

Benedictus dñs
dñs isrl: qz uisi-
tauit & fecit redēpti-
onē plebis sue.
Et erit cornu sa-
lutaris nob: ī corō
danto pueri sui.
Sicut locutus ē p̄
scōz: q̄ a seculo st̄
p̄ph̄az eius.
Salutē ex m̄ias
m̄is: et de manu
oīz q̄ oderūt nos.
Ad faciendā m̄ia:
cū p̄ibz m̄is: & me-
morā testamētī
sui sc̄i.
Insurādū qd̄ iu-
rauit ad abraam
p̄ter n̄m: dātū
sē nobis.
Ut sine timore de
manu inīcōz no-

stroz libati: suaz illi
Insitate & iustā co-
rā ip̄o: oīb̄ dieb̄ n̄is
Et tu puer p̄ph̄a abra-
simi uocabens: p̄ci-
bis ei ante faciē dō
parare uias ei.
Ad dandā sc̄ia: salu-
tis plebi ei: ī remis-
sionē peccōz eoz.
Per uiscera m̄ie deu-
nī: ī quibz uisitau-
nos oriēs ex alto.
Illuminare his q̄
tenebris & umbra
mortis sedēt: adq̄
ngentos pedes no-
stros ī uia pacis:
Ad nuptie facite st̄ ī
chana galilee: et c̄c̄t̄
ūy ai manā matre eius.
Sena sc̄la: ad matu-
tini: Inuitatorum

Tenete: Ecclēmus
domino: p̄ suble: dō
Sonno refec: v̄n̄
tis artubz: sp̄reto
cubili s̄gam: nob̄
pat̄ canētibz: adesse
te deposcam: T e
lingua primū cōci-
nat: te m̄tis antoz
ambat: ut actiua
sequētū: tu sancte
sis exorōui.
Quedat tenebre h̄m̄
ni: et nor diuino
den: ut culpa qua
nor intulit: luas
labescat m̄nere.
Precamur: uolē sup-
plices: nocis ut q̄
amputes: et ore te
canētū: laudē
īn perpetuū: m̄
D̄ia p̄: p̄st̄m̄e: a
Rectos d̄c̄t̄: Euc̄e
a Altelm̄: Euc̄e
Cultra: p̄
te uisti ī
d̄no: recto

NIEZNANY KODEKS
LITURGICZNO-MUZYCZNY
Z MUZEUM
ARCHIDIECEZJI ŁÓDZKIEJ



Wstępny opis źródła
i edycja melodii

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II
WYDZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH

Instytut Nauk o Sztuce



KS. PIOTR WIŚNIEWSKI

NIEZNANY KODEKS
LITURGICZNO-MUZYCZNY
Z MUZEUM
ARCHIDIECEZJI ŁÓDZKIEJ



*Wstępny opis źródła
i edycja melodii*

WYDAWNICTWO KUL

Lublin 2021

Recenzenci

s. dr hab. Susi Ferfoggia, prof. UPJPII
dr hab. Maria Szymanowicz, prof. KUL

Opracowanie redakcyjne
Emilia Melon

Opracowanie komputerowe
Krzysztof Abramowski

Projekt okładki i stron tytułowych
Agnieszka Gawryszak



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyczny ślad”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca

Funded by the Ministry of Culture and National Heritage and Sport, the Fund for the Promotion of Culture within the “Musical Trace” Programme run by the National Institute of Music and Dance

© Copyright by Wydawnictwo KUL, Lublin 2021

ISBN 978-83-8061-999-9

Wydawnictwo KUL, ul. Konstantynów 1 H, 20-708 Lublin, tel. 81 740 93 40, fax 81 740 93 50,
e-mail: wydawnictwo@kul.lublin.pl, <http://wydawnictwo.kul.lublin.pl>

Spis treści

Wprowadzenie	6
Rozdział I Syntetyczny opis źródła	7
1. Nazwa, sygnatura i miejsce przechowywania	7
2. Oprawa	9
3. Materiał pisarski	11
4. Pismo liturgiczne	12
5. Notacja muzyczna	14
6. Zdobnictwo	15
7. Układ graficzny karty	16
8. Paginacja	18
9. Składki i ubytki, stan zachowania	19
10. Układ i zawartość kodeksu wraz z indeksem psalmów i kantyków	20
Rozdział II Edycja melodii	27
1. Antyfony	27
1.1. Antyfony ferialne	27
1.2. Antyfony samodzielne	48
1.2.1. Maryjne	48
1.2.2. Inne	55
2. Responsoria krótkie	58
3. Inwitoria	59
4. Hymny	65
5. Wersykuły	72
Rozdział III Komentarz naukowy	74
1. Antyfony	74
1.1. Antyfony ferialne	75
1.1.1. Modalność	75
1.1.2. Architektonika	80
1.1.3. Interwalika	82
1.1.4. Styl	83
1.2. Antyfony samodzielne	88
1.2.1. Maryjne	88
1.2.2. Inne	93
2. Responsoria krótkie	94
3. Inwitoria	97
4. Hymny	100
5. Wersykuły	104
5.1. Miejsce liturgiczne wersykułów w kodeksie	104
5.2. Zapis tekstu liturgicznego i znaków muzycznych	105
5.3. Dźwięk recytacyjny	106
5.4. Neuma końcowa	106
Podsumowanie	109
Bibliografia	111
Spis ilustracji	114
Spis przykładów muzycznych	115

Wprowadzenie

Ogromne znaczenie dla poznania kultury muzycznej epoki średniowiecza ma wnikliwe badanie źródeł rękopiśmiennych. Kodeksy liturgiczno-muzyczne, głównie z uwagi na swój unikatowy charakter, stanowią w tym względzie nieocenione źródło wiedzy na temat sztuki muzycznej danego zakonu czy diecezji. Systematyka zawartej w nich monodii gregoriańskiej pozwala zorientować się w bogactwie treściowym tych przekazów, ich domenie notacyjno-muzycznej czy w zagadnieniach związanych z tradycją muzyczną. Średniowiecze pozostaje w tym względzie interesującym i wciąż niezbadanym okresem, czego dowodem są odnajdywane co jakiś czas kolejne, nieznane dotychczas zabytki piśmiennictwa muzycznego wieków średnich. Potwierdza to rękopiśmienny kodeks liturgiczno-muzyczny (MAŁ 357/ST/11), przechowywany w zbiorach Muzeum Archidiecezji Łódzkiej, niewprowadzony dotychczas do obiegu naukowego¹. Wymaga on pełnego rozpoznania kodykologicznego, muzyczno-liturgicznego, jego struktury materialnej, analizy paleograficznej, technologicznej, ustalenia zawartości i konfrontacji z innymi tego typu kodeksami europejskimi. Szerokie spektrum badawcze może stać się źródłem wielu cennych informacji, pozwalających określić kontekst powstania tego zabytku.

Celem niniejszego opracowania jest prezentacja rękopisu łódzkiego, edycja zawartych w nim melodii chorałowych i opatrzenie ich komentarzem naukowym. Stanowi to punkt wyjścia do dalszych, już bardziej pogłębionych i interdyscyplinarnych studiów na drodze do pełnego rozpoznania zawartej w nim tradycji chorałowej i określenia miejsca tego zabytku w dziejach monodii łacińskiej.

¹ Autor podjął dotychczas próbę wyjaśnienia historii migracji tego zabytku z Italii do Polski, zob. P. Wiśniewski, *Un salterio manoscritto di provenienza olivetana in Polonia*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 115 (2021), s. 511-524.

Syntetyczny opis źródła

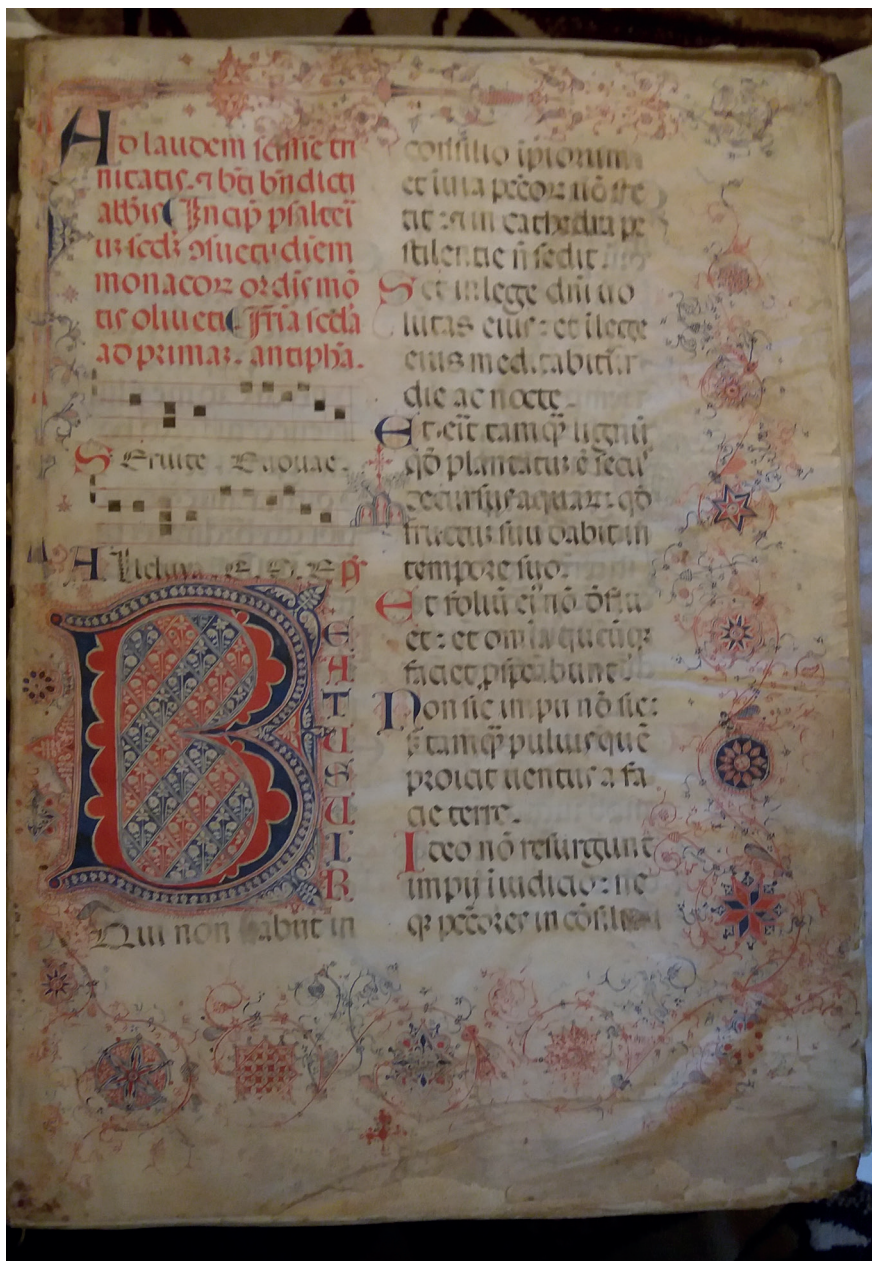
1. Nazwa, sygnatura i miejsce przechowywania

Księga nie posiada osobnej, zwykle bogato ornamentowanej karty tytułowej. Zgodnie ze zwyczajem średniowiecznym pisarz nie zawsze podawał sprecyzowany tytuł kodeksu, pomijając go zupełnie lub ograniczając się do nazwy ogólnej. Przydatność księgi oceniano na podstawie jej zawartości bądź o jej przeznaczeniu decydował kierownik chóru². W przypadku rękopisu oliwetańskiego kopista tytuł księgi zamieścił na początku tekstu: *Ad laudem sanctissime trinitatis et beati benedicti abbatis. Incipit psalterium secundum consuetudinem monachorum ordinis monasticis oliveti* (ilustracja 1)³. Wzmianka ta jest rodzajem noty proveniencyjnej księgi, świadczącej o recepcji repertuaru w określonym środowisku i obszarze geograficznym. Wskazuje jednoznacznie, że mamy do czynienia z księgą powstałą w środowisku oliwetańskim. Jest to psalterz monastyczny należący do oliwetańców, odłamu Kongregacji Benedyktyńskiej Najświętszej Maryi z Góry Oliwnej: *Congregatio Sanctae Mariae Montis Oliveti*⁴. Jeśli chodzi o dukt pisma i kolorystykę, podany tytuł nie różni się w żaden sposób od wypisanych w kodeksie rubryk. Uwagę zwraca jedynie to, że tylko pierwsza strona psalterza w całości otoczona jest floraturą, co ewidentnie czyni ją stroną tytułową.

² T. Miazga, *Antyfonarz kielecki z 1372 roku pod względem muzykologicznym*, Graz 1977, s. 18.

³ Z analogicznym sposobem podawania tytułu spotykamy się także w innych kodeksach oliwetańskich, m.in. w *Psalterium* z XVI wieku (sygn. I-Moe: alfra.r.1.1), przechowywanym w Modenie, <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-alfa.r.1.1.html> (dostęp: 1.09.2021).

⁴ Oliwetanie zostali założeni przez św. Bernarda Tolomei ze Sieny (1272-1348) i zatwierdzeni przez papieża Klemensa VI w 1344 roku jako kongregacja benedyktyńska. Mimo przyjęcia Reguły św. Benedykta, struktura oliwetańców została scentralizowana wokół opactwa Monte Oliveto Maggiore, zob. S. Brzozecki, *Oliwetanie*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 14, red. E. Gigilewicz i in., Lublin 2010, kol. 535-536.



Ilustracja 1. Pierwsza karta kodeksu oliwetańskiego

Rękopis przechowywany jest w Muzeum Archidiecezji Łódzkiej. Muzeum nie posiada żadnych informacji, kiedy ani w jaki sposób zabytek się tam znalazł. Możliwe etapy migracji tej księgi z Włoch do Polski autor przedstawił, rzecz jasna w formie hipotezy, w osobnym artykule na ten temat⁵. Kodeks oznaczony jest sygnaturą MAŁ 357/ST/11, wypisaną na papierowej naklejce na wewnętrznej stronie tylnej deski. Z dołączonego krótkiego opisu bibliotecznego dowiadujemy się, że jest to szesnastowieczny psalterz proveniencji zakonnej na pergaminie w układzie

⁵ P. Wiśniewski, *Un salterio manoscritto di provenienza olivetana in Polonia*, s. 519-521.

oficjum browiarzowego. Księga nie posiada jednak kolofonu z datą jej zredagowania. Według ekspertyzy prof. Giordany Mariani Canovy z Uniwersytetu w Padwie, z którą autor niniejszego opracowania prowadził w tej kwestii konsultacje, jest to na pewno manuskrypt włoski z około połowy XV wieku, a być może nawet sprzed połowy tego stulecia, z dużym prawdopodobieństwem sporządzony dla klasztoru oliwetańskiego w północnych Włoszech. Napisał go mnich, który najprawdopodobniej był także autorem ornamentowanych inicjałów wykonanych atramentem⁶.

2. Oprawa

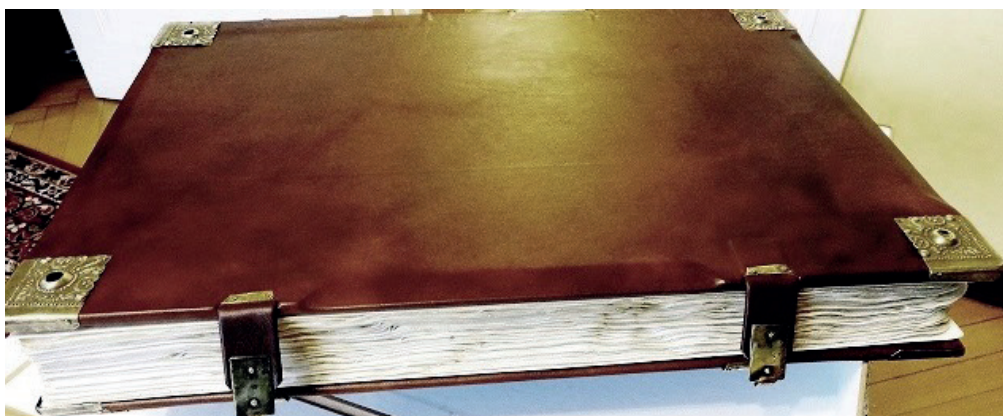
Obecna oprawa księgi jest wtórna. Kodeks w pierwotnej postaci oprawiony był w dwie jednakowej wielkości deski o wymiarach 575 × 400 mm (właściwych księgom chórowym), obciążone – prawdopodobnie wtórnie – aksamitem. Wyklejki desek pokrywały karty papierowe. Ich krawędzie zabezpieczały ozdobnie wyrzynane okucia narożnikowe, chroniące manuskrypt przed zniszczeniem, a przy okazji będące jego zewnętrznym elementem dekoracyjnym. Księga zapinana była dwoma klamrami, z których zachował się fragment tylko jednej z nich. Grzbiet kodeksu był odkryty, a składki związane sześcioma grubymi sznurami konopnymi. Bardzo prosta i pozbawiona zdobień oprawa wskazuje, że kodeks nie miał charakteru bibliofilskiego, ale przeznaczony był do codziennego użytku w chórze. Najprawdopodobniej była to oprawa z czasów powstania rękopisu, wykonana w miejscu jego użytkowania (ilustracja 2).

⁶ Tamże, s. 515.



Ilustracja 2. Pierwotna oprawa kodeksu

W wyniku prac renowacyjnych przeprowadzonych w 2020 roku przez prywatną pracownię konserwatorską dzieł sztuki Ewy Pietrzak w Krakowie, zabytek otrzymał nową obwolutę, której wymiary wynoszą 550 × 405 mm. Tworzą ją dwie deski obciągnięte ciemnobrązową gładką skórą, zakrywającą teraz także grzbiet księgi. Wewnętrzne powierzchnie oprawy wyklejono kartami papierowymi w kolorze beżowym. Blok księgi jest z obu stron chroniony papierowymi arkuszami, identycznymi z wyklejkami, dodanymi podczas współczesnej oprawy rękopisu. Kodeks zapinany jest dwoma skórzanymi paskami zakończonymi klamrami (*fibula*), przytwierdzonymi w miejscach, na które wskazują ślady pozostawione po oryginalnych zapinkach, co zapobiega podnoszeniu się brzegów przednich kart rękopisu, a także ich kurczeniu się i marszczeniu. Do obecnej oprawy przeniesiono, po ich oczyszczeniu, pierwotne narożnikowe okucia księgi (ilustracja 3).



Ilustracja 3. Wtórna oprawa kodeksu

3. Materiał pisarski

Tekst psalterza został napisany na pergaminie typu północnego, obustronnie wyprawionym, zwanym *charta theutonica*⁷. W odróżnieniu od jednostronnie wyprawionego pergaminu południowoeuropejskiego (tzw. *charta italica*), pergamin północny jest znacznie grubszy od włoskiego, posiada ciemniejszą barwę i nadaje się do pisania dwustronnego. Był zatem szczególnie przydatny do pisania kodeksów – złożonych ksiąg. Z pergaminowych płacht, złożonych w dwie lub więcej części, kopiści tworzył foliały formujące składkę. Kodeks powstawał ze złożenia wielu składek złączonych konopnymi sznurami do grzbietu księgi i jej oprawy⁸.

Kopiści rękopisu oliwetańskiego zastosował trzy rodzaje atramentu: czarny, którym przekazał treść liturgiczną i notację muzyczną, czerwony, którym wymalowane zostały nutownice i rubryki, oraz niebieski z odcieniami, służący razem z czerwonym do ornamentyki różnej wielkości liter inicjalnych. Rubrą oznaczono też poszczególne śpiewy, stosując *ad libitum* sygły lub pełne ich nazwy, np. *psalmus* (*ps*), *antiphona* (*ant.* lub *a.*), *ymnus* (*yn*), *versus* (*v*). W zdobieniach skryptor zastosował powszechnie spotykaną w rękopisach średniowiecznych zasadę naprzemien-


⁷ W. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, Kraków 2002, s. 53.

⁸ J. Norel, *Graduał franciszkański z Płocka. Rękopis ms. 3IV5B z XIII w. z Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Płocku w świetle polskiej i europejskiej tradycji liturgiczno-muzycznej. Studium źródłoznawcze*, Kraków 2007, s. 65-66.

nego stosowania czerwonych i niebieskich liter inicjalnych poszczególnych wersetów w każdym z utworów.

Atrament zarówno w piśmie liturgicznym, jak i muzycznym zachował dobre nasycenie. W tym miejscu warto zwrócić uwagę, że kodeks nie posiada palimpsestów, a widoczne niekiedy ślady neum na czteroliniach obok zapisu oryginalnego są jedynie wynikiem przenikania atramentu ze strony *verso* na *recto* i odwrotnie. Zjawisko to dodatkowo uwierzytelnia jakość materiału pisarskiego.

4. Pismo liturgiczne

Tekst liturgiczny został starannie wykonany rotundą włoską (*littera Bononiensis, littera Venetiana*). Pismo wykazuje skłonność do duktu szerokiego o tendencji poziomej. Znacznie złagodzone jest też gotyckie łamanie trzonków i zaostrenie łuków w porównaniu z gotykiem francuskim czy niemieckim⁹. Brak także włoskowatych kreseczek nasadkowych, charakterystycznych dla gotyku w krajach na północ od Alp. Litery są bardziej szerokie i mają łagodnie zaostrene łuki oraz delikatnie łamane trzonki. Podane przez Władysława Semkowicza cechy rotundy charakterystyczne dla liter *a* (niski brzusek i głęboko ściągnięty łuk), *g* (górną część niekiedy w kształcie trapezu), *f*, *m*, *n*, *r* (nóżki obcięte poziomo na dolnej linii)¹⁰ znajdują odzwierciedlenie w prezentowanym kodeksie: . Równe, szerokie litery o łagodnie zaostzonych łukach i delikatnie łamanych trzonkach pozwalają zaklasyfikować pismo psalterza do kategorii tzw. włoskiego gotyku. Dukt pisma łacińskiego wykazuje tendencję do utrzymania równomiernej budowy poszczególnych wierszy. Tekst umieszczony bezpośrednio pod nutami jest mniejszy od pozostałego zapisu liturgicznego. Z kolei tekst rubrycystyczny, pisany czerwonym atramentem, nie różni się – poza kilkoma wyjątkami – wielkością od tekstu liturgicznego. Rękopis w całości zachowuje identyczny dukt pisma, staranny, bez przekreśleń i pomyłek, co sugeruje jednego skryptora. Wiele liter nie przedstawia specjalnych odrębności. Do najbardziej charakterystycznych należy litera *e*, która ma dwa znaczenia, tzn. występuje samoistnie lub zastępuje dyftong *ae*, *oe*, np. *terre* zamiast *terrae*, *celi* zamiast *coeli*. Litera *i* występuje pojedynczo i podwójnie. W przypadku dwóch liter *i* obok siebie druga z nich jest wydłużona i przypomina swym kształtem długie *j*. Kopista kreśli też regularnie okrągłe *s* na końcu słowa.

⁹ W. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, s. 318.

¹⁰ Tamże, s. 320.

W typowy sposób notuje także zbitkę *st* w formie ligatury długiego *s* i wysokiego *t*, np. *est*. Skryptor nie czyni różnicy między literami *u* i *v*. Najczęściej udźwicz-nione *u* w postaci *v* pisze w słowie *alleluia*. Tekst liturgiczny i noty rubrycystyczne zostały wykonane minuskułą. Podobnie, zgodnie ze średniowiecznym zwyczajem, małymi literami kopista zanotował imiona własne, nazwy uroczystości liturgicznych i nazwy geograficzne. Z kolei litery majuskułne znalazły zastosowanie jako incipity kolejnych części formularzy i incipity poszczególnych wersetów psalmo-wych, hymnów i antyfon. Forma graficzna i wielkość tych liter zależą od roli, jaką pełnią w kontekście liturgiczno-muzycznym. Im większe są litery inicjalne, tym są bardziej ozdobne. Bardzo często druga litera po literze inicjalnej ma również formę majuskułną, jednak znacznie mniejszych rozmiarów. W przypadku trzech psalmów i symbolu św. Atanazego *Quicumque vult* wszystkie litery pierwszego słowa każdego z psalmów zostały zapisane wielkimi literami: *DOMINE in virtute* (pierwszy nokturn niedzielnego *Matutinum*), *DOMINUS illuminatio* (drugi nokturn niedzielnego *Matutinum*), *BEATI immaculati* (niedzielną pryma), *QUICUM-QUE vult* (niedzielną pryma), a w psalmie *BEATUS VIR* (prima secunda) dwa pierwsze słowa zanotowano majuskułą. Za pomocą wielkich liter skryptor zapisał też kilkakrotnie formuły dyferencyjne: EOE (13 razy), EUOUAE (1 raz).

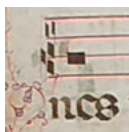
Kopista kodeksu pozostawał wierny zwyczajom swojej epoki. Wskutek wytworzenia się tzw. łaciny kościelnej, średniowieczna praktyka pisowni odeszła od niektórych reguł łaciny klasycznej. Określone zasady fonetyczne odbiegały od założeń klasycznych¹¹. Psalterz oliwetański posiada szereg cech pisowni charakterystycznych dla łaciny kościelnej, np. w pisowni wyrazów zamiast *h* regularnie występuje *ch* (*michi, nichilo*), brak przydechowego *h* (*ymnus*), w wyrazach pochodzenia obcego miejsce *i* zajmuje *y* (*Syon, Synay, Egipt, Ethyopie*), przydechowe *h* dodane jest po *t* lub *c* (*cythara, thronus, thesauris, chanaan*), zanik dyftongu *ae* i *oe* (*celi, tue*). Imiona pisane są zawsze małą literą. Tego typu odejście od pewnych reguł pisarskich łaciny klasycznej jest charakterystyczne dla większości rękopisów średniowiecznych. Rękopis zachowuje jednak klasyczne klauzule *-tia, -tio, -tium* (*letitia, iustitia, exultatio, participatio*).

Skryptor psalterza zastosował także abrewiacje odpowiadające ówczesnej konwencji stosowanej w skryptoriach. Najczęściej występują one w rubrykach, natomiast w tekście liturgicznym znajdują się tam, gdzie jest to konieczne. Zastosowane skróty to suspensja, kontrakcja i znaki specjalne.

¹¹ J. Norel, *Graduał franciszkański z Płocka*, s. 89.

5. Notacja muzyczna

W księdze psalterza oliwetańskiego linie muzyczne wymalowane zostały tradycyjnie czerwonym atramentem. Kodeks stosuje zasadniczo standardowy, czteroliniowy system graficzny rękopiśmiennej notacji, stosowany do czasów późnego średniowiecza¹². Bywa jednak, że kopista notuje zawartość muzyczną na trzech liniach (kk. 8r, 15v, 19r, 23v, 24v, 26v, 58v, 76v, 87v, 116r, 122r). Nie wynika to najwyraźniej z ambitus melodii, ale podyktowane jest brakiem miejsca na karcie. Na jednej stronie notowanych jest maksymalnie osiem tetragramów. Jedyny wyjątek stanowi k. 127v, gdzie jest ich dziewięć. Treść muzyczna została zanotowana notacją kwadratową (*nota quadrata*). U jej podstaw tkwi dążenie do zaznaczenia każdej nuty w sposób wyraźny i jednoznaczny, co było warunkiem szybkiego odczytywania interwałów¹³. Rękopis notuje dwa rodzaje kluczy muzycznych: *c* i *F* oraz znak bemola. O ile pisownia kluczy jest jednorodna i nie różni się od przyjętej i stosowanej wówczas pisowni tych znaków, o tyle znak bemola nie należy do powszechnie znanych. Jego formę graficzną stanowią dwie pionowe kreseczki umieszczone na trzecim polu:



Identyczny kształt znany jest także z innych rękopisów oliwetańskich, np. z przechowywanych w Modenie *Psalterium* (alfa.r.1.1.)¹⁴ i *Liber choralis* (alfa.q.1.2)¹⁵ czy z kodeksów liturgicznych z Chiusi (antyfonarze, graduały, psalterze)¹⁶.

¹² A. Hughes, *Medieval Manuscripts for Mass and Office. A guide to their organization and terminology*, Toronto 1982, s. 108.

¹³ W rejonach, gdzie przeważał styl gotycki, notacja kwadratowa była stosowana tylko w enklawach. Obok franciszkanów, dominikanów i augustianów, pojawiła się ona również w innych zakonach, jednak wyłącznie jako rozwiązanie alternatywne. W późnym średniowieczu notację kwadratową można spotkać także w konwentach cystersów, norbertanów, benedyktynów, kanoników regularnych, karmelitów. Ogólnie na obszarach, gdzie dominowała notacja gotycka, pismo kwadratowe było utożsamiane z notacją zakonną, zob. J. Szendrei, *Notacja liniowa w polskich źródłach chorałowych XII-XVI wieku*, w: *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI-XVI wieku*, red. E. Witkowska-Zaremba, Kraków 1999, s. 197-198.

¹⁴ <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-alfa.r.1.1.html> (dostęp: 1.09.2021).

¹⁵ <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-alfa.q.1.2.html> (dostęp: 1.09.2021).

¹⁶ <https://www.museodellacattedrale.it> (dostęp: 1.09.2021).

Kopista psalterza poprzez umiejętną zmianę kluczy dba o to, by melodia nie wychodziła poza obręb nutownicy. Jedynie w dwóch miejscach zauważono odstępstwo od tej reguły (k. 23v, k. 116r). Na końcu systemu muzycznego znajduje się *custos*. Bywa, że jest on powtórzony także na początku nutownicy, niejako dla przypomnienia (k. 124v).

Graficzne formy neum psalterza przedstawiają się następująco:

– punctum



– virga



– pes



– clivis



– scandicus



– climacus



– torculus



– porrectus



– strophicus



Powyższe neumy, należące do zasadniczego kanonu notacji gregoriańskiej, nie wystarczyły jednak do wyrażenia całego bogactwa kantyleny liturgicznej. Dlatego, zależnie od potrzeby, łączono je w różne kombinacje.

6. Zdobnictwo

Aby zapobiec monotonii wyglądu średniowiecznego rękopisu, stosowano różnego rodzaju środki uatrakcyjniające go. Najbardziej powszechną manierą stało się zdobnictwo. Ornamentacja średniowiecznych ksiąg posiadała cały szereg form¹⁷

¹⁷ Używanie czarnej farby (cynobru, minii) do przekreślania liter, podkreślania określonych wyrazów, wypisywanie na czerwono niektórych liter, słów i całych zdań (rubrykowanie), tytułów, cyfr rozdziałów. Szczególnym rodzajem zdobienia były inicjały i miniatury służące do ozdoby i ilustracji rękopisów stanowiących przedmiot kultu religijnego, zob. W. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, s. 80-81.

będących przejawem sztuki dekoratorskiej, a jednocześnie służyła uzyskaniu lepszej przejrzystości tekstu liturgicznego. Praktyka uzupełniania tekstu iluminacjami wynikała z najważniejszych potrzeb użytkowników rękopisu, do których zalicza się: artykulację tekstu, unaocznienia treści tekstu w celu jego lepszego zrozumienia i zapamiętania, nadanie zapisowi formy ozdobnej, uroczystej i pięknej¹⁸. Aby osiągnąć lepszą czytelność kodeksu, stosowano m.in. zróżnicowaną wielkość liter inicjalnych. Jedne dorównywały systemowi liniowemu, inne przewyższały go, a niektóre rozciągały się na przestrzeni kilku systemów¹⁹.

Psalterz oliwetański z Łodzi nie posiada bogatych i kunsztownych elementów ornamentacyjnych, w tym miniatur. Zdobią go jedynie różnej wielkości litery inicjalne: proste i filigranowe oraz kilka inicjałów iluminowanych pędami winnej latorośli, charakterystycznych dla rękopisów włoskich (środkowych i północnych Włoch), powstałych około połowy XV wieku²⁰. Wszystkie litery inicjalne pisane są dwoma kolorami atramentu: niebieskim i czerwonym. Przeplatanie się tych kolorów służyło przede wszystkim celom praktycznym. Pisarz, podkreślając w ten sposób stronę malarską kodeksu, umożliwił lepszą orientację w treści księgi osobom korzystającym z niego podczas liturgii. Zastosowanie kaligraficznych i ornamentacyjnych inicjałów czy zdecydowanie bogatszy wystrój i wielkość niektórych liter będących znaczącym elementem plastycznym nie upoważnia jednak zaliczenia tej księgi do grupy ksiąg iluminowanych²¹. Mimo poprawności estetycznej nie można ich ustawić na płaszczyźnie artystycznej. Zostały bowiem wykonane przez kopicę, a nie malarza-artystę. Dokładna analiza zdobnictwa psalterza wymaga szczegółowego studium badawczego.

7. Układ graficzny karty

Kodeks łódzki jest księgą chórową o wielkim formacie. Wymiary kart pergaminowych wynoszą 548 × 385 mm. Format biblioteczny kodeksu należy określić jako *in maior forma – forma regalis*²². Umożliwiało to, zgodnie z ówczesnym zwyczajem, wspólnotowe celebrowanie w chórze, podczas których księga liturgiczna znajdo-

¹⁸ B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320-1540*, Warszawa 1993, s. 103.

¹⁹ T. Miazga, *Antyfonarz kielecki z 1372 roku*, s. 19.

²⁰ R. Sosnowski, P. Tylus, *Co mówią stare rękopisy*, Kraków 2010, s. 89.

²¹ R. Knapiński, *Iluminacje romańskiej Biblii Płockiej*, Lublin 1992, s. 48-75.

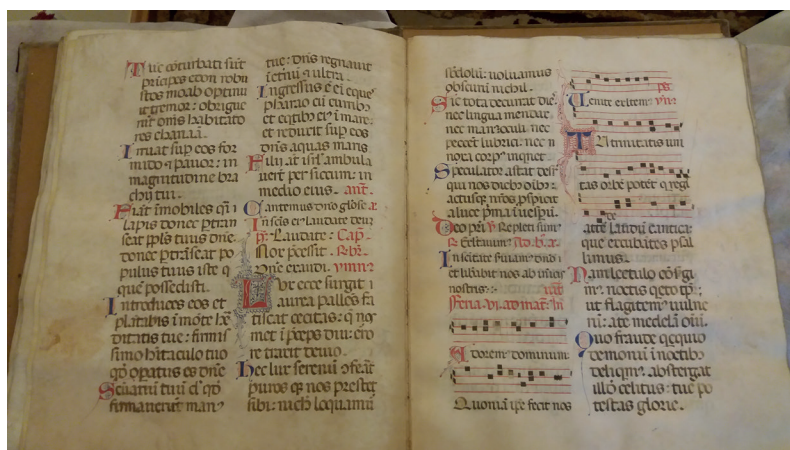
²² *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer i in., Wrocław 1971, kol. 723.

wała się na specjalnym pulpicie umieszczonym w centrum tzw. chóru²³. Zakonnicy mogli wykonywać w ten sposób poszczególne godziny oficjum ze znacznej odległości, dzięki układowi graficznemu, czytelności i estetyce wykonania kodeksu²⁴.

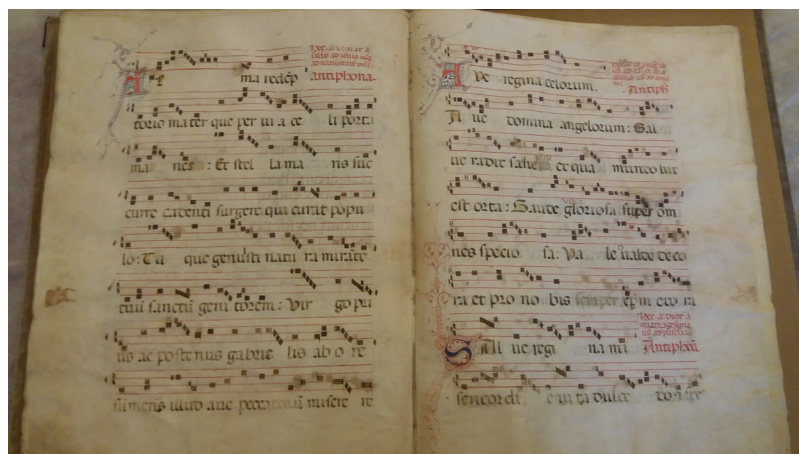
Księga posiada dwukolumnowy układ graficzny karty (23 wiersze tekstu). Kolumny oddzielono marginesem interkolumnowym (ilustracja 4). Wyjątkiem są karty 14v, 15r, 123v, 124r-v, 125r-v, 126r-v, 127r-v, na których zawartość liturgiczno-muzyczną (inwitoria i *suffragia*) wypisano jednoszpaltowo (ilustracja 5).

²³ Chór tworzyły trzy istotne elementy: prezbiterium – mieściło się na wschodnim końcu chóru z głównym ołtarzem; chór właściwy – miejsca siedzące, tzw. stalle; przegroda chórowa – znajdująca się po zachodniej stronie chóru, na szczycie której znajdował się pulpit (*pulpitum*). Niektóre zwyczaje przewidywały w niedziele i święta śpiewanie z tego miejsca epistoły, gradualu, alleluja i Ewangelii. Wewnątrz przegrody znajdowały się schody prowadzące na wyższy poziom i do pulpitu. Klasztorne chóry składały się najczęściej z dwóch rzędów stall, w przeciwieństwie do katedralnych złożonych z trzech rzędów stall, z których trzeci przeznaczony był dla kanoników. W chórze znajdowały się dwa pulpity: jeden we wschodnim końcu, zazwyczaj na stopniu chóru, przeznaczony dla lektorów i solistów, a drugi w środku chóru (*in medio chori*), używany przez kierownika chóru (*rector chori*) intonującego i prowadzącego śpiew, zob. J. Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku. Wprowadzenie historyczne i przewodnik dla studentów i muzyków*, tłum. M. Kowalska, Kraków 2002, s. 54-56.

²⁴ J. Norel, *Graduał franciszkański z Płocka*, s. 68-69.



Ilustracja 4. Dwukolumnowy układ karty



Ilustracja 5. Jednokolumnowy układ karty

8. Paginacja

Skryptor psalterza nie ponumerował kart, co można wytłumaczyć tym, że wczesne średniowiecze nie znało numerowania stron, które zaczyna występować częściej dopiero w XIII i XIV wieku²⁵. Z tego względu wiele ksiąg powstało bez jakiegokolwiek numeracji, w tym również prezentowany zabytek, który nie posiada ani foliacji, ani paginacji. Dopiero w późniejszym czasie naniesiono w górnym

²⁵ W wiekach VIII-XI liczbowanie kart i stron pojawia się sporadycznie, przede wszystkim w mszałach. Na szerszą skalę paginacja stosowana jest dopiero w XIII wieku, a rozpowszechnia się w następnym stuleciu, zob. W. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, s. 77.

prawym rogu na stronie *recto* numerację ciągłą kart cyframi arabskimi zapisanymi lekko za pomocą ołówka. Od karty oznaczonej jako 120 numeracja pisana jest na środku górnego marginesu karty. W numeracji przez pomyłkę opuszczono cyfrę 63 (po 62 jest 64).

9. Składki i ubytki, stan zachowania

Kodeks liczy 128 kart pergaminowych zapisanych obustronnie na 16 składkach regularnych kwaternionów. Wszystkie poszyty rękopisu liczą po osiem kart, co oznacza, że kopista skrupulatnie przestrzegał średniowiecznej zasady, by w tym samym kodeksie stosować jednakowy rodzaj składek²⁶. Poszczególne składki znakowane są reklamantami (II – *Probasti*, III – *Domine*, IV – *turum*, V – *opera*, VI – *mea*, VII – *Auro*, VIII – *Deus*, IX – *In te*, X – *Aperiam*, XI – *aqua*, XII – *eius*, XIII – *meo*, XIV – *qua*, XV – [niezapisana strona karty *verso*], XVI – *Lucerna*). Już wstępna adiustacja pozwala stwierdzić, że kodeks jest niekompletny. Ostatni z reklamantów (*Lucerna*) jednoznacznie wskazuje bowiem na brak przedostatniej składki. Końcowy poszyt księgi rozpoczyna się fragmentem trzeciego psalmu sobotnich nieszporów, psalm 146 (147): *Laudate Dominum quoniam bonus est psalmus*, od słowa *autem*. Ponieważ składki nie zostały pomyłone, pozwala to już na tym etapie stwierdzić, że kodeks nie jest kompletny. Brakuje składki zawierającej poszczególne *feriae* (jest tylko początkowy fragment *Feria secunda*). Jest to zatem najpoważniejszy defekt księgi, niepozwalający w pełni ustalić jej zawartości.

Innym ubytkiem księgi jest wycięcie wzdłuż połowy karty 111. Ponieważ strona *verso* jest niezapisana, a wewnętrzna kolumna tekstu na stronie *recto* zawiera kompletny tekst psalmu 126: *Nisi Dominus aedificaverit domum*, z pozostającym jeszcze wolnym miejscem na dopisanie czterech wersów (by wypełnić całą kartę do liczby 23 wersów), wycięto zbędną połowę karty. W tym miejscu kończy się też XIV składka księgi z sekcją zawierającą zestaw kantyków zmiennych. Kolejna część psalterza (*Horae minores*) rozpoczyna się już w nowej składce rękopisu.

Warto zaznaczyć, że skrytor nie miał analogicznej możliwości wycięcia części karty w innych miejscach kodeksu (kk. 13r, 124r), dlatego pozostawił w dużej części niezapisane strony.

Ogólny stan zachowania kodeksu należy określić jako dobry. Inkaust zarówno w piśmie liturgicznym, jak i muzycznym zachował dobre nasycenie. Rękopis nosi ślady użytkowania w postaci różnej intensywności zabrudzeń dolnych narożni-

²⁶ A. Gieysztor, *Zarys dziejów pisma łacińskiego*, Warszawa 1973, s. 107.

ków kart, niewielkich rozdarć, zagięć czy zmarszczeń pergaminu. Występują także nieliczne, drobne przedziurawienia kilku kart, powstałe przy wyprawianiu skóry (kk. 5, 15, 36, 51, 52, 66, 82, 84, 107).

10. Układ i zawartość kodeksu wraz z indeksem psalmów i kantyków

Opisywany kodeks reprezentuje tzw. typ psalterza ferialnego (zwanego także chórowym albo liturgicznym), używanego do sprawowania liturgii godzin według dziennego i tygodniowego cyklu oficjum²⁷. Zawiera, oprócz psalmów, jeszcze inne części składowe: antyfony, krótkie fragmenty Pisma Świętego (*capitulum*), kantyki, responsoria krótkie, wersety oraz hymny. Jego główną część stanowią psalmy wraz z antyfonami według poszczególnych dni tygodnia.

I. Pryma (na dni ferialne)

<i>Beatus vir</i>	Poniedziałek	Pryma 1
<i>Quare fremuerunt</i>	Poniedziałek	Pryma 2
<i>Domine in furore</i>	Poniedziałek	Pryma 3
<i>Domine deus meus</i>	Wtorek	Pryma 1
<i>Domine Dominus noster</i>	Wtorek	Pryma 2
<i>Confitebor tibi</i>	Wtorek	Pryma 3
<i>Exsurge Domine</i>	Środa	Pryma 1
<i>In Domino confibo</i>	Środa	Pryma 2
<i>Salvum me fac</i>	Środa	Pryma 3
<i>Usque quo Domine</i>	Czwartek	Pryma 1
<i>Dixit insipiens</i>	Czwartek	Pryma 2
<i>Domine quis habitabit</i>	Czwartek	Pryma 3
<i>Conserva me Domine</i>	Piątek	Pryma 1
<i>Exaudi Domine</i>	Piątek	Pryma 2
<i>Diligam te Domine</i>	Piątek	Pryma 3
<i>Cum sancto sanctus</i>	Sobota	Pryma 1

²⁷ *Psalterz* może oznaczać również łacińską wersję tekstu psalmów, która przybierała zróżnicowane formy już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, umożliwiając stosowanie różnych wersji translacji, a wśród nich trzech uznanych za najważniejsze: psalterz rzymski, psalterz galijski, psalterz hebrajski, zob. J. Bisztyga, *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka z 1599 roku jako pierwszy dokument potrydenckiego chorału gregoriańskiego w Polsce*, Lublin 2009 (mps pracy doktorskiej w Archiwum KUL).

<i>Caeli enarrant</i>	Sobota	Pryma 2
<i>Exaudiat te Dominus</i>	Sobota	Pryma 3
II. Niedzielne <i>Matutinum</i> i <i>Laudes</i>		
<i>Domine quid multiplicati</i>	Matutinum	Wstęp
<i>Venite exultemus</i>	Invitatorium	
Pierwszy nokturn		
<i>Domine in virtute tua</i>	Niedziela	Matutinum 1
<i>Deus, Deus meus</i>	Niedziela	Matutinum 2
<i>Dominus regit me</i>	Niedziela	Matutinum 3
<i>Domini est terra</i>	Niedziela	Matutinum 4
<i>Ad te Domine levavi</i>	Niedziela	Matutinum 5
<i>Iudica me Domine</i>	Niedziela	Matutinum 6
Drugi nokturn		
<i>Dominus illuminatio mea</i>	Niedziela	Matutinum 7
<i>Ad te Domine clamabo</i>	Niedziela	Matutinum 8
<i>Afferte Domino</i>	Niedziela	Matutinum 9
<i>Exaltabo te Domine</i>	Niedziela	Matutinum 10
<i>In te Domine speravi</i>	Niedziela	Matutinum 11
<i>Beati quorum</i>	Niedziela	Matutinum 12
Kantyki zmienne		
<i>Domine miserere nostri</i>	Niedziela <i>per annum</i>	
<i>Audite qui longe estis</i>	Niedziela <i>per annum</i>	
<i>Miserere Domine plebi tuae</i>	Niedziela <i>per annum</i>	
<i>Quis est iste quia venit</i>	Niedziela <i>per annum</i>	
<i>Venite est revertamur</i>	Niedziela <i>per annum</i>	
<i>Expecta me dicit Dominus</i>	Niedziela <i>per annum</i>	
Laudesy		
<i>Deus misereatur nostri</i>	Niedziela	Laudes 1
<i>Miserere mei Deus</i>	Niedziela	Laudes 2
<i>Confitemini Domino</i>	Niedziela	Laudes 3
<i>Deus Deus meus ad te</i>	Niedziela	Laudes 4
<i>Benedicite omnia opera</i> (kantyky)	Niedziela	Laudes 5
<i>Laudate Dominum de caelis</i>	Niedziela	Laudes 6
<i>Cantate Domino canticum novum</i>	Niedziela	Laudes (6)

<i>Laudate Dominum in sanctis</i>	Niedziela	Laudes (6)
<i>Benedictus Dominus Deus</i> (kantyky)	Niedziela	ad Benedictus

III. *Matutinum* i *Laudes* (na dni feriale)

<i>Exsultate iusti</i>	Poniedziałek	Matutinum 1
<i>Benedicam Dominum</i>	Poniedziałek	Matutinum 2
<i>Iudica Domine</i>	Poniedziałek	Matutinum 3
<i>Noli aemulari</i>	Poniedziałek	Matutinum 4
<i>Declina a malo</i>	Poniedziałek	Matutinum 5
<i>Domine ne in fuore</i>	Poniedziałek	Matutinum 6
<i>Dixi custodiam</i>	Poniedziałek	Matutinum 7
<i>Exspectuus exspectavi</i>	Poniedziałek	Matutinum 8
<i>Beatus qui intelligit</i>	Poniedziałek	Matutinum 9
<i>Quemadodum desiderat</i>	Poniedziałek	Matutinum 10
<i>Deus auribus</i>	Poniedziałek	Matutinum 11
<i>Eructavit cor meum</i>	Poniedziałek	Matutinum 12
<i>Deus misereatur nostri</i>	Poniedziałek	Laudes 1
<i>Ipsum</i> (?)	Poniedziałek	Laudes 2
<i>Verba mea auribus percipe</i>	Poniedziałek	Laudes 3
<i>Dixit iniustus</i>	Poniedziałek	Laudes 4
<i>Confitebor tibi Domine</i> (kantyky)	Poniedziałek	Laudes 5
<i>Deus noster refugium</i>	Wtorek	Matutinum 1
<i>Omnes gentes plaudite</i>	Wtorek	Matutinum 2
<i>Magnus Dominus</i>	Wtorek	Matutinum 3
<i>Audite haec omnes</i>	Wtorek	Matutinum 4
<i>Deus Deorum</i>	Wtorek	Matutinum 5
<i>Quid gloriaris</i>	Wtorek	Matutinum 6
<i>Dixit insipiens</i>	Wtorek	Matutinum 7
<i>Deus in nomine tuo</i>	Wtorek	Matutinum 8
<i>Exaudi Deus</i>	Wtorek	Matutinum 9
<i>Miserere mei Deus</i>	Wtorek	Matutinum 10
<i>Si vere utique</i>	Wtorek	Matutinum 11
<i>Eripe me de inimicis meis</i>	Wtorek	Matutinum 12
<i>Miserere</i>	Wtorek	Laudes 1
<i>Iudica me Deus</i>	Wtorek	Laudes 2
<i>Miserere mei Deus</i>	Wtorek	Laudes 3

<i>Ego dixi in dimidio dierum</i> (kantykt)	Wtorek	Laudes 4
<i>Laudate</i>	Wtorek	Laudes 5
<i>Deus repulisti nos</i>	Środa	Matutinum 1
<i>Iubilate Deo</i>	Środa	Matutinum 2
<i>Exsurgat Deus</i>	Środa	Matutinum 3
<i>Benedictus Dominus</i>	Środa	Matutinum 4
<i>Salvum me fac</i>	Środa	Matutinum 5
<i>Exaudi me Domine</i>	Środa	Matutinum 6
<i>Deus in adiutorium</i>	Środa	Matutinum 7
<i>In te Domine speravi</i>	Środa	Matutinum 8
<i>Deus iudicium tuum</i>	Środa	Matutinum 9
<i>Quam bonus Israel Deus</i>	Środa	Matutinum 10
<i>Miserere</i>	Środa	Laudes 1
<i>Exaudi Deus</i>	Środa	Laudes 2
<i>Te decet hymnus</i>	Środa	Laudes 3
<i>Exultavit cor meum</i> (kantykt)	Środa	Laudes 4
<i>Laudate</i>	Środa	Laudes 5
<i>Ut qui Deus</i>	Czwartek	Matutinum 1
<i>Confitebimur tibi</i>	Czwartek	Matutinum 2
<i>Voce mea ad Dominum</i>	Czwartek	Matutinum 3
<i>Attendite popule</i>	Czwartek	Matutinum 4
<i>Et dilexerunt</i>	Czwartek	Matutinum 5
<i>Deus venerunt</i>	Czwartek	Matutinum 6
<i>Quis regis Israel</i>	Czwartek	Matutinum 7
<i>Exsultate Deo</i>	Czwartek	Matutinum 8
<i>Deus stetit in Synagoga</i>	Czwartek	Matutinum 9
<i>Deus quis similis</i>	Czwartek	Matutinum 10
<i>Quam dilecta</i>	Czwartek	Matutinum 11
<i>Benedixisti Domine</i>	Czwartek	Matutinum 12
<i>Miserere</i>	Czwartek	Laudes 1
<i>Domine Deus salutis me</i>	Czwartek	Laudes 2
<i>Domine refugium factus est</i>	Czwartek	Laudes 3
<i>Cantemus Domino</i> (kantykt)	Czwartek	Laudes 4
<i>Laudate</i>	Czwartek	Laudes 5
<i>Inclina Domine aurem tuam</i>	Piątek	Matutinum 1
<i>Fundamenta eius</i>	Piątek	Matutinum 2

<i>Misericordias Domini</i>	Piątek	Matutinum 3
<i>Tunc locutus</i>	Piątek	Matutinum 4
<i>Dominus regnavit</i>	Piątek	Matutinum 6
<i>Deus ultionum</i>	Piątek	Matutinum 7
<i>Cantate Domino canticum novum</i>	Piątek	Matutinum 8
<i>Cantate Domino... quia mirabilia</i>	Piątek	Matutinum 9
<i>Dominus regnavit irascantur</i>	Piątek	Matutinum 10
<i>Iubilate Deo... servite</i>	Piątek	Matutinum 11
<i>Misericordiam et iudicium</i>	Piątek	Matutinum 12
<i>Miserere</i>	Piątek	Laudes 1
<i>Notus in Iudea</i>	Piątek	Laudes 2
<i>Bonum est confiteri</i>	Piątek	Laudes 3
<i>Domine audivi auditionem</i> (kantyky)	Piątek	Laudes 4
<i>Laudate</i>	Piątek	Laudes 5
<i>Domine exaudi orationem meam</i>	Sobota	Matutinum 1
<i>Benedic anima mea... et omnia</i>	Sobota	Matutinum 2
<i>Benedic anima mea... Domine</i>	Sobota	Matutinum 3
<i>Hoc mare</i>	Sobota	Matutinum 4
<i>Confitemini Domino et invocate</i>	Sobota	Matutinum 5
<i>Et intravit</i>	Sobota	Matutinum 6
<i>Confitemini Domino... quis loquetur</i>	Sobota	Matutinum 7
<i>Et irritaverunt</i>	Sobota	Matutinum 8
<i>Confitemini Domino... dicant qui</i>	Sobota	Matutinum 9
<i>Dixit et stetit</i>	Sobota	Matutinum 10
<i>Peratum cor meum</i>	Sobota	Matutinum 11
<i>Deus laudem meam</i>	Sobota	Matutinum 12
<i>Miserere</i>	Sobota	Laudes 1
<i>Domine exaudi orationem meam</i>	Sobota	Laudes 2
<i>Audite caeli</i> (kantyky)	Sobota	Laudes 3
<i>Laudate</i>	Sobota	Laudes 4
In sollemnitatibus sanctorum – kantyky		
<i>Vos sancti Domini</i>		
<i>Fulgebunt iusti</i>		
<i>Reddet Deus mercedem</i>		
<i>Audite me divini fructus</i>		
<i>Gaudens gaudebo</i>		

Non vocaberis ultra

In sollemnitatibus sancte crucis – kantyki

Domine audivi auditionem

Pro iniquitate vidi tentoria

Egressus es in salutem

In consecrationibus ecclesiarum – kantyki

Letatus sum in his quae dicta sunt

Qui confidunt in Domino

Nisi Dominus aedificaverit

IV. *Horae minores*

<i>Beati immaculati</i>	Niedziela	Pryma 1
<i>In quo corrogit</i>	Niedziela	Pryma 2
<i>Retribue servo tuo</i>	Niedziela	Pryma 3
<i>Adhaesit pavimento</i>	Niedziela	Pryma 4
<i>Quicumque vult salvus esse (symbol)</i>	Niedziela	Pryma 5
<i>Legem pone</i>	Niedziela	Tercja 1
<i>Et veniat super me</i>	Niedziela	Tercja 2
<i>Memor esto verbi tui</i>	Niedziela	Tercja 3
<i>Portio mea Domine</i>	Niedziela	Seksta 1
<i>Bonitatem fecisti</i>	Niedziela	Seksta 2
<i>Manus tuae fecerunt</i>	Niedziela	Seksta 3
<i>Deficit in salutare</i>	Niedziela	Nona 1
<i>In aeternum Domine</i>	Niedziela	Nona 2
<i>Quomodo dilexi</i>	Niedziela	Nona 3

V. *Vesperae*

<i>Laudate Dominum quoniam</i>	Sobota	Nieszpory 3
<i>Lauda Ierusalem</i>	Sobota	Nieszpory 4

VI. *Completorium*

<i>Cum invocarem</i>	Kompleta 1
<i>Qui habitat in adiutorio</i>	Kompleta 2
<i>Ecce nunc benedicite</i>	Kompleta 3

VII. *Suffragia*²⁸

Alma Redemptoris Mater

Ave Regina caelorum

Salve Regina

Regina caeli

Nativitas tua Genetrix

Per signum crucis

Da pacem Domine

Petrus apostolus et Paulus

Letetur nostra

Humilitatis forma

Psalterium oliwetańskie zawiera zatem głównie *ordinarium* przeznaczone na okresy roku liturgicznego i poszczególne dni tygodnia.

²⁸ *Suffragia*, *kommemoracje* lub *memoriały* to wezwania do świętych, umieszczane w jutrzni i nie-sporach jako ich element składowy (*ad poscenda suffragia sanctorum*) dla uproszenia wstawiennictwa świętych. Składają się z antyfony, wersetu z responsorium oraz oracji. Mnożenie wezwań związane było z wiarą we wstawiennictwo świętych. Utworzono grupy tego rodzaju modlitw, np. *de pace* (o pokój), *de apostolis* (o Apostołach), *de cruce* (o krzyżu). W Rzymie *suffragia* znane są od XII wieku. Przypuszcza się, że ich wzorem mogła być liturgia stacyjna, zob. *Leksykon liturgii*, oprac. B. Nadolski, Poznań 2006, s. 1480-1481.

ROZDZIAŁ II
Edycja melodii

1. Antyfony

1.1. Antyfony ferialne

Adiutor

A - diu - tor in tri - bu - la - ti - o - ni - bus.

Euouae

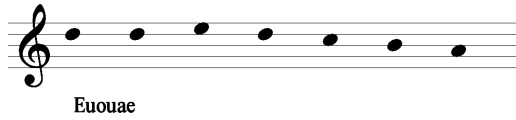
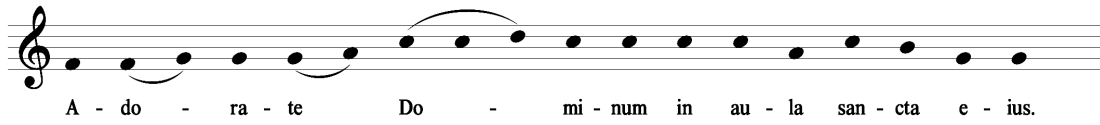
The image shows two staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a melody consisting of a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A slur is placed over the notes G4, A4, B4, and C5. Below the staff is the Latin text 'A - diu - tor in tri - bu - la - ti - o - ni - bus.' The second staff is also a treble clef with a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below it is the Latin text 'Euouae'.

Adiuva me

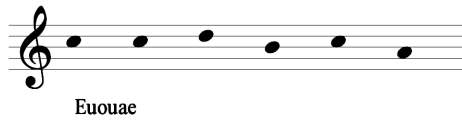
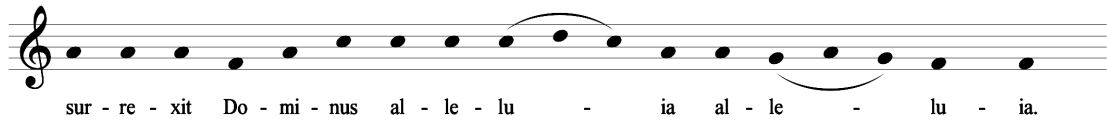
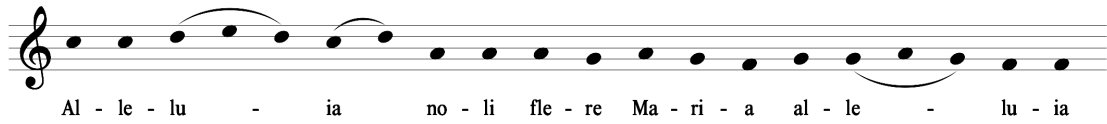
A - diu - va me. Euouae

The image shows a single staff of musical notation in a treble clef. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the staff is the Latin text 'A - diu - va me. Euouae'.

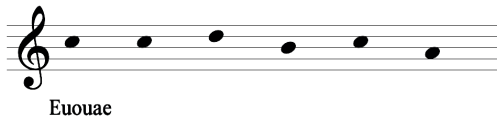
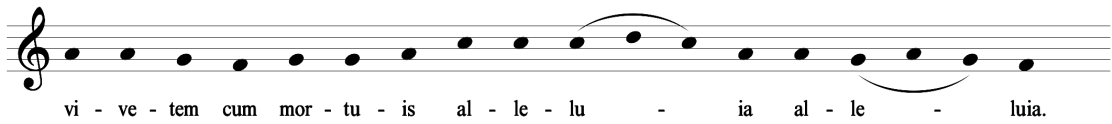
Adorate Dominum



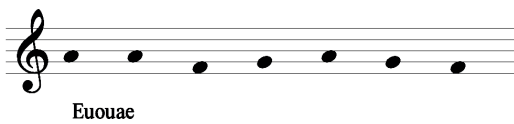
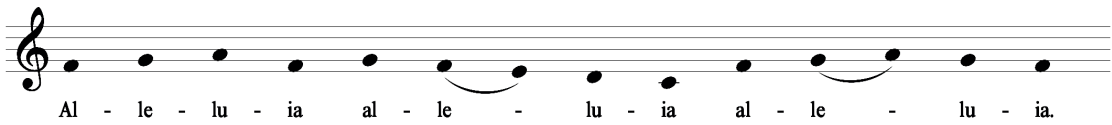
Alleluia noli flere



Alleluja quem queris



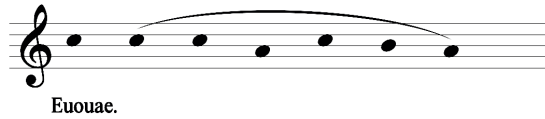
Alleluia



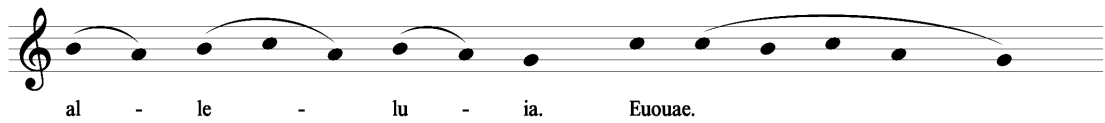
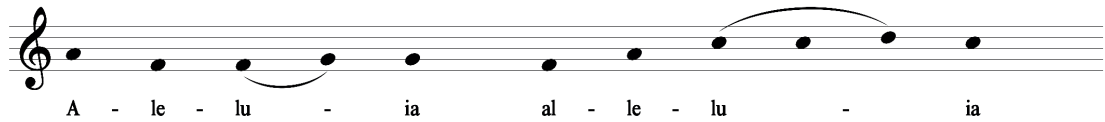
Alleluia



Alleluia



Alleluia



Alleluia



Alleluia



Alleluia



Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Alleluia




Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Alleluia



Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

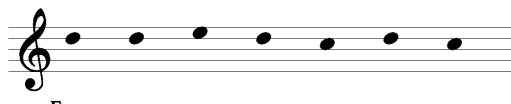


Euouae.

Alleluia

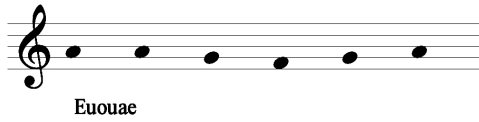
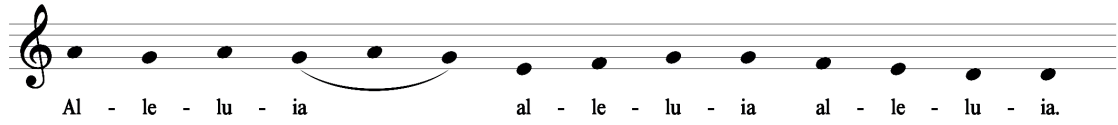


Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

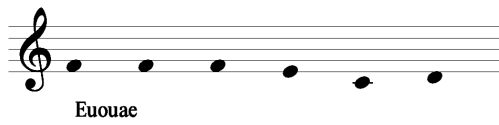


Euouae

Alleluia



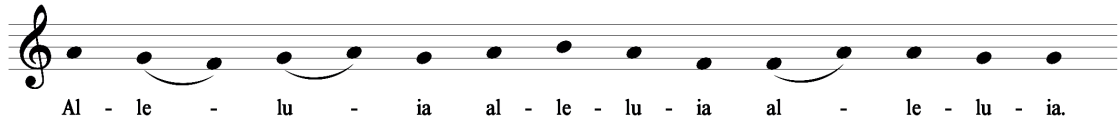
Alleluia



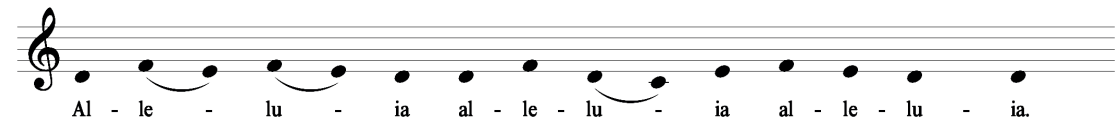
Alleluia



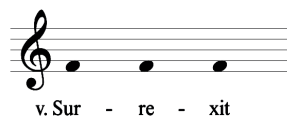
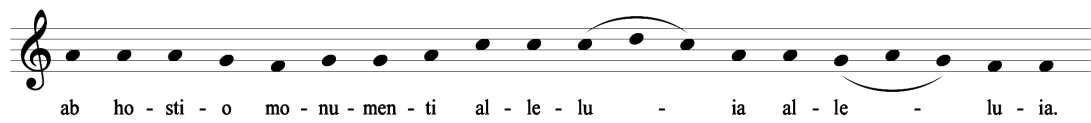
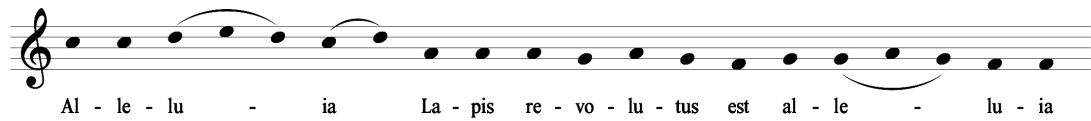
Alleluia



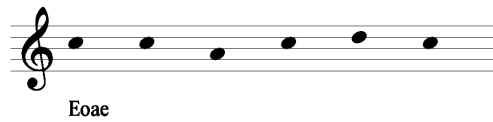
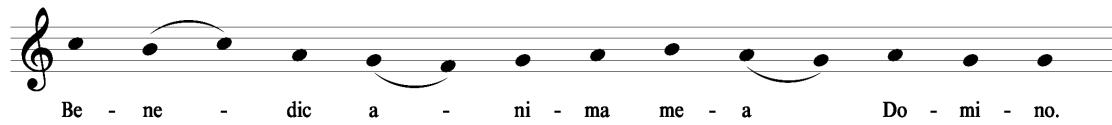
Alleluia



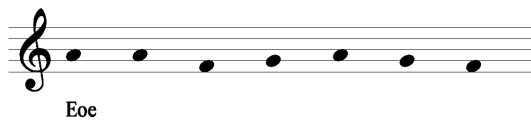
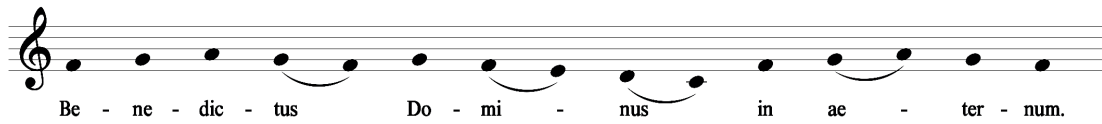
Alleluia lapis



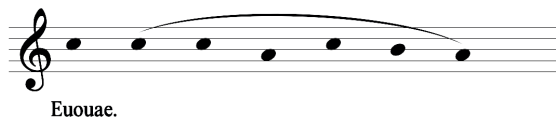
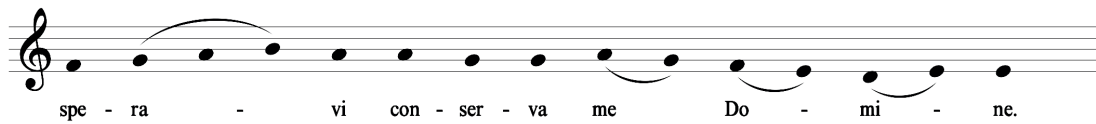
Benedic anima



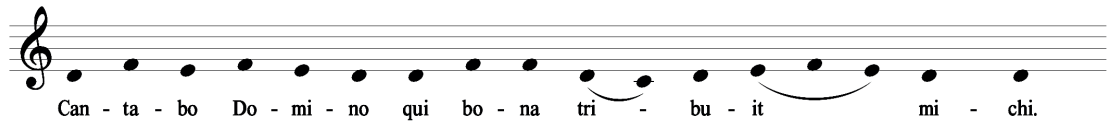
Benedictus Dominus



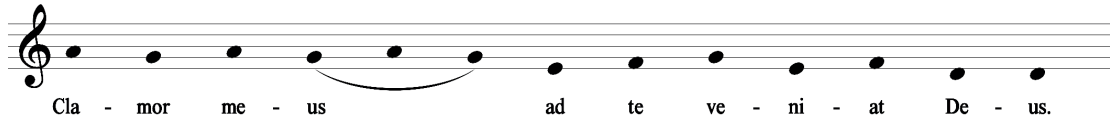
Bonorum meorum



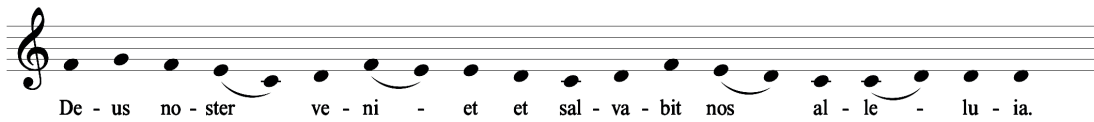
Cantabo Domino



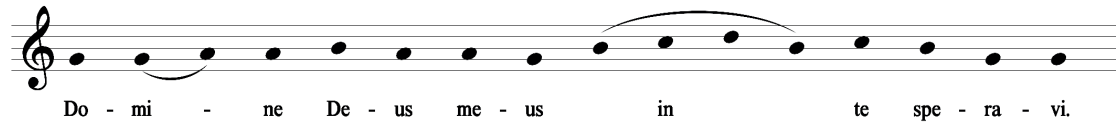
Clamor meus



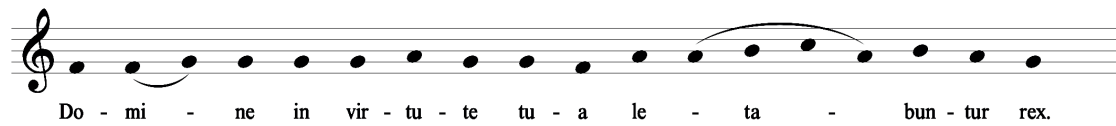
Confortate manus



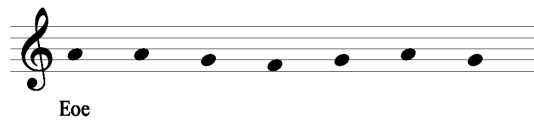
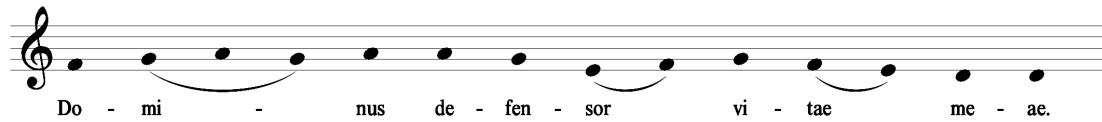
Domine Deus



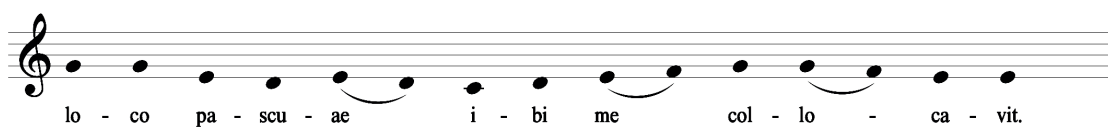
Domine in virtute



Dominus defensor



Dominus regit



Ecce venio

Ec - ce ve - ni - o ci - to et mer - ces
me - a me - cum est, di - cit Do - mi - nus:
da - re u - ni - cu - i - que se - cun - dum o - pe - ra su - a.
v. E - mi - cte Ag - nus Dei. Eoe

The musical notation for 'Ecce venio' consists of four staves. The first staff contains the melody for 'Ec - ce ve - ni - o ci - to et mer - ces'. The second staff continues with 'me - a me - cum est, di - cit Do - mi - nus:'. The third staff contains 'da - re u - ni - cu - i - que se - cun - dum o - pe - ra su - a.'. The fourth staff is a shorter line for 'v. E - mi - cte Ag - nus Dei. Eoe'. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some slurs and ties.

Exaltare

E - xal - ta - re qui iu - di - cas ter - ram.
Eoae

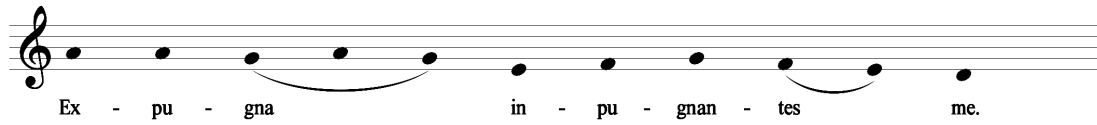
The musical notation for 'Exaltare' consists of two staves. The first staff contains the melody for 'E - xal - ta - re qui iu - di - cas ter - ram.'. The second staff is a shorter line for 'Eoae'. The melody is simple, using quarter and eighth notes.

Exaudiat

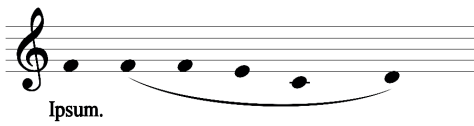
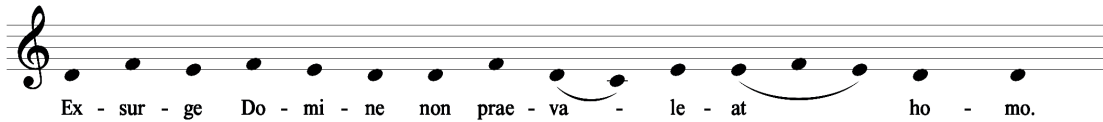
Ex - au - di - at te Do - mi - nus in di - e
tri - bu - la - ti - o - nis. Euouae.

The musical notation for 'Exaudiat' consists of two staves. The first staff contains the melody for 'Ex - au - di - at te Do - mi - nus in di - e'. The second staff continues with 'tri - bu - la - ti - o - nis. Euouae.'. The melody is simple, using quarter and eighth notes.

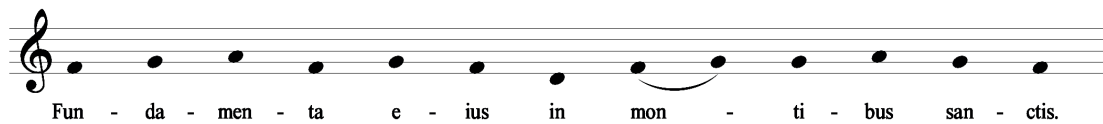
Expugna



Exsurge Domine



Fundamenta eius



Gaudete et laetare

Musical notation for the hymn 'Gaudete et laetare'. It consists of five staves of music in a single melodic line, written in a simple style with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are: Gau - de et lae - ta re fi - li - a Je - ru - sa - lem ec - ce rex tu - us ve - ni - et ti - bi Si - on no - li ti - me - re qui - a ci - to ve - ni - et sa - lus tu - a. Euouae

Gaudete omnes

Musical notation for the hymn 'Gaudete omnes'. It consists of a single staff of music in a single melodic line, written in a simple style with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are: Gau - de - te om - nes. Euouae

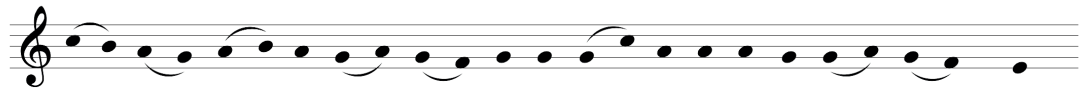
Gaudete omnes



Gau - de - te om - nes et lae - ta - mi - ni qui - a ec - ce



ve - ni - et Do - mi - nus ul - ti - o - nis ad - du - cet

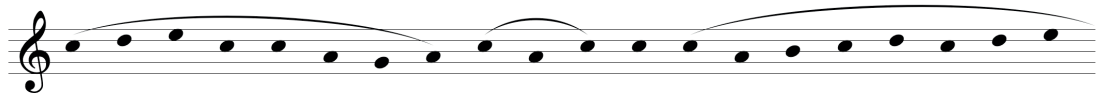


re - tri - bu - ti - o - nem ip - se ve - ni - et et sal - ve - bit nos alleluia

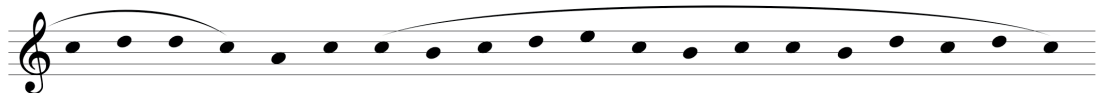
Haec dies



Hae - - - c di - es quam fe -



cit Do - mi - nus:



e - xul - te - - - - -



mus et lae -

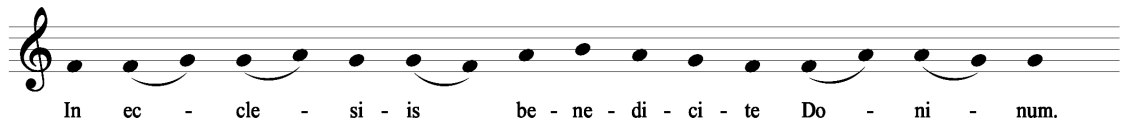


- te - mur in e - a.

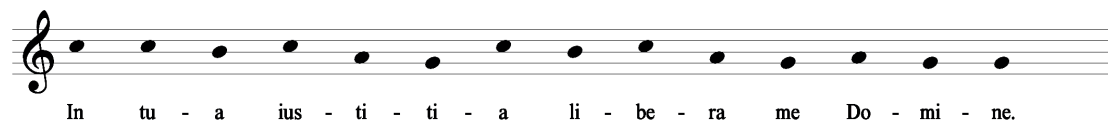


a a a

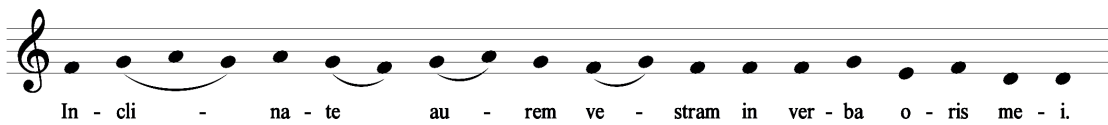
In ecclesiis



In tua iustitia



Inclinate aurem



Laetetur cor

Musical notation for the first part of 'Laetetur cor'. It consists of a single staff with a treble clef. The melody is written in a simple, stepwise fashion. The lyrics are: Lae - te - tur cor quae - ren - ti - um Do - mi - num.

Lauda Jerusalem

Musical notation for the first part of 'Lauda Jerusalem'. It consists of a single staff with a treble clef. The melody is written in a simple, stepwise fashion. The lyrics are: Lau - da Je - ru - sa - lem Do - mi - num.

Liberasti

Musical notation for the first part of 'Liberasti'. It consists of a single staff with a treble clef. The melody is written in a simple, stepwise fashion. The lyrics are: Li - be - ra - sti vir - gam he - re - di - ta - tis tu - ae.

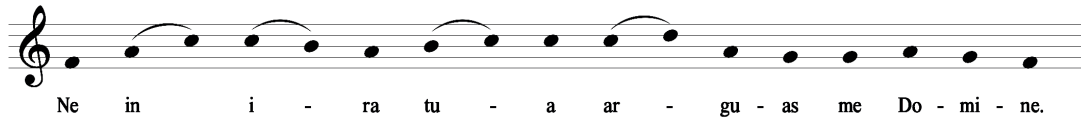
Musical notation for the second part of 'Liberasti'. It consists of a single staff with a treble clef. The melody is written in a simple, stepwise fashion. The lyrics are: Eoe

Magnus Dominus

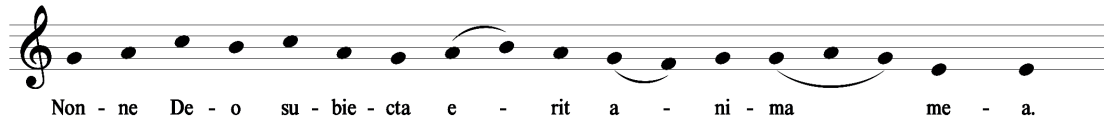
Musical notation for the first part of 'Magnus Dominus'. It consists of a single staff with a treble clef. The melody is written in a simple, stepwise fashion. The lyrics are: Mag - nus Do - mi - nus et lau - da - bi - lis ni - mis.

Musical notation for the second part of 'Magnus Dominus'. It consists of a single staff with a treble clef. The melody is written in a simple, stepwise fashion. The lyrics are: Eoae

Ne in ira tua



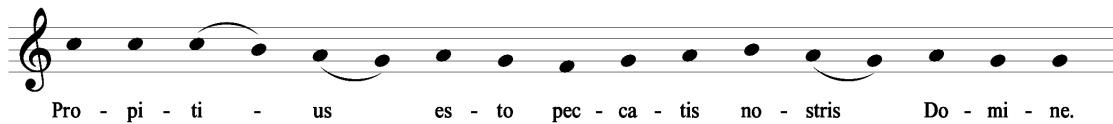
Nonne Deo



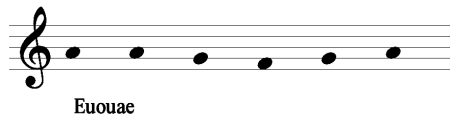
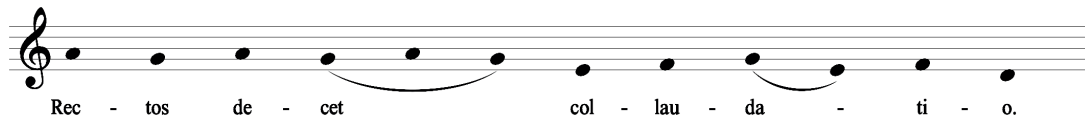
Oculi mei



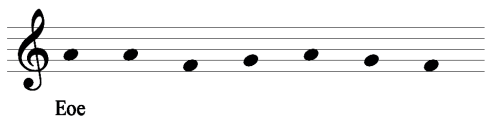
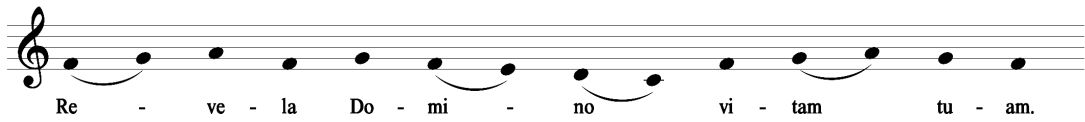
Propitius esto



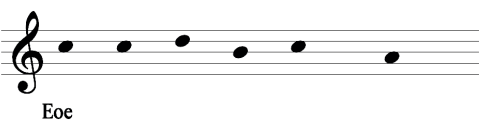
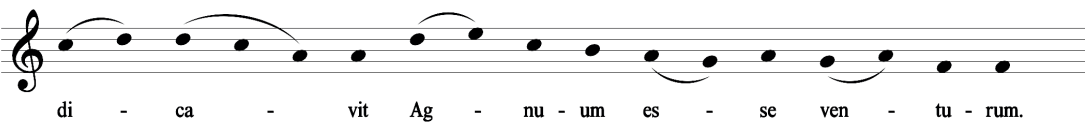
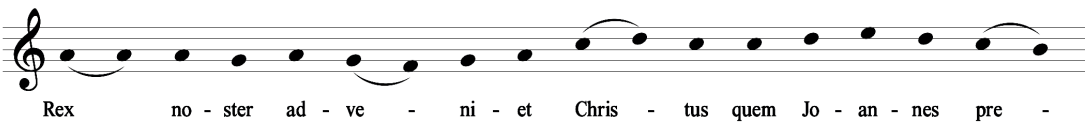
Rectos decet



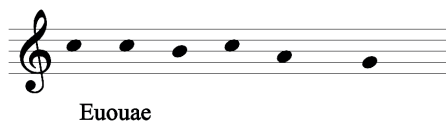
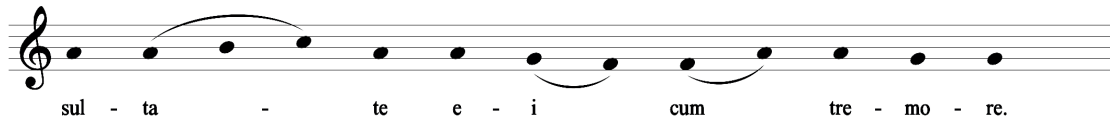
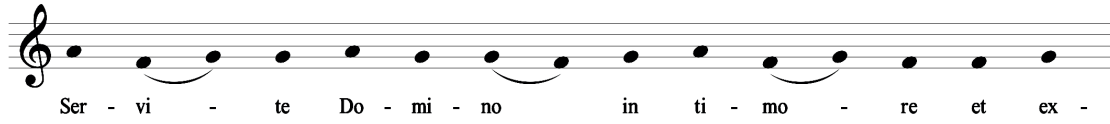
Revela Domino



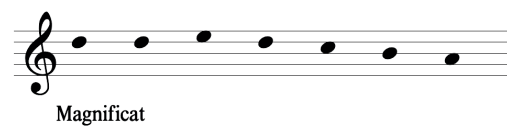
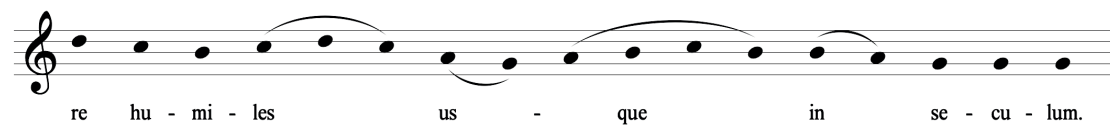
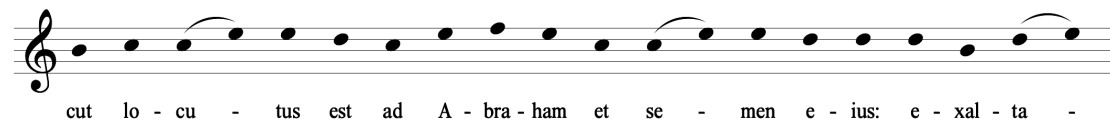
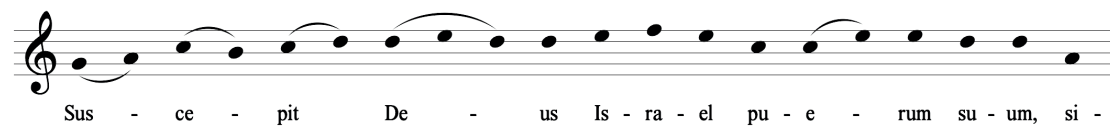
Rex noster



Servite Domino



Suscepit Deus



Tu es Deus

Musical notation for the first line of the hymn. It consists of a single staff with a treble clef. The melody is written in a simple, stepwise fashion. The lyrics are: Tu es De - us qui fa - cis mi - ra - bi - li - a.

Tu es De - us qui fa - cis mi - ra - bi - li - a.

Musical notation for the second line of the hymn. It consists of a single staff with a treble clef. The melody is written in a simple, stepwise fashion. The lyrics are: Euouae

Euouae

Veniet ecce

Musical notation for the first line of the hymn. It consists of a single staff with a treble clef. The melody is written in a simple, stepwise fashion. The lyrics are: Ve - ni - et ec - ce rex ex - cel - sus cum po - tes - ta -

Ve - ni - et ec - ce rex ex - cel - sus cum po - tes - ta -

Musical notation for the second line of the hymn. It consists of a single staff with a treble clef. The melody is written in a simple, stepwise fashion. The lyrics are: te mag - na ad sal - van - das gen - tes al - le - lu - ia.

te mag - na ad sal - van - das gen - tes al - le - lu - ia.

1.2. Antyfony samodzielne

1.2.1. Maryjne

Alma Redemptoris Mater

Al - - - - -

ma Re - demp - to - ris Ma - ter,

quae per - vi - a cae - - - - - li

Por - ta ma - nes:

Et stel - - - - - la ma - - - - - ris

suc - cur - re ca - den - ti, sur - ge - re qui cur - rat po - pu - lo:

Tu quae ge - nu - is - ti na - tu - ra mi - ran - te

tu - um san - ctum Ge - ni - to rem:

Vir - go pri - us ac po - ste - ri - us

Antyfony

Ga - bri - e - - - - - lis ab o - - - - - re
su - mens il - lud A - ve pec - ca - to - rum mi - se - re - re.

Ave Regina Caelorum

A - - - - - ve Re - gi - na cae - lo - rum
A - - - - - ve Do - mi - na An - ge - lo - rum:
Sal - - - - - ve ra - - - - - dix sal - ve por - ta,
Ex qua mun - do lux est or - ta:
Gau - de Vir - go glo - ri - o - sa, Su - per om - nes spe - ci - o - sa:
Va - - - - - le o val - de de - co - ra,
Et pro no - bis Chris - tum ex - o - ra.

Salve Regina

Sal - ve Re - gi - na mi - se - ri - cor - di ae,

Vi - ta dul - ce - do et spes no - stra sal - ve.

Ad - te cla - ma - mus e - xsu - les fi - li - i He - vac.

Ad - te sus - pi - ra - mus ge - men - tes et flen - tes

in hac la - cri - ma - rum val - le.

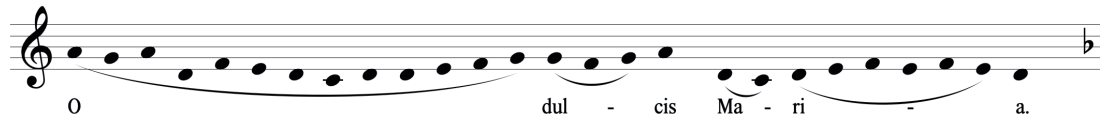
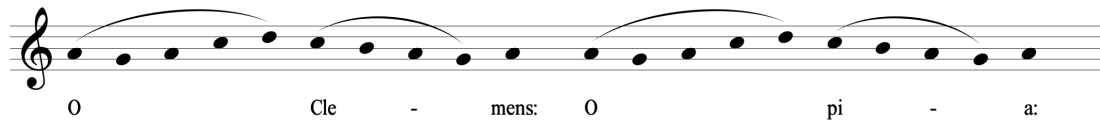
E - ia er - go Ad - vo - ca - ta nos - tra il - los tu - os

mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - ver - te.

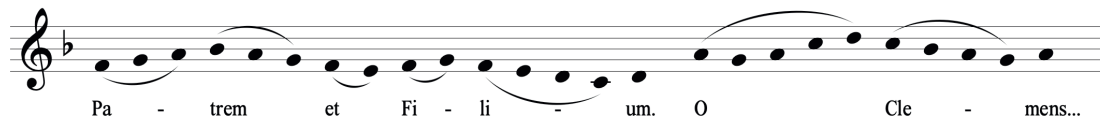
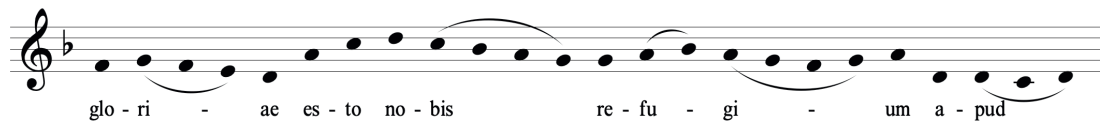
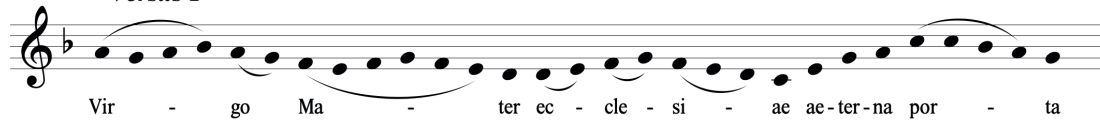
Et Je - sum be - ne - dic - tum fruc - tum ven - tris tu - i,

no - bis post hoc ex - i - li - um os - ten - de.

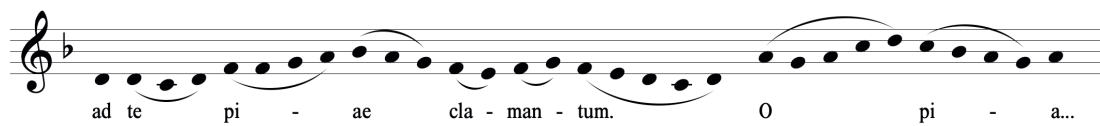
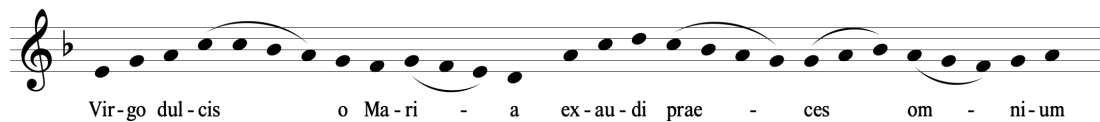
Antyfony



Versus 1



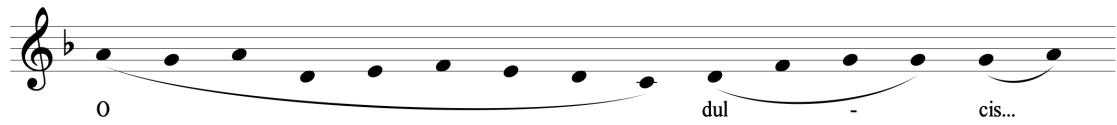
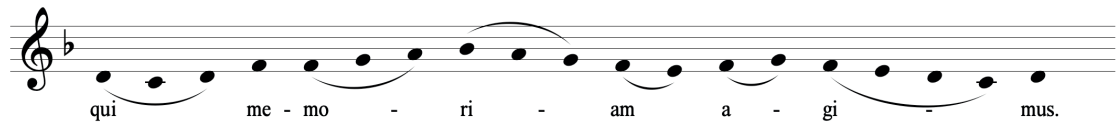
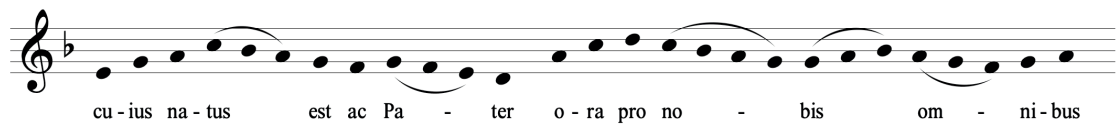
Versus 2



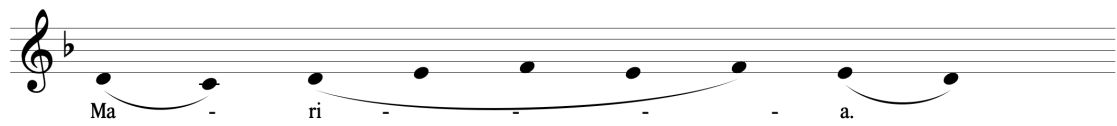
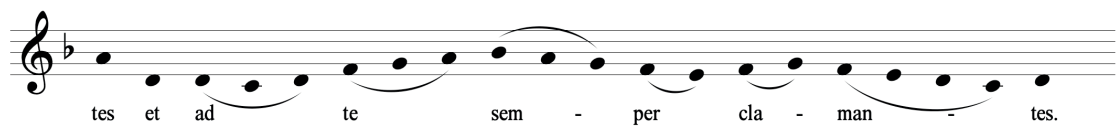
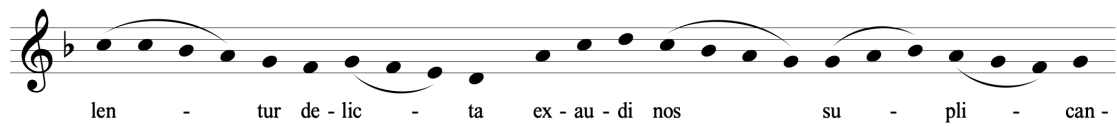
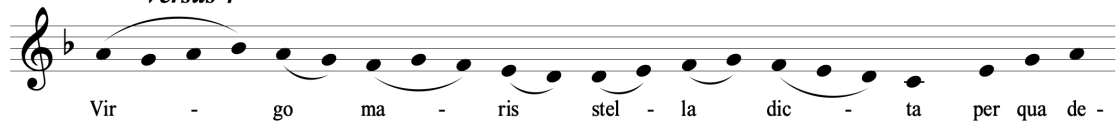
Versus 3



Edycja melodii



Versus 4



Regina caeli

Re - gi - na cae - li le - ta - re,
al - le - lu - ia, qui - a quem me - ru - is - ti
por - ta - re,
al - le - lu - ia, re - sur - re - xit si - cut - di - xit, -
al - le - lu - ia, o - ra pro no - bis De - um,
al - le - lu - ia.

De Sancta Maria

Na - ti - vi - tas tu - a De - i ge - ni - trix vir - go gau - di - um
an - nun - ti - a - vit u - ni - ver - so mun - do ex te e - nim or - tus est
sol iu - sti - ti - ae Chris - tus De - us nos - ter qui sol - vens
ma - le - di - cti - o - nem de - dit be - ne - dic - ti - o - nem et con - fun - dens mor -
tem do - na - vit no - bis vi - tam sem - pi - ter - nam.

1.2.2. *Inne*

De Cruce

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the lyrics: Per si - gnum Cru - cis de i - ni - mi - cis. The second staff contains the lyrics: no - stris li - be - ra nos, De - us no - ster.

De Apostolis

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the lyrics: Pe - trus a - po - sto - lus et Pau - lus doc - tor gen - ti - um ip - si nos. The second staff contains the lyrics: do - cu - e - runt le - gem tu - am Do - mi - ne.

De sancto Jeronimo

Le - te - tur no - stra con - ci - o tan - to do - ta - ta
mu - ne - re re - sult - tet om - nis Spi - ri - tus in - cir - cum sep - to
lu - mi - ne Je - ro - ni - mi me - ri - ta doc - to - ris
ecc - le - si - ae nes o - du - cat ad gau - di - a
so - ci - e - ta - tis an - ge - li - ce.

The musical score for 'De sancto Jeronimo' consists of five staves of music in a single melodic line. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some longer note values indicated by horizontal lines. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The text is: 'Le - te - tur no - stra con - ci - o tan - to do - ta - ta mu - ne - re re - sult - tet om - nis Spi - ri - tus in - cir - cum sep - to lu - mi - ne Je - ro - ni - mi me - ri - ta doc - to - ris ecc - le - si - ae nes o - du - cat ad gau - di - a so - ci - e - ta - tis an - ge - li - ce.'

De sancto Benedicto

Hu - mi - li - ta - tis for - ma o lu - men
ve - ri - ta - tis mo - na - cho - rum quae nor - ma
spae - cu - lum san - cti - ta - tis sal - va
de car - nis or - ma nos Pa - ter ca - sti - ta - tis.

The musical score for 'De sancto Benedicto' consists of four staves of music in a single melodic line. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some longer note values indicated by horizontal lines. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The text is: 'Hu - mi - li - ta - tis for - ma o lu - men ve - ri - ta - tis mo - na - cho - rum quae nor - ma spae - cu - lum san - cti - ta - tis sal - va de car - nis or - ma nos Pa - ter ca - sti - ta - tis.'

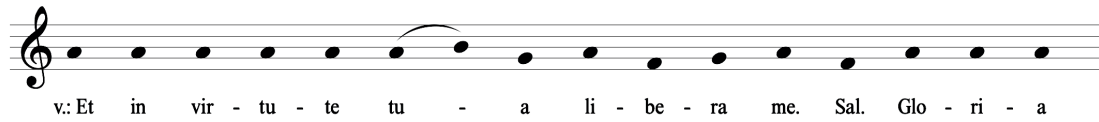
De Pace

Da pa - cem - Do - mi - ne in di - e - bus no - stris qui - a non est
a - li - us qui pu - gnet pro no - bis ni - si tu De - us noster.

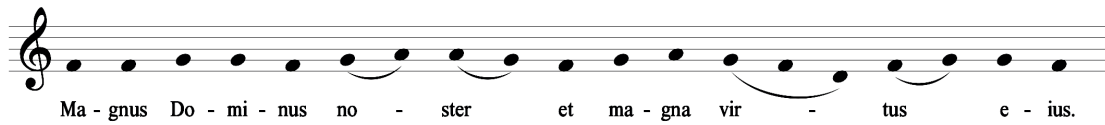
The image shows two staves of musical notation in G-clef. The first staff contains the lyrics 'Da pa - cem - Do - mi - ne in di - e - bus no - stris qui - a non est'. The second staff contains the lyrics 'a - li - us qui pu - gnet pro no - bis ni - si tu De - us noster.'. The melody consists of quarter notes and half notes, with a slur over the first five notes of the second staff.

2. Responsoria krótkie

Deus in nomine tuo

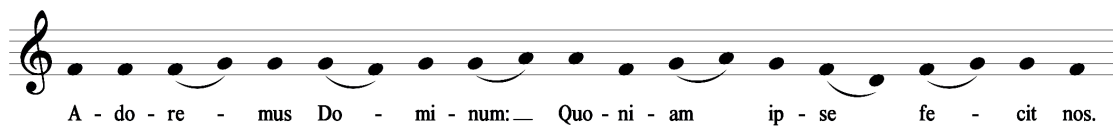


Magnus Dominus



3. Inwitoria

Adoremus Dominum

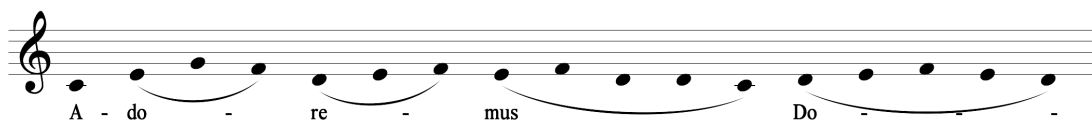


A - do - re - mus Do - mi - num: Quo - ni - am ip - se fe - cit nos.



Ps.: Ve - ni - te ex - sul - te - mus

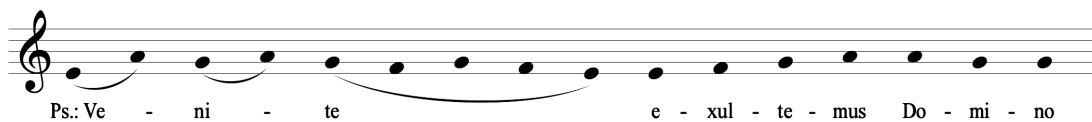
Adoremus Dominus



A - do - re - mus Do -



mi - nus. Qui fe - cit nos.

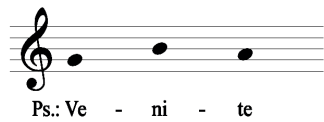
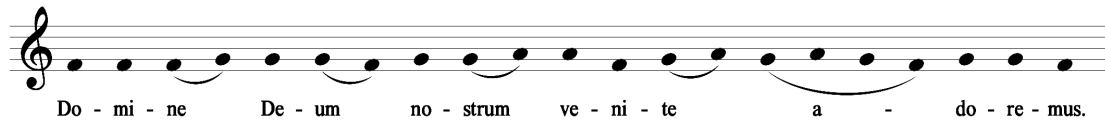


Ps.: Ve - ni - te e - xul - te - mus Do - mi - no

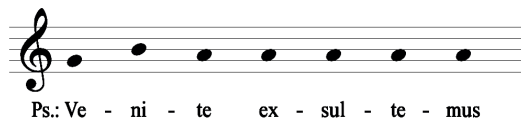


iu - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no - stro.

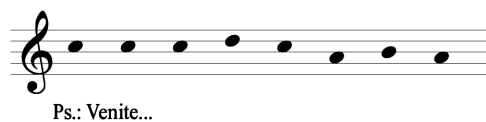
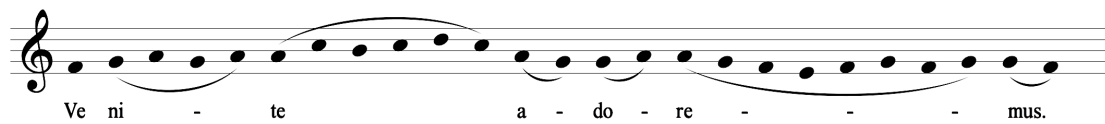
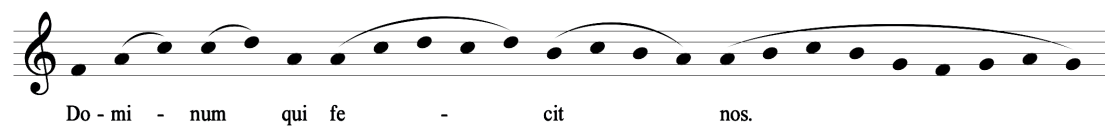
Domine Deum



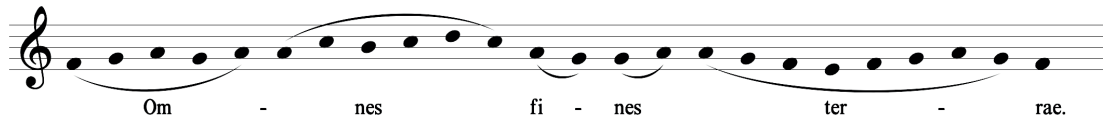
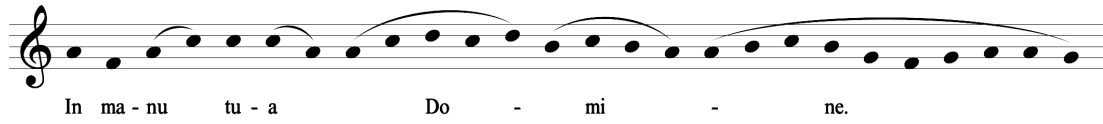
Dominum qui fecit



Dominum qui fecit

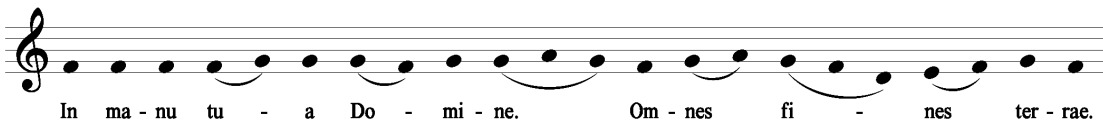


In manu tua Domine



Ps.: Venite...

In manu tua

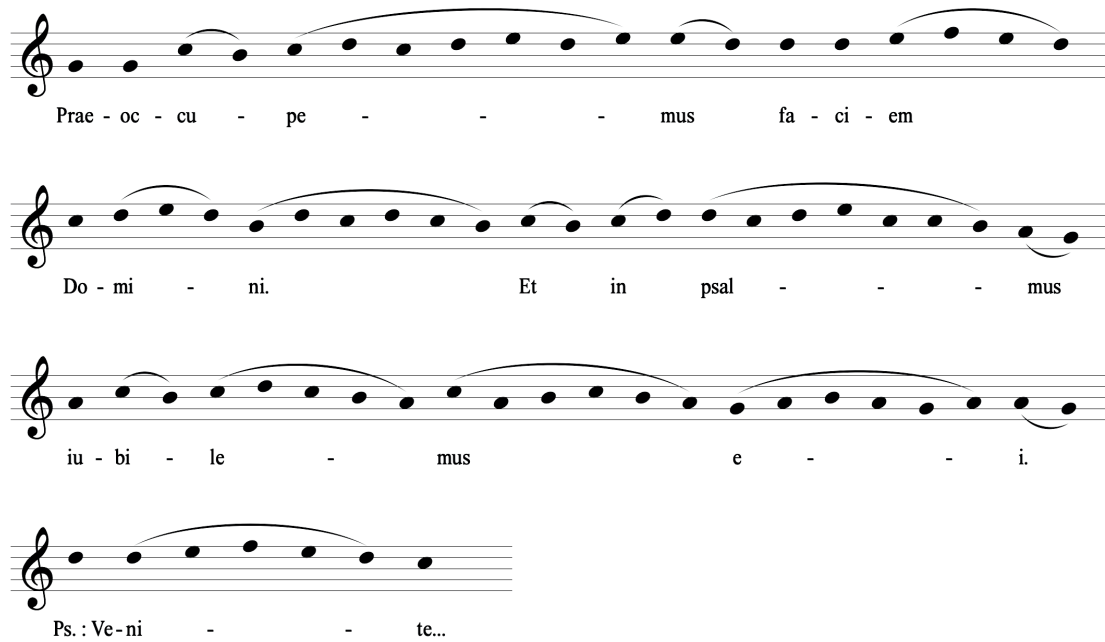


Iubilemus Deo



Ps. Ve - ni - te exsultemus

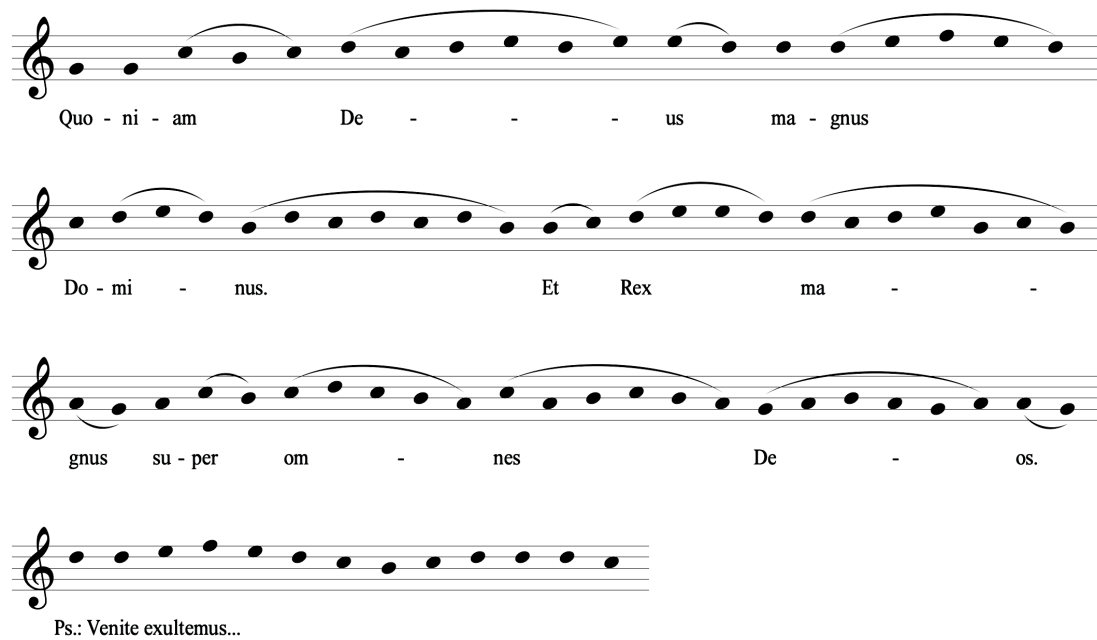
Praeoccupemus



Musical notation for the hymn "Praeoccupemus". It consists of four staves of music in a single system, each with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are connected by slurs, indicating a continuous melodic line. The lyrics are written below the notes.

Prae - oc - cu - pe - - - mus fa - ci - em
Do - mi - ni. Et in psal - - - mus
iu - bi - le - mus e - - - i.
Ps.: Ve - ni - - - te...

Quoniam Deus



Musical notation for the hymn "Quoniam Deus". It consists of four staves of music in a single system, each with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are connected by slurs, indicating a continuous melodic line. The lyrics are written below the notes.

Quo - ni - am De - - - us ma - gnus
Do - mi - nus. Et Rex ma - -
gnus su - per om - nes De - os.
Ps.: Venite exultemus...

Venite exultemus

Ve - ni - te e - xul - te - mus Do - mi - no.

Ps.: Iubilemus Domino

Venite exultemus

Ve - ni - te e - xul - te - mus Do - mi - no

Iu - bi - le - mus De - o.

Sa - lu - ta - ri - no - stro.

Ps.: Prae-oc - cu - pe - mus...

4. Hymny

Consors paterni

Con - sors pa - ter - ni lu - mi - nis lux ip - se lu - cis et
di - es noc - tem ca - nen - do rum - pi - mus as - sis - te

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the lyrics 'Con - sors pa - ter - ni lu - mi - nis lux ip - se lu - cis et' with notes and rests. The second staff contains the lyrics 'di - es noc - tem ca - nen - do rum - pi - mus as - sis - te' with notes and rests. The notes are simple quarter and half notes with some slurs.

Iam lucis

Iam lu - cis or - to si - de - re, De - um pre - ce - mur sup - li - ces,
ut in - di - ur - nis ac - ti - bus, nos ser - vet a no - cen - ti - bus.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the lyrics 'Iam lu - cis or - to si - de - re, De - um pre - ce - mur sup - li - ces,' with notes and rests. The second staff contains the lyrics 'ut in - di - ur - nis ac - ti - bus, nos ser - vet a no - cen - ti - bus.' with notes and rests. The notes are simple quarter and half notes with some slurs.

Nocte surgentes

No - cte sur - gen - tes vi - gi - le - mus om - nes,
 sem - per in psal - mis me - di - te - mur at - que vi - ri - bus
 to - tis Do - mi - no ca - na - mus dul - ci - ter hym - nos.
 Ut pi - o re - gi pa - ri - ter ca - nen - tes,
 cum su - is san - ctis me - re - a - mur au - lam
 in - gre - di cae - li si - mul et be - a - tam du - ce - re vi - tam.
 Prae - stet hoc no - bis De - i - tas be - a - ta
 Pa - tris ac na - ti pa - ri - ter - que san - cti
 Spi - ri - tus cu - ius re - so - nat per om - nem glo - ri - a mun - do.

Nox atra

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the lyrics: Nox at - ra re - rum con - te - git ter - rae co - lo -. The second staff contains the lyrics: res om - ni - um nos con - fi - ten - tes. The notes are simple quarter and eighth notes with some slurs.

Nox at - ra re - rum con - te - git ter - rae co - lo -
res om - ni - um nos con - fi - ten - tes

Nunc Sancte

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the lyrics: Nunc San - cte no - bis Spi - ri - tus, un - um Pa - tri cum Fi - li - o, di -. The second staff contains the lyrics: gna - re prom - ptus in - ge - ri no - stro re - fu - sus pe - cto - ri. The notes are simple quarter and eighth notes with some slurs.

Nunc San - cte no - bis Spi - ri - tus, un - um Pa - tri cum Fi - li - o, di -
gna - re prom - ptus in - ge - ri no - stro re - fu - sus pe - cto - ri.

Nunc sancte

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the lyrics: Nunc san - cte no - bis Spi - ri - tus, u - num Pa - tri cum Fi - li - o, di -. The second staff contains the lyrics: gna - re prom - ptus in - ge - ri no - stro re - fu - sus pe - cto - ri. The notes are simple quarter and eighth notes with some slurs.

Nunc san - cte no - bis Spi - ri - tus, u - num Pa - tri cum Fi - li - o,
di - gna - re prom - ptus in - ge - ri no - stro re - fu - sus pe - cto - ri.

O lux beata Trinitas

O lux be - a - ta Tri - ni - tas, et prin - ci - pa - lis u - ni - tas,
iam sol re - ce - dit ig - ne - us, in - fun - de lu - men cor - di - bus.
Te ma - ne

Primo dierum

Pri - mo di - e - rum om - ni - um quo mun - dus es - tat con - di - tus
vel quo re - sur - gens con - di - tor nos, mor - te vi - cta, li - be - ret.

Rector potens

Re - ctor po - tens ve - rax De - us, qui - tem - pe - ras re - rum vi - ces, Splen - do - re
ma - ne in - stru - is, et ig - ni - bus me - ri - di - em. Ex - tin - gue

Rerum creator

Re - rum cre - a - tor op - ti - me rec - tor - que

The musical notation for 'Rerum creator' consists of a single staff in treble clef. The melody is composed of a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. A slur is placed over the notes D5, C5, and B4.

Rerum Deus

Re - rum De - us te - nax vi - gor, im - mo - tus in te per - ma - nens, lu -

The musical notation for the first line of 'Rerum Deus' consists of a single staff in treble clef. The melody is composed of a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. A slur is placed over the notes D5, C5, and B4.

cis di - ur - nae tem - po - ra, suc - ces - si - bus de ter - mi - nans.

The musical notation for the second line of 'Rerum Deus' consists of a single staff in treble clef. The melody is composed of a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. A slur is placed over the notes D5, C5, and B4.

Somno reffectis

Som - no re - fe - ctis ar - tu - bus, spre - to cu - bi - li, sur - gi - mus:

The musical notation for the first line of 'Somno reffectis' consists of a single staff in treble clef. The melody is composed of a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. A slur is placed over the notes D5, C5, and B4.

no - bis, Pa - ter, ca - nen - ti - bus a - des - se te de - pos - ci - mus.

The musical notation for the second line of 'Somno reffectis' consists of a single staff in treble clef. The melody is composed of a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. A slur is placed over the notes D5, C5, and B4.

Summae Deus

Sum - mae De - us cle - men - ti - ae mun - di - que fac - tor ma - chi -
nae u - nus po - ten - ti - a - li - ter tri - nus

The musical notation for 'Summae Deus' consists of two staves. The first staff contains the melody for 'Sum - mae De - us cle - men - ti - ae mun - di - que fac - tor ma - chi -' with a long note for 'ma - chi -'. The second staff continues with 'nae u - nus po - ten - ti - a - li - ter tri - nus', also featuring a long note for 'tri - nus'.

Te decet laus

Te de - cet laus,
te de - cet hym - nus: ti - bi glo - ri - a De - o Pa - tri
et Fi - li - o cum san - cto Spi - ri - tu
in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.
A - - - - - men.

The musical notation for 'Te decet laus' consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), followed by a long melodic line for 'Te de - cet laus,'. The second staff continues with 'te de - cet hym - nus: ti - bi glo - ri - a De - o Pa - tri'. The third staff has 'et Fi - li - o cum san - cto Spi - ri - tu'. The fourth staff has 'in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.' with a long note for 'rum.'. The fifth staff has 'A - - - - - men.' with a long note for 'men.'.

Te lucis

Te lu - cis an - te ter - mi - num, re - rum cre - a - tor pos - ci - mus,
ut so - li - ta cle - men - ti - a, sis prae - sul et cu - sto - di - a.

The musical notation for 'Te lucis' consists of two staves. The first staff contains the melody for the first line of text, and the second staff contains the melody for the second line. The notes are simple quarter and eighth notes, with some phrases connected by slurs.

Tu trinitatis unitas

Tu tri - ni - ta - tis u - ni - tas or - bem po - ten - ter
que re - gis at - ten - de lau - dis can - ti - ca

The musical notation for 'Tu trinitatis unitas' consists of two staves. The first staff contains the melody for the first line of text, and the second staff contains the melody for the second line. The notes are simple quarter and eighth notes, with some phrases connected by slurs.

5. Wersykuły

Dominus regit

A musical staff in treble clef showing a melody of 18 notes. The first 15 notes are quarter notes, and the last three are eighth notes. A slur covers the last three notes.

V. Do - mi - nus re - git me et ni - hil de - e - rit.
R. In lo - co pas - cu - ae i - bi me colloca - vit.

Ego dixi Domine

A musical staff in treble clef showing a melody of 18 notes. The first 15 notes are quarter notes, and the last three are eighth notes. A slur covers the last three notes.

V. E - go di - xi Do - mi - ne mi - se - re - re me - i.
R. Sa - na a - ni - mam me - am quo - ni - am peccavi ti - bi.

Iube domne

A musical staff in treble clef showing a melody of 10 notes. The first 7 notes are quarter notes, and the last three are eighth notes.

V. Iu - be dom - ne be - ne - di - ce - re.
Noctem quietam et finem perfectum concedat nobis Dominus omnipotens.
R. Amen

Vespertina oratio



V. Ves - per - ti - na oratio ascendat at te Domi - ne.
R. Et des - cen - dat

The musical notation consists of a single staff with a treble clef. It features a series of 15 notes: a half note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, and G6. A slur is placed under the final five notes (C6, D6, E6, F6, G6).

Custodi nos



V. Cu - sto - di nos Domine ut pupillam ocu - li.
R. Sub um - bra alarum tuarum protege nos.

The musical notation consists of a single staff with a treble clef. It features a series of 15 notes: a half note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, and G6. A slur is placed under the final five notes (C6, D6, E6, F6, G6).

Komentarz naukowy

Formy chorału gregoriańskiego obecne w psalterzu oliwetańskim obejmują antyfony, responsoria krótkie, inwitoria, hymny i wersykuły. Komentarzem naukowym objęto wyłącznie teksty liturgiczne zaopatrzone w melodie.

1. Antyfony

Antyfona jest muzycznym opracowaniem tekstu liturgicznego, krótkim refrenem rozpoczynającym i kończącym psalm. Z muzycznego punktu widzenia jej zadaniem jest podanie odpowiedniego tonu psalmowego. W warstwie tekstowej tworzy ją najczęściej jedno zdanie zbudowane z dwóch symetrycznych i logicznych członów podkreślających treść psalmu. Repertuar antyfon psalmowych stanowi najobszerniejszy zasób wszystkich śpiewów chorałowych ze względu na to, że o ile psalmy z tygodnia na tydzień zasadniczo nie zmieniały się, o tyle antyfony były różne, także w zależności od okresu liturgicznego²⁹. W świetle badań tego repertuaru stwierdzono, że liczącą grupę antyfon tworzą kompozycje monastyczne. Poza tym niektóre melodie antyfon, z uwagi na ich popularność, stosowano do kilku tekstów. Styl większości tych utworów jest stosunkowo prosty, z wyraźnie ukształtowanymi frazami, w obrębie których odnaleźć można repetycje czy anakruzy pozwalające na rozciągnięcie melodii na dłuższy tekst³⁰.

W psalterzu oliwetańskim znajdują się antyfony ferialne oraz antyfony stanowiące kompozycje samodzielne: antyfony maryjne i antyfony na określone święta.

²⁹ J. Harper, *Formy i układ liturgii*, s. 90.

³⁰ J. Bisztyga, *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka*, s. 309-321.

1.1. Antyfony ferialne

Kodeks oliwetański notuje 64 antyfony ferialne do psalmów. Teksty antyfon są najczęściej krótkie, nie zawsze kompletne, składają się z kilkuwyrazowej aklamacji, a w praktyce wykonywano je jako pojedynczą frazę. Psalterz podaje najpierw incipit tekstowo-melodyczny antyfony, a dopiero po psalmie pełną jej postać. W ten sposób antyfona tworzy klamrę okalającą psalm. Teksty niektórych antyfon pochodzą bezpośrednio z psalmu, najczęściej z jego początkowych wierszy. Taką praktykę rękopis łódzki oznacza słowem „ipsum” pod melodią dyferencji psalmowej, np. antyfony *Exsurge Domine* czy *Dominus regit*. Cechą charakterystyczną antyfon w okresie wielkanocnym jest zastępowanie tekstu antyfony słowem *Alleluia*. Tego rodzaju prawidłowość odnotowano w odniesieniu do 15 utworów. W przypadku niektórych antyfon dodano *Alleluia* także na początku utworu, na zakończenie frazy i na końcu kompozycji, np. *Alleluia lapis revolutus*.

1.1.1. Modalność

Każdy utwór gregoriański ujęty jest w ramy określonego modus, który posiada identyfikujące go właściwe formuły inicjalne i kadencje finalne. Grupa omawianych antyfon psalterium oliwetańskiego należy odpowiednio od I do VIII modus. W klasyfikacji modalnej pominięto antyfony niekompletne, tzn. zawierające jedynie incipit tekstowo-melodyczny. Udział antyfon na płaszczyźnie 8 modi w badanym kodeksie przedstawia się następująco:

I modus	–	15 antyfon
II modus	–	3 antyfony
III modus	–	4 antyfony
IV modus	–	2 antyfony
V modus	–	6 antyfon
VI modus	–	5 antyfon
VII modus	–	6 antyfon
VIII modus	–	17 antyfon

Antyfony modus I (*protus authenticus*) tworzą trzy główne typy formuł inicjalnych, z których każda odznacza się specyficzną strukturą melodyczną:

a) *la-sol-la-sol*

Formułę tę, rozpoczynającą się dźwiękiem *la*, wokół którego ukształtowana jest melodyka inicjum, reprezentuje łącznie sześć antyfon: *Adiutor in tribulationibus; Alleluia, aleluia, alleluia* (dwie antyfony); *Lauda Jerusalem; Rectos decet; Clamor meus; Expugna inpugnantes*. Descendentalna formuła tej melodii za każdym razem zmierza od stopnia dominantowego do tonicznego. W swym charakterze jest bliska echematycznej formule bizantyjskiej dla modi autentycznych³¹.

b) *re-fa-mi-re*

Drugi typ formuły inicjalnej rozpoczyna się nutą zasadniczą *Re*. Tę kategorię inicjum posiadają antyfony: *Exsurge Domine* oraz cztery antyfony *Alelluia, alleuia, alleuia*.

c) *fa-sol-la-sol-la*

Trzeci typ inicjum rozpoczyna się trzecim stopniem modalnym *Fa*, a kończy na stopniu piątym *la*. W ten sposób zanotowano dwie antyfony: *Dominus defensor* i *Inclinatam aurem*.

d) *sol-sol-do-re*

Odmienny kierunek przebiegu melodii wykazuje ostatni typ formuły inicjalnej rozpoczynającej się nutą *sol*, który reprezentuje antyfonę *Veniet ecce rex*. Uwagę zwraca obecny w tej formule skok kwinty. Kwintowe inicjum uważane było za charakterystyczne dla modus I już w połowie IX wieku³².

Wszystkie utwory kończą się jednakową kadencją na dźwięku *Re*, osiąganą jednak w różny sposób: *Fa Re, Fa Re Re, Fa Mi Re, Fa Mi-Re Re Re, Fa-Mi Re, Fa-Mi Re Re, Fa Mi Re Re, Mi-Fa-Mi Re Re, Do-Re Re*.

Modus II (*protus plagalis*) stanowi niewielki udział w tworzeniu melodii psalterza oliwetańskiego. Każda antyfona posiada odmienną formułę inicjalną:

a) *Cantabo Domino: re-fa-mi-fa-mi-re*

Formuła inicjalna rozpoczyna się pierwszym stopniem modalnym i przebiega w interwale tercji powyżej *finalis* (*Fa*). Odwzorowuje bizantyjską plagalną formułę echematyczną: *Re-Fa-Mi-Re*³³. Wyróżnikiem bizantyjskich formuł w odmianie plagalnej jest ascendentalny ruch melodii od *finalis* i zakres melodii mieszczący się

³¹ O. Strunk, *Intonations and Signatures of the Byzantine Modes*, „The Musical Quarterly” 31 (1945), nr 3, s. 339-340.

³² R. Bernagiewicz, *Musica speculativa w sygnaturach antyfon repertuaru rzymsko-frankońskiego*, „Additamenta Musicologica Lublinsia” 6 (2010), nr 1, s. 60.

³³ Tamże.

w obrębie kwarty³⁴. Kryteria te zachowuje antyfona oliwetańska, której melodia rozciąga się od dźwięku subfinalnego do tercji powyżej *finalis*. Kadencja finalna antyfony kończy się na dźwięku *Re*.

b) *Confortate manus: re-re-do-re-mi-fa-sol*

Formuła inicjalna rozpoczyna się pierwszym stopniem modalnym. Melodia antyfony nie schodzi poniżej dźwięku subfinalnego. Kadencja finalna antyfony osiągnięta jest ruchem oddolnym *Do-Re Re Re*.

c) Inicjum antyfony *Haec dies: la-sol-si-la-sol-la* należy do wyjątków. Nie posiada ono początkowego stopnia tonicznego *Re*, tylko *La*. Utwór kończy kadencja finalna na dźwięku *La*.

Antyfony w m o d u s III (*deuterus authenticus*) notowane są czterokrotnie i zasadniczo opierają się na dwóch formułach inicjalnych:

a) *sol-la-do*

Formuła inicjalna eksponuje wznoszący kierunek melodii i rozpoczyna się trzecim stopniem modalnym, osiągając dominantę na szóstym stopniu neumą *pes: la-do* (*Alleluia, alleluia, alleluia; Bonorum meorum*) lub sylabicznie *la do* (*Nonne Deo*). Antyfona *Bonorum meorum* ma kadencję typu galijskiego *Re-Mi Mi*, pozostałe osiągnięte są górną tercją z udziałem neumy *torculus: Sol-La-Sol Mi Mi*.

b) *sol sol-do la*

Formuła ta osiąga szósty stopień modalny skokiem kwarty. Notowana jest jednorazowo w antyfonie *Gaudete omnes*. Dźwięk finalny antyfony osiągnięty jest za pomocą *clivis* i *punctum: Sol-Fa Mi*.

Do kategorii m o d u s IV (*deuterus plagalis*) zaklasyfikowano dwie antyfony, które reprezentują odmienne formuły inicjalne:

a) *Dominus regit: mi-re-mi-sol*

Antyfona rozpoczyna się dźwiękiem tonicznym *Mi*, a melodia rozwija się w interwale tercji powyżej *finalis* z uwzględnieniem stopnia subtonicznego *Re*. Kadencje finalne antyfon mogą mieć wiele odmian. W przypadku tej antyfony zastosowano kadencję w interwale tercji, o przebiegu melodii od stopnia trzeciego do pierwszego, z repetycją *finalis*.

³⁴ O. Strunk, *Intonations and Signatures*, s. 339-340.

b) *Gaudete et laetare: fa-fa-re-do-re*

Inicjum rozpoczyna się drugim stopniem modalnym, z melodią o kierunku descendentalnym. Kadencja końcowa antyfony osiągnięta została interwałem kwarty górnej *La-Mi*.

Modus V (*tritus authenticus*) reprezentuje sześć antyfon tworzących trzy formuły inicjalne:

a) *do-do-re-mi-re-do-re*

Formuła inicjalna oparta jest na piątym stopniu modus. Struktura melodii antyfon (*Alleluia noli flere; Alleluia quem quaeris; Alleluia lapis revolutus*), zwłaszcza w poprzedniku, ukazuje opadający ruch od piątego do pierwszego stopnia modalnego. Kadencja finalna antyfony zakończona jest pierwszym stopniem modalnym *Fa*.

b) *do-la-si-do-do*

Formułę inicjalną, rozwijającą się w interwale tercji wokół stopnia piątego, rozpoczyna i kończy piąty stopień modalny. Tego typu struktura rozpoczyna antyfonę *Tu es Deus*. Kadencja finalna antyfony kończy się pierwszym stopniem modalnym *Fa*.

c) *fa-la-do*

Formułę inicjalną rozpoczynającą się pierwszym stopniem modalnym i zakończoną piątym posiada antyfona *Ne in ira tua*. Kadencja finalna antyfony kończy się na pierwszym stopniu modalnym *Fa*.

d) *la-la-la-sol-la*

Tak ukształtowaną formułę inicjalną, opartą na trzecim stopniu modalnym, posiada antyfona *Rex noster*. Kadencja finalna antyfony na pierwszym stopniu modalnym osiągnięta jest ruchem tercjowym z powtórzeniem ostatniego dźwięku *Sol-La Fa Fa*.

Modus VI (*tritus plagalis*)

W repertuarze psalterza wszystkie antyfony należące do tego modus rozpoczynają się pierwszym stopniem modalnym *Fa*. Formuły inicjalne czterech z nich są zasadniczo tożsame, jedna jest ukształtowana nieco inaczej:

a) *fa-sol-la-fa-sol*

Formuła inicjalna rozpoczyna się pierwszym stopniem modalnym *Fa* i dotyczy antyfon: *Alleluia, alleluia, alleluia; Fundamenta eius; Revela Domino; Benedictus Dominus* (dodatkowy dźwięk *Sol*, zgodny z antyfoną typiczną)³⁵. Charak-

³⁵ R. Bernagiewicz, *Musica speculativa*, s. 63.

terystyczne dla trzech spośród nich jest to, że wprowadzono motyw zstępujący do czwartego stopnia poniżej *finalis*: *Fa-Mi-Re-Do-Fa*, co doskonale odpowiada kryterium zakresu kwarty poniżej dźwięku finalnego opisanemu przez teoretyków karolińskich dla *modi* plagalnych³⁶.

b) *fa-fa-sol-sol-fa-sol*

Tę odmianę posiada antyfona *Ecce venio*, która w przeciwieństwie do wyżej wymienionych nie osiąga trzeciego stopnia modalnego w inicjum. Kadencje finalne wszystkich antyfon tego modus kończą się na pierwszym stopniu *Fa*, w przypadku *Ecce venio* z powtórzeniem ostatniego dźwięku.

Modus VII (*tetrardus authenticus*)

Antyfony należące do tego modus posiadają trzy formuły inicjalne:

a) *sol-sol-la-la*

Ta formuła inicjalna dotyczy czterech antyfon, z których trzy zaczynają się nutą zasadniczą *Sol* (*Domine Deus*; dwie antyfony *Alleluia alleuia alleuia*), a jedna dźwiękiem *Fa* (*Domine in virtute*). Kadencje finalne wszystkich utworów kończą się na pierwszym stopniu modalnym *Sol*.

b) *do-do-do-re-re*

Formuła inicjalna, obecna w antyfonie *Alleluia, alleluia, alleluia*, podkreśla obecność stopnia czwartego *do*. Kadencja finalna zakończona jest powtórzonym dźwiękiem *Sol*.

c) *si-do-re-mi-re*

Inicjum o tej strukturze posiada jedna antyfona okresu paschalnego *Alleluia, alleluia, alleluia*. Rozpoczyna się tercją i charakteryzuje się rozwojem melodii w kierunku ascendentalnym, osiągając dźwięk finalny *re*, jako ważny stopień dla modus VII. Kadencja finalna zakończona jest pierwszym stopniem modalnym.

d) *sol-la-do-si-do-re*

Ostatnia formuła inicjalna, osiągając piąty stopień *re*, eksponuje stopień czwarty *do*. Inicjum takie posiada antyfona do Magnificat *Suscepit Deus*. Kadencja finalna utworu zakończona jest pierwszym stopniem modalnym.

Najliczniej repertuar antyfonalny reprezentuje modus VIII (*tetrardus plagalis*), w którym zanotowano 17 utworów. O ile kadencje finalne wszystkich antyfon zawsze zamykają się nutą zasadniczą *Sol*, o tyle schematy formuł inicjalnych są zróżnicowane nutami: *Fa, Sol, la, do*:

³⁶ Tamże, s. 64.

a) *fa-fa-sol-sol*

Formuła inicjalna rozpoczynająca się stopniem subtonicznym charakterystyczna jest dla pięciu antyfon: *Domine in virtute; Adorate Dominum; In ecclesiis; Exaltare qui iudicas; Magnus Dominus*. Kadencje finalne antyfon posiadają różne postaci: *si la Sol, si Sol Sol, la-Sol Sol, la Sol Sol*.

b) *sol-sol-la-la*

Formułę inicjalną pierwszym stopniem modalnym posiada antyfona *Liberasti virgam*. Kadencja finalna: *si-la Sol Sol*.

c) *la-fa-sol-sol*

Schemat tej formuły inicjalnej, choć w różnym stopniu, przynależy do czterech antyfon wielkanocnych: *Alleluia; Laetetur cor; Exaudiate te Dominus; Servite Domino*. Kadencje finalne antyfon: *si-la Sol, si-la Sol Sol, la-Sol Sol, la Sol Sol, la-si-la Sol Sol*.

d) *do-si-do-la-sol*

Strukturę podanej formuły inicjalnej posiadają antyfony: *Benedic anima; In tua iustitia; Propitius esto; Deo nostro; Deus deorum* (w najmniejszym stopniu). Kadencje finalne antyfon posiadają jednakową postać: *la Sol Sol*.

Ogółem stopień toniczny rozpoczyna osiemnaście formuł inicjalnych antyfon: w modus I – 4, w modus II – 2, w modus IV – 1, w modus V – 1, w modus VI – 5, w modus VII – 4, w modus VIII – 1. Tylko w modus III nie odnotowano żadnej odmiany inicjum rozpoczynającej się tym stopniem. W kadencjach finalnych antyfon zakończenie przypada zawsze na stopniu tonicznym, osiąganym za pomocą różnych wariantów melodycznych. Jedynym wyjątkiem jest antyfona *Haec dies*.

1.1.2. *Architektonika*

Struktura muzyczna antyfon uzależniona jest od długości tekstu liturgicznego. Zasadniczo antyfony psalterza oliwetańskiego wykazują model dwufrazowy w związku z krótkim tekstem. W każdej melodii można wyróżnić, dzięki charakterystycznym zwrotom melodycznym, poprzednik i następnik, a w przypadku bardziej rozbudowanych kompozycji dokonać rozczłonkowania na jeszcze mniejsze odcinki. Peter Wagner, podając przykłady ilustrujące symetryczność kompozycji, stawia hipotezę, wedle której wzorców tej dychotomii należy szukać w muzyce ludowej³⁷. W antyfonach prezentowanego rękopisu zauważa się też przeciwstaw-

³⁷ P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, t. 3: *Gregorianische Formenlehre*, Leipzig 1921, s. 310-311.

ność członów oraz ich wzajemne dopełnienie, co ilustruje m.in. antyfona *In tua iustitia* (przykład 1).



Przykład 1. Antyfona *In tua iustitia*

Tekst antyfony obejmuje sześć słów (3 + 3), melodia: 7 + 7 nut. Podział na poprzednik (odcinek a) i następnik (odcinek b) możliwy jest dzięki charakterystycznym zwrotom melodycznym. Poprzednik z kadencją zawieszoną na dźwięku *do* jest jakby pytaniem, a następnik odpowiedzią. Tekst pozwolił zachować symetrię melodii, choć nie zawsze tak jest.

W przypadku antyfon z bardziej rozbudowanym tekstem liturgicznym w poprzedniku i następniku można wyróżnić więcej odcinków w melodii, np. *Confortate manus* (przykład 2).

Przykład 2. Antyfona *Confortate manus*

Dwuodcinkowa budowa poprzednika (a + b) i następnika (c + d) wyraża pytanie i odpowiedź.

W psalterzu występują też antyfony o większych rozmiarach, np. *Haec dies* na niedzielną prymę oznaczona rubryką „alia antiphona in die resurrectionis”; *Gaudete et laetare*; *Suscipit Deus* (ad Magnificat), w których można wydzielić więcej

odcinków i członów melodii logicznie ze sobą powiązanych. Antyfony kodeksu stanowią zasadniczo zwarty model konstrukcyjny.

Ambitus melodii repertuaru antyfonalnego jest zróżnicowany. W przypadku jednej antyfony mieści się on w obrębie tercji, 10 antyfon obejmuje interwał kwarty, a 22 antyfony posiadają rozpiętość kwinty. Wąski ambitus tych utworów potwierdza w związku z tym cechę charakterystyczną najstarszej warstwy kompozycji antyfonalnych³⁸. W przypadku pozostałych rozpiętość melodii obejmuje odpowiednio: sekstę – 13 antyfon, septymę – 10 antyfon i oktawę – 1 antyfona.

1.1.3. Interwalika

Szczegółowe studium dotyczące interwaliki w chorale gregoriańskim przedstawił Dominicus Johner, wskazując, że najprostszym ruchem melodycznym jest odległość całego tonu lub półtonu. Istnieje jednak pokaźna liczba melodii, które obok ruchu sekundowego posługują się także tercją. Małe i wielkie tercje wykazują podobne działanie w kształtowaniu kantyleny, jak wielka i mała sekunda³⁹. Konstruowana w ten sposób ruchem łącznym melodia odznacza się dużą płynnością. Z tego typu strukturowaniem mamy do czynienia w psalterzu oliwetańskim. Melodyka antyfon charakteryzuje się w zdecydowanej mierze ruchem sekundowym ze znacznym udziałem tercji. W niektórych antyfonach zastosowano także kwartę, jednak należy ona do bardzo oszczędnie użytych odległości. Łącznie odnotowano ją 23 razy w osiemnastu antyfonach. Uwzględniając jednak wspólną melodię dla trzech antyfon (*Alleluia quem quaeris mulier*; *Alleluia lapis revolutus* i *Alleluia noli flere Maria*), liczba melodii z udziałem kwarty wynosi *de facto* szesnaście. Z wyjątkiem trzech antyfon o nieco większym udziale kwarty: *Ecce venio* (2 kwarty), *Haec dies* (2 kwarty) i *Gaudete et laetare* (4 kwarty), w pozostałych kompozycjach odległość tę zastosowano jednorazowo. Spośród innych interwałów odnotowano jeszcze dwukrotnie kwintę w antyfonie *Veniet ecce*. Ogólny wniosek jest zatem taki, że kompozytor w odniesieniu do antyfon respektował postulaty estetyki gregoriańskiej. Oznacza to, że antyfony psalterza oliwetańskiego przekazują tradycyjną postać chorału.

³⁸ T. Miazga, *Antyfonarz kielecki z 1372 roku*, s. 188.

³⁹ D. Johner, *Wort und Ton im Choral*, Leipzig 1953, s. 44, 49.

1.1.4. Styl

Dla określenia stylu melodii chorału gregoriańskiego przyjmuje się trojaki podział: styl sylabiczny, neumatyczny i melizmatyczny⁴⁰. Najstarsza warstwa antyfon gregoriańskich z reguły jest sylabiczna, czego dowodzi antyfonarz Hartkera z X wieku, w którym rzadko spotyka się *podatus* albo *clivis*⁴¹. Był to ulubiony styl antyfon w gminie chrześcijańskiej, aktywnie uczestniczącej w liturgii. Okazjonalnie stosowano neumy dwunutowe, unikano większych skoków interwałowych, zapewniając w ten sposób płynność kantyleny⁴².

Styl wyłącznie sylabiczny w kodeksie oliwetańskim, bez żadnych neum dwunutowych, reprezentuje pięć antyfon: *Adiuva me* (niekompletna); *Alleluia alleluia alleluia* (przykład 3); *Alleluia* (niekompletna); *Da nobis Domine* (niekompletna) oraz *In tua iustitia* (przykład 4), z których tylko dwie posiadają pełny zapis tekstowo-melodyczny.

Alleluia

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

Euouae

Przykład 3. Antyfona *Alleluia alleluia alleluia*

In tua iustitia

In tu - a ius - ti - ti - a li - be - ra me Do - mi - ne.

Euouae

Przykład 4. Antyfona *In tua iustitia*

⁴⁰ P. Ferretti, *Estetica gregoriana*, t. 1, Roma 1934, s. 3.

⁴¹ P. Wagner, *Einführung*, s. 306.

⁴² T. Miazga, *Antyfonarz kielecki z 1372 roku*, s. 188.

Jakkolwiek nie brak odcinków sylabicznych wśród pozostałych kompozycji, to jednak widać wyraźnie, że wyłącznie czysto sylabiczny styl już nie wystarczał w liturgii. Strukturę melodii większości antyfon badanego psalterza ornamentują w różnym stopniu neumy dwu- i trzynutowe, a w przypadku niektórych także czteronutowe. Antyfony otrzymały w ten sposób naprzemienne, sylabiczno-neumatyczne opracowanie materiału dźwiękowego, co ilustruje kompozycja *Servite Domino* (przykład 5).

Servite Domino

Ser - vi - te Do - mi - no in ti - mo - re et ex -

sul - ta - te e - i cum tre - mo - re.

Euouae

Przykład 5. Antyfona *Servite Domino*

Melodia, przeplatana dwunutowymi neumami i jedną neumą trzynutową, otrzymała bardziej uroczysty charakter. Tego typu łączenie śpiewu recytacyjnego i neumatycznego czy melizmatycznego wskazuje na starożytną tradycję wykonawczą⁴³.

Wśród antyfon przekazu oliwetańskiego są też takie, które tylko jednorazowo wplatają neumą dwu- lub trzynutową, co niewątpliwie kwalifikuje je jako sylabiczne, np. *Fundamenta eius* (przykład 6) czy *Adiutor in tribulationibus* (przykład 7).

⁴³ J. Bisztyga, *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka*, s. 322.

Fundamenta eius

Fun - da - men - ta e - ius in mon - ti - bus san - ctis.

Euouae

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in G-clef with a key signature of one flat (F major/D minor). The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, Bb4, A4, G4. The lyrics are written below the notes. The bottom staff is a rhythmic pattern of eight notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, labeled 'Euouae' below it.

Przykład 6. Antyfona *Fundamenta eius*

Adiutor

A - diu - tor in tri - bu - la - ti - o - ni - bus.

Euouae

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in G-clef with a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, Bb4, A4, G4. The lyrics are written below the notes. The bottom staff is a rhythmic pattern of eight notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, labeled 'Euouae' below it.

Przykład 7. Antyfona *Adiutor in tribulationibus*

Wraz z powiększaniem się materiału muzycznego, powstawały jednak antyfony bardziej ozdobne, komponowane w stylu melizmatycznym. Ich charakterystyczną cechą są dłuższe łańcuchy nut, związane z jedną sylabą tekstu. Rozwijający się tego rodzaju kunszt melodyczny zaobserwowano już w VIII wieku. Wymagało to jednocześnie kwalifikowanych wykonawców, potrafiących sprostać wymaganiom kompozytora⁴⁴. Do tego typu antyfon w psalterzu oliwetańskim należy *Haec dies* (przykład 8).

⁴⁴ W. Schenk, J. Ścibor, *Antyfona*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 1, red. F. Gryglewicz i in., Lublin 1973, kol. 710-711.

Haec dies

The image shows a musical score for the antiphona "Haec dies" in G-clef. It consists of six staves of music. The lyrics are: "Haec - - - c di - es quam fe - cit Do - mi - nus: e - xul - te - - - - - mus et lac - te - mur in e - a. a a a". The music features various neumatic and melismatic patterns, including five trineumatic, two quadrumneumatic, and three binematic neumes, as well as nine melismatic neumes of varying lengths (16, 14, 12, 10, 9, 8, 7, and 6 notes).

Przykład 8. Antyfona *Haec dies*

Antyfona ta, poza czterema neumami prostymi na sylabach: *-fe-* (*fecit*), *-mi-* (*Dominus*), *e-xul-* (*exultemus*), utkana jest z różnej długości odcinków neumatycznych i melizmatycznych. W swej strukturze zawiera dziesięć odcinków neumatycznych: 5 trzynutowych, 2 czteronutowe i 3 dwunutowe oraz 9 odcinków melizmatycznych: 1 szesnastonutowy, 1 czternastonutowy, 1 dwunastonutowy, 1 dziesięcionutowy, 1 dziewięcionutowy, 2 ośmionutowe, 1 siedmionutowy i 1 sześcionutowy. Jako jedyna w kodeksie odbiega od wymogów klasycznego stylu antyfon.

Poza tym rękopis oliwetański kontynuuje starożytną tradycję stosowania tzw. melodii prototypicznej do innych tekstów. Dotyczy to antyfony *Alleluia quem quaeris mulier*, której melodia została wykorzystana do dwóch innych antyfon przeznaczonych na okres paschalny: *Alleluia lapis revolutus* i *Alleluia noli flere Maria*. Można ją zatem uznać za przykład melodii okresowej, stosowanej w ścisłej łączności z odpowiednim okresem liturgicznym. Melodia ta, najprawdopodobniej prowe-

niencji galijskiej, jest przykładem praktyki przypisywania pewnym melodiom specyficznej roli, podkreślającej charakter danego okresu liturgicznego⁴⁵.

W przypadku antyfony *In tua iustitia* (przykład 9) zauważono, że odwzorowuje ona wiernie melodię dyferencji psalmowej. Z kolei antyfona *Bonorum meorum* czyni to tylko częściowo (przykład 10).

In tua iustitia

In tu - a ius - ti - ti - a li - be - ra me Do - mi - ne.

Euouae

Przykład 9. Antyfona *In tua iustitia*

Bonorum meorum

Bo - no - rum me - o - rum non in - di - ges in te

spe - ra - vi con - ser - va me Do - mi - ne.

Euouae.

Przykład 10. Antyfona *Bonorum meorum*

Przykłady tych antyfon ilustrują wpływ psalmodii na wewnętrzną strukturę antyfony, nie tylko w jej zakresie modalnym, ale także melodycznym.

⁴⁵ J. Bisztyga, *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka*, s. 323.

Psalterz oliwetański kontynuuje także charakterystyczny dla psalterzy chórowych i ferialnych zwyczaj włączania antyfon ferialnych w treść księgi⁴⁶. Antyfony notowane są w niektórych godzinach w podwójny sposób, tzn. pełny tekst antyfony z melodią już przed określoną grupą psalmów i powtórzony *in extenso* po nich, albo przedstawiono tylko incipit antyfony z dyferencją psalmu, a dopiero po psalmach wypisano kompletny tekst antyfony wraz z melodią. Niewątpliwie sposób drugi (całość zapisu antyfony po psalmach) jest kontynuacją jednego z powszechnie przyjętych wzorców tradycji rękopiśmiennej⁴⁷. Warto także zaznaczyć, że użyta w zabytku terminologia dla określenia poszczególnych dni tygodnia (*Feria Secunda*, *Feria Tertia*, *Feria Quarta*, *Feria Quinta*, *Feria Sexta*, *Sabbatho*) kontynuuje najbardziej powszechną tradycję, tzn. nie ma w nim określeń typu *feria prima* dla niedzieli i *feria septima* dla soboty⁴⁸.

1.2. Antyfony samodzielne

Wprawdzie termin *antyfona* oznacza głównie formę muzyczną połączoną z psalmem, znajduje jednak zastosowanie również w stosunku do niektórych samodzielnych śpiewów, bardziej kunsztownych i mających większe rozmiary od zwykłych antyfon. Psalterz oliwetański zamykają tzw. *suffragia*, czyli antyfony wstawiennicze stanowiące samodzielne kompozycje. Ogółem wypisano jedenaście tego typu antyfon, przy czym jedna z nich (*Regina caeli*) zanotowana jest dwukrotnie z identyczną melodią. Jest to zespół antyfon maryjnych, kommemoracje o krzyżu, w intencji pokoju oraz o świętych.

1.2.1. Maryjne

Zwyczaj śpiewania samoistnych antyfon maryjnych, wyrosłych z duchowości średniowiecznych zakonów charakteryzujących się czcią NMP, rozwinął się w XII i XIII wieku⁴⁹. Ich miejsce w oficjum brewiarzowym ulegało w ciągu wieków zmianie. Ostatecznie jednak *Brewiarz rzymski* z 1568 roku przypisał tzw. cztery

⁴⁶ J. Harper, *Formy i układ liturgii*, s. 98.

⁴⁷ A. Hughes, *Medieval Manuscripts*, s. 232. Praktyka ta była podtrzymywana nawet jeszcze wtedy, kiedy zaczęto wydawać już księgi drukiem, czego potwierdzeniem jest m.in. *Psalterium* Andrzeja Piotrkowczyka z 1599 roku, zob. J. Bisztyga, *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka*, s. 223.

⁴⁸ A. Hughes, *Medieval Manuscripts*, s. 12.

⁴⁹ D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego. Podręcznik*, tłum. M. Kaziński, Kraków 2019, s. 130.

wielkie antyfony maryjne (*Salve Regina*; *Alma Redemptoris Mater*; *Ave Regina caelorum*; *Regina caeli*) do *Completorium*⁵⁰.

Repertuar antyfon maryjnych w kodeksie oliwetańskim obejmuje cztery kompozycje klasyczne: *Alma Redemptoris Mater*; *Ave Regina caelorum*; *Salve Regina*; *Regina caeli* oraz antyfonę na Narodzenie NMP *Nativitas tua Dei genitrix*.

a) *Alma Redemptoris Mater*

Antyfona ta uważana jest za najstarszą spośród czterech wielkich antyfon maryjnych. Badacze stoją na stanowisku, że nie powstała wcześniej niż w IX wieku⁵¹. Napisany heksametrem tekst podkreśla rolę Maryi jako Pośredniczki, Orędowniczki i Przewodniczki na drodze zbawienia. Antyfona została włączona do rzymskiego oficjum około 1350 roku⁵². Przeznaczona jest na okres Adwentu i Bożego Narodzenia.

Antyfona w zabytku oliwetańskim wykorzystuje tekst w brzmieniu zawartym w *Antiphonale Romanum*. Ambitus melodii obejmuje interwał nony ($h-c^2$) i jest identyczny pod względem rozpiętości z wersją tej antyfony w *Antiphonale Romanum*⁵³ (c^1-d^2). Utwór zanotowany jest modus V, posiada jednak w stosunku do *Antiphonale Romanum* odmienną melodykę i styl, który należy określić jako melizmatyczno-neumatyczny. Cechą charakterystyczną są dłuższe łańcuchy nut związane z jedną sylabą słowa, co wymagało niewątpliwie wykwalifikowanych wykonawców, kantorów i scholi, potrafiących sprostać wymaganiom kompozytora. Najdłuższy melizmat na pierwszej sylabie słowa *Alma* obejmuje 15 nut, pozostałe tego typu odcinki liczą od czterech do siedmiu nut. Łącznie występuje 39 odcinków melizmatyczno-neumatycznych i 11 sylabicznych. Oliwetańska postać tej antyfony pod względem stylu zbliżona jest do formy uroczystej *Alma Redemptoris Mater* w *Antiphonale Romanum*⁵⁴, jednak linia melodyczna kształtowana jest w odmienny sposób.

b) *Ave Regina caelorum*

Tekst antyfony znajduje się w dwunastowiecznym antyfonarzu z Saint-Maur-des-Fossés, gdzie służyła jako antyfona do nony na Wniebowzięcie NMP. Według tradycji miał ją ułożyć św. Bernard z Clairvaux (zm. 1153), choć w swej formie zdradza odniesienia do wschodnich akatystów. Powstała w XI-XII wieku, co sugerują występujące w tekście tytuły maryjne. Dawniej była wykonywana w okresie od

⁵⁰ J. Bisztyga, *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka*, s. 340.

⁵¹ D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego*, s. 132.

⁵² J. Bisztyga, *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka*, s. 342.

⁵³ *Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro Diurnis Horis*, Romae 1949, s. 69-70.

⁵⁴ Tamże, s. 65-66.

święta Ofiarowania Pańskiego do Wielkiego Czwartku. W liturgii posoborowej zwyczajowo wykonuje się ją na zakończenie *Completorium* w okresie Wielkiego Postu⁵⁵.

Podana w psalterzu oliwetańskim antyfona posiada tekst zgodny z *Antiphonale Romanum*⁵⁶. Stylistycznie pokrewna jest wersji uroczystej *Ave Regina caelorum*⁵⁷. Zanotowana jest w modus VI. Kodeks łódzki notuje ją w kluczu *F*, a *Antiphonale Romanum* w kluczu *c*. W obydwu przekazach identycznie kształtowany jest incipit melodii. Ambitus obejmuje interwał oktawy (c^1-c^2). Bardzo zbliżoną wersję melodyczną tej antyfony, także pod względem tonalnym, posiada antyfonarz z włoskiego klasztoru dominikanek z końca XIII wieku⁵⁸.

c) *Salve Regina*

Pochodzenie tekstu i melodii antyfony nie zostało jednoznacznie określone. Jako miejsce jej powstania wskazuje się katedrę w Le Puy, a tekst notuje już antyfonarz Hartkera (Cod. Sang. 390), co sugeruje czas powstania. Nierozstrzygnięty pozostaje problem autorstwa antyfony. Wskazuje się przynajmniej pięciu jej prawdopodobnych twórców: Piotra, biskupa Compostelli (zm. 1020), Hermanusa Contractusa (zm. 1054), biskupa Ademara z Monteil (zm. 1098/99), biskupa o imieniu Podium (XII/XIII wiek) i Bernarda z Clairvaux (zm. 1153). Początkowo śpiew ten związany był ze środowiskiem cystersów, gdzie wykonywano go przed Ewangelią w cztery święta maryjne: Oczyszczenia, Zwiastowania, Wniebowzięcia i Narodzenia. Antyfona za sprawą franciszkanów zyskiwała popularność w całym Kościele powszechnym. Najczęściej była śpiewana w procesjach średniowiecznych i określana jako „chwalebna” (*antiphona gloriosa*)⁵⁹. W warstwie tekstowej należy do gatunku rymowanej prozy w specjalnej formie, jako tzw. „pozdrowienie upraszające” (*salutatio deprecatoria*)⁶⁰.

Antyfona w kodeksie oliwetańskim ukazuje archaiczną wersję tekstu, bez słowa *Mater* (*Salve Regina [...] misericordiae*) i *Virgo* (*O dulcis [...] Maria*), co świadczy o tym, że skryptor zanotował oryginalną postać tej kompozycji, znaną wszystkim średniowiecznym tradycjom rękopiśmiennym. Słowo *Mater* dodano dopiero

⁵⁵ P. Wiśniewski, *Praktyka alternatim w rękopiśmiennym cantionale (r. 583) z Jasnej Góry*, „Teologia i Człowiek” 39 (2017), nr 3, s. 133-134.

⁵⁶ *Antiphonale Sacrosanctae Romanae*, s. 69.

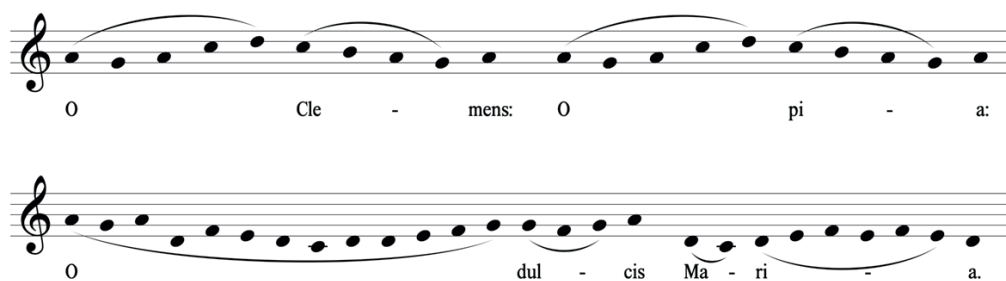
⁵⁷ Tamże, s. 66-67.

⁵⁸ <https://cantus.uwaterloo.ca/chant/672430> (dostęp: 29.09.2021).

⁵⁹ T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 378.

⁶⁰ S. Garnczarski, *Antyfona „Salve Regina” w polskich przekładach zachowanych w źródłach drukowanych*, w: *Cantare amantis est. Wieloautorska monografia naukowa z okazji 80. urodzin ks. prof. dr. hab. Ireneusza Pawlaka*, red. W. Hudek, P. Wiśniewski, Lublin 2015, s. 309.

w XVI wieku, z kolei *Virgo* najprawdopodobniej w XIII stuleciu⁶¹. Uwagę w kompozycji oliwetańskiej zwraca fakt dodania do tekstu czterech wersetów tekstowo-melodycznych: *Virgo Mater ecclesiae*; *Virgo Clemens Virgo pia*; *Gloriosa Dei mater*; *Virgo maris stella*. Wykonywano je w następujący sposób: werset *Virgo Mater ecclesiae* intonowano po wykonaniu całej antyfony, a bezpośrednio po nim śpiewano ponownie oryginalną część antyfony od słów *O Clemens* do końca; dalej drugi werset *Virgo Clemens Virgo pia*, a po nim oryginalny fragment antyfony od *O pia* do końca; następnie werset *Gloriosa Dei mater* i dalszą część od *O dulcis* do końca i ostatni werset *Virgo maris stella* z kończącym antyfonę słowem *Maria*. Tego typu zjawisko należy określić jako rodzaj tropów tekstowo-melodycznych⁶², dodanych do oryginalnej postaci *Salve Regina*. Interpolacje te nadają całej kompozycji niewątpliwie indywidualne rysy i podkreślają przymioty Maryi. Obecność tropów w tej antyfonie dowodzi, że przenikały one różne rodzaje utworów, zarówno mszalnych, jak i brewiarzowych, obejmując niemal całą muzykę liturgiczną. Kadencja końcowa antyfony podkreśla w typowy sposób dla tzw. kompozycji postgregoriańskich sens gramatyczny utworu, tzn. melizmy znaczeniowe opisujące słowa *O clemens*, *O pia*, *O dulcis Maria*⁶³ (przykład 11).



Przykład 11. Fragment antyfony *Salve Regina*

⁶¹ A. Thompson, *Średniowieczne Salve Regina*, tłum. D. Krupińska, <http://rytdominikanski.pl/choral-dominikanski-2/sredniowieczne-salve-regina/> (dostęp: 29.09.2021).

⁶² P. Wiśniewski, *Śpiewy późnośredniowieczne w antyfonarzach płockich z XV/XVI wieku na podstawie responsoriów „Matutinum”*, Lublin 2010, s. 29-63.

⁶³ J. Bisztyga, *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka*, s. 346.

d) *Regina caeli*

Tekst antyfony przypisywany jest papieżowi Grzegorzowi V (996-999). Notuje ją m.in. antyfonarz kościoła św. Piotra w Rzymie z 1171 roku, w którym występuje jako antyfona do *Magnificat* w oktawie paschalnej. Przypuszcza się, że wzorcem dla niej mogła być jedna ze zwrotek hymnu bożonarodzeniowego z XI wieku⁶⁴. Za sprawą Kapituły Braci Mniejszych w Pizie od 1263 roku postanowiono śpiewać ją w okresie wielkanocnym, dodając po każdym wersecie *alleluia*. Około 1350 roku zwyczaj przyjęła również kaplica papieska. Około 1743 roku śpiew ten nazwano antyfoną maryjną i ograniczono jej wykonywanie do okresu wielkanocnego. Papież Benedykt XIV (1740-1758) zarządził jej odmawianie w miejsce *Angelus Domini*⁶⁵.

Tekst antyfony w psalterium oliwetańskim w pełni odpowiada wersji zawartej w *Antiphonale Romanum*. Melodia zanotowana jest w modus VI i wyraża bardzo bliskie podobieństwo z tonem uroczystym tej antyfony⁶⁶. Identyczny jest ambitus melodii obydwu kompozycji, interwały kwinty w tych samych miejscach, przy czym antyfona w *Antiphonale Romanum* posiada ich 7, a kodeks oliwetański 5, oraz bemol umieszczony przy kluczu. W ogólnej ocenie wersja *Regina caeli* z rękopisu oliwetańskiego stanowi niewielką modyfikację melodii z *Antiphonale Romanum*.

e) *Nativitas tua Dei genitrix*

Antyfona, oznaczona w kodeksie tytułem *De sancta Maria*, przeznaczona jest na Narodzenie NMP. Melodia w psalterzu oliwetańskim zasadniczo pokrywa się z *Antiphonale Romanum*⁶⁷. Ambitus obejmuje interwał septymy. Kompozycja zapisana jest w modus I i charakteryzuje się niezbyt rozbudowanym stylem neumatycznym. W strukturze melodii występuje szereg neum pojedynczych, dwanaście dwójkowych, cztery trójkowe, jedna czwórkowa i charakterystyczna dla tej melodii trzykrotnie pojawiająca się neuma pięcionutowa, która kończy każdy z trzech odcinków muzycznych antyfony. Po antyfonie wykonywano *versus* i *respons*.

⁶⁴ W. Pałęcki, *Antyfony maryjne na zakończenie Kompletu w polskiej edycji Liturgii godzin*, w: *Mirabile laudis canticum. Liturgia godzin: dzieje i teologia*, red. H.J. Sobeczko, Opole 2008, s. 370-371.

⁶⁵ Tamże, s. 371.

⁶⁶ *Antiphonale Sacrosanctae Romanae*, s. 67.

⁶⁷ Tamże, s. 837.

1.2.2. Inne

W grupie pozostałych antyfon znajduje się pięć kompozycji przeznaczonych na różne święta: *De Cruce*; *De Apostolis*; *De sancto Jeronimo*; *De sancto Benedicto*; *De Pace*. Po każdej z antyfon podano tekst *versus* i *respons*.

a) *De Cruce*

Antyfona o Krzyżu Świętym (*Per signum Crucis*) zanotowana została w modus I. Ambitus melodii mieści się w interwale seksty. Styl antyfony należy określić jako neumatyczno-sylabiczny. Słowo *Crucis* podkreślone zostało bardziej rozbudowaną, czteronutową neumą. Melodia kształtowana jest ruchem sekundowo-tercjowym, z dwukrotnym zastosowaniem interwału kwarty. Przekaz oliwetański melodii tej antyfony jest całkowicie odmienny od wersji podanej w *Antiphonale Romanum*⁶⁸. Melodii oliwetańskiej nie znają także inne księgi liturgiczno-muzyczne⁶⁹.

b) *De Apostolis*

Jest to antyfona ku czci św. Apostołów Piotra i Pawła (*Petrus apostolus et Paulus*). Melodia tylko incydentalnie różni się od jej postaci w *Antiphonale Romanum*, a szczególnie w incipicie: podany w *Antiphonale Romanum* skok kwarty (g-c) kodeks oliwetański wypełnia dźwiękiem przejściowym (g-a-c)⁷⁰. Utwór zapisany jest w modus VIII i wykazuje neumatyczno-sylabiczny charakter. Struktura melodii charakteryzuje się ruchem sekundowo-tercjowym z jednorazowym zastosowaniem interwału kwarty. Konstruowana w ten sposób ruchem łącznym kantylena odznacza się dużą płynnością. Antyfonę zamyka tzw. kadencja galijska, osiągając nutę finalną ruchem od dołu, na kształt zakończenia subtonalnego, z jednoczesnym powtórzeniem dźwięku: *fa-sol-sol*.

c) *De sancto Jeronimo*

Antyfona ku czci św. Hieronima (*Letetur nostra*) zapisana jest w modus I. Ambitus melodii obejmuje interwał nony. Utwór napisany jest w stylu neumatyczno-sylabicznym, z zastosowaniem dwóch rozbudowanych melizmatów w zakończeniu antyfony (*societatis angelice*), które można interpretować jako kulminację melodii.

⁶⁸ Tamże, s. 701.

⁶⁹ Zob. <https://cantus.uwaterloo.ca/chant/303230> (dostęp: 4.10.2021).

⁷⁰ *Antiphonale Sacrosanctae Romanae*, s. 775.

Melodyka kształtowana jest ruchem sekundowo-tercjowym, z pięciokrotnym zastosowaniem interwału kwinty i jednorazowo kwarty.

d) *De sancto Benedicto*

Antyfona ku czci św. Benedykta (*Humilitatis forma*) zanotowana jest w modus I. Ambitus melodii obejmuje interwał nony. Melodyka kształtowana jest ruchem sekundowo-tercjowym, z jednorazowym udziałem kwarty i kwinty. W przebiegu melodii trzykrotnie zastosowano kadencję subtonalną, na słowach: *lumen* (*sol-la-la*), *spaeculum* (*fa-sol-sol*), *castitatis* (*do-re-re*). Tego typu kadencjonowanie uznaje się za wyróżnik twórczości postgregoriańskiej⁷¹, w przeciwieństwie do klasycznych melodii chorałowych, gdzie *finalis* osiągano na różne sposoby⁷². Antyfona *Humilitatis forma* posiada zatem cechy stylu neogregoriańskiego.

e) *De Pace*

Antyfona stanowi prośbę o pokój: *Da pacem Domine*. Tekstowo i melodycznie jest tożsama z *Antiphonale Romanum*⁷³. Zapisana jest w modus II, ambitus melodii obejmuje interwał septymy.

2. Responsoria krótkie

Śpiew responsorialny należy do najstarszych form wykonywania psalmów i jest rodzajem uroczystej odpowiedzi na czytanie biblijne. Jest wykonywany naprzemiennie pomiędzy solistą i wspólnotą (także chórem lub scholą)⁷⁴. Responsoria krótkie stanowią część oficjum śpiewaną po czytaniach krótkich w godzinach mniejszych: prymie, tercji, sekście i nonie oraz w jutrzni, nieszporach i komplecie. Tekstowo

⁷¹ Cechy stylu postgregoriańskiego podaje D. Hiley. Oprócz subtonalności kadencji wymienia: numeryczny porządek antyfon i responsoriów według kolejnych modi; tonalność kwintową odcinków, słów, monosylab; formuły końcowego *alleluia* antyfon; nowość materiału muzycznego wersetów responsoriów; umieszczanie rozbudowanych melizmatów w responsoriach na akcentowanej sylabie słowa, zob. D. Hiley, *Chorał gregoriański i neogregoriański. Zmiany stylistyczne w śpiewach oficjów ku czci średniowiecznych świętych*, „Muzyka” 48 (2003), nr 2, s. 3-16.

⁷² B. Bodzioch, *Antyfonarze Andrzeja Piotrkowczyka z lat 1600-1645 jako przekaz polskich tradycji liturgiczno-muzycznych na przykładzie oficjów rymowanych. Studium źródłoznawczo-muzykologiczne*, Lublin 2005, s. 219 (mps pracy doktorskiej w Archiwum KUL).

⁷³ *Antiphonale Sacrosanctae Romanae*, s. 144*.

⁷⁴ I. Pawlak, *Formy chorału gregoriańskiego w polskojęzycznych obrzędach po Soborze Watykańskim II*, „Liturgia Sacra” 4 (1998), nr 1, s. 77, 82.

i melodycznie są mniej rozbudowane w porównaniu z responsoriami długimi⁷⁵ (*responsoria prolixa*). Ze względu na swoje przeznaczenie do śpiewu wspólnego charakteryzują się, w odróżnieniu od responsoriów długich, sylabicznym tokiem melodii⁷⁶. Struktura i sposób wykonywania *responsorium breve* opiera się na schemacie: A + A + B + A1 + C + A. W Wielkim Poście opuszczano doksologię *Gloria Patri*, a w okresie wielkanocnym dodawano do responsorium podwójne *Alleluia*. Utrzymane są w trzech głównych schematach melodycznych, w zależności od okresu roku liturgicznego: okres zwykły, Adwent i Wielkanoc. Responsoria okresu zwykłego i wielkanocnego komponowano w szóstym tonie psalmowym, adwentowe w czwartym, natomiast na jutrznię i tercję niedzielą w pierwszym tonie psalmowym. Wybór melodii oraz sposób jej wykonania był uzależniony od okresu liturgicznego, względnie od danej godziny oficjum⁷⁷.

Psalterz oliwetański podaje dwa *responsoria brevia* zaopatrzone w melodię: *Deus in nomine tuo* (Laudes) i *Magnus Dominus noster* (Vesperae). Struktura *Deus in nomine tuo* posiada schemat zgodny z przedstawionym wyżej wzorcem, natomiast w przypadku *Magnus Dominus noster* nie ma po doksologii podanej repetycji responsorium. Brak zaznaczenia incipitu tego śpiewu wynikał najprawdopodobniej z braku miejsca na stronie, w praktyce było z pewnością powtarzane. Obydwa responsoria posiadają tożsamą linię melodyczną, różniącą się jedynie liczbą nut w niektórych odcinkach, w zależności od długości tekstu liturgicznego. Melodia posiada prosty, głównie sylabiczny styl, z kilkoma odcinkami neumatycznymi. Zasadniczo zbliżona jest do wersji melodycznej responsorium *Christe Fili Dei vivi* na czas *per annum*⁷⁸ (przykłady 12 i 13).

⁷⁵ P. Wiśniewski, *Śpiewy późnośredniowieczne*, s. 2-8.

⁷⁶ W. Apel, *Gregorian Chant*, Bloomington–London 1958, s. 244.

⁷⁷ Szerzej zob. E. Grzyb, *Responsoria brevia w psalterzu krakowskim z 1716 roku. Studium muzykologiczne*, Lublin 1995 (mps pracy magisterskiej w Archiwum KUL).

⁷⁸ *Antiphonale Sacrosanctae Romanae*, s. 19.

R. br. 6.

Chríste Fí-li Dé-i ví-vi, * Mi-se-ré- re nó-bis.

Repeat : Chríste ¶. Qui sédes ad déxte-ram Pá-tris. *

Mi-se-ré- re nó-bis. ¶. Gló-ri-a Pá-tri, et Fí-li-o, et Spi-ri-tu-i Sáncto. Chríste.

Przykład 12. Responsorium *Christe Fili Dei vivi* z *Antiphonale Romanum*

Deus in nomine tuo

De - us in no - mi - ne tu - o: Sal - vum me fac Do - mi - ne.

v: Et in vir - tu - te tu - a li - be - ra me. Sal. Glo - ri - a

Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto. De - us in.

Przykład 13. Responsorium *Deus in nomine tuo* z psalterza oliwetańskiego

Oliwetańska wersja melodii (modus VI) posiada w stosunku do *Antiphonale Romanum* zasadnicze różnice w drugiej części wersetu na sylabach: *-a li-be-ra me* i w doksologii na sylabach: *-tri et Fi-*, *-cto*. Poza tym w incipicie występuje sekundowe wychylenie na sylabach *in no-*. W pozostałych miejscach schemat melodii jest identyczny, rozbudowany jedynie w wyniku większej liczby sylab tekstu liturgicznego. Identyczny jest też ambitus melodii. Wersja oliwetańska nie notuje wprawdzie bemola, jednak ze względów praktycznych najprawdopodobniej śpiewano z uwzględnieniem tego znaku.

Obecne w psalterzu oliwetańskim responsoria odpowiadają zatem przedstawionym założeniom strukturalnym i estetycznym.

3. Inwitoria

Psalmodya inwitoryjna stanowi szczególny rodzaj śpiewu wykonywanego każdego dnia na rozpoczęcie oficjum brewiarzowego. Spośród wszystkich innych recytatywów gregoriańskich wyróżnia się ona największą możliwością zmian i swobodnym traktowaniem⁷⁹. Antyfona inwitoryjna podkreśla bardziej niż pozostałe swój pierwotny związek z psalmem. *Inwitorium* pod względem wykonawstwa można uznać za formę responsorialną, z kolei w aspekcie stylu muzycznego i funkcji liturgicznej za formę antyfonalną⁸⁰. Psalm inwitoryjny *Venite exultemus Domino* (Ps 94) z jego melodycznymi wariantami należy do najbardziej wyrafinowanych opracowań recytatywu gregoriańskiego⁸¹. Wykonywany jest w tonach niezależnych od ośmiu prostych tonów psalmowych. Antyfony do tego psalmu stanowią również samoistną grupę muzyczną, wykazującą szereg analogii z wielkimi responsoriami *Matutinum*⁸². Źródła średniowieczne podają duży zasób tych antyfon i przypisanych im tonów psalmu *Venite exultemus*. Według dotychczasowych ustaleń nie ma jednak antyfon inwitoryjnych napisanych w modus I i VIII, a jeśli istnieją, stanowią znikomy procent⁸³. Odnośnie do praktyki wykonawczej psalmodya inwitoryjna również odbiega od zwykłej. Powszechny zwyczaj polegał na śpiewaniu antyfony dwukrotnie przed psalmem i dwukrotnie po doksologii, z repetowaniem całości antyfony po 1, 3 i 5 wersecie i powtarzaniem jej części po wersecie 2 i 4, według schematu: A A V1 A V2 A' V3 A V4 A' V5 A DA A⁸⁴. Pierwszą i ostatnią antyfonę oraz wersety i doksologię śpiewał kantor, natomiast pozostałe części wykonywali uczestnicy liturgii⁸⁵. Inwitoryjne tony psalmowe przeznaczone na ważne święta są bardziej ozdobne i wykazują raczej analogie do samodzielnych melodii różnych tekstów niż do ustalonych formuł melodycznych⁸⁶.

⁷⁹ I. Pawlak, *Inwitorium*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 7, red. S. Wielgus, Lublin 1997, kol. 422-423.

⁸⁰ A. Hughes, *Medieval Manuscripts*, s. 34.

⁸¹ W. Apel, *Gregorian Chant*, s. 241.

⁸² D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego*, s. 123-124.

⁸³ Tamże, s. 124.

⁸⁴ J. Bisztyga, *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka*, s. 370.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Tamże.

W psalterzu oliwetańskim znajduje się ogółem trzynaście inwitoriów, z czego sześć podanych jest zbiorczo w rękopisie, a pozostałe wypisano na początku godziny *Matutinum* dla każdego dnia tygodnia.

Sześć pierwszych inwitoriów poprzedzonych jest rubryką zalecającą ich śpiew w czasie liturgicznym od oktawy Epifanii do Niedzieli Siedemdziesiątnicy i od oktawy Zesłania Ducha Świętego do Adwentu (k. 16v). Są to kolejno:

1. *Venite exultemus* do psalmu *Praeoccupemus* (k. 14v); zawiera całość zapisu tekstowego i melodycznego antyfony oraz incipit psalmu (modus III);
2. *Praeoccupemus faciem Domini* do psalmu *Venite exultemus* (k. 14v); zawiera całość zapisu tekstowego i melodycznego antyfony oraz incipit psalmu (modus VII);
3. *Quoniam Deus magnus* do psalmu *Venite exultemus* (k. 14v); zawiera całość zapisu tekstowego i melodycznego antyfony oraz incipit psalmu (modus VII);
4. *In manu tua Domine* do psalmu *Venite exultemus* (k. 14v-15r); zawiera całość zapisu tekstowego i melodycznego antyfony oraz incipit psalmu (modus V);
5. *Venite adoremus* do psalmu *Venite exultemus* (k. 15r); zawiera całość zapisu tekstowego i melodycznego antyfony oraz incipit psalmu (modus VII);
6. *Dominum qui fecit nos* do psalmu *Venite exultemus* (k. 15r); zawiera całość zapisu tekstowego i melodycznego antyfony oraz incipit psalmu (modus V).

Pozostałe inwitoria:

7. *Adoremus Dominus, qui fecit nos* do psalmu *Venite exultemus Domino iubilemus Deo salutari nostro* (k. 15v); inwitorium na niedzielę; zawiera całość zapisu tekstowego i melodycznego antyfony i pierwszy werset psalmu (modus IV);
8. *Venite exultemus Domino* z psalmem *Iubilemus Deo* (k. 36r); inwitorium na poniedziałek; zawiera całość zapisu tekstowego i melodycznego antyfony oraz incipit psalmu (modus IV);
9. *Iubilemus Deo salutari nostro* z psalmem *Venite exultemus* (k. 49r); inwitorium na wtorek; zawiera całość zapisu tekstowego i melodycznego antyfony oraz incipit psalmu (modus VI);
10. *In manu tua Domine, omnes fines terrae* (k. 58v); inwitorium na środę; zawiera całość zapisu tekstowego i melodycznego antyfony bez podania incipitu psalmu;
11. *Dominum qui fecit nos, venite adoremus* z psalmem *Venite exultemus* (k. 70r); inwitorium na czwartek; zawiera całość zapisu tekstowego i melodycznego antyfony oraz incipit psalmu (modus IV);

12. *Adoremus Dominum, quoniam ipse fecit nos* do psalmu *Venite exultemus* (k. 83r); inwitorium na piątek; zawiera całość zapisu tekstowego i melodycznego antyfony oraz incipit psalmu (modus IV);
13. *Dominum Deum nostrum, venite adoremus* do psalmu *Venite exultemus* (k. 93r); inwitorium na sobotę; zawiera całość zapisu tekstowego i melodycznego antyfony oraz incipit psalmu (modus IV).

Antyfony inwitoryjne w zdecydowanej mierze wykazują styl neumatyczno-melizmatyczny, co potwierdza przemiany stylistyczne tej formy w stosunku do pierwszego etapu jej rozwoju, kiedy to miała ona charakter sylabiczny⁸⁷. Gdy chodzi o Psalm 94, to skryptor kodeksu ogranicza jego zapis wyłącznie do zaznaczenia inicjum. Jedynie w przypadku antyfony *Adoremus Dominus, qui fecit nos* zanotował melodię pierwszego wersetu psalmu, która jest prawie identyczna z antyfonarzem rzymskim⁸⁸. Różnice dotyczą odmiennego kształtowania melodii na słowach *exultemus Domino* (przykład 14).

Psalterz oliwetański:

Antyfonarz rzymski:

Przykład 14. Antyfona *Adoremus Dominus, qui fecit nos*

Modus psalmu zgadza się z modusem antyfony (modus IV). W przypadku pozostałych intonacji psalmowych pięć należy do modus IV, trzy do modus VII, dwie do modus V oraz po jednej do modus III i VI. Dla pełnego obrazu brakuje jedy-

⁸⁷ T. Miazga, *Antyfonarz kielecki z 1372 roku*, s. 202.

⁸⁸ P. Wagner, *Einführung*, s. 178.

nie intonacji psalmu w antyfonie *In man tua Domine, omnes fines terrae*. Niemniej brak w psalterzu oliwetańskim intonacji w modus I i VIII potwierdza dotychczasowe stanowisko badaczy, że modi te nie znajdowały zastosowania w psalmodii inwitatoryjnej.

4. Hymny

Hymn w sensie liturgicznym to jednogłosowy utwór łaciński o budowie zwrotkowej śpiewany w *officium divinum*, składający się z dowolnej liczby strof. Pod względem budowy wykazuje metryczną strukturę i poetycki charakter, a jego melodia posiada najczęściej charakter sylabiczny lub neumatyczny. Celem hymnu jest wprowadzenie w określoną godzinę oficjum, pogłębienie teologiczne jej treści i nadanie liturgii wspólnotowego wymiaru⁸⁹. Początkowo układano je na wzór psalmów i kantyków, ostatecznie jednak otrzymały osobną formę, opartą według prawideł metrycznej poezji antycznej. Twórcy hymnów pisali je według reguł prozodii klasycznej (następstwo długich i krótkich sylab) bądź według akcentu słowa (sylaby akcentowane i nieakcentowane). Znamioną cechą hymnu jest identyczna budowa poszczególnych zwrotek (co ułatwia przyswojenie melodii), izosylabizm i izostrofizm, dzięki czemu możliwe staje się zastosowanie do tego samego tekstu różnych melodii⁹⁰. Najczęściej stosowane w hymnach miary metryczne to: dimetr jambiczny akatelektyczny, dimetr trocheiczny, wiersz asklepiadejski mniejszy, strofa saficka mniejsza, trimetr jambiczny⁹¹.

Psalterz oliwetański nie zawiera osobnej sekcji księgi zwanej hymnarzem, w której umieszczano hymny na cały rok liturgiczny, ale wpisane są one w strukturę kompozycyjną poszczególnych godzin brewiarzowych. Warto zaznaczyć, że w średniowieczu panowała dowolność w zakresie miejsca hymnów w *officium divinum*. Dopiero *Breviarium romanum* Piusa V z 1658 roku umieściło hymny w laudesach i niesporach po *capitulum*, a w pozostałych godzinach przed psalmami⁹².

⁸⁹ J. Bisztyga, *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka*, s. 372-373.

⁹⁰ P. Wiśniewski, *Hymny łacińskie najstarszą formą hymnodii*, „Liturgia Sacra” 12 (2006), nr 2, s. 325.

⁹¹ A. Reginek, *Hymnodia*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 6, red. J. Walkusz, Lublin 1993, kol. 1366.

⁹² Pierwsze hymnarze znane są jeszcze z okresu przed ukształtowaniem się brewiarza w XIII wieku. Kiedy w XIII wieku zaczęto tworzyć zwarte księgi przeznaczone do śpiewu oficjum, hymnarze weszły w skład brewiarza. Pomimo to jeszcze do XVIII wieku sporządzano osobne hymnarze. Najbardziej znanym polskim hymnarzem połączonym z psalterzem jest *Psalterium cum hymnis* z XV wieku z Krakowa. Zob. I. Pawlak, *Hymnarz*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 6, red. J. Walkusz, Lublin 1993, kol. 1364-1365; L. Dobszay, *Reading*

Rękopis łódzki nie jest zatem przykładem praktyki łączenia ksiąg liturgicznych przeznaczonych do śpiewu oficjum: psalterza i hymnarza. Kodeks ten zawiera szesnaście hymnów zaopatrzonych w różny sposób w melodie, tzn. niektóre hymny posiadają kompletną melodię do wszystkich zwrotek, inne mają melodię tylko do pierwszej zwrotki, a jeszcze inne wykazują niekompletny zapis muzyczny pierwszej zwrotki, np. bez melodii dla ostatniego wersetu. Poza tym w rękopisie jest jeszcze dziewięć hymnów z kompletnym tekstem bez melodii.

1. Hymny w całości zaopatrzone w melodię:

- *Nocte surgentes* (Matutinum), hymn trzyzwrotkowy, napisany strofą saficką minor (trzy wersety jedenastosylabowe i jeden pięciosylabowy); ambitus melodii obejmuje interwał oktawy (d^1-d^2); styl melodii należy określić jako sylabiczny z udziałem neum prostych dwunutowych (6) i trzynutowych (9) oraz trzy odcinki czteronutowe;
- *Te decet laus* (Matutinum), krótki hymn mający formę doksologii, napisany prozą; ambitus melodii obejmuje interwał septymy (f^1-e^2); melodia ma charakter sylabiczno-neumatyczny z dwoma rozbudowanymi odcinkami melizmatycznymi (*laus* – 12 nut; pierwsza sylaba *A-men* – 18 nut).

2. Hymny z kompletną melodią pierwszej strofy:

- *Primo dierum omnium* (Matutinum), hymn dziewięciozwrotkowy, zapisany w strofie ósmiozłóskowej stopy ambrozjańskiej⁹³; dymetr jambiczny; ambitus melodii obejmuje zakres seksty (d^1-h^1); melodia posiada charakter sylabiczny ze słabym udziałem neum prostych (dwunutowych – 6, trzynutowych – 1);
- *Somno reffectis artubus* (Matutinum), hymn pięciozwrotkowy, metrum: dymetr jambiczny; ostatnia strofa posiada tylko pierwszy werset tekstu; ambitus melodii obejmuje odległość septymy (c^1-h^1); melodia ma charakter sylabiczny z niewielkim udziałem neum prostych (dwunutowych – 6, trzynutowych – 1);
- *Iam lucis orto sidere* (Prima), hymn czterozwrotkowy, metrum: dymetr jambiczny; ostatnia strofa posiada tylko pierwszy werset tekstu; ambitus melodii obejmuje interwał seksty (f^1-d^2); styl melodii czystosylabiczny;
- *Nunc sancte nobis Spiritus* (Tertia), hymn trzyzwrotkowy; metrum: dymetr jambiczny; w przypadku strofy drugiej i trzeciej podane są tylko ich pierw-

an Office Book, w: *The Divine Office in the Latin Middle Ages. Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography*, red. M.E. Fassler, R.A. Baltzer, New York 2000, s. 52.

⁹³ Stopa ambrozjańska szczególnie nadawała się do wielokrotnej adaptacji takiej samej melodii do różnych tekstów, np. *Jesu redemptor*; *Deus tuorum*; *Exsultet orbis*; *Salvete flores*, zob. W. Apel, *Gregorian Chant*, s. 426.

- sze wersety (*Os, lingua, mens, sensus, vigor; Praesta, Pater piissime*); ambitus melodii obejmuje interwał seksty (c^1-a^1); sylabiczny charakter melodii z dwoma neumami dwunutowymi;
- *Rector potens, verax Deus* (Sexta), hymn trzyzwrotkowy; metrum: dymetr jambiczny; trzecia zwrotka posiada tylko pierwszy werset tekstu (*Praesta, Pater piissime*); ambitus obejmuje interwał seksty (c^1-a^1); melodia identyczna z hymnem *Nunc sancte nobis Spiritus* z Tercji;
 - *Rerum Deus tenax vigor* (Nona), hymn trzyzwrotkowy; metrum: dymetr jambiczny; ostatnia strofa posiada tylko wersety tekstu bez melodii (*Praesta, Pater piissime, Patrique compar*); ambitus obejmuje interwał seksty (c^1-a^1); melodia identyczna z hymnem *Nunc sancte nobis Spiritus* z Tercji;
 - *Nunc sancte nobis Spiritus* (Feria secunda), hymn trzyzwrotkowy; metrum: dymetr jambiczny; w przypadku strofy drugiej i trzeciej podane są tylko ich pierwsze wersety (*Os, lingua, mens, sensus, vigor; Praesta, Pater piissime*); inna melodia w porównaniu z przeznaczeniem tego hymnu na Tercję; ambitus melodii obejmuje interwał kwinty (e^1-h^1) styl melodii czystosylabiczny;
 - *O lux beata Trinitas* (Vesperae), hymn trzyzwrotkowy; metrum: dymetr jambiczny; ostatnia zwrotka posiada tylko pierwszy werset tekstu (*Deo Patri sit gloria*); ambitus melodii obejmuje zakres septymy (d^1-c^2); melodia posiada charakter neumatyczny (17 neum dwunutowych);
 - *Te lucis ante terminum* (Completerium), hymn trzyzwrotkowy; metrum: dymetr jambiczny; ambitus melodii obejmuje interwał kwinty (g^1-d^2); melodia posiada charakter sylabiczny z jednorazowym udziałem neumy czteronutowej.
3. Hymny z niekompletną melodią pierwszej zwrotki:
- *Consors paterni luminis* (Matutinum), hymn czterozwrotkowy; metrum: dymetr jambiczny; brak melodii do czwartego wersetu pierwszej strofy (*-ste postulantibus*); ostatnia zwrotka posiada tylko pierwszy werset (*Praesta, Pater piissime*); ambitus melodii obejmuje interwał septymy (c^1-h^1); melodia wykazuje charakter sylabiczno-neumatyczny (neumy dwunutowe – 4, trzy-nutowe – 1);
 - *Rerum creator optime* (Matutinum), hymn pięcizwrotkowy; metrum: dymetr jambiczny; melodia obejmuje tylko pierwszy werset i jeden wyraz wersetu drugiego; ostatnia zwrotka posiada tylko pierwszy werset (*Praesta, Pater piissime*); melodia tożsama z hymnem *Nox atra rerum contegit*; podany krótki fragment melodii posiada ambitus kwarty (d^1-g^1);

- *Nox atra rerum contegit* (Matutinum), hymn pięciozwrotkowy; metrum: dymetr jambiczny; melodia obejmuje tylko pierwszy werset i jeden wyraz wersetu drugiego; ostatnia zwrotka posiada tylko pierwszy werset (*Praesta, Pater piissime*); hymn pięciozwrotkowy; metrum: dymetr jambiczny; melodia obejmuje dwa pierwsze wersety i fragment trzeciego; ostatnia zwrotka posiada tylko pierwszy werset (*Praesta, Pater piissime*); ambitus melodii obejmuje interwał seksty (c^1-a^1); melodia posiada charakter sylabiczny z udziałem neum prostych (neumy dwunutowe – 4, trzynutowe – 1);
- *Tu trinitatis unitas* (Matutinum), hymn sześćozwrotkowy; metrum: dymetr jambiczny; melodia obejmuje trzy pierwsze wersety; ostatnia zwrotka posiada tylko fragment pierwszego wersetu (*Praesta, Pater*); ambitus obejmuje interwał septymy (c^1-h^1); linia melodyczna identyczna z hymnem *Nox atra rerum contegit*;
- *Summae Deus clementiae* (Matutinum), hymn pięciozwrotkowy; metrum: dymetr jambiczny; melodia obejmuje trzy pierwsze wersety; ostatnia zwrotka posiada tylko fragmentu pierwszego wersetu (*Praesta, Pater*); ambitus obejmuje interwał septymy (c^1-h^1); linia melodyczna identyczna z hymnem *Nox atra rerum contegit*.

Spośród 16 hymnów 14 ułożono w jednakowym metrum poetyckim: czterowersowe zwrotki z ośmioma sylabami, z szeregowym zestawieniem wersetów ABCD. W dwóch pozostałych hymnach jeden posługuje się strofą saficką mniejszą, a drugi prozą. Zasady izosylabizmu umożliwiły w przypadku niektórych hymnów zastosowanie kilku tekstów do jednej melodii. Tego rodzaju strukturowanie melodii, oparte na podziale na identyczne strofy i wersety, właściwe dla pieśni ludowych i prostych śpiewów gregoriańskich, świadczy o tym, że forma hymnów ulegała wpływom ludowym⁹⁴.

Cechą charakterystyczną melodyki wszystkich kompozycji jest zakres ambitus melodii nieprzekraczający oktawy. Liczbowo wyraża się to w następujący sposób: oktawa – 1, septyma – 6, seksta – 6, kwinta – 2, kwarta – 1. Najwięcej melodii hymnicznych psalterza odznacza się wykorzystaniem seksty i septymy. Jednorazowo odnotowany interwał kwarty jest cechą utworów wcześniejszych, jednak z uwagi na podany w kodeksie bardzo krótki fragment melodii *Rerum creator optime* nie jest możliwe definitywne określenie ambitus tego hymnu.

⁹⁴ J. Bisztyga, *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka*, s. 389.

Ostatnie zwrotki hymnów mają charakter doksologii, a całość kończy aklamacja *Amen*. Z wyjątkiem *Te decet laus* żaden z pozostałych utworów nie podaje jednak nut do słowa *Amen*, które zapewne opierało się na powszechnie znanym wzorcu melodycznym.

5. Wersykuły

Wersykuł należy do najprostszych form recytatywu liturgicznego. Jest to krótki tekst, po którym następuje respons. Opiera się na dwóch symetrycznych zdaniach, oznaczonych w księgach liturgicznych literami V (*versiculus*) i R (*respons*), stanowiąc formę prostego dialogu pomiędzy celebransem a zgromadzeniem liturgicznym. Gdy chodzi o ich treść, w większości stanowią wersy wyjęte z psalmów, choć znane są też wersy własne⁹⁵. Składają się zazwyczaj z dwóch symetrycznie zbudowanych sentencji, traktowanych najczęściej jako twierdzenie i zaprzeczenie. Forma strukturalna wersykułu V + R jest odwróceniem responsorium krótkiego R + V⁹⁶. Wykonywano je jako wprowadzenie do modlitwy liturgicznej⁹⁷, po psalmodii nokturnów w Matutinum, po hymnach w godzinach większych, a w godzinach małych po psalmodii i *capitulum*⁹⁸. Stanowiły uzupełnienie śpiewów godzin liturgicznych. Znajdują potwierdzenie także w psalterzu oliwetańskim, choć nie wszystkie zaopatrzone w melodie. Wersykułów nie notują jedynie hymny Matutinum, co jest zgodne ze zwyczajem monastycznym, posiadającym wiele cech indywidualnych, odróżniających go od *cursus* katedralnego⁹⁹. Rękopis łódzki pozostaje zatem wierny tradycji zakonnej. Gdy chodzi o warstwę muzyczną wersetów, śpiewano je na wzór prostych formuł melodycznych, przy czym mogły się one zmieniać w zależności od rangi obchodu liturgicznego¹⁰⁰. W kodeksie oliwetańskim znajduje się ogółem pięć wersykułów z melodią.

5.1. Miejsce liturgiczne wersykułów w kodeksie

Dwa spośród wersykułów należą do godzin mniejszych i wypisano je po *capitulum*: *Ego dixi Domine* (Tertia), *Dominus regit me* (Sexta). Werset *Vespertina oratio*

⁹⁵ J. Harper, *Formy i układ liturgii*, s. 100.

⁹⁶ J. Morawski, *Recytatyw liturgiczny w średniowiecznej Polsce. Wersety, lekcje, oracje*, Warszawa 1996, s. 33-34.

⁹⁷ T. Miazga, *Antyfonarz kielecki z 1372 roku*, s. 206.

⁹⁸ J. Morawski, *Recytatyw liturgiczny*, s. 33.

⁹⁹ J. Harper, *Formy i układ liturgii*, s. 100, 109-115.

¹⁰⁰ Tamże, s. 100.

znajduje się po hymnie nieszpornym *O lux beata trinitas*, werset *Custodi nos Domine* po czytaniu krótkim w komplecie, z kolei *Iube domne* przeznaczony jest na tzw. *collatio*¹⁰¹. Jest to obrzęd dominikański sięgający czasów św. Dominika¹⁰², poprzedzający monastyczną kompletę. Według tego zwyczaju w dniach postnych kompleta rozpoczynała się już w refektarzu. Gdy mnisi zgromadzili się, lektor prosił o błogosławieństwo: *Jube domne benedicere*, a hebdomadariusz odpowiadał: *Noctem quietam et vivam aeternam tribuat nobis omnipotens et misericors Dominus*. Następnie błogosławił rozcieńczone wino, które miało stanowić wieczorny posiłek: *Largitor omnium bonorum benedicat potum servorum suorum* i zaczynał czytanie duchowe, czyli *collatio*. Na sygnał przeora czytanie kończyło się słowami: *Tu autem Domine miserere nostri. Amen*. Mnisi tworzyli procesję i przechodzili w milczeniu do kościoła na *Confiteor* i dalszą część completorium. Zwyczaj ten zachowuje także psalterz oliwetański, podając jedynie inny tekst przeznaczony dla hebdomadariusza.

5.2. Zapis tekstu liturgicznego i znaków muzycznych

Wersety przekazują pełną treść liturgiczną, z wyjątkiem *Vespertina oratio*, w którym respons zawiera tylko incipit tekstu (*Et descendat*). Niemniej zauważa się pewne zróżnicowanie, gdy chodzi o stosunek liczbowy sylab tekstu do podanej liczby nut. W przypadku wersetów: *Ego dixi Domine* i *Dominus regit me* liczba znaków muzycznych odpowiada realnej liczbie sylab tekstu liturgicznego (z wyjątkiem jednego słowa w każdym z nich – *peccavi; collocavit*). W wersecie *Custodi nos Domine* neumy recytatywu zostały potraktowane skrótowo, tzn. liczba nut nie odpowiada liczbie sylab pełnego tekstu liturgicznego. Jest jednak zgodna z liczną sylab w każdym ze skróconych słów. Analogiczna sytuacja zachodzi w przypadku *Vespertina oratio*. Najbardziej dokładne proporcje w tym względzie wykazuje werset *Iube domne*.

Sposób zapisu tekstowo-muzycznego wersetów rękopisu oliwetańskiego jest zatem zróżnicowany. Pozostaje niedosyt, że kodeks nie podaje większej liczby tych kompozycji z melodiami, wówczas mielibyśmy pełniejszy obraz tych śpiewów liturgicznych. Zdaniem Jerzego Morawskiego „te stosunkowo proste i często powtarzające się formy były zapewne dobrze znane i łatwe do opanowania pamięciowego,

¹⁰¹ J. Kopeć, *Collatio*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, red. R. Łukaszyk i in., Lublin 1979, kol. 540.

¹⁰² H. Denifle, *Die Constitutionen des Predigerordens vom Jahre 1228*, w: *Archiv für Litteratur und Kirchengeschichte des Mittelalters*, t. 1, red. H. Denifle, F. Ehrle, Berlin 1885, s. 199-200.

a ich teksty słowne, prosty i jasny charakter śpiewnej recytacji oraz znany powszechnie sposób wykonania, praktykowany kilkakrotnie w ciągu każdego dnia, nie wymagał specjalnych zapisów w księgach liturgicznych”¹⁰³. Najprawdopodobniej z tego właśnie powodu z melodiami zapisano jedynie wybiórcze wersety.

5.3. Dźwięk recytacyjny

Podstawowym elementem stylistycznym wersetu jest dźwięk recytacyjny, określany jako tuba lub tenor. Jego wysokość nie jest ustalona, co oznacza, że może występować na różnych stopniach skali¹⁰⁴. Zdaniem Petera Wagnera, w świetle rozwoju średniowiecznego recytatywu, pierwotna tuba opierała się na dźwięku *a*, leżącym mniej więcej w środku skali i wygodnym do wykonania¹⁰⁵. Takie usytuowanie tenoru dawało możliwość prostych wychyleń melodii w górę do dźwięku *h* lub *b* oraz w dół do dźwięku *G*¹⁰⁶. W przypadku wersykułów psalterza oliwetańskiego tenor opiera się trzykrotnie na dźwięku *F* (*Ego dixi Domine; Dominus regit me; Custodi nos Domine*) i dwukrotnie na dźwięku *a* (*Vespertina oratio; Iube domne*). Rękopis łódzki, stosując najstarszy rodzaj tuby *a*, pozostaje zatem wierny pierwotnym założeniom tonalnym. Z kolei zastosowanie tenoru *F* stanowi tendencję do ograniczenia pierwotnej tuby *a* i przesunięcia na płaszczyźnie tonalnej centralnego dźwięku recytacyjnego. Wszystkie wersety zanotowane są w kluczu *F*. Według Jerzego Morawskiego dźwięk tuby należy traktować jako element niezależny od funkcji liturgiczno-muzycznej formy wersetu, jego treści i przeznaczenia w liturgii. Być może wynika to ze względów praktycznych, by ułatwić intonację wersetu z poprzedzającym go psalmem lub hymnem¹⁰⁷. Wersety stosują także formuły inicjalne.

5.4. Neuma końcowa

Neuma końcowa, obok recytatywu, stanowi drugi istotny element wersetu. Jerzy Morawski wskazuje na dwa typy formuły finalnej wersetu: *tonus sim-*

¹⁰³ J. Morawski, *Recytatyw liturgiczny*, s. 36.

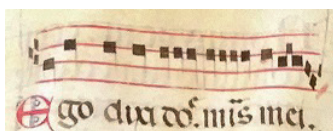
¹⁰⁴ Tamże, s. 46.

¹⁰⁵ P. Wagner, *Einführung*, s. 31.

¹⁰⁶ J. Morawski, *Recytatyw liturgiczny*, s. 46.

¹⁰⁷ Tamże, s. 49.

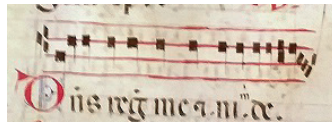
plex – polegający na obniżeniu melodycznym ostatniej sylaby lub sylab tekstu, i drugi rodzaj z rozbudowaną formułą melodyczną dołączoną do tonu recytacyjnego, przypadającą na ostatnią sylabę pierwszej i drugiej części wersetu (*V* i *R*). Formuła ta występuje najczęściej w dwóch wersjach, dla których charakterystyczne jest odmienne traktowanie formuły zakończeniowej neumy – w pierwszej jest ona zakończona figurą *torculus*, a w drugiej *podatus* i *clivis*¹⁰⁸. Poza wersykiem *Iube domne*, mającym odrębny charakter, pozostałe wersety psalterza oliwetańskiego należy zaliczyć do drugiej grupy melodycznej. Wszystkie zakończone są rozbudowaną formułą melodyczną, jednak nie zawsze kształtowaną w jednakowy sposób. Zakończenie *torculus* posiadają dwa wersety: *Vespertina oratio* i *Custodi nos Domine*. Charakterystyczne dla tych wersetów jest też to, że początek ich neum końcowych uległ modyfikacji wskutek obniżenia melodycznego pierwszej części każdej z neum, odpowiednio *g* dla *Vespertina oratio* i *e* dla *Custodi nos Domine*. Obydwie formuły finalne liczą po osiem nut. Zdaniem Morawskiego taka postać melodyczna zbliża całą formułę do *Tonus communis*, wariantu melodycznego znanego rękopisom zachodnim¹⁰⁹. Podobny sposób kształtowania, z obniżeniem pierwszej nuty finalnej neumy, ma *Dominus regit me*. Jednak sposób zakończenia całej formuły melodycznej wersetu to *podatus* i *clivis resupinus*. Cały melizmat liczy siedem nut. Obniżoną pierwszą nutę sześcionutowej neumy ma także werset *Ego dixi Domine*, który w zapisie graficznym należy zinterpretować jako *torculus subpunctis resupinus*. Wspólne dla wersetów *Ego dixi Domine* (ilustracja 6) i *Dominus regit me* (ilustracja 7) jest to, że ostatnią nutę każdego z tych utworów zanotowano w formie skróconej (uproszczonej), co ewidentnie wynikało z braku miejsca w systemie muzycznym. Nie utrudnia to jednak ich identyfikacji i zaliczenia do określonej wersji neumatycznej.



Ilustracja 6. Werset *Ego dixi Domine*

¹⁰⁸ Tamże, s. 50, 55.

¹⁰⁹ Tamże, s. 59.



Ilustracja 7. Werset *Dominus regit me*

Wersykuły psalterza oliwetańskiego zachowują kształt właściwy dla drugiego typu wersetu, tzn. recytatyw i melizmat występują bezpośrednio obok siebie, tworząc stylistycznie skonstrastowaną formę. Tego rodzaju sposób kształtowania formalnego znany jest śpiewom liturgicznym od najdawniejszych czasów i należy do pierwotnego zasobu semickich melodii rytualnych¹¹⁰.

¹¹⁰ P. Wagner, *Einführung*, s. 34.

Podsumowanie

Przedstawione wstępnie wybrane właściwości śpiewów psalterza oliwetańskiego wymagają rzecz jasna dalszych badań analitycznych i porównań tego repertuaru z innymi psalterzami rękopiśmiennymi, które pozwolą wskazać stopień zależności przekazu oliwetańskiego od innych tradycji zakonnych. Pobieżny wgląd w kodeks łódzki pozwala zaryzykować tezę, że jest on potwierdzeniem dość powszechnej średniowiecznej praktyki wzajemnego oddziaływania oficjum katedralnego i monastycznego. Wraz z przenoszeniem się pustynnych wspólnot monastycznych do ośrodków miejskich psalmodia zakonna była bowiem coraz bardziej zorganizowana w dzienne lub tygodniowe cykle i dostosowywała się do oficjów kościołów diecezjalnych¹¹¹. Rękopis oliwetański zdradza pewne symptomy procesu adaptacji elementów tradycji katedralnej, m.in. dotyczy to strukturalnych elementów budowy godzin brewiarzowych, np. śpiew psalmów do jednej antyfony czy dobór hymnów w *Horae minores*. Co ciekawe, *Prima*, *Tertia*, *Sexta* i *Nona* nie odbiegają zasadniczo od schematu katedralnego. Zgodnie z praktyką dla Prymy przewidziano cztery psalmy wraz z *Credo* atanazjańskim *Quicumque vult*¹¹² wykonywanym jako psalm, natomiast dla pozostałych godzin po trzy psalmy. Każda z godzin posiada także hymn, tożsamy dla *cursus* katedralnego i monastycznego: *Jam lucis orto sidere* (Pryma), *Nunc Sancte nobis Spiritus* (Tercja), *Rector potens verax Deus* (Seksta), *Rerum Deus tenax vigor* (Nona)¹¹³. To co różni zwyczaj katedralny od monastycznego, to podział psalmów na sekcje szesnato- i ośmiowersowe. Oficjum katedralne stosowało trzy szesnastowersowe odcinki Psalmu 118 w każdej godzinie, natomiast monastyczne ośmiowersowe dla tego psalmu lub trzech różnych psal-

¹¹¹ J. Bisztyga, *Psalterz Andrzeja Piotrkowczyka z 1599 roku jako księga liturgiczno-muzyczna*, „Additamenta Musicologica Lublinensia” 1 (2005), nr 1, s. 33.

¹¹² *Credo* przypisywane św. Atanazemu (ok. 295-373) zostało faktycznie skomponowane w Galii na przełomie IV/V wieku, zob. R. Hawkins, J. Halmo, *Quicumque (quiquunque)*, w: *Worship Music*, red. E. Foley, Minnesota 2000, s. 252.

¹¹³ R. Steiner, K. Falconer, *Little hours*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 14, red. S. Sadie, London 2001, s. 895.

mów¹¹⁴. Psalterz oliwetański zachowuje wiernie podział psalmu na osiem wersetów. Psalm 118, rozczłonkowany na godziny Tercji (33-40, 41-48, 49-56), Seksty (57-64, 65-72, 73-80) i Nony (81-88, 89-96, 97-104), z dystrybucją w każdej z nich na trzy odrębne sekcje, wpisuje przekaz łódzki w kontynuację tradycji diecezjalnej¹¹⁵. Psalm 118 z podziałem na cztery ośmiowersowe sekcje znalazł zastosowanie również w organizacji Prymy (1-8, 9-16, 17-24, 25-32). Rolę ostatniego, piątego psalmu w tej godzinie pełni *Symbol* św. Atanazego, *Quicumque vult*, złożony z 40 rytmicznych wierszy. Obecność psalmów we wszystkich godzinach do jednej antyfony, wprawdzie bez responsorium krótkiego będącego częścią składową tylko w diecezjalnym *cursus*¹¹⁶, zbliża zawartość godzin mniejszych księgi łódzkiej do zwyczaju katedralnego. Prymę niezmiennie kończono werselem *Exurge Domine adiuva nos* z responsem *Et libera nos propter nomen tuum*¹¹⁷. Zwyczaj ten utrzymuje również przekaz łódzki. Także zastosowana terminologia dla określenia poszczególnych dni tygodnia (*Feria Secunda, Feria Tertia, Feria Quarta, Feria Quinta, Feria Sexta, Sabbatho*) kontynuuje najbardziej powszechną tradycję, tzn. nie ma w kodeksie określeń typu *feria prima* dla niedzieli i *feria septima* dla soboty¹¹⁸. Psalterz oliwetański zasadniczo jednak zachowuje tożsamość monastyczną. Podjęcie kolejnych badań, zwłaszcza komparatystycznych, z pewnością poszerzy wiedzę na temat liturgii sprawowanej przez oliwetanów w okresie średniowiecza i ukaże ich wkład w rozwój kultury muzycznej Europy.

¹¹⁴ L. Sheppard, *The liturgical book*, w: *The Twentieth Century Encyclopedia of Catholicism*, t. 109, red. H. Daniel-Rops, New York 1962, s. 35.

¹¹⁵ D. Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford 1993, s. 30.

¹¹⁶ J. Harper, *Formy i układ liturgii*, s. 119. W *cursus* monastycznym nie śpiewano responsoriów krótkich. Po *capitulum* był tylko wersykuł i respons, zob. D. Hiley, *Western Plainchant*, s. 30.

¹¹⁷ J. Bisztyga, *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka*, s. 111.

¹¹⁸ A. Hughes, *Medieval Manuscripts*, s. 12.

Bibliografia

- Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro Diurnis Horis*, Romae 1949.
- Apel W., *Gregorian Chant*, Bloomington–London 1958.
- Bernagiewicz R., *Musica speculativa w sygnaturach antyfon repertuaru rzymsko-frankońskiego*, „Additamenta Musicologica Lublinensia” 6 (2010), nr 1, s. 49-100.
- Bisztyga J., *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka z 1599 roku jako pierwszy dokument potrydenckiego chóralu gregoriańskiego w Polsce*, Lublin 2009 (mps pracy doktorskiej w Archiwum KUL).
- Bisztyga J., *Psalterz Andrzeja Piotrkowczyka z 1599 roku jako księga liturgiczno-muzyczna*, „Additamenta Musicologica Lublinensia” 1 (2005), nr 1, s. 31-35.
- Bodzioch B., *Antyfonarze Andrzeja Piotrkowczyka z lat 1600-1645 jako przekaz polskich tradycji liturgiczno-muzycznych na przykładzie oficjów rymowanych. Studium źródłoznawczo-muzykologiczne*, Lublin 2005 (mps pracy doktorskiej w Archiwum KUL).
- Brzozecki S., *Oliwetanie*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 14, red. E. Gigilewicz i in., Lublin 2010, kol. 535-536.
- Denifle H., *Die Constitutionen des Predigerordens vom Jahre 1228*, w: *Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters*, t. 1, red. H. Denifle, F. Ehrle, Berlin 1885, s. 165-227.
- Dobszay L., *Reading an Office Book*, w: *The Divine Office in the Latin Middle Ages. Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography*, red. M.E. Fassler, R.A. Baltzer, New York 2000.
- Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer i in., Wrocław 1971.
- Ferretti P., *Estetica gregoriana*, t. 1, Roma 1934.
- Garnczarski S., *Antyfona „Salve Regina” w polskich przekładach zachowanych w źródłach drukowanych*, w: *Cantare amantis est. Wieloautorska monografia naukowa z okazji 80. urodzin ks. prof. dr. hab. Ireneusza Pawlaka*, red. W. Hudek, P. Wiśniewski, Lublin 2015.
- Gieysztor A., *Zarys dziejów pisma łacińskiego*, Warszawa 1973.

- Grzyb E., *Responsoria brevia w psalterzu krakowskim z 1716 roku. Studium muzykologiczne*, Lublin 1995 (mps pracy magisterskiej w Archiwum KUL).
- Harper J., *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku. Wprowadzenie historyczne i przewodnik dla studentów i muzyków*, tłum. M. Kowalska, Kraków 2002.
- Hawkins R., Halmo J., *Quicumque (quiquunque)*, w: *Worship Music*, red. E. Foley, Minnesota 2000.
- Hiley D., *Chorał gregoriański i neogregoriański. Zmiany stylistyczne w śpiewach oficjów ku czci średniowiecznych świętych*, „Muzyka” 48 (2003), nr 2, s. 3-16.
- Hiley D., *Chorał Kościoła zachodniego. Podręcznik*, tłum. M. Kaziński, Kraków 2019.
- Hiley D., *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford 1993.
- Hughes A., *Medieval Manuscripts for Mass and Office. A guide to their organization and terminology*, Toronto 1982.
- Johner D., *Wort und Ton im Choral*, Leipzig 1953.
- Knapiński R., *Iluminacje romańskiej Biblii Płockiej*, Lublin 1992.
- Kopeć J., *Collatio*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, red. R. Łukaszyk i in., Lublin 1979, kol. 540.
- Leksykon liturgii*, oprac. B. Nadolski, Poznań 2006.
- Miazga T., *Antyfonarz kielecki z 1372 roku pod względem muzykologicznym*, Graz 1977.
- Michałowska T., *Średniowiecze*, Warszawa 2002.
- Miodońska B., *Małopolskie malarstwo książkowe 1320-1540*, Warszawa 1993.
- Morawski J., *Recytatyw liturgiczny w średniowiecznej Polsce. Wersety, lekcje, oracje*, Warszawa 1996.
- Norel J., *Graduał franciszkański z Płocka. Rękopis ms. 3IV5B z XIII w. z Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Płocku w świetle polskiej i europejskiej tradycji liturgiczno-muzycznej. Studium źródłoznawcze*, Kraków 2007.
- Pałęcki W., *Antyfony maryjne na zakończenie Kompletu w polskiej edycji Liturgii godzin*, w: *Mirabile laudis canticum. Liturgia godzin: dzieje i teologia*, red. H.J. Sobeczko, Opole 2008.
- Pawlak I., *Formy chorału gregoriańskiego w polskojęzycznych obrzędach po Soborze Watykańskim II*, „Liturgia Sacra” 4 (1998), nr 1, s. 73-88.
- Pawlak I., *Hymnarz*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 6, red. J. Walkusz, Lublin 1993, kol. 1364-1365.
- Pawlak I., *Inwitorium*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 7, red. S. Wielgus, Lublin 1997, kol. 422-423.
- Reginek A., *Hymnodia*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 6, red. J. Walkusz, Lublin 1993, kol. 1366.

- Schenk W., Ścibor J., *Antyfona*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 1, red. F. Gryglewicz i in., Lublin 1973, kol. 710-711.
- Semkowicz W., *Paleografia łacińska*, Kraków 2002.
- Sheppard L., *The liturgical book*, w: *The Twentieth Century Encyclopedia of Catholicism*, t. 109, red. H. Daniel-Rops, New York 1962, s. 35.
- Sosnowski R., Tylus P., *Co mówią stare rękopisy*, Kraków 2010.
- Steiner R., Falconer K., *Little hours*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 14, red. S. Sadie, London 2001, s. 895.
- Strunk O., *Intonations and Signatures of the Byzantine Modes*, „The Musical Quarterly” 31 (1945), nr 3, s. 339-355.
- Szendrei J., *Notacja liniowa w polskich źródłach chorałowych XII-XVI wieku*, w: *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI-XVI wieku*, red. E. Witkowska-Zaremba, Kraków 1999.
- Wagner P., *Einführung in die gregorianischen Melodien*, t. 3: *Gregorianische Formenlehre*, Leipzig 1921.
- Wiśniewski P., *Hymny łacińskie najstarszą formą hymnodii*, „Liturgia Sacra” 12 (2006), nr 2, s. 321-326.
- Wiśniewski P., *Praktyka alternatim w rękopiśmiennym cantionale (r. 583) z Jasnej Góry*, „Teologia i Człowiek” 39 (2017), nr 3, s. 127-143.
- Wiśniewski P., *Śpiewy późnośredniowieczne w antyfonarzach płockich z XV/XVI wieku na podstawie responsoriów „Matutinum”*, Lublin 2010.
- Wiśniewski P., *Un salterio manoscritto di provenienza olivetana in Polonia*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 115 (2021), s. 511-524.

Źródła internetowe

- <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-alfa.r.1.1.html> (dostęp: 1.09.2021).
- <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-alfa.q.1.2.html> (dostęp: 1.09.2021).
- <https://cantus.uwaterloo.ca/chant/303230> (dostęp: 4.10.2021).
- <https://cantus.uwaterloo.ca/chant/672430> (dostęp: 29.09.2021).
- <https://www.museodellacattedrale.it> (dostęp: 1.09.2021).
- Thompson A., *Średniowieczne Salve Regina*, tłum. D. Krupińska, <http://rytdominikanski.pl/choral-dominikanski-2/sredniowieczne-salve-regina/> (dostęp: 29.09.2021).

Spis ilustracji

1. Pierwsza karta kodeksu oliwetańskiego	8
2. Pierwotna oprawa kodeksu	10
3. Wtórna oprawa kodeksu	11
4. Dwukolumnowy układ karty	18
5. Jednokolumnowy układ karty	18
6. Werset <i>Ego dixi Domine</i>	107
7. Werset <i>Dominus regit me</i>	108

Spis przykładów muzycznych

1. Antyfona <i>In tua iustitia</i>	81
2. Antyfona <i>Confortate manus</i>	81
3. Antyfona <i>Alleluia alleluia alleluia</i>	83
4. Antyfona <i>In tua iustitia</i>	83
5. Antyfona <i>Servite Domino</i>	84
6. Antyfona <i>Fundamenta eius</i>	85
7. Antyfona <i>Adiutor in tribulationibus</i>	85
8. Antyfona <i>Haec dies</i>	86
9. Antyfona <i>In tua iustitia</i>	87
10. Antyfona <i>Bonorum meorum</i>	87
11. Fragment antyfony <i>Salve Regina</i>	91
12. Responsorium <i>Christe Fili Dei vivi</i> z <i>Antiphonale Romanum</i>	96
13. Responsorium <i>Deus in nomine tuo</i> z psalterza oliwetańskiego	96
14. Antyfona <i>Adoremus Dominus, qui fecit nos</i>	99