

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2022.17.09>

Małgorzata ŻEGLEŃ-WŁODARCZYK

<https://orcid.org/0000-0003-2505-5190>

Zespół Szkół Muzycznych w Wieliczce

e-mail: mwlodarc@vp.pl

Gitara angielska i zapomniany repertuar gitarowy II połowy XVIII wieku

Jak cytować [how to cite]: Małgorzata Żegleń-Włodarczyk, *Gitara angielska i zapomniany repertuar gitarowy II połowy XVIII wieku*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 121–138.

Streszczenie

Przeddzień jednego z najważniejszych okresów w historii gitarystyki – „złotego wieku gitary” przypadającego na I połowę XIX wieku – to czas największego rozkwitu miast europejskich, jak Londyn, Paryż, Wiedeń czy Drezno. Wtedy to muzyka była główną rozrywką na dworach i salonach, powstawały liczne wydawnictwa, publikacje nutowe i szkoły gry, a manufaktury prześcigały się w innowacjach konstrukcyjnych, udoskonalaly i patentowały coraz to ciekawsze instrumenty. Jednym z nich była niezwykle popularna w całej Europie gitara angielska (*guitar*), odbiegająca budową i strojem od instrumentu dzisiejszego.

Obecnie próżno szukać na estradach koncertowych i w programach akademickich literatury gitarowej II połowy XVIII wieku (poza nielicznymi wyjątkami, jak kwintety Luigiego Boccheriniego czy partity Giuseppe Antonia Brescianella), a muzyka angielska nie pojawia się prawie wcale. Jest ona w dużym stopniu nieodkryta i właściwie zapomniana. Przywrócenie jej do życia nie tylko pomoże zgłębić budowę i możliwości wykonawcze nieznaną dziś *guitar* (i charakterystycznej dla niej techniki gry, aplikatury i artykulacji) oraz poznać twórczość (i jej cechy), ale przede wszystkim uzupełni niekompletny obraz zmieniającej się estetyki całego XVIII stulecia. Kompozycje te doskonale wypełnią także istniejącą lukę repertuarową w twórczości gitarowej II połowy XVIII wieku, otwierając szeroką perspektywę ich wykonywania, czego najważniejszą konsekwencją jest zachowanie ciągłości literatury gitarowej od czasów renesansu aż do dziś, a co za tym idzie – możliwość dotknięcia świata opisanego w traktatach Leopolda Mozarta czy Carla Philippa Emanuela Bacha.

Słowa kluczowe: gitara angielska, *guitar*, repertuar gitarowy II połowy XVIII wieku, budowa gitary angielskiej, lutnicy gitarowi.

Data zgłoszenia: 14.10.2022

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 5.12.2022/28.12.2022

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 5.12.2022/8.12.2022

Data akceptacji: 10.02.2023

Wprowadzenie

Celem niniejszego opracowania jest przedstawienie literatury gitarowej pochodzącej z II połowy XVIII wieku, dziś w dużym stopniu nieodkrytej, właściwie zapomnianej i nieznanej. Obecnie na estradach koncertowych oraz w programach akademickich pojawiają się tylko nieliczne kompozycje z tego okresu, pisane oryginalnie na wspomniany instrument. Do najważniejszych należą kwintety gitarowe Luigi Boccheriniego (1743–1805), partity Giuseppe Antonia Brescianella (1690–1758) czy twórczość Giacomina Merchiego (1730–1789). Ponadto sporadycznie wykonywane są pojedyncze drobne utwory mniej popularnych kompozytorów, jak Jan Křitel Vaňhal (1739–1813). Na rynku istnieje zaledwie kilka publikacji płytowych dzieł na gitarę angielską, są to nagrania prezentujące twórczość Johanna Christiana Bacha (1735–1782), Francesca Geminianiego (1687–1762), Rudolfa Straubego (1717–1785), Tommasa Giordaniego (ca. 1730–1806) czy Jamesa Oswalda (1710–1769).

Luka w repertuarze gitarowym II połowy XVIII wieku zapełniana jest przez gitarzystów klasycznych literaturą przeznaczoną na inne instrumenty, najczęściej smyczkowe lub klawiszowe, czego przykładem mogą być sonaty klawesynowe Domenica Scarlattiego (1685–1757) czy sonaty na klawesyn lub *pianoforte* Domenica Cimarosy (1749–1801). Sięganie po taką twórczość stawia każdego gitarzystę-wykonawcę przed problemem przetłumaczenia idiomatycznego języka tych instrumentów na gitarę. Transkrypcje te, z jednej strony, są bardzo cenne, gdyż pozwalają wykonywać muzykę dawną oraz poznawać jej architekturę, zależności harmoniczne czy samą estetykę, z drugiej zaś strony – takie kompozycje nie zaspokajają potrzeby obcowania z dawną aplikaturą gitarową, artykulacją, ornamentacją czy barwą dźwięku.

Twórczość gitarowa omawianego okresu nie funkcjonuje dzisiaj w obiegu. Być może ma to związek z faktem nieświadomości jej istnienia, jako że instrument ten nie występował wówczas jeszcze w obecnej postaci – odmiana hiszpańska pojawiła się dopiero pod koniec XVIII stulecia, a z kolei lutnia wychodziła już z mody. Pamiętać należy, że II połowa XVIII wieku to czas ciągłych eksperymentów lutniczych – manufaktury prześcigały się w innowacjach konstrukcyjnych, udoskonalaly i patentowały coraz to ciekawsze instrumenty, a na rynku istniało równolegle wiele typów szybkowych chordofonów szarpanych, różniących się między sobą budową czy strojem. Dodatkowo był to okres największego rozkwitu miast europejskich, takich jak Londyn, Paryż, Wiedeń czy Drezno, gdzie podstawową rozrywką na dworach i salonach była muzyka. W odpowiedzi na potrzeby rynku powstawały liczne wydawnictwa, a więc i publikacje nutowe, i szkoły gry. Nie ma wątpliwości, że literatura muzyczna, w tym gitarowa, musiała być bogata.

W latach 50. XVIII wieku brytyjska prasa, literatura i malarstwo coraz częściej obfitowały we wzmianki i wizerunki nowo powstałego instrumentu – **gitary angielskiej** (*guittar*), która szybko zyskała uznanie we wszystkich warstwach społecznych, a w szczególności wśród dam z arystokratycznych rodzin. Pod koniec wieku stała się najpopularniejszym instrumentem już nie tylko w Wielkiej Brytanii i jej koloniach w Ameryce Północnej i Indiach, ale i w większości krajów europejskich, tj. w państwach niemieckojęzycznych, Czechach, Rosji, Skandynawii, we Włoszech, Francji, Holandii, Portugalii, Hiszpanii, a nawet w Polsce. Gitara ta w różnych postaciach funkcjonowała aż do ok. 1850 roku.

Był to instrument stosunkowo niewielkich rozmiarów, o średniej menzurze 42 cm, zbliżony wyglądem do *cittern*, przypominający mandolinę. Istniał w wielu odmianach – najpopularniejsza posiadała 10 metalowych strun, w sześciu chórach, o tzw. stroju otwartym C¹, rzadziej występował też A i G (taki strój był zazwyczaj stosowany na terenach Polski). Skala obejmowała najczęściej 2,5 oktawy. Na szyjkę nabitych było od 12 do 19 mosiężnych progów, a płaskie lub wypukłe pudło rezonansowe mogło przyjmować kształty nawiązujące do gruszki, tzy, figi, jajka, chmury lub dzwonu. W szyjce często wiercono otwory służące do mocowania kapodastra, co pozwalało wykonawcom w łatwy sposób zmienić tonacje utworów, choćby podczas akompaniowania do śpiewu. Droższe instrumenty posiadały liczne elementy dekoracyjne w postaci fornirów i inkrustacji, ozdabiano je kosztownymi materiałami, jak heban, masa perłowa czy kość słoniowa. Miały też bardziej precyzyjne mechanizmy do strojenia, szereg dodatkowych akcesoriów oraz etykiety lub grawerowane znaki firmowe liczących się warsztatów i lutników.



Ryc. 1. Gitara angielska ze zbiorów Victoria & Albert Museum w Londynie. Fot. M. Żegleń-Włodarczyk (archiwum własne).

¹ Kolejne dźwięki pustych strun tworzyły akord C-dur: c e gg c¹c¹ e¹e¹ g¹g¹.

1. Gitara angielska – historia i funkcja społeczna

1.1. Londyn II połowy XVIII wieku

Kolebką gitary angielskiej był Londyn. Warto zauważyć, że pod koniec XVIII wieku – a więc w przededniu jednego z najważniejszych okresów w historii gitarystyki, tzw. złotego wieku gitary – stał się on największym miastem Europy i wielokulturową metropolią. Był siedzibą dworu królewskiego, kościoła, posiadał główny port. Zjeżdżali tam turyści, emigranci z całego kontynentu oraz naukowcy i artyści przyciągani przez uczelnie: Royal Society of London for the Promotion of Natural Knowledge czy Royal Academy of Arts. Nie bez znaczenia była także rewolucja przemysłowa, prowadząca do wielkiego rozwoju technologicznego i gospodarczego oraz do przemian społecznych.

Szybko rozrastające się miasto w krótkim czasie stało się centrum modnego towarzystwa – przede wszystkim arystokracji oraz nowo powstałej zamożnej klasy średniej, zwróconej głównie w kierunku konsumpcjonizmu. Członkowie rodziny królewskiej i szlachta brali udział w spektaklach teatralnych, koncertach i odwiedzali piękne, specjalnie zaaranżowane ogrody. Powstawało też wiele stowarzyszeń muzycznych. Muzyka towarzyszyła mieszkańcom i w sferze publicznej, i w prywatnych salonach. Przez ciągły wzrost liczby wykonawców-amatorów, przedsiębiorcy, próbując nadążyć za potrzebami rynku, sprzedawali tanie instrumenty i publikacje nutowe. Co więcej, wszechobecna moda na gitarę angielską była okazją do łatwego zarobku. Wytwarzaniem i handlem tymi instrumentami oraz muzyką na nie pisaną zajmowali się już nie tylko lutnicy, ale i wielu niewyspecjalizowanych producentów – rzemieślnicy, wynalazcy, wydawcy, sprzedawcy, nauczyciele, kompozytorzy czy wykonawcy. Sklepy oferowały lekcje gry i komponowania, a nawet możliwość publikacji własnej muzyki. W lokalnej prasie nieustannie pojawiały się reklamy nauczycieli obiecujących szybkie efekty pracy:

MUSIC. The Guittar, Harpsichord, and Singing taught in a most easy and elegant manner, by an eminent master of undoubted character and abilities, who engages to teach any person unacquainted with music to play ten tunes the first month, and in three months to be so far accomplished on the guittar as to be able to play any common piece of music at sight.

MUZYKA. Gitara, klawesyn i śpiew nauczane w najłatwiejszy i elegancki sposób przez wybitnego mistrza o niewątpliwej osobowości i umiejętnościach, który angażuje się w nauczanie każdej osoby niezaznajomionej z muzyką do grania dziesięciu melodii w pierwszym miesiącu, a za trzy miesiące do osiągnięcia takiej biegłości na gitarze, aby móc wykonać *a vista* dowolny popularny utwór muzyczny².

² „Gazetteer and New Daily Advertiser”, 9.12.1768, tłum. M. Żegleń-Włodarczyk, również dalsze przekłady tekstów obcojęzycznych są dziełem Autorki.

1.2. Longman & Broderip, Frederick Hintz i inni producenci gitar

Jedną z czołowych firm skupiających przez blisko 30 lat życie muzyczne Londynu była Longman & Broderip. Dysponowała ona dwoma, jak pisała, „królewskimi” sklepami muzycznymi oraz oficyną wydawniczą drukującą nuty, szkoły gry, książki i czasopisma muzyczne. Ponadto zajmowała się sprzedażą biletów na koncerty, organizowaniem czasu przyjezdnym muzykom czy wytwarzaniem, renowacją i dystrybucją instrumentów (takich, jak: klawesyn, flet, obój, fagot, klarinet, dudy szkockie, skrzypce, gitara angielska, mandolina, harfa, *cittern* czy wiolonczela) oraz akcesoriów (m.in. struny czy smyczki).

Pod koniec XVIII wieku w produkcję i handel gitarami na Wyspach Brytyjskich zaangażowanych było co najmniej 52 budowniczych instrumentów. Wśród nich znaleźli się czołowi lutnicy, w dużej mierze niemieckiego pochodzenia, jak „twórca gitary dla jej Królewskiej Mości i Rodziny Królewskiej”³ – Frederick Hintz (1711–1772), Remerus Liessem (przed 1730–1760), Michael Rauche (przed 1757–1784) czy Christian Claus (przed 1783–1799) i John Preston (1727–1798), znani z udoskonalania gitar i wprowadzania do nich nowatorskich rozwiązań.

1.3. Moda na gitarę angielską a ewolucja instrumentu

Ogromna konkurencja na rynku oraz ciągła potrzeba zaspokajania konsumpcyjnie nastawionego społeczeństwa sprawiły, że konstrukcja *guitar* ulegała dynamicznym zmianom. Stosowano wiele udogodnień i innowacji, jak skomplikowane mechanizmy do strojenia, a nawet... klawisze! To ostatnie rozwiązanie wywoływało powszechny entuzjazm wśród dam z arystokratycznych rodzin, gdyż klawisze nie tylko chroniły paznokcie przed uszkodzeniem przez metalowe struny, ale też dawały nieco mocniejszy dźwięk, zbliżony barwowo do zyskującego coraz większe zainteresowanie *pianoforte*.



Ryc. 2. Gitara angielska z mechanizmem klawiszowym *keybox*, zbiory Victoria & Albert Museum w Londynie. Fot. M. Żegleń-Włodarczyk (archiwum własne).

³ J. Kloss, *Frederick Hintz – Guittar-maker to her Majesty and the Royal Family*, [w:] *The „Guittar” In Britain 1753–1800*, <http://www.justanothertune.com> [stan z 25.06. 2018].

Popularność gitary angielskiej – propagowanej jako instrument niedrogi, elegancki i dający możliwość szybkiego opanowania prostych utworów – była ok. 1765 roku tak wielka, że zaczęła zagrażać bytowi budowniczych klawesynów. Ponoć sytuację tą miał uratować jeden z nich – Jacob Kirckmann (1710–1792) – poprzez rozdawanie tanich gitar prostym rzemieślnikom i śpiewakom ulicznym, co miało doprowadzić do zawstydzenia bogatych dam i skłonić je do powrotu do gry na klawesynie⁴.

1.4. Edukacja muzyczna jako niezbędny element interakcji społecznych – muzykowanie amatorskie

Panująca moda oraz zamiłowanie do muzyki sprawiły, że posiadanie instrumentów oraz edukacja muzyczna stały się niezbędnym i jednym z najważniejszych elementów interakcji społecznych. Klawesyn czy gitara, pełniące często funkcję modnych, ozdobnych dodatków w salonach, imponowały gościom i pozwalały na wspólne muzykowanie. Dla rodzin z niższych i średnich klas stanowiły dobry sposób na podniesienie statusu społecznego, a przede wszystkim dawały pannom możliwość przedstawienia swoich umiejętności muzycznych potencjalnym, dobrze sytuowanym mężom. Dziewczęta posiadały odpowiednie maniere i wszechstronne wykształcenie, w skład którego wchodziła gra na instrumentach, śpiew i taniec. Wzmianki na ten temat pojawiają się w wielu podręcznikach dobrego wychowania dla młodych kobiet. W *The polite lady* (1779) znaleźć można słowa matki pochodzące z listów do uczącej się córki:

As most young ladies are taught to play on the harpsichord and guitar, I expect you will learn to perform on both these instruments [...]. But still I would have you to apply your chief attention to vocal music [...].

Jak większość młodych kobiet uczy się gry na klawesynie i gitarze, spodziewam się, że nauczysz się grać na obu tych instrumentach [...]. Ale nadal chciałabym, abyś skupiła swoją uwagę głównie na muzyce wokalne⁵.

lub:

I had the pleasure of hearing of [...] great improvement you make in dancing. This is one of the most genteel and polite accomplishments which a young lady can possess.

Miałam przyjemność usłyszeć o [...] wielkiej poprawie, jakiej dokonujesz w tańcu. To jedna z najbardziej wytwornych i eleganckich umiejętności, jakie może posiadać młoda dama⁶.

⁴ R. Spencer, I. Harwood, hasło: *English guitar*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08823>], [stan z 13.06. 2018].

⁵ Ch. Allen, *The polite lady, or, A course of female education: in a series of letters, from a mother to her daughter*, wyd. 4, J. Exshaw, Dublin 1779, s. 18.

⁶ Ibidem, s. 12.

1.5. Gitara angielska – profesjonalny instrument koncertowy

Pamiętać należy, że poza ruchem amatorskim i domowym muzykowaniem gitara angielska cieszyła się także zainteresowaniem uznanych, profesjonalnych i aktywnie koncertujących wykonawców, jak Ann Ford (1737–1824), Giovanni Battista Marella (ok. 1745–ok. 1778) czy R. Straube.

1.6. Gitara angielska w Polsce

Również na terenach Polski gitara angielska była niezwykle popularna. Miało to miejsce głównie na przełomie XVIII i XIX stulecia. Jej obecność zaznacza się w źródłach historycznych, sztuce i literaturze. Wzmianki na temat tego instrumentu pojawiają się m.in. w *Zemście* (napisanej na początku lat 30. XIX wieku) Aleksandra Fredry (1793–1876):

Klarze Raptusiewiczównie, starościance zakroczymskiej, daruję angielską gitarę i rzadką kolekcją motyli [...] ⁷.

Gitarra lub *gittarra*, jak nazywają ją polskie źródła, konkurowała wtedy o miano najważniejszego instrumentu z klawesynem, klawikordem, a nawet fortepianem⁸, i doczekała się uznania wszystkich grup społecznych. Około 1808 roku pojawiła się w kraju większa gitara – hiszpańska (na początku pełniąca tylko funkcję akompaniującą), na której z racji gabarytu zaczęli grać głównie mężczyźni. Kobiety pozostały zaś przy eleganckiej, mniejszej i lżejszej *gittarze*.

W Polsce gitara, w obu odmianach, uchodziła za jeden ze „zreformowanych” i „najżyteczniejszych” instrumentów mogących „*exekwować* melodią, obok własnego towarzyszenia, lub towarzyszyć śpiewowi”⁹.

2. Repertuar i szkoły gry na gitarę angielską

W muzyce II połowy XVIII wieku dominowały style przejściowe między barokowym a klasycznym, w tym *galant*. W takiej też estetyce komponowana była literatura na *guitar*. Dodatkowo uwarunkowania społeczne wymusiły niejako uprawianie gatunków głównie świeckich, odnajdujących się doskonale na salonach i będących jednocześnie podstawową rozrywką miejskiej publiczności z klasy średniej.

Ogromna popularność i sukces gitary angielskiej w całym brytyjskim społeczeństwie, a w konsekwencji możliwość łatwego zarobku, stały się „wystarczającą

⁷ A. Fredro, *Zemsta. Komedia w czterech aktach, wierszem*, Złoczów 1893, s. 87.

⁸ H. Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford University Press, Nowy Jork 2008, s. 30.

⁹ K.W. Wójcicki, *Warszawa, jej życie umysłowe i ruch literacki w ciągu lat trzydziestu (od 1800–1830 r.)*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1880, s. 236.

rekomendacją¹⁰ do pisania utworów nie tylko przez kompozytorów-amatorów, ale i przez uznanych twórców. Cenił ją m.in. F. Geminiani, pisząc na pierwszej stronie swojej szkoły gry *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760):

the Guitar [...] is [...] deserving of regard, even from good Judges of Music [...], For the disposition and number of its Strings, render it capable of a very full and compleat Harmony [...].

Gitara [...] zasługuje na [...] szacunek, nawet cenionych sędziów muzycznych, [...] ponieważ jej dyspozycja i liczba strun czyni ją zdolną do (wytworzenia) pełnej i kompletnej Harmonii [...]¹¹.

2.1. Repertuar na gitarę angielską

Bogaty repertuar na *guitar* obejmował dzieła instrumentalne oraz wokalnie-instrumentalne właściwie **na każdym poziomie zaawansowania**. Dostosowany był zarówno do osób, które dopiero sięgały po instrument, jak i mających już praktykę wykonawczą.

Do 1800 roku opublikowano w Londynie, Dublinie, Edynburgu i Yorku dzieła ponad 60 twórców, w tym J.Ch. Bacha, J. Oswalda – nadwornego kompozytora króla Jerzego III, ponadto znakomitego lutnisty R. Straubego, skrzypka Felice Giardiniego (1716–1796), gitarzystki A. Ford oraz G.B. Marelli, F. Geminianiego czy Roberta Bremnera (ok. 1713–1789).

2.1.1. TWÓRCZOŚĆ SOLOWA

2.1.1.1. KOMPOZYCJE PISANE ORYGINALNIE NA GUITTAR

Twórczość **solowa** na gitarę angielską obejmowała wiele gatunków. Należały do nich sonaty (również te pisane jeszcze w „starym” stylu – z towarzyszeniem *basso continuo*), wariacje, rondo, serenady, *divertimenti*, różne tańce, marsze i wiele innych. Przykładami mogą być: *Sonata in two movements* J.Ch. Bacha, *Three Sonatas for the Guittar* (1768) R. Straubego, *Six solos for a Guitar with a thorough Bass for the Harpsicord* Tommasa Giordaniego (ok. 1730–1806) i *Twelve Divertimentis* (1758–1760) J. Oswalda. Z pozostałych gatunków wymienić można: *XII Serenatas* (ok. 1760) Antónia Pereiry da Costy (?-ok. 1770), *A Collection of Songs, Rondeaus, Waltzes, Marches and Dances, for the guitar, pianoforte guitar, or the new invented Spanish guitar* (ok. 1800) Thomasa Boltona (?-?).

Co istotne, *pianoforte guitar* nie miała osobnego repertuaru. Należało jednak liczyć się z niemożliwością wykonania bardziej skomplikowanych kompozycji na wolniejszych klawiszowych instrumentach.

¹⁰ G.B. Marella, *Sixty-six Lessons for the Cetra or Guittar, in every key, both flat and sharp*, G.B. Marella, Londyn 1758.

¹¹ F. Geminiani, *The Art of Playing the Guitar or Cittra*, Harp & Hautboy, Edynburg 1760, s. 1.

2.1.1.2. OPRACOWANIA I TRANSKRYPCJE

Wielkie zainteresowanie brytyjskiego towarzystwa zdobyły **opracowania** powszechnie znanych utworów. Ze względu na strój *guittar* najczęściej transponowano je do tonacji C-dur. Wyróżnić tu można przede wszystkim pieśni i tańce, również pochodzące z dzieł kompozytorów barokowych czy klasycznych, jak Georg Friedrich Händel (1685–1759), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) czy Joseph Haydn (1732–1809), oraz arie i uwertury z aktualnie granych w teatrach przedstawień operowych. Według Roberta Bruce’a Armstronga „prawie nie było pieśni ani ballady, której transkrypcja na ten instrument nie została by opublikowana”¹². Do tego typu literatury należą zbiory: *Collection of the most celebrated Songs set to Music by Several Eminent Authors, adapted for the Guittar* (1774) Davida Rutherforda (ur. przed 1750–ok. 1820), *The Songs in the Gentle Shepherd, Adapted for the Guitar* (1760) R. Bremnera, *A Book of Airs and Songs, principally adapted for the Guittar* (1756) Thomasa Calla (?), *Six Favourite Songs and Six Rondos by Sigr. Pleyel, And a Select Collection of Lessons, Airs, Minuets, Allemandes &c. To which are added Some French & Italian Songs Adapted for the Piano Forte Guittar* (ok. 1795) Felixa Chabrana (1756–1829), *A Choice Collection of Airs, Minuets, Marches, Songs and Country Dances &c., By several eminent authors, Adapted for the guittar* (ca. 1765) Fredericka Hintza (1711–1772), *Compositions for the Cetra or Guittar, with an Accompaniment, consisting of a Variety of Pieces in every Stile of Music* (1762) G.B. Marelli oraz opracowania oper: *All the Tunes in the Beggar’s Opera, transposed into easy and proper Keys for the Guittar* (1759) i *Love In A Village* (1763)¹³.

2.1.2. KAMERALISTYKA

2.1.2.1. MUZYKA INSTRUMENTALNA

Gitarra angielska doskonale sprawdzała się także w **muzyce kameralnej**. Powszechne były duety gitarowe (pisane na *guittar* o takich samych, ale też i o różnych strojach, np. C i G), tria czy utwory o większych, różnorodnych składach – np. z instrumentami smyczkowymi, dętymi i klawiszowymi. Zaliczyć tu można: *Eighteen Divertimentis or Duetts, properly adapted for the Guittar, or Mandolin* (1757), *Forty Airs for two Violins, German Flutes, or Guittars, Twelve Divertimentis* (1758–1760) J. Oswalda, *Sonata for the Guittar with an accompaniment for the violin* (1775) J.Ch. Bacha, *Six Trios for the Guittar, Violin and Pianoforte* (ok. 1775) F. Giardiniego czy *Twenty-four Duets for two French Horns, two Guittars, or two German Flutes* (?) Josepha Reala (?–?).

¹² R.B. Armstrong, *Musical instruments. English and Irish instruments*, t. 2, T.A. Constable, Edynburg 1908, s. 5.

¹³ M. Włodarczyk, *Bach i co dalej? Rzecz o zapomnianej literaturze gitarowej II połowy XVIII wieku i o gitarze angielskiej*, „MusiQs” 2018, nr 6, s. 3.

2.1.2.2. MUZYKA WOKALNO-INSTRUMENTALNA

Kompozytorzy stosowali gitarę w twórczości **wokalno-instrumentalnej**, m.in. w świeckich pieśniach, ariach, kantatach oraz utworach o tematyce sakralnej i poważnej, jak psalmy i hymny: *Twelve Italian Airs for the Voice, accompanied by the Guitar or Harpsichord* (1757) Santo Lapisa (?-?), *Twelve of the most Celebrated English Songs which are now in Vogue Neatly adapted for the Guittar and Voice* (ok. 1770) D. Rutherforda, *A Collection of Moral Songs or Hymns for a Voice, Harpsichord and Guittar* (1762) autorstwa organisty i klawesynisty Williama Yatesa (?-?) czy *A fifth sett of Psalms and hymns, used at the Magdalen chapel: Adapted for the organ, harpsichord, voice, violin, German flute & guittar* (?).

2.2. Szkoły gry na gitarę angielską

Wraz z powstaniem i rosnącą modą na gitarę angielską na rynku pojawiły się szkoły gry. I tak w 1756 roku ukazały się drukiem pierwsze podręczniki, napisane – w dużej mierze z myślą o damach – przez T. Calla, samozwańczego nauczyciela tego „nowego instrumentu”, oraz D. Rutherforda – *The Ladies' Pocket Guide or The Compleat Tutor for the Guittar*. Stopniowo, aż do końca XVIII wieku, powstały kolejne pozycje, autorstwa: R. Bremnera (1758), G.B. Marelli *Sixty-six Lessons for the Cetra or Guittar, in every key, both flat and Sharp* (1758), F. Gemnianiego *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760), J. Oswalda *Compleat Tutor for the Guittar: With two Scales Shewing the Method of Playing in the Keys of C & G* (ok. 1760), A. Ford (ok. 1761), R. Straube *Lessons for two Guittars, with a thorough Bass* (1763) oraz wielu innych kompozytorów, wykonawców, a nawet konstruktorów gitar, jak choćby Ch. Claggeta (1760). Jedną z ostatnich szkół była *New and Compleat Instructions for the GUITTAR* Henry'ego Thompsona (?-?), pochodząca z ok. 1799 roku.

Instrukcje gry na gitarze zawierały zwykle opis instrumentu oraz wyjaśnienie, jak poprawnie go nastroić. R. Bremner radził, aby robiły to osoby już doświadczone:

Tuning [...] is to be done only by an adjusted Ear, and therefore is not to be attempted by those who are unacquainted with Music.

Strojenie [...] powinno być wykonywane tylko przez dostosowane ucho, a zatem niech nie próbują go ci, którzy nie są zaznajomieni z muzyką¹⁴.

W podręcznikach znaleźć można też wskazówki dotyczące podstawowej wiedzy teoretycznej, jak wartości rytmiczne nut, metrum, znaki chromatyczne, oznaczenia muzyczne i gitarowe, ponadto opisy sposobu trzymania instrumentu oraz technik gry prawą i lewą ręką. Autorzy szkół nie stronili też od udzielania rad – skierowanych i do profesjonalnych wykonawców, i do amatorów – na

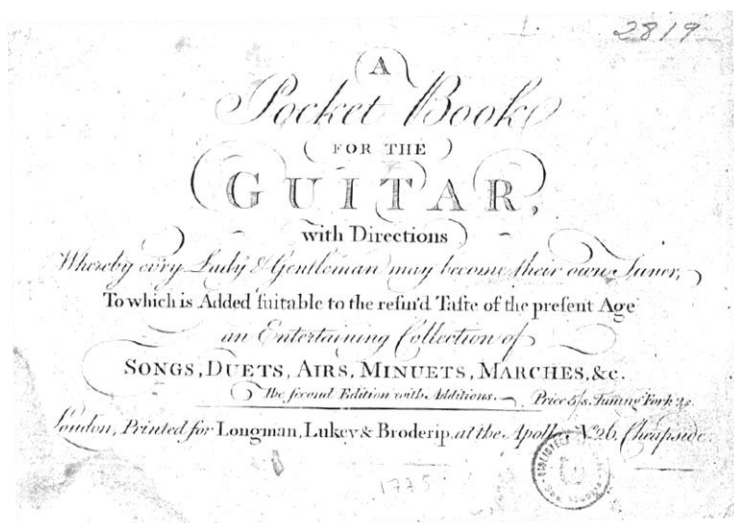
¹⁴ R. Bremner, *Instructions For The Guitar*, R. Bremner, Edynburg 1758.

temat doboru instrumentu, płynności gry, akompaniowania do śpiewu lub cierpliwości i postępów w opanowaniu techniki gry i repertuaru:

[...] if the Learner would have a Little Patience, and first endeavour to have a good Notion of the first Principles, together with a tolerable command of the Fingers, his Progress would be sure and speedy. Which, if otherwise, seldom fails of being slow and uncertain, attended with Aukwardness

[...] jeśli uczeń miałby trochę cierpliwości i najpierw postara się zaznajomić z podstawowymi zasadami [gry], wraz z wystarczającym poziomem panowania nad palcami, jego postęp będzie pewny i szybki. Który, jeśli jest inaczej, nierzadko jest powolny i niepewny, towarzyszy mu niezdarność¹⁵.

Właściwie prawie wszystkie szkoły zapewniały możliwość praktycznego zastosowania wiedzy, gdyż zawierały ćwiczenia techniczne lub repertuar solowy i kameralny, również z towarzyszeniem *basso continuo*. Utwory zapisywane były głównie za pomocą nut, poza *The Art of Playing...* F. Geminianiego, gdzie kompozytor zastosował tabulatury.



Ryc. 3. A Pocket Book for the Guitar With Directions Whereby ev'ry Lady & Gentleman may become their own Tuner..., Longman, Lukey & Broderip ok. 1775 – karta tytułowa

2.3. Repertuar na gitarę angielską w Wielkiej Brytanii – podsumowanie

Po 1799 roku gitarę angielską zaczęła wypierać sześciostunowa gitara hiszpańska, stopniowo zyskująca uznanie na Wyspach Brytyjskich. Naturalnym tego następstwem było coraz mniejsze zainteresowanie twórców pisaniem na instrument wychodzący powoli z mody.

¹⁵ Ibidem.

Wyobrażenie na temat ilości oraz różnorodności publikowanej w Wielkiej Brytanii literatury na gitarę angielską mogą dać zachowane katalogi wydawnictw, producentów i sprzedawców tych instrumentów. Przykładowo – tylko na liście umieszonej na pierwszej stronie jednego ze zbiorów, wydanego przez Longman & Broderip w 1780 roku, znajduje się około 60 pozycji repertuarowych. Odnaleźć tam można podręczniki do nauki gry na *guitar* oraz muzykę solową i kameralną, w tym wokalnie-instrumentalną, reprezentującą różne gatunki. Co ciekawe, pojedyncze tytuły oznaczają z reguły nie jedną, lecz sześć pieśni czy sonat, kilka fragmentów oper lub wiele kompozycji zawartych w danej szkole gry.

GUITAR MUSIC	
10 6	Menarche & Adillous
2 0	Amorous Songs 2 Sets each
2 0	Ladies Amusement
2 6	Ladies Favorite
2 6	Badis Sonata
2 0	Batons Duets Op 13
3 0	Carters Lessons & Duets
3 0	Citizens Divertiments
3 0	Clayds Songs
4 0	Clarke's Hymns
5 0	Divertiments by a Gentleman
4 0	Fords Lessons & Instructions
5 0	Francis's Solos 2 Sets each
0 6	Carliss's Tunes & Songs
5 0	Gervasio's Songs &c
3 0	Giordani's Solos & Trio
6 0	Haxby's Airs
3 0	Ladies Lessons
5 0	Magdalen Hymns
3 0	Menezes's Divertiments 1
5 0	Merch's Songs & Duets 10
	Divertiments 21
	Songs & Duets 22
1 0	Mrs. Stevensons Songs
5 0	Muzzolin's Songs &c
5 0	Neffers Duets Op 6
	Lessons 12
3 0	Purys's Airs
6 0	Pocket Book
	2d Edition

GUITAR MUSIC	
continued	
10 6	Pocket Companion
7 6	Ritters's Songs
7 6	Rush's Lessons
4 0	Schumann's Lessons
	Solos
7 6	Songs 2 Sets each
5 0	Scotch Songs
10 6	Six Songs with an Accompaniment
1 0	Songs & Scale
	Straub's Trios
	Variations to
2 0	God save the King
2 6	Thackeray's Divertiments
2 0	Lessons 2 Sets each
2 0	1st Airs
2 0	Vanshall Songs &c
1 0	Operas and Entertainments for the Guitar
3 0	Capricious Lovers
2 0	Christmas Tease
1 6	Cynost
1 6	Deceit
2 0	Electon
1 3	Golden Pippin
1 6	Institution of the Carter
1 6	Jubilee
2 0	Ladies Frolic
2 6	Love in a Village
2 0	Maid of Ovals
1 6	Padlock
1 6	Pharroses
	Quaker
2 6	Syllabus
1 6	Waterman

Ryc. 4. Lista utworów gitarowych opublikowana na pierwszej stronie jednego ze zbiorów wydanych przez Longman & Broderip, Londyn 1780¹⁶

¹⁶ T. Giordani, *Six solos for a Guitar with a thorough Bass for the Harpsicord and one Trio for a Guitar, Violin and Bass*, Longman & Broderip, Londyn 1780, s. 1.

2.4. Twórczość na gittarrę w Polsce

W Polsce wydawaniem twórczości na gitarę angielską zajmował się m.in. Józef Elsner (1769–1854) w latach 1803–1805. Utwory zamieszczał w *Dodatkach na gitarę angielską* dołączanych do słynnego miesięcznika „Wybór Pięknych Dzieł Muzycznych i Pieśni Polskich”.

Pierwszy druk z 1803 roku pochodzący ze sztycharni J. Elsnera – *5 arii z opery „Przerwana ofiara” z muzyką pana Winter[a], przekładane na gittarrę angielską przez P.F.W.* – zawiera pięć fragmentów opery *Przerwana ofiara* Petera von Wintera (1754–1825) w opracowaniu na gitarę angielską i głos. Kolejne pozycje, opublikowane w 1805 roku w *Dodatkach...*, ukazały się w numerach 1, 3, 5 i 11 wspomnianego czasopisma. Znajdują się tam opracowania na *gittarrę* solo lub ze śpiewem: *Duetto*, *Quartetto* i *March*, *Polonez z Opery Lodoiska*, *Allegretto z Komedio-Opery Siedem razy jeden* oraz *Andantino z Komedio-Opery Stary Trzpiot*.

Ryc. 5. Fragment wokально-instrumentalnego *Poloneza* z opery *Lodoiska* wydanego w *Dodatku na gitarę angielską* do 3. numeru „Wyborów Pięknych Dzieł Muzycznych i Pieśni Polskich” J. Elsnera z 1805 roku.

Kompozycje te zapisane są w tonacjach C-dur lub G-dur, co może świadczyć o ich przeznaczeniu na instrumenty o takich właśnie strojach.

Sporo rękopisów, a także wzmianek na temat niezachowanych obecnie dzieł, głównie anonimowych autorów, znaleźć można w katalogach polskich bibliotek – Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie oraz Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu. Jak podaje Wojciech Gurgul w artykule pt. *Gitara angielska w polskiej kulturze muzycznej* – są to 83 kompozycje lub opracowania na *gittarrę*, pochodzące z osiemnastu istniejących obecnie źródeł. Najczęściej występują drobne utwory, pisane oryginalnie na *gittarrę* solo, jak *andante*, *presto*, modne tańce salonowe (kadryl, anielez, kozak, mazurek, krakowiak, *allemande*, walc), marsze oraz formy klasyczne – wariacje i rondo. Podobnie jak w Wielkiej Brytanii, dużym zainteresowaniem cieszyły się opracowania fragmentów znanych oper,

poza tym pieśni z akompaniamentem gitary angielskiej i utwory kameralne, w tym – co ciekawe – duety z gitarą hiszpańską, przeznaczone w dużej mierze do muzykowania domowego.

Gittara znalazła również zastosowanie w dziełach scenicznych, m.in. towarzysząc piosenkom ze sztuk dramatycznych wystawianych w Teatrze Narodowym. Jej partię uwzględnił też J. Elsner w swojej operze komicznej pt. *Leszek Biały, czyli Czarownica z Łysej Góry* (1809), skomponowanej do libretta Ludwika Adama Dmuszewskiego¹⁷.

Na uwagę zasługuje jeszcze polska szkoła gry pt. *Początki na gitarze angielskiej*. Zawiera ona podstawy teorii muzyki oraz szesnaście lekcji na gitarę o typowym dla instrumentów naszego kraju stroju otwartym G.

2.5. Twórczość na gitarę angielską – cechy dominujące, estetyka, techniki idiomatyczne

Muzyka przeznaczona na gitarę angielską, pomimo swojej różnorodności, posiada pewne wspólne, dominujące cechy. Przede wszystkim, ze względu na łatwość wykonania, utwory pisane lub opracowywane były w tonacjach odpowiednich dla każdego typu *guitar* – najczęściej C-dur, ale też G-dur lub A-dur. W ten sposób kompozytorzy wykorzystywali naturalny rezonans instrumentów, a to pozwalało najpełniej wyeksponować ich walory brzmieniowe. Jednak w przypadku bardziej skomplikowanej literatury pojawiały się inne tonacje – a-moll czy c-moll, wymagające już od gitarzysty zaawansowanej techniki wykonawczej. I choć pamiętać należy o retorycznym znaczeniu tonacji w XVIII wieku, nie ma wątpliwości, że stosowanie takich, które były bezpośrednio związane ze strojem gitary angielskiej, to bardzo popularna praktyka ówczesnych kompozytorów.

Kolejnym wspólnym elementem są podobieństwa fakturalne. W wielu utworach występują łatwe do wykonania równoległe tercje (często prowadzone niekonsekwentnie poprzez przechodzenie dwudźwięków w pojedynczy głos, w miejscach o większych trudnościach technicznych) czy wielodźwięki w charakterystycznych układach akordów.

Kompozycje były pisane tak, aby ich wykonanie nie niosło ze sobą większych problemów. Na gitarze angielskiej aplikatura z reguły jest intuicyjna, „domyślna” i nieskomplikowana. Występuje tylko jedno prawidłowe palcowanie lewej ręki, zakładające stosowanie możliwie najłatwiejszych układów palców, głównie pustych strun oraz początkowych pozycji, najczęściej I i II.

W repertuarze tym zauważalne są też różne techniki właściwe dla *guitar*, jak choćby *arpeggio* wykonywane za pomocą jednego palca prawej ręki bądź

¹⁷ W. Gurgul, *Gitara angielska w polskiej kulturze muzycznej*, „Muzyka” 2022/1, s. 65–95, [<https://doi.org/10.36744/m.1147>].

idiomatyczne ozdobniki w dwudźwiękach – niemające swoich odpowiedników w grze na gitarze klasycznej.

Nuty opatrzone są proponowanymi przez kompozytorów ornamentami oraz oznaczeniami agogicznymi, dynamicznymi i artykulacyjnymi. Są one dość istotne, pozwalają bowiem współczesnemu wykonawcy lepiej poznać estetykę epoki.

Zakończenie

Literatura na *guitar* – gitarę angielską – stanowi cenny i bardzo interesujący materiał badawczy, zarówno dla teoretyków muzyki i muzykologów, jak i praktyków-wykonawców.

Na przestrzeni blisko 100 lat gitara angielska cieszyła się zainteresowaniem wielu kompozytorów. Ich olbrzymia, zróżnicowana twórczość wypełniała przestrzeń muzyczną wszystkich warstw społecznych na wielu polach – od muzykowania w domach, salonach i na dworach, przez udział gitary w spektaklach operowych, przedstawieniach teatralnych i uroczystościach, po koncerty profesjonalnych gitarzystek i gitarzystów na ówczesnych estradach.

Repertuar ten ma duże znaczenie i wartość, gdyż stwarza współczesnemu gitarzyście okazję do **kontaktu z utworami pisanymi w II połowie XVIII wieku¹⁸ oryginalnie na gitarę**. To z kolei pozwala na zgłębienie zawartej w aplikaturze techniki gry oraz naturalnej artykulacji, które w znacznym stopniu da się odwzorować na gitarze klasycznej. Mimo to nie należy oczekiwać, iż utwory pisane na historyczny instrument zabrzmiają tak samo na dzisiejszym. Ze względu na różnice w budowie, brzmieniu, stroju i technice gry, a przez to i w możliwościach wykonawczych pomiędzy instrumentami, kompozycje będą wymagały opracowania (głównie pod kątem faktury, aplikatury i ornamentacji). Umiejętna transkrypcja – uwzględniająca cechy wspólne obu gitar, zachowująca, gdzie to tylko możliwe, idiom gitary angielskiej i estetykę epoki oraz wykorzystująca bogate możliwości wykonawcze i techniki charakterystyczne dla gitary klasycznej – pozwoli w pełni ukazać charakter, ekspresję i intencje dzieł, a przede wszystkim odda tę muzykę naszym czasom.

Takiego właśnie opracowania sześciu sonat solowych¹⁹ Tommasa Giordaniego, pochodzących ze zbioru *Six Solos for a Guitar with a thorough Bass for the*

¹⁸ Tematem niniejszego opracowania jest zapomniana muzyka gitarowa II połowy XVIII wieku. Pamiętać jednak należy, że repertuar na gitarę angielską był pisany także na początku XIX wieku, jednak okres ten, nazywany „złotym wiekiem gitary”, obfitował już w bardzo bogatą literaturę komponowaną na najbardziej wówczas popularną gitarę hiszpańską.

¹⁹ W rozumieniu barokowych sonat *da camera*, czyli napisanych na instrument solowy – tu gitarę angielską – oraz *basso continuo*.

Harpicord and one Trio for a Guitar, Violin and Bass, wydanego w Londynie w 1780 roku przez Longman & Broderip, dokonała autorka niniejszego artykułu we współpracy z klawesynistką – dr Pauliną Tkaczyk-Cichoń²⁰. Proces transkrypcji na gitarę klasyczną został szczegółowo opisany w dysertacji doktorskiej pt. „*Sześć sonat solowych na gitarę angielską*” Tommaso Giordaniego w perspektywie wykonawstwa historycznego i współczesnego (2020)²¹, a dzieło artystyczne zarejestrowane (w całości – po raz pierwszy w historii fonografii) na dołączonej do pracy płycie CD. Obecnie sonaty te, w wykonaniu autorki, prezentowane są podczas festiwali, cykli koncertowych, a także wielu konferencji o zasięgu krajowym i międzynarodowym. W sieci dostępne są też nagrania video.

Warto sięgać po literaturę na gitarę angielską, gdyż przywrócenie jej do życia – poprzez zainteresowanie omawianymi dziełami, wprowadzenie ich w obieg, badanie czy wreszcie włączenie do aktualnego repertuaru koncertowego, kanonu akademickiego i szkolnego – pomoże nie tylko zgłębić budowę i możliwości wykonawcze nieznaną dziś *guittar* (i właściwej dla niej techniki gry, aplikatury i artykulacji) oraz poznać twórczość (i jej cechy), ale przede wszystkim **uzupełnić obraz zmieniającej się estetyki całego XVIII stulecia**. Kompozycje te doskonale **wypełniają istniejącą lukę repertuarową w twórczości gitarowej II połowy XVIII wieku**, otwierając szeroką perspektywę ich wykonywania, czego najważniejszą konsekwencją jest **zachowanie ciągłości literatury gitarowej od czasów renesansu – aż do dziś**.

Bibliografia

Źródła

- „Gazetteer and New Daily Advertiser”, 9.12.1768.
 Allen Charles, *The polite lady, or, A course of female education: in a series of letters, from a mother to her daughter*, wyd. 4, J. Exshaw, Dublin 1779.
 Armstrong Robert Bruce, *Musical instruments. English and Irish instruments*, t. 2, T.A. Constable, Edynburg 1908.
 Bremner Robert, *Instructions For The Guitar*, R. Bremner, Edynburg 1758.
 Fredro Aleksander, *Zemsta. Komedia w czterech aktach, wierszem*, Złoczów 1893.

²⁰ Jako że sonaty napisane są na gitarę z towarzyszeniem *basso continuo* realizowanego na klawesynie, w nagraniu i opracowaniu partii *b.c.* wzięła również udział klawesynistka – dr Paulina Tkaczyk-Cichoń.

²¹ M. Żegleń-Włodarczyk, „*Sześć sonat solowych na gitarę angielską*” Tommaso Giordaniego w perspektywie wykonawstwa historycznego i współczesnego, wydruk komputerowy pracy doktorskiej pisanej pod kierunkiem prof. R. Orzechowskiej, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, Kraków 2020.

- Geminiani Francesco, *The Art of Playing the Guitar or Cittra*, Edynburg 1760.
- Gołębiowski Łukasz, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach*, N. Glücksberg, Warszawa 1831.
- Marella Giovanni Battista, *Sixty-six Lessons for the Cetra or Guittar, in every key, both flat and sharp*, G.B. Marella, Londyn 1758.
- Wójcicki Kazimierz Władysław, *Warszawa, jej życie umysłowe i ruch literacki w ciągu lat trzydziestu: (od 1800–1830 r.)*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1880.

Monografie

- Goldberg Halina, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford University Press, Nowy Jork 2008.
- Moreno José Miguel, *Vihuela, guitarra barroca, guitarra clásico-romántica*, Glossa Music, S.L., Madryt 2000.

Artykuły

- Gurgul Wojciech, *Gitara angielska w polskiej kulturze muzycznej*, „Muzyka” 2022, nr 1, s. 65–95, [<https://doi.org/10.36744/m.1147>].
- Włodarczyk Małgorzata, *Bach i co dalej? Rzecz o zapomnianej literaturze gitarowej II połowy XVIII wieku i o gitarze angielskiej*, „MusiQs” 2018, nr 6, s. 3.

Dysertacje doktorskie

- Pouloupoulos Panagiotis, *The Guittar in the British Isles, 1750–1810*, wydruk komputerowy pracy doktorskiej pisanej pod kierunkiem dr. D. Martina i prof. A. Myersa, University of Edinburgh, Edynburg 2011.
- Żegleń-Włodarczyk Małgorzata, *„Sześć sonat solowych na gitarę angielską” Tommaso Giordaniego w perspektywie wykonawstwa historycznego i współczesnego*, wydruk komputerowy pracy doktorskiej pisanej pod kierunkiem prof. R. Orzechowskiej, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, Kraków 2020.

Internet

- Devis Arthur, *A Lady in Blue*, 1757, źródło: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/devis-a-lady-in-blue-t01884> [stan z 23.06. 2018].
- Hipkins Edith, *With her sweet fingers*, 1883, źródło: <https://artuk.org/discover/artworks/with-thy-sweet-fingers-149441> [stan z 13.10. 2022].
- Kloss Jürgen, *The „Guittar” In Britain 1753–1800*, źródło: <http://www.justanothertune.com> [stan z 25.06. 2018].
- Spencer Robert, Harwood Ian, *English guitar*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08823>],

źródło: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008823> [stan z 23.06.2018].

Wright Joseph, *Mrs. Robert Gwilym*, 1766, źródło: <https://www.bridgemanimages.com/en-US/wright-of-derby/mrs-robert-gwilym-1766-oil-on-canvas/oil-on-canvas/asset/6210917fbclid=IwAR29RxGd3PxeknEj7tifjVMTw2uy1k8i6D0nBm-DZiHcRTqMp8q8L8-iiHI> [stan z 13. 10. 2022].

The English guitar and the forgotten guitar repertoire of the second half of the 18th century

Abstract

The time leading up to one of the most important periods in the history of guitar music – “the golden age of the guitar” in the first half of the 19th century – was the heyday of European cities such as London, Paris, Vienna or Dresden. Music was the main source of entertainment for royalty and high society, and numerous music publications, sheet music editions and instrument handbooks were being created. Manufactures tried to outdo each other in structural innovations, refining and patenting increasingly interesting instruments. One such instrument was the immensely popular English guitar (guittar), which differed in design and tuning from the instrument we know today.

At present, it would be futile to look for the guitar repertoire of the second half of the 18th century on concert stages or in academic curricula (with a few exceptions, such as Luigi Boccherini's quintets or Giuseppe Antonio Brescianello's partitas), and English music is almost nowhere to be found. It is, to a large extent, undiscovered and nearly forgotten. Bringing it back to life will not only provide insight into the design and performing capabilities of the now unknown guittar (as well as its distinctive playing technique, fingering and articulation) and allow us to learn more about the works composed for the instrument (and their characteristic features), but – above all – give a full picture of the evolving aesthetics of the 18th century. These compositions will also fill the existing gap in the guitar repertoire of the second half of the 18th century, offering broad prospects for their performance in the future. The most important consequence of that is the preservation of the continuity of guitar literature from the Renaissance to the present day, and the resulting possibility to make the world described in Leopold Mozart's or Carl Philipp Emanuel Bach's treatises tangible.

Keywords: English guitar, guittar, guitar repertoire of the second half of the 18th century, English guitar design, guitar makers.