

WOJCIECH GURGUL

UNIwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza

GITARA ANGIELSKA W POLSKIEJ KULTURZE MUZYCZNEJ PRZEŁOMU XVIII I XIX WIEKU

Gitara angielska, instrument strunowy szarpany z grupy cytar, jest obecnie praktycznie całkowicie zapomnianym medium muzycznym, sporadycznie występującym w praktyce koncertowej¹ i nieczęsto badanym na gruncie muzykologicznym².

* Artykuł powstał w ramach programu Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca „Białe plamy – muzyka i taniec”, finansowanego ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu. Jest częścią pracy *Polska twórczość na gitarę angielską – katalog tematyczny wraz z omówieniem zachowanych dzieł* powstałej w ramach edycji 2020/21.

- 1 Np. istnieje jedynie kilka rejestracji płytowych, na których użyta jest gitara angielska, m.in. *The Early Guitar* zarejestrowane przez Jamesa Tylera, wydane w 1994 r. przez wytwórnię Saga Classics, *James Oswald. Twelve Divertimenti for the Guittar (1759)* autorstwa Roba MacKillopa, wydane w 2001 r. przez wytwórnię ASV, *Pasqualini Demarzi: Six Sonatas for Cetra or Kitarra* zarejestrowane przez Gregora Doc Rossiego i wydane w 2007 r. przez Cetra Publishing oraz *Affettuoso: Virtuoso Guitar Music from the Eighteenth Century* nagrana przez Taro Takeuchiego, wydane w 2012 r. przez Deux-Elles. Częściej w użyciu pozostaje repertuar przeznaczony oryginalnie na gitarę angielską – na współczesnych gitarach muzykę tę nagrywali bądź wykonywali m.in. John Williams (sonaty Rudolfa Straubego) czy Eliot Fisk (sonaty Tommasa Giordaniego). Na gruncie polskim tematem wykorzystania muzyki na gitarę angielską przez współczesnego gitarzystę klasycznego zajmuje się Małgorzata Żegleń-Włodarczyk, autorka rejestracji wszystkich sonat Giordaniego, przygotowanej w ramach dysertacji doktorskiej obronionej w 2021 r. w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, zob.: Małgorzata Żegleń-Włodarczyk, „Sześć sonat solowych na gitarę angielską” Tommaso Giordaniego w perspektywie wykonawstwa historycznego i współczesnego, Akademia Muzyczna w Krakowie 2020 (dysertacja doktorska).
- 2 Nie istnieje żadna wydana monografia dotycząca gitary angielskiej; najważniejszymi źródłami nt. jej historii są cytowane poniżej: niepublikowana praca doktorska Panagiotisa Pouloupoulosa, artykuł Philipa Coggina oraz hasło z *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* autorstwa Roberta Spencera i Iana Harwooda. Charakterystyczne dla tematu gitary angielskiej są też strony internetowe badaczy muzyki cytarowej, np. Jürgena Klossa (www.justanothertune.com), Roba MacKillopa (www.robmackillop.net) i Johna Goodina (www.mandotopia.com), na których można znaleźć szereg opracowań na temat historii i literatury na gitarę angielską, zob.: Philip Coggin, „«This Easy and Agreeable Instrument». A History of the English Guittar”, *Early Music* 15 (1987) nr 2, s. 204–218; Panagiotis Pouloupoulos, *The Guittar in the British Isles, 1750–1810*, The University of Edinburgh 2011 (dysertacja doktorska); Robert Spencer, Ian Harwood, „English Guitar”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 8, London 2010, s. 244–246.

Moda na ten przystępny technicznie instrument przeznaczony do muzykowania domowego zapanowała głównie na Wyspach Brytyjskich w II poł. XVIII wieku. Dotarła również do Polski, gdzie gitara angielska była szczególnie popularna na przełomie wieku XVIII i XIX. W literaturze naukowej gitara angielska przywoływana jest w kontekście polskim jedynie jako element tła kulturowego, o czym wspomina między innymi Halina Goldberg w książce *O muzyce w Warszawie Chopina*³. Jednak, jak pisał dziewiętnastowieczny historyk Kazimierz Władysław Wójcicki, „W pierwszych latach naszego stulecia gitara angielska o metalowych strunach była najpowszechniejszym narzędziem muzycznym i znajdowała się w każdym niemal domu więcej wykształconym”⁴. Śladami tej recepcji gitary angielskiej w Polsce są źródła zachowane w pięciu polskich bibliotekach (Bibliotece Narodowej, Bibliotece Jagiellońskiej, Bibliotece Publicznej m.st. Warszawy/Bibliotece Głównej Województwa Mazowieckiego, Bibliotece, Muzeum i Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego w Warszawie oraz Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu) zawierające w większości drobne kompozycje na gitarę angielską – głównie wyjątki z oper oraz anonimowe miniatury, przez których pryzmat przybliżona zostanie problematyka gitary angielskiej na terenach Polski.

GUITTAR NA WYSPACH BRYTYJSKICH

Gitara angielska, nazywana w epoce głównie *guitar*⁵, to niewielkich rozmiarów chordofon, popularny szczególnie na Wyspach Brytyjskich w II poł. XVIII wieku⁶. Był to instrument o pudle rezonansowym w kształcie łyży, którego długość oscylowała wokół 350 mm, a szerokość – 290 mm (typowy model Prestona, jednego z najpopularniejszych twórców *guitar*)⁷. Miała najczęściej dziesięć metalowych strun ułożonych w sześć chórów (dwie najniższe struny występowały pojedynczo). Podstrunnica wyposażona

- 3 Zob.: Halina Goldberg, *O muzyce w Warszawie Chopina*, przekł. Marita Albán Juárez, Kamila Stępień-Kutera, Warszawa 2016, s. 43.
- 4 Kazimierz Władysław Wójcicki, *Warszawa, jej życie umysłowe i ruch literacki w ciągu lat trzydziestu (od 1800 do 1830 r.)*, Warszawa 1880, s. 12.
- 5 Gitara angielska występowała również pod nazwą *guitar*, a także *cetra*, *citera*, *cittra*, *cuter*, a nawet *kitara*, zob.: P. Coggin, „This Easy and Agreeable Instrument”, s. 205.
- 6 Instrument ten popularny był też m.in. w Portugalii (zob.: Nuno José dos Santos Anaia Cristo, *The Portuguese Guitar: History and Transformation of an Instrument Associated with Fado*, York University 2014 (praca magisterska), s. 16–33), Holandii (zob.: Jelma van Amersfoort, „Miss Sara Burgerhart’s English Guitar: The «Guitarre Angloise» in Enlightenment Holland”, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 64 (2014) nr 1/2, s. 76–102) czy Czechach (zob.: Jan Theobald Held, *Fakta a poznámky k mému budoucímu nekrologu I. Vzpomínky pražského lékaře na léta 1770–1799*, red. Jindřich Květ, Daniela Tinková, Praga 2017, s. 66). W tym samym okresie w innych krajach Europy Zachodniej popularne stały się zbliżone konstrukcyjnie instrumenty, jak np. *cistre* zwane też *guitarre allemande* we Francji (choć gitara angielska występowała również i we Francji, gdzie nosiła nazwę *guitarre angloise*) czy *sister* w Niemczech (zob.: Andreas Michel, *Zistern. Europäische Zupfinstrumente von der Renaissance bis zum Historismus*, Leipzig 1999, s. 39, 99–100).
- 7 Gitara angielska występowała też w przynajmniej siedmiu innych kształtach, m.in. gruszkowatym czy jajowatym, o różnych wielkościach, zob.: P. Pouloupoulos, *The Guitar in the British Isles*, s. 20, 280–288.

była w dwanaście metalowych progów, średnia menzura wynosiła między 410 a 440 mm⁸, a długość całkowita – od 680 mm do 770 mm. Częstość dodatkami były otwory na *capotasto* umieszczone w pierwszych kilku progach, dzięki którym można było szybko zmienić strój gitary, dostosowując go np. do skali głosu⁹. Najbardziej charakterystycznym elementem w warstwie wizualnej była zastosowana na główce tzw. mechanika Prestona, obecnie używana w zmodyfikowanej formie jedynie w gitarze portugalskiej¹⁰. W warstwie audialnej wyróżniał się tercjowy strój, oparty na akordzie *C-dur*: *c-e-g-c'-e'-g'*, w którym struny podwójne strojone były w unisonie. Niekiedy używano także strojów *A-dur* (jak Giovanni Battista Marella w *Sixty Six Lessons for the Cetra or Guittar*) oraz *G-dur* (o którym to stroju pisał James Oswald w *A Compleat Tutor for the Guittar*)¹¹ wymagających nieco dłuższej menzury niż strój *C-dur*¹², w których układ strun przedstawiał się kolejno *A-cis-e-a-cis'-e'* oraz *G-H-d-g-h-d'*; ten ostatni, co ukazane będzie w dalszej części artykułu, szczególnie popularny był w Polsce.



Il. 1. Gitara angielska ze zbiorów Museu Nacional da Música w Lizbonie, nr inwentarzowy MM 590. Źródło: fotografia własna

8 Dla porównania, menzura współczesnej gitary hiszpańskiej wynosi 650 mm.

9 P. Pouloupoulos, *The Guittar in the British Isles*, s. 12–13, 289.

10 Ibid., s. 211.

11 Jürgen Kloss, *The „Guittar” in Britain 1753–1800*, <https://www.justanotherturn.com/TheGuittarInBritain1753-1800.pdf>, s. 18, dostęp 25 XI 2021.

12 P. Pouloupoulos, *The Guittar in the British Isles*, s. 133, 293.

Instrument ten przeznaczony był w głównej mierze do muzykowania domowego, amatorskiego, choć pojawiał się również na estradach koncertowych. Na jego nieprzeciętną popularność wpłynęło wiele czynników, m.in. prosta do przyswojenia w krótkim czasie technika gry, metalowe struny, mniej wrażliwe na warunki atmosferyczne, w przeciwieństwie do strun jelitowych, niewielkie, poręczne rozmiary oraz strój oparty na akordzie durowym, który zapewniał przyjemne wrażenia słuchowe bez znajomości techniki gry, już poprzez wzbudzenie pustych strun dowolną metodą. Powszechnie jako medium muzyczne wykorzystywane było przez kobiety, szczególnie w akompaniamencie do śpiewu¹³. Na przełomie XVIII i XIX w. gitara angielska stopniowo traciła na popularności, zastępowana powoli przez gitarę hiszpańską¹⁴; w czasopiśmie *The Giulianiad* z roku 1833 opisywana już była jako relikwium przeszłości¹⁵.

Brytyjski repertuar na gitarę angielską obejmował w głównej mierze opracowania popularnych pieśni i piosenek, a także miniatury taneczne¹⁶. Jako nośnik treści muzycznych znalazła także uznanie u takich twórców związanych z Wielką Brytanią (pochodzących głównie z Włoch lub Niemiec), jak Johann Christian Bach (*A Sonata for the Guitar with an Accompaniment for a Violin*), Rudolf Straube (*Three Sonatas for the Guittar*), Tommaso Giordani (*Six Solos for a Guitar*), Francesco Geminiani (*The Art of Playing the Guitar or Cittra*), Giovanni Battista Noferi (*Six Sonatas or Lessons for the Guitar*) czy James Oswald (*Twelve Divertimentis for the Guittar*)¹⁷.

GITARA ANGIELSKA W POLSCE

W powszechnej świadomości gitara angielska jest w Polsce znana głównie z epizodycznej „roli”, jaką odegrała w *Zemście Aleksandra Fredry* (didaskalia w akcie pierwszym: „Pokój w zamku Cześnika, [...] gitara angielska na ścianie”¹⁸ oraz piosenka *Córuś moja, dziecię moje*, którą Papkin „śpiewa przy angielskiej gitarze”¹⁹ i którą to gitarę wymienia następnie w swoim testamencie²⁰).

Gitara angielska pojawiła się w Polsce prawdopodobnie w ostatnich dekadach XVIII wieku. Najstarszy zachowany polski instrument, znajdujący się w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, budowy Marcina

13 Gitara angielska towarzyszyła kobietom w domowej, samotnej aktywności muzycznej, w przeciwieństwie do mężczyzn, którzy muzykowali w grupach, poza domem, np. grając na instrumentach smyczkowych w zespołach czy śpiewając w chórach, zob.: P. Coggin, „This Easy and Agreeable Instrument”, s. 206.

14 J. Kloss, *The „Guittar” in Britain 1753–1800*, s. 49.

15 P. Coggin, „This Easy and Agreeable Instrument”, s. 209.

16 R. Spencer, I. Harwood, „English Guitar”, s. 245.

17 P. Coggin, „This Easy and Agreeable Instrument”, s. 216–218.

18 Aleksander Fredro, *Zemsta. Komedya w czterech aktach, wierszem*, Złoczów 1893, s. 5.

19 Ibid., s. 14.

20 Ibid., s. 87.

Balczewskiego z Wilna, powstał w 1786 roku²¹. Informacje na temat gry na gitarze w tamtym okresie podawał skrzypek Władysław Górski, który w 1886 r. pisał: „[...] za czasów Stanisława Augusta [...] piękne panie [...] potrafiły [...] sentymentalnie jak francuskie margrabiny kwilić przy gitarach”²². Przywołuje on także rok 1771 i osobę Konsolaty de Witte, córki inżyniera wojskowego, architekta i komendanta twierdzy kamienieckiej Jana de Witte, która „rozpłakiwała się na lada błahostkę, śpiewała miódopłynne melodie, przytym w anielskiej pozie grała na harfie i gitarze hiszpańskiej”²³. Świadectwem pochodzącym bezpośrednio z omawianej epoki jest drugi tom *Sztuki muzyki dla młodzieży krajowej* Wacława Sierakowskiego, wydany w 1796 roku. Autor pisał tam o sztuce akompaniowania, wśród instrumentów wymieniając gitarę, a jej nazwy używał w postaci przypominającej spolszczone słowo *guitar*: „Akkompaniowanie, czyli Wtórowanie, jest to Intonacja, która daje na Instrumencie pełnym, jako to organie, klawicynie, teorbanie, gittarze, lutni”²⁴. W takiej wersji (tj. *gittara* lub *gittarra*) słowo to używane też było, co szczególnie istotne, w dużej części omówionych dalej źródeł. Pojawiało się także np. w prasie – w anonsie z 1807 r. dotyczącym instrumentów organmistrza Rafała Grzymały Ostrowskiego z Chocza: „[...] ma nowe gotowe organy [...]; iako i dobre fortepiana i gittary”²⁵, a także w informacji z 1817 r. dotyczącej pensji dla pańien we Lwowie: „Panienki edukowane będą w [...] Grze na Fortepianie, Gittarze etc.”²⁶.

Słynną postacią końca XVIII w. związaną z gitarą angielską był pochodzący z Pockucia niskorosły Józef Boruwlaski, który w trakcie swoich podróży po Europie koncertował na gitarze angielskiej, występując m.in. w 1781 r. w Wiedniu²⁷ czy w l. 1782, 1783 i 1786 w Londynie²⁸. Instrument ten poznał właśnie w czasie jednej z po-

21 Więcej o instrumencie budowy Marcina Balczewskiego przeczytać można w artykule Beniamina Vogla, zob.: Benjamin Vogel, „Nieznani instrumentarze osiemnastowiecznego Wilna”, *Ruch Muzyczny* 25 (1981) nr 16, s. 19.

22 Władysław Górski, „Pogawędki o stanie muzykalnym Polski w XVIII-ym wieku”, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 3 (1886) nr 163, s. 474–475.

23 Ibid., s. 475. Wyjaśnienia wymaga tutaj nazwanie gitary mianem hiszpańskiej, jest bowiem ono zapewne błędem autora tekstu, który w swoich czasach nie znał lub nie pamiętał już, że gitara nie zawsze występowała w Polsce tylko w odmianie „hiszpańskiej”. Gitara w formie, pod jaką zaczęła być znana jako gitara hiszpańska, pojawiła się w Polsce najwcześniej w ostatniej dekadzie XVIII w., w okresie rewolucji francuskiej, zapewne po drugim i trzecim rozbiorze. Autor miał więc zapewne na myśli gitarę angielską. Kwestię pojawienia się gitary hiszpańskiej w Polsce omawia Michał Osika w swej pracy licencjackiej, zob.: Michał Osika, *Charakterystyka polskiej muzyki i tradycji gitarowej XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem działalności rodzimej*, Uniwersytet Jagielloński 2019 (praca licencjacka), s. 11–16; rozwija tam wcześniejsze ustalenia Józefa Powroźniaka, zob.: Józef Powroźniak, *Gitara od A do Z*, Kraków 1989, s. 71–74.

24 Wacław Sierakowski, *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej*, t. 2, Kraków 1796, s. 30.

25 „Doprzedania”, *Gazeta Poznańska* 2 (1807) nr 37 z 9 V, s. [12].

26 Zofia Piasecka, „Doniesienia prywatne”, *Gazeta Lwowska* 7 (1817) nr 140 z 1 IX, s. 778.

27 K.T.H., „Józef Boruwlaski”, *Przyjaciel Ludu* 5 (1838) nr 15, s. 120.

28 Simon McVeigh, *Calendar of London Concerts 1750–1800*, <http://research.gold.ac.uk/10342/>, dostęp 3 III 2021.

dróży, bowiem gry na gitarze uczył się w Paryżu w l. 1760–61, a jego nauczycielem był skrzypek Pierre Gaviniès²⁹. Można przypuszczać, iż mieszkając w Polsce w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVIII w. koncertował na gitarze angielskiej, propagując ją w ten sposób.



Il. 2. Obraz Edwarda Hastingsa *Count Joseph Boruwlaski*; na stoliku widać gitarę angielską.

Źródło: <https://artuk.org/discover/artworks/count-joseph-boruwlaski-17391837-43833>, dostęp 5 I 2021

²⁹ Anna Grześkowiak-Krwawicz, *Zabaweczka. Józef Boruwlaski – fenomen natury, szlachcic, pamiętnikarz*, Gdańsk 2004, s. 13.

W kolejnych latach instrument ten zdobywał coraz większą popularność, by u progu XIX stulecia być już instrumentem występującym najczęściej (moda na gitarę angielską zapanowała więc w Polsce później niż na Zachodzie). O tym okresie, w kontekście zaboru austriackiego i Galicji, w wydanej w 1804 r. w Wiedniu pracy *Versuch über die slawischen Bewohner der österreichischen Monarchie* pisał Joseph Rohrer, profesor nauk politycznych i statystyki we Lwowie³⁰: „Najbardziej rozpowszechnionym instrumentem była angielska gitara”³¹. O terenach Mazowsza pisano zaś, że gitara angielska była „tak rozpowszechniona u nas, że w zaściankach szlachty mazowieckiej panny na zagonie, brzdąkając na niej, wtórowały sobie do ulubionych piosneczek”³².

Najdokładniej ramy czasowe szczególnej popularności gitary angielskiej podaje dziennikarz tygodnika *Kłosy*, opisując w 1876 r. jeden z obrazów Henryka Piątkowskiego zaprezentowany na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim w Warszawie, zatytułowany *Pieśń o Filonie*, a przedstawiający grającą damę: „Do śpiewu rozlicznych piosnek, pomagał niekosztowny instrument muzyczny, w tym okresie powszechny (od r. 1794 do 1830), jakim była gitara angielska z metalowymi strunami”³³. Datę 1830 można by uważać za podaną trochę na wyrost (szczególnie, że w tym czasie właściwie kończyła się już największa moda na „młodsza” od gitary angielskiej gitarę hiszpańską³⁴), lecz znajdujemy na nią potwierdzenie w notkach prasowych z tego czasu, np. w *Kurierze Warszawskim* z 1829 r. przeczytać możemy o niejaki pani Hibner, która „wczoraj miała kilkudziesiąt słuchaczy. Kto lubi dźwięk Gitary Angielskiej, może tę Artystkę słuchać z upodobaniem. Instrument tak zwany harmonika gitarowa, jest to gitara angielska mająca podobieństwo do skrzypiec, na której smyczkiem Pani Hibner gra adagio bardzo przyjemnie”³⁵. Z przytoczonego cytatu można wnioskować też już zmierzch tego instrumentu w Polsce, o czym świadczą eksperymenty wykonawcze wprowadzające użycie smyczka³⁶, mające zachęcić słuchaczy do zainteresowania się instrumentem.

30 Karl Hugelmann, *Rohrer, Joseph*, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119527138.html>, dostęp 5 I 2021.

31 Cyt. za: Stanisław Schnür-Pełowski, *Galiciana 1778–1812*, Lwów 1896, s. 115.

32 Kazimierz Władysław Wójcicki, *Warszawa i jej społeczność w początkach naszego stulecia*, Warszawa 1875, s. 181.

33 W., „Pieśń o Filonie”, *Kłosy* 22 (1876) nr 562, s. 218.

34 Np. wszystkie notowane przez Wojciecha Tomaszewskiego warszawskie wydania na gitarę hiszpańską solo powstały do 1827 r., zob.: Wojciech Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850*, Warszawa 1992.

35 *Kurjer Warszawski* 9 (1829) nr 101, s. [421].

36 O eksperymentach pani Hibner pisał *Kurier Warszawski*, zapowiadając jej koncert w dniu 13 IV 1829 r.: „Artystka muzyczna, [...] okaże swą zdatność, wykonaniem różnych muzyk na Angielskiej Gitarze, oraz na nowo przez nią wynalezionym instrumencie zwanym Harmonika Gitarowa”, zob.: *Kurjer Warszawski* 9 (1829) nr 99 z 13 IV, s. [413].



Pieśń o Filonie. Obraz H. Piątkowskiego, z Wystawy Obrazów Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Król. Pol. (3258)

Il. 3. Obraz Henryka Piątkowskiego *Pieśń o Filonie* przedstawiający kobietę z gitarą angielską. Drzeworyt autorstwa Józefa Holewińskiego. Źródło: *Kłosy* 22 (1876) nr 562, s. 221

Niecałe pół wieku później o gitarze angielskiej mało kto już pamiętał; pisarz Piotr Jaksa Bykowski w swej powieści *Pamiętniki włóczęgi (z czasów przejścia XVIII do XIX wieku)*, przywołując postać młodej dziewczyny grającej na gitarze angielskiej³⁷,

37 Obrazek młodej kobiety z gitarą angielską wykorzystywany był przez wielu polskich powieściopisarzy w XIX w.; pojawił się m.in. w *Ramotach i namotkach literackich* Augusta Wilkońskiego oraz powieściach *Pamiętnik Pana Kamertona* Leona Potockiego, *Pan Starosta* Fryderyka Skarbka i *Stannica hulajpolska* Michała Grabowskiego. Przedstawienia te są często cenne z punktu widzenia odtworzenia praktyki wykonawczej na gitarze angielskiej w Polsce, autorzy przywołują bowiem tytuły wykonywanych piosenek czy okoliczności gry na instrumencie.

tłumaczył od razu czytelnikom: „[...] a kto jej [gitary] nie widział, powiem, że różniła się od zwykłej hiszpańskiej, mniejszymi rozmiarami, zręczniejszym odrobieniem, a struny miała druciane, stąd i głos odmienny”³⁸. Także wcześniej, bo już w 1852 r., Józef Sikorski w swej książce *Doręcznik muzyczny* pisał o gitarze angielskiej jako „dziś zupełnie już zaniedbanej”³⁹.

Mimo wielkiego powodzenia gitary angielskiej, zachowały się też mniej przychylnie opinie o instrumencie. W pejoratywny sposób o jej brzmieniu pisała prozaiczka Maria Sadowska: „[...] przezwalałam ją [kobietę, o której rozmawiają bohaterowie powieści] «angielską gitarą», tak bowiem brzęczy, mówiąc przez nos”⁴⁰, a historyk Stanisław Estreicher, wydając wspomnienia autorstwa Ambrożego Grabowskiego, w jednym z przypisów zestawił brzmienie instrumentu z krótkim wierszykiem, pisząc: „Był to instrument niegdyś dosyć używany, a dziś zupełnie zarzucony, istotne brzękadełko odpowiednie przysłowiu: Tańczujcie myszy, która usłyszy, a która głucha, niech nadstawi ucha”⁴¹.

Jednym z cenniejszych zachowanych świadectw dotyczących praktyki wykonawczej związanej z gitarą angielską w Polsce jest fragment pracy Łukasza Gołębiowskiego, etnografa i historyka. W swej książce *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach*, opisując muzykę przełomu XVIII i XIX w., zanotował:

Gitary hiszpańskiej tony ściszone, strój o niskiej przestrzeni, treściwe akordy śpiewom towarzyszą, głos ludzki wspierają dostatecznie; angielska snadniejsze wygrywa sztuki, a w Litwie odzywają się dwie razem takie gitary: jedna z nich prym wygrywa, druga wtór i bas, przez co akompaniowanie staje się pełniejszym i dobitniejszym⁴².

Jest to jedyne źródło pisane, w którym mowa o wspólnym wykorzystywaniu gitary angielskiej i hiszpańskiej w muzykowaniu, zazwyczaj bowiem pisano o nich, podobnie jak na zachodzie Europy, na zasadzie opozycji: instrument żeński – instrument męski. Taka praktyka była też powszechna w Polsce⁴³, choć zachowały się wspomnienia świadczące o tym, że mężczyźni również sięgali po gitarę angielską, jak np. Ambroży Grabowski przytaczający na marginesie swoich wspomnień informację,

38 Piotr Jaxa Bykowski, *Pamiętniki włóczęgi. Serya nowa, w dwóch częściach*, Warszawa 1884, s. 225.

39 Józef Sikorski, *Doręcznik muzyczny*, Warszawa 1852, s. 247.

40 Maria Sadowska, „Pani Borejszyna”, *Bluszcz* 14 (1879) nr 38, s. 300.

41 Ambroży Grabowski, *Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego*, t. 2, wyd. Stanisław Estreicher, Kraków 1909 (= Biblioteka Krakowska 41), s. 105.

42 Łukasz Gołębiowski, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach*, Warszawa 1831, s. 234.

43 „[...] gitara hiszpańska, rozmiarami większa od angielskiej i strunami różna. Ale ten rodzaj gitary był właściwy tylko mężczyznom, plec piękna zawsze pozostała przy swojej dawnej, lekkiej i łatwiejszej do grania [gitarze angielskiej]”, zob.: K.W. Wójcicki, *Warszawa, jej życie umysłowe*, s. 12.

że sam uczył się gry na gitarze angielskiej u niejakiego Nowińskiego⁴⁴. Najprawdopodobniej na gitarze angielskiej grał także najważniejszy polski przedstawiciel sentymentalizmu, Franciszek Karpiński, o czym wspomina m.in. Franciszek Dzierżykraj-Morawski we wspomnieniu *Ostatni pobyt Karpińskiego*: „[...] usłyszeliśmy bowiem starca naszego przygrywającego na gitarze i nucącego swoją piosnkę: «Rzeka w górę nie popłynie. Nie powrócą moje lata...»»⁴⁵.

ŹRÓDŁA LITERATURY NA GITARĘ ANGIELSKĄ W POLSCE

W Polsce najprawdopodobniej nie powstała literatura koncertowa na gitarę angielską na miarę tej komponowanej na Wyspach Brytyjskich; autorowi niniejszego artykułu nie są znane żadne źródła tego typu (drobnym wyjątkiem jest kompozycja C. Carlomottiego, omówiona w dalszej części tekstu). Gitara angielska służyła przede wszystkim jako instrument akompaniujący do śpiewu⁴⁶, czy to np. podczas wykonywania pieśni do słów Franciszka Karpińskiego i Franciszka Dionizego Kniaźnina, czy też piosenek z Teatru Narodowego, ze sztuk dramatycznych Wojciecha Bogusławskiego, Alojzego Żółkowskiego i Ludwika Adama Dmuszewskiego⁴⁷. Ten ostatni rodzaj wykonywanej muzyki musiał być szczególnie popularny, doczekał się bowiem wydań i stanowi dużą część zachowanej polskiej spuścizny na gitarę angielską.

Ogółem wśród zachowanej w Polsce literatury przeznaczonej na gitarę angielską wyliczyć można osiemnaście źródeł⁴⁸; łącznie osiemdziesiąt trzy kompozycje i opracowania, krótką szkołę gry oraz partię gitary angielskiej w utworze scenicznym. Siedem z tych źródeł związanych jest z osobą Józefa Elsnera – czy to jako wydawcy, czy jako twórcy opracowywanego fragmentu (bądź też jedno i drugie), a także jako kompozytora. Są to wydania: *Pięć arii z opery Przerwana Ofiara* oraz styczniowy, marcowy, majowy i listopadowy numer *Wyboru pięknych dzieł muzycznych i pieśni*

44 A. Grabowski, *Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego*, s. 105.

45 Franciszek Dzierżykraj-Morawski, *Pisma zbiorowe wierszem i prozą*, t. 4, Poznań 1882, s. 99–100.

46 Ciekawe wspomnienie dotyczące gitary angielskiej, przynoszące tytuły kilku popularnych piosenek, opublikowano w 1903 r. na łamach *Kuriera Warszawskiego*: „Ważnym czynnikiem życia towarzyskiego Warszawy w dobie romantyzmu staje się gitara, mała angielska, większa hiszpańska. Zwłaszcza gitara angielska o metalowych strunach znajdowała się niemal w każdym domu. Rozbrzmiewało tym instrumentem jęczącym całe miasto, śpiewano przy akompaniamencie gitary słynną *Dumę nad strumykami* i słynniejszą jeszcze piosenkę *Te brzoź kilka, ten bieg wody*. Deklamowano ustępy z *Marji Malczewskiego* przy dźwiękach gitary”, zob.: Tragos, „Nasza towarzyskość”, *Kurjer Warszawski* 83 (1903) nr 281 z 28 IX (11 X), s. 4; wiele tytułów wraz z tekstami piosenek przytacza także Wójcicki, zob.: K.W. Wójcicki, *Warszawa, jej życie umysłowe*, s. 12–17.

47 K.W. Wójcicki, *Warszawa, jej życie umysłowe*, s. 20.

48 W książce Andreasa Michela wzmiankowany jest jeszcze jeden rękopis przeznaczony na gitarę angielską w stroju *G-dur*, zawierający wg opisu utwory solowe oraz pieśni, podpisane na pierwszej karcie „Pour Guitarr Anglaise. / Madms. Diehl.”; być może źródło to również związane jest z polską kulturą. Niestety, obecnie nieznanne jest miejsce jego przechowywania, należał on bowiem do prywatnej kolekcji zmarłego w 2019 r. niemieckiego klawecisty Wolfganga Meyera; autor niniejszego tekstu podejmuje starania w celu zlokalizowania manuskryptu; zob.: A. Michel, *Zistern. Europäische Zufinstrumente*, s. 50–51.

polskich na rok 1805, a także rękopisy: scena z partią gitary angielskiej w operze *Leszek Biały, czyli Czarownica z Łysej Góry* oraz opracowanie wodewilu z opery *Siedem razy jeden*. Ten ostatni utwór należy jednocześnie do drugiej grupy źródeł, dziesięciu rękopisów zgromadzonych w Bibliotece Jagiellońskiej, na których kartach znaleźć można zarówno utwory oryginalne, opracowania fragmentów operowych, jak i krótki podręcznik do nauki gry na gitarze angielskiej. Inaczej na tym tle przedstawiają się ostatnie dwa źródła (osiemnaście utworów oraz dwadzieścia dziewięć utworów), zabytki z Sandomierza; ich specyfika i znaczenie omówione zostaną w dalszej części tekstu.

Warto zwrócić uwagę na problem pojawiający się w kontekście poszukiwań źródeł na gitarę angielską. Nieczęsto bowiem w różnego rodzaju katalogach bibliotecznych czy opracowaniach prowadzi się osobny rejestr dla gitary angielskiej i hiszpańskiej – zazwyczaj stosuje się jedynie określenie „na gitarę” (brak takiego rozróżnienia np. w *Indeksie utworów według obsady występującej w druku muzycznym* zawartym w *Bibliografii warszawskich druków muzycznych 1801–1850* Wojciecha Tomaszewskiego⁴⁹). Problem ten dotyczył m.in. źródeł rękopiśmiennych z Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu oraz Biblioteki Jagiellońskiej. Do określenia pierwotnej obsady wykonawczej jest w takim wypadku potrzebna analiza materiału muzycznego pod kątem m.in. ambitusu utworu czy układu występujących akordów (różnice wykonawcze wynikające ze stroju tercjowego, opartego na akordach durowych w gitarze angielskiej i stroju kwartowo-tercjowego w gitarze hiszpańskiej). W Polsce gitara angielska występowała w wersji ze strojem *G-dur*⁵⁰, ta tonacja była więc najczęściej pojawiającą się w utworach. W przypadku gitary hiszpańskiej w kontekście prostszych fakturalnie utworów przeważały tonacje *A-dur*, *D-dur* czy *E-dur*, ewentualnie tonacje jednoimienne molowe, wykorzystujące puste struny basowe jako podstawy akordów.

ELSNERIANA A GITARA ANGIELSKA

Druk muzyczny zatytułowany *Pięć arii z opery Przerwana Ofiara z muzyką pana Wintera przekładane na gitarę angielską*⁵¹ z 1803 r. jest wg *Bibliografii warszawskich druków muzycznych 1801–1850* czwartą pozycją wydaną w XIX stuleciu w Warszawie⁵². Fakt ten świadczy o tym, jak popularnym instrumentem była wówczas gitara angielska. *Pięć arii* jest dodatkowo pierwszą publikacją Józefa Elsnera opatrzoną

49 Zob.: W. Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych*, s. 434–435.

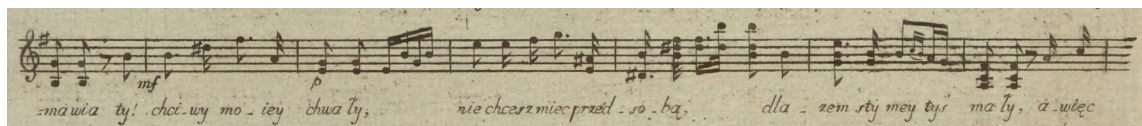
50 W tym miejscu należy zaznaczyć, że w Polsce gitara angielska występowała zarówno w wersji ze zdwojonymi czterema górnymi strunami (czyli chórami), analogicznie jak na Wyspach Brytyjskich (jak zachowany w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze instrument Józefa Kwiatkowskiego), jak i w wersji z pojedynczymi strunami (wspomniany instrument Balczewskiego).

51 Pisownia oryginalna: 5. / *Arij z Opery / Przerwana Offiara / z Muzyką / PANA WINTER / Przekładane na Gittarę Aangielską / przez P.F.W.*

52 W. Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych*, s. 17.

znakiem wydawniczym (No. 1), a drugą w ogóle przez niego wydaną⁵³. Jako że w innych polskich miastach rozwój edytorstwa muzycznego nastąpił dopiero w latach dwudziestych XIX w.⁵⁴, można domniemywać, że jest to pierwsza publikacja na gitarę w historii rodzimej muzyki. Jedyny zachowany egzemplarz znajduje się w Bibliotece Publicznej m.st. Warszawy/Bibliotece Głównej Województwa Mazowieckiego pod sygnaturą Szt.Mus.n.11100 Cim. Trzy pierwsze arie znajdują się także w odpisie przechowywanym w Bibliotece Jagiellońskiej, który omówię w dalszej części tekstu.

Wybór fragmentów z opery Petera von Wintera nie był przypadkowy. Polska premiera tego dzieła z librettem w tłumaczeniu Wojciecha Bogusławskiego⁵⁵ miała miejsce w 1802 r. w Warszawie, a w 1803 r. na łamach *Gazety Warszawskiej* pisano, że dzieła Wintera były w Polsce niezwykle lubiane⁵⁶. Opracowania pięciu wyjątków na gitarę angielską z tekstem podpisanym dokonał nieznany z imienia i nazwiska autor bądź autorka o inicjałach P.F.W. (Pan/Pani F.W.?). Na zbiór składa się pięć fragmentów: „Marsz. Allo”, „Murney. Cavatina. Larghetto”⁵⁷, „Marsz. Maestoso”, „Allegretto. Cavatina. Guliru” oraz „Andante. Aria. Mirha”. Dwa z nich to fragmenty marszowe, pierwotnie części chóralne. Trzy pozostałe to arie bohaterów opery: Murneya, Guliru oraz Mirhy. Prawie wszystkie części są w tonacji *G-dur* (jedynie część czwarta jest w *C-dur*), oparte są więc na pustych strunach gitary, jednak zawierają też bardziej wymagające fragmenty (jak na muzykę przeznaczoną dla amatorów), jak np. quasi-kadencję, przejście gamowe w trzydziestodwójkach, wejścia w wyższe pozycje lub użycie techniki *barré*.



Il. 4. „Murney. Cavatina. Larghetto”, w t. 5 niniejszego przykładu znajduje się skomplikowany pod względem aplikatury lewej ręki fragment, do wykonania zarówno w IV jak i VII pozycji.

Źródło: 5. *Arij z Operj Przerwana Offiara z Muzyką PANA WINTER Przekładane na Gittarę Aangielską przez P. F. W.*, Warszawa 1803, t. 14–20

53 Wojciech Tomaszewski, *Warszawskie edytorstwo muzyczne w latach 1772–1865*, Warszawa 1992, s. 84.

54 W. Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych*, s. 7.

55 Zob.: Wojciech Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 7, Warszawa 1823, s. 241–340. Jako ciekawostkę można wskazać fakt, że gitara angielska była jednym z rekwizytów należących do Wojciecha Bogusławskiego, zob.: Zbigniew Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa 1963, s. [219].

56 „Opery naybardziej lubią Polacy, zwłaszcza od czasu, w którym poznali wielkie opery Mozarta, Wintera”, zob.: „Teatr Polski w Warszawie”, *Gazeta Warszawska* 30 (1803) nr 58 z 22 VII, s. 994.

57 Jeśli zachować by układ oznaczeń z części 4 i 5, w nutach powinno widnieć raczej: *Larghetto. Cavatina. Murney*.

Wydawanie utworów na gitarę angielską kontynuował Elsner w drugiej serii *Wyboru pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich* przeznaczonych na rok 1805. Utwory na gitarę angielską (jak i hiszpańską), nieobecne w pierwszej serii wydanej w l. 1803–04, pojawiły się w drugiej serii *Wyboru* na prośbę czytelników; pisał o tym sam Elsner, zapowiadając rocznik 1805 na łamach *Gazety Warszawskiej*: „Dla dogodzenia żądaniu wielu osób, przyłączony będzie do każdego numeru dodatek dla gitary hiszpańskiej i angielskiej na przemiany sztuk z najnowszych oper na teatrze Warszawskim granych”⁵⁸. W tej samej zapowiedzi zachęcał „amatorów i artystów” do przesyłania utworów, które mogłyby opublikować. Zwracał się też do „dam polskich”, aby i one przysyłały mu jakieś dzieła⁵⁹. Być może prośba ta wiązała się z sugestią samych czytelniczek, aby drukować kompozycje na gitarę angielską; Elsner, pragnąc sprostać ich wymaganiom, zachęcał je jednocześnie do przesyłania własnych opracowań, aby zapewnić materiał do druku. Choć dodatki na gitarę angielską bądź hiszpańską miały się ukazywać w każdym numerze, ostatecznie znalazły się tylko w siedmiu zeszytach; umieszczane były na końcu numerów. Prócz omówionych poniżej opracowań na gitarę angielską utwory na gitarę hiszpańską znalazły się w numerach: kwietniowym, czerwcowym oraz lipcowym. Egzemplarze *Wyboru* zachowały się w Bibliotece Jagiellońskiej (wszystkie numery, dostępne pod sygnaturą Muz. 1347 III) oraz w Bibliotece Narodowej, a pojedyncze numery znajdują się także w Bayerische Staatsbibliothek i Staatsbibliothek Bamberg.

Opracowania na gitarę angielską ukazały się w czterech numerach: styczniowym (z opery *Palmira*: duetto, quartetto i marsz), marcowym (z opery *Lodoiška*: polonez), majowym (utwór bez tytułu oraz allegretto z komediooper *Siedem razy jeden*) oraz listopadowym (z komediooper *Stary trzpiot*: andantino). Są to fragmenty oper, dwóch autorstwa samego Elsnera (*Siedem razy jeden* oraz *Stary trzpiot i młody mędrzec*) oraz trzech twórców zagranicznych: Antonia Salieriego (*Palmira, regina di Persia*), Luigiego Cherubiniego (*Lodoiška*) oraz Andrégo Ernesta Modeste’a Grétry’ego (*Raoul Barbe-bleue*). Opery te były w tym czasie wystawiane i popularne w Warszawie⁶⁰, jak i poza nią, np. *Lodoiška* oraz *Siedem razy jeden* były pozytywnie przyjmowane w wykonaniu teatru Bogusławskiego np. w Poznaniu⁶¹.

58 Józef Elsner, „Prospekt Polskiego Muzycznego Dziennika pod tytułem: Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni Polskich, na prenumeratę na rok 1805”, *Gazeta Warszawska* 31 (1804) nr 65 z 14 VIII, s. 1129–1130.

59 Ibid., s. 1130.

60 Por.: Alina Nowak-Romanowicz, „Elsner Józef”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 3, Kraków 1987, s. 28; H. Goldberg, *O muzyce w Warszawie Chopina*, s. 250, 263; Z. Raszewski, *Staroświeccyzna i postęp czasu*, s. 162.

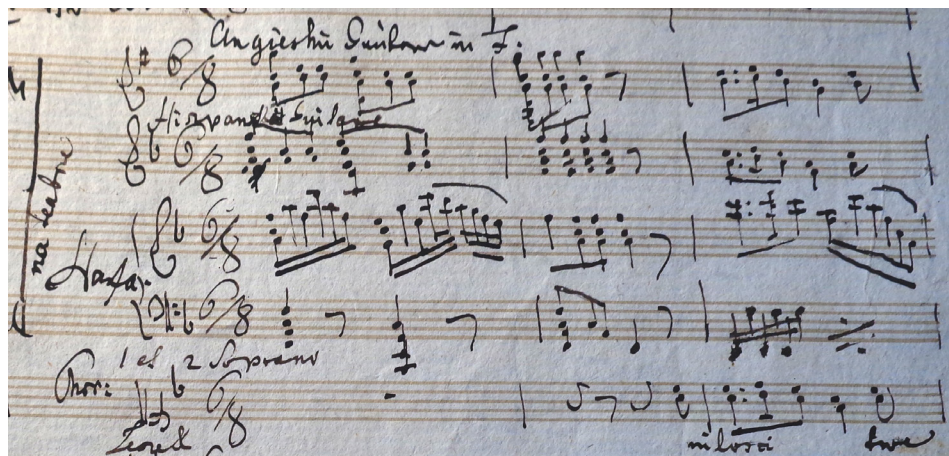
61 „Nayszczególniej podobały się opery: Siedm razy ieden i Lodoiska, z których pierwsza była powtórzona na żądanie publiczności”, zob.: „Z Poznania 7 lipca”, *Gazeta Warszawska* 32 (1805) nr 60 z 26 VII, s. 975.

Il. 5. Opracowanie *Allegretta* z partią księgarza z komedioopery *Siedem razy jeden* Elsnera.

Źródło: *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich na rok 1805. No. V, May*, Warszawa 1805

Il. 6. Scena otwierająca operę *Siedem razy jeden* Elsnera z początkiem partii księgarza, fragment opracowany później na gitarę angielską. Źródło: Józef Elsner, *Siedem razy jeden*, Biblioteka Narodowa, sygn. Mus.88/1

Z łącznie siedmiu utworów opublikowanych na łamach *Wyboru*, trzy są w tonacji *G-dur*, a cztery w *C-dur*; we wszystkich poziomym wymaganiami technicznymi jest dość wyrównany i podobny do poziomym trudności wyjątków z opery Wintera. Opracowania z tekstem podłożonym charakteryzuje prowadzenie linii melodycznej z akordami opartymi w większości na pustych strunach, choć w stosunku do wydania arii z 1803 r. zawierają one więcej fragmentów solowych gitary angielskiej. W bardziej skomplikowanych miejscach występuje m.in. akord *C-dur* w układzie wymagającym użycia w aplikaturze lewej ręki *barré* bądź kciuka (w *Quartetto* z opery *Palmira*), grę w wyższych



Il. 8. Początkowy fragment sceny 12 z opery *Leszek Biały*; grupa instrumentów strunowych szarpanych oraz partia sopranu. Źródło: Józef Elsner, *Leszek Biały, czyli Czarownica z Łysej Góry*, Biblioteka, Muzeum i Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. 910, t. 1–3 (zdjęcie pochodzi ze zbiorów redakcji serii *Monumenta Musicae in Polonia*, Zakład Muzykologii, Instytut Sztuki PAN)

Wyjątkowym przykładem użycia gitary angielskiej jest opera w dwóch aktach *Leszek Biały, czyli Czarownica z Łysej Góry* autorstwa Elsnera, skomponowana w 1809 r. do libretta Ludwika Adama Dmuszewskiego, a prawykonana 2 XII 1809 r. w Warszawie. Opera ta nie przetrwała do obecnych czasów w całości, zachowały się jedynie uwertura i akt pierwszy, których rękopisy znajdują się w Bibliotece, Muzeum i Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (sygn. 910)⁶³. Gitara angielska występuje w scenie 12. oznaczonej jako *Andantino grazioso*, z incipitem tekstu „Miłości, twe cuda głoszę”; prócz niej, spośród instrumentów szarpanych na scenie pojawia się także gitara hiszpańska oraz harfa. Partia gitary angielskiej oznaczona jest jako „in Si”, zapisana jest w tonacji *G-dur*, zaś sama scena utrzymana jest w *F-dur*. Rozwiązanie to implikuje bardzo nietypowe użycie gitary angielskiej. Powszechne było korzystanie z *capotasto* w celu przystosowania instrumentu do dogodniejszej dla głosu ludzkiego tonacji; idąc jednak tym tropem, instrumentalista wykonujący tę partię musiałby użyć kapodastra aż na 10 progu. Jeśli w ogóle byłoby to w konstrukcji gitary angielskiej możliwe, powodowałoby bardzo duży dyskomfort w trakcie gry i negatywnie wpływałoby na brzmienie. Jeśli więc nie *capotasto*, Elsner zobowiązał gitarzystę wykonującego tę partię do obniżenia stroju całego instrumentu o sekundę wielką w dół, czyli zastosowania skordatury wszystkich strun, przez co gitara strojona byłaby w *F-dur: F-A-c-f-a-c'*. Takie rozwiązanie wynikać mogło z możliwości wy-

63 Jakub Chachulski, *Józef Elsner. Katalog tematyczny utworów*, t. 2, *Utwory świeckie*, Warszawa 2019 (= *Monumenta Musicae in Polonia*. Seria E. Opera selecta), s. 137. W tym miejscu chciałbym podziękować dr. Jakubowi Chachulskiemu za informacje oraz materiały dotyczące tej opery.

konawczych ówczesnych instrumentalistów grających na gitarze angielskiej w Warszawie, świadczy także o dobrej znajomości tego środowiska przez Elsnera. Gitarzysta czytając nuty w *G-dur*, miał jedynie wykonać znane sobie, powszechnie występujące w utworach proste układy oparte na pustych strunach. Gdyby natomiast pozostawić gitarę w stroju *G-dur*, układy aplikaturowe lewej ręki występujące w tonacji *F-dur* byłyby dużo trudniejsze do wykonania.

RĘKOPISY Z BIBLIOTEKI JAGIELLOŃSKIEJ

Na marginesie spuścizny związanej z Józefem Elsnerem sytuuje się manuskrypt *Vaudeville z Opery Siedm Razy Jeden Komp: Pana Elsner Ułożona dla Gittarry przez J. Raeppe*⁶⁴. Jest to opracowanie na gitarę angielską z tekstem podłożonym, a jego autorem jest warszawski metr Jakob Raeppe⁶⁵, który zaaranżował końcowy fragment z komedioopery Elsnera *Siedem razy jeden*. Opera ta, z librettem autorstwa Ludwika Adama Dmuszewskiego, miała premierę 4 XII 1804 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie⁶⁶ i cieszyła się wielką popularnością⁶⁷. Opracowanie autorstwa Raeppego odznacza się dużą łatwością techniczną, bowiem spora część materiału muzycznego oparta jest na pustych strunach.

Rękopis ten należy do obszernego zbioru opracowań i kompozycji przeznaczonych na gitarę angielską opracowanych wspólnie (tzw. klocek intrologatorski, adligat), który znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej⁶⁸. Do biblioteki zbiór ten trafił w roku 2011; wcześniej, według pieczęci znajdujących się na pierwszych stronach adligatu, należał do zbiorów związanego z Krakowem gitarzysty Jana Oberbeka⁶⁹. Prócz wodewilu z opery *Siedem razy jeden* zawiera on jeszcze dziewięć źródeł związanych z gitarą angielską. Są to:

- *Aryetti z Opery Ofiara Przerwana na Gittarę przez Pana Winter*;
- *Romans z Opery Woziwoda Paryski komp. Pana Cherubini*;
- *Air „Je suis encore d'ans mon printems” de l'Opera La Folia par Mehul arangées pour la Gittarre*;
- *Aria*;
- *Początki na Gittarry Angielski*;

64 Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, sygn. Muz. Rkp. 2011D: 162/305 (6).

65 Jego nazwisko notowane było także jako Rappe oraz Repé, zob.: Joanna Schiller, *Portret zbiorowy nauczycieli warszawskich publicznych szkół średnich 1795–1862*, Warszawa 1998 (= Monografie z Dziejów Oświaty 39), s. 374. Zmarł najprawdopodobniej pod koniec lutego 1812 r.; jego imię, nienotowane przez Joannę Schiller, pojawia się w prasie w kontekście informacji datowanej na 4 III 1812 r. dotyczącej licytacji mienia po zmarłym, zob.: „Obwieszczenia”, *Gazeta Warszawska* 39 (1812) nr 19 z 7 III, s. 343.

66 A. Nowak-Romanowicz, „Elsner Józef”, s. 28.

67 Tadeusz Joteyko, *Józef Elsner*, Warszawa 1934 (= Biblioteka Muzyczna 7), s. 46.

68 Dziękuję pracownikom Sekcji Zbiorów Muzycznych Biblioteki Jagiellońskiej, a w szczególności Pani Małgorzacie Sidor, za pomoc związaną z udostępnieniem rękopisów oraz za informacje o adligacie.

69 Zdjęcie dwóch rękopiśmiennych kart pochodzących ze zbioru znalazły się w książce Jana Oberbeka, zob.: Jan Oberbek, *Jan Nepomucen Bobrowicz. Chopin Gitary*, Bielsko-Biała 2016, s. 9.

- *Contredansses arrangées pour le Gittarre*;
- *Six Variations par C. Carlamotti pour la Gittarre*;
- *Diversees Pieces pour la Gittarre*;
- *Aria z Opery Terno dla Gittarry*⁷⁰.

W oprawie znajdują się także utwory (zarówno rękopisy, jak i wydania) na flecik polski i na fortepian/klawesyn oraz pieśni z akompaniamentem fortepianu, klawesynu lub gitary hiszpańskiej. Znaleźć można również skrawki większej liczby kart, które zostały najprawdopodobniej wycięte ze zbioru.

Cztery źródła z powyższej listy, podobnie jak opracowanie wodewilu Elsnera, związane są z twórczością operową i zawierają podpisany tekst. Rękopis *Aryetti* (sygn. Muz. Rkp. 2011D: 162/307 (8)) zawiera trzy utwory Petera von Wintera z wcześniej omawianego druku *5. Arij z Operji Przerwana Offiara* wydanego w 1803 r. przez Elsnera, a dokładnie pierwsze trzy arie. Jest to najprawdopodobniej odpis z tego wydania, a różnice dotyczą jedynie określenia tempa w pierwszym marszu (w rękopisie *Maestoso*, w wydaniu *Allo*), braku części łukowania oraz drobnych zmian w wielodźwiękach, związanych jednak tylko z liczbą lub układem składników w akordzie. Opracowanie *Romansu* z opery Luigiego Cherubiniego *Dwa dni trwogi*, znanej także pod nazwą *Woziwoda paryski* (sygn. Muz. Rkp. 2011D: 162/308 (9)) i wykonanej po raz pierwszy w Warszawie 7 IV 1804 r. w tłumaczeniu Bogusławskiego⁷¹, wyróżnia się obszernym fragmentem w *g-moll*, jednym z dwóch w tonacji bemolowej molowej w polskich źródłach. *Aria* (sygn. Muz. Rkp. 2011D: 162/324 (25)), pochodząca z komediooper *Terno* autorstwa Dmuszewskiego (premiera w Warszawie 13 XII 1805 r.⁷²), opartej na francuskim wodewilu *La quaterne* Armanda Séville'a, nie wymaga od wykonawcy zaawansowanych umiejętności technicznych i w charakterze bliżej jej do piosenki niż dzieła operowego.

Aria Je suis encore dans mon printemps z opery *Une folie* Étienne'a Méhula (sygn. Muz. Rkp. 2011D: 162/309 (10)) jako jedyna w polskich źródłach nie ma polskiego tekstu. Wraz z *Arią* z komediooper *Terno*, *Romansem* z opery *Woziwoda paryski* i *Wodewilem* z opery *Siedem razy jeden* oraz rękopisami *Początki na gitarze angielskiej*, *Diversees pièces* oraz *Six variations* Carlamottiego (które zostaną omówione w dalszej części tekstu) pisane były najprawdopodobniej przez tę samą osobę – być może autora opracowania Elsnerowskiego wodewilu, Jakoba Raeppego⁷³. Co ciekawe, opracowania te są numerowane, co pozwala przypuszczać, że należały wcześniej do innego zbioru, który zawierał dużo więcej kompozycji na gitarę angielską. Występują tu

70 W tym miejscu podane zostały tytuły rękopisów w brzmieniu z kart tytułowych; w dalszej części tekstu autor posługuje się będzie współczesnymi nazwami.

71 Eugeniusz Szwankowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*, Wrocław 1954, s. 255.

72 *Ibid.*, s. 307–308.

73 Za uznaniem Jakoba Raeppego jako autora opracowań oraz kopisty przemawia ogłoszenie prasowe z czerwca 1808 r., w którym Raeppe pisze: „[...] można też do mnie noty oddać do arangowania lub też do kopiowania [...]”, zob.: „Doniesienia”, *Gazeta Warszawska* 35 (1808) nr 51 z 25 VI, s. 848.

numery 1 (*Diverses pièces*), 55 (*Romans*), 65 (*Wodewil*), 69 (*Aria z Une folie*), 72 (*Aria z Terno*) oraz 82 (Carlamotti); numerem nie oznakowano jedynie rękopisu *Początków*, który zapewne otwierał pierwotny zbiór. Fakt ten, sam w sobie interesujący i inspirujący do dalszych poszukiwań, pozwala też w przybliżony sposób datować tę część manuskryptów z adligatu. Jeśli założyć, że wszystkie rękopisy powstały w tym samym czasie (kolejność numeracji zachowanych opracowań fragmentów operowych nie pokrywa się z kolejnością warszawskich premier samych oper, co przeczyłoby tezie, że opracowania powstawały stopniowo, wraz z premierami kolejnych dzieł scenicznych), pod uwagę trzeba wziąć najpóźniejszą warszawską premierę spośród opracowywanych fragmentów oper jako dolną granicę powstania tej grupy rękopisów. Jest to premiera komediooper *Terno*, która miała miejsce 13 XII 1805 roku. Górną granicę najprawdopodobniej wyznacza premiera polskiej wersji *Une folie*, wystawiona w Warszawie 20 V 1808 r. pod tytułem *Pustota, czyli dwa lisy* w tłumaczeniu Wojciecha Pękalskiego⁷⁴, założyć bowiem można, że skoro opracowany fragment zawiera jeszcze francuski tekst, opracowania dokonano przed wystawieniem wersji polskojęzycznej. Rzeczony siedem rękopisów z liczby dziesięciu ogólnie zawartych w adligacie powstało więc najpewniej między grudniem 1805 r. a majem roku 1808.

Wszystkie utwory zawarte w adligacie są napisane w tonacjach *G-dur* bądź *C-dur*, ich ambitus sięga w dół dźwięku *G*, przeznaczone są więc na gitarę angielską w stroju *G-dur*, charakterystyczną dla terenów polskich. Potwierdzenie tego stwierdzenia znajduje się w rękopisie *Początki na gitarze angielskiej* (sygn. Muz. Rkp. 2011D: 162/318 (19)), zawierającym szesnaście „lekcji” gry na gitarze angielskiej. Pośród lekcji poświęconych zagadnieniom związanym z notacją muzyczną (np. lekcja pierwsza – nuty na liniach, druga – nuty między liniami, dziesiąta – o dzieleniu nut, dwunasta – o różnych taktach) wyróżnić należy lekcję piątą, w której przedstawiony jest strój gitary angielskiej *G-H-d-g-h-d'*.



Il. 9. Lekcja piąta, ukazująca strój gitary angielskiej. Źródło: Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, sygn. Muz. Rkp. 2011D: 162/318 (19), k. 2

Przyjmując założenie, że wymienione powyżej rękopisy pisane jedną ręką stanowiły wcześniej całość, bezpośrednio po *Początkach* znajdować się musiał rękopis *Diverses pièces* oznaczony numerem pierwszym (sygn. Muz. Rkp. 2011D: 162/323 (24)).

74 E. Szwanowski, *Teatr Wojciecha Bogusławskiego*, s. 296.

W zbiorze tym znajduje się dziesięć kompozycji, w większości nietanecznych – andantino (3), allegro (2), allegretto, adagio i andante, a także marsz oraz menuet. Są to opracowania utworów Ignacego Pleyela (nr 2 i 5), Adalberta Gyrowetza (nr 3 i 7) i Karela Strossa (nr 1), jak również utwory nierozpoznane, być może oryginalne. Wszystkie kompozycje są w tonacji *G-dur*. Z dużym prawdopodobieństwem przeznaczone były dla osób rozpoczynających naukę na gitarze angielskiej i wraz z rękopisem *Początków* być może otwierały polską metodę na gitarę angielską opracowaną przez Jakoba Raeppego.

Wśród polskich źródeł większość autorów oryginalnych kompozycji, jak i opracowań pozostaje anonimowa, podpisane są jedynie dwa źródła (J. Raeppe i P.F.W.). Krakowski adligat zawiera zaś jedyną znaną w Polsce kompozycję oryginalnie przeznaczoną na gitarę angielską solo z podanym nazwiskiem twórcy – *Six variations* C. Carlamottiego (sygn. Muz. Rkp. 2011D: 162/321 (22)). Niewiele wiadomo o samym kompozytorze; był włoskiego pochodzenia (co sugeruje nazwisko), a działał prawdopodobnie w Niemczech, gdzie zostały wydane trzy jego kompozycje: *9 Variations* na klawesyn lub fortepian (Brunszwik, ok. 1806)⁷⁵, *8 Variations „Menuet à la Vigano”* na fortepian (Kruschwitz, Hanower)⁷⁶ oraz *3 Lieder (Leiden und Lieben, Mai, Frauen Anmuth)* na głos z fortepianem (Schott, Moguncja)⁷⁷. Cykl wariacji, oparty na temacie francuskiej melodii *Au clair de la lune*, składa się z tematu i sześciu wariacji, z których ostatnia utrzymana jest w rytmie poloneza i oznaczona jako *Alla polacca*. Utwór musiał powstać dzięki jakimś związkom kompozytora z Polską, o czym świadczy przeznaczenie wariacji na gitarę angielską w „polskim” stroju *G-dur* (sam utwór jest w tonacji *C-dur*), użycie poloneza w finale cyklu, jak i sam fakt pojawienia się odpisu utworu w zbiorze. Rękopis nie może być bowiem pisany ręką samego kompozytora, gdyż należy do opisywanego wcześniej zbioru siedmiu rękopisów pisanych przez jednego kopistę.



Il. 10. Wariacja szósta *Alla polacca* Carlamottiego. Źródło: Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, sygn. Muz. Rkp. 2011D: 162/321 (22), k. 3

75 *Musikdrucke aus Braunschweig und Hannover. Eine Auswahl für mehr als 100 Jahre nach 1790*, Tutzing 2010, s. 43.

76 Carl Friedrich Whistling, *Handbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig 1828, s. 713.

77 *Ibid.*, s. 1055; Ernst Challier, *Grosser Lieder-Katalog*, Berlin 1885, s. 272, 501, 552.

Źródłem pisanym przez innego autora jest zbiór pięciu tańców zatytułowanych *Contredanses* (sygn. Muz. Rkp. 2011D: 162/320 (21)), w którym mieszczą się dwa kadryle, dwa anglezy i kozak, w większości modne tańce salonowe z epoki napoleońskiej. Łatwość techniczna i wykorzystanie popularnych tanecznych rytmów świadczy o przeznaczeniu miniatur do amatorskiego muzykowania domowego. Ostatnim utworem z adligatu jest bardzo prosta, dwulinijkowa *Aria* z popularnym wówczas tekstem miłosnym „Sen miałem, a w mym marzeniu”⁷⁸, wchodząca w skład manuskryptu zawierającego głównie miniatury na flecik polski (sygn. Muz. Rkp. 2011D: 162/315 (16)).

Na marginesie niniejszego tekstu warte zauważenia są wydania zawarte w klocku. Znajduje się tam siedem wczesnych warszawskich druków muzycznych, w tym jeden, o którym brak informacji w *Bibliografii warszawskich druków muzycznych 1801–1850* Tomaszewskiego: *Wiersze / Na przyjęcie / Napoleona Wielkiego / Cesarza Francuzów / Krola Włoskiego / Oswobodziciela Polakow / Przez Pawła Czaykowskiego / z Muzyką X. I. Cybulskiego / Zło. / w Warszawie w Sztyncharni X. I. Cybulskiego na Nowym Miescie № 1883*, a także jeden oznaczony jako zaginiony: *LE VIEUX GONDO-LIER / chanson Venitienne / Composée et dediées à Madame / De Mory / par son élève / SOPHIE CHODKIEWICZ / № 119. Cena Zł. / Varsovie de l’Imprimerie lithographique du Bureau des Arts. / chez L. Letronne* (w bibliografii pod numerem 423)⁷⁹. Biorąc pod uwagę datę wydania najpóźniejszego z druków, tj. l. ok. 1822–1826⁸⁰, można w przybliżeniu ustalić dolną granicę powstania adligatu na drugą połowę lat dwudziestych XIX wieku.

GITARA ANGIELSKA A GITARA ROSYJSKA – RĘKOPISY Z SANDOMIERZA

W Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu zachowały się dwa rękopiśmienne zbiory utworów na gitarę angielską, pod sygnaturami L 1646 oraz A IX 62 (nr 582). W publikacjach naukowych rękopisy te pierwszy raz zostały wspomniane w 1965 r. w *Katalogu rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu* opracowanym przez Wendelina Świerczka (jednak bez informacji o przeznaczeniu ich konkretnie na gitarę angielską)⁸¹. Rękopis L 1646 wymieniony jest w dwóch miejscach katalogu: w pierwszej wzmiance w sekcji „Pieśni świeckie”⁸² przytoczone są dwa utwory z tekstem podłożonym (wraz z podaniem tekstu) po-

78 Krystyna Poklewska, „Pątnik przemijający» Ludwik Piątkiewicz (z dziejów przełomu romantycznego w Galicji)”, *Prace Polonistyczne / Studies in Polish Literatures* 27 (1971), s. 183.

79 Pozostałe pięć druków to w *Bibliografii* Tomaszewskiego (zob. przyp. 34) numery 47, 48, 51 oraz dwa spod numeru 2 (o znakach wydawniczych 3 i 5).

80 W. Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych*, s. 55.

81 Wendelin Świerczek, „Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu”, *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 10 (1965), s. 223–278.

82 Ibid., s. 250.

chodzące z rękopisu, opisane jednak błędnie jako utwory ze zbioru na fortepian⁸³; utworem na instrument klawiszowy jest jednak tylko ostatnia z dziewiętnastu zawartych w rękopisie miniatur, w tonacji *Es-dur*, bez tekstu. W drugiej wzmiance (sekcja „Utwory kameralne”) autor klasyfikuje już utwory właściwie, jako przeznaczone na gitarę, nie podaje jednak informacji o wspomnianej jednej kompozycji przeznaczony na instrument klawiszowy⁸⁴. Manuskrypt A IX 62 (nr 582) wymieniony jest raz (sekcja „Utwory kameralne”) ⁸⁵, autor nie dopatrywał się jednak, że wieńczy go niewielkich rozmiarów aria z podpisanym tekstem, przez co nie wymienił jej w sekcji „Pieśni świeckie”. Dzięki nowszym badaniom Aliny Mądry oraz Magdaleny Walter-Mazur obydwa źródła opisane zostały w bazie RISM⁸⁶.

Rękopis L 1646 to osiemnaście drobnych utworów; zawiera głównie krakowiaki (jedenaście), a także po dwa kadryle (obydwa są praktycznie identyczne, różnica dotyczy jednego taktu) i mazurki oraz jeden kozak, walc i walc węgierski (taniec na 2/4). Wszystkie miniatury są w tonacji *G-dur*. Zbiór otwiera osiem jednolinijkowych krakowiaków, numerowanych i zebranych pod wspólnym tytułem *Krakowiaki*. W dwóch pierwszych podpisane są słowa o tematyce sentymentalnej⁸⁷, tekst sprawia jednak wrażenie dopisanego później, inną ręką.

Rękopis A IX 62 (nr 582) zawiera dwadzieścia dziewięć drobnych kompozycji, bardziej zaawansowanych technicznie niż w zbiorze L 1646. Podobnie jak w L 1646 prawie wszystkie utwory są w tonacji *G-dur*, a jedynie dwa w tonacji *C-dur*. Obok tańców (trzy kozaki, dwa mazurki oraz allemande, walc i anglez) znajdują się tu trzy marsze, cztery andante, pięć presto (z czego dwa są praktycznie identyczne, a jedyna różnica dotyczy zdwojenia oktawy w akordzie) oraz wieńcząca zbiór aria z podpisanym tekstem⁸⁸, a także większe formy klasyczne: pięć rond i trzy cykle wariacji. Ostatnie z rond jest już dość rozbudowaną kompozycją, z drugim z dwóch zachowanych w polskich źródłach fragmentem

83 W katalogu tym znajduje się jeszcze jeden błąd związany z gitarą: wśród utworów autorstwa Karola Kurpińskiego wymieniony jest mazur *Serce nie sługa* z opery *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale*, przeznaczony jakoby na głos z towarzyszeniem gitary; analiza utworu wskazuje jednak, że jest to utwór na fortepian z tekstem podłożonym. Błąd w określeniu składu wykonawczego wynikał zapewne z użycia w utworze klucza wiolinowego w partiach obydwu rąk i zapisanej najprawdopodobniej w złej oktawie partii ręki prawej. Również wg katalogu RISM (RISM ID: 1001068375) obsada wykonawcza to śpiew z towarzyszeniem fortepianu.

84 „Zeszyt z utworami tanecznymi na gitarę (?) na 2 i 3 gł.”, zob.: W. Świerczek, „Katalog”, s. 275.

85 „Zeszyt z utworami na gitarę (?) na 2 i 3 gł.”, zob.: *ibid.*, s. 275.

86 Wzmianka o istnieniu utworów przeznaczonych na gitarę w zbiorach sandomierskich pojawia się też w artykule Magdaleny Walter-Mazur, „Poklasztorne rękopisy XVIII-wiecznej muzyki wokalnoinstrumentalnej i instrumentalnej w zbiorach Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Sprawozdanie z cyklu kwerend: 16–18 I, 15–19 IV, 3–7 VI i 18–22 XI 2013 r.”, (*Hereditas Monasteriorum* 3 (2013), s. 471).

87 „Ile razy zagrasz wspomnij one westchnienia, że cię jednak kocham, chociaż z oddalenia” oraz „Widzisz Ty, o Boże! te dwa stałe serca. Trzeba by im stuły, księdza i kobierca” (pisownia współczesna).

88 „O jak mi ten czas wielce jest przyjemny, gdy po mej pracy przepędzonej dziennej wieczorem biorę na minut parę moją najmilszą gitarę” (pisownia współczesna).

w tonacji bemolowej molowej (*c-moll*). Na dziewiątej karcie rękopisu widnieją także trzy takty niedokończonego utworu na gitarę angielską (podpisanego „marsz/mazurek”), a na kartach 13 i 19 fragmenty utworów na instrument klawiszowy, pisane jednak inną ręką.



Il. II. Fragment w tonacji *c-moll* z *Ronda*, przedostatniej kompozycji w zbiorze. Źródło: Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu, sygn. A IX 62 (nr 582), k. 19, t. 48–72

Utwory z obydwu manuskryptów to typowe, raczej krótkie kompozycje pedagogiczne. Ich powstanie wiązało się z działalnością żeńskiej szkoły sióstr benedyktynek sandomierskich. W szkole tej w l. 1810–18 pracowała Franciszka Kozłowska, świecka nauczycielka muzyki, w tym gry na gitarze⁸⁹. Nauka gry na instrumentach (fortepianie i gitarze angielskiej) nie była dla sandomierskich uczennic obowiązkowa, a wręcz dodatkowo płatna i przeznaczona jedynie dla zdolnych dziewcząt⁹⁰. Muzyka nie była bowiem przedmiotem obligatoryjnym w szkołach żeńskich⁹¹, choć pojawiała się też w innych szkołach klasztornych, np. w szkole przy klasztorze norbertanek w Imbramowicach, do której w 1798 r. przyjechała niejaka panna Dobeicka, „na edukacją francuskiego, niemieckiego języka i grania” (być może na gitarze)⁹².

Główna zawartość nutowa obydwu rękopisów pisana była jednolitym krojem pisma, być może przez wspomnianą nauczycielkę, Franciszkę Kozłowską. Na manuskrypcie L 1646 zachowały się zapiski uczennic korzystających z tych nut. Prócz notatek dotyczących teorii muzyki oraz zapisków prywatnych (np. „Przepraszam że tak pięknie nabazgrane”), znalazły się tam również podpisy uczennic z podaniem imienia i nazwiska. Część z nich jest obecnie nieczytelna, jednak dwa zachowały się w stanie pozwalającym na ich pełne odczytanie: Maryianna Nowakowska oraz Anna Nowakowska. Według zachowanego spisu uczennic z l. 1810–57 dziewczęta o takich

89 Anna Szylar, *Działalność oświatowa benedyktynek sandomierskich w latach 1616–1865*, Lublin 2002 (= Prace z historii szkolnictwa w Polsce 5), s. 133, 135.

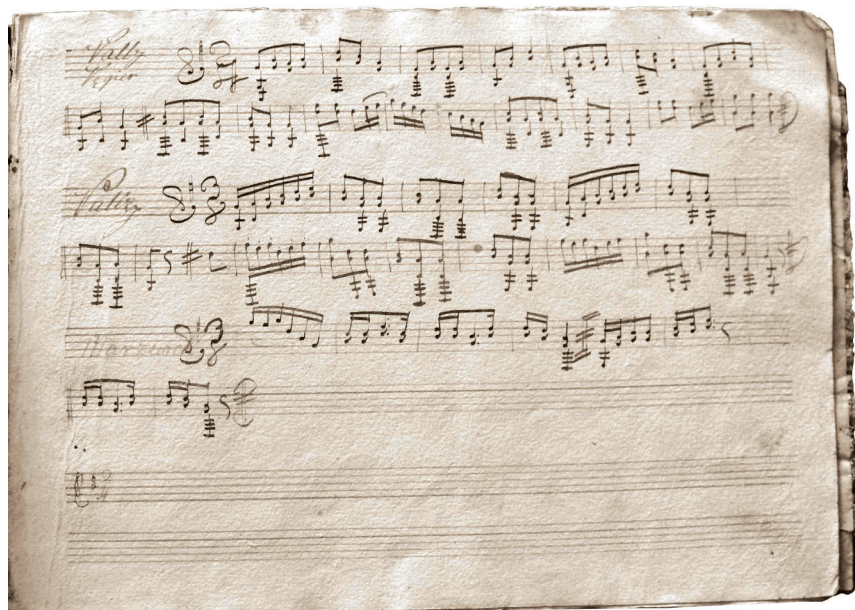
90 Ibid., s. 96–97.

91 Piotr Sławiński, *Kształcenie młodzieży w Sandomierzu w latach 1815–1914*, Kraków 2013, s. 69.

92 Cyt. za: Anna Szylar, „Ideale wychowawcze w klasztornych szkołach żeńskich w okresie potrydenckim do początków XIX wieku”, *Paedagogia Christiana* 30 (2012) nr 2, s. 21.

nazwiskach uczęszczały do szkoły od 5 VI 1811 do 2 V 1812 r.⁹³, rękopis ten powstał więc na pewno przed opuszczeniem przez nie szkoły.

Manuskrypty sandomierskie sytuują się w jeszcze jednym, interesującym kontekście. Wielokrotnie wspomniane już zostało, że na terenie Polski gitara angielska występowała w stroju *G-dur*. Prawie wszystkie utwory zachowane w Sandomierzu wymagają użycia dźwięku *D*, jedynie trzy kompozycje z rękopisu A IX 62 (nr 582) oraz cztery z L 1646 wykorzystują jako najniższy dźwięk *G*. Faktura utworów wyklucza możliwość zastosowania skordatury najniższej struny z *G* na *D*, co byłoby zresztą zmianą negatywnie wpływającą na brzmienie i komfort gry. Do wykonania tych miniatur niezbędny był więc instrument o siedmiu strunach (lub chórach) strojonych *D-G-H-d-g-h-d'*. Strój ten jest identyczny ze strojem instrumentu zwanego gitarą rosyjską, o kształcie gitary hiszpańskiej i siedmiu pojedynczych strunach, który zaczął się rozpowszechniać i popularyzować na terenie Rosji dopiero z początkiem XIX w. i poza Rosją nigdy nie zdobył popularności. Pojawienie się takiego instrumentu w żeńskiej szkole przyklasztornej na terenach polskich, nie mówiąc już o uczeniu gry na nim, byłoby wydarzeniem wysoce wątpliwym. Należy wspomnieć, iż rękopisy te powstały jeszcze w czasach, gdy Sandomierz należał do zaboru austriackiego.



Il. 12. *Vallz Végier*, *Vallz* oraz *Marzurek* z rękopisu L 1646; widoczne częste użycie dźwięku *D*.
Źródło: Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu, sygn. L 1646, k. 3

93 *Księga zapisu panien przychodzących i opuszczających szkołę utrzymującą się w klasztorze PP Benedyktynek zaczęta za ksieni Dobińskiej w 1810 r. a ukończona za ksieni Majewskiej w 1857 r.*, Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu, sygn. 2169/t. 31, s. 10–11. Dziękuję dr hab. Magdalenie Walter-Mazur za informacje o sandomierskich rękopisach, w szczególności za informację o zachowanych spisach uczennic.

Rękopisy te były więc prawdopodobnie przeznaczone na siedmiostrunową (lub chórową?) odmianę gitary angielskiej, występującą na terenie Polski i być może Czech. Dwa siedmiostrunowe instrumenty zachowały się do naszych czasów – autorstwa Szymona Gutowskiego z Krakowa z 1811 r. (znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie) oraz Tomasza Pasamońskiego, również z Krakowa, z 1822 r. (w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie). Wiadomo, że istniały także inne, zaginione w czasie wojny: autorstwa Józefa Kwiatkowskiego z Warszawy z 1801 r. oraz Wojciecha Pilichowskiego z Krakowa z 1807 roku⁹⁴. Taka odmiana gitary angielskiej mogła być protoplastą gitary rosyjskiej, za czym przemawia kilka faktów. Pierwszym gitarzystą grającym na gitarze rosyjskiej był Czech mieszkający przez część swojego życia w Polsce, Ignaz von Held, który grał również na gitarze angielskiej⁹⁵. Jest on autorem wydanej w Moskwie szkoły, reklamowanej w 1798 r. jako przeznaczonej na „gitarę hiszpańską z 6 lub 7 strunami jelitowymi lub gitarę angielską z 6 lub 7 strunami metalowymi”⁹⁶. Również dwóch innych muzyków związanych z wczesną gitarą rosyjską miało związki z Polską, gdzie być może poznało wprawdzie gitarę angielską: jeden z najwybitniejszych wirtuozów gitary rosyjskiej Andrey Sychra urodził się w 1773 r. w Wilnie w czeskiej rodzinie⁹⁷, a mieszkający w Rosji Polak⁹⁸, Ioseph Kamensky (Józef Kamiński?), jest autorem wydanej w 1799 r. w Moskwie *Sonate pour le Guitarre avec accompagnement d'un violon oblige* op. 1, przeznaczonej na gitarę rosyjską oraz skrzypce. Wśród rosyjskich źródeł z XIX w. pojawia się również określenie „gitarą polską”, być może dotyczące właśnie gitary angielskiej w stroju *G-dur* z rozszerzoną dzięki dodatkowej strunie basowej skalą⁹⁹. Sandomierskie manuskrypty są więc najprawdopodobniej brakującym ogniwem we wczesnej historii gitary rosyjskiej, związanym z pochodzeniem tego instrumentu i potwierdzającym powyższe przypuszczenia¹⁰⁰. Zagadnienie początków gitary rosyjskiej i związków z gitarą angielską w Polsce wykracza jednak poza ramy niniejszego artykułu i zasługuje na dużo obszerniejsze

94 Zob.: Henryk Opieński, „M. Karłowicz (z papierów pośmiertnych). «Notatki o dawnych polskich skrzypcach»”, *Kwartalnik Muzyczny* 1 (1911), nr 1, s. 45; Zdzisław Szulc, *Słownik lutników polskich*, Poznań 1953, s. 64, 80, 93 oraz Beniamin Vogel, *Słownik lutników działających na historycznych i obecnych ziemiach polskich oraz lutników polskich działających za granicą do 1950 roku*, Bydgoszcz 2019, s. 89, 126, 162, 167.

95 Oleg Timofeyev, *The Golden Age of the Russian Guitar*, Duke University 1999 (dysertacja doktorska), s. 71–72.

96 P. Pouloupoulos, *The Guittar in the British Isles*, s. 173, 193.

97 O. Timofeyev, *The Golden Age*, s. 73–74.

98 Mariyetta Tur'yan, *Strannaya moya sud'ba. O zhizni Vladimira Fëdorovicha Odoyevskogo*, Moskwa 1991, s. 19.

99 Np. u Gustava Hess de Calve, w jego książce o teorii muzyki wydanej w 1818 r. w Charkowie, zob.: O. Timofeyev, *The Golden Age*, s. 41, lub w słowniku Władimira Dala z 1863 r., zob.: Vladimir Ivanovich Dal', *Tolkovnyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka*, t. 1, Moskwa 1863, s. 310.

100 „Nie trzeba dodawać, że jakiegokolwiek informacje na temat stosowania stroju tercjowego na gitarze lub cytarze w tych dwóch słowiańskich regionach [Polski i Czech] są kluczowe dla badań nad pochodzeniem rosyjskiej gitary”, zob.: O. Timofeyev, *The Golden Age*, s. 68.

badania; temat ten w swoich poszukiwaniach podejmuje amerykański muzykolog i gitarzysta Oleg Timofeyev¹⁰¹.

PODSUMOWANIE

Mimo że gitara angielska była jednym z najpopularniejszych instrumentów muzycznych Polski przełomu XVIII i XIX w., pozostało stosunkowo mało źródeł z utworami na nią przeznaczonymi. Muzyka wykonywana na gitarze angielskiej, szczególnie w formie akompaniamentów do popularnych piosenek i arii, musiała być przekazywana bezpośrednio między muzykami i muzykującymi amatorami, a poszczególne utwory miały często krótki żywot, związany z aktualną, przejściową modą, niewymagającą kodyfikacji w postaci zapisu nutowego.

Zachowane w Polsce osiemnaście źródeł z muzyką przeznaczoną na gitarę angielską (łącznie osiemdziesiąt trzy utwory i opracowania, szesnaście lekcji zawartych w jednym źródle oraz scena z opery Elsnera) ukazuje ten instrument w różnych perspektywach. Spośród siedmiu źródeł związanych z twórczością sceniczną i osobą Józefa Elsnera, najwcześniejszy z nich – *Pięć arii* z opery Wintera – to pierwsza publikacja nutowa wydana drukiem przeznaczona na gitarę (zarówno angielską, jak i hiszpańską) w Polsce, a także jeden z pierwszych dziewiętnastowiecznych polskich druków w ogóle. Utwory ze styczniewego, marcowego, majowego i listopadowego numeru *Wyboru pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich na rok 1805* są częścią jednej z najambitniejszych serii wydawniczych I poł. XIX wieku¹⁰². Ich obecność w tym przedsięwzięciu pokazuje skalę popularności instrumentu w owym czasie. Partia gitary angielskiej w jednej ze scen opery *Leszek Biały* jest najprawdopodobniej ewenementem w całej literaturze muzycznej, nie tylko polskiej. Pozostające w rękopisie opracowanie wodewilu z opery *Siedem razy jeden* Elsnera to przykład najczęstszego wykorzystania gitary angielskiej – jako instrumentu akompaniującego do popularnych piosenek i arii operowych. *Wodewil* jest też jednocześnie częścią obszernego zbioru źródeł opracowanych razem w klocek introligatorskim przechowywanym obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej. Razem z rękopisem *Początków na gitarę angielską* oraz pozostałymi pięcioma numerowanymi źródłami z krakowskiego adligatu świadczy o tym, że ruch wykonawczy na tym instrumencie był w Polsce na tyle rozwinięty, iż znalazł się autor, który podjął próbę opracowania metody nauki gry na gitarze angielskiej. Stworzony w ten sposób podręcznik, powstały prawdopodobnie w pierwszej dekadzie XIX w., mógł być jednym z pierwszych polskich szkół gry na

101 Zob.: *ibid.*, s. 59–77 oraz Oleg Timofeyev, „The Russian Seven-String Guitar ca. 1800: Organology and Search for Origins”, w: *Gittare und Zister – Bauweise, Spieltechnik und Geschichte bis 1800*, red. Monika Lustig, Michaelstein–Döbel 2005. Dziękuję Panu Olegowi Timofeyewowi za zwrócenie uwagi na związek sandomierskich manuskryptów z początkami gitary rosyjskiej oraz informacje o Kamenskym i von Heldzie.

102 W. Tomaszewski, *Warszawskie edytorstwo muzyczne*, s. 127.

instrumencie solowym; niestety, zachowały się jedynie jego pojedyncze fragmenty. Trzy kolejne źródła z adligatu: odpis trzech z *Pięciu arii* z opery Wintera, kontredansy i miłosna aria to przejaw żywej kultury muzykowania domowego z udziałem gitary angielskiej. Pozostałe dwa źródła, rękopisy sandomierskie, to świadectwo zmian zachodzących w instrumentach strunowych szarpanych na pograniczu kultur Europy wschodniej i zachodniej, ogniwo łączące gitarę angielską z gitarą rosyjską, której to historia najprawdopodobniej rozpoczęła się na terenach zachodniej słowiańszczyzny, w tym Polski, a jednocześnie świadectwo procesów pedagogicznych związanych z nauką gry na gitarze angielskiej odbywających się poza Warszawą, będącą wówczas głównym ośrodkiem kultury muzycznej na ziemiach polskich.

Choć zachowane w Polsce utwory różnią się poziomem trudności, zaawansowaniem techniki kompozytorskiej i treścią muzyczną od kompozycji najznamienitszych twórców muzyki na *guitar* w Europie Zachodniej (by wymienić tylko kompozytorów z kręgu Jana Sebastiana Bacha: jego ucznia, Rudolfa Straubego, czy jego syna, Johanna Christiana Bacha), to ich obecność wskazuje, wraz z licznymi świadectwami i wspomnieniami z tamtej epoki, iż *gittarralgittara*, czyli gitara angielska, była istotnym elementem audiosfery szlachecko-mieszczańskiej Polski przełomu XVIII i XIX wieku. Tematyka gitary angielskiej w Polsce wymaga jeszcze dalszych badań, np. w kontekście powstałego i zachowanego w Polsce instrumentarium, dokładnych okoliczności pojawienia się instrumentu w Polsce czy kwestii istnienia instrumentu zwanego gitarą polską i jego ewentualnego wpływu na powstanie gitary rosyjskiej.

BIBLIOGRAFIA

- Amersfoort, Jelma van. „Miss Sara Burgerhart’s English Guittar: The «Guitarre Angloise» in Enlightenment Holland”. *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 64, nr 1/2 (2014): 76–102.
- Bogusławski, Wojciech. *Dzieła dramatyczne*. T. 7. Warszawa: Glücksberg, 1823.
- Chachulski, Jakub. *Józef Elsner. Katalog tematyczny utworów*. T. 2, *Utwory świeckie*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019 (= Monumenta Musicae in Polonia. Seria E. Opera selecta).
- Challier, Ernst. *Grosser Lieder-Katalog*. Berlin: Ernst Challier’s Selbstverlag, 1885.
- Coggin, Philip. „«This Easy and Agreeable Instrument». A History of the English Guittar”. *Early Music* 15, nr 2 (1987): 204–218.
- Cristo, Nuno José dos Santos Anaia. *The Portuguese Guitar: History and Transformation of an Instrument Associated with Fado*. Praca magisterska, York University, 2014.
- Dal’, Vladimir Ivanovich. *Tolkovyy slovar’ zhivogo velikoruskogo yazyka*. T. 1. Moskva: A. Semen, 1863.
- Dzierżykraj-Morawski, Franciszek. *Pisma zbiorowe wierszem i prozą*. T. 4. Poznań: Jan Konstanty Żupański, 1882.
- Elsner, Józef. „Prospekt Polskiego Muzycznego Dziennika pod tytułem: Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni Polskich, na prenumeratę na rok 1805”. *Gazeta Warszawska* 31, nr 65 (1804): 1129–1130.

- Fredro, Aleksander. *Zemsta. Komedya w czterech aktach, wierszem*. Złoczów: W. Zukerkandel, 1893.
- Goldberg, Halina. *O muzyce w Warszawie Chopina*, przekł. Marita Albán Juárez, Kamila Stępień-Kutera. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2016.
- Gołębiowski, Łukasz. *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach*. Warszawa: nakład autora, 1831.
- Górski, Władysław. „Pogawędki o stanie muzycznym Polski w XVIII-ym wieku”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 3, nr 163 (1886): 474–476.
- Grabowski, Ambroży. *Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego*. T. 2, wyd. Stanisław Estreicher. Kraków: Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, 1909 (= Biblioteka Krakowska 41).
- Grześkowiak-Krwawicz, Anna. *Zabaweczka. Józef Boruwlaski – fenomen natury, szlachcic, pamiętnikarz*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.
- Held, Jan Theobald. *Fakta a poznámky k mému budoucímu nekrologu I. Vzpomínky pražského lékaře na léta 1770–1799*, red. Jindřich Květ, Daniela Tinková. Praga: Academia, 2017.
- Hugelmann, Karl. „Rohrer, Joseph”, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119527138.html>, dostęp 5 I 2021.
- Jaxa Bykowski, Piotr. *Pamiętniki włóczegi. Serya nowa, w dwóch częściach*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1884.
- Joteyko, Tadeusz. *Józef Elsner*. Warszawa: Nakładem Stowarzyszenia Pisarzy i Krytyków Muzycznych, 1934 (= Biblioteka Muzyczna 7).
- K.T.H. [Klementyna Hoffmanowa]. „Józef Boruwlaski”. *Przyjaciel Ludu* 5, nr 15 (1838): 118–120.
- Kloss, Jürgen. *The „Guitar” in Britain 1753–1800*, <https://www.justanothertune.com/The-GuitarInBritain1753-1800.pdf>, dostęp 25 XI 2021.
- Kwiatkowska, Magdalena. „Życie muzyczne Warszawy w latach 1795–1806”. W: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, red. Zofia Chechlińska. T. 5, 9–91. Warszawa: PWN, 1984.
- McVeigh, Simon. *Calendar of London Concerts 1750–1800*, <http://research.gold.ac.uk/10342/>, dostęp 3 III 2021.
- Michel, Andreas. *Zistern. Europäische Zupfinstrumente von der Renaissance bis zum Historismus*. Leipzig: Verlag des Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig, 1999.
- Musikdrucke aus Braunschweig und Hannover. Eine Auswahl für mehr als 100 Jahre nach 1790*. Tutzing: Musikantiquariat Hans Schneider, 2010.
- Nowak-Romanowicz, Alina. „Elsner Józef”. W: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska. T. 3, 19–32. Kraków: PWM, 1987.
- Oberbek, Jan. *Jan Nepomucen Bobrowicz. Chopin Gitary*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Debit, 2016.
- Opieński, Henryk. „M. Karłowicz (z papierów pośmiertnych). «Notatki o dawnych polskich skrzypcach»”. *Kwartalnik Muzyczny* 1, nr 1 (1911): 39–47.
- Osika, Michał. *Charakterystyka polskiej muzyki i tradycji gitarowej XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem działalności rodzimej*. Praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, 2019.
- Piasecka, Zofia. „Doniesienia prywatne”. *Gazeta Lwowska* 7, nr 140 (1817): 778.
- Poklewska, Krystyna. „«Pątnik przemijający» Ludwik Piątkiewicz (z dziejów przełomu romantycznego w Galicji)”. *Prace Polonistyczne / Studies in Polish Literatures* 27 (1971): 165–193.
- Poulopoulos, Panagiotis. *The Guitar in the British Isles, 1750–1810*. Dysertacja doktorska, The University of Edinburgh, 2011.
- Powroźniak, Józef. *Gitara od A do Z*. Kraków: PWM, 1989.

- Raszewski, Zbigniew. *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*. Warszawa: PIW, 1963.
- Sadowska, Maria. „Pani Borejszyna”. *Bluszcz* 14, nr 38 (1879): 299–300.
- Schiller, Joanna. *Portret zbiorowy nauczycieli warszawskich publicznych szkół średnich 1795–1862*. Warszawa: Polska Akademia Nauk. Instytut Historii Nauki. Zakład Dziejów Oświaty, 1998 (= Monografie z Dziejów Oświaty 39).
- Schnür-Peplowski, Stanisław. *Galicianska 1778–1812*. Lwów: H. Altenberg, 1896.
- Sierakowski, Waclaw. *Sztuka muzyki dla młodzieży kraiowej*. T. 2. Kraków: Drukarnia Szkoły Głównej Koronnej, 1796.
- Sikorski, Józef. *Doręcznik muzyczny*. Warszawa: nakładem autora, 1852.
- Sławiński, Piotr. *Kształcenie młodzieży w Sandomierzu w latach 1815–1914*. Kraków: Wydawnictwo Libron, 2013.
- Spencer, Robert, Ian Harwood. „English Guitar”. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie. T. 8, 244–246. London: Oxford University Press, 2010.
- Szulc, Zdzisław. *Słownik lutników polskich*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 1953.
- Szwankowski, Eugeniusz. *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814*. Wrocław: Zakład imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1954.
- Szylar, Anna. *Działalność oświatowa benedyktynek sandomierskich w latach 1616–1865*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2002 (= Prace z historii szkolnictwa w Polsce 5).
- Szylar, Anna. „Ideały wychowawcze w klasztornych szkołach żeńskich w okresie potrydencjum do początków XIX wieku”. *Paedagogia Christiana* 30, nr 2 (2012): 11–27.
- Świerczek, Wendelin. „Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu”. *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 10 (1965): 224–278.
- „Teatr Polski w Warszawie”. *Gazeta Warszawska* 30, nr 58 (1803): 993–995.
- Timofeyev, Oleg. *The Golden Age of the Russian Guitar*. Dysertacja doktorska, Duke University, 1999.
- Timofeyev, Oleg. „The Russian Seven-String Guitar ca. 1800: Organology and Search for Origins”. W: *Gittare und Zister – Bauweise, Spieltechnik und Geschichte bis 1800*, red. Monika Lustig, 229–246. Michaelstein–Dössel: Stiftung Kloster Michaelstein, 2005.
- Tomaszewski, Wojciech. *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1992.
- Tomaszewski, Wojciech. *Warszawskie edytorstwo muzyczne w latach 1772–1865*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1992.
- Tragos. „Nasza towarzyskość”. *Kurjer Warszawski* 83, nr 281 (1903): 3–4.
- Tur’yan, Mariyetta. *Strannaya moya sud’ba. O zhizni Vladimira Fëdorovicha Odoyevskogo*. Moskwa: Kniga, 1991.
- Vogel, Benjamin. „Nieznani instrumentarze osiemnastowiecznego Wilna”. *Ruch Muzyczny* 25, nr 16 (1981): 19.
- Vogel, Benjamin. *Słownik lutników działających na historycznych i obecnych ziemiach polskich oraz lutników polskich działających za granicą do 1950 roku*. Bydgoszcz: Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy, 2019.
- W. „Pieśń o Filonie”. *Kłosa* 22, nr 562 (1876): 218.
- Walter-Mazur, Magdalena. „Poklasztorne rękopisy XVIII-wiecznej muzyki wokalnie-instrumentalnej i instrumentalnej w zbiorach Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Sprawoz-

- danie z cyklu kwerend: 16–18 I, 15–19 IV, 3–7 VI i 18–22 XI 2013 r.”. *Hereditas Monasteriorum* 3 (2013): 469–484.
- Whistling, Carl Friedrich. *Handbuch der musikalischen Literatur*. Leipzig: C.F. Whistling, 1828.
- Wójcicki, Kazimierz Władysław. *Warszawa i jej społeczność w początkach naszego stulecia*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1875.
- Wójcicki, Kazimierz Władysław. *Warszawa, jej życie umysłowe i ruch literacki w ciągu lat trzydziestu (od 1800 do 1830 r.)*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1880.
- „Z Poznania 7 lipca”. *Gazeta Warszawska* 32, nr 60 (1805): 975.
- Żegleń-Włodarczyk, Małgorzata. „Sześć sonat solowych na gitarę angielską” Tommaso Giordaniego w perspektywie wykonawstwa historycznego i współczesnego. Dysertacja doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2020.

THE ENGLISH GUITAR IN POLISH MUSICAL CULTURE AROUND
THE TURN OF THE NINETEENTH CENTURY

This article discusses the surviving Polish sources containing music for the English guitar, a plucked chordophone popular in the second half of the eighteenth century, mainly in the British Isles. Eighteen such sources have been preserved in Poland, scored for English guitar in G major (whereas a C major tuning prevailed in the West). Using these sources, as well as numerous verbal accounts from the period, the author attempts to show the place this instrument held in the Polish audiosphere of the late eighteenth and early nineteenth century. A large proportion of the surviving sources are related to the activity of Józef Elsner, who observed the popularity of the English guitar in the salons of the Polish gentry and bourgeoisie. Elsner's Warsaw prints appeared in 1803 (arrangements of five arias from an opera by Peter Winter, one of the first music publications in nineteenth-century Warsaw) and 1805 (settings of selections from operas popular in the city, published in the series *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich* [A selection of beautiful musical works and Polish songs]). These are the only printed sources of music for this instrument in Poland. Other Elsner-related materials include an English guitar part in his opera *Leszek Biały* [Leszek the White] and a manuscript kept at the Jagiellonian Library in Kraków containing a setting of the vaudeville from Elsner's opera *Siedem razy jeden* [Seven times one]. Nine other handwritten sources can be found at the same library, including a concise handbook of English guitar technique, a set of variations by Carlamotti, numerous solo miniatures, and settings of selections from then popular operas. The two latest sources, compiled in the 1810s and now kept at the Diocesan Library in Sandomierz, reflect the changes in the instrument's construction taking place in western Slavic countries. Those changes were related to the introduction of the G major tuning characteristic of the Polish literature for English guitar and to the early history of another instrument – the Russian guitar.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: gitara angielska / English guitar, gitara rosyjska / Russian guitar, Józef Elsner, Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu / Diocesan Library in Sandomierz, Biblioteka Jagiellońska / Jagiellonian Library in Kraków, audiosfera Polski przełomu XVIII i XIX wieku / Polish audiosphere around the turn of the nineteenth century

Wojciech Gurgul – uczestnik Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach. W l. 2014–17 był redaktorem naczelnym kwartalnika *Sześć Strun Świata*, w 2016 r. opublikował książkę *30 lat Śląskiej Jesieni Gitarowej*. Uczestnik programów „Białe plamy – muzyka i taniec” oraz stypendysta MKiDN w programie Kultura w sieci (projekt „Internetowy katalog polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku” – nagitare.pl). W centrum jego zainteresowań znajduje się historia polskiej gitarystyki.
wojciechkgurgul@gmail.com

MUZYKA

Nowa strona internetowa
czasopisma.ispan.pl



Wolny dostęp od 2018 roku

Archiwalne zeszyty „Muzyki” **2010-2021**

zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl
