

EDUKACYJNY
MAGAZYN MUZYCZNY

scala

marzec 2018 | nr 9
ISSN 2299-6702

AKORDEON

PWM
EDITION





Akordeon to instrument przez lata niesłusznie kojarzony z muzyką lżejszego sortu, nieco pogardzany towarzyszących tanecznych zabaw i ludycznych rozrywek. A przecież duża rodzina zróżnicowanych, choć wywodzących się z jednego pnia aerofonów, szeroki zakres środków wyrazonych, intrygujące możliwości brzmieniowe i wyjątkowy potencjał wirtuozowski, pozwalają na użycie tego instrumentu również w najwyższej próbie artystycznych wypowiedziach.

W tym numerze „Scali” nie tylko przybliżamy rodowód i historię akordeonu, wskazujemy na pedagogiczny i artystyczny wymiar repertuaru, ale także rozmawiamy z tymi, którzy instrumenty budują i którzy na nich grają. Ponadto przedstawiamy portret Andrzeja Krzanowskiego, wybitnego polskiego kompozytora, który wprowadził akordeon na światowe salony muzyki współczesnej.

Życzę miłej lektury.

DR DANIEL CICHY
dyrektor – redaktor naczelny PWM



Polskie Wydawnictwo Muzyczne
al. Krasińskiego 11a, 31-111 Kraków
tel.: (+48) 12 422 70 44
www.pwm.com.pl
http://edu.pwm.com.pl
http://www.facebook.com/PWMEdition
scala@pwm.com.pl

**KONCEPCJA
I REDAKCJA MERYTORYCZNA**
Magdalena Nowicka-Ciecierska

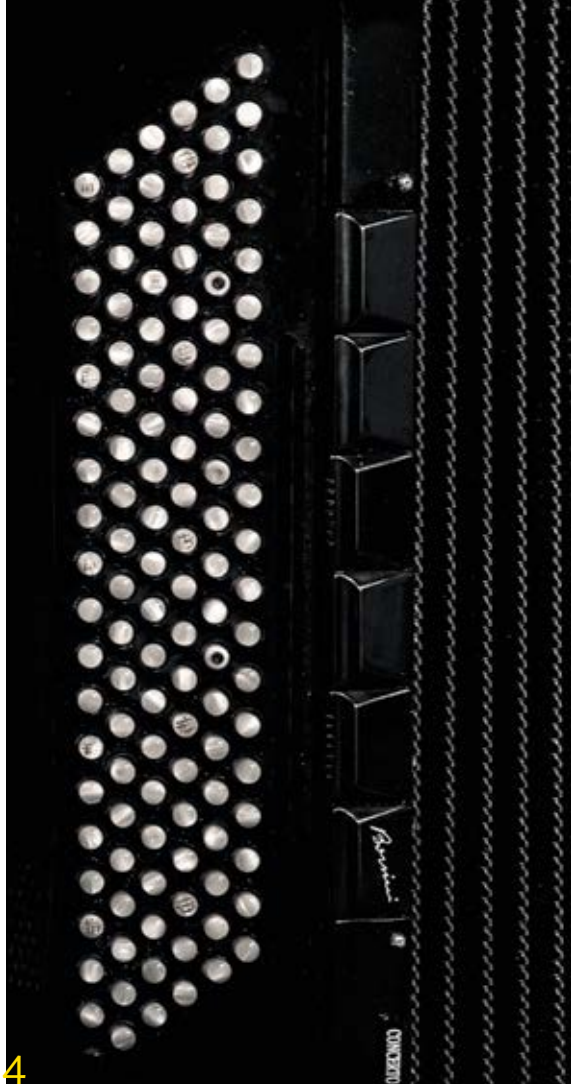
REDAKCJA I KOREKTA
Agnieszka Cieślak
Magdalena Nowicka-Ciecierska

DZIAŁ PROMOCJI
tel.: (+48) 12 422 70 44, wew. 114
promotion@pwm.com.pl

DZIAŁ ZARZĄDZANIA PRAWAMI
tel.: (+48) 12 422 70 44, wew. 133
copyright@pwm.com.pl

DZIAŁ HANDLU I MARKETINGU
tel./fax: (+48) 12 422 71 71
handel@pwm.com.pl

PROJEKT I SKŁAD Grażyna Gajewska
FOTO na okładce Anna Olak
DRUK ArtDruk Zakład Poligraficzny



4



11



13



16



20



22



30

REKONESANS

- 4 *Nieoczywista historia akordeonu*
OD WIEJSKICH KAPEL DO SAL KONCERTOWYCH
ŁUKASZ MIREK
- 8 *Akordeon w cyfrowym świecie*
PRZEMYSŁAW WOJCIECHOWSKI

PORTRET

- 11 *Andrzej Krzanowski – bard*
pokolenia romantyków
MAGDALENA STOCHNIOL

ROZMOWA

- 13 *Zasadą jest tylko dobre granie.*
ROZMOWA Z JANUSZEM WOJTAROWICZEM
MAGDALENA NOWICKA-CIECIERSKA
- 16 *Akordeon a urządzenie*
do mierzenia chrupkości frytek
ROZMOWA Z BARTŁOMIEJEM STAŃCZYKIEM
NATALIA FLORCZYK
- 20 *Akordeon...*
z kobiecego punktu widzenia
ROZMOWA Z KSENIJĄ SIDOROWĄ
JUSTYNA PIESZCZEK-ZADAŃSKA

EDUKACJA

- 22 *Akordeon w szkole*
KRZYSZTOF OLCZAK
- 26 *Co dziś gramy?*
Repertuarowy rekonesans.
MAGDALENA PASTERNAK

VARIA

- 30 *Akordeon, bandoneon i magia tanga*
MARIANNA DĄBEK

RECENZJE

- 35 *Okiem pedagoga. Subiektywnie*
PRZEMYSŁAW WOJCIECHOWSKI
KRZYSZTOF OLCZAK
WACŁAW TUREK

WYDARZENIA

- 40 *Konkursy, festiwale, spotkania*
MATEUSZ DONIEC

Nieoczywista historia akordeonu

OD WIEJSKICH KAPEL DO SAL KONCERTOWYCH

Akordeon jest instrumentem stosunkowo młodym — został opatentowany w pierwszej połowie XIX wieku. Jak sama nazwa wskazuje, umożliwiał grę akordami. Jego barwna historia oraz mnogość odmian powodują dziś wiele nieścisłości w nomenklaturze i przypinanie mu łatki instrumentu biesiadnego. Czy aby na pewno słusznie?





ŁUKASZ MIREK

Akordeonista, absolwent Akademii Muzycznej w Poznaniu, pedagog w Specjalnym Ośrodku Szkolno-Wychowawczym dla Dzieci Niewidomych w Owińskach, właściciel Polskiego Portalu Akordeonowego.

Przez długi czas kojarzony był przede wszystkim z nierozłącznym elementem kapel weselnych i podwórkowych, współcześnie nadal gości w wielu domach i służy rodzinnemu muzykowaniu. Jego wieloletnie wykorzystywanie w ruchu amatorskim spowodowało, że dziś także akordeon, bo o nim mowa, uważany jest często za instrument drugorzędny, a nawet gorszy od innych. Warto zastanowić się nad słusznością tej opinii, bowiem już w latach powojennych, kiedy dynamicznie rozwijały się szkoły i uczelnie wyższe, wyraźnie zauważalne stało się ożywienie edukacji muzycznej, również w zakresie nauki gry na akordeonie. Dzięki temu ponownie wszedł on „na salony”. Ogromna praca kadry profesorskiej włożona w rozwój tego instrumentu, powstawanie oryginalnej literatury czy obecność na największych scenach koncertowych oraz festiwalach muzycznych spowodowały, że w dzisiejszym świecie muzycznym kariera akordeonu znacząco nabrała tempa. Mając na uwadze jego obecny status oraz perspektywy rozwoju, nie sposób nazwać go więc nadal instrumentem biesiadnym.

TAJEMNICZY RODOWÓD

Historia akordeonu sięga znacznie dalej, niż mogłoby się wydawać. Za jego protoplastę uważa się instrument ludowy o nazwie *szeng*, skonstruowany już 3000 lat p.n.e. na terenach dzisiejszych Chin, Tybetu i Japonii. Źródłem jego dźwięku był, podobnie jak w akordeonie, stroik przelotowy. Niewątpliwie duży wpływ na proces powstawania akordeonu miały badania nad możliwościami zastosowania właśnie tego elementu w różnych wynalazkach. Pod koniec XVIII wieku użyto go w aparacie naśladowującym ludzki głos, który nazwano później, od nazwiska konstruktora, „urządzeniem mówiącym Kratzensteina”. Następnie powstawać zaczęły instrumenty hybrydowe, stanowiące połączenie fortepianu oraz idiofonów (instrumentów ze stroikiem przelotowym). Na tego typu aeolopantalonie w 1825 roku koncertował sam Fryderyk Chopin. W tym samym czasie budowano również eoliny – instrumenty posiadające klawiaturę składającą się z trzech oktaw z dwoma miechami, obsługiwany za pomocą kolan. Kolejną wersję tego instrumentu stanowiła handeolina, czyli ręczna odmiana eoliny, na której można było kształtować dźwięk poprzez zmianę ciśnienia w ręcznym miechu, podobnie zresztą jak w akordeonie.

Za datę powstania pierwszego akordeonu uznaje się rok 1829, kiedy to Cyrill Demian – budowniczy organów z Wiednia – opatentował instrument o nazwie *accordion*, produkowany początkowo w dość prymitywnej formie – posiadał on bowiem zaledwie jeden manual oraz dwie faldy miecha. Nazwa wywodzi się od najważniejszej cechy samego instrumentu – możliwości gry akordami (wraz z naciśnięciem tylko jednego guzika po stronie basowej wybrzmiewał żądany akord).

OSOBLIWY MECHANIZM

Źródło dźwięku każdego akordeonu akustycznego stanowi stroik przelotowy. Instrument akustyczny posiada szeregi takich stroików przytwierdzonych do drewnianej głośnicy, które tworzą chór głosów. Wyróżniamy akordeony jedno-, dwu-, trzy-, cztero- i pięciochórowe. W komorach głośnicy, po obu jej stronach, umieszczone są aluminiowe płytki stroikowe z przynitowanymi języczkami. Przy otwieraniu i zamykaniu miecha powietrze o konkretnym ciśnieniu wprawia stroiki w drganie. Im silniejszy strumień powietrza, tym bardziej języczek zostaje wychylony. Czasami stroiki przytwierdzone są do głośnicy na aluminiowej płycie. Takie rozwiązanie jest bardzo charakterystyczne dla konstrukcji rosyjskich oraz niektórych włoskich ekskluzywnych akordeonów koncertowych.

Rozwój akordeonów przyczyniał się do zwiększania ich skali oraz liczby basów (w tym dodawania gotowych akordów molowych, septymowych, zmniejszonych). Na początku XX wieku został skonstruowany także mechanizm rejestrowy służący do zmiany barwy dźwięku (naciśnięcie jednego z rejestrów powoduje włączenie brzmienia jednego lub kilku szeregów stroików). Konkretne rejestry transponują o oktawę w górę lub w dół od zasadniczego rejestra ośmiostopowego. Użycie odpowiedniej kombinacji daje możliwość uzyskania ambitusu nawet trzech oktaw.

ZŁOTA ERA PRODUKCJI

Od około drugiej połowy XIX wieku zaczęto budować akordeony na skalę masową. Fabryki instrumentów powstawały niemal w całej Europie, m.in. w Klingenthal, Castelfidardo, Magdeburgu, Berlinie, Gerze, Paryżu, Wiedniu czy Tule. Około 1870 roku seryjna produkcja akordeonów w Gerze osiągnęła rekordowy poziom 300 000 sztuk rocznie. Przyczyną tak wysokich wyników okazało się stałe zapotrzebowanie na nowe instrumenty, co jednocześnie wiązało się ze spadkiem ich cen. Dla porównania, w 1840 roku przeciętna cena akordeonu wynosiła 85% pensji robotnika, natomiast 40 lat później – już od 9 do 18%. Wówczas silną pozycję produkcyjną wykazywały popularne brandy niemieckie.

W tym czasie akordeon stał się nowinką techniczną, którą – ze względu na wysokie ceny – interesowali się głównie arystokraci oraz mieszczaństwo, wykorzystując go jako instrument salonowy. Dopiero w późniejszym czasie instrument stał się tańszy i dzięki temu popularny w kręgach mniej zamożnych, a nawet wiejskich. To właśnie z tego powodu dziś wielu uważa akordeon za instrument przeznaczony głównie do wykonywania muzyki ludowej. Dla społecznej pozycji tego instrumentu nie bez znaczenia pozostała wzrastająca popularność muzyki rozrywkowej

w Europie. Od 1919 roku firma Hohner wprowadziła do produkcji akordeony z klawiaturą fortepianową, początkowo bez strony basowej. Dawało to możliwość gry także pianistom, którzy wykorzystywali akordeon do instrumentacji tanga – stąd późniejsza nazwa tych instrumentów: *Tango-Harmonika*.

Wiek XX to czas zaawansowanej produkcji akordeonów. W tym czasie pojawiły się też instrumenty klawiszowe z manuałem basowym. Do dziś są one bardzo popularne, zarówno w środowiskach amatorskich, jak i zawodowych. Na szczególną uwagę zasługują tutaj Włochy – w 1863 roku w Castelfidardo powstał pierwszy warsztat produkcji akordeonów, założony przez Paola Sopranię. W miarę upływu lat, tego typu ośrodków zaczęło powstawać coraz więcej, a w końcu przemysł akordeonowy rozwinął się w Castelfidardo do tego stopnia, że dziś uznawane jest ono za największe na świecie skupisko firm produkujących ten instrument.

NA POLSKIM GRUNCIE

Warto również wspomnieć o produkcji akordeonów w naszym kraju. Rodzimi budowniczości zasłynęli głównie z produkcji harmonii ręcznych oraz harmonii pedałowych trzyczęściowych o nazwie „harmonia polska”. Był to dość nietypowy instrument, ponieważ po stronie dyskantowej grający miał do dyspozycji klawiaturę chromatyczną, składającą się z trzech rzędów przycisków, z których pierwsze dwa przypominały małe kwadraty, natomiast trzeci zbliżony był kształtem do czarnych klawiszy fortepianu. Po stronie basowej występowały 24 guziki, których gotowe akordy początkowo pozwalały na grę tylko w tonacjach durowych. W późniejszym czasie instrumenty stopniowo wyposażano w specjalny przełącznik, umożliwiający grę w tonacjach molowych. Do tłoczenia powietrza nie służył miech, lecz specjalne pedały, które łączyła z nim rura. Taki patent umożliwiał wielogodzinną grę bez znacznego obciążenia fizycznego lewej ręki. Rosnące zainteresowanie instrumentem spowodowało produkowanie harmonii z ręcznym miechem. Warto zaznaczyć, że wszystkie te instrumenty przeznaczone były do wykonywania muzyki ludowej.

Prawdziwy rozkwit budownictwa harmonii w Polsce przypadł na lata międzywojenne. Główny ośrodek produkcyjny stanowiła wówczas Warszawa, w której skupiało się wiele małych, rodzinnych firm. Do najbardziej znanych należały zakłady Piotra Stamirowskiego, Feliksa i Józefa Boruckich, Zygmunta Radka oraz Michała Nabego. Powstające wtedy harmonie charakteryzowały się wysoką jakością, o czym świadczą liczne nagrody przyznawane polskim konstruktorom na wystawach w Nowym Jorku, Paryżu, Poznaniu czy Lublinie.

Po wojnie większość zakładów produkujących harmonie polskie niestety przestała funkcjonować.

W ramach reparacji wojennych, na polskim rynku pojawiła natomiast się duża liczba niemieckich akordeonów marki Weltmeister. Aby sprostać rosnącemu zapotrzebowaniu na nowe instrumenty, w 1949 roku w Bydgoszczy otwarto fabrykę akordeonów Muza, gdzie rocznie produkowano ok. 16 000 instrumentów. Powstawały tam modele o różnych skalach i wielkościach. Trafiały one głównie do środowisk amatorskich, szkół muzycznych, ognisk,

domów kultury oraz zespołów folklorystycznych. Firma produkowała akordeony przez zaledwie 24 lata, aż do roku 1973, kiedy została zlikwidowana.

NA ESTRADACH ŚWIATA

Przełomowym momentem dla profesjonalnego wykonawstwa scenicznego było upowszechnienie w latach 60. i 70. XX wieku manualu melodycznego dla lewej ręki. Innowacja ta polegała na dolożeniu trzech rzędów guzików, pod którymi kryły się pojedyncze dźwięki. Możliwe stało się wówczas jednoczesne korzystanie zarówno z manualu basowo-akordowego, jak i manualu melodycznego. W tym przypadku można już mówić o akordeonie w kategorii instrumentu koncertowego, służącego do wykonywania muzyki klasycznej i współczesnej. Następnie konstruktorzy wprowadzili konwerty, czyli specjalny przełącznik umożliwiający zmianę z trybu basowo-akordowego na manual melodyczny, co przyczyniło się do zwiększenia komfortu grającego. Wykluczyło to jednak możliwość jednoczesnego korzystania z obu manualów. Takie rozwiązanie jest stosowane do dziś w prawie każdym akordeonie koncertowym. Manual melodyczny po stronie lewej ręki poszerzył repertuar akordeonowy o literaturę fortepianową, klawesynową i organową. Rodzaj brzmienia akordeonu koncertowego związany jest z wysokiej jakości stroikami typu *hand made* oraz obecnością w jego konstrukcji tak zwanego „kanału” (wl. *casotto*). Skutkiem zastosowania takiego zabiegu jest dłuższa droga, którą ma do pokonania dźwięk, co – poprzez redukcję górnych alikwotów – czyni go bardziej miękkim.

Akordeon od kilkudziesięciu lat jest źródłem zainteresowania wielu polskich i zagranicznych kompozytorów, którzy dedykują mu ciekawy i oryginalny repertuar. Rosnąca popularność wysokiej jakości akordeonów koncertowych wpływa niewątpliwie na zmianę wizerunku tego niezwykle pięknego i nie do końca jeszcze odkrytego instrumentu. ■

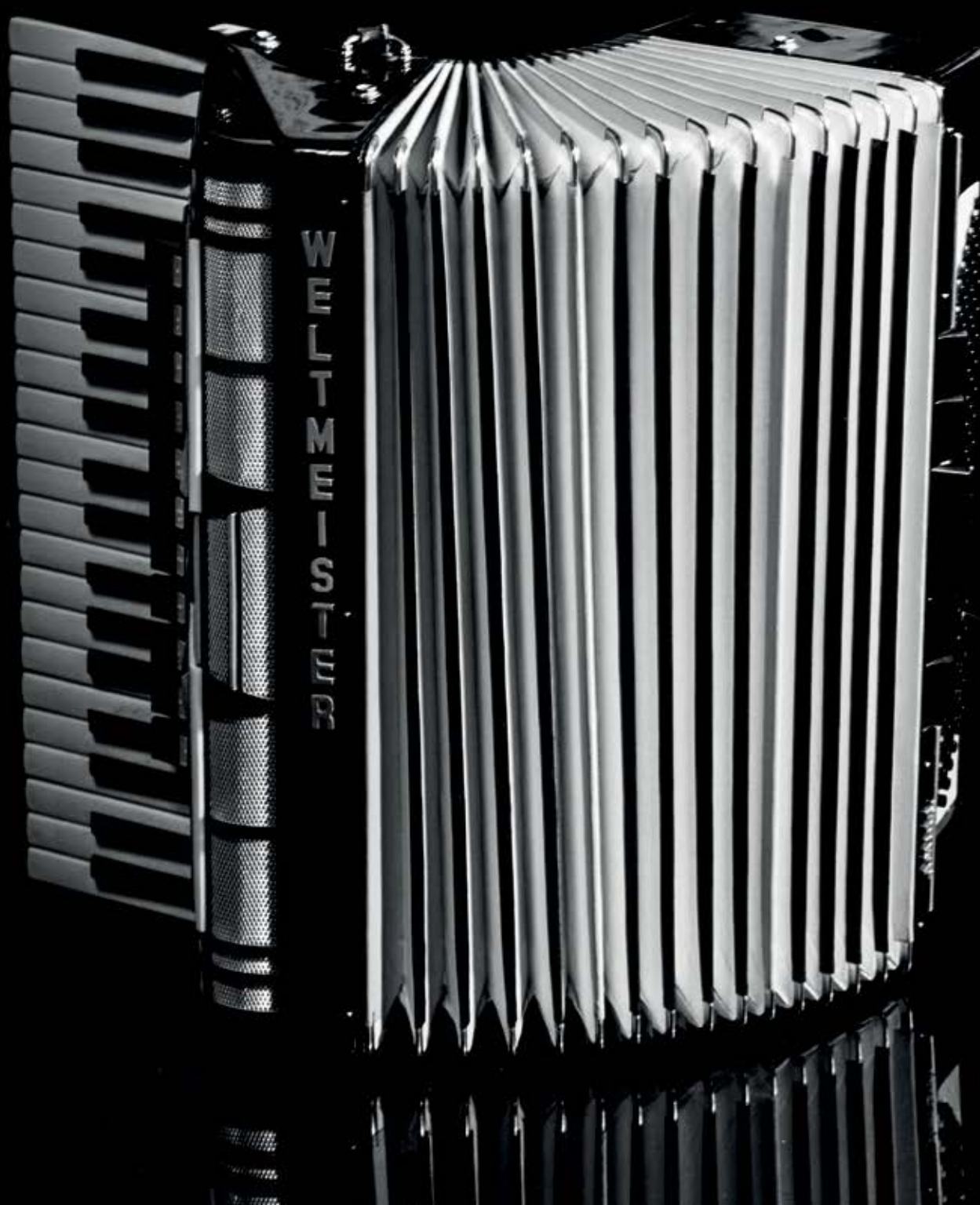
T. Adamowicz-Kaszuba, *Muzyka programowa XX wieku w repertuarze akordeonowym*, AMFC, UMFC, Warszawa 2008.

Ł. Mirek, *Akordeony XXI wieku. Od akordeonu akustycznego do cyfrowego*. Stan aktualny, perspektywy rozwoju, niepublikowana praca dyplomowa obroniona na Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu w 2016 roku.

W. L. Puchnowski, *Z historii akordeonu i instrumentów pokrewnych [w:] Akordeon od A-Z*, PWM, Kraków 1966.

E. Rosińska, *Zarys historii akordeonu*, [online], <http://gnu.univ.gda.pl/~eros/docs/historia.html>, [dostęp: 07.12.2017].

Za datę powstania pierwszego akordeonu uznaje się **rok 1829**, kiedy to Cyrill Demian – budowniczy organów z Wiednia – opatentował instrument o nazwie **accordion**.



Akordeon w cyfrowym świecie

OBECNY W POLSCE JUŻ OD PONAD SZEŚĆDZIESIĘCIU LAT NURT MUZYKI ELEKTRONICZNEJ STANOWI WAŻNY ELEMENT WSPÓŁCZESNEJ TWÓRCZOŚCI KOMPOZYTORSKIEJ. Z KAŻDYM ROKIEM POWSTAJE CORAZ WIĘCEJ UTWORÓW WYKORZYSTUJĄCYCH NOWOCZESNE TECHNOLOGIE, ROŚNIE TAKŻE ZAINTERESOWANIE MOŻLIWOŚCIAMI, JAKIE OFERUJĄ NAJNOWSZE URZĄDZENIA ELEKTRONICZNE. TEN TREND NIE OMINĄŁ WSPÓŁCZESNEJ MUZYKI AKORDEONOWEJ.



FOT. ANNA OLAK



PRZEMYSŁAW WOJCIECHOWSKI

Akordeonista i kameralista młodego pokolenia, doktorant Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy oraz Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Jest laureatem wielu międzynarodowych i ogólnopolskich konkursów muzycznych.

www.wojciechowski.art.pl

DINOSAUROS

Za pierwszy utwór na akordeon i utrwalone środki elektroniczne uznaje się *Dinosauros* z 1971 roku norweskiego kompozytora Arnego Nordheima. Kompozycja powstała w czasie, w którym dźwięk akordeonu kojarzył się jeszcze dość mocno z tradycyjną muzyką ludową. Wykorzystanie taśmy magnetycznej, zawierającej przetworzone brzmienia tak postrzeganego instrumentu, w połączeniu z partią akordeonową wykonywaną na żywo, stanowiło wyjątkowo nowatorskie rozwiązanie. Utwór składa się z krótkich, skontrastowanych ze sobą fragmentów – jakby dziesięciu różnych etiud. Relacja między partiami akordeonu i taśmy jest niejednorodna – czasem obie stapiają się w jeden homogeniczny strumień, innym razem wyraźnie dialogują, kumulując stopniowo energię i gromadząc duży ładunek emocjonalny. *Dinosauros* odkrył zupełnie nieznane możli-



wości brzmieniowe instrumentu m.in. poprzez zastosowanie przez kompozytora niekonwencjonalnych technik artykulacyjnych. Dzięki swojej tajemniczości, gęstej fakturze i zaskakującej brutalności w ciekawy sposób ewokuje atmosferę prehistorycznego świata. Arne Nordheim był jednym z kompozytorów, którzy zapoczątkowali proces wkraczania muzyki akordeonowej do nurtów współczesnej twórczości muzycznej, a *Dinosauros* to pierwszy utwór akordeonowy zaprezentowany na festiwalu Warszawska Jesień.

Innymi ciekawymi przykładami kompozycji na akordeon i utrwalone środki elektroniczne są: *L'Accordéon du Diable* João Pedro Oliveiry, *Lost Sounds II (b)* op. 33b Makiego Ishiego, *Earth Cycles* Alexiny Louie, *Fantazja polimorficzna* Edwarda Sielickiego, a także niedokończony *Relief XIII... albo... ścieżka szeptów* Andrzeja Krzanowskiego. Ten ostatni utwór powstawał w 1988 roku podczas pobytu kom-

*Muzyka elektroakustyczna (...)
to muzyka prawdziwie współczesna,
stojąca na pograniczu sztuki
i nowoczesnych technologii, skupiająca
w sobie dążenia dzisiejszego świata.*

pozytora w Studiu Muzyki Elektronicznej Uniwersytetu w Glasgow. Niestety prace nad nim przerwała przedwczesna śmierć Krzanowskiego.

EKSPERYMENTY NA ŻYWO

W przeciwieństwie do muzyki z użyciem utrwalonych środków (np. nagrań na taśmie) w utworach z gatunku live electronics brzmienie instrumentu jest na bieżąco przetwarzane za pośrednictwem urządzeń elektronicznych, które dają natychmiastowy efekt dźwiękowy. Jedną z pierwszych tego typu kompozycji akordeonowych był *Sticherarion* Larry'ego Lake'a z 1984 roku. Utwór na akordeon, cyfrowe linie opóźniające i taśmę kompozytor zadeedykował Josephowi Macerolowi¹ – kanadyjskiemu akordeoniście i pionierowi muzyki elektroakustycznej na ten instrument.

Przykładem zastosowania środków elektronicznych na żywo w polskiej muzyce akordeonowej jest *Chanson* Krzysztofa Olczaka². Utwór ten (powstały w 2008 roku) stanowi ciekawą syntezę możliwości, jakie stwarzają nowe media. Kompozytor wykorzystał w nim zarówno utrwalony na ścieżce dźwiękowej materiał akustyczny, jak i oprogramowanie live electronics przetwarzające sygnał z mikrofonów w czasie rzeczywistym. Główna idea tej kompozycji polega na zestawieniu stylistyki XVI-wiecznej chanson z brzmieniem współczesnego akordeonu, przetwarzanym elektronicznie. Inspiracją dla kompozytora był zbiór utworów pochodzących z około 1530 roku, opublikowany przez paryskiego wydawcę i drukarza Pierre'a Attaignanta. Partia taśmy zawiera syntetyczne brzmienia elektroniczne oraz nagrane za pomocą mikrofonu dźwięki pochodzące z akordeonu (uderzenia w różne części instrumentu, odgłosy zmian rejestrów i szum powietrza przepływającego przez miech). Dla zapewnienia odpowiedniej synchronizacji partii akordeonu i warstwy elektronicznej instrumentalista wykonuje utwór ze stoperem.

Bardzo ciekawe przykłady muzyki na akordeon i warstwę elektroniczną zaprezentował na swojej płycie *ac++ca* Rafał Luc³. Współpraca tego akordeonisty z wrocławskimi kompozytorami, skupionymi w większości wokół Studia Kompozycji Komputerowej przy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu zaowocowała wieloma

utworami wykorzystującymi m.in. komputer z oprogramowaniem interaktywnym, ścieżki audio, video, a nawet sprzężenia zwrotne wytworzone za pomocą dyktafonu.

Inny akordeonista, a zarazem kompozytor – Ryszard Lubieniecki⁴ – jest założycielem tria Layers⁵, które tworzy wspólnie z absolwentami Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Trio wykonuje muzykę współczesną, często z towarzyszeniem warstwy elektronicznej. Lubieniecki koncertuje również jako solista, prezentując kompozycje, których nieodłącznym elementem jest amplifikacja akordeonu.

/MULTI/AUDIO/INTER/

Zgodnie z definicją Włodzimierza Kotońskiego zasada techniki określanej jako *mixed media* jest „łączenie różnych dziedzin sztuki: teatru, muzyki, tańca, sztuk plastycznych, w tym również gry świateł, projekcji filmowych i przezroczy”⁶. Taką formę wypowiedzi artystycznej wykorzystywał w swojej twórczości Andrzej Krzanowski, autor cyklu *Audyji*. Za pomocą środków pozamuzycznych kompozytor zbudował wielowarstwowe dzieła, które można postrzegać różnymi zmysłami. Obsada wykonawcza *Audyji IV* obejmuje głos recytujący, dwie taśmy magnetofonowe, talerze, akordeon i syrenę. Innym przykładem spektaklu audiowizualnego w twórczości Krzanowskiego jest *Transpainting*, w którym ściśle współgrają ze sobą warstwa plastyczna i muzyczna.

Współczesne widowiska multimedialne są często interaktywne – zamiast biernego odbioru pozwalają publiczności na aktywne w nich uczestnictwo. Niekiedy noszą znamiona performansu i włączają widza-słuchacza do samej akcji, innym razem przenoszą się w plener, pozwalając odbiorcy przemieszczać się i doświadczać wybranych elementów wieloplanowego spektaklu. Również na gruncie opery – gatunku muzycznego o bardzo bogatej tradycji – kompozytorzy poszukują dziś nowych rozwiązań. Akordeon znalazł swoje miejsce w multimedialnych przedstawieniach operowych twórców takich jak: Luciano Berio, Olga Neuwirth, José-María Sánchez-Verdú, Marco Stroppa, Wojciech Blecharz, Cezary Duchnowski, Paweł Hendrich, Rafał Ryterski, Marta Śniady czy Sławomir Wojciechowski.

W STRONĘ IMPROWIZACJI

W ostatnich latach media elektroniczne zyskują szczególną popularność w muzyce improwizowanej. Włoski akordeonista Simone Zanchini⁷ nagrał w 2010 roku solowy album *My Accordion's Concept*, na którym znalazły się jego improwizacje z użyciem akordeonu akustycznego, live electronics, mirlitonu, szumów oraz cyfrowego akordeonu MIDI. Twórczość Zanchiniego jest wyjątkowo eklektyczna, łączy w sobie bardzo wiele różnych gatunków.

Wśród muzyków polskich bardzo ciekawie prezentuje się postać akordeonisty-improwizatora Zbigniewa Chojnackiego. Jego płyta *Elektrotropizm* jest zapisem dźwiękowych eksperymentów z użyciem akordeonu, elektroniki i przedmiotów codziennego użytku. Chojnacki czerpie inspirację z elementów najczęściej niezwiązanych bezpośrednio z muzyką. Jak sam mówi: „stara pralka, żdźbło trawy, warkot silnika autobusu, a nawet zwykłe krzesło na środku sceny mogą być inspirujące”⁸. Za pośrednictwem elektroniki, możliwości brzmieniowe akordeonu po-

szerzają się i w konsekwencji powstaje nowy instrument, który Chojnacki poddaje wnikliwemu badaniu. Artysta współtworzy grupę Backspace⁹, wykonującą improwizowaną muzykę współczesną.

ASYSTENT NA SCENIE

Realizacja utworu elektroakustycznego wiąże się zazwyczaj z koniecznością sprawnej obsługi sprzętu elektronicznego. Niestety podczas koncertu wykonawca często nie jest w stanie sam zapanować nad kilkoma urządzeniami jednocześnie. W takiej sytuacji z pomocą przychodzi realizator partii elektronicznej – osoba posiadająca wykształcenie muzyczne oraz znajomość technik i narzędzi elektronicznych. Najczęściej są to reżyserzy dźwięku i kompozytorzy. Do zadań realizatora należy m.in. przygotowanie sprzętu, synchronizacja partii taśmy z wykonawcą utworu, dobór odpowiednich parametrów dźwięku (dynamiki, barwy, umiejscowienia w przestrzeni) pochodzącego z różnych źródeł, a także osiągnięcie optymalnych proporcji między wszystkimi sygnałami fonicznymi.

W CYFROWEJ ERZE

W świecie instrumentów muzycznych co pewien czas pojawiają się nowe próby elektronicznej adaptacji instrumentów akustycznych. W 2004 roku firma Roland zaprezentowała akordeon cyfrowy V-Accordion, który zyskał dużą popularność zarówno wśród koncertujących artystów, jak i muzykujących amatorów. Największymi zaletami takiego instrumentu są: niewielka waga, stosunkowo łatwa programowalność i duży wybór dostępnych brzmień. Akordeony marki Roland są wyposażone w baterie, głośniki, a także odtwarzacze audio, umożliwiające np. ćwiczenie z nagrany akompaniamentem. Dzięki umieszczonym w miechu zaawansowanym czujnikom ciśnienia, technika gry na akordeonie cyfrowym nie odbiega znacznie od tej klasycznej, stosowanej na instrumentach akustycznych.



Muzyka elektroakustyczna to fascynujące zagadnienie, któremu niewątpliwie należy się więcej uwagi. Pełna jest ciekawych pomysłów i propozycji repertuarowych, które poszerzają horyzonty tak wykonawców, jak i słuchaczy. To muzyka prawdziwie współczesna, stojąca na pograniczu sztuki i nowoczesnych technologii, skupiająca w sobie dążenia dzisiejszego świata. ■

¹ www.josephmacerollo.com

² www.krzysztofoltczak.com

³ www.rafalluc.com

⁴ www.soundcloud.com/ryszard-lubieniecki

⁵ www.facebook.com/triolayers

⁶ W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, wyd. II, PWM, Kraków 2002, s. 53.

⁷ www.simonezanchini.com

⁸ Cytat stanowi kompozytorski autokomentarz opublikowany w biografii kompozytora.

⁹ www.backspaceduo.pl



Andrzej Krzanowski

bard pokolenia romantyków

DEBIUT KOMPOZYTORSKI **ANDRZEJA KRZANOWSKIEGO** PRZYPADŁ NA POŁOWĘ LAT 70., W CZASIE KRYZYSU IDEI AWANGARDOWYCH I W MOMENCIE, GDY POKOLENIE TWÓRCÓW URODZONYCH OKOŁO 1950 ROKU NA NOWO POSZUKIWAŁO SENSU SŁÓW „ZESZMACONYCH”¹, IDEI PRAWDZIWYCH I SZCZERYCH. TO, CO ZAPROPONOWAŁ SWOJĄ MUZYKĄ, BYŁO TAK WYRAZISTE I NOŚNE, ŻE STAŁO SIĘ SYMBOLEM CAŁEJ GENERACJI. Z TEGO POWODU, PRZEZ WYBITNEGO MUZYKOLOGA LESZKA POLONEGO KRZANOWSKI NAZWANY ZOSTAŁ „BARDEM” SWOJEGO POKOLENIA. „NIEKTÓRZY Z TYCH BARDÓW MIELI PRZEWIESZONĄ PRZEZ RAMIĘ GITARĘ, TEN MIAŁ SWÓJ AKORDEON. BYŁ WIĘC KRZANOWSKI NASZYM BARDEM”, PISAŁ O NIM ANDRZEJ CHŁOPECKI.



MAGDALENA STOCHNIOL

Absolwentka Akademii Muzycznej w Katowicach, doktorat w zakresie muzykologii uzyskała w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest autorką kilkudziesięciu artykułów dotyczących (problemów warsztatowych i estetycznych) muzyki XX i XXI wieku. Od 2010 roku adiunkt w Katedrze Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Katowicach.

Z CZECHOWICZ

Wybitny kompozytor, akordeonista i pedagog, Andrzej Krzanowski, urodził się w Bielsku-Białej w 1951 roku. Swoje życie związał z niewielkimi Czechowicami, skąd pochodził i gdzie mieszkał aż do śmierci. Gdy jako dziecko po raz pierwszy wziął w swoje ręce akordeon, instrument ten od razu stał się jego wielką miłością. Najpierw pobierał prywatne lekcje u J. Szwedy, który widząc wielkie zdolności swojego ucznia, skierował go do szkoły muzycznej I stop-

nia. Cykl kształcenia przebiegł ekspresowo – Krzanowski już po dwóch latach został uczniem Szkoły Muzycznej II stopnia im. M. Karłowicza w Katowicach, w klasie akordeonu Waldemara Nabego, a w 1971 roku rozpoczął studia w klasie kompozycji Henryka Mikołaja Góreckiego. Równocześnie rozwijał zdolności instrumentalne w klasie akordeonu Joachima Pichury. Aż do śmierci związany był ze swoją macierzystą uczelnią jako pedagog, prowadził ożywioną działalność koncertową, a od 1984 roku wykładał grę na akordeonie podczas Międzynarodowych Letnich Kursów Muzyki Nowej w Darmstadtzie. Był wielokrotnie nagradzany jako kompozytor i wykonawca, brał udział w licznych konkursach akordeonowych jako członek jury, a wiele z jego utworów na stałe weszło do repertuaru konkursowego. Zmarł przedwcześnie, w wieku 39 lat, a jego śmierć wstrząsnęła całym środowiskiem muzycznym.

KOMPOZYTOR

Krzanowski z powodzeniem łączył działalność kompozytorską i wykonawczą. Już na wczesnym etapie nauki gry na akordeonie, próbował swoich sił jako kompozytor. Pierwsze jego utwory pochodzą z czasów edukacji w szkole I stopnia w Oświęcimiu. Partytury tych kompozycji nie zachowały się, ale dzięki wspomnieniom jego żony, Grażyny Krzanowskiej, wiemy, że były one „bardzo awangardowe, zrywające z tradycyjną formą, oparte na koncepcyjnym so-

noryzmie i grafice”. Oficjalny debiut kompozytorski Krzanowskiego miał miejsce podczas festiwalu Młodzi Muzycy Młodemu Miastu w Stalowej Woli, gdzie wraz z Eugeniuszem Knapikiem i Aleksandrem Lasoniem (obaj podobnie jak Krzanowski urodzeni w 1951 roku) zaistnieli jako grupa estetyczna, określona później przez krytyków „pokoleniem ’51” lub „pokoleniem stalowowskim”. Choć muzyka każdego z tych kompozytorów prezentuje własny idiom, wspólne pozostają następujące, istotne dla nich elementy: zwrócenie się w stronę melodyki i liryki jako istotnego składnika dzieła, nawiązywanie do epok wcześniejszych (zwłaszcza romantyzmu) poprzez stosowanie tradycyjnej obsady wykonawczej i elementów harmonii dur-moll, a przede wszystkim ekspresja, będąca nośnikiem emocji w muzyce. To właśnie w odniesieniu do kompozycji Andrzeja Krzanowskiego po raz pierwszy padło określenie „nowy romantyzm”, dziś znacznie już rozpowszechnione i ugruntowane w literaturze.

AKORDEON W NOWEJ ODSŁONIE

W jednym z wywiadów Krzanowski powiedział, że żyje i oddycha w rytm miecha akordeonu. Swoją drogę twórczą zbudował wokół instrumentu na wskroś pospolitego, małomiasteczkowego i ludowego, nadając mu zupełnie nowy status. Krzanowski nobilitował akordeon, wprowadzając go w zupełnie nowy świat estetyczny. Nie chodzi tu jednak jedynie o nobilitację.

„Krzanowski penetrował, wzbogacał, poszerzał, (...) wydoływał nowe możliwości barwowe, artykulacyjno-wyrazowe, zaś krytycy to podkreślali, omawiali, pragnąc na dobrą sprawę uciec z tym akordeonem przed akordeonem, informując np., że temu akordeon Krzanowskiemu służy, aby obrazował czy naśladował poetykę muzyki elektronicznej. A Krzanowski, zamiast potraktować go jako epizod, etap, wyróżniony akcent (byłoby to natenczas poprawne politycznie), z niego i wokół niego budował swój świat (co mogło budzić niepokój). Postąpił wybitnie romantycznie”².

Zdaniem Chłopeckiego akordeon Krzanowskiego „był prowokacją estetyczną, budzącą zakłopotanie w obszarze kultury wysokiej”. Nie ulega wątpliwości, że swoją postawą wzbudzał zainteresowanie zarówno krytyki, jak i publiczności.

KSIĘGI AKORDEONOWE

Znacząca część utworów Andrzeja Krzanowskiego przeznaczona jest na akordeon solo lub z towarzyszeniem innych instrumentów. Z pięćdziesięciu kompozycji solowych, ponad czterdzieści stanowią utwory akordeonowe. Pisał je przez całe życie, niejednokrotnie układając w cykle i księgi – częściowo wydane jeszcze za jego życia. Dorobek Krzanowskiego jest bogaty zarówno pod względem gatunkowym, jak i jakościowym. Fenomen w całej literaturze akordeonowej stanowi *VII Księga akordeonowych* (sześć wydanych). W utworach tych Krzanowski w niebywały sposób poszerzył arsenal środków wykonawczych i odkrył możliwości sonorystyczne instrumentu: stosował różnorodne vibrata, nieregularne tremola, brzmienia ciągle, które poddawał stopniowym lub gwałtownym zmianom, efekty perkusyjne, glissandowe klastery. Wszystko po to, by osiągnąć jak najciekawsze rozwiązania barwowe. *Księgi* są również

świadectwem tego, jak bardzo twórczość akordeonowa związana była z życiem samego twórcy – niemal wszystkie utwory w nich zawarte są komuś dedykowane – pierwszym wykonawcom, przyjaciółom czy członkom rodziny.

CYKL RELIEFÓW I STUDIÓW

Powstały w latach 80. cykl *Reliefów* to jeszcze jeden przykład oryginalnego podejścia do formy i faktury w muzyce Krzanowskiego. Spośród dziewięciu utworów w cyklu cztery przeznaczone są na akordeon, w obsadzie solowej lub kameralnej, także z włączeniem amplifikacji instrumentu. Tytuł oznacza płaskorzeźbę, a ta, tak w plastyce, jak i w muzyce, przyjmować może najprzeróżniejsze kształty. Formy muzyczne budowane są w tych kompozycjach w oparciu o wyraziste modele oraz ich modyfikacje.

W dorobku twórczym Krzanowskiego uwagę zwraca również cykl *Studiów* skomponowanych w latach 70., przeznaczonych na akordeon solo lub z towarzyszeniem zespołu kameralnego albo orkiestry. Już w *I Studium* (1973) skomponowanym jeszcze podczas studiów u Henryka Mikołaja Góreckiego, ujawniają się cechy oryginalnego stylu kompozytora: predylekcja do łączenia lirycznych, niemal wokalnych melodii z nowymi i awangardowymi fakturami. We wszystkich tych utworach obecny jest charakterystyczny dla Krzanowskiego sposób traktowania harmonii, polegający na łączeniu struktur sekundowo-trytonowych z elementami modalnymi, pantonalnymi czy durowo-molowymi.

W *Studium IV* na dwa akordeony (1978) do głosu dochodzi udoskonalona przez Krzanowskiego technika angażująca całe ciało wykonawcy. Specyficzny sposób gry polegający na uzyskaniu wibracji za pomocą drżenia nóg, dłoni i palców wprowadza odmienny jakościowo dźwięk i specyficzną barwę, przypominającą brzmienia muzyki elektronicznej (do której przez krytyków często była przyrównywana). Technika ta, jak i inne rozwiązania zaproponowane przez Krzanowskiego, na stałe weszły do palety środków kompozytorskich wykorzystywanych w utworach na ten instrument.

KU MUZYCE NAJNOWSZEJ

Wkład Krzanowskiego w rozwój repertuaru i technik akordeonowych nie ogranicza się wyłącznie do własnego warsztatu twórczego. Ci, którzy sięgają po ten instrument dziś, jak m.in. Andrzej Dobrowolski, Zygmunt Krauze czy Rafał Augustyn, korzystają z jego doświadczeń, twórczo je transformując.

Twórczość Andrzeja Krzanowskiego jest wybitnym i na wskroś oryginalnym zjawiskiem w panoramie polskiej muzyki XX wieku. Łączy w sobie wiele kontrastów, m.in. to, co nowoczesne, z tym, co tradycyjne, co, liryczne z tym, co ostre i gwałtowne. Zachowując łączność z tradycją epok wcześniejszych, odnajduje nową, oryginalną jakość. Krytycy nie wiedzą, co bardziej ich zaskakuje – odkrywczymi technikami akordeonowymi czy nowoczesnymi rozwiązaniami brzmieniowymi, które proponuje w swoich partyturach. ■

¹ Określenie Andrzeja Chłopeckiego.

² A. Chłopecki, Komentarz zamieszczony w książce programowej festiwalu „Warszawska Jesień”, Warszawa 2000.

Zasadą jest tylko dobre granie

Jeszcze do niedawna pogardzane i przez wielu niedoceniane dźwięki akordeonu coraz częściej rozbrzmiewają w największych salach koncertowych. O wyjątkowej roli tego instrumentu we współczesnej muzyce klasycznej, o wielkiej miłości, jaką można go obdarzyć oraz o początkach akordeonowego zespołu Motion Trio opowiada nam jego lider — **JANUSZ WOJTAROWICZ**.



MAGDALENA NOWICKA-CIECIERSKA

Doktorantka w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, absolwentka filologii polskiej i muzykologii UAM, studiowała także na Karl-Franzens-Universität w Grazu. Redaktor prowadząca działu Publikacje w czasopiśmie „MEAKULTURA”, specjalistka do spraw promocji i edukacji w PWM.

Zacznę dość przewrotnie – dlaczego akordeon?

To pytanie dość często kierowane jest do mnie i do członków zespołu. Jestem akordeonistą od drugiego pokolenia. Mój ojciec jako nauczyciel akordeonu zaszczylił we mnie pasję do grania na tym instrumencie, uczył w szkole muzycznej w Rabce, tam założył pierwszy zespół rodzinny: trio z bratem i siostrą. Siłą rzeczy nie wyobrażałem sobie życia bez akordeonu, był to pierwszy instrument, którego dotknąłem. Uczyłem się grać również na fortepianie, studiowałem organy, ale moja miłość została przy akordeonie.

Jak wyglądała Pana edukacja w zakresie gry na instrumencie?

Przeszedłem klasyczną edukację: skończyłem najpierw szkołę muzyczną I, później II stopnia, następnie

liceum muzyczne, dalej studiowałem w Krakowie. Myślę, że każdy zawodowy muzyk powinien przejść tę drogę.

Pomysł na założenie tria to pójdzie w ślady ojca? Kiedy pojawiła się ta myśl?

Dość wcześnie zdałem sobie sprawę, że nie odnajdę się jako akordeonista solowy, nie chciałem też przestać grać. Mając na uwadze tradycje rodzinne, ogrom pracy włożony w naukę gry na instrumencie od szóstego roku życia, zacząłem szukać jakiegoś rozwiązania – wróciłem do korzeni. To był wewnętrzny imperatyw, całkiem dla mnie naturalny. Pamiętam moją improwizację zagrana z dwoma kolegami na egzaminie otwartym w Akademii Muzycznej, chyba w 1994 roku. Właśnie wtedy zorientowałem się, że to jest to, czego szukam. Po raz pierwszy poczułem się komfortowo na scenie, poczułem, że nie muszę dźwigać obciążenia, które pojawia się, gdy występuję sam. To był powrót do lat wcześniejszych, kiedy wspólne muzykowanie w zespole przynosiło mi radość.

Czy zdobyte w 2000 roku Grand Prix na IV Międzynarodowym Konkursie Współczesnej Muzyki Kameralnej im. Krzysztofa Pendereckiego sprawiło, że kariera Motion Trio nabrała rozpędu? Dużo się wówczas zmieniło?

Zagraliśmy tam również swoje utwory i daliśmy się poznać. Podczas naszego pierwszego udziału w tym konkursie zdobyliśmy trzecią nagrodę i zdecydowaliśmy, że poświęcimy cały rok na przygotowanie się do kolejnej jego edycji. Równocześnie pojawiła się jednak wątpliwość, czy nasz udział ma sens, ponieważ to konkurs muzyki

współczesnej dla zespołów kameralnych. Wówczas doszliśmy do wniosku, że nie sztuką jest zamknąć się w swoim środowisku i przyjmować albo pochwałę, albo krytykę w hermetycznym akordeonowym świecie. Sztuką jest wyjść z tym, co się robi, i zmierzyć się z pianistami, kwartetami smyczkowymi, z ludźmi ze świata. Ten konkurs dawał taką okazję. W konkursie brali udział artyści z czternastu krajów – od Korei po Stany Zjednoczone, Japonię, Rosję. Przygotowania wymagały od nas ogromnej determinacji. Dziś wiem, że różnica między możliwym a niemożliwym jest mierzona właśnie siłą determinacji. Sukces wydawał nam się niemożliwy. Wtedy grałem na akordeonie odkupionym od muzyka grającego na statku. Teraz gramy na najlepszych instrumentach, jakie istnieją. Co więcej, każdy z nas posiada po dwa takie instrumenty: na jednym ćwiczymy, na drugim koncertujemy. Konkurs dał nam nadzieję, że rok spędzony na ćwiczeniach w mieszkaniu Marcina (Marcin stracił później to mieszkanie, ponieważ sąsiedzi nie wytrzymywali naszych wielogodzinnych prób), nie był rokiem straconym. Wówczas wszystko wisiało na włosku, ale poznaliśmy Krzysztofa Pendereckiego, Martę Ptaszyńską. Pojechaliśmy do Stanów Zjednoczonych, nawiązaliśmy pierwsze kontakty. Oczywiście to był długi proces, nie taka łatwa, szybka sprawa, ale ten jeden duży konkurs pod wspólnym patronatem otworzył wiele dróg. Później profesor Ptaszyńska napisała dla nas świetny utwór: *The last Waltz in Vienna*. Była pierwszą osobą, która nam zaufała. Wówczas zaistnieliśmy, niejako otrzymaliśmy potwierdzenie, że my tę muzykę potrafimy grać. I to było najważniejsze. Kiedy po latach zastanawiam się, co dał mi konkurs, myślę, że było to wyjście z mroku. Grand Prix Konkursu Współczesnej Muzyki Kameralnej im. Krzysztofa Pendereckiego to wyróżnienie, które odróżnia zawodowo nasze Trio od całej masy innych zespołów.

Motion Trio postawiło sobie za cel promocję akordeonu jako instrumentu nie gorszego od innych i muzyki akordeonowej jako pięknej i wartościowej. Czy w ciągu swojej ponad dwudziestoletniej działalności koncertowej zauważył Pan zmianę w odbiorze akordeonu przez publiczność, ogół społeczeństwa? Zmienia się jego postrzeganie, skojarzenie z muzyką biesiadną odchodzi do lamusa?

Traktuję akordeon jak swoje dziecko, chociaż mam dwoje własnych, cudownych dzieci. I właściwie zupełnie mnie nie interesuje, jak akordeon jest postrzegany. Uwielbiam go bez względu na to, co ludzie by o nim mówili, jestem w nim ślepo zakochany. Spotykaliśmy się kiedyś z odbiorem akordeonu jako instrumentu biesiadnego, towarzyszyło nam uczucie wstydu podczas pokazywania się z instrumentem, nawet sam akordeon nazywano wstydem. Teraz to postrzeganie bardzo się zmieniło i muszę przyznać, że częściowo jest to zasługa Motion Trio. Staramy się pokazywać, że akordeon potrafi przekazywać piękno, oddać stan duszy, emocje. Moim marzeniem jest, aby trio akordeonowe stało się składem całkowicie oczywistym, aby – tak jak powstają utwory solowe i kameralne na różne instrumenty – powstawały również kompozycje na trio akordeonowe, a w szkołach muzycznych tworzyły się zespoły akordeonowe. Trio to nasze dzieło życia w sensie zawodo-

wym. Wykraczamy z działalnością poza granice Polski, stąd nasze wykłady w bardzo wielu miejscach świata: Izraelu, Stanach Zjednoczonych, Francji, Wielkiej Brytanii.

Motion Trio wykonuje kompozycje łączące wiele różnych gatunków: klasykę, jazz, rozrywkę, techno. Jest to fuzja wspólnych zainteresowań muzycznych członków zespołu czy też próba eksplorowania nowych terenów?

Gdy zacząłem tworzyć trio, okazało się, że na ten skład prawie nie ma literatury. Motion Trio zagospodarowało tę pustą przestrzeń. Jeden z profesorów zdradził mi, że słysząc słowo „trio”, od razu myśli o Motion Trio. Inny wielki muzyk powiedział, że na starcie jesteśmy dziećmi sukcesu, ponieważ czegokolwiek byśmy nie zagrali, będziemy oryginalni. Bardzo miło takie rzeczy słyszeć.

Wracając do naszych zainteresowań: bardzo trudno je podsumować. Chciałbym uniknąć szufladkowania typu: gdy w naszym repertuarze pojawia się rozrywka, to oznacza muzykę komercyjną, gorszej kategorii; techno – to jakieś wspomnienia z młodości; muzyka współczesna – żeby czasami włożyć na siebie garnitur; jazz – żeby być trochę *cool*; hip-hop – żeby iść z duchem czasu. Nic z tych rzeczy. Jak Pani powiedziała: to są poszukiwania. Nie robimy niczego na siłę, nie zamykamy się na jeden styl. Jedyłą zasadą jest dobre granie, rzemiosło, które wynieśliśmy po latach i oczywiście poziom artystyczny. Każdy utwór jest inny, ma swoją strukturę.

Jeżeli zrozumiemy sens grania, ćwiczenia, to właściwie nie ma znaczenia, które utwory są lepsze, a które gorsze. Istnieją po prostu różne style. Ważne, żeby grać dobrze. Na przykład Konkurs im. Krzysztofa Pendereckiego udowodnił, że Motion Trio potrafi wykonywać muzykę współczesną. Nasze kolejne osiągnięcia w tej dziedzinie to płyta *Polonium* dla Warner Classics, nominacja do nagrody Gwarancje Kultury, utwory od prof. Ptaszyńskiej i od prof. Siemionowa – guru akordeonistyki rosyjskiej. Krótko mówiąc: glejt na granie muzyki współczesnej mamy. Pojawiły się też inne obszary. Na polu muzyki filmowej zdobyliśmy nagrodę w Gdyni za najlepszą muzykę do filmu *Szczęście świata*, nagraliśmy płytę z Michelelem Nymaniem i współpracowaliśmy z Janem A.P. Kaczmarkiem. Jeśli chodzi o jazz – graliśmy z takimi artystami jak Tomasz Stańko, Michał Urbaniak i Leszek Możdżer. Mieliśmy także okazję współpracować z hiphopowcem, Łukaszem Rostkowskim L.U.C.-iem – za wspólnie przygotowany album otrzymaliśmy „Mateusza” Radiowej Trójki. Nie chciałem, aby Motion Trio było wyspecjalizowane w jednej dziedzinie, ważną sprawą dla mnie było pokazywanie, że trio akordeonowe to również „klasyczny” zespół, podobnie jak kwartet smyczkowy. Naszą działalnością udowadniamy, że akordeon w muzyce współczesnej, tej uważanej za najbardziej elitarną, potrafi znaleźć swoje miejsce, niekoniecznie snobistyczne. Co odróżnia trio akordeonowe od kwartetu smyczkowego? Fakt, że jest to jeszcze bardzo nieodkryty, niezagospodarowany teren, stwarzający ogromne możliwości brzmieniowe. Bogactwo brzmień, które powstaje w połączeniu trzech akordeonów, porównywalne jest do orkiestry symfonicznej.

A czy Motion Trio ma już swoją własną publiczność?

Bogactwo brzmień, które powstaje w połączeniu trzech akordeonów, porównywalne jest do orkiestry symfonicznej.

Ludzie nie wiedzą, czego można się po nas spodziewać. Przez dwadzieścia lat działalności zagraлиśmy na osiemdziesięciu bardzo różnych festiwalach: rockowych, współczesnych, klasycznych, jazzowych, oratoryjnych, world music. Ale chyba lepiej mówić w kilku językach niż tylko w jednym. Wymykamy się szufladkowaniu. Działamy trochę jak reżyserzy, którzy czasem tworzą poważny film, a czasem komedię. Jako artyści nigdy nie puszczamy oka w stronę publiczności, ponieważ to my mamy coś proponować, to nam ma się najpierw podobać. Wojciech Kilar powiedział kiedyś, że pisze muzykę, którą sam chciałby usłyszeć. Kiedy ludzie przychodzą na nasze koncerty, słyszą i widzą grających na trzech akordeonach Wojtarowicza, Baranka, Galażyna, czasem grubszych, czasem chudszych – normalnych, pogodnych ludzi, którzy swoje życie związali z akordeonem. Gdyby publiczność nie odbierała naszego zespołu dobrze, to już byśmy nie istnieli.

Jaki cel przyświeca prezentowaniu utworów Chopina, Pendereckiego, Góreckiego i innych twórców w wersji akordeonowej?

Muzyka nam dawać radość. Muszę się dzielić pewnym pięknem, estetyką, którą sam wyznaję. Nie chodzi o pokazywanie, że coś da się zagrać na akordeonie, ale o wybór estetyki. Stąd utwory Góreckiego, *Oberek* Bacewicz, *Chaconna* Pendereckiego, *Preludia taneczne* Lutosławskiego, *Orawa* Kilara. Cieszę się, że dzięki moim transkrypcjom taka muzyka trafia „pod strzechy”. Wszystko to są transkrypcje, a nie aranżacje (oprócz *Preludium e-moll* Chopina z Leszkiem Możdżerem, który to wyjątek potwierdza regułę). Naczelną, świętą zasadą moich transkrypcji jest wierność oryginalnej kompozycji – nie naruszam żadnych elementów, zachowuję wszystkie dźwięki i możliwie najwięcej struktur harmoniczných. Choćby w *Orawie* fantastyczne jest to, że udało się zachować prawie każdą nutę. Mistrz Kilar był zachwycony naszym wykonaniem. Podobały mu się zwłaszcza niskie rejestry utworu, które dzięki brzmieniu akordeonów zostały świetnie wyeksponowane. Akordeon może więc pokazywać to, co nie zostało jeszcze wyeksponowane. Bardzo lubię też grać utwory Góreckiego – jego muzyka jest szczerą do bólu i prawdziwą, skupioną. Najtrudniej opracowywało mi się *Chaconnę pamięci Jana Pawła II* Pendereckiego, utwór piekielnie trudny do takich zabiegów, ale wyczuwa się w nim rzadko spotykaną u tego twórcy intymność. Do tego jeszcze cudowny Lutosławski, w którym się coraz bardziej zakochujemy!

Utwory dla Motion Trio napisali m.in. Marta Ptaszyńska, Wiaczesław Siemionow, a wiele kompozycji muzyki współczesnej chyba nigdy nie zaistniałoby w transkrypcji akordeonowej, gdyby nie Motion Trio. Czy planują

Panowie jako zespół dalej eksplorować i prezentować utwory muzyki współczesnej? Czy w planach jest nawiązanie współpracy z innymi współczesnymi kompozytorami?

Jesteśmy otwarci i działamy wielotorowo. Chcielibyśmy wydać płytę z orkiestrą symfoniczną. Znalazłyby się na niej m.in. kompozycje Siemionowa, Szostakowicza. Takie swoiste East Story. Połączenie tria akordeonowego z orkiestrą symfoniczną jest ciekawe z prostego powodu: my się cudownie od niej odróżniamy brzmieniem, w przeciwieństwie do – przykładowo – kwartetu smyczkowego. Zresztą z orkiestrami symfonicznymi, w projekcie Motion Symphony, zagrałiśmy już wiele koncertów. Drugim pomysłem jest płyta z triami akordeonowymi napisanymi przez polskich i rosyjskich kompozytorów specjalnie dla Motion Trio. Moim marzeniem są cztery dwudziestominutowe, trzyczęściowe formy.

Czy może Pan zdradzić naszym czytelnikom, jak wyglądają próby zespołu? Czy to właśnie podczas prób rodzą się pomysły na kompozycje?

Zazwyczaj ćwiczymy wspólnie około dwóch i pół godziny, dwa do trzech razy w tygodniu i zawsze rano. Uwielbiamy ćwiczyć rano, od godziny dziewiątej. To jest jak montaż skomplikowanego mechanizmu: każdy z nas najpierw wykonuje swoją część, a spotkania w pracowni to łączenie składowych. Ćwiczenie jest pewnym procesem, w który trzeba bardzo zaangażować koncentrację, a ona łatwo ucieka, kiedy pojawia się tysiąc powodów, by zająć się czymś innym. Z mojego punktu widzenia, jako lidera tej grupy, lepsze efekty przynosi krótkie ćwiczenie, ale w pełnym zaangażowaniu – nie męczą się wówczas niepotrzebnie głowy i rąk. Oczywiście podczas prób także pojawiają się nowe idee, ale gramy razem już osiemnaście lat, znamy się bardzo dobrze i – zachowując szacunek do siebie i swojego czasu – przychodzimy na próby już z jakimś pomysłem, który możemy rozwinąć.

Poza działalnością koncertową Motion Trio prowadzi również działania wydawnicze i edukacyjne.

Tak, ogromną satysfakcję sprawia nam praca z młodymi ludźmi. W tym roku odbędzie się kolejna edycja Motion Music Festival zorganizowanego wspólnie przez szkoły muzyczne w Czaślawiu i Wieliczce. Jedną z nagród konkursowych przyznawana jest za najlepsze wykonanie utworu z repertuaru Motion Trio. Słuchanie gry dzieci i młodzieży podczas festiwalowego konkursu stanowi dla nas wspaniałą antydepresant. Mamy też własne wydawnictwo „Akordeonus”, w którym publikujemy nuty i wydajemy własne płyty.

Jakich rad udzieliłby Pan młodym akordeonistom, którzy dopiero wkraczają w świat muzyki? Niektórzy obawiają się życia artysty...

Jest się czego obawiać (śmiech), ale bez przesady. Moim zdaniem warunkiem sukcesu jest przekonanie o słuszności wybranej drogi. Myślę, że trzeba wierzyć, że ma się powołanie i poddać się temu. Każdy artysta, wcześniej czy później, będzie musiał zmierzyć się z własną prawdą. Kiedy będzie w zgodzie ze sobą – wygra. ■

A man with a beard and short hair, wearing a dark grey button-down shirt, is seated and playing a wooden and metal accordion. He is looking down at the instrument with a focused expression. The setting is a workshop or factory, with various metal parts and machinery visible in the foreground and background. A window in the background shows a residential building with a chimney. The lighting is natural, coming from the window.

Akordeon
A URZĄDZENIE
DO MIERZENIA
CHRUPKOŚCI FRYTEK

Z BARTŁOMIEJEM STAŃCZYKIEM —

konstruktorem akordeonów i robotów medycznych — o początkach fascynacji akordeonem, o tym, co decyduje o dobrym brzmieniu instrumentu oraz o przewadze manufaktur nad produkcją wielkoseryjną rozmawiała Natalia Florczyk.



NATALIA FLORCZYK

Absolwentka muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, współpracowała jako dziennikarka z portalem Polska Muza oraz jako dokumentalistka z TVN S.A.

Jest Pan akordeonistą i inżynierem. Dlaczego akurat akordeon stał się Pana miłością?

To nie był do końca mój wybór. Nie wybrałem akordeonu dlatego, że bardzo mi się podobał, ale dlatego, że grał na nim mój wujek. Występował na weselach i zabawach, czym bardzo mi imponował. Sam więc zapragnąłem grać na tym instrumencie. Miałem sześć lat, kiedy rodzice spełnili moją zachciankę: kupili mi instrument i wysłali mnie do ogniska muzycznego. O kontynuowaniu nauki w szkole muzycznej II stopnia sam zdecydowałem. W tym czasie byłem już zafascynowany akordeonem, był to instrument, na którym chciałem się realizować muzycznie. Tym, co w największym stopniu zdeterminowało mój wybór, jest tradycja rodzinna.

Zorientowanie się w historii akordeonu dla przeciętnego odbiorcy nie jest łatwe. Mamy nie tylko akordeon koncertowy, basowy, ale także bajan czy bandoneon. Czym różnią się od siebie te poszczególne instrumenty?

Bajan, bandoneon czy concertina to kompletnie różne instrumenty. To tak jak gitara, skrzypce i wiolonczela – mają struny, ale technika gry jest na nich zupełnie inna. Akordeon jest instrumentem stosunkowo młodym. Instrument, który obecnie nazywamy akordeonem koncertowym, powstał około 40 lat temu. Proces standaryzowania się akordeonu trwał około 70 lat i kierunków poszukiwań było bardzo wiele. Warianty wytworzone na przestrzeni tego czasu są w dalszym ciągu używane w praktyce scenicznej, zwłaszcza w tzw. muzyce tradycyjnej. Harmonia, bajan czy bandoneon to instrumenty, które pojawiły się w trakcie rozwoju akordeonu i nadal funkcjonują. Czym one się różnią? Akordeon to instrument, z którego można wydobyć akordy. To jest główna cecha, która odróżnia go od bandoneonu czy concertiny. Istnieje wiele systemów generowania basów – współczesny akordeon funkcjonuje w oparciu o manual basowy typu stradella. W harmoniach polskich, na których grało się jeszcze do powojnia, system działa zupełnie inaczej – w lewej ręce umieszczony jest system akordowy, w prawej natomiast chromatyczny, podobnie jak w rosyjskich bajanach. (Mówię rosyjskich, aczkolwiek moja prywatna teoria głosi, że ten instrument przywędrował do nas z Wiednia, a nie ze Wschodu). Akordeony, harmonie i instrumenty tego typu też mają różne rozwiązania dla prawej ręki – klawiaturę *à la piano* albo system guzikowy, który posiada kilka odmian.

Czy w kontekście licznych odmian instrumentu określenie, że jest się akordeonistą, brzmi jednoznacznie? Czy tak samo dobrze będzie Pan muzykował na akordeonie klawiszowym i guzikowym?

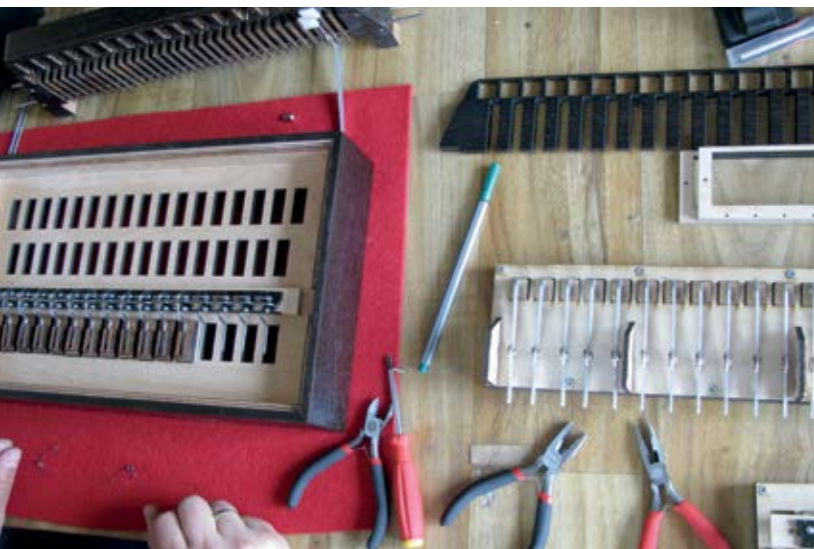
Nie. Układ dźwięków jest zupełnie inny, więc jeżeli muzyk uczył się gry na akordeonie klawiszowym, nie przeniesie tych umiejętności na akordeon guzikowy.

Jak wyglądała Pana droga od bycia muzykiem do zainteresowania się techniczną stroną akordeonu, czyli jego naprawianiem i konstruowaniem?

Technicznymi aspektami instrumentu zainteresowałem się stosunkowo późno. Byłem już ukształtowanym muzykiem. Traktowałem wtedy instrument podobnie jak większość artystów: jak czarną skrzynkę, z którą należy obchodzić się z nabożeństwem. Kiedy coś się zepsuje, trzeba pojechać do wielkiego fachowca – guru. W końcu pomyślałem, że przecież jestem inżynierem i mogę spróbować sam naprawiać swój akordeon. W tamtym czasie posiadałem instrument stworzony pięćdziesiąt lat temu w NRD, następnie grywałem na harmoniach, które notorycznie się rozpadały. Dzięki temu miałem częstą okazję do sięgania po śrubokręt. To jednak było bliższe majsterkowaniu. Naukowe badania w zakresie budowy akordeonu podjąłem później, podczas pobytu w Berlinie, gdzie pracowałem na uczelni technicznej. Przebywałem również w Dreźnie, na tamtejszej politechnice znajduje się instytut budowy instrumentów, miałem więc okazję zapoznać się z obszerną literaturą dotyczącą tego problemu. Mój czterdziestoletni wówczas akordeon mimo wielu zabiegów zaczął się powoli rozpadać. Kupiłem więc nowy, wykonany na zamówienie w jednej z czołowych włoskich manufaktur. Miał świetny mechanizm i ergonomiczne rozwiązania. Jednak, gdy przywiozłem go do domu i zacząłem na nim grać, po pewnym czasie odłożyłem go w kąt...

Dlaczego?

No właśnie! To jest pytanie, które również pojawiło się w mojej głowie: jakim sposobem ten stary instrument brzmi lepiej od nowego? Oczywiście można wierzyć w pewną magię instrumentów, a można też spróbować je ważyć i mierzyć, jak robiono to w Niemczech. Niemcy mają bowiem gruntowne podejście do badania wszystkiego, co da się zbadać. Dowodem na to może być fakt, że na uniwersytecie w Berlinie powstał przyrząd



do mierzenia chrupkości frytek! Tym niemieckim sposobem zacząłem dokładnie analizować moje dwa akordeony. Jest w tych instrumentach dużo fizyki. Samo powstanie dźwięku – z jednej strony to ta wspomniana magia, a z drugiej – po prostu fizyka. Akordeon posiada stroik przelotowy, który generuje dźwięki. W niektórych instrumentach umieszczono też *cassotto*, czyli komorę rezonansową, w której dźwięk jest dodatkowo modyfikowany. To właśnie ten element różnicował brzmienie dwóch akordeonów – mojego starego z czasów NRD i nowego, włoskiego. Poza tym znaczenie miały jeszcze materiały i technologie zmieniające się na przestrzeni lat. Jak się okazuje, nie wszystkie nowinki techniczne dobrze wpłynęły na brzmienie akordeonu.

Jest Pan również twórcą projektu, którego głównym założeniem było przywrócenie do życia harmonii polskiej. Jak długo powstawał ten instrument?

Projekty w zasadzie były dwa. Pierwszy miał na celu udokumentowanie stanu istniejącego, przeprowadzenie wywiadów z muzykami i budowniczymi harmonii

polskich, którzy już wtedy, a to było kilka lat temu, mieli około osiemdziesięciu, a nawet dziewięćdziesięciu lat. Był to zatem ostatni moment na rozmowy. Warto zaznaczyć, że są to fascynujący ludzie, którzy mają ogromny pęd do dzielenia się swoją wiedzą. Pewnie dlatego, że czują, iż może ona bezpowrotnie odejść wraz z nimi. Podczas spotkań dali nam więcej, niż od nich oczekiwaliśmy. Często dwugodzinny wywiad zamieniał się w całodzienną rozmowę i tygodniowe warsztaty z woskowaniem, strojenia czy produkowania sprężynek. Efektem pierwszego projektu jest stworzony przez nas prototyp harmonii polskiej. Jego budowa trwała rok. Oczywiście nikogo nie stać na opłacenie rocznego wytwarzania instrumentu, stąd w drugim projekcie w celu przyspieszenia produkcji wprowadziliśmy nowe technologie. Oczywiście wszystko z zachowaniem zdrowego rozsądku – nie chcemy, żeby te instrumenty były odlewane z plastiku, a jednocześnie cały ten proces musi się kalkulować. Problemem akordeonu cały czas jest jego zbyt wysoka cena. Dla przykładu: kupowałem niedawno dziecku gitarę za 300 zł, na której z powodzeniem

będzie mogło grać dwa, trzy lata. Nowy akordeon dla dziecka w tym samym wieku kosztuje 7000 zł. Wracając do harmonii – mamy opracowaną technologię budowania tych instrumentów, stworzyliśmy także narzędzia, które pozwalają nam robić to nieco szybciej, czyli około pół roku. Nie możemy jednak porównywać się tutaj z rozmachem produkcji akordeonów we Włoszech. Istnieje tam zagłębie złożone z kilkunastu warsztatów, z których każdy specjalizuje się w wytwarzaniu innych części – korpusów, głosów, elementów skórzanych czy plastikowych. Tak więc żadna z manufaktur nie produkuje akordeonów od A do Z. To powoduje, że proces budowania instrumentu jest uproszczony, bo korzysta się z gotowych elementów. W przypadku harmonii jest inaczej – wiele elementów trzeba wykonać samodzielnie.

Czy to właśnie przewaga ręcznej pracy nad mechaniczną produkcją w wielkich fabrykach ma wpływ na lepsze brzmienie?

Brzmienie akordeonu i harmonii akurat nie zależy od tego, z czego wykonany jest korpus. Wpływ na brzmienie instrumentu ma języczek – blaszka, która drga. Do każdego klawisza przyporządkowanych jest kilka języczków, a każdy z nich najlepiej wykonać ręcznie. I tu właśnie jest ten moment, który decyduje o brzmieniu. Gdy języczki tworzone są mechanicznie, bez udziału ludzkiej ręki, brzmienie instrumentu będzie gorsze. Niestety zwłaszcza przy produkcji wielkoseryjnej, pomija się moment ręcznego dopieszczenia, co wynika oczywiście ze względów czasowych i ekonomicznych.

Do poznania tajników naprawy i budowy akordeonu wybrał Pan włoskie Castelfidardo – dlaczego akurat to miejsce?

Wszystkie instrumenty klasy mistrzowskiej, a nawet te średniej klasy, są budowane teraz we Włoszech. Niższa półka tworzona jest na Dalekim Wchodzie. Ale te najlep-

sze elementy i podzespoły, a także know-how są włoskie. Stąd mój wybór, bo przecież zawsze chcemy się uczyć od najlepszych.

Ile jest w Bartłomieju Stańczyku inżyniera automatyka, a ile muzyka i konstruktora instrumentów?

Zależy, co mierzymy. Jeśli ilość poświęconego czasu, to zdecydowanie więcej jest we mnie inżyniera, a jeśli to, co sprawia mi większą frajdę – przeważa natura muzyka.

Nad jakim projektem inżynierskim obecnie Pan pracuje?

Spośród kilku mogę wymienić dwa główne. Dotyczą one stworzenia paramedycznych robotów usługowych, pomagających pacjentom chorym lub w podeszłym wieku. Pierwszy robot – REMEDI – umożliwia zdalne badanie pacjenta przy pomocy ultrasonografu obsługiwane przez ramię robotyczne. Lekarz może dotknąć pacjenta ultrasonografem, stetoskopem, a także zbadać palpacyjnie. Robot jest wyposażony w ekran, przez który pacjent widzi twarz lekarza. To taki Skype na kółkach. Dzięki REMEDI lekarz może przeprowadzić szereg badań, kiedy osobista wizyta u pacjenta nie jest możliwa. Drugi projekt dotyczy skonstruowania ramienia do wózków inwalidzkich, które ma pomagać osobom sparaliżowanym w codziennych czynnościach, takich jak sięgnięcie do lodówki czy nalanie wody do szklanki.

Gdzie i kiedy można Pana usłyszeć w roli akordeonisty?

Ostatnio występowałem w Kazimierzu Dolnym, w budynku starej synagogi z zespołem Bastra, wykonującym muzykę śródziemnomorską, orientalną, nieco zbliżoną do ethno jazzu. Poza tym brałem udział w koncercie na festiwalu MyszMasz w Lublinie i w Kazimierzu Dolnym na Pardes Festival z niemieckim zespołem Global Shtetl Band, który gra żydowskie mambo. Występuję też z moim zespołem Się Gra prezentującym tradycyjną muzykę żydowską i bałkańską. ■





Akordeon...
z kobiecego
punktu widzenia

„KOCHAM GO ZA JEGO PODWÓJNĄ NATUREĘ — WYWODZI SIĘ OD MUZYKI LUDU, OD FOLKLORU, A JEDNAK ROZWINĄŁ SIĘ DO TAKIEGO STOPNIA, ŻE OBECNIE MOŻNA NA NIM ZAGRAĆ WŁAŚCIWIE WSZYSTKO” — O SWOJEJ MIŁOŚCI DO AKORDEONU W WYWIADZIE DLA „SCALI” OPOWIADA KSENIJA SIDOROVA — WIRTUOZKA TEGO INSTRUMENTU, NAZYWANA PRZEZ KRYTYKÓW „KSIĘŻNICZKĄ AKORDEONU”.



JUSTYNA PIESZCZEK-ZADAŃSKA

Muzyk, muzykolog, animator kultury; absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Wyższej Szkoły Europejskiej im. J. Tischnera w Krakowie; prezes Stowarzyszenia Artystycznego Pro Musica Mundi; specjalista ds. promocji PWM.

Akordeon w rękach kobiety to dość nietypowy widok. Ciebie do nauki gry na tym instrumencie zachęcała babcia. Kiedy zdałaś sobie sprawę, że jej rady były słuszne, a wybór właściwy?

Kiedy miałam sześć lat, babcia nauczyła mnie gry na akordeonie. Wspólne grywanie rosyjskich melodii sprawiło nam wielką przyjemność. Następnie zapisałam się do szkoły muzycznej, więc wszystko wydarzyło się całkiem naturalnie. Później nigdy nie żalowałam tej decyzji.

Czy jako dziecko miałas duży kontakt z muzyką?

Raczej nie. Do szóstego roku życia tylko tańczyłam i śpiewałam dziecięce piosenki.

Akordeon nie należy do najmniejszych instrumentów. Czy nie jest zbyt duży i ciężki dla dziewczynki?

Akordeony mają różne rozmiary. Jako dziecko można zacząć od naprawdę małego, np. z 45 guzikami basowymi po lewej stronie, i stopniowo „dorastać” do instrumentu zawierającego 120 basów – tyle ma największy model, na którym gram teraz. Bez wątplenia, gdy gra się na tak ciężkim instrumencie, trzeba dbać o sprawność fizyczną. Bardziej wyczerpujące od grania jest noszenie go – waży 21 kg...

Grasz na akordeonie klawiszowym, a nie na guzikowym. Te instrumenty różnią się zarówno specyfiką gry, jak i możliwościami technicznymi. Skąd taki wybór?

To prawda, te instrumenty mają zupełnie inne systemy. Mój wybór był jasny – właśnie taki instrument moja babcia znalazła na strychu u sąsiadów, a później, kiedy przyjechałam na studia do Rygi, nie zaproponowano mi innego. Z jakiegoś powodu na Łotwie w ogóle nie mamy bajanów, czyli – akordeonów guzikowych. Teraz może coś się w tej kwestii zmieniło, ale do czasu mojego wyjazdu z kraju (wyjechałam 13 lat temu), takie były realia.

Twój repertuar jest bardzo bogaty, poruszasz się w wielu stylach: od transkrypcji Bacha i Mozarta poprzez muzykę współczesną aż po tango. Jak wybierasz swój program?

Na szczęście już jako dziecko miałam możliwość decydowania, które utwory będę grać. Myślę, że takie podejście nauczycieli, zwłaszcza w szkole muzycznej, jest bardzo dobre. Wszyscy pedagodzy, podobnie jak moi, powinni podtrzymywać uwagę dziecka i wzbudzać w nim zainteresowanie muzyką. Kiedy więc zaczęliśmy wybierać pierwsze małe arcydzieła, uwielbiałam słuchać, jak nauczyciel gra je dla mnie. Wtedy mogłam zdecydować, czy dany utwór mi się podoba. Przyznam, że to dość wyjątkowy sposób

na znalezienie repertuaru, ale jakże skuteczny! Później, na Royal Academy of Music, postanowiłam poznać więcej kompozycji na akordeon współczesny. Mój profesor, Owen Murray, pomagał mi wybrać odpowiednie utwory, muzykę, którą mogłam „poczuć”. Bardzo często w przypadku nowych kompozycji okazuje się, że zrozumienie ich języka i znalezienie „obrazu” jest dosyć trudne, ale w takich sytuacjach zawsze przyglądałam się swoim pierwszym odczuciom. To proste: podoba mi się czy nie. Czy potrafię wnieść do tej muzyki coś, co w związku z nią odczuwam?

Póki co moi faworyci się zmieniają – mam wiele programów koncertowych, od występów solowych po kameralne czy orkiestrowe. Trzeba mieć wiele do zaoferowania i „trzymać formę” w różnych obszarach.

Wykonujesz własne transkrypcje czy aranżacje utworów, które chciałabyś grać? Trudno jest znaleźć ciekawe utwory klasyczne na ten instrument?

Czasami wykonuję własne transkrypcje. Jednak dosyć często takie już istnieją w repertuarze akordeonistów, więc chyba nie ma potrzeby wozić drzewa do lasu (śmiech). Akordeon to jeden z najbardziej wszechstronnych instrumentów – ma wiele twarzy. Kocham go za jego podwójną naturę – wywodzi się od muzyki ludu, od folkloru, a jednak rozwinął się do takiego stopnia, że obecnie można na nim zagrać właściwie wszystko. Bardzo mi się podoba ta jego „rozdwojona jaźń”.

Czy znasz jakieś polskie utwory na akordeon?

Staram się być na bieżąco z tym, co się dzieje w świecie akordeonu. Polska to kraj, który wiele wniósł do współczesnego świata akordeonu klasycznego. Tym bardziej czuję się zaszczycona, że mogę tutaj występować.

Do tej pory wydałaś sześć płyt. Jakie masz plany na przyszłość?

Pierwsze trzy albumy nagrałam w Rydze jeszcze jako dziecko. Później w Londynie nagrałam materiał dla Royal Academy of Music oraz dwa albumy dla niszowej wytwórni Champs Hill. Przy najnowszym projekcie pierwszy raz współpracuję z Deutsche Grammophon. To prawdziwy zaszczyt! Planujemy dalsze nagrania, chociaż obecnie mamy i tak wiele możliwości. Chcemy dobrze wybrać materiał na kolejne płyty. Lubię być wszechstronna, ale tak jak w przypadku szukania repertuaru na potrzeby koncertów, także i repertuar nagraniowy należy wybierać rozsądnie. Przecież zostanie tam już na zawsze. Cenię rosyjskie powiedzenie: „zmiierz siedem razy, nim raz utniesz”.

Co jeszcze chciałabyś osiągnąć w muzyce? Jak widzisz swoją karierę za dziesięć lat?

Miałam szczęście na swojej muzycznej drodze spotkać wspaniałych ludzi: od miłośników muzyki do wybitnych artystów, z którymi współpracowałam. Niektóre z najbardziej fascynujących rzeczy w moim życiu muzycznym zdarzyły się przez przypadek. Z entuzjazmem więc będę robić to, co do tej pory – ciężko pracować, podróżować, występować, uczyć się nowego materiału, a zobaczymy, co z tego wyjdzie. Mam w głowie pewne marzenia, ale skoro są moje, to zachowam je dla siebie i zobaczę, co się wydarzy po drodze! ■

Tłumaczył John Comber



FOT. ANNA OLAJAK



KRZYSZTOF OLCZAK

Urodził się w roku 1956 w Łodzi. Studia muzyczne odbył na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Warszawie (obecnie UMFC) – akordeon, a następnie w Akademii Muzycznej w Gdańsku – kompozycja. Jest laureatem konkursów akordeonowych i kompozytorskich. Za działalność artystyczną i dydaktyczną otrzymał szereg nagród. Występuje jako akordeonista, solista i kameralista, zarówno w Polsce, jak i wielu krajach Europy (Austria, Estonia, Finlandia, Hiszpania, Islandia, Niemcy, Norwegia, Rosja, Słowacja, Szwecja, Włochy) oraz

w Iranie i USA. Jego kompozycje wykonywane były na festiwalach muzyki współczesnej, m.in.: Musik Biennale – Berlin, Internationale Studienwoche – Bonn, Blue Lake Festival – Lappeenranta, Varna Summer, Scriver e Suona – Kraków, Musica Polonica Nova – Wrocław, Poznańska Wiosna Muzyczna, Warszawska Jesień, Gdańskie Spotkania Młodych Kompozytorów „Droga”. Dokonał również wielu nagrań. Od 1979 roku związany zawodowo z Akademią Muzyczną w Gdańsku, gdzie prowadzi klasę akordeonu i kompozycji.

AKORDEON W SZKOLE

Zgodnie ze strukturą szkolnictwa artystycznego w Polsce dydaktyka akordeonowa zwyczajowo dzieli się na trzy obszary odpowiadające trzem etapom kształcenia muzycznego: na poziomie szkoły I i II stopnia oraz na poziomie akademickim. Jak różne specjalności (np. wiolinistyka, pianistyka, akordeonistyka) każdy cykl kształcenia ma swoją specyfikę, repertuar, uwarunkowania metodyczne. Warto jednak szukać cech wspólnych, prawidłowości ponadindywidualnych i uniwersalnych.

Niezależnie od specyfiki instrumentu przy tworzeniu autorskich programów i wypracowywaniu własnych metod nauczania niemalże koniecznością wydaje się korzystanie z doświadczeń specjalistów różnych dyscyplin muzycznych. Istotną rolę odgrywa świadomość osiągnięć samej dydaktyki jako nauki zgłębiającej procesy nauczania i uczenia się. Akcentuje ona np. walory pracy w grupie (kameeralistyka), motywację (wewnętrzną, a nie zewnętrzną), występy publiczne (oswajanie stresu, radzenie sobie z trudną sytuacją). Ponadto zwraca uwagę na atmosferę, w jakiej odbywa się nauka (co ma ogromny wpływ na osiągane wyniki), stawia przed uczniem zadania tylko możliwe do wykonania, łączy wiedzę z emocjami i aktywnością (intensywne uczenie się jest możliwe wyłącznie, gdy uczeń uznaje coś za ważne lub intrygujące; te same

informacje wplecione w emocjonalny kontekst są o wiele szybciej i trwalej zapamiętywane). Dlatego też kształcenie w zakresie gry na instrumencie wymaga od nauczyciela połączenia wiedzy, doświadczenia i kreatywności z odpowiedzialnością i znajomością ucznia – jego potencjału, aktualnych umiejętności, słabych i mocnych stron.

FASCYNUJĄCA MUZYKA - NUDNA SZKOŁA?

Nauczanie początkowe to niezwykle istotny i złożony etap w rozwoju każdego instrumentalisty. Kształtujące się w tym okresie wiedza, umiejętności i nawyki będą istotne w przyszłym życiu artystycznym, także tym dorosłym. Pierwsze kroki młodego akordeonisty to zatem nie tylko rozwiązywanie wspólnie z nauczycielem problemów czysto warsztatowych, pozwalających zapanować nad instrumentem, lecz także kształtowanie wrażliwości muzycznej

ucznia, jego przyszłej postawy artystycznej i stosunku do muzyki. W tym czasie następuje także pierwsze spotkanie z trudną i nie zawsze zrozumiałą teorią muzyki. Początki nie muszą być jednak nudne i trudne. Jako że motywacja jest pochodną ciekawości i zainteresowania ucznia, nie należy zatem skupiać się wyłącznie na technice gry. Warto, by spod palców wydobyła się jakaś muzyka. Kluczowy jest tu właściwy dobór repertuaru i metod pracy.

Początkującego akordeonistę czekają jednak następujące trudności:

- nieergonomiczna i mało komfortowa pozycja gry (ciężki instrument ściśle przylegający do ciała),
- ręce pracujące w różnych płaszczyznach i kierunkach,
- diametralnie różna aplikatura obydwu rąk (różne systemy manualów dla prawej i lewej ręki),
- mnogość aplikatur prawej ręki przy nauczaniu gry na akordeonie z pięciorzędową klawiaturą izomorficzną (guzikową),
- całkowicie odmienna rola obydwu rąk w formowaniu dzieła muzycznego. Lewa ręka obciążona jest specyficznymi czynnościami, jak: tloczenie powietrza niezbędnego do wyprodukowania dźwięku

za pomocą miecha, kształtowanie dynamiki, artykulacji miechowej i miechowo-palcowej, frazowanie, oddychanie. W konsekwencji lewa ręka całkowicie odpowiada za kształt ekspresyjny utworu.

Aby uczeń mógł pokonać te złożone problemy, musi je najpierw wyodrębnić. Dlatego zadania czysto techniczne, np. zmiany miecha, tremolando miechowe, repetycja palcowa, stosowanie różnych artykulacji itd., powinny być ćwiczone najpierw na najprostszyc wprawkach skonstruowanych przez nauczyciela, później na wycinkach z różnych kompozycji, aż wreszcie z tekstem utworu obejmującego wspomniane komplikacje techniczne. Dobierając repertuar, starajmy się wybierać utwory posiadające także łatwo uchwytny walory artystyczne. Może to być muzyka o charakterze ilustracyjnym, programowym, oparta na folklorze itp. Wydaje się bowiem, że nawet przez skomplikowane problemy warsztatowe można swobodnie przebrnąć, gdy łatwo percypujemy muzykę. Kompozycja o nieco bardziej abstrakcyjnym obliczu może przysporzyć podwójnych kłopotów: w warstwie technicznej i muzycznej zarazem. Aby zaistniała muzyka, konieczne jest jednoczesne współdziałanie jej kilku elementów: melodii, harmonii i rytmu, później tempa i artykulacji, wreszcie dy-



namiki, kolorystyki itd. Świadomy nauczyciel musi znaleźć sposób na przepracowanie każdego elementu z osobna, aby później połączyć je w całość. Emocjonalne zaangażowanie ucznia (np. gdy utwór mu się podoba albo też jego treści czy techniki kompozytorskie wnoszą element zabawy itp.) w dużym stopniu skraca i ułatwia ostateczne przygotowanie utworu.

JAK ĆWICZYĆ W DOMU?

Niezwykle istotnym ogniwem każdej metodyki jest uczenie samodzielnej pracy, ponieważ każdy uczeń dużo więcej czasu spędza na ćwiczeniu w domu niż na graniu z nauczycielem w szkole. Warto zatem od czasu do czasu poświęcić na lekcji razem z uczniem, choćby kosztem wprowadzania nowego materiału i pokazać, w jaki sposób powinien samodzielnie pracować, aby jak najefektywniej przyswajając poszczególne umiejętności.

Z pomocą w codziennych ćwiczeniach mogą przyjść także coraz częściej wspomagające dydaktykę nowe technologie. W „Scali” z kwietnia 2015 roku dr Benedykt Ody pisze o nich w kontekście pracy chórmistrza. Nie ma tu miejsca na obszerniejsze przedstawienie tego zagadnienia, warto jednak podkreślić korzyści płynące z ich stosowania. Słuchanie nagrania utworu przed przystąpieniem do rozczytywania tekstu, rejestracja video lub audio w czasie lekcji lub samodzielnej pracy, cyfryzacja partytury¹, korzystanie z edytorów nut i symulacji komputerowych przygotowywanego utworu (np. odtwarzanie partii jednej ręki i granie drugiej) otwierają przed nauczycielem i uczniem inne niż dotychczas perspektywy w pracy dydaktycznej.

POWAŻNE DECYZJE

Głównym zadaniem kształcenia akordeonistów w szkole muzycznej II stopnia wydaje się wyposażenie ucznia w możliwie największy zasób technicznych środków wykonawczych. Trwają niekończące się dyskusje, czy ta faza edukacji powinna bardziej umuzykalniać, czy kształcić zawodowo. Na poziomie szkoły II stopnia – oprócz dalszego, konsekwentnego doskonalenia warsztatowego – ma miejsce również poznawanie specyficznego dla instrumentu repertuaru, charakteryzującego się nie tylko znacznymi trudnościami technicznymi, ale przede wszystkim nagromadzeniem walorów artystycznych.

W pracy z uczniem pojawia się nowy termin i cel zarazem: interpretacja. Pojawiają się też nowe zadania, np. oddanie charakterystycznych dla instrumentu cech brzmieniowych, treści muzycznych utworu, jego stylu i charakteru, świadome kształtowanie formy itd. Na tym etapie częściej uświadamiamy uczniowi cel nauczania, jakim jest przygotowanie do publicznego występu. W tej fazie wtańnienia artystycznego zapadają decyzje dotyczące przyszłości i dalszego, już profesjonalnego, kształcenia. Polska szkoła akordeonowa cieszy się uznaniem poza granicami naszego kraju. Mamy znakomitych nauczycieli i utalentowaną młodzież, zdobywającą laury na międzynarodowych konkursach. Powstaje wartościowa literatura. Biorąc jednak pod uwagę różnice w uzdolnieniach uczniów, należy pamiętać, że indywidualizacja procesu dydaktycznego powinna być jego cechą szczególną. Dlatego też granica pomiędzy nauczaniem na poziomie

I i II stopnia, w zależności od potencjału ucznia, może być płynna.

MUZYKA WSPÓŁCZESNA W ZASIĘGU UCZNIWA

W fortepianowej „Scali” z września 2014 roku dr Agnieszka Kopińska tłumaczy, dlaczego warto wprowadzać do zajęć dydaktycznych muzykę współczesną. W nauczaniu gry na akordeonie tzw. „muzyki współczesnej”² wprowadzać nie trzeba, przenika ona do repertuaru początkujących akordeonistów w sposób naturalny. Oryginalna literatura powstająca równoległe do rozwoju profesjonalnego kształcenia w zakresie gry na tym młodym instrumencie (lata 60.), związana jest często ze stylistyką i technikami kompozytorskimi XX wieku. Doskonałym tego przykładem są choćby nadzwyczaj wartościowe dla rozwoju młodego muzyka (zarówno pod względem warsztatowym, jak i artystycznym) cykle miniatur: *Trzy utwory* z 1963 roku (PWM, 1964) czy też *Mikroświatek* z 1967 roku (PWM, 1969) Bronisława Kazimierza Przybylskiego. Sam kompozytor w przedmowie do zbioru *Mikroświatek* pisze:

„(...) umiarkowanie współczesny język muzyczny, odznaczający się m.in. różnorodnością konstrukcji skal, ma na celu stopniowe wprowadzanie młodego adepta sztuki akordeonowej w świat współczesnych doznań estetyczno-brzmieniowych (...)”.

Przykłady akordeonowych kompozycji dydaktycznych wykorzystujących niekonwencjonalne środki wykonawcze i techniki można by mnożyć. W literaturze na ten instrument napotykamy także na utwory związane z najbardziej awangardowymi tendencjami, choć przeznaczone są one zazwyczaj do kształcenia w II stopniu i na uczelniach wyższych. Wśród ich autorów znajdujemy znaczące dla muzyki minionego stulecia osobowości, takie jak: Luciano Berio, Sofia Gubajdulina, Maurizio Kagel, Georg Katzer, Magnus Lindberg, Per Norgaard, Arne Nordheim. Z kompozytorów polskich wymienić można następujące postaci: Zbigniew Bargielski, Wojciech Blecharz, Edward Bogusławski, Wiesław Genciała, Andrzej Dobrowolski, Bogdan Dowlasz, Andrzej Hundziak, Zygmunt Krauze, Andrzej Krzanowski, Mikołaj Majkusiak, Michał Moc, Stanisław Moryto, Piotr Moss, Tadeusz Natanson, Zbigniew Penherki, Bronisław Kazimierz Przybylski, Bogusław Schaeffer, Zbigniew Wiszniewski, a także autor niniejszego tekstu. ■

¹ Polega to na zamianie na plik cyfrowy danych graficznych (np. jpg), hipertekstu (np. pdf), video (np. avi) MIDI, etc. W tej formie pliki można łatwo przesyłać oraz przeglądać na dowolnych urządzeniach multimedialnych (komputerach, tabletach, smartfonach, odtwarzaczach MP4 itp.).

² „Muzyka współczesna” czy też „muzyka naszych czasów” – to powszechnie przyjęte, choć bardzo nieprecyzyjne określenia, stosowane szczególnie w odniesieniu do twórczości muzycznej XXI w. chętnie czerpiącej z tradycji. Domyślnie chodzi o muzykę związaną ze stylistyką II poł. XX w., korzystającą np. z wyszukanych brzmień, awangardowych technik kompozytorskich itp.



FOT. ANNA OLAK

Co dziś gramy?

REPERTUAROWY REKONESANS

„JESZCZE DO NIEDAWNA SŁUŻYŁ ON DO WYGRYWANIA NIEWYBREDNYCH MELODII PRZEZ NIEDOU CZONYCH GRAJKÓW. DZIŚ PRZEBYWA W TOWARZYSTWIE NAJWYKWINTNIEJSZYCH INSTRUMENTÓW I PRZEMAWIA JĘZYKIEM ARTYSTYCZNYM NA RÓWNI ZE SKRZYPCAMI, FORTEPIANEM I FLETEM”.

M. Niziurski¹

Powstaje coraz więcej kompozycji oraz zespołów z akordeonem w obsadzie, w programach koncertów i festiwali coraz częściej gości polska muzyka akordeonowa.

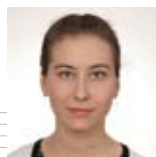
Tak na początku lat 90. kompozytor Mirosław Niżurski określił przemianę, jakiej uległy rola i znaczenie akordeonu w muzyce na przestrzeni XX wieku. Zaraz potem napisał swój pierwszy utwór z akordeonem (*Tryptyk barokowy* na akordeon i orkiestrę smyczkową, 1994). A później kolejny i kolejny. Na ten instrument, często wciąż niedoceniany, podobnie zapatrują się inni twórcy, wykonawcy czy organizatorzy wydarzeń artystycznych – powstaje coraz więcej kompozycji oraz zespołów z akordeonem w obsadzie, w programach koncertów i festiwali coraz częściej gości polska muzyka akordeonowa.

AKORDEON WCZORAJ I DZIŚ

Za przykład może posłużyć największe święto muzyki współczesnej w Polsce, jakie od ponad półwiecza niezmiennie stanowi Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Od lat regularnie pojawiają się tam różnorodne, zagraniczne i rodzime, barwy z akordeonowej palety. Podczas edycji w 2017 roku instrument ten został poddany szczególnej nobilitacji, biorąc udział w największej liczbie wydarzeń festiwalowych w historii. Pośród nich znalazł się chociażby koncert w całości poświęcony polskiej muzyce akordeonowej XX i XXI wieku².

Akordeon święcił triumfy również podczas ostatniej edycji jednej z najnowszych inicjatyw muzycznych w Polsce, II Festiwalu Muzyki Współczesnej Nowe Fale w Gdańsku, który odbył się w listopadzie ubiegłego roku. Wszystkie wykonane podczas festiwalowych wydarzeń kompozycje z akordeonem w obsadzie powstały po roku 2010, a w programie obok znanych twórców, tj. Krzysztofa Olczaka, Jerzego Mądrawskiego czy Łukasza Wośia, znalazły się także nowe nazwiska kompozytorów i studentów gdańskiej Akademii Muzycznej.

Również na pozostałych polskich imprezach, jak choćby podczas Poznańskiej Wiosny Muzycznej czy festiwalu *Musica Polonica Nova*, coraz częściej możemy usłyszeć kompozycje akordeonowe twórców młodego pokolenia. Fakt ten napawa dużym optymizmem i zwiastuje dalszy rozwój polskiej literatury akordeonowej. Świadczy o tym także inna inicjatywa, tym razem podkarpackiego



MAGDALENA PASTERNAK

Studentka teorii muzyki na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina oraz muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim, redaktorka „Glissanda”. Pisze i publikuje teksty o różnej tematyce muzycznej.

Sanoka, gdzie już od czternastu lat organizowany jest Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski ukierunkowany na solową i kameralną twórczość z udziałem akordeonu. Niesie on za sobą podwójną korzyść – dla kompozytorów stanowi znakomitą okazję do prezentacji własnego dorobku, dla nauczycieli akordeonu stwarza zaś możliwość włączenia nowych utworów do kanonu nauczania³. I tak, twórczość wielu sanockich laureatów wpisała się już na stałe w repertuar uczestników licznych konkursów akordeonowych. Pośród tych kompozytorów można wymienić choćby Macieja Zimkę, Krzysztofa Naklickiego, Barbarę Kaszubę czy Pawła Łukowca.

O tym, jak duży jest wkład współczesnej twórczości polskiej w rozwój muzyki akordeonowej i samego instrumentu, może świadczyć również ogromna liczba konkursów i festiwali akordeonowych o randze ogólnopolskiej i międzynarodowej, na których obowiązkowo grane są utwory polskich kompozytorów. Należą do nich:

- Międzynarodowy Festiwal Muzyki Akordeonowej w Przemyślu,
- Mławski Festiwal Muzyki Akordeonowej „Od solisty do orkiestry”,
- Gorlickie Konfrontacje Akordeonowe,
- Międzynarodowe Spotkania Akordeonowe w Sanoku,
- Konkurs Akordeonowy im. A. Krzanowskiego podczas festiwalu „Alkagran” w Czechowicach-Dziedzicach,
- Konkurs Muzyki XX i XXI wieku dla Młodych Wykonawców w Radziejowicach,
- Festiwal Muzyki Akordeonowej „Musica Espressiva” im. prof. Jerzego Jurka w Sochaczewie,
- Ogólnopolski Konkurs Akordeonowy Szkół Muzycznych w Słupcy,
- Ogólnopolski Festiwal Akordeonowych Zespołów Kameralnych w Stalowej Woli,
- Ogólnopolski Festiwal Akordeonowy im. M. Niziurskiego w Kielcach.

Jednak do czego dziś sięgnąć, by wychować najmłodszych entuzjastów akordeonu na przyszłych konkursowiczów, wirtuozów, a może i kompozytorów?

„STARA NOWA SZKOŁA”

Polska edukacja akordeonowa sięga czasów powojennych, kiedy to w 1945 roku otwarto klasy akordeonowe w szkołach muzycznych I stopnia. Niedługo potem powstały pierwsze zbiory pedagogiczne (1952–1953), a kilka lat później słynna *Szkoła miechowania i artykułacji* (1961) autorstwa ojca polskiej akordeonistyki, Włodzimierza Lecha Puchnowskiego. W następnych latach wydane zostały kolejne pozycje pedagogiczne – Witolda Kulpowicza, Jerzego Orzechowskiego, Józefa Powroźniaka, Józefa Fedyczkowskiego i Mieczysława Chudoby. Przez długie lata gościły one w polskich szkołach i – nie ujmując ich wartości – w mniej rozwiniętych ośrodkach goszczą do dziś. Zbiory te były tworzone w okresie, kiedy w polskich klasach królował akordeon standardowy. Mimo że w obowiązujących do niedawna programach nauczania z lat 1972 i 1976 wspomniano o chęci stopniowego wprowadzania do szkół instrumen-

tu z manuałem melodycznym, do lat 70. powstało niewiele polskich utworów szerzej rozwijających możliwości lewej ręki. Pozostawało jedynie przenoszenie partii dykantowej na barytony.

Dopiero na przełomie lat 80. i 90. XX wieku rozpoczął się proces stopniowego odświeżania repertuaru dydaktycznego dla uczniów szkół I stopnia. Znaczącą rolę odegrała wówczas twórczość Bogdana Dowlasza, Krzysztofa Olczaka, Bronisława Kazimierza Przybylskiego, Łukasza Wosia oraz Andrzeja i Grażyny Krzanowskich. Przełomem w nauczaniu gry na akordeonie była i wciąż pozostaje działalność pedagogiczna i kompozytorska Bogdana Dowlasza. Takie kompozycje jak *Zbiór utworów pedagogicznych*, suita *Trzy tańce polskie, Tańce robotów, Mało nas, Scherzino, Bajki na dobranoc* czy *Ballada* do dziś stanowią znakomitą literaturę pedagogiczną dla najmłodszych adeptów tego instrumentu.

W ostatnich latach duże znaczenie ma też działalność Jerzego Mądrowskiego i Krzysztofa Olczaka. Mądrowski w 2001 roku opracował zbiór *Utwory pedagogiczne i koncertowe*, w którym umieścił zróżnicowane pod względem trudności kompozycje m.in. Mirosława Niziurskiego, Marcina Bortnowskiego czy Andrzeja Tuchowskiego. Najnowszy zaś wkład Mądrowskiego w pedagogikę akordeonową to wydane w 2016 roku *Utwory pedagogiczne* oraz w roku bieżącym – *Przybornik pierwszoklasistki Mai A.* Krzysztof Olczak z kolei dla początkujących instrumentalistów napisał *Rząpielnik czyli szkicownik z Pomorza* – krótkie utwory oparte na sześciu prostych melodiach ludowych i zawierające wiele elementów sonorystycznych, które łagodnie wprowadzają ucznia w świat muzyki współczesnej.

W dzisiejszej pedagogice akordeonowej ważną postacią jest również Krzysztof Naklicki, autor takich pozycji jak m.in. *Tocata, Album kaszubski, Utwory pedagogiczne*, a także wielu drobnych utworów na akordeonowe zespoły kameralne i orkiestry dziecięce, pisanych zwykle na potrzeby Kaszubskich Warsztatów Akordeonowych w Wejherowie, które w roku ubiegłym odbyły się po raz dwudziesty. Miejmy więc nadzieję, że to przetarcie szlaków zachęci do działalności pedagogicznej również innych twórców i powstaną kolejne przyborniki, abecadła i elementarze na miarę XXI wieku i dzisiejszych instrumentów.

CO DALEJ?

W walce z różnorodnymi trudnościami technicznymi najlepszą broń zawsze stanowią etudy. Jeszcze do niedawna w tym celu trzeba było albo sięgnąć po literaturę zagraniczną (głównie wydawnictw niemieckich i rosyjskich), ewentualnie polską sprzed paru dobrych lat, albo wesprzeć się repertuarem fortepianowym (Carl Czerny, Janina Garścia, Stanisława Raube). Polscy kompozytorzy zaczęli jednak zapełniać tę lukę dość szybko, tworząc utwory zarówno o charakterze czysto technicznym, jak i rozwijające stronę wyrazową, czasem też zawierające w sobie jakąś domieszkę oryginalności w postaci ciekawych układów rytmicznych czy nietypowych, współczesnych współbrzmień przygotowujących młodzież do wykonywania muzyki najnowszej.

I tak, ze względnie świeżych pozycji największą popularnością w szkole I stopnia cieszą się *Etudy folklorystyczne*

Akordeon to „niewyeksplloatowany pokład barw, jakby organy, instrument dęty, może śpiewać prawie jak skrzypce i w ogóle upodobnić się do każdego instrumentu – zwłaszcza w kameralistyce może być wszystkim”.

ne Grzegorza Borsuka, *Pogodne etudy* Mieczysława Hlonda w opracowaniu Joachima Pichury, *Etudy na akordeon* Jacka Gąsiora i *Trzy etudy* Krzysztofa Olczaka. Nieco starsi adepci akordeonu mogą sięgnąć po ciekawy zbiór wzbogaconych o rozrywkowe rytmy i brzmienia *Pięciu etud jazzujących* Zbigniewa Kalemba, *Etudy dla młodzieży* Krzysztofa Naklickiego czy ilustracyjne *Etudy-obrazki* Mirosława Niziurskiego. Niezwykle atrakcyjny jest też zbiór *Sześciu etud* młodej kompozytorki Barbary Kaszuby, w których instrumentalista może się zmierzyć z elementami współczesnego zapisu i harmonii. Jest więc na czym ćwiczyć.

WIELOBARWNOŚĆ AKORDEONU

Kiedy wykona się już odpowiednią liczbę wprawek, można zabrać się za repertuar nieco bardziej zaawansowany, a przy tym bardziej „współczesny”. Jak najwcześniej bowiem powinno się oswajać młodych muzyków z różnymi nowymi technikami wydobycia dźwięku, które stają się coraz ważniejsze zarówno w repertuarze solowym, jak i zespołowym. W tym ostatnim zresztą akordeon odnajduje się znakomicie i – jak stwierdził Zbigniew Koźlik – jest to „niewyeksplloatowany pokład barw, jakby organy, instrument dęty, może śpiewać prawie jak skrzypce i w ogóle upodobnić się do każdego instrumentu – zwłaszcza w kameralistyce może być wszystkim”⁴. Ale od czego zacząć przygotowywanie przyszłego akordeonisty kameralisty?

Tutaj znów przydatne będą najnowsze pozycje rodzime – dwa zbiory kieleckie autorstwa Jerzego Mądrowskiego: *Solo i w duecie* oraz *Duety i tria*. Pomocna może być również związana ze środowiskiem gdańskim publikacja *Młody kameralista* (red. Tadeusz Dix), w której także znajdziemy kompozycje z udziałem akordeonu, m.in. Krzysztofa Olczaka (*Maestoso mesto* na kwintet akordeonowy) i Piotra Jędrzejczyka (*Gra* na gitarę i akordeon). Następnie można eksplorować do woli tereny akordeonowej kameralistyki, gdyż jest to obszar niezwykle bogaty w kompozycje o różnych poziomach trudności, obsadzie (jednorodnej i niejednorodnej) oraz charakterze. Dobrym sposobem na poszerzenie horyzontów nieco starszego już ucznia o nowe elementy zapisu i brzmienia może się okazać *Muzyka czasu i przestrzeni* na akordeon, flet i wiolonczelę Jerzego Mądrowskiego. Na uwagę zasługuje też bogata twórczość kameralna Macieja Zimki i Barbary Kaszuby, a także utwory Pawła Łukowca, Michała Moca, Pawła Kruczkiewicza czy Mateusza Zastawnego.

MŁODZI MŁODYM

Naturalnie najwięcej kompozycji powstających w środowiskach akademickich to utwory o znacznym stopniu zaawansowania, pisane dla kolegów studentów i zaprzyjaźnionych wirtuozów. Jednak przy dzisiejszym tempie pracy i zdolności niektórych wychowanków szkół muzycznych może się okazać, że i te kompozycje będą możliwe do wykonania jeszcze w okresie szkolnym. Dlatego warto poznać choć kilka nazwisk kompozytorów najmłodszych, również studentów, którzy w swojej twórczości sięgają często po bogactwo akordeonowego brzmienia.

Niektórzy z nich to: Remigiusz Bonk (*Humoreska; Etiudy koncertowe* na skrzypce i akordeon), Rafał Janiak (*Sonata awakening – movement – cogitation* na akordeon solo, *Afterhours of muteness* na akordeon i wiolonczelę), Grzegorz Jurczyk (*Refleksja bajkowa* na akordeon, klarnet i wiolonczelę), Andrzej Karalów (*Sonata; will-o'-the-wisp* na akordeon solo, *Nocturno* na skrzypce i akordeon), Grzegorz Łapiński (*Constellation* na dwa akordeony), Mikołaj Majkusiak (*Rhythmes of doubts* na akordeon i wiolonczelę), Aleksander Nowak (*Satin* na wiolonczelę i akordeon, *Square Angelis* na akordeon solo), Dariusz Przybylski (*Discours* na wiolonczelę i akordeon, *Red on Maroon. Hommage à Mark Rothko* na akordeon i fortepian), Żaneta Rydzewska (*Der verlorene Berg; SynEsthESiA* na akordeon solo, *Am Scheideweg* na akordeon i klawesyn), Przemysław Scheller (*Panopticum* na harfę, wiolonczelę i akordeon), Przemysław Szczotka (*Capelle* na akordeon i perkusję), Piotr Tabakiernik (*Śleg* na wiolonczelę i akordeon), Ignacy Zalewski (*Nawie* na dwa akordeony, *Teraz!* na saksofon i akordeon).

Mam nadzieję, że nikogo nie wystraszy mnogość informacji na zakończenie. Świadczy ona jedynie o tym, że dyskusja na temat akordeonu jest niezwykle żywa zarówno wśród starszych, jak i młodszych twórców. Trudno w jednym tekście opisać dogłębnie różnorodne aspekty polskiej pedagogiki akordeonowej, jej przedstawicieli i ich dzieła. Liczba twórców i nowych kompozycji stale się powiększa, pozostaje więc tylko podsumować: „szukajcie, a znajdziecie”. Literatura akordeonowa jest niezgłębiona. ■

¹ Cyt. za: J. Mądrowski, *Twórczość kompozytorska Mirosława Niziurskiego na akordeon w latach 1994–2002*, [w:] *Akordeon u progu XXI wieku*, red. J. Pichura, Częstochowa 2003, s. 39.

² Koncert pt. „Polska Muzyka Akordeonowa XX i XXI wieku” organizowany przez Austriackie Forum Kultury 23.09.2017 r., <http://www.warszawskajesien.art.pl/wj2017/program-i-bilety-2017/program> [dostęp: 04.08.2017].

³ Nagrodzone w konkursie kompozycje są następnie wykonywane podczas Międzynarodowych Spotkań Akordeonowych w Sanoku.

⁴ Z. Koźlik, *Środki wyrazu a problemy wykonawcze w twórczości akordeonowej Zbigniewa Bargielskiego*, [w:] *Z badań nad praktyką wykonawczą i problematyką pedagogiki muzycznej*, „Zeszyty Naukowe Filii AMFC” nr 4 (2004), s. 69.

AKORDEON, BANDONEON *i magia tanga*



„Tango odkrywa się krok po kroku — to nie my, lecz ono nas wybiera. Czasami, przez chwilę trwającą nie dłużej niż mgnienie oka, pozwala nam dostrzec, czym jest naprawdę, ale później znów znika za zasłoną tajemnicy. Podczas tanga dzieją się w duszy człowieka rzeczy zgoła niepojęte”.

Ruben Sotero



MARIANNA DĄBEK

Akordeonistka, dziennikarka, tancerka tanga argentyńskiego i tango DJ. Publikuje artykuły w prasie muzycznej, współpracuje z Polskim Radiem. Koncertuje z zespołem Palabra de Musica Fuerte. Od 2010 roku prowadzi Milongę oraz Lekcje Tango w Piwnicy pod Baranami.

KORZENIE

Trudno jednoznacznie określić, kiedy narodziło się tango argentyńskie. Powstawało stopniowo, w narastającym tyglu kultur, wśród imigrantów napływających do Ameryki Południowej. Styl tańczenia zbliżony do dzisiejszego ukształtował się na przełomie XIX i XX wieku w Montevideo i Buenos Aires, a największy wpływ na muzyczną i wizualną stronę tanga miały kultury afrykańska i hiszpańska. Perkusyjne *candombe*, wywodzące się ze stylistyki tańca, śpiewu oraz gry na bębnach afrykańskich plemion Bantu, połączyły się z elementami hiszpańskiej habanery i flamenco. W ten sposób powstała np. *milonga* – jeden ze stylów tanga argentyńskiego. Duże znaczenie miała także kultura niemiecka: to niemieccy przybysze przywieźli do Argentyny duszę i symbol tanga, jego najważniejszy instrument – bandoneon.

NIEKOŃCZĄCA SIĘ IMPROWIZACJA

Początkowo tango tańczono w domach publicznych i kawiarniach, często w mrozącej krew w żyłach atmosferze, gdzie zdarzały się bójki, a nawet morderstwa. Dziś tańczymy w bezpiecznych warunkach, w pięknych wnętrzach, a także na wolnym powietrzu. W Krakowie tango można zatańczyć m.in. w Piwnicy pod Baranami (Milonga Pod Baranami), a letnie milongi plenerowe odbywają się na placu Cricoteki.

Co jest w tangu najbardziej charakterystyczne? Niekończąca się improwizacja. Tango argentyńskie nie jest układem choreograficznym. Partnerka nie wie, co się wydarzy, dlatego musi odczytać zamił partnera i podążać za jego prowadzeniem przez cały czas trwania utworu. Niezwykle ważnym elementem tangowej drogi jest uczestnictwo w milongach – spotkaniach tanecznych utrzymanych w argentyńskiej tradycji, podczas których tańczy się z różnymi partnerami/partnerkami do muzyki przygotowanej specjalnie na tę okazję.

Na parkietach obecne są również inne, pochodne style, m.in. tango-vals (tango tańczone w rytmie walca) oraz milongi¹. Technika taneczna milong bliska jest zasadom obowiązującym w tangu, jednak – ze względu na drobniejsze wartości rytmiczne i szybsze tempo – kroki stają się krótsze, a partnerka ma za zadanie błyskawicznie wyczuć intencję partnera. W II połowie XX wieku wraz z muzyką Astora Piazzolli narodził się obecnie bardzo popularny, nowy styl tańczenia tanga – *tango nuevo*. Wyróżnia się on przede wszystkim różnorodnością



skomplikowanych figur oraz wyraźnymi wpływami innych tańców.

Dla Argentyńczyków najważniejszą postacią ich narodowego tańca był, jest i zawsze będzie Carlos Gardel: bożyszcze tłumów, niezapomniany śpiewak tanga (baryton), kompozytor, aktor, postać tragiczna (zginął w katastrofie lotniczej w Kolumbii w 1935 roku).

DUSZA I SYMBOL

W połowie XIX wieku Heinrich Band (1821–1860), niemiecki nauczyciel muzyki i kapelmistrz, zbudował instrument bazujący na diatonicznej concertinie i od swojego nazwiska nadał mu nazwę *bandoneon*. Początkowo wynalazek służył m.in. do akompaniowania podczas liturgii kościelnej (pełnił także funkcję przenośnych organów podczas ceremonii pogrzebowych) oraz do wykonywania popularnych melodii. Gdy nadeszła fala emigracji niemieckiej, stał się nieodłącznym towarzyszem podróżujących do Argentyny, Brazylii i Urugwaju. W ten sposób dotarł do Buenos Aires. W 1864 roku Alfred Arnold rozpoczął komercyjną produkcję bandoneonów na dużą skalę, wprowadził także typ „AA”, na którym grał później Astor Piazzolla.

Opanowanie gry na bandoneonie jest niezwykle trudne. Sam Piazzolla mawiał, że trzeba być szalonym, by na nim grać. Podczas rozbudowywania skali instrumentu dodawano nowe dźwięki, nie dbając o to, by stworzyć logiczny system. Dlatego też na pierwszy rzut oka instrument sprawia wrażenie iście zwariowanego. Wprawdzie w Europie w 1926 roku powstał jego wariant chromatyczny (łatwiejszy do opanowania), jednak Argentyńczycy nie zaakceptowali go. Najważniejszym instrumentem tanga wciąż pozostaje bandoneon diatoniczny, najlepiej typu „AA”.

Zespół grający tradycyjne tango argentyńskie to tzw. *orquesta típica*, składająca się z sekcji smyczkowej (skrzypiec, altówki i wiolonczeli), sekcji bandoneonów (co najmniej trzech) oraz sekcji rytmicznej (fortepianu i kontrabas). Takie zespoły koncertowały w Buenos Aires w czasie tzw. Złotej Ery Tanga, czyli około 1935–1955. Najsłynniejsze orkiestry prowadzili wówczas Francisco Canaro, Alfredo de Angelis, Juan D’Arienzo, Julio de Caro czy Rodolfo Biagi. Wiele osób wciąż tańczy do nagrań wspomnianych zespołów. Po takie płyty sięgam również ja, ilekroć przygotowuję moją cykliczną milongę w Piwnicy pod Baranami.

RADOŚĆ I SMUTEK

Bandoneon bywa nazywany argentyńskim akordeonem, jednak tak naprawdę bardzo wiele różni go od akordeonu koncertowego, którym obecnie dysponujemy. W obydwu instrumentach źródło dźwięku stanowi stroik przelotowy, ich charakterystyczną cechą wspólną jest również miech. Jakie są różnice? Bandoneon jest mniejszy i lżejszy, nie znajdziemy w nim również „gotowych” akordów, a jedynie pojedyncze dźwięki. Prawdziwy, tangowy bandoneon to instrument diatoniczny, co oznacza, że na każdy guzik przypadają dwa dźwięki, w zależności od tego, czy otwieramy, czy zamykamy miech.

„Akordeon ma ostry dźwięk. To radosny instrument. Natomiast bandoneon ma dźwięk aksamitny, religijny. Powstał, by grać smutną muzykę” – powiedział w 1988 roku Astor Piazzolla. Nie można nie przyznać mu racji. Faktycznie, pod względem kolorystycznym to dwa różne

W Argentynie i w każdym miejscu na świecie, gdzie się tańczy i gra tango, muzycy traktują występ na żywo jako przywilej, a grono tancerzy otacza ich szczególnym szacunkiem.

instrumenty. Oczywiście niejednokrotnie próbowano naśladować brzmienie bandoneonu za pomocą akordeonu, poprzez zmienianie odpowiedniego rejestru i stosowanie podobnej artykulacji. Jednak różnice w konstrukcji i materiałach użytych do budowy tych dwóch instrumentów są tak znaczne, że mimo przynależności do tej samej rodziny, grając na akordeonie, nie udaje się całkowicie oddać brzmienia bandoneonu. Nie bacząc na różnice, wielu akordeonistów wykonuje dzieła zarówno z kręgu tanga tradycyjnego, jak i utwory Astora Piazzolli.

„CHCIAŁBYM UMRZEĆ, GRAJĄC NA BANDONEONIE”

W II połowie XX wieku na kartach historii tanga zapisał się kolejny ważny twórca – Astor Piazzolla (1921–1992). Genialny bandoneonista, kompozytor i aranżer, autor utworów solowych, kameralnych, orkiestrowych, muzyki teatralnej, baletowej i filmowej, rewolucjonista i eksperymentator, człowiek o wielkiej życiowej energii i pasji tworzenia. Piazzolla przelamał obowiązującą tradycję tanga klasycznego i stał się prekursorem nowego gatunku – wspomnianego już tango nuevo, w którym połączył brzmienie bandoneonu m.in. z jazzem, muzyką współczesną i elektroniczną. „Chciałbym umrzeć, grając na bandoneonie” – zwykł mawiać. To właśnie ten instrument był jego miłością, atrybutem, narzędziem pracy i całym życiem: „Czasami wydaje mi się, że jest moim psychoanalizykiem, zaczynam grać i wyrzucam z siebie wszystko” – przyznawał. Jego dzieło i historia wciąż pozostają żywe i wywołują gorące dyskusje w kręgach miłośników tanga, jazzu oraz muzyki poważnej. Mimo że twórczość Piazzolli przetrwała i zyskała międzynarodowe uznanie, wielu Argentyńczyków do tej pory nie potrafi mu wybaczyć wprowadzenia do tanga zupełnie nowej stylistyki.

MAGIA TAŃCA I MUZYKI

Niezwykle frapującym aspektem historii tanga są techniki wykonawcze wykorzystywane przez poszczególne orkiestry i zespoły grające tradycyjne tango argentyńskie. Orquestas típicas (z bandoneonami, skrzypcami, fortepianem, kontrabasem i innymi instrumentami) nie mają wiele wspólnego z tzw. akademickimi technikami gry. Wiąże się to bezpośrednio z charakterem i przeznaczeniem muzyki



wykonywanej przez taki zespół. W tym wypadku jest to muzyka grana dla tancerzy na żywo (lub odtwarzana z playlisty). Należy jednak podkreślić, że granie do tańca nie stanowi dla muzyków zespołu tangowego plany na honorze. Wręcz przeciwnie. W Argentynie i w każdym miejscu na świecie, gdzie się tańczy i gra tango, muzycy traktują występ na żywo jako przywilej, a grono tancerzy otacza ich szczególnym szacunkiem.

Czym zatem różni się styl grania tangowego od tzw. akademickiego? Każda argentyńska orquesta típica brzmi inaczej, posiada swój własny charakter i koloryt. Najbardziej indywidualną cechą jest sposób akcentowania i traktowania frazy muzycznej. Akcenty bywają mocne, bardzo zróżnicowane. Instrumenty smyczkowe brzmią czasem niezwykle ostro i szorstko, a podczas krótkich solówek – namiętnie i uwodzicielsko. Fraza bywa pokawalkowana, jednak wszystkie elementy układają się w logiczną całość. Zwolnień bywa niewiele, by nie zmylić tancerzy, choć zdarzają się tanga, które zaskakują nieoczywistością.

Brzmienie bandoneonu cechuje melancholia i nostalgia, ale bywa ono również natarczywe, przepelnione pikanterią, dzikością, drapieżnością. Przy obsadzie złożonej z kilku bandoneonów fragmenty mocno akcentowane robią niesamowite wrażenie, szczególnie gdy bezpośrednio po nich następuje ciąg pauz.

Taki niegrzeczny styl gry różni się znacznie od wykonawstwa akademickiego, gdzie szczególny nacisk położony jest na piękno frazy, jej śpiewność i ciągłość. Jednak tradycyjne tango argentyńskie to gatunek muzyczny, który wymaga po prostu innych technik, by w pełni oddać jego muzyczną ideę. Tyle o tangu tradycyjnym. A co z nowym?

Tańczyć do muzyki Astora Piazzolli, tak różnorodnej i noszącej ślady wielu muzycznych inspiracji, to prawdziwe wyzwanie. Niektórym parom jednak ta sztuka udaje się znakomicie. Grając tango wraz z moim zespołem Palabra de Musica Fuerte, czuję się fantastycznie. Wykonujemy je zarówno dla profesjonalnych tancerzy, tzw. *tangueros*, jak i publiczności zgromadzonej na koncercie. Jednak podczas milongi zbliżam swoją technikę gry akordeonowej do stylistyki bandoneonu w orquestas típicas, starając się osiągnąć jak najlepsze porozumienie z tancerzami. Kiedy gram kompozycje Piazzolli, pozwalam sobie na więcej swobody. Występ podczas milongi to doznanie niezwykle silne pod względem artystycznym. Tańczę tango od dziesięciu lat, gram od dwudziestu i muszę stwierdzić, że stanowi ono dla mnie ciągle wyzwanie zarówno pod względem tanecznym, jak i muzycznym. To nieustanny rozwój i niekończąca się przygoda.

¹ Milonga – taniec, gatunek muzyczny, wieczór taneczny ze specjalnie przygotowaną muzyką tangową. W środowiskach tangowych używa się tego terminu wymiennie i odczytuje jego znaczenie w zależności od kontekstu – np. „idziemy na milongę” (idziemy potańczyć na tanecznej imprezie argentyńskiej), „tańczymy milongę” (tańczymy milongę jako taniec), „gramy milongę” (gramy milongę jako muzycy w zespole tangowym).



OKIEM PEDAGOGA

SUBIEKTYWNIE

Przemysław Wojciechowski



ZABAWY DZIECIĘCE GRAŻYNA KRZANOWSKA

Zabawy dziecięce Grażyny Krzanowskiej (PWM, 1983) to zbiór dziewięciu solowych miniatur dla akordeonistów ze szkół muzycznych I stopnia. Charakterystyczne dla języka muzycznego kompozytorki są: atonalność, częste zmiany metrum, zróżnicowana artykulacja i starannie przemyślana dynamika. Utwory o różnych poziomach trudności okazują się ćwiczeniami na konkretne problemy wykonawcze np. granie dłuższych fraz legato, koordynację rąk w grze naprzemiennej, grę klastrami. Trudności techniczne pozostają jednak w cieniu świetnie zaplanowanych narracji muzycznych, wymagających od młodego wykonawcy wrażliwości na wszelkie niuanse brzmieniowe, a prawidłowo zaznaczone zmiany miecha i rejestrow ułatwiają uczniom samodzielną pracę nad utworem. Miniatury można wykonywać zarówno na akordeonie z manuałem melodycznym lewej ręki, jak i na instrumentach pozbawionych mechanizmu konwertera.

Pierwsza miniatura – *Deszczowy poranek* – nie powinna sprawić większych problemów nawet drugoklasistom, podczas gdy *Fantazje dziecięce*, zaskakujące nieprzewidywalnością i tajemniczością, mogą stanowić pewne wyzwanie także dla akordeonistów kończących podstawową edukację muzyczną. *Pierwszy tornister* jest bardzo udanym opracowaniem dziecięcej piosenki *Ćwierkają wróbelki od samego rana*. Materiał muzyczny *Bajki* został przedstawiony dysonansowo (przeważają interwały sekundowe). Cechą wspólną wielu miniatur jest zmienne metrum, czytelnie oznaczone nad pięciolinią. Jak przystało na pozycję dla najmłodszych, z myślą o akordeonie klawiszowym zaznaczono również sugerowane aplikatury.

Bardzo sugestywne tytuły (np. *Gonitwa dookoła stołu*, *Domino*, *Niesforne wrotki*) skutecznie pobudzają dziecięcą wyobraźnię i sprawiają, że uczniowie intuicyjnie interpretują materiał muzyczny. Taki rodzaj programowo-

ści w muzyce sprzyja eksperymentowaniu z dźwiękiem. Uczniowie starają się bowiem jak najlepiej oddać atmosferę i emocjonalność danej sceny. Publikację uzupełniają kolorowe ilustracje (autorstwa Aleksandry Kanior), dzięki czemu chętnie sięgną po nią również młodsze dzieci. Wydanie z 1983 roku zostało przygotowane w trzech językach: polskim, angielskim i niemieckim.

Dziecięce zabawy Grażyny Krzanowskiej mogą być dla młodych adeptów akordeonistyki fantastycznym początkiem przygody z muzyką współczesną. W pracy pedagogicznej warto jak najwcześniej sięgać po taki repertuar i zapoznawać dzieci z muzyką oryginalnie skomponowaną na akordeon.



DANCE MUSIC FOR ACCORDION. SEVEN ORIGINAL SOLO PIECES SZABOLCS SZÁSZ

Dance Music for Accordion (Editio Musica Budapest, 2014) stanowi ciekawą kolekcję tańców oryginalnie skomponowanych na akordeon – znajdziemy tam polkę, walca, tango, fokstrotę, swing i bossa novę. Autorem publikacji jest węgierski akordeonista i pedagog Szabolcs Szász, który poza muzyką klasyczną działa również na polu muzyki popularnej i jazzowej. Publikacja została wydana w językach angielskim, niemieckim i węgierskim.

Kompozytor w przedmowie przedstawił dwie główne idee zbioru – pedagogiczną (utwory powstały w oparciu o najpopularniejsze akompaniamenty lewej ręki, mające wskazywać właściwe sposoby harmonizowania melodii, łączenia akordów i pracy nad dźwiękiem) i artystyczną (każdy z nich może być włączony do repertuaru koncertowego). Kompozycje te można z powodzeniem wykonać na akordeonie z tradycyjnym manuałem basowo-akordowym lewej ręki.

Publikację otwiera *Behände Finger* – utrzymana w szybkim tempie polka z wariacjami, w której prosty temat zostaje poddany kilku przekształceniom i stopniowo zmienia swój oryginalny charakter. Kolejny utwór – *Traumwalzer* – to nieco sentymentalny, odrobinę monotony trzyczęściowy walc. Trzecia kompozycja jest utrzymana w rytmie tanga (w akompaniamencie lewej ręki pojawiają się trzy najbardziej charakterystyczne dla gatunku schematy rytmiczne)

i może być dobrym ćwiczeniem gry akordowej przy jednoczesnym prowadzeniu melodii w najwyższym głosie prawej ręki. *Bolondos melódiák* to pogodny i wymagający biegłości technicznej folkstrot ze swingowaną częścią wolną w środku. Natomiast jazzowy *Waltz for Lili* to ciekawa kompozycja oparta na rozbudowanym schemacie harmonicznym, będącym dobrym punktem wyjścia do nauki improwizacji. W przedostatnim utworze – *The smile on your face* – autor po przedstawieniu kilkuczęściowej formy z powracającym, synkopowanym tematem, rozpiął jedną z możliwych improwizacji. Publikację zamyka *Bossa relax* – przyjemna bossa nova, która znakomicie sprawdzi się jako etiuda na niezależność rytmiczną i artykulacyjną obu rąk.

Na stronie internetowej wydawnictwa można bezpłatnie posłuchać każdego ze wspomnianych utworów w wykonaniu samego Szabolcsa Szásza. Choć nagrania te nie są w pełni tożsame z materiałami nutowymi (akordeonista często improwizuje), stanowią źródło inspiracji i motywują do pracy nad utworem. Wydanie niestety nie ustrzegło się paru drobnych błędów (pominięty znak chromatyczny czy niekonsekwentna notacja rejestrow). *Dance Music for Accordion* Szabolcsa Szásza może być interesującą pozycją zarówno dla bardziej zaawansowanych akordeonistów, którzy lubią grać muzykę popularną i rozrywkową, jak i dla uczniów średniej szkoły muzycznej.

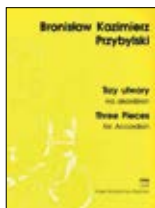


**I KSIĘGA NA AKORDEON
KONCERTOWY**
ANDRZEJ KRZANOWSKI

I Księga na akordeon (PWN, 1978 i 1982) Andrzeja Krzanowskiego zawiera sześć kompozycji na akordeon koncertowy z manuałem melodycznym, skomponowanych w latach 1970–1975, kiedy Krzanowski studiował w Katowickiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Są wśród nich zarówno utwory wirtuozowskie, mocno eksplorujące możliwości kolorystyczne instrumentu (m.in. *Sonata* i *Fuga-fantazja nr 2*), jak i prostsze, mniejsze formy muzyczne m.in. preludium i kanon. Materiał muzyczny *Studium II* i *Studium III* koncentruje się wokół poszukiwań nowych sposobów gry na akordeonie. Andrzej Krzanowski w swojej muzyce potrafił umiejętnie łączyć nowoczesne, oryginalne środki wykonawcze z romantyczną ekspresją. Chętnie nawiązywał przy tym do osiągnięć innych, uznanych kompozytorów. Utwory Krzanowskiego wymagają od instrumentalisty dużych umiejętności, najczęściej więc wykonują je studenci uczelni artystycznych lub uczniowie ostatnich klas szkół muzycznych II stopnia. Zebrane w *I Księdze na akordeon* kompozycje są niezwykle cenną pozycją w historii polskiej literatury muzycznej. Krzanowski samodzielnie prawykonał każdy z sześciu utworów ze zbioru. Dziś niewiele jest akordeonistów, którzy nie zetknęliby się na którymś etapie swojej drogi twórczej z muzyką Andrzeja Krzanowskiego. A spotykać się z nią zdecydowanie warto.



Krzysztof Olczak



TRZY UTWORY NA AKORDEON
BRONISŁAW KAZIMIERZ
PRZYBYLSKI

Trzy utwory (1963) na akordeon solo Bronisława Kazimierza Przybylskiego (I wydanie: PWM, 1964) to klasyka akordeonowa, która do dzisiaj nie straciła na aktualności. Zbiór ten – stopniem trudności odpowiadający poziomowi szkoły muzycznej I stopnia – z pewnością znany jest wielu pokoleniom akordeonistów. Stanowi znakomity materiał dydaktyczny, a ze względu na swoje walory artystyczne, także doskonały repertuar dla młodego muzyka rozpoczynającego życie koncertowe. W *Trzech utworach* znajdujemy m.in. specyficzne dla instrumentu techniki wykonawcze, jak tremolando miechowe (*Scherzo*), ujmującą melodykę i ciekawą harmonię (*Adagio*), elementy wirtuozowskie (*Rondo*).

Ponadto innowacyjne jak na 1963 rok wydaje się wprowadzenie przez kompozytora w drugiej części zbioru tzw. basów barytonowych, czyli manuału melodycznego, który stanowił wówczas nowinkę techniczną w budowie akordeonu. Choć Przybylski zrobił to w sposób nieco mechaniczny – system dla manuału melodycznego jest kopią partii manuału standardowego i z tego powodu w *Adagio* partię lewej ręki powinno się realizować na manuale basowo-akordowym – to jednak rozwijał ten pomysł w swoich kolejnych kompozycjach.

Ten niezwykle wartościowy zbiór szczęśliwie doczekał się drugiego wydania (PWM, 1999). Mimo że wznowienie nie do końca rozwiązuje problem użycia manuału melodycznego oraz nie uwzględnia aplikatury prawej ręki dla innych niż klawiatura fortepianowa systemów, gorąco rekomenduję włączenie *Trzech utworów* Przybylskiego do repertuaru młodych akordeonistów.



SONATA NA AKORDEON
MACIEJ ZIELIŃSKI

Sonata na akordeon solo Macieja Zielińskiego (PWM, 1997) została napisana w 1993 roku z myślą o konkretnym wykonawcy. Jest nim warszawski akordeonista

Robert Kuśmierski, który dokonał także prawykonania utworu wkrótce po jego skomponowaniu. Różnorodny walory *Sonaty* sprawiły, że została włączona do programu Ogólnopolskiego Konkursu Akordeonowego we Wrocławiu (1997) jako utwór obowiązkowy w kategorii studenckiej. Można zaryzykować stwierdzenie, iż jest to jedna z ciekawszych kompozycji przeznaczonych do obowiązkowego wykonania w historii ogólnopolskich konkursów dla akordeonistów i z całą pewnością nie pozostaje wyłącznie testem umiejętności technicznych. Jej oczywiste wartości artystyczne, a także interesujące pod względem konstrukcji formy sonatowej rozwiązania kompozytorskie sprawiają, iż niezależnie od zmagania konkursowych, *Sonata* zasługuje na własne „życie koncertowe”.

Napisana została tradycyjnym językiem muzycznym, choć w części II znajdujemy również niekonwencjonalne sposoby wydobywania dźwięku, a także fragmenty aleatoryczne. Wielowątkowa część I, wyróżniająca się częstymi zmianami tempa i charakterystycznym, przetwarzanym w toku narracji motywem sekundy małej, stanowi dla wykonawcy doskonały sprawdzian z kształtowania formy. Motoryczna część III znakomicie podsumowuje całość konstrukcji. Zawiera także elementy wirtuozowskie, stawia zatem muzykowi pewne wymagania techniczne.

Polska literatura akordeonowa, znana także poza granicami naszego kraju jest bez wątpienia bogata i różnorodna, jednak utworów pokrewnych z cyklem sonatowym, szczególnie na poziomie ostatnich klas szkół II stopnia lub studiów wyższych, mamy relatywnie niewiele. *Sonata* Zielińskiego doskonale wypełnia tę lukę.



**MAGNETISMO;
TRZY IMPRESJE
NA AKORDEON SOLO**
KAMIL KOSECKI
IGOR JANKOWSKI

Utwory te zostały nagrodzone w VIII edycji Konkursu Kompozytorskiego im. Tadeusza Ochlewskiego w 2010 roku, dedykowanej pamięci Andrzeja Krzanowskiego. *Magnetismo* Kamila Koseckiego zdobyło I nagrodę, *Trzy impresje* Igora Jankowskiego – wyróżnienie.

Magnetismo Kamila Koseckiego to zręcznie napisana konstrukcja, oparta na naprzemiennym stosowaniu dwóch sposobów kształtowania materiału dźwiękowego: ujęcia wertykalnego o charakterze motorycznym oraz horyzontalnego o charakterze imitacyjnym. Siłą wyrazu motorycznej fazy kompozycji (symbolizującej – w skali makro – ziemskie pole magnetyczne) podkreśla dodatkowo często zmieniające się metrum, będące powodem intrygującego zakłócenia w pulsacji. Uwagę przyciąga również warstwa harmoniczna permanentnie „budujących się” akordów, budzących skojarzenie z tytułowym magnetyzmem. Wyraźne odprężenie przynoszą orna-

mentalne fragmenty imitacyjne, symbolizujące według kompozytora magnetyzm – w skali mikro – we wnętrzu atomu. Kompozycja jest dość wymagająca pod względem warsztatowym, odpowiednia dla studentów lub zaawansowanych uczniów szkół II stopnia.

Pewnym wyzwaniem dla młodych kompozytorów (pośpiech przed złożeniem prac konkursowych?) bywają niektóre objaśnienia do utworu, tak przecież istotne dla niedoświadczonego wykonawcy. Zatem spoglądając na nie, właśnie w trosce o wykonawcę pozwolę sobie przypomnieć, iż:

- rytm bez główek nut należy rozumieć jako powtarzanie dźwięku lub akordu (skrót w pisowni), a nie jako powtarzanie wartości w grupie.
- najszybsze i najwolniejsze *arpeggio* należy raczej rozumieć jako *arpeggio* szybkie i wolne, gdyż najszybsze może ograniczyć jego czytelność, a najwolniejsze zupełnie wypaczyć treść muzyczną.
- wskazówkę dotyczącą jak najszybszego zróżnicowania dynamicznego poprzez stosowanie maksymalnego *crescenda* oraz *decrescenda* należy raczej rozumieć jako specyficzne *subito piano* czy *subito forte*, gdyż *crescendo* i *decrescendo* zakładają stopniową zmianę dynamiki.

Trzy impresje: *Preludium, Intermezzo, Postludium* Igora Jankowskiego to atrakcyjny pomysł konstrukcyjny na cykl utworów. W autorskim komentarzu Jankowski odnosi się do tytułu kompozycji i jej związków z twórczością Andrzeja Krzanowskiego, a także anonsuje zawarcie w *Impresjach* „kilku małych tajemnic” adresowanych do muzykologów. Istotnie, w każdej z trzech miniatur odnajdujemy pewne związki z harmoniką Andrzeja Krzanowskiego, w szczególności w sposobie używania gotowych akordów w manuale basowo-akordowym. Jednakże pomysł ten, przemieszany np. z harmoniką dur-moll, w połączeniu z częstymi zestawieniami coraz to nowego materiału i sposobu jego kształtowania w innych warstwach utworu, niezbyt korzystnie wpływa na konsekwencję i ciągłość narracji. Niemniej jednak wykonanie *Trzech impresji*, chociażby ze względu na improwizacyjny charakter, może stanowić artystyczną przygodę. Trudności techniczne *Trzech Impresji* są możliwe do opanowania przez uczniów szkół II stopnia. Problemom artystycznym natomiast być może trzeba będzie poświęcić więcej uwagi.

I tym razem drobne uwagi do objaśnień, które tutaj wydają się niekompletne: zamieszczono jedynie wyjaśnienie skrótów MM i MB (manuał melodyczny, manuał basowy), których znaczenie jest wśród akordeonistów powszechnie znane. Brakuje natomiast odniesienia do notacji klasterowej. Również niewyjaśnione, przy czym ewidentnie niespójne z tradycją zachodnioeuropejskich wydawnictw pozostają oznaczenia gotowych akordów. W Polsce i na zachodzie Europy (także w wydawnictwach amerykańskich) akord minorowy oznaczamy małą literą „m”, majorowy zaś wielką literą „M”. Igor Jankowski prawdopodobnie mechanicznie przeniósł notację rosyjską, gdzie akord minorowy oznacza się wielką literą „M”, natomiast akord majorowy (przypuszczalnie od słowa „balszoi”) wielką literą „Б” – w alfabecie

łac. „B”. Nie wiemy także jakiego systemu w budowie akordeonu (prawej i lewej ręki) dotyczy opracowanie aplikatury.



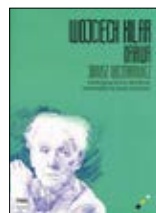
Bardzo ważne wydaje się wprowadzanie do dydaktyki kompozycji najnowszych – niezależnie od ich stylistyki i języka muzycznego. Nie tylko z powodu poszerzania wiedzy o aktualnych tendencjach w rozwoju muzyki czy też literatury własnego instrumentu. Nowa muzyka zwraca uwagę młodego wykonawcy na nieco inne niż tradycyjne problemy warsztatowe, techniczne środki wykonawcze, poczucie i kształtowanie czasu w muzyce, brzmienie instrumentu etc. Dlatego też omawiane kompozycje mogą stanowić wartościowe uzupełnienie repertuaru.

Wacław Turek



Koncertujący akordeonista. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie w klasie akordeonu. Laureat wielu krajowych i zagranicznych konkursów muzycznych.

www.waclawturek.com



ORAWA WOJCIECH KILAR OPRACOWANIE NA TRZY AKORDEONY JANUSZ WOJTAROWICZ

To wybitne, atrakcyjne zarówno dla słuchaczy, jak i wykonawców dzieło doczekało się transkrypcji na przeróżne składy instrumentalne: m.in. na kwartet smyczkowy, osiem wiolonczel, dwanaście saksofonów, a także trzy akordeony. Wersję *Orawy* na trzy akordeony autorstwa Janusza Wojtarowicza, będącą przedmiotem niniejszego omówienia, uważam za znakomitą. Na jakość transkrypcji z pewnością duży wpływ miało – oprócz wiedzy teoretycznej – mistrzowskie opanowanie instrumentu przez muzyków Motion Trio oraz ich wycucie klimatu muzyki góralskiej. Wszystkie te elementy pozwoliły autorowi dokonać opracowania, które świetnie oddaje charakter utworu i w pełni zachowuje artystyczne walory pierwowzoru.

Charakter kompozycji Kilara pozwala w całości wykorzystać możliwości akordeonu – instrumentu, który lubi ostre, mocno akcentowane akordy, ale też znakomicie sprawdza się we fragmentach kantylenowych. Pod względem technicznym poprzeczka zawieszona jest bardzo wysoko. Utwór wymaga nie tylko dużej biegłości i siły palców obu rąk, ale także znacznej wiedzy o artykulacji, w szczególności o artykulacji miechem.

Orawa w transkrypcji Wojtarowicza może być wykonywana już na etapie średnich szkół muzycznych, choć – ze względu na stopień trudności – uczniowie, którzy będą chcieli zmierzyć się z technicznymi i interpretacyjnymi problemami utworu, powinni prezentować wysoki poziom gry na instrumencie.



**VUELVO AL SUR.
10 TANG I INNYCH UTWORÓW
NA AKORDEON
ASTOR PIAZZOLLA
TRANSKRYPCJA JASON CRABB**

Wydany przez Boosey and Hawkes Music Publishers zbiór *Vuelvo al sur* Astora Piazzolli zawiera dziesięć kompozycji: *Ausiencias*, tytułowe *Vuelvo al sur*, *Sin rumbo*, *Los suenos*, *Milonga for three*, *Milonga Picaresque*, *Street tango*, *Mumuki*, *Ouverture* oraz *Duo I*. Transkrypcji na akordeon solo podjął się znakomity szkocki akordeonista Jason Crabb.

Twórczość Astora Piazzolli – wybitnego argentyńskiego kompozytora i bandoneonisty warta jest prezentowania również w wersji na akordeon solo i często w takiej postaci pojawia się w programach koncertowych. *Vuelvo al sur* wychodzi zatem naprzeciw repertuarowym oczekiwaniom akordeonistów, co więcej – przedstawia wybrane utwory w bardzo dobrych, atrakcyjnych artystycznie opracowaniach. Utwory z tego zbioru mogą być wykonywane na różnych typach akordeonów, zarówno klawiszowych, jak i guzikowych, instrumentach z manuałem melodycznym lub takich, które wyposażone są jedynie w basy standardowe. Ta uniwersalność stanowi dodatkową wartość publikacji.

Dla grającego dużym wyzwaniem będzie prowadzenie we fragmentach polifonizujących głównej melodii na tle pozostałych głosów. Należy zauważyć, iż bandoneon w utworach Piazzolli może realizować główny, często bardzo śpiewny głos, ale może też schodzić na drugi plan i akompaniować instrumentowi, który w danym momencie przedstawia temat. W interpretacji na akordeon solo trzeba oddać te zależności na jednym instrumencie, w szczególności przez odpowiednie frazowanie i artykulację. Mimo tych trudności poziom szkoły średniej, a w przypadku niektórych utworów, nawet końcowych klas szkoły podstawowej jest moim zdaniem odpowiedni na podjęcie wyzwań niesionych przez utwory zawarte w tym zbiorze.

Jestem wielkim zwolennikiem wykonywania utworów Piazzolli na akordeonie solo, choć zdaję sobie sprawę, iż oddanie na jednym instrumencie piękna utworów skomponowanych na większe instrumentarium nie jest proste. Tych wszystkich, którzy do swego repertuaru zechcą włączyć utwory tego wybitnego artysty, zachęcam do zapoznania się z transkrypcjami dokonanymi przez Jasona Crabba.





FOT. ANNA OLAK



MATEUSZ DONIEC

Muzyk z pasji i z zawodu. Redaktor Naczelny Polskiego Portalu Akordeonowego oraz prezes Fundacji Rozwoju Polskiej Akordeonistyki. Koncertował w wielu krajach świata – Indonezji i Singapurze (zaproszenia Ambasad RP), w Niemczech, Holandii, we Francji i na Węgrzech.

Początki historii akordeonu sięgają XIX wieku. Trzeba było jednak ponad stu lat, by instrument ten zaczął być doceniany, a jego możliwości w pełni wykorzystywane. Dzięki wprowadzeniu do szkół muzycznych profesjonalnego kształcenia w zakresie gry na akordeonie (pierwsza klasa akordeonu powstała 1 września 1959 roku), instrument, który dotąd służył do grania prostych melodii ludowych, stał się narzędziem, umożliwiającym odtwarzanie muzyki wielkich mistrzów. Zmiana w postrzeganiu akordeonu przyczyniła się także do zainteresowania się nim współczesnych kompozytorów, a w konsekwencji powstawania oryginalnej, niezwykle interesującej literatury na ten instrument.

Pierwsze projekty promujące akordeon wiązały się ściśle z edukacją. Ważny etap stanowiło powstawanie coraz

Dla każdego

KONKURSY FESTIWALE SPOTKANIA

liczniejszej profesjonalnej kadry pedagogów. Dzięki zaangażowaniu m.in. prof. Włodzimierza Lecha Puchnowskiego mury uczelni wyższych w latach 1959–2009 opuściło 456 absolwentów tego instrumentu.

KURSY INTERPRETACJI MUZYCZNEJ

Kursy interpretacji muzycznej są organizowane od 1975 roku. Pierwszy odbył się w Baranowie, gdzie organizatorzy zaprosili znanego duńskiego akordeonistę Mogensa Ellegaarda. Kolejne kursy miały miejsce w Białymstoku, Olsztynie, Miętmem. W 2017 roku kurs odbył się w drugiej połowie sierpnia w Lusławicach.

KONKURSY

Historia ogólnopolskich konkursów akordeonowych liczy sobie już ponad 50 lat – pierwszy odbył się w 1964 roku w Łodzi. Kolejne rozstrzygały się m.in. w Białymstoku, Międzyrzeczu, Mławie, Suwałkach, Sanoku, Chełmie, Przemyśle, Słupcy czy Czechowicach-Dziedzicach. Dedykowane są wszystkim grupom wiekowym. Najmłodszy uczestnicy rywalizujący w I kategorii to uczniowie klas pierwszych szkół muzycznych I stopnia, najstarsi to zwykłe studenci w wieku około 25 lat. Konkursy są też przeznaczone dla zespołów kameralnych. Poniżej krótki przegląd kilku najważniejszych tego typu wydarzeń.

Mławski Festiwal Muzyki Akordeonowej „Od solisty do orkiestry”

– organizowany od 1989 roku w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia im. Andrzeja Krzanowskiego w Mławie. Uznawany jest za jeden z najbardziej prestiżowych konkursów akordeonowych. Jego laureatom zwykle wróży się zawrotną karierę.

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Akordeonowej w Przemyślu

– dawniej Przemyski Festiwal Muzyki Akordeonowej. Powstał w 1992 roku, a jego pomysłodawcą i głównym organizatorem do 2001 roku był Andrzej Wawrzyniuk. To jedno z najważniejszych w Europie, w Polsce natomiast największe i najbardziej prestiżowe wydarzenie w świecie akordeonistyki. Co roku gromadzi wirtuozów tego instrumentu z różnych części świata. Ogromne zainteresowanie od lat wzbudza część konkursowa festiwalu.

Międzynarodowe Spotkania Akordeonowe w Sanoku

– odbywają się od 1994 roku. Uczestniczą w nich młodzi artyści z Polski oraz sąsiednich krajów wschodniej, północnej i południowej Europy. Organizatorami Spotkań jest Państwowa Szkoła Muzyczna I i II stopnia w Sanoku oraz Sanockie Towarzystwo Muzyczne, a dyrektorem artystycznym prof. ośw. Andrzej Smolik. W jury zasiadają cenieni pedagodzy z Polski i zagranicy.

Konkurs Akordeonowy im. Andrzeja Krzanowskiego w Czechowicach-Dziedzicach

– powstał w ramach Jesiennego Festiwalu Muzycznego „Alkagran”. We wrześniu 2018 roku odbędzie się jubileuszowa, X edycja Konkursu oraz XXV edycja Festiwalu. Konkurs skierowany jest do akordeonistów wszystkich narodowości, którzy nie ukończyli 30 lat i podobnie jak w poprzednich edycjach będzie odbywał się w kategorii solistycznej i kameralnej.

WYBRANE FESTIWALE AKORDEONOWE

Poziom polskich festiwali akordeonowych jest bez wątpienia bardzo wysoki. W naszym kraju gościli już niemal wszyscy czołowi akordeoniści świata: m.in. Richard Galliano, Mika Väyrynen, Motion Trio, Ludovic Beier, Władimir Zubicki. Festiwale zazwyczaj odbywają się w mniejszych miejscowościach i są wspierane przez lokalne samorządy oraz przedsiębiorców. Stanowią miejsca spotkań akor-

deonistów i miłośników akordeonu z całej Polski. Wiele tego typu wydarzeń zawiera również formę konkursową, dzięki czemu młodzi akordeoniści mogą sprawdzić swoje umiejętności na tle rówieśników. Ostatnio podczas festiwalu bardzo modne stały się także prezentacje akordeonów znanych marek, np. Pignini, Scandalli, czy Bugari.

Festiwal Solistów i Zespołów Akordeonowych Kotlin

– jego początków należy szukać w 1996 roku, kiedy Janusz Barański we współpracy z mieszkańcami gminy Kotlin zorganizował Święto Akordeonu. Była to okazja, by swoje umiejętności zaprezentowali uczniowie szkół muzycznych z Kalisza, Pleszewa, Poznania, Ostrowa Wielkopolskiego, Jarocina i Kotliny. W 1997 roku zorganizowano kolejne tego typu spotkanie i zdecydowano o kontynuowaniu imprezy. Święto Akordeonu zostało zastąpione Festiwałem Solistów i Zespołów Akordeonowych i od tego czasu każdej jesieni w Kotlinie rozbrzmiewa dźwięk tego instrumentu. Na Festiwal przyjeżdżają czołowi akordeoniści polscy i zagraniczni. Publiczność miała już okazję usłyszeć na żywo m.in. Klaudiusza Barana, Wiesława Prządękę, Cezarego Paciorka, Franciszka Prusa, Tomasza Drabinę, Zbigniewa Koźlika, Krzysztofa Olczaka, a także zespoły, m.in. Poznański Kwintet Akordeonowy, trio Ars Harmonica, Zbigniew Namysłowski Quartet. Nie zabrakło również artystów łączących różne style i gatunki, m.in. Staśka Wielanka, Huberta Giziewskiego, Pawła Suleja, grupy New Musette Quartet i innych.

Międzynarodowy Festiwal Akordeonowy w Sulęcynie

– odbywa się od 2003 roku, a jego pomysłodawcą i dyrektorem artystycznym jest Paweł Nowak. Festiwal dość szybko zyskał międzynarodową rangę. Dotychczas w Sulęcynie wystąpili m.in. Richard Galliano, Ludovic Beier oraz artyści z Polski, Macedonii, Mołdawii, Ukrainy, Białorusi, Belgii, Litwy, Francji, Szwecji czy Niemiec. Sulęcyn położony jest w samym sercu malowniczych Kaszub, a w oddalonej o 25 km Kościerzynie znajduje się warte odwiedzenia Muzeum Akordeonu, w którym można obejrzeć bogatą kolekcję instrumentów zebranych przez Pawła Nowaka.

Krakowski Festiwal Akordeonowy

– swój własny festiwal akordeonowy Kraków zawdzięcza fundacji Art Forum. Pomysłodawczyni festiwalu, Bożena Boba-Dyga, wraz z grupą młodych i ambitnych ludzi stworzyła tu międzynarodowe święto muzyki akordeonowej. Podczas trwania Festiwalu w Krakowie odbywają się koncerty, warsztaty, prezentacje i panele dyskusyjne. Do tej pory odbyły się trzy edycje, a kolejna planowana jest w 2018 roku.

AKORDEON W SIECI

Polski Portal Akordeonowy – www.akordeon.pl

Wszystko o akordeonie w jednym miejscu: można tu znaleźć szczegółową historię instrumentu, recenzje płyt, wywiady z akordeonistami, informacje o bieżących wyda-

rzeniach, biogramy akordeonistów i zespołów akordeonowych, relacje, felietony, a także słowniczek techniczny.

Stowarzyszenie Akordeonistów Polskich – www.stowarzyszenieakordeonowe.pl

Strona internetowa SAP udostępnia informacje o kursach i warsztatach organizowanych przez Stowarzyszenie. Za jej pośrednictwem można wypełnić także deklarację członkowską SAP.

RUCH AMATORSKI

W promocję akordeonu intensywnie zaangażowany jest także ruch amatorski. Na terenie całego kraju odbywają się koncerty i spotkania upływające na wspólnym muzykowaniu, które ściągają szerokie grono miłośników tego instrumentu. Akordeon ma swoje święto również podczas Dnia Jedności Kaszubów. Punktem kulminacyjnym organizowanego co roku w innej miejscowości wydarzenia jest bicie rekordu w jednoczesnej grze na akordeonie wybranych kaszubskich melodii ludowych. Aktualny rekord padł w 2016 roku w Bojanie – wspólnie zagrało aż 371 osób!

Podsumowując działania ruchu amatorskiego, należy wyróżnić także Stowarzyszenie „Świat Akordeonu”, którego członkowie od 2011 roku organizują zjazdy akordeonistów, wydają nuty na akordeon oraz promują twórczość dawnych mistrzów, m.in. Włodzimierza Bieżana czy Tadeusza Wesołowskiego.

- M. Doniec, *Rozmowa z Dariuszem Baszakiem – dyrektorem Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Akordeonowej w Przemyślu*, www.akordeon.pl [dostęp 2.08.2017].
- M. Doniec, *Festiwal solistów i zespołów akordeonowych Kotlin*, www.akordeon.pl [dostęp 2.08.2017].
- D. Kaniewska-Jurek, *Protokół Jury XIX Międzynarodowych Spotkań Akordeonowych Sanok 2016*, www.akordeon.pl [dostęp 2.08.2017].
- P. Nowak, *Międzynarodowy Festiwal Akordeonowy w Sulęcynie*, www.akordeon.pl [dostęp 2.08.2017].
- W. L. Puchnowski, *Pięćdziesiąt lat profesjonalnego kształcenia w grze na akordeonie w polskim szkolnictwie muzycznym*, www.stowarzyszenieakordeonowe.pl [dostęp 2.08.2017].
- *Dzień Jedności Kaszubów w Bojanie z nowym rekordem akordeonistów*, <http://kartuzy.info/wiadomosc,25725,Dzien-Jednosci-Kaszubow-w-Bojanie-z-nowym-rekorodem-akordeonistow.html> [dostęp 2.08.2017].
- Strona internetowa Jesiennego Festiwalu Muzycznego „Alkagran”, www.alkagran.pl [dostęp 2.08.2017].
- Strona internetowa Krakowskiego Festiwalu Akordeonowego, www.krakowski-fest-akord.wixsite.com [dostęp 2.08.2017].
- Strona internetowa Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. A. Krzanowskiego w Mławie, <http://www.psm.mlaw.pl/festiwal-akordeonowy/index> [dostęp 2.08.2017].

WYBRANE PUBLIKACJE NUTOWE

PWM

SERIA PEDAGOGICZNA PWM

FEDYCYKOWSKI

Józef
Elementarz
akordeonisty
z. 1
PWM 5767



FEDYCYKOWSKI

Józef
Melodie świata
w łatwym
układzie
na akordeon
PWM 6696



GALAS Stanisław

Najpiękniejsze
kolędy
polskie
na akordeon
PWM 3706



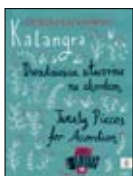
KRZANOWSKI

Andrzej
Gakkaj. Pięć utworów
na akordeon
PWM 12060



KRZANOWSKI

Andrzej
Kalangra.
Dwadzieścia
utworów
na akordeon
PWM 12068



KRZANOWSKA

Grażyna
Zabawy dziecięce
na akordeon
PWM 9298



PRZYBYLSKI

Bronisław
Kazimierz
Bajki na akordeon
PWM 8480



DLA ZAAWANSOWANYCH

KRZANOWSKI

Andrzej
Divertimento
na akordeon
PWM 10140



KRZANOWSKI

Andrzej
I Księga na akordeon
koncertowy
(z basowym
manuałem
melodycznym)
PWM 8129



KRZANOWSKI

Andrzej
II Sonatina
na akordeon solo
PWM 9858



KRZANOWSCY

Andrzej, Grażyna
Sonata breve;
Rapsodia
na akordeon
PWM 8816



ZIELIŃSKI Maciej

Sonata
na akordeon
PWM 9755



JANKOWSKI Igor,

KOSECKI Kamil
Magnetismo;
Trzy impresje
na akordeon solo
PWM 11168



PRZYBYLSKI

Bronisław
Kazimierz
Trzy utwory
na akordeon
PWM 5347



PRZYBYLSKI

Bronisław
Kazimierz
Scherzo concertante
na akordeon
PWM 7162



KAMERALISTYKA

KRZANOWSKI

Andrzej
Pejzaż
sentymalny
na dwa akordeony
PWM 9945



NOWAK

Aleksander
Satin
na wiolonczelę
i akordeon
PWM 11692



Seria Motion Trio

– Transkrypcje
na trzy akordeony
Autor transkrypcji:
Janusz Wojtarowicz

BACEWICZ

Grażyna
Oberek
PWM 11547



KILAR Wojciech

Orawa
PWM 11600



LUTOSŁAWSKI

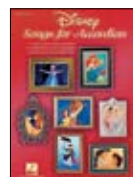
Witold
Bukoliki
PWM 11546



INNE WYDAWNICTWA

Disney

Songs for Accordion –
New Edition
Hal Leonard
nr w kat. PWM
505152508



International
Accordion
Favorites (+CD)

opr. Bruce
BOLLERUD
Mel Bay
nr w kat. PWM
505995972



Muzyka
akordeonowa
dla początkujących
opr. László ERNEYEI

Editio Musica
Budapest
nr w kat. PWM
50314373



PIAZZOLLA Astor

Vuelvo al sur.
10 tang i innych
utworów na akordeon
opr. James CRABB
Boosey & Hawkes
nr w kat. PWM
50611969



SZÁSZ Szabolcs

Dance Music
for Accordion. Seven
original solo pieces
Editio Musica
Budapest
nr w kat. PWM
50314923



Tango & Co

for Accordion
opr. Cordula SAUTER
Bärenreiter
nr w kat. PWM
50810617



WILLIAMS John

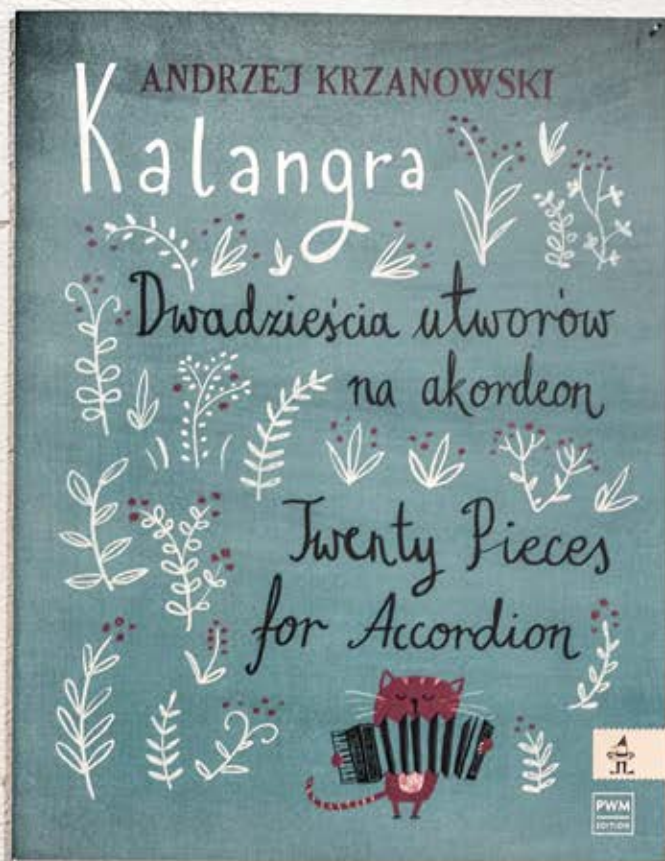
Star Wars
for Accordion
Hal Leonard
nr w kat. PWM
505157380



Kalangra i Gakkaj

stopniowo wprowadzają uczniów w świat współczesnej muzyki akordeonowej. Stanowią doskonały materiał do nauki nowych technik wykonawczych, stosowania polimetrii czy rozwijania myślenia politonalnego. Zaznajamiają z szerokim wachlarzem brzmień instrumentu i uczą świadomego ich wykorzystywania.

Marcin Wyrostek



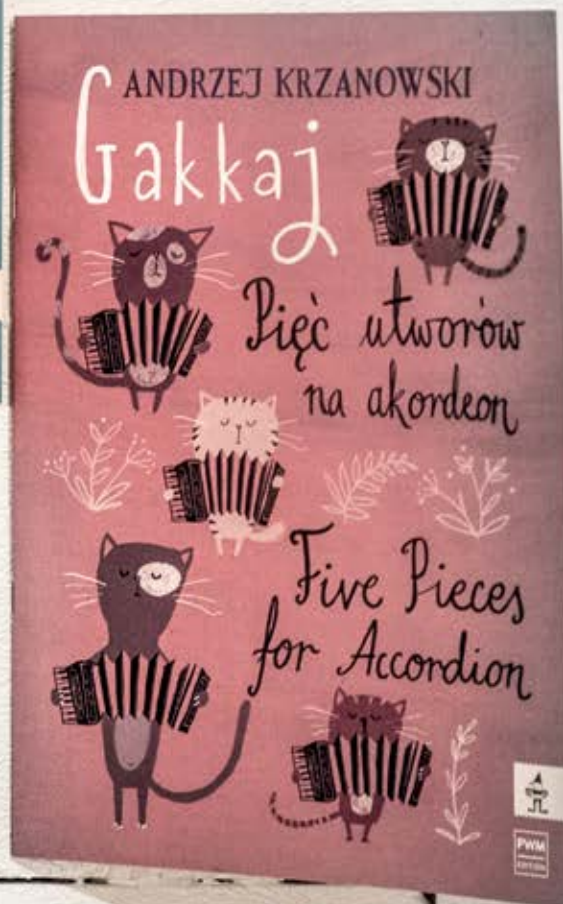
ANDRZEJ KRZANOWSKI

Kalangra

Dwadzieścia utworów na akordeon
PWM 12068

Gakkaj

Pięć utworów na akordeon
PWM 12060



PWM
EDITION

Polskie Wydawnictwo Muzyczne
al. Krasińskiego 11a · 31-111 Kraków

www.pwm.com.pl