

Andreas Werckmeister

Wo ist der neugeborne König der Juden

Weihnachtskantate
Christmas cantata

Soli (SATB), Coro (SATB)
Violino I, Violino II, Viola, Basso continuo
(Organo, Violoncello/Fagotto/Contrabasso)

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
John Eric Floreen

Partitur / Full score

Inhaltsübersicht

| | |
|--|-----|
| Vorwort | III |
| Faksimile | VII |
| 1. Sonate | 2 |
| 2. Chorus „Wo ist der neugeborne König der Juden“ Coro SATB | 4 |
| 3. Chorale „Nicht nach Welt, nach Himmel nicht“ Alto solo | 11 |
| 4. Ritornello | 12 |
| 5. Aria „Der Stern des Herrn sehr blinkt“ Soprano solo | 13 |
| 6. Ritornello (Nr. 4) | |
| 7. Aria „Geht frisch und risch“ Alto solo | 14 |
| 8. Ritornello (Nr. 4) | |
| 9. Aria „O wohl, trostvoll geht fort“ Tenore solo | 15 |
| 10. Ritornello (Nr. 4) | |
| 11. Aria „Leucht fort, mein Hort“ Basso solo | 16 |
| 12. Ritornello (Nr. 4) | |
| 13. Chorale (Nr. 3) | |
| 14. Chorus (Nr. 2) | |
| Kritischer Bericht | 17 |

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.456), Chorpartitur (Carus 40.456/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.456/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 40.456), choral score (Carus 40.456/05),
complete orchestral material (Carus 40.456/19).

Vorwort

Andreas Werckmeister wurde am 30. November 1645 in Benneckenstein in Thüringen geboren und verbrachte sein ganzes Leben im Harzgebiet. Nachdem seine Eltern auf seine musikalische Begabung aufmerksam geworden waren, schickten sie ihn 1658 für zwei Jahre zur musikalischen Ausbildung und zum Schulbesuch nach Bennungen bei Sangerhausen, wo ein Onkel, Christian Werckmeister, Organist war. Im Alter von 15 Jahren besuchte Werckmeister das Gymnasium in Nordhausen und zwei Jahre später die Lateinschule in Quedlinburg, wo ein anderer Onkel, Victor Werckmeister, Kantor war. 1664 wurde Werckmeister, neunzehnjährig, Organist in dem nicht weit von Blankenburg gelegenen Hasselfelde. Diese Tätigkeit übte Werckmeister zehn Jahre aus und ging anschließend dann für kurze Zeit in das nahe gelegene Elbingerode, um dort das Amt des Organisten und Gemeindegeldschreibers zu übernehmen. 1675 kehrte Werckmeister nach Quedlinburg zurück, um – mit Hilfe der Empfehlung seines Onkels – Organist an der Hofkirche St. Servatius im Dienste Anna Sophia I. zu werden; von 1677 an nahm er auch den Dienst an St. Wiperti wahr. 1696 wurde er Organist an St. Martini in Halberstadt, wo er bis zu seinem Tode im Jahre 1706 blieb.

Andreas Werckmeisters Ruhm beruht vor allem auf seinen theoretischen Schriften, von denen die meisten zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden. Werckmeister war als Orgelsachverständiger ebenso geachtet wie als Organist. Die *Orgel-Probe* (1681), die die Methoden erläutert, die er beim Überprüfen neuer und erneuerter Orgeln anwandte, wurde nicht weniger als sechsmal bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nachgedruckt¹. Andere wichtige Abhandlungen sind: *Musicalische Temperatur* (1686/87) und *Die nothwendigsten Anmerckungen u. Regeln, wie der Bassus continuuskönnen tractiret werden* (1698). Werckmeisters Einfluß war in Deutschland im 18. Jahrhundert weit verbreitet, da viele Autoren wie z.B. Adlung, Mattheson und Walther oft auf seine Abhandlungen Bezug nahmen.

Vom kompositorischen Schaffen Werckmeisters ist wenig bekannt. Nur einzelne Kompositionen sind erhalten: ein paar Orgelkanzonen, ein Präludium und Fuge, eine Sammlung von Stücken für Violine und Generalbaß (*Musicalische Privatlust*, 1689 in Quedlinburg geschrieben) und einige kleinere Chorsätze. Das vorliegende Werk für Chor, Solisten, Streichinstrumente und Generalbaß ist seine einzige erhaltene Kantate.

Die Existenz der handschriftlichen Kopie von Werckmeisters Kantate *Wo ist der neugebor'ne König der Juden?*, die für diese Ausgabe Verwendung fand, wurde erstmals 1968 von Alfred Dürr erwähnt². Dürr beschreibt eine Sammlung von Musikhandschriften aus der Hand von Kleinstadtkantoren des 18. Jahrhunderts im Gebiet des Fürstentums Hohenstein bei Nordhausen-Frankenhausen. Die Abschrift der Kantate Werckmeisters wurde von Johann Georg Nattermann, Kantor in Bösenrode von 1715 bis vermutlich zu seinem Lebensende, gefertigt. Bösenrode, eine so kleine Stadt, daß man sie nur auf Karten mit großem Maßstab findet, liegt bei Berga, dicht am südöstlichen Rand des Harzes. Von den Komponisten der vielen von Nattermann kopierten Kantaten und Motetten sind Johann Schell, Georg Philipp Telemann, Johann Ludwig Bach und der Weißenfelder Oboist und Organist David Heinrich Garthoff hervorzuheben.

In den Mittelpunkt dieser, in der Form symmetrisch angelegten Kantate stellt Werckmeister eine Folge von vier Arien, jede durch ein kurzes Ritornell von der anderen getrennt. Vor dieser Gruppe mit Arien und nach ihr steht ein Choral für Soloalt. Die Kantate erhält ihren Rahmen durch den einleitenden Chor, den Hauptsatz, der am Schluß wiederholt wird. Dem Einleitungschor geht ein Instrumentalsatz voraus, der dazu dient, den Charakter und die Tonalität der Kantate festzulegen. Das wird u.a. durch die Einführung von motivischem Material erreicht, das dann auch im Eingangschor Verwendung findet. Ähnlich wie in einer Orgelintonation übernimmt diese Sonate natürlich auch die Aufgabe, dem Chor die Tonhöhen anzugeben. Das Ritornell, im Charakter der Sonate ähnlich, aber viel kürzer, greift ebenfalls das motivische Material des Eingangschores auf.

Der Kantatentext ist drei Quellen entnommen. Dem Eingangschor liegt ein Text nach Matthäus 2,2 zugrunde. Die Alt-solo-Choralsätze sind Vertonungen der Strophen 5 und 6 aus Christian Keimanns *Meinen Jesum laß ich nicht* (EKG 251) aus dem Jahre 1658³. Die vier Arientexte stammen von einem unbekanntem Verfasser.

Die Arientexte bilden eine Antwort auf das Epiphaniasevangelium (Matthäus 2,2) und vergleichen den Lebensweg eines Christen mit der Reise der drei Weisen, die, von dem Stern geleitet, gekommen waren, um das Kind Jesus anzubeten. Die Choralstrophen enthalten als Antwort auf das Evangelium die Verpflichtung zur Hingabe des Menschen an Christus.

Werckmeister verwendet in der Kantate *Wo ist der neugebor'ne König der Juden?* zwei gegensätzliche Kompositionsstile. Die vier Arien sind in einem deklamatorischen, rhetorisch geprägten Vokalstil geschrieben. Die Sonate, der Eingangschor und das Ritornell stehen in einem Instrumentalstil, der an Werckmeisters Kompositionen für Tasteninstrumente erinnert, die in freier Form geschrieben sind. Die freien Formen, z.B. das Präludium, verwenden kein vorgegebenes Material (wie z.B. einen Cantus firmus), keine fugierte Verarbeitung und auch keine Tanzformen. Weiterhin verarbeitet Werckmeister in dieser Kantate einen lutherischen Choral.

Werckmeister war, wie auch andere thüringische Komponisten des 18. Jahrhunderts, weitgehend von den stilistischen Entwicklungen, wie sie an den höfischen Zentren in Deutschland und anderen Teilen Europas stattfanden, isoliert. So war Werckmeister beinahe völlig unbeeinflusst von den Neuerungen der italienischen Barockmusik; er fand vielmehr seine Vorbilder in den Klavier- und Orgelwerken der nord- und mitteldeutschen Komponisten, die unter dem Einfluß Sweelincks standen. Werckmeister war mit Buxtehude bekannt, und man gewinnt den Eindruck, daß die Kantaten des letzteren auch die Anlage des vorliegenden Werkes beeinflusst haben könnten.

¹ George J. Buelow, „Werckmeister, Andreas“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 20, London 1980, S. 344.

² Alfred Dürr, „Eine Handschriftensammlung des 18. Jahrhunderts in Göttingen“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXV (1968), S. 308.

³ Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, *Bach Compendium*, Leipzig-Dresden 1985, Band 1, S. 150. J. S. Bach verwendete diesen Choraltext in seiner Kantate BWV 124/A 30.

Die vier durchkomponierten Arien sind nur 13–16 Takte lang. Alle Arientexte haben das gleiche Versmaß (44, 77, 44, 77, 66, 66 Silben) und Reimschema (in Zeilenpaaren), mit Ausnahme der letzten Zeile, die einfach wiederholt wird. Auch die Anfangszeile wird in der Sopran- und Altarie wiederholt, jedoch nicht in der Tenor- und Baßarie. Es ist interessant, daß sich diese poetische Stileigenheit in der musikalischen Form der Arien so wenig niederschlägt, daß dieser Aspekt des Textes leicht zu überhören ist.

Wortausdruck ist die beherrschende Idee in Werckmeisters Behandlung von Melodie und Rhythmus in den Arien. Die Ausdrucksmittel, die Werckmeister anwendet, um den Text zu verdeutlichen, sind Teil einer Lehre der rhetorischen Figuren, wie sie von Theoretikern des 17. Jahrhunderts erläutert und aufgelistet wurden (Figurenlehre). Die Arien sind überwiegend syllabisch gehalten; die wenigen Ausnahmen betreffen Wortausdeutungen. Siehe z.B. Takt 6 der Sopranarie, wo Werckmeister ein aufsteigendes Sechzehntelmotiv verwendet, um das Wort „fröhlich“ zu illustrieren (*Hypotyposis*)⁴. Ein anderes Beispiel von Textausdeutung findet sich in Takt 6 der Baßarie, wo die plötzliche Verlangsamung der rhythmischen Bewegung auf den Text „laß nur den Stern stets stehen“ verweist. Der Solist steht hier buchstäblich auf der vorletzten Note der Phrase. Werckmeisters Arienmelodien verbinden in typischer Weise schrittweise Bewegung mit Dreiklangssprüngen. Steigende melodische Sprünge (*Exclamatio*)⁵ werden verwendet, um die Dringlichkeit einer Aufforderung auszudrücken, so in der Sopranarie, Takt 3–4, bei „auf, auf“ und in der Tenorarie, Takt 1–2, bei „geht fort“.

Eine expressive Beziehung besteht oft zwischen dem Basso continuo, dem Text und der Solostimme. In Takt 10 der Altarie wird das Wort „Gefahr“ dramatisiert durch chromatische Stimmführung (*Pathopoeia*)⁶ im Basso continuo, verstärkt durch eine Folge von Sextakkorden (*Fauxbourdon*)⁷. Außerdem singt der Alt auf der ersten Silbe von „Gefahr“ einen Ton von dunkler Färbung, *a*, den tiefsten Ton der Solistin in diesem Satz.

Der Instrumentalstil Werckmeisters in der Sonate, im Eingangschor und Ritornell, ist seinem Klavierstil verwandt (siehe oben). In beiden Fällen findet man improvisatorische Elemente und Gesten, die sich aus der Klaviertechnik herleiten lassen, wie z.B. idiomatische Figurationen und Tonwiederholungen. Durch Wiederholung, Erweiterung und Sequenzierung werden diese Motive und Figurationen zu Themen erweitert. Werckmeister vermeidet gewöhnlich die wörtliche Wiederholung melodischer Motive wie z.B. einfache Echos zugunsten von Wiederholungen mit feinen Veränderungen der melodischen Linie, des Rhythmus und der Struktur. Abschnitte im vierstimmigen homophonen Satz kontrastieren mit Abschnitten in imitierender Polyphonie.

Der Eingangschor besteht aus sechs Abschnitten. Der letzte Abschnitt (Takt 39–43) knüpft an den ersten an (Takt 1–12); jeder weitere Abschnitt hat sein eigenes motivisches Material. Die Anfangs- und Schlußabschnitte beginnen mit drei getrennt voneinander stehenden Tutti-Akkorden und einer Folge, die mit sieben wiederholten Achteln beginnt (wie Tonwiederholungen in Werckmeisters Klavierwerken). Nach der siebten Note wird das Wort „König“ durch eine aufwärtsgerichtete Bewegung hervorgehoben, auf die eine fallende Leiter folgt. Die ersten drei Abschnitte entsprechen der Gliederung des biblischen Verses, der vierte und fünfte Abschnitt

(Takt 28–33, 34–38) wiederholen die Worte des dritten (Takt 21–27), unter besonderer Betonung dieser Bibelstelle.

Die Instrumentalstimmen sind im Eingangschor eigenständig geführt, ohne konzertant zu sein. Obgleich viele Vokalstimmen verdoppelt werden, gibt es Abschnitte, in denen das Orchester unabhängig vom Chor verläuft. So ist z.B. im größten Teil dieses Satzes der 1. Violine eine eigene Stimme zugewiesen, die über dem Sopran liegt.

Zwei Strophen des Chorals „Meinen Jesum laß ich nicht“ sind für Soloalt gesetzt, der als zweittiefste Stimme von zwei Violinen und Basso continuo begleitet wird. Der Satz ist weitgehend akkordisch in Viertelbewegung im Rhythmus der Chormelodie gehalten. Die Chormelodie erschien erstmals als Nr. 644 der *Praxis pietatis*, Frankfurt 1668. Werckmeister verwendet eine Fassung dieser Melodie mit geringen Abweichungen in Takt 8 und 9, die später in einem 1710 von Johann Georg Störl gesammelten Band von Chormelodien erschien.⁸

Praxis pietatis (Takt 8–9):



Störl (Takt 8–9):



Die Sätze dieser Kantate beginnen und enden alle in C-Dur; sie enthalten jedoch auch Teile auf der Dominant-, Subdominant-, Mediant- und Submediantebene. Während Werckmeisters wohlbekannte theoretische Werke über Tonsysteme bedeutende Fortschritte darstellen und im Reich der harmonischen Beziehungen neue Türen öffneten, einschließlich der Möglichkeit, den ganzen Quintenzirkel zu durchschreiten, wirkt die Kantate in Bezug auf die Harmonik eher konservativ.

Der Herausgeber dankt Herrn Dr. Helmut Rohlfing (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen), J. Kenneth Wilson, Otto Zitzelsberger und Susan McAdoo (Rutgers University, Newark, NJ), Christoph Albrecht (Berlin) und Alfred Mann (Rochester, NY) für erhaltene Unterstützung. Mein Dank gilt auch Astrid Hasbrouck und Karin Funk. Dieser Ausgabe wurde durch einen Zuschuß des Deutschen Akademischen Austauschdienstes ermöglicht.

John Eric Floreen

Rutgers – The State University of New Jersey
Campus at Newark, Januar 1992

Übersetzung: Willi Schulze

⁴ Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606.

⁵ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732.

⁶ Burmeister, a.a.O.

⁷ Burmeister, a.a.O.

⁸ Johann Georg Störl, *Neubezogenes Davidisches Harfen- und Psalter-Spiel*, Stuttgart 1710; zitiert in: Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. 6, Gütersloh 1889–93. Reprint Hildesheim, New York 1963, S. 288.

Foreword

Andreas Werckmeister was born on November 30, 1645, in Benneckenstein, Thuringia, and lived his entire life in the Harz Mountain region. Aware of his musical talents, his parents sent him in 1658 to live for two years with an uncle, Christian Werckmeister, the organist in Bennungen, near Sangerhausen, for musical training and general studies. At the age of 15 Werckmeister continued his education at the Gymnasium at Nordhausen, and two years later enrolled in the Latin School in Quedlinburg, where another uncle, Victor Werckmeister, was a cantor. In 1664, the 19-year-old Werckmeister became organist of the church in Hasselfelde (which is located south of Blankenburg), where he served for ten years before moving to nearby Elbingerode to become organist and notary, posts he held only briefly. In 1675 Werckmeister returned to Quedlinburg to become (through the recommendation of his uncle) organist at the court Church of St. Servatius in the service of Anna Sophia I; he also served, from 1677, as organist of the St. Wiperti Church. In 1696 he became organist of the St. Martini Church in Halberstadt, and remained there until his death in 1706.

Andreas Werckmeister's fame rests largely on his theoretical writings, most of which were published during his lifetime. Werckmeister was as respected an organ examiner as he was an organist. The *Orgel-Probe* (1681), which sets forth the methods he used in testing new or renovated organs, was reprinted no less than six times by the end of the 18th century.¹ Other important treatises are the *Musicalische Temperatur* (1686–7) and *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln, wie der Bassus continuus... könne tractiret werden* (1698). Werckmeister's influence became widespread in Germany in the 18th century as writers such as Adlung, Mattheson, and Walther often referred to his treatises.

The scope of Werckmeister's compositional output is not known. Only a few compositions are extant: a few organ canzonas, an organ prelude and fugue, a collection of pieces for violin and basso continuo (*Musicalische Privatlust*, composed in Quedlinburg in 1689), and a few small choral pieces. The present work for chorus, soloists, strings, and basso continuo is his sole extant cantata.

The existence of the manuscript copy of Werckmeister's cantata *Wo ist der neugebor'ne König der Juden?* used in the preparation of this edition was first mentioned by Alfred Dürr in 1968 in his article "Eine Handschriftensammlung des 18. Jahrhunderts in Göttingen."² Dürr describes a collection of music manuscripts written by 18th century cantors of small town churches in the area of the principality of Hohenstein, near Nordhausen-Frankenhausen. The copy of the Werckmeister cantata was made by Johann Georg Nattermann, cantor in Bösenrode from 1715, apparently until the end of his life. Bösenrode, a town so small as to be included on only the most detailed maps, is located near Berga, close to the southeastern edge of the Harz Mountains. Other composers represented among the large number of cantatas and motets copied by Nattermann are Johann Schell, Georg Philipp Telemann, Johann Ludwig Bach, and the Weißenfels oboist and organist David Heinrich Garthoff.

At the center of this cantata, which is symmetrical in form, Werckmeister places a sequence of four arias, each one sepa-

rated by a short ritornello. Preceding and following the group of arias is a chorale for solo alto. The cantata is framed by the opening chorus, the principal movement, which is repeated at the conclusion. The opening chorus is preceded by an instrumental sonata, which serves to establish the character and tonality of the cantata. This is accomplished, in part, through the presentation of motivic material that will be used in the opening chorus. Much like an organ *intonazione*, the sonata also, of course, serves the function of giving the choir its pitches. The ritornello, similar in character to the sonata, but much shorter, also makes use of motivic material of the opening chorus.

The cantata text is drawn from three sources. The opening chorus is a setting of St. Matthew 2:2. The alto solo chorale movements are settings of stanzas five and six of Christian Keymann's "Meinen Jesum laß ich nicht," which dates from 1658.³ The four aria texts are by an unknown author.

The aria texts call for a response to the Epiphany scripture (St. Matthew 2:2) and compare life's journey as a Christian to the travels of the wisemen who, guided by the Eastern Star, came to worship the child Jesus. The chorale stanzas represent a Christian's commitment to Christ in response to the scripture lesson.

Werckmeister employs two contrasting compositional styles in the cantata *Wo ist der neugebor'ne König der Juden?* The four arias are composed in a declamatory, rhetorical vocal style. The sonata, opening chorus and ritornello are cast in an instrumental style, which resembles Werckmeister's keyboard pieces that are in free form. The free forms, such as prelude, do not make use of pre-existent material (such as a cantus firmus), fugal procedure, or dance forms. In addition, Werckmeister includes a Lutheran chorale in this cantata.

Werckmeister and 18th century composers in Thuringia in general were largely isolated from current stylistic trends found in musical establishments at the prominent German courts and in other parts of Europe. Thus, Werckmeister was largely unaffected by innovations of Italian Baroque music, and found his models in the keyboard works of middle and north German composers, which show the influence of Sweelinck. Werckmeister was acquainted with Buxtehude, and it appears that the cantatas of the latter may have influenced the structure of the present work.

The four through-composed arias are compact (ranging in length from 13 to 16 measures). All of the aria texts have the same poetic structure (8, 77, 44, 77, 66, 66) and rhyme scheme (by pairs of lines), with the exception of the last line, which is simply repeated. The opening line is repeated in the soprano and alto arias, but not in the tenor or bass arias. It is

¹ George J. Buelow, "Werckmeister, Andreas," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 20 (London: Macmillan, 1980), p. 344.

² Alfred Dürr, "Eine Handschriftensammlung des 18. Jahrhunderts in Göttingen," *Archiv für Musikwissenschaft*, XXV Jahrgang (November 1968), p. 308.

³ Hans-Joachim Schulze and Christoph Wolff, *Bach Compendium* (Leipzig/Dresden: Edition Peters, 1985), vol. 1, p. 150. J. S. Bach used this chorale text in his cantata BWV 124/A 30.

interesting that this stylized poetic structure is reflected in the musical form of each aria to such a small extent that this aspect of the text could easily pass unnoticed.

Expression of the text is clearly the overriding consideration in Werckmeister's approach to melody and rhythm in the arias. The devices of expression Werckmeister uses in rendering the text are part of a corpus of rhetorical figures identified and cataloged by theorists of the 17th and 18th centuries (Doctrine of Figures [Figurenlehre]). The aria solo lines move predominately one note per syllable; the few exceptions have to do with word painting. See m. 6 of the soprano aria, for example, where Werckmeister uses an ascending melismatic sixteenth-note motive to express the idea of "fröhlich" (joyously) (*Hypotyposis*).⁴ Another example of word painting is found in m. 6 of the bass aria solo line, where the sudden slowing of the rhythmic motion illustrates the text "[laß nur den] Stern stets stehen" (let the star ever stay). The soloist literally "stays" on the penultimate note of the phrase. Werckmeister's vocal lines in the arias typically combine stepwise motion and triadic leaps. Melodic upward leaps (*Exclamatio*)⁵ are used to express the urgency of a command in the soprano aria, m. 3–4, at "auf, auf" (up, up), and in the tenor aria, m. 1–2, at "geht fort" (go forth).

An expressive relationship often exists among the basso continuo line, the text, and the solo voice. In m. 10 of the alto aria, "Gefahr" (danger) is dramatically expressed through chromatic voice leading (*Pathopoeia*)⁶ in the Basso continuo, and the idea is intensified through a succession of 1st inversion chords (*Fauxbourdon*).⁷ Furthermore, on the first syllable of "Gefahr" the alto sings a note of dark vocal color, *a*, which is the soloist's lowest pitch in this movement.

The instrumental style that Werckmeister employs in the sonata, opening chorus, and ritornello movements is related to his keyboard style (see above). In both cases one finds an improvisational element and gestures associated with keyboard technique, such as idiomatic figurations and repeated note motives. Through repetition, expansion, and sequencing, these motives and figurations are built into phrases. Werckmeister usually avoids literal repetition of melodic motives, such as simple echo phrases, in favor of repetition with subtle changes in melodic contour, rhythm, harmony, and texture. Sections of four-voice homophonic texture typically contrast with sections of imitative polyphony.

The opening chorus is made up of six sections. The closing section (m. 39–43) is based on the first (m. 1–12), but each of the other sections have their own motivic material. The opening and closing sections are built around a motive of three detached tutti chords and a phrase that begins with seven repeated eighth-notes (reminiscent of repeated-note motives in Werckmeister's keyboard works). Following the seventh note the important word "König" (king) is inflected by movement upward, followed by a descending scale. The first three sections correspond to the three parts of the Biblical verse. The fourth and fifth sections (m. 28–33, 34–38) repeat the text of the third (m. 21–27), giving special emphasis to this part of the verse.

The instrumental lines in the opening chorus show the orchestra emerging as a force independent of the chorus, but not functioning in a *concertante* role. Although the instru-

ments double many of the choral lines, there are passages in which the orchestra functions independently of the chorus. For example, through most of the movement, the Violin I is assigned a separate part that sounds above that of the soprano.

Two stanzas of the chorale "Meinen Jesum laß ich nicht" are set for alto solo, which is treated as the next-to-lowest voice, accompanied by two violins and basso continuo. The setting is largely in chordal, quarter-note motion that follows the rhythm of the chorale tune. The chorale tune first appeared in 1668 as No. 644 in *Praxis pietatis*, Frankfurt. Werckmeister uses a version of this tune, however, that deviates in m. 8 and 9, and that later appeared in a 1710 book of chorale tunes collected by Johann Georg Störl.⁸

Praxis pietatis
(m. 8–9):



Störl (m. 8–9):



The movements of this cantata all begin and end in C major, but include movement to the dominant, subdominant, mediant, or submediant tonal levels. While Werckmeister's well-known theoretical works on tuning systems represented significant advances and opened new doors in the realm of harmonic relationships, including the possibility of movement through the complete circle of fifths, this cantata is conservative in matters of harmonic progressions.

The editor gratefully acknowledges the assistance of Helmut Rohlfing (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen), J. Kenneth Wilson, Otto Zitzelsberger, and Susan McAdoo (Rutgers University, Newark), Christoph Albrecht (Berlin), and Alfred Mann (Rochester, NY). Thanks are also due Astrid Hasbrouck and Karin Funk. The work on this edition was made possible in part by a grant from the Deutscher Akademischer Austauschdienst.

John Eric Floreen
Rutgers – The State University of New Jersey
Campus at Newark, January 1992

⁴ Joachim Burmeister, *Musica poetica* (Rostock, 1606).

⁵ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732).

⁶ Burmeister.

⁷ Ibid.

⁸ Johann Georg Störl, *Neubezogenes Davidisches Harfen- und Psalter-Spiel* (Stuttgart, 1710); as cited in Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, vol. 6, Gütersloh, 1889–93. Reprint Hildesheim, New York, 1963; p. 288.

In die Epiphanias. Duo à Deux Violons avec Violoncelle & Basse
A. T. B. et Continuo
J. G. Nattermann

Cresc.

Allegro

Presto

Erste Notenseite der Partitur in der Handschrift Johann Georg Nattermanns.
 Quelle: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Signatur 8° Cod. Ms. philos. 84^e: Werckmeister.

Wo ist der neugeborne König der Juden?

Weihnachtskantate

Andreas Werckmeister

1645–1706,

Generalbassaussetzung: Paul Horn (1922–2016)

I. Sonata

Violino I

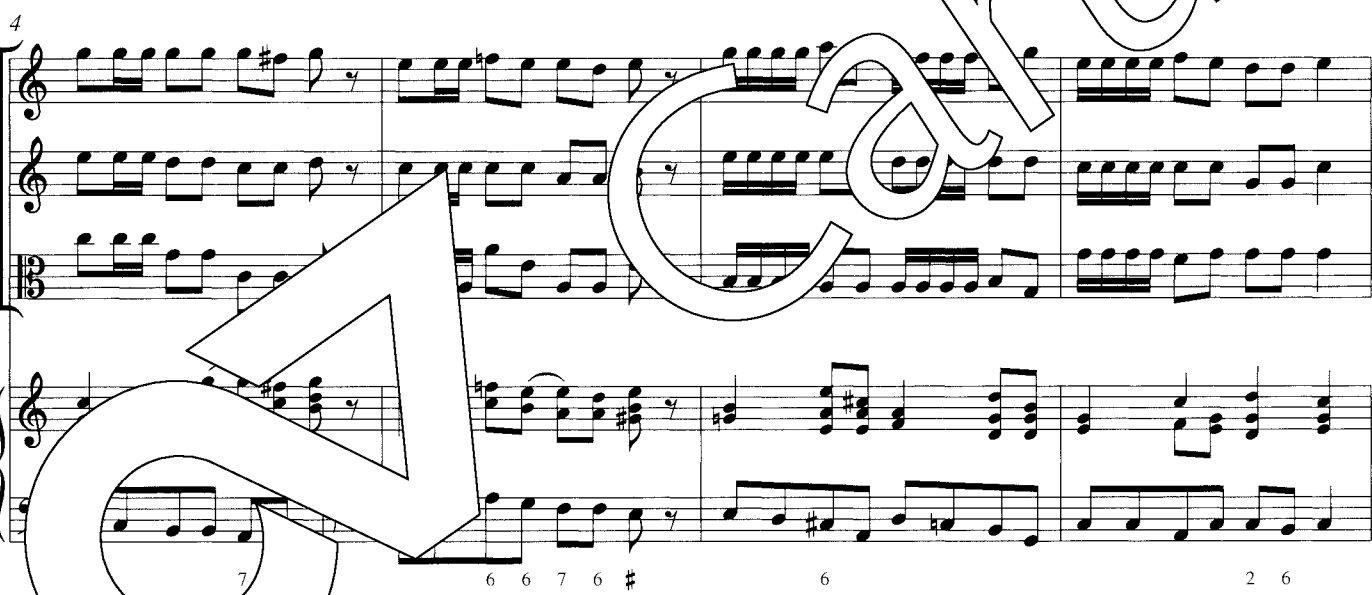
Violino II

Viola

Basso continuo



4



7

6 6 7 6 # 6 2 6

8



12

Adagio *

6 7 7 7 5 7 6 # 6 4+ 2 6

18

Presto *

4 6 4 6 6 8 2 2

22

6 # 7 7 6 6

* Im frühen Barock dienten Tempoangaben eher zur Bezeichnung des Charakters und der Grundstimmung als zur Angabe einer konkreten Geschwindigkeit. Der Begriff "Adagio" ist als "ruhig" zu verstehen, "Presto" als "lebhaft".

2. Chorus

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

4

wo, wo, wo,
Where, where, where,

wo, wo, wo,
where, where, where,

wo, wo, wo,
Where, where, where,

wo, wo, wo,
where, where, where,

wo, wo, wo, wo ist der neu - ge - bor - ne Kö - nig der Ju - den?
Where, where, where, where is the new-born King, the King of the Jew - ry?

wo, wo, wo,
where, where, where,

wo, wo, wo, wo ist der neu - ge - bor - ne Kö - nig der Ju - den?
where, where, where, where is the new-born King, the King of the Jew - ry?

neu - ge - bor - ne Kö - nig der Ju - den? Wo, wo, wo,
new-born King, the King of the Jew - ry? Where, where, where,

wo, wo, wo,
where, where, where,

7

wo, wo, wo, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der Ju-den? Wo, wo,
 where, where, where, where is the new-born King, the King of the Jew-ry? Where, where,

Wo, wo, wo, wo, wo, wo, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der Ju-den? Wo, wo,
 where, where, where, where, where, where, where is the new-born King, the King of the Jew-ry? Where, where,

8 wo, wo, wo, wo, wo, wo, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der Ju-den? Wo, wo,
 where, where, where, where, where, where, where is the new-born King, the King of the Jew-ry? Where, where,

wo, wo, wo, wo, wo, wo, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der Ju-den? Wo, wo,
 where, where, where, where, where, where, where is the new-born King, the King of the Jew-ry? Where, where,

10

wo, wo, wo, wo, wo?
 where, where, where, where, where?

wo, wo, wo, wo, wo? Wir ha-ben sei-nen
 where, where, where, where, where? For we have seen his

wo, wo, wo, wo, wo?
 where, where, where, where, where?

wo, wo, wo, wo, wo?
 where, where, where, where, where?

Stern ge - se - hen im
star be - fore us, from

Stern ge - se - hen, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im
star be - fore us, for we have seen his star be - fore us, from

im Mor - gen - lan - de,
from East - ern home - land, from

im Mor - gen - lan - de,
East - ern home - land, from East - ern home - land, *tr*

Mor - gen - lan - de, im Mor - gen - lan - de,
East - ern home - land, from East - ern home - land,

Mor - gen - lan - de, im Mor - gen - lan - de, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im Mor - gen - lan - de,
East - ern home - land, from East - ern home - land, for we have seen his star be - fore us, from East - ern home - land, from

Piano accompaniment for measures 18-20, featuring treble and bass clefs with a 7-measure rest at the beginning.

Vocal and piano accompaniment for measures 21-26. The vocal line includes German and English lyrics. The piano accompaniment includes a large watermark 'CANUS' and a '7 5' marking.

wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen im Mor-gen-lan-de
 For we have seen his star be-fore us, from East-ern home-land,
 wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen im Mor-gen-lan-de
 For we have seen his star be-fore us, from East-ern home-land,
 wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen im Mor-gen-lan-de
 For we have seen his star be-fore us, from East-ern home-land,
 de, im Mor-gen-lan-de, wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen im Mor-gen-lan-de
 land, from East-ern home-land. For we have seen his star be-fore us, from East-ern home-land,
 de, im Mor-gen-lan-de, wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen im Mor-gen-lan-de
 land, from East-ern home-land. For we have seen his star be-fore us, from East-ern home-land,

Vocal and piano accompaniment for measures 27-32. The vocal line includes German and English lyrics. The piano accompaniment includes a large watermark 'CANUS' and a '6' marking.

und sind kom-men, ihn an-zu-be-ten,
 and have come now, the child to wor-ship,
 und sind kom-men, ihn an-zu-be-ten,
 and have come now, the child to wor-ship,
 und sind kom-men, ihn an-zu-be-ten,
 and have come now, the child to wor-ship,

Vc

+Cb

be - ten,
wor - ship,

und sind kom - men, ihn an - zu - be - ten, und sind kom - men, ihn an - zu -
and have come now, the child to wor - ship, and have come now, the child to

und sind kom - men, ihn an - zu - be - ten,
and have come now, the child to wor - ship,

und sind kom - men, ihn an - zu - be - ten,
and have come now, the child to wor - ship,

ihn an - zu - be - - ten,
have come to wor - - ship,

be - ten,
wor - ship,

ihn an - zu - be - - ten,
have come to wor - - ship,

ihn an - zu - be - - ten,
have come to wor - - ship,

be - ten, und sind kom - men, ihn an - zu - be - ten, ihn an - zu - be - - ten,
wor - ship, and have come now, the child to wor - ship, have come to wor - - ship,

6 6 2 6

an - zu - be - ten, an - zu - be - ten, ihn an - zu - be - ten. Wo, wo, wo,
 come to wor - ship, him to wor - ship, have come to wor - ship. Where, where, where,

an - zu - be - ten, an - zu - be - ten, ihn an - zu - be - ten. Wo, wo, wo,
 come to wor - ship, him to wor - ship, have come to wor - ship. Where, where, where,

an - zu - be - ten, an - zu - be - ten, ihn an - zu - be - ten. Wo, wo, wo,
 come to wor - ship, him to wor - ship, have come to wor - ship. Where, where, where,

an - zu - be - ten, an - zu - be - ten, ihn an - zu - be - ten. Wo, wo, wo,
 come to wor - ship, him to wor - ship, have come to wor - ship. Where, where, where,

4+ 6 7 6 7 6 4+ 2 6 6

wo, where, wo, wo, wo, wo ist der neu - ge - bor - ne Kö - nig der Ju - den?
 where, where, where, where, where, where, is the new-born King, the King of the Jew - ry?

wo, wo, wo, wo, wo, wo, wo ist der neu - ge - bor - ne Kö - nig der Ju - den?
 where, where, where, where, where, where, is the new-born King, the King of the Jew - ry?

wo, wo, wo, wo, wo, wo, wo ist der neu - ge - bor - ne Kö - nig der Ju - den?
 where, where, where, where, where, where, is the new-born King, the King of the Jew - ry?

wo, wo, wo, wo, wo, wo, wo ist der neu - ge - bor - ne Kö - nig der Ju - den?
 where, where, where, where, where, where, is the new-born King, the King of the Jew - ry?

6 6

3. Chorale

Violino I

Violino II

Alto solo

Basso continuo

3. Nicht nach Welt, nach Him-mel nicht mei - ne See - le wünscht und seh - -
 13. Je - sum laß ich nicht von mir, geh ihm e - wig an - der Sei - -
 3. All the rich - es of this world shall my soul shun now and ev - -
 13. Je - sus now a - bide with me, at my side re - main for - ev - -

5

net: Je - sum wünsch und sein Lied der mich hat mit at ver-söh - - net,
 ten: Chri - stus läßt für und für zu dem Le - bens - bäch-lein lei - - ten.
 er. Je - sus light, my joy, rec - on - cile le with the Fa - - ther,
 er. Christ sh lead me forth life - giving streams of wa - - ter.

6

11

der mich frei - et vom Ge - richt: mei - nen Je - sum laß ich nicht.
 Se - lig, wer mit mir so spricht: mei - nen Je - sum laß ich nicht.
 who from judge-ment free - eth me; Je - sus, ev - er stay by me.
 Blest are those whose prayer shall be: Je - sus, ev - er stay by me.

4. Ritornello

Violino I

Violino II

Viola

Basso continuo

6

4

tr

6 6 6 6 7 6 # 6 6

8

7 6 6 6 6

5. Aria

Soprano solo

Der Stern des Herrn sehr blinkt und winkt, der Stern des — Herrn sehr —
The East - ern Star shines bright - ly now, the East - ern — Star shines

Basso continuo

3
 blinkt und winkt: auf, auf, auf, auf, auf, auf, ihr — mun - tern Wei - sen! Wir wol - len
bright - ly now. Rise up, rise up, rise up, go forth you mer - ry — Wise - men! We want with

6
 fröh - lich rei - sen, — hin das Licht der auf geht, der Him - mel
joy - to jour - ney where - ev - er now e - ight will lead. God nev - er

9
 Licht trü - gen, stehn und lie - gen, auf, eilt und zie - het hin, zu
le - ceive... e - ight will lead. A - thing be - hind you, go quick - ly and draw near to

12
 ho - len den Ge - winn! Je - su - lein soll der — sein, Je - su - lein soll der — sein.
find — the true re - ward. Je - sus, this you shall — be. Je - sus, this you shall — be.

6. Ritornello repetitur (Nr. 4)

Canis 40.456

7. Aria

Alto solo

Geht frisch und risch* der Müh scheut nie, geht frisch und risch,* der Müh scheut
 Go quick - ly - forth, no ef - forts spare, go quick - ly forth, no ef - forts

Basso continuo

* rasch

3

nie, Ge - fahr und was bei Rei - sen sich pfl - get zu er - wei - sen. Es zeigt der
 spare, no mat - ter what the dan - ger, while trav - ling on this jour - ney. The Star will

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

6

Stern ja sol - chen Herrn, der reich - lich kann er - set - zen, er - set - n. o Ver - met - zen von sei - net -
 guide, the Lord will rich - ly com - pen - sate for a hurt, all hurt tought in fol - low - ing, in fol - low -

6 # 6 6 2 6 5 6

9

- gen ist. Brech die Ge - fahr und List! Je - su - lein
 his way. break through all dan - ger and pain! Je - sus, this

7 6 6 6 6 6 6

12

soll's nur sein, Je - su - lein soll's nur sein.
 shall be so, Je - sus, this shall be so.

6 7 6

8. Ritornello repetitur (Nr. 4)

9. Aria

Tenore solo

O wohl, trost-voll geht fort, geht fort! Dort, dort sehn-
 O com-fort-ed, go forth, go forth, for there we —

3

wir den rech-ten Bo-ten. Ge-löst sind al-le Nö-te. Das lie-be-Kind sich all-hier findt,
 see the King of Heav-en. The dark-ness now is ov-er. We find the lit-tle child, so dear.

6

der Schatz, der Schatz ist fun-den. O-chen er-wün-sch-te Je-ru-sa-lem, nicht
 He is our joy and treas-ure. blest time, long a-wait-ed the new Je-ru-sa-

9

noch der men-fällt. Je-su-lein soll's nun
 the Per-men-joice. Je-sus shall be our

13

sein, Je-su-lein soll's nun sein.
 joy. Je-sus shall be our joy.

10. Ritornello repetitur (Nr. 4)

Canis 40.456

11. Aria

Basso solo

Leucht fort, mein Hort, die Bahn fort - an zu gehn zum Va - ter - lan -
 My Sav - iour, light the way now to the King - dom of our Fa -

Basso continuo

3

de. Her - o - dem mach - zu Schan - den, und je - den
 ther. A - way - with shame - ful Her - od, and all the

5

Feind, der dein Blut meint. Laß mir den Stern stets ste he den Weg zu dir zu
 foes that trou - ble you. O let the Star shin ev er, to lead you on the

8

hen. Macht, willst. Nur du mein Schatz, Schutz, Lust und Ruh,
 h - way. Your will done; my treas - ure, joy, de - sire and peace,

11

Je - su - lein, du sollst sein, Je - su - lein, du sollst sein.
 Je - sus, this you shall be. Je - sus, this you shall be.

12. Ritornello repetitur (Nr. 4)

13. Chorale repetitur (Nr. 3)

14. Chorus repetitur (Nr. 2)

I. Die Quellen

Die vorhandenen Quellen des Werkes sind ein handschriftlicher Stimmensatz (St) und eine handschriftliche Partitur (P), die sich beide in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (D-Gs) unter der Signatur 8° Cod. Ms. philos. 84°: Werckmeister befinden. Beide Quellen, die in einem gemeinsamen Umschlag überliefert sind, wurden von Johann Georg Nattermann geschrieben. Seine Unterschrift erscheint in der rechten unteren Ecke des Umschlags. Die Gesamtbeschriftung des Umschlags lautet: *No: 15 / In Festo Epiphaniae. / Wo ist der neügebohrne König der Jüden / 2 Violin / 1 Viola / Canto / Alto / Tenore / Basso / con / Continuo / di / Andr: Werckmeister / J. G. Nattermann / p.t. Cantor Besenr: / Anno 1717 / 164. / 1717.* Die Angabe *No. 15* und das zweite *1717* scheinen mit einer vom Rest der Seite unterschiedlichen Tinte geschrieben zu sein. Vermutlich stammen diese beiden Angaben nicht von Nattermann. Die Continuostimme des Werkes ist auf den beiden Innenseiten des Umschlags notiert, die Rückseite des Umschlags ist unbeschrieben.

Quelle St: Neben der Continuostimme (s. o.) enthält die Quelle St folgende Einzelstimmen je einfach: *Violino 1, Violino 2, Viola, Canto, Alto, Tenore, Basso.* Jede Stimme mit Ausnahme des Alto (s. u.) ist auf beiden Seiten eines Einzelblatts im Querformat notiert. Die Anzahl der Systeme je Seite schwankt zwischen vier und acht. Das Format der Stimmen beträgt in der Regel ca. 19,5 x 16,5 cm. Der Alto ist auf drei Seiten eines Bogens notiert, dessen Vorderseite ca. 16,7 x 19,7 cm mißt. Das Format der Bassostimme beträgt ca. 22,5 x 19,5 cm. Alle Stimmen enthalten eine von der Bibliothek angebrachte Paginierung mit Bleistift.

Quelle P: Die handschriftliche Partitur im Format 22,5 x 33,0 cm besteht aus sechs zusammengehefteten Bögen und trägt eine Folio-Paginierung der Bibliothek in Bleistift. Auf der ersten Seite (recto) ist auf drei Akkoladen mit je vier Systemen die *Sonata* notiert. Die Reihenfolge der Stimmen ist (von oben nach unten): VI 1, VI 2, Va, Bc.

Über der ersten Akkolade steht als Überschrift von Nattermanns Hand: *In die Epiphaniae. Wo ist der Neügebohrne König der Jüden / à 2 Violin 1 Viola C. A. T. B. et Continuo / di A. Werckm:* In der rechten unteren Ecke steht der Vermerk *verte*. Die folgenden fünf Seiten enthalten den Eingangschor auf jeweils zwei Akkoladen zu sieben Systemen je Seite. Die Reihenfolge der Stimmen ist hier (von oben nach unten): VI 1, VI 2, C, A, T, B, Bc. Die Violastimme des Eingangschors fehlt in der Partitur. Die letzten drei Takte des Eingangschors stehen auf der oberen Hälfte von Seite 7. Die untere Hälfte der Seite enthält den Beginn des Chorals für *Alto solo* auf zwei Akkoladen zu je vier Systemen. Die Reihenfolge der Stimmen lautet (von oben nach unten): VI 1, VI 2, A solo, Bc. Die Texte der beiden Strophen sind zwischen der Alt- und der Bc-Stimme eingetragen. Der Schluß des Satzes ist auf dem oberen Drittel von Seite 8 notiert. Ihm folgt auf der gleichen Seite das *Rittornello* auf zwei Akkoladen mit je vier Systemen. Die Reihenfolge der Stimmen ist (von oben nach unten): VI 1, VI 2, Va, Bc. Die restlichen drei Seiten (9–11) enthalten die vier Aria-Sätze auf Akkoladen mit je zwei Systemen: *Canto Solo,*

Alto Solo, Tenore Solo, Basso Solo und Bc. Die Seiten 9 und 10 sind mit je sechs Akkoladen versehen, Seite 11 mit fünf und zusätzlich zwei Leersystemen am Ende der Seite. Auf jede Aria folgt die Anweisung, das Ritornell zu wiederholen (*Rittorn rep:* oder *Rittorn rep:*). Weitere Angaben zur Satzfolge stehen am Schluß des Werkes: *Jesum laß ich nicht / V. 2. sub V. 1 / Rep: ab initio Wo ist der Neügebohrne / König der Jüden, et claudet.* Die Rückseite ist frei.

Zwischen beiden Quellen gibt es kaum wesentliche Unterschiede (vgl. dazu die Einzelanmerkungen). Eine Reihe von Widersprüchlichkeiten bestehen bezüglich der Richtung der Notenhäse sowie der Anzahl der Noten, die von einem Balken erfaßt werden (z.B. zwei Gruppen zu zwei Noten gegenüber einer Gruppe von vieren). Diese Unterschiede lassen es möglich erscheinen, daß Nattermann für seine Abschriften der Partitur und der Stimmen Vorlagen von verschiedenen Schreibern benützte. Da der Stimmensatz weniger Fehler als die Partitur aufweist, wurde dieser als Hauptquelle verwendet.

II. Zur Edition

Bei der Herstellung dieser Ausgabe wurden folgende Richtlinien der Transskription angewandt: Die Richtung der Notenhäse und die Balkensetzung wurden nach heutiger Notationspraxis vereinheitlicht. Ebenso wurden die Schreibweise des Textes, Silbentrennung und Interpunktion modernisiert, gleiches gilt für die Setzung der Akzidentien. In beiden Quellen galt noch die alte Regel, daß sich ein Vorzeichen nur auf die direkt folgende Note sowie sich unmittelbar anschließende Tonwiederholungen bezog. Akzidentien, die vom Herausgeber hinzugefügt wurden, erscheinen im Kleinstich, sonstige Ergänzungen in Kursivschrift. Alte Schlüssel in den Vokalstimmen und gelegentlich auch im Continuo wurden umgeschrieben. Die Anordnung der Stimmen in der Partitur folgt der von Quelle P.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: S (Sopran), A (Alt), T (Tenor), B (Baß), VI1/2 (Violinen 1/2), Va (Viola), Bc (Basso continuo); Quellensigle St und P s. o. („I. Die Quellen“). Zitiert wird in der Reihenfolge Takt–Stimme–Zeichen im Takt (Noten oder Pausen) – Lesart der Quellen.

| | |
|-----------------|--|
| 1. Sonate | |
| 3 Bc 3 | St + P: c |
| 6 Bc 2 | St + P: mit 6 beziffert |
| 7 VI1 7-8 | St + P: e ² -e ² |
| 8 Bc 1 | St: mit Beischrift <i>Presto</i> |
| 10 VI1 7-8 | St + P: g ² -g ² |
| 10 VI2 7-8 | St + P: g ¹ -g ¹ |
| 22 Bc 1 | P: ohne Bezifferung |
| 2. Chorus | |
| 8 A 5 | St + P: f ¹ |
| 9 S 2-3 | St + P: f ² -f ² |
| 9 S 5 | P: d ² ; St: e ² |
| 9 Bc 7 | P: ohne Bezifferung |
| 17 VI1 6 | St + P: ohne tr |
| 24 VI1 6-7 | St + P: 1 Achtel h ² |
| 25 Bc 4 | St: 2 Achtel g |
| 25 VI1 6-7 | P: 1 Achtel f ² |
| 26 Bc 5–27 Bc 1 | P: ohne Haltebogen |
| 32 S 6 | St + P: c ² ; vermutlicher Kopistenfehler; um Parallelen mit T zu vermeiden vom Hg. in e ² geändert. |
| 33 T 1,2,5,6 | St + P: jeweils h ¹ ; vermutlicher Kopistenfehler; um eine |

parallele Stimmführung mit S beim Übergang T 32/33
zu vermeiden, vom Hg. in d^1 geändert.

33 VI1 3
39 Bc 1
40 VI2 1
43 VI2 2

St + P: ohne tr
St + P: Viertelnote
St + P: a^1
St + P: d^2

3. Chorale

4 A 2

St + P: f^1 (ohne Vorzeichen)

4 A 4-5

St: zwei Viertelnoten mit Bindebogen

10 A

St: Halbe Note und Halbe Pause

4. Ritornello

5 VI1 8

St + P: ohne tr

8 Va 8

St + P: a

5. Aria (Soprano solo)

6 Bc 2-3

P: ohne Bezifferung

9 Bc 4

St: mit # beziffert

13 Bc 1-2

P: punktiertes Achtel gefolgt von Sechzehntel

13 S 3

St + P: Viertelnote

7. Aria (Alto solo)

6 Bc 1

St + P: c (ohne Vorzeichen)

7 A 5

St + P: c^1

10 A 3

St + P: e^1

11 Bc 4

P: ohne Bezifferung

11. Aria (Basso solo)

4 B 1-2

P: ohne Bindebogen