

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2025.20.14>

Krzysztof JUSIAK

<https://orcid.org/0000-0002-8131-0101>

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Sztuki

e-mail: krzysiek_j1@tlen.pl

Edukacja muzyczna gitarzysty klasycznego i jazzowego – analogie i różnice

Anglojęzyczne tłumaczenie niniejszego tekstu zostało opublikowane w tym tomie:

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2025.20.15>

Jak cytować [how to cite]: K. Jusiak, *Edukacja muzyczna gitarzysty klasycznego i jazzowego – analogie i różnice*, „Edukacja Muzyczna” 2025, t. 20, s. 277–295, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2025.20.14>.

Streszczenie

Celem artykułu jest nakreślenie istotnych różnic w procesie nauki gitarowej muzyki poważnej oraz popularnej. Tekst opisuje, jaki jest cel edukacyjny szkół muzycznych oraz jakie są sposoby nauki gry na gitarze klasycznej i na gitarze elektrycznej. Zwraca uwagę na różnice w sposobie wydobywania dźwięku na obu instrumentach, a także opisuje, jakim materiałem muzycznym zajmują się uczniowie w trakcie nauki. Artykuł prezentuje odmienne podejście do nauki podstawowych elementów muzyki w obu stylach gry. Wynika ono z odmiennej budowy instrumentu, sposobu wydobywania dźwięku, a także przeznaczenia, jaki ma dany gatunek muzyki. W artykule poruszone są takie zagadnienia, jak: nauka dźwięków, aplikatura, nauka frazy, artykulacja, sposób wydobywania dźwięków, czytanie nut, harmonia i improwizacja. Tekst opisuje również charakterystyczne techniki dla danego instrumentu. Ukazuje zagadnienia, które występują w klasycznej edukacji gitarowej oraz w nauce muzyki popularnej, mające odmienne znaczenie dla wykonawcy. Są to między

Data zgłoszenia: 12.01.2025

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 27.04.2025/28.04.2025

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 27.04.2025/31.05.2025

Data akceptacji: 4.11.2025

innymi arpeggio oraz gamy. Artykuł opisuje także, jakie cechy i umiejętności posiada wykształcony gitarzysta klasyczny i gitarzysta zajmujący się muzyką popularną oraz jakie korzyści wynikają z poszerzania repertuaru o utwory inspirowane muzyką popularną i klasyczną.

Słowa kluczowe: gitara klasyczna, gitara elektryczna, muzyka klasyczna, muzyka popularna, edukacja muzyczna.

Wprowadzenie

Każdy gatunek muzyczny wymaga od instrumentalisty nieco innych, dostosowanych do niego, umiejętności. W szkolnictwie muzycznym w Polsce można zauważyć tendencję do pojawiania się w szkołach muzycznych, akademiach muzycznych oraz uniwersytetach coraz większej liczby kierunków związanych z muzyką jazzową i muzyką estradową¹. Nie jest tajemnicą, że w latach ustroju socjalistycznego w polskim szkolnictwie muzycznym muzyka popularna była niemile widziana. Taki stan rzeczy zapoczątkował w 1949 roku zjazd Polskich Kompozytorów w Łagowie, na którym uznano, że jazz to muzyka imperialistyczna, podejrzana klasowo, wroga, niemoralna i niebezpieczna². Zmiany w Polsce nastąpiły dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych. Wyjątkiem były Katowice, w których dużo wcześniej, bo już w latach sześćdziesiątych, powstało Studium Zawodowe Muzyki Rozrywkowej, a chwilę później zostało ono przekształcone w Wydział Muzyki Rozrywkowej PWSM w Katowicach³. Obecnie w większości dużych miast funkcjonują szkoły prowadzące zajęcia nie tylko w zakresie muzyki klasycznej, ale również popularnej. W celu łatwiejszego poruszania się w omawianej materii autor dokonał uproszczenia, nazywając gitarzystą klasycznym gitarzystę grającego repertuar tradycyjnie określany jako muzyka klasyczna. Określenie gitarzysty jazzowego przypisał zaś muzykom, którzy wykonują ogólnie muzykę popularną, między innymi: blues, jazz, rock, pop, country, muzykę rozrywkową, muzykę latynoską, itd.

Cele oraz sposoby nauki w edukacji muzyki klasycznej i popularnej

Celem edukacyjnym każdej szkoły muzycznej zajmującej się nauką gry na instrumencie jest wykształcenie muzyka potrafiącego interpretować muzykę po-

¹ Muzyka estradowa – hasło zawierające w sobie wiele gatunków muzyki tak zwanej popularnej, między innymi blues, rock, pop, itd.

² Zob. P. Brodowski, *Jerzy Duduś Matuszkiewicz Ojciec polskiego jazzu*, „Jazz Forum” 2021, nr 373, s. 41.

³ Źródło: <https://am.katowice.pl/akademia/informacje/wydzial-jazzu-i-muzyki-rozrywkowej-149> [stan z 5.07.2024].

ważną lub muzykę popularną. Sposoby nauki różnią się znacznie między sobą w obu tych dziedzinach muzyki. Przede wszystkim nauka gitarowej muzyki klasycznej opiera się na poznawaniu repertuaru muzyki poważnej, co wymusza na instrumentalistcie kształtowanie umiejętności gry nie tylko homofonicznej, ale również polifonicznej. Specyfika gitary jako instrumentu łączącego możliwości gry harmonicznej i melodycznej sprawia, iż większość literatury gitarowej stanowi utwory solowe bez towarzyszenia innych instrumentów. Co za tym idzie, nauka – czy to w szkołach muzycznych, czy na akademiach lub uniwersytetach – opiera się w znacznej mierze na graniu solowym. Wskutek tego muzyka kameralna w polskim szkolnictwie muzycznym stanowi niewielką część wymogów edukacyjnych. W pierwszym etapie edukacyjnym jest możliwość prowadzenia zespołu instrumentalnego, jednakowoż nie ma obowiązku uczęszczania na ten przedmiot. W drugim etapie edukacyjnym zespół kameralny trwa dwa lata po jednej godzinie tygodniowo⁴. W edukacji uniwersyteckiej średni czas nauki kameralistyki wynosi trzy lata w ciągu pięciu lat studiów. W przypadku modułu kameralnego (drugi stopień studiów) dochodzi jeden semestr kameralistyki w wymiarze dwóch jednostek lekcyjnych w tygodniu⁵.

Uczniowie szkół muzycznych oraz studenci na kierunku jazz i muzyka estradowa przede wszystkim zajmują się interpretacją oraz wykonawstwem szeroko pojętej muzyki popularnej i od samego początku nakierowani są na granie zespołowe. Rola gitarzysty jazzowego oparta jest na kooperacji z innymi muzykami. Gra zespołowa jest kwintesencją muzyki popularnej. Na kierunku jazz na specjalności instrumentalnej w szkole muzycznej drugiego stopnia zajęcia w ramach przedmiotu combo/big-band (zespoły instrumentalne) trwają przez cały okres nauki⁶. W przypadku studiów wyższych tzw. zespół instrumentalny na studiach licencjackich trwa przez cały okres nauki, a na studiach magisterskich – przez cały pierwszy rok nauki oraz jeden semestr drugiego roku⁷. Wszystko, co ćwiczą uczniowie i jakie zagadnienia realizują ze swoimi prowadzącymi podczas indywidualnych zajęć instrumentalnych, służy podnoszeniu ich umiejętności gry w zespole.

Różnice są widoczne również w samym procesie nauki. W edukacji gitarzystów klasycznych na każdym etapie nauki, od szkoły muzycznej pierwszego stopnia po studia, dominuje przede wszystkim nauka utworów dokładnie zapisanych

⁴ Źródło: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20230001012/O/D20231012.pdf>. [stan z 2.07.2024].

⁵ Źródło: <https://drive.google.com/file/d/1-FaajCb9WporUFzAmbzjNBa3KE6CLld/view> [stan z 2.07.2024]; <https://drive.google.com/file/d/1le7fFaATAiSiSyaorh6ld8FwNybRwcx7k/view> [stan z 2.07.2024].

⁶ Źródło: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20230001012/O/D20231012.pdf> [stan z 5.07.2024].

⁷ Źródło: <https://drive.google.com/file/d/1SvrS1bhHh7AkZt2Fdt2DFcTdTueTosJI/view> [stan z 30.06.2024]; <https://drive.google.com/file/d/1RP6vv003euM7UDjmJVFA6ub4y4SII8KK/view> [stan z 30.06.2024].

w nutach. Dzieła te z założenia są już skończone i mają zamkniętą formę. Zajęcia prowadzone są na zasadzie indywidualnych konsultacji, podczas których uczeń prezentuje dotychczasowe postępy w nauce, a nauczyciel lub prowadzący zwraca uwagę na poszczególne elementy, które należy poprawić lub zmienić. Samo zagadnienie realizacji zadanego materiału muzycznego w większości przypadków również opiera się na indywidualnym ćwiczeniu w zaciszu domowym. W przypadku utworów kameralnych sytuacja jest podobna, jednak kameralistyka stanowi uzupełnienie gry solowej. Celem edukacji klasycznej jest perfekcyjne wykonanie zadanego materiału muzycznego, nie tylko pod względem poprawności tekstowej, ale również stylowości wykonania utworu. W zależności od tego, z jakiej epoki historycznej pochodzi utwór, interpretacja będzie się nieco różnić. Wykonawca dąży do perfekcyjnej powtarzalności utworu.

Przeprowadzone wywiady z Michałem Lewartowiczem⁸ (gitarzysta jazzowy, rockowy) oraz Michałem Iwankiem⁹ (pianista jazzowy, aranżer, producent muzyczny) zwróciły uwagę na nieco odmienny sposób nauki muzyki popularnej. W pierwszej kolejności rozmówcy skupili się na sposobie przekazywania wiedzy. Początki edukacji najczęściej oparte są na metodzie audiowizualnej. Nuty są jedynie wskazówką i podpowiedzią, jeśli uczeń, student nie zapamięta przerabianego materiału. W wielu przypadkach pomija się tradycyjny zapis nutowy na rzecz tabulatur gitarowych lub nawet krótkich nagrań wideo. Ma to swoje szczególne uzasadnienie w przypadku gitary, ponieważ dźwięki o tej samej wysokości można wykonać w wielu miejscach na gryfie, a często w trakcie nauki nauczyciel chce skupić się na konkretnej pozycji na instrumencie. Metoda audiowizualna upraszcza proces nauki płynnego poruszania się po gryfie i wizualizacji konkretnych wzorów i schematów. Rozmówcy zwrócili uwagę również na ćwiczenie poszczególnych zagadnień technicznych z podkładem harmonicznym. Dzięki takiemu sposobowi ogrywania skal i akordów grający uczy się ich budowy oraz struktur harmoniczných, brzmienia poszczególnych składników oraz uzyskuje informację, gdzie należy nacisnąć strunę, aby wydobyć dźwięk o pożądanej barwie i brzmieniu w kontekście harmonii. Kolejną istotną cechą nauki muzyki popularnej, o której mówili rozmówcy, jest precyzja rytmiczna. Uczniowie od samego początku ćwiczą albo z akompaniamentem nauczyciela, z metronomem, z podkładami muzycznymi lub z koleżankami i kolegami. Jest to istotą edukacji muzyki popularnej, ponieważ wszystko, czego uczy się grający nawet na indywidualnych lekcjach, ma posłużyć lepszemu orientacji w grze zespołowej. Nauka muzyki popularnej obejmuje w przeważającym stopniu gatunki powstałe w dwudziestym wieku, a co za tym idzie – jest to wiek nowinek technologicznych, takich jak nagrania audio. Uczniowie i studenci uczą się z nagrań swoich idoli. Ćwicząc w ten

⁸ Wywiad z Michałem Lewartowiczem, Lublin, 13.06.2024.

⁹ Wywiad z Michałem Iwankiem, Lublin, 10.06.2024.

sposób, naśladują ich frazowanie, uczą się podświadomie, bez zapisu nutowego, indywidualnego wyrazu artystycznego danego wykonawcy. Charakterystyczną różnicą w procesie edukacji muzyki popularnej, w przeciwieństwie do muzyki klasycznej, jest wymóg uczenia się danego zagadnienia muzycznego w kilku, a najlepiej we wszystkich tonacjach¹⁰.

Inne istotne różnice w procesie nauki muzyki klasycznej i muzyki popularnej

W nauczaniu muzyki poważnej i popularnej można wskazać wiele podobieństw, jak i różnic. Jedną z bazowych rozbieżności w polskim systemie szkolnictwa muzycznego jest wiek ucznia rozpoczynającego naukę gry na instrumencie w obu tych dziedzinach muzyki. Gitarzysta klasyczny może zacząć naukę w wieku sześciu lat, natomiast wydział muzyki jazzowej przyjmuje kandydatów od co najmniej dziesiątego roku życia¹¹. W związku z tym różnica w dojrzałości psychofizycznej uczniów wpływa na sam proces nauki oraz poziom trudności opracowywanych zagadnień. Dziecko w wieku wczesnoszkolnym nie ma jeszcze tak dobrze rozwiniętej koordynacji ruchowo-wzrokowej, jak dziecko dziesięcioletnie, w związku z tym wiele zagadnień technicznych będzie przyswajać dłużej. Oczywiście, przytoczone warunki wiekowe nie dotyczą edukacji prywatnej (ogniska muzyczne, lekcje mistrzowskie, itd.). Największe rozbieżności wynikające ze specyfiki gatunków widoczne są w elementach procesu dydaktycznego, takich jak: nauka dźwięków, aplikatura, nauka frazy, artykulacja i sposób wydobywania dźwięków, czytanie nut, harmonia, improwizacja. Istnieją zagadnienia techniczne szczególne dla danego rodzaju muzyki, ale także wspólne, które mają odmienne znaczenie w zależności od tego, jakim rodzajem muzyki zajmuje się artysta, i są to między innymi arpeggio oraz gamy.

Nauka dźwięków

W systemie edukacji zajmującej się szkoleniem gitarzysty klasycznego uczeń zaczyna poznawać dźwięki od pustych strun i konsekwentnie rozszerza poziom trudności na kolejne pozycje instrumentu. Naukę tę opiera o specjalnie stworzone ćwiczenia w zapisie nutowym. Uczeń, poznając dźwięk, musi odczytać go z zapisu nutowego i skojarzyć z odpowiednim miejscem na gryfie. Cały proces przebiega w oparciu o zapis nutowy.

¹⁰ Zob. J. Coker, J. Casale, G. Campbell i in., *Patterns for Jazz*, Studio P/R, Indiana 1970, s. 4–9; J. Coker, *How Practice Jazz*, Jamey Aebersold Jazz, 1990, s. 5–7.

¹¹ Źródło: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20230000555/O/D20230555.pdf> [stan z 27.07.2025].

W muzyce popularnej, w której używa się zazwyczaj gitary elektrycznej, różnica polega na uczeniu dźwięków bez pustych strun. Wynika to z budowy instrumentu i elektryfikacji gitary, gdzie pożądanym jest czysty, klarowny dźwięk bez zakłóceń dudniących, wzbudzonej struny basowej. W gitarze klasycznej zjawisko wzbudzenia alikwotów na niższych strunach jest często wykorzystywane, aby przedłużyć trwanie dźwięku. Istnieją gatunki muzyki popularnej, w których wykorzystuje się puste struny, między innymi bluegrass czy country, jednak w przeważającej części gitarzyści jazzowi unikają wykorzystywania pustych strun. Nauka nazw dźwięków oraz umiejętność odnajdywania ich na gryfie wprowadzana jest przy okazji uczenia się standardów muzyki popularnej. Najczęściej jest to melodia piosenki lub utworu zapisana w postaci pojedynczego głosu z towarzyszeniem jedynie symbolu akordu, który dodany jest do zapisu, aby ukazać konkretny kontekst harmoniczny.

Aplikatura

W literaturze gitary klasycznej kompozytorzy, ale również sami wykonawcy, zapisują w nutach wszystkie niezbędne dla siebie informacje, aby poprawnie interpretować utwór oraz za każdym razem wykonywać go w taki sam sposób. Najczęściej gitarzyści zamieszczają w nutach opalcowanie dla lewej ręki, czyli informacje, którymi palcami należy nacisnąć dany dźwięk, oraz pozycje, w których należy zagrać dany fragment. Wynika to z możliwości zagrania tego samego dźwięku w kilku miejscach na gryfie. Dźwięk w różnych miejscach na gryfie będzie różnił się barwą oraz długością wybrzmiewania. Dla przykładu, c^1 w notacji gitarowej można zagrać na drugiej strunie na progu pierwszym, na trzeciej strunie na progu piątym, na czwartej strunie na progu dziesiątym oraz na strunie piątej na progu piętnastym.

	I				V				VII				IX				XII			
1																				
2	C																			
3					C															
4									C											
5																	C			
6																				

Przykład nr 1. Rozmieszczenia dźwięku C na gryfie gitary

Uwzględniając wyraz artystyczny oraz kwestie związane ściśle z wygodą gry, muzyk w pierwszej kolejności musi opracować, gdzie i jakimi palcami nacisnąć dźwięki w lewej ręce, ale jednocześnie powinien także opracować, którymi palcami należy szarpnąć poszczególne struny w prawej ręce. W nutach zamieszcza się również notatki związane z dynamiką, aby w trakcie ćwiczenia danego utworu za każdym razem grać go pod względem dynamicznym w taki sam spo-

sób. Bardzo często zamieszcza się w nutach artykulację, aby wprowadzić porządek w trakcie ćwiczenia i wyeliminować przypadkowość. Służy to również ujednoliceniu artykulacji, jeśli gramy w zespole.

Muzyka popularna charakteryzuje się tym, że – tak naprawdę – nie istnieje gitarowa literatura solowa. Charakterystyczne dla muzyki popularnej jest to, że duża część utworów oparta jest tylko na linii melodycznej, która zapisana jest w postaci melodii i towarzyszącemu jej akordowi w postaci symbolu akordu – tak zwana prymka. Taki stan rzeczy powoduje możliwość zagrania utworu na większości instrumentów melodycznych. Oczywiście występują wyjątki – jeśli mamy do czynienia z dużym zespołem instrumentalnym typu big-band, albo w przypadku, gdy kompozytor życzy sobie konkretnych rozwiązań instrumentacyjnych. Ewentualnie w nutach zawarte są dodatkowe informacje dotyczące aranżacji, np.: akcenty, zagrywki solo lub zagrywki z innymi instrumentami. W takich nutach muzyk najczęściej wpisuje tylko opalcowanie lewej ręki i pozycję, w której chce zagrać, ewentualnie kierunek kostkowania prawej ręki. Artykulację zamieszcza się jedynie w przypadku specyficznych aranżacji, kiedy kompozytor lub aranżer wymaga charakterystycznego sposobu grania lub muzycy nagrywają zupełnie nowy utwór – wtedy kompozytor lub producent muzyczny zapisuje w nutach artykulację lub słownie przekazuje informacje muzykom w trakcie prób. W innych przypadkach muzyk najczęściej uczy się artykulacji z nagrań¹².

Frazowanie

Gitarzyści klasyczni uczą się prowadzenia frazy, czyli odpowiedniej interpretacji zdań muzycznych. Zadaniem muzyka jest odpowiednie rozłożenie napięć muzycznych we frazie, poprzez stosowanie odpowiedniej artykulacji, dynamiki, agogiki i kolorystyki. Odpowiednio zinterpretowane i logicznie uszeregowane zdania muzyczne występujące w utworze nadają właściwy, stylowy wyraz artystyczny dzieła. W zależności od epoki, z jakiej pochodzi utwór, interpretacja nawet podobnych melodycznie, harmonicznie i rytmicznie fragmentów może się nieco różnić. Wynika to z tradycji wykonawczych danej epoki.

W świecie muzyki rozrywkowej nauka frazowania ma nieco inne oblicze. Uczenie się tak zwanej frazy oznacza nauczenie się na pamięć w kontekście harmonicznym konkretnego motywu muzycznego, w kilku tonacjach. Są to tak zwane *licks* i *riffs*¹³. Ma to na celu stworzenie u muzyka swego alfabetu muzycznego, który posłuży do swobodnej wypowiedzi artystycznej w trakcie improwizacji lub kreatywnego akompaniamentu. Artykulacja, dynamika, agogika i barwa również są bardzo istotne w budowaniu improwizacji. Nauka nie polega jednak na odczytywaniu ich z nut, lecz na kopiowaniu bezpośrednio z nagrań.

¹² Zob. J. Aebersold, *Charlie Parker Omnibook*, Atlantic Music Corp., 1978, introduction.

¹³ Zob. J. Konefał, *Blues i okolice*, MIDI-MAX, Wrocław 1995, s. 10–11; idem, *Podstawy harmonii i improwizacji. Gitara nie tylko jazzowa*, MIDI-MAX, Wrocław 1994, s. 12; J. Coker, op. cit., s. 21–22.

Artykulacja i sposób wydobywania dźwięków

Podczas nauki gry na gitarze klasycznej oraz jazzowej możemy znaleźć wiele podobieństw, jeśli chodzi o artykulację. W obydwu przypadkach występują między innymi takie środki wyrazu, jak: legato, portato, staccato. Szczególną uwagę należy zwrócić na legato muzyczne, które na gitarze jest jednocześnie rozbudowaną techniką wykonawczą. Możemy zagrać ją w zróżnicowany sposób w zależności od kierunku melodii. W ruchu wstępującym jest to legato „uderzane” (*hammer on*) oraz „ściągane” (*pull off*).

Porównując specyfikę gry na gitarze klasycznej i gitarze elektrycznej, zauważyć możemy istotne różnice w sposobie wydobywania dźwięków. W zupełnie odmienny sposób wykorzystywana jest do tego celu prawa ręka. Gitarzysta klasyczny stosuje technikę *punteado/finger picking*¹⁴, która polega na nauce gry jedynie palcami prawej dłoni. Technika ta, w połączeniu z wykorzystaniem odpowiednio wyprofilowanych i wypolerowanych paznokci w palcach prawej ręki, wzmacnia i nadaje szlachetnego brzmienia dźwiękom wydobywanym z gitary. Podstawowe sposoby wydobywania dźwięków, jakich uczą się gitarzyści klasyczni, to między innymi: *tirando* i *apoyando* grane ze struny i z powietrza.

Tirando – uderzenie akordowe, palec po szarpnięciu struny wędruje do wnętrza dłoni, po czym wraca na pozycję wyjściową. W przypadku tego sposobu gry istnieją dwa rodzaje wydobywania dźwięku: ze struny – palec przed szarpnięciem struny spoczywa na niej, oraz z powietrza – palec przed szarpnięciem znajduje się nad struną.

Apoyando – uderzenie melodiowe – polega na szarpnięciu struny w taki sposób, aby po uderzeniu palec opadał na sąsiednią strunę. Tu podobnie można wykonać ruch ze struny lub z powietrza¹⁵.

Gitarzyści jazzowi mają w tym zakresie większą swobodę. Grając na gitarze elektrycznej, aby wydobyć dźwięk z instrumentu, posługują się kostką do gry (plektron), bardzo rzadko wykorzystują palce prawej dłoni do szarpania strun. Z powodu wykorzystania kostki do gry, gitarzyści przeważnie posługują się dwiema podstawowymi technikami gry na gitarze elektrycznej: *single note* i *chords*. *Single note* to wydobywanie pojedynczych dźwięków po sobie niczym na instrumencie dętym, a *chords* to szarpnięcie kilku strun za pomocą kostki, aby wydobyć akord.

Gitarzyści grający na gitarach elektrycznych rozróżniają kilka sposobów kostkowania, między innymi:

¹⁴ *Punteado* – styl gry polegający na szarpaniu pojedynczych strun palcami prawej ręki; źródło: <https://www.freemusicdictionary.com/definition/punteado/> [stan z 2.07.2024].

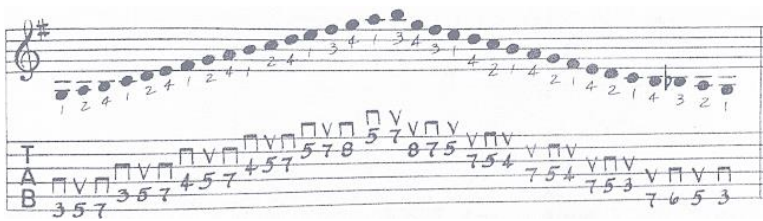
¹⁵ Zob. L. Cesarczyk, *Gitara od A do Z*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010, s. 207, 252.

Alternate picking – polega na naprzemiennym uderzeniu struny kostką w celu wydobywania dźwięków. Dźwięk zostaje wydobyty poprzez atak struny od góry, a następnie od dołu.



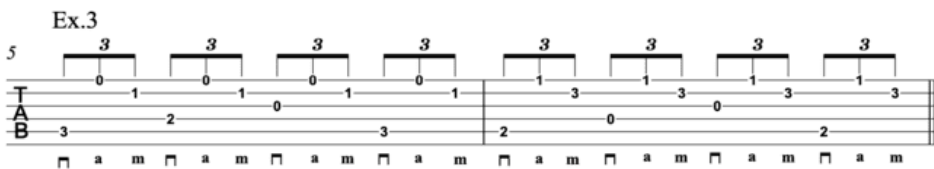
Przykład nr 2. Przykładowe kostkowanie naprzemienne

Economy picking – polega na wykorzystaniu naprzemiennego kostkowania, a w przypadku potrzeby zmiany struny na wyższą lub niższą w bezpośrednim sąsiedztwie obecnej struny gitarzysta opracowuje dany fragment muzyczny w taki sposób, aby ruch kostki w momencie zmiany struny miał taki sam kierunek¹⁶.



Przykład nr 3. Przykładowe kostkowanie sposobem *economy picking*

Hybrid picking – polega na kostkowaniu naprzemiennym oraz wykorzystaniu palców prawej ręki w celu szarpnięcia poszczególnych dźwięków.



Przykład nr 4. Kostkowanie wykorzystujące szarpnięcia strun palcami prawej ręki

Sweep picking – jest to sposób wydobywania dźwięku wykorzystujący ruch kostki tylko w jedną stronę, w dół lub górę (od szóstej do pierwszej struny lub od pierwszej do szóstej). Wykorzystywany jest najczęściej do grania bardzo szybkich przebiegów pasażowych. Liczba uderzanych tym sposobem strun zaczyna się od dwóch i może obejmować trzy, cztery i więcej.

¹⁶ Zob. F. Gambale, *Speed Picking*, Hal Leonard Corporation, 1994, s. 5.

Przykład nr 6. Kostkowanie metodą *sweep picking*

Czytanie nut

Umiejętność sprawnego i szybkiego czytania nut jest domeną gitarzystów klasycznych ze względu na to, że cały okres edukacji opiera się czytaniu i interpretowaniu zapisu nutowego. Z kolei w muzyce popularnej stawia się dużo większy nacisk na odczytywanie symboli akordów i swobodę ich interpretacji. Istotne znaczenie ma umiejętność grania ze słuchu. Z tego powodu wielu gitarzystów elektrycznych nie ma dobrze rozwiniętej umiejętności czytania nut *a vista*.

16.

ALL OF ME — SIMONE & GARCES

A Cmaj7 E7 D- A- D- G7

B Cmaj7 E7 A7 D- F F- Cmaj7 E-7 A7 D-7 G7 C6 (E♭) D-7 G7

FINE

Przykład nr 7. Najpopularniejszy zapis nutowy utworów popularnych

Harmonia

Nauka harmonii opiera się w szkolnictwie klasycznym na strukturach chóralnych czterogłosowych, które obwarowane są wieloma zasadami, zakazami i nakazami. Gitarzysta klasyczny niestety nie może bezpośrednio przełożyć nauczonych zasad ruchu głosów na swój instrument, ze względu na ograniczenia wynikające ze stroju, liczby strun, progów oraz palców wykorzystywanych do wydobywania dźwięków. Harmonia traktowana jest jako przedmiot, który ma za zadanie przybliżyć uczniowi zasady panujące między innymi w harmonizacji sopranu, realizacji *basso continuo*¹⁷ czy nauce ruchu głosów w poszczególnych kadencjach. Niestety, nauka trwa jedynie cztery lata w drugim etapie edukacyjnym szkoły muzycznej¹⁸. Uczniowie w większości przypadków uczą się poprzez pisanie zadań w zeszytach oraz grając ćwiczenia na pianinie lub fortepianie.

Muzyka rozrywkowa bazuje na harmonii klasycznej, ale nie kładzie nacisku na stosowanie ścisłych zasad prowadzenia głosów. Najważniejsze jest brzmienie i emocje, jakie ma wywołać dany fragment muzyczny¹⁹. Nauka harmonii służy przede wszystkim do powiększania wiedzy ucznia z zakresu improwizacji, umiejętności improwizowanego akompaniamentu, aranżacji i pisania własnych utworów. Wiedza zdobywana na zajęciach harmonii przez specyfikę danego gatunku muzycznego natychmiastowo wprowadzana jest w praktykę wykonawczą muzyków. Zadania ćwiczebne bardzo często polegają na reharmonizacji znanych piosenek, tematów muzycznych oraz na aranżacji na różne zespoły instrumentalne.

Improwizacja

Nauka improwizacji w muzyce klasycznej jest ograniczona do minimum, a wręcz bardzo często pomijana. Obecnie podręczniki do nauki gry na gitarze oferują taką możliwość, ale w dalszym ciągu nie jest to istota nauki gry na gitarze klasycznej²⁰. Nauka improwizacji pojawia się dopiero na studiach wyższych i również ma charakter okrojony, ponieważ repertuar, który jest wymagany, to dzieła zamknięte.

Artysta zajmujący się muzyką popularną uczy się improwizacji od samego początku nauki. Jest to nieodłączna umiejętność, jaką musi posiadać muzyk. Sztuka

¹⁷ *Basso continuo* – w okresie baroku głos basowy stanowiący skrócony zapis struktury harmoniczej. Nad linią basu umieszczano cyfry, które odpowiadały konkretnym składnikom akordu; zob. K. Biegański, L. Bielański, K. Bilica i in., *Basso continuo*, [w:] *Mała encyklopedia muzyki*, red. J. Zabża, wyd. 3, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 88–89.

¹⁸ Źródło: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20230001012/O/D20231012.pdf> [stan z 5.07.2024].

¹⁹ Zob. W.K. Olszewski, *Podstawy harmonii we współczesnej muzyce jazzowej i rozrywkowej*, wyd. 5, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2017, s. 8–12.

²⁰ Zob. T. Stachak, *Gitara pierwsza klasa*, Euterpe, Kraków 2004, s. 4.

improwizacji wykorzystywana jest nie tylko przy graniu solówek, ale również w trakcie improwizowanego akompaniamentu²¹.

Historia rozwoju techniki gry na gitarze klasycznej oraz literatury instrumentalnej sięga minionych epok historycznych, tworzone wtedy utwory muzyczne między innymi na lutnię, vihuelę, gitarę barokową czy romantyczną. Z renesansu pochodzą dzieła kompozytorów takich, jak: John Dowland, Alonso Mudarra, Luis de Narváez czy Jakub Polak, i inni. W okresie baroku do rozwoju współczesnej gitary przyczynili się między innymi Francesco Corbetta, Sylvius Leopold Weiss, Robert de Visée czy Gaspar Sanz. Gitara w klasycyzmie zaczęła być coraz bardziej popularna, a w konsekwencji coraz więcej kompozytorów utrzymywało się w historii gitary klasycznej. Byli to między innymi: Fernando Sor, Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, Dioniso Aguado, Francesco Molino, Matteo Carcassi. Nawet Niccolò Paganini, którego bliskim przyjacielem był Luigi Legnani, kojarzony z twórczością skrzypcową, był gitarzystą. Pisał utwory na gitarę, które do dzisiaj często wykonują gitarzyści klasyczni. Największymi popularyzatorami oraz kompozytorami muzyki gitarowej w dobie romantyzmu oraz neoromantyzmu byli między innymi: Luigi Legnani, Zani de Ferranti, Giulio Regondi, Julián Arcas, Jose Viñas, José Brocá, Caspar Joseph Mertz, Napoléon Coste, Jan Nepomucen Bobrowicz, Feliks Horecki, Agustín Barrios czy Francisco Tárrega²². Do rozwoju gitarowej literatury klasycznej przyczyniły się również współczesne transkrypcje i opracowania dawnych mistrzów, takich jak: Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Fryderyk Chopin, Isaac Albéniz, Enrique Granados.

Koncertowa literatura gitary klasycznej już od przełomu XIX i XX wieku do czasów współczesnych obejmuje także elementy technik pochodzących z nowych stylów muzycznych, między innymi z muzyki flamenco, bluesa, jazzu i rock and rolla. Są one zauważalne w dziełach kompozytorów, takich jak: Federico Moreno-Torroba, Joaquín Rodrigo, Joaquín Turina, Celedonio Romero, Leo Brouwer. Najpopularniejszymi technikami pochodzącymi z muzyki flamenco są *rasgueado*, *golpe* oraz *picado*, a z muzyki rockowej np. *tapping*. Elementy te przyczyniają się do ogólnego rozwoju biegłości technicznej instrumentalisty, a ich opanowanie wymaga umiejętności wirtuozowskich. *Rasgueado* polega na szybkich uderzeniach akordów palcami prawej ręki w górę i w dół, w różnych kombinacjach palcowych. W tej technice niezależnie od siebie wykorzystuje się wszystkie palce prawej ręki. *Golpe* to różne rodzaje efektów perkusyjnych wydobywanych na pudle rezonansowym gitary. *Picado* – bardzo szybkie gamy grane krótką artykulacją,

²¹ Zob. W.K. Olszewski, *Sztuka improwizacji jazzowej*, wyd. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2016, s. 7–13.

²² L. Cesarczyk, op. cit., s. 18–65; W. Graham, *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay Publications, 2001, s. 20–97; J.R. Alvez, *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution*, Marshall University, Huntington 2015, s. 14–138.

techniką *apoyando*²³. *Tapping* zaś to technika oparta o legato wykonawcze, wykorzystująca w tym celu obydwie ręce. Dzięki tej technice możliwe jest osiąganie bardzo dużych temp oraz wielogłosowości w dużym ambitusie dźwiękowym²⁴.

Zauważamy również zagadnienia wykonawcze wspólne dla gitary klasycznej i elektrycznej, które mają jednak odmienne znaczenie dla konkretnego stylu muzycznego.

Arpeggio dla gitary klasycznej oznacza zazwyczaj powtarzaną regularnie kombinację szarpnięć strun w prawej dłoni, ewentualnie rozbięcie akordu na pojedyncze dźwięki wzorem arpeggia harfowego. Arpeggio wykonuje się, ześlizgując kciuk w kierunku od struny basowej do wiolinowej. Sekwencje szarpnięć strun oparte są zazwyczaj o brzmiały akord naciskany na gryfie gitary, gdzie lewa ręka ma statyczną pozycję – utrzymuje akord przez dłuższą chwilę, przynajmniej do zakończenia sekwencji arpeggia w prawej ręce lub dłużej²⁵. W świecie muzyki popularnej arpeggio oznacza składniki akordowe. Jest to znajomość i umiejętność grania pasaży na instrumencie. Dzięki temu muzyk jest w stanie improwizować w oparciu o przebiegi harmoniczne utworu, wykorzystując do tego dźwięki akordowe, czyli pasaże.

Gamy w nauce muzyki poważnej są nieodłącznym elementem kształtowania biegłości gry i znajomości dźwięków na gryfie gitary. Jest to bardzo istotny element edukacji – gamy wykorzystywane są wszędzie, w większości utworów pojawiają się przebiegi gamopochodne²⁶.

Muzycy zajmujący się dziedziną utworów popularnych oczywiście również znają gamy, ale w większości przypadków nazywają je „skalami”. Gitarzyści jazzowi ćwiczą skale w celu nabycia umiejętności skutecznego improwizowania na zadanym schemacie harmonicznym. Aby osiągnąć wybitną sprawność techniczną, ćwiczą skale na wszelkie możliwe sposoby. Ogrywają je we wszystkich pozycjach na gryfie, we wszystkich tonacjach, grają je różnymi kombinacjami, np. tercjami, kwartami, po trzy, cztery dźwięki, budują pasaże na każdym stopniu skali. O wadze i potrzebie ćwiczenia skal mówi w swojej publikacji na portalu YouTube dla kanału „TopGuitarPl” dr Daniel Popiałkiewicz, twierdząc, że należy przećwiczyć niezliczoną ilość kombinacji stawiania palców lewej dłoni, aby móc swobodnie poruszać się w wielu tonacjach²⁷. Wspomniane problemy techniczne są jedynie namiastką tego, jak zróżnicowany może być sposób ćwiczenia skal w świecie muzyki popularnej.

²³ Zob. L. Cesarczyk, op. cit., s. 251–253.

²⁴ Źródło: <https://guitaracademy.edu.pl/co-to-jest-tapping-na-gitarze-i-jak-go-opanowac/> [stan z 16.12.2024].

²⁵ Zob. S. Tennant, *Pumping Nylon*, Alfred, Maryland 1995, s. 78–89.

²⁶ Zob. S. Wiśniewski, J. Nalepka, A. Kowalczyk, *Poradnik metodyczny dla gitarzystów*, wyd. 4, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 1990, s. 43–50.

²⁷ Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=3eOk2FEGyV0> [stan z 10.12.2024].

Korzyści płynące z wzajemnego przenikania się muzyki klasycznej i muzyki popularnej

Muzyka klasyczna i muzyka popularna to dwa odmienne światy. Można jednak korzystać z osiągnięć obydwu, rozwijając i doskonaląc technikę gry, sposób interpretacji utworów oraz świadomość muzyczną.

Dr Bartłomiej Marusik w rozmowie z 14 września 2024 roku zwrócił uwagę na zapis nutowy, który w przypadku muzyki popularnej jest w znacznej większości wzorem *patternu* rytmiczno-melodycznego. Gitarzyści zajmujący się muzyką popularną bardzo często urozmaicają dane patenty muzyczne różnymi akcentami, efektami perkusyjnymi, wykonują poszczególne dźwięki za pomocą krótkiej artykulacji, nadając bardziej perkusyjny charakter²⁸. W znacznej mierze wszystkie te elementy nie są uwzględniane w zapisie nutowym. W związku z tym muzyk klasyczny uczący się utworów nawiązujących do muzyki popularnej powinien przede wszystkim zapoznać się z nagraniami danego gatunku muzyki, aby zwrócić uwagę na charakterystyczne elementy artykulacyjne i rytmiczne stanowiące o wyjątkowości danego stylu muzyki. Dzięki temu artysta zwiększa możliwości wyrazowe utworu poprzez ewentualne wprowadzenie do swojej interpretacji elementów usłyszanych w nagraniach.

W większości przypadków podstawowymi elementami muzyki popularnej są rytm oraz harmonia. Andrzej Olewiński w wywiadzie przeprowadzonym 25 marca 2024 roku wspominał, w jaki sposób uczy uczniów i studentów odpowiedniej realizacji akcentów w utworze, jeśli nie zostały uwzględnione przy edycji zapisu nutowego. Jest to ćwiczenie utworu, frazy lub danego fragmentu z podkładem rytmicznym²⁹. Za przykład może posłużyć trzecia część *Fuoco* pochodząca z utworu *Libra Sonatine* Rolanda Dyensa, w której wyraźne są inspiracje między innymi rytmem tanga. Ćwicząc w ten sposób dany fragment, artysta nabiera innego postrzegania rytmu i podświadomie dostosowuje swój sposób grania do podkładu rytmicznego. Może to wpłynąć na finalny kształt interpretacji utworu.



Przykład nr 8. Roland Dyens, *Libra Sonatine*, cz. 3 *Fuoco*, rytm milongi, t. 31–33

²⁸ Wywiad z Bartłomiejem Marusikiem, Lublin, 14.09.2024.

²⁹ Wywiad z Andrzejem Olewińskim, Lublin, 25.03.2024.

Kolejnym sposobem na ćwiczenie utworów, które inspirują się np. jazzem, jest ćwiczenie z metronomem ustawionym na 2. i 4. miarę w takcie. Dzięki takiemu zabiegowi utwór staje się bardziej „swingowy”. Muzyk zaczyna „czuć” utwór w innej akcentacji, co przekłada się na finalny wyraz artystyczny dzieła.

W świecie gitary jazzowej/popularnej artysta ćwiczy, aby „rozumieć gryf”, czyli poznać i nauczyć się logiki poruszania się po gryfie. Poznaje „superpozycje”, „między-superpozycje”, ogrywa skale, pasaże oraz akordy na wszelkie możliwe sposoby, we wszystkich tonacjach i różnych połączeniach harmonicznym. Dzięki temu gitarzysta buduje warsztat, który pozwala mu na swobodną improwizację oraz improwizowany akompaniament. Gitarzysta klasyczny, ćwicząc zagadnienia techniczne związane ze skalami i pasażami, sztukę improwizacji oraz znajomość akordów na gryfie w sposób, jaki to robią muzycy jazzowi, wykonuje niezliczoną ilość połączeń dźwięków w lewej ręce. W wielu przypadkach uczy się również niewygodnych krzyżowań palców oraz przeskakiwania strun w prawej ręce. W ten sposób doskonalą technikę gry, poprawia szybkość oraz biegłość, przyswajają topografię i logikę gryfu. Skutkuje to również znajomością układu dźwięków, akordów na gryfie oraz biegłością techniczną. Wyżej wymienione umiejętności w połączeniu z szybkim czytaniem nut sprawiają, iż muzyk w bardzo krótkim czasie potrafi rozczytać, opracować i doprowadzić utwór do ostatecznej wersji interpretacyjnej oraz poprzez świadome ćwiczenie zwiększa szanse na niezauważone przez słuchacza wybrnięcie z ewentualnych pomyłek w trakcie recitalu. Kolejnym pozytywnym aspektem wdrożenia do ćwiczeń sposobu pracy muzyków jazzowych może być między innymi większa swoboda w kreatywnym interpretowaniu muzyki renesansu i baroku. W dziełach z tych okresów fragmenty repetowane powinny być zinterpretowane wariacyjnie. Próby aranżacyjne oraz kompozytorskie, podejmowane na wzór muzyków jazzowych, poszerzają wiedzę i sposób myślenia o utworze solowym jak o dziele kameralnym, przyczyniając się do barwnej interpretacji.

Jednym z ciekawych technicznych aspektów zaadaptowanych przez gitarzystów klasycznych jest palcowanie szybkich przebiegów gamowych w sposób symetryczny na gryfie (trzy dźwięki na strunę), tzw. między-superpozycje. Ułatwia to gitarzyście klasycznemu opanowanie w krótkim czasie szybkich pochodów dźwiękowych za sprawą powtarzalnego schematu uderzeń strun w prawej ręce oraz naciskania dźwięków w lewej.

Gitarzysta mający podstawy klasyczne, który chce się zająć muzyką popularną, ma większą łatwość w grze skomplikowanych *voicingów* jazzowych. Spowodowane jest to wykonywaniem trudnych układów akordowych, między innymi w transkrypcjach Bacha, utworach Rodriga czy Tansmana. Muzyk ten wychylony jest również na jakość brzmienia i barwę ze względu na nieustanne dążenie do perfekcji brzmieniowej, której wymaga muzyka poważna. Ze względu na przygotowanie klasyczne gitarzysta bardzo szybko odczytuje utwory muzyki popularnej zapisane w postaci nutowej.

Muzyk jazzowy/rozrywkowy uprawiający muzykę klasyczną wyrabia nawyk powtarzalności, która jest cechą immanentną tego stylu. Objawia się to szczególnie w dbałości o jakość dźwięku oraz o powtarzalność pod względem wyrazowym, artykulacyjnym, dynamicznym oraz dźwiękowym. Umiejętność ta wymagana jest szczególnie w aranżowanej muzyce popularnej, tj. w grze bigbandowej, pracy studyjnej przy muzyce popularnej. Cecha ta niezbędna jest również w wykonawstwie muzyki estradowej zawierającej w sobie charakterystyczne *riffy* oraz linie melodyczne kontrapunktujące z głównym tematem utworu, które stanowią charakterystyczną, rozpoznawalną część dzieła. Gitarzyści zajmujący się gatunkami muzyki, które głównie bazują na improwizacji, mają często problem z powtórzeniem materiału muzycznego dokładnie w taki sam sposób. Gitarzyści jazzowi, ucząc się muzyki klasycznej, ćwiczą polifoniczny sposób gry na instrumencie oraz skomplikowane technicznie dla lewej ręki układy harmoniczne. Zwiększa to możliwości techniczne oraz wyrazowe instrumentalisty. Gitarzysta potrafi prowadzić melodie lub akompaniament wielogłosowo. Przyczynia się to również do sprawnego czytania nut *a vista*. Granie na gitarze klasycznej przez gitarzystów elektrycznych może wykształcić lepsze nawyki wykonawcze. Gitara klasyczna jest bardziej wymagająca pod względem precyzji lewej ręki. Zwraca się uwagę na poprawne postawienie palców oraz pozycje nadgarstka, aby wydobyte dźwięki nie były stłumione oraz aby lewa ręka zachowała maksymalną ruchliwość i rozluźnienie. Wydobycie dźwięków prawą ręką jest równie ważne, gitarzysta uczy się niezależności palców oraz jakości dźwięku. Wpływa to na ogólną sprawność techniczną i skuteczniejsze wykorzystywanie sposobu wydobywania dźwięku, jakim jest *hybrid picking*. Obcowanie z utworami muzyki poważnej oraz instrumentem akustycznym, w którym barwa i jakość dźwięku zależą jedynie od jakości instrumentu oraz uwagi i umiejętności instrumentalisty, uczy wrażliwości muzycznej. Gitarzysta jazzowy/rozrywkowy uczy się i zwraca większą uwagę na artykulację, dynamikę, agogikę i kolorystykę, zwiększając swoją świadomość muzyczną.

Podsumowanie

Podsumowując poruszone zagadnienia, można stwierdzić, że gitarzysta klasyczny cechuje się perfekcją wykonawczą każdego dźwięku oraz powtarzalnością wykonywanego repertuaru w aspekcie technicznym i interpretacyjnym. W celu osiągnięcia ostatecznego wyrazu artystycznego gitarzysta skupia się na najdrobniejszym detalu wykonawczym. Potrafi kreatywnie interpretować zapis nutowy. Ma bardzo dobrze rozwinięte czytanie *a vista*. Poprzez występy solo na scenie wyrobił w sobie mechanizmy radzenia sobie ze stresem scenicznym oraz posiada umiejętność dobrej koncentracji. Posiada również wiedzę z zakresu wykonawstwa muzyki z różnych epok historycznych. Posługuje się techniką palcową z wy-

korzystaniem paznokci. Może sobie pozwolić na pewną dowolność w traktowaniu warstwy rytmicznej utworu (*rubato*, *ritenuto*, *rallentando*, *accelerando*, *fermata* itd.), rytmikę w utworze definiuje interpretacja muzyczna danego fragmentu muzycznego. Muzyk, który odbył edukację klasyczną, posiada ogólną wiedzę na temat improwizacji.

Gitarzysta jazzowy posiada umiejętność improwizacji i akompaniamentu w różnych stylach muzyki popularnej. Zaznajomiony jest z zaawansowaną harmonią, którą wykorzystuje w improwizacjach i improwizowanym akompaniementie. Ze względu na szczątkowe wykorzystanie nut w edukacji ma wykształconą zdolność słyszenia melodycznego oraz harmonicznego. Oprócz wiedzy i doświadczenia zdobytego jako instrumentalista, może być również kompozytorem i aranżerem. Posiada bardzo dobre poczucie rytmu i wykazuje się precyzją rytmiczną. Utwory wykonuje za każdym razem trochę inaczej (improwizowany charakter utworów). Przez sporadyczne korzystanie z nut może mieć słabo wykształconą umiejętność czytania *a vista*. Najczęściej do gry wykorzystuje kostkę, bardzo rzadko palce prawej ręki.

Opisane wyżej dwa odmienne światy muzyki popularnej oraz muzyki klasycznej rozwijają u muzyków nieco inne umiejętności. Celem każdego muzyka powinien być ciągły rozwój, warto więc korzystać z osiągnięć i sposobów nauki z każdej dziedziny muzyki oraz uczyć się różnych stylów. Taki sposób pracy zapewnia wszechstronny rozwój, uczy artystę uniwersalności i zwiększa jego wiedzę na temat wykonawstwa utworów inspirowanych różnymi gatunkami muzyki. Dowodem na przenikanie się stylów, gatunków i technik jest to, że wielu uznanych gitarzystów klasycznych zgłębiało tajniki muzyki popularnej, między innymi Pepe Romero, Andrew York, Roland Dyens, Julian Bream, John Williams. Również wielu wykonawców jazzowych/rozrywkowych sięgało po utwory klasyczne, między innymi Sting, który interpretował utwory Johna Dowlanda. Innym przykładem może być Bobby McFerrin, który na koncercie *Swinging Bach* zaśpiewał preludium C-dur Bacha. Po muzykę klasyczną sięgali również muzycy tacy, jak Adam Palma, Krzysztof Herdzin, Leszek Możdżer, Włodzimierz Nahorny, Keith Jarrett, Wynton Marsalis, Paco de Lucía czy Claude Bolling.

Bibliografia

Źródła

Coker Jerry, Casale Jimmy, Campbell Gary i in., *Patterns for Jazz*, Studio P/R, Indiana 1970.

Coker Jerry, *How To Practice Jazz*, Jamey Aebersold Jazz, 1990.

Dyens Roland, *Libra Sonatine*, Editions Hensry Lemoine, Paris 1998.

- Gambale Frank, *Speed Picking*, Hal Leonard Corporation, 1994.
- Konefał Janusz, *Blues i okolice*, MIDI-MAX, Wrocław 1995.
- Konefał Janusz, *Podstawy harmonii i improwizacji. Gitara nie tylko jazzowa*, MIDI-MAX, Wrocław 1994.
- Stachak Tatiana, *Gitara pierwsza klasa*, Euterpe, Kraków 2004.
- Tennant Scot, *Pumping Nylon*, Alfred, Maryland 1995.

Opracowania

- Aebersold Jamey, *Charlie Parker Omnibook*, Atlantic Music Corp., 1978.
- Alvez Júlio Ribeiro, *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution*, Marshall University, Huntington 2015.
- Brodowski Paweł, Jerzy Duduś Matuszkiewicz. *Ojciec polskiego jazzu*, „Jazz Forum” 2021, nr 373, s. 40–44.
- Cesarczyk Leszek, *Gitara od A do Z*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010.
- Biegański Krzysztof, Ludvig Bielawski, Krzysztof Bilica i in., *Basso continuo*, [w:] *Mała encyklopedia muzyki*, red. J. Zabża, wyd. 3, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 88–89.
- Olszewski Wojciech Kazimierz, *Sztuka improwizacji jazzowej*, wyd. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2016.
- Olszewski Wojciech Kazimierz, *Sztuka aranżacji w muzyce jazzowej i rozrywkowej*, wyd. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2017.
- Olszewski Wojciech Kazimierz, *Podstawy harmonii we współczesnej muzyce jazzowej i rozrywkowej*, wyd. 5, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2017.
- Wade Graham, *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay, 2001.
- Wiśniewski Sławomir, Nalepka Jerzy, Kowalczyk Aleksander, *Poradnik metodyczny dla gitarzystów*, wyd. 4, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 1990.

Netografia

- Źródło: <https://am.katowice.pl/akademia/informacje/wydzial-jazzu-i-muzyki-rozrywkowej-149> [stan z 5.07.2024].
- Źródło: <https://drive.google.com/file/d/1FaajCb9WporUFzzAmbzjNBa3KE6CLId/view> [stan z 2.07.2024].
- Źródło: <https://drive.google.com/file/d/1le7fFaATAiSyaorh6ld8FwNybRwcx7k/view> [stan z 2.07.2024].
- Źródło: <https://drive.google.com/file/d/1SvrS1bhHh7AkZt2Fdt2DFcTdTueTOSJI/view> [stan z 30.06.2024].
- Źródło: <https://drive.google.com/file/d/1RP6vv003euM7UDjmJVFA6ub4y4SII8KK/view> [stan z 30.06.2024].

Źródło: <https://www.freemusicdictionary.com/definition/punteado/> [stan z 2.07.2024].

Źródło: <https://guitaracademy.edu.pl/co-to-jest-tapping-na-gitarze-i-jak-go-opanowac/> [stan z 16.12.2024].

Źródło: <https://guitarlessons365.com/scores/august2010/HybridPickPt1.pdf> [stan z 5.07.2024].

Źródło: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20230001012/O/D20231012.pdf>. [stan z 2.07.2024].

Źródło: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20230001012/O/D20231012.pdf> [stan z 5.07.2024].

Źródło: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20230000555/O/D20230555.pdf> [stan z 27.07.2025].

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=3eOk2FEGyV0> [stan z 10.12.2024].

Wywiady

Wywiad z Andrzejem Olewińskim, Lublin, 25.03.2024.

Wywiad z Michałem Iwankiem, Lublin, 10.06.2024.

Wywiad z Michałem Lewartowiczem, Lublin, 13.06.2024.

Wywiad z Bartłomiejem Marusikiem, Lublin, 14.09.2024.

Music Education of the Classical and Jazz Guitarist – Analogies and Differences

Abstract

The aim of this article is to outline the essential differences in the learning process of classical and popular guitar music. It describes the educational goals of music schools and the methods of learning to play the classical and electric guitar. Attention is drawn to the differences in tone production between the two instruments, as well as to the types of musical material studied by students during their education. The article presents the contrasting approaches to learning the fundamental elements of music in both styles of playing. These differences stem from the distinct construction of the instruments, the methods of producing sound, and the specific purposes of each musical genre. The discussion covers such aspects as learning notes, fingering, phrasing, articulation, tone production, sight-reading, harmony and improvisation. The text also describes techniques characteristic of each instrument. It highlights issues found in classical guitar education and in popular-music training that have different meanings for the performer — among them arpeggios and scales. Finally, the article discusses the skills and qualities of a trained classical guitarist and a popular-music guitarist, and the benefits of broadening one's repertoire with works inspired by both classical and popular music.

Keywords: classical guitar, electric guitar, classical music, popular music, music education.