

Czterogłosowa „Bogarodzica”

z kancjonału o. Błażeja Derey’a z 1630 r.

Kancjonał został napisany około 1630 r.¹ przez o. Błażeja Derey’a, dominikanina, dla klasztoru dominikanek w Piotrkowie Trybunalskim. Potwierdza to karta tytułowa: *„Missarum in choro decantationes seu Supplementum Gradualis conscriptum per Fr. Blasium Derey Ord. Praed. C. Crac.... pro Conv. Sororum Religiosarum Ordini S. Dominici, Petricoviae noviter extruato. Anno Salutis nostrae MCDXXX”*²

Na wewnętrznej karcie znajduje się również informacja, że skrytorem kancjonału jest „Derey” i „Jest tu wiele mszy z początku a ku końcowi msza masovitica na głosy i także na głosy Bogarodzico św. Wojciecha. Jest także Zdrowaś bądź Marya adwent. Cała, przeplatana łacińskimi teksami.” Niewątpliwie autorem inskrypcji był brat dominikański Kazimierz Jucewicz (1848-1925), który w klasztorze krakowskim pełnił funkcje organisty i bibliotekarza.³

Zanim zajmiemy się utworem z kancjonału o. Derey’a, warto zajrzeć do jego życiorysu artystycznego. Wydaje się, że nie wszystko w jego działalności jest oczywiste do końca, jeżeli zestawimy informacje dotyczące jego osoby.

Informacje o ojcu Błażeju Derey’u OP

Podstawowym źródłem informacji są publikacje o. Roberta Świętochowskiego OP, najlepszego znawcy dominikańskich archiwaliów. W przypisach do artykułu „Tradycje muzyczne Zakonu Kaznodziejskiego w Polsce” powołując się na zbiory archiwalne dominikanów krakowskich wymienia kancjonały napisane przez o. Derey’a: Invitatoriale (1603 r.), Missarum in choro... (interesujący nas kancjonał z 1630 r.) i Graduale de sanctis (napisane dla klasztoru dominikanek w Piotrkowie Trybunalskim –

¹ Kancjonał znajduje się w Archiwum OO. Dominikanów w Krakowie. Ostatnio otrzymał nową sygnaturę rps

L.12. Kancjonały o. B. Derey’a znane są z autopsji. Serdecznie dziękuję o. dr Ireneuszowi Wysokińskiemu OP za udostępnienie kancjonału w wersji elektronicznej.

² W przypisach będzie używany tytuł: Supplementum Gradualis.

³ Por. o. W. Kapeć OP, *Organy i organiści w polskich klasztorach dominikańskich od XIII do XX w.*, Lublin, 1998, s.188. Autor posiada książkę o. Sadoka Baracza „Rys dziejów Zakonu Kaznodziejskiego w Polsce”, Lwów 1861, w którym zachowały się na marginesach i w tekście zapiski jako uzupełnienia treści wymienionego dzieła. Charakter pisma jest identyczny, jak w interesującym nas kancjonałe.

1633 r.).⁴ W 1964 r. o. R. Świętochowski opublikował hasło „Derey Błażej” w „Słowniku muzyków polskich”.⁵ Podaje tam krótki życiorys o. Derey’a, wymienia jego kompozycje, a należą do nich: 4-głosowe Bogarodzica, 4-głosowe Credo Masoviticum⁶ i sekwencję o św. Jacku (Salvatorem collaudamus)⁷. Należy o. R. Świętochowskiemu przyznać słusność, że o. Derey napisał teksty „Nabożne Pieśni...” do melodii Franciszka Liliusa⁸ i napisał kancjonały wymienione w hasle słownika. Tak więc o. Derey jest autorem tekstów zwrotkowych pieśni, można rzec poetą, ale nie kompozytorem.

O „Nabożnych pieśniach...” o. Derey’a wspomina o. Sadok Barącz OP, lecz nie wymienia innego dorobku artystycznego.⁹

Opiniowanie o. Derey’a pod względem dorobku kompozytorskiego nasiliło się w związku z opublikowaniem rozprawy ks. Hieronima Feichta „Bogurodzica”,¹⁰ w której zostały wyrażone jego opinie na temat kompozycji „Bogarodzica” z kancjonału „Missarum in choro... napisanego przez o. Derey’a. W rozprawie została umieszczona dokumentacja fotograficzna „Bogarodzicy” z kancjonału, opis i recenzja kompozycji oraz nawiązanie mimo chodem do 5-głosowego „Patrem omnipotentem”.¹¹ Nie zaniechano umieścić oddzielnie cantus firmus, „Bogarodzicy” wykonywanego przez głos tenora, oraz transkrypcji początku pieśni w wersji 4-głosowej z kancjonału. Z kolei tenże przetranskrybowany początek został poprawiona przez autora rozprawy i zaprezentowany jako zgodny z zasadami komponowania.¹²

Nie sposób było pogodzić się z tak surową oceną kompozycji z kancjonału, którą reprezentuje ks. H. Feicht. Te skrajne oceny przyczyniły się do bliższego zainteresowania się kompozycjami wielogłosowymi z kancjonału o. Derey’a.

Czy ks. H. Feicht ma do końca rację ?

⁴ o. R. Świętochowski, Tradycje muzyczne Zakonu Kaznodziejskiego w Polsce, „Muzyka”, nr 1-2, s. 20.

⁵ Słownik muzyków polskich, PWN, Kraków 1964, t. I, s. 107.

⁶ Credo masoviticum zostało napisane na 5 głosów. Z autopsji.

⁷ Wg badań ks. J. Pikulika ta sekwencja powstała na pocz. XVI w., czyli nie jest kompozycją o. Derey’a. Por. Sekwencje polskie w: Musica medii aevi, PWN, Kraków 1973, t. VI, s. 119.

⁸ „Nabożne pieśni które przy gromadnym odprawowaniu Różańców, tak Błogosławionej Panny Maryny, iak też Nayświętszego Imienia Jezus śpiewane być mogą. Wydane przez Br. Błażeja Derenia Kapłana Zakonu Kaznodziejskiego z dozwoleniem Starszych w Krak. u Stanis: Bertutowica, Kraków 1645.”

⁹ o. S. Barącz, Rys dziejów..., dz. cyt., t. II, s. 142.

¹⁰ ks. H. Feicht, Bogurodzica, w: tenże, Studia nad muzyką polskiego średniowiecza, PWM, Kraków 1975, s. 131-186.

¹¹ J. w., s. 177-179.

¹² J. w., s. 201-208.

O. Derey jako skryptor i miniaturzysta

Bardziej ceniony jest o. Derey jako skryptor i miniaturzysta. W „Słowniku artystów polskich” została doceniona jego praca skryptorska i komponowanie miniatur w kancjonałach. Zdaniem autorki:

„Dekoracja malarska rękopisów Derey’a, obejmująca głównie bogato zdobione inicjały, jest ciekawym przykładem eklektyzmu, być może mającymi związek z jego pracami restauracyjnymi. W ornamentyce Derey’a występują przemieszane elementy, czerpane z iluminacji romańskiej a nawet aryjskiej oraz gotyckiej i renesansowej, brak natomiast cech sztuki baroku. Część inicjałów i dekoracji w tekście wykonana jest piórkiem, przy użyciu jedno- lub wielobarwnego tuszu. Prócz tego Derey stosował technikę gwaszową, operując często barwami złamanymi, z przewagą czerni, ze srebrzeniami lub złoceniami w tle. Twórczość iluminatorska Derey’a nie może być traktowana jako rezultat spóźnionego imitatorstwa, lecz stanowi zjawisko odrębne, o cechach indywidualnego stylu, zabarwionego manierystyczną fantazją.”¹³

Obecnie po zinwentaryzowaniu kancjonałów w Archiwum Dominikanów w Krakowie¹⁴ zostało ostatecznie ustalone, które kancjonały pochodzą z warsztatu o. Błażeja Derey’a OP:

Antyfonarz – 1627 r., sygn. nowa: rps 48 L

Antyfonarz – 1630 r., sygn. nowa: rps 49 L

Graduale (Missarum in choro... Supplementum Gradualis) – 1630 r., sygn. nowa: rps
12 L

Graduale – 1632 r., sygn. nowa: rps 9 L

Graduale – 1633 r., sygn. nowa: rps 11 L

Graduale – 1635 r. sygn. nowa: rps 10 L

Venitorium – 1630 r., sygn. nowa: rps 50 L

Aby docenić w całości umiejętności plastyczne o. Derey’a należało by przeprowadzić badania we wszystkich jego kancjonałach. Poniżej mamy przykłady

¹³ M. Kodyńska-Kosińska, Derey Błażej, w: Słownik artystów polskich, Wyd. Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1975, t. II.

¹⁴ Por. o. W. Kapeć, Katalog szczegółowy zabytków chorałowych w Archiwum Dominikanów w Krakowie, Strona o. Waldemar – link do www.lublin.dominikanie.pl, Muzyka. Ostatnio został opracowany nowy skrócony inwentarz z podaniem nowych sygnatur.

zdobienia Graduale „Missarum in choro”. Każdy śpiew zaczyna się dużym ozdobnym inicjałem. Potem mniej ozdobne inicjały zostały umieszczone na początku każdego nowego zdania. Inne kancjonały mają bardziej wyszukane inicjały.¹⁵



Inicjał „A” do śpiewu „Asperges me” ze s. I,



Inicjał litery „V” ze śpiewu „Vidi aquam”, s. IV

¹⁵ Wiadomo z autopsji.



Inicjały do Kyrie i Christe, s. XII



Przykład zdobienia stron kancjonału, s. CCCCXXII i CCCLXXXI

Analiza muzykologiczna 4-głosowej kompozycji „Bogarodzica”

Zanim zostanie przedstawiona kompozycja „Bogarodzica” z kancjonału, należy nieco dokładniej przyjrzeć się recenzji ks. H. Feichta. Ponieważ nie każdy ma dostęp do publikacji o „Bogurodzicy”, wypada zapoznać się z fragmentami recenzji:

„Poza błędami pisarza¹⁶ zachodzą jednak błędy kompozycji tak poważne, że bezapelacyjnie kompromitujące twórcę tego wielogłosowego opracowania i niestety skryptora, Błażeja Dereya (zm. 1666), bo dowodzące, że skryptor nie był muzykiem, skoro mógł coś podobnego wpisać w formie partytury. Jeżeli przeto w notatkach archiwum klasztoru Dominikanów w Krakowie przekazano pamięć Dereya jako muzyka: „artis musicae peritissimus”, to może się to odnosić tylko wyłącznie do znajomości ze strony Dereya monodii, tj. śpiewu gregoriańskiego, natomiast wykształcenia w polifonii brakło temu poecie i przyjacielowi Fraciszka Liliusa całkowicie... Utwór jest dziełem dyletanta nie mającego najmniejszego pojęcia o kompozycji.”¹⁷

W związku z tekstami w publikacji odnoszących do „Bogarodzicy” rodzi się wiele pytań, m. in.:

1. W końcu, czy o. Derey był kompozytorem „Bogarodzicy”, czy tylko skryptorem ?
2. Jak należy rozumieć łacińskie określenie: „artis musicae peritissimus” ?
3. Jakie były wersje melodii „Bogurodzicy”?
4. Jaka w rzeczywistości jest tonalność 4-głosowej „Bogarodzicy” w kancjonałe o. Derey’a ?
5. Na jakiej podstawie ks. Feicht zmienia tonalność kompozycji w poprawionym fragmencie 4-głosowej „Bogarodzicy” ?
6. Dlaczego ta bezwartościowa i „dyletancka” kompozycja została w całości sfotografowana i zamieszczona w rozprawie ks. Feichta, a przecież chodzi w rozprawie o wersję *cantus firmus*, czyli melodii „Bogurodzicy” ?

Na te i inne pytania trzeba znaleźć odpowiedź, ponieważ recenzja wydaje się krzywdząca kompozytora i pobieżna, a fragment transkrypcji z kancjonału o. Derey’a wykonany przez ks. H. Feichta jest dyskusyjny.

¹⁶ ks. Feichtowi chodzi o pewne niedociągnięcia w przepisywaniu, które są rozpoznawalne i łatwe do poprawienia.

¹⁷ ks. H. Feicht, dz.cyt., s. 178.

Czy o. Błażej Derey OP był kompozytorem ?

Wcześniej została przytoczona opinia o umiejętnościach plastycznych o. Derey'a i podane kancjonały, które przepisał. Z tego wiemy, że przepisywał. Natomiast nie ma wystarczających dowodów, że cokolwiek skomponował. Początkiem informacji na temat o. Derey'a była notatka zamieszczona w rękopisie z Archiwum Dominikanów w Krakowie o tytule „Plantatio”¹⁸. W niej to przedstawiono o. Derey'a jako: „artis musicae peritissimus”, czyli jako: biegły w sztuce muzyki. To określenie zostało odnalezione przez A. Chylińskiego i opublikowane w „Słowniku muzyków dawnej Polski”.¹⁹ W niewłaściwą stronę prowadzi również tekst ks. J. Surzyńskiego, który był przekonany, że o. Derey układał melodie do swoich pieśni.²⁰ Taką również tezę brat Jucewicz OP zamieścił we wspomnianym „Rysie dziejów...”, że „Ks. Dr Józ. Surzyński, znany muzyk, wydawca monom. muzyczn. z Archiw. (Kap.) Katedry Krak. wydał świeżo druk pieśni przez tego Dereja skompon. Derej pisał też Antyfonarze.”²¹ Na podstawie tej informacji trudno dzisiaj ustalić, jakie utwory o. Derey'a wdawał ks. J. Surzyński. Wiadomo jednak, że melodie do „Nabożnych pieśni...” z tekstami o. Derey'a zostały w części skomponowane przez Franciszka Liliusa i wydane w Krakowie w 1645 r.²²

¹⁸ Conventus Crac. SS-mae Trinitatis, Plantatio, Erectio, Ratificatio Pietatis quorundam Patrum, Honores, merita ac praeclara gesta memoriae digna annotetur, et in hoc manuscripto continetur. , Archiwum Dominikanów w Krakowie.

¹⁹ A. Chyliński, Słownik muzyków dawnej Polski, Kraków 1949, s. 21 (Autor powołuje się na tekst z „Plantatio”).

²⁰ ks. J. Surzyński, Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVIII wieku., dodatek do „Dziennika Poznańskiego 1889, nr 8, s. 32 i 37.

²¹ o. S. Barącz OP, dz. cyt., t. II, s. 142. Br. Jucewicz nie wymienia, jakie pieśni interesowały Ks. J. Surzyńskiego, czy „Bogarodzica” i 5-głosowe „Patrem”.

²² Nabożne pieśni..., dz. cyt., Pieśni IV-VII.



O. Dereś miał zdolności literackie, ale nie był kompozytorem ani 4-głosowej „Bogarodzicy”, ani 5-głosowego „Patrem”, ani melodii do „Nabożnych pieśni”. Podkreślić należy i to ostatecznie, że był wyłącznie skrytorem, czyli utwory w notacji chorałowej i menzuralnej przepisywał z wcześniejszych i to najczęściej zniszczonych kancjonałów. Jeżeli w utworach znajdujemy błędy w nutach, to należy przypuszczać, że nie mógł on dokładnie odczytać podniszczzonego zapisu, albo nieświadomie opuszczał szczegóły muzycznej notacji. Określenie łacińskie: „*artis musicae peritissimus*” należy w tym kontekście rozumieć jako „najbieglejszy w sztuce przepisywania kancjonałów”.

Dlaczego „Bogarodzica” znalazła się w tym Graduale? Ten kancjonał nie jest kompletny i dlatego ma w tytule dopowiedzenie: „*supplementum*” – dodatek, czyli uzupełnienie do innego kancjonału. Umieszczenie kompozycji wielogłosowych i jednogłosowych z notacją menzuralną nie jest przypadkowe. Zostało zapisane pomiędzy częściami mszy św., zachowując paginację pergaminowych stron. Należy przypuszczać, że takie było zamówienie klasztoru Panien Dominikanek w Piotrkowie Trybunalskim.

Przykłady znanych wersji pieśni „Bogurodzica”

Poważne studia dotyczące „Bogurodzicy” zostały już przeprowadzone przez polskich muzykologów. Ustalono mniej więcej czas jej powstania w wersji chorałowej.²³ Ważna jest informacja ks. Feichta o istnieniu kilku wersji melodii chorałowych i menzuralnych oraz, „...że „Bogurodzica”, w pewnym okresie czasu powszechnie śpiewana, miała w różnych okolicach swoje warianty uporczywie utrzymywane. Z zachowanych rękopisów trudno ustalić, który wariant w której okolicy czy polaci kraju się utrzymywał, skoro znaczne odległości dzielą miejsca odnalezienia pokrewnych sobie rękopisów.”²⁴

Z racji podjętego tematu nas interesuje czas, kiedy zaczynał się proces tzw. dekoloryzacji wersji chorałowej. Według ks. Feichta, który nie podziela opinii innych muzykologów, taki proces zaczął się od II ćwierci XIV wieku.²⁵

W tym więc mniej więcej czasie powstawały wersje melodii „Bogurodzicy” bez chorałowych melizmatów z zachowaniem prawideł typowych odnośnie do melodii i swobodnego rytmu chorału gregoriańskiego. W ten sposób wcześniejsza melodia melizmatyczna zamienia się w melodię sylabiczną, która została wykorzystana do śpiewu wielogłosowego i podana już w notacji menzuralnej.²⁶ Jednak zachowuje ona frazy melodii gregoriańskiej z zachowaniem swobodnego rytmu. Nie ma kresek taktowych, ale są frazy uzależnione od tekstu. W zasadzie chorałowe *punctum quadratum* pisane jest jako *longa i brevis*, a nuta przedłużana na końcu frazy otrzymuje wartość *maximy*.

Tutaj należy zauważyć prawie identyczne melodie „Bogurodzicy”, które podał w swojej książce ks. Feicht, z rękopisu lwowskiego (przekaz z 1736 r.) i „Bogurodzicy” z Graduału o. Derey’a (przekaz z 1630 r.).²⁷ Są to jednak tylko przekazy wcześniejszych wersji, a nie oryginały. W tym więc kontekście należy rozstrzygnąć lub zaryzykować hipotezę, kiedy powstała taka wersja *cantus firmus* napisana w notacji menzuralnej.

Zobaczmy przykłady zachowanych wersji melodii. Dzisiaj z reguły wykonuje się wersję gregoriańską zamieszczaną we wszystkich śpiewnikach kościelnych.

²³ Wyczerpująca bibliografia dotycząca „Bogurodzicy” znajduje się w cytowanej książce ks. H. Feichta, *Sudia nad muzyką polskiego średniowiecza*, s. 132-133 i 184-185.

²⁴ ks. H. Feicht, *Studia...*, dz. cyt., s. 184.

²⁵ J. w., s. 168.

²⁶ Por. ks. Fr. X. Haberla, *Rys historyczny śpiewu chóralnego*, „Muzyka Kościelna”, 1899, nr 5-6, s. 40.

²⁷ J. w., s. 224-228 i

Przykładem jest tu melodia podawana w kolejnych wydaniach „Śpiewnika kościelnego” ks. Siedleckiego.

t.: XIII w. m.: wg rękopisu krakowskiego z XV w.

1. Bo-gu - ro - dzi - ca, Dzie-wi - ca,
 Bo-giem sła - wie - na Ma - ry - ja!
 U Twe-go Sy - na Gos-po - dzi - na,
 Matko zwo - le - na, Ma - ry - ja,
 zi - ści nam, spu - ści nam! Kyri-e e - lei-son.

2. Twe - go dzie-la Chrzci-cie-la Bo - ży - cze,
 u - slysz gło - sy, na - pełń my - śli czło-wie-cze,
 slysz mo - dli - twę, jaż no - si - my.
 A dać ra - czy, Je - goż pro - si - my:

A na świe-cie zboż-ny po - byt,
 po ży - wo - cie raj - ski prze - byt!
 Ky - ri - e e - - - lei - son.

Ponizej znajduje się melodia „Bogurodzicy” przetranskrybowanej przez dr Wisłockiego i podanej w artykule ks. J. Surzyńskiego.²⁸ Mamy tu melodię z menzuralem, w którym została zarzucona gregoriańska rytmika. Przepuszczalnie chodzi tu o wartości nut: *longa i brevis*, które zostały zapisane jako: *półnuta i ćwierćnuta*. Może taka wersja była przygotowana do opracowania na głosy.

MELODYA DO BOGARODZICY

według tekstu Dra Wisłockiego z roku 1400go.

¹⁾ Bo-gu ro-dzi - cza dzie-wi - cza bo-gem sła-we - na ma - ri - a,
²⁾ Bo-ga ro-dzi - co dzie-wi - co Bo-giem sła-wio - na Ma - ry - a,

¹⁾ Tekst oryginalny. ²⁾ Tekst nowszy.

U twe-go sy - na go-spodzi-na Ma-tko swo - le - na
 u twe-go sy - na Ho-spo-dy-na Ma-tko zwo - le - na²⁾

Ma - ri - a. Siszczi nam spw-czi nam Ky-ri - e - lei - son
 Ma - ry - a Ziśc nam spuśc nam Ky-ri - e - lei - son

²⁸ ks. J. Surzyński, „Kilka uwag o pieśni Boga rodzica”, „Muzyka Kościelna” 1889, nr 8, s. 58-59.

Twe - go dze - la hrzeicze - la bo - szy - cze. U - slisz glo - si
Twe - go Sy - na chrzcicie - la Bo - ży - cze. U - slysz glo - sy

na - plen mi - sli czlo - we - ze; Słysz mo - dli - two yosz na - si - mi A docz
na - pełn my - sli czło - wie - cze; Słysz mo - dli - twe jaż (która) no - si - my. A dać

ra - czi ge - gosz pra - si - mi a na swe - cze zba - zni po - bith
ra - czy je - goż pro - si - my, daj na świe - cie zbo - żny po - byt

po - szy - wo - cze ra - ski pz - bith
po - ży - wo - cie raj - ski prze - byt. } Ky - ri - e - lei - son.

Kolejna wersja melodii znajduje się w Śpiewniku Ks. Mioduszeńskiego.²⁹ Warto zwrócić uwagę na różnice w zapisie melodii. Jeżeli porównamy z wersją chorałową, stwierdzimy zupełny zanik pulsu rytmicznego. Pytamy, czym uzasadniona jest taka zmiana wartości nut. Czy tak należy transkrybować dawne zapisy chorałowe lub czy to swobodna transkrypcja?

²⁹ ks. M. M. Mioduszeński, Śpiewnik kościelny, Kraków 1838, s. 491.

P I E Ś Ń IX.

*Od Ś. Wojciecha ułożona,
którą XX. Wikaryusz Kościoła Metropolitalnego Gnie-
znieńskiego, w każdą Niedzielę i Święta uroczyste przy
grobie jego śpiewają, podług starodawnej melodyi w na-
stępujący sposób:*

Bo-ga Ro - dzi-ca Dzewi - ca,

Bogiem wslawio - na Ma - ry - - ja,

u twe-go Sy - na Hospody - - na a)

Mat-ko zwolo - na b) Ma-ry - - ja,

zjści nam spust c) wi-nom, Kyri-e elej - son.

Twego Sy-na chrzciciela zbożny d) czas,

Teraz przyjrzymy się wersji „Bogarodzicy” z kancjonału o. Derey’a (1630 r.) przetranskrybowanym przez ks. Feichta.³⁰ Jest to początek cantus firmus, który wykonuje tenor w 4-głosowej kompozycji.

Bo - ga - ro - dzi - cá dzie - wi - cá. Bo - gtem wśła - wio - na
Má - ry - ja. U - tue - go sy - ná Co - spo - dy - ná
má - iko zwo - lo - na, Má - ry - ja! Zyg - ciz nam.
spuś ciz nam. Ky - ri - e e - lei - son.
Tue - go sy - ná Krzci - cie - lá zbo - żny čás
U - stysz glo - sy. ná - peł - ni my - śli czo - wie - cze.
Słysz mo - dli - twy, jen - że cie pro - sie - my. To dąć ra - czy.
je - go pro - sie - my: Daj na świe - cie zbo - żny po - byt.
Po ży - wo - cie raj - ski prze - byt. Ky - ri - e e - lei - son.
Ná - ro - dzieł się dla nas Syn Bo - ży.

³⁰ ks. H. Feicht, *Studia...*, s. 201.

Bardzo podobna wersja melodii „Bogurodzicy” została podana przez ks. Feichta na podstawie rękopisu lwowskiego z 1736 r.³¹

Bo - ga - ro - dzi - ca dzie - wi - ca, Bo - giem sla - wio - na -
 Ma - ry - ja. U twe - go sy - na Ho - spo - dy - na
 mat - ko zwo - lo - na, Ma - ry - ja.
 Zi - ści nam, ? spu - ści nam. Ky - ri - e elej - son.
 Twe - go sy - na Krzci - cie - la w zbo - żny
 czas U - słysz gło - sy. na - pet - ni my - śli
 czło - wie - cze. U - słysz mo - dli - tny. jen - że cię pro - si - my.
 On dać ra - czy, je - goż pro - si - my. Daj na świe -
 - cie zbo - żny po - byt, Po ży - wo - cie raj - ski
 prze - byt. Ky - ri - e e lej - son.

Należy przypuszczać, że właśnie te dwie wersje były wykonywane w południowej i wschodniej Polsce. Taka wersja melodii mogła powstać w Krakowie lub we Lwowie. One musiały o wiele wcześniej funkcjonować i być zapisane zanim

³¹ J. w., s. 224.

znalazły się w wymienionych kancjonałach, czyli rękopisie lwowskim i kancjonał o. Derey'a.

Przecież „Bogurodzica” w wersji menzurальной nie powstała dopiero w XVII w. Można przypuszczać, że menzuracja melodii „Bogarodzicy” nastąpiła z końcem XV lub na początku XVI wieku, kiedy powstawały pierwsze polskie utwory wielogłosowe z *cantus firmus* i było zapotrzebowanie na melodię „Bogarodzicy”.

Sposoby dostosowywania melodii gregoriańskiej do wielogłosu były znane o wiele wcześniej. Jak twierdzi ks. Haberla:

„ W wieku 12 wykształcono tzw. diafonię (discantus) zwłaszcza w kadencjach końcowych, w których używano kwinty i tercji, a kwartę wykluczono. We wszystkich opisanych towarzyszeniach nazwano melodię gregoriańską, celem odróżnienia jej od reszty głosów kontrapunktujących śpiewem stałym (cantus firmus). Łatwo zrozumieć, że przy takim towarzyszeniu rytmicznym bieg melodii choralnej wstrzymany, a nawet został zniszczony.”³²

W związku z tym nasuwa się hipoteza, że 4-głosowa „Bogurodzica” z Graduale o. Derey'a została przepisana z innego dużo wcześniejszego kancjonału. Prawdopodobnie „Bogurodzica” nie była od razu kompozycją 4-głosową, o czym przekonamy się przy szczegółowej analizie utworu.

Zapis i tonalność 4-głosowej „Bogarodzicy”

Partytura „Bogarodzicy”³³ rozpoczyna się na stronie 371 z oznakowaniem cyframi rzymskimi. Ma ona podwójny tytuł: z lewej strony u góry: „**Pienie S. Wojciecha**”, po prawej u góry: „**Pieśń S. Wojciecha. o najszybszej Panie Maryey**”. Utwór napisany na pięciolinii notacją menzurálną. Głosy zostały oznaczone na zewnętrznych marginesach partytury: C. = Cantu, A. = Altus, T. = Tenor i B. = Bassus. Każdy głos ma swoją pięciolinię:

głos Cantus z kluczem C na I linii od dołu i bemolem na III linii,

głos Altus z kluczem C na III linii i bemolem na II polu od dołu,

głos Tenor z kluczem C na III linii i bemolem na II polu od dołu,

głos Bassus z kluczem F na III linii i bemolem na I linii i na III polu.

Pionowe kreski, analogiczne do dzisiejszych kresek taktowych, nie są w sensie ścisłym symbolem podziału utworu na takty. Ich zadaniem jest oznaczenie fraz, czyli

³² ks. Haberla, Rys historyczny..., dz. cyt., s. 40.

³³ W kancjonał jest użyte słowo: „Bogarodzica” a nie „Bogurodzica”.

fragmentów melodii ściśle powiązanej ze śpiewanym tekstem. Stąd melodia ma frazy różnej długości. Takiego też zdanie był ks. Haberla opisując pierwotny styl polifoniczny: *„...Prócz tego zauważyć wypada, że w starszych kompozycjach nie masz linijek prostopadłych, oddzielających takty – że prócz tego, chcąc zrozumieć starą melodye, linijki te z nowszych wydawnictw tychże utworów w myśli usunąć trzeba...”*³⁴

Tekst „Bogarodzicy” jest potraktowany synchronicznie, tzn. wszystkie głosy posługują się tym samym tekstem.³⁵

Duże „C” pionowo przekreślone i umieszczone zaraz po kluczu rozumiemy dzisiaj jako takt dwu- lub czterodzielny „alla breve”, w którym podstawą jednostką rytmiczną jest **półnuta**. Natomiast w omawianym tutaj utworze również mamy oznaczenie „alla breve”, ale tutaj podstawową jednostką rytmiczną jest **longa**. Jednak to oznaczenie nie decyduje o regularnym schemacie rytmicznym. Mogłoby tego oznaczenia nie być. Zaczepnięta melodia z „Bogarodzicy” jako cantus firmus nie ma schematu rytmicznego dwu lub czterodzielnego. Rytmika wielogłosu pozostaje nadal modalna, czyli ma zastosowanie rytm swobodny. Podstawową wartością rytmiczną dla tenora jest „longa”, niekiedy „brevis” i „maxima” na zakończenie frazy melodycznej. Głosy towarzyszące tenorowi rzadko zapisane są innymi wartościami niż prowadzący tenor. Takim odbiegającym zjawiskiem w kontrapunktowaniu melodii tenora jest zastosowanie figury rytmicznej składającej się z nut „longa” i „brevis” lub odwrotnie „brevis” i „longa”. Takich figur nie spotkamy w melodii tenora.

Aby zrozumieć lepiej tonalność omawianej 4-głosowej „Bogarodzicy” należy wrócić do wersji pierwotnej z melodią melizmatyczną, czyli do tej z XIII w. podanej w najstarszej wersji.³⁶ Gregoriańska melodia „Bogurodzicy” została napisana w tonacji doryckiej. Tonacja dorycka ma pochod dźwięków następujący: d, e, f, g, a, h, c, d. Nie ma bemola na VI stopniu, czyli dźwięku „b”. Dlatego w zapisie nie ma bemola przy kluczu. Budowana melodia omija dźwięk „h”. Dźwięk „h” występuje tylko jeden raz na słowie; „spuści nam”. Tak więc w systemie dur-moll jest to tonacja d-moll dorycka, w odróżnieniu od tonacji harmonicznego i melodycznego.

W zapisie 4-głosowej „Bogarodzicy” przy kluczu jest jeden bemol, chociaż utwór jest napisany w g-moll. Dzieje się tak dlatego, że jeden bemol wystarcza, ponieważ

³⁴ ks. Fr. X. Haberla, *Muzyka Kościoła...*, dz. cyt., „Muzyka Kościelna”, 1890, nr 6, s. 42.

³⁵ Por. J. Chomiński i K. Witkowska, *Formy muzyczne*, t. 3 - Pieśń, Kraków 1974, s. 51.

³⁶ X. J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Lwów – Kraków – Paryż 1928, s. 167-169; *Śpiewnik parafialny*, oprac. ks. E. Piotrowski, Sandomierz 2005, s. 316-317; J. Chomiński, Z. Lissa, *Historia muzyki powszechnej*, Kraków 1957, s. 197-198. Ta wersja melodii jest powielana przez ogół polskich śpiewników kościelnych.

musi być sekunda mała pomiędzy II i III stopniem gamy mollowej. Jest więc zaznaczone, że w utworze będzie na stałe dźwięk „b” zamiast „h”. Tutaj skala dorycka omija w melodii VI stopień, czyli dźwięk „es”. Stąd nie uwzględniono drugiego bemola przy kluczu. Dźwięk „e” i „es” są w utworze przypadkowe. Kiedy więc zajdzie potrzeba dźwięk „es” zostanie oznaczony w przebiegu melodii.

Melodia cantus firmus I część 4-głosowej „Bogarodzicy”, czyli pierwsze dwie zwrotki do słów: „...po żywocie rajski przebyt. Kyrie eleison” zostały napisane w tonacji o kwartę wzwyż, czyli w systemie dur-moll w tonacji g-moll, ale również doryckiej bez obniżonego VI stopnia. Stąd w tej tonacji nie ma dźwięku „es”, ale „e”. analogicznie, jak w wersji chorałowej „Bogurodzicy” z XIII w. Jeden raz w tenorze występuje dźwięk „e” a nie „es” na słowach: „zpuszcz nam”. W aspekcie tonalności chorału gregoriańskiego można takich pochod dźwięków interpretować jako modulację do „*tritusa*”, czyli do III tonu autentycznego. Dlatego oznaczenie tonacji przy kluczu ma tylko jeden bemol („b”) a nie dwa (na „es”). Konsekwencje tego odkrywamy w budowie melodii dwóch pierwszych zwrotek.

Natomiast brak konsekwencji tonalnych spostrzegamy w głosie basowym, gdzie na słowach: „Bo- **giem** wsła-wio-na” nastąpił w melodii skok kwarty zwiększonej, **B - e**, niedopuszczalny tryton. Podobne zjawisko ma również w basie na słowie: „Godpodina”: **e – B**.³⁷ Jest to niedopatrzenie skryptora lub uszkodzenie rękopisu, z którego został kolejny raz odpisany utwór.

Zwrotka od słów: „Narodził się dla nas Syn Boży...” odbiega tonalnie od poprzednich. Następuje alteracja VI stopnia skali g-moll. Głos tenorowy miewa **dźwięk „es”**, np. na słowie: „bezmiernie” (s. 391), „zawiernie” (s. 392) i **dźwięk „e”** – jako prowadzący do „**f**” na słowach: „tam się” (s. 399), „ciebie” (s. 402-403), „krew święta” (s. 405), „swą świętą krew” (s. 408), „gdzie tesz” (s. 411-412), „ze wszytkiem” (s. 415), „aby nas” (s. 418), „byzmy z wami” (s. 420-421), „gdzie się nam” (s. 424), siódme „amen” (s. 426). Również w pozostałych głosach zdecydowanie jest rozróżniany dźwięk „e” od „es”. Zaraz na początku zwrotki: „Narodził się...” (s. 482) dźwięk „es” występuje w alcie i basie. Należy jednak uświadomić sobie, że jest to w całym przebiegu i w każdym głosie **tonacja dorycka**.

³⁷ Supplementum Gradualis, s. 193 i 194.

Próba ustalenia rodzaju kontrapunktu i formy muzycznej „Bogarodzicy”

Zdaniem Z. Lissa:

„Technika kontrapunktyczna oznacza ten rodzaj wielogłosowości, w którym wszystkie głosy równocześnie przebiegające są melodycznie aktywne oraz rytmicznie samoistne. Współbrzmienia dźwiękowe są tu w zasadzie czymś pochodnym, są tylko współbrzmieniami, a nie akordami, mimo że podlegają zasadom prawidłowości systemu tonalnego danego okresu historycznego. Czynnikiem rządzącym w budowie utworu polifonicznego jest rozwój melodyczny każdego głosu, a harmoniczne następstwa, które tu powstają, są wynikiem wzajemnego ustosunkowania się głosów. W zależności od systemu tonalnego zmienia się budowa melodyczna głosów, a wraz z tym i ich stosunki wzajemne, czyli treść harmoniczna utworu linearnego.”³⁸

Cenny tekst na temat powstawania śpiewów wielogłosowych znajduje się w publikacji ks. Haberla. Warto zacytować go w oryginale:

„Już do wieku 9 i 10 zaczęto wtórować melodyom gregoriańskim. Głos wtórujący śpiewał w interwałach kwinty, kwarty i oktawy. W wieku 11 rozszerzono towarzyszenie nie tylko interwał tercji, ale o tzw. organum, tj. śpiew, który jeden głos wytrzymywał, jeden i ten sam ton, podczas, gdy drugi głos śpiewał melodyę (motus obliquus), albo w którym obydwie głosy śpiewały odrębne, w przeciwnym sobie kierunku poruszające się melodye (motus contrarius). We wieku 12 wykształcono tzw. diafonię (discantus) zwłaszcza w kadencjach końcowych, w których używano kwinty, a kwartę wykluczono. We wszystkich opisanych towarzyszeniach nazwano melodyę gregoriańską, celem odróżnienia a jej od reszty głosów kontrapunktujących śpiewem stałym (cantus firmus). Łatwo zrozumieć, że przy takim towarzyszeniu rytmicznym bieg melodyi choralny wstrzymany, a nawet został zniszczony.”³⁹

a/ Linie melodyczne poszczególnych głosów

Linia melodyczna tenora, który tutaj realizuje cantus firmus, zdaje się decydować o kierunku melodii pozostałych głosów. Cechuje ją sekwencyjne i falujące snucie. Melodia realizowana jest małymi interwałami (prima, secunda i kwarta). Skok kwinty występuje bardzo rzadko, około 5 razy, np. przy słowach: „to dać racz” i „day na świecie”.⁴⁰ Pozostałe głosy kontrapunktują najczęściej – jedna nuta przeciw jednej nucie lub dwie nuty głosu kontrapunktującego na jedną nutę tenora. Jedyne odejście od

³⁸ Z. Lissa, Zarys nauki o muzyce, Kraków 1966, s. 234; Por. ks. Fr. X. Haberla, Muzyka Kościoła..., dz. cyt., „Muzyka Kościelna”, 1899, nr 5-6, s. 40.

³⁹ ks. Fr. X. Haberla, Muzyka Kościoła..., dz. cyt., „Muzyka Kościelna”, 1899, nr 5-6, s. 40.

⁴⁰ Supplementum..., dz. cyt., s.480-481.

tej zasady występuje na słowach: „... człowieka pierwszego...”, gdzie na jedną nutę tenora kontrapunktuje 4 nuty altu i basu.⁴¹

Linia melodyczna głosu o nazwie: cantus wykazuje się względną samodzielnością, kierunek melodii jest przeciwny w stosunku do basu lub następuje powtarzanie tego samego dźwięku. Jest to forma melodii falistej w stylu modalnym.

Linia melodyczna altu jest mniej ruchliwa, często można zauważyć powtarzanie tego samego dźwięku. Kierunek melodii w zasadzie ma przeciwny w stosunku do tenora. Zastanawia jednak częste schodzenie melodii w dół, do granic możliwości w skali głosowej altu.

Trzeba tutaj stwierdzić, że **linia melodyczna basu** ma większy diapazon niż pozostałe głosy. Częściej stosowane są interwałowe skoki kwinty i oktawy. Linia melodyczna basu kontrastuje z liniami melodycznymi innych głosów. Linia basu jest nie tylko pełna dużych interwałów, ale zarazem bogata w pochody dźwiękowe podobne do figuracji, np. na słowach: „...starostę zkował piekielnego...”⁴² Brakuje w niej stabilności tonalnej, co przejawia się w zamiennym stosowaniu dźwięków „e” i „es”. Taki sposób prowadzenia linii melodycznej w basie sugeruje, melodia basu została dopisana później do 3-głosowego utworu. Zagranie lub zaśpiewanie utworu w wersji 3-głosowej sprawia wrażenie, że i bez basu kompozycja brzmi wystarczająco dobrze.

Tak więc „Bogarodzica” nawiązuje do 3- lub 4-głosowego *organum*, a melodia chorałowa jest podstawowym, centralnym głosem kompozycji.⁴³ To ona jest akompaniowana przez pozostałe głosy. Wyjątkowe w tej kompozycji jest to, że jednak *cantus firmus* nie jest zapisany w długich wartościach, jak w średniowiecznym *organum*, lecz zastosowano nader ściśle technikę *nota contra nota*. Takie natomiast potraktowanie tekstu, czyli że wszystkie głosy śpiewają jeden i ten sam tekst daje podstawę do twierdzenia, że „Bogarodzica” nawiązuje również do średniowiecznej formy konduktu. W motetach i w chanson głosy śpiewały w różnych językach, np.: łaciński i francuski. Natomiast w konduktach był używany tylko jeden język.⁴⁴

b/ Rytm utworu

Kompozycja została napisana w rytmie swobodnym, czyli nie ma stałych schematów rytmicznych. Nie mniej jednak w kompozycji stosowane są powtarzające

⁴¹ Supplementum..., dz. cyt., s. 394.

⁴² J. w., s. 393.

⁴³ J. Chomiński, Historia muzyki powszechnej, Kraków 1957, s. 146-149, 179-183, 185-187.

⁴⁴ J. Chomiński, K. Witkowska, Formy muzyczne. Pieśń, dz. cyt. s. 51.

się schematy rytmiczne. Dość często w głosie cantus zastosowano rytm odbiegający od tenora. Polega on na kontraście trójdzielnym, czyli na stosowaniu wielokrotnym longi i brevis lub brevis i longi tam, kiedy w tenorze występują same longi. Dobrym przykładem jest początek utworu, od słów: „Bogarodzica...(2 odcinki kompozycji) i ...Maria”⁴⁵, chociaż podobnych rozwiązań jest wiele w tej kompozycji.

c/ Harmonizacja utworu

Tutaj zastosowana została harmonia modalna. Jak wcześniej wspomniano mamy do czynienia z utworem napisanym w skali doryckiej, czyli odnosząc to do systemu dur-moll, była by to tonacja g-moll dorycka. Podobnie jak w utworach chorałowych są tu stosowane modulacje do sąsiednich tonacji. Poprawienie błędów skryptorskich jest uzasadnione kierunkiem melodii. Dotyczy tu szczególnie dźwięków „e” i „es”. Jeżeli linia melodyczna prowadzi w dół do akordu d-moll, to nie ma sensu poprawiać „e” na „es”. Natomiast jeżeli w basie mamy skok zwiększonej kwarty, to korekta ma sens. Po analizie harmonicznnej stwierdzamy, że najczęściej we frazach jest stosowana modulacja z g-moll do d-moll. Niektóre frazy kończą się akordem innym, jak C-dur lub B-dur – z tercją lub bez tercji oraz F-dur w I przewrocie. Takie modulacje można zauważyć w pierwszych frazach kompozycji, np.: fraza ze słowami:

„**Bogarodzica Dziewica**” kończy się akordem d-moll, czyli mamy do czynienia z akordem górnej kwinty (dominanty w g-moll). Podobnie kończy się fraza ze słowami: „**u Twego Syna**”.

„**Gospodina**” – akord B-dur bez tercji,

„**Życzy nam**” – akord d-moll,

„**zpuszcz nam**” – akord C-dur, subdominanta do g-moll.

Wewnątrz fraz na każdą nutę w tenorze przypada akord lub akordy tworzone przez pozostałe głosy. Niekiedy przy tej okazji następują dwa akordy z udziałem tenora, np.: na słowie: „**prosiemy**” – sylaba „się” – tenor ma nutę „c” i z innymi głosami śpiewa akord F-dur w I przewrocie i akord C-dur także w I przewrocie w pozycji kwinty.⁴⁶

„**wiecznego**” – tenor śpiewa „c”, a wspólnie akordy F-dur i C-dur.⁴⁷

Charakterystyczne są również opóźnienia, jak np. : na słowie „**Bogarodzica**”⁴⁸ i „**zbożny czas**”.⁴⁹

⁴⁵ J. w., s. 371.

⁴⁶ Supplementum Gradualis, s. 380.

⁴⁷ J. w. , s. 393

Częstym zjawiskiem w melodii basu jest skok o oktawę wyżej na końcowym akordzie.

Trzeba zauważyć, że mamy tutaj do czynienia z innym potraktowaniem tenorowego cantus firmus, ponieważ akordy powstają na każdej nucie tenora. Nie jest on napisany w augmentacji, czyli długich nutach. Wydaje się, że nawiązuje on jeszcze do wczesnych form organum i konduktu w ścisłym stylu – nota contra nota. (Konduktus miał własną melodię, nie pochodziła ona z chorału gregoriańskiego.)⁵⁰ Nie wydaje się to uzasadnione, żeby ktoś miał zamiar śpiewać chorał gregoriański na głosy, skoro melodia pozostała w tenorze jako cantus firmus.⁵¹ Ponieważ cantus firmus nie występuje tu w głosie najwyższym, wykonanie tego utworu wymaga podkreślenia brzmienia melodii tenora. Należy więc dynamicznie podkreślić to, co w tej kompozycji jest melodią podstawową.

Transkrypcja „Bogarodzicy” według ks. H. Feichta

We wspomnianej książce ks. Feichta została zamieszczona najpierw transkrypcja samego cantus firmus „Bogarodzicy”⁵², a potem transkrypcja 4-głosu według zapisu w kancjonale⁵³ i ten sam początek „Bogarodzicy” w wersji poprawionej.

Wcześniej zostało ustalone, w jakiej tonacji została skomponowana „Bogarodzica” w wersji 4-głosowej. O tonacji 4-głosowej kompozycji zdecydował cantus firmus chorałowej choć uproszczonej melodii i jest to tonacja g-moll dorycka, czyli protus gregoriański został przetransponowany o kwartę w górę. Zachowuje on jednak identyczny pochod dźwięków w skali protusa, czyli I tonu gregoriańskiego. Wiadomo już, dlaczego przy kluczu jest tylko jeden bemol, mimo że mamy utwór w tonacji g-moll, ale w wersji doryckiej. Duże „C” przy kluczu, oznaczające alla breve, nie ustala taktu. Pionowe kreski oddzielają frazy melodii powiązanej z tekstem. To treść tekstu decyduje o zatrzymaniu swobodnego rytmu na rodzajach pół kadencji w tonacji zasadniczej lub zmodulowanej.

Zobaczmy więc kopię transkrypcji utworu w wersji poprawionej.

⁴⁸ J. w., s. 371.

⁴⁹ J. w., s. 377.

⁵⁰ A. Wilson-Dickson, *The story of Christian Music*, Sandy Lane West Oxford, England 192, s. 53.

⁵¹ Dzisiaj w niektórych kościołach słyszymy średniowieczne „zblizam się w pokorze” śpiewane na głosy. Jednak melodia występuje w głosie najwyższym. Jest inaczej akompaniowana.

⁵² ks. H. Feicht, *Studia...*, dz. cyt. s. 201-204.

⁵³ J. w., od słów: „Bogarodzica... spuciz nam, Kyrie eleison”, s. 205-206.

C. Bo - gá - ro - dzi - cá dzie - wi - cá, Bo - giem wśła - wio - na

A. Bo - gá - ro - dzi - cá dzie - wi - cá. Bo - giem wśła - wio - na

T. Bo - gá - ro - dzi - cá dzie - wi - cá. Bo - giem wśła - wio - na

B. Bo - gá - ro - dzi - cá dzie - wi - cá. Bo - giem wśła - wio - na

Wyciąg

Má - ry - ja, U twe - go sy - ná Go - spo - di - ná

Má - ry - ja, U twe - go sy - ná Go - spo - di - ná

Má - ry - ja, U twe - go sy - ná Go - spo - di - ná

Má - ry - ja, U twe - go sy - ná Go - spo - di - ná

má - tko zwo - lo - - na, Má - ry - ja.
 má - tko zwo - lo (b) - na, Má - ry (b) - ja.
 ma - tko zwo - lo - na, Má - ry - ja.
 má - tko zwo - lo - na, Má - ry - ja.

Zy - ściz nam, spu - ściz nam. Ky - ri - e e - lei - son.
 Zy - ściz nam, spu - ściz nam. Ky - ri - e e - lei - son.
 Zy - ściz nam, spu - ściz nam. Ky - ri - e e - lei - son.
 Zy - ściz nam, spu - ściz nam. Ky - ri - e e - lei - son.

Powyższa transkrypcja jest dyskusyjna ze względów tonacyjnych. Można zgodzić się na uzupełnianie bemoli na dźwięku „e”, ale nie wszędzie. W niektórych miejscach należy umieścić dźwięk „es”, jeżeli np. w basie są skoki z „e” na „b” i na odwrót. Jednak nie można się zgodzić na wszystkie „es”, bo i sam ks. Feicht stosuje rozwiązanie ad libitum (raz „e” innym razem „es”). Zrozumiały będzie kasownik w linii

melodycznej, kiedy mamy pochod dźwięków w kierunku „f” z zamianą „es” na „e”, ale należy pozostawić pochody, kiedy harmonizacja dąży do akordu d-moll na końcu modulacji. Takich to modulacji w utworze jest dość dużo. Natomiast nie ma potrzeby, kiedy linia melodii dąży do akordu g-moll poprzedzać go akordem D-dur, czyli akordem dominantowym do g-moll. Z tego więc powody należałoby dawać akord A-dur z prowadzącym dźwiękiem „cis”, kiedy fraza melodii kończy się akordem d-moll. Dopisując znaki chromatyczne i kasowniki można kompletnie zatracić zamierzoną przez kompozytora tonalność utworu. Inaczej ma się sprawa, kiedy brakuje bemoli z racji niedopatrzenia skryptorów.

Zawsze przepisywanie utworów muzycznych przez osoby niekompetentne muzycznie owocowały błędami. Jednak wydaje się, że ks. H. Feicht dopatrywał się za dużo błędów, a poprawiając je, jak widać we fragmencie utworu, zgubił tonalność utworu i czas jego powstawania.

Zakończenie

Czterogłosowa „Bogarodzica” zapisana w kancjonale „Supplementum Gradualis przez o. Błażeja Derey, a w 1630 r. jest utworem wyjątkowym, unikalnym w polskiej literaturze muzycznej i kompletnie nieznanym w światowej literaturze muzycznej. Utwór ten ze względu na formę i technikę komponowania można uznać za pierwotny rodzaj organum wzorowany na wielogłosach wczesnego średniowiecza. Prawdopodobnie kompozycja pochodzi z pocz. XVI w., a być może jest jeszcze wcześniejsza z zastosowaniem pierwszego gatunku techniki kontrapunktycznej, tj. nota contra nota (jedna nuta w melodii cantus firmus przeciw jednej nucie w melodiach akompaniamentu).

Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że omawiany 4-głosowy utwór „Bogarodzica” nie pochodzi z początku XVII w. (ok. 1630 r.), jak dotychczas twierdzono, i nie napisał jej o. Błażej Derey. Jako skryptor podjął się jej kolejnego skopiowania do nowego kancjonału. Natomiast nie musiał być świadomy usterek, które popełnił przy kopiowaniu utworu.

Nowa transkrypcja 4-głosowej „Bogarodzicy” nie mnożyła znaków chromatycznych, jak to ma miejsce w transkrypcji ks. H. Feichta. Pojawiły się bemole, jeżeli było to uzasadnione błędem popełnionym przez skryptora. Nie znalazł się ani jeden krzyżyk, który zmieniłby dorycki charakter tonacji mollowej na tonację moll-

harmoniczną. Nastąpił minimalne zamiany dźwięków, kiedy akord był nieczytelny. W wielu przypadkach zostały pozostawione akordy bez tercji, aby nie interweniować za daleko. Nie wiemy, czy kompozytor rozumiał potrzebę akordu z tercją.

Przy ewentualnym wykonaniu utworu należy melodię tenora uprzywilejować, tzn. śpiew tenora musi być głośniejszy od pozostałych głosów. Musi zabrzmieć cantus firmus jako eksponowane solo przy akompaniamencie chóru. Można zrezygnować ze śpiewania tekstu przez chór czyli tenor śpiewa tekst, a inne głosy towarzyszą w formie murmurando lub nucąc ustaloną sylabę, np. „mim”, „mum”, „brum” itp.

o. Waldemar Kapeć OP

Four - voiced "Bogarodzica" bequethed in a song book "Supplementum Gradualis by Fr. Błażej Derey'a OP in 1630 is an exceptional work, unique in Polish musical literature and totally unknown in the world's musical literature. On account of its form and the technique of composing one may regard this work as a basic form of organum modelled on multivocals of the early Middle Ages.

The composition probably dates back to the beginning of 16th century, or perhaps even earlier with applying the first kind of the contrapuntal technique, i.e. note versus the note (one note in the melody cantus firmus against one note in melodies of accompaniment).

One should clearly emphasize that the work "Bogarodzica" is not the composition by Fr. Błażej Derey OP. Fr. Derey was a scriptwriter and illustrator. Thus, he undertook the task of copying "Bogarodzica" to a new song book. Since he wasn't a musician, he made a lot of mistakes while copying the work. Moreover, he wasn't conscious of it. Yet, these mistakes, being the fault of the scriptwriter, do not make the work less valuable.

The author of the study carried out the transcription of "Bogarodzica" from the primal record and conducted the correction.

**PARTYTURA „BOGARODZICY”
Z KANCJONAŁU O. BŁAŻEJA DEREY’A
Z 1660 ROKU**

**Kompozycję przetranskrybował i poprawił
o. dr Waldemar Kapeć OP**

/ W partyturze ze względu na sugestie programu do pisania nut głos najwyższy ma nazwę: **Soprano**. W kancjonale natomiast głos najwyższy jest nazywany: **Cantus**./

Soprano

Bo - ga - ro - dzi - ca, Dzie - wi - ca, Bo - giem wśł - wio - na,

Alto

Bo - ga - ro - dzi ca, Dzie - wi - ca, Bo - giem wśł - wio - na,

Tenor

8 Bo - ga - ro - dzi - ca, Dzie - wi - ca, Bo - giem wśł - wio - na,

Bass

Bo - ga - ro - dzi - ca, Dzie - wi - ca, Bo - giem wśł - wio - na,

2

S.

Ma - ri - a. U Twe - go Sy - na Gos - po - di - na,

A.

Ma - ri - a. U Twe - go Sy - na Gos - po - di - na,

T.

8 Ma - ri - a. U Twe - go Sy - na Gos - po - di - na,

B.

Ma - ri - a. U Twe - go Sy - na Gos - po - di - na,

3

S. Mat - ko zwo - lo - na, Ma - ri - a, Ży -

A. Mat - ko zwo - lo - na, Ma - ri - a, Ży -

T. Mat - ko zwo - lo - na, Ma - ri - a, Ży -

B. Ma - ko zwo - lo - na, Ma - ri - a, Ży -

4

S. szcisz nam, zpu - cisz nam. Ky - ri - e e - le - i - son.

A. szcisz nam, zpu - ścisz nam. Ky - ri - e e - le - i - son.

T. szcisz nam, zpu - ścisz nam. Ky - ri - e e - le - i - son.

B. szcisz nam, zpu - ścisz nam. Ky - ri - e e - le - i - son.

5

S. Twe - go Sy - na Krzci - cie - la zboż - ny czas. U - słysz gło - sy,

A. Twe go Sy - na Krzci - cie - la zboż - ny czas. U - słysz gło - sy,

T. 8 Twe - go Sy - na Krzci - cie - la zboż - ny czas. U - słysz gło - sy,

B. Twe - go Sy - na Krzci - cie - la zboż - ny czas. U - słysz gło - sy,

6

S. na - peł - niy myśl - li czło - wie - cze, słysz mod - lit - wy, ien - że cie pro - sie - my,

A. na - peł - niy myśl - li czło - wie - cze, słysz mod - lit - wy, ien - że cie pro - sie - my,

T. 8 na - peł - niy myśl - li czło - wie - cze, słysz mod - lit - wy, ien - że cie pro - sie - my,

B. na - peł - niy myśl - li czło - wie - cze, słysz mod - lit - wy, ien - że cie pro - sie - my,

7

S. to dać ra - czy, ie - go pro - sie - my, day na świe - cie

A. to dać ra - czy, ien - ze pro - sie - my, day na świe - cie

T. 8 to dać ra - czy, ien - ze pro - sie - my, day na świe - cie

B. to dać ra - czy, ien - ze pro - sie - my, day na świe - cie

8

S. zboż - ny po - byt, po ży - wo - cie raj - ski prze - byt.

A. zboż - ny po - byt, po ży - wo - cie raj - ski prze - byt.

T. 8 zboż - ny po - byt, po ży - wo - cie raj - ski prze - byt.

B. zboż - ny po - byt, po ży - wo - cie raj - ski prze - byt.

9

S. Ky - ri - e e - le - i - son. Na - ro - dzieł sie dla nas Syn

A. Ky - ri - e e - le - i - son. Na - ro - dzieł sie dla nas Syn

T. ⁸ Ky - ri - e e - le - i - son. Na - ro - dzieł sie dla nas Syn

B. Ky - ri - e e - le - i - son. Na - ro dzieł sie dla nas Syn

10


S. Bo - ży, wto wie rzy czło - wie - cze każ - dy, iz przez trud


A. Bo - ży, wto wie rzy czło - wie - cze każ - dy, iz przez trud

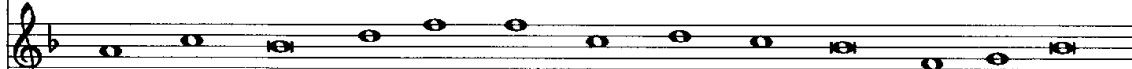
T. ⁸ Bo - ży, wto wie - rzy czło - wie - cze każ - dy, iz przez trud


B. Bo - ży, wto - wie - rzy czło - wie - cze każ - dy, iz przez trud

11

S.  Bóg swój lud od - iął dia - blu stra - że, przy - dał nam

A.  Bóg swój lud od - iął dia - blu stra - że, prz - dał nam

T.  ⁸ Bóg swój lud od - iął dia - blu stra - że, przy - dał nam

B.  Bóg swój lud od - iął dia - blu stra - że, przy - dał nam

12

S.  zdro - wia wiecz - ne - go, Sta - ros - tę zko - wał pie - kiel - ne - go,

A.  zdro - wia wiecz - ne - go, Sta - ros - tę zko - wał pie - kiel - ne - go,

T.  ⁸ zdro - wia wiecz - ne - go, Sta - ros - tę zko - wał pie - kiel - ne - go,

B.  zdro - wia wiecz - ne - go, Sta - ro - tę zko - wał pie - kiel - ne - go,

13


S.  śmiec pod - iął, wspo - mio - nał czo - wie - ka pierw - sze - go,


A.  śmiec pod - iął, wspo - mio - nał czo - wie - ka pierw - sze - go,

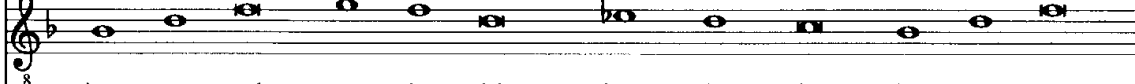
T.  8 śmiec pod - iął, wspo - mio - nał czo - wie - ka pierw - sze - go,


B.  śmiec pod - iął, wspo - mio - nał czo - wie - ka pierw - sze - go,

14


S.  ien - ze trud wy - cier - piał bez - mier - nie, je - szcze był


A.  ien - ze trud wy - cier - piał bez - mier - nie, je - szcze był


T.  8 ien - ze trud wy - cier - piał bez - mier - nie, je - szcze był

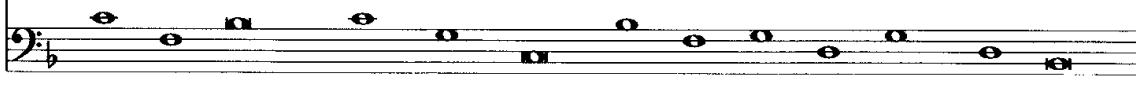
B.  ien - ze trud wy - cier - piał bez - mier - nie, je - szcze był

15


S.  nie przes - piął za wier - ne, a że sam Bóg zmar - twych wstał.


A.  nie przes - piął za wier - ne, a że sam Bóg zmar - twych wstał.

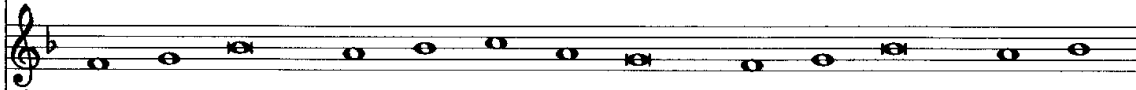
T.  8 nie przes - piął za wier - ne, a że sam Bóg zmar - twych wstał.


B.  nie przes - piął za wier - ne, a że sam Bóg zmar - twych wstał.

16

S.  Ja - da - mie, ty bo - ży kmie - ciu, ty sie - dzisz u Bo -

A.  Ja - da - mie, ty bo - ży kmie - ciu, ty sie - dzisz u Bo -

T.  8 Ja - da - mie, ty bo - ży kmie - ciu, ty sie - dzisz u Bo -

B.  Ja - da - mie, ty bo - ży kmie - ciu, ty sie - dzisz u Bo -

17

S. ga wwie - cu, do - mieść nas swych dzie - ci, gdzie kró - lu - ią

A. ga wwie - cu, do - mieść nas swych dzie - ci, gdzie kró - lu - ią

T. ga wwie - cu, do - mieść nas swych dzie - ci, gdzie kró - lu - ią

B. ga wwie - cu, do - mieść nas swych dzie - ci, gdzie kró - lu - ią

18

S. A - nie - li, tam ra - dość, tam mił - łość, tam wi - dze - nie

A. A - nie - li, tam ra - dość, tam mi - łość, tam wi - dze - nie

T. A - nie - li, tam ra - dość, tam mi - łość, tam wi - dze - nie

B. A - nie - li, tam ra - dość, tam mi - łość, tam wi - dze - nie

19

S. Twor - ca A - niel - skie bez koń - ca, tam sie nam

A. Twor - ca A - niel - skie bez koń - ca, tam sie nam

T. Twor - ca A - niel - skie bez koń - ca, tam sie nam

B. Twor - ca A - niel - skie bez koń - ca, tam sie nam

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 19 and 20 for the Soprano (S.) voice part. The music is written on a single staff in G major (one flat) and 4/4 time. Measure 19 contains the lyrics 'Twor - ca A - niel - skie bez koń - ca, tam sie nam'. Measure 20 contains the lyrics 'zia - wie - lo diab - le po - te - pie - nie, ni sreb - rem,'. The melody consists of quarter and eighth notes with various rests and slurs.

20

S. zia - wie - lo diab - le po - te - pie - nie, ni sreb - rem,

A. zia - wie - lo diab - le po - te - pie - nie, ni sreb - rem,

T. zia - wie - lo diab - le po - te - pie - nie, ni sreb - rem,

B. zia - wie - lo diab - le po - te - pie - nie, ni sreb - rem,

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 20 and 21 for the Alto (A.) voice part. The music is written on a single staff in G major (one flat) and 4/4 time. Measure 20 contains the lyrics 'zia - wie - lo diab - le po - te - pie - nie, ni sreb - rem,'. Measure 21 contains the lyrics 'zia - wie - lo diab - le po - te - pie - nie, ni sreb - rem,'. The melody consists of quarter and eighth notes with various rests and slurs.

21

S. ni zło - tem nas diab - lu od - ku - piel, swą mo - cą za -

A. ni zło - tem nas diab - lu od - ku - piel, swą mo - cą za -

T. ni zło - tem nas diab - lu od - ku - piel, swą mo - cą za -

B. ni zło - tem nas diab - lu od - ku - piel, swą mo - cą za -

22

S. sta - pił, dla cie - bie czło - wie - cze dał Bóg prze - klóć

A. sta - pił, dla cie - bie czło - wie - cze dał Bóg prze - klóć

T. sta - pił, dla cie - bie czło - wie - cze dał Bóg prze - klóć

B. sta - pił, dla cie - bie czło - wie - cze dał Bóg prze - klóć

23

S. so - bie bok, rę - ce, no - dze o - bie, krew świę - ta

A. so - bie bok, rę - ce, no - dze o - bie, krew świę - ta

T. 8 so - bie bok, rę - ce, no - dze o - bie, krew świę - ta

B. so - bie bok, rę - ce, no - dze o - bie, krew świę - ta

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 23 and 24 for the Soprano (S.) voice part. The music is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'so - bie bok, rę - ce, no - dze o - bie, krew świę - ta'. The melody consists of quarter and eighth notes with some slurs.

24

S. szła zbo - ku na zba - wie - nie to - bie, wierz - że wto

A. szła zbo - ku na zba - wie - nie to - bie wierz - że wto

T. 8 szła zbo - ku na zbaa - wie - nie to - bie wierz - że wto

B. szła zbo - ku na zba - wie - nie to - bie wierz - że wto

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 24 and 25 for the Soprano (S.) voice part. The music is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'szła zbo - ku na zba - wie - nie to - bie, wierz - że wto'. The melody consists of quarter and eighth notes with some slurs.

25

S. czło - wie - cze, iż Je - su Christ pra - wy cier - piał dla nas

A. czło - wie - cze, iż Je - zu Christ pra - wy cier - piał dla nas

T. 8 czło - wie - cze, iż Je - zu Christ pra - wy cier - piał dla nas

B. czło - wie - cze, iż Je - zu Christ pra - wy cier - piał dla nas

26

S. ra - ny, swą świę - tą krew wy - lał za nas chrześ - ci -

A. ra - ny, swą świę - tą krew wy - lał za nas chrześ - ci -

T. 8 ra - ny, swą świę - tą krew wy - lał za nas chrześ - ci

B. ra - ny, swą świę - tą krew wy - lał za nas chrześ - ci

27

S. a - ny, o du - szy o grzesz - ney sam Bóg o niey

A. a - ny, o du - szy o grzesz - ney sam Bóg o niey

T. a - ny, o du - szy o grzesz - ney sam Bóg o niey

B. a - ny, o du - szy o grzesz - ney sam Bóg o niey

28

S. pie - cze miał, dia - blu ią o - dey - mał, gdzie tesz sam

A. pie - cze miał, dia - blu - ią o - dey mał, gdzie tesz sam

T. pie - cze miał, dia - blu ią o - dey - mał, gdzie tesz sam

B. pie - cze miał, dia - blu ią o - dey - mał, gdzie tesz sam

29

S. prze - by - wa, iusz nam czas, go - dzi - na grze - chów się ka -

A. prze - by - wa, iusz nam czas, go - dzi - na grze - chów się ka -

T. 8 prze - by - wa, iusz nam czas, go - dzi - na grze - chów się ka -

B. prze - by - wa, iusz nam czas, go - dzi - na grze - chów się ka -

30

S. ia - ci, Bo - gu się ka - ia - ci, ze wszyst - kie - mi

A. ia - ci, Bo - gu się ka - ia - ci, ze wszyst - kie - mi

T. 8 ia - ci, Bo - gu się ka - ia - ci, ze wszyst - kie - mi

B. ia - ci, Bo - gu się ka - ia - ci, ze wszyst - kie - mi

31

S. si - ła - mi Bo - ga mi - ło - wa - ci. Ma - ri - a

A. si - ła - mi Bo - ga mi - ło - wa - ci. Ma - ri - a

T. si - ła - mi Bo - ga mi - ło - wa - ci. Ma - ri - a

B. si - ła - mi Bo - ga mi - ło - wa - ci. Ma - ri - a

32

S. Dzie - wi - co, pro - si Si - na twe - go, Kró - la nie - bies

A. Dzie - wi - co, pro - si Si - na twe - go, Kró - la nie - bies

T. Dzie - wi - co, pro - si Si - na twe - go, Kró - la nie - bies

B. Dzie - wi - co, pro - si Si - na twe - go, Kró - la nie - bies

kie - go, a - by nas u - cho - wał o - de wsze - go

kie go, a - by nas u - cho - wał o - de wsze - go

kie - go a - by nas u - cho - wał o - de wsze - go

kie - go a - by nas u - cho - wał o - de wsze - go

2

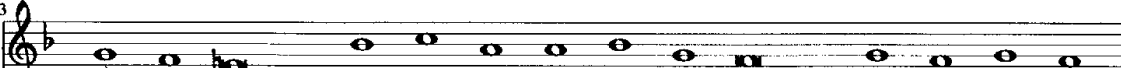
S. ze - go, wszyt - cy świę - ci pros - cie, nas grzesz - nych wspo -


A. ze - go, wszyt - cy świę - ci pros - cie, nas grzesz - nych wspo -

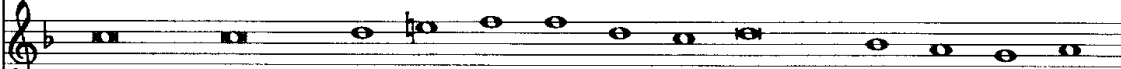
T. ze - go, wszyt - cy świę - ci pros - cie, nas grzesz - nych wspo -

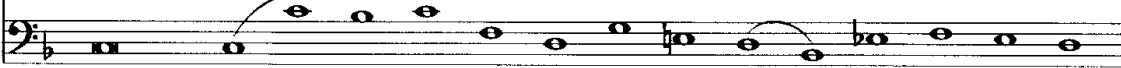
B. ze - go, wszyt - cy świę - ci pros - cie, nas grzes - nych wspo -

3

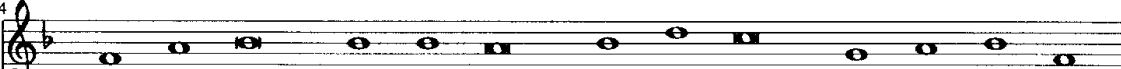
S. 
 moś - cie, byz - my zwa - mi miesz - ka - li, Je - zu Chris - ta


A. 
 moś - cie, byz - my zwa - mi miesz - ka - li, Je - zu Chris - ta

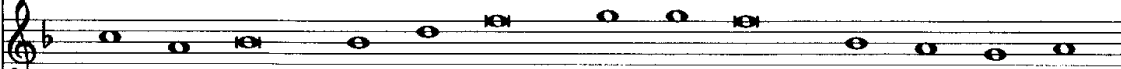
T. 
 moś - cie, byz - my zwa - mi miesz - ka - li, Je - zu Chris - ta

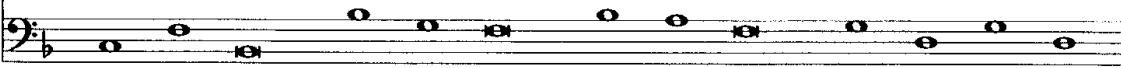
B. 
 moś - cie, byz - my zwa - mi miesz - ka - li, Je - zu Chris - ta

4

S. 
 chwa - le - li, te - go nas do - mieś - ci Je - zu Chris - te,

A. 
 chwa - le - li, te - go nas do - mieś - ci Je - zu Chris - te

T. 
 chwa - le - li, te - go nas do - mieś - ci Je - zu Chris - te

B. 
 chwa - le - li, te - go nas do - mieś - ci Je - zu Chris - te

5

S. nasz mi - ły, byz - my zTo - bą by - li, gdzie sie nam

A. nasz mi - ły, byz - my zTo - bą by - li, gdzie sie nam

T. 8 nasz mi - ły, byz - my zTo - bą by - li, gdzie sie nam

B. nasz mi - ły, byz - my zTo - bą by - li, gdzie sie nam

6

S. ra - du - ią wszyt - kie nie - bies - kie sie - ły. A - men, a - men,

A. ra - du - ią wszyt - kie nie - bies - kie sie - ły. A - men, a - men,

T. 8 ra - du - ią wszyt - kie nie - bies - kie sie - ły. A - men, a - men,

B. ra - du - ią wszyt - kie nie - bies - kie sie - ły. A - men, a - men,

9

S. A - nie - li.

A. A - nie - li.

T. 8 A - nie - li.

B. A - nie - li.

Detailed description: This is a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is written in a single system with four staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics for all parts are 'A - nie - li.'. The Soprano part (S.) starts with a measure number '9' and has a melodic line with a slur over the final two notes. The Alto part (A.) has a similar melodic line with a slur. The Tenor part (T.) starts with a measure number '8' and has a simpler melodic line. The Bass part (B.) has a melodic line with a slur. The staves are connected by a vertical line on the right side.