



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2024.19.12>

Małgorzata ŻEGLEŃ-WŁODARCZYK

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

Zespół Szkół Muzycznych w Wieliczce

e-mail: mwlodarc@vp.pl

Autorski system transkrypcji na gitarę klasyczną literatury skomponowanej na gitarę angielską (*guitar*)

Jak cytować [how to cite]: M. Żegleń-Włodarczyk, *Autorski system transkrypcji na gitarę klasyczną literatury skomponowanej na gitarę angielską (guitar)*, „Edukacja Muzyczna” 2024, t. 19, s. 255–276, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2024.19.12>.

Streszczenie

Niniejsza praca ma na celu przedstawienie nowego, autorskiego systemu transkrypcji na gitarę klasyczną twórczości pierwotnie skomponowanej na gitarę angielską (*guitar*). Instrument ten, dziś zapomniany, cieszył się popularnością na rynku europejskim i w koloniach brytyjskich głównie w II połowie XVIII wieku. Powstała na niego bogata, odznaczająca się znaczną wartością artystyczną i dydaktyczną, literatura muzyczna, która dotychczas w dużej mierze nie została zbadana. Brakuje również jej obecności w programach koncertowych i edukacyjnych. Sięgając po nią, uzyskamy wgląd w ów, niezwykle istotny w swoich czasach, instrument oraz wypełnimy lukę w repertuarze gitarowym, zapewniając jego historyczną ciągłość od renesansu do chwili obecnej.

Różnice w konstrukcji i stroju między instrumentem historycznym a współczesnym niosą ze sobą konkretne problemy wykonawcze. Dotyczą one choćby odwzorowania aplikatury (palcowania) czy zachowania faktury, co rodzi potrzebę stworzenia przekładu dedykowanego gitarze klasycznej. System transkrypcji opracowany przez autorkę artykułu opiera się na wykorzystaniu możliwości dzisiejszej gitary, ale z uwzględnieniem cech wspólnych obu instrumentów, idiomu *guitar*, założeń estetycznych epoki, jak najlepszego brzmienia czy komfortu wykonania.

Słowa kluczowe: gitara angielska, *guitar*, repertuar gitarowy II połowy XVIII wieku, transkrypcja.

Data zgłoszenia: 31.07.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 12.12.2024/28.12.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 12.12.2024/28.12.2024

Data akceptacji: 29.12.2024

Wprowadzenie

Znaczące różnice w budowie i stroju – a przez to także w barwie czy aplikaturze – pomiędzy gitarą angielską (*guitar*) a obecną klasyczną implikują konieczność transkrypcji zapomnianej dziś twórczości na ten historyczny instrument, co może być zniechęcające dla współczesnego gitarzysty. Opracowane przez autorkę narzędzie pomyślane zostało jako pomoc przyczyniająca się do poszerzenia repertuaru gitarowego o nieznanne kompozycje na *guitar* pochodzące z II połowy XVIII, ale też i z początku XIX wieku¹. Aby wykonywać na gitarze klasycznej tę literaturę, należy obrać odpowiedni system transkrypcji. Opracowania takiego podjęła się autorka niniejszego artykułu. Do rozwiązania głównego problemu pracy konieczne było porównanie obu instrumentów (pod kątem brzmienia, możliwości wykonawczych oraz techniki gry), ustalenie ich cech wspólnych, a przede wszystkim wiedza na temat wykonawstwa historycznego i odniesienie jej do współczesnej praktyki.

1. Gitara angielska (*guitar*) i gitara klasyczna – porównanie budowy i możliwości wykonawczych

Gitara angielska funkcjonowała w wielu odmianach². Instrument ten najczęściej spotykany był na Wyspach Brytyjskich³. Tam też napisano na niego najwięcej literatury i szkół gry. *Guitar* posiadała na ogół⁴ 6 chórów – w których umieszczone było 10 strun: 4 pierwsze podwójne (strojone *unisono*), 2 basowe pojedyncze⁵ – oraz strój otwarty C. Takie gitary produkował m.in. Frederick Hintz (1711–1772) – „twórca gitary dla jej Królewskiej Mości i Rodziny Królewskiej”⁶ – czy najbardziej prestiżowe zakłady, jak Longman & Broderip. Do tego też modelu autorka odniosła swoje rozważania.

¹ Dotyczy m.in. polskiej muzyki na gitarę angielską.

² Zob. M. Żegleń-Włodarczyk, *Gitara angielska i zapomniany repertuar gitarowy II połowy XVIII wieku*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 121–138, [DOI: 10.16926/em.2022.17.10].

³ Ph. Coggin, *This Easy and Agreeable Instrument: A History of the English Guitar*, „Early Music” 1987, t. 15, nr 2, s. 204–218, [DOI: 10.1093/earlyj/xv.2.205]; F.W. Galpin, *Old English Instruments of Music: Their History and Character*, Methuen, Londyn 1910, s. 31.

⁴ R. Spencer, I. Harwood, *English guitar*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, [DOI: 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 23.06.2024].

⁵ D. Rutherford, *The Ladies' Pocket Guide or The Compleat Tutor for the Guittar*, D. Rutherford, Londyn ok. 1756; R.B. Armstrong, *Musical instruments. English and Irish instruments*, t. 2, T.A. Constable, Edynburg 1908, s. 16.

⁶ J. Kloss, *Frederick Hintz – Guittar-maker to her Majesty and the Royal Family*, [w:] *The „Guitar” In Britain 1753–1800*, źródło: <http://www.justanothertune.com>, [stan z 23.06.2024].

Aby porównać gitarę angielską z klasyczną, należy zadać sobie pytanie: jak ten historyczny instrument ma się do dzisiejszego i jak to wpływa na problematykę wykonawczą z perspektywy rozwoju instrumentu?

W tabeli 1. zestawione zostały główne różnice w budowie, technice gry i zapisie dźwięków dla obu omawianych gitar⁷. Jak wynika z tabeli, *guitar* ma mniejszą menzurę, a więc bardziej zbliżone progi, dzięki czemu podczas gry nie spotyka się szerokich układów palców w lewej ręce. Jest cichsza i mniej podatna na różnicowanie dynamiczne i barwowe. Mniejsze pudło rezonansowe wpływa także na krótsze wybrzmienie dźwięków.

Kluczową różnicą jest strój otwarty *guitar*, przez co m.in. nie ma możliwości odwzorowania na gitarze klasycznej oryginalnej aplikatury. Metalowe struny wykluczają też grę paznokciami i mają inną, niż nylonowe/kompozytowe, barwę dźwięku. Z kolei zastosowanie podwójnych strun wymaga większej precyzji, a dodatkowo nie da się na nich wykonać skomplikowanych ozdobników.

Tabela 1. Porównanie gitary angielskiej (wg modelu produkowanego przez zakłady Longman & Broderip z 1780 roku) i klasycznej – podstawowe różnice

	gitara angielska	gitara klasyczna
menzura	ok. 42 cm	65 cm
strój	c e gg c ¹ c ¹ e ¹ e ¹ g ¹ g ¹	E A d g h e ¹
liczba progów	12	19
skala	2,5 oktawy	3,5 oktawy
struny – materiał	metalowe	nylonowe/kompozytowe (basowe z metalową owijką)
liczba strun	10 (w tym 4 podwójne), 6 chórów	6
technika gry – prawa ręka	palce – zbliżona do lutniowej (mały palec oparty o pudło rezonansowe)	palce, paznokcie
zapis	nutowy (przenośnik oktawowy), sporadycznie tabulatury	nutowy (przenośnik oktawowy)
trzymanie instrumentu	zbliżone do lutni, pasek	podnózek/podgitarnik

Źródło: opracowanie własne

Jednak instrumenty mają wiele cech wspólnych, a przez to możliwości technicznych i wykonawczych. Na obu stosuje się różnicowanie dynamiczne, artykulacyjne, rejestrację barwową, chwytów poprzeczne *barré*, techniki takie, jak: *arpeggio*, *legato*, *portamento*, *vibrato*, tłumienie niepożądanych dźwięków czy też wykorzystanie kapodastra do zmian tonacji.

⁷ Podczas porównania odniesiono się do najpopularniejszego (produkowanego ok. 1780 roku przez zakłady Longman & Broderip) modelu gitary angielskiej.

1.1. Wykonawstwo historyczne

Analizując bogatą literaturę na gitarę angielską, zaobserwować można, iż pisana była w taki sposób, aby w największym stopniu ograniczyć trudności techniczne. Stosowano nieskomplikowaną „domyślną” aplikaturę, puste struny, możliwie najłatwiejsze układy palców i niskie pozycje (głównie I i II). W miejscach, w których zachowanie faktury sprawiałoby problemy wykonawcy, widoczne są niekonsekwencje w postaci redukcji prowadzonych głosów.



Rycina 1. Uproszczenie faktury – niekonsekwentne prowadzenie melodii dwudźwiękami w sonacie⁸ I – cz. *Largo* – Tommaso Giordaniego (ca. 1730–1806)

Tonacje utworów dopasowywano do stroju. Większość kompozycji (czy też opracowań przeznaczonych na *guitar* o stroju otwartym C) była napisana w C-dur⁹ (rzadziej c-moll lub a-moll), dzięki czemu twórcy wykorzystywali naturalny rezonans instrumentu. Kierowanie się takimi właśnie pragmatycznymi względami wydawało się o wiele ważniejsze niż właściwe dla epoki myślenie retyoryczne – wyrażające afekt i wymowę muzyki znaczenie tonacji.

Jak podają źródła historyczne, stosowano podczas gry różne techniki charakterystyczne, jak *arpeggio* przy użyciu jednego palca prawej ręki – w górę lub w dół¹⁰, tryl uzyskiwany przez samo *vibrato*¹¹ czy *legato* wykonywane za pomocą lewej ręki¹². Znamienne i idiomatyczne dla gitary angielskiej ze względu na strój są również często spotykane ozdobniki w dwudźwiękach.



Rycina 2. Początek *Allegro* z sonaty IV zawierający idiomatyczne dla *guitar* podwójne appogiatury w tercjach

⁸ 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.

⁹ Również G-dur/A-dur – odpowiednio dla *guitar* o stroju otwartym G lub A. Zob. J. Oswald, *A Compleat Tutor for the Guittar, with Two Scales shewing the Method of Playing in the keys of C and G*, nakł. autora, Londyn 1760; G.B. Marella, *Compositions for the Cetra or Guittar op. 4 Book II of Guittar Lessons*, nakł. autora, Londyn 1762.

¹⁰ R. Bremner, *Instructions For The Guitar*, nakł. autora, Edynburg 1758.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

Należy także wziąć pod uwagę, że na wykonawstwo ma wpływ wielkość instrumentu, sposób trzymania, możliwości wykonawcze i techniczne, a przede wszystkim ograniczenia wynikające z podwójnych metalowych strun oraz małego wolumenu.

1.2. Wykonawstwo współczesne – problematyka

Poszerzając repertuar o utwory skomponowane na historyczną gitarę, współczesny gitarzysta z pewnością napotka trudności wykonawcze. Główną przyczyną tych problemów są wcześniej wspomniane różnice między instrumentami. Przez wiele sposobów palcowania jednego miejsca aplikatura musi być gruntownie przemyślana. Zdarza się, iż łatwe do wykonania na *guitar* dźwięki, grane na pustych strunach, na współczesnym instrumencie wymagają trudnych, szerokich układów palców, grania w wysokich pozycjach, stosowania chwytu poprzecznego *barré* oraz częstych zmian pozycji. Ponieważ nie jest możliwe dokładne odtworzenie wszystkich zapisanych dźwięków i struktur harmoniczných (na przykład identycznego układu akordów), transkrypcja wymaga również dostosowania faktury. Konieczne jest także opracowanie utworów pod względem formy (zazwyczaj z powodu błędów wydawniczych) oraz ornamentacji. Niektóre ozdobniki, w tym wspomniane appogiatury w dwudźwiękach, nie mogą w pełni zostać zrealizowane na gitarze klasycznej. Z kolei na jej pojedynczych strunach możliwe jest wykonanie bardziej skomplikowanych, długich ornamentów. Trzeba też uwzględnić stosowanie środków wyrazu typowych dla estetyki muzyki drugiej połowy XVIII wieku oraz – co niezwykle istotne – wykorzystanie możliwości i technik charakterystycznych dla dzisiejszego instrumentu, jak w szczególności: kształtowanie dźwięku za pomocą paznokci, częstsze niż na *guitar* użycie *legato*, różnicowanie artykulacji, dynamiki, barwy i agogiki.

Do zobrazowania problematyki wykonawczej posłużą przykłady nutowe sonat¹³, ze zbioru pt. *Six Solos¹⁴ for a Guitar with a thorough Bass for the Harpsicord and one Trio for a Guitar, Violin and Bass*, autorstwa T. Giordaniego. Zbiór ten został wydany w Londynie w 1780 roku nakładem Longman & Broderip. Wszystkie *solos* zostały opracowane na gitarę klasyczną i nagrane przez autorkę pracy.

¹³ Tu w rozumieniu barokowych sonat solowych (*a 1 da camera*). Zob. M. Żegleń-Włodarczyk, „Sześć sonat solowych na gitarę angielską” Tommaso Giordaniego w perspektywie wykonawstwa historycznego i współczesnego, wydruk komputerowy, praca doktorska, promotor: prof. R. Orzechowska, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, Kraków 2020, s. 30, 42–43.

¹⁴ *Solos* (ang.) – pl. *solo*. Określenie to stosowano zwykle dla utworów pisanych na jeden głos/instrument solowy – tu gitarę angielską – z akompaniamentem *basso continuo* i było ono równoznaczne ze sformułowaniem „sonata solowa” – *a uno/a 1*. Takie nazewnictwo powszechne było również w Anglii, gdzie słowo „sonata” odnosiło się raczej do sonat triowych. Zob. P. Wilk, *Sonata na skrzypce solo w siedemnastowiecznych Włoszech*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2005, s. 60, 64–65; oraz W.S. Newman, *The sonata in the Baroque era*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1959, s. 21.

Różnice w **aplikaturze** wynikające ze stroju ilustruje fragment *Tempo di Menuetto* z sonaty II (rycina 3). Jest on łatwy do wykonania na *guitar* – cały takt grany jest na pustych strunach, a przejście do następnego wymaga postawienia w I pozycji dwóch palców lewej ręki¹⁵ – 1 i 2. Na gitarze klasycznej konieczna jest natomiast czterokrotna zmiana pozycji (III-VII-V-III) i przejście w szybkim tempie na niewygodny akord w szerokim układzie palców – 1, 3 i 4 (porównaj rycina 3).



gitarra klasyczna

gitarra angielska



Rycina 3. Fragment *Var. 2* z *Tempo di Menuetto* z sonaty II T. Giordaniego – zapis nutowy opracowany na gitarę klasyczną oraz porównanie położenia palców lewej ręki na gitarze klasycznej i angielskiej (tabulatura)

Podobną trudność niosą za sobą często pojawiające się ze względu na tonację utworów akordy C-dur zakończone dźwiękiem c w oktawie dwukreślnej. Na gitarze angielskiej gra się je z użyciem pięciu pustych strun oraz tylko jednego palca lewej ręki postawionego na V progu struny ①. Na klasycznej zaś wymagają użycia chwytu poprzecznego *barré* w V pozycji oraz mało wygodnego, szerokiego układu palców lewej ręki, co nie daje dobrego efektu brzmieniowego, szczególnie podczas szybkiej zmiany pozycji. Najlepszym rozwiązaniem wydaje się zamiana kolejności środkowych składników tego akordu. Dzięki niej uzyskać można łatwo do zagrania C-dur w VIII pozycji.

Modyfikacja taka nie wpływa ani na zmianę harmonii, ani melodii. Zastosowanie jej m.in. w końcowym fragmencie *Largo* z sonaty I pozwoliło – podobnie jak na *guitar* – na wykonanie dłuższego odcinka w jednej pozycji, bez podnoszenia palców, a więc uzyskanie pełnego brzmienia przez cały czas trwania akordu.

Podczas opracowywania aplikatury w sonatach brany był pod uwagę także czynnik barwowy. Przykład stanowić może pochod tercjowy z *Andantino* z so-

¹⁵ Oznaczenia palców lewej ręki są zgodnie z konwencją obowiązującą w aplikaturze gitarowej: 1 – palec wskazujący, 2 – palec środkowy, 3 – palec serdeczny, 4 – palec mały.

naty II, wykonywany na *guitar* na pustych strunach w I pozycji. Jednak zagranie go na gitarze klasycznej na strunach ② i ③ nie niesie ze sobą trudności technicznych, a dodatkowo pozwala uzyskać jednolitą barwę na całym odcinku.

gitarra klasyczna gitarra angielska



	8	8	5
T	5	8	0
A	5	9	0
B	7	10	0
	8	8	0

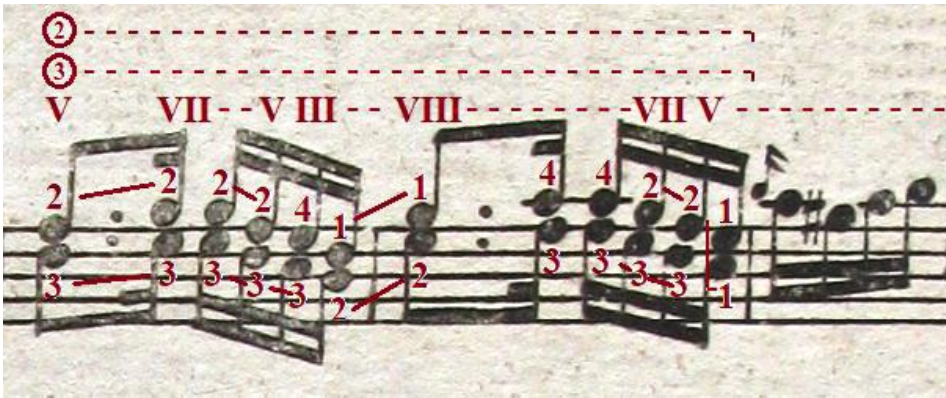
Rycina 4. Akord C-dur z *Largo* z sonaty I – miejsce położenia palców lewej ręki na gitarze klasycznej (oryginalny układ dźwięków – po lewej, transkrypcja – w środku) i angielskiej (po prawej)



gitarra angielska

	0	5	0	5	5
T	0	0	0	0	0
A	0	0	0	0	0
B	0	0	0	0	0

Rycina 5. Zakończenie *Largo* z sonaty I – zapis nutowy (u góry) oraz położenie palców lewej ręki na gitarze angielskiej (na dole)

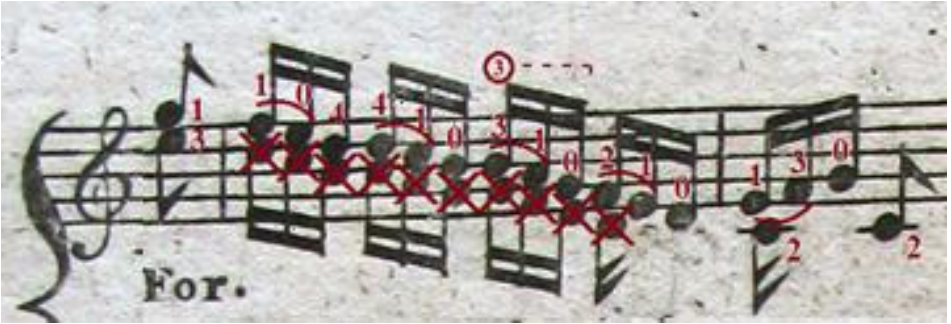


Rycina 6. Pochód tercjowy z *Andantino* (C-dur) z sonaty II – opracowanie na gitarę klasyczną

Dopasowana do możliwości gitary angielskiej **faktura** nie zawsze możliwa jest do odtworzenia na dzisiejszym instrumencie. Często wymaga opracowania. Trzeba się liczyć z koniecznością jej uproszczenia, np. w szybkiej części *Allegro* z sonaty VI, gdzie łatwe do wykonania na *guitar* dwudźwięki (prowadzone notabene przez kompozytora niekonsekwentnie z powodu zbyt wąskiej skali instrumentu) brzmią niekorzystnie na gitarze klasycznej. Wymagają szybkich zmian pozycji i trudnej aplikatury. Rezygnacja z dolnego głosu w tercjach i zastosowanie techniki *legato* w transkrypcji pozwalają na uzyskanie szybszego tempa oraz lekkości. Za takim rozwiązaniem przemawia także fakt, że T. Giordani nie był gitarzystą, zajmował się w dużej mierze – jako dyrygent i dyrektor teatrów królewskich w Londynie i Dublinie – pisaniem i wystawianiem oper¹⁶. Gitara w jego twórczości pojawia się epizodycznie, a zbiór *Six solos...* jest jedynym napisanym na *guitar*, jako instrument solowy, dziełem. Można przypuszczać, iż taka faktura wynika z nikłej znajomości instrumentu i bardziej dla niego naturalnego myślenia dużym aparatem wykonawczym, dla którego zrealizowanie wielu dźwięków naraz nie stanowi problemu. Poparcia dla tej tezy należy poszukiwać u najważniejszych kompozytów-gitarzystów z tego okresu. Studiując takie materiały nutowe, jak *Twelve Divertimenti for the Guitar* (1759) Jamesa Oswalda (1710–1769) czy szkołę gry *Instructions For The Guitar* (1758)¹⁷ Roberta Bremnera (ca. 1713–1789), rzadko zauważa się wielodźwięki w szybkich częściach, raczej jest to pojedyncza linia melodyczna.

¹⁶ I. Cholij, *Giordani, Tommaso* (hasło), [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 9, Nowy Jork – Londyn 2001, s. 885–887; D.M. Greene, *Tommaso Giordani* (hasło), [w:] *Biographical Encyclopedia of Composers*, t. 1, The Reproducing Piano Roll Fundation, Cleveland 1985–2007, s. 350; A. Klein, *Giordani, Tommaso* (hasło), [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), część biograficzna, t. 7, Bärenreiter, Kassel 2002, s. 990–992.

¹⁷ R. Bremner, op. cit.



Rycina 7. Pochód tercjowy w *Allegro* z sonaty IV – zapis nutowy oraz opracowanie na gitarę klasyczną

Zdarza się, że korzystniejsze dla brzmienia, ze względu na możliwości gitary klasycznej, jest wzbogacenie faktury. Dotyczy to m.in. miejsc, w których T. Giodani rezygnuje w środku frazy z dolnego głosu w dwudźwiękach, a z kolei na instrumencie współczesnym nie stanowią one większych problemów, toteż w transkrypcji zachować można oba głosy.



gitarra angielska

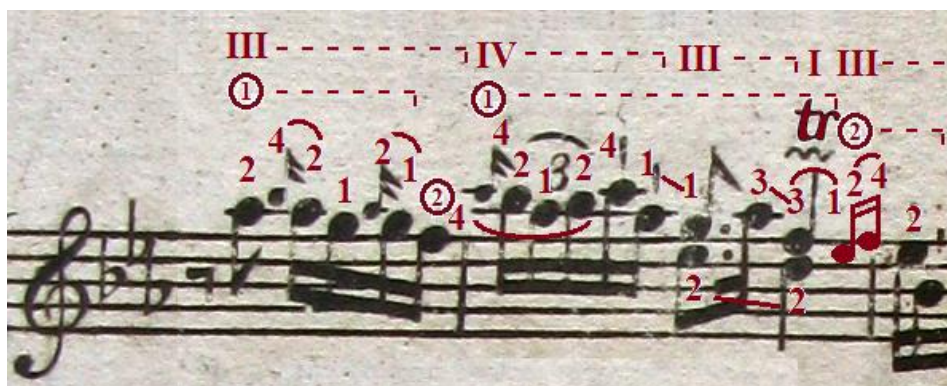
	III - 7					
	0	2	4	5		
T	0	1	0	1	3	5
A	0	2				0
B						

Rycina 8. Fragment *Largo* z sonaty I – opracowanie na gitarę klasyczną (po lewej) oraz wykonanie pochodu tercjowego na gitarze angielskiej (po prawej)

Inny przykład stanowi akord G-dur, którego dźwięki na *guitar* nie leżą na sąsiednich strunach, nie da się więc zagrać ich kciukiem prawej ręki w postaci nieprzerwanego *arpeggio*. Warto jednak na instrumencie dzisiejszym wykonać go jako sześciódźwięk, uzyskując większą spójność brzmienia, a nawet – w zależności od miejsca – charakteru czy faktury.

Z powodu różnych możliwości wykonawczych gitar, ale i naturalnej dla estetyki II połowy XVIII wieku praktyki dodawania własnych ozdóbek, opracowania wymaga również **ornamentacja**.

W utworach spotkać można m.in. appogiatury długie i krótkie, tryle, mordenty, obiegniki, *Schleiffer/slur* czy dyminucje. Większość jest wykonalna na instrumencie współczesnym, inne wymagają przemyślenia. Wskazówki w zakresie własnych zdobień znajdują się w 2. części artykułu, opatrzonej podtytułem *Zgodność z założeniami estetycznymi II połowy XVIII wieku...*



Rycina 9. Fragment *Largo* z sonaty III zawierający ozdobniki możliwe do wykonania na gitarze klasycznej – opracowanie na gitarę klasyczną

Kolejnym aspektem wymagającym omówienia jest **barwa dźwięku**. Na obu gitarach stosuje się rejestry barwowe, choć na klasycznej – m.in. ze względu na większe pudło rezonansowe czy materiał, z którego wykonane są struny – są one bardziej wyraźne. W historycznych wydaniach repertuaru pisanego na *guitar* nie pojawiają się żadne oznaczenia odnoszące się do wydobywania dźwięku przy mostku (*sul ponticello*), nad gryfem (*sul tasto*) czy blisko otworu rezonansowego (*ordinario*). Jednak autorzy szkół gry zalecali zaawansowanym muzykom różnicowanie dźwięku przy pomocy prawej ręki:

The true Fort of the Instrument is best produced by touching the Strings between the Sound-hole and the Bridge, tho' it will occasion a pleasing Variety to play some Times near the Bridge, and afterwards as far up as the Little-finger will allow the others to reach; the Tone of the one representing the Lute, and the other the Pipe or Organ.

[Prawdziwą moc instrumentu najlepiej oddać, dotykając strun między otworem rezonansowym a mostkiem, choć przyjemne urozmaicenie [barwy dźwięku] można uzyskać, grając czasami w pobliżu mostka, a następnie tak daleko, na ile mały palec pozwoli dosięgnąć reszcie [palców]; ton jednego przypomina lutnię, a drugiego piszczałkę lub organy]¹⁸.

Uznać zatem można, że liczyli oni na samodzielność wykonawców, wykorzystując tymczasem do zmiany barwy inne narzędzia, jak przeniesienie motywu lub dłuższego odcinka o oktawę, zmiany artykulacyjne, dynamiczne czy zagęszczenia fakturalne.

W celu pełniejszego oddania charakteru utworów, podkreślenia kontrastu między częściami, odcinkami lub motywami, zróżnicowania materiału muzycznego i wzbogacenia wyrazu artystycznego, dokonując transkrypcji, należy zatem zaproponować własną rejestrację barwową, dopasowaną do charakteru muzyki.

¹⁸ Ibidem. Tłumaczenie własne, 2024.

Nie można zapominać, iż w oryginalnych drukach z XVIII wieku często pojawiają się różnego rodzaju błędy, w tym wydawnicze, ale i inne niejasności. Dotyczą one choćby zapisu ozdobników, znaków repetycji (jak brak dwóch kropek obok pionowych linii, choć znak ten – „dwie pionowe linie bez kropek”¹⁹ – jak pisał Johann Joachim Quantz [1697–1773], mógł pełnić funkcję repetycji), nie stosowania I i II volty czy odpowiedniej liczby znaków chromatycznych umieszczonych przy kluczu (np. dwa bemole zamiast trzech w tonacji c-moll), przez co możliwe jest niepoprawne określenie formy lub tonacji utworów. Był to problem tak powszechny, że wspominał o nim Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788):

Wydawca zrobił z siebie durnia i dodał [ozdobniki] bez mojej zgody i wiedzy pod moim nazwiskiem. [...] ...jestem całkowicie pewien, że [sonaty] albo w ogóle nie są mojego autorstwa, albo co najwyżej są to [...] źle skopiowane rzeczy, co zdarza się nagminnie²⁰.

Z kolei we wprowadzeniu do drugiej części swojego traktatu napisał:

[...] należy od razu sprawdzić oznaczenia tonacji, które mogą być zapisane w inny niż [...] poprawny sposób. W przeszłości d-moll rzadko zawierała b, czy c-moll as itd. Niektórzy kompozytorzy nadal piszą w ten sposób, czy to z przyzwyczajenia, czy z zamiłowania do przeżytków, czy też może i dla innych powodów²¹.

Przykładem ukazującym niejasny zapis znaków repetycji, brak oznaczenia I i II volty oraz umieszczenie dwóch bemoli przy kluczu w tonacji c-moll może być *Larghetto* z sonaty V.



Rycina 10. Początek (po lewej) oraz ostatni takt części I i początek części II (po prawej) *Larghetto* z sonaty V

Wymaga on opracowania pod względem liczby znaków przykluczowych i formy w następujący sposób:

¹⁹ J.J. Quantz, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. M. Nahajowski, Akademia Muzyczna, Łódź 2012, s. 61.

²⁰ C.Ph.E. Bach, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, tłum. J. Solecka, M. Kraft, Astraia, Kraków 2017, s. 88.

²¹ Ibidem, s. 216.



Rycina 11. Opracowanie ostatniego taktu części A *Larghetto* z sonaty V na gitarę klasyczną (wyd. Edition Schott)

2. System transkrypcji na gitarę klasyczną twórczości skomponowanej na gitarę angielską (*guitar*)

Analiza wybranej (brytyjskiej i polskiej) twórczości na gitarę angielską, traktatów z epoki, publikacji współczesnych oraz porównanie XVIII-wiecznego i dzisiejszego instrumentu (pod kątem brzmienia, możliwości wykonawczych, techniki gry i cech wspólnych), a przede wszystkim wiedza dotycząca wykonawstwa historycznego – pozwoliły autorce opracować system transkrypcji i wielokrotnie zaimplementować go podczas wykonywania na gitarze klasycznej utworów pisanych na *guitar*. Z racji wielości i różnorodności problemów wykonawczych nie wskazuje on jednego, konkretnego rozwiązania ich wszystkich. W zamyśle stanowić ma jedynie narzędzie, wsparcie i pomoc dla gitarzystów sięgających po literaturę komponowaną na instrument o innym, niż obecnie stosowany, stroju.

Dokonując opracowań, każdy powinien kierować się własnymi możliwościami, upodobaniami i smakiem muzycznym, jednak wykonawstwo współczesne powinno być zgodne z historycznymi zasadami estetycznymi²² oraz zdeterminowane brzmieniem i – z pragmatycznego punktu widzenia – wygodą gry. Najważniejsze założenia systemu opisane zostały poniżej.

2.1. Zachowanie charakteru, ekspresji oraz intencji kompozytora i dzieła

Przystępując do opracowania na gitarę klasyczną twórczości pisanej na *guitar*, trzeba pamiętać, iż na instrumencie dzisiejszym nie zabrmi ona tak samo, jak na historycznym. Rekonstrukcja taka nie jest ani możliwa, ani konieczna, nie jest też celem autorki. W dawnym repertuarze gitarzystów często pojawiają się utwory przeznaczone na lutnię, gitarę barokową, vihuelę, a nawet klawesyn, wiolonczelę czy skrzypce, i wykonywane są z pełną świadomością, że nie da się odtworzyć ich oryginalnego brzmienia.

²² Więcej na temat założeń estetycznych okresu przejściowego między barokiem a klasycyzmem znaleźć można w takich źródłach, jak: S. Łobaczewska, *Style muzyczne*, t. 1, cz. 1, PWM, Kraków 1960, czy E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Jagiellonica, Kraków 1997.

Nie ulega wątpliwości, że podczas transkrypcji zawsze należy brać pod uwagę interpretację – uchwycić wszelkie „afekty”, charakter i ekspresję dzieła, mając na względzie cechy wspólne obu instrumentów i możliwości wykonawcze gitary klasycznej. Jak pisze J.J. Quanz:

Wykonawca musi starać się wczuć zarówno w podstawowe, jak i poboczne namiętności utworu, które ma wyrazić. A skoro w większości utworów uczucia podlegają zasadzie ciągłej zmienności, wykonawca musi wiedzieć, jak odgadnąć ich naturę, zawartą w każdym pomysle i starać się uczynić swoje wykonanie adekwatnym do afektów pojawiających się w utworze. Tylko w ten sposób wykonawca odgadnie intencje i zamysł kompozytora. Istnieją przecież rozmaite rodzaje żywości i smutku²³.

We właściwym odczytaniu nastroju i intencji kompozytora pomoc mogą zapisać nad nutami określenia dotyczące charakteru czy tempa. Mimo że elementy te są integralnie ze sobą związane, to samo tempo zależne jest od indywidualnych upodobań wykonawcy, obsady czy możliwości i ograniczeń instrumentu/aparatu wykonawczego. Według C.Ph.E. Bacha:

Rodzaj tempa [...] dobiera się zasadniczo do treści utworu, ale w szczególności zależy on od najszybszych nut i figur, jakie się w nim znajdują. Dzięki takiemu rozeznaniu uchroni się *Allegro* przed przyspieszeniem, a *Adagio* przed sennością²⁴.

W procesie budowania ekspresji niezbędne jest również posługiwanie się środkami wyrazu artystycznego. Powinno to odbywać się zarówno poprzez realizację zapisanych oznaczeń, jak i poprzez zaproponowanie własnej dynamiki, artykulacji, agogiki oraz barwy, z zachowaniem zgodności z zasadami stylu.

Istotnym narzędziem ułatwiającym zrozumienie utworu oraz dobór środków warsztatowych i wykonawczych jest analiza. Pozwala ona też określić – jak pisze Umberto Eco (1932–2016) – intencję samego dzieła. Koncepcja ta związana jest „z określonymi poziomami aktu interpretacji dzieła i ich wzajemnymi relacjami”²⁵ i tłumaczona przez wspomnianego autora w następujący sposób: „intencja twórcy jest zbieżna albo rozbieżna z intencją dzieła...[a] tekst jest, jaki jest, i sam tworzy swe efekty [...]”²⁶.

Wszystkie wymienione czynniki mają kluczowe znaczenie przy właściwej interpretacji twórczości na gitarę angielską. Dokonując transkrypcji, należy bezwzględnie brać je pod uwagę i starać się zachować je z jak największą starannością.

²³ J.J. Quanz, op. cit., s. 105.

²⁴ C.Ph.E. Bach, op. cit., s. 160.

²⁵ R. Borowiecka, *Twórczość religijna Pawła Łukaszeńskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna, Kraków 2019, s. 23–24.

²⁶ U. Eco, *Pomiędzy autorem i tekstem*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Biedroń, Znak, Kraków 2008, s. 76–98.

2.2. Najlepsze brzmienie

Jak ustalono wcześniej, dokładne odwzorowanie historycznego brzmienia na gitarze współczesnej nie jest możliwe. Główną przyczyną jest zastosowanie metalowych strun w *guitar*, których dźwięk, jak pisał Francis Bacon (1561–1626), uznawano na Wyspach Brytyjskich za „słodszy niż [dźwięk strun] jelitowych”²⁷.

Dodatkowo, podwójne struny oraz mało precyzyjne mechanizmy strojenia stosowane w tamtym czasie nie pozwalały na osiągnięcie takich możliwości intonacyjnych, jakie oferują instrumenty współczesne. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że większość literatury była pisana na gitarę o stroju otwartym C i w dopasowanych do niego tonacjach, do jej wykonania można dzisiaj zastosować – nieznacznie zmodyfikowany – typowy strój gitary klasycznej, zbliżając go do stroju właściwego dla gitary angielskiej. W tym celu należy możliwie dokładnie nastroić dźwięki akordu C-dur, szczególnie te grane na pustych strunach ①, ⑥ i ③, gdyż to one podkreślają naturalny rezonans instrumentu.

Najlepszy wydaje się sposób, w którym w pierwszej kolejności stroi się dźwięki c znajdujące się na strunach ⑥ i ⑤, c¹ na ③ i ②, c² na ① oraz e na strunie ④. Następnie powinno się sprawdzić dźwięki E, e, e¹ i e² na strunach ⑥, ⑤, ③, ② i ① oraz G, g i g¹ na wszystkich strunach, a na koniec dostroić akordy C-dur w pozycjach I, III, V i VIII tak, aby brzmiały relatywnie czysto.

Zaproponowany strój nie jest trudny do osiągnięcia, a wynikające z niego korzyści brzmieniowe dla utworów napisanych w tonacji C-dur są nie do przecenienia. Na brzmienie wpływ ma także faktura, aplikatura oraz wygoda wykonania, co zostanie szerzej omówione w dalszej części artykułu.

2.3. Wykorzystanie środków wyrazu artystycznego, charakterystycznych technik i możliwości wykonawczych gitary klasycznej

Dysponując aparatem wykonawczym, jakim jest gitara klasyczna, należy w jak największym stopniu wykorzystywać jej możliwości, szczególnie te związane z techniką gry oraz właściwymi dla niej środkami wyrazu artystycznego. Zalicza się do nich m.in.: technika *legato*, *arpeggio*, różnicowanie barwowe, dynamiczne, agogiczne oraz artykulacyjne. Ważne jest, aby były one zawsze dopasowane do charakteru utworu.

Wykonawstwo współczesne wiąże się z kształtowaniem dźwięku za pomocą paznokci prawej ręki. Poszerzając zakres możliwości wykonawczych, technika ta ma znaczący wpływ na brzmienie i ekspresję. Pozwalają na grę głośniejszą niż przy użyciu opuszki palca (jak miało to miejsce w przypadku *guitar*), jednocześnie zachowując klarowny dźwięk. Szczególną uwagę należy zwrócić na stosowanie

²⁷ F. Bacon, *The Philosophical Works of Francis Bacon, Baron of Verulam, Viscount St. Albans, and Lord High-Chancellor of England*, t. 3, A. Millar, Londyn 1740, s. 210.

techniki *legato* (którą na gitarze angielskiej posługiwano się w mniejszym stopniu niż na gitarze klasycznej). Dzięki *legato* możliwe jest uzyskanie m.in. szybkiego tempa i lekkości w odcinkach gamowych, realizacja skomplikowanych ozdobników oraz podkreślenie naturalnych oparć w takcie, takich jak appogiatura długie itp. Należy zaproponować wprowadzenie własnych elementów wyrazu artystycznego a w przypadku doboru barwy dźwięku takich rejestrów jak *sul tasto*, *ordinario*, *sul ponticello* oraz wszelkie ich stadia pośrednie. Szybkie części lub przebiegi mogą być wykonane dźwiękiem ostrzejszym i jaśniejszym, natomiast wolne – cieplejszym i łagodniejszym. Wskazane jest też różnicowanie artykulacyjne, przy czym trzeba się liczyć z faktem, że krótsza artykulacja sprawia wrażenie mniejszej dynamiki i analogicznie – dłuższa – większego wolumenu²⁸. Wpływa ona zatem zarówno na brzmienie, jak i na barwę, a tym samym na wymowę utworu. Wszystko to ma na celu wzbogacenie wyrazu artystycznego oraz podkreślenie charakteru muzyki i kontrastu między odcinkami, a nawet całymi częściami większych form.

2.4. Zachowanie idiomu gitary angielskiej

Wykonawstwo historycznego repertuaru zakłada zminimalizowanie na *guitar* trudności technicznych oraz wykorzystanie jej naturalnego rezonansu. Czynniki te są istotne dla transkrypcji. W opinii autorki, idiom gitary angielskiej powinien zostać zachowany, z uwzględnieniem środków, technik i możliwości, jakimi dysponuje współczesna gitara. Ujęcie idiomu gitary angielskiej – przy jednoczesnym wykorzystaniu rezonansu gitary klasycznej – uzyskać można poprzez zastosowanie odpowiedniej aplikatury. Wiąże się to z użyciem jak największej ilości pustych strun, przede wszystkim w akordach. Ponadto tam, gdzie to możliwe, należy używać niskich pozycji (jeśli nie generuje to trudności technicznych) i łatwych układów palców. Wyjątek stanowić powinny miejsca, w których nadrzędnym celem jest brzmienie, np. ujednoczenie barwy w pochodach tercjo-nych poprzez wykonanie ich na tych samych strunach w wyższych pozycjach.

2.5. Zgodność z założeniami estetycznymi II połowy XVIII wieku ze szczególnym uwzględnieniem ornamentacji i artykulacji

Kolejnym ważnym aspektem jest interpretacja zgodna z estetyką II połowy XVIII wieku. W opracowaniu powinna być ona odzwierciedlona głównie w ornamentacji i artykulacji. I choć literatura posiada zapisane przez kompozytorów ornamenty, niektóre z nich – jak idiomatyczne dla *guitar* appogiatury w dwudźwiękach – są trudne lub niemożliwe do zrealizowania na gitarze klasycznej. Z kolei wiele innych można wykonać z powodzeniem.

²⁸ Technika taka wykorzystywana jest m.in. w instrumentach posiadających ograniczone możliwości płynnej zmiany dynamiki, jak klawesyn czy organy.

Jak wspomiano wcześniej, znamienne dla epoki jest dodawanie własnych zdobieć. Wskazówek szukać należy w traktatach historycznych (np.: C.Ph.E. Bach – *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, Leopold Mozart – *Gruntowna szkoła skrzypcowa*²⁹, J.J. Quanz – *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, Daniel Gottlob Türk – *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*³⁰, Francesco Gasparini – *The Practical Harmonist at the Harpsichord*³¹ i in.) i szkołach gry, w tym na gitarę angielską (np.: R. Bremner – *Instructions For The Guitar*, Giovanni Battista Marella – *Sixty-six Lessons for the Cetra or Guittar, in every key, both flat and sharp*³², J. Oswald – *A Compleat Tutor for the Guittar, with Two Scales shewing the Method of Playing in the keys of C and G*³³). Zebrane są też one w źródłach współczesnych, również w formie opracowań pod kątem wykonawstwa na gitarze klasycznej (Nigel North – *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*³⁴, Jeffrey Copeland – *Ornamentation In Eighteenth-Century Guitar Music*³⁵, Robert Donington – *A performer's guide to baroque music*³⁶ oraz *The Interpretation of Early Music*³⁷, Peter Croton – *Performing Baroque Music on the Classical Guitar*³⁸, Mary Cyr – *Performing Baroque Music*³⁹, Przemysław Wiśniewski – *Ornamentacja w muzyce od XVI wieku do połowy XVIII stulecia*⁴⁰, Frederick Neumann – *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music With Special Emphasis on J.S. Bach*⁴¹).

Bazując na powyższych źródłach, ale i swoich upodobaniach czy możliwościach instrumentu, można przyjąć następujące zasady: bogatszą ornamentację

²⁹ L. Mozart, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, tłum. K. Jerzewska, Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki, Poznań 2007.

³⁰ D.G. Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*, Hemmerde & Schwetschke, Lipsk – Halle 1789.

³¹ F. Gasparini, *The Practical Harmonist at the Harpsichord*, New Haven 1963.

³² G.B. Marella, *Sixty-six Lessons for the Cetra or Guittar, in every key, both flat and sharp*, nakł. autora, Londyn 1758.

³³ J. Oswald, op. cit.

³⁴ N. North, *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

³⁵ J. Copeland, *Ornamentation In Eighteenth-Century Guitar Music: An Examination Of Instruction Manuals From 1750–1800*, wydruk komputerowy, praca doktorska, promotor: prof. F. Koonce, Arizona State University, Tempe 2012.

³⁶ R. Donington, *A performer's guide to baroque music*, Charles Scribne's Sons, Londyn 1973.

³⁷ R. Donington, *The Interpretation of Early Music*, Faber & Faber, Londyn 1963.

³⁸ P. Croton, *Performing Baroque Music on the Classical Guitar: a practical handbook based on historical sources*, CreateSpace Independent Publishing Platform, Scotts Valley 2015.

³⁹ M. Cyr, *Performing Baroque Music*, Routledge, Londyn – Nowy Jork 2011.

⁴⁰ P. Wiśniewski, *Ornamentacja w muzyce od XVI wieku do połowy XVIII stulecia*, „Notes Muzyczny” 2015, nr 2(4), s. 33–58.

⁴¹ F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music With Special Emphasis on J.S. Bach*, Princeton University Press, Princeton 1983.

stosuje się w wolnych częściach utworów, w szybkich zaś tempach – krótkie, pojedyncze ozdobniki (jak mordent, appogiatura krótka) pozwalające na zachowanie pulsu; zdobienia – na cezurach, fermatach, kadencjach, w przejściach między częściami/powtórzeniami (w tym przypadku lepiej zabrzmia dłuższe ozdobniki, m.in. pochody gamowe); przy powtórzeniach – po znakach repetycji oraz przy każdym kolejnym pokazie analogicznych odcinków można zaproponować inną wersję zdobnictwa (np. dyminucje – rozdrobnienie materiału muzycznego i wypełnienie linii melodycznej/fragmentów harmoniczych dźwiękami gamy lub akordu).

2.6. Dobór aplikatury z uwzględnieniem możliwości technicznych i brzmieniowych

Ze względu na odmienny strój aplikatura na dzisiejszej gitarze jest inna niż stosowana na historycznym instrumencie. Występuje w niej mniejsza ilość pustych strun, wiele możliwości opalcowania jednego miejsca, częste zmiany pozycji, niejednokrotnie trudne, szerokie układy palców w lewej ręce czy konieczność używania chwytu poprzecznego *barré*.

Aby zachować charakter, fakturę czy barwę utworów, uzyskując przy tym jak najlepsze brzmienie, przy rozwiązywaniu problemów wykonawczych należy podczas doboru aplikatury kierować się dwoma głównymi aspektami – technicznym i brzmieniowym, starając się, o ile jest to możliwe, uwzględnić idiom gitary angielskiej.

Z technicznego punktu widzenia wskazane jest palcowanie, w którym układy palców byłyby najłatwiejsze i wygodne. Zdarzyć się może, iż potrzebne będą niewielkie odstępstwa od zapisanego tekstu nutowego. W takie rozwiązanie wpisuje się zamiana kolejności środkowych składników akordów, pozwalająca na prostsze technicznie układy, ale i niejednokrotnie płynne połączenia z sąsiednimi dźwiękami/akordami. Z opisanych we wcześniejszych punktach powodów dobrze jest wprowadzać do opracowań technikę *legato*, najlepiej w miejscach, w których podkreślałaby ważne nuty, akcenty czy naturalne oparcia w taktach i ugrupowaniach rytmicznych. Nie trzeba także za wszelką cenę palcować wszystkiego w niskich pozycjach z pustymi strunami. Na gitarze klasycznej, szczególnie w tonacji C-dur, często lepsze – i technicznie, i brzmieniowo – okazuje się stosowanie wysokich pozycji, albo chwytu poprzecznego *barré*.

2.7. Odstępstwa fakturalne z zachowaniem linii melodycznej i harmonii

Ponieważ nie można dokładnie odtworzyć faktury na współczesnym instrumencie, konieczne są pewne odstępstwa od oryginalnego tekstu nutowego, jednak przy bezwzględnym zachowaniu linii melodycznej i harmonii.

Jak pokazują przytoczone w części 1., w punkcie *Wykonawstwo współczesne...* przykłady nutowe, czasem najlepszym kompromisem jest uproszczenie faktury, m.in. w postaci rezygnacji z części nut w dolnym głosie, np. w pochodach tercjowych czy idiomatycznych dla *guitar* ozdobnikach. W innych miejscach fakturę można wzbogacać, choćby dla podkreślenia charakteru muzyki lub uzyskania większej spójności brzmieniowej. Zdarza się, że udaje się zachować fakturę czy barwę na dłuższym odcinku, ale wtedy trzeba się liczyć z trudniejszymi, niewygodnymi układami palców.

2.8. Komfort wykonania

Aspekt techniczny został szczegółowo omówiony, również pod kątem komfortu wykonania, w punkcie *Dobór aplikatury...* Wygoda gry jest jednak zagadnieniem na tyle istotnym, że wymaga wyodrębnienia – jako jedna z kluczowych pozycji opisywanego systemu transkrypcji. Od niej bowiem zależy brzmienie, aplikatura, wszelkie kompromisy fakturalne, rodzaje zastosowanych ornamentów, ponadto nie pozostaje bez wpływu na oddanie charakteru i ekspresji muzyki czy intencji kompozytora. Ma także ścisły związek z wyborem odpowiednich środków i technik właściwych dla instrumentu dzisiejszego.

W tym miejscu należy podkreślić, że wszystkie wymienione założenia w dużej mierze nie istnieją samodzielnie, lecz łączą się ze sobą i wynikają z siebie nawzajem.

Podsumowanie

Twórczość na gitarę angielską jest bardzo bogata. Pisano ją z myślą i o profesjonalnych wykonawcach, i amatorach. Obejmuje pozycje solowe i kameralne (o tematyce świeckiej i sakralnej) – wokalnie-instrumentalne (pieśni, kantaty etc.) i instrumentalne (sonaty, wariacje, tańce, duety, tria, kwartety czy aranżacje fragmentów oper i znanych utworów) – ale i muzykę na większe składy⁴². Po *guitar* sięgali tacy znamienici kompozytorzy, jak: Johann Christian Bach (1735–1782), T. Giordani, Rudolf Straube (1717–1785), Francesco Geminiani (1687–1762), G.B. Marella (ok. 1745–ok. 1778) czy J. Oswald. Nie sposób pominąć także

⁴² Zob. M. Włodarczyk, *Bach i co dalej? Rzecz o zapomnianej literaturze gitarowej II połowy XVIII wieku i o gitarze angielskiej*, „MusiQs” 2018, t. 6, s. 3; M. Żegleń-Włodarczyk, *Gitara angielska i zapomniany repertuar gitarowy II połowy XVIII wieku*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 121–138, [DOI: 10.16926/em.2022.17.09]; eadem, *Sonaty solowe na gitarę angielską Tommasa Giordaniego jako przykład literatury gitarowej II połowy XVIII wieku*, „Edukacja Muzyczna” 2023, t. 18, s. 191–224, [DOI: 10.16926/em.2023.18.04]; J. Kloss, *Music For The Guittar Published In Britain 1756–1763*, [w:] *The „Guittar” In Britain 1753–1800*, źródło: <http://www.justanothertune.com> [stan z 23.06. 2024].

polskiej literatury⁴³ na funkcjonującą na terenie naszego kraju *gittarę/gittarrę* (przeważnie o stroju otwartym G). Są to wariacje, miniatury, opracowania oper, a nawet szkoła gry, pochodzące z rękopisów znalezionych w archiwum Biblioteki Jagiellońskiej i Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu⁴⁴ oraz *Dodatki na gitarę angielską* do miesięcznika „Wybór Pięknych Dzieł Muzycznych i Pieśni Polskich” wydawanego przez Józefa Elsnera⁴⁵.

Autorka pracy ma nadzieję, że opracowany system zachęci współczesnych wykonawców do sięgania po literaturę napisaną na gitarę angielską (*guittar*) i pomoże im w świadomej – przemyślanej pod kątem wymienionych aspektów – transkrypcji, a tym samym przyczyni się do poszerzenia o wspomniane pozycje repertuaru koncertowego, akademickiego i szkolnego.

Bibliografia

Źródła

- A Pocket Book for the Guitar With Directions Whereby ev'ry Lady & Gentleman may become their own Tuner, To which is Added suitable to the refin'd Taste of the present Age and Entertaining Collection of Songs, Duets, Airs, Minuets, Marches, &c.* Longman, Lukey & Broderip, Londyn ok. 1775.
- Bach Carl Philipp Emanuel, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, tłum. J. Solecka, M. Kraft, Astraia, Kraków 2017.
- Bacon Francis, *The Philosophical Works of Francis Bacon, Baron of Verulam, Viscount St. Albans, and Lord High-Chancellor of England*, t. 3, A. Millar, Londyn 1740.
- Bremner Robert, *Instructions For The Guitar*, R. Bremner, Edynburg 1758.
- Ford Ann, *Lessons and Instructions for Playing on the Guitar*, Londyn ok. 1761.
- Gasparini Francesco, *The Practical Harmonist at the Harpsichord*, New Haven 1963.
- Geminiani Francesco, *The Art of Playing the Guitar or Cittra*, Edynburg 1760.
- Giordani Tommaso, *Twelve progressive lessons for the harpsichord, pianoforte or organ* op. 25, Longman & Broderip, Londyn 1780.
- Marella Giovanni Battista, *Compositions for the Cetra or Guittar op. 4 Book II of Guittar Lessons*, G.B. Marella, Londyn 1762.

⁴³ Tu dominują tonacje charakterystyczne dla polskiej odmiany *guittar*, zwanej też *gittarą* lub *gittarrą* – G-dur. Dokonując transkrypcji, należy więc zmodyfikować strój gitary klasycznej tak, aby uzyskać możliwie dokładnie nastrojony, szczególnie w III i VII pozycji, akord G-dur.

⁴⁴ Zob. W. Gurgul, *Gitara angielska w polskiej kulturze muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku*, „Muzyka” 2022, nr 67 (1), s. 65–95, [DOI: 10.36744/m.1147].

⁴⁵ *Dodatki na gitarę angielską* ukazały się w numerach 1, 3, 5 i 11 miesięcznika „Wybór Pięknych Dzieł Muzycznych i Pieśni Polskich” 1805. Znajdują się w nich utwory na *gittarę* solo lub z głosem wokalnym.

- Marella Giovanni Battista, *Sixty-six Lessons for the Cetra or Guittar, in every key, both flat and sharp*, G.B. Marella, Londyn 1758.
- Rutherford David, *The Ladies' Pocket Guide or The Compleat Tutor for the Guittar*, D. Rutherford, Londyn ok. 1756.
- Mozart Leopold, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, tłum. K. Jerzewska, Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki, Poznań 2007.
- Oswald James, *A Compleat Tutor for the Guittar, with Two Scales shewing the Method of Playing in the keys of C and G*, J. Oswald, Londyn 1760.
- Quanz Jochann Joachim, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. M. Nahajowski, Akademia Muzyczna, Łódź 2012.
- Türk Daniel Gottlob, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*, Hemmerde & Schwetschke, Lipsk – Halle 1789.

Źródła muzyczne

- Giordani Tommaso, *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.

Monografie

- Armstrong Robert Bruce, *Musical instruments. English and Irish instruments*, t. 2, T. i A. Constable, Edynburg 1908.
- Borowiecka Renata, *Twórczość religijna Pawła Łukaszeńskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna, Kraków 2019.
- Croton Peter, *Performing Baroque Music on the Classical Guitar: a practical handbook based on historical sources*, CreateSpace Independent Publishing Platform, Scotts Valley 2015.
- Cyr Mary, *Performing Baroque Music*, Routledge, Londyn – Nowy Jork 2011.
- Donington Robert, *A performer's guide to baroque music*, Charles Scribne's Sons, Londyn 1973.
- Donington Robert, *The Interpretation of Early Music*, Faber & Faber, Londyn 1963.
- Eco Umberto, *Pomiędzy autorem i tekstem. Interpretacja i historia*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Biedroń, Znak, Kraków 2008.
- Fubini Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Jagiellonica, Kraków 1997.
- Galpin Francis William, *Old English Instruments of Music: Their History and Character*, Methuen, Londyn 1910.
- Łobaczewska Stefania, *Style muzyczne*, t. 1, cz. 1, PWM, Kraków 1960.
- Neumann Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music With Special Emphasis on J.S. Bach*, Princeton University Press, Princeton 1983.

- Newman William Stein, *The sonata in the Baroque era*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1959.
- North Nigel, *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
- Wilk Piotr, *Sonata na skrzypce solo w siedemnastowiecznych Włoszech*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2005.

Artykuły

- Coggin Phillip, *This Easy and Agreeable Instrument: A History of the English Guittar*, „Early Music” 1987, t. 15, nr 2, s. 204–218, [DOI: 10.1093/earlyj/xv.2.205].
- Gurgul Wojciech, *Gitara angielska w polskiej kulturze muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku*, „Muzyka” 2022, nr 67 (1), s. 65–95, [DOI: 10.36744/m.1147].
- Wiśniewski Przemysław, *Ornamentacja w muzyce od XVI wieku do połowy XVIII stulecia*, „Notes Muzyczny” 2015, nr 2 (4), s. 33–58.
- Włodarczyk Małgorzata, *Bach i co dalej? Rzecz o zapomnianej literaturze gitarowej II połowy XVIII wieku i o gitarze angielskiej*, „MusiQs” 2018, t. 6, s. 3.
- Żegleń-Włodarczyk Małgorzata, *Gitara angielska i zapomniany repertuar gitarowy II połowy XVIII wieku*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 121–138, [DOI: 10.16926/em.2022.17.10].
- Żegleń-Włodarczyk Małgorzata, *Sonaty solowe na gitarę angielską Tommaso Giordaniego jako przykład literatury gitarowej II połowy XVIII wieku*, „Edukacja Muzyczna” 2023, t. 18, s. 191–224, [DOI: 10.16926/em.2023.18.04].

Hasła encyklopedyczne

- Cholij Irena, *Giordani, Tommaso* [hasło], [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 9, Nowy Jork – Londyn 2001, s. 885–887 [DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.11172].
- Greene David Mason, *Tommaso Giordani* [hasło], [w:] *Biographical Encyclopedia of Composers*, t. 1, The Reproducing Piano Roll Fundation, Cleveland 1985–2007, s. 350.
- Klein Axel, *Giordani, Tommaso* [hasło], [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, część biograficzna, t. 7, Bärenreiter, Kassel 2002, s. 990–992.

Dysertacje doktorskie

- Copeland Jeffrey, *Ornamentation In Eighteenth-Century Guitar Music: An Examination Of Instruction Manuals From 1750–1800*, wydruk komputerowy, praca doktorska, promotor: prof. F. Koonce, Arizona State University, Tempe 2012.
- Żegleń-Włodarczyk Małgorzata, *„Sześć sonat solowych na gitarę angielską” Tommaso Giordaniego w perspektywie wykonawstwa historycznego i współczesnego*, wydruk komputerowy, praca doktorska, promotor: prof. R. Orzechowska, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, Kraków 2020.

Internet

Kloss Jürgen, Hintz Frederick – *Guittar-maker to her Majesty and the Royal Family*, [w:] *The „Guittar” In Britain 1753–1800*, źródło: <http://www.justanother-tune.com>, [stan z 23.06. 2024].

Kloss Jürgen, *Music For The Guittar Published In Britain 1756–1763*, [w:] *The „Guittar” In Britain 1753–1800*, źródło: <http://www.justanother-tune.com> [stan z 23.06. 2024].

Spencer Robert, Harwood Ian, *English guitar*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, [DOI: 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 23.06.2024].

Original Transcription System for Classical Guitar of Works Composed for the English Guitar (Guittar)

Abstract

This article aims to present an original system of transcription for classical guitar of works originally composed for English guitar (*guittar*). This instrument, now forgotten, was popular in Europe and the British colonies mainly in the second half of the 18th century. A substantial corpus of musical literature, distinguished by its considerable artistic and educational value, has been composed for it, yet this body of work remains largely unexplored. It is also missing from concert and educational programs. Reaching for it will provide insight into the instrument, vital in its time, and fill a gap in the guitar repertoire, providing historical continuity from the Renaissance to the present.

The differences in design and tuning between the historical and modern instruments give rise to specific performance challenges. They concern, for example, the reproduction of fingering or the preservation of texture, which raises the need for a transcription intended specifically for the classical guitar. The transcription system developed by the author of this article is based on the use of the capabilities of today's guitar, but taking into account the common features of both instruments, the *guittar* idiom, the aesthetic principles of the era, the best possible tone or comfort of performance.

Keywords: English guitar, *guittar*, guitar repertoire of the second half of the 18th century, transcription.