

Jan Jerzy Jasiewicz

Twórczość kompozytorska o. Urbana Müllera z klasztoru cysterskiego w Oliwie

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 1/1, 233-252

1994

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Ks. JAN JERZY JASIEWICZ

TWÓRCZOŚĆ KOMPOZYTORSKA O. URBANA MÜLLERA Z KLASZTORU CYSTERSKIEGO W OLIWIE

Wśród zagadnień jakimi zajmują się badacze kultury narodowej, pierwszoplanowymi są zawsze prace źródłoznawcze. Nie można bowiem podjąć się studiów nad historią kultury lub jej wybranymi fragmentami, bez ustalenia tego czym aktualnie dysponujemy i co z minionych wieków jeszcze pozostało.

Badania źródłoznawcze nad muzykami osiemnastego stulecia ujawniły w ostatnich latach kilku zapomnianych kompozytorów, których twórczość miała niejednokrotnie znaczną rangę artystyczną. Jednym z nich jest niewątpliwie cysters z Oliwy o. Urban Müller (1728-1799).

Celem niniejszego artykułu jest wydobyć na światło dzienne jego niezauważonej dotychczas twórczości artystycznej (szczególnie kompozycji chóralnych) oraz ukazać je w perspektywie wielowiekowej tradycji muzycznej klasztoru cysterskiego w Oliwie.

Okres formowania się własnego śpiewu cystersów, który w myśl reguły zamował bardzo ważne miejsce w życiu zakonu, przypada na lata 1135-1140. Prekursorem w tej dziedzinie był Wilhelm z Volpiano, który dokonał klasyfikacji śpiewów według poszczególnych podulus. Jego przemyślenia stały się punktem wyjścia dla reformy chóralu cysterskiego, którą przeprowadził św. Bernard z Clairvaux (+ 1153). Pisma św. Bernarda dotyczące śpiewów to: „*Prologus in Antiphonarium*” oraz „*Praefatio seu Tractus de cantu seu comectione Antiphonarii*”. Oprócz tych dwóch pism wymieniane są jeszcze dwa traktaty muzyczne związane z cysterską wersją chóralu, a mianowicie: „*Tonale Sancti Bernardi*” oraz najobszerniejszy „*Regulae de arte musica*” Guido de Caroli – Loco¹.

Około 1148 r. Guidon z Charliu i Guidon z Longpont, pod patronatem św. Bernarda z Clairvaux zreformowali śpiewy liturgiczne kierując się zasadą jedności modalnej². i tak około roku 1190 powstał zbiór wszystkich ksiąg liturgiczno-muzycznych, które otrzymały nazwę „*Codex normalis*”.

Taką tradycję muzyczną przejął klasztor w Oliwie, założony w 1186 r. jako jedno z sześciu na Pomorzu opactw cysterskich linii Clairvaux³. Liturgiczne śpiewy oficjum brewiarzowego wyznaczały porządek dnia w klasztorze. Chórem śpiewaków, utworzonym z zakonników, kierował kantor, któremu pomagał w prowadzeniu zespołu oraz kształceniu nowicjuszy drugi śpiewak – sukcentor⁴.

¹ J. Ś c i b o r, *Chorał cystersów w świetle ich traktatów muzycznych XII wieku* Lublin 1977, 10 n.

² Tenże, *Tonalno-modalny aspekt chóralu cysterskiego*, Musica Antiqua Acta Scientifica, t.5, Bydgoszcz 1975, 287.

³ M. D a n i l u k, S. K i e ł t y k a, *Cystersi*, Encyklopedia Katolicka, t.3, Lublin 1979, 722.

⁴ H. H ü s c h e n, *Zisterzienser*, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, t.14, Kassel 1968, 1324.

Pierwsza wzmianka o kantorze oliwskim, bracie Sybrandusie, pochodzi z 1224 r. i jest równocześnie najstarszą podającą nazwisko muzyka z terenu Pomorza⁵. Kolejne informacje o klasztornych kantorach pojawiają się w źródłach dopiero od 1593 r., a pierwszym wymienionym z nazwiska jest pochodzący z Braniewa Maciej Rohr⁶. To właśnie z tego miasta, będącego wówczas mocnym ośrodkiem kontrreformacji, przybywało do Oliwy bardzo wielu wykształconych ludzi, którzy wnieśli wiele dobrego dla podniesienia znaczenia śpiewu i muzyki w tej monastycznej wspólnotce. Był to czas, kiedy uchylono już zakazy gry na organach, obowiązujące jeszcze do 1485 roku⁷.

W 1595 r. wymienione zostaje w dokumentach nazwisko organisty oliwskiego o. Andrzeja Syberusa, który jako pierwszy zagrał na nowych wielkich organach, zbudowanych przez organmistrza Krystiana Neumanna z Ornety⁸. Kronikarz informuje, że „odtąd całe oficjum odprawiane było z organami”⁹. Tak więc można wysnuć przypuszczenie, iż od tego momentu gra organowa w Oliwie stała się elementem, składowym śpiewanego oficjum, występującą na przemian ze śpiewem lub pełniąc funkcję akompaniamentu.

Inne wydarzenie muzyczne o wielkiej randze miało miejsce w Oliwie za czasów urzędowania kantora Marcina Rautenberga, kiedy to w 1613 r. Jakub Apfel rozpoczął pracę nad tabulaturną organową. Kodeks ten spisany około roku 1619, zawiera 329 utworów zapisanych nowoniemiecką notacją tabulaturową, w której wszystkie głosy notowane są przy pomocy liter. Kompozytorzy wymienieni z nazwiska to m.in. Piotr Drusiński, Orlando di Lasso, Andreas Hakenberger, Jakob Meiland, Agostino Agazzari, Lodovico Byrd, Giovanni Croce, Francesco Bianciardi, Matteo Asola, Pandolfo Zallamella, Rinaldo del Mel, Gregorio Zuchini¹⁰. Aktualnie tabulatura znajduje się w Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie (sygn. F 15-284). Oliwską proveniencję rękopisu stwierdzają dwie znajdujące się w nim inskrypcje. Na karcie tytułowej widnieje własnoręczny podpis skryptora: „Jacobus Apfel, studiosus Vormditensis” (J. Apfel pochodził z Omety – Vormditt). Drugim potwierdzeniem pochodzenia tabulatury jest inskrypcja na pierwszej karcie: „Mon/aste/rii Olivens/O/r/d/ini/s Cist/erciensis/in Prussia”¹¹.

Oliwa jest również prawdopodobnym miejscem powstania tabulatury lutniowej, chociaż najnowsze badania zdają się tego nie potwierdzać¹². Zawiera ona ponad 200 kompozycji zapisanych francuską notacją tabulaturową, przeważnie niezidentyfikowanych dotychczas autorów. Kompozytorzy wymienieni z nazwiska to: Orlando di Lasso, Hans Leo Hassler, Jacobus Praetorius, Valentin Haussmann, John Dowland¹³. Rękopis ten podobnie jak tabulatura organowa znajduje się aktualnie w Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie (sygn. F 15-285).

Tabulatura lutniowa daje pewne wyobrażenie o muzyce kameralnej oliwskiego klasztoru. Miejscowi opaci utrzymywali różnorodny kontakt z domami szlachecc-

⁵ F. Winter, *Die Zisterzienser des nordöstlichen Deutschlands*, Aalen 1966, 356 n.

⁶ M. Wittner, *Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge*, Greifswald 1934, 52.

⁷ H. Hüschen, dz. cyt., 1325.

⁸ *Annales Monasterii Olivensis Ord. Cist. aetate posteriores*, Thorn 1916-1919, 135.

⁹ Tamże, 142.

¹⁰ J. Janca, *Zarys historii muzyki w klasztorze oliwskim w latach 1224-1831*, Gdańsk 1991, 29.

¹¹ Tenże, *Oliwskie tabulatury organowe. Nowe źródła do historii muzyki w Gdańsku i na Warmii*, Muzyka Gdańska wczoraj i dziś, t.2, Gdańsk 1992, 6.

¹² Tenże, *Zarys historii muzyki*, 32.

¹³ H. Kosaček, *Geschichte der Laute und der Lautenmusik in Preussen*, Würzburg 1935, 80.

kimi¹⁴. W XVII wieku również polscy królowie bywali goszczeni w Oliwie¹⁵. Stąd wyjątkowa dbałość miejscowych władz duchownych o zachowanie wysokiego poziomu wykonywanych utworów oraz właściwy dobór repertuaru. Warto w tym miejscu wspomnieć sztandarową postać tego okresu, opata kompozytora, wielkiego poprzednika o. Urbana Müllera, jakim był o. Michał Antoni Hacki (1630-1706). Wykształcenie teologiczne uwieńczone doktoratem otrzymał w Brabancji (Belgia), natomiast kompozycję studiował u Antonia Cestiego w Insbrucku i Rzymie. Jednakże kompozycje jego nie zachowały się i jak dotąd należy uznać je za zaginione.

W wieku XVIII obserwujemy również intensywną działalność muzyczną w opactwie oliwskim. Wraz z objęciem urzędu przez nowego, obdarzonego zmysłem artystycznym opata o. Jacka Rybińskiego (1740-1782), wielkiego mecenasa sztuki, rozpoczęła się dla muzyki oliwskiej pełna blasku i świetności epoka. Na ten okres przypada budowa małych i wielkich organów¹⁶. Od około 1740 r. wyraźnie mówi się już o źródłach o „musica olivensis”, a także „nostra cappella”¹⁷.

W 1742 r. konwent cysterski w Oliwie podjął z inicjatywy opata Rybińskiego uchwałę o daleko idących konsekwencjach, aby przyjmować do klasztoru jedynie nowicjuszy utalentowanych muzycznie¹⁸. Ponadto w celu rozwoju własnego zespołu instrumentalnego sprowadzeni zostali do klasztoru wybitni wirtuozi z Czech, którym po sprawdzeniu umiejętności muzycznych zaproponowano wstąpienie do zakonu¹⁹. I tak w połowie XVIII wieku utworzono w Oliwie zespół wokально-instrumentalny składający się wyłącznie z braci zakonnych²⁰, którego bardzo wysoki poziom artystyczny doceniali krytycy muzyczni z pobliskiego Gdańska. J. Hingelberg w swojej publikacji z 1785 r., „*O gdańskiej muzyce i gdańskich muzykach*” pisze, że „oliwska kapela składająca się z duchownych, była przed kilkoma laty zdumiewająco bardzo dobra”²¹. Zachowały się nazwiska muzyków oliwskich z tego okresu. Byli to m.in. o. Lepold – basista, o. Piotr – skrzypek, o. Rafał – tenor, o. Urban – kompozytor²². Zespół ten w większe święta czy uroczystości zasilany był także obcymi śpiewakami i muzykami²³.

Znamiennym dla stosunków gdańskich był fakt wzajemnej współpracy na uroczystych nabożeństwach w kościele cysterskim w Oliwie, muzyków katolików i luteranów. „Muzyka zarówno podczas mszy jak i podczas niesporów była znamienita, albowiem zwykli oni [tzn. cystersi] skrzykiwać z miasta moc muzyków, choćby odmiennej religii, zaczem nawzajem i katolicy służą pomocą luteranom przy ich muzyce na ich święta”²⁴. Taka praktyka wspomagania kapeli muzykami z innych ośrodków, zarówno duchownymi jak i świeckimi, była w XVII i XVIII w. dość powszechna²⁵. Na podobnych zasadach współpracowali ze sobą muzycy Oliwy i Pelplina²⁶. Sądząc z ożywionej współpracy kulturalnej obu ośrodków można wysnuć przypuszczenie, iż w Oliwie wykonywane być mogły również kompozycje pelplińskich cystersów: Franciszka

¹⁴ M. O d y n i e c, *Organy oliwskie*, Gdańsk 1959, 6.

¹⁵ Tamże, 7.

¹⁶ J. G o ł o s, *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972, 339-342.

¹⁷ *Annales*, 594 i 618.

¹⁸ T. H i r s c h, *Das Kloster Oliva ein Beitrag zur Geschichte der westpreussischen Kunstbauten*, Neue Preussische Provinzial-Blätter, t. 10. Königsberg 1850, 22.

¹⁹ Tamże, 23.

²⁰ Tamże, 22.

²¹ J. H i n g e l b e r g, *Über Danziger Musik und Musiker*, Danzig 1785, 29 n.

²² *Annales*, 415.

²³ *Rationes Archivi ad anno 1774-1797*, Dawne Archiwum Parafialne w Oliwie, 47.

²⁴ K. O g i e r, *Dziennik podróży do Polski*, t.2, Gdańsk 1953, 73.

²⁵ P. P o d e j k o, *Nieznani muzycy polscy, kompozytorzy, dyrygenci, instrumentalisci i wokaliści (1572-1820)*, Bydgoszcz 1966, 11.

²⁶ *Annales*, 594.

Barthela (1707-1758), Józefa Fritzschego (1733-1770) oraz Eugeniusza Elsntera (1747-1798), za czym przemawia obecność kompozycji o. Urbana Müllera w repertuarze pelplińskiej kapeli.

Klasztor oliwski utrzymywał również chór chłopięcy. Istnienie w Oliwie szkoły klasztornej kształcącej młodzież pod opieką cystersów, poparte jest dowodami pochodzącymi z okresu po 1559 roku²⁷. Nie żalowano pieniędzy na naukę gry na organach jak również na zakup lub kopiowanie utworów. Na podstawie rachunków za odpisane, względnie wydrukowane nuty, można ustalić repertuar muzyczny, jaki był w klasztorze wykonywany. Były to msze żałobne, nieszpory, symfonie, sonaty organowe.

Zachowane rachunki klasztorne z okresu po 1774 r., dotyczące napraw i nabytków klasztornych, informują o istniejących w Oliwie instrumentach. Były to: skrzypce, altówki, puzony, koły, klawikord, organy. Fakty te wskazują wyraźnie na powagę z jaką w opactwie oliwskim traktowano to wszystko, co w jakikolwiek sposób wiązało się z kulturą muzyczną tego miejsca.

Wielką troskę władz zakonnych o wysoki poziom życia kulturalnego dostrzegali przebywający gościnnie w Oliwie cudzoziemcy. Przykładem mogą być pełne zachwyty zapiski z dziennika podróży szwajcarskiego astronoma, profesora Uniwersytetu w Berlinie, Daniela Johanna Bernoulliego, który będąc w Gdańsku (1777-1778), miał możliwość zwiedzenia klasztoru i jego wspaniałego otoczenia²⁸.

W takiej atmosferze kultu dla sztuki i muzyki mógł się wspaniale rozwijać w Oliwie talent o. Urbana Müllera. Ilość zachowanych materiałów źródłowych dotyczących jego życia i twórczości jest niestety niewielka. Najstarszą informację dotyczącą o. Urbana znajdujemy w cytowanej już pracy Hingelberga z 1785 r., w której z uznaniem wyraża się o jego kompozycjach. O całkowitym zapomnieniu w jakim znalazł się kompozytor może świadczyć fakt, że szczegółowa bibliografia E. Wermkego, obejmująca w zasadzie całość zagadnień dotyczących Prus Wschodnich i Zachodnich²⁹, nie uwzględniła jego osoby. Podobnie publikacja Ch. Krollmanna³⁰, zajmująca się ważniejszymi postaciami z terenu Prus, nie wymienia nazwiska o. Urbana Müllera. Najobszerniejsze informacje dotyczące drogi życiowej kompozytora podaje w swojej pracy A. Lubomski³¹, nie poświęcając jednakże zbyt wiele miejsca jego działalności muzycznej.

O. Urban Müller urodził się 30 sierpnia 1728 r. w Pasłęce niedaleko Braniewa. Na chrzcie dano mu imię Franciszek. Filozofię, teologię i muzykę studiował w Seminarium Jezuickim w Braniewie. O jego zdolnościach muzycznych, wcześniej już się ujawniających, może świadczyć fakt, iż w tamtejszym internacie, zwanym „bursa musicorum”, był pierwszym organistą.

W roku 1750 Müller przybył do Oliwy i wstąpił do zakonu O.O. Cystersów. Śluby zakonne złożył 19 marca 1751 r., a dwa lata później otrzymał święcenia kapłańskie. Prawdopodobnie po studiach zagranicznych nadano mu tytuł doktora teologii. Jednakże co do miejsca pobierania nauk dokumenty milczą. Wydaje się, że chodzi tu prawdopodobnie o Paryż, lub jeden z uniwersytetów niemieckich. Stosownie bowiem do uchwał kapituły generalnej z roku 1387, głoszącej by klasztor z dwunastu

²⁷ H. L i n g e n b e r g, *Oliwa – 800 Jahre. Von der Zisterzienserabtei zur Bischofskathedrale*, Lübeck 1986, 229.

²⁸ J. B e r n o u l l i, *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Polen in Jahren 1777-1778*, t.1. Leipzig 1779/1780, 171.

²⁹ E. W e r m k e, *Bibliographie der Geschichte von Ost- und Westpreussen für die Jahre...* Bearb. im Auftrag der Historischen Kommission für Ost- und Westpreussische Landesforschung, Bonn 1974.

³⁰ Ch. K r o l l m a n n, *Altpreussische Biographie*, Bd. 1, Königsberg 1936; Bd.2, Marburg/Lahn 1967; Bd.3, Marburg/Lahn 1975.

³¹ A. L u b o m s k i, *Die Monche von Oliva*, Bergenz 1941.

zakonników jednego wysłał do Paryża, można wysnuć przypuszczenie, że na Sorbonie, słynącej wówczas głównie z wysoko postawionych nauk teologicznych, studiowali także studenci z klasztoru oliwskiego. Z dokumentów klasztornych z roku 1342 dowiadujemy się na przykład o Janie z Królewca, studiującym na Uniwersytecie Paryskim³². Ponadto w 1417 r. generał cystersów polecił, by scholarze cysterscy z polskich klasztorów studiowali w Krakowie lub Paryżu. Było to zgodne również z wcześniejszymi zaleceniami Soboru Laterańskiego trzeciego (1179) i czwartego (1215), które zachęcały duchowieństwo do podejmowania studiów na Uniwersytecie w Paryżu³³. To zalecenie wiązało się z przeświadczeniem, że odrodzenie filozofii greckiej, tłumaczenie dzieł Arystotelesa na Uczelni paryskiej, nie sprzeciwia się teologii patrystycznej i mistycznej, lecz może służyć za narzędzie pozwalające lepiej te teologie wykladać³⁴.

Udokumentowana jest także obecność zakonników z Oliwy w Niemczech. Na przykład w latach 1419-1455 w metryce Uniwersytetu w Rostocku zanotowano dwóch studentów z klasztoru oliwskiego³⁵. Jednakże z powodu braku konkretnego dokumentu, trudno dzisiaj jednoznacznie stwierdzić, na której uczelni o. Urban otrzymał tytuł doktora teologii.

Będąc już w Oliwie o. Urban Müller poświęcił się grze na organach a przede wszystkim komponowaniu muzyki kościelnej. Z wielkim uznaniem o jego grze organowej a szczególnie kompozycjach, wypowiadali się współcześni Müllerowi muzycy gdańscy, chociażby wzmiankowany już Hingelberg: „Urban skomponował kilka mszy, w tym szczególnie jedno Requiem w całkowicie nowoczesnym stylu, pełnym kunsztu, z poważnym, odpowiadającym liturgii śpiewem”³⁶.

O. Urban Müller przebywał w Oliwie do 1779 roku. Oprócz działalności muzycznej piastował w latach 1767-1774 urząd zarządcy spichlerza, natomiast od czerwca 1774 r. przeora klasztoru.

W roku 1780 opuszcza Oliwę aby objąć stanowisko proboszcza we wsi Łęgowo³⁷, która od 1302 r., jako dar palatyna Swenzy z Gdańska, była własnością cystersów z Oliwy³⁸.

Zmarł 2 lutego 1799 r. w Łęgowie i został pogrzebany na tamtejszym cmentarzu. Miejsce grobu nie jest dzisiaj znane.

Pierwszym historykiem klasztoru oliwskiego był Johann Carl Kretzschmer. W swojej pracy z 1847 r., uznał ona dzieła o. Urbana za zaginione³⁹. Dopiero prace badawcze nad historią klasztoru, prowadzone w latach 1933-39 przez Aleksandra Lubomskiego, doprowadziły do odkrycia pierwszego utworu Müllera. Był to znaleziony w klasztorze cysterskim w Mogile odpis arii „*Domine, ecce nos*” na 4 głosowy chór i zespół

³² S. K u j o t, *Opactwo Pelplińskie*, Pelplin 1875, 150 n.

³³ H. L e s z c z y Ń s k i, *Studia w klasztorach cysterskich XIII-XIX wieku*, w: Historia i kultura cystersów w dawnej Polsce i ich europejskie związki, red. J. Strzelczyk, Poznań 1987, 344.

³⁴ L. J. L e k a i, *Les moins blancs*, Paris 1953, 82.

³⁵ S. K u j o t, dz. cyt., 176

³⁶ J. H i n g e l b e r g, dz. cyt., 29 n.

³⁷ P. P o d e j k o, *Urban Müller – zapomniany kompozytor Gdański*, Sprawozdania Gdańskiego Towarzystwa Naukowego, t.5, Gdańsk 1980, 101.

³⁸ Kronika Parafii p.w. św. Mikołaja Bpa w Łęgowie opracowana na podstawie następujących źródeł: *Metrica Praepositurae Langnoviensis conscripta anno 1803*, *Inventarium der Kirche Langenau vom Mai 1889*, *Inventarium der Kirche Rosenberg vom Juni 1889*. Kronika aktualnie przechowywana jest w Biurze Parafialnym w Łęgowie.

³⁹ J. C. K r e t z s c h m e r, *Die Zisterzienserabtei Oliva* (Geschichte und Beschreibung der Kloster in Pommerellen), Danzig 1847, 89.

instrumentalny⁴⁰. Dziwi fakt, że nie znalazł on bodaj najwcześniejszego utworu Müllera przechowywanego w tej bibliotece, a mianowicie „*Dixit*”, przeznaczanego na chór z towarzyszeniem instrumentów⁴¹. Informacja zawarta na karcie tytułowej podaje jeszcze imię chrzestne o. Urbana i wzmiankuje o nim jako kleryka (professus). Jest to więc utwór szczególnie ważny, gdyż musiał być skomponowany przed rokiem, 1751.

W 1973 r. doc. Paweł Podejko przeglądając zawartość muzykaliów Muzeum Narodowego w Pradze, odkrył rękopis „*Missa integra solemnis*”, sygnowany nazwiskiem tegoż kompozytora. Badając z kolei muzykalia zgromadzone w klasztorze na Jasnej Górze w Częstochowie, odnalazł „*Vesperae pastoritiae*” o. Urbana.

Liczba odkrytych dzieł, względnie odpisów kompozycji Müllera, wzrosła w ostatnich latach do dwudziestu siedmiu. Zdecydowana większość z nich to utwory wokalnie-instrumentalne. Jednakże wśród zachowanych w całości kompozycji znajdują się tylko trzy przeznaczone na chór mieszany z towarzyszeniem organów.

Największy zbiór utworów Müllera znajduje się w klasztorze O.O. Jezuitów w Świętej Lipce, natomiast po kilka kompozycji posiadają kościoły parafialny w Barczewie, Archiwum klasztoru O.O. Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie, Biblioteka Seminarium Duchownego w Pelplinie, Muzeum Narodowe w Pradze oraz Biblioteka klasztoru O.O. Cystersów w Mogile.

Szczegółowy spis utworów, z uwzględnieniem aktualnego miejsca ich przechowywania przedstawia się następująco:

ŚWIĘTA LIPKA (Biblioteka klasztoru O.O. Jezuitów – rękopisy nie mają sygnatur)
– Requiem Solemne Gregorianum a Vocibus Canto, Alto, Tenore, Basso con Organo

– Missa a Canto, Basso, Violine 2, Clarinetti 2 oblig., Corni 2 obalig. in Dis, Alto Viola oblig. con Organo, cum Offertorio in fine de Tempore

– Offertorium de Sancto Spiritu „*Veni Creator Spiritus*”, Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1mo 2do, Comu 1mo 2do, organo

– Litaniei auf den Namen Jesu – Litaniae S.Nominis Jesu, Canto, Alto, Tenore, Basso Vocali, Violino 1mo 2do, Clarino 1mo 2do, Viola e organo [zamiast partii Clarini jest partia Comu 1mo 2do]

– Lytanei zum Allerheiligsten Altarssakrament – Litaniae de Venerabile Sacramento, Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1mo 2do, Viola, Oboe 1mo 2do, Cornu 1mo 2do, e organo (1770-1771)

– Lytanei zum Feste des h. Joseph – Litaniae de S. Josepho, Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1mo 2do, Comu 1mo 2do, Viola e organo

– Lytanei zum Michaelis Feste – Litaniae de S. Angelis, Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1mo 2do, Flauto 1mo 2do, Cornu 1mo 2do, Viola e organo [zamiast partii Corni jest partia Clarino 1mo 2do]

– Lytanei zu allen Heiligen – Litaniae de omnibus Sanctis, Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1mo 2do, Clarinetto 1mo 2do, cornu 1mo 2do e organo

– Officium Immaculatae Conceptionnis B.V.Mariae a vocibus Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1mo 2do, Clarino 1mo 2do, Clarinetto 1mo 2do, Viola con Organo [zamiast partii Clarini jest partia Comu 1mo 2do]

– Aria de Beata M.V. „*O quam grata est Beata*”, a Sooprano solo, Violino 1mo 2do, Viola, Basso Flauto 1mo 2do, Comu 1mo 2do

⁴⁰ A. Lubomski, *Studia z dziejów klasztoru oliwskiego*, Biblioteka Gdańska PAN (maszynopis).

⁴¹ Informację zawdzięczam dr Tadeuszowi Maciejewskiemu, którego odkrycie wydobyło z zapomnienia kolejny utwór o. Urbana Müllera.

- Aria de S. Josepho „*Joseph Sanctissime*” a Canto (Alto) solo, Violinis 2bus, Cornu 1mo2do, Basso, comparatum 1756
- Aria de S. Josepho „*Eia tuae familiae*”, a Canto, Violinis 2bus, Viola e organo
- Aria „*O schönste Jungfrau*” (Es-Dur), a Canto, Alto, Basso, organo [brak partii Canto]
- Aria „*O schönste Jungfrau*” (G-Dur), a Canto, Alto, Violinis 2bus, Viola, organo
- Duetto „*Maria per te mater gratiae*”, a Canto, Alto, Violinis 2bus, Cornu 1mo2do in Dis, Viola con organo
- Fünfstimmiger Gesang zum Francisco Fest „*Francisce mundi gloria*”, Canto 1mo 2do, Alto, Tenore, Basso, Organo
- Zur Fruhandacht am Auferstehungstage des Herrn, a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2bus, Clarino 1mo2do, e organo⁴²

BARCZEWO (Zbiór muzykaliów kościoła parafialnego św. Anny)

- Offertorium de Deo et Sanctis „*Huc mortales convolate*” in D. a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2bus, Clarinis 2bus, Alto Viola oblig. con Violone e organo Sygn. Rm 69
- Offertorium, de Sancto et Sancta (Es-Dur), a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2bus, Clarinetis 2bus oblig., Cornibus 2bus in Dis, Viola oblig. con organo Sygn. Rm 70
- Salve Regina, Chorale a Canto, Alto, Tenore, Basso con organo (1799) Sygn. Rm 71⁴³

PELPLIN (Biblioteka Seminarium Duchownego – rękopisy nie mają sygnatur)

- Magnificat, a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2bus, Clarinis 2bus, Alto Viola, Tympanis [brak partii] et organo
- Offertorium de Commune Sanctorum, a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2bus, Clarinis 2bus, Alto Viola, Tympanis [brak partii] et organo (dopis z 1769 r.)
- Offertorium de uno Sancto vel Sancta, a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2bus, Clarinis 2bus, Alto Viola et organo⁴⁴

CZĘSTOCHOWA (Archiwum klasztoru O.O. Paulinów na Jasnej Górze)

- Vesperae pastoritiae, a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2bus, Hautobois 2bus, ad „*Tecum*” Clarinis 2bus, Cornu, Alto Viola, ad „*Magnificat*” Tympanis et organo [Partie instrumentalne zachowane są fragmentarycznie.] Sygn. N 1356/656⁴⁵

PRAHA (Muzeum Narodowe)

- Missa integra solemnis, a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2bus, Alto Viola, Hautobois 2bus tutti in Symphonia, Cornibus 2bus oblig. con Organo et Violone Sygn. XXXIII-A-21-⁴⁶

⁴² J. J a n c a, dz. cyt. 75-78.

⁴³ T. M a c i e j e w s k i, *Inwentarz rękopisów muzycznych kościoła farnego w Barczewie*, Zeszyty Naukowe XXIV, Akademia Muzyczna Gdańsk 1985, 135 n.

⁴⁴ E. H i n z, *Repertuar muzyczny pelplińskiej kapeli cysterskiej w XVIII wieku*, Studia Pelplińskie 10, Pelplin 1975, 330.

⁴⁵ G. Ś l e s z y ń s k a, *Urban Müller – zapomniany kompozytor gdański – życie i twórczość*, Gdańsk 1978, 17 (maszynopis w Akademii Muzycznej).

⁴⁶ Tamże, 13.

MOGIŁA (Biblioteka klasztoru O.O. Cystersów)

– (Aria) „*Domine, ecce nos*”, Canto, Alto vocali, Tenore, Basso, Violino 1mo, Clarino 1mo2do, (Alto) di Viola
Sygn. 980

– „*Dixit*” ex D, a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1mo2do, Clarino 1mo2do con Fundamento
Sygn. 1038 }

Zasadniczą część spuścizny kompozytorskiej o. Urbana Müllera stanowią formy charakterystyczne dla większości twórców tego okresu, wywodzących się ze środowisk monastycznych, takie jak Missae, Offertoria, Vesperae, Litaniae, a także kompozycje na głos solowy z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego.

Kształtując według własnej inwencji twórczej muzyczne formy wypowiedzi, Müller wykorzystuje w nich przeważnie tekst liturgiczny, chociaż zdarza mu się również sięgać po teksty poetyckie, nie związane bezpośrednio z liturgią. Przykładem może być chociażby 5 głosowy utwór ku czci św. Franciszka – „*Francisce mundi gloria*”.

Tekst kanoniczny bywa przez niego niekiedy swobodnie opracowywany, przekształcany a nawet modyfikowany, poprzez opuszczanie poszczególnych wersów czy pojedynczych słów, w zależności od potrzeb podporządkowujących tekst formie muzycznej. Takie podejście do tekstu liturgicznego jest typowe dla kompozytorów XVIII-wiecznych. W tym czasie bowiem tekst przestaje już być czynnikiem dominującym a staje się często pretekstem do opracowania wielogłosowego w utworze. To przesunięcie akcentu wpływa na budowę formalną utworów i znajduje swe wyraźne odbicie również w kompozycjach omawianego twórcy.

Utwory Müllera w przeważającej części przeznaczone są na chór mieszany z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego. Wyjątek stanowią trzy kompozycje na chór z towarzyszeniem organów. Są to: *Salve Regina*, *Francisce mundi gloria* oraz *Requiem Solemne Gregorianum*. Zostaną one szczegółowo omówione w dalszej części niniejszego artykułu.

Podstawę zespołu instrumentalnego w utworach o. Urbana stanowią organy, które realizują bas cyfrowany oraz grupa instrumentów smyczkowych, występujących we wszystkich kompozycjach wokально-instrumentalnych z wyjątkiem „*Vesperae pastoritiae*”, gdzie uwzględnione zostały tylko w „*Magnificat*”⁴⁷. W wielu utworach kompozytor poszerza skład zespołu o instrumenty dęte, przeważnie w podwójnej obsadzie. Z instrumentów perkusyjnych używa tylko kotłów. Podstawowym zadaniem zespołu instrumentalnego jest towarzyszenie głosowi solowemu lub chórowi. Jednakże zdarza się, że kapela realizuje również własne, czysto instrumentalne fragmenty, w których przygotowuje wejście solisty lub zespołu wokálního, intonując ten sam materiał dźwiękowy, który w dalszym przebiegu będzie przekształcony i rozwijany przez chór. W utworach o. Urbana przeważa jednak zdecydowanie funkcja towarzysząca zespołu instrumentalnego w stosunku do chóru i solistów. W tym przypadku polega ona na dublowaniu partii wokalnych przez poszczególne instrumenty lub na typowym akompaniamencie, poprzez zastosowanie basu Albertiego, powtarzanie stałej figury melodyczno-rytmicznej, czy też w postaci rozłożonego akordu.

W swoich utworach kompozytor często stosuje technikę koncertowania, kładąc nacisk na kontrastowość i zróżnicowanie barwy brzmienia. W tym celu obsadza poszczególne odcinki kompozycji zmiennym składem głosów.

Zastosowane środki warsztatowe zdają się wskazywać na Müllera jako kompozytora typowego dla owego okresu. Jego twórczość bowiem podobnie jak osiągnięcia jemu współczesnych, posiada cechy zarówno muzyki barokowej jak i klasycznej. Barokowy charakter nadaje muzyce o. Urbana snucie ewolucyjne,

⁴⁷ Tamże, 98.

technika koncertowania przejawiająca się we wszystkich elementach dzieł, ustępy o budowie polifonicznej oraz zapis partii organo w postaci basso continuo. Nowatorskie cechy klasyczne wynikają z zastosowania budowy homofonicznej i miejscami okresowej, a także z częściowego zrezygnowania przez kompozytora z b.c. Trudno dziś powiedzieć, które z wymienionych wyżej charakterystycznych cech twórczości o. Urbana należą do wczesnego okresu w jego poszukiwaniach kompozytorskich, a które do późniejszego. Chronologii pełnej nie da się ustalić. Tylko niektóre z dzieł Müllera są datowane, a mianowicie:

- Missa integra solemnis (1756),
- Aria de S. Josepho „*Joseph Sanctissime*” (1756),
- Dixit (1762)⁴⁸,
- Offertorium de Commune Sanctorum (1769),
- Lytanei zum Allerheiligsten Altarssakrament (1770-1771),
- Salve Regina (1799).

Jednakże na podstawie tych dat nie można jednoznacznie stwierdzić, kiedy dokładnie dana kompozycja powstała, gdyż prawdopodobnie są to jedynie daty ich przepisywania. Na niektórych kopiach zaznaczone jest imię lub nazwisko skryptora, np. *Dixit* – descriptit Wenceslaus Bourian. Skoro na większości kompozycji brak jest informacji o czasie ich powstania, koniecznością staje się (o ile to możliwe), szukanie dróg pośrednich. To pośrednie ustalanie proveniencji zabytku może dokonywać się w „toku wnioskowania uprawdopodobniającego, przy wykorzystaniu jako przesłanek informacji źródłowych i pozaźródłowych oraz różnego rodzaju reguł pozalógicznych, wypracowanych w toku wielowiekowej praktyki historycznej”⁴⁹. Na tej drodze można, jak się wydaje, określić przybliżony czas powstania dwóch utworów: *Dixit* oraz *Requiem*. W pierwszym przypadku z pomocą przychodzi kopista, który podaje imię chrzestne kompozytora (Franciszek), wzmiankując o nim jako kleryku. Müller złożył śluby w Oliwie 19 marca 1751 r., przyjmując imię zakonne Urban. Stąd przypuszczenie, że omawiana kompozycja musiała powstać jeszcze przed tą datą. W przypadku *Requiem*, możemy odnieść się do cytowanego już Hingelberga, który wymienia to dzieło w swojej książce z 1785 roku. Stanowi to przesłankę ku wcześniejszemu powstaniu kompozycji.

Otwartą pozostaje kwestia studiów paleograficznych, a co za tym idzie ustalenie, które z przekazów nam znanych są autografami. Nie wiadomo bowiem dotąd, co jest autografem w pozostawionej spuściznie kompozytorskiej. Wydaje się, że można jedynie przypuszczać, iż wymienione wyżej utwory o. Urbana powstały przed 1751, 1756, 1769, 1770, 1785 i 1799 r.

Z kompozycji chóralnych o. Urbana Müllera dotychczas zostały odkryte tylko trzy, a mianowicie: *Salve Regina*, *Francisce mundi gloria* oraz *Requiem*. Ich analiza, obejmująca m.in. opis źródeł⁵⁰, ich pochodzenie, ma na celu ukazanie założeń twórczych i charakterystykę warsztatu kompozytorskiego Cystersa z Oliwy, z uwzględnieniem problematyki wykonawstwa.

⁴⁸ De facto można uznać ten utwór za chronologicznie najwcześniejszy ze względu na występujące w nim imię chrzestne kompozytora, co oznacza, że został on skomponowany przed 1751 r.

⁴⁹ J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1973, 386.

⁵⁰ W pracy korzystałem jedynie z fotokopii rękopisów, dlatego analiza dotyczy tylko tych właściwości materiałów źródłowych, które na tej podstawie mogły być opisane i scharakteryzowane.

SALVE REGINA

Rękopis tej kompozycji pochodzi ze zbioru muzykaliów kościoła parafialnego p.w. św. Anny w Barczewie, gdzie oznaczony jest sygnaturą „Rm71”. Pełny tytuł utworu brzmi: „*Salve Regina, Chorale a Canto, Alto, Tenore, Basso con Organo*”. Widoczny jest także napis: „Authore E.A.R. Patre Urbano Müller Professo Olivensis S.O.Cisterciensis S.T. Doctore obit 1799”. Wskazuje on wyraźnie, że w tym przypadku mamy do czynienia z kopia sporządzoną już po śmierci kompozytora. W dolnej części karty tytułowej znajduje się jeszcze inny dopis: „Ex Rebus F.G.Seidler L.S.”. Wynika z niego, iż rękopis tego utworu należał do Georga Seidlera⁵¹.

Utwór przeznaczony jest na czterogłos wokalny i organy. Zawiera pięć kart, po jednej dla każdego głosu. Znaki graficzne wchodzące w zakres notacji muzycznej (nuty, klucze, pauzy), a także oznaczenia tempa i dynamiki, pisane są zgodnie z ówczesną praktyką kompozytorską, nie różniącą się od dziś używanej. Pismo jest raczej staranne i nie sprawia większych trudności w poprawnym odczytaniu poszczególnych głosów.

Tekst utworu jest następujący:

Salve Regina Mater misericordiae,

vita dulcedo et spes nostra, salve.

Ad te clamamus, exules fila Haeurae.

Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

Eia ergo, Advocata nostra,

illos tuos misericordes oculos ad nos converte.

Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,

nobis post hoc exilium ostende.

O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

Przekład na język polski:

Witaj królowo, Matko miłosierdzia,

życie, słodyczy i nadziejo nasza, witaj!

Do Ciebie wołamy wygnańcy, synowie Ewy.

Do Ciebie wzdychamy, jęcząc i płacząc na tym leż padole.

Przeto, orędowniczko nasza,

One miłosierne oczy Twoje na nas zwróć,

a Jezusa, błogosławiony owoc żywota Twojego,

po tym wygnaniu nam okaż.

o łaskawa, o liściowa, o słodka Panno Maryjo⁵².

Salve Regina należy do najstarszych, tzw. wielkich antyfon maryjnych. Jej autorem jest być może Hermanus Contractus (+1054), albo biskup Ademar z Puy (+1098). W rękopisach pojawia się ona przy końcu XI wieku z tekstem pierwotnym „*Salve Regina misericordiae*”. Dopiero w wieku XIV spotykamy tekst znany nam współcześnie z zakończeniem „O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria”. W takiej wersji włączył tę antyfonę w 1568 r. do obowiązkowych modlitw brewiarzowych papież Pius V. Salve Regina nie jest więc związana bezpośrednio z liturgią mszalną, ale występuje jako śpiew alternatywny wśród innych antyfon maryjnych w brewiarzu⁵³.

Tekst Salve Regina, na równi z *Te Deum* i *Magnificat*, stanowił dla wielu kompozytorów źródło inspiracji twórczej do powstania wielkich i wspaniałych dzieł, żeby wspomnieć Johanna Ockeghema, Josquina des Pres, Józefa Haydna czy Franciszka Schuberta. Zainspirował on także o. Urbana. Poszczególne elementy muzyczne tej oraz pozostałych dwóch kompozycji chóralnych, zostaną omówione w dalszej części artykułu.

⁵¹ G. Seidler był posiadaczem dwóch utworów o. Urbana, których pierwszym właścicielem był J. Grunau z Elbląga, wzmiankowany również na kilku innych kompozycjach. Por. T. Maciejewski, dz. cyt., 100.

⁵² *Liturgia Godzin*, t.2. Poznań 1984, 1208.

⁵³ J. A. Jungmann, *Sprawowanie liturgii. Podstawy i historia form liturgii*, Kraków 1992, 128.

FRANCISCHE MUNDI GLORIA

Rękopis pochodzi z Biblioteki klasztoru O.O. Jezuitów w Świętej Lipce [bez sygnatury]. Na karcie tytułowej widnieje napis: „Fünfstimmiger Gesang zum Francisc-Fest von Urban Müller”.

Kompozycja przeznaczona jest na 5 głosowy chór mieszany z towarzyszeniem organów. Partytura ma jedenaście stron, według następującego porządku: Organo – jedna strona, Canto 1mo – 2 strony, Canto 2do – 2 strony, Alto – 2 strony, Tenore – 2 strony, Basso – 2 strony.

Rękopis jest czytelny, partie poszczególnych głosów wokalnych i głosu organowego zachowane są w bardzo dobrym stanie.

Treść utworu stanowi tekst poetycki, niezidentyfikowanego dotychczas autora. Przedstawia się on następująco:

Francisce mundi gloria,

Francisce orbis quae lumen alterum.

Ignatio quem proximum gradu secundo ponimus Francisce.

Audi clientum carmina quae mente grata pangimus et ora canentium.

Aura fauoris subleva.

Przekład na język polski:

Franciszku chwało świata,

Franciszku (chwało) świata, który jesteś drugim światłem.

Franciszku, którego stawiamy wyżej o stopień od Ignacego.

Wysłuchaj pieśni tego twórcy, które głosimy wdzięcznym umysłem

I ustami opiewającymi ciebie.

Podnieś (wzmocnij) aurę życzliwości (dla nas)⁵⁴.

Zarówno tytuł utworu jak i jego treść sugerują, iż mógł on powstać (być może na zamówienie), z okazji uroczystości św. Franciszka z Asyżu.

Wielce prawdopodobne wydaje się być dedykowanie tej kompozycji klasztorowi O.O. Franciszkanów w Barczewie, jednakże brak jest jak dotąd materiałów źródłowych mogących potwierdzić tę hipotezę.

REQUIEM SOLEMNE GREGORIANUM

Requiem (Acc. od łac. requies), znaczy odpoczynek albo spokój. Jest to słowo początkowe introitu „Requiem aeternam dona eis Domine” z oficjum żałobnego w kościele rzymsko-katolickim. W potocznym rozumieniu oznacza więc mszę za zmarłych.

Decydujące znaczenie dla powstania Requiem jako formy muzycznej miało to, iż w ciągu XI-XII wieku skodyfikowano te części mszy za zmarłych, które nie ulegały już dalszym zmianom. Ostatecznie zatwierdzono je za papieża Piusa V (1570 r.) i opublikowano w Mszałe rzymskim, będącym owocem ustaleń Soboru Trydenckiego.

Właściwa historia Requiem jako wielogłosowej mszy za zmarłych zaczyna się pod koniec XV stulecia. Wykorzystywane wówczas teksty dają się podzielić na dwa typy: Fa) przy pierwszym stoi prawdopodobnie tradycja angielskiego „Sarum use”, gdzie jako gradual wykorzystywany jest tekst „Si ambulem”, a jako tractus „Sicut cervus”. Do tego typu, który zawierają przede wszystkim rękopisy i druki francuskie oraz niderlandzkie, należą najstarsze zachowane Requiem takich kompozytorów jak: Johannes Ockeghem, Pierre de la Rue, Jean Richafort, Philippo de Monte, Orlando di Lasso (czwarte Requiem z 1577 r.).

⁵⁴ Własne tłumaczenie.

⁵⁵ E. Blom, *Jan Sebastian Bach*, w: *Grove's Dictionary of music and musicians*, t.1, London 1975, 306.

b) Drugiemu, tzw. typowi rzymskiemu (graduał „*Requiem aeternam*” tractus „*Absolve Domine*”, którego przykłady znajdujemy w rękopisach i drukach proveniencji włoskiej, przyporządkować można kompozycje takich twórców jak: Antoine Brumel (po raz pierwszy z sekwencją „*Dies irae*” – 1516 r.), Giovanni Francesco Anerio, Orlando di Lasso (piąte *Requiem* z 1589 r.), Giovanni Pierluigi de Palestrina, Constanzo Porta, Vincenzo Ruffo, Cristobal Morales, Giovanni Matteo Asola.

Charakterystyczne dla muzycznej postaci tych dzieł jest, przy całej stylistycznej różnorodności włosko-niderlandzkiej polifonii, częste wykorzystywanie melodii chorałowej jako cantus firmus.

Po roku 1600 poprzez tę formę wypowiadają się tacy mistrzowie jak: Claudio Monteverdi, Marc Antoine Charpentier, Antonio Caldara, Francesco Cavalli, Francesco Durante, Johann Ernst Eberlin, Johann Joseph Fux, Jean Gilles, Johann Adolf Hasse, Nicolo Jommelli, Antonio Lotti, Giovanni Battista Pergolesi, Giuseppe Ottavio Pitoni, Alessandro Scarlatti, Johann Stadlmayer. Należy wymienić w tym miejscu także „*Musicalischen Exequien*” Heinricha Schütza i motety żałobne Jana Sebastiana Bacha, takie jak: „*Jesu meine Freunde*”, „*Der Geist hilft unserer Schwachheit auf*” oraz „*Fürchte dich nicht*”⁵⁵. Stałymi elementami techniki kompozytorskiej utworów z końca XVII w., były odcinki imitacyjno-kontrapunkcyjne z wykorzystaniem fragmentów chorału gregoriańskiego, stanowiącego jeden z elementów konstytutywnych tego typu dzieł⁵⁶.

Centralną częścią Requiem w artystycznym, kompozytorskim opracowaniu została jednak sekwencja „*Dies irae*”, będąca perłą poezji chrześcijańskiej. Tekst dzisiejszej sekwencji rozrastał się w ciągu wieków z różnych wersyкулów, tropów oraz responsoriów. Jej autorem jest prawdopodobnie włoski franciszkanin – Thomas de Celano, żyjący w XIII wieku.

Spośród kompozycji mszy żałobnych z końca XVIII stulecia (współczesnych Müllerowi) wymienić należy dzieło Michała Haydna z 1771 r., napisane dla Arcybiskupa Sigismunda von Schrattenbach oraz Requiem, które skomponował F.A. Rösler w 1776 r., wykonane powtórnie w Pradze w roku 1791, dla uczczenia pamięci Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Do najgenialniejszych i unikalnych realizacji tej formy należy jednak *Requiem* Mozarta. W tym co pozostawił, a co znakomicie uzupełnił F.X. Süssmayr, jawi się on człowiekiem par excellence ponadczasowym, należącym do tych, co zawsze wyprzedzają swoją epokę⁵⁷.

Współcześnie do tych arcydzieł wielkich mistrzów powstała msza żałobna o. Urbana Müllera. Rękopis kompozycji znajduje się w Bibliotece klasztoru O.O. Jezuitów w Świętej Lipce [bez sygnatury]. Pełny tytuł utworu brzmi: „*Requiem Solemne Gregorianum a Vocibus Canto, Alto, Tenore, Basso con Organo*” Poniżej umieszczony jest napis: „*Compositum ab A/dmodum/ R/everendum/ Patre Urbano Müller pro sepultura Authoris*”. I chociaż data powstania kompozycji nie jest znana, te jednak wydaje się że można przynajmniej określić jej terminus ad quem. Dopis „*pro sepultura Authoris*” mógłby sugerować ostatnie lata życia Müllera, piszącego utwór na własny pogrzeb. Jednakże pewne okoliczności zdają się temu przeczyć. Jak to już wcześniej zostało zaszyfrowane, kompozycja powstała z całą pewnością przed 1785 r., ponieważ wspomina ją J.G. Hingelberg w swojej książce – „*O gdańskiej muzyce i gdańskich muzykach*”⁵⁸.

⁵⁶ *Requiem* w: Das Grosse Lexikon der Musik, t.7, Freiburg-Basel-Wien 1987, 47-50.

⁵⁷ A. Kolb, *Mozart*, Warszawa 1990, 230.

⁵⁸ J. Hingelberg, dz. cyt., 29 n.

Oprócz karty tytułowej utwor zawiera 30 stron: Organo – 6 stron, Canto – 6 stron, Alto – 6 stron, Tenore – 6 stron, Basso – 6 stron⁵⁹. Ilość pięciolini i dla każdego z głosów wokalnych i partii Organo jest zasadniczo stała i waha się od trzynastu do piętnastu. Wszelkie znaki graficzne pisane są zgodnie z ówczesną praktyką kompozytorską. Pauzy oznaczone są jako pionowe kreski: dla czterech taktów – od drugiej do czwartej linii, dla dwóch taktów – pomiędzy trzecią a czwartą, dla jednego taktu – pod czwartą linią. Pauzę trwającą większą ilość taktów oznaczono zestawiając parami pauzy czterotaktowe.

Poszczególne partie głosowe zanotowane zostały w starych kluczach: Canto – sopranowy, Alto – altowy, Tenore – tenorowy, Basso – basowy, Organo – basowy. Pisownia nut jest współczesna, z wyjątkiem półnuty, przy której kreska znajduje się z prawej strony.

Tempo oznaczane jest tylko sporadycznie. Zasadniczo występują tylko dwa określenia: „andante” i „presto”. Z oznaczeń dynamicznych odnotowujemy wyłącznie „forte” i „piano”.

Rękopis Requiem najprawdopodobniej nie jest pisany ręką o. Urbana gdyż dają się zauważyć dość istotne różnice w charakterze pisma pomiędzy kartą tytułową kompozycji a zapisami z ksiąg parafialnych⁶⁰. W tym przypadku mamy do czynienia z kopią, chociaż brak jest inicjałów kopisty.

Wartość artystyczną kompozycji dostrzegli już współcześni Müllerowi muzycy gdańscy. Cytowany wyżej Hingelberg napisał, że jest to dzieło „w całkowicie nowoczesnym stylu, pełnym sztuki, z poważnym, odpowiadającym liturgii śpiewem”⁶¹. Ogólną cechą charakterystyczną tego nowego stylu był pewnego rodzaju powrót do dawnych form i stylu palestrinowskiego, jako reakcja przeciw wybujałemu stylowi instrumentalnemu w Kościele. Novum polegało na zarzuceniu dotychczasowego „stilo moderno” a ożywieniu i odnowieniu stylu wokalnego. Jednakże nie na zasadzie naśladowania dzieł Palestriny lecz na rozbudowaniu i wzbogaceniu dawnej tradycji kompozytorskiej nowymi, współczesnymi środkami wyrazowymi. Polegało ono na „odkryciu” na nowo znaczenia chóralu gregoriańskiego i możliwości stosowania środków i zdobyczy muzyki współczesnej w twórczości muzycznej dla liturgii Kościoła.

Wszystkie te postulaty wysuwane pod adresem kompozytorów, jak się wydaje, znalazły swoją realizację w *Requiem* o. Urbana. Widoczne jest to już w pierwszych taktach kompozycji, która zaczyna się od prostej, ale poprzez zastosowanie przewrotów akordów septymowych, mimo wszystko dobitnej harmonii. Nie brakuje również śmiałości harmonii powstającej w wyniku konsekwentnego prowadzenia głosów, np. „*Quam olim*” z „*Offertorium*”. Jednakże te oraz inne elementy dzieł chóralnych oliwskiego twórcy zostaną omówione w dalszej części artykułu. W tym miejscu pragnę tylko zwrócić uwagę na pewien szczegół, w związku z analizą melodyki „*Requiem*”⁶². Kompozycja około 1785 r. wzbudziła w środowisku muzyków gdańskich duże zainteresowanie, zyskując pochlebne recenzje. Prawdopodobnie mogła być znana i wykonywana również poza Gdańskiem. Kontakty kulturalno-artystyczne miasta były w tym czasie bardzo rozległe⁶³. W latach 80-tych rozwijało się w Gdańsku niezwykle bujne życie koncertowe. Odbywały się dla melomanów cotygodniowe

⁵⁹ Warto zaznaczyć, że kompozycja o. Urbana zawiera dodatkowo dłuższą wersję „*Te decet*” oraz krótsze opracowanie introitu „*Requiem*”.

⁶⁰ Niektóre z ksiąg parafialnych z tego okresu (1780-1799) znajdują się w Bibliotece Gdańskiego Seminarium Duchownego w Oliwie [bez sygnatur].

⁶¹ J. H i n g e l b e r g, dz. cyt., 29

⁶² Autorem sugestii jest J. Janca z Tübingen, któremu w tym miejscu dziękuję za interesującą korespondencję.

⁶³ T. G r z y b k o w s k a, *Arystokracja kultury mieszczańskiej Gdańska przełomu XVI-XVII w.*, w: *Sztuka miast i mieszczaństwa XV-XVIII wieku w Europie Środkowo-wschodniej*, red. J. H a r a s i m o w i c z, Warszawa 1990, 251.

koncerty, na których wykonywano utwory kompozytorów północnoniemieckich (Berlin), południowoniemieckich (Manheim) oraz wczesne utwory klasyków wiedeńskich, najczęściej J. Haydna⁶⁴. Melodyka kompozycji Müllera jest urzekająca. Być może niektóre tematy stanowiły inspirację twórczą dla innych kompozytorów. Analogia, na którą pragnę zwrócić uwagę może wyda się zbyt śmiała (osobny problem stanowi oryginalność pomysłów o Urbana), ale warta w tym miejscu odnotowania. Chodzi o temat z „*Lux aeterna*” Müllera oraz temat z drugiej części *Kwartetu smyczkowego C-Dur op.76 Nr 3* Józefa Haydna. Utwór Haydna powstał dopiero w roku 1799⁶⁵, tj. około piętnaście lat później niż *Rrequiem* oliwskiego twórcy. Wydaje się, że nie można wykluczyć możliwości zetknięcia się J. Haydna z tą kompozycją. Ale może być również tak, że istniał wspólny archetyp dla obu tematów, z którym niezależnie od siebie w przeszłości zetknęli się obaj twórcy. Zadnego z tych rozważań nie można wykluczyć, dlatego jednoznaczne rozstrzygnięcia w tej kwestii chyba nie są możliwe, aczkolwiek sam problem wydaje się być wart zapamiętania.

Zagadnienia związane z warsztatem kompozytorskim o Urbana Müllera oraz wynikająca z założeń twórczych problematyka wykonawstwa zostaną przedstawione według następującego porządku: tekst, melodyka i rytmika, agogika i dynamika, harmonika i polifonia, problemu interpretacyjne.

TEKST

Utwór chóralny oddziałuje na słuchacza nie tylko stroną dźwiękowo-muzyczną, ale także – a może przede wszystkim – treścią tekstu słownego, który jako składnik pozamuzyczny pomaga w zrozumieniu konstrukcji dzieła, ułatwia uchwycenie prawidłowej interpretacji i zwiększa jego komunikatywność.

O. Urban w swoich kompozycjach wykorzystuje zarówno tekst liturgiczny (*Requiem*, *Salve Regina*), jak i poetycki (*Francisce mundi gloria*). Kanon liturgicznych tekstów jest zasadniczo stały i nie powinien podlegać żadnym modyfikacjom. Co więcej, do pewnego stopnia kształtuje formę kompozycji. Jest więc czynnikiem nadrzędnym. Jednakże w wieku XVIII następuje przesunięcie akcentu. Od tego momentu wzrasta rola muzycznej inwencji kompozytora. Dotyczy to również cystersa z Oliwy. Wśród zastosowanych wariantów przekształceń tekstu liturgicznego wyróżnić można następujące rodzaje:

a) powtórzenia poszczególnych słów, np. słowo „repraesentet” zostało sześciokrotnie powtórzone w „*Offertorium*” z *Requiem*.

b) powtórzenia kilku słów, według kompozytora szczególnie istotnych, np. „tibi reddetur” w „*Te decet*”.

c) powtórzenia całego wersetu, np. „Mors stupebit et natura cum resurget creatura” w skwencji „*Dies irae*”.

Odnotować należy również pojedynczy przypadek trzykrotnego powtórzenia pierwszej sylaby słowa „*facimus*” w „*Hostias*” w czym widać wpływ szkoły neapolitańskiej⁶⁶. W wielu wypadkach bowiem tekst staje się regulatorem doboru środków polifonicznych i harmonicznych, a zgodnie z ówczesnymi założeniami estetycznymi odpowiednim słowom należało przyporządkować właściwie dobrane środki muzyczne. Stąd spotykamy się w kompozycjach Müllera z tzw. figurami retorycznymi, które miały określone znaczenie wyrazowe.

⁶⁴ R. S z y s z k o, *Życie muzyczne Gdańska w II poł. XVIII wieku w świetle źródeł i opracowań*, Gdańsk 1978, 49 n (maszynopis w Akademii Muzycznej).

⁶⁵ A. v o n H o b o k e n, *Joseph Haydn. Thematisch- bibliographisches Werkverzeichnis*, t.1, Mainz 1957, 429-431.

⁶⁶ J. C h o m i ń s k i, K. W i l k o w s k a - C h o m i ń s k a, *Wielkie formy wokalne*, t.5 Warszawa 1984, 675.

Istotną rolę w opracowaniu tekstu odgrywa sylabiczne i melizmatyczne jego traktowanie. Styl sylabiczny stosuje o. Urban tam, gdzie pragnie dobitnie podkreślić znaczenie tekstu liturgicznego, np. słowa „et lux perpetua luceat eis Domine” w *Requiem*. Melizmatykę wprowadza natomiast w partiach, w których treść została już przekazana, a dalsze jej opracowanie nastawione jest na efekt artystyczny, czysto muzyczny, np. „Liber scriptus...” z „*Dies irae*”.

Tekst odgrywa wielką rolę w kształtowaniu architektonicznym dzieła muzycznego. W utworach chóralnych Müllera występują zasadniczo dwa typy kształtowania formy:

a) kształtowanie ewolucyjne, którego istotą jest snucie motywiczne, opierające się na projekcji materiału wprowadzonego z motywu czołowego.

b) kształtowanie okresowe, przejawiające się w istnieniu budowy okresowej.

W kompozycjach cystersa z Oliwy przeważa typ budowy ewolucyjnej dzieła muzycznego, w którym motyw czołowy lub kilkutaktowa fraza podlega w trakcie przebiegu utworu przekształceniom i rozwojowi. Świadczy to o tym, iż kompozycje o. Urbana pod względem kształtowania formy należą jeszcze w dużym stopniu do epoki baroku.

MELODYKA I RYTMIKA

Jednym z podstawowych elementów utworu muzycznego jest melodyka. W kompozycjach chóralnych Müllera można zasadniczo wyróżnić dwa jej typy:

a) bardzo ruchliwy, ozdobny, charakteryzujący się skokami interwałowymi, pochodami gamowymi, rozłożonymi akordami, ambitusem o znacznej rozpiętości (duodecyma), stosowaniem ozdobników w postaci przednutek, a także skomplikowanymi układami rytmicznymi. Ten typ melodyki dominuje w 5 głosowym „*Francisce mundi gloria*”, gdzie odnosi się wrażenie, że chór to instrument muzyczny, któremu postawiono bardzo wysokie wymagania techniczne. W tym przypadku instrumentalna precyzja wykonawcza aparatu wokalnego jest warunkiem sine qua non osiągnięcia harmonijnego współkoncertowania poszczególnych głosów.

b) typ statycznymi parlandowy, w którym głosy poruszają się małymi interwałami, gdzie często ma miejsce powtarzanie dźwięków. Wówczas wszystkie głosy prowadzone są w jednakowym rytmie, zgodnie z zasadami techniki kontrapunktycznej „nota contra notam”. Ten rodzaj melodyki o. Urban wykorzystuje częściej w *Requiem* i *Salve Regina*. Wydaje się, że jest to zgodne z duchem tych utworów, których obraz dźwiękowy idzie w parze z modlitewną ekspresją stylu kościelnego.

Zarówno w pierwszym jak i drugim sposobie kształtowania linii melodycznej, kompozytor wykorzystuje progresje melodyczne i harmoniczne, powtarzanie stałych fragmentów motywicznych, wypełnianie odległości pomiędzy podstawowymi dźwiękami melodii oraz pochody gamowe. Elementy techniki koncertowania widoczne są natomiast w przemienności grup wokalnych (głosy żeńskie i męskie w „*Christe eleison*”), a także we współdziałaniu poszczególnych głosów w czterogłosie. Przykładem może być „*Pleni sunt coeli*” z *Sanctus*, gdzie trzy głosy wysokie stanowią tło harmoniczne dla figuracyjnie kształtowanej melodii basu, a następnie wykorzystują przedstawiony materiał melodyczny do korespondencji motywów pomiędzy sobą.

Prawidłowy oddech i wzorowa dykcja to czynniki wpływające na rytmiczność wykonania dzieła muzycznego. Czynnikiem ułatwiającym wykonawcom prawidłowy oddech jest budowa takich linii melodycznych, w których kolejne frazy lub zdania oddzielane są za pomocą pauz. Z takim sposobem prowadzenia melodyki spotykamy się właśnie u Müllera, zwłaszcza w kompozycji o św. Franciszku. Może to świadczyć o dobrej znajomości możliwości technicznych zespołu wokalnego przez kompozytora. W przypadku tego utworu, wart odnotowania wydaje się być fakt zastosowania w przebiegu rytmicznym grupy niemiarewej, jaką jest triola o wartości ćwierćnoty. W wyniku równoczesnego stosowania przez kompozytora grup regularnych i nieregularnych, mogą powstać struktury polirytmiczne, dość trudne do precyzyjnego

wykonania przez zespół wokalny. Jednakże o. Urban, prawdopodobnie świadom tych trudności, z reguły unika równoczesnego ich zestawiania. W momencie kiedy w jednym głosie pojawia się triola, głosy pozostałe mają dłuższą wartość lub pauzę, co niezmiernie ułatwia precyzyjne wykonawstwo.

AGOGIKA I DYNAMIKA

Dzieło muzyczne nabiera wyrazu tylko wówczas gdy przebiega we właściwym sobie tempie. Ono jest regulatorem oddziaływania innych czynników w utworze, takich jak dynamika, melodyka, ekspresja frazy i tekstu.

W trzech omawianych utworach Müllera występują zróżnicowane określenia agogiczne. Ich skala sięga od temp wolnych (adagio), poprzez umiarkowane (andante), do temp szybkich (allegro) i bardzo szybkich (presto). W kompozycjach chóralnych o. Urbana spotykamy się również z brakiem oznaczenia tempa danej części. Ma to miejsce głównie w *Requiem*, gdzie tempo „andante” zaznaczone jest tylko na początku, natomiast „presto” widnieje przy sekwencji „*Dies irae*”. Poza tymi dwoma miejscami brak jest innych oznaczeń agogicznych. Jest to zjawisko typowe dla muzyki religijnej tego okresu, w której zawartość wyrazowa tekstu przejmując rolę regulatora tempa. Stąd formy tej muzyki winny odznaczać się spokojnym przebiegiem, aby nie zagubił się ich charakter i modlitewna ekspresja oraz czytelność tekstu.

Inny problem stanowi znak alla breve C , którego bardzo często używa Müller w poszczególnych częściach *Requiem*. Jego znaczenie w tamtym okresie nie było dokładnie sprecyzowane. W zasadzie oznaczał dwukrotne skrócenie czasu trwania wszystkich wartości nutowych w obrębie utworu lub jego części, ale tylko wówczas, gdy znak ten wymieniał się ze znakiem C innej części tego utworu. W innych wypadkach relacje między tymi znakami nie były dostatecznie precyzyjnie określone, a w praktyce C było tylko nieco szybsze niż C.

Istnieje także możliwość interpretacji historycznej znaku C jako proportio dupla. Przekreślenie znaku taktowego pozwalało wykonawcy na kształtowanie tempa utworu według własnego uznania. Ponadto niektórzy kompozytorzy tego okresu rezerwowali znak C dla utworów instrumentalnych, natomiast alla breve C dla wokalnych. Oznaczało to w praktyce zrównanie ich tempa w wykonawstwie muzycznym⁶⁷. Wydaje się, że w tych kategoriach należy patrzeć na oznaczenia agogiczne oliwskiego cystersa, który wykonawcy pozostawiał swobodę w podjęciu decyzji. Ponadto mylący dla współczesnego odtwórcy tego typu utworów jak *Requiem* czy *Salve Regina*, może być sam zapis graficzny (białe nuty). Kompozytorzy chcąc przyspieszyć tempo utworu lub jego części stosowali zabieg polegający na zamianie taktu prostego (parzystego) na trójmiarowy. Z taką praktyką spotykamy się zarówno w *Requiem* Müllera, jak i w drugiej kompozycji chóralnej – *Francisce mundi gloria*.

Jak to już zostało wcześniej zaznaczone, właściwe tempo reguluje oddziaływanie innych czynników dzieła muzycznego, m.in. dynamiki. O. Urban w swoich utworach tylko sporadycznie stosuje oznaczenia dynamiczne. Są to głównie dwa znaki graficzne oznaczające „forte” i „piano”. Warto w tym miejscu odnotować również pojedynczy przypadek użycia w zapisie graficznym określenia „decrescendo”⁶⁸. Ma to miejsce w drugiej (krótszej) wersji introitu *Requiem*.

Sporadyczne stosowanie oznaczeń dynamicznych jest również cechą charakterystyczną muzyki tego okresu, w której napięcia i stopniowanie dynamiczne nie mają w praktyce wyznaczników absolutnych, ale winny łączyć się z tokiem i logiką myśli

⁶⁷ S. K r u k o w s k i, *Problemy wykonawcze muzyki dawnej*, Warszawa 1991, 91.

⁶⁸ Ponieważ jednak nie jest pewne czy dysponujemy autografem czy odpisem, określenie to należy traktować ostrożnie, gdyż może pochodzić od późniejszych wykonawców.

muzycznej dzieła, i z tej myśli organicznie wynikać. W ten sposób wykonawca stawał się niejako współtwórcą ostatecznego obrazu utworu, a w rękach różnych wykonawców lub nawet tego samego odtwórcy, obraz ten mógł być za każdym razem nieco inny⁶⁹

HARMONIKA I POLIFONIA

Harmonika zastosowana w utworach chóralnych o. Urbana, znajduje swoje odzwierciedlenie w linii basu cyfrowanego, realizowanego przez partię organo. Spośród wielu istniejących w XVII i XVIII wieku nazw partii akompaniującej, dziś powszechnie używamy włoskiej – basso continuo⁷⁰.

Najczęściej spotykaną formą akompaniamentu był głos basowy (*Requiem, Salve Regina*), gdzie oznaczenia cyfrowe podane były nie we wszystkich miejscach, dając odtwórcy jedynie najpotrzebniejsze informacje. W przypadku „*Francisce mundi gloria*” brak jest wogóle ocyfrowania basu. Mamy więc u Müllera dwa rodzaje basu: właściwe basso continuo (ocyfrowane), oraz tzw. basso sequente, będące swego rodzaju wyciągiem fortepianowym, w tym przypadku partyturą organową.

W kompozycjach chóralnych o. Urbana, basso continuo zasadniczo pokrywa się z basso sequente, gdyż wykorzystuje najniższe dźwięki głosów aktualnie najniższego, np. w *Kyrie*, gdzie partia organo na przestrzeni kilku taktów zanotowana została w kluczu tenorowym. W ten sposób pomiędzy b.c. a śpiewem wywiązuje się współzależność melodyczna, oparta na identycznym materiale tematycznym. Ponadto czynnikiem formującym linię basu jest rytmika, w postaci powtarzających się figur. Przyczynia się ona nie tylko do jedności melodycznej b.c., ale jednocześnie pozwala na współdziałanie motywiczne z głosem wokalnym. Trzeba zaznaczyć, że dla kompetentnego akompaniatora w tamtych czasach, wypełnienie harmonii nie stanowiło problemu. Można było bez trudu ustalić przebieg harmoniczny, który tworzył się z istniejących w zapisie współbrzmień. Tym bardziej, że basso continuo realizował przeważnie sam kompozytor. Tworzenie zaś warstwy akompaniamentu odbywało się zazwyczaj w sposób nieskomplikowany, ograniczając się do realizacji akordów w fakturze trzy- lub czterogłosowej⁷¹.

Omawiany okres opiera konstrukcję muzyczną swoich dzieł na diatonicznych gmach majorowo-minorowych, posługując się przy tym prawie całym materiałem akordowym. Naczelne miejsce zajmują w tej konstrukcji trójdźwięki triady harmoniczej. W połączeniu akordów eksponuje się stosunek kwintowy, który stał się podstawą zwrotu D – T (dominanta – tonika). Tonacja jest stosunkowo często określana poprzez kadencję, natomiast same zwroty kadencyjne stały się podstawą określonych przebiegów harmonicznych, co doprowadziło do powstania charakterystycznych schematów dźwiękowych⁷². Takie rozwiązania harmoniczne przeważają w kompozycjach Müllera. Zasób środków harmonicznych, należących w całości do dur-moll jest zróżnicowany. Obejmuje zasadniczo wszystkie akordy, począwszy od funkcji podstawowych (T, S, D), poprzez akody poboczne (Su, Tui, Tvi), septymowe, akord

⁶⁹ K. Sperski, *Uwagi o wykonawstwie wiolonczelowej muzyki barokowej w świetle tradycji i współczesnych wymagań*, W: *Z zagadnień wykonawczych kameralnej muzyki baroku*, Gdańsk 1988, 30.

⁷⁰ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, t.1, Warszawa 1989, 270.

⁷¹ A. Prabucka-Firlej, *Realizacja partii fortepianu instrumentalnych sonat barokowych w oparciu o wybrane wydawnictwa współczesne*, W: *Z zagadnień wykonawczych kameralnej muzyki baroku*, Gdańsk 1988, 80.

⁷² A. Poszowski, *Stopień krystalizacji systemu tonalnego Dur-Moll w pierwszej połowie XVIII wieku a współczesna praktyka wykonawcza tego okresu*. W: *Zeszyty Naukowe XXI-XXII, Akademia Muzyczna Gdańsk 1983*, 289.

nonowy, aż do łańcucha dominant wtrąconych, wykorzystywanych przez kompozytora w postaci zasadniczej lub przewrotach.

Harmonika w utworach o. Urbana ma znaczenie konstruktywne. Wpływa bowiem na dobór środków polifonicznych. Szczególnie widoczne jest to na przykładzie imitacji syntaktycznej, bardzo często wykorzystywanej przez kompozytora w celu podkreślenia poszczególnych odcinków tekstu, odznaczających się określonym wyrazem.

Spośród elementów bezpośrednio związanych z przebiegiem harmonicznym wymienić należy progresję, która będąc środkiem, rozwoju linii melodycznej w odcinkach kształtowanych na zasadzie snucia motywicznego (*Kyrie, Salve Regina*), jest równocześnie środkiem modulacyjnym przy przejściu z jednej tonacji do drugiej.

Rozwój harmoniki funkcyjnej sprzyjał stosowaniu chromatyki, którą kompozytorzy tego okresu wprowadzali najczęściej dla odmalowania ponurych nastrojów i cierpienia⁷³. Przykładem może być *Salve Regina*, gdzie poprzez wprowadzoną chromatykę Müller podkreślił słowa: „ad te suspiramus gementes et flentes” (Do Ciebie wzdychamy jęcząc i płacząc).

Końcowym elementem przebiegu harmonicznego jest kadencja. Inwencja twórcza o. Urbana nie jest w tym względzie wielka. Najczęściej używa więc kadencji autentycznej, w postaci D – T, rzadziej natomiast w postaci rozszerzonej: S – D – T.

PROBLEMY INTERPRETACYJNE

Wykonawstwo utworów muzyki dawnej, a do takich zaliczamy kompozycje oliwskiego cystersa, nastroża wiele trudności wynikających z niejasnego, pozbawionego określeń wykonawczych tekstu nutowego zachowanych zabytków muzycznych. Brak wskazówek interpretacyjnych stwarza pewien margines dla indywidualnej „ingerencji” dyrygenta w dzieła pozostawione przez dawnych mistrzów. Istota problemu interpretacji utworu polegała więc będzie na wypełnieniu tego marginesu przemyśleniami, które pomogą dyrygentowi w znalezieniu stylowej koncepcji wykonawczej. Bez osobistej refleksji i dokładnej analizy utworu, bez zrozumienia funkcji jaką pełnił w epoce z której pochodzi, bez uświadomienia sobie cech stylistycznych szkoły czy kierunku jaki reprezentuje, nie może być mowy o stylowym wykonaniu danej kompozycji.

Elementy konstytutywne kompozycji chóralnych o. Urbana Müllera zostały już pokrótce przedstawione. Bez ich dogłębnej analizy nie byłoby możliwe zrozumienie tych dzieł w całej ich rozciągłości. Nie byłoby również możliwe stworzenie wywodzących się z ducha poszczególnych utworów ich koncepcji wykonawczych. Dlatego każdy, kto podejmuje się tego zadania, obok szacunku i uczciwości wobec tekstu muzycznego, powinien mieć ambicję ukazania utworu w stanie stylistycznie najwiedzielszym, z uwzględnieniem specyfiki każdego elementu dzieła muzycznego, w tym także etapu jego historycznego rozwoju w dziejach muzyki⁷⁴.

W tym miejscu pragnę zwrócić uwagę na jeszcze jedną okoliczność; związaną z wykonawstwem kompozycji o. Urbana, a mianowicie, dzieła oliwskiego twórcy noszą wyraźne cechy okresu przejściowego między barokiem a stylem klasycznym. Pewne cechy tradycyjne są – jak się wydaje – wynikiem stosowania stylu zachowawczego, szczególnie przydatnego w tego typu kompozycjach jak np. Msza żałobna. Dlatego w rozważaniach dotyczących cech stylistycznych w konkretnym utworze należy pamiętać, że nie ma nigdy ściśle określonych progów między jedną a drugą epoką. Każda kolejna w sposób ząbajający się przechodziła w następną. Stąd najtrudniejsze jest wykonawstwo pod względem stylistycznym utworów z okresów

⁷³ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Wielkie formy*, 263.

⁷⁴ S. Krukowski, dz. cyt., 88.

prześciowych, w których nie wykryły się jeszcze cechy nowej epoki czy stylu⁷⁵. Tym większa musi być wiedza estetyczno-muzyczna i estetyczno-historyczna dyrygenta, skoro wzrasta próg trudności związanych z rodzącymi się wątpliwościami, odnośnie poprawności wykonania danej kompozycji. W gruncie rzeczy chodzi przecież o to, aby wykonanie było najbliższe prawdy artystycznej, aby akcentowało moc a nie słabość sztuki, której dyrygent służy.

Zachowana twórczość artystyczna o. Urbana Müllera nie tylko wzbogaca naszą wiedzę o muzyce oliwskiego konwentu w XVIII stuleciu ale uzupełnia ciągle niepełny jeszcze, a miejscami wręcz fragmenatyczny obraz kultury muzycznej naszego kraju. Stanowi również kolejny element potwierdzający głębokie osadzenie Polski w kręgu kulturowego dziedzictwa Zachodniej Europy.

LA PRODUCTION DU COMPOSITEUR CISTERCIEN, LE PÈRE URBAN MÜLLER, DU MONASTÈRE CISTERCIEN À OLIWA

Résumé

Au cours de ces dernières années grâce aux recherches de source menées sur des oeuvres musicales du XVIII – e siècle on a tiré de l'oubli quelques compositeurs dont la production se distinguait souvent par une importance artistique remarquable. Sans doute il se situe, parmi eux, un cistercien d'Oliwa, le Père Urban Müller (1728-1799).

L'essentiel de la production de Müller fut créée pendant son séjour au convent d'Oliwa (1751-1770); coanvent dont les traditions musicales, remontant aux débuts de l'abbaye (1186), atteignirent l'apogée sous la direction de l'abbé Jacek Rybiński (1740-1782), lui – même grand mécène de l'art. C'est dans cette ambiance justement, où régnait le culte de l'art et de la musique, que le talent du père Urban pouvait se développer pleinement.

La quantité d'oeuvres découvertes, on bien de copies de ses ouvrages, a augmenté à 27 pièces au cours de dernières années. La partie la plus importante de l'héritage de Müller est constituée par les formes caractéristiques à la majorité de compositeurs de l'époque provenant des milieux monastiques, telles que: *Missae*, *Offertoria*, *Vesperae*, *Litaniae* ainsi que des compositions pour la voix solo avec l'accompagnement de l'ensemble instrumental. Parmi les compositions conservées en entier jusqu' à nos jours il y en a 3 destinées à l'interprétation par le choeur avec l'accompagnement de l'orgue, a savoir: *Requiem*, *Francisce mundi gloria* et *Salve Regina*.

Les musiciens de Gdansk contemporain à Müller appréciaient hautement le talent du compositeur, jugeant Requiem, par exemple, comme composition d' „un style totalement moderne, pleine d'art, de bon goût, d'habileté, accompagnée d'un chant sérieux, grave, parfaitement ajusté à la liturgie”.

Les procédés utilisés par le père Urban inclinent à considérer ce compositeur comme typique à son époque. En effet dans sa production, de même dans le cas de ses contemporains, on trouve des traits de la musique baroque à côté des traits de la musique classique. Ce qui rend le caractère baroque aux compositions de Müller ce sont: ourdissiaque évolutif, technique de concerter, passages à construction polyp-honique et enfin – transcription de la partie organo sous la forme de basso continuo. Par contre des traits classiques novateurs sont mis en relief par le compositeur grâce à la pratique de construction homophonique et, par endroits, de construction périodique, aussi que par l'abandon partiel de basso continuo.

⁷⁵ J. Bok, *Cechy stylistyczne utworu chóralnego*, w: *O pracy dyrygenta chóru*, Warszawa 1982, 91.

Vu cela, il semble possible de reconnaître que la production du compositeur, le père Urban, appartient au classicisme débutant, où les traditions anciennes s'associent toujours aux acquisitions nouvelles.

La production artistique du père Müller, conservée jusqu' à nos jours, peut aussi servir d'exemple confirmant le grand rôle que les cisterciens d'Oliwa (dont Müller était confrère), jouèrent dans le développement de la vie culturelle en Poméranie. En même temps elle constitue une preuve de plus démontrant l'enracinement toujours profond de la Pologne dans le patrimoine culturel de l'Europe occidentale.