

SONIA WRONKOWSKA

Muzykalia z dawnej Biblioteki Załuskich zachowane w zbiorach Biblioteki Narodowej*

Księgozbiór Biblioteki Załuskich, oprócz korpusu zabytków polskiej historii i kultury oraz najważniejszych książek drukowanych w Europie, zawierał również obiekty niewpisujące się w założenia programowe biblioteki formułowane przez braci Załuskich. Mniej wartościowe książki i rękopisy mogły trafiać do biblioteki w sposób przez fundatorów niekontrolowany, prawdopodobnie jako elementy większych kolekcji przyjmowanych do księżnicy w całości. Do tej grupy należały muzykalia, wśród których można było znaleźć takie materiały, jak osiemnastowieczny zeszyt muzyczny, zbiory frywolnych piosenek francuskich czy kieszonkową tabulaturę na instrument strunowy szarpany. Te obiekty, zapewne nie stanowiące przedmiotu zainteresowania użytkowników dawnej Biblioteki Załuskich, są dzisiaj cennymi dokumentami kultury muzycznej XVIII wieku.

Losy Biblioteki Załuskich nierozzerwalnie związane były z tragicznymi dziejami Rzeczypospolitej XVIII, XIX i XX wieku, co w sposób wyraźny odbiło się na jej zasobie. Jedna z największych prywatnych bibliotek osiemnastowiecznej Europy ufundowana przez braci Józefa Andrzeja i Andrzeja Stanisława Załuskich, otwarta dla czytelników od 1747 roku, po upadku powstania kościuszkowskiego w 1794

* Artykuł stanowi rozszerzoną wersję referatu pt. *Repertuar francuskich rękopisów muzycznych z dawnej Biblioteki Załuskich*, prezentowanego na seminarium Pracowni Historii Bibliotek i Czytelnictwa Biblioteki Narodowej 2 października 2015 roku.

roku decyzją cesarzowej Rosji Katarzyny II została wywieziona do Petersburga. Tam księgozbiór, wraz z biblioteką Woltera podarowaną przez uczonego Katarzynie oraz sukcesywnie napływającymi zbiorami innych polskich świeckich i klasztornych bibliotek, położył podwaliny Cesarskiej Biblioteki Publicznej. Na mocy traktatu ryskiego kolekcja w latach 1922–1935 wróciła do Polski, by zasilić powołaną w 1928 roku Bibliotekę Narodową. W czasie drugiej wojny światowej Biblioteka Załuskich nie uniknęła losu najcenniejszych zbiorów bibliotecznych Warszawy gromadzonych w budynku Biblioteki Ordynacji Krasińskich przy ulicy Okólnik, które spłonęły w październiku 1944 roku. Nieliczne rękopisy ocalały¹.

Z szacunkowej liczby kilkunastu tysięcy rękopisów zgromadzonych w Bibliotece Załuskich 8568 tytułów w 11 010 woluminach trafiło w 1807 roku do Działu Rękopisów Cesarskiej Biblioteki Publicznej. Wraz z innymi polskimi zbiorami w dwudziestolecie międzywojennym do Warszawy powróciło 15 000 rękopisów, w tym również 1764 rękopisy nie pochodzące z konfiskowanych na terenie Rzeczypospolitej zbiorów, przekazane w charakterze rekompensaty². Z tej liczby do czasów współczesnych zachowało się jedynie 1851 jednostek³. Muzykalia stanowiły nieznaczną część tego cennego dla polskiej historii i kultury księgozbioru. W Bibliotece Załuskich było około 100 rękopisów muzycznych⁴, z czego wpływ zarejestrowany w Petersburgu w 1807 roku liczył 25 jednostek⁵, a dzisiejszy stan – 9 rękopisów zachowanych w Bibliotece Narodowej w Warszawie oraz jeden w Rosyjskiej Bibliotece Narodowej⁶.

Przedmiotem niniejszego artykułu są muzykalia z dawnej Biblioteki Załuskich zachowane w zbiorach Biblioteki Narodowej i ich repertuar. W efekcie badań

1 O. N. Bleskina, *Biblioteka Załuskich w Petersburgu*, w: *Inwentarz rękopisów Biblioteki Załuskich w Cesarskiej Bibliotece Publicznej*, oprac. O. N. Bleskina, N. A. Elagina, współprac. K. Kossarzecki, S. Szyller, Warszawa 2013, s. 57–80; K. Kossarzecki, *Załuscy i ich biblioteka*, w: *ibidem*, s. 97–104; *Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej. Seria 2, t. 2. Rękopisy z Biblioteki Załuskich i innych zbiorów polskich zwrócone z Leningradu w latach 1923–1934: sygnatury 3006–3300*, oprac. B. S. Kupść, K. Muszyńska, Warszawa 1980, s. 7–22. Historia zbiorów muzycznych Biblioteki Narodowej zob.: S. Wronkowska, *Elsneriana zachowane z przedwojennego zasobu Biblioteki Narodowej. Charakterystyka, losy i znaczenie kolekcji*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2014, t. 45, s. 57–60 – www.bn.org.pl/download/document/1438766014.pdf [dostęp: 12.10.2015].

2 O. N. Bleskina, *op. cit.*, s. 57–60.

3 B. S. Kupść, K. Muszyńska, *op. cit.*, s. 13.

4 J. Kozłowski, *Szkice o dziejach Biblioteki Załuskich*, Wrocław 1986, s. 159 – http://otworzksiazke.pl/images/ksiazki/szkice_o_dziejach_biblioteki_zaluskich/szkice_o_dziejach_biblioteki_zaluskich.pdf [12.10.2015].

5 *Inwentarz...*, por. poz. 1125/3, 2388, 2389, 2404, 3725, 3769, 4018, 4577, 4678, 5482, 7005, 7307, 7664, 7958, 7964, 7965, 7966, 7967, 8245, 8744.

6 Liczby podaję dla jednostek przypisanych w Petersburgu do działu XII – Musica. Niektóre rękopisy zawierające nuty trafiały do innych działów, np. średniowieczne kodeksy liturgiczne albo rękopisy z nieznacznym udziałem zapisu nutowego.

źródłowych możliwe było jedynie postawienie hipotez dotyczących proveniencji rękopisów i sposobu, w jaki trafiły one do księgozbioru Załuskich. Główna część opracowania poświęcona jest omówieniu repertuaru rękopisów francuskich oraz wybranych aspektów kultury muzycznej, które te źródła dokumentują. Na podstawie dostępnych świadectw o niezachowanym oryginalnym zasobie Biblioteki Załuskich można stwierdzić, że w pierwotnym zasobie rękopisów muzycznych znaczną część stanowiły muzykalia francuskie, a wśród nich licznie reprezentowany był repertuar świeckich utworów wokalnych⁷. W artykule nieco mniej miejsca poświęcono rękopisom niemieckim, które nie stanowią tak jednolitego zespołu źródeł i przekazują anonimowy, prawdopodobnie lokalny repertuar niezidentyfikowanych ośrodków.

Muzykalia w Bibliotece Załuskich

Głównym zadaniem Biblioteki Załuskich, jako pierwszej polskiej biblioteki publicznej, było gromadzenie materiałów bibliotecznych i archiwalnych o dużej wartości historycznej, powiązanych z kulturą Rzeczypospolitej oraz najważniejszych publikacji zagranicznych⁸. Do księgozbioru trafiały również rękopisy mniej pod tym względem wartościowe dla Załuskich, w tym muzykalia, które były pozyskiwane wraz ze skupowanymi na aukcjach większymi kolekcjami, na zasadzie wymiany albo jako dary. W przypadku tego rodzaju materiałów można wykluczyć kupno. Oryginalny zasób rękopisów muzycznych w Bibliotece Załuskich był zapewne dość przypadkowy i nie miał wówczas wartości historycznej, ani kolekcjonerskiej, ani jako polonicum. Generalnie, muzykalia w postaci materiałów wykonawczych nie były szczególnie pożądanym materiałem bibliotecznym, w przeciwieństwie do obiektów o dużej wartości historycznej bądź artystycznej, takich jak średniowieczne księgi liturgiczne albo ozdobne druki muzyczne⁹.

7 Za udostępnienie niepublikowanych materiałów roboczych zawierających wyniki badań proveniencyjnych prowadzonych w oparciu o inwentarze Rosyjskiej Biblioteki Narodowej dziękuję Sławomirowi Szyllerowi z Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej.

8 J. Kozłowski, op. cit.; P. Bańkowski, *Biblioteka publiczna Załuskich i jej twórcy*, Warszawa 1959; *Biblioteka Załuskich. Corona urbis et orbis: Wystawa w 250 rocznicę otwarcia Biblioteki Załuskich w Warszawie*, oprac. H. Tchorzewska-Kabata, Warszawa 1998; *Pamiętki dziejów Biblioteki Załuskich*, oprac. J. Płaza, B. Sajna, Warszawa 1997.

9 Zainteresowaniem J. A. Załuskiego cieszyły się również drukowane libretta oper i kantat, zob. T. Shabalina, *Discoveries in St Petersburg. New Perspectives on Bach and Poland*, „Understanding Bach” 2014, t. 9, s. 25–48 – www.bachnetwork.co.uk/ub9/UB9-Shabalina.pdf [17.12.2015].

Można próbować wskazać źródła, z których do Biblioteki Załuskich trafiały duże kolekcje, w skład których mogły wchodzić muzykalia. Wcześniej datowane rękopisy mógł Józef Andrzej Załuski zdobywać wraz ze skupowanymi na aukcjach kolekcjami podczas pobytu w Lotaryngii¹⁰. Trzonem Biblioteki Załuskich był księgozbiór rodowy, pozyskiwano również kompletne biblioteki innych rodów magnackich, m.in. w 1741 roku cenny księgozbiór Sobieskich¹¹. Tego rodzaju rodowe biblioteki dworskie mogły zawierać nieliczne muzyczne materiały wykonawcze z repertuarem świeckim, szczególnie o francuskiej proveniencji, biorąc pod uwagę upodobania dworu królewskiego i popularność kultury francuskiej wśród polskiej magnaterii, której apogeum przypadało za panowania Augusta II¹². Uprawdopodobnienie hipotezy proveniencji francuskich muzykaliów w magnackich bibliotekach wymagałoby dalszych szczegółowych badań źródłowych i repertuarowych.

Osobnym zagadnieniem są prywatne zainteresowania braci Załuskich, które miały w wielu przypadkach wpływ na zawartość księgozbioru. Wiadomo, że byli oni czynnymi uczestnikami życia warszawskiego dworu Augusta II i Augusta III, gośćmi dworskich imprez, w tym koncertów, oraz widzami spektakli operowych. Andrzej Stanisław celebrował uroczyste msze z udziałem pary królewskiej, zawsze z bogatą oprawą muzyczną kapeli dworskiej. Znany jest fakt wypożyczenia kapeli królewskiej w 1731 roku, pod nieobecność króla, przez Andrzeja Załuskiego do Jabłonnej na okoliczność wizyty nuncjusza papieskiego Camilla Paolucciego, co znaczy, że w owym czasie biskup płocki nie dysponował własnym reprezentacyjnym zespołem muzycznym¹³. Zachowane wzmianki o uczestnictwie w życiu muzycznym braci Załuskich nie wskazują na inicjatywy wychodzące poza zakres ich zobowiązań zawodowych i społecznych. Ponadto zachowała się dokumentacja patronatu artystycznego Andrzeja Stanisława w zakresie architektury i malarstwa; ze względu na częste zmiany miejsca przebywania nie stworzył on jednak dworu w znaczeniu formacji społecznej¹⁴. Brak tego rodzaju stabilizacji uniemożliwiał powołanie stałej profesjonalnej

10 M. Manteufflowa, *Księgozbiór Józefa Załuskiego w Lotaryngii i jego droga do Polski*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1966, t. 2, s. 338–361; eadem, *Gospodarka dubletami w Bibliotece Załuskich*, „Roczniki Biblioteczne” 1960, t. 2, s. 43–79.

11 K. Kossarzecki, op. cit., s. 97–100.

12 A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997.

13 Ibidem, s. 62, 115, 372; A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze Augusta III*, cz. 1, Lublin 2012.

14 M. Banacka, *Biskup Andrzej Stanisław Kostka Załuski i jego inicjatywy artystyczne*, Warszawa 2001.

kapeli muzycznej. Kolejnym argumentem na potwierdzenie hipotezy o braku szczególnych zainteresowań muzycznych Załuskich jest fakt niewykorzystania w tym zakresie potencjału wynikającego ze współpracy z Wawrzyńcem Mitzlerem de Kolof, świetnie wykształconym muzykiem, teoretykiem, krytykiem i muzykografem¹⁵.

Nie zachowały się katalogi oryginalnego zasobu rękopisów Biblioteki Załuskich, które umożliwiłyby rekonstrukcję zawartości i określenie dokładnej liczby muzykaliów lub ich identyfikacji. Najobszerniejszym spośród zachowanych źródeł informacji o zasobie rękopisów dawnej Biblioteki Załuskich jest inwentarz *Registre des ouvrages et volumes des manuscrits livrés à Monsieur le Conseiller de Collège et chevalier Doubrowsky* przechowywany w Rosyjskiej Bibliotece Narodowej pod sygnaturą Razn.F.XVIII.174¹⁶. Rękopiśmienny inwentarz powstawał w latach 1806–1807, a pracom inwentaryzacyjnym przewodniczył kustosz Działu Rękopisów Cesarskiej Biblioteki Publicznej Piotr Dubrowski¹⁷. Dokument nie odzwierciedla jednak w pełni zasobu rękopisów zgromadzonych przez Załuskich. Podczas transportu do Petersburga zaginęła część rękopisów, zostały one zapewne przez konwojentów sprzedane lub rozkradzione¹⁸. Zbiory mogły zostać również uszczuplone w Petersburgu podczas dekady między przywieszeniem ładunku w 1796 roku a sporządzeniem spisu. Część zbioru Cesarskiej Biblioteki Publicznej o proveniencji z Biblioteki Załuskich z nieznanych powodów uwzględniono dopiero w późniejszych inwentarzach, sporządzonych w latach 40. XIX wieku¹⁹.

Księgozbiór uporządkowano tam według klasyfikacji językowej, a nadane sygnatury składały się z członów odpowiadających kolejno: grupie językowej (Fr., Deut., Lat., Pol., Razn., etc.)²⁰, formatowi (F – *folio*, Q – *quarto*, O – *octavo*), działowi rzeczowemu (I–XIX, gdzie XII to *Musica*)²¹ oraz numerowi porządkowemu w obrębie grupy. Do działu muzycznego nie zaliczano średniowiecznych rękopisów liturgicznych z zapisem chorałowym, a przeznaczenie rękopisów częściowo muzycznych określano zapewne na podstawie procentowego udziału

15 J. Falenciak, *Lorenz Christoph Mizler a polska kultura muzyczna w drugiej połowie 18 wieku*, „Muzyka” 1975, nr 20, s. 95–103.

16 W dalszej części artykułu stosowana będzie zwyczajowa nazwa Inwentarz Dubrowskiego.

17 K. Kossarzecki, op. cit., s. 100.

18 B. Szyndler, *Biblioteka Załuskich*, Kraków 1983, s. 53.

19 O. N. Bleskina, op. cit., s. 65.

20 Pełny wykaz działów językowych zob.: *Inwentarz...*, s. 107.

21 Pełny wykaz działów rzeczowych zob.: B. S. Kupść, K. Muszyńska, op. cit., s. 563.

notacji muzycznej w obiekcie. W Inwentarzu Dubrowskiego figurują 22 opisy rękopisów muzycznych, w tym informacje o czterech spośród dziesięciu, które zachowały się do czasów współczesnych: w Bibliotece Narodowej w Warszawie – Deut.Q.XII.1 (dawna sygnatura) / PL-Wn Mus.2091 (obecna sygnatura), Deut.O.XII.2 / PL-Wn Mus.2088, Fr.O.XII.26 / PL-Wn Mus.1278, oraz w Rosyjskiej Bibliotece Narodowej – Deut.O.XII.1 (obecna sygnatura)²².

W XIX wieku, zwłaszcza po upadku powstania listopadowego, do Cesarskiej Biblioteki Publicznej napływały kolejne konfiskowane na terenie dawnej Rzeczypospolitej księgozbiory, m.in. Biblioteki Publicznej przy Uniwersytecie Warszawskim, Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, prywatne: Czartoryskich z Puław, Sapiehów z Dereczyna, Rzewuskich z Sawrania, oraz klasztorne²³. Niewielką część tych zbiorów przydzielono innym rosyjskim bibliotekom i instytucjom. Rękopisy polskiej proveniencji włączone do Cesarskiej Biblioteki Publicznej po stu latach zostały ponownie wyodrębnione, ponieważ na mocy porozumienia zawartego w artykule 11 traktatu ryskiego z 1921 roku, Związek Radziecki rozpoczął proces zwrotu historycznych kolekcji polskich. Wśród rewindykatów większość stanowiły obiekty z dawnej Biblioteki Załuskich²⁴.

Zachowane muzykalia z Biblioteki Załuskich w zbiorach Biblioteki Narodowej

Przedmiotem dalszej części omówienia będą zachowane rękopisy muzyczne z Biblioteki Załuskich, które przechowywane są obecnie w Bibliotece Narodowej²⁵. W tabeli 1 zostały zestawione dawne i współczesne sygnatury oraz inskrypcje i znaki własnościowe, które umożliwiły identyfikację obiektów jako pochodzących z Biblioteki Załuskich²⁶.

22 W współczesnej edycji Inwentarza rękopis o dawnej sygnaturze Fr.O.XII.26 błędnie uznany został za spalony, zob. *Inwentarz...*, s. 446.

23 B. S. Kupść, K. Muszyńska, op. cit., s. 7; O. N. Bleskina, op. cit., s. 58.

24 K. Kossarzecki, op. cit., s. 102–103.

25 Cyfrowe wersje wszystkich zachowanych w Bibliotece Narodowej rękopisów muzycznych z Biblioteki Załuskich dostępne są w Cyfrowej Bibliotece Narodowej Polona – polona.pl.

26 W zbiorach Biblioteki Narodowej zachowały się również 3 rękopisy – rewindykaty z sygnaturami Cesarskiej Biblioteki Publicznej o nieznanym pochodzeniu: PL-Wn Mus.1281-1283. Brak znaków własnościowych charakterystycznych dla egzemplarzy z Biblioteki Załuskich nie pozwala potwierdzić proveniencji, ale nie można też jej wykluczyć.

TAB. 1 Zestawienie dawnych i współczesnych sygnatur oraz inskrypcji i znaków własnościowych obiektów pochodzących z Biblioteki Załuskich

Obecna sygnatura BN	Dawna sygnatura BN (ZR) ²⁷	Sygnatura CBP	Inskrypcja J. A. Załuskiego	Sygnatura BZ	Numer Inwentarza Dubrowskiego	Inne numery
Mus.1274	I.3338	Fr.O.XII.25	Musica (Chansons) à boire	brak	brak	61
Mus.1278	I.3339	Fr.O.XII.26	Musica – Chanson	m 6661	B-293 ²⁸	brak
Mus.1280	I.3341	Fr.O.XII.28	Musica	m 6621	brak	62
Mus.1277	I.3342	Fr.O.XII.29	Chansons à boire notées [i.e. notées] ²⁹ en musique / in Musique	m 6668	brak	brak
Mus.15	I.3315	Fr.Q.XII.20	Musique	brak	brak	N.3 [?]
Mus.2088	I.4100	Deut.O.XII.2	Musica	brak	B-287 ³⁰	brak
Mus.2091	II.4482	Deut.Q.XII.1	Musica	mss 6508	C-1172 ³¹	brak
Mus.2089	I.4335	Deut.Q.XII.3	Cantiones Germanicae c. not. musicis	m 2010	brak	N.44
Mus.2090	I.4336	Deut.Q.XII.4	Musica	m 371_ [?]	brak	N.42

Rękopisy francuskie

Cztery rękopisy francuskie z dawnej Biblioteki Załuskich poświęcone są wokalnemu *airs*, gatunkowi charakterystycznemu dla muzyki francuskiej XVII i XVIII wieku. *Air* występowała jako podstawowa jednostka formalna francuskich gatunków scenicznych ukształtowanych w twórczości Jean-Baptiste’a Lully’ego (1632–1687): *ballet de cour*, *comédie-ballet*, *tragédie lyrique* (w tym ostatnim gatunku oprócz wokalnych *airs* występowały również *airs* instrumentalne i taneczne)³², ale przede wszystkim jako samodzielny utwór świeckiej muzyki wokalne. Wyróżniano dwa

27 Rękopisy muzyczne do 1962 roku przechowywane były w Zakładzie Rękopisów Biblioteki Narodowej, następnie przeniesione zostały do Zakładu Zbiorów Muzycznych.

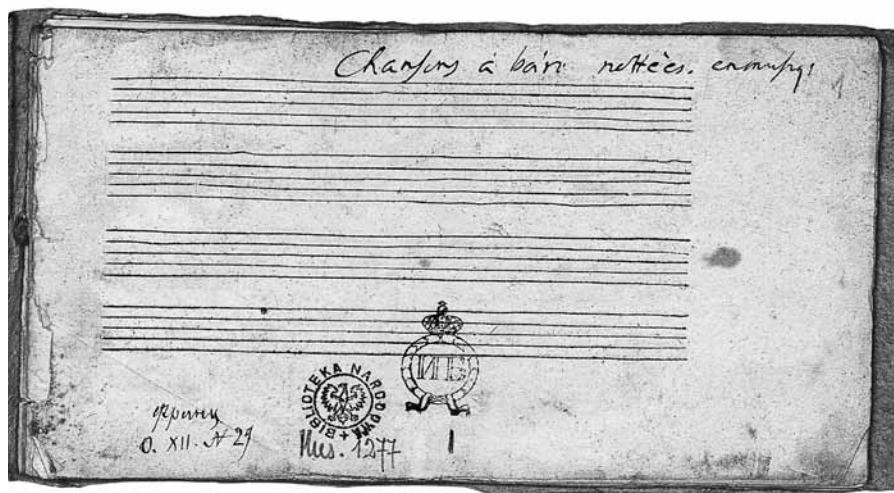
28 *Inwentarz...*, s. 446, nr 7964.

29 Zachowano oryginalną pisownię J. A. Załuskiego

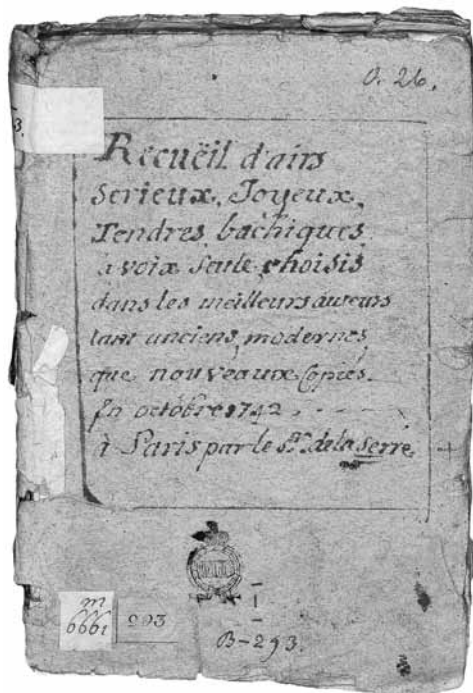
30 *Ibidem*, s. 353, nr 5482.

31 *Ibidem*, s. 446, nr 7958.

32 N. Fortune, D. Greer, Ch. Dill, *Air*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 ed., t. 1, ed. by S. Sadie, London 2001, s. 252–256.



RYC. 1 Rękopis PL-Wn Mus.1277, f. 1r; u góry inskrypcja Józefa Andrzeja Załuskiego, u dołu sygnatury i pieczęcie Cesarskiej Biblioteki Publicznej i Biblioteki Narodowej – <https://polona.pl/item/32932268/2/>



RYC. 2 Rękopis PL-Wn Mus.1278, okładka; u dołu sygnatura Biblioteki Załuskich, pieczęć Cesarskiej Biblioteki Publicznej oraz numer Inwentarza Dubrowskiego – <https://polona.pl/item/32932274/0/>

podstawowe typy *airs*: *airs sérieux*, czyli utwory o tematyce miłosnej wywodzące się ze starszego gatunku *airs de cour*, oraz utwory bachiczne, opiewające uroki wina i upojenia alkoholowego – *airs à boire*. Powyższe rodzaje *airs* miały swoją genezę w środowiskach dworskich, jako repertuar komponowany i wykonywany przez profesjonalnych muzyków³³.

Fenomen *airs* powiązany był z obiegiem druków muzycznych na francuskim rynku księgarskim. Antologie świeckich wokalnych *chansons* i *airs* były drukowane z regularną częstotliwością przez 200 lat – od XVI do XVIII wieku. Wśród francuskich druków muzycznych przełomu XVII i XVIII wieku był to niemal jedyny typ publikacji przeznaczonych dla szerszego kręgu klientów, przedstawiany w ofercie obok prestiżowych wydań wielkoobsadowych *tragédies lyriques* i muzyki kościelnej. Ogromny wpływ na rozpowszechnianie repertuaru *airs* miało przedsiębiorstwo rodziny Ballard, cieszącej się przez wiele pokoleń przywilejem królewskim na drukowanie nut. Już żyjący w XVI wieku Robert Ballard (157?–1588) skoncentrował działalność wydawniczą na repertuarze świeckiej muzyki wokalne, której reprezentatywnymi gatunkami były wówczas *chanson* i *air de cour*. Kolejne generacje podtrzymywały tradycję faworyzowania świeckiego repertuaru: Pierre Ballard (1581?–1639) zainaugurował w 1627 roku serię *Livres de chansons pour danser et pour boire*, Robert Ballard (1610?–1672) w 1658 roku serię *Airs de différents auteurs*³⁴, Christophe Ballard (1641–1715) w 1695 roku *Recueil d'airs sérieux et à boire*, która ukazywała się do 1724 roku³⁵. Oficyna Ballardów odegrała ogromną rolę w kulturze muzycznej dawnej Francji, mając monopol na druk muzyczny z użyciem ruchomych czcionek³⁶. Pod koniec XVII wieku stopniowo tracili na znaczeniu, ponieważ pojawiły się konkurencyjne przedsiębiorstwa używające nowej metody druku muzycznego – sztychu, który dawał dużo lepsze możliwości przedstawienia w drukowanych nutach coraz częściej stosowanych w zapisie muzycznym oznaczeń artykulacyjnych, ozdobników itp.

33 K. O. Smith, *The secular airs of Sébastien de Brossard (1655–1730)*, Urbana-Champaign 2005, s. 78–89 – <http://hdl.handle.net/2142/85757> [12.10.2015].

34 A.-M. Goulet, *Paroles de musique (1658–1694). Catalogue des «Livres d'airs de différents auteurs» publiés chez Ballard*, Wavre 2007; por. *Édition moderne des «Livres d'airs de différents auteurs» publiés chez Ballard (1658–1694)*, éd. J. Duron, A.-M. Goulet, F. Michel, C. Monnier, M. Vittu – <http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/t75srpb2u5> [12.10.2015]. Zgodnie z praktyką stosowaną w literaturze przedmiotu pisownia tytułów druków muzycznych oraz utworów została zmodernizowana.

35 J.-Ph. Goujon, *Les «Recueils d'airs sérieux et à boire» des Ballard (1695–1724)*, „Revue de Musicologie” 2010, t. 96, nr 1, s. 35–72 – www.jstor.org/stable/41637926 [12.10.2015].

36 S. F. Pogue, J. le Cocq, M. Rollin, D. Ledbetter, Ballard, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 2, op. cit., s. 558–562; L. Guillo, Ballard, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik; 26 Bände in zwei Teilen*, begr. von F. Blume, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, *Personenteil*, t. 2, *Bag – Bi*, Hrsg. L. Finscher, Kassel 1999, szp. 107–116.

Pierwszy z omawianych rękopisów z dawnej Biblioteki Załuskich, PL-Wn Mus.1274³⁷, to niedatowany zbiór 46 nieatrybuowanych przekazów *airs sérieux* i *à boire* zapisanych na jeden głos bez akompaniamentu. Zbiór powstał prawdopodobnie na początku XVIII wieku. Niektóre utwory zawarte w kolekcji publikowane były wcześniej w antologiach autorskich Jean-Baptiste'a de Bousseta (1662–1725), na przykład w drukowanym u Ballarda w 1702 roku *Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire* (RISM A/I B 3864)³⁸. Bousset był jednym z najważniejszych kompozytorów *airs* na przełomie XVII i XVIII wieku, pod jego nazwiskiem ukazały się dwie serie wydawnicze z tym repertuarem: kwartalnik *Livre d'airs sérieux et à boire* w latach 1690–1694 u Ballarda techniką czcionek oraz wspomniana już seria *Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire* zainaugurowana w 1702 i publikowana do 1725 roku ze średnią częstotliwością jeden zbiór rocznie w różnych paryskich sztycharniach. Część utworów z omawianego rękopiśmiennego zbioru, w tym zidentyfikowane utwory Bousseta, w wersji drukowanej przeznaczone były na dwa głosy. Trudno rozstrzygnąć, czy celowo zredukowano obsadę do jednogłosu (któremu mógł towarzyszyć improwizowany akompaniament instrumentalny), czy też drugi głos został umieszczony w osobnym poszycie, który się nie zachował. Niezależnie od tego, poszyt z zapisem jednego głosu kompozycji ułożonych przez autora jako duety był również uznawany za pełnoprawny materiał wykonawczy.

Większość utworów stanowiących drukowany korpus *airs* była publikowana jednorazowo, nieliczne *airs* włączano powtórnie w skład kolejnych antologii, zwykle w nowym opracowaniu. Repertuar jednak nie ulegał tak szybko dezaktualizacji – odpisy utworów z druków pojawiały się w rękopisach. Kopisci kompilowali *airs* z różnych dostępnych sobie źródeł i tworzyli nowe zbiory, często nawet naśladowujące typograficznie wydawnictwa muzyczne. Przykładem takiego rękopisu jest PL-Wn Mus.15 – starannie wykonany egzemplarz w kremowej pergaminowej oprawie, spisany w 1712 roku przez niezidentyfikowanego kopistę Develoy, który na stronie tytułowej podpisał się jako kopista i osoba odpowiedzialna za dobór utworów do zbioru. Zgodnie z informacją na stronie tytułowej, kolekcja zawiera dwugłosowe *airs sérieux* i *à boire* różnych autorów oraz jednogłosowe *récit de basse* i 3–5-głosowe kanony. Na końcu rękopisu znajduje się alfabetyczny indeks utworów podzielony według gatunków. Udało się

37 PL-Wn to siglum Biblioteki Narodowej zgodne z wykazem RISM C (Répertoire International des Sources Musicales, seria C – Directory of Music Research Libraries). Szczegółowe opisy wszystkich omawianych rękopisów i zawartych w nich utworów znajdują się w katalogu RISM A/II (seria A/II – Music Manuscripts after 1600) dostępnym online na stronie – opac.rism.info.

38 Dla autorskich druków muzycznych każdorazowo podaję numer bibliografii starych druków muzycznych RISM A/I (seria A/I – Individual Prints before 1800) – opac.rism.info.

ustalić autorów niektórych spośród 102 utworów z tego zbioru, w tym kilku na podstawie inskrypcji kopisty. Przy wybranych *airs* twórca rękopisu dopisał nazwisko kompozytora: Nicolas Bernier, Philippe Courbois, Hardouin [?], nie pojawia się natomiast ani razu nazwisko Bousseta, autorstwo którego można stwierdzić w przypadku kilkunastu *airs*. Zdecydowana większość repertuaru *airs* krążyła w przekazach anonimowych, szczególnie w obiegu rękopiśmiennym. Obecne w zbiorze utwory Bousseta to odpisy *airs* z drukowanych serii tego kompozytora: w mniejszym stopniu *Livre d'airs sérieux et à boire*, wydawanej w końcu XVII wieku, przede wszystkim z serii współczesnej rękopisowi – *Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire* z zeszytu X, który ukazał się w 1711, czyli rok przed sporządzeniem rękopisu. Niektóre z utworów posiadają dodatkowe określenia ekspresyjne, na przykład *Air badin*, *Air gai*, *Air tendre*, albo charakterystyczne tytuły: *Le buveur musicien*, *Carillon*, *L'oublieux*, *Air de tempête*, *L'hiver*, w których wykorzystano środki artystycznego naśladownictwa muzycznych i niemuzycznych zjawisk dźwiękowych.

Kolejna rękopiśmienna antologia – PL-Wn Mus.1278 – powstała w 1742 roku, przedstawia jeszcze bardziej różnorodny repertuar, odzwierciedlający obserwowaną od początku XVIII wieku tendencję do uatrakcyjniania zbiorów *airs*. Zgodnie z informacją zawartą na stronie tytułowej zbiór obejmuje *airs* poważne, wesołe, czułe i bachiczne, *vaudevilles* i parodie, skopiowane w Paryżu w 1742 roku przez de la Serre. W zbiorze znalazły się również dwa utwory skomponowane przez autora antologii, oznaczone jego nazwiskiem w nagłówku. Jedyne występujące w literaturze muzyki o tym nazwisku to C. [?] de La Serre – mało znany kompozytor i kopista. Był on autorem czterech *airs* publikowanych w antologiach ze zbioru *Recueil d'airs sérieux et à boire* Ballarda z 1716 i 1717 roku, kompozytorem wszystkich 16 utworów ze zbioru *Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire* z 1724 roku (RISM A/I L 748)³⁹, kopistą dwóch rękopisów – jednego zachowanego w Bibliothèque municipale Georges Pompidou w Châlons-en-Champagne z 1720 roku (F-CECm Ms.282) oraz jednego w Bibliothèque municipale de Versailles z 1721 roku (F-V M. Mus. 123)⁴⁰. Wszystkie wymienione źródła przekazują repertuar *airs*. Porównanie ductu pisma występującego w rękopisie PL-Wn Mus.1278 z rękopisem z F-CECm Ms.282 wskazuje jednak na to, że

39 C. de la Serre, *Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire, à une, deux et trois voix, avec symphonie...*, Paris 1724 – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010387j> [12.10.2015].

40 T. Dillon, *Canons, airs sérieux and airs à boire: a study of the contribution of the eighteenth-century French composer and copyist C. de La Serre*, Wellington 2010 – <http://mro.massey.ac.nz/xmlui/handle/10179/2176?show=full>: 2010 [17.12.2015].

C. de la Serre nie był kopistą egzemplarza z Biblioteki Załuskich. Utwory z tego zbioru nie wykazują również żadnych konkordancji z innymi wzmiankowanymi źródłami do twórczości de la Serre'a. Pomimo to, z dużym prawdopodobieństwem można utożsamić udokumentowanego w literaturze przedmiotu kompozytora i kopistę C. de la Serre z kompozytorem i kopistą de la Serre wzmiankowanym w omawianym rękopisie. Rękopis PL-Wn Mus.1278 może być wierną kopią nieznanej rękopiśmiennej antologii dokonanej przez C. de la Serre, na co, oprócz informacji z okładki, wskazuje charakterystyczny układ strony tytułowej, niestandardowy rozkład materiału na stronach, położenie nagłówków. Jeśliby przyjąć tę hipotezę, wówczas dzięki rękopisowi z Biblioteki Załuskich dorobek kompozytorski C. de la Serre powiększyłby się o trzy nieznane dotąd utwory: *Sous les lois de l'amour* („air sérieux le caprice de l'amour”), *Vous qui semez par tout l'horreur* („air bachique l'héroïque”) oraz *Printemps, saison des pluies* („air sérieux”).

Wskazówki wykonawcze zawarte na drugiej stronie tytułowej rękopisu są współcześnie cennym wyjaśnieniem funkcjonowania *airs* w ówczesnej praktyce wykonawczej. Zgodnie z przedmową kopisty można było *air* wykonywać wokalnie solo (czyli tak jak wskazuje jednogłosowy zapis muzyczny) bądź w opracowaniu z akompaniamentem instrumentalnym, z wykorzystaniem instrumentów takich jak skrzypce, flet, wiolonczela lub klawesyn. Opis ten w doskonały sposób charakteryzuje *air* – gatunek muzyczny, w którego wykonaniu dopuszczano dużą swobodę obsady, a lapidarny zapis melodii i tekstu stanowił jedynie punkt wyjścia dla każdorazowego wykonania.

Zbiór de la Serre'a łącznie 59 utworów, z czego udało się zidentyfikować około połowę – część dzięki obecnym w rękopisie inskrypcjom wskazującym kompozytorów, część dzięki odnalezionym w innych źródłach konkordancjom. W zbiorze znajdują się *airs* kompozytorów takich jak: Jean-Baptiste de Bousset, Elisabeth-Claude Jacqueline de la Guerre, François Bouvard, François Campion, Nicolas Renier, Giuseppe Fedeli. Repertuar jest bardzo urozmaicony w stosunku do antologii z przełomu wieków, a oprócz wzmiankowanych już w niniejszym artykule różnych typów *airs* pojawiają się m.in. *vaudevilles*, *airs* z utworów scenicznych i parodie. W XVIII wieku w zbiorach *airs* zaczęły ukazywać się utwory pochodzenia mieszczańskiego, na przykład *vaudevilles* o genezie w tradycji oralnej, wykorzystujące popularne melodie⁴¹. W tym czasie *airs* i *vaudevilles*, niezależnie

41 C. Barnes, *Vaudeville*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 26, op. cit., s. 340–343; R. M. Ischerwood, *Popular musical entertainment in eighteenth-century Paris*, „International Review

od okoliczności powstawania, ulegały wzajemnym wpływom i były gatunkami równouprawnionymi w obiegu wykonawczym i wydawniczym. Repertuar pochodzenia mieszczańskiego w omawianym rękopisie reprezentowany jest m.in. przez *vaudevilles* – *Au bord d'un ruisseau*, *Chanson de l'écailler* (inc. *J'entends crier huitre à l'écaille*) czy *Galimatias chanté par Pierrot à la foire de St. Laurent* (inc. *Ma Mère mariez moi*). Pojawiają się również utwory o charakterze satyrycznym, czego doskonałym przykładem jest muzyczna karykatura śpiewu operowego autorstwa Charles-Rivière'a Du Fresneya (1648–1747) *L'air pour la critique des opéras nouveaux* (inc. *La, la, la, la, je vais chanter*). W skład zbioru wchodzi również tradycyjnie włączane do antologii *airs* ekscerpty z oper z oryginalnym tekstem, np. *Les plaisirs nous préparent* (Jean-Baptiste Lully, *Bellérophon*, premiera w 1679 roku), *Que c'est un plaisir extrême* (Jean-Féry de Rebel, 1666–1756, *Ulysse* – 1703), ponadto świeckie parodie fragmentów z oper, np. *Rien n'est comparable* (Panrace Royer, 1703–1756, *Zaïde reine de Grenade* – 1739), *Sortons tous de ce maudit pays* (Lully, *Roland* – 1685)⁴², oraz wokalne parodie fragmentów instrumentalnych – *Ah, sortons de Paris* (Lully, *Proserpine* – 1680), *Nous vivons* (Pascal Collasse, 1649–1709, *Thétis et Pélée* – 1689).

Parodia, w ówczesnej francuskiej terminologii muzycznej, to efekt modyfikacji utworu w obszarze warstwy słownej, co przejawiało się najczęściej zmianą tekstu w utworze (na świecki, religijny lub przekład) albo dodaniem tekstu do muzyki instrumentalnej⁴³. Stosowanie tego zabiegu wiązało się często z ingerencją w przynależność gatunkową utworów oraz w ich przeznaczenie. W obiegu wydawniczym monograficzne druki poświęcone parodiom zaczęły pojawiać się z początkiem XVIII wieku. W rękopiśmiennej antologii de la Serre'a znalazło się 6 parodii charakterystycznych utworów klawesynowych pochodzących z *Pièces de clavecin* François Couperina⁴⁴: *Les bergeries*, *Les ondes*, *Les calotins*⁴⁵, *Sœur Monique*, *Les délices*, *La voluptueuse*. Parodie Couperina publikowano wcześniej

of the Aesthetics and Sociology of Music” 1978, t. 9, nr 2, s. 299; D. S. Packer, „*La Calotte*” and the 18th-Century French Vaudeville, „Journal of the American Musicological Society” 1970, t. 23, nr 1, s. 61–83.

42 Zob. D. Jay Grout, *Seventeenth-Century Parodies of French Opera – Part I*, „The Musical Quarterly” 1941, t. 27, nr 2, s. 211–219 – www.jstor.org/stable/739465 [17.10.2015].

43 D. Moroney, *The parodies of François Couperin's harpsichord pieces*, w: «*L'esprit français*» and die Musik Europas: Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin, Hrsg. M. Biget-Mainfroy, R. Schmusch, Hildesheim 2007, s. 609–610; R. Falck, *Parody and Contrafactum. A terminological Clarification*, „The Musical Quarterly” 1979, t. 65, nr 1, s. 1–21; D. Fader, *The Goût-réunis in French Vocal Music (1695–1710)*. *Through the Lens of the Recueil d'airs sérieux et à boire*, „Revue de Musicologie” 2010, t. 96, nr 2, s. 321–363.

44 Zob. J. Clark, D. Connon, *Zwierciadło ludzkiego żywota. Refleksje na temat Pièces de Clavesin François Couperina*, tłum. B. Świdarska, Kraków 2014.

45 D. S. Packer, op. cit., s. 74–79.

m.in. u Ballarda w serii *Recueils d'airs sérieux et à boire*, w *Concerts parodiques* czy *Les parodies nouvelles et les vaudevilles inconnus*, obecne były również we wtórnym w stosunku do druków obiegu rękopiśmiennym, a najpopularniejsze miały nawet kilka wersji tekstowych⁴⁶. Tylko wybrane utwory Couperina spotykały się z tak szeroką recepcją, a analiza zachowanych przekazów wskazuje, że gwarantem popularności była prostota budowy i melodyjność zakorzeniona w tradycji wokalne, charakterystyczne dla stylistyki gatunku *brunettes*, w której utrzymane były zarówno utwory wokalne, jak i solowe utwory instrumentalne dla amatorów. Cechą dystynktywną *brunettes* była śpiewna melodia i prosta budowa, dlatego był to gatunek podlegający parodiowaniu wokalnemu⁴⁷. W omawianym rękopisie parodia *Sœur Monique* o incypicie *Je n'ai Dieu merci aucun souci* nie jest zgodna ze znanymi w literaturze wersjami. Jest to więc obecnie unikatowy przekaz parodii z tym tekstem, jak dotąd nie odnaleziono jej drukowanej wersji. W nagłówku parodii *Les ondes* pojawia się oznaczenie odpowiedzialności „monsieur Ferand” – możliwe, że był to autor tekstu, który nie jest wzmiankowany w żadnym znanym dotąd źródle tej parodii. Warto wspomnieć, że Couperin w przedmowie do trzeciej księgi *Pièces de clavecin* z 1722 roku wyraził się pozytywnie o wokalnych parodiach swoich utworów klawesynowych, które według niego zapewniały jego muzyce szerszą recepcję. Niewykluczone nawet, że sam kompozytor zachęcał znanych sobie poetów do tworzenia tekstów pod melodie wybranych miniatur⁴⁸.

Oprócz znanych w literaturze muzykologicznej parodii miniatur Couperina w zbiorze znalazła się również mało znana wokalna parodia instrumentalnej fantazji Rebeli *Les caractères de la danse* wydanej w 1715 roku⁴⁹. Do jednoczesnej quasi-suity, będącej właściwie kompilacją kilkunastu popularnych w czasach Rebeli tańców, dopisano słowa. Tekst tej parodii (inc. *Dans son temple*) wydrukowany został w paryskim „Le Mercure” w 1721 roku⁵⁰. Katalog RISM notował dotąd tylko jeden przekaz parodii tego utworu⁵¹.

46 D. Moroney, op. cit., s. 608–633; B. Sartain, *The manuscript dissemination of François Couperin's harpsichord music*, „Early Music” 2013, t. 41, nr 3, s. 379–382.

47 B. Sartain, op. cit., s. 382–383; H. Schneider, *Brunette*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, op. cit., *Sachteil*, 2. *Böhm – Enc*, Kassel 1995, s. 182–186.

48 D. Herlin, ‘*Souvent dans le plus doux sort*’: notes on a newly discovered autograph letter and drinking song by François Couperin, „Early Music” 2013, t. 41, nr 3, s. 393–401.

49 C. Cessac, *Jean-Féry Rebel (1666–1747): musicien des Éléments*, Paris 2007, s. 94.

50 „Le Mercure” 1721, Juin & Juillet, s. 64–72 – [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6340031k\[12.10.2015\]](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6340031k[12.10.2015]).

51 F-AG 445, RISM ID 840002963.



46. *Sœur monique. Parodie*
Air de
fameux.
Couprin. Je n'ay Dieu mercy, au
- cun Soucy, de tous les voeu
- qu'on fait icy, Je n'ay confes
- seur le. visiteur bien fait, Jeune
- dont J'ay le Coeur. Souvent
- quand on est au Choeur, il m'arreste
- Teste à Teste. & m'entretient

RYC. 3 Rękopis PL-Wn Mus.1278, s. 46; początek parodii *Sœur Monique* François Couperina – <https://polona.pl/item/32932274/47/>

W kolejnym zbiorze, datowanym na początek XVIII wieku, PL-Wn Mus.1277, niemal połowę z 22 *airs* udało się zidentyfikować jako fragmenty dwóch *tragédies lyriques* Lully'ego: *Roland* i *Amadis*. W stosunku do pierwowzoru kopie charakteryzują się redukcją obsady do pojedynczego głosu. Fragmenty z *Rolanda* opublikowane zostały w formie zbioru *Recueil de tous les plus beaux airs de l'opéra de Roland, propre pour toutes sortes de voix et d'instruments* u Antoine'a Pointela w Amsterdamie, około 1690 roku, prawdopodobnie niedługo po paryskiej premierze (RISM A / I L 3035)⁵². Możliwe jest, że rękopis należy do tradycji mającej swój pierwowzór w tym druku, a nie w oryginalnej partyturze opery. Poza tym rękopis zawiera *airs* i *vaudevilles* na sopran lub bas bez akompaniamentu oraz jeden duet. W procesie tworzenia rękopisu brało udział kilku skryptorów, a od opisywanych obiektów odróżnia go niestaranność wykonania.

Twórczość Lully'ego już w XVII, ale przede wszystkim w pierwszej połowie XVIII wieku podlegała rozlicznym modyfikacjom, o czym świadczy obszerna bibliografia druków muzycznych publikowanych pod jego nazwiskiem (RISM A / I L 2930–3066). Na rynku wydawniczym ukazywały się ekscerpty z oper: antologie zawierające wybór fragmentów instrumentalnych i wokalnych *airs*, instrumentalne transkrypcje oraz świeckie i religijne parodie *airs*. Wokalne fragmenty oper jako *airs sérieux* wchodziły również w skład antologii wydawanych m.in. przez Ballarda⁵³. Były to reprezentatywne formy wtórnej transmisji muzyki z utworów scenicznych, które w swojej oryginalnej postaci były efemerydami dostępnymi dla wąskiego kręgu publiczności opery paryskiej⁵⁴. Jednym z charakterystycznych gatunków powstałych przez powtórne wykorzystanie muzyki Lully'ego były kompilacje fragmentów instrumentalnych pochodzących z jednej opery w cykle zwane *ouvertures* (współcześnie określane mianem *suit* orkiestrowych). *Suity* wykorzystujące materiał z oper Lully'ego układano na francuskim dworze, gdzie służyły jako dworska muzyka kameralna, również wydawana drukiem, np. w 1713 roku jako *Suite des symphonies et trio de M. de Lully, et quelques trio de M. de La Lande, surintendant de la musique du Roy. Pour les petits concerts que se font les soirs devant Sa Majesté*⁵⁵. Instrumentalne *ouvertures* zyskały popularność również poza granicami królestwa Francji, szczególnie w Amsterdamie, gdzie w latach 1682–1712 Jean Philip Heus, Antoine

52 H. Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, Tutzing 1981, nr 65.

53 *Ibidem*.

54 Głównym powodem były wysokie ceny biletów, zob. R. M. Ischerwood, op. cit., s. 302.

55 A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie...*, s. 325.

Pointel i Étienne Roger wydawali je po znacznych niekiedy modyfikacjach edytorskich⁵⁶. Drukowane suity miały dużo szerszą recepcję niż kompletne partytury oper, były bowiem bardziej uniwersalnym materiałem wykonawczym i istotnym ogniwem upowszechniania muzyki Lully'ego. Ponadto stawały się punktem wyjścia dla powstawania kolejnych wersji, przy czym potencjał modyfikacji tkwił w obsadzie instrumentalnej oraz budowie formalnej cyklu.

Jedna z wersji, przystosowana do potrzeb wykonawczych solisty, zawarta jest w rękopisie PL-Wn Mus.1280. W zbiorze kopista umieścił wybór fragmentów z oper Lully'ego: *La grotte de Versailles*, *Acis et Galatée*, *Atys*, *Bellérophon*, *Thésée*, *Proserpine*, o obsadzie zredukowanej do pojedynczej linii melodycznej przeznaczonej na flet traverso bez akompaniamentu. Prawdopodobne rękopisy należy do tradycji wywodzącej się z drukowanej suity, a nie bezpośrednio z operowego pierwowzoru, jest to więc przykład *ouvertures* zredukowanych obsadowo i formalnie – najdłuższy homogeniczny cykl fragmentów składa się z 6 części (*Bellérophon*), pozostałe opery reprezentowane są przez 1–3 fragmenty.

Flet poprzeczny był instrumentem faworyzowanym we francuskiej muzyce kameralnej drugiej połowy XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. Zanim zaczęły powstawać utwory przeznaczone na ten instrument, podstawę repertuaru stanowiły wokalne *airs* i *brunettes* z akompaniamentem *basso continuo*⁵⁷. Autor jednego z najbardziej znanych francuskich podręczników gry na flecie *Principes de la flûte traversière* wydane w 1707 roku w Paryżu⁵⁸, Jacques-Martin Hotteterre (1674–1763), przygotował również transkrypcje *airs* i *brunettes* różnych autorów, wydane w niedatowanym zbiorze pochodzącym prawdopodobnie z lat 1710–1730 *Airs et brunettes à deux et trois dessus pour les flûtes traversières tirez des meilleurs auteurs, anciens et modernes. Ensemble les airs de Mrs. Lambert, Lully, de Bousset*⁵⁹. Podręcznik Hotteterre'a, obejmujący elementarne zagadnienia sposobu trzymania fletu i zadęcia, odpowiadał na potrzeby początkujących flecistów, którzy mogli bez pomocy nauczyciela opanować podstawy gry na instrumencie, natomiast opublikowany przez niego repertuar prostych *brunettes*

56 H. Schneider, *The Amsterdam editions of Lully's orchestral suites*, w: *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge 1989, s. 113–130.

57 M. Nahajowski, *Wstęp*, w: J.-M. Hotteterre Le Romain, *Zasady gry na flecie poprzecznym, flecie podłużnym i na oboju*, przeł. M. Pilch, Łódź 2013, s. 17.

58 *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne; de la flûte à bec, ou flûte douce; et du haut-bois; divisé par traites*, par le sieur Hotteterre le-Romain, ordinaire de la musique du Roy, Paris 1707; por. nowe wydanie z 1722 roku – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9633016w> [17.12.2015].

59 Zachowany egzemplarz: F-Pn RES VMC-175 (5) – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k45000712/f1.image> [12.10.2015].

stanowił doskonały repertuar dla amatorów. Niebagatelny wobec tego wydaje się fakt, że w wydaniu dla flecistów zawarte są *airs* z tekstem, co zapewne – oprócz wskazania alternatywnej możliwości wykonania wokalnego – stanowiło dla flecistów ułatwienie szybkiego przyswojenia pamięciowego melodii.

Rękopis PL-Wn Mus. 1280 przeznaczony był dla początkujących adeptów gry na flecie, o czym świadczy krótkie wprowadzenie do zasad muzyki na pierwszych stronach zeszytu: literowe i solmizacyjne nazwy dźwięków, wartości rytmiczne oraz chwytty na flet poprzedzające właściwy tekst muzyczny. Inskrypcja „pour 12 leçons” jak również niedbałość zapisu świadczą o tym, że rękopis powstał dla celów dydaktycznych. Kolekcja liczy łącznie 35 utworów, z czego niemal połowa to fragmenty utworów scenicznych Lully’ego. Wskazówki do identyfikacji, pomimo braku nazwiska kompozytora, zawarte były w tytułach nagłówkowych wskazujących pochodzenie danego fragmentu tj. „air de Proserpine”, „ouverture de l’opéra Bellérophon”. Zmiana medium wykonawczego osiągnięta została przez wyabstrahowanie z orkiestrowej partytury najwyższego głosu (*dessus*) z drobnymi modyfikacjami w zakresie melodyki i ozdobników. Obfitość zaznaczonych w rękopisie ozdobników również świadczy o tym, że wykonawcą miał być niedoświadczony muzyk, który nie potrafił



RYC. 4 Rękopis PL-Wn Mus. 1280, f.3r, *Les tons pour la flutte* – <https://polona.pl/item/34047697/6/>

spontanicznie ozdabiać wykonywanego utworu zgodnie z francuskim stylem wykonawczym.

Utwory Lully'ego, tak ściśle w swej genezie związane z dworem Ludwika XIV, przeznaczone dla hermetycznego środowiska, *le monde*, po niektórych modyfikacjach, jako utwory instrumentalne, stawały się repertuarem uniwersalnym. Doskonałym przykładem są *ouvertures*, których popularność przyczyniła się do powstania nowego gatunku suity orkiestrowej, uprawianego w XVIII wieku przez kompozytorów niemieckich, takich jak Georg Philipp Telemann czy Johann Sebastian Bach. Rękopiśmienny, bardziej spersonalizowany obieg dopuszczał radykalne zmiany w strukturze muzycznej. W polskich zbiorach zachował się przykład lutniowych transkrypcji fragmentów z oper Lully'ego – w XVII-wiecznej tzw. tabulaturze lutniowej Wodzickich przechowywanej w Bibliotece Miejskiej w Lublinie⁶⁰. W tej kolekcji znajduje się również kilka transkrypcji *airs à boire*, co jest bezpośrednim dowodem recepcji francuskiego repertuaru *airs* w środowisku polskiej magnaterii. Francuskie utwory sceniczne z muzyką, w tym prawdopodobnie *tragédies lyriques* Lully'ego, były wystawiane na warszawskim dworze Augusta II⁶¹, zachowały się także informacje o wykonaniach *airs à boire*⁶² oraz o popularności muzyki Lully'ego w Rzeczypospolitej do połowy XVIII wieku⁶³. Rękopisy francuskie, które trafiły potem do Biblioteki Załuskich, mogły być pierwotnie związane z tym kręgiem albo stanowić pokłosie recepcji muzyki francuskiej inicjowanej w kręgu dworu królewskiego oddziałującego silnie na polską magnaterię.

Znamienną cechą francuskiego repertuaru *airs* przełomu XVII i XVIII wieku była dowolność obsady i swobodne traktowanie przez muzyków i kopistów zapisu utworu. Potencjał modyfikacji tkwił w praktyce wykonawczej – w zależności od możliwości obsadowych praktykowano wykonanie wokalne bez akompaniamentu, z prostym akompaniamentem *basso continuo*, w opracowaniu wokально-instrumentalnym albo instrumentalnym. Prymat melodii był kluczem do wzajemnej przekładalności faktury wokalne na instrumentalną. Niebagatelną rolę w rozprzestrzenianiu repertuaru *airs* i muzyki z *tragédies lyriques* Lully'ego odegrał druk muzyczny i już w ramach produkcji wydawniczej dochodziło do tworzenia nowych wersji, wciąż identyfikowanych z postacią kompozytora, ale

60 G. Joachimiak, „*Tabulatura lutniowa Wodzickich*” na podstawie źródeł z archiwum Wodzickich z Kościelnik, „*Bibliotekarz Lubelski*” 2010, t. 53, s. 125–140.

61 A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie...*, s. 243–270.

62 Ibidem, s. 322–323.

63 Ibidem, s. 263.

powstających bez jego udziału. Te działania miały charakter komercyjny i były zwykle wyrazem starań wydawców, przeróbki miały bowiem każdorazowo cel trafienia do jak największej liczby muzyków – klientów. Dzięki obiegowi rękopiśmiennemu repertuar mógł trafić do jeszcze szerszego kręgu muzyków, mogły powstawać mniej popularne opracowania dostosowane do konkretnych potrzeb i sytuacji wykonawczych, czy zredukowane wersje dla amatorów.

Rękopisy niemieckie

Wśród muzykaliów zachowanych z Biblioteki Załuskich mniej liczną, ale bardziej różnorodną grupę stanowią rękopisy niemieckie. Są dokumentami nie tylko niemieckiej kultury muzycznej, lecz także protestanckiego modelu systematycznej edukacji muzycznej. Oprócz rękopisów muzycznych w postaci materiałów wykonawczych zachowały się rękopisy traktatów z zakresu teorii i zasad muzyki. Repertuar, posiadający nieliczne konkordancje w podobnych źródłach, występuje w całości w przekazach anonimowych.

Jednym z zachowanych źródeł jest rękopis PL-Wn Mus.2089, spisany w 1746 roku ręką niezidentyfikowanego Johanna Michaela Schüllera von B., zawierający prosty anonimowy repertuar instrumentalny i wokalny: duety skrzypcowe, wielozwrotkowe świeckie pieśni w opracowaniu dwu- i czterogłosowym, taniec prawdopodobnie na instrument klawiszowy oraz tabelę z wykazem interwałów na instrumencie klawiszowym. Na końcu rękopisu znajduje się krótki tekst z zakresu teorii muzyki, sformułowany jako sekwencja pytań i odpowiedzi w języku niemieckim, pod tytułem *Initiae Musices*. Traktat przedstawia definicję, ogólny podział muzyki oraz podstawy notacji muzycznej, co sugeruje jego dydaktyczne przeznaczenie. O użytkowym i szkicowym charakterze rękopisu świadczy duża różnorodność materiałów w nim zawartych, niestaranność zapisu, pozostawione puste strony, brak oprawy. Prawdopodobnie sporządzony został na własny użytek początkującego adepta muzyki.

Drugi traktat zachował się w rękopisie o sygnaturze PL-Wn Mus.2091. To niezidentyfikowana praca w języku niemieckim, z przykładami nutowymi, spisana w 1725 roku. Kolejne rozdziały poświęcone są elementarnym zagadnieniom zasad muzyki i podstawom kompozycji:

1. O interwałach muzycznych;
2. O interwałach konsonansowych;
3. O interwałach dysonansowych;

4. O dźwiękach przejściowych;
5. O wariacjach melodycznych;
6. O modusach, tonach kościelnych;
7. O równoległych kwintach i oktawach;
8. O fugach.

W odróżnieniu od *Initiae Musices*, traktat charakteryzuje praktyczne podejście do nauki rzemiosła muzycznego, typowe dla modelu edukacji kantorów i organistów. Podczas lektury tekstu niezbędna jest podstawowa znajomość nut i gry na instrumencie klawiszowym. Rękopis, sporządzony prawdopodobnie na potrzeby kształcenia, stanowi kompendium zasad niezbędnych dla muzyka, do którego obowiązków należała improwizacja, komponowanie bądź dydaktyka. Kolejnym rękopisem o proveniencji niemieckiej jest PL-Wn Mus.2090, obszerny kodeks zawierający wielogłosowe wokalne i wokalnie-instrumentalne opracowania protestanckich chorałów i pieśni kościelnych. Zaawansowana technicznie faktura głosów wokalnych świadczy o tym, że zbiór zawiera zapis profesjonalnej praktyki wokalistów i kapeli muzycznej. Partyturowa forma zapisu wskazuje na to, że był to egzemplarz organisty (być może kompozytora), który towarzyszył w wykonaniu śpiewakom i instrumentalistom. Jak dotąd nie udało się zidentyfikować kompozytora żadnego z opracowań zawartych w zbiorze. Nie jest wykluczone, że kolekcja stanowi zapis lokalnej praktyki muzycznej jednego kościoła, a twórcą opracowań był tamtejszy organista.

Ostatni z omawianych rękopisów to datowana na początek XVIII wieku tabulatura na chordingon szarpany typu francuskiego o sygnaturze PL-Wn Mus.2088⁶⁴. W zbiorze oprócz tańców instrumentalnych znajdują się intawolacje chorałów protestanckich, które zostały skrupulatnie zamazane. Można zatem przypuszczać, że rękopis stał się obiektem agresji (o podłożu wyznaniowym?), przez którą zapis kilkunastu utworów stał się niezdatny do użycia jako materiał wykonawczy⁶⁵. Prawie połowa utworów z tego zbioru nosi tytuł nagłówkowy „Tanjecz”. Hipotezę powstania rękopisu w Wilnie na podstawie badania pochodzenia papieru postawiła Jolanta Guzy-Pasiak, w artykule, który jak dotąd stanowił jedyne naukowe opracowanie rękopisu muzycznego z Biblioteki Załuskich⁶⁶. Nie udało

64 Nietypowy strój nie pozwala na jednoznaczne określenie instrumentu, na który przeznaczone były intrawolacje zawarte w zbiorze.

65 Dzięki wysokiej jakości skanom udało się odczytać pierwotny zapis tekstu muzycznego.

66 J. Guzy-Pasiak, *Nieznana rękopiśmienna tabulatura gitarowa z XVIII wieku*, „Muzyka” 1994 nr 3, s. 15–32. Rękopis nie został uwzględniony przez Wolfganga Boettichera w katalogu *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, München 1978.

się zidentyfikować kompozytora żadnego z utworów, ale kilka z nich pojawia się również w przekazach anonimowych w innych zbiorach utworów na instrument solowy, np. w tabulaturach lutniowych i organowych⁶⁷.

Zachowane w zbiorach Biblioteki Narodowej rękopisy muzyczne z Biblioteki Załuskich składają się na reprezentację dokumentów europejskiej kultury muzycznej pierwszej połowy XVIII wieku. Wstępne opracowanie tych materiałów ukazało rozliczne perspektywy badawcze, zarówno źródłowe – szczególnie w zakresie badań proveniencyjnych – jak repertuarowe. W przypadku repertuaru francuskiego szansą na ustalenie atrybucji anonimowego repertuaru byłaby systematyczna kwerenda w wydawanych we Francji w XVII i XVIII wieku zbiorach *airs*. Repertuar tabulatury gitarowej wymaga porównania z utworami o podobnym charakterze. Być może szczegółowe analizy repertuarowe i obserwacja konkordancji pozwoli na uprawdopodobnienie którejś z hipotez pochodzenia rękopisów i sposobu ich pozyskania przez księżnicę braci Załuskich. Niezależnie od badań historycznych i muzykologicznych, korpus kilkuset kompletnych utworów z dawnej Biblioteki Załuskich może być również z powodzeniem wykorzystany w praktyce wykonawczej.



RYC. 5 Rękopis PL-Wn Mus.2088, f. 2v-3r; intawolacja *Werde munter mein Gemüte* oraz *Nun danket alle Gott* – <https://polona.pl/item/452138/5/>

67 J. Guzy-Pasiak, op. cit., s. 24; katalog RISM.

SONIA WRONKOWSKA**Music manuscripts from the former Załuski Library
in the National Library holdings**

The National Library of Poland holds nine 18th-century music manuscripts from the former Załuski Library. Music documents were of minor importance for the library founded by brothers Józef Andrzej and Andrzej Stanisław Załuski, and were probably incorporated into its collections as part of larger magnate's libraries it acquired, however, their origin remains difficult to indicate or to prove.

Five of the extant French manuscripts contain a repertoire of secular — vocal and instrumental — music. The music documents testify to abundant transmission of the French *airs* repertoire, made popular by numerous anthologies coming out in Paris. Four German manuscripts are a random selection of miscellaneous sources and convey a repertoire which has not been identified in its entirety before.