

gevarieerde vorm, Bachs zogeheten 'fanfare-thema' (hiernaast) dat we regelmatig in dergelijke passages aantreffen en dat bijvoorbeeld zo'n markante rol speelt in de tweede Gavotte van zijn Eerste Orkestsuite (BWV 1066/4), maar ook in diverse cantates en het Eerste Brandenburgs Concert.



Als het koor inzet blijkt dit deel, als enige in deze niet al te diep gravende cantate, een fuga te herbergen. Van onder naar boven, bas/tenor/alt/sopraan, wordt met anderhalve maat afstand een parmantig thema voorgedragen op de eerste tekstregel, *Der Herr hat Guts an uns getan*; de noten herinneren aan het koraal *Nun danket alle Gott* (BWV 79/3, 252 etc.).

Tegelijk zingt de voorgaande stem het eerste contrapunt op de tweede tekstregel, zie hiernaast.



Deze eerste thema-expositie verloopt a cappella, met alleen continuobegeleiding. Na een themainzet van de fluiten en de eerste hobo (m.24) volgt een tweede vocale thema-expositie in omgekeerde volgorde, van boven naar beneden, S-A-T-B, maar nu worden alle stemmen door instrumenten verdubbeld; hier zouden eventueel beschikbare ripiënisten kunnen worden ingezet. De fuga wordt bekroond met het thema in de eerste trompet en de blokfluiten.

Het contrasterende middendeel verwerkt vier van de vijf resterende regels in enkele homofone koorblokken, afgewisseld met instrumentale intermezzi, waarin het 'fanfare-thema' achtereenvolgens in de strijkers, de hobo's en de blokfluiten is te horen. De *lange Jahre* worden breed uitgemeten, uitlopend in een nadrukkelijke fermate. En dan pas klinkt het *so wollen wir ihn preisen*. Waarna het A-deel met de fuga integraal wordt herhaald.

Een Ratswechsel-cantate pleegt te besluiten met een gebed om Gods steun voor de stad en zijn bestuurders. Tot zo'n *arm Gebet* roept de alt op in het kortste van de vier recitatieven (8). De alt wordt alleen door continuo begeleid, maar Bach maakt zijn korte bijdrage interessanter met verrassende harmonieën en een 'Frygisch slot', een soort harmonische dubbele punt die vooruitwijst naar wat volgt.

Het koraalvers waarmee de cantate, als ware het een kerkcantate, eindigt wordt gevormd door de verzen 20 en 21 van Luthers *Deutsche Te Deum* (1529), een bewerking van een oudchristelijke hymne uit de vierde eeuw. Uit de overgeleverde partituur blijkt niet of er instrumenten hebben meegespeeld met de koorstemmen, en zo ja welke. Het gebedskarakter van het stuk maakt het onwaarschijnlijk dat de trompetten daaraan deelnamen. Of bood juist de hele maat rust tussen het eerste en het tweede couplet hen gelegenheid voor een geïmproviseerde fanfare?

## J. S. BACH: *Preise, Jerusalem, den Herrn* (BWV 119)

Terwijl Bach in Leipzig vrijwillig besloot zijn wekelijkse cantates ook zelf te componeren, verplichtte zijn functie van stedelijke *Director Musices* hem expliciet de jaarlijkse wisseling van het stadsbestuur met een nieuwe, eigen compositie op te luisteren. Op 24 augustus (St. Bartholomeüs) placht de 'Ratswechsel' plaats te vinden: in de stadsraad, bestaande uit dertig voor het leven benoemde leden, treedt de voor één jaar regerende factie, met haar eigen burgemeester, terug ten gunste van één van de twee rustende facties, met hun burgemeester. Alleen voor gewichtige besluiten (zoals de benoeming van een nieuwe cantor!) komt de raad voltallig bijeen. Op de maandagmorgen volgend op St. Bartholomeüs vindt in opdracht van het stadsbestuur in de Nicolaïkerche, de officiële stadskerk, een ceremoniële kerkdienst plaats, in aanwezigheid van alle raadsleden. Op 30 augustus 1723 had Bach zich voor het eerst van deze taak te kwijten. Hij zou dat nog zeker 26 keer doen, want bij deze gelegenheid kon een cantor zich niet laten vervangen. Ons resten echter nog slechts vier van deze Ratswechsel-cantates (BWV 119, 120, 69, 29) plus brokstukken van een vijfde (BWV 193) en een veel oudere uit Mühlhausen (1708, BWV 71) plus teksten of sporen van enkele andere.

Bij deze eerste gelegenheid zich voor zijn verzamelde werkgevers te laten horen, treedt Bach aan met een spectaculair ensemble, dat in omvang alle overige cantates overtreft: maar liefst vier trompetten (terwijl we er later in zijn oeuvre hoogstens drie tegenkomen) en pauken, drie hobo's (d'amore en da caccia), twee blokfluiten, strijkers en een excessieve continuogroep, d.w.z. de instrumenten die de basnoten van het orgel meespelen en die Bach in de linkeronderhoek van de partituur in meervoud specificiert: "*Violoncelli, Bassoni è Violoni / all' unisoni col' / Organo*". Dat betekent dat er dus tenminste twee celli, twee violones en twee fagotten meespeelden! Ook kon Bach bij deze gelegenheid, op een maandagmorgen zonder vocale verplichtingen in andere kerken, waarschijnlijk over meer koorleden beschikken dan normaal op zondag.

De teksten voor dergelijke jaarlijkse Ratswechsel-cantates plegen bol te staan van kruiperige loftuitingen en weinig inspirerende platitudes, die een componist nauwelijks gelegenheid tot specifieke tekstschildering bieden. Maar niettemin schrijft Bach, niet gehinderd door liturgische bepalingen en moeizame theologische tournures, een uiterlijk briljante, muzikaal toegankelijke en royaal bemeten cantate: negen delen met maar twee aria's, recitatieven voor elk van de vier concertisten en drie koordelen waaronder een slotkoor (het gebruikelijke einde van een wereldse cantate) en een slotkoraal (als in kerkcantates).

Whittaker (1876-1944), de eerste die een integrale Bachcantatereeks dirigeerde, oordeelt 'Never before had any Town Council been honoured with such gorgeous splendor.' Het wordt één van de zeldzame keren dat Bachs activiteiten de pers halen: de Hamburgische Correspondent meldt op 7 september dat de Leipziger

bestuursoverdracht gepaard ging met een 'vortreffliche Ratswahl-Music', weliswaar zonder de componist te noemen. Op 23 april 1843 wordt BWV 119 voor het eerst weer uitgevoerd (maar zonder aria's!), onder leiding van Mendelssohn bij de onthulling van het door hem geïnitieerde, eerste ('oude') Bachmonument in de achtertuin van de Thomasschule in Leipzig.

De tekst van het openingskoor (1) wordt, zoals vaker bij lofzangen, ontleend aan één van de oudtestamentische psalmen; in dit geval Psalm 147: 12-14, en wat daarin over Jerusalem, resp. Zion wordt gesteld wordt vanzelfsprekend van toepassing geacht op de eigen, eveneens door God uitverkoren stad Leipzig. Muzikaal verwelkomt Bach zijn stadbestuurders met een majesteitlijke Franse Overture, het genre dat Lully te Versailles ontwierp en waarop de zonnekoning Lodewijk XIV placht binnen te schrijden: een pompeus Grave in gepuncteerde 2/2-maat (*Alla Breve*), dat een snel fugatisch middendeel omsluit. Bach gebruikt deze instrumentale vorm voor een koor door een vocaal middendeel te schrijven.

De drie hobo's gaan unisono met de hoge strijkers ('kinstrijkers') en beide fluiten verdubbelen ook nog eens de eerste viool. Cadensen worden door trompetfanfares gemarkeerd.

Het levendige middendeel, *Allegro* in een 12/8-maat, is maar beperkt fugatisch: na voorzetten door de eerste twee trompetten (die pas in de coda zullen terugkeren) klinkt het *Preise*-thema alleen nog in de bas en de sopraan, en al dadelijk worden de andere stemmen actief, in een nogal homofone begeleiding waarin toespelingen op het thema klinken. In de tweede en vierde regel, *denn er machet fest enz. en er schafft deinen Grenzen Friede* trekken de stemmen paarsgewijs op, S/B en A/T. Dan keert de plechtige ouverture weer terug, tot achttien maten gecondenseerd.

Van de vier recitatieven worden er drie slechts door continuo begeleid, een *recitativo secco* (= droog). Daaronder het tenorrecitatief (2), dat het welvaren van de stad tot uitdrukking brengt. Woorden als *wo Gerechtigkeit und Friede sich küssen* zijn parafrasen van psalmteksten, in dit geval Psalm 85:11. Bach vindt in de tekst geen aanleiding tot opvallende muzikale illustraties, maar accentueert de identieke openings- en slotformules door ook de muziek te herhalen, maar spiegelbeeldig (notenvoorbeeld).

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'm.1' and the second 'm.15'. Both staves show a melodic line with lyrics underneath: 'Ge - seg - net Land! glück - sel - ge Stadt!'. The notes are beamed together in a rhythmic pattern. The second staff shows the same phrase repeated, but with a different melodic contour, illustrating the 'spiegelbeeldig' (mirror image) concept mentioned in the text.

De aansluitende tenoraria (3) ademt de vredige sfeer van een zonovergoten wandeling langs Leipzigs elegante boulevards, omzoomd door de linden, 'lipa' in het Sorbisch, waaraan de stad zijn oorspronkelijk Sorbische naam Lipsk dankt. Het timbre van de twee begeleidende oboi da caccia herinnert aan schalmeien en versterkt de rustieke idylle. In de reeksen gepuncteerde achtste noten kan men de wuivende boomtakken horen. Opmerkelijk: de tenor zet reeds in (m. 12) voordat de hobo's hun inleidend ritornel van twaalf maten hebben afgesloten; hij kan zijn enthousiasme niet

langer bedwingen. Omdat ook het continuo zich in de thematiek laat betrekken ontstaat een kwartet van vier gelijkwaardige stemmen, waarvan drie in hetzelfde, middenregister. De woorden *Segen* en *Volk* worden met lange melisma's onderstreept. De verzamelde blazers (en geen strijkers) begeleiden de bas in zijn luidruchtig recitatief (4). Leipzigs goddelijke uitverkiezing (m. 1-5) wordt omlijst door triomfale fanfares van de koperblazers, representanten van koninklijke en hemelse macht. Maar hóe Gods voorzienigheid concreet werkzaam wordt: dat vergt in de aardse werkelijkheid een *kluge Obrigkeit* en een *weises Regiment*, die worden opgeroepen door lange akkoorden van de in de symbolische hiërarchie lager geplaatste houtblazers. Door de lange, liggende akkoorden ontstaat een *accompagnato*-recitatief waarin de zanger toch zijn volledige ritmische vrijheid behoudt. De introspectieve hoofdtekst wordt weer afgesloten met een zelfverzekerde slotfanfare.

Recitatief (4) verschoof de aandacht van de voorspoed in Leipzig (de delen 1 - 3) naar het stadsbestuur als uitvoerder van Gods wil. Deze rol bezingt de alt in zijn aria (5), het centrum van de cantate. Maar niet met pompeuze pluimstrijkerij doch met een bescheiden begeleiding door de laagst geclasseerde, vaak vergankelijkheid symboliserende instrumenten: twee blokfluiten die hier unisono spelen, d.w.z. tot één stem verenigd zijn. De mineur toonsoort (g-klein) versterkt het bedachtzame karakter. De muziek is dansanter dan aria (3); beide stukken zijn misschien aan een wereldse cantate ontleend. In het thema valt de gracieuze syncope in de tweede maat op. Met zijn bescheiden aanpak lijkt Bach compensatie te willen bieden voor het theologisch onhoudbare overstatement in de tekst: de overheid niet slechts als *Gottes Gabe* en dienaar, conform Romeinen 13, maar zelfs als 'Gods evenbeeld'. In de staccato gemarkeerde, tot dertien maal herhaalde achtste nootjes (m. 18 vv) kan men zelfs enig spottend gegiechel beluisteren. Ook Bach lijkt de hem gepresenteerde tekst niet geheel serieus te kunnen nemen: afgezien van twee melisma's op de kernwoorden *Gabe* en *Ebenbild* wordt de tekst zonder enige verdere variatie opgediend op noten die allemaal al in het inleidend instrumentaal ritornel te horen waren. De Bachdeskundige musicoloog Arnold Schering (1877-1941) beschouwt de overheid in deze aria als '*geradezu lästerlich unbedeutend dargestellt*'.

In de volgende twee delen danken de burgers (*wir*) vervolgens God en hun aan- en terugtrekkende bestuurders. Het sopraanrecitatief (6) wordt alleen door continuo begeleid. In maat 10 klinkt een onwelluidend verminderd-septiemakkoord op *seufzt* (zucht) dat wil oplossen in een slotakkoord. Dat blijkt tegelijk het openingsakkoord van koor (7) te zijn: een *attacca*-overgang.

De hoofdtekst van koor (7), *Der Herr hat Guts an uns getan*, is ontleend aan Psalm 126: 3. Uiteraard worden alle uitvoerenden (*tutti*) hier ingezet. Het stuk heeft de vorm van een da-capoaria, A-B-A. De martiale, zestien maten lange instrumentale inleiding (ritornel) klinkt derhalve vier keer en beslaat daarmee precies de helft van de totale lengte (128 maten). Al in de tweede maat speelt de derde trompet, in licht