

KS. JAN JERZY JASIEWICZ
Gdańskie Seminarium Duchowne

Klasztor cysterski w Oliwie jako nośnik kultury muzycznej na Pomorzu¹

Badania naukowe nad kulturą najstarszego okresu naszej państwowości potwierdzają głębokie osadzenie Polski w kręgu kulturowego dziedzictwa Zachodniej Europy. U progu drugiego milenium nośnikami kultury, zaznaczającymi swą powszechną obecność w Europie były zakony. Jednym z nich był zakon cysterski, biorący swą nazwę od francuskiej miejscowości Citeaux, łac. *Cistercium*, gdzie w roku 1098 św. Robert (1028-1111), benedyktyński opat z Molesmes, założył pierwszy klasztor. Do rozkrzewienia zakonu przyczyniła się znacznie aktywność św. Bernarda z Clairvaux (zm. 1153), który około 1070 roku zgłosił się do nowej wspólnoty monastycznej.

W okresie od XI do XV wieku liczba fundacji opactw cysterskich na terenie całej Europy wzrosła do około trzystu pięćdziesięciu. Szybka ekspansja cystersów uczyniła z nich potężny ruch, będący stymulatorem doniosłych przemian społeczeństw całej Europy.

Na lata 1135-1140 przypada okres formowania się własnego śpiewu cystersów, który, w myśl reguły, zajmował bardzo ważne miejsce w życiu zakonu. Prekursorem w tej dziedzinie był Wilhelm z Volpiano, który dokonał klasyfikacji śpiewów według poszczególnych modusów. Jego przemyślenia stały się punktem wyjścia dla reformy chorału cysterskiego, którą, pod patronatem św. Bernarda z Clairvaux, przeprowadzili około roku 1148 Guidon z Charlieu oraz Guidon z Longpont, kierując się zasadą jedności modalnej. W ten sposób około 1190 roku powstał zbiór wszystkich ksiąg liturgiczno-muzycznych, które otrzymały nazwę *Codex normalis*.

¹ Tekst wykładu wygłoszonego podczas uroczystej inauguracji roku akademickiego 2007/2008 w Gdańskim Seminarium Duchownym.

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

Pierwsza wzmianka o kantorze oliwskim, bracie Sybrandusie, pochodzi z 1224 roku i jest równocześnie najstarszą informacją podającą nazwisko muzyka z terenu Pomorza. Kolejne informacje o klasztornych kantorach pojawiają się w źródłach dopiero od roku 1593, a pierwszym wymienionym z nazwiska jest, pochodzący z Braniewa, Maciej Rohr. 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 wspólnoty. Był to czas, kiedy uchylono już zakaz gry na organach, obowiązujący jeszcze do 1485 roku.

W *Annales Monasterii Olivensis*, pod datą 1595, wymienione zostało nazwisko organisty oliwskiego, o. Andrzeja Syberusa, który jako pierwszy zagrał na nowych wielkich organach, zbudowanych przez organmistrza z Ornety, Krystiana Neumanna. Kronikarz informuje: „odtąd całe oficjum odprawiane było z organami”². Tak więc można wysnuć przypuszczenie, iż od tego momentu gra organowa w Oliwie stała się elementem składowym śpiewanego oficjum, występując na przemian ze śpiewem lub pełniąc funkcję akompaniamentu.

W okresie urzędowania w Oliwie kantora Marcina Rautenberga doszło do wydarzenia o wielkiej randze artystycznej, kiedy to w roku 1613 Jakub Apfell rozpoczął pracę nad tabulaturą organową. Kodeks ten, spisany około 1619 roku, zawiera 329 utworów zapisanych nowo niemiecką notacją tabulatorową, w której wszystkie głosy notowane są przy pomocy liter. Kompozytorzy wymienieni z nazwiska to, m.in.: Orlando di Lasso, Orazio Vecchi, Giovanni Croce, Andreas Hakenberger, Hans Leo Hassler. Aktualnie tabulatura znajduje się w Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie (sygn. F 15-284). Oliwską proveniencję rękopisu stwierdza inskrypcja na pierwszej karcie: „Monasterii Olivensis Ordinis Cisterciensis in Prussia”³.

² *Annales Monasterii Olivensis Ord. Cist. aetate posteriores*, Thotn 1916-1919, s. 142.

³ J. Janca, *Oliwskie tabulatury organowe. Nowe źródła do historii muzyki w Gdańsku i na Warmii*, w: *Muzyka Gdańska wczoraj i dziś*, t. 2, Gdańsk 1992, s. 6.

Oliwa jest również prawdopodobnym miejscem powstania tabulatury lutniowej. Zawiera ona ponad 200 kompozycji zapisanych francuską notacją tabulatorową. Kompozytorzy wymienieni z nazwiska to, wspomniani już: Orlando di Lasso i Hans Leo Hassler, a także Jacobus Praetorius, Valentin Haussmann, John Dowland. Rękopis ten, podobnie jak tabulatura organowa, znajduje się w Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie (sygn. F 15-285).

Tabulatura lutniowa daje pewne wyobrażenie o muzyce kameralnej oliwskiego konwentu. Miejscowi opaci utrzymywali różnorodne kontakty z domami szlacheckimi. W XVII wieku również polscy królowie bywali goszczeni w Oliwie. Stąd też wielka dbałość miejscowych władz duchownych o zachowanie wysokiego poziomu wykonywanych utworów oraz właściwy dobór repertuaru. Warto w tym miejscu wspomnieć sztandarową postać tego okresu, o. Michała Antoniego Hackiego (1630-1706), opata i kompozytora. Wykształcenie teologiczne, uwieńczone doktoratem, otrzymał w Brabancji, prawdopodobnie na słynnym flamandzkim uniwersytecie katolickim w Leuven, natomiast kompozycję studiował u Marca Antonia Cestiego w Rzymie. Jednakże kompozycje jego nie zachowały się i jak dotąd należy uznać je za zaginione. Wielokrotnie natomiast w dokumentach klasztornych podkreślana jest wielka troska opata Hackiego o podniesienie poziomu artystycznego śpiewu chorałowego⁴.

Wiek XVIII to okres intensywnej działalności muzycznej w opactwie oliwskim. Wraz z objęciem urzędu przez nowego, obdarzonego zmysłem artystycznym opata Jacka Rybińskiego (1740-1782), wielkiego mecenasa sztuki, rozpoczęła się dla muzyki oliwskiej pełna blasku i świetności epoka. Na ten okres przypada bowiem budowa małych i wielkich organów. Od około 1740 roku wyraźnie mówi się już w źródłach o „*musica olivensis*”, a także „*nostra cappella*”⁵.

W 1742 roku konwent cysterski w Oliwie podjął, z inicjatywy opata Rybińskiego, uchwałę o daleko idących konsekwencjach, aby przyjmować do klasztoru jedynie nowicjuszy utalentowanych muzycznie. Ponadto, w celu rozwoju własnego zespołu instrumentalnego, sprowadzeni zostali do klasztoru wybitni wirtuozi z Czech, którym, po sprawdzeniu umiejętności muzycznych, zaproponowano wstąpienie do zakonu. Oni to w głównej mierze zachwycali swoją grą i śpiewem lud

⁴ J. Jasiewicz, *Twórczość kompozytorska O. Urbana Mullera z klasztoru cysterskiego w Oliwie*, *Seaculum Christianum* 1(1994)1, s. 235.

⁵ *Annales Monasterii Olivensis Ord. Cist. aetate posteriores*, dz. cyt., s. 594.

wypełniający oliwską świątynię. Oni także wykształcili wielu znakomitych śpiewaków i kompozytorów.

W połowie XVIII wieku utworzono w Oliwie zespół wokально-instrumentalny, składający się wyłącznie z braci zakonnych, którego bardzo wysoki poziom artystyczny doceniali krytycy muzyczni z Gdańska, będącego w tym czasie był ośrodkiem niezwykle bujnego życia koncertowego. W mieście organizowano dla melomanów cotygodniowe koncerty, na których wykonywano utwory kompozytorów północnoniemieckich (Berlin), południowoniemieckich (Mannheim) oraz wczesne utwory klasyków wiedeńskich, najczęściej Józefa Haydna.

Johann Hingelberg w swojej publikacji z 1785 roku *Uber Danziger Musik und Musiker* napisał, że „oliwska kapela składająca się z duchownych, była przed kilkoma laty zdumiewająco bardzo dobra”⁶. Zachowały się nazwiska muzyków oliwskich z tego okresu. Byli to, m.in.: Leopold Milde – basista, Piotr Teymler – skrzypek, Rafał Nerlich – tenor, Urban Muller – kompozytor. Zespół ten w większe święta czy uroczystości zasilany był także obcymi śpiewakami i muzykami. Znamiennym dla stosunków gdańskich był fakt wzajemnej współpracy na uroczystych nabożeństwach w kościele cysterskim w Oliwie muzyków katolików i luteranów. Początki tej współpracy sięgają I poł. XVII w.

Wielka pochwała muzyki wykonywanej w klasztorze oliwskim dociera do nas z pozaklasztornego źródła w latach 1635-1636. Otóż francuski kardynał Richelieu wysłał w tym czasie do Gdańska prezydenta paryskiego parlamentu, hrabiego d’Avaux, w celu zaproponowania pośrednictwa w polsko-szwedzkich pertraktacjach pokojowych. Adwokat i sekretarz francuskiego posłannika, Charles d’Ogier, obszernie opisywał w swoim pamiętniku ten długi pobyt, w którego programie było również uczestnictwo w cysterskich nabożeństwach w Oliwie. W swoim *Dzienniku podróży do Polski* wspomina, m.in.: „muzyka, zarówno podczas mszy jak i podczas niesporów, była znamienita, albowiem cystersi zwykli skrzykiwać z miasta moc muzyków, choćby i odmiennej religii, zaczęli nawzajem i katolicy służą pomocą luteranom przy ich muzyce na ich święta”⁷.

Relacja Charlesa d’Ogiera pochodzi z okresu urzędowania w gdańskim kościele Mariackim kantora Kacpra Forstera Starszego (1574-1652), który w późniejszych latach przeszedł na katolicyzm i zmarł

⁶ J. Hingelberg, *Uber Danziger Musik und Musiker*, Danzig 1785, s. 29n.

⁷ K. Ogier, *Dziennik podróży do Polski*, t. 2, Gdańsk 1953, s. 73.

w klasztorze oliwskim 16 maja 1652 roku. Natomiast jego syn, znany jako wybitny kompozytor Kacper Forster Młodszy, po pobycie w Warszawie, Rzymie, Kopenhadze, Hamburgu i Dreźnie, powrócił do rodzinnego grodu nad Motławą, aby, jak podaje Johann Mattheson, „wzorem swego ojca przejść na katolicyzm i w klasztorze oliwskim spędzić resztę swego życia”⁸. W tym czasie tworzył piękną muzykę przeznaczoną do wykonywania w niedziele i święta, posyłał wszystkie te utwory do Gdańska, a raz w tygodniu był osobiście obecny w trakcie ich wykonywania.

Współpraca gdańskich kantorów z klasztorami oliwskimi kontynuowana była przez Crato Butnera, ewangelickiego kantora przy kościele św. Katarzyny. To on w czasie wielomiesięcznych pertraktacji pokojowych między Polską, Szwecją i Brandenburgią, w Oliwie wiosną 1660 roku, skomponował wielkie *Te Deum* na 12 głosów i 8 instrumentów, które wykonane zostało po podpisaniu układu pokojowego w Oliwie na początku maja tegoż roku.

Praktyka wspomagania kapeli oliwskiej muzykami z innych ośrodków, zarówno duchownymi jak i świeckimi, była kontynuowana także w wieku XVIII. Na podobnych zasadach współpracowali ze sobą muzycy Oliwy i Pelplina. Sądząc z ożywionej współpracy kulturalnej obu ośrodków, można wysnuć przypuszczenia, iż w Oliwie wykonywane były kompozycje pelplińskich cystersów: Franciszka Bartela (zm. 1758), Józefa Fritzchego (zm. 1770) oraz Eugeniusza Elstnera (zm. 1798), za czym przemawia obecność kompozycji o. Urbana Mullera w repertuarze kapeli pelplińskiej.

Wraz zakończeniem około 1760 roku budowy nowego pałacu opackiego, posiadającego wspaniałą salę koncertową, której ściany zdobiła sztukateria przedstawiająca instrumenty muzyczne, również i świecka muzyka w Oliwie przeżywała okres swojego rozkwitu. W czasie kadencji opata księcia Karola von Hohenzollerna, pod koniec XVIII wieku, koncertami odbywającymi się w pałacu opackim kierował muzyk Rady Miejskiej z Gdańska, Gotfryd Eichmann.

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. Tę wielką troskę władz zakonnych o wysoki poziom życia kulturalnego, dostrzegali przebywający gościnnie w Oliwie cudzoziemcy.

⁸ J. Janca, *Zarys muzyki w klasztorze oliwskim w latach 1224-1831*, Gdańsk 1991, s. 36.

Przykładem mogą być pełne zachwyty zapiski dziennika podróży szwajcarskiego astronoma, profesora Uniwersytetu w Berlinie, Daniela Johanna Bernoulliego, który, goszcząc w Gdańsku w latach 1777-1778, miał możliwość zwiedzania klasztoru i jego wspaniałego otoczenia.

Godnym spadkobiercą i kontynuatorem tradycji muzycznej „złotego wieku” opactwa oliwskiego, a jednocześnie ostatnią wielką gwiazdą, która zaświeciła pełnym blaskiem przed kasatą klasztoru, która nastąpiła w 1831 roku, był żyjący tam w połowie XVIII stulecia, wspomniany już organista a nade wszystko znakomity kompozytor, o. Urban Muller. Liczba odkrytych dzieł, względnie odpisów jego kompozycji, wzrosła w ostatnich latach do dwudziestu siedmiu. Zdecydowana większość z nich to utwory wokalnie-instrumentalne. Największy zbiór jego utworów znajduje się w klasztorze O.O. Jezuitów w Świętej Lipce, natomiast po kilka kompozycji posiadają klasztor na Jasnej Górze, Biblioteka Seminaryjna w Pelplinie, Muzeum Narodowe w Pradze, klasztor w Mogile oraz kościół parafialny p.w. św. Anny w Barczewie. Aktualne zbiory oliwskie nie odnotowują ani jednego utworu Urbana Mullera.

Z wielkim uznaniem o kompozycjach cystersa z Oliwy wypowiadali się współcześni mu muzycy gdańscy, chociażby wzmiankowany już Johann Hingelberg, który, w dziele *O gdańskiej muzyce i gdańskich muzykach*, napisał: „Urban skomponował kilka mszy, w tym szczególnie jedno *Requiem* w całkowicie nowoczesnym stylu, pełnym kunsztu, z poważnym, odpowiadającym liturgii śpiewem”⁹.

Utwór Mullera przeznaczony jest na chór z towarzyszeniem organów. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że na rękopisie kompozycji znajdującym się w Bibliotece klasztoru O.O. Jezuitów w Świętej Lipce, znajduje dopis: „A/dmodum/ R/everendum/. Patre Urbano Muller pro sepultura Authoris”. I chociaż data powstania tej kompozycji nie jest znana, to można, jak się wydaje, określić jej *terminus ad quem*. Kompozycja powstała z pewnością przed rokiem 1785, gdyż wspomina ją cytowany już Hingelberg w swojej pracy z tegoż roku. Zachowany rękopis *Requiem* prawdopodobnie jest kopią. Nie jest pisany ręką o. Urbana, ponieważ dają się zauważyć dość istotne różnice w charakterze pisma pomiędzy kartą tytułową utworu a zapisami z ksiąg kościoła w Różynach, *Metrica Parochiae Rosenbergensis* oraz *Inventarium*

⁹ J. Hingelberg, *Über Danzinger Musik und Musiker*, dz. cyt., s. 29n.

Ecclesiae Rosenbergensis, w których to księgach widnieją notatki poczynione jego ręką i z jego podpisem¹⁰.

W tym miejscu należy się pewne wyjaśnienie. Otóż o. Urban Muller przebywał w Oliwie do 1780 roku. Lata od 1780 aż do swojej śmierci, 2 lutego 1799 roku, spędził we wsi klasztornej Łęgowo koło Gdańska, gdzie jako proboszcz opiekował się tamtejszą parafią, do której także należał kościół filialny w Różnach. Miejsce jego pochówku nie jest znane. Prawdopodobnym miejscem pochówku, jak się wydaje, może być niedawno odkryta krypta pod prezbiterium kościoła parafialnego pod wezwaniem św. Mikołaja w Łęgowie. Mogłyby na to wskazywać widoczne na jednej z 21 znajdujących się tam trumien wyryte cyfry „99”, w pewien sposób korespondujące z rokiem śmierci o. Urbana Mullera. Z pewnością przygotowywana przez aktualnego proboszcza parafii w Łęgowie, księdza prałata dr Grzegorza Rafińskiego, restauracja tego pomieszczenia, połączona ze specjalistycznymi badaniami, pozwoli zweryfikować tę hipotezę.

Czy wspomniane *Requiem* zostało wykonane zgodnie z wolą kompozytora na jego pogrzebie i czy wykonanie odbyło się w Łęgowie, trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, ponieważ wiarygodne źródła na ten temat milczą. Chodzi o dokumenty parafialne z Łęgowa z lat 1714-1875, które aktualnie znajdują się w Centralnym Archiwum Diecezji Regensburg w Niemczech.

Wracając do wspomnianej już kompozycji Mullera, należy podkreślić, że muzycy gdańscy zwracali uwagę na jej nowoczesny styl i odpowiadający liturgii śpiew. W czym przejawiało się owo *novum* kompozycji Mullera? Otóż 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 zatem na zarzuceniu dotychczasowego *stilo moderno*, a ożywieniu stylu wokalnego. Jednakże nie na zasadzie naśladowania dzieł Palestriny, lecz na rozbudowaniu i wzbogaceniu dawnej tradycji i techniki kompozytorskiej nowymi, współczesnymi środkami wyrazowymi. Polegało ono na „odkryciu na nowo” znaczenia chorału gregoriańskiego i możliwości stosowania środków i zdobyczy muzyki współczesnej w twórczości dla liturgii Kościoła.

W związku z analizą melodyki mszy żałobnej Mullera pragnę zwrócić uwagę na pewien, jak się wydaje, dość interesujący szczegół. Otóż *Requiem* cystersa z Oliwy około 1785 roku zyskało w środowi-

¹⁰ Księgi znajdują się obecnie w biurze parafialnym Parafii św. Mikołaja w Łęgowie.

sku artystycznym Gdańska bardzo pochlebne recenzje. Jako kompozycja ciesząca się uznaniem krytyki mogła być wykonywana także poza Gdańskiem, gdyż kontakty kulturalno-artystyczne grodu nad Motławą były w tym czasie bardzo rozległe. Melodyka kompozycji Mullera jest urzekająca. Być może niektóre tematy stanowiły inspirację twórczą także dla innych kompozytorów. Analogia, na którą pragnę zwrócić uwagę, może wydać się zbyt śmiała, ale warta w tym miejscu odnotowania. Chodzi o temat z *Communio – Lux aeterna* w *Requiem* Mullera oraz temat z drugiej części kwartetu smyczkowego C-dur op. 76, nr 3 Józefa Haydna, którego linia melodyczna tożsama jest z melodią hymnu narodowego Niemiec. Kompozycja Haydna powstała dopiero w 1799 roku, czyli około 15 lat później niż *Requiem* cystersa z Oliwy. Wydaje się, że nie można wykluczyć zetknięcia się Józefa Haydna z utworem Mullera. Ale może być również i tak, że istniał wspólny archetyp dla obydwu tematów, z którym, niezależnie od siebie, w przeszłości zetknęli się obydwaj twórcy. Żadnego z tych rozwiązań nie można chyba wykluczyć, dlatego jednoznaczne rozstrzygnięcia w tej kwestii chyba nie są możliwe, aczkolwiek sam problem wydaje się być wart zapamiętania.

Pragnę zwrócić uwagę na jeszcze jedną okoliczność, natury ogólniejszej, związanej z wykonawstwem także innych utworów o. Urbana Mullera. Jego kompozycje noszą wyraźne cechy okresu przejściowego między barokiem a klasycyzmem. Kompozytor stosuje w nich zarówno technikę koncertującą, struktury polifoniczne, jak i homofoniczną formę pieśni. Jego twórczość wyraźnie przynależy do wczesnego klasycyzmu, łączącego stare tradycje barokowe ze zdobyczami nowymi. Pewne cechy tradycyjne są po prostu wynikiem stosowania stylu zachowawczego, szczególnie przydatnego w tego typu kompozycjach jak msza żałobna.

Przy 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 zazębiający się, przechodziła w następną. Dlatego najtrudniejsze jest wykonawstwo pod względem stylistycznym utworów z okresów przejściowych, z okresów, w których nie wykrystalizowały się jeszcze cechy nowej epoki czy stylu. Tym większa musi być wiedza estetyczno-muzyczna i estetyczno-historyczna dyrygenta, skoro wzrasta próg trudności związanych z rodzącymi się wątpliwościami odnośnie poprawności wykonania danego utworu. Każde dzieło muzyczne nabiera bowiem pełnych rumieńców tylko wówczas, gdy przebiega we właściwym tempie. W swoim *Requiem* Urban Muller użył określeń agogicznych tylko dwa

razy: *andante* na początku kompozycji oraz *presto* przy sekwencji *Dies irae*. Ta oszczędność oznaczeń agogicznych nie jest w tym przypadku czymś wyjątkowym. Jest to typowe zjawisko dla muzyki religijnej tego okresu, w której zawartość wyrazowa tekstu przejmując rolę regulatora tempa. Sporadyczne stosowanie przez Urbana Mullera także określeń 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 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 inny. W gruncie rzeczy chodzi przecież o to, aby wykonanie było najbliższe prawdy artystycznej, aby akcentowało potęgę a nie słabość sztuki, której dyrygent służy.

Światowej sławy dyrygent, Bruno Walter, żyjący na przełomie XIX/XX wieku (1876-1962), powiedział: „twórcza działalność wykonawcza zawiera dwa stykające się ze sobą elementy: uchwycenie i oddanie. Można uchwycić, a nie umieć oddać. Jednakże bez wniknięcia w charakter epoki, w świat nurtujących ją dążeń i kierunków, w świat działających w niej twórców, a więc bez podstawowego warunku właściwego wykonawstwa, jakim jest uchwycenie, nie do pomysłenia jest trafne oddanie”¹¹.

W nawiązaniu do tych słów znakomitego dyrygenta, z tego miejsca należy złożyć gorące podziękowanie dla całego Zespołu Muzyki Dawnej Cappella Gedanensis, pod kierunkiem prof. Aliny Kowalskiej-Pińczak, który, otoczony mecenatem Prezydenta Miasta Gdańska, pielęgnując wspaniałe tradycje muzyki gdańskiej, sięga także po kompozycje cystersa z Oliwy.

Na zakończenie pragnę przytoczyć słowa Sługi Bożego Ojca Świętego Jana Pawła II, który w swoim liście do artystów napisał: „Kto dostrzega w sobie tę Bożą iskrę, którą jest powołanie artystyczne (...), odkrywa zarazem pewną powinność: nie można zmarnować tego talentu, ale trzeba go rozwijać, ażeby nim służyć bliźniemu, (...) zgodnie z wymową ewangelicznej przypowieści o talentach. (...) Niech wasza sztuka przyczynia się do upowszechniania prawdziwego piękna, które będzie niejako echem obecności Ducha Bożego i dzięki temu przekształci materię, otwierając umysły na rzeczywistość wieczną”¹².

¹¹ S. Krukowski, *Problemy wykonawcze muzyki dawnej*, Warszawa 1991, s. 133.

¹² Jan Paweł II, *List do artystów*, (4.04.1999), www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/

CISTERCIAN MONASTERY IN OLIWA
AS A CARRIER OF MUSICAL CULTURE IN POMERANIA

Summary

On the eve of the second millennium monastic orders were the carriers of musical culture. One of them was the Cistercian Order, whose rule gave a special importance to music and singing. The centre cultivating musical tradition of the White Monks in Pomerania was Oliva and the peak development of music in Oliva was under the administration of Abbot Jacek Rybiński (1740-1820). At this time the great organ was built there and a vocal and instrumental group, praised for a very high standard by music critics from nearby Gdańsk, was established. This was also the time of artistic work of Father Urban Muller, a great composer whose vocal and instrumental pieces clearly belonged to early classicism and combined the baroque traditions with the latest musical developments, proving his considerable accomplishment. All these facts reflect a great solemnity with which the Abbey of Oliva approached all the issues connected with the musical culture of this place.