



Grzegorz Joachimiak

## „TABULATURA LUTNIOWA WODZICKICH” NA PODSTAWIE ŹRÓDEŁ Z ARCHIWUM WODZICKICH Z KOŚCIELNIK<sup>1</sup>

Badania poświęcone tabulaturze lutniowej nr 1985, przechowywanej w Zbiorach Specjalnych Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie, dotychczas nie były przedmiotem dokładniejszej analizy. Niewątpliwie na ten stan wpływ miała niewielka liczba dostępnych źródeł. Jednakże wiele informacji, które poszerzają zakres badawczy, zachowało się w korespondencji rodziny Wodzickich, zebranej w rodzinnym archiwum tworzącym zbiór pod nazwą „archiwum rodziny Wodzickich”. Obecnie jest ono zabezpieczone i udostępniane w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu. Źródła dotyczące wspomnianej rodziny z okresu 2. poł. XVII i 1. poł. XVIII w. znajdują się również w zbiorach porzucanych po różnych archiwach i bibliotekach polskich oraz francuskich. Na podstawie wybranych dokumentów ustalono informacje charakteryzujące omawianą tabulaturę lutniową.

„Zbiór tańców salonowych. Nuty przeznaczone na instrument szarpany, prawdopodobnie z końca XVII w. Na k. 1 i 2 w kilku miejscach są podpisy ‘Casimir Wodzicki’ oraz data ‘Oct. 1694’”. Takie informacje Wanda Szwarcówna podała w *Katalogu rękopisów Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie* z 1964 r., opisując tabulaturę lutniową nr 1985<sup>2</sup>. Siedem lat później Stanisław Winiarski wskazał funkcję źródła, wymienił występujące w nim formy kompozycji oraz określił ich liczbowy udział w zbiorze<sup>3</sup>. Następnie źródłem zainteresowała się Zofia Stęszewska<sup>4</sup>. Autorka wskazała na kierunki, które mogą stanowić obszar do kolejnych badań przy określaniu proveniencji rękopisu, podała podstawowe informacje do biografii głównych postaci z rodziny Wodzickich oraz opublikowała odręcznie sporządzony katalog incipitów muzycznych, w którym „[...] starano się odwzorować

<sup>1</sup> Artykuł stanowi część pracy magisterskiej pt. *Tabulatura lutniowa z Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie jako świadectwo europejskiej kultury muzycznej końca XVII wieku. Monografia rękopisu PL-Lw 1985*, napisanej w Zakładzie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego pod kierunkiem dra hab. Remigiusza Pośpiecha (prof. UWr), Wrocław 2009 [wydruk komputerowy dostępny w Bibliotece Katedry Muzykologii i Instytutu Kulturoznawstwa UWr].

<sup>2</sup> W. Szwarcówna, *Katalog rękopisów Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie*, cz. 3, Lublin 1964, s. 89.

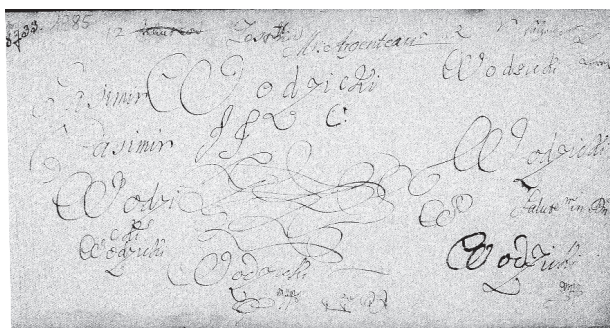
<sup>3</sup> S. Winiarski, *Rękopis Nr 1985 Biblioteki im. H. Łopacińskiego w Lublinie*, „Muzyka” 16 (1971) nr 3, s. 87-90.

<sup>4</sup> *Spis dorobku Z. Stęszewskiej* w: E. Dahlig-Turek, „Rytmy polskie” w muzyce XVI-XIX wieku. *Studium morfologiczne*, Warszawa 2006, s. 410-412. W kontekście omawianego źródła szczególnie istotne są następujące artykuły: Z. Stęszewska, *Tabulatura lutniowa nr 1985 Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie*, „Muzyka” 1980, nr 3, s. 85-113; też, *Muzyka taneczna jako źródło badań międzynarodowych kontaktów kulturalnych na przykładzie Polski i Francji*, „Muzyka” 1972, nr 2, s. 39-55.

charakterystyczne dla różnych skryptorów cechy graficzne [...]”<sup>5</sup>. Autorka postulo-  
 wała prowadzenie dalszych badań nad tzw. „tabulaturą Wodzickich”. Zostały podjęte,  
 a ich efektem są ustalenia zgromadzone przez François-Pierre Goy’a w czwartym  
 tomie katalogu deskryptywnego rękopiśmiennych źródeł tabulatur dla lutni i teorby  
 z okresu od ok. 1500 do ok. 1800 r., zapisanych francuską odmianą tabulatury lutnio-  
 wej, pod redakcją Christiana Meyera<sup>6</sup> (katalog ten ma uzupełnienie na stronie inter-  
 netowej Biblioteki Narodowej i Uniwersyteckiej w Strasburgu<sup>7</sup> oraz prezentowane  
 w niniejszym artykule<sup>8</sup>).

W aktualnym stanie rękopis obejmuje 89 z pierwotnie większej liczby kart.  
 W prawym górnym rogu, po usunięciu niektórych folio, naniesiono ołówkiem foliację  
 na stronach recto. Foliację wcześniejszą można jednak odtworzyć za pomocą dokład-  
 nego przeanalizowania miejsc po usuniętych składkach i kartach<sup>9</sup>. W woluminie wy-  
 różniono 22 składki. Sposób ich ułożenia nie jest prawidłowy. Dominują składki o bu-  
 dowie binio (2+2) – jest ich 9, pojedyncze (1+1) – 5, ternio (3+3) – 4, kwaternio (4+4)  
 – 2 oraz pojedyncze przypadki kwinternionu i seksternionu. Dziewięć stron przygo-  
 towanych do zapisu muzyki (strony poliniowane) pozostało niezapisanych (stanowią  
 5,06 % wszystkich stron w rękopisie). Najwięcej z nich znajduje się w składkach od  
 IV do XI. Pierwsze i ostatnie cztery strony nie zostały poliniowane. Występują na  
 nich: inskrypcja tytułowa, wstęp oraz inne zapisy słowne. Notatki umieszczone na  
 karcie tytułowej, wraz z pozostałymi inskrypcjami, wymagają poświęcenia odrębnej  
 uwagi.

Na pierwszych stronach rękopisu, najczęściej pojawiają się inskrypcje o treści  
 „Wodzicki” bądź „Casimir Wodzicki” (il. 1).



Il. 1. PL-Lw 1985 – strona tytułowa (f.1r)

<sup>5</sup> Z. Stęszewska, *Tabulatura lutniowa nr 1985...*, s. 103.

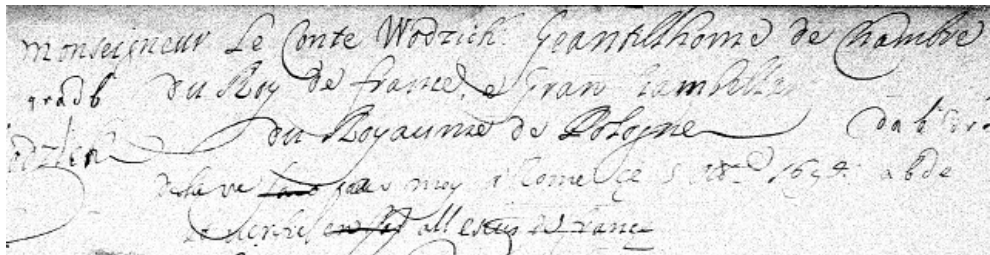
<sup>6</sup> Ch. Meyer, *Sources manuscrites en tablature. Luth et theorbe (c. 1500 - c. 1800). Catalogue descriptif, t. III.2: Republique Tchèque (CZ), Hongrie (H), Lituanie (LT), Pologne (PL), Fédération de Russie (RF), Slovaquie (SK), Ukraine (UKR)*, Baden-Baden 1999, s. 160-165.

<sup>7</sup> <http://www-bnus.u-strasbg.fr/Smt/sommaire.htm>, ostatnie uaktualnienie 02.09.2006 r.

<sup>8</sup> Pozycja Meyera zawiera dużą ilość atrybucji i konkordancji, uwzględnia również wydania faksymilowe i krytyczne edycje dzieł wszystkich wybranych lutnistów (*Corpus des Luthistes Français*), wydanych przez *Centre National de la Recherche Scientifique* z siedzibą w Paryżu. Znalazły się tam również niektóre kompozycje z lubelskiej tabulatury lutniowej.

<sup>9</sup> Zob. Tabela porównawcza dotycząca foliacji obecnej i wcześniejszej oraz informacje odnoszące się do numeru składki, wpisanego nazwiska kompozytora i tytułu utworu wraz ze wskazaniem koloru użycia atramentu i grubości pióra, ilości i układu sześciolinii na stronie, wymiaru lustra tekstu oraz grubości papieru zostały podane w: G. Joachimiak, *Tabulatura lutniowa z Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej...*, część A, s. 89-110.

Po przeprowadzeniu badań porównawczych można stwierdzić, że f. 1r mogło mieć charakter strony tytułowej rękopisu początkowo, gdyż później strona ta prawdopodobnie służyła do ćwiczeń podpisów, być może dla Kazimierza Wodzickiego, będącego wówczas dzieckiem, bądź była po prostu wykorzystywana do rozpisywania pióra. W sumie nazwisko Wodzicki, w pełnej formie, pojawia się tu siedem razy, natomiast imię (w pełnej formie) dwa razy. Podpisy i początki nazwiska występują łącznie trzy razy. Występują tam ponadto inne zapisy, takie jak: nazwiska „Mr. Argenteaur”, „Vanzer”, łacińskie sentencje i maksymy czy inne pojedyncze wyrazy oraz próby zapisu klucza wiolinowego. Jak wskazują wstępne badania i konsultacje, nazwisko „Mr. Argenteaur” prawdopodobnie zostało zapisane francuskim duktem pisma<sup>10</sup>. Natomiast nazwisko „Wodzicki”, zdaniem François-Pierre Goy’a, zostało zapisane duktem pisma niemieckiego. Istotna jest również inskrypcja „m.p.p.” (*manu propria*), występująca dwukrotnie, na samym dole f. 1r i f. 2r, choć nie świadczy, iż cały zbiór sporządził Casimir Wodzicki, bowiem tom został scalony z luźnych zapisanych kart, przy czym karty, na których znajduje się nazwisko „Casimir Wodzicki”, mają inną grubość niż karty z zapisem nutowym. Ponadto, porównując dukty pisma z pierwszych stron z pozostałymi, można zauważyć, iż Casimir osobiście nie spaisał tego rękopisu. Nie istnieje zatem bezpośredni dowód, jakoby Kazimierz Wodzicki był skryptorem całego źródła. Można jedynie przypuszczać, że był jego późniejszym posesorem. Tę hipotezę wspiera inskrypcja, sporządzona najprawdopodobniej włoskim duktem pisma, zapisana na karcie 2r, o następującej treści (il. 2):



Il. 2. Inskrypcja dotycząca hrabiego Wodzickiego, f. 2r

„Jaśnie Pan hrabia Wodzicki dworzani „Pokojowiec” (prywatny) / Króla francuskiego, i wielkiego Szambelana / Królestwa Polskiego / ogłoszona przeze mnie w Rzymie tego 5 października 1694. / i sprawdzona [ilością tyłu a tyłu — dop. G.J.] scudów francuskich”<sup>11</sup>.

Hrabiego Wodzickiego sługę polskiego króla można zapewne zidentyfikować jako Jana Wawrzyńca Wodzickiego, ojca wcześniej wymienianego Kazimierza. Podana data zdaje się świadczyć, że był szambelanem Jana III Sobieskiego. Na jej

<sup>10</sup> Dziękuję za pomoc p. Januszowi Nowakowi, kierownikowi Archiwum i Zbiorów Rękopisów Biblioteki Czartoryskich i kolekcji rękopisów Muzeum Narodowego w Krakowie; Ch. Meyer, dz. cyt., s. 160.

<sup>11</sup> „Monseigneur le Conte Wodzicki Geantillhomme de Chambre / du Roy de France, e Gran Ciambellan / du Royaume de Pologne / declare par moy à Rome ce 5 Oct. 1694. / et uerifie all escus de France”.

podstawie często datuje się omawiany rękopis na ok. 1694 r. lub uznaje się, że ten rok wyznacza początek spisywania zbioru<sup>12</sup>.

Ponadto na f. 2r widnieją zapisane inicjały, które w odczytaniu i rozwinięciu nastęrczają wielu trudności: „P. W.” lub „J. W.”<sup>13</sup>. Po zapoznaniu się z korespondencją rodziny Wodzickich wiadomo, że inicjały Jana Wawrzyńca Wodzickiego były zapisywane poprzez litery „W.W.”, zatem te z f. 2r jego nie dotyczą<sup>14</sup>. Biorąc pod uwagę interpretację odczytania inicjałów jako „P. W.” można odnaleźć analogię do sformułowania „Podczaszy Warszawski”, tak jak często podpisywał się Kazimierz Wodzicki, dodając przy tym często sygnaturkę „mpp”<sup>15</sup>. Co do odczytania inicjałów jako „J. W.” nie udało się wskazać źródłowo uzasadnionej interpretacji.

Jan Wawrzyniec Wodzicki<sup>16</sup>, uznawany przez badaczy za protoplastę rodu, choć znani są jego przodkowie<sup>17</sup>, wywodził się z mieszczańskiej, średnio zamożnej rodziny krakowskiej. Dzięki handlowym umiejętnościom osiągnęła ona szybki awans finansowy i społeczny, którego świadectwem jest spisany w 1695 r. testament<sup>18</sup> oraz upamiętniający go obelisk w kościele Mariackim w Krakowie, gdzie został pochowany, z napisem epitafijnym (zasłoniętym obecnie przez neogotycką ambonę), informującym o jego śmierci w roku 1696 (il. 3).

---

<sup>12</sup> T. Crawford, *Contemporary Lute Arrangements of Hasse's Vocal and Instrumental Music*, w: *Johann Adolf Hasse und Polen. Materialien der Konferenz. Warszawa, 10-12 Dezember 1993*, red. I. Poniatowska, A. Żórawska-Witkowska, Warszawa 1995, s. 77.

<sup>13</sup> Stęszewska, *Tabulatura lutniowa...*, s. 103. Autorka zwróciła uwagę na inicjały zapisane na karcie rękopisu, natomiast nie określiła ich znaczenia.

<sup>14</sup> Znajdują rozwinięcie w jednej z faktur dotyczących przesyłanych worków z pieniędzmi dla Jana Wawrzyńca Wodzickiego, które były sygnowane poprzez inicjały „W.W.”. Zob. ZNiO rkps 11572/II.

<sup>15</sup> Zob. ZNiO rkps 11595/III.

<sup>16</sup> Nieznana jest jego data urodzin, choć można założyć, że nie mogło to nastąpić wcześniej niż w 1628 r., kiedy jego rodzice pobrali się. Wawrzyniec odznacza się sprytem i zdolnościami w zakresie ekonomiczno-przedsiębiorczym (ZNiO rkps 11572/II). W 1666 r. wszedł w posiadanie pałacu Krzysztofory (obecnie Muzeum Historyczne Miasta Krakowa), co wzmocniło jego pozycję społeczną, gdyż budynek uchodził za jeden z najokazalszych pałaców miejskich w Krakowie (ZNiO rkps 11592/III). Jan Wawrzyniec po nadaniu w 1676 r. nobilitacji szlacheckiej z herbem Leliwa i dawnym przydomkiem przodków „z Granowa”, którymi posługiwały się kolejne pokolenia (BCzart. rkps 1844 IV), został skarbnikiem nurskim i podczaszym warszawskim (ZNiO rkps 11578/II). Jego relacje z rodziną Sobieskich były bardzo bliskie (zob. Teodor Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, t. 11, Poznań 1889, s. 225 i 252). Zmarł ok. 1696 r.

<sup>17</sup> Por. J. Turska, *Archiwum Wodzickich z Kościelnik w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, „Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich”, t. 4, 1953, s. 129-171. Na s. 138 autorka wymieniła właścicieli archiwum rodzinnego, rozpoczynając od Jana Wawrzyńca; T. Żychliński, dz. cyt., s. 223 i 225.

<sup>18</sup> Dokładna data na rękopisie ZNiO 11578/II to 12 VI 1695 r.



Il. 3. Nagrobek Jana Wawrzyńca Wodzickiego  
w kościele Mariackim w Krakowie (fot. G. J.)

„Bogu Najlepszem i Najwyższemu/Ku świętej pamięci/pomny na dobrodziejstwa archiprezbiter tego kościoła/postawił w roku 1759/Wawrzyńcowi Janowi Wodzickiego z Granni/podczasem warszawskiemu/w sprawach Rzeczypospolitej bardzo zasłużonemu/Janowi III królowi Polski zawsze drogiemu/dostojnikowi wyróżniającemu się godnościami, na które zasługiwał, a nie przyjął./Rozprzestrzeniona na Boży kult. [?]/odznaczającemu się miłością dla biednych i szpitali/uznanemu ze względu na roztropność, dobroć i sprawiedliwość/oraz wszelkie inne cnoty/zmarłemu w Roku Pańskim 1696/pochowanemu w tej mogile, którą za życia przygotował,/najszczodroblewsiemu dobrodziejowi tego kościoła/ze względu na założoną codzienną pierwszą mszę/**powiększoną o opłatę za muzykę** [zaznaczenie boldem od G.J.], przyozdobione ołtarze/ofiarowanymi kosztownymi darami ze złota i srebra/i święte wyposażenie obficie zaopatrzone./pobożnie na wieczną pamiętkę wydarzeń/oraz z uwagi na należną wdzięczność dla Michała dziekana krakowskiego prokancelerza/opatowi królestwa Jasnego Grobu [nazwa ?] następnie dla Piotra kasztelana Sandec/czcigodnych, czcigodnego rodzica, dzieci i rodziny./Wędrowcze./pomódl się o wieczny odpoczynek dla zmarłego/i przygotuj się na śmierć [dosł.: przygotuj się, że umrzesz]”<sup>19</sup>.

Jan Wawrzyniec i Anna Maria mieli dziesięcioro dzieci (il. 4):Z czasem coraz większe znaczenie osiągnęli ich synowiem, zwłaszcza najstarsi: Piotr i Michał, osiedli w gniazdach rodowych Wodzickich: Kościelnikach<sup>20</sup>, Złotej<sup>21</sup> i Rogowie<sup>22</sup>. Byli założycielami cennego rodzinnego archiwum<sup>23</sup>, w którym dotąd nie udało się jednak znaleźć potwierdzenia, że któryś z Wodzickich grał na lutni, teorbie czy gitarze, albo, że był w posiadaniu omawianego rękopisu.

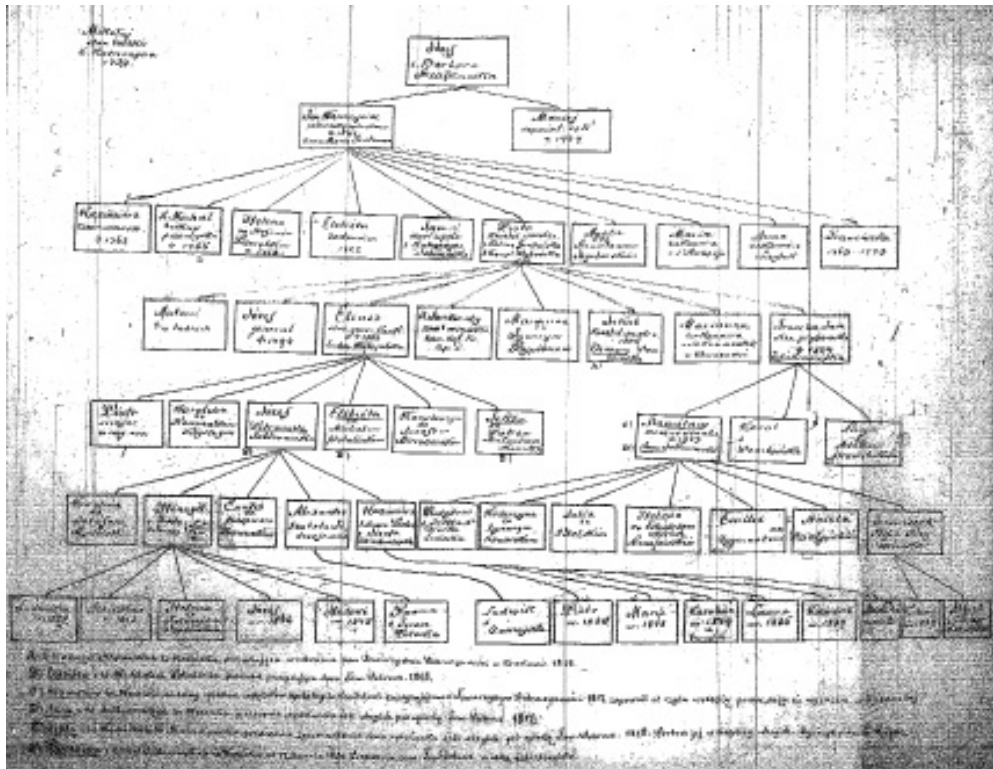
<sup>19</sup> W wersji oryginalnej napis nagrobny brzmi: „D.O.M./PIA MEMORIAE/LAURENTIO JOANNI DE GRANNI WODZICKI/ POCILLATORI UARSAUIENSI/DE REPUBLICA BENE MERITO/JOANNI MI. REGI POLONIAE SEMPER CARO DIGNITATIBUS, QUAS MERUIT E. RECUSAVIT MAIORI. EFFUSA IN CULPUM DIUINUM LIBERALITATE/IN PAUPERES E NOSOCOMIA CHARITATE CONSPICUO/PRUDENTIA PROBITATE ET RECTITUDINE/AC ALIIS UIRTUTIBUS OMNIBUS GRATO/ANNO DOMINI 1696 UITA FUNCTO/ET IN HOC TUMULO QUEM UIVENS PARAUERAT SEPULTO/HUJUS ECCLESIA BENEFACIORI MUNIFICENTISSIMO/OB FUNDATAM QUO TIDIANAM PRIMAM MISSAM/AUCTOM PRO MUSICA CENSUM, EXORNATAS ARAS/PRETIOSA AURO E ARGENTO OBLATA DONA,/ET SACRUM SUPPLECTILEM ABUNDE PROVISAM,/IN PERENNEM PIE FACTORUM MEMORIAM,/E IN DEBITAM MICHAELI DECANO CRAC PROCANCELLARIO/REGNI ABBATI CLARE TUMBAE TUM PETRO CASTELLANO SANDEG [C?]/DIGNORUM DIGNI PARENTIS FILIORUM AC FAMILIE GRATITUDINEM/MEMOR BENEFICIORUM ARCHIPRESBYTER HUIUS ECCLESIAE/POSUIT ANNO 1759/UIATOR/PRECARERE REQUIEM DEFUNCTO/ET PARA TE MORI”.

<sup>20</sup> ZNiO rkps 11727/III.

<sup>21</sup> ZNiO rkps 11704/III.

<sup>22</sup> ZNiO rkps 11705/III.

<sup>23</sup> Por. J. Turska, dz. cyt., s. 9-11; Maciej Matwijów, *Sprawozdanie. „Archiwa, biblioteki i muzea lwowskie” z 1940 r.*, za: <http://www.lwow.com.pl/rocznik/archiwa.html> (korzystano 24.04.2009); tenże, *Rola profesora Mieczysława Gębarowicza w ratowaniu polskich dóbr kulturalnych we Lwowie*, za: <http://www.lwow.com.pl/semper/gebarowicz.html> (korzystano 24.04.2009); *Charakterystyka zbiorów Ossolineum*, za: <http://www.oss.wroc.pl/dzialy/rekopisy/rekopisy.html> (korzystano 08.10.2008); M. Matwijów, *Ewakuacja zbiorów polskich ze Lwowa w 1944 r.*, za: <http://www.lwow.com.pl/rocznik/95-96/ewakuacja.html> (korzystano 24.04.2009); tenże, *Konserwacja rękopisów ze zbiorów ZNiO we Wrocławiu*, za: <http://www.oss.wroc.pl/pn/rekopisy.html> (korzystano 24 IV 2009).



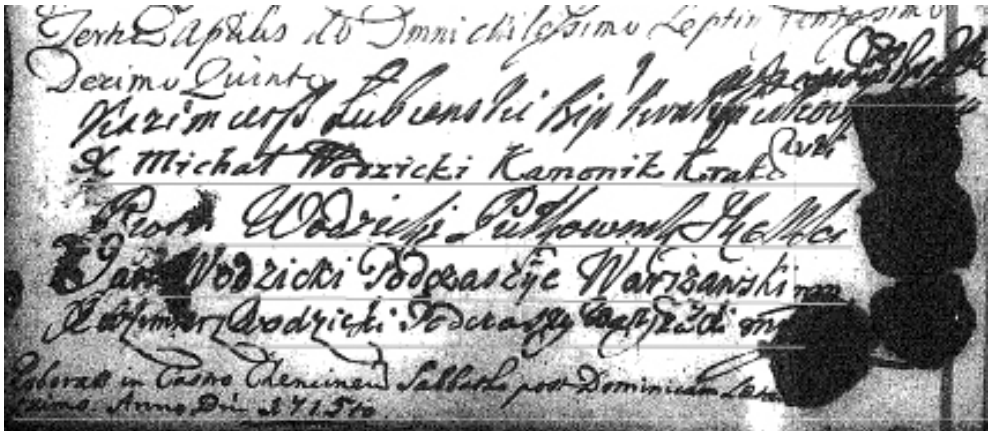
Il. 4. Drzewo genealogiczne Wodzickich, ZNiO rkps 11571/II

Przeprowadzone studia biograficzne oraz analiza wpisów w tabulaturze skłaniają jednak do poświęcenia szczególnej uwagi Janowi Wawrzyńcowi (ze względu na wspomnianą wyżej inskrypcję i datę w tabulaturze), Piotrowi, który mógł mieć ze sobą ten rękopis przebywając długo na terenie Francji wraz z królem Stanisławem Leszczyńskim, biskupowi przemyskiemu Michałowi — z uwagi na jego kontakty międzynarodowe i znajomości w sferach królewsko-magnacko-szlacheckich umożliwiających poznanie najlepszych muzyków z zespołów dworskich (np. Johanna Kropfgansa, wrocławskiego lutnisty z kapeli popiecznika Augusta III Sasa, Heinricha Grafa von Brühla<sup>24</sup>) oraz Kazimierzowi — ze względu na inskrypcje „Casimir Wodzicki” na pierwszych stronach rękopisu. Nie można zatem wykluczyć, że rękopis powstał również w XVIII w.

Podstawowe informacje, wynikające z przeglądu materiału muzycznego zawartego w badanym źródle, pozwalają stwierdzić, iż większa część utworów została

<sup>24</sup> T. Crawford, *Kropfgans Johann*, w: *Grove Music Online. Oxford Music Online* [<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42439>].

zapisana na lutnię 11-chórową, w tzw. stroju lutni barokowej<sup>25</sup>. Na dwóch kartach znajdują się też utwory na lutnię o stroju kwartowym, które są charakterystyczne dla repertuaru 14-chórowej, włoskiej odmiany teorby<sup>26</sup>. Wszystkie kompozycje zapisa-  
no we francuskiej odmianie tabulatury lutniowej. Należą do repertuaru instrumen-  
talnej i wokalnie-instrumentalnej muzyki świeckiej, a obejmują m.in. transkrypcje  
fragmentów oper Jean-Baptiste'a Lully'ego oraz utwory francuskich mistrzów lutni  
takich, jak: Denis Gaultier (1597 lub 1603-1672)<sup>27</sup>, Jacques Gallot I [*vieux Gallot de  
Paris*] (zm. ok. 1690)<sup>28</sup> i Alexandre Gallot [*vieux Gallot d'Angers*] (1625-1684)<sup>29</sup>,  
Charles Mouton (1617 – przed 1699)<sup>30</sup>, François Dufault (ok. 1600 – ok. 1670)<sup>31</sup>  
i wielu innych. Tego rodzaju źródła były przeznaczone do tzw. „muzykowania do-  
mowego” lub wykorzystywane w ramach popularnej w baroku praktyki *Tafelmusik*.



Il. 5. Dokument dotyczący podziału majątku z roku 1715 [podkreślenia osób pochodzą od G.J.]: ks. Michał Wodzicki Kanonik Krakowski, Piotr Wodzicki Pułkownik JKMci, Jan Wodzicki Podczaszy Warszawski, Kazimierz Wodzicki Podczaszy Warszawski, ZNiO rkps 11590/III, s. 264.

<sup>25</sup> Por. Ernst Gottlieb Baron, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727, s. 131, sygn. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin in Musikabteilung: Mus. Fz 2. Baron w kontekście stroju lutni często odwołuje się do pracy Michaela Praetoriusa, *Syntagma musicum*, t. II [*De organographia*], Wolfenbüttel 1618/19; [www.accordsnouveaux.ch/de](http://www.accordsnouveaux.ch/de) – strona internetowa Andreasa Schlegela i François-Pierre Goya; Timothy A. Burris, *A sketch of Lute Practice in Electoral Saxony: Before and During Hasse's Tenure*, w: *Johann Adolf Hasse und Polen*, op. cit., s. 99, 106. Właściwym terminem odnośnie kwestii stroju lutni jest „accords nouveaux”, gdyż w tym czasie istniało wiele różnych propozycji nowego stroju tego instrumentu. Określenie „strój lutni barokowej” jest zatem świadomie wykorzystanym uproszczeniem.

<sup>26</sup> Por. PL-Lw 1985 f. 43v-44r; Meyer, *Sources manuscrites en tablature*, s. 160.

<sup>27</sup> M. Rollin, F.-P. Goy, *Œuvres de Denis Gaultier* [w serii:] *Corpus des Luthistes Français* [dalej jako CLF], Paris 1996, s. XI-XVI.

<sup>28</sup> M. Rollin, *Œuvres de Gallot*, [CLF], Paris 1987, s. XIX-XXI.

<sup>29</sup> Tamże, s. XVIII-XIX.

<sup>30</sup> M. Rollin, *Œuvres de Charles Mouton*, [CLF], Paris 1992/2001, s. XV-XXIV.

<sup>31</sup> T. Crawford, *The historical importance of François Dufault*, dz. cyt., [<http://www.doc.gold.ac.uk/~mas01tc/web/ttc/DufaultWP.html>]; André Souris, M. Rollin, *Œuvres des Dufault*, Nouvelle édition complétée, [CLF], Paris 1987, s. XIII-XVIII.



Francuski repertuar zapisany w omawianym źródle to ponad 140 utworów. Ułożenie kompozycji według tych samych tonacji w źródle wskazuje na celowy zabieg osoby, która scalała rękopis. Nie zawsze jednak ta reguła była przestrzegana. Sto czterdzieści dwa utwory zostały zapisane w następujących tonacjach: G-dur (17 kompozycji), d-moll (26), C-dur (12), e-moll (13 kompozycji), F-dur (6), g-moll (30 kompozycji), a-moll (9), B-dur (7) c-moll (10) D-dur (11), fis-moll (1). Aby ukazać różnorodność repertuaru zawartego w tabulaturze Wodzickich, utworzono na użytek niniejszego artykułu grupy utworów, do których przydzielono poszczególne kompozycje. Kluczem, według którego dokonano podziału, były gatunki i formy muzyczne. Repertuar ten obejmuje przede wszystkim muzykę francuską z 2. poł. XVII w. i początku XVIII w. Są to głównie tańce, ale też transkrypcje poszczególnych części z oper i baletów oraz kompozycje samodzielne, zakwalifikowane do grupy „Inne”. W ramach wymienionych grup są znane również nazwiska autorów kompozycji.

Wyniki badań ambitusu kompozycji świadczą, iż niemal wszystkie utwory (z wyjątkiem na f. 43v-44r) zostały zapisane na lutnię 11-chórową. Największą grupę wpisanych kompozycji stanowią tańce: Allemande (11), Courante (34), Gavotte (11), Gigue (11), Menuet (5), Sarabande (27), La Folia, Canario, Passacaglia, Chaconne (razem 8). Ponadto występują transkrypcje utworów wokalnych i baletów (26) oraz inne (9) nie mieszczące się w wymienionych grupach. Więcej wniosków z powyższego zestawienia może przynieść opis i analiza utworów, w których zostaną uwzględnione elementy takie, jak: liczba taktów w utworze, rytm, metrum, tonacja, charakter utworu oraz wybrane problemy występujące w niektórych kompozycjach.

## A Allemande

Pięć spośród jedenastu utworów nazwanych *allemande* zostało skomponowanych przez znanych twórców. Są to kompozycje autorstwa Jacquesa (Vieux) Gallot, Pierre’a Gallot le Jeune, Germaina Pinela, Denisa Gautiera oraz Charlesa Moutona. Ich tańce mają regularną budowę. Są dwuczęściowe, przy czym każda z części obejmuje na ogół 12 taktów, choć druga niekiedy bywa wydłużana o kilka taktów. Kompozycje te często rozpoczynają się charakterystyczną odbitką, jak na f. 84v, f. 87r, czy f. 47v i f. 48r i są utrzymane w metrum parzystym. Posiadają fakturą homofoniczną, niekiedy polifonizującą. Występują też fragmenty z rytmem punktowanym (najczęściej ósemka z kropką i szesnastka). Pojawiające się w nich akordy oznaczono tak, aby wykonywać je nieraz technikami *arpeggio* lub *separéz*, co nadaje kompozycjom specyficzne brzmienie, w którym przejawia się *style brisé*.

Kompozycje Vieux Gallot oraz Pierre’a Gallot le Jeune mają oprócz nazwy *Allemande*, tytuły opisowe. Pierwszy z nich to *La belle Lucretse* (*Piękna Lukrecja*), drugi natomiast, *Tombeau de La Princesse de Monaco...* wyraźnie wskazuje na charakter muzycznego hołdu dla zmarłej księżnej Monaco. Utwór został utrzymany w formie *allemande* i ma również cechy charakterystyczne dla kommemoratywnego gatunku muzycznego. Należy tu jednak wyraźnie zaznaczyć, iż charakter tych tańców nie jest już użytkowy, lecz stylizowany, na co niewątpliwie wpłynęły miejsca ich wykonywania, tzn. na dworach królewskich czy w „kameralnych” komnatach. Informacji o charakterze kompozycji mogą dostarczyć również ich tonacje. Wspomniane *Tombeau* jest utrzymane w „najpiękniejszej tonacji” g-moll, a dla *Pięknej*

*Lukrecji* przypisano tonację fis-moll określaną jako „wielkie zmartwienia”<sup>32</sup>. Przy utworze *La belle Lucretse* znajduje się też objaśnienie dotyczące zmiany wysokości dla poszczególnych strun. Warto zaznaczyć, iż kompozycje z f. 11v (Charles Mouton) i f. 47v-48r (Pierre Gallot le Jeune) zostały wykorzystane do prestiżowej francuskiej edycji dzieł lutniowych CLF. Ponadto utwór z f. 11v (*Allemande*) jest kompozycją unikatową.

Istnieją też utwory dwuczęściowe, jednak posiadają mniejsze rozmiary od wcześniej omawianych (zazwyczaj po 7 lub 8 taktów, w których końcowe są najczęściej wydłużane do 9 lub 10 taktów). Dominuje faktura homofoniczna, z fragmentami polifonizującymi, jednakże w porównaniu z wcześniejszymi utworami, zapis tych kompozycji można potraktować jako podstawę do bogatszej prezentacji podczas gry na instrumencie. Widoczne jest w nich wykorzystanie *style brisé*, akordów wykonywanych techniką *arpeggio*, z dużą ilością ozdobników. Charakterystyczny punktowany rytm może również potwierdzać, iż chodzi tu o stylizowaną formę *allemande*.

## B Courante

Grupa tych kompozycji jest najliczniejsza. Kompozycje zarówno anonimowe, jak i znanych autorów, mają zazwyczaj dwie części. Każda część posiada ok. 14 taktów, choć nie jest to regułą. Często występują przedtakty składające się z jednego lub z trzech dźwięków (wyjątkiem jest *Courante/ Mr Gaultier* z f. 4r, w którym przedtakt tworzą dwa dźwięki), których rytm, jeśli został określony, tworzą równe ósemki. Metrum jest nieparzyste, najczęściej 3/4. Najliczniejszą grupę *courantów* stanowią kompozycje Denisa Gautiera. Ciekawym przykładem są jego dwa *couranty* z f. 13v: 3-4<sup>33</sup> i f. 14r. Utwór rozpoczyna się na 3 i 4 linii f. 13v, pod *Sarabanda De gautier*, ale nie został ukończony. Na f. 14r powtórzono go od początku, ale w stosunku do wcześniejszego zapisu występują drobne zmiany<sup>34</sup>.

Kompozycja zamieszczona na f. 72r stanowi przykład problematycznej atrybucji. W edycjach z serii *Corpus des Luthistes Francis* (CLF) wydawanych w wydawnictwie CNRS odnaleźć można ten utwór przypisany zarówno Ennemondowi (Vieux) Gautierowi, jak i Denisowi Gautier<sup>35</sup>. Jest to utwór również dwuczęściowy, o symetrycznej budowie 16+16 taktów, z odbitką w przedtackie. Metrum, tak jak we

<sup>32</sup> Znaczenie tonacji – zob. J. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, reprint, red. M. Reimann w serii: *Documenta Musicologica V*, Bärenreiter 1995.

<sup>33</sup> Format tego zapisu odnosi się do 3 i 4 linijki zapisu w tabulaturze.

<sup>34</sup> W pierwszej części wysokości dźwięków i rytm są identyczne. Na f. 13v skryptor nie naniósł w ogóle palcowania dla lewej ręki, podczas gdy na stronie następnej jest dokładnie zapisane. Na f. 14r widnieją również znaki *separéz*, brakuje ich na f. 13v w taktach 3 i 4 w 3 linii. W drugiej części po takcie 2 na f. 14r zapisano fragment, który na f. 13v występuje dopiero pięć taktów później. Miejsce to oznaczono w źródle przez dwa krzyżyki (#), co może sugerować rodzaj *volty*, gdyż po tych taktach umieszczono na f. 13v znak repetycji. Ten pięciotakt jest ciekawy pod względem harmonicznym. Po wcześniejszym fragmencie, który zakończył się w tonacji G-dur (tonice szóstego stopnia tonacji głównej), wprowadza autor rodzaj modulacji chromatycznej, gdzie przez dominantę nonową bez prymy (D-dur nonowy bez prymy) przechodzi do tonacji zasadniczej e-moll. Z uwagi, iż ten pięciotaktowy odcinek nie występuje na f. 14r, a f. 13v, nie zostało zapisane do końca na tej stronie. Należy więc uznać, iż przy wykonywaniu utworu korzystano z obu wariantów kompozycji. Nie wiadomo jednak, dlaczego na f. 14r nie zapisano końcówki utworu, lecz wpisano go jeszcze raz od początku.

<sup>35</sup> Zob. „wyd. nowe” w katalogu pod numerem 103.

wcześniejszych courantach – 3/4. Porównując trzy warianty kompozycji (z „tabulatury Wodzickich” oraz dwa dostępne w wydaniach CLF) można stwierdzić, iż utwór z „tabulatury Wodzickich” jest bliższy zapisowi z rękopisu „Barbe”, o sygnaturze F-Pn Rés Vmb ms. 7. Utwór tam zamieszczony na stronie 78 nosi tytuł *Courante des Anges du V Gautier*, co przywodzi na myśl retoryczną postać anioła. Za zbieżnością z tym przekazem przemawia stosunkowa nieduża różnica w zapisie dźwięków, choć w kopii z rękopisu lubelkiego nie zapisano wielu oznaczeń artykulacyjnych oraz palcowania, zwłaszcza dla lewej ręki. Taka „oszczędność” zapisu jest widoczna z kolei w rękopisie z Rostocku o sygnaturze D-Rou XVII-54 (*Courante/de G./de Paris.*). Mimo że generalnie utwór z tabulatury nr 1985 nie odbiega w dużym stopniu od materiału zawartego w dwóch wcześniejszych rękopisach, to nie ma pewności co do wskazania, z którego został odpisany, gdyż istnieją jeszcze trzy inne źródła zawierające ten utwór. Warto tutaj zwrócić uwagę, iż skryptor zapisał tego couranta w metrum 3/4, a nie tak jak to jest w dwóch innych – 6/4.

Dwukrotnie w źródle jest prezentowany courant z f. 4r (*Courante/M. Gaultier*) i f. 87v:2-3 (*fin/de/coura/nte* [zapis po kompozycji]), przy czym fragmenty ze sobą podobne występują na f. 4r: od połowy 3 liniatury (pod dwóch kreskach taktowych) i na f. 87v: licząc od początku strony w taktach 17-32. Utwory zapisali różni skryptorzy. Porównując ze sobą dwie wersje (są tu zbyt duże zmiany melodyczne, aby mówić o wariacjach) zaledwie niecałe trzy takty są ze sobą tożsame. Natomiast udało się zidentyfikować, iż courante z f. 4r, wraz z fragmentem z drugiej części, jest niemalże identyczny z utworem z rękopisu lipskiego o sygnaturze D-Lem II.6.24 (f. 111v-f. 112r)<sup>36</sup>.

Kolejno wpisane kompozycje Germaina Pinela, począwszy od f. 83r<sup>37</sup> do f. 84v skłaniają do namysłu na anonimową kompozycją z f. 83v, zapisaną przez tego samego skryptora co dzieła Pinela. Wszystkie te utwory są utrzymane w tonacji g-moll, występują w nich rozbudowane akordy składające się z czterech, a nawet pięciu dźwięków, co jest charakterystyczną cechą jego kompozycji. Prezentowana faktura homofoniczna umożliwia wyodrębnienie się melodii, co wyraźniej przedstawia późniejsze takty. Nie ma jednak całkowitej pewności, że wszystkie kolejne utwory od f. 83r do f. 84v musiały być autorstwa francuskiego lutnisty, choć jest to bardzo prawdopodobne.

Do edycji dzieł wszystkich poszczególnych lutnistów, wydawanych w ramach CLF, z tabulatury Wodzickich wykorzystano utwory: *Courante/De Mouton* (f. 5v),

<sup>36</sup> Został spisany ok. 1680 r. i pochodzi z terenów niemieckich. Utwór w tym rękopisie został nazwany *Larichelieu*. W „tabulaturze Wodzickich” utwór nie posiada takiego tytułu. Rollin, która opracowywała lipski rękopis, wskazała, iż jedna osoba była jego redaktorem, ale można wyróżnić dwa dukty pisma, które różnią się od skryptorów w tabulaturze Wodzickich. Istotną kwestią do zaznaczenia jest również to, iż oba przekazy z rękopisu nr 1985 oraz utwór z tabulatury lipskiej prawdopodobnie nie zostały odpisane z druku Denisa Gaultiera, *Pieces de Luth...*, gdyż teksty zgadzają się tylko co do dwóch pierwszych taktów i zakończenia. Por. Ch. Meyer, *Sources manuscrites en tablature. Luth et theorbe (c. 1500 - c. 1800). Catalogue descriptif vol. II Bundesrepublik Deutschland (D)*, Baden-Baden 1994, s. 179.

<sup>37</sup> Jak wskazują porównania z tabulaturą z Lublina, kompozycje były odpisywane ze źródła o bardzo podobnym materiale, ale różnice dotyczą zapisu znaczących (charakterystycznych dla jednego autora) chwytów w poszczególnych miejscach, co wyklucza odpisanie jednego od drugiego. Berliński rękopis (D-B 40600, f. 46v-47r – *Courante Pinel*) powstał ok. 1660 r. na terenie Niemiec lub Francji i podobnie jak wcześniej wymieniana lipska tabulatura wchodził w skład kolekcji biblioteki Dr. Wernera Wolffheima, za: tamże, s. 50.

*Double De/La courante/De Mouton* (f. 6r). Tańce *Courante/M. Mouton* (f. 12r) i *Courante/M. Mouton*. (f. 12v), które są kompozycjami unikatowymi autorstwa Charlesa Moutona.

### C Sarabande, la folia, canario, passacaglia, chaconne

Wszystkie te tańce mają wiele cech wspólnych, często też są ze sobą porównywane ze względu na sposób prowadzenia stałej linii basu na zasadzie wariacji ostinatowych<sup>38</sup>. Dlatego również i w niniejszej pracy zostały omówione wspólnie. Najliczniej reprezentowanym tańcem w omawianym źródle jest sarabanda. Spośród kompozycji znanego autorstwa kilka zasługuje na zwrócenie szczególnej uwagi. Na f. 30r wpisano utwór *Prelude/Gallot.*, podczas gdy w innych źródłach występuje jako *Sarabande*, *Chaconne* lub *Vilanella*<sup>39</sup>. Trzy kolejne kompozycje to unikaty: *Chaconne/De mouton* (f. 14v), *Sarabande/triste*. Gallot J. (f. 49r) i *Pinel/Courante/Sarabande* (f. 64r). Pierwszy z nich to utwór autorstwa Charlesa Moutona. Kolejny utwór wpisał Pierre Gallot „le Jeune”, autorstwa prawdopodobnie jego ojca, a ostatni z nich to kompozycja przypisywana Germainowi Pinelowi. Z grona zaliczanych do tej grupy utworów wybrano do porównania późną folię hiszpańską, zatytułowaną na f. 10r *Second Couplez*, a na f. 53v-56v cykl *folies* (jako temat z wariacjami) autorstwa Jacquesa Gallot oraz sarabandy z f. 20r i f. 25v-26r – anonimowego autorstwa.

Dwie pierwsze kompozycje, choć mają odmienne nazwy, są utworami ze sobą powiązanymi. Świadczy o tym cykl wariacji zamieszczonych w druku Jacquesa Gallot. *Second Couplez* to dziesiąta wariacja (*differencias*) utworu z druku Gallot, która jest wariantem wariacji drugiej<sup>40</sup>. Z kolei ta łatwa do zapamiętania melodia, oparta na połączeniu toniczo-dominantowych akordów, jest prezentowana pod tytułem *Folies I* na f. 53v. Zapisany tam cykl siedmiu utworów jest wariacyjnym opracowaniem tematu *Folii I*. Kolejne wariacje nie są jednak dokładnie tymi z druku Gallota. Słynny temat folii hiszpańskich, czy jak je niektórzy nazywają – „iberyjskich”, stał się niezwykle popularny w Europie w okresie od ok. 1670 r. do ok. połowy następnego wieku. Ten rodzaj folii jest nazywany – za wzorem francuskim – jako *Les Folies d’Espagne*. Na temacie owej kompozycji opierały się później sławne wariacje Arcangelo Corellego, Marina Marais, Carla Philippa Emanuela Bacha, a także Antonio Vivaldiego, które umożliwiały popisywanie się muzykom w swej wirtuozowskiej grze na instrumentach. Folia późna<sup>41</sup> składała się z dwóch ośmiotaktowych części, tempa umiarkowanego, najczęściej w tonacji a-moll. Natomiast melodia często zawierała elementy repetowane, a pojawiający się rytm punktowany, z wydłużaną drugą nutą w taktcie, a skracaną trzecią, jest wynikiem wpływu sarabandy. Gdy J.-B. Lully wydał *Les Folies d’Espagne*, w bardzo podobnym czasie, niezależnie od Lully’ego, ukazały się również wersje Gaspara Sanza (1675), Jacquesa Gallot (1670) i Francisco Corbetta (1671), stąd niekiedy ciężko wskazać na autora skopiowanego utworu. Omawiane kompozycje zachowują podobne cechy z wyjątkiem tonacji. Na

<sup>38</sup> R. Hudson, *The Folia, The Saraband, The Passacaglia, And The Chaconne. The Historical Evolution of Four Forms that Originated in Music for the Five-Course Spanish Guitar* [w serii: *Musicological Studies&Documents* 35], cz. 1-4, Neuhausen-Stuttgart 1982.

<sup>39</sup> Zob. G. Joachimiak, dz. cyt., część B *Katalog tematyczny: Źródła i konkordancje*, s. 108.

<sup>40</sup> *Pieces de Luth de Composées sue differens Modes par Jacques de Gallot ...*, Paris ok. 1675, wstęp François Lesure, wyd. Minkof, Genève 1978, s. 71-77.

<sup>41</sup> Tamże, t. 1, s. XV-XXX.

f. 53v-56v tonacja c-moll na pewno nie jest typową dla tego typu utworu, nie wiadomo jednak czemu miała służyć zapisana transpozycja. W *Second Couplez* występuje tonacja d-moll. Folia późna najbardziej była popularna w Anglii i Francji. Jednakże szeroki wykaz konkordancji w katalogu tematycznym wskazuje na szeroką recepcję utworu również poza tymi krajami.

Anonimowe kompozycje z f. 20r i f. 25v-26r są bliskie niewątpliwie badaczom poloników. Utwory wpisane w „tabulaturze Wodzickich” przez odmiennych skryptorów i pod innymi tytułami stwarzają ciekawy materiał porównawczy. Tytuły: *Sarabande Espagnole* i *Sarabande La Polonoise* mogą sprawiać wrażenie, iż oddzielnym typem sarabandy była jej hiszpańska i polska wersja. Tymczasem oba utwory, zapisane przez różne osoby, są do siebie bardzo podobne. Występują tu wyłącznie pewne odchylenia pod względem rytmu i niektórych dźwięków. Po podobnie brzmiących 16 taktach kończy się *Sarabande Espagnole*, natomiast utwór wpisany przez Pierre’a Gallot le Jeune (*Sarabande La Polonoise*) posiada jeszcze 8 kolejnych taktów. Zapisane kompozycje charakteryzują się fakturą akordową, homofoniczną, ze zróżnicowanymi ozdobnikami i technikami, zwłaszcza różne *arpeggia*, które zapisano tu do wykonania często jednym palcem (wskazującym). Są to zatem kompozycje, które są znane w historii muzyki jako te, na gruncie których uwidaczniał się styl homofoniczny z ukazaniem szerokiego spektrum technik ornamentowych. Trudno jednoznacznie wskazać na „polski” charakter tańca, choć niewątpliwie można doszukać się tutaj elementów formy polonezowej.

## D Gigue

Do omawianego rękopisu wpisano jedenaście utworów utrzymanych w formie gigue. Dwa spośród tej grupy posłużyły do edycji *opera omnia* Charlesa Moutona wydanych w serii CLF. W omawianej tabulaturze znalazła się również jedna kompozycja autorstwa Jeana d’Angleberta, umieszczona na f. 19r, która nosi cechy tańca gigue.

Rodowodu tego tańca należy szukać w kulturze angielskiej, gdzie początkowo pojawiał się w twórczości tamtejszych wirginalistów, od których przejęli go francuscy lutniści, np. Jacques Gaultier. Tańiec z omawianej tabulatury ma charakterystyczny rytm, ćwierćnuty z kropką i ósemki, następnie ćwierćnuty i półnuty. Schemat ten regularnie powtarza się. Utwór jest dwuczęściowy, zbudowany w pierwszej części z 8 taktów, w drugiej z 16 taktów, całość utrzymano w tonacji d-moll. Widoczna jest duża ilość akordów oraz współbrzmień w układzie rozległym, z silnie osadzonym basem. Kompozycja d’Angleberta jest utrzymana w fakturze homofonicznej, na co wskazuje duża ilość akordów i wyeksponowana w górnym głosie melodia.

## E Gavotte, menuet – intawolacje i opracowania baletów

Transkrypcje oper i baletów są licznie reprezentowane w niniejszej tabulaturze. Stało się to przede wszystkim za sprawą wpisów Pierre’a Gallot le Jeune, który umieścił w omawianym rękopisie sporą liczbę tego typu utworów, z czego tylko jeden jest anonimowy. Obejmują one głównie kompozycje Jeana-Baptiste Lully’ego, ale nie tylko. Są to następujące utwory<sup>42</sup>:

<sup>42</sup> Powyższy spis podano na podstawie: G. Joachimiak, dz. cyt., część B: *Katalog tematyczny*.

1. LWV 8/42 – Ballet de Cour, *Ballet de l'amour malade*, cz. *Gavotte pour les Parents de la Mariée* (nr kat. 127)
2. LWV 14/2 – Ballet de Cour, *Ballet de l'Impatience*, cz. *Sommes-nous pas trop heureux* (nr kat. 69)
3. LWV 20/12 – La comédie-ballet: *Le Mariage Forcé* (*Wymuszone małżeństwo*), cz. *Deux Espagnols et deux Espagnoles*, *Menuet* (nr kat. 125)
4. LWV 31/4 – *Bransles de 1665* lub *Bransles de M. de Lullymour*, cz. *Gavotte* (nr kat. 128)
5. LWV 32/7 – Ballet de Cour, *Ballet des Muses*, cz. *vous scauez Lamor extremes mis par mouton* (nr kat. 16)
6. LWV 32/8 – Ballet de Cour, *Ballet des Muses*, cz. *Vivons heureux* (nr kat. 122)
7. LWV 39/1 – Divertissement, *La Grotte de Versailles*, cz. *ouverture* (nr kat. 81)
8. LWV 53/47 – Tragédie en musique, *Atys*, cz. *Entrée des Zephirs...* (nr kat. 64)
9. LWV 53/58 – Tragédie en musique, *Atys*, cz. *Entrée d'Apollon et de quatre Bergers heroyques* (nr kat. 57)
10. LWV 53/76 – Tragédie en musique, *Atys*, cz. *Menuet* (nr kat. 42)
11. LWV 54/1 – Tragédie en musique, *Isis*, cz. *Ouverture* (nr kat. 59)
12. LWV 54/10 – Tragédie en musique, *Isis*, cz. *Premier Air pour les Muses* (nr kat. 60)
13. LWV 54/11 – Tragédie en musique, *Isis*, cz. *Menuet* (nr kat. 39 i 58)
14. LWV 57/7 – Tragédie en musique, *Bellerophon*, cz. *Menuet* (nr kat. 44)
15. LWV 59/58 – Ballet de Cour, *Le Triomphe de l'Amour* (*Triumf miłości*), cz. *Entrée d'Apollon* (nr kat. 61 i 80)
16. LWV 63/36 – Tragédie en musique, *Amadis*, cz. *vous ne devez plus atandre* (nr kat. 70)
17. LWV 65/13 – Tragédie en musique, *Roland*, cz. *Prolog* (nr kat. 43)
18. RISM B/I: 1628: 8, F. 29v – *Brunetes ou airs tendres avec les doubles et la basse continue...*, wyd. Christoph Ballard, Paris 1703, 1704, 1711 (nr kat. 40 [*La petite./ brunete*] i 47 [tytuł zapiany na końcu utworu: *Gavotte Le Beau Berger tircis*])
19. RISM A/I: B 3846, Livre 8, s. 10-11 – J.-B. Drouars de Bousset, *VIII<sup>me</sup> livre d'airs/serieux/et a boire...*, Ch. Ballard, Paris 1692 (nr kat. 48 [*mir Sur le luth./par Gallot*. na końcu utworu: *air De Mr./dubousset.*])
20. *La Baguette de Vulcain*, w: *Recueil d'Airs des comédies modernes*, Livre premier, wyd. Ch. Ballard, Paris 1706, s. 49 (nr kat. 49 [tytuł zapiany na końcu utworu: *air de La comedie/Italienne*])
21. RISM A/I: C 730 – André Campra, *Hésione*, wyd. Ch. Ballard, Paris 1743, première Paris 1700 (nr kat. 53 [tytuł zapiany na końcu utworu: *ah guil/y va*])
22. Michel-Ricgard de Lalande, *Ballet de la jeunesse*, w: *Brunetes ou airs tendres avec les doubles et la basse continue...*, wyd. Ch. Ballard, Paris 1703, 1704, 1711 (nr kat. 63 [*La verte [Jeunesse*. na końcu utworu: *Gavotte*])
23. RISM/I: D 1770 nr 39 – Henry Desmarests, *Didon*, wyd. Ch. Ballard, Paris 1693 (nr kat. 71 [*m. des marets opera/Rigaudon*])

Część z wymionych utworów opracowano w formie gawota lub menueta. Taka sytuacja zaistniała, np. na f. 23v. Utwór jest transkrypcją słynnej opery J.-B. Lully'ego, *Roland*. Przedstawiony fragment pochodzi z końcówki *Prologu*. Opera powstała w 1685 r., zatem obecność w lubelskiej tabulaturze świadczy o ogromnej popularności tego utworu, co potwierdzają również liczne druki wydawane po śmierci francuskiego Włocha. Fragment tej opery jest utrzymany w metrum parzystym, z półtaktowym przedtakterem, zapisany w bardzo oszczędnej fakturze, często dwugłosowej. Jest to raczej zapis basu z melodią, co może ułatwić realizację partii *continua*

do wykonywania utworu ze śpiewem. W utworze występuje charakterystyczny dla Pierre'a Gallot sposób zapisywania niektórych ozdobników, jak np. w taktach 11 i 16. Kompozycja posiada również liczne kopie w źródłach szwedzkich oraz w odpi-sach na inne instrumenty: gitara i instrumenty klawiszowe np. klawesyn<sup>43</sup>.

Wśród utworów intawolowanych można wyróżnić kilka przykładów menu-etów. Są to *Menueth* z f. 21v i *Menuet D'Isis* z f. 34v J.-B. Lully'ego. Pierwszy z nich jest utrzymany w tonacji d-moll, zaś drugi w tonacji g-moll. Już pierwsze takty ukazują odmienny sposób przeniesienia tych utworów na fakturę lutniową. Utwór zapisano w sposób surowy i oszczędny w ozdobniki, ale o rozbudowanej fak-turze akordowej. Kompozycja Gallot z kolei ukazuje charakterystyczne „ślizganie się” po dźwiękach, spowodowane dużą liczbą ozdobników. Sposób zanotowanego utworu wskazuje, iż jest to rodzaj szkieletu kompozycji, na podstawie którego wy-konawca dokonuje wypełnienia brakujących dźwięków, na zasadzie improwizacji podpartej określonym schematem. Z grupy utworów, wpisanych przez Pierre'a Gal-lot le Jeune, wpisano również trzy utwory zamieszczone w edycji „dzieł wszystkich Gallot CLF”. Są to: *gloire/Datis...par Gallot* (f. 40v-41v), *...Air de Jean Batiste De Lully. mis par Gallot*. (f. 44v-45r), *ouverture de/La grotti/versaille ... Par/Gallot*. (f. 58v-59r) oraz jedna kompozycja unikatowa: *mis Sur le luth./par Gallot. ... air De Mr./dubousset*. (f. 27v-28r).

## F Inne

Ostatnia grupa kompozycji zawiera utwory, które nie mogły zostać zaliczone do wcześniejszych zbiorów. Żadna kompozycja z tej grupy nie posłużyła do edycji w serii CLF, ani też nie stanowi utworu unikatowego. Jedną z bardziej charaktery-stycznych kompozycji tego rodzaju jest *L'Amant Malheureux* (*Nieszczęśliwy kocha-nek*) zapisana na f. 62v-63r. Utwór zapisano w tonacji a-moll i składa się z dwóch części. Pierwsza posiada 9, a druga 12 taktów. Charakteryzuje się fakturą polifoni-zującą. O jego popularności świadczyć może szereg konkordancji, wśród których znalazł się również utwór opracowany przez wirtuoza lutni czasów saskich, Silviusa Leopolda Weissa (1687-1750)<sup>44</sup>. Pozostałe utwory, mieszczące się w tej grupie, to również niemiennozurwane preludia, jedno bourree, pavanne oraz inne, prezentowane pojedynczo<sup>45</sup>.

W grupie kompozytorów-lutnistów, których utwory zostały wpisane do „ta-bulatury Wodzickich”, najczęściej pojawiają się: Jacques Gallot (5 kompozycji), Denis Gautier (20 kompozycji), Ennemond Gaultier (5 kompozycji), Charles Mo-uton (17 kompozycji), Pierre Gallot le Jeune (9 kompozycji). Pozostałe nazwiska kompozytorów wystąpiły pojedynczo<sup>46</sup>. Istotną grupę kompozycji zajmują również transkrypcje oper i baletów. Licznie prezentowane couranty oraz intawolacje oper i baletów autorstwa francuskich kompozytorów wskazują, iż najwięcej miejsca w tabulaturze Wodzickich poświęcono muzyce francuskiej. Najczęściej są to kom-pozycje Jeana-Baptisty Lully'ego, ale również Henry Desmaretza, J.-B. Drouars de Bousseta i Michela-Ricgarda de Lalande. Nielicznie są tu prezentowane kompozycje

<sup>43</sup> Zob. G. Joachimiak, dz. cyt., część B: *Katalog tematyczny*, s. 97.

<sup>44</sup> Za podstawę posłużyła Weissowi kompozycja Gallot, a wpisano ją do rękopisu o sy-gnaturze GB-Lbl Add. Ms. 30387.

<sup>45</sup> Zob. G. Joachimiak, dz. cyt., część B: *Katalog tematyczny*.

<sup>46</sup> Tamże.

pochodzenia niemieckiego, natomiast praktycznie w ogóle nie występują powiązania z repertuarem o proveniencji włoskiej (z wyjątkiem utworu na f. 28v: *Air de la comédie Italienne*)<sup>47</sup>.

Wyniki badań ambitusu kompozycji wskazały, iż niemal wszystkie utwory (z wyjątkiem na f. 43v-44r) zostały zapisane na lutnię 11-chórową. Największą grupę wpisanych kompozycji stanowią tańce. Allemande (11), Courante (34), Gavotte (11), Gigue (11), Menuet (5), Sarabande (27), La Folia, Canario, Passacaglia, Chaconne (razem 8). Ponadto występują transkrypcje utworów wokalnych i baletów (26) oraz inne (9).

Mimo iż nie udało się odnaleźć w rodzinnym archiwum rodziny Wodzickich bezpośrednich dowodów wskazujących na związki z omawianą tabulaturą lutniową, przedstawione informacje pozwalają zorientować się zarówno w genealogii rodziny, jak i w specyfice muzycznego źródła. Oprócz wykorzystanych materiałów ze zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu i Biblioteki Czartoryskich w Krakowie, odnaleziono również materiały w zbiorach innych bibliotek i archiwów, które nie zostały wykorzystane w pracy.

Pozostaje mieć nadzieję, iż kontynuowane równoległe prace w zakresie analizy korespondencji rodziny Wodzickich i samego źródła muzycznego przyniosą kolejne, jeszcze bliższe fakty i ustalenia dotyczące tabulatury lutniowej nr 1985 z Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie.

---

<sup>47</sup> Rodzina żony Jana Wawrzyńca Wodzickiego – Anna Maria z Grattów – pochodziła z Włoch. Jej ojciec – Franciszek Gratta – był sekretarzem króla polskiego, administratorem poczty gdańskiej i postmagistrem generanym ziem pruskich. Razem z rodziną Wodzickich, Grattowie otrzymali nobilitację do rodu polskich szlachciców w 1676 r. z rąk króla Jana III Sobieskiego, zob. T. Żychliński, dz. cyt., s. 226.