Justyna Rusnak

"Aria de Passione" Ludwika Maadera : sylwetka kompozytora w świetle zachowanych źródeł i literatury przedmiotu

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 21 (2), 32-45

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Justyna Rusnok

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Aria de Passione Ludwika Maadera. Sylwetka kompozytora w świetle zachowanych źródeł i literatury przedmiotu

Ludwik Maader (w źródłach notowany także jako Lodovico bądź Ludovico Maader) był kompozytorem działającym na terenie Polski w drugiej połowie XVIII wieku. Przyjechał na Jasną Górę z końcem września 1784 roku i objął stanowisko kapelmistrza, pełniąc je do końca roku 1798[1]. Informacje na temat jego życia i działalności są szczątkowe. Nie wiemy, skąd pochodził, nie znamy także dokładnie jego wcześniejszej aktywności. Wiadomo natomiast, że przybył on do Polski z Moraw, a dokładnie z Dubu nad Morawą – małej miejscowości położonej niedaleko Ołomuńca.

Dub w XVIII wieku był ośrodkiem znanym, częstym celem pielgrzymek. Sława tego miejsca związana była z kultem słynącego z cudownych uzdrowień obrazu Matki Bożej, który znajdował się w tamtejszym kościele[2]. W 1756 roku oddano do użytku nowy późnobarokowy kościół, świadczący swą bryłą o potędze i wspaniałości tej miejscowości[3]. Przy kościele powstała kapela, której zadaniem było zapewnienie

1 Zob. P. Podejko, *Kapela wokalno-instrumentalna Paulinów na Jasnej Górze*, Kraków 1977; L. Maader, *Arie*, oprac. P. Kołodziej, wstęp A. Patalas, Kraków 2008, s. 5.

2 Informacje na temat historii kościoła Autorka uzyskała bezpośrednio od obecnego księdza proboszcza w Dubie, Jana Korneka.

3 Dzięki dotacji Franciszka Ferdynanda Oedta rozpoczęto budowę kościoła i trwała ona przez dwadzieścia dwa lata. Zob. J. Ryglová, *Hlavní oltářní obraz kostela Očišťování Panny Marie v Dubu nad Moravou*, Olomouc 2012, s. 8.

oprawy muzycznej nabożeństw. W niej działał m.in. Maader, będąc zatrudnionym w latach 1777–1783 jako jeden z pięciu instrumentalistów – prawdopodobnie skrzypek[4]. Wspomina o tym główna księga parafialna (Rachungsbuch) z drugiej połowy XVIII wieku[5].

Do sanktuarium maryjnego w Częstochowie kompozytor przybył w okresie kryzysowym dla tutejszej kapeli[6], w której brakowało stałego kapelmistrza – stanowisko to piastowali zatem trzej muzycy przez dwa lata: Marcin Dejczer, Michał Orłowski, Józef Daubeck[7]. Pobyt Maadera na Jasnej Górze trwał aż do roku 1798, kompozytor sprawował więc swoją funkcję przez jedenaście lat – niemal najdłużej w dziejach tego zespołu. Po roku 1798 Maader nie zostaje ani razu już wspomniany wśród muzyków jasnogórskich, a jakiekolwiek informacje na temat jego późniejszych losów są nieznane. Dopiero przeprowadzone ostatnio badania[8] dowodzą, że Ludwik Maader zmarł na Jasnej Górze 25 października 1798 roku w wieku trzydziestu pięciu lat. To wykluczyło przypuszczenia, jakoby opuścił kapelę z powodu trudności ekonomicznych klasztoru i obniżenia pensji dyrygenta[9], a zarazem uczyniło niesłusznym podejrzenie, że podczas pobytu w Dubie, przed przyjazdem do Polski, mógł komponować – byłby wówczas zbyt młody. Ta ostatnia okoliczność wyjaśnia zatem, dlaczego w *Przewodniku po zbiorach archiwalnych* Theodory Strakovej[10] jego nazwisko nie zostało

4 Na Jasnej Górze również obok funkcji kapelmistrza pełnił rolę pierwszego skrzypka, por. L. Maader, op.cit., s. 6.

5 Księga obecnie przechowywana jest w archiwum Státní okresní archiv Olomouc (Ołomuniec). Jest to jedyne źródło, do którego udało się Autorce dotrzeć. Zawiera ona wykaz płatności dla poszczególnych muzyków w latach: 1771–1789. Wśród nich figuruje nazwisko Maadera, którego zarobek wyniósł trzydzieści złotych za siedem miesięcy w roku 1777. W latach późniejszych płatności podwyższono do pięćdziesięciu złotych.

6 Koniec osiemnastego stulecia był trudnym okresem dla Jasnej Góry ze względów ekonomicznych i politycznych kraju. Kapela zmniejszyła swój skład z ponad trzydziestu członków do kilkunastu, por. L. Maader , op. cit., s. 5.

7 Ibid., s. 6.

8 Informacje Autorka uzyskała dzięki uprzejmości ks. Dariusza Cichora OSSPE. Znajdują się one w *Annalium* spisywanym od 1783 roku przez Bonawenturę Meresa. Dokument zawiera wiadomość, że Maader przez czternaście lat przebywał na Jasnej Górze, dokąd przybył, mając lat dwadzieścia jeden. Zmarł na „groźne rozluźnienie żołądka" i został pochowany na cmentarzu św. Rocha w Częstochowie.

9 L. Maader, op. cit., s. 6.

10 T. Straková, J. Sehnal, S. Přibánová, *Průvodce po archívních fondech. Ústavu dějin*

wymienione wśród innych kompozytorów, których dzieła się zachowały i którzy działali w Dubie nad Morawą w latach 70. i 80. XVIII wieku. W archiwum jasnogórskim znajduje się obecnie dziewiętnaście dzieł Maadera w postaci rękopisów. Większość z nich została sporządzona przez samego kompozytora[11]. Są to między innymi: msze[12], ofertoria, antyfony, litanie oraz inne utwory, w tym arie.

W polskiej literaturze brak ujęcia monograficznego na temat Ludwika Maadera. Pierwsze dane o kompozytorze zostały przytoczone przez Adolfa Chybińskiego w „Kwartalniku muzycznym" z roku 1928[13]. Muzykolog podaje informacje za Józefem Sikorskim, którego notatki znalazły się w posiadaniu Aleksandra Polińskiego, a te w zbiorach państwowych na Zamku Królewskim w Warszawie. Nazwisko Maader zapisane jest tam z błędem – przez jedno „a" i z umlautem. Podane zostają przybliżone lata jego pobytu na Jasnej Górze na stanowisku kapelmistrza 1760–1780. Dodatkowo pojawia się informacja, jakoby Maader „nigdy partytury nie pisał" i był „nadzwyczaj lichy"[14], co jest zarzutem absurdalnym, gdyż właśnie w tym czasie tylko Maader pozostawił na Jasnej Górze zapis partyturowy[15], a jego twórczość jest jak najbardziej typowa dla czasów, w których żył, i w niczym nie odbiega od poziomu kompozycji innych twórców tego samego okresu. Nazwisko Maader figuruje także w *Słowniku Muzyków Polskich*[16] przy haśle „kapele". Zostaje on wymieniony jako członek kapeli paulinów działającej w Częstochowie. Brak jednak informacji na temat autorskich kompozycji, które pojawiają się przy innych osobach. Podane zostały tylko lata działalności: 1760–80. Lakoniczna informacja biograficzna znalazła się w słowniku Pawła

hudby Moravského musea v Brně, Brno 1971, s. 45–46.

11 L. Maader, op. cit., s. 6.

12 *Missa ex G*, *Requiem in Dis*, *Requiem in Es*; w szczególności druga pozycja jest godna uwagi ze względu na dość rozbudowaną formę i interesujące operowanie głosami solowymi.

13 A. Chybiński, *Materiały historyczne. I. Do dziejów muzykologii w Polsce*, „Kwartalnik muzyczny" 1928, s. 82–84.

14 Słowa te zostały wypowiedziane przez Gruszczyńskiego, nauczyciela muzyki w gimnazjum piotrkowskim. Por. A. Chybiński, op. cit., s. 83.

15 Utwór Maadera zachowany w postaci partytury to *Mittit ad Virginem*, syg. III-448, por. P. Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalno-instrumentalnej na Jasnej Górze*, Kraków 2001, s 351.

16 K. Swaryczewska, *Kapele* w: *Słownik Muzyków Polskich*, t. 1, Kraków 1964, s. 256.

Podejki *Nieznani Muzycy Polscy*[17], gdzie Maader został określony jako kompozytor, skrzypek i dyrygent, który był zatrudniony w kapeli jasnogórskiej. Autor określa jego lata pobytu i działalności w Częstochowie oraz wynagrodzenie. Następnie przechodzi do wypisania piętnastu zachowanych utworów Maadera. Kolejną próbę zebrania i przedstawienia wszystkich dotychczasowych informacji na temat sylwetki Ludwika Maadera stanowi wstęp do wydania *Arii* Ludwika Maadera autorstwa Aleksandry Patalas[18]. Badaczka dość dokładnie prezentuje ówczesny stan wiedzy na temat życia i działalności kapelmistrza. W krótkiej nocie biograficznej zamieszcza także spis dzieł Maadera przechowywanych w archiwum na Jasnej Górze. Jest ich dwadzieścia jeden[19] plus dwa utwory zaginione[20], a więc o pięć więcej niż w poprzednim wspomnianym spisie utworów.

Z XX-wiecznych pozycji traktujących o muzyce religijnej XVIII wieku jedynie w pracy *Klasycyzm* Aliny Nowak-Romanowicz zostaje uwzględniony interesujący nas twórca[21]. Niestety Maader zostaje tylko wymieniony wśród innych kompozytorów działających w kapeli jasnogórskiej, natomiast nie został mu poświęcony nawet krótki akapit, jak w przypadku jego następcy Gotschalka. Nie można pominąć także pracy magisterskiej dotyczącej twórczości omawianego kompozytora, o tytule *Twórczość wokalno-instrumentalna L. Maadera*, napisanej przez Alicję Friedrich w Gdańsku w 1983 roku. Jest to jedyna praca zawierająca szczegółowe analizy utworów kompozytora wraz z notą biograficzną. Równie obszernie o Maaderze pisze Paweł Podejko w swoich pracach: *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalno-instrumentalnej na Jasnej Górze*[22] oraz *Kapela wokalno-instrumentalna na Jasnej Górze*[23]. W pierwszej z nich dość szczegółowo scharakteryzowana została sylwetka Maadera oraz funkcja pełniona

17 P. Podejko, *Nieznani muzycy polscy*, Bydgoszcz 1966 (Z dziejów muzyki polskiej, z. 11), s. 60–63.

18 L. Maader, op. cit..

19 RISM podaje dwadzieścia dwie kompozycje, ponieważ wśród spisu kompozycji Maadera zamieszczone zostają rękopis oraz odpis tego samego dzieła (jeden proweniencji jasnogórskiej, drugi gidelskiej).

20 Zob. L. Maader, op. cit., s. 8.

21 A. Nowak-Romanowicz, *Historia muzyki polskiej*, t. 4, *Klasycyzm*, Warszawa 1995.

22 *Katalog*…op. cit.

23 *Kapela*…, op., cit.

przez niego na Jasnej Górze. Dodatkowo autor wskazał, że kompozytor działał jako kopista; skopiował sam co najmniej dwanaście utworów, odpisy trzech dalszych sporządził wraz z innymi kapelistami, a osiem uzupełnił o brakujące głosy bądź opatrzył kartą tytułową. Z Dubu nad Moravou, swojego poprzedniego miejsca pracy, przywiózł utwory autorstwa J. Kopsa, kapelmistrza dubskiego. Muzyka Maadera wykonywana była przez kapelę gidelską[24], gnieźnieńską oraz w Gostyniu, gdzie zachowały się kopie jego utworu *Requiem in Es*[25]. Najnowszą pracą uwzględniającą twórczość Maadera jest III tom *Historii muzyki polskiej* autorstwa Aliny Mądry[26].

Nie można także zapomnieć o serii płytowej Jasnogórska Muzyka Dawna, w ramach której nagrywane są utwory przebywających tam kompozytorów. Nagrano następujące utwory Maadera: płyty nr 11 (2005) – *O Jesu spinis acerbissimis*, 15 (2005) – *Aria in D Ave Mundi Spes Maria*, *Offertorium in A Ave Virgo Gratiosa Stella Sole Clarior*, 20 (2006) – *Litaniae Loretanae in E*, *Salve Regina*, 22 (2005) – *Aria prima in G minore*, *Aria secunda in G minore*, *Missa in G*, 23 (2005) – *Requiem in Es*, *Duetto in C minor*, 30 (2005) – *Litania in D*, *Offertorium*, *Requiem in dis*. Każdej z płyt towarzyszą komentarze pisane przez różnych autorów: Aleksandrę Patalas, Remigiusza Pośpiecha, Beatę Stróżyńską. Obejmują one dane biograficzne kompozytora dotyczące jego działalności muzycznej oraz informacje o dorobku twórczym. Opisy zawierają także krótkie analizy nagranych utworów dotyczące np. tekstu, melodyki głosów wokalnych, budowy formalnej dzieła. Kolejnymi elementami są: charakterystyka faktury koncertującej i homorytmicznej oraz przedstawienie roli poszczególnych instrumentów i ich oddziaływania na głosy wokalne. Pojawia się także zagadnienie dotyczące retoryki barokowej, zwłaszcza w *Requiem in dis*.

Twórczość Ludwika Maadera możemy podzielić na dwie grupy: pierwszą, wymagającą od wykonawców dużych umiejętności technicznych – komponowaną być może na różne uroczystości – i drugą prostą, bardziej związaną z codzienną liturgią. W zdecydowanej większości kompozytor opracowywał teksty łacińskie przede wszystkim o tema-

24 K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, Kraków 1968, pozycja w katalogu nr 122.

25 Zob. P. Podejko, *Kapela*..., op. cit.

26 A. Mądry, *Historia Muzyki Polskiej. Barok, cz. 2: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, Warszawa 2013.

tyce maryjnej, ale także bożonarodzeniowej czy pasyjnej[27]. Utwory przeznaczone były dla kapeli jasnogórskiej.

Arie należą do ciekawych dzieł kompozytora. Są to: *Aria in D* (*Ave mundi spes Maria*), *Aria I in G* (*En quem tanto labore*), *Aria de Passione in Dis*[28] (*O! Jesu spinnis acerbissimis*), *Aria II in G* (*Sexaginta jam anni sunt*), *Aria III* (*Vidit inter Angelorum chorus*). *Aria de Passione* zachowała się w rękopisie o sygnaturze III-450 (autograf) w zbiorach jasnogórskich[29]. Przeznaczona jest na bas solo i zespół instrumentalny: 2 skrzypiec, 2 rożki angielskie obligato, 2 rogi *in Es*, altówkę i *organo*. Utwór ten wpisuje się w repertuar jasnogórski przeznaczony na okres Wielkiego Postu. Oto tekst:

O! Jezu, *najokrutniejszymi cierniami ukoronowany,*	*O! Jesu spinis acerbissimis coronate,*
cały pokryty ranami,	*totus vulnerate,*
nie ma na Tobie zdrowego miejsca.	*nec est sanitas in te.*
Dobrowolnie to wszystko zniosłeś	*Libenter hoc omnia sustulisti*
za nasze grzechy.	*pro peccatis nostris.*
Panie, wspomnij na mnie,	*Domine, memento mei*
gdy wejdziesz do Twego królestwa.	*dum veneris in Regnum tuum.*

Przytoczony powyżej tekst składa się z trzech odcinków. Pierwszy jest opisem męki pańskiej, drugi – wyrazem podziwu nad dziełem zbawienia, a trzeci ma charakter błagalny. Wydaje się on najciekawszy, gdyż jest cytatem zaczerpniętym z Ewangelii wg św. Łukasza[30] – są to słowa Dobrego Łotra. Podział tekstu ma wpływ na budowę formalną kompozycji.

Budowa odcinka 1

Tabela zamieszczona poniżej przedstawia układ formalny pierwszego odcinka *Arii*, obejmującego słowa: *O! Jesu, spinis acerbissimis coronate, totus vulnerate, nec est sanitas in te.* Małymi literami (*a*, *b*, *c*) opisane zostały segmenty instrumentalne, natomiast wielkimi (*D*, *E*) wokalno-instrumentalne.

27 Do tej grupy należy omawiana przez Autorkę *Aria de Passione*.
28 Tonacja Dis była zamiennie stosowana z Es. *Aria* ma trzy bemole przy kluczu.
29 P. Podejko, *Katalog*…, op. cit., s. 865.
30 Dokładny cytat: Łk 23, 42.

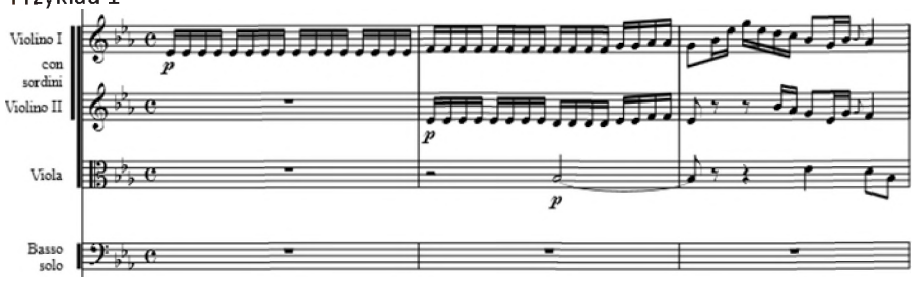
Tabela 1. Budowa odcinka 1

Numer cząstki	Struktura muzyczna	Tekst	Obsada	Plan tonalny	Takty
I	a	–	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + Org	B-dur	1–12
II	b	–	2 Cor. ing + Vn I + Vn II + Vla + Org	Es-dur	12–20
III	c	–	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + Org	Es-dur	20–28
IV	D	O! Jesu, spinis acerbissimis coronate	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla +B + Org	Es-dur – B-dur	28–44
V	E	Totus vulnerate nec est sanitas in te	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla +B + Org	Es-dur – B-dur	44–61

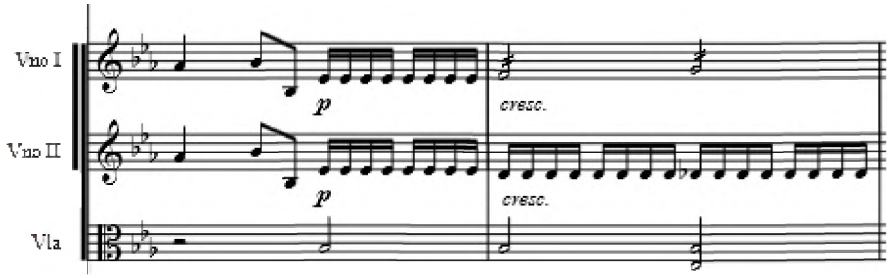
Pierwszy z trzech odcinków należy do najbardziej rozbudowanych, gdyż zajmuje aż połowę kompozycji. Został on rozczłonkowany na pięć cząstek – trzy instrumentalne i dwie wokalno-instrumentalne. Każda z nich prezentuje zazwyczaj odmienny materiał muzyczny, choć czasem zdarzają się nieznaczne powtórzenia, jak np. w cząstkach *a* i *c*, które rozpoczynają się podobnie [przykład 1 i 2].

W każdej cząstce instrumentalnej dominuje konkretna grupa instrumentów, natomiast pozostałe są uzupełnieniem – zazwyczaj harmonicznym. W pierwszej główną rolę odgrywają skrzypce prowadzone w dużej mierze w paraleli tercjowej. Bardziej wirtuozowsko potraktowana jest jednak partia skrzypiec pierwszych. Instrumenty dęte pojawiają się sporadycznie i zazwyczaj powtarzają kilkakrotnie

Przykład 1



Przykład 2



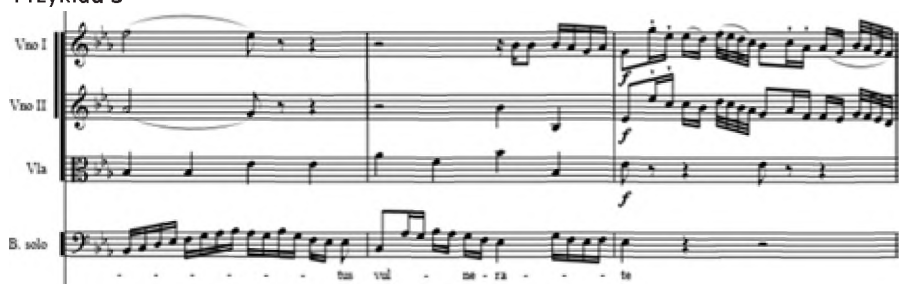
swój materiał muzyczny (t. 5–6 i 7–10). Natomiast w drugiej cząstce na plan pierwszy wysuwają się rożki angielskie. Linia melodyczna, którą realizują, jest inna niż w cząstce pierwszej – zdecydowanie bardziej liryczna. W cząstce trzeciej kompozytor podkreślił na nowo rolę skrzypiec. Oprócz wspomnianego nawiązania melodycznego do cząstki *a* na samym początku, wykazuje podobieństwa z *b* – pojawia się krótki fragment melodyczny z dominującą partią rożków angielskich (t. 13). Pełni on też rolę zakończenia wstępu instrumentalnego zawierającego trzy cząstki *a*, *b* i *c* przed pojawieniem się głosu solowego. W odcinku tym trudno bezsprzecznie mówić o technice koncertującej ze względu na brak dialogowania pomiędzy grupami czy partiami instrumentów lub kontrastu w poszczególnych cząstkach. Patrząc jednak całościowo na te trzy fragmenty, widzimy skontrastowanie cząstki środkowej – zarówno melodyczne, jak i obsadowe.

W kolejnej cząstce (IV) pojawia się bas z trzykrotnym zawołaniem *O! Jesu*. Zdecydowanie przeważa w niej głos wokalny, pełniąc dominującą rolę nad towarzyszącymi mu głosami. Rola instrumentów ogranicza się wyłącznie do akompaniamentu. Dopiero ostatnie cztery takty tej

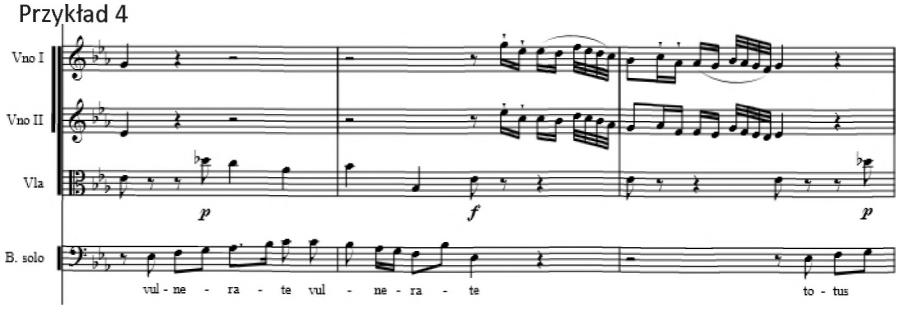
cząstki – całkowicie instrumentalne – stanowią kontrast w stosunku do linii wokalnej oraz zakończenie doprowadzające do kadencji. W tym fragmencie w interesujący sposób został potraktowany głos solowy. Dominują w nim drobne wartości rytmiczne z dużą ilością przednutek. Nie brak też już od samego początku melizmatów w szczególności na trzecim zawołaniu *O Jesu* (t. 30–31). Linia melodyczna oparta na dość dużych skokach[31] utrzymana jest w tonacji zasadniczej (Es-dur). W tej cząstce zdecydowanie możemy mówić o technice koncertującej połączonej z wirtuozerią.

Nieco inne zależności między głosami występują w *E*, które rozpoczyna się słowami *Totus vulnerate*. Już na samym początku (w taktach 44–45) pomiędzy głosem solowym a skrzypcami występuje fragmentaryczne dialogowanie. Budowa tej cząstki polega na przeplataniu części instrumentalnych z wokalno-instrumentalnymi. Partie nie dialogują jednak między sobą na zasadzie powtarzania tego samego materiału muzycznego, lecz prezentują swoją własną linię melodyczną [przykład 3 i 4].

Przykład 3

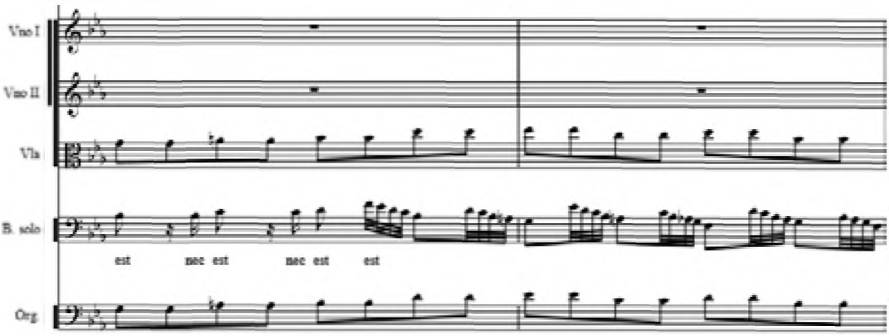


Przykład 4



31 Szczególnie na słowach: *O! Jezu*, które oparte są na interwałach kwarty, kwinty i seksty.

Przykład 5



Linia basu, oparta przede wszystkim na szesnastkowych pochodach gamowych, przeciwstawiona jest instrumentom smyczkowym, które tylko częściowo bywają wspierane przez dęte. Warto jednak zwrócić uwagę na głos solowy. Potraktowany jest on bardzo wirtuozowsko i zdecydowanie pierwszoplanowo. Szczególnie interesująco prezentuje się końcowy melizmat na słowie *est*, któremu towarzyszy tylko partia altówki. Poprzedzony jest on śpiewanymi przez solistę, półtonowymi pochodami w górę budującymi napięcie. Następnie głos stopniowo opada, opierając się na pięcionutowych pochodach w dół [przykład 5].

Budowa odcinka 2

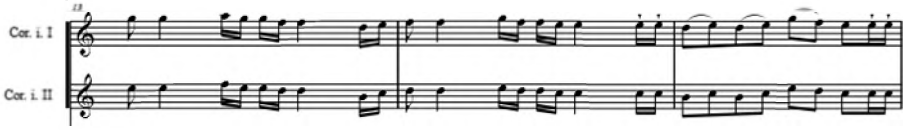
Drugi odcinek *Arii* [tabela 2] utrzymany jest w tonacji dominanty (B-dur). Jego początkowa cząstka jest analogiczna do cząstki *a*, dlatego została oznaczona jako *a*1. Odcinek drugi ma budowę ramową: rozpoczyna się i kończy obsadą czysto instrumentalną. Cząstka wokalno-instrumentalna jest dosyć krótka, obejmuje sześć taktów, i raczej pozbawiona wirtuozerii, z którą spotkaliśmy się wcześniej. Towarzyszy jej solowa partia rożka angielskiego, dublując materiał muzyczny głosu, przy akompaniamencie skrzypiec. Pod koniec taktu 77 linię melodyczną wcześniej występującą w skrzypcach prezentuje altówka. Partia basu wykazuje niewielkie podobieństwo z partią rożków angielskich z cząstki *b* z pierwszego odcinka arii, które również w tej części kompozycji towarzyszą soliście [przykład 6 i 7].

W każdej z tych cząstek, zarówno wokalnej (bas), jak i instrumentalnych (skrzypce), partie mają rozwiniętą i samodzielną linię melodyczną.

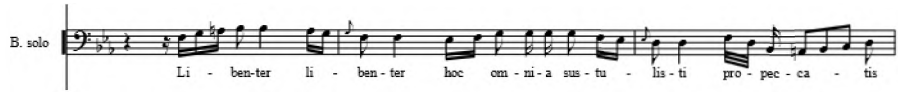
Tabela 2. Budowa odcinka 2

Numer cząstki	Struktura muzyczna	Tekst	Obsada	Plan tonalny	Takty
VI	a¹	–	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + Org	B-dur	61–74
VII	F	Libenter hoc omnia sustulisti pro peccatis nostris	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + B + Org	B-dur – F-dur	74–79
VIII	d	–	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + Org	F-dur – B-dur	79–83

Przykład 6



Przykład 7



Fragmenty instrumentalne niczym nie ustępują prezentacji wokalnej, momentami są nawet bardziej ozdobne, co wpływa na dominację instrumentalną tego odcinka.

Budowa odcinka 3

Zawołanie *Domine, memento mei* rozpoczynające odcinek trzeci [tabela 3], utrzymane w molowej dominancie (b-moll), ma charakter żarliwej modlitwy. Cała cząstka IX zdominowana jest przez głos wokalny. Ta cząstka stawia przed solistą ogromne wymagania, jeżeli chodzi o warsztat wokalny. Jest to ostatni ustęp wokalno-instrumentalny, więc wypełniony został różnymi technicznymi trudnościami,

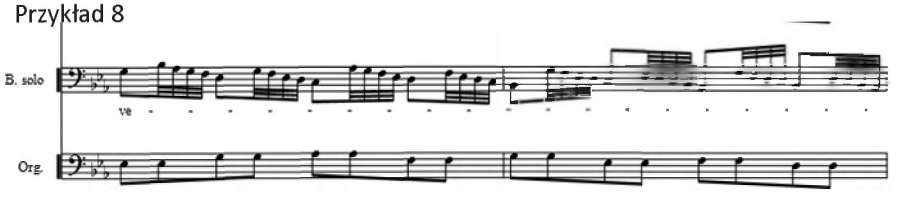
mającymi uwypuklić wirtuozerię i możliwości głosu wokalnego. Na szczególną uwagę zasługują dwa melizmaty na słowie *veneris* (t. 91–94 i 99–101)[przykład 8]. Nawiązują one do cząstki V przez swój opadający kierunek, są jednak dużo bardziej rozbudowane.

Rola instrumentów w omawianej arii Maadera jest bardzo istotna. W tym utworze decydują one o kolorystyce i dramaturgii utworu. Dlatego w trzecim odcinku brak instrumentów dętych, a smyczki akompaniują soliście, przez repetycję poszczególnych dźwięków stwarzając nastrój pełen nostalgii, a zarazem niepokoju (t. 87–91). W ostatnim fragmencie solowym niezaprzeczalnie mamy do czynienia z techniką koncertującą – pełną brawury i wirtuozerii partią basu solowego. Kolejne dwie cząstki instrumentalne są skontrastowane między sobą (dominacja skrzypiec, a następnie dętych), aczkolwiek analogiczne do cząstek początkowych. Ostatni odcinek jest dokładnym powtórzeniem cząstki *b* z odcinka pierwszego.

Tabela 3. Budowa odcinka 3

Numer cząstki	Struktura muzyczna	Tekst	Obsada	Plan tonalny	Takty
IX	G	Domine, memento mei, dum Veneris in Regnum tuum	Vn I + Vn II + Vla + B + Org	b-moll – Es-du	83–102
X	e	–	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + Org	Es-dur – B-dur	102–108
XI	b	–	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + Org	B-dur – Es-dur	108–118

Przykład 8



Utwór *Aria de Passione* Ludwika Maadera zawiera w sobie elementy koncertujące i wirtuozowskie. Wydaje się, że kompozytor główny nacisk położył na samą partię basową i jej brawurowość, a mniejszą na współzawodniczenie z zespołem czy rolę poszczególnych instrumentów. To właśnie bas zwraca uwagę swą ruchliwością, melizmatami, skokami, pasażami w górę i w dół, natomiast instrumenty nawet w partiach solowych stanowią swoiste uzupełnienie – zostają w cieniu solisty. Sam tytuł *Aria* określa niejako sposób traktowania głosu solowego – jest nawiązaniem do arii operowych, w których solista ma możliwość popisania się swoimi umiejętnościami wokalnymi. Pomimo że skład instrumentów w dziele pozostaje nadal osadzony w epoce baroku, przede wszystkim ze względu na obecność partii *basso continuo*, pojawiająca się zasada kontrastu i budowa odcinkowa, wyraźne dąży w stronę klasycyzmu – skłonność do symetrii oraz wyraźnie zarysowany plan tonalny oparty na relacjach T–D–T.

Bibliografia

A. Chybiński, *Materiały historyczne I. Do dziejów muzykologii w Polsce*, „Kwartalnik muzyczny" 1928.

L. Maader, *Aria de Passione*, syg. III-450 (stary druk).

L. Maader, *Arie*, oprac. Kołodziej, wstęp A. Patalas, Kraków 2008.

K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, Kraków 1968.

A. Nowak-Romanowicz, *Historia muzyki polskiej*, t. 4, *Klasycyzm*, Warszawa 1995.

P. Podejko, *Kapela wokalno-instrumentalna paulinów na Jasnej Górze*, Kraków, 1977.

P. Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalno-instrumentalnej na Jasnej Górze*, Kraków 2001.

P. Podejko, *Nieznani muzycy polscy*, „Z dziejów muzyki polskiej, z. 11", Bydgoszcz 1966.

J. Ryglová, *Hlavní oltářní obraz kostela Očišťování Panny Marie v Dubu nad Moravou*, Olomouc 2012.

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

K. Swaryczewska, *Kapele,* w: *Słownik Muzyków Polskich*, t. 1, Kraków 1964.

Abstract

***The Aria de Passione* by Ludwik Maader. The figure of composer in view of extant extant sources and subject literature**

Louis Maader (also known from sources as Ludovico or Lodovico Maader) was a composer acting on Polish territory in the second half of the eighteenth century. He came to Jasna Góra at the end of September 1784, and was appointed as a bandmaster, serving them until the end of 1798. The information about his life and work is scarce. We do not know what exactly were his previous activities. However, it is known that he came to Poland from Moravia, specifically from Dub nad Moravou - a small town near Olomouc, where Maader was employed during the years 1777–1783 as one of the five instrumentalists – probably as violinist. In the archives of Jasna Gora we can find his nineteen works in the form of manuscripts. Most of them were written by the composer himself. These include: Masses, Offertories, antiphons, litanies and other songs in the arias. Arias belong to the most interesting works of the composer. These include: *Aria in D* (*Ave mundi spes Maria*), *Aria I in G* (*En tanto quem Labore*), *Aria de Passione in Dis* (*and Oh Jesu spinis acerbissimis*), *Aria II in G* (*Sexaginta jam sunt anni*) *Aria III* (*vidit inter chorus Angelorum*).

Keywords

L. Maader, *Aria de Passione*, Jasna Góra