

Georg Philipp
TELEMANN

Donner-Ode

TVWV 6:3

für Soli (SATBB), Chor (SATB)
2 Traversflöten, 2 Oboen (Oboe d'amore, Oboe), Fagott
2 Hörner, 3 Trompeten, Pauken
2 Violinen, Viola, Violoncello und Basso continuo

for soli (SATBB), choir (SATB)
2 transverse flutes, 2 oboes (oboe d'amore, oboe), bassoon
2 horns, 3 trumpets, timpani
2 violins, viola, violoncello and basso continuo

herausgegeben von / edited by
Silja Reidemeister

Telemann-Archiv · Stuttgarter Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 39.142

Inhalt

Vorwort	III
Foreword	VI

Erster Teil

1. Chor (SATB) Wie ist dein Name so groß	1
2. Arie (Soprano) Bringt her, ihr Helden aus göttlichen Samen	26
3. Arie (Alto) Fallt vor ihm hin	31
4. Arie (Tenore) Die Stimme Gottes erschüttert die Meere	34
5. Arie (Basso I) Die Stimme Gottes zerschmettert die Zedern	38
6. Arie (Basso II) Sie stürzt die stolzen Gebirge zusammen	42
7. Duett (Basso I, Basso II) Es donnert, dass er verherrlicht werde	46
8. Chor Wie ist dein Name so groß	1

Zweiter Teil

9. Chor Mein Herz ist voll, vom Geiste Gottes erhoben	55
10. Arie (Soprano) Schönster von allen Geschlechtern	64
11. Arie (Basso I o II) Gürt an dein Schwert	72
12. Arie (Basso I o II) Scharf sind deine Geschosse	78
13. Chor Dein Zepter ist ein richtig Zepter	55
14. Arie (Tenore) Deines Namens, des herrlichen	84
15. Choral Dein Nam ist zuckersüß Honig	89
Kritischer Bericht	90

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 39.142), Klavierauszug (Carus 39.142/03),
Chorpartitur (Carus 39.142/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 39.142/19).

The following performance material is available for this work:
Full score (Carus 39.142), vocal score (Carus 39.142/03),
choral score (Carus 39.142/05), complete orchestral material (Carus 39.142/19).

Vorwort

Seit Wolf Hobohm Telemanns *Donner-Ode* 1971 im Rahmen der Auswahlgabe der Werke Georg Philipp Telemanns herausgegeben hat,¹ gewann dieses Werk in Praxis und Wissenschaft stark an Bekannt- und Beliebtheit. 45 Jahre danach erfolgt nun die Neuedition aufgrund von zwischenzeitlich aufgetauchten Originalquellen. Sie nimmt sich Hobohms Erstausgabe zum Vorbild, indem sie den ersten (1756) und zweiten Teil (1760) der *Donner-Ode* zusammen wiedergibt, was aufgrund der unterschiedlichen Entstehungszeitpunkte nicht zwingende Vorschrift ist – möglich ist auch die separate Aufführung.

1756 war Georg Philipp Telemann 75 Jahre alt und seit 35 Jahren als städtischer Kantor in der Hansestadt Hamburg tätig. In dieser Funktion hatte er insbesondere die Musik für die Haupt- und Nebenkirchen zu besorgen. Neben seiner Kantorentätigkeit war Telemann in Hamburg musikalisch vielfältig engagiert, so war er beispielsweise ein zentraler Akteur beim Aufbau des dortigen bürgerlichen Konzertlebens. Er veranstaltete seit seiner Amtsaufnahme im Jahr 1721 Konzerte im eigenen Haus, in verschiedenen Gasthäusern, im „Drillhaus“ des Bürgermilitärs – wo am 5. November 1756 ein Teil aus der *Donner-Ode* (Teil 1) aufgeführt wurde – und ab 1761 auch im neuen Konzertsaal auf dem Valentinskamp.

Mit der Entstehung des Passionsoratoriums *Der Tod Jesu* nach dem Text von Telemanns Zeitgenossen Karl Wilhelm Ramler im Jahr 1755 begann Telemanns späte Schaffensphase. Mit neuem Elan widmete sich der Kantor nun wieder größeren geistlichen Werken, die er im kirchlichen sowie im bürgerlichen Kontext aufführte. Auch die *Donner-Ode* fällt in diesen fruchtbaren Zeitraum. Der erste Teil („Wie ist dein Name so groß“) wird im Zusammenhang mit dem Erdbeben gesehen, das am 1. November 1755 Lissabon verwüstet und mehrere Zehntausend Menschenleben gefordert hatte. Allerdings wird dieser Zusammenhang lediglich durch ein einziges historisches Dokument bezeugt, einen von Ramler verfassten Brief vom 11. Dezember 1757:

Gestern war ich in der musicalischen Probe einer DonnerOde, die Herr Telemann componirt, und wir beyden, Herr Krause und ich, aus Cramers Psalmen zusammengestoppelt haben. Herr Krause schlug, oder spielte vielmehr, die Paucken dazu. Sie werden noch nicht wissen, daß er auch auf diesem donnernden Instrument ein Virtuose ist. Das Stück ward bey Gelegenheit der Erdbeben verfertigt, und man hat es heute in der Petrikirche als ein Vorspiel zum Te Deum aufgeführt.²

¹ Georg Philipp Telemann, *Die Donnerode. Das befreite Israel*, hrsg. von Wolf Hobohm, Kassel 1971 (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke Bd. 22).

² Gleimhaus Halberstadt, Sign. Hs. A 3177; vgl. auch *Briefwechsel zwischen Gleim und Ramler*, hrsg. und erläutert von Carl Schüddekopf, Bd. 2 (1753–1759), Tübingen 1907, S. 307. Zit. nach Ralph-Jürgen Reipsch, „Telemanns Donner-Ode zwischen Kirche und Konzert“ in: *Concertare – Concerto – Concert. Das Konzert bei Telemann und seinen Zeitgenossen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 14. und 15. März 2016* (= Telemann-Konferenzberichte XXI) (in Vorbereitung). Da keine anderen historischen Quellen den Zusammenhang zwischen dem Erdbeben und der *Donner-Ode* bestätigt, wird diese Kausalität von Ralph-Jürgen Reipsch infrage gestellt.

Nachdem man das Datum der Uraufführung in den 1970er- und 80er-Jahren im Kontext eines außerordentlichen Bußtages vom 11. März 1756 (im Zusammenhang mit dem Lissaboner Erdbeben) sah, ist man sich heute aufgrund der Quellenlage einig,³ dass die *Donner-Ode* tatsächlich im Gottesdienst zum 17. Sonntag nach Trinitatis (also am 10. Oktober) 1756 in der Hamburger Hauptkirche Sankt Katharinen erstmals aufgeführt worden ist. An Sonn- und Feiertagen bestand die gottesdienstliche Musik aus zwei Hauptteilen – einem vor der Predigt und einem danach – und weiteren musikalischen Elementen wie Orgelprä-ludien und Gemeindegesängen. Am besagten Sonntag erklang in der Hauptkirche Sankt Katharinen vor der Predigt die Kantate *Lobet den Herrn, ihr seine Engel* (TVWV 1:1063) und nach der Predigt unsere *Donner-Ode*, Teil 1 „Wie ist dein Name so groß“.

Als Reaktion auf eine Naturkatastrophe, bei der mehrere Zehntausend Menschen ihr Leben verloren, würde man vielleicht ein Klagelied oder eine Trauermusik erwarten. Doch der Text lobpreist den Allmächtigen, und die Musik besitzt dank der Besetzung mit drei Trompeten und Pauken einen festlichen, extrovertierten Charakter. Wie kommt Telemann dazu, hinsichtlich dieses Unglücks eine Lobeshymne zu komponieren? Zwei Gedanken mögen dies erklären:

Neben denjenigen Theologen und Philosophen, die durch dieses Naturereignis an der Gerechtigkeit Gottes zu zweifeln begannen, gab es auch eine Reihe Denker, die in eben diesem Geschehen den Beweis für die Großartigkeit des Allmächtigen sahen. Gottes Taten seien nicht auf die Menschen zu beziehen, sondern folgten einem größeren Plan, und es wäre überheblich zu denken, der Mensch stünde im Zentrum des Interesses. Man feierte also die Großartigkeit eines Gottes, der weit wie der (zu dieser Zeit neu entdeckte) unendliche Kosmos ist und dessen Plan nicht auf den einzelnen Menschen Rücksicht nimmt.⁴ Demnach hätte das Unglück genauso in der florierenden Handelsstadt an der Elbe wie in jener am Tajo geschehen können. Die geografische Entfernung zwischen Lissabon und Hamburg und der glückliche Umstand, dass die Hansestadt verschont geblieben ist, sind also Voraussetzungen für eine derartige Haltung.

Obwohl die *Donner-Ode* die Bezeichnung „Ode“ bereits im Titel trägt, ist die Frage nach der Gattung in diesem Fall zunächst nicht leicht zu klären. Der Telemann-Forscher und Autor des *Thematischen Verzeichnisses der Vokalwerke* von Georg Philipp Telemann von 1982, Werner Menke, hat sie im 6. Kapitel „Geistliche Oratorien“ katalogisiert,⁵ in seiner Studie über Telemanns Vokalwerk

³ Vgl. Reipsch o. J. (wie Anm. 2).

⁴ Vgl. Harald Schultze, „Telemann und die fromme Aufklärung – Beobachtungen zu den Dichtungen ‚Die Donnerode‘ und ‚Der Tod Jesu‘“, in: Martina Falletta et al. (Hrsg.), *Georg Philipp Telemanns Passionsoratorium „Seliges Erwägen“ zwischen lutherischer Orthodoxie und Aufklärung*, Frankfurt/Main 2005, S. 66–86.

⁵ Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1982, S. 27–28.

von 1942 allerdings unter den „Kirchenkantaten, nach Jahrgängen“ (1755/56) kurz erwähnt.⁶ Als Oratorium gilt die *Donner-Ode* aufgrund ihrer formalen Struktur nicht.

Laurenz Lütteken, der in seiner Schrift *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785* von 1998 ein Kapitel⁷ der *Donner-Ode* widmet, löst das Problem der Gattungsfrage, indem er auf die literarische Gattung der Textvorlage hinweist. Der oben zitierte Ausschnitt aus Ramlers Brief enthält neben dem Hinweis auf das Erdbeben auch die Information zur Herkunft der Textvorlage zur *Donner-Ode*: Es handelt sich um die Zusammenstellung und Bearbeitung der Psalmen 8 und 29 in der Übersetzung von Johann Andreas Cramer durch Carl Wilhelm Ramler und Christian Gottfried Krause. Cramer hatte den ersten von vier Bänden seiner Psalmenübersetzungen 1755 in Leipzig veröffentlicht, ein Jahr vor der Entstehung der *Donner-Ode*. Als literarische Form für die Übersetzung der „biblischen Poesie“ kam für Cramer nur die emphatische Ode infrage, die kurz zuvor (1753) von dem Philologen und Historiker Michael Conrad Curtius neu definiert worden war. Sie galt „nicht mehr als kunstvolles Lied oder rhetorisch ausgefeilter staatspolitischer Repräsentationsakt [Anm: wie die Ode der griechischen und römischen Antike], sondern als ein Gesang des durch die unmittelbare Empfindung des Wunderbaren ‚begeisterten‘ Dichters.“⁸ Die „Begeisterung“ ist auch nach Cramers Auffassung das zentrale Element der Dichtung und erreicht ihren höchsten Wert, wenn sie von einem ungeschulten, „naiven“ Dichter – wie der Psalmendichter David einer gewesen sei – zum Ausdruck gebracht wird.

In der Musik bezeichnete die Ode zu dieser Zeit einen mit Klavier begleiteten Sologesang. Telemann entfernte sich von dieser Gattungsdefinition zwar, indem er die Instrumentalbegleitung stark erweiterte, blieb ihr aber andererseits durch die Wahl der Textvorlage treu: Aus ihr resultiert die Aneinanderreihung einzelner „Gesänge“, die eher lyrischen Monologen gleichen als im eigentlichen Sinne Arien zu sein. Lütteken führt weiter aus:

Diese Dynamisierung des Sologesanges zum emphatischen Gesang der Begeisterung findet seine Entsprechung in der großformalen Anlage: Die genaue Abstufung der Stimmlagen (von der höchsten im ersten „Solo“ bis zur tiefsten im letzten) und auch Affektbezeichnungen, die nahezu den drei Stufen des Robert Lowth (Anmut, Hoheit, Erhabenheit) folgen, führen zu einem dramatisch-dynamischen Kontinuum eines einzigen großen Gesanges, als der sich die Ode ja begreifen läßt.⁹

Vor diesem Hintergrund werden die Form des Textes und der Titel „Donner-Ode“ verständlich. Sie ist eine Ode aufgrund der Textvorlage, und der „Donner“, der die Erde und die Meere erschüttert, symbolisiert die Macht und Größe des Herrn und erinnert gleichzeitig an die Urge-

walt des Erdbebens. Allerdings darf in diesem Zusammenhang der Einsatz der Pauken nicht als bloße Lautmalerei missinterpretiert werden – es geht dabei nicht nur um die akustische Darstellung eines Naturphänomens, sondern auch um den Effekt, den der Klang im Zuhörer auslöst.¹⁰

Der zweite Teil der *Donner-Ode* erklang erstmals am Neujahrstag 1760. Uraufgeführt wurde „Mein Herz ist voll“ ebenfalls in der Hauptkirche Sankt Katharinen als Musik vor der Predigt. Nach der Predigt erklang die Kantate *Es jauchzen die Engel* (TVWV 1:517). Der kriegerisch anmutende Text des zweiten Teils stammt auch aus Cramers Psalmenübersetzung. Der Bearbeiter des Textes ist nicht belegt, man nimmt aber an, dass Telemann selbst den 45. Psalm für seine Zwecke gekürzt hat.

Obwohl die Uraufführungen beider Teile der *Donner-Ode* jeweils im liturgischen Kontext stattgefunden haben, ist das Werk vornehmlich als Konzertstück rezipiert worden. Wie bereits erwähnt, führte Telemann Ausschnitte aus Teil 1 der *Donner-Ode* am 5. November 1756 – wenige Wochen nach der Uraufführung im Gottesdienst –, im Hamburger Drillhaus auf. Bei Laurenz Lütteken ist dazu zu lesen:

Angesichts dieser Tatsache liegt die Schlussfolgerung nahe, dass Telemann das Werk von vornherein für das öffentliche Konzert konzipiert und die beiden Gottesdienstaufführungen als eine Art „Probelauf“ betrachtet hat, möglicherweise auch, um sich damit bestimmter Amtspflichten zu entledigen.¹¹

Fest steht, dass die *Donner-Ode* zu Telemanns Lebzeiten und danach weit über die Hamburger Gebietsgrenzen hinaus häufig aufgeführt und rezipiert worden ist.¹²

Im Rückblick auf die Erstausgabe von 1971 stellt sich wieder neu die Frage, ob die beiden Teile der *Donner-Ode* zusammen ediert werden sollten. Auf diese Weise wird eine originale Zusammengehörigkeit suggeriert, die aus der Sicht der Werkentstehung nicht gegeben ist. Aufgrund der von Georg Michael Telemann verfassten Notiz auf einem Beilageblatt zu den Originalstimmen des zweiten Teils kann die Zusammengehörigkeit der beiden Teile wohl dennoch als autorisiert angesehen werden: „NB. Der großen Aehnlichkeit wegen mit beyliegendem Stück hat der sel. Telemann diese Music zum 2ten Theil der Donnerode zu machen für gut befunden.“¹³ Außerdem bestätigt dies eine Meldung in der Hamburger Presse, die

⁶ Werner Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's*, Kassel 1942 (= Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 3), S. 70–71.

⁷ Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung Bd. 24), S. 149–169.

⁸ Lütteken (wie Anm. 7), S. 154.

⁹ Lütteken (wie Anm. 7), S. 161.

¹⁰ Dieser Effekt liegt in der menschlichen Faszination für tragische Ereignisse begründet („heiliger Schauer“) und wird mit der ästhetischen Kategorie des „Erhabenen“ in Verbindung gebracht. Vgl. Lütteken (wie Anm. 7), S. 156–158. Zum Vorwurf der Tonmalerei in Telemanns Werk vgl. Brit Reipsch, „... nach Anleitung der Poesie zu sehr mit Mahlereyen überladen“ – Zu Christoph Daniel Ebelings Telemannbild“, in: Carsten Lange et al. (Hrsg.), *Telemann, der musikalische Maler*, Hildesheim 2010 (= Telemann-Konferenzberichte XV), S. 126–139.

¹¹ Lütteken (wie Anm. 7), S. 151.

¹² Neueste Erkenntnisse zur Aufführung der *Donner-Ode* im Konzert liefert Ralph-Jürgen Reipsch (vgl. Anm. 2).

¹³ Interessanterweise wurden diese Zeilen später durch Streichung wieder für ungültig erklärt. Von wem oder aus welcher Zeit die Streichung stammt, ist nicht bekannt.

für den 26. April 1762 eine Aufführung der *Donner-Ode* ankündigte, „welcher noch ein zweyter Theil hinzugefüget ist“.¹⁴

Dass Telemanns *Donner-Ode* (insbesondere Teil 1) zu seinen Lebzeiten und in der Folge rege rezipiert wurde, ist insbesondere durch Zeugnisse von zahlreichen Aufführungen belegt. Aber auch in der Musikproduktion des späten 18. Jahrhunderts hat dieses Werk Spuren hinterlassen. Ein Beispiel dafür findet sich im Œuvre von Telemanns Amtsnachfolger und Patensohn Carl Philipp Emanuel Bach.¹⁵ Er komponierte im Jahr 1783 ein Oratorium zur Feier der Kapitane der Hamburger Bürgerwehr. Am 5. Februar 1783 hatte ein Erdbeben die sizilianische Handelsstadt Messina erschüttert und wiederum mehrere Zehntausend Menschen in den Tod gerissen, wodurch die Bevölkerung in Europa an jenes schreckliche Ereignis in Lissabon erinnert wurde. Die musikalischen Quellen zu dieser Komposition sind zwar verschollen, aber das überlieferte Libretto erlaubt immerhin den poetischen Vergleich zu Telemanns *Donner-Ode*. Gemeinsam ist den beiden Gesangstexten der Lobpreis Gottes angesichts der Verheerungen, die Symbolik des Donners als Stimme Gottes und die allgemeine Textaussage:

Telemann 1756: Nr. 7, Duett Basso I/II
Es donnert, daß er verherrlichtet werde.
Sagt ihm in seinem Tempel Dank!
Vom Tempel schalle zum Ende der Erde
der lange, laute Lobgesang.

Bach 1783: Nr. 16, Basso-Rezitativ
Dein Mitleid ist gerecht. Auch hat dein Hamburg Zähren
geweint, um ienes Edens Untergang,
und Gott hat sie gezählt – Nun opfr' Ihm Preiß und Dank,
ihm, der erhalten und verheeren,
der tödten und erwecken kann.
Bet den Erhalter Hamburgs an,
und stimm in deiner Söhne Chöre
und sing Ihm Dank, und sing ihm Ehre!

Wäre der musikalische Vergleich dieser *Kapitänsmusik* mit der *Donner-Ode* möglich, stünde wohl bei diesen textlichen Parallelen die Frage nach dem Einsatz der Pauken in Bachs Komposition im Fokus des Interesses.¹⁶ Eine weitere, erhaltene seiner Kapitänsmusiken aus dem Jahr 1780 gibt jedoch Einblick in diese Gattung und die Instrumentierung. In diesem Oratorium werden die Pauken an prominenter und ungewöhnlicher Stelle eingesetzt – in einem Accompagnato-Rezitativ zur Textpassage „Welche Wuth schallt donnernd von den Ufern wieder! [sic]“. Auch in diesem Fall wird der Einsatz der Pauken nicht als bloße

Tonmalerei interpretiert, sondern als Ausdruck des Erhabenen, als religiöse und ästhetische Kategorie. Und wiederum erklingen die Pauken zum Verb „donnern“.

Der historische Kontext unserer *Donner-Ode* ist komplex und vielschichtig, verwoben mit modernsten philosophischen, theologischen und musikalischen Strömungen in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Vor allem aber ist und bleibt sie eine großartige Komposition.

Für diese Edition wurden möglichst autornahere Quellen verwendet. Für den ersten Teil sind dies das Partiturautograph (**A₁**) sowie das vom Komponisten autorisierte Aufführungsmaterial (abschriftliche Einzelstimmen **B₁** und **C₁**) und für den zweiten Teil ebenfalls die autorisierten Einzelstimmen (**B₂**) sowie eine zeitgenössische Partiturabschrift (**C₂**).

Die Partitur wurde von Telemann klingend notiert, die Einzelstimmen nach Gebrauch transponiert. Diese Praxis wird für die Edition übernommen. Die Hornstimme ist uneinheitlich notiert: Im ersten Teil im Bassschlüssel, im zweiten Teil im Violinschlüssel zwei Oktaven höher. Die in Nr. 3 vorgeschriebene Oboe d'amore kann durch Oboe ersetzt werden. Für diesen Satz stellt die Edition beide Stimmen (eine transponierte und eine klingende) zur Verfügung. Für die Besetzung der Generalbassgruppe werden hier folgende Instrumente vorgeschlagen: Violoncello, Violone, Fagott und Orgel. Es wird empfohlen, das Fagott lediglich in jenen Sätzen einzusetzen, in denen auch andere Blasinstrumente spielen. Das Stimmenmaterial ermöglicht aber das Mitspielen in allen Sätzen. Ergänzt werden kann die Generalbassgruppe beispielsweise durch ein oder zwei Theorben.

Ergänzungen der Herausgeberin werden in den Noten diakritisch durch Kleinstich und Kursivsatz (Beischriften) gekennzeichnet oder in den Einzelanmerkungen erwähnt. Ergänzungen in runden Klammern sind Übernahmen aus den Quellen **C₁** und **C₂**.

Die Herausgeberin möchte für ihre Hilfe bei der Quellenbeschaffung namentlich Frau Aija Taimina von der Abteilung Rara der Latvijas Akademiska Biblioteka Rīga und Herrn Andrzej Pikul sowie allen genannten Bibliotheken danken, auf deren Quellen für diese Edition zurückgegriffen werden konnte.

Basel, Sommer 2016

Silja Reidemeister

¹⁴ *Hamburgischer Correspondent* Nr. 65 vom 23. April 1762, zit. nach Menke 1942 (wie Anm. 6), S. 46.

¹⁵ Markus Rathey, „Carl Philipp Emanuel Bachs *Donnerode*: Zur politischen Funktion des ‚Erhabenen‘ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 66/4 (2009), S. 286–305.

¹⁶ Die erhaltene Serenade *Schlagt die Trommel! Wirbelt Freude!* (BR-CPEB G^s 17) zur *Kapitänsmusik* von 1783 sieht Pauken vor, daher waren die Instrumente für die Aufführung vorhanden und wurden vermutlich auch im Oratorium eingesetzt. Vgl. Rathey 2009, S. 301.

Foreword

Since Wolf Hobohm published Telemann's *Donner-Ode* in 1971,¹ as part of the Georg Philipp Telemann selected works edition, the composition has become much more well-known and popular in both practice and musicological research. Forty-five years later, this new edition is being released in view of original sources that have since been discovered. Taking Hobohm's first edition as a model, the first (1756) and second (1760) parts of the *Donner-Ode* are presented together. Considering that they were composed at different times, doing so is not strictly necessary, and they can also be performed separately.

In 1756 Georg Philipp Telemann was seventy-five years old and had served for thirty-five years as municipal cantor in the Hanseatic City of Hamburg. In this position, his principal duty was to provide music for the main and secondary churches. In addition to his work as a cantor, Telemann was involved in varied musical activities in Hamburg; he was one of the central players, for example, in developing the city's civic musical life. Since taking office in 1721, he was active in organizing concerts in his own house, at various inns, at the "drill house" of the citizens' militia – where an excerpt of the first part of the *Donner-Ode* was performed on November 5, 1756 – and beginning in 1761, in the new concert hall at the Valentinskamp.

Telemann's late creative phase began in 1755 with the passion oratorio *Der Tod Jesu* (The Death of Jesus), to a text by Telemann's contemporary Karl Wilhelm Ramler. The cantor now turned again with renewed enthusiasm to large-scale sacred works, performing them both in churches and in secular contexts. The *Donner-Ode* also dates from this prolific period. The first part ("Wie ist dein Name so groß") is thought to be connected to the earthquake that devastated the city of Lisbon on November 1, 1755, during which tens of thousands of people perished. However, this connection is only referred to in a single historical document, a letter written by Ramler on December 11, 1757:

Yesterday I went to the musical rehearsal of a Thunder Ode composed by Herr Telemann and pieced together by the two of us, Herr Krause and myself, from Cramer's Psalms. Herr Krause beat, or rather played the kettledrums. You probably didn't know that he is also a virtuoso on this thundering instrument. The piece was made on the occasion of the earthquake, and it was performed today in the Petrikerche as a prelude to the Te Deum.²

¹ Georg Philipp Telemann, *Die Donnerode. Das befreite Israel*, ed. by Wolf Hobohm, Kassel, 1971 (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke Vol. 22).

² Gleimhaus Halberstadt, call number *Hs. A 3177*; see also *Briefwechsel zwischen Gleim und Ramler*, edited with commentary by Carl Schüddekopf, Vol. 2 (1753–1759), Tübingen, 1907, p. 307. Cit. from Ralph-Jürgen Reipsch, "Telemanns Donner-Ode zwischen Kirche und Konzert" in: *Concertare – Concerto – Concert. Das Konzert bei Telemann und seinen Zeitgenossen*. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 14. und 15. März 2016 (= Telemann-Konferenzberichte XXI) (in preparation). Since no other historical sources attest to any relationship between the earthquake and the *Donner-Ode*, this causal connection is called into question by Ralph-Jürgen Reipsch.

In the 1970s and 80s, the date of the premiere was thought to be March 11, 1756, an exceptional day of penance connected with the Lisbon earthquake. But today, based on the sources,³ it is agreed that the *Donner-Ode* was in fact performed for the first time in a service on the seventeenth Sunday after Trinitatis (that is, October 10, 1756) at Hamburg's Sankt Katharinen church. On Sundays and holidays, the liturgical music consisted of two main sections – one before, the other after the sermon – as well as additional musical contributions such as organ preludes and congregational singing. On the above-mentioned Sunday in the Sankt Katharinen church, the cantata *Lobet den Herrn, ihr seine Engel* (TVWV 1:1063) was performed before, and our *Donner-Ode*, Part 1 "Wie ist dein Name so groß" after the sermon.

As a reaction to the natural disaster that claimed tens of thousands of lives, we might expect a lamentation or a work of funeral music. However, the text praises the Almighty, and with an instrumentation that includes three trumpets and kettledrums, the music conveys a festive, extroverted character. Why, after such a catastrophe, does Telemann compose a hymn of praise? Two thoughts may be offered by way of explanation:

Alongside the theologians and philosophers who, after this natural disaster, began casting doubt on God's justice, there were also a number of thinkers who saw precisely this event as proof of the magnificence of the Almighty. Acts of God were not to be considered in reference to man, but followed a greater plan, and it would be presumptuous to view man as the focal point of everything. So the magnificence of a God was celebrated who is as great as the infinite cosmos (which had just been discovered at the time), and whose plan does not take into account individual humans.⁴ According to this view, the catastrophe could just as well have occurred in the flourishing commercial city on the Elbe as in the capital on the Tagus. The geographical distance between Lisbon and Hamburg, and the fortunate circumstance that the Hanseatic city was spared, are certainly preconditions for such a view.

Though the *Donner-Ode* already contains the word "Ode" in its title, the question of genre is not easily explained at first. Werner Menke, Telemann researcher and author of the 1982 *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke* (Thematic Catalogue of Vocal Works) of Georg Philipp Telemann, placed it in the sixth chapter ("Sacred oratorios"),⁵ but also mentions it briefly as one of the "Church cantatas, according to year" (1755/56) in his 1942 study of Telemann's vocal works.⁶ In light of its formal structure, however, the *Donner-Ode* cannot be categorized as an oratorio.

³ Cf. Reipsch n.y. (see footnote 2).

⁴ Cf. Harald Schultze, "Telemann und die fromme Aufklärung – Beobachtungen zu den Dichtungen 'Die Donnerode' und 'Der Tod Jesu'", in: Martina Falletta et al. (ed.), *Georg Philipp Telemanns Passionsoratorium "Seliges Erwägen" zwischen lutherischer Orthodoxie und Aufklärung*, Frankfurt/Main, 2005, pp. 66–86.

⁵ Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann* Vol. 2, Frankfurt am Main, 1982, pp. 27–28.

⁶ Werner Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's*, Kassel, 1942 (= Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft Vol. 3), pp. 70–71.

Laurenz Lütteken, who devotes a chapter⁷ to the *Donner-Ode* in his 1998 book *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, resolves the genre problem by referring to the literary genre of the text. In addition to mentioning the earthquake, the above-cited passage from Ramler's letter provides information regarding the origin of the text of the *Donner-Ode*: it is a compilation and arrangement of Psalms 8 and 29, in Johann Andreas Cramer's translation, by Carl Wilhelm Ramler and Christian Gottfried Krause. Cramer had published the first of his four volumes of psalm translations in Leipzig in 1755, one year before the *Donner-Ode* was composed. The emphatic ode was the only literary form that Cramer considered possible for a translation of the "Biblical poetry," a genre that had just recently (1753) been redefined by philologist and historian Michael Conrad Curtius. It was "no longer viewed as an artful song or rhetorically polished act of political representation [note: like the ode in Greek or Roman antiquity], but as a song of the 'inspired' poet, who was directly experiencing the miraculous."⁸ In Cramer's view, this "inspiration" is the central feature of a poetic work, and attains its highest value when expressed by an unschooled, "naive" poet – as David, the author of the Psalms, was believed to be.

In the music of the time, an ode was a solo song accompanied by a keyboard instrument. Though Telemann departed from this definition of the genre by significantly expanding the instrumental accompaniment, he remained faithful to it in his selection of the text. This resulted in a succession of individual "songs" that bore more resemblance to lyrical monologues than to arias per se. Lütteken explains further:

This heightening of the solo song, transforming it into an emphatic song of inspiration, is reflected in the large-scale structure: the precise gradation of the vocal registers (from the highest in the first, to the lowest in the final "solo"), as well as references to the affections that closely follow Robert Lowth's three stages (beauty, grandeur, and the sublime), lead to a dramatic-dynamic continuum within a single great song, as this ode can be understood to be.⁹

Against this background, both the form of the text and the title *Donner-Ode* are comprehensible. It is an ode with regard to its text, and the "thunder", shaking the earth and sea, symbolizes the power and greatness of the Lord, at the same time evoking the elemental power of the earthquake. In this connection, however, the use of the kettledrums should not be misconstrued as mere sound painting – this is not simply an acoustic representation of a natural phenomenon, but also about the effect that the sound produces on the listener.¹⁰

The second part of the *Donner-Ode* was first performed on New Year's Day, 1760. "Mein Herz ist voll" was also premiered in the Hauptkirche Sankt Katharinen, where it served as the music preceding the sermon. The sermon was followed by the cantata *Es jauchzen die Engel* (TVWV 1:517). The martial text of the second part is also from Cramer's Psalm translation. The text's arranger is unknown, but it is assumed that Telemann himself abbreviated the 45th Psalm for his purposes.

Though the premieres of both parts of the *Donner-Ode* took place in a liturgical context, the work has been received above all as a concert piece. As mentioned above, Telemann performed an excerpt of part 1 of the *Donner-Ode* at the Hamburg drill house on November 5, 1756 – a few weeks after the church premiere. Laurenz Lütteken comments:

In view of this fact, it is highly likely that Telemann conceived the work for public concert performance from the very beginning, viewing the two church performances as a kind of "test run", and possibly also in order to fulfill some of his job duties.¹¹

What is certain is that during Telemann's lifetime and afterward, the *Donner-Ode* has been performed and received often, and far beyond the confines of Hamburg.¹²

Looking back at the first edition from 1971, the question again arises as to whether the two parts of the *Donner-Ode* should be published together. When they are, the implication is that they originally belonged together, which (in view of their date of composition) was not the case. However, in light of a note by Georg Michael Telemann on a supplementary sheet included with the original voices of part two, we can well assume that including the two parts together was authorized: "NB: Due to its great similarity with the enclosed work, the late Telemann himself approved for this music to be the 2nd part of the *Donnerode*."¹³ Moreover, this is confirmed by a notice in the Hamburg press, which announced a performance of the *Donner-Ode* on April 26, 1762 "to which a second part has also been added."¹⁴

Telemann's *Donner-Ode* (particularly Part 1) was widely received during his lifetime and afterward, as testified by records of numerous performances. But the work also left traces in late 18th century music production. An example can be found in the oeuvre of Telemann's successor in office and godson, Carl Philipp Emanuel Bach.¹⁵ In 1783 Bach composed an oratorio to celebrate the captains of the Hamburg militia. On February 5, 1783, an earthquake

⁷ Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen, 1998 (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung Vol. 24), pp. 149–169.

⁸ Lütteken (cf. footnote 7), p. 154.

⁹ Lütteken (cf. footnote 7), p. 161.

¹⁰ This effect has its roots in the human fascination for tragic events (the "sacred shudder") and is seen as connected with the aesthetic category of the "sublime". Cf. Lütteken (see footnote 7), pp. 156–158. Regarding the reproach of sound painting in Telemann's work, cf. Brit Reipsch, "'... nach Anleitung der Poesie zu sehr mit Mahlereyen überladen' – Zu Christoph Daniel Ebelings Telemannbild", in: Carsten Lange et al. (ed.), *Telemann, der musikalische Maler*, Hildesheim, 2010 (= Telemann-Konferenzberichte XV), pp. 126–139.

¹¹ Lütteken (see footnote 7), p. 151.

¹² The most recent research regarding the concert performance of the *Donner-Ode* is provided by Ralph-Jürgen Reipsch (see footnote 2).

¹³ It is interesting that these lines were later crossed out and marked as invalid. It is unknown who crossed them out and when this was done.

¹⁴ *Hamburgischer Correspondent* No. 65 from April 23, 1762, cit. from Menke 1942 (see footnote 6), p. 46.

¹⁵ Markus Rathey, "Carl Philipp Emanuel Bachs *Donnerode*: Zur politischen Funktion des 'Erhabenen' in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 66/4 (2009), pp. 286–305.

had shaken the Sicilian commercial city of Messina, once again claiming the lives of tens of thousands of people and reminding Europeans of the terrible catastrophe in Lisbon. Though the musical sources of this composition are unknown, the extant libretto does permit a poetic comparison with Telemann's *Donner-Ode*. Both song texts have several elements in common: praising God in the face of devastation, thunder as a symbol of the voice of God, and the general message of the text:

Telemann 1756: No. 7, Duet Basso I/II

The thunder resounds, that He may be glorified.
Give thanks to Him in His temple!
From the temple to the ends of the earth,
the long, resounding song of praise.

Bach 1783: Nr. 16, Basso Recitativo

Your compassion is righteous. Your Hamburg also
shed tears when that Eden perished,
and God counted them. – Now offer Him thanks and praise,
He who can uphold and destroy,
who can kill and resurrect.
Pray to the Sustainer of Hamburg,
and join in your sons' chorus,
and sing thanks to Him, sing praise to Him!

If a musical comparison can be made between this *Kapitänsmusik* and the *Donner-Ode*, the question of the use of the kettledrums in Bach's composition, considering the textual parallels, would be highly interesting.¹⁶ However, another existing example of his "captain's music" from 1780 can offer us insight into the genre and its instrumentation. In this oratorio, the kettledrums are used in salient and unusual passages – in an *accompagnato* recitative to the text passage "Welche Wuth schallt donnernd von den Ufern wieder! [sic]" (What thunderous fury resounds from the shores!). Here as well, the use of the kettledrums is not to be interpreted as mere sound painting, but as an expression of the sublime as a religious and aesthetic category. And again, the kettledrums are played to the verb "thunder".

The historical context of our *Donner-Ode* is multilayered and complex, interwoven with the most modern philosophical, theological, and musical currents of the mid-18th century. But above all, it is and remains a magnificent composition.

For this edition, we have used sources that are as close as possible to the composer. For the first part, these are the autograph of the score (**A₁**) together with the performance material authorized by the composer (manuscript parts **B₁** and **C₁**), and for the second part, again the authorized individual parts (**B₂**) along with a contemporary copy of the score (**C₂**).

The score was notated by Telemann as played, and the individual parts transposed according to the custom, a practice that has been adopted in this edition. The horn part is notated inconsistently: in bass clef in the first part, and two octaves higher in the treble clef in the second part. The Oboe d'amore, to be played in no. 3, can be replaced by the oboe. For this movement our edition provides both parts (one transposed, the other as played). For the instrumentation of the basso continuo, the following instruments are recommended: violoncello, violone, bassoon, and organ. It is suggested that the bassoon be used only in the movements that include other wind instruments. With the part provided, however, it can participate in all of the movements. The general bass instruments can also be augmented, for example, by one or two theorbos.

Additions by the editor are indicated diacritically in the score using smaller print and italics (written markings) or mentioned in the individual notes. Additions in parentheses refer to material adopted from the sources **C₁** and **C₂**.

For their help in obtaining the sources the editor wishes especially to thank Aija Taimina from the Rara department in the Latvijas Akademiska Biblioteka Rīga and Andrzej Pikul (Kraków), as well as all of the libraries mentioned whose sources have been referenced in the present edition.

Basel, Summer 2016
Translation: Aaron Epstein

Silja Reidemeister

¹⁶ The surviving "Serenate" *Schlagt die Trommel! Wirbelt Freude!* (BR-CPEB G^s 17) for the *Kapitänsmusik* of 1783 calls for kettledrums, which means the instruments were present at the performance and presumably also used in the Oratorio. See Rathey 2009, p. 301.

Donner-Ode

TVWV 6:3

Erster Teil

1. Chor
Hymne (aus dem 8. Psalm)

Georg Philipp Telemann
1681–1767

Munter

I
Tromba II
III

Timpani
in Re-La / d-A

I
Oboe II

I
Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

B.

Bass

6 6 8 3 - :

Aufführungsdauer / Duration: ca. 40 min.

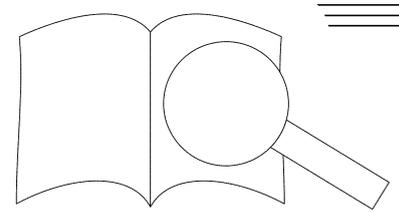
© 2016 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 39.142

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
edited by
Silja Reidemeister

6



6 7 6 6 (6) 6 7 6 6 4 3 6

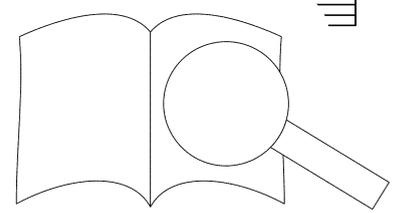
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

dein Na - me so groß! Mit wel - chem

Wie ist dein Na - me so groß! Mit wel - chem

Wie ist dein Na - me so groß! Mit wel - chem

Wie ist dein Na - me so gr

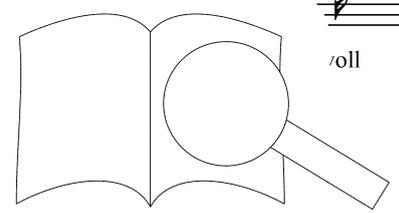


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ruh - me gr Herr, un - ser Herr - scher, voll
 Ruh - et, Herr, un - ser Herr - scher, voll
 .mü - cket, Herr, un - ser Herr - scher, voll

u. ge - schmü - cket, Herr, un
 voll

6 5 9 8 6 7 3 3

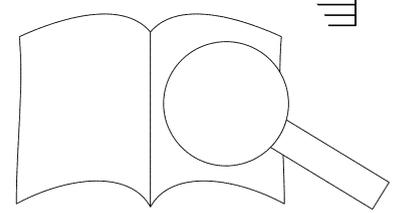


PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Weis - heit und
 Weis - he
 W
 ant,

und Macht,
 und Macht!
 voll Weis - heit und Macht!
 voll Weis - heit unc

4 # 7 9 8 4 # 7 4 3

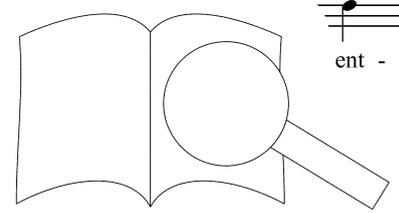


Der Erd - k - und staunt; von dei - nem Na - men ent -

Der es und staunt; von dei - nem Na - men ent -

weiß es und staunt; von dei - nem Na - men ent -

- kreis weiß es und staunt; ent -



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

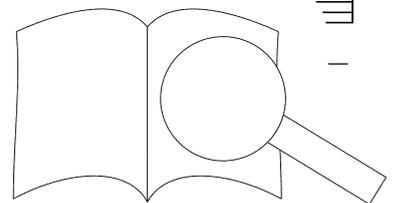
zü - cket, froh - lockt er Pracht,

zü - cket, froh - ne Pracht,

ber sei - ne Pracht,

ck - u er ü - ber sei - ne Pracht,

4 5 6 5 #

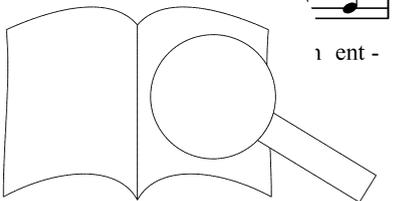


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

von dei-nem Na-men ent -

von dei-nem Na-men ent -

von dei-nem Na-men ent -



1 ent -

7

7

7

PROBEPARTITUR

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

zü - cket, froh - lockt er

Pracht.

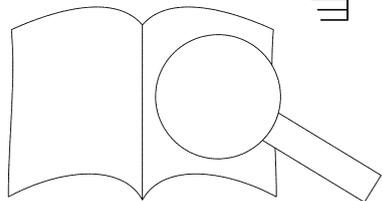
zü - cket, froh

ne Pracht.

oer sei - ne Pracht.

ck, er ü - ber sei - ne Pracht.

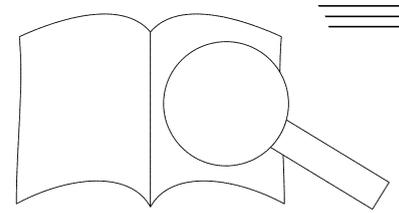
4 5# 8 6 (5) #



PROBEPARTITUR

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

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



4

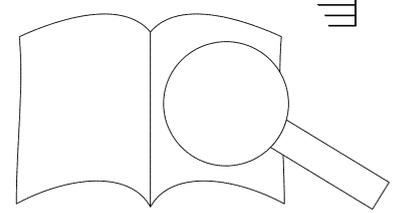
#

5

6
5

Na - me so groß! Mit wel - chem
 dein Na - me so groß! Mit wel - chem
 wie ist dein Na - me so groß! Mit wel - chem

Wie ist dein Na - me so groß!



8

6

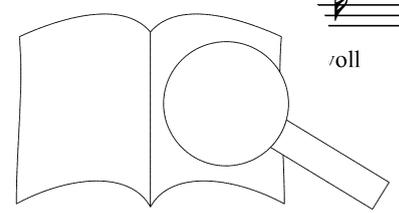
6

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

Ruh - me gr
 Herr, un - ser Herr - scher, voll
 Ruh -
 Herr, un - ser Herr - scher, voll
 mü - cket,
 Herr, un - ser Herr - scher, voll

u. ge - schmü - cket,
 Herr, un -
 voll

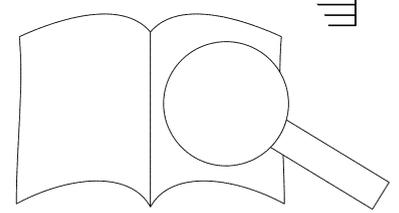
6 5 9 8 6 7 3 4 3



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

Weis - heit und
 Weis - he
 W
 ant,
 und Macht,
 und
 Weis - heit und Macht!
 voll Weis - heit und Macht!
 voll Weis - heit und Macht!
 voll Weis - heit unc

4 # 7 9 8 4 # 7 / 4 3



First system of piano accompaniment, measures 1-4. The music is in G major and 4/4 time. It features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Second system of piano accompaniment, measures 5-8. The music continues with the same accompaniment pattern.

Third system of piano accompaniment, measures 9-12. The music continues with the same accompaniment pattern.

Fourth system of piano accompaniment, measures 13-16. The music continues with the same accompaniment pattern.

Der Erd - kreis .nt; von dei - nem Na - men ent - zü - cket, froh - lockt er

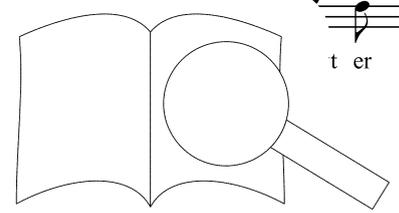
Der r und staunt; von dei - nem Na - men ent - zü - cket, froh - lockt er

ß es und staunt; von dei - nem Na - men ent - zü - cket, froh - lockt er

kreis weiß es und staunt; von dei - nem t er

Tasto solo

Fifth system of piano accompaniment, measures 17-20. The music continues with the same accompaniment pattern.



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

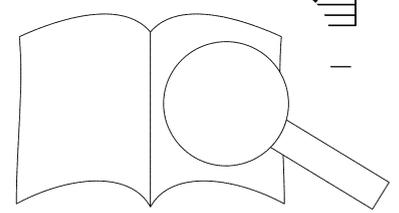
ü - ber sei - ne

ü - ber se'

Pracht,

ne Pracht,

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



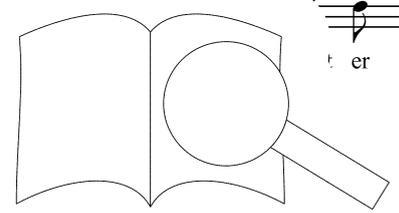
von dei-nem Na-men ent-zü-cket, froh-lockt er

von dei-nem Na-men ent-zü-cket, froh-lockt er

von dei-nem Na-men ent-zü-cket, froh-lockt er

von dei-nem er

Tasto solo
p



PROBEPARTITUR

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

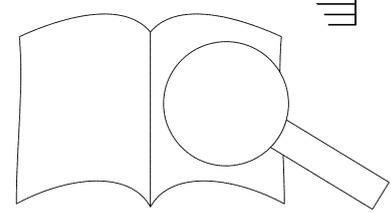
ü - ber sei - ne
 ü - ber sei
 acht.

ne Pracht.

6

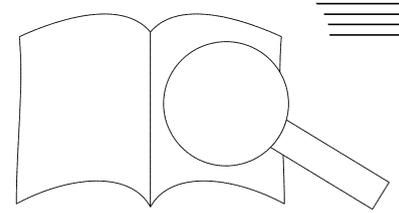
2

0



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

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

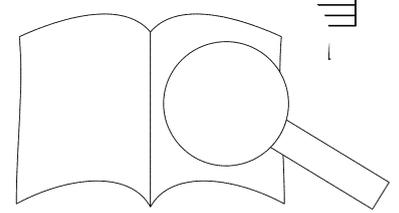


6
5 (7) Fine

Him - mel, ü - *and* al - ler dei - ner Him - mel Hee - re sind **Tutti**

Him - *eh*t, - und al - ler dei - ner Him - mel Hee - re sind **Tutti**

sind



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

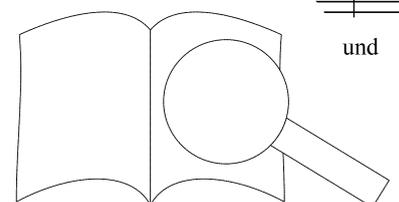
mens Eh - - - re.
 Eh - - - re.
 Na - - mens Eh - - re. Solo
 Der Solo
 nes Na - - mens Eh -

7 6 7 5 6 7 #

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

seh ihn, des-sen Licht des Nachts von dei-ner Grö-ße spricht, und

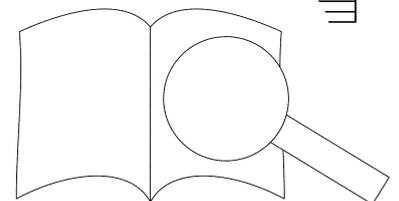
ich seh ihn, des-sen Licht des Nachts von und



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

Herr, dei - ne He - rol - de, die
 Herr, dei - ne He - rol - de, die
 Tutti
 der Fer - ne, Herr, dei - ne He - rol - de, die
 Tutti

ne in der Fer - ne, Herr, dei - ne



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

Ster - dei - ne He - - - - - rol - de,

Ster dei - ne He - rol - de, dei - ne

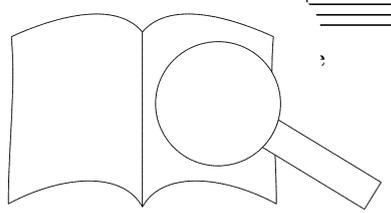
ne, dei - ne He - rol - de, dei - ne

Si - ne, dei - ne

6
4

5
3

6



PROBEPARTITUR

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

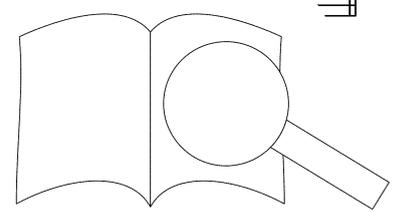
Herr, dei - ne Ster - - - - ne.

He - rol - de, die Ster - - - - ne.

He - rol - de, die Ster - - - - ne.

ne He - rol - de, die Ster - -

6 47 5 - 8 6 47 3 - 5 -



Da capo al fine

Ode (aus dem 29. Psalm)

2. Arie (Soprano)

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola

Fagotto

Soprano

Basso continuo

Musical score for measures 1-4. The score includes staves for Violino I/Oboe I, Violino II/Oboe II, Viola, Fagotto, Soprano, and Basso continuo. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The Soprano part is silent in these measures. The Basso continuo part includes figured bass notation: 8 and 6.

Musical score for measures 5-9. The Soprano part begins with a melodic line. The instrumental parts continue with rhythmic accompaniment. The Basso continuo part includes figured bass notation: 6, 3, 6, 6.

Musical score for measures 10-14. The Soprano part continues with a melodic line. The instrumental parts continue with rhythmic accompaniment. The Basso continuo part includes figured bass notation: 6, 6, 5, 4, 3, 8, 7, 6, 5, 2, 6, 5, 6, 5, 6. There are also some performance markings like '+' and '7'.

15

pizz.

pizz.

pizz.

Bringt her, ihr Hel - den aus gött - li - chem Sa - men, bringt her dem Herr - scher Ehr

p

19

Ruhm, Ehr

24

hm, bringt her, ihr Hel - den aus gött - li - chem Sa - men, bringt her

(6)

(#)

2

6

(#)

PROBENPARTITUR

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

arco

f arco

f arco

f

Ruhm, Ehr und Ruhm, Ehr und Ruhm, Ehr — und Ruhm!

(6 #) 0 0 8 #

6 6

6

6

pizz.

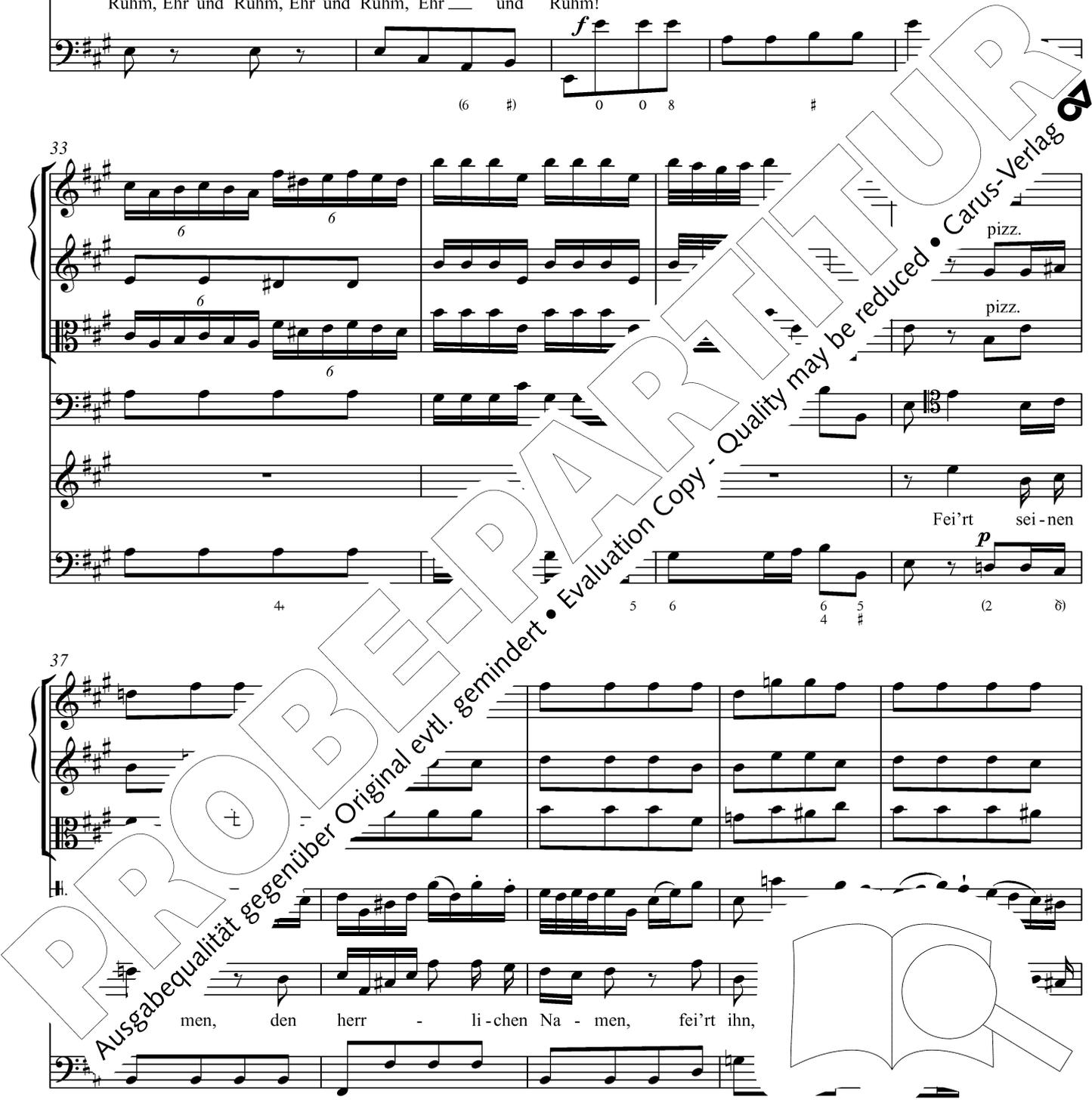
pizz.

Fei'rt sei-nen

p

4 5 6 6 5 4 # (2 6)

men, den herr - li - chen Na - men, fei'rt ihn,



42

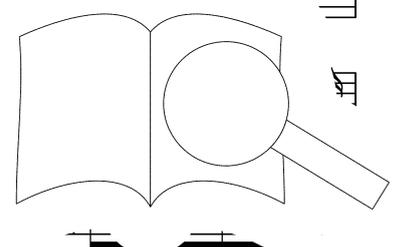
tum, sei-nen Na-men, sei-nen herr - - - li-chen Na-men, ren

47

Na-men, sei-nen herr - - - Na-men, fei'rt ihn, fei'rt ihn in

52

em Hei - lig - tum, fei'rt ihn, fei'rt ihn, fei'rt



57

arco
mf arco f

mf f

tum, in sei - nem Hei - - - - lig - tum!

5
3

62

47 9 47 6 5 9 8 4 3 4

67

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

3. Arie (Alto)

Demütig

Oboe d'amore

Violino I, II

Alto

Basso continuo

Fallt vor ihm

7

hin, mit dem heiligen Kleide der frommen

11

tan, fällt vor ihm hin, mit dem

16

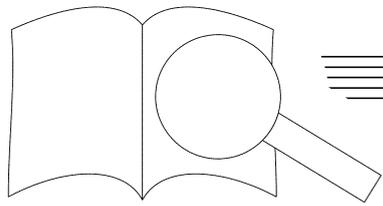
- gen Kleide der frommen Unschuld an - ge -

be - tet Gott in be - wun - dern - der Freu - de mit hin - ge -

worf - - nen Lei - bern an!

te Gott in be - wun - dern - der

de mit hin - ge - worf - - nen Lei -



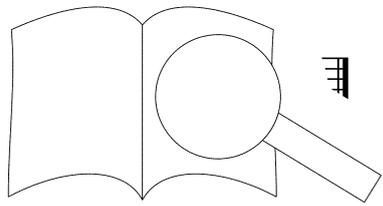
be - tet Gott in be - wun - dern - der Freu - de mit hin - ge -

worf - - nen Lei - - bern an, mit we

- - - nen Lei - '

nen Lei - '

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



4. Arie (Tenore)

Feurig

I
Violino

II

Viola

Tenore

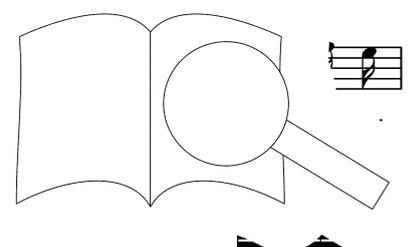
Basso continuo

3

-tes er-schüt-tert die Mee-re, Ge-wit-ter

6

vor ihm her, vor ihm her, vor ihm her, Ge-wit-



8

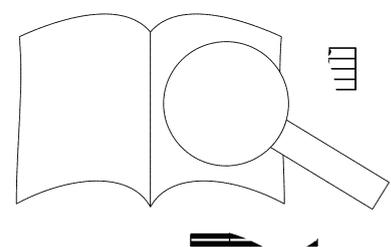
wan - deln vor ihm her, wan - deln vor ihm her.

10

Die Stim - me - tert die Mee - re, Ge - wit - ter

12

or ihm her, vor ihm her, vor ihm her, Ge - wit - ter,



14

8 wan - deln vor ihm her. Der Höchs - te don - - - - -

16

8 - nert, ge - klei - det in Eh - re, don - nert er, der Höchs - te

7

18

- nert, ge - kle

20

Was - sern don - nert er, don - - - - -

22

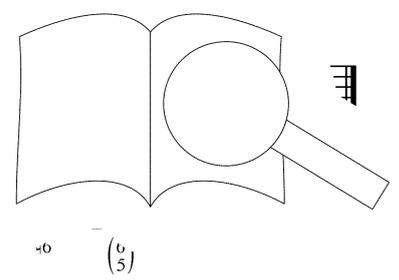
- nert er, auf gro - ßen Was - sern, auf - - - - - t er.

8 6 6
4

24

- - - - -

5 6 6
4



5. Arie (Basso I)

Corno

I

Violino

II

Viola

Basso I

Basso continuo

Die Stim-me Got-tes zer - schmet - tert die Ze - dern,

5 3 6 4 5 3

4

tes zer - schmet - tert die Ze - dern,

7

Ruhm, den er den Ber - gen gab,

schmet

- tert die Ze-tern vom h vom ho - -

- - hen Li-ba-non he-rab.

Die Stim-me Got-tes zer - schmet-tert die Ze-der

den Ruhm, den er den die Stim-me Got-tes zer -

- - - - -

- tert die Ze - dern vom ho - hen Li - ba - non, vom ho - -

- - - - - hen Li vom ho - hen Li - ba - non he -

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

6. Arie (Basso II)

Tromba

Violino I

Violino II

Viola

Basso II

Basso continuo

senza Ob

p

senza Ob

p

p

Sie stürzt die stol - zen Ge - bir - ge zu - sam - men:

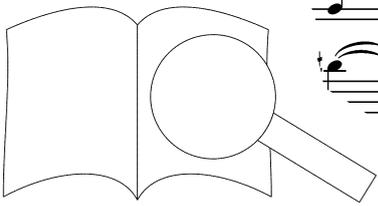
6

5

Erd - kreis wankt, wenn er sie

10

der Erd - kreis wankt,



con Ob
f
con Ob
f
f

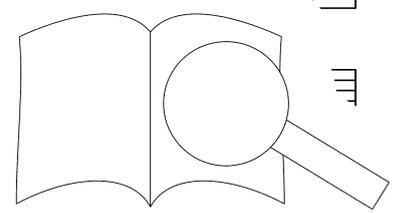
wenn er sie hört:

f
Ob
f

Er

senza Ob
p
senza

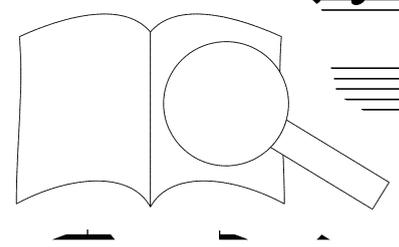
Don - ners Stim - me, des Don



ners Stim - me,

Flam - men rund um sich sprüht, zer ört, zer - schlägt, zer -

zer - stört. Er hört des Don - ne



Don - - - - -

me, die Flam - men rund um sich

s zer - schlägt, zer - stört, zer - stört, zer - schlägt, die Flam - men r

schlägt, zer - stört, zer - schlägt, zer - stört

con Ob
f
f

Ob
Ob

Ob

3 6 6 6 6 5

8

con Ob.

f

con Ob.

f

f

Ob

Ob

tr

f

p

wer - de.

wer - de.

tr

12

senza Ob

p

senza Ob

p

p

mf

es don - - - - - de - - - - - her - herr - li - chet

het

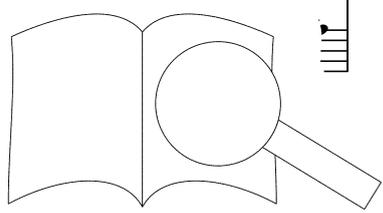
Musical score for measures 16-19, featuring piano accompaniment in treble and bass clefs.

wer - de. Sagt ihm in sei - nem Tem - pel Dank, _____ in sei - nem
 wer - de. Sagt ihm in sei - nem Tem - pel Dank, _____ in sei - nem

Musical score for measures 20-23, featuring piano accompaniment in treble and bass clefs.

ert, es don - - - -
 Es don - nert,

tr
p *mf*



- nert, dass er ver-herr-li-chet wer-de. Sagt ihm in sei

- nert, dass er ver-herr-li-chet wer-de. Sagt i'

con Ob

senza Ob

con Ob

senza Ob

tr

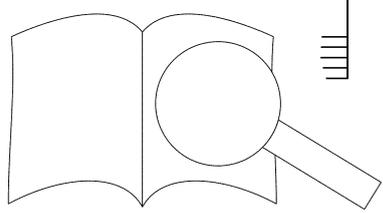
tr

Vom ... En-de der

Dar

Er - de der lan - - - - ge, lau
 Tem - pel schal - le zum En - de der Er - de der lan - - - ge.

ng, der lan - ge, lau - - - ge -
 te ge - sang, der lan - ge, lau - -



p

p

p

tr

p

sang, vom Tem - pel, vom Tem - pel schal - le zum En - de der Er - de,

sang, vom Tem - pel, vom Tem - pel der

f

f

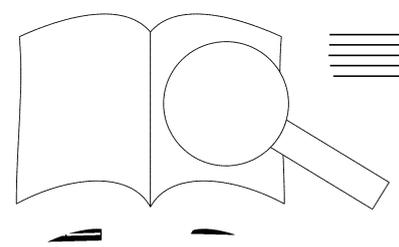
f

tr

p

- - ge, lau - te Lob - ge - sang der

E der lan - - ge, lau - te Lob - ge -



PROBEPARTITUR

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

Piano accompaniment for measures 46-48. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in G major and 3/4 time. The first two staves are marked with a piano (*p*) dynamic. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

An empty bass staff with a treble clef, likely intended for a vocal line.

Vocal line with lyrics: lan - - - - - ge,

Vocal line with lyrics: der lan - - - - -

Piano accompaniment for measures 49-51. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues with the same eighth-note accompaniment pattern.

Piano accompaniment for measures 49-51. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues with the same eighth-note accompaniment pattern.

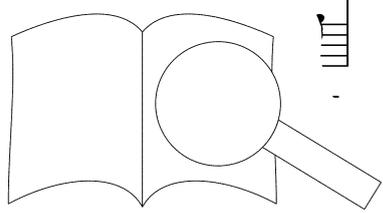
An empty bass staff with a treble clef, likely intended for a vocal line.

Vocal line with lyrics: Lob - - - ge - - - sang, vom En - de der

Vocal line with lyrics: Lob - - - ge - - - sang, v

Piano accompaniment for measures 52-54. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues with the same eighth-note accompaniment pattern.

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



con Ob.
f
con Ob.
f
f

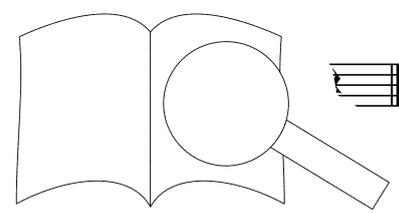
Er - de der lan - - ge, lau - te Lob - ge - sang.
schal - le der lan - - ge, lau - te Lob - ge - san

tr
f

3 +

p

8. Chor = 1. Chor



Zweiter Teil

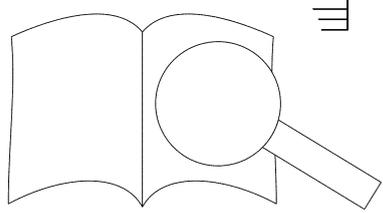
Ode (aus dem 45. Psalm)

9. Chor (1. Strophe)

13. Chor (2. Strophe)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for three Tromba parts (I, II, III), Timpani (in Re-La / d-A), Violino I and Oboe I, Violino II and Oboe II (ad lib.), Viola, Soprano, Alto, Tenore, and Basso cc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score features various musical notations such as trills (tr), dynamics (p), and articulation marks. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso cc) have lyrics written below them, including "Solo", "1. Mein", and "2. Dein".

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



5

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Herz — ist voll, — vom Geis - te Got - tes er - ho - ben, und strömt — in
 Zep - ter ist — ein rich - tig Zep - ter und ü - bet, so weit — du

Basso continuo

10

Tutti

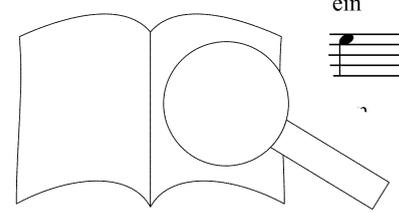
Psal - men herr - sches' Lust! — 1. Mein Herz — ist voll, — vom ein
 herr - sches' - richt. — 2. Dein Zep - ter ist — ein

1. Mein Herz — ist voll, — vom ein
 2. Dein Zep - ter ist — ein

1. Mein Herz — vom ein
 2. Dein Zep — ein

1. Mein Herz —
 2. Dein Zep -

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



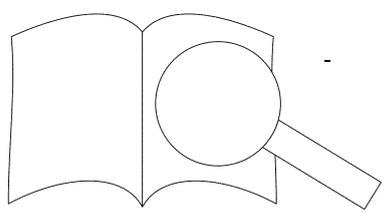
Geis - te Got - tes er - ho - ben, una Psal - men voll Wahr - heit und
 rich - tig Zep - ter und ü - bet, so du herr - schest, ein hei - lig Ge -

Geis - te Got - tes er ant _____ in Psal - men voll Wahr - heit und
 rich - tig Zep - ter . eit _____ du herr - schest, ein hei - lig Ge -

Geis - te und strömt _____ in Psal - men voll Wahr - heit und
 rich so weit _____ du herr - schest, ein hei - lig Ge -

er - ho - ben, und strömt in Psal - 1
 und ü - bet, so weit du herr - sc

6 6 7 8 5 2 3 2 3



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

Ein ho - her Ent - schluss, der Kö - ni - ge bes - ten zu
 - re - Gott, die lieb - st du, die hast du ge -

- len - de Br her Ent - schluss, der Kö - ni - ge bes - ten zu
 dul - dest du tig - keit, Gott, die lieb - st du, die hast du ge -

Ein ho - her Ent - schluss, der Kö - ni - ge bes - ten zu
 Ge - rech - tig - keit, Gott, die lieb - st du, die hast du ge -

Ein ho - her Ent - schluss, ()
 Ge - rech - tig - keit, Gott, ()

6 7 6 5
 # # 4 #

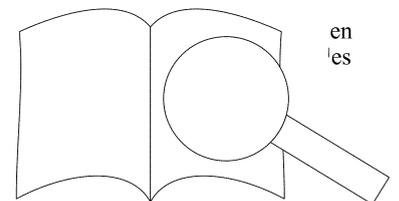
PROBENPARTITUR
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

preist, sie macht ihn be - kannt, — — — — — Grif - fel in ei - ner fer - - - ti - gen
 Freu - den - öl — mehr, — — — — — dei - ner Ge - nos - sen jauch - - - zen - des

preist, sie macht ihr — — — — — Grif - fel in ei - ner fer - - - ti - gen
 Freu - den - — — — — — dei - ner Ge - nos - sen jauch - - - zen - des

preist, s — — — — — ein Grif - fel in ei - ner fer - - - ti - gen
 , — — — — — als dei - ner Ge - nos - sen jauch - - - zen - des

Fi, — — — — — ein Grif - fel in ei - ner fer — — — — — en
 - öl — mehr, als dei - ner Ge - nos - sen jauch — — — — — es



4 6 6 5 6 6 6

Musical score for measures 56-60, top system. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 56-60, middle system. It consists of one bass clef staff. The music features a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. There are two '+' symbols above the first two measures.

Musical score for measures 56-60, bottom system. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The text "senza con" is written above the first two staves, and "Ob Ob" is written below the first two staves. A large watermark "PROBE-PARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

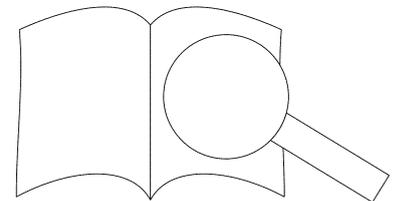
Musical score for measures 56-60, empty staff. It consists of one treble clef staff. The text "Hand. Heer." is written to the left of the staff.

Musical score for measures 56-60, empty staff. It consists of one treble clef staff. The text "Hand. Heer." is written to the left of the staff.

Musical score for measures 56-60, empty staff. It consists of one treble clef staff. The text "Hand. Heer" is written to the left of the staff.

Musical score for measures 56-60, empty staff. It consists of one bass clef staff.

Musical score for measures 56-60, bottom staff. It consists of one bass clef staff. The music features a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.



10. Arie (Soprano)

Angenehm

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

9

(7/5) #

13

tr.

tr.

+

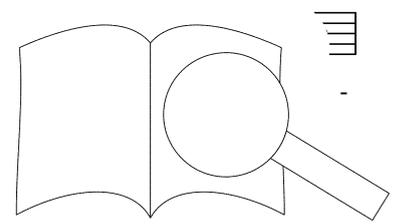
+

pizz.

pizz.

pizz.

Schöns - ter,
Vc solo
pizz.



schlech - ten, o dass — dich al - le frei - Du

der Men - - schen, das — du

Heil _____ der Men - schen, du Heil _____ der Mr

arco
f
arco
f
arco
f

as_ ott gab!

Tutti arco
f

(7

4 5 #)

Frie - de strömt von dei - nen Barm-

her - zig - keit _____ von dei - nen _____ Lip - pen

(4/2) 6 6 7

ürf he - rab. Denn so ge - bot Gott Ze - ba - oth, denn so ge - bot

6 6 6 5 # 6 # 6 5 #)

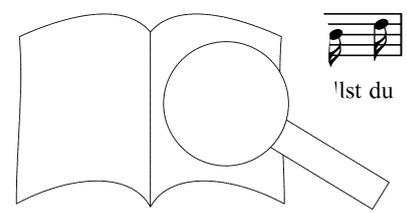
seg - net sollst du e - wig sein, e - wig, e - wig, e - ge-

(6 7 6 6)

f p f p f p

net sollst du e - wig sein, ge -

6 5 6 7 6 6 2 6



3 3 3 3

f

f

f

e - wig sein! _____

(5 #) 5 # 6 5

f

f

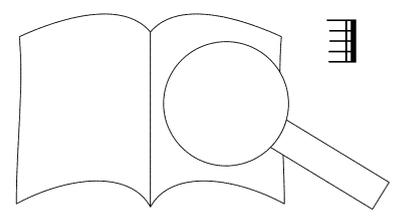
f

+

+

+

45 5 6 5 6 5 6 7



11. Arie (Basso)

I
Violino

II

Viola
Violoncello

Timpani
in Re-La / d-A

Basso

Basso continuo

tr *tr*

pp *p*

Va 8^{va}

3

6 6 b5 6

5

Va

6 6 2 6

8

schein in Ho - heit ge - klei - det!

6 6 6 7 4 #

11

an dein Schwert! Er - schein klei - det! In dei - ner

5 4 # 2 6

14

keit ei - le her - bei, ei - le her - bei, ei

6 6 7

le her-bei, der Wahr-heit zu gut! Er-schei-ne! der Nie-ge

6 6 6 5 # 4 6
5 2

lei-det; be-schütz ihn! Lass den ...ei!

4 2 6 7 6 4 6 6

Be-schütz ihn! Lass den Lei-de

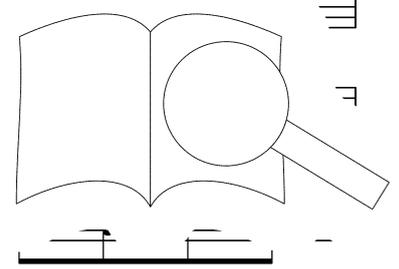
6 6 7 5 6 6 6 6 6 6 6 6 6 4

25

27

29

ne Rech - te, mit Kraft ge - rüs - tet du



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

31

Wun - der, o Held, ver - herr - li - che sich, ver - hr -

6 5 6 6 6 4 2 6

33

- che sich, und dei - ne

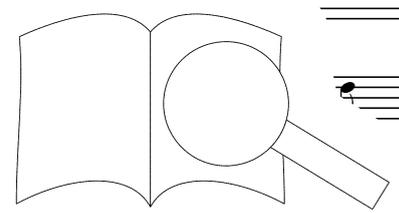
6 6 #

36

te, mit Kraft ge - rüs - tet durch dich, tu

+ + + +

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



3

f

f

con Va

f

Held, ver - herr - li - che sich, ver - herr - li - che sich!

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

tr

tr

tr

f

6

3

Va

tr

PROBE-PARTITUR

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

con Ob *f*

con Ob *f*

f

gen. *f*

3 6 3

senza Ob *f p*

senza Ob *f*

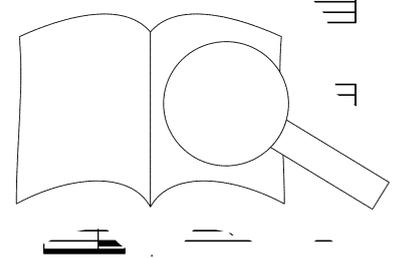
f p

f

Scharf sind dei - ne Ge - schos - se, sie æ, zum Tri - umph und sie -

6 6 5)

sie flie - gen zum Strei - - -



Strei - - - te, zum Tri - umph und sie -

(6)

p con Ob
f con Ob

gen.

6

6

6

4

#

5

f senza Ob
f senza C

Du zwingst die Völ - ker un - ter dich, du ;

(6

6

6

4

5

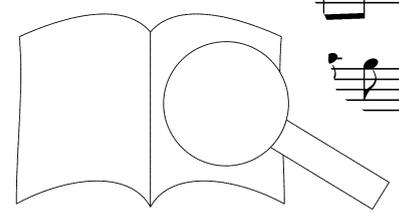
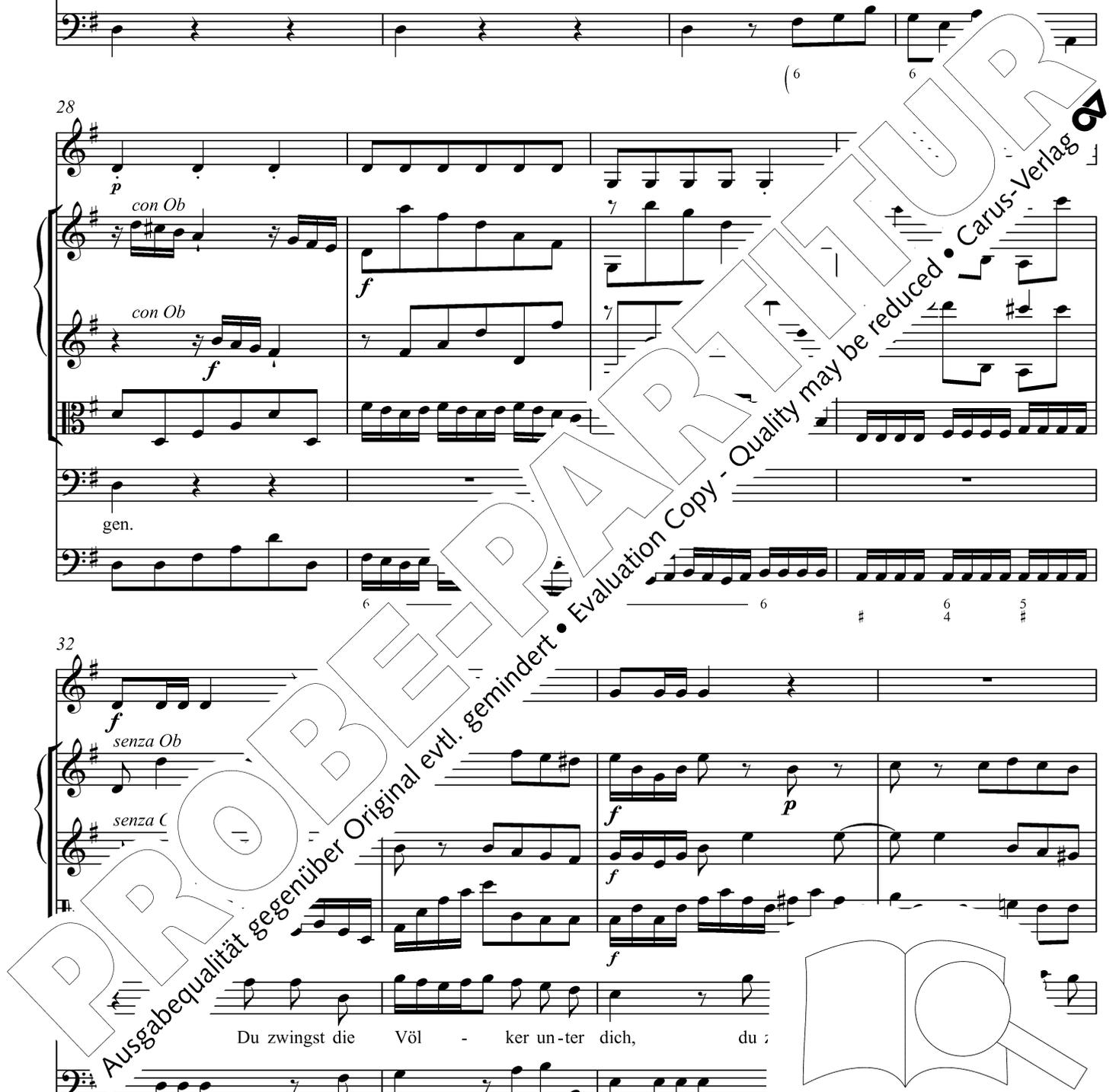
#

6

6

4

5

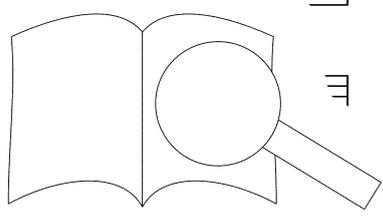


dich. Scharf sind dei - ne Ge - schos - se. Sie tref - fen, wenn sie wi - der - ste - hen, ir

Fein - de: Sie ver - ge - hen,

m - sonst em - pört die Rot - te sich, um - sonst,

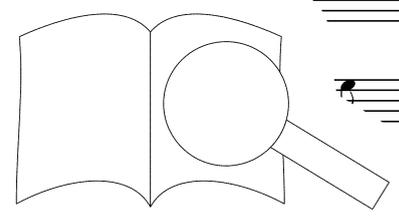
PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



pört die Rot - te sich.

Sie sind ent - flohn, Gott, dein Thron steht e - wig!

E - wig wird er stehn,



PROBE-PARTITUR

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

58

f *con Ob* *senza Ob* *p*

f *con Ob* *p* *senza Ob*

stehn! Sie sind ent - flohn, und Gr

(6)

62

f *con Ob*

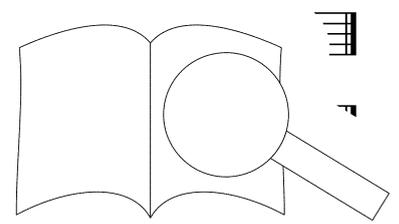
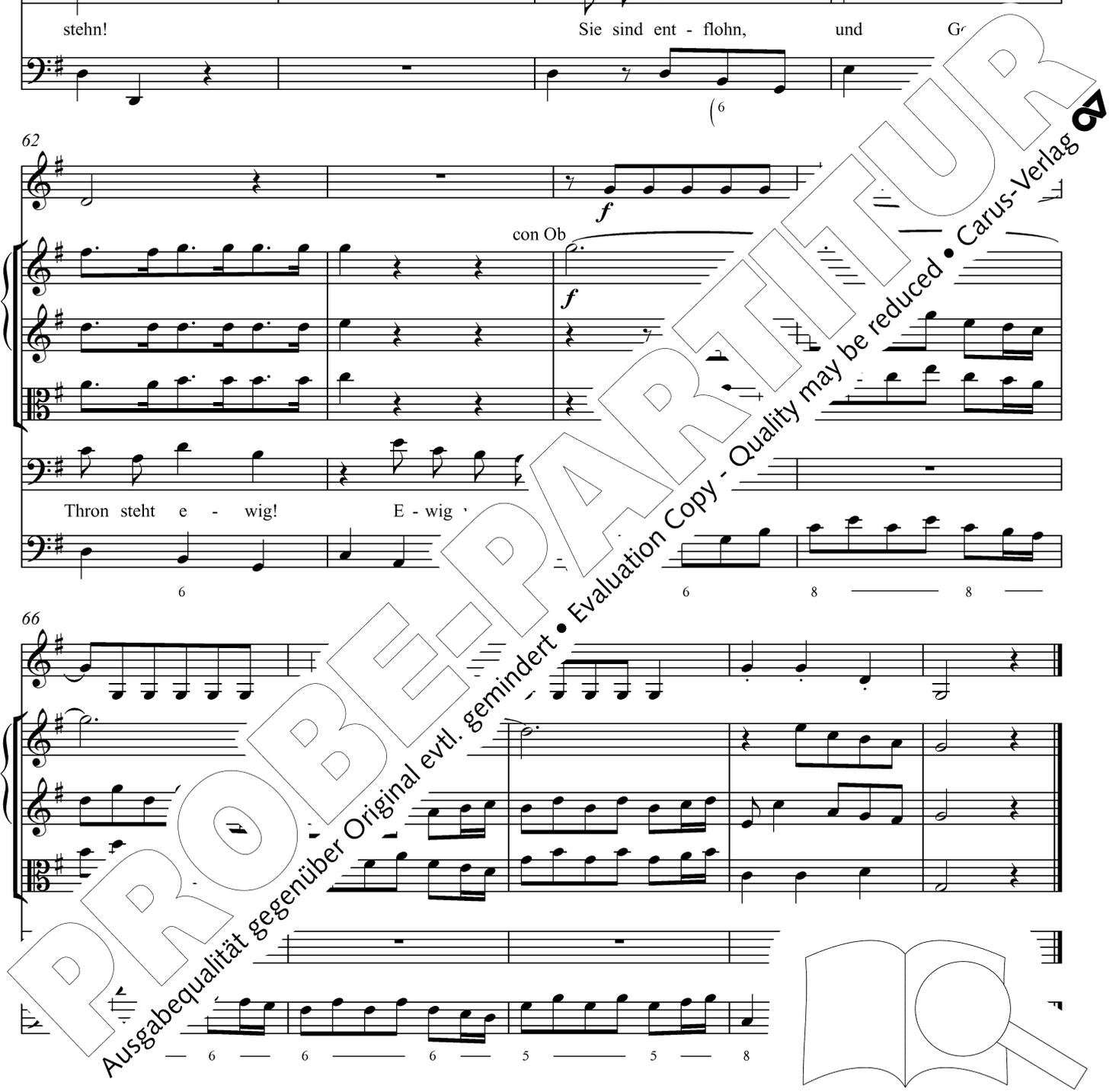
Thron steht e - wig! E - wig

6 6 8 8

66

6 6 6 5 5 8

13. Chor = 9. Chor, strofa 2^{da}



14. Arie (Tenore)

Tromba

Violino I
con Oboe I

Violino II
con Oboe II
ad lib.

Viola

Tenore

Basso continuo

8 3 6 4 5 3 6 8

5

5 3 6 8 5 8

10

p

p

p

Dei - nes Na - mens, des

(6) 6 3 6 # 8

(6) 8

15

ges - sen! En - kel sol - len, Nach - wel - ten, Nach - wel - ten ü - ber dir sich freun!

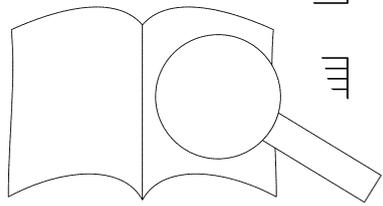
(# 6 6 6 4 5 #)

19

23

En - kel sol - len, Nach - wel - ten, Nach - wel - ten ü - ber dir sich freun!

6 # 6 # 6 5 6 6 5)



5 4 3 # (5)

E-wig sei dein Lob ge-sur

e-wig sei dein Lob ge-
be-geis - te - run - gen muss ihr Ge-sang und

(6 6 5 4 6 4 2)

sein, ihr Ge - sang

6 6 6 7 6 6)

40

f

f

f

f

sein!

5 8 (5) 6 4 5 # 47

44

p

p

p

Von Zeit auf Zeit, in ... er - he - - - ben

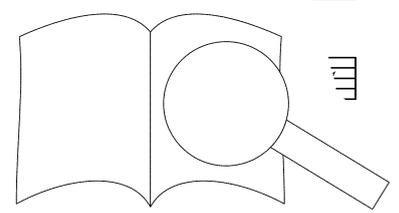
Tasto solo

49

p

Völ - ker dich, von Zeit auf Zeit, _ in E - wig - keit, _

7 6 6 4 2 6 6 4 # 9 8 6 4 #



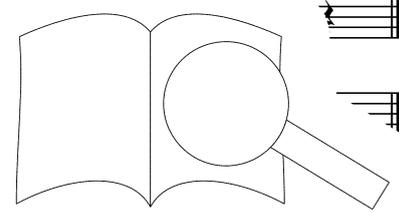
8 - - - - - ben al - le Völ - ker

(# 7 6

dich!

8 3 7 5

8 6 6 3 6 #



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

15. Choral *

Soprano
Violino I
Oboe I

Alto
Violino II
Oboe II
ad lib.

Tenore
Viola

Basso

Basso
continuo

Dein Nam ist zu - cker - süß Ho - nig im Mun - de, de,
der Wies und Feld er - quickt zur Mor - gen - stun - de, de,

Dein Nam ist zu - cker - süß Ho - nig im Mun - de, de,
der Wies und Feld er - quickt zur Mor - gen - stun - de, de,

Dein Nam ist zu - cker - süß Ho - nig im Mun - de, de,
der Wies und Feld er - quickt zur Mor - gen - stun - de, de,

Dein Nam ist zu - cker - süß Ho - nig im Mun - de, de,
der Wies und Feld er - quickt zur Mor - gen - stun - de, de,

5 6

5

hold - se - lig, lieb - lich, wie ein küh - ler Tau, al - so mein Je - sus, wenn ich ihm ver - trau. - zen

hold - se - lig, lieb - lich, wie ein küh - ler om Her - zen

hold - se - lig, lieb - lich, wie ein kühl - er weicht vom Her - zen

hold - se - lig, lieb - lich, wie ic. le ve. au. Es weicht vom Her - zen

6 6 # 5 4 6

11

des To - ich im Glau - ben ihn an - bet' und schau.

des n, wenn ich im Glau - ben ihn an - bet' und schau.

ner - zen, wenn ich im Glau - ben ihn

des Schmer - zen, wenn ich im Glau - ben ihn

6 6 # 6 6 # - 6

* Oder der Anfangschor (Nr. 1); vgl. den Kritischen Bericht / Or the initial choir (no. 1); see the Critical Report

Kritischer Bericht

Abkürzungen und Bibliothekssiglen

DO I *Donner-Ode*, erster Teil
DO II *Donner-Ode*, zweiter Teil

B-Bc Conservatoire royal de Bruxelles, Bibliothèque
D-B Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
D-BNms Musikwissenschaftliches Seminar der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn
D-ROu Universitätsbibliothek Rostock, Sondersammlungen
D-RUI Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt
D-SWI Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Schwerin, Musikaliensammlung
LV-Ra Latvijas Akademiska Biblioteka Rīga
PL-GD Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk
PL-Kj Biblioteka Jagiellońska Kraków

Zitierte Literatur

Bernd Baselt, „Deutsche Vortragsbezeichnungen bei Georg Philipp Telemann“ in: Eitelfriedrich Thom (Hrsg.): *Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns – ein Beitrag zum 225. Todestag*, Michaelstein/Blankenburg 1995, S. 86–93.

Wolf Hobohm, „Anmerkungen zur ‚Donnerode‘“, in: *Telemann-Beiträge – Abhandlungen und Berichte*, 1. Folge IX, Magdeburg 1987 (= *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts* 46), S. 23–30.

Joachim Jaenecke, *Georg Philipp Telemann – Autographe und Abschriften*, München 1993 (= Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe: Handschriften 7).

Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1997 (= *Lehrerbücherei Studien zur Aufklärung* 24).

Mikrofiche-Edition: *Die Georg Philipp Telemann-Musik*, München 2001–2003 (= *Musikhandschriften der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz* 2). Gesamtregister zur Mikrofiche-Edition.

Ralph-Jürgen Reipsch, „Telemann, ‚Lobet den Herrn und Konzert‘“ in: *Telemann-Konferenzbericht über die Interpretation der ‚Donnerode‘*, Magdeburg, 14. September 1987, S. 14.

Telemann/Hobohm, *Die Donnerode*, Kassel 1971.

Die *Donner-Ode* im Rahmen der Telemann-Ausgabe, waren einige wichtige und von Bestandsauslagerungen während des Zweiten Weltkriegs nicht lokalisierbar. Rund einhalb Jahrzehnte später konnte er detaillierte Beschreibungen des wiedergefundenen Partiturautographs, der zum Hamburger Aufführungsmaterial gehör-

renden Originalstimmen und einer späteren Partiturabschrift des ersten Teils publizieren.¹ Die vorliegende Ausgabe berücksichtigt insbesondere das Partiturautograph und die Originalstimmen zum ersten Teil.

Der Großteil der Quellen zur *Donner-Ode* wird heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz aufbewahrt. Weitere Handschriften befinden sich in Riga, Brüssel, Bonn und anderen Bibliotheken und belegen, dass die *Donner-Ode* bereits früh eine weite Verbreitung erfahren hat. Besonders zu erwähnen ist dabei die Verteilung der Originalstimmen zum ersten Teil, wovon ein kleiner Teil in Berlin, der größere aber in Riga aufbewahrt wird, wohin sie Telemanns Enkel Georg Michael Telemann (1748–1831) mitgenommen hatte. Er war dort ab 1773 als Kantor und Lehrer an der Domschule, zugleich ebenfalls als Musikdirektor der Stadtkirchen tätig. Er führte zahlreiche Werke seines Großvaters auf, darunter auch beide Teile der *Donner-Ode*.

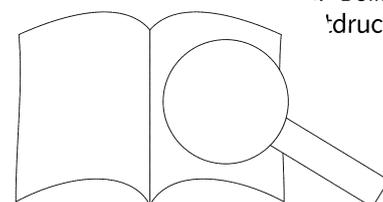
Eine Vielzahl von unterschiedlichen Fassungen von der Variabilität der *Donnerode* sind bekannt. Telemann führte beide Teile in verschiedenen Fassungen auf, jeweils in Kombination mit anderen Werken. Auch Aufführungen fanden zusammen mit anderen Werken statt. Grundsätzlich ist die *Donnerode* größer – nur er wurde anfangs als „Donnerode“ genannt. Bei Aufführungen wurde der Name so groß wiederholt, dass der Name des isolierten zweiten Teils nicht mehr zu hören war.

Die Edition basiert auf: *Die Psalmen mit Abhandlungen über dieselben*, von Johann Andreas Cramer, Königl. Dän. Hofprediger, Erster Teil, Leipzig 1755, S. 29–31 und 106–108. Textdruck, Leipzig 1755.

Die Textunterlegung in der Edition folgt den Hauptquellen. Der Vollständigkeit halber wird hier über alle bekannten erhaltenen Textquellen informiert:

a₁: *Text zur Musik, am XVII Sonntage nach Trinitatis 1756, in St. Catharinen*, D-B, Signatur Mus. T 77 (Nr. 5).² Textdruck, Hamburg 1756. Der Druck enthält als ersten Teil „Lobet den Herrn, ihr seine Engel“ (TVWV 1:1063) und als zweiten Teil „Wie ist dein Name so groß“ (DO I).

b₁: *Text zur Musik*, D-B, Signatur Mus. T 77 (Nr. 5). Beilage zu D-B, Signatur Mus. T 77 (Nr. 5). Textdruck, Hamburg o. J. Diese



¹ Hobohm.
² Digitalisat: <http://reso.sbb00007D5200000000> (D18-Nummern: 0140664).

c₁: Der achte und neun und zwanzigste Psalm, nach der poetischen Übersetzung des Königlichen Dänischen Hofpredigers Herrn Johann Andreas Cramer, in Musik gesetzt von Georg Philipp Telemann, Capellmeister in Hamburg, Im Jahre 1756. Handschriftliche Beilage zu D-RUI, Signatur T 6a (**G₁**). Enthält nur DO I.

d₁: Der große Name Gottes, in zween Theilen besungen, deren erster eine Arie und Ode, die donnernde genannt, der andere aber eine Ode und die vorige Arie, enthält, als Beilage zum Partiturautograph PL-Kj, Signatur Berol. Mus. ms. a. Telemann 4 (**A₁**). Ohne Angabe von Druckort und -jahr.

Es handelt sich um einen undatierten Textdruck mit handschriftlichen Korrekturen und Eintragungen von Georg Michael Telemann, die in Quelle **e₁** übernommen worden sind. Enthält DO I und DO II. Dem zweiten Teil fehlt der Schlusschoral „Dein Nam ist zuckersüß“, stattdessen steht der mit „Arie“ betitelte Text des Anfangssatzes „Wie ist dein Name so groß“. Entsprechend ist der Schlusschoral in den zum Hamburger Aufführungsmaterial gehörenden Stimmen (**C₂**) eingeklammert, und es findet sich anschließend der (später wieder durchgestrichene) Hinweis: „Folget: Wie ist dein Name so groß, der Anfang des ersten Theils“ von der Hand Georg Philipp Telemanns. Aus diesen Befunden resultiert der Vorschlag, in der Edition als Schlusssatz von DO II den Choral zu wählen, falls die separate Aufführung von DO II erfolgt. Im Falle der Aufführung beider Teile wird vorgeschlagen, stattdessen den Anfangssatz von DO I zu wiederholen.

e₁: Gesänge zur Musik bey der Gegenwart Eines Hochedlen und Hochweisen Rathes in der St. Petri-Kirche am 19ten [korrigiert aus 18ten] Sonntage nach Trinitatis. Veranstaltet von G. M. Telemann, Kantor in Riga. Vor Georg Michael Telemann handschriftlich verfasst und zum Stimmenkonvolut LV-Ra, Signatur Ms. 1237/2 (**B₁**), Rig, ohne Jahresangabe. Enthält nur DO I. Diese enthält die handschriftlichen Eintragungen von Georg Michael Telemanns im Textdruck **d₁**.

Musik

Für DO I wurde das Partituralblatt gewählt. Aufgrund der handschriftlichen Eintragungen von Georg Michael Telemann ist die Partitur in zwei Schichten unkenntlich gemacht. Die Stimmen (die 12 Stimmen der Orgel und die 3 Stimmen der Sopranen) sind aus Quelle **B₁** und die 3 Stimmen der Altstimmen (die 12 Stimmen der Orgel und die 3 Stimmen der Sopranen) sind aus Quelle **C₁** zum Vergleich herangezogen. Die Besifferung folgt Quelle **C₁**.

Die Quelle ist dieser Kopist mit hoher Wahrscheinlichkeit der Hofkammerkassierer Gregorius Schieferlein (c. 1704–1787), der als Hofkammerkassierer Telemanns (spätestens 1741 bis c. 1787) in Hamburg wirkte. Siehe Peter Wollny, Rezension der *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767)*, Hildesheim, Zürich, New York 2009, S. 454.

Herangezogene Quellen:

A₁: PL-Kj, Signatur Berol. mus. ms. a. Telemann 4 (früher D-B, Signatur Mus. ms. autogr. G. P. Telemann 4). Das Partiturautograph des ersten Teils der *Donner-Ode* ging zunächst in den Besitz von Georg Michael Telemann über, von wo aus es in die bedeutende Sammlung von Georg Poelchau kam. 1841 wurde es als Teil dieser Sammlung von der Königlichen Bibliothek Berlin erworben. Während des zweiten Weltkriegs wurde das Autograph nach Schlesien ausgelagert und später nicht zusammen mit den anderen Telemann-Handschriften in die Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz zurückgeführt.⁴ Es wird heute in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau als Teil der Sammlung Berlinka aufbewahrt.⁵ Ein beide Teile der *Donner-Ode* enthaltender Textdruck liegt der Partitur bei (vgl. Quelle **d₁** bzw. **c₂**).

Die Handschrift enthält neben vereinzelt erhaltenen Notenschriften des Komponisten zahlreiche Eintragungen von Georg Michael Telemann, der das Werk in der vermutlich 1801 in Riga aufgeführten Fassung gehörende Stimmenmaterial dieser Handschrift zwei Schichten in die Grundschrift von 1756 und die durch Georg Michael Telemann

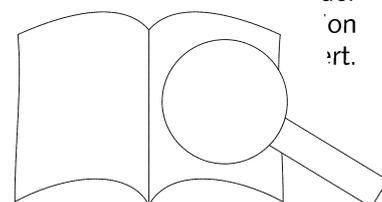
Die Partitur umfasst 20,5 x 34,5 cm, die Bogen sind vom Komponisten in 2-er- und 3-er-Parten (2–9). Das Papier ist mit einem Vorblatt versehen, das auf einem Vorsatzblatt angebracht ist. Die Partitur ist wie folgt vermerkt: „Von Georg Philipp Telemann, Cantor in Riga, in eigenhändiger Partitur“.

Die Partitur ist von Georg Michael Telemann nach dem 8ten u. dem mit ihm verfassten Psalm I gedichtet von dem Dänischen Hofprediger J. A. Cramer I u. in Musik gebracht von G. P. Telemann, Capellmeister in Hamburg. I (Eine beidseitige Duett wiederholt wird, so ist er auf folgende Art zu richten: 1) Trage man das Vorspiel desselben vor; 2) gehe hierauf I den Chor selbst folgen, bis zum *; von hier gehe man mit Weglassung I des Uebrigen, sogleich bei ** weiter, u. schließe bei ~“.

Die in dieser aufführungspraktischen Spezifikation erwähnten Zeichen (* und **) trug Georg Michael Telemann im Eingangschor (Nr. 1) bei den Takten 25 und 59 ein.⁶

Zwischen den Vorsatzblättern und der Partitur befindet sich ein kompositionsfremdes Notenblatt (9 von 13 Systemen benutzt) mit der Überschrift „Tenore“.

Der autographe Kopftitel auf der ersten Partiturseite lautet „Aus dem 8ten u. 29ten Psalm“. Die Partitur ist so angeordnet, dass Soloinstrumente und Gesangspartie stehen. Die Partitur ist so wiedergegeben. Alle



⁴ Vgl. Mikrofiche-Edition, Eii
⁵ Hobohm, S. 23–24, und Jac
⁶ Vgl. auch Hobohm, S. 24.

der Rückseite des Blattes die Stimme zum Schlusschoral (Nr. 15) von Georg Michael Telemann hinzugefügt wurde. Trompete II: Stimmenbezeichnung „Zweyte Trompete.“, Papier mit 14 Systemen rastriert. Umfang 1 Seite. Im unteren Seitenbereich wurde die Stimme zum Schlusschoral (Nr. 15) von Georg Michael Telemann hinzugefügt.

Trompete III: Stimmenbezeichnung „3. te Trompete.“, Papier mit 14 Systemen rastriert. Umfang 1 Seite. Im unteren Seitenbereich wurde die Stimme zum Schlusschoral (Nr. 15) von Georg Michael Telemann hinzugefügt.

Pauken [in C/G]: Stimmenbezeichnung „Pauken.“, Papier mit 14 Systemen rastriert. Umfang 2 Seiten. Im unteren Seitenbereich von S. 1 wurde die Stimme zum Schlusschoral (Nr. 15) von Georg Michael Telemann hinzugefügt. Auf S. 2 befindet sich auf der oberen Blatthälfte die Stimme zur Arie Nr. 11, verfasst von Georg Philipp Telemann. Die zweite Hälfte der Seite enthält die mit „Obligate Trompete“ bezeichnete Stimme zu Nr. 11 von der Hand Georg Michael Telemanns.

Violine I: Stimmenbezeichnung „Erste Violine. I“, Papier mit 14 Systemen rastriert. Umfang 5 Seiten (4 Seiten und Beilageblatt). Das Beilageblatt enthält die Stimme zu Arie Nr. 11, wobei der Unisono-Teil (T. 1–10) im Bassschlüssel, der Rest der Stimme im Violinschlüssel notiert ist.

Violine II: Stimmenbezeichnung „Zweyte Violine. I“, Papier mit 14 Systemen rastriert. Umfang 5 Seiten (4 Seiten und Beilageblatt). Das Beilageblatt enthält die Stimme zu Arie Nr. 11, wobei der Unisono-Teil (T. 1–10) im Bassschlüssel, der Rest der Stimme im Violinschlüssel notiert ist.

Viola: Stimmenbezeichnung „Bratsche“, Papier mit 14 Systemen rastriert. Umfang 5 Seiten (4 Seiten und Beilageblatt). Das Beilageblatt enthält die Stimme zu Arie Nr. 11, die im Bassschlüssel notiert ist.

Sopran: Stimmenbezeichnung „Discant.“, Papier mit 14 Systemen rastriert. Umfang 3 Seiten.

Alt: Stimmenbezeichnung „Alt.“, Papier mit 13 Systemen rastriert. Umfang 2 Seiten.

Tenor: Stimmenbezeichnung „Tenor.“, Papier mit 13 Systemen rastriert. Umfang 3 Seiten.

Bass [solo]: Stimmenbezeichnung „Baß.“, Papier mit 13 Systemen rastriert. Umfang 3 Seiten.

Bass [ripieno]: Stimmenbezeichnung „Baß.“, Papier mit 13 Systemen rastriert. Umfang 3 Seiten.

Violoncello [1]: Stimmenbezeichnung „Violoncell“, von Georg Michael Telemann, Papier mit 14 Systemen rastriert. Umfang 4 Seiten.

Violoncello [2]: Stimmenbezeichnung „Violoncell“, von Georg Michael Telemann, Papier mit 14 Systemen rastriert. Umfang 4 Seiten.

Orgel: Stimmenbezeichnung „Orgel“, von Georg Michael Telemann, Papier mit 14 Systemen rastriert. Umfang 4 Seiten.

Die Orgelstimme ist ein solut 20 weitere Stimmen von Georg Michael Telemann und anderen Schreibern.¹⁴ Das Orgelstück ist ein Werk von Georg Michael Telemann wie folgt bezeichnet: „Grundbass“ zu Arie Nr. 11.

Die Orgelstimme ist ein solut 20 weitere Stimmen von Georg Michael Telemann und anderen Schreibern.¹⁴ Das Orgelstück ist ein Werk von Georg Michael Telemann wie folgt bezeichnet: „Grundbass“ zu Arie Nr. 11.

NB. Der großen Aehnlichkeit wegen mit beyliegendem I Stück hat der sel. Telemann diese Music | zum 2ten Theil der Donnerode zu machen für | gut befunden. | [revidirt](#)“.

C₂: D-B, Signatur N. Mus. ms. 10 816.

Obwohl diese Partiturabschrift von J. F. Kleinschmidt zeitlich sehr nah an der Komposition liegen dürfte (datiert um 1762 von Jaenecke), weicht sie an manchen Stellen stark von den Originalstimmen ab. So fehlt im Eingangschor (Nr. 9) die zweite Strophe und entsprechend nach der Bass-Arie (Nr. 12) der Hinweis auf die Wiederholung des Eingangschors mit der zweiten Textstrophe. Auch fehlt der Schlusschoral „Dein Nam ist zuckersüß“, stattdessen stehen zwei Akkoladen à vier Systeme, von denen lediglich die Sopranstimme eines anderen Chorals ausgeschrieben ist (untextiert). Darunter befindet sich der Hinweis: „Zum Beschluß kann der Anfangs Chor gemacht werden, der es kann gesungen werden: Preis, Ehr und Lob, Amen.“ (Schlusschor, Ges. p. 331“).

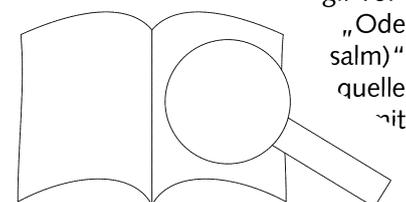
Eine weitere gravierende Abweichung ist die zweite Violine im Eingangschor (Nr. 9), die in der Originalstimme colla parte zu der ersten Violine läuft. In der Partiturabschrift läuft sie in der Partiturabschrift ab einem bestimmten Abstand zur zweiten Violine. Diese Abweichung ist in der Partiturabschrift durch eine Begleitfigur für die zweite Violine (zwei Oboen in DO II) ersetzt. Diese Abweichung ist in der Partiturabschrift durch zwei separate Systeme (mit den Bezeichnungen „Oboe I“ und „Oboe II“) aufweist.

Diese Abweichung ist in der Partiturabschrift durch zwei separate Systeme (mit den Bezeichnungen „Oboe I“ und „Oboe II“) aufweist. Diese Abweichung ist in der Partiturabschrift durch zwei separate Systeme (mit den Bezeichnungen „Oboe I“ und „Oboe II“) aufweist. Diese Abweichung ist in der Partiturabschrift durch zwei separate Systeme (mit den Bezeichnungen „Oboe I“ und „Oboe II“) aufweist.

Die vorliegende Neuausgabe folgt prinzipiell den in Teil I angegebenen Hauptquellen. Abweichungen werden in folgender Weise nachgewiesen: Entweder fallen diese unter die folgenden generellen Anmerkungen oder sie werden in den Noten diakritisch (s. u.) gekennzeichnet.

Die vorliegende Neuausgabe folgt prinzipiell den in Teil I angegebenen Hauptquellen. Abweichungen werden in folgender Weise nachgewiesen: Entweder fallen diese unter die folgenden generellen Anmerkungen oder sie werden in den Noten diakritisch (s. u.) gekennzeichnet.

Der Werktitel „Donner-Ode“ ist zwar weder im Autograph noch in den Textdrucken der Erstaufführungen der beiden Teile enthalten, gilt aber aufgrund von Konzertanzeigen aus Telemanns Amtszeit und Briefen als autorisiert.¹⁵ Die ursprünglichen Überschriften der beiden Teile nennen – laut den Textdrucken – den jeweiligen Sonntag bzw. Festtag, an dem die Ode aufgeführt wurde (vgl. Vorwort). Die Untertitel „Ode zum 29. Psalm“ (Aus dem 29. Psalm) stammen aus der Druckausgabe von Georg Michael Telemann (d₁ bzw. c₂) und korrespondieren mit dem Gesangstext.



¹⁴ Jaenecke, S. 262.

¹⁵ Lütteken, S. 151 und 166 (Anm. 412).

Weder Satztitel noch Nummerierung sind im Autograph enthalten. In den Abschriften (insbesondere den autorisierten Einzelstimmen) finden sich die Satztitel, die unter Nachweis in den Einzelanmerkungen in die Edition einfließen. Die Nummerierung ist zur leichteren Handhabung hinzugefügt und erfolgt durchgehend ab 1. Sätze, die nicht vollständig ausgeschrieben sind (die Wiederholung des Anfangschors des ersten Teils, Nr. 8, und die Wiederholung des Anfangschors des zweiten Teils mit zweiter Strophe, Nr. 13), erhalten ihre eigene Nummer.

Die Partituranordnung richtet sich nach dem Autograph (A₁) für DO I und nach Kleinschmidts Partiturabschrift (C₂) für DO II aufgrund der historischen Nähe zur Komposition. In den originalen Einzelstimmen befinden sich die Stimmenbezeichnungen jeweils auf der ersten Seite im Kopftitel. Im Partiturotograph sind vor allem Soloinstrumente und Gesangsstimmen, die aufgrund ihrer Schlüsselung nicht eindeutig identifizierbar sind, explizit benannt. In der Edition werden die heute gebräuchlichen Stimmen- und Instrumentenbezeichnungen verwendet.

In der Partitur (A₁) sind Colla-parte-Führungen meist mit Abkürzungen („Faulenzern“) angezeigt, bisweilen mit einem Hinweis auf die jeweilige Stimme. In den Einzelstimmen sind diese Stellen ausgeschrieben. Im Eingangschor von DO II wird die erste Violine nach den Einzelstimmen (Quelle B₂) mit der Sopranstimme geführt, in Kleinschmidts Partitur (Quelle C₂) hingegen erhält sie die im Terzabstand zur zweiten Violine geführte Begleitstimme. Die Edition gibt die Fassung der Hauptquelle B₂ wieder.

Die Oboe wird in beiden Quellen der DO I mit dem Sopran geführt. Sie werden im Allgemeinen als Verstärkung der Sopran- und Altstimme oder der beiden Violinstimmen eingesetzt. In der Partitur (A₁) wird ihr Einsatz mit der dynamischen Anweisung „st.“ (s. übernächster Absatz für forte in den Violinstimmen angezeigt, falls separaten Oboenstimmen vorhanden sind. Die „gel.“ für piano bedeutet für die Oboen zu piano. Letzte Sicherheit zum Oboeneinsatz gibt die Übernahme anhand der Einzelstimmen (B₁ und P

Für DO II überliefert die Hauptquelle die Besetzung. Deren Bezeichnungswahl ist zu berücksichtigen, dass Telemann diesen Titel nicht als „Oboe“ bezeichnete. Diese verläuft in den Sätzen, die nicht durch eine colla parte mit Violinen besetzt sind, darüber hinaus auch die Stimmen der Oboen I und II einzusetzen. Sie versieht die Oboen mit dem *ad libitum*-Vermerk und steht in das Ermessen der Edition.

Die Besetzung, die Telemann in seinen Sätzen verwendete, steht im Autograph beispielsweise für die Besetzung der Stimmen. In der Edition steht die Anweisung „Einer“, für „zwei“ oder „gel.“ (für gelinde) und „st.“ (für stark) an der Dynamikzeichen *p* und *f*. Diese Angaben

werden ohne weitere Nachweise in heute gebräuchlicher überführt. Auch Ausdrucks- bzw. Tempoangaben wie „Munter“, „Demütig“ oder andere stehen bei Telemann in deutscher Sprache. Sie fließen so in die Edition ein.

Die originale Schlüsselung der Stimmen wird in den Partiturvorsätzen dann angegeben, wenn sie nicht in die Ausgabe übernommen worden ist. In den Quellen vorgenommene Korrekturen und Streichungen werden in der Regel nur dann in den Einzelanmerkungen erwähnt, wenn die neue Lesart nicht eindeutig ist.

Bei Ergänzung von in der Quelle fehlenden Akzidentien wird wie folgt verfahren: Ohne Nachweis bleibt diese, wenn sie in zeitgenössischer Praxis nicht gesetzt werden brauchten, heute aber fehlen würden (so galten Akzidentien bei Tonwiederholungen auch über Takte hinweg, mussten andererseits aber innerhalb eines Takte neu gesetzt werden, wenn die entsprechende Note zwischendurch verlassen wurde). Ebr... weis werden Warnakzidentien hinzugefügt. Auf eine diakritische Kennzeichnung in den Noten selbst wird diese aus der Generalbasslinie der verlaufenden Stimme entnommen sind aber in den Einzelanmerkungen

Die Textunterbrechungen sind nach den Hauptquellen durch die Pünktchen und Interpunktionszeichen in der deutschen Rechtschreibung angedeutet, wenn sie nicht durch die

Die Textunterbrechungen werden in der Edition vom Herausgeber ergänzte Bezeichnungen (con Oboe) sind durch kursive Schrift ergänzte Akzidentien durch kleinere Klammern gekennzeichnet werden in DO I übernommen. In DO II Übernahmen aus Quelle C₁ sowie in DO II Übernahmen aus Quelle C₂ sind durch

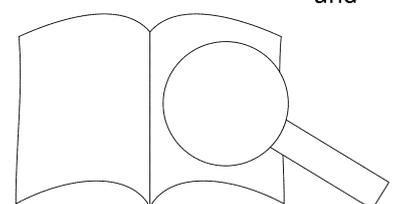
1.1. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Cor = Corno, Fl = Flauto, Fg = Fagotto, Ob = Oboe, Obda = Oboe d'amore, Org = Organo, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino.

Paarweise besetzte Stimmen werden durch römische Ziffern unterschieden; fehlt die Unterscheidung, sind beide Stimmen gemeint.

Zitiert wird in folgender Reihenfolge: Takt, Stimme und Zeichen im Takt (Notenwert, Vorzeichen) und Bemerkung.

1. Chor
 Titel:
 A₁: „Aus dem 8. ten u. 29. t Psalm.“; d₁: „Erster Theil.“
 schriftlich korrigiert zu: „H



¹⁶ Vgl. Baselt.

Satzüberschrift:

A₁: „Munter“; B₁ (VI, Va): „Chor. Munter.“; (Tr, Timp, Ob, T, B): „Chor.“

C₁ (VI I, Vc): „Chor. Munter.“; (Org): „Chor.“

Partituraufbau (von oben nach unten) und originale Stimmenbezeichnungen in A₁: „1. Tromp.“; „2. [Tromp.]“; „3. [Tromp.]“; „Pauken.“; „1. Hob.“; „2. [Hob.]“; „1. V“; „2 [V]“; ohne Angaben: Va; S; A; T; B; Bc

- 7 VI I 3 A₁: fälschlich Achtelpause.
- 20 S, A, T A₁: unleserlich; Neuausgabe folgt B₁.
- 30 S, A, T A₁: Grundschrift von 1756 nicht eindeutig; Neuausgabe folgt B₁.
- 56 S, A, T A₁: Grundschrift nicht eindeutig; Neuausgabe folgt B₁.
- 59 S, A, T, B A₁: Grundschrift nicht eindeutig; Neuausgabe folgt B₁.
- 73 T, B A₁: Grundschrift nicht eindeutig; Neuausgabe folgt B₁.
- 94–104 Bc A₁: original im C4-Schlüssel notiert; Neuausgabe folgt B₁.
- 99 T, B A₁: Grundschrift nicht eindeutig; Neuausgabe folgt B₁.
- 105 S, A, T, B A₁: Grundschrift nicht eindeutig; Neuausgabe folgt B₁.
- 107 Tr I A₁: Grundschrift nicht eindeutig; Neuausgabe folgt B₁.
- 111 A A₁: Grundschrift nicht eindeutig; Neuausgabe folgt B₁.

2. Arie

Titel:

a₁: „Der 29te Psalm.“; d₁: „Ode. Aus dem 29sten Psalm.“

Handschriftlich korrigiert zu: „Ode. (Aus dem 29sten Psalm.)“

Satzüberschrift:

B₁ (Ob, VI I, Va): „Arie.“; C₁ (VI I, Vc, Org): „Arie.“; D_{1st}, F₁: „Freundlich“

Partituraufbau (von oben nach unten) und originale Stimmenbezeichnungen in A₁: Ob I: fehlt (Einsatz gemäß B₁); Ob II: fehlt (Einsatz gemäß B₁); VI I: ohne Angabe; VI II: ohne Angabe; Va: ohne Angabe; „Fagott.“; „Cant.“; Bc: ohne Angabe

3. Arie

Satzüberschrift:

A₁: „Demütig.“; B₁ (VI I): „Arie.“; (VI II): „Dem“

Stimmenbezeichnung „Große Hoboe.“; C₁ (VI I)

„Arie. Demütig.“; (Org): „Demütig.“

Partituraufbau (von oben nach unten) und originale Stimmenbezeichnungen in A₁: „Große Hoboe.“; ohne Angabe; „Alt.“; Bc: ohne Angabe

- 10 Obda A₁: unleserlich

4. Arie

Satzüberschrift:

A₁: „Feurig.“; B₁ (VI I), (T): „Arie.“

C₁ (VI I): „Arie“

Partituraufbau (von oben nach unten) und originale Stimmenbezeichnungen in A₁: „Horn.“; VI I: ohne Angabe; VI II: ohne Angabe; „1. Baß.“; Bc: ohne Angabe

- 12 A₁: unleserlich; Neuausgabe folgt C₁

Partituraufbau (von oben nach unten) und originale Stimmenbezeichnungen in A₁: „Horn.“; VI I: ohne Angabe; VI II: ohne Angabe; „1. Baß.“; Bc: ohne Angabe

- 19– B A₁: Grundschrift nicht eindeutig; Neuausgabe folgt B₁.

6. Arie

Satzüberschrift:

B₁: (Ob I) „Aria.“; B₁ (Ob II): „Arie.“; C₁ (Org): „Arie.“; D_{1st}: „Kräftig“

Partituraufbau (von oben nach unten) und originale Stimmenbezeichnungen in A₁: „Trompete.“; Ob I: fehlt (Einsatz gemäß B₁); Ob II: fehlt (Einsatz gemäß B₁); VI I: ohne Angabe; VI II: ohne Angabe; Va: ohne Angabe; „2. Baß.“; Bc: ohne Angabe

7. Duett

Satzüberschrift:

B₁ (Ob): „Duett.“; (B II): „Duett.“; C₁ (Vc, Org): „Duett.“

D_{1st}, F₁: „Erhaben“

a₁, d₁, e₁: „Es donnert“

Partituraufbau (von oben nach unten) und originale Stimmenbezeichnungen in A₁: Ob I: fehlt (Einsatz gemäß B₁); Ob II: fehlt (Einsatz gemäß B₁); VI I: ohne Angabe; VI II: ohne Angabe; Va: ohne Angabe; „Pauken.“; „1. Baß.“; „2. Baß.“; Bc: ohne Angabe

- 25–26 B II A₁: Grundschrift nicht eindeutig; Neuausgabe folgt B₁.
- 34 VI II A₁: unleserlich;
- 44 B I A₁: Grundschrift nicht eindeutig; Neuausgabe folgt B₁.

9. Chor (1. Strophe), 13. Chor

Titel:

a₂: „Erster Theil. Der 45te Psalm.“; d₂: „Ode. Aus dem 45sten Psalm.“

Satzüberschrift:

B₂ (Tr I–III, Timp, Va, Vc, Org): „Chor.“

Partituraufbau (von oben nach unten) und originale Stimmenbezeichnungen in A₁: „1. Tromp.“; „2. Tromp.“; „3. Tromp.“; „Pauken.“; „1. Hob.“; „2. Hob.“; „1. Violine“; „2. Violine“; „Bratsche“; „Diskant“; „Orgel“

Partituraufbau (von oben nach unten) und originale Stimmenbezeichnungen in A₁: „1. Violine“; „2. Violine“; „Bratsche“; „Diskant“; „Orgel“

5. Arie

Satzüberschrift:

B₁ (Ob, VI I, Va): „Arie.“; C₁ (VI I, Vc, Org): „Arie.“; D_{1st}, F₁: „Arie. Angenehm.“; (S): „Arie.“; (T): „Arie.“; (Tr, Timp, Ob, T, B): „Arie.“; (VI I, VI II): „Arie.“; (Org): „Arie.“

Partituraufbau (von oben nach unten) und originale Stimmenbezeichnungen in C₂: „1. Flöte“; „2. Flöte“; „1. Violine“; „2. Violine“; „Bratsche“; „Diskant“; „Orgel“

11. Arie

Satzüberschrift:

B₂ (B): „Arie.“

Partituraufbau (von oben nach unten) und originale Stimmenbezeichnungen in C₂: „1. Violine“; „2. Violine“; „Violoncello“; „Pauken“; B: ohne Angabe; „Violon“

12. Arie

Satzüberschrift:

B₂ (Cor, VI, Va, B, Vc, Org): „Arie.“

Partituraufbau (von oben nach unten) und originale Stimmenbezeichnungen in C₂: Cor: „Waldhorn“ (eine Quarte höher in G notiert); „1. V“; „2. V“; „Br.“; „Baß“; „Orgel“

14. Arie

Satzüberschrift:

B₂ (VI, Va, T, Vc, Org): „Arie.“

Partituraufbau (von oben nach unten) und originale Stimmenbezeichnungen in C₂: „1. Violine“; „2. Violine“; „Bratsche.“; „Tenor“;

15. Choral

Satzüberschrift:

B₂ (VI II, Va, Vc, Org)

