

J. S. BACH: *Himmelskönig, sei willkommen* (BWV 182)

Cantate 182 is de eerste die Bach schreef nadat hij de promotie had gekregen waarop hij zo lang had gehoopt: van organist tot concertmeester aan het hof te Weimar, met de verplichting (kans!) om maandelijks een nieuwe cantate te schrijven. Bach presenteerde zijn artistiek visitekaartje op Palmzondag, 25 maart 1714, wat toen toevallig samenviel met de feestdag Maria Boodschap (Annunciatie, 25 maart). Omdat er later in Leipzig geen muziek mocht klinken in de lijdenstijd met uitzondering van Maria Boodschap werd dat de uiteindelijke bestemming voor BWV 182, die Bach in Leipzig enkele malen heruitvoerde, waaronder in 1724 toen Maria Boodschap opnieuw op Palmzondag viel.

BWV 182 deelt enkele kenmerken met de twee volgende cantates die Bach in Weimar schreef (BWV 12 en 172). In alle gevallen kreeg Bach zijn tekst vermoedelijk van de Weimarer bibliothecaris en hofpoëet Salomo Franck (1659 - 1725), een destijds dus al wat oudere man die maar schoorvoetend toegeeft aan de 'moderne' behoefte aan recitatieven en aria's in kerkmuziek. Bachs eerste Weimarer cantates bevatten daarom slechts één recitatief, en dat nog niet op een vrij gedichte tekst maar op een bijbelpericoop. Diverse aria's en koren volgen daarom op elkaar, zonder tussenliggend recitatief. En ook is er nog niet het in Leipzig gebruikelijke slotkoraal. Het instrumentaal ensemble heeft, om op het bescheiden koorbalcon van de Weimarer slotkapel te passen, slechts kamermuzikale proporties: naast een solistisch bezette blokfluit en viool treffen we er nog de 'ouderwetse' gesplitste altviolen aan; in de hele cantate komt zelfs geen tweede viool voor. In de koren (2), (7) en (8) speelt de violoncello een partij die niet samenvalt met het continuo.

De tekst van de cantate sluit aan bij de evangeliëlezing voor Palmzondag (Matteus 21: 1-9) die Jezus' glorieuze intocht in Jeruzalem (Zion) behandelt, waar hij overigens korte tijd later zal worden gekruisigd. De cantate volgt de gebruikelijke uitleg die aan deze tekst werd gegeven: moge Jezus in ons hart even feestelijk worden ontvangen als in Jeruzalem: *Laß auch uns dein Zion sein.*

De instrumentale inleiding (1), *Sonata*, refereert met zijn gepunteerde ritme (kort/lang - kort/lang) aan statige Franse ouvertures waarop de Zonnekoning placht binnen te schrijden, maar deze heeft een uiterst sobere bezetting: een blokfluit, een viool en twee - tot kort voor het eind slechts pizzicato spelende altviolen: Jezus arriveerde tenslotte niet te paard of in een koets maar op de rug van een ezel. Ook maakt Bach, die hier ongetwijfeld de violsolo speelde,

vanaf de eerste noot de nieuwe verhoudingen binnen het ensemble duidelijk: de voormalige hoforganist zal van achter de eerste lessenaar zijn ensemble leiden.

Nog steeds zoals gebruikelijk in Franse ouvertures volgt er een fuga, maar in dit geval is dat een luchtig dansende koorfuga die slechts het eerste deel vormt van een, volgens het da-capoprincipe gestructureerd openingskoor (2). Zonder instrumentale inleiding introduceren de vier vocalisten (S, A, T, B) achtereenvolgens het *Himmelskönig, sei willkommen* thema, eerst alleen door continuo begeleid en dan nog eens met de vier *colla parte* secunderende strijkers; tenslotte blaast ook de blokfluit dit thema. Een kort motief op *Lass auch uns dein Zion sein* loopt vervolgens door alle stemmen omhoog (B, T, A, S) en dan weer naar beneden terwijl de strijkers de vocale partijen verdubbelen maar de blokfluit boven alles uit een pralende solo speelt. In het middendeel passeert de integrale tekst, beginnende met de woorden *du hast uns das Herz genommen* tweemaal in canonische vorm, voorafgegaan door het *Himmelskönig*-thema in de blokfluit. Dan keert het *Himmelskönig*-deel weer terug.

De opbouw van de eerste twee cantatedelen, van een enkel soloinstrument en afzonderlijke stemmen naar een tutti voor het gehele ensemble verbeeldt de te hoop lopende massa bij Jezus' intocht.

In recitatief (3) vervult de bas - zoals vaak - de rol van *Vox Christi* want het toenmalige Lutheranisme beschouwde de hier geciteerde, oudtestamentische (d.w.z. vóór-christelijke) psalmtekst (Psalm 40:7-8) als betrekking hebbend op Christus. Het geïmpliceerde citaat wordt als ritmisch arioso uitgevoerd, begeleid door het bekende 'vreugde'-ritme (kort-kort-lang) in de cello; herhaalde lange noten op de eerste woorden *Deinen Willen* getuigen van de bestendigheid en onwrikbaarheid van Gods wil.

Zonder tussenkomst van recitatieven volgen nu achter elkaar drie aria's, in steeds kleiner bezetting: het wordt steeds stiller rond de aanvankelijk zo enthousiast onthaalde Christus.

In aria (4), *Starkes Lieben*, representeert de bas Christus niet meer, maar richt zich tot hem. We horen twee contrasterende affekten: de bas lijkt het *starke* en zelfbewuste te vertegenwoordigen terwijl de hem begeleidende, gracieuze vioolsolo (de nieuwbakken kapelmeester zelf!) het *Lieben* belichaamt. Twee altviolen en continuo begeleiden.

Met aria (5) nodigt de alt de gelovigen uit zich aan Christus te onderwerpen.

Voortdurend dalende figuren van de blokfluit suggereren hoe Jezus, net als te Jeruzalem, dient te worden verwelkomd: buigend, met overgave, door de mantels voor hem uit te spreiden; een vlotter middendeel treedt Jezus vrolijk tegemoet.

Nederig tenslotte smeekt de tenor (6) om steun op het moeizame pad der navolging van Christus. Zijn begeleiding is uiterst sober: louter continuo waarin de cello een nerveuze, telkens terugkerende (*ostinate*) zestienden figuur speelt. Plotselinge rusten tonen de aarzelingen van de gelovige. De sfeer wordt dramatischer als de kruisiging aan de orde komt.

Twee koordelen besluiten de cantate. (7) is een koraalbewerking, tien jaar voordat Bach in Leipzig wekelijks dergelijke bewerkingen zal gaan schrijven. Hij is gebaseerd op het voorlaatste, 33e vers, *Jesu, deine Passion*, van Paul Stockmanns specifiek voor Palmzondag geëigende lied *Jesu Leiden, Pein und Tod* (1633); het behelst de karakteristiek Lutherse paradox dat het lijden van Christus de gelovige een vreugde is. Tekst en melodie worden regel voor regel in lange noten (*cantus firmus*) door de sopraan voorgedragen, gesteund door blokfluit en viool. De overige strijkers delen hun noten met de andere koorstemmen, die de sopraan begeleiden met een driestemmig motet. Daarin worden telkens de komende koraalregels aangekondigd, met voor-imitaties, die bovendien centrale begrippen als *Freude* en *Weide* met vrolijke melisma's illustreren, en *auf Rosen gehen* met een syncopisch motief.

Met het slotkoor (8) worden de toehoorders in een onbekommerde 3/8 maat op pad gestuurd, Jezus volgend naar het hemelse Jeruzalem. Dit koor heeft, zoals het openingskoor, een da-capostructuur: A-B-A. Ook is het A-gedeelte weer fugatisch, maar nu wordt het fuga-thema ("op pad gaan") door de instrumenten geëntameerd. In het middendeel, *Er gehet voran*, gaat de bas steeds voorop; naar het slot toe, *und öffnet die Bahn*, parkeren steeds meer stemmen op *Bahn* zodat er echt iets lijkt open te gaan.

© Eduard van Hengel
<http://eduardvh.home.xs4all.nl/BWV/182.html>