

УДК 781.7(477):780.614.131(438)“18”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2022.03.022>

GURGUL WOJCIECH

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie, Polska. ORCID: 0000-0003-0113-998X

GURGUL WOJCIECH

Jan Długosz University in Czestochowa, Poland. ORCID: 0000-0003-0113-998X

Бібліографічний опис:

Gurgul, W. (2022) Motywy ukraińskie w polskiej muzyce gitarowej XIX wieku. *Народна творчість та етнологія*, 3 (395), 22–36.

Gurgul, W. (2022) Ukrainian Elements in Polish Guitar Music of the 19th Century. *Folk Art and Ethnology*, 3 (395), 22–36.

MOTYWY UKRAIŃSKIE W POLSKIEJ MUZYCE GITAROWEJ XIX WIEKU *

Анотація / Abstract

Elementy ludowej muzyki ukraińskiej pojawiają się w polskiej literaturze gitarowej od początków XIX wieku, zarówno w literaturze na gitarę angielską, jak i hiszpańską. Obecne były i w twórczości tuzów XIX-wiecznej polskiej gitarystyki (Feliks Horecki, Jan Nepomucen Bobrowicz), jak również w literaturze komponowanej przez mniej znanych lub obecnie całkowicie zapomnianych twórców (Eduard Salleneuve, Cyprian Leonowicz, Jan Rywacki). Twórcy sięgali głównie po stylizowane tańce (kozaków) oraz melodie ludowe, ujmując je w proste techniczne opracowania przeznaczone do muzykowania domowego lub opierając na nich kompozycje wirtuozowskie. Niniejszy artykuł nakreśli obecność ukraińskiego folkloru w polskiej muzyce gitarowej XIX wieku – tematykę wcześniej niepodejmowaną w badaniach nad polską gitarystką.

Słowa kluczowe: muzyka polska, XIX-wieczna muzyka gitarowa, folklor ukraiński, gitara hiszpańska, gitara angielska, Jan Nepomucen Bobrowicz, Feliks Horecki, Oskar Kolberg

The elements of Ukrainian folk music have appeared in Polish guitar music at the early 19th century, both in music for English guitar tuned in G major (sources for this instrument appeared chronologically first) and for 6-string Spanish guitar. Composers have used stylized dances, mainly kozachok, for composing simple technical arrangements intended for domestic parlour music. Apart from four anonymous manuscripts for English guitar there are two anonymous kozachoks

* Niniejszy artykuł powstał na bazie wykładu wygłoszonego w dniu 20.04.2022 r. podczas II Międzynarodowej Konferencji Naukowo-Artystycznej Doktorantów i Młodych Naukowców «Oblicza gitary w badaniach naukowych», organizowanej przez Katedrę Muzyki Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie.

in manuscripts from the National Library of Poland in Warsaw and the Princes Czartoryski Library in Krakow and one *kozachok* by Eduard Salleneuve. Also another form – *duma* / *dumka* – is popular among the 19th century Polish guitarists; it has appeared both in the solo and in the original version, intended for vocal with accompaniment. The authors of *dumki* are, among others Jan Rywacki, and anonymous *dumas* are preserved in the Jasna Góra Monastery (Library of the Pauline Fathers in Częstochowa), the Jagiellonian Library in Krakow and in mentioned Princes Czartoryski Library. Solo improvised *dumkas* have been performed by the greatest Polish 19th century virtuosos – Stanisław Szczepanowski and Marek Konrad Sokołowski, as evidenced by extensive press coverage. Three composers – Jan Nepomucen Bobrowicz, Felix Horetzky and the less known Cyprian Leonowicz – also used the Ukrainian folk melodies, mainly as a basis for virtuoso sets of variations. Leonowicz's piece, which is a kind of written improvisation, is based on the famous song *Ikhav Kozak za Dunaj*. The melody used by Bobrowicz is more difficult to identify, although the title of the piece indicates the Ukrainian element – *Air d'Ukraine varié*. Horecki arranged two melodies, including the song *Ikhav Kozak za Dunaj*, in technically simple arrangements. The Ukrainian thread also appears in the biographies of some 19th century Polish guitarists, including Sokołowski, Numa Łepkowski and Karol de Wyhowski. This article shows that Ukrainian folklore was the strongest foreign element in Polish guitar music of the 19th century. Areas requiring further research are also indicated – related to little-known sources (such as guitar manuscripts from Jasna Góra, the Jagiellonian Library or from the collection of Oskar Kolberg), as well as those concerning Ukrainian guitar music from the 19th century, practically unknown outside Ukraine.

Keywords: Polish music, 19th century guitar music, Ukrainian folklore, Spanish guitar, English guitar, Jan Nepomucen Bobrowicz, Felix Horetzky, Oskar Kolberg.

Niniejszy artykuł ma na celu przybliżenie tematyki elementów muzyki ukraińskiej w polskiej muzyce gitarowej XIX wieku. Słowo «motywy» zamieszczone w tytule mogłoby być wymienne z kilkoma innymi, jak choćby wspomniany już termin «elementy» czy też np. słowa «wątki», «pierwiastki» czy «idiom». Chodzi bowiem o szersze spojrzenie, jaki wpływ na polską muzykę gitarową miała kultura ukraińska. Tekst daje też sposobność do przybliżenia sylwetek kilku zapomnianych postaci z historii polskiej gitarystyki XIX wieku, jak też mało znanych zabytków muzyki gitarowej, które autor tego artykułu miał okazję odnaleźć podczas swych badań naukowych w latach 2019–2022.

Prezentowane poniżej źródła podzielić można na dwa sposoby. Pierwszy z nich dotyczy wykorzystanego w twórczości elementu kultury ukraińskiej – cztery kompozycje opierają się na ukraińskich melodiach ludowych (utwory Jana Nepomucena Bobrowicza, Feliksa Horeckiego i Cypriana Leonowicza), pozostała, większa część – na pochodzących z Ukrainy formach i gatunkach muzycznych: tańcach (a właściwie tylko jednym tańcu – kozaku) i *dumach* kozackich/*dumkach* ukraińskich. Drugi podział dotyczy instrumentarium – w tytule nie ujęto bowiem rozróżnienia między gitarą angielską a hiszpańską. Źródła przeznaczone na ten pierwszy instrument zostaną omówione pokrótce na

początku, bowiem chronologicznie powstały wcześniej od utworów na gitarę hiszpańską.

Elementy kultury ukraińskiej znaleźć można już w utworach pochodzących z XVII-wiecznych polskich źródeł lutniowych. Najstarszym zanotowanym zabytkiem jest anonimowy taniec *Kozaczek* z tabulatury Kazimierza Stanisława Rudominy Dusickiego [31, s. 64]. Rękopis ten powstał ok. 1620 roku, a o wyjątkowości tego źródła dla kultury wschodnich Słowian pisała już w latach 30. XX wieku Maria Szczepańska [33, s. 30]. Jak pisze Tomasz Nowak, pod koniec XVII wieku tańce kozackie zaczęto prezentować np. w kolegiach jezuickich czy na polskich dworach, a zainteresowanie kozakiem było istotnym przejawem sarmatyzmu i związaną z tym modą na wszystko, co orientalne [23, s. 226–227]. Kozak przez jakiś czas pełnił nawet funkcję jednego z polskich tańców narodowych (jego miejsce zajął potem krakowiak) [22]. Jan Prosnak wymienia kozaka jako jeden z najpopularniejszych warszawskich tańców z końca XVIII wieku [29, s. 212]. Jako instrumentalny taniec salonowy sporadycznie pojawiał się w warszawskich wydawnictwach z początku XIX wieku (np. *Nowy kozak i mazur* na fortepian Józefa Stefaniego [36, s. 98, poz. 974]).

Kozak to taniec w takcie parzystym, metrum 2/4, skoczny w charakterze, o szybkim tempie, którego charakterystycznym elementem

jest sumowanie i rozdrabnianie wartości rytmicznych, a także stopniowe przyspieszanie; wywodzi się z tańców wojennych [7, s. 252–253]. Na gruncie muzyki gitarowej świadectwem zainteresowania formą kozaka są w pierwszej kolejności anonimowe zabytki przeznaczone na gitarę angielską w stroju G-dur¹ powstałe w pierwszych dwóch dekadach XIX wieku. Zachowały się cztery rękopiśmienne źródła zawierające tę taneczną formę:

- rękopis *Contredansses arrangées pour le Gittarre* (sygn. Muz. Rkp. 2011D: 162/320 (21)) znajdujący się w adligacie przechowywanym w Bibliotece Jagiellońskiej, zawiera jednego 32-taktowego kozaka w tonacji G-dur;

- rękopis Madms. Diehl², w którym znajduje się jeden 12-taktowy kozak w tonacji G-dur;

- rękopis z 18 utworami na gitarę angielską z Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu (sygn.

L 1646), zawierający jednego 20-taktowego kozaka w tonacji G-dur;

- rękopis z 29 utworami na gitarę angielską, również z Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu (sygn. A IX 62 (nr 582))³, w którym znaleźć można aż trzy kozaki, wszystkie w tonacji G-dur, liczące kolejno (wg występowania w źródle) 8, 16 i również 16 taktów.

Forma kozaka jest, obok mazurów, krakowiaków, kadryli i walców, najczęściej występującą formą taneczną w polskich źródłach na gitarę angielską. Wszystkie te utwory prezentują najniższe wymagania wykonawcze (liczne wykorzystanie pustych strun), przeznaczone były do prostego muzykowania domowego, głównie kobiecego (np. zabytki z Sandomierza związane były z działającą tam żeńską szkołą sióstr benedyktynek [9, s. 89]).



1. Kozak z rękopisu *Contredansses arrangées pour le Gittarre* (Biblioteka Jagiellońska, sygn. Muz. Rkp. 2011D: 162/320 (21))

Na gitarę hiszpańską zachowały się trzy źródła zawierające kozaki. Pierwsze związane jest z osobą Eduarda Salleneuve, drugie – z Józefą Laskowską, ostatnim źródłem jest zaś anonimowy rękopis z Biblioteki Książąt Czartoryskich w Krakowie.

Urodzony w Królewcu Eduard Salleneuve (1800–1882)⁴ był gitarzystą niemieckim (jego ojciec pochodził zaś z Francji); studiował we Wrocławiu [21, s. 490], a z początkiem lat 20. przebywał prawdopodobnie przez jakiś czas w Warszawie, gdzie w 1822 roku wydał co naj-

mniej dwa zbiory solowych miniatur na gitarę – *Danses favorites de Varsovie* op. 2 (wydane u Antoniego Brzeziny) oraz nieopusowane *Six pieces faciles* (wyd. D. Knusmann)⁵. Od lat 30. publikował w Berlinie, głównie pieśni z akompaniamentem gitary lub fortepianu; był także założycielem wielu towarzystw śpiewaczych [21, s. 490–491]. Z tematyką niniejszego artykułu wiąże się jedna z miniatur w zbiorze *Six pieces faciles*, którego jedyny znany egzemplarz zachował się w Rosyjskiej Bibliotece Narodowej w Petersburgu⁶. Oprócz dwóch mazurków,

walca, moderato (będącego opracowaniem fragmentu z *Tankreda* Gioacchina Rossiniego) i française zbiór zawiera jednego kozaka. Jest to najkrótsza kompozycja spośród sześciu miniatur, licząca jedynie 16 taktów, w której jednak każdy czterotakt jest repetowany. Utrzymana jest w tonacji C-dur, oparta w większości na ruchu akordowym, w grupach ósemkowo-szesnastkowych. Wg bazy RISM (ID: 450026006) utwór o identycznym rysie melodycznym i tej samej tonacji zachował się w anonimowym opracowaniu orkiestrowym pochodzącym z ok. 1800 roku; w źródle tym utwór umieszczony jest jako pierwsza część utworu cyklicznego w kształcie

suitu i nosi tytuł *Allegretto*. W pełnym tytule zbioru Salleneuve nie widnieje właściwie słowo *composée*, lecz *arrangée*, być może więc wszystkie sześć miniatur pochodzi pierwotnie z innych źródeł. Dodatkowo, co interesujące, opracowane są w taki sposób, by część z nich (nr 1 *Moderato*, nr 3 *Valce* i właśnie nr 4 *Kosaque*) mogła być też wykonana na gitarze angielskiej (użycie tonacji G-dur i wykorzystanie jako najniższej nuty dźwięku G). Być może Salleneuve chciał w ten sposób zwiększyć potencjalny krąg odbiorców publikacji, choć gitara angielska w trzeciej dekadzie XIX wieku praktycznie wyszła już z mody, a jej miejsce zajęła właśnie gitara hiszpańska⁷.



2. *Kosaque* z *Six pieces faciles* Eduarda Salleneuve

W powstałym w 1833 roku rękopisie autorstwa Józefy Laskowskiej (przechowywanym w Bibliotece Narodowej, sygn. Mus. 1, opisany w bazie RISM, ID: 300041723)⁸, prawdopodobnie amatorki uczącej się grać na gitarze hiszpańskiej, zachowały się dwa kozaki w tonacji A-dur. Ten rozbudowany zabytek zawiera przepisane: *Szkołę na gitarę hiszpańską* Romualda Truskolaskiego, *Dziwięć walców* François Chorina, opracowania fragmentów opery *La Dame blanche* François-Adriena Boieldieu autorstwa Antona Diabellego oraz 15 anonimowych tańców: krakowiaków, angielców, mazurów, walców, galopad i właśnie kozaków [8]. Pierwszy z nich liczy 12 taktów, drugi – 8 taktów, są więc to bardzo krótkie miniatury, dość proste, choć druga z nich zawiera dźwięki aż do 11 progu. Być może wszystkie 15 tańców pochodzi pierwotnie z nieznanego obecnie druku muzycznego.

Ostatni kozak na gitarę hiszpańską pochodzi z anonimowego rękopisu zatytułowanego *Thema Duma con Variatoni pour La Guittarre* znajdującego się w Bibliotece Książąt Czartoryskich (sygn. 100654 III)⁹, a powstałego najwcześniej pod koniec drugiej dekady XIX wieku, kiedy to poczęła rozpowszechniać się w Polsce sześciostunowa wersja gitary hiszpańskiej¹⁰. Na zbiór składają się trzy kompozycje, kolejno *Thema con Variation*, *Duma* oraz *Kozak* i wbrew temu, co przeczytać można na stronie tytułowej, wariacje nie są na temat owej dумы, lecz są to dwie osobne kompozycje. *Kozak* utrzymany jest w tonacji A-dur, liczy 40 taktów, jest więc najdłuższym utworem spośród miniatur opartych na tym tańcu spośród przedstawionych w niniejszym tekście. Zbudowany jest praktycznie w całości z różnych schematów techniki arpeggio (m.in. o układach aplikaturowych prawej ręki pima, pimiami, pmamimam), zrytmizowanych

na kilka sposobów (ruch szesnastkowy, rytm punktowany, triole szesnastkowe), przypomina więc bardziej rozbudowaną wprawkę na prawą rękę (tym bardziej, że opiera się w lewej ręce tylko na trzech układach akordów triady). Tego rodzaju ćwiczenia znaleźć można w jeszcze bardziej rozbudowanej formie np. w twórczości Romualda Truskolaskiego (*Wprawa na prawą rękę wieńcząca Szkołę na gitarę hiszpańską*) czy Maura Giulianiego (część pierwsza *Studio per la Chitarra* op. 1).

Drugi utwór z Czartoryskiego rękopisu nawiązuje do charakteru kozackiej dumy lub dumki ukraińskiej. Duma kozacka wywodzi się jeszcze ze średniowiecznej epiki, będąc jednak gatunkiem zawierającym także elementy liryczne i dramatyczne. Przekazywana była przez specjalnie wykształconych poetów-pieśniarzy (akompaniujących sobie np. na kobzie lub bandurze¹¹), w formie publicznych występów śpiewno-recytatorskich. Tematyka dum,

której akcja dzieje się niejednokrotnie na ukraińskich stepach, dotyczy np. bohaterskiej walki, zwieńczonej zazwyczaj smutnym końcem [32, s. 121–122]. Dumy często przedstawiają różne wydarzenia historyczne. Dumka ukraińska, choć utrzymana w podobnym nastroju, opowiada raczej o tęsknocie lub żalu za utraconym miejscem lub osobą. Jak pisze Katarzyna Suska-Zagórska «duma kozacka oraz ukraińska dumka mogą być pierwowzorami dla pieśni polskich zwanych dumkami, ze względu na specyficzne piętno smutku, tęsknoty, rezygnacji, a nawet fatalizmu» [32, s. 122]. Autorami tego typu utworów są najwięksi twórcy w historii polskiej muzyki, ze Stanisławem Moniuszką na czele¹². Anonimowa *Duma* z rękopisu jest więc rodzajem pieśni bez słów, z wyraźnym idiomem wokalnym w melodii. Utrzymana jest w tonacji a-moll, w metrum 6/8, liczy 16 taktów, a przed instrumentalistą nie stawia wysokich wymagań wykonawczych.



3. *Duma* z rękopisu *Duma con Variatoni pour La Guittarre*
(Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie, sygn. 100654 III)

Instrumentalne dumki wykonywali dwaj najsłynniejsi XIX-wieczni polscy wirtuozi gitary – Stanisław Szczepanowski (1811–1877) i Marek Konrad Sokołowski (1818–1884). Do naszych czasów zachowały się jedynie trzy kompozycje gitarowe Szczepanowskiego – *Mazur*, *Mazurek sielankowy* oraz *Introduction et Variations Brillantes sur un Air National*, czyli wariacje na temat Mazurka Dąbrowskiego. Większość pozostałych zachowanych utworów

Szczepanowskiego to miniatury fortepianowe. Prócz tego znane są tytuły i formy innych jego gitarowych utworów, jak np. wydane w Londynie zbioru *Recollections of Cracow* składającego się z czterech mazurków, walca i galopa [34]. W jednej z relacji prasowych omawiających występ Szczepanowskiego zachowała się informacja o wykonywaniu improwizacji na temat dumek ukraińskich i krakowiaków. Tak o występie pisał recenzent «Dziennika Literackiego»:

«W Improwizacji na dumki i krakowiaki stanęła już gitara na polu, sobie właściwem, i z wyjątkiem może skrzypców, żaden inny instrument tyle nie jest stosowny do takich jak ten utworów. Myśl, rozplywająca się to w rzewnem, to w wesołem rozpamiętywaniu, to w smętnej, to promiennej, ale zawsze w zadumie, górowała jakby śpiew, którego nie słyszymy, ale poznajemy go w dźwiękach gitary, jak blaski księżyca po mieniających się barwach obłoku. Słyszając grę p. Szczepanowskiego w tej improwizacji, stanął nam żywo, namacalnie cudowny ustęp w “Tadeuszu” o grze Jankla. Od dumki ukraińskiej do podolskiej przechodząc do powszechnej na całą Ruś nuty *Ne chody Hryciu*, zapadły dźwięki w jakąś rozpacz, w chaos duszy gorącej, zrozpaczonej – aż z otaczających ją zewsząd przepaści wyrwa się w rzewne, ale wesołe, coraz weselsze dźwięki krakowiaków, z całym sercem rzucając się w ich objęcia. W kompozycji i grze tego utworu dokonał pan Szczepanowski wszystkiego, co natchniony artysta dokonać może na tym instrumencie» [26].

O *Dumkach ruskich* w twórczości Szczepanowskiego pisał także Ireneusz Trybulec, wymieniając jego niezachowane utwory gitarowe w artykule z 2017 roku [37, s. 36].

Twórczość Sokołowskiego także zachowała się jedynie w ograniczonym zakresie. Oprócz dwóch miniatur solowych – *Poczty* i *Etiudy* – oraz *Deux polkas-mazurkas* na dwie gitary nieznane są partytury innych kompozycji. Z zapowiedzi i relacji prasowych z czasów Sokołowskiego wiemy jednak, że był autorem dużo większej liczby utworów, choć nigdy nie dbał o ich wydawanie (z wymienionych utworów za życia gitarzysty ukazał się w Moskwie tylko duet gitarowy), dużo także improwizował oraz opracowywał utwory innych twórców. Andrzej Wendland w swym cyklu artykułów o Sokołowskim wspomina o jednej z takich adaptacji, w której to Sokołowski zmierzył się z *Grand Fantasie «Le Romantique»* Johanna Kaspara Mertza i po autorskim opracowaniu nazwał ją *Sławianskuju dumku* [38, s. 23]. Także u Oskara Kolberga znaleźć możemy informację o utworze Sokołowskiego zatytułowanym

Dumanie [15, s. 336], będącym być może również pochodną dumy/dumki.

Trzy solowe dumki znajdują się w rękopisie datowanym na drugą połowę XIX wieku, którego autorem jest A. Harda, a przechowywanym w Bibliotece Klasztoru OO. Paulinów na Jasnej Górze (sygn. I-34). Manuskrypt zawiera opracowania na gitarę solo oraz głos z gitarą, m.in. utworów autorstwa Ludwiga van Beethovena, Jana Stefaniego i Józefa Elsnera. Zgromadzone w jasnogórskiej bibliotece rękopisy gitarowe (prócz źródła I-34 są to jeszcze rękopisy o sygnaturach I-34b, I-34c, I-89 oraz I-180) nie doczekały się jak dotąd dokładniejszych badań, zostały jedynie wymienione w katalogu jasnogórskich muzykaliów autorstwa Pawła Podejki [27, s. 844–847].

Autorem jedynych drukowanych dumek gitarowych jest Jan Rywacki (1790–1842), warszawski śpiewak, gitarzysta i aktor. Był najpłodniejszym autorem wydawnictw na gitarę w Warszawie, opracowywał wielką ilość muzyki operowej na głos i gitarę¹³. Spośród jego autorskich utworów znane są tytuły dwóch kompozycji: *12 sztuczek lekkich* na gitarę (wydane u D. Knusmana w 822 roku) [36, s. 52, poz. 380] oraz *Dwie dumki* na głos i gitarę (wydane w 1833 roku u Ignacego Klukowskiego) [36, s. 151, poz. 1706]¹⁴. Kompozycje te niestety nie zachowały się do naszych czasów, nieznane są więc żadne szczegóły na ich temat; być może były opracowaniem popularnych w Warszawie pieśni. Ukazują jedynie, że dumka, prócz swego instrumentalnego oblicza, występowała także w towarzystwie gitary w pierwotnej, wokalnejszej wersji.

W układzie na głos i gitarę zachowała się za to krótka *Duma*, znajdująca się w zbiorze luźnych rękopiśmiennych kart przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej¹⁵. Jest to opracowanie pieśni *Duma nad Dnieprem*, ze słowami Antoniego Góreckiego z 1818 roku, popularnej podczas powstania listopadowego (wymieniona jest w rękopisie zatytułowanym *Zbiorek wierszy i pieśni z okresu powstania 1830–1831*, przechowywanym w Bibliotece Narodowej pod sygnaturą Rps 5728 I). Pod tytułem *Duma nad*

Dnieprem pojawia się wiersz ten wraz z muzyką w zbiorze *Pieśni z muzyką, Marsze Wojska Polskiego z końca 18^{go} i początku 19^{go} wieku*, który w 1898 roku opublikował Julian Horoszkiewicz [10, s. 28–29]. Sama warstwa muzyczna znana była już przynajmniej w 1829 roku – znaleźć ją można, jednak pod innym tytułem (*Na polu*

bitwy) i z częściowo zmodyfikowanymi słowami, w wydany w Poznaniu druku *Pieśni i piosneczki narodowe z fortepianem*. Część druga, Zawierająca XXV. Jagielloński rękopis w zakresie partii gitary posiada typowy akompaniament w układzie bas-akord; *Duma* utrzymana jest w tonacji E-dur i liczy 8 taktów.



4. Duma do słów Antoniego Góreckiego
(Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, sygn. III 117)

Źródło w ludowej muzyce wokalne posiada cztery utwory (dwa cykle wariacji i dwa opracowania pieśni) oparte na ukraińskich pieśniach ludowych. Po materiał tego typu sięgnęli dwaj najsłynniejsi XIX-wieczni polscy kompozytorzy – Feliks Horecki oraz Jan Nepomucen Bobrowicz, a także nieznanym wcześniej ze swojej muzycznej działalności Cyprian Leonowicz.

Feliks Horecki (1796–1870) zawarł opracowania dwóch ukraińskich pieśni w zbiorze 60 *National Airs*, wydany w 1840 roku w Londynie w wydawnictwie Chappella. Antologia ta zawiera w większości proste aranżacje melodii z różnych części Europy – znaleźć tam można utwory m.in. Gioacchina

Rossiniego, Ludwiga van Beethovena, Luigiego Cherubiniego, Ignacego Pleyela i Felice Blanginiego, a także pieśni francuskie, irlandzkie, szkockie, polskie (m.in. opracowanie Mazurka Dąbrowskiego), niemieckie, tyrolskie, duńskie, szwedzkie, holenderskie, portugalskie, sycylijskie, weneckie, szwedzkie i rosyjskie. Pod tym ostatnim określeniem przynależności geograficznej – *Russian Air* – kryje się pierwsza z melodii; posiada w zbiorze numer 8 oraz oznaczenie tempa *Allegretto con espress[ivo]*, liczy 12 taktów. W rzeczywistości jest to opracowanie ukraińskiej pieśni *Jechał Kozak za Dunaj* (*Jichaw kozak za Dunaj*), znanej na zachodzie Europy także pod nazwą *Schöne Minka, ich muß sche-*

iden. Utworów na podstawie tej skomponowanej prawdopodobnie przez Semena Klimowskiego i popularnej do teraz pieśni powstało niezwykle dużo [31, s. 26]. W twórczości gitarowej sięgnęli po nią m.in. Mauro Giuliani, Franz Bathioli, Victor Magnien, Theodor Gaude, F. Roch czy Ferdinand Pelzer, a na inne składy wykonawcze opracowywali ją m.in. Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Johann Nepomuk Hummel i Franciszek Lessel.

Przymiotnik *Russian* widnieje także przy dwóch innych opracowaniach, są to już jednak utwory stricte rosyjskiego pochodzenia: nr 2 *Russian Air* to opracowanie romansu Aleksandra Warlamowa (temat ten wykorzystał także Henryk Wieniawski w swoim *Souvenir de Moscou* op. 6), a nr 12 *Russian Hymn* to aranżacja hymnu Cesarstwa Rosyjskiego *Boże, zachowaj Cara!*.

Druga z ukraińskich pieśni zamieszczona została w antologii pod nazwą *Podolian Air*, czyli pieśń podolska. Posiada numer 19 oraz oznaczenie tempa *Allegretto*, liczy 16 taktów. Pieśń ta występuje u Oskara Kolberga aż w sześć-

ciu wariantach; pięć z nich zawartych jest w tomie 36 *Wołyń* (numery: 182 – Wesełucha, od Kowla; 183 – od Skwiry; 184 – od Równa; 185 – od Kamieńca Podolskiego oraz 186) [13, s. 100–102], jeden zaś w tomie 57 *Ruś Czerwona, część II, zeszyt 1* (nr 1012 – od Złoczowa, Brzeżan) [14, s. 192–193]; nie udało jej się za to odnaleźć w tomie 47 *Podole*. Mimo pochodzenia z terenów zamieszkałych również przez ludność polską, jest to jednak zdecydowanie pieśń ukraińskiego pochodzenia, o czym świadczą słowa, wspólne w ogólnym zarysie dla wszystkich wersji (przytoczono incipit za wersją z tomu 57): «A ja lublu Petrusia, / taj skazaty boju sia. / Oj bida, ne Petrus, / bile łyczko, czornyj wuś» [14, s. 192].

Piosenka ta, o tematyce miłosnej, musiała być popularna na całej Zachodniej Ukrainie, skoro Kolberg zanotował przy niej miasta północnego zachodu (Kowel, Równa), okolic Lwowa (Złoczów, Brzeżany), aż do południowego zachodu (Kamieniec Podolski), a nawet już ziem bliżej Kijowa (Skwyrza koło Białej Cerkwi).



5. *Podolian Air* z 60 *National Airs* Feliksa Horeckiego

Cykl wariacji Jana Nepomucena Bobrowicza (1805–1881) *Air d'Ukraine varié* op. 7¹⁶ ukazał się po raz pierwszy u Breitkopfa & Härtla w Lipsku w 1832 roku [4, s. 23]. Jak pisze Krzysztof Komarnicki, znawca życia i dzieła Bobrowicza, «identyfikacja tematu *Wariacji*

op. 7 okazała się niezwykle trudna. Kolberg podaje dziesiątki podobnych, ale nieidentycznych melodii» [4, s. 17]¹⁷. Mimo wyraźnego odniesienia do Ukrainy w tytule, jak podaje Komarnicki, «ta melodia jest w istocie mazurkiem. Stąd określenie «piosenka ukraińska» nie

ma znaczenia ściśle etnograficznego, a jedynie odnosi się do geograficznego pochodzenia tematu» [4, s. 17]. Komarnicki ustalił także, iż Bobrowicz oparł się na żołnierskiej piosence *W polu stać* z okolic wsi Zadwórze pod Lwowem, co wiązać się mogło z życiorysem Bobrowicza, który był uczestnikiem powstania

listopadowego. Utwór dedykowany jest hrabiemu Wincentemu Tyszkiewiczowi, być może towarzyszowi broni z tegoż powstania [4, s. 17]. W kolejnych latach Tyszkiewicz pomagał przebywającemu na emigracji Bobrowiczowi w prowadzeniu Księgarni Zagranicznej w Lipsku [24, s. 66].



6. Temat z *Air d'Ukraine varié* op. 7 Jana Nepomucena Bobrowicza

Utwór, o zdecydowanie wirtuozowskim charakterze, składa się z tematu, sześciu wariacji (ostatnia wzbogacona o rozbudowaną codę) oraz wieńczącego całość *Andante*, utrzymany jest w tonacji a-moll. Nietypową częścią jest owo końcowe *Andante*, w którym następuje zmiana metrum z 3/8 (obecne w całym utworze) na 2/4; przytaczając ponownie Komarnickiego, «zakończenie *Wariacji* op. 7 jest dość zaskakujące: temat opracowany jest [...] niczym ukraińska dumka» [17, s. 31]. Typowa dla dumki atmosfera «tęsknoty i smutku» charakteryzuje właściwie cały ten cykl wariacyjny.

Pochodzący z guberni wileńskiej Cyprian Leonowicz (ur. ok. 1805 roku, data śmierci nieznana) był nauczycielem historii i geografii; w pierw w działał prawdopodobnie w Wilnie, od połowy lat 30. XIX wieku – w Warszawie, w kolejnych dekadach jeszcze w Wieluniu i Pińczowie. Zajmował się działalnością literacką, opublikował m.in. pisane wierszem *Towiany: ogród litewski* [30, s. 322]. *Sześć wariacji na gitarę z dumki ukraińskiej Jechał kozak za Dunaj* wydane zostały w 1833 roku w Wilnie przez litografię Przybylskiego. Dedykowane były Ignacemu Ostromeckiemu, który, jak wynika z dedykacji,

był uczniem Leonowicza – co sugeruje, że w czasie pobytu w Wilnie Leonowicz mógł uczyć także muzyki. Jedyny znany egzemplarz wydawnictwa zachował się we wspomnianej już bibliotece w Petersburgu. Utwór opiera się na omawianej wcześniej pieśni *Jechał Kozak za Dunaj*, a na cykl składa się opracowanie tematu i sześć wariacji; całość utrzymana jest w tonacji a-moll. Utwór posiada wiele niekonsekwencji formalnych, przypomina niekiedy zapisaną improwizację, co szczególnie widać w przedostatniej wariacji, porzucającej wziętą z tematu budowę 16-taktową. Coda w wariacji szóstej wprowadza wirtuozowskie arpeggia o skomplikowanych strukturach rytmicznych, których prawidłowy zapis był zdecydowanie problematyczny dla autora. Również inne pomysły fakturalne (jak np. wariacja druga, gdzie pierwsza część tematu opracowana jest głównie w tercjach, a w drugiej autor przechodzi na fakturę arpeggiową, zmieniając dodatkowo rytm z ósemek na triole ósemkowe) zdradzają, że Leonowicz nie był wykształconym kompozytorem – co nie zmienia faktu, że jest to interesujące uzupełnienie szczupłej XIX-wiecznej polskiej twórczości na gitarę, tym bardziej, że utwór wydany został

w Wilnie, a nie jak większość polskich druków muzycznych – w Warszawie.

Ciekawym i jednocześnie nieznanym w środowisku gitarzystów zabytkiem związanym z muzyką ukraińską oraz muzyką gitarową jest anonimowy rękopis z kolekcji Oskara Kolberga zatytułowany *Ukraińskie śpiewy i tańce*, przechowywany w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Naukowej PAN i PAU w Krakowie (sygn. 3206, k. 170–186)¹⁸. Liczący 17 kart rękopis zawiera 41 miniatur opracowanych na gitarę (w tym jedna z miniatur jest niedokończona), z czego dwie grupy, kolejno po 10 (z czego jedna nie wliczona została do ogólnej liczby 41 miniatur, ponieważ jest jedynie zapisem samej linii melodycznej) i 21 kompozycji, posiadają numerację

ciągłą. Dodatkowo w rękopisie znaleźć można liczne teksty pieśni oraz linie melodyczne tychże. Nieznane są ani okoliczności powstania rękopisu, ani okoliczności, w jakich posiadał go Kolberg; otrzymywał on wiele materiałów korespondencyjnie, od życzliwych mu osób [16, s. XXVI–XXVII]. W wydaniu *Dzieł wszystkich* Kolberga brak wzmianki o tym, iż zawiera on utwory gitarowe. Opracowania prezentują najniższe wymagania wykonawcze – większość dźwięków w linii basowej opiera się na pustych strunach gitary, melodia niekiedy wzbogacana jest dolną tercją, jedynie sporadycznie występują czterodźwięki. Wśród tytułów opracowanych utworów pojawiają się nazwy kozak, czumak¹⁹, ale też marsz staroświecki, polonez, walc czy mazurek.



7. Fragment rękopisu *Ukraińskie śpiewy i tańce*
(Biblioteka Naukowa PAN i PAU w Krakowie, sygn. 3206, k. 181)

Wątek ukraiński pojawia się także w biografiach części XIX-wiecznych polskich gitarzystów. Wspomniany już Sokołowski urodził się Pohrebyszczach w obecnym obwodzie winnickim. Znaczący w tym świetle jest fragment z krakowskiego dziennika «Czas», w którym w 1858 roku pisano o Sokołowskim jako «Synu Ukrainy»: «Syn Ukrainy, zachęcony może dźwiękiem teorbanów kozackich, spływającym

tak harmonijnie z tonami smętnych dźwięków ruskich, – wziął się do gitary, a swym talentem i muzyczną biegłością, zmienił ją w koncertowy instrument» [19].

Na Wołyniu urodził się Numa J. Łepkowski (ok. 1805–1887), obecnie całkowicie zapomniany gitarzysta, który po powstaniu listopadowym wyemigrował do Stanów Zjednoczonych i działał jako nauczyciel muzyki w Nowym Jorku

[5, s. 141–142]; był również kompozytorem, autorem *La Valse D'Adieu* na gitarę oraz *Two Duetts (Waltz & La Mazurka)* na dwie gitary [12, s. 65]. Być może z terenów Ukrainy pochodził także Charles (Karol) de Wyhowski, autor wydanych prawdopodobnie ok. 1836 roku ²⁰ we Lwowie przez Piotra Pillera *Variations brillantes sur un thème original* op. 1 – co sugerować może jego nazwisko, związane z historią południowo-wschodnich terenów dawnej I Rzeczypospolitej ²¹. Warto też wspomnieć o pochodzącym z Pokucia Józefie Boruwłaskim (1739–1837), słynnym karle epoki stanisławowskiej, który co prawda w Polsce działał właśnie jeszcze w XVIII wieku, ale był prawdopodobnie pierwszym popularyzatorem gitary angielskiej na polskich terenach [9, s. 69–70].

W świetle tak dużej ilości utworów opartych na folklorze Ukrainy pierwiastek ukraiński jest najsilniejszym pierwiastkiem związanym z innym narodem w polskiej muzyce gitarowej XIX wieku ²². Obecny był u wszystkich czterech największych mistrzów gitary z Polski – u Bobrowicza, Horeckiego, Sokołowskiego i Szczepanowskiego – zarówno w kompozycjach i improwizacjach, a także w życiorysie, jak w przypadku Sokołowskiego, związanego z ziemią ukraińską. O sile elementów ukraińskich w muzyce polskiej, szczególnie w I poł. XIX wieku, świadczy także to, że po folklor ukraiński sięgnął kompozytor urodzony w niemieckojęzycznym kręgu kulturowym, o zachodnioeuropejskich korzeniach – Eduard Salleneuve, który w Warszawie przebywał prawdopodobnie jedynie przez krótki okres czasu. Również fakt, że prawie wszystkie utwory (z wyjątkiem wirtuozowskich kompozycji Bobrowicza i Leonowicza) przeznaczone są do muzykowania domowego,

amatorskiego, ukazuje nam popularność ukraińskiego idiomu w muzyce – komponowanie i publikowanie tego typu miniatur było po prostu odpowiedzią na zapotrzebowanie na tego typu muzykę.

W XX i z początkiem XXI wieku ukraińskie wątki w polskiej literaturze gitarowej występowały już sporadycznie. Przed drugą wojną światową warszawski pedagog Hersz Pomeranc opublikował kilka zbiorów opracowań ukraińskich pieśni w układzie na głos lub instrument melodyczny z akompaniamentem gitary sześciolub siedmiostrunowej oraz na gitarę sześciolub siedmiostrunową solo. Związany z Poznaniem Dymitr Bohdan Kwiatkowski (1906–1968) opracował na orkiestrę mandolinową dwie dumki ukraińskie (rękopis w zbiorach Ośrodka Dokumentacji Historycznej Gitarystyki Polskiej). W latach 80. XX wieku solową *Dumkę* na gitarę skomponował śląski gitarzysta Tomasz Spaliński, a już po inwazji rosyjskiej na Ukrainę w 2022 roku okolicznościowy solowy utwór *Ukraina* op. 13 nr 9 napisał związany z Elkiem gitarzysta Wojciech Popielarz.

Na koniec warto zwrócić uwagę, że na gruncie nieukraińskojęzycznej literatury naukowej nie podjęto jeszcze tematyki ukraińskiej XIX-wiecznej muzyki gitarowej (omawianej, co zrozumiale, przez autorów ukraińskich [1; 2]), a w szczególności twórczości kompozytora ukraińskiego hymnu, Mychajło Werbyckiego, autora zbioru *Guitarre № 16*, zawierającego m.in. cykle wariacji (w tym na temat *Karnawału weneckiego*) [3, s. 72–77]. Tematyka ta wymaga więc badań ze strony zagranicznych muzykologów, a także popularyzacji wśród gitarzystów – najlepiej w formie profesjonalnego wydania źródłowo-krytycznego.

Przypisy

¹ Więcej o tym zapomnianym instrumencie i źródłach nań przeznaczonych. Zob. [9].

² Dysponujemy jedynie kopią cyfrową tego źródła; rękopis znajdował się w rękach prywatnych w Niemczech i miejsce jego przechowywania jest obecnie nieznane.

³ Rękopis dostępny jest w Cyfrowej Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu pod adresem: [https://](https://bc.bdsandomierz.pl/dlibra/publication/1392/edition/1360)

bc.bdsandomierz.pl/dlibra/publication/1392/edition/1360.

⁴ Dziękuję Panu Axelowi Kleinowi za informacje dot. Eduarda Salleneuve.

⁵ Wojciech Tomaszewski w swej bibliografii wymienia cztery publikacje Salleneuve (poz. 381, 382, 383, 443). O ile pozycje nr 383 (*6 lekkich utworów*) i nr 443 (*6 piecs*

faciles) są zdecydowanie tym samym wydaniem, o tyle numery 381 (*Danses favorites de Varsovie*) i 82 (*Nowe tańce na gitarę hiszpańską*) ukazały się u innych wydawców (kolejno Brzezina i Knusmann), prawdopodobnie więc Salleneuve opublikował w Warszawie jeszcze trzeci zbiór, zawierający miniatury taneczne. Zob. [36, s. 52, 56].

⁶ W Rosyjskiej Bibliotece Narodowej w Petersburgu zachował się szereg unikatowych druków muzycznych związanych z historią polskiej gitarystyki; większość z nich (poza drukami Sokołowskiego, Kotkowskiego i Leonowicza) znajdowała się pierwotnie w Bibliotece Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk w Warszawie. Poniższa lista (ułożona alfabetycznie wg nazwisk kompozytora) zawiera odnalezione tam przez autora niniejszego tekstu druki:

1. IX VALSES / en Moderne goût / pour la / Guitare seul / composées e dédiées / à / M^{elle} Felicie Baronne de Gottsman / par / FRANCOIS CHORIN / Z. 1 ½ / Oeuvre 1 / à Varsovie chez Fr: Klukowski (sygn. M 710-4/100);

2. DOUZE WALSSES / avec l'Introduction et Code / POUR LA / GUITARE ESPAGNOLE / Composées et dédiées à son Epouse / Virginie née de Mory / par / Stanislas Comte Jezierski. / à Warsowie. / au Bureau des Arts / de Widrychiewicz Rue Miodowa / No 490. (sygn. M 710-4/97);

3. ŚPIEW STRZELCA / Z POEZJI A. MICKIEWICZA / UŁOŻONY NA / GITARĘ HISPZAŃSKĄ / i ofiarowany / WJP. J. KOSIKOWSKIEMU. / PRZEZ / K. Kotkowskiego / w Wilnie / Lith. Przybylskiego (sygn. M 237-4/1568);

4. SZEŚĆ WARYACJI / na / Gitarę / z dumki Ukraińskiej: Jechał Kozak za Dunaj / przez / CYPRYANA LEONOWICZA / dla / Kochanego Ucznia / IGNASIA OSTROMĘCKIEGO / Wilno Litografia Przybylskiego (sygn. M 710-3/19);

5. IV VARIATIONS / Pour la / Guitare seul / Sur l'air: Ah! vous dirai-je Maman / composées e dédiées / à M^{elle} Dorothée de Lange / Par / Lambert de L'or. / Oeuvre 1. / Zlo. 1. gr. 15. / à Varsovie chez Fr: Klukowski (sygn. M 710-4/91);

6. Le vieux Troubadour / ROMANCE / paroles de m-r / Musique avec Acompagnement / de / Guitare / composée e dédiée / à M^{elle} AMELIE de LANGE / par / LAMBERT de L'OR. / Zlo / à Varsovie chez Fr: Klukowski (sygn. M 237-4/1770);

7. SIX PIECES / faciles / Arrangée pour la / Guittare / seule / par / E. Salleneuve / à Varsovie de la Lith. de. D. Knusmann. (sygn. M 710-3/19);

8. DEUX POLKA-MAZURQUES / pour deux Guitarras / composées e dédiées / A.S. EXC. LE PRINCE / NICOLAS BOLENSKY, / par / CONRAD SOKOLOVSKY / MOSCOU chez J. GRÖSSER, / Impr. chez W. Kiriloff (sygn. M 710-4/45);

9. 4. VARIATIONS / Sur un Theme Original / pour la / Gitarre Seule / Composées et Dediées / À / M^r BASILE

JUKICZEFF / Colonel du Regiment de Grenadiers de la Gard Imperiale / par / Romuald Truskolaski / Oevre 7. / à Varsovie au Bureau de Musique Rue Miodowa № 489. / Gravée par A. Plachecki. № 62. (sygn. M 710-4/40).

⁷ Podobny zabieg zastosował w swoim drugim solowym warszawskim zbiorze – w opusie drugim zawierającym 7 miniatur opracowane są w ten sposób nr 3 *Valce d'Ypsilanti* oraz nr 4 *Francaise*. Być może była to częstsza praktyka, w podobny bowiem sposób jest wydany jeden z utworów w dodatku na gitarę hiszpańską z *Wyboru pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich* Józefa Elsnera z 1805 roku; zob. [9, s. 79].

⁸ Rękopis dostępny jest w bibliotece Polona pod adresem: <https://polona.pl/item/szkola-na-gitare-hiszpanska-ulozona-i-ofiarowana-w-karolowi-kurpinskiemu,MzE5ODMyNDg>.

⁹ Rękopis dostępny jest w Bibliotece Cyfrowej Muzeum Narodowego w Krakowie pod adresem: <https://cyfrowe.mnk.pl/dlibra/publication/26743/edition/26419>.

¹⁰ Najwcześniejsze znane polskie źródła drukowane na gitarę hiszpańską, dodatki do kilku numerów *Wyboru pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich na Rok 1805* Józefa Elsnera, przeznaczone są jeszcze na gitarę 5-strunową; taki też instrument wykorzystał Elsner w swej operze *Leszek Biały*, czyli *Czarownica z Łysej Góry* 1809 roku.

¹¹ Więcej o kobziarzach/bandurzystach, zob. [18].

¹² Więcej na ten temat, zob. [35].

¹³ Wartą zauważenia ciekawostką jest fakt, że Chopin kupił dla swojego przyjaciela, Jana Białobłockiego, dwie arie z opery *Wolny strzelec*, ułożone właśnie przez Rywackiego; zob. [20].

¹⁴ Józef Powroźniak podaje także, jakoby w 1824 roku ukazały się fantazje na gitarę autorstwa Rywackiego, nie podaje jednak źródła tej informacji; zob. [28, s. 101]. Informację tę powtarza (ograniczając jednak liczbę fantazji tylko do jednej) Leszek Cesarczyk, jednak również bez podania źródła; zob. [6, s. 109].

¹⁵ Są to karty o sygnaturach III 70 (zawiera pieśń *Pożegnanie Child Harolda* oraz *Sielanka: Opuszczona*), III 117 (zawiera pieśń *Ty nie zwiedzisz mnie*, omawianą *Dumę* i dokończenie utworu *Sielanka: Opuszczona*), XVIII 24 (*Modlitwa* w D-dur), XVIII 25 (ta sama pieśń *Modlitwa*, tym razem w C-dur), III 110 (*Czy to jest przyjaźń czyli to kochanie*), III 115 (*Kochajmy się!*: *Mazurek*) oraz XIX 20 (zawiera schematy wykonawcze gam oraz solową miniaturę *Marzenie: śpiew bez wyrazów*). Dokładne identyfikacja zawartości rękopisów to temat na osobną publikację.

¹⁶ Jest to jedyna kompozycja z omawianych w niniejszym artykule, która doczekała się rejestracji płytowej – w wykonaniu Mateusza Kowalskiego znalazła się na płycie *Polish Romantic Guitar*, wydanej w 2020 roku przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

¹⁷ Rzeczywiście, melodii o podobnej metryce i melosie jest w zbiorach Kolberga bardzo dużo. Np. inną melodią, która jest mocno zbliżona do tematu wykorzystanego przez Bobrowicza, jest pieśń nr 364

z tomu *Wołyń*, nr 36 z *Dzieł wszystkich* Kolberga, o incipicie «Nahniwaw sia mij myleńki»; zob. [36, s. 228].

¹⁸ Rękopis dostępny jest w Wielkopolskiej Bibliotece Cyfrowej pod adresem: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/427359/edition/341242>.

¹⁹ Czumak – rodzaj ukraińskiego tańca i pieśni ludowej, a także nazwa ludności ukraińskiej zajmującej transportem towarów, głównie soli, przez ukraińskie stepy.

²⁰ Datę tę, na podstawie reklamy z «Gazety Lwowskiej», podaje Michał Osika; zob. [25, s. 43–44].

²¹ Wyhowscy, drobna szlachta z powiatu owruckiego województwa kijowskiego; zob. [11, s. 34].

²² Jeśli chodzi o inne inspiracje, najsilniej zaznaczał się wpływ muzyki operowej, co zresztą nie jest charakterystyczne tylko dla twórczości na gitarę, lecz generalnie dla muzyki instrumentalnej – tematy operowe były np. podstawą wielu wirtuozowskich cykli wariacyjnych.

Źródła i literatura

1. Коваленко А. Витоки гітарного мистецтва на території України та їх вплив на становлення вітчизняної гітарної освіти. Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету / вид. О. Балдинюк, Д. Гамандій. Умань : Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, 2019. Вип. 3. С. 85–90. DOI : <https://doi.org/10.31499/2307-4906.3.2019.190304>.

2. Паламарчук В. Деякі аспекти зародження та розвитку українського гітарного мистецтва (кінець XVIII – XIX ст.). Вісник Львівського університету. Серія миство / вид. Р. Крохмальний. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. Вип. 17. С. 177–184.

3. Письменна О. Б. Рукописи та першодруки музичних творів Михайла Вербицького (із фондів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України) : нотографічний покажчик. НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника. Львів, 2004.

4. Bobrowicz J. N., J. N. de Bobrowicz (1805–1881): *Selected Works. Volume I: Variations* / red. R. Coldwell, wstęp K. Komarnicki. Dallas : DGA Editions, 2005.

5. Cedro A. Numa Łepkowski i historia nieznanej dedykacji Norwida. *Studia Norwidiana* / red. S. Sawicki. Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2011. T. 29. S. 135–156.

6. Cesarczyk L. *Gitara od A do Z*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2010.

7. Chomiński J. M., Chomiński P. K., Wilkowska-Chomińska K. *Formy muzyczne*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983. T. 1. Teoria formy, małe formy instrumentalne.

8. Gurgul W. François Chorin i jego Dziewięć walców. *Sześć Strun Świata* / red. F. Wieczorek. Orzesze : Agencja Artystyczna Modran, 2022. Nr 1 (17). S. 32.

9. Gurgul W. Gitara angielska w polskiej kulturze muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku. *Muzyka* / red. P. Gancarczyk. Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2022. T. 67. Nr 1. S. 67–96.

10. Horoszkiewicz J. *Pieśni z muzyką, Marsze Wojska Polskiego z końca 18^{go} i początku 19^{go} wieku*. Wyd. 2. Kraków : Spółka Wydawnicza Polska, 1898. Zeszyt II. Nuty.

11. Hruszewski M. Szlachta ukraińska na przełomie XVI i XVII w. *Z dziejów Ukrainy: księga pamiątkowa ku czci Włodzimierza Antonowicza, Paulina Święcickiego i Tadeusza Ryłskiego* / red. W. Lipiński. Kijów, 1912.

12. Janta-Polczyński A. *A history of nineteenth century American-Polish music with annotated bibliography and illustrations*. New York : Kosciuszko Foundation, 1982.

13. Kolberg O. *Dzieła wszystkie*. Wrocław ; Poznań : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1964. T. 36. Wołyń.

14. Kolberg O. *Dzieła wszystkie*. Część I. Wrocław ; Poznań : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1978. T. 57/1. Ruś Czerwona.

15. Kolberg O. *Dzieła wszystkie*. Wrocław ; Poznań : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1975. T. 61. Pisma muzyczne. Część I.

16. Kolberg O. *Dzieła wszystkie*. Poznań : Instytut im. Oskara Kolberga, 2002. T. 84. Wołyń. Supplement do tomu 36.

17. Komarnicki K. Złoty wiek europejskiej muzyki gitarowej. Kowalski M. *Polish Romantic Guitar*. Warszawa : Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2020. S. 21–32 (komentarz wydawniczy).

18. Kościółek J. Kobziarze-bandurzyści w kulturze i historii narodu ukraińskiego. *Acta Neophilologica* / red. J. Orzechowska. Olsztyn : Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, 2012. T. 14. Nr 1. S. 203–209.

19. Kronika miejscowa i zagraniczna. *Czas* / red. A. Kłobukowski. Kraków, 1858. T. 10. Nr 49 (z 2 marca). S. 3.

20. Księgarnia Franciszka Klukowskiego. URL : https://greatcomposers.nifc.pl/pl/chopin/catalogs/places/174_ksiegarnia-franciszka-klukowskiego. [29.03.2022].

21. von Ledebur K. *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Berlin : Rauh, 1861.

22. Nowak T. O aktualizacji kanonu, czyli o polskich tańcach narodowych, które dziś narodowymi już nie są. *Studia Choreologica* / red. U. Loba-Wilgocka. Poznań : Polskie Forum Choreologiczne, 2016. T. XVII. S. 79–92.

23. Nowak T. Polskie tańce narodowe – emblemat polskości czy zjawisko pogranicza europejskiego. *Polski Rocznik Muzykologiczny* / red. I. Lindstedt. Warszawa :

Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, 2016. T. 14. S. 215–235.

24. Oberbek J. *Jan Nepomucen Bobrowicz. Chopin gitary*. Bielsko-Biała : Wydawnictwo Debit, 2006.

25. Osika M. *Charakterystyka polskiej muzyki i tradycji gitarowej XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem działalności rodzimej*. Kraków : Uniwersytet Jagielloński, 2019. (Praca licencjacka).

26. P. K. Koncert P. Szczepanowskiego. *Dziennik Literacki* / red. J. Dobrzański. Lwów, 1865. T. 13. Nr 2. S. 16.

27. Podejko P. Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze. Kraków : Studia Claromontana, 1992.

28. Powroźniak J. *Gitara od A do Z*. Wyd. 2. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989.

29. Prosnak J. *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1955.

30. Schiller J. *Portret zbiorowy nauczycieli warszawskich publicznych szkół średnich 1795–1862*. Warszawa : Instytut Historii Nauki Polskiej Akademii Nauk, 1998.

31. Soroker Y. *Ukrainian Musical Elements in Classical Music*. Edmonton ; Toronto : Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1995.

32. Suska-Zagórska K. Asymilacja ludowych pierwowzorów w polskiej pieśni artystycznej – zarys

problematyki. *Edukacja Muzyczna* / red. M. Popowska. Częstochowa : Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie, 2017. T. XII. S. 117–146. DOI : <https://doi.org/10.16926/em.2017.12.05>.

33. Szczepańska M. Z folkloru muzycznego w XVII wieku. *Kwartalnik Muzyczny* / red. A. Chybiński, K. Sikorski. Warszawa : Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki, 1933. T. XVII–XVIII. S. 27–34.

34. The Monthly Magazine of Politics, Literature, Art, Science, and the Belles-lettres. London : Sherwood, Gilbert and Piper, 1838. T. 25. Nr 150.

35. Tomaszewski M. *Ślady i echa idiomu kresowego w muzyce polskiej «wieku uniesień»*. *Teoria Muzyki* / red. T. Malecka. Kraków : Akademia Muzyczna w Krakowie, 2017. T. 10. S. 13–33. DOI : <https://doi.org/10.26377/22998454tm.17.10.011>.

36. Tomaszewski W. *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850*. Warszawa : Biblioteka Narodowa, 1992.

37. Trybulec I. Mazurki Stanisława Szczepanowskiego. *Sześć Strun Świata* / red. W. Gurgul. Orzesze : Agencja Artystyczna Modran, 2017. Nr 1 (9). S. 36–38.

38. Wendland A. Segovia XIX wieku – rzecz o Marku Konradzie Sokołowskim (3). *Świat gitary klasycznej i akustycznej* / red. D. Domański. Gdynia : Professional Music Press, 2004. Nr 4 (46). S. 22–23.

References

1. KOVALENKO, Anatolii. Sources of Guitar Art on the Territory of Ukraine and Their Impact on the Formation of Ukrainian Guitar Education. In: Olena BALDYNIUK, D. HAMANDII, eds. *Collection of Scientific Papers of Uman State Pedagogical University*. Uman: Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University, 2019, pp. 85–90 [in Ukrainian]. DOI : <https://doi.org/10.31499/2307-4906.3.2019.190304>.

2. PALAMARCHUK, V. Some Aspects of Ukrainian Guitar Art Origin and Development (Late 18th – 19th Centuries). In: Roman KROHMALNYI, ed. *Bulletin of Lviv University. Art Studies Series*. Lviv: Ivan Franko Lviv National University, 2016, iss. 17, pp. 177–184 [in Ukrainian].

3. PYSMENNA, Oksana. *Manuscripts and First Prints of Musical Works of Mykhailo Verbytskyi (From the Funds of NAS of Ukraine Vasyl Stefanyk Lviv National Library): Notographic Index*. Lviv: NAS of Ukraine, Vasyl Stefanyk LNL, 2004 [in Ukrainian].

4. COLDWELL, R., ed. J. N. de Bobrowicz (1805–1881): *Selected Works. Volume 1: Variations*. Preface by K. KOMARNICKI. Dallas: DGA Editions, 2005 [in English and in Polish].

5. CEDRO, Adam. Numa Łepkowski and the History of Norwid's Unknow Dedication. In: S. SAWICKI, ed.

Studia Norwidiana. Lublin: Scientific Society of the Catholic University of Lublin, 2011, vol. 29, pp. 135–156 [in Polish].

6. CESARCZYK, Leszek. *Guitar from A to Z*. Kraków: PWM Edition, 2010 [in Polish].

7. CHOMIŃSKI, Józef Michał, P. K. CHOMIŃSKI and Krystyna WILKOWSKA-CHOMIŃSKA. *Music Forms*. Kraków: PWM Edition, 1983, vol. 1: Theory of Form, Small Instrumental Forms [in Polish].

8. GURGUL, Wojciech. François Chorin and his Nine Waltzes. In: F. WIECZOREK, ed. *Six Strings of the World*. Orzesze: Modran Art Agency, 2022, no. 1 (17), pp. 32 [in Polish].

9. GURGUL, Wojciech. The English Guitar in Polish Musical Culture around the Turn of the Nineteenth Century. In: Paweł GANCARCZYK, ed. *Music*. Warsaw: The Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, 2022, vol. 67, no. 1, pp. 67–96 [in Polish].

10. HOROSZKIEWICZ, J. *Songs with Music of the Polish Army Marches from the Late 18th and Early 19th Century. The Second Part. – Notes (2nd ed.)*. Kraków: Polish Editorial Society, 1898 [in Polish].

11. HRUSZEWSKI, Mychailo. Ukrainian Nobility at the Turn of the 16th and 17th Centuries. In: Viacheslav LYPYNSKYI, ed. *From the History of Ukraine: A Memorial*

Book in Honour of Volodymyr Antonovych, Paulin Świącicki and Tadeusz Ryłskiy. Kyiv, 1912 [in Polish].

12. JANTA-POŁCZYŃSKI, Aleksander. *A History of Nineteenth Century American-Polish Music with Annotated Bibliography and Illustrations*. New York: Kosciuszko Foundation, 1982 [in English].

13. KOLBERG, Oskar. *The Complete Works*. Vol. 36. *Vollhynia*. Wrocław; Poznań: Polish Ethnological Society, 1964 [in Polish].

14. KOLBERG, Oskar. *The Complete Works*. Vol. 57/1. *Red Ruthenia. Part 1*. Wrocław; Poznań: Polish Ethnological Society, 1978 [in Polish].

15. KOLBERG, Oskar. *The Complete Works*. Vol. 61. *Musical Writings. Part 1*. Wrocław; Poznań: Polish Ethnological Society, 1975 [in Polish].

16. KOLBERG, Oskar. *The Complete Works*. Vol. 84. *Vollhynia, supplement to the vol. 36*. Poznań: Oskar Kolberg Institute, 2002 [in Polish].

17. KOMARNICKI, K. The Golden Age of the European Guitar Music. In: M. KOWALSKI. *Polish Romantic Guitar*. Fryderyk Chopin Institute. Warsaw, 2020, pp. 21–32 (Editorial comment) [in Polish].

18. KOŚCIÓŁEK, J. A Role of Bandurists in the History and Culture of Ukrainian Nation. In: Joanna ORZECZOWSKA, ed. *Acta Neophilologica*. Olsztyn: University of Warmia and Mazury in Olsztyn, 2012, vol. 14, no. 1, pp. 203–209 [in Polish].

19. ANON. Local and Foreign Chronicles. In: A. KŁOBUKOWSKI, ed. *Time*. Kraków, 1858, vol. 10, no. 49 (March, 2), pp. 3 [in Polish].

20. ANON. *Franciszek Klukowski bookshop* [online]. Available from: https://greatcomposers.nifc.pl/en/chopin/catalogs/places/174_ksiegarnia-franciszaklukowskiego [viewed 17 June 2022] [in English].

21. von LEDEBUR, Karl. *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart [Tonkünstler-Lexicon Berlin's from the Oldest Times to the Present]*. Rauh, Berlin, 1861 [in German].

22. NOWAK, Tomasz. On Updating of the Canon – That is on Polish national Dances which are not National any More. In: Urszula LOBA-WILGOCKA, ed. *Choreological Studies*. Poznań: Polish Choreological Forum, 2016, vol. 17, pp. 79–92 [in Polish].

23. NOWAK, Tomasz. Polish National Dances – an Emblem of Polishness or a Phenomenon from the Frontier of Europe. In: I. LINDSTEDT, ed. *Polish Musicological Annual*. Musicologists Section of the Polish Composers' Union. Warsaw, 2016, vol. 14, pp. 215–235 [in Polish].

24. OBERBEK, Jan. *Jan Nepomucen Bobrowicz. Chopin of the Guitar*. Bielsko-Biała: Debit Publishers, 2006 [in Polish].

25. OSIKA, Michał. *Characteristics of Polish Guitar Music of the 19th Century and its Tradition with Particular*

Emphasis of Native Activities. Kraków: Jagiellonian University, 2019 (Bachelor Thesis) [in Polish].

26. P. K. Concert of Mr. Szczepanowski. In: J. DOBRZAŃSKI, ed. *Literary Journal*. Lwów, 1865, vol. 13, no. 2, pp. 16 [in Polish].

27. PODEJKO, Paweł. *Thematic Catalogue of Manuscripts and Music Prints of Vocal-Instrumental Band in Jasna Góra. Claromontana Studies*. Kraków, 1992 [in Polish].

28. POWROŹNIAK, Józef. *Guitar from A to Z*, 2nd ed. Kraków: PWM Edition, 1989 [in Polish].

29. PROSNAK, Jan. *Warsaw Musical Culture in the 18th Century*. Kraków: PWM Edition, 1955 [in Polish].

30. SCHILLER, Joanna. *A Collective Portrait of Teachers from Public Secondary Schools in Warsaw in 1795–1862*. The Institute for the History of Science of the Polish Academy of Sciences. Warsaw, 1998 [in Polish].

31. SOROKER, Yakov. *Ukrainian Musical Elements in Classical Music*. Canadian Institute of Ukrainian Studies Press. Edmonton; Toronto, 1995 [in English].

32. SUSKA-ZAGÓRSKA, Katarzyna. Assimilation of Folk Prototypes in the Polish Artistic Song – An Outline of the Issue. In: M. POPOWSKA, ed. *Musical Education*. Jan Długosz University in Częstochowa. Częstochowa, 2017, vol. 12, pp. 117–146 [in Polish]. DOI : <https://doi.org/10.16926/em.2017.12.05>.

33. SZCZEPAŃSKA, Maria. From the Musical Folklore of the 17th Century. In: Adolf CHYBIŃSKI, Kazimierz SIKORSKI, eds. *Music Quarterly*. Warsaw. Early Music Lovers Association, 1933, vols. 17–18, pp. 27–34 [in Polish].

34. *The Monthly Magazine of Politics, Literature, Art, Science, and the Belles-lettres*. Sherwood, Gilbert, and Piper, London, 1838, vol. 25, no. 150 [in English].

35. TOMASZEWSKI, Mieczysław. Traces and Echoes of a “Kresy” Idiom in the Polish Music of the “Age of Raptures”. In: Teresa MAŁECKA, ed. *Theory of Music*. Kraków, Academy of Music in Kraków, 2017, vol. 10, pp. 13–33. DOI : <https://doi.org/10.26377/22998454tm.17.10.011> [in Polish].

36. TOMASZEWSKI, Wojciech. *Bibliography of Warsaw Music Prints 1801–1850*. Warsaw: National Library, 1992 [in Polish].

37. TRYBULEC, I. Mazurkas of Stanisław Szczepanowski. In: GURGUL, Wojciech, ed. *Six Strings of the World*. Orzesze: Modran Art Agency, 2017, no. 1 (9), pp. 36–38 [in Polish].

38. WENDLAND, A. Segovia of the 19th Century – on Marek Konrad Sokółowski (3). In: D. DOMAŃSKI, ed. *World of Classical and Acoustic Guitars*. Professional Music Press, Gdynia, 2004, no. 4 (46), pp. 22–23 [in Polish].