

Piotr Wiśniewski

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ORCID 0000-0001-8225-7552

Tropowana antyfona maryjna *Salve Regina* w XV-wiecznym psalterzu oliwetańskim z Łodzi

Abstrakt: Artykuł przedstawia nieznaną dotąd w piśmiennictwie naukowym tropowaną wersję najstarszej i najbardziej popularnej antyfony maryjnej, jaką jest *Salve Regina*, zanotowaną w jedynym dotychczas zidentyfikowanym w Polsce rękopiśmiennym psalterzu oliwetańskim. Teksty dodane do oryginalnej postaci tej antyfony, która w swej treści jest przyzywaniem orędownictwa Maryi, by wyjednała u Boga ludziom zbawienie, nazywają Ją Matką Kościoła, Panną łaskawą, Matką Boga i Gwiazdą morza. Tytuły te, stanowiąc litanijne zawołania do Najświętszej Maryi Panny, komentują Jej przymioty: łaskawość, litościwość i słodycz. Rozszerzenie w ten sposób oryginalnej antyfony o nowe treści teologiczne dowodzi, że modlitwa ta cieszyła się szczególną popularnością wśród wiernych zwracających się do Maryi, by wysłuchała ich prośb i otworzyła im drogę do Nieba.

Słowa kluczowe: Maryja, antyfony maryjne, *Salve Regina*, psalterz, technika tropowania, tropowana antyfona, oliwetanie

Wprowadzenie

Zwyczaj śpiewania samodzielnych antyfon maryjnych, wyrosłych z duchowości średniowiecznych zakonów charakteryzujących się szczególną czcią Najświętszej Maryi Panny, rozwinął się w XII i XIII wieku. Do wspomnianych zakonów należeli m.in. franciszkanie, kameduli, dominikanie i cystersi¹. Antyfony te, niezależnie od innych nabożeństw dnia, były często wykonywane jako szczególny

¹ Heinz, „Marianischen Antiphonen”, 1357.

akt pobożności maryjnej². Spośród ich szerokiego repertuaru³ tylko cztery zakorzeniły się na trwałe w liturgii Kościoła: *Salve Regina*, *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum* i *Regina caeli*. Ich miejsce w oficjum brewiarzowym ulegało w ciągu wieków zmianie. Ostatecznie Brewiarz rzymski z 1568 roku przypisał tzw. cztery wielkie antyfony maryjne do *Completorium*, a od XVII wieku każda z nich funkcjonowała w dwóch wersjach melodycznych: dłuższej i krótszej⁴. W zależności od rangi dnia liturgicznego, a także od wspólnoty, w której powstały, śpiewano je na melodię uroczystą lub prostą⁵. Oryginalną postać jednej z nich, antyfony *Salve Regina*, notuje jedyny zidentyfikowany dotychczas w Polsce rękopiśmienny psalterz feriałny proveniencji oliwetańskiej z poł. XV wieku (sygn. MAŁ 357/ST/11), przechowywany w Muzeum Archidiecezji Łódzkiej. Autor niniejszego artykułu opublikował dotąd na temat tego zabytku dwie prace naukowe. W pierwszej z nich podjął kwestię datacji, proveniencji oraz próbę wyjaśnienia migracji tej księgi z Italii do Polski⁶, a w kolejnej dokonał szczegółowej prezentacji rękopisu, edycji zawartych w nim wszystkich melodii chorałowych i opatrzył je komentarzem naukowym⁷. Jednym z utworów, na który zwrócono szczególną uwagę, była antyfona *Salve Regina*. Z uwagi na tropowany przekaz tekstu i melodii uznano, że warto wskazać – w kontekście wielu prac opublikowanych na jej temat – na dołączone do oryginalnej wersji tej modlitwy nowe treści i określić, na ile to możliwe, ich znaczenie. Tylko ta z antyfon maryjnych w kodeksie oliwetańskim

² Hiley, *Chorał*, 130.

³ Liczne zestawy antyfon maryjnych tworzono m.in. na święto Oczyszczenia, Zwiastowania, Wniebowzięcia i Narodzenia NMP. Osobne antyfony pisano także dla innych świąt maryjnych powstałych w okresie średniowiecza, zob. Bisztyga, *Psalterium*, 337.

⁴ Bisztyga, *Psalterium*, 340.

⁵ Pałęcki, „Antyfony maryjne”, 369.

⁶ Zgromadzenie oliwetanów było reprezentowane w Polsce w latach 1919–1921 pobylem trzech zakonników przybyłych z Tanzenbergu w Austrii do pocysterskiego opactwa w Łądzie nad Wartą. Zakonnikom zamierzano powierzyć klasztor i parafię. Jednak z powodu trudności ekonomicznych związanych z remontem klasztoru za zgodą swoich przełożonych opuścili Łąd; zob. na ten temat szerzej: Wiśniewski, „Un salterio manoscritto”, 520–521.

⁷ Zob. na ten temat szerzej: Wiśniewski, *Nieznaný kodeks*.

została rozbudowana w ten sposób, co stanowi niewątpliwie dodatkowy argument potwierdzający dużą popularność tej modlitwy także w zakonie oliwetańskim⁸.

1. Rys historyczny i treści teologiczne *Salve Regina*

Antyfona *Salve Regina* należy do najstarszych i najbardziej popularnych z czterech klasycznych antyfon maryjnych, obok *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum* i *Regina caeli*, których cechą wspólną jest spójność tekstu i muzyki⁹. Dotychczas pochodzenie tekstu i melodii *Salve Regina* nie zostało jednoznacznie wyjaśnione. Jako miejsce jej powstania wskazuje się katedrę w Le Puy. Tekst antyfony notują tamtejsze rękopisy z XI i XII stulecia, co sugeruje czas powstania utworu. Jako potencjalnych autorów tej kompozycji wymienia się: biskupa Composteli Piotra (zm. 1020), bł. Hermana z Reichenau (zm. 1054), biskupa Adhemara z Monteuil (zm. 1098/99), biskupa o imieniu Podium (XII/XIII w.) oraz Bernarda z Clairvaux (zm. 1153), który jednak w świetle ustaleń dodał tylko ostatnie wezwanie: *O clemens, o pia, o dulcis, Virgo Maria*¹⁰. Spośród wymienionych najczęściej jednak wskazuje się obdarzonego wybitnym intelektem benedyktyńskiego mnicha Hermana, na korzyść którego przemawiają najwcześniejsze rękopisy zawierające *Salve Regina* pochodzące z klasztoru w Reichenau, w którym jako zakonnik przebywał. Niektórzy badacze twierdzą, że Herman napisał tę antyfonę u kresu swego życia, kiedy na skutek choroby nie mógł się samodzielnie poruszać i tracił wzrok¹¹. Początkowo śpiew *Salve Regina* związany był ze środowiskiem cystersów, gdzie wykonywano go

⁸ Oliwetanie zostali założeni przez św. Bernarda Tolomeiego ze Sieny (1272–1348) i zatwierdzeni przez papieża Klemensa VI w 1344 roku jako kongregacja benedyktyńska. Mimo przyjęcia Reguły św. Benedykta, struktura oliwetanów została scentralizowana wokół opactwa Monte Oliveto Maggiore; zob. Brzozecki, „Oliwetanie”, 535–536.

⁹ Nadolski, „Salve Regina”, 1442; Büttner, „Zur Geschichte”, 257.

¹⁰ Garnczarski, „Antyfona «Salve Regina»”, 309.

¹¹ Vel’backý, „Mariánska antifóna”, 12; Zahradníková, „Antyfony maryjne”, 28. Biografię mnicha opisał jego uczeń Bethold; zob. Domański, „Hermanus Contractus”, 194.

przed Ewangelią w cztery święta maryjne: Oczyszczenia, Zwiastowania, Wniebowzięcia i Narodzenia Najświętszej Maryi Panny¹². Z kolei w Cluny wykonywano tę antyfonę podczas procesji w święto Wniebowzięcia NMP oraz w inne dni ku czci świętych, a od XIII wieku na zakończenie komplety. W 1218 roku kapituła generalna cystersów w Cîteaux zdecydowała, aby odmawiano ją w czasie prymy. Następnie w 1228 roku nakazano jej śpiew w piątki każdego tygodnia, a od 1251 roku na zakończenie komplety każdego dnia¹³. Analogicznie miało to miejsce u dominikanów. Kapituła generalna w Limoges w 1250 roku postanowiła, by *Salve Regina* śpiewać na zakończenie *Completorium* w całym zakonie¹⁴. Antyfona ta zyskiwała stopniowo coraz większą popularność w całym Kościele Powszechnym, do czego w znacznym stopniu przyczynili się franciszkanie, wykonując ją również na zakończenie *Completorium*¹⁵. Najczęściej była odśpiewywana w procesjach średniowiecznych i określana jako „chwalebna” (*antiphona gloriosa*)¹⁶.

W warstwie tekstowej, jako jedyna spośród wymienionych modlitw maryjnych, nie jest dziełem poetyckim, tylko rymowaną prozą w specjalnej formie, jako tzw. „pozdrowienie upraszające” (*salutatio deprecatoria*)¹⁷. Jej cechą charakterystyczną jest eufonia słów (*euphonia verborum*): *exules – exilium; dulcedo – dulcis; Mater misericordiae – misericordes oculos; ad Te clamamus – ad Te suspiramus gementes et flentes*¹⁸. Twórca antyfony, inspirując się tekstami biblijnymi (Ps 45,10b; Prz 8,34.35; Łk 1,42; J 1,4; Tt 3,4), wyraża wiarę Kościoła w to, że Maryja jest Królową miłosierdzia. Jej królowanie cechuje się dobrocią i gotowością pomocy potrzebującym. W swej treści jest przyzywaniem orędownictwa Maryi, by wyjednała u Boga

¹² Garnczarski, „Antyfona «Salve Regina»”, 309.

¹³ Pałęcki, „Antyfony maryjne”, 372. W Cluny zmieniono początek tekstu antyfony z *Salve Sancta Regina misericordiae* na *Salve Sancta Regina, Mater misericordiae*; zob. Bisztyga, *Psalterium*, 344.

¹⁴ Pałęcki, „Antyfony maryjne”, 372–373.

¹⁵ Bodzioch, *Cantionale ecclesiasticum*, 144.

¹⁶ Michałowska, *Średniowiecze*, 378.

¹⁷ Garnczarski, „Antyfona «Salve Regina»”, 309.

¹⁸ Jasina, „Salve Regina”, 944.

ludziom zbawienie¹⁹. Zwarty tekst utworu wyraża prawdę o miłosierdziu Maryi, „jest przede wszystkim błaganie skierowanym do Maryi jako Matki Boga, a nie duchowej Matki ludzi”²⁰. Podkreśla przymioty Maryi jako Matki miłosierdzia, eksponuje cechy charakterystyczne tych, którzy zwracają się do niej z prośbą o miłosierdzie (*exsules filii Hevae; ad te suspiramus, gementes et flentes*). W dalszej części antyfony prośba ta staje się apelem: „Przeto Orędowniczko nasza, one miłosierne oczy Twoje na nas zwróć”. W swej treści wyraża on miłosierdzie Maryi w wymiarze wstawiennictwa u swojego Syna²¹. Maryja nie jest tylko wzorem wiary i miłości, ale nade wszystko Matką dla wszystkich ludzi. Chrześcijanie jako synowie starotestamentalnej Ewy mogą wołać o pomoc Maryi i przyzywać jej wstawiennictwa. Dzięki ścisłej więzi z Chrystusem Maryja stała się orędowniczą dla wszystkich potrzebujących²². Tekst utworu, nadając Maryi tytuł Orędowniczki (*Advocata*), podkreśla z kolei jej szczególną rolę w porządku łaski i pośrednictwa do Boga, aby wyjednała ludziom zbawienie²³. W XVI i XVII wieku *Salve Regina*, zyskując ogromną popularność, stała się niemalże symbolem trydenckiej mariologii²⁴.

2. Technika tropowania

Zapożyczony z języka greckiego termin *trop* – τρῶπος (łac. *tropus*) oznacza w sensie ogólnym rozbudowę tekstu oryginalnego²⁵. W średniowieczu tym wyrażeniem określano różne formy dodatkowych tekstów do jednogłosowego śpiewu w mszy i oficjum. Zapisywano je nad melodią *ordinarium* lub *proprium missae*²⁶. W efekcie pojawiły się nowe formuły tekstowo-melodyczne, które dołączano do pierwotnej kompozycji w różnych jej miejscach: na początku, wewnątrz

¹⁹ Jasina, „Salve Regina”, 944.

²⁰ Wendlik, „Maryja jako Matka miłosierdzia”, 108.

²¹ Wendlik, „Maryja jako Matka miłosierdzia”, 108.

²² Pałęcki, „Antyfony maryjne”, 374.

²³ Stępniaik, „Teologiczno-retoryczny kontekst słowa”, 197.

²⁴ Carol, *Mariology*, 75.

²⁵ Dennery, *Le chant postgrégorien*, 11.

²⁶ Nadolski, „Tropy”, 1633.

lub na zakończenie²⁷. Trop jest więc melodycznym, tekstowym lub melodyczno-tekstowym rozszerzeniem oryginalnej postaci tekstu liturgicznego. Rezultatem tego zabiegu jest rozbudowanie pierwotnej melodii, jednak w taki sposób, by trop nie stał się samodzielną częścią utworu, ale był wykonywany równocześnie z melodią gregoriańską²⁸. Jednym z głównych celów tej praktyki było eliminowanie długich melizm (*longissimae melodiae*) dokonywane przez umieszczanie dodatkowych tekstów pod melizmatycznymi odcinkami melodii. Uzyskiwany w ten sposób styl sylabiczny rozczłonkowywał długą, często dość trudną do wyśpiewania wokalizę, ułatwiając jej wykonanie. Tropu spełniały w ten sposób rolę komentarza tekstu całego wersetu²⁹. Były swego rodzaju dopełnieniem klasycznego repertuaru gregoriańskiego oraz środkiem dla podkreślenia uroczystego charakteru danego święta³⁰. Dziś istnieje już ujednoczone stanowisko mediewistów, zgodnie z którym inicjatywa tworzenia tropów nie wyszła z Rzymu. Ich powstanie wiąże się ściśle z wprowadzeniem na początku IX wieku liturgii rzymskiej na teren cesarstwa Karola Wielkiego i wyrazem zdecydowanej reakcji mnichów galijskich na jej lakoniczność. Duchowni ci byli przyzwyczajeni do zupełnie innych tekstów, utrzymanych w stylu niemalże homiletycznym. Narzucony im rytuał rzymski okazał się skrajnie różny od tego, który znali. Zbytnia ogólnikowość śpiewów rzymskich wywołała w naturalny sposób ich niechęć do nowych obrzędów, w efekcie czego jako pierwsi zaczęli uzupełniać nowe śpiewy retorycznymi ozdobnikami³¹. Gatunek ten bardzo szybko zyskał ogromną popularność. O tym, jak znacząca była ich rola, świadczyć może fakt, że to właśnie z tropów powstały pierwotne dialogi liturgiczne, misteria religijne, intermedia świeckie czy wreszcie teatr³². Stały się one również ważnym czynnikiem dla rozwoju liturgii i muzyki, m.in. umożliwiły powstanie pieśni religijnych w językach narodowych. Były też wyrazem obowiązującej wówczas teologii. Ich rola w tym względzie polegała szczególnie na

²⁷ Apel, *Gregorian chant*, 430.

²⁸ Wiśniewski, *Śpiewy późnośredniowieczne*, 127–148, 98.

²⁹ Wiśniewski, *Śpiewy późnośredniowieczne*, 98.

³⁰ Apel, *Gregorian chant*, 430.

³¹ Popowska, „Liturgia paulińska”, 219–294.

³² Wiśniewski, *Śpiewy późnośredniowieczne*, 98.

tym, że posługiwały się sformułowaniami biblijnymi lub metaforami³³. Zdaniem Nielsa Krogha Rasmussena w warstwie tekstowej tropów rozpoznawalna jest predylekcja do podejmowania tematów chrystologicznych i trynitarnych, które charakteryzowały myśl religijną średniowiecza. Z kolei w tekstach nieco późniejszych można zauważyć także odniesienia do aniołów, urzędu kapłańskiego i Eucharystii³⁴. Tropy, posługując się oryginalnymi tekstami biblijnymi lub ich parafrazami, przybliżały i objaśniały niełatwe dla mentalności ówczesnego człowieka zagadnienia teologiczne. Pełniły funkcję interpretacyjną nie zawsze wystarczająco zrozumiałych zwartych tekstów modlitw. Z tych względów stały się najbardziej doskonałym „narzędziem”, dzięki któremu możliwa była interakcja pomiędzy obrzędem aktualnym i obrzędem pierwotnym. W tym upatruje się wyjątkowość i szczególną rolę praktyki tropowania, która nadawała liturgii indywidualne rysy. W ten sposób tekst liturgiczny, podlegając modyfikacji, otrzymywał swój indywidualny koloryt. Praktyka tropowania swym zasięgiem objęła zarówno teksty mszalne, jak i brewiarzowe, a nawet Listy Apostolskie i Ewangelie³⁵, czego świadectwem jest m.in. fragment Ewangelii według św. Łukasza (19,1–10) z XII wieku (wiersze 1–19 – tropy, kursywą – tekst Ewangelii)³⁶:

³³ Jonsson, „The Liturgical Function”, 36–37.

³⁴ Rasmussen w artykule dotyczącym teologii tropów opisuje ołtarz znajdujący się w muzeum w Cluny, który był darowizną cesarza Henryka II dla miasta Bâle. Osoba cesarza znana była liturgistom z następującego powodu, ponieważ to za jego sprawą *Credo* nicejsko-konstantynopolskie zostało umieszczone po raz pierwszy w mszy rzymskiej w Rzymie podczas jego mszy koronacyjnej w 1014 r. Rasmussen w związku z tym zastanawia się, czy nie z tego właśnie powodu symbol wiary nie został stropowany. Konkluduje swój wywód w ten sposób, że nie można wystarczająco interpretować tropów, jeżeli nie weźmie się pod uwagę faktu, iż tropy stanowią zaledwie jedną kategorię spośród innych form poetyckich, takich jak hymny, proza, poezja oraz różnego rodzaju inskrypcje znajdujące się w kościołach czy na przedmiotach religijnych, zob. Rasmussen, „Quelques réflexions”, 77–79.

³⁵ Tropowanie Ewangelii poświadczane jest m.in. w rękopisach z XIII/XIV wieku w południowych Niemczech, zob. Irtenkauf, „Die Evangelientropierung”, 161–172.

³⁶ Nadolski, „Tropy”, 1635–1636.

W owym czasie

1. Jezus wędrując (Iter faciente Jesu)
wszedłszy Jezus
2. Słońce sprawiedliwości
przechodził przez Jerycho
3. na tej łąz dolinie
a oto mąż imieniem Zacheusz
4. który zwykł występować w jedwabistych szatach
i on był położonym nad celnikami
5. stosownie do ducha świata
a sam bogaty
6. w kosztowności
lecz chciał zobaczyć Jezusa, kto by to był
7. kto zechciał urodzić się z Maryi Dziewicy
lecz nie mógł z powodu tłumu
8. zobaczyć
ponieważ był mały
9. i lichej budowy
spiesząc nawet naprzód, wspiął się na drzewo sykomory
10. jako że bardzo pragnął
by zobaczyć Go
11. z góry
gdyż tamtędy przechodził
12. udzielając mądrości maluczkiem
a gdy przyszedł na miejsce
13. Pan Bóg Zastępów
podnosząc wzrok w górę, Jezus spojrział na niego
14. łaskawym obliczem
i rzekł do niego
15. miłościwy Pan
Zacheuszu, spiesznie zjedź
16. do domu
bowiem dzisiaj wypada mi zatrzymać się w twoim domu
17. dlatego że boisz się Pana
i spiesznie zszedł
18. wedle rozkazu Pana
nadto przyjął go, ciesząc się
19. z odwiedzin króla itd.

Z czasem zaczęły pojawiać się jednak utwory wątpliwej jakości, co przyczyniało się do ich stopniowego eliminowania z liturgii. Ostateczny kres tej twórczości położyli papieże potrydency, zakazując ich wykonywania w imię troski o jednolitość liturgii całego Kościoła. Do tej praktyki nawiązała odnowiona liturgia po Soborze Watykańskim II, pozwalając na dodawanie aktualizujących tekstów pomiędzy słowami *Kyrie* a *eleison*³⁷. Obecnie jedynym śladem dawnego zwyczaju są tytuły dwudziestu pięciu tropowanych *Kyrie* w watykańskim wydaniu chorałowym³⁸. Dziś wydobywa się z dawnych kodeksów liturgiczno-muzycznych ten rodzaj twórczości, by w jeszcze szerszym spektrum pokazać bogatą i różnorodną kulturę religijną średniowiecza.

3. Redakcja antyfony w kodeksie oliwetańskim

Zanotowana w psalterzu oliwetańskim z Łodzi antyfona *Salve Regina* posiada, obok tropów³⁹, także archaiczną wersję tekstu, tzn. bez słów *Mater* (*Salve Regina [...] misericordiae*) i *Virgo* (*O dulcis [...] Maria*). Skryptyor zapisał zatem oryginalną postać tej modlitwy, znaną powszechnie średniowiecznym tradycjom rękopiśmiennym. Sformułowanie *Salve Regina, misericordiae* bez słowa *Mater* podkreśla, zdaniem K. Wendlika, suwerenność miłosierdzia, natomiast poprzez jego dodanie w późniejszej wersji: *Salve Regina, Mater misericordiae* suwerenność ta staje się niejako macierzyństwem miłosierdzia⁴⁰. Przypuszcza się, że słowo *Virgo* zostało dodane w XIII, a wyrażenie *Mater* dopiero w XVI stuleciu⁴¹.

Dodane do antyfony tropy to cztery czterowierszowe strofy tekstu zaopatrzone w samodzielną melodię, identyczną dla każdego z nich:

³⁷ Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, 137.

³⁸ Hinz, *Zarys historii*, 144.

³⁹ Autor niniejszego artykułu zasygnalizował kwestię tropowania tej antyfony w publikacji: Wiśniewski, *Nieznany kodeks*, 90–91.

⁴⁰ Wendlik, „Maryja jako Matka miłosierdzia”, 108.

⁴¹ Thompson, „Średniowieczne *Salve Regina*”.

Salve Regina, misericordiae,
 vita, dulcedo, et spes nostra, salve
 Ad te clamamus
 exsules filii Hevae,
 Ad te suspiramus, gementes et flentes
 in hac lacrimarum valle.
 Eia, ergo, advocata nostra,
 illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
 Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
 nobis post hoc exsilium ostende.
 O clemens, o pia, o dulcis Maria.

- | | |
|---|---|
| v. Virgo Mater Ecclesiae,
aeterna porta gloriae,
esto nobis refugium,
apud Patrem et Filium.
O clemens... | O Panno Matko Kościoła,
o wieczna bramo do Nieba,
otwórz nam drogę do Syna,
spotkać nam Ojca potrzeba. |
| v. Virgo clemens, virgo pia,
virgo dulcis o Maria,
exaudi preces omnium,
ad te pie clamantium.
O pia... | Pełna litości, łaskawa,
słodka bądź nam Maryjo,
wysłuchaj naszych próśb,
niech wierni z mocy Twej żyją. |
| v. Gloriosa Dei Mater,
cuius natus es tac Pater,
ora pro nobis omnibus,
qui memoriam agimus.
O dulcis... | O Matko Boga chwalebna,
której był Chrystus poddany,
módl się za nami grzesznymi,
ilekroć do Ciebie wołamy. |
| v. Virgo maris Stella dicta,
per quam delentur delicta,
exaudi nos suplicantes,
et ad te semper clamantes.
Maria. | Panno, Gwiazdo morza,
przez którą wymazuje się grzechy,
usłysz nas błagających,
i do Ciebie zawsze wołających. |

Dołączone teksty stanowią sekwencyjne rozszerzenie ostatniego wersetu antyfony – *O clemens, o pia, o dulcis Maria* – w następujący sposób: pierwszy z tropów, *Virgo Mater ecclesiae*, dopisany został na zakończenie oryginalnej części antyfony, a po nim ponownie repetyowano pierwotną część antyfony *O clemens, o pia, o dulcis Maria*.

Następnie śpiewano drugi trop, *Virgo clemens, Virgo pia*, po którym powtarzano oryginalny fragment, ale już od słów *O pia* do końca; dalej wykonywano trzeci trop, *Gloriosa Dei mater*, i dalszą część oryginału, tym razem od *O dulcis...*; po ostatnim tropie, *Virgo maris stella*, powtarzano już tylko słowo *Maria*. Dodane w ten sposób wersety, stanowiące litanijne zawołania do Maryi, komentują kolejno jej przymioty: *laskawość, miłosierdzie i czułość*. W pierwszym z tropów (*Virgo Mater Ecclesiae*) Maryja nazwana jest Matką Kościoła; bramą, przez którą mamy dostęp do Nieba. Drugi z tekstów (*Virgo Clemens, Virgo pia*) ukazuje Maryję jako pełną litości i łaskawą, wysłuchującą naszych prośb. Trzeci tekst (*Gloriosa Dei Mater*) jest prośbą skierowaną do Maryi, by modliła się za grzesznikami. Wreszcie ostatnia z interpolacji (*Virgo maris Stella*) jest wołaniem do Maryi Gwiazdy morza, by usłyszała błagających ją o pomoc.

Budowa formalna dodanych tropów wykazuje ewidentnie cechy hymnu, opierając się na systemie metrycznym poezji antycznej. Istotne znaczenie mają tu zastosowane zjawiska izosylabizmu (jednakowa liczba sylab we wszystkich wersach – 8) i izostrofizmu (jednakowa liczba wersetów w każdej ze strof – 4), dzięki czemu można stosować do tego samego tekstu różne melodie⁴². Podstawą struktury metrycznej każdego z wersów jest ośmioletniogłoskowiec – najbardziej rozpowszechniona w hymnodii miara metryczna, spopularyzowana przez św. Ambrożego. Tzw. hymny ambrożyjskie zbudowane są z czterech lub ośmiu strof, z których każda liczy po cztery wersy⁴³. Dokładnie odwzorowują to dodane teksty do *Salve Regina*, będące czterozwrotkowym hymnem, z których każda strofa zawiera cztery wersy (Przykł. 1).

W każdej ze strof występują dwa rymy żeńskie. Pod względem struktury formalnej utwór przedstawia schemat ABCD (I strofa: A – *Virgo Mater Ecclesiae*; B – *aeterna porta gloriae*; C – *esto nobis refugium*; D – *apud Patrem et Filium*). Tego typu szeregowe zestawienie czterech wersów jest najbardziej popularną formą hymnów o jambicznej metryce tekstu⁴⁴. Ambitus melodii osiąga interwał nony

⁴² Irtenkauf, „Hymnus”, 570.

⁴³ Reginek, „*Gratuletur ecclesia laudum*”, 334.

⁴⁴ Reginek, „*Gratuletur ecclesia laudum*”, 335.



Przykł. 1. Fragment tropowanej antyfony *Salve Regina* (za zgodą Muzeum Archidiecezji Łódzkiej)

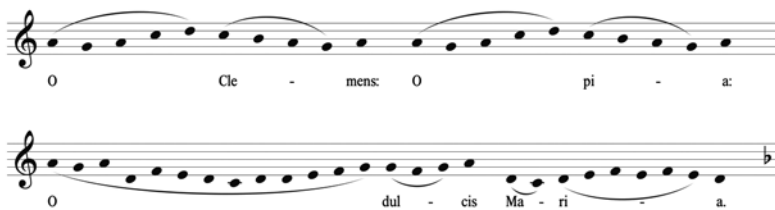
(c–d¹), a punkt kulminacyjny (d¹) przypada na pierwszej sylabie słowa *nobis*. Melodia utrzymana jest w stylu niesylabicznym, z przewagą neum dwu- i trzydziętkowych. W jej przebiegu występują także odcinki czysto sylabiczne oraz melizmaty cztero- i pięcionutowe. W ten sposób, za pomocą melodii, podkreślona została ilustracyjność tekstu, jego głębia i nadprzyrodzony charakter. Tekst podpisany w każdej ze strof w punkcie kulminacyjnym melodii (d¹) to kolejno: *nobis, exaudi, pro nobis, exaudi*. Podkreślając muzycznie te właśnie słowa, autor hymnu uzewnętrznia stan duszy człowieka i jego prośbę, by Maryja otworzyła nam drogę do Nieba, wysłuchała naszych prośb i modliła się za nami. Należy podkreślić, iż hymnodia w dużym stopniu pokrewna jest mistyce chrześcijańskiej, oznaczającej zanurzenie w boskim źródle, doświadczenie boskiej emocji. Muzyka sakralna w formie hymnodii jest drogą zbliżenia się do Boga, jest w pewnym sensie środkiem osiągnięcia Boga⁴⁵.

Obok tropów warto zwrócić jeszcze uwagę na końcowe zwroty antyfony: *O clemens, O pia, O dulcis Maria*, będące swego rodzaju

⁴⁵ Reginek, „Hymnodia”, 38.

ukoronowaniem całego utworu. *Salve Regina* bowiem, niezależnie czy jest zapisana w tonie uroczystym (*tonus solemnus*), czy prostym (*tonus simplex*), kończy się zawsze melodyjnymi frazami podkreślającymi słowa *O clemens*, *O pia*, *O dulcis Maria*⁴⁶. Melizmy znaczeniowe wydobywają w ten sposób istotny sens tekstu, podkreślają czułość, pełne miłości ufne wołanie dziecka do Maryi jako Matki. Użyty w frazie muzycznej na słowach *O dulcis Maria* dwukrotnie opadający interwał kwinty (a–d) imituje ton języka mówionego. Zdaniem Galileo Galilei (1564–1642) interwał ten „słodczy, łagodnością, a zarazem pewną wewnętrzną energią sam w sobie wywiera efekt zmysłowy przypominający pocałunek”⁴⁷. Zastosowane w melodii rozwiązania, także wydłużenie w czasie zawołania „O” (*O dulcis*) 13-nutowym melizmatem, nie są więc przypadkowe. Wpływają na czytelność tekstu i jego duchowy wymiar (Przykł. 2). Kompozytor odczytawszy tekst w doskonały sposób przełożył go na język muzyczny.

Tropowana w ten sposób antyfona *Salve Regina* wydaje się być na tym etapie badań oryginalną wersją oliwetańską. Dotąd nie udało się bowiem zidentyfikować analogicznej redakcji tej modlitwy w innych rękopisach liturgicznych. Natomiast obecność tych tropów i ich kompilację tekstową odnaleziono jeszcze w *Salve Regina* zanotowanym w XVI-wiecznym antyfonarzu norbertańskim (B-AVna, IV.413)⁴⁸. Jest to jednak manuskrypt późniejszy w stosunku do oliwetańskiego, co w związku z tym nie wyklucza na przykład przejścia do redakcji



Przykł. 2. Kadencja końcowa *Salve Regina* w psalterzu oliwetańskim

⁴⁶ Robertson, „Christian Music”, 40; Bisztyga, *Psalterium*, 346.

⁴⁷ Lisecka, „Strategie retoryczne”, 86.

⁴⁸ Por. <https://cantusdatabase.org/chant/706912> (dostęp 31.10.2022).

zapisanej w nim tropowanej postaci *Salve Regina* tropów z oliwetańskiej wersji antyfony. Rozstrzygnięcie tej kwestii wymaga dalszych badań źródłowych i analitycznych.

Dodane do antyfony tropy, z wyjątkiem ostatniego, stały się inspiracją dla hymnu niezaprzeczonego *Virgo Mater Ecclesiae*, napisanego na liturgiczne wspomnienie święta Najświętszej Maryi Panny Matki Kościoła⁴⁹:

Virgo Mater Ecclesiae,
aeterna porta gloriae,
esto nobis refugium,
apud Patrem et Filium.

O Panno Matko Kościoła,
o wieczna bramo do nieba,
otwórz nam drogę do Syna,
spotkać nam Ojca potrzeba.

Gloriosa Dei Mater,
cuius natus es tac Pater,
ora pro nobis omnibus,
qui memoriam agimus.

O Matko Boga chwalebna,
której był Chrystus poddany,
módl się za nami grzesznymi,
ilekroć do Ciebie wołamy.

Stella maris, lux refulgens
stirps regalis, sancta parens
roga patrem et Filium
ut det nobis Paraclitum.

O Gwiazdo morska, o blasku,
przesławny królów korzeniu,
proś z nami Ojca i Syna
przyjdź, Duchu Pocieszycielu.

Virgo clemens, virgo pia,
virgo dulcis o Maria,
exaudi preces omnium,
ad te pie clamantium.

Pełna litości, łaskawa,
słodka bądź nam Maryjo,
wysłuchaj naszych prośb,
niech wierni z mocy twej żyją.

Funde preces tuo Nato,
crucifixo vulnerato,
pro nobis et flagellato,
spinis puncto, felle potato.

Zanieś ich prośby Synowi,
co za nas dźwigał ciężary,
wystawił ciało na bicze,
przez krzyż dokonał ofiary.

⁴⁹ Congregatio de Culto Divino; tłum. hymnu: Gołębiowski – Lentini, „Hymny o Matce Kościoła”.

Alma Mater summi regis,
lux et porta celsi caeli,
inclina te miserrimis
gementibus cum lacrimis.

O Matko Króla na wieki,
o blasku, o duchowa bramo,
najsłabszych otocz opieką,
niech czego pragną, dostaną.

Patri sit et Paraclito
tuoque Nato gloria,
cuius vocaris munere
Mater beata Ecclesiae.

Do Ojca, Syna i Ducha
lud wierny niechaj zawoła,
bo sroga męka Jezusa
czyni Cię Matką Kościoła.

Hymn został ułożony z litanijnych wezwań do Najświętszej Maryi Panny, do których dołączono zawołania modlitewne. Jego treść wskazuje, iż poprzez fakt poczęcia Syna Bożego Maryja jest pomostem do poznania Jezusa. Jest również tą, która wyjednuje wiernym Ducha Świętego (por. Dz 1,14; 2,1–4). Anonimowy autor hymnu zaznacza, iż została ona ustanowiona Matką Kościoła przez samego Chrystusa, którego ostatnie słowa wypowiedziane z krzyża brzmiały *Oto Matka twoja* (J 19,27)⁵⁰.

Konkluzja

Antyfona maryjna *Salve Regina*, wzbogacona w psalterzu oliwetąskim dodatkowymi treściami, pomimo średniowiecznej proveniencji zawiera nieprzemijającą prawdę potrzeby miłosierdzia, pragnienie kontemplacji oblicza Chrystusa, schronienie się z ufnością do Matki Jezusa, której Bóg udzielił łaski wstawiania się za swoim ludem⁵¹. Maryja, stając się Matką Miłosierdzia, otwiera dla każdego, kto do niej się ucieka się, dar miłosierdzia. Śpiew tej prastarej antyfony może być zatem dla chrześcijanina doskonałą okazją do pogłębiania wiary. Treści teologiczne tej modlitwy, dodatkowo wzmocnione tropami, dowodzą, że cieszyła się ona szczególnym powodzeniem. O żywotności dodanych nowych tekstów świadczy niewątpliwie fakt, iż znalazły się one w XX-wiecznym hymnie maryjnym. Dzięki tego rodzaju twórczości można dziś odtworzyć po części obraz tego,

⁵⁰ Lentini, „Hymny o Matce Kościoła”.

⁵¹ Vel’backý, „Mariánska antifóna”, 14.

co wykonywano w liturgii późnego średniowiecza, a nawet jeszcze w następnym wiekach. Zachowane i pilnie strzeżone dzisiaj unikatowe kodeksy liturgiczno-muzyczne pozostają więc niekwestionowanym źródłem wiedzy na temat dawnych obrzędów liturgicznych i związanych z nimi śpiewów.

A Troped Marian Antiphon *Salve Regina* in a 15th-Century Olivetan Psalter from Łódź

Abstract: The article presents a hitherto unknown in scholarly literature, troped version of the oldest and most popular Marian antiphon, *Salve Regina*, recorded in the only Olivetan manuscript psalter identified in Poland so far. The texts added to the original form of this antiphon, which in its content is an invocation of Mary's intercession to obtain salvation for people from God, call Her the Mother of the Church, the Gracious Virgin, the Mother of God and the Star of the Sea. These titles, constituting litany invocations to the Blessed Virgin Mary, comment on Her qualities: graciousness, mercy, and sweetness. Such an extension of the original antiphon, with a new theological content, implies that this prayer was particularly popular among the faithful turning to Mary, in order that She might hear their requests and open them the way to Heaven.

Keywords: Mary, Marian antiphon, *Salve Regina*, psalter, troping, troped antiphon, Olivetans

Bibliografia

- Apel, W., *Gregorian chant* (Bloomington, IN: Published by Indiana University Press 1958).
- Bisztyga, J., *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka z 1599 roku jako pierwszy dokument potrydenckiego chorału gregoriańskiego w Polsce* (Dysertacja doktorska; Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; Lublin 2009).
- Bodzioch, B., *Cantionale ecclesiasticum na ziemiach polskich w XIX i XX wieku* (Lublin: Polihymnia 2014).
- Bzrozecki, S., „Oliwetanie”, *Encyklopedia katolicka* (red. E. Gigilewicz et al.; Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2010) XIV, 535–536.
- Büttner, F., „Zur Geschichte der Marienantiphon *Salve regina*”, *Archiv für Musikwissenschaft* 46/4 (1989) 257–270. DOI: <https://doi.org/10.2307/930541>.
- Congregatio de Culto Divino et Disciplina Sacramentorum, https://liturgiapapal.org/attachments/article/682/2018_memoria_VirgenMaria_MadredelaIglesia_textos-latinos.pdf (dostęp 12.07.2022).
- Dennery, A., *Le chant postgrégorien, Tropes, séquences et prosules* (Paris: Librairie Honoré Champion 1987).

- Domański, W., „Hermanus Contractus”, *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna* (red. E. Dziębowska; Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1993) „HIJ”, 194.
- Garczarski, S., „Antyfona «Salve Regina» w polskich przekładach zachowanych w źródłach drukowanych”, *Cantare amantis est. Wieloautorska monografia naukowa z okazji 80. urodzin ks. prof. dr. hab. Ireneusza Pawlaka* (red. W. Hudek – P. Wiśniewski; Lublin: Polihymnia 2015) 306–327.
- Heinz, A., „Marianischen Antiphonen. I. Liturgisch”, *Lexikon für Theologie und Kirche* (red. W. Kasper; wyd. 3; Freiburg im Breisgau: Herder 1997) VI, 1357–1359.
- Hiley, D., *Chorał Kościoła zachodniego – podręcznik* (tłum. M. Kaziński; Kraków: Astralia 2019).
- Hinz, E., *Zarys historii muzyki kościelnej* (Pelplin: Bernardinum 1987).
- Irtenkauf, W., „Die Evangelientropierung vornehmlich in der Schweiz”, *Zeitschrift für Schweizerische Geschichte* 51 (1957) 161–172. DOI: <http://doi.org/10.5169/seals-128322>.
- Irtenkauf, W., „Hymnus. Formstruktur”, *Lexikon für Theologie und Kirche* (red. J. Höfer – K. Rahner; wyd. 2; Freiburg im Breisgau: Herder 1986) V, 570.
- Jasina, P., „Salve Regina”, *Encyklopedia katolicka* (red. E. Gigilewicz *et al.*; Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2012) XVII, 944–945.
- Jonsson, R., „The Liturgical Function of the Tropes”, *Research on Tropes* (red. G. Iversen; Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1981) 99–121.
- Juniper, C., *Mariology*. III (Milwaukee: Bruce Publishing 1961).
- Lentini, A., „Hymny o Matce Kościoła”, <https://christianitas.org/news/hymny-o-matce-kosciola> (dostęp 12.07.2022).
- Lisecka, M., „Strategie retoryczne w gatunku madrygałowym: Marino – Morzтын – Monteverdi”, *Litteraria Copernicana* 2/16 (2015) 77–93. DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2015.019>.
- Michałowska, T., *Średniowiecze* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2002).
- Nadolski, B., „Salve Regina”, *Leksykon Liturgii* (red. B. Nadolski; Poznań: Pallottinum 2006) 1441–1444.
- Nadolski, B., „Tropy”, *Leksykon Liturgii* (red. B. Nadolski; Poznań: Pallottinum 2006) 1633–1636.
- Pałęcki, W., „Antyfony maryjne na zakończenie Kompletu w polskiej edycji Liturgii godzin”, *Mirabile laudis canticum. Liturgia godzin: dzieje i teologia* (red. H. Sobeczko; Opole: Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego 2008) 363–382.
- Pawlak, P., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła* (Lublin: Polihymnia 2000).

- Popowska, P., „Liturgia paulińska w świetle rękopisu ms. R659/III-913”, *Liturgia w klasztorach paulińskich w Polsce. Źródła i początki* (red. R. Pośpiech; Musica Claromontana – Studia 1; Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego UO 2012) 219–294.
- Rasmussen, N.K., „Quelques réflexions sur la théologie des tropes”, *Research on Tropes, Proceedings of a symposium organized by the Royal Academy of Literature, History and Antiquities and the Corpus Troporum* (red. G. Iversen; Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1981) 77–88.
- Reginek, A., „Gratuletur ecclesie laudum – średniowieczny hymn ku czci św. Barbary”, *Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne* 22 (1989) 331–336.
- Reginek, A., „Hymnodia – teologia dźwięku”, *Ruch Biblijny i Liturgiczny* 55/1 (2002) 31–40. DOI: <https://doi.org/10.21906/rbl.1724>.
- Robertson, A., „Christian Music”, *Twentieth Century Encyclopedia of Catholicism* (red. H. Daniel-Rops; New York, NY: Hawthorn Books 1962) XII, 125.
- Stępnia, Z., „Teologiczno-retoryczny kontekst słowa i muzyki w koncercie wokalnym *Salve coelestis Pater* Franza Tundera (1614–1664) na bas solo, skrzypce i basso continuo”, *Seminare. Poszukiwania naukowe* 38/3 (2017) 193–207. DOI: <http://doi.org/10.21852/sem.2017.3.15>.
- Thompson, A., „Średniowieczne Salve Regina” (tłum. D. Krupińska) <https://rytdominikanski.pl/choral-dominikanski-2/sredniowieczne-salve-regina> (dostęp 7.07.2022).
- Veľbacký, J., „Mariánska antifóna Salve Regina”, *Adoramus Te* 3 (2008) 12–14.
- Wendlik, K., „Maryja jako Matka miłosierdzia w aspekcie jej «ipsissima verba et facta» oraz źródeł teologicznych z I tysiąclecia”, *Łódzkie Studia Teologiczne* 24/4 (2015) 99–110.
- Wiśniewski, P., *Nieznany kodeks liturgiczno-muzyczny z Muzeum Archidiecezji Łódzkiej. Wstępny opis źródła i edycja melodii* (Lublin: Wydawnictwo KUL 2021) e-book: <https://repozytorium.kul.pl/handle/20.500.12153/1997>.
- Wiśniewski, P., *Śpiewy późnośredniowieczne w antyfonarzach płockich z XV/XVI wieku na podstawie responsoriów Matutinum* (Lublin: Polihymnia 2010).
- Wiśniewski, P., „Un salterio manoscritto di provenienza olivetana in Polonia”, *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 115 (2021) 511–524. DOI: <https://doi.org/10.31743/abmk.12349>.
- Zahradníková, Z., „Antyfony maryjne Antona Aschnera”, *Edukacja Muzyczna* 9 (2014) 19–33. DOI: <https://dx.doi.org/10.16926/em.2014.09.02>.