

Zarys historii akordeonu

Elżbieta Rosińska

2004

1. Wstęp

Liczba publikacji w języku polskim poświęconych historii akordeonu, jego rozpowszechnieniu i tradycjom muzykowania jest niewielka. Część z nich, jak np. *Akordeon od A do Z* (wyd. 1966 r.) jest obecnie nieosiągalna, a ich zawartość nie w pełni odpowiada obecnemu stanowi badań. *Mały leksykon akordeonu*¹ jest pożytecznym wydawnictwem typu encyklopedycznego, jednak jego skromne rozmiary przy szerokim zakresie tematycznym nie pozwalają na szersze ujęcie problemu. Inne publikacje typu naukowego poświęcone są przede wszystkim oryginalnej literaturze akordeonowej. Niniejsze opracowanie zostało oparte na najnowszej literaturze przedmiotu. Wykorzystano informacje z obszernego hasła *Harmonikainstrumente* z nowego wydania encyklopedii *Musik in Geschichte und Gegenwart*² którego autorką jest Maria Dunkel, pozycji z wydawanej w Bochum serii *Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons*³, fundamentalnej dla badań nad historią harmonii w Rosji pracy Alfreda Mirka⁴ oraz w ograniczonym zakresie z jedynej w swoim rodzaju, jeśli chodzi o zakres tematyki, książki Gottharda Richtera *Akordeon*.⁵ Poważne zastrzeżenia budzą bowiem niektóre ze źródeł części historycznej tej pracy, przede wszystkim książka Waltera Maurera⁶, będąca po większej części plagiatem, zawierająca wiele błędów i przeinaczeń.⁷

Kilka prac dyplomowych powstałych na polskich uczelniach muzycznych poświęconych jest historii budownictwa instrumentów na ziemiach polskich. Zawarte w nich materiały stanowią ważne źródło wiedzy o dawnych instrumentach oraz ich twórcach. Badania oparte zarówno na zachowanych instrumentach zabytkowych jak i źródłach pisanych i ikonograficznych (prasa, kalendarze, przewodniki, księgi i roczniki adresowe, archiwa) dotyczące obszaru Królestwa Polskiego⁸ oraz Warszawy w okresie międzywojennym⁹ zainicjował Beniamin Vogel. Jego prace zawierają wiele cennych informacji o budownictwie harmonii i akordeonów, szczególnie dotyczących najwcześniejszego okresu, czyli II połowy XIX wieku. Badania nad polskimi harmoniami prowadziła także Olga Siejna¹⁰, jednak wniosły one niewiele nowego do istniejącego stanu wiedzy na ten temat.

¹ J. Pichura, R. Strokosz-Michalak: *Mały leksykon akordeonu*, WSP Częstochowa 1995.

² *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 5, Bärenreiter Kassel 1996.

³ W. Cawdell: *Eine kurze Darstellung der englischen Concertina* (1866), Bochum 1984; Giovanni Gagliardi: *Kleines Handbuch des Akkordeonisten* (1911), Bochum 1984.

⁴ A. Mirek: *Garmonika. Proszloje i nastajaszczije*, Interpraks Moskwa 1994.

⁵ G. Richter: *Akordeon: Handbuch für Musiker und Instrumentenbauer*, VEB Fachbuchverlag Leipzig 1990.

⁶ W. Maurer: *Accordion. Handbuch eines Instrumentes, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur*, Wien 1983.

⁷ H. C. Jacobs, R. Kaupenjohann, *Rezension zu Walter Maurer: Accordion, Wien 1983*, Bochum 1984.

⁸ B. Vogel: *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego*, PWM Kraków 1980.

⁹ B. Vogel: *Przemysł muzyczny Warszawy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Muzyka 1985/3--4.

¹⁰ O. Siejna: *Polskie harmonie i ich funkcja w kulturze muzycznej do 1939 r.*, maszynopis, IS PAN Warszawa 1989; *Produkcja harmonii i akordeonów w Polsce do II wojny światowej w: Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, LIM Łódź 1990.

Materiałami źródłowymi zawartymi w pracy Piotra Dahliga¹¹ oraz informacjami z pracy dyplomowej Zbigniewa Koźlika¹² posłużyłam się przy pisaniu rozdziału poświęconego tradycjom muzykowania na ziemiach polskich.

2. Zarys historii instrumentów ze stroikiem przelotowym

Akordeon należy do licznej rodziny instrumentów, które powstały w pierwszej połowie XIX wieku. Według klasyfikacji Curta Sachsa¹³ są to *aerofony wolne*, wytwarzające dźwięki za pomocą stroików, które rozbijają strumień powietrza na ciąg impulsów. Polscy muzykolodzy zaliczają tę grupę instrumentów do idiofonów dętych (języczkowych)¹⁴

Przyczyną ich powstania było nowe źródło dźwięku -- stroik przelotowy (*free reed*, *Durchschlagzunge*). Jest to podłużny, lekko zwężający się pasek z elastycznego metalu, przymocowany szerszym końcem za pomocą nitu do metalowej ramki. Posiada ona wycięcie, którego rozmiary umożliwiają swobodne przechodzenie stroika przez ramkę.

Stroik przelotowy znany był już prawie 3000 lat p.n.e. w Chinach w instrumencie o nazwie *szeng*, będącym rodzajem harmonijki ustnej. *Szeng* zewnętrznie nawiązywał do kształtu legendarnego ptaka feniksa: symetrycznie ułożone bambusowe trzciny o zróżnicowanej długości przypominają rozłożone skrzydła, zbiornik powietrza, w którym umieszczone są piszczałki ze stroikami (wykonywany z tykwy bądź drewna) -- tułów ptaka, zaś ustnik -- dziób. Piszczałki mają wywiercone otwory powyżej zbiornika powietrza, które muszą być zakryte, jeśli chcemy z danej piszczałki wydobyć dźwięk.

Ten rodzaj harmonijki ustnej znany był na niemal całym obszarze Dalekiego Wschodu. Lokalne odmiany noszą różne nazwy, np. *shō* (Japonia), *khène* (Laos, Tajlandia), *saenghwang* (Korea).

W Europie najstarsze wzmianki o *szengu* pochodzą z traktatów Marsenne'a (1635) i Bonnaniniego (1723, 1742). Pierwszy dokładny opis tego instrumentu zamieścił francuski jezuita J. A. Amiot w dziele *De la musique des Chinoises, tant anciens que modernes*, wydanym w Paryżu w 1779 r.

Decydujące jednak znaczenie dla rozpowszechnienia nowego źródła dźwięku w Europie miały badania duńskiego naukowca Christiana Gottlieba Kratzensteina (1723--1795) nad możliwością skonstruowania urządzenia zdolnego do imitowania głosu ludzkiego. Wiadomo, że Kratzenstein porównywał stroik uderzający piszczałki organowej rejestru *voix humaine* ze stroikiem przelotowym¹⁵. W jaki sposób zetknął się z tym źródłem dźwięku dokładnie nie wiadomo. Być może stało się to w Petersburgu, gdzie w latach 1748--1753 był profesorem mechaniki w tamtejszej Akademii Nauk. Wskazuje na to relacja Jacoba von Stählina (1709--1789) -- sekretarza Rosyjskiej Akademii Nauk opublikowana w 1770 r., z której wynika, iż *szeng* znany był w Petersburgu już w połowie XVIII wieku. Grywał na nim Johann Wilde (1689--1762), nadworny muzyk pochodzący z Bawarii. Urządzenie mówiące Kratzensteina przyczyniło się niewątpliwie do rozpropagowania stroika przelotowego w Europie i zainspirowało budowniczych

¹¹ P. Dahlig: *Tradycje muzyczne a ich przemiany*, IS PAN Warszawa 1998.

¹² Z. Koźlik: *Prekursorzy polskiej akordeonistyki*, AMFC Warszawa 1980, maszynopis.

¹³ C. Sachs: *Historia instrumentów muzycznych*, PWM 1989, s. 434.

¹⁴ W. Kamiński: *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*, PWM 1971.

¹⁵ M. Ellegaard: *Akordeon w Skandynawii w: Akordeon. Tradycja, stan aktualny, perspektywy rozwoju*, AMFC Warszawa 2000.

instrumentów do dalszych eksperymentów w tej dziedzinie. Jednym z nich był budowniczy organów Kirschnigk, który dokonał istotnego udoskonalenia w naturze stroika przelotowego: potraktował metalowy języczek jako odrębny element łączony z ramką za pomocą nitu. Zwiększyło to jego elastyczność, umożliwiając w konsekwencji innych wynalazków regulowanie intensywności dźwięku, czyli zmiany dynamiczne. Udoskonalone stroiki Kirschnigk zastosował jako nowy rejestr w organach. Z instrumentem tym zapoznał się Georg Joseph Vogler, kompozytor i wirtuoz organów, podczas wizyty w Petersburgu w 1788 r. Cztery lata później współpracownik Kirschnigka -- szwedzki organmistrz Georg Christoffer Rackwitz zbudował dla niego *orchestrión*. Podczas podróży koncertowych po całej Europie Vogler przyczynił się do popularyzacji instrumentów ze stroikami przelotowymi.

Nowe instrumenty pojawiły się w momencie, gdy w muzyce szczególną wagę zaczęto przykładąć do barwy brzmienia. Rozbudowywano rodziny instrumentów o kolejne, różniące się skalą i kolorytem dźwiękowym odmiany, wzbogacano paletę barw orkiestrowych o nowe instrumenty, istniejące -- poddawano gruntownym ulepszeniom. Dążono do wzmoczenia emocjonalnego wyrazu muzyki, m. in. poprzez niuanse dynamiczne. Instrumenty ze stroikami przelotowymi znakomicie odpowiadały temu nowemu ideałowi dźwiękowemu. Nic więc dziwnego, że nowe źródło dźwięku tak bardzo zainspirowało budowniczych w całej Europie oraz Ameryce Północnej. Efektem było pojawienie się tak wielu nowych instrumentów, że prześledzenie ich rozwoju, ustalenie wzajemnych związków jest bardzo trudne, czy wręcz niemożliwe.

Ważnym krokiem w rozwoju instrumentów ze stroikiem przelotowym były eksperymenty prowadzone przez bawarskiego urzędnika Bernharda Eschenbacha (1769--1852) z Königshofen. Doprowadziły one do skonstruowania -- wraz z budowniczym fortepianów Casparem Schlimbachem (1777--1861), kuzynem Eschenbacha -- *eoliny* (niem. *Aeoline*). Był to instrument z klawiaturą obejmującą ponad 3 oktawy, pod którą znajdowały się dwa miechy obsługiwane kolanami. Regulowanie dopływu powietrza do stroików umożliwiało grę crescendo i diminuendo na każdym dźwięku. Kontakty z Eschenbachem utrzymywali Johann David Buschmann z Berlina, Anton Haeckl z Wiednia, Friedrich Strum z Suhl w Turynii -- budowniczy takich instrumentów jak *terpodion*, *physharmonika*, *aeolodicon*.

Syn Buschmanna, Christian Friedrich Ludwig zbudował w 1821 r. *aurę* -- rodzaj harmonijki ustnej z 15 stroikami przelotowymi, a rok później *eolinę ręczną* (*Handaeoline*) zaopatrzoną w miech. Były one pomyślane jako urządzenia ułatwiające pracę podczas strojenia piszczałek organowych. Najważniejszym wynalazkiem w tych urządzeniach -- z punktu widzenia przyszłego rozwoju takich instrumentów jak harmonijka ustna czy akordeon -- było wykorzystanie przepływu powietrza z obu kierunków pracy miecha (otwieranie i ściąganie) do wydobywania dźwięku. Było to możliwe dzięki zamocowaniu stroików po obu stronach ramki. Jeżeli były to stroiki o różnej długości, wówczas na każdy kierunek miecha odzywał się inny dźwięk. Stworzyło to możliwość budowy instrumentów o niewielkich rozmiarach. Pierwsze budowane w Wiedniu harmonijki ustne o rozmiarach 3,5x1,2x1,0 cm mieściły pięć ramek po dwa stroiki, co dawało dziesięć dźwięków w obrębie decymy lub dwa 5-dźwiękowe akordy (tonika i dominanta septymowa).

2.1. *Accordion Demiana*

W 1829 r. w Wiedniu budowniczy organów Cyrill Demian oraz jego synowie Carl i Guido opatentowali instrument o nazwie *accordion* (nr patentu 1757). Był to jednomanualowy in-

strument zaopatrzony w miech oraz gryf, na którym umieszczono pięć klawiszy (oryginalne określenie -- *Claves*). Wymiary korpusy wynosiły: długość -- 22,5 cm, szerokość -- prawie 9 cm, wysokość przy zamkniętym dwufałdowym miechu -- 5 cm, wysokość gryfu -- 3,5 cm. Waga instrumentu nie przekraczała jednego funta (poniżej pół kilograma). Sami budowniczy jako najważniejszą cechę instrumentu podali możliwość gry akordami, stąd jego nazwa -- *accordion*¹⁶. Było to możliwe dzięki pięciu komorom, z których każda zawierała dziesięć stroików, po pięć na każdy kierunek miecha. Skala *accordionu* podana w opisie patentowym obejmowała dźwięki od g do d².

Kilka modeli zachowało się do dnia dzisiejszego. Przechowywane są w Technisches Museum w Wiedniu. Umożliwiło to dokładniejsze zbadanie tych instrumentów. Stroiki wykonane były z hartowanego drutu mosiężnego, a ramki -- z cienkiej deszczułki. Z drewna wykonane były także komory oddzielające poszczególne zestawy stroików. Z twardych gatunków drewna budowano także korpusy, luksusowe modele nawet z hebanu. *Accordiony* zdobiono intarsjami. Do produkcji miechów używano dobrych gatunków skóry.

Bardzo szybko pojawiły się modele z większą liczbą klawiszy, a także odmiana z mutacją¹⁷. Był to specjalny przycisk, umożliwiający rezygnację z gry akordami. Odzywał się wówczas najwyższy jego składnik. Sposób gry i trzymania instrumentu był odmienny od obecnego. Prawą ręką podtrzymywano miech, kciuk lewej ręki wkładano w skórzaną rzemień przmocowany do gryfu. Miech pracował wertykalnie. Pozostałe palce lewej ręki obsługiwały klawisze. Mutację włączano i wyłączało przyciskając instrument do siebie.

Kolejnym krokiem było wprowadzenie akompaniamentu w postaci basu podstawowego i akordu durowego. Po przeciwnej stronie miecha od gryfu znajdowały się dwie klapki, których naciśnięcie dawało najprostsze połączenie harmoniczne toniki i dominanty (w zależności od kierunku miecha) oraz ich dźwięki podstawowe.

2.2. Wiedeń

W 1834 r. wygaś patent Demiana. Od tego czasu wzrasta stale liczba firm produkujących instrumenty oraz różnorodność rozwiązań. Centrum pozostawał Wiedeń, z jego rozwiniętymi rzemiosłem. Było to istotne, gdyż wytwarzanie instrumentów miechowych wymagało specjalistów z różnych branż. Aby taniej produkować zaczęto dzielić się zadaniami. Już ok. 1845 r. rzemieślnicy specjalizowali się w produkcji stroików, obudowy, miecha, klawiatury czy strojeniu instrumentów. Wiedeńska księga adresowa rzemiosła z 1845 r. zawierała 108 nazwisk rzemieślników zajmujących się budową harmonii. Dużą rolę odgrywał eksport, o czym świadczyć może liczba patentów zawierających rozwiązania ułatwiające pakowanie i wysyłanie instrumentów.

Budowniczy dążyli do poszerzenia skali instrumentu. Budowane dotychczas jednorzędowe harmonie zawierały dźwięki tylko jednej tonacji, stąd nazwa *diatoniczne*. Drugi -- a z czasem trzeci rząd zawierał dźwięki sąsiednich tonacji koła kwintowego. Od 1835 r. pojawiły się przyciski u góry instrumentu, przypominające dzisiejsze rejestry obsługiwane brodą. Służyły początkowo do zmiany tonacji. Potem do włączania lub wyłączania tremola.

W 1838 r. wiedeński budowniczy Matthäus Bauer wprowadził komory rezonansowe

¹⁶ *Daß man durch einen Claves einen ganzen Accord spielen kann glauben wir als die vorzüglichste Neuheit angeben zu können.*

¹⁷ łac. *mutatio* oznacza zmianę.

oraz głośnie. Wiązało się to w czasie z wprowadzeniem drugiego chóru, strojonego nieznacznie wyżej od podstawowego, w celu uzyskania tremola. Inną jego nowością była zbudowana w 1854 r. *Clavierharmonika*, instrument posiadający klawiaturę typu fortepianowego.

Kolejnym udoskonaleniem powstałym w Wiedniu była *harmonia* Franza Walthera. W 1850 r. zbudował on instrument w pełni chromatyczny, tzn. zawierający wszystkie dźwięki skali, niezależnie od kierunku miecha. Nowością był także małotercyjowy układ klawiatury. Strona basowa pozostała jednak bez zmian, zawierała basy podstawowe i akordy durowe, zmieniające się w zależności od kierunku miecha.

Typowe dla epoki przemysłowej było prezentowanie instrumentów na targach i wystawach przemysłowo-handlowych. Doniesienia prasowe relacjonujące te wydarzenia zawierają sporo informacji o nowościach w tej dziedzinie. W 1844 r. na wystawie rzemiosła w Berlinie August Schapp pokazał instrument wyłożony macicą perłową. Na wystawie w Wiedniu w 1845 r. Steinkelner wyróżniony został za wysoką jakość swoich wyrobów oraz za aktywny eksport. Ten sam budowniczy oraz inny wiedeńczyk, Joseph Reinisch zaprezentowali na światowej wystawie w Londynie w 1851 r. 287 modeli harmonii i harmonijek ustnych. O masowości produkcji, typowej dla epoki przemysłowej świadczą także dane dotyczące firmy Johanna Kleina z Wiednia: w 1845 r. 300 pracowników zbudowało ok. 20000 harmonii, co dało roczny obrót w wysokości 80000 florenów.

2.3. Paryż

Nowy wynalazek dość szybko znalazł się w Paryżu. Od ok. 1830 r. budowano tu jednomanualowy instrument, który w odróżnieniu od *accordionu* nie posiadał zaprogramowanych akordów. Klawiszy było więcej, miały one mniejsze wymiary i kwadratowy lub okrągły kształt. Rozmieszczone były na gryfie w dwóch rzędach. Oprócz tego akordeon paryski (*accord'eon parisien*) posiadał także umieszczony na gryfie suwak (*soupepe fix*) lub klapę (*bascule*). Ich użycie dawało 2- lub 3-dźwiękowy akord w rejestrze manuału melodycznego (*En fermant cette touche, on fait taire l'harmonie*)¹⁸. Potem dołączano jeszcze jeden taki klawisz, co umożliwiało akompaniament typu tonika--dominanta. Z czasem przeniesiono klapy basowe i akordowe na oddzielny gryf po drugiej stronie miecha.

Przywiązywano dużą wagę do wyglądu zewnętrznego instrumentów. Wielu budowniczych było pochodzenia niemieckiego, o czym świadczą nazwiska: F. Würtel, A. Reisner, C. Wender, Kriegelstein, Obert i inni.

W Paryżu budowano także instrument posiadający klawiaturę typu fortepianowego, *harmoniflûte*. Jego miech był dwukomorowy. Dodatkowy miech magazynowy służył do wyrównywania ciśnienia powietrza. Efektem był jego dopływ do stroików na stałym poziomie. Uniemożliwiała to zmianę dynamiki. Jedną z odmian *harmoniflûte* trzymana była płasko na kolanach. Lewą ręką rozciągano i ściągano miech, zaś prawą naciskano klawisze. W innej, instrument ustawiony był na stojaku, a miech obsługiwany poprzez pedał. Firmy takie jak Alexandre, Busson, Kasriel, Limonaire Frères i Mayermarix budowały tego rodzaju instrumenty w różnych wariantach pod nazwami *accord'eon-orgue*, *flûtina*, *accordon-flûtina*, *piano-concertina*.

W Paryżu miały miejsce najprawdopodobniej pierwsze publiczne koncerty akordeonowe. Donosił o nich *M'enstrel* z 22.1.1837 r.: *Polecamy naszym abonentom ako-*

¹⁸ Pichenot jeune -- *Methode pour l'accord'eon*, Paryż 1834.

deony fabryki p. Reisner. Osiągnęły one w rękach tego uzdolnionego fabrykanta poziom doskonałości absolutnie wybitny. Instrument ten znany prawie wszędzie zyskał wielką popularność w stolicy od czasu, kiedy mogliśmy go posłuchać podczas wspaniałych występów panny Reisner w teatrze i na wielu wielkich koncertach publicznych w Musard, Jardin Turc, Konserwatorium, Ratuszu itd.¹⁹ Wspomniana Luise Reisner uchodzi za autorkę pierwszej kompozycji na akordeon: *Thème vari'e très brillante* na akordeon o skali 3,5 oktawy z półtonami według metody Reiner... skomponowany i dedykowany amatorom tego instrumentu przez pannę Louise Reisner. Premierowe wykonanie miało miejsce w kwietniu 1836 r. Wydarzenie to odnotowała ówczesna prasa: *Nowego rodzaju atrakcja została dodana podczas koncertu M. Filippa, który odbył się minionego czwartku w ratuszu. Młoda osoba, panna Reisner, wykonała na akordeonie utwór muzyczny dość skomplikowany. Ta interesująca artystka, która wyróżnia się poza tym wybitnym talentem kompozytorskim, osiągnęła entuzjastyczny sukces*²⁰.

2.4. Niemcy

Cechą charakterystyczną budownictwa harmonii w Niemczech było zlecenie kolejnych etapów produkcji podwykonawcom -- chałupnikom. Zajmowały się tym całe rodziny. Ten sposób organizacji przynosił znaczną obniżkę kosztów. Jedną z pierwszych firm założył Heinrich Wagner (1808--1872) z Gery. Jego szwagrem był wiedeński budowniczy harmonii Joseph Reinisch, dzięki któremu miał możliwość zapoznania się z procesem wytwarzania instrumentów. Wraz z wiedeńskimi fachowcami Wagner rozpoczął w pod koniec lat 30-tych XIX wieku samodzielną produkcję w Gerze. Z czasem niektórzy z podwykonawców zakładali własne firmy. I tak pracownik Wagnera, Friedrich Gessner już w 1838 r. przeniósł się do Magdeburga, gdzie samodzielnie prowadził wytwórnię harmonii. Jego z kolei uczeń, Adolph Eduard Herold od 1852 r. budował instrumenty miechowe w Klingenthal. Wzrastająca konkurencja wymuszała racjonalizację produkcji. Wspomniana firma Wagner & Co z Gery w 1855 r. przy zatrudnieniu 405 pracowników zbudowała 100 000 harmonii ręcznych i ok. 750 000 harmonijek ustnych. Siedem lat później tę samą liczbę harmonii i milion harmonijek wyprodukowało już tylko 250 pracowników.

Ważnym krokiem było wprowadzenie specjalnych maszyn do budowy instrumentów. Ich produkcję rozpoczął w 1867 r. w Klingenthal Julius Berthold. Cykl produkcyjny przyspieszyło także wprowadzenie maszyn parowych. Wszystkie te zmiany spowodowały m. in. możliwość zatrudniania słabiej wykwalifikowanych pracowników, przyczyniły się do utrzymywania jakości wyrobów na stałym poziomie, a tym samym do obniżenia kosztów. Utworzenie Rzeszy Niemieckiej w 1871 r. zniósło bariery celne pomiędzy poszczególnymi krajami. Warunki ekonomiczne stały się korzystniejsze. Utworzył się duży rynek wewnętrzny. Ważną rolę zaczyna odgrywać eksport.

W 1903 r. firma Hohner z Trossingen, produkująca od 1857 r. harmonijki ustne, rozszerzyła produkcję o harmonie ręczne. Nowy budynek wyposażony został w najnowocześniejsze maszyny, doświadczeni pracownicy werbowani byli w Klingenthal, Gerze i Altenburgu. Już w pierwszym roku zbudowanych zostaje 8000 instrumentów, a ich liczba rosła z każdym rokiem. Obok wzrostu produkcji wielką rolę przykładano do jakości, co wkrótce sprawiło, że akordeony tej firmy cenione były na całym świecie. Po I wojnie

¹⁹ P. Gervasoni: *L'accord'eon instrument du XXe siècle*, Editions Mazo 1986, s. 37, tłum. R. Skupin.

²⁰ Tamże, s. 33.

światowej walka konkurencyjna pomiędzy poszczególnymi markami zaostrza się. Jej efektem jest koncentracja produkcji -- mniejsze firmy przejmowane są przez konkurencję. Spółka akcyjna z Trossingen w latach 1928/1929 powiększa swój stan posiadania o zakłady z Trossingen, Berlina i Magdeburga.

2.5. Włochy

W 1863 r. Paolo Soprani założył w Castelfidardo pierwszy warsztat produkujący harmonie. Udoskonalął on model wiedeński. Inny włoski prekursor, Mariano Dallapè rozpoczął w 1876 r. produkcję w Stradelli. Wielu ich współpracowników założyło własne firmy: Cesare Pancotti w Maceracie (1865), Settimio Soprani, brat Paola w Castelfidardo (1872), Giovanni Chiusaroli w Recanati (1886), Sante Crucianelli w Castelfidardo (1888).

Charakterystyczne dla Włoch były małe warsztaty, które umożliwiały elastyczne reagowanie na potrzeby odbiorców. Włoskim konstruktorom zawdzięczamy bodaj najwięcej rozwiązań technicznych, które przyczyniły się do obecnego kształtu akordeonu: m. in. mechanika basowa (koniec XIX wieku), układ manualu basowo-akordowego, system ułożenia guzików manualu dyskantowego (tzw. C-gryf), klawiatura typu fortepianowego (1880 Tessio Jovani ze Stradelli), cassotto (lata 50-te XX wieku).

W nieustannym dążeniu do budowania coraz doskonalszych instrumentów firma „Pigini” rozpoczęła współpracę z Moskiewską Eksperymentalną Fabryką Instrumentów Muzycznych. Jej efektem jest model *Mythos*, zaprezentowany po raz pierwszy przy okazji Międzynarodowego Konkursu Akordeonowego im. Hugo Herrmanna w Witten w 1991 r. Ręcznie robione stroiki przytwierdzone bezpośrednio do głośnicy to wkład rosyjskich konstruktorów.

2.6. Rosja

Za panowania car Mikołaja I Rosja prowadziła swobodną wymianę handlową z Cesarstwem Austro-Węgierskim. Handlarze instrumentów oraz imigranci z Austrii, Prus i Saksonii przyjeżdżali do Tuły, ośrodka rozwijającego się przemysłu ciężkiego. Masowa produkcja rozpoczęła się na początku lat 30-tych XIX wieku. Pierwsze tulskie harmonie miały 5-7 przycisków po stronie melodycznej oraz dwa guziki basowe. Do rozprzestrzenienia się instrumentu po całej Rosji przyczyniał się jarmark w Niżnym Nowgorodzie, będący największym centrum handlowym. Cechą charakterystyczną budownictwa harmonii w tym kraju było przystosowywanie ich skali oraz akompaniamentu do lokalnego repertuaru popularnych pieśni i tańców. Stąd wzięło się niespotykane nigdzie indziej bogactwo odmian harmonii. Ich nazwy pochodzą najczęściej od miejscowości, w której powstały: tulska, saratowska, czerepazka, wiatska, wołgodska, liwienka, jelecka, bołogojewska, smoleńska, noworzeska, kazimirowska, i inne. Na przykład *sybirska* albo *fisowaja* (od fisharmonii), która pojawiła się w końcu XIX wieku na Syberii, zastępowała fisharmonię przy śpiewach chóralnych staroobrzędowców. Jej materiał dźwiękowy oparty był na specyficznej skali złożonej z kolejnych terachordów gamy durowej, z tym że IV stopień poprzedniego tetrachordu był zarazem początkiem nowego (c d e f g a b c d e s f g a s b c des es f). Akompaniament składał się z decym oraz oktaw; *Saratowska* miała akompaniament w wysokim rejestrze.

W 1849 r. odbyła się w Petersburgu Rosyjska Wystawa Rzemiosła. W relacjach prasowych znalazły się dane dotyczące produkcji harmonii: rocznie powstawało ich 60000--70000, rozpiętość cen wynosiła od 1 do 15 rubli.

W pierwszej połowie XIX wieku amatorskie muzykowanie na harmoniach było szczególnie popularne w Petersburgu, Tule, Jelizawetgradzie. Z czasem rozprzestrzeniło się

po całej Rosji. W tym okresie miały miejsce pierwsze publiczne występy profesjonalnych wykonawców. Rosję odwiedził np. sławny Gulio Regondi. W cyrkach i wesołych miasteczkach popisywali się wirtuozi prymitywnych harmonii. W programach dominowały melodie ludowe, z czasem pojawił się folklor miejski, a nawet utwory o charakterze salonowym. Masowa migracja ludności wiejskiej do miast pod koniec XIX wieku przyczyniła się do zaniku wielu lokalnych odmian harmonii, m. in. z powodu ich ograniczonych możliwości, które nie pozwalały na bardziej urozmaicony repertuar.

Nikołaj Iwanowicz Bieloborodow (1828--1912) z Tuły zasłynął jako organizator pierwszej na świecie orkiestry, której członkowie grali na harmoniach jego systemu. W 1876 r. starając się rozszerzyć możliwości diatonicznego instrumentu zlecił budowniczym z Tuły skonstruowanie harmonii dwurzędowej, na której możliwa byłaby gra w pełnej skali chromatycznej. Schemat ułożenia dźwięków w dodatkowym rzędzie ułatwiał przestawienie się z jednorzędowej harmonii na instrument pomysłu Bieloborodowa. Ł. A. Czulkow z fabryki w Tule w 1878 r. zbudował pierwszą *harmonię bieloborodowską*. W budowie instrumentu zaszło także wiele zmian przyczyniających się do polepszenia brzmienia, a w gotowym akompaniamencie dodano akordy molowe.

Aby spopularyzować swój instrument Bieloborodow założył w Tule koło miłośników harmonii (1888 r.), które w latach 90-tych XIX wieku przekształciło się w orkiestrę. W jej skład wchodziły pracownicy tulskich fabryk. Prowadził ją W. A. Chegstrem. Na repertuar zespołu składały się marsze, polki, walce, kadryle, galopy, pieśni ludowe, a nawet uwertury do oper. Dochód z koncertów przeznaczano na cele charytatywne. Orkiestra istniała do 1902 r.

W 1903 r. Chegstrem założył nową orkiestrę, z którą rozwijał swoje pomysły: partytury rozpisywane na 9-11 głosów, trzyrzędowe instrumenty z nowym system klawiatury (*system Chegstrema*). Orkiestra koncertowała w wielu miastach, m. in. w sali moskiewskiego konserwatorium (1907). W repertuarze obok tańców i utworów salonowych pojawiły się opracowania muzyki klasycznej. Dla potrzeb orkiestry budowano specjalne instrumenty. Najpierw powstała basowa odmiana harmonii, potem inne różniące się skalą: od sopranowych po basowe. Były to harmonie jednomanualowe. W latach 30-tych XX wieku zaczęto w Związku Radzieckim budować instrumenty imitujące dźwięki orkiestry symfonicznej. Posiadały one często nietypowe kształty, co było wynikiem specjalnego ułożenia głośnic we wnętrzu instrumentu.

Nazwa *bajan* pojawiła się po raz pierwszy w 1891 r. w Petersburgu jako określenie na nakolanną harmonię diatoniczną. W odniesieniu do trzyrzędowej harmonii chromatycznej używano jej od ok. 1900 r. Do popularyzacji tej nazwy przyczynił się Jakow F. Orlanski-Titarenko, który w latach 1907--1910 używał jej na afiszach swoich występów w różnych miastach Rosji. Nazwa przyjęła się najpierw w Petersburgu, a nieco później (lata 1915--1925) także w Moskwie.

Na początku XX wieku używano wielu różnych systemów ułożenia guzików tastatury dyskantowej. Paweł Sterlingow z Petersburga zbudował dla Orlanskiego-Titarenki czterorzędowy instrument z układem określanym jako *system Sterlingowa*. Oprócz tego w użyciu były systemy Sinickiego, Chergstrema czy używany do dnia dzisiejszego *system moskiewski* (B-gryf). Warto w tym miejscu wspomnieć, że do końca lat 60-tych XX wieku w Związku Radzieckim używano oznaczeń aplikatury na wzór skrzypcowy: 1 -- palec wskazujący, 2 -- środkowy, 3 -- serdeczny, 4 -- mały. Sporadyczne użycie kciuka zaznaczano małą literą b alfabetu rosyjskiego (skrót od *balszof palec*).

Instrumenty z manuałem melodycznym zaczynają pojawiać się ok. 1900 r. Określano je

jako *wyborne*. Istnieje dwojaka etymologia tej nazwy: wykonawca mając do dyspozycji dwie klawiatury melodyczne może „wybrać” jedną z nich; akompaniament należy „wybrać” z wielu guzików. Obie klawiatury w *wybornych* instrumentach umieszczone były symetrycznie na gryfach.

Pierwsze instrumenty z dwoma systemami dla lewej ręki budował S. Nowikow w latach 1912--1914. Instrument składał się z trzech półkorpusów: jednego dla prawej i dwóch dla lewej ręki. W latach 1920--1921 W. Samsonow zbudował na zamówienie bajan z pięciorzędową klawiaturą dla prawej ręki i dziewięciorzędową dla lewej: 3 rzędy manuału melodycznego oraz 6 -- basowo-akordowego. W 1929 r. Sterlingow opatentował mechanizm *konwertora* (przełącznika). Kolejne instrumenty tego typu powstawały jedynie na zamówienie. Dopiero w 1962 r. rozpoczęto seryjną produkcję bajanów z przełącznikiem -- model *Solist*.

Owoce ciągłych poszukiwań w dziedzinie systemów ułożenia guzików jest koncepcja klawiatury lewej ręki autorstwa wybitnego wirtuoza Pawła Gwozdiewa (połowa XX wieku) czy klawiatura dla prawej ręki zaproponowana w latach 70-tych przez N. Krawcowa. Obie stawiają sobie za cel zbliżenie używanych układów guzików do klawiatury systemu fortepianowego.

Najbardziej cenione przez solistów modele „Jupiter” produkuje Moskiewska Eksperymentalna Fabryka Instrumentów Muzycznych.

Efektem poszukiwań coraz doskonalszych rozwiązań jest model bajanu zbudowany dla wybitnego ukraińskiego wirtuoza W. Besfamilnowa przez Wasilija Artemowicza Kołczyzna. Zastosowano w nim wiele udoskonaleń technicznych, rozszerzono skalę, zmniejszając przy tym wagę instrumentu. Oto kilka charakterystycznych danych w porównaniu z modelem „Jupiter”: liczba dźwięków manuału dykantowego -- 64/64, rejestry -- 19/15, chóry -- V/IV, liczba dźwięków manuału melodycznego -- 69/58, liczba guzików manuału basowo-akordowego -- 138/120.

2.7. *Koncertina angielska*

Inną grupę instrumentów miechowych ze stroikiem przelotowym stanowią: koncertina angielska, koncertina niemiecka i bandoneon. Ich rozwój przebiegał równoległe do accordionu czy różnych rodzajów harmonii. Cechą wyróżniającą tę grupę instrumentów są manuały melodyczne po obu stronach miecha.

Prototypem koncertiny angielskiej był instrument o nazwie *symphonium*, zbudowany przez angielskiego fizyka i wynalazcę Charles'a Wheatstone'a (1802-1875) w 1825 r. Był to rodzaj harmonijki ustnej z dwiema klawiaturami guzikowymi (ang. *studs*). Patent nr 5803 *Certain Improvements in the Construction of Wind Musical Instruments* z 1829 r. zawiera m. in. szkice ułożenia guzików. Ten sam system Wheatstone zastosował w budowanym od ok. 1830 r. instrumencie o nazwie *koncertina angielska* (ang. *concertina*). Był to pierwszy instrument miechowy z pełną skalą chromatyczną. Dwie jednakowe sześciokątne obudowy z klawiaturami guzikowymi połączone miechem z zewnętrzną charakterystyką tego instrumentu. Wewnątrz znajdowały się radialnie ułożone ramki z parą jednakowych stroików. Opracowany dla *symphonium* schemat ułożenia dźwięków znalazł zastosowanie także w koncertynie. Materiał dźwiękowy podzielony został na dwa manuały w ten sposób, że po prawej stronie znajdują się dźwięki zapisywane na polach, a po lewej -- na liniach pięciolinii. Pierwsze koncertyny posiadały strój nietemperowany i dlatego dźwięki *gis* i *as* oraz *dis* i *es* różniły się wysokością.

Koncertyny budowano w kilku odmianach różniących się skalą: sopranowa ($g-c^4$),

tenorowa, barytonowa, basowa. Były to instrumenty niewielkie, np. koncertina sopranowa ważyła zaledwie ok. 1 kilograma.

Instrument umożliwiał grę pełną ekspresji, bogatą w odcienie dynamiczne i artykulacyjne. Był bogato zdobiony. Nic więc dziwnego, że koncertinę zaakceptowała angielska burżuazja. Wheatstone wraz z bratem Williamem w 1837 r. otworzył firmę *Musical instrument makers & music sellers*, która rozpoczęła produkcję na szerszą skalę. Aby zastrzec prawa do swoich pomysłów Charles zgłasza w 1844 r. patent nr 10041 *Improvements in Concertinas*. O popularności instrumentu może świadczyć m. in fakt, że na światowej wystawie w Londynie w 1851 r. prezentowane były koncertiny kilku innych angielskich producentów.

Zainteresowanie koncertiną zaowocowało powstaniem oryginalnej literatury, podręczników do nauki gry, wydawaniem periodyków z muzyką na ten instrument. Oprócz rzeszy amatorów pojawili się wirtuozi. Najślawniejszy z nich to pochodzący z Genui Gulio Regondi (1822-1972). Był cudownym dzieckiem koncertującym na gitarze we Francji, Anglii, Szkocji i Irlandii. W 1837 r. 15-letni Gulio otrzymał koncertinę od Wheatstone'a. Odtąd w czasie swoich występów grał na gitarze oraz koncertynie. Spopularyzował instrument poza Anglią w czasie dwóch europejskich tournée w latach 1840/41 oraz 1846. Powstało dla niego kilka utworów, m. in *Koncert op. 46* na koncertinę i orkiestrę Bernharda Molique'a (1853). Sam skomponował 2 koncerty, a ponadto 12 utworów na koncertię i fortepian (m. in. *Introduction and Variations on an Austrian Air op. 1* (1855) oraz kilkanaście utworów solowych.

Inni sławni wirtuozi koncertiny to Richard Blagrove (1826--1885) i George Case, autorzy utworów i opracowań. Blagrove prawykonał m.in. *Romance and Allegro agitato* na koncertinę, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i kontrabas sir Georga Alexandra Macfarrena (1813-1887) oraz *Sonaty op. 57* na koncertinę i fortepian Bernharda Molique'a.

Istnienie kilku odmian koncertiny różniących się skalą i wielkością umożliwiała tworzenie homogenicznych składów na wzór np. kwartetu smyczkowego. Charakterystyczne dla zainteresowania koncertiną w Anglii był znaczący udział kobiet muzykujących na tym instrumencie. Wydawcy nut często umieszczali na stronie tytułowej rycinę przedstawiającą damę grającą na koncertynie. Recenzja jednego z licznych zapewne publicznych koncertów daje nam wgląd w repertuar, lokalnych wirtuozów i recepcję instrumentu. *Największą nowością programu były utwory wielogłosowe, zaaranżowane na trzy lub cztery koncertiny -- pierwsza okazja, jak sądzimy, aby takie zestawienie usłyszeć w Edynburgu. Rezultat był wyjątkowo dobry, przede wszystkim w operowych potpourri i pieśniach ludowych. Pierwszy kwartet na tematy z „Semiramidy”, „Lunaticy” i „Lucrezii Borgia”, wykonany przez siostry Lachenal i pana Bridgmana, był biorąc pod uwagę zarówno opracowanie jak i interpretację wysoce zadawalający. Solo panny Marie Lachenal na tematy z „Fausta” zasłużyło także na najwyższą pochwałę ze względu na pełną smaku, artystyczną interpretację. Nie mniej udane było Duo na tematy z „Hugenotów”, wykonane przez panie Marie i Eugenie na koncertynie sopranowej i tenorowej. Melodie ludowe opracowane na trio zostały, jakżeby inaczej, entuzjastycznie przyjęte i bisowane. Panie Lachenal są bez wątpienia ekspertami swoich instrumentów, a melomani z Edynburga są zobowiązani panu M'Larens za możliwość przy tej okazji wysłuchania interesującego wykładu muzycznego.* („Scotsman, 23.10.1865 r.).

Przedstawicielki płci żeńskiej nie zabrakło wśród autorów repertuaru. W latach 50-tych XIX wieku Miss Anne W. Pelzer dokonała wielu transkrypcji dzieł Mendelssohna, Beethovena oraz fragmentów oper Webera, Verdiego i innych. Odnaczały się dużym stop-

niem trudności, co świadczyłoby o jej niebagatelnych umiejętnościach technicznych. G. A. Macfarren dedykował pannie Pelzer *Barcarole for the Concertina and Pianoforte* (wyd. 1859). Hannah Rampton Binfield (1810--1887), kompozytorka i organistka z Londynu jest autorką utworów solowych na koncertinę oraz wielu opracowań, m. in. zbioru *Classical Music Arranged as Trios for the Concertina, Harp and Pianoforte* (1854).

Inny dowód aktywności płci żeńskiej na tym instrumencie odnajdujemy w jednym z listów Fryderyka Chopina (z dnia 21.10.1848 r. do Wojciecha Grzymały: *Lady... jedna z pierwszych dam tutejszych, u której w zamku parę dni byłem, wielka lady tu, niby muzyczka. Otóż raz po moim fortepianie i po rozmaitych śpiewach innych lady Szkotek, przynoszą rodzaj akordeonu i ona z wielkim serio grać zaczyna na akordeonie najokropniejsze melodie..*

Fenomenem wynalazku Wheatstone'a jest fakt, iż instrument ten powstał od razu w formie doskonałej, skończonej. Nie podlegał ewolucji tak jak accordion czy różne rodzaje harmonii.

Na początku XX wieku obserwujemy spadek popularności koncertiny. Instrument przetrwał w muzyce ludowej. Tradycje wirtuozowskich popisów kontynuował w latach 20-tych Alexander Prince. Ponadto koncertinę wykorzystali w swoich dziełach tacy twórcy jak Charles Ives i Percy Grainger.

Zainteresowanie wykonawstwem na instrumentach historycznych przywróciło koncertinę angielską do życia koncertowego. Profesor gitary z London College of Music, Douglas Rogers nauczył się grać na koncertinie korzystając z XIX-wiecznego podręcznika, zafascynowany ogromną ilością repertuaru zarówno koncertowego jak i salonowego. Koncertując wykonuje nie tylko repertuar historyczny, lecz także dzieła współczesnych twórców, skomponowane na jego zamówienie: m. in. Keith Amos -- *Sonata for concertina and piano*, Oliver Hunt -- *Song of the Sea* -- *Fantasy for concertina and piano*.

Akordeon z manuałem melodycznym umożliwił akordeonistom sięganie po ten romantyczny repertuar i tym samym znaczne poszerzenie spektrum stylistycznego literatury akordeonowej.

2.8. Koncertina niemiecka

Carl Friedrich Uhlig (1789--1874), niemiecki pończosznik i kłarnecista terminował w wiedeńskich warsztatach produkujących accordiony. Po powrocie do rodzinnego Chemnitz skonstruował czworokątny instrument miechowy z 10 guzikami (po 5 po każdej stronie miecha), który nazwał *Konzertina*. Oba manualy były melodyczne, obejmowały dźwięki jednej tonacji. Był to zatem instrument diatoniczny. Ponieważ na każdy kierunek miecha odzywał się inny dźwięk, ta skromna liczba guzików dawała aż 20 dźwięków. Z czasem Uhlig rozbudował dyspozycję koncertiny do 78, a nawet 128 dźwięków, nie zmieniając jednak jej podstawowych cech. Koncertina niemiecka pozostała instrumentem diatonicznym.

2.9. Bandoneon

Heinrich Band (1821--1860), nauczyciel muzyki i kapelmistrz z Krefeld, po zapoznaniu się z możliwościami koncertiny postanowił wykorzystać ją w orkiestrze miejskiej (1840). Sześć lat później na bazie koncertiny zbudował nowy instrument, który nazwał od swojego nazwiska *bandoneon*. Różnica dotyczyła przede wszystkim schematu ułożenia dźwięków na obu manualach melodycznych. Podobnie jak w przypadku koncertiny w latach późniejszych rozbudowywano skalę instrumentu. Istniało także wiele systemów ułożenia dźwięków. Na początku XX wieku Julius Zademack próbował zastosować układ kwintowy.

Ideę podjął Fritz Micklitz i zbudował tzw. *Zademack-Micklitz-Bandonion*. Bandoneon chromatyczny 144-dźwiękowy zbudowali w 1926 r. Richard Micklitz i Ernst Kusserow.

Zarówno koncertina jak i bandoneon były popularne przede wszystkim w Niemczech. W przeciwieństwie do instrumentów z gotowym akompaniamentem, ich opanowanie nie było łatwe. Stąd pomysł zakładania klubów, stowarzyszeń, gdzie miłośnicy wspólnie ćwiczyli, muzykowali, wymieniali się repertuarem. Tworzono zespoły i orkiestry, tak charakterystyczne dla amatorskiego muzykowania w Niemczech. Na początku XX wieku doszło do zjednoczenia mniejszych organizacji w *Deutscher Konzertina und Bandonion Bund* (1911) z siedzibą w Chemnitz.

Wraz z niemieckimi emigrantami bandoneon znalazł się w Ameryce Południowej (Argentyna, Brazylia, Urugwaj). Urósł do rangi instrumentu narodowego za przyczyną tanga -- muzyki będącej konglomeratem wpływów rodzimych i obcych. Stał się nieodłącznym instrumentem *orchestra tipica* -- orkiestry tanga.

3. Rys historyczny budownictwa akordeonów na ziemiach polskich

Polscy budowniczy instrumentów także interesowali się nowym źródłem dźwięku -- stroikiem przelotowym pobudzonym do drgań strumieniem powietrza. August Fidelis Brunner zbudował w 1818 r. *eolimelodicon*, instrument w kształcie fortepianu stołowego ze swobodnie wibrującymi języczkami metalowymi jako źródłem dźwięku. Początkowo powietrze do wiatrownicy tłoczone było ręcznie (kalikowane), w późniejszej wersji z 1821 r. -- za pomocą pedałów. Instrument brzmiał dobrze w dynamice piano, możliwe na nim było cieniowanie dynamiczne; nie nadawał się jednak do wykonywania szybkich pochodów, a jego brzmienie w forte było nieprzyjemne. Eolimelodicon nagrodzono medalem na wystawie warszawskiej w 1821 r. Kolejnym wynalazkiem Brunnera był *melodicordion* (*melodipantaleon*), czyli połączenie eolimelodiconu z fortepianem, pokazany w 1825 r. w Warszawie.

Inny warszawski fortepianmistrz, Józef Długosz, zajmował się tym samym problemem, czyli połączeniem w jeden instrument eolimelodiconu i pantalionu (jak nazywano wówczas fortepian). Uzyskał on w 1824 r. patent na 5 lat na *eolipantalion*. Instrument miał kształt fortepianu skrzydłowego, ale o głębszej skrzyni, w której pomieszczono miechy. Posiadał 6-oktawową klawiaturę oraz pięć pedałów (skrajne do miechów, środkowy do łączenia rejestrów, oraz forte i piano). Jego brzmienie przedkładano nad *melodicordion*²¹.

Na eolimelodiconie oraz na eolipantalionie koncertował w 1825 r. Fryderyk Chopin. Na ten ostatni skomponował podobno dwa utwory, które nie zachowały się²².

Instrumenty te szybko zostały wyparte przez *physharmonikę*, jedną z poprzedniczek fisharmonii. Pierwsze wzmianki o produkcji tego rodzaju instrumentów na ziemiach polskich pochodzą z 1829 r. -- w wytwórni fortepianów Tomasza Maxa w Warszawie budowano także *physharmoniki*²³.

Czas pomiędzy powstaniem listopadowym a styczniowym był prawdopodobnie okresem stagnacji w produkcji nowego rodzaju instrumentów. Jak dotąd brak jakichkolwiek informacji na ten temat.

Firmy wytwarzające harmonie ręczne działały od mniej więcej lat 70-tych XIX wieku.

²¹ B. Vogel: *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego*, Kraków 1980 s. 93.

²² Z. Szulc: *Dwie nieznane kompozycje Chopina na eolopantalion*, „Muzyka” 1955 nr 3/4.

²³ B. Vogel: *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego*, Kraków 1980 s. 96.

Często zajmowały się także budowaniem fisharmonii, harmonijek ustnych, katarynek czy arystonów. Budowniczo wie harmonii należeli do cechu organmistrzów. W Warszawie działali m. in. Edmund Bełczykowski, Adolf Datyner, Emil Griese, Józef Kluszczyński, Jan Kunicki, Józef Kuszczyński, August Schultz, Konstanty Sobolewski, Piotr Stamirowski, Szaja Szpecht, Warszawska Fabryka Harmonii; w Lublinie -- Adolf Wolny; w Łodzi -- G. Zielke. Na początku XX wieku rozpoczęły swoją działalność kolejne firmy: Aleksander Klingbeil w Łodzi, Walenty Lasota w Częstochowie oraz Adolf Leonhardt, Michał Nabe i Karol Radek w Warszawie.

O wysokiej jakości ich wyrobów świadczyć mogą listy pochwalne, jakie w 1889 r. na wystawie w Paryżu otrzymali za *różnego rodzaju ręczne harmonie* A. Datyner i Sz. Szpecht oraz nagrodzone medalem na wystawie przemysłowo--rolniczej w Lublinie w 1901 r. instrumenty z wytwórni A. Wolnego²⁴.

Najstarsze modele wzorowane były na jednorzędowych harmoniach typu wiedeńskiego. Były to instrumenty diatoniczne zaopatrzone po stronie melodycznej w 10 przycisków oraz 2 guziki po stronie basowej (bas podstawowy i akord durowy), tzw. *dziesiątki* lub *półtonówki*²⁵.

Kolejnym krokiem w rozwoju budownictwa akordeonowego na ziemiach polskich była harmonia pedałowa, skonstruowana w firmie Piotra Stamirowskiego około 1900 r. Był to trzyczęściowy instrument chromatyczny zaopatrzone w 24 guziki basowe (12 basów podstawowych i tyleż akordów durowych) oraz pedały miechowe obsługiwane stopami grającego, połączone z miechem instrumentu metalową rurą o średnicy około 25 mm. Skala instrumentu obejmowała dźwięki c--a³ lub e--cis⁴. W porównaniu do prymitywnej dziesiątki -- umożliwiającej grę tylko w jednej tonacji -- harmonia pedałowa dzięki swemu ambitusowi, zwiększonej liczbie guzików basowych oferowała znacznie większe możliwości. Mankamentami *pedałówki* było ograniczenie akompaniamentu do akordów durowych, konieczność gry na stałym poziomie dynamicznym, trudności w przenoszeniu instrumentu. Z czasem rozbudowano stronę basową tych instrumentów do 120, a nawet -- na wzór włoskich akordeonów -- do 140 basów.

Oprócz harmonii pedałowych wytwarzano 24-basowe instrumenty ręczne. Kolejnym udoskonaleniem w ich budowie, umożliwiającym bardziej urozmaicony akompaniament, było wprowadzenie tzw. zmian. Po naciśnięciu specjalnego guzika umieszczonego w tylnej części tastatury basowej akordy durowe zamieniały się na molowe i odwrotnie. Z czasem dodawano kolejne zmiany: septymową i zmniejszoną.

Prekursorską innowacją, która doczekała się adekwatnej realizacji i rozpowszechnienia dopiero w postaci współczesnego akordeonu koncertowego była harmonia sekundowa, skonstruowana w Polsce w latach 20-tych. Był to instrument posiadający dwie trzyczęściowe klawiatury melodyczne (dla obu rąk) oraz oddzielne basy nożne, obejmujące 12 dźwięków. Ich układ kwintowy nawiązywał do ułożenia guzików basowych. Posiadały one oddzielny miech obsługiwany stopami grającego. Na harmonii sekundowej grał m. in. Bolesław Buchalski, autor pierwszego podręcznika do nauki gry na akordeonie w Polsce, wydanego ok. 1930 r.

Lata 30-te to okres udoskonalanie brzmienia wytwarzanych instrumentów poprzez zastosowanie rejestrow. Około 1936 r. skonstruowano w Polsce akordeon z klawiaturą typu fortepianowego. Jednym z pierwszych jego wirtuozów był Włodzimierz Biezan.²⁶

²⁴ B. Vogel: *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego*, PWM 1980, s. 97.

²⁵ J. Dastych, M. Pomykajczyk: *Akordeon -- budowa, konserwacja, działanie*, WPLiS 1959, s. 21.

Najważniejszym ośrodkiem budownictwa akordeonów w okresie międzywojennym była Warszawa. Działały tam firmy Feliksa i Józefa Boruckich, Piotra Stamirowskiego, Michała Nabe, Karola i Zygmunta Radka oraz kilkanaście mniejszych warsztatów. Jedną z najstarszych i największych była firma należąca do rodziny Stamirowskich. Jej założycielem był Piotr Stamirowski (1867--1932). W 1885 r. otworzył *Artystyczną Wytwórnię Harmonii* przy ul. Sewerynow 14 w Warszawie. Około 1900 r. firma mieściła się przy ul. Aleksandra 20, zaś od 1907 r. -- przy ul. Kopernika 42. Nie posiadamy zbyt wielu danych na temat wielkości produkcji, jednak musiała być znaczna, skoro np. w 1909 r. firma zatrudniała 9 osób, była wyposażona w silnik elektryczny o mocy 1 KM, 7 warsztatów stolarskich, warsztat ślusarski, piłę mechaniczną, wiertarkę, dwie prasy ręczne. Około 1911 r. liczba pracowników wzrosła do 20; w 1922 r. firma posiadała silnik o mocy 2,5 KM, zatrudniała 5 pracowników, wytwarzając 52 instrumenty²⁷.

Piotr Stamirowski był autorem skryptów omawiających budowane przez siebie instrumenty. W czasie ostatniej wojny uległy one zniszczeniu²⁸.

Firma produkowała różne rodzaje harmonii: początkowo jednorzędówki typu wiedeńskiego, od ok. 1900 r. harmonie pedałowe oraz 2- i 3-rzędowe harmonie ręczne z 24 basami, od lat 20-tych także harmonie sekundowe, a od 1933 r. akordeony wzorowane na instrumentach włoskich²⁹.

Instrumenty Stamirowskiego były cenione, o czym świadczy opinia z 1935 r. sformułowana w pracy *Przemysł muzyczny w Polsce: [Firma] produkuje instrumenty o wysokiej klasie gatunku. Harmonie Stamirowskiego uważana są bodaj za najlepsze w całej Europie.*³⁰ Inne dowody uznania to złoty medal na Krajowej Wystawie Instrumentów w Poznaniu w 1928 r. oraz specjalne wyróżnienie na Światowej Wystawie Technicznej w Nowym Jorku w 1939 r.

O uznaniu odbiorców zagranicznych świadczą także dane dotyczące wartości eksportu: 1924 r. -- 3000 zł, 1925 r. -- 2000 zł, 1926 r. -- 14 000 zł, 1927 r. -- 18 000 zł, 1928 r. -- 25 000 zł, 1929 r. -- 17 000 zł, 1930 r. -- 19 000 zł, 1931 r. -- 11 000 zł, 1932 r. -- 5000 zł.

Po śmierci Piotra Stamirowskiego w 1932 r. firmę przejął syn Bogdan (mistrz cechowy, specjalista w zakresie produkcji stroików), matka Władysława i jej drugi mąż -- Antoni Urbański. W 1939 r. w wyniku działań wojennych zakład spłonął i firma przeniosła się do budynku przy ul. Nowy Świat 36. Także i ta siedziba uległa zniszczeniu w czasie Powstania Warszawskiego. Ostatnim adresem pod którym działała firma Stamirowskich była ul. 11 Listopada 14, gdzie mieszkała córka Władysławy Stamirowskiej.

Inną dużą firmę działającą w Warszawie założył w 1907 r. Karol Radek, organmistrz, uczeń Jana Kunickiego. W latach 1907--1910 mieściła się przy ul. Chłodnej 38, do 1939 r. -- ul. Chłodnej 36, w czasie wojny -- ul. Chłodnej 30 i Wielkiej 5. Po śmierci założyciela, w 1936 r. zakład przejął syn -- Zygmunt (1892--1958), któremu pomagała siostra -- Helena (1887--1966). Firma produkowała harmonie ręczne i pedałowe, w latach 1936--1937 także

²⁶ J. Dastych, M. Pomykajczyk: *Akordeon -- budowa, konserwacja, działanie*, WPLiS 1959, s. 28.

²⁷ B. Vogel: *Przemysł muzyczny Warszawy w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Muzyka”, 1985, nr 3-4, s. 208.

²⁸ A. Żebrowski: *Historia budownictwa harmonii i akordeonów na terenie Warszawy w latach 1900--1978* (praca magisterska), AM Warszawa 1978, s. 40.

²⁹ O. Siejna: *Produkcja akordeonów i harmonii w Polsce do II wojny światowej*, LIM, 1990.

³⁰ B. Vogel: *Instrumenty muzyczne. w kulturze Królestwa Polskiego*, PWM 1980, s. 97.

akordeony 120-basowe.

Firmę Boruckich założył Feliks Borucki. Początkowo produkował jednorzędowe instrumenty diatoniczne wzorowane na modelach wiedeńskich, od ok. 1900 r. 3-rzędowe harmonie pedałowe i ręczne 24-basowe. Około 1920 r., po śmierci Feliksa, firmę przejmuje Józef Borucki (ur. 1900). Jej siedziba mieściła się przy ul. Rębkowskiej 3/8. Niezbyt dobre warunki lokalowe ograniczały liczbę pracowników do właściciela, synów i żony, Stanisławy.

Około 1928 r. w firmie Józefa Boruckiego skonstruowano pierwszy instrument 120-basowy, wzorowany na akordeonach włoskich. Po stronie basowej posiadał rząd basów małotercjowych, wielkotercjowych, podstawowych oraz akordy durowe, molowe i zmniejszone. Aby uzyskać akord septymowy należało równocześnie wcisnąć dwa guziki: akord durowy oraz zmniejszony. Józef Borucki był także autorem nowego, czterorzędowego systemu strony dyskantowej instrumentu. Rzędy I i III oraz II i IV położone są symetrycznie w stosunku do siebie. Zewnętrznie układ ten łączył klawiaturę typu fortepianowego -- wzorowaną na wchodzących w modę akordeonach -- z dotychczasowym układem małotercjowym, charakterystycznym dla wytwarzanych do tamtej pory harmonii ręcznych. Ten typ klawiatury szybko zyskał uznanie. Korzystali z niego m. in. Tadeusz Wesołowski i Stanisław Trzeciak³¹.

Cechą charakterystyczną budowanych przez Boruckiego i innych warszawskich budowniczych instrumentów było bogate zdobnictwo korpusów, w których wytwarzaniu specjalizował się sam właściciel. Ceniono także klawiatury Boruckiego, wykonywane z twardego drewna jaworu, za ich lekkość i bezszmerowe działanie. Jego instrumenty wyróżniały się także skalą: od G do g⁴, podczas gdy w większości firm produkowano harmonie obejmujące dźwięki od B do b⁵.

Podobnie jak firma Stamirowskiego także i Borucki eksportował swoje instrumenty. Głównym odbiorcą była Polonia amerykańska. Jeden z bardziej cenionych akordeonistów jazzowych w USA, wywodzący się z rodziny Kresowiaków (właściwe nazwisko Sachowski) -- Leon Sash grał na instrumencie z klawiaturą Boruckiego. W latach powojennych firma Giuletti wykonała na jego zamówienie akordeon, będący repliką takiego właśnie rodzaju instrumentu.

W latach powojennych większość warszawskich firm m. in. ze względu na trudności surowcowe przekształciło się w zakłady naprawcze.

Oprócz tego istniały wiejskie warsztaty. Rzadko zatrudniały pracowników, budowa instrumentów była dodatkowym zajęciem oprócz uprawy roli. Odbiorcami byli okoliczni mieszkańcy -- wiejscy muzycanci. Budowano przede wszystkim pedałówki oraz harmonie 24-basowe.

Po II wojnie światowej masową produkcję rozpoczęła Bydgoska Fabryka Akordeonów. Pracowali w niej m. in. właściciele i pracownicy firm działających przed wojną. Pierwszym stroicielem był Ignacy Jagiełło, pracujący dla Stamirowskiego, właściciel warsztatu w Warszawie w latach powojennych. W latach 1949--1973 zbudowano ponad 400000 instrumentów.

Poza tym importowano instrumenty z Niemiec (Hohner, Weltmeister), Czechosłowacji (Delicia), Ukrainy. W ostatnich latach sprowadzane są do Polski przede wszystkim akordeony włoskie (Borsini, Pigini, Zero Sette).

Pionierską próbę samodzielnego -- na wzór lutniczy -- budowania akordeonów podjął

³¹ J. Dastych, M. Pomykajczyk: *Akordeon -- budowa, konserwacja, działanie*, WPLiS 1959, s. 21.

w połowie lat 80-tych Eugeniusz Dyrzbański³². W latach powojennych był wykonawcą i kompozytorem muzyki akordeonowej, będącej stylizacją folkloru miejskiego. Grał w zespole instrumentalnym współpracującym z Polskim Radiem. W latach 60-tych wyemigrował do USA. Oprócz kontynuowania działalności estradowej w środowisku polonijnym, pracował w firmie Giuletti, gdzie poznał tajniki budowy akordeonu. Po powrocie do Polski zajmował się okazjonalnie naprawami instrumentów, grał w restauracji na akordeonie o nazwie *Cordovox*, będącym rodzajem elektronicznego instrumentu -- połączenia akordeonu z możliwościami jakie oferuje *keyboard*: perkusja, zmiany barwy itp. regulowane za pomocą pedału nożnego.

Do podjęcia zadania samodzielnego zbudowania czterech modeli akordeonu -- z klawiaturą izomorficzną (guzikową) oraz typu fortepianowego, z oddzielnym manuałem melodycznym oraz przełącznikiem (konwerterem) -- przyczyniły się doświadczenia zdobyte w USA, zapoznanie się jako wykonawca z akordeonami różnych firm oraz przejęcie półproduktów i narzędzi po sprzedawanej przez spadkobierców firmie Boruckiego. Dyrzbański zastosował w budowanych przez siebie instrumentach wiele nowych rozwiązań technicznych, np. przełącznik w formie kółka z ząbkami, co umożliwiała bezszelestne przełączanie manualów, bardziej ergonomiczne ułożenie oddzielnych manualów (melodyczny pod innym kątem, co sprawiło, że guziki znajdowały się bliżej palców, głębiej usytuowany manual basowo-akordowy). Śmierć przerwała pracę w momencie, gdy wszystkie mechaniczne części były już gotowe. Brakowało jedynie głośnic. Innym nie ukończonym projektem był akordeon budowany dla Tadeusza Kotuka. Chodziło o takie umiejscowienie oddzielnego manualu melodycznego, aby możliwa była gra bez zginania nadgarstków oraz zbudowanie tej klawiatury na wzór dyskantowej, tzn. z bezpośrednimi połączeniami od guzików do klap. Ideą było maksymalne zbliżenie brzmienia manualu melodycznego do dźwięków manualu dyskantowego oraz umożliwienie większej kontroli nacisku guzika, a tym samym uzyskanie niuansów artykulacyjnych.

4. Tradycje muzykowania i rozpowszechnienie instrumentów na ziemiach polskich

Pierwsze wzmianki o obecności harmonii na ziemiach polskich pochodzą z lat 60-tych XIX stulecia. W artykule *Muzyka ludowa* w „Kalendarzu Warszawskim na rok 1863” M. Krasowski komentując zmiany ludowego instrumentarium muzycznego stwierdza: *Ale jak mi powiadają, na Wołyniu Podolu i Ukrainie wkrada się także zaraza, niezmiernie szkodliwy wpływ mogąca wywierać na tamtejszą muzykę ludową. Oto wędrowni kramarze, tak zwani filiponi, roznoszą ręczne mieszkowe harmonijki wyrabiane krociami w wielkorosyjskich fabrykach (mianowicie w Moskwie), a które z powodu niskiej ceny lud chciwie rozkupuje. Harmonijki te gorsze są jeszcze od katarynek (sprowadzanych do Warszawy i Królestwa z Zachodu), bo je każdy kupić może, więc do każdej chaty się wciskają. Wprawdzie łatwo można na nich wygrywać sobie tańce, piosny i dумы, ale nie posiadając wszystkich tonów należących do skali przez gmin w muzyce używanych, grający zmuszonym jest kaleczyć odwieczne swe pieśni, albo też niestosowną harmonią takowe oblekać. Wszystko to nadzwyczaj szkodliwe jest dla muzyki ludowej. Każden z jej szczerych miłośników czuje to aż nadto dobrze, ubolewa nad tym i widzi, że tylko powstrzymanie napływu katarynek i harmonijek zaradzić temu można. Lecz właśnie tu leży największa trudność, bo jakiegoż na to użyć sposobu? Jeszcze z katarynkami pół biedy, bo to droższe*

³² Wszystkie informacje pochodzą od Tadeusza Kotuka.

*i nie każdemu dostępne, dotąd w karczmach jedynie i najwięcej na Mazowszu upowszechniane są. Lecz te małe harmonijki -- to prawdziwa plaga, to druga szarańcza, włazi wszędzie psując pierwotną cechę melodii ludowych*³³. Można zatem przyjąć, że pierwsze harmonie na ziemiach polskich były produktem importowym. Ich wzrastająca powszechność wśród ludności wiejskiej skłoniła rodzimych budowniczych instrumentów do zainteresowania się tym działem produkcji. Cytowany passus dostarcza także informacji o przyczynach sięgania po ten nowy instrument: niska cena oraz łatwość gry. Te dwie cechy przesądziły o żywiołowym rozpowszechnieniu się harmonii wśród niższych warstw społeczeństwa.

Tradycja muzyczna warstwy robotniczej, wywodzącej się z chłopów, wykazuje ścisłe związki z folklorem. Mieszkańcy wsi przynosili do miast swój obyczaj, gwarę i piosenki. Wśród instrumentów nie zabrakło harmonii. Rozrywki robotnicze przypominają chłopskie. Na podmiejskich majówkach w Warszawie i Łodzi specjalnie zapraszano muzyków -- harmonistów grających na *półtonówkach*, skrzypków. Jak wspominał w latach 30-tych XX wieku jeden z działaczy robotniczych: *Podczas budowy twierdzy za czasów austriackich (przed 1888 r. w Przemysłu) niejaki baron Wahrman stworzył szkołę stolarską, w której to szkole pracowało około 200 czeladzi i blisko 100 uczniów stolarskich. Każdej soboty po wypłacie brać stolarska ze szkoły barona Wahrmana schodziła się w piwiarni „Pod Rybą”, gdzie przy dźwiękach ręcznej harmonii tańczono i śpiewano, po największej części dumki, krakowiaki i tym podobne pieśni*³⁴.

W I połowie XX wieku następuje ciągła wymiana modeli harmonii. Wiejscy muzycy zaopatrują się w coraz doskonalsze, piękniej ozdobione instrumenty, aczkolwiek nie zawsze idzie to w parze z wykorzystywaniem ich powiększonych możliwości. Prawdliwość tę celnie ujmuje Piotr Dahlig stwierdzając, że *harmonista z instrumentem o 24 basach nie miał szans gry na weselu już w II połowie lat 30., mimo że na ozdobnej harmonii trzyczędowej czy akordeonie o 120 basach zasób wykorzystywanych funkcji harmonicznym niewiele lub wcale się nie zwiększał*³⁵.

W latach międzywojennych, a zwłaszcza latach 30-tych, charakterystyczna dla folkloru miejskiego była masowość imprez. Płatną podłogę taneczną (zbudowana z desek scena, mogła pomieścić ok. 20 par, płaciło się przed każdym tańcem) zastępuje nieogrodzona murawa, gdzie mogło tańczyć 100--300 par. Małe kapele i wiejscy muzykanci tracą zarobki. Zastępuje ich nagłośniona orkiestra założona z 5-7 muzyków z nowymi instrumentami (saksofon, akordeon 120-basowy, perkusja zwana *jazzem*)³⁶.

Na początku XX wieku pojawiły się w miastach nowe tańce towarzyskie z Ameryki -- *two-step, one-step, cake walk, fox-trot, shimmy, charleston* oraz tango. Szczególnie ten ostatni związany był z harmonią, zastępującą w europejskiej wersji oryginalny bandoneon.

Do podniesienia poziomu wykonawstwa przyczyniło się niewątpliwie radio. Pierwszą stację radiofoniczną otwarto w 1926 r. w Warszawie. Stałą praktyką było transmitowanie muzyki tanecznej z eleganckich kawiarni i restauracji. Nawet muzyka ludowa zaczyna stawać się domeną wykształconych wykonawców. Potężne bezrobocie wśród muzyków (do 60% w 1934 r.) sprawiło, że wielu z nich „przestawiło się” na ten gatunek muzyki, który cieszył się powodzeniem u abonentów. Zawodowym muzykom łatwiej też było

³³ P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany*, IS PAN, Warszawa 1998, s. 50.

³⁴ J. Kozłowski: *Śpiewy proletariatu polskiego*, Kraków 1997, s. 45.

³⁵ P., Dahlig, op. cit., s. 365.

³⁶ P. Dahlig, op. cit., s. 464.

przystosować się do limitowanego czasu (4--5 minut) wypowiedzi muzycznej. Akordeon należał do ulubionych instrumentów polskich radiosłuchaczy. Świadczą o tym choćby wyniki ankiety z początków lat 30-tych. Dała ona następujące rezultaty: 1. skrzypce, 2. akordeon, 3. mandolina³⁷.

Radio emitowało nagrania płytowe takich wykonawców jak Władysław Kaczyński (1894--1952), Bolesław Buchalski, Wacław Suchocki. Ten ostatni w 1933 r. założył Trio Harmonistów, w którym grali także Tadeusz Kozłowski i Józef Steć. Tadeusz Wesołowski (1918--1972) zadebiutował na radiowej antenie w 1938 r. Harmoniści współpracowali z radiowymi zespołami, np. Kapelą Feliksa Dzierżanowskiego -- Kaczyński, Suchocki.

Portatywność akordeonu predysponowała go do udziału we wszelkiego rodzaju akcjach objazdowych. Warszawski zespół Związku Osadników Wojskowych Jerzego Dymitrowa składający się z 4-głosowego chóru (9 studentów konserwatorium warszawskiego), akordeonisty, skrzypka solisty i komika objeżdżał tereny wiejskie (powiat łucki i rówieński w 1938 r.), dając koncerty dla miejscowej ludności jak i dla osad wojskowych. Na program składały się pieśni legionowe i ludowe, których uczyli się słuchacze oraz pieśni artystyczne i ludowe opracowane³⁸.

W latach 30-tych coraz powszechniejszą praktyką staje się towarzyszenie harmonii w śpiewie zbiorowym. Instrument był substytutem wielogłosowości w chórach. Zygfryd Prószyński opisując na łamach czasopisma *Oświata Pozaszkolna* (1935/9) występ chóru Związku Rezerwistów z Kowala na Kujawach, w którym między półkolem śpiewaków a dyrygentem grał harmonista, zamieszcza tak entuzjastyczna opinię: *I proszę mi wierzyć chór ten był milej widziany niż inne dobre zespoły kilkugłosowe. Byłem zdumiony efektem -- pieśń (Jestem sobie chłopak młody) brzmiała przepysznie, widziałem rozradowane twarze śpiewaków i uciechę wśród widzów*³⁹. Proces ten wiązał się w czasie z wymianą instrumentarium na nowsze modele harmonii i pojawieniem się akordeonów.

Miesięcznik „Chór” zainicjował serię wydawniczą *Polska Kapela*, aby ożywić praktykę instrumentalną w małych miastach i wsiach. Wydano jednak tylko dwie pozycje: *Wiązanka pieśni legionowych* w opracowaniu Piotra Perkowskiego, instrumentacji Jana Maklakiewicza (1935) oraz *Wycinanki łowickie* Franciszka Izbickiego na orkiestrę salonową lub symfoniczną (1936). Skład instrumentalny przewidywał kilkoro skrzypiec, wiolonczelę, kontrabas, klarnet, trąbkę, harmonię ręczną lub fortepian, bęben⁴⁰.

Wymienność fortepianu i harmonii jako instrumentów akompaniujących występuje dość często. Zamieszczone w „Teatrze w Szkole” (rocznik III 1936/1937 nr 1--2) *Polskie tańce narodowe* w opracowaniu choreograficznym Edwarda Kuryły i muzyką Adama Kapuścińskiego mogą być wykonywane z towarzyszeniem fortepianu lub fortepianu ze skrzypcami, *stosowna* jest także kapela w składzie: skrzypce, bas, flet, harmonia⁴¹. Z informacji tej można wysnuć także następujący wniosek: harmonia i akordeon nieobecne do tej pory ani w szkolnictwie muzycznym, ani w ogólnokształcącym, pod koniec lat 30-tych zaczynają pojawiać się w szkolnej praktyce muzycznej.

³⁷ *Muzyka*, 1931/11--12, s. 499.

³⁸ P. Dahlig, op. cit., s. 477.

³⁹ P. Dahlig, op. cit., s. 259.

⁴⁰ P. Dahlig, op. cit., s. 253.

⁴¹ P. Dahlig, op. cit., s. 419.

Instrument towarzyszył zesłańcom polskim z lat 1939/1940 na Wschodzie, wysiedlanym z pasa pogranicznego radziecko-polskiego. Adam Chętnik⁴² wspomina o harmoniach trzyczędowych, których dźwięki nosły otuchę i pocieszenie.

W okresie wojny niektórzy akordeoniści kontynuowali pracę w kawiarniach i restauracjach. W pierwszym dziesięcioleciu powojennym wielu wykonawców współpracowało z Polskim Radiem. Wchodzili w skład zespołów instrumentalnych. Preferowanym gatunkiem była stylizowana muzyka ludowa, którą zresztą hołubiła prowadzona wówczas polityka kulturalna państwa. Do znanych z przedwojennych audycji Kaczyńskiego czy Wesołowskiego dołączyło młodsze pokolenie: Włodzimierz Biezan, Jerzy Orzechowski, Stanisław Trzeciak.

Wielu z nich zostało pedagogami w tworzonemu w latach powojennych państwowym szkolnictwie muzycznym, autorami literatury pedagogicznej i estradowej.

5. Literatura

- W. Cawdell: *Eine kurze Darstellung der englischen Concertina* (1866), Bochum 1984.
- A. Chętnik: *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, Olsztyn 1983.
- P. Dahlig: *Tradycje muzyczne a ich przemiany*, IS PAN Warszawa 1998.
- J. Dastych, M. Pomykajczyk: *Akordeon -- budowa, konserwacja, działanie*, WPLiS 1959.
- M. Ellegaard: *Akordeon w Skandynawii w: Akordeon. Tradycja, stan aktualny, perspektywy rozwoju*, AMFC Warszawa 2000.
- Giovanni Gagliardi: *Kleines Handbuch des Akkordeonisten* (1911), Bochum 1984.
- P. Gervasoni: *L'accord'eon instrument du XXe siècle*, Editions Mazo 1986, tłum. R. Skupin.
- H. C. Jacobs, R. Kaupenjohann, *Rezension zu Walter Maurer: Accordion, Wien 1983*, Bochum 1984.
- W. Kamiński: *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*, PWM 1971.
- J. Kozłowski: *Śpiewy proletariatu polskiego*, Kraków 1997.
- Z. Koźlik: *Prekursorzy polskiej akordeonistyki*, AMFC Warszawa 1980, maszynopis.
- W. Maurer: *Accordion. Handbuch eines Instrumentes, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur*, Wien 1983.
- A. Mirek: *Garmonika. Proszłoje i nastajaszczije*, Interpraks Moskwa 1994.
- J. Pichura, R. Strokosz-Michalak: *Mały leksykon akordeonu*, WSP Częstochowa 1995.
- G. Richter: *Akordeon: Handbuch für Musiker und Instrumentenbauer*, VEB Fachbuchverlag Leipzig 1990.
- C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, PWM 1989.
- O. Siejna: *Polskie harmonie i ich funkcja w kulturze muzycznej do 1939 r.*, maszynopis, IS PAN Warszawa 1989; *Produkcja harmonii i akordeonów w Polsce do II wojny światowej w: Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, LIM Łódź 1990.
- Z. Szulc: *Dwie nieznane kompozycje Chopina na eolopantalion*, „Muzyka” 1955 nr 3/4.

⁴² A. Chętnik: *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, Olsztyn 1983.

- B. Vogel: *Przemysł muzyczny Warszawy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Muzyka 1985/3--4.
- B. Vogel: *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego*, PWM Kraków 1980.
- A. Żebrowski: *Historia budownictwa harmonii i akordeonów na terenie Warszawy w latach 1900--1978* (praca magisterska), AM Warszawa 1978.