

gelovige en met een dienovereenkomstige minimale begeleiding door alleen continuo. De sopraan, zoals vaak de ideale gelovige, beantwoordt de vraag om *aufzun* en *eingehen* door haar hart open te stellen. Het ritornelthema van het continuo tekent het gebeuren: drie noten (kloppen, ontleend aan *und die Tür (aufzun)* in (4), even wachten, en dan binnengaan (doorlopende achtsten). Het middendeel (*Adagio*) contrasteert met expressieve vloeiende lijnen, die in het continuo zelfs overgaan in *selige* zestienden. Dan volgt een uitgebreid da capo, maar zonder instrumentaal ritornel, zodat het vreugdevolle *Jesus kömmt und ziehet ein!* direct namens de hele gemeente kan worden bevestigd met het Amen! van slotkoraal.

Op de tweede helft (het *Abgesang*) van het zevende en laatste couplet van Ph. Nicolai's voor Epifanie (Driekoningen) bestemde koraal *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (1599), componeert Bach een koraalfantasie (6) waarin de sopranen het koraal in lange noten zingen, feestelijk begeleid door de andere zangers en vooral door de (eerste en tweede) violen die, terwijl de andere instrumenten vocale partijen verdubbelen, onafhankelijk en hoog boven die andere stemmen een reeks snelle figuraties uitvoeren die uiteindelijk, wanneer de sopranen conform de laatste noten van de koraalmelodie een octaaf zijn gedaald, een octaaf stijgen naar een unieke, zeer hoge ('driegestreepte') G^{'''}: een stralend, hemels licht, onder leiding van concertmeester en eerste violist J. S. Bach.

De pijnlijke beperking van dit slotkoraal tot de laatste zes regels kan niet alleen zijn ingegeven door Neumeisters behoefte de niet bij de voorafgaande teksten aansluitende beginregels weg te laten, maar ook door Bachs wens de omvang van de gehele koraalfantasie in evenwicht te houden met de kleine schaal van de cantate als geheel.

*) Een 'ring tone': hallo, word wakker! Behalve een A en een B klinken er tegelijk een Dis, een E en een Fis, technisch gezien: een dominant-septiemakkoord tegelijk met de grondtoon (E), waarnaar dit akkoord moet doch steeds maar niet wil oplossen; dezelfde - beroemde - harmonie waarmee, een halve toon lager, ook BWV 54, *Widerstehe doch der Sünde*, begint.

J. S. BACH: *Nun komm, der Heiden Heiland* [I] (BWV 61)

Tweemaal componeerde Bach een cantate waarvan het openingskoor begint met de eerste regel van het traditionele adventslied *Nun komm, der Heiden Heiland*: de eerste [I], die alleen het eerste couplet verwerkt, voor de eerste Adventszondag (2 december) 1714 in Weimar, een cantate die hij in elk geval nog een keer opnieuw uitvoerde bij dezelfde gelegenheid in zijn eerste ambtsjaar te Leipzig (28 november 1723); en de tweede [II], die alle acht coupletten verwerkt volgens het gebruikelijke procédé van Bachs koraalcantatejaargang, voor 3 december 1724.

Hoewel Bach sinds maart 1714, ingevolge zijn verplichting om als concertmeester maandelijks een nieuwe cantate te componeren, steeds teksten van de hofbibliothecaris Salomo Franck toonzet, grijpt hij voor BWV 61 naar een tekst van de Hamburger predikant Erdmann Neumeister. Hij was degene die aanvankelijk bepleitte de gebruikelijke kerkmuziek te vervangen door 'cantates' naar Italiaans model, die uitsluitend bestonden uit recitatieven en aria's op vrije teksten, maar allens akkoord ging met de - ons thans vertrouwde - 'gemengde' vorm, waarin ook bijbelteksten en koralen (kunnen) fungeren. Zij het klaarblijkelijk nog steeds met reserves, want hij besluit de huidige cantatetekst met slechts de laatste helft van een koraalcouplet: een brutaliteit jegens de eerbiedwaardige lutherse koralen, die we later bij Bach nooit meer zullen tegenkomen.

Het adventslied *Nun komm, der Heiden Heiland* behoort tot de oudste lutherse liederen, opgenomen in de eerste protestantse gezangenbundel van 1524. Luther schreef het lied als een bewerking van de oudkerkelijke, Ambrosiaanse, hymne *Veni, redemptor gentium* (A^o 386), waarvan hij de melodie, met zijn middeleeuwse modale toonsoort, handhaafde; het Latijnse woord *gentium* (= volkeren) wijst uit dat *Heiden* dus niet 'heidenen' betekent. Het lied is sindsdien nr.1 in de lutherse gezangenbundels, omdat die het kerkelijk jaar volgen, en *Nun komm, der Heiden Heiland* een voorgeschreven lied is voor de eerste zondag van de adventsperiode waarmee het kerkelijk jaar begint. Gedurende deze vier weken voor Kerstmis overdenken de gelovigen de komende geboorte van Christus, een gebeurtenis die naar Luthers inzicht door 's mensen zondigheid was uitgelokt en derhalve een periode van inkeer en boetedoening verdiende, waarin te Leipzig concertante kerkmuziek achterwege moest blijven, afgezien van de eerste adventszondag. Het instrumentale ensemble voor BWV 61 omvat, naast het continuo, slechts een strijkersgroep die, zoals meestal in Weimar, vierstemmig is, omdat niet

alleen de violen maar ook de altviolen zijn gesplitst in een eerste en tweede stem. In BWV 61 worden strijkersgroepen echter herhaaldelijk tot één stem samengevoegd: de violen in deel (1) en alle kinstrijkers in deel (3). In hoeverre er bij de Leipziger heruitvoering, naar plaatselijke gewoonte, hobo's met de strijkers hebben meegespeeld is niet duidelijk.

De evangelielezing voor deze eerste zondag van het kerkelijk jaar (Matteüs 21: 1-9) doet verslag van Jezus' koninklijke intocht in Jeruzalem, als de verhoopte Messias, zittend op de rug van een ezel. Met onmiskenbaar jeugdige branie verkiest de 29-jarige Bach voor het openingskoor (1) het middeleeuwse adventslied te combineren met de seculiere muziek van een Franse ouverture: statige hofmuziek zoals die door Lully aan het hof te Versailles werd geschreven en waarop de Zonnekoning Lodewijk XIV met zijn entourage in plechtige processie placht binnen te schrijden. Dit ongehoorde experiment dwong Bach een aantal problemen op te lossen. Hij moest de oudkerkelijke melodie, in de Dorische toonsoort, aanpassen aan een moderne harmonisch-tonale omgeving, wat zichtbaar blijft aan de Gis (c.q. Dis) die nu in de liedmelodie optreedt, maar waardoor de toonsoort van dit opgewekte welkomstlied desondanks a-mineur blijft. En hij moest de vierregelige liedtekst verzoenen met de driedelige vorm van de ouverture (langzaam - snel - langzaam):

- De eerste twee regels brengt hij onder in een eerste deel, met het opschrift 'grave'. De muziek gaat in vierkwartsmaat, met het voor Franse ouvertures zo karakteristieke 'dubbelgepunteeerde' ritme: zware noten op de tel, voorafgegaan door een zo kort mogelijk nootje of - zo nu en dan - een pijlsnel aanloopje (tirade). De eerste regel van de koraalmelodie klinkt al vanaf de eerste noot in het continuo, en wordt daarna achtereenvolgens door sopranen, alten, tenoren en bassen afzonderlijk voorgedragen: allen begroeten de koning/Messias op hun beurt. Het koor zingt, boven de onverstoort doorgaande begeleiding, de tweede koraalregel in een eenvoudige vierstemmige harmonisering.

- Tijdens het snelle middendeel van de Franse ouverture (opschrift 'gai'), in een opgewekte driekwartsmaat, zingt het koor de derde koraalregel als een motet, in 'imitatieve polyfonie': achtereenvolgens introduceren de koorstemmen de tekst op een vier maten lang thema dat, zoals het muziekvoorbeeld laat zien, onmiskenbaar uit de

koraalmelodie is afgeleid. Het *alle* wordt met veel noten onderstreept.

- Dan keert, zoals gebruikelijk, de aanvankelijke plechtige muziek weer terug, in een verkorte versie waarboven Bach de vierde en laatste koraalzin (die muzikaal identiek is aan de eerste) laat zingen zoals de tweede: als vierstemmig geharmoniseerd blok.

Briljante 'fusion' dus van een oudkerkelijke hymne met modern-seculiere hofmuziek.

Met de bescheidenste middelen, slechts door continuo begeleid, verklaart de tenor in zijn recitatief (2) de betekenis van de inmiddels gearriveerde Messias. Hij formuleert twee vragen, waarvan liefhebbers zullen opmerken dat ze harmonisch enigszins vragend, ontwijkend worden afgesloten: een 'Frygisch' slot. Het antwoord op de vragen klinkt als een lyrisch en ritmisch arioso, waarin tenor en continuo elkaar imiteren; het continuo kan er maar geen genoeg van krijgen.

Met het *uns* en *die Deinen* uit de twee vragen is, zo blijkt uit de tekst van de volgende tenoraria (3), de *Kirche* bedoeld en het *neue Jahr* verwijst - begin december - uiteraard naar het kerkelijk jaar. Als vereniging van gelovigen wordt de kerk hier gesymboliseerd door de tot één stem verenigde strijkers; het gedekte, donkerder timbre dat daardoor ontstaat geeft de aria een waardig karakter. De unisono begeleiding vertoont, evenals die van het continuo, veel dalende lijnen die het uit-de-hemel-neerdalen uitdrukken. Het middendeel onderscheidt zich door zijn mineur toonsoort en wordt nog slechts door de instrumentale inleiding gevolgd.

Het basrecitatief (4) op tekst van Openbaringen 3:20 is een bijzonder stuk. Zoals vaak zingt de bas hier als *Vox Christi* een tekst van de Messias zelf: hij klopt op de deur van het hart van de gelovige, zijn (metaforisch) beoogde woning. De ritmisch begeleidende, getokkelde (*pizzicato*) akkoorden van continuo en vierstemmige hoge strijkers verbeelden uiteraard dit kloppen. Ook de bas illustreert het kloppen met enkele staccato noten. De schrille, dissonante harmonie aan het begin*) verdwijnt pas na het laatste *klopfe an*. Dit recitatief is een genre op zich: geen *accompagnato* (want geen vrij tempo voor de zanger) en ook geen *arioso* (want geen melodische begeleiding).

Tegenover de institutionele, de kerk betreffende aria (3) met zijn tutti begeleiding, staat de intieme aria (5), opkomend vanuit de individuele