

STANISŁAW DĄBEK

KONCEPCJA FORMY I BRZMIENIA *MAGNIFICAT*

MIKOŁAJA Z RADOMIA

Tekst *Canticum Beatæ Mariæ Virginis* pisanego prozą, składa się z 12 wersów różnej długości, przy czym dwa ostatnie - stanowi doksologia minor.

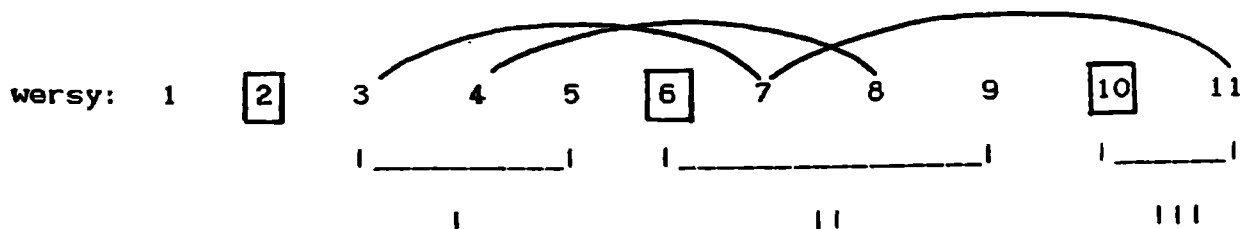
Mikołaj z Radomia opracował wielogłosowo 11 wersów kantyku - za wyjątkiem ostatniego - kończąc każdy kadencją¹. Forma *Magnificat* architektonicznie, najbardziej zewnętrznie i zarazem słyszalnie jest realizowana w oparciu o strukturę odcinkową, zawierającą w sumie 11 odcinków wykorzystujących tekst kolejnych wersów kantyku; dwa ostatnie wersy będące doksologią, muzycznie stanowią jeden odcinek².

Jednakże dzieło to zadziwia przede wszystkim swoją przemyślaną wewnętrzną, czy może precyzyjniej - nadrzędną koncepcją formalną.

W latach 1949/50 Maria Szczepańska opublikowała *Studia o utworach Mikołaja Radomskiego*³, poświęcając jedno z nich *Magnificat*⁴. W tej wnikliwej i interesującej pracy autorka po raz pierwszy zwróciła uwagę i podkreśliła rolę konstruktywizmu, jako istotnego czynnika kształtującego formę tego utworu. Konstruktywizm formalny *Magnificat* wypływa, według Szczepańskiej, z dwóch zasad: symetrii i odpowiedniości, względnie analogii. Autorka wyróżnia następujące elementy tworzące konstruktywizm formalny tego dzieła:

- 1 - struktury *fauxbourdonowe*. Występują w co czwartym wersie, poczynając od wersu drugiego (w. 2, 6, 10), powodując - według autorki - rozczłonkowanie utworu na t r z y grupy odcinków, z odcinkiem pierwszym jako wprowadzającym i z strukturą *fauxbourdonową* rozpoczynającą każdą z trzech grup odcinków⁵.
- 2 - obliczeniowe podstawy rozbudowy poszczególnych odcinków: "[...] identyczne lub prawie identyczne ilości taktów powtarzają się w tych samych odstępach[...]"⁶,
- 3 - technika wariacyjna głosu najwyższego (*discantus*), przy czym: "[...] zasada symetrii w budowie fraz jest zasadą naczelną[...]"⁷,
- 4 - występowanie struktór augmentacyjnych⁸.

Tak więc schemat formy *Magnificat* zaproponowany przez Szczepańską można przedstawić następująco:



Niniejsze studium stanowi kontynuację badań Szczepańskiej nad formą *Magnificat*. Trzeba przy tym podkreślić, że większość wnikliwych, analitycznych ustaleń oraz stwierdzeń autorki nie wymaga - pomimo upływu czasu - badawczej weryfikacji. Można natomiast podjąć próbę zarysowania precyzyjniejszej - jak sądzę - koncepcji formalnej tego dzieła, a także dokładniejszego określenia formy utworu. Należy też stwierdzić, że niektóre zagadnienia można rozpatrywać w nieco innym aspekcie badawczym, podejmując także rozważania hermeneutyczne.

Dodajmy, że autorka zajmowała się wyłącznie strukturami horyzontalnymi głosu najwyższego (*discantus*), zamierzając problematykę brzmienia szerzej omówić w jalszej części studiów mających nosić tytuł *Kontrapunkt Mikołaja Radomskiego*; Szczepańska wspomina o tym kilkakrotnie⁹. Niestety, zamiar ten chyba nie doczekał się już realizacji¹⁰. W związku z tym, niniejsza próba zarysowania koncepcji brzmienia tego dzieła - nie wyczerpująca zresztą tej problematyki - może stanowić uzupełnienie i zarazem kontynuację badań Marii Szczepańskiej.

1

W całości techniką *fauxbourdon*, określoną w rękopisie *per bordunum*, zostały opracowane - jak wspomniano - trzy wersy: 2, 6, 10, a więc - pierwszy wers po wiersie wstępnym, środkowy wers kantyku i ostatni wers przed doksologią. Taki więc wybór wersów pisanych techniką *fauxbourdon* przyczynia się do rozczłonkowania formy tego dzieła na *d w i e* symetryczne, bardziej rozbudowane, triadalne - tzn. liczące po trzy odcinki-wersy - struktury formalne: pierwsza obejmuje wersy 3, 4, 5; druga - wersy 7, 8, 9:

wersy: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

|_____|

|_____|

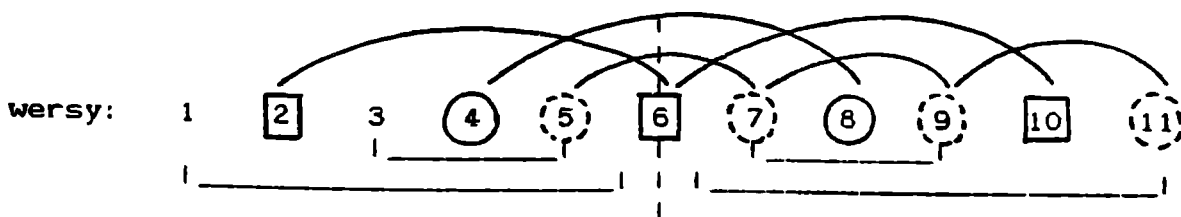
Pozostając na gruncie środków technicznych, można wyprowadzić dalsze stwierdzenia: wersy 4 i 8 są opracowane muzycznie z wykorzystaniem techniki charakteryzującej się tym, że *discantus* posiada najdłuższe wartości rytmiczne w stosunku do *contratenoru* i *tenoru*. Zwróćmy przy tym uwagę, że wersy 4 i 8 są jednocześnie wersami środkowymi dwóch, wspomnianych wyżej, triadalnych struktur formalnych:

wersy: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

|_____|

|_____|

Powyższe stwierdzenia i prawidłowości sugerują wyraźnie obecność określonej koncepcji formalnej, istniejącej w strukturze tego dzieła. Rysuje się ona jako koncepcja formy *s y m e t r y c z n e j*:



Wskazuje na to rozczłonkowanie całego utworu na dwie symetryczne struktury makroformalne, o identycznym uporządkowaniu wewnętrznym. Ważną funkcję pełnią tu struktury *fauxbourdonowe*, wyznaczając "oś symetrii" formy dzieła (w. 6), jednocześnie zaokrąglając, obramowując całą strukturę formy *Magnificat*. Odcinek pierwszy jest tu strukturą wprowadzającą, zaś ostatni - zakończeniową. Natomiast pozostałe odcinki ze względu na regularność i symetrię występowania, tworzą ciągi struktur mikroformalnych: trzy struktury *fauxbourdon*, dwie triadalne, dwie z długimi wartościami w *discantus*, cztery augmentacyjne. A zatem symetria dotyczy tu zarówno makrostruktury jak mikrostruktury utworu. Zwróćmy także uwagę na odkrytą przez Szczepańską zasadę odpowiedniości: prawie każdy odcinek - ze względu na wykorzystany rodzaj techniki - ma swój "odpowiednik" bądź "odpowiedniki" w strukturze utworu. Poszczególne techniki kompozytorskie - w takiej koncepcji formy - "powracają" na przemian, regularnie co cztery lub dwa wersy. Trzeba jednak także zwrócić uwagę na "zagadkowy wyjątek", jaki stanowi opracowanie wersu 3; pod względem zastosowanej techniki wers ten nie wykazuje powiązania z którymkolwiek z pozostałych wersów - nie ma swojego odpowiednika w strukturze formalnej dzieła. Co więcej - wyłamuje się niejako z tej konstruktywistycznej koncepcji formy. Szczepańska łączy ten wers, czysto zewnętrznie - ze względu na niemal identyczną ilość taktów (podstawę obliczeniową) - z wersem 7¹¹

Zaproponowana tu koncepcja formy *Magnificat*, różni się zasadniczo, w stosunku do propozycji M. Szczepańskiej. Autorka bowiem - niejako *a priori* - założyła hierarchizację poszczególnych struktur tego dzieła, wychodząc od odcinków *fauxbourdonowych* i przyznając im centralne miejsce - jako rozpoczynającym poszczególne struktury makroformalne. Natomiast w zarysowanej tu koncepcji, wszystkie odcinki - w tym także *fauxbourdonowe* - są podporządkowane nadrzędnej strukturze formalnej; jednocześnie każdy pełni określoną funkcję, lecz jedynie jako jej współczynniki. Wydaje się, że jest to bardziej logiczny i precyzyjniejszy aspekt. Pozwala bowiem zrozumieć istotę konstruktywistycznego prawa analogii, w tworzeniu formy symetrycznej, składającej się z identycznie uporządkowanych wewnętrznie struktur - makro- i mikroformalnych.

Tak zarysowana koncepcja formy tego utworu jest przede wszystkim koncepcją intelektualną - a więc w samym zamyśle pozostaje niejako statyczna. Postawmy zatem pytanie: czy ta koncepcja formy ma - w dziele Mikołaja z Radomia - związek z kształtem brzmieniowym utworu.

2

Kształtowanie brzmienia *Magnificat* Radomskiego dokonuje się w oparciu zarówno o struktury horyzontalne jak horyzontalno-wertykalne. Występuje tu zatem kilka współczynników, które można poddać analizie, zachowując - głównie w celach porządkujących - określoną

kolejność ich omawiania.

Przede wszystkim czynnikiem integrującym brzmienie dzieła, jednocześnie w pewnym stopniu zakreślającym ramy brzmieniowe struktur horyzontalnych głosu najwyższego (*discantus*), jest wykorzystany przez kompozytora meliczny wzorec gregoriański. Wzorcem tym jest 1 ton chorałowego *Magnificat*. W związku z tym Szczepańska słusznie określa dzieło Mikołaja z Radomia jako *Magnificat primi toni*; wskazuje jednocześnie na okazjonalne występowanie w *discantus* przekształconych motywów tonu 3, 6 i 7¹². Odnotujmy także - o czym nie wspomina autorka - pojawienie się cytatu *initium Magnificat secundi toni* - w długich wartościach, w początkowej incyzie melodycznej *contratenoru*, na przestrzeni trzech taktów (t. 31-33), w wersji 3. Podkreślimy jednakże, że uzupełnienie to nie podważa bynajmniej stwierdzenia głównego. Zatem 1 ton chorałowego *Magnificat* stanowił dla kompozytora punkt wyjścia do tworzenia linii melodycznej *discantus*, zaś wzorami strukturalnymi były tu, dla tamtej epoki, pieśni i hymny¹³.

Radomski przede wszystkim wiernie zachowuje, a niekiedy nawet podkreśla przy pomocy cezur (pauz, dłuższych wartości) samą strukturę wzorca, wraz z jej głównymi członami: *initium-tuba-mediatio-tuba-terminatio* (takim aspektem badawczym Szczepańska nie zajmuje się). Natomiast wykorzystanie wzorca w tworzeniu linii melodycznej *discantus* przybiera dwie formy.

Pierwsza - polega na posługiwaniu się dokładnym cytatem melicznym poszczególnych członów tonu gregoriańskiego. Dotyczy to *initium* chorałowego - w początkowej frazie wszystkich wersów - za wyjątkiem wersu 3, *terminatio* - w końcowej frazie wszystkich wersów, *mediatio* w dwóch wersach (w. 4 i 8) oraz używania dźwięków repetycyjnych *tubae* szczególnie w wersie 9. W przypadku *initium*, kompozytor zawsze zachowuje strukturę meliczną i jednorodną rytmikę, stosując także augmentację w stosunku 3 : 1; natomiast pozostałe człony otrzymują rytmikę zróżnicowaną, przy zachowaniu struktury melicznej wzorca. Podkreślimy fakt niewykorzystania *initium* chorałowego w głosie *discantus* jedynie w wersie 3 - jest to bardzo charakterystyczny szczegół. Zwróćmy także uwagę, że człony środkowe: *tuba* i *mediatio*, tylko wyjątkowo zachowują strukturę meliczną wzorca.

Druga forma wykorzystania wzorca polega na przekształcaniu struktury *mediatio* (za wyjątkiem wersu 4 i 8) oraz *tubae*.

Widać zatem, że kompozytor wiernie cytuje strukturę meliczną niemal wyłącznie członów skrajnych wzorca: *initium* oraz *terminatio*. Wykorzystuje więc tylko "meliczne ramy" wzorca, przekształcając natomiast jego człony wewnętrzne.

Jeśli przyjmiemy, że *discantus* stanowi tu rodzaj *cantus firmus* pochodzącego z chorału, postępowanie takie można określić - posługując się trafnym terminem Meinholza - jako ramową technikę *cantus firmus*, względnie technikę ramowego *cantus firmus*¹⁴.

Technika ta łączy się - w dziele Mikołaja z Radomia - ze stosowaniem wariacyjnie konstruowanych struktur izomelicznych (według określenia Besselera)¹⁵, poszczególnych członów wzorca gregoriańskiego; nie dotyczy to jedynie *initium*, stanowiącego - jak powiedziano - dokładny cytat tego członu wzorca oraz posiadającego jednorodną rytmikę.

W przypadku *terminatio*, kompozytor wprowadza przekształcenia wyłącznie rytmiczne, zachowując ściśle melikę wzorca (przykł. 1).

W typologii struktur *terminatio* wszystkich wersów *Magnificat*, zarysowuje się wyraźny podział dwugrupowy. W grupie pierwszej, obejmującej pięć wersów (4, 7, 8, 9, 11), występują w zasadzie dwie

wartości rytmiczne, bądź kombinacje ich wielokrotności; brak tu - poza jednym przypadkiem (w. 7), wyraźnych cezur. Grupa druga, licząca sześć wersów (1, 2, 3, 5, 6, 10) jest zróżnicowana rytmicznie. W czterech wersach tej grupy (1, 2, 5, 6) występują cezury w postaci pauz, pełniące ważną funkcję środka służącego świadomemu zacieraniu integralności strukturalnej modelu gregoriańskiego. Dość często występuje tu charakterystyczne ugrupowanie rytmiczne, łączące się z trzema ostatnimi, bądź trzema pierwszymi dźwiękami tego członu. Warto jednakże podkreślić fakt niepowtarzalności struktury rytmicznej całego członu *terminatio*, w którymkolwiek wersie obu grup.

w. 9 t. 119-125 w. 2 t. 23-27

w. 11 t. 227-232 w. 6 t. 110-114

w. 4 t. 68-72 w. 5 t. 90-94

w. 8 t. 155-159 w. 1 t. 4-8

w. 7 t. 137-142 w. 10 t. 204-205

w. 3 t. 52-56

PRZYKŁ. 1

Z członów wewnętrznych wzorca gregoriańskiego, najbardziej schematycznie została przekształcona struktura *mediatio*. W dwóch wersach (4, 8), jak wspomniano, zachowuje ona rysunek meliczny wzorca. Zaś w pozostałych - za wyjątkiem wersu 1 - staje się klauzulą discantową typu landinowskiego ($g \rightarrow f \rightarrow a$), w dwóch wersach (3, 5) z możliwością wprowadzenia *toni ficti*.

Najbardziej istotna praca kompozytora, dokonuje się w przekształcaniu, precyzyjniej mówiąc - w wzbogacaniu członu *tubae* wzorca gregoriańskiego. Egzemplifikuje to zestawienie struktur tego członu wszystkich wersów, uporządkowanych progresywnie - od struktur najprostszyc, do najbardziej rozwiniętych (przykl. 2).

Charakterystyczne jest tu przekształcanie czterech głównych motywów izomelicznych (oznaczonych w zestawieniu literami a-d), wykorzystywanych w różnych wersach. W strukturach najprostszyc (w. 4, 8) występuje motyw a, stanowiący wahadłowe, tercjowe wychylenie dźwięku *tubae*; motyw ten odnajdujemy także w wersie 10. Charakterystyczny i zarazem często występujący jest motyw c, który najtrafniej chyba można interpretować jako wariacyjne przekształcenie członu *initium* (wprowadzanego najczęściej od dźwięku *tubae* -

a, rzadziej od dźwięku inicjalnego - f): bądź w diminucji (w. 5, 9, 2, 6, 10, 3), bądź jednocześnie w augmentacji i inwersji (w. 7); okazjonalnie motyw ten bywa powtórzony progresywnie (w. 2, 6). Wyjątkowo pojawia się motyw członu *terminatio* (w. 3). Ponieważ motywy obu wspomnianych członów, występujące w strukturze *tubae* należą do tego samego tonu gregoriańskiego, można je określić jako "motywy tematyczne" ¹⁶.

terminatio

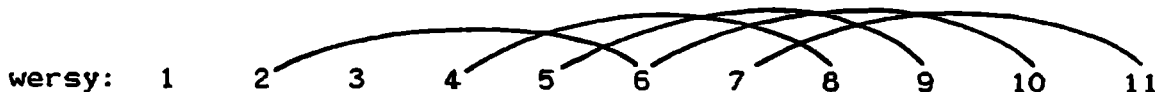
PRZYKŁ. 2

W dwóch wersach została powtórzona struktura d, w której Szczepańska podkreśla zabarwienie pentatoniczne ¹⁷; wycinki tej

struktury (d') odnajdujemy ponadto w trzech innych wersach (3, 7, 11). Kilkakrotnie występuje motyw b (w. 1, 2, 6, 10), który zdecydowano się wyodrębnić i odróżnić w oznaczeniu, w stosunku do motywu c, ze względu na *tonus fictus*, mogący wystąpić przy dźwięku h. Ponadto - o czym już była mowa - wyjątkowo pojawiają się permutacje motywów innych tonów gregoriańskich *Magnificat*.

Generalnie można stwierdzić, że wzbogacanie struktury *tubae* wzorca gregoriańskiego polega na wariacyjnym wykorzystaniu kilku motywów izomelicznych w różnych wersach tego dzieła.

Można by sądzić, że takie przekształcanie członu *tubae* wzorca gregoriańskiego odbywa się jednorazowo, w każdym wersie, innymi słowy - że ilość różnych przekształceń jest równa ilości wersów, zaś każdy wers stanowi zamkniętą formalnie, niejako autonomiczną całość, nie związaną z innymi wersami. Tymczasem w sporządzonym zestawieniu widoczny staje się określony zamysł kompozytora. Chodzi tu o wprowadzenie jako zasady - powtórzenia wariacyjnego członu *tubae*, polegającego na tym, że człon *tubae* danego wersu zostaje wykorzystany jako *tuba* innego wersu niemal bez zmian (lub z drobnymi zmianami) w strukturze melicznej, natomiast ze zmianami w rytmice.



Zwróćmy uwagę, że działa tu prawo analogii i symetrii, zaś sama koncepcja brzmienia członu *tubae* niemal pokrywa się, a w każdym razie stanowi korelację z koncepcją formy. Przy tym przekształcenia głównie tego członu, przyczyniają się do konstruktywistycznej koncepcji brzmienia całego głosu *discantus*. Jedyne struktura *tubae* 3 wersu zachowuje swoją autonomię, jakkolwiek ma ona - jak to wskazano - pewne motywy wspólne z innymi wersami; nie posiada natomiast swojego wariacyjnego odpowiednika. Wydaje się, że w świetle powyższych uwag, stwierdzenie Szczepańskiej, która w melodyce *discantus* wersu 3 - a więc także w członie *tubae* tego wersu - widzi "najbardziej rozwiniętą postać parafrazowania wariacyjnego melodii głównej" ¹⁰, jest zbyt uproszczone.

Zreasumujmy wyniki analizy dotyczącej kształtowania linii melodycznej całego głosu *discantus*. Jej odcinek początkowy stanowi chorałowe *initium*, cytowane bez przekształceń, odcinek zakończeniowy - gregoriańskie *terminatio* przekształcane rytmicznie, klauzula *discantowa* typu landinowskiego wyznacza schematycznie *mediatio*, natomiast wariacje izomeliczne tworzą strukturę *tubae*.

Tak więc wzorec gregoriański stanowi bezspornie podstawę szkieletu brzmieniowego głosu *discantus*. Dopiero przekształcając poszczególne człony wzorca - szczególnie zaś *tubae* - Radomski stosował konstruktywistyczne prawa odpowiedniości i symetrii, kształtując brzmienie *discantus*.

Realny kształt brzmienia współtworzą także struktury horyzontalno-wertykalne.

Postępowanie badawcze wydaje się tu oczywiste, sugeruje je bowiem konstrukcja szkieletu brzmieniowego głosu *discantus*. Pozostaje jedynie postawienie pytania - w jaki sposób kompozytor kształtuje brzmienie struktur horyzontalno-wertykalnych poszczególnych członów wzorca *initium*, *tubae*, *mediatio* oraz *terminatio*: analizę rozpoczniemy, jak poprzednio, od członów skrajnych wzorca.

Po zestawieniu i uporządkowaniu struktur horyzontalno-wertykal-

nych *initium* można stwierdzić, że kompozytor stosuje tu modele brzmieniowe obejmujące całą strukturę trzygłosową, tzn. charakteryzujące się wykorzystaniem wszystkich trzech głosów struktury: *discantus*, *contratenoru* i *tenoru* tego członu określonego wersu, w *initium* innego wersu. Zależności te obrazuje poniższa tabela oraz przykł. 3:

Model brzm.

<i>initium</i>	I	II	III	IV	V
wersy	1,9	2,6,10	4,5,8	7,11	3

I w. 1 t. 1-2

II w. 2 t. 12-19

III w. 4 t. 58-60

w. 9 t. 161-165

w. 6 t. 98-100
w. 10 t. 193-194

w. 8 t. 196-198

IV w. 7 t. 117-119
w. 11 t. 207-209

V w. 3 t. 30-33

PRZYKŁ. 3

Radomski używa więc pięciu różnych modeli brzmieniowych *initium*. Zwróćmy uwagę, że po dwa z nich, wykorzystuje w trzech - bądź dwóch różnych wersach. Działa tu zatem znane już prawo analogii.

Jedynie struktura *initium* wersu 3 znowu nie ma swojego odpowiednika. Warto też zwrócić uwagę na wybór w modelu I dalekiego wersu (1-9), zaś w modelu III - sąsiedniego (4-5), jako odpowiednika. Zapewne w celu uniknięcia monotonii i schematyzmu - szczególnie w modelu III - kompozytor stosuje w obu przypadkach augmentację, przeprowadzoną niemal ściśle w stosunku 3 : 1. Podkreślimy także, że modele są wykorzystywane niemal bez zmian w strukturze współbrzmieniowej.

W przypadku struktur horyzontalno-wertykalnych *terminatio*, Mikołaj z Radomia stosuje również modele brzmieniowe, ograniczając jednocześnie ich ilość do czterech (zob. także przykł. 4).

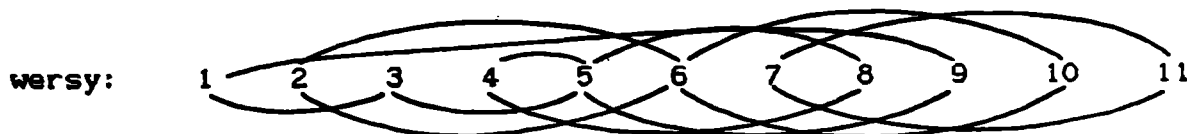
Model brzm.

<i>terminatio</i>	I	II	III	IV
wersy	1,3,5,9	2,6,10	4,8	7,11

Model I jest wykorzystywany jako *terminatio* aż w czterech różnych wersach. Trzy zakończeniowe dźwięki *terminatio*, w każdym z czterech modeli, są opracowywane jako struktury *fauxbourdonowe*. Modele *terminatio* są strukturami w większym stopniu typizowanymi, w stosunku do modeli brzmieniowych *initium*. Również w tym przypadku kompozytor posługuje się modelami niemal bez zmian w strukturze współbrzmieniowej.

Prawo analogii jest ściśle przestrzegane w stosowaniu modeli brzmieniowych *initium* i *terminatio*. Poniżej zaznaczono odpowiedniki brzmieniowe w wersach: u góry modeli *initium*, u dołu - *terminatio*:

modele *initium*



modele *terminatio*

W przypadku modeli *initium*, jedynie wers 3 nie ma swojego odpowiednika, natomiast modele *terminatio* obejmują swoimi odpowiednikami wszystkie wersy tego dzieła.

Widać niezbiecnie, że koncepcja brzmienia *initium* i *terminatio* jest tożsama z koncepcją formy oraz konstrukcji linii melodycznej *discantus*, zostaje ponadto rozwinięta przez wprowadzenie dalszych wzajemnych powiązań wersowych; ma to stanowić zapewne zabezpieczenie przed schematyzmem.

Z członów środkowych wzorca, struktura *mediatio* stanowi - w każdym wersie - wewnętrzną kadencję landinowską, o czym będzie jeszcze mowa.

Struktury horyzontalno-wertykalne *tubae* wykazują większe różnicowanie pod względem brzmieniowym, jakkolwiek również w tym przypadku można odnaleźć konstrukcje użyte na zasadzie modeli, bądź do nich zbliżone. Jednym modelem posługuje się kompozytor w członie *tubae* trzech wersów - 2, 6, 10 (przykł. 5). Natomiast w członie tym w innych wersach występują zaledwie wspólne elementy, związane z opracowaniem motywów struktur horyzontalnych *tubae*, bądź dźwięków repetycyjnych. Konstrukcje posiadają niewielkie rozmiary, w stosunku do omawianych poprzednio modeli, zaś pokrewieństwa dotyczą tu przeważnie motywów dwóch głosów skrajnych.

I
N. 1 t. 4-8

II
N. 2 t. 23-28
N. 6 t. 410-449

Musical notation for system I, measures 4-8 and 23-28. It consists of two staves (treble and bass clef) with notes, rests, and accidentals.

N. 3 t. 52-56

N. 10 t. 204-205

Musical notation for system II, measures 52-56 and 204-205. It consists of two staves with notes, rests, and accidentals. Some notes in the first staff are marked with 'x'.

N. 5 t. 90-94

III
N. 4 t. 68-72

Musical notation for system III, measures 90-94 and 68-72. It consists of two staves with notes, rests, and accidentals. Some notes in the first staff are marked with 'x'.

N. 9 t. 179-185

N. 8 t. 155-159

Musical notation for system IV, measures 179-185 and 155-159. It consists of two staves with notes, rests, and accidentals. Some notes in the first staff are marked with 'x'.

IV
N. 7 t. 137-142
N. 44 t. 227-232

Musical notation for system V, measures 137-142 and 227-232. It consists of two staves with notes, rests, and accidentals.

W. 2 t. 15-18

t. 19-20/21

t. 22-23

W. 6 t. 101-109

t. 106-108

t. 110

W. 10 t. 191-195

t. 196-197

t. 200/201

PRZYKŁ. 5

W odniesieniu do struktur horyzontalno-wertykalnych tego członu, działa więc - w mniejszym stopniu - prawo odpowiedniości. Natomiast istotnym elementem konstrukcyjnym tego członu jest tworzenie kulminacji brzmieniowych - i jednocześnie rytmicznych, w sumie w ośmiu wersach (2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11) - budowanych w oparciu o ruchliwą linię melodyczną analizowanych uprzednio struktur horyzontalnych tubae, nasyconych opracowanymi wariacyjnie motywami izomelicznymi. Kulminacje te dążą do rozwiązania w kadencjach wewnętrznych typu landinowskiego używanych jako *mediatio*.

Tak więc modele brzmieniowe *initium*, stanowią odcinki wprowadzające, w członie tubae następują kulminacje brzmieniowe, rozwiązywane w kadencji-*mediatio*, zaś modele brzmieniowe *terminatio* są odcinkami zakończeniowymi. Zarysowuje się więc przejrzysta konstrukcja brzmieniowa pojedynczego wersu.

W analizowanej tu koncepcji brzmienia *Magnificat*, mają także swój udział kadencje. Zwrócimy uwagę głównie na ich konstrukcyjną rolę w kształtowaniu koncepcji brzmienia utworu, nie będziemy natomiast szerzej zajmować się ich wpływem na oblicze tonalne utworu.

W *Magnificat* występują kadencje zakończeniowe oraz wewnętrzne.

Istotną rolę pełnią kadencje budowane na zakończenie każdego wersu, powodując rozczłonkowanie utworu na szereg odcinków; jest to oczywiście rezultatem respektowania przez kompozytora budowy tekstu, składającego się z szeregu struktur semantycznych - wersów.

Wszystkie kadencje zakończeniowe wersów zamyka struktura wertykalna d - a - d, co ujednocila oblicze tonalne tego dzieła.

W konstruowaniu zakończeń odcinków-wersów występują dwójakie prawidłowości. Pierwsza - widoczna w wersach: 3, 4, 8, 10 jest związana z wykorzystywaniem struktury niejako elementarnej - najmniej rozbudowanej. Po ostatnim bowiem dźwięku chorałowego *terminatio*, kompozytor wprowadza w *discantus* klauzulę sopranową, zaś w głosie najniższym klauzulę tenorową. Tak więc w tym przypadku odcinek-wers zamyka kadencja landinowska, wprowadzona bezpośrednio po ostatnim dźwięku *terminatio*.

W. 3 t. 56-57 W. 4 t. 72-73 W. 10 t. 204-205

W. 8 t. 159-160

PRZYKŁ. 6

W zakończeniach pozostałych odcinków-wersów, po ostatnim dźwięku *terminatio*, kompozytor wprowadza rozbudowaną - mniej (w. 2, 6) lub bardziej (w. 1, 5, 7, 9, 11) - formułę zakończeniową, przy czym kadencja kończąca tę formułę jest - podobnie jak poprzednio, również typu landinowskiego. Wprowadzenie tej formuły jest związane z pewnością z przekształcaniem, ściślej mówiąc - rozbudową struktury wzorca chorałowego.

Formuły zakończeniowe mają postać horyzontalno-wertykalnych struktur modelowych, analogicznie do analizowanych modeli brzmieniowych poszczególnych członów wzorca chorałowego. Można wyróżnić trzy modele brzmieniowe: I - obejmujący zakończenia wersów: 2, 6; II - w. 1, 5, 9; III - w. 7, 11 (przykł. 7).

Widać więc, że i w tym przypadku, w konstruowaniu i wykorzystywaniu kadencji zakończeniowych działa także prawo odpowiedniości, przy czym model brzmieniowy kadencji, bądź rozbudowanej formuły zakończeniowej ma swoje odpowiedniki, obejmując wszystkie odcinki-wersy utworu:



Wypada znowu stwierdzić, że koncepcja brzmieniowa horyzontalno-wertykalnych struktur zakończeniowych (wprowadzonych po ostatnim dźwięku *terminatio*) zawiera wyraźne korelacje z koncepcją formy, struktury *discantus* oraz brzmienia poszczególnych członów wzorca, wprowadzając jednocześnie nowe zależności między poszczególnymi wersami lub grupami wersów.

PRZYKŁ. 7

Kadencje wewnętrzne - ze względu na ich znaczenie strukturalne - można podzielić na te, które są budowane jako *mediatio*, oraz pozostałe (pojawiające się jednakże okazjonalnie w wersach: 2, 3, 6 i 10). Zajmiemy się jedynie kadencjami-*mediatio*. Pełnią one ważną funkcję występując w każdym wersie wyjąwszy wers 1, tworzone wraz ze strukturą tekstu odpowiadającą *mediatio*, we wzorcu chorałowym. W kadencjach-*mediatio* w *Magnificat* Radomskiego następuje zatrzymanie ruchu we wszystkich głosach struktury trzygłosowej równocześnie, oraz bezpośrednio po tym - wyraźna cezura, w tychże głosach, w postaci pauz. Jest to niewątpliwie postępowanie świadome, służące uwypukleniu struktury wzorca chorałowego, wpływające przy tym na jasne rozczłonkowanie struktury brzmieniowej każdego wersu. W kadencjach-*mediatio* następuje rozwiązanie kulminacji brzmieniowych, jak to podkreślono uprzednio. Kadencje te stanowią typ landinowski. Ze względu na mogące się pojawić *toni ficti* - w postaci b (b), bądź # (fis, gis) można je podzielić na dwie grupy. Mają one jednakże identyczną konstrukcję wertykalną za wyjątkiem kadencji wersu 5. Wszystkie - rozwiązując się, tworzą strukturę wertykalną a - e - a, w oparciu o dźwięk *tubae*, podkreślając go. Analogicznie do kadencji zakończeniowych ujednolicają one oblicze tonalne utworu, tworząc przejrzystą, jakkolwiek nieco schematyczną koncepcję brzmieniową (przykł. 8 s. 154).

Zwróćmy uwagę, że zarówno kadencje zakończeniowe poszczególnych odcinków-wersów jak wewnętrzne, stanowią wyłącznie typ landinowski. Jednocześnie warto zauważyć, że kadencja-*mediatio* wersu 5 (oraz kadencja wewnętrzna wersu 3) posiada oktawową klauzulę *contratenoru* (zob. przykł. 8) stanowiąc typ niejako przejściowy między kadencją landinowską (tzn. starszego typu), a kadencją z klauzulą basową, kwintową bądź kwartową (tzn. nowszego typu)¹⁹.

W wyniku przeprowadzonych analiz można stwierdzić, że stosowane konstruktywistyczne prawo analogii (szczególnie), a także symetrii obejmuje i scala niejako trzy poziomy dzieła: formę, strukturę horyzontalną *discantus* oraz brzmienie trzygłosowych struktur horyzontalno-wertykalnych.

Podkreśliłyśmy przy tym, że przytaczane kilkakrotnie siatki wielorakich powiązań między różnymi wersami-odpowiednikami - odnoszące się do wymienionych poziomów - świadczą o tym, że zarówno forma jak brzmienie tego utworu są pozbawione schematyzmu.

Jednocześnie siatki te stanowią przekonujący, jak sędzę, dowód na istnienie konstruktywistycznej koncepcji nie tylko formy - co już zostało dowiedzione badaniami Marii Szczepańskiej - lecz także brzmienia tego dzieła.

PRZYKŁ. 8

Jednakże zastanawia, przewijająca się w analizach, przy tym widoczna i podkreślana przez kompozytora autonomia wersu 3 (Szczepańska nie zajmuje się tym problemem). Autonomia, jak można sądzić, nieprzypadkowa.

Wydaje się, że próba jej wyjaśnienia, poprzez przybliżenie kategorii teologicznych egzegezy tekstu tego wersu, funkcjonujących w czasach Mikołaja z Radomia, ma swoje uzasadnienie.

Popularna egzegeza Pisma św. opierała się wówczas w Polsce (jak zresztą w całej ówczesnej Europie), na komentarzach wczesnochrześcijańskich Ojców Kościoła, świętych - Augustyna, Hieronima, Grzegorza Wielkiego czy Jana Chryzostoma²⁰. Augustyn i Hieronim, do których komentarzy do *Magnificat* sięgnąłem, poświęcają - w swoich komentarzach - najwięcej uwagi właśnie wersowi 3, w stosunku do pozostałych.

Zacytujmy fragmenty komentarza do wersu 3, świętych - Augustyna i Hieronima²¹.

Św. Augustyn²² : "To jest przyczyna Jej [Maryi] radości, że "wejrzał [Bóg] na pokorę Służebnicy swojej". Tak jakby powiedziała: że raduję się z jego łaski, a zatem od niego samego jest to, że raduję się [...] Zwykło się to wejrzenie Boże na trzy sposoby przyjmować, mianowicie: według poznania, według łaski i według sądu. O pierwszym sposobie mówi apostoł: "wszystko nagie i odkryte jest dla jego oczu" (Hebr. IV, 13). Lecz według łaski Bóg nie na wszystkich spogląda, ponieważ: "oczy Pana nad sprawiedliwym" (Psal. XXXIII, 16) etc. O trzecim wreszcie mówi się: "nie znam was" (Matth. VII, 23). Bo oczy Pana spoglądają na dobrych i złych. Dla Boga widzieć przez poznanie, znaczy wiedzieć wszystko to, co ich [ludzi] dotyczy. Widzieć przez łaskę, znaczy udzielić darów miłosierdzia. Widzieć, ze względu na sąd, znaczy każdego według jego dzieł przeznaczyć, albo do chwały, albo do kary. Wejrzeć jest czymś więcej niż widzieć. Wejrzeć, ze względu na łaskę, to najpierw odwiedzić odrzuconych i opuszczonych. Gdy za pomocą dobrych

uczynków, dzięki miłosierdziu oddaje zabrane dobra na nowo, ze względu na łaskę do niego się nawraca. Dobrze zatem Maryja oświadcza, że Pan wejrzał jedynie na jej pokorę, ponieważ zmiłowanie Boże, które natura ludzka w pierwszych rodzicach poprzez pychę utraciła, w Maryi, dzięki pokorze [Bóg] naprawił".

Św. Hieronim ²²: "Gdy zatem mówi: "wejrzał na pokorę Służebnicy swojej", to jakby powiedział: wejrzał na sprawiedliwość Służebnicy swojej, wejrzał na umiarkowanie, wejrzał na moc i mądrość. Godną jest bowiem rzeczą, aby wejrzał na cnoty. Ktoś odpowie i rzecze: rozumiem w jaki sposób Bóg wejrzał na sprawiedliwość swojej Służebnicy oraz mądrość. To zaś, w jaki sposób Bóg rozumie pokorę, nie jest zbyt jasne. Niech rozważy ten, kto pyta o takie rzeczy, że właśnie w Piśmie św. przepowiadana jest pokora, jako jedna z cnot. Mówi bowiem Zbawiciel: "uczcie się ode mnie, że jestem cichy i pokornego serca, a znajdziecie odpocznienie dla dusz waszych" (Matth. XI). Jeżeli chcesz zatem usłyszeć nazwę tej cnoty, w jaki sposób jest ona nazywana przez filozofów, posłuchaj, że ta sama pokora, na którą spogląda Bóg, nazywana jest przez nich $\alpha \tau \upsilon \psi \iota \alpha$ lub $\mu \epsilon \tau \rho \iota \omicron \tau \eta \varsigma$. Lecz i my możemy ją tak nazwać, ponieważ ktoś nie jest upokorzony, lecz sam siebie uniża".

Oba komentarze rozwijają myśl pokory (humilitas) Maryi wyrażoną w tekście wersu 3. Można sądzić, że wers ten stanowił niejako klucz do teologicznego odczytania *Magnificat*. Świadczy o tym także muzyczna autonomia tego wersu, świadomie zapewne założona przez kompozytora; wers ten nie ma bowiem, przypomnijmy to raz jeszcze, bezpośredniego odpowiednika w przytaczanej tu wielokrotnie siatce różnorodnych powiązań współtworzących wyraźną koncepcję konstruktywistyczną dzieła. Stwierdzenie to można jednak sformułować wyłącznie na podstawie szczegółowej analizy. Natomiast słuchowo (dla słuchacza) opracowanie muzyczne tego wersu jest organicznie związane z pozostałymi odcinkami-wersami, a więc współtworzy jednolitą koncepcję formalną i brzmieniową utworu. Przypomnijmy także, że początkowe takty *contratenoru* wersu 3 (t. 31-33) zawierają długonutowy cytat chorałowego *initium Magnificat secundi toni*, wydawałoby się zupełnie nieuzasadniony, ponieważ cały utwór wykorzystuje w *discantus* materiał dźwiękowy *Magnificat primi toni*. Zaproponujmy więc hipotezę interpretacyjną - wywiedzioną z równie kluczowej sceny z życia Maryi. Można by zatem w tym zabiegu kompozytora widzieć świadome podkreślenie tajemnicy *Zwiastowania* (momentu poprzedzającego i zarazem przygotowującego właśnie akt *Uwielbienia - Magnificat*) - tajemnicy *Poczęcia* Maryi; stąd pojawienie się cytatu chorałowego *initium "nowego" tonu psalmowego*, przy tym w głosie środkowym, a więc "zakrytym".

Dochodzimy do istoty - symbolicznego - jak sądzę myślenia średniowiecznego. Wymiar teologiczny bowiem uzyskuje Mikołaj z Radomia przy pomocy konstruktywizmu formalnego i brzmieniowego *Magnificat*. Ta koncepcja konstruktywistyczna, z założenia nieuchwytna słuchowo, wywiedziona z przeprowadzonych tu szczegółowych analiz, odsłania głębokie treści teologiczne utworu, wyrażone przy pomocy subtelnej symboliki ²⁴. "Myślenie symboliczne rysuje się jako nieustające promieniowanie poczucia boskiego majestatu [...]" ²⁵.

P r z y p i s y

¹ Tekst prezentowanego tu studium wygłosiłem podczas Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, Poznań 1979. Jako wydanie źródłowe *Magnificat* Mikołaja z Radomia, wykorzystałem transkrypcję tego utworu na notację współczesną, dokonaną przez M. Perza i opublikowaną w *Muzyce w dawnym Krakowie*. Red. Z. M. Szwejkowski. Kraków 1964 s. 22 - 28, nota krytyczna do tego utworu s. 299-300.

² Europejskie opracowania kantyku z czasów Radomskiego oraz *Magnificat* tego kompozytora charakteryzuje ogólnie J. K ł o b u k o w s k a. *Zasady kompozycji magnifikatów polifonicznych w polskich rękopisach okresu renesansu*. W: *Dzieło muzyczne. Teoria, historia, interpretacja*. Red. I. Poniatowska. Kraków 1984 s. 241-253, zwłaszcza zaś s. 242, 243.

³ M. S z c z e p a ń s k a. *Studia o utworach Mikołaja Radomskiego*. "Kwartalnik Muzyczny" 7:1949 nr 25 s. 7-54 i 8:1950 nr 29-30 s. 64-83.

⁴ *Magnificat* poświęcony jest rozdział III studiów (s. 35-54), opublikowany w 1949 r.

⁵ S z c z e p a ń s k a. *Studia* s. 44. Zob. także, t e n ż e. *Zabytki muzyki wielogłosowej XV wieku*. W: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. Red. Z. M. Szwejkowski. T.1. Kraków 1958 s. 56-70, o *Magnificat* s. 65-66.

⁶ S z c z e p a ń s k a. *Studia* s. 43.

⁷ Tamże s. 39.

⁸ Tamże s. 42.

⁹ Tamże s. 40, 45, 53.

¹⁰ W 1950 r., w "Kwartalniku Muzycznym", Szczepańska opublikowała jedynie dokończenie *Studiów*. Natomiast, ani *Słownik Muzyków Polskich*, ani biogramy encyklopedyczne (w leksykonach polskich i zagranicznych), poświęcone autorce, bądź Radomskiemu nie wymieniają pracy *Kontrapunkt Mikołaja Radomskiego*.

¹¹ S z c z e p a ń s k a. *Studia* s. 44.

¹² Tamże s. 39.

¹³ J. w.

¹⁴ J. M e i n h o l z. *Untersuchungen zur Magnificat-Komposition des 15. Jahrhunderts*. Köln 1956 s. II: "Die c. f. Rahmen-technik. Der c. f. bildet den Rahmen, indem der Satz-anfang von der Initium- und das Satz-ende von der Terminatio-thematik bestritten wird. Den Mittel-teil füllen thematische Wiederholungen von psalmodischen Modellstücken aus [...]". Autor nie uwzględnia *Magnificat* Mikołaja z Radomia. Kompozycję tę wymienia W. K i r s c h. *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Tutzing 1966 s. 37, 172, 371.

¹⁵ H. B e s s e l e r. *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Potsdam 1931 s. 206.

¹⁶ M e i n h o l z. s. III. Z motywów "tematycznych" wykształciła się technika tematycznego cantus firmus - której załączki można odnaleźć w *Magnificat* Dufay'a, a także, w świetle powyższych stwierdzeń, Mikołaja z Radomia - wykorzystywana w kompozycjach *Magnificat* twórców następnych generacji, m. in.: Compere'a, Agricoli, de la Rue i Josquina.

¹⁷ S z c z e p a ń s k a. *Studia* s. 50.

¹⁸ Tamże s. 38.

¹⁹ J. M. C h o m i ń s k i. *Historia harmonii i kontrapunktu*. T. 1. Kraków 1958 s. 321.

²⁰ M. R e c h o w i c z. *Po założeniu Wydziału Teologicznego*

w Krakowie (wiek XV). W: *Dzieje Teologii Katolickiej w Polsce*. Red. M. Rechowicz. T. 1. Lublin 1974 s. 117.

²¹ Polskiego przekładu cytowanych komentarzy dokonał ks. doc. dr hab. Ryszard Rubinkiewicz z KUL, za co składam Mu serdeczne podziękowanie.

²² *A u r e l i u s A u g u s t i n u s*. *In canticum Magnificat*. W: *Patrologia latina*. Red. J. P. Migne. T. 40. Paryż 1861 szp. 1139: "Haec est causa exultationis suae, "quia respexit humilitatem ancillae suae": ac si dicat, Quia de ejus gratia exulto, ideo ab ipso est quod exulto [...]. Respectus Dei tribus modis accipi solet; videlicet secundum cognitionem, secundum gratiam, secundum iudicium. De primo apostolus, "Omnia nuda et aperta sunt oculis ejus" (Herbr. IV, 13). Sed per gratiam Deus non omnes respicit: quia, "Oculi Domini super justos" (Psal. XXXI 16), etc. De tertio in fine dicitur, "Nescio vos" (Matth. VII, 23). Oculi Domini bonos et malos contemplantur. Videre Deo per cognitionem, est nihil eorum quae sunt ignorare: videre per gratiam, dona misericordiae impendere: videre per iudicium, unum quemque secundum opera sua vel ad gloriam vel ad poenam destinare. Respicere plus est quam videre. Respicere per gratiam, est prius abjectos et derelictos visitare. Cum bona placatus per misericordiam subtracta restituit, rursus per respectum gratiae ad eum se convertit. Bene ergo Maria solam in humilitatem Dominum respexisse tastatur, quia divinitatis propitiationem, quam humana natura in primis parentibus per superbiam perdidit, in Maria per humilitatem recuperavit".

²³ *E u s e b i u s H i e r o n y m u s*. *Translatio homiliarum Origenis in Lucam. Hom. VIII*. W: *Patrologia latina*. Red. J. P. Migne. T. 26. Paryż 1845 szp. 236: "Quod ergo dicit: "Respexit in humilitatem ancillae suae", tale est quasi dixerit: Respexit in justitiam ancillae suae, respexit in temperantiam, respexit in fortitudinem atque sapientiam. Dignum quippe est, ut virtutes respiciat. Respondeat aliquis, et dicat. Intellego quomodo Deus justitiam ancillae suae, sapientiamque respiciat: quomodo autem intendat humilitatem, non satis liquet. Consideret qui quaerit talia, quoniam proprie in Scripturis una de virtutibus humilitas praedicetur. Ait quippe Salvator: "Discite a me quia mansuetus sum, et humilis corde, et invenietis requiem animabus vestris" (Matth. XI). Quod si vis nomen hujus audire virtutis, quomodo etiam a philosophis appellatur, ausculta eandem esse humilitatem quam respiciat Deus, quae ab illis $\alpha \tau \upsilon \psi \iota \alpha$, sive $\mu \epsilon \tau \rho \iota \omicron \tau \eta \varsigma$ dicitur. Sed et nos quodam eam possumus appellare circuita, cum aliquis non est inflatus, sed ipse se dejicit".

²⁴ Jedyne w formie krótkiego aneksu - można założyć, że konstruktywistyczna koncepcja formy i brzmienia *Magnificat* Mikołaja z Radomia wymaga także określonej koncepcji wykonawczej. Szczepańska sugeruje, że odcinki utrzymane w technice fauxbourdonowej można by wykonywać w obsadzie pojedynczej *a cappella*, zaś pozostałe - w obsadzie wokalnie-instrumentalnej, tzn. z głosem najwyższym wokalnym i dwoma głosami instrumentalnymi. Sądzę, że zwłaszcza obsadę instrumentalną można by różnicować, w zależności od powiązań poszczególnych wersów i w celu podkreślenia tych powiązań. Szczególnie należało by się zastanowić nad obsadą wersu 3.

²⁵ *J. H u l z i n g a*. *Jesień średniowiecza*. Przeł. T. Brzostowski. T. 2. Warszawa 1967 s. 58.

THE CONCEPT OF FORM AND SOUND IN THE

"MAGNIFICAT" BY MIKOŁAJ OF RADOM

S u m m a r y

The "Magnificat" by Mikołaj of Radom is above all one of the earliest examples of the application of the fauxbourdon technique in European music. (This technique is described in the manuscript as "per bordunum"). The composition has an interesting and ingenious conception of form and sound.

It is composed of 11 segments which use the text of the consecutive verses of the "Magnificat". Its form can be described as symmetrical. (Its graphic shape can be seen on page 143 of the present article). The segmentation of the whole composition into two macro-formal structures of an identical interior arrangement is evidence of this. An important part is played here by those verses which are elaborated with the help of the fauxbourdon technique. These mark "the axis of symmetry" of the form of the work (verse no. 6) and at the same time the whole formal structure of the "Magnificat" is rounded and framed by them. The first segment is an introductory structure, and the last segment is a concluding structure. The other segments, because of the regularity and symmetry of their occurrence, form microformal structures. Almost every segment - because of the kind of technique used here - has its "correspondent" or its "correspondents" in the structure of the composition. This is a constructivistic law of analogy.

The main base in the forming of the sound of the composition is the Gregorian model found in the first psalm tone. The given elements of the model (initium - tuba - mediatio - tuba - terminatio) constitute the sound material of the highest voice of the composition (discantus) which is used in various ways (see examples 1 and 2). The composer applies moreover some sound patterns of the segments of the model which contain the whole three part structure: five sound patterns for the initium (see example 3), four models for the terminatio (see example 4), one model for the tuba (example 5). It should be noted that the models used here are applied in a constructivist way based on the law of analogy mentioned previously i. e. one model is used in several verses.

As a result of the analyses carried out we can state that the constructivistic law of analogy and that of symmetry embrace and unify all three levels of the composition: its form, its horizontal structure of the highest voice (discantus) and the sound of the three part structures. This is proof of the existence of a constructivistic conception of not only the form but also of the sounding.