

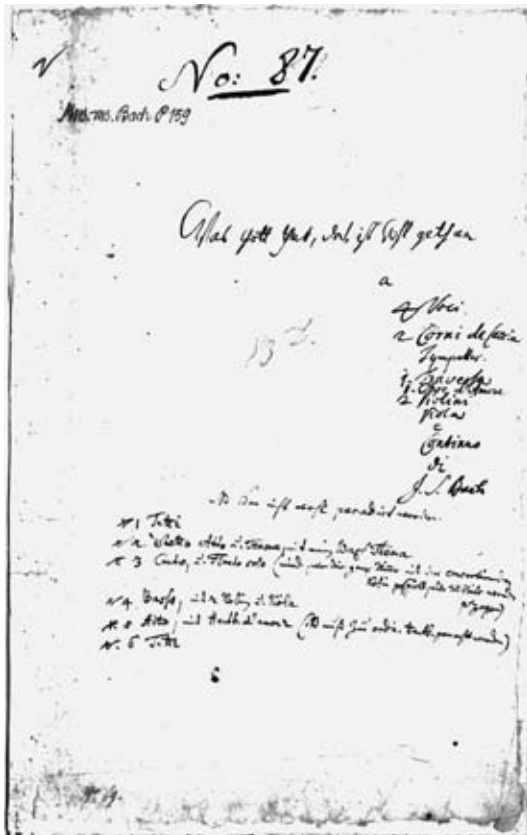
# Johann Sebastian Bach Kantaten

O ewiges Feuer  
o Ursprung der Liebe BWV 34

Wer nur den lieben  
Gott lässt walten BWV 93

Was Gott tut  
das ist wohl getan BWV 100

Susanne Winter · Rebecca Martin · Markus Schäfer · Sebastian Bluth  
Deutsche Kammer-Virtuosen Berlin  
Windsbacher Knabenchor Karl-Friedrich Beringer



Autograph Johann Sebastian Bach,  
BWV 100 „Was Gott tut, das  
ist wohl getan“ (Titelblatt)

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)

Kantaten

**O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe** BWV 34

**Wer nur den lieben Gott lässt walten** BWV 93

**Was Gott tut, das ist wohl getan** BWV 100

Windsbacher Knabenchor  
Deutsche Kammer-Virtuosen Berlin

Susanne Winter	Sopran
Rebecca Martin	Alt
Markus Schäfer	Tenor
Sebastian Bluth	Bass

Karl-Friedrich Beringer

**O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe** BWV 34 .....16:01

Entstehung – date of composition: erste Hälfte der 1740er Jahre – the early 1740s

Dichter – text: unbekannt – unknown. 1. Pfingsttag – Whitsun

- 1 1. Coro **O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe** .....7:16  
*Tromba I-III, Timpani, Oboe I/II, Violino I/II, Viola, Basso Continuo*
- 2 2. Recitativo **Herr, unsre Herzen halten dir** .....0:44  
(Tenore) *Basso Continuo*
- 3 3. Aria **Wohl euch, ihr auserwählten Seelen** .....5:08  
(Alto) *Flauto traverso I/II, Violino I/II, Viola, Basso Continuo*
- 4 4. Recitativo **Erwählt sich Gott die heiligen Hütten** .....0:32  
(Basso) *Basso Continuo*
- 5 5. Coro **Friede über Israel** .....2:20  
*Tromba I-III, Timpani, Oboe I/II, Violino I/II, Viola, Basso Continuo*

**Wer nur den lieben Gott lässt walten** BWV 93 .....20:10

Entstehung – date of composition: 9. Juli 1724

Dichter – text: 1, 4, 7 Georg Neumarkt (1641); 2, 3, 5, 6 (Verfasser unbekannt – unknown)

5. Sonntag nach Trinitatis – 5th Sunday after Trinity

- 6 1. Coro **Wer nur den lieben Gott lässt walten** .....6:08  
*Oboe I/II, Violino I/II, Viola, Basso Continuo*
- 7 2. Recitativo e Choral **Was helfen uns die schweren Sorgen?** .....2:18  
(Basso) *Basso Continuo*
- 8 3. Aria **Man halte nur ein wenig stille** .....2:56  
(Tenore) *Violino I/II, Viola, Basso Continuo*
- 9 4. Aria **Er kennt die rechten Freudenstunden** .....3:03  
(Duetto: Soprano, Alto) *Violino I/II e Viola all' unisono, Basso Continuo*

- 10 5. Recitativo e Choral **Denk nicht in deiner Drangsalhitze** .....2:28  
(Tenore) *Basso Continuo*

- 11 6. Aria **Ich will auf den Herren schauen** .....2:16  
(Soprano) *Oboe I, Basso Continuo*

- 12 7. Choral **Sing, bet und geh auf Gottes Wegen** .....0:59  
*Oboe I/II e Violino I col Soprano, Violino II coll'Alto, Viola col Tenore, Basso Continuo*

**Was Gott tut, das ist wohl getan** BWV 100 .....23:47

Entstehung – date of composition: 1732/35

Dichter – text: Samuel Rodigast (1675)

Bestimmung unbekannt – unspecified occasion

- 13 1. Versus 1, Coro **Was Gott tut, das ist wohl getan, es bleibt gerecht sein Wille** .....4:46  
*Corno I/II, Timpani, Flauto traverso, Oboe d'amore, Violino I/II, Viola, Basso Continuo*
- 14 2. Versus 2, Aria **Was Gott tut, das ist wohl getan, er wird mich nicht betrügen** .....3:22  
(Duetto: Alto, Tenore) *Basso Continuo*
- 15 3. Versus 3, Aria **Was Gott tut, das ist wohl getan, er wird mich wohl bedenken** .....5:09  
(Soprano) *Flauto traverso, Basso Continuo*
- 16 4. Versus 4, Aria **Was Gott tut, das ist wohl getan, er ist mein Licht, mein Leben** .....3:41  
(Basso) *Violino I/II, Viola, Basso Continuo*
- 17 5. Versus 5, Aria **Was Gott tut, das ist wohl getan, muss ich den Kelch gleich schmecken** .....4:42  
(Alto) *Oboe d'amore, Basso Continuo*
- 18 6. Versus 6, Coro **Was Gott tut, das ist wohl getan, dabei will ich verbleiben** .....2:05  
*Corno I/II, Timpani, Flauto traverso, Oboe d'amore, Violino I/II, Viola, Basso Continuo*

*total time* .....60:18

„Alle Musik ist nichts anderes als nur zu Gottes Ehre und zur Rekreation des menschlichen Gemütes. Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ist's keine eigentliche Musik,

## Bachs Kantaten als musikalische Predigt

sondern ein teuflisches Geplärr und Geleier.“ So lautete das theologisch-musikalische Glaubensbekenntnis von Johann Sebastian Bach. Sein Leben und Wirken war ausgerichtet an dem „Endzweck einer regulierten Kirchenmusik“, den er als Thomaskantor von Leipzig verwirklichen konnte, wenn auch nicht ohne Schwierigkeiten.

Bach war verantwortlich für die Gottesdienste in allen Kirchen der Stadt, besonders für die Thomas- und Nikolai-kirche. Dort begannen die Gottesdienste um 7 Uhr früh und konnten sich bis 11 Uhr hinziehen; denn die Predigt dauerte mindestens eine Stunde. Vor oder nach der Predigt wurde als „Hauptmusik und geistliches Konzert“ eine Kantate aufgeführt, die Bach, einer alten Tradition folgend, allerdings „Concerto“, „Dialogus“ oder „Motetto“ nannte. Wenn Bach auch Werke anderer Komponisten aufführte, stammten die meisten sonntäglichen Kantaten doch aus seiner Feder. Im Lauf der Jahre wurden die Werke von ihm auch wieder aufgeführt. Trotzdem: Fast Woche für Woche hatte Bach eine Kantate zu komponieren und aufzuführen, die Bußzeiten ausgenommen, dafür aber für jeweils drei Feiertage an Weihnachten, Ostern und Pfingsten, wie für andere Kirchen-, Heiligen- und Marienfeste. Das war eine erstaunliche Arbeitsleistung, für Bach nicht nur berufliche

Routine, sondern geistliche Berufung. Fünf Jahrgänge mit jeweils etwa 60 Kantaten entstanden. Nur 200 von 300 Kantaten sind erhalten geblieben.

Zwölf Sänger aus der Thomasschule standen zur Verfü-

gung für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Der begabteste Chorsänger musste als Konzertist die Solopartien übernehmen; ein weiblicher Sopran oder Alt war für die konservativen Ratsherren und Bürger Leipzigs unvorstellbar. Vier Stadtpfeifer, drei Kunstgeiger und ein Geselle waren vom Magistrat genehmigt, die anderen Instrumentalisten waren studentische oder städtische Aushilfskräfte. Komposition, Proben und Aufführungen standen fast immer unter erheblichem Zeitdruck. Die oft im letzten Augenblick fertiggestellte Partitur musste von der Ehefrau, den Kindern oder den Schülern abgeschrieben und auf Stimmen ausgeschrieben werden, ein Blatt für mehrere Sänger. Ob überhaupt immer geprobt wurde, ist fraglich, wenn ja, dann nur in äußerster Hetze. Der Thomaskantor leitete die Aufführungen vom Cembalo oder mit der Violine.

Martin Luther hat gesagt: „Gottes Wort wird auch durch die Musik gepredigt.“ In seiner Hausbibel kommentierte Bach handschriftlich zu 2. Chronik 5, 13: „Bei einer andächtigen Musik ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart.“ Die Kantatentexte beziehen sich meist auf das Evangelium des Sonntags und auf dazu passende biblische Worte. Die Choräle entstammen dem Leipziger Gesangbuch. Die Kantaten sind musikalische Predigten, die das biblische

Wort auslegen mit Chorälen und frommen Meditationen in den Chören, die für die Gemeinde stehen, in Ariosi, Arien, Duetten und Rezitativen des einzelnen frommen Ich. Wann immer Bach für den Gottesdienst komponierte und musizierte, erfüllte sich das Paulus-Wort: „Lasset das Wort Christi unter euch reichlich wohnen. Lehret und vermahnent euch selbst in aller Weisheit mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern und singet Gott dankbar in euren Herzen.“ (Kolosser 3, 16)

### O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe BWV 34

„O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“ – so beginnt die Kantate, die Johann Sebastian Bach in der ersten Jahreshälfte 1726 für die Trauung eines befreundeten Pfarrers komponierte. Auf diese festliche Hochzeitsmusik griff der Thomaskantor zurück für die Kantate an einem der ersten Pfingstfeiertage zwischen 1740 und 1746. Das genaue Jahr ist nicht bekannt. Bach bediente sich also des sogenannten „Parodieverfahrens“, das zu seiner Zeit durchaus üblich war. Er schreibt gleichsam bei sich selbst ab, wenn er komponierte und schon aufgeführte Musik bei anderer Gelegenheit mit neuem Text verwandte. Dabei waren die Grenzen zwischen „geistlicher“ und „weltlicher“ Musik in damaliger Zeit fließend. Die Parodie brachte zudem entlastende Arbeiterleichterung. Bach übernimmt den Eingangs- und Schlusschor sowie die Arie aus der verschollenen Hochzeitskantate. Die Rezitative komponiert er neu.

Die Trauungskantate zur Pfingstkantate umzuarbeiten, lag nahe. In der Pfingstgeschichte (Apostelgeschichte 2, 1–13)

wird erzählt, dass Zungen erschienen wie von Feuer, die sich auf die Jünger im Tempel setzten. Feuer ist neben Wind und Taube Symbol des Heiligen Geistes. Feuer und Liebe sind miteinander verwandt. Wie Liebende sich füreinander entflammen und sich in glühender Liebe verzehren, so brennt Gott in Liebe zu den Menschen und möchte sie für sich und seine Sache erwärmen, damit es ihnen selber warm wird ums Herz. Vielleicht hat Bach Martin Luthers Wort gekannt: „Gott ist die Liebe selbst. Müsste er gemalt werden, so wollte ich's malen, dass im Grund seiner göttlichen Natur nichts anderes ist denn ein Feuer und Brunst, welche heißt Liebe zu den Leuten“.

Bach malt mit Tönen Feuer und Liebe. Der großangelegte Eingangschor für großes Orchester umfasst zeitlich fast die Hälfte der Kantate. Mit Pauken und Trompeten, mit Streichern, Oboen und Continuo wird gleichsam ein musikalisches Feuerwerk entzündet. Man sieht und hört die Flammen züngeln und lodern. Man spürt das feurige Wehen des Geistes und die Glut der Liebe. Gottes Geist vollendet es, die Herzen zum Glühen zu bringen, während Prometheus, der den Göttern das Feuer stahl, wähte, mit seinem heilig-glühenden Herzen alles selbst vollendet zu haben.

Im Evangelium für den Pfingstsonntag heißt es: „Wer mich liebt, der wird mein Wort halten und mein Vater wird ihn lieben und wir werden zu ihm kommen und Wohnung bei ihm machen.“ (Johannes 14, 23). „Den Frieden lasse ich euch, meinen Frieden gebe ich euch.“ (Johannes 14, 27). Darauf beziehen sich die Rezitative, die Arie und der Schlusschor. Das Herz des Menschen wird mit einer Wohnung verglichen,

mit dem „Tempel des Heiligen Geistes“. (1. Korinther 6, 19). Mystische Klänge lassen sich hören in Wort und Ton, vor allem in der Arie, die „zu den glücklichsten Eingebungen Bachs gezählt“ wird (Alfred Dürr) und zum Schönsten, was Bach je komponiert hat (Alec Robertson).

Die gedämpften Violinen und die pastoralen Flöten eine Oktave höher intonieren mit der Altstimme schmeichelnd, streichelnd und schwebend ein mystisches Liebeslied der frommen Seele zu ihrem Seelenbräutigam. Albert Schweitzer schrieb: „Bach ist einer der größten Mystiker, die die Welt kennengelernt hat.“ Yehudi Menuhin setzt hinzu: „Zwischen ihm und dem Göttlichen besteht eine Einheit.“

In Bachs Bibliothek befanden sich Werke der mittelalterlichen Mystiker, die schrieben: „In unserm tiefsten Innern, da will Gott bei uns sein. Gott will in deinem Herzen wie in einer Wohnung sein. In der Tiefe deiner Seele belebt und beseelt er dich mit seiner göttlichen Gegenwart. Die Seele wird so mit Klarheit, Wahrheit, Freundlichkeit durchtränkt, dass sie alle Mühsal vergisst. Sie wächst über Zeit und Raum hinaus und steht im Vorhof ewiger Seligkeit.“ Dorthin entführt der Schlusschor. Majestätisch, fanfarenhaft, triumphierend und jubelnd blasen die Trompeten den Dankchoral und beten an die Macht der Liebe. „Friede über Israel“ wird erbeten. Friede über das neue Israel, die Kirche, aber in unseren Tagen auch Friede über das Land und Volk Israel in Palästina. Es klingt himmlisch, wie aus dem ewigen Musiksaal, ein Präludium vitae aeternae, ein Vorspiel des ewigen Lebens und Friedens.



Portrait of Johann Sebastian Bach, painting (1746) by Elias Gottlob Haubmann (1695–1774)

### Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 93

Der Choral ist das theologische, liturgische und musikalische Herzstück des evangelischen Gottesdienstes. Singend bringt die christliche Gemeinde und jeder einzelne Christ Lob und Dank, Bitte und Fürbitte, Klage und Frage vor Gott. Johann Sebastian Bach, der Organist und Thomaskantor, hatte ein besonders intensives, ja inniges Verhältnis zum lutherischen Choral. 5.000 Lieder in acht Bänden enthielt das Leipziger Gesangbuch zu Bachs Zeiten. Er begleitete den Gemeindegesang auf der Orgel in oft überraschenden

Klängen. Die Gemeinde in Arnstadt war „konfundiert“, weil er „in dem Choral viele wunderliche Variationes gemachet und viele fremde Töne mit eingemischet habe.“ Über 200 Choralvorspiele für den gottesdienstlichen Gebrauch hat er komponiert. In kunstvollen Harmonien vertonte er die Melodien mehrstimmig für die Kantaten, Oratorien und Passionen.

Für sein zweites Leipziger Amtsjahr 1724/25 wollte Bach, einer alten Tradition folgend, die sonntägliche Kantate nach den Texten evangelischer Kirchenlieder als Choralkantaten und damit als „Liedpredigten“ komponieren. Leider blieb der Jahrgang unvollendet und bricht Ostern 1725 ab.

Für den fünften Sonntag nach Trinitatis, den 9. Juli 1724, entsteht als sechste Komposition der geplanten Reihe die Choralkantate „Wer nur den lieben Gott lässt walten“. Der Text wurde von Georg Neumark (1621–1681), im Jahr 1641, also in den Schrecken des 30-jährigen Krieges, gedichtet. Als er nach bitteren Jahren der Arbeitslosigkeit endlich eine Anstellung als schlechtbezahlter Hauslehrer erhielt, reimte er sein schnell berühmt gewordenes Lied. Er selbst schreibt dazu: „Dieses schnell und gleichsam vom Himmel gefallene Glück meiner Arbeit erfreute mich so herzlich, dass ich noch an demselben Tag meinem lieben Gott zu Ehren dieses Lied verfasste.“

Der Dichter und der Thomaskantor wissen aus eigener Erfahrung um „Armut und Pein“, um „Kreuzesstunden und Drangsalshitze“. Sie wissen, dass sie nicht vor und auch nicht aus allem „Kreuz und Traurigkeit“ bewahrt werden. Aber sie haben erfahren, dass sie in Angst und Schmerzen

wunderlich erhalten werden, so dass es wenigstens einigermaßen zum Aushalten ist. So singen und spielen sie ein Lied gegen die Sorge, nicht frei von Sorge, aber frei in der Sorge. Beides, Freude und Leid, weiß Bach meisterhaft expressiv und impressiv gefühlvoll in Tönen auszumalen.

Die erste, vierte und siebte Strophe sind wörtlich aus dem Originaltext übernommen. In je zwei symmetrisch dazwischen eingefügten Rezitativen und Arien hat ein unbekannter Dichter die weiteren vier Verse in evangelischer Freiheit ausgemalt und ausgeschmückt, ausgestaltet und umgestaltet, wobei einige Zeilen des Originals, kunstvoll eingefügt, erhalten blieben. Der Verfasser bezieht sich auf das Sonntagsevangelium vom Fischzug des Petrus (Lukas 5, 1–11), der nach anfänglicher Erfolglosigkeit dennoch das Walten des lieben Gottes erfährt: „Auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen.“ Die Epistel des Sonntags (1. Petrus 3, 8–15) ermahnt zu der christlichen Tugend der Geduld. Es wird angespielt auf das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus (Lukas 16, 19–31) und auf den Propheten Elisa, der während einer Hungersnot einen Gemüseintopf kochen lässt, der zunächst ungenießbar bleibt, weil der „Tod im Topf“ ist. Wie durch ein Wunder wird das Essen essbar (2. König 4, 38–41). Wort und Ton erzählen biblische Botschaft, was in früheren bibelkundigen Zeiten leichter verständlich war als heute.

Im Eingangsschor werden konzertierend und bedrückend schwer „Kreuz und Traurigkeit“ ausgemalt. Darüber schweben wunderbar erleichternd die Klänge der Oboen in fröhlich verhaltenem Jubel und in weichen pastoralen Tönen. Die

vier Solostimmen singen sich zuerst im Duett und Quartett gegenseitig ihre Glaubenserfahrungen zu, um sich dann im vierstimmigen Chor, der für die ganze Gemeinde steht, zu vereinen. Das Bassrezitativ malt eindrucks- und ausdrucksvoll „Schmerz, Weh und Ach, betränktes Angesicht, zu Bette gehen, Kreuz und Leiden und christliche Gelassenheit“.

Im Kontrast dazu äußert sich in der menuettartigen Tenor-Arie fröhlich, leicht und entspannt, streichelnd und schmeichelnd von den Streichern umspielt, kindliches Gottvertrauen. Die Chormelodie erklingt in Dur. In einer langen Koloratur wird hörbar, wie Gott seinen Kindern Hilfe sendet, gleichsam in einem langen Weg vom Himmel zur Erde. Anklänge aus der „Kaffeekantate“ lassen sich hören in dem Duett. Sopran und Alt erzählen anmutig von den Freudenstunden. Violinen und Viola spielen die Chormelodie. Bach wird diesen Satz später für die sogenannten „Schüblerschen Choräle“ für die Orgel bearbeiten. In dem Tenor-Rezitativ sieht man die Blitze zucken und hört die Donner krachen. Man spürt die belastend-schwüle Wetterlage. Aber man sieht sich getrost hinaus: „Und setzet jeglichem sein Ziel“.

Leichtfüßig, beschwingt und innig schaut der Sopran voll Gottvertrauen auf den „rechten Wundermann“, und dann sieht sich vieles anders und besser an. „Sing, bet und geh auf Gottes Wegen“ – der schlichte vierstimmige Chorsatz der letzten Strophe erinnert an Martin Luthers Wort: „Wer singt, macht sich nicht viele Sorgen. Er schlägt alle Sorgen aus und ist guter Dinge. Musik ist die beste Labsal für einen betrübten Menschen, wodurch das Herz wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird.“

### Was Gott tut, das ist wohl getan BWV 100

„Was Gott tut, das ist wohl getan“ – der Text dieses Chorals stammt von Samuel Rodigast. Er lebte von 1649 bis 1708 und war Rektor am Gymnasium des Grauen Klosters in Berlin. Nur dieses eine Lied hat er gedichtet und es seinem besten, schwer erkrankten Freund gewidmet, dem Kantor Severus Gastorius. Der war von den tröstenden Worten so bewegt, dass er sofort eine Melodie dazu komponierte. Der Choral, voller Zuversicht und Hoffnung, erfreute sich in kirchlichen Kreisen rasch größter Beliebtheit.

Auch Johann Sebastian Bach schätzte das Lied. Deshalb hat er gleich drei Kantaten dazu komponiert (BWV 98, 99 und 100). Allerdings hat er nur in der Kantate BWV 100 alle sechs Strophen im originalen Wortlaut vertont. Vielleicht fand er sein eigenes Geschick in diesem Gedicht bedichtet und verdichtet. Er hat oftmals in Stunden musikalischer Triumphe erlebt: „Was Gott tut, das ist wohl getan“. Aber er hat auch Unglück und Not erlitten. Er hatte, sicher nicht unverschuldet, Schwierigkeiten mit seinen kirchlichen und weltlichen Vorgesetzten. Er musste seine erste Frau und elf seiner 20 Kinder zu Grabe tragen. Aber er hat erfahren, dass sein Gott in mancher Not ihn wohl erhalten hat. Beides, Freude und Leid, hat er sich in der Kantate vom Herzen komponiert, in festlich-fröhlichem Dur und in klagend-fragendem Moll.

Wann und zu welchem Anlass das Werk entstand, liegt im Dunkel. Wahrscheinlich stammt es aus den Jahren zwischen 1732 und 1735. Ohne einem Sonntag des Kirchenjahres

zugeordnet zu sein, wurde die Kantate wahrscheinlich öfter musiziert, eine Kantate per ogni tempo (für jede Zeit).

Musikalisch phantasievoll und abwechslungsreich, die theologische Spannung zwischen Zuversicht und Zweifel aushaltend, werden die Worte mit Chorsätzen, drei Arien und einem Duett in Töne übersetzt. Für den ersten und letzten Satz greift Bach auf frühere Kompositionen zurück. Der Eingangsschor stammt aus der Kantate BWV 99 („Was Gott tut, das ist wohl getan“), der Schlusschor aus der Leipziger Antrittsmusik BWV 75 („Die Elenden sollen essen“). Allerdings fügt Bach jeweils zwei Hörner und Pauken hinzu. Diese Instrumente verleihen festlichen Glanz und verführen zu Assoziationen. Lustig schmettern die Hörner – sollen es Jagdhörner sein „Auf, auf, zum fröhlichen Jagen“ nach einem glücklichen, getrosten Leben? Ist an das Posthorn zu denken, das gute Nachricht, frohe Botschaft, auf griechisch Evangelium, hinausposaunt, oder ist es zusammen mit der Oboe d’amore der Postillon d’amour, der die Liebe Gottes ins Herz singen möchte? Eingepaukt wird gleichsam, was sich im Eingangsschor, abwechselnd zwischen festlichem Glanz der Hörner und Pauken und heiterer Verspieltheit der Flöte und der zwei Oboen, die Christen gegenseitig zusingen, überzeugt und überzeugend, vertrauensvoll und hoffnungsvoll: „Was Gott tut, das ist wohl getan“.

Das Duett von Alt und Tenor, in dem, wie auch in den Arien, die Chormelodie nur andeutungsweise zu hören ist, wird nur vom Continuo begleitet, gleichmäßig schreitend „die rechte Bahn“ beschreibend. Liebevoll und seufzend werden die musikalischen Details ausgemalt: „Betrügen

und Begnügen, Unglück und Geduld“. In der dritten Strophe verkündet die modern und modisch gewordene Traversflöte in virtuoseren Koloraturen: „Gott ist getreu.“ Sie mag erinnern an die Flöte des guten Hirten Jesus Christus. Er ist der Arzt und Wundermann, der die Melodie der Liebe spielt. In optimistischem Dur und in fröhlich-tänzerischer Heiterkeit werden im vierten Vers vom Bass „Licht und Leben“ besungen. Es klingt, als ob der katholische Hoforganist Wolfgang Amadeus Mozart dem protestantischen Thomaskantor mozartlich über die Schultern schaute. Im kontrastierenden Moll der folgenden Alt-Arie umspielt die Oboe in herben und doch pastoralen Tönen den „bitteren Kelch“ und den „süßen Trost“. Der Schlusschoral ist ein festlich-unerschütterlicher Hymnus des Vertrauens. Er lädt ein nicht zu einem Schritt ins Leere, sondern zu einem Vertrauensschritt in die haltenden Arme des Vaters.

Mit dieser Kantate hat Johann Sebastian Bach musikalisch bestätigt, was Martin Luther theologisch ausdrückte: „Die Musik ist die beste Gottesgabe. Durch sie werden viele und große Anfechtungen verjagt. Sie ist der beste Trost für einen verstörten Menschen. Sie schafft die Ruhe und ein fröhliches Gemüt. Sie vermag die Traurigen fröhlich und die Verzagten herzhaft zu machen.“

**Dr. Theodor Glaser, Oberkirchenrat i.R.**

*Der Autor war Stellvertreter des Landesbischofs der Evang.-Luth. Kirche in Bayern. Glaser ist ein fragfalter Prediger in musikalischen Gottesdiensten, vor allem mit Kantaten-Aufführungen Johann Sebastian Bachs.*

“All music exists for the glory of God and the renewal of Man’s soul. Pay no heed to this and naught but a hellish screeching and droning will come forth.” That at least was

## Bach’s Cantatas – sung Sermons

the theological and musical credo of Johann Sebastian Bach. His life’s work was devoted to the creation of a canon of “well-ordered sacred music”, an ambition he was able to realise as cantor of St Thomas’ Church in Leipzig – though not without a few difficulties.

Bach was responsible for the services in all of the town’s churches, but particularly for those in St Thomas’ and St Nicholas’. In both, the morning service began at 7 a.m. and often went on until 11 a.m., the sermon being at least an hour long. Either before or after the sermon, a cantata would be sung – as “anthem and spiritual concert” – which Bach, in line with tradition, termed either a concerto, dialogus or moteto. Though Bach also performed pieces by other composers, the majority of the Sunday cantatas were penned by him. Over the years, some of his works were also repeated. Despite this, Bach was expected to compose, rehearse and perform a cantata practically every week, except during times of penance. Yet he also had to compose cantatas for the three feast days over Christmas, Easter and Whitsun, not to mention for a number of religious festivals (Marian and otherwise) throughout the year. Such an incredible achievement reveals that Bach saw his position as more than a routine – for him, it was a spiritual

calling. Five years of cantatas, each numbering about 60 works, was the end result. Of the three hundred, only two thirds have survived to this day.

Martin Luther said, “music also is a vessel for the word of God”. Bach wrote in the margin of the 2<sup>nd</sup> Book of Chronicles 5, 13 of his family Bible, “God in His mercy is always present at our musical devotions.” The texts of the cantatas are mainly based on the gospel reading for the Sunday in question and related biblical quotations. The chorale texts are taken from the Leipzig Hymnal. The cantatas are sung sermons, interpreting the Word of God through chorales and devout meditations sung by the choirs (representing the congregation), and ariosi, arias, duets and recitatives – as expressions of individual piety. Whenever Bach composed and performed for a service, he was living out the words of St Paul, “let the word of Christ dwell in you richly in all wisdom; teaching and admonishing one another in psalms and hymns and spiritual songs, singing with grace in your hearts to the Lord.” (Colossians 3, 16)

**O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe BWV 34**  
 (“O fire everlasting, O fountain of loving”)

*O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe* (“O fire everlasting, O fountain of loving”) – thus begins the cantata which Johann Sebastian Bach initially composed during the first half of 1726 for the wedding of a friend who was a Protestant pastor. The cantor of St Thomas’ Church later took this festive wedding music and used it for a Whitsunday

cantata at some time between 1740 and 1746. The exact year is unknown. Bach made use of the “parody technique”, a popular conceit of the period; copying from himself, he took music already composed and performed by him and combined it with new words to suit the occasion. This may be seen to demonstrate the fluidity which existed between “sacred” and “secular” music at the time. In addition, such practice alleviated some of the pressures of work. Bach lifted the opening and closing choruses, as well as the aria, straight from the now missing wedding cantata. The recitatives he composed anew.

Turning the wedding cantata into one suitable for Whitsun was not difficult. The account of Pentecost (Acts of the Apostles 2, v. 1–13) relates how tongues of fire appeared to settle on the heads of the men in the temple. Along with the wind and the dove, fire is a symbol of the Holy Spirit. Fire and passionate love are also undeniably linked. As lovers are ignited with passion for each other, to be consumed by flames of love, so God burns with love for humanity, desiring that we love Him and all His works in return, so that humanity too burns with love. It is likely Bach knew the words written by Martin Luther, “God is Love Incarnate. Were I to paint Him, I would do it thus, that the heart of His divine nature might seem purest fire and immense heat – His love for His people”.

Bach paints fire and love with his music. The intentionally huge opening chorus for a large orchestra chronologically encompasses almost half of his cantatas. Musical fireworks go off as timpani and trumpets, stringed instruments, oboes

and continuo make their entries. One sees and hears the crackling and licking of the flames. One feels the fiery breath of the Holy Spirit and the glow of love. Though Prometheus, who stole fire from the gods, believed that he himself had brought everything to completion with his divinely-glowing heart, it was God’s Holy Spirit that succeeded in setting men’s hearts on fire.

In the Whitsunday gospel reading we read, “If a man love me, he will keep my words: and my father will love him, and we will come unto him, and make our abode with him.” (John 14, 23). “Peace I leave with you; my peace I give unto you.” (John 14, 27). The recitatives, aria and the closing chorus take these texts as their theme. The hearts of men are compared to a house, as the “temple of the Holy Ghost” (1<sup>st</sup> Book of Corinthians 6, 19). Text and music combine to produce a mystical atmosphere, particularly in the aria, which “numbers one of Bach’s most felicitous inspirations” (Alfred Dürr) and is one of the most beautiful pieces Bach ever composed (Alec Robertson).

Muted violins and pastoral flutes echo and compliment the alto line an octave higher, soaring and caressing the mystical love song of the soul to her bridegroom. Albert Schweitzer wrote, “Bach is one of the greatest mystics, for he also knew the world.” Yehudi Menuhin added, “A unity existed between him and the Divine.”

Bach’s library contained works by mediaeval mystics who commented, “There in our deepest innermost selves is where God desires to be. God desires to dwell within your

heart, as you yourself dwell within in your house. From out of the very depths of your soul, he will revive and inspire you with his divine presence. Thus is the soul imbued with clarity, truth and kindness, and so is made oblivious to all tribulations. Through time and space it grows until at last it stands in the outer courtyard of eternal salvation.” The closing chorus takes the listener there. Majestic, triumphant, jubilant fanfares by the trumpets proclaim a chorale of thanksgiving, worshipping the power of God’s love. An intercession for “Peace [to] be over Israel” is included: peace for a new Israel and a new Church, but also in our own century, for the actual country and people of Israel in Palestine. The effect is truly celestial, as if the music has been sent down by the angels, a prelude to *vita aeterna*, a foretaste of everlasting life and peace.

**Wer nur den lieben Gott lässt walten** BWV 93  
 (“The man who leaves to God all power”)

The chorale represents the theological, liturgical and musical heart of the Protestant service. The congregation and each individual Christian come before God singing their praise and thanksgiving, their prayers, intercessions, lamentations and questions. Johann Sebastian Bach, organist and cantor of St Thomas’ Church, had an especially deep, even personal relationship to the Lutheran chorale. In Bach’s day, the Leipzig Hymnal encompassed eight volumes and contained a total of 5,000 hymns. He accompanied the singing of the congregation on the organ, frequently introducing some surprising sounds. The Arnstadt congregation was “utterly discomfited”, because “within

the chorale [he] undertook a deal of strange variations, incorporating many odd notes the while.” Bach composed over 200 chorale preludes for use in services. These served as a basis for the elaborate harmonies of his polyphonic cantatas, oratorios and passions.

For his second year as cantor in Leipzig (1724/25), Bach – drawing on an old church tradition – wanted to compose his Sunday cantatas in accordance with the Protestant hymn texts, as chorale cantatas and thus as “sung sermons”. Unfortunately, the year of cantatas remains incomplete, ending at Easter 1725.

The sixth composition in the *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (“The man who leaves to God all power”) series of cantatas was first performed on the fifth Sunday after Trinity, July 9<sup>th</sup> 1724. The text was penned by Georg Neumark (1621–1681) in 1641 – during the horrors of the Thirty Years’ War.

Both the poet and the cantor had personal experience of “penury and torment”, of “trials and tribulations”. They knew that they could not be protected or rescued from every “cross and sad distress”. But they recognised that in the midst of their fear and pain they were wondrously preserved, making the situation in which they found themselves more or less tolerable. So they sang and played a song against care, not freedom from care, but free though surrounded by care. Bach masterfully conveys both joy and sorrow in his composition, drawing on tellingly impressive emotional depths.



Textually, the first, fourth and seventh verses are lifted straight from the original poem. For the symmetrically inserted pairs of recitative and aria, an unknown writer – in the spirit of Protestant freedom – portrayed and embellished, rearranged and redesigned the other four verses; the odd line of the original text remains, artistically placed. The

*Autograph Johann Sebastian Bach,  
BWV 100 „Was Gott tut, das ist wohl getan“  
(1. Notenseite – 1<sup>st</sup> page of score)*

author of these changes took as his inspiration the Sunday gospel of Peter and the miraculous catch of fishes (Luke 5, 1–11); Peter himself having been unsuccessful goes on to experience the works of the good Lord, “at Jesus’ command he let down the nets once more.” The Sunday epistle (1<sup>st</sup> Book of Peter 3, v. 8–15) exhorts believers to the Christian virtue of patience. It alludes to the parable of the rich man and Lazarus the beggar (Luke 16, v. 19–31) and also to the prophet Elisha, who during a famine cooks up a vegetable stew, which turns out to be inedible because “there is death in the pot”. Miraculously, he is able to make the meal edible (2<sup>nd</sup> Book of Kings 4, v. 38–41). The words and music of the cantata carry the biblical message, more easily understood by earlier generations, well-versed in the Bible, than it is by most listeners today.

The *concertante* arrangement of the opening chorus presents the heavy oppression of “cross and sad distress”. Over the top soars the oboe line, miraculously relieving the tension with soft pastoral melodies and tones of muted rejoicing. Initially, the four solo voices sing to each other of their personal religious experiences in duet, then in quartet, uniting at last in a four-part choral section, to represent the whole congregation. Deeply expressive, the bass recitative tells memorably of “pain; alas and alack; with tearstained countenance to go to bed; cross and grief; Christ-like confidence”.



By contrast, the minuet-like tenor aria is full of childlike faith in God – happy, light and relaxed – conveyed by caressing, complimentary strings. The melody of the chorale is major. As if by means of a long path between heaven and earth, a long coloratura describes how God sends aid to his children. Traces of the *Kaffeekantate* (Coffee Cantata) can be heard in the duet. The graceful partnership of soprano and alto relate many a joyous event. The chorale melody is played by the violins and viola. Later Bach was to re-work this setting for organ in his *Schüblersche Choräle*. Listening to the tenor recitative, one clearly sees the flashes of lightning and hears the crashes of thunder. An atmosphere of oppressive humidity is created. But one can look out from the storm with confidence, for God “appoints every man his end”.

Full of faith, the soprano addresses the “worker of true wonders”, in an attitude of winged heartfelt elation, and suddenly many things seem cast in a different and better light. “Sing, pray and walk in God’s own pathways” – the simple four-part choral arrangement of the last verse calls to mind the words of Martin Luther: “He who sings has few cares. His troubles are dispelled and he partakes of good things. True balm for the afflicted, music is the heart’s ease, reviving and refreshing the soul.”

**Was Gott tut, das ist wohl getan** BWV 100  
 (“What God doth, that is rightly done”)

*Was Gott tut, das ist wohl getan* (“What God doth, that is rightly done”) – the text of this chorale is by Samuel Rodigast (1649–1708), rector of the *Gymnasium des*

*Grauen Klosters* (Grey Cloister Grammar School) in Berlin. He wrote just the one hymn text, dedicating it to his seriously-ill friend, cantor Severus Gastorius. The invalid was so moved by the comforting words, that he at once composed an accompanying melody. The chorale, full of hope and faith, quickly became a firm favourite in religious circles.

Johann Sebastian Bach was also an admirer of the song, which is perhaps why he composed three cantatas around it (BWV 98, 99 and 100). However, only in BWV 100 does he take the trouble to set all six verses in their original wording to music. Perhaps he felt his own fate signed and sealed in these lyrics. Doubtless, he often experienced, particularly in times of musical triumph, that “What God doth, that is rightly done”. However, he also suffered tragedy and deprivation. He experienced problems with his sacred and secular superiors, for which he himself was to blame to a certain extent. He saw the deaths of his first wife and eleven of his twenty children. But he also recognised that his God had supported him during those times of trouble. Both joy and suffering find expression in his cantatas – composed from the heart – in the joyful, festive majors and the plaintive, questioning minors.

When, and for what occasion, this cantata was composed remains unknown. It is possible that it dates from between 1732 and 1735. Not being assigned to a particular Sunday in the church calendar possibly meant that the cantata was performed more often – a work *per ogni tempo* (for all seasons).

In a setting full of musical fantasy and variety, maintaining the theological tension between doubt and devotion, the lyrics find their expression in choral movements, three arias and a duet. For the first and last movements, Bach drew on earlier compositions. The opening chorus is taken from the cantata BWV 99 (“What God doth, that is rightly done”), the closing chorus from BWV 75 (*Die Elenden sollen essen* – “The hungry shall be nourished”), composed by Bach when he took up his post in Leipzig. In addition, he inserted parts for pairs of horns and timpani, which lend the piece a certain festivity and also lead to a string of associations. The horns sound lustily; are they perhaps intended as hunting horns – calling to mind the folksong *Auf, auf, zum fröhlichen Jagen* – “Rise up, rise up, join the happy hunt” following a contented and peaceful existence? Should we be reminded of the post horn, trumpeting abroad the glad tidings, the good news of the Gospel, or should we – on hearing the oboe d’amore – think on the messenger of love, so desirous to sing the love of God into our hearts? “What God doth, that is rightly done”, is reiterated in an exchange between the festive horns and timpani and the lightly tripping flute and two oboes, as if the Christian congregation in the opening chorus are urging each other on in song, convinced and convincing, full of trust and hope.

The alto/tenor duet, in which – as in the arias – the melody of the chorale is merely hinted at, has a continuo accompaniment, measured even steps charting “the proper path”. The musical details are lovingly, sighingly depicted: “betrayal and contentment, misfortune and forbearance”. The third verse sees the introduction of the

new and highly fashionable flauto traverso with a virtuoso coloratura: “God keepeth faith.” It calls to mind the flute of the Good Shepherd, Jesus Christ. He is the healer and miracle-worker, playing the melody of love. In the fourth verse, written in an optimistic major key, and in a mood of joyous, dancing merriment, the bass sings of “my light and my being”. It almost sounds as if the Catholic court organist Wolfgang Amadeus Mozart glanced backwards in time over his shoulder to influence the Protestant cantor of St Thomas’. In the alto aria which follows, in minor contrast, the oboe plays around the theme of the “bitter cup” and the “sweet hope” with harsh, yet somehow still pastoral tones. The closing chorus is an unshakeably triumphant hymn of faith. It doesn’t invite the listener to take a step into the void, but a step of faith into the enfolding arms of a loving Father.

Johann Sebastian Bach confirmed musically with this cantata what Martin Luther had already expressed theologically, “The greatest of God’s gifts is music. Many are the sore temptations that it puts to flight. It affords great comfort for those in distress. Peace and happiness it bestows on the soul, gladdening the sad at heart and strengthening the despondent.”

**Dr. Theodor Glaser,**

*Member of the High Consistory (retired)*

*The author used to be suffragan to the Lutheran Bishop of Bavaria. In his clerical capacity, Glaser is in particular demand in the leading of sung services, above all in the performance of Johann Sebastian Bach’s cantatas.*

**O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe BWV 34**

**1 1. Chor**

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe,  
Entzünde die Herzen und weihe sie ein.  
Lass himmlische Flammen durchdringen und wallen,  
Wir wünschen, o Höchster, dein Tempel zu sein,  
Ach, lass dir die Seelen im Glauben gefallen.

**2 2. Rezitativ (Tenor)**

Herr, unsre Herzen halten dir  
Dein Wort der Wahrheit für:  
Du willst bei Mankind gerne sein,  
Drum sei das Herze dein;  
Herr, ziehe gnädig ein.  
Ein solch erwähltes Heiligtum  
Hat selbst den größten Ruhm.

**3 3. Arie (Alt)**

Wohl euch, ihr auserwählten Seelen,  
Die Gott zur Wohnung ausersehn.  
Wer kann ein größer Heil erwählen?  
Wer kann des Segens Menge zählen?  
Und dieses ist vom Herrn geschehn.

**4 4. Rezitativ (Bass)**

Erwählt sich Gott die heiligen Hütten,  
Die er mit Heil bewohnt,  
So muss er auch den Segen auf sie schütten,  
So wird der Sitz des Heiligtums belohnt.  
Der Herr ruft über sein geweihtes Haus  
Das Wort des Segens aus:

**O fire everlasting, O fountain of loving BWV 34**

**1. Chorus**

O fire everlasting, O fountain of loving,  
Enkindle our hearts now and consecrate them.  
Let heavenly flames now envelop and flood them,  
We wish now, O Highest, thy temple to be,  
Ah, let thee our spirits in faith ever please thee.

**2. Recitative (Tenor)**

Lord, these our hearts hold out to thee  
Thy word of truth to see:  
Thou wouldst midst mankind gladly be,  
Thus let my heart be thin;  
Lord enter graciously.  
For such a chosen holy shrine  
Hath e'en the greatest fame.

**3. Aria (Alto)**

Rejoice, all ye, the chosen spirits,  
Whom God his dwelling did elect.  
Who can a greater bliss be wanting?  
Who can his blessings; number reckon?  
And this is by the lord fulfilled.

**4. Recitative (Bass)**

If God doth choose the holy shelters  
Where he with health doth dwell,  
Then must he, too, his blessing pour upon them,  
And thus the holy temples seat reward.  
The Lord proclaims above his hallowed house  
His word of blessing now:

**5 5. Chor**

Friede über Israel.  
Dankt den höchsten Wunderhänden,  
Dankt, Gott hat an euch gedacht.  
Ja, sein Segen wirkt mit Macht,  
Friede über Israel,  
Friede über euch zu senden.

**Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 93**

**6 1. Chor**

**Wer nur den lieben Gott lässt walten  
Und hoffet auf ihn allezeit,  
Den wird er wunderbarlich erhalten  
In allem Kreuz und Traurigkeit.  
Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,  
Der hat auf keinen Sand gebaut.**

**7 2. Rezitativ und Choral (Bass)**

**Was helfen uns die schweren Sorgen?**  
Sie drücken nur das Herz  
Mit Zentnerpein, mit tausend Angst und Schmerz.  
**Was hilft uns unser Weh und Ach?**  
Es bringt nur bitteres Ungemach.  
**Was hilft es, dass wir alle Morgen**  
Mit Seufzen von dem Schlaf aufstehn  
Und mit betränktem Angesicht des Nachts  
zu Bette gehn?  
**Wir machen unser Kreuz und Leid**  
Durch bange Traurigkeit nur größer.  
Drum tut ein Christ viel besser,  
Er trägt sein Kreuz mit christlicher Gelassenheit.

**5. Chorus**

Peace be over Israel.  
Thank the lofty hands of wonder,  
Thank, God hath you in his heart.  
Yea, his blessing works with might,  
Peace be over Israel,  
Peace upon you all he sendeth.

**The man who leaves to God all power BWV 93**

**1. Chorus**

**The man who leaves to God all power  
And hopeth in him all his days,  
He will most wondrously protect him  
Through ev'ry cross and sad distress.  
Who doth in God Almighty trust  
Builds not upon the sand his house.**

**2. Recitative and Chorale (Bass)**

**What help to us are grievous worries?**  
They just oppress the heart  
With heavy woe, with untold fear and pain.  
**What help to us our "woe and ah!"?**  
It just brings bitter, sad distress.  
**What help to us that ev'ry morning**  
With sighing from our sleep to rise  
And with our tearstained countenance at night to  
go to bed?  
**We make ourselves our cross and grief**  
Through anxious sadness only greater.  
So fares a Christian better;  
He bears his cross with Christ-like confidence and calm.

8 **3. Arie** (*Tenor*)

**Man halte nur ein wenig stille,**  
Wenn sich die Kreuzesstunde naht,  
**Denn unsres Gottes Gnadenwille**  
Verlässt uns nie mit Rat und Tat.  
Gott, der die Auserwählten kennt,  
Gott, der sich uns ein Vater nennt,  
Wird endlich allen Kummer wenden  
Und seinen Kindern Hilfe senden.

9 **4. Arie** (*Duett: Sopran, Alt*)

**Er kennt die rechten Freudenstunden,**  
**Er weiß wohl, wenn es nützlich sei;**  
**Wenn er uns nur hat treu erfunden**  
**Und merket keine Heuchelei,**  
**So kommt Gott, eh wir uns versehn,**  
**Und lasset uns viel Guts geschehn.**

10 **5. Rezitativ und Choral** (*Tenor*)

**Denk nicht in deiner Drangsalshitze,**  
Wenn Blitz und Donner kracht  
Und dir ein schwüles Wetter bange macht,  
**Dass du von Gott verlassen seist.**  
Gott bleibt auch in der größten Not,  
Ja gar bis in den Tod  
Mit seiner Gnade bei den Seinen.  
Du darfst nicht meinen,  
**Dass dieser Gott im Schoße sitze,**  
Der täglich wie der reiche Mann,  
In Lust und Freuden leben kann.

3. Arie (*Tenor*)

**If we be but a little quiet,**  
Whene'er the cross's hour draws nigh,  
**For this our God's dear sense of mercy**  
Forsakes us ne'er in word or deed.  
God, who his own elected knows,  
God, who himself our "Father" names,  
Shall one day ev'ry trouble banish  
And to his children send salvation.

4. Arie (*Soprano, Alto*)

**He knows the proper time for gladness,**  
**He knows well when it profit brings;**  
**If he hath only faithful found us**  
**And marketh no hypocrisy,**  
**Then God comes, e'en before we know,**  
**And leaves to us much good result.**

5. Recitative and Chorale (*Tenor*)

**Think not within thy trial by fire,**  
When fire and thunder crack  
And thee a sultry tempest anxious makes,  
**That thou by God forsaken art.**  
God bides e'en in the greatest stress,  
Yea, even unto death  
With his dear mercy midst his people.  
Thou may'st not think then  
**That this man is in God's lap sitting**  
Who daily, like the wealthy man,  
In joy and rapture life can lead.

Der sich mit stetem Glücke speist,

Bei lauter guten Tagen,  
Muss oft zuletzt,  
Nachdem er sich an eitler Lust ergötzt:  
„Der Tod in Töpfen“ sagen.

**Die Folgezeit verändert viel!**

Hat Petrus gleich die ganze Nacht  
Mit leerer Arbeit zugebracht  
Und nichts gefangen:  
Auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen.  
Drum traue nur in Armut, Kreuz und Pein  
Auf deines Jesu Güte  
Mit gläubigem Gemüte.  
Nach Regen gibt er Sonnenschein  
**Und setzet jeglichem sein Ziel.**

11 **6. Arie** (*Sopran*)

Ich will auf den Herren schaun  
Und stets meinem Gott vertraun.  
**Er ist der rechte Wundermann.**  
Der die Reichen arm und bloß  
Und die Armen reich und groß  
Nach seinem Willen machen kann.

12 **7. Choral**

**Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,**  
**Verricht das Deine nur getreu**  
**Und traue des Himmels reichem Segen,**  
**So wird er bei dir werden neu;**  
**Denn welcher seine Zuversicht**  
**Auf Gott setzt, den verlässt er nicht.**

Whoe'er on constant fortune feeds,

Midst nought but days of pleasure,  
Must oft at last,  
When once he hath of idle lust his fill,  
"The pot is poisoned!" utter.

**Pursuing time transformeth much!**

Did Peter once the whole night long  
With empty labors pass the time  
And take in nothing?  
At Jesus' word he can e'en yet a catch discover.  
Midst poverty then trust, midst cross and pain,  
Trust in thy Jesus' kindness  
With faithful heart and spirit.  
When rains have gone, he sunshine brings,  
**Appointing ev'ry man his end.**

6. Arie (*Soprano*)

I will to the Lord now look  
And e'er in my God put trust.  
**He worketh truly wonders rare.**  
He can wealthy, poor and bare,  
And the poor, both rich and great,  
According to his pleasure make.

7. Chorale

**Sing, pray, and walk in God's own pathways,**  
**Perform thine own work ever true**  
**And trust in heaven's ample blessing,**  
**Then shall he stand by thee anew;**  
**For who doth all his confidence**  
**Rest in God, he forsaketh not.**

**Was Gott tut, das ist wohl getan** BWV 100

**13 1. Vers 1, Chor**

Was Gott tut, das ist wohl getan,  
Es bleibt gerecht sein Wille;  
Wie er fängt meine Sachen an,  
Will ich ihm halten stille.  
Er ist mein Gott,  
Der in der Not  
Mich wohl weiß zu erhalten;  
Drum lass ich ihn nur walten.

**14 2. Vers 2, Arie (Duet: Alt, Tenor)**

Was Gott tut, das ist wohl getan,  
Er wird mich nicht betrügen;  
Er führet mich auf rechter Bahn,  
So lass ich mich begnügen  
An seiner Huld  
Und hab Geduld,  
Er wird mein Unglück wenden,  
Es steht in seinen Händen.

**15 3. Vers 3, Arie (Sopran)**

Was Gott tut, das ist wohl getan,  
Er wird mich wohl bedenken;  
Er, als mein Arzt und Wundermann,  
Wird mir nicht Gift einschenken  
Vor Arznei.  
Gott ist getreu,  
Drum will ich auf ihn bauen  
Und seiner Gnade trauen.

**What God doth, that is rightly done** BWV 100

**1. Chorus**

What God doth, that is rightly done,  
His will is just forever;  
Whatever course he sets my life,  
I will trust him with calmness.  
He is my God,  
Who in distress  
Knows well how to support me;  
So I yield him all power.

**2. Arie (Duet: Alto, Tenor)**

What God doth, that is rightly done,  
He will not e'er betray me;  
He leads me on the proper path,  
So I will find contentment  
Within his care  
And then forbear,  
He shall turn my misfortune,  
In his hands rests the outcome.

**3. Arie (Soprano)**

What God doth, that is rightly done,  
He will me well consider;  
He doth, my healer, wonders work  
And will no poison give me  
As healing balm.  
God keepeth faith,  
I'll make him my foundation  
And to his mercy trust me.

**16 4. Vers 4, Arie (Bass)**

Was Gott tut, das ist wohl getan,  
Er ist mein Licht, mein Leben,  
Der mir nichts Böses gönnen kann,  
Ich will mich ihm ergeben  
In Freud und Leid!  
Es kommt die Zeit,  
Da öffentlich erscheint,  
Wie treulich er es meinet.

**17 5. Vers 5, Arie (Alt)**

Was Gott tut, das ist wohl getan,  
Muss ich den Kelch gleich schmecken,  
Der bitter ist nach meinem Wahn,  
Lass ich mich doch nicht schrecken,  
Weil doch zuletzt  
Ich werd ergötzt  
Mit süßem Trost im Herzen;  
Da weichen alle Schmerzen.

**18 6. Vers 6, Chor**

Was Gott tut, das ist wohl getan,  
Dabei will ich verbleiben.  
Es mag mich auf die rauhe Bahn  
Not, Tod und Elend treiben,  
So wird Gott mich  
Ganz väterlich  
In seinen Armen halten;  
Drum lass ich ihn nur walten.

**4. Arie (Bass)**

What God doth, that is rightly done,  
He is my light, my being,  
Who me no evil can allow;  
I'll be to him committed  
In joy and woe!  
The time is nigh  
When manifest appeareth  
How faithful is his favor.

**5. Arie (Alto)**

What God doth, that is rightly done,  
Though I the cup must savor  
Soon, bitter to my maddened sense,  
I will yet be not frightened,  
For at the last  
I will find joy  
And sweet hope in my bosom;  
And yield shall all my sorrow.

**6. Chorus**

What God doth, that is rightly done,  
To that will I be cleaving.  
Though out upon the cruel road  
Need, death, and suff'ring drive me,  
E'en so God will,  
All fatherhood,  
Within his arms enfold me;  
So I yield him all power.

Unverwechselbar, hochkarätig, professionell: Landauf, landab, national wie international rühmt die Presse mit diesen und vielen anderen Vokabeln den hohen künstlerischen Stellenwert des Windsbacher Knabenchores. 1946 im mittelfränkischen Städtchen Windsbach von Hans Thamm gegründet, zählt der Chor heute „zu den bedeutendsten Vokalensembles in der internationalen Musikwelt“ (Märkische Allgemeine), der „Hörerlebnisse der Spitzenklasse“ (Main-Post) garantiert.



Mit höchsten Qualitätsansprüchen lassen die „Windsbacher“ unter ihrem Leiter Karl-Friedrich Beringer die Chormusik aller Epochen der Musikgeschichte in den Konzertsälen und Kirchen der Welt lebendig werden. Dabei pflegen sie sowohl die Chorliteratur a cappella als auch große oratorische Werke wie Bachs h-Moll-Messe, Matthäus- und Johannes-Passion, Mozart-Messen, Mendelssohn Bartholdys Oratorium Elias, den Messias von Händel oder Strawinskys Psalmensinfonie.

Zirka 60 Mal pro Jahr treten die rund 70 Sänger auf. Konzertreisen innerhalb Deutschlands und Europas gehören ebenso selbstverständlich dazu wie die regelmäßige Teilnahme an internationalen Festivals und mehrwöchige Tourneen in Lateinamerika, Australien oder in Asien.

Heimstatt des Windsbacher Knabenchores ist ein Internat, das die bayerische Landeskirche unterhält.

Unmistakable, first class, professional: just a few of the adjectives used by the media to praise the artistic excellence of the Windsbacher Knabenchor. Founded in 1946 by Hans Thamm in the little town of Windsbach, deep in Middle Franconia, the choir is nowadays regarded as “one of the leading choral ensembles of the international music scene” (Märkische Allgemeine), and their “excellent sound” a guarantee (Main-Post).

In concert halls and churches around the world, the “Windsbacher” and their director Karl-Friedrich Beringer bring choral music of all styles and eras to life, with performances of an enviably high quality. Thus, as well as the great oratorios – such as Bach’s Mass in B Minor, the St Matthew and St John Passions, Mozart’s masses, Mendelssohn’s Elias, Handel’s Messiah, or Stravinsky’s Symphony of Psalms – their repertoire includes many a cappella works.

The seventy or so singers perform about sixty times a year. Tours within Germany and Europe are as much part of the schedule as is the participation in international festivals and extended trips to Latin America, Australia or Asia.

Though the Windsbacher Knabenchor has left its musical calling card at many festivals around the world and put its name to countless CDs, its home remains a boarding school sponsored by the Lutheran Church of Bavaria.

Die Deutschen Kammer-Virtuosen Berlin wurden 1995 von Joachim Pliquett aus Solisten und Mitgliedern des Deutschen Sinfonie-Orchesters Berlin gegründet.



Alte Musik neu zu präsentieren – das ist das Ziel, welches sich dieses Ensemble gesetzt hat. Moderierte Konzerte in der eigenen Reihe im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie, Arbeit im Team und im Regelfall ohne Dirigenten, unkonventionelle Veranstaltungsformen, so etwa bei den „Brandenburgischen Sommerkonzerten“, kennzeichnen dieses Orchester.

Die Musiker bekennen sich ausdrücklich zu ihrem „modernen“ Instrumentarium. In ständiger und intensiver gemeinsamer Auseinandersetzung mit dem Notentext entstehen auf diese Weise dynamische Interpretationen „Alter Musik“, die sich an einem modernen Klangideal orientieren.

Das Ensemble hat bereits mit zahlreichen Künstlern wie Jochen Kowalski, Edith Mathis, Igor Oistrach oder Thomaskantor Georg Christoph Biller zusammengearbeitet. Die erste CD-Produktion entstand 1997 mit Werken von Johann Sebastian Bach in der Stifts- und Wallfahrtskirche Neuzelle. Ein Projekt mit Werken von Georg Friedrich Händel (Moderation Bernhard Morbach) wurde vom Deutschland Radio Berlin bundesweit live übertragen. 1999 erfolgte die Fernsehaufzeichnung eines Weihnachtskonzerts durch den ORB.

Consisting of soloists and members of the Deutsches Sinfonie-Orchester Berlin, the Deutsche Kammer-Virtuosen Berlin were founded in 1995 by Joachim Pliquett.

This ensemble has set itself the aim of presenting ancient music in new ways. The distinguishing features of this orchestra are that they arrange their own series of concerts, with a presenter, in the Chamber Music Room of the Berlin Philharmonie, they work as a team and usually without a conductor, and create unconventional forms of concert events such as the “Brandenburgische Sommerkonzerte”.

The musicians expressly state their belief in their “modern” instrumentation. In this way, and through their constant and intense joint grappling with the original scores, they produce dynamic interpretations of “ancient music” which take their line form a modern ideal of musical sound.

The ensemble has already collaborated with artists such as Jochen Kowalski, Edith Mathis, Igor Oistrach and Thomas Cantor Georg Christoph Biller. The first CD production appeared in 1997 with works by Johann Sebastian Bach recorded in the Convent and Pilgrimage Church of Neuzelle. A project with works by Georg Friedrich Handel (presented by Bernhard Morbach) was broadcast live and nation-wide by Deutschland Radio Berlin, and this was followed in 1999 by the television recording of a Christmas Concert by the ORB television station.

Susanne Winter wurde in Berlin geboren. Sie studierte an der San José University in Kalifornien (USA) bei Jeanne Garson. Anschließend setzte sie ihre Gesangsausbildung bei Rita Loving an der Bayerischen Staatsoper in München fort.

1993 errang sie beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ im Fach Sologesang den ersten Preis. Danach war sie Gaststudentin am Münchner Richard-Strauss-Konservatorium bei Julie Kaufmann. Dort wirkte sie in verschiedenen Opernproduktionen mit. Als Königin der Nacht trat sie in Mozarts „Zauberflöte“ und als Madame Herz in Mozarts „Schauspieldirektor“ auf.

Nach dem Studium widmete sich Susanne Winter vor allem der geistlichen Musik und dem Lied. Diesen zwei Bereichen gilt ihre besondere Liebe. Mittlerweile hat sich die junge Sängerin ein breites Repertoire im Bereich der geistlichen Musik sowie des Liedes erarbeitet.

Als Oratoriensängerin führten sie Konzerttourneen durch Europa und Südamerika, wo sie im Teatro Colón in Buenos Aires zu hören war. Eine enge Zusammenarbeit verbindet sie im oratorischen Bereich mit dem Windsbacher Knabenchor. Die Sopranistin war bei diversen Festivals wie Musik Meran, dem Mozartfest Würzburg und den Wiener Festwochen zu hören. Regelmäßig ist sie auf der Opernbühne zu Gast. Sie sang Hauptpartien in Opern von Pergolesi, Salieri sowie Verdi.



Susanne Winter was born in Berlin. She studied at San José University in California under Jeanne Garson, and then continued her singing training under Rita Loving at the Bayerische Staatsoper.

In 1993 she entered the solo singers' section of the German national competition for young musicians, "Jugend musiziert", and won first prize. After that she was a guest student at the Richard-Strauss-Konservatorium München, under Julie Kaufmann, where she

appeared in various different opera productions: as the Queen of the Night in Mozart's "Magic Flute" and as Madame Herz in his "Impresario".

After completing her studies, Susanne Winter devoted herself principally to sacred music and to Lieder, the two fields of music of which she is particularly fond and in which she has now built up a broad repertoire.

As an oratorio singer, she has undertaken concert tours all over Europe and South America, where she could be heard in the Teatro Colón in Buenos Aires. Close collaboration in the oratorio field has established a bond between her and the Windsbacher Knabenchor. This soprano has sung at various festivals including Musik Meran, the Mozart Festival in Würzburg, and the Wiener Festwochen. She also makes regular guest appearances on the opera stage and has sung leading roles in operas by Pergolesi, Salieri and Verdi.

Die amerikanische Mezzosopranistin Rebecca Martin wurde in Saigon (Vietnam) geboren. Zunächst studierte sie Klavier, bevor sie mit dem Gesangsstudium am Goshen-College (Indiana, USA) begann. Bereits während ihres Studiums gewann sie den ersten Preis bei „Young Artists Competition“ in Bethlehem/Pennsylvania sowie den ersten Preis des „Indiana Music Teachers Association“-Wettbewerbs.



Von 1991 bis 1994 war Rebecca Martin als Konzertsängerin am Bayerischen Rundfunk in München tätig. Ihre Gesangsstudien setzte sie in dieser Zeit bei Julia Faulkner (Bayerische Staatsoper München/Wiener Staatsoper), Prof. Hanna Ludwig in Salzburg sowie Karin Mitzscherling in Dresden fort.

Während der Spielzeiten 95/96 bis 98/99 war Rebecca Martin festes Solo-Ensemblemitglied des Anhaltischen Theaters in Dessau, wo sie unter anderem in Anna Bolena (Donizetti), La Traviata, I due Foscari und Otello (Verdi) zu erleben war.

Zu ihrem Konzertrepertoire zählen alle gängigen Passionen und Oratorien von Bach, Händel und Mendelssohn. Mit Mitgliedern der Bamberger Symphoniker gestaltete Rebecca Martin das erste Promenadenkonzert in deren neueröffneter Philharmonie. Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet die Sängerin mit dem Thomanerchor Leipzig.

The American mezzo Rebecca Martin was born in Saigon, Vietnam. Initially she studied piano before beginning a course in singing at Goshen College, Indiana USA. While still studying she won First Prize in a Young Artists Competition (Bethlehem, Penn.) and First Prize in the Indiana Music Teachers' Association Competition.

From 1991 to 1994 Rebecca Martin sang with the Bayerischer Rundfunk in Munich. During this time she continued

her studies with Julia Faulkner (Bayerische Staatsoper München/Wiener Staatsoper), Prof. Hanna Ludwig in Salzburg and Karin Mitzscherling in Dresden.

Beginning in 1995 and ending in the summer of 1999, Rebecca Martin was a principal-ensemble member at the Anhaltische Theater in Dessau, appearing in operas such as Anna Bolena (Donizetti), La Traviata, I due Foscari and Otello (Verdi).

Her concert repertoire includes all the popular oratorios by Bach, Händel and Mendelssohn. Along with members of the Bamberger Symphoniker, she organised the first Prom concert in their newly-opened Philharmonie. In addition, she works frequently with the Thomanerchor Leipzig.

Der Tenor Markus Schäfer hatte Gesangsunterricht bei Marga Plachner, Armand McLane und Evelyn Dalberg. Seiner Zugehörigkeit zum Internationalen Opernstudio Zürich folgte 1985 ein erstes festes Engagement am Opernhaus Zürich. Gastspiele führten Markus Schäfer seitdem in viele traditionsreiche Musikstätten, unter anderem zu den Salzburger Festspielen, dem Rossini-Festival Pesaro, den Opernhäusern La Fenice in Venedig, Liceo in Barcelona sowie die Staatsoper in München. Dabei übernahm er bedeutende Rollen in zahlreichen Opern von Monteverdi, Scarlatti, Hasse und Rolle. Eine engere Zusammenarbeit verbindet Markus Schäfer mit René Jacobs und dem Concerto Köln.



**Markus Schäfer**

Es folgten zahlreiche Tourneen und Aufnahmen mit dem Barockensemble La Petite Bande unter Sigiswald Kuijken. Als Tamino war der Tenor an der Komischen Oper Berlin in der Zauberflöten-Inszenierung von Harry Kupfer zu sehen.

Wichtige Stationen in seiner Laufbahn als Konzertsänger waren die Aufnahme der Matthäus-Passion unter Leonhardt (Deutsche Harmonia Mundi / BMG) und die Aufnahme von Bachs Weihnachts-Oratorium für Fernsehen und CD (Teldec) mit dem Windsbacher Knabenchor. 1997 sang Markus Schäfer den Evangelisten in der Johannes-Passion (Bach) unter Karl-Friedrich Beringer bei der Ansbacher Bachwoche.

The tenor Markus Schäfer studied with Marga Plachner, Armand McLane and Evelyn Dalberg. Following his attendance at the Internationale Opernstudio Zürich, his first professional engagement was at the Opernhaus Zürich in 1985. Since then guest appearances have taken Markus Schäfer to many a prestigious musical location – the Salzburger Festspiele, the Rossini Festival in Pesaro, La Fenice in Venice, Liceo in Barcelona and the Staatsoper in Munich, to name

but a few. He has undertaken principal roles in various operas by Mozart, Monteverdi, Scarlatti, Hasse and Rolle. Markus Schäfer worked closely with René Jacobs and the Concerto Köln.

He has often toured and recorded with the Baroque ensemble La Petite Bande under the baton of Sigiswald Kuijken. The tenor performed Tamino in Harry Kupfer's production of Die Zauberflöte at the Komische Oper Berlin.

Highlights of his concert career have been the recording of the St Matthew Passion with Leonhardt (Deutsch Harmonia Mundi/BMG) and the recording of Bach's Christmas Oratorio with the Windsbacher Knabenchor for television and CD. In 1997, Markus Schäfer sang the Evangelist in Bach's St John Passion under the direction of Karl-Friedrich Beringer during the Ansbacher Bachwoche.

Der Berliner Bariton Sebastian Bluth studierte bis 1998 Gesang an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, bei Peter Tschaplik. Er besuchte die Liedklasse von Dietrich Fischer-Dieskau und erhielt Unterricht bei Elisabeth Schwarzkopf und Peter Schreier.



**Sebastian Bluth**

1992 war er Preisträger des „Paula-Salomon-Lindberg-Wettbewerb“. Im Rahmen der „Schubertiade Feldkirch“ debütierte der junge Sänger mit einem Liederabend. Konzerte im In- und Ausland schlossen sich an: So wirkte er beim „Schubert-Zyklus“ der Philharmonie Köln mit, gastierte mit Konzerten im Gasteig München, in der Berliner Philharmonie, dem Konzerthaus Berlin und im Rahmen der Wiederaufbaukonzerte der Frauenkirche Dresden.

In zahlreichen Oratorien- und Opernproduktionen trat er in Erscheinung, so mit dem Gewandhausorchester, dem Thomanerchor Leipzig und dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart. Fernseh- und Rundfunkproduktionen dokumentieren das Spektrum des jungen Sängers. Sein Repertoire reicht von barocken Opern („Dido and Aeneas“) über romantische Oratorien (Brahms „Ein deutsches Requiem“) bis hin zum Liedgesang des 20. Jahrhunderts.

Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet Sebastian Bluth mit dem Windsbacher Knabenchor. So begleitete er das Ensemble auf einer Tournee zur Jahrtausendwende nach Israel.

The Berlin baritone Sebastian Bluth studied singing at the Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin under Peter Tschaplik. He attended Dietrich Fischer-Dieskau's Lieder classes, and also took lessons from Elisabeth Schwarzkopf and Peter Schreier.

In 1992 he won a prize in the “Paula-Salomon-Lindberg-Wettbewerb”, and as a young singer he made his debut with a Lieder evening at the Schubertiade Feldkirch. This was followed by concerts

in Germany and other countries; for instance, he appeared at the Schubert Cycle of the Philharmonie Köln, as a guest in concerts at the Gasteig München, in the Berliner Philharmonie and the Konzerthaus Berlin, and at concerts in aid of the reconstruction of the Frauenkirche Dresden.

He has made his appearance in numerous oratorio and opera productions with the Gewandhausorchester, the Thomanerchor Leipzig, and the Radio-Sinfonieorchester Stuttgart. Radio and television productions testify to the spectrum that this young singer covers. His repertoire stretches from baroque operas like “Dido and Aeneas” and Age Romanticism oratorios such as Brahms’ “A German Requiem” right through to 20<sup>th</sup> century songs.

Regular collaboration has formed a bond between Sebastian Bluth and the Windsbacher Knabenchor, and he accompanied the ensemble on a millennium tour to Israel.

Karl-Friedrich Beringer leitet den Windsbacher Knabenchor seit 1978 und führte das Ensemble zu großem internationalen Ansehen. Als Chordirigent, der seine Sänger „durch unmissverständliche Zeichensprache zu hochsensibler, dynamischer Differenzierung“ motiviert, und als Orchesterdirigent gehört er zu den viel gefragten Musikerpersönlichkeiten (Main-Post).



Seine Ausbildung erhielt Beringer am Meistersingerkonservatorium der Stadt Nürnberg. Schon während seiner Studienzeit gründete er den Amadeus-Chor, bevor er 1976 bis 1978 die künstlerische Leitung des Internationalen Jugendfestspielorchesters Bayreuth übertragen bekam und 1978 zum Leiter des Windsbacher Knabenchores berufen wurde.

Parallel zu seiner intensiven Arbeit mit den „Windsbachern“ im Bereich der A-cappella-Literatur baute Beringer enge musikalische Kontakte zu namhaften Orchestern, Instrumental- und Vokalsolisten auf. Er leitete viel beachtete Aufführungen der Oratorien von Bach, Händel, Mozart, Mendelssohn Bartholdy und anderen und arbeitet heute insbesondere mit den Deutschen Kammer-Virtuosen Berlin, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Münchner Rundfunkorchester und dem Münchener Kammerorchester zusammen. Seit 1981 gastiert Beringer regelmäßig und mit großem Erfolg bei in- und ausländischen Musikfesten.

Director of the Windsbacher Knabenchor since 1978, Karl-Friedrich Beringer has led the ensemble to international fame. An inspired choral director who motivates singers to “highly sensitive and finely tuned musical differentiation by virtue of his unambiguous conducting style”, and an orchestral conductor, he is one of the most sought-after artists in the music world today (Main Post).

Beringer studied music at the Meistersingerkonservatorium in Nuremberg.

While still a student, he founded the Amadeus Choir; from 1976 till 1978, he was responsible for the artistic direction of the Internationales Jugendfestspielorchester Bayreuth, and in 1978, he was offered the directorship of the Windsbacher Knabenchor.

In addition to his committed work with the Windsbacher Knabenchor and their a cappella repertoire, Beringer has fostered close ties with leading orchestras, instrumentalists and singers. He has directed performances of various oratorios – not least those by Bach, Handel, Mozart, and Mendelssohn – to critical acclaim. At present, he is engaged in projects with the Münchener Kammerorchester, the Münchner Rundfunkorchester, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin and the Deutsche Kammer-Virtuosen Berlin. Since 1981, Karl-Friedrich Beringer has appeared in various prestigious concert series and music festivals both in Germany and elsewhere.

## Impressum

**Aufnahme** Aufgenommen am 17. Juli 2000, anlässlich des Konzertes im Rahmen des Fränkischen Sommers am 16. Juli 2000 in Ansbach, Kirche St. Gumbertus  
Aufnahme und Schnitt: Teije van Geest, Günter Appenheimer

**Design** Schrank MedienDesign

**Fotos** AKG Berlin (S. 1: „Das jüngste Gericht“ von Hans Memling, um 1466 bis 1471, Danzig), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (S. 2, 15), Museum für Geschichte der Stadt Leipzig (S. 8), Günter B. Kögler (S. 24), Albrecht Beck (S. 25), Claudia Heysel (S. 27), Michael Dannemann (S. 28), Herbert Braun (S. 30), Fotostudio Berberich (S. 32)

**Übersetzungen** InTra eG, Stuttgart  
Kantaten englisch: Z. Philip Ambrose

**Redaktion** Thomas Schimm

**Produktion** Frank Hallmann / Rondeau Production  
©, © 2000 · ROP2007



Rondeau Production GmbH  
Katharinenstraße 23 · D-04109 Leipzig  
Telefon 0800 - 7 66 33 28 [0800-RONDEAU]  
Telefax 0180 - 3 - 7 66 33 28 [0180-F-RONDEAU]  
www.rondeau.de





**RONDEAU**  
PRODUCTION

ROP2007 · ©, © 2000