

## Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei BWV 46

Kantatę *Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei* BWV 46 skomponował Bach na 10 niedzielę po Trójcy, a jej premierę dał 1 sierpnia roku 1723 w kościele św. Tomasza w Lipsku podczas nabożeństwa porannego. Dzieło powstało w ramach I rocznika kantatowego, który mistrz zaczął tworzyć z wielką sumiennością zaraz po niedzieli Trójcy św. owego roku, gdy to objął stanowisko kantora w tej szacownej lipskiej świątyni. Nie jest dziś znany autor libretta BWV 46. W swoim tekście poetyckim, tak udatnie muzycznie opracowanym przez Bacha, nawiązał jednak znacząco do czytań owego dnia: I Listu do Koryntian (12, 1-11) o różnorodności i wspólnocie darów duchowych oraz ustępu z Ewangelii wg św. Łukasza (19, 41-48) – zapowiedzi zburzenia Jerozolimy i wypędzeniu przez Jezusa handlarzy ze Świątyni. I właśnie owa perykopa musiała szczególnie zawładnąć wyobraźnią zarówno poety, jak i kompozytora, gdyż pierwszy z nich puścił wodze swojej fantazji, roztaczając przed słuchaczami wyraziste obrazy klęsk, kar i nieszczęść, jakie spłynąć mają na zatwardziały grzeszników, drugi zaś oparł owe pełne grozy i smutku wiersze adekwatną do treści muzyką.

W nawiązaniu do niedzielnego czytania o płaczu Jezusa nad Jerozolimą i przewodniej myśli tego fragmentu Łukaszej Ewangelii o udziale Chrystusa we wszystkich ludzkich sprawach (tu zaś w szczególności o jego uczestnictwie w losach miasta i ojczyzny, która nie umiała przyjąć wezwania Bożego), nieznanemu poetą rozpoczął swoje libretto cytatem ze starotestamentowych Lamentacji Jeremiasza (1, 12) „Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei wie mein Schmerz” („Spójrzcie i patrzcie: czy jest ból równy mojemu bólowi”). Owa skarga Syjonu, w której upersonifikowana Jerozolima lamentuje z powodu udręk, jakimi doświadczył ją Jahwe, w tradycji łaćnińskiej (w brzmieniu Wulgaty) odnoszona była wprost do cierpiącego Chrystusa. Wydaje się jednak, że w interpretacji autora libretta BWV 46 owa skarga z Trenów utożsamiana jest – zgodnie z ówczesnymi trendami w teologii protestanckiej – bardziej z bólem i łzami człowieka czyniącego refleksję nad marną kondycją swojej duszy. Sugestywna muzyka Bacha do pierwszego ustępu kantaty zdaje się taką egzegezę potwierdzać, tym bardziej, że wszyscy melomani znają opracowanie dźwiękowe tej części z wersji parodiowanej w „Glorii” z *Mszy h-moll* (BWV 232) – z chóru „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis” („który gładzisz grzechy świata, zmiłuj się nad nami”).

W recytatywie tenorowym (nr 2) pojawiają się kolejne zwroty podmiotu lirycznego, w których mowa o zburzeniu Jerozolimy jako karze za grzechy tego miasta: zdradę Samarytanów, zdradę Judasza, rozwiązłość i inne wynaturzenia wszelkiej maści. Oczywiście wszystko, co zostaje powiedziane w tym ustępie kantaty odnosiło się w rzeczywistości czasów Bacha do metaforycznej już Jerozolimy, którą winno być ciało i serce każdego chrześcijanina. To grzech, który tam zagościł jest przyczyną łez i męki samego Jezusa. Momentem kulminacyjnym w rozwoju dramaturgii kantaty

wydaje się basowa aria (nr 3) „Dein Wetter zog sich auf von weiten” z koncertującą trąbką di tirarsi (trąbką suwakową). Odmalowany w tym fragmencie horror stanowi ostrzeżenie dla słuchacza przed skutkami gniewu Boga, niczym w przepowiedniach ze starotestamentowych ksiąg Izajasza, Jeremiasza i Daniela. Powierzenie partii solisty basowi kojarzyć należy tym razem z głosem mędrca-jasnowidza, który natchniony przez Boga ostrzega siebie współczesnych przed dramatycznymi następstwami odejścia od wiary. Potężnie i przerażająco brzmią zatem w ustach śpiewaka-proroka frazy o „błyskawicy pomsty Bożej” („Der Rache Blitz”), a dźwięk trąbki przywołuje skojarzenia z wezwaniem na Sąd Ostateczny, z owym *dies irae* na końcu świata. Strach i trwoga dominują też w recytatywie altowym (nr 4). Nie bez kozery solista grzmi niczym pastor z ambony „Man kann bereits von euch dies Urteil lesen: weil ihr euch nicht bessert” („I na was wyrok już wydany, jako że się nie poprawiacie”). Kompozytor udzielił teraz głosu alciście, symbolicznie w muzyce wokalne Bacha kojarzonemu z grzesznikiem. Ów – świadom swoich przewinień, ale też gotowy do pokuty – pokłada odtąd zaufanie całkowicie w Chrystusie.

Aria altowa (nr 5) zachwyca swą niezwyklej koncepcją brzmieniową: oto Johann Sebastian zrezygnował całkowicie z grupy instrumentów basso continuo i akompaniament powierzył wyłącznie dwóm fletom i dwóm obojom da caccia unisono. Takiego rozwiązania chwycił się Bach nader rzadko i tylko w wyjątkowych sytuacjach: dla podkreślenia nieskończonej miłości Jezusa do swych wyznawców. Przypomina się w tym miejscu słynna aria sopranowa z *Pasji Mateuszowej* BWV 244 „Aus Liebe will mein Heiland sterben”. Tym razem jednak Bach uwypukla przekaz o szczególnej ochronie przed „zemsty zawieruchą”, jakiej dostąpią od Jezusa owieczki z Jego owczarni. Dlatego też chorał końcowy (dziewiąta zwrotka pieśni Johanna Matthäusa Meyfarta *O großer Gott von Macht* z lat czterdziestych wieku XVII) stanowi już optymistyczny na zakończenie utworu wyraz zaufania, zawierzenia i prawdziwej bojaźni Bożej. Niezwykłe wykorzystanie fletów prostych w tym ustępie stanowi jawne nawiązanie do aury dźwiękowej chóru wstępnego i następującego po nim recytatywu, w którym instrumenty te otaczały tekst poetycki niczym muzyczna ilustracja potoków łez.

*Szymon Paczkowski*