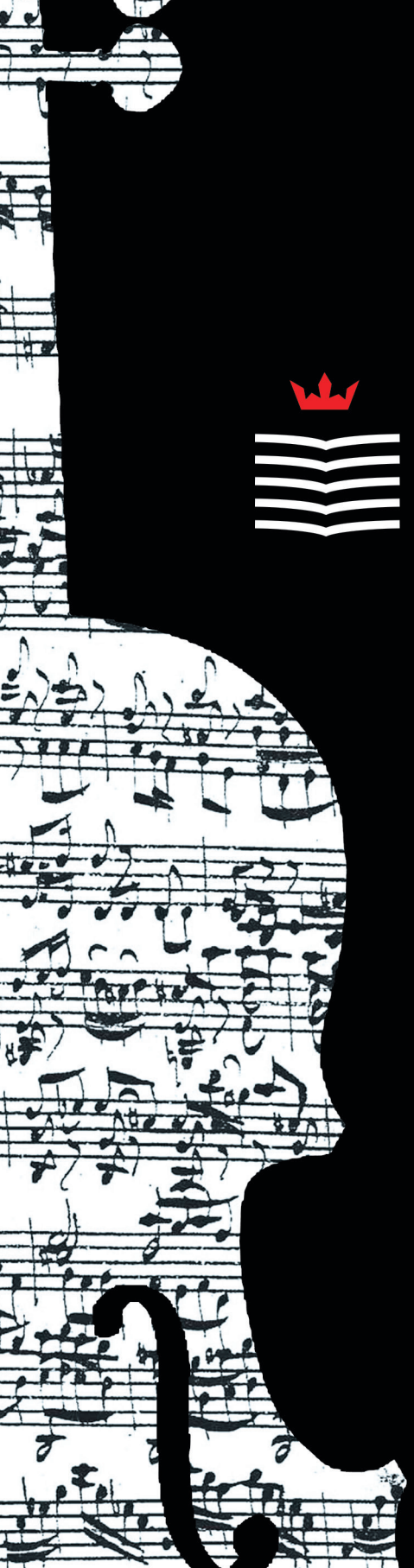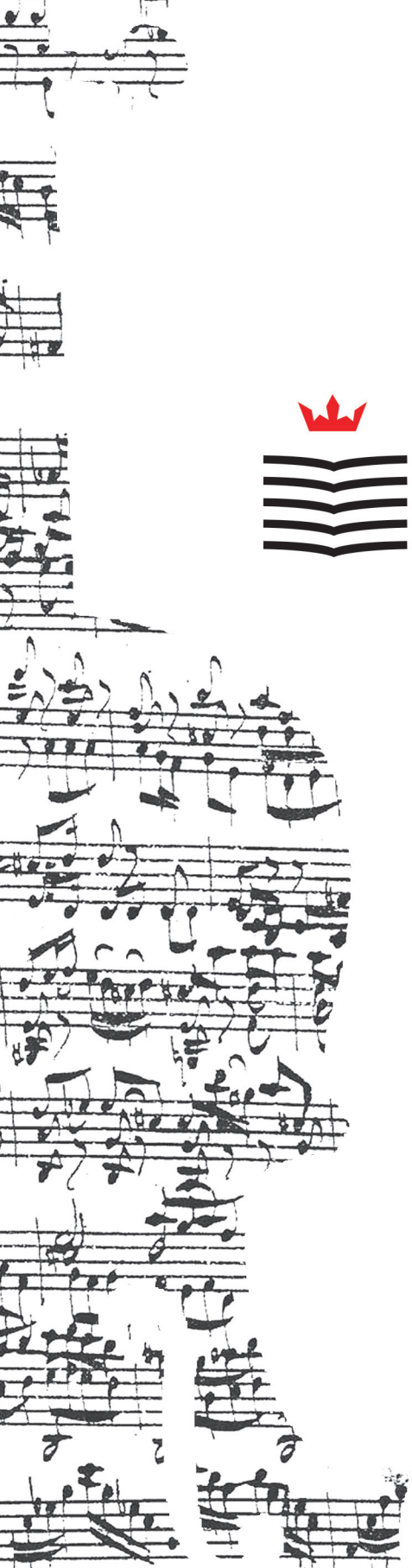

Kwartalnik Młodych

MUZYKOLOGÓW UJ

nr 26 (3/2015)



Kwartalnik Młodych MUZYKOLOGÓW UJ

nr 26 (3/2015)

ISSN: 2353-7094
NAKŁAD: 100 egzemplarzy

RADA NAUKOWA

dr Vaclav Kapsa (Katedra Historii Muzyki Instytutu Etnologii Akademii Nauk Republiki Czeskiej)
dr hab. Aleksandra Patalas (Uniwersytet Jagielloński)
dr hab. Piotr Wilk (Uniwersytet Jagielloński)

REDAKCJA

Marek Dolewka (redaktor naczelny)
Joanna Roman (sekretarz)
Karolina Szumna
Wojciech Karasiński

PROJEKT OKŁADKI, SKŁAD I ŁAMANIE

Magdalena Kolanko
Edyta Cybińska

KOREKTA JĘZYKOWA

Justyna Galica
Wojciech Zielonka

KONSULTACJA TEKSTÓW ANGLOJĘZYCZNYCH

mgr Małgorzata Cygan

ADRES

Koło Naukowe Studentów Muzykologii UJ
ul. Westerplatte 10
31–033 Kraków
redakcja.kmm.uj@gmail.com

Publikacja finansowana przez Radę Kół Naukowych UJ

Spis treści

Julia Okołowicz 4
Muzyka w filmie *Ewangelia wg św. Mateusza* Piera Paola Pasoliniego

Justyna Szczygieł 23
Trzy rękopisy *Requiem in Es* Ludwika Maadera

Michał Bruliński 44
Czy pianiści to również aktorzy, czyli kilka refleksji nad gestem w muzyce

Julia Okołowicz

Uniwersytet Warszawski

Muzyka w filmie *Ewangelia wg św. Mateusza* Piera Paola Pasoliniego[1]

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 rzeczywistość[2].

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 poziomie[3].

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 informacji[4]. 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 kultury[5].

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 filmu[7]. Utrzymywał, iż to właśnie Mateuszowa wersja wydarzeń najpełniej 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 pompatycznej 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 zdemistyfikować[9].

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 XXIII[10], 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 nagród[11].

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 scenerię odnalazł jednak na południu Włoch, decydując się ostatecznie na zdjęcia w Materze, Bari, Barile, Potenzy, Massafrze oraz na przedmieściach Rzymu[12]. Zaskakujący okazał się także wybór aktorów. Rola Jezusa powierzona została Enrique Irazoquiemu, hiszpańskiemu studentowi ekonomii i działaczowi opozycji antyfrankistowskiej[13]. 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 Włoch[14]. Do roli apostoła Filipa zaangażowano Giorgia Agambena, jednego z najważniejszych współczesnych filozofów włoskich, zaś Szymona zagrał Enzo Siciliano, późniejszy biograf reżysera[15].

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 obrazu[16].

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 esej[17]. 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 samodzielne (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 damy 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 uciąć[18].

Krótka 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 uniżony[19].

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 Bacalov[21], kompozytor i pianista znany z kooperacji z Damianim, Fellinim, Scolą czy Borowczykiem[22], autor niektórych aranżacji w filmach Pasoliniego, odpowiedzialny za całość ścieżki do *Ewangelii*, za którą został nominowany do Oscara w 1966 roku[23].

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

Utwór	Miejsce w filmie
Gloria z kongijskiej *Missa Luba*	Napisy otwierające film (utwór pierwszy)
	Zwiastowanie Anioła Józefowi
	Uzdrowienie trędowatego
	Wjazd do Jerozolimy
	Zmartwychwstanie i objawienie się apostołom
Sometimes I Feel Like a Motherless Child - negro spiritual, wyk. Odetta Williams	Przybycie Trzech Króli
	Chrzest w Jordanie
Oh! Ma vasta steppe (*Och, wasz step*) – rosyjska pieśń ludowa	Powołanie apostołów
	Jezus w tłumie
	Jezus na Golgocie
Chór końcowy *Wir setzen uns mit Tränen nieder* z *Pasji wg św. Mateusza* 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 *Erbarme dich, mein Gott* z *Pasji wg św. Mateusza* BWV 244	Osiem Błogosławieństw
	Spotkanie z bogaczem
J.S. Bacha *Adagio* z *Koncertu na skrzypce i obój c-moll*	Góra Oliwna
	Zwiastowanie
BWV 1060 J.S. Bacha *Adagio* z *Koncertu skrzypcowego E-dur* BWV 1042 J.S. Bacha	Rozmnożenie chleba
	Jezus w Kafarnaum
	Zapowiedź śmierci Jezusa
	Jezus i Saduceusz
Dona nobis pacem z *Wielkiej Mszy h-moll* BWV 232 J.S. Bacha	Drugie uzdrowienie
	Gniew Jezusa w świątyni
Aleksander Newski, początek suity orkiestrowej z kantaty S. Prokofiewa	Zabicie Jana Chrzciciela
Maurerische Trauermusik W.A. Mozarta	Chrzest Jezusa
	Ukrzyżowanie
Dark Was the Night, Cold Was the Ground – gospel-bluesowa pieśń w wyk. Blind Willie Johnsona	Przyznanie się Judasza do winy

W całym dziele wyróżnić można trzy różne typy zastosowanej muzyki[24]:

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 *Erbarme dich, mein Gott*), *Adagio* z *Koncertu skrzypcowego E-dur* BWV 1042 Bacha, *Adagio* z *Koncertu na skrzypce i obój c-moll* BWV 1060 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 uniżony, który reprezentują utwory muzyki tradycyjnej i popularnej.

Ponadto reżyser wskazał na obecność trzech motywów w ścieżce[25]:

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 Casarsy[26], 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 znikał, zatopiony w srebrzystym chłodzie 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, ze 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 okrutna[27].

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 ówcześnie 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 zręcznie posługiwać się w swoich dziełach. Zmagania pomiędzy duszą i ciałem, które odnajdywał w muzyce Bacha, były też jego osobistym doświadczeniem, jarzmem, z którym zmagał 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 przywodziła 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, odpoczywaj[28]!

Kolejnym fragmentem zaczerpniętym z *Pasji* Bacha jest aria altowa *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 łzy[29].

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 asocjacjom semantycznym, 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 motywicznego, samemu zgłębiając wcześniej znaczenie wykorzystanej muzyki. Tematyka oraz sam przekaz filmu nie mogły być potraktowane inaczej przez twórcę, który tak ogromną wagę przykładał 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 motywicznego, 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 stałe stylizowane są na muzykę tradycyjną Konga[30]. Autorem aranżacji oraz inicjatorem jej nagrania był o. Guido Haasen – franciszkanin i misjonarz z Belgii[31]. Nagranie chóru Les Troubadours du Roi Baudouin z Kaminy powstało w 1958 roku i było w znacznej mierze efektem improwizacji zespołu[32]. 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 dźwiękowej[33], 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 niewolników[34]. Stąd też taki, a nie inny tytuł piosenki. Najwcześniejsze znane wykonanie pieśni datowane jest na lata 70. XIX wieku przez Fisk Jubilee Singers[35]. *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 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 response[36]. Tytuł Blind Willie Johnson zapożyczył z tekstu dziewiętnastowiecznego hymnu *Gethsemane*, popularnego na południu Stanów Zjednoczonych[37] (którego tekst brzmi: „Dark was the night, cold was the ground on which my Lord was laid[38]"). Vladimir Bogdanov w *All Music Guide to the Blues* utrzymuje, iż tematem piosenki jest ukrzyżowanie Chrystusa[39]. 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 jednych 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 zmagań 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 Chrzciciela[41].

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 jakiekolwiek 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 chwyta 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 możliwości[42].

Wszystkie filmy Pasoliniego, mimo iż powstawały w stosunkowo niewielkim odstępie 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 erudytą.

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 lewicy[43].

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. Gelmetti, *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. Czapliński, 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/9tesimy_capitoloterz002.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.webesteem.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 wykonawczej[1]

Ludwik Maader[2] (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 roku[3]. 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 wokalno-instrumentalna Paulinów na Jasnej Górze*, Kraków 1977; tenże, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalno-instrumentalnej na Jasnej Górze*, Częstochowa 1992, A. Mądry, *Historia muzyki polskiej*, t. 3, cz. II, *Barok 1697–1795*, Warszawa 2014 oraz A. Friedrich, *Twórczość wokalno-instrumentalna 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 świątyni[4]. W 1756 roku oddano do użytku późnobarokowy kościół, który swą potężną bryłą zaświadczać miał o wyjątkowości tego miejsca[5]. 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 skrzypek[6]. Wspomina o tym główna księga parafialna (Rechnungsbuch) z drugiej połowy XVIII wieku[7].

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 Dejczer, Michał Orłowski oraz Józef Daubeck[8]. 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 jakiekolwiek informacje na temat jego późniejszych losów były nieznane. Dopiero niedawno przeprowadzone badania[9] 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. Ryglová, *Hlavní oltářní obraz kostela Očišťování 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), spisywanym 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 pensji[10], 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 kompozytora[12]. Są to m.in.: msze[13], 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 kompozycji[15], przetrwały:

1. źródło zachowane w Bibliotece Jagiellońskiej, pochodzące z Gidli, spisane w 1809 roku,
2. rękopis z 1845 roku[16], 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 Wielkopolskiego[17];
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 nieudostępniania 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 Rzeczpospolitej 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 Gidlach[20]. 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 klasztornym kapela przez 300 lat uświetniała przede wszystkim nabożeństwa religijne, choć mogła uczestniczyć także w typowo świeckich wydarzeniach[21]. 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 śpiewaków[22]. 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 1841–1845[24] 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 proweniencji, 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 Gotschalka[25].

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 2[26]).

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 przechowywanego w Krakowie została skomponowana przez Maadera – kompozycja 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. Prawdopodobnym 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 roku[28]

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,

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).

28 Por. Przykłady 9 i 10.

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

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 basu[29] 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 takcie zawiera cyfry $\frac{6^{6}}{3}$ zamiast $\frac{5^{5}}{3}$, 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

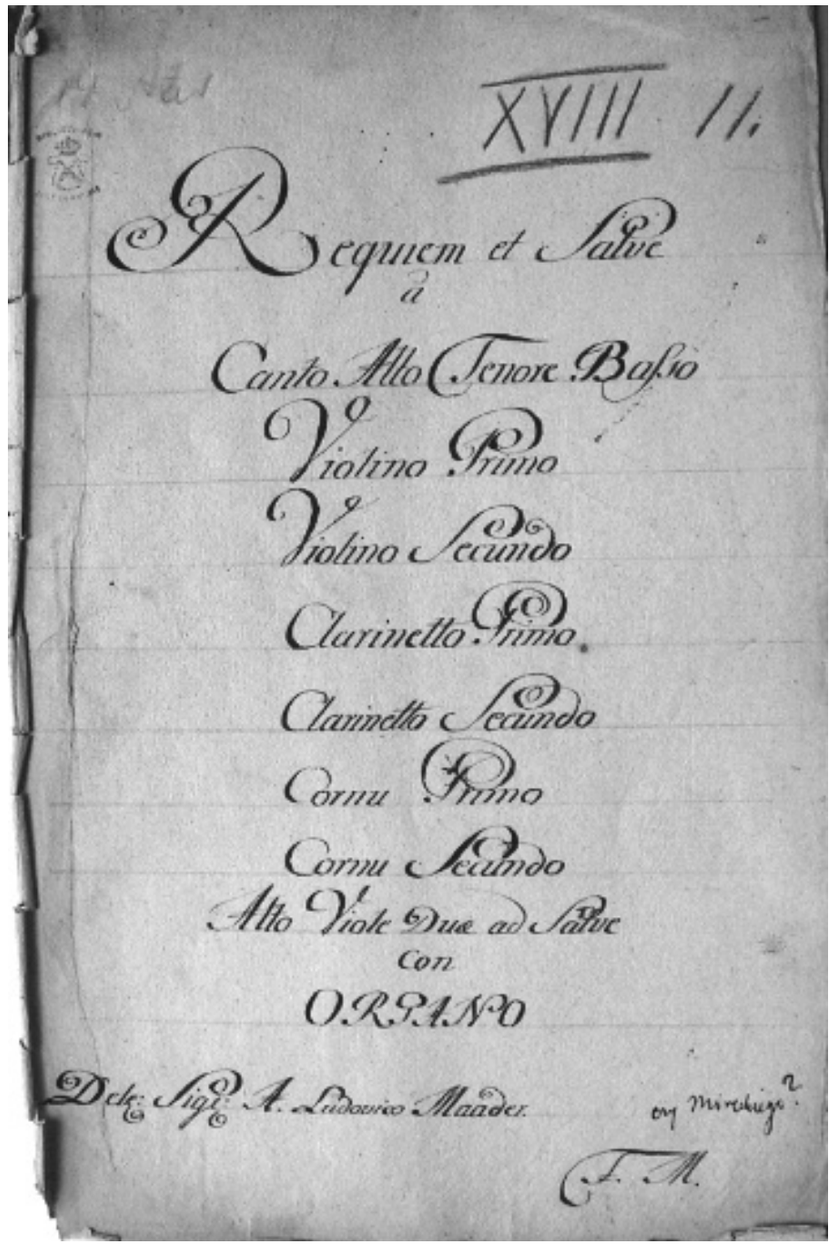
Bogucki M., *Historia kościoła i klasztoru dominikanów w Gidlach*, [online] www.gidle.dominikanie.pl/kosciola/html (dostęp: 10.05.2014).
Idaszak D., *Grodzisk Wielkopolski – katalog tematyczny muzykaliów*, Kraków 1993.
Idaszak D., *Źródła muzyczne Gniezna – katalog muzyczny, słownik muzyków*, Kraków 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.
Podejko P., *Kapela wokalno-instrumentalna na Jasnej Górze*, Warszawa 2001.
Podejko P., *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalno-instrumentalnej na Jasnej Górze*, Kraków 1992.
Straková T., *Průvodce po archívních fondech*, Brno 1971.
Straková T., *K hudebni minulosti Dubu u Olomouce*, „Acta Musei Moravie" 1968/69, z. LIII/LIV.
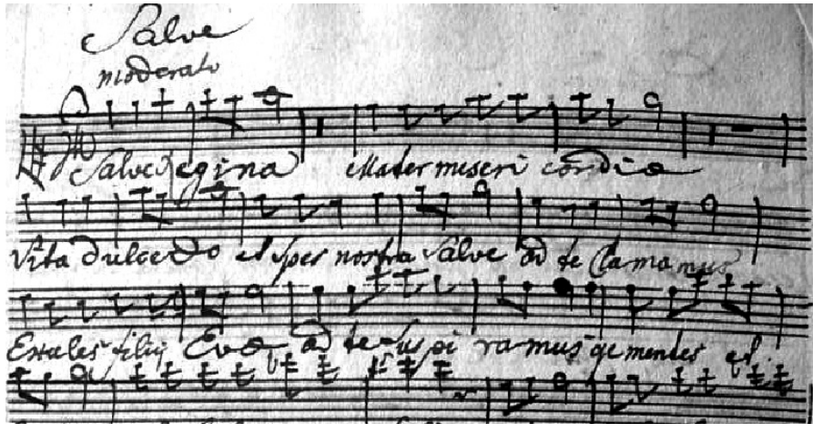
1


REQUIEM
A
Canto
Alto
Tenore
Basso
Violino
Primo
Violino
Secondo
Clarinetto
Primo
Clarinetto
Secondo
Cornu
Primo
Cornu
Secondo
et
Organo
Authore Ludovico Mänder

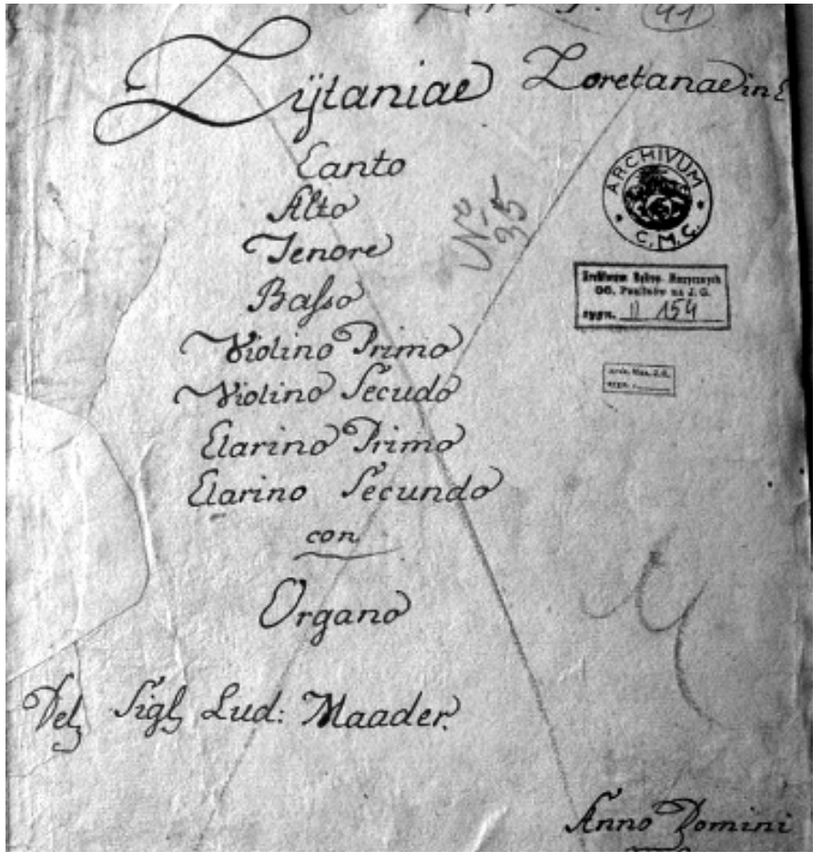
2


XVIII 11.
Requiem et Salve
à
Canto Alto Tenore Basso
Violino Primo
Violino Secundo
Clarinetto Primo
Clarinetto Secundo
Cornu Primo
Cornu Secundo
Alto Viole Due ad Salve
Con
ORGANO
Dctr Sigr A. Ludovico Mander
T. M.
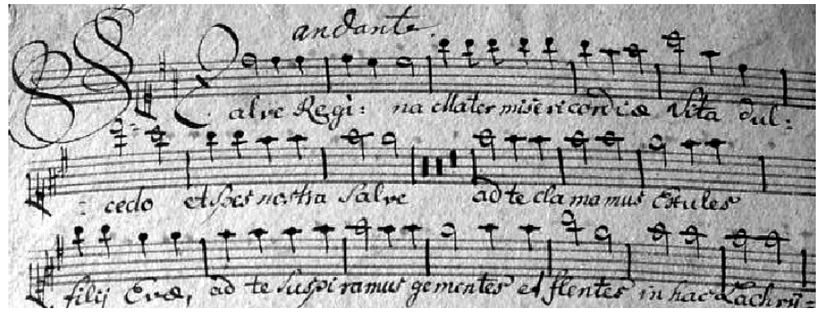
3


Salve
moderato
Salve regina Mater miseri cordia
Vita dulcedo et Spes nostra Salve ad te clamamus
Exules filij Evæ, ad te suspiramus gementes et

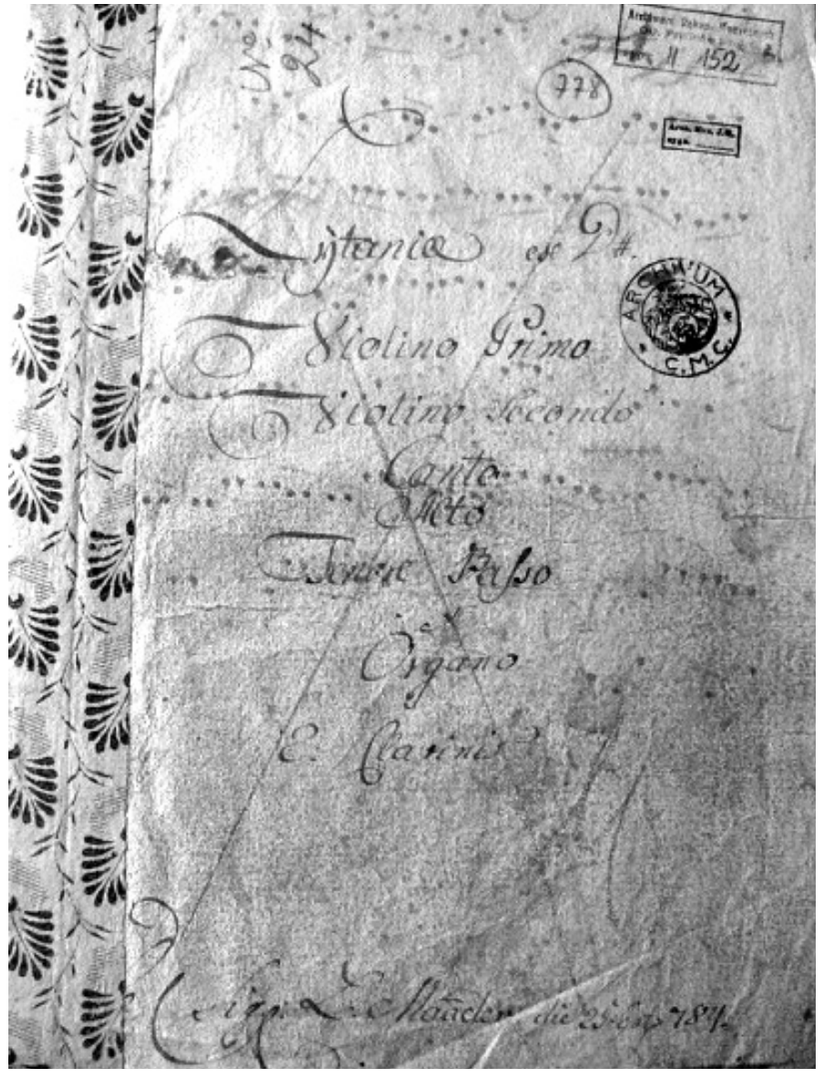
4


Litaniae Loretanae in
Canto
Alto
Tenore
Basso
Violino Primo
Violino Secudo
Clarino Primo
Clarino Secundo
con
Organo
Del Sigl Lud: Maader
Anno Domini
ARCHIVIUM
C.M.C.
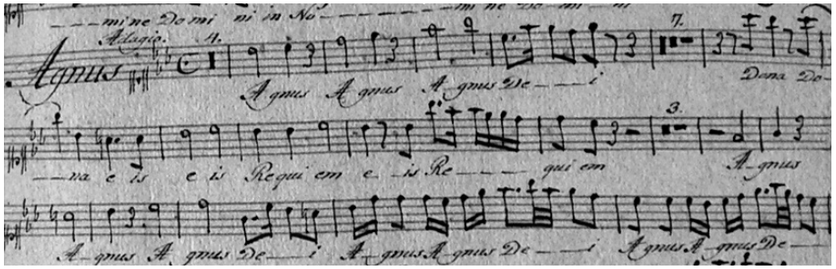
5


andante
Salve Regi: na Mater miseri cordia Vita dul:
cedo et Spes nostra Salve ad te clamamus Exules
filij Evæ, ad te suspiramus gementes et flentes in hac Lachri
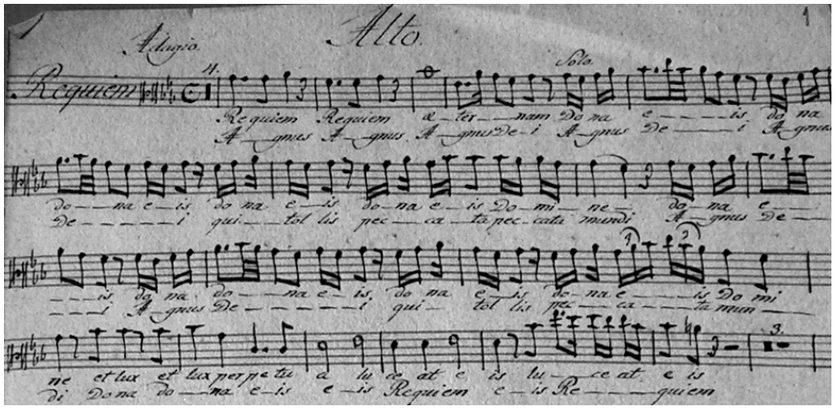
6


Litania
Violino Primo
Violino Secondo
Canto
Alto
Tenore Basso
Organo
Clarini
Maader
ARCHIVIUM
C.M.C.

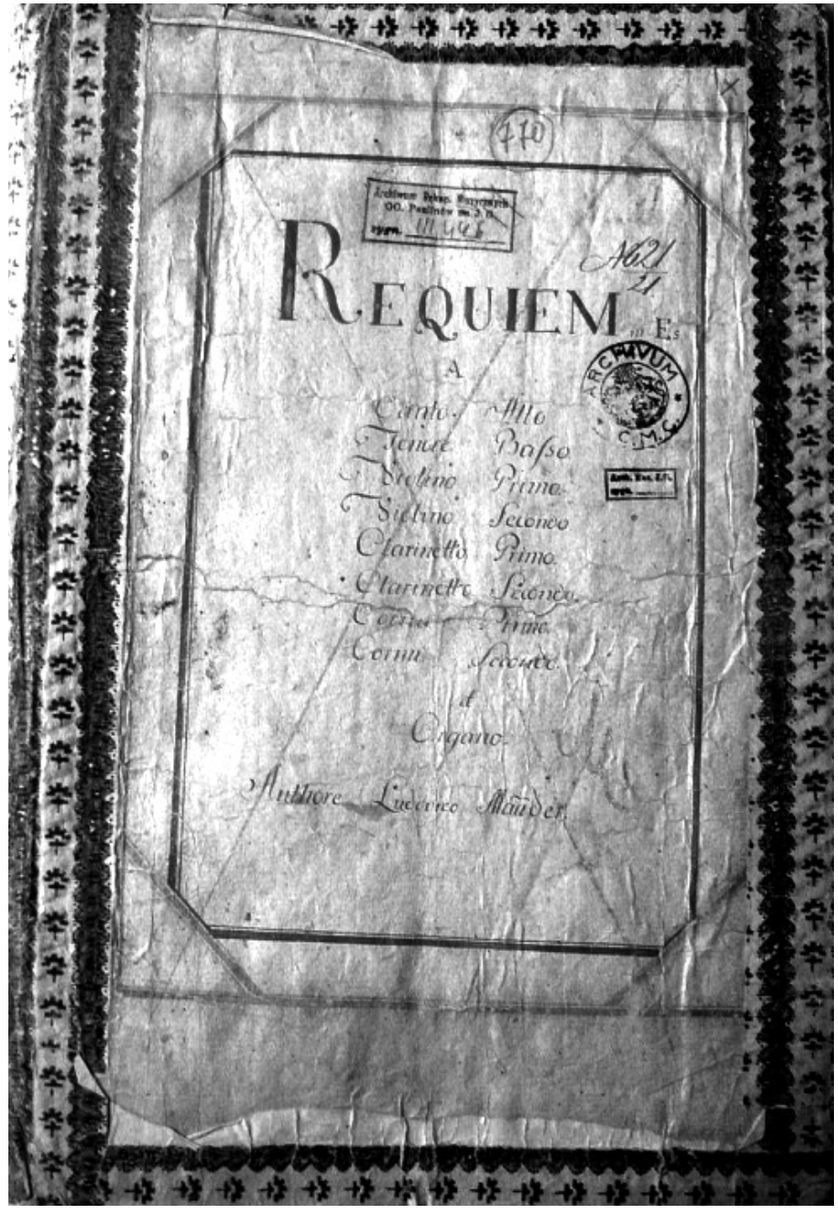
7


Adagio.
Agnus
Agnus Agnus Agnus De—i
Dona Do-
—na e is e is Requi em e is Re— qui em
Agnus
Agnus Agnus De—i Agnus Agnus De—i Agnus Agnus De—

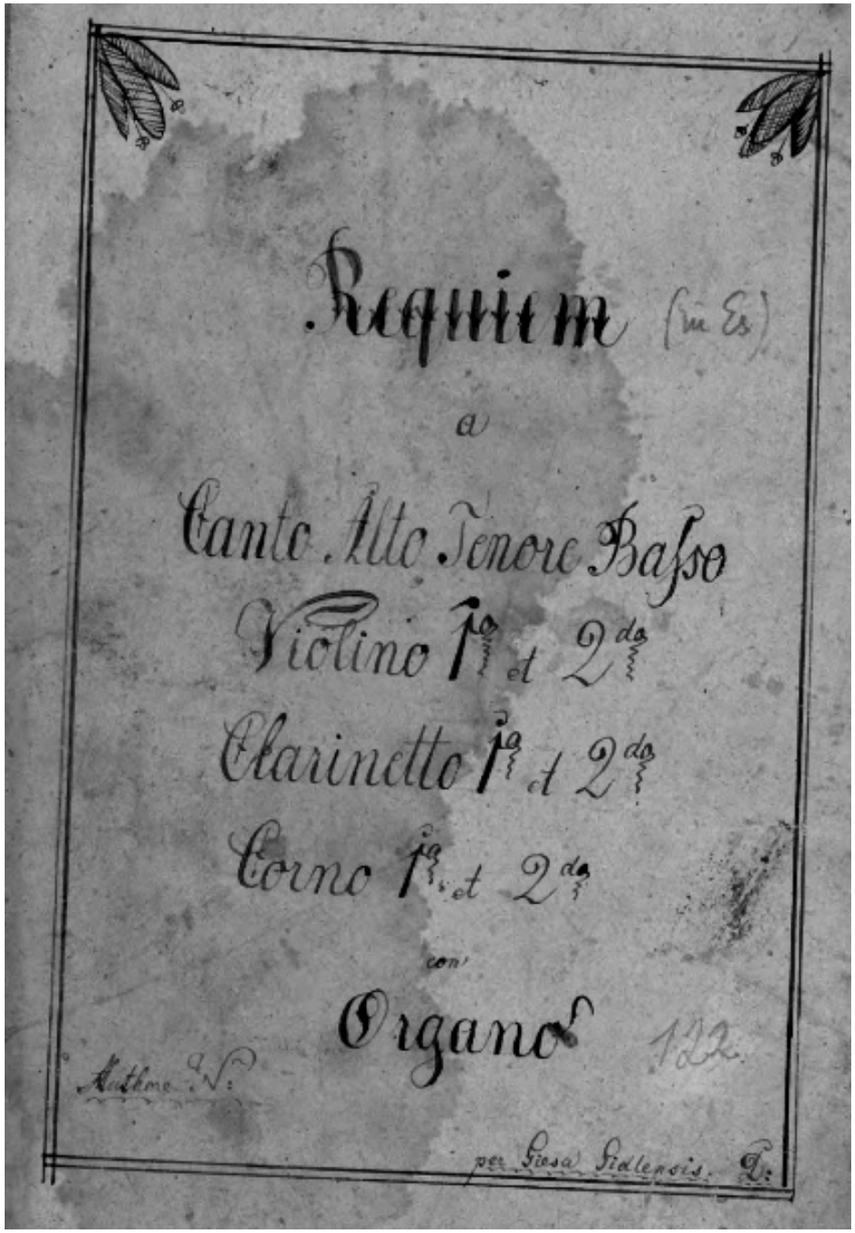
8


Adagio.
Alto.
Requiem
Requiem Requiem
Agnus Agnus Agnus De-i Agnus De—i
do—na e—is do na e—is do—na e—is Do—mi—ne
De— i qui— tol lis pec—ca—ta pec—cata mundi
—is do na do—na e—is do na e—is do—na e—is Do mi
—i Agnus De— i qui— tol lis pec—ca—ta mun—
ne et lux et lux perpe tua lu ce at e is lu—ce at e is
Di Do na do—na e—is e—is Requiem e—is Re— quiem
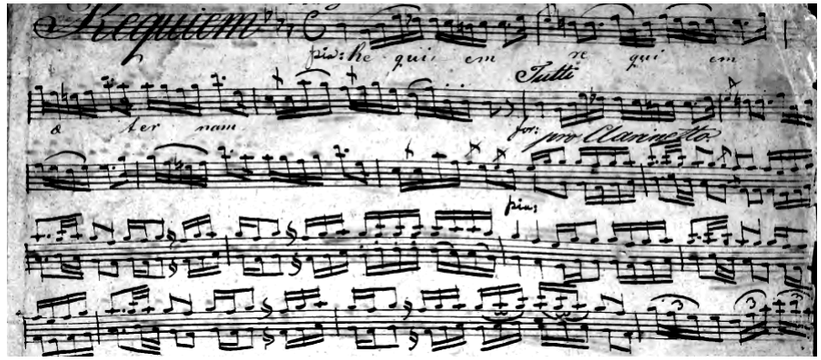
9


470
Archiwum Polskiego Towarzystwa
Muzycznego w Krakowie
sygn. III 446
A621
11
REQUIEM in Es
A
Canto Alto
Tenore Basso
Violino Primo
Violino Secondo
Clarinetto Primo
Clarinetto Secondo
Corno Primo
Corno Secondo
et
Organo
Authore Ludovico Maüder
ARCHIVUM
C.M.C.
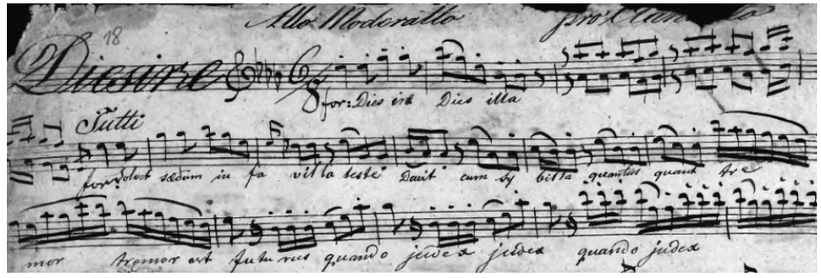
10


Requiem (in Es)
a
Canto. Alto. Tenore. Basso
Violino 1mo et 2do
Clarinetto 1mo et 2do
Corno 1mo et 2do
con
Organo
per Ecsa Sidlensis.
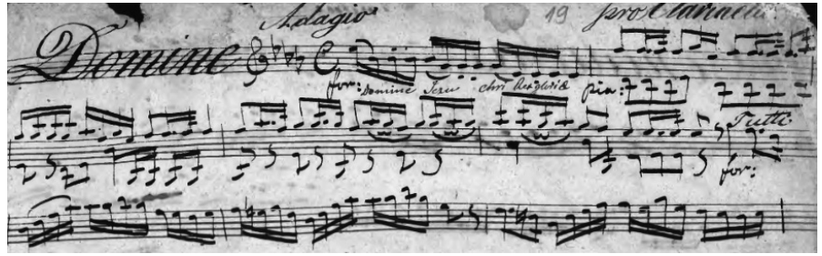
11


Requiem
pia: he qui em re qui em
Tutti
a ter nam
for: pro Clarinetto
pia:

12


Allo Moderato
Dies ire
for: Dies ira Dies illa
Tutti
mor Tremor erit Judex quando
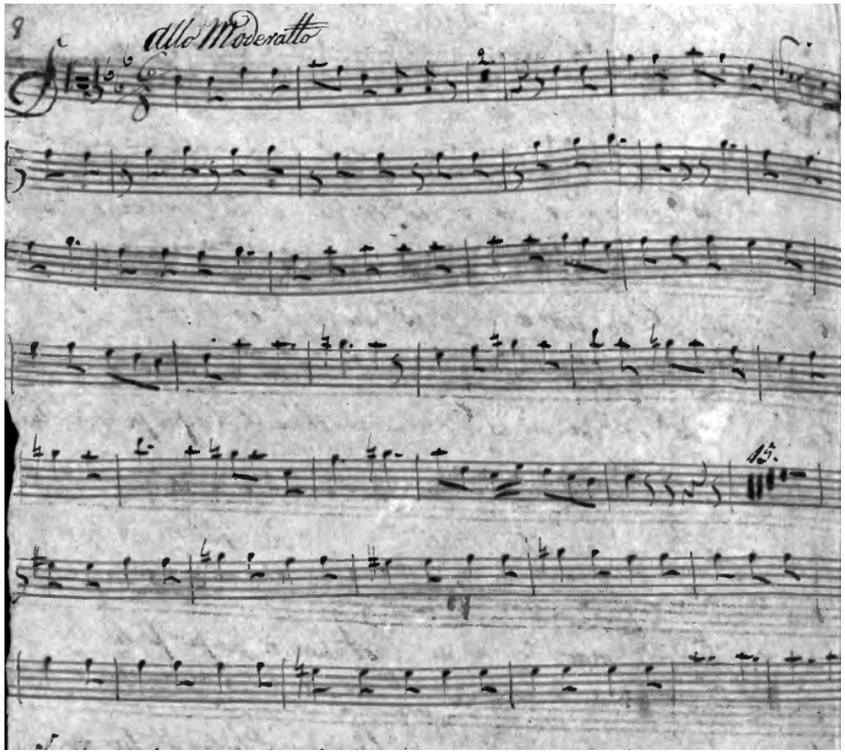
13


Adagio
Domine
for: Domine Jesu Christe
pia:
Tutti
for:

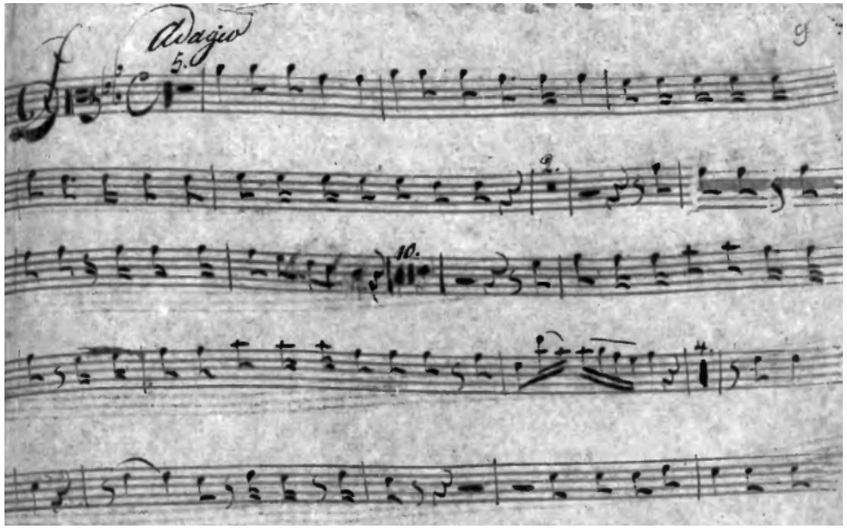
14


Adagio
Sanctus
for: Clarins:
Allo Moderato
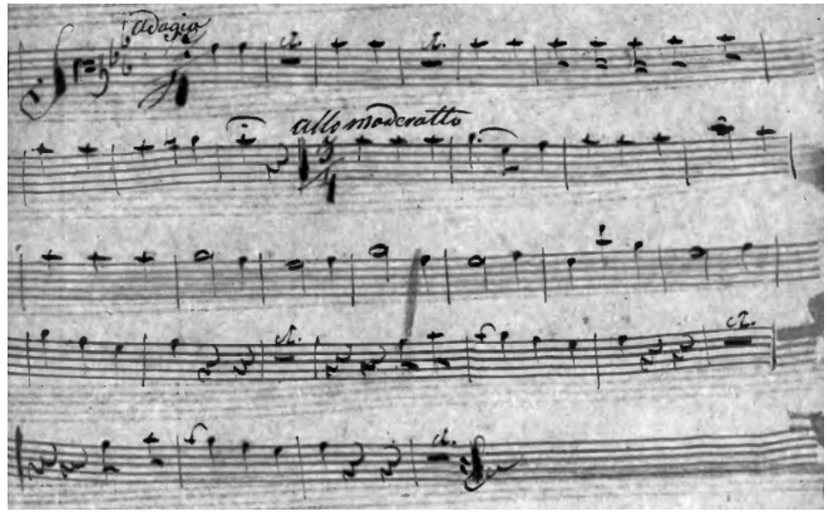
15



16



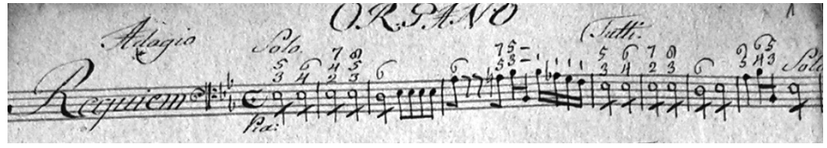
17
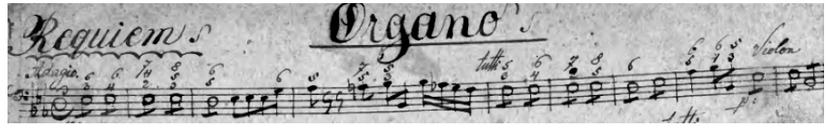


18



19



20



Michał Bruliński

Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina

Czy pianiści to również aktorzy, czyli kilka refleksji nad gestem w muzyce

Miałem niedawno okazję odwiedzić pewną szkołę podstawową nieopodal Warszawy, do której uczęszczałem za młodu. Trafiłem akurat na szkolny apel, który zorganizowany został z okazji kolejnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina. Po serii rozmaitych występów odtworzono nagranie wideo *Poloneza As-dur* op. 53 Chopina w wykonaniu Rafała Blechacza. W pewnym momencie grupa stłoczonych w kącie sali gimnastycznej niesfornych młodzieńców zaczęła przedstawiać własną, gestyczną interpretację poloneza. Pełni zapału chłopcy, wijąc się we wszystkie strony, uderzali palcami (a nawet pięściami) w ławkę, stanowiącą „fortepian wyobrażony". Ich quasi-aktorskie gesty miały charakter karykaturalny, jednak w pewien specyficzny sposób były one dostosowane do struktury muzycznej poloneza. Nie pragnę bynajmniej analizować ich performansu z perspektywy psychologii rozwojowej. Odgrywana przez chłopców parodia zainspirowała mnie do postawienia tezy, której słuszność postaram się wykazać w niniejszym eseju: gest pianisty, podobnie jak gest aktora, jest nośnikiem rozmaitych znaczeń, a zatem sam w sobie odgrywa ważną rolę w pozawerbalnym procesie komunikacji między pianistą a widownią podczas recitalu fortepianowego.

W historii humanistyki gest definiowany był wielokrotnie. W eseju posługiwać będę się definicją sformułowaną przez Fernando Poyatosa:

> (…) gesty to świadome lub nieświadome ruchy ciała, wykonywane głównie przez głowę, samą twarz lub kończyny, wyuczone i somatogenne, i służące

> jako główne narzędzia komunikujące, zależne lub niezależne od języka werbalnego, symultaniczne lub alternatywne w stosunku do języka werbalnego i zmieniające się przez warunkujący je układ[1].

Gest to narzędzie komunikacji, które istnieje po to, aby wyrażać określone znaczenia. Sam nie jest jednak znakiem o strukturze analogicznej do znaku językowego; nie niesie uniwersalnie jednoznacznej informacji, lecz odsyła do kulturowej kompetencji interpretatora. Znaczenie gestyczne nie jest po prostu dane: jest ono wytwarzane na różne sposoby, w zależności od kontekstu kulturowego. Niektóre gesty mają raczej metaforyczny charakter i mogą wyrażać pojęcia abstrakcyjne. Tego rodzaju gesty napotkać można w muzyce. Bez względu na to, co komunikowane jest za pomocą języka – werbalnego lub muzycznego – to język ciała w olbrzymiej mierze decyduje o rozumieniu przez odbiorców danej sytuacji performatywnej[2], dlatego też gestyczna informacja wizualna ma istotny wpływ na odbiór i doświadczenie muzyki[3].

Zjawiska muzyczne są z natury ulotne i pełne niejednoznaczności; trudno werbalizować to, co doświadczalne. W przypadku badania gestu w muzyce problem jest zmultiplikowany. Wychodzę jednak z założenia, że rozświetlić mroki badań nad gestem muzycznym mogą dwa metodologiczne hasła: interdyscyplinarność oraz komparatystyka. Należy budować jak najwięcej interdyscyplinarnych pomostów, dzięki którym można dociekać prawdy w muzyce. W badaniu gestu muzycznego przydatne mogą być narzędzia z zakresu antropologii i etnologii (recepcja gestów w rozmaitych kulturach), biologii (fizjologia gestu, biologiczne uwarunkowania i gestyczne determinanty), psychologii (tutaj szczególnie psychologia behawioralna), socjologii (socjologia widowisk muzycznych, emocji, tłumu) oraz szeroko rozumianych: semantyki, hermeneutyki, historii, literaturoznawstwa oraz performatyki. Przydatne w procesie badawczym mogą się również okazać narzędzia fizyczne, matematyczne oraz rozmaite techniki multimedialne (jak np. *motion capture*[4]), które dostarczają tzw. „twardych danych". Ze

1 F. Poyatos, *Gesture Inventories; Fieldwork Methodology and Problems*, „Semiotica" 1975, nr 13, s. 202.

2 J. Fast, *Body language*, Nowy Jork 1970, s. 166.

3 W. Thompson, F. Russo, L. Quinto, *Audio-visual integration of emotional cues in song*, „Cognition and Emotion" 2007, nr 22, s. 1457 n.

4 Interesujący artykuł dotyczący wykorzystania tej metody w badaniu gestu muzycznego: S. Livingstone, W. Thompson, F. Russo, *Facial Expressions and Emotional Singing: A Study of Perception and Production with Motion Capture*

względu jednak na nieskończoną wielość gestów, a co za tym idzie – trudności w ujęciach statystycznych – wyniki dotychczasowych badań komputerowymi metodami analizy trudno uznać za satysfakcjonujące[5]. Nie uwzględniają one zazwyczaj kontekstu kulturowego oraz każdorazowo wyjątkowej sytuacji kontaktu artysty z publicznością[6]. Cennymi źródłami w historycznym badaniu muzycznych gestów mogą być wszelkiego rodzaju recenzje i relacje z koncertów, a także ikonografia, epistolografia, pamiętniki i źródła narracyjne. Dobry przykład interdyscyplinarnego badania źródeł historycznych stanowi artykuł Maiko Kawabaty, *Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism and Gender (1789–1830)*. Badaczka słusznie spostrzegła, że wirtuozowskie wykonania solistyczne są często wpisywane w rozmaite konteksty recepcyjne, które mogą być modelowane przez wykonawcę[7]. Jednym z elementów modelujących procesy recepcyjne jest właśnie gest występującego na estradzie solisty. Anna Chęćka-Gotkowicz postawiła w pracy *Ucho i umysł* za Bernardem Sève tezę, że w ciele scenicznym nie ma nic wystudiowanego; ciało koncertującego muzyka nie ma nic do powiedzenia, a wszystko, co mówi – jest nadmiarem[8]. Jest to teza w moim odczuciu zbyt śmiała. Emocje w czasie wykonania estradowego wyrażane są nie tylko za pomocą samego dźwięku, lecz także dzięki ekspresji twarzy i innych ruchów ciała[9]. To właśnie gest staje się pierwszoplanowym narzędziem komunikacyjnym w sytuacji, w której mowa dźwięków „wypowiadana" przez artystę na estradzie jest z rozmaitych względów nieczytelna[10].

and Electromyography, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal" 2009, nr 5, s. 475–488.

5 B. Repp, *A Constraint on the Expressive Timing of a Melodic Gesture: Evidence form Performance and Aesthetic Judgement*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal" 1992, nr 10, s. 221–241.

6 G. Castellano, M. Mortillaro, A. Camurri, G. Volpe, K. Scherer, *Automated Analysis of Body Movement in Emotionally Expressive Piano Performances*, „Music Percception" 2008, nr 26, s. 103–120.

7 M. Kawabata, *Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism and Gender (1789–1830)*, „19th-Century Music" 2004, nr 28, s. 89–107.

8 A. Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł Szkice o doświadczaniu muzyki,* Gdańsk 2013, s. 249.

9 N. Di Carlo, S. Guaitella, *Facial expressions; the emotion i speech and singing*, „Semiotica" 2008, nr 149, s. 37–55.

10 Np. w sytuacji, gdy pianista gra mało sugestywnie lub prezentowany przez niego obraz dźwiękowy przerasta kompetencję interpretacyjną odbiorców.

Odpowiedni gest pianisty wynika ze zrozumienia utworu. Warto podkreślić, że owo rozumienie jest aktem całkowicie subiektywnym i indywidualnym, unikatowym dla każdego artysty. Gestyczna różnorodność gwarantuje różnorodność barw dźwięku w danym wykonaniu. Innego gestu i postawy scenicznej wymaga muzyka Claude'a Debussy'ego, innego dzieła Sergiusza Prokofiewa. Pianistyczny gest powinien być dostosowany do konwencji stylistycznej danego utworu; zarówno przesadnie „heroiczne" gesty w muzyce Bacha czy Mozarta, jak i zbyt skromne gesty w ekstremalnie wirtuozowskich dziełach Liszta mogą budzić u odbiorcy „zgrzyt poznawczy", który rodzi się ze sprzeczności prezentowanej treści audialnej i wizualnej. Wynika z tego, że sama kompozycja muzyczna może być traktowana jako zbiór gestologicznych „instrukcji" lub wręcz potencjalnych muzycznych gestów, czego przykłady dają twórcy semiotyki muzycznej, np. Eero Tarasti, który traktował gesty jako specyficzne elementy narracyjne muzyki, biorąc zresztą pod uwagę aspekt wykonawczy[11].

Dobry wykonawca musi nie tylko zademonstrować wyćwiczone gesty, które umożliwiają odtworzenie dzieła, lecz również – za pomocą gestu – nawiązać kontakt z publicznością[12]. Słuchacze natomiast rozumieją gest muzyczny, bo przywykli do rozpoznania kontekstu, w jakim on zazwyczaj występuje. Struktura muzyczna wypracowuje w odbiorcach reakcje nawykowe na dźwięki-gesty. Muzykę można „wyczytać" z ciała wykonawcy. To dlatego głuchy Beethoven zdemaskował złą grę skrzypka Holtza na słynnym koncercie w 1825 roku w Wiedniu i wyrwał mu z rąk instrument, by samodzielnie wykonać jego partię kwartetu smyczkowego[13]. Gest jest zatem potężnym narzędziem w rękach pianisty. György Sándor słusznie zauważył, że:

> wykonawca, z powodów ambicjonalnych albo wiedziony zmysłem teatralnym, może świadomie eksploatować ten znaczący instrument sukcesu estradowego i wtedy jesteśmy świadkami prawdziwej rewii wystudiowanych, choć wykonywanych jako „od niechcenia" póz i gestów[14].

11 M. Jabłoński, *Muzyka jako znak: wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań 1999.

12 E. C. Mullis, *The Image of the Performing Body*, „Journal of Aesthetic Education" 2008, nr 42, s. 72.

13 A. Chęćka-Gotkowicz, dz. cyt., s. 158.

14 G. Sándor, *O grze na fortepianie: gest, dźwięk i wyraz*, Warszawa 1994, s. 248.

Istnieje ogromny arsenał gestów wykorzystywanych przez pianistów jako narzędzie komunikowania emocji podczas gry[15]. Grymas na twarzy może zdradzić słuchaczom każdą pomyłkę. Spojrzenie pianisty może natomiast

> wyrażać wszystko, poczynając od pokornej wdzięczności onieśmielonego ucznia, aż po zwycięski, tryumfalny błysk oka gladiatora, który dopiero co pokonał swego czarnego, trójnogiego przeciwnika, łatwo i przyjemnie[16].

György Sándor określa ruchy głowy jako „tyleż rozpowszechnione, co nieszkodliwe". Kręcenie głową w lewo i w prawo świadczy w jego opinii o lirycznym, refleksyjnym nastroju grającego, zaś kołysanie nią w górę i w dół oznacza zdecydowanie albo nawet romantyczność. Warto zauważyć, że w wolnych częściach utworów gesty pianisty mogą być bardziej zróżnicowane; skomplikowana faktura techniczna części wirtuozowskich pozostawia pianiście mniej „gestycznych" możliwości wykonania, przede wszystkim ze względu na oczywiste ograniczenia fizjonomiczne[17]. Niezwykle ważna „w gestycznym kontekście" jest spójność i naturalność. Nadmiar gestów nie zawsze służy treści muzycznej. Z punktu widzenia metodyki gry na fortepianie, ergonomia ruchu jest kluczowym czynnikiem wykonawczym. Jednak pewne dodatkowe ruchy, niezbyt szybkie i koniecznie swobodne, mogą być użyteczne niezależnie od tego, czy mają charakter mimowolny, czy są spełniane w sposób świadomy.

Pianiści-pedagodzy często wtłaczają w umysły młodych adeptów sztuki pianistycznej błędne przekonanie, że ciało wykonawcy nie jest ważne; istotna jest jedynie muzyka, którą ono „produkuje". Wielu uczniów nabywa z czasem poczucie zażenowania własnym ciałem, które uczestniczy w akcie twórczym. Zupełnie inne oczekiwania napotykamy natomiast ze strony odbiorców, szczególnie tych, którzy nie posiadają wykształcenia muzycznego. Kierują się oni w odbiorze recitalu pianistycznego doświadczeniami zaczerpniętymi podczas percepcji innych sztuk, na przykład teatralnych, w których gesty sceniczne aktorów są zazwyczaj niezwykle sugestywne. Teatralny gest

15 W. Thompson, P. Graham. F. Russo, *Seeing music performance: Visual influences on perception and experience*, „Semiotica" 2005, nr 156, s. 203–227.

16 G. Sándor, dz. cyt., s. 249.

17 R. Chaffin, A. L. Lemieux, C. Chen, *It is Different Each Time I play: variability in Highly Prepared Musical Performance*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal" 2007, nr 24, s. 455.

musi przezwyciężać warunki sceniczne, musi być do pewnego stopnia przesadzony, wyolbrzymiony[18]. W „epoce po-recitalowej" słuchacze często oczekują mocnego doznania wizualnego w procesie odbioru wykonania, transponując niejako rozmaite doświadczenia wizualne na schematy percepcji muzyki. Dźwiękowa jakość estradowej produkcji jest oczywiście priorytetem, jednak nawiązanie z publicznością kontaktu za pomocą estradowego gestu wpływa na odbiór wykonania w przemożonym stopniu.

Badanie gestu pianisty nierozerwalnie związane jest z recitalem fortepianowym, dlatego analizę konkretnych przypadków rozpocznę od krótkiego przypomnienia jego historii. W pierwszych stadiach istnienia fortepian pełnił rolę towarzyszącą. Jeszcze pod koniec XVIII stulecia dynamicznie rozwijający się instrument wykorzystywany był przede wszystkim jako substytut orkiestry w salonowych warunkach wykonawczych, zaś pierwsze solowe występy pianistów wplatane były w programy kulturalnych wieczorów poetyckich jako interesujący dodatek. Dzięki rewolucji przemysłowej konstrukcja fortepianu przechodziła błyskawiczne, rewolucyjne zmiany. Instrument ten uzyskał nowe możliwości brzmieniowe i zaczął przebojem zdobywać coraz bardziej doniosłe pozycje w kulturze europejskiej. U progu lat dwudziestych XIX wieku był już instrumentem powszechnie znanym i uznanym. W 1827 roku francuski krytyk François-Joseph Fétis żalił się w jednej z gazet, że muzyka fortepianowa wypiera kameralną i orkiestrową z paryskich sal koncertowych. Tymczasem legendarny pianista-wirtuoz, Franz Liszt, przemierzał Europę w podróżach koncertowych. Niemal zawsze w skład jego recitali wchodziło kilka kompozycji wykonywanych z wokalistą lub zespołem kameralnym oraz improwizacje *solo* na zadany przez publiczność temat. W świetle rozmaitych doświadczeń estradowych 1837 roku Liszt, poirytowany poziomem niektórych partnerów muzycznych, postanowił zmodyfikować formę swoich występów. Afisz, który zawisł na drzwiach londyńskiego Hanover Square Rooms 9 czerwca 1840 głosił, że Mr Liszt da *recitale* na fortepianie[19]. Tak właśnie narodził się recital fortepianowy, który w ciągu następnych

18 E.C. Mullis, *The Image of the Performing Body*, „Journal of Aesthetic Education" 2008, nr 42, s. 69 n.

19 „Recitale" (pluralis) dlatego, że wykonanie pojedynczej miniatury fortepianowej określane było ówcześnie mianem *recitalu*. Logika podpowiedziała autorom afisza, że skoro miniatur jest kilka, to wspomnieć należy również o kilku recitalach. Por.:

dziesięcioleci przeradzał się powoli w obecną, ujednoliconą i pozbawioną elementu improwizacyjnego formę. Pianista – improwizator, kompozytor i wykonawca zarazem – stawał się stopniowo odtwórcą dzieł cudzych, które z czasem zostały zgromadzone i skonsolidowane w przedziwnym zbiorze, zwanym kanonem wykonawczym. Nieimprowizujący pianiści musieli odnaleźć inne wiodące walory wykonawcze, jak rodzaj i jakość wydobywanego dźwięku, umiejętności techniczne, możliwości kondycyjne czy wreszcie – estradowy gest, który stawał się wizytówką danego wykonawcy.

Recitale Liszta były dla słuchaczy na tyle niesamowitym przeżyciem, że niektórzy z nich gotowi byli przemierzyć pół Europy i zapłacić za bilet wstępu każdą cenę. Franz Kalkbrenner, jeden z bardziej uznanych pianistów epoki, wielokrotnie podkreślał w recenzjach recitali fortepianowych Liszta, że podczas gry całe jego ciało „mówi", a Lisztowski recital to perfekcyjnie wyreżyserowany spektakl. Koncerty Liszta były widowiskiem, które trzeba było nie tylko usłyszeć, ale – być może przede wszystkim – zobaczyć. Jak słusznie zauważył Artur Hedley, Liszt w trakcie swoich recitali stawał się niemal cyrkowcem[20]. Jego teatralna gestyka objawiała się najbardziej czytelnie w atrakcyjnych wizualnie recytatywach o charakterze ekspresywnych monologów z obiegnikami i rozchwianiem agogicznym pod koniec frazy, w teatralnych wstawkach o charakterze cadenzy, które przerywały tok narracji, patetycznych trylach wykonywanych „rozwibrowaną" ręką, w gestycznych podkreśleniach opóźnień, w arpeggiowaniu akompaniamentów, które wizualnie przypominało grę na harfie, w przesadnej melodyce połączonej z ekspresją mimiki oraz w ostrych, ostinatowych rytmach. Wszystkie te elementy składały się na malarskość Lisztowskiego performansu, która przepełniona była atmosferą dramatycznych konfliktów i ciągłych fakturalnych napięć[21]. Norbert Elias w jednej ze swoich prac zauważył, że

> postawa, gesty, ubiór, wyraz twarzy, zachowanie zewnętrzne (...) jest wyrazem tego, co tkwi w człowieku, co wyraża jego istotę[22].

rozdział dotyczący narodzin recitalu fortepianowego [w:] *Nineteenth-Century Piano Music*, red. L. Todd, Nowy York 1990.

20 A. Hedley, *Liszt the Pianist and Teacher* [w:] *Franz Liszt: the Man and His Music*, red. A. Walker, Londyn 1976, s. 24 n.

21 I. Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX. Aspekty artystyczne i społeczne*, Warszawa 1991, s. 131.

22 N. Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, Warszawa 1980, s. 66.

Nie bez związku z tym przekonaniem, wyrażanym w różnych formach już od starożytności, u progu XX wieku poszczególnych pianistów identyfikowano przede wszystkim z ich *fizis*, czego doskonały przykład stanowi postać Ignacego Jana Paderewskiego, wraz z jego bujną czupryną i estradowym urokiem. Trudno wydzielić sam gest z całokształtu spójnej kreacji pianistyczno-aktorskiej Paderewskiego. Irena Poniatowska wskazała, że występy przed tłumem publiczności nauczyły go aktorstwa oraz pewnej dozy przerysowywania środków, co mogło być różnie oceniane[23]. Nie wszyscy jednak byli wrażliwi na estradowy urok polskiego pianisty; stopień „czułości" rozkładał się kulturowo. Czupryna podobała się głównie Amerykanom; bardziej konserwatywni (i oszczędni w gestach!) Niemcy węszyli w estradowym *emploi* Paderewskiego pewien podstęp. W popularnym przewodniku po muzyce fortepianowej wybitnego lipskiego krytyka Waltera Niemanna zatytułowanym *Mistrzowie fortepianu. Pianiści współczesności i nieodległej przeszłości* znajduje się następująca ironiczna uwaga: „według amerykańskiej reklamy pianista Paderewski uprawia grę znacząco sugestywną i nową"[24]. W dużym uproszczeniu można jednak stwierdzić, że muzyczne kultury Niemiec i Ameryki wywodzą się w pewnym sensie z tego samego, europejskiego korzenia. Niezwykle interesującym zadaniem byłaby antropologiczna analiza recepcji gestyki Paderewskiego w kulturach pozaeuropejskich, gdyby oczywiście pozwoliły na to źródła. Badanie stopnia uległości publiczności wobec gestów i innych „czarodziejskich sztuczek" wirtuozów jest wspaniałym polem do popisu dla historyków i socjologów, jak i dla wspomnianych wyżej antropologów.

Sposób zachowania się artysty na estradzie podlega rozmaitym modom. Stąd wynika charakterystyczne „starzenie się" gestów wirtuozów, które w pewnym momencie stają się po prostu niemodne. Być może, że właśnie anachroniczność gestu jest jednym z filarów współczesnej krytyki kierowanej pod adresem pianistyki Paderewskiego. Światosław Richter i Emil Gilels, przedstawiciele rosyjskiej szkoły pianistycznej, prezentowali pianistykę imponującą wizualnie. Z pewnością podróżującemu po syberyjskich cerkwiach Richterowi nie zależało specjalnie na wizualnej kreacji estradowej, jednak jego olbrzymie ręce i stanowcze

23 I. Poniatowska, dz. cyt., s. 199.

24 W. Niemann, *Meister des Klavier. Die Pianisten der Gegenwart und der Letzten Vergangenheit. 9. bis 14. völlig umgearbeitete Auflage*, Berlin 1921, s. 54.

gesty, podobnie, jak u Rachmaninowa, stwarzały podczas występów wrażenie całkowitej dominacji nad instrumentem oraz nad publicznością. Zarówno rosły Richter jak i krępy Gilels stosowali w swoich wykonaniach gestykę stosunkowo powściągliwą, mającą w sobie coś wzniosłego i stanowczego zarazem. Owa gestyka wkomponowywana została przez radziecki aparat władzy w propagandowy kontekst, zgodny z doktryną realizmu socjalistycznego. Doskonały przykład stanowić tu mogą dwa filmy. Na pierwszym z nich Richter, przyozdobiony Medalem Przodownika Pracy Związku Radzieckiego, wykonuje *Scherzo b-moll* op. 31 Fryderyka Chopina w sali koncertowej, tłumacząc niejako swymi estradowymi gestami znacznie muzyki prostym chłopom i robotnikom[25]. Na drugim Emil Gilels podczas oblężenia Stalingradu w 1943 roku gra *Preludium g-moll* op. 23 nr 5 Sergiusza Rachmaninowa dla żołnierzy, z przejeżdżającymi czołgami i przelatującymi samolotami w tle[26]. Jego zdecydowane, żołnierskie gesty, pełne wzniosłej stanowczości, miały zgodnie z zaleceniami propagandy wzmocnić morale żołnierzy i zachęcić ich do walki.

Fascynującym gestycznym fenomenem, któremu poświęcono wiele opracowań, jest postać Glenna Goulda[27]. Stosunek Goulda do własnego ciała jako podmiotu performującego był wysoce ambiwalentny. W 1964 roku pianista stwierdził, że koniec ery publicznych wykonań jest bliski i najwyższy czas wkroczyć do studia. To właśnie w studio nagraniowym kanadyjski pianista próbował, poszukując utopijnej czystości muzyki, odnaleźć przyszłość[28]. Gould stał się radykalnym przeciwnikiem estradowej praktyki koncertowej. Mimo to ironia dziejów sprawiła, że kanadyjski pianista jest dziś kojarzony przede wszystkim ze swoim przerysowanym, dyrygenckim gestem, śpiewaniem podczas wykonania, i obdartym krzesełkiem, które podarował mu w dzieciństwie ojciec.

Przykładem współczesnego pianisty, który dostrzegł znaczenie gestu i wizualnego znaku w popkulturze, jest bez wątpienia Lang Lang.

25 Film dostępny na [on-line] www.youtube.com/watch?v=YAyvxh7QNo (dostęp: 20.04.2015).

26 Film dostępny na [on-line] www.yourube.com/watch?y=1DmDBlz1zYc (dostęp: 13.06.2015).

27 Nie wnikam w to, czy za pomocą gestu maskował tremę czy jego sceniczny gest był celowym zabiegiem aktorskim. Por: D. Langer, *Glenn Gould. Live and Times* [film DVD], „Kultur Video" 1998.

28 T. Hecker, *Glenn Gould, the Vanishing Performer and the Ambivalence of the Studio*, „Leonardo Music Journal" 2008, nr 18, s. 77.

Chiński artysta od kilku lat podbija estrady na całym świecie nie tylko dzięki znakomitej technice i muzykalności, lecz przede wszystkim dzięki swej unikatowej i niepodrabialnej gestyce. W jego teatralnym geście odnaleźć można niebywałą zręczność, giętkość i elastyczność. Szczególną rolę odgrywa niezwykle bogata ekspresja mimiczna. Lang Lang jest doskonałym przykładem wcześniej wspomnianej tezy – dla niewprawnych odbiorców przerysowany gest pianisty może być niezwykle pomocny w procesie percypowania muzyki.

Do tej pory przywołane zostały wyłącznie męskie „fenomeny gestyczne". Warto z pewnością wspomnieć o dwóch znakomitych pianistkach, których postawy estetyczne i gestyczne zarazem zdają się być od siebie bardzo odległe. Nie trzeba być specjalistą, aby dostrzec wyraźną różnicę między arcy-kobiecą, ognistą tajemniczością Marthy Argerich a erotycznym uwodzicielstwem gestu Yujy Wang. Estradowa gestyka Argerich jest niebywale spójna z przekazem muzycznym, choć dynamizm jej gestów i zachowań przy instrumencie niesie ze sobą istotną informację dotyczącą jej charakteru. Z kolei w gestyce Yujy Wang napotykamy uwodzicielski erotyzm, objawiający się za pomocą permanentnie rozchylonych ust artystki, prowokacyjnych ruchów bioder i ramion oraz – poza-gestycznie – kusych sukienek. Nie mam na celu dokonywania pruderyjnej krytyki estradowego *emploi* pani Wang w dziewiętnastowiecznym, wiktoriańskim stylu. Wydaje się jednak, że młoda pianistka świadomie wykorzystuje swoje ciało, aby wywrzeć dodatkowe wizualne wrażenie, przynajmniej na męskiej części zgromadzonego audytorium. Wyraźnie widać to w zestawieniu np. z Martą Argerich; choć podkreślić należy, że mimo różnic obie pianistki łączy wiele cech wspólnych, jak ognisty temperament czy niesamowita łatwość techniczna.

Na koniec – dwa przypadki z ojczystej ziemi. Waldemar Malicki jest autorem popularyzacyjno-rozrywkowego programu *Filharmonia Dowcipu*, emitowanego przez Telewizję Polską od 1997 roku. W swoich skeczach często karykaturalnie przerysowuje rozmaite elementy fakturalne wykonywanych utworów, aby przybliżyć je słuchaczom i ułatwić ich zrozumienie osobom, które nie posiadają kompetencji muzycznej. Kluczowym elementem jego performatywnych działań jest właśnie gest, który – wykraczając daleko poza pianistyczne „minimum funkcjonalne" – niejako tłumaczy rozmaite zjawiska muzyczne dzięki zbliżaniu ich do znaczeń werbalizowanych. Znaczenie gestu pianisty

w procesie komunikacji z publicznością można było zaobserwować podczas eliminacji do XVII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. Wszystkie występy uczestników konkursu transmitowane były online (audiowizualnie). Do platformy na portalu Youtube został dodatkowo podpięty czat, na którym publiczność śledząca konkurs online mogła podzielić się anonimowo swoimi opiniami na temat poszczególnych wykonawców. Po poziomie komentarzy zakładać można, że spora część słuchaczy nie posiadała ani wykształcenia muzycznego, ani muzykologicznego. Słuchacze zwracali szczególną uwagę właśnie na rozmaite gesty uczestników oraz na ich ubiór czy inne walory wizualne.

Oczywiście, wybór powyższych „gestycznych przypadków" jest całkowicie subiektywny, a ich opis jedynie szkicowy. Każdemu z gestycznych fenomenów należałoby poświęcić co najmniej osobny artykuł, jeśli nie większą publikację. W niniejszym eseju, który stanowi jedynie wstęp do dalszych poszukiwań, pragnąłem wskazać potrzebę pogłębienia refleksji naukowej nad naturą gestu oraz przekonać czytelnika, że gest pianisty – podobnie jak aktora – pełni znaczącą funkcję w pozawerbalnym procesie komunikacji między wykonawcą a odbiorcą. Mam nadzieję, że cele te udało mi się zrealizować w stopniu dla czytelnika satysfakcjonującym. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w świecie globalnej kultury wizualnej, porozumienie między zamkniętym światem muzyki poważnej a rzeszami otwartych na nowe doznania estetyczne słuchaczy tkwi między innymi właśnie w obszarze ciała i gestu. Pozostaje życzyć wszystkim pianistom, aby – podążając za tą refleksją – wykorzystali potencjał, który jest w estradowym geście ukryty.

Abstract

Pianist as an actor: remarks on gesture in music

Apart from the functional dimension, the pianist's gesture, which cannot be compared to linguistic sign, is a medium of various meanings, therefore it plays an important role in the extraverbal process of communication between the pianist and the audience during the piano recital. It is stated that the agreement between pianists, as representatives of airtight world of classical music, and a crowd of aesthetically open-minded people, lies in the sphere of body and gesture. The author outlines some proposals on how to define

a musical gesture and how to examine it. It is proved that the gesture is a powerful tool in the pianist's hands and that the arsenal of emotionally-communicative gestures during the piano performance process is enormous. Immensely important in the gestural context is coherence and naturalness. There exists a contradiction between the reflections derived from the modern performance practice and the common knowledge of the majority of piano teachers, caused by numerous 'historical misunderstandings'. A brief study of selected gestural cases (Franz Liszt, Ignacy Jan Paderewski, Sviatoslav Richter, Emil Gilels, Lang Lang, Martha Argerich, Yuja Wang, Waldemar Malicki) was done.

Keywords

gesture, music, pianist, musical semantics, communication

Bibliografia

Castellano G., Mortillaro M., Camurri A., Volpe G., Scherer K., *Automated Analysis of Body Movement in Emotionally Expressive Piano Performances*, „Music Perception" 2008, nr 26, s. 103–120.

Chaffin R., Lemieux A.L., Chen C., *It is Different Each Time I Play: Variability in Highly Prepared Musical Performance*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal" 2007, nr 24, s. 455–472.

Chęćka-Gotkowicz A., *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, Gdańsk 2013.

Di Carlo N., Guaitella S., *Facial expressions; the emotion in speech and singing*, „Semiotica" 2008, nr 149, s. 37–55.

Elias N., *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, Warszawa 1980.

Fast J., *Body language*, Nowy Jork 1970.

Nineteenth-Century Piano Music, red. L. Todd, Nowy York 1990.

Friberg A., Bresin R., Sundberg J., *Overview of the KTH Rule System for Musical Performance*, „Advances in Cognitive Psychology" 2006, nr 2, s. 145–161.

Gabrielsson A., *Intention and Emotional Expression in Musical Performance* [w:] *Proceedings of the 1993 Stockholm Music Acoustics Conference*, red. A. Fridberg, Sztokholm 1994, s. 108–111.

Hecker T., Glenn *Gould, the Vanishing Performer and the Ambivalence of the Studio*, „Leonardo Music Journal" 2008, nr 18, s. 77–96.
Hedley A., *Liszt the Pianist and Teacher* [w:] *Franz Liszt: the Man and His Music*, red. A. Walker, Londyn 1976.
Jabłoński M., *Muzyka jako znak: wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań 1999.
Juslin P., *Emotional Communication in Music Performance: A Functionalist Perspective and Some Data*, „Music Perception" 1997, nr 14, s. 383–418.
Kawabata M., *Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism and Gender (1789–1830)*, „19th-Century Music" 2004, nr 28, s. 89–107.
Niemann W., *Meister des Klavier. Die Pianisten der Gegenwart und der Letzten Vergangenheit. 9. bis 14. völlig umgearbeitete Auflage*, Berlin 1921.
Langer D., *Glenn Gould. Live and Times* [film DVD], „Kultur Video" 1998.
Livingstone S., Thompson W., Russo F., *Facial Expressions and Emotional Singing: A Study of Perception and Production with Motion Capture and Electromyography*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal" 2009, nr 5, s. 475–488.
Mullis E.C., *The Image of the Performing Body*, „Journal of Aesthetic Education" 2008, nr 42, s. 69–80.
Poniatowska I., *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX. Aspekty artystyczne i społeczne*, Warszawa 1991.
Poyatos F., *Gesture Inventories; Fieldwork Methodology and Problems*, „Semiotica" 1975, nr 13, s. 202–212.
Repp B., *A Constraint on the Expressive Timing of a Melodic Gesture: Evidence form Performance and Aesthetic Judgement*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal" 1992, nr 10, s. 221–241.
Sandor G., *O grze na fortepianie: gest, dźwięk i wyraz*, Warszawa 1994.
Thompson W., Graham P., Russo F., *Seeing music performance: Visual influences on perception and experience*, „Semiotica" 2005, nr 156, s. 203–227.
Thompson W., Russo F., Quinto L., A*udio-visual integration of emotional cues in song*, „Cognition and Emotion" 2007, nr 22, s. 1457–1462.

