



Tomasz Jeż

Instytut Muzykologii, Uniwersytet Warszawski

MIĘDZY RAPPRESENTATIONE A MELODRAMA SACRUM. MUZYCZNE ASPEKTY DRAMATU JEZUICKIEGO W BAROKOWYM WROCŁAWIU

Pośród wielu przejawów obecności środowisk jezuickich w kulturze artystycznej epoki baroku miejsce szczególne zajmuje dramat szkolny. Gatunek ten pełnił kluczową rolę w programie instytucji edukacyjnych administrowanych przez Towarzystwo Jezusowe. Będąc jednym z doskonalszych narzędzi potrydenckiej *propaganda fide*, dramat jezuicki łączył środki perswazyjnego oddziaływania różnych dyscyplin sztuki – także muzyki – w organiczną, spójną całość. Celem, który przyświecał jego twórcom, było możliwie wszechstronne wykształcenie nowych elit katolickiej młodzieży, swobodnie posługującej się sztuką słowa, gestu i dźwięku¹, a przez to przygotowanej do odpowiedzialnego pełnienia funkcji społecznych. Realizacja tego humanistycznego ideału stała się ważnym komponentem tradycji dydaktycznej, artystycznej i społecznej epoki.

Wielowątkowa natura tego fenomenu kulturalnego fascynuje od wielu lat badaczy nauk o sztukach. Mimo bogatej literatury przedmiotu, wydawanej w obszernych bibliografiach² i monografiach³, na pełną jego syntezę należy jeszcze po-

¹ Max Wittwer: *Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge*. Dysertacja w Universität Greifswald 1934, wyd.: *Grimmer Kreis-Zeitung* 1934 [1936], zob. s. 77.

² László Polgár: *Bibliographie sur l'histoire de la Compagnie de Jésus 1901–1980*. T. I–XII Roma 1981–2000; Jean Marie Valentin: *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande: Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1773)*. Stuttgart 1983. (= Hiersemanns Bibliographische Handbücher); Louis J. Oldani SJ, M.J. Bradeck SJ: „Jesuit Theatre in Italy. A Bibliography”. *Archivum Historicum Societatis Iesu* 66 (1997) ss. 185–235.

³ Victor R. Yanitelli SJ: *The Jesuit Theatre in Italy*. Fordham University 1945 (niepublikowana dysertacja); Henry Schnitzler: „The Jesuit Contribution to the Theatre”. *Educational Theatre Journal* 4 (1952) nr 4 ss. 283–292; Jan Okoń: *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław 1970; Elida M. Szarota: *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet: eine Perioches-Edition: Texte und Kommentare*. München t. I 1979, t. II 1980, t. III 1983; William H. McCabe SJ: *An Introduction to the Jesuit Theater: A Posthumous Work*. Red. Louis J. Oldani SJ. St. Louis 1983; Jean Marie Valentin: *Les jésuites et le théâtre (1554–1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*. Red. Pierre Béhar. Paris 2001.





czekać, choćby ze względu na ogromną liczbę nieopracowanych i niezbadanych dotąd źródeł. Z perspektywy historii muzyki temat ten wydaje się jeszcze mniej zagospodarowany badawczo, mimo iż od pewnego czasu jest on coraz częściej przedmiotem systematycznego zainteresowania muzykologów⁴, badających także tradycje ośrodków Europy Środkowo-Wschodniej⁵. Sytuacja taka wynika niewątpliwie z faktu zachowania się do naszych czasów bardzo małej liczby zapisów nutowych muzyki do tych spektakli: poza kilkudziesięcioma znanymi dziś partyturami, pochodzącymi m.in z Wiednia⁶, materiał nutowy zdecydowanej większości dramatów (szacowanych w skali europejskiej na liczbę co najmniej 100 tys. tytułów⁷) po prostu się nie zachował.

Jednakże dzięki konsekwentnemu praktykowaniu w środowiskach jezuickich zasady „scriptis tradere et fideliter conservare” („przekazywać na piśmie i wiernie zachowywać”), dysponujemy obecnie sporą liczbą pośrednich źródeł historycznych, które pozwalają na rekonstrukcję badanego zjawiska, także w jego warstwie muzycznej. Są to różnego rodzaju informacje kronikarskie, umieszczone w sporządzanych dla władz zakonnych corocznych raportach o aktywności danego kolegium (tzw. *Litterae annuae*). Co prawda, przekazy te relacjonują życie

⁴ Thomas Frank Kennedy SJ: *Jesuits and Music. The European Tradition, 1547–1622*. University of California 1982 (niepublikowana dysertacja); Thomas Erlach: *Unterhaltung und Belehrung im Jesuitentheater um 1700: Untersuchungen zu Musik, Text und Kontext ausgewählter Stücke*. Essen 2006.

⁵ Alina Nowak-Romanowicz: „Musik in den Theaterformen des ehemaligen Polens”. W: *Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta scientifica congressus*. Bydgoszcz 1966 ss. 310–332; Jaroslav Bužga: „Hudba v lidových školských hrách 17.–18. století”. *Hudební věda* 9 (1972) nr 1 ss. 50–59; Herbert Seifert: „Die Prager Jesuitendramen zur Zeit Zelenkas”. W: *Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz „Jan Dismas Zelenka” (Dresden und Prag 1995)*. Red. Wolfgang Reich, Günter Gattermann. Sankt Augustin 1997 (= Deutsche Musik im Osten. Schriftenreihe des Instituts für Deutsche Musik im Osten zur Musikgeschichte der Deutschen und ihrer Nachbarn in Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa 12) ss. 391–397; Ágnes Gupcsó: „Musiktheater-Aufführungen an Jesuiten- und Piaristenschulen im Ungarn des 18. Jahrhunderts”. *Studia musicologica: Academiae Scientiarum Hungaricae* 38 (1997) nr 3–4 ss. 315–344; Jaroslav Bužga: „Einige Bemerkungen über die Musik und über das Theater bei den Jesuiten in den böhmischen Ländern”. W: *Mitteuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Ländern*. Wyd. Jaromír Černý, Klaus-Peter Koch. Sinzig 2002 ss. 267–277; Anna Mieczkowska: *Muzyka w szkolnym teatrze jezuickim na terenie Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku*. Uniwersytet Warszawski 2006 (niepublikowana praca magisterska); Thomas Frank Kennedy SJ: „Jesuit Opera in Seventeenth-Century Vienna: «Patientis Christi memoria» by Johann Bernhard Staudt (1654–1712)”. W: *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540–1773*. Red. John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Stephen J. Harris. Toronto 2006 ss. 787–801; Franz Körndle: „Between Stage and Divine Service: Jesuits and Theatrical Music”. W: *The Jesuits II*, op. cit., ss. 479–497; Ladislav Kačic: „Musik und Tanz im Jesuitendrama Mitteleuropas des 17. und 18. Jahrhunderts”. W: *Bohemia Jesuitica 1556–2006*. Red. Petronila Cemus. Praha 2010 ss. 1053–1060; Herbert Seifert: „Theateraufführungen der Jesuiten anlässlich kaiserlicher Besuche in Prag”. W: *Bohemia Jesuitica*, op. cit., ss. 963–969.

⁶ Kurt Adel: „Handschriften von Jesuitendramen in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien”. *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 12 (1960) ss. 83–112; Rudolf Flotzinger: „Musik im Grazer Jesuitentheater”. *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 15 (1984) ss. 9–26.

⁷ William H. McCabe SJ: op. cit., s. 47.





MIEDZY RAPPRESENTATIONE A MELODRAMA SACRUM

muzyczne w sposób bardzo pobieżny⁸, informacje na temat spektakli teatralnych pojawiają się w nich jednak stosunkowo często. Zawierają one niekiedy bardzo cenne szczegóły, pozwalające na odtworzenie dynamiki życia teatralno-muzycznego w poszczególnych ośrodkach. Typowymi dla dramatu szkolnego źródłami pośrednimi są tzw. *perioches* (περιοχές; l.p. *perioche* – περιοχή) – drukowane programy spektakli, zawierające poza tytułem, datą i informacjami o okolicznościach wystawienia także streszczenie libretta: *synopsis* dziejących się na scenie wydarzeń. Umożliwia ono z zasady rekonstrukcję budowy spektaklu, zawierającego nierzadko elementy *stricte* muzyczne: chóry, interludia, tańce i tzw. *scenae mutae*, którym towarzyszyła muzyka instrumentalna. Jeszcze więcej informacji na temat jezuickiego dramatu szkolnego przekazują najrzadziej z kolei zachowane źródła bezpośrednie tej tradycji: pełne zapisy tekstów tych przedstawień (utrwalone w postaci rękopiśmiennej bądź drukowanej), zaopatrzone w didaskalia, odnoszące się m.in. do dźwiękowej warstwy spektaklu. Analiza porównawcza tych właśnie form przekazu jezuickiego dramatu szkolnego pozwala na postawienie hipotez związanych z muzycznymi aspektami funkcjonowania gatunku, nawet jeśli librettom nie towarzyszy zapis nutowy.

Przedmiotem niniejszego artykułu jest dramat jezuickiego kolegium w barokowym Wrocławiu – mieście o niezwykle bogatych tradycjach muzycznych, będącym w owym czasie sceną konfrontacji religijnej dwóch środowisk konfesyjnych. Konflikt w sferze doktrynalnej znalazł tu jednak swą sublimację w obszarze sztuki i owocował w postaci konkurujących ze sobą – także pod względem estetycznym – fenomenów kultury artystycznej. Dotyczyło to nie tylko poszczególnych dziedzin sztuk przedstawiających, ale przede wszystkim retorycznych, związanych ze słowem. W szczególności zaś wiązało się z dramatem szkolnym, kultywowanym od samego początku funkcjonowania gimnazjum jezuickiego (1638), ale też mającym żywą tradycję w tym mieście od przeszło stulecia również w protestanckich gimnazjach św. Elżbiety i św. Marii Magdaleny.

Dramat uprawiany w szkole jezuickiej we Wrocławiu był już parokrotnie przedmiotem studiów historyków⁹, którzy wskazywali także na jego cechy muzyczne. Ten kultywowany w jezuickich kolegiach gatunek stanowił w gruncie rze-

⁸ O przydatności tego rodzaju źródeł dla muzykologii pisał m.in. Wolfgang Reich: „Das «Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae» als Quelle für die kirchenmusikalische Praxis”. W: *Zelenka-Studien II*, op. cit., ss. 43–57.

⁹ August Wissowa: „Über eine Anzahl lateinischer Schuldramen aus der Bibliothek des katholischen Gymnasiums”. W: *Jahresbericht des Königlichen katholischen Gymnasiums zu Breslau für das Schuljahr 1860/61*. [Breslau] 1861; Maximilian Schlesinger: *Geschichte des Breslauer Theaters*. T. I: 1522–1841. Berlin 1898; Johannes Hübner: *Bibliographie des Schlesischen Musik- und Theaterwesens*. Breslau 1934 (= *Schlesische Biographie VI/2*); Hermann Hoffmann: „Der Anfang des Jesuitendramas in Breslau”. *Matthesia* 10 (1934–35) nr 4 ss. 65–72; Robert J. Alexander: „Zum Jesuitentheater in Schlesien: Eine Übersicht”. W: *Funde und Befunde zur schlesischen Theatergeschichte. I*. Dortmund 1983 ss. 33–61; Józef Budzyński: *Dramat i teatr szkolny na Śląsku (XVI–XVIII wiek)*. Katowice 1996; Carsten Rabe: *Alma Mater Leopoldina: Kolegium i Uniwersytet Jezuicki we Wrocławiu 1638–1811*. Przekł. Lidia Wiśniewska. Wrocław 2003 (= *Orbis Linguarum* 22).





czy przejaw uniwersalnego dla Towarzystwa Jezusowego programu edukacyjnego *Ratio studiorum* (1599). Lokalną tradycję odróżniał jednak od powszechnie stosowanej praktyki specyficzny status tego regionu, przez potrydencki zakon uznawanego za kraj misyjny. Zgodnie z wcześniejszą ustawą *III Konstytucji Generalnej* (1573)¹⁰, możliwości stosowania bogatszej niż zwykle praktyki muzycznej były w tego typu miejscach („inter haereticos et infideles”) – z uwagi na cel rekatalizacyjnej misji – znacznie większe niż w krajach o większości katolickiej. Dlatego właśnie uwikłane w spór konfesyjny środowisko siedemnastowiecznego Wrocławia jawi się jako obszar badań szczególnie fascynujący. Tym bardziej, że zachowany materiał umożliwi prześledzenie procesu przemian samego gatunku, będącego przejawem skutecznie prowadzonej kontrreformacyjnej propagandy¹¹.

O tym, że rola jednego z bardziej aktywnych bastionów rekatalizacyjnej ofensywy przypadła w udziale właśnie ośrodkowi wrocławskiemu, informują nas dość licznie zachowane źródła. Na podstawie zgromadzonych w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu¹² rękopisów i druków dysponujemy materiałami na temat około trzystu spektakli, wystawianych przez jezuickie kolegium tego miasta od roku 1638 po rok 1776. Najlichnieszą grupę stanowią drukowane *perioches* tychże spektakli: przede wszystkim dramatów szkolnych (144 druki), wystawianych przez działającą przy gimnazjum Sodaliję Zwiastowania Najświętszej Marii Panny *meditationes quadragesimales* (67 druków) i parateatralnych spektakli ulicznych, urządzanych przy okazji ważniejszych uroczystości religijnych (25 źródeł). Informacje o niektórych przedstawieniach teatralnych odnajdujemy nadto w przekazach wrocławskich *Litterae annuae*¹³ oraz pochodzącej z tego miasta *Historia domus*¹⁴. Potwierdzają one wykonania spektakli znanych częściowo z *perioches*, informują o kontekście i recepcji przedstawień, wzbogacają nadto liczbę znanych spektakli, nieodnotowanych przez drukowane synopsy (dotyczy to łącznie 37 tytułów). Najcenniejszą grupę źródeł stanowią jednak libretta przedstawień teatralnych, zachowane w postaci rękopiśmiennej bądź drukowanej. To właśnie kompletne zapisy treści owych 52 spektakli pozwalają na najpełniejszą rekonstrukcję jezuickiego dramatu, także w jego muzycznej warstwie.

Zanim przedstawimy przykłady ilustrujące muzyczne aspekty badanego gatunku, przyjrzyjmy się pokrótce paru kluczowym wątkom refleksji teoretycznej, ujmowanej przez jezuickich pisarzy epoki baroku, a dotyczącej m.in. kwestii muzycznych.

¹⁰ Canon 9: *Institutum Societatis Iesu. Examen et Constitutiones. Decreta Congregationum Generalium. Formulae Congregationum*. Firenze 1893 ex Typographia a SS. Conceptione t. II s. 539.

¹¹ Henry Schnitzler: op. cit., s. 47; Alessandra Sardoni: „«Ut in voce sic in gestu»: Danza e cultura barocca nei collegi Gesuitici tra Roma e la Francia”. *Studi musicali* 25 (1996) nr 1–2 ss. 303–316.

¹² Oddział Rękopisów (dalej jako: WRu-OR), Oddział Starych Druków (WRu-OSD), Gabinet Śląsko-Łużycki (WRu-GSL).

¹³ Najbardziej kompletny zasób tych źródeł znajduje się obecnie w Archivum Romanum Societatis Iesu w Rzymie (dalej jako ARSI). Studia nad tym materiałem umożliwiła mi w roku 2007 Fundacja na rzecz Nauki Polskiej przyznając stypendium programu „Kolumb”.

¹⁴ Wrocław, Archiwum Archidiecezjalne (dalej jako: AAW), sygn. V 39: *Historia primi decennii de ortu ac progressu primum Missionis, deinde Residentiae, tandem Collegii Wratislaviensis Societatis Iesu conscripta a R. P. Julio Caesare Coturio, Rectore primo*.





MIEDZY RAPPRESENTATIONE A MELODRAMA SACRUM

Stojąca u genezy nowożytnego dramatu szkolnego inspiracja dydaktyczna znajdowała w środowisku jezuickim rezonans nie tylko na poziomie realizacji postulatu możliwie wszechstronnego wykształcenia humanistycznego. Cechą specyficzną tu podkreślaną był integralny rozwój osobowości widza (ale i aktora)¹⁵, uwzględniającej jego dyspozycje psychiczne. To właśnie w domenie zmysłów odbierane miały być przedstawiane treści, „kodowane” za pomocą retorycznie amplifikowanego afektu¹⁶. Jednym ze środków, służących do osiągnięcia perswazyjnego celu sztuki retorycznej, była muzyka. Adaptowanemu modelowi dramatu antycznego towarzyszyło więc poszukiwanie takiej muzyki, która byłaby czymś więcej niż tylko dodatkiem do akcji scenicznej. Wedle Athanasiusa Kirchera (1601–80) winna to być muzyka organicznie związana z przedstawianą treścią: „non tam harmonia, sed poetica seu metrica vel scenica quaedam musica”¹⁷ („nie tyle harmonia, co muzyka poetyczna czyli metryczna lub muzyka sceniczna”).

Zwracano już uwagę na to, że tak aprobatywne podejście do doświadczenia zmysłowego wynikało bezpośrednio z charakterystycznych cech duchowości ignacjańskiej, posługującej się w praktyce medytacji m.in. metodą tzw. *applicatio sensuum* – zastosowania zmysłów w celu lepszego wyobrażenia miejsca (*compositio loci*)¹⁸ i przedintelektualnego, zmysłowego „odczucia” kontemplowanej treści. Doskonałym odpowiednikiem takiego „teatru wyobraźni” mógł więc być „multimedialny” spektakl teatralny, nacechowany prawdziwie synestetyczną poetyką¹⁹, oddziałującą za pośrednictwem zmysłów na emocje widza. Nie jest chyba przypadkiem, że obydwie czynności – zarówno ta dotycząca świata imaginacji, jak i świata przedstawianego w teatrze określana bywała jako *repraesentatio*²⁰. Z zachowanych do naszych czasów najwcześniejszych muzycznych dramatów jezuickich – *Eumelio* Agostina Agazzariego (1606) i *Apotheosis sive consecratio sanctorum Ignatii et Francisci Xaverii* Girolama Kapsbergera (1622) – wiemy, że pod względem gatunkowym były one bardzo bliskie modelowi opery rzymskiej²¹, określanej często jako *rappresentatione*.

W podobnym duchu wypowiadali się i inni jezuicy autorzy siedemnastowiecznych poetyk, jak Alessandro Donati (1584–1640)²², dla którego muzyka, taniec i *apparatus scenicus* stanowiły integralne składniki spektaklu (*partes dramatis*),

¹⁵ Henry Schnitzler: op. cit., s. 283.

¹⁶ Barbara Bauer: „Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten”. W: *Renaissance-Poetik*. Red. Heinrich F. Plett. Berlin, New York 1994 ss. 197–238, tutaj s. 222.

¹⁷ Athanasius Kircher: *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*. Roma 1650, reprint red. Ulf Scharlau. Hildesheim 1970, A 597–598.

¹⁸ Ignacy Loyola: *Ćwiczenia duchowne*. Przekł. Jan Ożóg SJ. Kraków 2005 nr 121–125; por. Henry Schnitzler: op. cit., ss. 287–289; Jean Marie Valentin: *Les jésuites et le théâtre*, op. cit., ss. 30–34; Thomas Erlach: op. cit., ss. 25–26.

¹⁹ Barbara Bauer: op. cit.

²⁰ Jean Marie Valentin: *Les jésuites et le théâtre*, op. cit., s. 30.

²¹ Margaret F. Johnson: „Agazzari’s «Eumelio», a ‘Dramma Pastorale’”. *The Musical Quarterly* 57 (1971) nr 3 ss. 491–505; James Forbes: *The Nonliturgical Vocal Music of Johannes Hieronymus Kapsberger (1580–1651)*. University of North Carolina 1977 (niepublikowana dysertacja) s. 252; Thomas Frank Kennedy SJ: op. cit., s. 200.

²² *Ars poetica sive institutionum artis poeticae libri III*. Romae 1631.





TOMASZ JEŻ

czy Jacob Masen (1606–81): kombinacja elementów wizualnych i audytywnych przedstawienia teatralnego była – według niego – pożądanym środkiem perswazyjnego oddziaływania na widza²³, towarzysząca zaś słowu melodia winna odpowiadać wyrażanej treści – zgodnie z tradycyjną nauką o etosie skal modalnych. Wspólny mianownik tych poetyk stanowiło dystansowanie się od tradycji arystotelesowskiej i proponowanie rozwiązań bliższych modelowi dramatu Terencjusza i Seneki, którzy w skoordynowanym oddziaływaniu słowa, obrazu i dźwięku widzieli większe możliwości oddziaływania sztuki²⁴. Postulat ten – doskonale współbrzmiały z ignacjańskim ideałem „magis” – trafił w środowisku jezuickim na grunt szczególnie podatny. Dla działających później teoretyków, będących zarazem często doświadczonymi praktykami w tej materii, jak np. Franz Lang (1645–1725), obecność muzyki w szkolnym dramacie jezuickim była niekwestionowaną oczywistością. W jednym ze swoich traktatów zalecał on, aby przygotowujący spektakl reżyserowie (zazwyczaj byli nimi nauczyciele klasy retoryki w gimnazjach) mieli wszechstronne – także muzyczne – wykształcenie, umożliwiające im przygotowanie możliwie doskonałych spektakli, „multimedialnie” oddziałujących na widza²⁵. Analogicznie, różnorodność gatunków muzycznych składających się na formę dramatu („varietas quae delectat maius, quo diversa est magis” („tym, co bardziej się podoba, jest większa różnorodność”))²⁶ służyć miała bardziej wszechstronnemu oddziaływaniu na umysł i emocje widza–słuchacza²⁷.

²³ *Palaestra eloquentiae ligatae*. Coloniae 1654, II 21: „Tragoedia [...] est imitatio actionis illustris ac absolutae metro, harmonia, ac saltu constans, non enarrando, sed dramatice per misericordiam & metum inducens similibus perturbationum purgationem. Finis tragoediae est, ut misericordiam & metum in spectatore ad mediocritatem expurget” („Tragedia jest naśladowaniem znanych i ważkich wydarzeń, opartym na metrum, harmonii i tańcu, wywołującym – nie za pomocą opowiadania, lecz, co jest właściwe dramatom, poprzez litość i bojaźń – oczyszczenie od podobnych wzruszeń. Celem tragedii jest uwolnienie widza od nadmiernej litości i bojaźni oraz przywrócenie mu równowagi uczuć”).

²⁴ Barbara Bauer: op. cit., ss. 198–206.

²⁵ „In choro has ego dotes requiro: praeter nativam habilitatem, sine qua nihil bene geritur in hoc foro, sit ille primo poëta, & latinus; acri polleat phantasia, sive imaginatione; sit egregius ethicus; sit actor insignis, ac denique manuum ad praxin expeditus. Haec necessaria sunt, sine quibus manca sit scena oportet & imperfecta. Si insuper musicae, pictorisque artis fuerit peritus (quod opto, non exigo) omne punctum tulerit” („Od reżysera tych przymiotów się domagam, aby poza przyrodzonymi zdolnościami, bez których niczego dobrego nie osiągnie się w życiu publicznym, był on po pierwsze poetą łacińskojęzycznym; by nie brakowało mu żywej wyobraźni czyli imaginacji; by był szlachetnym etykiem; wyróżniającym się aktorem, doświadczonym zarówno w teorii jak i praktyce. To są rzeczy konieczne, bez których spektakl, w sposób nieunikniony, cierpieć będzie na swej jakości. Jeśli nadto będzie on biegły w muzyce i sztukach plastycznych (co zalecam, ale czego nie żądam), spełni wszystkie kryteria”), zob.: Franz Lang: *Dissertatio de actione scenica...* Monachii 1727 k. 74.

²⁶ *Theatrum doloris et amoris...* Monachii 1717 *Praefatio*.

²⁷ „[...] ut mitius sentias, ipsam naturam Musices bonus consule. Habet illa nescio quid amabilis violentiae, qua dominari solet audientium animis, eosque modulorum suavitate fascinatos, in sui amore trahere. Isto quasi canali robustae veritates, & vitae Christianae principia in mentes hominum leniter influunt, & amoenitate cantus instillatae, fortius haerent in affectu, & memoria; unde per moram illustratus intellectus, ipsam quoque voluntatem, modulaminis titillatione devinctam, in agnitae veritatis amorem, & virtutis aemulationem abripiat; qui unus nostri laboris scopus & finis est” („abyś łagodniej wygłaszał sądy, rozważ rzetelnie samą naturę muzyki. Ma ona w sobie coś – lecz co, nie wiem – z przyjemnej przemocy, poprzez którą zwykle włada duszami słuchających i, czarując ich





MIĘDZY RAPPRESENTATIONE A MELODRAMA SACRUM

Jak wyglądała owa muzyczna *varietas* w barokowym dramacie na scenie jezuickiego teatru we Wrocławiu? Kronikarze najwcześniej wystawianych tam spektakli zwracali uwagę przede wszystkim na efekt, jaki przedstawienia te wywoływały wśród ich widzów. Wystawiony w Wielki Piątek (2 IV) 1638 r. niemieckojęzyczny utwór *Magdalena, ihren am Kreuz geopfertem Bräutigam suchend* został przyjęty ze łzami wzruszenia widzów, również niekatolików²⁸. Przedstawiane przez jezuicką młodzież szkolną (odtąd kilka razy do roku) spektakle przyciągały coraz to liczniejszą widownię, wśród której – poza uczniami protestanckich gimnazjów miasta – pojawiali się także dostojnicy kościoła, mecenas kolejnych produkcji. Wystawianą 6 X 1639 r. na wrocławskim zamku prezentację oglądał np. dziekan miejscowej katedry, Nikolaus von Troilo (1582–1640), który po przedstawieniu ofiarował aktorom jezuickiego gimnazjum nagrody o łącznej wartości 100 talarów²⁹. W drukowanym programie tego przedstawienia³⁰ figuruje kompletna lista wykonawców (*Nomina Actorum*), obejmująca łącznie ponad siedemdziesiąt nazwisk uczniów, obsadzających łącznie około sto pięćdziesiąt ról scenicznych.

Na muzyczne aspekty tego spektaklu wskazuje kilka wątków zasygnalizowanych pośrednio przez treść jego *perioche*. Pierwszym z nich jest obecność zwyczajowych chórów, wieńczących każdy z pięciu aktów wokalnym komentarzem akcji scenicznej. Z zachowanego streszczenia wynika jednak, że nie jest to *chorus* w klasycznym rozumieniu tragedii antycznej. Chór kończący akt pierwszy przedstawienia wykonuje sześciu aktorów (*Genij varia symbolis vanitatem*), biorących już wcześniej udział w przebiegu akcji; z kolei akty III i V wieńczy *chorus* powierzony alegorycznej postaci *Iustitia Divina*. Uzasadnionym więc może się wydać przypuszczenie, że dźwiękowe ich opracowania różniły się także pod względem gatunkowym. Muzyczne aspekty tego spektaklu ujawnia także sama treść dramatu: w pierwszej scenie I aktu alegoryczna postać *Rozkoszy (Voluptas)* chwyta Fulwiusza, głównego protagonistę dramatu (*notabene* właśnie za pomocą wszystkich pięciu zmysłów) w sidła grzechów. Choć w spisie wykonawców nie podano tu jeszcze ról muzycznych, domyślać się należy, że przynajmniej scenie kuszenia za

słodkimi dźwiękami, pociąga do jej umiłowania. Jest jakby kanałem, przez który do umysłów ludzkich swobodnie wpływają prawdy i zasady życia chrześcijańskiego i dzięki przyjemności śpiewu wsączając się dzięki urokowi śpiewu, tym mocniej zagnieżdżają się w sercu i w pamięci. Następnie, oświecony dzięki temu umysł, odrzuca także samą pokusę, skrępowaną powabem melodii, dla miłości poznanej prawdy i naśladowania cnót, co jest jedynym celem i kresem naszych starań”), ibid.

²⁸ „Nam is in primis, qui Magdalenam referebat, ita suis ipse indulgebat lacrymis, ut etiam reluctantem exprimeret Aatholicorum complorationem, & communem omnis multitudinis approbationem” („Albowiem przede wszystkim ten aktor, który przedstawiał Magdalенę, do tego stopnia sam dał upust własnym łzom, że wywołał płacz także broniących się przed nim innowierców oraz powszechny aplauz zgromadzonego tłumu”), AAW V 39, fol. 13v; ARSI Boh. 95, k. 524; Johann Schmid: *Historiae Societatis Jesu provinciae Bohemiae...* Pragae 1759 t. IV s. 456; Hermann Hoffmann: op. cit., s. 66; Carsten Rabe: op. cit., s. 364.

²⁹ ARSI Boh. 95, k. 580.

³⁰ *Animae Immortalitas in Atheo peccatore declarata. Comico-tragoedia dedicata [...] D. Nicolao Troilo...*, Wrocław, Georg Baumann 1639, WRu-GSL Yu 50/2 i Yu 50/3; por.: Hermann Hoffmann: op. cit., s. 66; Robert J. Alexander: op. cit., s. 58; Carsten Rabe: op. cit., s. 365.





pośrednictwem zmysłu słuchu musiała towarzyszyć muzyka. Z kolei druga scena III aktu to typowa *scena muta*: zaniepokojony losem grzęznącego w grzechach Fulwiusza, Anioł Stróż zsyła na niego sen. Z opisywanej przez *perioche* akcji dowiadujemy się, że pyszałkowatemu protagoniście śni się, że jest królem i odbiera część od swych dworzan, bawiących go tańcem i pokazem fechtunku.

Tego typu elementy dramatu opatrywane bywały zwykle muzyką instrumentalną; potwierdza to analogiczny przekaz spektaklu *Superbia Humilata. Nabuchodonosor*³¹, wystawianego na zakończenie kolejnego roku szkolnego we wrocławskim gimnazjum. W podanym przez *perioche* tego spektaklu wykazie wykonawców (obejmującym łącznie sto osiemdziesiąt ról, granych m.in. przez szlachetnie urodzonych gimnazjalistów polskiego pochodzenia³²) pojawia się sześciu *milites saltatores*. Kwalifikacje muzyczne uczniów tej grupy potwierdza fakt, że aż czterech z nich wciela się również w role ewidentnie związane z muzyczną fabułą przedstawienia: dotyczy to np. wieńczącej akt II sceny pojedynku Marsjasza z Apollem³³. Zgodnie z praktyką barokowego dramatu jezuickiego, mit ten przedstawiany jest tutaj oczywiście w kontekście *interpretatio christiana*: podobnie jak sztuka muzyczna Apolla góruje nad kunsztem Marsjasza, tak samo Mądrość Boska przewyższa tę ludzką – nie tylko w oczach bogobojnego Daniela, ale i skruszonego króla Nabuchodonozora.

Liczne wątki muzyczne przywołuje *perioche* spektaklu wystawionego jesienią 1641 r. na zamku wrocławskim w obecności księcia legnickiego Georga Rudolfa³⁴. Co ciekawe, informacje te odnajdujemy jedynie w niemieckiej wersji drukowanego dla widzów streszczenia spektaklu, opowiadającego dzieje biblijnego patriarchy Józefa. W kilku miejscach tego dramatu znajdujemy sceny taneczne, np. w chórze wieńczącym akt I, kiedy to *Divina Providentia* przekonuje widzów za pomocą tańca o swojej nieuchronności, czy w scenie snu faraona z aktu III, gdzie taniec towarzyszy wizji krów, symbolizujących nadchodzące lata nieurodzaju. Obecność tańca w tych miejscach spektaklu wiąże się z typową dla poetyki dramatu jezuickiego zasadą *mimesis*: naśladownictwa obserwowanego świata przedstawianego³⁵. Późniejsza refleksja teoretyczna dotycząca tego zjawiska, skodyfikowana w piśmiennictwie Gabriela Le

³¹ Wrocław, Georg Baumann [1640], WRu-OSD sygn. 440087, AAW V 39, fol. 17v; Bernard Duhr SJ: *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge*. Freiburg im Breisgau, München, Regensburg t. I 1907 s. 673; Hermann Hoffmann: op. cit., s. 70; Carsten Rabe: op. cit., s. 365.

³² W rolę Superbii wcielił się tu „Joannes Tymieniczky, Nobilis Polonus Poëta”, jednym z Ephoebi był „Martinus Jaskulski Nobilis Polonus Principista”, partię Merkurego grał „Paulus Tymieniecki Nobilis Polonus Rhetor”, zaś Satyra „Abraham Krotowsky, Nobilis Polonus”.

³³ Role te grają odpowiednio: „Severinus Scultetus Leovallensis Rhetor” i „Caspar Zobelius Lembergensis Rhetor”. Dwóch kolejnych *milites saltatores* – „Adamus Tabernatoris Oppolensis Rhetor” i „Maximilianus Aulicus Wratislaviensis Poëta” – grało później role jednego z Satyrów i Amfiona.

³⁴ *Die Götliche Fürsichtigkeit in dem Patriarchen Joseph erkläret. Tragi-Comodia...*, Wrocław, Georg Baumann [1641], WRu-GSL sygn. Yu 50/5 i Yu 50/6, AAW V 39, fol. 18r; ARSI Boh. 96, k. 56; Johann Schmidl: op. cit., t. IV s. 723.

³⁵ Alessandra Sardonì: op. cit., s. 303.





MIEDZY RAPPRESENTATIONE A MELODRAMA SACRUM

Jaya nadała tańcowi nawet status „novum dramatis genus”, właśnie dzięki pierwotnie mimetycznemu charakterowi tej sztuki³⁶. Rangę tę w powszechnej praktyce szkolnej sceny jezuickiej taniec miał już wiele lat wcześniej, głównie za sprawą prowadzonych przez Towarzystwo Jezusowe konwiktów, szczególnie zaś *seminaria nobilium*, w których nauka tańca była jednym z kluczowych elementów procesu dydaktycznego³⁷.

O zaangażowaniu wychowanków wrocławskiego konwiktów św. Józefa³⁸ w muzyczną oprawę wystawianych w tym mieście spektakli teatralnych informują nas także komentowane powyżej źródła. Obok powtarzających się wzmianek autorów wrocławskiej *Historia domus* czy raportów *Litterae annuae*³⁹, cenne uwagi na ten temat przekazują także najstarsze wrocławskie libretta sztuk dramatycznych, obfitujące w informacje na temat muzycznych aspektów ich realizacji. Historycznie pierwszym z nich jest wydany drukiem zapis przedstawienia zorganizowanego przez Sodalicję Zwiastowania Najświętszej Marii Panny na Niedzielę Palmową (14 IV) 1658 r., zatytułowany *Melo-drama sive Actus Musico-Scenicus; in quo Peccantium in Deum temeritas; nec non Justitiae; Misericordiae, & Zeli divini honoris in tractandis peccatoribus adversus primum genius, stupenda demum concordia proponuntur*⁴⁰. Rozpoczynający ten spektakl prolog jest rodzajem *sinfonii*, podczas której zgromadzeni widzowie witani są *brevi vocum concentu*. Z zachowanej struktury tekstu literackiego – w znacznej swej części przeznaczonego do muzycznego wykonania – wynika, że wszystkie kolejne *partes* dramatu miały budowę scen ansamblowych, w których brało udział dwóch do czterech wymienionych w tytule postaci alegorycznych. Zgodnie z powszechnie stosowaną praktyką, tekst tego przedstawienia jest niemal w całości kompilacją różnych cytatów biblijnych, wkładanych w usta poszczególnych *personae drammatiss*. W każdej z pięciu części tej *melodramy* uwagę zwracają układy repetycyjne tekstu, opracowywane muzycznie najprawdopodobniej za pomocą konwencjonalnych dla tej epoki układów refrenowych bądź rondowych. Na muzyczny charakter niektórych scen wskazuje ponadto jednoznacznie „dźwiękowa” topika wykorzystanych cytatów z *Księgi Psalmów*, wiążąca się z czynnościami takimi, jak „wołać”, „śpiewać”, „wy-

³⁶ Gabriel Le Jay: *Bibliotheca rhetorum...* Parisii 1725, t. II s. 534: „Ad imitationem tota dirigitur chorea, uti jam saepe monuimus, tantoque censetur illa perfectior, quando propius ad res ipsas quas tractat imitandas accedit” („Jak już często przypominaliśmy, wszelki taniec służy naśladowaniu, dlatego też uważa się go za tym doskonalszy, im bardziej zbliża się w naśladowaniu do rzeczy, które przedstawia”), por.: William H. McCabe SJ: op. cit., s. 206.

³⁷ Alessandro Arcangeli: „I gesuiti e la danza”. W: *I Gesuiti, la musica e la danza II*. Bologna 1990 (= *Miscellanea saggi convegni* 33) ss. 21–37, tutaj s. 23.

³⁸ Konwikt określany był zrazu wezwaniem św. Agnieszki – patronki oddanego w dyspozycję tej instytucji nieistniejącego już kościoła, stojącego niegdyś przy ul. Szewskiej 47.

³⁹ Np. AAW V 39, fol. 29r. i ARSI Boh. 97 I k. 55. Obydwa przekazy potwierdzają zaangażowanie wrocławskich konwiktów w przedstawienie kolejnego dramatu o patriarsze Jakubie na zamku we Wrocławiu w roku 1651.

⁴⁰ WRu-GSL sygn. Yu 50/8. Por. AAW II b 129 (*Acta maioris Sodalitatis BV Mariae Annunciatæ in Collegio Caesareo Soc. Jesu Wratislaviae erectæ*), k. 6.





TOMASZ JEŻ

ślawiać”, czy „zwiastować”⁴¹. Podobne opracowanie tekstu odnajdujemy także w epilogu sztuki, w której *Misericordia*, *Justitia* i *Zelus* prześcigają się wzajemnie w opiewaniu Boskiego miłosierdzia i sprawiedliwości⁴²; całość zaś wieńczy finał wokalny⁴³. Na końcu libretta znajduje się nadto wykaz aktorów, będących jednocześnie wokalistami i instrumentalistami z miejscowego konwikt⁴⁴. Warto zauważyć, że jeden z dwunastu aktorów–muzyków tej *melodramy*, Tomasz Witkiewicz (1644–91), wstąpił osiem lat później do jezuitów i był odnotowany przez kolejne *Catalogi annuae* w funkcji prefekta muzyki w Opawie (1666), Brnie (1667), Nysie (1665–69) i Wrocławiu (1675)⁴⁵.

Porównując kompletne odpisy librett dramatów z zachowanymi *perioches* tego typu kompozycji dochodzimy do wniosku, że naturalna selekcja treści i didaskaliów przy redagowaniu tych streszczeń (rozdawanych przecież wśród widzów, którzy owe spektakle oglądali) znacznie ograniczyła przekazywane informacje na temat muzycznych aspektów przedstawień. Wydaje się jednak, że spektakle

⁴¹ Ibid. Np. w *Pars Secunda* spektaklu:

„*Zelus*: Clama, ne cesses! Quid clamabo? Quasi tuba exalta vocem tuam, & annuncia populo meo scelera eorum.

Justitia: Dixi iniquis: nolite inique agere; & delinquentibus: nolite exaltare cornu. Nolite loqui adversus DEUM iniquitatem quoniam DEUS iudex est”.

⁴² „*Epilogus*: *Misericordia*, & *Justitia* concordia praedicatur; demum peccatores liberi dimittuntur.

Zelus, *Misericordia*, *Justitia*: *Misericordia* & *Veritas* obviaverunt sivi; *Justitia* & *Pax* osculata sunt.

Zelus: *Justitia* & *Pax*! *Misericordia* & *Veritas* Cantate Domino canticum novum.

Justitia, *Misericordia*: Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?

Zelus: *Misericordiam* & *judicium* cantate.

Misericordia: Ego *Misericordias* Domini in aeternum cantabo.

Justitia: Ego *Justitia* ejus manet in seculum seculi, cantabo.

Zelus: Cantate! tu *Misericordiam*, tu *judicium*, cantate!

Misericordia: Ego *Misericordiam* & *judicium* cantabo tibi Domine”.

⁴³ Ibid.: „*Communi* vocum concentu hospitibus finis iudicatur”

⁴⁴ „*Nomina* actorum praecipuorum ex *Rhetorica*:

Adam Schimanowicz Borkowiensis Polonus *Justitia*. Tenorista & Fidicen.

Godefridys Flade Hirschbergensis. Sil. *Zelus*. Bassista & Fidicen.

Joachim Körner. Leo-Vallens. Sil. *Misericordia*. Altista.

Joachim Pforske Nissens. Sil. *Verbum Incarnatum* – Discantista.

Joannes Frölich Super. Glogoviae. Sil. *Princet*. Peccatorum. Choragus-Tenor.

Johannes Walter. Peccator. Bassista & Fidices.

Petrus Nerlich. Peccator. Tibicen. Choragus.

Rudolphus à Machfrid. Swidnicens. Sil. Peccator. Testudinarim.

In Suppetias assumpti Suprema classe Grammaticae:

Henricus Hein Buderstadiens. Vestphalus. Peccator. Altista.

Wenceslaus Nigrinus Ugedensis Sil. Peccator. Tenorista.

Ex media classe Grammaticae:

Thomas Witkowicz Wartenbergens. Sil. Peccator. Discantista.

Ex infima classe Grammaticae:

David Beer Zotens. Sil. Peccator. Discantista”.

⁴⁵ ARSI Boh. 90/2, fol. 375v; Brno, Moravský zemský archiv II-80, fol. 100r; ARSI Boh. 90/2, fol. 374v. Z kolei *Catalogi triennales* z l. 1678 (Tarnowskie Góry – Boh. 19, k. 121), 1681 i 1690 (Opole – odpowiednio: Boh. 20, fol. 72v i Boh. 23, k. 134) potwierdzają jego wykształcenie muzyczne.





MIEDZY RAPPRESENTATIONE A MELODRAMA SACRUM

te były nie tyle przypadkowym zestawieniem elementów sztuk retorycznych, co raczej świadomie zakomponowaną organiczną ich strukturą, gatunkiem pokrewnym wczesnobarokowej *rappresentatione*. Podobnie jak i inne przekazane bez nut zapisy świeckie *dramma per musica*, badane gatunki ujawniają swoją warstwę muzyczną w sposób nieciągły. Obserwować ją możemy często jedynie przy okazji pretekstu, jakim jest zastosowana w treści kompozycji topika muzyczna. Ale nawet i w tych przypadkach – gdy temat muzyczny jest ewidentny, a materiał nutowy nie dotrwał do obecnych czasów – nasze wyobrażenia o rzeczywistym historycznie wyglądzie tych wykonań skazane jest na domysły i hipotezy.

Tak właśnie jest w przypadku wystawianego na uroczystość Bożego Ciała (3 VI) 1660 r. spektaklu *Plausus Scenicus, Christo Jesu sub speciebus panis Eucharistici praesenti, ut in Nomine Jesu omne genu flectatur, coelestium, terrestrium, & infernorum, &c. vario musicorum concentu... exhibitus*⁴⁶. Na podstawie kompletnie zachowanego tekstu libretta tej sztuki możemy przypuszczać, że był on rodzajem przekomponowanej muzycznie *rappresentatione sacra*. Retorycznemu konceptowi dramatu (cztery żywioły śpiewają i tańczą wraz z Dawidem i Ecclesią przed Bogiem ukrytym w Eucharystii) służy zarówno dyspozycja tekstu, jak i całościowo muzyczna topika jego treści, obfitującej w cytaty ze śpiewanych fragmentów liturgii i wplatanych w nią pieśni niemieckojęzycznych⁴⁷. Cechą pokrewną wczesnobarokowemu *dramma per musica* jest także czytelnie zakomponowana architektonika kompozycji, przeznaczająca dla każdego z żywiołów rodzaj solowej arii⁴⁸ i refrenowe *tutti*, bazujące na łacińskim i niemieckim tekście *Sanctus*.

Przykładami zupełnie innego gatunku były sztuki wykonywane przez uczniów miejscowego konwiktu: np. wystawione 21 I 1661 r. *Partheno-martyris Agnetis natalitia dies, festivis Convictorum ad S. Agnetem Wratislaviae Strenis*⁴⁹. Przedstawienie to składa się z kilku zaledwie scen-podarków (*strena*), ofiarowywanych przez uczniów konwiktu swojej patronce. Kolejne *scenae mutae* ilustrują wybrane fragmenty *Pieśni nad pieśniami*, którym towarzyszy krótki komentarz aktualizujący ich treść do świątecznej okoliczności oraz muzyka instrumentalna w wykonaniu uczniów kolejnych klas konwikt⁵⁰. Podobną konstrukcję wykazuje inny spektakl z tego samego roku, wystawiany w czasie adwentu przez uczniów klasy retoryki

⁴⁶ Wrocław, Gottfried Gründer 1660, WRu-GSL Yu 50/13.

⁴⁷ „David: Benedicite Angeli Domini Domino. Benedicite coeli Domino, Ecclesia: Lobet den Herren ihr Engel des Herren, loben den Herren ihr Himmeln”.

⁴⁸ Np. Powietrze – Aër:

„Ich, Lufft, der Wolcken Herr, ein Fürst der Wind und Regen,
Ich, der ich kann die Welt mit Nebel-Dampff belegen [...]
Mir unterthänig seyn viel tausend Musicanten
All Vöglein groß und klein Bass-Tenor-Alt-Discanten [...]”.

⁴⁹ WRu-GSL Yu 50/14.

⁵⁰ Np. „*Strena II. Agneti Sorori*. Principiorum classis Amphionis fidibus attracta Saxa, in propugnacula argentea disponens, ad illud *Cant. 8* respondet: Quid faciemus Sorori nostrae in die, quando alloquenda est?”.





wrocławskiego gimnazjum⁵¹. Tematem ich akademickiego rozważania są tu rozmaite przejawy oddziaływania muzyki na człowieka: składające się na spektakl dwie *inductiones* podają stosowne egzemplia z życia króla Saula i cesarza Teodorzusa; przedzielają je instrumentalne interludia komiczne, całość wieńczy zaś morał o praktycznym zastosowaniu⁵².

Wzrastającą popularność scen *mutae* w barokowym dramacie jezuickim zauważył m.in. Jacob Masen. Zachęcał on scenarzystów spektakli do zastępowania nimi tradycyjnych chórów; w paradoksalny bowiem sposób sceny te skuteczniej zapadały w pamięć dzięki „multimedialnej” kombinacji efektów wizualnych i słuchowych⁵³. Sceny nieme redukowały co prawda przekaz treści do epigramatycznego hasła, morału bądź cytatu, któremu towarzyszyła pantomima, balet alegorycznych postaci i muzyka instrumentalna. Miały one jednak znacznie większe bezpośrednie oddziaływanie na emocje i intelekt widza–słuchacza, przez co jawiły się jako zdalniejsze dla osiągnięcia zamierzonego przez autora celu⁵⁴. Zarówno Masen, jak i Kircher uważali, że muzyka w tych scenach winna być dopasowana do przedstawianego obrazu pod względem etosu danego *modus*. Gdy warunek ten był spełniony, koordynacja harmonii, metryki, rytmu, słowa i obrazu⁵⁵ zapewniała zdecydowanie większe możliwości perswazyjne danej sceny. Kryteria te dotyczyły naturalnie także i innych elementów jezuickiego dramatu, mających swoje muzyczne odniesienie. W badanych źródłach ujawniają się one najczęściej w kontekście tytułów poszczególnych fragmentów tekstu i didaskaliów, wskazujących bezpośrednio na praktykę wykonawczą.

Informacje na temat obecności w niej elementów muzycznych pojawiają się w badanych tekstach dość rzadko, np. za sprawą uwag typu: „sub concento musico”⁵⁶ czy „concordi chordarum symphonia”⁵⁷, odnoszących się do konkretnych scen spektaklu. W sposób jednoznaczny wskazują na nią opisywane w *perioches* czynności muzyczne poszczególnych postaci dramatu: odnajdujemy je zazwyczaj

⁵¹ *Varius Musicae Affectus sacro Adventus tempore...*, WRu-GSL Yu 50/17.

⁵² „*Applicatio*: Musica DEI flectit iram, Coelum referat”.

⁵³ „Porro Chori loco hoc aevo quandoque instrumentalis, vocalisque musica, tum etiam Tragicus saltus nonnunquam (a quo tamen levitatem abesse convenit) usurpatur, quae si proposito aliquo, per scenam mutam rei gestae aut etiam gerendae schemate fiant, ad quod musica saltusque opportune aptentur, magnos res habet cum voluptate conjunctos animorum motus” („Obecnie zamiast chóru można użyć muzyki instrumentalnej albo wokalne, od czasu do czasu także wzniosłego w charakterze tańca (byleby tylko był on stosowny w charakterze). Jeśli w niemej scenie staną się one – poprzez przyjęte założenie – obrazami wydarzeń, które zachodzą albo które dopiero mają zajść, do czego muzyka i taniec szczególnie pasują, rzecz wywołuje wielkie porwy uczuć, połączone z rozkoszą intelektu”), por.: *Palestra eloquentiae ligatae*, op. cit., t. II s. 21.

⁵⁴ Por.: Henry Schnitzler: op. cit., ss. 287–288.

⁵⁵ Por.: Barbara Bauer: op. cit., ss. 218, 225.

⁵⁶ *Dies Natalis [...] Sebastiani, Episcopi Wratislaviensis...*, Wrocław, Johannes Christophorus Jacob [1665], WRu-GSL Yu 50/33.

⁵⁷ *Impia pietas in Perindo servilem, & fallacem filiorum suorum pietatem astute deludente...*, Wrocław 1716, WRu-GSL Yu 50/245.





MIEDZY RAPPRESENTATIONE A MELODRAMA SACRUM

w epilogach i finałowych scenach sztuk⁵⁸, a także w intermediach – ewidentnie muzycznych komponentach przedstawienia⁵⁹. W pochodzących z wrocławskiego gimnazjum *perioches* termin ten dookreślany jest często jako *intermedium melodicum*⁶⁰, *symbolicum*⁶¹ lub *melico-symbolicum*⁶², co odnosi się do emblematycznego charakteru jego treści. W późniejszych przekazach pojawia się jeszcze bardziej muzyczne pojęcie *interludium*⁶³, *scena melodica*⁶⁴, a także *parergon musicum*⁶⁵. Ten ostatni termin oznacza bardziej samodzielne pod względem treści sceny dramatyczno-muzyczne, rozdzielające kolejne części (*inductiones*) dramatu i tworzące w miarę niezależny treściowo cykl. Rozwiązanie takie (nawiązujące do zjawisk częstych we współczesnej operze) odnajdujemy m.in. w spektaklu wystawianym we Wrocławiu 2 IX 1727 r. z okazji kanonizacji Alojzego Gonzagi i Stanisława Kostki⁶⁶. Zakomponowywana w ten sposób architektura dramatu ułatwiała czytelność równoległe prowadzonych narracji, wiążących się ze sobą za pomocą analogii treści lub typologii: mitologicznej, biblijnej lub historycznej.

Funkcję interludium pełniły same chóry, oddzielające poszczególne akty i określane niekiedy mianem *chorus interludialis*⁶⁷. Zgodnie z kultywowaną tu tradycją humanistyczną, miały one w tych miejscach zwykle funkcję komentującą akcję i adaptującą jej treść do moralnego przekazu spektaklu⁶⁸. Jak już zauważyliśmy, chóry pojawiały się jednak także w warstwie literackiej zasadniczej części spektaklu, gdy tylko nadarzał się ku temu odpowiedni pretekst. Zachowane w librettach wrocławskich sztuk chóry bywają niekiedy zakomponowane w oryginalnych układach polichóralnych, formach refreno-

⁵⁸ Np. „Christianitas de superata Idolatria victoriam canit” („Chrześcijaństwo śpiewa zwycięską pieśń o pokonany Bałwochwalstwie”) w epilogu po 3. akcie spektaklu *Pietas coronata in filio natu minore...*, Wrocław 1729, WRu-GSL Yu 50/305, albo „Amori Imperanti Josephino cum fratribus Universa Aegyptus accinit Paena” („z polecenia Miłości cały Egipt wznosi radosne hymny ku czci Józefa i jego braci”) z dramatu *Amor imperans seu Josephus in pro-Regem Aegypti a fratre Rubeno servatus in Solium a Rege Pharaone sublimatus...*, Wrocław 1731, WRu-GSL Yu 50/348.

⁵⁹ August Wissowa: op. cit., s. 18.

⁶⁰ *Iusta Dei Judicia immenso Misericordiae Favori sociata olim in Ephrem, hodie in actione theatri exhibita*, Wrocław 1747, WRu-GSL Yu 50/401.

⁶¹ *Tessera Christiani militis... Wratislaviae, typis Academicis Collegii Soc. Jesu 1736*, WRu-GSL Yu 50/335.

⁶² *Saeculum Primum Collegii Wratislaviensis in Isaaco...*, Wrocław 1738, WRu-GSL Yu 50/347.

⁶³ *Solatia Miserorum ultimo et infelicissimo Vandalorum Regi in Africa* (1709), WRu-OR Akc. 1953/13, fol. 199v–205r; *Virtus ab Hoste coronata seu Henricus Auceps, primum Saxoniae Dux, dein Victoriosissimus et Gloriosissimus Imperator*, WRu-OR Akc. 1953/13, fol. 205v–219v (1709); *Divi Alexii Confessoris Mors et Agnitio. Pro menstruo Exercitio Scenice exhibita*, WRu-OR Akc. 1953/13, fol. 220r–232v (1709).

⁶⁴ *Quod supra nos, nihil ad nos...*, Wrocław 1731, WRu-GSL Yu 50/315.

⁶⁵ *Amor imperans seu Josephus in pro-Regem Aegypti a fratre Rubeno servatus in Solium a Rege Pharaone sublimatus...*, Wrocław 1731, WRu-GSL Yu 50/348.

⁶⁶ *Sanctiones Gemini, Aloysius Gonzaga & Stanislaus Kostka, virtute, aetate, & vitae instituto prope gemelli...*, Wrocław, Typis Academicis Collegii Societatis Jesu 1727, WRu-GSL Yu 50/296.

⁶⁷ *S. Hermenegildus ab ariano Patre Anno 705 trucidatus*, Wrocław 1707, WRu-GSL Yu 50/176.

⁶⁸ Max Wittwer: op. cit., s. 78.





wych czy upostaciowaniach *da capo*⁶⁹. Dzięki dołączonym do *perioches* spisów wykonawców wiemy, że w przypadku większości spektakli zespoły chórzystów liczyły zaledwie od sześciu do ośmiu śpiewaków, rekrutowanych zazwyczaj z miejscowego konkwitu. Wśród chórzystów biorących udział w wykonaniu jednego ze wspomnianych wyżej przedstawień⁷⁰ znajdowali się np. muzycy „ex Convictu S. Josephi”: Franciscus Straub i Johannes Clement, późniejszy rektor szkoły klasztoru augustianów na Piasku, *regens chori* kościoła św. Krzyża, kantor wrocławskiej katedry i znany wrocławski kompozytor muzyki religijnej. W przypadku niektórych przedstawień⁷¹ dysponujemy informacjami na temat znacznie obficie obsadzanych chórów, liczących nawet dwudziestu czterech wokalistów.

Elementem ewidentnie muzycznym dramatu był coraz częściej stosowany w jego przebiegu taniec i balet. Podobnie jak i chór pojawiał się on we wszystkich uzasadnionych treścią tekstu fragmentach akcji scenicznej, nie tylko w jej trakcie⁷², ale i w bardziej statycznych jej elementach, skojarzony z wieńczącymi akty scenami chóralnymi i ansamblowymi. Z biegiem lat coraz częściej umuzyczniany był także alegoryczny prolog całego spektaklu, w dramatach z pierwszych dekad XVIII w. rozbudowany często do postaci samodzielnej treściowo sceny. W rękopiśmiennych librettach wrocławskich dramatów z tego czasu⁷³ obecność wokalne sceny w *prolusio* była normą; określana bywała ona zwykle jako *Cantus*, czasem też po prostu jako *Aria*. Powierzano ją najczęściej głównej postaci alegorycznej dramatu, bądź parze takich postaci, gdy konflikt pomiędzy nimi wyznaczał zasadniczą oś akcji dramatycznej. Fragmenty określane w librettach jako *Cantus* pojawiały się zresztą *passim* na przestrzeni całego dramatu z tego czasu⁷⁴. Wykonywali je zarówno soliści, jak i poszczególne grupy aktorskie, czego przykładami są określenia: „cantus pastorculum”⁷⁵, „cantus parvulorum” czy sięgający tradycji średniowiecznego *danse macabre* – „cantus mortuorum”⁷⁶.

⁶⁹ Zob.: *Chorus Caelestium Geniorum in Divi Alexii Confessoris Mors et Agnitio. Pro menstruo Exercitio Scenice exhibita*, WRu-OR Akc. 1953/13, fol. 220r–232v (1709).

⁷⁰ *Sanctiones Gemini*, op. cit.

⁷¹ Np. wystawiana na uroczystość poświęcenia kamienia węgielnego pod nowy budynek kolegium *Sapientia omnigena prosperitate coronata, seu Salomon regum Sapientissimus...*, Wrocław 1732, WRu-GSL Yu 50/323. Zachowany wykaz *Nomina Actorum*, dołączony do *perioche* tego spektaklu, informuje nas łącznie o przeszło 250 rolach teatralnych i wokalnych.

⁷² Np. *Victoris plausus in Nicerastus et Megerannus, olim Passa belli Clade exules, victores severitate mortis victimae*, Wrocław 1703, WRu-OR Akc. 1953/13, fol. 2r–11r, *Saltus Armatorum in Virtus ab Hoste coronata seu Henricus Auceps, primum Saxoniae Dux, dein Victoriosissimus et Gloriosissimus Imperator* (1709), WRu-OR Akc. 1953/13, fol. 205v–219v czy *saltus Gallicus in Spolium libertatis laquens*, 1719, informacja za: August Wissowa: op. cit., s. 18.

⁷³ Zachowanych w kloku WRu-OR Akc. 1953/13.

⁷⁴ Np. *Josaphatus e superstitionis tenebris ad Ecclesiae lucem feliciter reductus* (1709), WRu-OR Akc. 1953/13, fol. 295r–305v.

⁷⁵ *Via viri in Adolescentia seu Davidis viri secundum cor Dei...*, WRu-OR Akc. 1953/13, fol. 45r–58r.

⁷⁶ *Aude quod sentis ... Augustinus vile prius sui ipsius mancipium...* (1709), WRu-OR Akc. 1953/13, fol. 257r–277r.





MIĘDZY RAPPRESENTATIONE A MELODRAMA SACRUM

Perioches wrocławskich spektakli teatralnych przekazują niekiedy informacje o wykorzystywanych weń instrumentach muzycznych. Najczęściej wzmiankowane są tu instrumenty dęte, doskonale nadające się do uświetniania szczególnie uroczystych okoliczności⁷⁷; współwystępują one niekiedy także z innego rodzaju instrumentami⁷⁸. W opowieści muzycznej tych uroczystości nie brakowało oczywiście kotlistów, nieodzownych podczas przedstawień odbywających się na ulicach miasta⁷⁹; w niektórych programach⁸⁰ odnotowano nawet z imienia i nazwiska muzyków grupy *tympanotribae*. Rzadziej spotykamy się z informacjami dotyczącymi charakteru samej muzyki wykonywanej przy tych okolicznościach. W drukowanym programie wystawionego w Niedzielę Palmową (10 VI) 1672 r. spektaklu pasyjnego⁸¹ pojawia się wzmianka o „traurige Musik”, rozbrzmiewającej przy ostatniej z ośmiu *pegmatae*, a przedstawiającej scenę oplakiwania ukrzyżowanego Chrystusa. Zachowane w *perioches* didaskalia kilku dramatów podają jednak incipit słowny śpiewu mającego swoje miejsce w liturgii Kościoła rzymskokatolickiego⁸². W przypadku zaledwie jednego spektaklu – wystawionego na Boże Ciało (16 VI) 1678 r. przedstawienia o synu marnotrawnym⁸³ – zachowały się drukowane w librecie nuty melodii dwóch pieśni: wesołej i smutnej (*Fröhliche Melodey* i *Traurige Melodey*, obydwie opatrzone są partią basso continuo), mających uniwersalne zastosowanie w całym spektaklu. Pojawiające się w przebiegu libretta teksty poszczególnych pieśni, śpiewane przez kolejne osoby dramatu, pasują do jednego z dwóch wzorców metrycznych podanych melodii, semantycznie skojarzonych z radosnym lub smutnym wyrazem ich treści:

⁷⁷ „Inductio IV. Fama Romam evolat Aloysii & Stanislai Sanctitatem amplius vulgatura. Cujus vocem ut impediatur Antilegon, tubam dolo extorquet” („Scena IV. Sława ulatuje do Rzymu, aby szerzej głosić świętość Alojzego i Stanisława. Antilegon, żeby zagłuszyć jej głos, podstępnie odbiera jej trąbę”), zob.: *Sanctiones Gemini, Aloysius Gonzaga & Stanislaus Kostka, virtute, aetate, & vitae instituto prope gemelli...* Wrocław, drukarnia kolegium SJ 1727, WRu-GSL Yu 50/296.

⁷⁸ „Pone Generale Pegma in Suggestu editiore Musurgi festivis tubis aliisque musicorum instrumentorum generibus applaudunt” („Następnie główna scena, muzycy znajdujący się na dość wysokim podwyższeniu towarzyszą grą na trąbkach i innego rodzaju uroczystych instrumentach”). *Synopsis festivi pegmatis pro epithalamico applausu Augustis Neo-Conjugibus Suae Majestati...*, Wrocław, spadkobiercy Baumanna [1699], WRu-GSL Yu 50/160.

⁷⁹ Np. wystawiony 23 VIII 1671 r. dramat okolicznościowy z okazji kanonizacji Franciszka Borgii: *Ehren- und Glück-Wünschungen dem Heiligen Francisco Borgiae...*, Wrocław, spadkobiercy Baumanna 1671, WRu-GSL Yu 50/56.

⁸⁰ *Sapientia omnigena*, op. cit.

⁸¹ *Fons Vitae exiccatus Christus Jesus sitiens...*, Wrocław, J.Ch. Jacobi 1672, WRu-OSD 440240.

⁸² Np. w wystawianym w Niedzielę Palmową (11 IV) 1677 r. *Dies Belli in Cruce victoriose terminatus sive Passio Christi...*, Wrocław, spadkobiercy Baumanna [1677], WRu-OSD Yu 50/75 w *Inductio VIII* wykonywana była sekwencja *Vexilla Regis prodeunt*, przedstawiane na uroczystość Bożego Ciała (31 V) 1688 r. *Signum Felicitatis Austriacae in sanctissimo Eucharistiae Sacramento...* [1668], WRu-GSL Yu 50/50 wieńczy hymn *O salutaris hostia*.

⁸³ *Conversio Filii Prodigii peregre famelici, in domo Paterna abundantis Panibus... Recendentium ab Ecclesia, & ad eandem Revertentium Typus...*, Wrocław, spadkobiercy Baumanna [1678], WRu-GSL Yu 50/84.



Froliche Melodey.

Nach das Glück wil ich heut wagen/ wir ichs in Herr getragen/
Hör nichts traurigs werd ich klagen/ von Wollust wil ich sagen/
(schon ein geraume Zeit.) Mein froliche Jugend/ steht irgt in der Blüthe
wil singen lauter Freud.)
schwer ist mir die Tugend / sie broucket viel Mähe / wil
suchen ein lustigern Stand / wil reisen ins fer ne Land.

Bassus.

Wahr das Glück ist.

Traurige Melodey.

Sohn lach liebes Kind / die Reij kommt zu geschwind/
bleib hier/ bey mir / laß andre fort/ ich schließ die Thor und Porth/
was dein Herr kan loben / kanst du bey mir haben /
wilt du dem hinaus / verachst des Vaters Haus.

Bassus.

Sohn lach etc.

47 2 16
3

Conversio Filii Prodigii peregre famelici, in domo Paterna abundantis Panibus...
Wrocław 1678, WRu-GSL Yu 50/84.

Tak proste zakomponowanie muzycznej treści dramatu miało niewątpliwie na celu zwiększenie skuteczności jego perswazyjnego oddziaływania; retoryczny koncept tej sztuki zestawiał ewangeliczną przypowieść o synu marnotrawnym z aluzjami do tematu spodziewanej konwersji na katolicyzm skruszonych spośród gminy ewangelickiej konwertytów. To bezpośrednio do tej grupy odbiorców adresowany był wieńczący ten spektakl instruktaż (zatytułowany *Weg-Weiser zur Rück-Reise oder Bekehrung*), pouczający o tym, co konkretnie należy uczynić, aby powrócić na łono rzymskiego katolicyzmu. O tym, że był to jeden ze świadomie zaprojektowanych celów przedstawienia, świadczy komentarz historyka wrocławskiego kolegium: odnotował on z satysfakcją zainteresowanie, jakie wzbudził w protestanckiej młodzieży Wrocławia ten spektakl⁸⁴, nie potwierdził jednak spodziewanych aktów konwersji.

⁸⁴ AAW V 39, fol. 59v: „Congregatio latina spectaculum, etiam haereticis, Coetus mariani Actus triplex comica Theophoria octava successu exhibita etiam heterodoxo spectatore admirationem” („Solidacja maryjna łacińska wystawiła z powodzeniem w oktawę uroczystości Bożego Ciała spektakl komiczny, przeznaczony również dla innowierców, w trzech aktach”).



MIĘDZY RAPPRESENTATIONE A MELODRAMA SACRUM

Libretto *Conversio Filii Prodigii* ujawnia dwa istotne aspekty dramatu jezuickiego wiążące się z jego muzycznym charakterem. Pierwszym z nich jest bardzo wyraźna w tej sztuce tendencja do charakteryzowania za pomocą muzyki kontrastujących ze sobą treści i postaci dramatu. Zestawienie ich biegunowo odmiennych cech osobowości czy temperamentów⁸⁵ miało oczywiście funkcję dydaktyczną i wychowawczą. Zapewne w wielu przypadkach była ona realizowana także za pomocą środków *stricte* muzycznych, co potwierdza zachowany z innych ośrodków materiał nutowy, w którym grę wybranych postaci dramatu ilustrują adekwatne środki techniki instrumentalnej⁸⁶. Można przypuszczać, że występujące we wrocławskich dramatach elementy konstituujące *varietas* przekazu dramatycznego⁸⁷ odzwierciedlano również na poziomie opracowania muzycznego. Zachowane partytury z analogicznie kontrastowanymi odcinkami tekstu słownego⁸⁸ zdają się potwierdzać tego typu hipotezę w odniesieniu do badanej dokumentacji.

Innym muzycznym aspektem jezuickich spektakli teatralnych było stosowanie w ich tekstach klasycznych wierszy metrycznych. Humanistyczna inspiracja stała zarówno u źródeł praktyki teatralnej, jak i refleksji teoretycznej, uznających harmonię, poetykę i metrykę za komponenty stylu teatralnego w muzyce⁸⁹. Z pierwotnej jedności tych elementów wynikała zaś praktyka wykonawcza, wiążąca metrycznie zapisane teksty (występujące tu m.in. w postaci heksametru, jambicznego trymetru, anapestycznego dymetru czy dystychu elegijnego⁹⁰) z ich wokalną realizacją⁹¹. W badanym materiale źródłowym metrycznie uporządkowane fragmenty tekstów dramatów często występują w partiach określanych jako *chorus*, *cantus*, *aria* czy *saltus*. Potencjalna muzyczność tekstów dramatów wiąże się nie tylko ze schematycznym uporządkowaniem metrycznym, lecz także z cechami melicznymi samego języka, ujawiającego wielokrotnie pojawiające się cechy *poesia per musica*⁹².

⁸⁵ Jest to modelowa cecha budowy wielu zachowanych spektakli, m.in. *Mira Microcosmi metamorphosis in Durando...*, Wrocław, 1722, WRu-GSL Yu 50/273.

⁸⁶ Johannes Paullinus: *Philothea id est anima Deo cara*. München 1669, por.: Barbara Bauer: op. cit., s. 213.

⁸⁷ Np. cztery grupy Ephoebi – Austriae, Poloniae, Silesiae i Mantuae, oddające cześć nowokanonizowanym świętym we wzmiankowanej już sztuce *Sanctiones Gemini* z 1727 roku.

⁸⁸ Np. *Apotheosis sive consecratio* Kapsbergera z 1622 r., gdzie dla zilustrowania reprezentantów różnych krajów misyjnych, w których działali święci Ignacy Loyola i Franciszek Ksawery, kompozytor zastosował zróżnicowane środki muzycznego wyrazu.

⁸⁹ Barbara Bauer: op. cit., s. 203; Thomas Erlach: op. cit., s. 106.

⁹⁰ August Wissowa: op. cit., s. 19.

⁹¹ Herbert Seifert: „Metrik und Musik in den Jesuitendramen”. W: *Aurora Musas nutrit – Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.–18. Jahrhundert (Acta conventus, Bratislavae 26.–29. Septembris 2007)*. Red. Ladislav Kačič, Svorad Zavorský. Bratislava 2008 ss. 155–163.

⁹² Widoczne jest to na przykład w popularnych podówczas ariach z echem, np. w arii Magdaleny z III aktu *Eine thränende und versöhnte Büßerin uns gennant Magdalena...*, Wrocław, Caspar Rudolph Müller 1719, WRu-GSL Yu 50/260:

| | | |
|---|--------|-------------------|
| „Der fromme Hirt liebt keinen andern Ort | [Echo] | einen andern Ort. |
| Ich Wiesen, Matten, Auen, | | |
| Laßt sich mein süßes Licht bey euch nicht schauen | | nicht schauen. |





TOMASZ JEŹ

* * *

Jeżeli założymy, że wymienionym powyżej elementom spektaklu towarzyszyła muzyka, nasze wyobrażenie o znaczeniu jezuickiego dramatu dla historii muzyki może ulec gruntownemu przewartościowaniu. Pomimo wielości stosowanych w tytułach tych dzieł określeń genologicznych⁹³, omawiane dramaty wiąże wspólny mianownik gatunkowomuzyczny. Jest nim pojęcie *melodrama*, powtarzające się często (także w postaci przysłówkowej – *melodramatice*) nie tylko w samych tytułach przedstawień⁹⁴, ale i w komentarzach jezuickich kronikarzy⁹⁵. Ten stosowany już od połowy XVII w. termin nie przyjął się jednak w historycznomuzycznym dyskursie, przypuszczalnie ze względu na dość małą liczbę *stricte* muzycznych źródeł, a także ryzyko zamieszania terminologicznego z powszechnie aprobowanym – w odniesieniu do francuskiej sceny oświeceniowej – pojęciem melodramatu.

Czy jednak, idąc śladem niektórych włoskich badaczy⁹⁶, nie należałoby zapytać o możliwość stosowania w odniesieniu do muzycznego dramatu jezuickiego

| | |
|--|---------------------|
| Er libet ja den Lilgen Reichtum sonst! | umsonst. |
| Will mein Verlangen mich noch länger quälen! | noch länger quälen! |
| Find ich die Sonne meiner Seelen | |
| Auch hier noch nicht? | noch nicht”. |

⁹³ Józef Budzyński: op. cit., s. 54.

⁹⁴ Dotyczy to zarówno tytułów typowych spektakli dramatycznych (np. *Magistri Theandrici innocenter patiens discipula Diva Genoveva, Sigefridi Comitum Palatini Consors... melodramatice proposita*, Wrocław, Typis Academicis Collegii Societati Jesu 1733, WRu-GSL Yu 85/76; *Novus Homo sanctus Aethiopiae rex Alesbaan... melodrammatice exhibitus*, Wrocław 1734, WRu-GSL Yu 85/77) jak i przedstawień tzw. *meditationes quadragesimales*, wystawianych przez Sodaliję mariańską w kolejne niedziele Wielkiego Postu (np. *Amici fidelis Christi Jesu fideles usque ad aram crucis... Dominica in Palmis pro coronide Piarum de Passione Dominica Meditationum Melodramate propositi stylo arti Musicae accomodato*, Wrocław, Caspar Rudolph Müller 1723, WRu-GSL Yu 50/276; *Bonus pastor Homo-Deus... in coronidem consuetarum de Passione Domini meditationum Dominica in Palmis melodramate propositus...*, Wrocław, 1711, WRu-GSL Yu 85/38).

⁹⁵ Zob. np. *Historia domus* z roku 1674 (AAW V 39, fol. 52v): „Octavo Sacra Theophoria die [...] Eucharistico, deducuntur processione annua RR DD cum rubea Stella Crucigeris, pro vestibulo Collegii, exhibita est Melodramatico apparatu statio, sui titulus Denarius Eucharisticum Operarium in vinea Domini, quod est Catholica Ecclesia merces” („W oktawę uroczystości Bożego Ciała w czasie procesji eucharystycznej, prowadzonej tego roku przez czcigodnego ojca zakonu krzyżowców z czerwoną gwiazdą, w podwórzu kolegium wystawiono na sposób melodramatyczny jedną ze stacji, zatytułowaną: Denar eucharystyczny robotników w winnicy Pańskiej, to jest zapłata Kościoła Katolickiego”) albo *Litterae annuae* z roku 1675 (ARSI Boh. 102, k. 683), w której tegorocznym uroczystościom Bożego Ciała towarzyszyła „pompa publica [...] Regis Cananaei Adonibezec [...] Haec nos carmine melodramatico ex parte nostra occinere potuimus” („publiczna uroczystość [...], spektakl o Adonibezeku, królu kananejskim [...] My z naszej strony mogliśmy o tym usłyszeć w pieśni melodramatycznej”).

⁹⁶ Victor R. Yanitelli S.J.: *The Jesuit Theatre in Italy*. Fordham University 1945 (niepublikowana dysertacja) ss. 103–107; Giovanni Morelli, Emilio Sala: „Teatro gesuitico e melodramma: incontri, complicità, convergenze”. W: *I gesuiti a Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù. Atti del Convegno di Studi, Venezia, 2–5 ottobre 1990*. Red. Mario Zanardi. Padova 1994 ss. 597–611; Emilio Sala, Federico Marincola: „La musica nei drammi gesuitici: il caso dell’ «Apotheosis sive consecratio sanctorum Ignatii et Francisci Xaverii» (1622)”. W: *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*. Red. Myriam Chiabò, Federico Doglio. Roma 1994 ss. 389–440.





MIĘDZY RAPPRESENTATIONE A MELODRAMA SACRUM

uzasadnionego historycznie pojęcia *melodrama* (może w postaci: *melodrama sacrum*)? Perspektywa takiego rozwiązania jawi się jako tym bardziej kusząca, że od czasów toczonej przed laty dyskusji nad gatunkową kwalifikacją *Eumelio Agazzariego* i *Apotheosis Kapsbergera*⁹⁷ nie pojawiła się żadna pozytywnie sformułowana propozycja metodologiczna, określająca z punktu widzenia muzykologii gatunkową rzeczywistość jezuickiego dramatu. Ze względu na olbrzymią liczbę źródeł pośrednich i coraz częściej odnajdywane zapisy muzyczne, wiążące się proveniencyjnie z dramatem jezuickim, należałoby chyba postawić pytanie o znaczenie tego gatunku dla późniejszych historycznie fenomenów w historii muzyki barokowej opery⁹⁸. Czy jezuickie *melodrama* nie było „zaginionym ogniwem ewolucji” dla tych gatunków, stojącym pomiędzy wczesnobarokową *rappresentatio* a oświeceniowym melodramatem francuskim czy niemieckim *Singspielem*?

Istotną przeszkodą w uznaniu samodzielności gatunkowej jezuickiego dramatu było pokutujące dotąd w bibliografii przedmiotu przekonanie, że była to forma stylistycznie mieszana, stojąca w pół drogi pomiędzy operą a oratorium⁹⁹. Tymczasem już od czasów pierwszych prób kodyfikowania poetyki tego gatunku, jej teoretycy mieli świadomość i intencję stworzenia zupełnie nowej jakości, odmiennej nie tylko od tradycji arystotelesowskiej, ale również konkurującej we współczesności z dramatem szkolnym sceny protestanckiej. W odróżnieniu od dynamicznie zmieniających się paradygmatów świeckiej muzyki operowej, z muzycznego punktu widzenia dramat jezuicki wykazywał znacznie większą odporność na historyczne zmiany, co akurat w środowisku tym nie uchodziło za cechę negatywną. Był on zresztą tworzony u progu zupełnie nowej epoki w historii muzyki jako fenomen świadomie odwołujący się do rekonstruowanej tradycji antycznej a jednocześnie na wskroś nowoczesny, nie mający zbyt wiele wspólnego z użytkową muzyką liturgiczną swego czasu. Dopiero na początku XVIII w. uległ oddziaływaniu ze strony współczesnej muzyki operowej i utrwalił swoje – także muzyczne – oblicze stylistyczno-gatunkowe.

Opisując cechy tego gatunku na podstawie około pięćdziesięciu wrocławskich librett, pochodzących z kwartału lat 1719–44, należy przede wszystkim zauważyć jego podobieństwo do opery balladowej czy *Singspielu*. Przekomponowany w znacznej swej części spektakl dramatyczny buduje tu¹⁰⁰ przewidywalna sekwencja odcinków mówionych, recytatywów, arii (często o budowie *da capo*), odcinków arioso, chórów, scen ansamblowych i tanecznych. Architektonika formy jest

⁹⁷ Margaret F. Johnson: op. cit., ss. 491–492; Thomas Frank Kennedy SJ: op. cit., s. 200.

⁹⁸ Henry Schnitzler: op. cit., s. 289.

⁹⁹ Podobne kłopoty towarzyszyły uznaniu barokowego dialogu za samodzielny gatunek muzyczny, będący przecież czymś więcej niż tylko stadium przejściowym w historii opery i oratorium.

¹⁰⁰ Przykładem może być *Eine thränende und versöhnte Büßerin uns gennant Magdalena, als ein Spiegel denen Büssenden vorgestellt...*, Wrocław, Caspar Rudolph Müller 1719, WRu-GSL Yu 50/260.





TOMASZ JEŻ

tu jednak dużo bardziej wyszukana, tkwi ona jeszcze dość głęboko w typowej dla wczesnego baroku konceptualizacji przedstawianej treści. Ograniczona do liczby od sześciu do dwunastu solistów obsada aktorów wystarcza do zróżnicowanego przebiegu narracji i jego muzycznego opracowania. Dzięki drukowanym, często-kroć imiennym wykazom ich aktorów wiemy, że byli to najczęściej doświadczeni wokaliści, pochodzący nie tylko z lokalnego konwiktu, ale i wypożyczani z zespołów muzycznych innych kościołów Wrocławia¹⁰¹.

Elementy muzyczne tego samego stylu odnaleźć możemy nadto w spektaklach okolicznościowych, wystawianych z okazji uroczystości Bożego Ciała i Wielkiego Tygodnia¹⁰², a także *meditationes quadragesimales*, organizowanych przez Sodalicję Zwiastowania NMP w kolejne niedziele Wielkiego Postu¹⁰³; stałym elementem tych ostatnich przedstawień był następujący po każdej z medytacji tzw. *affectus musicus*. Tradycja kultywowania tych form umuzycznionej pobożności pasyjnej przetrwała kasatę Towarzystwa Jezusowego i przez kolejne dekady owocowała podobnego rodzaju spektaklami. W drukowanych regularnie od 1780 r. librettach tych przedstawień¹⁰⁴ zachowały się m.in. pełne teksty towarzyszących medytacjom recytatywów i arii. Są to jednak przykłady odmiennych typów gatunkowych, których bliższe omówienie wymagałoby oddzielnego studium. Poza wskazanymi cechami warsztatu stylistycznego, z jezuickim *melodrama sacrum* wiąże je jednak symptomatyczne dla środowiska jezuickiego akcentowanie doświadczenia zmysłowego we wspomaganej poetyką synestezji procesie kształtowania osobowości widza barokowego „teatru wyobraźni”.

¹⁰¹ Wśród wykonawców *Saeculum Primum Collegii Wratislaviensi in Isaaco peregrini in terram Chanaan...*, Wrocław 1738, WRu-GSL Yu 50/347 w spisie *Actores Musici* figurują następujące postaci:

„Fama Sancta. Eruditus D. Joannes Wentzel, Tenorista ad S. Matthiam.
Genius Societatis. Eruditus D. Joannes Nerlich, Tenorista ad S. Vincentium.
Chronus. D. Wenceslaus Heintze, Logicus, Bassista in Convictu S. Josephi.
Providentia Dei. D. Carolus Göbel, Logicus, Discantista in Convictu S. Josephi.
Genius S. Joannis Regis. D. Franc. Teüber, Logicus, Discantista apud FF Misericordiae
Prologus. Godefridus Wentzel, Grammatista, Altista ad S. Matthiam”.

¹⁰² *Musicalisches Oratorium oder Christlich-vernünfftige Gedancken über den Creutz-Weg, vor einigen Jahren entworfen, und in die Music gesetzt von einem Priester der Gesellschaft Jesu welches an dem Char-Freytag in der Kirchen SS. Nominis Jesu des Academischen Collegii SJ in Breslau Abends um 7. Uhr abgesungen worden im Jahr 1752*, WRu-GSL Yu 50/434.

¹⁰³ *Dulce Passionis convivium quod in sanguine suo generi humano apparavit Pius Pelicanus Patiens, & innocens Salvator Jesus Christus, cujus cibus erat: facere voluntatem Patris se mittentis, Potus: Calix praeclarus Passionis DD. Sodalibus Congregationis Latinae Majoris ab Arch-Angelo Salute, tanquam prae mille electis, & dilectis Magistri sui patientis Discipulis appositum, ac piae meditationi digerendum oblatum...* sub horam IVtam pomeridianam in Oratorio Mariano..., Wrocław 1739, WRu-OSD 365410.

¹⁰⁴ *Np. Mysteria patientis Domini nostri Jesu Christi, sententiis praesertim b. Pauli illustrata; nunc autem... in oratorio Almae Congregationis Latinae Majoris sub Titulo B.V.M. ab Archangelo Salute, fovendae DD. Sodalium pietati breviter explicata...*, Wrocław, b.m. i dr., 1782, WRu-OSD 365408.





MIĘDZY RAPPRESENTATIONE A MELODRAMA SACRUM

SUMMARY

Among the artistic developments taking place in Wrocław in the baroque era, the theatrical activity of the Jesuit school in Wrocław, which opened in 1638, is one of the most interesting. Theatre not only played a key role in the curriculum of the educational institutions run by the Society of Jesus, but also was one of the more perfected tools of the post-Trent *propaganda fidei*. Nevertheless, the main objective of the Jesuit drama was to provide versatile education to a new Catholic elite, fluent in the art of word, gesture and sound, and therefore prepared to hold high-ranking positions in society. This humanistic ideal soon became an important part of the educational, artistic and social traditions of the period.

The extant documents concerning Jesuit drama are mainly secondary sources: the accounts of the activities of a given college (*Litterae annuae*) and printed summaries of performances (*perioches*), containing the title, the date of performance, information about the context of the performance and a synopsis of the plot. The available sources enable researchers to reconstruct the context of the performance and its structure, including the musical layer. The primary sources concerning this tradition yield more information: complete librettos along with stage directions. A comparative analysis of various forms of expression employed in the Jesuit drama makes it possible to advance hypotheses regarding the musical aspects of the genre, even if librettos are not accompanied by scores.

The manuscripts and old prints preserved in the Wrocław University Library offer materials concerning about 300 performances staged by the Wrocław Jesuit college in the period between 1638 and 1776. Despite an almost complete absence of scores, it is possible to attempt a preliminary description of the key issues pertaining to the musical aspects of the genre's contribution to the local artistic tradition. Jesuit school drama was a practical manifestation of an educational and formative programme conceived of as universal and implemented by Jesuit circles across Europe. In order to attain its objectives, the programme involved a peculiar synthesis of the elements of performing and rhetorical arts (including music), aimed to exert an effective psychological impact on the recipient's mind. Such "multimedia" theatre was supposed to perform a role analogous to St Ignatius' *compositio loci* method, which consisted in an extensive involvement of the sensual domain in the practice of meditation.

The postulated *varietas* of sensual impact was augmented by a variety of musical forms employed on Jesuit stage: solo parts (arias, ariosos and recitatives), ensemble scenes, choir parts, intermedias, mute scenes and dance passages. The performance usually involved a special role of the musically educated students living in the local hall of residence adjacent to the Jesuit school. The sources preserved in Wrocław and covering a time span of a century reveal a structural similarity to early baroque *rappresentationes*. The term *melodrama*, used repeatedly in the sources, provokes questions about the uniqueness of the Jesuit drama, also from the perspective of the history of music. Considering a representative number of secondary sources, researchers can entertain questions about the significance of the genre for the history of Baroque opera. The potential for research revealed in the extant materials implies a possibility of undermining the prevalent paradigm, according to which the Jesuit drama was merely a stylistically mixed and transitional form. Both the poetics of the genre codified in Jesuit writings and the universal artistic practice prove that it was an original genre in its own right.

Translated by Paweł Gruchala

Tomasz Jeż – jest adiunktem w Zakładzie Historii Muzyki Polskiej Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jego głównym obszarem badawczym jest kultura muzyczna Śląska w epoce baroku. Zajmuje się także problematyką recepcji repertuaru w źródłach muzycznych XVI i XVII wieku.
tomasz.jez@uw.edu.pl

