



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2024.19.08>

Marcin KUŹNIAR

<https://orcid.org/0000-0002-3864-8502>

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

e-mail: marcinkuzniar@interia.pl

Idiom gitary klasycznej – analiza pojęcia w kontekście wyzwań współczesnego repertuaru

Jak cytować [how to cite]: M. Kuźniar, *Idiom gitary klasycznej – analiza pojęcia w kontekście wyzwań współczesnego repertuaru*, „Edukacja Muzyczna” 2024, t. 19, s. 187–205, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2024.19.08>.

Streszczenie

Określenie „idiom gitary klasycznej” szeroko stosowane jest w celu intuicyjnego sklasyfikowania zestawu cech kojarzonych z tym instrumentem. Funkcjonuje na zasadzie skrótu myślowego, a odnosi się do ogólnie pojętej specyfiki instrumentu. Intuicja często prowadzi w tym kontekście do korzeni iberyjskich oraz latynoamerykańskiej muzyki popularnej. Każda epoka przynosi jednak nowe zdobycze w zakresie praktyki wykonawczej oraz percepcji instrumentu, poszerzając definicję idiomu. Współczesne kompozycje wymagają ciągłej reewaluacji tego, co wydaje się „naturalne” i predestynowane do wykonania na gitarze. W niniejszym artykule autor prezentuje historię tworzenia się pojęcia „idiom gitarowy”; zestawia rozbieżne interpretacje znaczenia tego terminu; wskazuje czynniki konieczne w celu określenia kompozycji jako idiomatycznej; konstruuje syntetyczną definicję idiomatyczności oraz odpowiada na pytanie: czy wobec niezgodności interpretacji oraz ciągłego rozrastania się zakresu ram znaczeniowych idiomu gitarowego należy całkowicie porzucić jego zastosowanie? W tym celu zestawia spojrzenia współczesnych badaczy i artystów oraz dokonuje analizy kompozycji muzyki nowej, będących kamieniami milowymi w rozwoju idiomatycznego potencjału gitary.

Słowa kluczowe: gitara klasyczna, idiom gitary klasycznej, muzyka, estetyka muzyki.

Data zgłoszenia: 16.07.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 24.07.2024/31.07.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 24.07.2024/2.09.2024

Data akceptacji: 18.10.2024

Wstęp

Niniejszy artykuł powstał w oparciu o treść referatu wygłoszonego przez autora podczas IV Konferencji Artystyczno-Naukowej Doktorantów i Młodych Naukowców „Oblicza gitary w badaniach naukowych”, która odbyła się na Uniwersytecie Jana Długosza w Częstochowie 17 kwietnia 2024 roku.

Przyczynkiem do przeprowadzenia badań na temat pojęcia idiomu gitary klasycznej stała się obserwacja, iż w wypowiedziach oraz tekstach stosujących to określenie zauważyć można skrajnie rozbieżne jego interpretacje. Funkcjonuje powszechnie, jednak nie jest kodem zrozumiałym uniwersalnie – ani przez jego użytkowników, ani odbiorców. Pojęcie „idiom gitarowy” zatraciło więc swoją wartość jako kod znaczeniowy¹.

Głównym celem artykułu jest określenie ram semantycznych dla omawianego terminu; usystematyzowanie kontekstów, w których funkcjonują rozbieżne jego interpretacje; sformułowanie syntetycznej definicji nowego idiomu gitary klasycznej w oparciu o analizę środków kompozytorskich i wykonawczych obecnych we współczesnej literaturze gitarowej.

W toku prac badawczych potwierdzona zostanie następująca hipoteza: termin *idiom* jest obecnie używany w anachroniczny i nieprecyzyjny sposób do opisu szerokiego spektrum zjawisk i środków wykonawczych. Konieczna jest zatem aktualizacja lub całkowite porzucenie jego stosowania.

Tego rodzaju rozważania dla porządku warto jednak rozpocząć od przytoczenia podstawowych znaczeń słowa *idiom*, funkcjonujących poza dyskursem muzykologicznym.

1. Idiom – podstawowe definicje

Idiom słownikowo definiowany jest jako „wyraz, wyrażenie, zwrot właściwy danemu językowi”² lub „dialekt, narzecze, gwara”³. Grecki źródłosłów odnosi się do czegoś „swoistego, unikalnego lub specyficznego”⁴.

Nieco większy potencjał przełożenia omawianego pojęcia na grunt muzyczny daje wyjaśnienie zaproponowane przez Davida Hurona i Jonathona Bereca, iden-

¹ D. Hymes, *On Communicative Competence*, [w:] *Sociolinguistics. Selected readings*, red. J. Pride, J. Holmes, Penguin Books, Harmondsworth 1972, s. 284.

² Hasło *idiom*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/idiom.html>, [stan z 3.09.2024].

³ Hasło *idiom*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/idiom;5434151.html>, [stan z 1.10.2024].

⁴ D. Huron, J. Berec, *Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances*, „Empirical Musicology Review” 2009, vol. 4, nr 3, s. 103.

tyfikujące idiomatyzm jako formę ekspresji unikalną dla danego języka, sposób interakcji lub okoliczności fizycznych⁵. Taka wykładnia zwraca uwagę na mnogość zjawisk i form wyrazu, które określić można jako idiomatyczne. Wykraczają one zatem poza charakterystyczne wyrażenia lub konstrukcje słowne. Autorzy wskazują również, że idiomy językowe obejmują współcześnie przede wszystkim potoczne zwroty, których nie sposób przetłumaczyć bezpośrednio z jednego języka na inny⁶. Tę myśl doprecyzował w swojej rozprawie Błażej Sudnikowicz, zwracając uwagę, że:

[...] idiomy są często zapożyczone od jednych języków przez drugie i tym samym stają się charakterystyczne dla większej ich liczby⁷.

Dostrzec jednak można również przeciwne zjawisko: unikalne konstrukcje słowne, będące kodem zrozumiałym wyłącznie w obrębie danej kultury, które są nieczytelne na innych obszarach, gdzie dominuje ta sama mowa (na przykład swoiste zwroty brytyjskie, które nie posiadają tożsamych znaczeń na gruncie amerykańskim i *vice versa*)⁸.

Skrótowy przegląd podstawowych, językoznawczych definicji przynosi obraz idiomu jako pojęcia, które można rozpatrywać, odpowiednio rozszerzając lub zawężając jego ramy semantyczne. Problematyka współczesnego języka zdaje się wymagać podejścia zniuansowanego; stosowania narzędzi zarówno z dziedziny lingwistyki, jak i kulturoznawstwa. Jest to zatem prognostyk sytuacji, jakiej należy spodziewać się w konsekwencji przełożenia omawianego terminu na grunt muzyki. Konieczne jest rozważenie całego spektrum zjawisk: nie tylko zbioru cech charakterystycznych gitary, ale również m.in. stylistyki, praktyki wykonawczej czy tradycji muzycznej.

2. Potencjał wykonawczy gitary na przestrzeni wieków – przegląd wybranych publikacji

Temat zakresu możliwości wyrazowych gitary obecny jest już w XIX-wiecznych traktatach o instrumentacji oraz późniejszych tekstach autorstwa kompozytorów, muzykologów i wykonawców. Naszkicowanie obrazu, który wyłania się z owych prac, jest niezbędne dla zrozumienia współczesnych tendencji w rozu-

⁵ Por. *ibidem*.

⁶ Por. *ibidem*.

⁷ B. Sudnikowicz, *Idiom gitary klasycznej w solowej literaturze minimalistycznej na podstawie wybranych kompozycji*, [praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab.M. Nosala], Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2019, s. 40.

⁸ Por. S. Bhanoo, *What is Alliteration?*, [w:] *Oregon State Guide to English Literary Terms*, 21.03.2023, Oregon State University, <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-idiom-definition-examples>, [stan z 12.07.2024].

mieniu idiomu. Echa opinii ugruntowanych w minionych wiekach w dalszym ciągu pobrzmiwają bowiem w świadomości twórców i odbiorców muzyki przeznaczonej na ten instrument.

Gitara nie znalazła istotnego miejsca w orkiestrach symfonicznych XIX wieku, stąd „w gąszczu wyczerpujących informacji na temat instrumentów orkiestrowych oraz możliwości łączenia ich ze sobą gitara stanowi biały punkt”⁹. Do najważniejszych prac podejmujących temat orkiestracji w XIX wieku należą m.in. dzieła Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, Hectora Berlioza czy Richarda Wagnera.

Kompozytor rosyjski na kartach *Zasad instrumentacji*, w rozdziale zatytułowanym *Instrumenty strunowe* pominął całkowicie gitarę. Wspominał jedynie o grupie

[...] instrumentów narodowych, które mogą być wykorzystane w orkiestrze, takie jak gitara, domra, cytra, orientalny tamburyn, mały tamburyn itd. Te instrumenty wprowadzane są od czasu do czasu dla celów deskryptywno-estetycznych¹⁰.

Przy braku jakiegokolwiek wzmianki w traktacie *Über das Dirigieren* R. Wagnera¹¹, źródłem najwięcej mówiącym (w sposób bezpośredni) o percepcji gitary w drugiej połowie XIX wieku jest *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* H. Berlioza. Oprócz rzetelnego opisu skali, popularnych technik (*arpeggio*, *tremolo*, pochody tercjowe, gra akordowa), autor przedstawia instrument jako adekwatny do prowadzenia akompaniamentu dla głosu oraz realizacji utworów instrumentalnych o „powściągliwej dynamice”¹². Kompozytor wysuwa tezę, iż prawie niemożliwe jest komponowanie na gitarę bez posiadania kompetencji w zakresie gry na tym instrumencie:

[...] jednak większość kompozytorów, którzy go używają, jest daleka od zaznajomienia się z nim; dlatego piszą utwory, które są zbyt trudne, pozbawione dźwięczności i nieefektywne¹³.

Berlioz kilkakrotnie zwraca uwagę na szczególny urok melancholijnego brzmienia gitary, postrzega ją jednak jako zbyt cichą, aby możliwe było zestawienie jej w zespole kameralnym z innymi instrumentami. Jednocześnie zauważa, że:

w przeciwieństwie do większości innych instrumentów, gitara traci, gdy jest stosowana jako zespół. Brzmienie dwunastu gitar grających unisono jest wręcz niedorzeczne¹⁴.

⁹ M. Maślak, *Idiom gitary w relacji kompozytor–wykonawca*, Seis Cordas, Zabrze 2019, s. 33.

¹⁰ N. Rimski-Korsakow, *Principles of Orchestration*, E.F. Kalmus Orchestra Scores, Inc., USA 1888, s. 118 (tłum. E. Agate).

¹¹ Por. R. Wagner, *Über das Dirigieren*, Hofenberg, Niemcy 2015.

¹² H. Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Schonenberger, Paryż 1844, s. 83.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 86.

Pozostałe źródła prezentujące w tamtym czasie charakterystykę i możliwości gitary pochodzą od kompozytorów-wirtuozów z okresu tzw. złotego wieku gitary (przełom XVIII i XIX w. oraz I poł. XIX w.). Liczne szkoły gry w wyczerpujący i metodyczny sposób podejmują temat postawy przy instrumencie oraz podstawowych, klasycznych technik wykonawczych. Do grona takich autorów należą m.in.: Ferdinando Carulli – *Méthode complète pour la guitare* (1810), Fernando Sor – *Méthode pour la guitare* (1830), Dionisio Aguado – *Escuela de Guitarra* (1825), Napoléon Coste – *Méthode complète pour la guitare* (1851), oraz Mauro Giuliani – *Studio per la Chitarra* (1812). W powyższych szkołach obecny jest również temat gitary w kontekście muzyki kameralnej oraz orkiestrowej.

W pierwszej połowie XX wieku zjawisko pomijania tego instrumentu w rozprawach syntetycznie omawiających instrumentację w dalszym ciągu powtarza się z dużą regularnością. Sporadycznie odnaleźć można lakoniczne wzmianki o gitarze lub uwzględnienie jej w zbiorczych spisach nietypowych instrumentów, które wykorzystywane są incydentalnie przez kompozytorów. Taka właśnie lista poprzedzona jest przez Adama Carse'a następującym komentarzem:

[...] nie będzie przesadą stwierdzenie, że nie ma europejskiego instrumentu muzycznego jakiegokolwiek rodzaju, który nie pojawiłby się w tym okresie w pojedynczych lub okazjonalnych partyturach¹⁵.

Pracą, która zapoczątkowała zmianę paradygmatu gitary klasycznej, okazał się artykuł *How to Write for the Guitar* Juliana Breama – wybitnego gitarzysty i propagatora muzyki nowej. Autor podejmuje próbę scharakteryzowania instrumentu w taki sposób, aby zapewnić możliwie jak najwięcej informacji i narzędzi do pracy kompozytorowi, który w swojej pracy twórczej nie miał jeszcze styczności z gitarą. Jako najważniejszy element wskazuje strukturę i charakter dźwięku. Bream stawia tezę, iż gitara jest bardziej

sugestywna i intymna niż prawie wszystkie inne instrumenty, dlatego wymaga od kompozytora wielkiej wyobraźni i wyczucia barwy¹⁶.

W dalszej części artykułu skrótowo gromadzi podstawowe informacje na temat skali, rodzajów artykulacji, ornamentów i elementarnych technik. Analityczny opis wzbogacony jest subiektywnymi rekomendacjami konkretnych rozwiązań kompozytorskich (np. zachowanie dużej odległości pomiędzy basem a tenorem, niezbyt gęsty kontrapunkt, akompaniament akordowy utrzymywany w pierwszych pozycjach, unikanie strun basowych powyżej XII progu)¹⁷.

Schyłek XX wieku przynosi świadectwa kreślące obraz gitary jako instrumentu znajdującego się w dynamicznym rozkwicie, dysponującego wielkim potencjałem

¹⁵ A. Carse, *The History of Orchestration*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., J. Curwen & Sons, Ltd., Londyn 1925, s. 291.

¹⁶ J. Bream, *How to Write for the Guitar*, „The Score & I. M. A. Magazine” 1957, nr 19, s. 19.

¹⁷ Por. Ibidem, s. 19–26.

wyrazowym. W roku 1982, w popularnym dziele *The Study of Orchestration*, Samuel Adler, obok rzetelnego opisu rodzajów gitar, skali, stroju i interesujących technik wykonawczych (uwagę autora przykuwają szczególnie flazolety naturalne)¹⁸, wspomina o „niesamowitym renesansie”¹⁹, jaki przeżywa ten instrument. Intrygujący z punktu widzenia współczesnego gitarzysty jest opis techniki gry prawej ręki, która „[uderza struny] wszystkimi pięcioma palcami”²⁰. W rzeczywistości dominująca technika zakłada pominięcie małego palca w aparacie gry.

Drugim kompendium, które wskazuje na prężny rozwój gitary klasycznej i pogłębioną jej percepcję u progu XXI wieku, jest praca Johna Schneidera – *The Contemporary Guitar*. Autor oferuje syntetyczny przegląd historii instrumentu od 1800 roku, szczegółowy opis budowy gitary, a także literatury i współczesnych środków wykonawczych. Z dużym entuzjazmem zaznacza, że po 1960 roku ilość kompozycji wykorzystujących gitarę solo w kameralistyce lub muzyce orkiestrowej znacznie wzrosła²¹. Ten fakt, połączony ze stosowaniem przez kompozytorów twórczych innowacji, zaowocował zupełnie nową stylistyką w literaturze. Schneider formułuje wręcz tezę, że czasy jemu współczesne można określić „drugim złotym wiekiem gitary”²². Podobnie jak Bream, zwraca uwagę na ogromną rolę brzmienia i kolorystyki w charakterystyce instrumentu²³.

Długą drogę, jaką przebyła gitara i jej percepcja w środowisku muzycznym od czasów Berlioza po współczesność, symbolicznie podsumowuje zestawienie *Grand traité d’instrumentation et d’orchestration modernes* z artykułem Stephena Dodgsona – *Writing for the Guitar: Comments of a Non-Guitarist Composer*. Brytyjski kompozytor, pozostając w całkowitej opozycji do diagnoz wydanych na łamach traktatu z 1844 roku, artykułuje następującą myśl:

Gitara wydaje się mieć reputację wśród kompozytorów, którzy na niej nie grają, jako instrument, na który trudno jest pisać. Prawda jest taka, że każdy kompozytor, który rozwinął ogólną pewność dotyczącą posługiwania się instrumentami do dość wysokiego poziomu, jest w stanie doskonale objąć fundamentalny charakter techniki gitarowej²⁴.

¹⁸ S. Adler, *The Study of Orchestration*, wyd. 3, W.W. Norton & Company, Inc., USA 2002, s. 103.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ J. Schneider, *The Contemporary Guitar (przedmowa)*, University of California Press, USA 1985, s. 1.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ S. Dodgson, *Writing for the Guitar: Comments of a Non-Guitarist Composer*, „American String Teacher” 1983, nr 33 (1), s. 48.

3. Muzyczna koncepcja idiomatyczności

3.1. Próby definicji cech idiomu gitarowego

Na tak dynamicznie rozwijającym się gruncie wiek XXI obfituje w opracowania pochylające się nad tematem tożsamości współczesnej gitary oraz idiomu instrumentalnego w ogóle. Specyfika problematyki idiomatyczności w muzyce wymaga ustalenia określonych ram i niejako stworzenia na nowo klucza, według którego możliwe jest kwalifikowanie kompozycji muzyki nowej.

Tak samo jak w przypadku językoznawczych definicji, również w kontekście muzykologicznym możliwe jest formułowanie definicji na różnych poziomach zniuansowania. Współczesny idiom instrumentalny opisywany jest nieraz jako poszerzony zbiór cech i środków wykonawczych. Takie podejście ogranicza się do opisu szeregu technik, które zrodziły się z potrzeb współczesnej inwencji kompozytorskiej. W ujęciu Seta F. Josela i Minga Tsao są to m.in. niestandardowe sposoby strojenia (np. mikrotonowy), *multiphonics* (fłażolety generujące jednocześnie więcej niż jeden ton), klastery, naciąganie struny (*bending*), pizzicato Bartokowskie, *tapping*, efekty perkusyjne, *slide* czy preparowanie gitary²⁵. Niewątpliwie wymienienie wszystkich technik poszerzających tradycję wykonawczą składa się na rzetelną próbę opisu idiomu gitary. Wszak

fragmenty muzyczne mogą być charakteryzowane jako bardziej lub mniej idiomatyczne w zależności od stopnia, w jakim muzyka polega na efektach specyficznych dla danego instrumentu²⁶.

Najbardziej charakterystyczne idiomy instrumentalne obejmują cechy, które są unikalne. Wyrzyskim przykładem jest np. wykorzystanie brzmienia tykającego lub wybijającego godzinę zegara w utworze Francisa Kleynjansa – *A l'Aube du Dernier Jour*.

Źródeł muzycznej koncepcji idiomatyczności można doszukiwać się w teoriach dwóch badaczy wywodzących się z innych dziedzin – biologii i psychologii. Pojęcie *funktionale Tönung* Jakoba von Uexküll'a i *teoria afordancji* Jamesa Gibsona, choć dzieli je 57 lat, zgodnie mówią o sytuacji, w której dany obiekt przywodzi immanentne ukryte możliwości działania. Postrzeganie przedmiotu pociąga za sobą automatyczne rozumienie jego określonych funkcji w taki sam sposób, jak ptak jest w stanie rozpoznać układ gałęzi zapewniający dobry fundament do stworzenia gniazda²⁷.

Właściwości idiomatyczne mogą być postrzegane jako potencjał, ale w muzyce powszechne jest również opisywanie ich jako ograniczeń²⁸. Najbardziej kla-

²⁵ Por. S.F. Josel, M. Tsao, *The techniques of guitar playing*, Barenreiter, Niemcy 2014.

²⁶ D. Huron, J. Berec, op. cit., s. 103.

²⁷ Por. Ibidem, s. 103–104.

²⁸ Por. Ibidem, s. 104.

rownym i powszechnym przykładem jest zakres skali instrumentu. Jednak istotne w tym kontekście są nie tylko ograniczenia fizyczne, które całkowicie wykraczają poza możliwości gitary. Za Jonathanem De Souza:

[...] muzyka idiomatyczna odzwierciedla to, co instrument jest lub nie jest w stanie wykonać; co realizuje z łatwością, a co niechętnie²⁹.

W związku z tym, że cechy idiomatyczne są zwykle dużo bardziej subtelne niż mimetyczne naśladownictwo odgłosu zegara, mogą być również znacznie trudniejsze do jednoznacznego zidentyfikowania. Ich rozpoznanie jest jednak szczególnie istotne, ponieważ prowadzi do wglądu w proces twórczy autora. Cechy idiomatyczne mogą nadać kierunek interpretacji utworu. Bardzo istotną z punktu widzenia wykonawcy jest np. świadomość, że na utwór gitarowy wpłynął zwyczaj opracowywania przez kompozytora pomysłów przy fortepianie³⁰.

3.2. Relacja między trudnością a idiomatycznością dzieła

W latach następujących po wydaniu wspomnianej w niniejszym artykule opinii Berlioz na temat ponadprzeciętnych trudności w pisaniu na gitarę, wielu autorów, kompozytorów i badaczy, na przestrzeni wieków zgłaszało podobne zastrzeżenia. Jedną z najważniejszych sonat w literaturze gitarowej XX wieku – *Sonata* op. 47 Alberta Ginastery – powstała dopiero w ostatnich latach życia kompozytora (będąc jednocześnie jedynym jego utworem na ten instrument). Powodem była obawa twórcy, że nie sprosta wymagającemu idiomowi³¹.

W obliczu wyzwania, naturalną reakcją kompozytorów jest nieraz ucieczka do twórczości nieskomplikowanej i „bezpiecznej” po to, aby uniknąć idiomatycznych pułapek.

Ponieważ osiągnięcie tego celu zazwyczaj wiąże się z użyciem stosunkowo podstawowych faktur, które są obojętne na pełen zakres wspomnianych polifonicznych i wybrzmiewających właściwości gitary, muzyczny rezultat takiego podejścia rzadko jest udany i w pełni odzwierciedla to, do czego odwołuje się Berlioz, mówiąc o utworach „mało dźwięcznych i mało efektownych”. Wydaje się więc, że łatwe pisanie i pisanie idiomatyczne to dwa bardzo różne byty³².

Wyrazistym potwierdzeniem tej tezy jest przykład słynnego *Concierto de Aranjuez* Joaquina Rodriga, który zawiera długie fragmenty wydające się, ze względu na rodzaj środków wykonawczych i wymagających technik, wysoce nieidiomatyczne. Z tego powodu utwór często edytowany jest przez wykonawców, jednocześnie pozostając sztandarową kompozycją gitarową, ściśle utożsamianą

²⁹ J.D. Souza, *Music at Hand: Instruments, Bodies, and Cognition*, Oxford Studies in Music Theory, Wielka Brytania 2017, s. 77.

³⁰ Por. D. Huron, J. Berec, op. cit., s. 105.

³¹ Por. A. Ginastera, *Sonata for Guitar* op. 47, Boosey & Hawkes, Wielka Brytania 1978.

³² J. Godfrey, *Principles of idiomatic guitar writing*, Indiana University, USA 2013, s. VI.

z tym instrumentem. Z powyższej obserwacji płyną dwa wnioski. Po pierwsze, idiom nie sprowadza się jedynie do elementów wykonawczych czy określonych technik, lecz odnosi się przede wszystkim do charakteru, ogólnej wymowy, ducha i stylu komponowania. Po drugie, błędem jest utożsamianie idiomatyczności z doborem środków łatwych, czy nawet „naturalnych” w tradycji danego instrumentu. Może być raczej definiowana jako „stopień, w jakim drogi do osiągnięcia określonego muzycznego celu są wyraźnie prostsze niż inne, hipotetyczne sposoby”³³.

Ostatecznie dyskusję nad estetyczno-idiomatyczną wartością koncertu Joaquina Rodriga zamyka Godfrey słowami:

Aranjez jest prawdopodobnie najbardziej rozpoznawalnym i znanym utworem na gitarę klasyczną i jest, delikatnie mówiąc, o wiele bardziej znaczący dla repertuaru niż ogromne ilości błahych utworów, które znakomicie wykorzystują idiom, ale nie mają żadnej prawdziwej treści artystycznej³⁴.

3.3. „Radykalny idiom”

Osobne miejsce w badaniach nad zakresem ram znaczeniowych terminu *idiom instrumentalny* należy poświęcić koncepcji *idiomu radykalnego*. Pojęcie zostało stworzone przez Aarona Brooksa na gruncie improwizacji. Tworzy on podział na radykalnie idiomatyczną muzykę gitarową oraz gitarę nieidiomatyczną³⁵. Jako opisywaną skrajność Brooks traktuje wyabstrahowanie samego dźwięku gitary oraz technik pozostających na marginesie innych stylów. Owa radykalizacja wiąże się z odejściem od konwencjonalnej estetyki. Autor zwraca jednak uwagę, że taka muzyka

[...] poprzez jej wielowarstwowe struktury muzyczne, które opierają się jednoznaczniemu odczytaniu słuchowemu lub analitycznemu, a także poprzez problematyzację znanego słownika instrumentalnego, jest stale zagrożona ryzykiem niezrozumienia³⁶.

Można zatem porównać ideę Aarona Brooksa do teorii czystej formy Witkacego. Idiom polega tutaj na programowym zwróceniu muzyki gitarowej ku samej gitarze – jej potencjałowi generowania oryginalnych struktur i konstrukcji brzmieniowych.

3.4. Współczesne spojrzenia na idiom gitarowy

W wyniku analizy tekstów i wypowiedzi kompozytorów, muzykologów i artystów wyszczególniłem trzy dominujące postawy wobec zagadnienia idiomu. Są to podejścia, które funkcjonują we współczesnym dyskursie, kładą jednak nacisk na różne elementy tożsamości i charakterystyki gitary.

³³ D. Huron, J. Berec, op. cit., s. 119.

³⁴ J. Godfrey, op. cit., s. VIII–IX.

³⁵ Por. A. Brooks, *A radical idiom: style and meaning in the guitar music of Derek Bailey and Richard Barrett and energy shapes, an original composition for electric guitar and electronic sounds*, University of Pittsburgh 2014.

³⁶ Ibidem, s. 76.

Pierwsze ujęcie można określić jako „tradycyjne”. Nawiązuje ono do stylistyki folkloru iberyjskiego i latynoamerykańskiego oraz klasycznych technik ugruntowanych podczas złotego wieku gitary. Opiera się na tradycji XIX-wiecznych traktatów autorstwa kompozytorów-wirtuozów, a także sposobach wykorzystania instrumentu w muzyce flamenco oraz tańcach Ameryki Łacińskiej³⁷. Ten rodzaj kojarzenia w XX wieku gitary w dużej mierze zapisał się w zbiorowej świadomości za sprawą postaci Andrésa Segovii i popularyzowanego przez niego repertuaru. Kompozytorzy tacy, jak: Isaac Albéniz, Enrique Granados, Francisco Tárrega, Federico Moreno Torroba, Joaquín Turina czy Manuel María Ponce – zyskali powszechne uznanie, stając się punktami odniesienia w literaturze gitarowej³⁸.

Estetyczna spójność tak ukierunkowanej stylistycznie muzyki z brzmieniem instrumentu przynosi bardzo satysfakcjonujące rezultaty. Ze względu jednak na znaczną uniformizację wyrazu oraz powtarzalność określonego zestawu środków wykonawczych, z czasem zaistniało zjawisko określane przez Marka Pasiiecznego jako „gitarowe ścieżki”³⁹. To sformułowanie, z założenia nacechowane pejoratywnie i oznaczające tendencję do „bycia przewidywalnym, nudnym czy powtarzalnym”⁴⁰, utożsamiane jest tutaj z idiomem. Jest on w tym kontekście czymś, czego kompozytor poszukujący jakości i oryginalności powinien jednoznacznie unikać. Tak jednostronna interpretacja idiomu, jakkolwiek powszechna, jest jednak znacznym i nieuprawnionym ograniczeniem ram znaczeniowych tego pojęcia. Twórcy stronią raczej od wąsko, jednoaspektowo traktowanej idiomatyczności, nie zaś od charakterystycznych dla gitary cech w ogóle. Na tej właśnie idei opiera się wszak doniosły i rewolucyjny dorobek artystyczny Juliana Breama⁴¹.

Odmierna postawa wobec idiomu gitarowego kładzie nacisk na perspektywę współczesną. Wychodzi od entuzjastycznej obserwacji na temat wartości gitarowej muzyki nowej⁴², a także odnosi się do bezprecedensowej sytuacji, w której tak liczna grupa kompozytorów niegitarzystów tworzy utwory przeznaczone na ten instrument.

Naturalną konsekwencją takiego stanu rzeczy jest odejście od powielania wzorców w zakresie środków wykonawczych. Dominujące znaczenie zyskuje natomiast pojęty ogólnie potencjał ekspresji instrumentu, a centralnym punktem

³⁷ Por. J.R. Alves, *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution*, Marshall Digital Scholar, Huntington 2015.

³⁸ Dyskografia Andrésa Segovii: <https://www.discogs.com/artist/392725-Andr%C3%A9s-Segovia>, [stan z 15.07.2024].

³⁹ M. Pasiieczny, W. Gurgul, *Presja wystrzegania się gitarowych ścieżek*, „Sześć Strun Świata” 2024, nr 2 (26), s. 14.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Por. P.G. Davis, *For Julian Bream and his guitar, a fresh start*, „The New York Times”, 7.11.1980, s. 45.

⁴² Por. J. Schneider, op. cit.

w rozumieniu idiomatyczności staje się sam dźwięk – jego kolorystyka i artykulacja. Znamienne dla tej postawy są słowa Jonathana Godfreya w rozprawie *Principles of idiomatic guitar writing*:

Jak pokazała niezliczona liczba kompozytorów niegitarzystów, umiejący kompozytor uzyskuje dostęp do tych walorów i efektów w swoich kompozycjach nie poprzez rozległe zrozumienie fizyczności instrumentu, ale raczej pojmowanie jego brzmienia i charakteru – prawdziwej esencji idiomatycznego pisania na gitarę. Można mieć nadzieję, że powszechne przyswojenie tej koncepcji niebawem sprawi, że pogląd Berlioza będzie postrzegany jako nic więcej niż tylko przestarzałe pojęcie z minionej epoki⁴³.

Kompozytor, poszukujący idiomu w opisywanym tu ujęciu, dąży również do uzyskania biegłości w poruszaniu się w obrębie stylistyki instrumentu. Kompozycja idiomatyczna

[...] może odnosić się w mniejszym stopniu do praktycznego zasobu techniki gry na instrumencie, a bardziej do stylów i tradycji muzycznych⁴⁴.

Trzecia funkcjonująca współcześnie postawa zdaje się podejmować próbę wyrażenia idiomu gitarowego za pomocą konkretnego i precyzyjnego opisu szerokiego spektrum potencjalnych brzmień możliwych do osiągnięcia na instrumencie. Ujęcie to posługuje się zbiorem charakterystycznych technik i „gotowych sekwencji”⁴⁵ obecnych w obrębie wciąż poszerzającej swój zakres praktyki wykonawczej współczesnej muzyki gitarowej.

Taka interpretacja odnosi się też do zdobyczy tradycji, które są współcześnie kojarzone z danym instrumentem. Artysta tworzący w obrębie idiomu podświadomie czerpie z istniejącego dorobku, wykorzystując w swojej twórczości obszerne schematy. Powyższa wykładnia jest zatem najbardziej podatna na zmiany na przestrzeni czasu, ponieważ ściśle wiąże się z przyzwyczajeniami i tendencjami wykonawców oraz kompozytorów⁴⁶. Nieco dalej w swoich rozważaniach podąża Giovanni Albin, twierdząc, że „idiomatyczność nie jest koncepcją binarną ani obiektywną”⁴⁷, lecz w naturalny sposób odnosi się do indywidualnej wiedzy i doświadczenia każdego artysty. Poznany repertuar składa się na budowany w świadomości obraz idiomu, a perspektywa ta jest następnie powielana w kolejnych autorskich dziełach.

Z zaproponowanej w niniejszym rozdziale klasyfikacji współczesnych stanowisk wobec zagadnienia idiomu gitarowego rodzi się obraz bardzo rozbieżnych i wykluczających się wzajemnie interpretacji. W obliczu tak dynamicznie rozwijającego swoje znaczenie terminu jedyną metodą umożliwiającą uchwycenie

⁴³ J. Godfrey, op. cit., s. 86.

⁴⁴ A. Brooks, op. cit., s. 4.

⁴⁵ J.D. Souza, *Music at Hand...*, s. 77.

⁴⁶ Por. J.D. Souza, *Fretboard transformations*, „Journal of Music Theory” 2018, nr 62 (1).

⁴⁷ G. Albin, M. Oppizzi, *Composing idiomatic music for guitar using distant reading strategies*, „Proceedings of The 21st Century Guitar Conference 2019 & 2021”, 2023, s. 187.

jego istoty jest spojrzenie syntetyczne. Konieczne jest zatem rozpatrywanie każdej z przytoczonych powyżej tez jako niezbędnej dla stworzenia kompletnego i faktycznego wyjaśnienia zjawiska gitarowej idiomatyczności.

4. Analiza wybranych fragmentów współczesnych kompozycji gitarowych ze względu na obecność idiomu

W niniejszym rozdziale przedstawię wybór fragmentów dzieł o szczególnym znaczeniu dla współczesnej literatury gitarowej i dokonam ich analizy w kontekście przytoczonych ujęć dotyczących zagadnienia idiomatyki instrumentu. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że celem rozdziału nie jest pogłębione omówienie każdego z przedstawianych utworów, a jedynie przejrzyste ukazanie działania syntetycznej definicji idiomu. Poniższe omówienie jest zatem studium przypadku, jednak kryterium dominującym przy doborze przykładów była powszechność i wyrazistość występowania omawianych zjawisk.

4.1. Michael Tippett – *The Blue Guitar*, cz. 3: *Dreaming*

Część *Dreaming* – wolne ogniwo sonaty Michaela Tippetta (kompozytora niegitarzysty) – w niekonwencjonalny sposób zamyka cały tryptyk. Utwór obfituje w oryginalne rozwiązania harmoniczne i kolorystyczne, wymagające od wykonawcy ścisłej realizacji artykulacji *legato* oraz wielkiej lekkości i zwiewności gestów trzydziestodwójkowych. Część oparta jest na dualizmie tematycznym: impresjonistyczne plamy brzmieniowe kontrastują z pełnymi energii i dramatyzmu recytatywami.

Gitarzysta wykonujący dzieło zobowiązany jest do zrealizowania kilku rozwiązań, które w bardzo odległy sposób korespondują z „naturalnymi” technikami gry na instrumencie. Temat „impresjonistyczny” opiera się na schematach *arpeggio* oraz jest umieszczony w rejestrze, który generuje pożądaną w tym miejscu, ciemną kolorystykę brzmienia gitary (por. rys. 1). Są to bardzo skuteczne sposoby wykorzystania cech idiomatycznych w celu realizacji przebiegów wykraczających poza tradycyjnie pojmowany idiom.

Dreaming obfituje też jednak w rozwiązania nienaturalne z punktu widzenia idiomu gitarowego. Gęsty, rozłożony akord przeznaczony jest do szybkiego i lekkiego wykonania w dynamice *pianissimo*, przy jednoczesnej dbałości o długie wybrzmiewanie jego kolejnych składników. Stanowi to poważne wyzwanie ze względu na konieczną zmianę pozycji w środku pochodu. Nieidiomatycznie zapisane są również następstwa trójdźwięków, których, w wyniku przenoszenia palców lewej ręki pomiędzy strunami, nie sposób jest wykonać, zachowując ściśle *legato* (tak istotne dla wymowy fragmentu).

The image displays three staves of musical notation for guitar, likely in 3/4 time. The first staff is marked 'Very slow' and 'pp', featuring triplets and fingerings such as (4) and (6). The second staff is marked 'in tempo' and 'p', with 'CIV' and 'CVI' markings above the notes. The third staff includes 'CVI rubato' and 'in tempo' markings, with 'pp' and 'p' dynamics. The notation includes various chords, triplets, and specific fingerings for the left hand.

Rys. 1. „Temat impresjonistyczny”, M. Tippett, *The Blue Guitar*, Schott and Co. Ltd, Londyn 1984, s. 9.

Z jednej strony uprawnione jest opisywanie większości środków wykonawczych w przytoczonym fragmencie jako fizycznie możliwych do zrealizowania oraz wywodzących się z długiej tradycji wykonawczej, jednak sposób zakomponowania idei artystycznej sprawia, że jej pełne ukazanie za pomocą brzmienia gitary jest nieosiągalne. Potencjał ekspresji instrumentu nie koresponduje ze sposobem organizacji dźwięków w utworze, zatem można w tym przypadku sklasyfikować go jako dzieło nieidiomatyczne.

4.2. Tilman Hoppstock – Wariacje na temat Debussy’ego

Kompozycja Tilmana Hoppstocka również utrzymana jest w stylistyce impresjonistycznej, wykorzystuje jednak bardzo odmienną od *The Blue Guitar* paletę środków wykonawczych. Wstępna analiza taktów otwierających cykl wariacji (por. rys. 2) pozwala sądzić, że kompozytor bardzo dobrze zna instrument (w tym wypadku twórca jest jednocześnie wirtuozem gitary). Posługuje się nim w organiczny i bardzo pomysłowy sposób.

Połączenie *arpeggio* oraz techniki *legato* wstępującego i zstępującego w szybkich, powtarzanych pasażach pozwala na uzyskanie wrażenia ciągłości akordu. Rodzaje zmian pozycji pozwalają na stopniowe przeniesienie kolejnych palców lewej ręki, bez konieczności zerwania płynności narracji. Hoppstock w innowacyjny sposób zestawia dwie bardzo tradycyjnie idiomatyczne techniki gitarowe (*arpeggio* i *legato*), aby w pełni zrealizować koncepcję artystyczną charakterystycznego dla impresjonizmu migotliwego brzmienia.

Tilman Hoppstock
(A. Willcocks)

Rys. 2. T. Hoppstock, *Variations on a theme of Debussy*, Prim-Musikverlag, Niemcy 2019, s. 2.

Thema - lento

Rys. 3. T. Hoppstock, *Variations on a theme of Debussy*, Prim-Musikverlag, Niemcy 2019, s. 4.

Następujący po *Introdukcji Temat* wariacji (por. rys. 3) to cytat z *Preludium „Des pas sur la neige”* Claude’a Debussy’ego. Zapisana w dwóch systemach faktura trzygłosowa opracowana jest na gitarę w sposób po raz kolejny zdradzający najwyższy kunszt i znajomość instrumentu. Zastosowanie flażoletu na czwartej strunie pozwala na długie wybrzmiewanie nuty pedałowej, która poprzez relacje interwałowe z głosem środkowym generuje naprzemiennie napięcia i rozwiązania. Gitarowy flażolet naturalny dodaje również sugestywności niezwykle deli-

katnemu fragmentowi. Wszystkie głosy zapisane są w obrębie VIII i IX pozycji, dzięki czemu wykonawca jest w stanie zadbać o klarowne ich poprowadzenie. To zadanie wykonawcze, w obliczu ciągłych zmian układów palców lewej ręki na gryfie, stanowi wyzwanie dla gitarzysty, jednak możliwe jest uzyskanie pełni zamierzonego efektu artystycznego.

Wariacje na temat Debussy'ego są cyklem stylistycznie nowatorskim dla gitary klasycznej. Próżno szukać w literaturze dzieł tak konsekwentnie nawiązujących do impresjonizmu. Potrzeba odnalezienia nowych brzmień gitarowych doprowadziła kompozytora do pogłębienia potencjału wyrazowego instrumentu, na który tworzy. *Wariacje* są doskonałym przykładem dzieła, które rozwija język muzyczny, pozostając w ścisłym związku z właściwościami brzmienia i ekspresji drzemiaczami w gitarze.

4.3. Elliott Carter – *Shard*

Elliott Carter, nowojorski kompozytor modernistyczny, sam nie będąc gitarzystą, skomponował dwa dzieła na ten instrument. Powstały w 1997 roku utwór jest krótką, dynamicznie zmienną miniaturą-impresją, która na małej przestrzeni gęsto skupia wyraziste środki wykonawcze i następstwa skrajnych kontrastów.

for David Starobin
SHARD

ELLIOTT CARTER
(1997)

The musical score for 'Shard' by Elliott Carter is presented in a single system with four staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 108. The score includes dynamic markings such as *f marc.*, *meno*, *mf espr.*, *stacc.*, *p*, *mp*, and *mf (marc.)*. There are also articulations like accents and slurs. A circled '5' is placed above a measure in the first staff. The score concludes with a final dynamic marking of *mf (marc.)*.

Rys. 4. E. Carter, *Shard*, Hendon Music Inc. (Boosey & Hawkes), USA 1997, s. 1.

Wśród środków kunsztownie nawiązujących do idiomu gitarowego uwagę zwraca częste zastosowanie pustych strun (por. rys. 4). Carter wykorzystuje je w celu wygenerowania ekspresyjnego ruchu i realizacji dalekich skoków w bardzo szybkim tempie. Skupiony aparat gry lewej ręki i jednocześnie przejrzysta faktura pozwalają wykonawcy na pełną kontrolę nad elementami determinującymi styl i język muzyczny kompozycji. Są to: punktualizm, gwałtowne kontrasty dynamiki, artykulacji, faktury i rytmu.

Shard stanowi przykład utworu, który zestawia klasyczne, unikalne techniki gitarowe (np. *flažolety*, *rasgueado*) z wykorzystaniem potencjału wynikającego z budowy i specyfiki instrumentu, jak np. zastosowanie pustych strun, wprowadzanie gwałtownych skoków interwałowych w obrębie jednej pozycji na gryfie, przeplatanie fragmentów jednogłosowych, możliwych do wykonania artykulacją *apoyando*, z odcinkami, w których realizowane jest jednocześnie kilka przestrzennych planów brzmieniowych. Miniatura Cartera jest zatem wysoce idiomatyczna, a zarazem na przestrzeni całego utworu stymuluje do ciągłego poszerzania możliwości ekspresyjnych gitary.

Wnioski

W obliczu przytoczonych teorii oraz analizy przykładów muzycznych wyłaniać się może obraz idiomu gitarowego jako pojęcia wieloznacznego, wewnątrznie sprzecznego oraz podatnego na rozbieżne interpretacje. Stan nieuporządkowania pojęciowego wskazuje, jak istotne jest zrewidowanie tej kwestii oraz podejmowanie nowych prób uchwycenia ram znaczeniowych idiomatyczności w kontekście współczesnej literatury. Repertuar dzieł wykorzystujących gitarę w nowatorski, nietypowy sposób poszerza się w bardzo szybkim tempie, a każdy utwór stanowi swego rodzaju głos w dyskusji o potencjale i tożsamości instrumentu skrywającego wiele barw, odcieni i rodzajów ekspresji.

Istnieje jednak pewna pula środków wykonawczych, która powraca w dziełach muzycznych oraz tekstach analitycznych i staje się podstawą kolejnych innowacji. Uprawniona jest więc teza o ciągłości w rozwoju idiomu. Sprzeczności, które dominowały w opisie współczesnych spojrzeń na ten temat (por. rozdz. 3.4.), wynikają wobec tego w dużej mierze z doboru elementów, na które położony jest nacisk, oraz pomijania w rozważaniach pozostałych istotnych aspektów. Przykład utworów T. Hoppstocka lub E. Cartera wskazuje, że istnieje we współczesnych kompozycjach pewien zbiór środków wykonawczych, które określić można jako idiomatyczne (wywodząc je po części z każdej z obowiązujących w dyskursie definicji).

Przywołując apel ze wstępu do niniejszego artykułu, warto powtórzyć pytanie o sens aktualizowania tak problematycznego i nieuchwytnego pojęcia. Czy

zatem odpowiedzią jest całkowite porzucenie jego zastosowania w kontekście muzyki gitarowej, aby uniknąć nieporozumień? Namysł nad znaczeniem idiomu jest jednak nie tylko uzasadniony (jak pokazuje przegląd literatury – nie jest to temat, któremu towarzyszy konsensus), ale również bardzo potrzebny. Częstość, z jaką pojawia się w języku mówionym i pisanym, świadczy o tym, że pojęcie idiomatyczności zagospodarowuje istotny zakres znaczeń w muzyce. Klarny obraz zbioru cech determinujących tożsamość instrumentu jest wręcz niezbędny; ma potencjał przyczynienia się do powstawania nowych kierunków w rozwoju literatury gitarowej i jej wykonawstwa oraz nieoceniony wpływ na ukształtowanie wyobraźni następnym kompozytorów, którzy (jak Ginastera) – póki co – w pierwszej kolejności powierzają swoje wizje artystyczne instrumentom o bardziej ugruntowanym idiomie.

Istnieje wiele wątków korespondujących z omawianą w artykule problematyką. Moim celem było przede wszystkim wstępne jej uporządkowanie i ujęcie w szerokich i różnorodnych kontekstach. Gitara jest instrumentem, który rozwija się niezwykle dynamicznie, zarówno w zakresie praktyki wykonawczej, jak i samej literatury. Taki stan rzeczy wymaga, aby równie prężnie i niestrudzenie umacniał się dyskurs na temat jej tożsamości.

Bibliografia

- Adler Samuel, *The Study of Orchestration*, wyd. 3, W.W. Norton & Company, Inc., USA 2002.
- Albini Giovanni, Oppizzi Matilde, *Composing idiomatic music for guitar using distant reading strategies*, „Proceedings of The 21st Century Guitar Conference 2019 & 2021”, 2023, s. 186–191.
- Alves Júlio Ribeiro, *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution*, Marshall Digital Scholar, Huntington 2015.
- Berlioz Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Schonenberger, Paryż 1844.
- Bhanoo Sindya. *What is Alliteration?* [w:] *Oregon State Guide to English Literary Terms*, 21.03.2023, Oregon State University, <https://liberalarts.oregon-state.edu/wlf/what-idiom-definition-examples>, [stan z 12.07.2024].
- Bream Julian, *How to Write for the Guitar*, „The Score & I. M. A. Magazine” 1957, nr 19, s. 19–26.
- Brooks Aaron, *A radical idiom: style and meaning in the guitar music of Derek Bailey and Richard Barrett and energy shapes, an original composition for electric guitar and electronic sounds*, University of Pittsburgh 2014.
- Carse Adam, *The History of Orchestration*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., J. Curwen & Sons, Ltd., Wielka Brytania 1925.

- Davis Peter G., *For Julian Bream and his guitar, a fresh start*, „The New York Times”, 7.11.1980, s. 45.
- De Souza Jonathan, *Fretboard transformations*, „Journal of Music Theory” 2018, nr 62 (1), s. 1–39.
- De Souza Jonathan, *Music at Hand: Instruments, Bodies, and Cognition*, „Oxford Studies in Music Theory”, Wielka Brytania 2017.
- Dodgson Stephen, *Writing for the Guitar: Comments of a Non-Guitarist Composer*, „American String Teacher” 1983, nr 33 (1), s. 48–55.
- Dyskografia Andrésa Segovii: <https://www.discogs.com/artist/392725-Andr%C3%A9s-Segovia>, [stan z 15.07.2024].
- Godfrey Jonathan, *Principles of idiomatic guitar writing*, Indiana University, USA 2013.
- Hasło *idiom*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/idiom;5434151.html>, [stan z 1.10.2024].
- Hasło *idiom*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/idiom.html>, [stan z 3.09.2024].
- Huron David, Berec Jonathon, *Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances*, „Empirical Musicology Review”, 2009, vol. 4, nr 3, s. 103–122.
- Hymes Dell, *On Communicative Competence*, [w:] *Sociolinguistics. Selected readings*, red. J. Pride, J. Holmes, Penguin Books, Londyn 1972, s. 269–293.
- Josel Seth F., Tsao Mao, *The techniques of guitar playing*, Barenreiter, Niemcy 2014.
- Maślak Marcin, *Idiom gitary w relacji kompozytor–wykonawca*, Seis Cordas, Zabrze 2019.
- Pasieczny Marek, Gurgul Wojciech, *Presja wystrzegania się gitarowych ścieżek*, „Sześć Strun Świata” 2024, nr 26 (2), s. 11–17.
- Rimski-Korsakow Nikołaj, *Principles of Orchestration*, E.F. Kalmus Orchestra Scores, Inc., USA 1888.
- Schneider John, *The Contemporary Guitar (przedmowa)*, University of California Press, USA 1985.
- Sudnikowicz Błażej, *Idiom gitary klasycznej w solowej literaturze minimalistycznej na podstawie wybranych kompozycji*, [praca doktorska napisana pod kierunkiem M. Nosala], Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2019.
- Wagner Richard, *Über das Dirigieren*, Hofenberg, Niemcy 2015.

Źródła

- Carter Elliott, *Shard*, Hendon Music Inc. (Boosey & Hawkes), USA 1997.
- Ginastera Alberto, *Sonata for Guitar*, op. 47, Boosey & Hawkes, Wielka Brytania 1978.

Hoppstock Tilman, *Variations on a theme of Debussy*, Prim-Musikverlag, Niemcy 2019.

Tippett Michael, *The Blue Guitar*, Schott and Co. Ltd, Londyn 1984.

The Idiom of the Classical Guitar: Analysing the Concept in Relation to the Challenges of Contemporary Repertoire

Abstract

The term 'idiom of the classical guitar' is frequently used to intuitively identify the set of characteristics associated with this instrument. It serves as a cognitive shortcut, referencing the particulars of the instrument in general. In this context, intuition frequently leads to the exploration of Iberian roots and Latin American popular music. However, each period has seen new advances in performance technique and perception of the instrument, which have broadened the definition of the idiom. Contemporary compositions demand a continual reassessment of what is perceived as 'natural' and therefore suitable for performance on the guitar. This article presents a historical account of the formation of the term *guitar idiom*, offers a critical analysis of the various interpretations of its meaning, identifies the essential criteria for defining a composition as idiomatic, develops a comprehensive definition of idiomaticity, and addresses the question of whether, in view of the incompatibility of interpretations and the ongoing expansion of the semantic framework of the guitar idiom, its use should be abandoned. In order to achieve this objective, the article presents the perspectives of modern scholars and artists in juxtaposition with an analysis of recent musical compositions that represent significant milestones in the evolution of the guitar's idiomatic potential.

Keywords: classical guitar, idiom of the classical guitar, music, music aesthetics.