

WOJCIECH GURGUL  
UNIwersytet Jana Długosza w Częstochowie  
ORCID 0000-0003-0113-998X

---

„KTÓRĄ NASI WOJACY Z HISPANII PRZYNIĘŚLI...” –  
O POJAWIENIU SIĘ SZEŚCIOSTRUNOWEJ GITARY HISPANŃSKIEJ  
NA ZIEMIACH POLSKICH

**ABSTRAKT** W artykule podjęte zostały wątki dotyczące pojawienia się sześciostunowej gitary hiszpańskiej na ziemiach polskich na przełomie XVIII i XIX wieku. Przedstawione zostały istniejące dotąd opracowania poruszające temat początków gitary w Polsce i jej stopniowej popularyzacji w tym okresie. Przybliżono w porządku chronologicznym znane obecnie, różnorodne źródła, by na ich bazie na nowo ustalić periodyzację obecności na ziemiach polskich odmiennych typów gitary (angielskiej, hiszpańskiej pięciostunowej, hiszpańskiej sześciostunowej).

**SŁOWA KLUCZOWE** gitara hiszpańska, gitara angielska, Józef Boruwłaski, Józef Elsner, Antoni Henryk Radziwiłł, Walenty Kratzer, Romuald Truskolaski

**ABSTRACT** This article deals with the emergence of the six-string Spanish guitar in Polish territories around the turn of the eighteenth and nineteenth centuries. Previous studies devoted to the earliest history of that instrument in Poland and its gradual popularisation are discussed. The various currently available sources are presented in chronological order and used as the basis for a new periodisation of the spread of different types of guitars (English, five- and six-string Spanish) in Polish lands.

**KEYWORDS** Spanish guitar, English guitar, Józef Boruwłaski, Józef Elsner, Antoni Henryk Radziwiłł, Walenty Kratzer, Romuald Truskolaski

Tradycja gry na instrumentach noszących miano gitary istniała w Polsce już od co najmniej początków XVII w. – dwie gitary wymienione są w pochodzącym z 1620 r. spisie ruchomości pozostałych po zmarłym w 1619 r. Wojciechu Zielińskim, staroście mławskim<sup>1</sup>. Na gitarze grała córka Jana III Sobieskiego, Teresa Kunegunda<sup>2</sup>. Na gitarę komponował urodzony w Warszawie kompozytor i lutnista Jakub Kremberg<sup>3</sup>. O grze na gitarze (notabene w negatywnym świetle) pisał pod koniec XVII w. poeta Wacław Potocki w wierszu *Peregrynacje polskie*<sup>4</sup>. Z początku XVIII w. pochodzi powstała prawdopodobnie w Wilnie tabulatura gitarowa w notacji francuskiej, przechowywana obecnie w Bibliotece Narodowej, przeznaczona na pięciocórowy instrument o nietypowym stroju *A-e-fis-h-e'*, która była obiektem badań muzykolożki Jolanty Guzy-Pasiak<sup>5</sup>. Pięcicórowa gitara pojawiała się prawdopodobnie również wśród członków włoskich trup teatralnych obecnych w Warszawie w czasach saskich<sup>6</sup>, czy to jako element sekcji basso continuo w zespole muzycznym, czy też jako rekwizyt w rękach bohaterów spod znaku *commedia dell'arte*<sup>7</sup>.

Pytanie, na które odpowiedź poszukiwana będzie w niniejszym artykule, brzmi – kiedy pojawiła się w Polsce gitara posiadająca sześć pojedynczych strun o stroju *E-A-d-g-h-e'*, zwana hiszpańską<sup>8</sup>? Historia jej ukonstytuowania się w takiej postaci z początkiem XIX w. w poszczególnych krajach Europy Zachodniej miała bardzo różnorodny przebieg (w kontekście pozbywania się chórów i dodawania szóstej struny). Popularność gitary stale rosła przez całą drugą połowę XVIII w., za czym szły, obok zmian konstrukcyjnych, nowe sposoby notacji (odejście od tabulatury na rzecz notacji nutowej, następnie wprowadzenie zapisu wielogłosowego) oraz konteksty, w jakich instrument pojawiał się w literaturze: od instrumentu realizującego głównie proste akompania-

- 1 Zob.: Gustaw Zieliński, Jan Zieliński, *Wiadomość historyczna o rodzie Świnków oraz rodowód pochodzącej od nich rodziny Zielińskich herbu Świnka. Część 2. Od roku 1600 do czasów obecnych*, Toruń 1881, s. 10–11. Jest to ów Albert Zieliński ze Strzałkowa, którego wymienia Powroźniak, zob.: Józef Powroźniak, *Gitara od A do Z*, Kraków 2019, s. 71.
- 2 Zob.: Jerzy Żak, „Początki gitary w Polsce – wiek XVII”, *Gitara. Historia i Aktualności* 1 (1997) nr 2, s. 22. Autor biografii Jana III Sobieskiego, Leszek Podhorodecki, podawał, jakoby także i sam król, już „jako kilkuletni brzdąc [...] grał na gitarze i flecie”, zob.: Leszek Podhorodecki, *Jan Sobieski*, Warszawa 1964, s. 17.
- 3 Zob.: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „Nieznane fakty do biografii Jakuba Kremberga i jego rodziny z archiwaliów warszawskich”, *Muzyka* 57 (2012) nr 3, s. 225.
- 4 Zob.: Wacław Potocki, *Ogród nie plewiony i inne utwory z lat 1677–1695*, wyd. Leszek Kukulski, Warszawa 1987, s. 607–608.
- 5 Jolanta Guzy-Pasiak, „Nieznana rękopiśmienna tabulatura gitarowa z XVIII wieku”, *Muzyka* 39 (1994) nr 3, s. 15–32.
- 6 Zob. np.: Alina Żórawska-Witkowska, „The *Comici Italiani* Ensemble at the Warsaw Court of Augustus III”, *Musicology Today* 2 (2005), s. 72–105.
- 7 Zob.: Thomas F. Heck, „Incidental Music in *Commedia dell'Arte* Performances”, w: *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, red. Judith Chaffee, Olly Crick, Abingdon, 2017, s. 255–267.
- 8 Z racji zmian konstrukcyjnych dotyczących m.in. powiększenia pudła rezonansowego i odmiennego belkowania płyty wieżchniej, które nastąpiły w Hiszpanii w II poł. XIX w. przy udziale lutnika Antonia de Torresa oraz gitarzysty i kompozytora Francisca Tárregi, a które zaowocowały modelem instrumentu wykorzystywanym bez większych zmian do teraz, gitarę sprzed tych modyfikacji, czyli głównie z I poł. XIX w., nazywamy obecnie gitarą romantyczną.

menty do śpiewu, przez muzykę kameralną (głównie duety z różnymi instrumentami), po pierwsze (niewielkie obsadowo) koncerty gitarowe z końcem wieku XVIII i eksplozję muzyki solowej z początkiem wieku XIX<sup>9</sup>.

W przypadku kraju nad Wisłą historia pojawienia się sześciostrunowej gitary hiszpańskiej splatała się z innym instrumentem, pochodzącym z grupy cytar – gitarą angielską. Dotychczasowi autorzy opracowań dotyczących historii gitary w Polsce wyznaczali zawsze trzy okresy na przełomie XVIII i XIX w. związane z pojawieniem się nowych rodzajów gitary i/lub nową falą ich popularności. Najstarsze opracowanie pochodzi z 1927 r.; jego autorem jest Mieczysław Opalek, który ogłosił w czasopiśmie *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* czteroczęściowy artykuł „Gitara i gitarzyści polscy”. Kolejne opublikował już po II wojnie światowej Józef Powroźniak, następne zaś w XXI w. – Leszek Cesarczyk oraz Michał Osika. Ich ustalenia przedstawia poniższa tabela.

Opracowanie	I okres	II okres	III okres
Mieczysław Opalek, „Gitara i gitarzyści polscy”, 1927	Przed 1793 – gitara angielska popularna tylko u najwyższych warstw społecznych („był w Polsce instrument <i>lady</i> angielskiej przywilejem najwykwintniejszej ledwie sfery społeczeństwa” <sup>10</sup> ).	Po 1793 – arystokracja francuska rozproszona przez rewolucję spopularyzowała gitarę angielską wśród szerszego społeczeństwa („Teraz po strunach stalowych wodzi palcami już i córka jednowioskowego szlachcica, co więcej, spotyka się instrument coraz częściej i gęściej po antykamerach, przedpokojach, garderobach, oficynach dworskich, a nawet folwarkach” <sup>11</sup> ).	Pierwsze dekady XIX w. – gitara hiszpańska przyniesiona zostaje przez polskich wojskowych walczących u boku Napoleona w kampanii hiszpańskiej („Do Polski przysłała w pierwszych zaraz leciach XIX w., a przynieśli ją tutaj sami Polacy. Wędrowała bowiem z południa na północ w tornistrze wiarusa napoleońskiego z Legionów, tego wiarusa, co zbudził trzepotem ułańskich chorągiewek sławę wśród skał Samosierry uśpioną, kruszył we wściekłych atakach twardy i uparty mur Saragossy” <sup>12</sup> ).

9 Więcej na temat tego okresu na przykładzie ośrodka paryskiego zob.: Damián Martín-Gil, Erik Stenstad-vold, „Eighteenth-century Precedents: the Role of Paris”, w: *The Great Vogue for the Guitar in Western Europe 1800–1840*, red. Christopher Page, Paul Sparks, James Westbrook, Woodbridge 2023, s. 13–27, doi 10.1515/9781800109070-008. Monografia, w której zawarty jest przywoływany artykuł, jest najnowszą i jak dotąd najobszerniejszą pracą podejmującą próbę szerokiego spojrzenia na obecność gitary w kulturze muzycznej Europy Zachodniej I poł. XIX wieku. Brak jest jednak do teraz opracowania, które kompleksowo starałoby się ująć zależność między różnymi instrumentami noszącymi miano gitary, dodatkowo obejmującego cały okres przełomu XVIII i XIX w. oraz nieograniczającego się do wybranego kraju, a kreślącego swoistą mapę, ukazującą jakimi ścieżkami instrumenty te wędrowały między różnymi regionami Europy.

10 Mieczysław Opalek, „Gitara i gitarzyści polscy”, *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 2 (1927) nr 5, s. 2.

11 Ibid.

12 Ibid.

<p>Józef Powroźniak, <i>Gitara od A do Z</i>, 1966 i 1989</p>	<p>1764–1795 – pierwsza moda na gitarę angielską za panowania Stanisława Augusta Poniatońskiego („w rękach przedstawicieli ówczesnego «wielkiego świata»”<sup>13</sup>).</p>	<p>Po rewolucji francuskiej – druga faza popularności gitary, Powroźniak nie precyzuje jakiej, choć z kontekstu wynika, że angielskiej („instrument będący dotychczas faworytem najwykwintniejszej warstwy społeczeństwa, przechodzi z wolna w ręce prostych, uboższych szlachcianek, a często trafia i do dworskich oficyj”<sup>14</sup>).</p>	<p>Ibid. („wiarusy nasi ulegli czarowi tej muzyki i przywieźli gitarę do ojczyzny”<sup>15</sup>).</p>
<p>Leszek Cesarczyk, <i>Gitara od A do Z</i>, 2010</p>	<p>Informacje powtórzone za Powroźniakiem; postawiona jedynie teza, że z końcem XVIII w. mogła być już obecna pięciostrunowa gitara hiszpańska<sup>16</sup>.</p>		
<p>Michał Osika, <i>Charakterystyka polskiej muzyki i tradycji gitarowej XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem działalności rodzimej</i>, 2019<sup>17</sup></p>	<p>Druga połowa XVIII w. – popularność gitary angielskiej.</p>	<p>Lata dziewięćdziesiąte XVIII w. i pierwsze dwie dekady XIX w. – pierwsza faza popularności gitary hiszpańskiej, instrumentu sprowadzonego przez Niemców, zakładających stowarzyszenia muzyczne w Warszawie.</p>	<p>Lata dwudzieste XIX w. – największa popularność gitary hiszpańskiej.</p>

Tab. 1. Periodyzacja okresów popularności poszczególnych rodzajów gitary według dotychczasowych opracowań tematu

13 J. Powroźniak, *Gitara od A do Z*, wyd. 2, s. 73.

14 Ibid., s. 74.

15 Ibid.

16 Zob.: Leszek Cesarczyk, *Gitara od A do Z*, Kraków 2010, s. 104.

17 Michał Osika, *Charakterystyka polskiej muzyki i tradycji gitarowej XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem działalności rodzimej*, Uniwersytet Jagielloński 2019 (praca licencjacka), s. 12.

Opalek opierał się zapewne na dziewiętnastowiecznych pracach dotyczących życia i kultury na ziemiach polskich autorstwa np. Kazimierza Władysława Wójcickiego<sup>18</sup> lub Antoniego Józefa Rollego<sup>19</sup>. Powroźniak wyraźnie opierał się na Opalku, zaś Cesarzyk i Osika – na Powroźniaku, z tym że każdy z nich dodawał nowe dane lub inaczej interpretował informacje z jego publikacji. W świetle przedstawionych w dalszej części artykułu źródeł uznać jednak należy, że zaproponowane dotąd periodyzacje okresów pojawienia się różnych rodzajów gitary w Polsce na przełomie XVIII i XIX w. wymagają korekt i uściśleń.

Jak już wspomniano, pojawienie się sześciostrukowej wersji gitary hiszpańskiej było powiązane z innym instrumentem – gitarą angielską, chordofonem szarpanym z grupy cytar. W odmianie popularnej na zachodzie Europy w II poł. XVIII w., szczególnie na Wyspach Brytyjskich, był to instrument sześciocórdowy, dziesięciostrukowy, o układzie chórów *c-e-g-c'-e'-g'* (dwa najniższe chóry były pojedyncze). Pierwszym znanym obecnie polskim muzykiem, który grał na takim instrumencie, był niskorosły Józef Boruwłaski (1739–1837), charakterystyczna postać epoki stanisławowskiej<sup>20</sup>. W l. 1760–61 przebywał w Paryżu, gdzie miał okazję uczyć się gry na gitarze angielskiej u skrzypka Pierre'a Gavinièsa<sup>21</sup>. Po powrocie do Polski, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVIII w., z dużym prawdopodobieństwem grywał na gitarze angielskiej w warszawskich pałacach i dworach magnackich w różnych częściach Polski, choć na potwierdzenie tych faktów nie posiadamy bezpośrednich źródeł. W latach osiemdziesiątych XVIII w. Boruwłaski wyjechał z kraju i ostatecznie zamieszkał na Wyspach Brytyjskich, gdzie koncertował, wykonując własne utwory – np. jedna z notek prasowych wspomina o *Two Pieces* na gitarę angielską, zapowiadanych do wykonania podczas koncertu w Edynburgu w lutym 1804 roku<sup>22</sup>.

Prawdopodobnie właśnie Boruwłaski, koncertujący wśród ówczesnych najwyższych warstw społecznych, był jednym z głównych popularyzatorów gitary angielskiej w Polsce. Z tego okresu posiadamy tylko jedno źródło materialne dotyczące instrumentu – sześciostrukową gitarę angielską z 1786 r. budowy Marcina Balczewskiego z Wilna, instrument bogato zdobiony inkrustacjami z masy perłowej, z krawędziami

18 „W pierwszych latach naszego stulecia, gitara angielska o metalowych strunach była najpowszechniejszym narzędziem muzycznym [...]. Już po roku 1808, wśród smutnej wyprawy do Hiszpanii Napoleona I, gdzie pierwszy raz zachwiał się jego zwyciężkie orły; powoli zaczynała się pojawiać gitara hiszpańska [...]”, Kazimierz Władysław Wójcicki, *Warszawa, jej życie umysłowe i ruch literacki w ciągu lat trzydziestu (od 1800 do 1830 r.)*, Warszawa 1880, s. 12

19 „Z przybyciem emigrantów francuskich, gitara tak powszechnie zapanowuje, że ją w przedpokojach, w garderobie, na folwarku spotykamy dość często”, Antoni Józef Rolle, *Opowiadania historyczne*, Lwów 1876, s. 308.

20 O Boruwłaskim zob.: Anna Grześkiewicz-Krwawicz, *Zabawczka. Józef Boruwłaski – fenomen natury, szlachcic, pamiętnikarz*, Gdańsk 2004.

21 Ibid., s. 13.

22 Zob.: *Caledonian Mercury* 85 (1804) nr 12 859 z 9 II, s. 1.

płyty wierzchniej z hebanu i kości słoniowej oraz piękną rozetą z brązu<sup>23</sup>, co świadczy o zamożności jego ówczesnego posiadacza. Gitara znajduje się obecnie w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

W 1789 r. wybuchła rewolucja francuska, zaś w 1793 r. rozpoczął się exodus szlachty francuskiej. Tamtejsza arystokracja, wykształcona muzycznie, rozjechała się po Europie, szczególnie środkowej i wschodniej<sup>24</sup>. Jaką gitarę mogli zabrać ze sobą Francuzi uciekający przed rewolucją? Ci, którzy trafili na przykład do Rosji, jak Antoine-François Millet i Jean-Baptiste Hainglaise, zaczęli tam od roku 1796 wydawać zeszyty prostych pieśni z towarzyszeniem pięciostrunowej gitary hiszpańskiej, wzorem tego typu druków wydawanych wcześniej w Paryżu<sup>25</sup>. Ale w Polsce takie wydawnictwa nigdy się nie pojawiły. Być może francuscy metrowie muzyki przystosowali się do nauczania tego, na co natrafili w Polsce, czyli gry na gitarze angielskiej. Okres ostatnich lat XVIII w. mógł być więc owym przejściem gitary angielskiej z najbardziej reprezentacyjnych salonów do niższych warstw. Tym bardziej jest to prawdopodobne, iż francuscy muzycy mieli wcześniej szersze doświadczenia z cytarami – na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII w. popularna była we Francji *cistre*, zwana też gitarą niemiecką. Była to cytara podobna do gitary angielskiej, lecz o odmiennym stroju – *E-A-d-e-a-cis<sup>5</sup>-e<sup>6</sup>*, rozszerzanym niekiedy w dół do np. *D*. Mieli też na pewno styczność z gitarą angielską (czego przykładem jest Boruwłaski) – zwaną po francusku *guitare angloise* – która była wówczas, dzięki kontaktom handlowym Imperium Brytyjskiego, znana w wielu miejscach świata – od całej Europy (np. w Portugalii z niej właśnie wyewoluowała gitara portugalska, używana do dzisiaj w muzyce fado), przez Stany Zjednoczone, aż po Indie – wydawnictwa na *guitar* publikowane były nawet w tak odległych miejscach jak Kalkuta<sup>26</sup>.

W ostatnich latach XVIII w. pojawiają się pierwsze wzmianki o gitarze w polskiej prasie. Co charakterystyczne, słowo gitara występowało samodzielnie – bez określenia, o jakim instrumencie (gitara angielska *versus* hiszpańska) była dokładnie mowa. Stąd też wniosek, że nie było po prostu takiej potrzeby – pod nazwą gitara znana była wówczas jedynie konstrukcja instrumentu, który dopiero potem – dla odróżnienia od gitary hiszpańskiej – nazywano, wzorem zachodnich terminów, mianem gitary angielskiej.

Owe wzmianki to np. pochodzące z 1795 r. zawiadomienie o aukcji w Warszawie, na której sprzedawana była m.in. gitara<sup>27</sup>. W 1797 r. muzyk nazwiskiem

23 Zob.: Beniamin Vogel, „Nieznanymi instrumentarzem osiemnastowiecznego Wilna”, *Ruch Muzyczny* 25 (1981) nr 16, s. 19

24 Zob.: Adam Zamojski, *Chopin*, przekł. Halina Sołdaczuk, Warszawa 1990, s. 9.

25 Zob.: Oleg Timofeyev, *The Seven-String Guitar in Russia: Its Origins, Repertoire, and Performance Practice, 1800–1850*, Newcastle upon Tyne 2023, s. 6.

26 Zob.: Panagiotis Pouloupoulos, *The Guitar in the British Isles, 1750–1810*, The University of Edinburgh 2011 (dysertacja doktorska), s. 219–220.

27 *Gazeta Warszawska* 22 (1795) nr 51 z 27 VI, s. 568.

Derouge ogłasza się z propozycją lekcji gry na gitarze prowadzonych w Warszawie, wspominając, że był w tym mieście już w l. 1793 i 1794<sup>28</sup> – a więc prawdopodobnie bezpośrednio po ucieczce z ogarniętej rewolucją Francji. Także z 1797 r. pochodzi anonimowe ogłoszenie o lekcjach gry na gitarze w Krakowie<sup>29</sup>. Powroźniak, za książką *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku* Jana Prosnaka, wymienia także nazwiska muzyków – Korn i Dawid – dających w Warszawie koncerty w ostatnich latach XVIII wieku<sup>30</sup>. Interpretacja tekstu Prosnaka autorstwa Powroźniaka jest jednak, zdaniem autora, trochę na wyrost – Prosnak w taki sposób napisał akapit na ich temat, że nie do końca daje się zrozumieć, który dokładnie był gitarzystą, a który harfistą – czy też zajmowali się obydwojma instrumentami; źródła tej informacji Prosnak niestety nie podał<sup>31</sup>.

U zarania XIX w., w roku 1801, określenie „gitarą” pojawia się w prasie dalej bez przymiotnika. W *Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* znaleźć można informację o możliwości zakupu „sztuk różnych nowych oryginalnie na Gitarę komponowanych”<sup>32</sup>, a w *Gazecie Warszawskiej* opublikowano program zajęć w Instytucie Gamella, który zawierał m.in. grę na gitarze<sup>33</sup>.

Pierwsze dookreślenie rodzaju gitary pochodzi z początku 1802 r.: „Jozef Benzon Bouffon [...] przywiózł z sobą rozmałą teraznieyszą Muzykę Włoską [...] Divertimenta i Ronda na Skrzypce i Gitarę Francuską”<sup>34</sup>. Czym jest jednak gitara francuska? Jak pisał amerykański badacz muzyki gitarowej Thomas F. Heck, w II poł. XVIII w. w gitarze następował proces likwidacji chórów na rzecz pojedynczych strun: tak powstała w pierw gitarę pięciostrunową, by ostatecznie przybrać swą sześciostrunową formę. Zanim to jednak nastąpiło, gitara pięciostrunowa była nowością, którą trzeba było jakoś odróżnić od „starej”, pięciochórowej gitary hiszpańskiej. Jako że te konstrukcyjne zmiany szczególnie nasilone były w okolicach Neapolu, będącego pod wpływami francuskimi, a wszystko, co nowe, kojarzono tam wówczas z Francją, tę nową, pięciostrunową gitarę nazwano „gitarą francuską”<sup>35</sup>. Nazwa ta jednak utrzymała się w Europie bardzo krótko i nowy-stary termin „gitarę hiszpańska” szybko powrócił do łask<sup>36</sup>. W roku 1802 pojawiła się więc prawdopodobnie pierwsza informacja o obecności pięciostrunowej gitary hiszpańskiej w Polsce – skoro sprowadzano na nią nuty, zapewne musiała być już na ziemiach polskich obecna.

28 *Gazeta Warszawska* 24 (1797) nr 96 z 1 XII, s. 1498.

29 *Gazeta Krakowska* 4 (1797) nr 101 z 17 XII, s. [12].

30 Zob.: J. Powroźniak, *Gitarę od A do Z*, wyd. 2, s. 73.

31 Zob.: Jan Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 210.

32 *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* 1 (1801) nr 47 z 12 VI, s. 502.

33 *Gazeta Warszawska* 28 (1801) nr 95 z 27 XI, s. 1656.

34 *Gazeta Warszawska* 29 (1802) nr 95 z 19 I, s. 96.

35 Co jest o tyle zabawne, że akurat w stolicy Francji dość długo utrzymywała się pięciochórowa wersja instrumentu, zob.: D. Martín-Gil, E. Stenstadvold, „Eighteenth-century Precedents”, s. 21.

36 Zob.: Thomas F. Heck, „The Vogue of the Chitarra francese in Italy: How French? How Italian? How Neapolitan?”, *Soundboard Magazine* 38 (2012) nr 4, s. 18–24, 44.

Co najmniej więc od 1802 r. następuje w nazewnictwie rozdzielenie na dwa instrumenty – gitarę hiszpańską i gitarę angielską. Kwestia gitary angielskiej nie jest już dalej przedmiotem niniejszego artykułu, zauważyć jedynie należy, że pierwsza dekada XIX w. to okres największej popularności tego instrumentu – z tego okresu pochodzi większość zachowanych rękopisów, w tej dekadzie wydawano także publikacje na to medium wykonawcze – jedne z pierwszych polskich dziewiętnastowiecznych druków muzycznych w ogóle. Zmierzch gitary angielskiej nastąpił w trzeciej dekadzie XIX wieku<sup>37</sup>.

W ostatnim kwartale 1802 r. ukazała się reklama nowości nutowych sprzedawanych w Warszawie przez aptekarza i kupca Andrzeja Monfreulle. Znaleźć tam można pozycje „Guitare nouvelle Espagnole”<sup>38</sup> oraz „Ferrari 3 Airs Ital. av Piano ou Guitare Nro 1. et 2.”<sup>39</sup>. Oznacza to, że jeszcze w tym samym roku, co nazwa „gitarra francuska”, zaczęła się pojawiać nazwa „gitarra hiszpańska”, wprawdzie jednak w języku francuskim. Pierwsze odnalezione przez autora ogłoszenie prasowe zawierające dookreślenie „gitarra hiszpańska” w języku polskim pochodzi z czerwca 1804 r.:

Pewny młody Imć niedawno do Warszawy przybyły, doskonale umiejący po Włosku, po Francuzku, po Niemiecku i po Polsku, śpiewa i gra na Gitarze Hiszpańskiej, życzyłby przyzwoite swoim talentom miejsce<sup>40</sup>.

Wracając do owego Ferrariego wspomnianego w ogłoszeniu o nowościach nutowych – był to zapewne Giacomo Gotifredo Ferrari (1763–1842), włoski kompozytor, w którego znanej obecnie twórczości znaleźć można *Sei Canzonette Italiane* – być może właśnie o tych utworach była mowa w ogłoszeniu. Jeśli przyjąć, że to właśnie te pieśni, zauważyć należy, że przeznaczone one były na gitarę sześciostunową, z powszechnie występującym dolnym *E*. Czy to oznacza, że sześciostunowa gitara już wówczas była obecna w Polsce? Na pewno jest to kolejne potwierdzenie występowania na ziemiach polskich gitary hiszpańskiej (niezależnie od liczby strun) w pierwszych latach XIX wieku. Jednak, szczególnie w świetle kolejnych faktów, przedstawionych w następnych akapitach, nie świadczy o występowaniu jej w sześciostunowej wersji – jest raczej świadectwem rosnącej popularności instrumentu. Sam sprzedawca być może nie wiedział, że te nuty przeznaczone są na rodzaj instrumentu niewystępujący lub posiadający jeszcze marginalne znaczenie w Polsce; kompozycja zawiera również akompaniament fortepianowy, co mogło być przyczyną sprowadzenia jej do Polski.

37 Więcej o gitarze angielskiej w Polsce zob.: Wojciech Gurgul, „Gitarra angielska w polskiej kulturze muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku”, *Muzyka* 67 (2022) nr 1, s. 65–95, doi 10.36744/m.1147.

38 *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* 2 (1802) nr 84 z 19 X, s. 1068.

39 Ibid.

40 *Gazeta Warszawska* 31 (1804) nr 48 z 15 VI, s. 854.



II. *Allegretto.* A ENRICHETTA. 5

VOCE.

CEMBALO.

GUITARRE.

II. 1. Incipit drugiej pieśni, *A Enrichetta*, Ferrariego. Źródło: G.G. Ferrari, *Sei canzonette italiane*, London 1983 (faksymile wydania Wien: Gio. Cappi (Gio[vanni] Cappi), 1802)

W przypadku publikacji będącej prawdopodobnie metodą gry na instrumencie – „Guitare nouvelle Espagnole” – nie mamy informacji na jej temat. Publikacji o takim tytule nie znajdujemy w ogóle w pracy poświęconej francuskim metodom gry na gitarze wydanym na przełomie XVIII i XIX w. – *Les guitaristes français entre 1770 et 1830. Pratiques d'exécution et catalogue des méthodes* autorstwa Pascala Valois<sup>41</sup>.

Pierwsze nuty przeznaczone na gitarę hiszpańską, a opublikowane w Polsce, pochodzą z 1805 roku. Znalazły się w wydawanej przez Józefa Elsnera (1769–1854) słynnej serii *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich na rok 1805*. Elsner zamiar swój ogłaszał już w sierpniu 1804 r., pisząc wówczas: „Dla dogodzenia żądaniu wielu osób, przyłączony będzie do każdego numeru dodatek dla gitary Hiszpańskiej i Angielskiej na przemian”<sup>42</sup>. Z końcem 1804 r. Elsner zawiadamiał również o posiadaniu w sprzedaży podręcznika do gry na gitarze hiszpańskiej<sup>43</sup> – ponownie, nie wiadomo, czyjego autorstwa była ta metoda.

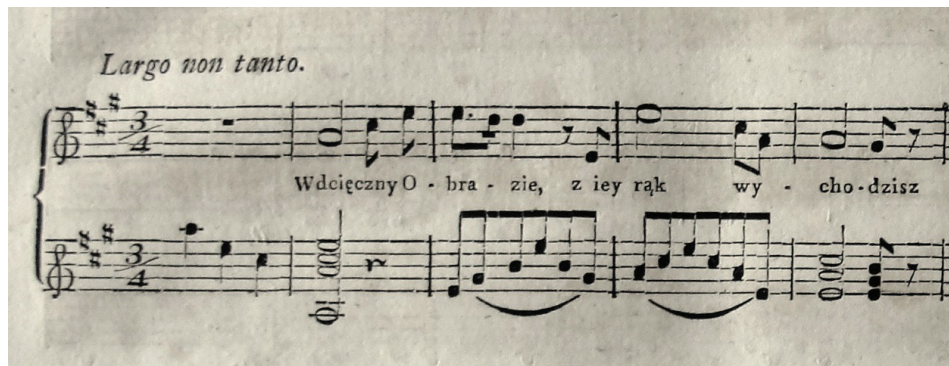
W roczniku 1805 wydanych zostało siedem numerów z dodatkami na gitarę, z czego cztery na gitarę angielską i trzy na hiszpańską. Wśród dodatków na gitarę hiszpańską znalazły się – w numerze kwietniowym: aria hrabiego Floreskiego z pierwszego aktu opery *Lodoiska* Luigiego Cherubiniego z akompaniamentem gitary; w numerze czerwcowym – aria (*Piosneczka Gawronka*) z komedioopery *Siedem razy jeden* Elsnera z akompaniamentem gitary; w numerze lipcowym pieśń *Oby te jęki* Mühlhausena, harfisty orkiestry Teatru Narodowego.

41 Zob.: Pascal Valois, *Les guitaristes français entre 1770 et 1830. Pratiques d'exécution et catalogue des méthodes*, Université Laval 2009 (dysertacja doktorska), s. 276–663.

42 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.

43 „Także mam honor donieść, że różnych dzieł muzycznych u mnie dostać można, szczególnie do śpiewania z akompaniamentem klawikortu, lub Hiszpańskiej gitary, na którą znajdzie się także sposób nauczania się grać gruntownie”, Józef Elsner, „[Wydawca Dziennika pod tytułem...]”, *Gazeta Warszawska* 31 (1804) nr 97 z 4 XII, s. 1644.

Analiza partii gitary w dwóch pierwszych numerach prowadzi do wniosku, iż opracowania te przeznaczone są na gitarę pięciostunową<sup>44</sup> – w opracowaniu arii z *Lodoïski* w tonacji *A-dur*, w akordzie dominantowym nie występuje dźwięk *E* na strunie szóstej, lecz każdorazowo wykorzystywany jest dźwięk *e* na strunie czwartej.



Il. 2. Początek opracowania arii z opery *Lodoïska* Cherubinięgo. Źródło: *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich na rok 1805. No. IV. Kwiecień*, Warszawa: Józef Elsner, 1805

Podobna sytuacja ma miejsce w piosence z komediooper *Siedem razy jeden* – tym razem opracowanie jest w tonacji *a-moll*, akord dominantowy pozostaje ten sam. Każdorazowo występuje *e* na czwartej strunie miast *E* na strunie szóstej, w tym w tak niewygodnych układach, jak prezentowany na sąsiedniej stronie fragment, wymagający, na przestrzeni jednego tylko taktu: 1) szerokiego układu lewej ręki w przypadku zagrania dźwięku *e* dwukrotnie na strunie czwartej, 2) jeszcze szerszego układu lewej ręki w przypadku przeniesienia dźwięku *e* na siódmy próg piątej struny (byłby on wówczas wykonywany palcem małym lewej ręki, czyli w aplikaturze gitarowej – palcem czwartym), lub 3) zmiany pozycji z piątej na drugą, a co za tym idzie – wykonania pierwszego *e* na strunie piątej, drugiego – na czwartej. Gdyby było można zagrać dźwięk *e* oktawę niżej, fragment ten stałby się dużo prostszy technicznie, co byłoby pożądaną cechą w przypadku tego typu opracowań z gitarą akompaniującą.

44 Z początkiem XIX w. podwójny naciąg strun zaniknął już w większości krajów Europy Zachodniej (zob.: Christopher Page, „The Great Vogue for the Guitar: An Overview”, w: *The Great Vogue for the Guitar in Western Europe 1800–1840*, red. Christopher Page, Paul Sparks, James Westbrook, Woodbridge 2023, s. 33, doi 10.1515/9781800109070-009). Z niemalże stuprocentową pewnością założyć więc można, że gitara hiszpańska z początkiem XIX w. obecna była w Polsce właśnie w wersji z pojedynczymi strunami. Jedynym krajem, w którym dość długo obecny był podwójny naciąg strun, była Hiszpania, jednak głównie na południu kraju, w Andaluzji (zob.: James Westbrook, „The Instrument and Its Makers”, w: *The Great Vogue for the Guitar*, s. 48–49, doi 10.1515/9781800109070-010).



Il. 3. Niewygodne układy akordowe, występujące w partii gitary w t. 22 i 24. Źródło: *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich na rok 1805. No. VI. Czerwiec*, Warszawa: Józef Elsner, 1805

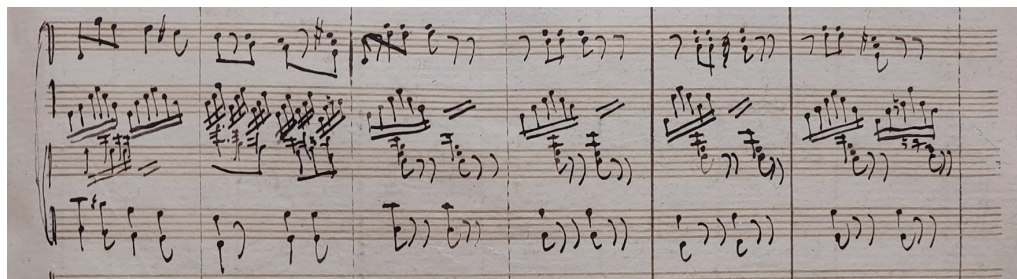
W piosence Mühlhausena najniższym dźwiękiem jest *G*. Autor niniejszego tekstu we wcześniejszym artykule „Gitara angielska w polskiej kulturze muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku” sugerował, że utwór ten mógł być pomyślany jako przeznaczony do wykonywania nie z gitarą hiszpańską, lecz z gitarą angielską, właśnie z powodu owego dolnego *G*, jak i tonacji utworu – *G-dur* – typowej dla polskich źródeł na gitarę angielską<sup>45</sup>. Późniejsze badania przeprowadzone przez autora nad repertuarem gitarowym ościennych państw pozwalają jednak sądzić, że utwór ten rzeczywiście przeznaczony jest na gitarę hiszpańską, sześciostunową – jednak o odmiennym niż obecnie stosowany stroju, z szóstą struną strojona właśnie na *G*. Idąc tropem niemieckiego nazwiska autora – taki instrument pojawiał się na ówczesnych ziemiach niemieckich, np. w twórczości lutnisty i gitarzysty Johanna Christiana Gottlieba Scheidlera (1747–1829) działającego w Moguncji i Frankfurcie nad Menem. Gitary o takim stroju użył on np. w swoich dwóch solowych sonatach z 1811 roku<sup>46</sup>. Co ciekawe, jako iż był wcześniej lutnistą, być może występowała tu lutniowa tradycja przestrajania dźwięków basowych zależnie od potrzeby związanej z tonacją utworu – w innym zbiorze tego twórcy, *Cinq pièces*, pojawiają się zarówno utwory, których ambitus sięga w dół tylko dźwięku *G*, jak i takie, w których pojawia się *E* lub nawet *D*.

Gitara sześciostunowa – choć jeszcze nie o stroju, jaki znany i używany jest obecnie – musiała się więc pojawiać już ok. 1805 r., lecz nie zdobyła popularności – była raczej instrumentem w rękach przyjezdnych, jak w tym przypadku – w ręku Mühlhausena, prawdopodobnie Niemca (co współgra z sugestią Osiki dotyczącą gitary przywożonej przez Niemców zakładających w Warszawie towarzystwa muzyczne). Nie była przynajmniej na tyle popularna, aby zainteresował się nią Elsner, bowiem jeszcze pięciostunowej wersji gitary hiszpańskiej użył on w swojej operze *Leszek Biały, czyli Czarownica z Łysej Góry* z 1809 roku. Ponownie świadczą o tym układy akordów użyte przez kompozytora – np. w poniższym przykładzie typowy akompaniament w partii gitary hiszpańskiej (drugi system od góry; system pierwszy to partia gitary angielskiej, system trzeci i czwarty – partia harfy) zawierałby pierwsze dźwięki

45 Zob.: W. Gurgul, „Gitara angielska w polskiej kulturze”, s. 79.

46 Zarówno daty życia, jak i datowanie sonat, za: Thorsten Hindrichs, *Zwischen „leerer Klimperey” und „wirklicher Kunst”. Gitarrenmusik in Deutschland um 1800*, Münster 2012, s. 46, 161.

z większości grup arpeggiowych przeniesione o oktawę niżej – właśnie na strunę szóstą (lub piątą, w przypadku dźwięku *a*). Bez zmian pozostałby jedynie dźwięk *d*, wykonywany na pustej czwartej strunie.



Il. 4. Źródło: Józef Elsner, *Leszek Biały, czyli Czarownica z Łysej Góry*, Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. 910, fol. 88r

Motywywem nierozłącznie związanym z pojawieniem się właściwej sześciostrunowej gitary hiszpańskiej, odnotowywanym w praktycznie każdym dziewiętnastowiecznym źródle (*vide* np. tytuł niniejszego artykułu<sup>47</sup>), jest uczestnictwo Polaków w kampanii hiszpańskiej Napoleona Bonapartego. Konflikt ten rozpoczął się w roku 1808 – tę datę jako graniczną podawał w 1879 r. przywoływany już Wójcicki<sup>48</sup>. Nie był to jednak pierwszy kraj, w którym gitara była popularna już w sześciostrunowej formie, a w którym przebywali polscy żołnierze. Wójcicki w innym miejscu pracy pisze:

W kółkach domowych obywateli warszawskich zbierano się liczniej, gdy wieść obiegła, że będzie śpiew przy gitarze hiszpańskiej; [...]. Śpiewakami temi byli głównie wojacy powracający z legionów włoskich albo z Hiszpanii, lub urzędnicy ale w dojrzałym już wieku, po trzydziestu latach<sup>49</sup>.

Polscy legionieści przybyli „z ziemi włoskiej do Polski” w 1807 r., można by więc pokusić się o przesunięcie daty podawanej przez Wójcickiego o rok do tyłu. Jednak, jak już było wspomniane, to pobyt na Półwyspie Iberyjskim jest stałym elementem historii przytaczanych w dziewiętnastowiecznych źródłach, a wspomnienie o polskich legionistach we Włoszech spośród znanych autorowi źródeł występuje tylko u Wójcickiego.

Wracając więc do pobytu Polaków w Hiszpanii: już rok po rozpoczęciu kampanii część wojskowych zaczęła na różne sposoby – czy przez otrzymanie zwolnienia ze służby, czy przez odniesione rany, czy też przez dezercję – wracać do Polski<sup>50</sup>. Pod koniec

47 Zob.: W., „Pieśń o Filonie”, *Kłosa* 22 (1876) nr 562, s. 218.

48 Zob.: K.W. Wójcicki, *Warszawa, jej życie umysłowe*, s. 12.

49 Ibid., s. 19.

50 Zob.: Michał Śwędrowski, *Polacy w Hiszpanii 1808–1813*, <https://napoleon.org.pl/index.php/guerra-de-la-independencia-espanola/polacy-w-hiszpanii/527-polacy-w-hiszpanii-1808-1813>, dostęp 26 VII 2023.

1811 r. Napoleon rozkazał wycofanie polskich oddziałów z Hiszpanii, w 1812 r. nastąpił więc powrót większości polskich żołnierzy. Informacje o gitarze, śpiewach i tańcach z gitarą wśród hiszpańskiej ludności obecne są w wielu pamiątkach z tego okresu, np. Jana Stanisława Broekerego<sup>51</sup> czy Henryka Brandta<sup>52</sup>.

Od drugiej dekady XIX w. pojawiają się pierwsze konkretne źródła muzyczne wskazujące na użycie przez polskich twórców sześciostrunowej gitary hiszpańskiej i jej obecność na ziemiach polskich. Najwcześniejsze z nich pochodzi z ok. 1814 r. – wówczas to polski książę, ale też muzyk: kompozytor, wiolonczelista i gitarzysta Antoni Henryk Radziwiłł wydał w Lipsku w wydawnictwie Breitkopf & Härtel cztery pieśni do słów niemieckich z akompaniamentem gitary i wiolonczeli (*Lieder mit Begleitung der Guitarre und des Violoncells*)<sup>53</sup>. Gitara, jakiej użył, zdecydowanie była już sześciostrunowa. Jednak Radziwiłł związany był z kulturą niemiecką, wychował się w Berlinie, więc trzeba zaznaczyć, że jego znajomość sześciostrunowego instrumentu nie jest jeszcze bezpośrednim potwierdzeniem rozpowszechnienia tego instrumentu w ojczyźnie<sup>54</sup>. Zauważyć można, że Radziwiłł prawdopodobnie miał możliwość słyszeć najwybitniejszego ówczesnego wirtuoza gitary sześciostrunowej, Maura Giulianięgo, podczas koncertów odbywających się w czasie kongresu wiedeńskiego na przełomie 1814 i 1815 roku<sup>55</sup>.

51 Np. „[...] muzykus przygrywał na gitarze śpiewając coplicas a zarazem tańcząc, co nam sprawiało bardzo wiele rozrywki, śmiechu i żartów przy naszych nudach”, Stanisław Broekere, *Pamiętniki z wojny hiszpańskiej (1808–1814)*, przekł. Paulina Cybulska, Warszawa 1877, s. 129.

52 Np. „Śpiewają te joty o wszystkim, co im do głowy przychodzi, zawsze na tę samą, monotonną melodyę, z towarzyszeniem gitary. Zwykle śpiewy rozpoczynają się wieczorem, kiedy ludzie idą po wodę. Gdy tylko kto zacznie śpiewać znajdzie się zaraz i gitara”, Heinrich von Brandt, *Pamiętniki oficera polskiego (1808–1812). Część II*, przekł. M.G., Warszawa 1904, s. 31.

53 Zob.: Zdzisław Jachimecki, Włodzimierz Poźniak, *Antoni Radziwiłł i jego muzyka do „Fausta”*, Kraków 1957, s. 93.

54 W tym miejscu zauważyć trzeba, że pierwszym polskim twórcą, który użył gitary hiszpańskiej w oryginalnej kompozycji, był Michał Bohdanowicz, syn kompozytora i skrzypka Bazylego Bohdanowicza. Michał, ok. roku 1800, wydał w Wiedniu *VIII Variations pour le Violon sur l'air des Tyroliens tirées de la Pièce „Der Lügner” avec accompagnement de la Guitarre ou du Piano-Forte* op. 1 oraz *Sechs deutsche Gesänge mit Begleitung der Guitarre oder des Forte-Piano* op. 2 (zob. Adam Mrygoń, Maria Burchard, „Katalog poloników muzycznych w zbiorach austriackich”, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, t. 5, red. Zofia Chechlińska, Warszawa 1984, s. 223, 245). Żył i tworzył on jednak w Wiedniu i według posiadanych informacji nie utrzymywał żadnych bliższych związków z ojczyzną (zob. Barbara Chmara-Żaczekiewicz, „Bohdanowicz, Michał”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 3, red. Stanley Sadie, London 2001, s. 794–795), jest więc to, w kontekście niniejszych rozważań, pierwszeństwo symboliczne, bez wpływu na sytuację na ziemiach polskich. Bohdanowicz użył w tych utworach gitary sześciostrunowej, która właśnie z początku XIX w. zdobywała w Wiedniu popularność (zob. James Tyler, Paul Sparks, *The Guitar and Its Music. From the Renaissance to the Classical Era*, Oxford 2002, s. 250). Wiedeńskie wątki w kontekście początków dziewiętnastowiecznej polskiej gitarystyki wymagają jeszcze dokładnego zbadania.

55 O koncertach Giulianięgo w Wiedniu w tym czasie zob.: Lindsay Jones, *Music by the Ducat: Giuliani's Guitar and Vienna's Musical Markets, 1806–1819*, University of Toronto 2020 (dysertacja doktorska), s. 44–63.

N<sup>o</sup> 1. *Lebhaft und feurig*

Singstimme

V. 1. Stun - - den ver g' - - hen.

V. 2. Blu - - men ver.blü - - hen.

V. 3. Flu - - ten ver.brau - - ten,

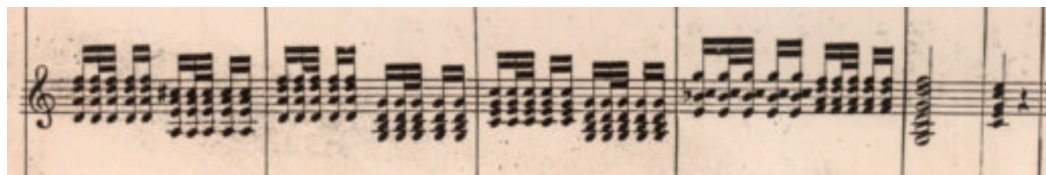
Gitarre

Violoncello

The image shows a musical score for a piece titled 'N<sup>o</sup> 1. Lebhaft und feurig'. It is arranged for voice (Singstimme), guitar (Gitarre), and cello (Violoncello). The score is in 2/4 time and G major. The voice part has three verses of lyrics: 'V. 1. Stun - - den ver g' - - hen.', 'V. 2. Blu - - men ver.blü - - hen.', and 'V. 3. Flu - - ten ver.brau - - ten,'. The guitar part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes, marked with 'pizz' (pizzicato) and 'sf' (sforzando). The cello part provides a bass line with chords and single notes.

Il. 5. Incipit pierwszej pieśni z towarzyszeniem gitary i wiolonczeli Radziwiłła. Źródło: Antoni Henryk Radziwiłł, *Lieder mit Begleitung der Gitarre und des Violoncells*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, ca. 1814

Radziwiłł użył gitary również w jednej ze scen w muzyce do *Fausta* Goethego – w scenie 22, będącej serenadą Mefista. Partia sześciostrunowej gitary hiszpańskiej występuje razem z fagotami, rogami, puzonami oraz smyczkami. O fragmencie tym, jak i o użyciu gitary, pisał w liście do Tytusa Woyciechowskiego z dnia 14 XI 1829 r. Fryderyk Chopin: „Między innymi jest jedna scena, w której Mefistofeles kusi Gröthen, grając na gitarze i śpiewając pod jej oknem [...]”<sup>56</sup>. Jako że Radziwiłł stworzył tę kompozycję przez ponad dwie dekady (1810–31), trudno jest określić, w którym momencie powstała konkretnie ta scena; niewielkim zawężeniem górnej granicy tego okresu jest rok 1829, kiedy to Chopin miał okazję zapoznać się z tą częścią.



Il. 6. Fragment partii gitary w scenie 22 muzyki do *Fausta* Goethego autorstwa Radziwiłła. Źródło: Antoni Henryk Radziwiłł, *Compositionen zu Goeth's Faust*, t. 2, Berlin: T. Trautwein, 1835

Jednym z czterech najsłynniejszych polskich dziewiętnastowiecznych gitarzystów był Feliks Horecki (1796–1870). Urodził się w Horyszowie Ruskim koło Lublina, do Warszawy przybył zaś w roku – mamy tutaj kilka wersji, zależnie od opracowania –

<sup>56</sup> *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, 1816–1831, red. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa 2009, s. 323.

1811<sup>57</sup> lub 1815<sup>58</sup>. W 1818<sup>59</sup> r. wyjechał do Wiednia, gdzie uczył się przez rok u Maura Giulianiego. Pierwsze zachowane dzieło Horeckiego – *Polonaise nationale* op. 1 na dwie gitary sześciostunowe (z czego jedna nieobligatoryjnie tercjowa) – wydane zostało przez Diabellego w 1821 r. w Wiedniu<sup>60</sup>. Fakt, że do Wiednia jechał już tylko doskonalić swoje umiejętności, oznacza, że grać nauczył się już na dość wysokim poziomie w Polsce, najprawdopodobniej w Warszawie, w której w drugiej połowie drugiej dekady XIX w. sześciostunowa gitara hiszpańska musiała już być popularna.

Z roku 1817 pochodziła pierwsza znana, zbudowana w Polsce gitara sześciostunowa. Przed drugą wojną światową znajdowała się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, niestety została zniszczona w czasie wojny. Jej budowniczym był Jan Baranowski<sup>61</sup>. Według Beniamina Vogla Baranowski prowadził swoją pracownię budowy gitar w Warszawie od około 1808 r., jednak jakiego typu instrumenty budował na początku swojej działalności – nie wiadomo, choć data ta zbieżna jest z początkiem pobytu polskich żołnierzy w Hiszpanii<sup>62</sup>.

Rok później, w 1818 r., pojawiają się pierwsze rodzime, opublikowane w Warszawie, wydawnictwa z sześciostunową gitarą hiszpańską. Są one autorstwa warszawskiego aktora, śpiewaka i pedagoga Walentego Kratzera (do 1814 r. związanego z Krakowem), występującego w Teatrze Narodowym<sup>63</sup>. Są to: niezachowane *Przekleństwo krzaka. Śpiew polski z gitarą*<sup>64</sup> (w innym źródle zwane *Przekleństwo krzaka zwodniczego, śpiew Gurskiego*<sup>65</sup>) oraz zachowany w Bibliotece Jagiellońskiej (sygn. BJ Muz. 38193 III), dedykowany Elsnerowi *Śpiew Polski z Towarzyszeniem Fortepianu i Githary Hiszpańskiej* do słów Kazimierza Brodzińskiego. W tej drugiej pieśni, skomponowanej w tonacji *f-moll* (notabene rzadko wykorzystywanej w literaturze gitarowej), używa Kratzer dźwięku *F* na szóstej strunie.

57 Zob.: Tomasz Śliwiak, *The Guitar Composition Works of Felix Horetzky*, Wrocław 2008, s. 19.

58 Zob.: Barbara Chmara-Żaczkiwicz, „Horecki, Feliks”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 4, Kraków 1993, s. 294.

59 *Kurier Warszawski* 5 (1825) nr 239 z 8 X, s. [1].

60 Zob.: Robert Coldwell, *Felix Horetzky Works*, <https://www.digitalguitararchive.com/2013/02/horetzky-works/>, dostęp 26 VII 2023.

61 Zob.: Beniamin Vogel, *Słownik lutników działających na historycznych i obecnych ziemiach polskich oraz lutników polskich działających za granicą do 1950 roku*, Bydgoszcz 2019, s. 48.

62 Na marginesie warto w tym miejscu wyjaśnić, że w literaturze powtarzana jest niekiedy informacja o sześciostunowej gitarze autorstwa jakoby poznańskiego lutnika z końca XVIII w. (zob.: Zdzisław Szulc, *Katalog instrumentów muzycznych*, Poznań 1949, s. 35; informację tę powtarza za Szulcem Osika, zob.: M. Osika, *Charakterystyka polskiej muzyki*, s. 31). Jednak według ostatnich badań Heidi von Rüden, która w 2006 r. poddawała oglądowi ten instrument (znajdujący się w Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu), jest to instrument niemiecki, zbudowany około 1830 r. (informacja dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Poznaniu).

63 Joanna Schiller-Walicka, *Portret zbiorowy nauczycieli warszawskich publicznych szkół średnich 1795–1862*, Warszawa 1998, s. 314.

64 *Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego* 4 (1818) nr 51 z 27 VI, s. 684, zob. też: Wojciech Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850*, Warszawa 1992, s. 26 (poz. 86).

65 *Pamiętnik Lwowski* 4 (1819) nr 1, s. 98.

sk - a - ły By mi cie - bie za - sła - nia - ły

Koniec

Il. 7. Końcowy fragment *Śpiewu polskiego* Kratzera, z widocznym użyciem dźwięku F. Źródło: Walenty Kratzer, *Śpiew Polski z Towarzystwem Fortepianu i Githary Hiszpańskiej*, Warszawa: F. Klukowski, 1818

Również z 1818 r. pochodzi opera Karola Kurpińskiego *Czaromysł, książę słowiański, czyli Nimfy jeziora Gopło*, znana też jako *Książę Popiel albo powieści czarodziejskie*. O partii gitary w tym utworze pisze rosyjski muzykolog zajmujący się muzyką polską, Igor Belza:

Kurpiński [...] dużo pracy poświęca kolorystowi orkiestrowemu. Interesujące pomysły z tej dziedziny spotykamy i w uwerturze do tej opery, jak na przykład epicko-narracyjne solo rogu na tle akordów gitary, występujące po wstępnym tutti<sup>66</sup>.

W ślad za nim informację tę podał także Powroźniak<sup>67</sup>. Niestety, partii gitary nie ma w komplecie głosów orkiestrowych uwertury, które znajdują się w Bibliotece Jagiellońskiej<sup>68</sup>. Belza wiedzę o istnieniu partii gitary zaczerpnął więc najpewniej z nieopublikowanej pracy doktorskiej autorstwa Antoniego Wieczorka z 1926 r., poświęconej operom Kurpińskiego. Wieczorek pisze w niej:

W uwerturze *Czaromysła* wprowadza Kurpiński do normalnego składu swej orkiestry akompaniament gitary. Akompaniament ten budowany jest wyłącznie na zasadniczych trójdźwiękach tonacji. Uwerturę rozpoczyna [...] krótkie andantino rogu. Temat ten, razem z akompaniamentem gitary, brzmi na stałej nucie basu i skrzypiec (akord toniczny)<sup>69</sup>.

66 Igor Belza, *Między oświeceniem i romantyzmem. Polska kultura muzyczna w początkach XIX wieku*, przekł. Stefan Prus-Więckowski, Kraków 1961, s. 76.

67 Zob.: J. Powroźniak, *Gitara od A do Z*, wyd. 2, s. 80.

68 Inny egzemplarz głosów znajduje się w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (RISM ID: 1001083938), lecz nie obejmuje on uwertury.

69 Antoni Wieczorek, *Przyczynki do twórczości operowej Karola Kurpińskiego w pierwszym dziesięcioleciu jego działalności kompozytorskiej 1811–1820*, Uniwersytet Jagielloński 1926 (dysertacja doktorska), s. 96–97. Kopia tej dysertacji znajduje się w zbiorach Biblioteki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego im. Stanisława Moniuszki w Warszawie, sygn. A-47.903/10. Wieczorek podczas przygotowywania dysertacji korzystał z rękopisów zgromadzonych w Bibliotece Opery (Teatru Narodowego) w Warszawie, zniszczonej w trakcie II wojny światowej, zob. *ibid.*, s. I.



Wieczorek nie precyzuje jednak, jaki to rodzaj gitary. Gdyby założyć, że wykorzystany przez Kurpińskiego instrument to właśnie gitara hiszpańska sześciostrunowa, pokazywałoby to jej rosnącą popularność, skoro – podobnie jak dekadę wcześniej Elsner – czołowy ówczesny polski kompozytor wykorzystał ją w swym dziele.

Powracając do świadectw obecności gitary hiszpańskiej – ponownie w roku 1818 opublikowano w *Gazecie Lwowskiej* ogłoszenie, w którym gitarzysta o nazwisku Rigot informuje, iż „Muzyk na Gitarze, żąda dawać lekcye na tymże instrumencie, tudzież w śpiewaniu włoskim lub francuzkim z akompaniementem gitary”<sup>70</sup>. Rok później, w 1819, ogłoszenia tego typu pojawiają się w prasie warszawskiej:

P. Rigot grający na gitarze Hiszpańskiej, uczeń sławnego Giuliani w Wiedniu, umyśliwszy osieść, w tutejszey stolicy, uwiadomią szanowną Publiczność, że ktoby chciał brać od niego lekcye grania na tym instrumencie, dowie się o nim w domu Gozdziowskiich Nro 54 w Rynku Starego Miasta na pierwszym piętrze<sup>71</sup>.

Rigot był nieznanym bliżej gitarzystą; według cytowanej notki prasowej był uczniem Giulianiego, musiał więc grać na gitarze sześciostrunowej. Kilka jego utworów wydanych w Paryżu wymienia w swoim *Diccionario de Guitarristas* Domingo Prat; są to m.in. *Introduction et Varitions* op. 10, *Deuxième Fantaisie* op. 11, *Polonaise de Société* op. 12 czy *Troisième Fantaisie* op. 13<sup>72</sup>. *Quatrième Fantaisie* op. 14 znajduje się w kolekcji Vahdah Olcott-Bickford<sup>73</sup>. Znanie autorowi fantazje op. 11 i op. 14 przeznaczone są na gitarę sześciostrunową, dodatkowo op. 11 ma skordaturę szóstej struny na *D*. Potwierdza to, że Rigot używał takiej właśnie gitary, a w związku z tym gry na takim instrumencie musiał uczyć.

Kontynuując chronologiczne wymienianie informacji o obecności gitary sześciostrunowej – w roku 1819 ukazały się kolejne *Dwa śpiewy polskie na głos z towarzyszeniem fortepianu i gitary* Kratzera, podobnie jak *Przekleństwo krzaka*, niezachowane<sup>74</sup>.

Przełomowym wydarzeniem był rok 1820, kiedy to ukazała się *Szkoła na gitarę hiszpańską* Romualda Truskolaskiego, najpopularniejszego ówczesnego warszawskiego gitarzysty<sup>75</sup>. Powstanie takiej pracy jest już jednoznacznym potwierdzeniem, że z końcem drugiej dekady XIX w. sześciostrunowa gitara hiszpańska powszechnie wy-

70 *Gazeta Lwowska* 3 (1818) nr 126 z 20 VIII, s. 698.

71 *Gazeta Warszawska* 46 (1819) nr 22 z 16 III, s. 506.

72 Zob.: Domingo Prat, *Diccionario de Guitarristas*, Buenos Aires 1934, s. 263.

73 Numer katalogowy VOB2137, zob. Olcott-Bickford (Vahdah) Collection, <https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8zp4c79/dscl>, dostęp 27 VII 2023.

74 Zob.: W. Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków*, s. 29 (poz. 122).

75 Więcej o tej niezwykle istotnej w historii polskiej gitarystyki publikacji zob.: Marcin Zalewski, „Pierwsza polska szkoła na gitarę”, w: Romuald Truskolaski, *Szkoła na gitarę hiszpańską*, Warszawa 2016, s. 27–46, oraz Marcin Zalewski, „Pierwsza polska szkoła na gitarę Romualda Truskolaskiego z 1820 roku”, w: *Druga Ogólnopolska Sesja Naukowo-Artystyczna Gitarystyki Polskiej*, red. Jerzy Zamusko, Łódź 1998 (= Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Łodzi 26), s. 43–60.

stępowała na ziemiach polskich i była na tyle popularna, że wydanie tego typu podręcznika było opłacalne. Sam Truskolaski pisał we wstępie „Lubo Gitara Hiszpańska, sukcesorka lutni iest w naszym kraiu tak powszechna, że prawie w każdym znajduie się domu [...]”<sup>76</sup>. Z roku 1820 pochodzi także najstarsza zachowana sześciostrunowa gitara hiszpańska autorstwa polskiego lutnika, Tomasza Pasamońskiego<sup>77</sup>.

Od roku wydania podręcznika Truskolaskiego regularnie zaczęły się pojawiać rodzime publikacje na gitarę sześciostrunową, zarówno będące przedrukami wydawnictw zagranicznych (*Wybór czterech sztuk upodobanych śpiewanych przez Panią Catalani* wydany w Warszawie w 1820 r.<sup>78</sup>, wcześniej opublikowany w Wiedniu jako *Scelta di quattro pezzi esequiti da Madame Catalani*), jak i kompozycjami oryginalnymi (np. *Quatre variations sur un thème original* op. 7 Truskolaskiego, wydane w 1822 r. przez Franciszka Klukowskiego w Warszawie<sup>79</sup>).

W zakończeniu warto podsumować etapy wprowadzania różnych rodzajów gitary, w tym ostatecznie i sześciostrunowej hiszpańskiej, na ziemiach polskich<sup>80</sup>:

1) od lat sześćdziesiątych XVIII w. – gitara angielska staje się popularna w najwyższych warstwach społecznych, prawdopodobnie dzięki m.in. Józefowi Boruwłaskiemu;

2) ostatnia dekada XVIII w. – na skutek rewolucji francuskiej metrowie muzyki popularyzują gitarę angielską wśród prawie wszystkich warstw społecznych;

3) pierwsza dekada XIX w. – pojawia się hiszpańska gitara pięciostrunowa, przez chwilę znana pod nazwą „gitara francuska”, potem zaś jako gitara hiszpańska; być może w rękach obcokrajowców pojawiała się już jej sześciostrunowa wersja, lecz prawdopodobnie o jeszcze nieustalonym stroju ostatniej struny; w tym okresie najpopularniejsza jest jednak dalej gitara angielska;

4) od drugiej dekady XIX w. – dzięki polskim legionistom walczącym u boku Napoleona w Hiszpanii zaczyna popularyzować się w Polsce właściwa sześciostrunowa gitara hiszpańska; okres ten wieńczy wydanie pierwszego polskiego podręcznika na taki instrument w 1820 r., autorstwa Romualda Truskolaskiego.

76 Romuald Truskolaski, *Szkola na gitarę hiszpańską*, Wydana kosztem Fr. Klukowskiego i w jego Składzie Muzycznym, Warszawa 1820, s. 2.

77 Zbiory Cyfrowe. Muzeum Narodowe w Krakowie, <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/424814>, dostęp 2 VIII 2023.

78 Jedyńy znany egzemplarz znajdował się w prywatnej kolekcji zmarłego w październiku 2023 r. gitarzysty Bogdana Firli z Cieszyna. U Tomaszewskiego wydanie oznaczone jako zaginione, zob.: W. Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków*, s. 153 (poz. 156). Strona tytułowa wydania brzmi: *Wybór czterech sztuk upodobanych / śpiewanych przez / PANIĄ CATALANI / upięknione i waryowane na samą / GITARE HIZPANSKĄ / przez / Mauro Giuliani. / Warszawa / N° 30 Cena Zł 4 / w Litogr L Letronne w Składzie sztuk pięknych przy Ulicy Miodowej N° 497.*

79 Współczesna edycja utworu zob.: Romuald Truskolaski, *Quatre variations sur un thème original na gitarę*, wyd. Wojciech Gurgul, Gdynia 2021.

80 Przedstawione w artykule ustalenia oczywiście mogą ulec w przyszłości zmianie, w przypadku odnalezienia nowych, nieznanych dotąd źródeł.

Okres szczególnej popularności sześciostrunowej gitary hiszpańskiej na ziemiach polskich przypada na trzecią i początek czwartej dekady XIX wieku. Ostatnia znana polska dziewiętnastowieczna publikacja na gitarę hiszpańską pochodzi z 1844 r. (*Śpiewka szwajcarska z komedyi Burbońska*<sup>81</sup>), zaś w użytku koncertowym instrument pojawiał się jeszcze do końca lat sześćdziesiątych XIX w. (koncerty m.in. Stanisława Szczepanowskiego i Ignacego Downar-Zapolskiego na prowincji Królestwa Polskiego<sup>82</sup>). Ostatni dziewiętnastowieczny polski wirtuoz, Marek Konrad Sokołowski, zmarł w 1883 roku<sup>83</sup>. Okres popularności i recepcji (często negatywnej) instrumentu w Polsce, a następnie jego zmierzchu, jest jednak tematem na kolejne opracowania.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bełza, Igor. *Między oświeceniem i romantyzmem. Polska kultura muzyczna w początkach XIX wieku*. Przekł. Stefan Prus-Więckowski. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961.
- Brandt, Heinrich von. *Pamiętniki oficera polskiego (1808–1812). Część II*. Przekł. M.G. Warszawa: A.T. Jezierski, 1904.
- Broekere, Stanisław. *Pamiętniki z wojny hiszpańskiej (1808–1814)*. Przekł. Paulina Cybulska. Warszawa: Drukiem Józefa Ungera, 1877.
- Cesarczyk, Leszek. *Gitara od A do Z*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2010.
- Chmara-Żaczkiewicz, Barbara. „Bohdanowicz, Michał”. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie. T. 3, 794–795. London: Oxford University Press, 2001.
- Chmara-Żaczkiewicz, Barbara. „Horecki, Feliks”. W: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska. T. 4, 294–295. Kraków: PWM, 1993.
- Coldwell, Robert. *Felix Horetzky works*, <https://www.digitalguitararchive.com/2013/02/horetzky-works/>, dostęp 26 VII 2023.
- Grześkowiak-Krwawicz, Anna. *Zabaweczka. Józef Boruwlaski – fenomen natury, szlachcic, pamiętnikarz*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.
- Gurgul, Wojciech. „Gitara angielska w polskiej kulturze muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku”. *Muzyka* 67, nr 1 (2022): 65–95. doi 10.36744/m.1147.
- Guzy-Pasiak, Jolanta. „Nieznana rękopiśmienna tabulatura gitarowa z XVIII wieku”. *Muzyka* 39, nr 3 (1994): 15–32.
- Heck, Thomas F. „Incidental Music in Commedia dell’Arte Performances”. W: *The Routledge Companion to Commedia dell’Arte*, red. Judith Chaffee, Olly Crick, 255–267. Abingdon: Routledge, 2017.
- Heck, Thomas F. „The Vogue of the Chitarra francese in Italy: How French? How Italian? How Neapolitan?”. *Soundboard Magazine* 38, nr 4 (2012): 18–24, 44.
- Hindrachs, Thorsten. *Zwischen „leerer Klimperer” und „wirklicher Kunst”. Gitarrenmusik in Deutschland um 1800*. Münster: Waxmann, 2012.

81 W. Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków*, s. 310 (poz. 3836, nr 30).

82 Zob.: Wojciech Tomaszewski, *Między salonem a jarmarkiem. Życie muzyczne na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815–1862*, Warszawa 2002 (= *Z dziejów Kultury Czytelniczej w Polsce* 14), s. 277.

83 Rok 1884 według kalendarza gregoriańskiego.

- Jachimecki, Zdzisław, Włodzimierz Poźniak. *Antoni Radziwiłł i jego muzyka do „Fausta”*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957.
- Jones, Lindsay. *Music by the Ducat: Giuliani's Guitar and Vienna's Musical Markets, 1806–1819*. Dysertacja doktorska, University of Toronto, 2020.
- Kolberg, Oskar. *Pisma muzyczne. Część I*. Wrocław–Poznań: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1975 (= Dzieła Wszystkie 61).
- Korespondencja Fryderyka Chopina*. Red. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus. T. 1, 1816–1831. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Martín-Gil, Damián, Erik Stenstadvd. „Eighteenth-century Precedents: the Role of Paris”. W: *The Great Vogue for the Guitar in Western Europe 1800–1840*, red. Christopher Page, Paul Sparks, James Westbrook, 13–27. Woodbridge: The Boydell Press, 2023. doi 10.1515/9781800109070-008.
- Mrygoń, Adam, Maria Burchard. „Katalog poloników muzycznych w zbiorach austriackich”. W: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, red. Zofia Chechlińska. T. 5, 161–324. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984.
- Olcott-Bickford (Vahdah) Collection, <https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8zp4c79/dsc/>, dostęp 27 VII 2023.
- Opalek, Mieczysław. „Gitara i gitarzyści polscy”. *Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie* 2, nr 5 (1927): 1–2.
- Osika, Michał. *Charakterystyka polskiej muzyki i tradycji gitarowej XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem działalności rodzimej*. Praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, 2019.
- Page, Christopher. „The Great Vogue for the Guitar: an Overview”. W: *The Great Vogue for the Guitar in Western Europe 1800–1840*, red. Christopher Page, Paul Sparks, James Westbrook, 29–40. Woodbridge: The Boydell Press, 2023. doi 10.1515/9781800109070-009.
- Podhorodecki, Leszek. *Jan Sobieski*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawniczo-Handlowa „Książka i Wiedza”, 1964.
- Potocki, Wacław. *Ogród nie plewiony i inne utwory z lat 1677–1695*. Wyd. Leszek Kukulski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Poulopoulos, Panagiotis. *The Guittar in the British Isles, 1750–1810*. Dysertacja doktorska, The University of Edinburgh, 2011.
- Powroźniak, Józef. *Gitara od A do Z*. Wyd. 1. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966.
- Powroźniak, Józef. *Gitara od A do Z*. Wyd. 2. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989.
- Prat, Domingo. *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934.
- Prosnak, Jan. *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1955.
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. „Nieznane fakty do biografii Jakuba Kremberga i jego rodziny z archiwaliów warszawskich”. *Muzyka* 57, nr 3 (2012): 225–230.
- Rolle, Antoni Józef. *Opowiadania historyczne*. Lwów: Nakład Księgarni Gubrynowicza i Schmidta, 1876.
- 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).
- Śwędrowski, Michał. *Polacy w Hiszpanii 1808–1813*, <https://napoleon.org.pl/index.php/guerra-de-la-independencia-espanola/polacy-w-hiszpanii/527-polacy-w-hiszpanii-1808-1813>, dostęp 26 VII 2023.

- Szulc, Zdzisław. *Katalog instrumentów muzycznych*. Poznań: Muzeum Wielkopolskie, 1949.
- Śliwiak, Tomasz. *The Guitar Composition Works of Felix Horetzky*. Wrocław: Dellartemusic, 2008.
- Timofeyev, Oleg. *The Seven-String Guitar in Russia: Its Origins, Repertoire, and Performance Practice, 1800–1850*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2023.
- Tomaszewski, Wojciech. *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1992.
- Tomaszewski, Wojciech. *Między salonem a jarmarkiem. Życie muzyczne na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815–1862*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2002 (= Z Dziejów Kultury Czytelniczej w Polsce 14).
- Truskolaski, Romuald. *Quatre variations sur un thème original na gitarę*. Red. Wojciech Gurgul. Gdynia: Eufonium, 2021.
- Tyler, James, Paul Sparks. *The Guitar and Its Music. From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Valois, Pascal. *Les guitaristes français entre 1770 et 1830. Pratiques d'exécution et catalogue des méthodes*. Dysertacja doktorska, Université Laval, 2009.
- 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.
- Westbrook, James. „The Instrument and Its Makers”. W: *The Great Vogue for the Guitar in Western Europe 1800–1840*, red. Christopher Page, Paul Sparks, James Westbrook, 41–56. Woodbridge: The Boydell Press, 2023. doi 10.1515/9781800109070-010.
- Wieczorek, Antoni. *Przyczynki do twórczości operowej Karola Kurpińskiego w pierwszym dziesięcioleciu jego działalności kompozytorskiej 1811–1820*. Dysertacja doktorska, Uniwersytet Jagielloński, 1926.
- Wójcicki, Kazimierz Władysław. *Warszawa, jej życie umysłowe i ruch literacki w ciągu lat trzydziestu (od 1800 do 1830 r.)*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1880.
- Zalewski, Marcin. „Pierwsza polska szkoła na gitarę”. W: Romuald Truskolaski, *Szkoła na gitarę hiszpańską*, 27–46. Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2016.
- Zalewski, Marcin. „Pierwsza polska szkoła na gitarę Romualda Truskolaskiego z 1820 roku”. W: *Druga Ogólnopolska Sesja Naukowo-Artystyczna Gitarystyki Polskiej*, red. Jerzy Zamuszko, 43–60. Łódź: Akademia Muzyczna w Łodzi, 1998 (= Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Łodzi 26).
- Zamojski, Adam. *Chopin*. Przekł. Halina Soidaczuk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- Zbiory Cyfrowe. Muzeum Narodowe w Krakowie, <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/424814>, dostęp 2 VIII 2023.
- Zieliński, Gustaw, Jan Zieliński. *Wiadomość historyczna o rodzie Świnków oraz rodowód pochodzącej od nich rodziny Zielińskich herbu Świnka. Część 2. Od roku 1600 do czasów obecnych*. Toruń: Drukarnia J. Buszczyńskiego, 1881.
- Żak, Jerzy. „Początki gitary w Polsce – wiek XVII”. *Gitara. Historia i Aktualności* 1, nr 2 (1997): 20–23.
- Żórawska-Witkowska, Alina. „The Comici Italiani Ensemble at the Warsaw Court of Augustus III”. *Musicology Today* 2 (2005): 72–105.

‘...WHICH OUR SOLDIERS BROUGHT FROM SPAIN...’: ON THE APPEARANCE OF THE SIX-STRING SPANISH GUITAR IN POLISH LANDS

Studies written to date (by Mieczysław Opalek, Józef Powroźniak, Leszek Cesarczyk and Michał Osika) concerning the appearance of the Spanish guitar in Poland around the turn of the eighteenth and nineteenth centuries do not take into account some of the currently available data. This article presents the current state of knowledge concerning guitar-related sources and proposes a new periodisation of that instrument’s dissemination in Polish territories during the period in question. Initially, in the reign of Stanisław August Poniatowski, it was the English guitar that gained popularity among the highest social strata (most likely owing to the influence of Józef Boruwlaski). The French Revolution and the resulting exodus of the French nobility made the English guitar popular among other social groups as well, so that in the first decade of the nineteenth century it became the most widely used plucked string instrument in Polish territories. However, at the start of the new century, a second type of guitar arrived: a five-string version of the Spanish guitar (originally briefly referred to as the ‘French guitar’). This instrument appears in the musical and publishing output of Józef Elsner (for instance, in his opera *Leszek Biały* [Duke Leszek the White]). Polish soldiers’ participation in Napoleon’s Spanish campaign started the vogue for a new, six-string variety of the instrument (with a bass string added). The first Polish composer to write for this type of guitar was Antoni Henryk Radziwiłł, who used it in his songs with guitar and cello (pub. c.1814). After him, the six-string guitar appeared in the works of Walenty Kratzer and (probably) Karol Kurpiński. Jan Baranowski’s now lost six-string guitar likewise dated from the 1810s. The spread of the six-string Spanish guitar culminated in 1820, with the publication of Poland’s first handbook of guitar playing (by Romuald Truskołaski), which testifies to the widespread popularity that the six-string guitar had gained by that time.

*Translated by Tomasz Zymer*

---

**Wojciech Gurgul**, uczestnik Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Jana Długosza w Częstochowie. Autor artykułów (opublikowanych m.in. w czasopismach *Soundboard Scholar*, *Folk Art and Ethnology*, *Muzyka*, *Edukacja Muzyczna*) oraz książek *30 lat Śląskiej Jesieni Gitarowej* (2016), *Polskie druki muzyczne z udziałem gitary wydane w latach 1901–1939* (2022) i *Zofia Zdziennicka-Bergerowa* (2023). Uczestnik programu „Białe plamy – muzyka i taniec” oraz stypendysta MKiDN (Kultura w sieci – projekt nagitare.pl). W centrum jego zainteresowań znajduje się historia polskiej gitarystyki. wojciechkgurgul@gmail.com

---