

Julia Okołowicz

UNIwersytet Warszawski

Muzyka w filmie *Ewangelia wg św. Mateusza* Piera Paola Pasoliniego¹

Wyznam zatem, nim cię opuszczę, że chciałbym być twórcą muzyki,
żyć otoczony instrumentami,
w wieży Viterbo, której nie mogę nabyć
(...)
i tam pisać muzykę,
która jest jedynym działaniem twórczym
być może tak wzniosłym i niepojętym jak sama rzeczywistość².

Ewangelia wg św. Mateusza (1963) to w twórczości Piera Paola Pasoliniego dzieło szczególne. Na jego wyjątkowość składa się wiele czynników, dotyczących sposobu doboru aktorów i scenerii, kontekstu biografii i poglądów reprezentowanych przez samego reżysera, ale przede wszystkim ścieżki dźwiękowej filmu, o której powiedzieć można, iż jest najbardziej udaną ze wszystkich, jakie usłyszeć można w twórczości Pasoliniego, ryzykując nawet stwierdzenie – w całym kinie włoskim. Co więcej, to właśnie *Ewangelia wg św. Mateusza* stała się pierwszym w karierze reżysera filmem, w którym zrezygnował

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

² P.P. Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, „Nuovi argomenti”, nr 67–68, lipiec–grudzień 1980, s. 26.

on z techniki pastiszu i kontaminacji stylistycznej obrazu i narracji słownej, przenosząc typowe dla siebie zabiegi intertekstualnego krzyżowania treści niemalże całkowicie na pole muzyki towarzyszącej obrazowi.

Pamiętać należy, że debiut filmowy Pasoliniego nastąpił niezwykle późno (w 1961 roku Pasolini miał trzydzieści dziewięć lat), a jego droga do kina prowadziła nie poprzez studia filmowe, ale poezję i krytykę literacką. W dokumencie Giuseppe Bertolucciego, *Pasolini prossimo nostro*, zmianę języka artystycznego argumentował w następujący sposób:

Język wyraża rzeczywistość poprzez system znaków. Natomiast reżyser wyraża rzeczywistość poprzez rzeczywistość. Być może to właśnie powód, dla którego kocham i wolę kino, ponieważ przedstawiając rzeczywistość za pomocą rzeczywistości, posługuję się nią i żyję wciąż na jej poziomie³.

Pasolini do dziś uważany jest za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli włoskiej kinematografii, poetę przeklętego, niepokornego eseistę, swoisty głos sumienia włoskiej lewicy i prawicy, jednego z największych i najbardziej kontrowersyjnych intelektualistów Italii XX wieku, którego twórczość filmowa stała się esencją *il cinema d'autore*, czyli kina autorskiego, artystycznego. Według teorii kina, zarysowanej przez Pasoliniego w eseju *Il cinema di poesia (Kino poezji)*, każdy element kadru, przedmiot, detal widoczny na ekranie, ma znaczenie i pełni rolę nośnika informacji⁴. Ponieważ twórca przez całe życie utrzymywał, iż jest przede wszystkim poetą, właściwe odczytanie i analiza jego spuścizny artystycznej wymagają zastosowania odpowiedniej metodologii badawczej, skupionej przede wszystkim na filologicznym podejściu do dzieła i próbie zidentyfikowania zawartych w nim kodów kulturowych oraz wzajemnego ich na siebie oddziaływania. O tyle to istotne, gdyż lata aktywności twórczej reżysera upłynęły również pod znakiem silnego rozwoju teorii literatury, która od tamtego czasu znajdowała coraz częstsze zastosowanie także w badaniach nad innymi dziedzinami sztuki. W przypadku Pasoliniego zastosowanie odnajduje teoria intertekstualności bułgarskiej badaczki Julii Kristevej, która

³ G. Bertolucci, *Pasolini prossimo nostro*, Rzym, Cinemazero, Ripley's Film, 2006 (tłum. J. Okołowicz).

⁴ P.P. Pasolini, *Kino poezji [w:] Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2012, s. 148.

(...) wprowadziła definicję tekstu jako swego rodzaju permutacji tekstów, krzyżowania się i neutralizowania w przestrzeni jednego tekstu wielości wypowiedzi, które pochodzą z innych tekstów, zmieniając gruntownie poglądy na źródła kultury⁵.

Stworzenie przez twórcę systemu odpowiedniości współczynników formy filmowej, opierającego się na mozaice cytatów, było zabiegiem świadomym i celowym, będącym w efekcie końcowym ucieleśnieniem wrażliwości i erudycji, jakie cechowały reżysera.

Teoria intertekstualności całkowicie pozwala też zmienić punkt widzenia na temat roli i znaczenia muzyki w filmie, gdyż ta, oprócz bycia jedynie tłem, reminiscencją kina niemego, pełni funkcję narracyjną i dramaturgiczną, a w rękach świadomego twórcy działać może jako swoisty kod kulturowy i nośnik ukrytego sensu, zagadka, którą wnikliwy umysł odbiorcy potrafi rozszyfrować.

Z tego właśnie względu sztukę filmową reżysera nazwać można sztuką cytatu, pastiszu, a także, co kluczowe w odczytaniu *Ewangelii wg św. Mateusza*, sztuką kontaminacji stylistycznej, gdyż wielopoziomowa narracja Pasoliniego jawiła się zawsze jako narracja dychotomiczna, swoista arena, na której nieustannie dochodzi do zderzenia pomiędzy tym, co „wysokie”, a tym, co „niskie”. Potwierdzał to wielokrotnie sam reżyser, mówiąc, iż „pracuje zawsze pod znakiem kontaminacji”⁶, tworząc ze swoich dzieł postmodernistyczne mozaiki, intertekstualne zagadki.

Ewangelia wg św. Mateusza to trzeci pełnometrażowy film reżysera. Pasolini po raz pierwszy po lekturę Ewangelii sięgnął w roku 1942, a następnie 20 lat później – w roku 1962, kiedy to, podczas podróży do Asyżu, zrodził się pomysł nakręcenia filmu⁷. Utrzymywał, iż to właśnie Mateuszowa wersja wydarzeń najlepiej uwypukla ludzką naturę Chrystusa oraz jego „bycie człowiekiem pośród ludzi”⁸. Oryginalny tytuł dzieła brzmi *Il vangelo secondo Matteo*, czyli *Ewangelia wg Mateusza* (słowo „święty” dodane zostało w tłumaczeniu polskim, a także na wiele innych języków). Paradoksalnie taki, a nie inny tytuł dzieła wiązał się jedynie z chęcią podkreślenia faktu, iż Pasolini, sam

5 A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009, s. 335.
6 A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Wenecja 1994, s. 60 (tłum. J. Okołowicz).
7 M. Valente, *Il Vangelo secondo Matteo*, [on-line] http://www.pasolini.net/cinema_vangelo.htm (dostęp: 10.06.2014).
8 Tamże.

posługując się językiem przypowieści, podejmuje próbę ukazania historii Jezusa i jego towarzyszy przede wszystkim jako ludzi prostych, słusznie odartych z pompacyjnej i niezrozumiałej świętości. W jednym z wywiadów wyznał:

Mogłem zdemistyfikować rzeczywistą sytuację historyczną, związki pomiędzy Piłatem i Herodem, mogłem obnażyć postać zmitologizowanego przez romantyzm, katolicyzm i kontrreformację Chrystusa, zdemistyfikować wszystko, ale później, jak mógłbym zdemistyfikować problem śmierci? Problem, którego zdemistyfikować nie potrafię, jest w swojej głębi irracjonalny, i przez to także religijny, zaklęty w tajemnicy świata. Jego nie da się zdemistyfikować⁹.

Nie ma rzeczy bardziej ludzkiej niż śmierć, stąd wybór Pasoliniego, położenie nacisku na zobrazowanie człowieczeństwa Chrystusa wyrażające się nie tylko poprzez same „ideologiczne” założenia filmu, m.in. dedykację papieżowi Janowi XXIII¹⁰, ale także poprzez przeróżne zabiegi stylistyczne, dotyczące również, a może przede wszystkim, ścieżki dźwiękowej. Co ciekawe, film byłego członka Włoskiej Partii Komunistycznej, homoseksualisty i krytyka Kościoła, został doceniony przez Watykan, zdobywając w 1964 roku Grand Prix Katolickiego Biura Filmowego i wiele innych nagród¹¹.

Faktem wartym podkreślenia jest również powstanie filmu dokumentalnego *Wizja lokalna w Palestynie do Ewangelii wg św. Mateusza*, zrealizowanego podczas podróży reżysera do Palestyny, gdzie pierwotnie miał być kręcony obraz. Artysta odpowiednią dla filmu scenografię odnalazł jednak na południu Włoch, decydując się ostatecznie na zdjęcia w Materze, Bari, Barile, Potenzy, Massafrze oraz na przedmieściach Rzymu¹². Zaskakujący okazał się także wybór aktorów. Rola Jezusa powierzona została Enrique Irazoquiemu, hiszpańskiemu studentowi ekonomii i działaczowi opozycji antyfrankistowskiej¹³. W roli Maryi zobaczyć można matkę Pasoliniego. Wybór był pewnie emocjonalny,

9 S. Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Mediolan 2000, s. 49 (tłum. J. Okołowicz).

10 M. Valente, dz. cyt.

11 Tamże.

12 Tamże.

13 R. Carnero, „Io, un Cristo per Pasolini”. *Parla Enrique Irazoqui che interpretò il Messia nel 1964*, „L'Unità”, 6 kwietnia 2003, s. 19 [on-line] <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/2535000/2533335.xml?key=roberto+carnero&first=1&orderby=1&f=fir> (dostęp: 12.07.2014).

gdyż Susanna Colussi Pasolini, podobnie jak grana przez nią postać, przeżyła śmierć syna, Guida, młodszego brata reżysera, który w 1945 roku zginął podczas walk partyzanckich na północy Włoch¹⁴. Do roli apostoła Filipa zaangażowano Giorgia Agambena, jednego z najważniejszych współczesnych filozofów włoskich, zaś Szymona zagrał Enzo Siciliano, późniejszy biograf reżysera¹⁵.

Przechodząc do analizy ścieżki dźwiękowej *Ewangelii*, warto przytoczyć wypowiedź Pasoliniego ze spotkania ze studentami Centro Sperimentale di Cinematografia w Rzymie w 1963 roku:

Muzyka jest elementem kluczowym, warstwą niemal wewnętrzną zewnętrznego komponentu stylistycznego. Jestem zdania, że to właśnie muzyka stanowi komentarz do obrazu¹⁶.

Wciąż dziwi fakt, iż badacze twórczości reżysera tak małą wagę przywiązują do analizy ścieżki dźwiękowej jego filmów. Niewiele osób wie, iż w dzieciństwie Pasolini pobierał nauki gry na skrzypcach, żywo reagując szczególnie na muzykę Bacha, poświęcając nawet w 1944 roku jego *I Sonacie g-moll* trzynastostronicowy esej¹⁷. Mając więc świadomość, iż Pasolini nie był muzycznym dyletantem, tym bardziej należy pamiętać, że także ścieżka dźwiękowa jego filmów mogła być podyktowana osobistymi upodobaniami reżysera, stając się tym samym polem „ukrytego tekstu”, przestając pełnić funkcję asemantycznego tła.

W ciągu swojej krótkiej i burzliwej kariery Pasolini nakręcił samodzielnie (lub we współpracy z innymi reżyserami) 24 filmy, w tym 13 z nich to dzieła pełnometrażowe. W znacznej mierze to on sam, podczas pracy nad filmem, dokonywał wyboru utworów muzycznych, z rzadka tylko decydował się na muzykę zamawianą. Początkowa współpraca reżysera w zakresie ścieżki dźwiękowej polegała na ogół na dopracowywaniu kwestii technicznych i zespalaniu muzyki z obrazem z montażystą filmowym. Z czasem jednak, pracując w 1966 roku nad filmem *Ptaki i ptaszyska*, Pasolini uznał za stosowne, by zwracać się do wybranych kompozytorów ze zleceniem skomponowania muzyki do konkretnych filmów. Prosił o to m.in. Ennia Morricone i Luisa Bacalova.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ P. Kletowski, dz. cyt., s. 472.

¹⁶ *Una visione del mondo epico-religiosa. Colloquio con P.P. Pasolini*, „Bianco e nero”, XXV, nr 6, czerwiec 1964, s. 13 (tłum. J. Okołowicz).

¹⁷ P.P. Pasolini, *Studio sullo stile di Bach* [w:] Saggi sulla letteratura e sull'arte, red. Walter Siti, t. I, Mediolan 1999, s. 77–90.

W wywiadzie Antonia Bertiniego, krytyka filmowego, z Nino Baraglim, montażystą współpracującym z Pasolinim, przeczytać można, jak wyglądał proces pracy nad ścieżką dźwiękową do filmów:

Bertini: Zajmował się pan także montażem ścieżki dźwiękowej?

Baragli: Nie, ścieżki dźwiękowej nie. Prosił mnie tylko o pocięcie muzyki.

Bertini: Montażu Pasolini dokonywał więc z technikiem muzycznym?

Baragli: Tak, ale technik prawie nigdy nie był obecny.

Bertini: Więc robił to z panem?

Baragli: Tak. Mówił: „Dobrze, tu mamy Vivaldiego”. Próbowaliśmy Vivaldiego, a następnie, co dziwne, być może była to kwestia rytmu i montażu, odkrywaliśmy, że jest on idealnie zsynchronizowany. Jeśli muzyka trwała zbyt długo, wycinaliśmy jedną frazę. Mam dobre ucho muzyczne, więc czułem, w którym momencie można to uciąć¹⁸.

Krótką rozmowa z Baraglim zdradza więc, że mimo braku większego wykształcenia w zakresie muzyki Pasolini posiadał sporą intuicję muzyczną, umiejętnie łącząc sceny z odpowiednimi fragmentami kompozycji.

Muzyka *Ewangelii* miała od samego początku pełnić niemal najważniejszą rolę w filmie, co potwierdzają słowa reżysera:

Jeśli chodzi o utwory muzyczne w *Ewangelii*, wybrałem je prawie wszystkie zanim jeszcze zacząłem kręcić film, to jest, wiele z nich było takimi, na podstawie których wymyśliłem i zbudowałem sceny, które następnie nakręciłem: jest tu na przykład *Msza masońska* Mozarta, która stanowi motyw *teofaniczny* i *sakralny* filmu, motyw, z którym związałem pojawienie się Chrystusa nad Jordanem; pozostałe utwory odnalazłem później, mając jednak co do nich konkretne założenie, będące swego rodzaju ekumenizmem muzycznym filmu. Jak zwykle w moich filmach, są tu obecne i mieszają się ze sobą – jak powiedziałby profesjonalny krytyk – styl *sublimis* i styl *piscatorius*, to jest, połączyłem ze sobą Bacha, który reprezentuje styl *sublimis*, i pieśni czarnoskórych żebraków czy też ludowe pieśni rosyjskie i mszę śpiewaną przez Kongijczyków, by reprezentowali styl *piscatorius*, styl unizony¹⁹.

¹⁸ A. Bertini, *Intervista a Nino Baragli* [w:] C. di Carlo, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Rzym 1979, s. 210 (tłum. J. Okołowicz).

¹⁹ P. Volponi, *Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, Pavia 1977, s. 122 (tłum. J. Okołowicz).

Rolę tak umiłowanego przez reżysera czynnika kontaminacji stylistycznej pełni zatem w *Ewangelii* muzyka. Wykorzystanie w *Ewangelii* konkretnych utworów nie było jednak pomysłem wyłącznie Pasoliniego. Współpracowały z nim w tej kwestii dwie jeszcze osoby: Elsa Morante, jedna z najważniejszych postaci kobiecych literatury włoskiej XX wieku, żona Alberta Moravii i przyjaciółka reżysera, która to zasugerowała mu wykorzystanie *Glorii* z kongijskiej *Missa Luba*²⁰, oraz Luis Bacalov²¹, kompozytor i pianista znany z kooperacji z Damianim, Fellinim, Scola czy Borowczykem²², autor niektórych aranżacji w filmach Pasoliniego, odpowiedzialny za całość ścieżki do *Ewangelii*, za którą został nominowany do Oscara w 1966 roku²³.

Poniżej w tabeli zamieszczono listę utworów wykorzystanych przez reżysera w jego filmie:

Utwór	Miejsce w filmie
<i>Gloria</i> z kongijskiej <i>Missa Luba</i>	Napisy otwierające film (utwór pierwszy)
	Zwiastowanie Anioła Józefowi
	Uzdrowienie trędowatego
	Wjazd do Jerozolimy
	Zmartwychwstanie i objawienie się apostołom
<i>Sometimes I Feel Like a Motherless Child</i> - negro spiritual, wyk. Odetta Williams	Przybycie Trzech Króli
	Chrzest w Jordanie
<i>Oh! Ma vasta steppe (Och, wasz step)</i> – rosyjska pieśń ludowa	Powołanie apostołów
	Jezus w tłumie
	Jezus na Golgocie
Chór końcowy <i>Wir setzen uns mit Tränen nieder</i> z <i>Pasji wg św. Mateusza</i> BWV 244 J.S. Bacha	Napisy otwierające film (utwór drugi)
	Rozmowa Jezusa z Herodem
	Pojmanie Jezusa

20 R. Calabretto, dz. cyt., s. 362.

21 Tamże, s. 367.

22 [on-line] <http://www.treccani.it/enciclopedia/luis-enrique-bacalov/> (dostęp: 10.07.2014).

23 [on-line] <http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/39th-winners.html> (dostęp: 10.07.2014).

Utwór	Miejsce w filmie
Aria altowa <i>Erbarne dich, mein Gott</i> z <i>Pasji wg św. Mateusza</i> BWV 244	Osiem Błogosławieństw
	Spotkanie z bogaczem
J.S. Bacha <i>Adagio</i> z <i>Koncertu na skrzypce i obój c-moll</i>	Góra Oliwna
	Zwiastowanie
BWV 1060 J.S. Bacha <i>Adagio</i> z <i>Koncertu skrzypcowego E-dur</i> BWV 1042 J.S. Bacha	Rozmnożenie chleba
	Jezus w Kafarnaum
	Zapowiedź śmierci Jezusa
	Jezus i Saduceusz
<i>Dona nobis pacem</i> z <i>Wielkiej Mszy h-moll</i> BWV 232 J.S. Bacha	Drugie uzdrowienie
	Gniew Jezusa w świątyni
<i>Aleksander Newski</i> , początek suity orkiestrowej z kantaty S. Prokofiewa	Zabicie Jana Chrzciciela
<i>Maurerische Trauermusik</i> W.A. Mozarta	Chrzest Jezusa
	Ukrzyżowanie
<i>Dark Was the Night, Cold Was the Ground</i> – gospel-bluesowa pieśń w wyk. Blind Willie Johnsona	Przyznanie się Judasza do winy

W całym dziele wyróżnić można trzy różne typy zastosowanej muzyki²⁴:

1. muzyka ludowa, bądź czerpiąca z muzyki tradycyjnej: *Gloria* z kongijskiej *Missa Luba* oraz *Oh! Ma vasta steppe (Och, wasz step)* – rosyjska pieśń rewolucyjna;
2. muzyka popularna: piosenka *Sometimes I Feel Like a Motherless Child* Odetty Williams oraz *Dark Was the Night, Cold Was the Ground* Blind Willie Johnsona;
3. muzyka poważna: *Pasja wg św. Mateusza* Bacha (chór końcowy *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, aria altowa *Erbarne dich, mein Gott*), *Adagio* z *Koncertu na skrzypce i obój c-moll* BWV 1060 Bacha, *Adagio* z *Koncertu na skrzypce i obój c-moll* BWV 1042 Bacha, *Dona nobis pacem* z *Wielkiej Mszy h-moll* BWV 232 Bacha, *Maurerische Trauermusik* Mozarta oraz początek z kantaty *Aleksander Newski* Prokofiewa.

24 R. Calabretto, dz. cyt., s. 363.

Jak wyżej wspomniano, Pasolini w przytoczonej wcześniej wypowiedzi wyróżnił dodatkowo dwa style muzyki wykorzystanej w *Ewangelii: sublimis* i *piscatorius*, z których *sublimis* to styl szlachetny i podniosły, do którego zalicza utwory muzyki poważnej, a *piscatorius*, styl unізony, który reprezentują utwory muzyki tradycyjnej i popularnej.

Ponadto reżyser wskazał na obecność trzech motywów w ścieżce²⁵:

1. motywu profetycznego: *Erbarme dich, mein Gott z Pasji wg św. Mateusza* BWV 244 Bacha, które wybrzmiewa, gdy Jezus mówi o Ośmiu Błogosławieństwach, podczas spotkania z bogaczem i modlitwy na Górze Oliwnej;
2. motyw śmierci: *Adagio z Koncertu skrzypcowego E-dur* BWV 1042 Bacha, które usłyszeć można podczas sceny Zwiastowania i rozmnożenia chleba;
3. motyw teofaniczny: *Maurerische Trauermusik* KV 477 Mozarta słyszalna w scenie chrztu Jezusa w Jordanie oraz w scenie Ukrzyżowania.

Mimo że ścieżka dźwiękowa *Ewangelii wg św. Mateusza* jawi się jako jedna z najbardziej eklektycznych w historii kina, to kompozycje Bacha stanowią przeważającą część materiału muzycznego wykorzystanego przez Pasoliniego w filmie. Jak już zostało powiedziane, Bach był dla Pasoliniego postacią szczególną. Osobą, której młody Pier Paolo zawdzięczał zamiłowanie do twórczości kompozytora była Pina Kalc – słoweńska skrzypaczka, która, podobnie jak poeta, w 1943 roku przybyła do Casarsy²⁶, znajdując tam schronienie przed wojną. Wspominając miesiące spędzone na spotkaniach z Kalc, Pasolini pisał:

Wspomnienie muzyki Bacha z tamtych miesięcy wiąże się dla mnie z poczuciem najsilniejszego i kompletnego roztargnienia: znów widzę niewielki pokój rodziny Cicuto, pulpit i nuty, na które, przez otwarte okno, wpada światło słońca, Pinę, która przejeżdża kalafonią po smyczku, partyturę *Sześciu sonat*... widzę każdą pięciolinię, każdą nutę tej muzyki; znów czuję lekki ból głowy, jakiego dostawałem po wysłuchaniu zaledwie pierwszych dźwięków, a który spowodowany był permanentną koncentracją mojego serca i umysłu. Pokoik zniknął, zatopiony w srebrzystym chłodziu i ogniu *Sycyliany*: słuchałem, badałem ją szczegół po szczególe; napisałem też na ten temat esej. (...)

25 Tamże, s. 399.

26 Była to rodzinna miejscowość matki Pasoliniego, Susanny Colussi Pasolini.

Fascynowała mnie przede wszystkim *Sycyliana*, ponieważ przypisywałem jej konkretną treść, i za każdym razem, gdy przychodziło mi ją usłyszeć, sprawiała, że swoją czułością i udręką, że znów się w niej zanurzałem: była to wyśpiewywana w nieskończoność walka pomiędzy Ciałem i Niebem, pomiędzy nutami niskimi, mglistymi, ciepłymi i niektórymi kłującymi, jasnymi, abstrakcyjnymi... jakże stawałem po stronie Ciała! Jakże czułem, że te sześć nut kradnie mi serce, które, poprzez naiwne nakładanie się obrazów, sprawiały, iż wyobrażałem je sobie jako śpiewane przez malutkiego chłopca. I jak, z drugiej strony, czułem, że odrzucam nuty niebiańskie! Cierpiałem bez wątpienia, także tam, z miłości; lecz moja miłość, przeniesiona na pole intelektualnego porządku, nosząca maskę Miłości świętej, nie była mniej okrutna²⁷.

Pełne egzaltacji słowa Pasoliniego, które zrodzić się mogły jedynie w sercu młodego poety, są świadectwem silnego wrażenia, jakie wywierała na nim muzyka Bacha. To wyjątkowe wspomnienie z czasów friulijskich pozostało w nim na tyle silne, iż debiutując jako reżyser w 1961 roku, postanowił wykorzystać w swoim pierwszym dziele, *Włóczykiju*, fragmenty kompozycji *Pasji wg św. Mateusza* i *II Koncertu brandenburskiego*. To właśnie muzyka Bacha wyróżniała film na tle wszechobecnej we Włoszech poetyki kina neorealistycznego, sprawiając, iż niemożliwe stawało się jednoznaczne przyporządkowanie go do panującego ówczesnie nurtu. Wybór kompozycji Bacha od samego początku świadczył o niepokornej i całkowicie indywidualnej myśli artystycznej Pasoliniego, poprzez którą przedzierał się, nieodłączny w jego twórczości, element autonarracji – szczególnego zamiłowania do muzyki. Muzyka Bacha stała się jednak dla Pasoliniego czymś więcej niż rozpoznawalnym kodem kulturowym, którym potrafił zrećcznie posługiwać się w swoich dziełach. Zmagania pomiędzy duszą i ciałem, które odnajdywał w muzyce Bacha, były też jego osobistym doświadczeniem, jarzmem, z którym zmagął się przez całe życie. Nie bez powodu to właśnie fragment z *Pasji wg św. Mateusza* otwiera *Włóczykija* i towarzyszy, niczym pulsujący motyw tanatyczny, scenom z życia głównego bohatera.

Bach, którego twórczość Pasolini zgłębiał zwłaszcza podczas pobytu w Casarsie, kojarzony był przez niego jako wspomnienie czasów młodości, zmaganie się z trudami dojrzewania i poznawania siebie, jednocześnie pozostając przy tym pamiątką niewinności, jaką na

27 P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, red. W. Siti, S. De Laude, Mediolan 1998, s. 152–153 (tłum. J. Okołowicz).

myśl przywołała rodzinna miejscowość matki. Nic więc dziwnego, iż to właśnie Bach po raz kolejny pojawia się w *Ewangelii wg św. Mateusza*, równie osobistym filmie Pasoliniego, nie tylko jako najlepsze, oczywiste źródło muzyki, ale kolejna opowieść o własnych udrękach, o sobie samym.

Chór finałowy *Wir setzen uns mit Tränen nieder* z *Pasji wg św. Mateusza* Bacha jest drugim w kolejności utworem otwierającym film, a także towarzyszy rozmowie Jezusa z Herodem i scenom pojmania.

Słowa pieśni chóru w tłumaczeniu polskim brzmią następująco:

Siedzimy we łzach i wołamy
Do Ciebie spoczywającego w grobie:
Odpoczywaj spokojnie, odpoczywaj²⁸!

Kolejnym fragmentem zaczerpniętym z *Pasji* Bacha jest aria alto-wa *Erbarme dich, mein Gott*, która towarzyszy scenom opowieści o Ośmiu Błogosławieństwach oraz scenie spotkania z bogaczem i modlitwy Jezusa na Górze Oliwnej.

Słowa samej arii w tłumaczeniu polskim brzmią następująco:

Zmiłuj się nade mną,
Mój Boże, przez wzgląd na me łzy;
Spójrz tutaj,
Serce i oczy gorzko płaczą.
Zmiłuj się nade mną,
Mój Boże, przez wzgląd na me łzy²⁹.

Następnym wykorzystanym przez Pasoliniego fragmentem kompozycji Bacha jest część chóru końcowego *Dona nobis pacem* z *Mszy h-moll* BWV 232, który towarzyszy scenom drugiego uzdrowienia i gniewu Jezusa w świątyni.

Łaciński tekst *Dona nobis pacem* będący ostatnim wezwaniem *Agnus Dei* (*Baranku Boży*), w języku polskim znaczy dosłownie „obdarz nas pokojem”.

28 J.S. Bach, *Pasja wg św. Mateusza*, tłum. o. J.M. Śmierciak, [on-line] <http://www.muzyka.ofm.pl/bach/pasja/pasjatxt.htm> (dostęp: 12.07.2014).

29 Tamże.

Pozostałe, wykorzystane przez Pasoliniego w *Ewangelii* utwory Bacha, pozbawione są konkretnych konotacji semantycznych, zaś ich funkcję określić można jako emotywną, mającą podkreślić ukazane na ekranie emocje bohaterów. Są to kolejno: *Adagio* z *Koncertu na skrzypce i obój c-moll* BWV 1060, występujące w scenie Zwiastowania i rozmnożenia chleba, a także pojawiające się trzykrotnie *Adagio* z *Koncertu skrzypcowego E-dur* BWV 1042, które usłyszeć można podczas scen ukazujących Jezusa w Kafarnaum, w scenie zapowiedzi śmierci Jezusa i rozmowy z Saduceuszami.

Warto jednak przyjrzeć się asocjacji semantycznej, których efektem jest przypisanie konkretnych scen do tekstu Bachowskich *Mszy h-moll* i *Pasji wg św. Mateusza*. Jak można zauważyć, po raz kolejny Pasolini decyduje się na potraktowanie ścieżki dźwiękowej jako elementu rozszerzającego pole znaczeniowe filmu. Chóry *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, *Erbarme dich, mein Gott* i *Dona nobis pacem* urastają do rangi metafory, tworząc spójną całość z wydarzeniami przedstawionymi na ekranie. Najbardziej widoczne jest to w scenie modlitwy Jezusa na Górze Oliwnej, podczas gdy w tle usłyszeć można tekst: „Zmiłuj się nade mną, mój Boże, przez wzgląd na me łzy; spójrz tutaj, serce i oczy gorzko płaczą” lub tekst „obdarz nas pokojem” podczas gniewu Jezusa w świątyni.

Wykorzystane przez Pasoliniego utwory i ich tekst uwypuklają znaczenie scen, ukazując, iż twórca świadomie zdecydował się na zastosowanie precyzyjnie określonego mechanizmu motywowego, samemu zgłębiając wcześniej znaczenie wykorzystanej muzyki. Tematyka oraz sam przekaz filmu nie mogły być potraktowane inaczej przez twórcę, który tak ogromną wagę przykładął do budowania wewnątrz swoich dzieł intertekstualnych sieci cytatów.

O ile wybór Bacha i jego *Pasji Mateuszowej* może w przypadku ekranizacji *Ewangelii wg św. Mateusza* wydawać się oczywisty, podobnie jak sama sakralizacja obrazu poprzez styl *sublimis* i zastosowanie opisywanego wyżej mechanizmu motywowego, o tyle nieoczywiste i zaskakujące jawi się wprowadzenie materii dźwiękowej z obszaru pieśni inspirowanych muzyką tradycyjną czy wręcz piosenek z zakresu muzyki popularnej.

Swoistym leitmotivem filmu jest niewątpliwie *Gloria* z kongijskiej *Missa Luba*, która towarzyszy rozpoczęciu filmu, akompaniuje rozmowie Anioła z Józefem, scenie uzdrowienia trędowatego, wjazdu Chrystusa

na osiołku do Jerozolimy, a także scenie zmartwychwstania i objawienia się Apostołom. Jest to msza łacińska, której części stały stylizowane są na muzykę tradycyjną Konga³⁰. Autorem aranżacji oraz inicjatorem jej nagrania był o. Guido Haasen – franciszkanin i misjonarz z Belgii³¹. Nagranie chóru Les Troubadours du Roi Baudouin z Kaminy powstało w 1958 roku i było w znacznej mierze efektem improwizacji zespołu³². Jak już wspomniano, pomysłodawczynią wykorzystania *Glorii* była Elsa Morante. Pasolini zaś pomysł zaakceptował i twierdził nawet, że utwór ten w najlepszy sposób podkreśli charakter „ludowy” jego filmu oraz ekumenizm całej ścieżki dźwiękowej³³, dlatego to właśnie ta część *Missa Luba* pojawia się w *Ewangelii* najczęściej.

Kolejnym zaskakującym rozwiązaniem stylistycznym w całości koncepcji filmu jest wprowadzenie negro spiritual *Sometimes I Feel Like a Motherless Child* w wykonaniu Odetty Williams. *Motherless Child* to tradycyjna pieśń afroamerykańska z czasów niewoli, kiedy to powszechną praktyką było sprzedawanie dzieci niewolników³⁴. Stąd też taki, a nie inny tytuł piosenki. Najwcześniejsze znane wykonanie pieśni datowane jest na lata 70. XIX wieku przez Fisk Jubilee Singers³⁵. *Motherless Child* pojawia się w filmie w dwóch niezwykle ważnych momentach: gdy Trzej Królowie przybywają, by oddać cześć Dzieciątku Jezus, a także podczas chrztu Jezusa w Jordanie. Połączenie sytuacji pierwszej z negro spiritual, a zwłaszcza tekstem pieśni, może co najmniej dziwić i wydawać się niezrozumiałe. W pierwszej scenie zaobserwować można bowiem Maryję, która trzyma małego Jezusa na rękach. To obraz symboliczny, w którym reżyser wyraźnie zaakcentował więź pomiędzy matką a synem. W tle tej wizji rozbrzmiewa natomiast pieśń, której słowa dotyczą tęsknoty za matką, mówią o poczuciu jej braku. Nie chodzi tu na pewno o odniesienia do nieznanych wątków biograficznych reżysera, ponieważ stosunki Pasoliniego z matką były wyjątkowo ciepłe, momentami uważane wręcz za wykraczające poza

30 D.A. McDaniel, *Analysis of the «Missa Luba»*, [on-line] <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=19641&versionNumber=1> (dostęp: 10.07.2014).

31 Tamże.

32 Tamże.

33 R. Calabretto, dz. cyt., s. 362.

34 W.E. Barton, *Old plantation hymns: a collection of hitherto unpublished melodies of the slave and the freedman, with historical and descriptive notes*, Boston 1899, s. 17.

35 Tamże.

normy zażyłości. Jaki komunikat zatem kryje się w użyciu pieśni o tęsknocie za matką w tym momencie filmu? Być może jest to odniesienie do utraconego bezpowrotnie raju dzieciństwa, niewinności, czemu świadectwo Pasolini dawał wielokrotnie w swojej twórczości. Zapewne podobnie rozumieć można wykorzystanie owej pieśni jako muzycznej ilustracji chrztu w Jordanie, co, pozostając wciąż w kontekście biografii reżysera, wyjaśnić można by jako wyraz tęsknoty reżysera za wiarą prostą, niewinną, nie-instytucjonalną, o czym wielokrotnie mówił w wywiadach.

Następnym utworem z zakresu muzyki popularnej obecnym w filmie jest gospel *Dark Was the Night, Cold Was the Ground* Blind Willie Johnsona. Jest to piosenka gospel-bluesowa z roku 1927, oparta na technice lining outu i call and response³⁶. Tytuł Blind Willie Johnson zapożyczył z tekstu dziewiętnastowiecznego hymnu *Gethsemane*, popularnego na południu Stanów Zjednoczonych³⁷ (którego tekst brzmi: „Dark was the night, cold was the ground on which my Lord was laid³⁸”). Vladimir Bogdanov w *All Music Guide to the Blues* utrzymuje, iż tematem piosenki jest ukrzyżowanie Chrystusa³⁹. Pieśń *Dark Was the Night* pojawia się w filmie raz, w scenie przyznania się Judasza do winy. Ekumenizm i eklektyzm podkreśla dodatkowo zastosowanie rosyjskiej pieśni rewolucyjnej *Oh, ma vasta steppe*⁴⁰, która pojawia się w jednym z najbardziej kluczowych momentów filmu, np. podczas powołania pierwszych Apostołów.

Ostatnim elementem ścieżki dźwiękowej do *Ewangelii*, o którym należy wspomnieć, jest kantata *Alexander Nevski* Sergieja Prokofiewa, napisana przezeń pierwotnie jako muzyka do legendarnego filmu Sergieja Eisensteina z 1938 roku o losach księcia i świętego prawosławnego i historii zmagania Rusi z Zakonem Krzyżackim. Pole intertekstualnej łączności pomiędzy filmem własnym i dziełem Eisensteina (także biografią samego Aleksandra Newskiego) Pasolini zarysowuje, posłu-

36 M. Humphrey, *The Great Depression: American Music in the '30s*, [on-line] <http://recollectionbooks.com/siml/library/mirror/Depressionmusic2.html> (dostęp: 10.07.2014).

37 Tamże.

38 R. Baker, *Dark Was The Night*, [on-line] http://members.ozemail.com.au/~srecbaker/dark_was_the_night.htm (dostęp: 4.09.2014).

39 V. Bogdanov, Ch. Woodstra, S. Erlewine, *All Music Guide to the Blues: The Definitive Guide to the Blues*, Milwaukee 2003, s. 284.

40 R. Calabretto, dz. cyt., s. 399.

gując się początkowym fragmentem kantaty rosyjskiego kompozytora, w scenie zabicia Jana Chrzciciela⁴¹.

Po raz kolejny Pasolini pokazuje, iż muzyka w jego filmach często działała na zasadzie kontrastu z obrazem, przełamując zastaną przez widza rzeczywistość i otwierając przestrzeń konkretnych odniesień do kultury wysokiej i niskiej.

Czym byłoby jakiegokolwiek dzieło filmowe, jeśli pozbawione zostałoby muzyki? Każdy obraz kinowy domaga się ścieżki dźwiękowej, na takiej zasadzie funkcjonuje i silnie zakorzeniony jest w naszej kulturze. Jak pisała Zofia Lissa w *Estetyce muzyki filmowej*:

Muzyka nadaje zjawiskom podanym wzrokowo głębszy sens, szersze znaczenie, uogólnia to, co oko chwytta jako przedmiot indywidualny, jednostkowy. W sumie – muzyka w filmie wzbogaca wielokrotnie formy swego oddziaływania i swoje znaczenie dla odbiorcy, co chyba jest dla każdej sztuki rozszerzeniem jej możliwości⁴².

Wszystkie filmy Pasoliniego, mimo iż powstawały w stosunkowo niewielkim odstępnie czasowym (w ciągu 14 lat kariery filmowej reżyser nakręcił 13 filmów pełnometrażowych, nie wspominając o równie licznych filmach krótkometrażowych), charakteryzowały się niezwykle indywidualnym podejściem do każdego elementu formy. Każdy z filmów mógłby stanowić temat na oddzielną i pogłębioną analizę, odkrywającą przed czytelnikiem techniki pracy oraz myśli reżysera. Niewątpliwie nie był on pierwszym w historii kina twórcą reprezentującym opisane w pracy podejście ideowe do ścieżki dźwiękowej, był jednak artystą, który niezwykle silnie starał się język poezji uczynić również językiem kina. Można stwierdzić także, iż pozwalał mu na to (a nie uniemożliwiał) właśnie brak wykształcenia filmowego. Dzięki temu Pasolini pozostał w kinie przede wszystkim poetą, a sposób doboru każdego z cytatów muzycznych świadczy również o tym, iż pozostawał w sferze sztuki filmowej wielkim erudyta.

Kontaminacja stylistyczna i idąca z nią w parze częsta dychotomia wewnętrzna dzieł stały się znakiem rozpoznawczym filmów reżysera. Niewątpliwie przełamanie charakteru nadmiernej podniosłości, jaką mógł osiągnąć Pasolini w *Ewangelii*, poprzez tak eklektyczny i niebanalny wybór ścieżki dźwiękowej, na jaki się zdecydował, uczyniło z niej

41 R. Calabretto, dz. cyt., s. 399.

42 Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 37.

film bardziej przystępny, prawdziwą przypowieść, mogącą, przynajmniej powierzchownie, dotrzeć do każdego widza: zarówno odbiorcy prostego, jak i wykształconego. Nie dziwi zatem sukces filmu, który aż do roku 1971 i premiery *Dekameronu*, był najczęściej pokazywanym dziełem Pasoliniego, docenianym zarówno przez środowiska katolickie, jak i największych ówczesnych intelektualistów lewicy⁴³.

Analiza ścieżki dźwiękowej *Ewangelii* ukazuje również skomplikowany proces powstawania i odczytywania dzieł reżysera. Odważny wybór Pasoliniego był jednak również celem ataku krytyki. Vittorio Gemetti ścieżkę dźwiękową *Ewangelii* opisał jako „swego rodzaju chaos informacyjny”, który „psuje efekt końcowy”⁴⁴. Jednak to w eklektyzmie muzyki i, jak widział to sam reżyser – „ekumenizmie”, zawarta została nie tylko wewnętrzna symbolika i motywika filmu, ale także umieszczony cały ładunek ideologiczny i intelektualny, jaki pragnął w swym dziele zawrzeć Pasolini.

Abstract

Music in *The Gospel According to St. Matthew* by Pier Paolo Pasolini

The Gospel According to St. Matthew (1964) was the third film made by an Italian intellectual Pier Paolo Pasolini. After many scandals and court trials which concerned seditious character of his earlier short-movie *La ricotta* (making part of *Ro.Go.Pa.G.*, 1963), he decided to dedicate his new film to the history of Christ, choosing the text of *The Gospel According to St. Matthew*, naming it the one which in the best way represents the human nature of Christ and his „being a man among men”.

The film he made is an interesting work of art because of many reasons: it was filmed in the area of the South of Italy, it's maintained in the neorealism aesthetics, and thanks to the actors who starred in the film (one of the Apostles was played by Giorgio Agamben, an Italian philosopher, Jesus was played by a Spanish student, a strong follower of communism and Mary was played by Pasolini's own mother – Susanna).

Nevertheless, *The Gospel According to St. Matthew*, among other Pasolini's film, has the most complex and refined soundtrack list, be-

43 P. Kletowski, dz. cyt., Warszawa 2013, s. 157.

44 V. Gemetti, *La musica nei film di Pasolini*, „Filmcritica”, Rzym, nr 151–152, listopad–grudzień 1964, s. 57.

cause, this time, the music is the element which plays the major role in the film, being the factor of the stylistic contamination he applied in his works. The story of Christ is portrayed by unusual music choices such as *Sometimes I Feel Like a Motherless Child* by Odetta Williams, *Gloria* from the Kongo mass *Missa Luba*, Prokofiev's *Alexander Nevsky* and others. Thus, it is important to have a closer look at the film's music, and by decoding the intertextual figures such as quotations and allusions, try to understand its narrative symbolism and hidden, autobiographical motives created by Pasolini.

Keywords

Pasolini, neorealism, soundtrack, symbolism, film

Bibliografia

- Baker R., *Dark Was The Night*, [on-line] http://members.ozemail.com.au/~srecbaker/dark_was_the_night.htm (dostęp: 4.09.2014).
- Barton E.W., *Old plantation hymns: a collection of hitherto unpublished melodies of the slave and the freedman, with historical and descriptive notes*, Boston 1899.
- Bazzocchi M.A., *Pier Paolo Pasolini*, Mediolan 1998.
- Berghenti M., *Accattone*, [on-line] http://www.pasolini.net/cinema_accattone.htm (dostęp: 4.09.2014).
- Bogdanov V., Woodstra C., Erlewine S.T., *All Music Guide to the Blues: The Definitive Guide to the Blues*, Milwaukee 2003.
- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009.
- Calabretto R., *Pasolini e la musica*, Pordenone 1999.
- Carnero R., «Io, un Cristo per Pasolini». *Parla Enrique Irazoqui che interpretò il Messia nel 1964*, „L'Unità”, 6 kwietnia 2003, [on-line] <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/2535000/2533335.xml?key=roberto+carnero&first=1&orderby=1&f=fir> (dostęp: 12.07.2014).
- Casiraghi U., *Salò: sulla violenza lo sguardo della ragione*, „L'Unità”, 23 listopada 1975.
- Di Carlo C., *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Rzym 1979.
- Eco U., *Moje spory z Pasolinim* [w:] *Pasoliniego kino śmierci*, red. L. Czaplinski, Kraków 1992.
- Ferrero A., *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Wenecja 1994.

- Gelmetti V., *La musica nei film di Pasolini*, „Filmcritica”, Rzym, nr 151–152, listopad–grudzień 1964.
- Gerardo My R., *Pier Paolo Pasolini cineasta. Immagini e musiche: la trilogia classica*, [on-line] http://www.pasolini.net/gtesimy_capitoloterzo02.htm (dostęp: 10.07.2014).
- Humphrey M., *The Great Depression: American Music in the '30s*, [on-line] <http://recollectionbooks.com/siml/library/mirror/Depressionmusic2.html> (dostęp: 10.07.2014).
- Kletowski P., *Pier Paolo Pasolini. Twórczość filmowa*, Warszawa 2013.
- Lissa Z., *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.
- McDaniel D.A., *Analysis of the «Missa Luba»*, [on-line] <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=19641&versionNumber=1> (dostęp: 10.07.2014).
- Miczka T., *Kino włoskie*, Gdańsk 2009.
- Molteni A., *La musica nei film di Pier Paolo Pasolini. Con qualche cenno riguardante anche alcune scelte pittoriche del poeta-regista* (on-line: http://www.pasolini.net/cinema_musicaneifilm.htm; dostęp: 10.07.2014).
- Molteni A., *L'omicidio di Pier Paolo Pasolini*, [on-line] http://www.pasolini.net/omicidio_sommario.htm (dostęp: 4.09.2014).
- Molteni A., *Pier Paolo Pasolini*, [on-line] http://www.pasolini.net/world_ireland.htm (dostęp: 4.12.2013).
- Murri S., *Pier Paolo Pasolini*, Mediolan 2000.
- Nelson S., Polansky L., *The Music of the Voyager Interstellar Record* [w:] „Journal of Applied Communication Research”, Londyn 1993.
- Pasolini P.P., *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, red. Mateusz Werner, Warszawa 2012.
- Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, red. P. Volponi, Pavia 1977.
- Pasolini P.P., *Poeta delle Ceneri*, „Nuovi argomenti”, nr 67–68, lipiec–grudzień 1980.
- Pasolini P.P., *Romanzi e racconti*, red. Walter Siti, Silvia De Laude, Mediolan 1998.
- Pasolini P.P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, red. Walter Siti, t. I, Mediolan 1999.
- Pasolini P.P., *Storie della Città di Dio: racconti e cronache romane (1950–1966)*, red. W. Siti, Turyn 1995.
- Sacchi F., *Bassifondi romani con musiche di Bach*, „Epoca”, XII, 10.12.1961.
- Siciliano E., *Vita di Pasolini*, Mediolan 1978.

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.