Alt „Mit der 2 V.“. Davon abweichend ist beim Tenoreinsatz kein Hinweis auf eine mitzuführende Viola anzutreffen. Quelle **B**, die alle Instrumentalpartien ausschreibt, trägt deshalb für die Viola von T. 8 bis 44 Pausen ein. Schließlich fällt auf, dass **B** im Schlusschor neben den sonst verwendeten deutschen Akkoladenbezeichnungen

⁸ Vgl. auch das Vorwort, S. IV.

⁹ Siehe ebd., Anm. 2.

¹⁰ In: *Unterhaltungen*, Bd. VIII, 1. Stück, Hamburgs wiedergeben von Max Schneider in: *Telemann, Der Tag des Gerichts*. In: *Deutscher Tonkunst*, Bd. 28; auch in: *Musikkonzepte – Dokumente zur Telemann-Rezeption* (= Schriftenreihe zur Mittelaltersmusikforschung, hrsg. von Wolfgang Ruf, Serie II, Bd. 1), Georg Olms Verlag, Wiesbaden 1999, S. 107–108; Michael Telemann als Komponist, in: *Musikkonzepte – Dokumente zur Telemann-Rezeption*, hrsg. von Wolfgang Ruf, Serie II, Bd. 1, Georg Olms Verlag, Wiesbaden 1999, S. 107–108; *Verzeichnis der von dem verstorbenen Herrn Professor Christoph Dan. Ebeling hinterlassenen und am 13. September 1819 öffentlich zu verkaufenden Bücher-Sammlung*, Hamburg 1819, Vorwort, S. II. Das Verzeichnis enthält allerdings mit Ausnahme von Gesangbüchern keine Musikalien.

¹¹ *Verzeichnis der von dem verstorbenen Herrn Professor Christoph Dan. Ebeling hinterlassenen und am 13. September 1819 öffentlich zu verkaufenden Bücher-Sammlung*, Hamburg 1819, Vorwort, S. II. Das Verzeichnis enthält allerdings mit Ausnahme von Gesangbüchern keine Musikalien.

¹² *Verzeichnis der von dem verstorbenen Herrn Professor Christoph Dan. Ebeling hinterlassenen und am 13. September 1819 öffentlich zu verkaufenden Bücher-Sammlung*, Hamburg 1819, Vorwort, S. II. Das Verzeichnis enthält allerdings mit Ausnahme von Gesangbüchern keine Musikalien.

¹³ *Verzeichnis der von dem verstorbenen Herrn Professor Christoph Dan. Ebeling hinterlassenen und am 13. September 1819 öffentlich zu verkaufenden Bücher-Sammlung*, Hamburg 1819, Vorwort, S. II. Das Verzeichnis enthält allerdings mit Ausnahme von Gesangbüchern keine Musikalien.

¹⁴ *Verzeichnis der von dem verstorbenen Herrn Professor Christoph Dan. Ebeling hinterlassenen und am 13. September 1819 öffentlich zu verkaufenden Bücher-Sammlung*, Hamburg 1819, Vorwort, S. II. Das Verzeichnis enthält allerdings mit Ausnahme von Gesangbüchern keine Musikalien.

¹⁵ *Verzeichnis der von dem verstorbenen Herrn Professor Christoph Dan. Ebeling hinterlassenen und am 13. September 1819 öffentlich zu verkaufenden Bücher-Sammlung*, Hamburg 1819, Vorwort, S. II. Das Verzeichnis enthält allerdings mit Ausnahme von Gesangbüchern keine Musikalien.

¹⁶ *Verzeichnis der von dem verstorbenen Herrn Professor Christoph Dan. Ebeling hinterlassenen und am 13. September 1819 öffentlich zu verkaufenden Bücher-Sammlung*, Hamburg 1819, Vorwort, S. II. Das Verzeichnis enthält allerdings mit Ausnahme von Gesangbüchern keine Musikalien.

¹⁷ *Verzeichnis der von dem verstorbenen Herrn Professor Christoph Dan. Ebeling hinterlassenen und am 13. September 1819 öffentlich zu verkaufenden Bücher-Sammlung*, Hamburg 1819, Vorwort, S. II. Das Verzeichnis enthält allerdings mit Ausnahme von Gesangbüchern keine Musikalien.

²¹ Die Nummer 1876.2655 auf der Rückseite des Titelblatts entspricht der Nummerierung des alten Inventarbuches. Vgl. Anm. 4.

teilweise italienische Begriffe notiert. Auch hier könnte eine Abhängigkeit zu **A** angenommen werden, da dieser Satz in **A** (oder in einer für beide Quellen geltenden Vorlage) keine Stimmenbezeichnungen aufweist. Der Notentext stimmt in beiden Quellen bis auf wenige Ausnahmen überein (siehe Einzelanmerkungen). Artikulationsbögen sind in **A** öfter gesetzt.

C: Auch Telemanns Enkel, der Rigaer Kantor Georg Michael Telemann (1748–1831) war im Besitz einer Quelle der *Tageszeiten*. Ob er die Partitur seines Großvaters bei der Nachlassversteigerung 1769 erworben hat, bleibt ungeklärt. Für eine Aufführung 1805 in Riga bearbeitete er die Kantate „Die Nacht“ (**C**). Über seine aufführungspraktischen Veränderungen notierte er auf einem separaten Blatt:

Kantate:

Die Nacht.

Die *Poesie* ist von dem berühmten Fr. Wilh. Zachariä; u. die *Musik* von dem ehemaligen Hamburgischen Kapellmeister, G. Phil. Telemann. – In Absicht der *Poesie* habe ich, eines Zeitumstandes halber, (weil die Musik an einem Morgen aufgeführt werden sollte,) in der ersten Arie nur Ein Wort, darauf im folgenden Accompagnement aber den ganzen Anfang desselben, verändern müssen. Auch habe ich *Choräle* hinzugefügt: deren Worte, theils jenes Zeitumstandes wegen, theils der Melodie zu gefallen, die ich dem letzten Chorale zu geben wünschte, ebenfalls etwas abgeändert, aus dem Rigischen Gesangbuche genommen, u. von mir mit Harmonie versehen sind. – Durch sämtliche kleine Veränderungen, die ich mit dem Text der Kantate u. der Choräle vorgenommen habe, wird übrigens, wie ich hoffe, der Ehre ihrer Dichter kein Eintrag ~~gethan werden~~ geschehn.

(Was ich in Absicht der *Musik*, theils hinzugesetzt, theils verändert habe, ist völlig unbedeutend.)

G. Mich. Telemann,
Cantor in Riga.
A. 1805.

Georg Michael Telemanns Notizen deuten darauf hin, dass er die Kantate „Die Nacht“ während eines Gottesdienstes („an einem Morgen“) in Riga aufführte. Um dem Charakter gottesdienstlichen Kirchenmusik nahezukommen, fügte er den Beginn und an das Ende des Werkes einen Chor ein, wobei er den Kirchenliedtext aus dem Rigaer Gesangbuch eintrug, wobei er den Kirchenliedtext veränderte. (Anfangschoral „Schließt die Nacht die Augenlider“ veränderte 1. Strophe des Lob- und Dankeschorals „Stille schließen wieder“²²; Schlusschoral der Mitternacht“ = nur wenig verändertes Abendlied „Ich bin der guten Nacht“). Die Arie ersetzte Georg Michael Telemann durch die allgemeinere Arie „Ich singe dir mit Herz und Mund“ (Schatten hülle“). Der neue Text hatte Eingriffe in den Melodietext. Die Rigaer Textfassung der Kantate „Die Nacht und Grab.“ ist eine Veranlassung der evangelischen Kirchenmusik in Riga. | bei der Gegenwart | Eintragsbuch der Kirchenmusik | Riga, 1805. | Gedruckt und z. | Privilegirtem

Veränderungen der Musik betreffen Durchgangsnoten, Verzierungen und vor allem in den Rezitativen). Gänzlich abweichend gestaltete der Rigaer Kantor die Choräle der ersten Arie (T. 33–41). Als obligates Blasinstrument verwendete er nicht das Fagott, sondern die (Travers-) Flöte, die den Part des Fagotts oktavversetzt spielt. **C** wurde für die Edition nicht herangezogen.

II. Zur Edition

Die Edition folgt **A**. Abweichungen sind im Kritischen Bericht dokumentiert, Hinzufügungen in der Edition typographisch gekennzeichnet (Kleinstich, Kursivsetzung, Strichelung). Triolenziffern wurden ohne Nachweis ergänzt, Triolenbögen nicht hinzugefügt. Behutsam wurde die Balkung vereinheitlicht. Zwischen originalen und editorisch hinzugefügten Warnakzidenzen wird nicht differenziert.

Abschnittsweise colla parte gehende Stimmen, die in **A** und **B** häufig nicht ausgeschrieben, sondern mit Vermerken gekennzeichnet sind wie „mit d. ersten [Violine]“, „mit d. 2 V. [Violine]“, „mit d. 2 V. nur 8 tiefer“, „mit d. Stimme“, „mit der Gambe“, „mit d. Baß“, wurden in der Edition ausgeschrieben (Bögen und andere Artikulationsangaben dabei analog gesetzt). Der Kritische Bericht verzichtet auf diesbezügliche Einzelnachweise. Die Orthographie des Librettos richtet sich in der Edition nach den Regeln, was auch den reduzierten Gestirphen betrifft. Die Interpunktionszeichen nach heutigem Gebrauch entbehrlich übertragen worden (zu wenigen Abweichungen). Telemann hat sie berücksichtigt (vgl. Nr. 2, T. 58; 17.

A und **B** geben Satz-, Ausdrucks- und Spielanweisungen sowie Spielanweisungen an, so wie es Telemann nicht jeder Satz besitzt eine satzliche deutsche Termini „Resitative unbezeichnet), „Chor“ und „Chor“ hier **A**, ergänzt aber den Tenor- und Bassangaben sind in beiden Quart-Flöte/Flöte, Travers, Bratsche, Viol di gambe/Gambe, Ausnahme der originalen Bezeichnungen kurze Trompete“ wählt die Edition für den die gebräuchlichen italienischen Termini drucksbezeichnungen wie „Hurtig“, „Demütig“, „st“ usw. wurden übernommen. **A** verwendet deutsche Anweisungen.²⁷ In **B** erscheinen italienische Ter- die entsprechend der Verlagsrichtlinien in die Edition Ein-

²² *Neues Rigisches Gesangbuch, nebst einem vollständigen Gebetbuche*, 3. Auflage, Riga 1793, Nr. 735. Die bei Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Gütersloh 1889ff., Nachdruck Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York 1997, Bd. 4, Nr. 6553 und 6554, angegebenen Melodievarianten für „Unsre müden Augenlider“ weichen von der von Georg Michael Telemann verwendeten Melodie ab. Für freundliche Unterstützung bei der Identifizierung der originalen Kirchenliedtexte sei Mechthild Wenzel (Konsistorium der evangelischen Kirchenprovinz Sachsen, Magdeburg) und Frau Cornelia Kück (Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Gesangbucharchiv) herzlich gedankt.

²³ Ebd., Nr. 22, hier auf die Melodie „Ich singe dir mit Herz und Mund“ – bei Georg Michael Telemann andere Melodie.

²⁴ „In stiller Nacht, wenn nun ihr schönes Sternenkleid fließt über ihren prächt'gen Wagen, steht dann, begeistert von der Macht der dunklen Einsamkeit, der Christ, durch sie geweiht, und denket seiner Sterblichkeit. Er hört die Sterbeglocke schlagen ...“.

²⁵ *DBMus. Tt.* 116.

²⁶ Bernd Baselt, „Deutsche Vortragsbezeichnungen bei Georg Philipp Telemann“, in: *Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns – ein Beitrag zum 225. Todestag, Michaelstein/Blankenburg 1995* (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 46), S. 86–93.

²⁷ Vgl. auch Johann Friedrich Reichardt, *Ueber die Pflichten des Ripien=Violinisten*, Berlin und Leipzig 1776, bes. Abs. V, S. 66.

gang fanden. Aus demselben Grund wurden einige deutsche Ausführungsanweisungen ins Italienische übertragen, wie die folgende Übersicht zeigt:

A	B	Edition
sehr gel. [inde]	pp	pp
gel. [inde]	p	p
etwas st. [ark]	poco f	poco f
stärker	più f	più f
st. [ark]	f	f
V. [on] A. [nfang]	V. A	Da capo
Bogen	Bogen	arco
gedämpft	gedämpft	con sordino
gerissen	gerissen	pizzicato

Dass die Anweisungen „Gerissen (staccato)“ in Nr. 9 (T. 9) und „Gerissen“ in Nr. 14 als pizzicato zu verstehen ist, geht aus der diese Spielweise aufhebenden Bemerkung „Bogen“ hervor.

In A und B sind sowohl Artikulationspunkte als auch -striche nachzuweisen. Diese wurden in die Ausgabe übertragen. Zu Abweichungen vgl. die Einzelanmerkungen. Ein Bogen über zwei gleichen Noten (z. B. Nr. 1a, T. 11, 12, 35, 36) ist nicht zwingend als Haltebogen zu lesen, sondern als Artikulationsanweisung: Bei der Interpretation soll nur unwesentlich abgesetzt werden (entsprechend für Nr. 7, T. 9/10).

Die originalen Schlüssel (prinzipiell gleich in A und B) sind in den Vorsätzen angegeben. Die wechselnde Schlüsselung für die Partie der Viola da gamba (bei obligatem Stimmverlauf Alt-schlüssel, als Generalbassstimme Bassschlüssel) wurde übernommen. Im Basso continuo und in der Fagottstimme erscheinen Tenor- und Bassschlüssel. Alle Instrumente sind nach Telemanns eigener Praxis klingend notiert.

Quartflöte

Es konnte bislang nicht endgültig geklärt werden, um was für ein Flöteninstrument es sich bei der „Quart-Flöte“ handelt. Denkbar ist, dass Telemann mit dem Begriff „Quartflöte“ ein Flauto piccolo meinte, also eine kleinere resp. höher klingende normale *f*-Instrument klingende Blockflöte, vgl. die französische Quart-Flute (= *b*¹-Flöte), Quint-Flute (= *c*¹-Flöte) oder die englische Sixth-Flute (= *d*²-Flöte).²⁹ Im Gegensatz dazu sind bei Joachim Quantz tiefe und hohe Quartflöten, also die Traversflöte (die erste ist um eine Quarte höher als die zweite) (s. Anm. 30) zu verstehen (eine tiefere Quartflöte hat keinen klanglichen Effekt).³⁰ Es ist somit auch denkbar, dass es sich um ein Instrumenten-Mängel „an der Quartflöte“ handelt. Im Vergleich zur „ordentlichen“ Quartflöte.

Basso contin

In beiden Ausgaben ist die Besetzung für den Basso continuo nicht einheitlich. In A steht in den Stimmensystemen der Bassschlüssel, in B der Tenorschlüssel. Vermerk „mit d. Baß“, „mit d. Bass“, „bis zu Ende.“ o. ä., sofern diese Anweisungen in der Notentext nicht ausgeführt sind, betreffen die zweistimmigen Passage im Bc (Nr. 9, T. 9) und die Abkürzung „Gen. b.“ (Generalbass) für die Besetzung der Generalbassgruppe (Cembalo (die Aufführung der *Tageszeiten* im Hamburger Drillhaus schließt die Einbeziehung der Orgel aus), Violoncello und Violone bzw. Kontrabass. Da Telemann die Gambe als obligates Instrument für die Kantate „Der Mittag“, das Fagott obligat in der Kantate „Die

Nacht“ einsetzte, ist eine Verstärkung der instrumentalen Bassstimme mit Viola da gamba und/oder Fagott in den anderen Kantaten nicht zu empfehlen, damit die spezifische Klangfarbe von Nr. II und IV erhalten bleibt.

Öfter als in B erscheint in A den Bc betreffend der Hinweis „Allein“ (auch „allein“). Telemann verwendete das Wort als deutschen Begriff für das Tasto-solo-Spiel. Häufig tritt die Anweisung „Allein“ in Verbindung mit unbezifferten Abschnitten auf. Sofern diese im Bassschlüssel notiert sind, spielen alle Generalbassinstrumente mit. Nur im Falle der Tenorschlüsselung schweigt das 16-Fuß-Instrument (Violone, Kontrabass).³³ In der *Symphonie* musiziert demzufolge die gesamte Basso-continuo-Gruppe. Die geforderte Veränderung der Lautstärke wird ausschließlich durch einen unterschiedlich starken Bogenstrich erreicht.³⁴

Die Generalbassbezeichnung der Edition folgt der Bezeichnung von A. Gelegentlich begegnet der sogenannte „nische Bogen“ – ein Terminus, den Carl Philipp Bach für Telemanns Generalbassziffer „5“ wählte. Diese Art der Bezifferung seit dem 17. Jahrhundert verminderten Dreiklang mit der Generalbassschreibweise schreibt statt dessen eine einfache

²⁹ Maertens, *Georg Philipp Telemanns Kammermusik (1723–1765)*, *Wilhelmshaven* (1999, S. 93f).

³⁰ Vgl. den Artikel von Peter Thalheimer, „Der Flauto piccolo von Sebastian Bach“, in: *Bach-Jahrbuch*, 52. Jg., 1999, S. 140.

³¹ Quantz, *Versuch, die Flöte traversiere zu spielen*, Leipzig 1789, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Hans-Peter Schickel, Basel etc. 1983, I. Hauptstück, § 17, S. 28.

³² Schickel, „Die ‚Quartflöte‘, insbesondere in Werken Telemanns“, in: *Telemann und Bach. Telemann-Beiträge*, hrsg. von Britta Schickel und Wolf Hobohm, Hildesheim u. a. 2005 (= *Magdeburger Telemann-Studien XVIII*), S. 243–262.

³³ Quantz, wie Anm. 30. Vgl. ebenso daran lehrend Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig 1782, Nachdruck München 1999, 9. Kapitel, § 4, S. 46. Nach Erich Tremmel (s. Anm. 31) könnte es sich bei der „Quartflöte“ Telemanns um eine kleinere Traversflöte handeln.

³⁴ Brit Reipsch, „Das Wort ‚Allein‘ im Basso continuo – Besetzungs- oder Spielanweisung? Überlegungen an Beispielen aus Telemanns Vokalwerk“, in: *Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz im Rahmen der 15. Magdeburger Telemann-Festtage 2000*, im Druck.

³⁵ Vgl. dazu auch Quantz (s. Anm. 30), XVII. Hauptstück, III. Abschnitt „Von dem Bratschisten insbesondere“, S. 209 ff.; vgl. auch Georg Philipp Telemann im Vorbericht zum *Harmonischen Gottesdienst* und zur *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes*, abgedruckt in: *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. von Werner Rackwitz, Leipzig sowie Wilhelmshaven 1981, S. 130–138, bes. S. 132, und S. 169–172, bes. S. 171.

³⁶ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753/1762, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1957, Vorrede zum 2. Teil [S. 3] und Kap. 4, S. 61.

³⁷ Georg Philipp Telemann, Vorbericht zum Kantatenjahrgang *Musicalisches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn* (Nürnberg 1744): „Ein Bogen über einer kleinen Quinte [bedeutet], daß diese nicht die Sexte, sondern an deren Stelle die Octave zu sich nehmen solle.“ Siehe auch Wolf Hobohm, „Der Telemannische Bogen“, in: *Generalbaßspiel im 17. und 18. Jahrhundert*, Michaelstein/Blankenburg 1987 (= *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts* 32), S. 32–35.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo (in Quelle ohne Stimmbezeichnung), Fg = Fagotto, Fl = Flauto traverso, S = Soprano, T = Tenore, Tdr. = Textdruck (s. Quellen), Tr = Trompete, Va = Viola, Vga = Viola da gamba, Vl = Violino.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Noten, Vorschlagsnoten und Pausen) – Bemerkung (sofern nichts anderes angegeben, **A** betreffend und mit **B** übereinstimmend). Colla parte notierte Stimmen, die von Einzelanmerkungen betroffen sind, werden in Klammern gesetzt.

Der Morgen

Nr. 1a
5 Bc Hinweis „allein“ nur in **A**
19 Va 1 **B: f**
51/52 Va **A:** ab T. 51.5 nicht ausgeschrieben, Vermerk „mit d. Baß.“; **B:** T. 51.5, 52.1,5 jeweils *g*
B: H, Bezifferung *ø*
56 Bc 4 **B: c**
57 Bc 1 **B: c**
61 VI I 1–4 Bogen 1–2 und 2–3; Ed. nach Analogien T. 62ff. und 69ff.

Nr. 1b
8 Bc 3 *c*
Nr. 1c
4 VI I/II 2 **A:** *g*²; Ed. folgt **B** und Analogie T. 34
4 Bc 4 Bezifferung $\frac{6}{4}$; Ed. nach Analogie T. 34

Nr. 2
A: Notabene-Vermerk zur VI I als Hinweis für den Kopisten: „Das Starke mit der Hoboe, welche zugleich mit einer Quartflöte besetzt, und in die zweite Partie geschrieben wird.“ Die Quartflöte, welche in den „stark“ auszuführenden Passagen (= Passagen im forte) gemeinsam mit der Oboe die Stimme der VI I dupliert, sollte in eine zweite Partie (= in die Stimme von Ob II [?]) geschrieben werden. **B** bringt einen ähnlichen Hinweis für die Ausführung der Ritornelle: „Das Rittornello kan[n] auch mit der Hoboe in der ersten Violin, besetzt mit einer Quart-Flöte gemacht werden.“ Vgl. auch den Besetzungshinweis in **A** zu Nr. 5.
8 Bc 4 **A:** Bezifferung $\frac{6}{4}$; **B:** $\frac{6}{4}$
16 Tr Viertel und Achtelpause
18, 22 S Text: Semikolon nach „kömmt“ bzw. „Freude“
22, 66, 68 Bc 2 Bezifferung $\frac{3}{8}$ erst bei 3
28 Bc 3 Bezifferung $\frac{3}{8}$ schon bei 2
60 Va 3 **A:** *a*²; Ed. folgt **B**
65 Bc 4 *c*
70 VI I 4 *a*²; Ed. folgt Unisonoführung Tr/V.

Nr. 3
3 S Tdr.: „führen ihren Tan-“
19 Bc 1 Bezifferung $\frac{6}{4}$
20 S Tdr.: „ihm, der w“

Nr. 4
Hinweise in beiden Quellen, da ohne
Hoboe u. Flöten.“; **B:** „Ohne
18 S Tdr.: „
44/45 VI II, Va „erster Zähl-
angaben
46 S „id. nach Analogie
53 S „an“
54 „ch „o“, ed. nach Analogie
60
Mit d. Hoboe u. Flöte, wie bey der ers-
die Mitwirkung von Oboe und Flöte
Textunterlegung, T und B ohne Text; S und A
notiert; **A:** A in T. 5 mit Textmarke „Die“;
B: A
11 Text: keine Interpunktion nach „laut“
15 **A:** Artikulationsstrich; Ed. folgt **B**
17 **A:** Viertel *f*, Achtel *a*²; Ed. folgt **B**
37 Va 1 *c*²; Ed. analog Stimmführung im T
38 VI I 3 *b*¹

Der Mittag

Nr. 6
1–4, 7 VI II jeweils zwei Sechzehntel unter einem Bogen;
Ed. vereinheitlicht nach diversen Analogien
13 VI I (Vga, VI II) keine Punkte; Ed. nach Analogie T. 11
18, 41 A Text: kein Komma nach „Füllhorn“
19 Bc Bezifferung: 1. Note 7, 2. Note 6
20ff., 26ff., 44ff., 50ff. A Tdr.: „gießt es auf alles verschwenderisch aus“
40 A Text: kein Komma nach „Stunden“
61 VI II 6 *e*²
68, 77 A **A** und Tdr.: „Feste“; **B:** „Weste“; Ed. folgt **B**
(Weste = Plural von West, Westwind)
69 Va 4 *fis*¹
71 Va 1 *e*¹; **A:** undeutliche Korrektur, evtl. in *fis*¹
78 Va 3 *his*
80 A Text: kein Komma nach „so“

Nr. 7
B: Überschrift „Recitativ“
2 Bc 2 Bezifferung $\frac{5}{4}$
7 **B:** Überschrift „Recit. acc“
14 A Tdr.: „indes der Hir“
20ff. A **A:** Text „O wie
„den“, der n
rer Stolz, k
„O wie t
verdar
er
Go
„O w
ist der,
„kein lee-
entflammt!“
28 A

Nr. 8
7
9ff. *i* ma
arie abweichend: „Nie kan[n]“
„ust fühlen, Indem uns tausend
„Als wenn ein dankbar Herz den
„schöpfung ehrt.“
„ung „Gerissen (staccato).“
„htelpause fehlt
„achtel *d*¹ und Viertel *d*¹; Ed. analog VI I
A: Bogen; Ed. folgt **B**
Bogen
Text: Semikolon nach „König“
Bogen 1–2, 3 mit Artikulationsstrich

„ngshinweise: über dem System von S „Mit der I Hoboe.“, von A
der 2 Hob.“ und Bc „Mit der Gamba.“
Textunterlegung nur in S vollständig; ab T. 9 S und A in einem System no-
tiert; T und B ohne Textunterlegung.
1 Va 2 *cis*¹; Ed. analog Stimmführung T
1 A 5 *fis*¹; Ed. analog Stimmführung VI II
13 S 2 *fis*¹; Ed. analog T. 23
14 A 1, 3 **A:** ursprünglich *h*¹, korrigiert zu *gis*¹; **B:** *h*¹; Ed.
folgt Korrektur in **A**, vgl. auch Parallelstelle T. 24
16 A 3 **A:** ursprünglich *cis*², korrigiert zu *a*¹; **B:** *cis*²; Ed.
folgt Korrektur in **A**, vgl. auch Parallelstelle T. 26
20 VI I alle Noten *cis*³; offensichtlicher Schreibfehler.
Der melodische Bogen der VI I soll abwärts zum
*gis*² in T. 21 geführt werden, ein *cis* würde zu-
dem eine ungerechtfertigte Dissonanz in der
zweiten Takthälfte provozieren.
22 VI I 1, 2 *cis*³
23 VI II 3 *d*¹; Ed. analog T. 13
23 Va 2 *a*; Ed. analog T. 13
26 S **A:** Text „Freude“ (darüber mit Bleistift Reim-
wort „Wonne“, vermutlich 20. Jahrhundert);
Ed. folgt **B** (vgl. Parallelstelle T. 16)
28 T 2 *fis*¹
29 T 1, 2 1 *h*, 2 *fis*¹

Der Abend

Nr. 10		
4f.	VI I/II	Bogensetzung des punktierten Motivs uneinheitlich (in A VI I: T. 4.1–3, T. 5 kein Bogen; VI II: T. 4.1–2, T. 5.1–3); Ed. analog T. 12f. und 34
5	Bc 5–7	Bezifferung von 6 bereits bei 5; Harmonieverlängerungsstrich 6–7 bei der oberen Bezifferung
9	VI II 4	<i>h</i> ¹ ; Ed. analog T. 1
12	T	Text: Ausrufungszeichen nach „herab“
18	T	Text: Punkt nach „herab“
22	Bc 6	Bezifferung $\frac{6}{4}$ bereits bei 5
25/26	Bc	B: ohne Artikulationsstriche
25	T	Text: kein Komma nach „Abend“
26	VI II 2–3	Achtelnote und Achtelpause vertauscht
34	Va 5	<i>f</i> ¹
37	Bc 3	Bezifferung 5 statt 6
39	Bc 4	Bezifferung 6 ¹
46	VI I 2	A: Artikulationsstrich; Ed. folgt B
Nr. 11		
3	T	Tdr.: „der kühle Tau“
Nr. 12		
9	VI II 3–6	Bogen 1–6; Ed. analog VI I und T. 12
10	VI I/II 5–9	Bogen; Ed. analog T. 12
11	Bc 4	Bezifferung 6 nicht erhöht
12	Fl II 1–3	Bogen in B
14	VI I 2–6	Bogen; Ed. analog VI II und T. 12
26	T	Text: kein Komma nach „Ruh“
34–36	T	Tdr.: „Er wird beschützt von starker Engel Heeren;“
36	Fl II 7–10	Bogen 6–10; Ed. analog Fl I
39	VI II 7	<i>h</i> ¹
40	VI II 1	<i>a</i> ¹

Nr. 13

Besetzungshinweise: über dem System von S „Mit der 1. V. u. beyden Traversen.“; von A „Mit der 2 V.“ und von T „Mit der Br.[atsche]“. **A:** Textunterlegung nur in S (Ausnahme T. 25/26); für A, T und B Textmarken; **B:** vollständige Textunterlegung. Bc in **A** nicht vollständig notiert, stattdessen Verweis auf die Unisonoführung mit dem Vokalbass, an diesen Stellen ist daher der Vokalbass zu beziffern: T. 11–15, 19.3–20, 23–26, 28–32, 38–42, 44–45.2 und 47

2/3 S **A:** Text „Untergang“ statt „Niedergang“; allen Vokalstimmen bis T. 13 „Untergang“; Ed. konsequent

17, 32 S(ATB) Text: kein Komma vor und

40 A 3 *a*¹

49 T 1 *h*

Die Nacht

Nr. 14		
7ff., 18ff. B		Tdr.: „...“
12	Fg	Rhythmus
31, 36	Bc	
33	VI II 5, 6	
33, 38	Bc	
35	VI I 1-	
40–43	VI I	e höher

Nr. 15

6/7 „...lichkeit“

8 „...glocke“

1 „...er auch werden wird“

Bezifferung $\frac{3}{2}$

vor der 2. Note Viertelpause (quasi 5/4-Takt)

Bc Bezifferung 3. Note $\frac{3}{2}$

Bögen; Ed. übernimmt die Phrasierung von VI I/II, vgl. auch T. 13, 15, 16, 22

Nr. 6 Bc 3 Bezifferung 6

24 B (Fg) 1–3 **A:** Bogen 1–3 und 4–5; Ed. folgt **B**

28, 44 B Tdr.: „Graus“

42	Bc 3	Bezifferung 7 bereits bei 2
50	VI I/II 2	A: falsche Korrektur in <i>gis</i> ¹
58	VI II 3	<i>gis</i> ¹
71	Bc 3	Bezifferung 6
72	VI II 2	<i>b</i> ¹
79	Va 2	<i>h</i>
82/83,		
86/87	Bc 2	Bezifferung $\frac{6}{7}$ erst bei 3
85	VI I 3	<i>a</i> ¹
88	Bc 1	Bezifferung $\frac{9}{4}$
97	Bc 4	Bezifferung 6
106	VI II 1	<i>a</i> ¹
110	Va	<i>a</i> ¹ <i>h</i> ¹ <i>a</i> ¹
125	Va 1	<i>a</i> ¹

Nr. 17

Notationsweise
A: T. 1–8 und 44–50 jede Stimme in einem separaten System, T. 9–43 nur Singstimmen und Bc, wobei Bc in T. 30–35 und 39–43 kein eigenes System aufweist (an diesen Stellen ist der Vokalbass beziffert); im gesamten Satz keine Colla-parte-Notation, VI I/II ab T. 5ff. in gemeinsamen System, Va pausiert von T. 9–46 (siehe dazu auch die musikalischen Quellen“).

Besetzungshinweise

A: T. 1 unter dem System des Bc „Mit dem 1 V.“, T. 12 über A: „Mit der 2 V.“, beide auf eine mitzuführende Va.

Textunterlegung

A: T. 1–35 vollständig in S, T. 36–43 ebenfalls nur Textmarken. **B:** T. 1–8 vollständig, aber an manchen Stellen abweichend (vgl. Einzelanmerkungen). Unterlegung T. 23–25, 33–34. 1/2 Va als Schlag

3/4 4: „... Ehren“; Ed. folgt **B**

7/8 Text: „... von Macht“; Ed. folgt **B**

5 „... und 4 falsche Textmarken „ein Tag“;

„... 1–3, 3 mit Artikulationsstrich (an dieser Stelle nicht textiert); Ed. folgt **B**

„... Bogen aus **B** übernommen
A: Balken 1–3 und 4–6; Ed. folgt **B**

Bezifferung 7, offensichtlich zu T. 29.1 gehörend
A: die letzten drei Noten unter einem Balken;
B: zum Balken zusätzlich Fähnchen; Textunterlegung nicht eindeutig

Bogen
A: Textmarke „dem“, **B:** „der andern Nacht“; Ed. folgt **A** (vgl. Einzelanmerkung T. 34)

B: zwei Achtel *d*², *a*¹, Viertel *f*¹, Viertelpause; Ed. ergänzt die in **A** fehlende letzte Note *d*¹ nach Parallelstelle T. 20

A: Textmarken T. 33.3 „dem“, T. 35.2 „ge“, 3 und 4 „eine“; **B:** „sag es dem andern Tage und“; Ed. folgt **A**

37 S (VI I) 2 *a*¹

39 S 1–4 **A:** nur 1–3 gebalkt, **B:** Bogen 1–4

39 T 1–4 **A:** nur 2–4 gebalkt

39 T 6–7 **B:** zum Balken zusätzlich Fähnchen, Text „ein Tag“; Ed. folgt **A**

44 T 4 *h*