

UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna, sztuki muzyczne

Adam Maksymienko

**Przestrzeń stereofoniczna jako źródło inspiracji
dla twórców literatury akordeonowej**

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Klaudiusza Barana

Warszawa 2025

Opis dzieła artystycznego

Dzieło artystyczne powiązane z niniejszą pracą stanowi zbiór zarejestrowanych utworów o charakterze stereofonicznym, napisanych na akordeon solo oraz na składy kameralne z udziałem akordeonu.

Tworzą go kompozycje będące istotnym elementem literatury akordeonowej oraz nowe utwory napisane przy bezpośredniej współpracy z autorem:

Atli Ingólfsson (1962) – *Radioflakes* (2004) na akordeon solo

Bruno Mantovani (1974) – *8'20" chrono* (2007) na akordeon solo

Żaneta Rydzewska (1991) – *Doubler* (2023) na akordeon solo

i zespół instrumentów

Natalia Kosnowska (2004) – *Szkice* (2024) na kwartet akordeonowy

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data... 01.03.2025 Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *Przestrzeń stereofoniczna jako źródło inspiracji dla twórców literatury akordeonowej* została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data... 01.03.2025 Podpis autora pracy... Adam Maksymienko

Spis treści

Wstęp	6
1. Stereofonia w dziele muzycznym	8
1.1. Definicja pojęcia i jego adaptacja w strukturze dzieła	8
1.2. Czynniki wpływające na uzyskanie efektu stereo na akordeonie	10
1.2.1. Faktura stereofoniczna	10
1.2.2. Predyspozycje instrumentu	13
2. Stereofonia w literaturze akordeonowej	16
2.1. Zarys historyczny	16
2.2. Literatura krajów nordyckich	18
2.3. Literatura środkowej i południowej Europy	27
2.4. Literatura Europy wschodniej	36
2.5. Literatura polska	43
2.6. Literatura innych części świata	48
3. Atli Ingólfsson – <i>Radioflakes</i> na akordeon solo	50
3.1. Podstawowe informacje	50
3.2. Znaczenie tytułu i inspiracje	51
3.3. Elementy stereofoniczne	52
4. Bruno Mantovani – <i>8'20" chrono</i> na akordeon solo jako przykład kompleksowego wykorzystania faktur stereofonicznych na akordeonie	58
4.1. Podstawowe informacje	58
4.2. Przestrzeń stereofoniczna w analizie dzieła	59
4.2.1. Znaczenie tytułu i inspiracje	59
4.2.2. Prosty model stereofonii	61
4.2.3. Rozbudowane struktury stereofoniczne	64
4.2.4. Podziały oparte o figuracje i współbrzmienia	71
5. Stereofonia źródłem inspiracji dla twórcy – współpraca z kompozytorami	77
5.1. Żaneta Rydzewska – <i>Doubler</i> na akordeon solo i zespół instrumentów	77
5.1.1. Podstawowe informacje	77
5.1.2. Elementy stereofoniczne	78
5.2. Natalia Kosnowska – <i>Szkice</i> na kwartet akordeonowy	83
5.2.1. Podstawowe informacje	83
5.2.2. Elementy stereofoniczne	84

Zakończenie	88
Bibliografia	90
Aneks	94

Wstęp

Termin „stereofonia” zwykle kojarzony jest z metodą rejestrowania i odtwarzania dźwięku, jednak jego znaczenie coraz częściej wykracza poza te pierwotnie wyznaczone ramy. Niejednokrotnie można usłyszeć o adaptacji tego pojęcia do opisu wrażeń wynikających z odbioru określonych kompozycji. Dzieła te wyróżniają się obecnością elementów naśladujących pierwotne znaczenie tego słowa w warstwie brzmieniowej. Posiadają one pewne cechy wspólne, które wpływają na to, że do charakterystyki danego utworu dodawane jest określenie „stereofoniczny”.

Taki model kompozycji dość licznie występuje w literaturze akordeonowej. Brzmienia stereofoniczne wykorzystywali twórcy tacy jak Sofia Gubaidulina, Mauricio Kagel, Anatolij Kusjakow, Torbjörn Lundquist, Bruno Mantovani, Staffan Mossenmark, Arne Nordheim, Krzysztof Olczak, Wacław Semionow i wielu innych. Wpływ na tak duże zainteresowanie tym zjawiskiem akustycznym wśród kompozytorów mają szczególne i unikatowe predyspozycje akordeonu w zakresie realizacji koncepcji związanych z przestrzennością.

Interpretacja pojęcia stereofonii jako elementu w utworze muzycznym obecna jest również w tekstach naukowych. Vincent Lhermet poświęcił jej jeden z podrozdziałów swojej pracy doktorskiej pt. *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore (Współczesny repertuar akordeonowy w Europie od 1990 roku: afirmacja nowej tożsamości dźwiękowej)*. Występuje również w publikacji autorstwa Iñakiego Alberdiego *Accordion for composers (Akordeon dla kompozytorów)*. Nie powstała jednak dotąd żadna praca w całości poświęcona tej tematyce, zawierająca wyczerpujący opis tego zjawiska w kontekście kompozycji przeznaczonych na akordeon.

Celem niniejszej rozprawy jest podjęcie próby odpowiedzi na pytanie, czym jest utwór stereofoniczny. Zostaną w niej zebrane i opisane jego cechy charakterystyczne. Posłuży temu przegląd literatury oraz analiza dzieł, w których brzmienia stereofoniczne zostały wykorzystane i ich powiązanie z oryginalnym znaczeniem pojęcia stereofonii. Przedstawione zostaną również nowe terminy dotyczące specyfiki i faktury takich kompozycji. Przedmiotem rozważań będzie też sam instrument oraz metody uzyskiwania na nim najbardziej korzystnych efektów stereofonicznych.

W ramach badań nawiązałem współpracę z polskimi kompozytorkami młodego pokolenia – Natalią Kosnowską oraz Żanetą Rydzewską. Przedstawiłem im koncepcję i możliwości akordeonu w zakresie kreowania brzmień stereofonicznych. Efektem tego są dwa

nowo powstałe utwory na różne składy: *Szkice* na kwartet akordeonowy oraz *Doubler* na akordeon solo i zespół instrumentów. W obydwu zastosowano odmienne podejście do tematu, które zostało dokładnie opisane, wraz z przedstawieniem procesu twórczego oraz osobistymi komentarzami autorek.

Wyodrębnienie tak unikatowego elementu, jakim jest brzmienie stereofoniczne, oraz jego odpowiednia ekspozycja może być niezwykle cennym źródłem inspiracji dla twórców literatury akordeonowej. Intencją takiej prezentacji jest zachęcenie kompozytorów do świadomego umieszczania efektów stereofonicznych w swoich dziełach. Adresatami są również wykonawcy, których motywacja do kontynuowania poszukiwań nowych, nieodkrytych dotąd barw i kolorów może zaowocować własnymi eksperymentami, dalszą eksploracją instrumentu i rozwojem literatury.

1. Stereofonia w dziele muzycznym

1.1. Definicja pojęcia i jego adaptacja w strukturze dzieła

Używanie określenia „stereofoniczny” w odniesieniu do utworu lub jego fragmentu często towarzyszy charakterystyce specyficznych kompozycji, w których można odnaleźć elementy związane z pierwotnym znaczeniem tego terminu. Słowo „stereofonia” pochodzi od greckich wyrazów *stereós* – solidny, trwały, przestrzenny oraz *phōnē* – dźwięk, głos. Zgodnie z encyklopedycznym opisem jest to „elektroakustyczna technika zapisywania i odtwarzania dźwięku (zwykle dwukanałowego) dająca wrażenie przestrzenności ich brzmienia i możliwość określania położenia źródeł dźwięku w przestrzeni (...)”¹.

Cechą wspólną utworów określanych jako stereofoniczne jest próba adaptacji kluczowych elementów powyższej definicji i ich naśladowania w strukturze dźwiękowej. Dwukanałowość sugeruje obecność dwóch źródeł dźwięku. Wrażenie przestrzenności odnosi się do odczucia, w którym dźwięk zdaje się otaczać odbiorcę. Możliwość określenia położenia źródeł dźwięku w przestrzeni oznacza precyzyjne wskazanie kierunku, z którego dźwięk dociera do słuchacza.

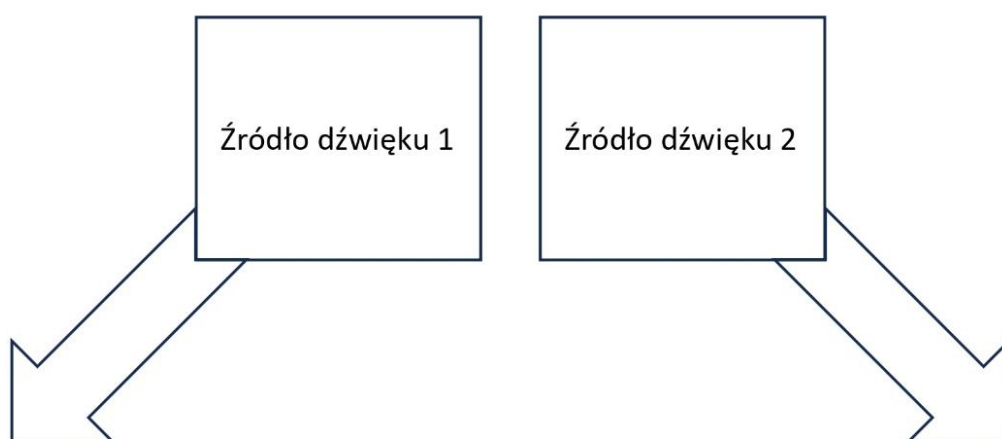
Najskuteczniejszym przeniesieniem tego na obszar muzyki akustycznej jest operowanie dźwiękiem w taki sposób, aby był wydobywany naprzemiennie z lewej i z prawej strony. Pozwala to stworzyć wrażenie obecności dwóch źródeł dźwięku, których kierunkowość jest czytelna dla percepcji słuchowej odbiorcy. Odzwierciedla to sytuację, w której głośniki w układzie stereofonicznym, umieszczone po obu stronach (jeden z prawej, drugi z lewej), umożliwiają precyzyjne określenie kierunku, z którego dochodzi dźwięk, zapewniając klarowną lokalizację jego źródła w przestrzeni.

Podobne wnioski sformułował francuski akordeonista Vincent Lhermet w swojej pracy doktorskiej *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore* (*Współczesny repertuar akordeonowy w Europie od 1990 roku: afirmacja nowej tożsamości dźwiękowej*). W jednym z podrozdziałów pt. *Stereofonia, czyli przestrzenność między klawiaturami* precyzyjnie opisał zjawisko jako efekt, który „składa się

¹ Stereofonia, w: *Encyklopedia powszechna PWN*, tom 4, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1987.

z naprzemiennego brzmienia dźwięku o tej samej wysokości i tej samej barwie na obu klawiaturach”².

Na podstawie tych rozważań można podjąć próbę sformułowania nowego terminu będącego głównym przedmiotem rozprawy. Brzmienie stereofoniczne to rodzaj efektu, który imituje główne elementy definicji pojęcia stereofonii. Charakteryzuje się dążeniem do stworzenia wrażenia przestrzenności oraz precyzyjnego określenia kierunku, z którego pochodzi dźwięk. W utworach tego typu obecne są struktury, które umożliwiają słuchaczowi doświadczenie otoczenia dźwiękiem, tak jak w układzie stereofonicznym, gdzie różne źródła dźwięku znajdują się po obu stronach odbiorcy (przykład 1).



Przykład 1. wyodrębnienie dwóch źródeł dźwięku, opracowanie własne

² V. Lhermet, *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, tłumaczenie własne, praca doktorska, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Paryż 2016, s. 106.

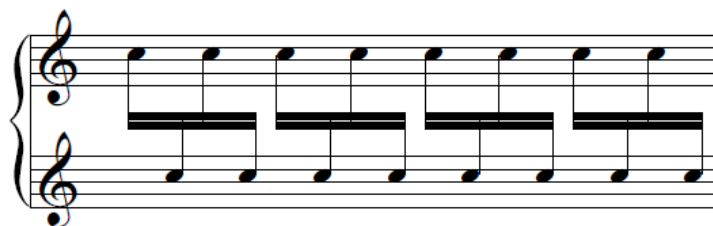
1.2. Czynniki wpływające na uzyskanie efektu stereo na akordeonie

1.2.1. Faktura stereofoniczna

Jednym z podstawowych elementów odpowiedzialnych za powstawanie brzmienia stereofonicznego jest faktura dzieła. Schemat powtarzany we fragmentach określanych jako stereofoniczne polega na organizacji materiału w taki sposób, aby dźwięk wydobywał się na zmianę z prawej i z lewej strony. Na akordeonie jest on uzyskiwany poprzez utworzenie określonej relacji między dwoma manualami instrumentu – efektu naprzemienności. W odróżnieniu od faktur, takich jak homofoniczna czy polifoniczna, struktury nie występują jednocześnie w prawym i lewym manuale, lecz odzywają się bezpośrednio po sobie na zasadzie wymiany.

Istotnym czynnikiem jest również charakter samego materiału dźwiękowego, który w występujących po sobie strukturach nie powinien od siebie odbiegać. Wymieniany materiał cechuje się podobnym rytmem, tempem, artykulacją oraz dynamiką. Jest utrzymany w tych samych rejestrach na zbliżonej wysokości. Barwa obu stron instrumentu jest wyrównana poprzez zastosowanie ujednoliconej rejestracji.

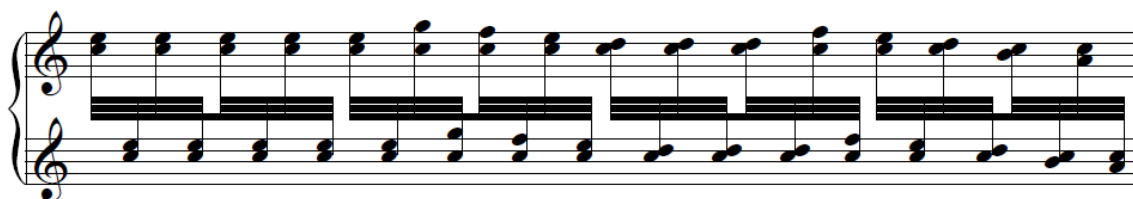
Konstrukcje o najprostszej budowie stereofonicznej powstają poprzez umieszczenie dźwięku o jednakowej wysokości na zmianę w partii prawej i lewej ręki. Efekt wynikający z odbioru tego samego dźwięku, wydobywającego się naprzemiennie z dwóch stron instrumentu, daje najsilniejsze wrażenie przestrzenności i kierunkowości. W bardziej rozbudowanych formach występują pionowe wielodźwiękowe, poszczególne głosy mogą się przemieszczać. Dany fragment może nabrać cech budowy ewolucyjnych przebiegów melodyczno-harmonicznych. Często towarzyszy temu stały ruch jednego głosu przy zmiennych występujących w innych głosach lub sporadyczne pojawianie się głosu dodatkowego. Podziałowi między partie prawej i lewej ręki mogą też podlegać dłuższe struktury. W poszczególnych manualach powtarzane są wówczas po sobie te same segmenty lub rozdzieleniu ulegają całe figuracje (przykład 2-6).



Przykład 2. dźwięk o tej samej wysokości umieszczony na zmianę w prawym i lewym manuale, opracowanie własne



Przykład 3. współbrzmienie o tej samej wysokości umieszczone na zmianę w prawym i lewym manuale,
opracowanie własne



Przykład 4. ruch jednego głosu przy stałym elemencie – powtarzanym dźwięku c^2 ,
opracowanie własne



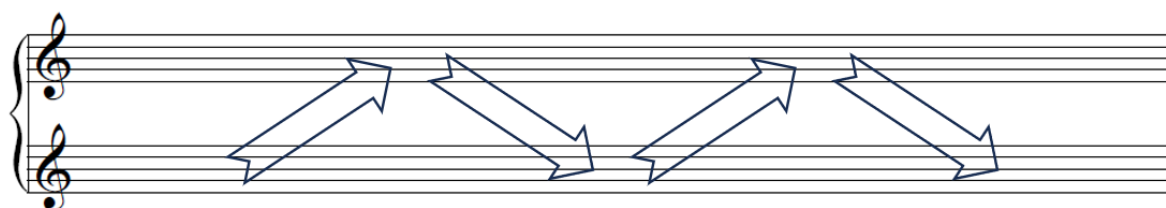
Przykład 5. powtarzany segment figuracji, opracowanie własne



Przykład 6. podział figuracji na dwa manualy, opracowanie własne

Vincent Lhermet podjął próbę zobrazowania form, jakie może przyjąć stereofonia. Prócz podstawowego wymieniania pojedynczego dźwięku o tej samej wysokości między manualami wyróżnił sześć innych rodzajów struktur. „Stereofonia może również przejawiać się w innych aspektach, takich jak przemienność klasterów (Kasper Rofelt, *Concert Studies*, I takt 1), dźwięków sciarrinowskich (Cesar Camarero, *Luz Azul*, s. 1), krótkich wysokich nut (Zuriñe Gerenabarrena, *Izpi*, takty 1-2), składników akordu przechodzącego z jednej ręki do drugiej (Kasper Rofelt, *Shadow Pieces*, takty 5-6), ataku na dźwięk (Bent Lorentzen, *Tears*, s. 10), czy nawet nasycenia dźwięku (Januibe Tejera, *Tremble*, takt 20 i Uroš Rojko, *Whose song*, takty 10-14)”³. Podział ten zostanie dokładniej omówiony w rozdziale drugim, w którym przedstawione zostaną przykłady ilustrujące poszczególne struktury.

Analizując powyższe przemyślenia, można utworzyć definicję kolejnego pojęcia związanego z tematem badań. Faktura stereofoniczna to sposób organizacji materiału dźwiękowego, w którym poszczególne struktury podzielone są tak, aby brzmienie wydobywało się naprzemiennie z dwóch stron aparatu wykonawczego, na zasadzie wymiany. Charakter występujących po sobie figur powinien być zbliżony pod względem rytmu, tempa, artykulacji, dynamiki, barwy i rejestru (przykład 7).



Przykład 7. zobrazowanie podstawy definicji faktury stereofonicznej, opracowanie własne

³ Tamże, s. 108.

1.2.2. Predyspozycje instrumentu

Akordeon posiada naturalne predyspozycje do tworzenia przestrzeni stereofonicznej. Prawy i lewy manual instrumentu są w dużym stopniu niezależne od siebie. Choć pod pewnymi względami miech, jako wspólny element niezbędny do regulowania natężenia dźwięku, ogranicza samodzielność obydwu stron instrumentu, to odpowiednie operowanie nim, w połączeniu ze znajomością szerokiego wachlarza możliwości artykulacyjnych, może pozwolić na odrębne potraktowanie każdego manualu. Tak na temat warsztatu instrumentalisty wypowiedział się wybitny akordeonista Friedrich Lips: „Dla każdego muzyka, który styka się z problematyką transkrybowania dzieła, ważnym i niezbędnym punktem wyjścia do uzyskania dobrego rezultatu w interpretacji utworu na swoim instrumencie jest znajomość i mistrzowskie opanowanie różnorodnych stylów i technik gry oraz artykulacji, które wnoszą niezwykle istotne, charakterystyczne dla danego gatunku muzycznego możliwości ekspresji”⁴.

Budowa instrumentu znakomicie odzwierciedla naturę stereofonicznego dualizmu źródła dźwięku. Interpretując każdy manual jako część autonomiczną, można otrzymać imitację dwóch oddzielnych podmiotów emitujących dźwięk zgodnie z podstawową zasadą obecną w definicji stereofonii. Dzięki temu powstaje możliwość precyzyjnego rozróżnienia dwóch kierunków wydobywania dźwięku. Aspekt ten dostrzegł Vincent Lhermet, który zwrócił uwagę na to, że „ze względu na mobilność instrumentu, gdy lewa strona jest jedyną, która porusza się w przestrzeni, stereofonia może nieść ze sobą impulsy przestrzenne (...)”⁵.

Wrażenie obecności dwóch niezależnych źródeł dźwięku spotęgowane jest poprzez różnice w barwie prawej i lewej części instrumentu. Choć źródło dźwięku dla obu stron jest takie samo, ich barwa nie jest identyczna. Wynika to z różnic w rozmiarze stroików przelotowych, odmiennego ich ustawienia oraz kształtu, ilości i struktury drewna otaczającego umieszczone wewnątrz instrumentu głośnice, które jest głównym rezonatorem akordeonu. Lhermet opisywał to w następujący sposób: „(...) badania kompozytorów związane ze wzrostem poziomu technicznego wykonawców doprowadziły do rewolucji w konstrukcji lewej strony instrumentu. Jak napisał Klaus Huber we wstępie do *Winterseeds*, akordeon można rozpatrywać jako «dwa instrumenty» połączone miechem, co oznacza, że lewa ręka nie jest już

⁴ F. Lips, *The Art of Arranging Classical Music for Accordion*, tłumaczenie własne, Musikverlag Ulrich Schmülling, Kamen 2018, s. 45.

⁵ V. Lhermet, *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, tłumaczenie własne, praca doktorska, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Paryż 2016, s. 106.

ograniczona do prostej roli akompaniamentu, lecz tworzy struktury równie ważne jak te w prawej ręce. W związku z tym, że «różnica w mocy między prawą a lewą klawiaturą jest minimalna», kompozytorzy będą dążyć do ujednolicenia lub odwrócenia brzmień obu klawiatur (...)»⁶.

Innym ważnym elementem budowy wpływającym na kreowanie efektu stereo jest system regestrów. Opisywał go w swojej pracy wspomniany wcześniej Friedrich Lips. „(...) Zasadniczą różnicą w regestrach jest nie tylko wysokość dźwięku, ale także rodzaj brzmienia (barwa). Dodatkowo należy zdać sobie sprawę, że po prawej stronie akordeonu znajdują się dwie płyty rezonansowe: jedna «otwarta», przez którą dźwięk wydobywa się bezpośrednio, oraz jedna «zakryta, wytłumiona», która znajduje się w komorze tonalnej (*cassotto*) oraz posiada układ kątowy. Ta «otwarta» (powszechnie nazywana «bez *cassotto*») zawiera kolorystykę «*piccolo*» i «*concertina*» (lub «flet»), które są jasne i wyraźne dzięki swojej charakterystyce brzmienia (barwie). W «zakrytej» (a więc «w *cassotto*») znajdują się «fagot» i «klarnet», które charakteryzują się raczej matową, płaską, cięższą, przytłumioną barwą»⁷. Na tej podstawie wykształcił się obecny system nazw regestrów, określeń potocznych i oznaczeń:

Regestry pojedyncze

ośmiostopowy tzw. „ósemka” występujący w dwóch postaciach

„ósemka kanałowa”  „ósemka bez kanału” 

czterostopowy tzw. „czwórka” 

szesnastostopowy tzw. „szesnastka” 

Regestry połączone

ośmiostopowy kanałowy/bez kanału + czterostopowy tzw. „ósemka z czwórką”  / 

ośmiostopowy z kanałem i bez kanału tzw. „tremolo” lub „podwójną ósemką” 

ośmiostopowy z kanałem i bez kanału + czterostopowy tzw. „tremolo z czwórką” 

szesnastostopowy + ośmiostopowy kanałowy/bez kanału tzw. „szesnastką z ósemką”  / 

szesnastostopowy + czterostopowy tzw. „szesnastka z czwórką” 

szesnastostopowy + ośmiostopowy kanałowy/bez kanału + czterostopowy

tzw. „szesnaście, osiem, cztery”  / 

szesnastostopowy + ośmiostopowy z kanałem i bez kanału tzw. „szesnastka z tremolo” 

szesnastostopowy + ośmiostopowy z kanałem i bez kanału + czterostopowy tzw. „tutti” 

⁶ Tamże.

⁷ F. Lips, *The Art of Arranging Classical Music for Accordion*, tłumaczenie własne, Musikverlag Ulrich Schmülling, Kamen 2018, s. 45.

Pomimo korzystania z walorów niezależności każdej ze stron instrumentu, brzmienie stereofoniczne jest najlepiej zbalansowane przy możliwie ujednoliconej kolorystyce. O istotności podobieństwa barw obu manualów wspominał również Lhermet opisując jeden z podawanych przez siebie przykładów muzycznych, w których jego zdaniem kompozytor „wykorzystuje pełen potencjał brzmieniowy środkowej strefy obu klawiatur: to właśnie w tym obszarze barwy obu manualów są najbardziej podobne”⁸. Tę prawidłowość obrazował w swoich wcześniejszych obserwacjach. 20 kwietnia 2013 roku w Lyonie zaprezentował powyższe przemyślenia podczas wykładu dotyczącego literatury akordeonowej *From Knowledge to Performance: Studies on the Accordion Contemporary Music Repertoire in Europe*, podczas którego dokładnie określił w jakim obszarze skali instrumentu brzmienia stereofoniczne są jego zdaniem najlepiej słyszalne (przykład 8⁹). Poniższe zaznaczenie dotyczy instrumentu z gryfem „C” w lewym manuale.

...towards the stereophony

- Rather good balance of timbers between the two manuals in their medium zone
- Idea of exchanges between the two keyboards: ping-pong
⇒ *Stereophony*



Przykład 8. fragment prezentacji Vincenta Lhermet – sugerowany obszar skali instrumentu o najkorzystniejszym brzmieniu stereofonicznym

⁸ V. Lhermet, *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, tłumaczenie własne, praca doktorska, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Paryż 2016, s. 108.

⁹ V. Lhermet, *From Knowledge to Performance: Studies on the Accordion Contemporary Music Repertoire in Europe*, obraz cyfrowy, 20 kwietnia 2013, pobrano z https://www.aec-music.eu/userfiles/File/customfiles/from-knowledge-to-performance-vincent-lhermet-cnsmd-paris_20160125125456.pdf.

2. Stereofonia w literaturze akordeonowej

2.1. Zarys historyczny

Tendencję do wykorzystywania stereofonii na akordeonie można zaobserwować od połowy XX wieku. Wiąże się to z rozwojem budowy instrumentu, stopniowym wprowadzaniem manualu melodycznego i rosnącą rolą partii lewej ręki, której funkcja ograniczała się we wcześniejszym okresie do realizowania akompaniamentu. Zainteresowanie kompozytorów możliwościami tworzenia struktur o podobnej barwie i znaczeniu dla obu stron, doprowadziło do odkrycia nowego efektu. Obecnie można wymienić wiele dzieł uznanych za wartościowe, w których w większym lub mniejszym stopniu wykorzystywane są brzmienia stereofoniczne.

Jednym z pierwszych utworów, w którym w nowatorski jak na czas powstania sposób operowano możliwościami stereofonicznymi akordeonu na szeroką skalę, jest *Flashing* Arne Nordheima z 1986 roku. Geneza tego dzieła sięga jednak ponad dekadę wcześniej do lat 1974-1975, kiedy kompozytor ukończył koncert na akordeon i orkiestrę *Spur*. Wspomniane wcześniej dzieło solowe oparte jest na materiale zaczerpniętym z kadencji tego koncertu. Wykorzystanie stereofonii przez Nordheima można uznać za niezwykle istotne i przełomowe. Warto również zwrócić uwagę na utwory powstające równolegle, a nawet w latach wcześniejszych, które także wykazują cechy stereofoniczne. Już w 1969 roku próby stworzenia wrażenia przestrzenności brzmienia dokonywał Torbjörn Lundquist w cyklu *Botany Play*. W Skandynawii i krajach nordyckich efekty stereo można odnaleźć w znanych kompozycjach takich twórców jak Poul Rovsing Olsen – *Without a title* (1972), Erkki Jokinen – *Alone* (1979), Staffan Mossenmark – *Wood spirit* (1989) i *Water spirit* (2015), Bent Lorentzen – *Tears* (1992), Petri Makkonen – *Space Music* (1993), Atli Ingólfsson – *Radioflakes* (2004), Kasper Rofelt – *Shadow Pieces* (2007) i *Concert studies* (2008-2009). Ze względu na szczególny rodzaj stereofonii obecnej we wspomnianym *Radioflakes*, utwór został szerzej przedstawiony w kolejnym rozdziale.

Wkład w rozwój technik kompozytorskich związanych z przestrzennością dźwięku mają też muzycy ze środkowej i południowej Europy. Efekty stereofoniczne to nieodłączny element utworów Jürgena Ganzera – *Fantazji 84* (1984), *Silhouetten* (1988) czy *Passacaglii* (1994). Nieco wcześniej występowały u Lothara Kleina w *Esercisi* (1980). Stosowali je również kompozytorzy hiszpańscy – Jesús Torres w *Itzal* (1994), César Camarero w *Luz Azul* (1997)

czy Zuriñe Fernandez Gerenabarrena w *Izpi* (2002). Słoweński twórca Uroš Rojko użył podobnych rozwiązań w *BALG-KANN* (2013). Na szczególną uwagę zasługuje dzieło francuskiego twórcy Bruna Mantovaniego – *8'20" chrono* (2007). Stereofonię potraktowano w nim jako nadrzędny element kształtujący materiał całej kompozycji. Jego analizie poświęcono oddzielny rozdział w dalszej części pracy.

Elementy stereofoniczne obecne są również w literaturze z wschodniej części Europy. Używali ich m.in. Anatolij Kusjakow oraz Wiaczesław Siemionow. Pierwszy z wymienionych operował prostymi strukturami stereofonicznymi już w 1976 roku w *Szkicach Zimowych*. Następnie w *Sonacie nr 1* (1979), *Sonacie nr 2* (1981), *Divertimencie* (1992), *Sonacie nr 5* (1994), *Wiosennych Wizjach* (1998) oraz *Obrazach Przemijającego Czasu* (1999). U Siemionowa występują w *Kaprysie nr 1* (1989), *Kaprysie nr 2* (2001) czy w jednej z najnowszych kompozycji *Sonacie nr 5* (2021). Można je też odnaleźć w *De profundis* (1978) i w *Sonacie „Et expecto”* (1985) Sofii Gubaiduliny.

Walory brzmieniowe stereofonii zostały dostrzeżone także przez polskich kompozytorów. Jednym z najwcześniejszych przykładów jest *Letnia Suita* Krzysztofa Olczaka z 1980 roku, który powtórzył stereofoniczną koncepcją w *Accotango* (2012). Taką fakturę zastosował również Bronisław Kazimierz Przybylski (1941-2011) pisząc *Capriccio IV* (1996). Nurt kontynuowany jest przez kolejne pokolenia kompozytorów. Brzmienia stereofoniczne wykorzystywał Paweł Sławiński w *Kaprysie 0* (2014), w *Sonacie nr 1* (2016), Mikołaj Majkusiak w *Trzech miniaturach* (2020). Przykładem wskazującym na świadome umieszczenie i nazwanie efektu w utworze jest *Sonata nr 1 „Infinity”* (2013) Pawła Janasa, który jedną z części cyklu zatytułował *Stereophonic. Z możliwości instrumentu w zakresie tworzenia dźwięku przestrzennego* coraz częściej korzysta się również w muzyce kameralnej. W 2023 roku powstał *Doubler* na akordeon solo i zespół instrumentów Żanety Rydzewskiej, a rok później *Szkice* na kwartet akordeonowy Natalii Kosnowskiej. Opis obu kompozycji znajduje się w dalszej części pracy.

Efekty stereo znane są również poza kontynentem europejskim. Wśród kompozytorów azjatyckich wyróżnić należy pochodzącego z Japonii Yuji Takahashi i jego *Like a Water-Buffalo* (1985) czy *Elusive Dialogues* (1991) filipińskiego artysty Conrado del Rosario. Fragmentami stereofonicznymi posługiwali się też twórcy z Ameryki Południowej. Argentyński kompozytor Mauricio Kagel zawarł je w *Episoden, Figuren* (1993), Januibe Tejera z Brazylii w *Tremble* (2013).

2.2. Literatura krajów nordyckich

Początkowe ślady struktur stereofonicznych w literaturze akordeonowej można odnaleźć w kompozycji szwedzkiego artysty Torbjörna Lundquista (1920-2000) – *Botany Play* z 1969 roku. W VIII części cyklu pt. *Quick-grass*, autor umieścił pojedyncze współbrzmienia na przemian w partiach obydwu manualów. Wymieniane elementy są do siebie zbliżone pod względem charakteru (przykład 9).

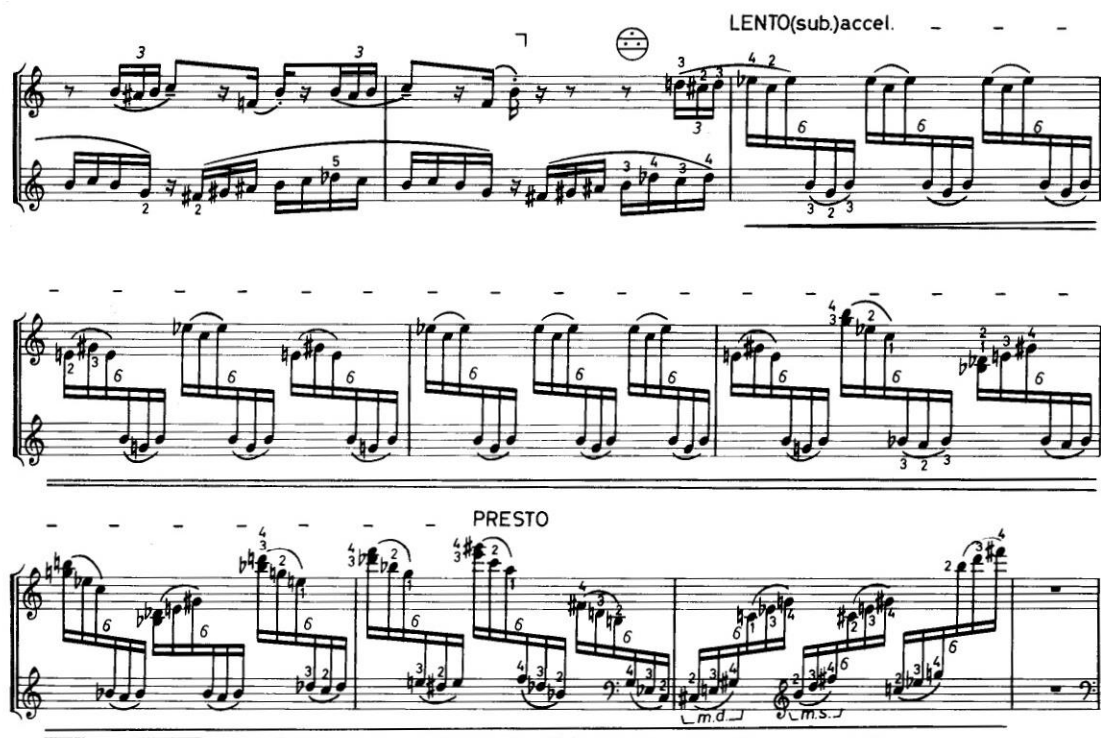


Przykład 9. Torbjörn Lundquist (1920-2000) – *Botany Play* (1969) cz. VIII *Quick-grass*
materiał dźwiękowy zorganizowany na zasadzie wymiany

W roku 1972 pochodzący z Danii Poul Rovsing Olsen (1922-1982) w utworze *Without a title* zastosował fragmenty stereofoniczne o odmiennej budowie. Nie opierały się one jedynie na powtarzaniu tego samego materiału przez prawą i lewą rękę. Efekt ukształtowany został poprzez podzielenie szeregu dźwięków między oba manualy instrumentu w stosunku trzy do trzech. Pomimo możliwości zapisania takiego fragmentu w jednym głosie, kompozytor skorzystał z dodatkowego waloru brzmieniowego płynącego z nadawania dźwiękom odpowiedniego kierunku (przykład 10-11).



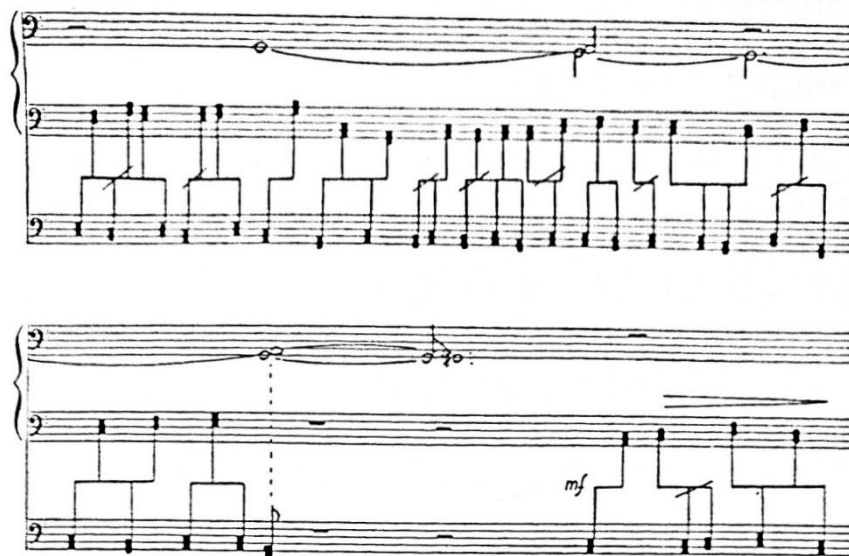
Przykład 10. Poul Rovsing Olsen (1922-1982) – *Without a title* (1972)
powtarzane takich samych struktur



Przykład 11. Poul Rovsing Olsen (1922-1982) – *Without a title* (1972)

podział figuracji pomiędzy dwa manualy

Fiński kompozytor Erkki Jokinen (1941) w stereofoniczny sposób potraktował znaczną część *Alone* (1979). Materiał pierwszych dwóch stron utworu zorganizowany został na zasadzie wymiany. Klastery w niskim rejestrze umieszczono na zmianę w partii prawej i lewej ręki, na których tle realizowane są plamy brzmieniowe w innych głosach. Potwierdzeniem świadomego dążenia do ujednolicenia charakteru partii manualów na okres realizacji efektu stereo jest intencjonalne dodanie przez Jokinena takich samych oznaczeń dynamicznych i artykulacyjnych do wymienianych elementów – *crescendo* i akcent. W ten sposób Jokinen skutecznie wykorzystuje przestrzenną dystrybucję dźwięków, co wpływa na pogłębienie wrażeń słuchowych. Na temat tego, że naprzemiennność występowania klasterów może być przejawem stereofonii pisał Vincent Lhermet w wyodrębnionym przez siebie podziale (przykład 12-13).



Przykład 12. Erkki Jokinen (1941) – *Alone* (1979)

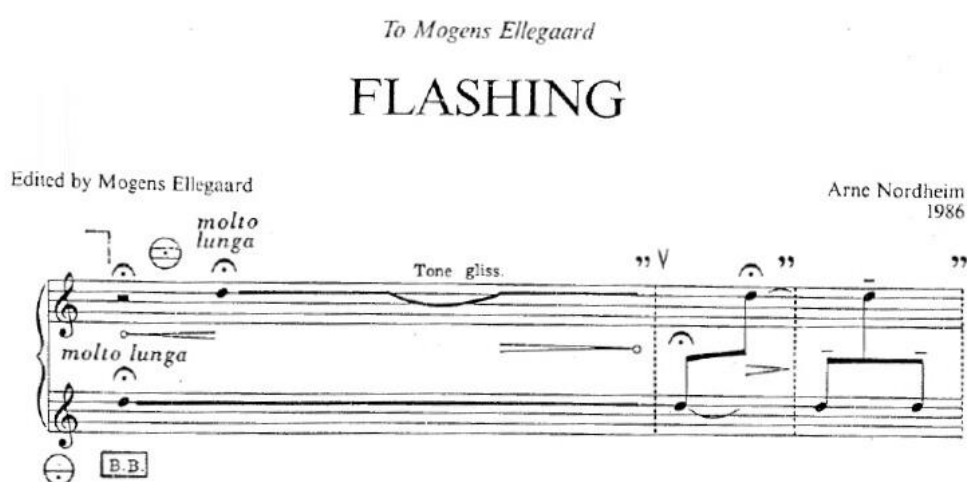
klastery w niskim rejestrze umiejscowione na zmianę w prawym i lewym manuale



Przykład 13. Erkki Jokinen (1941) – *Alone* (1979)

naprzemienność klastarów przy takich samych oznaczeniach dynamicznych i artykulacyjnych

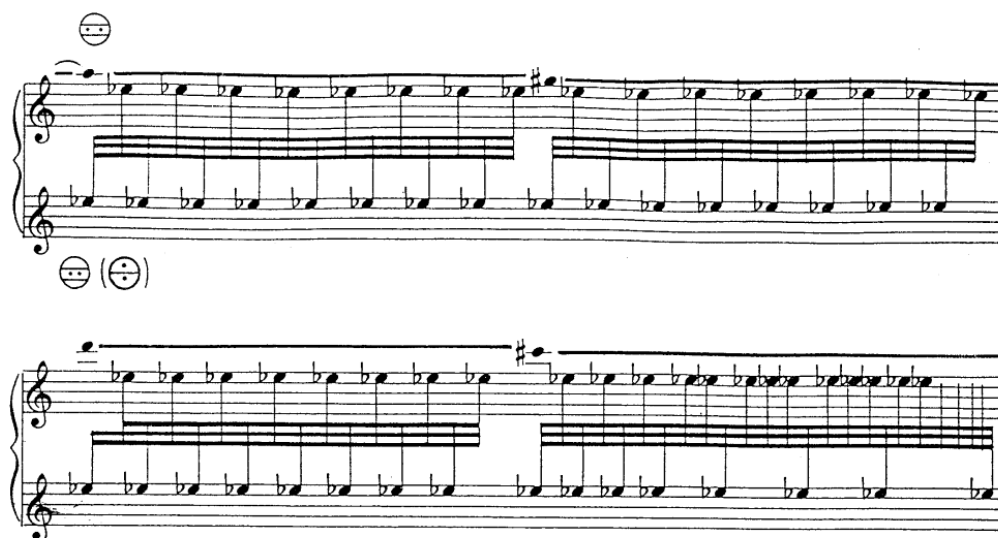
Jednym z najczęściej kojarzonych ze stereofonią utworem z grona najpopularniejszych kompozycji akordeonowych jest *Flashing* (1986) autorstwa Arne Nordheima (1931-2010). Pochodzący z Norwegii twórca zapisał kilkakrotnie w swoim dziele dźwięki o tej samej wysokości na zmianę w partii prawej i lewej ręki. Ponadto zastosował elementy, które Vincent Lhermet opisywał jako wymianę nasycenia dźwięku – nachodzenie na siebie lub występowanie bezpośrednio po sobie dokładnie tych samych wysokości w umiarkowanym tempie pozwalającym na usłyszenie pełnej barwy brzmienia i jego zmian wynikających z kombinacji kolorystyki manualów. Prócz tego w różnych proporcjach dzielił dłuższe struktury pomiędzy obydwie manualy (przykład 14-16).



Przykład 14. Arne Nordheim (1931-2010) – *Flashing* (1986)
zmiana nasycenie barwy dźwięku d^2



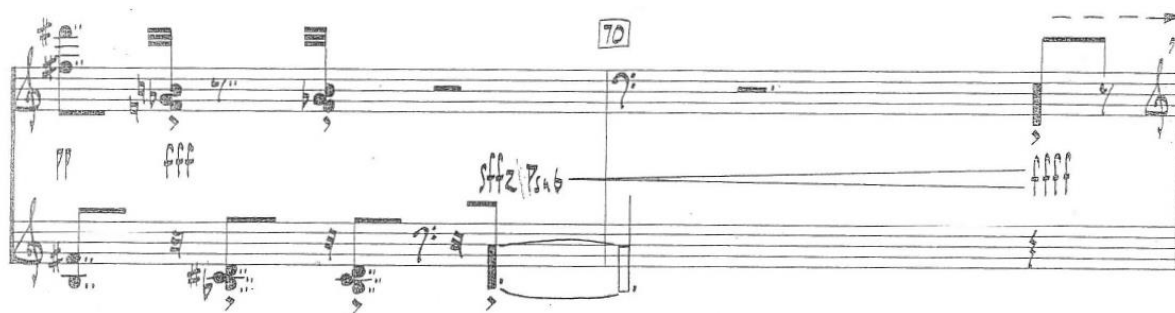
Przykład 15. Arne Nordheim (1931-2010) – *Flashing* (1986)
podział sekwencji dźwięków pomiędzy dwa manualy w stosunku dwa do dwóch



Przykład 16. Arne Nordheim (1931-2010) – *Flashing* (1986)

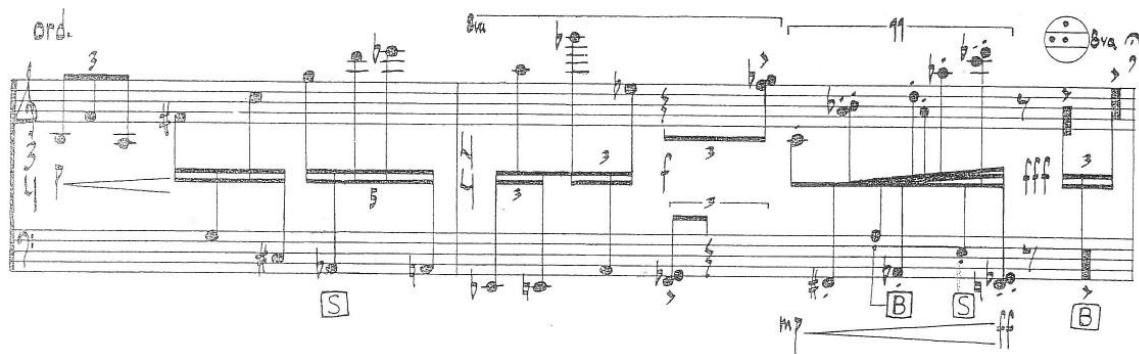
dźwięk o tej samej wysokości umieszczony na zmianę w partii prawego i lewego manualu

Wymiany współbrzmień o zbliżonej wysokości można odnaleźć u szwedzkiego kompozytora Staffana Mossenmarka (1961) w *Wood spirit* (1989). Vincent Lhermet podawał zbliżone przykłady zwracając uwagę na efekt stereofoniczny powstający w wyniku wymiany zbliżonego ataku na dźwięk między partiami prawej i lewej ręki. Prócz tego występują tam również grupy dźwięków rozdzielone na dwie pięciolinie. W późniejszym dziele *Water spirit* z 2015 roku Mossenmark umieścił identyczną linię melodyczną w obu manualach. Drugi głos wprowadzany był jednak z opóźnieniem połowy wartości aktualnie występującej w pierwszym. Powstały efekt przesunięcia również można zaliczyć do stereofonicznego, a sam autor dopisał do tego dodatkowe oznaczenie *shadow tones* (przykład 17-19).



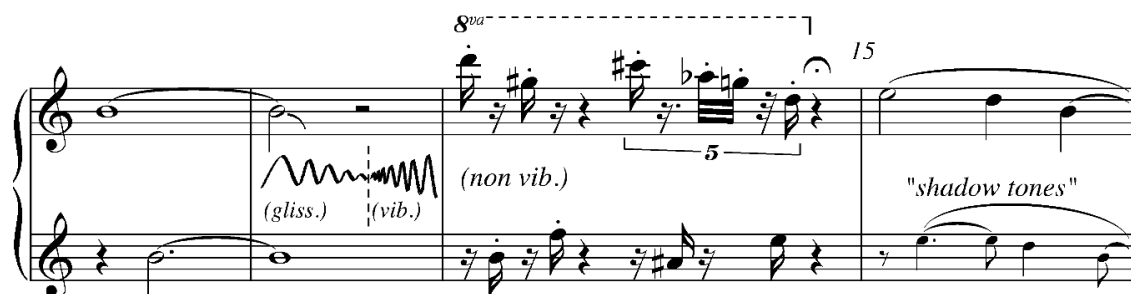
Przykład 17. Staffan Mossenmark (1961) – *Wood spirit* (1989)

wymiana zbliżonego ataku na współbrzmienie



Przykład 18. Staffan Mossenmark (1961) – *Wood spirit* (1989)

naprzemiennosc pojedynczych dźwięków



Przykład 19. Staffan Mossenmark (1961) – *Water spirit* (2015)

shadow tones, efekt osiągnęty dzięki przesunięciu tej samej struktury dźwięków

Utworem pierwotnie ilustrującym wyżej wymieniony efekt wymiany ataku na dźwięk, który w swojej pracy przedstawia Vincent Lhermet był *Tears* (1992) duńskiego twórcy Benta Lorentzena (1935-2018). Umieszczono w nim współbrzmienia występujące raz w partii prawego, raz w partii lewego manuału. Zostały oznaczone taką samą artykulacją – krótkim akcentem, co wpływa na percepcję słuchową i pozwala precyzyjnie określić kierunek, z którego wydobywa się dźwięk (przykład 20).

The image displays a musical score for Bent Lorentzen's *Tears* (1992), specifically measures 88 through 91. The score is written on a grand staff, consisting of a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes a 'ben ritmico' marking at the beginning of measure 88. Measures 88 and 89 feature a right-hand piano accompaniment with a 'fff' dynamic and a left-hand piano accompaniment with a '8ba' marking. Measures 90 and 91 feature a right-hand piano accompaniment with a 'V' marking and a left-hand piano accompaniment with a '8ba' marking. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs.

Przykład 20. Bent Lorentzen (1935-2018) – *Tears* (1992)
efekt stereo wynikający z wymiany zbliżonego sposobu ataku na dźwięk

Interesującym zjawiskiem jest obecność elementów stereofonicznych w utworach o charakterze pedagogicznym. Przykładem dzieła adresowanego do młodszych wykonawców jest suita *Space Music* z 1993 roku autorstwa fińskiego twórcy Petriego Makkonena (1967). W części otwierającej cały cykl – *Folk song from Uranus* – kompozytor umieścił dźwięki o tej samej wysokości na zmianę w partiach obu manualów (przykład 21).

1. KANSANLAULU URANUKSELTA
Folk song from Uranus

Misterioso ♩ = 48
ilmanappi / air button ----- Petri Makkonen

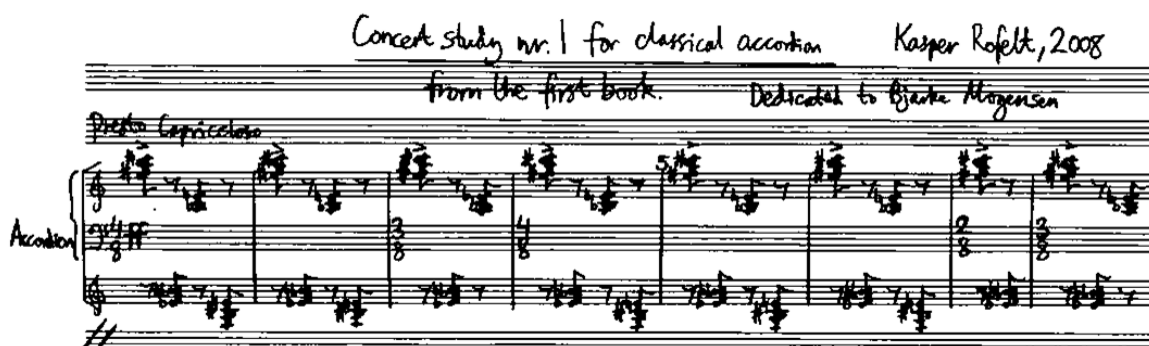
4

Przykład 21. Petri Makkonen (1967) – *Space Music* (1993), cz. 1 *Folk song from Uranus*
dźwięk o tej samej wysokości zapisany na zmianę w dwóch manualach

Kolejną pozycją jest przywoływana przez Lhermet twórczość Kaspera Rofelta (1982) z Danii. Zawarte w drugiej części cyklu *Shadow Pieces* (2007) elementy stereofoniczne opisywał jako przemienność składników akordu przechodzącego z jednej ręki do drugiej. Rofelt umieścił struktury, w których podstawowy składnik współbrzmienia jest stale zdwojony. Dodatkowe elementy pojawiają się na zmianę w partii prawej i lewej ręki. Niezwykle bogata w wymieniające materiały między partiami jest też pierwsza z trzech etud koncertowych pierwszej książki *Concert Studies* (2008-2009). W znacznym fragmencie części *Presto capriccioso* umieszczono współbrzmienia naprzemiennie na górnej i dolnej pięciolinii. W kolejnych epizodach zastosowano również powtarzanie tej samej wysokości zamiennie przez oba manualy (przykład 22-24).



Przykład 22. Kasper Rofelt (1982) – *Shadow Pieces* (2007)
składniki akordu przechodzące na zmianę pomiędzy manualami



Przykład 23. Kasper Rofelt (1982) – *Concert Studies* (2008-2009), *Presto capriccioso*
współbrzmienia zapisane naprzemiennie w partii prawej i lewej ręki



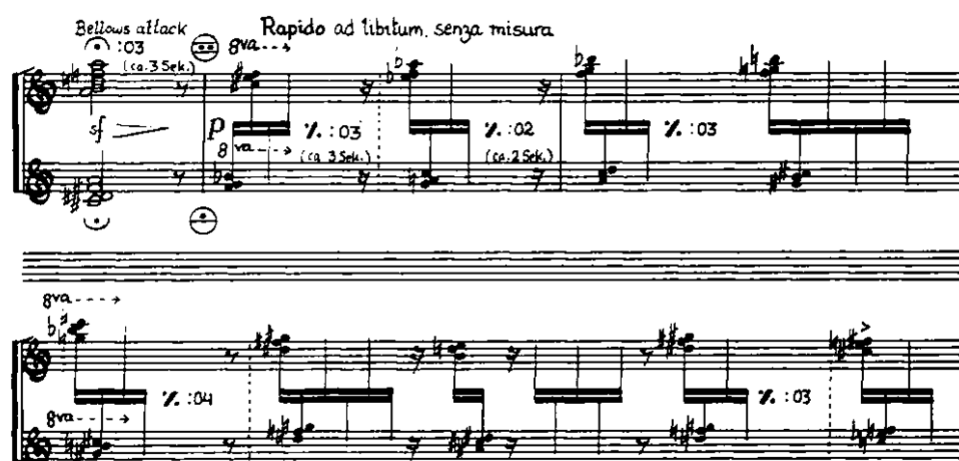
Przykład 24. Kasper Rofelt (1982) – *Concert Studies* (2008-2009), *Presto capriccioso*
wymiana dźwięku o tej samej wysokości

2.3. Literatura środkowej i południowej Europy

Jedną z pierwszych istotnych dla rozwoju literatury akordeonowej kompozycji z tej części świata, w której w wyraźny sposób zastosowano brzmienia stereofoniczne, to *Esercisi* niemieckiego twórcy Lothara Kleina (1932-2004) z 1980 roku. Już na samym początku można dostrzec struktury, które grupami zostały podzielone na partię prawej i lewej ręki. Następnie występują współbrzmienia umieszczone na zmianę w obu manualach. Wskazane elementy obecne są na przestrzeni całego utworu (przykład 25-28).



Przykład 25. Lothar Klein (1932-2004) – *Esercisi* (1980)
podział pasaży pomiędzy partię dwóch manualów



Przykład 26. Lothar Klein (1932-2004) – *Esercisi* (1980)
współbrzmienia zapisane naprzemiennie w partii prawej i lewej ręki

Leggiero e presto (♩ = ca. 132-138)

⊕ (sempre piano)



Przykład 27. Lothar Klein (1932-2004) – *Esercisi* (1980)

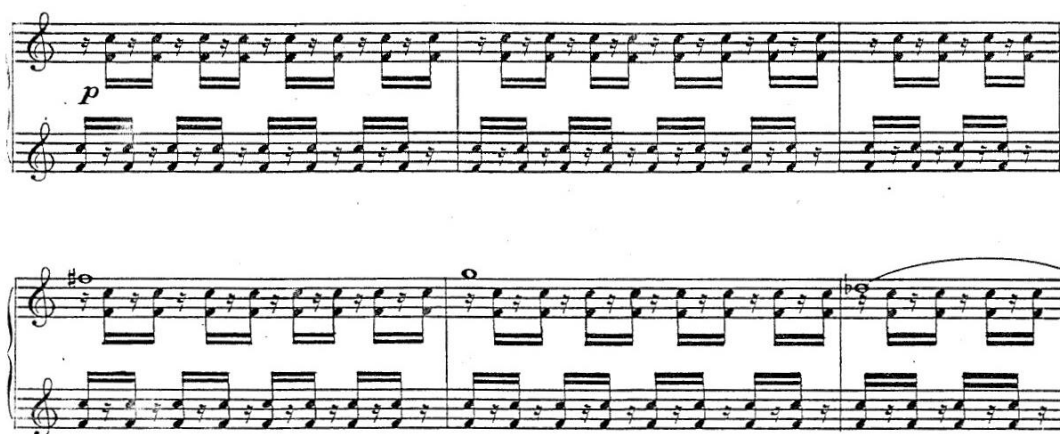
podział pasaży w różnych proporcjach



Przykład 28. Lothar Klein (1932-2004) – *Esercisi* (1980)

naprzemiennność współbrzmień w różnych proporcjach oraz rytmie

W efekty stereo obfituje twórczość Jürgena Ganzera (1950). Kompozytor z Niemiec wielokrotnie po nie sięgał, po raz pierwszy w 1984 roku w *Fantazji 84*. Faktura stereofoniczna została tam użyta jako podstawowa forma organizacji materiału dźwiękowego niemal całego dzieła. Obrazuje to wymiennność występowania tego samego interwału lub schematu współbrzmień w partiach obu rąk. *Fantazję 84* podawał jako przykład użycia brzmienia stereofonicznego Iñaki Alberdi w swoim podręczniku dla kompozytorów.¹⁰ Podobną budowę można odnaleźć w trzeciej części *Silhouetten* z 1988 roku. Prócz wymiany pojedynczych dźwięków i współbrzmień, autor umieścił również przemienność efektów perkusyjnych – uderzeń w klawiaturę oraz odgłosu przełączania registrów. Z kolei w *Passacaglii* (1994) w fakturze stereofonicznej przedstawił jedną z wariacji głównego tematu (przykład 29-33).

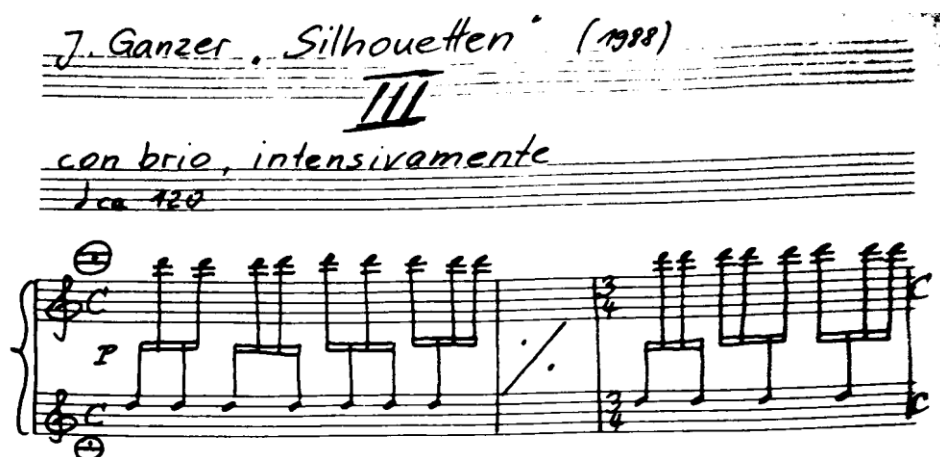


Przykład 29. Jürgen Ganzer (1950) – *Fantazja 84* (1984)
naprzemienne występowanie tego samego współbrzmienia

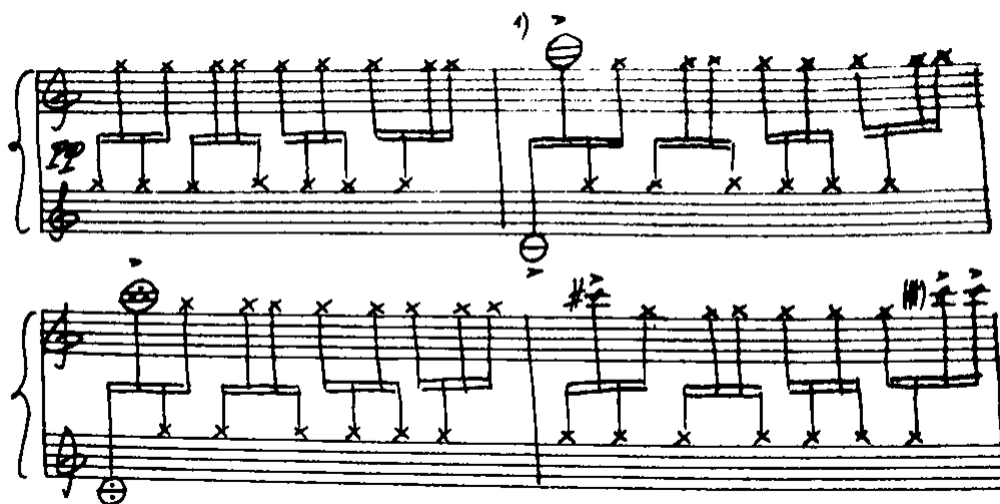


Przykład 30. Jürgen Ganzer (1950) – *Fantazja 84* (1984)
przemienność współbrzmień wchodzących w skład schematów

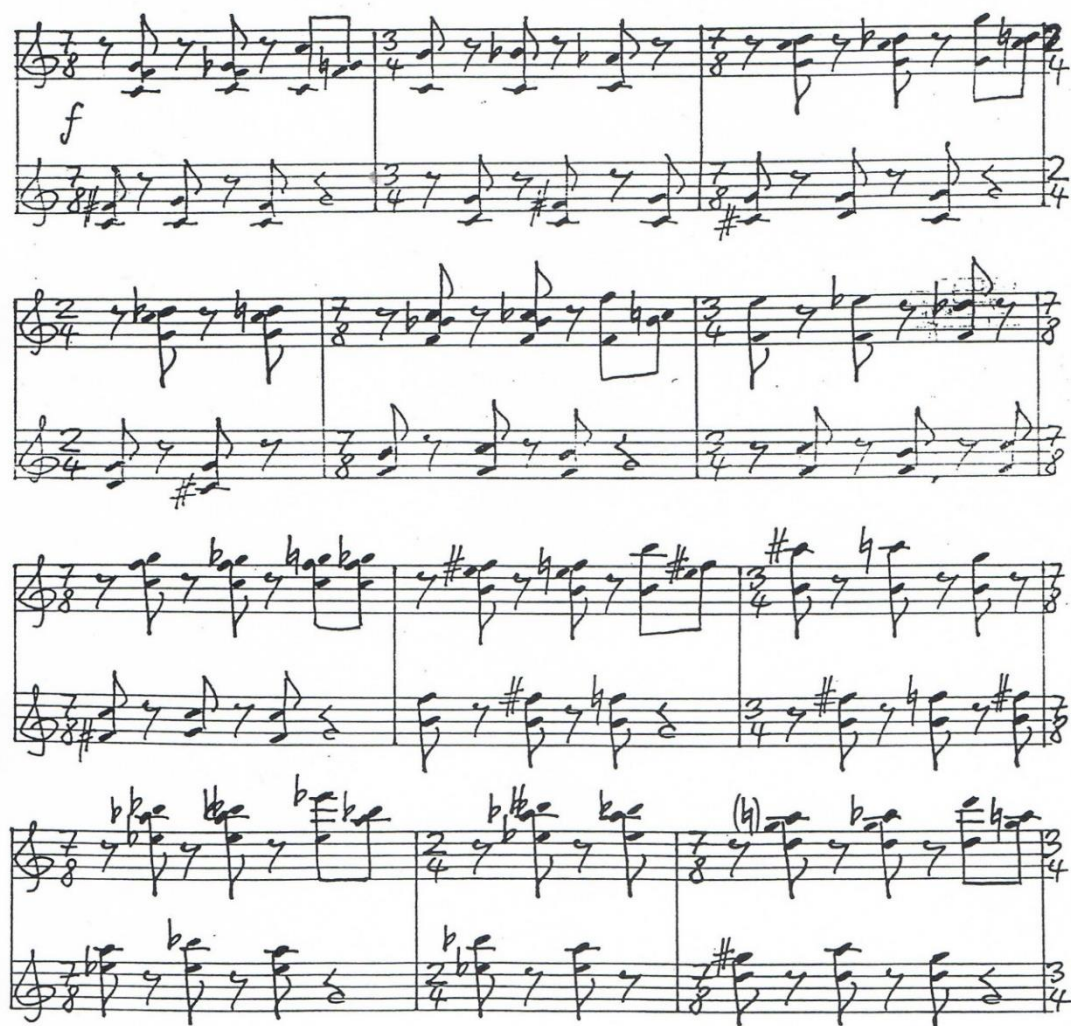
¹⁰ I. Alberdi, R. Llanos, *Accordion for Composers*, 2020, s. 17.



Przykład 31. Jürgen Ganzer (1950) – *Silhouetten* (1988), cz. III
naprzemienne występowanie dźwięku o tej samej wysokości



Przykład 32. Jürgen Ganzer (1950) – *Silhouetten* (1988), cz. III
efekty perkusyjne wydobywane na przemian z lewej i prawej strony



Przykład 33. Jürgen Ganzer (1950) – *Passacaglia* (1994)

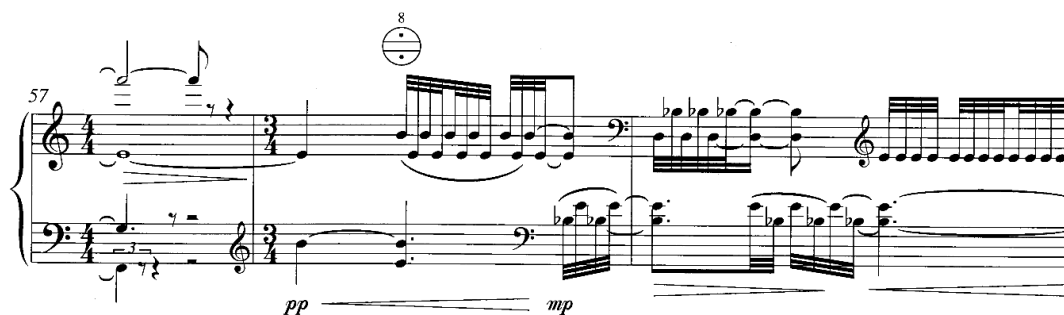
fragment drugiej wariacji tematu *Passacaglia* w fakturze stereofonicznej

Itzal (1994) autorstwa Jesúsa Torresa (1965) z Hiszpanii to kolejny utwór, który przywołuje w swojej publikacji Iñaki Alberdi w celu zilustrowania stereofonii. Kompozytor kilkakrotnie osiąga efekt przez przemienność składników akordu wspomnianą przy okazji omawiania twórczości Kaspera Rofelta. Obok tego stosuje wymiany podobnych struktur między partiami manualów (przykład 34-36).



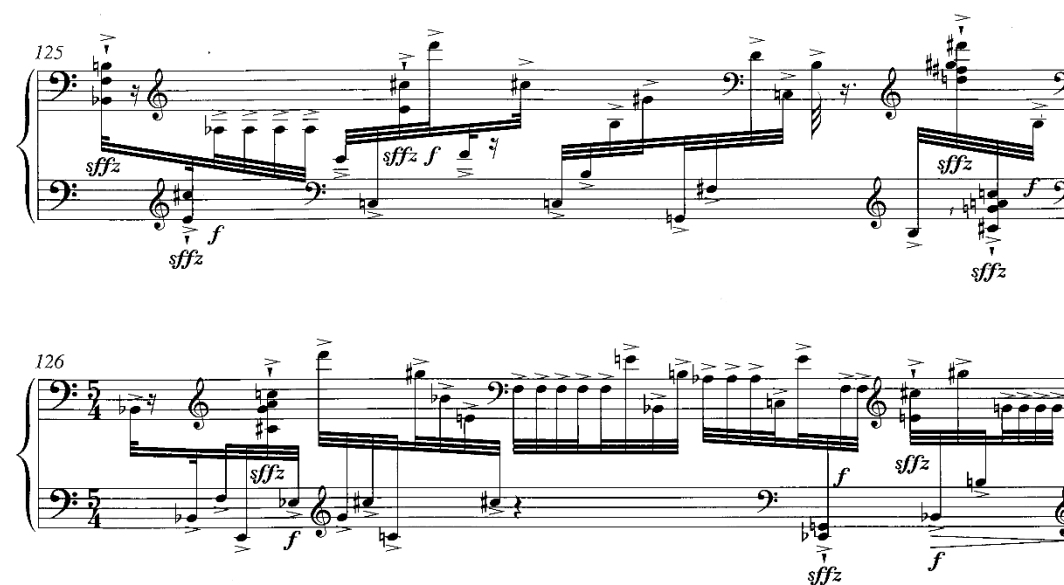
Przykład 34. Jesús Torres (1965) – *Itzal* (1994)

wymiana składników współbrzmienia $des^1 - f^1$



Przykład 35. Jesús Torres (1965) – *Itzal* (1994)

wymiana struktur o podobnym charakterze



Przykład 36. Jesús Torres (1965) – *Itzal* (1994)

impulsy wynikające z akcentacji umiejscowione w partii prawego lub lewego manualu

Innym przykładem z literatury hiszpańskiej jest *Luz Azul* (1997) Césara Camarero (1962). Lhermet przedstawia za jego pomocą efekt stereofoniczny, który nazywa wymianą dźwięków sciarrinowskich. Nawiązuje w ten sposób do twórczości włoskiego kompozytora Salvatore Sciarrino (1947), u którego napotkać można struktury wychodzące z ciszy, ze stopniowym *crescendo*, następnie zanikające *al. niente*. Są one podstawowym materiałem jednego z utworów Sciarrino napisanego na akordeon solo – *Vagabonde Blu* (1998). Prócz nich w *Luz Azul* występują również wymiany repetowanych dźwięków o tej samej wysokości czy podział struktur pomiędzy dwa manualy (przykład 37-40).

Salvatore Sciarrino
VAGABONDE BLU
 per fisarmonica

per Teo Anzellotti

Dall'apparenza inerte

M II $\langle ppp \rangle$ $\langle ppp \rangle$
 sempre uguale

* Tenere il primo accordo ma cominciare il trillo prima del suono e prolungarlo oltre.

Przykład 37. Salvatore Sciarrino (1947) – *Vagabonde Blu* (1998)
 struktury wychodzące z ciszy i zanikające *al. niente*

a Ángel Luis Castaño
LUZ AZUL
 para Acordeón

César Camarero
 (1962)

♩ = 76-84 Inmediato y convulsivo

Przykład 38. César Camarero (1962) – *Luz Azul* (1997)
 wymiana dźwięków sciarrinowskich

© Editorial Acco-Music, 2005

9

Przykład 39. César Camarero (1962) – *Luz Azul* (1997)
wymiana dźwięków sciarriińskich

ff

Przykład 40. César Camarero (1962) – *Luz Azul* (1997)
wymiana dźwięków o tej samej wysokości

Kolejnym hiszpańskim dziełem wspominanym przez Vincenta Lhermet jest *Izpi* (2002) Zuriñe Fernandez Gerenabarreny (1965), w którym prezentuje wymianę szybkich nut na początku utworu. W ten sposób skonstruowana jest cała pierwsza strona kompozycji (przykład 41).

a Iñaki Alberdi

Izpi

Zuriñe F. Gerenabarrena

♩ = 96 ca.

Accordion

simile

Przykład 41. Zuriñe Fernandez Gerenabarrena (1965) – *Izpi* (2002)

początek utworu w fakturze stereofonicznej

Uroš Rojko (1954) eksperymentował z wymiennością materiału w *BALG-KANN* z 2013 roku. Pochodzący ze Słowenii twórca, podobnie jak powyżej omawiana Gerenabarrena, wstęp do swojego utworu zapisał wykorzystując naprzemiennie brzmienia prawej i lewej strony instrumentu (przykład 42).

BALGKANN

für Akkordeon solo
für Denis Patković 2011/rev.2013

Uroš Rojko
(1954)

♩ = 90

Przykład 42. Uroš Rojko (1954) – *BALG-KANN* (2013)

początek utworu w fakturze stereofonicznej

2.4. Literatura Europy wschodniej

Stereofonia, choć nigdy nie zastosowana na szeroką skalę, występuje w wielu mniejszych fragmentach utworów Anatolija Kusjakowa (1945-2007). Po raz pierwszy w trzeciej części cyklu *Szkice Zimowe* z 1976 roku. Współbrzmienia o zbliżonej wysokości zapisane zostały zgodnie z zasadami faktury stereofonicznej. Podobne epizody występują w drugiej części *Sonaty nr 1* (1979), w finale *Sonaty nr 2* (1981) czy w siódmej części *Obrazów Przemijającego Czasu* (1999). W pierwszej części *Divertimenta* (1992) materiał o podobnym charakterze w partiach obu rąk, wprowadzany jest przez jeden głos z opóźnieniem, dzięki czemu uzyskano efekt wymiany. Podobne struktury zostały umieszczone w *Sonacie nr 5* (1994). Naprzemiennność klasterów zawarto z kolei w drugiej części suity *Wiosenne Wizje* (1998) (przykład 43-49).

The image displays three systems of musical notation for piano, illustrating stereophonic clusters. The first system, starting at measure 30, is marked 'Quasi cadenza ad libitum legatissimo' and 'p'. It features dense, overlapping chords in both staves, with a 'simile cresc. acceller.' instruction below. The second system includes 'rit.' and 'dim.' markings in the left hand, and 'cresc.' and 'accel.' in the right hand. The third system concludes with a 'rit.' marking and a long, sustained chord in the right hand.

Przykład 43. Anatolij Kusjakow (1945-2007) – *Szkice Zimowe* (1976), cz. III *Wieczorne Spotkanie*
naprzemiennność współbrzmień

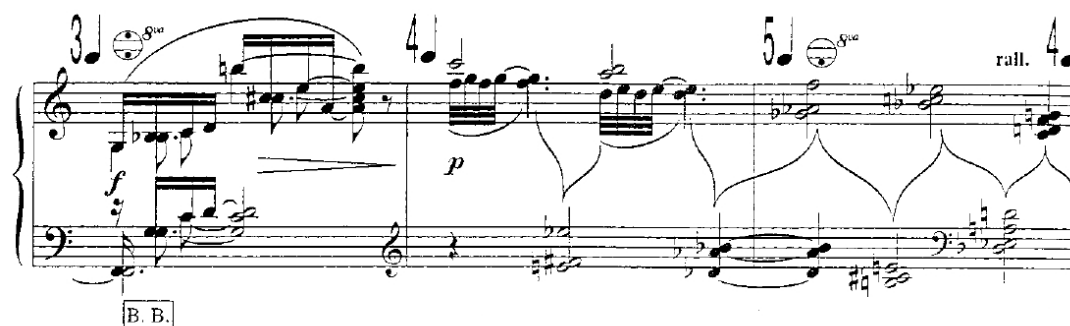
II Остинато

8 Presto ($\text{♩} = 184$)

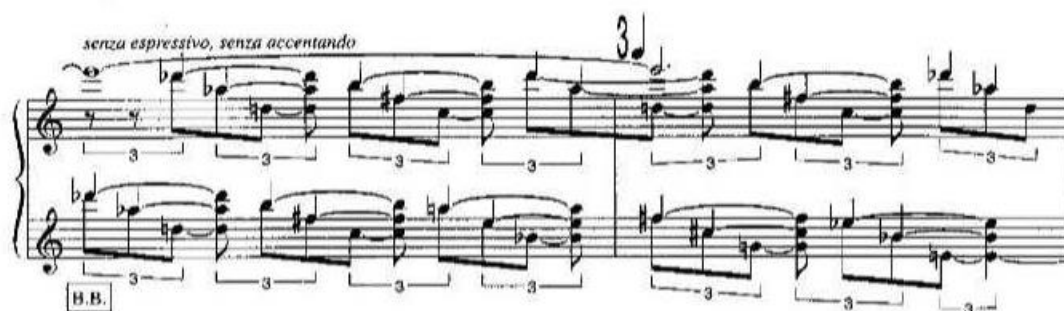
Przykład 44. Anatolij Kusjakow (1945-2007) – *Sonata nr 1* (1979), cz. II *Ostinato*
naprzemiennność współbrzmień

sempre legatissimo

Przykład 45. Anatolij Kusjakow (1945-2007) – *Sonata nr 2* (1981), cz. III *Presto*
naprzemiennność współbrzmień



Przykład 46. Anatolij Kusjakow (1945-2007) – *Obrazy Przemijającego Czasu* (1999), cz. VII *O Miłości*
naprzemiennność współbrzmień



Przykład 47. Anatolij Kusjakow (1945-2007) – *Divertimento* (1992), cz. I *Preludium*
efekt wynikający z przesunięcia i nakładania się podobnego materiału dźwiękowego

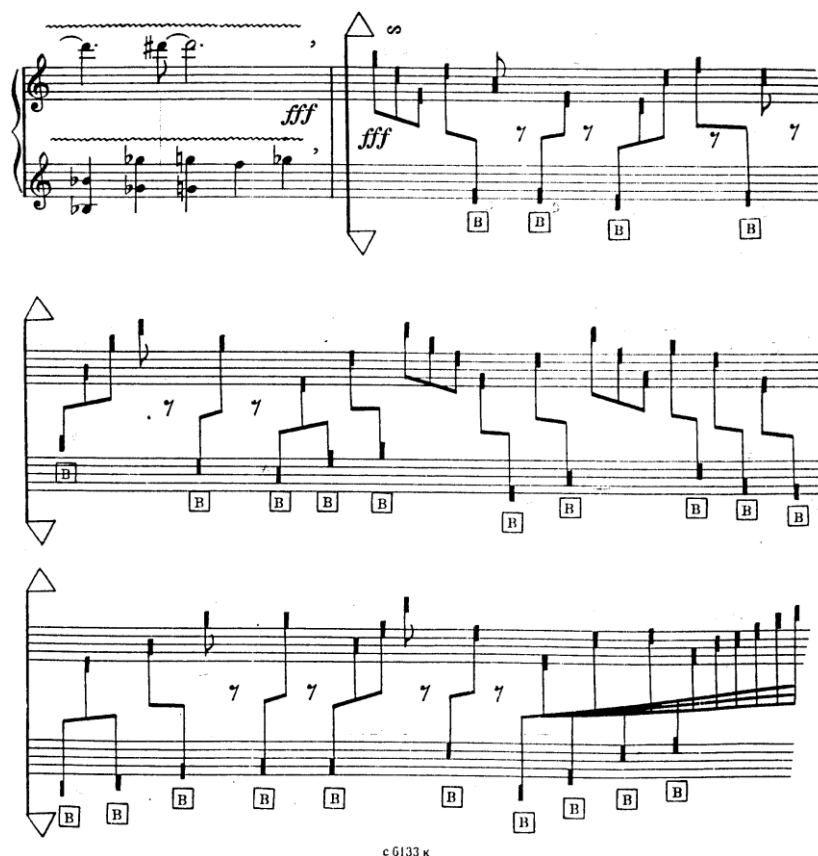


Przykład 48. Anatolij Kusjakow (1945-2007) – *Sonata nr 5 „Monolog o Wieczności”* (1994)
 efekt wynikający z przesunięcia i nakładania się podobnego materiału dźwiękowego

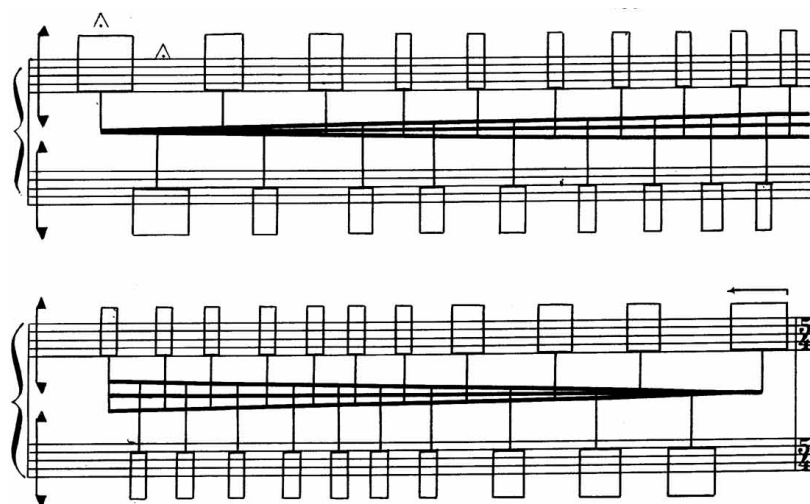


Przykład 49. Anatolij Kusjakow (1945-2007) – *Suita nr 3 „Wiosenne Wizje”* (1998), cz. II *Wiosenne Dźwięki*
 naprzemienność klastarów

Niewielkie fragmenty o charakterze stereofonicznym występują w dwóch kompozycjach Sofii Gubaiduliny (1931). W *De profundis* (1978) oraz w czwartej części *Sonaty „Et expecto”* (1985) obecne są wymiany klasterów między manualami (przykład 50-51).

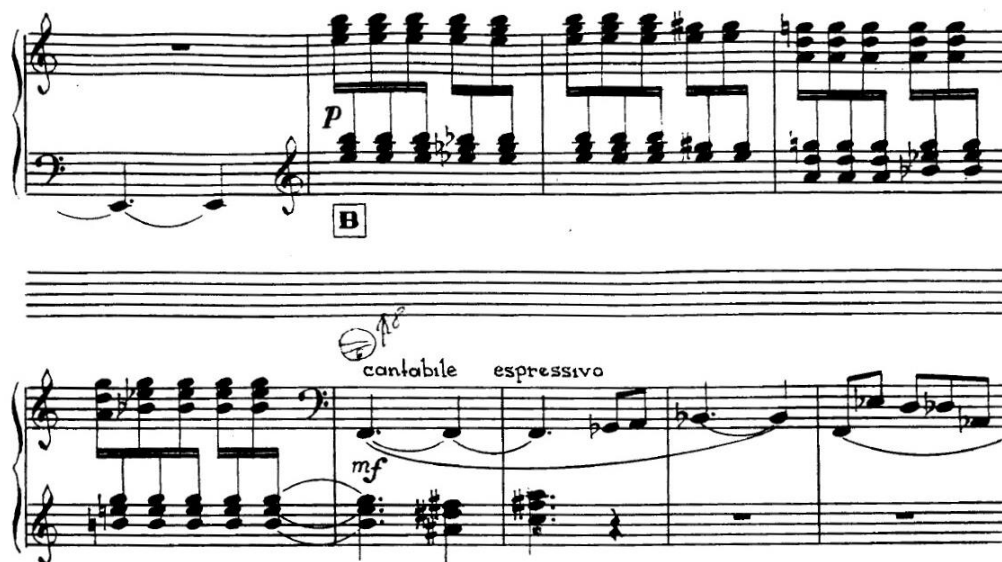


Przykład 50. Sofia Gubaidulina (1931) – *De profundis* (1978)
naprzemienność klasterów



Przykład 51. Sofia Gubaidulina (1931) – *Sonata „Et expecto”* (1985), cz. IV
naprzemienność klasterów

Z podobną, epizodyczną częstotliwością odnaleźć można elementy stereofoniczne u Wiaczesława Siemionowa (1946). Wymiany współbrzmień obecne są w *Kaprysie nr 1* (1989) oraz w *Kaprysie nr 2* (2001). W większym stopniu autor wykorzystał je w *Sonacie nr 5* (2021). Niemal cała część druga cyklu oraz krótkie nawiązanie do niej w finale zostały napisane w fakturze stereofonicznej (przykład 52-55).



Przykład 52. Wiaczesław Siemionow (1946) – *Kaprys nr 1* (1989)
naprzemienność współbrzmień o tej samej wysokości



Przykład 53. Wiaczesław Siemionow (1946) – *Kaprys nr 2 „S.O.S.”* (2001)
naprzemienność współbrzmień o tej samej wysokości

II

Andantino ♩ = 90

vibrazioni celestiali

mp

con sord.

sim.

espress.

Przykład 54. Wiaczesław Siemionow (1946) – *Sonata nr 5 „Autograf”* (2021), cz. II *Andantino*
fragment części zapisany w fakturze stereofonicznej

Tempo I

ansioso

dim.

poco a poco cresc.

72

74

Przykład 55. Wiaczesław Siemionow (1946) – *Sonata nr 5 „Autograf”* (2021), cz. III *Allegro vivace*
fragment części zapisany w fakturze stereofonicznej

2.5. Literatura polska

Twórczość pedagogiczna Krzysztofa Olczaka (1956) to jeden z początkowych przejawów eksperymentów polskich twórców z fakturą stereofoniczną. W pierwszej części *Letniej Suity* z 1980 roku kompozytor użył wymian pojedynczych elementów między partiami dwóch manualów. Jego późniejsze kompozycje, takie jak *Accotango* (2012) świadczą o dalszej eksploracji tematu (przykład 56-58).



Przykład 56. Krzysztof Olczak (1956) – *Letnia Suita* (1980), cz. I *Deszczyk*
fragment części zapisany w fakturze stereofonicznej



Przykład 57. Krzysztof Olczak (1956) – *Accotango* (2012)
wymiana współbrzmień między manualami



Przykład 58. Krzysztof Olczak (1956) – *Accotango* (2012)

Wymiana współbrzmień i pojedynczych dźwięków między manualami

Utworem, który niemal w całości został zapisany w fakturze stereofonicznej, jest *Capriccio IV* (1996) Bronisława Kazimierza Przybylskiego (1941-2011). Kompozytor zastosował powtarzający się schemat, którym operował aż po ostatnie takty – pierwszy element grupy trzech szesnastek występuje w partii lewej ręki, dwa następne w prawej. Początkowo wymieniany materiał oparty jest o pojedyncze dźwięki. Z czasem wprowadzana jest również naprzemiennność współbrzmień dwudźwiękowych (przykład 59-60).

3

CAPRICCIO IV

per fisarmonica

ca 2'30"

B. K. Przybylski

Animato

Przykład 59. Bronisław Kazimierz Przybylski (1941-2011) – *Capriccio IV* (1996)

wymiana pojedynczych dźwięków między manualami



Przykład 60. Bronisław Kazimierz Przybylski (1941-2011) – *Capriccio IV* (1996)
wymiana współbrzmień

Po brzmienia stereofoniczne kilkakrotnie sięgał Paweł Sławiński (1992). W *Kaprysie 0* (2014) były to dłuższe sekwencje dźwięków o tej samej wysokości występujących na zmianę w prawej i lewej ręce. Pierwsza część *Sonaty nr 1* (2016) zawiera kilka fragmentów z naprzemiennie pojawiającymi się współbrzmieniami (przykład 61-62).



Przykład 61. Paweł Sławiński (1992) – *Kaprys 0 „Relikt przeszłości”* (2014)
przemienność dźwięków o tej samej wysokości

$\text{♩} = 120$
 29 *scherzando*
ff pesante
 S.B.

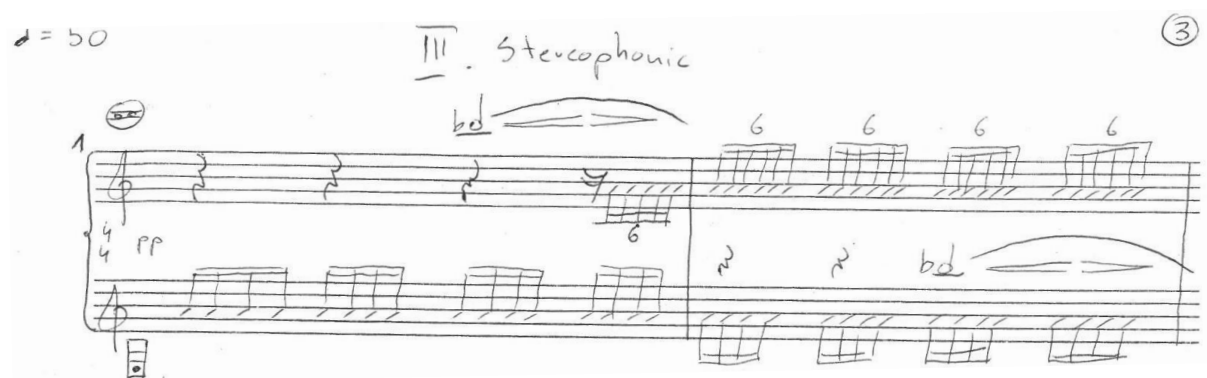
32 *scherzando*
 B.B. *pesante*
 S.B.

34 *scherzando*

35

Przykład 62. Paweł Sławiński (1992) – *Sonata nr 1* (2016), cz. I *Église de la Sainte-Trinité de Paris*
współbrzmienia umieszczona na zmianę w dwóch manualach

Pierwszym twórcą, który zdecydował się precyzyjnie nazwać zjawisko w swoim utworze, był Paweł Janas (1988). Trzecią część swojej *Sonaty nr 1* (2013) zatytułował *Stereophonic*. W specyficzny sposób uzyskał efekt wymiany między manualami. W lewym umieścił stały rytm szesnastkowy, na górnej pięciolinii sekstole szesnastkowe. Rezultatem było wspólne brzmienie na początku grupy oraz naprzemiennność wszystkich następnych elementów (przykład 63).



Przykład 63. Paweł Janas (1988) – *Sonata nr 1 „Invinity”* (2013), cz. III *Stereophonic*
efekt stereo wynikający z wymiany dźwięków w grupach sekstol oraz regularnych grup szesnastkowych

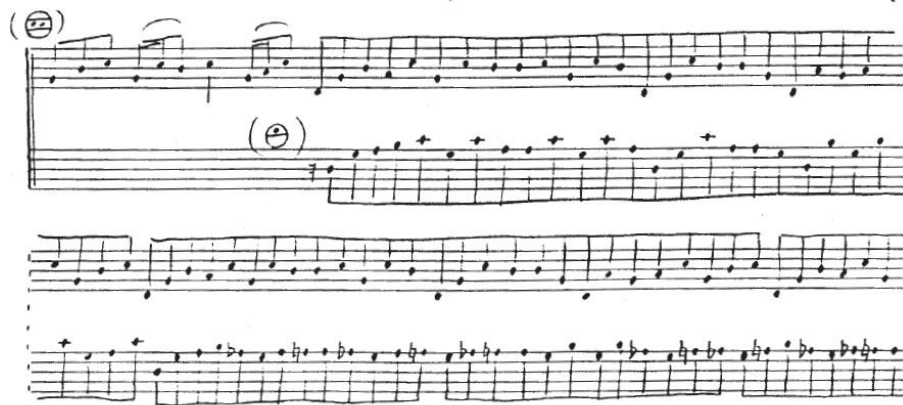
Obszar stereofonii eksplorował również Mikołaj Majkusiak (1983). Oparł o nią całą drugą część cyklu *Trzy miniatury* (2020). Na stały wzór grup ósemkowych w prawej ręce nakładał nowe elementy pojawiające się pomiędzy nutami schematu. Stopniowo zwiększał ich liczbę, aż każdy kolejny dźwięk wydobywał się z innej strony instrumentu. O docenieniu kompozycji przez odbiorców świadczy jej wybór na utwór obowiązkowy w pierwszym etapie XII Ogólnopolskiego Konkursu Akordeonowego im. prof. Włodzimierza Lecha Puchnowskiego w 2024 roku (przykład 64).



Przykład 64. Mikołaj Majkusiak (1983) – *Trzy miniatury* (2020), cz. II *Dance*
dźwięki w partii lewej ręki umiejscowione pomiędzy elementami schematu w partii prawej ręki

2.6. Literatura innych części świata

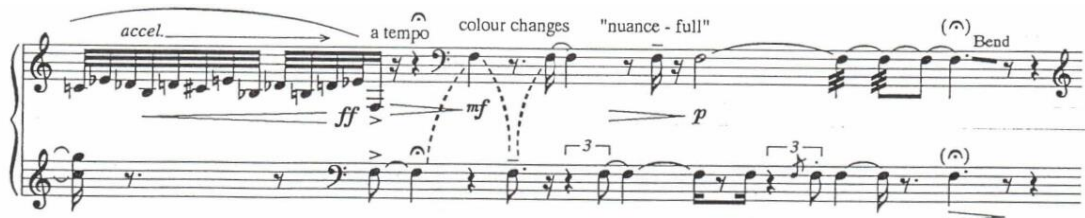
Przykładem z muzyki japońskiej, w której obecne są struktury stereofoniczne, jest *Like a Water-Buffalo* (1985). Yuji Takahashi (1938) wykorzystywał naprzemienną występowania dźwięków. Kompozycję przywoływał w swojej pracy Iñaki Alberd jako dzieło ilustrujące używanie efektów stereo (przykład 65).



Przykład 65. Yuji Takahashi (1938) – *Like a Water-Buffalo* (1985)

dźwięki o tej samej wysokości występujące na zmianę w dwóch manualach

Do zmiany nasycenia dźwięku, wspomnianego przez Vincenta Lhermet, nawiązuje filipiński artysta Conrado del Rosario (1958). W *Elusive Dialogues* (1991) kilkakrotnie wymienia dźwięki o tej samej wysokości między manualami. Takie fragmenty opisuje dodatkowym określeniem *colour changes* (przykład 66-67).



Przykład 66. Conrado del Rosario (1958) – *Elusive Dialogues* (1991)

zmiana nasycenia dźwięku



Przykład 67. Conrado del Rosario (1958) – *Elusive Dialogues* (1991)

zmiana nasycenia dźwięku

Wśród twórców pochodzących z Ameryki Południowej należy wyróżnić argentyńskiego kompozytora Mauricio Kagela (1931-2008). W *Episoden, Figuren* (1993) umieścił wymiany współbrzmień między manualami. Wykorzystał przy tym również oznaczenia sugerujące płynne przejścia między poszczególnymi strukturami (przykład 68).

Moderato (♩ ca. 76)

molto tranquillo e sempre legatissimo

232 *molto tranquillo e sempre legatissimo*

1) Der Wechsel der Akkorde von der einen auf die andere Hand soll stets fließend sein. Um ein perfektes Legato zu gewährleisten können sich die Akkorde kurzzeitig überlappen.
The change of chords from one hand to another should always be smooth. The chords can overlap slightly, so as to ensure a perfect legato.

2) *vibr.* = durch eine tremolo-Bewegung der Hand oder des Beins soll eine Bebung des Akkords entstehen.
vibr. = a tremolo-movement with hand or leg should cause the chord to throb.

poco più mosso e rubato

239

Przykład 68. Mauricio Kagel (1931-2008) – *Episoden, Figuren* (1993)

naprzemiennosc współbrzmień

Tremble (2013), jako element literatury brazylijskiej, przywołuje w swojej pracy Vincent Lhermet przy okazji prezentowania efektu zmiany nasycenia dźwięku. Autor dzieła, Januibe Tejera (1979), zastosował wymiany współbrzmień o tej samej wysokości, rytmie i artykulacji między partiami prawej i lewej ręki (przykład 69).

20

f *f*

3 3 3

Przykład 69. Januibe Tejera (1979) – *Tremble* (2013)

wymiany współbrzmień o tej samej wysokości

3. Atli Ingólfsson – *Radioflakes* na akordeon solo

3.1. Podstawowe informacje

Atli Ingólfsson uchodzi za niezwykle cenionego kompozytora muzyki nowej. Artysta urodził się 21 sierpnia 1962 roku w Keflavík na Islandii. Równolegle do studiów kompozytorskich na Islandzkim Uniwersytecie Sztuk Pięknych w Reykjavíku, kształcił się na wydziale instrumentalnym w klasie gitary. Jest również absolwentem studiów licencjackich z filozofii na Uniwersytecie Islandzkim w Reykjavíku. Blisko współpracował z Gérardem Griseyem, pobierając u niego lekcje i asystując mu w niektórych projektach. Obecnie jest wykładowcą Islandzkiego Uniwersytetu Sztuk Pięknych w Reykjavíku.

W swoim dorobku posiada liczne sukcesy konkursowe. Jest laureatem pierwszego miejsca w Konkursie Kompozytorskim Islandzkiego Radia (1985) oraz finalistą Konkursu Kompozytorskiego Jolivet (1991) i Prix de Rome francuskiego ministerstwa kultury (1995). Jego kompozycje wykonywane są na całym świecie m.in. przez Ensemble Intercontemporain, L'Itinéraire, The Arditti Quartet, Les Percussions de Strasbourg, The ensembles Caput, FontanaMix, Icarus, Alter Ego.¹¹

Prócz omawianego w tym rozdziale dzieła, jedynymi utworami, w których Ingólfsson wykorzystał akordeon są *Composition* (2006) na saksofon altowy, akordeon i kontrabas oraz *Forgotten step* (2008) na elektronikę, skrzypce i akordeon. *Radioflakes* to jego jedyne solowe dzieło, które powstało na ten instrument.¹² Zostało napisane w 2004 roku na zamówienie norweskiego akordeonisty Frode Haltli. W tym samym roku prawykonał on kompozycję w Paryżu, w ramach Le Festival Présences – festiwalu muzyki współczesnej organizowanego przez Radio France.¹³ Materiał nutowy został opublikowany przez wydawnictwo Iceland Music Information Centre. W 2022 roku islandzki akordeonista Jónas Ásgeir Ásgeirsson dokonał nagrania utworu na płycie *Fikta*. *Radioflakes* był częścią analizowanych utworów w pracy licencjackiej Aliny Dziecioł pt. *Literatura skandynawska na akordeon solo jako przykład wykorzystania nowatorskich walorów brzmieniowych*

¹¹ A. Dziecioł, *Literatura skandynawska na akordeon solo jako przykład wykorzystania nowatorskich walorów brzmieniowych na podstawie Radioflakes Atliego Ingólfssona, Presto sostenuto Ville Raasakki oraz Looking On Darkness Benta Sørensen*, praca licencjacka, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2020, s. 6-7.

¹² A. Ingólfsson, Works List [online], oficjalna strona internetowa, [dostęp 14 lipca 2023], dostępny w: <https://www.atli-ingolfsson.com/works/list.html>.

¹³ F. Haltli, Repertoire [online], oficjalna strona internetowa, [dostęp 14 lipca 2023], dostępny w: <https://frodehaltli.com/repertoire>.

na podstawie *Radioflakes* Atliego Ingólfssona, *Presto sostenuto* Ville Raasakki oraz *Looking On Darkness* Benta Sørensen. Przykłady z partytury kilkakrotnie przytaczał również Vincent Lhermet w swojej pracy doktorskiej, omawiając potencjał akordeonu w zakresie wykonawstwa efektów perkusyjnych, różnych rodzajów *vibrato*, modelowania barwy, polifonicznych i stereofonicznych możliwości instrumentu.¹⁴

3.2. Znaczenie tytułu i inspiracje

Główną inspiracją, która wpłynęła na muzykę Ingólfssona była jego fascynacja odbiornikiem radiowym z czasów dzieciństwa. Struktura utworu odzwierciedla to w częstych, raptownych zmianach charakteru, które imitują przełączanie się pomiędzy stacjami radia. W następujący sposób opisała to Alina Dzieciół na podstawie wywiadu przeprowadzonego z kompozytorem: „Doskonale pamięta, jak wiele przyjemności czerpał z przesuwania pokrętła radia w różne strony, czekając ze zniecierpliwieniem, jakimi dźwiękami odbiornik zaskoczy go tym razem. Stąd w niektórych momentach utworu, wyraźnie słyszalny jest fragmentaryczny charakter formalny. Stanowi on niejako imitację powyżej opisanych doznań słuchowych z dzieciństwa, które na trwałe zapisały się w pamięci kompozytora. Ingólfsson zrealizował swoją wizję przede wszystkim poprzez zastosowanie fraz, które urywają się i nie są kontynuowane. Kolejnym zabiegiem mającym na celu naśladowanie dźwięków niespodziewanie zmieniających się stacji jest nagłe «przeskakiwanie» z jednego fragmentu utworu do kolejnego – całkowicie skonstrastowanego”¹⁵.

Kompozytor do powyższego opisu dodaje również swoje wrażenia wizualne związane z instrumentem. Budowę akordeonu porównuje do wyglądu odbiornika radiowego, dając tym samym potwierdzenie związku akordeonu z pojęciem stereofonii. „Nie mogę nie postrzegać akordeonu jako przodka przenośnego radia, tzw. ghettoblastera. Oznacza to, że dla mnie uosabia on zmaganie się z charakterystycznym rytmicznym swingiem, bardziej agresywną energią dźwiękową i beztróskim przeszukiwaniem fal radiowych. Pisanie tego utworu było

¹⁴ V. Lhermet, *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, tłumaczenie własne, praca doktorska, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Paryż 2016, s. 63 (stereofonia), s. 71 (efekty perkusyjne), s. 81 (zmiany rejestrów), s. 85 (modelowanie barwy i *vibrato*), s. 87 (polifonia).

¹⁵ A. Dzieciół, *Literatura skandynawska na akordeon solo jako przykład wykorzystania nowatorskich walorów brzmieniowych na podstawie Radioflakes Atliego Ingólfssona, Presto sostenuto Ville Raasakki oraz Looking On Darkness Benta Sørensen*, praca licencjacka, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2020, s. 9.

równie fascynującą podróżą, co siedzenie przed radiem w dzieciństwie i zabawa pokrętłem strojenia”¹⁶.

Igólfsón wymienia kilku kompozytorów, których twórczość w pewien sposób wpłynęła na niego podczas pracy nad *Radioflakes*. Jako najbardziej istotne wspomina nauki pobrane od Gérarda Griseya. Inspirowały go również plany napięciowe i wykorzystanie elementów wirtuozowskich przez Luciano Berio. Groteskowy charakter niektórych części został zaczerpnięty od Fausto Romitelliego.¹⁷

3.3. Elementy stereofoniczne

Atli Ingólfsón w swojej kompozycji kilkakrotnie wykorzystał specjalne zależności między lewą a prawą stroną instrumentu, aby podkreślić kierunkowość brzmienia. W początkowym fragmencie utworu umieścił odgłosy perkusyjne w partii lewej ręki – uderzenie kciukiem w boczną część akordeonu. Do podkreślenia efektu zasugerował wykorzystanie dodatkowych elementów, takich jak pierścionek, co opisał w partyturze: *very distinct percussion in left hand (use a ring or other device)* (przykład 70).

Radioflakes

Atli Ingólfsón 2004
Edited by Frode Hattli
3x

1. vib.
2. ord.
3. vib.

ord.
ord.

vib.
ord.
vib.

ord.

* very distinct percussion in left hand
(use a ring or other device)

Przykład 70. Atli Ingólfsón (1962) – *Radioflakes* (2004) strona 1, takty 1-10

początek utworu, efekt perkusyjny w partii lewej ręki

¹⁶ A. Ingólfsón, Książeczka do płyty CD Jónas Ásgeir Ásgeirsson *Fikta*, tłumaczenie własne, Dacapo Records, 2022, s. 6-7.

¹⁷ A. Dzieciot, *Literatura skandynawska na akordeon solo jako przykład wykorzystania nowatorskich walorów brzmieniowych na podstawie Radioflakes Atliego Ingólfsóna, Presto sostenuto Ville Raasakki oraz Looking On Darkness Benta Sørensen*, praca licencjacka, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2020, s. 9-10.

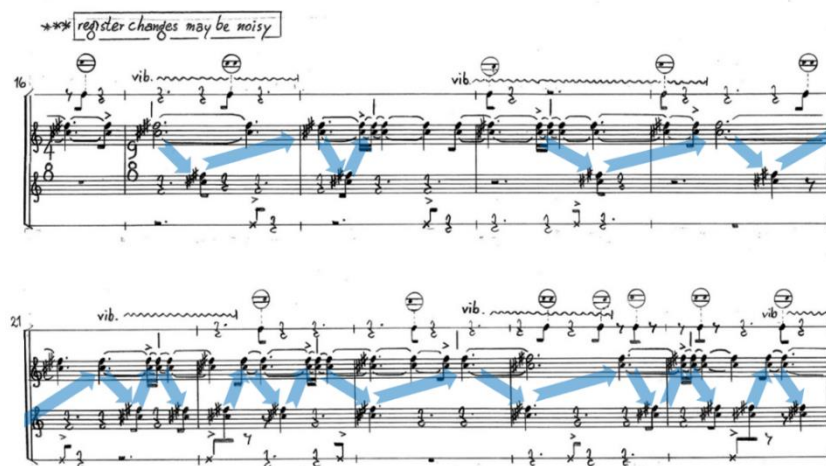
Po zaprezentowaniu efektu perkusyjnego z lewej strony kompozytor wprowadza kolejny – zmiany rejestrów w prawej ręce. Dołącza do opisu wskazówkę, że przełączenie nie musi nastąpić dyskretnie, a kliknięcie może stanowić dodatkowy walor brzmieniowy – *register changes may be noisy*. W ten sposób powstaje drugi efekt perkusyjny, tym razem wydobywający się z prawej strony. Obydwa występują zazwyczaj po sobie, dając wrażenie odgłosów emitowanych na zmianę przez dwa głośniki radia – elementów towarzyszących szumowi obecnemu w trakcie poszukiwania aktywnej stacji (przykład 71).



Przykład 71. Atli Ingólfsson (1962) – *Radioflakes* (2004) strona 1, takty 21-25

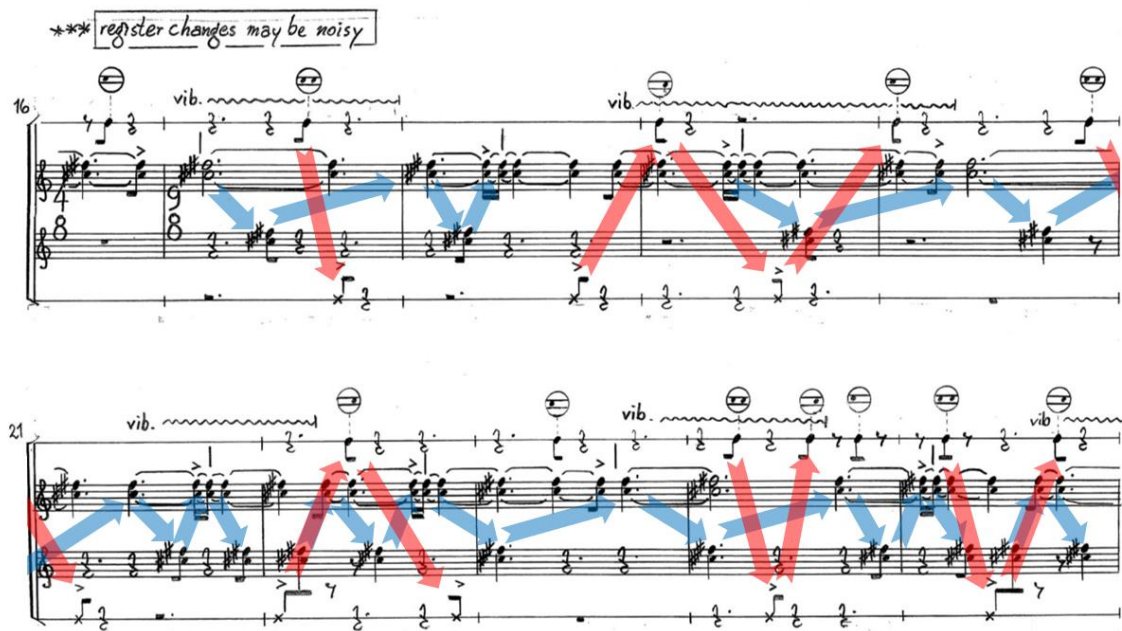
wymiany efektów perkusyjnych, opracowanie własne

Na tym samym etapie utworu, do rozpoczynającego dzieło współbrzmienia $cis^2 - fis^2$ w prawym manuale, kompozytor dołącza identyczny interwał w lewym. Struktury wymieniają się między sobą, nachodzą na siebie, imitując brzmienia wydobywane z dwóch stron odbiornika radiowego. Szeroką skalę wymian materiału między dwiema stronami instrumentu można dostrzec nakładając na siebie oba opracowania tego fragmentu (przykład 72-73).



Przykład 72. Atli Ingólfsson (1962) – *Radioflakes* (2004) strona 1, takty 21-25

wymiany współbrzmienia $cis^2 - fis^2$, opracowanie własne



Przykład 73. Atli Ingólfsson (1962) – *Radioflakes* (2004) strona 1, takty 21-25, opracowanie własne
wymiany efektów perkusyjnych oraz współbrzmienia cis^2 - fis^2

Niezwykłe wyraźny efekt stereofoniczny można usłyszeć od taktu 32. Kompozytor nakłada na siebie płamy brzmieniowe interwałów kwartowo-kwintowych. Początkowe składniki współbrzmień są kontynuacją materiału z poprzedniego fragmentu. Następnie w partii prawej ręki ciąg interwałowy, z pojedynczymi odstępstwami od wzoru, opada chromatycznie – podstawą każdego nowo wprowadzonego interwału i jego przewrotu jest dźwięk o pół tonu niższy od poprzedniego (przykład 74-75).



Przykład 74. Atli Ingólfsson (1962) – *Radioflakes* (2004) strona 2, takty 32-39
wymiany współbrzmień kwartowo-kwintowych, opracowanie własne

40. L.H.: as legato as possible

kwarta	cis	c							
kwinta	fis	f	e	es					

48.

kwarta	cis	c	h	b	a	gis	g		
kwinta	fis	f	e	es	d				

56.

2 * the middle line is for the effect formerly notated as (accent/bow) hereby not transcribed in the note values on the staves

kwarta	cis	c	h	b	a	gis	g	fis	
kwinta	fis	f	e	es	d	cis	c	h	b

Przykład 75. Atli Ingólfsson (1962) – *Radioflakes* (2004) strona 2, takty 40-63
opadający chromatycznie ciąg współbrzmień kwartowo-kwintowych, opracowanie własne

Uszeregowanie rytmiczne powyższego materiału wynika z opracowanego przez Ingólfssona ciągu liczbowego: 8, 3, 2, 3, 5, 9. Każda z cyfr oznacza częstotliwość jednostek ósemkowych, z jaką pojawia się kolejny element każdej z pięciu wyodrębnionych przez kompozytora linii – zmiany rejestru, współbrzmienia w prawym manuale, akcentowanej zmiany miecha, zmiany miecha, współbrzmienia w lewym manuale, odgłosu perkusyjnego z lewej strony instrumentu. Całość tworzy formę kanonu (przykład 76).

26

32

40.

R.H.: as legato as possible

zmiana rejestru — współbrzmienie w prawym manuale — akcentowana zmiana miecha —
współbrzmienia w lewym manuale — odgłos perkusyjny lewej strony instrumentu —

Przykład 76. Atli Ingólfsson (1962) – *Radioflakes* (2004) strona 2, takty 26-45

poszczególne linie prowadzone według ciągu liczbowego: 8, 3, 2, 3, 5, 9

opracowanie własne na podstawie: A. Dzieciot, *Literatura skandynawska na akordeon solo jako przykład wykorzystania nowatorskich walorów brzmieniowych na podstawie Radioflakes Atiego Ingólfssona, Presto sostenuto Ville Raasakki oraz Looking On Darkness Benta Sørensen*, praca licencjacka, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2020, s. 12-13.

Prócz wyżej opisanego, obszernego wstępu, w którym Ingólfsson w szczególny sposób wykorzystał relacje między prawą a lewą stroną instrumentu, kompozytor umieścił również proste formy stereofonii. W jednym z fragmentów zapisał sekwencje powtarzanego dźwięku o tej samej wysokości. Każdorazowo prezentację danej grupy przedstawił w nieco innej odsłonie, w tym w fakturze stereofonicznej, co opisał Lhermet w następujący sposób: „*Radioflakes* (2004) islandzkiego kompozytora Atliego Ingólfssona bada różne sposoby powtarzania dźwięku: w prawej ręce (takt 283), w lewej ręce (takt 285), w obu rękach jednocześnie (takt 284), przy użyciu *tremolo* miechowego (*bellow-shake*, takt 286) lub efektu stereofonii (takt 284), a także poprzez nieregularną repetycję wykonywaną tym samym palcem (takt 293)”¹⁸. Warto dodać do tego, że efekt stereofoniczny pojawia się również w taktach 287, a w taktach 289 oraz 290 zapisano zmiany rejestrów, wpływając na barwę. W ten sposób kompozytor przedstawił niezwykle szerokie spektrum możliwości wykonania repetycji pojedynczego dźwięku (przykład 77).

283

b.s. ord b.s. ord b.s. ord

pp f p f p pp mf p ppp

BB

292

♩. = 92 very distant, subdued

rather irregular finger tremolo

Przykład 77. Atli Ingólfsson (1962) – *Radioflakes* (2004) strona 9, takty 283-298
repetycje dźwięku o tej samej wysokości w różnych wariantach

¹⁸ V. Lhermet, *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, tłumaczenie własne, praca doktorska, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Paryż 2016, s. 63.

4. Bruno Mantovani – *8'20'' chrono* na akordeon solo jako przykład kompleksowego wykorzystania faktur stereofonicznych na akordeonie

4.1. Podstawowe informacje

Bruno Mantovani to jeden z najbardziej rozpoznawalnych twórców muzyki współczesnej. Urodził się 8 października 1974 roku w departamencie Hauts-de-Seine pod Paryżem. Jego kompozycje wykonywane są na estradach całego świata. Współpracował z najwybitniejszymi artystami m.in. z Pierrem Boulez. W swoim dorobku posiada projekty realizowane z takimi orkiestrami jak Bamberg Symphony, BBC Symphony Orchestra, WDR Symphony Orchestra Cologne, Orchestre de Paris. Jest laureatem wielu nagród, w tym nagrody im. Claudio Abbado przyznawanej przez Filharmonię Berlińską za kompozycję *Concerto de chambre No. 1* (2010). W 2010 roku został odznaczony orderem Chevalier des Arts et Lettres, przyznawanym za szczególne zasługi artystyczne. W latach 2010-2019 pełnił funkcję rektora Konserwatorium Paryskiego.¹⁹

8'20'' chrono to jedyne jak dotąd dzieło na akordeon solo autorstwa Mantovaniego. Utwór został zadedykowany francuskiemu artyście Pascalowi Contet, który prawykonał go 16 września 2007 roku w Montigny-les-Arsures we Francji w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego w Besançon. W tym samym roku materiał nutowy został opublikowany przez paryskie wydawnictwo muzyczne Henry Lemoine.²⁰

Kompozycja okazała się niezwykle inspirująca dla akordeonistów. Sięgają po nią najwybitniejsi artyści, umieszczając ją w programach swoich recitali. Przykładem mogą być repertuary utytułowanych laureatów konkursów akordeonowych ostatnich lat. Wykonywali ją m.in. Piotr Motyka, Władimir Stupnikow czy Samuele Telari podczas przesłuchań konkursowych w ramach takich wydarzeń jak Międzynarodowy Konkurs Akordeonowy w Arrasate. Pozycja widniała również na listach obowiązkowych utworów do wyboru m.in. w drugim etapie Międzynarodowego Konkursu Akordeonowego w Klingenthal.²¹

¹⁹ B. Mantovani, Biographie [online], oficjalna strona internetowa, [dostęp 20 czerwca 2023], dostępny w: <https://www.brunomantovani.com/en/biographie.html>.

²⁰ V. Lhermet, wywiad przeprowadzony przez autora, 26 września 2021.

²¹ 61. Internationaler Akkordeonwettbewerb Klingenthal – Ausschreibung 2024 [online], [dostęp: 10 czerwca 2023], dostępny w: <https://accordion-competition.de/assets/61-iawk-ausschreibung-2024-2023-06-08-int.pdf>.

Dzieło doczekało się również kilku profesjonalnych nagrań. Można je spotkać w albumie *Aion: Contemporary Music for Bayan* nagrany przez Raffaele Damen czy na płycie *Correspondances* Vincenta Lhermet. Taka popularność niedawno powstałego utworu jest niezwykle istotna w kontekście muzyki najnowszej, ponieważ istnieje liczna grupa dzieł wykonywana tylko jednokrotnie – podczas prawykonania. Fakt, że po daną kompozycję sięga wielu wykonawców i włącza je do swojego repertuaru, świadczy o jej jakości i trwałym miejscu w literaturze.

Docenienie muzyki Mantovaniego doprowadziło do uwzględnienia jej w pracach naukowych. Na szczególną uwagę zasługuje działalność wspominanego już Vincenta Lhermet. Prócz nagrania *8'20" chrono* na swojej płycie, przytaczał utwór jako przykład muzyczny podczas prezentacji *From Knowledge to Performance: Studies on the Accordion Contemporary Music Repertoire in Europe*. Choć treść wykładu odnosiła się przede wszystkim do ogólnego zarysu literatury akordeonowej i rozwoju instrumentu, jego część podejmowała tematykę stereofonii. Swoje badania kontynuował w pracy doktorskiej *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, w której utwór Mantovaniego był podstawą do opisanego zagadnienia stereofonii.

4.2. Przestrzeń stereofoniczna w analizie dzieła

4.2.1. Znaczenie tytułu i inspiracje

Zamówienie kompozytorskie Pascala Contet było dla Bruna Mantovaniego pierwszym twórczym kontaktem z akordeonem i zarazem wstępną inspiracją do napisania *8'20 chrono*. Poza jedynym utworem solowym, Mantovani tylko kilkakrotnie wykorzystywał instrument w swoich późniejszych dziełach. Były to *Kantata nr 4* na wiolonczelę, akordeon i chór (2012) oraz *Cadenza nr 2* na akordeon i grupę instrumentów (2018). Uwzględnił go również w składzie zespołu w *Postludium* na orkiestrę (2010) i w operze *Akhmatowa* na solistów, chór i orkiestrę (2010).

W wywiadzie udzielonym na potrzeby pracy doktorskiej Vincenta Lhermet, Bruno Mantovani opisuje swój stosunek do akordeonu. Za moment, w którym dostrzegł walory akordeonu, uznaje swoje pierwsze zetknięcie z transkrypcjami utworów Jana Sebastiana Bacha. Wyróżnia kilka aspektów specyfiki instrumentu i technik wykonawczych, które jego zdaniem są niezwykle wartościowe. Wspomina o tym, że w swojej twórczości rzadko umieszcza

elementy o brzmieniu statycznym. Stąd niezwykle ceni szeroki wachlarz możliwości wykonywania *tremola*, tryli, kształtowania dźwięku, a jako niezwykle ekspresyjny środek wykonawczy odnajduje *tremolando*. Podkreśla swój podziw dla ogromnego potencjału w zakresie wirtuozerii. Brak ograniczeń dla kompozytora dotyczących umieszczania szybkich przebiegów uznaje za bardzo praktyczne i nieczęsto osiągalne na innych instrumentach.

Zauważa również pozycję akordeonu w dzisiejszym świecie muzycznym. Instrument określa mianem „szlachetny”. Wymienia *Sekwencję XIII* Luciano Berio jako moment przełomowy w takim postrzeganiu. O jego wzrastającej roli mówi w następujący sposób: „Odpowiadając na pytanie o miejsce akordeonu, należy stwierdzić, że jest to miejsce realne i uzasadnione. Powiedziałbym, że kompozytorzy, którzy nigdy nie pisali na akordeon, będą coraz rzadziej spotykani”²².

W rozmowie z autorem niniejszej pracy, Vincent Lhermet wspomina o charakterze procesu twórczego Bruna Mantovaniego. „Opisałbym Bruna jako kogoś, kto pisze bardzo szybko, ale wcześniej przygotowuje w umyśle bardzo jasną ideę utworu, który zamierza stworzyć”²³. Znajduje to potwierdzenie w słowach samego kompozytora, który wskazuje również genezę tytułu – nawiązanie do emitowanego w latach 2001-2010 amerykańskiego serialu *24 heures chrono (24 godziny)*. „Napisane w ciągu kilku dni wirtuozowskie i stereofoniczne dzieło (ponieważ jest to ping-pong między dwiema klawiaturami) nawiązuje tytułem do słynnego serialu telewizyjnego, którego akcja i napięcie szczególnie mnie zainspirowały!”²⁴.

Cyfry w tytule kompozycji oznaczają preferowany czas trwania utworu – osiem minut i dwadzieścia sekund. Bardzo precyzyjne określenia temp pozwalają obliczyć długość każdego fragmentu. Ich suma, przy uwzględnieniu kilkukrotnie występujących określeń *accelerando*, daje w przybliżeniu tytułową propozycję kompozytora (przykład 78).

W *8'20" chrono* doszukać się można inspiracji wcześniejszą twórczością Mantovaniego, szczególnie cyklem *Etiud* na fortepian (2003), w których widać wyraźnie pierwowzór fakturalny. Idea powtarzalności nawiązuje do minimalizmu muzyki amerykańskiego kompozytora Steve’a Reicha. Słyszalne są również związki z dziełami Gérarda Griseya.²⁵

²² V. Lhermet, *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, tłumaczenie własne, praca doktorska, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Paryż 2016, s. 288.

²³ V. Lhermet, wywiad przeprowadzony przez autora, 26 września 2021.

²⁴ V. Lhermet, książeczka do płyty CD *Vincent Lhermet Correspondances*, tłumaczenie własne, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2014.

²⁵ V. Lhermet, wywiad przeprowadzony przez autora, 26 września 2021.

l.p.	Takty	Ilość jednostek ćwierćnutowych	Określenie tempa	Przybliżony czas trwania jednostki w sekundach	Przybliżony czas trwania fragmentu w sekundach
1.	1 – 48	192	♩ = 76	0,79	151,68
2.	49 – 51	13	♩ = 92	0,65	8,45
3.	52 – 66	42,5	♩ = 104	0,58	24,65
4.	67 – 72	20	♩ = 60	1	20
5.	73 – 107	127	♩ = 76	0,79	100,33
6.	108 – 112	23	♩ = 92	0,65	14,95
7.	113 – 129	75,875	♩ = 46	1,3	98,64
8.	130 – 131	6,5	♩ = 56	1,07	6,96
9.	132 – 134	9	♩ = 46	1,3	11,7
10.	135	3	♩ = 56	1,07	3,21
11.	136	5	♩ = 46	1,3	6,5
12.	137	5	♩ = 112	0,54	2,7
13.	138	4	♩ = 46	1,3	5,2
14.	139 – 142	19	♩ = 112	0,54	10,26
15.	143 – 144	5,5	♩ = 40	1,5	8,25
16.	145	3	♩ = 36	1,67	5,01
17.	146 – 150	21	♩ = 46	1,3	27,3
Przybliżony czas trwania utworu				8 minut 43 sekundy	

Przykład 78. wykaz czasu trwania poszczególnych fragmentów 8'20" *chrono*
opatrzonych danymi określeniami tempa, opracowanie własne.

4.2.2. Prosty model stereofonii

W utworze wyróżnić można dwie części – szybką, energiczną oraz wolniejszą, o charakterze nieco bardziej stonowanym. Dzieło rozpoczyna kilkuktowy wstęp, wprowadzający do właściwej części motorycznej. Charakterystyczny dla początkowego fragmentu jest repetowany dźwięk *cis*^l, którego stałość powtórzeń zostaje stopniowo zaburzana poprzez dodawanie nowych elementów w postaci akcentowanych akordów. Taka koncepcja została zaczerpnięta z ostatniej z cyklu czterech *Etiud* na fortepian (przykład 79-80).

à Pascal Contet
8'20" chrono
 pour accordéon

Œuvre protégée - Toute réimpression,
 même partielle, sans autorisation,
 constitue une contrefaçon.

Bruno Mantovani

The image shows the first seven measures of the piece '8'20" chrono' for accordion. The score is written for a grand staff with a treble and bass clef. Measure 1 starts with a tempo marking of quarter note = 76. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as *ff*, *p*, and *ppp*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece is in 4/4 time.

Przykład 79. Bruno Mantovani (1974) – 8'20" *chrono* (2007)

strona 1, takty 1-7

4. Étude pour les mains alternées

The image shows the first four measures of the piece '4. Étude pour les mains alternées'. The score is written for a grand staff with a treble and bass clef. The tempo marking is quarter note = 92. The music consists of alternating eighth notes between the two hands, with dynamic markings of *mp* and *ppp*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Przykład 80. Bruno Mantovani (1974) – 4 *etiudy* na fortepian (2003), cz. IV *Étude pour les mains alternées*

strona 1, takty 1-4

Coraz gęstsze nagromadzenie materiału zaburzającego warstwę powtarzanego dźwięku prowadzi do wejścia w stereofoniczną część utworu. Wraz z ewolucją dodawanego do repetycji materiału dźwiękowego wyróżnić można kilka modeli stereofonii – od formy najprostszej do struktur bardziej skomplikowanych. Pierwszy z nich pojawia się w takcie 11. Dźwięk *cis*¹ umieszczony jest na przemian w partii prawej i lewej ręki (przykład 81).



Przykład 81. Bruno Mantovani (1974) – 8'20'' *chrono* (2007)

strona 2, takty 10-11

Kompozytor szybko rozbudowuje materiał zawarty w fakturze stereofonicznej, tworząc coraz bardziej skomplikowane i niejednolite struktury. W takcie 12 umieszcza akordy o budowie podobnej do współbrzmień występujących w początkowym fragmencie. Dodatkowa akcentacja w różnych częściach taktu pozwala słuchaczowi doznać niezwykłych wrażeń słuchowych – mimo regularnego rytmu i jednorodnych wartości powstaje wrażenie całkowitego zagubienia pulsu ćwierćnotowego, co brzmi niezwykle zaskakująco i intrygująco. Z podobnym zaburzeniem pulsacji mamy również do czynienia w kilku następnych taktach, równoległe ze zmianami systemu stereofonii. Ciekawym sposobem zmiany pulsu w grupach trzydziestodwójkowych jest operowanie zestawem trzech nut wypaczających stałe oparcie parzyste. W takcie 13 kompozytor zestawia grupę dwóch powtarzanych nut w prawej ręce z jedną w lewej, w 14 zamiast powtórzenia na górnej pięciolinii pojawia się skok interwałowy, a w takcie 16 wprowadzony zostaje interwał w pionie (przykład 82).

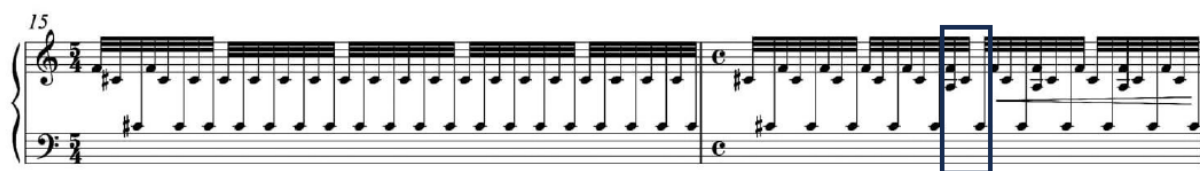
akcenty w różnych częściach taktu – zaburzenie pulsacji



nierównomierny podział struktury stereofonicznej – 2 + 1 skok interwałowy w strukturze stereofonicznej



interwał w pionie w strukturze stereofonicznej



Przykład 82. Bruno Mantovani (1974) – 8'20" *chrono* (2007)

strona 2, takty 12-16, opracowanie własne

4.2.3. Rozbudowane struktury stereofoniczne

Główną ideę, na której oparty jest następny fragment utworu, Mantovani opisuje określeniem *la superposition de périodicités*, co na język polski można przetłumaczyć jako „superpozycja okresowości”. Termin ten stosowany jest głównie w kontekście fizyki, matematyki lub teorii sygnałów, odnosząc się do zjawiska, w którym różne okresowe sygnały lub funkcje o różnych okresach są łączone w sposób, prowadzący do powstania nowego, złożonego wzorca okresowości.

W prosty sposób może to mieć przełożenie na grunt muzyczny. Na jeden stały, powtarzający się model melodyczno-rytmiczny nakładane są kolejne, również o stałym wzorze. Wykorzystanie tego typu zależności można odnaleźć w muzyce Steve’a Reicha m.in. w *Clapping music for two performers* (1972) czy w *Piano phase* (1967). Obie kompozycje polegały na tym, że partie wykonawców są identyczne pod względem użytego materiału dźwiękowego i rytmicznego. Drugi wykonawca z czasem przesuwa wzór o jedną jednostkę dźwiękową/rytmiczną (przykład 83-85).

♩ = 160-184 Repeat each bar 12 times

clap 1

clap 2

f

Przykład 83. Steve Reich (1936) – *Clapping music for two performers* (1972)

clap 1

clap 2

f

Przykład 84. Steve Reich (1936) – *Clapping music for two performers* (1972)

prezentacja przesunięcia wzoru rytmicznego drugiego wykonawcy, opracowanie własne

piano phase

for two pianos
or two marimbas*

steve reich

$\text{♩} = \text{ca. } 72$
Repeat each bar approximately number of times written. / Jeder Takt soll approximativ wiederholt werden entsprechend der angegebenen Anzahl. / Répétez chaque mesure à peu près le nombre de fois indiqué.

Przykład 85. Steve Reich (1936) – *Piano phase* (1967)

Mantovani nawiązuje do tego następującymi słowami: „Jako nowicjusz w dziedzinie akordeonu, nie chciałem podejść do instrumentu w sposób organologiczny, ale raczej poprzez rozważenie problemu muzycznego, nad którym regularnie pracuję: superpozycji okresowości. Po wypróbowaniu eksperymentu z wymianą rąk w *Etiudzie* na fortepian, chciałem sprawdzić, czy dwie klawiatury akordeonu nie są jeszcze bardziej sprzyjające tej koncepcji rytmicznej i uznałem, że to właśnie one są odpowiednie. Instrument ten jest najbardziej adekwatny do stworzenia iluzji złożonej polifonii rytmicznej. Każdy z dziesięciu palców gra regularny rytm, a to nakładanie się różnych wzorów tworzy ogólną, nieprzerwaną fakturę”²⁶.

Od taktu 18 rozpoczyna się wspomniana polifonia rytmiczna, w której każdy głos prowadzony jest w określonym rytmie. Do początkowo ograniczonego materiału dźwiękowego stopniowo dodawane są nowe elementy, które systematycznie powtarzają się według stałego modelu, miejscami na siebie nachodząc. Ruch głosów prowadzi do kilku modulacji harmoniczných budujących napięcie. W wykonaniu kluczowe jest prowadzenie jednej frazy

²⁶ V. Lhermet, książeczka do płyty CD *Vincent Lhermet, Correspondances*, tłumaczenie własne, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2014.

przez całą długość fragmentu, co okazuje się niezwykle trudnym zadaniem. Zbyt duża swoboda emocjonalna i chęć dokładniejszego zaprezentowania wejść poszczególnych głosów może zaburzyć delikatną tkankę stworzoną przez kompozytora, który niezwykle precyzyjnie określa dynamikę oraz jej ewentualne zmiany. Dopiero takie potraktowanie tego epizodu pozwoli uzyskać właściwy efekt brzmieniowy i doprowadzi do końcowej kulminacji.

Obserwując ruch poszczególnych głosów, można dostrzec wspomnianą przez kompozytora prawidłowość rytmiczną. Każdy z wzorów jest ściśle przestrzegany. Rozpoczynając analizę od taktu 18, posługując się ruchem szesnastkowym, odszukać można pierwszy wzór – dźwięk b^1 powtarzany co pięć jednostek. Kolejny element wprowadzony w takcie 19 to fis^1 o częstotliwości raz na dziewięć szesnastek. Następny okres trójwartościowy tworzy od taktu 20 dźwięk d^1 . Ostatni składnik – h – rozdzielony jest pięcioma pauzami (przykład 86).

The image shows a musical score for piano, measures 17 through 24. The score is written in 2/4 time. Measures 17 and 18 are marked with a forte (*f*) dynamic. Measures 19 and 20 are marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measures 21 and 22 are marked with a piano (*p*) dynamic. The score is divided into four systems, each containing a grand staff (treble and bass clef). Various rhythmic patterns are highlighted with colored boxes: red boxes highlight the first pattern (a half note), blue boxes highlight the second pattern (a quarter note), green boxes highlight the third pattern (an eighth note), and purple boxes highlight the fourth pattern (a sixteenth note). The patterns are repeated throughout the measures, creating a complex rhythmic texture.

Przykład 86. Bruno Mantovani (1974) – *8'20'' chrono* (2007) strona 3-4, takty 17-24

wyodrębnienie poszczególnych wzorów rytmicznych, opracowanie własne

Na podobnej zasadzie zbudowane są kolejne fragmenty. W takcie 26 wyróżnić można pierwszy okres – powtarzany co trzy szesnastki dźwięk f^2 . Drugi element występuje od taktu 27 – a^1 co pięć wartości. Później g^1 co siedem wartości od taktu 28 oraz cis^1 co siedem wartości od taktu 31 (przykład 87).

The image displays a musical score for piano, spanning measures 25 to 34. The score is written in 2/4 time and features a complex rhythmic structure. The notation includes various note values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The score is divided into five systems, each corresponding to a measure number (25, 27, 29, 31, 33). The first system (measures 25-26) shows a piano (p) dynamic. The second system (measures 27-28) shows a forte (ff) dynamic. The third system (measures 29-30) shows a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 31-32) shows a forte (ff) dynamic. The fifth system (measures 33-34) shows a piano (p) dynamic. The score is annotated with several colored boxes highlighting specific rhythmic patterns: red boxes highlight a repeating pattern of sixteenth notes in measures 25, 27, 29, 31, and 33; blue boxes highlight a pattern of eighth notes in measures 27, 29, 31, and 33; green boxes highlight a pattern of quarter notes in measures 27, 29, 31, and 33; and purple boxes highlight a pattern of eighth notes in measures 31 and 33. Above the score, there are five small musical staves, each containing a single note and a box, representing the rhythmic patterns identified in the text: f^2 (red), a^1 (blue), g^1 (green), and cis^1 (purple).

Przykład 87. Bruno Mantovani (1974) – *8'20" chrono* (2007) strona 4-5, takty 25-34
wyodrębnienie poszczególnych wzorów rytmicznych, opracowanie własne

Od taktu 34 występują kolejne nachodzące na siebie okresy. Pierwszym jest powtarzane co dwie wartości gis^2 . W tym samym takcie wprowadzony jest wzór z dis^2 co cztery jednostki. Potem b^1 co pięć szesnastek i fis^1 co dziewięć w takcie 36 oraz cis^1 co siedem w takcie 37. Warto zwrócić uwagę, że część wymienionych wzorów umieszczono również w partii lewej ręki co sprawia, że niektóre z nich nakładają się na siebie (przykład 88).

The image displays a musical score for piano, spanning measures 33 to 42. The score is written in 3/4 time and features a complex rhythmic structure. The right hand (RH) and left hand (LH) are both active. The score is divided into five systems, each containing two staves (RH and LH). The measures are numbered 33, 35, 37, 39, and 41. The score includes dynamic markings: *ff p* at measure 33 and *mp* at measure 41. The key signature is one sharp (F#). The score is annotated with various colored boxes highlighting specific rhythmic patterns: red boxes for gis^2 (two units), blue boxes for dis^2 (four units), green boxes for b^1 (five sixteenths), purple boxes for fis^1 (nine units), and yellow boxes for cis^1 (seven units). The patterns are often overlapping between the RH and LH.

Przykład 88. Bruno Mantovani (1974) – 8'20" *chrono* (2007) strona 5-6, takty 33-42
wyodrębnienie poszczególnych wzorów rytmicznych, opracowanie własne

„Komponowanie algorytmiczne jest matematycznym modelem «konwencjonalnego» procesu inspiracji. Kompozytor projektuje pewien algorytm, który przyjmuje pewne informacje jako *input* (dane wejściowe) i generuje nowe informacje jako *output* (dane wyjściowe)”²⁷. Tymi danymi wejściowymi w przypadku Mantovaniego były określone wzory rytmiczne, a danymi wyjściowymi – muzyka, której algorytmiczne pochodzenie w niczym nie ustępuje jakości muzyki tworzonej w sposób bardziej tradycyjny.

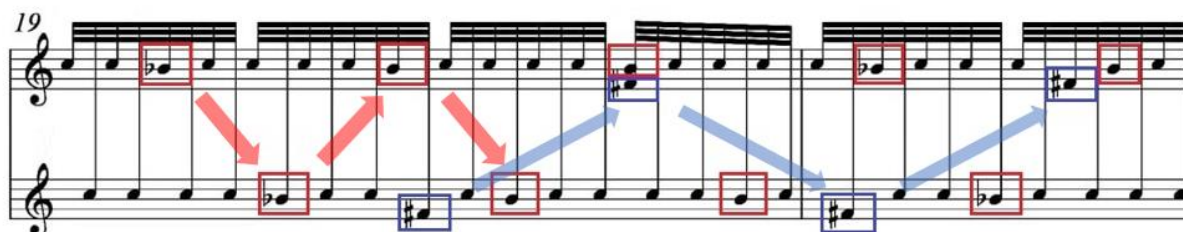
Dokładniejsze przyjrzenie się oznaczeniom w powyższych przykładach pozwoli doprecyzować wspomniane przez kompozytora określenie „ping-pong między klawiaturami”. Ta specyficzna wymiana następuje na wielu płaszczyznach. Umieszczenie materiału na przemian w partii prawej i lewej ręki jest tylko jedną z nich. Zwracając swoją uwagę na relacje poszczególnych głosów na górnej i dolnej pięciolinii można dostrzec, że między częścią z nich również występuje regularna wymiana, która kojarzy się z naprzemiennym odbijaniem piłeczki z jednej strony stołu na drugą. Występuje przy nakładaniu się wzorów realizowanych przez prawy i lewy manual. Obecna jest m.in. w głosach realizujących dźwięk *b¹* oraz *fis¹* (przykład 89-90).



Przykład 89. Bruno Mantovani (1974) – 8'20" *chrono* (2007) strona 2, takt 19

„ping-pong” pomiędzy dwoma manualami instrumentu;

umieszczenie materiału na zmianę w partii prawej i lewej ręki, opracowanie własne



Przykład 90. Bruno Mantovani (1974) – 8'20" *chrono* (2007) strona 2, takt 19

„ping-pong” pomiędzy głosami realizującymi określone wzory rytmiczne, opracowanie własne

²⁷ J. Arbonés, *Harmonia tkwi w liczbach*, przeł. K. Rączka, RBA Collectionables, 2012, s. 146.

4.2.4. Podziały oparte o figuracje i współbrzmienia

W takcie 48 dochodzi do kulminacji, a następujący po niej fragment wprowadza całkowicie nowy model stereofoniczny. Budowane dotąd napięcie zostaje rozładowane przez zmianę tempa oraz rodzaju faktury. Z „polifonii rytmicznej” następuje przejście w pasaże o charakterze wirtuozowskim. Zgodnie z założeniami stereofonii materiał jest rozdzielony pomiędzy partię prawej i lewej ręki. Podstawowy podział obejmuje po cztery wartości zapisane na zmianę na górnej i dolnej pięciolinii. Ulega on jednak stopniowej modyfikacji. Z początkowego układu cztery na cztery materiał rozmieszczony jest w układzie cztery na trzy, trzy na trzy, trzy na dwa, dwa na dwa, aż powraca do podstawowej wymiany stereofonicznej, znanej z poprzednich fragmentów utworu. Następnie faktura zaczyna przybierać formę wymiany akordów. Do pojedynczego dźwięku dodawane są kolejne składniki stanowiące wielodźwiękowy pion harmoniczny (przykład 91-92).

pasaże w układzie stereofonicznym w stosunku 4+4

The musical score consists of seven systems of piano notation, each with a treble and bass clef. The first system is marked with a tempo of quarter note = 92. The second system includes an 'accel.' marking. The third system is marked with a tempo of quarter note = 104. The fourth system is marked with a 4+3 ratio. The fifth system is marked with a 3+3 ratio. The sixth system is marked with a 3+2 ratio. The seventh system is marked with a 2+2 ratio and a 3+3 ratio. The score shows a progression of rhythmic patterns and harmonic structures, with various time signatures and a '4+4' ratio indicated at the top.

Przykład 91. Bruno Mantovani (1974) – 8'20" *chrono* (2007)

strona 5, takty 49-59, opracowanie własne

2+2 prosty model stereofonii

wymiana współbrzmień wielodźwiękowych

accel.

♩ = 60

♩ = 76

Przykład 92. Bruno Mantovani (1974) – 8'20" *chrono* (2007)

strona 6, takty 60-75, opracowanie własne

W taktach 90-107 usłyszeć można inspiracje muzyką Gérarda Griseya. Cały fragment nawiązuje do *Vortex Temporum* (1995). Grisey umieścił tam powtarzające się struktury o charakterze figuracyjnym, w których redukując lub rozszerzając liczbę nut w danym segmencie w specyficzny sposób zmieniał pulsację. Podobną koncepcję zastosował Mantovani. W takcie 90 umieścił powtarzany pasaż od *h*¹ złożony z sześciu dźwięków. Dwa takty później rozszerzył repetowany element do dziewięciu dźwięków. Następnie skrócił strukturę do czterech w takcie 95 (przykład 93-94).

The image displays a musical score for Example 93, consisting of four staves of music. Each staff is annotated with a bracket indicating a specific segment of notes. The first staff is labeled 'segment z 6 dźwięków' (segment with 6 notes) and shows a sequence of six notes. The second staff is labeled 'segment z 8 dźwięków' (segment with 8 notes) and shows a sequence of eight notes. The third staff is labeled 'segment z 4 dźwięków' (segment with 4 notes) and shows a sequence of four notes. The fourth staff is labeled 'segment z 6 dźwięków' (segment with 6 notes) and shows a sequence of six notes. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano).

Przykład 93. Bruno Mantovani (1974) – 8'20'' *chrono* (2007)

strony 7-8, takty 89-96, opracowanie własne

9/16 4/4 3/8

Fl.

Cl.

Vno.

Vla.

Vc.

Pf.

Ped.

12/16 15/16 4/4

Fl.

Cl.

Vno.

Vla.

Vc.

Pf.

Ped.

Przykład 94. Gérard Grisey (1946-1998) – *Vortex Temporum* (1995)

Aby nie ulec złudzeniu, że brzmienie stereofoniczne uzyskać można jedynie w szybkich tempach, w obecności drobnych wartości przy wsparciu charakteru motorycznego, należy zwrócić uwagę na wolną część dzieła Mantovaniego. O tym, że „stereo między dwiema rękami to bardzo dobry efekt w każdym tempie”²⁸ pisał Iñaki Alberdi. Warto odnotować, że do taktu 113, prócz kilkutaktowego wstępu, jedynymi wartościami rytmicznymi były trzydziestodwójki. W tym miejscu następuje jednak gwałtowna zmiana tempa i nastroju utworu. Znany z poprzedniej części energiczny „ping-pong” zastąpiony jest przez miarowe przekazywanie sobie dwudźwiękowego współbrzmienia w pulsie ćwierćnutowym przez partie obu rąk (zmiana nasycenia barwy dźwięku). Drugim elementem kształtowanym w sposób stereofoniczny są figuracje umieszczone naprzemiennie w prawym i lewym manuale. Vincent Lhermet opisuje to w następujący sposób: „Wreszcie stereofonia jest manifestowana przez potężne i powolne przeplatanie się interwału seksty *fis-d'* w części końcowej, przerywane szerokimi, szybkimi ruchami melodycznymi, uzyskana dzięki intensywnemu *legato* między obiema rękami, będącego skutkiem stłumienia ataków”²⁹. Dodatkowe określenie sugerowane przez kompozytora oznacza dosłownie wspomniane *legato* między dwiema rękami – *bien legato entre les deux mains* (przykład 95).

Przykład 95. Bruno Mantovani (1974) – 8'20" *chrono* (2007)

strony 9-10, takty 113-118, opracowanie własne

²⁸ I. Alberdi, R. Llanos, *Accordion for Composers*, 2020, s. 17.

²⁹ V. Lhermet, *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, tłumaczenie własne, praca doktorska, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Paryż 2016, s. 107.

W taktach 137 oraz 139-142 kompozytor wprowadza dwa epizody wymiany grup szesnastkowych w szybkim tempie, które przedzielają spokojny charakter całego fragmentu. W pierwszym w każdej grupie występują po trzy powtarzane interwały, w drugim odpowiednio trzy, cztery, dwa, trzy. Dzieło kończy stereofoniczna wymiana pojedynczego dźwięku, do którego stopniowo dokładane są kolejne składniki, tworzące współbrzmienie kończące kulminację i wieńczące całą kompozycję (przykład 96).

The musical score consists of seven systems of piano notation. The first system (measures 135-136) begins with a tempo marking of ♩ = 56 and includes a triplet of sixteenth notes. The second system (measures 137-138) features a tempo change to ♩ = 112 and a dynamic marking of *ff*. The third system (measures 139-140) returns to a tempo of ♩ = 46 and includes a dynamic marking of *mp*. The fourth system (measures 141-142) features a tempo change to ♩ = 112 and a dynamic marking of *ff*. The fifth system (measures 143-144) returns to a tempo of ♩ = 46 and includes a dynamic marking of *pp*. The piece concludes with a stereophonic exchange of a single sound, building up to a final chord.

Przykład 96. Bruno Mantovani (1974) – 8'20" *chrono* (2007) strony 11-12, takty 135-144

5. Stereofonia źródłem inspiracji dla twórcy – współpraca z kompozytorami

5.1. Żaneta Rydzewska – *Doubler* na akordeon solo i zespół instrumentów

5.1.1. Podstawowe informacje

Żaneta Rydzewska jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych kompozytorek młodego pokolenia. Urodziła się 5 grudnia 1991 roku w Ełku. Jest absolwentką Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, gdzie studiowała kompozycję pod kierunkiem Aleksandra Kościowa i Stanisława Moryto oraz grę na klawirze u Wojciecha Mrozka. Kształciła się także w Hochschule für Musik und Tanz Köln w klasie kompozycji Brigitty Muntendorf. Ukończyła ponadto studia podyplomowe z filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Obecnie jest wykładowczynią Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

Jest laureatką wielu prestiżowych nagród m.in. nagrody Stowarzyszenia Autorów ZAiKS dla najlepszej polskiej kompozytorki młodego pokolenia (Festiwal Fryderyki 2022). Jej utwory wykonywane są na estradach polskich i zagranicznych w ramach prestiżowych festiwali muzycznych, takich jak Warszawska Jesień, Sacrum Profanum, Eksperymentalne Wtorki Sinfonii Varsovii, Lucerne Festival (Szwajcaria), Cluster w Lucce (Włochy), Ultraschall Berlin (Niemcy), Korvat auki (Finlandia). Za swoje osiągnięcia artystyczne uzyskała Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska”. W latach 2016-2018 pełniła funkcję przewodniczącej Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich.³⁰

Doubler na akordeon solo i zespół instrumentów powstał w 2023 roku. Został napisany na zamówienie autora niniejszej pracy. Prawykonanie miało miejsce 22 maja 2023 roku na Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w ramach Koncertu Muzyki Nowej. Zespołem towarzyszącym soliście był Chopin University Modern Ensemble pod batutą Julii Kurzydłak.

Współpraca z kompozytorką polegała na przedstawieniu jej podstawowych założeń interpretacji pojęcia stereofonii jako elementu istniejącego bezpośrednio w dziele muzycznym. Została jej zaprezentowana część literatury akordeonowej, w której brzmienia stereofoniczne zostały użyte na szeroką skalę m.in. *Flashing* Arne Nordheima oraz *8'20'' chrono* Bruna Mantovaniego. Odniosła się do tego w następujący sposób: „Tak, aspekt przestrzenności

³⁰ Ż. Rydzewska, Bio [online], oficjalna strona internetowa, [dostęp 20 lipca 2023], dostępny w: http://zanetarydzewska.com/bio_pl.

dźwięku był dla mnie bardzo istotny przy tworzeniu tego utworu. W samej partyturze zawarłam szczegółowe wskazówki dotyczące rozmieszczenia instrumentów w przestrzeni koncertowej. Podczas komponowania dźwięki zostały dobierane w taki sposób, aby właśnie podkreślić zastosowaną technikę nawiązującą do stereofonii. Rozmieszczenie przestrzenne dźwięku pojawia się w moich kompozycjach wielokrotnie – już wcześniej stosowałam przestrzenność brzmienia, a w tym przypadku zastosowałam technikę, która wzmocniłaby efekt słyszalności efektu stereofonicznego”³¹.

Proces komponowania trwał ok. 2-3 tygodni. W wywiadzie z autorem niniejszej pracy Żaneta Rydzewska opisała główne inspiracje towarzyszące jej w tym okresie: „Zdecydowanie istotną rolę odegrała dla mnie przestrzeń dźwiękowa – jej rozmieszczenie i sposób, w jaki dźwięki mogą być odbierane przez słuchaczy podczas koncertu. Czerpałam także inspirację z natury, zwłaszcza z dźwięków środowiska, które mnie otacza – ich organicznych kształtów, zmienności i nieprzewidywalności. Starłam się przełożyć te zjawiska na język muzyczny, eksperymentując z barwą oraz rozmieszczeniem dźwięków w przestrzeni”³².

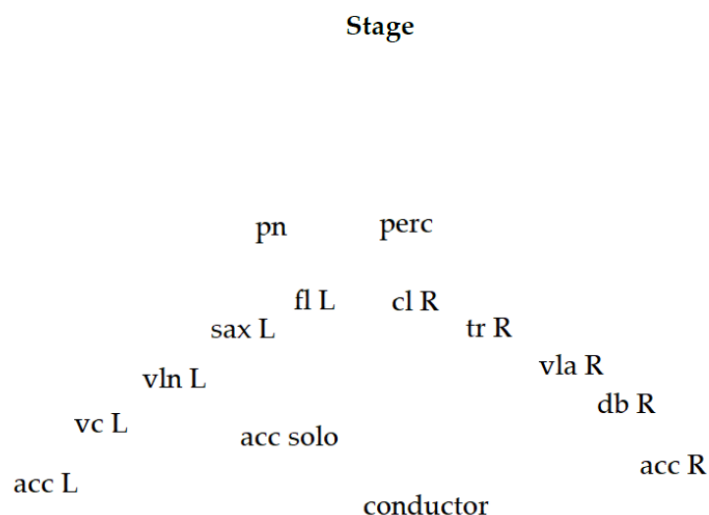
Kompozytorka wielokrotnie wykorzystywała akordeon w swoich wcześniejszych utworach. W 2013 roku napisała *Metamorfozy* na akordeon solo. Rok później powstała *Synesthesia*, która stała się popularnym i często wykonywanym elementem polskiej literatury akordeonowej. Mimo to, autorka wskazuje, że to właśnie *Doubler* pełni szczególnie istotną rolę w jej dorobku twórczym związanym z tym instrumentem.

5.1.2. Elementy stereofoniczne

W kompozycji Żanety Rydzewskiej inspiracja tematem stereofonii znalazła swoje odzwierciedlenie w rozmieszczeniu instrumentalistów na scenie. W partyturze zasugerowano specjalny układ wykonawców, w którym każdy instrument z zespołu umieszczono naprzeciwko drugiego o podobnej barwie lub możliwościach sonorystycznych. Uzyskano w ten sposób stereofoniczny efekt obecności dwóch źródeł dźwięku. Odpowiednio od góry sceny zestawiono ze sobą fortepian z perkusją, flet z klarnetem, saksofon z trąbką, skrzypce z altówką, wiolonczelę z kontrabasem, dwa akordeony. Akordeon solo umieszczony został w centrum (przykład 97).

³¹ Ż. Rydzewska, wywiad przeprowadzony przez autora, 13 lutego 2025.

³² Tamże.



Przykład 97. Żaneta Rydzewska (1991) – *Doubler* (2023)
fragment legendy, preferowane rozmieszczenie wykonawców na scenie

W początkowej części utworu kompozytorka w celu zaprezentowania efektu stereofonii korzysta z opisywanego przez Vincenta Lhermet procesu zmiany nasycenia dźwięku oraz dźwięków sciarrinowskich. Jej podstawowym zabiegiem jest umieszczanie plam brzmieniowych o tej samej wysokości w partiach zestawianych ze sobą instrumentów. W instrumencie solowym wykorzystano relacje prawej i lewej strony (przykład 98-99).

Przykład 98. Żaneta Rydzewska (1991) – *Doubler* (2023), takty 12-18
wymiana dźwięku o tej samej wysokości między lewym a prawym akordeonem

Przykład 99. Żaneta Rydzewska (1991) – *Doubler* (2023), takty 12-18
wymiana dźwięku o tej samej wysokości między prawym a lewym manuałem akordeonu solo

Od taktu 29 zostaje wprowadzony schemat o drobnych wartościach rytmicznych. Jego wymiana w pewien sposób nawiązuje do zasad okresowości omawianych przy okazji 8'20" *chrono*. Model od dźwięku e^2 przemieszcza się między partiami poszczególnych instrumentów, które rozpoczynają go od różnych części taktu, czego efektem jest nakładanie się na siebie poszczególnych struktur (przykład 100-101).



Przykład 100. Żaneta Rydzewska (1991) – *Doubler* (2023), takty 30-34

wymiana schematu o drobnych wartościach między prawym a lewym manuałem akordeonu solo

Przykład 101. Żaneta Rydzewska (1991) – *Doubler* (2023), takty 30-34

przemieszczanie się motywu między partiami poszczególnych instrumentów

W części oznaczonej literą B zapisano wymianę pojedynczych dźwięków o tej samej wysokości. Wykonują je na zmianę instrumenty z lewej strony – flet i saksofon – oraz znajdujące się odpowiednio naprzeciw nich klarnet i trąbka (przykład 102).

Przykład 102. Żaneta Rydzewska (1991) – *Doubler* (2023), takty 35-41

wymiana dźwięku o tej samej wysokości między instrumentami z lewej i prawej strony

Część D to manifestacja inspiracji twórczością György Ligetiego. Ma ona swoje odzwierciedlenie w improwizacjach na podstawie wybranych fragmentów *Aventures* węgierskiego twórcy. Od 68 taktu, w większości partii, zamiast zapisanego materiału dźwiękowego kompozytorka umieściła oznaczenia cyfrowe w ramkach. W legendzie precyzyjnie określiła sugerowany sposób wykonania: „cyfra w ramce odnosi się do numeru taktu z *Aventures* Ligetiego; grać improwizację opartą na materiale ze wskazanego taktu; nie grać z partytury Ligetiego; posłuchać nagrania, znaleźć wskazany takt i spróbować naśladować zawarte w nim brzmienie na swój własny sposób na swoim instrumencie”³³.

Aventures to dzieło napisane w latach 1962-1963 na troje wokalistów i zespół instrumentów. Utwór reprezentuje nurt muzyki eksperymentalnej połowy XX wieku. Na szeroką skalę wykorzystano w nim możliwości brzmieniowe głosu ludzkiego, zawierając w partiach krzyki, szepty i inne efekty sonorystyczne. Improwizacja na takim materiale w wybranych fragmentach kompozycji Żanety Rydzewskiej pozwala stworzyć całkowicie nową tkankę brzmieniową, która w swej podstawie nawiązuje jednak do koncepcji Ligetiego (przykład 103-104).

³³ Ż. Rydzewska, *Doubler*, Partytura niepublikowana, 2023, s. 3 (Legenda).

Ohne Zäsur fortsetzen: [20]

$2/4$ Presto
 $2/4$ $\text{♩} = 35-38$ ($\text{♩} = 70-76$)

[21] [22]

* Besonders intensives, zum Publikum gerichtetes Flüstern ("stage whisper-"). Dabei die (stimmlosen) Laute übertrieben klar artikulieren.
 NB. In den Pausen nicht ausatmen.

** Sollte der Bariton das A nicht sicher treffen, kann dieser Ton vom Cellisten mitgespielt werden, in Form eines sehr leisen pizzicato.

Przykład 104. György Ligeti (1923-2006) – *Aventures* (1962)

5.2. Natalia Kosnowska – *Szkice na kwartet akordeonowy*

5.2.1. Podstawowe informacje

Natalia Kosnowska to niezwykle utalentowana artystka reprezentująca najmłodsze pokolenie twórców. Urodziła się 29 lipca 2004 roku w Siedlcach. Obecnie studiuje na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, realizując dwa kierunki: grę na fortepianie w klasie dr hab. Agnieszki Przemyk-Bryły, prof. UMFC i mgr. Mateusza Krzyżowskiego oraz kompozycję w klasie dr. hab. Tomasza Opałki, prof. UMFC. Jest laureatką wielu prestiżowych nagród zarówno jako instrumentalistka w kategoriach solowych i kameralnych, jak i jako kompozytorka. Była wieloletnią stypendystką Prezydenta Miasta Siedlce.

Szkice na kwartet akordeonowy zostały ukończone w czerwcu 2024 roku. Prawykonanie miało miejsce 6 grudnia 2024 roku w Sali Kameralnej im. H. Melcera na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie w ramach Koncertu Katedry Kompozycji. W skład zespołu weszli autor niniejszej pracy oraz studenci klasy akordeonu UMFC: Adam Maksymienko – pierwszy akordeon, Tomasz Piasecki – drugi akordeon, Jakub Kazimierski – trzeci akordeon, Bruno Grabowski – czwarty akordeon.

Pierwotna wizja utworu obejmowała 12 części. Jego ostateczna forma została jednak zamknięta w postaci cyklu 10 miniatur. Całość procesu twórczego trwała ok. trzech miesięcy. Na krótko przed pierwszym wykonaniem doszło do kilku spotkań autorki dzieła z zespołem, na których po wspólnych konsultacjach dokonano ostatecznych poprawek.

W wywiadzie przeprowadzonym przez autora niniejszej pracy, kompozytorka opisała część swoich inspiracji, które wpłynęły na charakter utworu. Wśród ważnych elementów z literatury akordeonowej wymieniła *Cztery Bagatele* Andrzeja Krzanowskiego, w którego twórczości dostrzegła interesujący język harmoniczny oraz płynność narracji pomimo skomplikowanych zmian metrum. Innym przykładem, który wyróżniła, jest *De profundis* Sofii Gubaiduliny.

Autorka *Szkiców* podzieliła się również swoimi osobistymi doświadczeniami bliższego kontaktu z akordeonem. Miała okazję występować na jednej scenie z tym instrumentem, wykonując muzykę kameralną. Jako przykład podała *5 momenti mobile* na akordeon, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i fortepian Martina Lohse. Wykorzystała go również w swojej wcześniejszej kompozycji *Reminiscence* na flet, klawesyn, akordeon i kwartet smyczkowy.³⁴

Kompozytorka przedstawiła również swój stosunek do pojęcia stereofonii. W następujący sposób opisała swoje zetknięcie z brzmieniami stereofonicznymi: „Spotkałam się z tego typu zabiegiem w utworze *Crossroads* na dwa akordeony autorstwa Tomasza Opałki (mojego profesora kompozycji). Pamiętam, że podczas zajęć omawialiśmy różne techniki i układy strukturalne, którymi mogłabym się zainspirować. Moim zamiarem było wykreowanie pewnego rodzaju plam brzmieniowych przez każdy z instrumentów, które ostatecznie nakładałyby się na siebie, zazębiały, «brudziły» harmonię, tworząc słuchowy efekt przestrzenności. Tak właśnie rozumiem pojęcie faktury stereofonizującej»³⁵.

5.2.2. Elementy stereofoniczne

Zespół kameralny złożony z czterech akordeonów daje bardzo duże możliwości w zakresie operowania kierunkowością brzmienia. Prócz oczywistej obecności czterech wykonawców, każdy z instrumentów posiada dwa manualy, z których każdy można potraktować oddzielnie, tworząc osiem źródeł dźwięku. Kompozytorka na przestrzeni całego utworu wielokrotnie wykorzystywała ten potencjał. Po raz pierwszy jest to do zaobserwowania

³⁴ N. Kosnowska, wywiad przeprowadzony przez autora, 10 lutego 2025.

³⁵ Tamże.

w części pierwszej, gdzie struktury wielodźwiękowe o zbliżonym charakterze – tym samym rytmie, dynamice, podobnej budowie – wymieniane są pomiędzy partiami pierwszych trzech akordeonów (przykład 105).

4

Przykład 105. Natalia Kosnowska (2004) – *Szkice* (2024) cz. I, takty 14-20

wymiana podobnych struktur między poszczególnymi partiami, opracowanie własne

W części drugiej sięgnięto po pełnię możliwości umiejscowienia dźwięku w przestrzeni. Poczynając od partii lewej ręki czwartego akordeonu, każdy z manualów wchodzi po kolei z nowym współbrzmieniem o takiej samej strukturze. Zaprezentowane zostają w ten sposób wszystkie osiem dostępnych źródeł dźwięku (przykład 106).

8

Przykład 106. Natalia Kosnowska (2004) – *Szkice* (2024) cz. II, takty 42-48

prezentacja ośmiu źródeł dźwięku

W części dziewiątej występuje podstawowy model stereofonii, opisywany we wcześniejszych rozdziałach. Jednakowy interwał zapisany został na zmianę w partii prawej i lewej ręki. Początkowo realizowany przez drugi akordeon, stopniowo dołączają do niego pozostałe partie – trzeci w takcie 170, czwarty w takcie 173. Od taktu 187 obecny jest w partii pierwszego akordeonu (przykład 107-109).

IX

34 Allegretto non troppo $\text{♩} = 80$

164

acc. I

acc. II

pp sempre leggiero

Przykład 107. Natalia Kosnowska (2004) – *Szkice* (2024) cz. IX, takty 164-169
wymiana współbrzmienia o tej samej wysokości między manualami drugiego akordeonu

170

acc. I

acc. II

acc. III

acc. IV

mf *mp* *mp* *p* *f* *sub. f*

Przykład 108. Natalia Kosnowska (2004) – *Szkice* (2024) cz. IX, takty 170-175
wymiana współbrzmienia o tej samej wysokości między manualami drugiego,
trzeciego i czwartego akordeonu

37

182

acc. I

acc. II

acc. III

acc. IV

tempo primo

tempo giusto

tempo primo

p

ff

mf

Przykład 109. Natalia Kosnowska (2004) – *Szkice* (2024) cz. IX, takty 182-189
wymiana współbrzmienia o tej samej wysokości między manualami pierwszego akordeonu

Zakończenie

Przedstawione przykłady potwierdzają, że przestrzeń stereofoniczna stanowi istotne źródło inspiracji dla twórców literatury akordeonowej. Dowodem na to jest liczba dzieł, w których można odnaleźć tego typu elementy. Zaprezentowano 45 utworów 30 kompozytorek i kompozytorów z 11 krajów. Najstarszy pochodzi z roku 1969 (Torbjörn Lundquist – *Botany Play*), najnowszy z roku 2024 (Natalia Kosnowska – *Szkice*).

Wśród omawianych kompozycji odnaleźć można takie, w których niemal całość materiału dźwiękowego została uporządkowana w sposób stereofoniczny np. Jürgen Ganzer – *Fantazja 84* (1984), *Silhouetten* (1988) cz. III, Paweł Janas – *Sonata nr 1 „Invinity”* (2013) cz. III *Stereophonic*, Bruno Mantovani – *8'20" chrono* (2007) czy Bronisław Kazimierz Przybylski – *Capriccio IV* (1996). Świadczy to o dostrzeżeniu efektu stereo przez twórców i chęci jego głębokiej eksploracji. Choć część przytoczonych przykładów prezentuje inną myśl przewodnią, a brzmienia stereofoniczne pełnią w nich rolę wartościowego dodatku, w każdym z nich stanowi to o zainteresowaniu możliwością wymiany zbliżonych elementów przez partie prawej i lewej ręki oraz o docenieniu powstałego w ten sposób zjawiska kolorystycznego.

Poznanie i analiza tak licznej literatury pozwoliły dostrzec pewne prawidłowości i stworzyć definicję faktury stereofonicznej, która przede wszystkim odnosi się do organizacji materiału dźwiękowego na zasadzie naprzemienności. Najczęstszą formą stereofonii jest wymiana zbliżonego materiału między manualami w szybkim tempie. Istnieje jednak grupa utworów, w których efekt uzyskano w tempie wolnym bądź umiarkowanym, co Vincent Lhermet nazwał zmianą nasycenia dźwięku. Odnaleźć je można we fragmentach *Water spirit* Staffana Mossenmarka, *Flashing* Arne Nordheima, *Elusive Dialogues* Conrado del Rosario czy w wolnej części *8'20" chrono* Bruna Mantovaniego.

Zebranie informacji, zbadanie zarysu historycznego oraz dokładne przyjrzenie się związanym z nią pomysłom kompozytorów na przestrzeni ponad 50 lat, pozwoliło stworzyć kompendium wiedzy na temat stereofonii. Przedstawione w pracy przykłady ilustrują sposób powstawania brzmienia stereofonicznego oraz metody, jakimi poszczególni twórcy osiągalni ten efekt. Może to posłużyć jako cenne źródło informacji dla kolejnych artystów eksplorujących obszar muzyki akordeonowej. Dzięki uporządkowaniu wiedzy mogą inspirować się tym, co zostało już stworzone. Pozwoli to na poznanie i korzystanie ze schematów, których efektywność została potwierdzona. Otworzy również możliwość eksperymentowania

na ich podstawie i zainicjowania własnych poszukiwań, dążąc do wykreowania nieodkrytych jeszcze elementów odpowiedzialnych za powstawanie brzmienia stereofonicznego.

Podjęcie tego dotąd nieopisanego tematu otwiera pole do dalszych badań nad literaturą akordeonową i jej systematyzacją. Stereofonia w muzyce akordeonowej to tylko jeden z wielu powtarzających się schematów, które wciąż czekają na naukową charakterystykę. Dokładna analiza zarówno istniejących, jak i nowo powstałych utworów może przyczynić się do lepszego zrozumienia pewnych zjawisk i ich szerszego wykorzystania w praktyce. Twórcza eksploracja elementu o unikalnej wartości estetycznej może prowadzić do wypracowania indywidualnego języka kompozytorskiego, a także do kreowania repertuaru, który w przyszłości może wyznaczyć nowe kierunki w literaturze akordeonowej.

Bibliografia

1. Monografie i książki

Alberdi Iñaki Llanos Ricardo, *Accordion for Composers*, 2020.

Arbonés Javier, *Harmonia tkwi w liczbach*, przeł. K. Rączka, RBA Collectionables, 2012.

Encyklopedia powszechna PWN, tom 4, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1987.

Jacomucci Claudio, *Modern Accordion Perspectives #2 Critical selection of accordion works composed between 1990 and 2010*, Edizioni Tecnostampa, Loreto 2014.

Lips Friedrich, *The Art of Arranging Classical Music for Accordion*, Musikverlag Ulrich Schmülling, Kamen 2018.

2. Prace naukowe i artykuły

Dzięcioł Alina, *Literatura skandynawska na akordeon solo jako przykład wykorzystania nowatorskich walorów brzmieniowych na podstawie Radioflakes Atliego Ingólfssona, Presto sostenuto Ville Raasakki oraz Looking On Darkness Benta Sørensen*, praca licencjacka, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2020.

Ingólfsson Atli, Książeczka do płyty CD *Jónas Ásgeir Ásgeirsson Fikta*, Dacapo Records, 2022.

Lhermet Vincent, *From Knowledge to Performance: Studies on the Accordion Contemporary Music Repertoire in Europe*, prezentacja, 20 kwietnia 2013.

Lhermet Vincent, *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, praca doktorska, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Paryż 2016.

Lhermet Vincent, książeczka do płyty CD *Vincent Lhermet Correspondances*, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2014.

3. Wywiady

Kosnowska Natalia, wywiad przeprowadzony przez autora, 10 lutego 2025.

Lhermet Vincent, wywiad przeprowadzony przez autora, 26 września 2021.

Rydzewska Żaneta, wywiad przeprowadzony przez autora, 13 lutego 2025.

4. Strony internetowe

Damen Raffaele, oficjalna strona internetowa, [dostęp 20 marca 2023], dostępny w: <https://www.raffaeledamen.com>.

Gerenabarrena Zuriñe F, oficjalna strona internetowa, [dostęp 22 stycznia 2024], dostępny w: <http://zfgerenabarrena.com/zfg>.

Haltli Frode, Repertoire [online], oficjalna strona internetowa, [dostęp 14 lipca 2023], dostępny w: <https://frodehaltli.com/repertoire>.

Ingólfsson Atli, oficjalna strona internetowa, [dostęp 14 lipca 2023], dostępny w: <https://www.atli-ingolfsson.com>.

Internationaler Akkordeonwettbewerb Klingenthal, oficjalna strona konkursu, [dostęp 10 czerwca 2023], dostępny w: <https://accordion-competition.de/assets/61-iawk-ausschreibung-2024-2023-06-08-int.pdf>.

Janas Paweł, oficjalna strona internetowa, [dostęp 27 stycznia 2024], dostępny w: <http://www.paweljanas.net>.

Majkusiak Mikołaj, oficjalna strona internetowa, [dostęp 27 stycznia 2024], dostępny w: <http://www.majkusiak.com/pl/home>.

Mantovani Bruno, oficjalna strona internetowa, [dostęp 20 marca 2023], dostępny w: <https://www.brunomantovani.com/home.html>.

Mossenmark Staffan, oficjalna strona internetowa, [dostęp 21 stycznia 2024], dostępny w: <https://mossenmark.com/start.php>.

Motyka Piotr, oficjalna strona internetowa, [dostęp 20 marca 2023], dostępny w: <https://piotrmotyka.pl>.

Olczak Krzysztof, oficjalna strona internetowa, [dostęp 27 stycznia 2024], dostępny w: <http://krzysztofolczak.pl>.

Reich Steve, oficjalna strona internetowa, [dostęp 20 marca 2023], dostępny w: <https://steverreich.com>.

Rofelt Kasper, oficjalna strona internetowa, [dostęp 21 stycznia 2024], dostępny w: <https://kasperrofelt.dk/Om.html>.

Rojko Uroš, oficjalna strona internetowa, [dostęp 22 stycznia 2024], dostępny w: <https://www.uros-rojko.de/en/home>.

Rydzewska Żaneta, oficjalna strona internetowa, [dostęp 20 lipca 2023], dostępny w: http://zanetarydzewska.com/bio_pl.

Sciarrino Salvatore, oficjalna strona internetowa, [dostęp 22 stycznia 2024], dostępny w: <https://www.salvatoresciarrino.eu>.

Sławiński Paweł, oficjalna strona internetowa, [dostęp 27 stycznia 2024], dostępny w: <https://pslawinskiakordeon.pl>.

Stupnikow Władimir, oficjalna strona internetowa, [dostęp 20 marca 2023], dostępny w: <https://www.vladimirstupnikov.com>.

Tejera Januibe, oficjalna strona internetowa, [dostęp 28 stycznia 2024], dostępny w: <https://www.januibetejera.com>.

Telari Samuele, oficjalna strona internetowa, [dostęp 20 marca 2023], dostępny w: <https://www.samueletelari.it>.

Torres Jesús, oficjalna strona internetowa, [dostęp 22 stycznia 2024], dostępny w: <http://www.jesustorres.org/site/en/biografia.php>.

5. Partytury

Camarero César, *Luz Azul*, Acco-Music, Gipuzkoa 2005.

Ganzer Jürgen, *Passacaglia*, rękopis, 1994.

Ganzer Jürgen, *Phantasie 84*, Bala Music, 1990.

Ganzer Jürgen, *Silhouetten*, rękopis, 1988.

Gerenabarrena Zuriñe F, *Izpi*, Tritó Edicions, Barcelona 2020.

Grisey Gérard *Vortex Temporum*, Editions Ricordi, Paryż 1995.

Gubaidulina Sofia, *Sonata „Et expecto”*, Wydawnictwo Muzyka, Moskwa 1990.

Gubaidulina Sofia, *De profundis*, Intermusic Schmülling, Kamen 1990.

Ingólfsson Atli, *Radioflakes*, Iceland Music Information Centre, Reykjavík, 2004.

Janas Paweł, *Sonata nr 1 „Invinity”*, partytura niewydana, 2013.

Jokinen Erkki, *Alone*, Edition Wilhelm Hansen, Helsinki.

Kagel Mauricio, *Episoden, Figuren*, Edition Peters, 1995

Klein Lothar, *Esercizi*, Hohner Verlag, Trossingen 1986.

Kusjakow Anatolij, *Divertimento*, Wydawnictwo Rostowskiego Państwowego

Konserwatorium im. S. W. Rachmaninowa, Rostów nad Donem 1998.

Kusjakow Anatolij, *Obrazy Przemijającego Czasu*, Wydawnictwo Rostowskiego

Państwowego Konserwatorium im. S. W. Rachmaninowa, Rostów nad Donem 2001.

Kusjakow Anatolij, *Sonata nr 1*, w: *Anthology of Compositions for Button Accordion Part IX*, Wydawnictwo Muzyka, Moskwa 1997.

Kusjakow Anatolij, *Sonata nr 2*, w: *Anthology of Compositions for Button Accordion Part IX*, Wydawnictwo Muzyka, Moskwa 1997.

Kusjakow Anatolij, *Sonata nr 5 „Monolog o Wieczności”*, Wydawnictwo Rostowskiego Państwowego Konserwatorium im. S. W. Rachmaninowa, Rostów nad Donem 2005.

Kusjakow Anatolij, *Suita nr 3 „Wiosenne Wizje”*, Wydawnictwo Rostowskiego Państwowego Konserwatorium im. S. W. Rachmaninowa, Rostów nad Donem 1999.

Kusjakow Anatolij, *Szkice Zimowe*, w: *Anthology of Compositions for Button Accordion Part IX*, Wydawnictwo Muzyka, Moskwa 1997.

Lorentzen Bent, *Tears*, Edition Wilhelm Hansen, Kopenhaga.

Lundquist Torbjörn, *Bottany Play*, Waterloo Music Company, Waterloo 1969.

Majkusiak Mikołaj, *Trzy miniatury*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, 2020.

Makkonen Petri, *Space Suite*, Harmonikansoition Opettajat ry, 1993.

Mantovani Bruno, *4 etiudy na fortepian*, Henry Lemoine, Paryż 2003.

Mantovani Bruno, *8'20" chrono*, Henry Lemoine, Paryż 2007.

Mossenmark Staffan, *Water spirit*, Svensk Music, Sztokholm 2015.

Mossenmark Staffan, *Wood spirit*, Svensk Music, Sztokholm 1989.

Nordheim Arne, *Flashing*, Edition Wilhelm Hansen, Kopenhaga 1988.

Olczak Krzysztof, *Accotango*, Eufonium, Gdynia 2015.

Olczak Krzysztof, *Letnia Suita*, Wydawnictwo Muzyczne Astra, Łódź 1997.

Olsen Poul Roving, *Without a title*, Edition Wilhelm Hansen, Kopenhaga 1974.

Przybylski Bronisław Kazimierz, *Capriccio IV*, Wydawnictwo Muzyczne Astra, Łódź 1996.

Reich Steve, *Clapping Music for two performers*. Universal Edition, Londyn 1980.

Reich Steve, *Piano phase*. Universal Edition, Londyn 1980.

Rofelt Kasper, *Concert Studies*, Edition S, 2012.

Rofelt Kasper, *Shadow Pieces*, Edition S, 2012.

Rojko Uroš, *BALG-KANN*, Edition Wunn, 2015.

Rosario Conrado del, *Elusive Dialogues*, Verlag Neue Music, Berlin 1992.

Rydzewska Żaneta, *Doubler*, partytura niewydana, 2023

Sciarrino Salvatore, *Vagabonde blu*, Casa Ricordi, Mediolan 1998.

Siemionow Wiaczesław, *Kaprys nr 1*, Moskwa 1990.

Siemionow Wiaczesław, *Kaprys nr 2 „S.O.S.”*, Moskwa 2001.

Siemionow Wiaczesław, *Sonata nr 5 „Autograf”*, Wydawnictwo Rostowskiego Państwowego Konserwatorium im. S. W. Rachmaninowa, Rostów nad Donem 2021.

Sławiński Paweł, *Kaprys 0 „Relikt przeszłości”*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy.

Sławiński Paweł, *Sonata nr 1*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy.

Takahashi Yuji, *Like a Water-Buffalo*, rękopis, 1985.

Tejera Januibe, *Tremble*, partytura niewydana, 2013.

Torres Jesús, *Itzal*, Tritó Edicions, Barcelona 2003.

Aneks

Wywiady przeprowadzone przez autora niniejszej pracy

Wywiad 1

Rozmówca: Vincent Lhermet

Data rozmowy: 26 września 2021

Forma wywiadu: e-mail, wywiad przeprowadzony w języku angielskim, tłumaczenie własne

1. Jakie były szczegółowe inspiracje i okoliczności powstania *8'20" chrono*? Znalazłem informacje w książeczce do albumu *Correspondances* o inspiracji serialem telewizyjnym. Czy chodziło o *24 godziny (24 heures chrono)*? Czy Bruno Mantovani inspirował się innymi kompozytorami?

Utwór został napisany dla francuskiego akordeonisty Pascala Conteta, który go zamówił. Premiera odbyła się 16 września 2007 roku na Międzynarodowym Festiwalu Muzycznym w Besançon. Można dostrzec oczywiste nawiązania do muzyki repetytywnej, idei nakładania się periodyczności (Steve Reich?) oraz do *Vortex temporum* Gérarda Griseya (tuż przed rykoszetami). Bruno Mantovani zgodził się co do związku z muzyką repetytywną. Wspomniał również, że fakt, że Grisey był akordeonistą, miał ogromny wpływ na jego muzykę (coś spektralnego związanego z akordeonem).

2. Czy możesz opisać proces twórczy oraz znajomość instrumentu kompozytora?

Przypuszczam, że był to jego pierwszy utwór na akordeon. Bruno Mantovani skontaktował się z klasą akordeonu w Konserwatorium w Perpignan, gdzie studiował przed przyjazdem do Paryża. Usłyszał ten instrument na długo przed 2007 rokiem.

Opisałbym Bruno jako kogoś, kto pisze bardzo szybko, ale wcześniej w swojej wyobraźni ma bardzo klarowny pomysł na utwór, który zamierza skomponować.

3. Jakie jest znaczenie tytułu i jego związek z muzyką? Czy masz jakieś przemyślenia na temat struktury utworu? Może odkryłeś jakieś szczególne detale związane z konstrukcją algorytmiczną (w mojej pracy piszę także o *Radioflakes* Atliego Ingólfssona, który opisał specjalne wzory liczbowe 8, 3, 2, 3, 5, 9 umieszczone w utworze, czy w *8'20' chrono* można znaleźć tego typu zjawiska? Na podstawie informacji w *Correspondances* znalazłem interesujące wzorce rytmiczne w jednej z części (fragment w załączniku), czy podobne zabiegi można znaleźć w całym utworze?

Nie sędzę, aby należało przykładać zbyt dużą wagę do tytułu. Tak, odnosi się on do serialu telewizyjnego *24 heures chrono*, ale podstawowy pomysł polega na tym, aby utwór był wykonywany w 8 minut i 20 sekund (lub tak blisko tej wartości, jak to możliwe). Jak możesz zauważyć, niewiele nagrań faktycznie trzyma się tego czasu.

Odkrywając ten utwór w 2009 roku, zachwyciłem się trójwymiarową (czterowymiarową?) koncepcją stereofonii Mantovaniego, ideą, że akordeon jest instrumentem poruszającym się w przestrzeni, oraz połączeniem stereofonii z radiem (elektroniką). Mantovani był bardzo blisko GRM (Groupe de Recherche Musicale, założonej przez Pierre'a Schaeffera).

Uważałem wówczas, że utwór ten stopniowo zastąpi w repertuarze akordeonowym słynną *Fantazję 84* Ganzera, która moim zdaniem jest bardziej dwuwymiarowa w stereofonii. *8'20" chrono* ukazuje szerokie wykorzystanie stereofonii (szybkie i wolne tempo, stereofonia długich i krótkich dźwięków, stereofonia krótkich motywów itp.) oraz dwóch identycznych klawiatur. Mantovani rozwija również ideę wirtuozerii instrumentalisty (szybkie wzory w lewej ręce w wolnej części, użycie techniki nadgarstkowej w kodzie).

Mantovani często mówi o kompozytorze jako "manipulatorze" dźwięku. Wykorzystanie stereofonii jest również sposobem "manipulowania" naszą percepcją dźwięku, a zwłaszcza jego pochodzenia.

4. Czy są Ci znane jakieś publikacje na temat kompozytora i utworu?

W mojej pracy doktorskiej możesz znaleźć wywiad (s. 287) z Bruno Mantovanim. Jest w języku francuskim, ale łatwo go zrozumieć. Nową książkę o Mantovanim można znaleźć u wydawcy Aedam Musicae.

5. Co sądzisz o koncepcji "stereofonii"? Czy spotkałeś się z jej definicją jako elementu faktury dzieła? Czy Mantovani stosował stereofonię w innych utworach?

Nie jestem specjalistą w dziedzinie stereofonii, ale masz rację – istnieje silny związek z nagrywaniem i reprodukcją dźwięku, czyli tzw. "perspektywą dźwiękową". Jest to być może jeden z powodów, dla których akordeon tak dobrze współpracuje z elektroniką.

W notce programowej do utworu Mantovani wspomina, że punktem wyjścia dla *8'20"* była superpozycja periodyczności. Nie chciał stworzyć studium akordeonu (w zakresie spektrum możliwości, chociaż wykorzystuje wiele aspektów instrumentu), lecz zastosować ideę muzyczną, która jest mu bliska – superpozycję periodyczności. Wykorzystał ją również w swojej *Etiudzie* na fortepian.

Wywiad II

Rozmówca: Żaneta Rydzewska

Data rozmowy: 13 lutego 2025

Forma wywiadu: e-mail

1. Czy możesz podać przybliżony czas, który poświęciłaś na napisanie utworu?

Proces komponowania trwał około 2–3 tygodni. Był to okres pracy twórczej, w którym stopniowo kształtowałam zarówno strukturę utworu, jak i jego brzmieniową kolorystykę. Po zakończeniu głównego etapu kompozycji poświęciłam również czas na dopracowanie detali oraz finalne opracowanie partytury.

2. Czy jesteś w stanie wymienić inspiracje, które w szczególny sposób wpłynęły na Twoją kompozycję?

Zdecydowanie istotną rolę odegrała dla mnie przestrzeń dźwiękowa – jej rozmieszczenie i sposób, w jaki dźwięki mogą być odbierane przez słuchaczy podczas koncertu. Czerpałam także inspirację z natury, zwłaszcza z dźwięków środowiska, które mnie otacza – ich organicznych kształtów, zmienności i nieprzewidywalności. Starłam się przełożyć te zjawiska na język muzyczny, eksperymentując z barwą oraz rozmieszczeniem dźwięków w przestrzeni.

3. Czy inspirowałaś się twórczością jakiegoś innego kompozytora bądź swoimi własnymi dziełami?

Muzyka, której słucham na co dzień, oraz moje wcześniejsze doświadczenia kompozytorskie niewątpliwie wpłynęły na sposób, w jaki kształtuję swoje utwory. Nie wskazałabym jednak jednego, konkretnego kompozytora jako bezpośredniego źródła inspiracji – myślę, że wpływ na moją twórczość mają liczne, różnorodne estetyki, które przenikają się w mojej wrażliwości muzycznej. Ten utwór stanowi niejako naturalną kontynuację moich wcześniejszych poszukiwań brzmieniowych i formalnych.

4. Czy możesz dokonać charakterystyki Twojej twórczości związanej z akordeonem?

Akordeon pojawił się w mojej twórczości już w 2013 roku w utworze *Metamorfozy*, a następna była *Synesthesia* (2014). Szczególnie istotną kompozycją w moim dorobku, w której ten instrument odgrywał kluczową rolę, jest *Doubler* na akordeon i zespół (2023). Warto również wspomnieć o kompozycji *to my stars* (2021), gdzie akordeon pełni istotną funkcję w kontekście brzmieniowym i narracyjnym. Eksploracja możliwości tego instrumentu, zarówno pod względem barwy, jak i jego potencjału ekspresyjnego, stanowi dla mnie interesujące wyzwanie i pole do dalszych poszukiwań.

5. Czy możesz opowiedzieć o efekcie stereofonicznym zawartym w Twojej kompozycji? Czy miałaś wcześniej styczność ze stwierdzeniem, że w utworze obecna jest stereofonia?

Tak, aspekt przestrzenności dźwięku był dla mnie bardzo istotny przy tworzeniu tego utworu. W samej partyturze zawarłam szczegółowe wskazówki dotyczące rozmieszczenia instrumentów w przestrzeni koncertowej. Podczas komponowania dźwięki zostały dobierane w taki sposób, aby właśnie podkreślić zastosowaną technikę nawiązującą do stereofonii. Rozmieszczenie przestrzenne dźwięku pojawia się w moich kompozycjach wielokrotnie – już wcześniej stosowałam przestrzenność brzmienia, a w tym przypadku zastosowałam technikę, która by wzmocniła efekt słyszalności efektu stereofonicznego.

6. Niekiedy kompozytorzy korzystają z matematyki, na przykład ciągów liczbowych, algorytmów czy specjalnych podziałów, podczas konstruowania materiału. Czy w swoim utworze również posługiwałaś się czymś takim?

W tej kompozycji nie stosowałam ścisłych zasad matematycznych ani konkretnych algorytmów, ale forma oraz plan barwowy były od początku jasno określone. Precyzyjnie zaplanowałam również zabiegi instrumentacyjne, czyli sposób łączenia instrumentów oraz ich wzajemne relacje brzmieniowe. Choć matematyka nie była tutaj fundamentem konstrukcji, pewna wewnętrzna logika i strukturalna konsekwencja stanowiły istotny element mojego procesu twórczego.

Wywiad 1II

Rozmówca: Natalia Kosnowska

Data rozmowy: 10 lutego 2025

Forma wywiadu: e-mail

1. Jakie były okoliczności powstania *Szkiców*? Czy możesz podać przybliżony czas, który poświęciłaś na napisanie utworu?

Komponowanie *Szkiców* trwało około trzech miesięcy, w przybliżeniu od kwietnia do czerwca 2024 roku. Zajmowałam się wtedy jeszcze kilkoma innymi utworami, więc w praktyce musiałam dzielić czas pomiędzy wszystkie te projekty i finalnie praca nad kwartetem akordeonowym nie przebiegała aż tak regularnie. Miałam bardzo jasno sprecyzowaną wizję pierwszej i drugiej części, natomiast pomysły na kolejne przychodziły stopniowo. Początkowo założyłam sobie dwunastoczęściową formę, jednak ostatecznie całość zamknęła się w dziesięciu miniaturach. Gdy w grudniu 2024 roku pojawiła się szansa na prawykonanie, przy współpracy z wykonawcami nanosiliśmy drobne korekty i poprawki.

2. Czy jesteś w stanie wymienić inspiracje, które w szczególny sposób wpłynęły na Twoją kompozycję?

Z inspiracji, na pewno kompozycje Andrzeja Krzanowskiego na akordeon solo. Zapoznałam się z jego twórczością będąc na pierwszym roku studiów i jego estetyka od razu do mnie przemówiła. Bardzo lubię np. *Cztery bagatele* z 1979 roku. Kompozytor stosuje w nich częste zmiany metrum, ale w taki sposób, że kolejne zdania muzyczne układają się bardzo naturalnie. Operuje też interesującym językiem harmonicznym. Z jeszcze wcześniejszych inspiracji mogę wymienić *De profundis* Sofii Gubaiduliny, chyba kultowy już utwór współczesny w repertuarze akordeonistów.

3. Jak możesz opisać swoje dotychczasowe doświadczenia z akordeonem?

Tak naprawdę do niedawna nie miałam bezpośredniej styczności z akordeonem. W 2023 roku otrzymałam propozycję wykonania partii fortepianu w utworze *5 momenti mobile* Martina Lohse, napisanego oryginalnie na akordeon, skrzypce, altówkę, wiolonczelę

i fortepian. Zagraliśmy go w nieco zmodyfikowanej wersji w składzie: dwa akordeony, flet, wiolonczela i fortepian. To było moje pierwsze doświadczenie jeszcze pośredniej pracy z akordeonem. Bardzo miło wspominam ten projekt. Na bazie tej współpracy kilka miesięcy później napisałam utwór *Reminiscence* przeznaczony na flet, klawesyn, akordeon i kwartet smyczkowy, choć sam akordeon potraktowałam w nim bardziej jako ciekawy dodatek barwowy. *Szkice* w formie kwartetu akordeonowego były więc tak naprawdę rodzajem eksperymentu, finalnie chyba dość udanego, gdzie mogłam wykorzystać możliwości instrumentów w dużo większym stopniu.

4. Co możesz powiedzieć o efekcie stereofonicznym, który wykorzystałaś w IX części? Zetknęłaś się z pojęciem, że utwór jest „stereofoniczny”? Jakbyś opisała takie zjawisko?

Spotkałam się z tego typu zabiegiem w utworze *Crossroads* na dwa akordeony autorstwa Tomasza Opałki (mojego profesora kompozycji). Pamiętam, że podczas zajęć omawialiśmy różne techniki i układy strukturalne, którymi mogłabym się zainspirować. Moim zamiarem było wykreowanie pewnego rodzaju plam brzmieniowych przez każdy z instrumentów, które ostatecznie nakładałyby się na siebie, zazębiały, "brudziły" harmonię, tworząc słuchowy efekt przestrzenności. Tak właśnie rozumiem pojęcie faktury stereofonizującej.

5. Niekiedy w utworach kompozytorzy korzystają z matematyki, na przykład ciągów liczbowych/algorytmów/specjalnych podziałów, podczas konstruowania materiału. Czy w *Szkicach* również posługiwałaś się czymś takim?

Osobiście nie jestem zwolenniczką podporządkowywania swojej muzyki tak sztywnym ramom, jakie narzucają wyliczenia i algorytmy. Oczywiście, uważam, że forma każdego utworu powinna być w jakiś sposób zaplanowana, a nawet logiczna, aby uniknąć chaosu i przypadkowości, która do niczego nie prowadzi i nic konkretnego nie kreuje. Jednak moje utwory zawsze są w największym stopniu wynikiem własnej muzycznej intuicji, subiektywnego estetycznego przekonania i pracy na poszczególnych motywach, aby zachować jak największą spójność. W przypadku *Szkiców*, od początku zakładałam większą formę złożoną z małych ogniw konstruowanych i zestawianych ze sobą na zasadzie kontrastu. Każda część wyczerpuje (a może tylko podejmuje?) jakąś myśl i koreluje z poprzedzającą ją, jak i następującą po niej.