

Agnieszka Leszczyńska

Instytut Muzykologii

Uniwersytet Warszawski

Piosnka nadobna dla dzieci.
Z myślą o młodocianych użytkownikach
polskich kancjonałów

W bogatym zasobie polskich kancjonałów protestanckich można znaleźć liczne pieśni, które w sposób bardziej lub mniej oczywisty przeznaczone były dla dzieci albo młodzieży. Obecność takich utworów wynikała w dużej mierze z zaleceń Lutra dotyczących edukacji religijnej poprzez muzykę. Do repertuaru dziecięcego należały przede wszystkim modlitwy przeznaczone do odmawiania lub odśpiewywania w ciągu dnia: Wyznanie wiary, Modlitwa Pańska, Dekalog, modlitwy poranne, wieczorne, związane z posiłkami.

In the rich repertoire of Polish Protestant hymnals many songs can be found, more or less explicitly intended for children or adolescents. The presence of such works was largely a result of Luther's recommendations on religious education through music. The children's repertoire included primarily prayers for reciting or singing during the day: the Creed, Lord's Prayer, Decalogue, morning and evening prayers, various meals prayers.

Słowa kluczowe: muzyka luterańska, kancjonał, katechizm, dzieci, edukacja, Seklucjan

Keywords: Lutheran music, hymnal, catechism, children, education, Seclucian

Modlitwa gdy dziatki spać idą to jeden z najbardziej lubianych i najczęściej wykonywanych dzisiaj utworów Wacława z Szamotuł, najwybitniejszego polskiego kompozytora epoki renesansu. Ta czterogłosowa

pieśń, skomponowana do słów Andrzeja Trzecieckiego (inc. „Już się zmięcha, nadchodzi noc...”), dzisiaj odbierana jest przede wszystkim jako autonomiczne dzieło muzyczne, a kontekst, w którym mogła niegdyś funkcjonować, w naszych czasach praktycznie stracił znaczenie. Inaczej zapewne było w wieku XVI, kiedy to użytkowy walor tego utworu musiał przeważać nad estetycznym. Szamotulczyk stworzył wprawdzie małe arcydzieło, ale pod względem doboru tematu nie był oryginalny – w kancjonałach szesnastowiecznych można znaleźć немало pieśni o zbliżonej tematyce. Ich treść sprowadzała się do kilku odmian modlitw dziecięcych – odmawianych (śpiewanych) przez dzieci lub w ich imieniu¹. Co prawda nie zawsze młodociany adresat bywał w pieśni lub jej tytule w sposób jednoznaczny wskazywany, ale czasami określony topos wykorzystany w utworze albo pewne jego cechy muzyczne zdawały się na takiego właśnie adresata wskazywać.

Wprowadzanie modlitw dziecięcych do praktyki dnia codziennego zapoczątkowane zostało niewątpliwie przez Marcina Lutera i teologów z jego kręgu. Kładli oni duży nacisk na budowanie świadomości religijnej młodego pokolenia poprzez odpowiednią edukację, opartą przede wszystkim na nauczaniu katechizmowym, a prowadzoną równoległe przez szkołę, kościół i dom². W *Małym katechizmie* Luter zalecał wdrażanie dzieci do codziennej praktyki modlitewnej pod okiem ojca rodziny. Ten wątek podejmowany był także przez polskich autorów wyznania augsburskiego. Jednym z nich był działający w Królewcu Jan Seklucjan, który w dodatku do swego katechizmu podsumował obowiązki religijne spoczywające na najmłodszych członkach domowej społeczności:

Wstawszy rano mają się dziatki naprzód przeżegnać, a ty słowa mówić: W imię Ojca i Syna i Ducha świętego. Amen. Po tym pokłękawszy na osobliwym miejscu mają mówić Credo, po tym pacierz, na ostatek mogą tę modlitwę mówić: Dziękuję Tobie, Boże, Ojczy Niebieski przez Chrystusa, Syna Twego jedynego, Pana naszego, żeś nas tej nocy od grzechu i wszelkiej szkody raczył zachować aż do tej godziny. Prosimy Cię, Ojczy Niebieski, abyś nas jeszcze tego dnia raczył zachować od grzechu i od wszelkich złych przygód dusznych i cielesnych, abychmy wszystko sprawowały i myśliły według wolej Twojej, a przetoż my nasze ciało i dusze nasze

¹ Stosowane w niniejszym artykule wymiennie pojęcia „dzieci”, „młodzież” itp. odnoszą się do osób pozostających z racji wieku pod opieką rodziców lub innych dorosłych.

² Por. Ł. Barański, *Historyczny kontekst powstawania Katechizmów Lutera i Katechizmu Heideberskiego*, „Gdański Rocznik Ewangelicki”, 8, 2014, s. 53.

w ręce twoje polecamy, a prosimy, żeby nas Twój Anioł strzegł, a z nami był, żeby diabeł żadnej mocy do nas nie miał. Amen.

Idąc spać, mają dać dobrą noc swoim starszym, a niż się uklada, mają się naprzód przeżegnać. W imię Ojca etc. Po tym, pokłękawszy, mają mówić Credo i pacierz, i tę modlitwę mogą przydać: Wszchemogący Ojczy Niebieski, dziękujęm Tobie przez Jezu Chrysta, Syna Twego, Pana naszego, iżś nas tego dnia raczył we zdrowiu zachować i wszelkiej szkody uchwycić, prosimy, abys raczył z wielkiego swego miłosierdzia odpuścić grzechy nasze, a tej nocy we zdrowiu bez grzechu zachować, a przeto my ciała swoje i dusze, i inne wszystkie rzeczy w ręce Twoje polecamy, aby Twój święty Anioł był przy nas, a by diabeł żadnego prawa do nas nie miał. Amen. [– –]

Także też, gdy przyjdzie godzina obiada albo wieczerzy, mają dziatki wszystko, co przysłuży ku stołu, nagotować, a po tym, gdy położą chleb albo potrawę, stanawszy wszystkie po rząd, przed stołem mają mówić albo jedno z nich Credo i pacierz. A po tym tę modlitwę mogą przydać: Wszchemogący miłościwy Panie, który z wielkiego miłosierdzia Twego rządysz wszelkie swe stworzenie na świecie, a gdyś też nam raczył zjednać te pokarmy ku pożywieniu i posileniu ciała naszego, prosimy Twojej świętej miłości: daj, abyśmy ich w łasce Twojej zmiennością we zdrowiużywiali, a Twojej świętej miłości za ty dary dziękować nie przepamiętały, przez Pana Jezu Chrysta, Syna Twego, Zbawiciela naszego. Amen.

Także też po obiedzie albo po wieczerzy mają czynić, stanawszy, Credo i pacierz mają mówić, i tę modlitwę, albo jeśli inną umieją, przydać: Wszchemogący, miłościwy Panie Boże, dziękujęm Twojej świętej miłości za ten pokarm i picie, któryś raczył nam zjednać i dać kużywaniu, i posileniu ciała naszego. Prosim cię, miły Panie, gdyśmy tym pokarmem i picim posileni, żebyśmy to czynili, co by było ku chwale Twojej świętej miłości, a ku naszemu dusznemu zbawieniu, przez Jezu Chrysta, Syna Twego, Odkupiciela i Zbawiciela naszego. Po tym dziatki mogą śpiewać Psalmy stojąc przed stołem, Boże przykazanie albo pacierz, a potem mają iść każde do roboty swojej albo do skoli³.

Z przedstawionego przez Seklucjana harmonogramu codziennych modlitw dziecięcych wynika, że do stałego rytuału należało odmawianie Credo i pacierza (tak najczęściej określano *Ojczy nasz*), w sumie sześć razy dziennie: rano, wieczorem oraz na rozpoczęcie i zakończenie takich posiłków jak obiad i wieczerza. Do tego podstawowego kanonu

³ J. Seklucjan, *Catechismus, to jest krótka a prosta starej wiary chrześcijańskiej nauka. Powtórę wydana przez Jana Seklucjana. K temu przydana krótka nauka czytania i pisania. Item Oeconomia albo nauka wszelkiego stanu ludziom potrzebna z Pisma Świętego*, Królewiec 1549, k. [a ver.–a II ver.], BN, sygn. SD XVI.O.6247 adl.; korzystałam z wersji elektronicznej: <https://polona.pl/item/14726456/4/>. Pisownię cytatów ze starodruków uwspółcześniono i dostosowano do zasad polskiej ortografii. Zmodernizowano także interpunkcję.

mogły być dodawane inne modlitwy: poranna, wieczorna i związana z posiłkami. Praktykowane było także śpiewanie po obiedzie i wieczorzy psalmów, Dekalogu i pacierza⁴. Kilka lat później, w roku 1558, Jakub Sylwiusz w *Pasterstwie domowym* dał wyraźne świadectwo temu, że dwie podstawowe kategorie tekstów wchodzące w skład kanonu katechizmowego mogły też być przez dzieci śpiewane:

Dla dziełek mogą w ten sposób być modlitwy: naprzód mają uczynić Wyznanie wiary świętej krześcijańskiej wszyscy głosem albo śpiewać pieśniczkę, w której jest Wyznanie wiary świętej chrześcijańskiej, jako stoi na przodku Katechizmu. Po Wyznaniu wiary tedy Modlitwę Pańską, to jest Ojcze nasz, któryś jest w niebiesiech etc.⁵

W polskich kancjonałach luterańskich można znaleźć dość liczne opracowania muzyczne modlitw zalecanych dzieciom do odmawiania w warunkach domowych. Było to zgodne z ideą wittenberskiego reformatora, który jako wielki miłośnik i znawca muzyki zabiegał o jej stałą obecność w praktykach religijnych. Luter uważał, że kto prawdziwie wierzy, ten powinien umieć o tym zarówno radośnie śpiewać, jak i opowiadać, m.in. w celu zachęcenia innych ludzi do pogłębiania wiary⁶. Jego zdaniem umiejętność śpiewania była nieodzownym warunkiem kwalifikującym także do zawodu nauczycielskiego⁷. Nauczyciel zajmujący się wprowadzaniem uczniów w prawdy wiary miał również wspomagać się przekazem śpiewanym.

Seklucjan, podobnie jak Luter, doceniał rolę muzyki w kształtowaniu tożsamości religijnej i dał temu wyraz, publikując w 1547 r. w królewieckiej oficynie Jana Weinreicha pierwszy polski kancjonał pt. *Pieśni duchowne a nabożne*. We wstępie tak określił cele swojej edycji:

Dla waszem też i teraz zgromadził ty święte pieśni, i niektórem sam uczynił, i dałem wydrukować nakładem swym, abyśmy wszyscy śpiewanym duchownym chwały Pana Boga, prosiły go i dziękowały za wszystkie

⁴ Podobny zestaw tekstów – z Wyznaniem wiary, Modlitwą Pańską i Dekalogiem – zalecał do użytku domowego i szkolnego Luter; por. R. A. Leaver, *Luther's Liturgical Music. Principles and Implications*, Cambridge 2007, s. 109–111.

⁵ J. Zaremba, *Pieśni chwał boskich*, oprac. muz. B. Brzezińska, oprac. hist. A. Kawecka-Gryczowa, Kraków 1989 (Monumenta Musicae in Polonia, Seria B: Collectanea Musicae Artis), s. 41.

⁶ Por. J. A. Loewe, *Why do Lutherans Sing? Lutherans, Music and Gospel in the First Century of Reformation*, „Church History”, 82, 2013, nr 1, s. 77.

⁷ Ibidem, s. 81.

dobroci Jego i miłosierdzie, które nam raczył okazać przez Syna Swego najmilejszego⁸.

Dwa kolejne, coraz obszerniejsze wydania tego kancjonału ukazały się w latach 1550 i 1559⁹. Wszystkie zawarte w nich utwory były jednogłosowe, więc ich wykonanie nie nastręczało raczej trudności nawet niezbyt wprawnym śpiewakom. W ostatniej edycji umieścił Seklucjan spory zestaw pieśni z tekstami stanowiącymi modlitwy przeznaczone na różne pory dnia. Zgrupował je w bloki zatytułowane: „Rano wstawszy” (osiem utworów), „Pożegnanie na każdy dzień” (jeden), „Przeżegnanie stołu” (osiem), „Dziękowanie po jedzeniu” (cztery), „Na nieszpór” (dwa), „Na wieczór” (dwa), „Idąc spać” (osiem)¹⁰. Wykorzystane zostały w nich teksty m.in. Mikołaja Reja, Szymona Zacjusza i wspomnianego już A. Trzecieckiego. Wśród pieśni do słów tego ostatniego znalazła się też monofoniczna *Modlitwa gdy dziatki spać idą*. Tę samą melodię wykorzystał Szamotulczyk jako tenorowy *cantus firmus* swojego czterogłosowego opracowania, o którym była mowa na początku artykułu. Pieśń Wacława z Szamotuł przypuszczalnie powstała przed 1559 r.¹¹, a zatem jednogłosowa wersja *Już się zmierzcha* musiała istnieć w tradycji ustnej (lub w niezachowanym zapisie) co najmniej kilka lat przed edycją w kancjonale Seklucjana¹².

⁸ J. Seklucjan, *Pieśni duchowne a nabożne nowo zebrane i wydane*, Królewiec 1547, s. 5, BN, sygn. SD XVI.O.6249 adl.; korzystałam z wersji elektronicznej: <https://polona.pl/item/14726461/4/>.

⁹ Istnieją dwie współczesne, komplementarne edycje pieśni Seklucjana: *Jana Seklucjana Pieśni chrześcijańskie dawniejsze i nowe...*, wstęp i oprac. A. Kalisz, Kraków 2007 (Biblioteka Tradycji, t. 62); *Pieśni z kancjonałów Jana Seklucjana (1547, 1550, 1559) oraz z różnych druków ok. 1554 – ok. 1607*, wyd. A. Kocot, P. Poźniak, Kraków 2012 (Hymnorum Poloniae Antiquorum Corpus, t. 1).

¹⁰ *Jana Seklucjana Pieśni*, s. 60–62, 166–194.

¹¹ Oryginalny druk z pieśnią Szamotulczyka nie zachował się, ale wiadomo, że wydany został w krakowskiej oficynie Łazarza Andrysowicza prawdopodobnie około 1550–1556 r.; por. *Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku. Nuty i komentarze*, zebrał i przyg. do dr. P. Poźniak, transkr. i oprac. tekstów staropolskich W. Walecki, Warszawa–Kraków 2004 (Monumenta Musicae in Polonia, Seria B: Collectanea Musicae Artis), s. 231.

¹² Zdania wśród badaczy na temat autorstwa samej melodii *Już się zmierzcha* są podzielone. Jedni (np. R. Mazurkiewicz) uważają ją za oryginalną kompozycję Wacława z Szamotuł, inni (np. K. Hławiczka) za istniejącą wcześniej pieśń, wykorzystaną jedynie przez Szamotulczyka jako *cantus firmus* jego polifonicznej kompozycji; por. R. Mazurkiewicz, *O melodiach kancjonałów Jana Seklucjana z 1547 i 1559 roku. Przyczynek do dziejów chóralu protestanckiego w Polsce*,

Charakteryzuje ją nieskomplikowana melika i bardzo prosta rytmika. W pieśni Szamotulczyka melodia ta stanowi kontrast w stosunku do trzech pozostałych, kunsztownie kontrapunktujących głosów. Wymagały one od wykonawców większej wprawy w sztuce wokalne niż partia tenoru, która mogła być powierzana także mniej biegłym śpiewakom. Ten wielogłosowy utwór zapewne był komponowany również z myślą o młodocianych wykonawcach. Nie była to jedyna polifoniczna kompozycja z tego typu tekstem. Dwie czterogłosowe modlitwy znalazły się we wrocławskim kancjonale z 1573 r. o tytule jednoznacznie wskazującym na adresatów edycji: *Summa nabożeństwa i powinowatstwa chrześcijańskiego, przez rozmowę dwu bratu spisana, a dla młodych dzieci na światło wydana*¹³. Były to: *Pieśń ranna* (inc. „Jezu Chryste, wszechmocny Panie, racz nam dać swe przeżegnanie...”) i *Pieśń przed wieczorem* (inc. „Mieszkać z nami, miły Panie, boć już wieczór niedaleko...”). W tym kontekście warto dodać, że już w 1524 r. w przedmowie do *Eyn geystlich Gesangk Buchleyen* Luter podkreślał istotną rolę czterogłosowych opracowań pieśni religijnych w muzycznej i ogólnej edukacji młodzieży¹⁴.

Kilka jednogłosowych „pieśni na czasy osobliwe dnia” z zapisem nutowym znalazło się także w kancjonale toruńskim z 1587 r. przypisywanym Piotrowi Artomiuszowi¹⁵. Ostatnią część tej księgi stanowiły nauki katechizmowe opatrzone tytułem *Pasterstwo domowe*. Znalazły się tam m.in. zalecenia dla gospodarza domu, aby po obudzeniu gromadził służbę i swoje dzieci na wspólnej modlitwie, którą miał kończyć tymi słowami: „Wszakże aby tym sprawniejsze były serca

Kraków 1967, s. 83. Kwestii tej na postawie zachowanych źródeł nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, niemniej struktura opisywanej melodii zdaje się wskazywać na jej popularny rodowód.

¹³ Autorstwo tego kancjonału, przypisywane powszechnie Stanisławowi Bornbachowi, zakwestionowała przekonująco H. Malinowska-Pisarenko, *Kancjonał „Summa nabożeństwa” z 1573 roku*, Warszawa 1972, mps pracy magisterskiej, Instytut Muzykologii UW; zob. też *Polska pieśń wielogłosowa*, s. 304.

¹⁴ Por. J. A. Loewe, *Why do Lutherans Sing?*, s. 78.

¹⁵ *Cantional, albo pieśni duchowne z Pisma Ś. ku czci a chwale samemu P. Bogu w Trójcy jedynemu; i też pomnożeniu kościoła jego ś. porządkiem dobrym a starożytnym sporządzone. Z większą pilnością niż przed tym wyrobione, z przydaniem pieśni niektórych, i psalmów nowotnych*, Toruń 1587, egz. Kraków, Fundacja XX. Czartoryskich, sygn. 1579 I Cim.; korzystałam z wersji elektronicznej: <https://polona.pl/item/68082053/845/>; współczesna edycja: *Cantional albo pieśni duchowne*, Thorn 1587, przedruk ze wstępem, hrsg. G. Kratzel, Frankfurt am Main 1980 (Symbolae Slavicae, t. 10).

nasze ku modlitwie, zaśpiewajmy piosneczkę głosy jednostajnymi”. W celu rozwiania ewentualnych wątpliwości autor kancjonału wyjaśniał: „A tu mogą zaśpiewać którąkolwiek z piosneczek porannych, wyższej położonych” i odsyłał do odpowiedniej karty swego dzieła¹⁶. Ta praktyczna instrukcja, formułowana zresztą w podobny sposób przy kolejnych modlitwach, wskazuje na kontekst wykonawczy tego typu pieśni: były one śpiewane przez wszystkich domowników, w tym także przez dzieci.

W kancjonałach polskich można też znaleźć najważniejsze z punktu widzenia formacji religijnej teksty (wraz z melodiami), do których śpiewania kilka razy dziennie zobligowane były dzieci: Wyznania wiary (lub alternatywnych wobec niego pieśni) i Modlitwy Pańskiej. To pierwsze występowało najczęściej jako *My wierzymy w jednego Boga*, czyli w postaci polskiego tłumaczenia parafrazy Credo dokonanej przez Lutra, z taką samą melodią jak w wersji niemieckiej. Seklucjan w swoim kancjonał przy tekście zamiast nut umieścił uwagę: „Na tę notę, na którą po niemiecku śpiewają *Wir gleüben all an einem Gott*”¹⁷. W kancjonał toruńskim z 1587 r. i w jego wydaniach późniejszych, sygnowanych nazwiskiem Artomiusza, umieszczony został już pełny zapis tej melodii¹⁸. Na pierwszym miejscu w rozdziale „Pieśni o wierze krześcijańskiej” kancjonału toruńskiego znalazł się jednak polski przekład Credo: *Wierzę w Boga Ojca wszechmogącego* z melodią wzorowaną na chorale gregoriańskim. Umieszczone dalej dwie kolejne parafrazy Wyznania wiary pozbawione są nut, ale opatrzone zostały wskazówkami dotyczącymi melodii, na jakie należy każdą z nich śpiewać¹⁹. Dwa polifoniczne opracowania tekstów należących do opisywanej grupy: czterogłosowe *Wierzę w Boga Ojca: Harmonia symboli apostolici* i trzygłosowe *Symbolicum apostolicum* znalazły się także we wrocławskim kancjonał z 1573 r.²⁰ Wybór parafraz tekstowych i opracowań muzycznych Wyznania wiary, z których mogli korzystać zarówno dorośli, jak i młodzież był zatem stosunkowo duży.

Podobnie rzecz się miała z Modlitwą Pańską, która funkcjonowała zarówno jako dosłowny przekład *Pater noster*, jak też w postaci rozbudowanej parafrazy tego tekstu. W pierwszym wydaniu kancjonału Seklucjana znalazła się pieśń *Ojciec nasz, któryś jest w niebie, nas*

¹⁶ *Cantional, albo pieśni duchowne*, k. V₂₀ver.

¹⁷ P. Poźniak, *Komentarze*, w: *Pieśni z kancjonałów Jana Seklucjana*, s. 162.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Cantional, albo pieśni duchowne*, k. M₈ver.–M₁₃.

²⁰ *Polska pieśń wielogłosowa*, s. 162–163, 306–307.

wszystkich wzywasz do siebie, opatrzona melodią zapożyczoną z pieśni do słów *Lutra Vater unser in Himmelreich* w wersji z 1537 r.²¹ W kancjonale toruńskim rozdział pt. „Piosnki na Modlitwę Pańską” zawiera aż siedem parafraz kanonicznego tekstu, w tym cztery opatrzone nutami (np. *Ojcze nasz niebieski, który jesteś w niebiesiech na wysokości*), a pozostałe ze wskazówkami dotyczącymi towarzyszących im melodii²². Znane są także cztery opracowania polifoniczne tej modlitwy, w tym czterogłosowa pieśń Cypriana Bazylika do słów A. Trzecieckiego *Ojcze nasz, któryś jest w niebie, my, grzeszni, prosimy Ciebie*, która wydana została jako samodzielny druk prawdopodobnie w Krakowie (ok. 1550). Jej trzy głosy górne utrzymane są w wysokich rejestrach, możliwych do wykonania przez małych chłopców²³. Również wrocławska *Summa nabożeństwa [- -] dla młodych dzieci* zawiera dwa czterogłosowe opracowania *Ojcze nasz, któryś jest w niebiesiech*²⁴.

Do tekstów zalecanych w ramach „pasterstwa domowego” należał też Dekalog. W przeciwieństwie do dwóch poprzednio omawianych nie miał bezpośredniego związku z liturgią, nie był modlitwą, a służąc utrwalaniu znajomości przykazań, spełniał czysto katechetyczną funkcję. Z tego względu można go uznać za tekst w szczególnie sposób adresowany do osób początkujących w poznawaniu zasad konfesyjnych, a więc przede wszystkim dzieci. *Pieśń o Bożym przykazaniu* (inc. „Dziesięcioro przykazanie dał Bóg na górze Synaj...”) znalazła się już w pierwszej edycji kancjonału Seklucjana z 1547 r. Była ona przekładem wiersza *Lutra Dies sind die heiligen zehn Gebot* i opatrzona została melodią zapożyczoną z tradycji niemieckiej²⁵. Składała się z dwunastu zwrotek. W trzeciej edycji tego kancjonału Seklucjan umieścił jeszcze inną wierszowaną wersję Dekalogu, bez nut: *Boże przykazanie, które śpiewają na starą notę: Maryjo, Panno ślachetna z pokolenia świętego* (inc. „To-ć jest Boże przykazanie, grzechów naszych poznanie...”). Melodia wskazanej przez Seklucjana pieśni maryjnej, wedle wiarygodnej hipotezy Piotra Poźniaka, odpowiada starej niemieckiej pieśni *Maria zart*²⁶. Ta wersja śpiewanego Dekalogu jest znacznie bardziej zwięzła od poprzedniej – mieści się w jednej zaledwie strofie.

²¹ Por. P. Poźniak, *Komentarze*, s. 160.

²² *Cantional, albo pieśni duchowne*, k. M₁₃-N₂.

²³ *Polska pieśń wielogłosowa*, s. 76, 227-228.

²⁴ *Ibidem*, s. 164-165, 307-308.

²⁵ Por. P. Poźniak, *Komentarze*, s. 168.

²⁶ *Ibidem*, s. 161-162, 186.

Można z tego wysnuć wniosek, że Seklucjan dostrzegł potrzebę redukcji długości modlitw i tekstów zalecanych przez niego samego do odmawiania lub śpiewania aż sześć razy dziennie.

W kancjonale toruńskim pieśni dekalogowe znalazły się w rozdziale „O dziesięciorgu przykazaniu Bożym”²⁷. Trzy spośród czterech opatrzone zostały zapisem nutowym, a jedna słowną wskazówką dotyczącą melodii. Najkrótsza pieśń (*Pamiętajmy krześcizanie, że nam dał Bóg na chowanie*) liczy dziesięć zwrotek, dwie inne po czternaście, a najdłuższa (*Wszelki co żądasz zbawienia słuchaj tego przykazania*) – aż 31. Ta ostatnia pieśń, o treści łączącej Dekalog z opisem plag mających spaść na tych, co nie żyją zgodnie z przykazaniami, znana była już wcześniej – ukazała się w krakowskiej oficynie Mateusza Siebeneychera pod koniec lat pięćdziesiątych XVI w. jako samodzielny druk pt. *Przykazanie Boże, z tymi błogostawieństwami i przekleństwami, które są napisane w piątym księgach Mojżeszowych*²⁸. W toruńskiej edycji zasugerowana została jednak inna melodia niż ta zapisana w krakowskim wydaniu.

Polifoniczne pieśni dekalogowe pojawiały się w Polsce – głównie w oficynach krakowskich – jako samodzielne druki już od 1545 r. Wtedy to Hieronim Wietor wydrukował czterogłosową pieśń *Przykazanie Boże* (inc. „Dziesięciorgo przykazanie dał nam Pan Bóg na chowanie...”)²⁹. Typograf ten, zaangażowany głównie w produkcję wydawnictw przeznaczonych dla katolików, nie stronił jednak od kontaktów z kręgami luterańskimi i prawdopodobnie stamtąd zaczerpnął impuls do edycji *Przykazania*. Fakt o tyle intrygujący, że Wietor okazał się pionierem w tym zakresie: wytłoczona przezeń pieśń jest nie tylko najwcześniejszym polskim drukowanym utworem o tematyce dekalogowej, ale też dziełem wielogłosowym i w dodatku skomponowanym przez profesjonalistę. Tożsamość autora nie jest znana, ale takiej kompozycji nie powstydziliby się nawet Szamotulczyk.

Nazwisko tego kompozytora łączyć z pewnością należy z innym anonimowym drukiem zatytułowanym *Dekalog więszy* (1567), zawierającym dwie pieśni rozpoczynające się od słów „Chrześcizanie, posłuchajcie: dziesięciorgo przykazanie dał Pan Bóg nam, wiernym, na chowanie...”: dwunastozwrotkową (*Dekalog więszy*) i siedmiozwrotkową (*Dekalog mniejszy*). Obie mają to samo czterogłosowe opracowanie

²⁷ *Cantional, albo pieśni duchowne*, k. M₂ver.–M₈.

²⁸ Por. P. Poźniak, *Komentarze*, s. 196.

²⁹ *Polska pieśń wielogłosowa*, s. 72, 224.

muzyczne (zapisane jedynie przy pierwszej), niemal identyczne z wydanym kilka lat wcześniej *Psalmem CXVI* Wacława z Szamotuł³⁰. Kontrafaktury te nie były raczej dziełem kompozytora, który zmarł około 1560 r., inicjatywa przystosowania jego muzyki do nowych tekstów musiała wyjść od kogoś innego. Utwory te, ze względu na teksty zalecane zarówno przez Lutra, jak i Seklucjana do użytku w „pasterstwie domowym”, mogły być śpiewane z udziałem dzieci.

Dziecięcego adresata jednoznacznie określono w tytułach dwóch innych edycji zawierających czterogłosowe pieśni o przykazaniach. W krakowskiej oficynie Mateusza Siebeneychera został wydany w 1558 r. *Decalogus, to jest dziesięcioro przykazanie Boże ku śpiewaniu dla dziatek krotce uczynione*³¹. Znalazła się w nim pieśń *Pamiętajmy, krześcijanie*, której tenor – jako samodzielny jednogłosowy utwór – został opublikowany w późniejszym o prawie trzy dekady kancjonale toruńskim. Prawdopodobnie melodia ta funkcjonowała jako jednogłosowa pieśń jeszcze przed 1558 r. Z kolei wrocławska *Summa nabożeństwa* [– –] *dla młodych dziatek* z 1573 r. zawiera obok innych pieśni (w tym omawianych wcześniej *Modlitwy Pańskiej* i *Wyznania wiary*) czterogłosową *Harmonia decalogi* (inc. „Pan Bóg, który człowieka stworzył...”)³². Istnienie tak wielu pieśniowych wariantów Dekalogu – jednogłosowych i wielogłosowych, krótszych i dłuższych – świadczy o dużym zapotrzebowaniu na tego rodzaju repertuar.

Pieśni z polskich kancjonałów przeznaczone do wykonania przez dzieci nie ograniczały się oczywiście do zestawu sugerowanego przez katechizm. Na młodocianego adresata utworów nienależących do tego zbioru mógł wskazywać m.in. kwalifikator „dla dziatek” pojawiający się już w tytułach wcześniej omawianych pieśni. W odniesieniu do innego repertuaru można go znaleźć m.in. w kancjonale toruńskim z 1587 r. Do takich utworów należy *Kolęda na Boże Narodzenie dla dziatek* (inc. „Nuż my dziateki zaśpiewajmy z weselem...”)³³. Jej nieskomplikowana melodia, utrzymana w ambitusie kwinty (f–c¹), nadawała się znakomicie do śpiewania przez mało nawet wprawne w sztuce muzycznej dzieci. Kolęda ta cieszyła się dużą popularnością. Została opublikowana w kilku polskich kancjonałach z XVI i XVII w., a najwcześniejszym znanym źródłem jej melodii jest *Kolenda* zapisana

³⁰ Ibidem, s. 74–75, 225–227.

³¹ Ibidem, s. 73, 225.

³² Ibidem, s. 161, 305.

³³ *Cantional, albo pieśni duchowne*, k. C₆ver.–C₇.

około 1537 r. w tabulaturze organowej Jana z Lublina³⁴. Dwugłosowe, niezbyt wyrafinowane opracowanie *Nuż my dziatki zaśpiewajmy* znalazło się jako drugi utwór w niewielkim druku pt. *Piosnka na dzień Narodzenia Pańskiego, na notę jako: Dies est laeticiae etc. Przyłożona jest kolęda ku śpiewaniu dla dziątek*, opublikowanym w krakowskiej oficynie Łazarza Andrysowicza około 1550–1556 r.³⁵ Piotr Poźniak zakwestionował wprawdzie dziecięce przeznaczenie tego utworu, wskazując m.in. na obecność w nim nieużytecznego dla dzieci rejestru basowego³⁶, ale trudno się z tą opinią zgodzić, ponieważ znajdujący się w tenorze *cantus firmus*, czyli pierwotna, jednogłosowa wersja kolędy *Nuż my dziatki zaśpiewajmy*, obecna także w kancjonale toruńskim, jest wręcz modelowym przykładem prostej dziecięcej piosenki, a towarzyszący jej głos basowy mógł być wykonywany przez dorosłego śpiewaka albo na jakimś instrumencie.

W rozdziale „Na dzień Trzech Królów” kancjonału toruńskiego znalazła się *Piosnka druga nadobna dla dziątek, na dwa głosy* (inc. „Szczodry wieczór, szczodry wieczór, Królu niebieski...”)³⁷. Jest to utwór przeznaczony na dwa dyszkanty śpiewające w tercjach równoległych. Ta prosta, lecz niepozbawiona wdzięku kompozycja stanowi znakomite ćwiczenie dla adeptów sztuki wielogłosowego śpiewu. Zastosowano w jej zapisie ciekawy zabieg graficzny – początki zwrotek siódmej („Duchu święty”), dziewiątej („Synu Boży”) i jedenastej („Daj to, Ojcze”) zostały oznaczone rysunkami dłoni wskazujących na te słowa. W ten sposób zwrócono młodemu śpiewakom uwagę na postać Trójcy Świętej.

Określenie „dla dziątek” nie było zapewne dla użytkowników kancjonałów niezbędne jako wskazówka wykonawcza w przypadku pieśni, które zwyczajowo przeznaczone były dla młodzieży, ale wyodrębnienie takich utworów bez znajomości współczesnych im konwencji nie jest proste. Niemniej w niektórych przypadkach można mówić ze sporym prawdopodobieństwem o przeznaczeniu pewnych tekstów do wykonywania przez dzieci. Do takich utworów należało przypuszczalnie polskie tłumaczenie niemieckiego hymnu *Erhalt uns Herr bei deinem Wort*. Luter napisał go w 1542 r. i określił mianem *Kinderlied*³⁸.

³⁴ Por. *Polska pieśń wielogłosowa*, s. 237; B. Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych z pierwszej połowy XVI wieku*, Kraków 1987, s. 164.

³⁵ *Polska pieśń wielogłosowa*, s. 90, 236–237.

³⁶ Por. *ibidem*, s. 237.

³⁷ *Cantional, albo pieśni duchowne*, k. C₁₄–C₁₅.

³⁸ Por. R. A. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, s. 107.

Miała być to jedna z pieśni katechizmowych, a więc wykonywanych regularnie przez młodych ludzi. W pierwotnej wersji tekst pierwszej strofy stanowił modlitwę do Boga o obronę przed największymi, w rozumieniu Lutra, wrogami Kościoła chrześcijańskiego: papieżem i Turkami³⁹. Pieśń ta, niezwykle popularna w kancjonałach niemieckich, w polskich pojawiała się nieco rzadziej i jej przekłady (lub parafrazy) nie zawierały odniesień do papieża. Najstarsza polska wersja – na cztery głosy – została wydana w 1549 r. w krakowskiej oficynie wdowy po Wietorze jako druk ulotny pt. *Modlitwa powszechna do Trojce Świętej przeciwko nieprzyjacielom Kościoła Świętego*⁴⁰. Jej tekst stanowi dość wierne tłumaczenie oryginału („Boże Ojczy, przy słowie Twem / Racz nas zachować prawdziwem, / Słum Turki i heretyki, / Syna twego przeciwniki”), a tenorowy *cantus firmus* zawiera oryginalną niemiecką melodię. Inna wersja polskiego tekstu towarzyszyła melodii *Erhalt uns Herr* w drugiej edycji kancjonału Seklucjana z 1550 r.: „Rządź nas, Panie, przy twym słowie, uśmierz Tve nieprzyjaciele, którzy Chrysta, Syna Twego prześladują prawdę Jego”⁴¹. Ten wariant muzyczno-tekstowy, czasem z nieznacznymi odchyleniami, pojawił się jeszcze w kilku innych polskich kancjonałach⁴². W kancjonał toruńskim z 1587 r. umieszczono bez nut oba znane wcześniej przekłady pod wspólnym tytułem *Piosnka, aby nas Pan Bóg przy Słowie swoim świętym zachować raczył. Erhalt uns Herr*⁴³. Oryginalny hymn w polsko-niemieckiej społeczności Torunia był z pewnością dobrze znany i jego melodia nie wymagała zapisu. Niestety nie jest możliwa jednoznaczna odpowiedź na pytanie, czy pieśń ta była w środowisku polskim, podobnie jak w niemieckim, „piosnką dla dzieci”. Wydaje się jednak, że tam, gdzie użytkownicy pierwotnej wersji mieli na co dzień styczność z użytkownikami polskiego przekładu – jak np. w Toruniu czy Królewcu – intencje Lutra odnośnie do przeznaczenia pieśni mogły być z większym prawdopodobieństwem właściwie realizowane.

Kancjonał toruński, niezależnie od tego, czy jego edycja z 1587 r. była dziełem Piotra Artomiusza⁴⁴, czy też nie, zapewne już wówczas

³⁹ „Erhalt uns, Herr, bey deinem Wort / Und steur des Bapst und Türcken Mord, / Die Jhesum Christum, deinen Son / Wollten stürzten von deinem Thron”.

⁴⁰ *Polska pieśń wielogłosowa*, s. 108, 253–254.

⁴¹ *Pieśni z kancjonałów Jana Seklucjana*, s. 76.

⁴² P. Poźniak, *Komentarze*, s. 176.

⁴³ *Cantional, albo pieśni duchowne*, k. L₄–L₄ver.

⁴⁴ Przedmowa sygnowana jego nazwiskiem pojawia się dopiero w kolejnej edycji, w 1596 r.

był wykorzystywany w pracy duszpasterskiej i edukacyjnej przez niego samego oraz jego kolegów z kościoła św. Jerzego w Toruniu⁴⁵. Artomiusz zdawał sobie sprawę z dydaktycznego potencjału tego typu wydawnictwa. W przedmowie do edycji z roku 1597 (i następnych) zwrócił uwagę na korzyści lingwistyczne płynące „dla żaczków” z podpisanych pod niektórymi pieśniami tekstów w dwóch językach – polskim i łacińskim⁴⁶. Można zatem uznać, że wszystkie dwujęzyczne pieśni były w jego intencji przeznaczone właśnie dla uczniów. W pierwszym wydaniu znalazło się pięć utworów: *Puer natus in Bethlehem / Narodził się Syn w Betleem*⁴⁷, *Surrexit Christus hodie / Krystus Pan dzisiaj z martwych wstał*⁴⁸, *Surrexit Dominus / Tego Dnia świętego*⁴⁹, *Resurrexit noster Dominus / Wstałci z martwych nasz Zbawiciel*⁵⁰ oraz *Spiritus Sancti gratia / Radujmy się wszyscy z tego*⁵¹. Pieśni te przeznaczone były na najważniejsze święta roku kościelnego (Boże Narodzenie, Wielkanoc, Zesłanie Ducha Świętego), a uroczysty charakter trzech z nich podkreślony został dodatkowo opracowaniem polifonicznym⁵². W kolejnych wydaniach kancjonału przybywało polsko-łacińskich pieśni, w 1620 r. było ich dziesięć⁵³.

O intensywnym udziale uczniów związanych z kościołem św. Jerzego w życiu muzycznym Torunia, a tym samym o wykorzystywaniu przez nich odpowiedniego repertuaru – głównie kancjonałowego – świadczą zachowane dokumenty z tej parafii⁵⁴. Do wykonań repertuaru kancjonałowego przywiązywano w polskiej świątyni tak wielką wagę, że w 1584 r. zdecydowano się na zastąpienie witraży szybami ozdobionymi

⁴⁵ Świątynia ta należała do polskich luteranów i była określana mianem *Ecclesia nostra polona*; por. P. Birecki, *Sztuka luterkańska na ziemi chełmińskiej. Od drugiej połowy XVI do pierwszej ćwierci XVIII wieku*, Warszawa 2007, s. 106.

⁴⁶ P. Fijałkowski, *Kancjonał Piotra Artomiusza z 1620 r.*, *OiRWP*, 44, 2000, s. 139.

⁴⁷ *Cantional, albo pieśni duchowne*, k. C₄–C₅ver.

⁴⁸ *Ibidem*, k. E₂₀ver.–F₂.

⁴⁹ *Ibidem*, k. F₂₀–G₁ver.

⁵⁰ *Ibidem*, k. G₇ver.

⁵¹ *Ibidem*, k. H₈–H₁₀. Polska wersja jest w pierwszej części niezależna od łacińskiej, w drugiej stanowi jej parafrazę.

⁵² *Surrexit Christus hodie / Krystus Pan dzisiaj z martwych wstał* i *Spiritus Sancti gratia / Radujmy się wszyscy z tego* – na cztery głosy, *Surrexit Dominus / Tego Dnia świętego* – na trzy głosy.

⁵³ Por. P. Fijałkowski, *Kancjonał Piotra Artomiusza*, s. 134.

⁵⁴ Więcej na ten temat: A. Leszczyńska, *Music and Musicians in Late-Renaissance Toruń*, w: *Musica Baltica: The Music Culture of Baltic Cities in Modern Times*, red. J. Woźniak, Gdańsk 2010 (Prace Specjalne Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, t. 80), s. 169.

tylko herbami fundatorów, specjalnie po to, aby rozświetlić wnętrze i tym samym ułatwić śpiewakom korzystanie z kancjonałów⁵⁵.

W roku 1579 świętojerski pastor Abraham ze Zbąszynia uruchomił ponownie zlikwidowaną kilka lat wcześniej polską szkołę i zatrudnił w niej polskiego kantora, a tym samym odebrał uczniom miejskiemu gimnazjum i ograniczył kantorowi gimnazjalnemu możliwość towarzyszenia polskim pogrzebom, co stało się powodem skargi dyrektora tej szkoły do toruńskiej Rady Miejskiej⁵⁶. Zgodnie z panującym wówczas zwyczajem ceremoniom żałobnym oprawę wokalną zapewniali uczniowie miejscowej szkoły pod przewodnictwem kantora, dla którego było to źródłem dodatkowego zarobku. Ale i młodzi ludzie mogli liczyć na jakąś gratyfikację ze strony żałobników, toteż zapewne przykładali się z większym lub mniejszym entuzjazmem do tego obowiązku⁵⁷. Repertuar przeznaczony na tego typu uroczystości mogli znaleźć w różnych kancjonałach, w tym również w toruńskim. Rozdział „Pieśni Pogrzebowi należące” zawierał siedem utworów i odsyłał do dwóch dalszych (z tekstami psalmów), umieszczonych w innym miejscu tej edycji⁵⁸.

Kantorzy sprawujący pieczę nad chórem złożonym z uczących się w przykościelnej szkole chłopców dbali o dobór repertuaru w języku polskim. W 1583 r. specjalnie na potrzeby uczniowskiego zespołu sprawiono „polnische Psalmbücher”⁵⁹. Zastosowana w kościelnej zapisce liczba mnoga może wskazywać albo na zakup kilku egzemplarzy jednego tytułu, albo kilku różnych tytułów; niewykluczone, że wśród nich znalazły się wydane trzy lata wcześniej w Krakowie *Melodie na Psalterz polski* Mikołaja Gomółki. Kolejny nabytek – „Polnisch Cantional Buch” – odnotowany został w 1589 r.⁶⁰; przypuszczalnie był to kancjonał toruński z 1587 r.

Zawartość tego zbioru zapewne już od pierwszego wydania kształtowała się pod wpływem lokalnych, toruńskich potrzeb, a więc także

⁵⁵ Por. P. Birecki, *Sztuka luterkańska*, s. 109.

⁵⁶ Por. T. Glemma, *Stosunki kościelne w Toruniu w stuleciu XVI i XVII na tle dziejów kościelnych Prus Królewskich*, Toruń 1934 (Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu, t. 42), s. 99.

⁵⁷ O udziale uczniów w pogrzebach zob. E. Kizik, *Wesele, kilka chrztów i pogrzebów. Uroczystości rodzinne w mieście hanzeatyckim od XVI do XVIII wieku*, Gdańsk 2001 (Gdańskie Studia z Dziejów Nowożytnych, t. 1), s. 234–248.

⁵⁸ *Cantional, albo pieśni duchowne*, k. S₁₀–S₁₈.

⁵⁹ AP w Toruniu, EGWJ 130, k. 60.

⁶⁰ Ibidem, k. 77.

z myślą o świętojerskim zespole chłopięcym. Swoistym ewenementem na tle polskiego repertuaru kancjonałowego jest tu *Litania* (inc. „Wysłuchaj nas, miły Panie...”) ⁶¹. Pojawiają się w niej niespotykane gdzie indziej wskazówki dotyczące wykonawców (przed pierwszym wersem: „A to Pasterz napierwej intonuje”, przed kolejnym: „Kor” i podobnie w całym utworze). Pastor śpiewa na przemian z chórem (złożonym najpewniej z uczniów) tylko na początku litanii, wkrótce pojawia się „Żak”, który zastępuje pastora w jego responsorialnym dialogu z zespołem i prowadzi wykonanie litanii do samego końca. Utwór taki mógł być zatem nie tylko elementem liturgii, ale też ćwiczeniem szkolnym: uczeń-solista najpierw przysłuchiwał się, w jaki sposób swoją partię wykonuje pastor, a następnie naśladował swego mistrza.

Na uwagę zasługuje również fakt, że w pieśniach wielogłosowych w kancjonałach toruńskim tylko bas, przeznaczony zapewne do śpiewania przez kantora, utrzymany był w niskim rejestrze, natomiast zakresy pozostałych partii były dość wysokie, dostosowane do możliwości głosów chłopięcych, np. tenor rzadko schodził poniżej dźwięku g.

Polskie kancjonały innowiercze, przede wszystkim luterzańskie, stanowiły bogate źródło repertuaru religijnego dla młodzieży młodszej i starszej, początkującej w zakresie sztuki muzycznej i dobrze już w niej wyedukowanej, śpiewającej w domu, szkole i kościele. Rozśpiewanie, które młodzi ludzie zawdzięczali wykonywaniu pieśni w szczególny sposób dla nich przeznaczonych, choćby w zakresie „pasterstwa domowego”, mogło przyczyniać się do tego, że bez większego trudu towarzyszyli starszym w wykonywaniu także innych utworów kancjonałowych. Nie wiadomo, na ile powszechnie znane były w Polsce zalecenia Lutra odnoszące się do formowania tożsamości religijnej młodzieży poprzez muzykę, ale autorzy polskich kancjonałów musieli zdawać sobie z nich sprawę.

Ten trend edukacyjny nie miał swojego odpowiednika w ówczesnym Kościele katolickim. Wybitne pod względem artystycznym dzieło Mikołaja Gomółki – 150 czterogłosowych psalmów do słów Jana Kochanowskiego – nie mogło stanowić przeciwwagi dla różnorodnego pod względem treści i stopnia trudności repertuaru polskich kancjonałów protestanckich. Nie było ono zresztą przeznaczone w zasadzie dla młodocianych wykonawców. Wprawdzie na podstawie dedykacji dla biskupa Piotra Myszkowskiego, w której kompozytor zachwalał przystępność swoich utworów: „są łączniuchno

⁶¹ *Cantional, albo pieśni duchowne*, k. V₄–V₁₂ver.

uczynione, prostakom nie zatrudnione”⁶², można sądzić, że brał pod uwagę także początkujących w rzemiośle muzycznym wykonawców, ale nie musiał mieć na myśli akurat dzieci. W dość licznych kompozycjach, np. w Psalmie XCVII *Dominus regnavit exultet* (inc. „Pan nasz, Bóg nasz panuje...”) użył jednak Gomółka wyjątkowo wysokich rejestrów w trzech górnych głosach, dostosowując je do możliwości wykonawczych chłopców przed mutacją, a dorosłemu śpiewakowi zostawiając do wykonania bas. W Psalmie CXLVIII *Laudate Dominum de coelis* (inc. „Duchy prózne śmiertelności...”) zastosował wysokie zakresy dźwięków we wszystkich czterech głosach: a¹–f² (superius), e¹–d² (alt), c¹–b¹ (tenor), f–f¹ (bas)⁶³ – takie rejestry teoretycznie pozwalały na wykonanie całości przez zespół głosów chłopięcych. Czy rzeczywiście taka intencja towarzyszyła Gomółce przy komponowaniu owego utworu? Jeżeli nawet tak było, to aspekt edukacyjny tego zabiegu odgrywał tu raczej podrzędną rolę, a znacznie bardziej istotne mogło być dążenie do retorycznego odwzorowania sensu słów: „Duchy prózne śmiertelności, Dajcie cześć na wysokości Panu ze wszech nawyższemu”⁶⁴. Co ciekawe, utwór ten w całości, chociaż bez nazwiska kompozytora, znalazł się w firmowanej już przez Artomiusza edycji kancjonału toruńskiego z 1601 r.⁶⁵ Świętojerski kaznodzieja nie tylko zatem znał dzieło Gomółki, ale też, zapewne celowo, wybrał z niego to opracowanie psalmu, które najlepiej wydobywało walory brzmienia chóru chłopięcego, z jakim na co dzień miał do czynienia.

Melodie na Psalterz polski, choć w założeniu miały być egalitarne, w istocie były nieco zbyt trudne dla muzycznych amatorów. Ale młodym śpiewakom wyedukowanym na protestanckich kancjonałach nie sprawiały raczej trudności wykonawczych, co więcej, mogły stanowić dla nich znakomite źródło interesującego, uniwersalnego pod względem konfesyjnym repertuaru. Wydaje się zatem wielce prawdopodobne, że w toruńskim kościele św. Jerzego z tajemniczych „polnische Psalmbücher” dziatki śpiewały właśnie nadobne Gomółkowe melodie.

⁶² M. Gomółka, *Melodie na Psalterz polski przekładania Jana Kochanowskiego. Transkrypcja*, przyg. do wyd. M. Perz, oprac. kryt. tekstu J. Woronczak, Kraków 1983, s. 3.

⁶³ Por. ibidem, s. 133.

⁶⁴ Por. M. Perz, *Melodie na Psalterz polski Mikołaja Gomółki. Interpretacje i komentarze*, Kraków 1988, s. 215.

⁶⁵ Por. idem, *Mikołaj Gomółka. Monografia*, Kraków 1981, s. 10. Za zwrócenie mi uwagi na ten istotny szczegół dziękuję Piotrowi Maculewiczowi z BUW.

Bibliografia

Źródła

Rękopisy

Archiwum Państwowe w Toruniu, EGWJ 130

Druki

Cantional, albo pieśni duchowne z Pisma Ś. ku czci a chwale samemu P. Bogu w Trójcy jedynemu; i też pomnożeniu kościoła jego ś. porządkiem dobrym a starożytnym sporządzone. Z większą pilnością niż przed tym wyrobione, z przydaniem pieśni niektórych, i psalmów nowotnych, Toruń 1587, Kraków, Fundacja XX. Czartoryskich, sygn. 1579 I Cim.

J. Seklucjan, *Catechismus, to jest krótka a prosta starej wiary chrześcijańskiej nauka. Powtóre wydana przez Jana Seklucjana. K temu przydana krótka nauka czytania i pisania. Item Oeconomia albo nauka wszelkiego stanu ludziom potrzebna z Pisma Świętego*, Królewiec 1549, Warszawa, BN, sygn. SD XVI.O.6247 adl.

J. Seklucjan, *Pieśni duchowne a nabożne nowo zebrane i wydane*, Królewiec 1547, Warszawa, BN, sygn. SD XVI.O.6249 adl.

Edycje źródłowe

Cantional albo pieśni duchowne, Thorn 1587, przedruk ze wstępem, hrsg. G. Kratzel, Frankfurt am Main 1980 (Symbolae Slavicae, t. 10)

M. Gomółka, *Melodie na Psalterz polski przekładania Jana Kochanowskiego. Transkrypcja*, przyg. do wyd. M. Perz, oprac. kryt. tekstu J. Woronczak, Kraków 1983

Jana Seklucjana Pieśni chrześcijańskie dawniejsze i nowe..., wstęp i oprac. A. Kalisz, Kraków 2007 (Biblioteka Tradycji, t. 62)

Pieśni z kancjonałów Jana Seklucjana (1547, 1550, 1559) oraz z różnych druków ok. 1554 – ok. 1607, wyd. A. Kocot, P. Poźniak, Kraków 2012 (Hymnorum Poloniae Antiquorum Corpus, t. 1)

Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku. Nuty i komentarze, zebr. i przyg. do dr. P. Poźniak, transkr. i oprac. tekstów staropolskich W. Walecki, Warszawa–Kraków 2004 (Monumenta Musicae in Polonia, Seria B: Collectanea Musicae Artis)

J. Zaremba, *Pieśni chwał boskich*, oprac. muz. B. Brzezińska, oprac. hist. A. Kawecka-Gryczowa, Kraków 1989 (Monumenta Musicae in Polonia, Seria B: Collectanea Musicae Artis)

Opracowania

Ł. Barański, *Historyczny kontekst powstawania Katechizmów Lutra i Katechizmu Heidelberskiego*, „Gdański Rocznik Ewangelicki”, 8, 2014, s. 52–66

- P. Birecki, *Sztuka luterańska na ziemi chełmińskiej. Od drugiej połowy XVI do pierwszej ćwierci XVIII wieku*, Warszawa 2007
- B. Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych z pierwszej połowy XVI wieku*, Kraków 1987
- P. Fijałkowski, *Kancjonał Piotra Artomiusza z 1620 r.*, *OiRwP*, 44, 2000, s. 129–148
- T. Glemma, *Stosunki kościelne w Toruniu w stuleciu XVI i XVII na tle dziejów kościelnych Prus Królewskich*, Toruń 1934 (*Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu*, t. 42)
- E. Kizik, *Wesele, kilka chrztów i pogrzebów. Uroczystości rodzinne w mieście hanzeatyckim od XVI do XVIII wieku*, Gdańsk 2001 (*Gdańskie Studia z Dziejów Nowożytnych*, t. 1)
- R. A. Leaver, *Luther's Liturgical Music. Principles and Implications*, Cambridge 2007
- A. Leszczyńska, *Music and Musicians in Late-Renaissance Toruń*, w: *Musica Baltica. The Music Culture of Baltic Cities in Modern Times*, red. J. Woźniak, Gdańsk 2010 (*Prace Specjalne Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku*, t. 80), s. 165–175
- J. A. Loewe, *Why do Lutherans Sing? Lutherans, Music and Gospel in the First Century of Reformation*, „*Church History*”, 82, 2013, nr 1, s. 69–89
- H. Malinowska-Pisarenko, *Kancjonał „Summa nabożeństwa” z 1573 roku*, Warszawa 1972, mps pracy magisterskiej, Instytut Muzykologii UW
- R. Mazurkiewicz, *O melodiach kancjonałów Jana Seklucjana z 1547 i 1559 roku. Przyczynek do dziejów choratu protestanckiego w Polsce*, Kraków 1967
- M. Perz, *Melodie na Psalterz polski Mikołaja Gomółki. Interpretacje i komentarze*, Kraków 1988
- M. Perz, *Mikołaj Gomółka. Monografia*, Kraków 1981

Piosnka nadobna dla dzieci [Beautiful Song for Children]. Thinking of Juvenile Users of Polish Hymnals

An analysis of the contents of the Polish Lutheran hymnals (e.g. by Seclucian of 1547, 1550, 1559, Toruń hymnal of 1587), with reference to the recommendations contained in the catechisms of the time revealed a number of songs that supposedly belonged to the everyday children's repertoire. Among these were the Creed, Lord's Prayer, Decalogue, Morning and Evening Prayers, various prayers related to meals. Other works for young people were identified on the basis of the qualifiers placed in the titles (“for the children”), special functions related to the duties of schoolchildren (funeral songs) or specific musical features (e.g. voice register suitable for children). The richness of youth repertoire was largely a result of Luther's recommendations on religious education through music. The availability of different

both easy and difficult works allowed young people not only to become acquainted with the foundations of their confession, but also to improve themselves in the musical arts. This phenomenon did not have its analogy in the Polish Catholic community.

Dr hab. Agnieszka Leszczyńska – kierownik Zakładu Historii Muzyki Polskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na twórczości, kulturze i źródłach muzycznych epoki renesansu w Europie Środkowej, ze szczególnym uwzględnieniem Prus Królewskich.

Dr hab. Agnieszka Leszczyńska – head of the Division of History of Polish Music at the Institute of Musicology of the University of Warsaw. Her scholarly interests focus on the musical works, culture, and sources of the Renaissance period in Central Europe, with special emphasis on Royal Prussia.

E-mail: a.z.leszczynska@uw.edu.pl