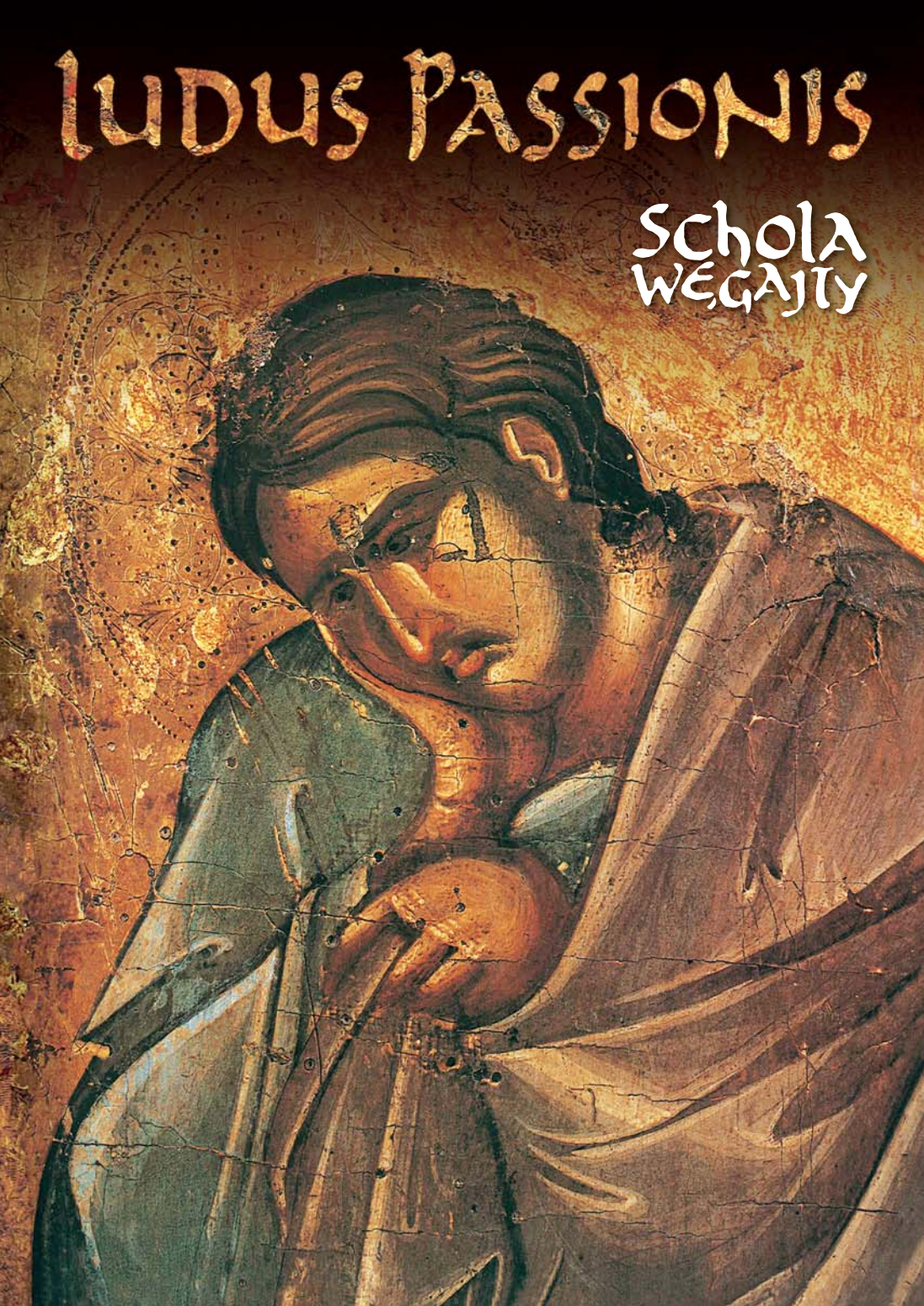
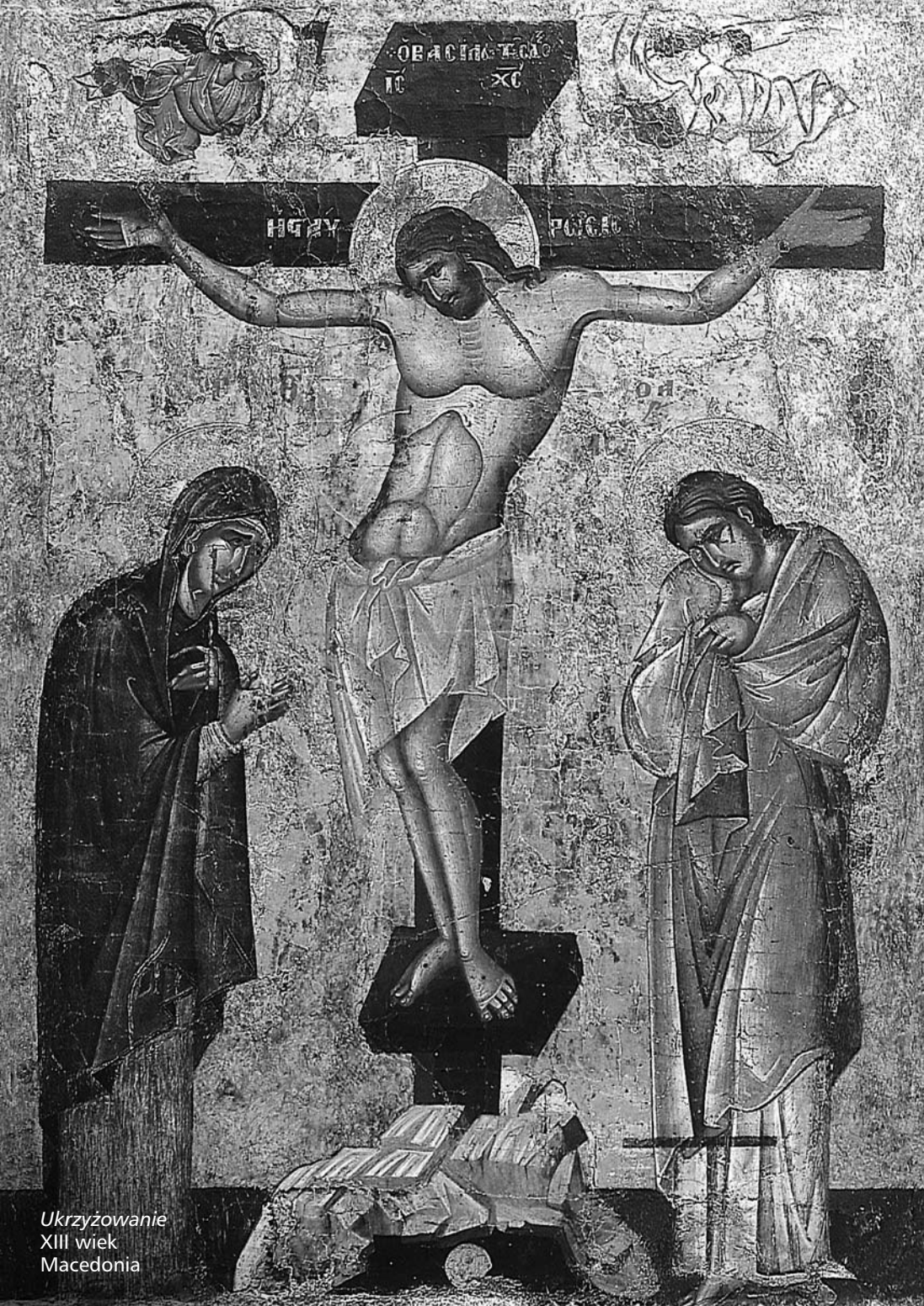
Ludus Passionis

Schola Węgajty





Ukrzyżowanie
XIII wiek
Macedonia

Schola Wegajty

Ludus Passionis

GRA O MĘCE PAŃSKIEJ

dramat liturgiczny
według rękopisu CARMINA BURANA (XIII wiek)
z klasztoru Benediktbeuern

Patronat honorowy:
Ks. Arcybiskup Stanisław Gądecki
Metropolita Poznański

KATHARSIS
poznań festival

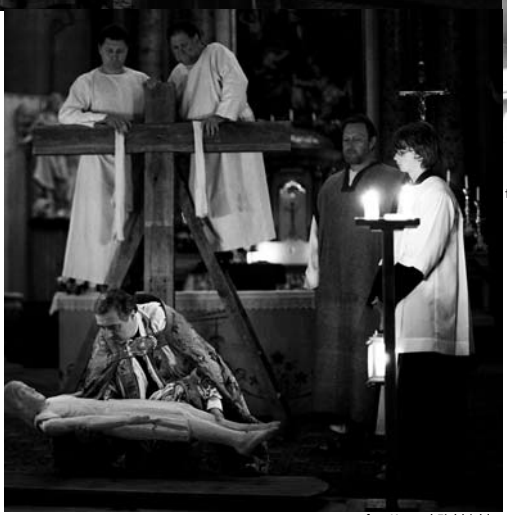
Bazylika Archikatedralna Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Poznaniu
sobota, 6 kwietnia 2019
godz. 19:00

fot. Konrad Eichbichler

fot. Konrad Eichbichler

fot. Konrad Eichbichler

fot. Konrad Eichbichler



fot. Konrad Eichbichler

LUDUS PASSIONIS – FABVLA

	Procesja Wejście postaci	*Processio* *Introductio personarum*
I.	Powołanie Piotra i Andrzeja	*Vocatio Petri et Andreae*
II.	Uzdrowienie Niewidomego	*Sanatio caeci*
III.	U Zacheusza	*Ad Zacheum*
IV.	Wjazd do Jerozolimy	*Introitus in Civitatem Sanctam*
V.	W domu Szymona Nawrócenie Marii Magdaleny	*Domus Simeoni* *Conversio Mariae Magdalenae*
VI.	Wskrzeszenie Łazarza	*Resuscitatio Lazarii*
VII.	Zdrada Judasza Ostatnia Wieczerza	*Iudas tradendi Iesum* *Coena Domini*
VIII.	Jezus na Górze Oliwnej	*Iesus in Monte Oliveti*
IX.	Pojmanie Jezusa	*Captivatio Iesu*
X.	Zaparcie się Piotra	*Negatio Petri*
XI.	Jezus przed Arcykapłanem	*Iesus ante Pontificem*
XII.	Praetorium. Jezus przed Piłatem (I)	*Praetorium. Iesus ante Pilatum (I)*
XIII.	Jezus przed Herodem	*Iesus ante Herodem*
XIV.	Praetorium. Jezus przed Piłatem (II)	*Praetorium. Iesus ante Pilatum (II)*
XV.	Biczowanie	*Flagellatio*
XVI.	Wydanie Jezusa na śmierć	*Iesus traditus ad mortem*
XVII.	Śmierć Judasza	*Mors Iudae*
XVIII.	Lament niewiast Jezus prowadzony na Ukrzyżowanie	*Lamentatio mulierum* *Iesus ducatur ad crucifigendum*
XIX.	Przybicie do Krzyża. INRI	*Inclavamento. INRI*
XIX.	Płacz Marii	*Planctus Mariae*
XX.	Śmierć Jezusa na Krzyżu	*Iesus passus est*
XXI.	Zdjęcie z Krzyża	*Depositio Crucis*

LUDUS PASSIONIS – DRAMATIS PERSONAE

Jesus	Marius Peterson
Andreas, Pontifex/Arcykapłan	Marcin Szargut
Petrus	Paweł Szczyciński
Mercator/Sprzedawca	Piotr Górka
Cecus/Niewidomy, Judas,	Tomasz Jarnicki
Zacheus, Lazarus, Pontifex/Arcykapłan	Konrad Zagajewski
Phariseus, Longinus, Evangelista	J. Wolfgang Niklaus
Angelus, Johannes	Serhii Petrychenko
Diabolus, Amator	Adam Cudak
Pilatus	Maciej Góra
Herodes, Evangelista, Cantor	Robert Pożarski
Cantor	Marcin Bornus-Szczyciński
Maria Magdalena	Katarzyna Jackowska, Paulina Kukiz
Ancilla/Służka	Swietlana Butskaya
Martha	Katarzyna Zedel,
Maria Mater	Monika Paśnik-Petryczenko
Pueri Hebreorum/Chłopięta Żydowskie	Chór Dziecięcy Poznańskiej Szkoły Chóralnej Jerzego Kurczewskiego „Kukułeczki”, przygotowanie: dyr. Sławomira Raczyńska i Hanna Pietraszko-Berlin
Chorus: *Iudei/Żydowie, Apostoli/Apostołowie, Pontifici/Kapłani, Milites/Zbrojni*	Marcin Bornus-Szczyciński, Adam Cudak, Marek Czapiński, O Grzegorz Doniec OP, Maciej Góra, Piotr Górka, Tomasz Jarnicki, Marcin Małysz, J. Wolfgang Niklaus, Marius Peterson, Serhii Petrychenko, Robert Pożarski, Marcin Szargut, Paweł Szczyciński, Fryderyk Wojda, Konrad Zagajewski
Chorus: *Puellae/Dziewczęta, Mulieres*	Swietłana Butskaya, Katarzyna Jackowska, Paulina Kukiz, Małgorzata Dżygadło-Niklaus, Monika Paśnik-Petryczenko, Julia Piwakowska, Katarzyna Zedel
Chorus:	uczestnicy warsztatu

opracowanie muzyczne (rekonstrukcja na podstawie manuskryptu i kompozycja)	Marcel Pérès
Kierownictwo muzyczne	Marcin Bornus-Szczyciński
Scenografia	Toni Casalonga Małgorzata Dżygadło-Niklaus Magdalena Góra
Plastyka gestu	Anna Łopatowska
Konsultacja teatralna	Geoffrey Norris
Konsultacja muzyczna	Robert Pożarski
Celebracja	Ks. Wojciech Nowicki
Reżyseria i kierownictwo artystyczne	Johann Wolfgang Niklaus

NOTA

CARMINA BURANA – RĘKOPIS

Carmina Burana to dobrze znana antologia świeckich i satyrycznych pieśni łacińskich pochodząca z bawarskiego klasztoru Benediktbeuern, dziś przechowywana w Monachium. Oprócz pieśni, w XIII-wiecznym rękopisie znajduje się kilka dramatów religijnych, między którymi znajdujemy dwie *Pasje*. Nie posiadająca własnego tytułu Pasja, zwana „Wielką", dla jej odróżnienia od krótszej i mniej spektakularnej *Ludus breviter de Passione* zapisana jest w języku łacińskim i, częściowo, w południowym dialekcie języka niemieckiego. Niemal całość tekstu opatrzona jest neumatycznym, nie posiadającym linii zapisem muzycznym.

DRAMAT LITURGICZNY I MISTERIUM

W Europie Zachodniej – obszarze kulturowym zdominowanym przez język i liturgię łacińską, praktyka dramatycznych przedstawień, które rozszerzały środki liturgicznej ekspresji i poprzez akcję dramatyczną uobecniały najważniejsze wydarzenia Dzieła Zbawienia potwierdzona jest w źródłach już w początku X wieku, choć jej rodowód jest z pewnością starszy. Jednak przedstawienia te, praktykowane pierwotnie głównie w środowiskach monastycznych, aż do początku XIII wieku z reguły nie ukazywały (żeby nie powiedzieć: unikały) przedstawień Męki i Ukrzyżowania Chrystusa. Kanon *oficjów, gier* i dramatyzacji liturgicznych obejmował przede wszystkim wielkanocne *Nawiedzenie Grobu*, *Umycie Nóg*, *Adorację Krzyża*, *Złożenie do Grobu*, rozpoczynającą Wielki Tydzień procesję Niedzieli Palmowej, a także rozbudowany wielowątkowy cykl bożonarodzeniowy, obejmujący sceny adoracji Nowonarodzonego przez pasterzy i hołdu Magów ze Wschodu, z czasem rozszerzony o sceny na dworze Heroda, rzezi Niewiniątek i płaczu Racheli. Dosłowne przedstawianie wydarzenia kluczowego dla Odkupienia, jakim była śmierć Chrystusa na Krzyżu nie było potrzebne: wszak odprawiany codziennie obrzęd Mszy Świętej, której forma w owym czasie obfitowała w dramatyczne środki, był wystarczającym uobecnieniem i czytelną pamiątką Najświętszej Ofiary.

Fresk, XIV. wiek,
monaster Watopedi,
Góra Athos

Sytuacja ta zmienia się jednak w XIII wieku wraz z głębokimi przemianami w łonie Kościoła – dojściem do głosu świeckich członków wspólnot parafialnych wywodzących się głównie z prężnego i ambitnego stanu mieszczańskiego. W rozumieniu prawd religijnych i osoby Jezusa Chrystusa – Boga Człowieka rolę bardziej eksponującą zaczyna odgrywać pierwiastek ludzki, a zwłaszcza element *compassio*, współodczuwania. W efekcie w miejsce znaku, symbolu pojawia się sam Chrystus jako pełnoprawny uczestnik wydarzeń scenicznych.

Przedstawienia pasyjne zyskiwały coraz bardziej bogatą oprawę, pojawiały się także wątki poboczne, nierzadko odnoszące się do aktualnych wydarzeń społecznych czy politycznych. Organizacją widowisk pasyjnych nie zajmuje się już wyłącznie kler, tylko powołane w tym celu świeckie bractwa: w Italii konfraternie zaczęły zawiązywać się w drugiej połowie XIII wieku (1261 – Treviso, 1264 – Rzym), podobnie też było we Francji, gdzie założone w 1398 paryskie Bractwo Męki Pańskiej wiodło prym w ówczesnej Europie. Rozmiary dramatów (wykonywanych jednak wciąż z pomocą kleru i w łączności z kościołem), które zwykło się teraz nazywać „misteriami", są coraz częściej recytowane w językach narodowych, zarzucając nieraz nieodzowny dotąd śpiew, i rozrastają się monstrualnie: dla przykładu skrypt czterodniowego *Mystère de la Passion* Arnoula Grébana wystawionego w 1450 roku obejmuje przeszło 35000 wierszy, misterium pasyjne wystawione w 1514 roku w Bolzano trwało 7 dni, inne, wystawione w 1547 roku w Valenciennes, aż 25 dni. Przedstawienie, które dawno już wyszło z kościoła na plac miejski lub wręcz brało w posiadanie całe miasto, sytuując poszczególne sceny w różnych miejscach, było wydarzeniem doniosłym: poruszało całą społeczność miasta – zamykano wówczas warsztaty, sklepy i bramy miejskie.

Ludus de Passione jawi się nam jako forma znajdująca się na przecięciu liturgicznej tradycji teatru hieratycznego i rodzącej się nowej formy religijnego misterium. Pytanie o genezę zmian dotyczących dramatycznej formy i przebiegu scen Wielkiej Pasji z Carmina Burana prowadzi nas do zjawiska z pogranicza kanonicznej liturgii, jaką była ugruntowana już praktyka odgrywania „planktów", czyli Żalów Matki Boskiej pod Krzyżem. Sceny przedstawione wcześniej w toku narracji dramatu byłyby więc rodzajem „wstępu" ukazującym wydarzenia poprzedzające sąd nad Jezusem i Jego Ukrzyżowanie.

PLANKTY

Począwszy od XII wieku kult Matki Bożej rozwija się bardzo silnie. Choć Jej obecność na Golgocie podczas Ukrzyżowania opisuje tylko jedno zdanie w Ewangelii św. Jana (19, 25–7), na udział Matki w męce Chrystusa zwrócił już uwagę św. Augstyn (Rozważania 41). Ból ludzkiej Matki rozumiany był bardzo dobrze, a współodczuwanie cierpienia – jak wzruszająco opisuje to autor sekwencji Stabat Mater – prowadziło do zjednoczenia z Odkupicielem. W rozważaniach najważniejszych wydarzeń z życia Marii –] Matki Boga, najbardziej eksponowane miejsce i jednocześnie najlepiej – po ludzku – rozumiane, zajmowały cierpienia Matki obecnej przy cierpieniach i śmierci Syna. Rozważania te przybrały poetycką formę zwaną planctus: jednym z najszerzej znanych był utwór o wielkiej sile wyrazu, Planctus ante nescia przypisywany Godfreyowi od Św. Wiktora. W innym, Flete fideles animae – anonimowym utworze z XIII wieku – pojawia się też element dialogu. W XIII wieku w niektórych ośrodkach kościelnych planctus śpiewano w Wielki Piątek po Matutinum, przypuszczalnie jako część obrzędu Tenebrae lub w powiązaniu z Adoracją Krzyża. O skrajnie dramatycznej formie wykonania planctus świadczy dobrze rękopis z Cividale (XIII/XIV w.) zawierający wyraźny podział kwestii pomiędzy cztery postacie, a także 79 wskazówek opisujących gesty, wyraz emocjonalny i pozycję ciała. Jako że utwory te odwoływały się do uczuć osobistych, nie dziwi fakt, że zaczęły pojawiać się plankty ułożone w językach narodowych. W obszarze niemieckim znamy szereg Marienklage, w Polsce zaś reliktem tej praktyki, z pewnością dużo szerszej niż odzwierciedlają to zachowane źródła, jest Lament Świętokrzyski. Warto tu dodać, że również w „Mniejszej Pasji" z Carmina Burana znajduje się uwaga „et Maria planctum faciat quantum melius potest" wyraźnie wskazująca na wykonanie w tym miejscu Płaczu. Scena pod Krzyżem z Wielkiej Pasji posiada formę planktu. Po wersach ułożonych w dialekcie niemieckim – apostrofie do zgromadzonych – pojawiają się wiersze łacińskie zaczerpnięte z obu wspomnianych wyżej utworów oraz dialog pomiędzy Marią Matką i Janem. Mamy tu więc wielką kulminacyjną scenę, na którą składają się trzy następujące po sobie lamenty, choć, z wyjątkiem fragmentu niemieckiego, kompilator nie określił jak duże ich fragmenty należy wykonać.

Fresk, XIV. wiek,
monaster Watopedi,
Góra Athos

POSTACIE

Dramat w swoim przebiegu wprowadza bardzo dużo postaci (niektóre z nich, jak Apostołowie, Żydzi, Kapłani, czy Dziewczęta określone są jako grupy). Są to więc Jezus i Uczniowie: Piotr, Andrzej, Jan i odstępca – Judasz, niewiasty: Maria – Matka Jezusa, Maria Magdalena, Maria Salome i Marta, przedstawiciele rzymskiej władzy: Herod i Piłat, Arcykapłan oraz epizodyczne postacie Niewidomego, Zacheusza, Faryzeusza Szymona, Łazarza, Służącej i Setnika Longinusa, pojawia się także Sprzedawca, Kochanek, Anioł i Diabeł, o których powiemy za chwilę więcej.

Pierwszą kulminacją dramatu jest scena Nawrócenia Marii Magdaleny. Zajmuje ona około jednej trzeciej całej Gry. Osoba Marii Magdaleny ukazana w Ludus, podobnie jak w przypadku współczesnych przedstawień plastycznych, skomponowana jest niejako z dwóch ewangelicznych postaci. Ewangelista Jan odnotowuje jej obecność na Golgocie pod Krzyżem[,] i opisuje jako pierwszą, która ujrzała Chrystusa Zmartwychwstałego, zaś Ewangelista Łukasz przytacza wcześniejszy epizod z jej życia, kiedy to Jezus wypędził z niej siedem nieczystych duchów. Średniowieczna wyobraźnia skojarzyła ją z Marią z Betanii, siostrą Łazarza i bezimienną nawróconą jawnogrzesznicą, która w domu Szymona obmyła łzami stopy Chrystusa, otarła swoimi włosami i namaściła kosztownym olejkiem (Jan 11, 1–2, Łuk. 7, 37–50, Mat. 26, 6–13). Włączenie tak wielkiej sceny (a być może był to oddzielny dramat, który został tu dodany przez kompilatora) do Gry, której centralną postacią jest Jezus Chrystus[,] budzi zastanowienie. Jej obecność może nam jednak wyjaśnić tło religijne czasów powstania dramatu: szerzące się ruchy penitencjarne, którym postać Świętej patronowała oraz konkretny, łatwo zrozumiały i dosłowny pastoralny przykład nawrócenia – drogi od grzechu do świętości, który idealnie nadawał się do katechetycznego użytku, zwłaszcza gdy był przedstawiony w rodzimym i powszechnie zrozumiałym języku.

Pojawiający się w tej scenie Mercator – czyli Sprzedawca wonnych olejków i balsamów – to dobrze znana postać rodem z teatru ludowego. Skryty pod rozmaitymi nazwami, jako unguentarius, medicus, aptekarz czy znachor – był elementem stałym w repertuarze mimów i jokulatorów. Pierwsze

„świeckie" interludium z jego udziałem odnotowujemy około 1100 roku w wielkanocnym dramacie liturgicznym, w opartej na zdaniu z Ewangelii Św. Marka (16,1) scenie zakupu olejków potrzebnych do namaszczenia ciała zmarłego Jezusa.

Na oddzielną uwagę zasługuje włączenie do dramatu postaci Anioła i Diabła. Choć postać Diabolusa to rola niema, lecz obarczona jest tu ważną funkcją dramatyczną: popycha on Kochanka ku rozpustnicom a później przywodzi Judasza do samobójstwa. Jego pojawienie się obok Anioła akurat w scenie nawrócenia Marii Magdaleny wydaje się być nieprzypadkowe. W epoce, z której pochodzi nasz dramat w sposobie myślenia i przedstawiania chętnie i szeroko, zwłaszcza w praktyce katechetycznej, posługiwano się dialektyczną wizją świata i rzeczywistości: Dobro walczyło ze Złem, Niebo z Piekłem, grzech przeciwstawiano błogosławieństwu, a Zbawiciela – Szatanowi. W tym sensie Ludus de Passione, podobnie jak cała twórczość teatralna tej doby, ma również wydźwięk dydaktyczny, co dobrze charakteryzować może słowo pulpitum, którym określano zarówno kościelną ambonę i pulpit lekcyjny a zarazem sceniczną konstrukcję teatralnego mansionu.

FABUŁA I FORMA DRAMATU

Dramat rozpoczyna wejście postaci „świata" (Piłata, Heroda, Kapłanów, Sprzedawcy i Marii Magdaleny), które zajmują swoje miejsca — oddzielne sedes. Następują krótkie sceny powołania Piotra i Andrzeja, uzdrowienia niewidomego i rozmowy z Zacheuszem. Następująca procesja i towarzyszące jej antyfony ukazują triumfalny wjazd Jezusa do Jerozolimy w Niedzielę przed Paschą. Jezus przyjmuje zaproszenie Faryzeusza Szymona na wieczerzę. W międzyczasie Maria Magdalena opisuje powaby i rozkosze ziemskiego życia. Wraz z towarzyszkami kupuje pachnidła i zachęcana przez Diabolusa wabi Kochanka. Napominana trzykrotnie przez Anioła wyrzeka się zbytkownego i rozpustnego życia, nakłada pokutną szatę, kupuje drogie olejki i udaje się do domu Szymona, aby namaścić nimi stopy Jezusa. Na zarzut marnotrawstwa, Jezus odpowiada Judaszowi przypowieścią o dwóch dłużnikach; odpuszcza winy Marii, która odchodzi opłakując swoje grzechy. Kolejne sceny przedstawiają wskrze-

Fresk, XIV. wiek,
monaster Watopedi,
Góra Athos

szenie Łazarza i rozmowę Judasza z kapłanami, modlitwę Jezusa w Ogrójcu, jego pojmanie i sąd i oraz samobójczą śmierć Judasza. Śmierć Jezusa na Krzyżu jest poprzedzona lamentem Jego Matki. Dramat zamyka scena przebicia boku Chrystusa przez setnika Longinusa i jego nawrócenie oraz naigrawanie się Żydów.

Dwujęzyczna forma dramatu oraz achronologiczny układ scen wskazuje wyraźnie na kompilacyjny charakter dramatu. Znaczna część materiału posługuje się dobrze znanymi tekstami liturgicznymi, cytowanymi dosłownie (nieraz zaznaczony jest tylko incipit) lub nieznacznie tylko zmodyfikowanymi, podczas gdy słowa i (w dużej części) muzyka obu kulminacyjnych scen: nawrócenia Marii Magdaleny i planktu Marii, Matki Jezusa zostały najprawdopodobniej ułożone specjalnie dla tej Gry.

Pierwsze sceny są złożeniem różnych pieśni liturgicznych, głownie antyfon, responsoriów i pieśni procesjonalnych zaczerpniętych z repertuaru przeznaczonego na różne święta i opartych na słowach Ewangelii. Dopiero pierwsza łacińska pieśń Marii Magdaleny, jak również i cała ta scena (z wyjątkiem ewangelicznych słów Anioła) jest nowo skomponowana na użytek dramatu (jak już wspomnieliśmy, pierwotnie mógł to być samodzielny dramat, włączony do Ludus de Passione przez kompilatora). Fragment utrzymany w dialekcie niemieckim nie posiada w manuskrypcie notacji muzycznej, co sugeruje, że była to znana podówczas pieśń. Scena u Szymona czerpie niemal dosłownie z Ewangelii Łukasza (7, 39–50). Również dalsze fragmenty to mniej lub bardziej dosłowne cytaty biblijne lub fragmenty pochodzące z tekstów liturgicznych.

LUDUS DE PASSIONE A LITURGIA

Jak wspomnieliśmy wyżej, dramaty były pierwotnie wykonywane (czy raczej: odprawiane) w ścisłych ramach liturgii. Wraz z pojawieniem się nowych prądów religijnych, rozwojem miast i dochodzeniem do głosu mieszczańskiej klasy społecznej[,] przedstawienia zaczynały nabierać nowych cech: kierowały się dużo bardziej w stronę publiczności, posługiwały się językami narodowymi, a w scenach pojawiały się elementy komiczne i naturalistyczne. Przedstawienia

„wychodzą" również z kościoła na plac przed katedrą czy miejski rynek. Pamiętajmy wszak, że rozdzielenie tego, co było liturgią, a co „para-" czy „semiliturgią" dokonane zostało o wiele później: dopiero w połowie XVI wieku na Soborze Trydenckim.

W skrypcie dramatu znajduje się adnotacja określająca wykonawców jako clerus, co jednoznacznie wskazuje na środowisko, przestrzeń i charakter wykonania Gry. Nie sposób jednak związać jej wykonania z żadną kanoniczną liturgią: użyte teksty pochodzą z wszystkich czterech Ewangelii i nie podążają ściśle za żadną z ewangelicznych wersji Pasji, przynależących do poszczególnych dni Wielkiego Tygodnia. Byłby to więc samodzielny obrzęd oparty w dużej części na dobrze znanych tekstach liturgii przeżywanego właśnie okresu pasyjnego.

Rolę Jezusa niegdyś odgrywał z pewnością kapłan. Dziś, przy odegraniu dramatu, jego główna rola to przewodniczenie obrzędowi i śpiewanie oracji.

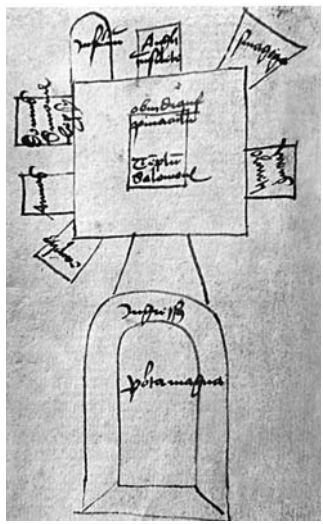
INTERPRETACJA SCHOLI

Dramat Ludus de Passione będąc samodzielnym obrzędem sytuuje się na styku form; jest to już jedno z pierwszych misteriów, stosuje jednak środki estetyczne i stylistyczne należące do tradycji dramatu liturgicznego, takie jak śpiew gregoriański, antyfony, responsoria, tony lekcyjne, plankty. Z didaskaliów dowiadujemy się, że wykonawcą jest clerus, a nie świeccy czy bractwa lub cechy, jak miało to miejsce później. Intencją inscenizacyjną Scholi jest ukazanie tych zależności: zestawienie tego, co wieczne i hieratyczne z tym, co teraźniejsze, osobiste i emocjonalne. Plankty — płacze Marii Magdaleny i Marii Matki są już nowym środkiem, odpowiadającym potrzebom nowej sytuacji społecznej compassio. Hieratyczność zostaje tu połączona z indywidualnym, skrajnie emocjonalnym wyrazem uczuć. Żywym jeszcze dziś przykładem takiego Lamentu, a dla nas źródłem inspiracji, jest chorwacki Gospin Placz.

Punktem wyjścia inscenizacji przestrzennej jest mająca oparcie w tradycji procesja stacyjna, której wędrówka prowadzi poprzez wszystkie loci significantes, jak miało to miejsce

Ewangeliarz, XIV. wiek, monaster Ławryszewski, Białoruś

w przypadku już misteryjnych gier pasyjnych. Wykonanie ma miejsce w kościele (jak w przypadku Bozner Passionspiel); używana jest cała przestrzeń świątyni — loci znajdują się w bocznych kaplicach lub nawach, niektóre zdarzenia mają miejsce pośrodku nawy głównej (platea), zaś Golgota — miejsce najważniejsze, ulokowana jest na ołtarzu. Jako że Ludus wykonany jest jako samodzielny obrzęd oparty w warstwie tekstowej na słowach Czterech Ewangelii, procesję prowadzi Księga Historii Zbawienia, z której lektor (Ewangelista) odczytuje kolejne fragmenty.



Plan przestrzeni wykonania Bozner Passionspiel z 1514 – schemat kościoła parafialnego w Bolzano z zaznaczonymi loci.

W rekonstrukcji i budowaniu obrzędu, oprócz wspomnianego Gospin Placz, nawiązujemy też do żywej tradycji wielkotygodniowych procesji i dramatyzowanych rytuałów odprawianych w Castelsardo na Sardynii. Stąd użycie symbolicznych przedmiotów oraz wizerunków i znaków. Pośród używanych dotąd na Sardynii i misteri znajdują się niesione przez „apostołów": kielich (caligiu) — symbol akceptacji śmierci, rękawica (guanta) upamiętniająca policzkowanie, łańcuchy i sznury (l'acciotti), którymi wiązano Chrystusa, kolumna (la culunna), rózgi (disciplini), korona cierniowa (la curona) krzyż (la crogi), drabina (la scala), młotek i obcęgi

(lu malteddu e la tinaglia), włócznia i gąbka — (la lancia e spugna) oraz towarzyszące chórom: czaszka, vir doloris i krucyfiks.

W Castelsardo, przybicie do Krzyża (l'inclavamentu) i zdjęcie z Krzyża (l'isclavamentu) odbywa się przy czytaniu Ewangelii, co przywodzi na myśl dramatyzacje liturgiczne sięgające głęboko w historię: aż do opisywanych przez Hegerię wielkanocnych obrzędów liturgii jerozolimskiej. W kręgu oddziaływanie kultury romańskiej użycie rzeźby jest dobrze ugruntowane i poświadczone licznymi zabytkami. W przeciwieństwie do kultury bizantyjskiej, która posługuje się symboliczną ikoną, Zachód w swoich obrzędach stosował środki dużo bardziej realistyczne. Stąd, jako rozwinięcie, już tylko krok do aktora personifikującego biblijne postacie.

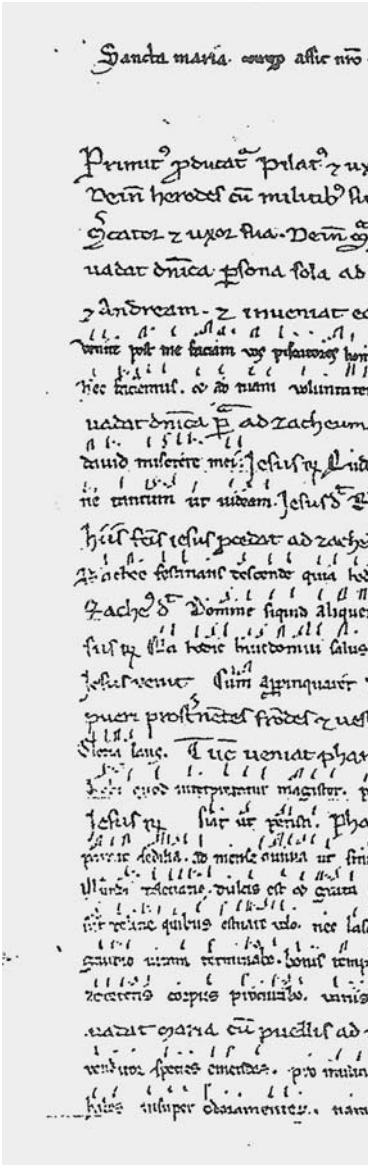
Strona muzyczna dramatu została opracowana przez Marcela Pérèsa. W rękopisie tekst opatrzony jest bezliniową notacją neumatyczną. Oznacza to, że wskazany jest tylko ruch melodii, ornamentacje oraz do pewnego stopnia rytm, podczas gdy wysokość dźwięków odczytać można tylko w sposób przybliżony. W tych przypadkach, gdzie tekst nie posiada opracowania muzycznego, melodie zostały skomponowane przez autora opracowania. Niektóre fragmenty, zwłaszcza pochodzące z liturgii i zaznaczone w rękopisie jedynie swoim incipitem, zostały zrekonstruowane na podstawie innych paralelnych źródeł.

Maciej Kaziński

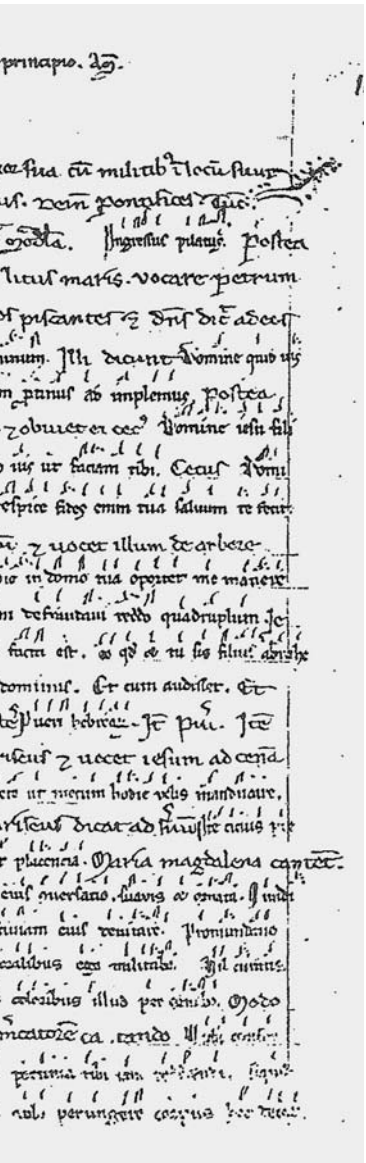
REKONSTRUKCJA PASJI

Podstawową trudnością przy rekonstrukcji Pasji z Carmina Burana jest jej zapis muzyczny. Cały rękopis zanotowany jest notacją zwaną in campo aperto, która nie posiada linii. Zatem kształt melodii zaznaczony jest tylko w sposób przybliżony. Taki system notacji, pochodzący z czasów renesansu karolińskiego, w krajach niemieckojęzycznych pozostawał w użyciu bardzo długo — w niektórych ośrodkach aż do XVI wieku — podczas gdy w innych regionach Europy zaprzestano go stosować w wiekach XII i XIII.

Notacja neumatyczna zawiera precyzyjne wskazówki dotyczące stylu wokalnego; stosowanych ornamentacji i modu-



Kartka z początkiem dramatu Ludus Passionis, manuskrypt Carmina Burana



lacji głosu. Jednak kierunek melodii jest tylko zasugerowany. Nawet przy najgłębszej znajomości tego rodzaju muzyki, jej odczytanie pozostaje niejednoznaczne. Przede wszystkim staraliśmy się postępować za istniejącymi, choć niepełnymi wskazaniami wysokości dźwięków i dynamiki w różnorodnych figurach wokalnych odzwierciedlonymi za pomocą neum. Czasami grupy neum ukazują charakterystyczne wzory melodyczne, co pozwoliło nam na odnalezienie charakterystycznego modusu utworu. W pewnych przypadkach inne rękopisy zawierają wersje zanotowane na liniach, jednak nie zawsze odpowiadają one wersjom neumatycznym. W przypadkach rozbieżności wybieraliśmy zawsze wersję z neumami.

Ozdobiliśmy Pasję utworami zaczerpniętymi z repertuaru gregoriańskiego. Incipity utworów z procesji Niedzieli Palmowej zaznaczone są w rękopisie. Inne zaś dodaliśmy sami aby połączyć ze sobą niektóre sceny. Godna uwagi jest znajdująca się na początku Sądu nad Jezusem scena, w której naradzają się Arcykapłani. W manuskrypcie zaznaczone jest responsorium Collegerunt. Utwór ten, którego obecność potwierdzona jest już w IX wieku, pochodzi z Graduału z Compiègne, jest on jednak z pewnością starszy. To jedna z niewielu pozostałości dawnego chorału gallikańskiego, który był praktykowany w epoce reformy karolińskiej, gdy ryt rzymski został narzucony całemu Imperium. W Carmina Burana utwór przeznaczony jest wyraźnie do wykonania dramatycznego, co wynika z jego natury; składają się nań naprzemienne dialogi i fragmenty narracyjne. Jest całkiem prawdopodobne, że był on odgrywany dramatycznie od czasów swojego powstania. Postępując za tą teorią, datowanie początków dramatu liturgicznego przesunęłoby się do czasów przedkarolińskich — do VIII wieku, podczas gdy dziś jako datę przyjmuje się powszechnie rok około 1000.

W Pasji wyróżnić można trzy duże sekcje. Pierwsza obejmuje sceny od Nawrócenia Marii Magdaleny do Zdrady Judasza, druga rozpoczyna się na Górze Oliwnej, zawiera Pojmanie Jezusa, Sąd i Ukrzyżowanie — obrazy ściśle biblijne i prowadzi do trzeciej, apokryficznej — lamentacji Marii.

Marcel Pérès

fot. Tomasz Jarnicki

fot. archiwum Scholi

fot. Tomasz Jarnicki

fot. Konrad Eichbichler

Schola Węgajty jako zespół działający w ramach Stowarzyszenia „Węgajty" niedaleko Olsztyna powstała w styczniu 1994 roku. Tworzą go śpiewacy, aktorzy, muzycy, plastycy, teatrolodzy i muzykolodzy pochodzący z 6 krajów europejskich. Schola zajmuje się rekonstrukcją średniowiecznych dramatów liturgicznych, prezentacjami muzyczno-teatralnymi, badaniami nad tradycjami śpiewu liturgicznego i sakralnego, antropologią kultury oraz edukacją i animacją teatralną, muzyczną i plastyczną.

Od ponad 22 lat opracowuje i wykonuje najstarsze europejskie zabytki literacko-muzyczno-dramatyczne (rękopisy polskie, francuskie, włoskie, niemieckie). Ma w swoim dorobku i repertuarze 7 łacińskich średniowiecznych dramatów liturgicznych stanowiących kanon tego gatunku, które były prezentowane w wielu krajach Europy oraz głównych ośrodkach kraju. Poprzez połączenie twórczych sił i doświadczeń aktorów, śpiewaków, instrumentalistów, teatrologów, antropologów, plastyków, językoznawców, liturgistów i przedstawicieli innych komplementarnych dziedzin, zespół wypracował unikalny i rozpoznawalny idiom wykonawczy i stylistyczny oparty na archaicznych i tradycyjnych technikach warsztatu muzyczno-teatralnego.

Wykonywane przez Scholę dramaty liturgiczne można zgrupować w kręgi tematyczne: bożonarodzeniowy – *Ordo Stellae*, wielkopostny – *Planctus Mariae* i *Ludus Passionis*, wielkanocny – *Ludus Paschalis*, starotestamentowy – *Ludus Danielis*, maryjny *Ordo Annuntiatione* oraz Cuda św. Mikołaja – *Miracula Sancti Nicolai*.

Schola prowadzi od szeregu lat badania terenowe nad tradycją pieśni i obrzędów w formie wypraw i rekonesansów niemal w całej Europie. Programy koncertowe odwołujące się do tych tradycji to: *Joculatores Dei*, *Kanty i psalmy*, *Okcydent - orient* oraz *Zamek Warmia*. *Dom Tańca* to program tańców instrumentalnych, cykl warsztatów i biesiad tanecznych wprowadzający świeckie aspekty archaicznych kultur, dopełniając i równoważąc wątki sakralne. W 2010 roku na zamku w Olsztynie miała miejsce premiera spektaklu muzycznego *Gra o Świętym Franciszku.* W 2016 roku w Cerkwii Pokrowskiej w Bielsku Podlaskim miało miejsce premierowe wykonanie bizantyjskiego hymnu Św. Romana Melodosa – Kondakionu „O nawróconej".

KONTAKT: SCHOLA WĘGAJTY
tel./fax + 89 5129471, kom. +48 600005251
email: scholaw1@wp.pl
www.wegajty.pl

Schola Węgajty

Wydarzenie jest organizowane w ramach projektu Stowarzyszenia i Scholi Węgajty „Quem queritis 2019”

KATHARSIS poznań festival

Wydarzenie jest organizowane w ramach Poznań Katharsis Festiwal 2019

PATRONAT HONOROWY

Ks. Arcybiskup Stanisław Gądecki Metropolita Poznański

ORGANIZATOR

Fundacja św. Benedykta

FSB

PARTNER

Poznańską Szkoła Chóralna Jerzego Kurczewskiego

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

POZnań

Urzędu Miasta Poznania

PATRONAT MEDIALNY

dwójka Polskie Radio

TVP3 Poznań

Radio Poznań

Do Rzeczy

Christianitas

Przewodnik Katolicki

Liturgia.pl