

Una visione del mondo epico-religiosa. Colloquio con P. P. Pasolini, „Bianco e nero”, XXV, nr 6, czerwiec 1964.

Valente M., *Il Vangelo secondo Matteo*, [on-line] http://www.pasolini.net/cinema_vangelo.htm (dostęp: 10.06.2014).

Viano M., *Salò or the Classic Nonrealist text* [w:] tegoż, *A Certain Realism*, Los Angeles 1993.

Żurowski S., *Skandalista Pier Paolo Pasolini*, [on-line] <http://art.westeem.pl/14/pasolini.php> (dostęp: 5.09.2014).

Filmografia

Bertolucci G., *Pasolini prossimo nostro*, Rzym, Cinemazero, Ripley's Film 2006.

Pasolini P.P., *Il Vangelo secondo Matteo*, Rzym, Arco Film 1964.

Justyna Szczygieł

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

Trzy Rękopisy *Requiem in Es* Ludwika Maadera

Analiza porównawcza oraz przyczynki do problemu praktyki wykonawczej¹

Ludwik Maader² (w źródłach historycznych notowany również jako Lodovico bądź Ludovico Maader) był kompozytorem działającym na terenie Polski w drugiej połowie XVIII wieku. Przybył na Jasną Górę pod koniec września 1784 roku, objął wtedy stanowisko kapelmistrza, sprawując je do końca 1798 roku³. Informacje na temat jego życia i działalności są znikome – nie wiadomo skąd pochodził, nieznana jest także dokładnie jego wcześniejsza działalność. Wiadomo natomiast, że przybył on do Polski z Moraw, a dokładniej z Dubu nad Morawą – małej miejscowości położonej niedaleko Ołomuńca. W XVIII wieku Dub był znanym ośrodkiem, celem licznych pielgrzy-

1 Pisemna wersja referatu wygłoszonego podczas VI Ogólnopolskiego Zjazdu Studentów Muzykologii, Kraków 20–23 V 2014.

2 Większość informacji dotyczących sylwetki i twórczości Ludwika Maadera zawierają następujące pozycje: P. Podejko, *Kapela wokalnoinstrumentalna Paulinów na Jasnej Górze*, Kraków 1977; tenże, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnoinstrumentalnej na Jasnej Górze*, Częstochowa 1992, A. Mądry, *Historia muzyki polskiej*, t. 3, cz. II, *Barok 1697–1795*, Warszawa 2014 oraz A. Friedrich, *Twórczość wokalnoinstrumentalna Ludwika Maadera*, praca magisterska, Akademia Muzyczna w Gdańsku 1983 (maszynopis).

3 A. Patalas, *Wstęp* [w:] L. Maader, *Arie*, oprac. P. Kołodziej, Kraków 2009, s. 5.

mek. Sława tego miejsca związana była z kultem obrazu Matki Boskiej, słynącego z uzdrowień, który znajdował się w tamtejszej świątyni⁴. W 1756 roku oddano do użytku późnobarokowy kościół, który swą potężną bryłą zaświadczać miał o wyjątkowości tego miejsca⁵. Przy kościele tym powstała kapela, której zadaniem było zapewnienie oprawy muzycznej nabożeństw. W niej działał m.in. Maader, zatrudniony w latach 1777–83 jako jeden z pięciu instrumentalistów – prawdopodobnie skrzypek⁶. Wspomina o tym główna księga parafialna (*Rechnungsbuch*) z drugiej połowy XVIII wieku⁷.

Do sanktuarium maryjnego w Częstochowie kompozytor przybył w okresie kryzysowym dla kapeli. Stanowisko kierownika tej grupy pełnili muzycy niskiej rangi – w latach 1782–84 byli to Marcin Dejczner, Michał Orłowski oraz Józef Daubeck⁸. Pobyt Maadera aż do roku 1798 był jednym z najdłuższych okresów kapelmistrzostwa w dziejach tego zespołu – trwał aż 14 lat. Później nie został on już wspomniany wśród muzyków jasnogórskich, a jakiegokolwiek informacje na temat jego późniejszych losów były nieznanne. Dopiero niedawno przeprowadzone badania⁹ dowodzą, iż Ludwik Maader zmarł na Jasnej Górze, 25 października 1798 roku, co wykluczyło przypuszczenia, iż opuścił kapelę

4 Informacje na temat historii kościoła w Dubie uzyskano bezpośrednio od obecnego proboszcza, Jana Korneka.

5 Dzięki dotacji Franciszka Ferdynanda Oedta rozpoczęto budowę kościoła, która trwała 22 lata. Por. J. Ryglóvá, *Hlavní oltářní obraz kostela Očištvání Panny Marie v Dubu nad Moravou*, Olomouc 2012, s. 8.

6 Na Jasnej Górze również obok funkcji kapelmistrza pełnił rolę pierwszego skrzypka, zob. A. Patalas, dz. cyt., s. 6.

7 Księga obecnie przechowywana jest w archiwum Státni okresni archiv Olomouc w Ołomuńcu. Jest to jedyna księga rachunkowa z kościoła w Dubie, do której udało się dotrzeć. Zawiera ona wykaz płatności dla poszczególnych muzyków w latach 1771–89. Wśród nich figuruje nazwisko Maadera, którego zarobek wyniósł 30 złotych w 1777 roku. W późniejszych latach wypłaty podwyższono do 50 złotych.

8 A. Patalas, dz. cyt., s. 6.

9 Informacje uzyskano dzięki uprzejmości ks. Dariusza Cichora OSSPE. Znajdują się one w *Annalium* przechowywanym w Archiwum Ojców Paulinów na Jasnej Górze (bez sygnatury), spisowanym od 1783 roku przez o. Bonawenturę Meresa. *Annalium* zawiera wiadomość, iż Maader przebywał 14 lat na Jasnej Górze, miał 35 lat w chwili śmierci i 21 w momencie przybycia do Polski. Zmarł na „groźne rozluźnienie żołądka” i został pochowany na cmentarzu św. Rocha w Częstochowie (grób obecnie nieistniejący).

z powodu trudności ekonomicznych klasztoru i obniżenia pensji¹⁰, a zarazem uczyniło mało prawdopodobnym podejrzenie, że podczas pobytu w Dubie, przed przyjazdem do Polski, mógł komponować. Młody wiek artysty pozwala wyjaśnić, dlaczego w *Przewodniku po zbiorach archiwalnych*¹¹ jego nazwisko nie zostało wymienione wśród kompozytorów, których dzieła zachowały się, i którzy działali w Dubie nad Morawą w latach 70. i 80. XVIII wieku.

W Archiwum Jasnogórskim znajduje się obecnie 19 dzieł Maadera w postaci rękopisów. Większość z nich została sporządzona przez samego kompozytora¹². Są to m.in.: msze¹³, ofertoria, antyfony, litanie oraz inne utwory.

Requiem in Es Ludwika Maadera zachowało się nie tylko w Archiwum Jasnogórskim, gdzie otrzymało sygnaturę AJG III-446. Obecnie wiadomo o czterech innych rękopiśmiennych przekazach *Requiem*¹⁴. Oprócz źródła jasnogórskiego, będącego prawdopodobnie autografem kapelmistrza, zawierającego zapewne najstarszą i pierwotną wersję kompozycji¹⁵, przetrwały:

1. źródło zachowane w Bibliotece Jagiellońskiej, pochodzące z Gidli, spisane w 1809 roku,
2. rękopis z 1845 roku¹⁶, znajdujący się obecnie w Archiwum Prowincji oo. Dominikanów w Krakowie, należący do muzykaliów kapeli dominikańskiej w Gidlach,
3. manuskrypt o sygnaturze II/7, przechowywany w Archiwum Archidiecezjalnym w Gnieźnie, który należał do muzykaliów kapeli z Grodziska Wielkopolskiego¹⁷;
4. rękopis z kapeli w Gostyniu znajdujący się w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu.

10 A. Patalas, dz. cyt., s. 6.

11 T. Straková, J. Sehnal, S. Přibánová, *Průvodce po archívních fondech. Ústavu dějin hudby Moravského musea v Brně*, Brno 1971, s. 45–46.

12 A. Patalas, dz. cyt., s. 6.

13 *Missa ex G, Requiem in Dis, Requiem in Es*. W szczególności trzecia pozycja jest godna uwagi ze względu na dość rozbudowaną formę i interesujące operowanie głosami solowymi.

14 Zachowane rękopisy pochodzą z Gostynia (AFG, sygn. PL-GOKf II/9), Gniezna (AAG, sygn. PL-GNd II/7) oraz dwa z Gidli (ADK, sygn. PL-Kd 122, a także BJ XVIII 11 Aa 1).

15 A. Patalas, dz. cyt., s. 6.

16 Por. K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, Kraków 1986.

17 Por. D. Idaszak, *Grodzisk Wielkopolski. Katalog tematyczny muzykaliów*, Kraków 1993.

Do dwóch ostatnich autorce nie udało się dotrzeć, głównie z powodu bardzo złego stanu zachowania owych źródeł i niedostępności ich czytelnikom, dlatego porównane zostały jedynie dostępne manuskrypty. Naturalnym punktem odniesienia dla rękopisów gidelskich stało się źródło z Jasnej Góry, gdyż jest ono przekazem pochodzącym bezpośrednio od kompozytora i powstało wcześniej niż pozostałe źródła.

Oba rękopisy *Requiem* z 1809 i 1845 roku pochodzą z Gidli i dla tamtejszej kapeli zostały one odpisane, zapewne ze źródła jasnogórskiego. Drugi z nich (przechowywany w Archiwum Prowincji oo. Dominikanów w Krakowie) dopiero od niedawna łączony jest z nazwiskiem Maadera i jego *Requiem in Es*, albowiem w katalogu muzykaliów gidelskich, przygotowanym przez ks. Karola Mrowca, znajdujemy informację, iż w archiwum dominikańskim zachował się tylko jeden utwór Ludwika Maadera. Jest to *Aria in D – Ave mundi spes Maria* – przeznaczona na bas solo, parę skrzypiec, fletów traverso, obojów, rogów i klarnetów, trąbkę określoną jako *clarino principale*, altówkę, kotły i organy. Kopia pochodzi z 1817 roku, a na karcie głosu basowego skryptor zaznaczył autorstwo Maadera wpisując uwagę: *compose del Segniore Mader*¹⁸. Jak się jednak okazało w niepublikowanych dotąd badaniach Aleksandry Patalas, drugą kompozycją jasnogórskiego kapelmistrza uwzględnioną w gidelskim katalogu jako anonim jest interesujące nas *Requiem in Es*¹⁹. W rękopisie została zawarta informacja, że utwór ten spisano 18 października 1845 roku „per Giesa Gidlensis”. Trudno ustalić, dlaczego w przeciągu około 40 lat powstały aż dwa odpisy tego samego utworu przeznaczone dla zespołu gidelskiego, ale w ośrodku tym praktyka ta była stosowana także w przypadku innych kompozycji. Fakt pochodzenia aż dwóch odpisów *Requiem in Es* z zasobu muzykaliów gidelskich upoważnia do nakreślenia krótkiej historii kapeli gidelskiej w kontekście dziejów klasztoru.

18 Por. K. Mrowiec, dz. cyt., nr 209.

19 K. Mrowiec, dz. cyt., nr 122.; por. też o. M. Miławicki OP, *Działania rewindykacyjne polskich dominikanów w pierwszej połowie XX w. jako konsekwencje antyzakonnej polityki władz zaborczych* [w:] *Kasaty klasztorów na obszarze dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów i na Śląsku na tle procesów sekularyzacyjnych w Europie. III. Źródła. Skutki kasat XVIII i XIX w. Kasata w latach 1954–1956*, s. 381–416.

Wiadomo, że zakon dominikanów odegrał w polskiej kulturze ogromną rolę. Pod koniec XVI wieku nastąpił rozwój klasztorów, co wpłynęło na rozkwit działalności muzycznej. Został on jednak przerwany wraz z upadkiem państwa polskiego. W 1864 roku rząd carski zredukował liczbę domów zakonnych z piętnastu do czterech. W 1918 roku na terenie Królestwa Polskiego przetrwał tylko jeden męski klasztor dominikanów – w Gidlach²⁰. Został on ufundowany w 1615 roku przez Annę z Rusocic i stał się ważnym ośrodkiem kultu maryjnego, który mógł spowodować ożywienie kontaktów z Jasną Górą, miejscem adoracji Czarnej Madonny. Istniejąca od 1623 roku przy konwencie klasztornej kapela przez 300 lat uświetniała przede wszystkim nabożeństwa religijne, choć mogła uczestniczyć także w typowo świeckich wydarzeniach²¹. Na jej zamówienie utwory pisali zarówno kompozytorzy związani z zakonem dominikanów, jak i obcy. W XVIII wieku obejmowała ona od czterech do dziewięciu muzyków, nie licząc śpiewaków²². Do powiększenia repertuaru muzycznego przyczyniło się m.in. powstanie bursy muzycznej dla chłopców w połowie XVIII wieku, których uczono śpiewu i gry na instrumentach. Najstarsze zachowane rękopisy muzyczne pochodzą właśnie z tego okresu.

Dzięki działalności poszczególnych kapelmistrzów, na których spoczywał obowiązek dostarczania nut dla kapeli, zbiory zdecydowanie poszerzały się. Nieznane są nazwiska wszystkich dyrygentów, działających w kapeli gidelskiej. Wiemy jedynie, że w II połowie XVIII wieku funkcję tę pełnili m.in. Bernard Liborius Bittner (1756–1757), Hiacynt Jarocki (1783–?), Jan Korsak (1795–?)²³. Nazwiska zanotowane w rękopisach gidelskich obejmują również kopistów. W latach 1841–1845²⁴ dla kapeli gidelskiej nuty kopiował Aloyzy Bolesławski – skryptor (z wyjątkiem partii Organo) *Requiem in Es* Maadera, odpisanego w 1845 roku. Większość nut była sporządzana na potrzeby działalności i użytek kapeli oraz powstawała w Gidlach. Wiadomo jednak, że w zbiorze znajdują się rękopisy obcej proveniencji, które sporządzano w innych miejscowościach (niekiedy także z przeznaczeniem dla Gidli) np. w Kłobucku, Częstochowie,

20 K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, Kraków 1986, s. 5–6.

21 O. M. Bogucki, *Historia kościoła i klasztoru dominikanów w Gidlach*, [on-line] gidle.dominikanie.pl/kosciola.html (dostęp: 10.05.2014).

22 K. Mrowiec, dz. cyt., s. 9.

23 Podano za: tamże, s. 9.

24 Być może działalność skryptorska Aloyzego Bolesławskiego obejmowała dłuższy przedział czasowy, jednak brak na ten temat informacji.

Przyrowie, Czerwińsku, Piotrkowie i Wieluniu. Aż dziesięć źródeł pochodzi z kapeli paulińskiej na Jasnej Górze, a część z nich została skomponowana bądź spisana przez kompozytorów jasnogórskich, np. Filipa Gotschalka²⁵.

Rękopis jasnogórski a rękopis gidelski z 1809 roku

Jedną z najważniejszych różnic pomiędzy rękopisem Maadera z Jasnej Góry a kopią gidelską z 1809 roku jest występowanie w tej ostatniej, dołączonej do mszy żałobnej, niezwykle rozbudowanej antyfony – *Salve Regina*. Fakt ten znalazł odzwierciedlenie na karcie tytułowej manuskryptu gidelskiego – we wpisie *Requiem et Salve* (por. Przykłady 1 i 2²⁶).

Antyfona została przeznaczona na *Canto solo* z towarzyszeniem dwojga skrzypiec, altówek, klarnetów, rogów i organów. Z praktyki liturgicznej wiadomo, że, z uwagi na charakter tekstu, mogła być i jest wciąż śpiewana także podczas pogrzebów, co uzasadnia jej zestawienie z *Requiem*. Z treści karty tytułowej wynika, że podobnie jak msza żałobna, jest to utwór Maadera, jednak wątpliwości budzić może zapis w głosie *Organo* (k. 1^v), w którym na końcu cyklu mszalnego widnieje: „Agnus Dei ut Requiem Del Sig. Ludovico Maader”, natomiast na stronie następnej, po zakończeniu *Salve* (k. 2^r) ten sam skryptor umieścił informację: „Anno 1809. Diebus Januarij”, nie wskazując nazwiska twórcy. Z archiwum jasnogórskiego znane są dwa inne opracowania *Salve Regina* kapelmistrza, przekazane w rękopisach zawierających – obok antyfon – po jednej litanii loretańskiej (in G, in C)²⁷ Maadera, nie są one jednak połączone z żadną z jego mszy żałobnych.

Nie można wykluczyć, że antyfona z rękopisu gidelskiego przecho- wywanego w Krakowie została skomponowana przez Maadera – kom- pozycja ta jest utrzymana w identycznej tonacji co *Requiem*. Warto zaznaczyć jednak, że kult Najświętszej Marii Panny oraz śpiew *Salve Regina* były powszechne w całym Kościele Katolickim. Prawdopo-

²⁵ Więcej na ten temat por. tamże, s. 9–11.

²⁶ Ilustracje przykładów zamieszczono razem, na końcu artykułu.

²⁷ *Salve Regina in G* zapisana została w jednym źródle wraz z *Litanią Loretańską in C* (por. Przykłady 3 i 4), natomiast druga antyfona *in D* występuje z *Litanią ex D* (por. Przykłady 5 i 6).

dobnym jednak pozostaje fakt dopisania do utworu żałobnego dzieła innego autora, stanowiącego pewien dodatek, ze względu na potrzebę wykonania kilku utworów o tematyce pogrzebowej. Konfrontacja gidelskiego *Salve in Es* z bazą danych RISM nie przyniosła pozytywnych rezultatów – utwór nie występuje w katalogu rękopisów. Dwa jasnogórskie opracowania *Salve* wykazują względem utworu z Gidli istotne różnice. Utrzymane są w różnych tonacjach (*in C, in G*), posiadają inny, ale spójny z litaniami, zespół wykonawczy – CATB, dwoje skrzypiec, dwie trąbki *clarini* i *organo*. Natomiast *Salve* połączone z *Requiem in Es* ma obsadę instrumentalną bardziej rozbudowaną, także w odniesieniu do cyklu żałobnego (dodatkowe dwie altówki), natomiast ilość głosów wokalnych ograniczoną do *Canto solo*.

Drugą istotną różnicą przekazów *Requiem in Es*, pochodzących z rękopisu jasnogórskiego i gidelskiego z 1809 roku, jest kompletność zapisu poszczególnych części mszy. W manuskrypcie jasnogórskim nie znajdujemy samodzielnej części *Agnus Dei*, pojawia się natomiast informacja: *Agnus Dei ut Requiem*, z której wynika, że ostatnią część należy wykonać na melodię pierwszej. W źródle przechowywanym w Bibliotece Jagiellońskiej dla części *Agnus* przewidziano odrębny zapis nutowy, ale tylko w głosie *Canto*, natomiast w alcie, tenorze i basie tekst słowny *Agnus* został podpisany jako drugi w części *Requiem aeternam* (por. Przykłady 7, 8). Warto wspomnieć, iż drugi przekaz gidelski mszy żałobnej nie zawiera oddzielnie zanotowanego *Agnus*.

Rękopis jasnogórski a rękopis gidelski z 1845 roku²⁸

W rękopisie z 1845 roku zauważamy przede wszystkim jedną różnicę w stosunku do źródła jasnogórskiego – sposób zapisu partii skrzypiec. Zarówno pierwsze, jak i drugie skrzypce zawierają fragmenty linii melodycznych klarnetów (por. Przykład 11).

Jak pokazano w przykładzie 11., na pięciolinii przeznaczonej dla skrzypiec pierwszych (od taktu 8) zanotowano – jako drugi głos – partię pierwszego klarnetu. Praktyki tej nie odnajdujemy w pozostałych przekazach *Requiem*, pojawia się jedynie w *Salve Regina* – antyfonie dodanej w rękopisie z Gidli (z 1809 roku). Opisany, bardzo interesujący zabieg skryptorski, obecny w każdej części *Requiem* (por. Przykłady 12,

²⁸ Por. Przykłady 9 i 10.

13, 14), stanowi świadectwo troski o precyzyjne wykonanie szczególnie skomplikowanych rytmicznie ustępów kompozycji, o „zgranie się” skrzypków i klarncistów.

Kolejną różnicą między przekazem z 1845 roku a autografem jest sposób zapisania tekstu. W częściach *Dies irae*, *Domine Jesu*, *Sanctus*, w głosie altowym pod nutami nie podpisano żadnych słów (por. przykłady 15, 16, 17). Tylko ustęp *Requiem aeternam* zawiera dokładne rozczłonkowanie warstwy słownej.

Zarówno niekompletność partii altowej, jak i omówione zabiegi skryptorskie, mogą sugerować, że kopia *Requiem* z 1845 roku stanowiła dla kapeli gidelskiej swoisty suplement względem przekazu z 1809 roku. Punkt ciężkości został w tym późniejszym przeniesiony na precyzję zapisu głosów instrumentalnych, których wykonanie najprawdopodobniej przysparzało muzykom wiele problemów. Powtórne skopiowanie głosów wokalnych ostatecznie okazało się – jak sądzimy – zbędne, dlatego nie dokończono wpisywania tekstu w głosie altowym.

Po zanalizowaniu trzech źródeł *Requiem in Es* dostrzegamy przede wszystkim ogromne ich podobieństwo. Można stwierdzić, że rękopis jasnogórski był oryginalną wersją dzieła, a pozostałe są jego wiernymi kopiami. Aż tak duża zgodność źródeł jest w muzyce religijnej XVIII wieku dość szczególna. Zazwyczaj poszczególne odpisy różnią się między sobą choćby cyfrowaniem basu, odmiennym podpisaniem tekstu pod nutami i innymi zmianami, niekiedy bardzo znaczącymi. W tym przypadku nie zauważamy praktycznie żadnych różnic w zapisie linii melodycznych poszczególnych głosów, we wskazówkach wykonawczych – artykulacyjnych i dynamicznych, czy rozczłonkowaniu warstwy słownej. Małe rozbieżności w cyfrowaniu basu²⁹ nie wpływają praktycznie w żaden sposób na współbrzmienia. (Przykłady 18, 19 i 20 prezentują trzy partie *Organo* z *Requiem aeternam*.)

Zauważmy, że jedynie rękopis z Gidli z 1845 roku w pierwszym taktie zawiera cyfry $\frac{66}{33}$ zamiast $\frac{55}{33}$, jak odnotowano w pozostałych rękopisach. Wszelkie oznaczenia agogiczne są we wszystkich przekazach spójne, pojawiają się zawsze na początku części, np. *Adagio* czy *Moderato*, podobnie jak i dynamiczne – zapisane zazwyczaj pod pięciolinią, często tylko z jednotaktowym przesunięciem. Zapis nutowy jest również dość podobny. Najbardziej starannie wykonany jest rękopis z Biblioteki Jagiellońskiej, natomiast najmniej czytelny przekaz jasnogórski, czyli

29 Rozbieżności występują w taktach 1 i 3, por. przykłady 19 i 20.

autograf. W sposobie zapisu nutowego najwięcej niedokładności zauważamy w źródle przechowywanym u oo. Dominikanów – kreski taktowe są dość swobodnie stawiane, często niezgodnie z podziałem metrycznym.

Ze względu na niewiele różnic między trzema manuskryptami nie jesteśmy w stanie na ich podstawie wiele powiedzieć na temat specyfiki praktyki wykonawczej kapeli w Gidlach. Najciekawsze pozostaje dodanie antyfony *Salve Regina* do rękopisu z 1809 roku, które wskazuje na wykonywanie tej kompozycji w trakcie uroczystego obrzędu pogrzebowego. Intrygująca wydaje się hipoteza o pomocniczej funkcji przekazu z 1845 roku względem kopii z 1809.

Abstract

Three manuscripts of *Requiem in Es* by Ludwik Maader – comparative analysis, contributions to the problem of performance practice

Ludwik Maader (also quoted in sources as Lodovico or Ludovico Maader) was a composer working on Polish territory in the second half of the 18th century. He came to Jasna Góra in September 1784. He was a bandmaster until the end of 1798. Information about his life and activities is rudimentary. We know that he came to Poland from Moravia, specifically from Dub on Moravou – a small town near Olomouc, but unfortunately we do not know exactly his earlier activity.

Requiem in Es by Ludwik Maader is preserved not only in the Archives of Jasna Góra in the manuscript signed III-446. Currently we found out about four other *Requiem*. The source from Jasna Góra is autograph of the bandmaster and contains probably the oldest and original version of the composition. The first source is kept in the Jagiellonian Library, comes from Gidle, and was written in 1809. The second manuscript is located in the Provincial Archives of Dominican Order in Cracow and belonged to Dominican's band in Gidle (1845). The third and fourth sources are inaccessible because of poor state of preservation. They are stored in two places: 1) Archives of the Archdiocese of Gniezno signature II/7, belonged to the band from Grodzisk Wielkopolski, 2) Archives of the Archdiocese of Poznań – from the band in Gostyń.

This article is focused on a comparison of the three manuscripts: one from Jasna Góra and two from Gidle. The author compared the content of manuscripts, the way of signing the text, vocal and instrumental parts and basso continuo.

Keywords

Requiem in Es, Maader, Gidle, Archiwum Jasnogórskie

Bibliografia

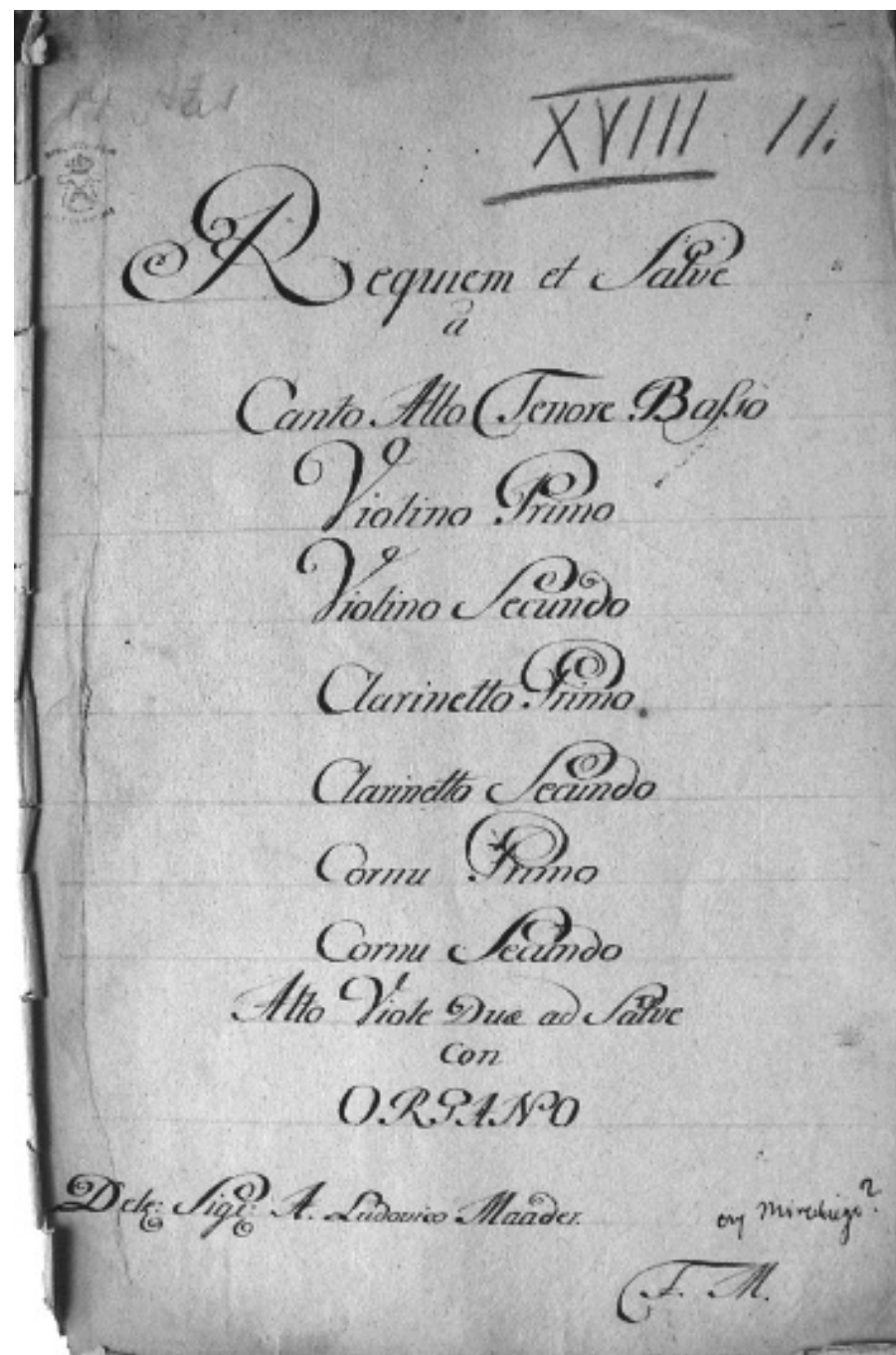
- Bogucki M., *Historia kościoła i klasztoru dominikanów w Gidlach*, [online] www.gidle.dominikanie.pl/kosciola/html (dostęp: 10.05.2014).
- Idaszak D., *Grodzisk Wielkopolski – katalog tematyczny muzykaliów*, Kraków 1993.
- Idaszak D., *Źródła muzyczne Gniezna – katalog muzyczny, słownik muzyków*, Kraków 2001.
- Idaszak D., *Muzyka u księży Filipinów na Świętej Górze w Gostyniu*, Gostyń 2004.
- Idaszak D., *Z problematyki czeskiej emigracji muzycznej w Polsce w XVIII wieku*, „Z dziejów muzyki polskiej” 1963, z. 6.
- Koubová M., *Dub nad Moravou: poutni kostel Panny Marie*, Velehrad 1992.
- Maader L., *Requiem in Es*, sygn. III-446 (Archiwum na Jasnej Górze).
- Maader L., *Requiem in Es*, sygn. PL-Kd 122 (Archiwum Prowincji oo. Dominikanów w Krakowie).
- Maader L., *Requiem in Es*, sygn. XVIII 11 Aa 1 (Biblioteka Jagiellońska).
- Mądry A., *Historia muzyki polskiej*, t. 3, *Barok 1697–1795*, Warszawa 2014.
- Miławicki M. OP, *Działania rewindykacyjne polskich dominikanów w pierwszej połowie XX w. jako konsekwencje antyzakonnej polityki władz zaborczych [w:] Kasaty klasztorów na obszarze dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów i na Śląsku na tle procesów sekularyzacyjnych w Europie. III. Źródła. Skutki kasat XVIII i XIX w. Kasata w latach 1954–1956*, Wrocław 2012.
- Mrowiec K., *Katalog muzykaliów gidelskich*, Kraków 1986.
- Patalas A., *Wstęp [w:] Maader L., Arie*, oprac. P. Kołodziej, Częstochowa – Kraków 2009.

- Peřina J., *Historie a katalog farní knihovny v Dubě nad Moravou*, Olomouc 2007.
- Podajko P., *Kapela wokálně-instrumentalna na Jasnej Górze*, Warszawa 2001.
- Podajko P., *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokálně-instrumentalnej na Jasnej Górze*, Kraków 1992.
- Straková T., *Průvodce po archívních fondech*, Brno 1971.
- Straková T., *K hudební minulosti Dubu u Olomouce*, „Acta Musei Moraviae” 1968/69, z. LIII/LIV.

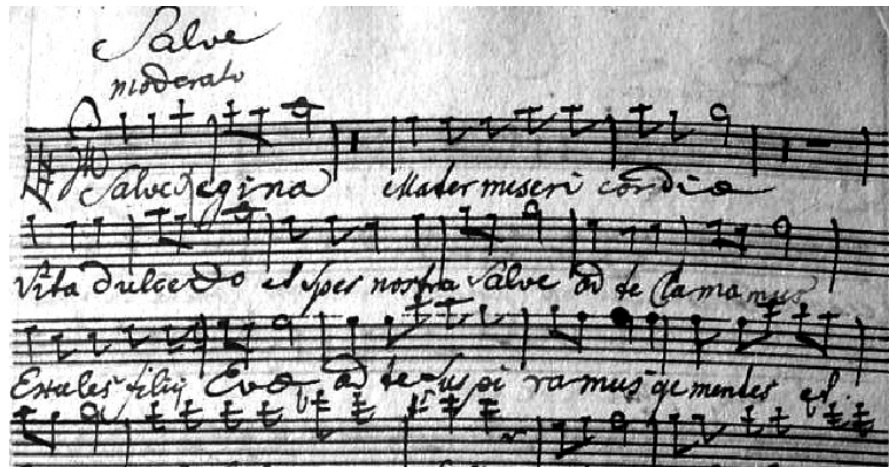
1



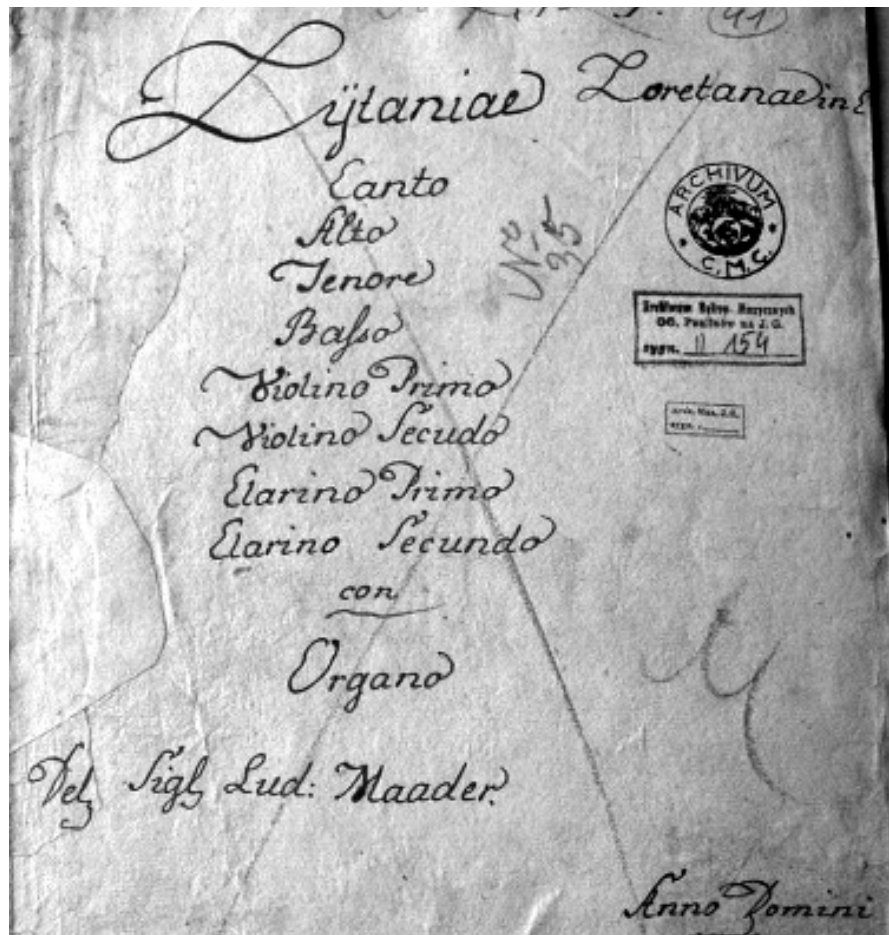
2



3



4

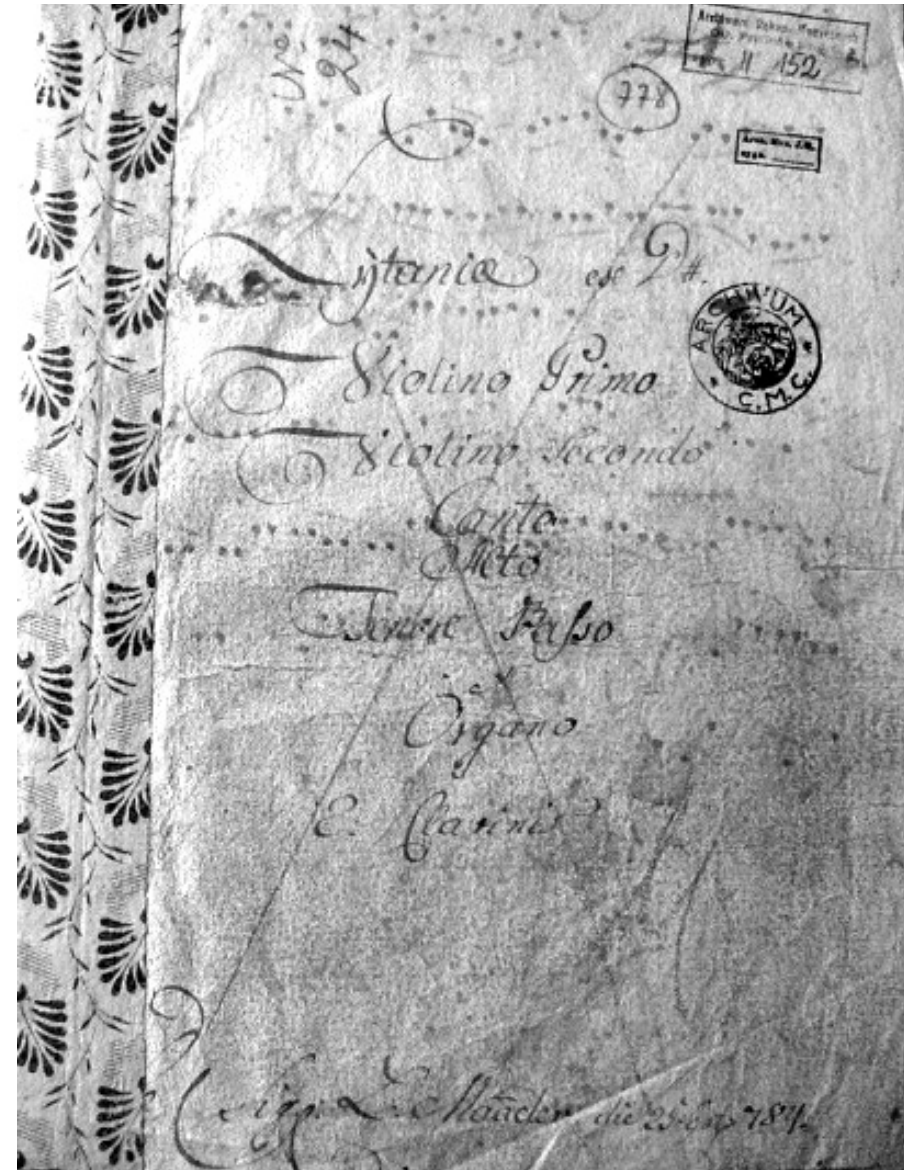


36

5



6



37

7



8



9



10

Requiem (in Es)

Canto Alto Tenore Basso

Violino 1º e 2º

Clarinetto 1º e 2º

Corno 1º e 2º

con

Organo

Antonio V.

per Pisa Padensis.

40

11

Requiem

Andante

Requiem aeternam dona eis Domine qui cum sanctis spiritibus et spiritu sancto

Clarinetto 1º

12

Alto Moderato

Dies Irae

Dies irae, dies illa, solvet saeculum in cinerem et aedificabit eum sicut tabernaculum quondam

Clarinetto 1º

13

Adagio

Domine Deus

Domine Deus, qui sedes ad dexteram Patris, qui cum Patre et Spiritu Sancto simul adoraris et glorificaris

Clarinetto 1º

14

Alto Moderato

Sanctus

Sanctus Dominus Deus Sabaoth, qui sedes ad dexteram Patris, qui cum Patre et Spiritu Sancto simul adoraris et glorificaris

Clarinetto 1º

41

15



16

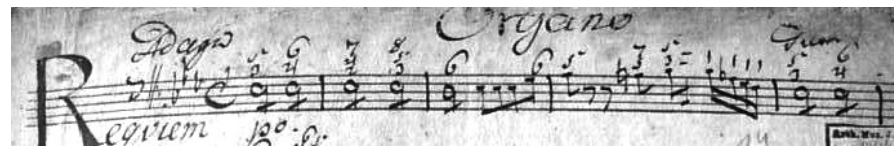


42

17



18



19



20



43