

„Mein Herze schwimmt in Blut” BWV 199

Pierwsze wykonanie kantaty „Mein Herze schwimmt in Blut” (BWV 199) odbyło się 12 sierpnia 1741 r. w Weimarze, gdy Bach pełnił obowiązki koncertmistrza na tamtejszym dworze księcia Wilhelma Ernsta von Sachsen-Weimar. Dzieło przeznaczone było na 11 niedzielę po Trójcy Św. Podczas nabożeństwa uświetnionego muzyką Jana Sebastiana kazanie wygłosił nadworny kaznodzieja – Johann Georg Layritz (1647–1716). Jego prefacja nawiązywała do czytanej wtedy Ewangelii Łukaszej (18, 9-14) – przypowieści o faryzeuszu i celniku. Wiele wskazuje na to, że utwór grano też w Weimarze roku następnego. Przedstawił go potem Bach w Köthen (w r. 1720) i dwukrotnie doń powrócił w Lipsku: raz w kościele św. Mikołaja – 8 sierpnia 1723 r. – i raz później, choć nie wiadomo kiedy i w której świątyni. Co ciekawe, owo wykonanie u św. Mikołaja odbyło się podczas komunii, bowiem po czytaniu Ewangelii rozbrzmiewała nowo wtedy napisana kantata BWV 179. Do trzech z tych prezentacji zachowały się stosowne materiały nutowe. Na tej podstawie rozróżnia się też wersje kantaty: weimarską (w c-moll), kötheńską (w d-moll) i lipską (też w d-moll).

Ze względu na odmienne warunki, każde ze wspomnianych wykonań BWV 199 prowokowało twórcę do drobnych zmian i korekt. Dotyczyły one na ogół składu zespołu towarzyszącemu soliście sopranie. Bach przewidział w nim obój, skrzypce I i II, altówkę i basso continuo (fagot, violone i organy). W Köthen posłużył się materiałami wykonawczymi przywiezionymi z Weimaru, ale ze względu na przeróbki, jakim uległy części 6-8 (m.in. przez wprowadzenie violi da gamba jako instrumentu obligato), kilka nowych głosów sporządził na miejscu. Również w Lipsku skorzystał Jan Sebastian z nut weimarskich i je tylko odpowiednio uzupełnił. Zawsze dyrygował przy tym z weimarskiego autografu partytury, w której skrupulatnie odnotowywał wszelkie zmiany.

Tekst „Mein Herze schwimmt in Blut” pochodzi ze zbioru poezji dewocyjnych „Gottgefälliges Kirchen-Opffer” (Darmstadt 1711) darmstadzkiego bibliotekarza dworskiego Georga Christiana Lehmsa (1648–1717). Znanych jest dziesięć kantat Bacha do librett z tej kolekcji. Osiem z nich weszło do trzeciego rocznika kantat lipskich (1725/26), dwie pochodzą z jego czasów weimarskich: BWV 54 i właśnie BWV 199. W szóstej części BWV 199 przywołane zostały słowa szóstej zwrotki chorału Johanna Heermanna (1585–1647) „Wo soll ich fliehen hin”.

Kantata ma budowę symetryczną. Centralnym jej punktem wydaje się aria „Tief gebückt und voller Reue” (nr 4, „Na kolanach, z żalem w sercu”). Od niej wychodząc, poszczególne części pozwalają się uporządkować w pary teologicznie paralelne. Dla początkowego recytatywu z makabrycznie brzmiącym tekstem o sercu krwią zbrukany („Mein Herze schwimmt im Blut”) antytezą jest końcowa aria o sercu pełnym radości („Wie freudig ist mein Herz”). Część druga – aria o żalu i skrusze grzesznika „Stumme Seufzer, stille Klagen” – odpowiada z kolei ustępowi siódmemu, recytatywowi o kojącym oddziaływaniu ran Chrystusa („Ich lege mich in diesen Wunden”). Część trzecia – recytatyw o nadziei człowieka na Boże przebaczenie („Doch Gott muß mir gnädig sein”) łączy się z kolei z recytatywem w części piątej i następującym po nim chorałem o zaufaniu w Bogu „Ich, dein betrübtes Kind”. Owe teologiczne paralelizmy wyrażają się też w doborze środków poetyckich czy słów kluczowych (loci topici). I tak: serce zbroczone krwią wspomniane w tytule dzieła, to metaforyczny obraz skutków przewinień każdego grzesznika. Krwawiące rany Chrystusa natomiast z tych win oczyszczają. Łzy i żal, o których mowa w części drugiej, wyrażają skruczę wobec Pana. Pojednanie z Bogiem zaś raduje serce każdego chrześcijanina i otwiera mu drogę do zbawienia. Ostatecznie więc grzeszne serce ludzkie („sündlich Herz”) przeciwstawione zostaje otwartemu na każdego sercu Boga („offenes Herz Gottes”). Jeśli grzesznik metaforycznie zmywa swoje ciało popiołem i łzami, serce napelnia skruczą, uznaje swoje winy, Bóg w zamian pokrzepi go Słowem, które urzeczywistniło się w zbawczych ranach Chrystusa.

BWV 199 pozwala się rozpoznać jako prawdziwa Cantata. Przeznaczona jest bowiem na jeden tylko głos solowy (sopran), a przez naprzemienne zestawienie recytatywów i arii odwzorowuje model włoski. Dramaturgii dzieła zbudowanej na kontraście przygnębienia, w jakim znajduje się podmiot liryczny oraz szczęścia, do jakiego prowadzi Boże miłosierdzie, odpowiada koncepcja muzyczna.

Całość rozpoczyna się smutnym *accompagnato* od motta „Mein Herze schwimmt im Blut”, którego pochodzenia szukać trzeba w Psalmie 51 (w. 16 „Wybaw mnie od winy za krwi przelanie, Boże”). Środkami drastycznej momentami, ale też banalnej retoryki dokonuje się dalej swoista analiza przyczyn zła. Przez nawiązanie do wizji apokaliptycznej (Ap. 12, 9) wskazane zostają znaki i źródła grzechu: czarci miot („Höllenhenger”), którego wołą jest „wygubić i wytępić wielu” (Dan. 11, 44), czy „nocy nikczemna zmaza” („Lasternacht”), o której mowa w 1 Liście do Tessaloniczan (5, 5). Wspomina się też ziarno złego, które padło na ród Adama („du böser Adamssamen”), co duszę ogołaca i zamyka przed nią niebiosą (Ks. Rodz. 3, 23-24, Ps. 38, 4-9). Ów początkowy monolog zmienia się w następującej po nim arii w operowy niemal lament, wyrażający zagubienie człowieka upadłego. Świadectwem jego pokuty i skruchy stają się łzy opisane w części środkowej arii. Na zakończenie pada jednak dramatyczne pytanie, któż łaskę wyprosi z nieba („Ach Gott! wer wird dich doch zufriedenstellen?”), utrzymane w stylistyce starotestamentowego oskarżenia Boga o to, że trudno go usatysfakcjonować. Kompozytor wyróżnił tę kwestię, przechodząc z płynnego toku muzycznego arii w styl recytatywny, podkreślając przez to paradoks sytuacji. Jednak w kantatach Bacha na tak stawiane pytania zawsze pada pocieszająca odpowiedź. Nie inaczej jest w BWV 199. Zgodnie z duchem Nowego Testamentu przywołany zostaje więc w kolejnym recytatywie obraz Boga łagodnego i wybaczącego. Pojawia się też oryginalny cytat z niedzielnej Ewangelii (Łk. 18, 13): „Boże, bądź miłosierny dla tego grzesznika” („Gott sei mir Sünder gnädig”). A ponieważ prośba została natychmiast wysłuchana, więc i muzyka po retorycznej pauzie generalnej przechodzi z trybu molowego w obszar radosnej tonacji C-dur (lub D-dur w wersji kötheńskiej i lipskiej).

Czwarta część (aria „Tief gebückt und voller Reue lieg ich, liebster Gott, von dir”) to punkt kulminacyjny kantaty. Następuje tu swoiste przejście od rozpoznania winy przez grzesznika do stanu dziecka bożego. Chociaż przypomina się tu obraz Dawida z II Księgi Samuela, który leżąc na ziemi, błagał Pana o wybaczenie krwawej zbrodni, to librecista bardziej chyba nawiązał do końcowego zdania fragmentu Ewangelii Łukaszczej (18, 14) czytanej owej niedzieli 12 sierpnia 1714 roku: „kto się poniżej będzie wywyższony”. Wykładnię tego ewangelicznego przesłania dał Bach w swoim opracowaniu muzycznym. Użył bowiem na samym początku arii motywu z chorału śpiewanego potem w części szóstej. Wprowadzając fragment melodii chorału, którego tekst wyraża całkowite zaufanie Bogu wybaczącemu i kochającemu, kompozytor skomentował dodatkowo tekst arii. W ten sposób streścił dogmat *Lutra Locus de conversione poenitentiam* (O nawróceniu poprzez pokutę) z jego Małego Katechizmu, znanego zresztą powszechnie z modlitwy Ojciec nasz („I odpuść nam nasze winy”). W środkowym fragmencie arii pojawia się krótki epizod określony przez Bacha jako *Adagio* (t. 135-138). Nie chodzi tu tylko o zmianę tempa na wolniejsze, ale też o emfaticzne, pełne głębokiej pokory podkreślenie słowa „Geduld” – boskiej cierpliwości.

Część 5 to krótkie *secco*, przejście do pełnego chorału, indywidualna wypowiedź, w której podmiot teatralnie zwraca się do słuchacza. Informuje go, że w stanie, w którym się teraz znajduje („Schmerzensreue” – boleść skruchy) docierają do niego słowa pocieszenia, a te pochodzą właśnie z chorału w ustępie szóstym kantaty. W następującym potem recytatywie *accompagnato* przywołany zostaje metaforyczny obraz ran Chrystusa, które – jak to opisał św. Bernard z Clairvaux w swoich 86 *Sermones super Canticum Canticatorum* – winny być ucieczką i ostoją każdego chrześcijanina.

Kantatę kończy krótka aria, niczym *puenta*, w której wyraża się wieść o ostatecznym i nieodwracalnym pojednaniu z Bogiem. Utrzymana jest ona w charakterystycznym metrum 12/8. Chociaż w autografie partytury BWV ktoś obcy nadpisał tu *Allegro*, chcąc podkreślić pewnie radosny charakter tej części, w rzeczywistości nosi ona wszystkie cechy *pastorale*. Oczekiwany *happy end* nastąpił. Bóg w reakcji na pokutę i skruchę grzesznika przygarnia go do siebie, jak to opisał Paweł w II Liście do Koryntian (2 Kor. 5, 10), a Bach dał temu dodatkowy komentarz w swojej muzyce. *Pastorale* dla lipskiego kantora powiązane było zawsze z obrazem Boga jako Pasterza, z wizją rajy i łąk niebiańskich, których wiecznego piękna dostąpią zbawieni. Tak też i w kantacie BWV 199 dusza wierzącego, oczyszczona z grzechu podąża za Jezusem wprost ku wieczności.