

Magnificat

Mikołaj z Radomia

1. Kontekst historyczny

1.1. Okres powstania, ośrodek, rodzaj techniki

Kompozycja *Magnificat* reprezentuje ośrodek polski z I połowy XV wieku (późne średniowiecze).

1.2. Kompozytor

Dokładne daty życia Mikołaja z Radomia (Nicolaus de Radom, Mycolay Radomsky) są niemożliwe do ustalenia. Żył w XV wieku. Jest najwybitniejszym kompozytorem polskiego średniowiecza. Reprezentuje najwybitniejsze ówczesne osiągnięcia polifonii (włącznie z techniką fauxbourdon), co świadczy o dobrym przygotowaniu i wykształceniu kompozytora. Nawiązuje on w swojej twórczości do zdobyczy szkoły niderlandzkiej, włoskiej (J. Ciconia, A. Zachara da Teramo) czy burgundzkiej (G. Dufay).

Spośród jego utworów zachowało się dziesięć: *Magnificat*, 3 pary mszalne (Gloria – Et in terra pax i Credo – Patrem), *Alleluja* i dwa utwory nawiązujące do gatunku francuskiej ballady – świeckie *Hystoriographi aciem mentis* oraz utwór bez tekstu.

1.3. Czas powstania

Czas powstania i geneza utworu nie jest możliwa do ustalenia. Przypuszcza się, że *Magnificat* powstał w I połowie XV wieku.

1.4. Gatunek, forma

Utwór jest wielogłosową kompozycją *Magnificat*.

1.5. Obsada

Utwór trzygłosowy, przeznaczony na obsadę wokально-instrumentalną. Jeden głos wokalny – discantus, dwa głosy instrumentalne: kontratenor i tenor. Jest to typowa obsada okresu Ars Subtilior, związana z tradycją francuską. Menzura trójdzielna – tempus perfectum, w transkrypcji $\frac{3}{4}$, utwór obejmuje 246 taktów we współczesnej transkrypcji.

1.6. Źródło

Dwa zachowane rękopisy znajdują się w Bibliotece Narodowej (sygnatury Kras 52 i Flat 1.378). Korzystałem z wydania Musica Viva.

2. Funkcja utworu

Magnificat jest utworem liturgicznym. Funkcjonuje w liturgii Officium, w nieszpórach [ad Vesperas]. Może być również wykorzystany w święto Zwiastowania NPM, kiedy tekst przewidziany jest do czytania.

3. Tekst

3.1. Źródło tekstu

Tekst to kanyk Maryi *Canticum Beate Mariae Virginis*, zaczerpnięty z Ewangelii wg Św. Łukasza (Łk 1, 46-55).

3.2. Budowa tekstu

| | | |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | <i>Magnificat anima mea Dominum.</i> | Wielbi dusza moja Pana. |
| 2 | <i>Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.</i> | I raduje się duch mój w Bogu, Zbawcy moim. |
| 3 | <i>Quia respexit humilitatem ancille sue ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i> | Bo wejrzał na uniżenie Służebnicy swojej. Oto bowiem błogosławić mnie będą odtąd wszystkie pokolenia |
| 4 | <i>Quia fecit mihi magna Quia potens est et sanctum nomen eius.</i> | Gdyż wielkie rzeczy uczynił mi wszechmocny Święte jest Jego Imię. |
| 5 | <i>Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.</i> | I miłosierdzie dla tych, co się Go boją. |
| 6 | <i>Fecit potentiam in brachio suo Dispersit superbos mente cordis sui.</i> | On przejawia moc ramienia swego, rozprasza pyszniących się zamysłami serc swoich. |
| 7 | <i>Deposuit potentes de sede, et exultavit humiles.</i> | Strąca władców z tronu, a wywyższa pokornych. |
| 8 | <i>Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes.</i> | Głodnych nasycił dobrami, a bogatych z niczym odprawia |
| 9 | <i>Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordie sue.</i> | Ujął się za sługą swoim, Izraelem, pomny na miłosierdzie swoje. |
| 10 | <i>Sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in secula.</i> | Jak przyobiecwał naszym ojcom, Abrahamowi i jego potomstwu na wieki. |
| 11 | <i>Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.</i> | Chwała Ojcu i Synowi i Duchowi Świętemu. |

Tekst pisany jest prozą, ma budowę wersyfikacyjną. Jest rodzajem psalmu pochwalnego. Składa się z dwunastu wersów różnej długości, dwa ostatnie stanowi *Doksologia minor* (mniejsza).

3.3. Nurt duchowości

Magnificat reprezentuje nurt duchowości maryjnej. Można również wyróżnić wiele odniesień Chrystologicznych.

3.4. Elementy egzegezy teologicznej

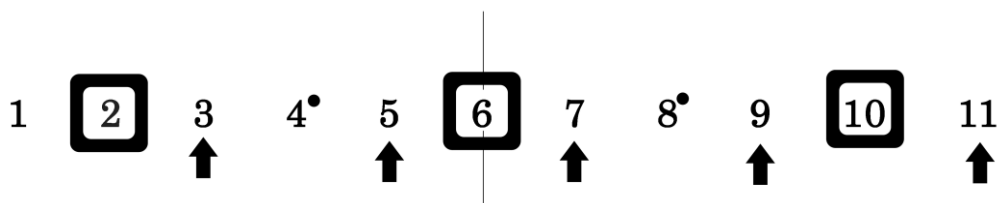
W kantyku Maryi Łukasz przekazuje tradycję palestyńską, która usiłuje nie tyle odtworzyć słowa Dziewicy, ile raczej wyrazić wdzięczność całej społeczności. Opiera się na formie klasycznej Psalmu dziękczynnego (w którym nie ma prośb). Maryja sławi w nim nowy fakt – przyjście Królestwa Bożego. Sama ukazuje się przy tym jako gotowa w pełni do oddania się na całkowitą służbę ludowi Bożemu. W Niej i przez Nią jest zapowiedziane zbawienie, w Niej spełnia się również obietnica. Wiara Maryi jest wiarą samego ludu Bożego – jest to wiara pokorna, lecz pogłębiająca się ciągle. ([1] s.455)

4. Koncepcja formy

Utwór posiada odcinkową koncepcję i składa się z 11 odcinków, które wykorzystują tekst kolejnych wersów tego kantyku. Doksologia, czyli 2 ostatnie wersy, pod względem muzycznym stanowią jeden odcinek. Czynnikiem kształtującym formę jest konstruktywizm formalny. Tworzą go struktury fouxbourdonowe (werset 2, 6, 10), struktury augmentacyjne, a także identyczne lub podobne ilości taktów powtarzających się w tych samych odstępach.

| | | | | | |
|--------|------------|------|---------|------------|------|
| wers 1 | t. 1–12 | [12] | | | |
| wers 2 | t. 13–21 | [19] | | | |
| wers 3 | t. 32–60 | [29] | | | |
| wers 4 | t. 61–77 | [17] | | | |
| wers 5 | t. 78–102 | [26] | | | |
| wers 6 | t. 103–122 | [20] | | | |
| | | | wers 7 | t. 123–152 | [30] |
| | | | wers 8 | t. 153–168 | [16] |
| | | | wers 9 | t. 169–197 | [29] |
| | | | wers 10 | t. 198–216 | [17] |
| | | | wers 11 | t. 217–246 | [30] |

Magnificat ma formę opartą o ścisły konstruktywizm. Jest to koncepcja formy symetrycznej. Można przedstawić ją na poniższym schemacie:



Zaznaczone zostały:

- | kreska – oś symetrii
- ▣ kwadrat – fouxbourdone (2, 6, 10)
- kropka – augmentacja (4, 8)
- ↑ strzałki – podobna ilość taktów (3, 5, 7, 9, 11)

5. Materiał

5.1. Źródła melodyki

Źródłem melodyki jest pierwszy ton psalmowy chorałowego Magnificat. Zastosowane są jednak zmiany wariacyjne tego tonu. Przekształcone jest mediatio i terminatio. Występują także odmiany tonu III, VI i VII.

5.2. Tok dźwiękowy

Występuje dążenie do toku sylabicznego, ale często też występują wielonutowe melizmy. Najbardziej rozszerzone są mediatio i terminatio.

5.3. Ambitus

- Discantus 10 [h¹–d²]
- Tenor 10 [d – f¹]
- Contratenor 12 [d – a¹]

Ambitus poszczególnych głosów jest szeroki, ale zbliżony do siebie. Świadczy to o równorzędnym traktowaniu głosów.

5.4. Struktura interwałowa

Występuje 7 kategorii interwałowych. Pięć głównych – 1, 2, 3, 4, 5, oraz wyjątkowo 6m i 8.

Discantus 1 2 3 4 6¹

Tenor 1 2 3 4 5

Contratenor 1 2 3 4 5 8

5.5. Motywika

Melodia w głosie Discantus jest najważniejsza. Jest wariacyjnym opracowaniem melodii zaczerpniętej z chorału gregoriańskiego. Występuje tu również color, czyli zdobienie linii melodycznej, pochodzącej z jakiegoś wzorca (discantus). Podstawę harmoniczną stanowią głosy dolne – instrumentalne. Najprawdopodobniej pochodzą one z inwencji własnej kompozytora i są prawdopodobnie zapożyczone z jakiegoś wcześniejszego źródła.

5.6. Rytmika

Motet ten nie posiada jednorodnego metrum. Jest tutaj natomiast swobodny rozwój przebiegu rytmiczno-melodycznego. Elementem porządkującym ten przebieg jest tekst i jego

¹ takty 135, 229

podział na wersety. Głosem najważniejszym jest głos najwyższy Discantus. Ale wszystkie głosy są w jednakowym stopniu urozmaicone rytmicznie. W miejscach, gdzie zastosowana jest technika fauxbourdone, wszystkie głosy traktowane są równorzędnie. Występują 3 kategorie rytmiczne: półnuta, ćwierćnuta i ósemka. Bardzo często wykorzystywany jest rytm punktowany.

5.7. Porządek dźwiękowy

d (es) e f (fis) g (gis) a h (b) c (cis)

W poszczególnych głosach przedstawia się to następująco:

| | | | | | | | | | | | |
|-------------|---|------|---|-------|-------|-------|-------|---|-----|-----|-------|
| discantus | d | e | f | (fis) | g | (gis) | a | h | (b) | c | (cis) |
| contratenor | d | (es) | e | f | (fis) | g | (gis) | a | h | (b) | c |
| tenor | d | | e | f | | g | | a | h | (b) | c |

Kompozycja napisana jest w modusie doryckim nietransponowanym – wskazują na to współbrzmienia kończące każdy z odcinków utworu: d a d. Przy kluczu tenoru umieszczony jest w nawiasie bemol b.

W utworze tym dostrzec można płaszczyzny tonalne. W wielu miejscach kompozytor stosuje podwójne kadencje od stopnia I i V w tym samym miejscu (np. takt 19–30, 50–51, 75–76). Występują kadencje zakończeniowe i wewnętrzne typu landinowskiego. Po kadencjach wewnętrznych najczęściej występują pauzy (np. t. 64–65 w trzecim odcinku).

W przebiegu linii melodycznej poszczególnych głosów dosyć często pojawiają się interwały tercji i sekst. Świadczy to o wpływie szkoły burgundzkiej. W kilku miejscach występuje też krzyżowanie się głosów.

6. Aspekt techniki

6.1. Obsada

Jest to polifonia wokально-instrumentalna, gdzie głos najwyższy jest głosem wokalnym, natomiast dolne głosy są głosami instrumentalnymi. Stanowi to charakterystyczny podział dla trygłosowych utworów średniowiecznej muzyki francuskiej.

6.2. Typ faktury

Faktura utworu jest trygłosowa i mało zróżnicowana. W utworze kompozytor zastosował technikę contrapunctus simplex jak również technikę fauxbourdone. Wszystkie głosy często prowadzone są techniką *nota contra notam*. Dla odcinka 4 i 8 charakterystyczne jest prowadzenie głosu wokalnego (górnego) w dłuższych wartościach, w przeciwieństwie do głosów instrumentalnych.

6.3. Środki techniki kompozytorskiej

Formotwórczą techniką w *Magnificat* jest konstruktywizm (widoczny w kształtowaniu struktury całego utworu jak i w przekształcaniu członu tubae).

Kompozytor wykorzystuje w utworze wiele technik, między innymi nową technikę fauxbourdone w 2, 6 i 10 odcinku (głosy skrajne prowadzone są w sekstach a głos środkowy stanowi uzupełnienie – przebiega w stosunku do głosu górnego w kwartach, fałszywie). Pojawia się technika cantus firmus (melodia z chorału w głosie discantus).

Inne środki, zastosowane przez Radomskiego to analogia i symetria.

7. Aspekt retoryki

Utwór ten jest przykładem na średniowieczne myślenie symboliczne dla odkrycia treści tekstu. Kompozytor podkreśla znaczenie poszczególnych słów. Z egzegezy teologicznej wynikają zawarte w tekście odniesienia do Boga (Chrystusa), Maryi i wszystkich wiernych.

Oto słowa-klucze w poszczególnych wersach, podzielone na ich odniesienia:

| | Bóg, Chrystus | Maryja | lud |
|----|----------------------|---------------|--------------------|
| 1 | Dominum | anima | |
| 2 | | Spiritus meus | |
| 3 | respexit | humilitatem | omnes generationes |
| 4 | | | |
| 5 | et misericordia eius | | |
| 6 | in brachio suo | | superbos |
| 7 | | | sede |
| | | | potentes |
| | | | exultavit |
| | | | humiles |
| 8 | | | inanes |
| 9 | recordatus | | puerum |
| | miserericordie | | |
| 10 | | | patres nostros |
| | | | Abraham |
| | | | semini |

Powyższe słowa-klucze możemy uszeregować. Wśród odniesień do Boga najważniejsze wydaje się miłosierdzie (*miserecordia*), u Maryi pokora (*humilitas*), u wiernych zaś spojrzenie ogólne na ich wszystkich, poczynając od Abrahama.

Mikołaj z Radomia, podkreślając te słowa wykorzystuje różne techniki. W pierwszym przypadku posługuje się *Contrapunctus simplex*, dla uzyskania deklamacji tekstu, jego czystości i wyrazistości. Za przykład mogą posłużyć słowa *et misericordia eius* z piątego wersu, *humilitatem* z wersu trzeciego.

W drugim zaś przypadku słowa-klucze podkreślone są przez melizmy (figura *amplificatio*) np. na słowie *anima* w pierwszym wersie, *sede* i *humiles* w wersie siódmym czy też *Abraham* w dziesiątym wersie.

Technika fauxbourdone, która ma zastosowanie w wersach 2, 6, 10, uwydatnia radość ducha, która zawarta jest w tekście. Kompozytor stosuje także augmentację (np. *et misericordia eius* w wersie 5), w celu podkreślenia tekstu mówiącego o miłosierdziu Bożym.

LITERATURA

- [1] George Augustin SM. Maryja. Pierwsza wierna. W: Słownik Teologii Biblijnej. Red. Leon-Dufour Xavier SJ. Poznań 1994.
- [2] Harpen John. Układ liturgii i formy w XVI w.
- [3] Morawska Katarzyna.
- [4] Musielak Henryk (1973). *W poszukiwaniu materiałów do biografii Mikołaja z Radomia*. Muzyka nr 1 s. 82-88.