

Ks. HENRYK WITCZYK

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin

PSALM 137 W KANTACIE „AN WASSERFLÜSSEN BABYLON”

JANA SEBASTIANA BACHA

I W ARII „VA, PENSIERO” GIUSEPPE VERDIEGO

PSALM 137 IN CANTATAS “AN WASSERFLÜSSEN BABYLON” BY J.S. BACH
AND “NABUCCO” BY G. VERDI

SUMMARY: Different music composers discovered and enlightened different aspects of Psalm 137, especially its underlying emotions and intentions. Johann S. Bach intuitively read in Ps 137, and expressed musically, a great amount of pain and suffering, interpreting the Old Testament poem through the prism of the New Testament. This new interpretive dimension points to Christ’s suffering offered for the redemption of the sins of the world. One has to acknowledge not only Bach’s musical intuition, but also his biblical and theological acumen.

Giuseppe Verdi concentrated on the main theme of the Psalm: in the land of bondage and captivity it is not possible to sing any different song than the one of which both lyrics and melody are inspired by the Lord himself. Reading the prayer of Jewish outcasts sung by the rivers of Babylon, the composer expressed a reviving and liberating outpouring of feeling inspired by the memory of the “beautiful but lost homeland.” The same topic continues with the reminder of the God who has abandoned the ungrateful people, but still is a source of power changing the night of pain into the dawn of victory.

SŁOWA KLUCZOWE: Biblia i muzyka, Ps 137, Jan S. Bach, Giuseppe Verdi

KEYWORDS: Bible and music, Psalm 137, John S. Bach, Giuseppe Verdi

Wielką część twórczości muzycznej Jana Sebastiana Bacha, na co dzień organisty w kościele św. Tomasza w Lipsku, stanowią utwory religijne. Wśród nich szczególne miejsce przypada kantatom, które powstawały jako kompozycje przeznaczone do wykonania podczas nabożeństw w różne niedziele roku kościelnego.

1. ROLA TEKSTÓW PISMA ŚW. W KOMPOZYCJACH J.S. BACHA NA PRZYKŁADZIE KANTAT

Teksty kantat były pisane – najczęściej przez Christiana Friedricha Henriego (nazywanego Picandrem) – na kanwie Ewangelii danej niedzieli lub święta, najczęściej z odwołaniem do cytatów lub fragmentów ksiąg Starego Testamentu, Psalmów, Ewangelii oraz Listów. Gdy w roku 1724 na adwent Picander wydał *Zbiór myśli budujących* (*Sammlung Erbaulicher Gedanken*), piszący dotychczas liryki świeckie poeta, uzasadnia swój zwrot ku poezji religijnej w następujących słowach:

Bogu na chwałę, spełniając żądania dobrych przyjaciół i dla upowszechnienia modlitwy zdecydowałem się napisać niniejsze kantaty. Zamysł ten podjąłem tym chętniej, ponieważ mogę sobie pochlebić, że być może brak poetyckiego uroku zostanie zastąpiony przez wdzięk muzyki niezrównanego pana kapelmistrza Bacha i te pieśni zabrzmiały w głównych kościołach pobożnego Lipska¹.

Nie mylił się, a nawet ujął to zbyt skromnie. Dzięki Bachowi teksty układanych przez niego pieśni zabrzmiały w kościołach Europy, a dzisiaj rozbrzmiewają w salach koncertowych świata.

Jan Sebastian Bach nie akceptował cudzych tekstów religijnych bezkrytycznie. Przeciwnie, przez całe życie czytał i studiował Biblię² oraz dzieła teologiczne, przede wszystkim Marcina Lutera³. Miał bogatą bibliotekę, w której oprócz rozpraw reformatora z Wittenbergi znajdowały się dzieła Johannesa Taulera, Johanna Arndta, Abrahama Calowa i Johanna Oleariusa. Jan Sebastian Bach był człowiekiem bardzo pobożnym, o czym świadczą choćby zamieszczane na kartach jego utworów muzycznych dedykacje w formie liter S D G: „Soli Deo Gloria” – „Bogu Jedynemu Chwała” albo J J: „Jesu, juva” – „Jezu, wspomóż!”.

Jak pisał Albert Schweitzer, muzyka była dla Bacha służbą Bogu. Cała twórczość i osobowość Bacha zasadzają się na jego znajomości Biblii i na pobożności, jak na fundamencie. „I jeśli w ogóle można go zrozumieć, to jedynie z tego punktu widzenia. Sztuka była dlań religią”⁴. A większość badaczy jego twórczości uznała go za komentatora Biblii. W swojej twórczości kompozytorskiej poświęcił się w ogromnej mierze posłannictwu przybliżania na sposób muzyczny orędzia Pisma Świętego. Ze względu na znaczenie, jakie nadawał słowom Ewangelii, oraz eksponowanie ważnych myśli biblijnych w kantatach

¹ Cytat za K. KORPANTY, „Teksty religijnych kantat Jana Sebastiana Bacha i źródła ich inspiracji. Religijna poezja kantatowa Picandra”, *Młoda Muzykologia* 1 (2008) 72.

² Por. R. STEIGER, „Bach und die Bibel”, *Musik und Kirche* 57 (1987) 119-126.

³ Por. W. BLANKENBURG, „Luther und Bach”, *Musik und Kirche* 53 (1983) 233-242.

⁴ S. SCHWEITZER, *Johann Sebastian Bach* (tłum. pol. M. KURECKA, W. WIRPSZA) (Leipzig 1908; Kraków 1987²) 124.

należy mu się nie tylko tytuł wybitnego – ponadczasowego – egzegety, ale także wybitnego kaznodziei. Jego kantaty religijne są powszechnie uznawane za kazania muzyczne, które trafiają nie tylko do rozumu, ale nade wszystko poruszają wolę i dotykają serca!

Na obecnym etapie badań twórczości Bacha trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, jak wielki wpływ miała na nią jego osobista refleksja religijna (wiara) i pobożność. Nie ulega jednak wątpliwości fakt, że teologiczna wymowa tekstów, do których komponował muzykę, miała dla niego duże znaczenie⁵.

1.1. JAK W TEKSTACH KANTAT OBECNE SĄ TEKSTY PISMA ŚWIĘTEGO?

Teksty kantat religijnych Bacha są pisane przez konkretnych, dobrze znanych autorów, jako ich własne wiersze. Autorzy ci nie ograniczali się do zwykłego, dosłownego przytoczenia jakiegoś fragmentu Pisma Świętego, wyrwanego z kontekstu i najwyżej mocno skróconego. Teksty pisane przez Picandra łączą się najmocniej z treścią niedzielnej Ewangelii. Autor ten zazwyczaj podejmuje jedno, kluczowe słowo, które przewija się w całym utworze. Dla przykładu w jednej kantacie jest nim słowo „leben” („żyć” – BWV 145), w drugiej „der Sieg” i „der Engel” („zwycięstwo” i „anioł” – BWV 149), jeszcze w innej słowa: „das Leid”, „krank”, „die Krankheit” („cierpienie”, „chory”, „choroba” – BWV 156).

Ale w kantacie na Nowy Rok Bach ściślej niż inni kompozytorzy trzyma się noworocznej Ewangelii, która mówi o nadaniu imienia Chrystusowi. Bardzo ważne w tej kantacie jest słowo „der Name” („Imię”), które powtarza się niemal w każdym zdaniu. Autor tekstu tej kantaty stara się wykazać znaczenie imienia Jezusa dla chrześcijaństwa. Dla pokazania mocy tego Imienia cytuje werset z Ps 48, w którym jest mowa o mocy Imienia jedyne Boga Izraela Jahwe. W Psalterzu imię Boga jest przywoływane aż 74 razy. Fakt, że Picander odwołał się do Ps 48, świadczy o tym, że korzystał z komentarza Oleariusa, według którego „główna nauka płynąca z tego Psalmu o chwale i wspaniałości Bożej jest rozwijana w oparciu o Imię Boga”⁶.

⁵ W kantacie BWV 170 zmienił pierwotne zdanie mówiące o grzechu, którego „nigdy nie będzie można odpuścić”. Bach słowo „nigdy” (*nimmer*) zastąpił w tym zdaniu określeniem „z trudem” (*schwerlich*). Tym samym zmienił sens całego zdania – zasugerował, że grzech, o którym w tekście mowa, można jednak odkupić, chociaż jest to trudne. Por. G. SIMPFENDÖRFER, *Johann Sebastian Bachs Umgang mit den Texten seiner Kantaten* (praca doktorska na Wydziale Teologii Ewangelickiej) (Heidelberg 1988 mps) 165.

⁶ Por. CH. WETZEL, „Die Psalmen in Bachs Kantaten im Detempore der Leipziger Schaffensperiode”, *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs* (red. M. PETZOLD) (Berlin 1985) 137.

1.2. KRYTERIA WYBORU TEKSTÓW KANTAT STOSOWANE PRZEZ J.S. BACHA

Przez cały wiek XIX negatywnie oceniano teksty kantatowe J.S. Bacha. Wynikało to z faktu, że ideał stanowiła wówczas poezja oryginalna i spontaniczna. Kantatowe teksty Bacha przynależą do poezji barokowej, w której indywidualność nie stanowiła wartości absolutnej⁷. Przeciwnie, panowała wówczas moda na układanie wierszy przez każdego wykształconego człowieka, a powielanie utartych wzorców uznawano za całkowicie zrozumiałe. Największą wagę przywiązywano do służebnej roli poezji – miała ona przybliżyć szerokim rzeszom ludzi ważne prawdy filozoficzno-teologiczne.

1.2.1. OBRAZOWOŚĆ I DYNAMIKA

Oprócz określonych treści teologicznych w tekstach kantat religijnych Jana Sebastiana Bacha pociągały także obrazy – najczęściej pełne plastycznej żywotności, ruchu. Trafnie zauważył Albert Schweitzer, że nie znudziły się Bachowi „rymowanki Picandra, jego czołowego librecisty. Lecz gdy przeczytamy te wiersze, badając ich plastyczną żywotność, przekonamy się wkrótce, co nieustannie pociągało ku nim Bacha”⁸.

Teksty Picandra, jakkolwiek nie zawsze są zbyt wyszukane, to nie brak w nich fragmentów pięknych poetycko. Od czasu do czasu można znaleźć w nich wiele miejsc płytkich i banalnych. Inspirowały one jednak Bacha dlatego, że zawierały wyrażenia, które nadają się do zobrazowania w muzyce. Bach bardzo lubił przedstawiać w muzyce ruch. Teksty kantat obfitują w słowa oznaczające ruch: „chodzić”, „upadać”, „spieszyć się”, „wchodzić”, „podążać za kimś”, „wznosić”, „łamać”, „nosić” – ale także „stać”, „pozostawać”, „siedzieć”. Najczęściej słowa te występują parami – na zasadzie kontrastu: „kiedy idę / kiedy stoję” (BWV 149/4). Inne pary słów, ulubionych przez Bacha dlatego, że dały się obrazować muzycznie, to następujące zwroty:

- „w radości / w bólu” (BWV 156/4);
- „spokojne sumienie / wesoły duch” (BWV 84/3);
- „w dzień i w nocy” (BWV 149/2);
- „kiedy śpię, one czuwają” (BWV 149/4).

1.2.2. TEOLOGIA TEKSTÓW WYBIERANYCH PRZEZ J.S. BACHA

Jak dowodzą specjaliści, na podstawie porównania ostatecznej formy tekstów kantat z pierwotnym brzmieniem wiersza danego poety można precyzyj-

⁷ Por. W. KILLY, „Über Bachs Kantatentexte”, *Musik und Kirche* 52 (1982) 273.

⁸ SCHWEITZER, *Johann Sebastian Bach*, 346.

nie określić, co Bach w przyjmowanym utworze poetyckim zmienił. Okazuje się, że kompozytor ten najpierw bardzo starannie dobierał teksty poetyckie, do których komponował muzykę, ale także nanosił ważne z teologicznego punktu widzenia poprawki. Na przykład w jednej z kantat skreślił zdanie, które mówiło o grzechu, że nigdy nie zostanie odpuszczony i wpisał: „z trudem będzie odpuszczony”.

Najbardziej jednak dla myślenia teologicznego Bacha – dostrzeganego w kantatach – znamieną jest radosna tęsknota za śmiercią. W ogóle motyw śmierci jako początku życia wiecznego i jej radosnego oczekiwania przewija się przez całą twórczość Bacha. W kantacie *Ich habe genug* (BWV 82) jedna z arii nosi wręcz tytuł *Ich freue mich auf meinen Tod*. Tęsknota za śmiercią to w istocie swej tęsknota za Chrystusem. Jezus bierze w ramiona człowieka, który umiera. Co więcej, wprowadza go do nieba, gdzie pozwala mu oglądać swe Oblicze. Dlatego w kantacie 145/4 słyszymy słowa: „Moje serce i dusza / Pragnie jeszcze dzisiaj do nieba / Aby zobaczyć Zbawiciela”. Śmierć jest też widziana przez Bacha, tak jak w Biblii – jako wyzwolenie *exodus*, jako wyjście ze świata pełnego utrapień, wszelakiego rodzaju udręk i nędzy: „Przyjdź, słodka śmierci i zabierz ze sobą / Jestem pełen radości / Bo od nędzy doczesnej / Jeszcze dzisiaj się uwolnię” (BWV 157/4).

Skąd taka pogodna wizja śmierci? Ma ona swe uzasadnienie w radosnej wizji Boga jako Ojca i Chrystusa jako najmiłszego Przyjaciela. W tekstach Picandera, które Bach chętnie komentował swoją muzyką, Bóg jawi się jako dobry, kochający ojciec. „Jest dobry dla wszystkich / Również w największej niedoli” (BWV 188/3); On „jest wieczny” i „ratuje od strachu i kłopotu” (BWV 188/6). A jako Stwórca jest dla podmiotu lirycznego Bachowskich kantat „Światłem” („das Licht”) i „Ufnością” („die Zuversicht”) – niemal jak Jezus miłosierny w objawieniach świętej Faustyny. „Ty jesteś moją twierdzą / I moim sztandarem / Jesteś moim życiem i moim światłem / Moją chlubą, moją ufnością” (NWV 171/3). Podmiot liryczny kantat Bacha – podobnie jak autorzy Psalmów i innych ksiąg Biblii – ma pełną świadomość tego, że wszystko zależy od Stwórcy: „Mój strach i moja niedola / Moja życie i moja śmierć / Są, najmiłszy Boże, w Twoich rękach” (BWV 156/3). Wielokrotnie wyraża uwielbienie dla Boga: „Kocham Najwyższego z całego serca” (BWV 174/2); „Jesteś moją radością / W niepokoju spokojem” (BWV 157/3). Z kolei Jezus jest dla podmiotu lirycznego kantat Jana Sebastiana Bacha osobą najbliższą i najdroższą jego sercu. Ten jego serdeczny, osobisty stosunek do Jezusa wyrażają takie tytuły, jak: „Lieber” („Kochany”) oraz „Najmiłszy” („Liebster”).

1.3. KANTATA „AN WASSERFLÜSSEN BABYLON” (BWV 267)

Autorzy tekstów kantatowych sięgali nie tylko do Ewangelii, ale także do ksiąg Starego Testamentu. Fragmenty tych ksiąg (najczęściej na początku kan-

taty, nigdy na końcu) obecne są zwłaszcza w tych utworach, które mówią o Jerozolimie lub o Żydach⁹. Główną jednak przyczyną sięgania po teksty Starego Testamentu jest to, że ich treść zapowiada temat Ewangelii danej niedzieli lub święta.

Nawiązywanie do tekstów ze Starego Testamentu nie kończy się na dosłownych cytatach. Poezja kantatowa bardzo często przepojona jest słownictwem biblijnym, a jej treść inspirowana obrazami zaczerpniętymi przede wszystkim z pełnych dynamizmu i skrajnych przeżyć ksiąg Starego Testamentu. Najważniejszą z nich dla librecistów Bacha jest Psalterz. Psalmi, które komentują określony fragment Ewangelii dnia, inspirowały poetów do ich dalszej aktualizacji w życiu Kościoła i świata. Niezwykle ciekawe jest to, że wersety z Psalmów biblijnych pojawiają się na samym wstępie kantat jako *dictum*. A to dlatego, że głównym punktem odniesienia dla tekstu kantaty jest zawsze Ewangelia lub listy apostołskie¹⁰.

Jak ważne dla Bacha były Psalmi, świadczy fakt, że pojawiają się one nie tylko w kantatach na niedziele czy święta, ale również w dwunastu kantatach przeznaczonych na specjalne okazje poza rokiem liturgicznym. Inny argument to ten, że we wczesnych kantatach opracowywał on teksty z Psalmów solistycznie – jako arię, recytatyw lub duet. W Lipsku natomiast (za wyjątkiem BWV 34a) wyłącznie chóralnie. Tym samym stosuje się do starej prawdy liturgicznej: śpiewając Psalmi chóralnie, Kościół przemawia jako wspólnota – jako cierpiące lub radujące się Ciało Chrystusa.

Nie wiemy dzisiaj, jak sam Jan Sebastian Bach wpływał na wybór wersów psalmowych. Natomiast wiemy z całą pewnością, że znał i korzystał z komentarzy do Księgi Psalmów napisanych przez Marcina Lutera, Abrahama Calowa i Johanna Oleariusa. Poza tym wersety z Psalmów były z reguły aplikowane w tekście kantaty bez zmian, ale zdarzało się, że poeci skracali wersy lub przedstawiali słowa w celu uwydatnienia zasadniczej prawdy w nich zawartej.

1.3.1. PSALM 137 W KANTACIE „AN WASSERFLÜSSEN BABYLON”

W kantacie *An Wasserflüssen Babylon* tekst Psalmu 137 jest poddany poetyckiej obróbce przez Wolfganga Dachsteina, organistę, kompozytora i autora tekstów w katedrze w Strasburgu. Swoją poetycką i kompozytorską talent oddał on na służbę Reformacji. To on przełożył Psalmi na ówczesny język niemiecki oraz ułożył do nich melodie, tak że już w 1525 r. opublikował je w zbiorze pt. *Psalmen, Gebett und Kirchenübung* (Strasbourg, 1525). Był to jeden z najwcześniejszych śpiewników kościelnych dla wspólnot luterańskich.

⁹ Por. H. WERTHEMANN, *Die Bedeutung der alttestamentlichen Historien in Johann Sebastian Bachs Kantaten* (Tübingen 1960) 2-3.

¹⁰ Por. WETZEL, „Die Psalmen in Bachs Kantaten”, 131-150.

Najbardziej bodaj znane jest jego opracowanie Psalmu 137 *An Wasserflüssen Babylon*, które znalazło się już w tym śpiewniku wydanym w 1525 r., a następnie w śpiewniku *Das Babstsche Gesangbuch* z roku 1545 opracowanym przez Marcina Lutra.

Podsumowując, należy zauważyć, że reformatorzy liturgii Kościoła bardzo wcześnie zaczęli włączać lud do śpiewu Psalmów podczas nabożeństw. W tym celu tłumaczyli je na język zrozumiały dla zwykłych chrześcijan, układali w rymowane linijki, a nade wszystko komponowali takie melodie, które miały swój wdzięk, ale zarazem były łatwe do zapamiętania i do śpiewania przez wspólnotę. Tym samym Psalmi odzyskiwały swoje pierwotne – świąteczne i wspólnotowe – *Sitz im Leben*. Stawały się modlitewnymi pieśniami ludu Bożego, który podczas uroczystych zgromadzeń (w świątyni) wysławia Boga za otrzymane dobrodziejstwa lub przyzywa Jego obecności w czasie niedoli, w ziemi wygnania.

Psalm 137 jest typowym przedstawicielem tego drugiego gatunku modlitw. Ogromnie ważnym motywem w tej lamentacji nad losem niewolników żydowskich w Babilonii jest pamięć. Z jednej strony są oni dręczeni przez wrogów, aby śpiewali im pieśni wspominające celebracje zwycięstwa na Syjonie. Rzecz jasna, nie mogą spełnić tych żądań, bo nie godzi się śpiewać „Pieśni Syjonu” wysławiających Jahwe jako zwycięzcę i opiekuna ludu Przymierza w ziemi wygnania. Ich położenie zdawałoby się przeczyć głównemu przesłaniu tych pieśni. Ich cierpienie duchowe wzrosłoby wielokrotnie, gdyby uświadomili sobie, że ich sytuacja na wygnaniu oraz sam fakt zburzenia świątyni i Jerozolimy nie da się w istocie pogodzić z pogodnym nastrojem i nadzieją pieśni syjońskich. Ta niemożność duchowa sprawia, że muszą cierpieć każdego dnia coraz mocniej. Jednak dołączona do poetyckiej parafrazy Ps 137 pieśń religijna Gerhardta ukazuje nowy horyzont cierpienia – w zjednoczeniu z Barankiem Bożym. Pamięć o Jego cierpieniach otwiera nowe perspektywy także cierpieniom niewolników w Babilonii. Tak udoskonalone okaże się ostatecznie cierpieniem zwyciężskim – przyniesie odkupienie win i wyzwolenie z jarzma grzechu wszystkim grzesznikom skruszonym i modlącym się słowami kantaty.

1.3.2. PIEŚNI RELIGIJNE W KANTATACH J.S. BACHA

Z biegiem czasu na twórczość kantatową coraz większy wpływ miały pieśni religijne, dostępne dzięki specjalnie wydawanym śpiewnikom. Pieśni te były powszechnie znane i zawierały obrazy oraz zwroty dobrze znane autorom tekstów kantatowych. Podświadomie wręcz inspirowali się oni tymi mniej lub bardziej popularnymi (ludowymi) obrazami.

Każda inspirowana Biblią (np. Ps 137) kantata Jana Sebastiana Bacha zakończona jest strofą pieśni religijnej, która ściśle wiąże się z czytaniem dnia. Główny librecista Bacha – Picander – sięga m.in. do pieśni Caspara Neuman-

na, Paula Gerhardta, Hermana Scheina, Paula Stockmanna. Bach szczególnie upodobał sobie piękną pieśń pastora i teologa ewangelickiego Martina Schallinga *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* („Z całego serca kocham Cię, Panie”), jaka w gruncie rzeczy była jego modlitwą – pełną żarliwej miłości do Jezusa, którą przeżywał w kontekście prześladowań ze strony kalwińskiego księcia – modlitwą wplecioną w treść kazania wielkanocnego. Do dziś pieśń ta należy do najważniejszych utworów wspólnoty ewangelickiej i znajduje się także w najnowszych śpiewnikach niemieckich.

1.3.3. PIEŚŃ PAULA GERHARDTA W KANTACIE „AN WASSERFLÜSSEN BABYLON” (BWV 267)

Z kolei w kantacie 267 pieśń religijna to utwór Paula Gerhardta (1607-1676). Dzisiaj znanych jest 139 niemieckich oraz 15 łacińskich pieśni i poezji Gerhardta. Kilka z nich wykorzystał Jan Sebastian Bach, między innymi pieśń pasyjną *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld der Welt*. Swoimi pieśniami Gerhardt pragnie budzić w ludziach zaufanie, opierające się na wspólnotowej i indywidualnej pobożności. Na uwagę zasługuje fakt, że w jego utworach dokonuje się swoiste przejście od obiektywizmu, typowego dla Kościoła jako wspólnoty, do subiektywizmu, typowego dla indywidualnego życia uczuciowego; od pieśni będących wyznaniem wiary do pieśni budujących. Jak w pieśniach Marcina Lutra wspólnota woła do Boga, tak w utworach Gerhardta przemawia jednostka. Poeta ten zapoczątkowuje tym samym nowy rozdział w niemieckiej liryce, otwiera drogę do barokowego stylu pisania pieśni, który później udoskonalili Johann Wolfgang von Goethe.

W pieśni pasyjnej *Ein Lämmlein geht* w cierpieniach Chrystusa – Baranka Bożego Gerhardt odnajduje swoje przeżycia:

- prześladowania związane z wojną trzydziestoletnią;
- utratę starszego brata w wieku trzydziestu lat;
- przedwczesną śmierć czwórki swoich dzieci;
- prześladowania ze strony brandenburskiego księcia elektora Jana Zygmunta, który w 1613 r. z luteranizmu przeszedł na kalwinizm i w myśl zasady *cuius regio eius religio* zażądał 16 września 1664 r., aby wszyscy jego poddani podpisali „Edykt o tolerancji”, w którym *de facto* luteranie, podpisując go, wyrzekali się swoich poglądów religijnych; Gerhardt odmówił podpisania tego edyktu, dlatego 13 lutego 1666 r. został zdjęty przez księcia z urzędu proboszcza kościoła św. Mikołaja w Berlinie. Gdy na skutek próśb ze strony magistratu książę zezwolił rok później Gerhardtowi na powrót do kościoła św. Mikołaja, ten już się nie zgodził, chcąc pozostać dalej całkowicie wiernym luteranowskiemu wyznaniu wiary i teologii. W roku 1667 zostało wydane drukiem 120 pieśni religijnych Gerhardta – w tym 26 nowych;
- 5 marca 1667 r. zmarła mu żona Anna Maria.

Życie pełne tego rodzaju doświadczeń i cierpień stoi bez wątpienia u podstaw jego pasywnego myślenia i nade wszystko zjednoczenia z cierpiącym Chrystusem. Podmiot liryczny pieśni, która stanowi drugą część kantaty *An Wasserflüssen Babylon*, mówi: „Ich will gern leiden”. Zdanie to poeta wkłada w usta Baranka Bożego, który idzie, niosąc winę świata i wszystkich jego dzieci. Przeżywa całą nędzę ludzkiego poniżenia, spadają na niego szyderstwa i drwiny, dopada go lęk, odnosi rany, niesie krzyż i przyjmuje śmierć – ale mówi: „Ja chcę – chętnie – cierpieć”. Na silny związek z jego osobistym życiem wskazuje zdanie: „poddaje się przed ławą przysięgłych, pozbawia się wszelkich radości”; i następną linijką: „bierze na siebie hańbę, szyderstwo i drwinę, lęk, rany, drżenie, krzyż i śmierć”. Nade wszystko jednak postawa Baranka Bożego (i podmiotu lirycznego wyobrażającego przeżycia samego autora – Paula Gerhardta) jest całkowicie inna niż postawa Żydów, którzy „nad rzekami Babilonu płacząc, wspominali Syjon, zawiesili na wierzbach swoje harfy” i „tam – ze strony mieszkańców Babilonu – musieli codziennie cierpieć hańbę i wstyd”. Natomiast Baranek Boży przyjmuje cierpienie nieskończenie większe – bo sięgające aż po krzyż i śmierć – i przeżywa je „chętnie”. A to dlatego, że pragnie odpokutować w cierpliwości „grzechy wszystkich grzeszników”.

Można zatem zauważyć daleko idącą chrystianizację Ps 137 w kantacie 267. Polega ona na zestawieniu cierpień wygnańców i niewolników żydowskich w Babilonie z cierpieniami Chrystusa, niewinnego Baranka. Polega ona nie tylko na odniesieniu przeżyć niewolników do męki Chrystusa, ale nade wszystko na wskazaniu na Chrystusa jako Tego, który nadaje sens każdej ludzkiej niedoli. To, co jawiło się jako surowa kara za zdradę Boga, przemienia w akt współcierpienia z Barankiem Bożym w imię uwolnienia ludzi od nieszczęść płynących z grzechów, które nie zostały wymazane przez ekspiację.

2. PSALM 137 ŹRÓDŁEM INSPIRACJI ARII *VA, PENSIERO* W III AKCIE OPERY *NABUCCO* G. VERDIEGO

Opera *Nabucco* to spektakl monumentalny, nastrojowy i dramatyczny, z przepięknymi ariami oraz z najsłynniejszą pieśnią świata *Va, pensiero!* – imponującą arią *cantabile* dla chóru śpiewającego unisono. *Va, pensiero!* – *Wznieś się myśli na skrzydłach złocistych!* Operę *Nabucco* napisał niespełna trzydziestoletni Giuseppe Verdi, a umieszczona w trzecim akcie aria *Va, pensiero!* to jeden z najsłynniejszych utworów w historii muzyki operowej. Autorem słów, zainspirowanych Psalmem 137, jest Temistocle Solera. Pierwotnie akcja opery dzieje się w Jerozolimie i Babilonie około roku 587 przed Chrystusem i jest oparta na tematyce biblijnej. Opowiada o cierpieniach narodu żydowskiego w czasie babilońskiej niewoli. Największym problemem jest – jak w Księdze

Estery czy Judyty – najpierw samo biologiczne przetrwanie ludu żydowskiego, który został już niemal definitywnie skazany na zagładę. Jeszcze większym wyzwaniem jest ocalenie wiary w jedyne i niewidzialnego Boga – Jahwe. Gdyby bowiem lud wyrzekł się tej wiary i oddał hołd posągowi babilońskiego boga imieniem Bel, jego istnieniu w ziemi wygnania nic by nie zagrażało. „Najwyżej” straciłby własną tożsamość kulturową – pamięć o ziemi danej przez Boga, o Syjonie i o świątyni.

Przywołanie przez librecistę w najbardziej dramatycznym momencie opery – gdy mają się rozstrzygnąć losy dekretu skazującego Żydów na zagładę w Babilonii – zasadniczych myśli Psalmu 137 jest intuicją genialną. To właśnie mocno przywołana w tym Psalmie pamięć żydowskich wygnańców i niewolników o Jeruzolimie, Syjonie i Ziemi Judzkiej jest tak wielką siłą duchową, że nie pozwala im zatracić wiary w Boga, niewidzialnego Jahwe, a co za tym idzie własnej tożsamości. Psalmista mówi o pamięci wewnętrznej, która nie jest uzewnętrzniana w postaci pieśni o Syjonie, ponieważ nie można jej śpiewać w ziemi nieczystej, na wygnaniu. Brzmiałaby tam, jak szyderstwo z Boga, który obiecywał troskę o swój lud i święte miasto (świątynię), ale *de facto* wydał je swoim wrogom, którzy triumfują i z Niego szydzą. Twierdzą, że ich bóg jest mocniejszy i zwycięski. Temistocle Solera w swojej daleko idącej parafrazie Ps 137 każe tej samej pamięci o utraconej ojczyźnie znaleźć swe uzewnętrznienie w postaci pieśni, natchnionej przez samego Boga. Przywołana w niej pamięć ziemi, miejsc świętych oraz proroków, których tragiczne wyrocznie o utracie ojczyzny, o zburzeniu Jeruzolimy i świątyni się sprawdziły, przypomina jednak wygnańcom tegoż właśnie Boga, w imieniu którego prorocy ci wzywali ich kiedyś do wiary wolnej od bałwochwalstwa. W ziemi wygnania, gdy intensyfikuje się związana z działaniem Boga pamięć o tak pięknej, ale jednak straconej ojczyźnie, równocześnie – na zasadzie paradoksu – odradza się wiara w tegoż samego Boga. Niewidzialny Bóg, w imieniu którego kiedyś przemawiali prorocy zwiastujący tragedię, teraz jest wzywany jako „Pan”, który może natchnąć ich milczącą harfę prorocką do wygłoszenia nowego orędzia – pełnego nadziei. Co więcej, to nowe orędzie może napełnić cierpiący lud męstwem do godnego trwania w wierności wobec własnej historii i ojczyzny.

Treść libretta nie powinna być odczytywana jedynie na płaszczyźnie starożytnej historii Żydów. Owszem, płaszczyzna ta jest podstawowa, ale zawarte w utworze przesłanie ma sens ponadczasowy. Dotyczy ono zmagania o tożsamość religijną i narodową ludów, które kiedykolwiek stanęły w obliczu niebezpieczeństwa jej utraty. Z tego też względu miały miejsce przypadki zakazu wystawiania *Nabucco* na scenach operowych na świecie. Już podczas premiery w 1842 r. opera *Nabucco*, zachowując spójną historyczną tożsamość, w sposób zawołany odnosiła się do ówczesnej sytuacji politycznej w Italii. Mediołańska publiczność, rozemocjonowana dodatkowo wspaniałą, momentami podniosłą muzyką, zareagowała na premierę arcydzieła Verdiego w sposób znany czasom romantycznym. Burzliwe demonstracje na ulicach miasta spowodowa-

ły, że okupacyjne władze austriackie zakazały wystawiania opery na kontrolowanych przez siebie terenach. A zmarłego w 1901 r. kompozytora żegnało 300 000 mieszkańców Mediolanu w asyście dziewięciuset osobowego chóru, wykonującego *Va, pensiero!* Pieśń stała się nieoficjalnym hymnem Włoch. Podobny do austriackiego zakaz wystawiania *Nabucco* wydały władze komunistyczne w Polsce (m.in. w 1968 r. we Wrocławiu).

Jednak w istocie swej *Va, pensiero* nie jest hymnem, nawet jeżeli Solera stylizował tę pieśń metrycznie, aby spełniała wymogi tego gatunku. Jest modlitwą ludu, który porzuciwszy swą wiarę w Boga, stracił równocześnie swą wspaniałą ojczyznę i wolność, a teraz stoi w obliczu zagłady biologicznej.

Przedstawiony w operze *Nabucco* model zmagania o zachowanie tożsamości religijnej i narodowej – inspirowanej wiarą w jedyne Boga – jest wciąż aktualny. Ukazany w operze świat ludzi pełen nietolerancji, intryg, brutalności, chciwości – w którym równocześnie są ludzie poszukujący miłości i zbawczej obecności Boga – to nie tylko Babilon sprzed dwóch i pół tysiąca lat. To również chrześcijańska Europa XX wieku, której tożsamość religijną i narodową postanowiły zgnieść dwa pogańskie totalitaryzmy: bolszewizm i hitleryzm. Wciąż aktualne, uniwersalne treści, porywająca muzyka oraz rozmach inscenizacji to niezaprzeczalne walory tej realizacji.

Jakże trafnie brzmi komentarz internauty, napisany w 1986 r. po wykonaniu *Nabucco* i arii przez chór La Scala, którym dyrygował Ricardo Muti: „Po latach Muti potrafił z powrotem zinterpretować tę wielką kartę muzyczną zgodnie z intencją zamierzoną przez Verdiego. Ta aria, w istocie, nie jest według intencji autora jakimś hymnem, lecz niezwykle przejmującą modlitwą ludu zniewolonego, który tęskni za wolnością, dumny ze swej chwalebnej przeszłości”. Jeszcze inną formę aktualizacji zawartego w operze *Nabucco* biblijnego modelu walki o tożsamość dostrzegł kolejny internauta: „Nadzieja zawarta w tej arii jest tak wielka, że ożywiłaby umarłego. Potrzebujemy dzisiaj takiej nadziei. W tym wspaniałym chórze brakuje jednak pewnych głosów, które są dla nas dzisiaj niezwykle ważne – głosów, które w trakcie wyborów czy liberalityńskich manifestacji powiedziałyby, że mamy już tego dosyć. Tak, jesteśmy niewolnikami, ale potrafimy się wyzwolić, gdy zdołamy zaangażować wszystkie nasze siły i poświęcić każdą chwilę, aby pozostać ludźmi pięknymi, nieskazanymi już dłużej na zniszczenie”.