PL ISSN 0027-5344, Muzyka 2015, 3

Grzegorz Joachimiak
Uniwersytet Wrocławski

TABULATURA LUTNIOWA WODZICKICH JAKO PRZEDMIOT EDYCJI MUZYCZNEJ – PRZEGLĄD PROBLEMATYKI

„By lutnia mówić umiała, tak by nam w głos powiedziała: wszyscy inszy w dudy grajcie, mnie Bekwarkowi niechajcie". Tymi słowami Jan Kochanowski uwiecznił w swej fraszce Valentina Bakfarka (1506/7/1527?–1576) – jednego z czołowych lutnistów XVI w., który działał na dworze królewskim Zygmunta II Augusta w l. 1549–66 (Il. 1)[1].

Il. 1. Valentin Bakfark: *Intabvlatura Valentini Bacfarc transilvani coronensis.Liber primus*, Lugduni: apud Iacobum Modernum [1553], k. tyt., Bibliothèque municipale, Vesoul.

[1] Por:. *Valentini Greffi Bakfarci Pannonii harmoniarum musicarum in usum testudinis factarum tomus primus*. Wyd. Andrea Lazarus, Cracoviae 1565, sygn. egz. 2 Mus.pr. 95 (dalej BSB); *Renesans 5 – Muzyka instrumentalna: Muzyka lutniowa / The Renaissance 5 – Instrumental music: Lute music*. Opr. Piotr Poźniak. Kraków 1994 (= Musica Antiqua Polonica: antologia II).

muzyka_3_2015.indb 91 2015-12-07 18:49:17

Tradycje muzyki lutniowej w Rzeczpospolitej nie kończą się jednak na tym kompozytorze. Wśród czołowych lutnistów XVI i początku XVII w. należy wymienić również m.in. Jakuba Polaka (ok. 1545–ok. 1605), Krzysztofa Klabona (ok. 1550–ok. 1616), Diomedesa Catona (1555–1628), Wojciecha Długoraja (1557/8–po 1619), Kaspra Sielickiego (ur. pod koniec lat sześćdziesiątych XVI w.) czy Michelangela Galileiego (1575–1631). Twórczość większości z tych lutnistów znana była również poza granicami Rzeczpospolitej, a znaczna część ich repertuaru zachowana jest w rękopisach i drukach. Ich utwory stały się również wielokrotnie przedmiotem edycji polskich serii wydawniczych. Wymienić tu należy choćby *Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*[2], *Musica Antiqua Polonica*[3], *Źródła do Historii Muzyki Polskiej*[4] czy *Muzyka w dawnym Krakowie* (1964), a także wiele innych poświęconych wybranym źródłom lutniowym. W każdej z tych edycji podkreślany jest element polskiej kultury, ze względu na miejsce powstania i wykonywania tych utworów czy na pochodzenie kompozytorów-lutnistów. Był to bowiem złoty okres dla muzyki lutniowej w Rzeczpospolitej, w którym działali czołowi lutniści Europy, tworząc tym samym jeden z głównych ośrodków sztuki gry na tym instrumencie. Z czasem jednak uległo to zmianie i w XVII w., a zwłaszcza w jego drugiej połowie, bardzo wyraźna była już dominacja twórczości lutnistów francuskich, którzy wyróżniali się wówczas nowoczesnym stylem gry, inaczej nastrojonymi instrumentami, inną techniką, co spotkało się z dużym zainteresowaniem zarówno wśród zawodowych muzyków jak i lutnistów-amatorów z różnych zakątków Europy, w tym również z Rzeczpospolitej Obojga Narodów. Mimo iż znanych jest sporo nazwisk lutnistów działających na dworach Rzeczpospolitej XVII w., m.in. Antoine Gallot (zm. 1647), Paweł Roszkowic (1597–1673), teorbista i lutnista Bartłomiej Wardyński (zm. 1651), Esaias Reusner mł. (1636–39, w l. 1651–54 lutnista na dworze Radziwiłłów[5]), Johann Nauwach (ok. 1595–1630, w służbie polskiej królowej Cecylii Renaty w l. ok. 1637–39 jako tenor i lutnista[6]), Giovanni Battista Gisleni (1600–72, architekt i teorbista w służbie polskich kró-

[2] Por.: *Jakub Polak (+1605?). Preludia, fantazje i tańce na lutnię*. Opr. Maria Szczepańska. Kraków 1951 (= Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej (dalej cyt. WDMP) 22); *Wojciech Długoraj (ca 1550–ca 1619). Fantazje i vilanelle. Na lutnię*. Opr. Maria Szczepańska. Kraków 1953 (= WDMP 23); *Diomedes Cato. Preludia, fantazje, tańce i madrygały. Na lutnię*. Opr. Maria Szczepańska. Kraków 1953 (= WDMP 24); *Diomedes Cato. Preludia, fantazje, tańce i madrygały*. Cz. 2. Opr. Piotr Poźniak. Kraków 1973 (= WDMP 67).

[3] *Renesans. Muzyka instrumentalna. Muzyka lutniowa.* Red. Piotr Poźniak. Kraków 1994 (= Musica Antiqua Polonica 2); *Renesans. Muzyka instrumentalna: Tańce*. Red. Piotr Poźniak. Kraków 1994 (= Musica Antiqua Polonica 7).

[4] *Tańce polskie: z tabulatur lutniowych*. Zesz. 1. Opr. Zofia Stęszewska. Kraków 1962 (= Źródła do Historii Muzyki Polskiej 1); *Tańce polskie: z tabulatur lutniowych*. Zesz.2. Opr. Zofia Stęszewska. Kraków 1962 (= Źródła do Historii Muzyki Polskiej 9).

[5] Wybór literatury zob.: Grzegorz Joachimiak: „The unknown source concerning Esaias Reusner junior from the Music Collection Department in the Wrocław University Library". *Interdisciplinary Studies in Musicology* 11 (2012) ss. 83–102.

[6] Barbara Przybyszewska-Jarmińska: op. cit., s. 196.

muzyka_3_2015.indb 92 2015-12-07 18:49:17

lów w l. 1630–55[7]), niejaki Busler (lutnista w kapeli Jana Kazimierza Wazy ok. 1660 r.[8]), czy Jakub Kremberg (1652–1715) urodzony w Warszawie, gdzie pozostał do ok. 1672 r.[9], to liczba kompozycji z okresu, gdy wymienieni lutniści przebywali w Rzeczpospolitej, jest bardzo skromna. Materiał ten ogranicza się do kanonów umieszczonych w dodatku nutowym *Xenia Appolinea* Marca Scacchiego (Wenecja 1643), które nie należą do typowego repertuaru lutnistów; typowa nie jest również notacja, w jakiej utwory te zostały zapisane[10]. Ponadto są to również *polonica* w tabulaturach lutniowych, choćby czterdzieści utworów „B[aletto] P[olacho]" z rękopisu tabulatury lutniowej byłej Stadtbibliothek Danzig przechowywanej obecnie w Pruskiej Bibliotece Państwowej w Berlinie (sygn. D-B Ms. Danzig 4022), wprawdzie błędnie przypisanych Bartłomiejowi Pękielowi w serii wydawniczej WDMP[11], ale ewidentnie świadczących o recepcji polskiej kultury w repertuarze lutnistów z II dekady XVII w. (Il. 2).

Wśród rękopisów tabulatur lutniowych z II poł. XVII w. nie brakuje również poloników zagranicznych. Zachował się też rękopis tabulatury lutniowej z końca XVII w., który wiąże się z kulturą dworską Rzeczpospolitej Obojga Narodów nie tylko poprzez wybrane pojedyncze kompozycje, ale również poprzez rodzinę, do której należał i która najprawdopodobniej miała wpływ na repertuar w nim zapisany. Jest to tabulatura lutniowa z Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie, przechowywana pod sygnaturą 1985, znana też jako „tabulatura lutniowa Wodzickich" (Il. 3).

---

[7] Por.: Alina Żórawska-Witkowska: „Dramma per musica at the Court of Ladislaus IV Vasa (1627–1648)". W: *Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation: Italian Opera in Central Europe*. T. I *Institutions and Ceremonies*. Red. Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy, Reinhard Strohm. Göttingen 2006 s. 34; Barbara Przybyszewska-Jarmińska: op. cit., s. 171.

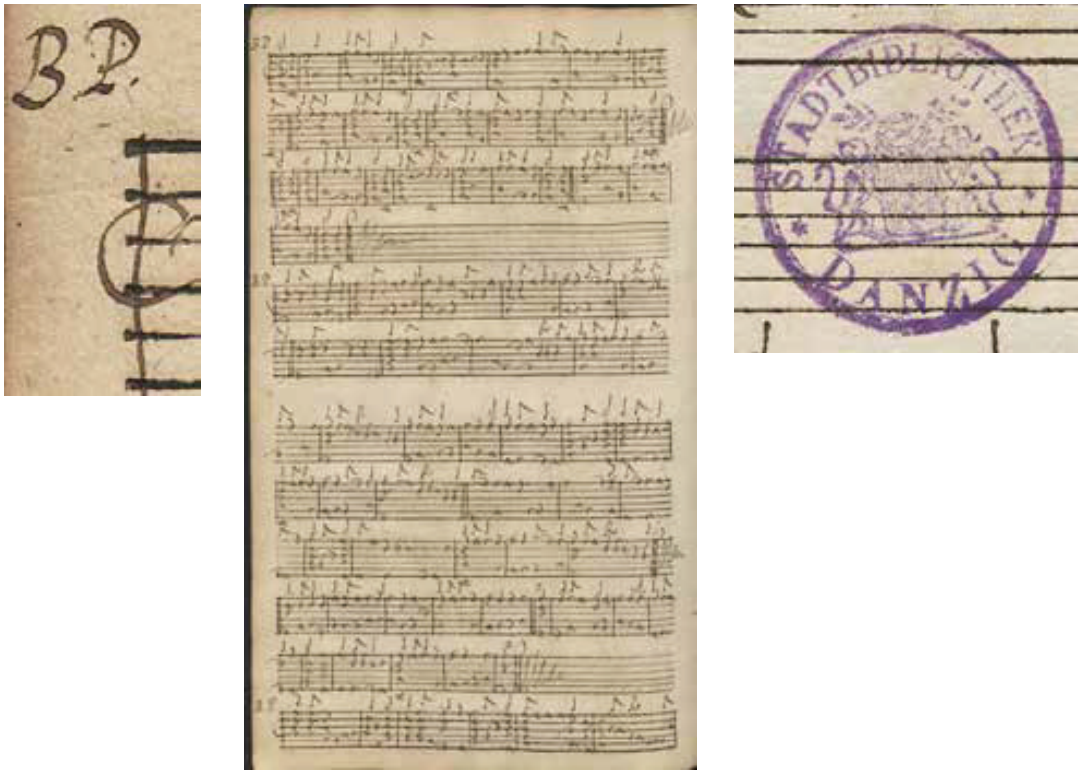
[8] Por.: Aleksander Poliński: *Dzieje muzyki polskiej*. Lwów 1907 s. 143; Barbara Przybyszewska-Jarmińska: op.cit., s. 160.

[9] Por.: Jacob Kremberg: *Musicalische Gemüths-Ergötzung, oder, Arien, samt deren unterlegten hochdeutschen Gedichten ... Welche also eingerichtet, daß sie entweder mit einer Stimme allein zu singen, benebenst dem General Baß, oder aber ... auf der Lauthe, Angelique, Viola di Gamba, und Chitarra können gespielet werden*. Dresden 1689 Christoph Mathesius, sygn. egz. w ..... Music Collections G.613; tegoż: *Musicalische Gemüths-Ergetzung oder Zusammen-Stimmung vier der anmuthigsten musicalischen Instrumenten, als der Lauthe, der Angelica, der Viola di Gamba, und der Chytarra, welche nach der neuesten italiänischen und französischen Manier also eingerichtet* ... Mainz 1709 Ludwig Bourgeat; Barbara Przybyszewska-Jarmińska: „Nieznane fakty do biografii Jakuba Kremberga i jego rodziny z archiwaliów warszawskich". *Muzyka* 57 (2012) nr 3 ss. 225–230.

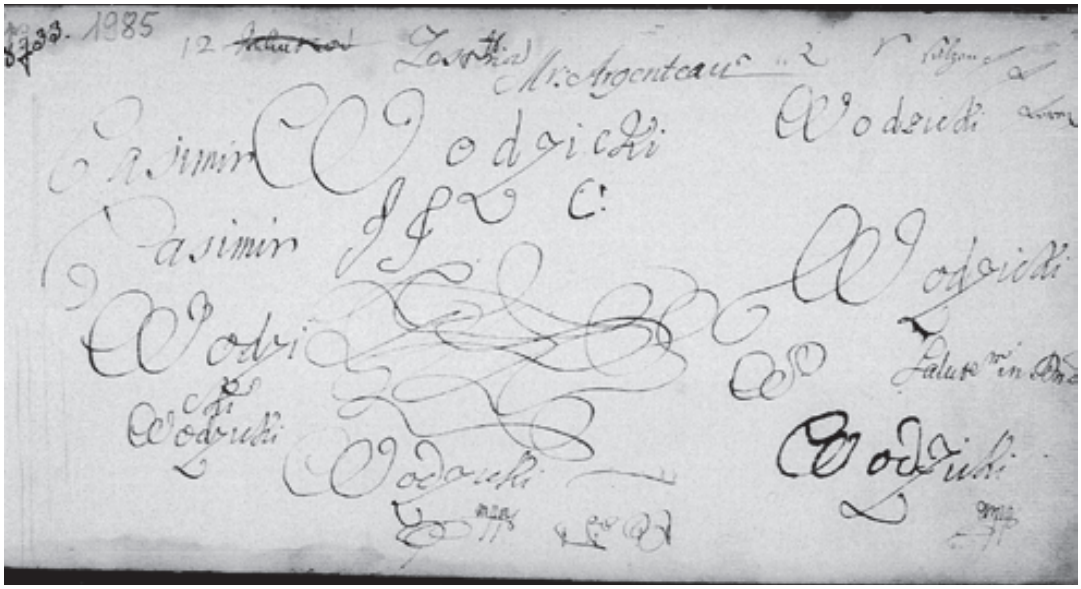
[10] Do traktatu *Cribrum musicum* autorstwa Marca Scacchiego dołączonych zostało pięćdziesiąt kanonów autorstwa muzyków kapeli królewskiej, por.: Marco Scacchi: op. cit., s. 222; Aleksander Poliński: op. cit., ss. 142–143; Monique Rollin: *Œuvres des Gallot*. Paris 1987 (= CLF) s. 246; Barbara Przybyszewska-Jarmińska : op. cit., ss. 170, 207, 219–220; Grzegorz Joachimiak: *Tabulatura lutniowa z Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie jako świadectwo europejskiej kultury muzycznej końca XVII wieku. Monografia rękopisu PL-Lw 1985*. Uniwersytet Wrocławski 2009 (niepublikowana praca magisterska).

[11] Bartłomiej Pękiel: *40 utworów na lutnię, według rękopisu z XVII wieku*. Opr. Maria Szczepańska. Kraków 1955 (= WDMP 30).

muzyka_3_2015.indb 93 2015-12-07 18:49:17



Il. 2. Rękopis tabulatury lutniowej, sygn. D-B Ms. Danzig 4022, f. 28v: B[aletto] P[olacco].



Il. 3. Tabulatura lutniowa Wodzickich, sygn. PL-Lw 1985, k. tytułowa.

muzyka_3_2015.indb 94 2015-12-07 18:49:18

Rękopis spisany jest w notacji tabulatury lutniowej typu francuskiego (literowej) przeznaczony na lutnię jedenastochórową w stroju f^1 d^1 *a f d A* i stanowi bardzo cenne źródło wskazujące na recepcję muzyki lutniowej autorstwa czołowych francuskich lutnistów. Natomiast ze względu na dopiski i inskrypcje, m.in. te widoczne na prezentowanej okładce z wielokrotnie powtórzonym nazwiskiem „Wodzicki", wiąże się go również z polską szlachecką rodziną z podkrakowskich Kościelnik – Wodzickich, związanych zarówno z królem Janem Kazimierzem Wazą jak i z zaprzyjaźnioną całą królewską rodziną Sobieskich. Źródło zwróciło również uwagę francuskich badaczy, którzy przygotowywali edycje z kompozycjami Jacquesa i Pierre'a Gallotów, Ennemonda i Denisa Gaultier, François Dufaulta, Charlesa Moutona, Germaina Pinela i Pierre'a Dubuta[12]. Pomimo wykorzystania wybranych kompozycji do wspomnianych wydań, ani badacze francuscy, ani polscy nie przygotowali dotychczas edycji, której podstawą byłby cały rękopis tabulatury lutniowej Wodzickich. Niewątpliwie rękopis ten zasługuje na wydanie w jednej z prestiżowych polskich serii wydawniczych do jakich należy *Monumenta Musicae in Polonia*. Przygotowanie tego źródła do wydania nie jest jednak łatwe, gdyż wiąże się z wieloma problemami edytorskimi.

Jednym z nich jest z pewnością wspomniane określenie „tabulatura Wodzickich". Wprawdzie nasuwa ono skojarzenie z rodziną Wodzickich, ale nie wskazuje, z którą osobą dokładnie należy łączyć to źródło. We wstępach do wspomnianych wydań francuskiej serii muzyki lutniowej zazwyczaj badacze wskazują na jedną osobę, ale po analizie tego rękopisu i uzupełniających go archiwaliów można stwierdzić, że najprawdopodobniej rękopis nie był związany wyłącznie z jednym członkiem rodziny, Kazimierzem Wodzickim, co sugerować może umieszczone na okładce jego imię i nazwisko, lecz najprawdopodobniej dotyczy też jego ojca – Jana Wawrzyńca. Niezbędne jest zatem w pracy nad tym rękopisem sięgnięcie do genealogii rodziny Wodzickich i porównanie informacji biograficznych dotyczących jej członków z informacjami pochodzącymi z tabulatury lutniowej. W dużej mierze źródeł uzupełniających wątek muzyczny dostarczają zbiory z „Archiwum Wodzickich z Kościelnik", przechowywane obecnie w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu[13].

Po raz pierwszy wspomniała o tym manuskrypcie Wanda Szwarcówna w *Katalogu rękopisów Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie* z 1964 r. określając go jako: „Zbiór tańców salonowych. Nuty przeznaczone na instrument szarpany, prawdopodobnie z końca XVII wieku. Na k. 1 i 2 w kil-

[12] Por.: André Souris, Monique Rollin: *Œuvres du Vieux Gautier*. Paris 1966 (= CLF); Monique Rollin, Jean-Michel Vaccaro: *Œuvres des Dubut*. Paris 1979 (= CLF); Monique Rollin, Jean-Michel Vaccaro: *Œuvres de Pinel*. Paris 1982 (= CLF); Monique Rollin: *Œuvres des Gallot*, op. cit.; André Souris, Monique Rollin: *Œuvres des Dufault*. Paris 1987 (= CLF Nouvelle édition complétée); Monique Rollin: *Œuvres de Charles Mouton*. Paris 1992 (= CLF); Monique Rollin, François-Pierre Goy: *Œuvres de Denis Gautier*. Paris 1996 (= CLF).

[13] Jadwiga Turska: „Archiwum Wodzickich z Kościelnik w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu". *Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich* 4 (1953) ss. 129–171.

muzyka_3_2015.indb 95 2015-12-07 18:49:18

ku miejscach podpisy «Casimir Wodzicki» oraz data «Oct. 1694»”[14]. Z kolei Stanisław Winiarski zajął się w artykule z 1971 r. określeniem liczby gatunków kompozycji w tym źródle[15]. Zdecydowanie największą pracę wykonała jednak Zofia Stęszewska, która o swoim zainteresowaniu tym źródłem wspomniała w artykule z 1972 r., a dziesięć lat później opublikowała obszerniejsze omówienie tego rękopisu, wysuwając przypuszczenia co do proweniencji, wskazując niektóre konkordancje, próbując połączyć podstawowe informacje biograficznych wybranych członków rodziny Wodzickich z informacjami wynikającymi z analizy tabulatury lutniowej oraz z załączonym zestawieniem incipitów muzycznych[16]. Znaczna część uzyskanych przez nią wyników musi jednak być obecnie poddana rewizji i uaktualnieniu. Stęszewska podjęła również współpracę międzynarodową ze środowiskiem francuskich muzykologów, m.in. Jeanem-Michelem Vaccaro, co w przypadku decyzji o wydaniu rękopisu tabulatury Wodzickich wydaje się posunięciem niezbędnym. W kolejnych publikacjach badacze odwołują się już do prac wymienionych autorów, ale w niektórych z nich widać kontynuację linii badawczej, którą zarysowała Stęszewska. Wspomnieć tu należy nie tyle publikacje wymienianego najczęściej w tym miejscu Wolfganga Boettichera (który, co znaczące, nie umieścił tego rękopisu w swojej pracy habilitacyjnej z 1943 r., lecz dopiero w 1978 r. w ramach wydań tomów RISM), czy też pracę Ernsta Pohlmanna[17], lecz obszerny wstęp Monique Rollin do edycji dzieł Gallota, w którym opisała kwestię atrybucji skryptora Pierre'a Gallota le Jeune[18]. Dodać należy tu również wstęp Tima Crawforda do edycji piątego tomu z kolekcji rękopisów tabulatur lutniowych hrabiego Goëss z Ebenthal, w którym wskazał na Juliena Blovina jako jednego ze skryptorów tabulatury lutniowej Wodzickich[19]. Rękopis ten uwzględniony również został w katalogu deskryptywnym pod redakcją Christiana Meyera, w którym autor opisu katalogowego dla lubelskiego źródła, François-Pierre Goy, wykorzystał dotychczasowe publikacje, zamieszczając konkordancje podane w wymienionych edycjach, dodając ponadto kilka nieznanych wcześniej,

[14] Wanda Szwarcówna: *Katalog rękopisów Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie*. Cz. 3., Lublin 1964 s. 89.

[15] Stanisław Winiarski: „Rękopis Nr 1985 Biblioteki im. H. Łopacińskiego w Lublinie”. *Muzyka* 16 (1971) nr 3 ss. 87–90.

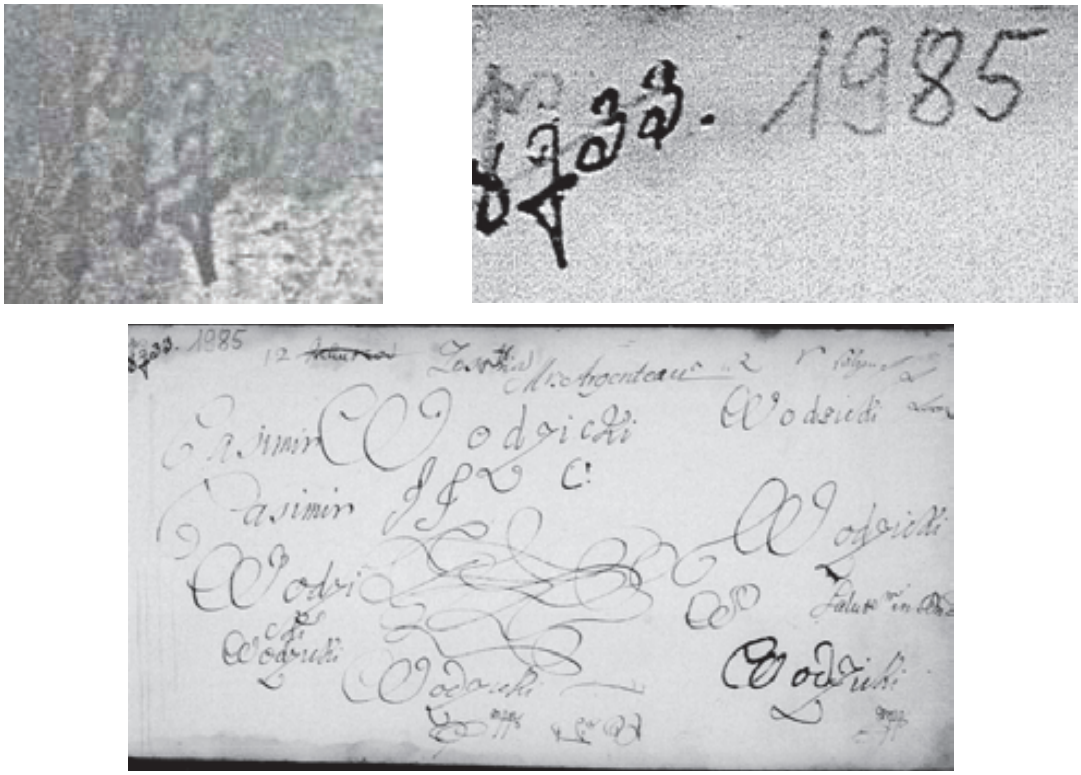
[16] Zofia Stęszewska: „Muzyka taneczna jako źródło badań międzynarodowych kontaktów kulturalnych na przykładzie Polski i Francji”. *Muzyka* 17 (1972) nr 2 ss. 39–55; tejże: „Tabulatura lutniowa nr 1985 z Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie”. *Muzyka* 25 (1980) nr 3 ss. 85–113.

[17] Por.: Wolfgang Boetticher: *Studien zur solistische Lautenpraxis*. Berlin 2943 (niepublikowana rozprawa habilitacyna); tegoż: *Handschriftlich überlieferte Lauten und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jhs, Beschreibender Katalog*. München 1978 (= RISM B VII) s. 195; Ernst Pohlmann: *Laute, Theorbe, Chitarrone, Die Lauten-Instrumente ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart*. Lilienthal/Bremen 1982 s. 150.

[18] Monique Rollin: *Œuvres des Gallot*, op. cit., ss. XXII, XLI–XLII.

[19] *The Goëss Lute Manuscripts: Goëss Manuscript V (c 1680–1700)*. Wyd. facsimile, wstęp i opr. Tim Crawford. Munich 1990 s. 10.

muzyka_3_2015.indb 96 2015-12-07 18:49:18



Il. 4. Tabulatura lutniowa Wodzickich, sygn. PL-Lw 1985, dawna sygnatura „18733” przekreślona, dopisek „Rps” – lewy górny róg k. tytułowej.

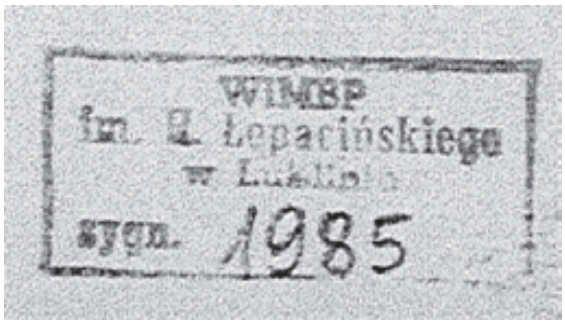
a także określił strój instrumentu dla poszczególnych utworów, zaznaczając dla dwóch skordaturę oraz realizację dwóch innych kompozycji prawdopodobnie na teorbie czternastochórowej[20]. Goy przyjął również za Stęszewską informacje, która zasugerowała potrzebę badań biograficznych nad Janem Wawrzyńcem Wodzickim, wskazując (najprawdopodobniej błędnie) datę jego śmierci na 1701 r., jak i na Kazimierza Wodzickiego zmarłego w 1742 roku. Na wagę badań prowadzonych nad tym rękopisem dla kultury polskiej wskazali również w swoich publikacjach m.in. Jerzy Żak, Tim Crawford, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, a także w ostatnich latach autor niniejszego artykułu[21].

[20] François-Pierre Goy: „PL-LwMs. 1985”. W: *Sources manuscrites en tablature. Luth et theorbe (c. 1500–c. 1800). Catalogue descriptif*. T. III/2. Red. Christian Meyer. Baden-Baden 1999 (= Collection d'Etudes Musicologiques. Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 93) ss. 160–165.

[21] Por.: Jerzy Żak: „Badania nad lutnią i muzyką lutniową. Perspektywy”. *Canor* 1 (1991) nr 1 s. 12; Tim Crawford: „Contemporary Lute Arrangements of Hasse's Vocal and Instrumental Music”. W: *Johann Adolf Hasse und Polen. Materiały z konferencji, Warszawa 10–12 grudnia 1993*. Red. Irena Poniatowska, Alina Żórawska-Witkowska. Warszawa 1995 ss. 76–77; Barbara Przybyszewska-Jarmińska: *Barok*. Cz. 1: *1595–1696*. Warszawa 2006 (= Historia muzyki polskiej 3) ss. 69–70, 478; Grzegorz Joachimiak: *Tabulatura lutniowa z Wojewódzkiej Biblioteki*, op. cit.; tegoż: „«Tabulatura

muzyka_3_2015.indb 97 2015-12-07 18:49:18

O historii rękopisu nie wiadomo zbyt wiele. W inwentarzu lubelskiej biblioteki tabulatura lutniowa umieszczona jest na początku 1916 r., co może oznaczać, że została zakupiona najprawdopodobniej pod koniec 1915 r., a więc zimą w czasie I wojny światowej. Sprzedawca zarobił na niej 15 rubli, ale nie wiadomo, kim był, skąd miał ten rękopis i w jaki sposób wszedł w jego posiadanie. Początkowo tabulatura znajdowała się w dziale druków pod sygnaturą „18733", który to numer umieszczono na oprawie i f. 1r. Wpis ten został przekreślony i dodano obok dopisek wskazujący, że jest to rękopis a nie druk, obok zapisano nową sygnaturę „1985" oraz umieszczono pieczęcie zawierające nową sygnaturę. Zmiana ta nastąpiła dopiero w 1953 r., gdy tabulaturę przeniesiono do działu rękopisów.



Il. 5. Pieczęcie w rękopisie PL-Lw 1985: „WIMBP im. H. Łopacińskiego w Lublinie sygn. [ręcznie:] 1985" (po lewej), „Wojew. I Miejska Biblioteka Publiczna im. H. Łopacińskiego Nr [ręcznie:] 1985 LUBLIN" (po prawej).

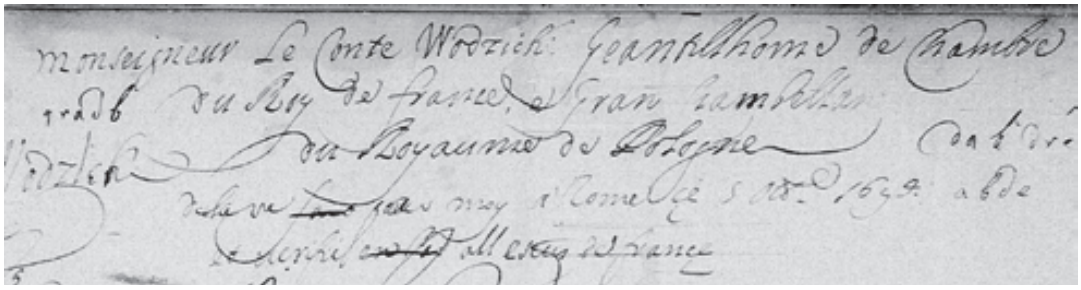
Charakterystyczny tryb przypuszczający, który często pojawia się przy opisywaniu tabulatury lutniowej Wodzickich spowodowany jest niepełnymi informacjami na jej temat. Dlatego niezwykle istotne jest dokładne zbadanie i poznanie możliwie każdej informacji związanej z tym źródłem. Znacznym utrudnieniem zwłaszcza w zakresie datacji źródła i pochodzenia użytego w nim papieru jest brak znaków wodnych w całym rękopisie, co eliminuje wykorzystanie badań filigranistycznych. Przy określaniu datowania i proweniencji pozostaje zatem skorzystanie przede wszystkim z narzędzi badań porównawczych w zakresie analizy stylokrytycznej repertuaru. Bardzo duże znaczenie mają tu konkordancje, które dostarczają materiału niezbędnego do przeprowadzenia analiz komparatystycznych, dzięki czemu możliwe jest poznanie elementów praktyki wykonawczej obecnej prawdopodobnie na dworze lub dworach Wodzickich, znaczenie wykorzystanych w tym źródle skrótów wykonawczych (często zdarza się, że te same znaki u różnych skryptorów nie oznaczają tego samego), a co za tym idzie szeregu ornamentów charakterystycznych dla muzyki lutniowej, palcowania i technik

lutniowa Wodzickich» na podstawie źródeł z Archiwum Wodzickich z Kościelnik". *Bibliotekarz Lubelski* 53 (2010) ss. 125–140.

muzyka_3_2015.indb 98 2015-12-07 18:49:18

gry oraz identyfikację skryptorów rękopisu, co częściowo udało się już wykonać Monique Rollin i Timowi Crawfordowi w przypadku dwóch spośród wyróżnionych przeze mnie ośmiu duktów pisma czy jak chce Goy – pięciu skryptorów, bądź Stęszewska – trzech skryptorów[22].

Tabulaturze towarzyszy duża liczba dopisków i inskrypcji, co zwróciło również uwagę Stęszewskiej, Rollin i Goya[23]. Charakterystyczna jest karta tytułowa sugerująca posesora rękopisu – Kazimierza Wodzickiego, który był synem Jana Wawrzyńca i Anny Marii, pochodzącej z osiadłej w Gdańsku włoskiej rodziny Grattów. Niestety, nie wiadomo, kiedy Kazimierz się urodził, znana jest jedynie jego data śmierci, rok 1742, ale na podstawie badań archiwalnych można ustalić, że był najmłodszym z rodzeństwa, a więc na pewno urodził się później niż Piotr (1685 r.) i Michał (1687 r.). Jest to o tyle istotne, że w odniesieniu do inskrypcji z f. 2r, w której pojawia się data „1694", a treść sugeruje rodzaj pisemnego zobowiązania spisanego prawdopodobnie w tym roku, bardzo możliwe, że dotyczy to starszego członka rodziny Wodzickich, ponieważ nawet najstarszy z rodzeństwa Kazimierza, Piotr, miałby wówczas zaledwie siedem lat.



Il. 6. PL-Lw 1985: inskrypcja na f. 2r dotycząca polskiego hrabiego Wodzickiego.

W wolnym tłumaczeniu brzmi ona następująco: „Jaśnie Pan hrabia Wodzicki Podkomorzy Króla Francuskiego i wielki Szambelan Królestwa Polskiego deklaruje w Rzymie 5 X 1694 i potwierdza skudami francuskimi"[24]. Być może słowa te dotyczą hrabiego Jana Wawrzyńca Wodzickiego, ojca Kazimierza. Oznaczałoby to, iż musiał on odbyć podróż do Rzymu w październiku 1694 r. i powrócić z niej przed 2 I 1695 r., gdyż otrzymał zaproszenie od króla Jana III Sobieskiego na ślub jego córki, Teresy Kunegundy Sobieskiej, z elektorem bawarskim

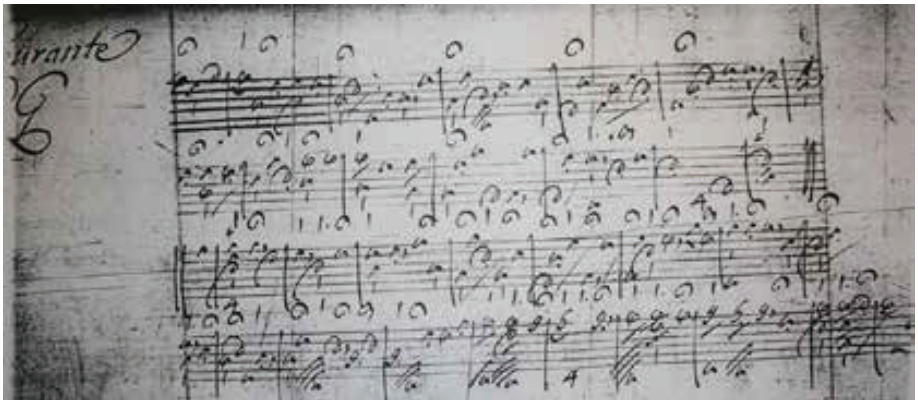
[22] Por.: Zofia Stęszewska: „Tabulatura lutniowa nr 1985", op. cit., s. 112; François-Pierre Goy: op. cit., s. 160; Grzegorz Joachimiak: *Tabulatura lutniowa z Wojewódzkiej Biblioteki*, op. cit., ss. 121–123.

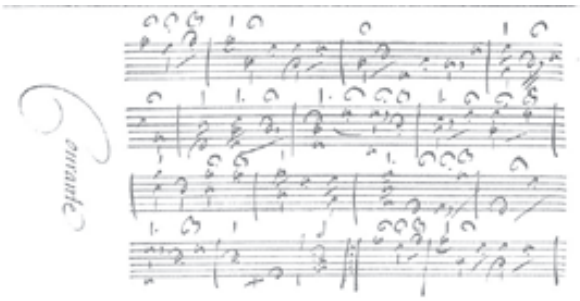
[23] Por.: Zofia Stęszewska: „Tabulatura lutniowa nr 1985", op. cit., ss. 106–107; Monique Rollin: *Œuvres des Gallot*, op. cit., ss. XXII, XLI–XLII; François-Pierre Goy: op. cit., s. 160.

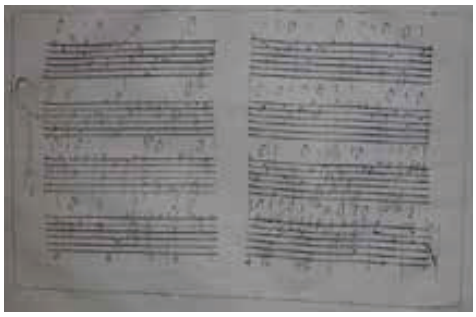
[24] PL-Lw 1985, f. 2r: „Monseigneur Le Conte [Comte] Wodzicki Geantillhome [gentilhomme] de Chambre | du Roy [roi] de France, e[t] Gran[d] Siambellan [chambellan] | du Royaume de Pologne | declare faid [przekreślone] par moy [moi] à Rome çe 5 Oct. 1694. | et uerifiet [verifiet] en ad [przekreślone] all escus de France".

muzyka_3_2015.indb 99 2015-12-07 18:49:18

Maksymilianem[25]. Tekst inskrypcji zapisany jest po francusku, więc dotyczyć musiał osoby, która się nim posługiwała. Nie jest zatem wykluczone, że w tym czasie (ok. 1694 r.) wspomniany już Julien Blovin (ok. 1650?–1715) dokonał wpisu sześciu kompozycji do tabulatury Wodzickich. Był to francuski lutnista mieszkający w Rzymie i pracujący w straży papieskiej, który dodatkowo znany był z udzielania lekcji gry na lutni w l. 1672–1715, o czym wspomina m.in. Eberhard Preußner w książce poświęconej muzycznej podróży Johanna Friedricha Armanda von Uffenbacha (1687–1769), który spotkał się również z Blovinem w Rzymie 7 IV 1715 r.[26]. Jednym z utworów wpisanych przez Blovina w tabulaturze Wodzickich jest *Courante* Denisa Gaultiera (f. 59v), który rzymski nauczyciel wpisał również w tabulaturze z 1676 r., którą przechowuje praska Národna knihovna oraz w tabulaturze lutniowej nr V z ok. 1680–1700 r. z kolekcji hrabiego Goëss w Ebenthal[27].







Il. 7. [Denis Gaultier]: *Courante*. PL-Lw 1985, f. 59v (u góry), CZ-Pu Ms. II.Kk.84, s. 108 (po lewej), A-ETgoëss Ms. V, f. 6v-7r (po prawej).

[25] Teodor Żychliński: *Złota księga szlachty polskiej*. T. XI Poznań 1889 ss. 225, 252.

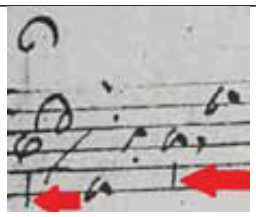
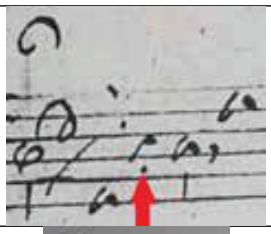
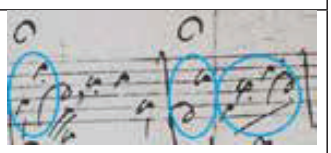
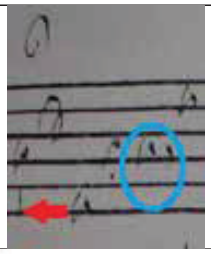
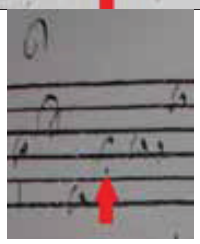
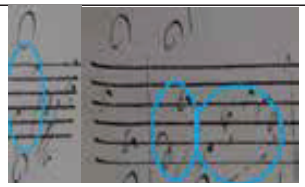
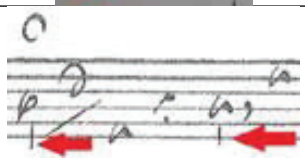
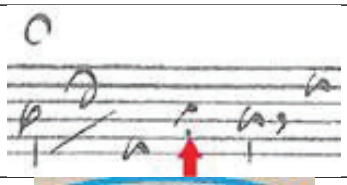
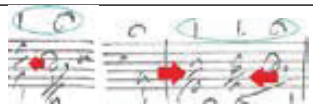
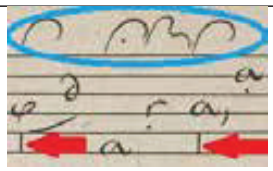
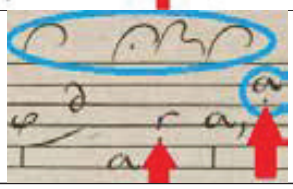
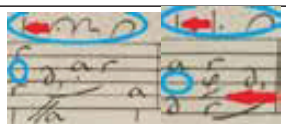
[26] Por.: Eberhard Preußner: *Die musikalischen Reisen der Herrn von Uffenbach*. Kassel 1949 s. 79; Hellmut Federhofer: „Eine Angelica- und Gitarrentabulatur aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts". W: *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966*. Red. Ludwig Finscher, Christoph-Hellmut Mahling, Kassel i in. 1967 s. 316; Monique Rollin: *Œuvres des Gallot*, op. cit., ss. XXII, XLI–XLII; *The Goëss Lute Manuscripts: Goëss Manuscript V*, op. cit., s. 10.

[27] Por.: PL-Lw 1985, f. 59v; CZ-Pu Ms. II.Kk.84, ss. 108–111; A-ETgoëss Ms. V, f. 6v–7r.

muzyka_3_2015.indb 100 2015-12-07 18:49:18

W powyższych przekazach można zauważyć, że kompozycje są do siebie bardzo podobne, w wielu momentach identyczne. W rękopisie praskim znajduje się dodatkowo zapisana część *Double*, a część ostatnia otrzymała nazwę *Suite*. Natomiast zarówno w przekazie rękopisu z lubelskiej biblioteki jak i z tabulatury Goëss *Double* nie występuje, a częściom po znaku repetycji nie nadano tytułu. Blovin w każdym z przykładów dbał o zapis aplikatury prawej ręki, do czego wykorzystywał pionową kreskę zaznaczaną pod literami do zapisu kciuka, a jeden punkt do notacji pierwszego palca (palec wskazujący) zgodnie z uwagami zamieszczonymi w przedmowie do *Pièces de Luth* Gaultiera[28]. Blovin często wykorzystywał też technikę *separée*, która w tabulaturze Wodzickich przy porównaniu z pozostałymi wersjami nie zawsze zapisywana jest w sposób skrótowy za pomocą ukośnej kreski między literami, lecz w postaci rozpisanej już struktury muzycznej.

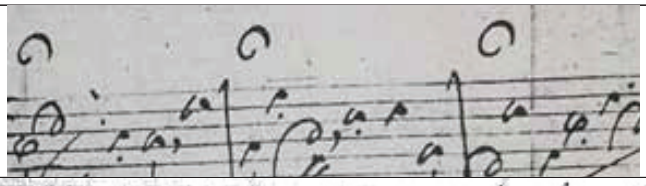
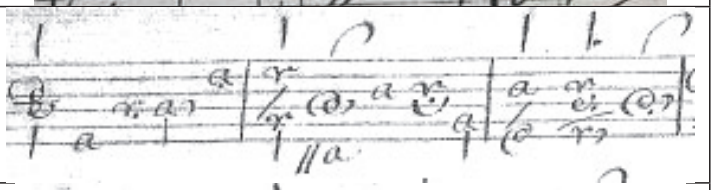
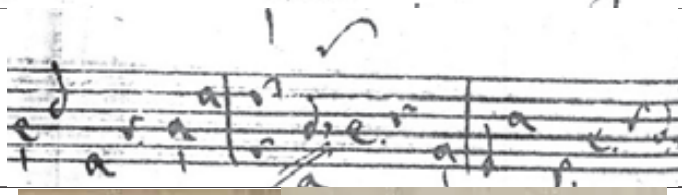
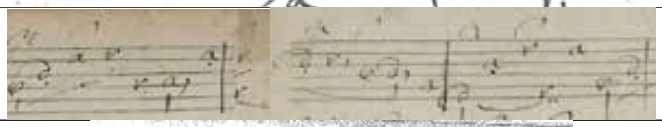
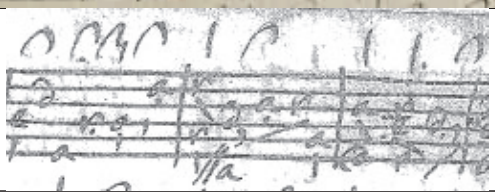
Tab. 1. Porównanie wybranych znaków wykonawczych zapisanych w rękopisach tabulatur lutniowych przez Juliena Blovina i w druku Denisa Gaultiera na przykładzie *Courante*.

źródła	kciuk (t. 2)	pierwszy palec (t. 2)	*Separée* (t. 3–4)
PL-Lw 1985, f. 59v			
A-ETgoëss Ms. V, f. 6v–7r			
CZ-Pu Ms. II.Kk.84, s. 108–111			
D. Gaultier: *Pièces de luth...*, Paris (ok. 1669), s. 70–73			

[28] Denis Gaultier: *Pièces de luth sur trois différens modes nouveaux*. Paris [ok. 1669], sygn. egz. F-PnRès. Vm[7] 375, ss. 3–4.

muzyka_3_2015.indb 101 2015-12-07 18:49:19

Poprzez miejsca zaznaczone strzałkami na fragmentach rękopisów umieszczonych w prezentowanej tabeli można zauważyć, że Blovin był dość konsekwentny w zapisie swojej interpretacji (mały wyjątek stanowi brak zaznaczenia kciuka w wersji austriackiej w miejscu zakreślonym na niebiesko). Natomiast w druku Gaultiera uwagę zwraca nie tylko podwójnie zaznaczony pierwszy palec w miejscu, gdzie nie zrobił tego Blovin, ale przede wszystkim inny zapis rytmiczny: dwie ósemki, ósemka z kropką, szesnastka i dwie ósemki, a nie równe ósemki jak u Blovina. Czyżby zatem działający w Rzymie francuski lutnista grał tę kompozycję niepoprawnie i co gorsza, przekazał taką wersję do innych rękopisów? W pozostałych konkordancjach spisanych przez inne osoby, znajdujących się w rękopisach z bibliotek w Wiedniu, Lipsku i Paryżu, żadna wersja nie jest identyczna z tą, która znajduje się w druku Gaultiera, wyjątek stanowi jedynie druk Perrine'a z wydaniem transkrypcyjnym z 1680 r.[29].

PL-Lw 1985, f. 59v	
A-Wn Ms. Mus. 17706, f. 10v	
D-LEmMs. II.6.24, f. 139v	
F-Pn Vm7 6212, f. 32v	
F-Pn Vm7 6214, f. 69r	

Il. 8. Denis Gaultier: *Courante* (t. 2–4) – inne konkordancje.

[29] Por.: A-Wn Ms. Mus. 17706, f. 10v („Courante D: G: La mignonne"); D-LEmMs. II.6.24, f. 139v–140r (brak tytułu); F-Pn Vm7 6212 [Ms. Monin], f. 32v–33r („Courante de dubut"); F-Pn Vm7 6214,f. 69r („autre"); Perrine: *Pieces de Luth en Musique avec des Reigles pour les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clauessin.…* Paris 1680 ss. 53–56 („Courante du J. G.").

muzyka_3_2015.indb 102 2015-12-07 18:49:19

Co ciekawe, transkrypcja tego utworu w serii *Corpus des luthistes français* również nie jest całkowicie identyczna z drukiem Gaultiera, gdyż utwór w edycji zapisany został w metrum „6/4", co pozwala łatwiej śledzić tok kompozycji, a zapis rytmiczny drugiego taktu został najprawdopodobniej zmieniony w celu zachowania konsekwencji rytmicznej, co sugerować może wersja z *Doubl*[30]. Prezentowany przykład *Courante* Gaultiera jest dość ekstremalny ponieważ nieczęsto zdarza się, że dysponujemy aż tyloma konkordancjami znajdującymi się w źródłach o różnej proweniencji, spisanymi przez tę samą osobę. Ponadto w przypadku *Courante* mamy dość komfortową sytuację dla edytora, która rzadko się zdarza, gdyż znane i dostępne jest źródło prymarne: druk *Pieces de Luth* Denisa Gaultiera, które, choć niezupełnie oddaje specyfikę praktyki wykonawczej, to stanowi normatywny punkt odniesienia w edycji. Dzięki porównaniu rękopisów z drukiem można łatwo zauważyć, że wersja z rękopisu praskiego jest do niego najbardziej zbliżona. Porównując wszystkie przekazy *Courante* zapisanego przez Blovina z drukiem Gaultiera można zauważyć, że wersja w tabulaturze Wodzickich może służyć za przykład zapisanej interpretacji utworu w wersji z druku. W pozostałych dwóch rękopisach spisanych przez Blovina zachował on w dużej mierze specyfikę zapisu znaną z druku, które zawierają znacznie więcej skrótowych zapisów stosowanych w notacji tabulatur lutniowych. Widać zatem, że przygotowanie edycji z tabulatury lutniowej Wodzickich wymaga od edytora dużej czujności i wyczucia wykonawczego w analizie porównawczej z konkordancjami. Nie tylko ta sama osoba zapisywała ten sam utwór nieco inaczej, ale też mało kto grał te utwory wówczas w sposób jaki Gaultier je wydał. Potwierdzają to słowa z traktatu Thomasa Mace'a, który wyraźnie zaznaczył w swoim *Musick's Monument*z 1676 r., że lutniści francuscy bardzo dbali wówczas o utrzymanie tajemnicy ich mistrzowskiej gry nawet do tego stopnia, że niemalże nigdy nie zapisaliby utworu tak, jak go rzeczywiście wykonywali, chyba że otrzymali za to odpowiednią zapłatę[31]. Można zatem powiedzieć, że w przypad-

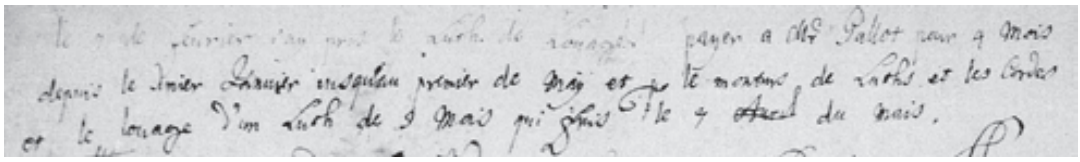
[30] Monique Rollin, François-Pierre Goy: op. cit., zob. nr 26 *Courante*, t. 1 (1–2).

[31] Thomas Mace: *Musick's Monument, or a Remembrancer of the Best Practical Musick...* London 1676, wyd. facsimilowe Paris 1958 (= Collection „Le Chœur des Muses") t. I s. 40: „A Third and very Considerable *Reason* is, From the *closeness* of *Masters* in the *Art*, who (all along) have been extreme *shie* in revealing the *Occult* and *Hidden secrets* of the *Lute*. The *French* (who were generally accounted *Great Masters*) seldom or never would *prick* their *Lessons* as *They Play'd them*, much less *Reveal* any thing (further than of necessity they must) to the thorough understanding of the *Art*, or *Instrument*, which I shall make *manifest* and very *plain*. Nor was there, nor yet is there *Any Thing* more constantly to be observed among *Masters*, than to be *Very Sparing* in their *Communications* concerning *Openness*, *Plainness*, and *Freeness*; either with *Parting* with their *Lessons*, or *Imparting* much of *Their Skill* to their *Scholars*; more than to shew them the *Ordinary way* how to play such and such *Lessons*. This hath been, and still is the *Common Humour*, ever since *my Time*. So that it is no marvel, that it continues *Dark* and *Hidden* to *All*, excepting some *Few*, who make it their *Chief Work* to *Praktice*, and *Search* into *its Secrets*. Which when they have done, and with *Long Pains*, and much *Labour obtained*, THEY DYE, AND ALL THEIR SKILL AND EXPERIENCE DYES WITH THEM. So that the next *Generation* is *still* to *Seek*, and *begin*, again *a-New*, for such *Attainments*. And it may be noted, That *Seldome* in an *Age* appears above *One* or *Two* who are *Excellent* or *Rare Artists* in *This kind*. So that (to *Magnifie*, and make *Themselves* more *Illustrious*) they keep *All close to Themselves*, communicating *Nothing* but upon a *Pecuniary Account*. This must needs make *Easie Things Hard*, and *Long* before they be known in a *General way*, so as they may become *Easie*".

muzyka_3_2015.indb 103 2015-12-07 18:49:19

ku francuskiej muzyki II poł. XVII w., która znajduje się również w tabulaturze lutniowej Wodzickich, paradoksalnie może okazać się, że znacznie bardziej przydatne w niektórych momentach są rękopiśmienne kopie tych utworów, niż druk wydany przez kompozytora. Dzięki kopii Blovina w źródle z lubelskiej biblioteki można zatem zobaczyć, jak wykonywano pewne formuły akordowo-figuracyjne kompozycji Gaultiera, których nie znajdzie się w drukach utworów francuskich mistrzów, nawet po lekturze załączonych przez nich wstępów i przedmów. W pewnym sensie zapis rękopiśmienny jest niekiedy wersją instruktażową, którą Blovin w przypadku rękopisu z lubelskiej biblioteki być może przygotował dla osoby początkującej. Należy tu jednak zadać pytanie edytorowi: czy w edycji rękopisu tabulatury Wodzickich powinien on nanosić poprawki dostosowujące zapis do wersji kompozytora znanej z druku, czy pozostawić wersję rękopisu w postaci zachowującej jego odmienność? Wydaje się, że w sytuacji omawianego *Courante*, poza częścią *Double*, która mogłaby zostać uzupełniona, różnice w zapisie rękopiśmiennym z lubelskiej biblioteki nie są na tyle głębokie, by mówić o diametralnym zniekształceniu struktury dzieła i tym samym pozwala to na publikację wersji z lubelskiego rękopisu, tym bardziej, że znacznie cenniejsze jest, moim zdaniem, zachowanie ciekawego przykładu praktyki wykonawczej, niż kopiowanie wersji z druku, który, jak wskazał Mace, i tak nie oddaje całkowicie specyfiki tej muzyki.

W kontekście drugiego znanego skryptora, Pierre'a Gallot młodszego, wspomnieć należy również o inskrypcji znajdującej się w tabulaturze Wodzickich na f. 89v o treści, której zapis w niektórych miejscach jest niewyraźny: „le 7 de Januier [janvier] iay [ai] pris le Luth de louage payer a M rGallot pour 4 Mois| depuis le 1mier Feurier [fevrier] iusqu'au premier de May [mai] et po[ur] le monters de Luths et les Cordes| et le louage d'un Luth de 9 Mois qui finis le 9 Aurl [?, wykreślone] du Mois"[32].



Il. 9. PL-Lw 1985: inskrypcja na f. 89v dotycząca prawdopodobnie Pierre'a Gallota le Jeune.

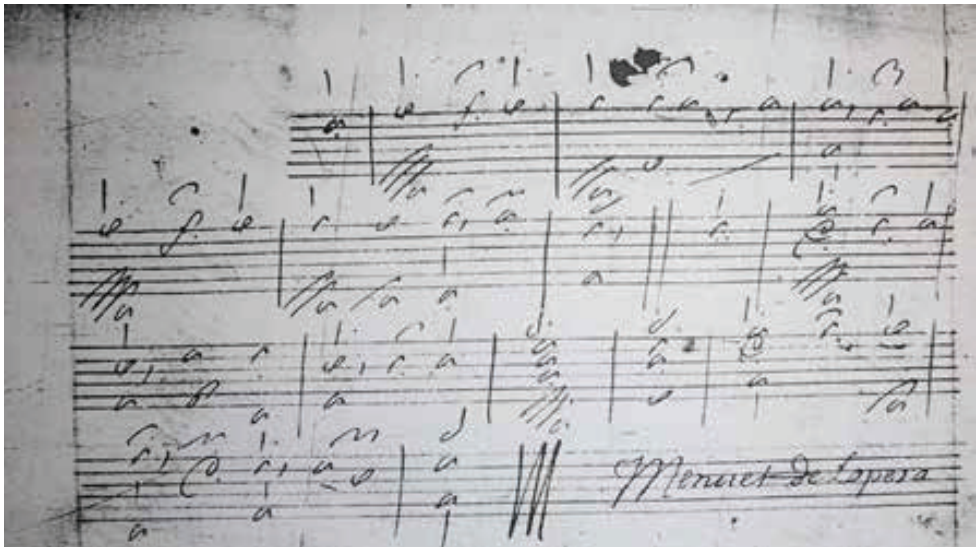
Inskrypcja ta, choć zauważona przez badaczy, nie została wszędzie tak samo odczytana[33]. Monique Rollin, nawiązując w przedmowie *Œuvres des Gallot* do

[32] PL-Lw 1985, f. 89v: „7 stycznia wypożyczyłem lutnię płatne panu Gallotza 4 miesiące od 1 lutego[?] do 1 maja i za transport lutni i struny i za wypożyczenie lutni na 9 miesięcy, co się kończy 9 [?] miesiąca".

[33] Por.: Zofia Stęszewska: „Tabulatura lutniowa nr 1985", op. cit., s. 105; Monique Rollin: *Œuvres des Gallot*, op. cit., s. XXII; François-Pierre Goy: op. cit., s. 165; Grzegorz Joachimiak: *Tabulatura lutniowa z Wojewódzkiej Biblioteki*, op. cit., ss. 131, 141.

muzyka_3_2015.indb 104 2015-12-07 18:49:19

tabulatury Wodzickich, połączyła treść inskrypcji z f. 2r dotyczącej hrabiego Wodzickiego z tą z f. 89v o Gallot, przy czym w przypadku tej pierwszej pominęła fragment, w którym pojawia się nazwa miejscowości „à Rome", a kilkanaście stron dalej, powtarzając ten cytat, błędnie zamieniła nazwę tej miejscowości na „Paris"[34]. Inskrypcje zapisały dwie inne osoby, ale w obu przypadkach po francusku. Jednak połączenie wątków przez Rollin nie jest przypadkowe, ponieważ w kolejnych zdaniach odwołuje się ponownie do pracy Preußnera i podróży Uffenbacha, który spotkał się w Rzymie z Julienem Blovinem, a ten rekomendował mu doskonałego lutnistę w Paryżu – Pierre'a Gallota, z którym Uffenbach spotkał się już 7 X 1715 r.[35]. Czy w przypadku tabulatury Wodzickich kolejność wpisów była podobna, jak w przypadku podróży Uffenbacha – niestety, nie wiadomo. Uffenbach zachwycał się jednak grą Francuza. Z pewnością był to doskonały lutnista, znający nie tylko najnowszą muzykę na lutnię solo, ale również kameralną i operową, czego przykładem mogą być wpisane przez niego do tabulatury Wodzickich liczne opracowania oper Jeana-Baptisty Lulliego[36].



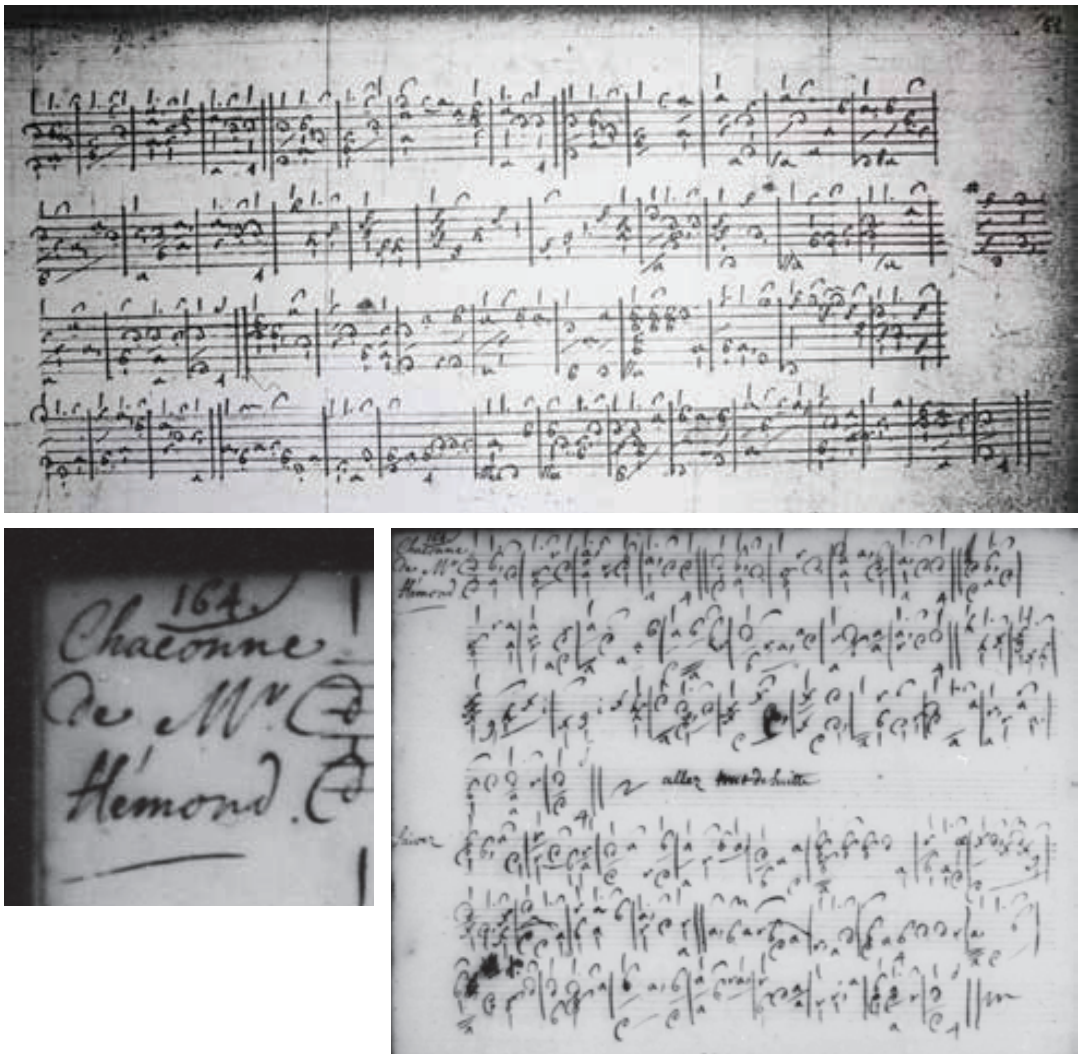
Il. 9. PL-Lw 1985, f. 24r: [Charles Mouton]: Menuet de Lopera, por.: Jean-Baptiste Lully: Bellerophon, LWV 57/7, skryptor: Pierre Gallot le Jeune.

Uffenbach słyszał ponadto grę Gallota na lutni wykonanej przez Hansa Freia (jak to podaje Preußner), którą otrzymał od starego Pana „Emmona"[37]. Czy w odniesieniu do tego nazwiska można mówić o przypadku podobieństwa z dwo-

[34] Monique Rollin: *Œuvres des Gallot*, op. cit., ss. XXII, XLI.
[35] Por.: Eberhard Preußner: op. cit., ss. 125–127; Monique Rollin: *Œuvres des Gallot*, op. cit., s. XXII.
[36] Grzegorz Joachimiak: „«Tabulatura lutniowa Wodzickich» na podstawie źródeł", op. cit., s. 125–140.
[37] Eberhard Preußner: op. cit., s. 126.

muzyka_3_2015.indb 105 2015-12-07 18:49:20

ma kompozycjami z tabulatury Wodzickich, które przez konkordancje można przypisać lutniście o tak samo brzmiącym nazwisku „Edmon/Emmon” (il. 10)?

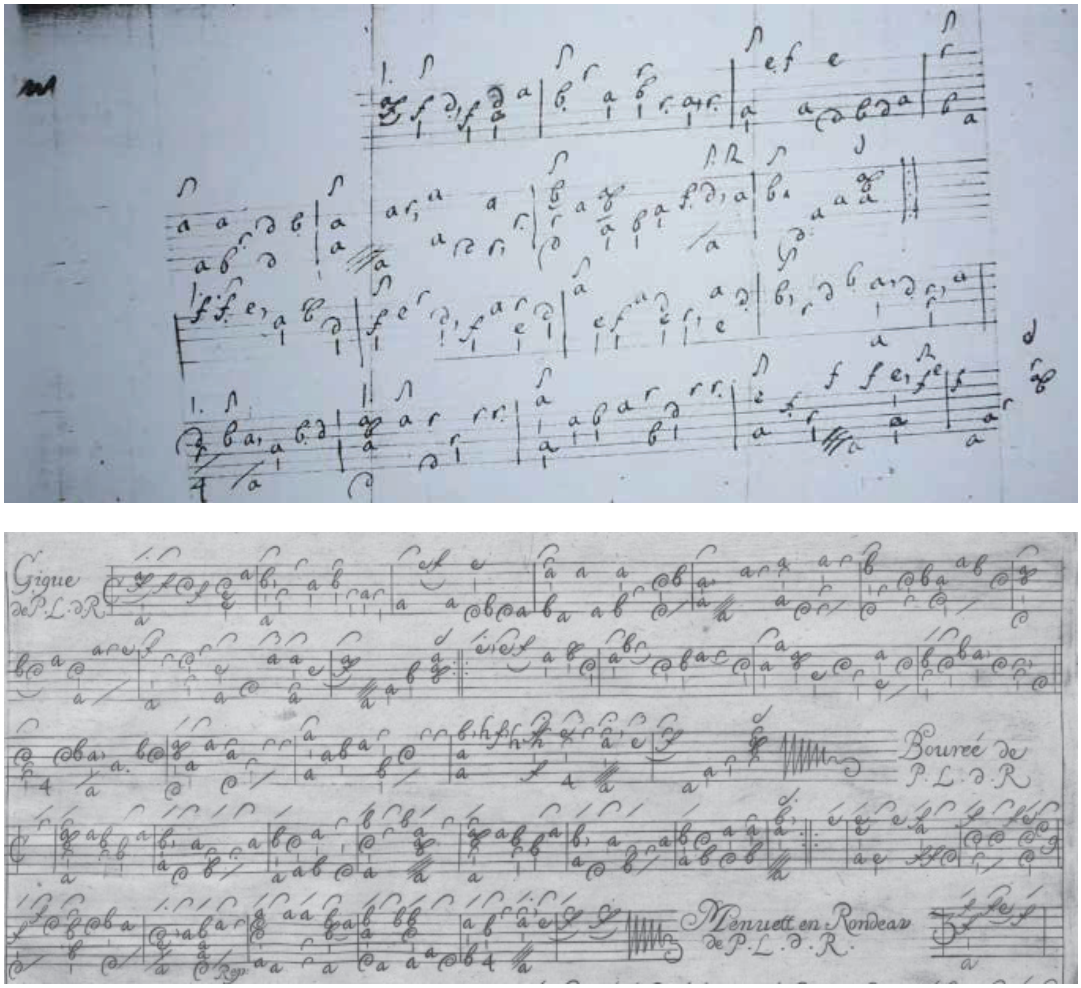


Il. 10. PL-Lw 1985, f. 51r: [Claude Emond]: [*Chaconne*] (u góry), por. F-B Ms. 279.152: *Chaconne* | *de Mr* | *Hémond* (na dole).

Utwory te, to *Chaconne c-moll* z f. 51r i *Gigue B-dur* z f. 68v, z czego oba wpisane są przez tego samego skryptora, ale nie był nim Blovin ani Gallot, choć *Chaconne* znajduje się w rękopisie zaraz po utworach wpisanych przez paryskiego mistrza lutni[38].

[38] F-B Ms. 279.152, s. 55: *Gigue* | *du même*,164: *Chaconne* | *de Mr* | *Hémond*, por.: Grzegorz Joachimiak: *Tabulatura lutniowa z Wojewódzkiej Biblioteki*, op. cit., cz. B „Katalog tematyczny”, ss. 147 (nr 76), 180 (nr 97).

muzyka_3_2015.indb 106 2015-12-07 18:49:20



Il. 11. PL-Lw 1985: [brak tytułu], f. 82v (po lewej), Philipp Franz Le Sagede Richée: *Cabinet der Lauten*, [Wrocław, ok. 1695/1735], s. 31: *Gigue* (po prawej).

Na uwagę zasługują również dwie kompozycje zapisane przez kolejnego skryptora, które wiążą się z recepcją stylu polskiego: *Sarabande La Polonoise* zatytułowana w tym rękopisie przez innego skryptora „Sarabande Espagnolle", oraz „taniec polski"[39]. W przypadku pierwszej kompozycji ciekawą konkordancją jest utwór w rękopisie tabulatury lutniowej z biblioteki w Berlinie, który określono jako piękną polską sarabandę Pana Gallot: „La belle polonoise Sarab:[ande] de M.[onsieur] Gallot"[40]. Do drugiego utworu można przedstawić dwie konkordancje, z rękopisów w Stadtbibliothek Leipzig i w John Rylands University Library w Manchesterze, które opatrzone zostały tytułem *Dragon* i *Dragons*

[39] Por.: PL-Lw 1985, f. 25v–26r; PL-Lw 1985, f. 20r; PL-Lw 1985, f. 32r.
[40] D-BMs. SA 4060, f. 87v.

muzyka_3_2015.indb 107 2015-12-07 18:49:20

(„by monsieur Gallot”[41]). Biorąc pod uwagę, że Kazimierz Wodzicki po 1711 r. był m.in. szefem regimentu dragonów, a po śmierci ojca został Podczaszym Warszawskim[42], można przypuszczać, że określenia „Dragon” w tej kompozycji odnoszą się do niego, przy czym wyłącznie w tabulaturze Wodzickich pojawia się tytuł „taniec polski”. Wymienione konkordancje wskazuję, że utwór ten prawdopodobnie jest autorstwa lutnisty i gitarzysty Henriego François Gallota[43].

Zaznaczyć również należy, że tabulatura Wodzickich jest jednym z niewielu rękopisów, do którego wpisano *Gigue g-moll* Philippa Franza Le Sage'a de Richée z jego druku *Cabinet der Lauten* wydanego prawdopodobnie we Wrocławiu w 1695 r. i później w 1735 r., co ułatwia datowanie źródła, podobnie jak brak utworów w tabulaturze Wodzickich autorstwa najsłynniejszego kompozytora XVIII w., Silviusa Leopolda Weissa (Il. 11)[44].

Przedstawione zagadnienia stanowią tylko wybrane problemy, które w mojej opinii powinny być przedmiotem badań w ramach przygotowania rękopisu do edycji źródłowo-krytycznej tabulatury lutniowej Wodzickich. Z pewnością ważnym elementem w badaniach są osoby, które rozpowszechniały i popularyzowały wówczas francuską sztukę i kulturę. W Rzeczpospolitej Obojga Narodów do kręgu tych osób należały rodziny polskich królów, a szczególnie ich małżonki, m.in. Ludwika Maria Gonzaga i Maria Kazimiera Sobieska. Zarówno na dworze polskich Wazów, jak i w otoczeniu Jana III Wodziccy cieszyli się dużym zaufaniem, a z Sobieskimi żyli wręcz w bliskiej przyjaźni, również po śmierci króla w okresie epizodu polskich królewiczów na Śląsku, m.in. w Oławie i Wrocławiu. Tabulatura lutniowa Wodzickich jest przykładem rękopisu, który w bogaty i często oryginalny sposób daje świadectwo recepcji muzyki lutniowej, czołowych francuskich kompozytorów i mistrzów lutni II poł. XVII w., ale i *poloników* oraz wielu kompozycji unikatowych, np. Charles'a Moutona, Pierre'a Gallota le Jeune, lutniowej wersji fragmentów utworów J.-B. Lully'ego oraz kompozycji anonimowego autorstwa. Pozwala również poznać praktykę wykonawczą związaną z realizacją tej muzyki, a także zawiera autografy kompozycji m.in. Pierre'a Gallota le Jeune. Jest również przykładem jedynego zachowanego tak obszernego rękopisu tabulatury lutniowej, który poprzez rodzinę Wodzickich wiąże się z Rzeczpospolitą Obojga Narodów z okresu końca XVII i być może początku XVIII wieku. Tabulatura lutniowa Wodzickich bez wątpienia zasługuje na wydanie w serii *Monumenta Musicae in Polonia*.

---

[41] GB-Mr Ms. Balcarres, s. 86.

[42] Por.: D-LEmms.II.6.24, f. 196v; ZNiO rkp. 11595/III.

[43] Monique Rollin: *Œuvres des Gallot*, op. cit., ss. XLII–XLIII; tejże: ale co??? W: *Sources manuscrites en tablature*. Baden-Baden 1994 (= Collection d'Etudes Musicologiques. Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 87) t. II s. 187.

[44] Por. PL-Lw 1985, f. 82v–83r; Philipp Franz Le Sage de Richée: *Cabinet der Lauten*, [Wrocław ok. 1695/1735], sygn. egz. PL-Kj Mus. ant. pract. L895, s. 31; Grzegorz Joachimiak: Uwagi do «wrocławskiego» druku *Cabinet der Lauten* Philippa Franza Le Sage'a de Richée i muzyczna działalność rodziny Neidhardtów”. *Muzyka* 56 (2011) nr 3 ss. 123–151.

muzyka_3_2015.indb 108 2015-12-07 18:49:20

Spis abrewiacji

muzyka_3_2015.indb 109 2015-12-07 18:49:20