

Wolfgang Hirschmann

## »Der alleredelste Theil der Klinge-Kunst«:

## Telemann und das Projekt einer neuen protestantischen Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Die Kirchenmusik galt ihm als der »alleredelste Theil der Klinge-Kunst«:<sup>1</sup> Telemann war es, der wie kein zweiter Komponist seiner Epoche die Repertoires der protestantischen Kirchenmusik in höfischen Kapellen wie städtischen Kirchen, von den Metropolen bis in die kleinsten Ortschaften hinein bestimmte, der über mehr als 60 Jahre hinweg – von um 1700 bis in die 1760er Jahre hinein – mit großer Konstanz und staunenswerter Erfindungsgabe Kirchenstück um Kirchenstück, Jahrgang um Jahrgang schuf.

damaligen Kirchenmusiker. Die Bedingungen in Hamburg<sup>2</sup> waren insofern noch einmal verschärft, als nicht nur vor der Predigt, sondern auch nach der Predigt und zum Beschluss des Gottesdienstes mehrstimmige moderne Kirchenmusik, Figuralmusik, erklingen sollte. Sucht man nach einem kompositorischen Korrelat zur protestantischen Arbeitsethik, dann findet man es in den Kirchenmusikjahrgängen und Telemanns ebenso intensiver wie langanhaltender Auseinandersetzung mit diesem Genre.

## I – Arbeit

Ein Jahrgang: Das meinte seit dem späteren 17. Jahrhundert die Komposition von Stücken für alle sonn- und festtäglichen Anlässe des Kirchenjahres, abgestimmt auf die jeweiligen Evangelien- oder Epistellecturen der Gottesdienste zwischen dem 1. Advent und dem 27. Sonntag nach Trinitatis. Das hieß nicht nur Komposition ›im Wochentakt‹, sondern bedeutete zu den hohen Festtagen auch neue Werke ›Tag für Tag‹: In Hamburg, wo Telemann von 1721 an bis zu seinem Tod wirkte, gab es tägliche Kirchenmusiken zu den drei Osterfeiertagen, zu den drei Pfingst- und den drei Weihnachtstagen. Wollte man alle Eventualitäten des Kirchenjahres berücksichtigen, war man bei 72 Kirchenstücken, die solch ein Jahrgang umfasste – eine extreme, nachgerade schweißtreibende Herausforderung für alle

## II – Schreibkalender

Dass das Kirchenjahr für die damaligen Menschen ein selbstverständliches spirituelles und lebensweltliches Rückgrat und Raster allen Handelns bildete, wird durch die damaligen Schreibkalender deutlich: Diese Kalender<sup>3</sup> verzeichneten für Hamburg nicht nur in roter Farbe die einzelnen Kirchensonntage, sondern – neben Wetterprognosen, astrologischen Angaben, Hinweisen zur besten Zeit fürs Haareschneiden und Aderlassen, wann »Gut säen« und »Gut Bäumefällen« war, wie sich die Gezeiten verhielten und wann das Gericht und die Jahrmärkte geöffnet hatten – eben auch die Termine der Kirchenmusik an den fünf Hauptkirchen St. Petri, St. Katharinen, St. Nikolai,

1 Georg Philipp Telemann: *Unmaßgebliches Gutachten*, in: Johann Mattheson: *Critica Musica*, Bd. 1, Hamburg 1722, S. 358f., zit. nach: *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 80), hg. von Werner Rackwitz, Wilhelmshaven [u. a.] 1981, S. 110.

2 Dazu grundlegend Jürgen Neubacher: *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken* (= Magdeburger Telemann-Studien 20), Hildesheim [u. a.] 2009, hier S. 22–76.

3 Zum Kalenderwesen im 17. und 18. Jahrhundert allgemein vgl. Klaus-Dieter Herbst: *Die Jahreskalender – Ein Medium für gelehrte Kommunikation*, in: *Kommunikation in der Frühen Neuzeit*, hgg. von Klaus-Dieter Herbst und Stefan Kratochwil, Frankfurt a. M. [u. a.] 2009, S. 189–224.

Michael Maul

## »alle 14. Tage ein Stück« für die Thomaskirche – Überlegungen zu Telemanns Leipziger Jahren

Die Passagen, in denen Telemann in seiner späten Autobiographie seine Leipziger Zeit – von Oktober 1701 bis Frühjahr 1705<sup>1</sup> – beschreibt, hinterlassen einen imponierenden Eindruck. Er sei deshalb »mit dem festen Vorsatze« nach Leipzig gereist, »auf einen geheimen Rath loß zu studiren«, und selbst die »unterwegens in Halle« gemachte »Bekanntschafft mit dem damahls schon wichtigen Hrn. Georg Fried. Händel«, bei der er »beynahe wieder Notengiffit eingesogen« hätte, will ihn von diesem Vorsatz nicht abgebracht haben. Erst der Eingriff des Schicksals habe es gefügt, dass sich die göttliche Vorsehung für ihn doch erfüllen konnte: »Ich langte an, und kam am schwarzen Brete mit einem ansehnlichen Studioso überein, dessen Stubenpursch zu werden. Mein Reisegeräthe ward geholet; aber wie klopfte mir das Hertz, als ich Wände und Winckel der Stube mit musikalischen Instrumenten versehen fand! mir wurde alle Abend was vorgemusiciret, welches ich bewunderte; ob ich es gleich selbst weit besser konnte. Ich fing indes meine Collegia an [...]. Mittlerweile kömt mein Stubenpursch einst über meinen Coffre, und findet den von mir componirten sechsten Psalm, der, ich weiß nicht wie, unter mein Leinenzeug gerathen war. Ich verständigte ihn meines Vorhabens, welches er billigte; bat sich aber den Psalm aus, um ihn am nächsten Sonntage in St. Thomaskirche musiciren zu lassen. Der damahlige Bürgermeister und geheime Rath, Hr. D. Romanus, findet Geschmack daran, und beredet mich, alle 14. Tage ein Stück für besagte Kirche zu setzen; wogegen ich mit einem erklecklichen Legat versehen wurde, ohne die Hoffnung, so man mir zu grössern Vortheilen machte: doch ging

dessen fernerer Rath dahin, daß ich die andern Studien nicht niederlegen sollte.«<sup>2</sup>

In der Folge muss dann alles ganz schnell gegangen sein, und alle Zweifel, die Telemann selbst, seine Familie und seine Berater zunächst an dem Erfolg einer allein auf die Musik gerichteten Karriere gehabt hatten, scheinen sich in Wohlgefallen aufgelöst zu haben. Telemann berichtet stolz: »Itzo fiel mir meine Mutter, deren Befehle ich ehrete, wieder ein, eben als ich von ihr einen neuen Geldwechsel empfang. Ich schickte solchen wieder zurück, meldete meine übrigen Umstände, und bat um Aenderung ihres Willens, in Ansehung der Musik. Ihr Seegen zu meiner neuen Arbeit erfolgte: und nun war ich auf der einen Achsel wieder ein Musikus. Bald darauf gewann ich die Direction über die Opern, deren ich insgesamt, auch noch von Sorau und Franckfurt aus, etliche und zwanzig, und zu vielen davon ebenfalls die Verse, gemacht habe. Für den weißenfelsischen Hof verfertigte ich etwa vier Opern, und richtete endlich in Leipzig das noch stehende Musikcollegium an. Die Orgel in der neuen Kirche wurde fertig, und ich darüber, als Organist, wie auch zum Musikdirector bestallet. Jene habe nur bey der Einweihung berührt; hernach aber solche verschiedenen Studiosis unter die Hände gegeben, die sich darum zanckten.«<sup>3</sup> Eine unglaubliche Bilanz für das kaum vierjährige Wirken des Mitzwanzigers, der sich in Windeseile an die Spitze der studentischen Musikerszene Leipzigs stellte – immerhin in einer Stadt, die seinerzeit von nahezu jedem Musensohn zum Studienort erwählt wurde, der mit Ansage auf einen Musicus losstudierte.<sup>4</sup>

1 Zur Datierung des Aufenthaltes siehe Michael Maul: *Barockoper in Leipzig (1693–1720)* (= Voces. Freiburger Beiträge zur Musikgeschichte 12), Freiburg 2009, S. 619–622 und 704–707.

2 Abgedruckt in Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740 (Nachdruck, hg. von Max Schneider, Berlin 1910), S. 354–369, speziell S. 358f.

3 Ebd.

4 Vgl. dazu die Formulierung bei Mattheson, ebd., S. 358.

Ute Poetzsch

## Grundlegung und Diversifizierung – die Eisenacher und Frankfurter Jahrgänge 1708–1721

Mit der systematischen Produktion von Kirchenmusikjahrgängen begann Telemann in Eisenach, wo er seit 1708 als Konzert- und bald darauf als Kapellmeister angestellt war. Seine hier und danach in Frankfurt entstandenen Jahrgänge sind die frühesten Zeugnisse der neuen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, wobei dem ersten Jahrgang, der im Kirchenjahr 1710/11 erstmals aufgeführt wurde, eine besondere Bedeutung zukommt.<sup>1</sup> Ein Jahrgang ist eine Reihe von Kirchenmusiken, die sich am Kirchenjahr mit seinen Sonn- und Feiertagen vom 1. Advent bis zum letzten (27.) Sonntag nach Trinitatis orientiert. Für Telemanns Praxis ist ein Jahrgang aus 72 Stücken bestimmend, wobei zu den Sonntagen und den jeweils drei Tagen der Feste Weihnachten, Ostern und Pfingsten Mariae Reinigung, Heimsuchung und Verkündigung sowie die Feste Johannis und Michaelis hinzukommen.

Kirchenmusik und Predigt sind auf die Perikopen und damit auf den Verlauf des Kirchenjahres bezogen, weshalb Theologen ihre Predigten auch in Jahrgangsreihen veröffentlichten und Komponisten Kirchenmusik zu Jahrgängen zusammenstellten. Dabei entwickelten sich im Laufe des 17. Jahrhunderts unterschiedliche Predigtmethoden, nach der die Texte analysiert und ausgelegt wurden und die dem Jahrgang sein Gepräge gaben. In der einzelnen Predigt wurde die Bibelstelle aber immer in Hinblick auf die Lebenswelt der Zuhörer ausgelegt und die religiöse Selbstwahrnehmung des Einzelnen geschärft, die individuelle Frömmigkeit mit der kirchlichen Religion verbunden.<sup>2</sup> Die Hörschaft

sollte durch eine mentale und affektive Ansprache erbaut und zur Andacht ermuntert werden.<sup>3</sup> Insofern ist die Figuralmusik des Hauptgottesdienstes, die vor der Predigt erklang, von einiger Bedeutung als Einstimmung in die folgenden Ausführungen.

Grundlage für die prominente Rolle von Musik im lutherischen Gottesdienst ist die Indienstnahme der indifferenten Mitteldinge (Adiaphora), wozu auch die Musik gehört, um Glaubensinhalte zu transportieren. Diese Anschauung ließ neue Entwicklungen insbesondere der Poesie und der Musik zu. Erdmann Neumeister (1671–1756) brachte diesen Standpunkt bereits 1702 in seiner Vorrede zu den *Geistlichen Cantaten*<sup>4</sup> zum Ausdruck und noch einmal 1726 auf den Punkt: »Wir predigen nicht mehr nach der alten Arth; wir haben keine Kirchen nach der alten Arth mehr; wir gehen nicht mehr, auch die Geistlichen nicht, gekleidet nach der alten Arth, und anderes mehr: So kan ich nicht absehen, warum wir eben die alte Arth der Kirchen-Music behalten müsten, wo man nicht einen starcken Eingriff in die Christl. Freyheit thun wolte?«<sup>5</sup>

Die modernste poetisch-musikalische Gattung zu Beginn des 18. Jahrhunderts war die Oper, was Neumeister wusste, der im Rückblick schrieb: »So dachte ich, es sey je unbillig, dass die Welt den

*Einführungen in homiletische Theorieentwürfe von Luther bis Lange*, hg. von Christian Albrecht und Martin Weeber, Tübingen 2002, S. 26–47, bes. S. 46; vgl. auch Ruth Conrad und Martin Weeber (Hgg.): Einleitung zu *Die Predigtideale in Altprotestantischer Orthodoxie, Pietismus und Aufklärung als Entfaltungen des reformatorischen Erbes*, in: *Protestantische Predigtlehre. Eine Darstellung in Quellen*, Tübingen 2012, S. 81.

3 Beutel, *Aphoristische Homiletik* (wie Anm. 2), S. 46.

4 Erdmann Neumeister: Vorrede zu *Geistliche Cantaten* [...], o. O. 1702.

5 Ders.: Vorrede zu *Freytags-Andachten* [...], *Der dritte Theil*, Hamburg 1726, Bl. [a7]r. Vgl. auch Reinhard Sdzuj: *Adiaphorie und Kunst. Studien zur Genealogie ästhetischen Denkens* (= Frühe Neuzeit 107), Tübingen 2005, S. 185.

1 Vgl. dazu Ute Poetzsch-Seban: Vorwort zu *Geistliches Singen und Spielen. Kantaten vom 1. Advent bis zum Sonntag nach Weihnachten* (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke [im Folgenden: TA] 39), hg. von Ute Poetzsch-Seban, Kassel [u. a.] 2004, S. VIII–XX, bes. S. VIII–XV.

2 Albrecht Beutel: *Aphoristische Homiletik. Johann Benedikt Carpzovs ›Hodegeticum‹ (1652), ein Klassiker der orthodoxen Predigtlehre*, in: *Klassiker der protestantischen Predigtlehre*.

Jeanne Swack

## Performing Forces in Telemann's Frankfurt Cantatas

Telemann's appointment in 1712 Director of City Music and Kapellmeister at the Barfüsserkirche in Frankfurt am Main required him to provide music for the two principal Lutheran churches, the Barfüsserkirche and the Katharinenkirche, and to direct the music at the Barfüsserkirche; he quickly took over the direction at the Katharinenkirche as well. Telemann arrived in mid-March, 1712, beginning his musical service on Easter, and left in August of 1721 for his subsequent and final appointment as Director of City Music and Cantor of the Johanneum in Hamburg, where he began his position on September 17 and was officially installed on October 15, 1721<sup>1</sup>. During this period Telemann established himself as an innovative and prolific composer of sacred cantatas, experimenting with national styles, genre, instrumental color and both vocal and instrumental virtuosity as he established his reputation as one of the leading composers of the newly developed »madrigalian« cantata, based on the combination of Biblical texts, chorales, recitatives and arias established by his former Sorau and future Hamburg colleague Erdmann Neumeister, many of whose texts Telemann set from the Eisenach period on.

Telemann had begun setting regular cycles of choral cantatas towards the end of his employment in Eisenach with his *Jahrgang* on Neumeister's *Geistliche Spielen und Singen* (1710–1711), Neumeister's first collection of »mixed« cantata texts combining the traditional Biblical Dicta and chorales with operatic »madrigalian poetry«<sup>2</sup>. This essay will focus on two of his Frankfurt cycles

known as the *Französischer Jahrgang* (1714–1715) and the *Concerten-Jahrgang*, sometimes referred to as the *Italienischer Jahrgang* (1716–1717), with special attention to the latter in its use of augmented vocal forces for part of the cycle, its exploration of instrumental color, and its foregrounding of concerto style in a myriad of manifestations.

## I – Vocal Forces

In Bach studies, an oddly long-lived polemic instigated in 1981 in a paper presented at the annual meeting of the American Musicological Society by Joshua Rifkin concerns the makeup of the Chor in Bach's time: does a choir require more than one singer per part, with separate soloists for the solo recitatives and arias, or does one set of singers fill both roles? As the work of Rifkin and Andrew Parrott in Bach studies, and the work of myself and Eric Fiedler has confirmed in the Telemann sources, a choir was simply a group of soloists, usually one for each voice type, but sometimes, for example, including two separate soprano parts to constitute a five-part texture<sup>3</sup>. The soloists are generally called concertists, and most works are scored for concertists. If doubling singers are used, they generally sing in the more

1 Ute Poetzsch-Seban: *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2006, pp. 35f.; Steven Zohn: *Telemann, Georg Philipp*, in *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, accessed August 24, 2017.

2 Poetzsch-Seban, *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann*, pp. 91–103.

3 See articles beginning with Joshua Rifkin: *Bach's Chorus: A Preliminary Report*, in *Musical Times* 123 (1982), pp. 747–754; Andrew Parrott: *The Essential Bach Choir*, Woodbridge 2000; Eric F. Fiedler: *Das Fremde im Vertrauten: Gedanken über Telemanns Frankfurter Kantatenaufführungen*, in *Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musiktheoretischen Publikationen und ihre Anwendung*, ed. by Dieter Gutknecht, Wolf Hohobm and Brit Reipsch, Hildesheim 2007, pp. 266–94; Jeanne Swack: *Telemanns Chor: Aufführungspraxis und Stimmensätze in Telemanns Frankfurter Kantaten*, in *Freiheit oder Gesetz*, pp. 295–314. For Hamburg see Jürgen Neubacher: *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken*, Hildesheim 2012.

Brit Reipsch

## Zwischen Eisenach, Frankfurt und Hamburg – Telemanns Kirchenmusik der 1720er Jahre

Im Spätsommer 1721 wechselte Georg Philipp Telemann von Frankfurt am Main nach Hamburg, um die seit dem Tod Joachim Gerstenbüttels vakante Stelle des städtischen Musikdirektors und Kantors am Johanneum zu übernehmen. In diesem Amt war er u. a. für die Aufführung der Kirchenmusik in den fünf Hauptkirchen der Stadt verantwortlich, deren liturgische Stellung im Wesentlichen die sogenannte Vesperordnung von 1699 regelte.<sup>1</sup> Demnach konnte figurale Kirchenmusik dreimal innerhalb der Hauptgottesdienste erklingen – vor der Predigt, nach der Predigt bzw. nach der Kommunion und zum Beschluss. In der Tat führte Telemann an jedem Sonn- und Festtag des Kirchenjahres (mit Ausnahme der Fastenzeit) drei Musiken im Gottesdienst auf, wobei es sich bei den ersten beiden mehrheitlich um vollständige Kirchenstücke, bei der Musik zum Beschluss um einzelne Sätze handelte. Später wurden gelegentlich umfangreichere Kirchenmusiken zwei- oder dreigeteilt.<sup>2</sup> Zumeist waren es eigene Werke, die Telemann zu Aufführungsjahrgängen zusammenstellte, wenngleich sich oft der Grundbestand eines originären Jahrgangs abzeichnet. Hamburger Usus war es, reguläre Kirchenmusik nur in einer der fünf Hauptkirchen stattfinden zu

lassen, so dass die Musik nach einem bestimmten Reglement zwischen den Kirchen wechselte. An bestimmten Tagen fand sie außer am Vormittag auch im Nachmittagsgottesdienst sowie in der Sonnabendvesper statt.<sup>3</sup>

In den ersten Monaten nach seinem Hamburger Amtsantritt wiederholte Telemann zunächst ältere Kirchenmusiken, z. B. aus dem *Geistlichen Singen und Spielen*, dem *Französischen* oder dem *Concerten-Jahrgang*. Doch schon für das Kirchenjahr 1722/23 (vor der Predigt) ist die Aufführung von Kirchenstücken aus einem neuen Jahrgang auf Texte des Eisenacher Archivsekretärs Hermann Ulrich von Lingen belegt.<sup>4</sup> Wie der *Hollsteinische Correspondent* berichtet, wurde dieser *Erste Lingen-sche Jahrgang* zur selben Zeit in Eisenach aufgeführt.<sup>5</sup> Die Verbindung nach Eisenach kommt nicht von ungefähr: Herzog Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach, Telemanns einstiger Dienstherr (1708–1712), hatte seinen früheren Hofkapellmeister 1717 zum »Kapellmeister von Haus aus« ernannt und dabei festgeschrieben, was ohnehin Praxis war: Telemann komponierte kirchenmusikalische Jahrgänge für Eisenach. Fixiert wurde, dass er »diejenige[n] Musicalia, so er anhero [nach Eisenach] liefert, binnen Zwey Jahren niemanden zu communiciren« habe. Auch solle er »jederzeit neu-componirte und anderswo nicht bekante stücke zu überschicken sich verbindlich machen«.<sup>6</sup>

1 Zur Thematik vgl. Joachim Kremer: *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 43), Kassel [u. a.] 1995; Jürgen Neubacher: *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken* (= Magdeburger Telemann-Studien 20), Hildesheim [u. a.] 2012.

2 Über den Telemann'schen Aufführungskalender unterrichten Hamburger *Texte zur Music*, die für jeden Sonn- und Festtag separat gedruckt wurden und für die 1720er Jahre nahezu lückenlos erhaltenen sind (Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg, Sign. A 534/245, 4 Bde.); vgl. auch den Sammelband mit Textdrucken von 1727–1765 in der Universitätsbibliothek Rostock, Sign. Fk-3459, sowie einzelne Textdrucke andernorts.

3 Vgl. Neubacher, *Telemanns Hamburger Kirchenmusik* (wie Anm. 1), S. 23ff.

4 Vgl. *Texte zur Music* (wie Anm. 2).

5 *Staats / Gelehrte und ordentliche Zeitung des Hollsteinischen unpartheyischen Correspondenten* (23. Februar 1723).

6 [Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach:] *Decret vor den Hn. Capell-Meister Telemann* (11. März 1717; Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Eisenacher Archiv, Dienersachen Nr. 3432, fol. 12). Zur Thematik vgl. Claus Oefner: *Das Musikleben in Eisenach 1650–1750*, Phil. Diss., Halle 1975; ders., *Johann Friedrich Helbig und Hermann Ulrich von Lingen – zwei Eisenacher Textdichter Telemanns*,

Bernhard Jahn

## Telemanns *Harmonischer Gottes-Dienst* – Marketingstrategien und Transkonfessionalität

Ob Telemanns Zeitgenossen überrascht waren, als im Dezember des Jahres 1725 die ersten beiden Kantaten des *Harmonischen Gottes-Dienstes*<sup>1</sup> im Druck erschienen und damit erstmals – auf die Wochen des folgenden Jahres verteilt – ein ganzer Kantatenjahrgang zur Pränumeration angeboten wurde, lässt sich heute mangels Quellen nicht mehr klären. Eine mediengeschichtliche Analyse des publizistischen Umfelds, in dem das erste Werk des Telemann'schen Verlags<sup>2</sup> in Hamburg erschien, zeigt indes, dass Zeit und Ort für eine solche Unternehmung geradezu ideal gewählt waren und die Publikation gewissermaßen in der Luft lag. Wenn im Folgenden das mediale Umfeld in Hamburg bis zum Jahr 1725 skizziert werden soll, dann nicht, um Telemanns Unternehmen in seinem Wagemut und seiner Originalität zu relativieren, sondern um die Besonderheiten, durch die es sich auszeichnet, besser erkennen und verstehen zu können.

Der Gedanke, die Gottesdienste der kirchlichen Sonn- und Festtage im Jahreskreis medial zu begleiten, um so den Gläubigen die Möglichkeit einer erbaulichen Vor- und Nachbereitung im häuslichen Rahmen zu ermöglichen, führt weit vor die Zeit Telemanns zurück und lässt sich mindestens mit der Erfindung des Buchdrucks, wenn nicht schon mit der seriellen Handschriftenproduktion des Spätmittelalters und der Bewegung der *Devotio moderna* in Verbindung bringen. Dies betrifft vor allem die Homilien, jene der Perikopen-Ordnung folgenden Predigten, die für jeden Sonn- und Feiertag eine Auslegung der gottesdienstlichen Epistel und / oder Evangelienlesung vornehmen. Mit der Reformation und der Durchsetzung des Buchdrucks erlangten die homiletischen Predigtsammlungen

den Status eines frühneuzeitlichen Massenmediums, das sich konfessionsunabhängig allseitiger Beliebtheit erfreute.<sup>3</sup> Daran änderte sich auch im Hamburg Telemanns nichts. So publizierten die Pastoren der Hamburger Hauptkirchen – allen voran Erdmann Neumeister – zahlreiche Homilien-Sammlungen.<sup>4</sup> Doch auch jenseits solcher gedruckter Predigtsammlungen regte die Perikopen-Ordnung die Produktion von Textzyklen an, so etwa Martin Opitz zur Versifizierung der Episteln (1626) oder zu Sonettzyklen wie Andreas Gryphius' *Son- und Feiertags-Sonnete* (1639).<sup>5</sup>

Auch Text-Bild- und – im Hinblick auf Telemanns *Harmonischen Gottes-Dienst* besonders aufschlussreich – Text-Musik-Kombinationen erschienen schon im 17. Jahrhundert im Druck: Johann Michael Dilherr's *Heilige Sonn- und Festtags-Arbeit* (Nürnberg 1670) verbindet auf über 1.200 Seiten Emblem und Predigt, während Johann Rist in seiner *Sabbatistischen Seelenlust*<sup>6</sup> für jeden

3 Vgl. Oliver Pfefferkorn: *Übung der Gottseligkeit. Die Textsorten Predigt, Andacht und Gebet im deutschen Protestantismus des späten 16. und des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2005.

4 Vgl. Erdmann Neumeister: *Priesterliche Lippen in Bewahrung der Lehre* [...], Leipzig [u. a.] 1714; ders.: *Heilige Sontags-Arbeit* [...], Leipzig 1716; ders.: *Erster evangelischer Seegen in Hamburg* [...], Hamburg 1718; ders.: *Geistliche Bibliothek* [...], Hamburg 1720; ders.: *Worte des Glaubens und der guten Lehre* [...], Hamburg 1732 usw.

5 Vgl. dazu Hans-Henrik Krummacher: *Der junge Gryphius und die Tradition. Studien zu den Perikopensonetten und Passionsliedern*, München 1976, darin S. 46–164 ein Überblick über die Perikopendichtungen des 16. und 17. Jahrhunderts.

6 Johann Rist und Thomas Selle: *Sabbatistische Seelenlust, Daß ist: Lehr- Trost- Vermahnung- und Warnungsreiche Lieder über alle Sontägliche Evangelien deß ganzen Jahres: Welche, so wol auf bekante, und in reinen Evangelischen Kirchen gebräuchliche, alß auch gantz Neue, Vom Herren Thoma Sellio, bei der hochlöblichen Statt Hamburg bestalem Cantore, wolgesetzete Melodeien können gesungen und gespiellet werden*, Lüneburg 1651.

1 Der Druck wird im Folgenden nach dem Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München mit Nachweis der Seitenzahlen im Haupttext zitiert.

2 Zum Telemann'schen Verlag vgl. umfassend Steven Zohn: *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, Oxford 2008, S. 335–467.

Nicholas E. Taylor

## The Commercial Context of Telemann's Printed Cantata Cycles

In the first decades of the 18th century, any German musician wanting to purchase church cantatas in the latest styles would have encountered a problem. Indeed, while many well-established composers were writing cantatas and performing them as part of their professional obligations as church musicians, they generally did not make them available for purchase in print<sup>1</sup>. One reason for this lack of new works in the German marketplace stemmed from the fact that, by the last quarter of the 17th century, the music publishing industry had only modestly recovered from the economic hardships of the Thirty Years' War (1618–1648). Some genres, like instrumental works and Lieder, rebounded well, and the increasing popularity of opera and Italian vocal styles in German-speaking regions encouraged composers to publish collections of opera arias and German secular cantatas. But one genre in substantial demand before the war that never fully recovered from the economic standstill was the sacred concerto<sup>2</sup>. Decades earlier, both large- and small-scale sacred concerto collections by Michael Praetorius, Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, and Andreas Hammerschmidt were fixtures of musical commerce. Following the war, several composers, especially Wolfgang Carl Briegel, continued releasing sacred concerto collections; nevertheless, these contributions failed to revive the genre's earlier prominence.

The exact reasons are still unknown as to why few composers decided to publish concerted church pieces following the Thirty Years' War. One

possibility is that consumers eventually considered 17th century works, which predominantly set strophic poetry or biblical dicta, out-of-date compared to the more modern, opera-inspired cantatas with da capo arias and recitatives. These works were eventually heard in the principal churches of Hamburg, Leipzig, and many court chapels—institutions that employed well-trained music directors who could compose and lead performances of their own works according to the latest styles. But many provincial churches could not afford this level of musical prestige and typically depended on music available in print or manuscript instead of brand new works by resident composers.

In the first quarter of the 18th century, the repertoires available and familiar to most listeners were those held over from the 17th century. The overall absence of newer pieces in church services is reflected in Gottfried Ephraim Scheibel's 1722 essay *Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik*, where he claims: »Die Leute sind des Alten Schlendrians und der Hammer-Schmiedischen Composition gewohnt / da weder Anmuth noch Zierlichkeit drinnen stecket / und die meisten dencken / alles was sein altväterisch und einfältig klinget / schicke sich am besten in die Kirche. Kommet nun vor ihr Gehöre eine *Cantate*, die nach der neuen ungewungenen Art gesetzt / so verwundern sich etliche drüber / andere aber weil sie dergleichen bey weltlichen Musicken gehöret / dencken flugs es sey eine Sünde / solche freye Composition schicke sich nicht in die Kirche / *quasi vero*, als wenn die *Affecten* nicht so gutt dörrften in der Kirche *movirt* werden / als ausser derselben in einer Opera oder in einem *Collegio Musico*. [...] Und ich weiß nicht woher die Opern allein das Privilegium haben / daß sie uns die Tränen auspressen sollen / warum geht das nicht in der Kirchen an?<sup>3</sup>«

1 Johann Sebastian Bach, for example, published just one cantata in his lifetime, *Gott ist mein König* BWV 71, in Mühlhausen.

2 Hans Lenneberg: *On the Publishing and Dissemination of Music 1500–1850*, Hillsdale (NY) 2003, pp. 56–63; Steven Zohn: *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, Oxford 2008, p. 339.

3 Gottfried Ephraim Scheibel: *Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik*, Frankfurt [et al.] 1722, pp. 39f.

## Ute Poetzsch

# Oratorien als Kirchenmusik

Nachdem Telemann von der Pflicht entbunden war, regelmäßig Kirchenmusik nach Eisenach zu liefern (Herzog Johann Wilhelm starb im Januar 1729), stieß er wiederum in neue Regionen der Musik für den Gottesdienst vor. Denn bei seinen Musiken für Eisenach hatte Telemann sich »nach der Decke zu strecken«, wie er an Johann Friedrich Armand von Uffenbach schrieb.<sup>1</sup> Es waren die Aufführungsverhältnisse in Eisenach zu berücksichtigen, wo im Unterschied zu der reich ausgestatteten und instrumental wie vokal erweiterbaren Hamburger Kirchenmusik<sup>2</sup> der Kern der Kapelle lediglich aus neun bis zwölf Musikern bestand.<sup>3</sup> Nicht mehr an äußere Zwänge gebunden, schöpfte Telemann nun die Hamburger Kapazitäten nicht nur in musikalisch-praktischer, sondern auch in literarischer Hinsicht aus.

Am 15. Dezember 1730 erschien im *Hollsteinischen Correspondenten* unter der Überschrift »Auf unsers hiesigen berühmten Capellmeisters Hn. Telemanns neuen Jahr-Gang« ein Lobgesang auf ein neues kirchenmusikalisches Werk:

ERfindungs voller Geist, du nie erschöpfte Quelle,  
Vollkommner *Telemann*, der Thon-Kunst beste Pracht,  
Dich setzte Hamburgs Glück an deines Amtes Stelle,  
Hier hast du die *Music* in höchsten Flor gebracht.  
Wahr ists, man rühmte längst die schön gesetzten Stücke,  
Womit dein reicher Geist den GOTTes-Dienst geziert:  
Doch wenn ich voller Lust auf diesen Jahrgang blicke,  
So scheint es, daß du nie was schöners ausgeführt.

Danach beschreibt der Verfasser die bereits erklungenen Kompositionen zum 1. und 2. Advent und erklärt, dass die Verweisezeichen (a) und (b) die »sonderbaren Ausdrückungen« in diesen »Oratorio« genannten Kirchenmusiken markieren:

Mich dünckt ich höre noch die Boten blasend eilen,  
Den strengen ernsten Klang, den freundlich-sanftten Schall,  
Der Flöten krausen Thon, bewegliches Verweilen,  
Den durch Verächtlichkeit recht hoch geschätzten Hall.  
Wie artig wechselte dein freudiges Willkommen,  
Der *Basse* Zwischen-Raum eröffnete das Thor, (a)  
Der scheue kurtze Blick ward deutlich wahrgenommen,  
Erhubest du das Haupt, stieg meine Lust empor.  
Beliebter Schrecken-Schall der thönenden Posaunen,  
Es wuchs der seltne Thon, stieß an, hielt aus, durchdrang,  
Es fühlte selbst mein Geist ein banges Lust-Erstaunen (b)  
Wobey er deinen Ruhm im Dencken doch besang.<sup>4</sup>

Der neue Jahrgang zeichnete sich also durch einige Besonderheiten aus. Telemanns Musik wird als bildhaft, klanglich differenziert, kontrastreich und affektiv wie intellektuell ansprechend beschrieben. Mit dem Begriff Oratorio wird außerdem die Gattung dieser neuen Kirchenmusiken näher bezeichnet. Der Schreiber der Zeilen war niemand anders als der Verfasser der Texte des Jahrgangs, Albrecht Jacob Zell (1701–1754).<sup>5</sup> Der Hamburger

1 Telemann an Johann Friedrich Armand von Uffenbach (4. Oktober 1724), in: Georg Philipp Telemann: *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 215.

2 Vgl. Jürgen Neubacher: *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken* (= Magdeburger Telemann-Studien 20), Hildesheim [u. a.] 2012.

3 Hans Rudolf Jung: *Georg Philipp Telemann als Eisenacher Kapellmeister und seine weltlichen Festmusiken für den Eisenacher Hof. Ein Beitrag zur Biographie des Komponisten und zur Geschichte der Eisenacher Hofkapelle*, Habilitationsschrift Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1975, Bd. 2, Übersicht über die Kapellmitglieder im Anhang.

4 *Hollsteinischer Correspondent* (15. Dezember 1730), Nr. 199.

5 Zur Identifizierung des Dichters vgl. Ute Poetzsch: *Ordentliche Kirchenmusiken, genannt Oratorium – Telemanns*

Joachim Kremer

## Telemanns Liederbuch (1730) – Musikgeschichte des protestantischen Choralgesangs oder im Dienste aktueller Anwendung?

I – Eine Fülle von Fragestellungen  
in einem Buch

Telemanns *Liederbuch* nimmt eine Sonderstellung ein, und zwar schon deshalb, weil es trotz seines Umfangs und einer Fülle von Fragestellungen selten Gegenstand der Forschung war. Häufiger wird es genannt als ausführlich untersucht, obwohl sein umfangreicher Titel ahnen lässt, dass viele unterschiedliche Anliegen in diese Publikation eingeflossen sind. Der Titel lautet wie folgt:

*Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch, welches 1. sehr viele alte Chorale nach ihren Uhr-Melodien und Modis wieder herstellt, aber auch zugleich 2. eine große Menge der jetzt-üblichen Abweichungen anzeigt; hiernächst 3. den Baß also verfasst enthält, daß man die Lieder durchgehends mit 4. Stimmen spielen kann, zu welchem Ende dann 4. die Ziefern aufs sorgfältigste hinzugefügt worden; welches ferner 5. so wohl Chor- als Cammermäßig gebraucht werden mag, und endlich 6. über 2000. Gesänge in 500. und etlichen Melodien darstellt; zusammen getragen, in die Harmonie gebracht, mit einem Register versehen, und, nebst einem zu Ende angehangenen Unterrichte, der unter andern zur vierstimmigen Composition und zum damit verknüpften General-Basse anleitet, in dieser bequemen Forme herausgegeben Von Georg Philip Telemann [...] HAMBURG, gedruckt bey Philip Ludwig Stromer. 1730.*

Schon die im Titel enthaltene Aufzählung zeigt die vielgestaltige Zielsetzung des Druckes: Es geht um die Wiederherstellung alter Chormelodien, auch um aktuelle Abweichungen, dazu um den vierstimmigen Choralatz und die Generalbassbezeichnung, und auch um den »Chor- als Cammermäßig[en]« Gebrauch der über 2.000 Gesänge, die

in über 500 Melodien erfasst sind. Und bezieht man den angehängten *Unterricht*, der die Verfertigung eines vierstimmigen Satzes und das Präludieren erörtert, hinzu, dann ist auch ein didaktisches Anliegen erkennbar. Sogar die Titelseite verweist ausdrücklich auf diesen »Unterrichte, der unter andern zur vierstimmigen Composition und zum damit verknüpften General-Basse anleitet«. <sup>1</sup> Aber geht es Telemann mit diesem Druck vorrangig um Dokumentation alter Melodien, um eine Art Geschichtsschreibung oder um enzyklopädisches Erfassen der historisch gewachsenen Gegenwart? Eine Priorisierung der verschiedenen Anliegen ist aus der Aufzählung im Titel nicht eindeutig zu erkennen. Musikhistoriker sind oft an den Aspekten interessiert, die Geschichte im eigentlichen Sinne erkennen lassen, die Rückbezüge und Probleme der Kontinuität bzw. Diskontinuität aufzeigen. Momente der Abhängigkeit und der Beziehung dieses Buches (z. B. zu Graupner oder zum Pietismus) wurden deshalb bereits verfolgt, <sup>2</sup> auch die Frage des Generalbasses und der Choralharmonisierung, <sup>3</sup> etwa der Verwendung der

1 Georg Philipp Telemann: *Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch* (= Dokumentation zur Geschichte des deutschen Liedes 3), Hildesheim [u. a.] <sup>2</sup>1977, Titelseite.

2 Gudrun Busch: *Melodeien zu der Wernigerödischen Neuen Sammlung geistlicher Lieder* (Halle 1767), Teil 2: *Das Liedernetz der frommen Fürstenhöfe zwischen Sorau, Köthen und Wernigerode*, in: *Pietismus und Liedkultur* (= Hallesche Forschungen 9), hgg. von Wolfgang Miersemann und Gudrun Busch, Tübingen 2002, S. 255–285, hier S. 263f.; Joachim Kremer: *Freylinghausens Geist = reiches Gesang = Buch und Telemanns Liederbuch von 1730 im Vergleich. Anmerkungen zum Liedbestand*, in: »Singt dem Herrn nah und fern« – 300 Jahre Freylinghausensches Gesangbuch (= Hallesche Forschungen 20), hgg. von Wolfgang Miersemann und Gudrun Busch, Tübingen 2008, S. 349–372.

3 Zu Telemanns Generalbass vgl. Thomas Synofzik: *Generalbaßspiel und Bezifferungspraxis bei Georg Philipp Telemann*, in: *Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische*

Nina Eichholz

## Vor und nach der Paris-Reise: Die Jahrgänge der späten 1730er und 1740er Jahre

1736/37 schuf Telemann einen Kantatenjahrgang nach Dichtungen von Gottfried Behrndt, der den Zeitgenossen auch als *Stolbergischer Jahrgang* bekannt war. Dieser Zyklus ist nach heutigem Kenntnisstand der einzige, den der Komponist in der zweiten Hälfte der 1730er Jahre verfasste – einer Phase, die mehrere bedeutende Zäsuren in Telemanns Leben mit sich brachte. 1735<sup>1</sup> trennte sich Telemann von seiner Frau Maria Katharina, nachdem deren Spielschulden in einem außerordentlich hohen Betrag kulminiert waren. Im Herbst 1737 – die finanziellen und häuslichen Verhältnisse hatten sich mittlerweile wohl weitgehend konsolidiert – trat der Komponist schließlich eine achtmonatige Reise nach Paris an. Hier stellte er sich u. a. am Hof und in der Stadt mit mehreren gewichtigen Werken vor und erfuhr große Anerkennung.

### I – Der *Stolbergische Jahrgang*

Telemanns *Stolbergischer Jahrgang* ist bis heute mit 61 von wohl ursprünglich 72 Kompositionen erhalten geblieben, womit er zu den besser überlieferten Jahrgangszyklen Telemanns gehört.<sup>2</sup> Die Handschriften stammen aus Frankfurt am Main, Brandenburg an der Havel, Hamburg und einigen weiteren Orten und zeigen, zusammen mit anderen Quellen, dass der Jahrgang zu seiner Zeit in mindestens sechs Städten und teilweise bis in die 1770er Jahre und darüber hinaus rezipiert wurde.

Der Kantatendichter Gottfried Behrndt (1693–1743) wurde als Sohn eines Organisten

und Schullehrers in der Oberlausitz geboren. Nach einem Jurastudium in Halle an der Saale war er als Amtmann bei dem Landadeligen Gebhard Johann von Alvensleben in Eichenbarleben bei Magdeburg beschäftigt. Gleichzeitig wirkte er als vielseitiger, an Haltungen der Aufklärung wie an christlichen Reformbewegungen der Zeit interessierter Gelehrter. Außerdem betätigte sich Behrndt als Dichter. Sein lyrisches Hauptwerk mit dem von Telemann vertonten Jahrgang veröffentlichte er 1731 in Magdeburg als Andachtsbuch unter dem Titel *Poetische Sonn- und Festtagsbetrachtungen*.

Behrndts Kantatendichtungen sind rhetorisch stark durchgeformt und besitzen metrisch vielfältige Arien. Bemerkenswert ist die Auswahl der geistlichen Lieder, die zu einem knappen Viertel dem Liedwerk Paul Gerhards entstammen. Jede Kantate weist eine ganz individuelle Form auf, indem die Abfolge der vier Texttypen Arie, Rezitativ, Dictum und Choral von Behrndt nicht festgelegt, sondern auf mannigfaltige Weise variiert wird – ein Modell, das zuvor exemplarisch von Erdmann Neumeister und Johann Jacob Rambach praktiziert wurde. Darüber hinaus schätzt der Dichter das Verfahren der Verschränkung, bei welchem ein Texttyp – z. B. ein Choral oder eine Arie – in einzelne Segmente zerlegt und mit anderen Texttypen interpoliert wird. Aus der Kombination von freier Abfolge der Texttypen und vielfältigen Verschränkungen resultieren Kantatenanlagen, die zu den komplexesten in Telemanns geistlichem Kantatenoivre überhaupt zählen. Sechs Kantatentexte gestaltete Behrndt zudem als auf verschiedene Rollen verteilte Dialoge bzw. als kleine Oratorien.

Ein in Stolberg im Harz gedrucktes Textbuch des Jahrgangs mit dem Titel *Neuer Musicalischer Wechsel* brachte Licht in die Frage der Genese des Zyklus.<sup>3</sup> Aus dem auf März 1736 datierten

1 Oder spätestens 1736.

2 Hierzu wie zu den weiteren Ausführungen zum *Stolbergischen Jahrgang* vgl. Nina Eichholz: *Georg Philipp Telemanns Kantatenjahrgang auf Dichtungen von Gottfried Behrndt. Ein Beitrag zur Phänomenologie von Telemanns geistlichem Kantatenwerk* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 85), Hildesheim [u. a.] 2015.

3 Vgl. Marc-Roderich Pfau: *Neue Textquellen zu Kirchenjahrgängen Telemanns*, in: *Mitteilungen der*

Ralph-Jürgen Reipsch

## Neue Ufer: Die Kirchenmusik des Spätwerks

Die jüngere Telemann-Forschung hat herausarbeiten können, dass der überwiegende Teil der ordentlichen Kirchenmusiken Georg Philipp Telemanns Jahrgangszyklen zuzuordnen ist.<sup>1</sup> Es zeigte sich auch, dass Telemann im Zeitraum zwischen 1710 und 1750 regelmäßig, und zwar im Abstand von einem bis zu drei oder seltener vier Jahren derartige Zyklen geschrieben hat. Aufgrund der teils rudimentären Überlieferungssituation ist allerdings nicht in jedem Falle gesichert, dass es sich um vollständige sonn- und festtägliche Jahrgänge handelte. Abgesehen von dieser Unschärfe ist eine Schaffenskrise nach 1740, wie sie gelegentlich behauptet wurde,<sup>2</sup> mit Blick auf das kirchenmusikalische Schaffen Telemanns nicht auszumachen. Vielmehr zeigt sich für diesen Bereich eine beachtenswerte Kontinuität.

Mit dem sogenannten *Engel-Jahrgang* (Hamburg 1747/48), der 1749 im Druck erschien und aufgrund der Praktikabilität von Form und Besetzung eine große Verbreitung fand, scheint Telemann den letzten vollständigen Jahrgang vorgelegt zu haben. Für das Kirchenjahr 1749/50 lässt sich zwar ein weiterer Zyklus konstatieren,<sup>3</sup> doch bei diesem könnte es sich auch um einen

Jahrgang mit Musiken ausschließlich zu den Festen des Kirchenjahres handeln. Von Ende der 1720er Jahre bis zum Jahr 1759 lassen sich Pläne Telemanns zu derartigen festtäglichen Jahrgängen nachweisen. Allerdings zeigten diese im Unterschied zum Jahrgang 1749/50 zunächst eine Beschränkung auf wenige höhere Feste. Im Jahrgang 1749/50 sind jedoch auch Kirchenmusiken für die zweiten Festtage zu Weihnachten, Ostern und Pfingsten sowie Epiphania und die drei Marienfeste enthalten. Ob dieser umfangreichere Festjahrgang vielleicht in Zusammenhang mit einem bereits um 1746 angekündigten Druckprojekt zu sehen ist, einem Jahrgang auf die »ersten (!) hohen und Quartal = Feyertag[e], wie auch auf andere Neben = Feste (!)«,<sup>4</sup> oder ob es sich um Reste eines ursprünglich vollständigen Jahrgangs auf alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahres handelt, wird künftig zu untersuchen sein.

Festzuhalten bleibt, dass ab dem Kirchenjahr 1750/51 ein Paradigmenwechsel bei der Komposition von Kirchenmusiken für den gottesdienstlichen Gebrauch festzustellen ist, der sich in der Abwendung von vollständigen sonn- und festtäglichen Jahrgängen hin zu Kirchenmusiken für (ausgewählte) Festtage zeigt, die nicht mehr zwingend zyklisch gebunden sein müssen. Die Ausnahme bleibt Telemanns 1759 mitgeteilter Plan zu einer dann nicht realisierten Druckveröffentlichung eines festtäglichen Jahrgangs bei Breitkopf in Leipzig.<sup>5</sup> Insgesamt gesehen ist die

1 Hierzu: *Bibliographische Handreichung zu Telemanns kirchenmusikalischen Jahrgängen (ab Erscheinungsjahr 1990)*, zusammengestellt von Brit Reipsch und Ralph-Jürgen Reipsch, Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Magdeburg 2011 (ständig aktualisiert), <http://www.telemann.org/telemann-zentrum/bibliographie/spezialbibliographien.html>, letzter Zugriff am 21. August 2017.

2 Laurenz Lütteken: *Sprachverlust und Sprachfindung. Die Donnerode und Telemanns Spätwerk*, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hg. von Annegrit Laubenthal, Kassel [u. a.] 1995, S. 206–221, hier S. 207ff.

3 Ralph-Jürgen Reipsch: *Beobachtungen an Telemanns Kirchenmusik nach 1750*, in: *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750* (= Forum Mitteldeutsche Barockmusik 1), hgg. von Wolfgang Hirschmann und Peter Wollny, Beeskow 2012, S. 85–108, hier S. 96f. und 107f.

4 So die Formulierung in dem Druck des zweiten Deutsch-Französischen Lebenslaufes Telemanns (Nürnberg, um 1746). Siehe Ralph-Jürgen Reipsch: *Unbekannte Biographien Georg Philipp Telemanns: Eine autobiographische Skizze und ein zweiter Deutsch-Französischer Lebenslauf*, in: *Die Musikforschung* 67 (2014), Heft 4, S. 318–340, 326f. und 339f.

5 Vgl. Telemanns Brief an Breitkopf (27. Mai 1759). Hier bietet er einen »festtäglichen Jahrgang« zum Druck an. Vgl. Günter Fleischhauer: *Annotationen zu Werken Telemanns in den Katalogen des Verlagshauses Breitkopf in Leipzig*