

MAŁGORZATA LISECKA

Repertuar kościoła Mariackiego w Toruniu u progu XX wieku: na podstawie wybranych mszy łacińskich Gollera, Singenbergera i Steina

Przedmiot analizy w niniejszym tekście mają stanowić trzy msze łacińskie muzyczne odnalezione w zbiorach kościoła pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu. Msze te to kolejno: *Missa in honorem B. M. V. de Loreto* op. 25 V. Gollera, *Missa in honorem Sanctae Familiae Jesu, Mariae* Joseph J. Singenbergera oraz *Piętnasta msza* op. 55 Brunona Steina¹. Analiza ma przede wszystkim stanowić próbę wniknięcia w styl oraz usytuowanie wśród muzycznych trendów stylistycznych, tych nieznanymi praktycznie kompozytorów niemieckiego pochodzenia, a także przybliżyć charakter repertuaru wykonywanego przed drugą wojną światową w toruńskim kościele Mariackim.

Jako że żaden z tych kompozytorów, zdecydowanie minorum gentium, nie egzystuje w opracowaniach na temat muzyki polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku, nie ujmuje ich także *Encyklopedia muzyczna PWM* pod redakcją Elżbiety Dziełbowskiej, badacz zmuszony jest poprzestać na skąpych informacjach, jakich dostarczają mu odnalezione partytury pojedynczych opusów, których, jak wskazuje ich wysoka numeracja, musiało być w przypadku tych kompozytorów całkiem sporo. Należy liczyć się z tym, że informacje, jakich dostarczają te teksty muzyczne, są niekoniecznie reprezentatywne, a z całą pewnością nie pozwalają ocenić we właściwy sposób, co jest najbardziej istotne przy generalnym charakterystyzowaniu twórczości kompozytora:

¹ V. Goller, *Missa in honorem B. M. V. de Loreto für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel* – (und vierst. Blechbegl. ad libit.) oder *Orchesterbegleitung* op. 25, Alfred Coppenrath's Verlag (H. Pawellek) Regensburg, b.d.w.; J. Singenberger, *Missa in honorem Sanctae Familiae Jesu, Mariae, Joseph* (*Messe zu Ehren der hl. Familie*), Ausgabe C für vier gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung, Sumpstbus Friderici Pustet, Ratisbone, b.d.w.; B. Stein, *Fünfzehnte Messe für fünfstimmigen gemischten Chor* (Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass) op. 55, Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg 1910.

mianowicie jego „orientacji” muzycznej, to znaczy ukierunkowania na określony typ muzyki, zainteresowania konkretnymi gatunkami, specyficznych oczekiwań wobec, z jednej strony – wykonawcy, z drugiej zaś – odbiorcy. „Sąsiedztwo” innych tekstów, wśród których znajdują się te analizowane, pozwala nam przypuszczać, że we wszystkich wypadkach mamy do czynienia z kompozytorami na stałe, nie zaś akcydentalnie, związanymi z muzyką kościelną i pozostającymi w charakterystycznym, stylistycznym *modusie* – chodzi tu mianowicie o styl cecyliński. To ostatnie przypuszczenie może zweryfikować lub sfalsyfikować analiza.

Wzmiankowane trzy msze, mimo pozornie silnego podobieństwa formalnego, nie są jednak jednolite stylistycznie: wszystkie utwory są kompletne, złożone z części *ordinarium*, przy czym *Msza* Gollera wzbogacona została dodatkowo o sopranowe offertorium; *Msze* Gollera i Singenbergera przeznaczone są na cztery głosy, w typowym układzie (SATB), *Msza* Steina na pięć głosów (z dodaniem barytonu). W podtytułach *Mszy* Gollera i Steina zaznaczono, że chodzi o chór odpowiednio cztero- i pięciogłosowy, Singenberger zaś przeznaczył swój utwór dla czterech solistów (nie jest to zresztą całkiem jasne, być może solowość obsady ma w tym wypadku charakter *ad libitum*). *Msza* Steina jest nieakompaniowana, w partyturach Gollera i Singenbergera znalazła się dodatkowo partia organów, przy czym u Gollera mogą być one zastąpione harmonią lub nawet orkiestrą, której skład nie został wprawdzie w tytule sprecyzowany, ale objaśnia to uwaga kompozytora wydrukowana w języku niemieckim wewnątrz okładki, mówiąca, że w wypadku towarzyszenia orkiestry organy są zbyteczne, chyba że miałyby one stanowić dopełnienie i wsparcie często niewystarczającego brzmienia zespołu smyczkowego². Za najważniejszą dla *Mszy* uważa kompozytor obsadę złożoną z kwintetu smyczkowego i organów³. Możemy zatem wnioskować, że Goller był kompozytorem o pewnym doświadczeniu w zakresie instrumentowania utworów przeznaczonych do wykonania w budynku kościelnym. *Msze* Gollera i Steina zostały wydane w Regensburgu, w oficynach Alfreda Coppenratha oraz Friedricha Pusteta, pierwsza niedatowana, druga w roku 1910. Inaczej rzecz się ma z *Mszą* Singenbergera, która najsilniej wskazuje na związek z reformą cecylińską, jako że miejscem wydania była Ratzbona (tu również brak daty). W przypadku Steina i Singenbergera, samo nazwisko wydawcy – Pusteta (1798–1882), podparte zezwoleniem na druk wydanym przez stolicę apostołską, na owo pokrewieństwo dość dobitnie wskazuje. Wydawnictwo Pusteta, które od 1846 roku zyskał prawo światowego monopolu na drukowanie

² V. Goller, dz. cyt., okładka, tłumaczenie własne, s. 2.

³ Ibidem, „Von guter Wirkung ist auch die Besetzung: Streichquintett und Orgel”.

Missale Romanum teraturą stricte ka
ono także opoką
cecylianizm.

Msza Singenb
dobnie w dwudzi
już czwarte wyda
lekko polifonizują
niewątpliwie jedn
niencji *Mszy*. Mię
integrację tonaln
dwie w pokrewnej
cjalny w części Ky
motyw niezwykle
obszerniejszym sk
się w sopranie i a
z całości poprzez
mym takcie), koja
zapewne miał wzb
wany jest nieco ba
mało zresztą wyra
i bas. Ostatnie Ky
zauważalny jest w

Minimalnie szy
brzmiącego motyw
z mniejszym min
Warto jednak nad
podobny zabieg ko
mocno scalony, w
dalej zaś kompozyt
wania, różnego rod
kich odcinkach – fra
faktury, ale w grun
tej monotonii nawe
podejrzeń, że part
przykład w najobsz
muje decymę wielką

⁴ Zob. *Historisches Lexikon* 44880, 22 IV 2009.

Missale Romanum, aż do II soboru watykańskiego kojarzone było głównie z literaturą stricte katolicką i silnie propapieską⁴. Nie może zatem dziwić, że było ono także opoką muzycznego ruchu odnowy ducha katolicyzmu, jaką stanowił cecylianizm.

Msza Singenbergera wydana została stosunkowo najpóźniej, prawdopodobnie w dwudziestoleciu międzywojennym, z informacją wszakże, że jest to już czwarte wydanie utworu. Neutralność stylu, bardzo prostego, o fakturze lekko polifonizującej, nie pozwala na precyzyjne dookreślenie czasu powstania, niewątpliwie jednak utwierdza nas w przypuszczeniu o cecylińskiej proveniencji *Mszy*. Między poszczególnymi częściami zaobserwować można pewną integrację tonalną (wszystkie poza *Gloria* i *Credo* są w tonacji G, pozostałe dwie w pokrewnej tonacji D) i integrację motywiczną: chodzi tu o motyw inicjalny w części *Kyrie*, w tempie pośrednim między *moderato* a *allegretto* (♩=96), motyw niezwykle prosty, zbudowany na następstwie prym i sekund, z jednym obszerniejszym skokiem o tercję, w równych wartościach. Motyw ten pojawia się w sopranie i alcie, w pierwszych sześciu taktach *Kyrie*, a wyodrębniony z całości poprzez zastosowanie *a cappella* (organy wchodzą dopiero w siódmym takcie), kojarzy się nieco z intonacją chorałową, i takie też skojarzenie zapewne miał wzbudzać. Środkowy ustęp części (od słów „Christe”) opracowany jest nieco bardziej ozdobnie: nawet z zastosowaniem *fugata*, z tematem, mało zresztą wyrazistym, przeprowadzonym kolejno przez alt, tenor, sopran i bas. Ostatnie *Kyrie* jest wariowaniem inicjalnego motywu, który następnie zauważalny jest w kolejnych częściach *Mszy*.

Minimalnie szybsze *Gloria* (♩=100) i *Credo* inicjowane są od identycznie brzmiącego motywu, będącego parafrazą motywu z *Kyrie*, ale potraktowanego z mniejszym minimalizmem. Brak tu już owego efektu intonacji chorałowej. Warto jednak nadmienić, że we wszystkich trzech częściach zastosowano podobny zabieg kompozytorski: w incipicie tekstu wolumen brzmienia jest mocno scalony, w równych pionach akordowych, w zwartym czterogłosie, dalej zaś kompozytor wprowadza na niewielką zresztą skalę technikę fugowania, różnego rodzaju imitacje, korespondencję motywiczną oraz – na krótkich odcinkach – fragmenty solowe. Daje to złudzenie pewnego urozmaicenia faktury, ale w gruncie rzeczy pozostaje ona dość monotonna. Nie niweluje tej monotonii nawet dość rozbudowany *ambitus* melodyczny, który nasuwa podejrzenie, że partie głosowe nie były jednak przeznaczone dla chóru. Na przykład w najobszerniejszej, oczywiście części *Credo*, partia sopranu obejmuje decymę wielką (od d¹ do fis²), choć już na przykład alt porusza się tylko

⁴ Zob. *Historisches Lexikon Bayerns*, http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44880, 22 IV 2009.

w oktawie (h–h¹), tenor, o bardzo wysokiej tessiturze, w nonie wielkiej (e–fis¹), natomiast partia basu jest zdumiewająco ruchliwa, sięga bowiem od Fis do cis¹ (czyli aż duodecymy). Statycznemu *Sanctus* i *Benedictus*, w tempach bliższych *andantino* i *sostenuto* (♩ = 72 i 75), opartym na krótkich frazach i pionach akordowych, przeciwstawione zostało fugowane *Agnus Dei*, o niespokojnym rysunku wznoszącej się linii melodycznej. Zasadniczo jednak trudno byłoby się tutaj doszukiwać skomplikowanego ewolucjonizmu motywicznego czy tematycznego, podobnie jak – mimo nawiązań do muzyki dawnej, cechujących generalnie ruch cecyliański – brakuje w tej kompozycji całego złożonego aparatu retoryki muzycznej; chyba że jako zabieg retoryczny potraktować by przejście z metrum dwudzielnego do trójdzielnego w *Credo* na odcinku „Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Quicum Patre, et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas”, czyli na słowach mówiących o trzeciej osobie boskiej – Duchu Świętym. Jest to symbolika na tyle czytelna i prosta, a zarazem stosowana w muzyce liturgicznej, że jej zastosowanie nawet w tak prostym utworze, nie wydaje się wcale wykluczone. *Sanctus*, *Benedictus* i *Agnus Dei* ponownie połączone zostały wspólnym motywem, w *Sanctus* i *Benedictus* jakby ukrytym w lustrzanym odbiciu (zamiana kolejności dźwięków fis i c), w *Agnus Dei* poprowadzonym w górę i *quasi* ewolucyjnie rozbudowanym.

W nieco innym stylu utrzymana została *Msza As Brunona Steina* z 1910 roku, w której, pomimo braku solowych odcinków, żywioł koncertowania jest silniej odczuwalny niż w *Mszy Singenbergera*. Efektowniej też wypadają w niej elementy faktury polifonicznej, jest mniej statyczna, wzbogacają ją koloratury oraz rytm punktowany, a głosy wydają się znacznie ruchliwsze. *Kyrie* rozpoczyna się dość efektownym fugatem, zapowiadającym polifonię, ale cały utwór przede wszystkim z powodu swojej lekkości fakturalnej, wydaje się jednak bardziej nawiązywać charakterem do mszy klasycznych Haydna czy Mozarta, niż do dawnych mistrzów muzyki liturgicznej. Na lekkość tę wpływa też na pewno prowadzenie głosów *a cappella*. Interesującym szczegółem w *Mszy Steina* jest wprowadzenie niekonwencjonalnych oznaczeń agogicznych i artykulacyjnych w języku niemieckim (u Singenbergera oznaczenia agogiczne były metronomowe, a artykulacyjnych właściwie nie było): *etwas breit* (dość szeroko), *etwas bewegter* (nieco żwawiej) i *gemessen* (miarowo, powściągliwie) w *Kyrie*; *frisch bewegt* (z nowym poruszeniem, ożywieniem), *gemässigt* (umiarkowanie) w *Gloria*; *mäßig bewegt* (umiarkowanie żwawo), *sehr getragen* (bardzo przenosząc), *etwas bewegter*, *frisch bewegt*, *bewegter*, *weniger bewegt* (mniej żwawo) w *Credo*; *etwas breit*, *frisch bewegt*, *gemessen* w *Sanctus*; *getragen* w *Benedictus*; *etwas breit* w *Agnus Dei*. W sumie Stein operuje ośmioma stałymi określeniami

agogicznymi i ar
zujące na zwoln
W stosunku do
kolorystyki utwo
przykład *etwas b*
wzadzanych w sp
Zwolnienie poja
moment zadumę
„glorificamus te”
lotne” zwolnienie
„peccatorum” w
Oznaczeniu a
kolorystyczny: o
miserere nobis,
redukuje do poło
miserere nobis”, p
powraca jeszcze p
Spiritu Sanctu ex
niem wskazówki
wyodrębnienie z c
i które zawsze by
cowaniach mszy,
Zastosowanie po
nomine Domini”
skontrastowania S
a więc imitować c
praktyce.

Zdecydowanie
się *Missa in hono*
nych tu kompozy
mogłaby się jedna
(i nie wiadomo, c
wego, o którym ws
Zachowana partyt
(lub inny, prostszy
tyce muzyki kości
organista we własn

⁵ Jak wiadomo, stosowa
tutu było bardzo pow

agogicznymi i artykulacyjnymi, do których trzeba jeszcze dodać terminy wskazujące na zwolnienie lub przyspieszenie (*zögernd* lub *im Tempo* i *drängend*). W stosunku do mszy Singenbergera znacząco wpływa to na uatrakcyjnienie kolorystyki utworu, a również na wzbogacenie jego muzycznej retoryki. Na przykład *etwas breit* pojawia się w odcinkach inicjalnych *Kyrie* i *Sanctus*, wprowadzanych w sposób bardziej uroczysty i wyrazisty fugą – a raczej fugatem. Zwolnienie pojawia się na słowie „adoramus te” w *Gloria*, wprowadzając na moment zadumę i refleksję do tej modlitewnej inwokacji, która już na słowach „glorificamus te” wraca do poprzedniego, ożywionego tempa. Podobne „przełotne” zwolnienie stosuje kompozytor na słowach „Jesu Christe” w *Gloria* i na „peccatorum” w *Credo*; przyspieszenie zaś na końcowym „Amen” w *Glorii*.

Oznaczeniu agogicznemu *gemäsig* w *Gloria* towarzyszy dodatkowy zabieg kolorystyczny: oznaczenie *Halbchor* na słowach „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram” redukuje do połowy obsady chór; na słowach „Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis”, powraca on do właściwego wolumenu brzmienia. Zabieg ten powraca jeszcze po raz drugi i trzeci w *Credo*, na słowach „Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est”, również z towarzyszeniem wskazówki artykulacyjnej: *sehr getragen* oraz w dynamice *pianissimo*. To wyodrębnienie z całości tekstu słów *Credo*, które mówią o tajemnicy wcielenia i które zawsze były w szczególny sposób traktowane w muzycznych opracowaniach mszy, wskazuje być może na chęć nawiązania do dawnej tradycji. Zastosowanie połowy chóru w *Benedictus*, na słowach „Benedictus qui venit in nomine Domini”, przed końcowym „Hosanna”, ma zapewne pełnić funkcję skonstrastowania *Sanctus* i *Benedictus* pod względem charakteru muzycznego, a więc imitować coś na kształt *mutatio per melopoeia*, stosowanego w dawnej praktyce.

Zdecydowanie najmniej urodziwa pod względem melodycznym wydaje się *Missa in honorem B. M. V. de Loreto* op. 25 ostatniego z prezentowanych tu kompozytorów – Gollera, której analiza pod kątem instrumentacji mogłaby się jednak okazać najbardziej interesująca. Nie odnaleziono jednak (i nie wiadomo, czy w ogóle taka istnieje) partii owego kwintetu smyczkowego, o którym wspominał kompozytor w cytowanej wyżej uwadze wstępnej. Zachowana partytura przeznaczona jest bowiem na głosy wokalne i organy (lub inny, prostszy instrument tego typu, stosowany w cecylianській praktyce muzyki kościelnej⁵). Być może Goller założył, że kierownik chóru lub organista we własnym zakresie winien zinstrumentować utwór na podstawie

⁵ Jak wiadomo, stosowanie w miejsce organów prostszej fisharmonii lub jakiegoś innego substytutu było bardzo powszechne w muzyce kościelnej charakterystycznej dla ruchu cecylianського.

partii organowej, a jego wskazówka miała charakter jedynie sugestii, dotyczącej sposobu, czy kierunku tego zinstrumentowania. Być może zaś intencja kompozytora była jeszcze prostsza, a mianowicie taka, by kwintet dublował istniejące już głosy. Natomiast nad partią organową, która wygląda właściwie jak wyciąg (mimo że tytuł sugeruje, iż *Msza* została napisana z przeznaczeniem na organy), zaznaczone są miejscami tradycyjne włoskie skróty dwóch klarnetów, rogu, klawesynu (*cembalo*), fletu, gamby, puzonu albo trąbki, w innych miejscach pojawiają się niemieckie skróty *Str.* (oznaczający zapewne smyczki, niesprecyzowany) lub *Bl.* (oznaczający zapewne dęte blaszane). Zarówno stosowanie bez konsekwencji różnych systemów skrótów, jak i partia organów, nie pozwalają jednak na całkowicie jednoznaczną rekonstrukcję partii instrumentalnych utworu.

Tak czy inaczej, *Msza* w takim kształcie, w jakim podaje ją zachowana partytura, jest utworem niezwykle prostym, w którym w najmniejszym stopniu zastosowana została zasada imitacji, zaś rysunki tematów są najbardziej liryczne i śpiewne (co nie znaczy, że najatrakcyjniejsze). *Msza* w całości utrzymana jest w tonacji Es-dur. Kompozytor pozostał przy najbardziej tradycyjnych i schematycznych oznaczeniach agogiczno-artykulacyjnych, to jest włoskich: *Kyrie* utrzymane jest w tempie *andante*, *Gloria* – w *risoluto*, bardzo statyczne i oszczędne w wyrazie *Credo* – w *moderato*, z krótkim odcinkiem w *meno mosso* (na słowach „Et in Spiritum sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur”), *Sanctus* w *andante* i *allegro*, *Benedictus* w *tranquillo* i *Agnus Dei* bez oznaczenia tempa. Goller również stosuje redukcję obsady chóralnej oznaczonej *Halbchor* na „Christe eleison” w *Kyrie* oraz odcinki solowe: na „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis” w *Gloria* lub „Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria Virgine: et homo factus est” w *Credo* (potwierdza to ponownie tendencję do podkreślenia słów mówiących o tajemnicy wcielenia). Nietypową częścią w tej *Mszy* jest *Offertorium*, które przełamuje powtarzający się przeważnie w mszach tego repertuaru układ *officium* – zawiera bowiem *Ave Maria* (*grazioso*) na sopran i chór. O ile można to odczytać z partytury, kompozytor szczególnie rolę przeznaczył w tym odcinku *Mszy* violi da gamba, instrumentowi o ciepłym i ciemnym brzmieniu. Szczególnym walorem tej części jest wyjątkowo urzekająca linia melodyczna, łagodna, płynna i falista, z nieregularnie rozłożonymi akcentami rytmicznymi. Po początkowej intonacji sopranu na słowach „Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum”, partię wokalną przejmuje chór. Brak tu imitacyjności, część złożona jest z krótkich fraz i zdań, skonstruowanych jak gdyby w układzie rozkwitającym – każda kolejna fraza w temacie poszerza i rozbudowuje motyw czy frazę poprzednią.

Rej
Wszystkie z
na podstawie ich
nego repertuaru
dwudziestowiec
przeanalizowa
rodzaju aktywno
tycznie wykonyw
wanych tam muz
praktykę muzyc
tego prężnej dzi
nywał głównie r
bardziej złożony
żadnej pewnej w
muszą na razie p

Wszystkie zaprezentowane msze zdają się być dosyć reprezentatywne, by na podstawie ich analizy wykazać najbardziej charakterystyczne cechy mszalnego repertuaru kościoła Mariackiego w Toruniu. Dla pełnego zobrazowania dwudziestowiecznych zbiorów muzycznych tego kościoła należałoby ponadto przeanalizować repertuar pieśniowy, również związany z liturgią lub z innego rodzaju aktywnością kościelną. Tak czy inaczej, jednak wnioskowanie o autentycznie wykonywanych w tym kościele repertuar jedynie na podstawie przechowanych tam muzykaliów wydaje się zbyt ryzykowne. Należy zakładać, że żywą praktykę muzyczną zapewniał kościołowi z pewnością chór „Lutnia”, o którego prężnej działalności mamy obecnie liczne informacje. Chór ten wykonywał głównie repertuar pieśniowy. Co do sposobu i zakresu wykonywania bardziej złożonych gatunków muzycznych, takich jak msza, nie możemy mieć żadnej pewnej wiedzy i wydaje się, że wszelkie domniemania na ten temat muszą na razie pozostać w kręgu hipotez.