

Michał Sławecki

"Magnificat" w wybranych przykładach muzycznych

Colloquia Litteraria 1/18, 39-51

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MICHAŁ SŁAWECKI

MAGNIFICAT W WYBRANYCH PRZYKŁADACH MUZYCZNYCH

Muzykę, podobnie jak teatr, zalicza się do sztuk ulotnych, z którą obcuje się jedynie w momencie wykonywania. Nie ma możliwości, aby muzykę zobaczyć, ale tak jak rzeźba, malarstwo i architektura, potrafi ona oddziaływać na świadomość, poruszać umysły i serca, pozostawiając niezatarte piętno na słuchaczu oraz wykonawcy. Umożliwia ona przeżycie głębokich doświadczeń wewnętrznych. Wcale nie musi być organicznie związana z tekstem, może jedynie czerpać z niego inspirację. Według Harnoncourta muzyka jest mową dźwięków, która za pomocą odpowiedniego ładunku emocjonalnego wywołuje stany podobne do występujących podczas lektury tekstu i jego świadomej interpretacji¹.

Na przestrzeni epok, od średniowiecza do współczesności, znajdujemy wiele muzycznych opracowań hymnu *Magnificat*. Temat ten podejmowali m.in.: John Dunstable (1380/1390–1452), Gilles Binchois (ca 1400–1460), Guillaume Dufay (ca 1400–1474), Jacob Obrecht (1457/8–1505), Orlando di Lasso (ca 1532–1594), Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca 1525–1594), Claudio Monteverdi (1567–1643), Johann Sebastian Bach (1685–1750), Antonio Vivaldi (1678–1741), a w czasach współczesnych Luciano Berio (1925–2003) czy chociażby Krzysztof Penderecki (ur. 1933).²

¹ Por. Nikolaus Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. Magdalena Czajka, Warszawa 1995, s. 8–9.

² Za: Stanisław Garnczarski, *Muzyczna ikona Maryi a wiara Kościoła*, w: *Wierzyć z Maryją i jak Maryja*, red. Grzegorz Bartosik, Anna Gąsior, Janusz Królikowski, seria Biblioteka Mariologiczna, t. 17, Częstochowa 2014, s. 85.

Również w Polsce nie brakuje wybitnych przykładów tego rodzaju kompozycji. Do grona najznakomitszych twórców, którzy posługiwali się europejskimi środkami techniki kompozytorskiej, z pewnością zaliczyć należy Mikołaja z Radomia, Jerzego Libana z Legnicy, Mikołaja Zieleńskiego, Marcina Mielczewskiego i Jacka Różyckiego.

Poświęćmy jednak nieco uwagi najwcześniejszym znanym w historii muzyki kompozycjom *Magnificat*. Pochodzą z epoki wczesnego średniowiecza, a dokładnie z przełomu VII i VIII wieku, kiedy rodził się śpiew romano-frankoński, zwany gregoriańskim (mylnie łączony z postacią św. Grzegorza Wielkiego, który stał na czele Kościoła w latach 590–604)³. Najstarszymi znanymi i zapisanymi przykładami muzycznymi są tu kompozycje pochodzące z repertuaru śpiewu gregoriańskiego. Gregoriańskie *Magnificat* są świadectwem epoki, w której podstawowym punktem odniesienia był tekst Pisma Świętego, a jedynym znanym sposobem wypowiedzi muzycznej – forma monodyczna (podobnie jak w muzyce trubadurów i truverów). Te dwa czynniki doskonale wzajemnie się przenikały, efektem czego jest kompozycja całego znanego nam dzisiaj *proprium missae*⁴. Bardzo rzadko zdarza się, aby w opracowaniu gregoriańskim jednemu tekstowi przyporządkowane było wiele melodii. Jeśli ma on wystąpić dwa razy, regułą jest, że jedna z kompozycji to tzw. *tonus solemnis*, a druga – *tonus simplex*. Najbardziej uprzywilejowane są tematy maryjne. Za przykład niech posłuży tekst *Ave Maria, gratia plena*, który otrzymuje aż cztery melodie. Występuje jako: antyfony⁵, wykonywana przez

³ Święty papież Grzegorz Wielki ma wielkie zasługi na polu śpiewu liturgicznego. Zebrał on dokonania swoich poprzedników w *Sakramentarzu*, *Antyfonarzu* i *Księdze Responsoriów*. Jego działalność odnosi się do repertuaru starorzymskiego, będącego stadium kompozycyjnym poprzedzającym śpiew gregoriański. Zob. Erik Palazzo, *A History of Liturgical Books from Beginning to the Thirteenth Century*, Minnesota 1998, s. 21.

⁴ Są to własne części liturgii, do których należą: *antiphona ad introitum*, *responsorium-graduale*, *alleluia* (w okresie postnym i podczas liturgii za zmarłych zastępowane przez *tractus*), *offertorium* i *antiphona ad communionem*. Por. David Hiley, *Gregorian Chant*, Cambridge 2009, s. 24.

⁵ Ant. *Ave Maria*, w: *Cantus Selecti*, Solesmes 1949, s. 112.

cały rok; responsorium krótkie⁶ na okres wielkanocny; melizmatyczne *offertorium*⁷ z przebogatym werselem solistycznym (znajduje się w *Graduale Romanum* w części *Commune Beatae Mariae Virginis*, co oznacza, że można śpiewać je przez cały rok) oraz sekwencja maryjna z tropem *Ave Maria, gratia plena: Dominus tecum Virgo serena*⁸.

Magnificat jako kompozycja gregoriańska łamie wszelkie stereotypy. Nie dość, że ma osiem melodii, co wynika z psalmodycznego charakteru tekstu i jego strukturyzacji, to wykonuje się je codziennie, i to w specjalnie uroczystej formie z tzw. *initium* (początek wersełu zwany *intonatio*) oraz *mediatio ornata* (kadencja po pierwszym hemistychu). Wymienione elementy odróżniają *Magnificat* (oraz inne nowotestamentalne kantyki: *Nunc dimmitis* i *Benedictus*) od reszty psalmodii. Przy wykonywaniu wszystkich innych psalmów *incipit* (*intonatio*) stosuje się tylko na początku – bezpośrednio po antyfonie – aby gładko połączyć *finalis* (ostatni dźwięk antyfony) z tenorem psalmowym, na którym recytuje się większość tekstu (z wyjątkiem fleksy i dwóch kadencji – *mediatio, terminatio*). W przypadku *Magnificat* stosuje się *intonatio* w każdym wersecie, aby podkreślić szczególny charakter tekstu i dodatkowo nadać mu bardziej uroczystą (ozdobniejszą) formę:



Ma- gní- ficat

Przykład *intonatio* w VII tonie⁹

Magnificat obecne jest w codziennej Liturgii godzin, a konkretnie w śpiewanych późnym popołudniem bądź wieczorem Nieszporach, po lekcji (*lectio brevis*) i responsorium (*responsorium brevis post*

⁶ Resp. *Ave Maria*, w: *Antiphonale Monasticum*, Parisiis–Tournaci–Romae 1934, s. 1182.

⁷ Of. *Ave Maria*, w: *Offertoriale Triplex*, Solesmes 1985, s. 13.

⁸ Seq. *Ave Maria*, w: *Cantus Selecti*, dz.cyt., s. 159.

⁹ Przykład zaczerpnięty z *Antiphonale Romanum*, t. II, *Ad Vesperas in dominicis et festis*, Solesmes 2009, s. 750.

lectionem) i przed modlitwami (*preces*). Z uwagi na swą psalmodyczną naturę (wersy binarne, każdy złożony z dwóch hemistychów, po pierwszym – gwiazdka – *mediatio*, po drugim – *terminatio* wraz z przyporządkowaną dyferencją) *Magnificat* organicznie związane jest z antyfoną (zwaną *antiphona ad magnificat*). Integralne wykonanie kompozycji nazywamy śpiewem antyfonalnym (z gr. *ante fonium* – „przeciwgłos”): psalmodię śpiewaną naprzemiennie przez dwa chóry poprzedza i kończy odpowiednia antyfona skomponowana w jednym z modusów. To właśnie modus antyfony determinuje ton, w którym należy zaśpiewać kantyk, a odpowiednie *terminatio* płynnie łączy ostatni hemistych tekstu z pierwszym dźwiękiem antyfony przy jej repetycji. Każdy wers tekstu rozpoczyna się od *intonatio* (*initium*), a kadencja środkowa (*mediatio*) jest ozdobiona. Często w księgach liturgiczno-muzycznych publikuje się gotowe klauzule muzyczne z podłożonym tekstem, w zależności od liczby i rodzaju akcentów (akcent paroksytoniczny i proparoksytoniczny). Ton V ma *mediatio* jednoakcentową z jedną sylabą przygotowującą (*clausulae unius accentus, cum una syllaba praeparationis*), tony II, IV i VIII *mediatio* jednoakcentową z trzema sylabami przygotowującymi (*clausulae unius accentus, cum tribus neumis praeparationis*), tony I i VI – *mediatio* jednoakcentową z trzema sylabami przygotowującymi (*clausulae unius accentu, cum tribus neumis praeparationis et superveniente anticipata*) i epentezą wyprzedzającą akcentowaną, a tony III i VII – *mediatio* dwuakcentową bez żadnej sylaby przygotowującej (*clausulae duplicis accentus*). Drugi z akcentów stanowi epenteza wyprzedzająca akcentowana. Często praktyką, szczególnie we wspólnotach o charakterze monastycznym, jest tworzenie dłuższej pauzy w miejscu gwiazdki po pierwszym hemistychu, a dość płynne łączenie drugiego hemistychu z początkiem kolejnego wersu. Praktyka taka, właściwa psalmodii, sprzyja medytacji wypowiedzanego słowa, a naprzemiennosc wykonawcza (alternacja) podtrzymuje modlitewne skupienie i ogniskuje uwagę wykonawców na tekście.

Toni I, VI

Clausulæ unius accentus, cum tribus neumis præparationis et superveniente anticipata.

Ma-gní- ficat				
Et ex- sultávit	spí	ri	tus	me us
Qui-a respéxit humilitátem	an-	cí-	læ	su- æ
Qui-a fecit mihi	ma-	gna	qui	pot-ens est

Przykład kadencji *mediatio ornata* dla *Magnificat* w I i VI tonie¹⁰

Śmiało można stwierdzić, że wszystkie późniejsze kompozycje wykorzystujące tekst *Magnificat* mają charakter topiczny, gdyż ich autorzy świadomie lub nieświadomie odwołują się do archetypu. W przypadku śpiewu gregoriańskiego słowa te nabierają nie tylko symbolicznego sensu, gdyż fakty historyczne niezbicie dowodzą, że stał się on bazą dla rozwoju historii muzyki¹¹. Pierwsza polifonia (muzyka wielogłosowa) w nim widziała swoje źródło melodyczno-rytmiczne. Wraz z jej rozwojem melodia gregoriańska, użyta w długich wartościach rytmicznych w jednym z głosów, stanowiła *cantus firmus*, na którym opierała się konstrukcja wielogłosowa. W poniższym tekście w syntetycznym ujęciu zaprezentowane zostanie teologiczne podejście do tekstu *Magnificat* (szczególnie werset trzeci *Quia respexit humilitatem ancilae suae*) w trzech kompozycjach stanowiących ogromny wkład w muzykę europejską, autorstwa Mikołaja z Radomia, Jerzego Libana z Legnicy i Mikołaja Zieleńskiego.

¹⁰ Tamże, s. 745.

¹¹ *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, red. Mirosław Bańko, Warszawa 2005, s. 1265, podaje następującą definicję słowa *topos*: „motywny lub temat pojawiający się pod różnymi postaciami w literaturze wielu epok i kultur, będący świadectwem ciągłości i wspólnoty kulturowej oraz archetypicznego charakteru kultury”.

Wraz z rozwojem muzyki wielogłosowej śpiew gregoriański zaczął powoli zatracać swoją pierwotną funkcję proklamacji tekstu na rzecz obecności w jednym z głosów jako *cantus firmus*. Do najcenniejszych dzieł reprezentujących europejski poziom kultury muzycznej i nowoczesne środki techniki kompozytorskiej należy pierwsze rdzennie polskie wielogłosowe opracowanie *Magnificat* autorstwa Mikołaja z Radomia, pochodzące z pierwszej połowy XV wieku (nie znamy dat życia kompozytora). O jego twórcy nie wiemy prawie nic, poza tym, że był jedynym znanym polskim kompozytorem średniowiecznym tworzącym muzykę świecką i religijną w stylach burgundzkim, włoskim i niderlandzkim, co świadczy o otwartości naszego kraju na międzynarodowe zdobycze kultury muzycznej. Dzieło *Magnificat*, obok panegiryku na cześć pary królewskiej *Hystoriographi aciem mentis*, jest jego najbardziej znanym utworem. Trzygłosową obsadę wykonawczą stanowią „alt, chór mieszany i dwa puzony, dwie wiolonczele ad lib.”. Utwór zasługuje na zainteresowanie przede wszystkim dlatego, że w pionierski sposób wykorzystuje technikę *fauxbourdon*. Są to równoległe pochody akordów w pierwszym przewrocie przesuwane względem siebie w jednym kierunku. Inną charakterystyczną cechą jest bardzo przemyślana i wewnętrznie spójna koncepcja formalna, w sferze melodyki mocno nawiązująca do śpiewu gregoriańskiego¹².



Przykład techniki *fauxbourdon* (Mikołaj z Radomia, *Magnificat*, t. 16–20)¹³

¹² Zob. Stanisław Dąbek, *Koncepcja formy i brzmienia «Magnificat» Mikołaja z Radomia*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 34 (1987), z. 7, s. 14.

¹³ Mikołaj z Radomia, *Magnificat i inne utwory*, Kraków 1966, s. 7.

The image shows three systems of musical notation for a Magnificat. Each system consists of a vocal line (Soprano) and two bass lines (Contratenor and Tenor). The first system starts at measure 60 with the lyrics 'nes - Qui - a fe - cit'. The second system starts at measure 65 with 'mi - hi ma - gna, qui po -'. The third system starts at measure 70 with '- tens est et sanc - tum no - - men e -'. The music is in G major and 4/4 time.

Mikołaj z Radomia, *Magnificat*, t. 57–72¹⁴

Magnificat Mikołaja z Radomia składa się z jedenastu odcinków odpowiadających wersom tekstu, oś symetrii stanowi wers szósty (*Fecit potentiam...*). W związku z zastosowaniem różnych technik kompozytorskich tworzą się wokół osi symetrii pary poszczególnych wersów opracowanych w podobny sposób. Stanisław Garnczarski, który zajmował się szczegółowo budową formalną kompozycji, stwierdza ponadto, że wers trzeci *Quia respexit humilitatem ancillae suae* zachowuje autonomię i pod względem opracowania nie łączy się z żadnymi innymi¹⁵. Odwołanie się do wczesnochrześcijańskiej literatury patrystycznej ujawnia, że ma to ścisły związek z cnotą pokory

¹⁴ Mikołaj z Radomia, dz.cyt., s. 9.

¹⁵ Zob. Stanisław Garnczarski, dz.cyt., s. 86.

(u Augustyna aspekt poznania, sądu i pokory). Z muzycznego punktu widzenia kompozytor, szczególnie ozdobnie opracowując dwa słowa: *respexit* (wejrzał – motyw wznoszący na sylabie akcentowanej) i *ancillae suae* (swoją służbę – motywy opadające), dał teologiczny klucz do odczytania kompozycji. Dla nas jednak najciekawsze, w kontekście prowadzonych rozważań, są wersy czwarty i ósmy, ze względu na obecność melodii tonu psalmowego *Magnificat* w najwyższym głosie, które są potwierdzeniem topicznego charakteru kompozycji.

Wybitnym przedstawicielem renesansu, którego *opera omnia* wypływa z żywej praktyki śpiewu gregoriańskiego, jest Jerzy Liban z Legnicy, autor dwóch traktatów teoretycznych wydanych w Krakowie: *De accentuum ecclesiasticorum exquisita ratione* (ca 1539) oraz *De musicae laudibus oratio* (1540). Jerzy Liban (1464 – po 1546) był absolwentem Akademii Krakowskiej, następnie studiował w Kolonii. Po powrocie otrzymał posadę wykładowcy w Krakowie i równocześnie pracował w szkole przy kościele Mariackim jako nauczyciel, kantor, a później jej rektor¹⁶. Jest autorem dwunastu utworów (w tym bardzo znanej ant. *Ortus de Polonia* ku czci św. Stanisława BM), wśród których osiem to *Magnificaty* w ośmiu tonach kościelnych. Wykonywane są w technice *alternatim* polegającej na przeciwstawianiu chóru mieszanego (w obsadzie czterogłosowej: dyskant, alt, tenor i bas) monodycznej strukturze śpiewu gregoriańskiego. Kompozycje te są ilustracjami muzycznymi do rozważań Libana o tonach psalmowych w traktacie *De musicae laudibus oratio*. Ich charakterystyczną cechą jest ścisła imitacja najwyższej próby. Każdy głos rozpoczyna się tym samym czołem tematycznym, nawiązującym do psalmowego *initium*, przeprowadzonego przez pozostałe elementy struktury polifonicznej. Melika nawiązuje do melodyki tonu psalmowego. Opracowania polifoniczne otrzymują każdorazowo pierwszy, czwarty, siódmy, ósmy i jedenasty wers, natomiast w gregoriańskiej wersji monodycznej pozostają pary wersów: drugi i trzeci – *Quia respexit humilitatem ancillae suae*, piąty i szósty oraz

¹⁶ Por. Katarzyna Morawska, *Renesans 1500–1600*, seria Historia muzyki polskiej, t. 2, Warszawa 1994, s. 164.

dziewiąty i dziesiąty¹⁷. Wspomniany wers trzeci już poprzez sam fakt pozbawienia go opracowania polifonicznego jest uboższy i ilustruje unieżenie tej, która przyjęła Boże Słowo do swojego łona.



Jerzy Liban, *Magnificat*,
ton VIII G¹⁸

¹⁷ W rzeczywistości jest to tylko propozycja wykonawcza wydawcy i rewizora – Jana Węcowskiego – poparta gruntowną znajomością struktury kompozycji, a także teologicznego znaczenia tekstu. Por. *Jerzy Liban z Legnicy. Opera omnia*, transkrypcja i opracowanie Jan Węcowski, Legnica–Warszawa 2013, s. 42–89.

¹⁸ Przykład zaczerpnięty z: *Jerzy Liban – De musicae laudibus oratio*, red. Jerzy Morawski, Kraków 1975.

Podobne podejście teologiczne zauważyć możemy u kompozytorów przełomu renesansu i baroku. Nie może tu zabraknąć odniesienia do Mikołaja Zieleńskiego, którego sztandarowym dziełem jest dwunastogłosowe *Magnificat* na trzy czterogłosowe chóry mieszane. Zieleński (ca 1550 – ca 1616) był kompozytorem, organistą i kapelmistrzem na dworze polskiego prymasa Wojciecha Baranowskiego w Łowiczu. Jest autorem dwóch potężnych zbiorów utworów liturgicznych, które ukazały się nakładem Jacobusa Vincentiego w Wenecji w 1611 roku: *Offertoria totius anni* i *Communiones totius anni*. W swych kompozycjach wykorzystywał zarówno zdobycze rozwiniętej polifonii renesansowej, jak i techniki wczesnobarokowe, przede wszystkim zaś – technikę polichóralną (wielochórową, zwaną też *cori spezzati*), która polega na dialogowaniu dwóch lub więcej grup chóralnych i jest charakterystyczna dla szkoły weneckiej (technika *alternatim* wywodzi się ze śpiewu gregoriańskiego i w szkole weneckiej była rozwijana). Powstała ona prawdopodobnie w bazylice patriarchalnej św. Marka, co związane jest z jej układem przestrzennym oraz usytuowaniem dwóch instrumentów organowych na przeciwległych krańcach prezbiterium. W Europie w tamtym okresie polichóralność stosowało wielu kompozytorów, jednak na gruncie polskim twórczość Zieleńskiego jest zjawiskiem absolutnie niepowtarzalnym. W dwunastogłosowym *Magnificat* bardzo wyraźnie widać upodobanie kompozytora do ilustrowania treści semantycznej tekstu za pomocą dostępnych mu środków kompozytorskich. Poprzez różnicowanie wysokości, barwy i brzmienia poszczególnych chórów, tworzą się swoiste figury retoryczne. Wers *Et exultavit spirtus* rozpoczyna się w niskim rejestrze, przechodzi przez chór średni po to, by na słowach *in Deo salutari meo* osiągnąć najwyższe dźwięki w partii sopranu. Innym przykładem może być fragment *omnes generationes*, gdzie ambitus pomiędzy najwyższym a najniższym głosem sięga trzech oktaw, a we fragmencie *Gloria Patri* dochodzi do prawie czterech oktaw (trzy oktawy plus interwał kwinty). Charakterystycznymi retorycznie są również fragmenty *a progenie in progenies*, w których dialog poszczególnych chórów ilustruje przechodzenie z pokolenia na pokolenie.

Okazuje się, że używając techniki polichóralnej, można również zilustrować pewne myśli teologiczne. Rzeczony wers trzeci jest jedynym przypadkiem, w którym kompozytor daje autonomię najniższemu chórowi i od niego rozpoczyna wprowadzanie nowego materiału czy motywu muzycznego, nie zazębiając go przy tym z partią jednego z wyższych zespołów. We wspomnianym fragmencie partia głosu żeńskiego – altu – prawie w całości utrzymana jest w oktawie małej – typowej dla średnich głosów męskich.

A.
T.
B.
II

me- -o. Qui - a res-
- ta - ri me - o. Qui - a res-
sa - lu - ta - ri me - o. Qui - a res-
me- - o Qui - a res-

A.
T.
B.
II

-pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae,
-pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae,
-pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae,
-pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae,

Mikołaj Zieleński, *Magnificat*, t. 12–21 (fragment partii najniższego chóru)²⁰

²⁰ Tamże, s. 225–226.

Niewiele jest przesady w stwierdzeniu, że europejska kultura muzyczna wyrosła na kanwie zachodniej monodii liturgicznej. Przedstawione przykłady wczesnych opracowań *Magnificat* świadczą o archetypicznym i topicznym charakterze polskiej kultury muzycznej, o jej wielkiej otwartości na europejskie zdobycze na polu technik kompozytorskich. Są też potwierdzeniem teologicznego podejścia do materii muzycznej w przypadku konkretnych ujęć muzycznej ikony Maryi i wiary Kościoła. Zasmuca jedynie fakt, że dawna muzyka polska, szczególnie sakralna, jest nieznaną i niedocenianą, a przecież kryje w sobie tak wiele doniosłych treści i niczym nie ustępuje kompozycjom zachodnim. Warto się w nią wsłuchiwać.

Summary

Selected examples of „The Magnificat” in music

The author presents examples of early musical adaptations of „The Magnificat”, which attest to the archetypical character of Polish musical culture as well as to its great openness towards European advances in the field of composition techniques. These examples also reveal a theological approach to the musical matter, which is present in particular works conceptualizing Virgin Mary and the Church’s faith in a musical manner.