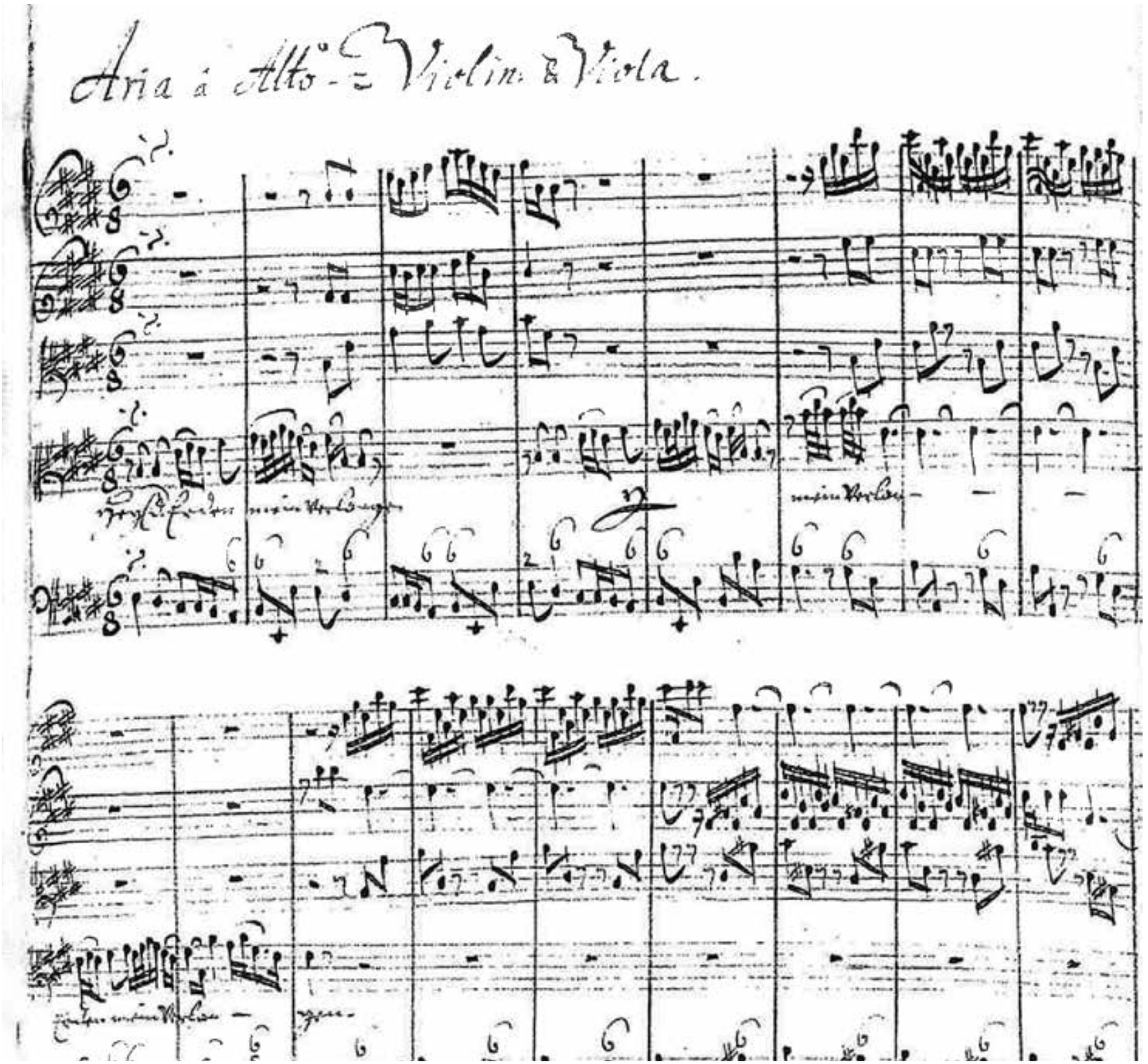
cpo

Friedrich Wilhelm Zachow

Christmas Cantatas

Feuersinger · Oitzinger · Glaubitz · Wörner
Cantus Thuringia · Capella Thuringia
Bernhard Klapprott



Friedrich Wilhelm Zachow, Aria â Alto »Heil der Erden, mein Verlangen« from: *Es wird eine Rute aufgehen* (TV 8), Autograph Score, Bibliothèque du Conservatoire Royal, Sign.: No. 1007.g.

Friedrich Wilhelm Zachow 1663–1712

Christmas Cantatas

Vom Himmel kam der Engel Schar TV 31 — **7'49**

for SATB, 4 Trumpets, Timpani, 2 Violins, 3 Violas, Dulcian, Basso continuo

1	1. Coro: *Vom Himmel kam der Engel Schar*	1'41
2	2. Aria (Soprano): *Zu Bethlehem, in Davids Stadt*	0'58
3	3. Aria (Bass): *Des sollt ihr billig fröhlich sein*	1'20
4	4. Recitative (Tenor): *Was kann euch tun die Sünd' und Tod*	1'17
5	5. Aria (Alto): *Er kann und will euch lassen nicht*	1'13
6	6. Coro: *Zuletzt müsst ihr doch haben recht*	1'20

Es wird eine Rute aufgehen TV 8 — **19'36**

for SATB, 2 Horns, 2 Oboes, 2 Violins, Viola, Bassoon, Basso continuo

7	1. Coro: *Es wird eine Rute aufgehen aus dem Stamm Isai*	1'58
8	2. Aria (Alto): *Heil der Erden, mein Verlangen*	4'00
9	3. Chorale: *Des ew'gen Vaters einig Kind*	0'54
10	4. Aria (Soprano): *Komm' angenehme Friedensnacht*	3'58
11	5. Chorale: *Das ew'ge Licht geht da herein*	0'52
12	6. Aria (Bass): *Ihr Sterne, senkt euch in die Krippen*	2'58
13	7. Coro: *Da die Zeit erfüllet war*	1'18
14	8. Aria (Tenor): *Gesegnet sei der werte Tag*	2'45
15	9. Chorale: *Heut' schleußt er wieder auf die Tür*	0'53

Die Herrlichkeit des Herrn TV 6 — **9'09**

for SS, 2 Violins, Basso continuo

16	Sonata	0'41
17	1. Aria: *Die Herrlichkeit des Herren ist offenbaret worden*	1'00
18	2. Aria: *Und alles Fleisch miteinander siehet*	1'22
19	3. Aria: *Kommt, lasst uns schauen mit Begier* – 5 Verses	4'57
20	4. Aria: *Die Herrlichkeit des Herren ist offenbaret worden*	1'09

Uns ist ein Kind geboren TV 29 — **17'56**

for SATB, Oboe, 2 Violins, 2 Violas, Bassoon, Basso continuo

21	1. Solo | Coro: *Uns ist ein Kind geboren* | *Gelobet seist du, Jesu Christ* [V. 1]	3'00
22	2. Recitative (Tenor): *Ich liege da, in Windeln eingehüllt*	1'10
23	3. Chorale: *Des ew'gen Vaters einig's Kind* [V. 2]	1'14
24	4. Aria (Soprano) | Chorale: *Das ew'ge Wort ward Fleisch* | *Den aller Welt Kreis nie beschloss* [V. 3]	2'02
25	5. Aria (Alto) | Chorale: *Das ew'ge Wort ward Gast* | *Der Sohn des Vaters, Gott von Art* [V. 4]	1'43
26	6. Aria (Tenor) | Chorale: *Das ew'ge Wort ward Licht* | *Das ew'ge Licht geht da herein* [V. 5]	2'02
27	7. Aria (Bass) | Chorale: *Das ew'ge Wort ward arm* | *Er ist auf Erden kommen arm* [V. 6]	1'36
28	8. Chorale: *Das hat er alles uns getan* [V. 7]	0'49
29	9. Recitative (Alto): *O Jesu, dir sei Preis und Dank gesagt*	1'39
30	10. Chorale: *O Patris caritas*	2'41

Preiset mit mir den Herrn TV 21 **15'55**

for SATB, 3 Oboes, 3 Violins, Bassoon, Basso continuo

31	1. Sinfonia | Coro: *Preiset mit mir den Herren*	2'17
32	2. Recitative (Tenor): *So geht die Zeit dahin*	0'25
33	3. Aria (Tenor): *Uns're Zeit ist wie der Wind*	3'36
34	4. Recitative (Tenor): *Jedoch, was schadet uns der schnelle Zeitenlauf?*	0'30
35	5. Aria (Soprano): *Weil Gottes Auge vor uns wacht*	2'42
36	6. Aria (Alto): *Drum preiset alle Welt*	1'53
37	7. Aria (Bass) *Der Herr ist Sonn' und Schild*	3'11
38	8. Coro: *Israel, hoffe auf den Herren*	1'21
	Total time	**71'09**

The terms used, such as *Coro, Chorale, Aria, Recitative*, and *Sonata*, only partially correspond to the terms in the manuscript and are more or less definable in these works. They serve here for the sake of easier structuring.

Cantus Thuringia

Miriam Feuersinger*, Anna Kellnhofer Soprano
Christoph Dittmar, Margot Oitzinger* Alto
Benjamin Glaubitz*, Benjamin Kirchner Tenor
Carsten Krüger, Dominik Wörner* Bass

*Soloists

Capella Thuringia

Sirkka Liisa Kaakinen 1st Violin (Leader)
Cosimo Stawiarski 2nd Violin
Andrea Schmidt 3rd Violin
Cosima Taubert 1st Viola
Gundula Mantu 2nd Viola
Rupprecht Drees 1st Trumpet
Haruka Omori 2nd Trumpet
Runa Takada 3rd Trumpet
Arne Thielemann 4th Trumpet
Frithjof Koch Timpani
Thomas Friedlaender 1st Horn
Franziska Jacknau 2nd Horn
Saskia Fikentscher 1st Oboe
Frédérique Brillouin 2nd Oboe
Annelie Matthes 3rd Oboe
Eva Maria Horn Bassoon, Dulcian
Olaf Reimers Basse de violon

Bernhard Klapprott Organ & Conductor

For this recording, a chest organ (Principal 8', Gedackt 8', Rohrflöte 4') with scaling based on a historical model by Bartelt Immer (2013) was used.

Thanks to:
Musikerbe Thüringen e.V., PD Dr. Erich Tremmel, Volker Dittmar, Benjamin Dressler, Matthias Frieling, Sebastian Kircheis

Sources

Vom Himmel kam der Engel Schar TV 31
Vom Himmel kam der p. / à 15 et più 4 Clarini, Tamburi, 2 Violini, 3 Violette, Fag, C.A.T.B. con il Basso Continuo / Zachau.
Score: anonymous transcript, Staatsbibliothek zu Berlin, Sign.: Mus.ms 23445, olim 1099, No. 477

Es wird eine Rute aufgehen TV 8
In Festum Nativit: Christi. / Es wird eine Ruthe aufgehen / â 13. / 2. Violin: 1. Viol: 2. Hautb: 2. Corn: Chasse & Basson. C.A.T.B. & Continuo / Zachau
Score: autograph, Bibliothèque du Conservatoire Royal, Sign.: No. 1007.g.

Die Herrlichkeit des Herrn TV 6
Die Herrligkeit des Herrn ist offenbahret worden / â 4 2 Violini 2 Canti Continuo di Zachau / Fer. 3. 1689. 1. 1718.
Parts: anonymous transcript, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Sign.: Mus. 2190-E-501 (Slg. Fürsten- und Landesschule Grimma)
Parts completed by Bernhard Klapprott: Beginning to bar 5 (complete set of parts), Aria 1 to bar 3 (Soprano 1 / 2), Aria 3 to bar 7 (Bass)

Uns ist ein Kind geboren TV 29
Uns ist ein Kind geboren / ein Sohn ist uns gegeben / a 10. / 1. Oboe 2. Violini 2. Viole Fagotto ò Violone Soprano. Alto. Tenore. Basso. 4. a Capella. con Organo. del Sign. Zachau
Parts: anonymous transcript, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Sign.: Mus. 1250-E-500 (Slg. Fürsten- und Landesschule Grimma)

Preiset mit mir den Herrn TV 21
Festo Novi Anni. Nativit: Christi. / Preiset mit mir den Herrn p / a 3 Violini. 3 Oboe. Bassone Violoncino C.A.T.B. con Continuo a doppio et Organo transpos. del Sigre F.W.Z. / 1731
Parts: anonymous transcript, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Sign.: Mus. 2150-E-506 (Slg. Fürsten- und Landesschule Grimma)

Die Kantaten Friedrich Wilhelm Zachows – Höhepunkt und Wegbereitung

Heute allenfalls erwähnt als Lehrer eines genialen Schülers, verdient Friedrich Wilhelm Zachow als eigenständige Persönlichkeit und Komponist gebührende Beachtung. Auch wenn seine Lebensumstände ihm eine europaweite Karriere nicht erlaubten, ist das, was an seinen Werken noch erhalten ist, durchweg von hoher und höchster Qualität und Wirkung. Aus dem Urteil der Nachwelt steht er wie so viele seiner Zeitgenossen in einer Zeit »zwischen« einerseits den Begründern barocker protestantischer Kirchenmusik und andererseits der Generation der bekannten (und weniger bekannten) genialen Großmeister der »1685er«, deren einer sein berühmtester Schüler war.

Wer Zachows Musik aber nur durch die »Erwartung auf Händel« wahrnimmt, versäumt die eigenständigen Leistungen, die der Hallenser »Director musices« in einem durchaus nicht ganz einfachen Umfeld erreichen konnte sowie die glücklichen Begleitumstände, die nennenswerte Teile seines Schaffens überhaupt für die Nachwelt bewahrt haben. Der Ruhm seines Schülers Georg Friedrich Händel mag gelegentlich geholfen haben ein Interesse zumindest an Spuren des genialen Schülers im Schaffen des Lehrers zu entdecken.

Eine der umfangreicheren Schilderungen über Zachow – ohne Zweifel aus Händels Erinnerung und Überlieferung – ist daher auch in John Mainwarings Händel-Biographie enthalten und half seitdem, das Andenken an Zachow zu bewahren.

»Der Mann war sehr stark in seiner Kunst, und besaß eben so viel Geschicklichkeit, als guten Willen, einem Untergebenen grosser Hoffnung alles Recht wiederfahren zu lassen. Händel stund ihm dermaassen wohl an, daß er ihm nimmer Liebes und Gutes genug erweisen zu können vermeynte. Seine Bemühung ging gleich anfangs dahin, ihm die Grundsätze der Harmonie beyzubringen. Hiernächst wandte er seine Gedanken auf die Erfindungskunst, solche in bessern Stand zu setzen, und seinem Untergebenen einen auserlesenen Geschmack beyzubringen. Zachau besaß eine ansehnliche Sammlung italienischer und deutscher Musikalien. Er zeigte dem Händel die mannigfaeltige Schreib- und Setzarten verschiedener Völker, nebst eines jeden besondern Verfassers Vorzügen und Mängeln. Und damit er auch eben sowol in der Ausübung, als in der Beschaulichkeit, zunehmen mögte, schrieb er ihm öfters gewisse Aufgaben vor, solche auszuarbeiten; ließ ihn oft rare Sachen abschreiben, damit er ihres gleichen nicht nur spielen, sondern auch setzen lernete.« (John Mainwaring, *Georg Friderich Händels Lebensbeschreibung* […] *übersetzet vom Legations-Rath Mattheson*, Hamburg 1761, S. 9)

Zachow wurde am 14. November 1663 in Leipzig in eine Stadtpfeiferfamilie hinein geboren. Schon sein Vater hatte eine längere Laufbahn als Geiger und Stadtpfeifer in Cölln an der Spree und Leipzig durchlaufen, um dann eine Hallenser Stadtpfeifertochter zu heiraten und sich in Eilenburg niederzulassen. Der Sohn durchlief zunächst einen ähnlichen Ausbildungsweg beim Vater und zusätzlichen Orgelunterricht bei dem Eilenburger Organisten Johann Hildebrand und Musik- und wohl Kompositionsunterweisung bei zwei renommierten Kantoren, dem späteren Leipziger Thomaskantor Johann Schelle und dem späteren Dresdner Kreuzkantor Basilius Petritz. Dort erlernte er das typische Handwerkszeug in Gestalt der für die diversen Dienste notwendigen bzw. gewünschten

Musikinstrumente, in denen er ab 1675 – nunmehr selbst als Stadtpfeiferlehrling in Eilenburg – vom Vater Heinrich auch unterrichtet wurde, nämlich Zink, Posaune, Fagott (Dulzian), Trompete, Querpfeife und sicherlich auch Streichinstrumente.

1684 wurde er zum Organisten an der Marienkirche Halle ernannt, was praktisch auch die Leitung der Stadtmusik und des Stadtsingechors umfasste. Aus dieser Funktion heraus entstand eine Vielzahl von Kantaten und Orgelwerken. Zachow verstarb dort am 7. August 1712.

Zachows Werdegang kann gleichermaßen als exemplarisch wie außergewöhnlich in seiner Zeit gelten. Der Beruf eines Stadtpfeifers, eines wohlgemerkt zum tätigen und vielseitigen Musik-Handwerker ausgebildeten Musikers, ist seit dem 19. Jahrhundert im rapiden Rückgang begriffen und wurde abgelöst von modernen schulischen und hochschulischen Ausbildungsgängen, doch gerade Zachow und einige andere aus dieser Bildungstradition hervorgegangenen Musiker bzw. Komponisten zeigen, welches umfassende Niveau auf diesem Wege erworben werden konnte. Der gleichsam handwerkliche Werdegang als Stadtpfeiferlehrling und -geselle beim Vater und auf (im Detail unbekannter, aber standesüblicher) Wanderschaft ertüchtigte ihn sicherlich für allerlei Aufführungserfordernisse seiner Zeit. Der zusätzliche Orgelunterricht beinhaltete sicherlich auch tiefe Einblicke in Komposition und Generalbasspraxis, und der enge Kontakt mit den Kantoren Schelle und Petritz führte ihn intensiv in die beginnende Kantaten- und Orgelpraxis seiner Epoche sowie in das ältere und neue Repertoire der Zeit ein. Die übliche Breite der Anforderungen an einen Stadtpfeifer kann gerade angesichts von Zachows Leben, Schaffen und Wirken durchaus sehr hoch eingeschätzt werden. Die während der Lehrlingszeit errungenen Fähigkeiten auf mehreren verschiedenen Instrumenten ertüchtigte einen jungen Musiker auf vielen Feldern instrumentalen Musizierens einen aktiven Beitrag zu leisten. Zink, Posaune und Fagott (Dulzian) sowie sicherlich ein in den Quellen nicht genanntes, aber zeitüblich allgemein erwartetes Streichinstrument, dazumal meistens Violine, bildeten das Grundgerüst eines Instrumentalensembles für die protestantische Kirchenmusikpraxis wie auch für weltliches Musizieren. Die zudem erlernte Trompete und Querpfeife eröffneten einen möglichen »klingenden« Karriereweg als Signalist in einer damaligen Militärformation, die eine bei der Kavallerie, die andere bei Fußtruppen. Der zusätzliche Klavier- und Orgelunterricht machte den Weg in die Organistenlaufbahn und damit auch die Komposition frei. An dem Anspruch seiner Kantaten gemessen müssen Zachows geigerische Fähigkeiten oder die derjenigen Geiger, auf die er zugreifen konnte, durchaus beachtlich gewesen sein. Leider sind darüber keine weiteren Details heute mehr bekannt.

Dass Zachow sein breites Wissen- und Erfahrungsspektrum entsprechend umfassend an seine Schüler weitervermittelte, darüber kann kaum ein Zweifel bestehen. Die Charakterisierung bei Mainwaring kann hierbei durchaus glaubhaft gelten. Zachows Kompositionen laden aus der Rückschau naturgemäß dazu ein, ihn als Vorbild für seine berühmten Schüler Händel, Krieger, Ziegler und Kirchhoff einzuordnen, doch sind in seinen erhaltenen Werken auch deutliche Spuren seiner eigenen Musikerfahrungen in Gestalt von Assoziationen und Reminiszenzen der Musik seiner Generation und der Generationen vor ihm unverkennbar.

Bei Zachow liegt es vielleicht nahe seine Spuren im Schaffen seines berühmtesten Schülers Georg Friedrich Händel zu suchen, dessen respektvoller Umgang mit guten musikalischen Ideen anderer weitbekannt ist. Es wäre verwunderlich, wenn Zachows Inspirationen keinen Eindruck auf Händel hinterlassen hätten, da ohnehin anzunehmen sein dürfte, dass der junge Händel nicht nur als Schreiber, sondern auch als Musiker bei Zachows Kantaten mitwirkte. Allerdings ist Zachows stilistisches Umfeld hörbar anders geprägt, vermittelt er doch zwischen der Schütz-Praetorius-Generation und der der älteren Bache und den neuen Geschmäckern, die aus dem Frankreich Lullys drangen. Zachows eigener stilistisch-ästhetischer Ort in seiner Zeit ist ein interessanter: der eines Vermittlers zwischen den bereits etablieren protestantisch-italienisch beeinflussten Strömungen der Schütz-Nachfolge und der neuen Klangästhetik, die aus Frankreich in der Anlehnung an Lully Popularität gewinnen sollte. Insofern ist er einer der Begründer und wichtiger Wegbereiter eines spezifisch von auswärtigen Manieren und Strömungen geprägten Stils, was eine Generation später als typischer »vermischter Geschmack« prägend für Telemann und seine Zeitgenossen werden sollte. Zachows Werk und Bedeutung wurde bisher allgemein vernachlässigt, was die hier vorgelegten Einspielungen ändern mögen.

Die Kantaten zu Weihnachten und Neujahr

Von ehemals mehreren hundert archivalisch dokumentierten Kantaten Zachows sind nurmehr etwas über dreißig erhalten, die Mehrzahl davon in zeitgenössischen bzw. späteren Abschriften aus seinem näheren und weiteren Umfeld und nur wenige in möglicherweise autographen Handschriften des Komponisten. Die Datierung der Kantaten Zachows leidet unter ihrer äußerst lückenhaften Überlieferung, so dass deren genauere zeitliche Einordnung nicht eindeutig zu treffen ist. Einen Teil bilden die Kantaten des Weihnachtsfestkreises, die auf sehr unterschiedliche Weise einen Einblick in das Schaffen Zachows geben.

Der Kantate **Vom Himmel kam der Engel Schar** mit ihrem zugrunde liegenden Choral Martin Luthers *Vom Himmel hoch, da komm ich her* bildet den in seiner Zeit üblichen Typus der Choralkantate. Der Eröffnungschor wird durch die Besetzung mit vier Trompeten und Pauken dem Weihnachtsfest angemessen klanglich überhöht. In den nachfolgenden Sätzen verarbeitet Zachow den Text des Chorals in ausgefeilten Instrumentierungen: die den Heiland ankündigende Sopran-Arie »Zu Betlehem, in Davids Stadt« mit zwei obligaten Violinen, die Bass-Arie »Des sollt ihr billig fröhlich sein« mit vier Trompeten und Pauken, das Accompagnato-Rezitativ »Was kann euch tun die Sünd' und Tod«, entsprechend dem ermahnenden Text dunkelgefärbt mit drei obligaten Bratschen, bevor die trompetengeprägte, von Zuversicht sprechende Alt-Arie »Er kann und will euch lassen nicht« die Wiederkehr des Eingangschors als Schluss-Vers des Chorals ankündigt. Zachow denkt erkennbar den Choral als verbindende Klammer, zu der er weitere musikalische Verbindungselemente hinzufügt, wie hier eindrucksvoll wirksam wird.

Die Vorbildwirkung Zachows für seinen berühmten Schüler verrät bereits die eröffnende Chorfuge der Kantate **Es wird eine Rute aufgehen**, deren Tonfall und damals moderne französische Instrumentierung mit obligaten Oboen und Fagott bereits hörbar an die Manieren Händels erinnert. Die folgende Alt-Arie »Heil der Erden« entspricht dem

zeitgenössischen Geschmack der musikalischen Textausdeutung mit langen Haltetönen auf dem Wort »Verlangen« und unterlegten, spanungserregenden Spielfiguren in den Streicherstimmen. Die bewegte Figuration des Basso continuo in den Choral-Strophen 4 und 2 des Luther-Weihnachtsliedes *Gelobet seist du, Jesu Christ* wird in der Sopran-Arie »Komm´ angenehme Friedensnacht« aufgegriffen, in der das Entfernen der Finsternis durch die Sterne klanglich durch den virtuos hervortretenden Oboenklang ausgedeutet wird. Zachows Neigung zu charakteristischen Instrumentierungen wird deutlich in der mit zwei Hörnern besetzten Bass-Arie »Ihr Sterne, senkt euch in die Krippen«, in der die Sterne wiederum durch virtuose Passagen dargestellt werden, hier in der Bass-Partie, und das Senken in die Krippe durch die fallenden Gesten der Hörner. Nach einer der Eröffnung verwandten weiteren Chorfuge und der nur mit Basso continuo besetzten Tenor-Arie »Gesegnet sei der werte Tag« kulminiert das Werk im Schlusschoral »Heut schleußt er wieder auf die Tür«, der 8. Strophe des Weihnachtsliedes *Lobt Gott, ihr Christen allzugleich* von Nikolaus Hermann. Es handelt sich bei diesem Werk um eine der wenigen Kompositionen Zachows, die mutmaßlich in der Handschrift des Komponisten, also als Autograph vorliegt.

Im Gegensatz zu der eher »modern« anmutenden vorherigen Kantate steht die folgende die Mitte der CD bildende deutlich in der älteren Tradition des Geistlichen Konzerts, der instrumentalen Einleitung durch eine Sonata bzw. Sinfonia, der Strophen-Aria und der wiederholenden Form des Ritornells. Die geradezu kammermusikalische Weihnachtskantate **Die Herrlichkeit des Herrn** lässt eindrucksvolle Rückschlüsse auf die musikalischen Fähigkeiten von Zachows Musikern zu, insbesondere betreffend der beiden Solosoprane als auch des Sologeigers, vielleicht Zachow selbst. Die einleitende Sonata erinnert an den Eröffnungssatz einer Triosonate. Bevor der erste vokale Teil wiederholt wird, bedient sich Zachow einer Aria mit 5 Strophen, die der Tradition entsprechend jeweils durch ein instrumentales Ritornell abgeschlossen werden. Die Überlieferungssituation dieser Kantate ist nicht unproblematisch, da die Quelle aus dem Grimmaer Sammlungsbestand offenbar von Kirchenmäusen erheblich angefressen wurde. Die häufigen Binnenwiederholungen ermöglichten jedoch verlässliche Rekonstruktionen der verloren gegangenen Stellen (s. hierzu S. 7).

Die charakteristische Weihnachtskantate **Uns ist ein Kind geboren** zeigt im einleitenden Duett bereits die duale Nähe zeitgenössischer französischer Praxis in italienischer Form der Kammerkantate, was sich im folgenden Rezitativ fortsetzt. Die anschließenden Chorsätze zeigen die Verwurzelung im protestantischen Usus, wobei Zachows Vorbildwirkung auf die gesamte Bach-Telemann-Generation deutlich wird, indem Zachow das Potential der konzertierenden Choralverarbeitung auslotet und so auch eine Brücke schlägt zur Orgelchoralpraxis seiner und der folgenden Zeit. In dieser Kantate verarbeitet Zachow sogar sämtliche sieben Strophen des Luther-Weihnachtsliedes *Gelobet seist du, Jesu Christ*. Im Zentrum stehen vier Choralstrophen, denen jeweils eine vom Sopran bis Bass gesungene, textlich den einzelnen Liedstrophen angepasste Solo-Aria vorangestellt ist. Der grandiose Schlusschoral »O Patris caritas«, der zwei Strophen des Weihnachtsliedes *In dulci jubilo* mit konzertierender Solo-Oboe verarbeitet, leitet ebenfalls zum Habitus der nachfolgenden Generationen über.

Die Kantate **Preiset mit mir den Herrn** zum Neujahrstag zeigt Zachow wieder als den vorausweisenden Komponisten für die Generation seiner Schüler. Das Werk folgt bereits den Formprinzipien, die Erdmann Neumeister aufgestellt hat mit einer Synthese aus Rezitativen, Arien und kulminierenden Chorsätzen. Mit einer einleitenden Sinfonia, besetzt mit drei Oboen und einem Vokalduett, wird ein Chorsatz eingeleitet, der nach kurzem Rezitativ in eine ausgedehnte Tenor-Arie überleitet. Zachow folgt dabei der konzertierenden Vorstellung italienischer Vorbilder, indem das Vokalsolo verflochten wird mit konzertierenden Instrumentalsoli, wie es sich in der Sopranarie »Weil Gottes Auge vor uns wacht« mit drei Solo-Oboen eindrucksvoll manifestiert. Die Kontrastpotentiale nicht nur in textlicher und formaler Hinsicht, die dieses Formprinzip ermöglichte, lotete Zachow mit der nachfolgenden Alt-Arie »Drum preiset alle Welt« mit konzertierendem Basso continuo eindrucksvoll aus, kulminierend in der Bass-Arie »Der Herr ist Sonn' und Schild«. Die Oboen-Soli zu Beginn und über der Sopranarie «Weil Gottes Auge vor uns wacht« wie auch die Violin-Soli der ersten Arie »Uns´re Zeit ist wie der Wind« haben ihre Spuren in der Schreibart seines berühmtesten Schülers hinterlassen, wobei die absteigenden Läufe zum Textwort »Wind« zur durchaus zeitgenössischen Idee von Klangmalerei gehören. Insgesamt zeigt sich Zachow hier als versierter Komponist auf der Höhe der Zeit. Auch der fugiert-konzertante Schlusschor ist durchaus zukunftsweisend. In einem prägnanten Detail weicht Zachow allerdings sowohl von Erdmann Neumeisters Formkonzept wie auch der Kompositionspraxis vieler seiner Zeitgenossen ab: Er verwischt gerne die formalen Grenzen zwischen Secco-, Accompagnato-Rezitativ und Arioso, und erreicht so eine seltene Balance zwischen Textvorrang einerseits sowie musikalisch lebendiger Ausformung in der Vertonung rezitativischer Abschnitte andererseits, die in einer sehr persönlichen Manier gestaltet werden.

– *Erich Tremmel*

Zur Besetzung und Aufführungspraxis der Weihnachtskantaten Zachows

Zachow konnte für seine Kirchenmusikaufführungen auf das Personal der Hallenser Kunstgeiger und Stadtpfeifer sowie seine Schüler zugreifen. Eine übliche Besetzung bestand traditionell aus zwei Violinen, zwei Violen und *Fagotto*, dem Bass-Dulzian als Bassfundament, dazu natürlich die Orgel. Zu Zachows Lebenszeit erschienen nun neuentwickelte Instrumente aus Frankreich, die rasch mit dem Vorbild der Oper Lullys und deren spezifischem Klangmedium, dem französischen Orchester, auch in Mitteldeutschland an Beliebtheit gewannen. Hieraus entstand jedoch für Komponisten und Musiker ein konkretes Alltagsproblem: Die vorher bereits gebräuchlichen Instrumente wurden nach der Orgel gestimmt, die auf einem hohen Stimmton, dem sogenannten »Chorton« eingestimmt war. Wie die Bezeichnung erahnen lässt, war dieser verbindlich für die Sänger, die Orgel und alle anderen Instrumente, die sich nach der Orgel richteten. Die neuen Instrumente aus Frankreich stimmten jedoch nach dem dort üblichen französischen »Kammerton«, der deutlich tiefer war als hierzulande. Dies erforderte für Komponisten und Musiker, diese Divergenz in der Tonhöhe in Deckung zu bringen. Diesen Tonhöhenunterschied auszugleichen wurden Einzelstimmen in unterschiedlichen Tonalitäten je nach Differenz zwischen *Chorton* und *Kammerton* (meistens ein Ganzton oder eine kleine Terz) geschrieben, also transponiert notiert. In den Einzelstimmen wurde dies den ausführenden Musikern meistens kenntlich gemacht durch italienische Benennungen für die althergebrachten, französische für die neuen Instrumente. So wurde beispielsweise verdeutlicht, dass mit »Fagotto« das ältere Instrument in *Chortonstimmung*, mit »Basson« das neuere französische in *Kammertonstimmung* gefordert war.

Diese Divergenzen zwischen traditionellen und neumodischen Instrumenten auf unterschiedlichen Stimmtonniveaus traten schon bei Zeitgenossen wie Sebastian Knüpfer oder Johann Schelle und noch bei der nachfolgenden Generation einschließlich Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann in der musikalischen Alltagspraxis auf. Offenbar wurde dies je nach örtlichen Verhältnissen pragmatisch gelöst, indem von dem lokalen Stimmton abweichende Einzelstimmen in passender Transposition neu geschrieben und diese meistens durch italienische oder französische Bennungen der Instrumente zugeordnet wurden.

Vom Himmel kam der Engel Schar ist ein Beispiel für Kantaten, in denen Zachow »Fagotto« vorschreibt, also einen im *Chorton* gebauten Bass-Dulzian. Von *Uns ist ein Kind geboren* ist sowohl eine original notierte *Fagotto*-Stimme als auch eine tieftransponierte *Basson*-Stimme überliefert, so dass hier beide Instrumente zur Wahl gestellt sind. Gewiss wurde damals verwendet, was gerade zur Verfügung stand.

Durch die erforderliche Hochtransposition vergrößert sich der Tonumfang dieser größer gebauten französischen Holzblasinstrumente um eben diese Differenz in die Tiefe (hier um eine kleine Terz). Dies eröffnete neue Wege in der Setzweise, so wie es Zachow in *Es wird eine Rute aufgehen* und vereinzelt in *Preiset mit mir den Herrn* anwendet, in dem er hin und wieder den *Basson* in die 16-Fuß-Lage versetzt und somit dem Ensembleklang mehr Fundament und Fülle verleiht. Diese Stimme erklingt also streckenweise eine Oktave tiefer als die durchgehende »reguläre« Bassstimme der Orgel

bzw. des Bass-Streichinstruments primär in polyphon gesetzten Chören, wenn der Chorbass singt sowie an weiteren Stellen, an denen der nunmehr erweiterte Ambitus dies ermöglicht. Klanglich vermittelt diese Tiefoktavierung des *Basson* den Eindruck eines 16-Fuß-Registers einer Orgel. Vielleicht hat auch diese Klangvorstellung den Organisten Zachow hierzu angeregt?

Diese Setzweise Zachows ist einmal mehr ein Indiz für die Wahl eines Bass-Streichinstruments in der 8-Fuß-Lage. Vereinzelte Bezeichnungen wie »Violone« geben keinen konkreten Aufschluss über ein bestimmtes Instrument, sagt die italienische Vergrößerungssilbe »one« lediglich aus, dass dieses (mehr oder minder deutlich) größer als eine »Viola« sein musste, also ein Streichbass im Sinne von deutsch »Bassgeige«. Für die vorliegende Aufnahme wurde ein *Basse de violon* gewählt, ein größeres Violoncello, dessen Saiten um einen Ganzton tiefer gestimmt sind als die italienischen Violinbässe und sowohl in Frankreich als auch im deutschsprachigen Raum durchaus weithin üblich war, erkennbar am gelegentlich geforderten und genutzten größeren Umfang in der Tiefe.

Umgekehrt zu erwähnter Hochtransposition von Holzbläserstimmen zwecks Anpassung an den *Chorton* der Orgel enthalten Stimmmaterialien zuweilen eine tieftransponierte Orgelstimme, wie bei *Preiset mit mir den Herrn*. Dieses Werk wurde also im *Kammerton* aufgeführt, in dem sich die im üblichen *Chorton* gestimmte Orgel nach dem tiefen *Kammerton* der neueren Blasinstrumente richtet. Dies ist explizit auf dem Titelblatt vermerkt: »Organo transpos.« Die Streichinstrumente werden hier den Holzblasinstrumenten entsprechend tief gestimmt, während in den anderen Kantaten der Orgel angepasst hoch. In vorliegender Aufnahme erklingt diese Kantate daher eine kleine Terz tiefer (392 Hz) als die übrigen Werke (465 Hz). Das Stimmenmaterial enthält eine weitere Orgelstimme, die nur um einen Ganzton tiefer versetzt ist, vermutlich für eine spätere Aufführung unter anderen Bedingungen.

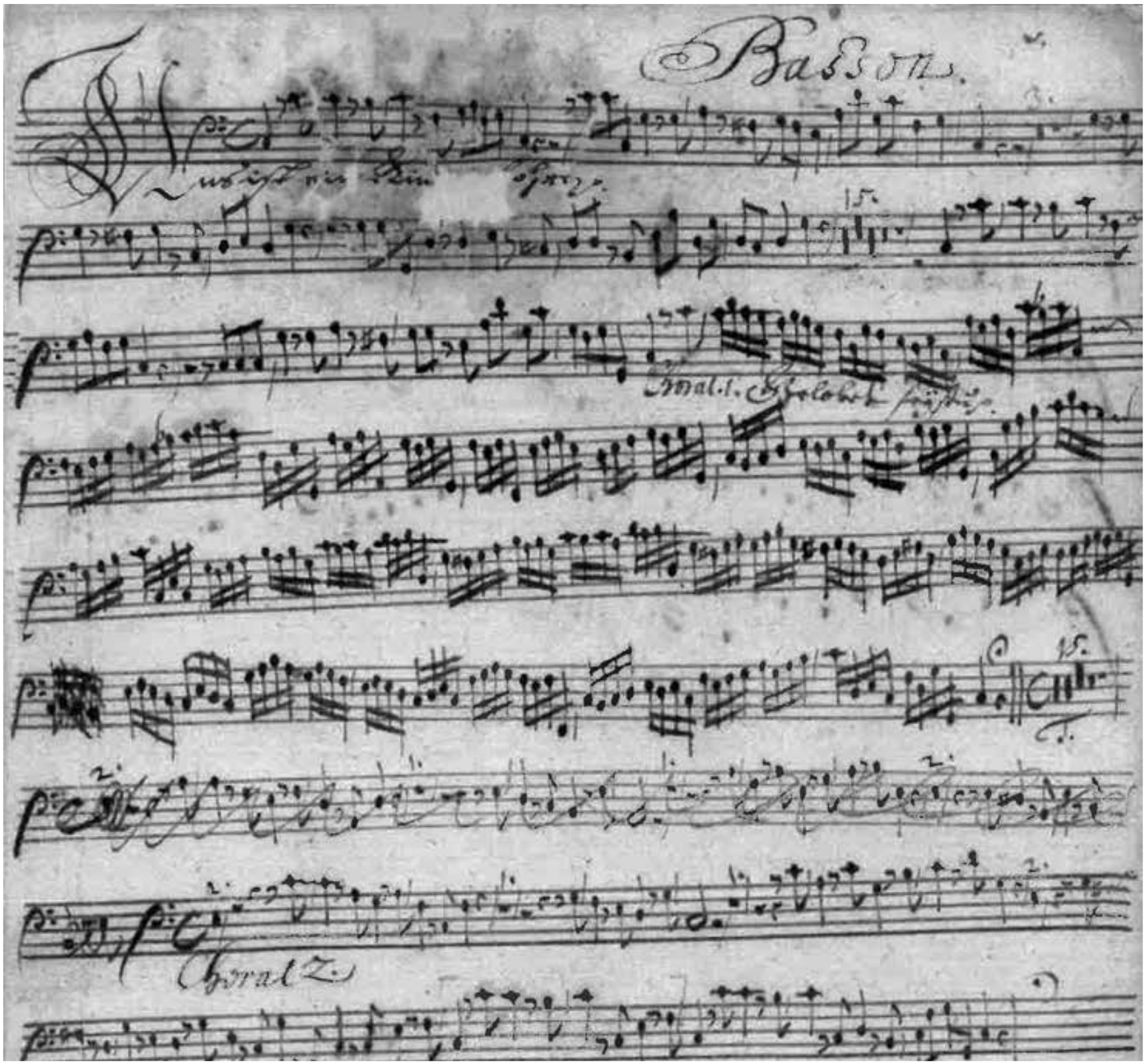
Je nach Satzart übernehmen der *Basson* bzw. das *Fagotto* unterschiedliche Funktionen: Entweder verdoppeln sie durchgehend den Fundamentbass oder sie übernehmen die Bassfunktion zum Streicher- bzw. Bläserensemble und pausieren somit meistens, wenn der Oberstimmensatz pausiert. Der *Basson* bzw. das *Fagotto* deckt in dem Fall also Tutti-Funktionen ab, während der Streichbass immer den mit »Organo« oder »Continuo« bezeichneten Orgelbass verdoppelt und mit der Orgel zusammen die durchgehende Fundamentstimme des Basso continuo bildet. Durch die Kopplung an den Oberstimmensatz übernimmt das *Fagotto* bzw. der *Basson* je nach Satzart dessen bewegteren Rhythmus, während der Orgelbass mit dem Basisgerüst in bisweilen längeren Notenwerten betraut ist, was auf eine ältere Praxis zurückgeht. Ebenso verdoppelt der *Basson* bzw. das *Fagotto* in polyphonen Werken mehrmals die bewegte Chorbass-Stimme (*colla parte*), während der Orgelbass auch hier beim Fundament bleibt. Die mit dem zeitgenössisch korrekten italienischen Begriff »Violoncino« bezeichnete separate Streichbass-Stimme in *Preiset mit mir den Herrn* weicht vom Orgelbass nur marginal ab, vor allem durch Pausen in den polyphonen Chören, wenn der Tenor oder Alt die tiefste Stimme übernimmt. Die Orgelstimme zeigt in allen Kantaten an, dass der damaligen Praxis entsprechend *basso seguente*, also entlang der untersten Vokalstimme gespielt werden soll.

In der Kantate *Vom Himmel kam der Engel Schar* bilden zwei Violinen und drei »Violetta« ein opulentes Streicher-Consort. Da mit der Kurzform »Viola« sowohl »da braccio« (Arm) als auch »da gamba« (Bein) gemeint sein konnte, ist nur aus dem weiteren Kontext zu eruieren, dass »Violetta« etwa bei Telemann (und sowohl bei Händel als auch bei Zachow) als eine (vielleicht kleiner als üblich dimensionierte) Bratsche, bei Christoph Graupner und Johann Melchior Molter aber als eine Diskantgambe zu identifizieren ist. Johann Gottfried Walther erwähnt hierzu in seinem *Musicalischen Lexicon*, 1732 (S. 637): »Violetta ist eine Geige zur Mittel-Partie, sie werde gleich auf Braccien [Bratschen], oder kleinen Viole di Gamben gemacht.«

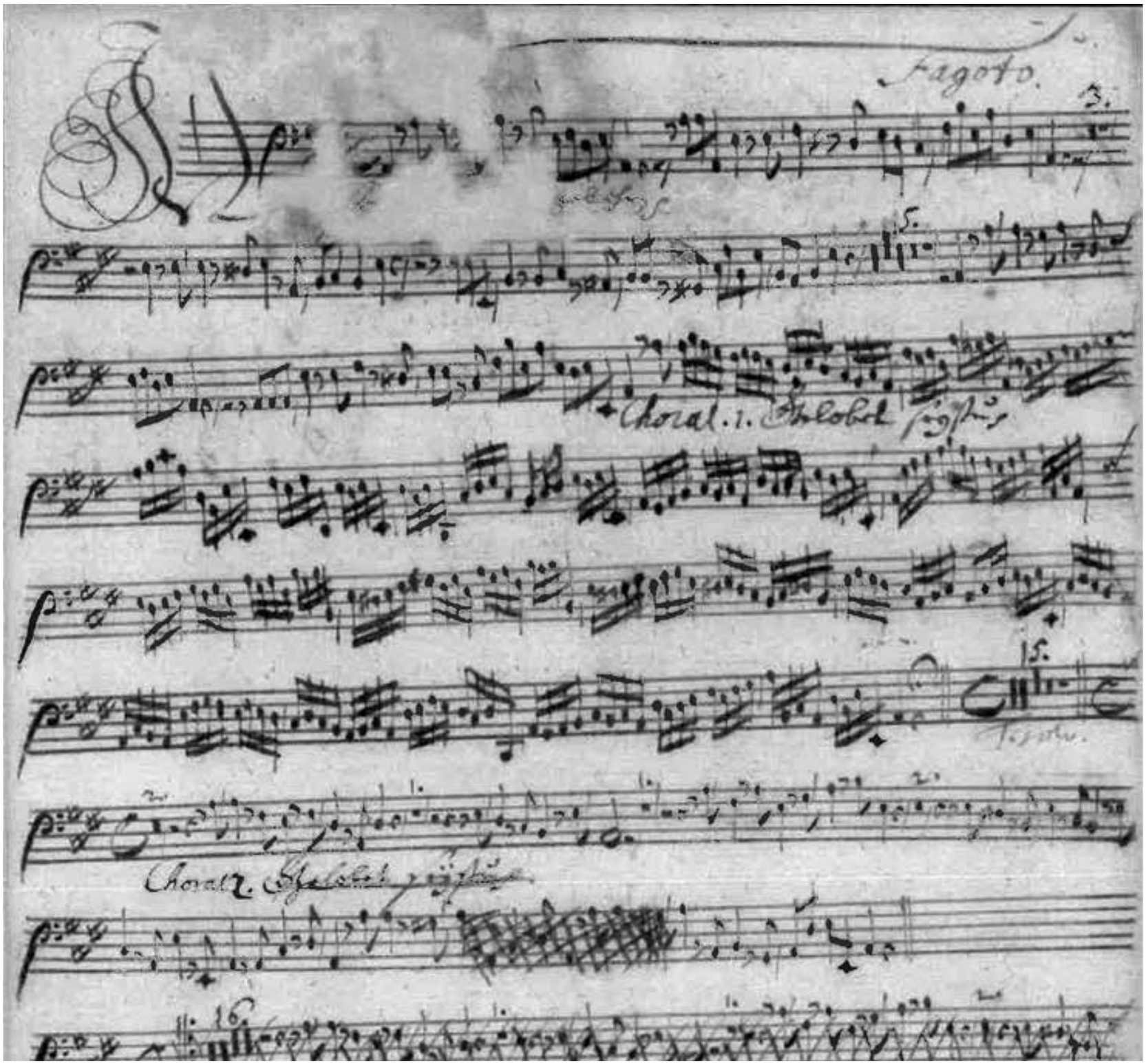
Auf etwas verschlungenen Pfaden kam kurz vor 1700 ein weiteres Instrument französischer Machart in Mode, das *Cor de Chasse*, das französische Jagdhorn, das deutlich größer war als das hierzulande zuvor übliche und mehr Töne ermöglichte. Es wurde als Musikinstrument und nicht mehr als Jagdgerät wahrgenommen, als Franz Graf Sporck, ein schlesischer Adliger in böhmischen Diensten, zwei seiner Jäger zu Musikern ausbilden ließ, weil er diesen Klang so liebte. Dies verbreitete sich bald von Schlesien aus nach Böhmen und Sachsen und noch weiter darüber hinaus. Auch Zachow nahm dies an wie alle seine Zeitgenossen und verwendete Hörner, sofern ihm die Musiker dafür zur Verfügung standen. Der Klangeindruck (und die zu erzielende Wirkung auf die Zuhörer) wurde als »lieblich-pompös« charakterisiert, wie dies in *Es wird eine Rute aufgehen* zu hören ist. (Johann Mattheson, *Das neueröffnete Orchestre,* Hamburg 1713, S. 267, so auch bei Joseph Majer, *Museum Musicum,* Schwäbisch Hall 1732, S. 41)

In Kantaten dieser Zeit existieren für die Vokalpartien immer wieder Solo- und Ripieno-Stimmen bzw. Vermerke, die den Einsatz der Ripienisten (Tuttisten) anzeigen. In *Uns ist ein Kind geboren* gibt es Solo- und Ripieno-Stimmen sowie in *Preiset mit mir den Herrn* die Vermerke »Solo« und »Cap« (= Capella), was zugleich auf eine Verdopplung der Vokalstimmen bei Tutti-Stellen rückschließen lässt und Aufschluss über die Besetzungspraxis dieser Zeit gibt.

– *Bernhard Klapprott, Erich Tremmel*



Friedrich Wilhelm Zachow, *Uns ist ein Kind geboren* (TV 29), instrumental part *Basson*, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. 1250-E-500



Friedrich Wilhelm Zachow, *Uns ist ein Kind geboren* (TV 29), instrumental part *Fagoto*, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. 1250-E-500

Cantus Thuringia & Capella, von seinen musikalischen Leitern Bernhard Klapprott und Christoph Dittmar in Weimar gegründet, widmet sich dem Repertoire des 16. bis 18. Jahrhunderts. Seinem Namen entsprechend legt das Ensemble einen Schwerpunkt auf die Wiederentdeckung und Darstellung der reichen Musikkultur Mitteldeutschlands, insbesondere Thüringens. Zur Realisierung von Forschung, Aufführungen, CD-Aufnahmen und Editionen entstand 2008 das Projekt *MUSIKERBE THÜRINGEN – Klingende Residenzen, Städte und Dörfer zwischen Reformation und Aufklärung*.

So brachte Cantus Thuringia & Capella zahlreiche wiederentdeckte Werke Mitteldeutschlands in Konzerten, Rundfunk- und Fernsehproduktionen erstmalig zu Gehör und veröffentlichte verschiedene CD-Ersteinspielungen: das *Weihnachts- und Neujahrsoratorium* von Georg Gebel d. J. (Rudolstadt, 1748), die *Matthäuspassion* von Johann Christoph Rothe (Sondershausen, 1697), *Geistliche Kantaten* von Johann Peter Kellner (Gräfenroda), Kantaten von Georg Friedrich Händel und Friedrich Wilhelm Zachow (CD *Triumph, ihr Christen seid erfreut*), das Oratorium Passionale *Der blutige und sterbende Jesus* (1705/1729) von Reinhard Keiser, *Große Festkantaten* von Carl Philipp Emanuel Bach, *5 Masses* von Gottfried Heinrich Stölzel bei ***cpo*** sowie *Melodiae Sacrae* (1607), und *Geistliche Gesäng und Melodeyen* (1608) von Melchior Franck, *Ghirlanda de Madrigali* (1593) von Vittoria Raffaela Aleotti und Vokalmusik von Tallis bis Purcell (CD *Time stands still*) bei dhm/sony music.

Außerdem realisierte das Ensemble mehrere Produktionen von Bühnenwerken des 17. und 18. Jahrhunderts in historischer Schauspielkunst, wie Henry Purcells *Dido and Aeneas* (Regie: Margit Legler), Georg Philipp Telemanns *Pimpinone* oder Anna Amalias *Erwin und Elmire* (Regie: Nils Niemann).

Das Vokalensemble arbeitet auch mit anderen Orchestern zusammen, z.B. mit dem Telemannischen Collegium Michaelstein, der Thüringen Philharmonie Gotha-Eisenach oder der Akademie für Alte Musik Berlin.

Cantus Thuringia & Capella konzertiert bei internationalen Festivals, wie dem Bachfest Leipzig, den Händel-Festspielen in Halle und Göttingen, den Tagen Alter Musik Herne, dem Heinrich Schütz Musikfest, den Thüringer Bachwochen, dem Güldenen Herbst, der Bach Biennale Weimar, den Gluck-Festspielen oder dem Festival Oude Muziek Utrecht.

Bernhard Klapprott konzertiert international als Cembalist, Clavichordist, Organist und Dirigent. Seine Diskographie dokumentiert größtenteils originale Tasteninstrumente aus dem 17. und 18. Jahrhundert und umfasst u.a. sämtliche Clavierwerke von Thomas Tomkins (Cembalo, Virginal, Orgel; MDG), Sonaten von Georg Anton Benda (Clavichord; Aeolus), Süddeutsche Claviermusik um 1600 (Clavicytherium; Aeolus), Werke von Johann Sebastian Bach (Cembalo und Orgel, u. a. Teil der Gesamteinspielung an Orgeln Andreas und Johann Andreas Silbermanns; Aeolus). Mehrere seiner CD-Veröffentlichungen wurden mit dem *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* und dem *ECHO KLASSIK* ausgezeichnet.

Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Wiederentdeckung und Aufführung unbekannter Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, insbesondere aus Mitteldeutschland. Hierfür initiierte er das Forschungs- und Editionsprojekt *MUSIKERBE THÜRINGEN*. Mit dem von ihm und Christoph Dittmar gegründeten Ensemble Cantus Thuringia & Capella

realisierte er eine Reihe von CD-Ersteinspielungen mit Kantaten, Passionen, Oratorien und Messen von Rothe, Zachow, Keiser, Händel, Stölzel, Kellner, Gebel d. J. und C. Ph. E. Bach (***cpo***).

Seit 1994 ist Bernhard Klapprott Professor für Cembalo / Historische Tasteninstrumente sowie Orgel (Alte Musik) an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und unterrichtet Cembalo / Historische Tasteninstrumente ebenfalls an der Hochschule für Künste Bremen. Seine Lehrtätigkeit führte ihn außerdem an die Universität Dortmund, die Hochschulen für Musik Detmold und Herford sowie zu Meisterkursen und Gastvorträgen in Europa und den USA. Er veröffentlichte Beiträge zu aufführungspraktischen Themen, insbesondere das Clavichord betreffend.

Neben seiner Beschäftigung mit Alter Musik hat er mehrere Werke komponiert, die zum Teil beim Bärenreiter-Verlag (Reihe zeitgenössischer Musik) erschienen sind.

Seit 2024 ist er Künstlerischer Leiter der internationalen Sommerkonzerte an der bedeutenden Orgel von Gerhard von Holy (1711) in der St. Bartholomäuskirche Dornum (Ostfriesland).

Bernhard Klapprott studierte in Köln und Amsterdam Cembalo bei Hugo Ruf und Bob van Asperen, Orgel bei Michael Schneider und Ewald Kooiman, Kirchenmusik sowie in Meisterkursen Generalbass bei Jesper Christensen und Orgel bei Michael Radulescu. 1991 wurde er mit dem 1. Preis beim 10. Internationalen Orgelwettbewerb (Bach/ Mozart) des Festivals van Vlaanderen Brugge ausgezeichnet.

The Cantatas of Friedrich Wilhelm Zachow – Culmination and Preparation

Remembered today, if at all, chiefly as the teacher of a brilliant pupil, Friedrich Wilhelm Zachow deserves recognition as an independent artistic personality and composer in his own right. Although the circumstances of his life never allowed him to pursue a career across Europe, the works that survive are consistently—and often exceptionally—accomplished in both quality and expressive impact. Like many of his contemporaries, Zachow belongs to the generation that stands between the founders of Protestant Baroque church music and the celebrated (as well as lesser-known) masters born around 1685, among them his most famous pupil, Georg Frideric Handel.

Yet anyone who approaches Zachow's music merely as a prelude to Handel overlooks the independent achievements of Halle's *Director musices*, attained under far-from-straightforward circumstances, as well as the fortunate chain of events that made it possible for significant portions of his output to survive for posterity. The fame of his pupil, Georg Frideric Handel, may occasionally have helped awaken interest in discovering traces of the brilliant student in his teacher's work.

Accordingly, one of the more substantial early accounts of Zachow—almost certainly based on Handel's own recollections and oral tradition—appears in John Mainwaring's biography of Handel, which has helped preserve Zachow's memory ever since:

This person had great abilities in his profession, and was not more qualified than inclined to do justice to any pupil of a hopeful disposition. Handel pleased him so much, that he never thought he could do enough for him. The first object of his attention was to ground him thoroughly in the principles of harmony. His next care was to cultivate his imagination, and form his taste. He had a large collection of Italian as well as German music: he shewed him the different styles of different nations; the exellences and defects of each particular author; and, that he might equally advance in the practical part, he frequently gave him subjects to work, and made him copy, and play and compose in his stead. Thus he had more exercise, and more experience than usually falls to the share of any learner at his years. (John Mainwaring, Memoirs of the Life of the Late George Frideric Handel, London, 1760, pp. 14–15)

Zachow was born in Leipzig on 14 November 1663 into a family of town musicians (*Stadtpfeifer*). His father had already pursued a long career as a violinist and town musician in Cölln an der Spree and Leipzig before marrying the daughter of a Halle town musician and settling in Eilenburg. Like his father before him, the young Zachow initially followed a similar course of training within the family before studying organ with Johann Hildebrand in Eilenburg and receiving instruction in music—and probably composition—from two distinguished cantors: Johann Schelle, later Thomaskantor in Leipzig, and Basilius Petritz, later Kreuzkantor in Dresden. There he acquired the practical tools of his trade in the form of the instruments required for the wide range of duties expected of a professional musician. From 1675 onward, as an apprentice town musician in Eilenburg, he continued his training under his father Heinrich on cornett, trombone, bassoon (dulcian), trumpet, transverse flute, and certainly the string instruments as well.

In 1684 Zachow was appointed organist of St. Mary's Church in Halle, a position that also placed

him in charge of the town musicians and the municipal choir. It was in this capacity that he composed a large number of cantatas and organ works, and he remained in Halle until his death on 7 August 1712.

Zachow's career was both typical of its time and exceptional. The profession of the *Stadtpfeifer*—a musician trained as a practical and remarkably versatile craftsman of music—began its rapid decline during the nineteenth century, eventually giving way to the modern conservatory system. Yet Zachow, together with several other composers who emerged from this tradition, demonstrates just how comprehensive such a training could be. His craft-based training as an apprentice and journeyman town musician under his father's guidance, followed by the customary period of travel, the details of which are unknown, equipped him for virtually every performance requirement of his day. His organ studies almost certainly included rigorous instruction in composition and thoroughbass, while his close association with Schelle and Petritz immersed him in the emerging traditions of cantata and organ performance, as well as in both the older and the newer repertoire of his time. The breadth of skills expected of a town musician can scarcely be overestimated, as Zachow's life, work, and musical activity so clearly demonstrate. The skills acquired during his apprenticeship on several different instruments enabled a young musician to contribute confidently in almost every area of instrumental performance. Cornett, trombone, bassoon (dulcian), and almost certainly a string instrument—most commonly the violin—formed the core of ensembles used in both Protestant church music and secular performance. Trumpet and transverse flute also opened the possibility of a musical career in military service—the former with the cavalry, the latter with the infantry—while keyboard and organ studies prepared the way for a career as organist and composer. Judging from the demands of his cantatas, either Zachow himself or the violinists at his disposal must have been players of considerable accomplishment. Unfortunately, no further details are known today.

There can be no doubt that Zachow passed on to his pupils this equally broad range of knowledge and experience. In this respect, Mainwaring's account rings entirely true. Viewed in retrospect, Zachow's compositions naturally invite us to see him as a model for his celebrated pupils Handel, Krieger, Ziegler, and Kirchhoff. His surviving works, however, also reveal unmistakable traces of his own musical experience in the form of associations with, and reminiscences of, the music of his own generation and those that preceded it.

In Zachow's case, it is perhaps only natural to look for traces of him in the music of his most famous pupil, Georg Frideric Handel, whose well-known and respectful engagement with the good musical ideas of others makes such comparisons especially tempting. It would indeed be surprising if Zachow's musical ideas had left no impression on Handel, particularly since the young composer almost certainly took part in performances of his teacher's cantatas—not only as a copyist but also as a performing musician. Yet Zachow's own musical world was shaped by rather different influences. His music stands at the meeting point of the traditions of Heinrich Schütz and Michael Praetorius, the generation of the older Bachs, and the new French aesthetic associated with Jean-Baptiste Lully. His stylistic and aesthetic position is therefore particularly revealing: he serves as a mediator between the established Protestant-Italian tradition

inherited from Schütz and the new sound world inspired by Lully, which was soon to gain popularity throughout Germany. In this sense, Zachow ranks among the founders and most important early exponents of a style shaped by foreign musical influences and stylistic currents. A generation later, this synthesis would become characteristic of the *vermischter Geschmack* ("mixed taste") associated above all with Georg Philipp Telemann and his contemporaries. Zachow's work and historical significance have long been underestimated; it is to be hoped that the present recordings will help restore them to their rightful place.

The Christmas and New Year Cantatas

Of the several hundred cantatas by Zachow once documented in archival sources, little more than thirty survive today. Most are preserved in contemporary or later copies from his immediate circle or wider musical environment; only a handful survive in what may be autograph manuscripts. The dating of Zachow's cantatas is hampered by the extremely fragmentary state of their transmission, so that they cannot be assigned to a precise period with certainty. Among the surviving works are those composed for the Christmas season, each offering a different insight into Zachow's compositional output.

Based on Martin Luther's chorale *Vom Himmel hoch, da komm ich her* ("From Heaven Above to Earth I Come"), ***Vom Himmel kam der Engel Schar*** *(From Heaven Came a Host of Angels)* belongs to the chorale-cantata tradition typical of its time. The scoring for four trumpets and timpani lends the opening chorus the festive brilliance appropriate to Christmas. In the subsequent movements, Zachow explores the chorale text through imaginative instrumental scoring. The soprano aria *Zu Bethlehem, in Davids Stadt* ("To Bethlehem, in David's City"), announcing the birth of the Savior, is accompanied by two obbligato violins, while the bass aria *Des sollt ihr billig fröhlich sein* ("Therefore You Should Rightly Rejoice") is scored for four trumpets and timpani. By contrast, the accompagnato recitative *Was kann euch tun die Sünd' und Tod* ("What Can Sin and Death Do to You?") responds to its admonitory text with the dark sonority of three obbligato violas before the trumpet-dominated alto aria *Er kann und will euch lassen nicht* ("He Cannot and Will Not Forsake You"), radiating confidence, prepares the return of the opening chorus in the form of the chorale's final stanza. The chorale clearly serves as the work's unifying thread, reinforced throughout by further musical connections that Zachow weaves into the score with impressive effectiveness.

The opening choral fugue of ***Es wird eine Rute aufgehen*** *(There Shall Come Forth a Rod)* already reveals Zachow's role as a model for his most famous pupil. Its musical language and its then-modern French-inspired scoring for obbligato oboes and bassoon already point unmistakably toward Handel. The alto aria *Heil der Erden* ("Salvation of the Earth") reflects contemporary taste for musical word-painting, setting the word *Verlangen* ("longing") to long sustained notes above tension-filled figurations in the strings. The animated figuration of the basso continuo accompanying the fourth and second stanzas of Luther's Christmas hymn *Gelobet seist du, Jesu Christ* ("All Glory, Jesus Christ, to Thee") returns in the soprano aria *Komm' angenehme Friedensnacht* ("Come, Blessed Night of Peace"), where the virtuoso oboe vividly portrays the stars' banishment of darkness. Zachow's gift for

distinctive instrumental color emerges once again in the bass aria *Ihr Sterne, senkt euch in die Krippen* ("You Stars, Descend into the Manger"), scored for two horns. Here the stars are depicted by virtuosic writing in the bass voice, while the descending horn figures mirror their descent into the manger. After a second choral fugue related to the opening movement and the tenor aria *Gesegnet sei der werte Tag* ("Blessed Be This Noble Day"), accompanied solely by basso continuo, the cantata culminates in the chorale *Heut schleußt er wieder auf die Tür* ("Today He Opens Once More the Door"), the eighth stanza of Nikolaus Hermann's Christmas hymn *Lobt Gott, ihr Christen allzugleich (*"Praise God, Christians all at once"*)*. This is one of the few cantatas believed to survive as an autograph manuscript.

Whereas the preceding cantata appears comparatively "modern," the work that follows, occupying the center of the recording, stands firmly within the older tradition of the sacred concerto, with its instrumental sonata or sinfonia, strophic aria, and recurring ritornello structure. The almost chamber-like Christmas cantata ***Die Herrlichkeit des Herrn*** *(The Glory of the Lord)* offers striking testimony to the abilities of Zachow's musicians, above all the two soprano soloists and the solo violinist—perhaps Zachow himself. The opening sonata recalls the first movement of a trio sonata. Before the opening vocal section returns, Zachow introduces a five-stanza aria, each stanza concluding, in accordance with tradition, with an instrumental ritornello. The surviving source, preserved in the Grimma collection, presents particular challenges, having apparently suffered considerable damage from church mice. Fortunately, the many internal repetitions made it possible to reconstruct the missing passages with confidence (see the notes on the sources).

The opening duet of the characteristic Christmas cantata ***Uns ist ein Kind geboren*** (*Unto Us a Child Is Born*) already reveals the dual influence of contemporary French practice filtered through the Italian form of the chamber cantata, a synthesis that continues in the ensuing recitative. The choral movements that follow reveal Zachow's deep roots in the Protestant liturgical tradition while at the same time demonstrating the influence he would exert on the generation of Johann Sebastian Bach and Georg Philipp Telemann. By exploring the possibilities of the concertante chorale, he also builds a bridge to the organ-chorale tradition of his own time and of the generations that followed. Here Zachow sets all seven stanzas of Luther's Christmas hymn *Gelobet seist du, Jesu Christ*. At the heart of the work stand four chorale stanzas, each preceded by a solo aria—from soprano to bass—whose text is adapted to the corresponding hymn stanza. The magnificent concluding chorale *O Patris caritas*, combining two stanzas of *In dulci jubilo* with a concertante solo oboe, likewise points toward the musical idiom of the next generation.

In the New Year's Day cantata ***Preiset mit mir den Herrn*** *(Praise the Lord with Me)*, Zachow once again reveals himself as a forward-looking composer whose influence extends to the generation of his pupils. The work already follows the formal principles later articulated by Erdmann Neumeister, synthesizing recitative, aria, and climactic choral movements. An introductory sinfonia for three oboes, followed by a vocal duet, leads into the opening chorus, which in turn gives way, after a brief recitative, to an extended tenor aria. Here Zachow adopts the concertante approach of Italian

models, weaving the vocal solo together with independent instrumental lines, a technique heard to particularly striking effect in the soprano aria *Weil Gottes Auge vor uns wacht* ("Since God's Eye Watches Over Us"), accompanied by three solo oboes. The contrasting possibilities afforded by this design, both formally and textually, are explored by Zachow to impressive effect in the following alto aria *Drum preiset alle Welt* ("Therefore Let All the World Give Praise"), with its concertante basso continuo, before reaching their climax in the bass aria *Der Herr ist Sonn' und Schild* ("The Lord Is Sun and Shield"). The oboe solos heard at the opening and in the soprano aria *Weil Gottes Auge vor uns wacht*, together with the violin solos in the first aria *Uns're Zeit ist wie der Wind* ("Our Time Is Like the Wind"), clearly left their traces in the musical language of Zachow's most famous pupil. The descending runs on the word *Wind* ("wind") are a characteristic example of the period's delight in musical word-painting. Taken as a whole, the cantata reveals Zachow here as an accomplished composer fully at the forefront of his time. The concluding fugally conceived concertante chorus is equally forward-looking. In one significant respect, however, Zachow departs from both Erdmann Neumeister's formal model and the compositional practice of many of his contemporaries. He frequently blurs the formal boundaries between *secco* recitative, *accompagnato* recitative, and *arioso*, thereby achieving a rare balance between the primacy of the text and a vividly musical treatment of recitative. The recitative passages themselves are shaped in a highly personal manner and represent one of the most distinctive features of his compositional voice.

– *Erich Tremmel*

On the Scoring and Performance Practice of Zachow's Christmas Cantatas

For his church music performances, Zachow had at his disposal the Halle *Kunstgeiger* and *Stadtpfeifer*, together with his own pupils. A typical ensemble traditionally comprised two violins, two violas, and a *fagotto*, meaning the bass dulcian as bass foundation and, naturally, the organ. During Zachow's lifetime, newly developed instruments from France rapidly gained popularity in central Germany, along with the model of Lully's operas and the characteristic sound of the French orchestra. Their arrival, however, posed a practical problem for composers and musicians in everyday music-making. The instruments already in use were tuned to the organ itself, which was set at the high pitch known as *Chorton*. This governed the singers, the organ, and every instrument that followed it. The new French instruments, by contrast, were tuned to the lower French *Kammerton*, well below the pitch customary in German-speaking areas. Composers and musicians therefore had to reconcile these differences in pitch. To compensate for this pitch difference, individual instrumental parts were transposed according to the interval separating *Chorton* and *Kammerton*—usually a whole tone or a minor third. The individual parts generally made this distinction clear to the performers by using Italian names for the traditional instruments and French names for the newer ones. Thus *Fagotto* designated the older instrument at *Chorton* pitch, whereas *Basson* referred to the newer French instrument at *Kammerton* pitch.

Such differences between traditional and newer instruments tuned to different pitch standards were already part of everyday musical practice in

the generation of Sebastian Knüpfer and Johann Schelle. The practice continued into the following generation, including Johann Sebastian Bach and Georg Philipp Telemann. Evidently, the problem was resolved pragmatically according to local circumstances, with parts that differed from the local pitch standard simply being rewritten at the appropriate transposition and, in most cases, identified by their Italian or French instrument names.

Vom Himmel kam der Engel Schar shows Zachow specifying a *Fagotto*—that is, a bass dulcian built at *Chorton* pitch. For *Uns ist ein Kind geboren*, both the original *Fagotto* part and a downward-transposed *Basson* part survive, making either instrument a viable option. Presumably, musicians simply used whichever instrument happened to be available.

Because these larger French woodwind instruments had to be transposed upward, their compass was extended downward by the same interval—in this case, a minor third. This opened new possibilities in Zachow's compositional writing, which he exploits in *Es wird eine Rute aufgehen* and occasionally in *Preiset mit mir den Herrn*, where he places the *Basson* in the 16-foot register, lending the ensemble a firmer foundation and greater fullness. As a result, the part occasionally sounds an octave below the regular bass line of the organ or bass string instrument, primarily in polyphonic choruses where the choral bass line is active, as well as in other passages made possible by the instrument's expanded compass. The effect is much like that of a 16-foot organ stop. Perhaps it was this very sound that inspired Zachow, himself an organist, to write in this way?

This scoring by Zachow once again is an indication for the use of an 8-foot bass string instrument. Occasional markings such as *Violone* do not provide conclusive evidence for any particular instrument, since the Italian augmentative suffix *-one* merely indicates that it was larger—more or less noticeably—than a *viola*; in other words, it denotes a bass string instrument in the sense of the German *Bassgeige*. For this recording, we have chosen a *basse de violon*, a larger violoncello tuned a whole tone below the Italian bass violin. It was widely used in both France and the German-speaking lands, as reflected in the extended lower range occasionally required by the music.

The converse also occurs. In contrast to the upward transposition of the woodwind parts to match the organ's *Chorton* pitch just described, the surviving performance materials occasionally include a downward-transposed organ part, as in *Preiset mit mir den Herrn*. The work was therefore performed at *Kammerton* pitch, requiring the organ—normally tuned to *Chorton*—to adapt to the lower pitch of the newer wind instruments. The title page states this explicitly: *"Organo transpos."* Here the string instruments are tuned down to match the woodwinds, whereas in the other cantatas they are tuned up to the organ. Accordingly, this cantata sounds a minor third lower on the present recording (392 Hz) than the remaining works (465 Hz). The surviving performance materials also include a second organ part transposed down by only a whole tone, presumably intended for a later performance under different conditions.

Depending on the type of movement, the *Basson* or *Fagotto* serves different functions. It either doubles the fundamental continuo bass throughout or assumes the bass function within the string or wind ensemble, remaining silent whenever the upper parts fall silent. In these passages, it serves a

tutti function. The string bass, by contrast, always doubles the organ bass marked *Organo* or *Continuo* and, together with the organ, forms the continuous foundation of the basso continuo. Because it follows the upper parts, the *Basson* or *Fagotto* adopts their more active rhythms, depending on the movement, while the organ bass provides the underlying framework, often in longer note values—a practice inherited from an older tradition. In polyphonic movements, the *Basson* or *Fagotto* also repeatedly doubles the active choral bass line (*colla parte*), while the organ bass remains with the harmonic foundation. The separate string bass part in *Preiset mit mir den Herrn*, designated by the contemporary Italian term *Violoncino*, differs only slightly from the organ bass. The principal difference lies in the rests during the polyphonic choruses, where the tenor or alto occasionally assumes the lowest voice. Throughout the cantatas, the organ part makes it clear that, in keeping with contemporary practice, it was to be played as *basso seguente* by following the lowest vocal line.

In the cantata *Vom Himmel kam der Engel Schar*, two violins and three *Violetta* form a richly scored string consort. Because the abbreviated term *Viola* could refer either to *da braccio* ("arm") or *da gamba* ("leg"), only the broader context makes it clear that, for example in Telemann (as well as Handel and Zachow), *Violetta* denotes a viola—perhaps somewhat smaller than usual—whereas in Christoph Graupner and Johann Melchior Molter the same term refers to a treble viol. Johann Gottfried Walther describes the instrument as follows in his *Musicalisches Lexicon* (1732, p. 637): *"Violetta is a violin for the middle part, made either like violas (Braccien), or like small viole da gamba."*

Shortly before 1700, another French instrument also came into fashion, albeit by a rather circuitous route: the *Cor de Chasse*, or French hunting horn. Larger than the hunting horn previously used in the German-speaking lands, it made a much wider range of notes possible. It only came to be regarded as a musical instrument rather than a hunting implement after Count Franz von Sporck, a Silesian nobleman in Bohemian service, had two of his huntsmen trained as musicians because he so admired its sound. From Silesia it quickly spread to Bohemia, Saxony, and beyond. Like his contemporaries, Zachow used the instrument whenever suitable players were available. Contemporary writers described its sound—and the impression it was intended to make—as "gracefully magnificent" (*lieblich-pompös*), an effect clearly audible in *Es wird eine Rute aufgehen* (Johann Mattheson, *Das neueröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713, p. 267; likewise Joseph Majer, *Museum Musicum*, Schwäbisch Hall, 1732, p. 41).

Cantatas of this period frequently distinguish between solo and ripieno vocal parts, or include markings indicating where the ripieno singers (*tutti*) are to join. Both solo and ripieno parts survive for *Uns ist ein Kind geboren*, while *Preiset mit mir den Herrn* includes the markings *Solo* and *Cap.* (= *Capella*). Together, these sources suggest that the vocal parts were doubled in *tutti* passages and provide valuable insight into contemporary scoring practice.

– *Bernhard Klapprott, Erich Tremmel*

Cantus Thuringia & Capella, established in Weimar by its musical directors Bernhard Klapprott and Christoph Dittmar, specializes in the repertoire of the 16th to 18th centuries. In accordance with its name, the ensemble has developed a special focus on the rediscovery and presentation of the rich musical culture of Central Germany, especially Thuringia. In 2008 it launched *MUSIKERBE THÜRINGEN* (Music Legacy Thuringia), a project dedicated to the realization of research, performances, CD recordings and editions.

Cantus Thuringia & Capella has presented first performances of numerous rediscovered works of Central Germany in concerts, radio and television productions and released various CD world-premiere recordings: the *Christmas and New Year's Oratorio* by Georg Gebel the Younger (Rudolstadt, 1748), the *St. Matthew Passion* by Johann Christoph Rothe (Sondershausen, 1697), *Sacred Cantatas* by Johann Peter Kellner (Gräfenroda), cantatas by Georg Friedrich Händel and Friedrich Wilhelm Zachow (CD *Triumph, ihr Christen seid erfreut*), the Oratorium Passionale *Der blutige und sterbende Jesus* (1705/1729) by Reinhard Keiser, *Magnificent Festive Cantatas* by Carl Philipp Emanuel Bach, *5 Masses* by Gottfried Heinrich Stölzel on the ***cpo*** label, as well as the *Melodiae Sacrae* (1607) and *Geistliche Gesäng und Melodeyen* (1608) by Melchior Franck, *Ghirlanda de Madrigali* (1593) by Vittoria Raffaela Aleotti and vocal music from Tallis to Purcell (CD *Time stands still*) on the dhm/sony music label.

In addition, the ensemble has performed stage works of the the 17th and 18th centuries with historical acting, such as Henry Purcell's *Dido and Aeneas* (stage director: Margit Legler), Georg Philipp Telemann's *Pimpinone* and Anna Amalia's *Erwin und Elmire* (stage director: Nils Niemann).

The vocal ensemble also works together with other orchestras, e.g. the Telemannisches Collegium Michaelstein, the Thüringen Philharmonie Gotha-Eisenach or the Akademie für Alte Musik Berlin.

Cantus Thuringia & Capella concertizes at international festivals such as the Bachfest Leipzig, Händel-Festspiele in Halle and Göttingen, Tage Alter Musik Herne, Heinrich Schütz Musikfest, Thüringer Bachwochen, Güldener Herbst, Bach Biennale Weimar, Gluck-Festspiele or Festival Oude Muziek Utrecht.

Bernhard Klapprott performs internationally as a harpsichordist, clavichordist, organist and conductor. His discography mainly documents original keyboard instruments from the 17th and 18th centuries and includes, among others, the complete keyboard music by Thomas Tomkins (harpsichord, virginal, organ; MDG), sonatas by Georg Anton Benda (clavichord; Aeolus), South German keyboard music around 1600 (clavicytherium; Aeolus), works by Johann Sebastian Bach (harpsichord and organ, e.g. part of the complete recording on organs built by Andreas and Johann Andreas Silbermann; Aeolus). Several of his CDs have been awarded the *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* and the *ECHO KLASSIK*.

A further focus is on the rediscovery and performance of unknown church music of the 17th and 18th centuries, especially from Central Germany. In this context, he initiated the research and edition project *MUSIKERBE THÜRINGEN* (Music Legacy Thuringia). With the ensemble Cantus Thuringia & Capella, founded by him and Christoph Dittmar, he presented a series of CD premiere recordings of

cantatas, passions, oratorios and masses by Rothe, Zachow, Keiser, Händel, Stölzel, Kellner, Gebel d. J. and C. Ph. E. Bach (***cpo***).

Since 1994, Bernhard Klapprott has been professor for harpsichord and early keyboard instruments as well as for organ (early music) at the University of Music Franz Liszt Weimar. He also teaches harpsichord / early keyboard instruments at the University of the Arts Bremen. His teaching activities led him to the University of Dortmund and the universities of music in Detmold and Herford as well as to to master classes and guest lectures in Europe and the United States. He published articles on topics of performance practice, particularly those concerning the clavichord.

In addition to his preoccupation with early music, he has composed several works, which have been partly published by Bärenreiter-Verlag (contemporary music series).

Since 2024 he has been the artistic director of the international summer concerts on the renowned organ built by Gerhard von Holy (1711) in the St. Bartholomew´s Church in Dornum (East Frisia).

Bernhard Klapprott studied in Cologne and Amsterdam harpsichord with Hugo Ruf and Bob van Asperen, organ with Michael Schneider and Ewald Kooiman as well as church music, and in master classes continuo playing with Jesper Christensen and organ with Michael Radulescu. In 1991, he was awarded 1st prize at the 10th International Organ Competition (Bach/Mozart) at the Festival van Vlaanderen in Bruges.

Friedrich Wilhelm Zachow
Weihnachts- und Neujahrskantaten

Vom Himmel kam der Engel Schar
Kantate zu Weihnachten
für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 4 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, 3 Violen, Dulzian, Basso continuo
Text: Martin Luther, 1543 / Choralmelodie: Martin Luther, 1539 (*Vom Himmel hoch, da komm ich her*)

1 **1. Chor**
Vom Himmel kam der Engel Schar,
erschienen den Hirten offenbar,
sie sagten ihn'n: ein Kindlein zart,
das liegt dort in der Krippen hart.

2 **2. Aria (Sopran)**
Zu Bethlehem, in Davids Stadt,
wie Micha das verkündigt hat,
es ist der Herre Jesus Christ,
der euer aller Heiland ist.

3 **3. Aria (Bass)**
Des sollt ihr billig fröhlich sein,
dass Gott mit euch ist worden ein.
Er ist geboren eu'r Fleisch und Blut,
euer Bruder ist das ewige Gut.

4 **4. Rezitativ (Tenor)**
Was kann euch tun die Sünd' und Tod,
ihr habt mit euch den wahren Gott.
Lass zürnen Teufel und die Höll`,
Gottes Sohn ist worden unser Gesell.

5 **5. Aria (Alt)**
Er kann und will euch lassen nicht,
setzt nur auf ihn euer' Zuversicht,

Friedrich Wilhelm Zachow
Cantatas for Christmas and New Year's Day

Vom Himmel kam der Engel Schar
Christmas Cantata
for Soprano, Alto, Tenor, Bass, 4 Trumpets, Timpani, 2 Violins, 3 Violas, Dulcian, Basso continuo
Text: Martin Luther, 1543 / Chorale melody: Martin Luther, 1539 (*Vom Himmel hoch, da komm ich her*)

1 **1. Coro**
From heaven came a host of angels,
appearing openly to the shepherds.
They said to them: A tender little child
lies there upon the hard manger.

2 **2. Aria (Soprano)**
In Bethlehem, in David's city,
as Micah foretold,
there is the Lord Jesus Christ,
who is the Savior of you all.

3 **3. Aria (Bass)**
Therefore you should rightly rejoice
that God has become one with you.
He is born of your flesh and blood;
your brother is the Eternal Good.

4 **4. Recitative (Tenor)**
What can sin and death do to you?
You have with you the true God.
Let the devil and hell rage—
God's Son has become our companion.

5 **5. Aria (Alto)**
He neither can nor will forsake you;
place your trust in Him alone.

es mögen euch viel fechten an,
dem sei Trotz, der's nicht lassen kann.

6 **6. Chor**
Zuletzt müsst ihr doch haben recht,
ihr seid nun worden Gott's Geschlecht.
Des danket Gott in Ewigkeit,
geduldig, fröhlich allezeit.

Es wird eine Rute aufgehen
Kantate zu Weihnachten
für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Hörner, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Fagott, Basso continuo
Text: 7 Prophet Jesaja 11,1 / 9 und 11 4. und 2. Strophe aus *Gelobet seist du, Jesu Christ* von Martin Luther, 1524 / 13 Epistel des Paulus an die Galater 4,4 / 15 8. Strophe aus *Lobt Gott, ihr Christen allzugleich* von Nikolaus Hermann (1480–1561)

7 **1. Chor**
Es wird eine Rute aufgehen aus dem Stamm Isai,
und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen.

8 **2. Aria (Alt)**
Heil der Erden, mein Verlangen,
bist du nunmehr aufgegangen,
bringst du der gefang'nen Welt
das erwünschte Lösegeld?
(Da capo)

9 **3. Choral**
Des ew'gen Vaters einig Kind,
jetzt man in der Krippe find't,
in unser armes Fleisch und Blut,
verkleidet sich das ew'ge Gut.
Kyrieleis.

Though many things may assail you,
defy whoever cannot cease from doing so.

6 **6. Coro**
In the end you shall indeed prevail;
you have now become God's own people.
Therefore thank God for all eternity,
patiently and joyfully at all times.

Es wird eine Rute aufgehen
Christmas Cantata
for Soprano, Alto, Tenor, Bass, 2 Horns, 2 Oboes, 2 Violins, Viola, Bassoon, Basso continuo
Text: 7 Prophet Isaiah 11,1 / 9 und 11 verses 4 and 2 from *Gelobet seist du, Jesu Christ* by Martin Luther, 1524 / 13 Epistle of Paul to the Galatians 4,4 / 15 verse 8 from *Lobt Gott, ihr Christen allzugleich* by Nikolaus Hermann (1480-1561)

7 **1. Coro**
There shall come forth a rod from the stem of Jesse, and a branch shall bear fruit from his roots.

8 **2. Aria (Alto)**
Salvation of the earth, my longing,
have you now arisen?
Do you bring to the captive world
the long-desired ransom?
(Da capo)

9 **3. Chorale**
The only Son of the eternal Father
is now found in the manger;
the eternal Good has clothed itself
in our poor flesh and blood.
Kyrieleis.

10 **4. Aria (Sopran)**
Komm' angenehme Friedensnacht,
in der die Engel statt der Sternen
die Finsternis von uns entfernen,
komm, zeige dich mit deiner Pracht.
(Da capo)

11 **5. Choral**
Das ew'ge Licht geht da herein,
gibt der Welt ein'n neuen Schein,
es leucht' wohl mitten in der Nacht
und uns des Lichtes Kinder macht.
Kyrieleis.

12 **6. Aria (Bass)**
Ihr Sterne, senkt euch in die Krippen,
in welchen mein Erlöser liegt,
bestrahlt die wundervollen Lippen,
wo Milch und Honig mich vergnügt.
(Da capo)

13 **7. Chor**
Da die Zeit erfüllet war, sandte Gott seinen Sohn,
geboren von einem Weibe.

14 **8. Aria (Tenor)**
Gesegnet sei der werte Tag.
Gesegnet sei'n die lieben Stunden
in welchen sich nach Sturm und Schlag,
der Fürst des Lebens eingefunden. *(Da capo)*

15 **9. Choral**
Heut' schleußt er wieder auf die Tür
zum schönen Paradeis,
der Cherub steht nicht mehr dafür,
Gott sei Lob, Ehr' und Preis.

10 **4. Aria (Soprano)**
Come, blessed night of peace,
in which angels, instead of stars,
dispel the darkness from among us;
come, reveal yourself in all your splendor.
(Da capo)

11 **5. Chorale**
The eternal Light enters here
and gives the world a new radiance.
It shines brightly in the midst of night
and makes us children of the Light.
Kyrieleis.

12 **6. Aria (Bass)**
You stars, descend into the manger
in which my Redeemer lies.
Shine upon those wondrous lips
whose sweetness delights me more than milk and
honey. *(Da capo)*

13 **7. Coro**
When the fullness of time had come,
God sent forth His Son, born of a woman.

14 **8. Aria (Tenor)**
Blessed be this worthy day.
Blessed be the beloved hours
in which, after storm and strife,
the Prince of Life has appeared among us. *(Da capo)*

15 **9. Chorale**
Today He opens once again the gate
to beautiful Paradise.
The cherub no longer stands before it;
to God be praise, honor, and glory.

Die Herrlichkeit des Herrn
Kantate zu Weihnachten
für 2 Soprane, 2 Violinen, Basso continuo
Text: 17 bzw. 20 Prophet Jesaja 40,5

16 **Sonata**

17 **1. Aria**
Die Herrlichkeit des Herren ist offenbaret worden.

18 **2. Aria**
Und alles Fleisch miteinander siehet,
was des Herren Mund geredt' hat.

19 **3. Aria**
Kommt, lasst uns schauen mit Begier,
was unsern Herzen Freud' erwecket,
der Herr Zebaoth lieget hier,
in dieser Krippen zugedecket,
in allen sich das heil'ge Kind
uns ohne Sünden gleich befind'.

Die Augen, so die Erde trägt,
sind viel zu wenig zu erblicken,
was Wunder Gott hier eingelegt,
Vernunft kann sich herein nicht schicken,
dass Erdenkot und Majestät,
dass Gott und Mensch beisammen steht.

Der alle Welt zum Schemel hat,
mit ihrem gänzlichen Vermögen,
find't kaum in einem Stalle statt,
sein Haupt zur Ruhe hinzulegen,
der, den der Himmel nicht enthält,
hat sich so niedrig dargestellt.

Die Herrlichkeit des Herrn
Christmas Cantata
for 2 Sopranos, 2 Violins, Basso continuo
Text: 17 or 20 Prophet Isaiah 40,5

16 **Sonata**

17 **1. Aria**
The glory of the Lord has been revealed.

18 **2. Aria**
And all flesh together shall see
what the mouth of the Lord has spoken.

19 **3. Aria**
Come, let us eagerly behold
that which awakens joy within our hearts.
The Lord of Hosts lies here,
covered over in this manger,
wherein the holy Child
has become like us in all things save sin.

The eyes of all who dwell upon the earth
are far too few to behold
what wonders God has placed here.
Reason itself cannot fathom
that earthly dust and majesty,
that God and man, stand together.

He who has all the world as His footstool,
together with all its wealth and power,
can scarcely find room within a stable
to lay down His head and rest.
He whom heaven itself cannot contain
has humbled Himself so greatly.

Die Engel selber sind erfreut
und hochbegierig anzuschauen,
dass Gott die arme Eitelkeit
beehren will und wieder bauen,
was durch das erste Sündengift
vor Unfall vormals war gestift'.

Wir singen noch mit Herz und Mund,
Gott in der Höh' sei hoch geehret,
der uns im tiefen Elendgrund
durch Jesum unsern Bruder höret,
bis wir, nach dieser Sterblichkeit,
genießen Himmels Ehr' und Freud'.

20 **4. Aria**
Die Herrlichkeit des Herren ist offenbaret worden.

Uns ist ein Kind geboren
Kantate zu Weihnachten
für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Oboe, 2 Violinen,
2 Violen, Fagott, Basso continuo
Text: 21 Prophet Jesaja 9,6 und 1. Strophe aus *Gelobet seist du, Jesu Christ* von Martin Luther, 1524 / 23–27 2. bis 7. Strophe desselben Liedes, Textdichter der Solopartien unbekannt / 30 3. und 4. Strophe aus *In dulci jubilo* (14. Jh.).

21 **1. Solo | Chor**
Uns ist ein Kind geboren,
ein Sohn ist uns gegeben,
welches Herrschaft ist auf seiner Schulter,
und er heisset Wunderbar, Rat, Kraft,
Held, ewig Vater, Friedefürst.

Gelobet seist du, Jesu Christ,
dass du Mensch geboren bist
von einer Jungfrau, das ist wahr,

The angels themselves rejoice
and long with eager wonder to behold
that God would honor poor fallen humanity
and restore anew
what the poison of the first sin
once brought to ruin.

We too still sing with heart and mouth:
"Glory to God in the highest,"
who hears us through Jesus, our brother,
amid the depths of our misery,
until, after this mortal life,
we enjoy the honor and joy of heaven.

20 **4. Aria**
The glory of the Lord has been revealed.

Uns ist ein Kind geboren
Christmas Cantata
for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Oboe, 2 Violins,
2 Violas, Bassoon, Basso continuo
Text: 21 Prophet Isaiah 9,6 and verse 1 from *Gelobet seist du, Jesu Christ* by Martin Luther, 1524 / 23–27 verses 2 to 7 of the same song, librettist of the solo parts unknown / 30 verses 3 and 4 from *In dulci jubilo* (14th c.)

21 **1. Solo | Coro**
Unto us a child is born,
unto us a son is given,
and the government shall be upon His shoulder,
and His name shall be called Wonderful, Counselor,
Mighty God, Everlasting Father, Prince of Peace.

Praised be You, Jesus Christ,
that You were born a man
of a virgin—this is true;

des freuet sich der Engel Schar.
Kyrieleis.

22 **2. Rezitativ (Tenor)**
Ich liege da, in Windeln eingehüllt,
ein Stall ist mein Palast und Zimmer worden.
Der alle Welt erfüllt,
den muss all hier ein enges Krippchen fassen,
als wär' er gar verlassen.
Doch, ärg're dich, o gläubige Seele nicht,
du wirst schon seh'n, wie Gott es hat gemeinet.
Halt' gläubig nur bei mir, es kommt zugute dir,
behält doch auch die Sonne Glanz und Feu'r,
ob sie gleich oft nur hinter Wolken scheinet.

23 **3. Choral**
Des ew'gen Vaters einig's Kind
jetzt man in den Krippen find't,
in unser armes Fleisch und Blut
verkleidet ist das ew'ge Gut.
Kyrieleis.

24 **4. Aria (Sopran) | Choral**
Das ew'ge Wort ward Fleisch,
die Menschen, welche Fleisch vom Fleisch geboren,
die waren ganz verloren.
Selbst Gottes Sohn nimmt Fleisch und Blut drum an,
zu leiden Tod und Schmerzen,
o Mensch, nimm' dies zu Herzen
und denke was er hat für dich getan.
Das ew'ge Wort ward Fleisch.

Den aller Welt Kreis nie beschloss,
der liegt in Marien Schoß,
er ist ein Kindlein worden klein,
der alle Ding' erhält allein.
Kyrieleis.

the host of angels rejoices in it.
Kyrieleis.

22 **2. Recitative (Tenor)**
I lie, wrapped in swaddling clothes;
a stable has become my palace and my dwelling.
He who fills the whole world
must here be contained within a narrow manger,
as though He were utterly forsaken.
Yet take no offense, O believing soul;
you shall soon see what God intended by this.
Only hold fast to me in faith; it shall benefit you well.
For the sun retains its brightness and its fire, even
when it often shines only from behind the clouds.

23 **3. Chorale**
The only Son of the eternal Father
is now found in the manger;
the eternal Good
has clothed itself in our poor flesh and blood.
Kyrieleis.

24 **4. Aria (Soprano) | Chorale**
The eternal Word became flesh.
Human beings, born of flesh and blood,
were wholly lost.
Therefore God's own Son assumed flesh and blood,
to suffer death and pain.
O man, take this to heart
and consider what He has done for you.
The eternal Word became flesh.

He whom the whole circle of the world cannot contain lies within Mary's womb.
He has become a little child,
He who alone sustains all things.
Kyrieleis.

25 **5. Aria (Alt) | Choral**
Das ew'ge Wort ward Gast,
sein Eigentum ist Himmel und die Erde,
doch dass der Mensch ein Himmelserbe werde,
begibt er sich der Herrschaft,
wird ein Knecht, der also sich aufführet,
als hätt' er nie regieret,
als sei er fremd.
Er wäget dieses recht.
Das ew'ge Wort ward Gast.

Der Sohn des Vaters, Gott von Art
ein Gast in der Welt hie' ward,
und führt uns aus dem Jammertal,
er macht uns Erben in seim' Saal.
Kyrieleis.

26 **6. Aria (Tenor) | Choral**
Das ew'ge Wort ward Licht,
die Welt lag ganz in düster'n Sündenschatten,
die sie umgeben hatten,
das hält der Tod auch allen Menschen für.
Drum kam der Herr auf Erden,
der Sünder Licht zu werden,
wohl denen, die ihm folgen nach Gebühr.
Das ew'ge Wort ward Licht.

Das ew'ge Licht geht da herein,
gibt der Welt ein' neuen Schein,
es leucht' wohl mitten in der Nacht
und uns des Lichtes Kinder macht.
Kyrieleis.

27 **7. Aria (Bass) | Choral**
Das ew'ge Wort ward arm,
es kommt zur Welt, muss da im Stalle liegen,

25 **5. Aria (Alto) | Chorale**
The eternal Word became a guest.
Heaven and earth are His possession,
yet that mankind might become heirs of heaven,
He relinquishes His dominion.
He becomes a servant, conducting Himself in such a
way as though He had never ruled,
as though He were a stranger.
He has judged this rightly.
The eternal Word became a guest.

The Son of the Father, God by nature,
became a guest here in the world,
and leads us out of the vale of sorrow;
He makes us heirs in His hall.
Kyrieleis.

26 **6. Aria (Tenor) | Chorale**
The eternal Word became light.
The world lay wholly in the dark shadow of sin
that had surrounded it,
and death continually holds it before all mankind.
Therefore the Lord came to earth
to become the light of sinners.
Blessed are those who duly follow after Him.
The eternal Word became light.

The eternal Light enters here
and gives the world a new radiance.
It shines brightly in the midst of the night
and makes us children of the Light.
Kyrieleis.

27 **7. Aria (Bass) | Chorale**
The eternal Word became poor.
It comes into the world and must lie there in a stable;

ein Krippchen dient zur Wiegen.
Gold, Seide, Perl' und Purpur kommt ihm zu,
doch acht' er nicht der Sachen,
dich, Mensch nur reich zu machen,
ach, dank ihm recht, gib ihm die Herzensruh'.
Das ew'ge Wort ward arm.

Er ist auf Erden kommen arm,
dass er unser sich erbarm',
und in dem Himmel mache reich
und seinen lieben Engeln gleich.
Kyrieleis.

28 **8. Choral**
Das hat er alles uns getan,
sein groß' Lieb zu zeigen an,
des freu' sich alle Christenheit,
und dank' ihm des in Ewigkeit.
Kyrieleis.

29 **9. Rezitativ (Alt)**
O Jesu, dir sei Preis und Dank gesagt,
dass du um unsertwillen,
des Vaters scharf entbrannten Zorn zu stillen,
als Mensch bist zu uns Menschen eingekehrt.
Du nahmst an Fleisch und Blut,
jedoch war die Empfängnis frei von Sünden,
da alles uns zugut,
dass du uns Sünder könntest recht entbinden.
Nimm unser Opfer an,
dass wir allhier so gut wir können bringen,
bis wir im Himmel Halleluja singen,
für das, was du, o Herr, an uns getan.
Gib aber unterdessen,
dass wir ja deiner Liebe nicht vergessen.

a little manger serves as its cradle.
Gold, silk, pearls, and purple rightly belong to Him,
yet He pays no heed to such things,
in order to make you rich, O man.
Ah, give Him due thanks; offer Him the repose of
your heart. The eternal Word became poor.

He came poor into this world
that He might have mercy upon us
and make us rich in heaven
and like His beloved angels.
Kyrieleis.

28 **8. Chorale**
All this He has done for us
to make known His great love.
Therefore let all Christendom rejoice
and thank Him for it throughout eternity.
Kyrieleis.

29 **9. Recitative (Alto)**
O Jesus, to You be offered praise and thanks,
that for our sake,
to appease the Father's fiercely kindled wrath,
You came among us mortals as a man.
You assumed flesh and blood,
yet Your conception was free from sin.
All this was done for our benefit,
so that You might truly redeem us sinners.
Accept our offering,
which we bring here as best we can,
until we sing Alleluia in heaven
for all that You, O Lord, have done for us.
Meanwhile, grant
that we may never forget Your love.

30 **10. Choral**
O Patris caritas, o nati lenitas,
wir wären all verdorben per nostra crimina,
so hat er uns erworben coelorum gaudia,
Eia wär'n wir da.
Ubi sunt gaudia, nirgend mehr denn da,
da die Engel singen nova cantica
und die Schellen klingen in regis curia.
Eia wär'n wir da.

Preiset mit mir den Herrn
Kantate zum Neujahrstag
für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 3 Oboen, 3 Violinen,
Fagott, Basso continuo
Text: 31 Psalm 34,4 / 38 Psalm 115,9

31 **1. Sinfonia | Chor**
Preiset mit mir den Herren
und lasset uns miteinander seinen Namen erhöhen.

32 **2. Rezitativ (Tenor)**
So geht die Zeit dahin,
und mit der Zeit auch unser Leben.
Wo ist das Jahr, das gestern noch vorhanden war?
Hat es nicht allbereit den Abschied uns gegeben?

32 **3. Aria (Tenor)**
Uns're Zeit ist wie der Wind.
Jahre, Tage, Wochen, Stunden
sind verflossen und verschwunden,
wenn sie kaum erschienen sind.
(Da capo)

34 **4. Rezitativ (Tenor)**
Jedoch, was schadet uns der schnelle Zeitenlauf?
Es geht ja Gottes Huld uns täglich wieder auf.

30 **10. Chorale**
O Patris caritas, O nati lenitas,
we would all have been lost *per nostra crimina;*
but He has won for us *coelorum gaudia*.
Eia, would that we were there!
Ubi sunt gaudia? Nowhere else but there,
where the angels sing *nova cantica,*
and the bells ring out *in regis curia*.
Eia, would that we were there!

Preiset mit mir den Herrn
Cantata for New Year's Day
for Soprano, Alto, Tenor, Bass, 3 Oboes, 3 Violins,
Bassoon, Basso continuo
Text: 31 Psalm 34:4 / 38 Psalm 115:9

31 **1. Sinfonia | Coro**
Praise the Lord with me,
and let us exalt His name together.

32 **2. Recitative (Tenor)**
Thus time passes away,
and with time, so too our life.
Where is the year that was still with us yesterday?
Has it not already taken its leave of us?

32 **3. Aria (Tenor)**
Our time is like the wind.
Years, days, weeks, and hours
have passed away and vanished
almost as soon as they appeared.
(Da capo)

34 **4. Recitative (Tenor)**
Yet what harm can the swift passage of time do us?
God's grace dawns anew upon us each day.

Und also mag die Zeit so schnell sie will vergehen,
so bleibt doch unser Glück auf festen Füßen
stehen.

35 **5. Aria (Sopran)**
Weil Gottes Auge vor uns wacht,
so überfällt uns keine Macht,
weil seine Flügel uns beschützen,
so können wir in Ruhe sitzen.

36 **6. Aria (Alt)**
Drum preiset alle Welt
mit fröhlichem Gemüte
die wunderbare Güte,
die uns so wohl erhält,
dass preiset alle Welt.

37 **7. Aria (Bass)**
Der Herr ist Sonn' und Schild.
Wer wollte traurig sein dieweil
sein Freundenschein mit Klarheit uns erfüllt?
Wenn uns ein Feind erschreckt,
so sind wir so bedeckt,
dass seine Macht nicht gilt.
(Da capo)

38 **8. Chor**
Israel, hoffe auf den Herren,
denn er ist unser' Hilfe und Schild.

Angaben zur Herkunft der Texte nach Wladimir Stadnitschenko: *Zachows Kantaten - Quellen, Stil, Kontext* (Dissertation, Frankfurt am Main, 2015)

And so, though time may hasten by as swiftly as it will, our happiness nevertheless stands upon a firm foundation.

35 **5. Aria (Soprano)**
Because God's eye watches over us,
no power can overwhelm us.
Because His wings protect us,
we may dwell in peace.

36 **6. Aria (Alto)**
Therefore let all the world give praise
with joyful hearts
for the wondrous goodness
that so faithfully sustains us.
Therefore let all the world give praise.

37 **7. Aria (Bass)**
The Lord is sun and shield.
Who could remain sorrowful
while the radiance of His friendship fills us with its light? If an enemy should strike fear into us,
we are so well protected
that his power comes to nothing.
(Da capo)

38 **8. Coro**
Israel, put your trust in the Lord,
for He is our help and our shield.

Information on the origins of the texts based on Wladimir Stadnitschenko*: Zachows Kantaten – Quellen, Stil, Kontext* (dissertation, Frankfurt am Main, 2015)

Bernhard Klapprott

---

cpo 555 712–2
Recording: Johanneskirche Weimar, 29 September – 1 October 2022
Recording Supervisor, Digital Editing & Mastering: Sebastian Pank
Executive Producers: Burkhard Schmilgun / Christoph Dittmar
Cover: Anon., "Der heiligen Familie wird von Engeln geholfen", 16th century; Parma, Pinacoteca Stuard
© Photo: akg-images, 2026
Photography: Martin Schwabe (p. 39), Markus Postrach (p. 40)
English Translation: Erik Lloyd Dorset
Design: Lothar Bruweleit
Editor: Frederik Wittenberg
cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany
℗ 2026 – Made in Germany

Cantus Thuringia & Capella

cpo 555 712–2