

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2025.20.09>

Milena KRUSZWIC

<https://orcid.org/0009-0002-7320-6555>

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

e-mail: milena.kruszwic.22@gmail.com

Tomasz ROKOSZ

<https://orcid.org/0000-0001-6666-6196>

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

e-mail: tomasz.rokosz@kul.pl

Od polskiego oberka do amerykańskiego swingu. Inspiracje muzyką tradycyjną w twórczości i pedagogice gitarowej Tatiany Stachak

Anglojęzyczne tłumaczenie niniejszego tekstu zostało opublikowane w tym tomie:

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2025.20.10>

Jak cytować [How to cite]: M. Kruszwic, T. Rokosz, *Od polskiego oberka do amerykańskiego swingu. Inspiracje muzyką tradycyjną w twórczości i pedagogice gitarowej Tatiany Stachak*, „Edukacja Muzyczna” 2025, t. 20, s. 179–195, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2025.20.09>.

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest współczesnym kompozycjom na gitarę klasyczną, które powstały z inspiracji muzyką tradycyjną. Przedmiotem analizy są dwie kompozycje Tatiany Stachak: *Wariacje z oberkiem* i *Wariacje ze swingiem*, reprezentujące odmienne tradycje muzyczne i różne sposoby opracowania motywów folklorystycznych. Autorzy prezentują sposoby uobecniania muzyki tradycyjnej we współczesnych kompozycjach gitarowych, próbując też zdefiniować i ukazać jej funkcje

Data zgłoszenia: 30.10.2025

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 7.12.2025/8.12.2025

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 7.12.2025/13.12.2025

Data akceptacji: 29.12.2025

w obszarze dydaktyki instrumentalnej. Włączenie folkloru do współczesnej muzyki gitarowej łączy funkcje artystyczne i edukacyjne. Wspiera rozwój technik gry, ale również poszerza kompetencje kulturowe i estetyczne wykonawców.

Słowa kluczowe: muzyka tradycyjna, gitara klasyczna, edukacja muzyczna, Tatiana Stachak.

Na przestrzeni wieków wielu artystów poszukiwało inspiracji dla swojej twórczości w folklorze. Również współcześnie odwołują się do niego liczni kompozytorzy, wykonawcy i coraz częściej pedagodzy. Jak zauważa Sławomira Żerańska-Kominek, tradycja muzyczna jest bowiem fundamentem kulturowej ciągłości¹ i w ten sposób stanowi punkt odniesienia dla estetycznej i pedagogicznej refleksji. Idiom muzyki tradycyjnej, zbudowany na specyficznym dla siebie rytmie, skali, harmonii oraz określonych technikach wykonawczych, odzwierciedla regionalną kulturę muzyczną. Współczesne zainteresowanie muzyką ludową i etniczną można postrzegać jako formę dialogu między dziedzictwem a nowoczesnością. Jan Szacki zwraca uwagę, że w każdej kulturze obserwujemy dynamiczne napięcie między tym, co odziedziczone, a tym, co przynoszą kolejne pokolenia jako wyraz własnej tożsamości i innowacyjności². To napięcie znajduje swoje odbicie zarówno w twórczości artystycznej, jak i w postawach edukacyjnych, które czerpią z tradycji, jednocześnie wpisując ją w kontekst współczesnych wartości i potrzeb.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie sposobów uobecniania muzyki tradycyjnej we współczesnych kompozycjach gitarowych oraz próba zdefiniowania i ukazania jej funkcji w obszarze dydaktyki instrumentalnej. Przedmiotem analizy są dwie kompozycje Tatiany Stachak: *Wariacje z oberkiem* i *Wariacje ze swingiem*, które reprezentują odmienne tradycje muzyczne i różne sposoby opracowania motywów folklorystycznych. Omawiając dorobek kompozytorki, wykorzystano metodę biograficzną. Punktem odniesienia jest tutaj perspektywa hermeneutyczna poprzez rozpoznanie, w jaki sposób osobowość, doświadczenia i wyznawane wartości ukształtowały Tatianę Stachak jako artystkę³.

Tatiana Stachak to współczesna polska kompozytorka i gitarzystka. Edukację muzyczną rozpoczęła w Gdańsku, a następnie kontynuowała w Akademii Muzycznej we Wrocławiu, w klasie gitary prof. Piotra Zaleskiego. Już w trakcie studiów zainteresowała się edukacją najmłodszych dzieci, co stało się początkiem jej działalności pedagogicznej. Ponieważ brakowało odpowiednich materiałów dydaktycznych dla początkujących gitarzystów, postanowiła opracować je samo-

¹ S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1995, s. 205.

² J. Szacki, *Tradycja*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. A. Kłoskowska, t. 1, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1991, s. 208.

³ A. Legeżyńska, *Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem... Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 14.

dzielnie. Prace nad pierwszym podręcznikiem (*Gitara pierwsza klasa*) trwały kilka lat, a sama autorka okres pracy nad nim wspomina następująco:

Spontaniczne reakcje uczniów były dla mnie najcenniejszymi wskazówkami. Po trzech latach pracy dysponowałam już sporą ilością materiałów. Dokonałam ich selekcji, dopracowałam i powstał podręcznik *Gitara pierwsza klasa*, a w niedługim czasie *Gitara ekstra klasa*. Po pewnym czasie okazało się, że grupa dzieci najmłodszych, 5–6-letnich, potrzebuje podręcznika o jeszcze innych treściach. W ten sposób powstał *Elementarz gitarzysty*⁴.

Stachak jest autorką kilkunastu książek z kompozycjami na gitarę klasyczną oraz podręczników do nauki gry. Publikacje te cieszą się uznaniem w wielu krajach, m.in. w Anglii, Niemczech, Czechach i Chinach, co świadczy o ich uniwersalnym charakterze i wysokiej wartości dydaktycznej. Znaczenie twórczości Stachak potwierdza również obecność jej kompozycji w programach egzaminacyjnych renomowanych ośrodków edukacyjnych, takich jak ABRSM w Londynie⁵ czy Trinity College w Dublinie⁶.

W jej dorobku kompozytorskim, należącym do kameralnej muzyki gitarowej, wyróżnia się duża grupa utworów inspirowanych folklorem i muzyką tradycyjną. Zagadnienie artystycznego wykorzystania folkloru w twórczości muzycznej było wielokrotnie podejmowane w refleksji estetycznej XX wieku. Postulaty w tym zakresie formułował m.in. Karol Szymanowski, który cenił takie inspiracje, zwracał jednocześnie uwagę, żeby nie tylko przytaczać ludowe melodie, ale twórczo pracować na tym polu, wzbogacać je o nowe środki muzyczne w taki sposób, aby w efekcie powstała nowa, wartościowa artystycznie muzyka⁷.

W polskiej literaturze gitarowej znaleźć można wiele utworów nawiązujących do polskich lub zagranicznych tradycyjnych form, takich jak: oberek, kujawiak, mazurek, polonez, walc, tango, milonga, samba, bossa, boogie-woogie. Obecnie inspiracje te są widoczne nie tylko w twórczości Tatiany Stachak, lecz także w utworach Marka Pasiecznego, Mirosława Drożdżowskiego, Zdzisława Musiała, Janusza Stanisława Strobla, Marka Walawendera, Gerarda Drozda czy Michała Lazara, których można uznać za kontynuatorów tradycji twórczego dialogu z folklorem, charakterystycznego dla wielu wybitnych polskich kompozytorów – Fryderyka Chopina, Stanisława Moniuszki, Karola Szymanowskiego, Witolda Lutosławskiego, Henryka Góreckiego, i wielu innych.

⁴ Wywiad z Tatianą Stachak, dla internetowego serwisu muzycznego *Stretta*, przeprowadziła Katarzyna Uziel. Źródło: <https://www.stretta-music.pl/magazyn-muzyczny/portret/tatiana-stachak-portret> [stan z 18.12.2025].

⁵ Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM) to brytyjska organizacja muzyczna, zajmująca się egzaminowaniem i certyfikowaniem osiągnięć muzycznych.

⁶ Trinity College w Dublinie – irlandzka uczelnia badawcza założona w 1592 roku przez królową Elżbietę I.

⁷ B. Mielcarek-Krzyżanowska, *Folklor muzyczny w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2021, s. 63.

Stachak wytworzyła własny język kompozytorski, w którym autentyczne elementy muzyki etnicznej pomysłowo przekształca i przystosowuje do możliwości wykonawczych gitary klasycznej. Inspirację czerpie z takich nurtów, jak: flamenco, irlandzkie ballady, brazylijska bossa nova, amerykański blues czy polskie tańce narodowe. Stosuje zarówno wierne odtworzenie linii melodycznych, jak i ciekawe stylizacje i swobodne reinterpretacje znanych tematów muzycznych. Potwierdzeniem tego jest jej ostatni zbiór *Cantabile*, zawierający gitarowe aranżacje pieśni polskich kompozytorów. Jego premiera miała miejsce w lipcu 2024 roku, podczas Międzynarodowego Festiwalu Gitarowego w Lanckoronie. Wydarzenie to stanowi ważny krok w popularyzowaniu omawianego repertuaru na arenie międzynarodowej. W ten sposób jej muzyka przełamuje bariery, inspirowa do odkrywania wspólnego dziedzictwa kulturowego i rozwija otwartość na różnorodność⁸.

Oprócz działalności kompozytorskiej Stachak zajmuje się aktywnie edukacją muzyczną. Prowadzi warsztaty, lekcje mistrzowskie, publikuje artykuły w czasopiśmie branżowych, jest także jurorem wielu prestiżowych konkursów gitarowych. Jej autorska koncepcja dydaktyki gitarowej wpisuje się we współczesny nurt kształcenia ukierunkowanego na „całościowy” rozwój wykonawcy, łączący doskonalenie techniki instrumentalnej z kształtowaniem wrażliwości muzycznej⁹. W rozumieniu tego podejścia nauczyciel to bardziej mentor i przewodnik niż osoba przekazująca jedynie techniczne umiejętności gry, to ktoś, kto wspiera ucznia w jego rozwoju artystycznym oraz w stopniowym osiąganiu dojrzałości twórczej¹⁰. W tym kontekście muzyka tradycyjna stanowi szczególnie wartościowy materiał dydaktyczny. Nie tylko kształtuje u młodych muzyków świadomość muzyczną, ale również pomaga zachować i przekazywać dalej regionalne tradycje, uczy szacunku do historii oraz różnorodności kulturowej.

Ekscerpca materiału badawczego pozwoliła wyodrębnić dwie zasadnicze grupy utworów; pierwszą stanowią melodie tradycyjne, opracowane na gitarę z zachowaniem oryginalnej linii melodycznej, druga grupa to kompozycje zawierające nawiązania do melodii zaczerpniętych z muzyki tradycyjnej. Przykłady melodii z pierwszej grupy zostały wstępnie pogrupowane według przynależności kulturowo-etnicznej, przypisanej współczesnym państwom, niezależnie od często złożonej i wieloznacznej genezy tych utworów:

⁸ A. Młynarczuk-Sokołowska, *Pedagog, nauczyciel, edukator w zróżnicowanej kulturowo przestrzeni współczesnej edukacji*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja” 2017, nr 11, s. 145–159.

⁹ M. Jasińska-Żaba, *Wybór środków dydaktycznych w procesie kształtowania wrażliwości muzycznej pianisty*, [w:] *Wartości w muzyce. Wartości kształcące i kształtowane u studentów w toku edukacji szkoły wyższej*, t. 2, red. J. Uchyły-Zroski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 92.

¹⁰ L. Rudenko, *Wychowanie estetyczne wobec wyzwań współczesnej edukacji*, [w:] *Nauczyciel wobec szans i zagrożeń edukacyjnych XXI wieku. Teoretyczne konteksty szans i zagrożeń edukacyjnych XXI wieku*, red. H. Gajdamowicz, t. 1, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2009, s. 78.

Polska: *W murowanej piwnicy* (Stachak 2009, s. 18), *Była sobie żabka mała* (Stachak 2009, s. 32), *Stary niedźwiedź mocno śpi* (Stachak 2020, s. 9), *My jesteśmy krasnoludki* (Stachak 2020, s. 4), *Jedzie pociąg* (Stachak 2020, s. 13), *Pojedziemy na łów* (Stachak 2009, s. 42), *Czarny baran* (Stachak 2020, s. 7), *Jadą, jadą dzieci drogą* (Stachak 2020, s. 20), *Kujawiak* (Stachak 2006, s. 42), *Etiuda kurpiowska* (Stachak 2018, s. 6), *Wariacje z oberkiem* (Stachak 2022, s. 6), *Mazurka Étouffé* (Stachak 2006, s. 51);

Szkocja: *Auld Lang Syne*¹¹ (Stachak 2006, s. 124);

USA: *Jingle Bells*¹² (Stachak 2006, s. 127), *Ragtime*¹³ (Stachak 2009, s. 90), *Oh! Susanna*¹⁴ (Stachak 2006, s. 121), *Stary Donald*¹⁵ (Stachak 2009, s. 27);

Anglia: *Greensleeves*¹⁶ (Stachak 2006, s. 121), *Płynie łódź moja*¹⁷ (Stachak 2006, s. 119);

Francja: *Na moście w Avignon*¹⁸ (Stachak 2006, s. 116), *Panie Janie*¹⁹ (Stachak 2006, s. 117).

Dodatkowo *Swing – Słoneczny dzień* (Stachak 2008, s. 77) i *Blues z niespodzianką* (Stachak 2006, s. 41) nawiązują do amerykańskich gatunków bluesa i swingu, natomiast *Milonga* (Stachak 2006, s. 49), *Minutowa bossa* (Stachak 2006, s. 52) czy *Samba na wesoło* (Stachak 2006, s. 39) oddają ducha południowoamerykańskiej muzyki tanecznej. Istnieją też inne odwołania do tradycji, których przykładem jest np. *Etiuda sycylijska* ze zbioru *Etiudy charakterystyczne* wydane w 2018 roku.

Niektóre z powyższych utworów to popularne melodie, które Stachak dopasowała do brzmieniowych i technicznych możliwości gitary klasycznej. Inne są oryginalnymi kompozycjami inspirowanymi muzyką tradycyjną z różnych stron świata.

Z uwagi na ograniczoną objętość artykułu omówione zostaną tylko dwie kompozycje Tatiany Stachak, reprezentujące odmienne tradycje muzyczne i zróżnicowane podejście do stylizacji tradycyjnego materiału muzycznego. Utwory pochodzą ze zbioru *Album z wariacjami*, w którym znajduje się sześć gitarowych wariacji, będących stylizacjami trzech tańców i trzech odrębnych form muzycznych.

¹¹ Tradycyjna melodia szkocka.

¹² Tradycyjna pieśń na okres Bożego Narodzenia.

¹³ Styl muzyczny, a w podręcznikach Tatiany Stachak również tytuł utworu muzycznego.

¹⁴ Pieśń ludowa.

¹⁵ Tradycyjna piosenka dziecięca.

¹⁶ Tradycyjna ballada.

¹⁷ Polska wersja ludowej pieśni angielskiej.

¹⁸ Francuska piosenka ludowa z regionu Prowansji.

¹⁹ Polska wersja ludowej piosenki francuskiej *Frère Jacques*.

Wariacje z oberkiem²⁰

Oberk jest tańcem trójiarowym, charakteryzującym się szybkim tempem i występującymi w nim rytmami mazurowymi. Jego nazwa wywodzi się z figury tanecznej – ruchu wirowego, jaki wykonują tancerze. Na melodie oberka wykonywano również wiele przyśpiewek. Zarówno jeśli chodzi o grę, jak i o taniec „specyfika jego wykonania, polega na charakterze rubatowym”²¹. Podobnie jak w przypadku przyśpiewki wykonywanej przez śpiewaka, „oberk wymaga od instrumentalisty wyczucia delikatnych przesunięć rytmicznych zachodzących pomiędzy trzema głównymi wartościami taktu”²².

Tańce polskie oparte na rytmice mazurkowej (oberk, krakowiak, mazur i polonez) modne były już „od początku XVII wieku w dużych częściach Europy”²³. Obecnie są one częścią polskiego dziedzictwa kulturowego, a włączenie ich do współczesnej muzyki instrumentalnej można potraktować jako pewnego rodzaju kontynuację dawnej tradycji. W praktyce muzycznej pojawiają się one przede wszystkim w wersji instrumentalnej „w oderwaniu od warstwy ruchowej”²⁴, i w takiej właśnie formie znajdziemy je w utworach Stachak. Warto zauważyć, że tańce o rytmach mazurkowych posiadają różne nazwy, tempa i formy, w zależności od regionu, w którym występują²⁵. Na przykład na Kujawach dominującą formą jest kujawiak, podczas gdy w regionie sandomierskim popularna jest *światówka*. Zróżnicowanie regionalne przejawia się nie tylko w nazwach (na Lubelszczyźnie znany jest jako *obertas*, *obertany* czy *przewracany*), ale również w różnych wariantach tego tańca, jak na przykład *suwak* i *majdaniak*. W okolicach Biłgoraja mamy *prostego* (oberka), czasem uważanego za wolniejszą odmianę tego tańca²⁶, natomiast w innych regionach spotkać można takie nazwy, jak:

²⁰ T. Stachak, *Wariacje z oberkiem*, [w:] eadem, *Album z wariacjami*, Wydawnictwo EUTERPE, Kraków 2022, s. 6–9.

²¹ Z. Koter, A. Kusto, *Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – wykonawcy – repertuar*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4, cz. 6, *Lubelskie*, red. J. Bartmiński, Instytut Sztuki PAN, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polihymnia, Lublin 2011, s. 200.

²² Ibidem.

²³ J. Stęszewski, *Muzyka ludowa*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 2, red. M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1981, s. 259.

²⁴ T. Nowak, *Polskie tańce narodowe – emblemat polskości czy zjawisko pogranicza europejskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2016, nr 14, s. 215.

²⁵ J. Stęszewski, op. cit., s. 259.

²⁶ A. Kusto, *Stan badań nad folklorem muzycznym Lubelszczyzny*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4: *Lubelskie*, cz. 6: *Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – Wykonawcy – Repertuar*, red. J. Bartmiński, red. serii L. Bielawski, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2011, s. 19.

owijk²⁷, wywijany, okrągły czy zawijas²⁸, odnoszące się do charakterystycznych figur tanecznych – różnorodnych obrotów wykonywanych przez tancerzy, (różne warianty oberka wykonywane były głównie na zabawach i weselach, zwykle po oczepinach)²⁹.

Ta sama melodia mogła być grana do tańca i przybierała wówczas cechy oberka, mogła też przy zastosowaniu wolniejszego tempa stawać się *suwakiem*, granym dla starszych gości, lub służyć urozmaiceniu nużących zajęć gospodarskich (darcie pierza, kiszenie kapusty)³⁰.

Stąd zastosowanie podwójnego nazewnictwa niektórych oberków (*oberek majdaniak*, *oberek zawiślak*, *oberek suwak*, *oberek powiślak*)³¹. Oberek, niezależnie od lokalnej odmiany i nazewnictwa, tańczony jest przede wszystkim w centrum kraju, rzadziej na północy³², oraz na Kujawach i Mazowszu.

Analizowana kompozycja *Wariacje z oberkiem* łączy elementy polskiego tańca ludowego z klasyczną formą wariacji. Punktem wyjścia i głównym motywem jest melodia popularnej polskiej piosenki dziecięcej *Jadą, jadą dzieci drogą*³³, która pojawia się w pierwszej części utworu (*Temat*). W sześciu kolejnych wariacjach Stachak nadaje temu motywowi nowe muzyczne oblicza, tworząc różnorodne i kontrastowe interpretacje, które sprawiają, że kompozycja przyciąga uwagę pomysłowością i wyrazistością.

Stylizacja oberka jest tu wielowarstwowa i obejmuje prawie wszystkie elementy dzieła muzycznego. Można także dostrzec pewne podobieństwo do praktyki ludowej, w której oberki poprzedzone były często krótką, improwizowaną przyspiewką, ogrywaną następnie w sposób wariantowy przez muzyków³⁴.



Przykład 1. T. Stachak, *Wariacje z oberkiem* (melodia *Jadą, jadą dzieci drogą*), t. 1–4

²⁷ *Owijk* to sieradzka odmiana oberka. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, źródło: <http://tance.edu.pl/tance/owijk/> [stan z 11.07.2025].

²⁸ Zintegrowana Platforma Edukacyjna, źródło: <https://zpe.gov.pl/a/cechy-oberka-w-piosence-i-utworze-muzycznym/DZcXnTQwr> [stan z 11.07.2025].

²⁹ A. Kusto, *op. cit.*, s. 18.

³⁰ A. Kusto, Z. Koter, *op. cit.*, s. 200.

³¹ Por. przykłady takiego podwójnego nazewnictwa (i konkretne utwory zamieszczone w tomie pod numerami: 4866, 4871, 4954, 4919, 4929, 4951); A. Kusto, Z. Koter, *op. cit.*, s. 200.

³² Por.: J. Stęszewski, *op. cit.*, s. 259.

³³ Tradycyjna piosenka dziecięca do słów wiersza M. Konopnickiej *Co dzieci widziały w drodze*. Autor muzyki nieznan.

³⁴ Por. Z. Stęszewska, *Muzyczne zagadnienia tańców narodowych*, [w:] *Różne formy tańców polskich*, red. I. Ostrowska, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1981, s. 171; cyt. za: A. Kusto, Z. Koter, *op. cit.*, s. 116.

Temat utrzymany jest w tonacji G-dur i metrum 3/4. Kompozytorka zastosowała w tej części skordaturę 5. i 6. struny. Zabieg ten nie tylko poszerza skalę instrumentu, ale także umożliwia uzyskanie charakterystycznego rezonansu basowego, bliskiego brzmieniu tradycyjnych basów ludowych. W zakresie techniki wykonawczej pojawia się *sul ponticello*³⁵, dzięki czemu dźwięki zyskują ostrą i jasną barwę, co przywodzi na myśl brzmienia ludowych instrumentów smyczkowych. W zakończeniu *Tematu* pojawia się technika *tamburo*, czyli uderzanie prawą ręką o struny, nawiązująca do brzmienia bębna, instrumentu typowego dla ludowych, wiejskich kapel.

Utwór posiada budowę czterofrazową. W każdej frazie znajdują się cztery takty. Trzy pierwsze posiadają jednakowy układ rytmiczny (dwie ósemki i dwie ćwierćnuty), czwarty, ostatni takt każdej frazy zbudowany jest z samych ćwierćnut. Taka uporządkowana struktura rytmiczna daje wrażenie stabilności i regularności, co może być ważne szczególnie w przypadku wykorzystywania tego utworu w dydaktyce.

Dwie pierwsze wariacje posiadają spokojne, wręcz liryczne opracowanie melodii *Jadą, jadą dzieci drogą*. *Tranquillo* wskazuje na umiarkowane tempo wykonania i płynne prowadzenie frazy. W drugiej wariacji, podkreślając prostotę ludowego akompaniamentu oraz pierwotny charakter faktury, Stachak zastosowała regularne powtarzanie tego samego dźwięku basowego (d), w rytmie ósemkowym.

W trzeciej wariacji, oznaczonej przez kompozytorkę jako *Oberek*, stylizacja taneczna została zrealizowana najpełniej. Zmiana metrum z 3/4 na 3/8, przyspieszenie tempa oraz akcentowanie pierwszej i trzeciej części taktu przywodzą na myśl charakterystyczną rytmikę oberka. Wariacja rozpoczyna się rytmicznym wstępem, typowym dla tego tańca. W dalszej części pojawiają się bardziej zróżnicowane warianty rytmów mazurkowych, chociażby zestawienia: dwie szesnastki i dwie ósemki / cztery szesnastki i jedna ósemka / dwie szesnastki, jedna ósemka i dwie szesnastki. Te kompozytorskie zabiegi stylistyczne wzmacniają interpretację oberka i związek utworu z praktyką taneczną, chociaż bez bezpośredniego towarzyszenia ruchu. Stylistycznym nawiązaniem do gry ludowych skrzypków może być tu jednogłosowa linia melodyczna, pozbawiona harmonizacji. Jedyny akord występujący w tej części znajduje się w kadencji.



Przykład 2. Charakterystyczny, rytmiczny wstęp do oberka

³⁵ *Sul ponticello* – technika gry; gitarzysta wydobywa dźwięki w pobliżu mostka instrumentu, co nadaje dźwiękom ostre brzmienie.

VARIAZIONE III - Oberek



Przykład 3. T. Stachak, *Wariacje z oberkiem*, (charakterystyczny rytm „oberkowy” rozpoczynający III wariację), t. 43– 46



Przykład 4. T. Stachak, *Wariacje z oberkiem*, (warianty rytmów mazurkowych w III wariacji)

Charakterystyczna cecha oberka, jaką jest jego „zrywność”, ujawnia się tutaj poprzez szybkie tempo i nagłe zmiany artykulacji. Technika *sul ponticello* nadaje brzmieniu pewną szorstkość i perkusyjny charakter oraz wrażenie surowości brzmienia. Nawiązaniem do oberka jest również wskazówka wykonawcza *attaca*. Omawiany utwór Stachak należy wykonywać w podobny sposób do realizacji tradycyjnego oberka, który najczęściej przechodził płynnie z jednej części w kolejną, bez wyraźnych przerw.

Czwarta wariacja, najkrótsza w całym cyklu (metrum 3/4), opiera się na powtarzalnej strukturze taktów i stanowi kontrast brzmieniowy dla pozostałych części kompozycji. Każdy takt rozpoczyna się pojedynczym dźwiękiem w głosie basowym i odpowiedzią w postaci arpeggiowego akordu w górnym głosie. Choć pozornie prosta, wyróżnia się charakterystycznym, osobliwym brzmieniem, a to za sprawą zastosowania dwóch technik: *sul tasto* i *sul ponticello*.

Piąta, przedostatnia wariacja (metrum 2/4) posiada nawiązania do tanecznego charakteru oberka. Pojawiające się tutaj figury rytmiczne, w postaci dwóch ósemek i ćwierćnuty, przywodzą na myśl taneczne figury – tupnięcia i podskoki, które są nieodłącznym elementem tradycyjnego oberka.

W ostatniej, szóstej wariacji (metrum 4/4) Stachak nawiązała do wirujących tancerzy. Mogą to sugerować płynne frazy, brak pauz i ruch ósemkowy, jaki występuje w całej części utworu. Dodatkowo wprowadzenie zapisu *teneramente ma sonore* wskazuje na wykonanie tej części donośnie, eksponując brzmieniowe walory gitary.

Wariacje ze swingiem

Pełna nazwa tej kompozycji brzmi: *Wariacje ze swingiem, na temat francuskiej piosenki „Panie Janie”*³⁶ i powstała z inspiracji tradycjami muzycznymi Ameryki Północnej, a dokładnie Stanów Zjednoczonych Ameryki. Ten stosunkowo młody kraj, zbudowany na kulturze anglosaskiej, irlandzkiej, latynoskiej, azjatyckiej, a także grup pochodzących z Europy Wschodniej³⁷, a od XVII wieku również kultury afroamerykańskiej³⁸ wniesionej przez niewolników, wytworzył bardzo różnorodne style muzyczne. Jednym z najważniejszych był blues, który powstał z pieśni pracy oraz z muzyki religijnej afroamerykańskich społeczności południa USA (*gospel, spirituals*). Co ciekawe, tradycyjna muzyka Indian, mimo że jest ważnym elementem amerykańskiego dziedzictwa kulturowego, zachowała przede wszystkim swój charakter rytualny i nie wpłynęła bezpośrednio na tworzenie się amerykańskiej kultury muzycznej³⁹.

U swoich początków blues funkcjonował głównie jako forma wokalna. Z czasem dopiero pojawiły się aranżacje wokально-instrumentalne lub instrumentalne (wykonywane solo, w duetach lub niewielkich zespołach), które w dłuższej perspektywie doprowadziły do powstania różnych stylów bluesa instrumentalnego⁴⁰. Do typowych środków wykonawczych bluesa należały m.in. *glissando*⁴¹, *vibrato*⁴², falsety⁴³, *blue notes*⁴⁴ oraz opadający kierunek melodii⁴⁵. Charakterystyczne techniki wokalne naśladowane były przez instrumenty. Na początku używano prostych instrumentów (często własnej produkcji), takich jak diddley bow,

³⁶ T. Stachak, *Album z wariacjami*, Wydawnictwo EUTERPE, Kraków 2022, s. 10–13.

³⁷ Por. A. Czekanowska, *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008, s. 229–247.

³⁸ B. Nettl, *Folk Music in the United States: An Introduction*, Wayne State University Press, Detroit 1976, s. 13–19.

³⁹ Ibidem, s. 19.

⁴⁰ M. Pałka, „Rola i możliwości wykonawcze pianisty w muzyce jazzowej. Dobór środków pianistycznych w relacji do zmiennej obsady instrumentalnej na podstawie autorskiej kompozycji «Piano Dialogues»”, (wydruk komputerowy dysertacji doktorskiej napisanej pod kierunkiem D. Wania), Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, Kraków 2024, s.15.

⁴¹ *Glissando* (z wł. ‘ślizgając się’) – technika wykonawcza polegająca na płynnym przejściu między dwoma dźwiękami poprzez „prześlizgnięcie się” przez dźwięki pośrednie. Opis za: J. Niedziela-Meira, *Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice 2014, s. 436.

⁴² *Vibrato* – technika wokально-instrumentalna polegająca na szybkich odchyleniach różnych wysokości dźwięku.

⁴³ Falsety – wysoki głos męski lub żeński, uzyskiwany poprzez silne napięcie strun głosowych.

⁴⁴ *Blue notes* to dźwięki o charakterze mikrotonalnym, stosowane przez wokalistów oraz instrumentalistów, m.in. gitarzystów (z wykorzystaniem techniki *slide*), harmonijkarzy, muzyków grających na instrumentach dętych i smyczkowych. Są one ważnym elementem stylistycznym bluesa, jazzu, rocka, rhythm and bluesa oraz innych gatunków wywodzących się z tradycji afroamerykańskiej.

⁴⁵ M. Pałka, *op. cit.*, s. 9.

oraz przedmiotów użytkowych wykorzystywanych w roli narzędzi dźwiękowych (washboard). W następnej kolejności pojawiły się instrumenty takie, jak banjo i skrzypce oraz gitara, która zaczęła odgrywać w bluesie istotniejszą rolę dopiero w pierwszych dwóch dekadach XX wieku. Jej popularność wzrosła wraz z upowszechnieniem się nagrań fonograficznych oraz migracją muzyków do dużych ośrodków miejskich, gdzie blues ulegał dalszym przemianom, prowadząc do wykształcenia się jazzu, rhythm and bluesa i rocka. Na początku XX wieku tradycje bluesowe znalazły swoją kontynuację w formacjach znanych jako *string bands*. Zespoły te, złożone z gitary, banjo i skrzypiec, działały na pograniczu bluesa, ragtime'u i wczesnego jazzu i opierały swoją twórczość na „tradycji ustnej, improwizacji i wspólnotowym muzykowaniu”⁴⁶. Gitara pełniła w nich funkcję łącznika między afrykańsko-amerykańskimi korzeniami jazzu a późniejszym stylem swingowym⁴⁷.

Dwa istotne ogniwa kształtujące amerykański idiom jazzowy to ragtime i swing. Ragtime, który powstał na przełomie XIX i XX wieku, zawdzięcza swój sukces głównie amerykańskiemu pianiście Scottowi Joplinowi⁴⁸. Z kolei swing, rozwijający się przede wszystkim w latach 30. i 40. XX wieku, zdobył popularność w tak zwanej złotej erze swingu⁴⁹ (lata 1935–1945). Jego rozkwit związany był z migracjami afroamerykańskich społeczności z południa Stanów Zjednoczonych do większych miast, takich jak Chicago, Nowy Jork czy Kansas City, gdzie rozwinęła się tradycja big-bandów⁵⁰. Charakterystyczną cechą tego nurtu była zasada *call-and-response*⁵¹, czyli dialog pomiędzy poszczególnymi sekcjami orkiestry⁵². Sekcja rytmiczna, składająca się z fortepianu, kontrabas, perkusji i gitary, odpowiadała za utrzymanie stałego tanecznego pulsu. W tym czasie grupa instrumentów dętych wykonywała fragmenty zespołowe, przeplatane partiami improwizowanymi⁵³. Wyróżnikiem stylistyki swingowej był specyficzny, synkopowany rytm, oparty na „grupach triolowych, w których pierwsza wartość zostaje zatrzy-

⁴⁶ A. Shipton, *The New History of Jazz*, Bloomsbury Publishing, New York 2007, s. 96.

⁴⁷ T. Gioia, *The History of Jazz*, Oxford University Press, New York 2021, s. 15.

⁴⁸ Por. zwłaszcza najbardziej znane ragtime'y Scotta Joplina, np.: *Maple Leaf Rag*, *The Entertainer*, *Weeping Willow*.

⁴⁹ Ch. Meeder, *Jazz: The Basics*, Taylor & Francis, New York 2008, s. 61.

⁵⁰ C. Patterson-Carney, „Jazz and the cultural transformation of America in the 1920's”, (praca doktorska napisana pod kierunkiem Charlesa J. Shindo), State University, Louisiana 2003, s. 218.

⁵¹ Technika *call-and-response* (wezwanie i odpowiedź) to zabieg kompozytorski polegający na dialogowym układzie fraz muzycznych, gdzie pierwsza fraza pełni funkcję wezwania, a druga odpowiedzi. Frazy mogą mieć charakter wokalny, instrumentalny lub mieszany. Technika ta wywodzi się z tradycyjnej muzyki afrykańskiej, skąd została zaadaptowana i rozwinięta w różnych gatunkach muzycznych, m.in. w jazzie, bluesie oraz gospel.

⁵² I. Monson, *Jazz Improvisation*, [w:] *The Cambridge Companion to Jazz*, red. M. Cooke, D. Horn, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 114–132, [DOI: 10.1017/CCOL9780521663205.009].

⁵³ K. Gabbard, *Swing Jazz*, Źródło: <https://www2.lawrence.edu/library/americasmusic/swinges-say-short.pdf>. [stan z 11.07.2025].

mana”⁵⁴. Taki sposób realizacji rytmu nadawał utworom płynność i charakterystyczne wrażenie kołysania. Co ciekawe, puls swingu nie wynikał jedynie z zapisu nutowego, ogromną rolę odgrywały niuansy wykonawcze: frazowanie, artykulacja oraz mikrorytmika, które kształtowały się głównie podczas wspólnego muzykowania w zespołach⁵⁵. Tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej swing był chyba „najbardziej rozpowszechnionym gatunkiem muzycznym w Ameryce”⁵⁶, doskonale sprawdzał się podczas wieczorków tanecznych, potańcówek i innych okazji do zabawy. Jego popularność wykroczyła poza granice Stanów Zjednoczonych, zdobywając międzynarodowy zasięg.

[...] do Europy przybył swing. Jego energia oraz horyzontalne, bigbandowe brzmienie stanowiły dla młodej generacji źródło niepohamowanej radości i zabawy. Ruch stał się eksplozją siły i młodości. Swing zrodził wiele form: west coast, east coast, lindy hop czy najważniejsza z nich jitterbug. Formy te czerpały z siebie nawzajem. Ciągła rotacja elementów skutkowałą płynnością struktury każdej z nich. [...]. Odzwierciedlał właściwie stan umysłu, swoistą mentalność celebrującą młodość, jej szaleństwo oraz żar⁵⁷.

Wariacje ze swingiem Tatiany Stachak to kompozycja złożona z pięciu części (temat i cztery wariacje), w metrum zmiennym (4/4, 6/8) i tonacji G-dur. W kompozycji zastosowana została skordatura 5. i 6. struny (A na G i E na D).

Tytułowa melodia piosenki *Panie Janie* wypełnia cały temat kompozycji. W metrum 4/4, z prostą budową opartą na krokach sekundowych i tercjowych, w formie kanonu, co jest nawiązaniem do popularnej, śpiewanej wersji tej melodii. W kolejnych częściach zostaje ona poddana różnorodnym stylizacjom i przekształceniom i chociaż nie pojawia się już w oryginalnej wersji, to nadal jest rozpoznawalna. Całość zestawiona została na zasadzie kontrastu; temat i dwie pierwsze wariacje mają spokojny charakter, dwie kolejne są żywiołowe i zawierają elementy typowe dla swingu.

W pierwszej wariacji (*Campane di carillon*) akcent został położony na kolorystykę brzmieniową, przywołującą skojarzenia z metalicznym brzmieniem instrumentu carillon. Melodyka ma tutaj charakter kantylenowy, z wyraźnie rozpoznawalnym głównym motywem.

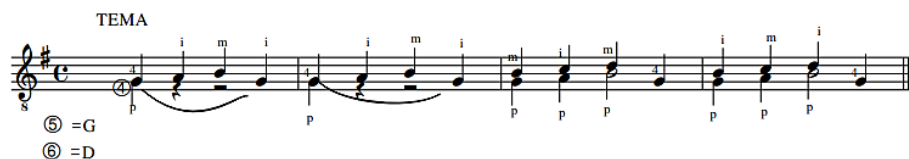
Stały ósemkowy rytm daje poczucie ciągłego ruchu. Ten śpiewny charakter płynnie przechodzi do drugiej wariacji (*Moderato sostenuto*), w której nadal zachowany został rytm ósemkowy. Delikatny charakter tej części został podkreślony przez zastosowanie flażoletów w końcowej części wariacji.

⁵⁴ Zintegrowana Platforma Edukacyjna, źródło: <https://zpe.gov.pl/a/okres-swingu-i-jazz-nowoczesny/DwTTm9UbR> [stan z 11.07.2025].

⁵⁵ M. Herzig, *The ABCs of Jazz Education. Rethinking Jazz Pedagogy*, [w:] *Jazzforschung heute: Themen, Methoden, Perspektiven*, ed. M. Pfeiderer, M. Herzig, W. G. Zaddach, Wydawnictwo EDITION EMVAS, Berlin 2019, s. 181–198, [DOI: 10.25643/bauhaus-universitaet.3868].

⁵⁶ K. Gabbard, *op. cit.*

⁵⁷ T. Drożdż, „Człowiek i taniec. Systemy choreograficzne jako profile badania kultury”, (praca doktorska napisana pod kierunkiem E. Kossowskiej), Uniwersytet Śląski, Katowice 2012, s. 63.

Przykład 5. T. Stachak, *Wariacje ze swingiem*, (melodia *Panie Janie*), t. 1–4

Trzecia wariacja (*Swing*), kontrastująca z poprzednimi częściami, jest pewnego rodzaju pobudką. Jej swingowy charakter wynika z rytmiki, gdzie parę ósemek należy wykonać w sposób nieregularny, z przedłużeniem tej pierwszej. Stylizację jazzową osiągnięto tu poprzez zastosowanie specyficznych środków artykulacyjnych i wykonawczych, jak: staccata, akcenty i glissanda. Techniki *sul ponticello* (gra blisko mostka) oraz *naturale* (powrót do naturalnego brzmienia struny) wprowadzają różnorodną kolorystykę brzmienia instrumentu.

Charakterystyczne elementy swingujące odnaleźć można również w czwartej wariacji. Najbardziej wyraźna jest rytmika, oparta na ósemkowych triolach i szybkim tempie, oraz dynamika oznaczona jako *fortissimo* (*ff*). Jako element oryginalnej kreatywności kompozytorskiej i ekspresyjny środek wykonawczy Stachak zastosowała dwie techniki: uderzanie zamkniętą pięstką w struny nad otworem rezonansowym (III wariacja) oraz „uniesie gitarę i porusza ją, aby zarezonowała”⁵⁸ (IV wariacja).

VARIAZIONE III Swing

Przykład 6. T. Stachak, *Wariacje ze swingiem*, wskazówki rytmiczne dla III wariacji, t. 54–57Przykład 7. T. Stachak, *Wariacje ze swingiem*, charakterystyczne elementy artykulacji występujące w III wariacji, t. 64–66

⁵⁸ T. Stachak, *Album z wariacjami*, s. 13.

Analizowane kompozycje to zaledwie dwa przykłady z bogatego dorobku kompozytorskiego Tatiany Stachak, które powstały z inspiracji muzyką tradycyjną. W materiale źródłowym jej autorstwa takich utworów można odnaleźć około pięćdziesięciu. W wariacji opartej na oberku Stachak wykorzystuje elementy charakterystyczne dla polskiej muzyki ludowej – rytmikę mazurkową, specyficzne metrum, ozdobniki, a także techniki wykonawcze naśladowujące brzmienie instrumentów ludowych. Nie cytuje ludowych melodii, ale artystycznie je stylizuje, nadając im nowe znaczenia w kontekście klasycznej formy wariacyjnej. W *Wariacji ze swingiem* wykorzystwała całą paletę różnorodnych rozwiązań w zakresie rytmu i artykulacji (ósemkowe triole, *staccato*, akcenty, nieregularne akcenty), technik wykonawczych (flażolety, *glissando*, perkusyjne uderzenia w pudło), dynamiki (*crescendo* i *decrescendo*, *rubato*, kontrasty dynamiczne), aby nadać tej kompozycji swingowy charakter.

Należy pamiętać, że Tatiana Stachak jest również czynnym pedagogiem i autorką podręczników do nauki gry na gitarze, dlatego jej kompozycje łączą w sobie wartości artystyczne i funkcje dydaktyczne. Współcześnie, kiedy podkreśla się aspekty wielokulturowości w edukacji, materiał oparty na muzyce tradycyjnej z różnych stron świata jest tym bardziej cenny, a dzięki dostępności jej publikacji w wielu krajach na różnych kontynentach, elementy lokalnego dziedzictwa kulturowego zyskują zasięg międzynarodowy.

Stachak, mając na uwadze wszechstronny rozwój młodych muzyków, nie ogranicza się tylko do sfery muzycznej. Jak podkreśla: „Nie wyobrażam sobie lekcji gitary bez rozmowy o muzyce i różnych jej aspektach”⁵⁹. Jednym z nich jest oprawa graficzna jej podręczników, zaprojektowana przez krakowską artystkę plastyczkę Małgorzatę Flis. Ilustracje, jakie się tam znalazły, nie są przypadkowe. Są integralnym elementem jej koncepcji nauczania muzyki i mają za zadanie wzmacniać jej odbiór poprzez skojarzenia plastyczne. Grafiki zaproponowane przez Flis czerpią z różnych nurtów malarskich. W *Albumie z wariacjami* inspirowała się ona twórczością Paula Klee, używając geometrycznych kształtów, kwadratów i trójkątów, w zróżnicowanych barwach, które mogą pełnić funkcję wizualnego odzwierciedlenia struktury muzycznej utworów. Z kolei zbiór *Etiud* nawiązuje do stylistyki pop-artu, zwłaszcza prac Andy’ego Warhola, co pomaga rozwijać u młodych odbiorców wrażliwość na sztukę współczesną i szukać powiązań sztuk plastycznych z muzyką.

Twórczość Tatiany Stachak jest przykładem zaangażowania artystycznego oraz realizacji postulatów Konwencji UNESCO⁶⁰ w sprawie ochrony niematerial-

⁵⁹ Wywiad udzielony przez Tatianę Stachak Andrzejowi Wilkusowi podczas warsztatów gitarowych w Akademii Muzycznej im. Sibeliusa w Helsinkach w 2025 roku. Źródło: <http://tatianastachak.pl/wp-content/uploads/2025/03/wywiad123.pdf> [stan z 20.10.2025].

⁶⁰ Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego została przyjęta w Paryżu 17 października 2003 roku. W Polsce weszła w życie 16 sierpnia 2011 roku; źródło: <https://ich.unesco.org/en/convention> [stan z 11.07.2025].

nego dziedzictwa kulturowego i inicjatyw International Council for Traditional Music⁶¹, które dokumentują tradycyjne praktyki muzyczne i promują ich żywą obecność we współczesnym świecie jako wyraz kulturowej różnorodności. Działalność Stachak łączy aspekty pedagogiczne, kompozytorskie oraz badawcze, ukazując interdyscyplinarny charakter jej pracy. Analiza jej metod nauczania i kompozycji pozwala dostrzec ciekawe strategie dydaktyczne i artystyczne, które mogą inspirować nauczycieli i badaczy muzyki. Opracowany przez nią materiał może też stanowić podstawę do dalszych badań nad rolą muzyki tradycyjnej w edukacji instrumentalnej i ogólnomuzycznej.

Bibliografia

Źródła drukowane

Stachak Tatiana, *Gitara ekstra klasa*, Wydawnictwo EUTERPE, Kraków 2006.

Stachak Tatiana, *Gitara pierwsza klasa*, Wydawnictwo EUTERPE, Kraków 2009.

Stachak Tatiana, *Znam i gram*, Wydawnictwo EUTERPE, Kraków 2020.

Stachak Tatiana, *Etiudy charakterystyczne*, cz. 1–2, Wydawnictwo EUTERPE, Kraków 2018.

Stachak Tatiana, *Album z wariacjami*, Wydawnictwo EUTERPE, Kraków 2022.

Żerańska-Kominek Sławomira, *Muzyka w kulturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1995.

Opracowania – wydawnictwa zwarte

Czekanowska Anna, *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008.

Gioia Ted, *The History of Jazz*, Oxford University Press, New York 2021.

Meeder Christopher, *Jazz: The Basics*, Taylor & Francis, New York 2008.

Mielcarek-Krzyżanowska Barbara, *Folklor muzyczny w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2021.

Nettl Bruno, *Folk Music in the United States: An Introduction*, Wayne State University Press, Detroit 1976.

Niedziela-Meira Jacek, *Historia jazzu. 100 wykładów*, Grupa Infomax, Katowice 2014.

Shipton Alyn, *The New History of Jazz*, Bloomsbury Publishing, New York 2007.

⁶¹ International Council for Traditions of Music and Dance (Międzynarodowa Rada Muzyki Ludowej i Tańca); źródło: <https://www.ictmusic.org/> [stan z 14.07. 2025].

Rozdziały w pracach zbiorowych

- Herzig Monika, *The ABCs of Jazz Education. Rethinking Jazz Pedagogy*, [w:] *Jazzforschung heute: Themen, Methoden, Perspektiven*, red. M. Pfeleiderer, M. Herzig, W. G. Zaddach, Wydawnictwo EDITION EMVAS, Berlin 2019, s. 181–198, [DOI: 10.25643/bauhaus-universitaet.3868].
- Jasińska-Żaba Magdalena, *Wybór środków dydaktycznych w procesie kształtowania wrażliwości muzycznej pianisty*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 2, red. J. Uchyły-Zroski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 91–105.
- Koter Zenon, Kusto Agata, *Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – wykonawcy – repertuar*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4, cz. 6, *Lubelskie*, red. J. Bartmiński, Instytut Sztuki PAN, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polihymnia, Lublin 2011, s. 113–360.
- Kusto Agata, *Stan badań nad folklorem muzycznym Lubelszczyzny*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4: *Lubelskie*, cz. 6: *Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – Wykonawcy – Repertuar*, red. J. Bartmiński, red. serii L. Bielawski, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2011, s. 10–24.
- Monson Ingrid, *Jazz Improvisation*, [w:] *The Cambridge Companion to Jazz*, red. M. Cooke, D. Horn, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 114–132, [DOI: 10.1017/CCOL9780521663205.009].
- Rudenko Ludmiła, *Wychowanie estetyczne wobec wyzwań współczesnej edukacji*, [w:] *Nauczyciel wobec szans i zagrożeń edukacyjnych XXI wieku. Teoretyczne konteksty szans i zagrożeń edukacyjnych XXI wieku*, t. 1, red. H. Gajdamowicz, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2009, s. 73–79.
- Stęszewska Zofia, *Muzyczne zagadnienia tańców narodowych*, [w:] *Różne formy tańców polskich*, red. I. Ostrowska, Centralny Ośrodek Metodyki i Upowszechniania Kultury, Warszawa 1981, s. 167–198.
- Stęszewski Jan, *Muzyka ludowa*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 2, red. M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1981, s. 245–284.
- Szacki Jan, *Tradycja*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 1, red. A. Kłosowska, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1991, s. 200–216.

Artykuły w czasopismach

- Legeżyńska Anna, *Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem... Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 13–27.
- Młynarczuk-Sokołowska Anna, *Pedagog, nauczyciel, edukator w zróżnicowanej kulturowo przestrzeni współczesnej edukacji*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja” 2017, nr 11, s. 145–159, [DOI: 10.14746/kse.2017.11.9].
- Nowak Tomasz, *Polskie tańce narodowe – emblemat polskości czy zjawisko pogranicza europejskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2016, nr 14, s. 215–230.

Prace dyplomowe

- Drożdż Tomasz, „Człowiek i taniec. Systemy choreograficzne jako profile badania kultury”, (wydruk komputerowy dysertacji doktorskiej napisanej pod kierunkiem E. Kossowskiej), Uniwersytet Śląski, Katowice 2012.
- Pałka Mateusz, „Rola i możliwości wykonawcze pianisty w muzyce jazzowej. Dobór środków pianistycznych w relacji do zmiennej obsady instrumentalnej na podstawie autorskiej kompozycji «Piano Dialogues»”, (wydruk komputerowy dysertacji doktorskiej napisanej pod kierunkiem D. Wania), Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, Kraków 2024.
- Patterson-Carney Courtney, “Jazz and the cultural transformation of America in the 1920s” (praca doktorska napisana pod kierunkiem C.J. Shindo), Louisiana State University, Baton Rouge 2003, [DOI: 10.31390/gradschool_dissertations.176].

Strony internetowe i materiały online

- Gabbard Krin, *Swing Jazz*, Źródło: <https://www2.lawrence.edu/library/americanmusic/swingessay-short.pdf>. [stan z 11.07.2025].
Źródło: <https://zpe.gov.pl/b/cechy-oberka-w-piosence-i-utworze-muzycznym/PYrZVDbSj> [stan z 11.07.2025].
- International Council for Traditions of Music and Dance; źródło: <https://www.ict-music.org/> [stan z 14.07.2025].
Źródło: <https://tance.edu.pl/tance/owijok/> [stan z 11.07.2025].
- Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage; źródło: <https://ich.unesco.org/en/convention> [stan z 11.07.2025].
- Wywiad z Tatianą Stachak; źródło: <http://tatianastachak.pl/wp-content/uploads/2025/03/wywiad123.pdf> [stan z 20.10.2025].
- Wywiad z Tatianą Stachak; źródło: <https://www.stretta-music.pl/magazyn-muzyczny/portret/tatiana-stachak-portret> [stan z 18.12.2025].

From the Polish oberek to American swing. Traditional music as an inspiration in the guitar works and pedagogy of Tatiana Stachak

Abstract

This article is devoted to contemporary compositions for classical guitar inspired by traditional music. The subject of analysis includes two works by Tatiana Stachak's *Variations on the Oberek* and *Variations with Swing*, which represent different musical traditions and distinct approaches to the treatment of folkloristic motifs. The authors present ways in which traditional music is presented in contemporary guitar compositions, attempting also to define and examine its functions, particularly within the field of instrumental pedagogy. The incorporation of folklore into contemporary guitar music combines artistic and educational purposes, supporting the development of performance techniques while simultaneously broadening the performers' cultural and aesthetic competencies.

Keywords: traditional music, classical guitar, music education, Tatiana Stachak.