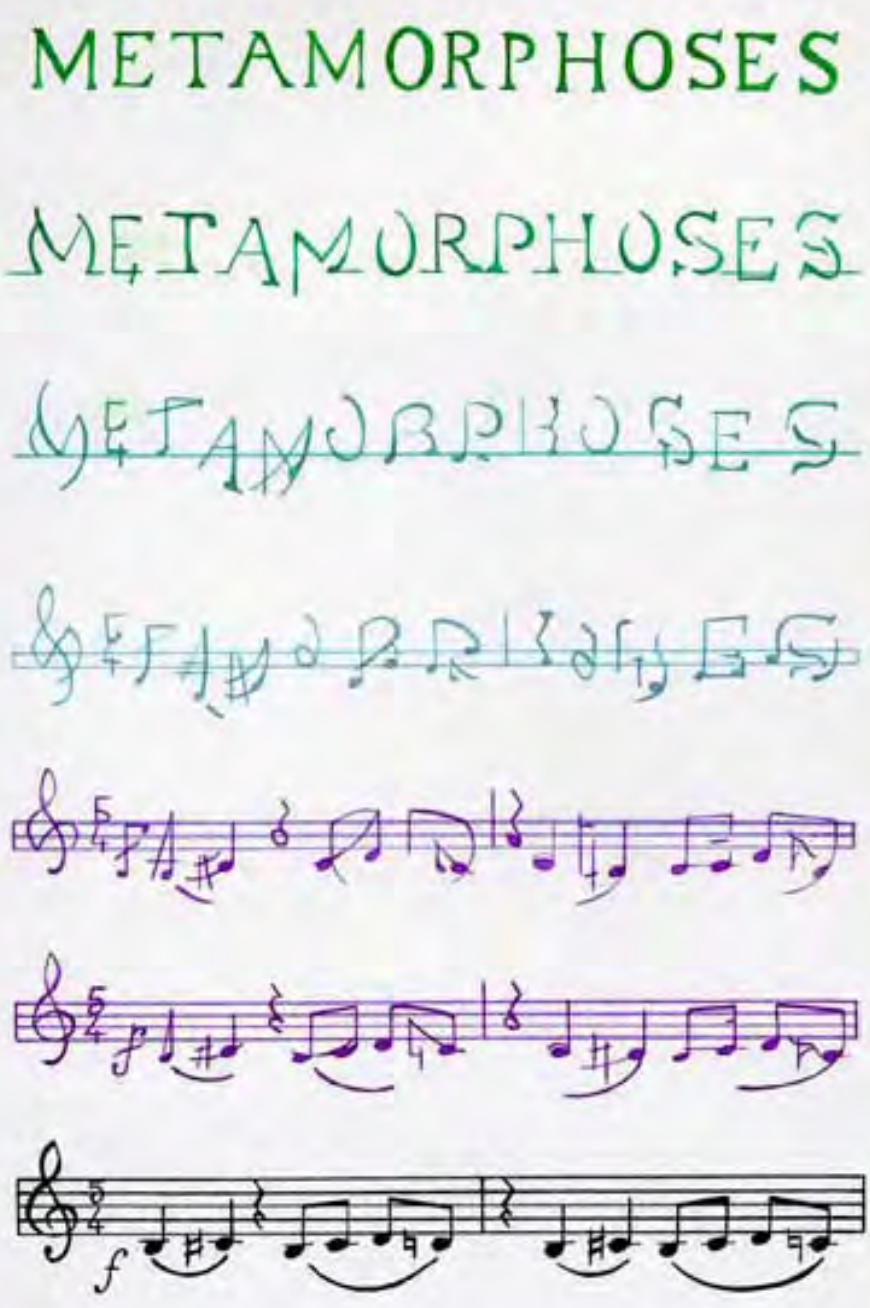
METAMORPHOSES



ÍNDICE

PORTADA *(Mª Luisa Herrera Martín)* 0

EDITORIAL *(Metamorfosis)* 1

LITERATURA *(Metamorfosis)* 2
- Elogio sentimental del acordeón *(Pío Baroja/Sofía Alonso)*
- Los crímenes del acordeón *(E. Annie Proulx)*
- El recuerdo de Julieta bailando y un acordeón repentinamente triste *(Ángel Balzarino)*
- Habanera en Bermeo *(José Hierro)*
- Noches en el Viejo Conservatorio *(Mª Luisa Herrera Martín)*

LOGSE: 27
- Legislación sobre acordeón *(Metamorfosis)*

OPINIÓN: 42
- El acordeón en la música de cámara *(Ramiro García Martín)*

MEMORIA: 43
- Estudio y procesamiento de la información *(Tito Marcos)*

LIBROS: 47
- Índices de contenido *(Metamorfosis)*
- Friedrich Lips (The Art of Bayan Playing)
- Pierre Gervasoni (L'Accordéon Insrument du XXème Siècle)
- Joseph Macerollo (Accordion Resource Manual)
- Pierre Monichon (L'Acordéon)
- Walter Maurer (Accordion)
- Gotthard Richter (Akustische Probleme bei Akkordeon und Mundharmonikas) Teil 1
- Gotthard Richter (Akustische Probleme bei Akkordeon und Mundharmonikas) Teil 2
- Romald Fischer (Schriften zur Akkordeonistik)
- Flynn/Davison/Chavez (The Golden Age of the Accordion)
- F. Billard/D. Roussin (Histoires de l'Accordéon)

ENTREVISTAS:
- Francisco Pérez, Carlos Iturralde *(Susana del Pino Aguilera Agurtzane Primo Porras)* 65

COMENTARIO:
- CD Into the depht of time *(Alfredo Calvo)* 70

OPOSICIONES:
- Temario profesores de música y artes escénicas: acordeón *(Julio Sánchez León)* 76

PUBLICACIONES:
- Pequeña forma sonata *(Julio Sánchez León)* 80

ENTRETENIMIENTO:
- ¿Qué ves? *(Tito Marcos)* 85

EDITORIAL

Tras la aparición en Junio del 1991 del número cero de la revista Metamorfosis, aparece hoy el número uno. Nos gusta hacer las cosas despacio: pensar despacio, andar despacio, oír despacio... Nos gusta hacer las cosas despacio porque la vida es muy rápida, tan rápida que diez años pueden convertirse en un instante. El futuro nos tienta, y corriendo huimos hacia él mientras vivimos el presente, pero la experiencia de quienes llegan al futuro nos dice que andando despacio iremos más lejos.

Recuerdo decir a Ellegaard "cuanto mayor me hago me gusta tocar más despacio". Supo cómo parar el tiempo con su fuelle.

No tratamos de llegar a ningún sitio, sólo de ir un poco más allá. Sabemos que quien corre mucho acaba parando para esperar a los demás; solo no sabe donde ir. Estamos hechos para andar, no para correr, podemos estar toda la vida andando pero sólo unos instantes corriendo. No queremos acelerar el tiempo a costa de no comprender, de no participar, de no sentir... No tenemos prisa. Tal vez vemos en el futuro un reflejo del pasado y por eso andamos despacio, sin prisa alguna. Quizás sólo existe el presente y nos inventamos el futuro como Juego.

Como procesadores de información, conocemos bien nuestras limitaciones: si la información sobrepasa nuestra capacidad de procesamiento se nos escapa entre los pliegues de nuestro cerebro, nuestro fuelle.

Por eso nos gusta mirar el tiempo con lupa; sabemos que quien agudiza el sentido es capaz de procesar mucha más información en un solo sonido que en toda una gran e interminable "fuga". Disfrutamos oyendo vibrar el "Re" de Flashing y nos gusta que las cosas estén ordenadas; queremos que sean los órganos quienes hagan temblar las catedrales con Bach, no queremos sentir que hacemos temblar su tumba. Sabemos que quien sólo mira al pasado puede acabar enamorándose de él, y perderse en el tiempo.

Nuestra sociedad avanza frenéticamente, empujando a unos y arrastrando a otros. Busca fuera de sí vida inteligente, todos sabemos por qué...; nos organiza carreras que llevan a ninguna parte, nos reparte papeles para que los interpretemos como el guión de nuestras vidas, etc.

A nosotros, recién llegados a este mundo, no nos afectan mucho sus avatares. No sabemos bien a qué hemos venido, pero creemos que debe haber alguna razón. Quizás por el hecho de ser híbridos, de haber sido creados a partir de elementos muy dispares, seamos útiles como seres integradores, algo así como unos catalizadores sonoros. Por nuestro fuelle circulan músicas de todos los estratos sociales, todos los colores y sabores del sonido atraviesan las estrechas rendijas de nuestros lengüeteros. Nos convertimos en lo que oímos y nos gusta tocar para toda la gente, ya esté sentada en las confortables y somnolientas butacas de un gran Teatro o circulando apretujada en un "metro" bajo el mismo.

Quizás simplemente somos un epifenómeno, un resultado casual de una evolución circunstancial. Nos da igual; quizás la vida es una casualidad. No nos importa, nos sentimos vivos porque a través de nuestras lengüetas le damos forma al Tiempo; y no tenemos prisa.

Tampoco nos preocupa la cuadratura del círculo; conocemos bien lo que es un instrumento: un destornillador, un martillo, ...un acordeón. Sabemos bien lo que siente un chimpancé cuando con su palo consigue hacer caer los plátanos, antes inaccesibles. Nos enamoramos del "palo", pero lo que de verdad queremos, y nos gusta...

No nos importa si el sonido lo producen dos piedras o dos palos chocando, o una compleja serie de dígitos vertiginosos; nuestros oídos no son ciegos, pero, cuando escuchamos, sabemos cerrar los ojos; no nos dejamos engañar fácilmente.

Vemos al acordeonista, no el Acordeón, oímos al músico, y no al acordeonista, y nos sentimos a nosotros mismos como instrumentos de la Música. Sabemos bien lo que es un acordeonista sin Acordeón, pero sabemos aún mejor lo que es un Acordeón sin acordeonista. No nos preocupa el Acordeón, nos preocupa la persona que hace de él su instrumento.

"El palo sólo se transforma en instrumento en manos del chimpancé"

Atsino Edrocanu

Disfrutamos sintiendo como se escurre el tiempo entre los dedos.

ÍNDICE

ELOGIO SENTIMENTAL DEL ACORDEÓN 3, 4
PÍO BAROJA
SOFÍA ALONSO

LOS CRÍMENES DEL ACORDEÓN 25
E. ANNIE PROULX

EL RECUERDO DE JULIETA BAILANDO Y UN ACORDEÓN REPENTINAMENTE TRISTE 22
ÁNGEL BALZARINO

HABANERA EN BERMEO 24
JOSÉ HIERRO

NOCHES EN EL VIEJO CONSERVATORIO 10
Mª LUISA HERRERA MARTÍN

ELOGIO SENTIMENTAL DEL ACORDEÓN

¿No habéis visto, algún domingo, al caer la tarde, en cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico, sobre la cubierta de un negro quechemarín, o en la borda de un patache, tres o cuatro hombres de boina que escuchan inmóviles las notas que un grumete arranca de un viejo acordeón?

Yo no sé por qué; pero esas melodías sentimentales, repetidas hasta el infinito, al anochecer, en el mar, ante el horizonte sin límites, producen una tristeza solemne.

A veces, el viejo instrumento tiene paradas, sobrealientos de asmático; a veces, la media voz de un marinero le acompaña; a veces también, la ola que sube por las gradas de la escalera del muelle y que se retira después murmurando con estruendo, oculta las notas del acordeón y de la voz humana…

Pero luego aparecen nuevamente y siguen llenando con sus giros vulgares y sus vueltas conocidas el silencio de la tarde del día de fiesta, apacible y triste.

Y mientras el señorío del pueblo torna del paseo; mientras los mozos campesinos terminan el partido de pelota, y más animado está el baile en la plaza, y más llenas de gente las tabernas y las sidrerías; mientras en las callejuelas, negruzcas por la humedad, comienzan a brillar, debajo de los aleros salientes, las cansadas lámparas eléctricas, y pasan las viejas, envueltas en sus mantones, al rosario o a la novena, en el negro quechemarín, en el patache cargado de cemento, sigue el acordeón lanzando sus notas tristes, sus melodías lentas, conocidas y vulgares, en el aire silencioso del anochecer.

¡Oh la enorme tristeza de la voz cascada, de la voz mortecina que sale del pulmón de ese plebeyo, de ese poco románticos instrumento!

Es una voz que dice algo monótono, como la misma vida, algo que no es gallardo, ni aristocrático, ni antiguo; algo que no es extraordinario, ni grande, sino pequeño y vulgar, como los trabajos y los dolores cotidianos de la existencia.

¡Oh la extraña poesía de las cosas vulgares!

Esa voz humilde que aburre, que cansa, que fastidia al principio, revela poco a poco los secretos que oculta entre sus notas, se clarea, se transparente, y en ella se traslucen las miserias del vivir de los rudos marineros, de los infelices pescadores; las penalidades de los que luchan en el mar y en la tierra, con la vela y con la máquina; las amarguras de todos los hombres uniformados con el traje azul sufrido y pobre del trabajo.

¡Oh modestos acordeones! ¡Simpáticos acordeones! Vosotros no contáis grandes mentiras poéticas, como la fastuosa guitarra; vosotros no inventáis leyendas pastoriles, como la zampoña o la gaita; vosotros no llenáis de humo la cabeza de los hombres, como las estridentes cornetas o los bélicos tambores. Vosotros sois de vuestra época: humildes, sinceros, dulcemente plebeyos, quizá ridículamente plebeyos; pero vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar, monótona, ramplona, ante el horizonte ilimitado...

PÍO BAROJA

ELOGIO SENTIMENTAL DEL ACORDEÓN
Comentario

El "Elogio sentimental del acordeón" es un texto incluido en la novela PARADOX, REY (1906), que pertenece a la trilogía LA VIDA FANTÁSTICA y, por tanto, a la primera y, según los críticos, mejor etapa novelística de Pío Baroja (San Sebastián, 1872 - Madrid, 1956). En esta misma novela se incluye otro texto no menos famoso: "Elogio de los viejos caballos del tiovivo" con el que el fragmento que vamos a comentar guarda bastante relación, como luego veremos.

El "Elogio sentimental del acordeón" consiste en una descripción subjetiva y evocadora, situada en un lugar (un pueblo cualquiera del Cantábrico) y un ambiente (marineros) muy cercanos a la sensibilidad de Baroja. El acordeón, que por esas fechas no contaba aún ni cien años de antigüedad, es considerado un instrumento popular, propio de las clases más bajas, y por esto mismo es elegido por Baroja como objeto de este elogio, dada su predilección por los personajes más modestos e incluso marginados de la sociedad, que serán una constante en su producción novelística.

Pero, además, el autor utiliza el recuerdo y evocación de una escena popular (las melodías interpretadas al acordeón por unos marineros) para establecer una identificación entre la música de este instrumento y la vida humana. Esta identificación viene expresada al final del "Elogio": "Vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar, monótona, ramplona ante el horizonte ilimitado…". Así, el acordeón sería un símbolo de la existencia. De igual modo que en el otro elogio ya citado los caballos de un tiovivo, que dan vueltas sin objeto y sin fin, serían también símbolos de nuestras vidas condenadas a extinguirse sin estar nunca seguros de que lo que hacemos tenga algún sentido. Ambos textos ponen de manifiesto el pesimismo de su autor, que llega a escribir en sus MEMORIAS: "Por instinto y por experiencia creo que el hombre es un animal dañino, envidioso, cruel, pérfido, lleno de malas pasiones, sobre todo de egoísmo y de vanidades."

Tanto el "Elogio sentimental del acordeón" como el "Elogio de los viejos caballos del tiovivo" serían textos muy característicos de la generación a la que Baroja pertenece: el 98. Un rasgo fundamental en las descripciones de los autores de esta generación (Unamuno, Azorín, ValleInclán… hasta Antonio Machado) sería el ir de lo exterior a lo interior, de lo físico a lo espiritual, Influenciados por la corriente simbolista que se estaba produciendo en Francia por aquellas fechas y que venta a renovar la literatura europea de principios de siglo. Así pues, Pío Baroja, tanto por factores literarios como por razones personales, escoge nada menos que como símbolo de la vida humana un instrumento musical: el acordeón.

Veamos como consigue esta identificación.

Pío Baroja, a quien tradicionalmente y hasta hace pocos años se le venta reprochando ser poco cuidadoso en su estilo, ha creado en este fragmento un auténtico poema en prosa en el que todos los recursos del lenguaje empleados sirven para evocar el tema central que, como hemos visto, es la identificación ACORDEÓN/VIDA.

El "Elogio", dividido en diez párrafos, comienza con una introducción en que establece el tono subjetivo que va a dominar en todo el texto. Nos evoca el lugar ("cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico") y la sensación que la música del acordeón produce en él ("una tristeza solemne"). Además Baroja intenta que sus lectores participen de las mismas sensaciones que él está describiendo, de ahí el comienzo con la pregunta retórica: "¿no habéis visto…?" Según parece, la pregunta incluida en el primer párrafo es contestada por el propio autor en el segundo, al comentar empleando la primer persona: "yo no sé por qué..."

Desde el principio del texto domina además la idea de humildad, miseria, insignificancia, marginación, diríamos hoy, que, como mencionamos antes, tan atractiva le resultaba a Baroja. No en balde el autor sitúa la escena en "cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico". Tal diminutivo acompañado del adjetivo "abandonado" sugiere la pobreza del ambiente. Un ambiente marinero evocado en embarcaciones como "la cubierta de un negro quechemarín" o "en la borda de un patache" (quechemarín y patache son dos tipos de embarcaciones pequeñas). El instrumentista que hace sonar el acordeón en este ambiente no es otro que un grumete. ¿Por qué elige Baroja a un personaje Así como intérprete? Quizá porque grumete represen-

ta para él un empleo humilde, el menor en importancia y experiencia de los que puede ocupar un marinero, alguien insignificante pero que, no obstante, consigue la música arrancada de un viejo acordeón. La sensación de pobreza está presente también al final del primer párrafo en el adjetivo viejo que acompaña a acordeón y en el verbo arranca, indicando los esfuerzos del grumete por conseguir una melodía audible.

Por otra parte, el auditorio del grumete acordeonista es tan escaso y pobre como él mismo: "tres o cuatro hombres de boina que escuchan inmóviles". La humilde categoría de los oyentes queda definida por su indumentaria, llevan una prenda propia de las clases bajas: la boina (más adelante aludirá en el texto al "traje azul, sufrido y pobre del trabajo".

Es importante observar también la hora escogida para la interpretación de esas melodías al acordeón: "al caer la tarde" (dice en el primer párrafo) y "al anochecer" (repite en el segundo). Baroja elige para esta evocación un momento melancólico, de acuerdo con la sensación que produce en él esta música y que quiere transmitir al lector. El crepúsculo, el ocaso del sol, la muerte del día es además un momento muy utilizado en la poesía modernista, contemporánea de este texto, con la misma intención. Ya hemos dicho que estamos comentando un texto de prosa poética, donde será frecuente encontrar recursos expresivos propios de la poesía.

Entre los recursos del lenguaje más frecuentes en un poema se hallan las repeticiones (las recurrencias, según la crítica moderna). En el primer y segundo párrafo de este elogio hay bastantes repeticiones que no sirven para hacer avanzar la descripción sino para subrayar la impresión que el autor quiere provocar en nosotros. Así, "al caer la tarde" se ve repetido en "al anochecer"; "el horizonte sin límites" del segundo párrafo será repetido al final del texto "el horizonte ilimitado". Las repeticiones y paralelismos del texto (empleados también en el "Elogio de los viejos caballos del tiovivo", con el que el texto que estamos comentando tiene tanta conexión) obedecen a una justificación no simplemente estética, sino temática y filosófica, como luego veremos.

La suma de todos los elementos mencionados en los dos primeros párrafos que, como hemos dicho sirven de introducción al "Elogio", producen una tristeza solemne. Lo chocante para el lector no es encontrar aquí la palabra tristeza pues el autor la ha evocado asociándola a la pobreza del ambiente, a los roncos acordes de un viejo instrumento, al cansancio de los hombres de la mar. Lo sorprendente es el empleo del adjetivo que la acompaña: solemne.

Este adjetivo, por lo inesperado, crea una especie de clímax al final de esta introducción y puede asociarse con la actitud de los oyentes que "escuchan inmóviles" las melodías arrancadas al viejo instrumento. Es un acto casi religioso, una especie de ritual, la ejecución de esas melodías el domingo por la tarde ante un público de humildes marineros que las escuchan con recogimiento, no es una música como la que luego mencionará Baroja que se oye en la plaza: esa es música de baile, mientras que ésta es una música que se escucha inmóvil, con respeto, porque dice algo más profundo como luego explicará el autor.

Una observación más en la introducción al "Elogio" es la que se refiere a la particular sintaxis empleada en los dos primeros párrafos. Si nos fijamos atentamente, la construcción de las oraciones que los componen es algo no muy habitual. Lo normal es que el verbo vaya acompañado inmediatamente por la palabra que hace la función de complemento directo (de ahí su nombre precisamente). Pero, en el primer párrafo, el complemento directo de "no habéis visto" es "tres o cuatro hombres de boina" y la separación entre uno y otro es extraordinaria pues Baroja ha introducido por medio numerosos complementos circunstanciales, que indican los detalles de tiempo ("algún domingo, al caer la tarde") y de lugar ("en cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico, sobre la cubierta de un negro quechemarín o en la borda de un patache").

En el segundo párrafo ocurre algo parecido aunque menos inusual: se han introducido numerosos adyacentes al sujeto que producen una gran separación entre éste y su verbo correspondiente. El sujeto son "esas melodías sentimentales" y su verbo "producen", pero, como vemos, hay numerosas palabras interpuestas que se refieren al sujeto: "repetidas hasta el infinito, al anochecer, en el mar, ante el horizonte sin límites".

Podemos hablar de aquí hay una distensión, un ensanchamiento, una apertura inhabitual de la sintaxis. Esta distensión también se encuentra en la parte central del "Elogio", es decir, en los párrafos siguientes. Este recurso lingüístico ha podido ser utilizado por Baroja con el propósito de evocar el movimiento del fuelle del acordeón, la apertura y el cierre de este instrumento, cuya música es el eje alrededor del que gira todo el texto.

A partir del tercer párrafo, Baroja pasa al asunto central del "Elogio", que como ya hemos visto, es la identificación entre el acordeón y la vida del hombre.

En esta parte central, ya desde el comienzo, se va a establecer una relación entre el sonido del acordeón y la vida humana mediante una personificación: "A veces el viejo instrumento tiene paradas, sobrealientos de asmático". Esta relación acordeón/hombre la subraya el hecho de que tanto el sonido del instrumento como el eco de la voz del grumete que canta son apagados por el fuerte rumor del oleaje que "oculta las notas del acordeón y de la voz humana". Ambos deben someterse al poder de la fuerza incontrolable del mar, más poderosa que los dos juntos. El significado simbólico asociado con el mar en la literatura española es constante desde Jorge Manrique en el siglo XV que nos recuerda:

"Nuestas vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir..."

Hasta Antonio Machado, contemporáneo de Baroja, que predice:

"y cuando llegue el día del último viaje y esté al partir la nave que nunca ha de tornar me encontraréis a bordo, ligero de equipaje, casi desnudo como los hijos de la mar"

La asociación entre el mar y la muerte también será utilizada nuevamente por Baroja en este texto, como veremos al final de este comentario.

Además de esta cualidad humana del sonido del acordeón, Baroja observa en la parte central del "Elogio" un contraste entre el ambiente melancólico del puerto, donde surgen las notas del acordeón, con el resto de la vida del pueblo, ajena e indiferente a esos sonidos tristes que interpreta el grumete en el barrio de pescadores. Es especialmente en el quinto párrafo donde encontramos este centrarse Así como un cuadro muy dinámico y vivo, lleno de gente y actividad. En breves líneas, Baroja hace un repaso de la vida de todo un pueblo en un día de fiesta por la tarde, no deja fuera de su observación a nadie. Así, tenemos a la clase alta ("el señorío del pueblo torna del paseo"), a la juventud ("los mozos campesinos terminan el partido de pelota, y más animado está el baile en la plaza"), a las viejas, asociadas al culto religioso como representación de lo ancestral, de lo tradicional, de algo ajeno a la marcha de los tiempos ("pasan las viejas, envueltas en sus mantones, al rosario o a la novena").

La asociación de la religión con la vejez como un elemento conservador, tradicional, aparece en bastantes textos de la generación del 98 con las mismas o parecidas palabras:

"ya irán a su rosario las enlutadas viejas" (Antonio Machado, A orillas del Duero)
"Estas viejecitas de luto (…) van por las calles pinas y tortuosas a las novenas" (Azorín, Castilla)

Dentro de la parte central que venimos comentando también encontramos, como hicimos en la introducción, numerosas repeticiones. Fijémonos en el empleo reiterativo del adverbio "mientras" en el párrafo quinto o en el final paralelo del cuarto y del quinto párrafo. Las repeticiones no son frecuentes en la prosa y sí, en cambio, en poesía. Ya hicimos notar que el texto es un fragmento de prosa poética, es decir, de prosa que se sirve de algunos recursos del lenguaje poético para sugerir determinadas sensaciones; aquí, Baroja evoca las melodías que una y otra vez se repiten pues suponemos que el grumete acordeonista no tiene un repertorio muy amplio.

La parte central del "Elogio" termina con dos párrafos construidos de forma paralela (el 6.° y el 8.º). En ambos se han empleado las exclamaciones para subrayar su importancia Así como el tono subjetivo que ya estaba presente desde el comienzo y que ahora se realza aún más, pasando a un primerísimo plano, de igual modo que en música una nota mantenida más o menos latente en la melodía, se convierte de pronto en nota dominante.

Baroja también reitera en el sexto párrafo una idea que había mencionado antes: la identificación entre la voz humana y el sonido del acordeón conseguida mediante la abundancia de personificaciones:

"¡Oh la enorme tristeza de la voz cascada, de la voz mortecina que sale del pulmón de ese plebeyo, de ese poco romántico instrumento!".

Las palabras en cursiva aluden a las ideas que hemos encontrado desde el principio del "Elogio". La humanización es completa al llamar "pulmón" al fuelle del acordeón, un acordeón viejo que produce los sonidos con esfuerzo "de asmático" y que además la gente bien de la época considera "plebeyo" y propio de las clases populares.

Esta idea va a ser desarrollada por el autor en el párrafo 7 donde la voz o sonido del acordeón previamente humanizado pasa a ser el símbolo de la existencia del hombre: "Es una voz que dice algo monótono, como la misma vida..." Baroja ve la vida como algo despojado de toda grandeza, heroísmo 0 grandes hechos, es más bien algo "pequeño y vulgar". La ve despojada de toda aureola que la pueda ennoblecer y esto se refleja en la abundancia de negaciones (no... ni... ni...).

El último párrafo que cierra la parte central del "Elogio" es el más breve de todo el texto y condensa emotivamente las ideas desarrolladas en los dos párrafos anteriores:

"Oh la extraña poesía de las cosas vulgares"

Esta frase, por su ritmo acentual y por su construcción, podría ser perfectamente un verso alejandrino de catorce sílabas en una composición poética. Todas las palabras en él han sido elegidos por sus relaciones de contraste. Así, los sustantivos poesía/cosas sugieren la contraposición entre lo espiritual y lo material, y sobre todo los adjetivos que les acompañan: extraña/vulgares. Si nos fijamos además en la sintaxis de esta línea, la contraposición aparece más evidente por la colocación de las palabras: mientras que extraña es un adjetivo antepuesto al nombre, vulgares se coloca detrás del sustantivo a que se refiere. Esto es lo que en Retórica se llama QUIASMO y sirve para destacar gráficamente una contraposición de significados.

Esta línea es también muy barojiana en su sentimiento. Algo considerado vulgar" humilde, plebeyo, tiene a sus ojos un valor trascendente, espiritual, poético. Tenemos así la base psicológica en que se apoya el símbolo: la identificación entre el acordeón y la vida humana, que se desarrollará en los dos últimos párrafos del "Elogio sentimental del acordeón" y que constituyen el punto culminante del mismo. Aquí ya no sólo se humaniza el instrumento, como en la parte central, sino que el acordeón adquiere para Baroja un significado metafísico, existencial.

Los dos últimos párrafos constituirán, pues, una especie de conclusión de todo el texto. A esta conclusión el autor ha querido ir preparándonos desde el comienzo. Así, en el párrafo noveno observamos nuevamente la distensión sintáctica, el "ensanchamiento" de las frases que, según ya hemos dicho, evoca el movimiento del fuelle del instrumento. Esta distensión está producida mediante un ritmo terciario, es decir, uniendo de tres en tres los sucesivos elementos oracionales. De este modo, al sujeto "esa voz humilde" le siguen tres oraciones yuxtapuestas cuyos verbos tienen a "esa voz humilde" por sujeto. En la segunda mitad del párrafo, al verbo "se traslucen" le acompañan tres grupos de sujetos con sus respectivos complementos: "las miserias del vivir...", "las penalidades...", "las amarguras...".

Observamos que, curiosamente, el párrafo tiene una construcción paralela y simétrica que podría constituir también un QUIASMO, como ya hemos explicado anteriormente: a un sujeto se le asocia primero con tres verbos mientras que a un verbo como traslucen le corresponden después tres sujetos. El "estilo descuidado" atribuido a Baroja ha sido un tópico recientemente puesto en evidencia.

Pero, además, debemos fijarnos en la significación de las repeticiones aquí utilizadas. En la primera parte del párrafo aparecen tres verbos asociados por su significado: "aburre", "cansa", "fastidia". Los tres se podrían relacionar con las ideas de monotonía que Baroja ha mencionado en la parte central y de los que dedujimos que el instrumentista aficionado repetiría una vez tras otra las mismas canciones. Sin embargo, tras estos versos que podríamos considerar "negativos", aparecen otros como "revela", "se clarea", "se transparente", "se traslucen". Todos ellos evocan en su significado lo luminoso y están colocados además en una gradación progresiva de forma que la luz se hace más y más intensa. Los acordes interpretados a la caída de la tarde en un momento tan melancólico como el final de un día de fiesta son reveladores para un oyente

sensible como Baroja, que es capaz de ver más allá de la aparente vulgaridad de las cosas y encontrarles un sentido trascendente.

Los tres sujetos asociados con el verbo "se traslucen" tienen también un significado parecido: "miserias", "penalidades", "amarguras". Los tres nos trasmiten la idea negativa de la existencia que Baroja sostiene y que aquí se justifica especialmente porque alude a la dificultosa existencia de los seres más humildes, "los hombres uniformados con el traje azul sufrido y pobre del trabajo".

El párrafo final repite de nuevo las exclamaciones, anteriormente utilizadas: " ¡ Oh modestos acordeones!" ¡Simpáticos acordeones!". La emotividad y la subjetividad del autor aflora de nuevo.

Pese a lo humilde de su consideración en la sociedad de su época, pese a ser tenido como instrumento "plebeyo", a Baroja le son simpáticos y luego pasa a desarrollar por qué mediante una serie de oraciones construidas de forma paralela y encabezadas por el pronombre "vosotros", dirigido a los acordeones, ya totalmente humanizados. Contrapone también al acordeón y a otros instrumentos mejor considerados, o más románticos, o con más aureola poética. La contraposición la efectúa mediante tres oraciones comparativas negativas:

> **"Vosotros no contáis grandes mentiras poéticas, como la fastuosa guitarra; vosotros no inventáis leyendas pastoriles, como la zampoña o la gaita; vosotros no llenáis de humo la cabeza de los hombres como las estridentes cornetas o los bélicos tambores."**

Según Baroja, estos otros instrumentos más prestigiosos que el humilde acordeón sirven para disfrazar la realidad, para crear mundos ilusorios o para conducir a hombres ciegos a la guerra (recordemos que aún está muy reciente la derrota de 1898). El autor ve al acordeón desprovisto de estas connotaciones y admira su sinceridad. Al ser un instrumento relativamente reciente ("vosotros sois de nuestra época") y no contar apenas ni cien años, no ha podido aún enmascararse su música con literatura o retórica como ha ocurrido con otros instrumentos más tradicionales. Pueden los acordeones ser considerados instrumentos prosaicos o propios de clases bajas, pero corresponderían mejor a la época que nos ha tocado vivir: el siglo XX es un siglo prosaico. Las grandes hazañas, las grandes aventuras, las grandes invenciones poéticas son ya cosa del pasado. El acordeón, pues, no es sólo un instrumento que simboliza la existencia del hombre, sino precisamente la existencia del hombre del siglo XX, que acaba casi de iniciarse cuando Baroja escribió este "Elogio".

De este modo, frente a las "grandes mentiras" asociadas con otros instrumentos más literarios, el autor hace hincapié en la sinceridad de la música del acordeón: "Vosotros sois de nuestra época: humildes, sinceros... vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad..."

Finalmente llegamos a la última frase de este texto. Frase que repite nuevamente la idea de fondo alrededor de la que gira todo este "Elogio sentimental del acordeón". Una idea metafísica, existencial: la visión pesimista y desesperanzada pero lúcida que Baroja tiene de la vida, identificada con: "una melodía vulgar, monótona, ramplona, ante el horizonte ilimitado..."

Los adjetivos "vulgar, monótono y ramplona" son aparentemente peyorativos, negativos si los consideramos fuera del contexto. Sin embargo, aquí esas cualidades negativas están atenuadas pues el autor mismo ha dicho más arriba: "¡Oh la extraña poesía de las cosas vulgares!". Baroja gusta de rescatar lo humilde, como hemos indicado antes.

Además si observamos las últimas palabras con que concluye este texto, nos damos cuenta de que nos remiten al comienzo del "Elogio": la evocación del barrio de pescadores y el mar donde Baroja oyó esa música. "El horizonte ilimitado" ante el que se repite una melodía monótona y ramplona, que es la vida, puede ser entendido en un sentido literal como el mero horizonte marítimo que se puede contemplar desde el pequeño puerto pesquero, o como algo más trascendente (y, teniendo en cuenta las sugerencias simbólicas del texto, es la interpretación que nos parece más justificada). De este modo, "el horizonte ilimitado" puede ser lo que espera al hombre más allá de la vida, algo que no es posible conocer, que permanece en el misterio. Recordemos cómo el mar ten fa en nuestra tradición literaria connotaciones existenciales, era un símbolo habitual de la muerte y el más allá. Baroja es consciente de esta tradición y por eso ante la grandeza de este horizonte (que nadie ha podido describir ni concretar), se empequeñece aún más si cabe esta vida monó-

tona, rutinaria, plebeya que vivimos los seres humanos, abocados a su abismo del que nadie sabe la profundidad.

Finalizaremos señalando cómo el texto refleja claramente la peculiar concepción de la descripción que tienen los autores de la generación del 98, a la que pertenece Baroja. Mientras que los autores del Realismo y del Naturalismo del siglo XIX describían algo minuciosamente para lucir ante el lector sus cualidades de observadores, los autores del 98 usan la descripción, hecha a grandes rasgos, con pinceladas breves y rápidas parecidas a las de la pintura impresionista, para trascender el objeto descrito, pero empleado como un símbolo que se asocie con valores espirituales. Así, Castilla es descrita como símbolo de España y el mismo Baroja describe líricamente un modesto tiovivo de feria para después identificarlo con la existencia humana: algo que no tiene sentido, lo mismo que las vueltas de los caballos de este tiovivo, algo que se repite sin que se haya podido contestar a la pregunta: ¿por qué?

De igual modo, en el "Elogio sentimental del acordeón" encontramos esta identificación que hemos venido comentando, paralela a la del "Elogio de los viejos caballos del tiovivo". Baroja, como hemos observado, pone en juego todos los recursos expresivos de nuestro idioma (entonación, sintaxis y semántica) para evocar la música que produce este instrumento y sugerir también el valor y las limitaciones que conlleva el ser humano.

SOFÍA ALONSO

Noches en el Viejo Conservatorio

Maldije para mis adentros, una y mil veces, el momento en que decidí aceptar el trato, mientras recorría aquellos pasillos laberínticos, extraviado por completo. El frío, que antes atenazaba mis miembros haciéndome desear la llegada del verano, había dado paso a un calor sofocante debido tanto al ejercicio realizado como a la atmósfera densa y viciada que llenaba todos los espacios del lugar al que había descendido. Era la segunda noche que transcurría en aquel lugar. La primera me había resultado más complicada de lo esperado pero, finalmente, había conseguido salir al exterior, y todavía faltaban unos minutos para el amanecer, por lo que el trato seguía en pie. Ahora debía cumplir con éxito el mismo propósito, y solamente debería pasar otra noche más, consiguiendo salir de aquel lugar entre las doce de la noche y el amanecer siguiente, para que el Potentado me concediera la propiedad de la residencia en los bajos del Conservatorio.

Al llegar la noche estaba contento, me sentía seguro de superar la prueba otra vez más. Pero ahora no las tenía todas conmigo. Por lo pronto, me encontraba totalmente perdido. Aquella música me había llevado y traído a su antojo. Confiado en el éxito de la prueba, me dejé absorber por aquellos sonidos tan agradables, y hasta corrí tras ellos cuando su intensidad descendía al alejarse del lugar donde me hallaba.

Toda esta extraña historia había comenzado dos días antes. Bueno, realmente había comenzado mucho tiempo atrás. Cuando tuve que partir a la lucha, no podía imaginar cual iba a ser mi destino. El ejército invasor había tomado mi ciudad y reclutaron por la fuerza a todos los hombres. Yo era uno de ellos. Ahora me parece que han pasado siglos, pero realmente no sé el tiempo que puede haber transcurrido porque, a los pocos meses, deserté. Desde entonces huí a través de los montes o de las cloacas, permanecí escondido en cuevas hasta que el hambre me obligó a salir, vadeé ríos durante las noches de luna nueva. La vida de miedos y privaciones, de terror, que me he visto obligado a llevar para no luchar contra los míos, no puede describirse. Nunca me atreví a presentarme ante el ejército de mi pueblo, pues las ropas que visto, el uniforme del ejército invasor, les obligarían a disparar contra mí, antes de que pudiera hablarles. No me he relacionado con persona alguna desde mi huida, consiguiendo alimentos entre los desperdicios o en las plantas de los bosques, o robando en los huertos, según el caso.

Pero hace dos días tuve una suerte inesperada. Durante la noche, aprovechando que aún no había salido la luna, me dirigí al centro de la ciudad a través de la red de alcantarillado, en busca de alimentos. Helaba, y mis ropas desgastadas y raídas no me abrigaban demasiado. Tenía los pies cada vez más fríos. Al salir al exterior, comprobé, angustiado, que me hallaba en un lugar muy diferente al esperado, la tapa que debía abrirme paso a la negra ciudad nocturna, me arrojaba a las vías del metro, cerca de una estación. Como la circulación de trenes hacía tiempo que estaba interrumpida y no había ninguna iluminación, me dirigí a tientas en una dirección cualquiera esperando llegar a una estación y, desde ella, salir a la calle.

De repente tropecé con un bulto informe y blando. El corazón se me paralizó de espanto. Después, al no observar movimiento alguno, me fui tranquilizando un poco. Cuando reconocí el fardo extendido a mis pies, pude comprobar que se trataba de algún infeliz, asesinado y arrojado por una abertura de aireación hasta aquel lugar. Pero consideré el encuentro favorable, pues me ofrecía la oportunidad de cambiar de ropas. Aquel hombre llevaba un grueso abrigo de paño y un traje que, aunque grandes para mí, serían muy útiles para confundirme entre la gente si conseguía permanecer en la ciudad. Intercambié las ropas trabajosamente, sobre todo porque las mías no le ajustaban bien al infortunado. Abandonándolo dudosamente vestido, resolví regresar a mi escondrijo y no arriesgarme a vulnerar el toque de queda, porque ya no tenía necesidad de salir a escondidas.

A la mañana siguiente, logré confundirme entre el gentío que transitaba por las calles para hacer sus compras con los bonos de racionamiento. El hombre que me proporcionó las ropas para mi nueva identidad había sido, evidentemente, saqueado; pero lo habían hecho con prisas, cosa comprensible, y encontré unas pocas monedas en un bolsillo interior de la camisa. Caminaba feliz, con la expectativa de unos vasos de vino y una buena comida en una tasca de la zona. Por primera vez desde hacía muchísimo tiempo podía permitirme el lujo de pasear y observar a otras personas. Aunque había tratado de adecentarme al máximo, sabía que mi aspecto no era muy agradable, la suciedad que me cubría no era de dos o tres días ni mucho menos, y el pelo y la barba estaban recortados con mi machete de campaña, sin utilizar espejo. Pero no era momento de remilgos y, además, observando a mi alrededor comprobé que muchas otras personas se hallaban tam-

bién en muy mal estado. Había un ambiente de animación que no me esperaba en época de guerra, la gente parecía nerviosa, y se juntaban corros en los que algunas personas discutían acaloradamente. Me uní a uno de ellos.

Así fue como me enteré de que el fin de la guerra era inminente, pero para mi desgracia –y supongo que para la de la mayoría de los civiles– el bando vencedor era el mismo del que yo había desertado. Una nube negra invadió mi espíritu, pero no permití que permaneciera en él mucho tiempo, estaba acostumbrado a vivir pensando solamente en el momento inmediato, y el futuro más cercano que me esperaba se hallaba en la acera de enfrente. En un gran rótulo, algo despintado pero aún visible, se podía leer: LA TABERNA DEL CONSERVATORIO. Cualquier otro problema podía esperar. Crucé, y abriendo la puerta de madera carcomida descendí un tramo de escalones muy desgastados, entrando en un espacio repleto de mesas, de humo, olor a vino tinto y calor. Dejándome invadir por la atmósfera rancia y la felicidad, atravesé entre las mesas aún vacías y me dirigí, tranquilamente, con paso reposado, a una mesita arrinconada. Era el lugar ideal para mí, hasta aquella esquina no llegaba la luz del ventanal que, casi a la altura del techo, se abría al nivel de la acera. Sólo entonces levanté la vista para observar al tabernero y los tres parroquianos que, apoyados en la barra, habían interrumpido su conversación para observarme. Hablé antes que ellos, para evitar preguntas:

– ¡Jefe! un tinto…

La voz no sonó imperiosa y sonora, como habría deseado, sino vacilante y casi inaudible. La falta de práctica debía de haber atrofiado mis cuerdas vocales. Horrorizado, volví a intentarlo, y esta vez sí se me escuchó en toda la sala, pero con un tono agudo, similar al de los muchachos cuando cambian la voz. Creo que enrojecí, pero el camarero, intercambiando una mirada de inteligencia con los otros hombres, se dispuso a servirme sin preguntar nada. A pesar de mis ropas de buen corte, me pidió que le pagara por adelantado. Volví a enrojecer, suponiendo que había comprendido que las ropas no eran mías. Temí que quisiera denunciarme por haberlas robado. Pero cuando me hubo situado delante un buen vaso repleto de vino oscuro y áspero, que derramó ligeramente al golpearlo contra la mesa, continuaron la conversación interrumpida por mi llegada. Hablaban del inminente fin de la guerra.

–¡El que se va a forrar va a ser el Potentado! –comentó uno de los hombres, rechoncho y bajito, que no alcanzaba a apoyar los codos en la barra.

–Ganará mucho con los otros edificios, pero con el viejo Conservatorio de Música… –le contestó el camarero.

–Ese es otro tema, de todas formas yo con los fantasmas no me metería… si fuera él, abandonaría ese edificio a su suerte. ¡Ya se ha enriquecido suficientemente con sus negocios sucios! –dijo para sí el tercer hombre, que hablaba con una colilla apagada entre los labios.

–Parece como si para él fuera una cuestión de honor el conseguir venderlo. Los esfuerzos que hace para ello no creo que se correspondan con lo que pueda ganar. ¡Y él se toma en serio lo de los fantasmas! Aún sigue buscando infelices que pasen la prueba… pero…¡callad! Ahí viene… –avisó el tabernero, mientras se giraba, haciendo ver que buscaba una frasca de tinto.

Ellos disimularon inclinando sus cabezas sobre los vasos semivacíos, yo miré directamente hacia la puerta que parecía abrirse sola. El hombre, que entró muy despacio, era lo menos parecido a la imagen que yo pudiera tener de un potentado. Eso sí, el traje que descubría al despojarse de un sobrio abrigo de piel, tenía un corte perfecto y su tejido parecía de la mejor calidad, pero su físico era insignificante. Aunque no sea quizá esa la palabra apropiada, era ancho y bajo, con las piernas demasiado cortas para el tamaño del resto del cuerpo; su cabeza, redonda, resaltaba por el color lívido de la piel. Aparentaba tener cerca de sesenta años, a pesar de que el poco pelo esparcido irregularmente sobre su cabeza era de color negro intenso; parecía teñido. Las facciones eran grandes y bastas, una gran boca surcaba la cara de lado a lado al sonreír mientras saludaba al camarero. El labio superior era muy fino, casi inexistente, y el inferior, sin embargo, era grueso y abultado; así, estirado por la sonrisa parecía una algarroba. El color amoratado intensificaba más esta sensación. Cuando se deshizo la sonrisa, los labios parecieron deshincharse y permanecieron colgando sobre una expresión anodina y ambigua, de la misma forma que lo hacía la nariz, irregular y gruesa, que se deslizaba hacia la barbilla. Sin embargo unos ojillos minúsculos, pero brillantes y escrutadores, vivían por cuenta propia desmintiendo la necedad que aparentaba el resto de la expresión. Sentí, sin poder reprimir un escalofrío, cómo se posaban en mí al recorrer la sala. Sin apartar esa mirada que parecía observarme doblemente, como

si cada ojo fuera un insecto, una garrapata, y cada uno de ellos me analizara con diferentes intenciones –ninguna buena para mí–, se dirigió a los hombres de la barra:

–¡Con esta guerra, cada día se pierden más las buenas costumbres! ¿No tienen intención de presentarme al caballero?

Ninguno de ellos pareció sorprenderse. El que no alcanzaba a la barra le contestó:

–Lo haríamos de buen grado, si le conociéramos. Pero es forastero en este barrio…

De esta forma me dejó en una situación francamente incómoda, porque solamente me quedaban dos opciones, hacerme el desentendido o el sordo, o presentarme yo mismo; y esto era lo último que deseaba hacer. Sin embargo no tuve tiempo para reaccionar, porque el hombre recién llegado adelantó su cuerpo macizo unos pasos y se dirigió directamente a mí.

–¿Qué puede hacer un forastero en este barrio ahora que se está terminando la guerra felizmente? ¿Viene para visitar a algún familiar o, quizá, no sabe dónde se puede dormir en esta ciudad?

Permanecí callado. No podía apartar la vista de esas dos garrapatas que parecían haber encontrado en mí su presa más anhelada. No estoy seguro de si, realmente, no deseaba contestarle; pero no era éste el problema, la realidad es que no sabía qué decirle. Era consciente de la necesidad de hablar para no levantar sospechas, pero no era capaz. Observaba a mi alrededor como si yo fuera un espectador, no creía formar parte del mundo real. Mientras, el Potentado se acercaba a mi mesa con esa forma de andar tan característica, tan lenta, como si en lugar de piernas tuviera dos pequeñas ruedecillas que trasladasen su pesado cuerpo rodando de un lugar a otro, como si se deslizara por las baldosas desconchadas que cubrían el suelo de la taberna.

Hasta que esa cara, tan lívida alrededor de los ojos y la nariz, pero tan pálida en el resto que parecía presa nocturna de los vampiros, no estuvo casi encima de mí, no reaccioné. Y mi reacción fue la de beberme, de un trago, el contenido áspero y denso de mi vaso. El hombre, apartando una silla desvencijada, se sentó frente a mí. Me sentía como hipnotizado, solamente esperaba el momento en el que el par de garrapatas había de saltar definitivamente.

–Quizá el amigo tenga secretos que confesarnos…–La voz profunda y algo afónica de aquel hombre me envolvía de la misma forma que una araña despliega su tela esperando que la presa se enganche en ella. Yo sentía la inutilidad de cualquier acción como si ya hubiera caído en sus redes, era consciente de haber sido vencido antes de comenzar la batalla. El Potentado también lo sabía.

–¡Tabernero! Sírvanos dos vasos de ese vino tan bueno… Yo pago.

Sentí como si se desplomara sobre mí todo el cansancio de aquellos años de huidas; habría llorado si no hubiera agotado todas mis lágrimas en los primeros tiempos de la guerra. ¡De qué forma tan absurda iba a terminar mi peregrinaje!

–¡Vamos muchacho, reacciona! Quizá hoy sea tu día de suerte…

Ante una indicación tan absurda, no tuve más remedio que sonreír, y ante mi sonrisa, las algarrobas amoratadas que aquel hombre tenía por labios, se distendieron. El tabernero depositó dos vasos de grueso vidrio, mojados aún, sobre la mesa y cogiendo una garrafa, vertió vino en ellos hasta que rebosaron. El Potentado alzó el suyo y me invitó a imitarlo con un gesto mientras decía:

–¡Por los negocios! –y a continuación comenzó un largo monólogo dedicado a convencerme de las ventajas de la negociación. No volvió a preguntarme por las razones que me habían encaminado a la taberna, era perro viejo y no necesitaba conocerlas para saber que me tenía en sus manos. Por otro lado, su oferta era muy generosa, me permitiría habitar los bajos del viejo Conservatorio hasta que lo derribasen, a cambio, solamente, de encerrarme en él durante tres noches seguidas; eso sí, era indispensable que consiguiera salir de él antes del amanecer de cada una de ellas.

No escondió la razón de esta extraña oferta: el viejo Conservatorio estaba embrujado, y hasta que no pudiera demostrar que había roto el hechizo, no conseguiría venderlo. Ahora que se terminaba la guerra era un buen momento para la especulación y deseaba terminar con las historias de fantasmas lo antes posible. Tampoco me escondió que no era la primera persona a la que hacía esta propuesta, y que las anteriores habían fracasado en el intento. Lo que no me dijo fue que las personas que no habían conseguido salir antes del amanecer del viejo edificio, no habían salido nunca de él.

–Te interesa aceptar mi ofrecimiento, tendrás un lugar para dormir esta misma noche, y si todo

sale bien, podrás habitar mi edificio hasta que lo derriben. Eso tardará varios meses en suceder por muy pronto que comience a negociar con él. Sabes que si no, al toque de queda te detendrán… Además yo te conduciré al lugar en mi coche cerrado todas las noches, así nadie te podrá detener y estarás totalmente seguro, sea cual sea el motivo que te obliga a esconderte. Esta taberna será tu hogar durante el día, yo pagaré las comidas.

La historia de los fantasmas no la creía, evidentemente, pero por muy desagradable que fuera aquel lugar, era cierto que no tenía nada mejor y que, al menos, el trato me daba un plazo de tres días. Eso era mucho más de lo que podría haber esperado de mi visita a la ciudad.

Acepté.

No recuerdo haber cenado mejor en mi vida. Creo que la comida no estaba especialmente buena, pero hacía años que no había comido algo caliente, sobre una mesa y con cubiertos. El Potentado me dio instrucciones sobre lo que debía hacer y lo que no, y se despidió hasta las once y media de la noche. A esa hora vendría a recogerme, me prohibió salir de la taberna para nada… temía que me detuvieran y quedarse sin su salvador.

Cuando se fue, los tres hombres que habían asistido a la conversación desde la barra, cogieron sus vasos a medio vaciar y se sentaron a mi mesa. Desgranaron las más terroríficas historias de fantasmas y aparecidos. Yo sonreía, ningún espíritu imaginario podía sobrecoger mi ánimo comparado con la guerra real que estábamos viviendo. No se trataba de que mi valentía me protegiera contra el miedo, ni mucho menos, el terror era el sentimiento que más a menudo invadía mi espíritu, pero sentía terror ante la realidad, ante los hombres de carne y hueso, ante la maldad y la locura humanas. Sin embargo aquellos hombres me miraban con conmiseración, ellos sabían que las leyendas sobre el Viejo Conservatorio eran reales, que allí se hallaba agazapada otra realidad, y por ser diferente a la que estábamos viviendo, no era menos cierta. Muchos hombres iniciaron la aventura, aseguraban; los conocieron como a mí y de la misma forma que había de suceder conmigo, no se supo nada de ellos después de su incursión nocturna.

Cuando, algo antes de la medianoche, extendía sobre el suelo del sótano el jergón que me había prestado el Potentado, pensaba en las razones posibles para que otros hombres no hubieran regresado tras pasar la noche en este lugar. Me sentí atrapado, pensé que el Potentado tendía trampas a los hombres de vida dudosa. Quizá su negocio consistía en entregar desertores. Era probable que, repentinamente, apareciera un pelotón de soldados en mi busca. A pesar de la intención de mantenerme vigilante durante toda la noche, el sueño me venció rápidamente. Fue un sueño profundo, negro, sin imágenes. No había dormido de esta forma desde los tiempos anteriores a la guerra.

Me sentía inmerso en ese estado en el que uno es consciente de estar durmiendo y, aunque no consigue despertar, sabe que todo lo que sucede forma parte de un sueño. Lo curioso era que no sucedía nada. No veía nada, todo estaba oscuro, sin embargo escuchaba una música lejana. Más tarde comprendí que esta música me había despertado casi nada más dormirme, y que no estaba soñando mientras me creía dentro del sueño negro. Si no veía imágenes era debido a que se trataba de la negrura real que me rodeaba.

La música era relajante, tranquila. Me pareció haber penetrado en el paraíso; después de tantos años sin relacionarme con la civilización humana, había olvidado que personas iguales a las que tanto miedo habían infundido a mi existencia, fueran capaces de crear y reproducir algo tan bello como lo que estaba escuchando. Me parecía el sonido de un Piano, no puedo asegurarlo porque nunca he tenido conocimientos de música. Las notas parecían moverse, ondulando, por el espacio, a mi alrededor. Abrí los ojos sorprendiéndome por la claridad que me rodeaba. Era noche de luna creciente, casi llena, y sus rayos lechosos se colaban por una abertura situada en la parte superior de la pared. Miré el reloj que me había prestado el Potentado, una pesada carcasa de algún metal herrumbroso que carecía de tapa, dejando ver su maquinaria "perfecta, que nunca atrasa ni adelanta", según palabras de su propietario. Eran las cuatro en punto. Tuve la seguridad de que si aún no habían venido las tropas a prenderme, ya no vendrían. A las seis se iniciaba el amanecer y, en ese momento, debía hallarme fuera del edificio para cumplir la promesa hecha al Potentado. Aún faltaba tiempo, pero era necesario no dormir otra vez, porque a esas horas el sueño es muy pesado. Un escalofrío recorrió mi espalda al sentir la humedad que flotaba en el aire. En ese momento, la música, varió su ritmo, se hizo más alegre. A pesar de ello, casi no alcanzaba a escucharla, parecía provenir de un lugar muy lejano. Supuse que lo mejor era huir del Conservatorio, el trato era hacerlo "antes del amanecer", y a las

cuatro de la madrugada aún no ha amanecido. Pensando que al alcanzar la planta baja para salir del edificio, se escucharía la música con mayor intensidad y deseoso de percibir más claramente aquellos sonidos que tanto animaban mi espíritu, me apresuré a recoger el jergón y situarlo junto con las mantas en una esquina para utilizarlo la segunda noche.

Mientras ascendía las escaleras me dejaba invadir por esas notas que parecían confundirse con gotitas danzando en pequeños estanques. Cuando estaba a punto de abrir el portón desvencijado que me facilitaría el paso al exterior, un nuevo sonido se sumó al de las gotitas bailarinas, era profundo, lento, como un trueno en la lejanía. Me detuve a escucharlo. Aumentaba casi imperceptiblemente y envolvía otros sonidos cantarines, que parecían enrollarse en espiral. Repentinamente, una explosión de sonido, transparente, delicado, vivo, se alzó y corrió a través de las salas y los pasillos abovedados. Me dirigí hacia el extremo interior del vestíbulo para escucharlo mejor. Continué caminando, atraído por la magnificencia de aquella música y desemboqué en el pasillo principal de aquel edificio. Su techo tenía la altura de dos o tres pisos, y de él salían diferentes escaleras que conectaban con otras alturas, todas en el mismo lado. Enfrente se alzaban unos inmensos ventanales acristalados que dejando penetrar la blanquísima luz de la luna, convertían el lugar en algo irreal. Allí se escuchaba más claramente la música y reconocí el sonido grave y profundo, como el de un Órgano; mientras trataba de distinguir las diferentes melodías que se superponían, se sumó a ellas un timbre nuevo, un Clave, seguramente. Mi cuerpo se sentía ágil y casi etéreo, comencé a mover las piernas de forma que mis pasos creaban un ritmo acorde con la música. Salté, tratando de apoyar mis pies como si fueran de goma; giré levantando los brazos; corrí rítmicamente. La música parecía adecuarse a mis movimientos, no era yo el que acompañaba el ritmo de la música, era ella la que me seguía, creando melodías que se ajustaban totalmente a mis deseos. El pasillo se había convertido en una improvisada sala de baile en la que yo era el único actor. Sentí mis músculos de una forma desconocida, notaba cada fibra adaptándose al movimiento que realizaba para ejecutar perfectamente la danza, a veces delicada y otras, bestial, que aquel entorno sugería a mi cuerpo. Saltaba sobre los asientos de madera que se adosaban a los gruesos muros de piedra, en la profundidad que creaban los entrantes de los inmensos ventanales; giraba como una peonza, deslizándome sobre el entarimado, a lo largo del pasillo; daba volteretas, seguidas de grandes saltos extendiendo los brazos. Por mis oídos penetraba una música tan maravillosa que, mezclada con la sangre, recorría mis miembros, mi cerebro, mi corazón. Mi cuerpo era un instrumento maravilloso empeñado en el único fin de hacerme sentir la pasión de la música transportándome a un mundo ignorado hasta ese momento.

En medio de una voltereta acompañada de un giro veloz, escuché el sonido de un golpe que desentonaba totalmente con la melodía y la danza. Caí. El ruido me había sacado de mi concentración, parecía producido por algo pesado, metálico. Me levanté torpemente, la ingravidez me había abandonado. En el suelo, a mis pies, se encontraba el reloj del Potentado con la maquinaria esparcida a su alrededor. Sus agujas inertes marcaban las seis menos cuarto. La luna ya no se hallaba arriba, sino que había descendido hacia el horizonte, donde el cielo variaba imperceptiblemente de color. Abandonando el reloj destrozado en la tarima del pasillo, corrí al portón principal y salí angustiado al exterior. El coche negro, de cristales ahumados, del Potentado, esperaba pacientemente como un ave carroñera, en la esquina.

Había superado, por los pelos, la primera noche de prueba.

En la taberna me trataron como a un héroe. Aquel día conocí a otros clientes fijos que transcurrían allí solamente las mañanas; la mesa de la esquina oscura se convirtió en el centro de reunión. Durante aquellas horas aprendí tanto del barrio, sus habitantes y sus habladurías como si hubiera vivido en él y recorrido realmente sus calles, habitado sus casas y comprado en sus tiendas. Sin embargo no escuché ningún comentario sobre el viejo Conservatorio, una vez hube contado mi experiencia nocturna. Parecía como si una consigna sellara los labios de todos los hombres cuando hablaban ante mí.

Sin embargo, a la hora de la siesta, después de café, cuando la taberna se hallaba vacía, el tabernero fregaba vasos y rellenaba frascas de vino, y yo dormía pesadamente, entró un hombre diferente a los demás. Me despertó su voz estridente, preguntando si “el joven del rincón era la víctima del Potentado”. Al levantar la cabeza, aún medio dormido y dominado por el sopor del vino espeso, vislumbré su silueta acercándose a mí a través de un vidrio esmerilado. La sombra oscura de miembros larguísimos se fue definiendo después de restregarme varias veces los ojos. Doblaba exageradamente las rodillas, levantando las piernas, al caminar; balanceaba los brazos, doblando también los codos; temía que fuera a desarticularse de un

momento a otro. Su piel tenía ese tono amarillento tan característico de los enfermos de hígado y sus ojos, de un verde muy intenso, brillaban demoniacamente en medio de un globo ocular totalmente rojo. Las cejas, largas y rizadas, esparcían sus destellos cobrizos por la frente y ante los ojos. Era calvo y su cráneo se alargaba indefinidamente hacia lo alto para girar repentinamente hacia atrás, formando un globo que se unía a los hombros por medio de gruesos tendones.

Cuando terminé de restregarme los ojos comprendiendo que, por más que tratase de aclararme la visión, aquel ser no desaparecería de ella, el hombre ya se encontraba frente a mí. Un olor a musgo y moho se extendió alrededor de la mesa. Le ofrecí un vaso de vino y me dio las gracias pidiéndole al tabernero una copa de coñac.

–Amigo, sea cual fuere el delito por el que te puedan perseguir, nunca se te condenará a algo peor que a lo que te está arrastrando el Potentado.

Le miré sin contestarle, trataba de hacerme una idea de la clase de persona que podía ser un hombre como aquel. Sus largos dedos, nudosos, agarraban la copa de la misma forma que lo hubieran hecho unas garras. Abrió la boca y deslizó en ella varias gotas de la bebida dejando ver una puntiaguda lengua rosada, tan fina que casi parecía cilíndrica. La chasqueó como si se tratase de un látigo.

–Crees que has salido victorioso de la primera prueba y todos –sobornados por el Potentado– te animan a ello. Pero yo me siento en el deber de informarte de la realidad.

–¿Por qué se siente en el deber de hacerlo, si no me conoce de nada? –estaba a la defensiva, no creía en las buenas intenciones de nadie y me fiaba más del Potentado, que me proponía un trato al que había de sacarle él mayor ventaja, que de esta persona teóricamente desinteresada.

–Lo he hecho con todos los desgraciados que te precedieron, siempre que he llegado a tiempo. Soy el único de todos los asiduos de esta taberna que he vivido la tragedia del Conservatorio de Música, y solamente yo puedo imaginar todo el terror que se halla latente en ese lugar.

–¿La tragedia del Conservatorio…?

–Si. Sucedió hace muchos años, antes de que hubieras nacido. Entonces ese Conservatorio era el mejor que existía en el país. Su fama traspasaba las fronteras, y los que allí impartíamos clase nos considerábamos unos genios. Pero cada uno de nosotros se consideraba mejor que los demás, y a los alumnos les sucedía lo mismo. Debían superar unas pruebas de acceso durísimas y, cuando conseguían formar parte del selecto alumnado, se sentían superiores a todos. La competencia era terrible, las envidias también. El día fatídico era el anterior a un concurso que se celebraba anualmente, en el que se elegía el mejor alumno del centro. Aunque pudiera parecer que solamente concursaban los alumnos, la realidad era que la competencia entre los profesores era mucho más fuerte, pues el alumno ganador prestigiaba al profesor que lo había formado. Por eso, aunque corrió la voz de que había un escape de algún gas letal, nadie quiso suspender sus ensayos, pues pensaron que se trataba de una maniobra para que al día siguiente no estuvieran lo suficientemente entrenados, y no pudieran demostrar su virtuosismo.

Ya habrás visto cómo está construido el edificio, no hay ventanas accesibles que se puedan abrir. Cuando los músicos comenzaron a marearse y comprender que la alarma era cierta, no tenían fuerzas para acercarse a ningún teléfono, ningún timbre o romper un cristal. Solamente yo salí con vida del edificio.

Lo sorprendente fue que, cuando di la voz de alarma y penetraron a rescatar a las víctimas, no encontraron a nadie. Los cuerpos habían desaparecido, o se habían desintegrado. Ya no quedaba en el interior del edificio ningún resto del gas que se había extendido tan sigilosamente; nunca se pudo analizar su composición. Nunca se pudo dar cristiana sepultura a los cuerpos de tan insignes músicos.

Desde entonces, el edificio se encuentra encantado. Cuando han querido restaurarlo, los albañiles que han entrado en él, perecieron sepultados bajo los escombros; cuando han querido derribarlo, el conductor de la grúa ha caído de ésta, muriendo en el acto. Los bomberos que penetraron en sus sótanos para evacuar el agua de una gran inundación, hace varios años, se ahogaron en ellos…

–Entonces ¿por qué yo he podido salir tranquilamente de él? –le pregunté irónicamente, como para hacerle ver que las desgracias que describía no debían ser más que casualidades.

–Precisamente lo que te ha sucedido corrobora la fama del encantamiento que sufre el edificio. No se sabe de qué forma comenzó a transmitirse de boca en boca la condición para deshacer el hechizo, pero el caso es que comenzó a circular. Solamente se salvarían de los terribles accidentes los hombres que entra-

sen en él sin intenciones de reformar ni construir nada; pero no se salvarían de correr la misma suerte de los músicos, se convertirían en espíritus errantes sin esperanza de descanso, a no ser que consiguieran salir del Conservatorio después de haber dormido en él y antes del amanecer, durante tres noches seguidas. Tú solamente has salido de él la primera, otros hombres hicieron lo mismo que tú.

–¿Otros hombres lo han hecho ya?

–Claro. ¿Ni siquiera te habían dicho eso? –El iris de sus ojos parecía brillar intermitentemente, lanzando chispitas amarillas. –El problema es resistir las tres noches. Una sola no es demasiado. Puesto que nadie ha conseguido salir de él las tres noches seguidas, no debes mostrar tanta confianza y seguridad. Tú no eres un héroe, y lo que te ofrece el Potentado no es nada comparado con el negocio que va a realizar de conseguir que se rompa el hechizo. ¡El no pierde nada si tú desapareces en las entrañas de ese edificio monstruoso!

–Pero lo que yo gano es mucho para mí…

–Nada es mucho comparado con el destino del alma…

Cuando el extraño personaje se hubo ido, el tabernero comentó despectivamente:

–¡No era más que un conserje sin contrato fijo! Y deja ver que formaba parte de esos músicos geniales…

–¡De esos espectros geniales! –susurré tristemente.

A pesar de las advertencias de aquel hombre inquietante, comencé la segunda noche de pruebas con alegría y optimismo. Tardé en dormirme, había descansado durante el día y mi estado físico era mucho mejor que el de la noche anterior, pero no me impacienté, al contrario, me resultó sumamente agradable recuperar la soledad y poder sumergirme en mis propios pensamientos. Por primera vez en mi vida fui consciente de que la soledad puede ser algo necesario y bueno, cuando no es forzada. Vinieron a mi mente todos los lugares bellos que había recorrido durante mi huida, disfruté de su recuerdo como no había disfrutado de su presencia a causa de la angustia y el terror que me dominaron constantemente. Recordé valles dorados por el trigo abandonado, meciéndose por la brisa y mostrando mil matices diferentes de amarillo. Reviví la caricia del aire tibio en los primeros días de primavera y recordé el sonido de los riachuelos arrastrándose sobre sus lechos pedregosos. Soñé con la salida de la luna, redonda, grande, anaranjada, en las noches calurosas del verano. Caminé por su superficie porosa, cogiendo puñados de su tierra con mis manos; al escurrirse entre los dedos brillaba mostrando su verdadera naturaleza de oro, oro verde y oro rojo. De mis manos caían sortijas y pequeños pendientes, diademas y collares; de entre los dedos se deslizaban piedras preciosas engarzadas en oro. Los zafiros resplandecían antes de desaparecer engullidos por la tierra áurea que hervía bajo mis pies. El silencio lunar invadía todo el espacio. Poco a poco, el oro iba perdiendo su tono amarillento y un fulgor cada vez más blanco y deslumbrante me rodeaba. La luna había ascendido y, según describía la curva que la elevaba sobre el planeta, iba tiñéndose del blanco más puro. Hacía frío. El suelo era de nieve, la nieve más blanca que pudiera imaginarse, y al cogerla entre mis manos, veía cómo los dedos perdían su color, trastocándolo por un azul intenso. Mis dedos eran zafiros fríos e insensibles y de ellos parecía surgir una música extraña, como solamente puede escucharse sobre la superficie sin atmósfera de la luna.

Desperté atenazado por el frío de la noche. A lo lejos se oía una música extraña, la misma que había soñado. Estaba preparado para resistir el influjo de la música sobre mis músculos, no quería forzar la suerte y arriesgarme a permanecer bailando en el interior del viejo Conservatorio hasta después del amanecer y quizá para no detenerme nunca. Miré el nuevo reloj de pulsera que me había prestado el Potentado, marcaba las cuatro y la aguja del despertador estaba situada a las cinco y media exactamente. Pensé que a pesar de tener la seguridad del aviso del reloj, era mejor recoger y prepararme para salir lo antes posible al exterior. La música parecía escucharse con más fuerza. Distinguí el sonido, me pareció el de un Violín. Me froté las extremidades para entrar en calor, no quería caer en la tentación de saltar o correr, pues temía que el ansia de baile que me había dominado la noche anterior, volviera a apoderarse de mí. Me resultó extraño escuchar la melodía con mayor intensidad, parecía como si la música se me fuera acercando, y cuanto más cerca se percibía más bella era. Llegó tan cerca de mí que me paralizó el terror, ¡el espíritu del músico se encontraba tras la puerta!

A pesar del miedo no podía dejar de disfrutar, no solamente por el hecho de percibir unos sonidos tan maravillosos, sino por la paz y tranquilidad de que impregnaban mi alma.

Pero en lugar de atravesar la puerta, como me temía, el sonido comenzó a alejarse de la misma forma que se había acercado y, en lugar de tranquilizarme al comprender que ningún espíritu penetraría en mi recinto, una intensa zozobra comenzó a dominarme. ¡La música me abandonaba! Se alejaba por los pasillos, ascendía las escaleras, se perdía por las aulas vacías…

Era muy diferente el sentimiento de abandonar el viejo Conservatorio por propia voluntad para deshacer el hechizo, al de constatar que la música me abandonaba, que ella huía de mí. Sentí que debía alcanzarla nuevamente. Al fin y al cabo aún tenía dos horas para salir del edificio y, además, llevaba el reloj que me avisaría media hora antes de la salida del sol. Sin recoger las mantas ni el jergón, salí al pasillo corriendo por las escaleras en pos de la melodía que ya era casi indistinguible del ruido creado por las corrientes de aire a través de las fisuras de las paredes.

Cuando volví a escuchar los sonidos con claridad, uno nuevo se había sumado a ellos, un Chelo se alternaba con el Violín en la creación de nuevas armonías. El sonido surgía de algún lugar situado más arriba que yo. Continué el ascenso por un nuevo tramo de escaleras, más anchas, que comunicaban el extenso pasillo principal con un piso superior totalmente desconocido para mí. Me abrí paso a través de pequeñas aulas iluminadas por la claridad de la luna que penetraba el cristal de los altos ventanales. Sillas carcomidas y taburetes desventrados permanecían distribuidos de tal forma que se diría que los músicos acababan de abandonar las aulas; partituras amarillentas y enmohecidas descansaban en sus atriles; instrumentos desvencijados yacían en los rincones. En algún lugar se escuchaba un goteo sobre un remanso de aguas cristalinas. Me dirigí en busca de ese sonido que parecía acompañar a los Violines y Violonchelos alternando su ritmo con el de los instrumentos que continuaban alejándose de mí. Al fondo de un largo y estrecho pasillo repleto de puertecitas, se encontraba el lugar del que provenía el sonido, ahora era más musical y parecía como si los otros instrumentos acompañasen su ritmo. Permanecí inmóvil tras la puerta, escuchando. ¿cómo podía producirse una música tan relajante, tan espiritual? Por fin me decidí a abrir la puerta, lo hice de forma rápida y a pesar de ello, no pude hallar a nadie. La sala no era demasiado grande, aunque más espaciosa que las que había recorrido anteriormente. Estaba vacía. Las maderas que cubrían las paredes, se desprendían de ellas y alguna se hallaba caída en el suelo. Solamente había un instrumento en una esquina. Me acerqué a él. Se trataba de un Arpa que aún vibraba ligeramente. Se diría que, poseedora de vida propia, temiendo mi presencia, no podía controlar los temblores de sus cuerdas. Varios Violines alzaron su canto, acercándose al lugar. Corrí al pasillo deseando darles alcance, pero se hallaba totalmente vacío. El sonido se alejaba nuevamente.

Ahora, de forma inesperada la música parecía surgir de mi propio interior; un sonido grave y profundo me invadía. Enseguida lo acompañaron los Violines que continuaban yendo y viniendo. El Contrabajo lanzaba su voz quejumbrosa hacia fuera, llenando todo el espacio; el suelo retumbaba ligeramente. Comprendí que la música provenía del piso inferior, de algún lugar situado justamente bajo mis pies.

Descendiendo nuevamente las escaleras, me dirigí hacia el lugar del que creía que provenían las notas del Contrabajo, pero entonces dejó de escucharse, y los Chelos lo relevaron en su interpretación. La música era cada vez más dulce y yo deseaba más y más hallar su origen, pero parecía como si los Violines, que habían suplantado a los Violonchelos en el concierto, se hubieran puesto de acuerdo para jugar al escondite conmigo. Cuando creía alcanzarles arriba, los escuchaba abajo a la izquierda, cuando llegaba hasta allá, sonaban encima a la derecha… Recorrí pasillos infinitos, atravesé auditorios de techos altos y graduables y aulas anchas y repletas de cuadros ennegrecidos; me asomé al bar, desolado y triste, con la barra descolgada y las botellas de licores vacías; ascendí varios pisos; crucé despachos y salas de conferencias, servicios y vestuarios… Los Violines continuaban esquivándome cuando sonó el despertador de pulsera que me había prestado el Potentado.

Observé que me hallaba en un piso alto, porque la claridad era muy grande y esto sólo era posible si los edificios circundantes no alcanzaban a ocultar la luz de la luna. Debía hallar las escaleras y descender, para alcanzar la salida antes del amanecer. Pero las escaleras eran más estrechas que las que había ascendido, y el lugar al que me condujeron me resultaba desconocido. ¡Me hallaba perdido en el viejo Conservatorio! Cobré conciencia de mi desconocimiento del lugar. Me invadió un sudor frío y comencé a correr sin ningún sentido. Ahora los violines parecían haberse dispersado y sus sonidos me llegaban desde todos los rincones. Comenzaron a sonar nuevamente los Violonchelos y el Contrabajo, hasta el Arpa se unió

nuevamente a su sinfonía. Todos parecían cantar victoria, todos se reían de mi ingenuidad; y yo corría ascendiendo y descendiendo escaleras y atravesando pasillos y salas de forma aleatoria.

En medio de mi terror, comprendí que debía tranquilizarme y detenerme a razonar, a pesar del estruendo musical que parecía empeñado en anular mi voluntad. Decidí que mi única salvación era descender, aunque no supiera la dirección exacta o la escalera precisa. Estaba en lo cierto, porque al alcanzar el gran pasillo principal del primer piso, comprendí que todas las escaleras desembocaban en él. Desde este amplio pasillo de grandísimos ventanales que se abrían a la plaza, supe reconocer perfectamente la salida, en el lugar opuesto y, segundos antes de que comenzara a elevarse el sol desde el horizonte, salí a la calle.

Las algarrobas que el Potentado tenía por labios, se tensaban en una sonrisa radiante cuando me recibió en su coche de cristales ahumados. Sin embargo mi sentimiento no era de victoria, me sentía estafado por no haber sido avisado, permitiendo que concentrase mis esfuerzos en la defensa ante las ansias de bailar, en lugar de advertirme que los instrumentos, la segunda noche, tratarían de extraviarme en el laberinto de salas, escaleras y pasillos del viejo Conservatorio. Así se lo dije al Potentado, pero éste me replicó con un argumento inesperado:

–Si el encantamiento del edificio fuera siempre el mismo, hace mucho tiempo que se habría podido conjurar, pero lo que tú experimentaste ayer, nadie lo había vivido así; y lo que cuentas de hoy, tampoco. Ninguna persona vive lo mismo que otra en su encierro, ni siquiera se trata de los mismos instrumentos de una vez para otra o entre diferentes personas… Algunos han escuchado flautas y tambores, otros trompetas y guitarras, otros clarinetes, saxofones, trombones… No puede organizarse una estrategia de actuación frente a las experiencias que tratan de entretener a los que duermen allí para despistarles y atraparles con la luz del nuevo día, porque nunca se repite un mismo hecho ni una misma música…

Después del café de sobremesa, cuando la taberna se hallaba vacía y yo dormitaba con los brazos y la cabeza sobre la mesa, vino el extraño personaje de la tarde anterior. Me espabiló su voz:

–¡Vaya, la víctima del Potentado ha salido victoriosa por segunda vez! –su tono de voz era irónico y me incomodó profundamente, sin embargo deseaba contrastar ideas con él y no demostré mis sentimientos. Hipnotizado por las pupilas de un amarillo cobrizo que se abrían en el centro del iris verde que, a su vez, refulgía en medio de los globos oculares intensamente rojos, le pregunté, incapaz de separar la vista de él:

–¿Por qué los espíritus del viejo Conservatorio han utilizado esta noche una treta diferente que la de la noche anterior?

–No es una pregunta inteligente, debías de saber ya la respuesta –dijo mientras se sentaba ante mí, extendiendo sus garras amarillentas sobre la mesa.

–¿Para que no esté prevenido y me sea más difícil evitar sus redes…? –pregunté, aún sabiendo que era la respuesta adecuada.

El tabernero depositó la gran copa de coñac sobre la mesa, sin que nadie la hubiera pedido. Observé al hombre que la recibía, sus pupilas tenían el mismo color y consistencia del líquido que calentaba pacientemente con sus manos, abrazando y girando la copa entre ellas.

–Me has formulado la primera pregunta de una forma incorrecta ¿no? –dijo, mojándose ligeramente los labios casi inexistentes con su lengua rosada y cilíndrica.

–Imagino que así ha sido –no sé porqué ese hombre me inspiraba una repulsión tan fuerte y, simultáneamente, me atraía de una forma tan intensa. Intuía que solamente él se encontraba en posesión de claves que permitieran comprender la dinámica de los hechos acaecidos por las noches en el viejo Conservatorio–. Mi pregunta debería exponerse de esta forma: ¿Por qué los espíritus se muestran de formas diferentes ante cada persona distinta?

–Sabes muy bien que la contestación sería la misma que la que tú mismo has dado a la pregunta anterior. La experiencia de una persona, podría servir para que la siguiente supiera cómo salvar la misma situación, posteriormente. Sin embargo, creo que sé la razón de esa pregunta tan absurda. Intuyes que hay algo más detrás de esos comportamientos de los espíritus. Y estás en lo cierto –dejó caer varias gotas del líquido ambarino sobre su lengua rosada y, después, la chasqueó. Creo que era su forma de paladear la bebida–. Lo que sucede dentro de ese edificio por las noches, tiene una relación directa con la persona que duerme en él. Pueden darse situaciones indiferentes o terroríficas, absurdas o inquietantes, éstas tendrán sólo un

fin, retener a la persona que ha dormido en el Conservatorio. Dependiendo de los miedos y las ansias, de las esperanzas y las ilusiones de esa persona, así actúan las fuerzas invisibles.

–¿Por qué lo hacen? ¿Qué les importa a los espíritus lo que yo pueda hacer allí dentro?

–Es su residencia eterna, y si tú consigues salir por tercera vez antes del amanecer, errarán perdidos por el universo. Lo peor de todo, para ellos, debe ser el separarse de sus instrumentos. Solamente existen en la música que interpretan, cuando derriben el edificio y, con él, sucumban los viejos instrumentos que permanecen en su interior, ellos no podrán existir, será su fin.

–¡Absurdo! Si son espíritus, podrán vivir eternamente…

–Quizá una vida eterna, incapacitados para hacer lo que más deseamos, sea el más terrible castigo… O quizá no se trate de espíritus, sino de personas de carne y hueso que el gas hizo invisibles… O sean demonios destinados a arrastrar a sus terribles dominios a los hombres que se atreven a desafiar los encantamientos… –echó la cabeza en forma de globo hacia atrás y permaneció largo rato mirando fijamente el techo desconchado de la taberna. Yo seguía confuso, sentía miedo por la prueba que me podía aguardar esa noche. Él pareció leer mis pensamientos, porque continuó hablando –Todo lo que suceda esta noche se encuentra desde hace tiempo en tu cerebro. La forma de salvarse del encantamiento consiste en conocerse a uno mismo.

Me pareció escuchar una risa apagada, pero no le miré, continuaba perdido en mis inquietudes con la cara hundida en las cuencas de mis manos.

Cuando levanté la vista, la mesa estaba vacía y la sala también, solamente el tabernero, detrás de la barra, secaba los vasos recién lavados que habría de utilizar a lo largo de la tarde. Al observar mi expresión de asombro, comentó:

–Es un tipo extraño, imprevisible. Es por culpa de los gases misteriosos, su pinta también. Todos los que le conocieron antes de la catástrofe, aseguran que no era así hasta que se tragó aquellos terribles gases…, si es que eran gases… Es una historia muy oscura de la que solamente se tiene la declaración del Hombre–Gas, como le llaman. Yo, personalmente, creo que nunca ha contado lo que pasó de verdad y que él es el responsable de correr la voz sobre esas condiciones para deshacer el hechizo. Estoy seguro de que no se puede deshacer nada…: si en el viejo Conservatorio se ha colado un mundo paralelo al nuestro, como dicen todos esos que entienden, no creo que, desde aquí, podamos cambiar nada en él.

No lo digo para que te rindas, pero me parece que, como no tenemos ni idea de qué va todo eso, solamente tenemos dos posibilidades: permitirles que nos dominen o evitarlos. Y sólo tiene sentido hacer lo último, porque si nos metemos en un mundo desconocido, nunca podremos defendernos de él.

–Pero no tenemos que integrarnos en ese mundo, precisamente lo que yo voy a hacer es vencerlo, de lo que se trata es de anular el hechizo…

–Nadie ha sido capaz de regresar de la tercera noche.

–¡Buenas tardes! –el primer parroquiano de la tarde hacía su entrada en la taberna –. Me he cruzado por la calle con el Hombre–Gas. Parecía venir de la taberna, ¿os ha visitado?

–Ese demonio aparece siempre que alguien se aviene a romper el hechizo del viejo Conservatorio –contestó el tabernero, señalándome.

–¡Tú lo has dicho: ese Demonio! –replicó el parroquiano, acodándose en la barra.

–¿Por qué "ese Demonio"? –le pregunté, queriendo parecer indiferente.

–Porque se trata de un verdadero Demonio. Tengo la seguridad de que ese hombre es el responsable de la catástrofe del viejo Conservatorio. No creo que se expandiera ningún gas, creo que él hechizó personalmente a todas aquellas personas insignes. Quizá se reencarnó solamente para eso, la música es espiritual y Lucifer aborrece todo lo que puede elevar el espíritu de los hombres…, y más a los hombres que son espirituales. A lo mejor no es Satanás reencarnado, sino que hizo un pacto con el Diablo, con el fin de deshacerse de todas aquellas personas que habían conseguido el éxito, mientras él se consideraba un fracasado…¡Quién sabe lo que pudo suceder realmente! Pero tengo la seguridad de que el Hombre–Gas fue el responsable de aquella catástrofe…

–Nuestro amigo tiene mucha imaginación –me indicó el tabernero, con una sonrisa en los labios.

–¡Quién sabe…! Belcebú no debe ser muy diferente a vuestro conciudadano…: esos ojos en llamas…, esa lengua de reptil…, esas garras amarillentas que tiene por manos…, esos movimientos desarticulados, inhumanos… ¡Dios mío! solo de pensar en él me estremezco –comenté, sintiendo que un escalofrío

recorría realmente mi columna vertebral.

–¡Vamos, vamos! –la voz provenía de la puerta –no es momento para desanimarse, precisamente ya has pasado la mayor parte de la prueba… –era el Potentado, que cargaba con un cordero limpio y deshollado sobre sus espaldas–. Vamos, tabernero, traigo cena para todos, la ocasión lo merece, ya puedes ir preparando las brasas, que esta noche vas a comer mejor que lo has hecho nunca…

Comenzaron a llegar los parroquianos de la tarde, de uno en uno, de dos en dos, en pequeños grupos. Se había declarado el alto al fuego definitivo, y todos estaban alegres aunque no fuera su bando el vencedor. Nadie deseaba que se prolongara más aquella terrible guerra. Sin pensar que el final de una guerra no suele ser el fin de los padecimientos El tabernero invitó a vino, del bueno, a todos.

No estoy muy seguro de que mi estado, aquella noche, fuera el adecuado para defenderme de amenazas desconocidas; había cenado mucho y, sobre todo, había bebido demasiado. La carne jugosa y grasienta, y la piel crujiente del cordero pedían regarlas con vino, y la bebida aromática y áspera requería bocados de carne para acompañarla. La alegría de los parroquianos que acudieron a la cena, invitados por el Potentado, no se debía solamente al optimismo de su anfitrión en cuanto al desencantamiento del viejo Conservatorio, ni siquiera al fin de la guerra, ni a la comida inesperada en época de hambre; se debía sobre todo al vino en sí mismo. Mi alegría se debía al mismo motivo, por eso, cuando descendí hasta los sótanos del viejo Conservatorio y me encontré solo en medio de tanta oscuridad, me invadió una tristeza tan grande como mi júbilo anterior.

Empecé a pensar en el fin de la guerra, en mi futuro ¿de qué forma iba a conseguir trabajo si era un desertor del ejército vencedor? ¿cómo era posible permanecer oculto en época de paz, en medio de una sociedad organizada? Me dormí envuelto en estos pensamientos, por el sopor que me producía la pesada digestión y el exceso de alcohol. Pero, precisamente a causa de estos motivos, me desperté pronto con sensación de angustia y malestar de cabeza. Miré el reloj del Potentado, pero no pude ver la hora a causa de la intensa oscuridad. Debía buscar un lugar donde hubiera agua para saciar la sed que me invadía. Al levantarme sentí que las tinieblas reinantes giraban a mi alrededor, tuve que apoyarme en la pared; y de esta forma, tanteando las paredes, comencé la búsqueda de un lugar con agua. Recordé el bar abandonado, tratando de hallarlo en el sótano que era donde recordaba haberlo encontrado.

Recorrí habitaciones que me parecieron almacenes, encontrando en un descansillo unos servicios pero, aunque nadie había robado los grifos, no salía de éstos ni una gota de agua. Hallé escaleras que descendían aún más, temiendo aventurarme en ellas, subí al piso principal. Desde el inmenso pasillo de los ventanales, comprendí que el sótano estaba subdividido en partes, y que solamente podía acceder de unas a otras a través de este piso. Elegí la escalera que me pareció mejor y, descendiéndola, desemboqué en el bar. De él pasé a la cocina, los grifos resultaron tan inútiles como los de los servicios. Entonces empecé a revolver entre todas aquellas botellas vacías que ocupaban los estantes, en aquel momento habría tragado ginebra pura, con tal de beber algo.

La luna debió de comenzar a elevarse, porque una ligera claridad se asomaba tímidamente por las ventanas que, cercanas al techo, se abrían sobre la acera de la calle. Un rayo lechoso incidió directamente sobre algo que se hallaba en el suelo, junto a la barra del bar. Lanzó unos destellos verde amarillentos. Dirigiéndome al lugar, descubrí una botella tirada en aquel rincón. Estaba llena, sin abrir. Miré la etiqueta, situándome bajo las ventanas para poder verla. Me resultaba completamente desconocida y los signos que representaban el nombre parecían pertenecientes a una cultura lejana, no sólo en el espacio sino también en el tiempo. Pero estaba repleta de líquido… Busqué un sacacorchos, y no me resultó demasiado difícil encontrarlo. Al salir el tapón, se extendió un aroma agradable y fresco. Bebí directamente de la botella. Sentía el líquido verdoso descendiendo por la garganta y no era capaz de dejar de beberlo, tan refrescante me resultaba. Cuando se terminó, me sentía totalmente renovado y, sólo entonces, me di cuenta de que, a lo lejos, alguien tocaba un instrumento musical.

Al principio creí que el sonido llegaba de la calle, pensando en los grupos que aún estarían celebrando el fin de la guerra pero, escuchando atentamente, descubrí que provenía del interior del edificio, seguramente de un piso muy alto.

Alegre y despreocupado, me dirigí escaleras arriba dispuesto a encontrar al músico y dar la cara. Miré el reloj, eran solamente las dos y media, por lo que tenía mucho tiempo hasta la salida del sol.

Después de subir numerosos tramos y muchos peldaños, alcancé un gran pasillo idéntico al que se extendía en el piso principal; pero su luminosidad era mayor por encontrarse más alto. Allí, la música se escuchaba con bastante claridad. Quejas armoniosas se alzaban en el espacio, hasta alcanzar el techo; descendían transformadas en suspiros y risas débiles. Un Acordeón expandía su fuelle con delicadeza y, comprimiéndose nuevamente, lanzaba al aire sus sentimientos.

Me dominó la misma necesidad de la noche anterior de alcanzar al instrumento, pero esta vez me invadía una ansiedad desconocida, inexplicable. Paseé por aquel lugar lechoso de luz de luna. Pensé. Y mis pensamientos eran sensaciones. Cada nota surgida de aquel instrumento se transformaba en un deseo, una necesidad, una aspiración… o quizá no sucedía de esa forma, es posible que cada deseo, cada necesidad de mi espíritu, tejiera aquellos acordes, vibrase en notas surgidas del Acordeón. Aquellos sonidos laceraban mi espíritu, las ansias inmensas de mi mente se derramaban por el espacio creando melodías que me atraían dolorosamente. Aquella música me hacía sentir cercanas las aspiraciones de mi espíritu, pero a la vez, inalcanzables. Debía desvelar el lugar donde se estaban interpretando las melodías de mi vida, sumergirme en la sonoridad que evocaba el mundo ansiado desde siempre, y que ahora se hallaba tan cerca.

Ascendí nuevos tramos de escaleras. Aquel instrumento me resultaba humano, sus acordes no eran inalcanzablemente espirituales, parecían la expresión misma de los sentimientos humanos; pero se trataba de sentimientos perfectos, de una espiritualidad voluptuosa que no eleva al hombre por encima de su naturaleza, sino que le reconcilia con ella. La música no se alejaba como la noche anterior, cada vez la escuchaba con más claridad y precisión. Y, según me acercaba a ella, otros Acordeones se sumaban a la voz del anterior, para llamarme más intensamente. Miré el reloj, aún era pronto y no corría peligro de faltar a mi obligación con el Potentado. La claridad de la luna era cada vez mayor y me parecía caminar sobre un suelo acolchado. ¡Qué maravilloso, introducirme en ese espacio de vibraciones! Los sonidos me envolvían creando sensaciones jamás sentidas. No sólo percibía la música a través de los oídos: mi tacto, mi vista, el olfato y hasta el gusto parecían participar del concierto. Evoqué inmensidades de agua azul turquesa; volé entre las fronteras de corrientes oceánicas frías y cálidas; navegué por los aires transparentes y lúcidos, y giré con los tornados en su negro torbellino; bebí la tibieza del aire nocturno y sentí los colores pálidos del amanecer sobre mi piel. Un Bandoneón se abrió paso entre las notas musicales con una voz tan dulce que calmó mis ansias de amor. Sentí el abandono y el despecho; y viví la alegría del reencuentro cuando todos los instrumentos corearon, simultáneamente, aquellas melodías cargadas de sentimiento.

Aquella vida, sobresaltada pero monótona, que había recorrido hasta aquel momento, se fue alejando insensiblemente de mí. ¡Qué necesidad tenía de dormir, provisionalmente, en los bajos del viejo Conservatorio, si podía habitar las elevadas regiones del edificio, eternamente! ¡Qué deseo podía albergar de defenderme de mis enemigos, si podía sentir la amistad y el amor más espirituales!

Los Acordeones continuaban expresando todos los sentimientos cuya existencia había ignorado hasta aquel momento y, según lo hacían, mi espíritu desvelaba regiones ocultas anteriormente. Agujas de hielo surgían, verticales, de las llanuras verdes de pasto, infinitos colores navegaban a ras de suelo para elevarse y teñir el aire.

El nuevo día se extendía apaciblemente sobre este mundo que creemos conocer tanto y que, sin embargo alberga infinitos estados y dimensiones desconocidos entre sí. A pesar de ello, ahora sé que nos será posible alcanzar cualquiera de ellos, siempre que hallemos el instrumento adecuado para conseguirlo.

En el horizonte, un sol inmenso, rojo como la sangre, se eleva hacia la eternidad; inmerso en su fuego dulce y protector, me elevo con él hacia regiones de felicidad jamás intuidas por ningún ser humano.

Mª Luisa Herrera Martín

El recuerdo de Julieta bailando y un acordeón repentinamente triste

Ya no es lo mismo. Aunque seguimos respetando la costumbre de reunirnos en la plaza a las seis de la tarde y don Batista sigue tocando su acordeón desvencijado, todo resulta distinto. Falta ella. Y no podemos sentir la excitación y el júbilo que nos había deparado el espectáculo a lo largo de tantas jornadas, ni los dedos del viejo se muestran ágiles y entusiastas sobre las teclas sucias, ni la música representa un bálsamo vital y gratificante. Nos cuesta aceptarlo, admitir sin protesta que por culpa de la intolerancia y el despecho de unas solteronas ya no podemos gozar del esplendor y la algarabía que Julieta lograba conferirle a las últimas horas de la tarde.

Instintivamente aguardamos su regreso. Para seguir cumpliendo la cita iniciada cinco meses atrás, cuando había dado por primera vez una muestra de su destreza y contagiosa alegría al detenerse frente a don Batista -que ubicado en un rincón de la plaza, durante algunas horas apretaba el acordeón en un intento por lograr que, en retribución por su tarea o por simple conmiseración, la gente depositara alguna monedas en la caja de madera que tenía al lado -y súbitamente comenzó a moverse al ritmo de una tarantela. Ágil. Sensual. Apasionada. Y desde entonces, al principio por curiosidad y después por inocultable gusto y bienestar, cada día fuimos más los que nos congregábamos allí, subyugados por la presencia de esa muchacha que, al bailar un vals o una polka, despertaba encendidos aplausos y gritos de felicidad y admiración.

Fue el inicio de algo nuevo. El hecho que desvaneció la apatía del pueblo. Impacientes esperábamos que dieran las seis para acudir a la plaza. La casi indiferencia con que desde hacía tres o cuatro años observábamos a don Batista instalarse allí para tocar el acordeón como el único recurso para sobrevivir después que la progresiva torpeza de sus manos artríticas lo obligó a desertar del Sexteto Rojo donde siempre había sido una figura destacada, dio paso a un repentino interés. No por él, sino por Julieta que tuvo la virtud de hacernos vibrar de fervor y deslumbramiento por la gracia que reflejaba en cada gesto, por la cara luminosa de felicidad, por la belleza de sus piernas. Sin duda el más beneficiado resultó el viejo, al comprobar el incremento de sus ganancias de un modo que nunca había imaginado, pues el placer y el agradecimiento parecían tornarnos a todos mucho más generosos.

Así incorporamos a las costumbres arraigadas en el pueblo esos instantes de recreo que, después de vegetar tanto tiempo en un clima de chatura y casi imbatible melancolía, nos mantenía excitados, disfrutando una desconocida cuota de júbilo y entusiasmo. Y por eso la sorpresa se transformó de inmediato en rechazo e indignación cuando empezaron a surgir las reacciones adversas.

La primera en dar la voz de alarma fue Clotilde Macario. Qué vergüenza. Esto es un escándalo para el pueblo, casi gritó como para que todos pudieran oírla al cruzar la plaza rumbo a la iglesia para asistir a la misa de la tarde. Sólo nos mereció una sonrisa divertida, pues ese comentario correspondía a la óptica sombría y de inexorable censura con que observaba cualquier cambio en los hábitos establecidos por la tradición. Pronto comprendimos que era algo más que una protesta aislada. Otras solteronas, Zulma Zapattini y las hermanas Blasco, tan agrias y reacias como ella para aceptar cualquier manifestación de humor y distensión, la apoyaron en la campaña por erradicar la perniciosa costumbre de congregarse todas las tardes en la plaza para escuchar la música interpretada por don Batista y observar a una muchacha bailando de manera desenfadada, con gestos lascivos y dejando parte de su cuerpo al descubierto en un claro atentado al pudor y la decencia. Además de difundir sus exagerados argumentos por todo el pueblo en busca de adeptos, no tardaron en pasar a una acción más agresiva para frustrar el espectáculo: ruidos con pedazos de lata y madera, gritos de horror en defensa de la moralidad. Se produjeron forcejeos, discusiones, cambio de improperios con quienes estábamos dispuestos a defender esos momentos de solaz y beneplácito. Ante el fracaso de sus intentos, buscaron el apoyo del Padre Joaquín, quien, a través de cada homilía, pidió a los habitantes que mantuvieran una conducta decorosa, que no perdieran tiempo en diversiones frívolas, que no hicieran exhibición obscena del cuerpo. Aunque evitó cualquier referencia concreta, no hubo dudas hacia dónde apuntaban sus dardos. Y las consecuencias se notaron muy pronto.

Primero comenzó a reducirse el grupo que se reunía todas las tardes en la plaza. Después faltó Julieta. Súbitamente. Un día, dos, tres. Muy pronto todas las conjeturas quedaron relegadas por una realidad casi inaceptable: los padres, para evitar que siguiera bailando y dejara de ser el centro de las habladurías y las reconvenciones que sin duda los llenaban de bochorno y vergüenza, decidieron enviarla a la casa de una

tía en la capital de la provincia. Por último, don Batista, ya sin los bríos de tantas otras tardes, con un desánimo que apenas le daba fuerzas para apretar las teclas, dejaba escapar del acordeón un sonido infinitamente triste y, alrededor, nosotros, los seis o siete fieles que seguíamos acudiendo a la cita, empecinados, con la remota pero acuciante esperanza de verla otra vez a ella, contagiarnos del ímpetu y el goce con que bailaba cada pieza, deslumbrarnos con la visión de su piel blanca y tentadora.

No. Ya no ocurrirá nada de eso. Ahora, como para revelarnos de que ha concluido tan regocijante etapa, poco antes de las siete, cuando las primeras campanadas llaman a misa, aparece Clotilde Macario o las hermanas Blasco o Zulma Zapattini, o todas juntas, hieráticas y con aire de soberbia, casi sin poder disimular una sonrisa de satisfacción y orgullo. Con extrema lentitud, como si llevaran a cabo una ceremonia de la que nadie debía perder ningún detalle, dejan caer algunas monedas en la caja de don Batista. Súbitamente caritativas. Con el claro propósito de reflejar un halo de poder y superioridad.

Para nosotros no es más que la forma descarada de aplacar un atisbo de culpa o dar una ínfima y ofensiva recompensa por los esplendentes momentos que nos han robado.

Ángel Balzarino, Argentina © 1999
balzarino@arnet.com.ar
http://www.rafaela.com/balzarino

HABANERA EN BERMEO

Bajo un relámpago de gaviotas
la carne fresca de la mar se viste
de incandescencia gris.

La ciudad, malherida, se desangra,
la acarician los dedos del poniente,
de marfil y de miel.

Y en el silencio, misteriosamente,
alguien que arriba a bordo de la bruma
toca el acordeón.

El sonido libera playas de oro,
palmas, insectos, mediodías de oro,
islas de flamboyán.

E1 marinero, en su sepulcro de olas,
sueña con Lola y con su verde cola,
y hasta el piloto
pierde el compás.

JOSÉ HIERRO

Del libro MÚSICA
II. Agenda (1991) pág. 50
© 1999 DE ESTA EDICIÓN: EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÄ DE HENARES
ISBN: 84-375-0475-9

Los crímenes del acordeón

Todo comienza en Sicilia en 1890 cuando al terminar su mejor obra -un acordeón de diecinueve botones de hueso y tapa de nácar-, un artesano sueña con América. Junto con su hijo de once anos, y sin mas pertenencias que el instrumento se embarca rumbo al abigarrado puerto de Nueva Orleans. Allí le espera un insospechado mundo hostil e implacable al que sólo sobrevivirá el acordeón. Con él asistiremos a la fundación de una ciudad en el estado de Iowa, en el seno de otra comunidad de emigrantes, esta vez alemanes. Luego el acordeón pasará por las manos de varias familias, que conocen la riqueza y la ruina en el nuevo mundo, y así, de Iowa a Texas, de Maine a Louisiana, entre descendientes de africanos, polacos, noruegos, irlandeses, vascos y francocanadienses, seguiremos sus pasos por una Amerita ásperamente racista que se construye a sí misma, una América cuyo último vínculo con el pasado será la voz humilde y destartalada de un acordeón.



Ilustración de la cubierta detalle de Accordian Mann Ear Face (1997), de Christian Clayton.
© Christian Clayton, 1999.



E. Annie Proulx nació en 1935 Licenciada en historia casada y divorciada tres veces y madre de tres hijos, ejerció toda clase de trabajos, desde camarera hasta articulista, antes de descubrir a los cincuenta años que su verdadera vocación era la de ser escritora. Cuatro años después de lanzarse con un libro de cuentos, Canciones del corazón (Andanzas 319), fue la primera mujer en obtener el codiciado PEN/Faulkner Award con su primera novela, Postales. Pero sería el Premio Pulitzer, obtenido en 1994 por Atando cabos (Andanzas 253), el que la daría a conocer definitivamente en el mundo entero. En la actualidad vive en una pequeña granja de Wyoming, alejada del mundanal ruido y de las candilejas de la vida literaria neoyorquina. Los crímenes del acordeón, sin duda la novela más ambiciosa de E. Annie Proulx, es un relato que abarca todo un siglo y un enorme país en formación a partir de la azarosa historia de un simple acordeón.

Título original: Accordion Crimes
© 1996 by Dead Line, Ltd.
© de las ilustraciones: 1996 by John MacDonald

1ª edición: julio 1999

© de la traducción: María Luisa Balseiro, 1999 Diseño de la colección: Guillemot-Navares Reservados todos los derechos de esta edición para Tusquets Editores, S.A. -Cesare Cantú, 8- 08023 Barcelona ISBN: 84-8310-103-3 Depósito legal: B. 22.127-1999 Fotocomposición: Foinsa - Passatge Gaiolà, 13-15 - 08013 BarcelonaImpreso sobre papel Offset-F Crudo de Papelera del Leizarán, S.A.Liberdúplex, S.L. - Constitución, 19- 08014 Barcelona Impreso en España
436 páginas

12. 1. ASPECTOS BÁSICOS DEL CURRÍCULO DE LOS GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO.
(OBJETIVOS)
(REAL DECRETO 756/1992, DE 26 DE JUNIO.) BOE NÚM. 206 JUEVES 27 AGOSTO 1992).

12. 2. CURRÍCULO DE LOS GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO. (M. E. C.)
(ASIGNATURAS Y TIEMPOS LECTIVOS)
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

12. 3. INSTRUMENTOS
GRADO ELEMENTAL
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992 (BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

12. 4. ACORDEON
GRADO ELEMENTAL
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

12. 5. INSTRUMENTOS
GRADO MEDIO
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

12. 6. ACORDEON
GRADO MEDIO
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992 (BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

12. 7. PRINCIPIOS METODOLÓGICOS DE LOS GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO
GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992 (BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

12. 8. CRITERIOS DE EVALUACIÓN
(GRADO ELEMENTAL)
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

12. 9. ASPECTOS BÁSICOS DEL CURRÍCULO DE GRADO SUPERIOR.
(CARGA LECTIVA MÍNIMA DE 1500 HORAS)
(REAL DECRETO 617/1995, DE 21 DE ABRIL. BOE NÚM. 134 MARTES 6 JUNIO 1995).

12. 10. CURRÍCULO DE GRADO SUPERIOR.
(ESPECIALIDAD ACORDEÓN)
(ORDEN DE 25 DE JUNIO DE 1999. BOE NÚM. 158 SÁBADO 3 JULIO 1999).

12. 11. CURRÍCULO DE GRADO SUPERIOR.
(ESPECIALIDAD PEDAGOGÍA/ACORDEÓN)
(ORDEN DE 25 DE JUNIO DE 1999. BOE NÚM. 158 SÁBADO 3 JULIO 1999).

12. 1. ASPECTOS BÁSICOS DEL CURRÍCULO DE LOS GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO.

(OBJETIVOS)
(REAL DECRETO 756/1992, DE 26 DE JUNIO. BOE NÚM. 206 JUEVES 27 AGOSTO 1992)

El **grado elemental** de las enseñanzas de música tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las siguientes capacidades:

a) Apreciar la importancia de la música como lenguaje artístico y medio de expresión cultural de los pueblos y de las personas.

b) Expresarse con sensibilidad musical y estética para interpretar y disfrutar la música de las diferentes épocas y estilos y para enriquecer sus posibilidades de comunicación y de realización personal.

c) Tocar en público, con la necesaria seguridad en sí mismos, para comprender la función comunicativa de la interpretación musical.

d) Interpretar música en grupo habituándose a escuchar otras voces o instrumentos y a adaptarse equilibradamente al conjunto.

e) Ser conscientes de la importancia del trabajo individual y adquirir las técnicas de estudio que permitan la autonomía en el trabajo y la valoración del mismo.

f) Valorar el silencio como elemento indispensable para el desarrollo de la concentración, la audición interna y el pensamiento musical.

El **grado medio** de las enseñanzas de música tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las siguientes capacidades:

a) Habituarse a escuchar música para formar su cultura musical y establecer un concepto estético que les permita fundamentar y desarrollar los propios criterios interpretativos.

b) Analizar y valorar críticamente la calidad de la música en relación con sus valores intrínsecos.

c) Participar en actividades de animación musical y cultural que les permitan vivir la experiencia de trasladar el goce de la música a otros.

d) Valorar el dominio del cuerpo y de la mente para utilizar con seguridad la técnica y concentrarse en la audición e interpretación.

e) Aplicar los conocimientos armónicos, formales e históricos para conseguir una interpretación artística de calidad.

f) Tener la disposición necesaria para saber integrarse en un grupo como un miembro más del mismo o para actuar como responsable del conjunto.

g) Actuar en público con autocontrol, dominio de la memoria y capacidad comunicativa.

h) Conocer e interpretar obras escritas en lenguajes musicales contemporáneos, como toma de contacto con la música de nuestro tiempo.

i) Formarse una imagen ajustada de sí mismos, de las propias características y posibilidades, y desarrollar hábitos de estudio valorando el rendimiento en relación con el tiempo empleado.

12. 2. CURRÍCULO DE LOS GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO. (M. E. C.)

(ASIGNATURAS Y TIEMPOS LECTIVOS)
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992)

Elemental (Asignaturas)	**Horas semanales**
PRIMER CURSO	
• Instrumento	
Clase individual	1
Clase colectiva	1
• Lenguaje musical	2
SECUNDO CURSO	
• Instrumento	
Clase individual	1
Clase colectiva	1
• Lenguaje musical	2
TERCER CURSO	
• Instrumento	
Clase individual	1
Clase colectiva	1
• Lenguaje musical	2
• Coro	1.30
CUARTO CURSO	
• Instrumento	
Clase individual	1
Clase colectiva	1
• Lenguaje musical	2
• Coro	1.30

Medio (Asignaturas)[1]	**Horas semanales**
PRIMER CICLO: 2 AÑOS	
• Acordeón	
Clase individual	1
Clase colectiva	1
• Lenguaje musical	2
• Piano complementario	0.30
SECUNDO CICLO: 2 AÑOS	
• Acordeón (clase individual)	1
• Armonía	2
• Piano complementario	0.30
• Música de cámara	1
TERCER CICLO: 2 AÑOS	
• Acordeón (clase individual)	1
• Música de cámara	1.30
• Historia de la música	2
• Opción a):[2]	
Análisis	1.30
Asignatura optativa	1
• Opción b):[2]	
Fundamentos de Composición	3

[1] Además de las asignaturas relacionadas, todos los alumnos tendrán que cursar dos años de Coro a lo largo del grado medio con un tiempo semanal de clase de 1.30 horas.

[2] Todos los alumnos tendrán que elegir, en el tercer ciclo, una de estas dos opciones.

12. 3. INSTRUMENTOS

GRADO ELEMENTAL
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992)

Introducción

Los cuatro cursos que componen el grado elemental configuran una etapa de suma importancia para el desarrollo del futuro instrumentista, ya que a lo largo de este período han de quedar sentadas las bases de una técnica correcta y eficaz y, lo que es aún más importante, de unos conceptos musicales que cristalicen, mediando el tiempo necesario para la maduración de todo ello, en una auténtica conciencia de intérprete.

La problemática de la interpretación comienza por el correcto entendimiento del texto, un sistema de signos recogidos en la partitura que, pese a su continuo enriquecimiento a lo largo de los siglos, padece –y padecerá siempre– de irremediables limitaciones para representar el fenómeno musical como algo esencialmente necesitado de recreación, como algo susceptible de ser abordado desde perspectivas subjetivamente diferentes.

Esto, por lo pronto, supone el aprendizaje -que puede ser previo o simultáneo con la práctica instrumental- del sistema de signos propio de la música, que se emplea para fijar, siquiera sea de manera a veces aproximativa, los datos esenciales en el papel. La tarea del futuro intérprete consiste por lo tanto en 1º aprender a leer correctamente la partitura; 2º penetrar después, a través de la lectura, en el sentido de lo escrito para poder apreciar su valor estético, y, 3º desarrollar al propio tiempo, la destreza necesaria en el manejo de un instrumento para que la ejecución de ese texto musical adquiera su plena dimensión de mensaje expresivamente significativo.

Una concepción pedagógica moderna ha de partir de una premisa básica: la vocación musical de un niño puede, en numerosísimos casos –tal vez en la mayoría de ellos- no estar aún claramente definida, lo cual exige de manera imperativa que la suma de conocimientos teóricos que han de inculcársele y las inevitables horas de práctica a las que se verá sometido le sean presentadas de manera tan atractiva y estimulante como sea posible, para que él se sienta verdaderamente interesado en la tarea que se le propone, y de esa manera su posible incipiente vocación se vea reforzada

La evolución intelectual y emocional a la edad en que se realizan los estudios de Grado elemental –8 a 12 años, aproximadamente– es muy acelerada; ello implica que los planteamientos pedagógicos, tanto en el plano general de la didáctica como en el más concreto y subjetivo de la relación personal entre profesor y alumno han de adecuarse constantemente a esa realidad cambiante que es la personalidad de este último, aprovechar al máximo la gran receptividad que es característica de la edad infantil, favorecer el desarrollo de sus dotes innatas, estimular la maduración de su afectividad y, simultáneamente, poner a su alcance los medios que le permitan ejercitar su creciente capacidad de abstracción.

La música, como todo lenguaje, se hace inteligible a través de un proceso más o menos dilatado de familiarización que comienza en la primera infancia, mucho antes de que el alumno esté en la edad y las condiciones precisas para iniciar estudios especializados de grado elemental. Cuando llega ese momento, el alumno, impregnado de la música que llena siempre su entorno, ha aprendido ya a reconocer por la vía intuitiva los elementos de ese lenguaje; posee, en cierto modo, las claves que le permiten “entenderlo”, aún cuando desconozca las leyes que lo rigen. Pero le es preciso poseer los medios para poder “hablarlo”, y son estos medios los que ha de proporcionarle la enseñanza del grado elemental junto al adiestramiento en el manejo de los recursos del instrumento elegido –eso que de manera más o menos apropiada llamamos “técnica”- es necesario encaminar la conciencia del alumno hacia una comprensión más profunda del fenómeno musical y de las exigencias que plantea su interpretación, y para ello hay que comenzar a hacerle observar los elementos sintácticos sobre los que reposa toda estructura musical, incluso en sus manifestaciones más

simples, y que la interpretación, en todos sus aspectos, expresivos o morfológicos (dinámica, agógica, percepción de la unidad de los diferentes componentes, formales y de la totalidad de ellos, es decir, de la forma global) está funcionalmente ligada a esa estructura sintáctica. Esta elemental "gramática" musical no es sino la aplicación concreta al repertorio de obras que componen el programa que el alumno debe realizar de los conocimientos teóricos adquiridos en otras disciplinas -Lenguaje musical, fundamentalmente-, conocimientos que habrán de ser ampliados y profundizados en el Grado Medio mediante el estudio de las asignaturas correspondientes.

En este sentido, es necesario, por no decir imprescindible, que el instrumentista aprenda a valorar la importancia que la memoria -el desarrollo de esa esencial facultad intelectual- tiene en su formación como mero ejecutante y, más aún, como intérprete. Conviene señalar que al margen de esa básica memoria subconsciente constituida por la inmensa y complejísima red de acciones reflejas, de automatismos, sin los cuales la ejecución instrumental seria simplemente impensable, en primer lugar sólo está sabido aquello que se puede recordar en todo momento; en segundo lugar, la memorización es un excelente auxiliar en el estudio, por cuanto, entre otras ventajas, puede suponer un considerable ahorro de tiempo y permite desentenderse en un cierto momento de la partitura para centrar toda la atención en la correcta solución de los problemas técnicos y en una realización musical y expresivamente válida, y, por último, la memoria juega un papel de primordial importancia en la comprensión unitaria, global de una obra, ya que al desarrollarse ésta en el tiempo sólo la memoria permite reconstituir la coherencia y la unidad de su devenir.

Para alcanzar estos objetivos, el instrumentista debe llegar a desarrollar las capacidades específicas que le permitan alcanzar el máximo dominio de las posibilidades de todo orden que le brinda el instrumento de su elección, soslayando constantemente el peligro de que dichas capacidades queden reducidas a una mera ejercitación gimnástica.

12. 4. ACORDEON

GRADO ELEMENTAL
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992)

Objetivos

La enseñanza de Acordeón en el grado elemental tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las capacidades siguientes:

a) Adoptar una posición adecuada para la correcta colocación del instrumento que permita el control de los elementos anatómico-funcionales que intervienen en la relación del conjunto "cuerpo-instrumento".

b) Coordinar cada uno de los diferentes elementos articulatorios que intervienen en a práctica del instrumento.

c) Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento y saber utilizarlas dentro de las exigencias de nivel.

d) Interpretar un repertorio básico integrado por obras de diferentes estilos, de una dificultad acorde con este nivel, como solista y como miembro de un grupo.

e) Controlar la producción y calidad del sonido a través de la articulación digital y la articulación del fuelle

Contenidos

Desarrollo de la sensibilidad auditiva como premisa indispensable para la obtención de una buena calidad de sonido. Desarrollo paralelo de ambas manos dentro de la modalidad de instrumento elegida (MI-MIII "free bass" o MI-MIII/II "convertor"). Estudio de los diversos sistemas de escritura y grafías propias del instrumento. Coordinación, independencia, simultaneidad y sincronización de los diversos elementos articulatorios: dedos, manos, antebrazo/fuelle, etc. Independencia de manos y dedos: dos voces o lineas en la misma mano, diferencia entre melodía y acompañamiento, polirrítmia. Control del sonido: ataque, mantenimiento y cese del sonido; regularidad y gradación rítmica y dinámica; simultaneidad e independencia de las partes en la interpretación de diversas texturas, etc. Estudio del fuelle: posibilidades y efectos, empleo de respiración y ataque, regularidad, dinámica, acentos de antebrazo, brazo, etc. Estudio de la registración: cambios de registros durante la interpretación, conocimiento aplicado de la función de los registros para comprender la relación entre lo escrito y lo escuchado, registración de obras, etc. Interpretación de texturas melódicas, al unísono (MI/III), polifónicas (MI/III), homofónicas (MI-MIII/II), etc. Aplicación práctica de los conceptos de "posición fija" y "desplazamiento de la posición" sobre los diferentes manuales; digitación de pequeños fragmentos en función de sus características musicales: *tempo*, movimientos melódicos, articulación, etc. Aprendizaje de los diversos modos de ataque y articulación digital (legato, staccato, etc.), articulación de fuelle (trémolo de fuelle, ricochet de fuelle, etc.) y de las combinaciones de ambas. Utilización de la dinámica y efectos diversos. Práctica de la lectura a vista. Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria. Adquisición de hábitos correctos y eficaces de estudio, iniciación a la comprensión de las estructuras musicales en sus distintos niveles – motivos, temas, períodos, frases, secciones, etc.- para llegar a través de ello a una interpretación consciente y no meramente intuitiva. Selección progresiva en cuanto al grado de dificultad de los ejercicios, estudios y obras del repertorio acordeonístico que se consideren útiles para el desarrollo conjunto de la capacidad musical y técnica del alumno. Práctica de conjunto.

12. 5. INSTRUMENTOS

GRADO MEDIO
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992)

Introducción

La música es un arte que, en medida parecida al arte dramático, necesita esencialmente la presencia de un mediador entre el creador y el público al que va destinado el producto artístico: este mediador es el intérprete.

Corresponde al intérprete, en sus múltiples facetas de instrumentista, cantante, director, etc., ese trabajo de mediación, comenzando la problemática de su labor por el correcto entendimiento del texto, un sistema de signos recogidos en la partitura que, pese a su continuo enriquecimiento a lo largo de los siglos, padece -y padecerá siempre- de irremediables limitaciones para representar el fenómeno musical como algo esencialmente necesitado de recreación, como algo susceptible de ser abordado desde perspectivas subjetivamente diferentes. El hecho interpretativo es, por definición, diverso. Y no sólo por la radical incapacidad de la grafía para apresar por entero una realidad -el fenómeno sonoro/temporal en que consiste la música- que se sitúa en un plano totalmente distinto al de la escritura, sino, sobre todo, por esa especial manera de ser de la música, lenguaje expresivo por excelencia, lenguaje de los "afectos", como decían los viejos maestros del XVII y el XVIII, lenguaje de las emociones, que pueden ser expresadas con tantos acentos diferentes como artistas capacitados se acerquen a ella para descifrar y trasmitir su mensaje.

Esto, por lo pronto, supone el aprendizaje –que puede ser previo o simultáneo con la práctica instrumental– del sistema de signos propio de la música, que se emplea para fijar, siquiera sea de manera a veces aproximativa, los datos esenciales en el papel. La tarea del futuro intérprete consiste por lo tanto en: aprender a leer correctamente la partitura; penetrar después, a través de la lectura, en el sentido de lo escrito para poder apreciar su valor estético, y desarrollar al propio tiempo, la destreza necesaria en el manejo de un instrumento para que la ejecución de ese texto musical adquiera su plena dimensión de mensaje expresivamente significativo, para poder trasmitir de manera persuasiva, convincente, la emoción de orden estético que en el espíritu del intérprete despierta la obra musical cifrada en la partitura.

Para alcanzar estos objetivos, el instrumentista debe llegar a desarrollar las capacidades específicas que le permitan alcanzar el máximo dominio de las posibilidades de todo orden que le brinda el instrumento de su elección, posibilidades que se hallan reflejadas en la literatura que nos han legado los compositores a lo largo de los siglos, toda una suma de repertorios que, por lo demás, no cesa de incrementarse. Al desarrollo de esa habilidad, a la plena posesión de esa destreza en el manejo del instrumento, es a lo que llamamos técnica.

El pleno dominio de los problemas de ejecución que plantea el repertorio del instrumento es, desde luego, una tarea prioritaria para el intérprete, tarea que, además, absorbe un tiempo considerable dentro del total de horas dedicadas a su formación musical global. De todas maneras ha de tenerse muy en cuenta que el trabajo técnico, representado por esas horas dedicadas a la práctica intensiva del instrumento, debe estar siempre indisociablemente unido en la mente del intérprete a la realidad musical a la que se trata de dar cauce, soslayando constantemente el peligro de que el estudio quede reducido a una mera ejercitación gimnástica.

En este sentido, es necesario, por no decir imprescindible, que el instrumentista aprenda a valorar la importancia que la memoria -el desarrollo de esa esencial facultad intelectual- tiene en su formación como mero ejecutante y, más aún, como intérprete, incluso si en su práctica profesional normal -instrumentista de orquesta, grupo de cámara, etc.- no tiene necesidad absoluta de tocar sin ayuda de la parte escrita. No es éste el lugar de abordar en toda su extensión la importancia de la función de la memoria en el desarrollo de las capacidades del intérprete, pero sí de señalar que al margen de esa básica memoria subconsciente constituida

por la inmensa y complejísima red de acciones reflejas, de automatismos, sin los cuales la ejecución instrumental sería simplemente impensable: sólo está sabido aquello que se puede recordar en todo momento; la memorización es un excelente auxiliar en el estudio, por cuanto, entre otras ventajas, puede suponer un considerable ahorro de tiempo, permitiendo desentenderse en un cierto momento de la partitura para centrar toda la atención en la correcta solución de los problemas técnicos y en una realización musical y expresivamente válida; y, por último, la memoria juega un papel de primordial importancia en la comprensión unitaria, global de una obra, ya que al desarrollarse ésta en el tiempo sólo la memoria permite reconstituir la coherencia y la unidad de su devenir.

La formación y el desarrollo de la sensibilidad musical, partiendo, por supuesto, de unas disposiciones y afinidades innatas en el alumno, constituyen un proceso continuo, alimentado básicamente por el conocimiento cada vez más amplio y profundo de la literatura de su instrumento. Naturalmente, a ese desarrollo de la sensibilidad contribuyen también, naturalmente, los estudios de otras disciplinas teórico-prácticas, así como los conocimientos de orden histórico que permitirán al instrumentista situarse en la perspectiva adecuada para que sus interpretaciones sean estilísticamente correctas.

El trabajo sobre esas otras disciplinas, que para el instrumentista pueden considerarse complementarias pero no por ello menos imprescindibles, conduce a una comprensión plena de la música como lenguaje, como medio de comunicación que, en tanto que tal, se articula y se constituye a través de una sintaxis, de unos principios estructurales que, si bien pueden ser aprehendidos por el intérprete a través de la vía intuitiva en las etapas iniciales de su formación, no cobran todo su valor más que cuando son plena y conscientemente asimilados e incorporados al bagaje cultural y profesional del intérprete.

Todo ello nos lleva a considerar la formación del instrumentista como un frente interdisciplinar de considerable amplitud que requiere un largo proceso formativo en el que juegan un importantísimo papel, por una parte, el cultivo temprano de las facultades puramente físicas y psico-motrices y, por otra, la progresión maduración personal, emocional y cultural del futuro intérprete.

12. 6. ACORDEON

GRADO MEDIO
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992)

Objetivos

La enseñanza de Acordeón en el grado medio tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las capacidades siguientes:

a) Demostrar un control sobre el fuelle de manera que se garantice, además de la calidad sonora adecuada la consecución de los diferentes efectos propios del instrumento requeridos en cada obra.

b) Interpretar un repertorio (solista y de cámara) que incluya obras representativas de la literatura acordeonística de diferentes compositores, estilos, lenguajes y técnicas de importancia musical y dificultad adecuada a este nivel.

c) Aplicar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: digitación, registración, fuelle, etc.

d) Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la historia de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación.

Contenidos

Desarrollo del perfeccionamiento técnico-interpretativo en función del repertorio y la modalidad instrumental elegida. Desarrollo de la velocidad y flexibilidad de los dedos. Perfeccionamiento de la técnica del fuelle como medio para conseguir calidad de sonido y conocimiento de los efectos acústicos propios del instrumento. Profundización en el trabajo de articulación y acentuación. Profundización en el estudio de la dinámica y de la registración. Iniciación a la interpretación de la música contemporánea y al conocimiento de sus grafías y efectos. Estudio del repertorio adecuado para este grado que incluya representación de las distintas escuelas acordeonísticas existentes. Elección de la digitación, articulación, fraseo e indicaciones dinámicas en obras donde no figuren tales indicaciones. Reconocimiento de la importancia de los valores estéticos de las obras. Toma de conciencia de las propias cualidades musicales y de su desarrollo en función de las exigencias interpretativas. Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria. Práctica de la lectura a vista. Audiciones comparadas de grandes intérpretes para analizar de manera critica características de sus diferentes versiones. Práctica de conjunto.

12. 7. PRINCIPIOS METODOLÓGICOS DE LOS GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO

(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992)

La necesidad de adaptación física de la propia constitución corporal a las peculiaridades de los distintos instrumentos, hace que los estudios musicales deban ser iniciados a edades tempranas. La larga trayectoria formativa consecuente a la dificultad de estos estudios obliga a una forzosa simultaneidad de los mismos con los correspondientes a la enseñanza obligatoria y bachillerato; ello hace aconsejable que los procesos educativos de ambos tipos de enseñanza sigan los mismos principios de actividad constructiva como factor decisivo en la realización del aprendizaje, que, en último término, es construido por el propio alumno, modificando y reelaborando sus esquemas de conocimiento.

En un currículo abierto, los métodos de enseñanza son en amplia medida responsabilidad del profesor, y no deben ser completamente desarrollados por la autoridad educativa. Únicamente en la medida en que ciertos principios pedagógicos son esenciales a la noción y contenidos del currículo que se establece, esta justificado señalarlos. Por ello, con la finalidad de regular la práctica docente de los profesores y para desarrollar el currículo establecido en la presente Orden, se señalan los siguientes principios metodológicos de carácter general, principios que son válidos para todas las especialidades instrumentales y asignaturas que se regulan en la presente norma.

La interpretación musical, meta de las enseñanzas instrumentales es, por definición, un hecho diverso, profundamente subjetivo en cuyo resultado sonoro final se funden en unidad indisoluble el mensaje del creador contenido en la obra y la personal manera de transmitirlo del intérprete, que hace suyo ese mensaje modulándolo a través de su propia sensibilidad. Como en toda tarea educativa, es el desarrollo de la personalidad y la sensibilidad propias del alumno el fin último que se persigue aquí, de manera tanto más acusada cuanto que la música es, ante todo, vehículo de expresión de emociones y no de comunicación conceptual, en el que lo subjetivo ocupa por consiguiente, un lugar primordial.

A lo largo de un proceso de aprendizaje de esta índole, el profesor ha de ser más que nunca un guía, un consejero, que a la vez que da soluciones concretas a problemas o dificultades igualmente concretos, debe, en todo aquello que tenga un carácter más general, esforzarse en dar opciones y no en imponer criterios en orientar y no en conducir como de la mano hacia unos resultados predeterminados, y en estimular y ensanchar la receptividad y la capacidad de respuesta del alumno ante el hecho artístico. En la construcción de su nunca definitiva personalidad artística, el alumno es protagonista principal, por no decir único, el profesor no hace sino una labor de «arte mayéutica».

Una programación abierta, nada rígida, se hace imprescindible en materias como esta; los Centros, y dentro de ellos los profesores, deben establecer programaciones lo bastante flexibles como para que, atendiendo al incremento progresivo de la capacidad de ejecución (al «incremento» de la «técnica»), sea posible adaptarlas a las características y a las necesidades de cada alumno individual, tratando de desarrollar sus posibilidades tanto como de suplir sus carencias.

En lo que a la técnica se refiere, es necesario concebirla (y hacerla concebir al alumno), en un sentido profundo, como una verdadera «técnica de la interpretación», que rebasa con mucho el concepto de la pura mecánica de la ejecución (que, sin embargo, es parte integrante de ella); de hecho, la técnica, en su sentido más amplio, es la realización misma de la obra artística y, por tanto, se fusiona, se integra en ella y es, simultáneamente, medio y fin.

El proceso de enseñanza ha de estar presidido por la necesidad de garantizar la funcionalidad de los aprendizajes, asegurando que puedan ser utilizados en las circunstancias reales en que el alumno los necesite. Por aprendizaje funcional se entiende no sólo la posible aplicación práctica del conocimiento adquirido, sino también y sobre todo el hecho de que los contenidos sean necesarios y útiles para llevar a cabo otros aprendizajes y para enfrentarse con éxito a la adquisición de otros contenidos. Por otra parte, estos deben presentarse con una estructuración clara de sus relaciones, planteando, siempre que se considere pertinente, la interrelación entre distintos contenidos de una misma área y entre contenidos de distintas asignaturas.

El marcado carácter teórico de gran parte de los aspectos básicos de la cadena formada por las disciplinas de Lenguaje musical, Armonía, Análisis y Fundamentos de Composición, ha favorecido una enseñanza de las mismas en la que tradicionalmente su aspecto práctico se ha visto relegado de forma considerable.

Los criterio de evaluación contenidos en la presente Orden desarrollan una serie de aspectos educativos de cuya valoración debe servirse el profesor para orientar al alumno hacia aquellos cuya carencia o deficiencia lo haga necesario, estableciéndose a través de los mismos una forma de aprendizaje en que el aspecto más esencialmente práctico de la música, el contacto directo con la materia sonora, debe desarrollarse a la par que la reflexión teórica que el mismo debe conllevar en este tipo de estudios.

En cuanto a las enseñanzas de Armonía, Análisis y Fundamentos de Composición, la audición de ejemplos, la lectura al teclado de los propios ejercicios, la repentización de esquemas armónicos en los que se empleen los distintos elementos y procedimientos estudiados y todos aquellos principios metodológicos en los que este presente el contacto directo con la materia sonora deberán considerarse indispensables en la planificación de estas enseñanzas, como lógico complemento de la realización escrita, paso previo a la plena interiorización de dichos elementos y procedimientos.

Por otro lado, la compleja normativa por la que la composición musical se ha regido durante las diferentes épocas y estilos que serán objeto de estudio durante esta etapa, y que constituye la base de las distintas técnicas compositivas rigurosas que configuran tradicionalmente estos estudios, deberá ser enfocada según criterios que conduzcan tanto a la soltura en su utilización como a una correcta valoración de la misma, que permita al alumno juzgar con la perspectiva necesaria su uso en la música perteneciente a los distintos períodos históricos -para lo que serán de gran utilidad tanto el análisis como el estudio estilístico práctico- y no le supongan el lastre que un exceso de rigor en su completo dominio solía conllevar. Para la consecución de esto último sera imprescindible que el desarrollo de la propia personalidad creativa del alumno -cuya aplicación es ya deseable desde el inicio de los estudios musicales- no sólo no se vea pospuesto por el estudio de las técnicas tradicionales, sino potenciado por medio de la composición de obras libres de forma paralela a la composición rigurosa tradicional.

Los proyectos y programaciones de los profesores deberán poner de relieve el alcance y significación que tiene cada una de las especialidades instrumentales y asignaturas en el ámbito profesional, estableciendo una mayor vinculación del centro con el mundo del trabajo y considerando este como objeto de enseñanza y aprendizaje, y como recurso pedagógico de primer orden.

El carácter abierto y flexible de la propuesta curricular confiere gran importancia al trabajo conjunto del equipo docente. El proyecto curricular es un instrumento ligado al ámbito de reflexión sobre la practica docente que permite al equipo de profesores adecuar el currículo al contexto educativo particular del Centro.

La información que suministra la evaluación debe servir como punto de referencia para la actuación pedagógica. Por ello, la evaluación es un proceso que debe llevarse a cabo de forma continua y personalizada, en la medida en que se refiere al alumno en su desarrollo peculiar, aportándole información sobre lo que realmente ha progresado respecto de sus posibilidades, sin comparaciones con supuestas normas preestablecidas de rendimiento.

Los procesos de evaluación tienen por objeto tanto los aprendizajes de los alumnos como los procesos mismos de enseñanza. Los datos suministrados por la evaluación sirven para que el equipo de profesores disponga de información relevante con el fin de analizar críticamente su propia intervención educativa y tomar decisiones al respecto. Para ello, la información suministrada por la evaluación continua de los alumnos debe relacionarse con las intenciones que se pretenden y con el plan de acción para llevarlas a cabo. Se evalúa, por tanto, la programación del proceso de enseñanza y la intervención del profesor como organizador de estos procesos.

12. 8. CRITERIOS DE EVALUACIÓN

(GRADO ELEMENTAL)
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992)

1. Leer textos a primera vista con fluidez y comprensión. -Este criterio de evaluación pretende constatar la capacidad del alumno para desenvolverse con cierto grado de autonomía en la lectura de un texto.

2. Memorizar e interpretar textos musicales empleando la medida, afinación, articulación y fraseo adecuados a su contenido. -Este criterio de evaluación pretende comprobar a través de la memoria, la correcta aplicación de los conocimientos teórico-prácticos del lenguaje musical.

3. Interpretar obras de acuerdo con los criterios del estilo correspondiente.-Este criterio de evaluación pretende comprobar la capacidad del alumno para utilizar el *tempo*, la articulación y la dinámica como elementos básicos de la interpretación.

4. Describir con posterioridad a una audición los rasgos característicos de las obras escuchadas.-Con este criterio se pretende evaluar la capacidad para percibir y relacionar con los conocimientos adquiridos, los aspectos esenciales de obras que el alumno pueda entender según su nivel de desarrollo cognitivo y afectivo, aunque no las interprete por ser nuevas para él o resultar aún inabordables por su dificultad técnica.

5. Mostrar en los estudios y obras la capacidad de aprendizaje progresivo individual. -Este criterio de evaluación pretende verificar que el alumno es capaz de aplicar en su estudio las indicaciones del profesor y, con ellas, desarrollar una autonomía progresiva de trabajo que le permita valorar correctamente su rendimiento.

6. Interpretar en público como solista y de memoria, obras representativas de su nivel en el instrumento, con seguridad y control de la situación. -Este criterio de evaluación trata de comprobar la capacidad de memoria y autocontrol y el dominio de la obra estudiada. Asimismo pretende estimular el interés por el estudio y fomentar las capacidades de equilibrio personal que le permitan enfrentarse con naturalidad ante un publico.

7. Actuar como miembro de un grupo y manifestar la capacidad de tocar o cantar al mismo tiempo que escucha y se adapta al resto de los instrumentos o voces. -Este criterio de evaluación presta atención a la capacidad del alumno para adaptar la afinación, la precisión rítmica, dinámica, etc., a la de sus compañeros en un trabajo común.

12. 9. ASPECTOS BÁSICOS DEL CURRÍCULO DE GRADO SUPERIOR.

(CARGA LECTIVA MÍNIMA DE 1500 HORAS)
(REAL DECRETO 617/1995, DE 21 DE ABRIL. BOE NÚM. 134 MARTES 6 JUNIO 1995)

Materias	Horas	Contenidos
Acordeón:	180	Perfeccionamiento de las capacidades artística, musical y técnica, que permitan abordar la interpretación del repertorio más representativo instrumento. Conocimiento de los criterios interpretativos aplicables a dicho repertorio, de acuerdo con su evolución estilística.
Análisis:	180	Estudio de la obra musical a partir de sus materiales constructivos y de los diferentes criterios que intervienen en su comprensión y valoración. Conocimiento de los diferentes métodos analíticos, y su interrelación con otras disciplinas. Fundamentos estéticos y estilísticos de los principales compositores, escuelas y tendencias de la creación musical contemporánea. Práctica escrita e instrumental de los elementos y procedimientos armónicos y contrapuntísticos de las diferentes épocas y estilos.
Coro:	90	Interpretación del repertorio coral habitual a capella y con orquesta. Profundización en las capacidades relacionadas con la lectura a primera vista, la comprensión y. respuesta a las indicaciones del director, y la integración en el conjunto.
Historia de la música:	90	Profundización en el conocimiento de los movimientos y tendencias fundamentales en la historia de la música: aspectos artísticos, culturales y sociales.
Improvisación y acompañamiento:	90	La improvisación como medio de expresión. Improvisación a partir de elementos musicales (estructuras armónico-formales, melódicas, rítmicas etc.) o extramusicales (textos, imágenes, etc.). Aplicación de la improvisación a la práctica del acompañamiento.
Música de cámara/conjunto:	120	Profundización. en los aspectos propios de la interpretación camerística y de conjunto. Desarrollo de la lectura a primera vista, y de la capacidad de controlar, no sólo la propia función, sino el resultado del conjunto en agrupaciones con y sin director. Interpretación del repertorio camerístico y de conjunto.

ESPECIALIDAD ACORDEÓN						
Asignatura y número de cursos	Curso					Materia de aspectos básicos
1. OBLIGATORIAS:	1º	2º	3º	4º	129	
A. Conocimientos centrales de la especialidad					18	
Acordeón (I-IV)	I	II	III	IV	18	Acordeón
B. Conocimientos teórico-humanísticos					40,5	
Análisis (1)		I			6	Análisis
Educación auditiva (I)	I				4,5	
Historia de la Música (I-II)	I	II			12	Hª de la Música
Organología (I)			I		6	
Práctica armónico-contrapuntística (I-II)	I	II			12	Análisis
C. Conjunto					30	
Coro					12	Coro
Música de Cámara / Conjunto (I-III)	I	II	III		18	Música de Cámara/Conjunto
D. Otras asignaturas					40,5	
Fundamentos de mecánica y mantenimiento (I)	I				4,5	
Improvisación y acompañamiento(I-II)			I	II	6	Improv. y Acomp.
Segundo instrumento (I-II)	I	II			6	
Lectura e interpretación de la música contemporánea (I-II)			I	II	9	Análisis
Repentización (I)		I			3	Improv. y Acomp.
Transcripción (I-II)			I	II	12	
2. OPTATIVAS					30	
3. DE LIBRE ELECCIÓN					21	
TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD					180	

12. 11. CURRÍCULO DE GRADO SUPERIOR. (ESPECIALIDAD PEDAGOGÍA/ACORDEÓN)

(ORDEN DE 25 DE JUNIO DE 1999. BOE NÚM. 158 SÁBADO 3 JULIO 1999)

ESPECIALIDAD PEDAGOGÍA
Opción b) Pedagogía de Acordeón

Asignatura y número de cursos	Curso				Créditos	Materia de aspectos básicos
	1º	2º	3º	4º		
1. OBLIGATORIAS:					**178**	
A. Conocimientos centrales de la especialidad					**36**	
Instrumento principal (I-IV)	I	II	III	IV	18	Instrumento
Didáctica de la Música (I-II)	I	II			9	Didáctica de la Música
Didáctica de la especialidad (I-II)			I	II	9	Didáctica de la especialidad
B. Conocimientos teórico-humanísticos					**45**	
Análisis (I)		I			6	Análisis
Educación auditiva (I-II)	I	II			9	
Historia de la Música (I-II)	I	II			12	Hª de la Música
Organología (I)			I		6	
Práctica armónico-contrapuntística (I-II)	I	II			12	Análisis
C. Conjunto					**21**	
a) Para todas las especialidades						
Coro					9	Coro
b) Acordeón						
Música de Cámara / Conjunto (I-II)	I	II			12	Música de Cámara
D. Otras asignaturas					**76,5**	
a) Para todas las especialidades					**49,5**	
Composición aplicada (I)			I		4,5	Composición aplicada
Didáctica de la Música de cámara (I)				I	4,5	Música de Cámara
Dirección de Conjunto instrumental (I)			I		4,5	
Fundamentos de la técnica del movimiento (I-II)			I	II	9	Movimiento
Improvisación (en el instrumento principal) (I-II)	I	II			6	Improvisación
Metodología de la investigación pedagógica (I)	I				3	Didáctica de la Música
Prácticas de profesorado (I-II)			I	II	9	Prácticas de profesorado
Psicología de la educación y del desarrollo en la edad escolar (I)			I		4,5	Psicopedagogía
Sociología de la educación (I)				I	4,5	Psicopedagogía
b) Acordeón					27	
Fundamentos de mecánica y mantenimiento (I)	I				4,5	
Improvisación (I)				I	3	Improvisación
Lectura e interpretación de la música contemporánea (I)			I		4,5	Análisis
Segundo instrumento (I-II)	I	II			6	
Transcripción (I-II)			I	II	9	Composición aplicada
2. OPTATIVAS					**30,5**	
3. DE LIBRE ELECCIÓN					**21**	
TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD					**230**	

EL ACORDEÓN EN LA MÚSICA DE CÁMARA

Con la implantación del nuevo plan de enseñanzas Ley Orgánica 1/1990, de 3 de Octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (L.O.G.S.E.), el acordeón se ha visto equiparado al resto de instrumentos, en relación con el número de cursos dentro del conservatorio, lo que ha significado una renovación más profunda en el programa de estudios.

Comparando el acordeón con otro instrumento polifónico, de complejidad de ejecución "similar", como es el piano, podíamos observar el evidente contraste entre ambos. Para conseguir el título superior de música en el plan del 66 los pianistas tenían que realizar diez cursos, mientras que los acordeonistas solamente cinco. Ahora, con la L.O.G.S.E. todos los instrumentos han de realizar catorce cursos, por supuesto, también el acordeón.

La música de cámara se ha convertido en una de las mejoras relevantes que el nuevo plan presenta frente al antiguo. Para todo instrumento es obligatoria esta asignatura en los últimos cuatro cursos del grado medio, y en el grado superior, según qué instrumentos, varían entre dos y tres cursos. El acordeón, en el grado superior, tiene contemplado tres, haciendo un total de siete cursos, mientras que en el otro plan sólo le estaba permitido realizar dos.

La importancia de la música de cámara para la formación de cualquier intérprete, nos lleva a recalcar lo beneficioso que puede ser para los acordeonistas este cambio en concreto.

Por un lado el tocar con otros instrumentos nos proporciona una comprensión y entendimiento de la música mucho más completo, y mejora nuestro criterio musical al tener que unificar puntos de vista distintos sobre una misma obra.

Por otro, nos permite dar a conocer el instrumento y su repertorio camerístico, que es de una gran variedad y diversidad en agrupaciones y estilos musicales, desconocido en su mayor parte por público y músicos; y cambiar la imagen folklórica simple, enriqueciendo al acordeón con los timbres y las posibilidades sonoras y técnicas de otros instrumentos.

Uno de los problemas a los que nos enfrentamos es, el escaso conocimiento que tiene la sociedad española del acordeón de concierto. Ya no solamente en la calle, sino dentro de los mismos conservatorios no es raro encontrar reticentes al resto del profesorado y alumnado con respecto a nuestro instrumento. Los propios docentes de música de cámara, se encuentran en sus clases un instrumento cuyas posibilidades y repertorio son desconocidas para ellos, y ha de ser el propio profesor de acordeón quien tiene que suministrar el material. Sin embargo, el profesor de música de cámara puede mostrar al alumno, las ventajas de salir del cerrado mundo al que se suele limitar un instrumentista polifónico, y descubrirle lo maravilloso que es tocar junto a otros instrumentos.

A la hora de conseguir un repertorio original y de calidad, para una agrupación en concreto, los actuales medios de telecomunicación juegan un papel muy importante. Al contrario que otros instrumentos que pueden encontrar fácilmente material en tiendas de música, bibliotecas musicales, o al mismo profesorado de cámara; los acordeonistas debemos pedirlas al extranjero, debido al poco repertorio de que se dispone en España. Tanto el fax como internet nos permiten encontrar, localizar y comprar una partitura en el momento, y tenerla en las manos en un tiempo que normalmente oscila entre una y tres semanas.

El repertorio contemporáneo al que normalmente nos enfrentamos los acordeonistas, resulta sorprendente al resto de instrumentistas, que no suelen tocar música posterior a Schoenberg, y se asustan al encontrar grafías que no conocen. Este es un terreno en el que el acordeonista va por delante, debido a tocar con más asiduidad música contemporánea, y es su labor intentar inculcar lo innovadora, distinta y atractiva que puede llegar a ser esta música. Seguro que de esta forma, los músicos que toquen con un acordeonista cambiarán su concepción acerca del instrumento y la música del siglo XX.

Desde mi punto de vista la música de cámara es el camino para que los acordeonistas igualen su formación al resto de los músicos y para dar a conocer el instrumento y su repertorio original.

Ramiro García Martín

Estudio y Procesamiento de la Información

Ejemplo de metodología del estudio según los presupuestos del *"procesamiento humano de la información"*

Planteamientos:

Desde el punto de vista del "procesamiento de la información", los seres humanos somos procesadores de información de capacidad limitada. Esta limitación nos obliga a codificar la información en unidades manejables, descomponiendo ésta en bloques significativos, lo que implica un agrupamiento en función tanto de los objetivos del procesamiento (comprender, memorizar, interpretar, etc.), como de nuestros esquemas de conocimiento previos.

Si de acuerdo con **G. A. Miller (1956)**[1] damos por hecho que nuestra capacidad de memoria "activa" u "operativa" es de ± 7 unidades, ya sean estas 7 sonidos, 7 motivos, o 7 frases, nuestra tarea en el aprendizaje (procesamiento) consistiría en codificar y recodificar las unidades de información en unidades superiores, al igual que hacemos en el lenguaje recodificando las letras en palabras, estas en frases, etc.

Según esto el primer problema a resolver sería saber los "esquemas de conocimiento" que activaríamos en nuestras agrupaciones para convertir éstas en unidades significativas para nosotros, lo que nos ayudaría a estructurar el proceso de aprendizaje. El orden lógico podría parecernos empezar por procesar la información en función del orden serial de aparición de los distintos formatos: visualmente, luego auditivamente y posteriormente a nivel motor, pero en la realidad solemos emplear un orden "psicológico" distinto, más complejo, más "en paralelo", en función de diversidad de factores: esquemas de conocimiento activados, concurrencia de los mismos, intenciones, planteamientos, hábitos de trabajo, etc., que "personalizan" el aprendizaje, obligándonos a diferenciar entre principios "generalizables" y principios "subjetivables".

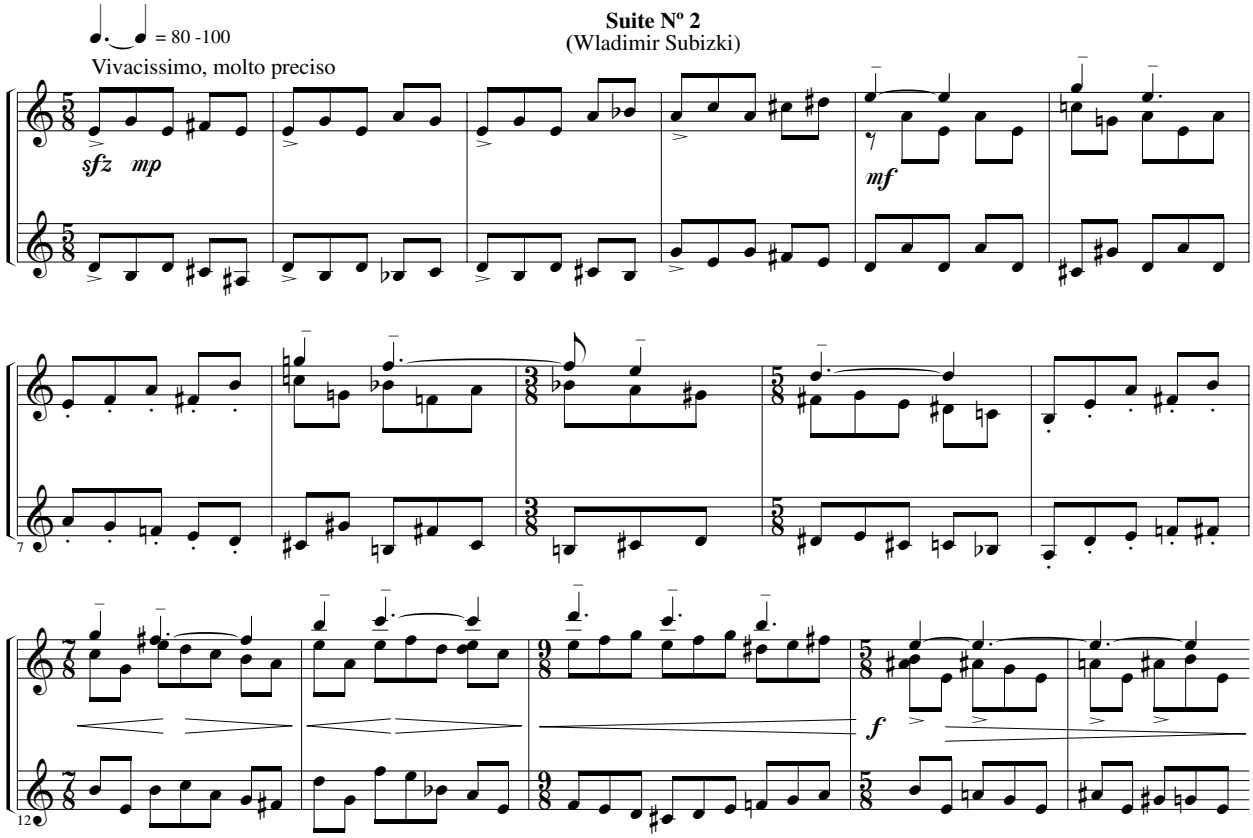
Puesto que nuestro interés tiene por objeto procesar la información para después "interpretarla" (expresarla a nivel motor), nos interesará tener en cuenta dos niveles de "agrupamiento": de entrada (perceptual/comprensivo) y de salida.(procedimental/motor). **(Sloboda, 1986)**[2].

Se propone para aplicar estos principios un ejemplo simple en el que la información viene estructurada (agrupada), aproximadamente, según nuestras "limitaciones" de procesamiento: primer sistema de la Suite Nº 2 de W. Zubizki: (± 6 unidades/compases y ± 6 unidades/notas) en cada mano:

[1]**Miller, G.A. (1956)**. "The magical number seven, plus o minus two: Some limits on our capacity for proccesing information". Psycological Review, 63, 81-97.

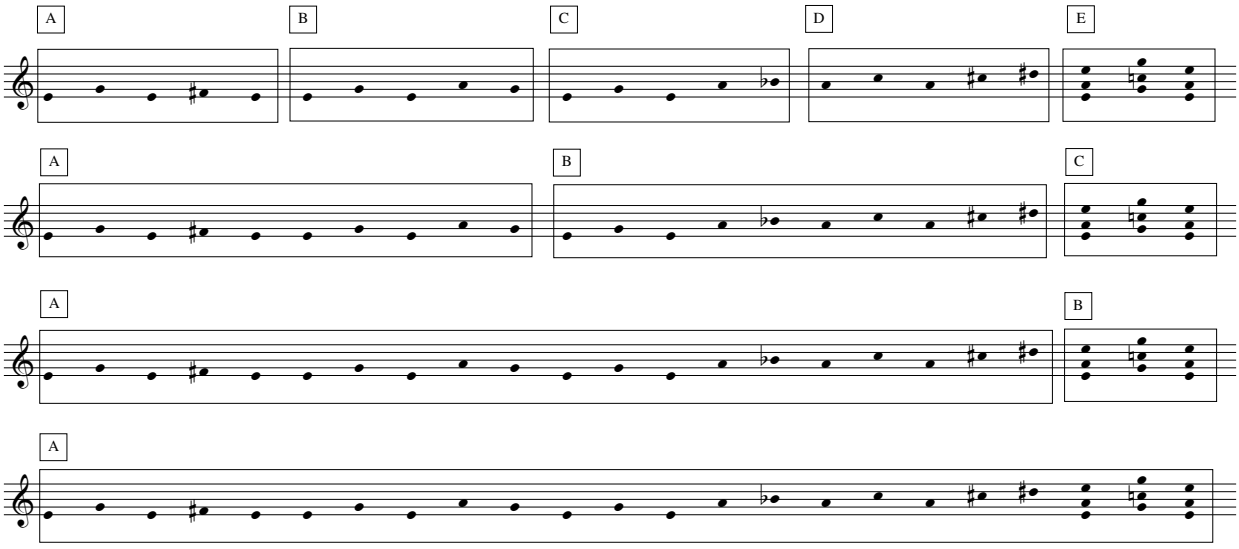
[1]**John Sloboda (1986)** ¿Qué es la habilidad? (página 38 de la edición en castellano). LA INTELIGENCIA HÁBIL. El desarrollo de las capacidades cognitivas. Angus Gellatly (compilador) AIQUE 1997 The Skiful Mind. An Introduction to Cognitive Psychology Open University Press 1986 (inglés)

ejemplo 1

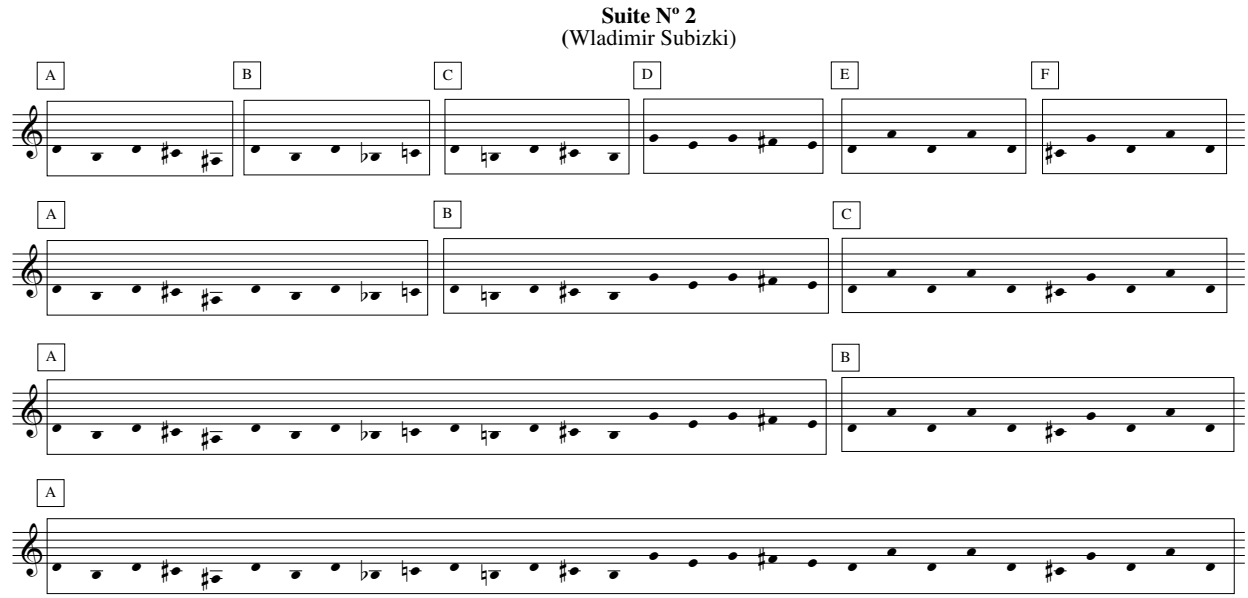


Ejemplo1 a

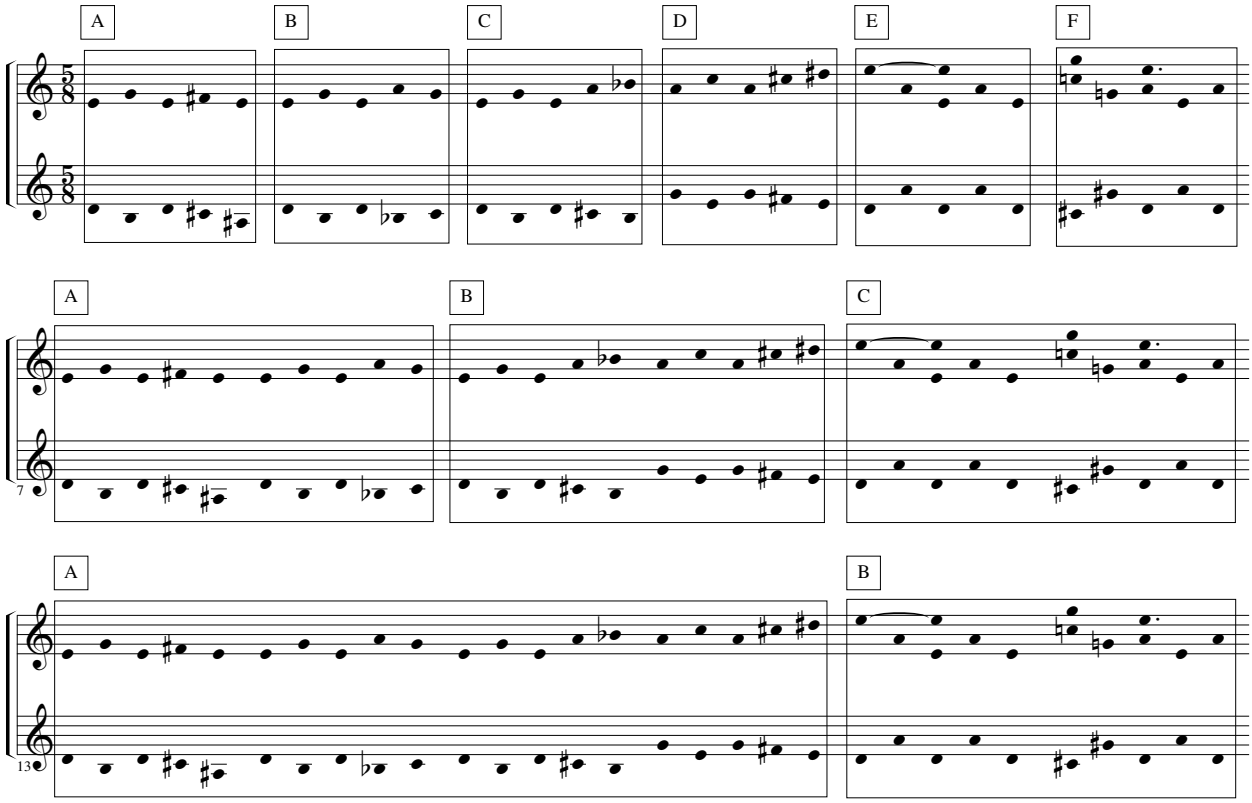
(agrupamientos m. d.)



Ejemplo1 b
(agrupamientos m. i.)

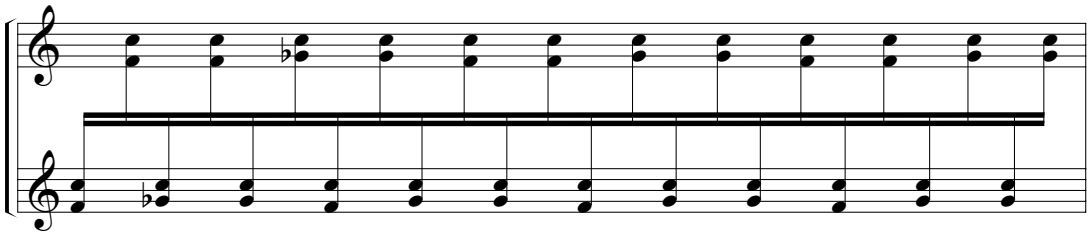


Ejemplo1 a/b
(agrupamientos m. j.)

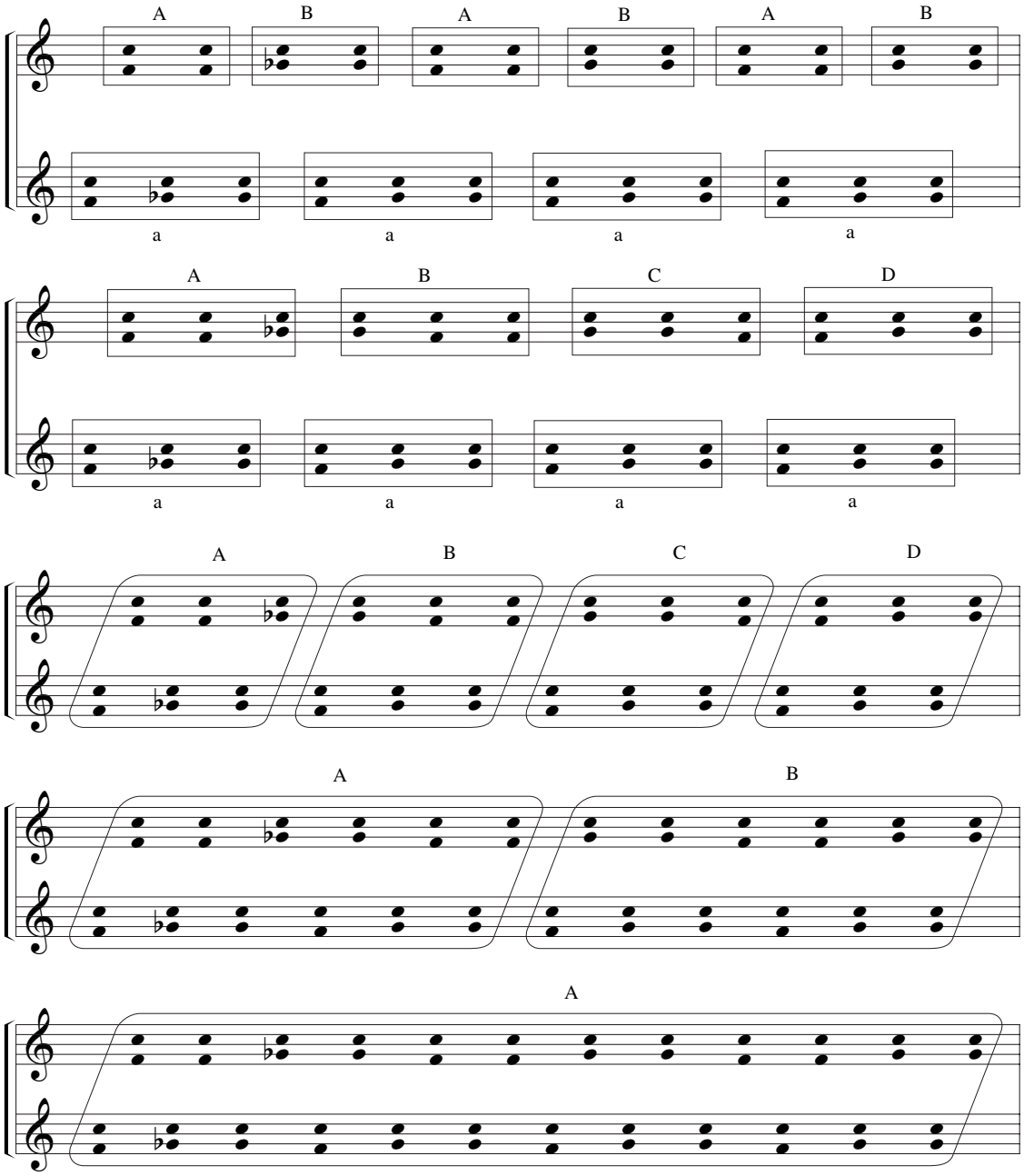


Otro ejemplo de agrupamiento:

Fantasie 84 (1984) de **Jürgen Ganzer**



Agrupamientos



Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung des Herausgebers 9

Geleitwort zur deutschen Ausgabe 25

Zur Einführung - Uber den Autor und sein Buch 29

I. Die Tonbildung 39
1. Die Artikulationsarten 44
Uber das Balgspiel 44
Uber den Tastaturanschlag 47
Die Balgspielarten 60
Das Vibrato 76
Die Ausführung der verschiedenen Artikulationsarten 82
2. Die Klangfarben und ihre Kombinationen - die Register 92
Die Dynamik 105
Zu den Klangperspektiven 117
Zu der Phrasierung 122

II. Die Spieltechnik 125
1. Die Haltung beim Spiel 127
2. Die Elemente der Bajantechnik 140
3. Der Fingersatz 161
4. Die Arbeit an der Technik 171

III. Die Interpretation eines musikalischen Werkes -Das kunstlerische Bild- 185

IV. Die Spezifität der Konzerttätigkeit 221

Anstelle eines Nachworts 247

Biographisches Verzeichnis 251

Verzeichnis der Notenbeispiele 255

Literaturverzeichnis 259

Namenverzeichnis 263

Verzeichnis der Inserenten 268

Content

Editor's Introduction to the German Edition
Music and Bayan-Accordion in Russia . . . 11

Introduction to the Russian Edition
About the Author and His Book . . . 25

I. Creating Tone . . . 33

1. Forms of Articulation . . . 36
Bellows-Fingers Coordination . . . 36
Keystrokes . . . 38
1. Pressing . . . 38
2. Tapping . . . 40
3. Striking . . . 41
4. Glissando . . . 43
Bellows Techniques . . . 49
1. Bellows Shake, Tremolando . . . 53
2. Bellows Triplets, Triple Bellows Shake . . . 55
3. Bellows Ricochet . . . 56
4. Combined Bellows Techniques . . . 60
Vibrato . . . 61
1. Vibrato in the Treble . . . 62
2. Vibrato in the Bass . . . 64
3. Simultaneous Vibrato in Treble and Bass . . . 64
Performing Various Types of Articulation . . . 66
1. Legatissimo . . . 66
2. Legato . . . 67
3. Portato . . . 68
4. Tenuto . . . 69
5. Détaché . . . 69
6. Marcato . . . 70
7. Non legato . . . 71
8. Staccato . . . 71
9. Martellato . . . 72
10. Staccatissimo . . . 73
2. Registers and Their Combinations . . . 74
Dynamics . . . 85
Tonal Perspectives . . . 94
Phrasing . . . 98

II. Playing Technique . . . 100

1. Playing Comportment . . . 101
2. Elements of Bayan Technique . . . 111
1. Creating Tone . . . 111
2. Ornamentation . . . 112
3. Scales and Scale-Like Passages . . . 119

4. Arpeggios in All Forms 119
5. Two-Tone Combinations 122
6. Chords 125
7. Jumps 126
8.Polyphony 128
3. Fingering 128
4. Work on Technique 136

III. Interpreting a Musical Composition
The Artistic Picture 147

1. Content 150
2. Tempo 152
3. Rhythm 154
4. Interpretation 162

IV. Particulars of Concert Activity 174
1. Selecting the Repertoire 176
2. Before the Concert 181
3. Concert Day 182
4. The Concert 187
5. After the Concert 191

Epilogue 193

Biographical Register 197

List of Musical Examples 200

List of Names 203

References 208

Pierre Gervasoni
(L'Accordéon Insrument du XXème Siècle)

TABLES DES MATIERES

Note de l'auteur 5
Préface 7
En marge 9
INTRODUCTION 13
Préliminaires organologiques 15

Première partie:

L'ACCORDEON EN CONCERT

Chapitre I Constitution d'un répertoire 33

Chapitre II Diffusion de la nouvelle musique 61

Chapitre III Considérations statistiques et sociologiques 83

Seconde partie:

UN INSTRUMENT DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Chapitre I Potentiel sonore de l'accordéon 99

Chapitre II Mise en œuvre du potentiel sonore 123

Chapitre III L'accordéon, instrument du XXème siècle 187
CONCLUSION 195
Espace libre 197

ANNEXES

Chapitre I Catalogue 201

Chapitre II Opinions des compositeurs 263

Chapitre III Index de dates 279

Chapitre IV Bibliographie 283

CONTENTS

Page

Acknowledgements vii
Foreword xi
Preface xiii
Introduction xv

HISTORY
A General Chronicle of the Free Reed up to 1829 3
Towards a History of the Accordion-a Checklist of Dates 17
Some Common Names of the Accordion 21

COMPOSITIONAL MATERIALS

General Specifications of the Accordion; Ranges, Textures, Charts 25
Compositional Hints for the Composer as Seen in a Crosss-section of Canadian Compositions . . . 34

REPERTOIRE
Foreword 77
Abbreviations 78
Advanced Solos for Free Bass Accordion
arranged alphabetically 79
by category 84
Chamber Repertoire
arranged alphabetically 90
by category 95
Summary of Ensemble Works by Canadian Composers 104
Accordion Concertos
arranged alphabetically 104
accordion & string orchestra 106
accordion & chamber orchestra 107
Selected Works for Accordion Orchestra 107
Large Orchestral & Vocal Works 107
Some Works for Open Instrumentation where Accordion may be used 109
Selected Collections, Methods & Studies 109
Checklist of Some Composers of Accordion Music 110

BIBLIOGRAPHY
Books 115
Information Lists on Free Bass Accordion Music 115
Articles 116

SELECTED DISCOGRAPHY 123

KEY TO PUBLISHER CODE 131

KEY TO RECORD CODE 138

FREE BASS ACCORDION ARTISTS ON RECORD 139

Table des matières

Introduction 5

L'anche, principie sonore 8

L'anche libre 10

Instruments à anche libre antérieurs à l'accordéon 15

L'usage de l'anche libre en Occident 22
Question sans réponse: la nature de l'anche libre des orgues anciens 22
L'anche libre: un espoir de solution 24
L'harmonica ouvre la voie à l'accordéon 27

L'accordion 32

L'accordéon romantique en France 38

L'accordéon folklorique, dit «diatonique» 58
Perfectionnement du clavier de la main gauche 69

Le genre musette 77
La musette 78
Le bal musette 80
Le musette 81

L'accordéon traditionnel, dit «chromatique» 98

L'accordéon de concert 125
Essai de chronologie de l'accordéon 133
Liste chronologique des fabricants-artisans en Europe 138
Méthodes d'accordéon 139
Index 140
Crédit 143

Pierre Monichon
(L'Acordéon)
TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 5

CHAPITRE PREMIER.
Son principie sonore 9
Le système de l'anche 11
L'anche battante 13
L'anche libre 15

CHAPITRE II
Du tcheng chinois à l'harmonica de Buschmann. Les ancêtres 21

CHAPITRE III
L'accordion de Demian. Le concertina de Wheatstone 30
L'accordéon de Demian 31
Le concertina 33

CHAPITRE IV
L'accordéon avant 1900 35
De 1829 à 1859 35
De 1860 à 1900 49

CHAPITRE V
Evolution du clavier «main droite» 54

CHAPITRE VI
Evolution du clavier «main gauche» 68

CHAPITRE VII
L'écriture pour accordéon 74

CHAPITRE VIII
Tenue et technique de l'instrument. 78

CHAPITRE IX
L'accordéon de 1900 à nos jours 85
De 1900 à 1924 85
De 1925 à 1939 90
Après 1940 95

CHAPITRE X
L'accordéon et la musique 98

CHAPITRE XI
L'Ecole de Paris 104

CHAPITRE XII
Mouvements de l'accordéon à travers le monde 111

CHAPITRE XIII
Compositions originales pour accordéon 115

QUELQUES DATES 119

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 124

INDEX 125

Walter Maurer
(Accordion)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

Die freischwingende Durchschlagzunge-ihre Entwicklung in 4500 Jahren 9

Harmonika-Versuch einer Begriffsbestimmung 23

Georg Joseph Vogler und das Klangideal an der Wende zum 19. Jahrhundert 30

Das Harmonium und die Experimentierfreudigkeit um 1800 35

Christian Friedrich Buschmann-Erfinder oder Pionier? 41
Die Mundharmonika als Vorläuferin des Akkordeons 48

Zyrill Demian-der Erfinder des „Accordions" 55
Die ersten Formen des „Accordions" und seine Spielweise 62
Die Entwicklung des Akkordeons an der Stätte der Erfindung bis 1900 70

Weitere Erzeugungsstätten 87
Paris ab 1831 87
Sachsen, Thüringen und Berlin 91
Trossingen-die Harmonikastadt 96
Die ersten „Fisarmonica"-Erzeuger in Italien ab 1863 116
Das russische Bajan und die Harmoschka 118

Die Concertina 121
Die englische Concertina 122
Die deutsche Konzertina 131

Das Bandonion 139

Das Akkordeon-heute 145
Die diatonische Harmonika 146
Das chromatische Akkordeon 160
Tonbildung 162
Die Modellgrößen des Akkordeons 163
Das Knopfgriffakkordeon 166
Das Baßmanual
Baß- und Akkordwerk 169
Melodiebaßmanual 172
Die Register 180
Diskantregister 182
Baßregister 187

Die Entwicklung der Akkordeonliteratur 190
Bibliographie der frühen Literatur für Akkordeon (1833-1932) 190
Schulen und Spielanleitungen nach Noten-, Zahlen- und Symbolsystemen 205
Hugo Hernnann-der Wegbereiter der originalen Akkordeonmusik 212
Die Komponisten um Hugo Herrmann (Chronologisches Verzeichnis) 219
„Accordion in Concert"-Die Literatur für Akkordeon-heute 234

Das Akkordeon-Orchester 242
Von der Entstehung und vom Wesen des Akkordeon-Orchesters 242
Die ersten Anfänge der Literatur 243
Das „Orchester des Hauses Hohner" 255
Literatur für Akkordeon-Orchester (1933-1955)- die erste Entwicklungsphase 257
Die Literatur - heute (Auswahl) 260

Zusatzinstrumente im Akkordeon-Orchester 269
Der Baß im Akkordeon-Orchester 269
Das Hohner-Electronium 274

Die Mundharmonika 281
Die Teile der Mundharmonika 281
Die Arten der diatonischen Mundharmonika 282
Die Arten der chromatischen Mundharmonika 286
Die Begleit- und Baßinstrumente 290

Die Melodica 294
Blasaccordeon und Melodienbläser als Vorläufer? 294
Die Melodica - heute 297

Schallplatten 302

Komponisten - Kurzporträts 308

Tonbildung, Tongestaltung und Balgführung 316

Literatur- und Quellenverzeichnis 333

Gotthard Richter

(Akustische Probleme bei Akkordeon und Mundharmonikas)

Teil 1

INHALT

Vorwort 7
Geleitwort 9

1. Die wichtigsten Grundbegriffe der musikaIischen Akustik 11
1. 1. Einleitung 11
1. 2. Schall und Schallerzeugung 12
1. 3. Schallerzeugung bei Musikinstrumenten 14
1. 4. Ton, Klang, Geräusch 16
1. 5. Klangfarbe, Klanganalyse, Klangspektrum 18
1. 6. Schalldruck, Lautstärke, Lautheit 22
1. 7. Frequenz, Tonhöhe, Stimmung 26

2. Die Wirkungsweise des Akkordeons 34
2. 1. Einleitung 34
2. 2. Die Tonzungenschwingung 35
2. 3. Über die Notwendigkeit von Sog- und Druckzunge 38
2. 4. Das Ansprechen der Zunge 40
2. 5. Die Zungenfrequenz 42
2. 6. Das Klangspektrum 44
2. 7. Die Erzeugung des Spieldruckes 49

3. Meßmethoden für die einzelnen Akkordeoneigenschaften und meßtechnische Kennzeichen von Akkordeons guter Qualität 51
3. 1. Einleitung 51
3. 2. Die Erregung des Akkordeons mittels Gebläse 53
3. 3. Zur objektiven Darstellung der Klangschönheit des Akkordeons 54
3. 4. Stimmungsmessungen 61
3. 5. Die objektive Beurteilung der Ansprache 66
3. 6. Die verschiedenen Komponenten des Luftverbrauchs 72
3. 7. Lautstärkomessungen 79

4. Die Stimmplatte, der klangerzeugende, wichtigste Teil des Akkordeons 83
4. 1. Einleitung 83
4. 2. Die besondere Bedeutung des Luftspaltes für die Stimmplattenqualität 84
4. 3. Die Einflüsse der Zungensteifigkeit 88
4. 4. Weitere Einflußfaktoren auf die Stimmplattenqualität 91
4. 5. Meßmethoden und MeBgeräte für Stimmplatten 95

5. Einflüsse der verschiedenen. Akkordeonteile auf den klanglichen Wert des Instruments 10
5. 1. Einleitung 101
5 .2. Das Tonzungenventil 102
5. 3. Kanzelle und Stimmstock 103
5. 4. Tonloch und Ventilklappe 107
5. 5. Füllung und Gehäuse 109
5. 6. Diskantverdeck und Baßdeckel 111
5. 7. Die Tonkammer 112

A. Verzeichnis der Sachworte 117
B. Verzeichnis der Abbildungen 119
C. Verzeichnis der Bilder 123
D. Verzeichnis der Tabellen 124
E. Verzeichnis der weiterführenden Literatur 125

Gotthard Richter
(Akustische Probleme bei Akkordeon und Mundharmonikas)
Teil 2

INHALT

Geleitwort 8

1. Die QuaIitätsparameter des Akkordeons und ihre meßtechnische Erfassung 11
1. 1. Luftdurchlässigkeit 11
1. 2. Luftverbrauch 13
1. 3. Ansprache 13
1. 4. Klangstärke 13
1. 5. Klangfarbe 14
1. 6. Stimmung 14

2. Akkordeon-KIangspektren 19
2. I. Abhängigkeit des Spektrums von der Oktavlage 21
2. 2. Analysen an Akkordeons verschiedener Firmen 26
2. 3. Analysen an Akkordeons der gleichen Herstellungsserie 29
2. 4. Abhängigkeit des Spektrums vom Spieldruck 29
2. 5. Abhängigkeit des Spektrums von der Tonzungengröße 32
2. 6. Einfluß der Stimmplattenqualität auf das Spektrum 34
2. 7. Abhängigkeit des Spektrums von den Kanzellenabmessungen 34
2. 8. Der Gehäuseeinfluß auf das Spektrum 36
2. 9. Möglichkeiten der Klangfarbenveränderungen durch das Verdeck 39
2. 10. Der Cassottoeinfluß auf das Klangspektrum 40
2. 11. Zusammenfassung 42

3. Der EinfIuß des Akkordeongehäuses auf die Klangabstrahlung 44
3. 1. Schwingungsmessungen an Gehäuseteilen 45
3. 2. Trennung von Tonlochschall und Gehäuseschall 46
3. 3. Klanganalysen an Gehäusemodellen aus unterschiedlichem Material 48
3. 4. Zusammenfassung 48

4. Über die Klangfarbengestaltung beim Akkordeon durch besondere Diskantkonstruktionen 51
4. 1. Die verwendeten Konstruktionen 51
4. 2. Meßmethode zur objektiven Erfassung der Klangveränderungen 57
4. 3. Meßergebnisse 60
4. 4. Zusammenfassung 68
5. Akkordeonverdeck mit tonlagenabhängiger Schalldurchlässigkeit 69

6. Zur akustischen Wirkung des Akkordeon-Cassottos 74
6. 1. Beschreibung des Cassottos 75
6. 2. Meßverfahren 76
6. 3. Ergebnisse 78
6. 4. Schlußfolgerungen 85

7. Einfache Meßmethode für die Luftdurchlässigkeit von Akkordeons 86

8. Ungeschliffene Akkordeontonzungen 92

9. Stimmungsmessungen an Akkordeons 102

10. Zur Stimmung der Mundharmonika 111
10. 1. Die natürlich-harmonische Stimmung 112
10. 2. Besonderheiten der Mundharmonika 114
10. 3. Das Stimmen der natürlich-harmonischen Mundharmonika 115
10. 4. Zusammnenstellung der cent-Abweichungen zur temperierten Skala 116
10. 5. Berechnung der Stimmungsdifferenz zwischen einem natürlich-harmonischen und dem entsprechenden gleichschwebend-temperierten Intervall 117

11. Zum Einfluß der Nutzungsdauer auf die Stimmhaltung bei Akkordeons 118

12. Zur Hörbarkeit von Stimmungsfehlern bei Akkordeon Zweiklängen 125

13. Spieldruckeinflüsse auf die Stimmqualität des Akkordeons 136

14. Zur Problematik einer gespreizten Akkordeonstimmung 146

A. Verzeichnis der Sachworte 159
B. Verzeichnis der Abbildungen 166
C. Verzeichnis der Bilder 173
D. Verzeichnis der Tabellen 173
E. Verzeichnis der verwendeten Literatur 174

Romald Fischer
(Schriften zur Akkordeonistik)

INHALT

VORWORT 7

I. EINLEITUNG 9

II. DAS MUSIKALISCHE MATERIA 21
A. Künstlerische Anforderungen der gegenwärtigen Akkordeonliteratur 21
1. Auswahl exemplarischer Kompositionen 23
2. Analyse 27
a. “Metamorphoses” von Torbjörn Lundquist (1965) 28
- Die Komposition 28
- Ausführung auf dem Akkordeon 36
b. “Anatomic Safari” von Per Norgard (1967) 40
- Die Komposition 41
- Ausführung auf dem Akkordeon 50
3. Zusammenfassung 52
B. Instrumental-didaktische Zielsetzungen in Akkordeonschulen 53
1. Das Akkordeon als Surrogat-Instrument 56
2. Erweiterung der Spielmethodik 61
3. Präzisierung der Spielmethodik 63
4. Zusammenfassung 69

III. BEDINGUNGEN INSTRUMENTALEN LERNENS 71
A. Ansätze für didaktische Modelle instrumentalen Lernens
(W. Ribke, H. Bruhn, K. E. Behne, M. Gellrich, R. Kopiez) 72
B. EntwicklungstheoretischeAnsätze 87
1. Jean Piaget 88
2. Robbie Case 110
3. Urie Bronfenbrenner 116

C. Zusammenfassung 119

IV. DAS AKKORDEON IM BLICKPUNKT INSTRUMENTALEN LERNENS 125
A. Zum Verhältnis von künstlerischen Anforderungen und instrumental didaktischen Zielsetzungen . . 125
1. Musiktheoretische Anforderungen 127
2. Musikalische Anforderungen 132
3. Motivationale Aspekte 141
B. Zusammenfassung 144

V. AUSBLICK 147

VI. QUELLENVERZEICHNIS 151

VII. LITERATURVERZEICHNIS 153

VIII. ABBILDUNGSVERZEICHNIS 163

IX. ANHANG 164

CONTENTS

Page No.

Index of Photographs ix
Acknowledgments xi
About the Authors xii
How This Book Came About xv
A Beginning Word About the Information in This Book xvii
FOREWORD By Dr. Willard A. (BILL) Palmer, Senior Editor, Alfred Music Company, Inc xviii

Part I: GOLDEN AGE OF THE ACCORDION IN SAN FRANCISCO

PROLOGUE 1
San Francisco-The Early Beginnings 2
Some Afterthoughts 25
Biaggio Quattrociocche: Early Accordion Music Publisher and John Barsuglia:
Early Accordion Teacher By Ron Flynn 28
Pictorial History: Guerrini Accordion Company 39
Pictorial History: Colombo & Sons Accordion Company 51
Pictorial History: Standard Accordion Company 65
Appendix 73
Bibliography 86

Part II: GOLDEN AGE OF THE ACCORDION IN CHICAGO AND THE MIDWEST

Some Thoughts About the Accordion History of Chicago By Manny Quartucci 88
Biographical Sketch of Manny Quartucci By Edwin Davison 97
The Fantastic Art of Art Van Damme By Ron Flynn 100
Special Tribute to the Remarkable Leon Sash By Ron Flynn 104
Alice Hall-Queen of Accordion Jazz By Jim Mihelic and Edwin Davison 109
Mort Herold-Renowned Chicago Accordion Virtuoso By Eddie Chavez 111

Part III: GOLDEN AGE OF THE ACCORDION IN NEW YORK AND THE NORTHEAST

Personal Reflections on Pietro Frosini By Marcello Roviaro 118
Remembering My Father, Guido Deiro By Count Robert Deiro 121
My Life and Career By Charles Nunzio 123
My Life and Career With the Accordion By Frank Umbriaco 131
Through the Years-My Life in Music By Frank Gaviani 133
An Interview with John Reuther By Ron Flynn 140
A Memorial Tribute to John Reuther By Edward Chavez 166
Comments on the John Reuther Interview By Bill Palmer 168
Tribute In Memory of Bill Hughes By Bill Palmer 172
The Life and Musical Works of Joe Biviano By Edwin Davison 177
History is Made at Carnegie! By Joe Biviano 184
Charles Magnante-The Man, The Artist We Loved (A Multiple Tribute by His Friends)
By Ron Flynn 187

Part IV: GOLDEN AGE OF THE ACCORDION IN OTHER MAJOR AREAS OF THE UNITED STATES AND CANADA

Maestro Anthony Galla-Rini-Accordion Pioneer, Teacher, and Concert Artist By Bill Palmer 206
My Early Life and Personal Recollections of the Champagne. Days of the Accordion
By Myron Floren 213
Frank Yankovic-America's Polka King By John Buday 223
Dick Contino-The "Rudolph Valentino" of the Accordion By Edwin Davison 231
John Molinari-Acclaimed San Francisco Accordionist
By Diva Molinari and Tony Rozance 236
Arthur Metzler-His Life and Love for the Accordion By Edwin Davison 239
My Concert Tours to Russia and Saskatchewan By Leo Aquino 246
My Career and University Program of Accordion and Music Instruction
By Joan Cochran Sommers 255
Personal Reflections About My Career With the Accordion By Robert Davine 263
Early Twentieth Century Accordion Notes By Sylvia Prior 269
The Accordion By Toni Charuhas Meekins 277

Part V: ACCORDION MANUFACTURERS AND ACCORDION REPAIR IN THE UNITED STATES

Joe Petosa-The Man and Legacy Behind Petosa Accordions By Edwin Davison 286
Giulietti Accordion Corporation: Yesterday and Today By Jack Kenley 292
Colombo & Sons-San Francisco's Premier Accordion Company By Edwin Davison 298
The Iorio Family-Early Organ and Accordion Manufacturer By Edwin Davison 304
Deffner Legacy-Ernest Deffner, Inc., Pancordion, Inc., and Titano Accordion Company
By Dr. Salvatore Febbraio 308
The Gabbanelli Story: The History of Gabbanelli Accordions By Julius V. Tupa 315
Joe Spano-In Search of Perfection: Teacher, Musician, and Accordion Designer
By Ellen & Cassie Conolly and Diane Schmidt 321
John Buday-Cleveland's Accordionist "Extraordinaire" By Edwin Davison 324
Accordion-O-Rama-Shopper's Accordion World By Edwin Davison 330
My Life and Thoughts About the World of Accordion Repair By Emil Baldoni 335
End Notes 340
Index 341

Table des matières

Préludes d'amours, prétace de Gérard H. Rabinovitch 7

1. Les origines 11

2. L'Europe de l'Ouest 19
La France 19
Les îles Britanniques 135
Le Benelux 143
La péninsule Ibérique 152
La Suisse 159
L'Autriche 165
L'Allemagne 168
L'Italie 171

3. L'Europe du Nord 177
La Suède 177
La Norvège 178
Le Danemark 180
La Finlande
L'Islande 182

4. L'Europe de 1'Est 185
L'Union soviétique 185
La Tchécoslovaquie 187
La Pologne 187
La Roumanie et la Hongrie 188
Les accordéonistes roumains 188
Les Hongrois 189
Les pays balkaniques 189
La Bulgarie 189
La Yougoslavie 191
La Grèce 192

5. Les Amériques
L'Amérique du Nord 197
L'arrivée de l'accordéon chromatique aux USA 197
La musique cajun 216
Le tex-mex 237
Le Canada 243
L'Amérique centrale 253
Les Antilles 253
Saint-Domingue 253
Les Antilles françaises 254
Les Bermudes 255
L'Amérique du Sud 255
L'Argentine 255
Le Brésil 259
La Colombie 264
Les pays andins 267
L'Équateur 268
Le Pérou 268
La Bolivie 268
Le Chili 269
Les autres pays d'Amérique du Sud 269

6. Les terres australes 271
L'Austral1e 271
La Nouvelle-Zélande 280
Hawaï 283

7. L'Afrique 285
L'Afrique de l'Ouest 285
Le Ghana 286
La Sierra Leone 286
Le Gabon 287
Le Nigeria 287
Les îles du Cap-Vert 288
L'Afrique centrale 288
Le sud du continent africain 289
L'Afrique de l'Est 291
Le Zanzibar 291

8. Les pays arabes du Bassin méditerranéen 293
Hep ! taxim ! 293
Le Moyen-Orient 298
Aujourd'hui 299

9. L'Asie 301
La Chine 301
Le Japon 303
La Thailande 305
La Malaisie 306
Les Indes 306
Le Viêt-Nam 306

10. L'Océan lndien: «Aventures dans les îles» 309
Madagascar 309
La Réunion ou «l'accordéon à Bourbon» 311

11. La musique yiddish 315

12. Le jazz 317
USA: l'accordéon jazz dans tous ses États 318
Le soleil se lève en Italie 340
Le swing suisse 341
Good Shake the Bellow Swing 342
L'accordéon jazz à «teutons» 344
Jazz à lames au Canada 345
Ça gaze pour une France swing 345
Autriche: «lames jazz», que les valses deviennent 371
Lamelles de Cadix ou l'accordéon jazz ibère au son latin 371
Benelux swing squeeze box 372
Les soufflets qui venaient du froid 376
Le jazz-lame-swing slave à l'Est 380
Le swing des anches sauvages du continent du même nom 384
Quand la bouine rabouine 386

13. L'accordéon et le rock 391
Le blues 392
La country music 393
Le rock 395

14. Clasique et enseignement 401
Le classique 401
L'enseignement 416
Portraits de l'ombre 424

15. Les marginaux 431
Les bricoleurs ou «Moi, je préfère la basse-à-pieds» 431
Le «piano du pauvre» et l'«orchestre à bretelles» 432
Trop «poly» pour être instrumentiste 434
Musique métissée: quand l'accordéon «sang-mêle» 435
Les expérimentateurs: pour qui dissonne le «Gola» 436
Le bazar de l'accordéon bizarre 438
Les inclassables ou «les anars anachroniques du chromatique» 440
Les monteurs de numéro ou «l'attraction avant» 441
Les allumés du lampion 442

16. L'accordéon ou l'amour azché (drame musical insensé) 445
Du soufflet sous les couronnes 445
Artistes dans lames 446
DocteurJazz & M. Squeeze 449
Les «grand-mères» à boutons 452
Les gamelles, la râpe et le plumier 453
Les tard-venus: «l'accordéon, c'est lourd dans le sac» (air connu) 453
Quelques récentes surprises 454

17. Accordéonistes et fabrincants 455

Conclusion: socio à soufflets 463

Notes 471

Remerciements 481

Table des interviews

Interview deJo Privat sur sa carrière et l'époque des bals musette des années 1930 et 1940,
réalisée par Didier Roussin en 1986 41
Interview de Marcel Azzola,
réalisée par Didier Roussin le 29 juin 1989 au PetitJournal Montparnasse 68
Interview de Philippe Krümm,
réalisée par François Billard et Didier Roussin en avril 1982 112
Interview de Philippe Krümm (suite) 121
Interview de Marc Perrone, réalisée par François Billard et Didier Roussin 123
Interview de Constantin Deliyannis 193
Inteniew de Raúl Barboza, réalisée par Didier Roussin 256
Interview de Kamel Sabbagh, réalisée par Didier Roussin en juin 1989 294
Interview de Jean-Pierre La Selve, réalisée par Didier Roussin 311
Interview de Lanny Dijay, réalisée par François Billard, New York, 1982 322
Interview d'Art Van Damme, réalisée par Jean Claude Legué et Francis Varis, août 1985 332
Interview de Richard Galliano, réalisée par Didier Roussin (1987) 356
Interview de Francis Varis, réalisée par Didier Roussin (1987) 362
Interview de Bernard Lubat, réalisée par Didier Roussin (1989) 365
Interview de Frédéric Guérouet, réalisée par Didier Roussin (1987) 411

ENTREVISTA A FRANCISCO PÉREZ

INTRODUCCIÓN

Esta entrevista se realizó el 23 de Noviembre de 1999 por Susana del Pino Aguilera y Agurtzane Primo Porras.

En Madrid se enseña acordeón en cinco Conservatorios Profesionales y en un Conservatorio Superior.

Hemos comenzado entrevistando a Francisco Pérez, profesor titular del Conservatorio Profesional de Música- Amaniel: C/ Amaniel, 2 Tel. 915234503

En próximas publicaciones se entrevistará al resto del profesorado que trabaja en Madrid. Con ello, podremos tener una visión más amplia contrastando diferentes opiniones, Programas de Estudio, etc

FRANCISCO PÉREZ

Nació el 6 de Abril del 50. Al finalizar los estudios generales, cursó 4 años de Ingienería Industrial. Comenzó a tocar el acordeón con 6 años en una escuela de música madrileña con Mario de Andrés y con Carmen Martínez. Continuó con Manuel Torres, y con Gonzalo González. Impartió clases en el Conservatorio de Ópera, junto con Ángel Vázquez y, en la actualidad, es el profesor de acordeón del Conservatorio madrileño de Amaniel.

¿Cómo describirías el ambiente acordeonístico-musical que había en Madrid cuando comenzaste?

Puesto que la enseñanza acordeonística todavía no estaba contemplada a nivel oficial, comenzábamos a estudiar en escuelas de música o academias. Los profesores madrileños más conocidos de aquella época fueron Máximo Baratas, Manuel Torres, etc. Había muchos acordeonistas tocando en grupos. Ésto es algo que echo en falta, ya que ahora el acordeón se ha sustituído por teclados electrónicos porque no lo promocionamos a nivel popular.

¿Y tus comienzos en el Conservatorio?

Ángel Vázquez comenzó dando clase en el Conservatorio de Ópera. Yo ya me había presentado por libre 4 cursos en el Conservatorio de Barcelona con J. M. García. Así que el último curso lo estudié ya en Madrid, ya oficial con Angel Vázquez. Fui el primer alumno en Madrid que estudiaba Música de Cámara, Acompañamiento..., con acordeón. Aquí tuve la suerte de dar con una serie de profesores que estimaron el instrumento y participé en varios conciertos con otros instrumentos.

¿ Te has presentado a algún concurso?

Sí, en la década de los 60 concursé en varios, quedando siempre de los primeros puestos.

Háblanos del quinteto "Nueva Imagen"

Funcionamos durante 8 u 9 años. Tocábamos todo tipo de transcripciones, yo mismo hice muchas adaptaciones. Para que un grupo funcione debe existir una determinada química, que es muy difícil de conseguir. Nosotros la teníamos.

¿Qué consideras que has aportado al mundo acordeonístico?

Como compositor no he hecho grandes cosas, no porque no tenga cualidades, ya que estudié Composición, sino porque soy muy crítico conmigo mismo, y si hago algo, lo quiero hacer bien. Mi gran aportación ha sido el conseguir que mi instrumento dentro del Conservatorio esté respetado e igualado al resto. En la actualidad no me dedico a tocar. Es muy difícil compaginar la pedagogía y ser concertista. Y si además. tienes una familia,..., no se dispone de tantas horas y hay que elegir. Sin duda lo echo de menos.

¿Cuáles son tus criterios para elaborar tu Programa de Estudios?

El repertorio debe aportar algo a la formación del intérprete. Simultanéo obras originales con transcripciones. ¿Por qué? Los acordeonistas somos novicios en la historia de la música. Nuestros compositores,

no nos engañemos, no tienen la misma embergadura que pueden tener los Grandes Maestros. Por eso, éstos, nos pueden aportar una experiencia inigualable que otras obras contemporáneas no pueden. Siempre hago la misma comparación: "El alumno es como un hijo para el profesor, y un padre intenta alimentar a su hijo lo mejor posible. Hay que darle un alimento que le nutra, y no sólo le puedes dar un tipo de alimento, debe ser variado, y, lo mejor que se disponga,..." Un alumno que no haya tocado nada de J.S.Bach, es un analfabeto musical.

¿Cuál es tu metodología en el Grado Elemental?

Cuando un niño empieza le guío tocando cosas que le suenen. Empiezo enseñando con Bajos Standard. La razón más principal es la económica. Una vez que el niño lleva dos años tocando, ya sí que le hago comprar un acordeón convertor. Creo que ésta es una enseñanza más progresiva, más escalonada, más tradicional. Lo que se pretende es conseguir buenos resultados. Y, ésto, a mí me funciona. Hay que motivar al niño musicalmente. Estoy observando, desde hace un tiempo, que hay muchos alumnos que el B.B. son muy buenos, pero tienen verdaderas dificultades para tocar B.S. Ésto no se puede consentir.

¿Cómo ves el futuro del acordeón?

Uno de los problemas más importantes de nuestra corta historia en nuestro encierro; en ésto coincidimos muchos. Debemos darnos a conocer. Si seguimos haciendo certámenes exclusivos para acordeonistas, estamos perdidos. Sería muy bueno el organizar concursos de composición en el cual el instrumento obligado fuera el acordeón, junto con otros instrumentos. Debemos proyectarnos hacia fuera, y no encerrarnos en nuestro ambiente puramente acordeonístico. Ésto es algo que ya debéis hacer vosotros, las nuevas generaciones.

Susana del Pino Aguilera
Agurtzane Primo Porras

ENTREVISTA A CARLOS ITURRALDE

INTRODUCCIÓN

Nació en 1952. Su primer acordeón fue un Scandalli de 80 bajos de tecla que le compró su abuelo en Barcelona; empezó estudiando con su padre, y, a los dos o tres años, éste le llevó a San Sebastián para estudiar con Bikondoa, con el que acabó sus estudios. Estudió armonía, contrapunto y fuga, y composición con Francisco Escudero y Tomás Aragües. Mientras realizaba sus estudios (de composición) participó en algunos certámenes obteniendo dos Primeros Premios en el "II Certamen de la Canción del Pescador", en el "III Concurso de Composición de Música Coral Vasca" y dos Primeros accesit en las ediciones IV y V de este último certamen.

Varios alumnos de su escuela han obtenido Primeros Premios en certámenes internacionales:
- Arantza Arruabarrena (Grand Prix International)
- Iddia Otegi (Grand Prix International y Certamen Internacional de Klingenthal)
- Iraitz Manterola (Grand Prix International y Certamen Internacional de Klingenthal)
- Iñaki Alberdi (Coupe Mondiale -CIA/IMC- Unesco y Certamen Internacional de Moscú).

En 1987 fundó la Orquesta de Acordeones "Txanpa" con la que actúa por varios países europeos, grabando un disco en 1991. Es invitado a participar como miembro del jurado internacional en los certámenes de Klingenthal y de Moscú. Actualmente dirige una Escuela de acordeón junto a su mujer, Miren.

¿Cómo fueron tus comienzos?

Comenzé a dar clases de acordeón en la escuela privada de Bikondoa en San Sebastián. Era una escuela muy "progre", con circuito cerrado de TV en cabinas insonorizadas y mucha publicidad de "campeones europeos y mundiales", que tenía un gran éxito social y económico. Pero no me satisfacía nada el tener que dar muchas clases en poco tiempo y saber que, en muchos casos, ni siquiera dedicabas la atención necesaria que el alumno requería. Por eso lo dejé.

Intenté con unos amigos hacer un grupo de música pop. Nos lo pasamos muy bien... hacíamos nuestra propia música. Y, mientras tanto daba clases particulares en casa, tal y como a mí me gustaba, haciendo lo que en conciencia creía que debía de hacer. Aquí me convencí de las ventajas de los botones sobre el teclado porque accedes a más repertorio y, de cara a los niños es mucho más fácil, simplemente por las distancias. Aunque, una cosa tengo muy clara: el acordeón es un instrumento para hacer música, que hoy en día tiene aún limitaciones... pero la música no la hace el instrumento, sino el músico. De tal forma que,si el instrumentista es buen músico, sacará partido al instrumento toque el sistema que toque.

¿Cómo creasteis el "Centro Internacional de Estudios Acordeonísticos"?

Apostamos muchísimo por este proyecto. Intentamos buscar apoyo económico en las instituciones pero no sirvió de nada. Fue una ilusión muy fuerte: insonorización perfecta, unas cabinas amplias, para hacer incluso música de cámara, conseguimos el permiso de trabajo y de residencia para Lips... pero, no se supo aprovechar tal ocasión. El Concejal de Cultura de aquel momento prefirió hacer un Conservatorio en Hondarribia, que luego quedó en escuela de música. Se prefirió esto a apoyar nuestro proyecto. El centro se mantuvo durante dos años pero no era rentable, perdíamos mucho dinero. Además, en el mundo del acordeón, se ignoró. Pienso que todavía hay muchas reticencias, un temor increíble a que se vean las propias carencias de cada uno.

Por ello, con los alumnos se juega a guardarlos, a "defenderlos", a esconderlos para que éstos no vean que no sabemos tanto.Hay pocos profesores que sepan "soltar" al alumno cuando éste no puede progresar más con ellos y recomendarle dónde debería continuar su camino musical. Al alumno hay que darle información, confianza y seguridad y, cuando está preparado, hay que r poco a poco dejándolo solo para que sea él quien vaya tomando sus decisiones. Este falso proteccionismo está muy desarrollado en el mundo acordeonístico.

¿Cómo lograste imponer el nivel interpretativo que querías conseguir?

Aún no lo he logrado... He aprendido el 90% de lo que sé de acordeón en Klingental (ex -DDR). En 1983, una alumna mía obtuvo el Primer Premio Infantil en el Grand Prix International celebrado en Neu-Isenburg (Alemania) y recibió una invitación para concursar al año siguiente en Klingenthal. En 1984 acudimos a este concurso en la entonces Alemania del Este y, con lo que vi y oí, descubrí, de repente, todo lo que me faltaba por aprender, que desde luego, era mucho.

En aquellos tiempos de bloques comunistas y capitalistas, Klingenthal era, para el acordeón, el punto de intercambio cultural por excelencia. Se puede decir que era la Universidad Europea del acordeón. Allí conocí a Ellegaard, Lips, Semionov, Rantanen, Mornet, Puchnowsky y muchos otros pedagogos del acordeón.

¿Qué piensas de los Concursos de acordeón actuales?

Yo mismo me presenté a varios concursos: al Campeonato de España, al Trofeo Mundial,... sin hacer grandes puestos. Ahora que llevo metido mucho tiempo en esto, me doy cuenta de que mi preparación psicológica y musical era nula. De esto he aprendido para cuando preparo a mis alumnos para concursar enfocarlo de una forma diferente, nada competitivo. Intento hacer ver al alumno que únicamente es una prueba con él mismo, de tal forma, que tenga que demostrar en un momento determinado toda su preparación, su bagage técnico-musical y su personalidad. Si se enfocara de esta manera, todo tipo de polémicas que surgen a través de los concursos estarían de más.

¿Cómo ves el ambiente acordeonístico en España?

Caótico.... (ja,ja,ja) No se puede aprender música en España. La música debe ser enseñada desde pequeño y el sistema de los Conservatorios y Escuelas de Música es negativo para los niños. No se puede aprender a tocar un instrumento dando clase una hora a la semana porque el niño necesita al profesor más habitualmente.

Yo, por ejemplo, doy dos clases a la semana a los pequeños, y si hace falta alguna más... pues se la doy. Esto creo que es imprescindible cuando se empieza. Por ello creo que la enseñanza pública es tan sólo válida en los altos niveles, porque ya un alumno avanzado sabe cómo organizar su tiempo y distribuirlo según sus prioridades... pero esto con un niño no lo puedes hacer, tienes que estar con él; y, debes enseñarle bien desde un principio sin pasar por alto cosas básicas, al tiempo que despiertas o desarrollas un sentimiento musical en él.

Inculcar una práctica diaria no se da hoy en día, y, es una condición sin la cual es imposible aprender música. Además, en este país no se apoya la música; no se está construyendo las bases necesarias para llegar a hacer músicos y, la mayor parte de los profesionales comulga con esta situación.

¿Cómo ves la asignatura en los Conservatorios?

No conozco todos... tan sólo conozco los de mi alrededor y hay unas enormes diferencias entre ellos. Por ejemplo, en el de San Sebastián, que es el más próximo, se piden unos enormes programas de mucha duración. Yo pienso que no hay que pedir cantidad sino calidad porque no hace falta un programa de dos horas para saber el nivel que tiene un alumno; para eso, con diez minutos tenemos suficiente.

Cuéntanos tus estrategias, tu metodología para empezar a enseñar a un alumno.

Creo que es muy importante que, desde el principio, el alumno se vea capaz de hacer música; aquella que le satisfaga, y, luego a través de ella, intento adaptar pequeños ejercicios técnicos para ir llevando esa música cada vez más lejos. A la vez intento establecer una buena relación de amistad con el alumno. No tengo Programa de Estudios. El repertorio lo elijo en función del alumno. ¿Por qué? Pues porque el alumno debe estar capacitado no sólo para resolver técnicamente los problemas sin también mentalmente preparado para comprender el carácter de la obra y sacarle partido.

Sobre los métodos he llegado a la conclusión de que valen para muy poco. Me gasté mucho dinero comprando todos los que encontré. Si me interesa algún gesto técnico que encuentro en ellos, lo aplico y

listo... pero, por lo demás no ayudan. De todas formas, para los profesores que estén un poco perdidos o no tengan muchas ganas de trabajar, el método que ha editado recientemente Ricardo Llanos les indica perfectamente el camino a seguir y cómo dar correctamente los primeros pasos con el instrumento.

Cuando tienes un alumno problemático, ¿cómo consigues sacarlo adelante?

Depende de cuál sea el problema. En esta situación la música queda en segundo plano. Me planteo qué satisfacción musical puedo darle al alumno para que se encuentre como persona y hacerle sentir bien consigo mismo.

Háblanos sobre la Confederación Guipuzcoana.

Ahora se cumplen 25 años de su aniversario. La idea inicial fue de Bikondoa; quería favorecer el instrumento y se rodeó de padres de alumnos, conocidos... Los técnicos del instrumento éramos tres ó cuatro que terminábamos de estudiar con él en aquellos tiempos. Se hicieron cosas muy importantes. Al cabo de un tiempo, se disolvió y estuvo un par de años en el olvido. Y, entonces fue, cuando unos cuantos jóvenes que empezábamos vimos que era muy importante potenciarla, nos pusimos en marcha y,... hasta hoy.

Hemos intentado traer a los mejores pedagogos que nos han mostrado sus sistemas de trabajo. Hemos puesto unas bases para un concurso que no tiene nada que ver con otros que se hacen en este país. Las bases son muy parecidas a Klingental. Y, aparte del certamen, está el concurso promocional para aquellos que llevan poco tiempo tocando, el Festival. Se trae a concertistas y la Junta Directiva se renueva cada cuatro años, con lo que ya vamos siendo bastantes los lo que nos ha tocado trabajar en este proyecto.

¿Qué opinas de la labor que están haciendo tus ex - alumnos?

Hay algunos que están en el plan pedagógico, unos más acomodados y otros con más ganas de experimentar cosas nuevas. Al nivel de interpretación, el exponente más claro es Iñaki Alberdi, que creo que es el único, que en España está apostando al 100% para la interpretación. Lleva una trayectoria magnífica y estoy convencido de que logrará su objetivo. También me parece el trabajo de Aitor Furundarena (un "talentazo de tío") abriendo nuevos caminos para en acordeón en la música folk.

¿Cuáles son tus proyectos a medio-largo plazo?

Jubilarme... (ja,ja,ja)

Danos algún consejo a los que estamos empezando.

Simplemente... que seáis honrados.

Susana del Pino Aguilera
Agurtzane Primo Porras

INTO THE DEPHT OF TIME

BIS C D-929

Hosokawa, **Irino**, **Takahashi** y **Yun**.

Mie Miki, Acordeón. **Nobuko Imai**, Viola.

No es muy frecuente la combinación sonora de viola y acordeón alrededor de la que gira el presente disco. Tampoco lo es la música para esta agrupación camerística y las intérpretes se sirven, en ocasiones, de transcripciones o revisiones de obras escritas originalmente para alguno de estos dos instrumentos. De cualquier manera, la mezcla resulta buena y tanto viola como acordeón llegan a fundirse. Esperemos que esta mezcla sirva para ir ampliando el repertorio camerístico.

Una obra de Toshio Hosokawa (Hiroshima, 1955) abre y da nombre genérico al disco: In die Tiefe der Zeit. Escrita originalmente para Violoncello, Acordeón y orquesta de cuerda en 1994 fue transcrita para viola y acordeón en 1996 por el propio compositor, quien se la dedicó a estas interpretes. Hosokawa realizó estudios de piano, composición (con Isan Yun y Klaus Huber), teoría musical y análisis en Japón y Europa.

El compacto sigue con la única obra para viola solista que recoge. Suite for Viola Solo de Yoshiro Irino (Vladivostok, 1921-1980). Está articulada en tres movimientos Sostenuto, Animato y Adagio. Irino fue pionero de la música dodecafónica en Japón y ganó numerosos premios desde 1948.

A continuación tres obras de Yuji Takahashi (Tokio, 1938) LINK . La primera de ellas Like Swans leaving the Lake es la única pieza original para viola y acordeón del disco; junto con St. George Blues de Daniel Foley deben ser de las pocas piezas escritas para esta agrupación. Takahashi, que ha sido alumno de Iannis Xenakis y es conocido como pianista por sus grabaciones de la música para piano de Bach y Satie, escribió esta obra para Imai y Miki en 1995.

Like a Water Buffalo puede considerarse la composición más interesante si atendemos al número de acordeonistas que la han grabado: la propia Mie Miki, Friedrich Lips, Ángel Luis Castaño y Geir Draugsvoll. Escrita para Miki en 1985 sobre una melodía del propio autor para su grupo "Suigyu" de canción protesta asiática creado en 1978.

Ins Tal es una serie de seis piezas cortas dedicadas a Mie Miki. Es, sin duda, el más claro ejemplo de nacionalismo oriental, quizá debido a que algunos de los movimientos están basados en música escrita por Takahashi para la película Michiko.

El CD se cierra con una composición del coreano Isan Yun (Tongyong, 1917- Berlín, 1995). Yun, que en 1967 fue sacado de Berlín y conducido a su país a la fuerza acusado de espionaje, se esforzó en unir la tradición musical de Extremo Oriente con la escritura occidental dodecafónica. Duo, originalmente escrita para viola y piano en 1976, es una revisión del año 1993 para viola y acordeón.

Alfredo Calvo

BIS-CD-929 STEREO **D D D** **Total playing time: 76' 21**

INTO THE DEPTH OF TIME

HOSOKAWA, Toshio (b. 1955)

1	In die Tiefe der Zeit for viola and accordion (Schott)	**17' 41**

IRINO, Yoshiro (1921-1980)

	Suite for Viola Solo (1971) (M/a)	**9' 52**
2	I. *Sostenuto*	2' 50
3	II. *Animato*	2' 21
4	III. *Adagio*	4' 32

TAKAHASHI, Yuji (b. 1938)

5	**Like Swans leaving the Lake** (1995) for viola and accordion (M/s)	8' 46
6	**Like a Water Buffalo** (1985) for accordion solo (M/s)	9' 04
	Ins Tal (1995) for accordion solo (M/s)	**14' 38**
7	I. [-]	4' 52
8	II. 'Windeshauch', a song from Nepal	2' 52
9	III. [-]	2' 57
10	IV. [-]	0' 46
11	V. [-]	1' 07
12	VI. Ein Lied des Fremders	1' 45

YUN, Isang (1917-1995)

13	**Duo** (1976, rev. 1993) for viola and accordion (Bote & Bock) Originally for viola and piano	**14' 27**

Mie Miki, accordion **Nobuko Imai**, viola

Toshio Hosokawa was born in Hiroshima in 1955 and studied piano and composition in Tokyo before moving to West Berlin to study with Isang Yun. His compositions have won him numerous prizes including a prestigious first prize in the composition competition on the occasion of the Berlin Philharmonic Orchestra's centenary. He has lectured widely in Europe as well as directing the Akiyoshidai Contemporary Music Festival since 1989. His first opera! commissioned by the City of Munich, was premiered in 1998.

In die Tiefe der Zeit was originally written for cello, accordion and strings. In connection with it, the composer writes of 'Listening deeply to one sound'; listening slowly, vertically to the landscape of a single sound. 'Like gazing raptly at a cloud as it slowly floats in the sky... The cello symbolizes the male principle, the accordion the female principle... The cello is a human voice, the accordion a sympathetic response to that voice, a fertile womb embracing it. It is a mythical landscape of music woven out of these two instruments and their background.' The transcription of the work, undertaken by the composer in 1996, is dedicated to the present performers.

Yoshiro Irino has come to be known as the founder of twelve-tone music in Japan. He made a serious study of the technique and worked rigorously within its confines, though with a strong sense of individuality. He also made an important contribution to establishing Western classical music in Japan. Prior to writing the ***Suite for Viola Solo*** in 1971, Yoshiro Irino had already tried writing for a single stringed instrument with his three *Movements for Solo Cello* which were premiered in 1969. The Suite for Viola is also in three movements: a free, almost improvisatory first movement, a sort of *perpeuum mobile* with a clear beat as the middle movement followed by a concluding *Adagio* based on melodic flow.

Born in Tokyo in 1938, **Yuji Takahashi** studied composition there before moving to Europe to study with Iannis Xenakis in 1963. From 1966 to 1972 he lived in the USA where he both performed as a pianist and lectured. Back in Japan he organized a composers' group known as TranSonic as well as recording as a pianist. He organized the first Pacific Rim Computer Music Festival and the Ikebukuro Cyber Cafe in 1991. He performs on computer and has come increasingly to write for Japanese traditional instruments.

Like Swans leaving the Lake was written for Nobuko Imai and Mie Miki in 1995. The title is borrowed from a stanza in the Buddhist text Dhammapada:

Mindful people depart, they don't enjoy their abode.
Like swans leaving the lake, they leave this house and that house.

In performance, the accordionist sits stage centre while the viola player is further back, stage right. The two instruments complement each other like the wings of a swan. The score provides models for basic finger movements which are then modulated by the performers. Each instrument is treated as multivoiced, the viola with the right hand bowing and left hand *pizzicato* and the accordion with the stereo effect of both manuals as well as changes of register. Ricochets suggest the fluttering of wings. The piece ends with the performers chanting the Pali canon in Theravada Buddhist style! the voices gradually overpowering the instruments.

Yuji Takahashi wrote *Like a Water Buffalo* for Mie Miki in 1985. She had asked for a piece for her instrument that would speak from the heart. The melody was borrowed from a piece that the composer had written for his own ensemble 'Suigyu' (Water Buffalo) some years earlier. The text of the original song began: 'The song is born from the people's sorrow. Singers may not last, but the song ploughs on like a water buffalo...'

Ins Tal is an original composition for accordion by Yuji Takahashi, written in Tokyo in 1982. The work consists of six pieces. The first four pieces are based on material from the Japanese film *Michiko* for which

Yuji Takahashi wrote the music. The film relates the story of a woman who loses her speech and who! little by little, recovers her memory. The six pieces treat the following themes:

1. A fragment of memory runs back through the frequent repetition of her own name.

2. A lady from Nepal sings a song for her beloved from her native land.

3. A scene in the film in which the lady walks along the bank of the river, picking up stones.

4. A painting of towers and countryside.

5. This piece was written as early as 1976 for the sixtieth birthday of the Japanese composer! author and critic Minao Shibata.

6. A homeless Palestinian poet sings a song asking the wind and the night to take a message to her home.

*Ins Ta*l is dedicated to Mie Miki; the first performance took place in Aachen, at a concert in aid of Amnesty International, on 3rd March 1983. The first Japanese

performance was in Tokyo on 23rd March 1983. Both performances were given by Mie Miki.

The Korean composer **Isang Yun** was born in Tongyong in 1917 and died in Berlin in 1995. He started studying music in Seoul in 1934 and then moved to Japan! first to Osaka and then to Tokyo where he studied composition with Tomojiro Ikenouchi. He fought in the underground movement against the Japanese when they occupied his homeland, ending up as a political prisoner. After winning Seoul's Grand Culture Prize he was able to take up his studies again in Paris and Berlin and to attend the Darmstadt workshops. In 1967 he was accused of spying for North Korea and was several times sentenced to death . Released after international protests, he returned to Germany in 1971.

Isang Yun's duo from 1976, originally scored for viola and piano, bears witness to the suffering spirit. Initially the writing allows the viola a degree of dominance. There are abrupt shifts ranging from tender, almost lyrical passages to severe, almost painful dissonances with a roughness in the accordion. In his effort to communicate Yun makes few concessions to the listener.

Mie Miki was born in Tokyo in 1956 and started playing the accordion at the age of four. At the age of sixteen she moved to Germany where she continued her studies at the Trossingen Academy. In the first two years after her arrival she won first prize in the junior division of the Klingenthal International Accordion Competition. She graduated from the piano department of the Hanover Academy in 1981. As one of the world's leading accordion players Mie Miki has been invited to perform at music festivals all over the world as well as giving masterclasses. She made her Japanese debut with the Sapporo Symphony Orchestra in 1977, appeared in New York for the first time in 1985 and in London in 1991. Mie Miki performs principally in Europe but returns regularly for concerts in Japan, including an annual concert in the Casals Hall in Tokyo.

Nobuko Imai studied at the famous Toho School of Music in Tokyo and then at Yale University and the Juilliard School. She is the only violist to have won the highest prizes at both the Munich and Geneva International Viola Competitions,

and she was formerly a member of the esteemed Vermeer Quartet. Miss Imai is now established as a distinguished international soloist, and as well as appearing regularly in Holland, where she now lives, her career takes her to major cities in Europe, the USA and Japan. She has worked with major orchestras all over the world such as the Berlin Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Vienna Symphony Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, the BBC orchestras, the Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra and Tokyo's NHK Symphony Orchestra. Nobuko Imai is a regular guest at the Marlboro Festival and has also appeared at the Lockenhaus, Casals, Aldeburgh and South Bank Summer Music Festivals, the International Viola Congress in Houston and the BBC Proms. Nobuko Imai has been awarded many prizes, including the Avon Arts Award (1993), the Education Minister's Art Prize of Music by the Japanese Agency of Cultural Affairs (1994) and the Mobil Prize of Japan (1995). In 1996 she received Japan's most prestigious music prize, the Suntory Hall Prize, awarded to her by a unanimous jury. She is Professor at the College of Music in Detmold, Germany. She appears on 12 other BIS recordings.

INSTRUMENTARIUM
Viola: Andreas Guarnerius, Cremona 1690
Accordion: Giovanni Gola

Recording data: April 1998 at Länna Church, Sweden
Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer
Neumann microphones microphone amplifier by Didrik De Geer. Stockholm: Genex GX 8000 MOD recorder: Stax headphones. **A 20-bit recording**
Producer: Hans Kipfer
Digital editing: Oliver Curdt
Cover text: The composers (trans. Kelly Baxter) and BIS
Translations: Julius Wender (German). Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photograph: C) Hiroshi Koiwai
Back cover photograph: © Norimitsu Kodama
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd . Harrogate, England
Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England.
Printing: Offizin Paul Hartung, Hamburg, Germany 1998

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
Grammofon AB BIS, Bragevägen 2, SE-182 64 Djursholm, Sweden
Tel,: 08 (Int.+46 8) 755 4100; Fax: 08 (Int.+46 8) 755 7676.
BIS can also be contacted via e-mail: bis@algonet.se
Internet Website: http://www.bis.se

© & ℗ 1998, Grammofon AB BIS, Djursholm.





Mie Miki and Nobuko Imai

HOJA INFORMATIVA A-5-6-1

TEMARIO PROFESORES DE MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS

ACORDEÓN

(Publicado, parte A en el B.O.E. 27 de marzo de 1992 y parte B en el B.O.E. de 28 de abril de 1994)

MAYO 1998

Acordeón

Tema 1. Antecedentes. Origen de los distintos componentes del instrumento. Principio sonoro, accionamiento manual del fuelle, mecanismos de los distintos manuales, aplicación instrumental de los principios básicos del lenguaje armónico-tonal, etc.

Tema 2. Evolución. Pasos más importantes que han trascendido en el desarrollo y configuración del acordeón dentro del conjunto de instrumentos de lengüeta libre: Análisis de su evolución desde el punto de vista histórico y geográfico.

Tema 3. Situación y configuración actual del instrumento en el ámbito internacional. Tendencias sobre la concepción del mismo y sus posibilidades de desarrollo desde la perspectiva histórica.

Tema 4. Características físico-acústicas de la lengüeta libre Análisis organológico de su diversa aplicación instrumental.

Tema 5. La familia de instrumentos de lengüeta libre: Clasificación, y análisis comparado de los mismos.

Tema 6. Análisis organológico del acordeón: Descripción, elementos constitutivos, proceso de fabricación, etc.

Tema 7. Análisis comparado de los diversos tipos de acordeón, Similitudes, diferencias, ventajas e inconvenientes, etc.

Tema 8. Aportaciones del acordeón al panorama instrumental desde el punto de vista organológico. Clasificación del mismo dentro de conjunto instrumental.

Tema 9. La escritura acordeonística: Características y tipos de escritura. Análisis de su evolución desde la perspectiva histórica.

Tema 10. Compositores más representativos que han escrito para el instrumento: Análisis de sus características más destacables, aportaciones a la literatura del instrumento, etc.

Tema 11. La música contemporánea para acordeón: Características generales, aportaciones del instrumento al panorama compositivo, grafías, lenguajes. recursos compositivos, etc.

Tema 12. El repertorio acordeonístico. Criterios de clasificación y selección. Fuentes de documentación acordeonística: Bibliografía. grabaciones, publicaciones, etc.

Tema 13. La interpretación musical: Consideraciones interpretativas sobre las relaciones entre compositor, obra, partitura, intérprete, instrumento, públicos... Planteamiento sobre el enfoque pedagógico de tales elementos.

Tema 14. Características técnico-interpretativas del instrumento: Aspectos dinámicos, tímbricos, tonales, articulatorios, de fraseo, etc. Características del instrumento en la interpretación polifónica.

Tema 15. Principios básicos de anatomía funcional aplicados en la interpretación acordeonística; Adaptación anatómica aplicada a la mecánica de los diversos manuales, constantes y variables funcionales en los distintos tipos de instrumento (tamaño, forma, peso, etc.),adaptación anatómica aplicada al movimiento del instrumento, etc.

Tema 16. Características interpretativas de los diversos géneros estilos musicales a tener en cuenta en la interpretación acordeonística, análisis desde su perspectiva histórica: Tempo, ritmo, timbre. fraseo, articulación, abreviaturas ornamentales, etc. La transcripción acordeonística de la música para tecla.

Tema 17. La transcripción: Conceptos generales, antecedentes históricos, justificaciones y criterios sobre la interpretación de transcripciones. La transcripción acordeonística frente a las corrientes de interpretación histórica. Planteamientos pedagógicos sobre las transcripciones. Relación entre obra original y transcripción. El transcriptor.

Tema 18. Interpretación de la música contemporánea: Autores, grafías, planteamientos interpretativos, técnicas y recursos, etc.

Tema 19. La digitación acordeonística. Análisis comparado y metodologías del estudio de la digitación en cada uno de los diversos sistemas manuales.

Tema 20. Concepciones actuales sobre la educación musical, Planteamientos pedagógicos de la enseñanza musical. La enseñanza instrumental en el ámbito de la educación musical: Consideraciones Pedagógicas.

Tema 21. Conocimientos básicos sobre psicología del aprendizaje musical aplicada a la pedagogía del instrumento: Métodos de estudio, procesos analíticos/sintéticos, lógicos/psicológicos, la motivación , etc. Características y planteamientos pedagógicos en las distintas fases del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Tema 22. Características y planteamientos pedagógicos de la iniciación instrumental en el niño. Aportaciones del instrumento dentro de la educación musical infantil.

Tema 23. Análisis y evolución de las distintas concepciones y metodologías pedagógicas aplicadas a la enseñanza del acordeón. Tendencias actuales. La enseñanza del acordeón en España.

Tema 24. Planteamientos pedagógicos sobre los planes de estudio del instrumento. El programa de estudios: Criterios pedagógicos , objetivos, contenidos, material pedagógico, metodologías, distribución temporal, criterios de evaluación, etc.

Tema 25. Bibliografía y repertorio pedagógico: Criterios de clasificación, selección y aplicación pedagógica en los programas de estudios, autores, escuelas pedagógicas, etc.

Tema 26. Planteamientos metodológicos en los distintos aspectos del aprendizaje: Criterios sobre la memorización, relación entre las dificultades técnicas y conceptuales, criterios sobre la aplicación pedagógica de los ejercicios de mecanismo y técnica, aportaciones del análisis de la partitura en el estudio de la obra, etc.

Tema 27. La familia de instrumentos de lengüeta libre: Análisis sociológico-musical. Entorno socio-cultural en el que aparecen, evolución y función social, etc

Tema 28. Evolución histórica de la concepción y función social del acordeón. Aportaciones del instrumento al panorama instrumental desde la perspectiva sociológico-musical.

Tema 29. Aspectos sociológicos del acordeón dentro de los ámbitos de la música popular y el folklore musical.

Tema 30. El acordeón en las distintas comunidades nacionales: Antecedentes, evolución y situación actual, influencias externas, etc.

CUESTIONARIO DE CARÁCTER DIDÁCTICO Y DE CONTENIDO EDUCATIVO GENERAL

(PARTE B)

Tema 1. La música en la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE): Normas de desarrollo. Organización de los conservatorios de danza: Funciones de sus órganos directivos y colegiados; los órganos de coordinación docente.

Tema 2. Valoración de la propia especialidad en el contexto de la enseñanza musical de carácter profesional. Su relación con los objetivos generales establecidos en la nueva ordenación del sistema educativo. Su relación con otras disciplinas, y criterios sobre su función en el proyecto del centro.

Tema 3. Características del desarrollo evolutivo del niño y del adolescente. su aplicación en la enseñanza musical. Principios psicopedagógicos y didácticos de la enseñanza de la especialidad por la que se opta en los distintos niveles.

Tema 4. La programación: Principios psicopedagógicos y didácticos; vinculación con el proyecto curricular. Estructura de las unidades didácticas: Concreción y aplicaciones en los grados elemental y medio de la especialidad correspondiente.

Tema 5. La evaluación. Función de los criterios de evaluación. Evaluación del alumno y del proceso de enseñanza-aprendizaje. Procedimientos e instrumentos de evaluación. La autoevaluación. La coevaluación. La calificación. La recuperación.

Tema 6. La acción tutelar en los conservatorios de música. Funciones y actividades tutelares. El tutor y su relación con el equipo docente y con los alumnos. El papel de la familia en la educación musical. Colaboración de Profesores y padres en las distintas etapas educativas.

Tema 7. La clase colectiva y su función en el proceso educativo. Didáctica y metodología de la clase en grupo. Estructura de las unidades didácticas.

Tema 8. Bibliografía especializada, relacionada con la didáctica de la especialidad por la que se opta. Recursos didácticos: Materiales, medios audiovisuales e informáticos, medios extraescolares. Criterios para su selección y para su utilización en el aula.

PEQUEÑA «FORMA SONATA»

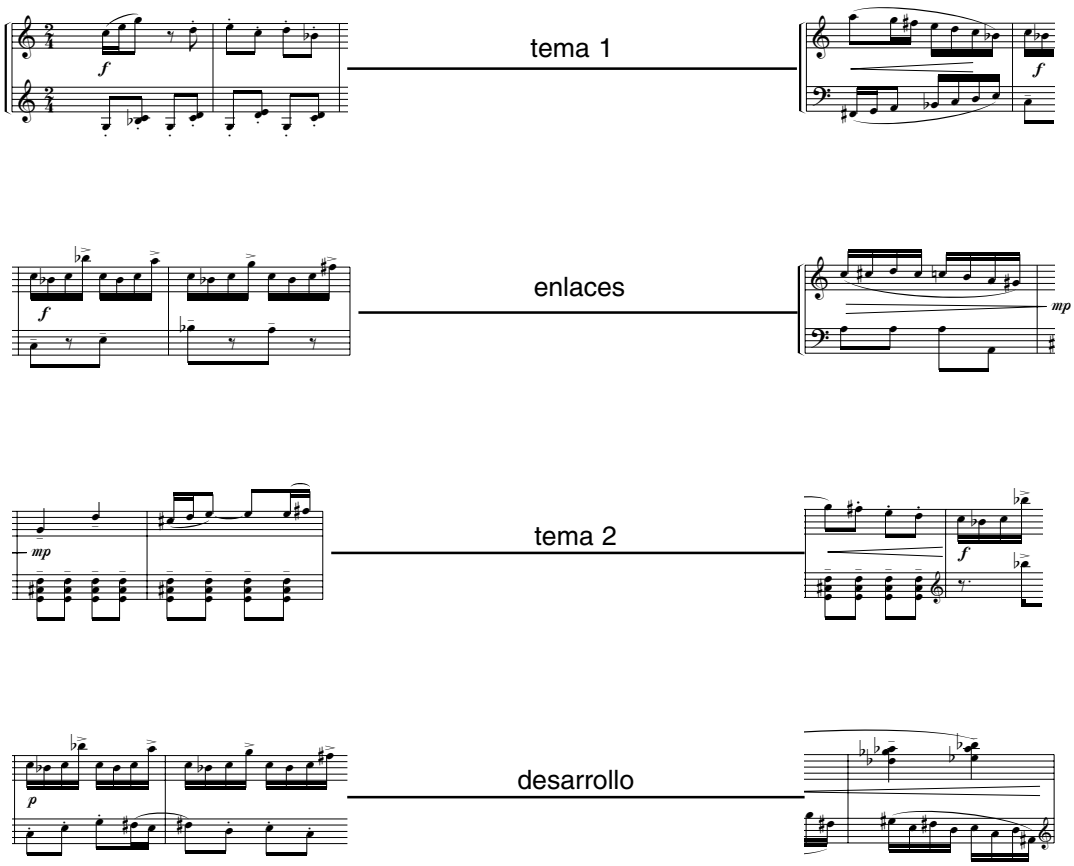
MÚSICA PARA ACORDEÓN

JULIO SÁNCHEZ LEÓN, 1995

NOTAS SOBRE «PEQUEÑA FORMA SONATA»

Intentaré en no demasiadas palabra hacer un breve comentario y análisis de ésta, mi primera obra para acordeón.

Como su nombre indica esta obra responde al esquema básico de «forma sonata» clásica, es decir, primer tema, segundo tema, desarrollo, reexposición y final. De manera más gráfica represento con extractos de música dónde empieza y termina cada uno de los temas.



reexposición y final

ORIENTACIONES PEDAGÓGICAS E INTERPRETATIVAS

Aunque no fue el propósito incial de la obra, de ella se pueden extraer algunas características particulares que la hacen apropiada para el estudio:

1. Diferentes símbolos de articulación y fraseo entre los dos manuales, que obligan a hacer un estudio diferenciado de cada uno de ellos.

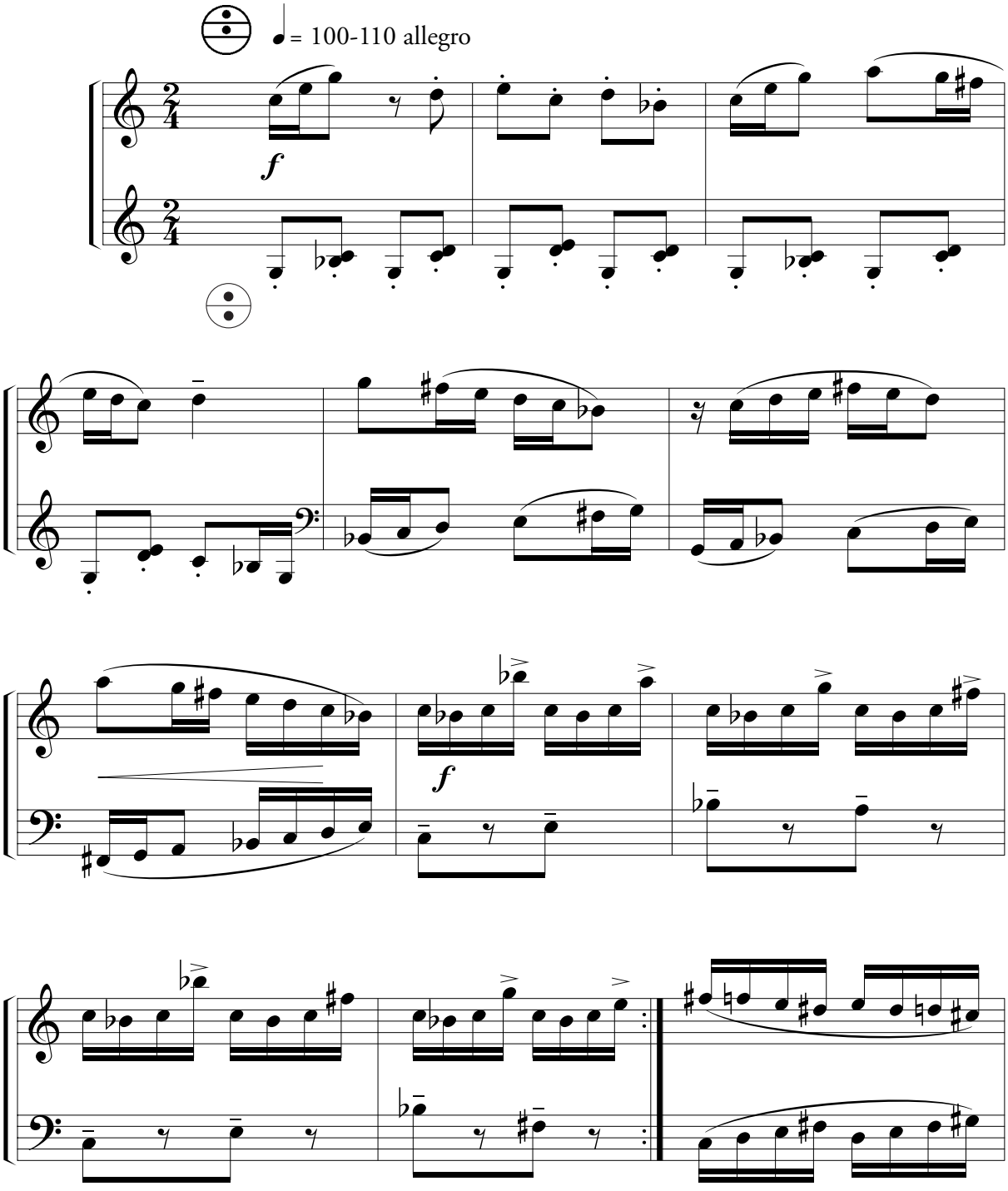
2. Para el estudio de M I I I conviene hacer un análisis previo, puesto que en muchos compases, se utilizan progresiones ascendentes y descendentes de tono, lo cual, si es estudiado convenientemente puede ahorrar mucho tiempo de trabajo en el instrumento.

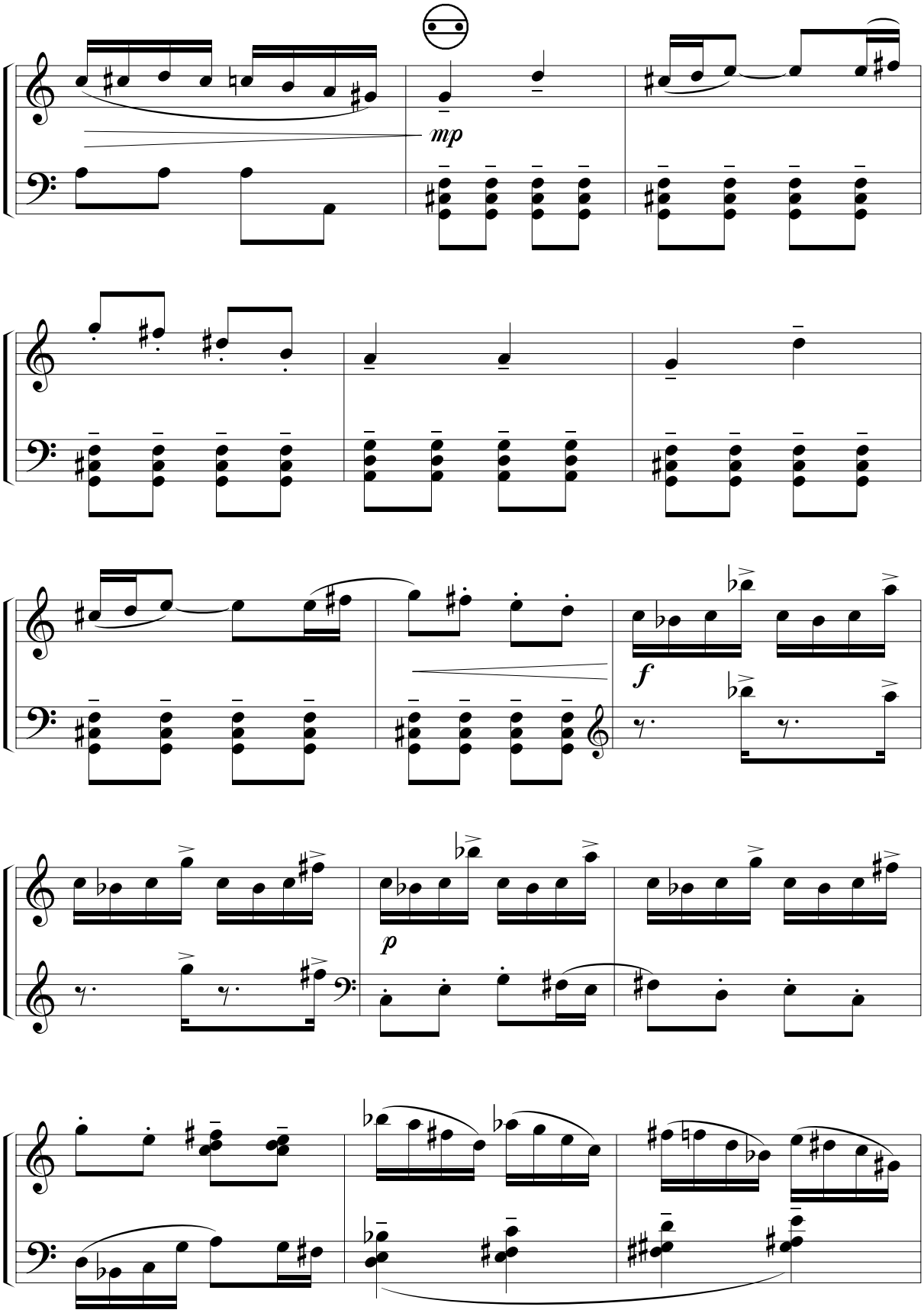
3. Aunque se indican registraciones durante toda la obra, es conveniente e incluso necesario cambiarlas o eliminarlas por completo, para que sea el estudiante quien las ponga atendiendo a factores interpretativos, formales o propios de cada instrumento.

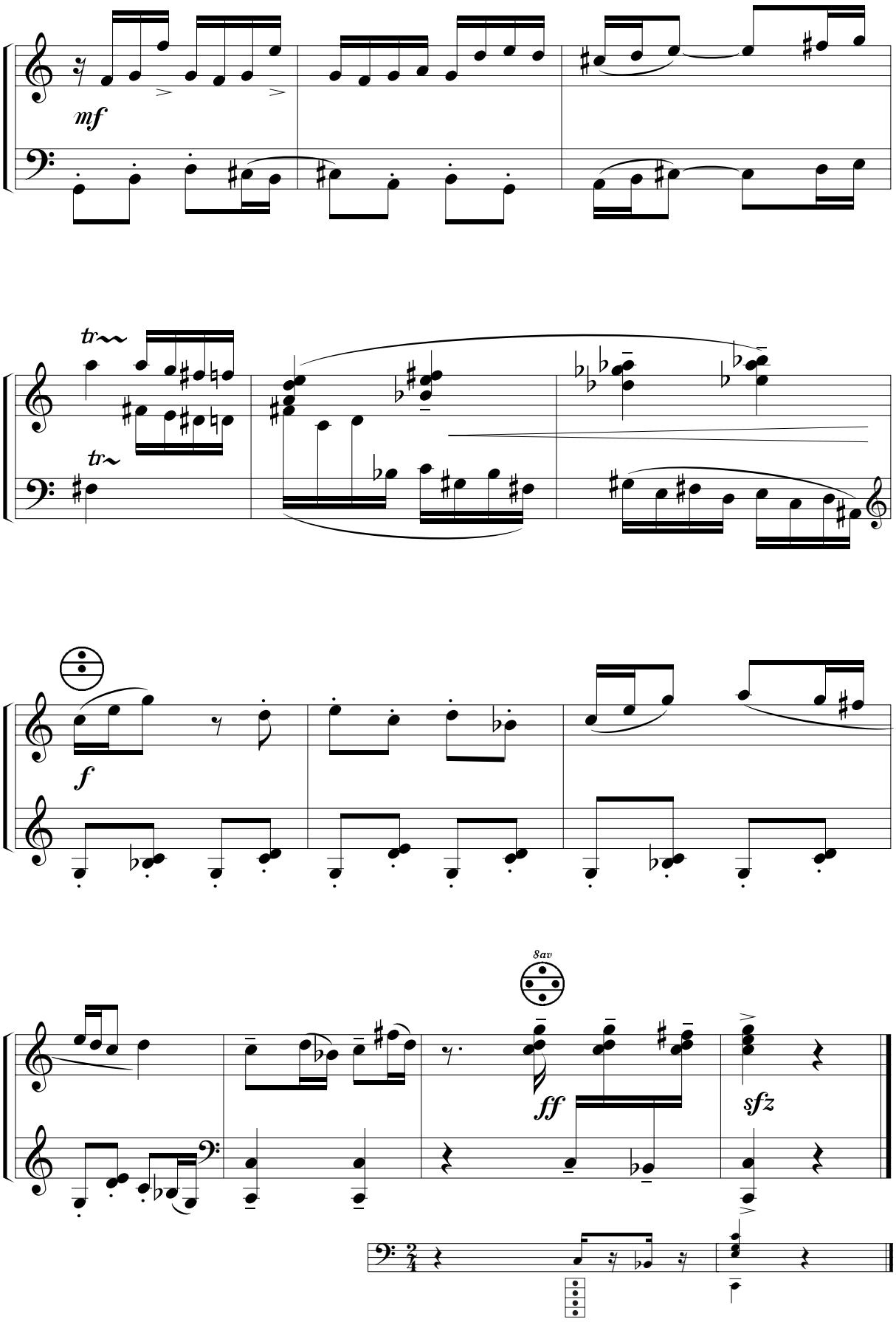
Por último añadir que esta composición puede ser apropiada para alumnos de 4º curso de grado elemental o 1º de grado medio LOGSE, aunque deberá ser siempre el profesor interesado en la obra quien determine el momento más apropiado para interpretarla.

PEQUEÑA «FORMA SONATA»

JULIO SÁNCHEZ LEÓN, 1995

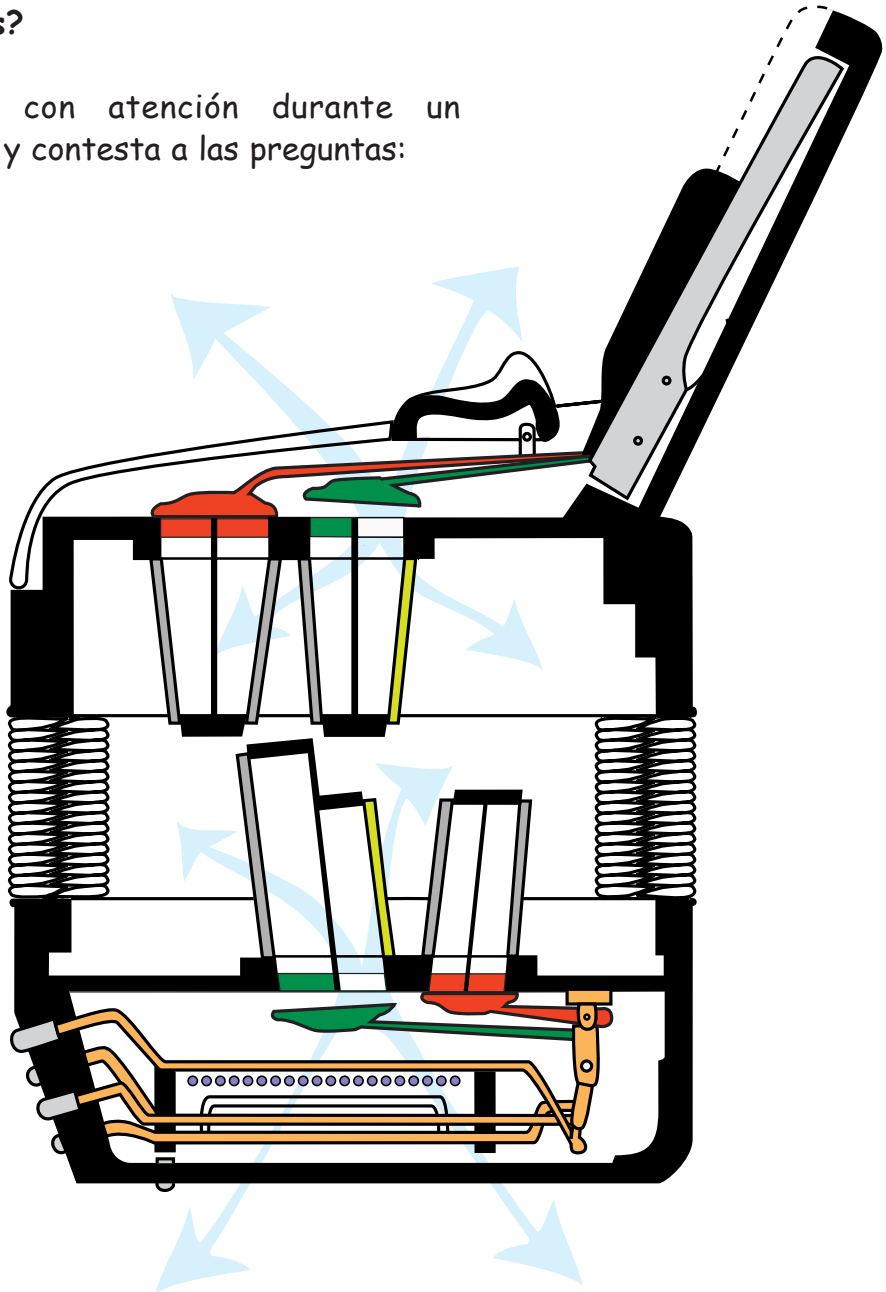



mp
f
p


mf
tr
tr
f
8av
ff
sfz

¿Qué ves?

Observa con atención durante un momento y contesta a las preguntas:



¿Cuántos lengüeteros tiene el acordeón?

¿Cuántos están sonando?

¿Cuántas válvulas están abiertas?

¿Está pulsada la tecla del MI?

¿De qué color son las lengüetas que suenan?

¿Qué color representa al sonido?

¿De qué color es el orificio por el que pasa el aire: blanco, verde o rojo?

¿En qué dirección circula el aire cuando se abre el fuelle: hacia el interior o hacia el exterior?



ÍNDICE

LITERATURA
(MONOGRÁFICO)

CUENTO DE JULIA 1
Mª LUISA HERRERA MARTÍN

ELOGIO SENTIMENTAL DEL ACORDEÓN 3
PÍO BAROJA
SOFÍA ALONSO

EL RECUERDO DE JULIETA BAILANDO Y UN ACORDEÓN REPENTINAMENTE TRISTE 24
ÁNGEL BALZARINO

HABANERA EN BERMEO 26
JOSÉ HIERRO

NOCHES EN EL VIEJO CONSERVATORIO 10
Mª LUISA HERRERA MARTÍN

CUENTO DE JULIA

(Fragmento de La Isla de Koch)

Cuando empieza la borrasca los habitantes de la aldea se encierran en sus casas y bloquean las puertas y las contraventanas para que no las arranque el temporal. Se sientan en silencio, emocionados, y escuchan.

El niño de la gran sonrisa había encontrado un instrumento de música en el baúl del abuelo: la "caja de trompetas" lo llamaba. En realidad estaba formado por dos cajas: una con una hilera de teclas y la otra con multitud de botones; estaban unidas por un fuelle que podía estirarse mucho o comprimirse hasta casi desaparecer.

Trataba de aprender a tocarlo, pero la música que sacaba de él era demasiado aguda, sonaba a cacerolas entrechocando. Era una música fría y desolada. Así que, aunque el niño sonreía mientras tocaba, nadie soportaba sus ensayos.

El niño, con su sonrisa y sus ojos saltones, no tuvo más remedio que ir a las dunas a practicar con su instrumento de música.

–El instrumento es viejo, está desafinado, no sirve –decía la madre.

–Se necesitan muchas horas de estudio para aprender a interpretar música –comentaba el padre.

–El que no sirve es el instrumentista –replicaba la hermana.

El niño de las orejas ovaladas, de soplillo, y la gran sonrisa sabía que ninguno de ellos tenía razón. Así que no dejó de tocar cuando le salía de dentro, lo hacía sólo de vez en cuando y, desde luego, su instrumento continuó siendo la "caja de trompetas".

Una tarde, mientras estaba en las dunas, la marea subió más de lo habitual, el mar se acercó a él y se detuvo a escuchar. El niño pensó que, quizá, el mar tiene unos gustos diferentes a los de los humanos, y se lo dijo a través de las música que arrancaba a su instrumento. El mar contestó con un murmullo grave, arrastrando piedrecillas y haciendo romper pequeñas olas. La brisa se coló por el fuelle del instrumento y el niño tocó una melodía para mecerla. El mar respondió nuevamente, esta vez con el rugido grave de las olas que, al encontrarse con las que se retiraban de su ascenso a las dunas, chocaban y se enredaban. Las nubes se acercaron para escuchar y el viento acompañó con unas notas huracanadas.

En la aldea todos recuerdan aquella tarde de borrasca en la que escucharon el concierto más impresionante jamás interpretado por nadie.

Desde entonces, cada vez que se acercan los vientos del suroeste, y sólo cuando son vientos del suroeste los que se acercan, el niño de las orejas ovaladas, la gran sonrisa y los ojos oblicuos saltones se dirige a las dunas con su "caja de trompetas".

Los aldeanos se encierran en sus casas y clavan las contraventanas para que no las arranque el temporal, se sientan en silencio y, emocionados, se disponen a escuchar la sonata para trío de Mar, Viento y Acordeón.

Mª Luisa Herrera Martín

ELOGIO SENTIMENTAL DEL ACORDEÓN

¿No habéis visto, algún domingo, al caer la tarde, en cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico, sobre la cubierta de un negro quechemarín, o en la borda de un patache, tres o cuatro hombres de boina que escuchan inmóviles las notas que un grumete arranca de un viejo acordeón?

Yo no sé por qué; pero esas melodías sentimentales, repetidas hasta el infinito, al anochecer, en el mar, ante el horizonte sin límites, producen una tristeza solemne.

A veces, el viejo instrumento tiene paradas, sobrealientos de asmático; a veces, la media voz de un marinero le acompaña; a veces también, la ola que sube por las gradas de la escalera del muelle y que se retira después murmurando con estruendo, oculta las notas del acordeón y de la voz humana…

Pero luego aparecen nuevamente y siguen llenando con sus giros vulgares y sus vueltas conocidas el silencio de la tarde del día de fiesta, apacible y triste.

Y mientras el señorío del pueblo torna del paseo; mientras los mozos campesinos terminan el partido de pelota, y más animado está el baile en la plaza, y más llenas de gente las tabernas y las sidrerías; mientras en las callejuelas, negruzcas por la humedad, comienzan a brillar, debajo de los aleros salientes, las cansadas lámparas eléctricas, y pasan las viejas, envueltas en sus mantones, al rosario o a la novena, en el negro quechemarín, en el patache cargado de cemento, sigue el acordeón lanzando sus notas tristes, sus melodías lentas, conocidas y vulgares, en el aire silencioso del anochecer.

¡Oh la enorme tristeza de la voz cascada, de la voz mortecina que sale del pulmón de ese plebeyo, de ese poco románticos instrumento!

Es una voz que dice algo monótono, como la misma vida, algo que no es gallardo, ni aristocrático, ni antiguo; algo que no es extraordinario, ni grande, sino pequeño y vulgar, como los trabajos y los dolores cotidianos de la existencia.

¡Oh la extraña poesía de las cosas vulgares!

Esa voz humilde que aburre, que cansa, que fastidia al principio, revela poco a poco los secretos que oculta entre sus notas, se clarea, se transparente, y en ella se traslucen las miserias del vivir de los rudos marineros, de los infelices pescadores; las penalidades de los que luchan en el mar y en la tierra, con la vela y con la máquina; las amarguras de todos los hombres uniformados con el traje azul sufrido y pobre del trabajo.

¡Oh modestos acordeones! ¡Simpáticos acordeones! Vosotros no contáis grandes mentiras poéticas, como la fastuosa guitarra; vosotros no inventáis leyendas pastoriles, como la zampoña o la gaita; vosotros no llenáis de humo la cabeza de los hombres, como las estridentes cornetas o los bélicos tambores. Vosotros sois de vuestra época: humildes, sinceros, dulcemente plebeyos, quizá ridículamente plebeyos; pero vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar, monótona, ramplona, ante el horizonte ilimitado...

PÍO BAROJA

ELOGIO SENTIMENTAL DEL ACORDEÓN

Comentario

El "Elogio sentimental del acordeón" es un texto incluido en la novela PARADOX, REY (1906), que pertenece a la trilogía LA VIDA FANTÁSTICA y, por tanto, a la primera y, según los críticos, mejor etapa novelística de Pío Baroja (San Sebastián, 1872 - Madrid, 1956). En esta misma novela se incluye otro texto no menos famoso: "Elogio de los viejos caballos del tiovivo" con el que el fragmento que vamos a comentar guarda bastante relación, como luego veremos.

El "Elogio sentimental del acordeón" consiste en una descripción subjetiva y evocadora, situada en un lugar (un pueblo cualquiera del Cantábrico) y un ambiente (marineros) muy cercanos a la sensibilidad de Baroja. El acordeón, que por esas fechas no contaba aún ni cien años de antigüedad, es considerado un instrumento popular, propio de las clases más bajas, y por esto mismo es elegido por Baroja como objeto de este elogio, dada su predilección por los personajes más modestos e incluso marginados de la sociedad, que serán una constante en su producción novelística.

Pero, además, el autor utiliza el recuerdo y evocación de una escena popular (las melodías interpretadas al acordeón por unos marineros) para establecer una identificación entre la música de este instrumento y la vida humana. Esta identificación viene expresada al final del "Elogio": "Vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar, monótona, ramplona ante el horizonte ilimitado…". Así, el acordeón sería un símbolo de la existencia. De igual modo que en el otro elogio ya citado los caballos de un tiovivo, que dan vueltas sin objeto y sin fin, serían también símbolos de nuestras vidas condenadas a extinguirse sin estar nunca seguros de que lo que hacemos tenga algún sentido. Ambos textos ponen de manifiesto el pesimismo de su autor, que llega a escribir en sus MEMORIAS: "Por instinto y por experiencia creo que el hombre es un animal dañino, envidioso, cruel, pérfido, lleno de malas pasiones, sobre todo de egoísmo y de vanidades."

Tanto el "Elogio sentimental del acordeón" como el "Elogio de los viejos caballos del tiovivo" serían textos muy característicos de la generación a la que Baroja pertenece: el 98. Un rasgo fundamental en las descripciones de los autores de esta generación (Unamuno, Azorín, ValleInclán… hasta Antonio Machado) sería el ir de lo exterior a lo interior, de lo físico a lo espiritual, Influenciados por la corriente simbolista que se estaba produciendo en Francia por aquellas fechas y que venta a renovar la literatura europea de principios de siglo. Así pues, Pío Baroja, tanto por factores literarios como por razones personales, escoge nada menos que como símbolo de la vida humana un instrumento musical: el acordeón.

Veamos como consigue esta identificación.

Pío Baroja, a quien tradicionalmente y hasta hace pocos años se le venta reprochando ser poco cuidadoso en su estilo, ha creado en este fragmento un auténtico poema en prosa en el que todos los recursos del lenguaje empleados sirven para evocar el tema central que, como hemos visto, es la identificación ACORDEÓN/VIDA.

El "Elogio", dividido en diez párrafos, comienza con una introducción en que establece el tono subjetivo que va a dominar en todo el texto. Nos evoca el lugar ("cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico") y la sensación que la música del acordeón produce en él ("una tristeza solemne"). Además Baroja intenta que sus lectores participen de las mismas sensaciones que él está describiendo, de ahí el comienzo con la pregunta retórica: "¿no habéis visto…?" Según parece, la pregunta incluida en el primer párrafo es contestada por el propio autor en el segundo, al comentar empleando la primer persona: "yo no sé por qué..."
Desde el principio del texto domina además la idea de humildad, miseria, insignificancia, marginación, diríamos hoy, que, como mencionamos antes, tan atractiva le resultaba a Baroja. No en balde el autor sitúa la escena en

"cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico". Tal diminutivo acompañado del adjetivo "abandonado" sugiere la pobreza del ambiente. Un ambiente marinero evocado en embarcaciones como "la cubierta de un negro quechemarín" o "en la borda de un patache" (quechemarín y patache son dos tipos de embarcaciones pequeñas). El instrumentista que hace sonar el acordeón en este ambiente no es otro que un grumete. ¿Por qué elige Baroja a un personaje Así como intérprete? Quizá porque grumete representa para él un empleo humilde, el menor en importancia y experiencia de los que puede ocupar un marinero, alguien insignificante pero que, no obstante, consigue la música arrancada de un viejo acordeón. La sensación de pobreza está presente también al final del primer párrafo en el adjetivo viejo que acompaña a acordeón y en el verbo arranca, indicando los esfuerzos del grumete por conseguir una melodía audible.

Por otra parte, el auditorio del grumete acordeonista es tan escaso y pobre como él mismo: "tres o cuatro hombres de boina que escuchan inmóviles". La humilde categoría de los oyentes queda definida por su indumentaria, llevan una prenda propia de las clases bajas: la boina (más adelante aludirá en el texto al "traje azul, sufrido y pobre del trabajo".

Es importante observar también la hora escogida para la interpretación de esas melodías al acordeón: "al caer la tarde" (dice en el primer párrafo) y "al anochecer" (repite en el segundo). Baroja elige para esta evocación un momento melancólico, de acuerdo con la sensación que produce en él esta música y que quiere transmitir al lector. El crepúsculo, el ocaso del sol, la muerte del día es además un momento muy utilizado en la poesía modernista, contemporánea de este texto, con la misma intención. Ya hemos dicho que estamos comentando un texto de prosa poética, donde será frecuente encontrar recursos expresivos propios de la poesía.

Entre los recursos del lenguaje más frecuentes en un poema se hallan las repeticiones (las recurrencias, según la crítica moderna). En el primer y segundo párrafo de este elogio hay bastantes repeticiones que no sirven para hacer avanzar la descripción sino para subrayar la impresión que el autor quiere provocar en nosotros. Así, "al caer la tarde" se ve repetido en "al anochecer"; "el horizonte sin límites" del segundo párrafo será repetido al final del texto "el horizonte ilimitado". Las repeticiones y paralelismos del texto (empleados también en el "Elogio de los viejos caballos del tiovivo", con el que el texto que estamos comentando tiene tanta conexión) obedecen a una justificación no simplemente estética, sino temática y filosófica, como luego veremos.

La suma de todos los elementos mencionados en los dos primeros párrafos que, como hemos dicho sirven de introducción al "Elogio", producen una tristeza solemne. Lo chocante para el lector no es encontrar aquí la palabra tristeza pues el autor la ha evocado asociándola a la pobreza del ambiente, a los roncos acordes de un viejo instrumento, al cansancio de los hombres de la mar. Lo sorprendente es el empleo del adjetivo que la acompaña: solemne.

Este adjetivo, por lo inesperado, crea una especie de clímax al final de esta introducción y puede asociarse con la actitud de los oyentes que "escuchan inmóviles" las melodías arrancadas al viejo instrumento. Es un acto casi religioso, una especie de ritual, la ejecución de esas melodías el domingo por la tarde ante un público de humildes marineros que las escuchan con recogimiento, no es una música como la que luego mencionará Baroja que se oye en la plaza: esa es música de baile, mientras que ésta es una música que se escucha inmóvil, con respeto, porque dice algo más profundo como luego explicará el autor.

Una observación más en la introducción al "Elogio" es la que se refiere a la particular sintaxis empleada en los dos primeros párrafos. Si nos fijamos atentamente, la construcción de las oraciones que los componen es algo no muy habitual. Lo normal es que el verbo vaya acompañado inmediatamente por la palabra que hace la función de complemento directo (de ahí su nombre precisamente). Pero, en el primer párrafo, el complemento directo de "no habéis visto" es "tres o cuatro hombres de boina" y la separación entre uno y otro es extraordinaria pues Baroja ha introducido por medio numerosos complementos circunstanciales, que indican los detalles de tiempo ("algún domingo, al caer la tarde") y de lugar ("en cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico,

sobre la cubierta de un negro quechemarín o en la borda de un patache").

En el segundo párrafo ocurre algo parecido aunque menos inusual: se han introducido numerosos adyacentes al sujeto que producen una gran separación entre éste y su verbo correspondiente. El sujeto son "esas melodías sentimentales" y su verbo "producen", pero, como vemos, hay numerosas palabras interpuestas que se refieren al sujeto: "repetidas hasta el infinito, al anochecer, en el mar, ante el horizonte sin límites".

Podemos hablar de aquí hay una distensión, un ensanchamiento, una apertura inhabitual de la sintaxis. Esta distensión también se encuentra en la parte central del "Elogio", es decir, en los párrafos siguientes. Este recurso lingüístico ha podido ser utilizado por Baroja con el propósito de evocar el movimiento del fuelle del acordeón, la apertura y el cierre de este instrumento, cuya música es el eje alrededor del que gira todo el texto.

A partir del tercer párrafo, Baroja pasa al asunto central del "Elogio", que como ya hemos visto, es la identificación entre el acordeón y la vida del hombre.

En esta parte central, ya desde el comienzo, se va a establecer una relación entre el sonido del acordeón y la vida humana mediante una personificación: "A veces el viejo instrumento tiene paradas, sobrealientos de asmático". Esta relación acordeón/hombre la subraya el hecho de que tanto el sonido del instrumento como el eco de la voz del grumete que canta son apagados por el fuerte rumor del oleaje que "oculta las notas del acordeón y de la voz humana". Ambos deben someterse al poder de la fuerza incontrolable del mar, más poderosa que los dos juntos. El significado simbólico asociado con el mar en la literatura española es constante desde Jorge Manrique en el siglo XV que nos recuerda:

"Nuestas vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir..."

Hasta Antonio Machado, contemporáneo de Baroja, que predice:

"y cuando llegue el día del último viaje y esté al partir la nave que nunca ha de tornar me encontraréis a bordo, ligero de equipaje, casi desnudo como los hijos de la mar"

La asociación entre el mar y la muerte también será utilizada nuevamente por Baroja en este texto, como veremos al final de este comentario.

Además de esta cualidad humana del sonido del acordeón, Baroja observa en la parte central del "Elogio" un contraste entre el ambiente melancólico del puerto, donde surgen las notas del acordeón, con el resto de la vida del pueblo, ajena e indiferente a esos sonidos tristes que interpreta el grumete en el barrio de pescadores. Es especialmente en el quinto párrafo donde encontramos este centrarse Así como un cuadro muy dinámico y vivo, lleno de gente y actividad. En breves líneas, Baroja hace un repaso de la vida de todo un pueblo en un día de fiesta por la tarde, no deja fuera de su observación a nadie. Así, tenemos a la clase alta ("el señorío del pueblo torna del paseo"), a la juventud ("los mozos campesinos terminan el partido de pelota, y más animado está el baile en la plaza"), a las viejas, asociadas al culto religioso como representación de lo ancestral, de lo tradicional, de algo ajeno a la marcha de los tiempos ("pasan las viejas, envueltas en sus mantones, al rosario o a la novena"). La asociación de la religión con la vejez como un elemento conservador, tradicional, aparece en bastantes textos de la generación del 98 con las mismas o parecidas palabras:

"ya irán a su rosario las enlutadas viejas" (Antonio Machado, A orillas del Duero)

"Estas viejecitas de luto (…) van por las calles pinas y tortuosas a las novenas" (Azorín, Castilla)

Dentro de la parte central que venimos comentando también encontramos, como hicimos en la introducción, numerosas repeticiones. Fijémonos en el empleo reiterativo del adverbio "mientras" en el párrafo quinto o en el final paralelo del cuarto y del quinto párrafo. Las repeticiones no son frecuentes en la prosa y sí, en cambio, en poesía. Ya hicimos notar que el texto es un fragmento de prosa poética, es decir, de prosa que se sirve de algunos recursos del lenguaje poético para sugerir determinadas sensaciones; aquí, Baroja evoca las melodías que una y otra vez se repiten pues suponemos que el grumete acordeonista no tiene un repertorio muy amplio.

La parte central del "Elogio" termina con dos párrafos construidos de forma paralela (el 6.° y el 8.º). En ambos se han empleado las exclamaciones para subrayar su importancia Así como el tono subjetivo que ya estaba presente desde el comienzo y que ahora se realza aún más, pasando a un primerísimo plano, de igual modo que en música una nota mantenida más o menos latente en la melodía, se convierte de pronto en nota dominante.

Baroja también reitera en el sexto párrafo una idea que había mencionado antes: la identificación entre la voz humana y el sonido del acordeón conseguida mediante la abundancia de personificaciones:

> **"¡Oh la enorme tristeza de la voz cascada, de la voz mortecina que sale del pulmón de ese plebeyo, de ese poco romántico instrumento!".**

Las palabras en cursiva aluden a las ideas que hemos encontrado desde el principio del "Elogio". La humanización es completa al llamar "pulmón" al fuelle del acordeón, un acordeón viejo que produce los sonidos con esfuerzo "de asmático" y que además la gente bien de la época considera "plebeyo" y propio de las clases populares.

Esta idea va a ser desarrollada por el autor en el párrafo 7 donde la voz o sonido del acordeón previamente humanizado pasa a ser el símbolo de la existencia del hombre: "Es una voz que dice algo monótono, como la misma vida..." Baroja ve la vida como algo despojado de toda grandeza, heroísmo 0 grandes hechos, es más bien algo "pequeño y vulgar". La ve despojada de toda aureola que la pueda ennoblecer y esto se refleja en la abundancia de negaciones (no... ni... ni...).

El último párrafo que cierra la parte central del "Elogio" es el más breve de todo el texto y condensa emotivamente las ideas desarrolladas en los dos párrafos anteriores:

> **"Oh la extraña poesía de las cosas vulgares"**

Esta frase, por su ritmo acentual y por su construcción, podría ser perfectamente un verso alejandrino de catorce sílabas en una composición poética. Todas las palabras en él han sido elegidos por sus relaciones de contraste. Así, los sustantivos poesía/cosas sugieren la contraposición entre lo espiritual y lo material, y sobre todo los adjetivos que les acompañan: extraña/vulgares. Si nos fijamos además en la sintaxis de esta línea, la contraposición aparece más evidente por la colocación de las palabras: mientras que extraña es un adjetivo antepuesto al nombre, vulgares se coloca detrás del sustantivo a que se refiere. Esto es lo que en Retórica se llama QUIASMO y sirve para destacar gráficamente una contraposición de significados.

Esta línea es también muy barojiana en su sentimiento. Algo considerado vulgar" humilde, plebeyo, tiene a sus ojos un valor trascendente, espiritual, poético. Tenemos así la base psicológica en que se apoya el símbolo: la identificación entre el acordeón y la vida humana, que se desarrollará en los dos últimos párrafos del "Elogio sentimental del acordeón" y que constituyen el punto culminante del mismo. Aquí ya no sólo se humaniza el instrumento, como en la parte central, sino que el acordeón adquiere para Baroja un significado metafísico, existencial.

Los dos últimos párrafos constituirán, pues, una especie de conclusión de todo el texto. A esta conclusión el autor ha querido ir preparándonos desde el comienzo. Así, en el párrafo noveno observamos nuevamente la distensión sintáctica, el "ensanchamiento" de las frases que, según ya hemos dicho, evoca el movimiento del fuelle del instrumento. Esta distensión está producida mediante un ritmo terciario, es decir, uniendo de tres en tres los sucesivos elementos oracionales. De este modo, al sujeto "esa voz humilde" le siguen tres oraciones yuxtapuestas cuyos verbos tienen a "esa voz humilde" por sujeto. En la segunda mitad del párrafo, al verbo "se traslucen" le acompañan tres grupos de sujetos con sus respectivos complementos: "las miserias del vivir...", "las penalidades...", "las amarguras...".

Observamos que, curiosamente, el párrafo tiene una construcción paralela y simétrica que podría constituir también un QUIASMO, como ya hemos explicado anteriormente: a un sujeto se le asocia primero con tres verbos mientras que a un verbo como traslucen le corresponden después tres sujetos. El "estilo descuidado" atribuido a Baroja ha sido un tópico recientemente puesto en evidencia.

Pero, además, debemos fijarnos en la significación de las repeticiones aquí utilizadas. En la primera parte del párrafo aparecen tres verbos asociados por su significado: "aburre", "cansa", "fastidia". Los tres se podrían relacionar con las ideas de monotonía que Baroja ha mencionado en la parte central y de los que dedujimos que el instrumentista aficionado repetiría una vez tras otra las mismas canciones. Sin embargo, tras estos versos que podríamos considerar "negativos", aparecen otros como "revela", "se clarea", "se transparente", "se traslucen". Todos ellos evocan en su significado lo luminoso y están colocados además en una gradación progresiva de forma que la luz se hace más y más intensa. Los acordes interpretados a la caída de la tarde en un momento tan melancólico como el final de un día de fiesta son reveladores para un oyente sensible como Baroja, que es capaz de ver más allá de la aparente vulgaridad de las cosas y encontrarles un sentido trascendente.

Los tres sujetos asociados con el verbo "se traslucen" tienen también un significado parecido: "miserias", "penalidades", "amarguras". Los tres nos trasmiten la idea negativa de la existencia que Baroja sostiene y que aquí se justifica especialmente porque alude a la dificultosa existencia de los seres más humildes, "los hombres uniformados con el traje azul sufrido y pobre del trabajo".

El párrafo final repite de nuevo las exclamaciones, anteriormente utilizadas: " ¡ Oh modestos acordeones!" ¡Simpáticos acordeones!". La emotividad y la subjetividad del autor aflora de nuevo.

Pese a lo humilde de su consideración en la sociedad de su época, pese a ser tenido como instrumento "plebeyo", a Baroja le son simpáticos y luego pasa a desarrollar por qué mediante una serie de oraciones construidas de forma paralela y encabezadas por el pronombre "vosotros", dirigido a los acordeones, ya totalmente humanizados. Contrapone también al acordeón y a otros instrumentos mejor considerados, o más románticos, o con más aureola poética. La contraposición la efectúa mediante tres oraciones comparativas negativas:

> **"Vosotros no contáis grandes mentiras poéticas, como la fastuosa guitarra; vosotros no inventáis leyendas pastoriles, como la zampoña o la gaita; vosotros no llenáis de humo la cabeza de los hombres como las estridentes cornetas o los bélicos tambores."**

Según Baroja, estos otros instrumentos más prestigiosos que el humilde acordeón sirven para disfrazar la realidad, para crear mundos ilusorios o para conducir a hombres ciegos a la guerra (recordemos que aún está muy reciente la derrota de 1898). El autor ve al acordeón desprovisto de estas connotaciones y admira su sinceridad. Al ser un instrumento relativamente reciente ("vosotros sois de nuestra época") y no contar apenas ni cien años, no ha podido aún enmascararse su música con literatura o retórica como ha ocurrido con otros instrumentos más tradicionales. Pueden los acordeones ser considerados instrumentos prosaicos o propios de clases bajas, pero corresponderían mejor a la época que nos ha tocado vivir: el siglo XX es un siglo prosaico. Las grandes hazañas, las grandes aventuras, las grandes invenciones poéticas son ya cosa del pasado. El acordeón, pues, no es sólo un ins-

trumento que simboliza la existencia del hombre, sino precisamente la existencia del hombre del siglo XX, que acaba casi de iniciarse cuando Baroja escribió este "Elogio".

De este modo, frente a las "grandes mentiras" asociadas con otros instrumentos más literarios, el autor hace hincapié en la sinceridad de la música del acordeón: "Vosotros sois de nuestra época: humildes, sinceros... vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad..."

Finalmente llegamos a la última frase de este texto. Frase que repite nuevamente la idea de fondo alrededor de la que gira todo este "Elogio sentimental del acordeón". Una idea metafísica, existencial: la visión pesimista y desesperanzada pero lúcida que Baroja tiene de la vida, identificada con: "una melodía vulgar, monótona, ramplona, ante el horizonte ilimitado..."

Los adjetivos "vulgar, monótono y ramplona" son aparentemente peyorativos, negativos si los consideramos fuera del contexto. Sin embargo, aquí esas cualidades negativas están atenuadas pues el autor mismo ha dicho más arriba: "¡Oh la extraña poesía de las cosas vulgares!". Baroja gusta de rescatar lo humilde, como hemos indicado antes.

Además si observamos las últimas palabras con que concluye este texto, nos damos cuenta de que nos remiten al comienzo del "Elogio": la evocación del barrio de pescadores y el mar donde Baroja oyó esa música. "El horizonte ilimitado" ante el que se repite una melodía monótona y ramplona, que es la vida, puede ser entendido en un sentido literal como el mero horizonte marítimo que se puede contemplar desde el pequeño puerto pesquero, o como algo más trascendente (y, teniendo en cuenta las sugerencias simbólicas del texto, es la interpretación que nos parece más justificada). De este modo, "el horizonte ilimitado" puede ser lo que espera al hombre más allá de la vida, algo que no es posible conocer, que permanece en el misterio. Recordemos cómo el mar ten fa en nuestra tradición literaria connotaciones existenciales, era un símbolo habitual de la muerte y el más allá. Baroja es consciente de esta tradición y por eso ante la grandeza de este horizonte (que nadie ha podido describir ni concretar), se empequeñece aún más si cabe esta vida monótona, rutinaria, plebeya que vivimos los seres humanos, abocados a su abismo del que nadie sabe la profundidad.

Finalizaremos señalando cómo el texto refleja claramente la peculiar concepción de la descripción que tienen los autores de la generación del 98, a la que pertenece Baroja. Mientras que los autores del Realismo y del Naturalismo del siglo XIX describían algo minuciosamente para lucir ante el lector sus cualidades de observadores, los autores del 98 usan la descripción, hecha a grandes rasgos, con pinceladas breves y rápidas parecidas a las de la pintura impresionista, para trascender el objeto descrito, pero empleado como un símbolo que se asocie con valores espirituales. Así, Castilla es descrita como símbolo de España y el mismo Baroja describe líricamente un modesto tiovivo de feria para después identificarlo con la existencia humana: algo que no tiene sentido, lo mismo que las vueltas de los caballos de este tiovivo, algo que se repite sin que se haya podido contestar a la pregunta: ¿por qué?

De igual modo, en el "Elogio sentimental del acordeón" encontramos esta identificación que hemos venido comentando, paralela a la del "Elogio de los viejos caballos del tiovivo". Baroja, como hemos observado, pone en juego todos los recursos expresivos de nuestro idioma (entonación, sintaxis y semántica) para evocar la música que produce este instrumento y sugerir también el valor y las limitaciones que conlleva el ser humano.

SOFÍA ALONSO

NOCHES EN EL VIEJO CONSERVATORIO

Maldije para mis adentros, una y mil veces, el momento en que decidí aceptar el trato, mientras recorría aquellos pasillos laberínticos, extraviado por completo. El frío, que antes atenazaba mis miembros haciéndome desear la llegada del verano, había dado paso a un calor sofocante debido tanto al ejercicio realizado como a la atmósfera densa y viciada que llenaba todos los espacios del lugar al que había descendido. Era la segunda noche que transcurría en aquel lugar. La primera me había resultado más complicada de lo esperado pero, finalmente, había conseguido salir al exterior, y todavía faltaban unos minutos para el amanecer, por lo que el trato seguía en pie. Ahora debía cumplir con éxito el mismo propósito, y solamente debería pasar otra noche más, consiguiendo salir de aquel lugar entre las doce de la noche y el amanecer siguiente, para que el Potentado me concediera la propiedad de la residencia en los bajos del Conservatorio.

Al llegar la noche estaba contento, me sentía seguro de superar la prueba otra vez más. Pero ahora no las tenía todas conmigo. Por lo pronto, me encontraba totalmente perdido. Aquella música me había llevado y traído a su antojo. Confiado en el éxito de la prueba, me dejé absorber por aquellos sonidos tan agradables, y hasta corrí tras ellos cuando su intensidad descendía al alejarse del lugar donde me hallaba.

Toda esta extraña historia había comenzado dos días antes. Bueno, realmente había comenzado mucho tiempo atrás. Cuando tuve que partir a la lucha, no podía imaginar cual iba a ser mi destino. El ejército invasor había tomado mi ciudad y reclutaron por la fuerza a todos los hombres. Yo era uno de ellos. Ahora me parece que han pasado siglos, pero realmente no sé el tiempo que puede haber transcurrido porque, a los pocos meses, deserté. Desde entonces huí a través de los montes o de las cloacas, permanecí escondido en cuevas hasta que el hambre me obligó a salir, vadeé ríos durante las noches de luna nueva. La vida de miedos y privaciones, de terror, que me he visto obligado a llevar para no luchar contra los míos, no puede describirse. Nunca me atreví a presentarme ante el ejército de mi pueblo, pues las ropas que visto, el uniforme del ejército invasor, les obligarían a disparar contra mí, antes de que pudiera hablarles. No me he relacionado con persona alguna desde mi huida, consiguiendo alimentos entre los desperdicios o en las plantas de los bosques, o robando en los huertos, según el caso.

Pero hace dos días tuve una suerte inesperada. Durante la noche, aprovechando que aún no había salido la luna, me dirigí al centro de la ciudad a través de la red de alcantarillado, en busca de alimentos. Helaba, y mis ropas desgastadas y raídas no me abrigaban demasiado. Tenía los pies cada vez más fríos. Al salir al exterior, comprobé, angustiado, que me hallaba en un lugar muy diferente al esperado, la tapa que debía abrirme paso a la negra ciudad nocturna, me arrojaba a las vías del metro, cerca de una estación. Como la circulación de trenes hacía tiempo que estaba interrumpida y no había ninguna iluminación, me dirigí a tientas en una dirección cualquiera esperando llegar a una estación y, desde ella, salir a la calle.

De repente tropecé con un bulto informe y blando. El corazón se me paralizó de espanto. Después, al no observar movimiento alguno, me fui tranquilizando un poco. Cuando reconocí el fardo extendido a mis pies, pude comprobar que se trataba de algún infeliz, asesinado y arrojado por una abertura de aireación hasta aquel lugar. Pero consideré el encuentro favorable, pues me ofrecía la oportunidad de cambiar de ropas. Aquel hombre llevaba un grueso abrigo de paño y un traje que, aunque grandes para mí, serían muy útiles para confundirme entre la gente si conseguía permanecer en la ciudad. Intercambié las ropas trabajosamente, sobre todo porque las mías no le ajustaban bien al infortunado. Abandonándolo dudosamente vestido, resolví regresar a mi escondrijo y no arriesgarme a vulnerar el toque de queda, porque ya no tenía necesidad de salir a escondidas.

A la mañana siguiente, logré confundirme entre el gentío que transitaba por las calles para hacer sus compras con los bonos de racionamiento. El hombre que me proporcionó las ropas para mi nueva identidad había sido, evidentemente, saqueado; pero lo habían hecho con prisas, cosa comprensible, y encontré unas pocas monedas en un bolsillo interior de la camisa. Caminaba feliz, con la expectativa de unos vasos de vino y una

buena comida en una tasca de la zona. Por primera vez desde hacía muchísimo tiempo podía permitirme el lujo de pasear y observar a otras personas. Aunque había tratado de adecentarme al máximo, sabía que mi aspecto no era muy agradable, la suciedad que me cubría no era de dos o tres días ni mucho menos, y el pelo y la barba estaban recortados con mi machete de campaña, sin utilizar espejo. Pero no era momento de remilgos y, además, observando a mi alrededor comprobé que muchas otras personas se hallaban también en muy mal estado. Había un ambiente de animación que no me esperaba en época de guerra, la gente parecía nerviosa, y se juntaban corros en los que algunas personas discutían acaloradamente. Me uní a uno de ellos.

Así fue como me enteré de que el fin de la guerra era inminente, pero para mi desgracia –y supongo que para la de la mayoría de los civiles– el bando vencedor era el mismo del que yo había desertado. Una nube negra invadió mi espíritu, pero no permití que permaneciera en él mucho tiempo, estaba acostumbrado a vivir pensando solamente en el momento inmediato, y el futuro más cercano que me esperaba se hallaba en la acera de enfrente. En un gran rótulo, algo despintado pero aún visible, se podía leer: LA TABERNA DEL CONSERVATORIO. Cualquier otro problema podía esperar. Crucé, y abriendo la puerta de madera carcomida descendí un tramo de escalones muy desgastados, entrando en un espacio repleto de mesas, de humo, olor a vino tinto y calor. Dejándome invadir por la atmósfera rancia y la felicidad, atravesé entre las mesas aún vacías y me dirigí, tranquilamente, con paso reposado, a una mesita arrinconada. Era el lugar ideal para mí, hasta aquella esquina no llegaba la luz del ventanal que, casi a la altura del techo, se abría al nivel de la acera. Sólo entonces levanté la vista para observar al tabernero y los tres parroquianos que, apoyados en la barra, habían interrumpido su conversación para observarme. Hablé antes que ellos, para evitar preguntas:

– ¡Jefe! un tinto…

La voz no sonó imperiosa y sonora, como habría deseado, sino vacilante y casi inaudible. La falta de práctica debía de haber atrofiado mis cuerdas vocales. Horrorizado, volví a intentarlo, y esta vez sí se me escuchó en toda la sala, pero con un tono agudo, similar al de los muchachos cuando cambian la voz. Creo que enrojecí, pero el camarero, intercambiando una mirada de inteligencia con los otros hombres, se dispuso a servirme sin preguntar nada. A pesar de mis ropas de buen corte, me pidió que le pagara por adelantado. Volví a enrojecer, suponiendo que había comprendido que las ropas no eran mías. Temí que quisiera denunciarme por haberlas robado. Pero cuando me hubo situado delante un buen vaso repleto de vino oscuro y áspero, que derramó ligeramente al golpearlo contra la mesa, continuaron la conversación interrumpida por mi llegada. Hablaban del inminente fin de la guerra.

–¡El que se va a forrar va a ser el Potentado! –comentó uno de los hombres, rechoncho y bajito, que no alcanzaba a apoyar los codos en la barra.

–Ganará mucho con los otros edificios, pero con el viejo Conservatorio de Música… –le contestó el camarero.

–Ese es otro tema, de todas formas yo con los fantasmas no me metería… si fuera él, abandonaría ese edificio a su suerte. ¡Ya se ha enriquecido suficientemente con sus negocios sucios! –dijo para sí el tercer hombre, que hablaba con una colilla apagada entre los labios.

–Parece como si para él fuera una cuestión de honor el conseguir venderlo. Los esfuerzos que hace para ello no creo que se correspondan con lo que pueda ganar. ¡Y él se toma en serio lo de los fantasmas! Aún sigue buscando infelices que pasen la prueba… pero…¡callad! Ahí viene… –avisó el tabernero, mientras se giraba, haciendo ver que buscaba una frasca de tinto.

Ellos disimularon inclinando sus cabezas sobre los vasos semivacíos, yo miré directamente hacia la puerta que parecía abrirse sola. El hombre, que entró muy despacio, era lo menos parecido a la imagen que yo pudiera tener de un potentado. Eso sí, el traje que descubría al despojarse de un sobrio abrigo de piel, tenía un

corte perfecto y su tejido parecía de la mejor calidad, pero su físico era insignificante. Aunque no sea quizá esa la palabra apropiada, era ancho y bajo, con las piernas demasiado cortas para el tamaño del resto del cuerpo; su cabeza, redonda, resaltaba por el color lívido de la piel. Aparentaba tener cerca de sesenta años, a pesar de que el poco pelo esparcido irregularmente sobre su cabeza era de color negro intenso; parecía teñido. Las facciones eran grandes y bastas, una gran boca surcaba la cara de lado a lado al sonreír mientras saludaba al camarero. El labio superior era muy fino, casi inexistente, y el inferior, sin embargo, era grueso y abultado; así, estirado por la sonrisa parecía una algarroba. El color amoratado intensificaba más esta sensación. Cuando se deshizo la sonrisa, los labios parecieron deshincharse y permanecieron colgando sobre una expresión anodina y ambigua, de la misma forma que lo hacía la nariz, irregular y gruesa, que se deslizaba hacia la barbilla. Sin embargo unos ojillos minúsculos, pero brillantes y escrutadores, vivían por cuenta propia desmintiendo la necedad que aparentaba el resto de la expresión. Sentí, sin poder reprimir un escalofrío, cómo se posaban en mí al recorrer la sala. Sin apartar esa mirada que parecía observarme doblemente, como si cada ojo fuera un insecto, una garrapata, y cada uno de ellos me analizara con diferentes intenciones –ninguna buena para mí–, se dirigió a los hombres de la barra:

–¡Con esta guerra, cada día se pierden más las buenas costumbres! ¿No tienen intención de presentarme al caballero?

Ninguno de ellos pareció sorprenderse. El que no alcanzaba a la barra le contestó:

–Lo haríamos de buen grado, si le conociéramos. Pero es forastero en este barrio…

De esta forma me dejó en una situación francamente incómoda, porque solamente me quedaban dos opciones, hacerme el desentendido o el sordo, o presentarme yo mismo; y esto era lo último que deseaba hacer. Sin embargo no tuve tiempo para reaccionar, porque el hombre recién llegado adelantó su cuerpo macizo unos pasos y se dirigió directamente a mí.

–¿Qué puede hacer un forastero en este barrio ahora que se está terminando la guerra felizmente? ¿Viene para visitar a algún familiar o, quizá, no sabe dónde se puede dormir en esta ciudad?

Permanecí callado. No podía apartar la vista de esas dos garrapatas que parecían haber encontrado en mí su presa más anhelada. No estoy seguro de si, realmente, no deseaba contestarle; pero no era éste el problema, la realidad es que no sabía qué decirle. Era consciente de la necesidad de hablar para no levantar sospechas, pero no era capaz. Observaba a mi alrededor como si yo fuera un espectador, no creía formar parte del mundo real. Mientras, el Potentado se acercaba a mi mesa con esa forma de andar tan característica, tan lenta, como si en lugar de piernas tuviera dos pequeñas ruedecillas que trasladasen su pesado cuerpo rodando de un lugar a otro, como si se deslizara por las baldosas desconchadas que cubrían el suelo de la taberna.

Hasta que esa cara, tan lívida alrededor de los ojos y la nariz, pero tan pálida en el resto que parecía presa nocturna de los vampiros, no estuvo casi encima de mí, no reaccioné. Y mi reacción fue la de beberme, de un trago, el contenido áspero y denso de mi vaso. El hombre, apartando una silla desvencijada, se sentó frente a mí. Me sentía como hipnotizado, solamente esperaba el momento en el que el par de garrapatas había de saltar definitivamente.

–Quizá el amigo tenga secretos que confesarnos…–La voz profunda y algo afónica de aquel hombre me envolvía de la misma forma que una araña despliega su tela esperando que la presa se enganche en ella. Yo sentía la inutilidad de cualquier acción como si ya hubiera caído en sus redes, era consciente de haber sido vencido antes de comenzar la batalla. El Potentado también lo sabía.

–¡Tabernero! Sírvanos dos vasos de ese vino tan bueno… Yo pago.

Sentí como si se desplomara sobre mí todo el cansancio de aquellos años de huidas; habría llorado si

no hubiera agotado todas mis lágrimas en los primeros tiempos de la guerra. ¡De qué forma tan absurda iba a terminar mi peregrinaje!

–¡Vamos muchacho, reacciona! Quizá hoy sea tu día de suerte…

Ante una indicación tan absurda, no tuve más remedio que sonreír, y ante mi sonrisa, las algarrobas amoratadas que aquel hombre tenía por labios, se distendieron. El tabernero depositó dos vasos de grueso vidrio, mojados aún, sobre la mesa y cogiendo una garrafa, vertió vino en ellos hasta que rebosaron. El Potentado alzó el suyo y me invitó a imitarlo con un gesto mientras decía:

–¡Por los negocios! –y a continuación comenzó un largo monólogo dedicado a convencerme de las ventajas de la negociación. No volvió a preguntarme por las razones que me habían encaminado a la taberna, era perro viejo y no necesitaba conocerlas para saber que me tenía en sus manos. Por otro lado, su oferta era muy generosa, me permitiría habitar los bajos del viejo Conservatorio hasta que lo derribasen, a cambio, solamente, de encerrarme en él durante tres noches seguidas; eso sí, era indispensable que consiguiera salir de él antes del amanecer de cada una de ellas.

No escondió la razón de esta extraña oferta: el viejo Conservatorio estaba embrujado, y hasta que no pudiera demostrar que había roto el hechizo, no conseguiría venderlo. Ahora que se terminaba la guerra era un buen momento para la especulación y deseaba terminar con las historias de fantasmas lo antes posible. Tampoco me escondió que no era la primera persona a la que hacía esta propuesta, y que las anteriores habían fracasado en el intento. Lo que no me dijo fue que las personas que no habían conseguido salir antes del amanecer del viejo edificio, no habían salido nunca de él.

–Te interesa aceptar mi ofrecimiento, tendrás un lugar para dormir esta misma noche, y si todo sale bien, podrás habitar mi edificio hasta que lo derriben. Eso tardará varios meses en suceder por muy pronto que comience a negociar con él. Sabes que si no, al toque de queda te detendrán… Además yo te conduciré al lugar en mi coche cerrado todas las noches, así nadie te podrá detener y estarás totalmente seguro, sea cual sea el motivo que te obliga a esconderte. Esta taberna será tu hogar durante el día, yo pagaré las comidas.

La historia de los fantasmas no la creía, evidentemente, pero por muy desagradable que fuera aquel lugar, era cierto que no tenía nada mejor y que, al menos, el trato me daba un plazo de tres días. Eso era mucho más de lo que podría haber esperado de mi visita a la ciudad.

Acepté.

No recuerdo haber cenado mejor en mi vida. Creo que la comida no estaba especialmente buena, pero hacía años que no había comido algo caliente, sobre una mesa y con cubiertos. El Potentado me dio instrucciones sobre lo que debía hacer y lo que no, y se despidió hasta las once y media de la noche. A esa hora vendría a recogerme, me prohibió salir de la taberna para nada… temía que me detuvieran y quedarse sin su salvador.

Cuando se fue, los tres hombres que habían asistido a la conversación desde la barra, cogieron sus vasos a medio vaciar y se sentaron a mi mesa. Desgranaron las más terroríficas historias de fantasmas y aparecidos. Yo sonreía, ningún espíritu imaginario podía sobrecoger mi ánimo comparado con la guerra real que estábamos viviendo. No se trataba de que mi valentía me protegiera contra el miedo, ni mucho menos, el terror era el sentimiento que más a menudo invadía mi espíritu, pero sentía terror ante la realidad, ante los hombres de carne y hueso, ante la maldad y la locura humanas. Sin embargo aquellos hombres me miraban con conmiseración, ellos sabían que las leyendas sobre el Viejo Conservatorio eran reales, que allí se hallaba agazapada otra realidad, y por ser diferente a la que estábamos viviendo, no era menos cierta. Muchos hombres iniciaron la aventura, aseguraban; los conocieron como a mí y de la misma forma que había de suceder conmigo, no se supo nada de ellos después de su incursión nocturna.

Cuando, algo antes de la medianoche, extendía sobre el suelo del sótano el jergón que me había prestado el Potentado, pensaba en las razones posibles para que otros hombres no hubieran regresado tras pasar la noche en este lugar. Me sentí atrapado, pensé que el Potentado tendía trampas a los hombres de vida dudosa. Quizá su negocio consistía en entregar desertores. Era probable que, repentinamente, apareciera un pelotón de soldados en mi busca. A pesar de la intención de mantenerme vigilante durante toda la noche, el sueño me venció rápidamente. Fue un sueño profundo, negro, sin imágenes. No había dormido de esta forma desde los tiempos anteriores a la guerra.

Me sentía inmerso en ese estado en el que uno es consciente de estar durmiendo y, aunque no consigue despertar, sabe que todo lo que sucede forma parte de un sueño. Lo curioso era que no sucedía nada. No veía nada, todo estaba oscuro, sin embargo escuchaba una música lejana. Más tarde comprendí que esta música me había despertado casi nada más dormirme, y que no estaba soñando mientras me creía dentro del sueño negro. Si no veía imágenes era debido a que se trataba de la negrura real que me rodeaba.

La música era relajante, tranquila. Me pareció haber penetrado en el paraíso; después de tantos años sin relacionarme con la civilización humana, había olvidado que personas iguales a las que tanto miedo habían infundido a mi existencia, fueran capaces de crear y reproducir algo tan bello como lo que estaba escuchando. Me parecía el sonido de un Piano, no puedo asegurarlo porque nunca he tenido conocimientos de música. Las notas parecían moverse, ondulando, por el espacio, a mi alrededor. Abrí los ojos sorprendiéndome por la claridad que me rodeaba. Era noche de luna creciente, casi llena, y sus rayos lechosos se colaban por una abertura situada en la parte superior de la pared. Miré el reloj que me había prestado el Potentado, una pesada carcasa de algún metal herrumbroso que carecía de tapa, dejando ver su maquinaria "perfecta, que nunca atrasa ni adelanta", según palabras de su propietario. Eran las cuatro en punto. Tuve la seguridad de que si aún no habían venido las tropas a prenderme, ya no vendrían. A las seis se iniciaba el amanecer y, en ese momento, debía hallarme fuera del edificio para cumplir la promesa hecha al Potentado. Aún faltaba tiempo, pero era necesario no dormir otra vez, porque a esas horas el sueño es muy pesado. Un escalofrío recorrió mi espalda al sentir la humedad que flotaba en el aire. En ese momento, la música, varió su ritmo, se hizo más alegre. A pesar de ello, casi no alcanzaba a escucharla, parecía provenir de un lugar muy lejano. Supuse que lo mejor era huir del Conservatorio, el trato era hacerlo "antes del amanecer", y a las cuatro de la madrugada aún no ha amanecido. Pensando que al alcanzar la planta baja para salir del edificio, se escucharía la música con mayor intensidad y deseoso de percibir más claramente aquellos sonidos que tanto animaban mi espíritu, me apresuré a recoger el jergón y situarlo junto con las mantas en una esquina para utilizarlo la segunda noche.

Mientras ascendía las escaleras me dejaba invadir por esas notas que parecían confundirse con gotitas danzando en pequeños estanques. Cuando estaba a punto de abrir el portón desvencijado que me facilitaría el paso al exterior, un nuevo sonido se sumó al de las gotitas bailarinas, era profundo, lento, como un trueno en la lejanía. Me detuve a escucharlo. Aumentaba casi imperceptiblemente y envolvía otros sonidos cantarines, que parecían enrollarse en espiral. Repentinamente, una explosión de sonido, transparente, delicado, vivo, se alzó y corrió a través de las salas y los pasillos abovedados. Me dirigí hacia el extremo interior del vestíbulo para escucharlo mejor. Continué caminando, atraído por la magnificencia de aquella música y desemboqué en el pasillo principal de aquel edificio. Su techo tenía la altura de dos o tres pisos, y de él salían diferentes escaleras que conectaban con otras alturas, todas en el mismo lado. Enfrente se alzaban unos inmensos ventanales acristalados que dejando penetrar la blanquísima luz de la luna, convertían el lugar en algo irreal. Allí se escuchaba más claramente la música y reconocí el sonido grave y profundo, como el de un Órgano; mientras trataba de distinguir las diferentes melodías que se superponían, se sumó a ellas un timbre nuevo, un Clave, seguramente. Mi cuerpo se sentía ágil y casi etéreo, comencé a mover las piernas de forma que mis pasos creaban un ritmo acorde con la música. Salté, tratando de apoyar mis pies como si fueran de goma; giré levantando los brazos; corrí rítmicamente. La música parecía adecuarse a mis movimientos, no era yo el que acompañaba el ritmo de la música, era ella la que me seguía, creando melodías que se ajustaban totalmente a mis deseos. El pasillo se había convertido en una improvisada sala de baile en la que yo era el único actor. Sentí mis músculos de una forma desconocida,

notaba cada fibra adaptándose al movimiento que realizaba para ejecutar perfectamente la danza, a veces delicada y otras, bestial, que aquel entorno sugería a mi cuerpo. Saltaba sobre los asientos de madera que se adosaban a los gruesos muros de piedra, en la profundidad que creaban los entrantes de los inmensos ventanales; giraba como una peonza, deslizándome sobre el entarimado, a lo largo del pasillo; daba volteretas, seguidas de grandes saltos extendiendo los brazos. Por mis oídos penetraba una música tan maravillosa que, mezclada con la sangre, recorría mis miembros, mi cerebro, mi corazón. Mi cuerpo era un instrumento maravilloso empeñado en el único fin de hacerme sentir la pasión de la música transportándome a un mundo ignorado hasta ese momento.

En medio de una voltereta acompañada de un giro veloz, escuché el sonido de un golpe que desentonaba totalmente con la melodía y la danza. Caí. El ruido me había sacado de mi concentración, parecía producido por algo pesado, metálico. Me levanté torpemente, la ingravidez me había abandonado. En el suelo, a mis pies, se encontraba el reloj del Potentado con la maquinaria esparcida a su alrededor. Sus agujas inertes marcaban las seis menos cuarto. La luna ya no se hallaba arriba, sino que había descendido hacia el horizonte, donde el cielo variaba imperceptiblemente de color. Abandonando el reloj destrozado en la tarima del pasillo, corrí al portón principal y salí angustiado al exterior. El coche negro, de cristales ahumados, del Potentado, esperaba pacientemente como un ave carroñera, en la esquina.

Había superado, por los pelos, la primera noche de prueba.

En la taberna me trataron como a un héroe. Aquel día conocí a otros clientes fijos que transcurrían allí solamente las mañanas; la mesa de la esquina oscura se convirtió en el centro de reunión. Durante aquellas horas aprendí tanto del barrio, sus habitantes y sus habladurías como si hubiera vivido en él y recorrido realmente sus calles, habitado sus casas y comprado en sus tiendas. Sin embargo no escuché ningún comentario sobre el viejo Conservatorio, una vez hube contado mi experiencia nocturna. Parecía como si una consigna sellara los labios de todos los hombres cuando hablaban ante mí.

Sin embargo, a la hora de la siesta, después de café, cuando la taberna se hallaba vacía, el tabernero fregaba vasos y rellenaba frascas de vino, y yo dormía pesadamente, entró un hombre diferente a los demás. Me despertó su voz estridente, preguntando si "el joven del rincón era la víctima del Potentado". Al levantar la cabeza, aún medio dormido y dominado por el sopor del vino espeso, vislumbré su silueta acercándose a mí a través de un vidrio esmerilado. La sombra oscura de miembros larguísimos se fue definiendo después de restregarme varias veces los ojos. Doblaba exageradamente las rodillas, levantando las piernas, al caminar; balanceaba los brazos, doblando también los codos; temía que fuera a desarticularse de un momento a otro. Su piel tenía ese tono amarillento tan característico de los enfermos de hígado y sus ojos, de un verde muy intenso, brillaban demoniacamente en medio de un globo ocular totalmente rojo. Las cejas, largas y rizadas, esparcían sus destellos cobrizos por la frente y ante los ojos. Era calvo y su cráneo se alargaba indefinidamente hacia lo alto para girar repentinamente hacia atrás, formando un globo que se unía a los hombros por medio de gruesos tendones.

Cuando terminé de restregarme los ojos comprendiendo que, por más que tratase de aclararme la visión, aquel ser no desaparecería de ella, el hombre ya se encontraba frente a mí. Un olor a musgo y moho se extendió alrededor de la mesa. Le ofrecí un vaso de vino y me dio las gracias pidiéndole al tabernero una copa de coñac.

–Amigo, sea cual fuere el delito por el que te puedan perseguir, nunca se te condenará a algo peor que a lo que te está arrastrando el Potentado.

Le miré sin contestarle, trataba de hacerme una idea de la clase de persona que podía ser un hombre como aquel. Sus largos dedos, nudosos, agarraban la copa de la misma forma que lo hubieran hecho unas garras. Abrió la boca y deslizó en ella varias gotas de la bebida dejando ver una puntiaguda lengua rosada, tan fina que casi parecía cilíndrica. La chasqueó como si se tratase de un látigo.

–Crees que has salido victorioso de la primera prueba y todos –sobornados por el Potentado– te animan a ello. Pero yo me siento en el deber de informarte de la realidad.

–¿Por qué se siente en el deber de hacerlo, si no me conoce de nada? –estaba a la defensiva, no creía en las buenas intenciones de nadie y me fiaba más del Potentado, que me proponía un trato al que había de sacarle él mayor ventaja, que de esta persona teóricamente desinteresada.

–Lo he hecho con todos los desgraciados que te precedieron, siempre que he llegado a tiempo. Soy el único de todos los asiduos de esta taberna que he vivido la tragedia del Conservatorio de Música, y solamente yo puedo imaginar todo el terror que se halla latente en ese lugar.

–¿La tragedia del Conservatorio…?

–Si. Sucedió hace muchos años, antes de que hubieras nacido. Entonces ese Conservatorio era el mejor que existía en el país. Su fama traspasaba las fronteras, y los que allí impartíamos clase nos considerábamos unos genios. Pero cada uno de nosotros se consideraba mejor que los demás, y a los alumnos les sucedía lo mismo. Debían superar unas pruebas de acceso durísimas y, cuando conseguían formar parte del selecto alumnado, se sentían superiores a todos. La competencia era terrible, las envidias también. El día fatídico era el anterior a un concurso que se celebraba anualmente, en el que se elegía el mejor alumno del centro. Aunque pudiera parecer que solamente concursaban los alumnos, la realidad era que la competencia entre los profesores era mucho más fuerte, pues el alumno ganador prestigiaba al profesor que lo había formado. Por eso, aunque corrió la voz de que había un escape de algún gas letal, nadie quiso suspender sus ensayos, pues pensaron que se trataba de una maniobra para que al día siguiente no estuvieran lo suficientemente entrenados, y no pudieran demostrar su virtuosismo.

Ya habrás visto cómo está construido el edificio, no hay ventanas accesibles que se puedan abrir. Cuando los músicos comenzaron a marearse y comprender que la alarma era cierta, no tenían fuerzas para acercarse a ningún teléfono, ningún timbre o romper un cristal. Solamente yo salí con vida del edificio.

Lo sorprendente fue que, cuando di la voz de alarma y penetraron a rescatar a las víctimas, no encontraron a nadie. Los cuerpos habían desaparecido, o se habían desintegrado. Ya no quedaba en el interior del edificio ningún resto del gas que se había extendido tan sigilosamente; nunca se pudo analizar su composición. Nunca se pudo dar cristiana sepultura a los cuerpos de tan insignes músicos.

Desde entonces, el edificio se encuentra encantado. Cuando han querido restaurarlo, los albañiles que han entrado en él, perecieron sepultados bajo los escombros; cuando han querido derribarlo, el conductor de la grúa ha caído de ésta, muriendo en el acto. Los bomberos que penetraron en sus sótanos para evacuar el agua de una gran inundación, hace varios años, se ahogaron en ellos…

–Entonces ¿por qué yo he podido salir tranquilamente de él? –le pregunté irónicamente, como para hacerle ver que las desgracias que describía no debían ser más que casualidades.

–Precisamente lo que te ha sucedido corrobora la fama del encantamiento que sufre el edificio. No se sabe de qué forma comenzó a transmitirse de boca en boca la condición para deshacer el hechizo, pero el caso es que comenzó a circular. Solamente se salvarían de los terribles accidentes los hombres que entrasen en él sin intenciones de reformar ni construir nada; pero no se salvarían de correr la misma suerte de los músicos, se convertirían en espíritus errantes sin esperanza de descanso, a no ser que consiguieran salir del Conservatorio después de haber dormido en él y antes del amanecer, durante tres noches seguidas. Tú solamente has salido de él la primera, otros hombres hicieron lo mismo que tú.

–¿Otros hombres lo han hecho ya?

–Claro. ¿Ni siquiera te habían dicho eso? –El iris de sus ojos parecía brillar intermitentemente, lanzando chispitas amarillas. –El problema es resistir las tres noches. Una sola no es demasiado. Puesto que nadie ha conseguido salir de él las tres noches seguidas, no debes mostrar tanta confianza y seguridad. Tú no eres un héroe, y lo que te ofrece el Potentado no es nada comparado con el negocio que va a realizar de conseguir que se rompa el hechizo. ¡El no pierde nada si tú desapareces en las entrañas de ese edificio monstruoso!

–Pero lo que yo gano es mucho para mí…

–Nada es mucho comparado con el destino del alma…

Cuando el extraño personaje se hubo ido, el tabernero comentó despectivamente:

–¡No era más que un conserje sin contrato fijo! Y deja ver que formaba parte de esos músicos geniales…

–¡De esos espectros geniales! –susurré tristemente.

A pesar de las advertencias de aquel hombre inquietante, comencé la segunda noche de pruebas con alegría y optimismo. Tardé en dormirme, había descansado durante el día y mi estado físico era mucho mejor que el de la noche anterior, pero no me impacienté, al contrario, me resultó sumamente agradable recuperar la soledad y poder sumergirme en mis propios pensamientos. Por primera vez en mi vida fui consciente de que la soledad puede ser algo necesario y bueno, cuando no es forzada. Vinieron a mi mente todos los lugares bellos que había recorrido durante mi huida, disfruté de su recuerdo como no había disfrutado de su presencia a causa de la angustia y el terror que me dominaron constantemente. Recordé valles dorados por el trigo abandonado, meciéndose por la brisa y mostrando mil matices diferentes de amarillo. Reviví la caricia del aire tibio en los primeros días de primavera y recordé el sonido de los riachuelos arrastrándose sobre sus lechos pedregosos. Soñé con la salida de la luna, redonda, grande, anaranjada, en las noches calurosas del verano. Caminé por su superficie porosa, cogiendo puñados de su tierra con mis manos; al escurrirse entre los dedos brillaba mostrando su verdadera naturaleza de oro, oro verde y oro rojo. De mis manos caían sortijas y pequeños pendientes, diademas y collares; de entre los dedos se deslizaban piedras preciosas engarzadas en oro. Los zafiros resplandecían antes de desaparecer engullidos por la tierra áurea que hervía bajo mis pies. El silencio lunar invadía todo el espacio. Poco a poco, el oro iba perdiendo su tono amarillento y un fulgor cada vez más blanco y deslumbrante me rodeaba. La luna había ascendido y, según describía la curva que la elevaba sobre el planeta, iba tiñéndose del blanco más puro. Hacía frío. El suelo era de nieve, la nieve más blanca que pudiera imaginarse, y al cogerla entre mis manos, veía cómo los dedos perdían su color, trastocándolo por un azul intenso. Mis dedos eran zafiros fríos e insensibles y de ellos parecía surgir una música extraña, como solamente puede escucharse sobre la superficie sin atmósfera de la luna.

Desperté atenazado por el frío de la noche. A lo lejos se oía una música extraña, la misma que había soñado. Estaba preparado para resistir el influjo de la música sobre mis músculos, no quería forzar la suerte y arriesgarme a permanecer bailando en el interior del viejo Conservatorio hasta después del amanecer y quizá para no detenerme nunca. Miré el nuevo reloj de pulsera que me había prestado el Potentado, marcaba las cuatro y la aguja del despertador estaba situada a las cinco y media exactamente. Pensé que a pesar de tener la seguridad del aviso del reloj, era mejor recoger y prepararme para salir lo antes posible al exterior. La música parecía escucharse con más fuerza. Distinguí el sonido, me pareció el de un Violín. Me froté las extremidades para entrar en calor, no quería caer en la tentación de saltar o correr, pues temía que el ansia de baile que me había dominado la noche anterior, volviera a apoderarse de mí. Me resultó extraño escuchar la melodía con mayor intensidad, parecía como

si la música se me fuera acercando, y cuanto más cerca se percibía más bella era. Llegó tan cerca de mí que me paralizó el terror, ¡el espíritu del músico se encontraba tras la puerta!

A pesar del miedo no podía dejar de disfrutar, no solamente por el hecho de percibir unos sonidos tan maravillosos, sino por la paz y tranquilidad de que impregnaban mi alma.

Pero en lugar de atravesar la puerta, como me temía, el sonido comenzó a alejarse de la misma forma que se había acercado y, en lugar de tranquilizarme al comprender que ningún espíritu penetraría en mi recinto, una intensa zozobra comenzó a dominarme. ¡La música me abandonaba! Se alejaba por los pasillos, ascendía las escaleras, se perdía por las aulas vacías…

Era muy diferente el sentimiento de abandonar el viejo Conservatorio por propia voluntad para deshacer el hechizo, al de constatar que la música me abandonaba, que ella huía de mí. Sentí que debía alcanzarla nuevamente. Al fin y al cabo aún tenía dos horas para salir del edificio y, además, llevaba el reloj que me avisaría media hora antes de la salida del sol. Sin recoger las mantas ni el jergón, salí al pasillo corriendo por las escaleras en pos de la melodía que ya era casi indistinguible del ruido creado por las corrientes de aire a través de las fisuras de las paredes.

Cuando volví a escuchar los sonidos con claridad, uno nuevo se había sumado a ellos, un Chelo se alternaba con el Violín en la creación de nuevas armonías. El sonido surgía de algún lugar situado más arriba que yo. Continué el ascenso por un nuevo tramo de escaleras, más anchas, que comunicaban el extenso pasillo principal con un piso superior totalmente desconocido para mí. Me abrí paso a través de pequeñas aulas iluminadas por la claridad de la luna que penetraba el cristal de los altos ventanales. Sillas carcomidas y taburetes desventrados permanecían distribuidos de tal forma que se diría que los músicos acababan de abandonar las aulas; partituras amarillentas y enmohecidas descansaban en sus atriles; instrumentos desvencijados yacían en los rincones. En algún lugar se escuchaba un goteo sobre un remanso de aguas cristalinas. Me dirigí en busca de ese sonido que parecía acompañar a los Violines y Violonchelos alternando su ritmo con el de los instrumentos que continuaban alejándose de mí. Al fondo de un largo y estrecho pasillo repleto de puertecitas, se encontraba el lugar del que provenía el sonido, ahora era más musical y parecía como si los otros instrumentos acompañasen su ritmo. Permanecí inmóvil tras la puerta, escuchando. ¿cómo podía producirse una música tan relajante, tan espiritual? Por fin me decidí a abrir la puerta, lo hice de forma rápida y a pesar de ello, no pude hallar a nadie. La sala no era demasiado grande, aunque más espaciosa que las que había recorrido anteriormente. Estaba vacía. Las maderas que cubrían las paredes, se desprendían de ellas y alguna se hallaba caída en el suelo. Solamente había un instrumento en una esquina. Me acerqué a él. Se trataba de un Arpa que aún vibraba ligeramente. Se diría que, poseedora de vida propia, temiendo mi presencia, no podía controlar los temblores de sus cuerdas. Varios Violines alzaron su canto, acercándose al lugar. Corrí al pasillo deseando darles alcance, pero se hallaba totalmente vacío. El sonido se alejaba nuevamente.

Ahora, de forma inesperada la música parecía surgir de mi propio interior; un sonido grave y profundo me invadía. Enseguida lo acompañaron los Violines que continuaban yendo y viniendo. El Contrabajo lanzaba su voz quejumbrosa hacia fuera, llenando todo el espacio; el suelo retumbaba ligeramente. Comprendí que la música provenía del piso inferior, de algún lugar situado justamente bajo mis pies.

Descendiendo nuevamente las escaleras, me dirigí hacia el lugar del que creía que provenían las notas del Contrabajo, pero entonces dejó de escucharse, y los Chelos lo relevaron en su interpretación. La música era cada vez más dulce y yo deseaba más y más hallar su origen, pero parecía como si los Violines, que habían suplantado a los Violonchelos en el concierto, se hubieran puesto de acuerdo para jugar al escondite conmigo. Cuando creía alcanzarles arriba, los escuchaba abajo a la izquierda, cuando llegaba hasta allá, sonaban encima a la derecha… Recorrí pasillos infinitos, atravesé auditorios de techos altos y graduables y aulas anchas y repletas de cua-

dros ennegrecidos; me asomé al bar, desolado y triste, con la barra descolgada y las botellas de licores vacías; ascendí varios pisos; crucé despachos y salas de conferencias, servicios y vestuarios… Los Violines continuaban esquivándome cuando sonó el despertador de pulsera que me había prestado el Potentado.

Observé que me hallaba en un piso alto, porque la claridad era muy grande y esto sólo era posible si los edificios circundantes no alcanzaban a ocultar la luz de la luna. Debía hallar las escaleras y descender, para alcanzar la salida antes del amanecer. Pero las escaleras eran más estrechas que las que había ascendido, y el lugar al que me condujeron me resultaba desconocido. ¡Me hallaba perdido en el viejo Conservatorio! Cobré conciencia de mi desconocimiento del lugar. Me invadió un sudor frío y comencé a correr sin ningún sentido. Ahora los violines parecían haberse dispersado y sus sonidos me llegaban desde todos los rincones. Comenzaron a sonar nuevamente los Violonchelos y el Contrabajo, hasta el Arpa se unió nuevamente a su sinfonía. Todos parecían cantar victoria, todos se reían de mi ingenuidad; y yo corría ascendiendo y descendiendo escaleras y atravesando pasillos y salas de forma aleatoria.

En medio de mi terror, comprendí que debía tranquilizarme y detenerme a razonar, a pesar del estruendo musical que parecía empeñado en anular mi voluntad. Decidí que mi única salvación era descender, aunque no supiera la dirección exacta o la escalera precisa. Estaba en lo cierto, porque al alcanzar el gran pasillo principal del primer piso, comprendí que todas las escaleras desembocaban en él. Desde este amplio pasillo de grandísimos ventanales que se abrían a la plaza, supe reconocer perfectamente la salida, en el lugar opuesto y, segundos antes de que comenzara a elevarse el sol desde el horizonte, salí a la calle.

Las algarrobas que el Potentado tenía por labios, se tensaban en una sonrisa radiante cuando me recibió en su coche de cristales ahumados. Sin embargo mi sentimiento no era de victoria, me sentía estafado por no haber sido avisado, permitiendo que concentrase mis esfuerzos en la defensa ante las ansias de bailar, en lugar de advertirme que los instrumentos, la segunda noche, tratarían de extraviarme en el laberinto de salas, escaleras y pasillos del viejo Conservatorio. Así se lo dije al Potentado, pero éste me replicó con un argumento inesperado:

–Si el encantamiento del edificio fuera siempre el mismo, hace mucho tiempo que se habría podido conjurar, pero lo que tú experimentaste ayer, nadie lo había vivido así; y lo que cuentas de hoy, tampoco. Ninguna persona vive lo mismo que otra en su encierro, ni siquiera se trata de los mismos instrumentos de una vez para otra o entre diferentes personas… Algunos han escuchado flautas y tambores, otros trompetas y guitarras, otros clarinetes, saxofones, trombones… No puede organizarse una estrategia de actuación frente a las experiencias que tratan de entretener a los que duermen allí para despistarles y atraparles con la luz del nuevo día, porque nunca se repite un mismo hecho ni una misma música…

Después del café de sobremesa, cuando la taberna se hallaba vacía y yo dormitaba con los brazos y la cabeza sobre la mesa, vino el extraño personaje de la tarde anterior. Me espabiló su voz:

–¡Vaya, la víctima del Potentado ha salido victoriosa por segunda vez! –su tono de voz era irónico y me incomodó profundamente, sin embargo deseaba contrastar ideas con él y no demostré mis sentimientos. Hipnotizado por las pupilas de un amarillo cobrizo que se abrían en el centro del iris verde que, a su vez, refulgía en medio de los globos oculares intensamente rojos, le pregunté, incapaz de separar la vista de él:

–¿Por qué los espíritus del viejo Conservatorio han utilizado esta noche una treta diferente que la de la noche anterior?

–No es una pregunta inteligente, debías de saber ya la respuesta –dijo mientras se sentaba ante mí, extendiendo sus garras amarillentas sobre la mesa.

–¿Para que no esté prevenido y me sea más difícil evitar sus redes…? –pregunté, aún sabiendo que era la respuesta adecuada.

El tabernero depositó la gran copa de coñac sobre la mesa, sin que nadie la hubiera pedido. Observé al hombre que la recibía, sus pupilas tenían el mismo color y consistencia del líquido que calentaba pacientemente con sus manos, abrazando y girando la copa entre ellas.

–Me has formulado la primera pregunta de una forma incorrecta ¿no? –dijo, mojándose ligeramente los labios casi inexistentes con su lengua rosada y cilíndrica.

–Imagino que así ha sido –no sé porqué ese hombre me inspiraba una repulsión tan fuerte y, simultáneamente, me atraía de una forma tan intensa. Intuía que solamente él se encontraba en posesión de claves que permitieran comprender la dinámica de los hechos acaecidos por las noches en el viejo Conservatorio–. Mi pregunta debería exponerse de esta forma: ¿Por qué los espíritus se muestran de formas diferentes ante cada persona distinta?

–Sabes muy bien que la contestación sería la misma que la que tú mismo has dado a la pregunta anterior. La experiencia de una persona, podría servir para que la siguiente supiera cómo salvar la misma situación, posteriormente. Sin embargo, creo que sé la razón de esa pregunta tan absurda. Intuyes que hay algo más detrás de esos comportamientos de los espíritus. Y estás en lo cierto –dejó caer varias gotas del líquido ambarino sobre su lengua rosada y, después, la chasqueó. Creo que era su forma de paladear la bebida–. Lo que sucede dentro de ese edificio por las noches, tiene una relación directa con la persona que duerme en él. Pueden darse situaciones indiferentes o terroríficas, absurdas o inquietantes, éstas tendrán sólo un fin, retener a la persona que ha dormido en el Conservatorio. Dependiendo de los miedos y las ansias, de las esperanzas y las ilusiones de esa persona, así actúan las fuerzas invisibles.

–¿Por qué lo hacen? ¿Qué les importa a los espíritus lo que yo pueda hacer allí dentro?

–Es su residencia eterna, y si tú consigues salir por tercera vez antes del amanecer, errarán perdidos por el universo. Lo peor de todo, para ellos, debe ser el separarse de sus instrumentos. Solamente existen en la música que interpretan, cuando derriben el edificio y, con él, sucumban los viejos instrumentos que permanecen en su interior, ellos no podrán existir, será su fin.

–¡Absurdo! Si son espíritus, podrán vivir eternamente…

–Quizá una vida eterna, incapacitados para hacer lo que más deseamos, sea el más terrible castigo… O quizá no se trate de espíritus, sino de personas de carne y hueso que el gas hizo invisibles… O sean demonios destinados a arrastrar a sus terribles dominios a los hombres que se atreven a desafiar los encantamientos… –echó la cabeza en forma de globo hacia atrás y permaneció largo rato mirando fijamente el techo desconchado de la taberna. Yo seguía confuso, sentía miedo por la prueba que me podía aguardar esa noche. Él pareció leer mis pensamientos, porque continuó hablando –Todo lo que suceda esta noche se encuentra desde hace tiempo en tu cerebro. La forma de salvarse del encantamiento consiste en conocerse a uno mismo.

Me pareció escuchar una risa apagada, pero no le miré, continuaba perdido en mis inquietudes con la cara hundida en las cuencas de mis manos.

Cuando levanté la vista, la mesa estaba vacía y la sala también, solamente el tabernero, detrás de la barra, secaba los vasos recién lavados que habría de utilizar a lo largo de la tarde. Al observar mi expresión de asombro, comentó:

–Es un tipo extraño, imprevisible. Es por culpa de los gases misteriosos, su pinta también. Todos los que le conocieron antes de la catástrofe, aseguran que no era así hasta que se tragó aquellos terribles gases…, si es que eran gases… Es una historia muy oscura de la que solamente se tiene la declaración del Hombre–Gas, como le llaman. Yo, personalmente, creo que nunca ha contado lo que pasó de verdad y que él es el responsable de

correr la voz sobre esas condiciones para deshacer el hechizo. Estoy seguro de que no se puede deshacer nada…: si en el viejo Conservatorio se ha colado un mundo paralelo al nuestro, como dicen todos esos que entienden, no creo que, desde aquí, podamos cambiar nada en él.

No lo digo para que te rindas, pero me parece que, como no tenemos ni idea de qué va todo eso, solamente tenemos dos posibilidades: permitirles que nos dominen o evitarlos. Y sólo tiene sentido hacer lo último, porque si nos metemos en un mundo desconocido, nunca podremos defendernos de él.

–Pero no tenemos que integrarnos en ese mundo, precisamente lo que yo voy a hacer es vencerlo, de lo que se trata es de anular el hechizo…

–Nadie ha sido capaz de regresar de la tercera noche.

–¡Buenas tardes! –el primer parroquiano de la tarde hacía su entrada en la taberna –. Me he cruzado por la calle con el Hombre–Gas. Parecía venir de la taberna, ¿os ha visitado?

–Ese demonio aparece siempre que alguien se aviene a romper el hechizo del viejo Conservatorio –contestó el tabernero, señalándome.

–¡Tú lo has dicho: ese Demonio! –replicó el parroquiano, acodándose en la barra.

–¿Por qué "ese Demonio"? –le pregunté, queriendo parecer indiferente.

–Porque se trata de un verdadero Demonio. Tengo la seguridad de que ese hombre es el responsable de la catástrofe del viejo Conservatorio. No creo que se expandiera ningún gas, creo que él hechizó personalmente a todas aquellas personas insignes. Quizá se reencarnó solamente para eso, la música es espiritual y Lucifer aborrece todo lo que puede elevar el espíritu de los hombres…, y más a los hombres que son espirituales. A lo mejor no es Satanás reencarnado, sino que hizo un pacto con el Diablo, con el fin de deshacerse de todas aquellas personas que habían conseguido el éxito, mientras él se consideraba un fracasado…¡Quién sabe lo que pudo suceder realmente! Pero tengo la seguridad de que el Hombre–Gas fue el responsable de aquella catástrofe…

–Nuestro amigo tiene mucha imaginación –me indicó el tabernero, con una sonrisa en los labios.

–¡Quién sabe…! Belcebú no debe ser muy diferente a vuestro conciudadano…: esos ojos en llamas…, esa lengua de reptil…, esas garras amarillentas que tiene por manos…, esos movimientos desarticulados, inhumanos… ¡Dios mío! solo de pensar en él me estremezco –comenté, sintiendo que un escalofrío recorría realmente mi columna vertebral.

–¡Vamos, vamos! –la voz provenía de la puerta –no es momento para desanimarse, precisamente ya has pasado la mayor parte de la prueba… –era el Potentado, que cargaba con un cordero limpio y deshollado sobre sus espaldas–. Vamos, tabernero, traigo cena para todos, la ocasión lo merece, ya puedes ir preparando las brasas, que esta noche vas a comer mejor que lo has hecho nunca…

Comenzaron a llegar los parroquianos de la tarde, de uno en uno, de dos en dos, en pequeños grupos. Se había declarado el alto al fuego definitivo, y todos estaban alegres aunque no fuera su bando el vencedor. Nadie deseaba que se prolongara más aquella terrible guerra. Sin pensar que el final de una guerra no suele ser el fin de los padecimientos El tabernero invitó a vino, del bueno, a todos.

No estoy muy seguro de que mi estado, aquella noche, fuera el adecuado para defenderme de amenazas desconocidas; había cenado mucho y, sobre todo, había bebido demasiado. La carne jugosa y grasienta, y la piel crujiente del cordero pedían regarlas con vino, y la bebida aromática y áspera requería bocados de carne para

acompañarla. La alegría de los parroquianos que acudieron a la cena, invitados por el Potentado, no se debía solamente al optimismo de su anfitrión en cuanto al desencantamiento del viejo Conservatorio, ni siquiera al fin de la guerra, ni a la comida inesperada en época de hambre; se debía sobre todo al vino en sí mismo. Mi alegría se debía al mismo motivo, por eso, cuando descendí hasta los sótanos del viejo Conservatorio y me encontré solo en medio de tanta oscuridad, me invadió una tristeza tan grande como mi júbilo anterior.

Empecé a pensar en el fin de la guerra, en mi futuro ¿de qué forma iba a conseguir trabajo si era un desertor del ejército vencedor? ¿cómo era posible permanecer oculto en época de paz, en medio de una sociedad organizada? Me dormí envuelto en estos pensamientos, por el sopor que me producía la pesada digestión y el exceso de alcohol. Pero, precisamente a causa de estos motivos, me desperté pronto con sensación de angustia y malestar de cabeza. Miré el reloj del Potentado, pero no pude ver la hora a causa de la intensa oscuridad. Debía buscar un lugar donde hubiera agua para saciar la sed que me invadía. Al levantarme sentí que las tinieblas reinantes giraban a mi alrededor, tuve que apoyarme en la pared; y de esta forma, tanteando las paredes, comencé la búsqueda de un lugar con agua. Recordé el bar abandonado, tratando de hallarlo en el sótano que era donde recordaba haberlo encontrado.

Recorrí habitaciones que me parecieron almacenes, encontrando en un descansillo unos servicios pero, aunque nadie había robado los grifos, no salía de éstos ni una gota de agua. Hallé escaleras que descendían aún más, temiendo aventurarme en ellas, subí al piso principal. Desde el inmenso pasillo de los ventanales, comprendí que el sótano estaba subdividido en partes, y que solamente podía acceder de unas a otras a través de este piso. Elegí la escalera que me pareció mejor y, descendiéndola, desemboqué en el bar. De él pasé a la cocina, los grifos resultaron tan inútiles como los de los servicios. Entonces empecé a revolver entre todas aquellas botellas vacías que ocupaban los estantes, en aquel momento habría tragado ginebra pura, con tal de beber algo.

La luna debió de comenzar a elevarse, porque una ligera claridad se asomaba tímidamente por las ventanas que, cercanas al techo, se abrían sobre la acera de la calle. Un rayo lechoso incidió directamente sobre algo que se hallaba en el suelo, junto a la barra del bar. Lanzó unos destellos verde amarillentos. Dirigiéndome al lugar, descubrí una botella tirada en aquel rincón. Estaba llena, sin abrir. Miré la etiqueta, situándome bajo las ventanas para poder verla. Me resultaba completamente desconocida y los signos que representaban el nombre parecían pertenecientes a una cultura lejana, no sólo en el espacio sino también en el tiempo. Pero estaba repleta de líquido… Busqué un sacacorchos, y no me resultó demasiado difícil encontrarlo. Al salir el tapón, se extendió un aroma agradable y fresco. Bebí directamente de la botella. Sentía el líquido verdoso descendiendo por la garganta y no era capaz de dejar de beberlo, tan refrescante me resultaba. Cuando se terminó, me sentía totalmente renovado y, sólo entonces, me di cuenta de que, a lo lejos, alguien tocaba un instrumento musical.

Al principio creí que el sonido llegaba de la calle, pensando en los grupos que aún estarían celebrando el fin de la guerra pero, escuchando atentamente, descubrí que provenía del interior del edificio, seguramente de un piso muy alto.

Alegre y despreocupado, me dirigí escaleras arriba dispuesto a encontrar al músico y dar la cara. Miré el reloj, eran solamente las dos y media, por lo que tenía mucho tiempo hasta la salida del sol.

Después de subir numerosos tramos y muchos peldaños, alcancé un gran pasillo idéntico al que se extendía en el piso principal; pero su luminosidad era mayor por encontrarse más alto. Allí, la música se escuchaba con bastante claridad. Quejas armoniosas se alzaban en el espacio, hasta alcanzar el techo; descendían transformadas en suspiros y risas débiles. Un Acordeón expandía su fuelle con delicadeza y, comprimiéndose nuevamente, lanzaba al aire sus sentimientos.

Me dominó la misma necesidad de la noche anterior de alcanzar al instrumento, pero esta vez me invadía una ansiedad desconocida, inexplicable. Paseé por aquel lugar lechoso de luz de luna. Pensé. Y mis pensamientos eran sensaciones. Cada nota surgida de aquel instrumento se transformaba en un deseo, una necesidad,

una aspiración… o quizá no sucedía de esa forma, es posible que cada deseo, cada necesidad de mi espíritu, tejiera aquellos acordes, vibrase en notas surgidas del Acordeón. Aquellos sonidos laceraban mi espíritu, las ansias inmensas de mi mente se derramaban por el espacio creando melodías que me atraían dolorosamente. Aquella música me hacía sentir cercanas las aspiraciones de mi espíritu, pero a la vez, inalcanzables. Debía desvelar el lugar donde se estaban interpretando las melodías de mi vida, sumergirme en la sonoridad que evocaba el mundo ansiado desde siempre, y que ahora se hallaba tan cerca.

Ascendí nuevos tramos de escaleras. Aquel instrumento me resultaba humano, sus acordes no eran inalcanzablemente espirituales, parecían la expresión misma de los sentimientos humanos; pero se trataba de sentimientos perfectos, de una espiritualidad voluptuosa que no eleva al hombre por encima de su naturaleza, sino que le reconcilia con ella. La música no se alejaba como la noche anterior, cada vez la escuchaba con más claridad y precisión. Y, según me acercaba a ella, otros Acordeones se sumaban a la voz del anterior, para llamarme más intensamente. Miré el reloj, aún era pronto y no corría peligro de faltar a mi obligación con el Potentado. La claridad de la luna era cada vez mayor y me parecía caminar sobre un suelo acolchado. ¡Qué maravilloso, introducirme en ese espacio de vibraciones! Los sonidos me envolvían creando sensaciones jamás sentidas. No sólo percibía la música a través de los oídos: mi tacto, mi vista, el olfato y hasta el gusto parecían participar del concierto. Evoqué inmensidades de agua azul turquesa; volé entre las fronteras de corrientes oceánicas frías y cálidas; navegué por los aires transparentes y lúcidos, y giré con los tornados en su negro torbellino; bebí la tibieza del aire nocturno y sentí los colores pálidos del amanecer sobre mi piel. Un Bandoneón se abrió paso entre las notas musicales con una voz tan dulce que calmó mis ansias de amor. Sentí el abandono y el despecho; y viví la alegría del reencuentro cuando todos los instrumentos corearon, simultáneamente, aquellas melodías cargadas de sentimiento.

Aquella vida, sobresaltada pero monótona, que había recorrido hasta aquel momento, se fue alejando insensiblemente de mí. ¡Qué necesidad tenía de dormir, provisionalmente, en los bajos del viejo Conservatorio, si podía habitar las elevadas regiones del edificio, eternamente! ¡Qué deseo podía albergar de defenderme de mis enemigos, si podía sentir la amistad y el amor más espirituales!

Los Acordeones continuaban expresando todos los sentimientos cuya existencia había ignorado hasta aquel momento y, según lo hacían, mi espíritu desvelaba regiones ocultas anteriormente. Agujas de hielo surgían, verticales, de las llanuras verdes de pasto, infinitos colores navegaban a ras de suelo para elevarse y teñir el aire.

El nuevo día se extendía apaciblemente sobre este mundo que creemos conocer tanto y que, sin embargo alberga infinitos estados y dimensiones desconocidos entre sí. A pesar de ello, ahora sé que nos será posible alcanzar cualquiera de ellos, siempre que hallemos el instrumento adecuado para conseguirlo.

En el horizonte, un sol inmenso, rojo como la sangre, se eleva hacia la eternidad; inmerso en su fuego dulce y protector, me elevo con él hacia regiones de felicidad jamás intuidas por ningún ser humano.

Mª Luisa Herrera Martín

El recuerdo de Julieta bailando y un acordeón repentinamente triste

Ya no es lo mismo. Aunque seguimos respetando la costumbre de reunirnos en la plaza a las seis de la tarde y don Batista sigue tocando su acordeón desvencijado, todo resulta distinto. Falta ella. Y no podemos sentir la excitación y el júbilo que nos había deparado el espectáculo a lo largo de tantas jornadas, ni los dedos del viejo se muestran ágiles y entusiastas sobre las teclas sucias, ni la música representa un bálsamo vital y gratificante. Nos cuesta aceptarlo, admitir sin protesta que por culpa de la intolerancia y el despecho de unas solteronas ya no podemos gozar del esplendor y la algarabía que Julieta lograba conferirle a las últimas horas de la tarde.

Instintivamente aguardamos su regreso. Para seguir cumpliendo la cita iniciada cinco meses atrás, cuando había dado por primera vez una muestra de su destreza y contagiosa alegría al detenerse frente a don Batista -que ubicado en un rincón de la plaza, durante algunas horas apretaba el acordeón en un intento por lograr que, en retribución por su tarea o por simple conmiseración, la gente depositara alguna monedas en la caja de madera que tenía al lado -y súbitamente comenzó a moverse al ritmo de una tarantela. Ágil. Sensual. Apasionada. Y desde entonces, al principio por curiosidad y después por inocultable gusto y bienestar, cada día fuimos más los que nos congregábamos allí, subyugados por la presencia de esa muchacha que, al bailar un vals o una polka, despertaba encendidos aplausos y gritos de felicidad y admiración.

Fue el inicio de algo nuevo. El hecho que desvaneció la apatía del pueblo. Impacientes esperábamos que dieran las seis para acudir a la plaza. La casi indiferencia con que desde hacía tres o cuatro años observábamos a don Batista instalarse allí para tocar el acordeón como el único recurso para sobrevivir después que la progresiva torpeza de sus manos artríticas lo obligó a desertar del Sexteto Rojo donde siempre había sido una figura destacada, dio paso a un repentino interés. No por él, sino por Julieta que tuvo la virtud de hacernos vibrar de fervor y deslumbramiento por la gracia que reflejaba en cada gesto, por la cara luminosa de felicidad, por la belleza de sus piernas. Sin duda el más beneficiado resultó el viejo, al comprobar el incremento de sus ganancias de un modo que nunca había imaginado, pues el placer y el agradecimiento parecían tornarnos a todos mucho más generosos.

Así incorporamos a las costumbres arraigadas en el pueblo esos instantes de recreo que, después de vegetar tanto tiempo en un clima de chatura y casi imbatible melancolía, nos mantenía excitados, disfrutando una desconocida cuota de júbilo y entusiasmo. Y por eso la sorpresa se transformó de inmediato en rechazo e indignación cuando empezaron a surgir las reacciones adversas.

La primera en dar la voz de alarma fue Clotilde Macario. Qué vergüenza. Esto es un escándalo para el pueblo, casi gritó como para que todos pudieran oírla al cruzar la plaza rumbo a la iglesia para asistir a la misa de la tarde. Sólo nos mereció una sonrisa divertida, pues ese comentario correspondía a la óptica sombría y de inexorable censura con que observaba cualquier cambio en los hábitos establecidos por la tradición. Pronto comprendimos que era algo más que una protesta aislada. Otras solteronas, Zulma Zapattini y las hermanas Blasco, tan agrias y reacias como ella para aceptar cualquier manifestación de humor y distensión, la apoyaron en la campaña por erradicar la perniciosa costumbre de congregarse todas las tardes en la plaza para escuchar la música interpretada por don Batista y observar a una muchacha bailando de manera desenfadada, con gestos lascivos y dejando parte de su cuerpo al descubierto en un claro atentado al pudor y la decencia. Además de difundir sus exagerados argumentos por todo el pueblo en busca de adeptos, no tardaron en pasar a una acción más agresiva para frustrar el espectáculo: ruidos con pedazos de lata y madera, gritos de horror en defensa de la moralidad. Se produjeron forcejeos, discusiones, cambio de improperios con quienes estábamos dispuestos a defender esos momentos de solaz y beneplácito. Ante el fracaso de sus intentos, buscaron el apoyo del Padre Joaquín, quien, a través de cada homilía, pidió a los habitantes que mantuvieran una conducta decorosa, que no perdieran tiempo en diversiones frívolas, que no hicieran exhibición obscena del cuerpo. Aunque evitó cualquier referencia concreta, no hubo dudas hacia dónde apuntaban sus dardos. Y las consecuencias se notaron muy pronto.

Primero comenzó a reducirse el grupo que se reunía todas las tardes en la plaza. Después faltó Julieta. Súbitamente. Un día, dos, tres. Muy pronto todas las conjeturas quedaron relegadas por una realidad casi inaceptable: los padres, para evitar que siguiera bailando y dejara de ser el centro de las habladurías y las reconvenciones que sin duda los llenaban de bochorno y vergüenza, decidieron enviarla a la casa de una tía en la capital de la provincia. Por último, don Batista, ya sin los bríos de tantas otras tardes, con un desánimo que apenas le daba fuerzas para apretar las teclas, dejaba escapar del acordeón un sonido infinitamente triste y, alrededor, nosotros, los seis o siete fieles que seguíamos acudiendo a la cita, empecinados, con la remota pero acuciante esperanza de verla otra vez a ella, contagiarnos del ímpetu y el goce con que bailaba cada pieza, deslumbrarnos con la visión de su piel blanca y tentadora.

No. Ya no ocurrirá nada de eso. Ahora, como para revelarnos de que ha concluido tan regocijante etapa, poco antes de las siete, cuando las primeras campanadas llaman a misa, aparece Clotilde Macario o las hermanas Blasco o Zulma Zapattini, o todas juntas, hieráticas y con aire de soberbia, casi sin poder disimular una sonrisa de satisfacción y orgullo. Con extrema lentitud, como si llevaran a cabo una ceremonia de la que nadie debía perder ningún detalle, dejan caer algunas monedas en la caja de don Batista. Súbitamente caritativas. Con el claro propósito de reflejar un halo de poder y superioridad.

Para nosotros no es más que la forma descarada de aplacar un atisbo de culpa o dar una ínfima y ofensiva recompensa por los esplendentes momentos que nos han robado.

Ángel Balzarino, Argentina © 1999
balzarino@arnet.com.ar
http://www.rafaela.com/balzarino

HABANERA EN BERMEO

Bajo un relámpago de gaviotas
la carne fresca de la mar se viste
de incandescencia gris.

La ciudad, malherida, se desangra,
la acarician los dedos del poniente,
de marfil y de miel.

Y en el silencio, misteriosamente,
alguien que arriba a bordo de la bruma
toca el acordeón.

El sonido libera playas de oro,
palmas, insectos, mediodías de oro,
islas de flamboyán.

E1 marinero, en su sepulcro de olas,
sueña con Lola y con su verde cola,
y hasta el piloto
pierde el compás.

JOSÉ HIERRO

Del libro **MÚSICA**
II. Agenda (1991) pág. 50
© 1999 DE ESTA EDICIÓN: EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÄ DE HENARES
ISBN: 84-375-0475-9



ÍNDICE

PORTADA *(Benito Marcos)*

EDITORIAL Archivo.mov *(Metamorfosis)*

ÍNDICE 0

CARAVANA PERDIDA
El Acordeonista Año II Nº 12 diciembre 1953 *(Tito Marcos)* 1

VOZ ACORDEÓN:
El término *acordeón* en diversas Enciclopedias y Diccionarios *(Metamorfosis)* 11

ANÁLISIS:
Análisis de Metamorphoses *(Tito Marcos)* 88

MUSETTE:
El Acordeonista Año I Nº 12 octubre 1952 *(Julio Sánchez)* 110

LITERATURA:
Comunismo y acordeón *(Raúl del Pozo)* 118

Cuento de Julia (Fragmento de *La Isla de Koch*) *(Mª Luisa Herrera)* 133

Una cierta inquietud en los dedos *(Jon Sarasua)* 119

ENTREVISTAS:
Ángel Huidobro *(Fernando Fraga)* 123

Ángel Luis Castaño *(Susana del Pino y Agurtzane Primo)* 126

HISTORIAS:
CD Historias *(Alfredo Calvo)* 132

PRIMER CONCURSO DE PIEZAS ORIGINALES PARA ACORDEÓN

Deseando estimular a todos los Acordeonistas para formar un gran repertorio de música española para nuestro instrumento preferido, el Acordeón, invitamos a TODOS LOS ACORDEONISTAS ESPAÑOLES, Profesionales, ex-alumnos, alumnos y lectores de esta revista, a participar en el PRIMER CONCURSO de piezas originales para Acordeón.

Al objeto de facilitar la inclusión en el Concurso a todos los aficionados a la composición las Bases permitirán gran amplitud de acción.

BASES DEL CONCURSO

1ª TEMA: Será completamente libre, dentro de la normas de la moral y buen gusto.

2ª LETRA: Podrá acompañarse de letra, que será tenida en cuenta. En caso de que la composición carezca de ella, habrá de acompañarse de unas notas relativas a la intención el autor.

3ª EXTENSIÓN: Ha de procurarse sea aproximadamente igual a la de las piezas aparecidas en los diferentes números da esta Revista.

4ª ORIGINALIDAD: Ha de ser completamente inédita y realzando los efectos propios y genuinos del Acordeón. Por lo tanto, no se admitirá ninguna transcripción.

5 ª PLAZO: Todas las composiciones participantes en este Concurso deberán ser remitidas a: INSTITUTO MOZART Escuela Superior de Acordeón -Vergara- 1 Barcelona (7), señalando necesariamente en el sobre las palabras: «Primer Concurso de Originales». La admisión de piezas se cerrara el día 31 de enero de 1954.

6ª JURADO: Estará formado por cuatro profesores, actuando como Presidente el Prof. Rodríguez Márquez.

7ª NOTA: Cada concursante podrá presentar más de una pieza, en sobres separados. Una vez finalizada la competición, serán devueltas todas las partituras presentadas, excepto las premiadas.

8ª PREMIOS: Al objeto de ensalzar debidamente el carácter puramente artístico y de distinción -el más indicado para el progreso del movimiento acordeonístico español, eminentemente idealista- los Premios serán honoríficos:

PRIMER PREMIO: Edición de la partitura, (de la que se enviarán 50 ejemplares al Autor). Inserción en la Revista. Obsequio de la obra de reciente aparición *«Técnica Acordeonística»,* fascículos I, II III y IV.

SEGUNDO PREMIO: Edición de la partitura (de la que se enviarán 25 ejemplares al Autor). Inserción en la Revista. Obsequio de los fascículos I, II y III de la obra *«Técnica Acordeonística»*.

TERCER PREMIO: Edición de la partitura (de la que se enviarán 25 ejemplares al Autor). Inserción en la Revista. Obsequio de los fascículos I y II de la *«Técnica Acordeonística»*.

9 ª DERECHOS DE EDICIÓN: Los concursantes ceden automáticamente al Instituto Mozart los derechos de Edición, en exclusiva, reservándose los derechos de autor.

10ª FALLO: Los participantes a este Concurso aceptan por completo el fallo del Jurado, sin ulteriores reclamaciones.

11ª BAJOS: La escritura de los bajos habrá de atenerse enteramente a las reglas señaladas para Notación Universal de los Bajos.

Barcelona, I de diciembre 1953.

* * *

¡Este Concurso lo esperaban muchos Acordeonistas! Los repertorios de nuestro Acordeón se hallan atestados de nombres extranjeros; bien, nos felicitamos de que así sea y lo hallamos plenamente lógico, dado el desarrollo del Acordeonismo allende las fronteras. Pero hemos de comenzar a levantarnos y ponernos en marcha. Esto es nuestro Concurso: el cornetín de guerra llamando a los españoles, para dar comienzo a la tarea de aumentar la música española para Acordeón.

Es el primero que celebramos, y sin embargo, tenemos asegurado ya el éxito, por cuanto hemos recibido peticiones de diversos Acordeonistas que desean ver editadas sus piezas. Hay que considerar que las piezas premiadas serán conocidas en toda España e, incluso, en el extranjero, dándose gran publicidad al autor. En realidad, esto último es lo más interesante pues destacando algunas personalidades, cundirá el ejemplo y se darán a conocer nuevos nombres, cuyo valor queda actualmente en la obscuridad.

¡Paso a los Compositores!

El Acordeonista Año II Nº 12 diciembre 1953 página 250

PRIMER CONCURSO DE PIEZAS ORIGINALES PARA ACORDEÓN

Hemos recibido varias cartas anunciando el envío de partituras, así como otras inquiriendo detalles y hasta solicitando orientación para el acabado de las piezas. Además, obran ya en nuestro poder unas cuantas composiciones, cuyos autores no podemos mencionar hasta la publicación del fallo.

Principalmente, se trata de aficionados habiendo también varios profesionales.

Las piezas son casi todas muy sencillas, que es, precisamente, lo que mejor hubiéramos deseado, ya que nuestro objeto es dar cabida a los principiantes.

Por lo tanto, esperamos que todos aquellos que tengan preparada alguna composición nos la envíe en cuanto antes, sin temor alguno a que resulte demasiado sencilla. Este Concurso acoge a todos y no está limitado solamente a los compositores profesionales.

En el caso de que la presencia de obras de mucha importancia lo requiera, se formaría una sección especial, en vistas a dar facilidades a los aficionados.

Con referencia a la notación universal de los bajos, aquéllos que necesiten repasarla para aplicarla a la partitura, pueden hallar las explicaciones necesarias en el número de MAYO 1952 de esta misma publicación. Quienes no lo tengan en su poder, pueden solicitarlo a: INSTITUTO MOZART. Escuela Superior de Acordeón Vergara 1. Barcelona; así, se le enviará contra reembolso normal de cinco pesetas.

Igualmente, quien necesitare más amplia información o detalles técnicos, puede escribirnos, en la seguridad de que le atenderemos con todo interés.

El Acordeonista Año III Nº 1 enero 1954 página 27

* * *

Van recibiéndose más originales para este Concurso, abundando más los sencillos. Proceden de algunos aficionados y de algún que otro profesional; el ambiente se va formando poco a poco, que es precisamente el principal objetivo de este concurso.

Habiendo recibido diversas peticiones de un aplazamiento, pues hay quienes tienen las composiciones a medias, PRORROGAMOS el plazo de admisión hasta el 30 DE MARZO próximo. Deseamos dar estas facilidades, porque tenemos interés en que puedan concurrir cuantos lo deseen, sin necesidad de que se vean agobiados por el tiempo.

Recordamos una vez más la necesidad de que se indiquen cuantos detalles sean interesantes acerca del autor, al objeto de poder completar mejor el juicio en su día oportuno.

Esperamos, pues, continúen enviando piezas y más piezas. Bien pudiera ser que con ello se diera comienzo a vidas artísticas.

El Acordeonista Año III Nº 2 febrero 1954 página 55

* * *

La gran afluencia de partituras llegadas a nosotros este mes último nos da una clara idea de las buenas disposiciones que presentan muchos de los Acordeonistas españoles. Y no nos referimos únicamente a los profesionales, pues también los aficionados han demostrado sus excelentes disposiciones para la composición, en mayor o menor grado, como es lógico.

No pretendemos hallar centenares de compositores. La inspiración artística está reservada solamente a unos pocos; y la conjunción de ésta con el talento modelador ha sido deparada a más pocos todavía. Si decimos que la inspiración, la vena creadora, es la pasta, y el talento, capacidad que forma, perfecciona, amplía y completa la obra, es el obrero, se nos podrá tachar de usar una figura pobre, pero es absolutamente cierta.

El problema estriba en dos puntos básicos: primeramente, descubrimiento de la propia capacidad; en segundo lugar, estudio ordenado y preparación completa.

Este Concurso acoge a los aficionados. Envíen, pues, sus partituras; no las arrinconen, ni teman que no sean las mejores. Lo importante es comenzar.

NOTA: Si bien el Concurso estará abierto hasta el 30 DE MARZO, rogamos envíen los originales cuanto antes les sea posible, al objeto de dar más tiempo para la selección que ha de efectuar el Jurado. Asimismo, estimaremos mucho adjunten con la pieza una nota exponiendo la idea del autor.

El Acordeonista Año III Nº 3 marzo 1954 página 92

PRIMER CONCURSO DE PIEZAS ORIGINALES PARA ACORDEÓN

En la tarde del día 30 de marzo, tal como estaba previsto y anunciado en nuestro número de FEBRERO, se procedió al examen de las partitura presentadas, cuyo número excedía en mucho al que teníamos imaginado recibir: ¡CIENTO TREINTA Y CUATRO!

El escrutinio se realizó en tres tandas: primeramente, fueron examinadas todas, por el Jurado, compuesto por el Prof. Tomás Rodríguez Márquez, Director del INSTITUTO MOZART y de esta publicación, y Presidente fundador de la Asociación Nacional Española de Acordeonistas, y cuatro Profesores, tres de ellos especializados en el Acordeón. Todas fueron interpretadas cuidadosamente por el virtuoso Prof. Volpini y sus méritos juzgados por el Jurado. Resultaron elegidas SESENTA Y TRES.

El día 2 de abril se procedió a la discriminación de las mejores, separándose de este grupo cincuenta y dos, por lo que quedaron finalistas ONCE PARTITURAS, todas ellas dignas por su originalidad de ser premiadas, aunque algunas presentaban pequeños defectos de composición principalmente en la armonización de los bajos

Por la tarde del mismo día hubo de repetirse la sesión, para fallar concretamente los cuatro premiados El Prof. Volpini volvió a interpretar las once partituras seleccionadas; y después de totalizadas las puntuaciones otorgadas por cada uno de los miembros del Jurado, quedó de terminada la clasificación final:

I PREMIO
Caravana Perdida
Original de **D. José Fermín Gurbindo**, profesor de Acordeón y Director de un Conjunto Musical de Logroño.

II PREMIO
Mariposa Astuta
Original de **D. Marcelino Otaegui Otaegui**, distinguido Acordeonista pamplonés, Delegado de A. N. E. A. en Navarra..

III PREMIO
Noche Romántica
Original de **D. Pascual Rubert**, de Madrid, Acordeonista.

IV PREMIO
Frío en la noche
Original de **D. Antonio Lozano López**, Acordeonista de Paterna (Valencia).

* * *

Esta afluencia de partituras corrobora perfectamente nuestras anteriores manifestaciones de que existen muchos Profesores y Acordeonistas con excelente vena creadora, cuya participación en este tipo de Concursos les llevará a superarse en sus conocimientos musicales y técnica acordeonística.

Nuestro deseo hubiera sido premiar a todos los participantes, en vistas a estimular su afición por la composición. Pero de una parte la necesidad de distinguir los mejores, por otra la imposibilidad de aceptar como buenas tantas partituras y, en fin, porque aquellos que deseen componer partituras, lo harán de todas formas, y los que se desanimen por el sencillo hecho de haberse presentado piezas más meritorias que las suyas, no harán más que demostrar cumplidamente su falta de tesón, la primera cualidad del talento.

PUBLICACIÓN -Insertada en este mismo número hallarán la partitura ganadora del Primer Premio, «CARAVANA PERDIDA», de José Fermín Gurbindo, cuyo comentario hallarán en las notas de presentación que hacemos de dicho acordeonista en esta misma revista.

La segunda partitura, «MARIPOSA ASTUTA» de Marcelino Otaegui, aparecerá en el próximo número y las otras dos en los números siguientes, respectivamente

Estos señores recibirán los premios anunciados por correo certificado, de los cuales rogamos tengan la amabilidad de cursar recibo.

Y, ahora, esperamos que preparen nuevas composiciones, de mayor técnica y envergadura y con temas bien definidos, para presentar en el próximo concurso que organizaremos. La franca acogida que ha tenido éste nos asegura que el II Concurso de Original para Acordeón contará con muy buenas partituras en las que se refleje el genuino sentido español del ritmo.

En cuanto a los concursantes no premiados, hemos de manifestarles que el Jurado ha hallado en varias piezas excelentes temas musicales, que bien desarrollados, producirían composiciones de valor. Por ello insistimos en que no se desanimen sino que, al contrario, ahonden más en materia y perfeccionen sus obras.

El Acordeonista Año III Nº 4 abril 1954 página 110

PRIMER CONCURSO DE PIEZAS ORIGINALES PARA ACORDEÓN

JOSÉ FERMÍN GURBINDO

Obtiene el Primer Premio en el Concurso de Composiciones Originales para Acordeón.

José Fermín Gurbindo es la más destacada figura acordeonística de Logroño. Durante varios años, ha sido el único acordeonista dedicado seriamente al instrumento.

Sus principios musicales están basados en el piano, pero fué conquistado para nuestro instrumento y está entusiasmado con sus preciosas cualidades. Actualmente está acabando sus estudios de piano y emprenderá los cursos superiores, para acabar su formación musical

Su actividad se desarrolla principalmente en la orquesta que dirige, de la cual esperamos publicar en breve alguna foto. Además, da clases de Acordeón, contando con varios discípulos, señoritas y muchachos, con lo cual está creando un magnífico plantel de futuros acordeonistas que ayudarán notablemente al desarrollo del Acordeonismo logroñés, que se presenta en inmejorables perspectivas como uno de los mejores de Castilla.

Gurbindo ha tenido un éxito con la obtención del Primer Premio en el I Concurso de Originales para Acordeón, al que ha presentado su composición «CARAVANA PERDIDA», danza oriental. Y como damos por supuesto que a Uds. les resultará interesante el comentario que hace de ella su propio autor, lo exponemos seguida mente:

CARAVANA PERDIDA

«Esta obra comienza con un corto diálogo, a modo de introducción, imitando un amanecer en un oasis; siguiendo después unos compases de ritmo oriental, que dan paso a la melodía.

Primero, se desarrolla ésta en un «pianissimo» suave, como si fuera el murmullo de una caravana que se acerca por el desierto. La intensidad del sonido aumenta gradualmente, hasta una variación del tema principal, cantada por los bajos, ya en un matiz fuerte.

El terrible "simoun", el viento enterrador del desierto. aparece luego en un pasaje cromático. Vuelve a oírse el motivo principal en f. f., con diseños cromáticos en el acompañamiento, como si fuese el viento, mezclándose éste con cortes en el ritmo, que expresan la confusión de la caravana ante la avalancha de arena.

La tonalidad fuerte describe el momento crucial en que la caravana se extravía en el desierto, perdida en el caos de arena.

Termina la composición con varios golpes y un trino en ambas manos, que se corta en el final con un golpe muy fuerte y seco».

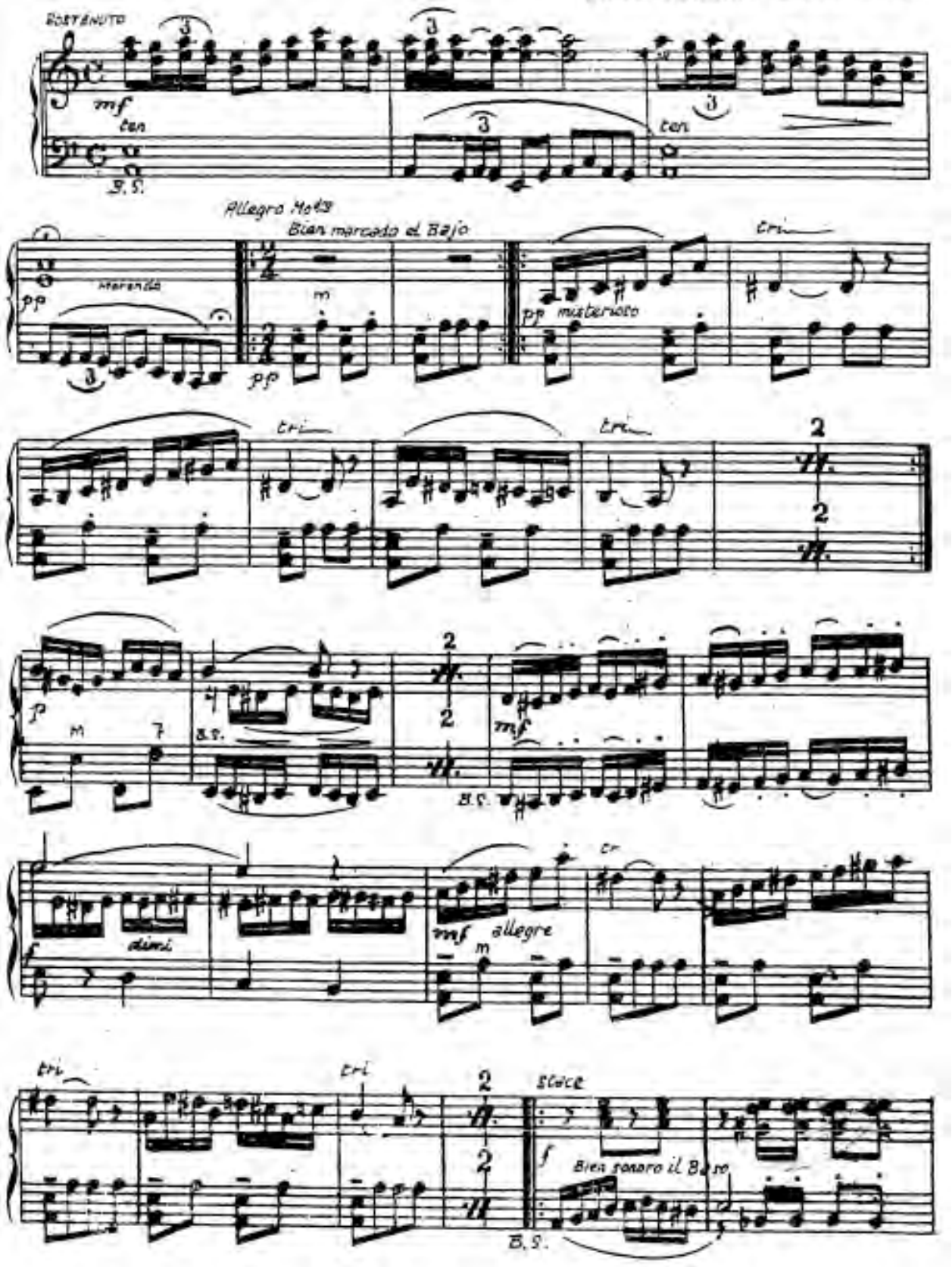
El Acordeonista Año III Abril Nº 4 página 111

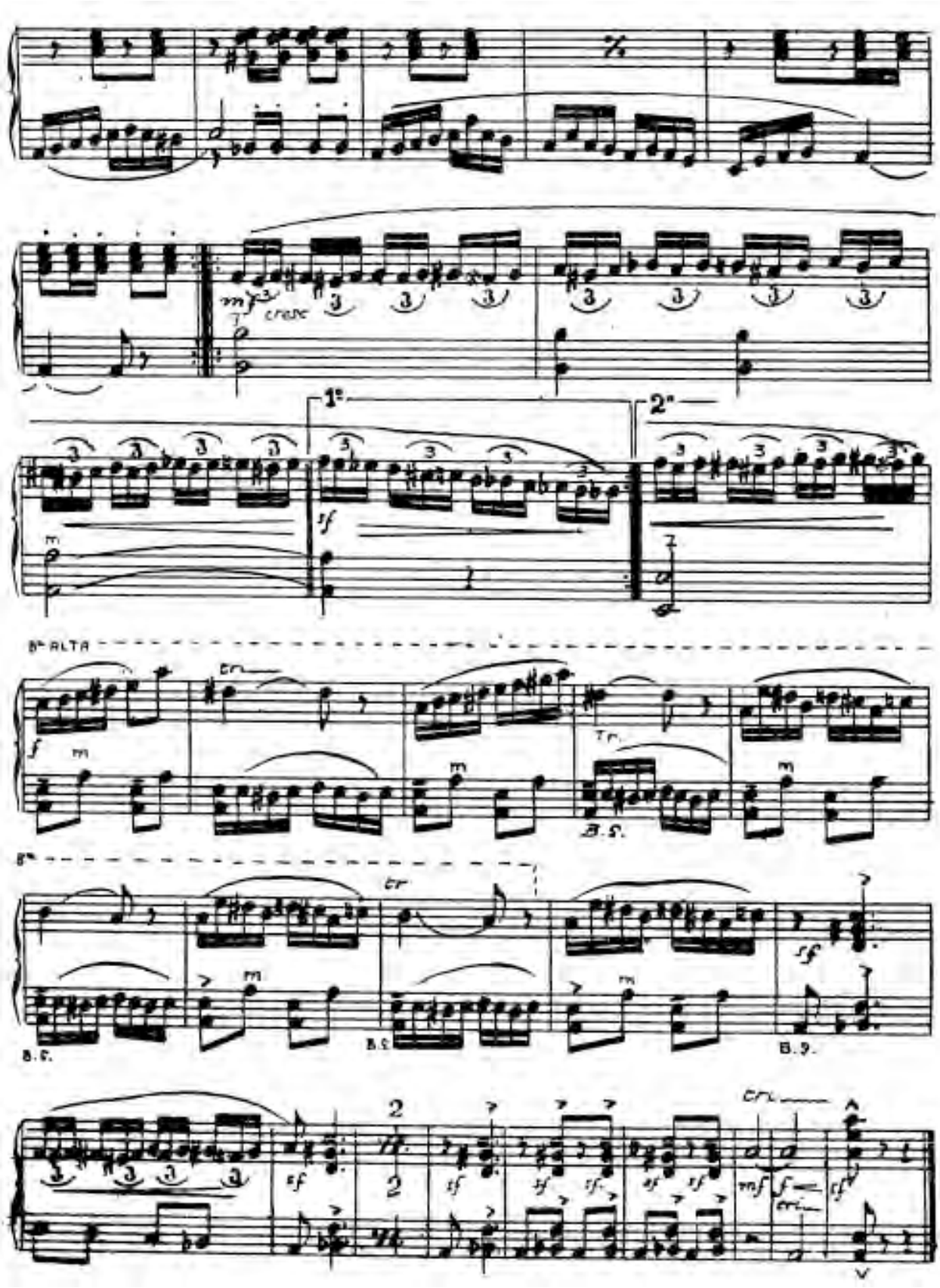
Artículo revisado y recopilado por Tito Marcos

CARAVANA PERDIDA

DANZA ORIENTAL

JOSE-FERMIN GURBINDO



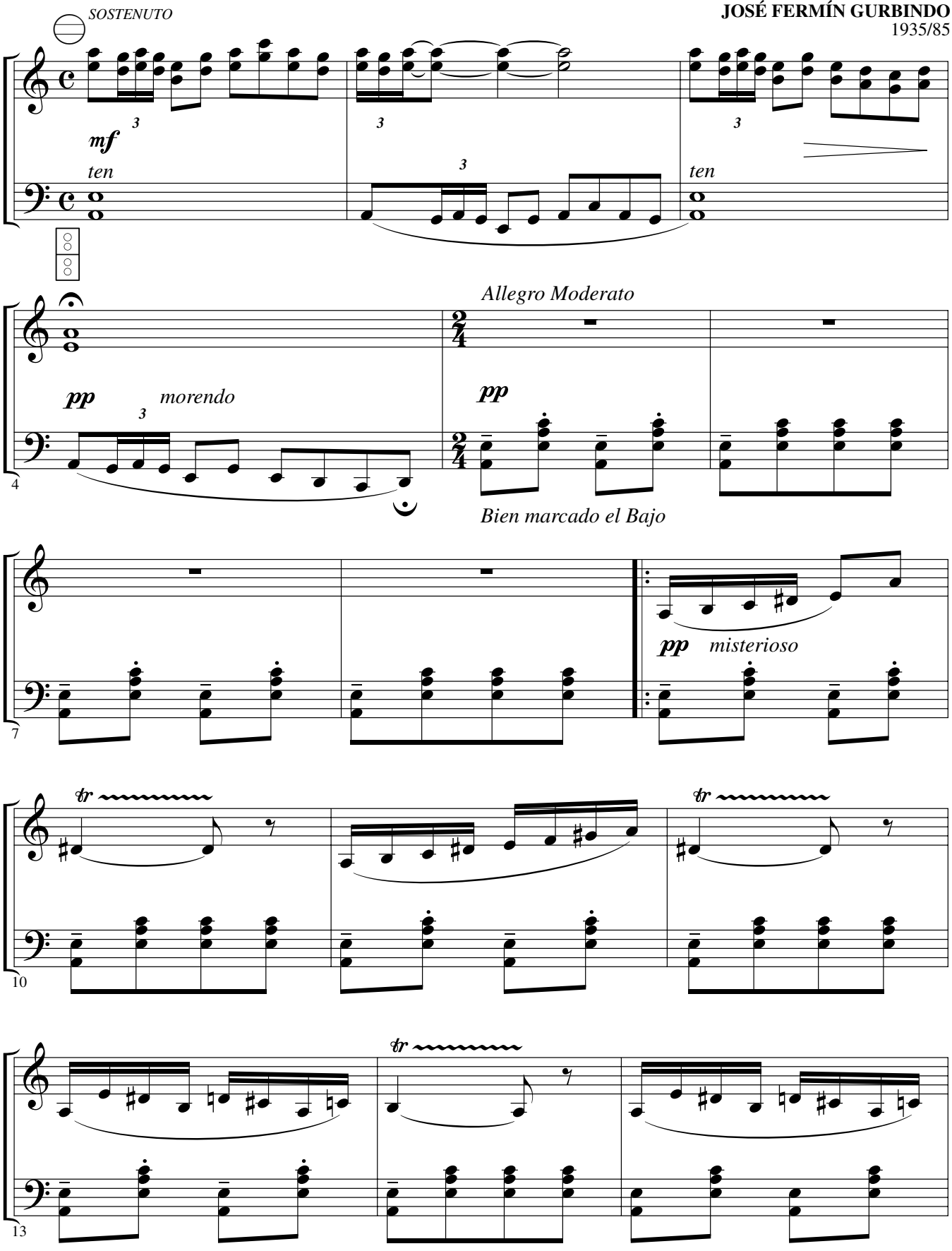


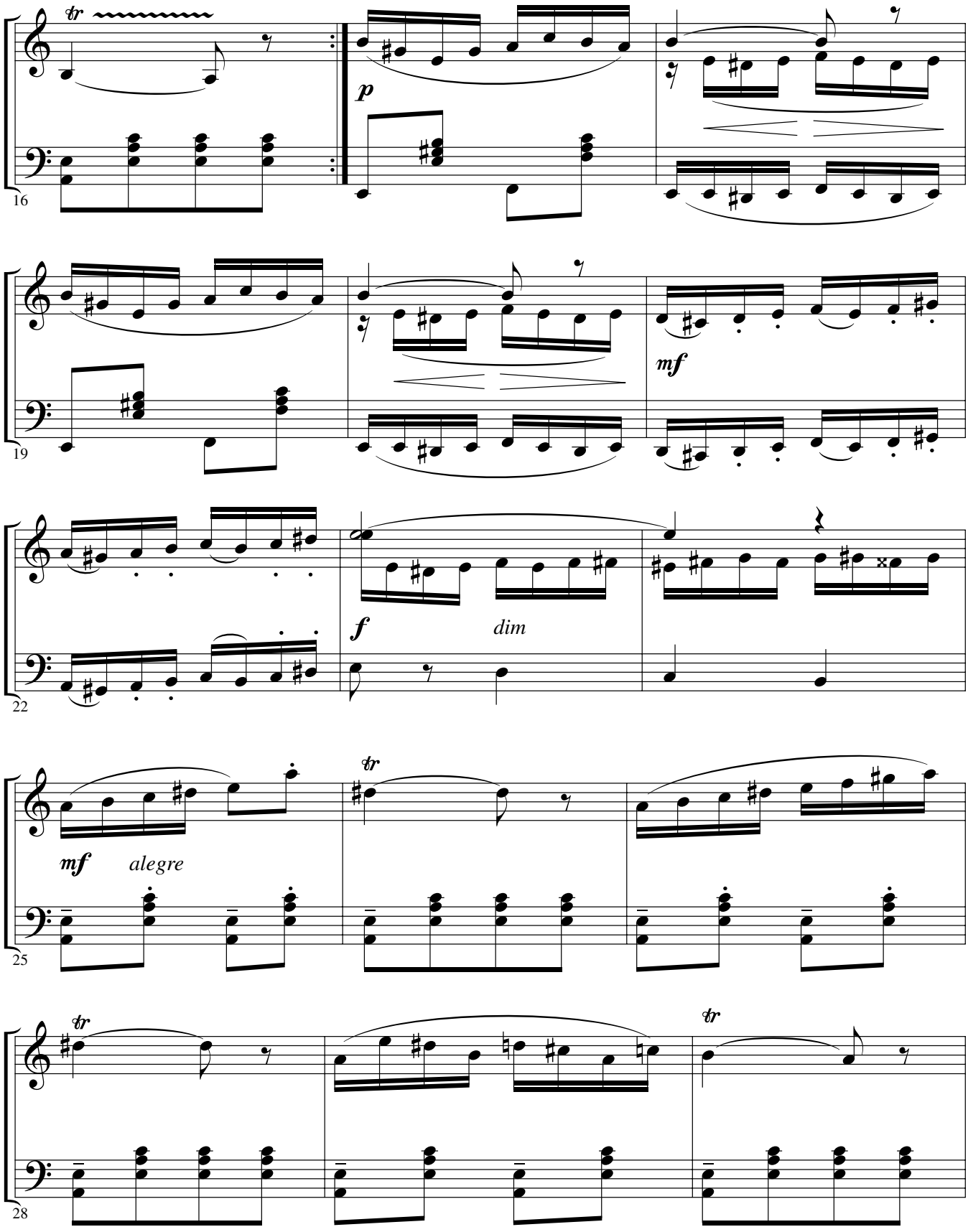
mf
cresc
1°
2°
sf
8ª ALTA
f
m
tr
Tr.
B.S.
8ª
B.S.
B.S.
B.S.
sf
2
mf
f
cri

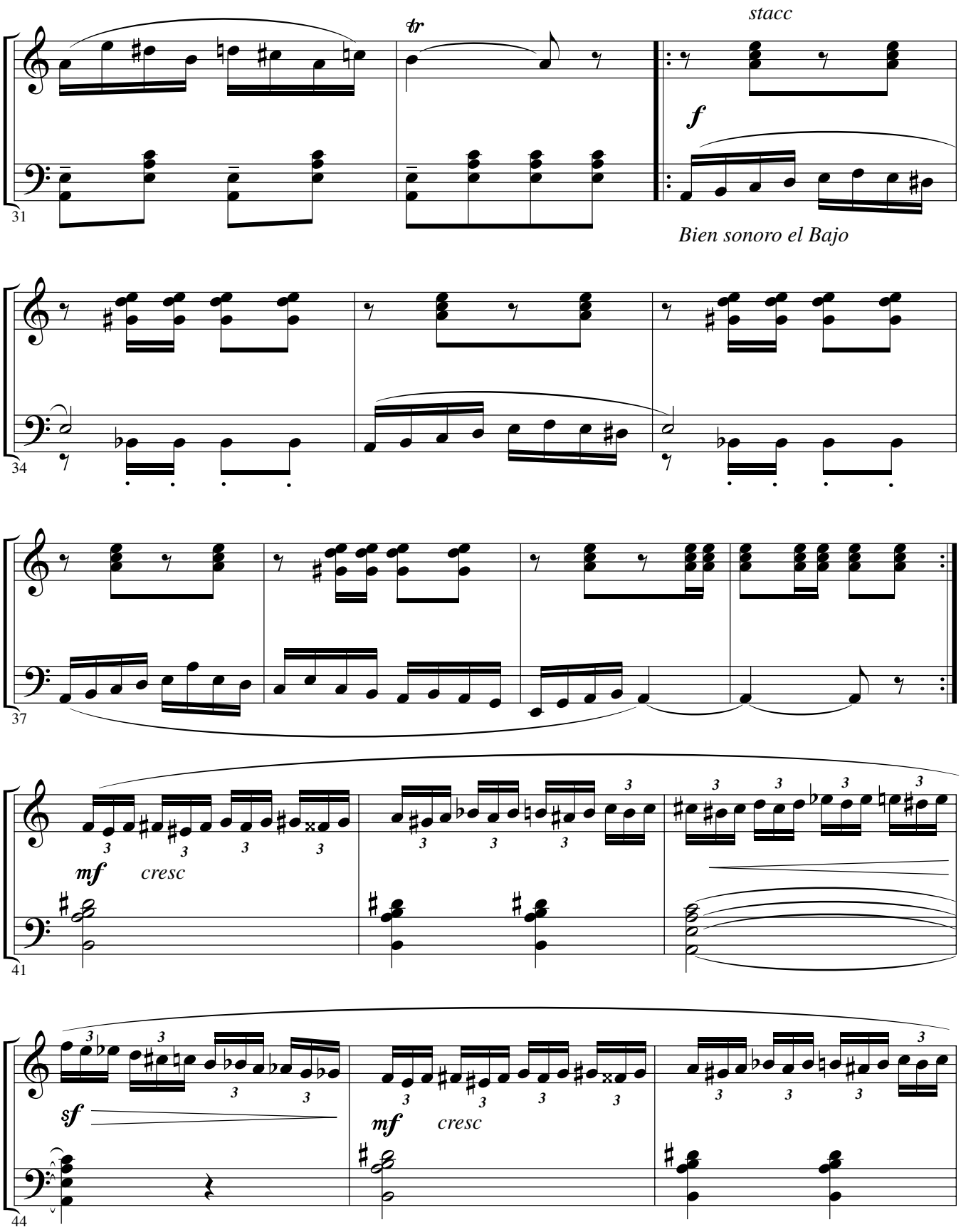
CARAVANA PERDIDA

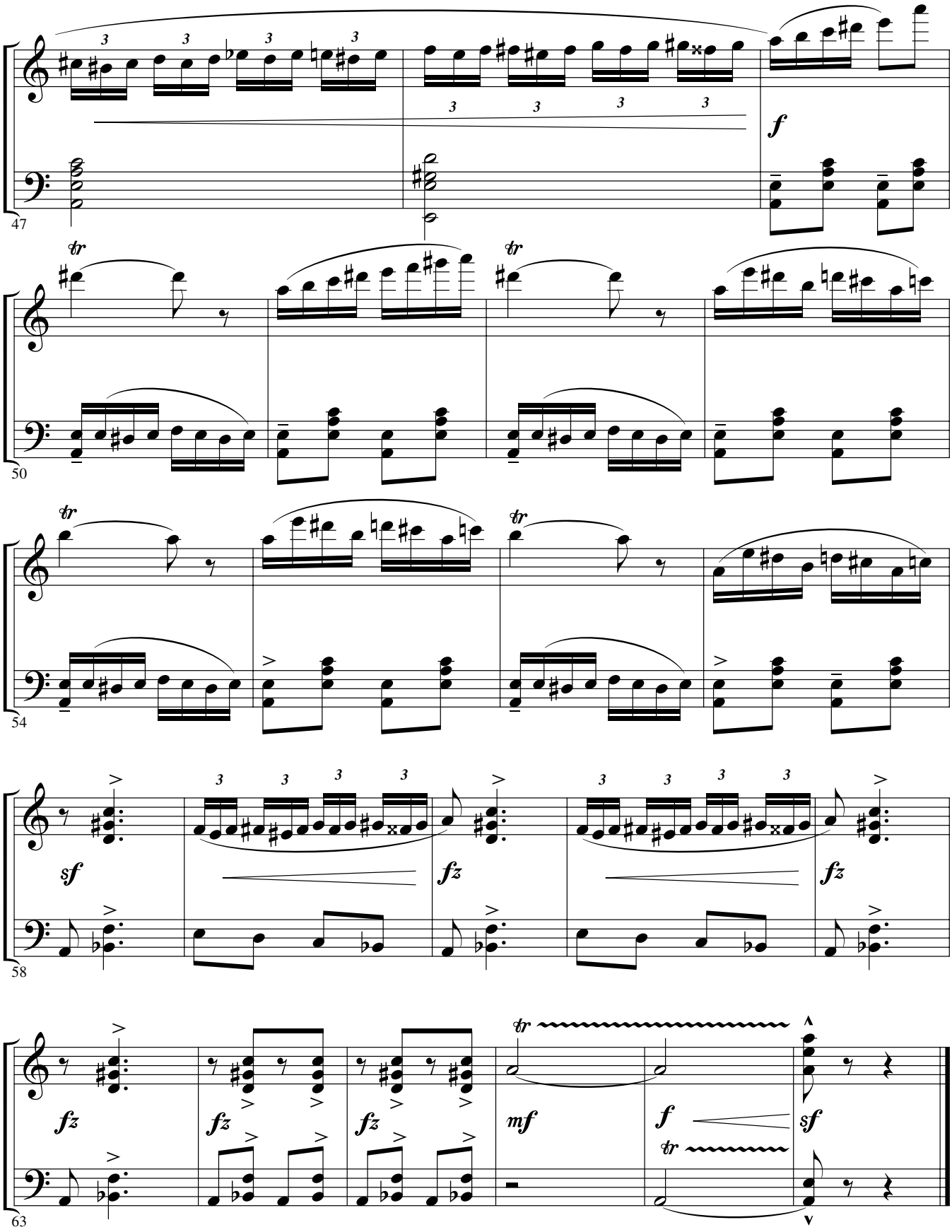
DANZA ORIENTAL

JOSÉ FERMÍN GURBINDO
1935/85




16
p
19
mf
22
f
dim
25
mf
alegre
28


stacc
tr
f
31
Bien sonoro el Bajo
34
37
mf
cresc
41
sf
mf
cresc
44



Edición: Tito Marcos

DICCIONARIO TECNICO DE LA MÚSICA
(Barcelona 1894, 2/1899)
Felipe Pedrell 12

DICCIONARIO DE LA MÚSICA TÉCNICO, HISTÓRICO, BIO-BIBLIOGRÁFICO
(Madrid 1899, 2/1900)
Luisa Lacál 13

Hª UNIVERSAL DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES
(New York 1940 - Centurión 1947)
C. Sachs 14

DICCIONARIO OXFORD DE LA MÚSICA
(Oxford University 1938 - Edhasa 1984)
Percy A. Scholes/John Owen Ward 28

HISTORIA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES
(Penguin Books 1961/66/69 - Taurus 1988)
Anthony Baines/James Howarth 24

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSICAL INSTRUMENTS
(Macmillan Press 1980/88)
Stanley Sadie 16

THE NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ
(Macmillan Press Limited 1988)
edited by Barry Kernfeld 23

DICCIONARIO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA
(Sociedad General de Autores y Editores, 1999)
Emilio Casares Rodicio 34

M G G (DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART)
Bärenreiter/ Metzler 1999
Friedrich Blume 43

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS (SECOND EDITION)
(Macmillan Publishers Limited 2001)
Stanley Sadie 77

DICCIONARIO TECNICO DE LA MÚSICA (Barcelona 1894, 2/1899)
FELIPE PEDREL

Acordeón. El pequeño aparato llamado TIPOTONE (V.), inventado en París por un mecánico llamado Mr. Pinsonnat, dió al mecánico Eschenbach la idea de reunir varias lengüetas, afinadas convenientemente formando escala, en una misma placa, que dejaban oir sucesivamente sus sonidos pasándola rápidamente á través del soplo de la boca. Bien pronto se aumentó el nombre de lengüetas aumentando, también, el tamaño del aparato, y cuando fué insuficiente el aire de los pulmones, se le añadió un pequeño fuelle y una serie de teclas ó pistones, resultando el *Acordeón*.

Este instrumento portátil, de viento, consiste en dos pequeños fuelles de mano, á un lado de los cuales está adherida una tabla, que contiene distintas teclas ó pistones, según el tamaño del instrumento. Estos pistones, al comprimirse, abren ciertas válvulas, que hacen que el viento se introduzca en unos tubitos de metal al fondo de los cuales corresponden dobles lengüetas, arregladas de tal manera que producen dos notas, una al dilatar y otra al comprimir los fuelles. La mano derecha maneja las teclas y la izquierda los fuelles, en cuya parte inferior, casi siempre, hay dos especies de llaves que llevan el viento á otros tubos y dejan oir una sencilla armonía, por lo regular los acordes de la tónica y de la dominante.

Por esta descripción se comprenderá que el instrumento de que se trata no pasa de ser un juguete que el abuso ha convertido en incómodo.

Siguió el progreso encaminado á sacar partido de la invención de este instrumento y, acumulándose invento sobre invento, apareció en el espacio de seis ó siete años un gran número de instrumentos de diferentes formas y proporciones, todos semejantes en efectos y carácter, como basados en el mismo principio. Tales son la CONCERTINA (V.), el AEROFONO (V.), las distintas EOLINAS ó AEOLINAS (V.), el AEOLODICON (V.), el MELOPHONE (V.), el ÓRGANO VIOLIN, el POIKILORGUE, las diferentes ARMÓNICAS (V.), la FISARMONICA, el ARMONIFLAUTA y otros, de los que muchos están aún en uso, mientras aparecen otros nuevos. Algunos de estos instrumentos, dotados de un teclado de cuatro octavas y de uno ó dos fuelles movidos por los piés, tenían ya la apariencia de pequeños órganos expresivos.

Acordeón-clarinete. Figuraba este instrumento en la bella colección de Mr. Sax, que lo adquirió en Manila.

Acordeones de pistón. Variante del Acordeón, inventada por Mr. Alexandre. Son registros que permiten hacer sonar, con la ayuda de una sola tecla, diferentes registros, solos o aisladamente.

Acordeón-flageolet. Mezcla del acordeón y del órgano chino. Provisto de lengüetas tenía 25 llaves y 8 agujeros. Figuraba en la bella colección de Mr. Sax.

Acordeón-flutina. Instrumento inventado por Mr. Busson en 1851. Este mecánico fué el propagador del *Acordeón*, cuya invención desarrolló en todos sentidos, ideando los *tremblants* perfeccionados y los acordeones-órgano de simple y doble juego, provistos de registros especiales.

Acordeón-piano. Construído en París en 1852, por Boulon. Ofrecía este instrumento la reunión del acordeón y del piano.

DICCIONARIO DE LA MÚSICA Técnico, Histórico, Bio-Bibliográfico (Madrid 1899, 2/1900)
LUISA LACÁL

Acordeón. -Inst. de viento con teclas y lengüetas de metal, que vibran por la acción del fuelle que hay entre sus dos frentes, -Fué inventado por Damián en Viena, 1829, en vista del TYPOTONE que había ideado en París Pinsonnat, y de otros trabajos que sobre las lengüetas había hecho el mecánico Eschembach.

Los acordeones pequeños sólo tienen una escala de sonidos diatónicos para la mano derecha, y una ó dos notas de bajo para la izquierda; pero se construyen hasta de tres octavas cromáticas, que ya tienen algún valor artístico.

De sus infinitas modificaciones salieron:

ACORDEÓN-CLARINETE. -En la rica colección de Monsieur Sax existía uno que adquirió en Manila.

ACORDEÓN FLAGEOLET. -También Mr. Sax poseía uno con 8 agujeros y 25 llaves.

ACORDEÓN -PIANO. -Por Boulon, París, 1852

ACORDEÓN-FLAUTA. -Construído en 1851 por Mr. Busson, que también ideó el acordeón-órgano y los *trémolos* perfeccionados.

ACORDEÓN DE PISTÓN. -Ideado por Mr. Alexandre. Su principal variante consiste en que con una sola tecla se hacen sonar varios registros.

ACORDINA o RELOJ MÚSICO, combinado por Mr. Soullier, de modo que una sonería diese la hora con un acorde de perfecto mayor de *la*, y siete notas de este acorde: *la*, *do* sost., *mi*, *la*, *do* sost., *mi*, *la*.

En sus respectivas letras anotaremos otras variantes. Los nombres de las principales son: CONCERTINA, AEOLODICON, AERÓFONO, EOLINAS, MELÓFONO, POIKILORGUE, ARMÓNICAS, ÓRGANO-VIOLÍN, ARMONIFLAUTA.

Algunos de esos inst., especie de pequeños órganos expresivos, llegan a 4 octavas, y están provistos de fuelles que se han de mover con los pies.

Hª UNIVERSAL DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES (New York 1940, Centurión 1947)
CURT SACHS

EL ÓRGANO DE BOCA *(página 176 de la traducción casatellana)*

En la China se dice que el órgano de boca fué inventado por el emperador Nyu-kwa, en el tercer milenio a. de J. C., para imitar al ave Fénix con su cuerpo, cabeza y alas. Esta tradición puede haber sido la causa de que hasta hoy se usen órganos de boca en las procesiones funerarias chinas, aunque hoy se llevan sin tocarlos; la música de los funerales puede ser tanto un hechizo de resurrección como una protección contra los malos espíritus.

A pesar de la tradición, el órgano de boca no aparece mencionado antes del año 1100 a. de J. C., y no se ha podido encontrar ninguna representación de este instrumento anterior a la de una lápida votiva fechada en el año 551, que se conserva en el museo de la Universidad de Filadelfia. (Lám. X A)

En ese tiempo el instrumento alcanzó su más amplio grado de dispersión; los persas lo conocieron entonces y lo emplearon como el *mustaq sini* o "mushtak chino" y lo reprodujeron en los relieves de Taq-i-Bustan y otros lugares.

En el siglo XVIII el órgano de boca fué llevado una vez más hacia el oeste. Cierto músico, Johan Wilde, conocido como inventor del violín de clavos, compró o recibió un shêng en San Petersburgo y aprendió a tocar *die liebliche Chineser Orgel* ("el encantador órgano de los chinos"). El físico Kratzenstein de Copenhague lo escuchó; examinó la lengüeta libre y sugirió al fabricante de órganos Kirschnik de San Petersburgo que introdujera la lengüeta libre en el órgano. Kirschnik sin embargo no lo hizo, pero aplicó la lengüeta libre a los órgano-pianos. El primer órgano con lengüeta libre fué construido por el famoso abate Georg Joseph Vogler en Darmstadt. A partir de 1800 fué creada una gran familia de instrumentos de lengüeta, como las armónicas, los acordeones y los armonios.

EL ARMONIO *(página 387 de la traducción casatellana)*

(…) es un instrumento de teclado con lengüetas libres. Para emplear las palabras de Sir James Jeans, la lengüeta (…)

En el capítulo octavo se dijo que la lengüeta libre del órgano de boca chino fué llevada a Rusia en la segunda mitad del siglo XVIII. Esta clase de lengüeta, hasta entonces desconocida, se diseminó por Europa con rapidez inusitada. Los fabricantes de órganos e instrumentos automáticos la aceptaron, y a principios del siglo XIX un grupo completamente nuevo de instrumentos se basó en el principio de la lengüeta libre. Los que más perduraron fueron dos inventos de Friedrich Buschmann, de Berlín: el órgano de boca (vulgarmente armónica), en alemán Mundharmonika, en 1821, y el acordeón, en alemán Ziehharmonika, en 1822. La armónica tenía la forma de una caja pequeña y chata con diminutas lengüetas colocadas en ranuras: el acordeón era un fuelle, con lengüetas en las dos cabeceras. Ambos combinaban la aspiración con la espiración, las lengüetas tiradas hacia afuera con otras empujadas hacia adentro.

Mientras estos instrumentos manuables eran populares, otro grupo, a lengüeta libre, teclado y fuelle de presión interior fué aceptado más bien por la burguesía. Entre 1810 y 1840 se construyeron muchos de esos pseudo órganos, llamados *aeoline, aeolodicon, meláfono, fisarmónica* y otros nombres compuestos con retacitos de griego. Estas tentativas culminaron en 1840 con el armonio de Alexandre Debain, éste era casi idéntico al instrumento moderno, especialmente cuando tres años más tarde, el inventor le agregó la *expresión*, que permitía al ejecutante desconectar el "reservoir" igualador, de modo que su acción sobre el pedal se reflejaba a través de los fuelles alimentadores directamente en los canales de aire, y podía producir el crescendo y el diminuendo. Más o menos al mismo tiempo L. P. A. Martin de Provins inventó el *prolongement* para sostener las notas después que el dedo hubiera soltado la tecla, y la *percusión* en la cual pequeños martillos de piano golpeaban las lengüetas como si fueran cuerdas, dando una respuesta más rápida y precisa que el poco dispuesto mecanismo de viento.

Ya en 1836 Friedrich Buschmann, entonces en Hamburgo, había construído una *fisarmónica* con fuelles de aspiración en vez de presión. Se dice que un obrero francés había concebido el mismo artificio de aspiración y lo había llevado a ese país. Entonces se constituyó en el principio del llamado *órgano americano*, el armonio con fuelles de aspiración construído en 1856 por Estey en Brattleboro, Vermont, y en 1861 por Mason and Hamlin, de Boston. Su sonido era más suave y más parecido al del órgano, aunque más lento para actuar.

El romanticismo vibró entre dos polos de expresión. En un extremo de su esfera estaban el misticismo y el sentimentalismo, y en el otro, la violencia y la pasión. Este contraste requirió la potencia arrolladora y los fuertes acentos de los instrumentos de viento. La introducción de nuevos tipos de esta índole y la adaptación de los antiguos fué uno de los rasgos más importantes de la vida musical entre 1750 y 1900.

Accordion (Fr. accordéon; Ger. *Akkordeon*, *Handharmonika*, *Klavier-Harmonika*, *Ziehharmonika*; It. *armonica a manticino*, *fisarmonica*; Russ. *bayan*). A portable instrument of the reed organ family, classified as a keyed free-reed aerophone. It consists of a treble keyboard (with piano keys or buttons) and casework, connected by bellows to the bass casing and button keyboard (see illustration). The player 'puts on' the instrument by means of its shoulder-straps; the right hand plays the treble keyboard and the left hand plays the bass keyboard buttons while controlling the bellows movement.

The sound is produced by free reeds, made of highly tempered steel. The reed tongues are riveted to an aluminium alloy reed plate containing two slots of the same size as the reeds, one reed being set on each side of the plate and a leather or plastic valve attached on the opposite side to each reed. A set of reed plates corresponding to the range of the keyboard is affixed in order on a wooden reed block which aligns with the holes in the palette board and three or four of these blocks are fitted in the treble casing. The treble keyboard is attached at a right angle to the casing. The reed blocks and the slide mechanism of the register switches are on the bellows side of the palette board.

The depression of a treble key raises the palette, and allows air to pass through the reed block to actuate the reed; the air-flow is created by the inward or outward movement of the bellows. The palette action is covered by the treble grill, a fretted metal cover lined with gauze. The fundamental tone of the accordion is that produced by a single reed at normal (8') pitch over the entire range of the keyboard (f to a'''). Button-key models have a range of almost six octaves. Register switches add either one or two similar sets of reeds slightly off-tuned to create a vibrato akin to the 'voix céleste' of the organ. A suboctave set of reeds (16') is also provided, together with a superoctave set (4'), and the register switches allow varying combinations of these sets to be sounded simultaneously, giving a variety of tone colours.

The bellows are built up from strong manilla cardboard, folded and pleated with soft leather gussets inset in each inner corner and shaped metal protectors on each outside corner, secured by calico strips along each fold. Wooden frames connect each end to the casings; soft leather or plastic washers keep the instrument airtight. Internal locks or external straps are provided to keep the bellows closed when not in use.

The bass casing is also divided by a palette board, the bellows side of which contains the bass reed blocks and the bass register slide mechanism. The bass palettes are fitted on the outer side of the palette board. They are attached to the complicated system of rods and levers which connect the buttons of the bass keyboard on the front of the casing to the appropriate palettes. This lower section is covered by the bass board, in which gauzecovered holes allow the passage of both air and sound. A bass hand-strap is fitted over the full length of the bass board and an air-release valve button provided to enable the bellows to close silently when desired. The organization of the reed work on the bass side is quite different from that of the treble. Four or five sets of reeds, fixed to three or more reed blocks, are provided, each set covering a chromatic range of one semitone short of the octave. The lowest set sounds from C or E, and each succeeding set is tuned one octave higher, covering a range of four or five octaves.

The usual 120-button Stradella ('fixed bass') keyboard consists of two rows of bass notes, the fundamental and counterbass rows, which are arranged in 5ths, the counterbass row being a major 3rd above the fundamental bass. The remaining buttons consist of four rows of chord buttons (major, minor, dominant 7th and diminished triads respectively). With full coupling the bass notes sound in five octaves simultaneously, and chord buttons sound in the three upper octaves only, but this can be modified by use of the bass registers. This type of keyboard is designed to provide effective accompaniments, bearing in mind that the movement of the left hand is restricted by the bass hand-strap and the need to control the bellows movements. Because of the limited pitch range, melodic use of the bass buttons is restricted, and the chords produced by the chord buttons always sound in one fixed position. The musical limitations of this type of keyboard have been overcome by the provision of an extra manual of buttons in three rows arranged chromatically, producing single or octavecoupled notes over a range of five octaves. and called the 'bassetti', 'baritone' or 'freebass' manual. On other models, the addition of a converter switch alters the chord button rows of the Stradella keyboard to a similar five-octave chromatic range of single notes which can be used to perform correctly pitched melodies and all types of chord combinations in any inversion. Some models have only this 'freebass' keyboard.

In addition to the standard instrument, accordions are also made in smaller sizes with more limited ranges on both keyboards. Some diatonic accordions are still in use, particularly in folk music, and include the melodeon, the British chromatic instrument, and the continental club model in which the treble keyboard produces different notes on inward and outward movement of the bellows.

The introduction of the Chinese sheng into Europe in 1777 by Pere Amiot stimulated the use of the free-reed principle in the construction of organs and other instruments like Haeckel's 'Physharmonika' (Vienna, 1821). Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-64) constructed his mouthblown 'Aura' in 1821 and developed it by adding a button keyboard and hand-operated bellows which he patented as the 'Handaeoline' in the same year. This latter instrument was further developed by Cyrillus Demian (1772-1847) in Vienna by the addition of accompanying chords which he patented in 1829 under the name of 'Accordion'. From 1830, the manufacture of this type of instrument was taken up by Charles Buffet (Belgium), Napoleon Fourneaux and M. Busson (France) and produced in quantity. Made in rosewood with inlays of ivory and mother-of-pearl, having ten to 12 treble keys and two bass buttons, these diatonic instruments were made in various keys with brass reed work giving a weak but mellow tone. By 1859, Busson had introduced the organ accordion (accordéon-orgue, flûtina or harmonieflûte) having a small three-octave piano keyboard and push-action bellows giving uniform tone, rather similar to the contemporary seraphine or harmonium. The use of uniform tone, probably derived from Wheatstone's concertina or aeola of 1844. and the provision of steel reeds in the early commercial production by such firms as Hohner (Trossingen, 1857), Soprani (Castelfidardo, 1872) and Dallapé (Stradella, 1876) led to the instrument's increasing popularity, and stimulated by the players' demands, the chromatic instrument with uniform tone became standard. By the beginning of the 20th century, the bass keyboard had gradually been developed to provide accompaniments in all keys, but the instrument remained essentially an instrument of the people, heard in cafés, dance halls and music halls all over the world. A music school for accordion teachers was established in Trossingen in 1931; it became an official state academy in 1948 under the principalship of Hugo Herrnann (1896-1967). whose *Sieben neue Spielmusiken* of 1927 was the first original composition of musical importance of the solo accordion. The British College of Accordionists was founded in 1936 and its syllabus of examinations has proved a vital factor in the musical development of the accordion in this country

A large repertory of educational music exists for the instrument. Sonatas, concertos and other concert works have been composed for it by Roben Russell Bennett, Ivor Beynon, Paul Creston, David Diamond, Roy Harris, Hugo Herrmann, Alan Hovhaness, Wolfgang Jacobi, Paul Pisk, G. Romani, William Grant Still, Virgil Thomson, Herman Zilcher and others. Several major composers of the 20th century have used the instrument: for example, Berg (*Wozzeck*), Paul Dessau (*Die Verurteilung des Lukullus*), Prokofiev (*Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution op.74*), Seiber (*Introduction and Allegro for cello and accordion*), Roberto Gerhard (various works).

The following accordions are entered in this dictionary: acordeon armonicâ; armonika; bandoneón; bayan; buzika; concertina; cordovox; garmonik; gombos; harmónika; harmonia, harmonieflûte; lindanda; lootspill; melodeon; mélophone, mélophonorgue; organetto; pedalówka; piano accordion; realejo; sanfona (ii); Schwyzerörgeli; Steirisch; transichord.

BIBLIOGRAPHY

L. Peguri and J. Mag: *Du bouge… au Conservatoire* (París, 1 950)
A. Roth: *Geschichte der Harmonika Volksmusikinstrumente* (Essen, 1954)
T. Charuhas: *The Accordion* (New York, l955)
H. Herrmann: *Einfuhrung in die Komposition für Akkordeon* (Trossingen, 1955)
A. Fett: *Dreissig Jahre Neue Musik für Akkordeon* (Trossingen, 1957
P. Monichon: *Petite histoire de l accordéon* (París, l958)
A. Baines, ed.: *Musical Instruments through the Ages* (London, 1961)
A. Mirek: *Spravochnik po garmonikam* [Tutor for the accordion] (Moscow, 1968)
B. Kjellstrom: *Dragspel: om kett kaert och misskaem instrument* (Stockholm, 1976)

G. ROMANI, IVOR BEYNON

Armonicâ. [armònie, harmonicâ]. Accordion of Romania, with button keyboard. It was used from the second half of the 19th century but was replaced by the *acordeon* (piano accordion).

Armonica a bocca. (It.) HARMONICA.

Armonica a manticino (It.). ACCORDION

Armonika. Accordion of Lithuania, with button keyboard. The instrument become popular in Lithuania in the late 19th and early 20th century, especially after World Warr I. English, German and Russian models were known using various systems and ranges, diatonic and chromatic, with single, double or triple rows of studs. The *armonika* is now played in village bands with the violin. clarinet. tuba and percussion instrurnents. Local craftsmen make free-reed instruments using various systems. usually diatonic types.

ARVYDAS KARASKA

Bayan. Chromatic ACCORDION of Russia and Belorussia. with button keyboard.

Buschmann, Christian Friedrich Ludwig (1805-64). Gerrnan instrument maker, inventor of the 'aura' (a type of mouth organ). *See* HARMONICA (i) and ACCORDION.

Buzika. Accordion of Georgia (USSR). It has a loud, incisive tone and is used primarily to accompany dance and song. It is thought to have been introduced to the southern Caucasus at the end of the 19th century.

Cordovox. A 41-note electronic piano ACCORDION manufactured by Farfisa of Ancona from around 1960.

Garmonik. [garmoshka, garmonya]. Piano accordion of Belorussia. It was introduced from Russia in the second half of the 19th century, at first in Vitebsk; province, and by the 1930s it was known throughout the rest of the country, becoming one of the most popular folk instruments. Two types of *garmonik* are particularly popular, the 'khromka' (chromatic model) and the 'Viennese double-rowed' type. It is played either solo or in ensemble with percussion instruments (*buben*, bass drum and triangle). strings (violin and *tsïmbali*) and wind (clarinet or *truba*), professionally and by amateurs. In peasant society it is made by local artisans, while industrial manufacture is centred on the Molodechlnenskii instrument factory.

INNA D. NAZINA

Gombos harmonika. Accordion of Hungary, with button keyboard.

Harmonia. (i). General term for the accordion used in Poland from the end of the l9th century. Some types, differing in size, scale, construction and system and produced in small workshops, are called harmonia polska ('Polish accordion'), *harmonia warszawska* ('Warsaw accordion'), *harmonia chromartyczna* ('chromatic accordion') and so on. In order to faciiitate playing, in some regions (e.g. Kurpie) a pedal pump is used for pumping air through a metal pipe to the bellows of the instrument, which is then called *harmonia pedalowa* or simply *pedalówka* (treadle)

JAN STESZEWSKI

Harmonica. [mouth organ] (Fr. *harmonica à bouche*; Ger. *Mundharmonika*; It. *armonica a bocca*) (i). An instrument consisting of a small casing containing a series of free reeds in channels leading to holes on the side of the instrument (*see* REED INSTRUMENTS, fig. 1a). It is placed between the lips and played by inhalation and exhalation, unwanted holes being masked by the tongue. By moving the instrument to and fro, the varying notes available are brought into play.

There are two main types of harmonica – the diatonic and the chromatic. Basically, the diatonic harmonica is designed to produce the notes of the tonic chord of the key in which it is tuned by exhalation and the other notes of the diatonic scale by inhalation. On this type of instrument only the middle octave of the three-octave range is complete, the lower and upper octaves having a 'gapped' scale (see fig. 1a). This applies to both the 'Richter' or 'Vamper' type and the so-called 'Tremolo' or Wiener type which has two reeds for each note,

one reed being slightly off-tuned to create a 'voix céleste' or vibrato effect. The chromatic harmonica consists basically of two harmonicas in keys a semitone apart, and originally was based on the 'Vamper' system, two reed plates being fitted, one tuned in C, and the other in C♯ (or D♭), with a slide mechanism operated by a small hand-lever enabling the player to change from one set to the other. This early type of chromatic instrument (10 holes, 40 reeds) was soon superseded by the 12 hole instrument with 48 reeds (see fig. 2) in which the tuning of the middle octave of the previously mentioned types was adopted throughout the three-octave range (see fig. l*b*). This type of instrument is now virtually standard, although a larger model (16 holes, 64 reeds) with a range of four octaves is also available. Many other types of harrnonica exist, designed for special purposes, and include bass and chord accompaniment instruments for use in group and band perforrnance.

The introduction of the Chinese *sheng* into Europe in 1777 led to many experiments in the use of the free reed. Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-64) is credited as the inventor of the harmonica. In 1821 he constructed an instrument with 15 reeds which he called 'aura', designed prirnarily as a tuning instrument or pitch pipe. He discovered that melodies could be played on it with comparative ease, and that it could be played loud or soft and make crescendos and diminuendos at will. Another early experiment was made in England by Charles Wheatstone (1802-75) who constructed a type of mouth organ using brass reeds controlled by a small button keyboard which he called a 'symphonium' (1829). 7 He did not exploit this instrument and it formed a step towards his bellows-blown 'concertina' or 'aeola' which he patented in 1844. Meanwhile in Germany, Christian Messner, a young clockmaker, brought a sample of Buschmann's aura to his home in Trossingen where he set up a small workshop to construct similar instruments which he sold at country fairs and inns. There was a depression in the clock- and watchmaking industry, and others turned to the manufacture of the little 'mundaeolines' in Trossingen, Christian Weiss starting in 1855 and Matthias Hohner (1833-1902) in 1857. These early instruments were all hand-made, the wooden body-work being carved by hand, the reeds beaten from brass wire and fitted individually into the brass or bell metal reedplates. Hohner was quick to adopt new methods and techniques of mass-production, and his business grew beyond all expectations. By 1879 his output of harmonicas was over 700,000, of which over 60% were exported to Amenca. He handed over his business to his five sons in 1900. They further developed it and absorbed the firms of Messner and Weiss by 1928. In the early 1920s the chromatic harmonica was evolved; it was brought into prominencc by Larry Adler in the late 1930s .

Apart from its undoubted popularity all over the world as a medium for light entertainment and folk music, the musical stature of the chromatic harmonica has grownl considerably in the last 30 years with serious works being written for it by many composers including Darius Milhaud, Vaughan Williams, Gordon Jacob, Adrian Cruft, Hugo Herrmann, Mátyás Seiber, Francis Chagnn, G. Anders-Strehmel, A. von Beckerath and Graham Whettam. Full-scale concertos for harmonica and orchestra have been written by Malcolm Arnold, Arthur Benjamin, Whettam and M. Spivakowsky.

The harmonica has played an essential role in the Amencan blues tradition (where it is usually referred to as a 'blues harp') and hence in much blues-derived popular music; it has entered modern jazz in the work of the Belgian virtuoso Jean 'Toots' Thielemans. It is also being used in music education in schools, and an extensive repertory of educational music has been developed for this purpose.

BIBLIOGRAPHY

J. Zepf: *Die goldene Brücke* (Trossingen, 1956)
Anon.: *Hundert Jahre Hohner 1857-1957* (Trossingen, 1957)
H. Buschmann: *Christian Fnedrich Ludwig Buschmann* (Trossingen, 1958)
H. Herrmann: *Einführung in die Satztechnik für Mundharmonika-Instrumente* (Trossmgen, 1958)
A. Baines, ed.: *Musical Instruments through the Ages* (Harmondsworth, 1961, 2/1966/*R*1976)

IVOR BEYNON, G. ROMANI

Harmonieflûte. (Fr.). (1) A type of ACCORDION first built by M. Busson of París in 1852. It had a small, three-to four-octave keyboard and could be held either in the lap or set on a stand and operated by a treadle. (2) A BARREL ORGAN invented by Corvi in 1853.

Harmoniphon. (1) A small free-reed keyboard instrument patented by París of Dijon in 1836. It was 38 cm long, 13 cm wide and 8 cm high. The wind was supplied to a reservoir by the player's blowing down a flexible tube; the sound produced resembled that of an oboe.

(2) A harmonica with a built-in mute exhibited by an inventor named Messner in París in 1889.

Harmonium. The name given by ALEXANDRE FRANÇOlS DEBAIN to a small REED ORGAN patented in 1842. This original instrument had a three-octave keyboard, one set of reeds and a single blowing pedal. The name was later extensively used in England and on the Continent to refer to all reed organs, of whatever size or construction. Larger instruments in Germany were sometimes called 'Kunstharmonium'.

Such instruments were widely disseminated, especially by the colonial powers, in Africa and India, where they came to play an important role in local traditions. The harmonium was introduced into India by missionaries, probably around the middle of the 19th century (Indian terms for it are *hãrmoniam*, *härmoniã*, *ãrmonia* Though upright models arc found, the most common is a small portable instrument set in a box. Models are made in various sizes with a range of stops and couplers. The instrument is usually played while sitting on the floor, the player fingering the keyboard with one hand and pumping a bellows at the back with the other. Its use is widespread in the provision of heterophonic contrapuntal texture for vocal music (where it is often played by the singer himself) in a wide range of classical and urban popular styles. It is less frequently found in village music contexts. It has for a long time been manufactured in India and Pakistan, Palitana, in Gujarat, is regarded as a centre of manufacture of the reeds.

As it is a fixed-pitch instrument, its use in Indian music teas been criticized (and banned on Indian radio for some years) on the grounds that it does not conform to the traditional flexible intonation.

BIBLIOGRAPHY

N. A. Jairazbhoy: *The Rags of North Indian* Classical Music (London and Middletown. Conn., 1971)
B. C. Deva: *Musical Instruments of India* (Calcutta, 1978

BARBARA OWEN, ALASTAIR DICK

Lindanda. In Zaire, a Lingala term for the accordion and the guitar.

Lõõtspill. Accordion of Estonia, introduced at the end of the 19th century. It became the most popular folk instrument in Estonia, often used in folk ensembles. Alongside manufactured instruments hand-made ones were popular, especially those made by August Teppo from south-east Estonia. The instrument survives in the folk tradition

Melodeon. (1) A term extensively used in the USA during the first half of the 19th century to designate-a small reed organ with a single keyboard and one or two sets of reeds. The 'rocking melodeon' (also known as the lap or elbow organ) is an instrument of this type played on the lap or on a table; its bellows are activated by a rocking motion of the elbow or the heel of the hand. *See* REED ORGAN, §1.

(2) A button ACCORDION: a rectangular, bellows operated, free-reed instrument with buttons on the righthand end of the bellows and buttons or keys on the lefthand side. The instrument is single action in that different notes are produced by each button by the press and draw of the bellows. The right-hand buttons are arranged in one or more rows of ten or eleven, each row producing the pitches of two-and-a-half octaves of a major scale. The left-hand buttons can provide tonic and dominant chords to the keys of the rows, and some additional chords (their use is limited by the bellows direction with which each is associated).

An instrument of this type was first patented by Cyril Demian of Vienna in 1829. Melodeons have been massproduced and widely exported, largely by German firms, since the mid-19th century, and have been widely used in non-Western societies.

BARBARA OWEN (1), GRAEME SMITH (2)

Melodica. A keyboard HARMONICA manufactured in soprano and alto versions by Hohner in Trossingen from around 1959. The instrument is rectangular and is held vertically, the diatonic keys being played by the right hand and the chromatic ones by the left; it can produce many chords and clusters that are impossible on the harmonica, but whereas in the latter some reeds sound when sucked and others when blown, the Melodica reeds sound only when they are blown. Because it is made of plastic (apart from the reeds. which are metal). the Melodica can be mass-produced at low cost: this and the ease with which learners can master the keyboard and mouthpiece (a narrow slit that opens out into the need chamber) have made it very popular in schools as an alternative to the recorder. The alto Melodica has been called for by composers such as David Bedford, Alison Bauld, Anthony Braxton and Rudolf Komorous, and played by Bedford, Bauld and Graham Hearn in improvisations.

Two types of Melodica are manufactured, each in several models of different ranges: the simpler type has a keyboard (normally of two-octave range) that consists of short rectangular buttons; the other has a conventional keyboard of up to three octaves and can be played on a flat surface like a normal keyboard instrument, with the mouthpiece at the end of an extension tube; Jean Tinguely used a Melodica of the latter type in one of his Métaharmonie sound sculptures. (A similar instrument, the Pianica, marketed by Yamaha, is based on this version of the Melodica.) In 1967 Hohner produced a three-octave monophonic Electra-Melodica (the range of which can be transposed within nine octaves) in which the pressure of the air blown through a tube mouthpiece is used to control the loudness of an electronic oscillator.

HUGH DAVIES

Mélodiflute. A type of small REED ORGAN produced by the firm of ALEXANDRE in the late 19th century.

Melodika. (1) Name given by JOHANN ANDREAS STEIN to his invention (1772) of a small pipe organ on which a melody could be played, and in which the wind pressure (and thus the volume) was affected by pressure on the key, while the accompaniment was played on the keyboard instrument on which it was placed.

(2) A free-reed keyboard instrument, a type of aeolina, invented by Wilhelm Vollmer & Sohn of Berlin in 1820.

Melodina. A type of REED ORGAN patented in 1855 by J. L. N. Fourneaux, son of J. B. NAPOLÉON FOURNEAUX.

Mélophone. A portable free-reed instrument shaped like a guitar, harp or cello with a keyboard and bellows (see illustration). It is 80 to 130 cm high and 32 to 65 cm wide, and is played resting on the right thigh: the right hand works the handle (*archet*) of the bellows, which can produce a vibrato effect on all notes and a trumpet-like tone in certain registers. The left hand works the 40 to 84 keys, some with octave couplings, controlling a range of three to five octaves. The mélophone was invented in 1837 by a Parisian watchmaker, Leclerc, whose instruments were made in París by A. Brown. In 1842 C. A. Pellerin and François Durbain obtained licences to manufacture it; Durbain subsequently developed the harmonium which eventually superseded the mélophone. According to Galpin (*Grove* 5) the mélophone was 'introduced by Halévy into one of his operas'. Examples of the instrument are in the Instruments Museum of the Brussels Conservatory and the Boston Museum of Fine Arts.

STEPHEN BONNER

Mélophonorgue. An accordion patented by J.-B. Leterme of París in 1854 and shown at the París Exposition of 1855. Two ranks of reeds tuned approximately a quartertone apart produced a tremolo effect.

Melophon-zither. A free-reed instrument in the form of a zither, invented by Burger of Budapest and exhibited at the París Exposition of 1900.

Organetto. (It.) (1) A term for a small organ, notably the 14th- and 15th-century instrument generally known as PORTATIVE.

(2) A term occasionally applied to a street organ or a street piano. An organetto a manovella (It.) is a BARREL ORGAN.

(3) Small diatonic accordion of Italy. Since the 19th century it has largely replaced the bagpipe in Italy and is found in a wide area from Romagna to southern Italy and Sardinia. The *organetto* repertory is largely that of the bagpipe; it is often paired with the tambourine, castanets or triangle.

Organina. A name applied to various types of automatic REED ORGAN. In the late 19th century it was adopted as a trade name for related instruments by the Massachusetts Organ Co. and the Automatic Organ Co. of Boston. The French maker Jerome Thibouville, best known for his brass and woodwind instruments, used the name for a small automatic reed organ he made in 1905.

Organochordium. [organochordon]. A type of CLAVIORGAN built in 1782-9 by the Danish organ builder Kirschnigk and developed by Georg Joseph Vogler, with Rackwitz of Stockholm; *see also* REED ORGAN, §1.

Pedalówka. Polish accordion. See HARMONIA (i).

Realejo. Keyed accordion of Brazil. See SANFONA (ii).

Sanfona. (ii). Keyed accordion of Brazil, known also as *gaita-de-foles*, *realejo* and (in Rio Grande do Sul, at least) simply *gaita* (usually denoting oboe or bagpipe).

Schwyzerörgeli. ACCORDION, originally made in the Canton Schwyz, now more generally.

Steirich. [Steirische]. Terms applied in Styria, Austria, to instruments used locally. *Steirisch* is used for a diatonic dulcimer, *Steirische* for a button-key ACCORDION also called *Ziehharmonika.*

Transicord. A 41-note electronic piano ACCORDION manufactured by Farfisa of Ancona from the mid-1960s. One model includes an electronic rhythm section.

Accordion. A portable keyboard instrument of the reed organ family. It consists of a bass button keyboard played with the left hand, which also operates a bellows, and a treble keyboard (with piano keys or buttons) played by the right. The instrument is suspended by straps from the player's shoulders.

The accordion has a long, undistinguished history in jazz. The obscure player Charles Melrose provides an early example of jazz accordion solos on the recording *Wailing Blues/Barrel House Stomp* (1930, Voc. 1503) by the Cellar Boys, a sextet that also comprised Wingy Manone, Frank Teschemacher, Bud Freeman, Frank Melrose, and George Wettling. Buster Moten played second piano and accordion as a member of Bennie Moten's orchestra: his solo on *Moten's Blues* (1929, Vic. 38072) demonstrates that the instrument's sweet sound tails to capture the raw emotions of the blues. Another obscure jazz accordionist was JackCornell, whorecordedwithlrvingMills(1929, 1930). In Europe, where the musical traditions more often allowed the instrument to be used in ensembles doubling as dance bands and jazz bands, there emerged accordionists of some importance; these included Kamil Behounek, who recorded as a soloist in 1936, Toivo Kärki, Nisse Lind and the Swiss pianist and accordionist Buddy Bertinat, who belonged to the Original Teddies (1936-48) and also played accordion on many recordings with his own swing quartets and quintets (1 940-48).

The first jazz accordionist to become well-known was Joe Mooney, who led an acclaimed swing quartet al clubs on 52nd Street in New York (1946-7). Other swing accordionists included Mat Mathews, a member of the Dutch group the Millers (1947-50), and Art van Damme (*b* Norway, Ml, 9 April 1920). The pianist George Shearing plays fine bop solos on the accordion on the recording *Cherokee/Four Bars Short* (1949, Dis. 107), and there were a number of important bop accordionists in the 1950s and early 1960s, including Mathews (after his move to the USA), van Damme (who continued to lead a bop group into the 1980s), Leon (Robert) Sash (b Chicago, 19 Oct 1922), Pete Jolly, and Tommy Gumina. The accordion has no place in jazzrock and is virtually unused in free jazz, although the Willem Breuker kollektief has employed it to humorous etfect.

BARRY KERNFELD

HISTORIA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES
ANTHONY BAINES
Versión castellana de José M. Martín Triana

Título original: Musical Instruments Through the Ages © Penguin Books, 1961 , 1966, 1969
Cubierta de ROBERTO TURÉGANO

© 1988, ALTEA, TAURUS, ALFAGUARA, S. A. TAURUS EDICIONES Juan Bravo, 38 - 28006 Madrid
ISBN: 84-306-5614-6 Depósito legal: M. 3513-1988 PRINTED IN SPAIN

Capítulo 13

JAMES HOWARTH
LOS INSTRUMENTOS DE LENGÜETA LIBRE *(página 313)*

Durante el período de 1818 a 1848 surgió en Europa todo un nuevo grupo de instrumentos musicales que en la actualidad está representado por el armonio, el acordeón y la armónica. Aunque llegaron demasiado tarde para ocupar lugares estables dentro de los géneros clásicos de la música han conseguido un gran éxito en otras vertientes de este arte. Todos producen sonido mediante las llamadas «lengüetas libres» de metal, atornilladas o colocadas sobre una apertura tallada dentro de un marco de metal, y que vibran por presión de aire suministrado por la boca o por unos fuelles. La altura del sonido en cada una de las lengüetas se determina por la longitud y espesor de éstas, la cual se afina mediante el limado, cerca de la punta para los sostenidos y cerca del extremo fijo para los bemoles. Cada lengüeta está «suspendida» del marco y su arco de vibración va desde la parte superior de ésta hasta el doble de la altura de la que cuelga (como se muestra con línea de guiones en la figura 82…), y sólo vibra cuando el aire fluye pasando por la lengüeta desde un lado, aunque el flujo de aire surge igualmente por la presión directa o por la succión.

En los instrumentos portátiles, los acordeones y armónicas, las lengüetas aparecen agrupadas formando pares, una preparada para sonar con la «presión» o el «soplido» y la otra con «retirada» del aire. En los de «acción sencilla», como las armónicas y algunos acordeones, los pares de lengüeta están afinados de tal forma que suenan notas cercanas de la escala. El resultado, en el acordeón, es que al oprimir un botón con un dedo, y por consiguiente, dejar que entre el aire hasta un par de lengüetas, al penetrar éste suena una nota y al retirarse otra. En los modelos más primitivos y también en las sencillas «melódicas» de la actualidad, basta con una sola fila de diez botones para contar con más de dos escalas diatónicas, mientras que las dos teclas o «bajos» de la mano izquierda controlan dos pares de lengüetas que dan una nota grave y su acorde, la tónica con la entrada de aire, y la dominante con su retirada. Sin embargo, el acordeón de mecanismo sencillo ha conseguido una mayor extensión sonora en Alemania, Austria y Suiza (donde todavía es muy popular) mediante la añadidura a la fila original o de DO de una segunda fila de FA, preparada para dar las notas comunes a ambas escalas gracias al movimiento opuesto de los fuelles. Otras filas de botones proporcionan los accidentes. Otra alternativa es la incorporación de los bajos modernos. Sin embargo, el acordeón-piano y la concertina son instrumentos de «mecanismo doble», cada par de lengüetas está afinado a una misma nota, de la cual se dispone gracias a una sola tecla o botón, con las dos direcciones del movimiento de los fuelles.

La introducción de las lengüetas libres suele atribuirse al interés que mostraron varios músicos y científicos hacia finales del siglo XVIII en los llamados órganos de «boca» del Extremo Oriente. Este instrumento tiene una historia de tres mil años de antigüedad y apareció por primera vez en China hacia el año 1100 a. C. El órgano chino sheng y su forma japonesa el sho (Fig. 83…) se hallan entre los instrumentos clásicos de estos países y el segundo todavía contribuye con sus acordes agudos y argentinos al singular conjunto de la antigua música cortesana del Japón, donde además todavía se conserva un ejemplar del siglo VI d. C. entre los instrumentos chino-japoneses del tesoro imperial de Nara. Estos órganos de boca emplean lengüetas de latón, cada una de las cuales se corta con sumo cuidado con un punzón y un cuchillo en el metal de su mismo marco. Cada lengüeta se coloca en una hendidura cercana a la base de un tubo de madera, que huele a alcanfor y está tallado

de una forma que recuerda al bambú, con su extremo inferior cerrado. Un poco más arriba, el tubo posee un respiradero (dos de los cuales están en el exterior del tubo [Fig. 83, (1)] y los otros en el interior). Por consiguiente, cada tubo proporciona una columna de aire afinado, al cual se acopla acústicamente la lengüeta. Los tubos se hallan colocados sobre casquillos, en una caja de expresión laqueada (que en principio fue una calabaza), por uno de cuyos costados sale la boquilla (2). Tal como hemos descrito, cuando se sopla este instrumento, todos los tubos deberían sonar al tiempo, pero de hecho todos quedan mudos, ya que los agujeros de los dedos (3) siguen abiertos. Esto hace imposible el acoplamiento acústico de la lengüeta y el tubo. Para que éste suene hay que tapar su agujero con cualquier dedo, incluido el pulgar. Esta es la forma de tocar el instrumento. Las lengüetas no están colgadas, sino que son extremadamente flexibles y vibran con igual libertad, tanto si el ejecutante exhala como si inhala por la boquilla. En toda Asia oriental, desde Assam a la antigua Indochina y Borneo, hay formas diferentes, algunas más toscas, de este órgano de boca que quizá representen etapas primitivas de su evolución. Sus tubos de bambú, desde uno a doce, están colocados dentro de una calabaza. Sus lengüetas son de latón o cobre muy fino, y la escala pentatónica suele ser mucho más grave que la del sheng (es decir, mi, sol, la, si, re, mi); los sonidos agudos están agradablemente suavizados gracias a la resonancia de los tubos, que se digitan bien independientemente o en acordes. Sachs ha descrito la armonía de los órganos de boca de Laos como «uno de los estilos musicales más atractivos de Oriente». En algunos ejemplares, las lengüetas son de finas láminas de bambú, que se pueden cortar con el cuchillo usado para talar estas plantas, con lo cual es posible que el órgano de boca oriental sea anterior a la Edad de Bronce, aunque en base a su distribución, Sachs lo ha asignado a esta época.

En 1777, al menos así se cree, Père Amiot, el autor de un valioso libro sobre los instrumentos chinos, envió un sheng como regalo desde China a París. A lo largo de este viaje transcontinental, así como a su llegada, consiguió despertar un gran interés por el tema, e impulsó diversos experimentos, tales como primero la incorporación de reguladores de las lengüetas a los órganos pequeños, debido básicamente al físico Kratzenstein, al organista y maestro G. F. Vogler (profesor de Weber), a la firma de Erard de París y también en esta ciudad más adelante alentó a Grenié a crear su orgue expressif en 1810. Sin embargo, es muy posible que la historia occidental de los instrumentos de lengüetas libres tenga también otro aspecto. Por ejemplo, Klier, una muy notable autoridad en esta materia, ha sugerido que los instrumentos austríacos y alemanes de 1818-1821, gracias a los que nuestros populares instrumentos de esta clase vieron por primera vez la luz, puede que le deban menos a las lengüetas de metal que se soplan que a las que se pulsan. En el capítulo primero se habló de dos tipos que usan este tipo de ejecución: el sansa africano, cuyo posterior equivalente puede que sea la caja de música suiza, y la guimbarde europea o arpa hebrea. Las guimbardes compuestas que poseían hasta seis lengüetas de diferente afinación se construyeron en Austria y hacia 1814 un fabricante bávaro, Eschenbach, experimentó con una versión de teclado de la lengüeta pulsada (aunque un modelo posterior suyo tenía fuelles). Por consiguiente, sigue siendo una pregunta sin respuesta hasta qué punto se concibieron los instrumentos soplados como shengs perfeccionados o guimbardes de soplo. La verdad puede que contenga elementos de ambos tipos, al tiempo que también la costumbre de tocar melodías con una corteza de abedul sostenida frente a la boca, que se sabe se practicaba en las montañas del Harz, sugiere otro posible precursor.

El primero de la serie austro-alemana, según nuestros conocimientos, fue la Physharmonica de Heckel, es decir, la «armónica de fuelles» (Viena, 1818). Se trataba de un pequeño órgano de lengüetas que ya anunciaba al armonio. (Hasta esta época, la palabra «armónica» se refería a la de cristal, para la que Mozart escribió el Quinteto K. 617 de 1791, colección de cuencos de cristal afinados que giraban sobre un eje gracias a un pedal y que se hacían sonar tocando sus bordes con los dedos. En la actualidad, la palabra usada por Haeckl se emplea bajo la forma de fisarmonica, como sinónimo de acordeón-piano.) El padre de la Mundharmonica (órgano de boca) y de la Hans-harmonica (acordeón) fue C. F. L. Buschmann (1805-1824), que en Berlín obtuvo patentes en 1821 y 1822 para diversos instrumentos llamados aura, aeoline, etc. Después de Buschmann, Cyril Demian creo su accordion en Viena en 1829, y en este mismo año, en Londres, Charles Wheatstone (1802-1875) patentó su symphonium, órgano de boca en el que las lengüetas, una por cada nota y que sólo suenan cuando se «soplan», se hallan contenidas en una pequeña caja metálica con un agujero de soplido en la parte delantera y botones para los dedos en ambos costados (Fig. 84). La labor de Wheatstone en este campo fue nota-

ble por sus avances técnicos, que se muestran por ejemplo en sus investigaciones continuas para hallar las mejores aleaciones para que las lengüetas pudiesen dar a las notas una altura más uniforme de sonido. Las del symphonium fueron en un principio de plata (incluso se ensayó con el oro) y a continuación de acero. Experimentó con la añadidura de fuelles a este instrumento y en sus primeros diseños con esta característica perfeccionó la concertina en 1844. Su forma octogonal, es decir, en esencia circular, se adaptaba mucho mejor al avellanamiento de las cámaras de las lengüetas en el torno manual antes de que surgieran los mecánicos (Fig. 85). Tenía mecanismo doble y la escala cromática se dividía entre las dos manos.

El primer solista importante de un instrumento de lengüetas libres fue Giulio Regondi (nacido en 1822), quien ya era un buen guitarrista con sólo ocho años de edad. Se hizo famoso con el melóphone (De Jacquet, París, 1834), instrumento de fuelles que tenía una forma muy parecida a la de la guitarra y se tocaba colocado sobre las rodillas y oprimiendo sus botones con una mano, mientras la otra se ocupaba de inyectar el aire por detrás. Regondi también dominó la concertina de Wheatstone, tocándola en la gira que dio por Alemania en 1846, asombrando a los críticos de este país y llegando a escribir dos conciertos para la misma. Otro gran artista de este instrumento fue Richard Blagrove, década de 1870, que anteriormente fue solista de violín. Le siguió Alexander Prince, el mejor de todos los intérpretes de concertina del llamado «sistema dúo», en la cual cada mano cuenta con un escala cromática completa. Inició su carrera como niño prodigio y fue el primero que tuvo éxito en la interpretación de obras como la obertura de Tannhauser en su instrumento.

Los perfeccionamientos de la concertina, como el sistema dúo para aumentar su ámbito técnico, resultaron funestos para el futuro del instrumento. La fuerza y la facilidad necesarias para tocar un tipo de estos instrumentos de lengüetas libres están reguladas por la relación que existe entre la presión que se aplica a las lengüetas y la zona de la cámara de aire o fuelles. La concertina, tal como la fabricó en sus inicios Wheatstone, era un instrumento pequeño, con una pequeña parte dedicada a los fuelles y un sonido muy potente que podía llenar una gran sala de conciertos; la presión sobre las lengüetas era de un kilo por pulgada cuadrada. Los modelos posteriores de mayores dimensiones fracasaron al contar con una parte demasiado grande que se oponía a los límites de la fuerza humana aplicada a los fuelles, y en ello perdió frente al acordeón, que poseía una forma ideal para acomodar las lengüetas dentro de una zona pequeña de los fuelles. Como claramente se aprecia en la armónica, en estos instrumentos se puede aplicar una presión más intensa a las lengüetas, llegando hasta la exageración de la misma que distorsiona la altura, permitiendo al artista obtener efectos especiales. Muchos de los virtuosos de la gran concertina del siglo pasado solían llenar las cámaras de los fuelles con pequeños pedazos de corcho o madera para reducir sus dimensiones y obtener un sonido más penetrante. Una analogía de lo dicho se halla en las boquillas de los instrumentos de metal con sus diferentes tamaños de copa (en este caso, las «lengüetas» son los labios del intérprete) y en la disminución de las cámaras de la boquilla del saxofón que exigen ciertos intérpretes para poder obtener un sonido «metálico». Con la aplicación de este mismo principio se obtienen timbres diferentes en el armonio.

La gran popularidad del Acordeón se inició en nuestro siglo (en Inglaterra hacia 1910), después de que varios fabricantes, destacando entre ellos Mariano Dallapé, de Stradella, Italia, empezaron a usar lengüetas de acero, con su altura de sonido más uniforme, debido a que la música con una altura oscilante no cuenta con una fuerza suficiente para mantener la atención del público más que fugazmente y los antiguos acordeones de lengüetas de latón estaban más pensados para el uso doméstico y para los acompañamientos. Dallapé también adoptó el teclado al estilo del piano, que se había usado anteriormente en Viena y París y que hace que el acordeón-piano sea en la actualidad el más importante de esta familia. Para ello, le añadió durante los años treinta acopladores o «registros», aunque esta aplicación ya se conocía desde hacía tiempo en algunos melófonos. Los registros principales incluyen hoy el de unísono o «coro», el de octava suave y el de trémolo, que se obtiene con el empleo de un grupo de lengüetas desafinadas del grupo de coro y que da lugar a la «vibración». Entre los registros adicionales están el de octava aguda y uno segundo de trémolo desafinado en manera contraria al primero, y que crea un efecto muy original cuando se usa en conjunción con el otro. Estos registros entran en funcionamiento con tiradores colocados sobre el teclado y que se identifican con palabras convencionales

como «clarinete» (sólo el coro), «violín» (coro y trémolo), «bandoneón» (coro y octava más baja), etc. (El bandoneón, instrumento solista de las orquestas de tango argentinas, es en realidad un acordeón de botones y forma cuadrada, inventado por Band de Kleefeld hacia 1840; algunos modelos tienen mecanismo doble, otros sencillos.) El costado de la izquierda del acordeón-piano se ha vuelto igualmente complejo y cuenta hasta 120 botones, de los cuales las dos primeras filas dan las notas graves, arregladas en el orden siguiente: FA, DO, SOL, RE, etc., aunque entre ambas filas se halla una tercera mayor que facilita los pasajes de escala en el bajo. Las otras cuatro filas dan acordes de tres notas de tríadas mayores y menores, respectivamente, así como de dominante y de séptima disminuida y siguen todas, de forma similar, el orden cíclico de las notas. Estos acordes se obtienen en esencia gracias a un juego de lengüetas cromáticas afinadas de sol a fa'♯;, pero hay registros para la mano izquierda, regulados por los tiradores de palanca, mediante los cuales a) se pueden duplicar estos acordes a la octava doble superior y b) se pueden hacer sonar las notas graves hasta cinco octavas: por ejemplo, el botón de DO suena todas estas notas desde DO a do'''.

Mientras ocurría todo esto, la Mund-harmonica alemana recibió la atención especial de la firma fundada en Trossingen en 1857 por Matthias Hohner. Un perfeccionamiento importante fue la añadidura de un registro de deslizamiento que hace que el instrumento toque un segundo juego de lengüetas diatónicas afinadas un semitono por encima del primero. Gran parte de la técnica de las armónicas se basa en tapar las cámaras de las lengüetas que no se van a usar con la lengua, y es interesante descubrir que es en este pequeño instrumento (en el cual el intérprete cuenta con el contacto más directo con los productores de sonido, las lengüetas, y el que está más cercano a los supuestos y diversos precursores de la familia de lengüetas libres), donde se han conseguido las mayores cumbres artísticas, así como mayor fama principalmente gracias al estilo de ejecución de Larry Adler, a quien se ha descrito como uno de los mayores mitos vivientes de cualquier instrumento musical y para el que han escrito conciertos A. V. Berger, Vaughan Williams, Gordon Jacob y otros compositores. Entre las muchas variaciones de la armónica creadas por el incansable Hohner se halla la melódica: órgano cromático de boca que se sostiene como una flauta de pico y cuya digitación es como la del teclado de un piano en miniatura.

Entre los primeros órganos de lengüeta con teclado y fuelles de pedales se halla el seraphine, de Green (Londres, 1834), aunque éste fracasó debido a la dureza de su sonido. Debain, en París, patentó el harmonium en 1848. En un principio era bastante pequeño y estaba montado en un trípode, con un solo pedal para dar entrada al aire. Este permitía un control directo de la presión del mismo en las lengüetas, cuando se elevaba una válvula determinada (mediante el registro de «expresión») para darle paso a la caja de expresión, en la cual la presión solía estar equiparada; así, con la válvula abierta, se obtienen todos los matices dinámicos de expresión, de igual forma que en el acordeón o en otros instrumentos portátiles. Para los trémolos se ponía en acción un segundo grupo de lengüetas, ligeramente desafinadas en relación al juego principal. El armonio contó más adelante con otros registros en un intento por imitar la variedad de timbres del órgano: grupos de cámaras de lengüetas de tamaños y formas diferentes, algunas minúsculas, por ejemplo, para que dieran el sonido de una trompeta o de una tuba. Alexandre, en París, se ocupó de perfeccionar este instrumento, aunque en ello le superó la firma Mustel, la más importante en la fabricación de armonios, cuyo exquisito cuidado hizo que el instrumento alcanzase la cumbre de la perfección. Mientras tanto, en América del Norte, el armonio siguió un camino muy diferente, ya que solía soplarse por succión. Sin embargo, en ambos continentes, el armonio está siendo desbancado por los órganos electrónicos de pequeñas dimensiones y, por consiguiente, uno de los últimos instrumentos inventados es muy probable que sea uno de los primeros que desaparezca en el mundo musical occidental debido al impacto de la nueva tecnología. En la actualidad, donde más se les valora es en la India, ya que se emplean para tocar bordones de bajo.

DICCIONARIO OXFORD DE LA MÚSICA (Oxford University 1938 - Edhasa 1984)
PERCY A. SCHOLES/JOHN OWEN WARD

ÓRGANOS DE LENGÜETA

1. Introducción
2. Regalía
3. Armónica
4. Acordeón y bandoneón
5. Concertina
6. Armonio
7. Órgano de gabinete (norteamericano)
8. Órganos de Mustel, de Estey, etcétera
9. Observaciones generales sobre los instrumentos de lengüeta y teclado más grandes
10. Nomenclatura.

1. Introducción. Nos ha parecido lógico y adecuado agrupar en un solo artículo todos aquellos instrumentos cuyo principio sonoro es únicamente la lengüeta (*v. Lengüeta*), y que tienen una para cada nota.

De los instrumentos que van a estudiarse, uno es antiguo, ya que se halla fuera de uso desde el siglo XVII Los otros son modernos, y datan de principios del XIX. El antiguo aplica el principio de la lengüeta «batiente»; los demás, el de la lengüeta «libre» (v. qué son ambas en el artículo Lengüeta).

Los primeros instrumentos estudiados en este articulo tienen un antecesor común en el *cheng* o *sheng* chino (lám. 93, 1). Es éste una especie de armónica de boca, con tubos provistos de una lengüeta libre. Hay constancia de que en el siglo XIV había una variedad de este instrumento en que las lengüetas eran batientes en vez de ser libres, y que se le añadían fuelles y correderas como en los órganos antiguos. Éste es, evidentemente, el antecesor de la regalía descrita en el número 2, más tarde las lengüetas fueron libres y se dispusieron en escala cromática, convirtiéndose entonces en el antecesor del armonio, descrito en el número 6.

La forma original y simple del cheng se introdujo en Europa a fines del siglo XVIII y, al parecer, condujo a la invención sucesiva de todos los instrumentos tratados más adelante, en las secciones 3 a 8. Se dice que el abate Vogler (v.), que había visto el cheng en Rusia, fue el causante de esas invenciones

2. Regalía. (lám. 93, 2). Comenzó a usarse este instrumento en el siglo xv, y su popularidad continuó en los siglos XVI y XVII. En lo exterior se parecía a un pequeño órgano portátil de un solo teclado; pero los tubos -cortos, y a veces completamente escondidos en el instrumento-, eran de lengüeta, y por lo tanto, tenía cierta semejanza con el tipo de armonio que fue creado a fines del siglo XVIII. Las lengüetas del grupo del armonio son, sin embargo? libres (y sin tubos), mientras que las de la regaba eran batientes (v. la distinción en Lengüeta). Los tubos de la regalía, por muy cortos, no Influían en la altura del sonido, la que era determinada por la lengüeta, pero contribuían a la calidad del timbre.

Al tiempo de la introducción de la regalía los órganos tenían solamente tubos flautados (v. *Órgano*), pero el ejemplo de la regalía dio la idea de agregar tubos de lengüeta; en compensación, el órgano dio a los modelos ulteriores de la regalía una serie optativa de flautados. Debido a esto, se hizo difícil distinguir entre la regalía y el órgano de cámara, pero parece más acertado restringir el nombre de regalía a las variedades que no tienen tubos flautados, o por lo menos a aquellos instrumentos donde predominan los tubos de lengüeta.

Un tipo más manuable de regalía, que se dobla en dos como un libro, era el que se llamaba *Bible Regal* (regalía de Biblia). El significado de la expresión doble regalía, que a veces se encuentra en los textos, es objeto de disputas; es muy probable que se refiera a un instrumento cuyo registro bajo llegaba a la región en que la altura se indicaba con dobles letras, como CC. o GG. (v. *Altura* 7). No se conocen regalías de doble teclado.

Uno de los puestos que Purcell ocupó en la corte, y que le fue otorgado cuando debió abandonar el coro de niños al cambiar la voz, fue el de «conservador, fabricante, reparador y afinador de las regalías, órganos, virginales, flautas y flautas rectas»; tal puesto era, sin duda, una sinecura, por lo menos en lo que se refiere a la conserva-

ción de las regalías, aunque nominalmente existió hasta 1773.

El nombre «regalía» no parece tener conexión alguna con la realeza; una etimología lo hace provenir del latín *regula*, que se relaciona con la regulación o reglamentación instrumental del canto llano (v. *Armónica* 6 *d* para «harmonica regula» como denominación del monocordio).

Por ser la regalía en sus formas más pequeñas, fácil de transportar, podía usarse en las procesiones.

En el *Orfeo* de Monteverdi (1607; v. *Ópera* 2), la regalía aparecía en la orquesta para acompañar el canto de Caronte.

El término *Regalwerke* se aplica a veces en Alemania, ya a la lengüetería del órgano, ya, más especialmente, al voz humana (v. *Órgano* 3, 6, 9 14 VI).

3. Armónica. (v. esa palabra para otros empleos de la misma.) Este pequeño instrumento es una de las aplicaciones más simples del principio de la lengüeta libre (v. *Lengüeta*). Se fija un cierto número de lengüetas de metal, de tamaños graduados, en las ranuras de una lámina de metal de algunas pulgadas de longitud colocada dentro de una especie de caja chata. Cada lengüeta tiene, dentro de la caja, su propio conducto para el aire. Dichos conductos se hallan dispuestos en dos filas paralelas, formando ángulos rectos con el borde de la caja. Ésta se coloca junto a los labios y se mueve en una u otra dirección, según la nota deseada. Como la boca abarca cuatro agujeros, la lengua debe tapar los que no se necesitan. La armónica es prácticamente un armonio o acordeón simplificado lo más posible.

Una peculiaridad de este instrumento es que las notas alternadas de la escala se obtienen soplando y aspirando. Por ser diatónica la escala, ocurre que los conductos contiguos, considerados lateralmente, producen notas a la distancia de una tercera, y cuando se desea una armonía simple, la lengua descubre dos agujeros seguidos para producirla.

Pero hay que recordar que después de 1930 aparecieron en el mercado un gran número de modelos cromáticos, que son en realidad el acoplamiento de dos modelos diatónicos: p. ej., de una armónica en do y de otra en do sostenido. Una palanca de resorte cierra los canales de aire que producen las notas de la armónica en do, al tiempo que abre automáticamente las notas correspondientes de la armónica en do sostenido. Existen instrumentos de este tipo de hasta cuatro octavas cromáticas completas, así también como ciertos modelos graves destinados a emplearse en conjuntos instrumentales.

Hasta cierto punto, la armónica es un instrumento que se aprende fácilmente, pero las proezas de virtuosismo solamente están al alcance de los instrumentistas dotados de talento y perseverancia (v. *Adler Larry*). Las razones por las cuales se fomenta su empleo en las escuelas son a) su simplicidad y poco precio ; b) la esperanza de que algunos de los niños que fueron iniciados en la ejecución instrumental por medio de la armónica se dediquen luego a otro instrumento de mayores posibilidades artísticas.

Hacia 1942, Milhaud compuso una suite para armónica, especialmente escrita para el famoso ejecutante Larry Adler; y más tarde un concierto para este instrumento. También Vaughan Williams compuso piezas para L. Adler.

Se atribuye la invención de la armónica a sir Charles Wheatstone (virtual inventor del telégrafo, e inventor real de la concertina, etc.; v. 4 y 5) en el año 1829. Algunas autoridades afirman que Viena fue la cuna del instrumento y que en 1827 la empresa Chr. Messner ya había iniciado la fabricación de este instrumento en Trossingen, Württemberg (donde está establecida en la actualidad la fábrica Hohner), que Fr. Hotz ya las hacía en 1825 en su establecimiento de Knittlingen (el que fue absorbido posteriormente por la empresa Hohner), y que S. W. Glier fundó en 1829 una fábrica de armónicas en Klingenthal. La empresa Hohner ha ejercido durante muchos años una suerte de monopolio mundial en la fabricación de este instrumento.

4. Acordeón y bandoneón. El principio productor del sonido del acordeón es el mismo que el de la armónica (v. 3), pero difiere por la presencia de fuelles y de botones para producir las notas (y muy a menudo por la de un pequeño teclado parecido al de un piano, de hasta 3 octavas y media), todo lo cual está dispuesto de manera que el instrumento pueda sostenerse con ambas manos. La mano derecha está a cargo de los botones de la melodía (o del teclado) y la izquierda maneja los fuelles y ciertos botones que producen un acompañamiento de acordes perfectos mayores o menores (con los cuales, en cierta manera, puede armonizarse cada una de las notas de la escala diatónica) y en los instrumentos de más precio también los acordes de séptima dominante y de séptima disminuida.

En algunos casos hay acopladores de octavas (v. *Órgano* 2 *e*).

Una peculiaridad de cierto tipo de acordeón -semejante en esto a la armónica- es que cada tecla pone en acción dos diferentes lengüetas (o grupos de lengüetas al unísono o a la octava), una cuando el fuelle se comprime y la otra cuando se abre (es decir, algunas aspirando y otras espirando). Pero mientras que en la armónica esas lengüetas producen distintas notas de la escala, en este tipo de acordeón sólo difieren en intensidad o en timbre.

El inventor de este instrumento fue el vienés Damian en 1829, o también (las autoridades difieren) el berlinés Buschmann, en 1822: esta última atribución parece la más probable, pues en 1829 sir Charles Wheatstone inventó la concertina (v. 5), que era un acordeón perfeccionado, lo que es difícil que ocurriera si ambos instrumentos se hubieran inventado en el mismo año. Los acordeones actuales, mayores y más expresivos, contienen mejoras derivadas de la concertina de Wheatstone.

Los primeros acordeones venían todos provistos de botones como la concertina (v. más abajo), y muchos todavía lo están, pero la aplicación del teclado de piano ya mencionado (de ahí el nombre de «acordeón a piano») fue hecha por el parisiense Bouton 1852, y se hizo corriente hacia 1920. Esto aumentó el entusiasmo por el instrumento que es el que más se vende, con excepción de la armónica. Las orquestas de acordeones son frecuentes en muchos países. Una combinación usual y bastante efectiva, en las aldeas montañosas de Suiza para los bailes, es la de clarinete, acordeón y bajo de cuerdas.

En 1947, en un concierto en el Royal Albert Hall, el acordeonista noruego Tollefsen presentó un concierto para su instrumento, obra del compositor norteamericano Pietro Deiro, a quien se le acredita haber introducido este instrumento en los Estados Unidos en 1909. La Asociación de Acordeonistas Norteamericanos encargó nuevas obras a compositores serios de ese país tales como Roy Harris y Paul Creston.

El bandoneón es un tipo argentino de acordeón no tiene teclado, sino simplemente botones. Los de la mano izquierda no producen acordes, sino notas aisladas, de manera que para los acordes deben oprimirse varios botones.

El instrumentista argentino Alejandro Barletta ha realizado giras mundiales con su bandoneón, y su repertorio comprende obras especialmente escritas y transcripciones de páginas clásicas (uno de los conciertos de Handel para órgano y orquesta, por ejemplo).

5. Concertina. (lám. 93, 4). Nombre del instrumento inventado por sir Charles Wheatstone en el año 1829 (v. 3, 4) perfeccionando el primitivo acordeón. Wheatstone perteneció a una familia de fabricantes de instrumentos musicales en Londres ; la empresa todavía existe y aún fabrica concertinas. La concertina difiere del acordeón en que es hexagonal y en que posee una serie de botones para los dedos, en vez de teclado como casi todos los acordeones modernos. Sólo produce una nota por cada botón, se cierre o se abra el fuelle. Esta es la característica de la concertina inglesa, porque la alemana, instrumento muy inferior, es similar a la armónica en ese importante detalle. Otra inferioridad del instrumento alemán es que sólo puede tocar en dos tonalidades (v. *Temperamento* 8), mientras que la inglesa es cromática; además los acordes de acompañamiento están severamente limitados en la concertina alemana (v. lo anterior). Existe también una variedad anglogermana de concertina que presenta algunas ventajas sobre la puramente alemana. La empresa Wheatstone fabrica sus concertinas en tres tamaños: «tiple», «tiple-tenor» y barítono.

Un buen ejecutante del instrumento inglés (mucho más difícil de tocar) puede hacer con él cosas sorprendentes, durante cierto tiempo fue muy popular en los altos círculos de la sociedad británica, y hubo varios profesores capaces de virtuosismo. El estadista inglés lord Balfour, gran autoridad en Händel, fue un entusiasta ejecutante de concertina durante su juventud y madurez.

Existen cuartetos de este instrumento, que en extensión corresponden más o menos a los del cuarteto de cuerda.

Hay conciertos para concertina compuestos por Molique y Regondi (uno de sus más grandes virtuosos); se han escrito sonatas para ella, y también ha intervenido en música de cámara en combinación con instrumentos de cuerda. Chaikovski incluyó cuatro concertinas en la orquestación de su segunda suite orquestal, opus 53. Percy Grainger y algunos otros compositores más recientes, también la usaron. Edward Silas fue un prolífico compositor para concertina, entre sus obras se encuentran un adagio para ocho concertinas, algunos tercetos, un cuarteto y un quinteto en que se combina la concertina, las cuerdas y el piano, y muchas composiciones para concertina y piano, entre las que se hallan dos sonatas.

Una práctica curiosa de los ejecutantes es balancear el instrumento cuando lo están tocando lo cual, según dicen, mejora el sonido. Para una costumbre semejante en un instrumento más antiguo y de otro tipo, v. *Bell Harp*.

6. Armonio. La creación de este instrumento se debe, aparentemente, a un tal Kratzenstein, médico y físico de Copenhague, y a G. J. Grenié (1756-1837) de París; ambos hicieron experimentos sugeridos por el estudio del cheng chino (v. sección 1). La invención de Grenié, el *orgue expressif*, fue padre de una larga progenıe, entre la que se cuenta el *adelophone*, el *aelodicon* el *aelophone*, la *aeoline*, el *aerophone*, el *apollónicon*, el *harmonicum*, el *harmonikon*, la *harmonine*, la *melódica*, el *melodicon*, el *melophone*, el *organino*, el *panorgue*, la *physarmonica*, el *poikilorgue*, la *seraphine* y el *terpodion* (este último con lengüetas de madera, no metálicas). Poco más que el nombre sobrevive de muchos de los instrumentos que acabamos de mencionar; pero su variedad nos muestra la mucha y súbita demanda que hubo de instrumentos sencillos doméstico-eclesiásticos de costo reducido. El antiguo nombre de «orgue expressif» todavía se usa algo en Francia para designar al armonio.

Los puntos buenos y malos de esos instrumentos fueron estudiados por el parisiense Debain, quien en 1840 comenzó a registrar una serie de patentes relacıonadas con ese asunto su gran innovación fue introducir una serie le canales para el aire, de tamaño variable, que se dirigían a los diferentes juegos de lengüetas, cuyo timbre podía variar según las diferentes presiones producidas en esos canales. Este principio todavía se emplea para dar individualidad a los distintos registros (para el significado de ese término, v. *Órgano*) del armonio y del *American Organ*, Debain fue quien creó el nombre *harmonium*.

Siguieron otros inventores, de los cuales el más importante fue Alexandre, también parisiense, de quien se dice a veces incorrectamente que fue el inventor del armonio. Su contribución especial fue introducir el dispositivo de la expresión, por medio del cual, al tirar una palanca de registro, se hace que el aire acorte su camino: que no afluya al depósito por el que pasaría en otro caso, y vaya dırectamente a las lengüetas; esto es causa de que el control más delicado del volumen sea realizado por los pies del ejecutante, lo cual le exige mucha práctıca, sólo una muy pequeña proporción de los amantes del instrumento está dispuesta a realizar, puesto que muchos de ellos se sienten completamente desconcertados si se tira de ese registro, y en consecuencıa casi nunca lo usan.

Aspecto importante de los armonios grandes son las dos «expresiones de rodilla», una accionada por la rodilla del ejecutante al presionar lateralmente contra una tableta saliente de madera, lo que pone en acción todo el poder del instrumento; mientras que la otra opera en la misma forma que el pedal de expresión o caja de expresión del órgano (v. *Órgano* 2 *d*).

7. Órgano de gabinete (norteamericano). Uno de los obreros de la fábrica de armonios de Alexandre (v. sección 6), descubrió y aplicó un nuevo principio, el de la succión en vez de la compresión del aire. Alexandre aplicó este principio pero no quedó satisfecho del resultado; entonces el inventor dejó su servicio y se dirigió a los Estados Unidos. De ahí nació el *melodeon* (o *melodium*), que en 1854, en Boston en manos de una nueva empresa, Mason & Hamlin, se convirtió en el *American Organ*, para usar el nombre inglés, o en el *Cabinet Organ* usando el nombre norteamericano. Se le incorporan gradualmente muchas mejoras, entre ellas variados dispositivos para modificar el timbre de los diversos juegos de lengüetas, que reemplazaron la invención de Debain ya mencionada.

Este instrumento es más fácil de tocar que su hermano mayor, pero su carencia habitual de «expresión» es una desventaja; su sonido es menos penetrante, y, en algunos registros, mucho más parecido al del órgano de tubos, pero tiene menor variedad de timbres. Debido a la ausencia del dispositivo de expresión, los pies del ejecutante pueden emplearse para tocar un verdadero pedalero semejante al del órgano, de manera que pueden fabricarse modelos completos de dos manuales y pedalero (accionados por electricidad), que sirven para que los organıstas practıquen.

8. Órganos de Mustel, de Estey, etc. Otro de los empleados de Alexandre (v. secciones 6 y 7) se estableció independientemente e introdujo hacia 1860 una serie importante de mejoras de detalle en el armonio; el instrumento resultante se usa y aprecia ampliamente en nuestros días bajo el nombre de órgano Mustel. El órgano de Estey es otro ejemplo popular moderno. Existen también muchos otros instrumentos de esa naturaleza (lám 93, 7)

9. Observaciones generales sobre los instrumentos de lengüeta y teclado más grandes. La expresión (v. *Órgano*) ha sido aplicada a todos estos tipos de instrumentos. En uno que tenga varias filas de lengüetas (es decir, registros) no todas tienen la altura normal; algunas (v. *Órgano*) están a la octava aguda para dar mayor brillo, y otras a la octava grave para dar mayor nobleza. Una gran desventaja de muchos instrumentos es que el ámbito total está dividido, es decir, que los juegos de lengüetas no pueden ponerse todos en acción tirando de una palanca, sino de dos: una corresponde a la mano derecha y fiscaliza las notas agudas, y otra a la izquierda para las graves. La razón aparente de esa división es permitir a unos pocos ejecutantes muy hábiles tocar una melodía en el registro que toma la mitad del teclado y el acompañamiento en otro lo que produce el efecto de un segundo manual en un órgano de tubos, en el cual se puede acompañar una melodía ejecutada en otro manual. Pero este dispositivo que necesariamente estorba la excursión de la mano izquierda sobre los dominios de la derecha y viceversa, requiere más musicalidad en el ejecutante de la que generalmente éste posee, y es de temer que la multiplicación de las palancas de registro (lo mismo que un expendio desproporcionado en carpintería de adorno) esté fundada más en razones comerciales que en razones artísticas.

Otro dispositivo peligroso es la presencia de un registro de 16 pies (es decir, una octava más bajo que el normal), que sólo actúa sobre la porción más grave del teclado. Aparentemente esto representa la altura de 16 pies del pedal del órgano y debería usarse para producir un efecto similar, pero en la práctica, aun el ejecutar un simple coral con este registro abierto puede constituir una hazaña que esté fuera del alcance del ejecutante corriente, puesto que, a no ser que esté atento y modifique diestramente la partitura, la parte de tenor puede penetrar en la región de los 16 pies (con un engrosamiento repentino e infortunado del timbre), o la parte de bajo puede salirse de su dominio (con un debilitamiento igualmente repentino e infortunado).

Otro inconveniente (cualquiera sea la razón que lo motiva) es el uso de un solo juego de lengüetas para dos registros, en que las mismas lengüetas son accionadas en forma distinta, por ejemplo, en el registro del «diapasón» y en el «dolce» más suave, y algunas veces en un tercer registro llamado quizá «dulciana» Esto da dos o tres variedades de timbre ligeramente diferenciadas si los usa por separado, pero cuando se los usa juntos no se oye nada más allá del «diapasón» original, de modo que el efecto de «tutti» no es lo que tal despliegue de registros haría creer. Teniendo en cuenta el principio de registros «divididos» que mencionamos al principio, se verá que para obtener el «tutti general» hay que tirar de seis registros o manijas, consiguiéndose solamente el equivalente de un solo registro en el órgano de tubos. Si los fabricantes de automóviles intentaran aprovechar la credulidad de sus clientes en esa misma forma, pronto estarían en quiebra, pero el aficionado a la música poco ilustrado es una criatura por demás dócil.

Quien toque el armonio de una iglesia deberá saber que el volumen del sonido disminuye rápidamente con la distancia, de manera que lo que él oye no es guía segura para apreciar lo que se oye en los asientos posteriores. En el órgano norteamericano o de gabinete, esta característica no es tan marcada.

Un defecto del armonio es su respuesta demasiado lenta, lo que hace que la ejecución rápida sea inefectiva.

Los músicos no siempre recuerdan que el armonio ha sido tomado muy en serio por compositores de gran valor. Entre los que han compuesto para él se encuentran Dvorák, Franck, Reger y Karg-Elert, este último, además de algunas composiciones serias, para dicho instrumento, escribió un libro (en alemán) sobre *El arte de la registración en el armonio* e hizo giras dando audiciones con su armonio de dos manuales, un *Kunst-harmonium* (armonio artístico). Berlioz, en la época en que aún se encontraba aquel instrumento más o menos en la infancia (1844), lo trató con gran respeto en su *Tratado de instrumentación*, y escritores más modernos como Widor en su *Nuevo tratado de instrumentación*, hacen lo mismo. Para demostrar la extensa popularidad de este instrumento, Gevaert cita el título de un manual de armonio «impreso en lengua indostánica y con la notación musical bengalí (Hârmaniyamsûtra, Calcula, 1874)»; lo que no debe extrañar cuando se conoce la enorme popularidad de que gozan en nuestros dios los armonios pequeños en todas las regiones de la India, con lamentable perjuicio para las tradiciones musicales nativas.

El hecho de que la altura o diapasón de las lengüetas del armonio permanezca prácticamente constante bajo las más variables condiciones de temperatura, etc., le ha conquistado un lugar en los laboratorios de física y ha sido causa de que se lo empleara para teclados experimentales con más de los doce semitonos corrientes por octava (v. *Microtonos*).

El armonio se empleó a veces en la música de cámara (como en las *Bagatelles* de Dvorák para armonio, dos violines y violoncelo) y en música orquestal (como en el nocturno del *Schlagobers* [Crema Chantilly] de R. Strauss, donde proporciona un fondo para un solo de violín).

10. Nomenclatura.

a) Regalía y **Bible regal.** *Ing. Regal, Bible Regal, Book Organ; Fr. regale o régale a vent* (hay un instrumento muy diferente provisto de planchas de metal, que se llama *régale a percussión*), *orgue en table*; It. *regale o ninfali*; Al. *Regal, Bibelorgel, Bibelregal*.

b) **Armónica.** Ing. *Aeolina* (nombre original, 1829), *Mouth Orgen*; en los Estados Unidos *Harmonica*, *Mouth Harmonica o French Harp*; Fr. *harmónica, flûte harmonique, mélophone, milophone*. «Flûte harmonique» es también el nombre francés de un registro de órgano que no tiene ninguna relación con esto, y asimismo el de un antiguo instrumento que consistía en dos flautas unidas y afinadas a la tercera; «melophone» es además un nombre inglés del acordeón; véase más abajo. Al. *Harmonika* o *Mundharmonika* (Mund = boca; v. *Ziehharmonika*, más abajo).

c) Acordeón. Fa. *accordéon*; It. *accordeon o armónica a manticino* (manticino = fuelle pequeño), Ing. *Accordion*, Al. *Akkordeon*, *Ziehharmonika* (armónica de tirar), *Handharmonika, Klavier-harmonika* (aplicada al moderno acordeón a piano), *Chromatischeharmonika* (aplicado al acordeón a piano moderno con teclado cromático).

d) Concertina (Esp., Ing., It.); Fr. *bandonnier*; Al. *Konzertina*.

e) Armonio. Ing., Fr. y Al. *Harmonium* (pronunciado de manera distinta); la denominación *orgue expressif* se usa también en Francia. El italiano tiene *armonium*. Para algunos de los nombres de fantasía con que los diversos fabricantes designan a este instrumento, v. 6.

f) Órgano norteamericano. Ing. *American Organ*; en Estados Unidos, *Cabinet Organ*.

Acordeón. Instrumento musical polifónico de presión neumática que pertenece a la familia de los aerófonos. Su principio sonoro es la lengüeta metálica que vibra libremente. El acordeón consta de tres partes diferentes: 1) Un teclado o botonera cromática para la mano derecha, que puede llegara hacer sonar hasta seis octavas y media en los modelos de botones.
2) Un fuelle de cartón revestido con tela, que es el pulmón del acordeón; proporciona el aire necesario y con él se controla la presión del aire y se modela el sonido por medio del brazo izquierdo. 3) Una botonera para la mano izquierda, con un doble sistema en los modelos más evolucionados. El primero de ellos con seis hileras de bajos que puede llegar hasta 120 botones agrupados por quintas, donde a cada nota corresponde un acorde preparado, mayor, menor, de 7ª dominante y 7ª disminuida. El segundo sistema se acciona con una palanca denominada convertor, que transforma las cuatro hileras de acordes en bajos cromáticos, que pueden hacer sonar hasta 5 octavas, y las dos filas del interior para los bajos graves o pedales. Por otra parte, un juego de registros permite variar los timbres en los tres manuales. El número de éstos dependerá de las voces que tenga el acordeón para cada manual. En el teclado o botonera derecha, en el modelo de cuatro voces, pueden obtenerse hasta quince combinaciones diferentes con los registros de 4', 8' y 16'pies. En el manual de bajos compuestos de cuatro voces, de 2', 4', 8' y 16' pies, teóricamente se podrían obtener quince combinaciones, pero en la práctica no se pasa de siete registros. Y en el manual de bajos cromáticos, hasta el momento se emplea un máximo de tres voces, salvo excepciones, con tres posibilidades resultantes al combinar el registro de 16', 8' y 4' pies o el de 16', 16' y 4' pies.

En cuanto al origen del instrumento, el 6 de mayo de 1829 Cyrill Demian declaró haber descubierto con la colaboración de sus dos hijos Carlo y Guido, fabricantes de órganos y pianos en la Mariahilfstrasse de Viena, un nuevo instrumento que registró con el nombre de *accordion*. Así lo decidió en el último momento en lugar de llamarlo *eoline*, al haberse utilizado este último nombre en 1820 por Eschenbach para un instrumento de su invención. Según Demian, el accordion consistía en una pequeña caja sobre la cual se fijaban unas lengüetas metálicas y un fuelle fácilmente manejable. En él pueden interpretarse marchas, canciones y melodías incluso por ignorantes de la música después de un corto aprendizaje. El accordion de Demian tenía cinco botones cada uno de los cuales producía dos acordes, uno al abrir el fuelle y otro diferente al cerrarlo. Era, pues, un sistema bisonoro. Decía Demian: "Es un descubrimiento bien acogido por viajeros porque puede tocarse sin ayuda de una segunda persona". Al poco tiempo, el mismo año 1829, C. Wheatstone, de Londres, inventó la concertina al transformar su symphonium de boca en un instrumento de fuelle. Pero fue el accordion el instrumento que se impuso entre las numerosas invenciones que competían en esta época.

El antecedente del acordeón es el órgano de boca de origen chino. El órgano de boca es un aerófono cuyo funcionamiento se basa en el principio de la lengüeta libre. Su invención es atribuida al emperador chino Nyu-Kwa, en el tercer milenio antes de nuestra era, pero la sustitución de la lengüeta de caña por la lengüeta metálica data, según algunos autores, de unos 2.700 años a. C., durante el reinado del emperador Hang-si. El órgano de boca penetró en Occidente en la segunda mitad del s. XVIII, dando lugar a partir de 1800 a una familia completa de instrumentos de lengüeta libre metálica. En las primeras décadas del s. XIX se dieron a conocer diversos inventos como la *mundharmonika* de F. L. Buschmann en Berlín, en 1821, y después la armónica, el acordeón y el armonio; también F. L. Buschmann inventó el terpodion; su hijo C. F. L. Buschmann transformó la armónica en handaolina o armónica de mano en 1822, al unir las lengüetas metálicas a un fuelle por ser insuficiente el aire que se soplaba para hacer sonar el instrumento; pero fue Cyrill Demian quien finalmente registró el nombre de acordeón en 1829, en Viena.

A partir de este momento el acordeón se extendió por toda Europa. Uno de los primeros países en acogerlo fue Francia. Así, en 1831, Pichenot abrió un taller y realizó el primer método de acordeón. Pronto fue adoptado por la pequeña burguesía, que lo introdujo en sus salones. El acordeón prosiguió su evolución durante el s. XIX: también en 1831 Isoard Matthieu, constructor parisino, reemplazó los acordes que producía cada botón por dos sonidos independientes, uno al abrir y el otro al cerrar el fuelle. A partir de este momento el acordeón pudo hacer sonar dos escalas diatónicas. A. Reisner en 1831 montó un taller en París y escribió un

método para acordeón de dos octavas diatónicas. El siguiente paso fue el poder obtener todos los sonidos abriendo o cerrando el fuelle. Esto se logró acoplando dos notas por cada botón. Finalmente, en 1834 Foulon construyó un modelo de dos octavas cromáticas llamado acordeón cromático. En 1835 A. Reisner editó un nuevo método con tonos y semitonos y dos años más tarde tocó el acordeón en el conservatorio, el teatro y el Hôtel de Ville de París. En 1840 Reisner mejoró el sistema y en 1841 ya circulaban más de una decena de métodos en París. En ese año el acordeón ya se había introducido en España.

I. España II. Argentina-Uruguay. III. Chile. IV. Colombia. V. Panamá. VI. Paraguay. VII. República Dominicana. VIII. Venezuela.

I. ESPAÑA.

Orígenes del acordeón en España.

Al parecer, el primer acordeón que se fabricó en España lo construyó Juan Moreno en 1841 en Madrid, según indica la *Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la industria española presentados en la Exposición Pública de 1841* (Madrid, 1841): "No es menos digno de aprecio D. Juan Moreno, de esta Corte, por el celo que ha manifestado presentando el acordion de dos octavas y media, señalado con el número 184 del catálogo. Este instrumento, de invención moderna y no muy generalizado todavía en España, nos hace sin embargo tributarios hasta cierto punto de la industria extranjera, y sería un señalado servicio para el país el conseguir perfeccionar su construcción en términos de sostener una ventajosa rivalidad. Por lo tanto la Junta cree deber premiarse con mención honorífica los buenos deseos y laboriosidad de dicho Sr. Moreno, autor del primer acordion construido en España, sin embargo de que deje todavía algo que desear para igualar a los que han debido servirle de modelo". Probablemente, los primeros acordeones que llegaron a España fueron franceses debido a la existencia de numerosos talleres de fabricación en el país vecino, y quizá fueron estos instrumentos los que le sirvieron a Juan Moreno como modelo. Así pues, se podría aventurar que el acordeón llegó a España en el lustro 1835-40. Por lo tanto, España fue uno de los primeros países europeos en conocer el acordeón después de Austria, Francia, Bélgica, Suiza y Alemania. Paradójicamente, el acordeón no llegó hasta 1863 a Italia, que fue donde se creó la industria más importante de fabricación de acordeones.

El acordeón en la segunda mitad del siglo XIX.

Cyrill Demian murió en 1847, cuando el instrumento que había inventado era bien acogido por las clases pudientes, estimado por su novedad y su asociación con lo moderno. En 1854 el vienés Mallhaüs Bauer inventó el acordeón piano, en el que los botones fueron sustituidos por un teclado, llamado el piano de los pobres. En este periodo el acordeón evolucionó al aumentar su tesitura y al añadirle en la parte izquierda cuatro botones que daban dos notas con dos acordes. Estos bajos permitían acompañar la melodía con dos sonidos graves y dos acordes de tónica dominante. En España, entre 1880 y 1890 el acordeón hizo furor con su presencia en las principales capitales del país. Y al parecer convivieron al mismo tiempo los acordeones de teclas y botones. En cambio, en la Europa de finales del s. XIX el acordeón vivió una lenta agonía. El instrumento se encontraba entorpecido por el abrir y cerrar del fuelle que era necesario para poder tocar todas las notas, lo cual lo limitaba en términos de interpretación musical. Fue en el pueblo italiano de Castelfidardo donde se inventó un sistema que conseguía suprimir el necesario abrir y cerrar del fuelle. Consistía en colocar sobre el mismo soporte dos lengüetas idénticas que daban el mismo sonido, una en una cara y la otra en la cara opuesta. Esto permitió el desarrollo de la botonera izquierda. Había nacido el acordeón unisonoro, y poco después, en 1897, Paolo Soprani, fundador de la industria italiana de acordeones, invento el sistema cromático para los bajos. En España el acordeón contaba ya a finales del S. XIX con artesanos que los fabricaban en Madrid, Barcelona y Valencia principalmente.

La fabricación nacional de acordeones.

Es conveniente señalar que los acordeones de fabricación nacional convivieron siempre junto con los que se importaban del extranjero. Desde 1880 hasta la guerra civil española (1936-1939) pueden contabilizarse más de una veintena de marcas de fabricación nacional. Una de las primeras ciudades españolas que tuvieron

artesanos de acordeones fue Madrid donde Rafael Azañón los fabricaba en 1880. Sin embargo, fue en Valencia donde proliferó un mayor número de talleres de fabricación de acordeones, que llegaron a agruparse incluso en una misma calle, como es el caso de la calle Barcelonina, donde hubo hasta cinco talleres en este período de tiempo. También hubo en Barcelona y San Sebastián así como en otros lugares, como Palencia. Los fabricantes conocidos son los siguientes:

Valencia: El Cid, 1850; José Maria Abad, 1900; José Ballester, 1900; Julio Blasco, 1900; Clemente García, 1900; Alberto García (hijos de Clemente), 1913: M. y E. López Roma, 1913; Rafael Torres, 1913; Luis Tena, 1913; Rafael Pérez, 1913; Rafael Peris, 1929; Juan Morant, 1930.

Madrid: Juan Moreno, 1841; Rafael Azañón Caballero, 1880; Felipe Hernández, 1927; Manuel Labera, 1927.

Barcelona: Juan Ayné, 1890; Estanislao Blasco, I929; José Queralt, 1929; Luis Pitarch, 1930; Juan Arnau Sagués, 1930.

San Sebastián: Larrinaga, 1930-64. Durante estos años Larrinaga trabajó en solitario, pero en una época se asoció la marca italiana Guerrini. Al separarse, Guerrini se asoció con el alemán Keller en Zarauz (Guipúzcoa). Finalmente, Keller continuó en solitario fabricando acordeones con la marca Estrella.

Palencia: en 1907, según datos de Joaquín Díaz, el acodeonista Modesto Herrera tuvo un instrumento fabricado en Palencia. En esta ciudad existía un artesano de instrumentos llamado Cantera que tal vez pudo ser el constructor.

Galicia: Monteiro; Francisco Veira Vega (Pontevedra); Pozeiro.

Bilbao: José María Diéguez en 1953 construyó quince acordeones de forma artesanal, pero no aparece registrado como fabricante; Bellini (Celestino Rodríguez) comenzó en los años cincuenta a montar acordeones con los materiales recibidos de Italia.

También en Albacete debió de existir algún constructor de acordeones; y en Barcelona, Tomás Rodríguez fue probablemente el constructor de los acordeones con la marca Mozart sobre 1940. Finalmente, un documento que se refiere a fábricas y depósitos de acordeones en 1915, menciona la localidad de Mahón (islas Baleares).

Pero además de los acordeones de fabricación nacional es notable la cantidad de estos instrumentos que se importaron de otros países. Las principales marcas extranjeras que se introdujeron en España hacia 1900 fueron:

Alemania: Dienst, Leipzig; Kable, Berlin; Friedrich Schuster, Klingenthal; Zieger Kiessting, Altenburg; Gessner, Magdeburg: Schneider, Magdeburg; Teubner, Magdehurg; Schuster, Markneukirchen; Taubner, Markneukirchen; Wollram, Markneukirchen.

Francia: Boullay; Busson; Dernichel; Gaudet; Marchent; Masspachar; Mazza; Morhange; Neveux; Pegure et Plancoulaine; Stransky (Hermanos); Ullmann.

Bélgica: Darche (Hermanos); Feilitzsch; Pley; Scheerlinck; Scholler; Solari; Vander Meulen; Veek; Verbestel.

Argentina: Luis Drago y Cía; Maraccini; Schiaffino.

Estos datos permiten afirmar que a principios del s. XX el acordeón se había convenido ya en un fenómeno social que había llegado a todas las capas de la sociedad, y su masificación lo convirtió en un producto comercial.

La enseñanza del acordeón en España. Los primeros métodos españoles.

En 1890 aparecen dos métodos en España: 1º. *Gran método práctico para acordeón. Hecho expresamente para aprender sin maestro por el primer profesor Celestino Pérez* (Madrid. 1890, reeditado en 1940)). Contiene ochenta piezas y ejercicios progresivos, divididos en tres partes. Es un método para acordeón diatónico. Las dos primeras parles del método son para acordeón de un teclado, es decir, con una sola hilera de diez botones que al abrir el fuelle hace sonar una nota y al cerrar otra diferente. A partir del tercer botón siguen el siguiente orden: el primer botón, al cerrar Do y al abrir Re; el segundo botón al cerrar Mi y a abrir Fa, y así sucesivamente. Los dos primeros botones corresponden a las notas de octava baja. En la parte izquierda hay dos botones que dan un bajo con su acorde. La tercera parte del método está dedicada al acordeón de dos teclados. Uno en Sol mayor de diez botones y el segundo (en el interior) en Do mayor con nueve botones. La escala

de cada teclado empieza en el tercer botón. El segundo botón en ambos teclados es para la octava baja, y el primero para los sostenidos o medios tonos. Este modelo tenía en la izquieda seis bajos. El primero y el segundo, empezando por la parte inferior, daban el bajo y el acorde para el teclado de Do mayor; los dos siguientes daban el bajo y el acorde para teclado en Sol mayor; y el quinto y sexto daban los bajos del tono de La menor. Además, en los extremos de abajo y arriba aparecen los botones que hacían de válvula de aire. Todo el método se aprendía por cifra.

2°. *Nuevo y sencillo método de acordeón a sistema mixto sea por música y números, compuesto por A. Itramnas* (Barcelona, Juan Ayné, diciembre, 1890). Contiene: advertencias preliminares a los ejercicios prácticos, parte teórica dirigida a los que no saben música, doce ejercicios, doce bailes, ocho piezas de distintos autores y una sonatina para dos acordeones. Está dedicado a acordeones de seis, ocho o diez teclas. Las explicaciones del autor son, en resumen: el teclado debía tocarse con cuatro dedos, colocando el pulgar dentro de la lazada para sostenerlo; algunos acordeones llevan llaves, otros pistones y otros teclas; en la parte izquierda con el meñique se toca el bajo y con el índice la armonía, mientras con el pulgar se pulsa el botón que da aire al fuelle. A estos acordeones los llamaba acordeones de sistema alemán. Al abrir el fuelle sonaba: Fa, Si, Re, Fa, La, Si, Re, Fa, La, Si, y al cerrar: Mi, Sol, Do, Mi, Sol, Do, Mi, Sol, La, Do. En los bajos, al abrir Sol y el acorde mayor, y al cerrar Do y su acorde mayor. Estos instrumentos se distinguen por dos sistemas: alemán y francés. En el sistema alemán el sonido más grave se produce cerrando el fuelle y en el francés abriéndolo. A estos dos métodos de 1890 les siguen: M. Baquero, *Método de acordeón por cifra* (Bilbao, L. Dotesio). En 1915, *Método de acordeón, sistema Herrmann al alcance de todas las inteligencias sin necesidad de maestro* (Madrid, Orfeo Tracio). Y en 1927, A. L. Almagro, *Método completo teórico-práctico de acordeón* (Madrid, Unión Musical Española).

El acordeón desde principios de siglo hasta su acceso a los conservatorios de música por el decreto del 10 de septiembre de 1966.

Al iniciarse el s. XX el acordeón era conocido por toda la población española, estaba al alcance de todos y por ello adquirió un carácter popular. Este fenómeno, que se inició a finales del siglo pasado, hizo cambiar la imagen del instrumento. Pasó a ser un instrumento rural y sirvió para interpretar los bailes de moda y las danzas y bailes tradicionales. A finales del s. XIX y comienzos del XX el baile a lo "agarrao" comenzó a imponerse en todas las regiones. Con el acordeón se tocaban las polkas, mazurkas, pasodobles y el valseo. Esto implicó que la iglesia condenase el acordeón por considerarlo un instrumento poco apropiado. Por ejemplo, en el País Vasco, la trixi-trixa (con junto de acordeón diatónico y pandereta) era conocida por *inpernuko auspoa* (fuelle del infierno). El conjunto se especializó en melodías de baile, como el fandango y la korrika.

En todas las regiones el acordeón se adapto a la música tradicional haciendo audibles las melodías, sones y tonadas heredadas de los mayores. Su presencia animaba las casas campesinas, donde casi todos sus miembros lo sabían tocar. Su presencia fue notable en todo el Pirineo entre los pastores de uno y otro lado. En la provincia de Lleida se difundió en torno a Arseguell. En Navarra, por Valcarlos y Laburdi; en Guipúzcoa, por la frontera con Francia; en Vizcaya, en torno Guernica por vía marítima. El acordeón estaba presente en todas las romerías y fiestas patronales. En Asturias se implantó en la zona occidental al no existir en estos concejos la gaita de fuelle. En Zarreu, en 1915, lo introdujo una señora nacida en San Miguel de Laciana aunque ya era popular en los concejos comprendidos entre el Eo y el Navia. En la provincia de León, en las comarcas de Laciana, Babia y Omaña el acordeón gozó de una intensa actividad. En Valladolid destacó el acordeonista Modesto Herrera nacido en Piña de Esgueva en 1876, quien al parecer en 1921, 1922 y 1923 ganó un concurso celebrado en la provincia donde cada acordeonista era acompañado en las piezas populares por la caja. En Galicia se extendió por la zonas rurales y urbanas y acompañó al baile amarradiño mal visto por las gentes. En torno a 1930 el acordeón cromático comenzó a desplazar al diatónico. A partir de este momento ambos siguieron un camino diferente. El diatónico continuó en el ámbito de la música tradicional y el cromático, ideado por Paolo Soprani en 1897, abrió una vía nueva en el desarrollo del acordeón y se implantó en todo el mundo.

El acordeón cromático.

Parece ser que se introdujo en España alrededor de 1930. Este modelo, que puede ser de botones o teclado, debió de utilizarse en España con ambos sistemas, pero se generalizó el de teclado hasta la década de

1970, cuando en Guipúzcoa comenzó poco a poco a imponerse el de botones. En 1947 Tomás Rodríguez Márquez al volver de Francia creó el Instituto Mozart en Barcelona, un centro de enseñanza de acordeón por correspondencia, que se convirtió en academia de acordeón con abundante número de alumnos. Tomás Rodríguez realizó un gran número de transcripciones para acordeón y métodos pedagógicos. Al parecer construyó algunos acordeones con el nombre Mozart. En Madrid, Manuel Torres González creó una academia con el nombre de Escuela Española de Acordeón, que continúa con sus hijos Mario y Javier Torres. A partir de 1945 volvieron a surgir nuevos métodos de acordeón: *Método para acordeón-piano* de A. Almonacid (Barcelona, Boileau. 1945); *Método de acordeón por cuadernos,* de Mario de Andrés (Madrid, 1951): *Método de acordeón* de Leturiaga y Maxi (Madrid. Unión Musical Española, 1955); *Acordeón en 10 capítulos (para teclado, piano y botones, cromático)* (Barcelona, Ed. AS. 1958); *Curso de acordeón por correspondencia*, de Julián Monteagudo. En torno a 1950 apareció una generación de acordeonistas que interpretarían temas folclóricos y partituras italianas originales para acordeón. Entre ellos destacaron Pepe Yanci y José Sáenz Garmendia, conocido por Pepe Andoain. Ambos compusieron e interpretaron temas folclóricos para acordeón; Fermín Gurbindo, nacido en Abalos (La Rioja) en 1935 se dedicó exclusivamente al acordeón y con él recorrió España para hacer que llegase a todos los públicos. Realizó también una labor pedagógica y escribió un método de acordeón. Enrike Zelaia, como akordeolari (acordeonista) de Alsasua (Navarra), interpretaba, al acordeón preferentemente música vasca. Comenzó profesionalmente tras el éxito de unas grabaciones en 1966. Miguel Bikondoa Elicegui fue desde principios de los sesenta profesor de acordeón clásico en Guipúzcoa tras obtener un premio internacional de acordeón.

El decreto del 10 de septiembre de 1966 (artículo 5, apartado D) incluye el acordeón en los planes de estudio de los conservatorios. El primer conservatorio en implantar la enseñanza oficial de acordeón fue el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, siendo el profesor José Manuel García Pérez. El siguiente conservatorio fue el de San Sebastián, gracias a Francisco Escudero, con Mikel Bikondoa de profesor titular, y posteriormente se ha hecho asignatura en casi todos los conservatorios españoles.

El acordeón desde 1966.

Guipúzcoa se convirtió a partir de entonces en la provincia con mayor afición al acordeón, existiendo acordeonistas de folclore y los que tenían una formación académica. Entre los profesores destacan: Bikondoa, José Antonio Hontoria, que fue el primero en tener un modelo de bajos cromáticos en 1975, Jesús María Esnaola y Carlos Iturralde.

Los contactos internacionales con España.

En julio de 1984 el concertista y pedagogo francés Max Bonnay impartió un curso de acordeón en San Sebastián, impulsando la joven escuela vasca; volvió luego en varias ocasiones. También impartieron clases Jacques Mornet, Friedrich Lips, Semionov, y Dimitriev, de la escuela rusa, y Mogens Ellegaard de Dinamarca. En la joven generación de acordeonistas que surgió de este movimiento están, entre otros, Amaia Liceaga, Garbiñe Balerdi, Ángel Luis Castaño, María Victoria Urruzola, Aitor Furundarena, Elixabete lllarramendi, Josune Otxotorena, Flor Fernández, Iñaki Alberdi e Iñaki Diéguez. En el folclore han destacado Joxean Goikoetxea y Jesús María y María Victoria Esnaola, que han grabado dos discos.

Repertorio de obras de compositores españoles para acordeón.

Además de los métodos mencionados existe un abundante número de transcripciones para acordeón sin bajos cromáticos de fragmentos de obras populares, piezas de folclore originales y adaptaciones. Con la aparición de los bajos cromáticos se han escrito obras de mayor interés. En el campo del folclore destacan Enrike Zelaia, Pepe Yanci, Pepe Andoain y Jesús María Esnaola. Fermín Gurbindo compuso alrededor de ochenta obras. entre las que se cuentan *Safari*, *Lauburu* o la *Fantasía parar acordeón*. J. de Orúe compuso las *Dianas de San Fermín* para canto y piano, que se editó para acordeón, y recopiló canciones populares vascas, *Euskadiren Ahotsak*, que fueron acompañadas por acordeón. Guillermo Lazcano escribió *Gaztelu Zar*, fantasía sobre temas populares vascos para acordeón, en 1975 José lgnacio Luzuriaga, *Herri Alaia*, *Itsas Jokoa*, y José Luis Marco un *Preludio fuga*, y unas invenciones para acordeón. Otros, como Igoa Mateos, Tito Marcos, Mario Torres, Guerrero Carabantes o A. Vázquez, han escrito para acordeón. Jaime Padrós, alumno de Darius Mil-

haud, ha utilizado el acordeón en la música de cámara. Bogdan Precz, concertista y compositor en activo. ha escrito varias suites para niños, una obra para flauta y acordeón, un concierto para acordeón y orquesta de cuerda, *Triphtongos*, para acordeón y orquesta sinfónica, y otras piezas para acordeón solo. Bogdan, de origen polaco y afincado en Madrid, desarrolla un interés especial por las composiciones para acordeón. Francisco Escudero compuso en 1974 la *Fantasía geosinfónica,* para orquesta de acordeones, y Francisco Cano, en 1990, una *Pequeña suite iberoamericana*, para acordeón y orquesta.

Asociaciones.

Ha tenido mucha influencia para el desarrollo del acordeón en España el trabajo realizado por distintas asociaciones de acordeonistas. Pueden citarse: la Confederación Guipuzcoana del Acordeón, fundada por Mikel Bikondoa y continuada por distintos profesores de Guipúzcoa, que con su labor ha llegado en 1993 a organizar un concurso internacional que reúne a las figuras más importantes del Acordeón; la Asociación Madrileña de Amigos del acordeón. fundada por Manuel Torres; la Asociación Cantábrica de Acordeonistas; la Asociación Castilla-La Mancha del Acordeón; la Asociación Asturiana del Acordeón. El acordeón en España, al igual que en el resto del mundo, ha pasado por períodos de aceptación y rechazo, desde que en un principio fuera bien acogido por 1a burguesía hasta que su uso lo convirtiera en un instrumento popular. El desarrollo de dos teclados similares le ha permitido ser reconocido como un instrumento musical y olvidar la definición del musicólogo Pedrell, quien arguyó que no era un instrumento válido para la música y que su abuso lo había convertido en incómodo. Con todo, siempre ha contado con admiradores, como Pío Baroja, quien en 1906 le dedicó el *Elogio sentimental del acordeón*.

II. ARGENTINA-URUGUAY.

Al acordeón más sencillo, el diatónico, con una sola hilera de diez botones, se le denomina en Uruguay y Argentina con el nombre de verdulera, y en la jerga rural, a este modelo y al de dos hileras, se les denomina cordiona. El acordeón de dos hileras con 21 botones para el registro melódico posee ocho o doce bajos. Se apoya sobre una o ambas piernas del ejecutante, y a veces se asegura de su hombro derecho por medio de una correa de cuero sujeta a la caja derecha del instrumento. En virtud de los materiales empleados en la construcción del acordeón y de la complejidad de su mecanismo, nunca fue construido por artesanos urbanos ni rurales; siempre se ha importado de Alemania e Italia. Las cajas de los acordeones más antiguos se construían de madera, posteriormente se las fabrica en metal esmaltado.

En la cuenca rioplatense comenzó a usarse el acordeón partir de 1850; en Montevideo se anuncia su venta en el periódico *El Comercio del Plata* el 2 de diciembre de 1852. Desde su llegada al país se extendió por el ámbito rural, sustentando casi todas las especies coreográficas populares entonces: polka, mazurka, chotis, vals, ranchera, pericón, maxixa y, ya en el s. XX, milonga, pasodoble, foxtrot, dombe y tango.

En el departamento de Canelones tuvo una función específica durante el Carnaval: acompañar las comparsas a caballo que recorrían los pueblos y ranchos de la campaña. Aunque normalmente la verdulera se usa sola en los bailes rurales para la ejecución de piezas del repertorio popular bailable, también se utiliza fuera de las reuniones bailables como instrumento de entretenimiento o para acompañarse el instrumentista en alguna canción o bien integrando un conjunto con la guitarra, su acompañante normal, en ocasiones similares a las mencionadas. El instrumento fue introducido en territorio argentino por la inmigración europea del s. XIX difundiéndose primero en la región del litoral. Las primeras referencias documentales demuestran que en las últimas décadas del s. XIX era frecuentemente ejecutado por mujeres, pasando luego, en el s. XX. a manos masculinas. No puede faltar en la música propia de las provincias de esa región (Entre Ríos, Corrientes y Misiones), cuyas características estilísticas contribuyó a establecer; es integrante importantísimo de los conjuntos que proveen la música para los bailes populares, solo o integrando distintos tipos de conjuntos (acordeón y guitarra; acordeón a botones, acordeón a piano y guitarra; acordeón a botones y / o piano, bandoneón y guitarra; con intervención, en algunos casos, del contrabajo), y en la actualidad se ha extendido su uso virtualmente a todo el país, fundamentalmente acompañado de guitarra y / o bombo. En la zona del litoral se escucha en chamamés, chamarritas, chotis y polkas; en el área pampeana, en rancheras, valses y polkas; en el centro y norte, en gatos, chacareras y escondidos, y en Cuyo, en jotas, gatos y cuecas.

III. CHILE.

El de mayor uso en la cultura folclórica musical chilena es de tamaño pequeño y la emisión de sus sonidos se efectúa mediante la presión de botones, no de teclas, por lo que este aerófono también es denominado acordeón de botones, y en algunas localidades rurales cordeona. Habitualmente se ejecuta para acompañar cantos y danzas, sea solo o junto a la guitarra, a veces con distintos tipos de bombo, apareciendo excepcionalmente el empleo de más de un acordeón. Su introducción en Chile a través de viajeros y colonos, principalmente alemanes, se hizo ostensible avanzada la segunda mitad del s. XIX, incorporándose con rapidez al repertorio instrumental de la música folclórica chilena. Su dispersión geográfica abarca todo el país, destacándose la intensidad de su función social en áreas rurales del centro y de la zona sur, en ésta, particularmente, en el archipiélago de Chiloé. Su función y la forma de ejecución varían regionalmente: en lugares del norte acompaña danzas de ceremoniales festivos, como sucede en San Pedro de Atacama, II Región; en el valle central los acordeonistas de la tradición folclórica tocan y cantan predominantemente cuecas, con una técnica simple, pero de seguro y claro equilibrio entre lo armónico, lo melódico y lo rítmico, con una interpretación vocal que tiende al registro agudo. En Chiloé, X Región, con finalidades tanto rituales como de mero entretenimiento, su técnica es, por lo general, rudimentaria, con una suerte de adaptación mecánica del instrumento a las necesidades de la expresión regional, con un peculiar politonalismo, por superposición de melodías y armonías de diversa tonalidad, prevaleciendo una simplicidad armónica sobre la base del juego de tónica y de dominante, La gran mayoría de sus ejecutantes pertenece al sexo masculino. En los últimos años su vigencia ha disminuido de una manera notable, a causa de la paulatina desaparición de sus piezas de repuesto y, por lo tanto, también de las casas dedicadas a reparar los daños que sufre esta clase de acordeón, así como del aumento creciente del uso del gran acordeón con teclado o acordeón-piano, cuya función y cuyo repertorio aún no lo sitúan, en rigor, en la cultura folclórica.

Este hecho. que de agudizarse haría peligrar su pervivencia, da gran interés al estudio etnomusicológico del acordeón folclórico chileno, instrumento inconfundible, entre otras cualidades, por su estilo de ejecución casi entrecortado y por su especial efecto tímbrico.

IV. COLOMBIA.

El acordeón es un instrumento fundamental en la trilogía folclórica de la música vallenata de Colombia, al lado de la guacharaca o raspador y de la caja o tambor pequeño. Sustituyó a la guitarra, que fuera utilizada en los primeros tiempos de este tipo de música, a pesar de que todavía es usada de manera ocasional. El acordeón vallenato es el modelo patentado en Viena en 1829, con las reformas introducidas en el mismo por los fabricantes alemanes, franceses e italianos del s. XIX: instrumento diatónico, distinto al cromático más moderno y que obedece a la escala del piano. Este acordeón es popularmente llamado acordeón de pitos y bajos, por oposición al acordeón-piano. El arribo de este instrumento europeo a la región del Cesar y del sur de La Guajira, zona de surgimiento de la música vallenata, es impreciso. Algunos autores relacionan su llegada con el oficio del contrabando, existente en la región desde los tiempos hispánicos del monopolio del comercio americano, violado siempre por británicos, holandeses y franceses a partir de las Antillas Menores. Un cargamento de acordeones habría entrado por el puerto de Riohacha, a lo largo del río Magdalena, para continuar hasta el interior del país; se habría quedado en la población de El Paso (departamento del Cesar), puerto alterno sobre los ríos Ariguaní y Cesar, de donde se diseminó por las planicies vallenatas entre los cantadores tradicionales, desplazando a la guitarra. Según otras hipótesis, el arribo pudo tener lugar con las inmigraciones alemanas del s. XIX a Colombia, que terminaron con el asentamiento de tudescos en la región santandereana. La teoría se fundamenta en la proliferación de acordeones de fabricación alemana y en el hecho de que los inmigrantes germanos llegaron, invitados por el entonces Gobierno federal de Colombia, para orientar la educación en las escuelas normales (pedagógicas), a fines del s. XIX, en fecha coincidente con la existencia comprobada del uso del acordeón que, según el investigador Antonio Brugés Carmona, estaba plenamente aceptado en el año de 1885. El uso del acordeón en el departamento del Magdalena se relaciona con comerciantes e inmigrantes franceses -abundan sus apellidos en la región-, a quienes el instrumento pudo acompañar en su peregrinaje. El probable origen alemán estaría fortalecido por la circunstancia de que antes de las inmigraciones referidas a tierras santandereanas había estado funcionando por el río Magdalena una compañía naviera alemana propiedad de Juan B. Helbert que remontaba el río transportando pasajeros y mercancías, ya en 1824. A partir de 1855,

al menos cuatro o cinco barcos llevaban tabaco de Ambalema y otros centros productores hasta el puerto de Bremen, en Alemania, y de allí retornaban con mercancías vendibles en América. Toda vez que por entonces se había decretado la libertad arancelaria en Colombia, quizás entre esas mercancías llegaron acordeones, los cuáles se fueron distribuyendo a lo largo del valle del Magdalena. De hecho, este instrumento no es exclusivo de la zona vallenata sino que abunda en los pueblos de las riberas magdalenenses. De cualquier modo, como instrumento popular y folclórico es notoriamente fundamental sólo en la música tradicional del Cesar y sur de La Guajira; en otras regiones puede ser utilizado sin esta connotación específica, del mismo modo que lo son otros instrumentos melódicos. Es bastante probable que el acordeón se popularizara en Colombia, como en otros lugares de América, a partir de 1870, cuando Alemania hizo promoción del mismo con motivo de la guerra y el desmantelamiento de las industrias francesas. Los alemanes invadieron el mercado con un tipo de estos instrumentos, de tosca construcción y muy baratos, y desde entonces este país ha sido el primer proveedor. Vale la pena mencionar que, en las últimas décadas del s. XX, compañías japonesas han estado produciendo los los tradicionales acordeones de pitos y bajos destinados casi exclusivamente al mercado colombiano, único que los consume, además de los acordeones-piano que vienen de los países europeos. Respecto a sus características, hay que decir que el primer acordeón que apareció por tierras del Magdalena tenía una hilera de botones para dejar escapar el aire y dos bajos que eran tocados con los dedos índice y meñique. Posterior mente apareció otro con diez teclas y dos bajos y luego otro más con dos hileras de diez teclas en linea paralela. El acordeón de dos teclados era accionado con una palanca para hacer el tránsito de tonos agudos hacia una octava grave y viceversa, con ocho botones en los bajos. El modelo siguiente ya no tenía palanca y era manejado, en cuanto a tonos se refiere, a voluntad del ejecutor y con mayor libertad, puesto que no había necesidad de controles mecánicos. Del acordeón biteclado se pasó al de tres hileras de teclas, con paralelos de treinta y una teclas en los pitos y doce bajos. En relación con el tipo de ejecución instrumental, ya que el músico popular y folclórico aprende de oído y de manera autodidacta, lo acordeoneros empiezan su aprendizaje con piezas que denominan mochos. El novato escoge una y la repite de manera incansable; según sea el número de hileras de teclas del acordeón, los intérpretes las utilizan con un orden determinado en los bajos y una correspondencia constante. de modo que 1a hilera externa se intercala con los cuatro botones superiores de los bajos; la hilera del medio hace juego con los cuatro botones centrales y la última se entona con las cuatro teclas inferiores de los bajos. Al interpretar, predominan los bajos externos. Es considerado buen tocador quien abre lo menos posible el fuelle, pero le sabe extraer una mayor riqueza sonora; mal músico es quien abre demasiado el fuelle.

Los intérpretes denominan registro a un tipo de introducción que ejecutan al comienzo de cada pieza o en los intervalos, siempre la misma, constante y característica en cada acordeonero. Se trata de una forma de situarse auditivamente en su propia y particular tonalidad, a la que a menudo adaptan la voz. Es una especie de marca de identidad, perfectamente reconocible por los entendidos. La llamada “rutina”, a su vez, término de la jerga musical vallenata, no es otra cosa que el mismo estilo particular del músico. No todos poseen rutina, sólo los más experimentados y brillantes. Los ejercicios de improvisación son denominados pases y pueden ser sólo de pitos, sólo de bajos o combinaciones de unos y otros. La interpretación del legendario compositor e intérprete Alejo Durán se hizo famosa por la utilización de los bajos. Los músicos vallenatos llaman “transporte’’ a la habilidad para limar físicamente los pitos al acordeón hasta producir un sonido que se acopla a la voz de su dueño, el instrumento pierde así su sonido de origen y adquiere identidad propia. Otra forma de transporte se realiza mediante habilidad manual al ejecutar, que denominan toque transportado. El objeto del transporte es diferenciarse radicalmente de otros tocadores y, además, impedir que un acordeonero distinto o contrincante pueda utilizar el instrumento propio. Otro tipo de habilidad, consistente en desplazar los dedos de una hilera de teclas a otra sin distorsionar el tono, es denominada reparto. La dispersión del acordeón en la geografía musical colombiana no se limita a la región del Cesar y sur de La Guajira, existe también el llamado acordeón sabanero, propio de las sabanas de Córdoba, Sucre, Bolívar y el Magdalena, que se utiliza en un tipo de música diferente, que no puede confundirse con la música vallenata. Puya, merengue, son, paseo y tambora son los ritmos importantes que se ejecutan con este instrumento en el complejo del vallenato.

V. PANAMÁ.

El acordeón se ha convertido en el principal instrumento solista y concertante en las interpretaciones de las cumbias y danzas del Darién y la Chorrera, compartiendo con el cantor la primicia melódica. Su función es muy importante en los conjuntos de danzas de proyección folclórica y en los conjuntos de bailes populares de jorones y jardines.

VI. PARAGUAY.

El acordeón llegó a Paraguay con la inmigraciones europeas de fines del s. XIX y se incorporó a los conjuntos populares, sustituyendo a veces al violín o el arpa. Dada la complejidad de su construcción, no se fabrican acordeones en Paraguay. Después de décadas de liderazgo fue suplantado, a comienzos del s. XX, por el moderno bandoneón, que se integró con los demás instrumentos de la orquestas típicas. Como virtuosos del instrumento destacaron Papi Orrego. Negro Ayala, Fortunato Caballero, Antonio Aguilar, Augusto López Palma y Papi Meza.

VII. REPUBLICA DOMINICANA.

Fue introducido en Santo Domino, en Santiago de los Caballeros (1880), por los comerciantes españoles Bernabé Morales y Joaquín Beltrán integrándose desde entonces en el típico conjunto de tambora, güiro y maraca, sustituyendo al cuatro y al tres, instrumentos de cuerda hoy desaparecidos. Por sus limitaciones, el acordeón restringió el desarrollo armónico de la música tradicional y popular dominicana.

VIII. VENEZUELA.

Con el nombre de cuereta se conoce en la región oriental de Venezuela, particularmente en el área del golfo de Cariaco, estado de Sucre, un acordeón de botones de fabricación industrial que goza de amplia popularidad. Sus dimensiones son menores que las de los acordeones normales y utiliza un teclado doble de botones, uno melódico que corresponde a la mano derecha y otro para los bajos a cargo de la mano izquierda. Entre las marcas de mayor uso está el Hohner, de doce botones para los bajos y treinta y tres botones para las melodías. La ejecución de este instrumento, integrada en la tradición popular, es un caso poco común en Venezuela, y se presume que su ingreso y difusión en el Oriente venezolano se debe a una inmigración de corsos e italianos que se instalaron en dicha región hacia finales del s. XIX y principios del XX. En esta zona la cuereta forma parte del conjunto instrumental con que se interpreta el joropo, el golpe y el estribillo oriental, y es el instrumento más importante en la agrupación, ya que lleva la melodía y sirve de puntal y guía en los cambios rítmicos típicos del repertorio regional. Habitualmente, en el resto del país este papel lo desempeña la mandolina. El grupo instrumental lo completan el cuatro, que aporta el acompañamiento armónico, y las maracas con la caja, que suministran el apoyo rítmico.

BIBLIOGRAFIA: *IAC; IMEF*; **C. Vega:** *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina,* Buenos Aires, Centurión, 1946; **L. Ayestarán:** *Teoría y práctica del folklore*, Montevideo, Arca. 1968, Qualiton (ed.); *Folklore musical y música folklórica argentina*, Buenos Aires, Qualiton, 1968; **A. Henríquez**: *Organología del folklore chileno*, Santiago, Ed. Universitarias de Valparaíso, 1973; *Relevamiento etnomusicológico de la República Oriental del Uruguay, música folklórica del Uruguay*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1979; **J. Ramos Martínez:** "El acordeón, origen y evolución", *Revista de Folklore*, 173, Valladolid, 1995, 155-61.

I. JAVIER RAMOS MARTÍNEZ
II. WALTER GUIDO/YOLANDA VELO
III. MANUEL DANNEMANN
IV. FERNANDO IRIARTE MARTíNEZ
V. LESLIE R. GEORGE
VI. LUIS SZARÁN
VII. MARGARITA LUNA
VIII. CARLOS GARCíA CARBÓ

M G G (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)
Bärenreiter/ Metzler 1999
begründet von FRIEDRICH BLUME

Harmonikainstrumente

INHALT:

I. Zur Terminologie.

II. Klassifikation, Systematik und Bau.

III. Zur Geschichte der Harmonikainstrumente.
1. Balglose Instrumente.
2. Balginstrumente.

IV. Harmonikabranche: Entstehung und Verbreitung.
1. Wien.
2. Paris.
3. London.
4. USA.
5. Rußland.
6. Deutschland.

V. Technische Einrichtung, Modelle und Varianten.
1. Harmonikainstrumente für Luftströmungen einer Richtung.
2. Harmonikainstrumente für reversible Luftströmungen.
3. Experimentierfeld Harmonika.

VI. Tonvorrat und seine Organisation.
1. Bisonore Dispositionen.
2. Unisonore Dispositionen.
3. Instrumente mit präpariertem Akkompagnement.

VII. Musiker, Musikpraxis und Kontext.
1. Instrumentalistinnen und reisende Virtuosen.
2. Amateure und Autodidakten.
    a. Lernen sine magistro.
    b. Lernen in corpore.

3 Repertoire.

1. Zur Terminologie

Der Terminus *Harmonika* (lat. *Harmonika*) ist zur Bezeichnung musikalischer Instrumente vielfach nachzuweisen, er wurde aber auch für Apparate wie die chemische, die meteorologische oder die *Signalharmonika* (John Taylor's Telephon, in:*Illustrirte Ztg.* 1846, Nr. 6, S.59) innerhalb der Naturwissenschaften verwendet. Bevorzugt tragen Instrumente mit dauerhafter Stimmung den Namen, da ihre festen Tonhöhen die harmonischen Intervalle gleichsam garantieren: Glas-, Glocken-, Holz-, Stein-, Stahlharmonika. Parallel zum Aufbau einer neuen Branche des Instrumentenbaus engt der Sprachgebrauch den Begriff nach und nach ein auf die *Windharmonikas.* In ihnen setzt eine Luftströmung elastische, frei schwingende Zungen in Bewegung, deren Frequenz unabhängig von der Windstärke stabil bleibt. Um die Bedeutung, die der Luftströmung bei der Tonerzeugung und -gestaltung zukommt, in den Instrumentennamen einfließen zu lassen, kombiniert man den Terminus *Harmonika* mit dem Namen des griechischen Windgottes Aiolos wie in *Aeol-Harmonika* (Georg Anton Reinlein, Wien 1823) oder benutzt von ihm abgeleitete Formen wie *Aeoline* (Bernhard Eschenbach [1769-1852] in Königshofen an der Fränkischen Saale um 1815; s V.). Weite Verbreitung findet das Kompositum Physharmonika (Anton Haeckl in Wien, patentiert 1821). Es geht ein in den italienischen Sprachschatz als *fisarmonica/fisarmoniche*, wo es zum Oberbegriff für *Balgharmonikas* (Handharmonikainstrumente) wird.

In den Gewerbe-Adreßbüchern der Stadt Wien, dem Zentrum des frühen Harmonikabaus, sind in den 1820er Jahren Einträge zur Harmonika nur verstreut zu finden. Anfang der 1830er Jahre führen diese Almanache zunächst die Rubrik »*Mundharmonikna*«, 1837 dann erstmals die selbständige Abteilung »*Instrumentenmacher* (*musikalische*, *Mund-*, *Hand-* und *Physharmonika*)«. Der Terminus Harmonika gilt seitdem in den deutschsprachigen Gebieten für die gesamte Branche sowie in Handel, Wirtschaft und Technik. In der Taxonomie entspricht er dem Gattungsnamen.

Die Terminologie der Bauteile ist in den deutschsprachigen Regionen nicht einheitlich Einen Vorschlag zur Standardisierung enthält der Katalog TGL 6923, hervorgegangen aus der Arbeit des VEB Klingenthaler Harmonikawerke Anfang der 1960er Jahre.

Die Orthographie der Namen von Instrumenten und ihren Erbauern ist im gesamten Harmonikabereich willkürlich, auch in der amtlichen Benennung. Gravierender jedoch ist die Konfusion im Gebrauch der instrumentennamen. Nur aus dem Beziehungsumfeld, in dem die jeweilige Bezeichnung verwendet ist, kann rückgeschlossen werden, um welche instrumentenvariante es sich handelt.

Harmonikas mit Balg: *Aeol-Harmonika, Aeola, Aeoline, Akkordeon/ Accordion/Accordéon, Akkordeonette, Accordeon-flûtina, Accordéon-orgue, Angélophone, Apollo-Lyra, Armonica a manticino, Baby organ Bandonika, Bandonion (-eon/-ium/-ian), Bajan, Bibelharmonika/Bibelorgel,Cecilium, Chromatine, Chromatiphon, Clavi-accord, Claviphone, Concertina/Konzertina, Demian'sches Accordion, Dynamophone, Edeophone, Einhand-Harmonium, English concertina, Eoli-Courtier, Fisarmonica, Flutina, Fußbaß/Voetbas, Garmonica, Hand-Aeoline, Handharfe, Handharmonium, Handorgel, Hármaniyamsûtra, Harmoniflûte, Harmonina, Harmonjeux, Knopfharmonium, Knopfakkordeon, Melodion (-eon), Melodina, Melophon Mélophone, Mélophoneorgue, Pedalharmonika/Accordéon à pédales, Physharmonika, Pianoakkordeon, Piano-concertina, Pistonharmonika/Accordéon à pistons, Schaukelmelodeon (Elbow melodeon/Rocking melodeon), schoßorgel (Lap organ), Squashbox, Sruti-box, symphonetta, Symphonium, Örgeli, Taschenbuch-Harmonika, Tischorgel, Ziehharmonika.*

Harmonikas ohne Balg: *Accordola, Apollo-Lyra, Armónica, Armonica à bocca, Blasakkordeon, Chromonica, Clav-Aeoline, Couesnophone, Harmonica, Harmonica à bouche, Harmonica Jaulin, Harmonicor, Harmonikaflöte, Harmoniphone, Harmonitrompe, Harmonette, Kreuzwender, Laudaphon, Melodica, Metallhoboe, Mouth organ, Mund-Aeoline, Mundharmonika, Neu-Tschiang, Psallmelodicon, Polyphonia, Symphonion (-ium), Tasten-mundharmonika, Typotone.*

Neben die Instrumentennamen assoziativen Charakters treten gegen Ende des 19 Jh. Warenbezeichnungen und Trademarks. Das *Wortzeichen-Register* der *Musikinstrumenten-Branche* von Lucian Gottscho (Bln. 1907) weist für Harmonikainstrumente mehr als 250 geschützte Einträge aus. Diesen Prädikaten aus industrie und Handel stehen jene Benennungen gegenüber, mit denen die Musiker Instrumente unterscheiden Sie sind üblicherweise abgeleitet vom Bezug-oder Herstellungsort oder der entsprechenden Region.

II. Klassifikation, systematik und Bau

In der systematischen Klassifikation der Musikinstrumente von E. M. von Hornbostel und C Sachs (*systematik der Musikinstrumente*, in: *Zs. für Ethnologie* 46, 1914) zählen die Harmonikas zur Ordnung der Unterbrechungsaerophone und bilden die Familie der Durchschlagzungeninstrumente Als primäre Schallquelle fungiert die durch eine elastische Zunge beeinflußte Luftströmung, nicht die Zunge selbst. Die Schwingung, also die schnelle Pendelbewegung der Zunge, zwingt die unmittelbar anliegenden Luftteilchen zur Mitbewegung und verursacht dadurch Druckschwankungen. Der Weg des Luftstroms geht - abgesehen von einigen unerwünschten Nebenwegen - durch den Schwingungskanal der Zunge, nachdem diese aus ihrer Ruhelage gebracht wurde. Dieser Kanal ist gebildet durch ein Fenster im Zungenträger, das in seinem Umriß dem schwingenden Teil der Zunge analog ist.

Bei den in Ostasien beheimateten Instrumenten sind Zunge und Zungenträger für gewöhnlich ein Materialstück. Im Gegensatz dazu verwendet der europäische Harmonikabau zwei Stacke gleichen oder unterschiedlichen Materials, üblicherweise Metalle diverser Legierungen, und verbindet diese durch Nieten, Schrauben, Bügel zur Stimmplatte (Funktionseinheit von Zunge und Platine). Eine der wesentlichen Folgen der europäischen Bauart ist es, daß die Lufströmung nur auf die Außenfläche der Zunge wirken kann, während die ostasiatische Zunge reversibel anspricht.

Die europäische Harmonikazunge schwingt in ihrer Eigenfrequenz, die durch ihre Länge, ihre Form und ihr Material bestimmt ist. Eine Qualitätszunge aus Metall besitzt zwei unterschiedlich geformte Flächen: zum Schwingungskanal hin eine ebene Innenfläche und eine Außenfläche, in die die Tonkurve geschliffen ist und deren minimal aufgebogenes freies Ende ein Zungengewicht tragen kann ihr Klang weist per se einen hohen Teiltongehalt auf, aber das vollständige und für das jeweilige Harmonikainstrument charakteristische Obertonspektrum zeigt sich erst im Zusammenwirken vieler Komponenten. Für die spezifische Klangfarbe sind neben der Zungenqualität alle direkten Punkte, die der Luftstrom auf seinem Weg durchs Instrument bis zur Abstrahlung nach außen berührt, von Bedeutung. In diesem Faktum liegt eine der Ursachen für die außerordentliche Variantenfülle im Harmonikabereich, denn findige Hersteller modifizieren die zahlreichen Komponenten des komplexen Funktionsgefüges immer wieder, um die Luftströmung und somit die Klangeigenschaften zu beeinflussen.

Innerhalb der Durchschlagzungeninstrumente ist zu unterscheiden nach der ostasiatischen Bautradition, in der die Zunge der Anregung einer Rohrschwingung dient, und der europäischen, in der sie sowohl Klangerzeugung als auch -abstrahlung bewirkt und eine dynamisch variable Tongestalt ermöglicht. Entsprechend ihrer Morphologie können die europäischen Instrumente unterteilt werden in die Gruppe der Harmonikas und die der → Harmoniums. Allerdings ist die Frage der Abgrenzung in völlig befriedigender Weise kaum zu lösen, da der Übergang sich ohne Unterbrechung vollzieht. Auch in der Benennung sind die Grenzen fließend: Das *Handharmonium* von Frank Michael Gerl (1854-1911) beispielsweise besitzt alle Merkmale des Konzertinatyps, und einige der als Pult-, Reise-, oder Feldharmonium geführten stehen der *Harmonina* von Alexandre François Debain (1807-1877) zweifellos näher als dem Harmonium. Der im deutschen Sprachraum gebräuchlichen Einteilung folgend seien unter dem Namen *Harmonium* Standinstrumente größeren Gehäuses mit voluminösen Balgkombinationen subsumiert, die über fest installierte Pedale oder Trittschemel zu bedienen sind. Ihre Klaviaturen und die Registriereinrichtungen folgen dem Vorbild der Orgel.

Unter dem Namen Harmonika seien kompakte, mobile, handliche Instrumente verstanden, mit oder ohne Balgwerk (Hand- oder Mundharmonikainstrumente), mit oder ohne Tastaturen. Gemäß ihrer Programmietung erfüllen sie die Funktion von Borduninstrumenten, Melodieinstrumenten, Harmonieinstrumenten oder polyphon konditionierten Instrumenten. Auch ihrer musikalischen Verwendung nach sind sie versatil bis hin zum Einsatz als Rhythmusinstrumente. Kontaminationen (Pfeifen-, Glocken-, Trommel-, Schellenzusätze, integrierte Saiten- oder Stabspiele) und Musikwerke (z. B. die Automatophone *Tanzbär*, *Panharmonicon*) sind zahlreich.

MARIA DUNKEL

Die balglosen bzw. Mundharmonikainstrumente unterscheidet A. Fett (Art. *Harmonika*, in: MGG 5, 1956, Sp. 1668) wie folgt:

A. *Diatonische Mundharmonikainstrumente*
1. Richter-Mundharmonikas (eine Zunge pro Ton)
a. 10-Kanal-System
b. 12-Kanal-System
2. Knittlinger Mundharmonikas
a. Oktavinstrumente (2 im Oktavabstand erklingende Zungen)
b. Doppeloktavinstrumente (2 im Doppeloktavabstand erklingende Zungen)
3. Wiener Mundharmonikas
a. Tremoloinstrumente (Haupt- und Komplementärkanzelle mit je einer Zunge)
b. Oktavinstrumente (wie a.)
B. *Chromatische Mundharmonikainstrumente*
1. Educator-Modelle
2. Chromonica-Modelle
C. *Begleitinstrumente und Mundharmonikabässe*
1. Baßmundharmonikas
2. kombinierte Baß- und Begleitinstrumente
3. reine Begleitinstrumente
D. *Spezialinstrumente*
1. pentatonische Instrumente und Mundharmonikas in außereuropäischen Tonfolgen (z. B Penta)
2. kombinierte Melodie- und Begleitmundharmonikas (Polyphonia I und II, Harmonetta)

Der Mundharmonikakörper, das Kanzellenholz, enthält Luftkanäle zur Führung des Spielwindes. Zwei Stimmplatten aus Metall (mit einer der Zahl der Tonkanzellen entsprechenden Anzahl vor Stimmschlitzen) schließen das Kanzellenholz nach außen ab. Die Stimmzungen sind dünne Metallblättchen, die im unteren verstärk ten Teil auf den Stimmplatten fest vernietet und mit ihrem oberer längeren Teil so in die Stimmschlitze eingepaßt sind, daß sie frei schwingen können, in ihrer Ruhestellung die Stimmschlitze aber möglichst dicht abschließen. Zwei außen auf den Stimmplatten auf liegende, leicht gewölbte Metalldecken schützen die empfindlicher Stimmzungen und geben dem Instrument seine äußere Form (Abb. I). Sie spielen aber auch bei der Haltung der Mundharmonik. mit den Lippen und bei der Tonveredelung und Tonverstärkung eine wichtige Rolle.

Die Balg- bzw. Handharmonikainstrumente/Akkordeons klassifiziert Fett nach:

A. *Diatonische Handharmonikas* (wechselltönige Instrumente)
1. ein-, zwei- und dreireihige diatonische Handharmonikas
a. Wiener Modelle
b. deutsche Modelle
c. Bandonikas
2. diatonische Handharmonikas mit Gleichton und Hilfstasten (sog. *Club-Modelle*)
3. diatonische Spezialinstrumente
a. F-B- bzw. Es-As-lnstrumente (Alt-lnstrumente)
b. Bariton-lnstrumente
c. Baß-lnstrumente

B. *Chromatische Handharmonikas* (gleichtönige instrumente)
1. Piano-Akkordeon
2 Knopfgriff-Akkordeon
3. Baß-Akkordeon

Einen ›Prototyp‹ der Handharmonikainstrumente bzw. der Akkordeons gibt es nicht, zu vielfältig ist bereits seit dem 19. Jh. das bautechnische Erscheinungsbild; gleichwohl soll an dieser Stelle kurz aufdie wichtigsten Bauteile und ihre Mechanik hingewiesen werden (Abb. 2). Der obere Teil des Instruments (auch Diskant- oder Melodieseite, Deckel) und der untere Teil (Baß- oder Begleitseite, Boden) sind durch einen Falten- (Laternen-) Balg beweglich miteinander verbunden. Die Diskantseite enthält das Manual I (Piano- oder Knopftasten), das Diskantverdeck und, in dieses eingelassen, die zugehörige Registerleiste. Unter dem Verdeck befindet sich die Deckelmechanik. Der Diskantteil wird gegen den Balg durch den Montierboden abgesch-

lossen, auf dem (dem Balginnenraum zugekehrt) die Stimmstöcke befestigt sind. Diese entsprechen in ihrem Aufbau im Prinzip denen einer Mundharmonika: Die eingefrästen Tonkanzellen (Tonkanäle) des Stimmstockrückens werden nach außen durch die (einzelnen) Stimmplatten mit jeweils zwei Stimmzungen (auf Saug- und Druckluft ansprechend) abgeschlossen. Die Stimmstocksohle liegt flach auf dem Montierboden auf und dient zur Aufnahme und Führung der Registerschleife.

Ähnlich ist der Baßteil des Instruments aufgebaut, allerdings ist das Manual II (Knopftasten) mit der entsprechenden Registerleiste aus anatomischen Gründen in das Baßgehäuse eingelassen, während das Manual I in einem besonderen Griffbrett untergebracht ist. Handharmonikainstrumente können mit Schulterriemen vom Spieler getragen werden (dabei steht der obere Teil des Instruments - Manual I - frei, während der Baß teil über den Balg nach links frei beweglich ist). Die Erzeugung des Spielwindes durch Balgbewegung (Öffnen und Schließen bzw. Zug und Druck; s. Abb. 15) ist Aufgabe der linken Hand und des linken Armes. Dabei gewährleistet der am Baßverdeck angebrachte Handriemen eine sichere Führung des Balges und ermöglicht das Fingerspiel auf dem Baßmanual.

SL
(ARMIN FETT)

III. Zur Geschichte der Harmonikainstrumente

In den ersten Dezennien des 19. Jh. begnügt sich eine Anzahl von Musikern, Instrumentenbauern, Mechanikern, Akustikern und Musikamateuren nicht mehr mit der herkömmlichen Herstellungsweise von Klangkörpern. Experimentierfreude und der Wunsch nach Veränderung haben ein zunehmend breitgefächertes Angebot zur Folge, dem ein sich erweiternder, aufgeschlossener Kundenkreis gegenübersteht.

I. Balglose Instrumente

Die Anfänge des Mundharmonikabaus reichen zu den ersten Versuchen der Familie Buschmann zurück, in den 1820er Jahren Instrumente mit durchschlagenden Zungen herzustellen (zum außereuropäischen Bereich → Mundorgel). So gilt die Mund-Aeoline, die Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-1864) 1821 konstruiert und als Hilfsinstrument zum Orgelstimmen verwendet, vielfach als frühester Vorläufer der späteren Mundharmonika. In Wien weiterentwickelt und 1827 von Christian Meßner (1805-1874) in Trossingen entscheidend verbessert, erregt das Instrument die Aufmerksamkeit des Uhrmachers Matthias Hohner (1833-1902), der 1857 mit eigener Produktion beginnt und die Mundharmonika ständig weiterentwickelt. Es bilden sich die drei Grundtypen der einfachtönigen Richter-Mundharmonika, der sog. Knittlinger Oktav-Stimmung sowie die Tremolo- und Wiener Oktav-Mundharmonika heraus. in den 1920er Jahren werden die chromatischen Mundharmonikas (Trossingen) entwickelt, so die Neuschöpfung der Educator-Mundharmonika (durch Anblasen erklingen in der unteren Reihe die C-Dur-Leiter, durch Saugluft die zugehörigen alterierten Töne, in der Anordnung den schwarzen Tasten des Klaviers entsprechend) und die Chromonica (mit einer C-Dur- und einer Cis-Dur-Reihe, Umschaltung mit Hilfe eines Registerschiebers).

Die Popularität des Gruppenmusizierens mir Mundharmonikas fuhrt schließlich zum Bau von Begleit- und Baßinstrumenten wie der Polyphonia I und II und der Harmonetta. Die Baßmundharmonika, deren Töne nur auf Blasen erklingen, besteht in der Regel aus zwei übereinander angeordneten und durch Scharniere beweglich miteinander verbundenen Instrumenten, von denen das untere die Stammtöne gibt, das obere dagegen das Tonmaterial der Eis-Dur-Tonleiter enthält. Es gibt einfachtönige Baßmundharmonikas und Oktavbässe Die einzelnen Modelle unterscheiden sich lediglich durch ihren Tonumfang. Die Mundharmonika-Begleitinstrumente besitzen feststehende Akkordverbindungen, können also nur als harmonische Füllstimmen oder zur nachschlagenden Begleitung verwendet werden. Auch sie bestehen aus zwei übereinander angeordneten Instrumenten, die durch Scharniere beweglich miteinander verbunden sind. Das obere Instrument gibt auf Blasen alle gebräuchlichen Durdreiklänge, auf Ziehen die gleichnamigen Molldreiklänge; auf dem unteren Instrument erklingen auf Blasen jeweils die entsprechenden Dominantseptakkorde, auf Ziehen, abwechselnd in der Reihenfolge, übermäßige Dreiklänge und verminderte Septakkorde.

2. Balginstrumente

Ausgehend von der Mund-Aeoline entwickelt Buschmann 1822 die mit einem Faltenbalg versehene Hand-Aeoline, ein Ausgangspunkt für die Konstruktionsversuche von Cyrillus H. Demian (1772-1847) in Wien, der sein neu entwickeltes Instrument 1829 als Accordion patentieren läßt (s. V. 2.). Während sich das Demiansche Accordion im Laufe der Zeit zum sog Wiener Modell wandelt, führt die Weiterentwicklung der Hand-Aeoline Buschmanns zur sog. *Deutschen Harmonika*. Alle diese Instrumente sind wechseltönig und geben nur das Tonmaterial einer diatonischen Leiter. Die Wiener Form der Handharmonika ist als Ein-, Zwei- und Dreireiher noch in Gebrauch, während das Deutsche Modell kaum noch zu finden ist. Vom Wiener Modell weicht die Deutsche Form vor allem durch die offene Anordnung der klappen ab, aber auch durch den Einbau von Registerzügen auf der Diskantseite, mit deren Hilfe die gekoppelten Töne ein- bzw. ausgeschaltet werden können. Bei der Bandonika handelt es sich im Prinzip um eine Handharmonika, die nur in ihrer äußeren Form dem Bandonion angeglichen ist. Wie dieses ist sie quadratisch gebaut und hat einen dem Bandonion ähnlichen Ton. Tastenzahl, Tastenanordnung usw. entsprechen aber in jedem Falle der gebräuchlichen Handharmonika deutscher oder Wiener Bauart. Die diatonische Handharmonika schließlich führt zum Bau des standardisierten *Club-Modells* (2 Hauptreihen auf der Diskantseite mit 23 Knöpfen mit den wichtigsten Tonstufen, innen eine Zusatzreihe mit 7 Knöpfen für die alterierten Stufen; 2 Haupttonarten sind hierdurch gut spielbar: meist C oder F, in der Schweiz Es bzw. B [*Schwyzer Örgeli*]), die konsequente Durchführung des Gleichtonprinzips auf der Diskantseite durch den Wiener Musiker Walter 1850 zum modernen Akkordeon. Auf der rechten Spielseite können jetzt alle Einzeltöne sowohl auf Zug wie auf Druck hervorgebracht werden, auf der Baßseite bleibt die Wechseltönigkeit noch erhalten.

Zeitlich parallel zu Demian in Wien läßt Charles Wheatstone (1802-1875) 1829 in London sein *Symphonium* genanntes Instrument patentieren, 1844 die Concertina, die er aus einer mit Tasten versehenen Mundharmonika entwickelt, der er einen Blasebalg hinzufügt. Die Concertina mit ihrer typischen im Querschnitt sechseckigen Form verfügt über in vier Reihen angeordnete Knöpfe auf beiden Spielseiten und umfaßt vier Oktaven; jede Hand kann eine chromatische Tonleiter spielen. 1834 entwickelte der Klarinettist Carl Friedrich Uhlig (1789-1874) in Chemnitz die wechseltönige Konzertina mit vier- bzw. sechseckigem Querschnitt. Anders als die englische Concertina hat die Konzertina anstelle der gekoppelten Bässe Einzeltöne auch für die linke Hand, wodurch akkordisches Spiel in jeder Lage innerhalb des Tonumfangs möglich wird Verdrängt wird das Instrument vom Bandonion, das 1845 Heinrich Band (1821-1860) in Krefeld konstruiert (Abb. 3). Das gleichfalls wechseltönige Bandonion (quadratischer Querschnitt) ist zunächst mit 64 Knöpfen ausgestattet, später mit bis zu 200. 1902 baut J. Zademak (1874-1941) das chromatische Bandonion.

SL
(ARMIN FETT)

IV. Harmonikabranche: Entstehung und Verbreitung

1. Wien

Wiens Stellung als wichtiger Knotenpunkt des Instrumentenbaus begünstigt die Aufnahme der vielerorts initiierten Versuche zum Bau von Durchschlagzungenspielen. Von wesentlicher Bedeutung erweist sich dabei auch der hohe Stand des Wiener metallund holzverarbeitenden Handwerks, auf dessen Präzisionstechniken die neue Branche zurückgreifen kann. Denn die Herstellung einer Harmonika erfordert Spezialisten verschiedener Qualifikationen und, um kostengünstig zu produzieren, arbeitsteilige Verfahren. Bereits 1845 haben sich folgende Sparten innerhalb der Branche etabliert: Harmonikamacher, -gestellmacher, -klaviaturerzeuger, -stahlarbeiter, -stimmer, -buchbinder. Das Wiener Gewerbe-Adreßbuch jenes Jahrgangs weist 108 selbständige Gewerbetreibende auf, womit die neue Branche zahlenmäßig die zweite Stelle innerhalb des gesamten Wiener Instrumentenbaus erreicht hat. Die erste Stelle halten die »*Clavier und Orgelinstrumentenmacher*«, unter denen die Fabrikanten von harmoniumähnlichen Instrumenten subsumiert sind.

Diese rapide Expansion bezeugt einen prosperierenden Geschäftsverlauf, zu dem der florierende Fernhandel entscheidend beiträgt. Denn die Ware selbst eignet sich ihrer Robustheit und ihres handlichen Formats wegen vortrefflich für den Versand und wird von einigen Herstellern daraufhin weiter optimiert. Die Patentsch-

riften von Joseph Müller (Nr. 2521, Wien 1839), Christian Steinkelner (Nr. 3555, Wien 1840), Michael Simon (Nr. 3170, Wien 1840) für Blasebalg-Harmonikas enthalten expressis verbis Lösungswege, Instrumente so zu gestalten, damit Verpackung und Versand problemlos ablaufen. Wiener Fabrikanten beschicken die Leipziger Messen und beteiligen sich an den großen Gewerbeausstellungen. So zeigt der k.k. Harmonikamacher August Schopp auf der Allgemeinen Deutschen Gewerbe-Ausstellung zu Berlin im Jahre 1844 eine »*Harmonika zu 30 Rthlrn. 20 Sgr* […]. *Das Äußere des Instruments ist mit Perlmutter und sonstigen Verzierungen höchst elegant ausgestattet*« (*Amtlicher Bericht*, Bln. 1845, S. 213). Steinkelner wird 1845 bei der Wiener Gewerbs- Producten-Ausstellung nicht nur wegen der Güte seiner Harmonikas ausgezeichnet, sondern auch wegen seines »*umfangreichen Betriebes und bewirkten Ausfuhr-Handels* […] *über die See nach anderen Welttheilen*« (*Bericht über die 3. allgemeine österreichische Gewerbe-Ausstellung in Wien* 1845, Wien 1846, S. 836). Johann Klein fertigt 18 bis 20.000 Balgharmonikas jährlich und erwirtschaftet 1845 mit 300 Arbeitern einen Umsatz von 80.000 fl. C.M. (florin Conventions-Münze; *Wiener allg. Musik- Zeitung*, 1845, S. 345). 1851 präsentieren allein Joseph Reinisch und Steinkelner 287 Harmonikavarianten bei der Weltausstellung in London. Auch dort wird Steinkelner ausgezeichnet. In seinem Sortiment beträgt die Preisdifferenz zwischen der preiswertesten Balgharmonika und dem teuersten Exemplar 1 zu 30. Demnach ist die Dutzendware ebenso gut abzusetzen wie es die Luxusinstrumente sind, und Käufer jeder Finanzkraft werden umworben.

Allerdings ist gegen Mitte des 19 Jh. der Wiener Harmonika branche andernorts bereits ernste Konkurrenz erwachsen.

2. Paris

Nachdem Hieronymus Payer 1823 Haeckls Physharmonika (→ Harmonium) in Paris mit Kompositionen vorstellte, deren Auftraggeber der Erfinder war, reist Haeckl selbst 1826 dorthin, um an Ort und Stelle seine Instrumente verfertigen zu lassen. Die Aeol-Harmonika Reinleins (Patent Wien 1824) in Verbindung mit Prim- und Terzgitarre präsentieren zwei Jahre darauf, 1828, die Musiker Leonhard, Eduard und Leonhard senior Schulz (Schultz) aus Wien. In den Jahren 1830/31 bezeichnen sich bereits acht Pariser Hersteller als »*farteur d'harmonicas à anches métalliques*« und spezifizieren »*Pysharmonicas*«*oder* »*harmonicas de bouche*« (Fr. Lesure, *La Musique a Paris en 1830-1831*, P. 1983, s. 347). Das erste französische Patent auf eine Modifikation an Harmonikas erhalten offenbar Grucker & Schott 1830. Im *Agenda musical* für 1836 (2. Teil, S.152) erscheint erstmals die selbständige Rubrik »*Accordéons et harmonicas*« mit 20 Fabrikanten. Hingegen sind Hersteller der »*phizharmonica*« nunmehr geführt unter »*facteurs d'orgues*«. Die Übernahme der in Wien kreierten Instrumentennamen sowie eine erhebliche Anzahl von Personen deutsch-österreichischer Herkunft, die aktiv werden bei der Verbreitung der Harmonika in Paris (F. Würtel, A. Reisner, C. Wender, Kriegelstein, Obert, u.a.), lassen enge Kontakte und gegenseitigen Austausch der nouveautés vermuten.

Hinsichtlich der preisgünstigen Mundharmonikas aus Wiener Fertigung können die Pariser Hersteller allerdings nicht lange konkurrieren -1837 weist der Agenda musical keinen einzigen diesbezüglichen Eintrag mehr auf-, gleichfalls nicht gegen die wohlfeilen deutschen Modelle der Balgharmonikas. Um die Produktionskosten am Ort niedriger ansetzen zu können, vergeben einige Fabrikanten wie L. M. Kasriel Aufträge an die Strafanstalten der Stadt Andere Fabrikanten wie Alexandre, Chameroy, Fourneaux und Jaulin lassen die Herstellung von Harmonikas fallen und wenden sich dem lukrativeren Harmoniumbau zu Aus der verbleibenden Pariser Produktion kristallisiert sich die Bauart des accordéon parisien mit Zwillingstasten und Applikaturstange, in dessen äußere Gestaltung die aktuellen Pariser Trends und Techniken des Kunstbandwerks einfließen, die es zu einem Instrument der gehobenen Preislage machen. Karnies und Marketerie entsprechen der Mode; die Werbung betont die elegante Erscheinung der neuen Instrumente und charakterisiert sie als »*passetemps charmant*« (*Le Ménestrel*, 1. Juni 1834, Titelbl.). Zur Auswahl stehen »*accordéons en tous genres*«, und die Preisübersicht im Agenda musical von 1837 trennt nach »*accordéons à main*«, »*accordéons à clavier*« und »*pianos qui renferment cet instrument*« (S. 281) Demzufolge ersetzt die Bezeichnung accordéons als Oberbegriff für Balginstrumente den Terminus *harmonica*, der in Frankreich wiederum zunehmend reserviert ist für Mundharmonikas.

Die Pariser *fabricans d'accordéons* beteiligen sich an den heimischen Gewerbe Ausstellungen, beschicken jedoch nicht die Weltausstellung in London 1851. Dort sind, abgesehen vom Mélophone, nur harmoniumähnliche Fabrikate französischer Provenienz vertreten. Dennoch ist das *French accordion* bereits in Lon-

don, Aberdeen und Boston so bekannt, daß in diesen Städten Schulwerke dafür erscheinen und es unter der Bezeichnung *flutina* auch in Glasgow und New York zur Musikalienedition anregt.

3. London

Als am 28. Apr. 1828 innerhalb eines der philharmonischen Konzerte das *Schutz Trio* aus Wien die Aeol-Harmonika Reinleins in London zu Gehör bringt, mögen deren Durchschlagzungen den Impuls gegeben haben dafür, daß Wheatstone der Vorlesung über *The Nature of Musical Sound* (Br. Bowers, *Sir Charles Wheatstone*, L. 1975, s 23), am 9. Mai 1828 vorgetragen von Michael Faraday in der Royal Institution, einen aktuellen Schlußteil über die Aeolina zufügt. Wheatstone beschäftigt sich weiterhin intensiv mit der Materie und erlangt ein Jahr darauf das Patent *A Certain Improvement or Certain Improvements in the Construction of Wind Musical instruments* (Nr. 5803, L. 1829). Es bezieht sich primär auf mundgeblasene Zungenspiele und enthält Ideenskizzen zu Tastendispositionen. In der Vorlesung vom 21. Mai 1830 *On the Application of a New Principle in the Construction of Musical Instruments* (Bowers, S. 36) läßt Wheatstone die Anwendung der asiatischen Durchschlagzunge in einer Mundorgel demonstrieren und die Anwendung der europäischen in einem Blasinstrument seines Konzeptes. Unter Bezug auf die Artikelfolge *The Aeolina und Description of the New Tuning Springs* (in: *The Harmonicon*, N.S., Febr. 1829, S. 37f.; März, S. 58) beschreibt er während dieser Vorlesung seine eigenen Versuche.

Der Import von Wiener Harmonikas ist bereits im Gange, seit Leonhard Schulz senior 1825 zwei Modelle bei Hofe vorstellte. »*His Majesty was particulary pleased with the two new instruments now first introduced by Mr. Schulz into this country, called the Physharmonica, and the Aeolodicon, instruments in small dimension, but powerful in producing great beauty and delicacy of tone*« (*The Harmonicon*, 1826, S. 153). 1830 läßt t sich die Musikerfamilie Schulz in London nieder und vertreibt kontinentale Instrumente. Zu ihrem Bekanntenkreis zählt 1831 der Knabe Giulio Regondi, neunjähriges Wunderkind auf der Gitarre, der 1837 fünfzehnjährig bei Wheatstone & Co eine Concertina erwirbt. Accordions nach Demianscher Bauweise bietet in den 1830er Jahren auch die Firma D'Almaine & Co in größerem Umfang an, und Wheatstone & Co, music sellers and publishers, liefern die *Instructions for Performing on the Accordion* für die fünftastige Ausfertigung; des weiteren die *Instructions for the Aeolina or Mund-Harmonica* und *The Symphonion* (*or Accordion*) *Waltz*, *Composed by* J. P. (John Parry/Bardd Alaw; Verkaufsofferten in: *The Harmonicon* 1829, S. 287; 1831, S. 58). Eine neue Branche des Londoner instrumentenbaus gründet sich in der ersten Hälfte der 1830er Jahre jedoch nicht, wie der Referent anläßlich der Vorführung der Physharmonika durch S. von Neukomm 1833 anmerkt: »*We are surprised that our fabricans have not yet set about making it*« (*The Harmonicon*, 1833, S. 72). Was die Produktion von Mundharmonikas und Accordions betrifft, wird sie auch in den folgenden Jahren nicht serienmäßig betrieben. Vielmehr importiert Großbritannien ausländische Instrumente aus Osterreich und Deutschland unter den Bezeichnungen *aeolina*, *harmonica*, *German accordion or melodion*, *German concertina*, aus Paris unter den Bezeichnungen *French accordion*, *accordion or flutina*, *organ-accordion or harmoniflute*.

Mehrere Versuchsinstrumente Wheatstones stoßen im Rahmen des wachsenden Interesses an Harmonikas auf Nachfrage unter Musikern und Musikamateuren. So zeichnen die Brüder Charles & William Wheatstone ab 1837 als »*Musical instrument makers & music sellers*«, denn die Herstellung von Harmonikas nach Charles' Konzept und ihr Vertrieb hat größere Dimensionen angenommen. Um sich die Rechte an seinen Ideen zu sichern, beantragt er ein Patent Improvements in Concertinas, das ihm am 8. Febr. 1844 gewährt wird (Nr. 10041, L. 1844). Es nennt u.a. jene Charakteristika (14 Töne pro Oktavraum alternierend auf zwei im Prinzip baugleiche Gehäusehälften verteilt), die für die English system concertina konstituierend sind und nach denen diese Instrumente in der Folge gebaut werden. 1851 auf der Londoner Weltausstellung präsentieren bereits mehrere Londoner Hersteller *English concertinas* in den Lagen *treble*, *tenor*, *baritone*, *bass* und schaffen die Grundlage, auf der die sich etablierende britische Concertinabranche erfolgreich arbeitet und aus der heraus sie Varianten entwickelt. Nach englischer Vorlage fertigen auch einige kontinentale Hersteller und erweitern auf diese Weise ihr Sortiment und ihr Exportangebot (Abb. 4).

4. USA

In den Vereinigten Staaten von Amerika sind vor 1833 die Eingangszölle auf Musikinstrumente so hoch, daß die Lieferung größerer Mengen von Harmonikas für europäische Übersee-Exporteure wenig lukrativ ist. Gleichwohl können sich amerikanische Instrumenreninteressenten mit Hilfe der musikalischen Fachzeitschriften auf dem laufenden halten über die Innovationen im europäischen Instrumentenbau und einzelne, von Immigranten und reisenden Musikern mitgebührte instrumente zum Studium auswerten. In Philadelphia sind aufgrund der großen deutschsprachigen Gemeinde die Kontakte besonders lebendig Emilius N. Scherr, Orgel- und Klavierbauer in der Stadt, zeigt auf der Seventh Exhibition of Philadelphia's Franklin Institute 1832 neben einem Pianoforte und einer Harfengitarre unter der Nr. 344 eine »*harmonica*«, die von der Jury durch lobende Erwähnung ausgezeichnet wird. 1834 erhält Heinrich Schatz, Bezugsadressat in Germantown Avenue für deutschösterreichische Instrumente, eine größere Sendung, darunter 37 Accordions (K. Kauert, *Brummkasten aus dem Musikwinkel*, in: NZfM 1994, Nr. 2, S. 38).

James A. Bazin in Canton/Mass. gilt als amerikanischer Pionier bei der Herstellung der Mouth organ 1828, der lap organ (*Schoßorgel*; Abb. 5) 1833 und des Accordion 1835 US-Patente erhält er 1842 und 1853 für Neuerungen an Durchschlagzungenspielen. Von Bazin erwirbt der instrumentenbauer Abraham Prescott in Concord/New Hampshire eine Schoßorgel und nimmt noch in den 1830er Jahren gemeinsam mit Daniel B. Bartlett die Fertigung dieser Instrumente auf in Massachusetts selbst beschäftigen sich neben Bazin Caleb H. Packard in Bridgewater und Nathan B. Jewett in Worcester mit der Herstellung der auch Rocking melodeon (soviel wie Schaukelmelodion) oder Elbow melodeon benannten Instrumente.

Nach 1842, als die Eingangszölle weiter sinken, treffen in den Hafenstädten Boston, Philadelphia, New York und New Orleans zunehmend Harmonikas aus Österreich, Frankreich und England ein, und eine spezialisierte Musikalienedition beginnt an diesen Orten. In Boston beispielsweise bietet Elias Howe im Selbstverlag Schulwerke an für folgende Instrumente: »*German accordeon*«, »*German concertina, accordeon or flutina, seraphine or Melodeon*«, und 1849 erstmals für das »*Ethiopian accordeon*« In Ergänzung zu seinem *Ethiopian Glee Book* trägt Elias Howe (Boston 1849) damit der Musik der *American Minstrel Shows* Rechnung Eines der bekanntesten dieser Ensembles, die die deutsche Harmonika in ihr Instrumentarium integrieren, konzertiert unter dem Namen *The Ethiopian Serenaders*. 1846 treten sie in London mit der Besetzung Banjo, Accordion, Rahmentrommel (*Mr. Tambo*) und Knochenkastagnetten (*Mr. Bones*) auf Durch ihre spektakulären Gastspiele in Europa und ihre Aufführungen an vielen Orten der USA machen sie das Accordion weithin bekannt Trotz der wachsenden Popularität aller Arten von Harmonikas beschränken sich die amerikanischen instrumentenbauer zunächst auf die Herstellung der Schoßorgel und konzentrieren ihre Bemühungen auf den Bau und die Perfektionierung der *American reed organ*. Europäische Harmonikas werden weiterhin importiert. Ein Export der Schoßorgel in nennenswertem Umfang findet nicht statt.

5. Rußland

Die Lieferungen von Harmonikas in das russische Kaiserreich laufen parallel zum Aufbau der Wiener Harmonikaindustrie, denn die Einfuhr von Instrumenten aus Österreich unterliegt keinen gravierenden Behinderungen während der Regierungszeit des Zaren Nikolaus I. (1825-1855). Abgesehen von den Instrumentenhändlern kommen Immigranten aus der k.k. Monarchie, Sachsen und Preußen ins Land, die zum Aufbau einer effektiven und modernen metallverarbeitenden Industrie in die Gewehrfabriken nach Tula angeworben sind. Einige unter ihnen besitzen die Kenntnis der Harmonikafertigung. Bereits 1840 sollen in Tula und dem Vorort Culkova mehrere Harmonikawerkstätten bestehen, darunter drei Betriebe russischer Hersteller. Dem *Bericht über die Gewerbe-Ausstellung des Russischen Reiches zu St. Petersburg im Jahre 1849* zufolge ist die landeseigene Produktion binnen eines Jahrzehnts beträchtlich gewachsen: »*in Tula werden auch Harmonika's (Accordeons) verfertigt. Man schätzt die jährliche Erzeugung auf 60 bis 70.000 Stück, welche mit 1 bis 15 Rbl. Silb. per Stück (1 fl 32 1/2 kr bis 23 fl 5 1/4 kr C. M.) bezahlt werden. Sie werden meistensaufdie Messe von Irbit gebracht undgehen von da nach China*« (Wien 1849, S. 188).

Für den heimischen Markt modifizieren die Tulaer Harmonikabauer zunächst die Harmonieprogrammierung der *garmonika*, damit die charakteristischen Mollwendungen der russischen Musik gespielt werden können. Aus weiteren Innovationen erwächst dann eine Anzahl von regionalen *garmonnia/garmoschka*-Varianten. Die Bezeichnung der Instrumente bleibt jedoch die ursprüngliche, freilich in ihren russifizierten Formen;

das Wort *Accordion* verbreitet sich kaum, *Concertina* findet primär Anwendung auf gleichtönige Modelle.

Trotz der russischen Produktion werden Wiener und deutsche Instrumente weiterhin importiert. Mundharmonikas, zumal aus sächsischer Fertigung, stehen preisgünstig und in großer Zahl zur Verfügung; in St. Petersburg bereits ab 1830, wo der Instrumenten-Engroshändler Johann Wilhelm Rudolph Glier (1793-1873) aus Klingenthal ein ständiges Lager unterhält, von dem aus die Harmonikas an die Detaillisten des Landesinneren weitergegeben werden.

6. Deutschland

Die Grundsteine der deutschen Harmonikaindustrie legen einerseits Glier in Klingenthal und Christian Meßner mit seinem Bruder Johannes in Trossingen sowie Ignaz Hotz (1805-1874) in Knittlingen (Württemberg) für die Mundharmonika, andererseits für die Balgharmonika Heinrich Wagner (1808-1872) in Gera (Reuss) und Uhlig in Chemnitz. Der die europäischen Länder bereisende Instrumentenhändler Glier lernt der Überlieferung nach in der *Physikalischen Gesellschaft* zu Frankfurt am Main die Mundharmonika kennen, bringt ein Exemplar nach Klingenthal und initiiert dort den Bau nach diesem Werkstattmodell. Auch der Barchentweber Meßner und der Drechsler Hotz arbeiten nach Mustern, erworben von ambulanten Händlern. Wagner bekommt bei seinem Schwager, dem Harmonikaverfertiger Joseph Reinisch in Wien, Einblick in die Produktion. Ab 1836 vertreibt er dessen Instrumente im Fürstentum Reuss und bietet sie auf der Leipziger Messe an. Schließlich läßt er sich Wiener Facharbeiter vermitteln, um mit ihrer Hilfe in Gera die Produktion aufzunehmen. Der Strumpfwirker und Klarinettist Uhlig eignet sich in Wiener Harmonikawerkstätten so viel Wissen an, daß er 1834, nach seiner Rückkehr in die Heimat, Instrumente eigener Konzeption zu bauen in der Lage ist.

Kann die Mundharmonikaproduktion durch ein kombiniertes Handwerk abgedeckt werden, ist im Bereich der Balgharmonika das Zusammenwirken verschiedenartiger Berufssparten zwingend: Metall -, Holz -, Lederarbeiter, Balgbinder, Mechaniker für Tastaturen, Monteure und Stimmer. Um die Tätigkeiten rationell aufeinander abzustimmen, greift die sich etablierende deutsche Branche zurück auf das sog. Verlagssystem. Im Gegensatz zur Herstellungsweise im geschlossenen Etablissement organisiert sie die Produktion dezentral. Dabei ist die zeichnende Firma zuständig für Konzept und Kalkulation der Modelle und Varianten, Auswahl und Qualität der Materialien und den Absatz der Waren In Saubunternehmen werden nach den Vorgaben der Firma die Auftragsausführung vorbereitet, die Arbeitsschritte strukturiert und ihre Kosten berechnet. in kleineren Hausmanufakturen, an die Order und Materialien weitergegeben werden, stellen Heimarbeiter - Männer, Frauen, Kinder - die Halbfabrikate her oder führen Tätigkeiten wie Stimmen oder Beledern aus. Diese Betriebsform nutzt das niedrige Lohnniveau der Heimarbeit und ist die Grundlage für die Wohlfeigheit und den Sortenreichtum in allen Preislagen Kennzeichen der deutschen Fabrikate bereits in der Frühphase der Balgharmonikaproduktion.

Der Versuch der ersten Unternehmer, durch die Verpflichtung ihrer Mitarbeiter zur Geheimhaltung von Materialien und Bearbeitungstechniken konkurrierende Geschäftsgründungen auszuschließen, schlägt fehl. Zu attraktiv sind die Aussichten, sich in der neuen Branche erfolgreich selbständig zu machen, und zahlreiche Betriebe erwachsen aus der Initiative einzelner fähiger Arbeiter. Der in Gera bei Wagner & Co ausgebildete Friedrich Gessner verpflanzt die Balgharmonikafertigung nach Magdeburg 1838. Bei Gessner wiederum lernt Adolph Eduard Herold, der der Klingenthalter Mundharmonikafertigung die Balgharmonikabranche angliedert. Uhligs innovationen strahlen von Chemnitz (Konkurrenzfirma am Orte J. G. Höselbarth) nach Waldheim (C. F. Reichel) und Carlsfeld (C. M. Zimmermann). Der durch Buschmann senior und junior ins Leben gerufene Berliner Harmonikabau wird durch Chr. F. Pietschmann weitergeführt und bekommt neue Impulse durch J. F. Kalbe, der seine Konkurrenzfirma 1840 gründet. Chr. Fr. L. Buschmanns Ansiedlung und Werkstattgründung 1835 in Hamburg mit der Spezifizierung »*KIavier- und Physharmonica-Bauanstalt*« zieht dortselbst weitere Initiativen in Produktion und Handel nach. Die genannten sächsischen und preußischen Firmen sind leistungsfähige, exportorientierte Unternehmen, die die industrie- und Gewerbeausstellungen in London 1851 und München 1854 mit breiten Sortimenten beschicken. Allein die Firma Wagner & Co in Gera fertigt 1855 mit 405 Zuarbeitern rund 100.000 Balg- und ca. 750.000 Mundharmonikas. Die Konkurrenzgründungen am Orte, Gebr. Bufe 1858 und Wilhelm Spaethe 1859, zwingen Wagner, die Produktionsverfahren zu rationalisieren, mit dem Ergebnis, daß er 1862 mit nur ca. 250 Arbeitern die gleiche Anzahl Balginstrumente fer-

tigen kann sowie über eine Million Mundharmonikas (Abb. 6).

Ab 1868 erlangt die fabrikmäßige Fertigung zunehmend Bedeutung vornehmlich in den Sparten Metall- und Holzbearbeitung, denn Julius Berthold (Klingenthal) entwickelt Spezialmaschinen für die Harmonikabranche. Ihre volle Kapazität kommt allerdings erst nach Einführung der Dampflkraft 1877, 1879 im Klingenthaler Bezirk, zur Geltung und schlägt sich nieder im Ausbau der Arbeitsteilung, im beschleunigten Arbeitsgang bei gleichbleibender Qualität und im Einsatz ungelernter Arbeiter; Faktoren, die die Produktionskosten erheblich herabsetzen. Der Ausbau der maschinellen Fertigung setzt gegenüber anderen Industriezweigen zwar verhältnismäßig Spät ein. Ein Grund mag darin liegen, daß trotz Zuhilfenahme von Maschinen eine große Zahl von Arbeitsgängen weiterhin in Handarbeit ausgeführt werden muß Insofern bleiben auch kleine, nur mit wenigen Maschinen ausgestattete Firmen konkurrenzfähig, und das Verlagssystem garantiert die Fortsetzung der Heimarbeit bei niedrigem Lohnniveau.

Nach Reichsgründung, als die Zollgesetze und das Patentrecht für ganz Deutschland einheitlich geregelt sind, entwickelt sich die Branche zu einer außerordentlich prosperierenden und liefert zeitweilig den bedeutendsten Exportartikel der gesamten Musikinstrumentenindustrie. ›Mein Feld - die Welt‹ ist schließlich um die Jahrhundertwende der prägnante Werbeslogan, denn innerhalb der heimischen Musikinstrumentenindustrie erzielt sie die höchste Exportquote gemessen am Produktionsvolumen (80% laut K. Schilpp 1915, S. 23). Gesamtwertmäßig steht sie an zweiter Stelle nach dem Pianofortebau, stückzahlmäßig überragt ihre Produktion bei weitem jede andere Instrumentengattung. Jährlich werden 600.000 bis 1.000.000 Balgharmonikas exportiert zuzüglich einer immensen Anzahl von Mundharmonikas (Abb. 7).

In der deutschen Harmonikaindustrie dokumentieren sich bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges alle Spielarten zeitgenössischer Unternehmensstrategien: Etikettenschwindel, dubiose Patentansprüche und Kontrafaktionsprozesse, Abwerbung qualifizierten Personals, unlauterer Wertbewerb, Betriebsspionage, Preisdrückung; andererseits aber auch firmeneigene Unterstützungs- und Versicherungskassen, Sozialfonds, geregelte Verträge, Arbeitsplatzsicherung, Gewinnbeteiligung für Arbeiter, Fortbildungsangebote und Mäzenatentum seitens einiger Unternehmer. Die international operierenden, den Kundenwünschen entgegenkommenden deutschen Versandhäuser und jene Exportfirmen, die Harmonikas in Bestandteilen oder Baugruppen zwecks Dämpfung der ausländischen Zollbelastung anbieten, tragen zur Weltstellung der deutschen Harmonikabranche entscheidend bei. 90% des Weltbedarfs an Harmonikas, die Blasakkordeons und Mundharmonikas, Bandonions und Konzertinas als Monopolartikel zu 100%, stammen aus deutscher Fertigung, auch wenn sie in ›neutraler Form‹ angeboten werden oder Signaturen der Verfertiger aufweisen, also derjenigen, die die Baugruppen und Bestandteile zusammensetzen und das Instrument zum Verkauf in den importierenden Ländern fertigmachen. Hamilton S. Gordon (New York), »*Importer and manufacturer of musical instruments and musical merchandise of every description*«, als eines der keineswegs auf Harmonikas spezialisierten US-Importhäuser, bietet um 1895 in seinem Illustrated Cataloge 22 einreihige »*accordeons*« in 29 Bestellnummern an, 3 zweireihige »*accordeons*«, 7 »*blow accordeons*«, 6 zwanzigtastige »*concertinas*«, 35 »*harmonicas*« (Mundharmonikas) in 51 Nummern und 16 Nummern »*accordeon trimmings*« mit der Ergänzung »*prices for other accordeon material furnished on application*«. Die deutsche Provenienz dieser Artikel steht außer Zweifel. Sie ist aber hinsichtlich der Tastenharmonikas der Preisliste nicht zu entnehmen, eine Identifikation der Herstellerfirmen seitens der Kundschaft ist von Hamilton S. Gordon nicht angestrebt.

Ein illustrierter Harmonika-Spezialkatalog jener Zeit hingegen, vergleichsweise der der Vogtländischen Musikinstrumentenfabrik Hermann Dölling junior, gegründet 1885 in Markneukirchen, enthält rund 300 Nummern auf 84 Seiten. Realiter ist das Sortiment jedoch weit größer anzusetzen, weil hier die Ausführungen mit Registern, Perlmuttertasten oder anderen Extras keine gesonderten Nummern besitzen. im Stückpreis ausgezeichnet sind Accordeons bis 120 Mark, Bandonions bis 280 Mark, Mundharmonikas (Kreuzwender; Abb. 8) bis s Mark und Blasaccordeons (Abb. 9) bis 2.75 Mark. Die letzte offizielle deutsche Ausfuhrstatistik vor Kriegsbeginn weist 27.850 Doppelzentner Balgharmonikas aus und 30.602 Doppelzentner balglose Harmonikas.

Der Erste Weltkrieg und seine ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen treffen die Harmonikabranche empfindlich, besonders den Export. Italienische Firmen liefern nun in jene Regionen, die ehedem Absatzgebiete ausschließlich deutscher Produkte waren. Um in den 1920er Jahren Markte wiederzugewinnen, drücken die Betriebe die Erzeugerpreise, was sich in weiterer Aufsplitterung der Arbeitsschritte nie-

derschlägt. Mehr als 20 Branchen sind nun an einer Balgharmonika beteiligt, bevor sie den zeichnenden Betrieb erreicht. Bei der Heimarbeit müssen Frau und Kinder herangezogen werden, um auf einen ausreichenden Verdienst zu kommen. Laut Betriebsstatistik vom Juni 1925 arbeiten 3196 Betriebe, angesiedelt vornehmlich in Sachsen und Thüringen, mit 11.910 Beschäftigten. In der württembergischen Harmonikaindustrie hingegen setzt sich die Tendenz zur Kartellierung fort. Nachdem die Matth. Hohner AG mit den Firmen Messner in Trossingen, Hotz und Pohl in Knittlingen, Geßner in Magdeburg, Kalbe in Berlin fusionierte, integriert sie 1928/29 Weiss und Koch in Trossingen, nicht ohne die Produktion weiterhin mit deren weltweit eingeführten Marken- und Firmennamen zu etikettieren.

Trotz der mächtigen Konkurrenz des Trossinger Großbetriebs können sich die sächsischen Firmen behaupten, namentlich aufgrund des inländischen Käuferverhaltens und der Sortenvielfalt, die die extrem aufwendig zu produzierenden Modelle wie Bandonion, Konzertina, Symphonetta einschließt. Ab 1933 jedoch und besonders nach Beginn des Zweiten Weltkriegs, als die politische Obrigkeit durch rigide Bestimmungen, Materialkontingente, Firmenenteignungen (Arisierung) und andere Maßnahmen substantiell in Produktion und Handel eingreift und die gelenkte Werbung das Käuferverhalten kanalisiert, reduziert sich die Zahl der Betriebe.

Nach 1945 kann in Sachsen und Thüringen nicht an die Verhältnisse vor 1933 angeknüpft werden. Die volkseigenen Betriebe der DDR setzen auf die Akkordeonproduktion eines begrenzten Sortiments. In der BRD schlagen Initiativen zum Aufbau neuer Firmen bis auf wenige Ausnahmen fehl. Nur die Matth. Hohner AG Trossingen besteht als Großbetrieb weiter. Ob die Vereinigung Deutschlands positive Wirkungen auf die inländische industrielle Harmonikaherstellung haben wird, läßt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht abschätzen.

Auf den Frankfurter Musikmessen der 1980er und 1990er Jahre sind neben den Harmonikas deutscher Produktion Instrumente aus folgenden Ländern präsent gewesen: Italien, Frankreich, Belgien, Schweden, Österreich, Slowenien, Tschechoslowakei bzw. Tschechische Republik, Hongkong, Japan, China. Es muß jedoch berücksichtigt werden, daß Hersteller von Modellen, die primär einer bestimmten regionalen oder musikalischen Tradition angehören, die Messe nicht beschicken, aber dennoch einen bedeutenden Beitrag zum Harmonikabau leisten: Großbritannien mit English concertinas, die Schweiz mit den Örgeli, Indien oder Rußland mit variantenreichen Sortimenten. Als Folge des weltweiten Revivals der Diato, jener handlichen Wechseltonharmonikas, die in vielen Kulturen eigene Musikstile prägen, zeigen sich vielerorts Initiativen zu handwerksmäßiger Fertigung hochwertiger Instrumente, die in kleinen Serien oder nach Sonderwünschen ausgeführt werden. Sie gewährleisten, daß die Handwerkskunst des Harmonikabaus weitergebührt wird.

V. Technische Einrichtung, Modelle und Varianten

Voraussetzung für die Verzahnung der technischen Experimente innerhalb des Harmonikabaus ist, daß die den neuen Klangwerkzeugen zugrundeliegenden, wesentlichen Erfindungen nicht nur erdacht und in Instrumenten manifest, sondern vielerorts bekannt und zugänglich sind. Zwei der wichtigsten Initiatoren in diesem Sinne sind der kgl. bayerische Rentamtmann Eschenbach und der einer Instrumentenbauerfamilie entstammende Buschmann. Kontakte zu Eschenbach unterhalten Johann David Buschmann, Haeckl, Friedrich Sturm u.a. innovative Instrumentenkonstrukteure, denn er teilt bereitwillig sein Wissen und den Stand seiner Experimente mit - entgegen dem Usus der Zeit, den Innenbau klingender Körper geheim zu halten oder Interessierte absichtlich falsch zu informieren. Der Prototyp seines Durchschlagzungenspiels ist beschrieben (AmZ, 1820, Sp. 505) als oblonger, flacher Kasten leichter Bauart mit einer Klaviatur von 3 1/2 Oktaven, unter dem ein per Knie zu Betätigendes Balgwerk befestigt ist. Eschenbachs Erfindungen sind erstens der instrumentenname Aeoline, zweitens die Verbindung eines direkt wirkenden Druckbalges mit einem Kanzellenwerk, das abgestimmte Metallzungen, befestigt auf Platinen über Schwingungskanälen, enthält. Die Luftzufuhr ist willkürlich steuerbar und ermöglicht, im Gegensatz zum Orgelgebläse, Crescendi und Decrescendi auf jedem Ton (AmZ, 1820, Sp. 505). Buschmanns Erfindung besteht in der Modifikation der Luftzufuhr, indem er Strömungen entgegengesetzter Richtungen direkt auf ein- und dasselbe Kanzellenwerk wirken läßt. Das Prinzip der reziproken Luftzufuhr verwirklicht Buschmann durch den Einsatz des sog. Wechselbalges in Dilatation und Kontraktion eines luftdichten Faltengefüges oder durch Einziehen von Luft in die Lunge und das Herausblasen. Wie die Atmung sich aus Aspiration und Exspiration (nach der Terminologie von Sachs) zu einer Einheit

zusammensetzt, so kann die Luftströmung zweier entgegengesetzter Phasen die Zyklen der musikalischen Bewegung in optimaler Weise wiedergeben und zu einem Ganzen verschmelzen.

Eschenbach und Buschmann machen ihre Erfindungen publik und demonstrieren sie in ihren Instrumenten, am Aufbau des neuen Produktionszweiges wirken sie jedoch nicht entscheidend mit. Denn Eschenbach interessiert nicht die wirtschaftliche Verwertung seiner Ideen, und Buschmann ist zunächst vorrangig beschäftigt mit dem Bau und der Vervollkommnung des *Terpodions*, dem von seinem Vater entwickelten Friktionsspiel, das er auf vielen Konzertreisen bekannt macht. Erst 1835, mit Gründung seiner eigenen Firma in Hamburg, konzentriert sich Cht. Ft L. Buschmann aufdie Perfektionierung der Durchschlagzungenspiele. Wieder modifiziert er die Luftzufuhr und entwirft Instrumente, die ausschließlich auf Sogluft reagieren. Des weiteren baut er zweichörige Wechselbalg-Harmonikas, in denen jede Taste den Grundton und die Oktav zugleich angibt und liefert Sätze zu je drei Instrumenten, die sich in ihren Lagen ergänzen. 1848 heißt es dazu: »*Auch das Akkordion hat Buschmann sehr vervollkommnet. Es sind nämlich alle 6 bis 7 Octaven eines ganzen Orchesterinstrumentes über drei Akkordions vertheilt, von denen jedes 2 Octaven und 2 überzähligle Töne hat. Drei Akkordion erreichen dasselbe, was eine Physharmonika; letztere wiegt 250 Pfund, jene drei kaum 12 Pfund*« (AmZ, 1848, Sp. 62).

1. Harmonikainstrumente für Luftströmungen einer Richtung

Haeckl, »kk priv. *Phys-Harmonica* Erzeuger« in Wien (Patent Nr. 661, Wien 1821), verändert das Gebläse der Eschenbachschen Aeoline. Er verbindet das Kanzellenwerk mit dem aus dem frühen Orgelbau bekannten Widerbläser. Eine Beeinflussung der Tonstärke kann auf seinem Instrument durch den differenzierten Tastendruck erreicht werden, denn »*je weiter ein Ventil sich öffnet, desto mehr wind kann in die Canzelle dringen, und desto stärker natürlich ist der Ton*« (G. Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 5, Stg. 1837, S. 448), des weiteren durch die Drosselung der Windzufuhr mittels eines Pianozuges oder durch eine Dämpfung der Klangabstrahlung. Der Balg der zierlichen, mobilen Ausführungen der Physharmonika, der sog. *Cabinet-Modelle*, ist durch einen aus der linken Seitenwand des Korpus herausragenden Hebel per Hand zu bedienen oder per Fuß über ein Seilzugpedal, das auf den Schwenkarm wirkt.

Das gleiche Balgprinzip ist in der amerikanischen Schoßorgel angewendet. Der Widerbläser ist hier indessen nicht vollständig in das Gehäuse eingeschlossen. Um die Luft aus dem unteren externen Balgteil in den oberen zu pressen, drückt der Spieler mit seinem Unterarm auf den Korpusrahmen (Elbow melodeon) Insofern kann das Manual nicht randständig sein, sondern ist gegen die Mitte der Korpusdecke hin verlagert. Es setzt sich zusammen aus Knopf- oder Stabtasten, wobei der üblichen Klaviertastenfolge entsprochen ist (Abb. 5)

Die Einrichtung des Widerbläsers wird gegenwärtig genutzt für die in Indien verbreitete *Sruti-box*. Sie konserviert jene ursprüngliche Ausprägung, bei der die Schöpfkammer des Balges durch eine Spreizfeder offen gehalten ist Indem die Bodenplatte des Schöpfers auf die starre Zentralwand hin bewegt wird, drückt sich die Spreizfeder zusammen und die komprimierte Luft entweicht über Verbindungskanäle in die Blaskammer, deren Deckplatte sich infolgedessen hebt. Vermittels ihres Eigengewichts und zweier von außen wirkender Druckfedern sinkt die Deckplatte der gehüllten Blaskammer bei nachlassender Luftzufuhr nieder, komprimiert Gleichfalls Luft, die ihrerseits das Lederventil über den Verbindungskanälen schließt und sich Ausgänge durch das auf der Deckplatte liegende Kanzellenwerk sucht. Nach Öffnung von Drehdeckern trifft die Luftströmung auf bestimmte Zungen und bringt sie zum Tönen Aufgrund ihrer Bestimmung, Borduntöne gleichmäßiger Lautstärke kontinuierlich zu halten, benötig die Sruti-box keine Tastatur im engeren Sinn. Eingestellt werden die gewünschten Töne jeweils vor Beginn des Spiels über Drehklappen.

Ein Balgwerk abweichenden Prinzips besitzt die Harmoniflüte (Abb. 10), die von Pariser Herstellern wie Alexandre, Busson, Kasriel, Limonaire Frères und Mayermarix in Varianten unter Bezeichnungen wie *accordéon-orgue*, *flûtina*, *accordéon-flûtina*, *piano-concertina* angeboten wird. Hier liefert der auf der dem klavierähnlichen Manual entgegengesetzten Korpusseite gelegene Schöpfbalg Exspirationswind in einen anschließenden zweiten Faltenbalg, den Kompensationsbalg Seine Funktion ist es, die Windstöße des Schöpfers auszugleichen und eine regulierte Luftströmung in den Windkasten einzuleiten. Während der Ansaugperiode des Schöpflbalges leert sich der Kompensationsbalg kontinuierlich unter dem Druck einer Feder so lange, bis der Schöpfer wieder in der Lage ist, ihn erneut zu füllen. Der Ton der Harmoniflûte ist in seiner Dynamik

gleichmäßig, er kann während des Spiels nicht differenziert werden.

Weichen die Harmoniflûte und die Widerbläserinstrumente erheblich von der Intention der Aeolinenkonstrukteure ab, dynamisch nuancierbare, ausdrucksstarke Töne bei kontinuierlicher Luftzufuhr zu erzeugen, so treibt Reinlein aus Wien durch seine Aeol-Harmonika die Entwicklung voran (Patent Nr. 1177, Wien 1823). Auch Debain, dessen frühe instrumente noch nach dem Widerbläserprinzip arbeiteten, versucht in seiner Harmonina, der Aeolinenidee näher zu kommen. Der hinter dem Gehäuse extern liegende Schöpfbalg treibt auf Druck seinen Luftinhalt zunächst in den zentralen Windkasten, dann weiter in den frontalen Magazinbalg. Während der Schöpfperiode speist der mittels einer Feder sich zusammenziehende Magazinbalg den Windkasten so lange, bis der Schöpfer wieder gefüllt und zum Luftgeben bereit ist. Gebläseeinrichtungen mit einem Magazinbalg dieser Art finden sich in der Bibelharmonika und in einigen Modellen des sog *Einhand-Harmonium*. Sie sind in der Lage, dynamisch variable Töne beliebiger Länge zu bewirken, zu einer nuancierenden Tongestaltung und Artikulation eignet sich ihr Balgprinzip nicht.

Mit Hilfe des Einkammerbalges hingegen kann der Spieler direkt Einfluß nehmen auf den Schalldruck und somit auf die Dynamik, jedoch nur während einer einzigen Periode; je nach Auslegung des Instruments also entweder während der Ausströmperiode (*Druckharmonika/Quetsche*) oder während der Zugperiode (*Ziehharmonika*). Vergleichbar dem Bläser des Harmonicor oder der Harmonitrompe, der seine Lunge durch rasches Luftholen auffüllen muß, ventiliert der Instrumentalist durch eine abrupte Balgbewegung in der jeweiligen Gegenrichtung, bevor das Spiel fortgesetzt werden kann. Einmanualige Instrumente und Fußbässe (Abb. 11) haben die automatisch wirkenden Ventile im Balgboden, zweimanualige verbinden die Balgböden auf die Weise, daß sie einen zentralen Hohlraum bilden, in dem die Ventile tätig sein können.

Um den intermittierenden Spielwind in einen annähernd kontinuierlichen umzuwandeln und dennoch die dynamische Gestaltung so weitgehend wie möglich zu gewährleisten, erweitern Leclerc und Arthur Quentin de Gromard den Einkammerbalg zum Zweikammerbalg. Dessen beide Enden sind im Korpusinneren des Mélophone oder des Cecilium fest verankert, damit seine zentrale, luftundurchlässige Trennwand abwechselnd auf sie zu bewegt werden kann. Dabei saugt eine der Kammern Luft an, während die andere sich leert und umgekehrt. Das Kanzellenwerk des Mélophone ist eingerichtet für Exspirationswind, das des Cecilium reagiert auf Aspiration.

Werden die beiden Balgkammern zu selbständigen Einheiten und räumlich getrennt durch einen Sammelbehälter mit unveränderlichem Volumen, müssen ihre Deckel zu bewegen sein. Um beide Deckel simultan mit einer Hand steuern zu können, sind sie verbunden durch eine Schubstange. Ihre Traktion bewirkt das gegenläufige Schöpfen und Abgeben von Luft (Patent Nr. 219. 336 an Hermann Ehbock, Bln. 1909).

In der Symphonetta (Patent Nr. 122.538 an Richard Scheller, Bln. 1900) hingegen sind die beiden Bälge nicht starr verkoppelt, sondern jede Hand dosiert die Luftströmung. Aufgrund zweier Windkästen unveränderlichen Volumens, die durch ein Windleitsystem verbunden sind, bietet Schellers Gebläseeinrichtung die direkte, ununterbrochene Zufuhr von Exspirationswind und gestattet, den Ton in jeder Weise dynamisch zu formen, zu artikulieren und beliebig lange auszuhalten. Die beiden Hände des Spielers bewegen die Manuale gegenläufig auf und nieder, während die Finger die Knopftastaturen abgreifen.

Eine im Vergleich zur Symphonetta weniger differenzierte kontinuierliche Luftzufuhr gestattet das Dreibalgsystem der *Pedalharmonika*: Zwei Tretschöpfer versorgen mit Exspirationswind den durch die Hände dirigierten, zentralen Steuerbalg des Instrumentes (Abb. 12).

Vorschläge für Balgkombinationen und Luftleitsysteme sind zahlreich und großteils in Patenten niedergelegt, so zuletzt durch Arnold Weirig (Nr. 9.002.390, P. 1990). Dergestalt realisierte Harmonikas sind jedoch bislang marginal geblieben aufgrund ihrer aufwendigen, kostenintensiven Fertigung und der erforderlichen Umstellung der Balgführungstechnik seitens der Musiker.

Balglose Harmonikas, die auf eine einzige Windrichtung programmiert sind, können unterschieden werden gemäß ihres Windeingangs in direkt angeblasene Kanzellenwerke (z. B. die Hohner Mundharmonikas Polyphonia und Educatorbaß) und in über ein Mundstück anzublasende Windkapselinstrumente wie Neu-Tschiang (Abb. 13; s. AmZ, 1829, Sp. 489f.; 1830, Sp. 561f.), Symphonion und Harmoniphon. Je nach Entfernung des Instrumentenkorpus vom Munde kommen elastische Schläuche zur Anwendung, Rohre oder Lippenstützen. Mundstück-Harmonikas bieten zur Auswahl aus dem Tonvorrat entweder Tasten- und Klappenwerke, die die Windpassage freigeben, oder verlangen Lochdeckung durch die Fingerkuppen zwecks Isolie-

rung der gewünschten Töne aus dem Kontingent.

Die *Wetterharmonika* (Albin Bauer, Markneukirchen vor 1882) fängt durch Trichter den Wind einer Richtung ein und leitet ihn zum Zungenwerk (Abb. 14). Das Instrument, dem Wind ausgesetzt, gibt Harmonien, die in ihrer Dynamik bestimmt werden durch seine Stärke.

2. Harmonikainstrumente für reversible Luftströmungen

Die Idee Buschmanns, reversible Luftströmungen zu erzeugen und im Instrumentenbau nutzbar zu machen, zielt einerseits aufdie Bereitstellung dynamisch nuancierbarer Töne und Tonkombinationen, andererseits auf die Herstellung möglichst kleiner aber tonreicher Instrumente. Da die auf einem Träger fixierte Durchschlagzunge nur schwingt, wenn die Luftströmung ihre Außenfläche trifft, sind bei reziproker Luftzufuhr je Ton zwei Zungen unerläßlich, sofern dieser Ton in beiden Luftrichtungen verfügbar sein soll (Abb. 15). Dabei ist es dem Instrumentenbauer freigestellt, diese beiden Zungen einer Platine und einer Kanzelle zuzuordnen, sie zu verteilen auf zwei Platinen über einer Kanzelle oder auf zwei Platinen über zwei Kanzellen. In jedem Fall aber ist die Zungenmontage rectoverso vorzunehmen, um der jeweiligen Luftströmungsrichtung zu entsprechen. Ist ein Zungenpaar über einer Kanzelle plaziert, erfordert es die Ansprache- und Klangqualität vornehmlich der tieferen Lagen, die Schwingungskanäle auf ihrer Freiseite durch ein elastisches Leder abzudecken, das sich nur öffnet, wenn der Luftstrom den Schwingungskanal passiert.

Instrumente, die mit reziproker Luftzufuhr auf ein und dasselbe Kanzellenwerk arbeiten, unterbrechen ihren Klang bei jedem Wechsel der Phase, denn die Luftströmung endet definitiv. Aufgrund der gegenläufigen Luftrichtungen herrschen unterschiedliche Bedingungen für die Windpassage sowie bei der Klangabstrahlung, und ein Ton, der gebildet wird, wenn Aspirationswind dem Instrument zuströmt, weist eo ipso weniger hohe Partiale auf als der gleiche Ton in umgekehrter Phase. Zahlreiche Innovationen zielen darauf, der durch Ex- und Aspiration bedingten Inhomogenität entgegenzuwirken, sei es durch Kanzellenaufsätze oder durch Einrichtungen zur differenzierenden Dämpfung, sei es durch Konfiguration mehrerer Chöre mit ausgleichender Tendenz oder durch den Einsatz des egalisierenden Tremolando Auch beim Reinstimmen im Instrument werden Unterschiede so weit wie möglich nivelliert, was nach Gehör, nicht nach Meßwerten erfolgt.

Die außerordentliche Chance beim Einsatz reversibler Luftströmungen liegt aber darin, eine Kanzelle für zwei oder mehrere Zungen unterschiedlicher Tonhöhen vorzusehen. Eine solche bisonore Anlage, ursprünglich dem Wunsch nach zierlichen, tonreichen Instrumenten erwachsen, folgt dem Gebot größtmöglicher Materialund Raumausnutzung und manifestiert sich am deutlichsten in winzigen Mundharmonikas im Maße von 3,5 x 1,2 x 1,0 cm, die fünf Kanzellen a zwei Zungen besitzen und zehn Töne im Tonraum einer Dezime respektive zwei fünftönige Akkorde (T D^7) bieten.

Der Wiener Orgelbauer Demian und seine Söhne Carl und Guido, wie viele ihrer Zeitgenossen fasziniert von der Kapazität der kleinen, mehrzüngigen Mundharmonika, beschreiben in ihrem Patentgesuch (Nr. 1757, Wien 1829) ein einmanualiges Tasteninstrument mit Wechselbalg, in dem fünf Kanzellen mit je zehn Zungen auf Sammelplatinen besetzt sind, damit unter jeder Taste zwei fünftönige Akkorde untetschiedlicher Zusammensetzung parat liegen. Durchaus angemessen prägen sie für dieses Instrument den Namen *Accordion.* Der Korpus des patentierten Accordion mißt in seiner Länge 22,5 cm, die Breite beträgt knapp 9 cm, die Höhe bei geschlossenem, zweifaltigen Balg s cm zuzüglich 3,5 cm für das Grifflbrett, das Gesamtgewicht liegt unter einem Pfund. Das Kanzellenwerk ist als kompakter Einsatz konzipiert und zeigt fünfparallele Kastenkanzellen gleicher Dimension; die Stimmplatten sind in das Kanzellenholz eingeschoben. Das Regierwerk ruht extern auf einer Palette (*Schieber*), die über den belederten Stegen des Kanzellenwerks dieses hermetisch abschließt. Sie gleitet in den Nuten des Korpusrahmens und erfüllt gleichermaßen die Funktionen einer Gehäusedecke, eines mit Tonlöchern versehenen Montierbodens und eines Griffersträgers.

Die Kombination von Kanzelleneinsatz und Palette findet sich als Baucharakteristik im einmanualigen Accordéon parisien wieder (»*accordéon romantique*« nach der Terminologie von P. Monichon [1985, S. 38] mit »*sommier*« und »*coulisse*«) indem es jedoch die durchgängige Akkordprogrammierung und somit die Großraumkanzellen verwirft, statt ihrer Einzeltöne bietet, müssen für diese entsprechend viele Tasten bereitstehen. Die massiven Holzdecker und breiten Stabtasten werden demzufolge ersetzt durch zierliche runde Decker, Klavisdrähte und schmale Tastenhebel mit Perlmuttasten. Im Rahmen der Einführung einer zweiten Tastenreihe wandert das Griffbrett in die Mitte der Palette und wird gleichsam zur Achse, von der aus die Kla-

visdrähte distal wegstreben, um die Tonlöcher zu erreichen. Denn die Randlage der Tonlöcher ist unausweichlich aufgrund der Kanzellenauslegung im Einsatz. Hier sind vom Rande her die Einzelstimmplatten in das Kanzellenholz geschoben. Ein zweireihiges 48 töniges Accordéon parisien der unter Louis Philippe (1830-1848) charakteristischen Bauart besitzt 24 Tasten (inklusive Zwillingstasten: *jumelles*) und zwei affine Wippklappen (*bascules d'harmonie*), eine Applikaturstange (*barre*) und den Sockel mit der Luftklappe.

Auch die viktorianische Concertina jener Zeit enthält den Kanzelleneinsatz (*pan*) mit in Führungsschlitze eingeschobenen Einzelstimmplatten sowie die randständige Anordung der Tonlöcher. Das Kanzellenlayout ist radial. Abweichend von der kontinentalen Bauart bildet das Regierwerk hier jedoch eine von der Gehäusedecke unabhängige, separate Einheit auf eigenem Montierboden. Es gibt kein Grifflbrett sondern zwei Manuale, die annähernd zentrisch die Gehäusedecken besetzen; ihre zierliche Stifttastatur gliedert sich in vier Ketten. 48 Töne, alternierend auf zwei Manuale verteilt, sind 48 Stifttasten zugeordnet. Als Haltepunkte der Hände sind Daumenschlaufen und korrespondierende Stützen für die kleinen Finger vorgesehen. Der Korpus zeigt im Umriß ein regelmäßiges Sechs- oder Achteck mit zentraler Balglage und zwei im Prinzip baugleichen Gehäusen. Aufgrund ihrer kompakten Bauweise mißt die treble concertina kaum über 15 x 15 x 15 cm und wiegt um 1000 Gramm.

Die einreihigen bisonoren (s. VI.1.) Griffbrettharmonikas der Wiener Werkstätten des Vormärz mit 6 bis 14 Knopf-, Scheiben- oder Stabtasten scheiden sich, abgesehen vom Schiebet Demians mit seinem Kanzelleneinsatz, in vier Konstruktionsarten; der Terminologie einiger instrumentenbauer zufolge in *Flachdeckel*, *Unterdeckel*, *Griffdeckel* und *Freideckel.* Kennzeichen des Flachdeckels ist, daß Gehäusedecke, Montierboden und Kanzellenholz eine Funktionseinheit bilden Beim Unterdeckel-Prinzip hingegen ist die Gehäusedecke ein selbständiges Bauelement. Gehäuserahmen und Moptierboden sind fest verbunden (Patent Nr. 1567 an Franz Bichler und Heinrich Klein, Wien 1834). Griffdeckelinstrumente besitzen keinen Montierboden, vielmehr übernimmt der Griffselbst die Trägerfunktion für Regier- und Kanzellenwerk und mutiert gewissermaßen vom Griffbrett zu einem Griffkasten, der partiell extern und intern arbeitet (Patent Nr. 2989 an Johann und Heinrich Klein, Wien 1840; Patent Nr. 3555 an Steinkelner, Wien 1840; Patent Nr. 3710 an Johann Remenka, Wien 1842). Der Freideckel liegt paßgerecht im Gehäuserahmen, ohne eine feste Verbindung mit ihm zu bilden. Er vereinigt die Funktionen aufsich, Träger des Regierund des Kanzellenwerks sowie des Griffs oder Grifflholmes zu sein.

Die in der Folge entwickelten Balgharmonikas lehnen sich an eines der genannten Konstruktionsprinzipien an Beim Ausbau zu bilateralen Instrumenten kommt es zur Kombination zweier Arten oder zur Anwendung eines einzigen Bauprinzips. Eines der über Jahrzehnte in aller Welt erfolgreichsten Modelle (*german accordion* or *melodeon*, *accordéon allemand*; Abb. 16) trägt Flachdeckel beiderseits des Balges. Indem die Kanzellen des Akkordwerks nicht mehr im Gehäuse liegen sondern nach außen verlegt sind, können sie auf ein optimales Maß vergrößert werden zum sog Brummkästchen Es ermöglicht sonore Fülle für Akkorde und Bässe in der tiefen Lage und favorisiert bei Qualitätinstrumenten die Bildung von Differenztönen. Mit Stoßklappen ausgestattete Brummkästchen bieten bis zu fünf sog Stöpselbässe zuzüglich einer Luftklappe gleicher Bauweise. Werden die Stoßklappen ersetzt durch Hebelklappen, faßt das Brummkästchen bis zu 10 Klappen bei dispersiver Anordnung. Eine Ergänzung um zwei bis vier Knopftasten oder die Kombination mit Winkelklappen schaffen Arrangements von maximal 20 bisonor besetzten Effektoren. Flachdeckel ohne Brummkästchen mit im Prinzip gleicher Regierwerkmechanik für beide Hände erlauben im Akkordwerk-Manual mehrzeilige Tastenlayouts.

Das Unterdeckelprinzip beiderseits findet sich am markantesten ausgeprägt in der Wiener Harmonika. Es ermöglicht die in den Gehäuserahmen frontal integrierte Lage des Akkordwerk-Manuals. In einer Zeile stehen dort bis zu 12 Scheibentasten, üblicherweise sind die Tastaturen jedoch mehrzeilig organisiert.

Belege für die bilaterale Anwendung des Griffdeckelprinzips fehlen bislang, entweder ist das Hauptmanual dieser Bauart zufolge konzipiert oder das Akkordwerk-Manual.

Hingegen ist der Freideckel konsequent realisiert in den Bandonion- und Konzertinamodellen. Uhlig übernimmt vom Demianschen Accordion die Bisonorität, das Regierwerk von Holz mit zunächst fünf Tasten und die Sammelplatinen, nicht aber deren Akkordprogrammierung. Seine Instrumente sind bilateral griffbrettlos eingerichtet und haben Quaderform Zum Zweck der ergonomischen Ausformung arrangiert Uhlig die Tasten analog des Bogens, den die Fingerkuppen bei Handauflage beschreiben. Jedes Manual besitzt einen Holm,

an dem der Handriemen befestigt ist, der dazu vorgesehen ist, über den Handrücken zu verlaufen. Gleichzeitig bietet der Holm dem Daumen Halt und Steuerkontakt.

3. Experimentierfeld Harmonika

Trotz signifikanter Konstruktionsmerkmale bildet der Harmonikabau keine Prototypen aus. Allenfalls handelt es sich um Konstanten oder Leitformen, die von den instrumentenbauern mit Variablen gefüllt werden. Denn allzu viele modifizierbare Teile enthält der komplexe Funktionsmechanismus einer Balgharmonika. Sie ist gleichsam ein Reservoir, in das hunderte von Details einfließen, aus dem heraus aber auch diverse Details extrahiert werden, um in neuer Zusammensetzung eine Variante zu bilden.

Balglose Instrumente stellen das erste Experimentierfeld des Harmonikabaus dar, und viele der Erkenntnisse sind an ihnen empirisch gewonnen Buschmann und Reinlein arbeiten zunächst mit durch Atemluft zum Klingen gebrachten Durchschlagzungen, Ernst Leopold Schmidt baut die Apollo-Lyra mit Mundstück, bevor er seine Balgversion vorstellt, Schopp erfindet die *Metallhoboe* (Patent Nr. 2254, Wien 1836) und steigt dann erst in den Accordionbau ein, Wheatstone kreiert das Symphonion vor der English concertina. Auch das praparierte Akkompagnement, das in den Blasakkordeons der Jahrhundertwende eine Blüte erlebt, ist bereits in den Pioniertagen der Harmonika präsent. Trotz einer Vielzahl unterschiedlichster Realisierungen balgloser Tasteninstrumente, von denen einige Modelle zeitweise in Serie und hohen Auflagen produziert werden, bleiben sie doch marginal. Nur für die Mundharmonika in all ihren Varianten bildet sich ein konstanter Markt in aller Welt. Dennoch sind für die Perfektionierung der Produkte die an Balglosen gewonnenen und demonstrierten Innovationen allemal von Belang innerhalb der gesamten Branche.

Die technische Einrichtung, die das Klanggefüge der Harmonikainstrumente ganz wesentlich prägt, ist die Zusammenstellung von Kanzellen samt Stimmplatten zu einem Chor gleichen Klangcharakters und die Konfiguration mehrerer Chöre. Sie korreliert nicht nur mit den Folgeeinrichtungen, sondern bestimmt diese weitgehend. Deshalb betreffen zahlreiche Patentschriften den Bereich der Konfiguration, sei es die unveränderbar programmierte, sei es die ad libitum einstellbare mit Hilfe von federnden Schlitten oder einrastenden Registerschleifen. Invariabel konzipierte zweichörige Mundharmonikas in *Wiener Octav* oder im *Wie er Tremolo* besetzen die Haupt- und die Komplementärkanzelle mit je einer Zunge im Gegensatz zur *Knittlinger Octav*, deren Kanzellen mit je einem Zungenpaar versehen sind Enthält die Komplementärkanzelle weder eine Oktave noch eine Prim leichter Schwebung, sondern eine kleine Sekunde, ist der Schlitten zum wahlweisen Schließen von Kanzellenreihen unabdingbar. Er erfüllt die Funktion eines Transponierregisters zur Tonhöhenmodifikation.

Balgharmonikas mit auf die Klangfarbe wirkenden Mixturregistern sind im Bericht über die allgemeine deutsche industrieausstellung zu München 1854 erstmals beschrieben, auch 1855 zur Exposition universelle de Paris werden sie noch als nouveauté hervorgehoben. Der Vierfuß tönt als vox angelica oder *jeu d'ange*, der Achtfuß als *flûte* (Flötenprinzipal), im *grand jeu* respektive *tutti* sind beide Chöre vereinigt. Der Schwebeton *voix céleste* ist gebildet aus zwei Chören, deren Frequenzen um wenige Hz differieren. *Vox humana* bezeichnet das Tremolando. Es ist zu den Effektregistern zu zählen, denn es steht nicht in direktem Zusammenhang mit dem Kanzellenwerk. Vielmehr handelt es sich um einen Mechanismus, mit dem eine Trennplatte zwischen Balg und Gehäuse ausgerüstet ist. Er hat die Aufgabe, die Luftströmung entweder unverändert durch eine Öffnung passieren zu lassen oder durch einen auf der Platte installierten Kanal zu leiten. Dieser ist mit einem Schlagventil, selten mit einem kleinen Rotor, versehen, um die Luftströmung periodisch zu hemmen und freizulassen.

1873 zeigen in der deutschen Abteilung der Wiener Weltausstellung einige Balgharmonikas bis zu 15 Registerknöpfe. Sie beziehen sich, abgesehen von der Konfiguration, auf die Dynamik wie der Pianozug sourdine, auf Effekte wie der Glockenzug oder stellen blinde Register dar.

Das Kanzellenwerk selbst erhält neben dem Oktav- und Schwebeton weitere Chöre. Sie dienen der Intervallkopplung als Kollektiva (Terz- und Quintregister) oder bilden zusätzliche Mixturen. Gegen Ende des 19. Jh. erfreuen sich in Deutschland vielchörige Balgharmonikas größter Beliebtheit. Eine einreihige sog. *Orgelharmonika* (Abb. 17) gestattet bei axialer Klavesauslegung bis zu 10 Chöre *Continental* beispielsweise, eine von der Firma Herfeld & Co (Neuenrade/ Westfalen) vertriebene Produktversion, besitzt für 10 Tasten 200 Zungen auf 100 Kanzellen (zuzüglich 14 Zungen des Akkordwerks: je Akkord vier, je Baß drei Zungen), die

über 10 Registerzüge aktiviert werden können. Auch Bandonions, Konzertinas, Harmoninen und balglose Harmonikas werden mit Registern angeboten.

Die klangerzeugenden, verstärkenden, qualitativ verändernden und abstrahlenden Komponenten einerseits, Physiognomie und Fertigungsverfahren andererseits stimulieren immer wieder zu Veränderungen und Neuerungen, und die Ergebnisse offenbaren sich primär in Instrumenten, sekundär in Bild- und Schriftquellen. Seit der Schaffung des einheitlichen Urheber- und Patentrechts im Deutschen Reich und des Erfinderschutzes 1877 können die Innovationen an zentraler Stelle niedergelegt werden. Das früheste Deutsche Reichspatent (DRP) im Harmonikasektor datiert vom 6. Sept. 1877 und trägt die Nummer 227. Gegenstand der Erfindung ist eine Harmonika mit zweigeteiltem Balg und kreisförmigem Querschnitt. Ziel des Patenthalters C. E. Lehmann aus Pirna ist es, durch diese Gestaltung »*die Töne des Instruments schneller und leichter ansprechen zu machen und weniger scharf zu Gehör zu bringen*« (DRP 227, Bln. 1877). In den folgenden sieben Dezennien kommen in der Patentklasse 51c mit den Gruppen 27 bis 35 rund 450 Patente hinzu, darin nicht eingeschlossen die Patente für mechanische Mund- und Balgharmonikas, für mobile, jedoch den ›harmoniumartigen‹ zugerechnete instrumente, für Stimmplatten, für Balgwerke jenseits des Wechselbalgs und für Wetterharmonikas. Zum Patentschutz tritt ab 1891 der Gebrauchsmusterschutz. Er betriff Erfindungen kleinerer Wertigkeit und wird von den Harmonikaherstellern rege in Anspruch genommen, wie Stempel und Etiketten mit Angabe der DRGM-Nummer (Deutsches Reichs-Gebrauchsmuster) an Instrumenten vielfach belegen Anzahl und Qualität der einschlägigen Gebrauchsmuster sind bislang nicht erschlossen.

Ein Indiz dafür, daß die Auseinandersetzung mit dem Klangwerkzeug Harmonika und seinen Fertigungsverfahnen auch nach dem Zweiten Weltkrieg nicht erlahmt, ist der Zuwachs von Patenten und Gebrauchsmustern. Bis in die Gegenwart, freilich unter anderen Voraussetzungen und in gewandelter Form nunmehr in der Patentklasse G 10d, legen einzelne Tüftler, Empiriker und Systematiker, aber auch die den Großunternehmen unterstellten Entwicklungsteams Innovationen nieder. Das Experimentierfeld Harmonika bleibt auch in Zukunft ein offenes, wenn die Endverbraucher, Musiker und Rezipienten, durch ihre differenzierte Nachfrage sich weiterhin der Normierung durch ein kanalisiertes Sortiment entziehen.

VI. Tonvorrat und seine Organisation

Das Tastenbild einer Harmonika und das Kanzellenbild einer Mundharmonika lassen nur bedingt Rückschlüsse zu auf ihren Tonvorrat und die Tonverteilung Blinde Tasten, verkoppelte Tasten, Leerkanzellen erschweren darüber hinaus die optische Analyse. Lediglich manche der gleichtönigen Modelle können visuell als solche erkannt werden, nämlich dann, wenn ihr Layout die Akzidentien von den Stammtönen räumlich trennt, farblich voneinander scheidet oder die regelmäßige Wiederkehr bestimmter Töne über die Oktaven markiert. Die Programmierung von Instrumenten ausschließlich auf eine Windrichtung involviert den Gleichton, ist ein Instrument hingegen für zwei Windrichtungen eingerichtet, kann es *unisonor* (gleichtönig) oder *bisonor* (wechseltönig) konzipiert sein oder eine Kombination beider Potentiale darstellen (»*hybrid*« nach der Terminologie von H. Boone 1990). Der Tonvorrat als die Summe der Töne unterschiedlicher Tonhöhe korreliert zwar mit dem Zungenvorrat eines Instruments, deckt sich mit ihm jedoch nicht zwangsläufig. Auch korrelieren Tonvorrat und Tastenzahl, ohne kongruent sein zu müssen. Hierin liegt eine signifikante Eigentümlichkeit von Harmonikas, aus der heraus sich jene zahlreichen Dispositionen ergeben, die ihrerseits jedes Modell, selbst bei gleichem Tonvorrat, unterschiedlich konditionieren.

Der Tonvorrat kann aus Einzeltönen bestehen und/oder aus Tonkombinationen, worunter Akkorde vorherrschen. In jedem Fall bieten wechseltönige Anlagen gegenüber den unisonoren den Vorteil, doppelt so viel verschiedene Töne bei gleichem Raum- und Materialbedarf verfügbar halten zu können. Bei der Forderung nach Mobilität und Maniabilität, die für alle Harmonikas gilt, ist dieses Kriterium von wesentlicher Bedeutung. Instrumentengewicht und -größe in einer Weise zu minimieren, daß weder Tonvorrat noch Tonvolumen berührt werden, ist besonders relevant für Tastenharmonikas; vielfältige Realisierungen zur Optimierung von Tastenform, Tastenlayout, Manualstruktur einerseits, Ton- und Kanzellenorganisation andererseits belegen eine intensive Auseinandersetzung der Instrumentenbauer mit den Wünschen der Harmonikaspieler.

Bezüglich der Tonauswahl und der Gruppierung der Töne sind zwei konträre Gesichtspunkte erkennbar: Entweder ist die Disposition ausgerichtet auf die bequeme Erreichbarkeit eines relativ kleinen, überschaubaren Tonvorrats unter Verzicht auf selten benötigte Töne und Harmonien oder sie basiert auf dem Grund-

satz einer systematischen Anlage. Graduelle Abstufungen zwischen diesen Polen ergeben sich aus dem spezifischen musikalischen Material jener Musik, für die das Instrument sich als geeignet zu erweisen hat Wie es sich zeigt, besitzen nur wenige Harmonikamodelle einen standardisierten Tonvorrat in verbindlicher Organisation.

Generell ist zu unterscheiden nach Instrumenten, deren Tonvorrat statisch, d.h. in allen Oktaven gleich strukturiert ist und solchen, deren Tonvorrar dynamisch organisiert ist in dem Sinne, daß Tonregionen abweichend voneinander besetzt sind. Hinsichtlich der Anzahl unterschiedlicher Töne pro Oktave sind die an Gebrauchsleitern orientierten Dispositionen zu trennen von den tonartlich neutral konzipierten. Sie sind herkömmlicherweise definiert als diatonisch und chromatisch. Der gesamte Tonvorrat ist entweder permanent oder aber durch Registriereinrichtungen wahlweise verfügbar. Diatonische Harmonikas können als transponierende Instrumente eingesetzt werden, unabhängig davon, ob sie mit tonhöhenmodifizierenden Registern ausgestattet sind.

1. Bisonore Dispositionen

Die Möglichkeit, durch Nutzung von Exspiration und Aspiration den beiden Luftrichtungen Töne unterschiedlicher Höhe zuordnen zu können, fuhrt zu zahlreichen Varianten innerhalb der bisonoren Dispositionen. Sie scheiden sich zunächst gemäß ihrer Phasenorientierung in Anlagen, deren Prinzipal auf Saugluft anspricht und in Anlagen, bei denen er der entgegengesetzten Phase zugeordnet ist, wie bei der Mehrzahl der Mundharmonikas und Konzertinas. Unter den Accordions zeigen sich als saugluftorientierte Modelle beispielsweise die Demianschen, die Pariser, die Russische Saratovskaja und die Steirische Harmonika; druckorientiert sind demgegenüber beispielsweise die Wiener Harmonika, die Bozener und die Böhmische. Des weiteren scheiden sich die bisonoren Dispositionen in sequential strukturierte und in zonale Anlagen. Letztere organisieren die Töne von einem Zentrum aus zur Peripherie wie beispielsweise das Bandonion rheinischer Lage. Erstere verbinden sich in zahllosen Harmonikavarianten mit einer harmoniebestimmten Anlage. Ausgangsbasis dabei ist die diatonische Skala, denn sie erlaubt die unmittelbare Nachbarschaft konsonanter Intervalle innerhalb der gleichen Luftrichtung. Allerdings lassen sich die Töne der siebenstufigen Leiter und deren spezifische Folge von Ganz- und Halbtonschritten nicht ohne Kunstgriffe in das duale Phasensystem der Luftzufuhr integrieren. Folgende Lösungen zeigen sich:

1. Die Verminderung der Tonzahl auf ein gerades Zahlenverhältnis (»Prinzip der Aussparung« nach der Terminologie von H. Hickmann, *Das Portativ Ein Beitr. zur Gesch. der Kleinorgel,* Kassel 1936). Zwangsläufig weist hierbei die Skala Lücken auf, sie reduziert sich zu einer »*toni*schen« (tonisch nach der Terminologie von H. Otto, *Volkgesang und Volksschule*, Bd. 2: *Gesänge und Lieder in didaktischer Ordnung*, Celle 1959). Verzichtet ist üblicherweise aufdie 6. Stufe, nachweisbar sind aber auch Realisierungen ohne 4. oder ohne 7. Stufe.

2. Die Vermehrung der Tonzahl auf ein gerades Zahlenverhältnis. Als Dupla fungieren die 5. Stufe oder die 1., die 6. Stufe im *Union Accordion* (Patent Nr. 2054, L. 1866).

3. Die Aufeinanderfolge von tonischen und diatonischen Skalen im Wechsel, so daß beispielsweise der erste Oktavraum tonisch, der zweite diatonisch, der dritte tonisch strukturiert ist.

4. Die durchgängige Präsenz der vollständigen diatonischen Skala. Über die Oktaven rotieren je Luftrichtung die Tongruppen der 1. 3. 5. Stufe und die der 7. 2. 4. 6. Stufe. Bei der schematischen Rotation ergeben sich zunehmend Divergenzen zwischen den Positionen von leitermäßig aufeinanderfolgenden Tönen, je weiter der Tonraum wird. Diesen Nachteil zu kompensieren, verzichten einige Dispositionen auf Schematreue innerhalb benachbarter Oktavräume; erst nach Durchschreiten des Doppeloktavraums von 14 Tonen ergibt sich demnach die Wiederkehr der Ausgangskonstellation, beispielsweise in der auf Terzen basierenden Disposition mit der in beiden Luftrichtungen gleichen, jedoch um zwei oder drei Stellen versetzten Stufenfolge 1 3 5 7 2 4 6 oder in der Disposition 1 3 5 7 1 3 5 kombiniert mit 7 2 4 6 2 4 6.

Die genannten vier Lösungen finden sich im Bereich der Kanzellenorganisation bisonorer Mundharmonikas sowie im Bereich all jener wechseltönigen Tastenharmonikas, deren Manuale nach Reihen konzipiert sind. Eine Tastenreihe beliebiger Länge verläuft analog der Fingerkuppenreihe der Spielhand, unabhängig von der Manualposition. Besteht die Reihe aus fünf Tasten, korrespondieren diese mit 10 Tönen, die bei diatonischer Vollständigkeit eine Dezime vom Basiston aus abdecken. Die sechstastige Reihe erweitert den Tonum-

fang nach der Höhe zu in eine Duodezime. Sie ist als Grundbestandteil in allen Dispositionen gegenwärtig. Im weiteren Ausbau jedoch treten unterschiedliche musikalische Prioritäten zutage, wie die Vergrößerung des Tonumfangs durch Verlängerung der Tastenreihe oder seine Binnendifferenzierung durch Akzidentien, die entweder der Tastenreihe vorgelagert oder ihrem tiefen Polton angefügt sind, oder aber die duale Präsenz ausgewählter Töne mit dem Ziel, sie in beiden Phasen spielen zu können.

Die Option für eine dieser Möglichkeiten bestimmt nicht nur die Tonunterlegung der 7. bis 12. Taste, sondern stellt auch die Weichen für die Organisation der zweiten Tastenreihe. Im Fall der Binnendifferenzierung erfolgt entweder die teilweise Chromatisierung mit Hilfe der Tasten einer Kurzreihe (*organetto abruzzese*: 9 plus 3) oder die komplette Chromatisierung, bei der jedoch Leerstellen, Dupla oder Zwillingstasten unausweichlich sind (Accordéon parisien). Im Fall der additiven Erweiterung wiederholt die zweite Tastenreihe den Aufbau der Basisreihe und zwar zufolge der oben genannten Prioritäten im Abstand folgender intervalle: in der Prim, jedoch mit umgekehrten Phasen, so daß alle Töne der Skala in beiden Luftrichtungen vorhanden sind; in der kleinen Sekunde aufwärts oder abwärts, so daß der Tonraum chromatisch gefüllt ist (*Gaelic cairdín*); in der großen Sekunde aufwärts, woraus sich ein mit 8 in ihrer Höhe ungleichen Tönen besetzter Oktavraum ergibt oder in der großen Sekunde abwärts mit 9 Tönen; in der Quarte oder in der Quinte mit einem Ergebnis von 8 unterschiedlichen Tönen je Oktavraum.

Die Ausstattung der Manuale mit einer dritten und vierten Tastenreihe steht jeweils in einer der genannten Kohärenzen zur Basisreihe. Abgesehen von der Vergrößerung und chromatischen Vervollständigung des Tonvorrats ergeben sich dabei immer mehr Töne, die in beiden Luftphasen vorhanden sind. Musikalisch relevant ist diese Tatsache für das Skalenspiel innerhalb einer ungebrochenen Phase und für ungewöhnliche Mehrklangbildungen. Faktisch aber bedeutet die duale Verfügbarkeit des kompletten Tonvorrats eine Angleichung an unisonore Harmonikas, ohne die Prävalenz wechseltöniger Dispositionen, nämlich doppelt so viel verschiedene Töne bei gleichem Raum- und Materialbedarf zu bieten, mehr zum Tragen kommen zu lassen. Die an Gebrauchsleitern orientierte bisonore Reihenorganisation bleibt jedoch deshalb weiterhin geschätzt, weil sie u.a. die Applikatur diatonisch eng gebundener Musik und das musikalische Denken in ihren Strukturen erleichtert.

2. Unisonore Dispositionen

Seit den Anfängen des Baus von Harmonikainstrumenten sind unisonore Mund- und Hand-Aeolinen integraler Bestandteil der neuen Branche, sei es unter Nutzung reversibler Luftströmungen oder solcher aus einer Richtung. Gibt eine Taste nur einen Ton, können Tastenorganisation und Tonunterlegung dem Vorbild der Pianoforteklaviatur folgen. Eschenbach, Reinlein und Haeckl entwerfen ihre Instrumente demgemäß, und Carl Schmidt, Klavierbauer in Preßburg, benennt seine Erfindung ausdrücklich »*Clav-Aeoline*« (AmZ, 1826, Sp. 695). Chromatische Blas-Aeolinen wie das Psallmelodicon von Johannes Weinrich (AmZ, 1830, Sp. 739) und die Apollo-Lyra von Ernst Leopold Schmidt (AmZ, 1833, Sp. 81), aber auch das für Blas- und Saugluft eingerichtete Reichsteinsche Neu-Tschiang (AmZ, 1829, Sp. 489, und 1830, Sp. 561) sind mit Klappenwerken nach Art der Flötenmechanik ausgestattet und streben die kontinuierliche Struktur »*einer gewissen skalenmässigen Ordnung an*« (AmZ, 1829, Sp. 492). Wheatstone hingegen entwirft sein Blasinstrument mit Knopftasten (»*studs*«; Patent Nr. 5803, L. 1829), die er zu Ketten gruppiert. Im Gegensatz zur Reihe verläuft die Tastenkette annähernd parallel der Knöchelfolge des Spielfingers. Wheatstone verteilt die Töne der diatonischen Leiter alternierend auf zwei Manuale, damit sich je zwei Quintketten (inklusive Tritonus) bilden, und plaziert die Akzidentien neben diese Aus der Griffanleitung für das 24 tönige Instrument Complete Scales for *Wheatstone's Patent Symphonion with the Additionnal Keys Fingered by John Parry* (L. [Eingangsjahr GB-Lbl: 1859]) geht der chromatisch gefüllte Tonraum c'-c''' (minus cis') hervor. Um die räumlichen Lücken in den Akzidentienketten, die sich aufgrund des Zahlenverhältnisses von fünf Akzidentien zu sieben Stammtönen ergeben, aufzufüllen, ergänzt Wheatstone in seinem Patent von 1844 zwei Akzidentiendupla und kommt auf sieben zu sieben (Patent Nr. 10041, L. 1844, figure 1). Die Anlage arbeitet demnach mit 14 Tönen pro Oktavraum. Die 48 tastige, vierkettige treble concertina hat den Ambitus g-c''''. Auch weitere Vorschläge im Patent Wheatstones für unisonore Modelle zeigen die alternierende Verteilung von 14 selbständigen Skalentönen je Oktav aufzwei Manuale.

Kontinentale Harmonikas mit unisonor unterlegten Tastaturen arbeiten mit 12 chromatischen Tönen pro Oktav und sind folgendermaßen organisiert: in skalenorientierten Aggregaten mit ein-, zweioder drei- respektive viergliedriger Struktur; in intervallorientierten Gefügen, in denen keine Taste mit ihren Nachbarinnen einen Sekundschritt bildet respektive die überwiegende Zahl der Tasten in Tonsprungverhältnissen steht; im Blockkonzept, in dem die zentrale Region der Stammtöne umschlossen ist von den Akzidentienblöcken.

Die Wiederholung von Tastenreihen oder -ketten innerhalb eines Manuals hat das Ziel, mehrere Anschlagstellen für gleiche Töne zur Wahl zu stellen. Der der Disposition zugrundeliegende Organisationsmodus bleibt unberührt. Auch ein Manual, das sich aus zwei identischen Tastaturen zusammensetzt oder eine Stabtastatur mit einer Knopftastatur bei gleichem Tonvorrat verbindet, dient lediglich der komfortablen Applikatur. Demgegenüber bieten Mehrbereichsmanuale einen erweiterten Tonvorrat, sei es indem sie das Akkordwerk in das Tastenlayout integrieren oder indem sie über eine Convertereinrichtung vom Einzelton auf den Akkord zu schalten sind.

3. Instrumente mit präpariertem Akkompagnement

Die Idee, eine Kanzelle mit mehreren Zungen ungleicher Mensur zu besetzen, um bei Druck einer einzigen Taste einen fünftönigen Akkord hörbar zu machen, realisiert Demian: »*Daß man durch einen Claves einen ganzen Accord spielen kann glauben wir als die vorzüglichste Neuheit angeben zu können*« (Privileg Nr. 1757, Wien 1829). Alle Akkorde sind von den Tönen der zugrundeliegenden diatonischen Skala aus abwärts konzipiert und zwar in der Verbindung der Ausgangstonika mit ihren Dominanten. Die Akkorde stehen vorherrschend in enger Lage. Im Ergebnis ist der harmonisierte Melodiegang fünfstimmig, wobei die Mittelstimmen und die Unterstimme nicht gebührt sind, sondern der Akkordkomplettierung dienen. Dem jeweils tiefsten Ton ist keine Baßfunktion eigen. Die Skala im Demianschen Accordion der Patentschrift lautet: *g a h c d e fis g - cis d*; die Funktionenfolge der diatonischen Aufwärtsskala in vier wechseltönigen Tasten lautet T D^7 T D^7 T S D^7 T.

Der Einbau einer Mutation (lat. mutatio, Veränderung; Abb. 18) ermöglicht es, den Melodieton ohne Harmonisierung anzugeben: Ein gefederter Stößel an der instrumentenrückseite läßt bei Druck gegen den Leib des Spielers das Akkompagnement verstummen; sobald der Druck nachläßt, sind erneut die vollen Akkorde hörbar. Das einmanualige bisonore Instrument Demians trägt die in der Patentschrift erstmals dokumentierte Bezeichnung *Accordion* durchaus zu Recht, unterscheidet es sich doch durch seine Programmierung wesentlich von den bis dato gebauten Aeolinen- und Harmonikamodellen. Daß sie in einigen Regionen bald zum Oberbegriff für Harmonikas wird und auch gegenwärtig umgangssprachlich in diesem generalisierenden Sinn für Balgharmonikas benutzt wird, widerspricht der ursprünglichen, sinnreichen Wortbedeutung. Accordions Demianschen Konzeptes, ob mit oder ohne Mutation, erweisen sich zunächst als willkommene Harmonieinstrumente, können sich aber gegen die wachsende Konkurrenz der mir Grundbässen und Akkorden ausgestatteten Harmonikas nicht behaupten.

Unter die einmanualigen bisonoren Harmonikas mit separaten Tasten für das Akkompagnement fallen zunächst jene mit einer einzigen, nicht gefederten Sekundiertaste. Sie ist am Griffbrett als Schleif- (*soupape fixe*) oder Wipptaste (*bascule*) montiert. »*En fermant cette touche, on fait taire l'harmonie*« (Pichenot jeune, *Methode pour l'accordéon*, P. [1834]). Unterlegt sind Zwei- oder Dreiklänge, die dem Tonvorrat der Gebrauchsskala entnommen sind und in enger Lage zu ihr stehen. Eine weitere separate Taste gleicher Bauart ist im einmanualigen Accordéon parisien ergänzt. Mit ihr korrespondieren üblicherweise zwei Baßtöne, die gemeinsam mit der Harmonie eine Tonika-Dominant-Begleitung ergeben. Aufgrund ihrer Mechanik, die wechselweises Zu- oder Abschalten während des Melodiespiels erschwert, stetes Akkompagnieren hingegen favorisiert, erfüllen die beiden Tasten gleichsam Ostinatofunktion. Erst nachdem die affinen Akkorde und Bässe sich am Sockel des Instruments unter gefederten Klappen wiederholen, bilden sie ein selbständiges Akkordwerk auf zweitem Manual. Dreitönige Akkorde des Accordéon parisien stehen im Vollkommenen Ganzschluß, während einige der Wiener Harmonikas mit dem Dominantseptakkord ohne Quint unterlegt sind.

Das zweite Manual am Ende des Balges, konzipiert für ein separates Akkompagnement aus präparierten Mehrklängen und Einzeltönen als Akkordwerk, manifestiert sich in vier Ausprägungen: 1. die frontale, in den Gehäuserahmen integrierte Tastatur mit Flachklappen oder Knotetasten; 2. die mit Stoßklappen oder mit Hebelklappen versehene Tastatur am Brummkästchen; 3. die vom Griffbrett oder Griffkasten getragene Tas-

tatur; 4. die in den Gehäuseboden integrierte respektive in einen umgebenden Sockelrand gelenkte Tastatur.

Das Tastenlayout ist zeilig oder dispersiv (Abb. 19) oder stellt eine Kombination beider Organisationsformen dar. Die Zusammenstellung von Tönen zum Akkordwerk und seine Zuordnung zu den vier Manualausprägungen ist variabel. Gleichwohl lassen sich drei Dispositionsprinzipien konturieren. 1. Das Akkordwerk ist additiv strukturiert: Das Tonika-Dominant-Schema ist gemäß der Schritte des Quintenzirkels zusammengesetzt. Das Zahlenverhältnis zwischen Akkorden und Einzeltönen ist 1:1. 2. Das Akkordwerk ist diffetenzierend strukturiert: Eine Tonart ist mit leitereigenen Akkorden repräsentiert, so daß auf die beiden Einzeltöne von Tonika und Dominante sieben Akkorde kommen können. 3. Das Akkordwerk setzt sich konstruktiv-statisch zusammen: Jedem Einzelton ist beispielsweise ein Dur-, ein Moll, ein Dominantsept-, ein verminderter Septakkord und ein sog. *Beibaß* (Terz) zugeordnet.

Nachdem sich durch die Wellenbordmechanik des Regierwerks die mit mehreren Zungen besetzte Kanzelle erübrigt, ist jedes wie auch immer zusammengesetzte Akkompagnement zu programmieren.

Das Akkordwerk ist ausgerichtet auf spezifische Musikpraktiken, beispielsweise durch Mollpräferenz (russ.), durch Terzeneliminierung (okzitan.), durch Hinzufügung eigentümlicher Mehrklänge oder Bordune (*bourdon de Bruxelles*), durch Reduzierung der Akkordgesamtzahl zugunsten von Einzeltönen, durch Bevorzugung der Höhen (Saratovskaja mit Akkorden in hoher Lage) oder der Tiefen (Helikonbässe der Steirischen Harmonika). Generell gilt für das Gefüge bei uni- wie bisonoren Harmonikas, daß identische Manualausprägungen und Tastenlayouts keine Übereinstimmung von Dispositionen signalisieren.

VII. Musiker, Musikpraxis und Kontext

Harmonikainstrumente entstehen als Produkte des 19. Jahrhunderts.Ihr Profil bildet sich zu Zeiten, als der Handel mir Musikinstrumenten weltweite Dimension annimmt und es gilt, breite Käuferschichten allerorten anzusprechen. Aus der Sticht des Herstellers bietet das Produkt zunächst die Vorteile, kostengünstig in großer Anzahl produzierbar und zum Versand geeignet zu sein, sowie robust, wartungsarm, tropentauglich und als modifizierbares Objekt aktuelle Trends und regionale Vorlieben resorbieren zu können. Aus der Sicht des Käufers besteht die Attraktivität des Produktes in folgenden Eigenschaften: Es ist mobil und in der Lage, Töne allerorten zu geben, bei Landpartien, auf dem schiff, im Schützengraben, im Ball- und Konzertsaal. Es ist pflegeleicht, benutzerfreundlich, jederzeit bereit ohne Ein- und Nachstimmprozeduren und komfortabel auch über lange Dauern zu spielen. Es ist funktionell und effizient, indem auf kleinem Volumen proportional viele Töne in beträchtlicher lautstärke für horizontale wie vertikale Tonverbindungen zur Verfügung stehen. In seiner Warenästhetik ist es divers, dekorativ, in seinen jeweils neuesten Ausprägungen modisch und in seiner Technik auf der Höhe der Zeit. Jedes Instrument ist nachrüstbar und zu einem weiten Maß offen für Veränderungen durch die Hand des Erwerbers. Das Warenangebot ist reich an Ausführungen und Preislagen.

In ihrem Produktprofil unterscheiden sich die Harmonikas wesentlich von Instrumenten älterer Tradition. Der Mangel an intentionaler Geschlossenheit seitens der Hersteller und seitens der Musiker konditioniert die Instrumente dazu, mannigfaltige Musikpraktiken in vielen soziokulturellen Zusammenhängen auszubilden.

Musikalien und Tonträger dokumentieren das Engagement der Instrumentalisten in fast allen musikalischen Formen. Diese Quellen sind jedoch weder quantitativ noch qualitativ durch die Forschung erschlossen. Zum Bereich der ausschließlich auditiv überlieferten Harmonikapraxis liegen kaum detaillierte Untersuchungen vor. Obwohl gerade die kleinformatigen Mund- und Balgharmonikas in die entlegensten Gebiete gedrungen sind, kennen wir bis auf wenige Ausnahmen ihre musikalischen Funktionen und ihre Klangwelten nicht.

Der Einsatz bestimmter Harmonikamodelle innerhalb der Neuen Musik, bei experimentellen Prozessen, improvisationsverfahren und in Verbindung mit Live-Elektronik hat sich im Lauf der letzten Jahrzehnte konsolidiert. Spezielle Spieltechniken und Vortragsweisen eröffnen der Instrumentengattung hierbei neue Dimensionen, und Interpreten wie Komponisten werden in Zukunft auf das klanglich außerordentlich reiche Farbspektrum, das die Harmonika zu bieten in der Lage ist, wohl nicht mehr verzichten. Zu entdecken gilt aber gleichermaßen die Harmonikamusik des 19. und frühen 20. Jh., und den jeweiligen Ausprägungen und Kontexten nachzuspüren, muß als Aufgabengebiet der Musikwissenschaft verstanden werden, damit künftige Spielergenerationen ein ungebrochenes Verhältnis zur Geschichte ihres Instruments entwickeln können. Im Vergleich zu jenem Instrumentarium, das sich aus älterer Tradition her leitet, zeigt die Analyse des Umgangs

mit der Harmonika Eigentümlichkeiten, die alle Perioden ihrer Entwicklung durchziehen. Vorzüglich unter den Rahmenbedingungen des westeuropäischen Raumes sind die Musikpraktiken überlagert von drei Tendenzen, resultierend aus der Offenheit der Instrumentengattung für instrumentalistinnen, für Nichtkenner der Musik und Autodidakten und für jedwede Repertoires, Formationen und Spielweisen. Der emanzipatorische Charakter, der der Harmonika seit ihren Anfängen innewohnt, kommt regional und zeitlich unterschiedlich intensiv zum Tragen.

1. Instrumentalistinnen und reisende Virtuosen

Zu den frühen Harmonikavirtuosinnen, denen sich die Konzertsäle öffnen, zählen Baronesse Dubsky aus Wien (AmZ, 1822, Sp. 464, und 1823, Sp. 827) und Demoiselle Lange aus Amsterdam (AmZ, 1825, Sp. 590). Sie sind die renommiertesten Schülerinnen des Komponisten und Instrumentallehrers Hieronymus Payer (1787-1846) und spielen die Physharmonika solo oder in Verbindung mit dem Pianoforte, indem sie beide Manuale zum Vortrag eines Werkes nutzen. Leopoldine Blahetka (1811-1877), erfolgreiche Komponistin und Pianistin, trägt 1825 in Bremen eigene Kompositionen vor, »*den Baß auf dem Flügel und die Discantstimme auf der Physharmonica*« (AmZ, 1826, Sp. 430).

1829 präzisiert die Demiansche Patentschrift, das Accordion »*dürfte für Individuen beiderlei Geschlechts* […] *eine willkommene Erfindung seyn*«. Angesichts der Barrieren, die die Schicklichkeit den Damen hinsichtlich der Wahl eines Instruments auferlegt, bietet sich in den Harmonikainstrumenten zunächst einmal die außerordentliche Chance, unbehindert durch die Vorgaben des herrschenden Blicks und durch den tradierten gesellschaftlichen Kodex tätig zu werden. Louise Reisner tritt als *femme-accordéoniste* in den angesehenen Pariser Konzertsälen und Salons der 1830er Jahre auf, und die Accordéon-Schulwerke ihres Vaters sowie die folgenden von Merlin, De-Raoulx, Rheins, Cornette, Carnaud, Javelot oder jene für Accordéon orgue, Flûtina und Harmuniflûte (Abb. 10) von Bretonnière, Wigame, Mayermarix reproduzieren allesamt Bildnisse von Damen in Interieurs, die durchaus den reichverzierten, noblen Instrumenten in ihren Händen entsprechen. insofern wundert es nicht, wenn (Princesse Mathilde, eine Cousine Napoleons III., oder Lady Hamilton (Prinzessin Marie Amalie Elisabeth Karoline, Tochter des Großherzogs Karl Ludwig Friedrich von Baden) im fernen Schottland Gefallen an ihnen finden.

Als besonders beliebt erweisen sich in Großbritannien die zierlichen Concertinas. In den 1840er Jahren veröffentlichen Richard Blagrove, George Tinkler Case, Joseph Warren Musikalien für English concertina, Carlo Minasi, Giulio Regondi, Joseph Warren auch für German concertina, und die Zueignungen in einigen ihrer Titelblätter zeigen ein deutliches Übergewicht der Damen unter den Widmungsträgern. Aus dieser Beobachtung kann geschlossen werden, daß an der ersten *concertina craze* Englands die Instrumentalistinnen bedeutenden Anteil haben. In den 1850er Jahren erweitert Miss Anne W. Pelzer das Concertinarepertoire durch zahlreiche anspruchsvolle Transkriptionen aus den Werken von Mendelssohn, H. Wilh. Ernst, Haydn, Händel, Beethoven und aus den Opern von Weber, Verdi und anderen ihr widmet George Alexander Macfarren seine Barcarole for the concertina and Pianoforte (L. [Eingangsjahr GB-Lbl: 1859]). Hannah Rampton Binfield (1810-1887), Komponistin und Organistin in London, richtet H. Herz *La violette* für Concertina und Pianoforte (1855) ein, des weiteren *Classical Music Arranged as Trios for the Concertina, Harp and Pianoforte* (1854). Neben Adaptationen von sacred und national melodies für Concertina und Pianoforte legt sie eigene Kompositionen für Soloconcertina nieder. Ob diese offenbar nicht im Druck erschienenen Werke für Marguerite Binfields Konzerte geschrieben sind oder ob Hannah R. Binfield selbst als Concertinavirtuosin aufgetreten ist, muß künftige Forschung eruieren.

Großer Verbreitung erfreuen sich die Serien und Periodika, die den Spielern die Möglichkeit bieten, ihr Repertoire kontinuierlich zu aktualisieren, wie *Blagrove's Concertina Journal* (L. I853f.) oder *The concertina Miscellany, a Periodical of New Music for the concertina and Piano Arranged and Fingered by G. T. Case* (L. 1855f.). Neben Carlo Minasis, William Henry Birchs und den nach Verlagen benannten Editionen Chappells, Wheatstones und Booseys versucht auch eine Frau ins Geschäft zu kommen. Catherina Josepha Pratten veröffentlicht ab 1860 *Madame Robert Sidney Prattens´s Repertoire for the concertina* (L. 1860f.) Es ist bislang ungeklärt, wie umfangreich diese Reihe ist und ob Titel, die ohne den Zusatz »*Madame*« publiziert sind, von ihrer Hand oder der Roberts sind. Auffällig ist, daß unter den britischen Autoren von Concertinamusikalien nicht wenige ihre Vornamen, mitunter sogar Vor- und Zunamen, auf deren Initialien reduzieren.

Im Konzertleben des deutschen Sprachraumes können die Harmonikaspielerinnen nur schwer Fuß fassen. Die wenigen konzertierenden Virtuosinnen der ersten Jahre sind Ausländerinnen. Isabella Dulcken, Schülerin Regondis und ihrer Mutter Marie Louise David-Dulcken, der Hofpianistin Königin Victorias und der Herzogin von Kent, ist in Frankfurt am Main 1848 und am 12. Okt. 1851 im Gewandhaus zu Leipzig auf der Concertina zu hören. Die Genueser Gitarristin Nina Morra versucht, die Harmonika in ihre Konzerttätigkeit zu integrieren. Weitreichende Resonanz auf ihre Darbietung am 1. Dez. 1841 im Kleinen Saal des Gewandhau es bleibt ihr dabei ebenso versagt wie drei Dezennien später der blinden deutschen Konzertinavirtuosin Anette Kuhn aus München, Konzertgeberin am 6. Febr. 1870 an gleicher Stätte.

Lukrativere Möglichkeiten bieten sich den Harmonikaspielerinnen im Rahmen der Ensemblearbeit. Fräulein Reuter, Bandonionistin einer Damenkapelle gegen Ende des Jh., bringt instrumentale Soloeinlagen und trägt Gesangsstücke vor, zu denen sie sich begleitet (*Allgemeine Concertina und Bandonion-Zeitung*, 1896, S. 43). Ausschließlich weiblich besetzte Formationen, um die Jahrhundertwende durchaus spektakulär, werden gegen Ende der 1920er Jahre häufiger. Besonders im Revue-, Cabaret- und Varieté-Fach sind sie gefragt. Nach 1930 sponsert die Matth. Hohner AG das Trossinger Damenquartett Kleeblatt, das Göppinger Damentrio unter Gertrud Frick, das Münchner Damenquartett unter Lotte Junghans und die Harmonika-Showband Original Glorias mit der Sängerin Gloria Lilienborn. Wie in New York rund drei Jahrzehnte zuvor 15 Concertinaspielerin nen einen Musikverein gründeren (1895), so schließen sich in Zürich mehr als zwei Dutzend Instrumentalistinnen zusammen zum 1. *Damen Handharmonika Club*. Weibliche Akkordeonstars und -lehrerinnen sind von nun an fester Bestandteil der Harmonikawelt.

Zu den bekanntesten Virtuosen, deren Darbietungen in den deutschsprachigen Musikzeitschriften der ersten Hälfte des 19. Jh. Erwähnung finden, zählen die Mundharmonikasolisten Anton Kratky aus Prag, Franz Xaver Gebauer aus Wien, Herr Kuhnert aus Böhmen und die Erfinder Johannes Weinreich mit dem *Psallmelodicon* und Ernst Leopold Schmidt mit den *Apollo-Lyren*. Balgharmonikaspieler überregionalen Renommees sind Giulio Regondi aus London, Rudolf Pick aus Wien und Albert Heger aus Brünn. Die Konzerttätigkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jh und im ersten Viertel des 20. Jh. ist bislang nicht erschlossen. Für die Periode von 1925 bis 1950 fehlen detaillierte Untersuchungen zu Rundfunk- und Schellack-Einspielungen. Zu wenige Akkordeonisten, Bandonionisten, Konzertina und Mundharmonikaspieler der nach 1950 aktiven Generationen sind hinreichend dokumentiert, um ein der Wirklichkeit entsprechendes Gesamtbild der Harmonikamusik zu geben.

2. Amateure und Autodidakten

Die Idee, Tasten respektive Kanzellen zu numerieren und über diese Zahlen korrespondierende Töne zu kodifizieren, eröffnet dem Notenunkundigen die Möglichkeit, Tastenabfolgen aufzuschreiben und in Tonfolgen umzusetzen. Soll der Umgang mit dem Instrument graphisch vermittelt werden, genügen in worten notierte Erklärungen und in Kurzschriften aus Ziffern und Zeichen visualisierte Anweisungen Besonders rationell erweisen sich spezielle Codes für bisonore Tasteninstrumente. Uhligs 20 töniges erstes Modell beispielsweise kommt, abgesehen von der Manualanzeige, mit fünf Signaturen aus zuzüglich zweier Balgzeichen. Das bedeutet, der Spieler muß nicht mehr als sieben Zeichen memorieren, obwohl 19 in ihrer Höhe unterschiedliche Töne zu seiner Verfügung stehen. Die Manuale des 130 tönigen Bandonion weisen insgesamt nur 35 verschiedene Tastensignaturen auf Mit den Zeichen für Balgzug und Balgdruck sowie dem Zeichen für die Betätigung des Ventilhebels zum Justieren des Balgvolumens bleibt der Zeichenvorrat durchaus überschaubar. Als vereinlachend erweist sich in der Praxis zudem, daß der Code den Tonort offen läßt. Steht ein Instrument in *Es*, gelten zwar die gleichen Tasten-Ton-Vethältnisse wie bei einem Instrument in *A*, es erklingen jedoch andere Tonarten und möglicherweise andere Tessituren beim Abspielen derselben Zeichen.

Außerordentlich effizient sind Chiffren (Abb. 20) in Hinsicht auf das präparierte Akkompagnement, denn das Notieren respektive Lesen synchroner Akkordtöne entfällt. Allerdings erfordert jede Instrumentenvariante naturgemäß eine mit ihrer Tondisposition und mit ihren Tastensignaturen korrelierende Sehreibart.

Eindeutig festgehalten sind im Grundstadium des Codes nur die Tastenabfolgen und die Luftrichtungen Tondauern, Pausen und alle weiteren Parameter der Musik bleiben unbestimmt. So trägt das Notat in Relation zur Musik den Charakter des Variablen, des Nicht-Endgültigen. In bezug auf die Mustippraxis bedeutet der Code eine offene Kategorie, in der die imagination von Musik favorisiert und durch Impulse stimuliert

wird. Je mehr Elemente schließlich aus der Notenschrift in den Code zwecks Präzisierung seines Textes übernommen werden, desto weniger können spezifische Regionalstile, Tradition und Zeitgeschmack, subjektive Augenblickslaune und wie auch immer sich formulierende Präferenzen des Musikers in das Abspielen der Zeichenfolge einfließen. Aufgrund der genannten Faktoren ist es angebracht, derartige Codes als instrumentidiomatische Notate, im engeren Sinn als Ideographien zu definieren. Sie sind zu unterscheiden von Griffschriften, die Fingerkonstellationen der Spielhände graphisch fixieren, und von Kurzschriften, die musikalische Strukturen jenseits des üblichen Fünfliniensystems visualisieren. Auch solche Notationen sind für den Harmonikabereich entwickelt oder auf ihn übertragen worden.

a. Lernen sine magistro

Seit den Anfängen der Musikalienedition für Harmonika weisen zahlreiche Schulwerke im Titel werbewirksam darauf hin, daß auch der Notenunkundige mit ihrer Hilfe das Spiel erlernen könne und zwar in kurzer Zeit und ohne einen Lehrer bemühen zu müssen. Vor 1900 sind mindestens so verschiedene deutschsprachige Leitfäden zur Selbstunterrichtung allein für den Balgharmonikabereich im Angebot. Einige von ihnen erscheinen in unzähligen Auflagen, denn sie werden beim Neuerwerb eines Instruments diesem gratis beigegeben. Stehen die bis 1866 publizierten üblicherweise in Notendruck mit Zusatzzeichen, verzichten danach immer mehr Verleger auf die Wiedergabe eigentlicher Noten. Johann Klein, dessen Familie seit 1834 im Wiener Harmonikabau aktiv ist, ediert allein im Jahre 1875 rund 520 Harmonikamusikalien ›in Ziffernnoten‹. Damit ist er der erste Verleger, der ein derart umfangreiches Spezialsortiment auf den Markt bringt. Seine Titel sprechen eine rapide wachsende Klientel an, deren Nachfrage wiederum weitere Arrangeure und Verleger motiviert, in diesem Gebiet tätig zu werden. Die claves signatas als ein effektives Mittel für den autodidaktischen Zugang zur instrumentalen Musikausübung und zur raschen Erarbeitung eines aktuellen Repertoires brechen das Bildungsprivileg und haben entscheidenden Anteil an der Demokratisierung des Musikerwerbs. Bis in die Gegenwart hinein stoßen notenfreie Lehrmittel auf große Akzeptanz. In jüngster Zeit erfreuen sich Lernvideos zunehmender Beliebtheit wie *The Seaman's concertina*, a *Beginning Guide to the Anglo Concertina in a Nautical Style von John Townley* (N Y. 1990), *How to Play the Cajun Accordion, with Marc Savoy and Trary schwarz* (Eunice 1992) oder *Steirische Harmonika* (3 Folgen, Mn. 1993).

b. Lernen in corpore

Sind die Harmonikamodelle mit präpariertem Akkompagnement darauf hin konzipiert, leicht erlernbar zu sein, erfordern hingegen die vieltönigen Bandonion- und Konzertinainstrumente sowie die chromatischen Harmonikas vom Autodidakten beträchtliche Übungsintensität und anhaltende Motivation. Aus dem Wunsch, Spielprobleme gemeinsam mit Gleichgesinnten zu lösen, kommt es vornehmlich in Sachsen seit 1874 zur Gründung von Lerngemeinschaften, zunächst unter der Bezeichnung *Harmonica-Club*, dann als *Concertina-Club* und ab 1885 als *Bandonion-Club*, üblicherweise mit den Ergänzungen von Ort und Gründungsjahr sowie einem Kennwort *Saxonia*, *Freuden klänge*, *Vorwärts*, *Melodia*, *Sonamento*, *Prinz Heinrich* u.a. Bis 1914, also im Zeitraum von 40 Jahren, sind mindestens 240 kontinuierlich tätige Bandonion- und Konzetinavereine in allen Gegenden Deutschlands registriert. Ihre beitragszahlenden Mitglieder üben gemeinsam, werben und instruieren Eleven, kopieren, drucken und verbreiten Musikalien und bauen ein reges Vereinsleben auf Sie kooperieren mit Brudervereinen anderer Orte, kommunizieren mit Hilfe eigener, von ihnen ins Leben gerufener und getragener Fachzeitungen und schließen sich zu überregionalen Selbsthilfeorganisationen, sog. Bünden zusammen. Bestrebungen, diese Bünde in einer zentralen Dachorganisation zu vereinen, führen 1911 zur Gründung des Deutschen Konzertina- und Bandonion-Bundes *eV.* (DKBB) mit sitz in Chemnitz. Der DKBB versteht sich als Bildungsinstitution und Vertretung aller Harmonikainteressierten, der Einzelmitglieder wie der korporativen, der passiven Mitglieder wie der aktiven, der Amateure wie der professionellen Spieler jedweder Harmonikamodelle sowie der Streicher, Bläser, Schlagzeuger u.a. Musiker, die in Ensembles gemischter Besetzung tätig sind. Dennoch spalten sich nach 1924 Vereine ab, um ihre partikulären Interessen in neugegründeten Bünden intensiver zu vertreten. 1931 ruft die Matth. Hohner AG den *Deutschen Handharmonika Verband* ins Leben, parallel zum Auflau der Hohner Harmonika Fachschule in Trossingen. Im Gegensatz zur Bundesschule, die seit 1929 in Kooperation zwischen dem DKBB und der Musik-, Handels- und Gewerbeschule Klingenthal Fortbildungskurse für Vereinsdirigenten Anbietet, spezialisiert sich die Trossin-

ger Einrichtung auf die Ausbildung von Akkordeon- und Mundharmonikalehrern und die Schulung des Verkaufspersonals Aufgrund der Etablierung der Harmonikalehrerausbildung und ihrer schrittweisen Institutionalisierung entfällt die Notwendigkeit des Lernens in corpore; die Lerngemeinschaften wandeln sich schließlich zu Spielkreisen.

3. Repertoire

Der Bestand an Übungs- und Vortragsmaterial in den deutsch-sprachigen Harmonika-Schulwerken des 19. Jh. ist homogen. Er setzt sich zusammen aus Stocken folgender Genres: begleitetes Lied, Tanz, Opernparaphrase, Marsch, Choral, Hymne, Melodien entfernter Völker und Potpourri. Arrangements sind nicht deutlich als solche unterschieden von den Originalkompositionen. Das musikalische Amüsement sowie die Abwechslung haben durchweg Vorrang vor dem Etüdenspiel, wie deutlich aus den Benennungen der Stocke und ihrer Faktur hervorgeht. Liedtexte sind nur ausnahmsweise wiedergegeben. Wie in einigen Titeln und Vorworten formuliert, ist es das Ziel der Schulen, die Kunst des Harmonikaspiels demjenigen, der sich ihr widmen will, zu vermitteln. Die Spaltung der Musik in hohe, traditionelle, unterhaltende, geistliche, aktuelle oder moderne, wie sie innerhalb des bürgerlichen Konzertbetriebs zunehmend erfolgt, reflektieren die Harmonikaspieler vor 1914 nicht. Geschmackvolle Darstellung, wohlklingende Ausführung und Sicherheit des Vortrags sind angestrebt, auf daß die Harmonikamusik gefalle und nicht langweile. Beurteilungskriterien sind nicht die Güte der Vortragsstücke oder die der Instrumente, sondern primär Art und Weise, wie der Spieler mit dem Instrument umgeht, der Grad seiner Spielfertigkeit, seiner Sensibilität, Ausstrahlung und Vortragskraft. insofern finden auch Leistungen Achtung, die an unkonventionellen oder unvollkommenen Modellen erbracht werden. Diese Aufgeschlossenheit bewahrt sich in Harmonikakreisen bis weit ins 20. Jh., während sie im bürgerlichen Konzertwesen bereits gegen Mitte des 19. Jh. unüblich ist.

Erfährt der Mundharmonika-Virtuose Kuhnert, »*der sich auf einer Anzahl von Mundharmoniken, mit denen er geschickt wechselte, recht anmuthig und mit grosser Fertigkeit hören ließ*«, im Gewandhaus zu Leipzig am 29. Mai 1828 durchaus einen Achtungserfolg (A. Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig*, Lpz. 1884, S. 207), werden »*die Geläufigkeit, Sicherheit, Reinheit der Töne und Zartheit des Vortrages*« auf der Mundharmonika durch Anton Kratky am 21. Nov. 1842 im Theater zu Linz vom Rezensenten des Konzerts ausführlich gewürdigt und die Fähigkeit der Tonnuancierung bewundert, fließen dennoch bereits Kritik an den Vortragsstücken ein und Fragen nach dem »*Rayon, welches solchen Productionen einzuräumen ist*« (*Wiener allg. Musik-zeitung*, 1842, S. 584). Daß der Wirkungskreis für Harmonikavirtuosen nicht der Konzertsaal sei, leitet die musikalische Fachwelt zunächst also von ihrem Repertoire ab, weil in ihm Originalwerke der Altmeister fehlen. Jedoch auch nachdem Originalkompositionen bekannter Zeitgenossen wie B. Moliques op. 50 und op. 57 uraufgebahrt sind, ist ihre Wirkung nicht von Dauer und schließlich nur noch auf Insider begrenzt. Arrangements für Harmonikainstrumente stoßen zunehmend auf Skepsis. Spielt Alexander Prince die *Tannhäuser*-Ouvertüre auf der *Duet-concertina*, veranstaltet der *Bandonion-Musikverein Harmonie Leipzig-Ost* seine Ouvertürenabende im Albertgarten (*Die Volksmusik Fachzeitschrift des DKBB*, 1930, S. 9), ist die Resonanz seitens der etablierten Musikkritik, sofern die Darbietungen überhaupt zur Kenntnis genommen werden, üblicherweise eine reservierte.

In einem besonderen Repertoirebereich, in dem bestimmte Harmonikamodelle des 19. Jh. ihr adäquates Betätigungsfeld finden, reüssieren sie nur vorübergehend. Prädestiniert ihre expressive, nuancenreiche Tonqualität in Verbindung mit der Anlage zu harmonisch-akkordischen Wirkungen sie gleichsam zur musikalischen Malerei und zur Begleitung von lebenden Bildern, von Pantomimen, Szenarien und Deklamationen (AmZ, 1827, Sp. 398), verlieren diese Genres nach und nach an Wertschätzung. Wie das freie Fantasieren - ehedem eine geachtete Kunst finden diese Ausdrucksformen im Konzertprogramm des 20 Jh. während vieler Jahrzehnte keinen Platz mehr Residuen halten sich indessen im Stummfilmsektor und in der Bandonionkultur, beispielsweise durch Richard Winklers Melodram für Bandonion und Stimme *Mit Ränzel und stab* (Dresden, Bundesnotenverlag H. M. Thiele Nr. 2031) oder bei den beliebten Improvisationen des Bandonionisten E. Gudewill (*Gut Ton*, 1924, Nr.8, S. 9). Harmonikavarianten, auf denen sich Effekte oder artistische Fingerfertigkeiten entfalten lassen, bereichern die Darbietungen der Musicalclowns *The Webb Brothers*, Gebrüder Dorelli, Grock und Charlie Rivel.

Als eigentliche Domäne wird den Harmonikas das Tanzrepertoire zuerkannt. Von den rund 520 Musikalientiteln, die Johann Klein 1875 in Wien für die Balgharmonika ediert, sind an die 350 als Polkas, Mazurkas, Walzer und Quadrillen ausgewiesen. Nachfolgende spezialisierte Verleger des deutschsprachigen Raumes führen ähnlich strukturierte Sortimente. Auch innerhalb der nach Gehör erarbeiteten Musik überwiegen offenbar die Tänze Kennzeichnend für das Verlagsangebot ist, daß neben einem Stamm alter Favoriten stets eine Auswahl an jeweils neuesten Titeln in Harmonikaarrangements unterschiedlicher Schwierigkeitsgrade auf den Markt kommt. In keinem anderen Genre sind die deutschen Harmonikaspieler derart auf der Höhe der Zeit. Beispielsweise erscheint Angel Gregorio Villoldos *El choclo. Tango argentino* eingerichtet für Solo-Bandonion von Peter Fries beim Verleger Arthur Weber in Dortmund 1914, ein Jahr nach dessen Erstausgabe für Pianoforte.

Die Gattung der Märsche nimmt innerhalb des deutschen Harmonikarepertoires lange Zeit die zweite Stufe auf der Beliebtheitsskala ein. Abgesehen davon, daß Märsche sich naturgemäß dazu eignen, auf Landpartien, im Soldatenleben und generell die Fortbewegung kurzweiliger zu gestalten, bietet das Genre ein relativ unkompliziertes Betätigungsfeld für Amateurkomponisten aus den eigenen Reihen. So erklärt es sich, wenn Gelegenheitsstücke vorzugsweise in Marschform niedergelegt sind. Otto Luther publiziert mit allerhöchster Billigung 1888 seinen *Trauermarsch auf den Tod des Deutschen Kaisers Wilhelm* 1. (Mn., Lederer), damit die Harmonikaspieler mit einem eigenen repräsentativen Beitrag an den landesweiten Feierlichkeiten teilnehmen können. Willy Schneiders *Auf zum Bundesfest* (Dortmund, Weber) ist der offizielle Eröffnungsmarsch zum 1. Bundesfest des *Rheinisch -Westfälischen Bandonion-Bundes* in Essen-West 1909, uraufgeführt durch Schneiders Formation (s. Abb. 3). Emil Rockstroh schreibt seinen *Jubiläumsmarsch* (Dresden, Thiele & Sohn) zum zehnjährigen Bestehen des DKBB 1921, Winklers Marsch *Erinnerung an Jena* (Dresden, Thiele & Sohn) gedenkt des 5. Bundestags von 1922, als der DKBB das 15.000. Mitglied begrüßt. Ohnehin hat jeder Bandonion-und Konzertina-Klub, der auf sich hält, seinen eigenen Vereinsmarsch, der gleichsam als Erkennungszeichen Teil der kollektiven Identität ist. Manche Kompositionen geben durch ihre Titel die für die Harmonika wesentlichen historischen Fakten weiter, wie der *Uhlig-Band-Marsch* oder der *Münchener Kunstgewerbe-Ausstellungs-marsch Hoch Bavaria* zu Ehren des Münchner Harmonikafabrikanten Johann Lederer, dessen Exponate 1888 die silberne Medaille erringen.

Die rheinischen Verleger in Krefeld (Heinrich Band), Mainz (Carl Ullrich, Carl Ernst Hickethier, Herf & Wolff, Friedrich Wilhelm Wolff, Köln (Johann Band & Cie) und ihre Nachfolger Alfred Band (Krefeld), Gebr. Wolff (Kreuznach), Arthur Weber (Dortmund) bieten neben arrangierten Werken mehrsätzige oder mehrteilige Originalkompositionen für Harmonika, vornehmlich Bandonion an. Darunter sind folgende Instrumentalformen favorisiert: Quadrille, Serenade, Rondo, Aria, Charakterstück, Phantasiestück, Pastorale, Nocturno, Romanze, Elegie. Im ausgehenden 19. Jh. kommen hinzu: Intermezzo; Konzertouvertüre, -walzer, -marsch, -polonaise, -polka, - mazurka, -rheinländer. Die Umwälzungen des Ersten Weltkriegs und die Gründung der Rundfunkanstalten in den deutschen Ländern lassen unter den Harmonikaspielern die Frage nach dem Standort ihrer Musik aufbrechen. Bei ihrer Diskussion in den Fachzeitschriften Gut Ton und im Bundesorgan des DKBB *Die Volksmusik* kristallisieren sich zwei Positionen des Selbstverständnisses heraus. »*Vor allem liegt es ja in den Bundesbestrebungen, unsere Musik als Kunst zu behandeln, zu verwerten und als solche dem Volk darzubieten*« (R. Winkler, *Aufgaben des Bundes, der Vereinsmitglieder sowie jedes Volksmusikfreundes zeitgemäßer Aufruf*, in: *Die Volksmusik*, 1927, S. 169). Dieser Grundsatz löst Protest aus: »*Wir wollen unsere Musik gar nicht hoher eingeschätzt wissen, wie sie wirklich ist, denn für höhere Kunst sind Kammermusiker da; aber sind denn alle Rundfunkhörer auf höhere Kunst eingestellt, ichglaube es nicht*« (A. Nast, Rubrik *Fachfragen*, in: dass., 1928, S. 22). »*Wir wollen keine Kunst, sondern Volksmusik*« (A. Schlüter, Rubrik *Fachfragen*, in: dass., 1928, S. 86). Dennoch überwiegen die Vertreter der »*Qualitätszüchterei*« (in: dass., 1928, S. 86), und die Repertoirefrage wird verknüpft mit der Frage nach dem voll kommensten Harmonikamodell und einer verbindlichen Spieltechnik. Die sich als progressiv begreifenden Musiker setzen auf den sog. polyphonen Stil, der das Repertoire vom ›Unrat sentimentaler Melodiefloskeln: und vom ›Kitsch ostinater Begleitungsfiguren in simpler Harmonik‹ befreien soll. Die dafür gewählten Formen sind Suite, Variation, Scherzo, Sonatine und Sonate, Etüde und Studie, Konzert.

Walter Pörschmann spielt am 15. Okt. 1924 im Leipziger Sender (MIRAG) eigene Kompositionen für Bandonion. 1926 stellt er sein Konzert a für Bandonion und Orchester, op. 48, vor (Spieldauer 22 Minuten)

Im Berliner Sender sind außer Pörschmann die Bandonionisten Curt Rogosinski, Konrad Weißfloch und Arthur Mersiowsky wiederholt zu hören, und am 9. März 1925 erstmals ein Verein, das 1. *Berliner Bandonion-Streichorchester*. Am 8. Juni 1926 hält Wilhelm Heinitz im Hamburger Sender (NORAG) einen Vortrag über Konzertina, Bandonion und chromatische Harmonika, in den et Musikbeispiele des Bandonionquartetts Heinrich Niederlitz (Hamburg) integriert. Dieser Vortrag lost eine vom DKBB unterstützte Unterschriftensammlung bei Rundfunkabonnenten aus mit dem Ziel, die Sendeanstalten zu bewegen, monatlich wenigstens ein seriöses Harmonikakonzert auszustrahlen.

Das Ensemble-Repertoire vor 1933 umfaßt mindestens ein Dutzend in Deutschland verlegter Titel für Bandonion und Orchester, drei Dutzend Titel für Bandonion und gemischte Besetzung, zwei Dutzend für Bandonion und Pianoforte, sowie knapp so Titel für Bandonion-Duo, -Trio, -Quartett und -Quintett. Für chromatische Harmonika besteht ein reiches Spezialangebot für Schrammel-Quartett Wiener Besetzung, für Tyroler Quintett und für Tangokapelle. Die Matth. Hohner AG engagiert sich seit den 1930er Jahren zunehmend in der Edition von Werken für Akkordeon und Mundharmonika, vergibt Kompositionsaufträge und fördert die Aufführungen dieser Werke in Rundfunk und Konzert Fett gliedert dieses Wirken in die Perioden: Anfänge der Neuen Musik für Akkordeon 1927 bis 1933, vom Solospiel zum Gruppenmusizieren 1933 bis 1935, beginnende künstlerische Reife 1935 bis 1944 und Reifezeit 1945 bis 1957 (A. Fett, *Dreißig Jahre Neue Musik für Harmonika 1927-1957*, Trossingen 1957). Parallel zum Aufbau der Trossinger Harmonikaliteratur verliert die endogene, primär durch versierte Amateure getragene und durch die Bünde gestützte musikalische Entwicklung an Bedeutung, bis ihr durch die Verordnungen des Dritten Reiches ein definitives Ende gesetzt wird. Die Harmonikaspieler, nunmehr gleichgeschaltet und in der Fachschaft *Volksmusik der Reichsmusikkammer zwangsorganisiert*, haben ihr Repertoire auf arteigene und genehmigte Musik umzustellen, gleichfalls die Musikalienverleger aus den eigenen Reihen, sofern sie überhaupt eine Konzession erhalten. Nach Kriegsende beginnt in beiden deutschen Staaten eine integrative Entwicklung nach den Maximen von Professionalität und Internationalität.

Im gleichen Maß wie ungewöhnliche Klangfarben, Spieltechniken und Darstellungsformen in die zeitgenössische Musik einfließen, integrieren immer mehr Komponisten Harmonikainstrumente in ihr Schaffen, und die Akkordeon-, Bajan-, Bandonion-, Konzertina-und Mundharmonikainterpreten der Gegenwart beweisen, daß die Harmonika zu einem integralen Bestandteil der Musiksprachen des 20. Jh. geworden ist.

Dokumentationen und Forschungen zum Gebrauch der Harmonika in außereuropäischen Gebieten sind nicht zahlreich. Erst in den letzten Jahren sind musikalische Regionalidiome, in denen der Harmonika eine wichtige Funktion, wenn nicht sogar die Stilbildende, zukommt, über ihren lokalen Wirkungskreis hinaus zur Kenntnis genommen worden, beispielsweise die música vallenata, forró, chamamé, merengue, texmex, cajun, zydeco, tango, blues harp, windja, windjammer, polka und klezmer freilach aus Amerika, aus Afrika jugu, jive, rai und boeremusiek. Wie die Harmonika im Lauf ihrer Baugeschichte sich einer techno-organologischen Standardisierung entzieht, so widersetzen sich die Spieler, global betrachtet, normierten Spieltechniken und -praktiken. Sie garantieren somit die stilistische Vielfalt der Harmonikamusik. Die Lust am selbstbestimmten Umgang mit dem veränderbaren Instrument wird auch in Zukunft immer neu entdeckt und als Chance wahrgenommen werden und die Vitalität der Gattung Harmonika fortdauern lassen.

LITERATUR

• **K. SCHILPP,** *Die württ. Akkordeon- und Harmonikaindustrie*, Bln./ Stg./Lpz. 1915

• **A. HEINTZELER,** *Die Entwicklung der dt. Harmonika-lndustrie Unter besonderer Berücksichtingung der Kriegs- und Nachkriegszeit*, Tbg. 1923

• **A. S. NOVARO,** *La fisarmonica*, Mld. 1924

• **P. BIEDERMANN,** *Die Ziehharmonika-lndustrie in Deutschland. Eine Studie über die Lebensbedingungen einer Industrie*, Lpz. 1930 (= Wirtschaftsstudien mit besonderer Berücksichtigung Bayerns 60)

• **H. VAN DIEMEN,** *Das Buch der Harmonika*, Bln. 1935

• **A. D' AUBERGE,** *The Accordionist's Encyclopedia of Musical Knowledge. List of Classic Composers and some of the Music which has been Arranged for the Accordion. List of Accordion Composers and Arrangeurs*, N.Y. 1936 (= Pagani Accordion Lihrary Nr. 7810)

• **J. H. LÖBEL,** *Über die Sehwebetonstimmung bei Balginstr.*, Bln. 1936 (= Schriftenreihe zur akkordeonist. Mw. I)

• **DERS,** *Harmonielehre für akkordeonisten*, ebd. 1936 (= dass. 2)

• **DERS,** *Akkordeon-Lexikon/Accordion Dictionay/Dictionnaire accordéonistique*, Bln. 1937 (= dass. 3)

• **DERS,** *Führer durch die Akkordeonliterarur/Guide a travers la littérature accordeónique*, ebd. 1939 (= dass. 4)

• **F. MAHLING,** *Handharmonika - und warum*?, Stg. 1941

• **L. PÉGURI,** *Du bouge au conservatoire. Roman de l'Accordéon et de l'Art musical populaire*, P. 1950

• **A. ROTH,** *Gesch. der Harmonika Volksinstr.*, Essen 1954

• **T. CHARUHAS,** *The Accordion*, N.Y. 1955 .

• **A. FETT,** in: MGG

• **E. VALENTIN,** *Frühe Lit. für Harmonikainstr.*, Trossingen 1957

• **J. DASTYCH,** *Zur Enrw. des Harmonikabaues in Polen*, in: *Das Musikinstr.* 7, 1958, 377-378

• **DERS,** *Akordeon Budowa-konserwacja, dzialanie*, Warschau 1959

• **P. MONICHON,** *Petite Histoire de l' accordéon*, P. 1959

• **G. I. BLAGODATOV,** *Russkaja garmonika. Ocerk istorii instrumenta i ego roli v russkoj narodnoj muzykal'noj kul'ture* (Die russ. garmonika. Abriß des Instr. und seiner Rolle in der russ. Volksmusikkultur), Lgr. 1960

• **A. RAISNER,** *Le Livre de I' harmonica*, P. 1961.

• **M. ZAPATA OLIVELLA,** *El accordeón en el Magdalena*, in: Boletín cultural y bibliográfico 5, Bogotá 1962, H. I, 81-82

• **Das Akkordeon** (Autorenkollektiv), Lpz. 1964

• **B. BOCCOSI,** *La fisarmonica italiana. Panorama dei concorsi nazionali ed internazionali dal 1949 al 1963*, Ancona 1964

• **J. DASTYCH,** *Akordeon od A do Z*, Krakau 1966

• **J. BARIAL,** *Les Rois de L' accordéon*, P. 1967

• **A. M. MIREK,** *Iz istorii akkordeona i bajana* (Aus der Gesch. des Akkordeons und des Bajans), M. 1967

• **W. MAURER,** *Die ziehharmonika*, in: Jb. des Österr. volksliedwerkes 17, 1968, 49-57

• **A. M. MIREK,** *gpravocnik po garmonikam* (Handbuch der garmonika), M. 1968

• **P. MONICHON,** *L' Accordéon. Le Point des connaissances actuelles*, P. 1971 (= Que sais- je? 1432)

• **M. MÜLL ER,** *Traek & Tryk & Pust & Sug. Fra asiatisk mundorgel til Europaeisk harmonika*, Kphn. 1971.

• **B. KJELLSTRÖM,** *Dragspelet En utställning från Riksutställningar/Musikmuseet. Riksutställningars vandringsutställning Dragspelet* (Die Ziehharmonika. Eine Ausstellung des Riksutställningar/Musik museet. Wanderausstellung), Stockholm 1972 (= Häfte till Musikmuseets)

• **A. L. GASSMANN,** *Ländlermusik und Handharmonika*, in: Musica aeterna 2, Z. 1973, 277- 288

• **A. CUNEO,** *Le Piano du pauvre*, Vevey 1975

• **B. KJELLSTRÖM,** *Dragspel. Om ett kärt och misskänt instrument*, Motala 1976
• **M. SFORZA,** *Mariano Dallapé. La sua fisarmonica e le fisarmoniche di Stradella*, Stradella 1976

• **W. MAURER,** *50 Jahre Originalmusik für Akkordeon*, Wien 1977

• **J. FAUKSTAD,** *Ein-raderen i norsk folkemusikk. Historikk, bruk og repertoar*, Oslo/Bergen/Tromsö 1978

• **P. SCHLEUNING,** *Flöte und Akkordeon. Zur Soziologie des Instrumentenbaues im 19. Jh.*, in: ders. (Hrsg.), Warum wir von Beethoven erschüttert werden und andere Aufsätze über Musik, Ffm. 1978, 95-163

• **F. GIANNATTASIO,** *L'organetto. Uno strumento musicale contadino dell'era industriale*, in: D. Carpitell (Hrsg.), Etnomusicologia, Bd 3: Strumenti, Rom 1979.

• **W. LINDE,** *Alles über Reparaturen von Akkordeons, Melodicas, Mundharmonikas*, Trossingen 1979

• **P. MARTIN,** *Accordion in the Cutover Field Recordings of Ethnic Music from Lake Superior's South Shore*, Dodgeville 1979

• **E. ROTH,** *Schwyzerörgeli. Helvetischer Klang auf Zug und Druck. Eine Instrumentenkunde und wegleitung für Volksmusikliebhaber*, Aarau 1979

• **M. LICHT,** *Harmonica Magic Virtuoso Display in American Folk Music*, in Em 24, 1980, H. 2, 211-221,

• **J. MACEROLLO,** *Accordion Resource Manual*, Toronto 1980
• **H. NOTH,** *stud. zum Akkordeon*, Trossingen 1980

• **D. BINDER,** *A Formal and Stylistic Analysis of Selected Compositions for Solo Accordion with Accompanying Ensembles by 20th Century American Composers*, Muncie/Ind. 1981

• **J. CLEGG,** *The Music of Zulu Immigrant Workers in Johannesburg. A Focus on Concertina and Guitar*, Johannesburg 1981

• **A. FETT**, *50 Jahre Hohner-Verlag*, Trossingen 1981

• **A. MAUERHOFER,** *Zur Ergologie der Steirischen Harmonika*, in Studia instrumentorum musicae popularis 7, Stockholm 1981, 169-179

• **J. VICAR,** *Akordeon a jeho hudebni uplatneni*, Prag 1981

• **S. KUMAR,** *Harmonium*, Delhi 1982

• **C. BÉGIN,** *La Musique traditionnelle pour accordéon diatonique*, in: P. Bruneau (Hrsg.), Archives of the Canadian Centre for Folk Culture Studies published by the National Museums of Canada 47, Ontario 1983 (= Mercury series 47)

• **U. H. EUTENEUER ROHRER,** *Das Akkordeon. Perspektiven eines Instr. in Lit. und Kulturgesch.*, in: Neuland 3, Ettlingen 1983, 131-137

• **H.-P. GRAF,** *Aus den Zwischenwelten der Musik. Zur Soziologie des Akkordeons*, in: G. Noll (Hrsg.), Mus. Teilkulturen, K. 1983, 162-169 (= Musikpädagog. Forschung. Dossier 4)

• **A. M. MIREK,** *Istorija ganmonno-bajannoj kultury v Rossii c 1800 da 1941goda* (Die Gesch. des Harmonika-und Bajan-Kultur in Rußland von 1800 bis 1941), VNII Iskusstvoznanija Ministerstva Kultury SSSR, M. 1983

• **N. VAN STRATEN.** *Tonbildung und Artikulation auf dem Akkordeon*, Trossingen 1983

• **W. ZINTGRAF,** *Hugo Hemmann's Weg nach Trossingen. Eine Dokumentation zur Reform der Musik für Harmonikainstr. und zur Entw. einer » pädagogischen Provinz«*, Karlsruhe 1983

• **L. ADLER,** *It ain't necessarily* so, N.Y. 1984

• **W. CAWDELL,** *Eine kurze Darstelung der Engl. Concetina, ihrer Verwendungsmöglichkeiten und Qualitäten, ihrer leichten Erlernbarkeit und anderer Vorzüge (1866)*, Bochum 1984 (= Texte zur Gesch. und Gegenwart des Akkordeons 3)

• **Y. DEFRANCE,** *Traditions populaires et industrialisation. Le Cas de l' accordéon*, in: Ethnologie française »Ethnologia«. Revue d'ethnologie et des sciences sociales publié par la S.E.L.M. avec le concours du C.N.R.S. 14, La Bouèze 1984, 223-236

• **W. ESCHENBACHER,** *Rudolf Würthner und das Orch. des Hauses Hohner*, Trossingen 1984

• **G. GAGLIARDI,** *Kleines Hdb. des Akkordeonisten* (1911), Bochum 1984 (= Texte zur Gesch. und Gegenwart des Akkordeons 2)

• **H. C. JACOBS,** *Die Engl. Concetina und ihre Zeit*, in: Das Akkorden. Fach und Informationsschrift des Deutschen Akkordeonlehrer- Verbandes DALV e.V. 7/8/9, 1983, 16-35, 10-20; 1984, 19-27

• **W. LINDE,** *Handzuginrtr.*, Aldingen 1985

• **P. MONICHON,** *L'Accordéon*, Lausanne/Tours/P. 1985 (= Collection ›lnstruments de musique«)

• **J. PICHURA,** *Literatura akordeonowa. Rys histoyczny do roku 1980*, Kattowitz 1985

• **G. RICHTER,** *Akust. Probleme bei Akkordeons und Mundharmonikas*, Tl. 1: *Einf. in die allg. Grundlagen*, Tl. 2: *Unversuchungen spezieller Phänomene*, Bergkamen 1985 (= Hdb. der Harmonika-lnstr. 1)

• **L. UKROPCOVA,** *Heligónka. Nástroj a lúdovy hudobny repertoár* (Heligónka. Stimmung und Spielrepertoire), in: Musicologica slovaca 10, 1985, 47-88

• **P. M. BLAJA,** *Repertòri de bal per accordeon diatonic*, Toulouse 1986

• **W. DEUTSCH,** *Mit Hackbrett und Harmonika. Bedeutung und Ausstrahlung der Volksmusik in Salzburg*, in: ÖMZ 41, 1986, 419-428

• **Z. FRATI u.a.,** *Castelfidardo e la storia della fisarmonica*, Castelfidardo 1986

• **P. GERVASONI,** *L'Accordéon, Instrument du XXe siècle*, P. 1986

• **D. JURQUET,** *L accordéon du 18e au 20e siècle*, Ravensburg/ Weingartshof 1986

• **H. KRAUSS,** *Das Akkordeon. Ende oder Wende seiner Instrumentenbaulichen Enrw.?* in: Zs. für Musikpädagogik 11, 1986, H. 34, 41-45

• **P. KRÜMM,** *Accordéons-brevets-Paris? Toute une histoire!*, in: Modal. La Revue des musiques traditionelles 3,1986, 12-16

• **M. PODHAJSKI,** *Problemy techniki kompozytorskiej w wybranych utworach akordeonowych polskich kompozytorów wspólczesnych* (Kompositionstechnische Probleme in ausgewählten Akkordeonwerken poln. Komponisten der Gegenwart), in: Zeszyty naukowe: Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki 25, 1986, 61-94

• **I. BELL,** *The Big Squeeze*, in: Canadian Folk Music Bulletin 2l, 1987, H. 3, 4-9

• **M. DUNKEL,** *Bandonion und Konzertina. Ein Beitrag zur Darstellung des Instrumententyps*, Mn./Salzburg 1987 (= Berliner mw. Arbeiten 30)

• **F. GALBIATI u.a.,** *L e fisarmoniche/Physhanmonicas*, Mld. 1987 (= Itinerari d'immagini 6)

• **H.-P. GRAF,** *Concetina-und Bandoneonkultur. Organisierte Arbeiterfreizeit in Deutschland zwischen 1870 und dem Ende der Weimarer Republik*, in: S. Schütte (Hrsg.), Ich will aber gerade vom Leben singen… Über populäre Musik vom ausgehenden 19 Jh. bis zum Ende der Weimarer Republik, Hbg.-Reinbek 1987, 212-235 (= Gesch. der Musik in Deutschland)

• **D. VAN HEUVEL,** *Catalogus van de expositie in het kader van de Coupe Mondiale, Arnhem, 20-25 oktober 1987*, Arnheim 1987

• **R. KAUPENJOHANN,** *Das Akkordeon. Eine kurze Dar Stellung der heutigen, in der Bundesrepublik Deutschland gebräuchlichsten Instrumententypen*, Bochum 1987 (= Texte zur Gesch. und Gegen wart des Akkordeons 1)

• **B. LASBLEIZ,** *Boest an diaoul - La Boîte du diable. L 'Accordéon en pays de gavotte*, P. 1987
• **L. ORTSTEIN,** *L 'Art de l'accordéon traditionnel dans la grande région de Québec, hier, aujourd'hui et demain. Exposition photographique*, Quebec 1987

• **J.-P. SWERTS,** *Van trekken en duwen. De geschiedenis van het trekorge*l, Hasselt 1987

• **F. E. BUTLER,** *Concertinas in the Commercial Road - the Story of George Jones*, in: Concertina & Squeezebox 20, 1989, 5-14

• **O. SIEJNA-BERNADY**, *Polskie harmonie i ich funkcja w kulturze muzycznej do 1939r* (Polnische Harmonien und ihre Funktion in der Musikkultur bis 1939), Warschau 1989

• **J. SNYDER,** *The Music of I. K. Dairo, Pioneer of the Juju Melodeon*, in: Concertina & Squeezebox 20, 1989, 22-26

• **A. BASSURMANOW,** *Bajanisten. Lexikon sowjetischer Akkordeonisten*, Bergkamen 1990 (= Hdb. der Harmonika-lnstr. 3)

• **H. BOONE,** *Het accordeon en de voetbas in Belgie*, Löwen 1990

• **G. RICHTER,** *Akkordeon. Hdb. für Musiker und Instrumentenbauer*, Wilhelmshaven 1990

• **P. P. SANCIN,** *Il libro dell'armonica. In Europa, in Friuli e nell'alto litorale adriatico*, Udine 1990

• **T. SCHWALL,** *Die Akkordeonstimmung. Ein Wegweiser durch Theorie und Praxis*, Mayen 1990

• **O. SIEJNA-BERNADY,** *Produkcja harmonii i akordeonów w Polsce do II wojny swiatowej* (Harmonien-- und Akkordeonproduktion in Polen bis zum 2. Weltkrieg), in: Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej, Warschau/Lódz 1990, 95-104

• **F. BILLARD,** *Histoires de l'accordéon*, Castelnau-le-Lez 1991

• **T. EICKHOFF,** *Kulturgesch. der Harmonika. Armin Fett - Pädagoge und Wegbereiter der Harmonika*, Bergkamen 1991 (= Hdb. der Harmonika-lnstr. 4)

• **H. GENGLER,** *60 Jahre Deutscher Harmonika -Verband e.V. Eine zeitgeschichtl. Dokumentation*, Trossingen/Olberndorf 1991

• **M. HÄFNER,** *Harmonicas. Die Gesch. der Branche in Bildern und Texten*, Trossingen/Olberndorf 1991 (= Publikationen des Harmonikamuseums Trossingen 1)

• **W. LINDE,** *Das Große Buch der Handzuginstr*., Trossingen 1991

• **F. R. LIPS,** *Die Kunst des Bajanspiels. Methodik und Didaktik des künstlerischen Akkordeonspiels*, Bergkamen 1991 (= Hdb. der Harmonika-lnstr. 2)

• **R. MANOURY,** *Jean Ségurel. Un accordéon dans la bruyère*, Clermont-Ferrand 1991

• **H. SCURFIELD,** *Squashbox - the Concertina in South Africa*, in: Concertina & Squeezebox 25, 1991, 22-32

• **N. WAYNE,** *The Wheatstone English Concetina*, in: GSJ 44, 1991, 117-149

• **V. GREENE,** *A Passion for Polka Old-Time Ethnic Music in America*, Los Angeles/Oxd. 1992
• **K. FIELD,** *Harmonicas, Harps, and Heavy Breathers The Evolution of the People's lnstnument*, N.Y. 1993 (= Fireside Book)

• C. KEIL, *Polka Happiness*, Philadelphia 1993

• **B. NYBERG,** *C. J. Malmling - dragspelsbyggare i Hedemora Musik i Dalarna*, Falun 1993 (= Dalarnas museums serie av smaskrifter 57)

• **E. ROTH,** *Schwyzerörgeli. Eine Kulturgesch. und Instrumentenkunde*, Aarau/Stg. 1993

• **CHR. WAGNER,** *Das Akkordeon. Eine wilde Karriere*, Bln. 1993

• **DERS,** *Hermann schittenhelm 1893-1979. Meisterspieler und Pionier der Handharmonika-Orchesterbewegung*, Trossingen 1993 (= Publikationen des Harmonikamuseums 2)

• **H. BOONE,** *Het accordeon in onze Volkscultuur. De historische en bouwtechnische evolutie van het accordeon in Vlaanderen, Wallonie en Brussel, en een overzicht van de Europese variteiten/ L'Accordéon dans notre culture populaire. L'evolution historique et technique de l'accordéon en Flandres, en Wallonie et à Bruxelles, suivie d'un aperçu des variétés européennes*, Brs. 1994

• **G. H. DARAZS,** *Klang der Welt - Hohner prägt eine neue Musikkultur*, Trossingen 1994

• **W. ESCHENBACHER,** *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon Die Entw. eines Instr. und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990*, ebd. 1994

• **J. FAUKSTAD**, *Verdensartisten Toralf Tollefsen* (Der Weltstar Toralf Tollefsen), Askim 1994

• **R. FISCHER**, *Studien zur Didaktik des Akkordeonspiels. Ein Beitrag zum Instrumentalunterricht*, Bergkamen 1994

• **J. SNYDER,** *Leadbelly and His Windjammer: Examining the African American Button Accordion Tradition*, in: American Music, 1994, 148-166

• **CHR. WAGNER,** *Schweineorgel oder Konzertinstrument? Zur Biographie eines geschmähten Klangerzeugers*, in: NZfM, 1994, Nr. 2, 4-6

• **M. DUNKEL,** *Akkordeon Bandonion, Concetina Bibliographie*, Bochum 1995 (= Texte zur Gesch. und Gegenwart des Akkordeons 6)

• **H. LUCK,** *Die Balginstrumente Die hist. Enrw. bis 1945*, Bergkamen 1995.

MARIA DUNKEL

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS (SECOND EDITION)
(Macmillan Publishers Limited 2001)
edited by Stanley Sadie

Accordion [accordeon, accordian, squashbox, squeezebox] (Fr. *accordéon*, Ger. *Akkordeon*, *Handharmonika*, *Klavier-Harmonika*, *Ziehharmonika*; It. *armonica a manticino*, *fisarmonica*; Russ. *bayan*, *garmonica*, *garmoschka*). A term applied to a number of portable free-reed aerophones. Their common features include a mechanical keyboard under each hand, manipulated by the fingers to select pitches. The keyboards are connected by folded bellows which induce air to flow through the reedplates; these move horizontally and are controlled by armpressures that in turn regulate the loudness of the sound emitted. An air-button or -bar on the left-hand end, operated by the thumb or palm, is used to fill and empty the bellows without sounding a note. Straps hold the instrument in the hands or on the shoulders. The casework around the keyboards and covering the reedplates is usually of a style and decoration that has become associated with the type of accordion and is sometimes identifiable with its company of origin. Accordions are related historically, organologically and technologically to the REED ORGAN, specifically the table harmonium, and the harmonica (*see* HARMONICA (i)).

The word 'accordion' is widely used specifically to mean the type of instrument with a rectangular body shape, a chromatic right-hand keyboard (whether with piano keys or buttons) parallel to the player's body and a bass button keyboard under the left hand. The bass keyboard of this kind of instrument has combinations of buttons that play single notes and buttons that are mechanically coupled to sound chord formations. The term 'melodeon' is sometimes used for smaller diatonic button accordions, types typically with one or two righthand rows of buttons (*see* MELODEON (ii)). 'Concertina' refers to chromatic and diatonic instruments with buttons parallel to the bellows. Some varieties of concertina have polygonal shapes (usually hexagonal), but square, boxs-haped concertinas have also been made since they were first developed in the 1830s, notably the diatonic 'Chemnitz'concertina. The BANDONEON is essentially a variant of the Chemnitz concertina, also being square or rectangular in shape. In some respects these instruments have distinct histories, usages and repertories (*see* CONCERTINA). It is possible, therefore, to distinguish between the accordion and the concertina as two distinct groups within the same family of instruments. However, in many languages and cultures the term 'accordion' is more generally assigned to all instruments of this family, to the extent that the specificity of the distinctions is lost. Furthermore, a historical view of the evolution of these instruments shows profuse interrelationships in terms of their invention, countries of origin and manufacture, and their construction and terminology. A world-view of the accordion must therefore allow the inclusion of all kinds of free-reed aerophone that conform to the definitions outlined in the first paragraph of this article.

1. Construction. 2. Types: (i) Diatonic accordions (ii) Chromatic accordions (a) The piano accordion (b) The button chromatic accordion (iii) Hybrid and other models. 3. History and manufacture. 4. The chromatic accordion: education, performers and concert repertory. 5. The accordion in Africa.

1. CONSTRUCTION.

Although the following describes the construction of a full-size piano accordion (fig.1), all types of accordion work on variations of the same principle. The sound is produced by free reeds, made of highly tempered steel. The reed tongues are riveted to an aluminium alloy reed-plate containing two slots of the same size as the reeds, one reed being set on each side of the plate and a leather or plastic valve attached on the opposite side to each reed. A set of reed-plates corresponding to the range of the keyboard is affixed in order on a wooden reed block which aligns with the holes in the palette board (pan), and up to six of these blocks are fitted in the treble casing. The treble keyboard is attached at a right angle to the casing. The reed blocks and the slide mechanism of the register switches (shifts) are inside the bellows, on the palette board.

The depression of a treble key raises the palette, and allows air to pass through the reed block to actuate the reed; the airflow is created by the inward or outward movement of the bellows. The palette action is usually covered by the treble grill, a fretted metal, wood or plastic cover lined with a decorative, thin fabric, which allows the passage of both air and sound. The bass side is similarly constructed, though the bass palettes are connected

to the buttons by rods and levers. A bass handstrap is fitted over the full length of the bass board and an air-release valve is provided to enable the bellows to open and close silently when desired.

The bellows are built of heavy cardstock paper with fibrous grain, folded and pleated with soft leather gussets inset in each inner corner and shaped metal protectors on each outside corner, secured and reinforced by a gauzelined plastic called bellows tape. Wooden frames connect each end to the casings, soft leather or foam rubber keeps the instrument airtight. Internal locks or external straps are provided to keep the bellows closed when not in use. Virtually all accordion-family instruments have a wooden casing, which is covered with a skin of cellulose or wood veneers, and decorated with inlays, rhinestones, etchings, paint or other finishing processes. Less commonly, instruments are constructed with aluminium-alloy subframes, in total or in part. A few others are made of highdensity rigid plastic with resonance characteristics. The nature of the frame and its decoration have little impact on the sound quality of the instrument; of greater consideration in the choice of materials is stability, durability and weight.

The fundamental tone of the accordion is that produced by a single reed at normal (8') pitch over the entire range of the keyboard. Shifts (also called 'stops' or'switches') may be provided, on larger models in both the treble and the bass sections, worked by stop knobs or tablets. They make available extra sets of reeds to be sounded simultaneously with the main rank, in various combinations, giving a variety of tone colours. Examples of shifts include unison, suboctave (16'), superoctave (4'), quint and tremolo ranks. Simpler instruments with no shifts may be tuned either 'dry' (with two reed banks tuned in unison) or to varying degrees of 'wetness' (with the two banks tuned slightly out with each other so that they beat together, creating an undulating effect akin to the Voix céleste of the organ). On larger accordions such tremolo ranks may be brought on and taken off with a shift. The sound characteristic of two banks of reeds detuned to produce two or three beats per second is commonly referred to as 'Italian tremolo'. Wider tremolos are called 'German', 'French', 'Slovenian' and so on. A true 'musette' tuning requires each key to sound three reed banks, the middle one tuned 'pure' and the two outer ones tuned respectively sharp and flat to the main note (and with about 40 cents difference between each other), producing a wide tremolo. Accordions are most commonly tuned to equal temperament.

2. TYPES.

The accordion family of instruments has a complex taxonomy. The first level of division within the family is determined by whether the same or different notes are produced on a single key or button on the opening and closing of the bellows. Instruments that produce the same notes (sometimes said to have 'double action') usually have a chromatic compass. Those that produce two notes per key ('single action') have a diatonic compass. Accordions may be further classed according to body shape, keyboard type and the organization of notes. Particular models also vary greatly in terms of intrinsic quality of manufacture, refinements of design, numbers of parts, tuning systems, and extra ranks or registers of different-sounding reeds (operated by shifts).

The members of the accordion family currently in mass production and common usage include diatonic and chromatic versions of button accordions, concertinas and bandoneons, and chromatic piano accordions. Versions of all types have been produced with electronic modifications such as pick-ups, synthetic sound generators or MIDI systems. These instruments therefore become electronic controllers. A dilemma of classification arises when all acoustic sounding parts have been omitted and the sounds produced are all electronic samples (*see* ELECTROPHONE). The current convention is to consider all accordions with electronic applications within the category to which their body-shapes and keyboards belong.

(i) Diatonic accordions.

The button diatonic accordion is certainly the most popular type of accordion, and is manufactured in most regions of the world. Virtually every culture has its own favoured version, adapted by key, note selection and note order to the requirements of its music. At least 40, but perhaps as many as 55 varieties can be identified. Its predominant usage is in traditional music, though some players, especially in Germany and Ireland, achieve concert-artist status as soloists, in ensembles or orchestras. Those models that employ the most advanced technologies originate in Germany (e.g. the Hohner 'Morino Overture' model). Italy produces the most varied range of models, and the Cajun-style singlerow button accordion is the product of American cottageindustry, although some major European manufacturers also produce Cajun-style models (alongside 'Viennese-' or 'German-style' one-row diatonics).

The buttons on the right-hand keyboard are arranged in rows of 10 to 13 buttons, usually containing a major scale. With the push of the bellows the major triad of the home key is obtained, and the other pitches of the scale are obtained on the pull. Models are made with up to five rows, though one and three are probably the most common. Many key combinations may be found, but common ones include G/C, C/F, D/G, G/C/F, G/C/F/B♭, B/C/C♯, B/C and C/C♯. Left-hand buttons play bass notes and chords for accompaniment and are also often single action. The number of bass buttons ranges from two on one-row melodeons (which play the bass note and triad of the key of the melody row on the push, and of the dominant on the pull) to about 24 on larger models (fig.2). The air-button or -bar is especially necessary during performance on these instruments to replenish during passages requiring many notes in one direction. The instrument may be strapped to hands or have additional shoulder straps. Some instruments have pullstops at the chin-end of the treble casing and some have shifttablets on the grill-face.

Cajun players use one-row diatonic accordions, often made in Louisiana by turn-of-the-century methods. Zydeco players use either three-row button diatonics or piano accordions. Players of Irish traditional music often use two-row B/C diatonics, some specially modified to meet the performance needs of the individual players. Tex-Mex or Conjunto players use three-row button diatonics.

Other diatonic members of the accordion family include the Anglo (or Anglo-German) CONCERTINA, the squareshaped German *Konzertina* (or Chemnitz concertina) and its derivative, the BANDONEON.

(ii) Chromatic accordions.

(a) The piano accordion.

As its name suggests, the righthand section of this accordion contains a piano-type keyboard, commonly having up to 45 keys. Shifts that isolate or couple reed-banks appear on most models, although the numbers of reed-banks available vary from model to model: full-size instruments usually have four.

Various systems of bass buttons have been developed. The most common type is the 120-button 'standard' or 'Stradella' bass, consisting of six rows of buttons: two rows of single bass notes a major 3rd apart, called fundamental and counterbass rows, arranged according to the circle of 5ths; and the remaining buttons arranged in four rows playing major, minor, dominant 7th and diminished chords respectively for each fundamental. Various 'freebase' systems have been designed, which consist of single-note buttons with a range of up to five octaves. 'Converter' accordions are capable of switching from standard bass to freebase (fig. *3b*). 'Combi' or 'Manual III' models have five or six standard-bass rows in addition to three freebase rows containing a compass of about three octaves. Standard basses usually have five reed-banks, and freebase instruments can have eight or nine.

Bellows usually have 16 to 19 folds. Piano accordions can vary in weight from 4 to 14 kg. They are manufactured in many countries, but the finest originate in Germany (the Hohner 'Gola' and 'Morino' models) and Italy (e.g. models by Pigini), and the largest output comes from China (manufacturers such as Parrot, and Bai Le). Piano accordions are used to perform all kinds of music from folk and popular styles to jazz and concert music, whether solo or in ensemble.

(b) The button chromatic accordion.

Known as the *bayan* in Russia and the *musette* in France, these differ from piano accordions mainly in that the right-hand section of this type of accordion is organized in three four or five rows of buttons, usually coloured black and white. Adjacent buttons along the rows are in minor thirds, and three of the rows are arranged symmetrically a semitone apart. Rows four and five duplicate, and are coupled to rows one and two respectively, offering alternative fingerings. Because all keys are fingered identically, transposition is easy. There are four common varieties, named after the placement of a particular note on the outside row. The 'B' system (fig.4*d*) is preferred in Germany and Russia, 'C' (fig.4*b*) in Italy and North America, and 'G' (fig.4*a*) almost exclusively in Finland. The 'reverse B' is declining in popularity (fig.4*c*). Other details of their construction, including the organization of the basses, are much the same as on the piano accordion, though different cultures favour characteristic tuning styles. The finest button chromatics are made in Italy (the Pigini 'Mythos' and 'Super-Bayan' models; fig.5), Russia (the 'Jupiter' model made by the Moscow Experimental Laboratory) and Germany (the Hohner 'Gola' and 'Morino' button models).

The English concertina is a chromatic instrument, and there are chromatic varieties of bandoneon.

(iii) Hybrid and other models.

Many types of accordion have been made with various combinations of diatonic and chromatic keyboards (fig.3*a*), most of which are rare and no longer in production, and various other keyboard systems have also been adapted to the accordion. These include half-chromatic hybrids, which play chromatically in one section and diatonically in the other; 'common accordions', where the right-hand is diatonic and the lefthand section plays standardbass; 'two-system trebles', which combine chromatic rows of buttons with one or more diatonic rows; the 'uniformkeyboard' (or 'checkerboard keyboard'), designed by John Reuther (1905-84), which is an adaptation of the Janko piano keyboard (*see* JANKO, PAUL VON) to the accordion.

The *garmoshka* is a large group of accordions found in both diatonic and chromatic varieties in Russia and eastern Europe. They are intended as folk rather than concert instruments, and they evolved largely independent of Western influences. A typical instrument has in the right hand a single diatonic scale produced from doubleaction reeds activated by buttons arranged in two rows. The left hand has 12 or more buttons arranged in 5ths.

3. HISTORY AND MANUFACTURE.

Although the principle of the FREE REED has been known since pre-historic times, and in China has been applied to the SHENG since the second millennium BCE, it was not until the late 18th century that Europeans were experimenting intensively with the principle for use on organs. The first true reed organs were invented at the beginning of the next century (*see* REED ORGAN). In 1821 Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-64) made his mouthblown 'Aura' effectively the first harmonica, designed primarily as a tuning tool. The 15 reeds were cut from a single piece of metal and fastened onto a piece of wood with chambers and blowholes for use by the mouth. The following year he applied leather bellows, and closure pallets with a rudimentary keying device over the individual reedchambers, and patented the instrument as the'Handaeoline'. This instrument was developed further by the Austrian Cyril Demian (1772-1847) whose patent of 1829 under the name of 'Accordion' added accompanying chords. In the 'complete accordion', built by Demian and his sons Guido and Karl in 1834, a second treble row of chromatic 'helper' notes was added, and the left-hand section included a chromatic row. By 1830 Demian-type instruments were being copied in Belgium by Charles Buffet and in Paris by J.-B.-N. Fourneux and M. Busson (fig.6). These diatonic instruments were made in various keys with brass reed work, having ten to 12 treble keys and two bass buttons and casework made in rosewood with inlays of ivory and mother-of-pearl. Another Austrian, Matthaeus Bauer, is credited with the invention in 1838 of a reed block with individual reed-chambers, open at one end but closed off by pallets at the key-rod end. By 1863 Paolo Soprani was making diatonic accordions in Castelfidardo, near Ancona, Italy, which has remained a major centre of accordion manufacture to the present day.

The first chromatic button accordion was built by the Viennese musician Franz Walther in 1850. It had 46 buttons (later expanded to 52) in the right hand, arranged in three rows of minor 3rds, each row a half-step apart. The bass section had eight (later 12) diatonic buttons divided between single bass notes and two-note chords. Before the end of the century the Dallapé company (at Stradella, near Piacenza) developed a model that included free basses. In Russia, mass-production of accordions began in Tula in the 1830s. In 1870 the Russian Nikolai Beloborodov, working in Tula, developed the threerow chromatic that became the bayan.

Busson in Paris is sometimes given the credit for the invention of the piano accordion in 1855 (*accordéonorgue*, *flûtina* or *harmonieflûte*). In fact, Bauer had exhibited a three-octave 'Clavierharmonika' at a trade fair in Vienna the previous year. Bauer had already experimented with the chromatic accordion of Walther, and had built his first Clavierharmonika (with buttons) in 1851. The bass section, like that of Walther's accordion, was diatonic. The 1854 description of the Clavierharmonika contains the first written notice that the piano keyboard was to be played with the right hand, the bass buttons with the left and the bellows pulled horizontally (Richter, A1990). Busson's *accordéon-orgue* had a small three-octave piano keyboard, single-action reeds and reservoir bellows (which could be pumped by the left hand or, with the instrument placed on a stand, with a pedal mechanism), but no basses or air button, giving uniform tone, rather similar to the contemporary seraphine or harmonium. It was the accordion's uniform tone, considered novel at the time, and its breadth of nuance-rich music, as well as its portability and affordability, that endeared it to large populations. Popular demand inspired mass production and established economic foundations for such firms as Hohner (Trossingen 1857), Soprani (Castelfidardo, 1872) and Dallapé (Stradella, 1876), among others, to become known

worldwide. The bass keyboard was gradually developed, so that by the beginning of the 20th century it could provide accompaniments in all keys.

Early accordions and concertinas were physically small and contained few internal parts. Within a few years of the first patents, driven by increasing competition and a continual interest in expanding the instrument's musical capacity and efficiency, makers were constructing larger and stronger instruments with wider tonal ranges. The specifics of size and content of each member of the family evolved in different regions to accommodate the demands of the culture in which it flourished. As ideals of artistic breadth grew to include abstract concert and virtuoso performance, the most complex instruments have come to tax the limits of human endurance in size and weight. In the present day, some manufacturers are continuing to seek ways to lighten the burden while retaining its range, capacity and controllability.

The manufacture of piano and button chromatic accordions is centered in mass production by large companies. While some accordions built around the 1950s and 1960s, notably Hohner 'Morinos' and 'Golas', have escalated greatly in value and are prized by performers, the competitive brands of the end of the 20th century are continuing to incorporate innovative refinements that set increasingly higher standards for their top-models. Small companies and home production also continue, especially in concertinas and button diatonic accordions. While some of these are similarly interested in improving their products, others judiciously retain construction practices related to those of the 1930s explained perhaps by a ground-swell of nostalgia for traditional music and instruments.

Seen worldwide, the accordion industry is both healthy and troubled. Escalating costs of labour and materials are reflected in the faltering viability of many traditionally solid companies. Most notable perhaps is the sale of Hohner in Trossingen, which for nearly a hundred years was one of the foremost producers and innovators. The former East German company Weltmeister, of Klingenthal, has been returned to private ownership, renamed Harmona.

By far the most important source of accordion-family instruments is Italy, the pre-eminent center being Castelfidardo. Located in this city are a few dozen larger and smaller exporters that satisfy much of the world market for parts and complete instruments, including Borsini, Bugari, Castagnari, Excelsior, Menghini, Pigini, Scandalli, Victoria and Zero Sette. Many brands are produced only for export to particular countries (thus North American brands such as Bell, Castiglione, Colombo, Excelsior, Gabanelli, Guilietti, Imperial, Iorio, Kuchar, Lo Duca, Mervar, Modern, Monarch, Noble, Pancordion, Petosa, Silvertone, Titano - *see* fig.3, Video and Wurlitzer have past or present American ownership, but are produced in Italy). American manufacturers such as the Chemnitz concertina maker Christy Hengel use reeds produced in Italy.

In Russia accordion manufacture followed a nearly separate, unique evolution. Since World War II, the Moscow Experimental Laboratory (MEL) has produced high-quality bayans, whose sound qualities are much admired even if the instruments are exceedingly large and heavy. The Pigini company in Italy is working together with MEL to produce the 'Mythos' *bayan* model that conjoins the best of Italian manufacturing techniques with the Russian aesthetic. Other east European countries are also producing good quality but reasonably priced instruments, such as Delicia in the Czech Republic. China and other East Asian countries have come to prominence in the last few decades of the century for mass manufacture of inexpensive student instruments.

4. THE CHROMATIC ACCORDION: EDUCATION, PERFORMERS AND CONCERT REPERTORY.

By the early 20th century the accordion was associated around the world with traditional music, cafes, dance halls and music halls. In order for it to be taken seriously as a concert instrument there was a need for schools to give high-level instruction on the instrument, for the development of an original repertory by recognized composers, and for refinements to be made to the instrument so that it could produce what the new repertory required. It also needed to be capable of responding consistently to the demands of subtle artistic performance. Ernst Hohner grasped the dilemma and approached Paul Hindemith (whose *Kammermusik* no.1, 1922, included an accordion in the chamber orchestra) to write original music for the instrument. Hindemith recommended a talented young composer, Hugo Herrmann, for the task. Herrmann agreed and wrote *Sieben neue Spielmusiken* (1927), the first original work for solo accordion.

In 1931 Hohner founded the Harmonika-Fachschule in Trossingen. Herrmann became its director, hiring an extraordinary body of staff, including Hermann Schittenhelm, Armin Fett and Ly Braun, who each retain historic prominence, and together they attracted serious students to the study of the instrument. It later

became an official state academy. Herrmann and colleagues devised a curriculum that for decades produced artists and teachers of unequalled calibre. The graduates (who included Rudolf Wuerthner, Marianne Probst and Hugo Noth) were qualified to work for others or for themselves, perform with excellence and repair their own instruments. Many composed and arranged new music for accordion, and some became scholars in their own right. As the quality of repertory and performance rose, so the Hohner factory was driven to become a world leader in technological research and development of free-reed instruments. Many innovations in construction, along with clarification of an idealized acoustic aesthetic, responded to new demands from the concert stage. Also in 1931, Hohner began publishing music and teaching materials for all sorts of accordions.

By about 1945 large-scale pieces were being written with a preference for polyphonic styles. Freebass or combi (the 'Manual III' system, which has three rows of chromatically arranged freebase buttons above a full set of standard-bass rows) accordions were preferred, and fewer original pieces were written for standard-bass only. One example that is still part of the concert repertory is Hans Brehme's Paganiniana (1952), in which the treble keyboard is played with the freebase in strict polyphony, punctuated by chords played on the standard-bass. Free tonality and atonality became the preferred styles for composition, made possible with the advent of freebase accordions (e.g. Herrman's *Irland-Suite*, 1955; Rudolf Wuerthner: *Morgen im Bergen*, 1965; Carmelo Pino: Suite for Accordion, 1969). In 1947 the Orchestra des Hauses Hohner was founded under the direction of Rudolf Wuerthner (1920-74; Wuerthner acted also as soloist, arranger and composer), using the Hohner Morino and Gola models (and the electronic accordion, the 'Elektronium'), and helped promote the new repertory by touring in many countries of the world. Following this lead, many such accordion orchestras arose throughout Germany, and others were set up by accordion clubs throughout the world. In East Germany, Klingenthal and Markneukirchen were centres of construction and teaching, and many advances were made there that were disseminated among other Eastern bloc countries.

A tremendous growth in original repertory took place from about 1963, when the Städtische Musikschule Trossingen sought to expand the presence of experimental music and atonal styles in its concerts. One of the most important composers of new music for the accordion of this period was Wolfgang Jacobi (1894-1972). This period was also marked by the publication of accordion music by Scandinavian composers such as the Danes Ole Schmidt and N. V. Bentzon and the Swede T. I. Lundquist (for a full repertory list, *see* Maurer, C1990). By the 1980s, however, the Hohner Company was in financial turmoil, leading to a decline in the resources of the school and its activities (*see* HOHNER). Trossingen still hosts many international events, holds the Hohner Archiv and remains a centre for accordion activities in Germany.

The Association Internationale des Accordeonistes (now the Confederation Internationale des Accordeonistes) was founded in Paris in 1935 with the primary aim to elevate the status of the accordion (which at the time was scarcely recognized as a serious musical instrument) in the world of music. The British College of Accordionists was founded in 1936 and its syllabus of examinations has proved a vital factor in the musical development of the accordion in Britain. Several associations were founded in the USA, including the American Accordionists' Association (founded 1938) and the Accordionists & Teachers Guild International (1940), and many large and small private teaching studios and accordion clubs exist nationwide. The only accordion-specific museum in the USA, and one of the largest collections in the world (1000 instruments) is A World of Accordions Museum, opened in 1993 and located in Duluth, Minnesota.

The huge popularity of chromatic button and piano accordions in the USA is inspired by the virtuosos who arrived from all over Europe in the early decades of the 20th century, and this diversity of origin is reflected in the repertory and teaching methods that have abounded, as well as in the plethora of ethnic musical styles that survive in various parts of the country. Especially influential on the piano accordion as concert performers and composers were Italian emigrants such as Pietro Deiro (1888-1954; in 1912 he made the first recording of a piano accordion, Victor 35345) and his brother Guido, Pietro Frosini (1885-1951; one of the first accordionists to use the freebase system) and Anthony Galla Rini (*b* 1904). Another important early American accordion player was Charles Magnante (1906-?1988). The accordion became established as a dance band component by performers such as Myron Floren and Lawrence Welk (1903-92), Frankie Yankovic and Joey Miskulin. Virtuosos like Dick Contino (*b* 1930) demonstrate the accordion's entertainment appeal, and similarly, the jazz stylings of Art Van Damme, Joe Mooney, Eddie Monteiro, Frank Marocco and Amy Jo Sawyer have attracted a great popular following. Artists whose seriousness and varied accomplishments stand as examples to the future are Carmelo Pino and Peter Soave. Notable teachers such as Willard Palmer (1917-96) and his partner Bill Hughes, Joan Cochran Sommers, Robert Davine, and Lana Gore have influenced the

development of generations of students (some who became world champions). Palmer was instrumental in the development of the quint-converter accordion. In the 1990s there was a nostalgic resurgence of interest in accordion- or bandoneon-led traditional musics such as the tango (William Schimmel, Peter Soave), the polka (Frankie Yankovic), Cajun, zydeco and TexMex/conjunto.

The existence of many hundreds of method books for playing various types of diatonic accordion reflects the popular nature of the instrument and its appeal to the amateur player. One feature of many of these books is the attempt to find some kind of suitable tablature for the instrument in order to obviate the readers' need to learn how to read normal music notation. Few such tablatures have been successful, being usually specific to a particular model of accordion; indeed, some have even proved harder to learn than notation.

Composers of works featuring the accordion have included Alban Berg (*Wozzeck*, 1923), Roy Harris (Theme and Variations, 1947), Paul Dessau (*Die Verurteilung des Lukullus*, 1949), Carmelo Pino (*Sonata Moderne* op.2, 1956; Concertino for Accordion and Strings, 1964), Alan Hovhaness (Suite for Accordion, 1958, Accordion Concerto, 1959; *Rubaiyat*, 1979), Paul Creston (Accordion Concerto, 1958), Wallingford Riegger (*Cooper Square*, 1958), Henry Cowell (*Iridescent Rondo*, 1959; *Concerto brevis*, 1960), David Diamond (*Night Music*, 1961), Robert Russell Bennett (Quintet for accordion and string quartet, 1962), Nicolas Flagello (Introduction and Scherzo, 1964), GUY KLUCEVSEK (an accordionist himself, he has composed many works for the instrument), William Schimmel (*Fables*, 1964; *The Spring Street Ritual*, 1978), Pauline Oliveros (many works, including *Horse Sings from Cloud*, 1975), Eric Salzman (*Accord*, 1975), Robert Rodriguez (*Tango*, 1985) and Luciano Berio (*Sequenza XIII*, 1995).

Although the accordion was well known and popular in the Baltic countries and Russia shortly after its invention - disseminated through trade and travellers as in the rest of the world - during the Soviet period its evolution was largely independent of and different from that of the Western world. The instruments were redesigned to fit the needs of the different cultures; some diatonic instruments became very different from those found in western Europe. Mirek (A1992) illustrated hundreds of accordion types, many not found outside the former Soviet Union. The principle concert accordion is, however, the chromatic button accordion or *bayan*; piano accordions and diatonic models are regarded as folk instruments.

The Communist Party's support for folk music paved the way for the establishment of a *bayan* conservatory programme at Kiev Conservatory in 1927; other courses are at the Gnesin Academy of Music, Moscow, at St Petersburg Conservatory and at the Vladivostok Accordionists Association. The standard of performance in the former Soviet Union is incredibly high, as demonstrated by its dominance of world competitions during the last 30 years of the 20th century. The first *bayan* sonata (1944) was composed by Nikolay Yakovlevich Chaykin (*b* 1915). Some of the greatest contemporary composers, such as S.A. Gubaydulina (*De profundis*, 1978), have found inspiration in Russian accordionists such as Fridrikh Lips (*b* 1948), Aleksandr Dmitriev (*b* 1950) and Oleg Sharov (*b* 1946). Some composer-performers such as Vyacheslav Anatol'yevich Semyonov (*Bulgarian Suite*, 1975) have found in themes of folk origin the starting point for their own masterworks.

At times the accordion has found usage in several of the countries of East Asia. Its portability and ease of performance endeared it to missionaries and political activists alike, while its slightly later association with the proletarian touring performance ensembles of the former Soviet Union made the accordion acceptable in contexts where other Western instruments were banned. A large amount of music for accordion has been published by the Chinese music presses, most of it in Western idioms and intended for instructional use or the accompaniment of massed singing.

5. THE ACCORDION IN AFRICA.

Accordions and concertinas have been present in most parts of sub-Saharan Africa since the 19th century, though with a somewhat scattered distribution. They were first brought to African coastal cities by European and West African (notably Kru) sailors, merchants and settlers, and taken inland by migrant workers. Many different models from Europe and elsewhere have been used. Although never attaining the popularity of the guitar, the accordion family has been a fundamental factor in the rise of several popular styles in both urban and rural areas. Accordions have been used both for solo expression and in small dance bands. Intrinsically African musical ideas have been transferred to these instruments, producing original and individual playing styles and techniques.

It is of limited relevance in African music to distinguish between the accordion and the concertina, since they have been used interchangeably and have had comparable functions in African cultures. They are also con-

nected conceptually and historically to the harmonica, another early European import. During the first decades of the 20th century in particular, many concertina or accordion players began as teenagers playing the harmonica. During the 1980s and 90s accordions were increasingly replaced by electronic keyboards.

According to Hugh Tracey (D1952, p.9) the concertina has been known among the Xhosa of South Africa since the 1820s, when it was introduced by settlers in the Eastern Cape. Among the musical uses developed by the Xhosa for this instrument is the accompaniment of group dances such as the *umteyo* (shaking dances), in which the player moves up and down between the files of dancers in order to be heard by all. In the 1950s Tracey found solo accordion music concentrated especially in Swaziland, among mine workers who could afford to buy such instruments. Musicians such as Yelanjani Matula Mkakwa Mugomezungu and (unusual in Africa) a female player, Josefa Malindisa, developed personal styles within the local tonal-harmonic system. Tracey described this music as 'topical song with concertina' featuring satires about life in the mines, love affairs, philosophical statements about women, and personal laments. Commercial recordings have also been made of accordion and concertina music in South Africa. In the 1970s record companies equipped their musicians with large, professional instruments for playing in the electric-guitar-based urban style known as *simanje-manje* or *mbaqanga*. This kind of instrumentation became known as 'accordion jive'. One notable performer at the Gallotone studios in Johannesburg in the 1970s was Alfred Makhalima (fig.7) who played in the Township Boys. The concertina player Gabriel Sakaria (*b* 1920; fig.8), from northern Namibia lived in Swakopmund, near the port of Walvis Bay, in the late 1930s. Elements of *maringa* music (*see* HIGHLIFE) from Congo and Sierra Leone are prominent in his diverse repertory, which includes church hymns, presumably the result of contact with sailors from West and Central Africa.

The accordion has been an inseparable ingredient of the Portuguese-Angolan musical culture of Luanda, especially the popular ballroom dance music called *rebita* or *semba*. *Rebita* first emerged in the late 19th century and similar developments occurred in other Portuguesespeaking areas of Africa, notably Cape Verde. In 1982 there were still four *rebita* clubs meeting regularly: instruments played at the Muxima Ngola club in the Rangel township included an accordion (*ngaieta*) and a scraper (*dikanza*), with dancers forming a circle and carrying out the *umbigada* (belly bounce). António Victorino Imperial (*b* 1906) was regarded as one of the most remarkable accordionists of his generation.

From the 1920s to the 50s accordions were popular in port cities all along the West African coast, from Matadi in Congo-Zaire to Douala (Cameroon) and Freetown (Sierra Leone), and were disseminated to rural areas by migrant workers. In Cameroon they had been introduced before World War I, when the territory was still under German colonial administration, and remained popular especially in the southern part of the country, although by the early 1960s the accordion was being superseded by contemporaneous styles based on highlife and Congolese guitar bands. The most important centre in West Africa for the rise and dispersal of accordion styles was Freetown, Sierra Leone, where the accordion was intimately linked with the Krio culture and with Kru mariners. According to Wolfgang Bender (D1994, p.235), one of the most favoured Mende singers and accordion players was Salia Koroma (*b* 1903), who made a large number of recordings spanning 40 or 50 years. Other Sierra Leone accordionists singing in Mende include Famous Foday and Edward Tokohina.

Accordions were also present on the East African coast from the early 20th century. They were part of the *taarab* ensembles recorded by Tracey in Dar es Salaam in the 1950s, along with four violins, two *udi* (lutes), ukulele or mandolin, clarinet, bass and drums. In Kenya the accordion was used in one of the earliest rumba bands the Rhino Boys, in the 1940s. The *m'bwiza* music played in Yao-speaking areas of Malawi and Mozambique is performed with accordion (*kodiyoni*), tin-rattle (*wayala*), hoe-blade (*khasu*) and a large double-headed drum (*ngolo*). Rooted in tonal concepts that are non-Western, this music demonstrates the wide margins of usage for the accordion in non-Western societies. One of the most outstanding performers of this music, Jonas Chapola (*b* 1933), recorded in 1983 at Malamya, north of Makanjila (Kubik and Malamusi, D 1989), played a middle-size Hohner accordion.

BIBLIOGRAPHY
AND OTHER SOURCES

A Organology and technique. **B** History and general. **C** Repertory and bibliography. **D** Africa.

A: ORGANOLOGY AND TECHNIQUE

K. Anders: Handharmonika Schule (Trossingen, 1936)

T. Charuhas: The Accordion (New York, 1955)
V. Geraci: Principles of Accordion Technique (Chicago, 1955)
A. Baines, ed.: Musical Instruments through the Ages (Harmondsworth, 1961/R, 2/1966/R)
A. Mirek: Spravochnik po garmonikam [Tutor for the accordion] (Moscow, 1968)
P. Monichon: L'accordéon (Paris, 1971/R)
A. Galla-Rini: A Collection of Lectures for Accordionists (San Diego, 1981)
L. Korycan: 'Organologie harmonikovych nástroju' [Organology of organs], Hudební nástroje, xxii/2 (1985), 64-7
G. Richter: Akustische Probleme bei Akkordeons und Mundharmonikas (Bergkamen, 1985)
M. Dunkel: Bandonion und Konzertina: ein Beitrag zur Darstellung des Instrumententyps (Munich, 1987)
F. Galbiati and N. Ciravegna: Le fisarmoniche (Milan, 1987)
R. M. Brandl: 'Kunst- und Volksmusikinstrumente in den Beziehungen zwischen Orient und Okzident seit Anfang des 19. Jahrhunderts', Jb fur musikalische Volks- und Völkerkunde, xiii (1988), 44-53
T. Schwall: Akhordeonstimmung: ein Wegmeiser durch Theorie und Praxis (Mayen, 1989 2/1990)
G. Richter: Akkordeon; Handbuch für Musiker und Instrumentenbauer (Leipzig, 1990)
W. Linde: Das Grosse Buch der Handzuginstrumente (Trossingen, 1991)
F. Lips: Die Kunst des Bajanspiels: Methodik und Didaktik des künstlerischen Akkordeonspiels (Bergkamen, 1991)
W. Fehlhaber: Das kleine Buch der Akhordeon-Akustik (Trossingen, 1992)
A. Mirek: Spravochnik garmonik … akkordeonov i bayanov [The book of free-reed instruments … accordions and bajans] (Moscow, 1992)
T. Schwall: Handharmonika-Instrumente: chromatische Akkordeons, diatonische Handharmonikas, Concertinas, Konzertinas, Bandonions (Mayen, 1998)

B: HISTORY AND GENERAL

MGG2 ('Harmonikainstrumente', **M. Dunkel**)
H. Buschmann: Christian Friedrich Ludwig Buschmann, der Erfinder der Mund- und der Handharmonika (Trossingen, 1938)
A. Roth: Geschichte der Harmonika Volksmusikinstrumente (Essen, 1954)
A. Lämmle: Matthias Hohner: Leben und Werk (Stuttgart, 1957)
P. Monichon: Petite histoire de l'accordéon (Paris, 1958)
D. Balestriere, ed.: Accordion Quarterly, i-ii (1972-3)
B. Kjellstrom: Dragspel: om ett kärt och misskänt instrument (Stockholm, 1976)
F. Giannattasio: L'organetto: uno strumento musicale contadino dell'era industriale (Rome, 1979)
M. H. Peña: The Emergence of Texas-Mexican Conjunto Music, 1935-1960: an Interpretive History (diss., U. of Texas,1981)
W. Maurer: Accordion: Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur (Vienna, 1983)
A. Mirek: Istoriya garmonno-bayannoy kul'turï v Rossii c 1800 do 1941 goda [The history of concertina and accordion in Russia from 1800 to 1941] (diss., All-Union Research Institute of Art Criticism, USSR Ministry of Culture, Moscow, 1983)
R. Kaupenjohann and others: Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons (Bochum, 1984)
J. Pichura: Literatura akordeonowa: rys historyczny do roku 1980 [Accordion literature: the historical outline

to 1980] (Katowice, 1985) [with Ger. summary]
L. Ukropcova: 'Heligónka: nástroj a lúdovy hudobuy repertoár' [The heligónka: the instrument and its folk music repertory], Musicologica slovaca, x (1985), 47-88 [with Ger. summary]
Z. Frati and others: Castelfidardo e la storia della fisarmonica (Castelfidardo, 1986)
P. Gervasoni: L'accordéon, instrument du XX. siècle (Paris, 1986)
A. Penón and others: El bandoneón desde el tango/Le bandoneón depuis le tango (Montreal, 1986/R1986 as El bandoneón desde el tango/Petite histoire du bandoneón et du tango; Eng. trans., 1989, as The Bandoneon: a Tango History)
I. Bell: 'The Big Squeeze: Button Accordions in Canada', Canadian Folk Music Bulletin, xxi (1987), no.3, pp.4-7; no.4, pp.7-14
B. Lasbleiz and J.-M.Corgeron: Boest an diaoul/la boîte du diable: l'accordéon en pays de gavotte (Dastum, 1987)
P. Helisto: 'Matti Rantanen, Apostle of the Finnish Accordion', Finnish Music Quarterly, v/2 (1989), 32-5
I. Kolehmainen: 'Do Not Dance to the Screeching, Insidiuous Accordions, Burn Them', Finnish Music Quarterly, v/2 (1989), 29-31
P. Krümm: 'Accordéons, brevets, Paris: toute une histoire', Larigot: bulletin de ['Association des collectionneurs d'instruments a vent, no.5 (1989), 15-19
H. Boone: Het accordeon en de voetbas in België (Leuven, 1990)
R. Flynn, E. Davison and E. Chavez: The Golden Age of the Accordion (Schertz, TX, 1990/R)
F. Billard, D. Roussin and G. H. Rabinovitch: Histoires de l'accordéon (Paris, 1991)
T. Eickhoff: Kultur-Geschichte der Harmonika: Armin Fett, Pädagoge und Wegbereiter der Harmonika-Bewegung (Kamen, 1991)
G. Mathon: 'Une leçon d'orchestration', Les cahiers du CIREM, nos.20-21 (1991), 83-6
V. R. Greene: A Passion for Polka: Old-Time Ethnic Music in America (Berkeley, 1992)
H. Luck: Die Balginstrumente: die historische Entwicklung bis 1945 (Bergkamen, 1995)
H. Doktorski: The Classical Squeezebox: a Short History of the Accordion and Other Free-Reed Instruments in Classical Music (Amsterdam, 1997)

C: REPERTORY AND BIBLIOGRAPHY

H. Herrmann: Einführung in die Komposition fur Akkordeon (Trossingen, 1949, 2/1955)
A. Fett: Dreissig Jahre neue Musik für Harmonika, 1927-1957 (Trossingen, 1957)
W. Linde: Alles über Reparaturen von Akkordeons, Melodicas, Mundharmonikas (Trossingen, 1978)
S. Platonova: Novïye tendentsii v sovremennoy sovetskoy muzïke dlya bayana: 1960-e -pervaya polovina 1980-kh godov [Recent Trends in Bajan Music: from the 1960s to the early 1980s] (diss., Lithuanian Conservatory, 1988)
W. Maurer: Akkordeon-Bibliographie (Trossingen, 1990)
W. Eschenbacher: Musik und Musikerziehung mit Akkordeon: die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990 (Trossingen, 1994)

D: AFRICA

H. Tracey: African Dances of the Witwatersrand Gold Mines (Johannesburg, 1952)
H. Tracey: The Sound of Africa Series: 210 Long Playing Records of Music and Songs from Central, Eastern and Southern Africa (Roodeport, 1973) [catalogue]
G. Kubik: 'Recording utamaduni in Tanzania: a Field Report from Iringa and Mbeya Region', Review of Ethnology, v/11-14 (1978), 81-107
S. Koroma: My Life Story, Stories and Songs from Sierra Leone, v, ed. H. Hinzen and D.H. Malamah-Thomas (Freetown, 1985)
W. Bender: disc notes, Sierra Leone Music: West African Gramophone Records Recorded at Freetown in the 1950s and early 60s, Zensor ZS41 (1987)
W. Bender: 'Ebenezer Calender: an Appraisal', Perspectives on African Music, ed. W. Bender (Bayreuth, 1989), 43-68

G. Kubik and M. A. Malamusi: disc notes, Opeka Nyimbo: Musician Composers from Southern Malawi, Museum fur Völkerkunde, Berlin, MC 15 (1989)

V. Erlmann, ed.: Populäre Musik in Afrika (Berlin, 1991) [incl. W. Graebner: 'Tarabu: Popuäre Musik am Indischen Ozean', 181-200; G. Kubik: 'Muxima Ngola: Veränderungen und Strömungen in den Musikkulturen Angolas im 20. Jahrhundert', 201-72]

W. Bender: 'Farewell to the Queen: African Music on Shellac Discs', For Gehard Kubik: Festschrift, ed. A. Schmidhofer and D. Schuller (Frankfurt, 1994), 219-44

G. Kubik: 'Cultural Interchange between Angola and Portugal in the Domain of Music since the Sixteenth Century', Portugal e o mundo: o encontro de cultural na música/Portugal and the World: the Encounters of Cultures in Music, ed. S. E. Castelo-Branco (Lisbon, 1997), 407-30

HELMI STRAHL HARRINGTON (1-4), GERHARD KUBIK (5)

METAMORPHOSES

ANÁLISIS

Planteado principalmente como un ejercicio que pueda ser útil, sirviendo de ejemplo orientativo a los alumnos de la asignatura Pedagogía Especializada del Acordeón, este trabajo inicia la sección ANÁLISIS de la presente publicación, con la que se pretende, entre otras cosas, dar a conocer de forma detallada determinadas obras clave de la literatura acordeonística; no sólo por la utilidad que podamos sacar de este conocimiento (ya sea desde su perspectiva histórica, estética, interpretativa, etc.), sino por el propio placer que el mismo conocimiento, a modo de "juego", nos pueda proporcionar; algo similar a aquella sensación en la que el niño, movido por la curiosidad, disfruta mientras experimenta desmontando un juguete de su agrado para descubrir qué tiene "dentro", entendiendo las causas de su funcionamiento [1].

ÍNDICE

La Partitura	pág. 2
Equilibrio. Lenguaje/Pensamiento	pág. 3
Lenguaje. Messiaen/Lundquist	pág. 4
Constante armónica	pág. 6
La obra como reflejo social	pág. 7
Consideraciones respecto al Tema I	pág. 9
Características interpretativas	pág. 12
Aspectos temporales	pág. 14
Unidad. Principios estructurales	pág. 17
Planteamientos compositivos/procedimientos técnicos	pág. 17
Obra para acordeón	pág. 22

(1) Por supuesto, será condición indispensable para este "disfrutar como un niño", disponer de la partitura con su texto íntegro (Hohner Bestell Nr. 2032); y si uno quiere ir más allá del puro placer que el conocimiento abstracto pueda proporcionar, no tiene más que coger el acordeón y "ponerse con ella"...; a pesar de su dificultad, la experiencia de su interpretación siempre compensará el esfuerzo de su estudio.

LA PARTITURA. Deducción: de lo concreto-particular a lo abstracto-general.

Análisis de datos que aporta la partitura (texto impreso); dos tipos de información: explícita e implícita [1].

- Autor, fecha de composición (1965), fecha de edición (1966), datos biográficos (Torbörn Iwan Lundquist, Suecia-1920...); generación a la que pertenece (Bentzon, Copenhague-1919; Olsen, Copenhague-1922; Schmidt, Dinamarca-1928 etc.); repertorio existente en ese periodo; antecedentes en los países nórdicos (Dinamarca, Noruega, Suecia, Finlandia) etc.

- Título de la obra: posibles connotaciones sobre el concepto de desarrollo "orgánico" (Metamorfosis), propio del periodo romántico (Liszt -*metamorfosis de temas*-, Wagner -*Leit motiv*-, Berlioz-*idée fixe*- etc.), dentro del desarrollo estructural de la obra; otras connotaciones del título..., etc. Ver página 4 de la partitura.

- "For Accordion": especificación del tipo de instrumento; ver, más abajo, las "notas sobre la interpretación" de Ellegaard.

- "Comissioned by the A. T. G."[2]: aspectos sociales en la función de entidades musicales respecto a la creación de repertorio: encargos, concursos, premios, etc.

- Editorial: papel social; relaciones: compositor-editorial, Escuela-editorial, etc.

- Prefacio del autor: intención, objetivos, relación con otros prefacios anteriores (Partita Piccola, Hohner 1965), y posteriores, (Bewegungen, Plasticity, etc.).

- Notas sobre la interpretación (M. Ellegaard) -página 5/7 de la partitura-: relación compositor intérprete, asesoramientos técnicos, tesituras, notación, registración, aspectos interpretativos, etc.

2

- Factores sociales que propician la creación de la obra. Simbiosis: A. T. G. (encargo)… Lundquist Ellegaard… Ellegaard/Instrumento (Hohner-Baritonbass!). Función social de cada uno de los elementos: Asociación, Compositor, Intérpretes, Instrumento, etc.

- La obra (Metamorfosis) en relación con el conjunto integral de su "Obra": características comunes, personalidad musical implícita en su Obra, relaciones, influencias, etc.

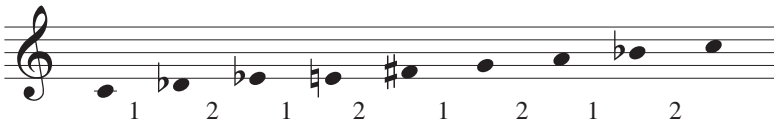
(1) Lewis Rowell: Introducción a la Filosofía de la Música, Gedisa 1985 Ver: Meditaciones sobre un minué (página 20)...

(2) Accordion Theachers Guild, Inc., U.S.A.

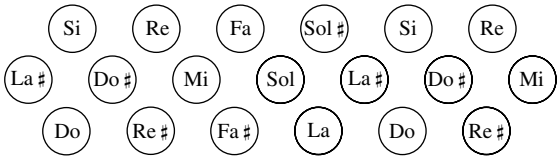
EQUILIBRIO LENGUAJE-PENSAMIENTO: Creación de un Lenguaje.

- Punto de referencia en la evolución histórica del repertorio acordeonístico, la Metamorfosis de Lundquist representa un verdadero ejemplo de lo que podría considerarse, en una obra musical, como equilibrio entre Pensamiento-Lenguaje: lo que se quiere decir y la forma de decirlo.

Modo 2 1ª, transposición.



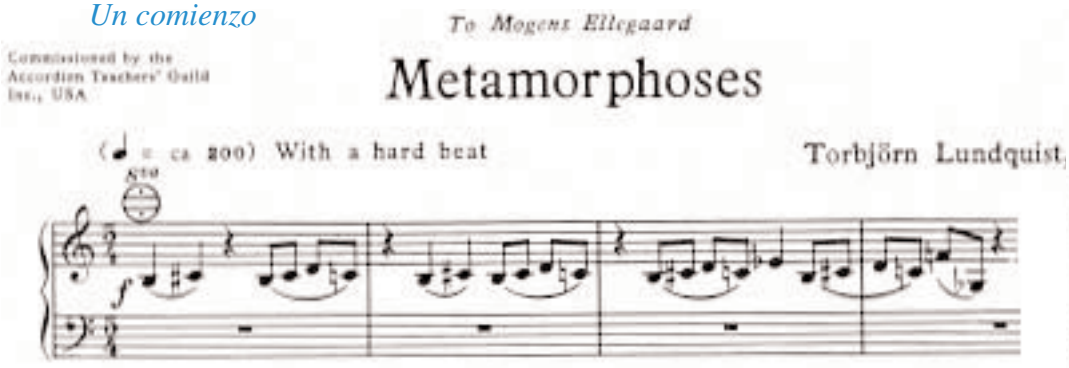
2º de los 7 "modos con transposiciones" de Messiaen.



Sistema cromático de botones.

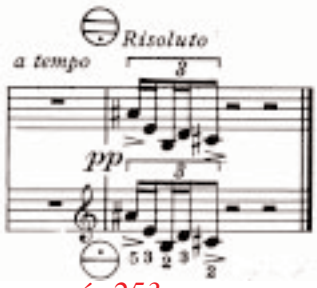
- Superadas aquellas concepciones órgano-pianístico-orquestales en las que el acordeón era adaptado (a veces sometido) a las características del lenguaje específico de tales instrumentos (Pozzoli, Brehme, Seiber-Würthner, Tschaikin, Volpi, Fugazza etc.) [(1)]; Lundquist (Suecia 1920), asesorado inteligentemente, sabe intuir con claridad las nuevas posibilidades que el potencial sonoro-expresivo del instrumento le ofrece, reflejando a través de la elasticidad interpretativa de Ellegaard, la invención creadora de su pensamiento musical, en una fusión integradora lenguaje/pensamiento (lenguaje instrumental-pensamiento musical creativo), y situando, a su vez, unas bases de lo que a partir de aquí podríamos denominar como "creación de un lenguaje" [(2)].

Un comienzo



compás 1

Un final



compás 253

3

(1) Superadas, no en todos los paises, ni en todos los sectores musicales… Aún hoy, podemos encontrar tales concepciones, incluso en determinados estamentos de la enseñanza, intentando desarrollar el instrumento a través de un lenguaje impropio, ya sea identificándolo con otros instrumentos, o bien, proyectando en él concepciones técnicas instrumentales que le son totalmente ajenas.

El acordeón es el instrumento que "es". Tan poco sentido tiene el preguntarse, con falsa añoranza, si ha nacido tarde (en el caso de que sea correcto plantearse de un instrumento su "nacimiento"), como pensar, con fingida envidia, lo que Bach o Chopin hubieran hecho de haber tenido un instrumento de tales características entre sus manos.

Quienes miran el futuro del instrumento con la cabeza vuelta atrás, deberían tener en cuenta que un acordeón "no es" un órgano… ni a la vista, ni al oído, ni a la historia … (*); y que un piano, al igual que el vibráfono, es un instrumento de percusión, que nada tiene que ver con el principio sonoro de la lengüeta libre; ni su ataque, ni su mantenimiento, ni su caida dinámica, ni sus características psicológicas o sociales, ni, etcétera.

(*) De la misma forma que la televisión "no es" el cine, a pesar de sus muchas similitudes; pensemos que (y por qué) por mucho cine que veamos en televisión (con la degradación a que éste se ve sometido), poca televisión veremos en el cine…

Querer definir la "personalidad instrumental" del acordeón a través de su identificación con otro instrumento, puede llegar a relegarle al Género Cómico (Imitación como espectáculo cómico). Si bien, su condición instrumental "híbrida" puede condicionar una cierta tendencia hacia la simulación (¡quizás por una especie de identificación histórica con ancestros!), esto no haría

más que poner de relieve la capacidad del potencial expresivo que el instrumento dispone; pudiendo encontrar un cierto sentido (en este "imitar") sólo como medio para definirse instrumentalmente (por contraposición-comparación) a "sí mismo".

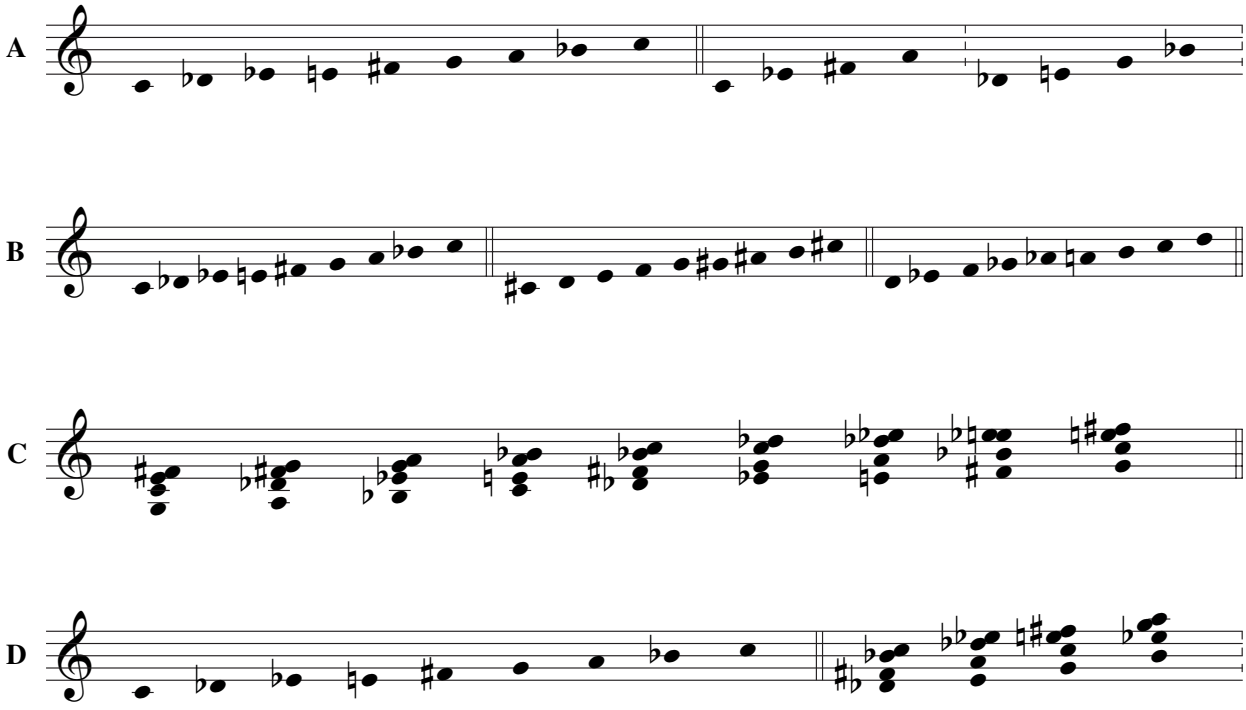
El filme publicitario-televisivo sobre ese "instrumento" que es el cine, es suficientemente explícito y significativo al respecto: ¡…el cine … en el cine!.

(2) Tomando el sentido de "lenguaje instrumental" como un conjunto de características interpretativo-musicales, que caracterizan, o que definen, a un instrumento en relación con los demás.

LENGUAJE. Un modo-un acorde: dos "elementos" para una obra. Messiaen-Lundquist: una Influencia fructífera.

Principios generadores del material temático. Lundquist utiliza en esta obra, de forma sistemática [(1)], el 2º de los siete "modos a transposiciones limitadas" de Messiaen [(2)]: serie de 8 sonidos (ver ejemplo) (dos acordes de 7ª disminuida melódicamente intercalados a distancia de semitono) **(A)**. Este modo admite tres transposiciones **(B)** de cada una de las cuales pueden extraerse cuatro "células armónicas" (Lundquist utiliza el primero de los dos "acordes tipo" que Messiaen propone para este modo **(C) (D)**. Este acorde (2ª inversión, con la 4ª aumentada añadida, de un acorde mayor), tomado como un germen armónico y tratado bajo distintos aspectos, representará una "constante" (principio unificador) a través de toda la obra [(3)].

4



(1) Aunque este modo ya es utilizado esporádicamente en su primera obra para acordeón (Partita Piccola (1965), Hohner 1965 -página 16, misterioso ma sempre a tempo…-), Lundquist hace sistemático su empleo en la Metamorfosis: ver compases 16 (Tema II), 41, 109, 146-47, 153, 168-71, etc. Ver también otras obras donde ocasionalmente utiliza este 2º modo: Duell (1966), Hohner 1967: páginas 34-35; Bewegungen (1966), Hohner 1966: páginas 7-8 (comienzo); Microscope (1970), Trio-Förlaget 1971: 17 Virvelvind (final) página 14; Botany Play (1968), Waterloo 1969: 5 Cactus (acorde final), 8 Quick-Grass, etc.

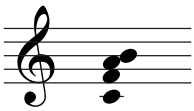
(2) Olivier Messiaen: *Technique de man langage musical*, Alphonse Leduc 1944, Paris: volumen I (capitulo XVI, página 51) y volumen II, página 50. Ver también al respecto: *Historie universelle de la Musique*, de Roland de Candé, Seuil 1979 (Aguilar 1981) IIº Volumen, página 316 (Messiaen); Guillermo Graetzer: *La música contemporánea*, Ricordi 1979, página 37; Michele Revoroy; *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*, A. Leduc 1978, París, páginas 7-8; etc.

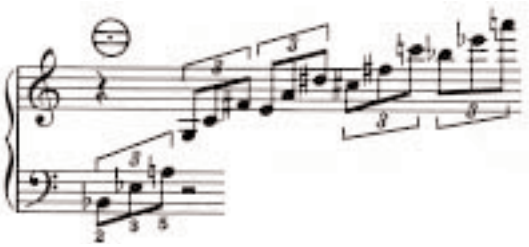
(3) Ver página 6.

Resulta curioso observar la relación existente entre el "lenguaje musical" de este "2º modo con trasposiciones" y el "lenguaje instrumental" propio de la disposición cromática (en hileras de "series disminuidas") de los manuales MIII (cromático) y MI (botones). ¡Coincidencia casual, premeditación, intuición…! ¿el órgano ha creado la función?, ¿la función ha creado el órgano, o, símplemente, órgano y función han coincidido?, ¿ …primero el huevo, …luego la gallina?[(4)]. El resultado, lo que importa, es una plena integración de ambos "lenguajes" en una gran obra instumental.

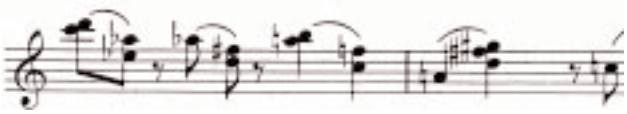
(4) Ver W. Solotariev: Kammersuite (1965!) Musyka 1988 (Schmülling): 5º tiempo (Traurige Träume, páginas 16-17, compases 14 (MI) y 31 (MIII). John Holvast: Sonatine I (1970), Donemus 1972, y Sonatine II (1971) Donemus 1972!; ejemplos evidentes donde es el órgano quien crea la función…

CONSTANTE ARMÓNICA: diversos aspectos de la célula armónica.

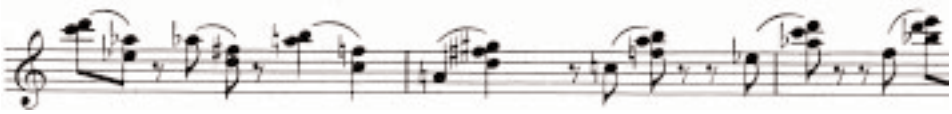




compás 235



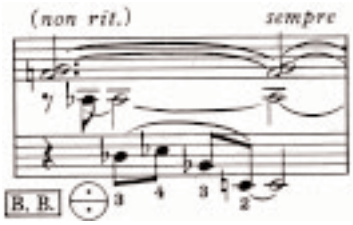
compás 44



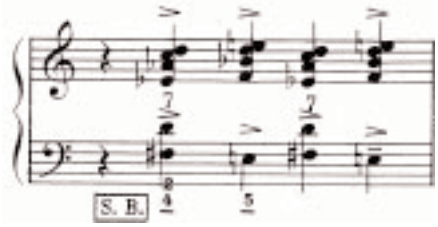
compás 192



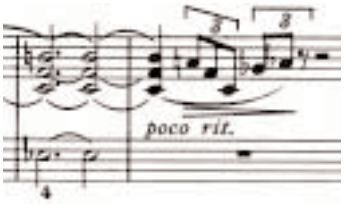
compás 24



compás 7



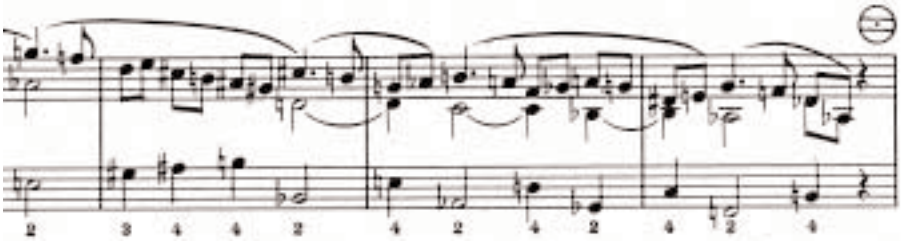
compás 204



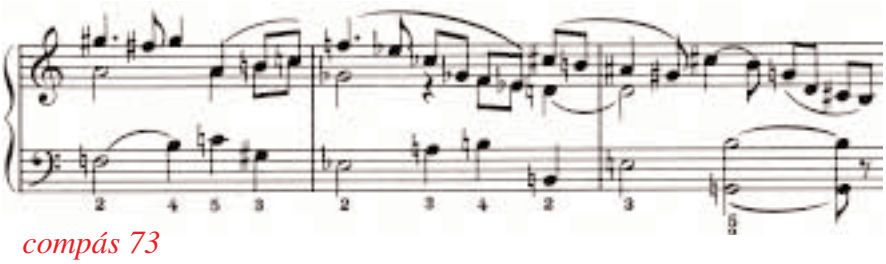
compás 251/52



compás 146



compás 61

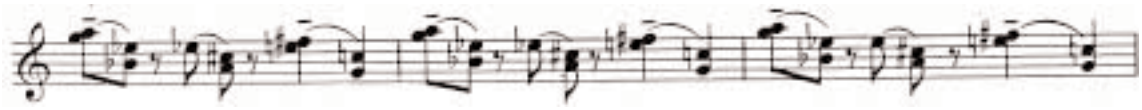


compás 73

6

LA OBRA COMO REFLEJO SOCIAL

Desde la perspectiva histórica, la Metamorfosis aparece en el ámbito del repertorio acordeonístico como consecuencia del movimiento generado a comienzos de los años 60 en los países de la Europa Nórdica (Dinamarca, Suecia, Noruega, Finlandia) en torno a la actividad interpretativa de Ellegaard.

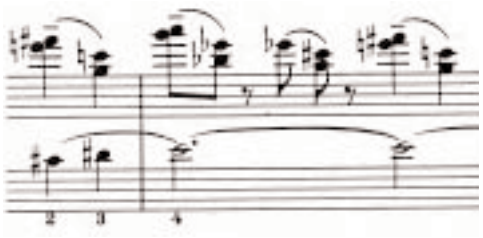


compás 181

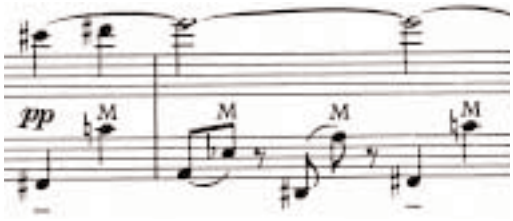
Pedal rítmico-fondo rítmico.

La simbiosis [1] Intérprete-Compositor (significativa en su aspecto socio-histórico como fase característica del desarrollo evolutivo del instrumento [2]) destaca como factor dominante en la actividad creativa de este periodo, dando como resultado una serie de obras que sintetizarán una nueva concepción, tanto técnica como estética, del instrumento.

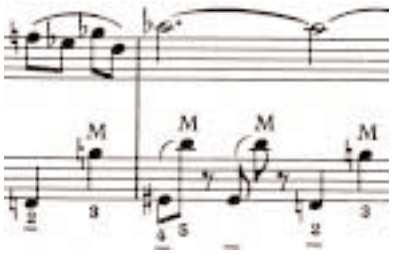
Inicio del Tema II.



compás 18/19



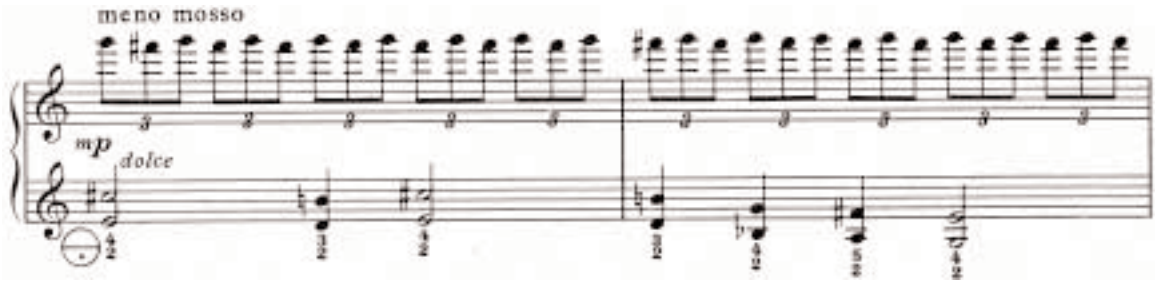
compás 139/140



compás 153/154

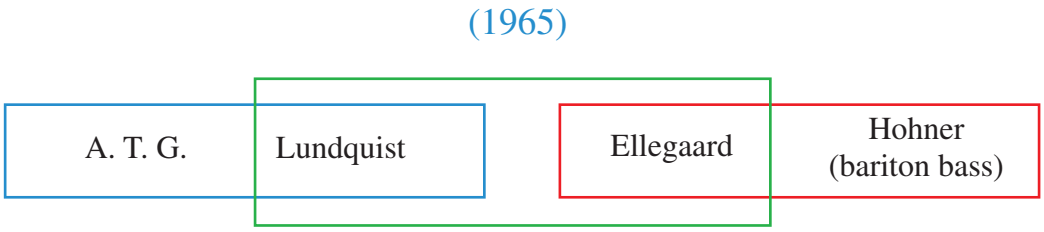
La capacidad creativa de algunos compositores [3], inteligentemente situados en su época y sin ningún tipo de prejuicios racial-instrumentales, que ven en el acordeón de Ellegaard un medio propicio a través del cual proyectar su imaginación creadora, es puesta en acción mediante la función catalizadora de entidades socio-musicales, como la A.T.G. [4], propiciando una integración del acordeón en la música de su tiempo, y definiendo unas líneas de acción proyectadas hacia el futuro.

Inicio del Tema III.



compás 95

⊖ Factores sociales: relación de elementos.



(1) …f. Biol. Asociación de individuos animales o vegetales de diferentes especies, en las que ambos asociados o simbiontes sacan provecho de la vida en común. (Diccionario de la lengua española, R.A.E.)

(2) Al igual que en otros paises, y seguramente como consecuencia de la falta de estandarización técnica (y, conceptual… !) del instrumento.

Planteémonos, para entender esta "característica", o "constante histórica", que, como intérpretes, un compositor nos pidiera explicación sobre las características técnico-interpretativas del acordeón con el fin de componer una obra "para" el mismo: …ámbito tonal de los manuales, sistemas técnicos (mecánicos) y características peculiares de los mismos, así como su equilibrio tímbrico-dinámico; problemas como el mantenimiento del sonido, condicionamientos que plantea el empleo de un solo medio de expresión dinámica (fuelle manual), que afecta simultáneamente a los distintos manuales (pérdida de la independencia de expresión dinámica en las partes polifónicas, sometidas a una uniformidad monodinámica…); posibilidad de utilización simultánea de dos ámbitos de igual extensión tonal, que se solapan entre los manuales MI y MIII (aunque con ¡ligeras! diferencias tímbrico dinámicas y articulatorias: …distintas características tímbricas de las cajas armónicas, así como de empleo del "cassotto" en las mismas; además, y entre otros detalles, no es lo mismo realizar un desplazamiento en el MIII mientras se realiza un trémolo de fuelle (bellow-shake), que hacerlo en el MI; etc. etc.

Quizás nuestra descripción del instrumento (de "nuestro" instrumento) sería diferente de la que Ellegaard hiciera en su momento a Lundquist o Schmidt; o de aquellas que hicieran Lipps en la URSS, Nott en Alemania, Abbott en Francia, Macerollo en Canadá, etc. Los distintos intérpretes ¿hablarían del mismo instrumento al referirse al acordeón?, o quizás este término haya sufrido una transformación (como consecuencia de la propia transformación del instrumento) de un nombre común a una denominación genérica.

Parece ser que, al igual que el concepto de "Música" hemos de pluralizarlo para que adquiera un sentido concreto, ya tampoco parece tener sentido hablar del acordeón, sino de (distintos…) acordeones.

Quizás también, ya fuera hora de contemporaneizar la transnochada concepción de aquella "Introducción a la composición para acordeón" (*Einfürungin die Komposition für Akkordeon*, Hohner 1955) de H. Herrman, actualizándola, de manera que los estudiantes de Composición (y compositores en general) dispusieran de un medio informativo sobre las características técnico interpretativas y compositivas del acordeón/ones. La propuesta está lanzada…

(3) Bentzon, 1919 Copenhague; Olsen, 1922 Copenhague; Lundquist, 1920 Estocolmo; Schmidt, 1928 Dinamarca, etc.

(4) Accordion Teacher's Guild (1941). Ver: *The Accordion* (T. Charuhas), N.Y., Pietro Deiro 1955, página 51, y, *L' Accordeón, Instrument du XXéme Siecle* (P. Gervasoni) Paris, Editions Mazo 1986, página 73.

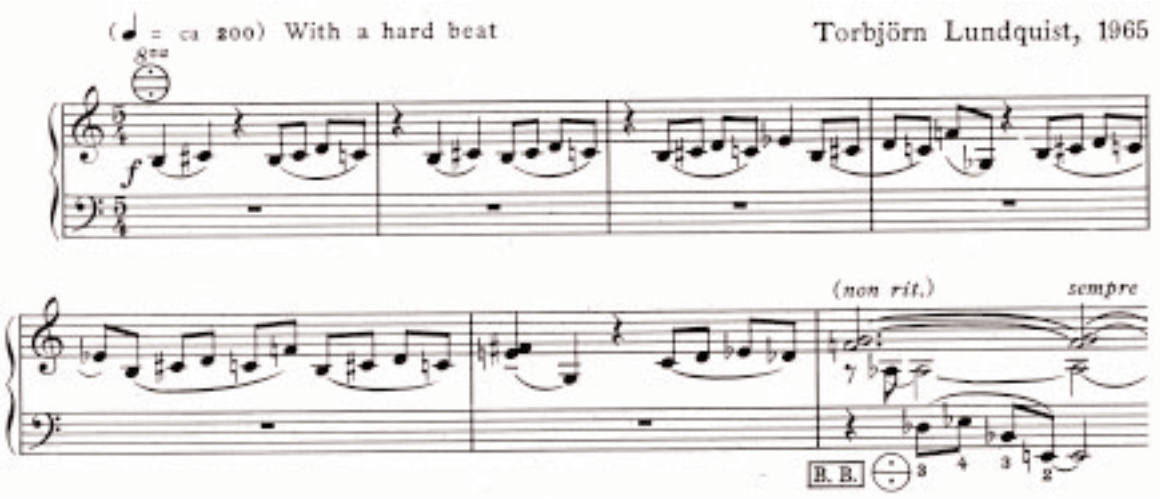
CONSIDERACIONES RESPECTO AL TEMA I

- Importancia por su condición de comienzo; generador de movimiento e inercia rítmica.

- Más que como una idea definida, es presentado como un "proceso", rítmicamente estructurado por el elemento ordenador que representa el silencio de negra (ver su posterior aparición "sonora" en el compás 80).

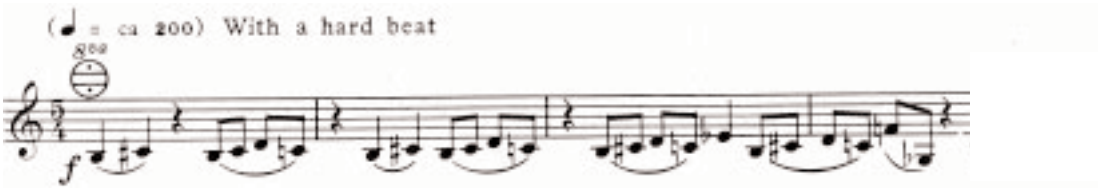
- A pesar de su aspecto móvil/cambiante (definido en/por su propio movimiento), puede argumentarse su condición de "Tema" por dos razones claras: su recurrencia a través de la obra mediante sucesivas transformaciones [(1)] y el desarrollo de los núcleos inicial y final del Tema (compases 1 y 7 respectivamente), este último exténsamente desarrollado hacia el final de la obra [(2)]. Compases: 61, 72/73, 177/80, 210/13, 213/14, 214/17, 217/22, 222/27, 227/33.

- Puede ser definido como un "proceso generativo" de una célula armónica [(3)]; desarrollada en los 8 primeros compases, rítmica y gradualmente a través de sucesivas fases cromáticas ascendentes, hasta alcanzar una primera definición (acumulación armónica en los compases 7/8) continuando a partir de aquí su proceso de crecimiento hasta alcanzar una vital pulsación motora (pedal rítmico; fondo rítmico), bajo la cual (MIII) se expondrá un segundo tema (Tema II) melódicamente definido y de contrastado carácter respecto al Tema I, y cuyas tres primeras notas, características de su comienzo (compás 18/19), podrían verse figuradas (quizás forzando un poco el análisis, y teniendo en cuenta su relación interválica) en los sonidos Mi ♭, Fa ♮ y Fa ♯, correspondientes a los compases 5/6 [(4)].



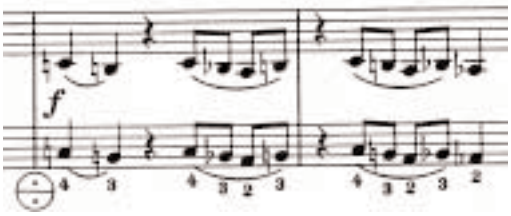
Tema I: desarrollo de la "célula armónica".

⊖ **Transformaciones del Tema I:** metamorfosis simple [5] …el ritmo se mantiene… el Tema se reconoce, conserva su "Identidad", …auditiva…



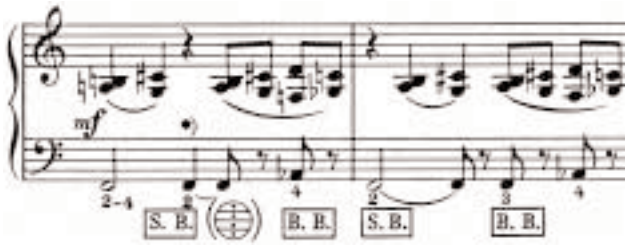
compás 1

Cabeza del Tema por m. c. [6] MI y MIII al unísono



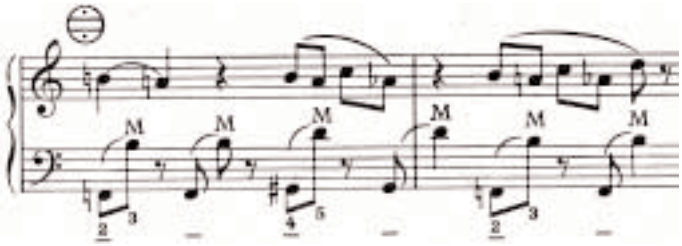
compás 58

Simultaneidad (especular), en el MI, de m. d. [7] y m. c. sobre pedal rítmico. Éste, basado en la alternancia de una nota entre los manuales MII y MIII; reforzando la característica acentuación "métrica" del silencio de negra:



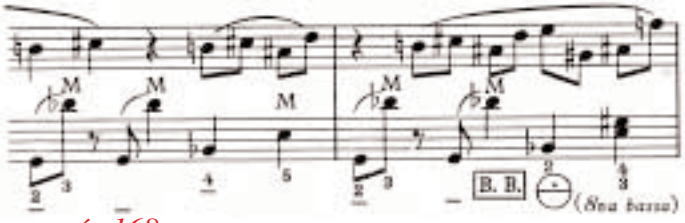
compás 80

Movimiento contrario sobre ritmo pedal. M. r. [8] de los compases 121/23 y m. c. de 158/59:



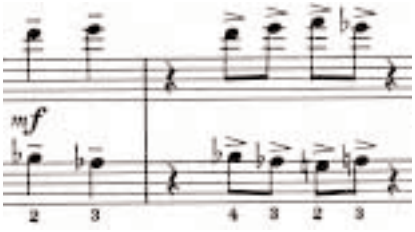
compás 164

M. d. con mutaciones. M. c. de 164/65. Retrogradación por m.c. de 122/23. M. r. de 118/119:



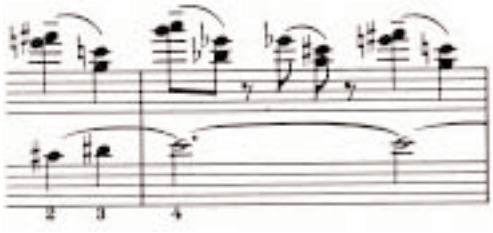
compás 168

M. d. y m.c. simultáneos; MI por m. d. y MIII por m. c.:



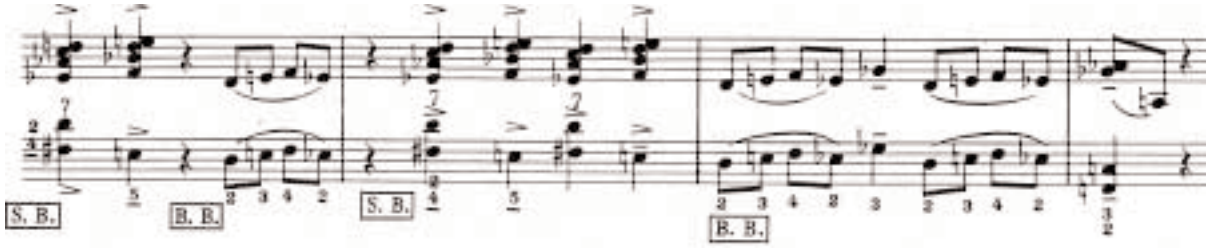
compás 171

M. c., en MIII, bajo pedal rítmico (diseño del compás 35) y en progresión cromática:



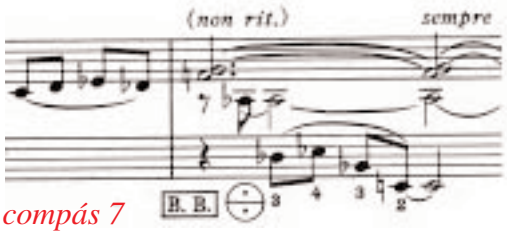
compás 197

Elementos de la cabeza del Tema contrastados: empleo simultáneo de la "célula armónica" (MI) y MII, para el primer elemento; y, MI y MIII simultáneos, para el segundo:

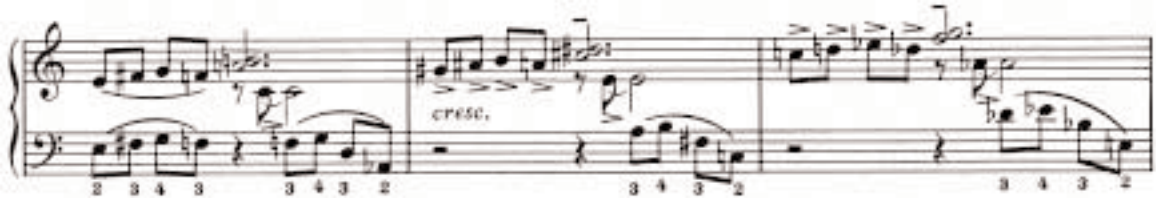


compás 203

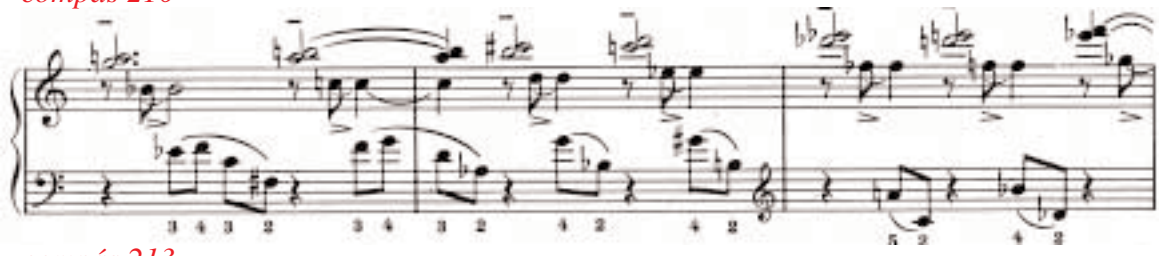
Desarrollo del núcleo final del Tema I (compases 7/8); fragmentación en cuatro fases:



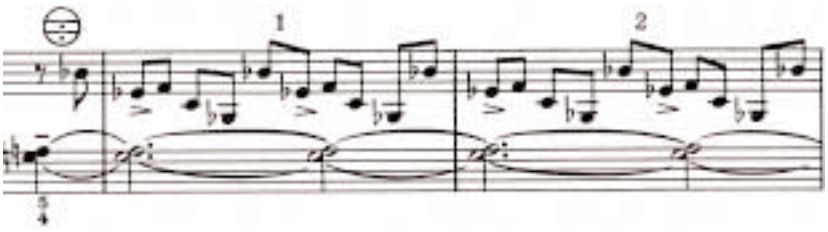
compás 7



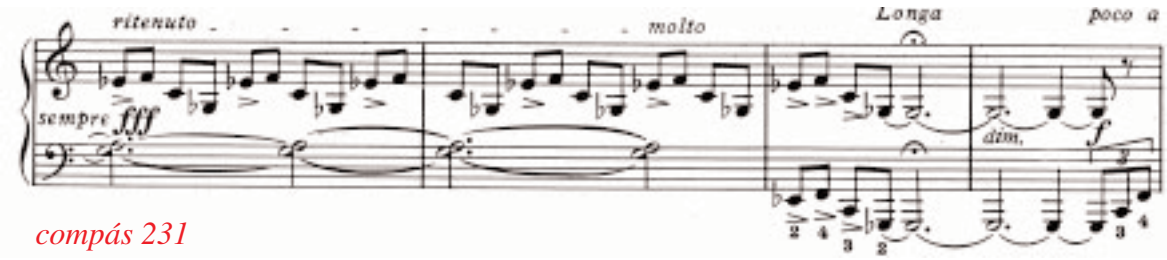
compás 210



compás 213



compás 223



compás 231

(1) Ver página 10.

(2) Ver página 11.

(3) Ver ejemplo musical, pág. 9.

(4) Ver página 18.

(5) Metamorfosis …3. Zool. Cambio que experimentan muchos animales durante su desarrollo, y que se manifiesta no sólo en la variación de la forma, sino también en las funciones y el género de vida. Llámase sencilla cuando la forma del animal se mantiene constante, pero adquiere nuevos órganos, como las alas en los grillos; complicada, cuando la forma del animal al nacer no tiene ningún parecido con la que tiene en su estado adulto, como las mariposas.

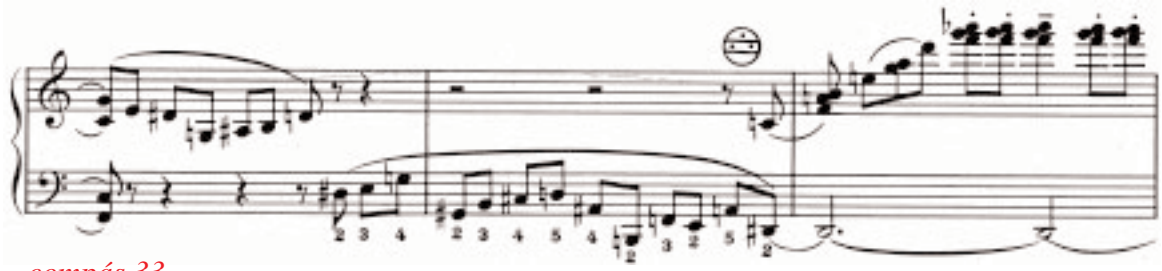
(6) Movimiento contrario…

(7) Movimiento directo (original).

(8) Movimiento retrógado (especular temporal…).

CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS

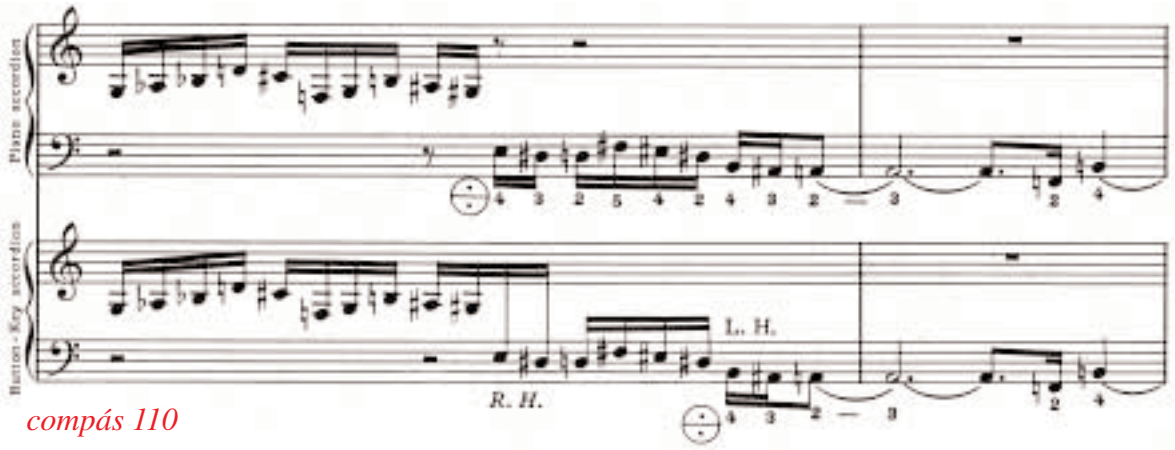
La obra está escrita para acordeón “integral”: MI (opcional el sistema de botones o teclas) [(1)], MII, y MIII (MII y MIII simultáneos, con 9 hileras). Ver las indicaciones interpretativas de Ellegaard (pagina 5/7 de la partitura), suficientemente explícitas: extensión tonal, notación, digitación, registración, etc.



compás 33

Continuidad melódica entre los manuales MI/MIII.

- Interfuncionalidad de los manuales: consideración de los manuales MI y MIII como un “continuo” sonoro, tanto en el tratamiento del material melódico, como armónico (fusión tímbrica de los manuales MI y MIII): compases 7, 54/56, 171/72, 203.



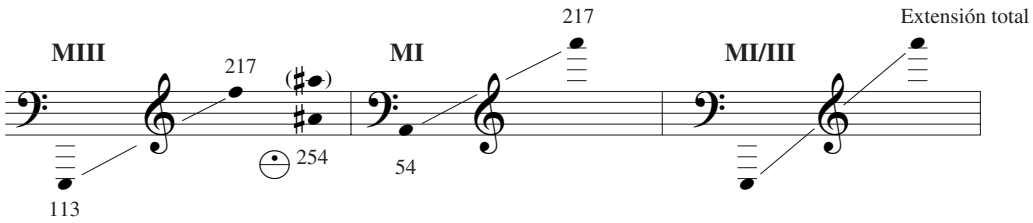
compás 110

¡Dos instrumentos!: dos versiones.

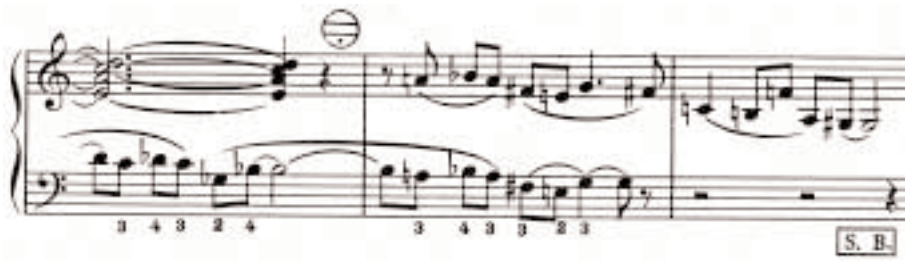
- Aprovechamiento de los medios interpretativos: utilización de los recursos expresivos extremos del espectro sonoro:

  - Dinámica: 38, 56, 65 108/9, 113, 126, 131, 217, 254.
  - Tesitura/extensión tonal: 113, 162!, (S. B.), 254.
  - Timbre/registración:
    Empleo exhaustivo de registros: 80!, 113!
    Desplazamiento en los cambios de registros 55/56, 64, 163, 174/75, 222.
    Equiparación de registros en los manuales MII/III: 43, 203 [(2)].
  - Carácter/expresión: dolce 95, frenético 119, furioso 125, misterioso 137, etc.
  - Rapidez/velocidad de ejecución: 33/34, 109, 119 → , 146, 254.
  - Problemas técnicos de ejecución (dependiendo del “tipo” de instrumento):
    MI: 23 → , 109, 194 →.
    MII: 160 → .
    MIII: 33/34, 110 (b. b.), 191 → , 217 → .
    Combinación MII/MIII (S. b./b. b.): desplazamiento por cambio de manual: 43/44, 55/56, 80, 129/31, 169.
  - Fraseo, articulación, matices etc.: dificultades derivadas del antagonismo Ritmo/Compás; escritura detallada del fraseo, articulación, matices, etc.: 156 → .

- Espectro tonal.



⊖ Equilibrio entre el pensamiento musical "abstracto" y su adaptación técnico/instrumental: 26/29, 48/51, 84 →, 169/71.



compás 149

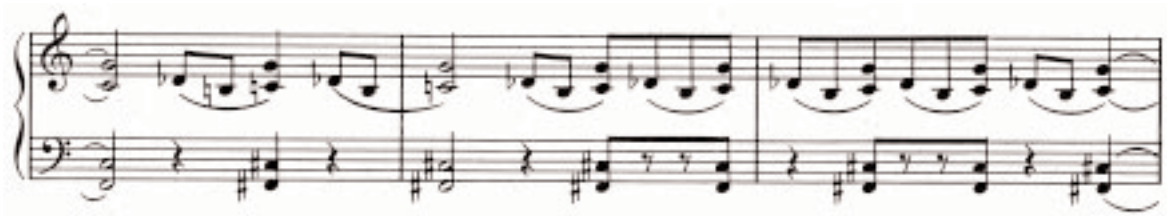
Interfuncionalidad de los manuales: "paso" del MIII al MI…

(1) A tener en cuenta la posición integradora respecto a la concepción sobre los distintos sistemas…

(2) ⊖ =  y ⊖ = 

ASPECTOS TEMPORALES

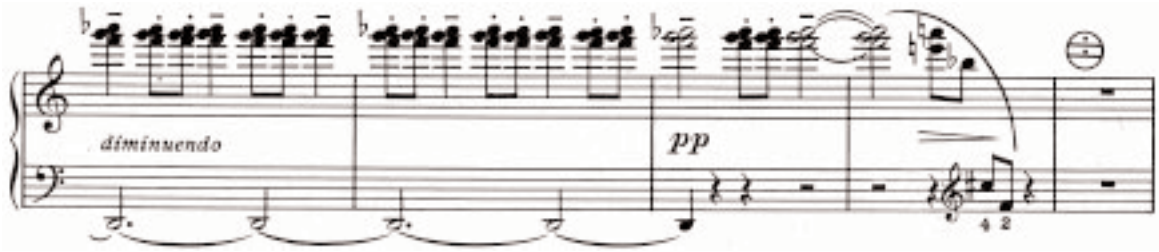
⊖ Tiempo/Forma: De aproximadamente unos 7 minutos escasos de duración, la obra puede considerarse dividida por un eje central (situado entre los compases 136/137) en dos partes, cada una da las cuales da comienzo con uno de los dos *Tempos* básicos en que es desarrollado todo el proceso musical: ♩ = ca. 200, With a hard beat (comienzo)-meno mosso, ♩ = 160 (!) (compás 95) (*misterioso meno mosso*) ♩ = ca.160 (compás 137)-Tempo I (compás 181) *a tempo* (*meno mosso*), (compás 237).



compás 30

Insistencia / prolongación rítmica de un acorde.

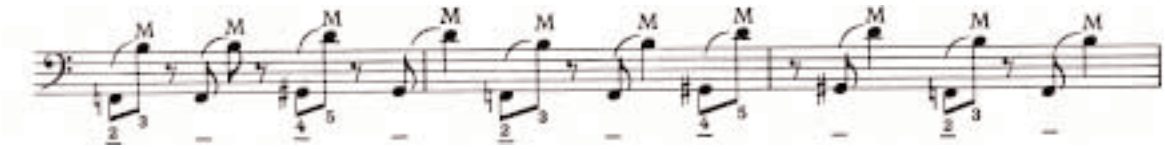
⦵ Carácter rítmico: marcada preponderancia del aspecto rítmico a través de toda la obra.



compás 36

Reposo rítmico sobre una nota.

⦵ Antagonismo Ritmo/Compás: sistemática irregularidad rítmica (compás 5/4 -isometría asimétrica- [1] a través de toda la obra): desplazamiento continuo de la acentuación regular del compás: diseños rítmicos "pares" dentro de una métrica "impar", dando como consecuencia un importante juego a la matización dinámica, como elemento ordenador en el fraseo [2].

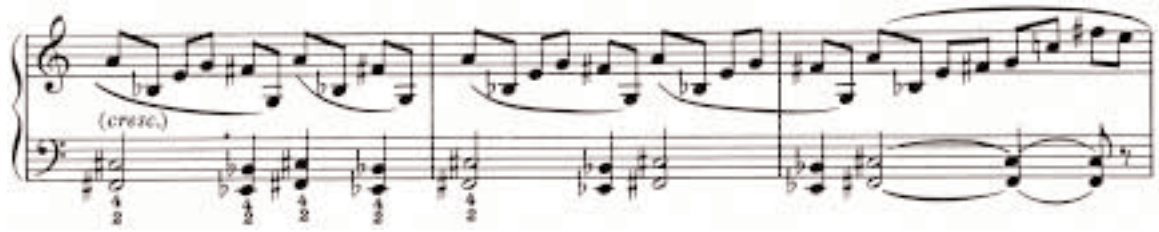


compás 164

Antagonismo Ritmo/Compás.

15

⦵ Continuidad. Ausencia de silencios prolongados (sólo dos compases de silencio -40 y 253- en toda la obra): continuo flujo musical (característica de su desarrollo orgánico [3], en un proceso inductivo de inercia rítmica, únicamente alterado por graduales cambios de Tempo (♩= 160/ ♩= 200): compases 93, 177, 231/35.



compás 88

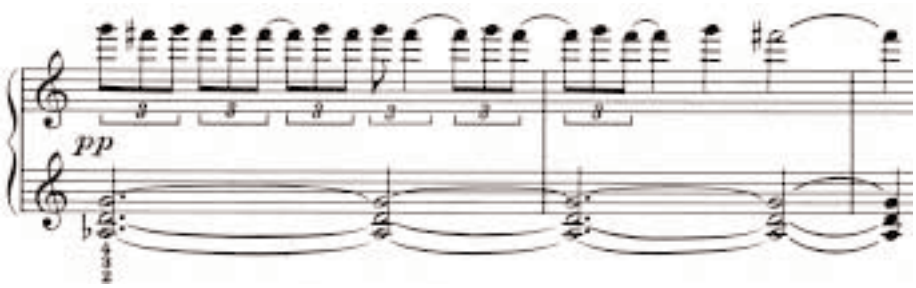
Reposo rítmico sobre dos sonidos.

⦵ Equilibrio Movimiento/Reposo. Características:

- Reposos rítmicos (polarización rítmica): 29 → , 35 → , 91 → .
- Breves frases o diseños rítmicos sobre notas o acordes pedales (bordones): 24!, 35, 44!, 55, 91/95, 101/13, 222/23, 227.
- Fondos rítmicos (pedales rítmicos, ostinatos): 16, 80!, 137, 152, 164, 197.

• Repeticiones incisivas; diseños armónicos: 29, 214/17; desarrollos de las figuraciones rítmicas los Temas: núcleos inicial y final del Tema I; elementos rítmicos (isorritmo ♫♩.♪) del Tema II etc.

• Variaciones rítmicas sobre dos notas: 29!, 76, 80!, 88/90, 101, 107/8, 113/14.

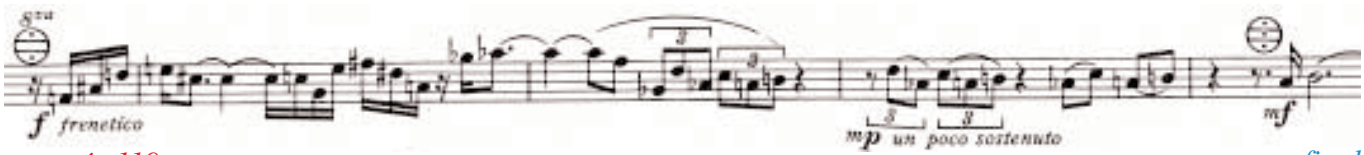


compás 101

Dos notas, un final: resolución de una inercia rítmica…

⌾ Ruptura de la regularidad/uniformidad rítmica de la "cadenza" (compás 119) metamorfosis compleja [4] por retrogradación: ligera elasticidad temporal en función de la "expresividad" (contenido expresivo que puede perfilarse a partir del Tema III (compás 95, *meno mosso -dolce-*): *sostenuto*, *frenético*, *risoluto*, etc.

← ··· comienzo



compás 119 *··· → final*

Un comienzo que se acaba

(1) Ana María Locatelli de Pérgamo: La música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas (historia de la Música, Tomo I) Ricordi Americana, 1980 (página 33).

(2) La concepción del ritmo como factor estructural y elemento ordenador del desarrollo musical, ya prefigurado a partir del "Ars Nova" francesa (Vitry, Machaut, nación de isorritmia -talea/color-, etc.), y llevado a sus extremos por Messiaen y la posterior generalización del método serial, es tenido en cuenta por Lundquist en el desarrollo estructural de su Metamorfosis de la siguiente manera: si combinamos simultáneamente, por ejemplo, una serie de dos elementos en un compás de cinco tiempos (5/4) nos dará como resultado un ciclo completo de dos compases, durante el transcurso de los cuales los (dos) elementos de la serie (y por tanto, ésta) serán continuamente renovados por el desplazamiento de su acentuación rítmica: compases 31/32, 36, 92, 164 (MIII), 197, 215/16, 227/29. Si los elementos son tres, el ciclo se repetirá cada tres compases; si seis (*), cada seis compases etc. ¡La fórmula es fácil!: K • c = $\dot{s}$ (K = menor número natural, c = compás (número de elementos), s = serie (número de elementos).

(3) Organicismo, ver página, 17.

(4) Metamorfosis, ver página, 12.

(*) Duell (1966) Hohner 1967, página 17 (serie de 6 elementos distribuidos en 5 tiempos).

UNIDAD. Principios estructurales: factores que contribuyen a la percepción unitaria de la obra.

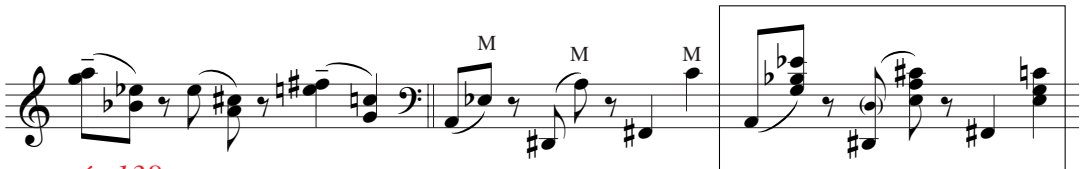
- Tratamiento cíclico del Tema I mediante sus diversas transformaciones [(1)].

- Uniformidad métrica, como elemento coesionador rítmico: compás 5/4, red métrica unificadora.

- Unidad en el lenguaje: "2º modo con transposiciones"; serie básica de 8 sonidos generadora de la "célula armónica", principio unificador armónico/modal.

- Tratamiento reexpositivo de la segunda mitad de la obra (compás 136/37).

- Continuidad, propia del desarrollo orgánico de la obra, como principio estructural [(2)].



compás 138 *compás 139*

Dos versiones (MI y MII) de una misma idea: dos maneras de decir/una forma de pensar.

(1) Ver página, 10.

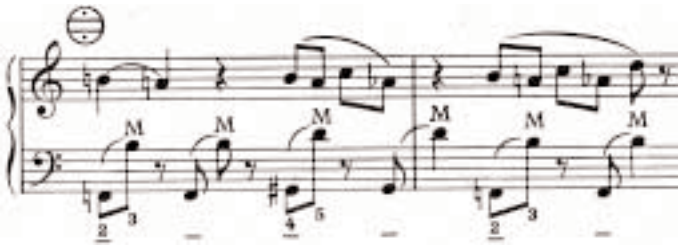
(2) El organicismo sostiene que las obras de arte son análogas a las cosas vivas en tanto presentan los mismos procesos naturales y se desarrollan conforme a los mismos procesos naturales.

Toda la materia se halla en continuo pasaje por una serie de metamorfosis en las que cada etapa sucesiva es a la vez un resumen de su historia y la semilla de su futuro. (Lewis Rowell: Introducción a la Filosofíá de la Música (gedisa 1985). The University of Massachussets Press, Amherst 1983 *Thinking about Music*).

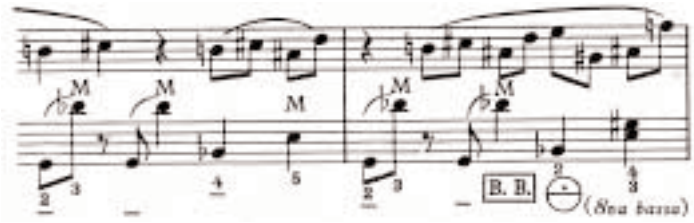
PLANTEAMIENTOS COMPOSITIVOS/PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS.

- Economía de medios: abundancia de procedimientos; variedad de planteamientos/procedimientos técnicos en la composición de la obra, lo que implica variedad de planteamientos/procedimientos técnicos en la interpretación.

Simetría especular (movimiento contrario).



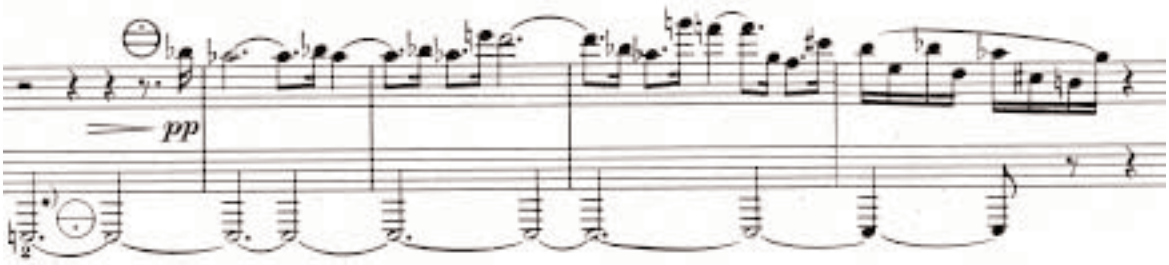
compás 164



compás 168

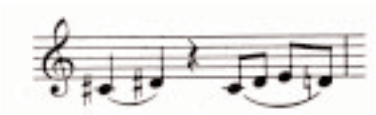
- Explotación sistemática de cada una de las características sonoras propias del instrumento: Timbre/registración, Entonación/extensión tonal, Intensidad/expresión dinámica, Espacialidad/distribución topográfica entre los distintos manuales del material musical, etc. (ver características interpretativas, página 12).

Un problema de percepción para el oído…



compás 113

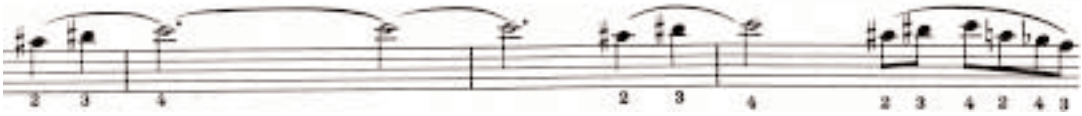
- Unidad de los elementos del Tema II.



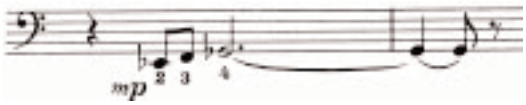
compás 9



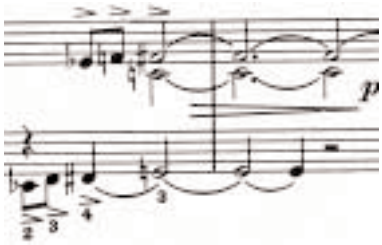
compás 139/40



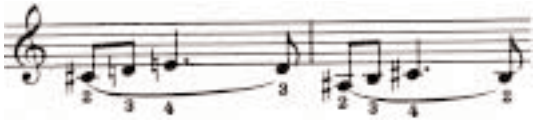
compás 18/19



compás 12



compás 54/55



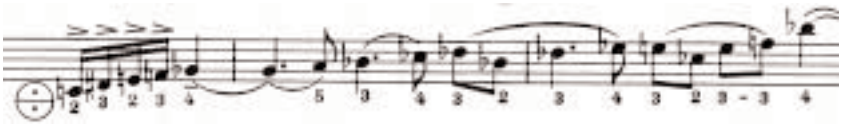
compás 42



compás 48



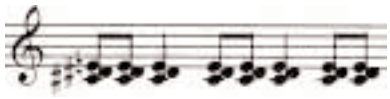
compás 189



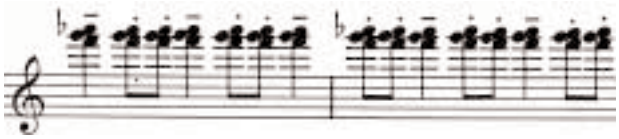
compás 146



compás 153

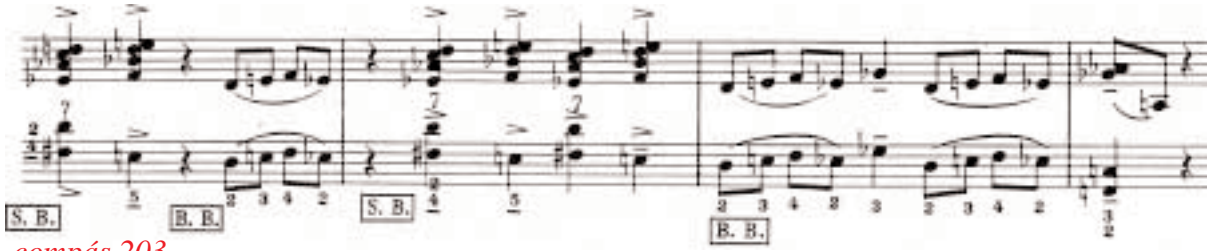


compás 198



compás 36

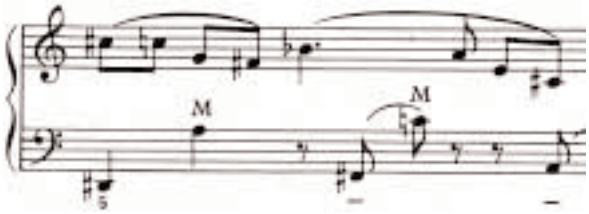
- Artificiosidad en el procesamiento del material temático: m. c.: 58, (80), 171/72, 197; m. r.: 116/171. Equilibrio entre la percepción auditiva (transformaciones sencillas del Tema I [1]) y la percepción conceptual, donde desaparece la "identidad" auditiva: transformaciones complejas del solo "cadencial" (116/29), como m. r. del desarrollo temático (153/71); estricto desde la nota "Re", compás 117, hasta la misma nota, en el compás 170 [2].



compás 203

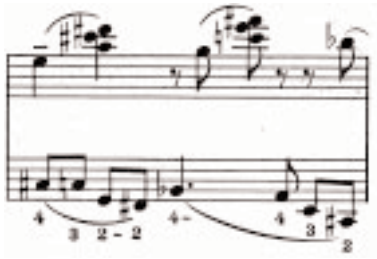
La música habla por si misma…

- Diferenciación de las funciones estructurales: exposiciones (Temas: Tema I, inicio de la obra, 1/5; Tema II: 18 →; Tema III: 95 → ; Frases melódicas: 26, 41, 65, 103, 109 →, 119 → , 153), separaciones/ transiciones (12/15, 65), progresiones (48 → ,84 → ,169/70, 213 →), separaciones/uniones (177 →), prolongaciones (30, 35, 223), repeticiones/reexposiciones (Tema I, 137 →), combinaciones (65) etc.



compás 144

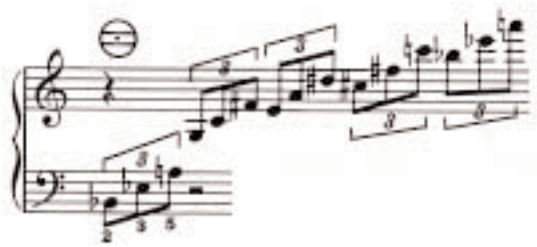
Reversibilidad



compás 23

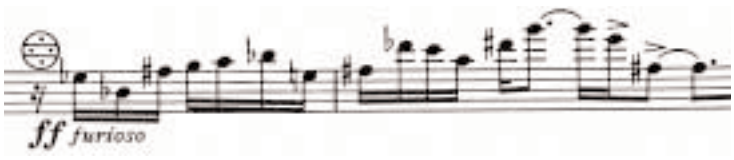
¡Digitación…! ¿y el 5º?

- Movimientos melódicos: ascenso/descenso (tensión/distensión); rápido ascenso en el desarrollo arpegiado por cuartas (26/27, 90/91, 234/36); repetición descendente de un motivo en tres octavas (52/54, 128, 219 →, 235, 248); movimientos melódicos descendentes en "solos" y "cadenza" 108/13, 119/132, etc.



compás 235

Ascenso



compás 125

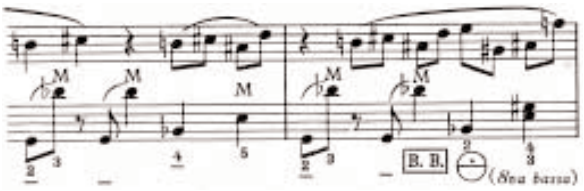
Ver "furia" en Diccionario de la lengua española, R. A. E. : ¡ …7 posibles interpretaciones… !

- Equilibrio de contrastes: carácter de los Temas; Timbres (113/15, 130/31); Tesituras; Dinámicos; de texturas; rápido/lento; movimiento/reposo (109 →, 113 →, 95 →); etc.

De/generación: imagen especular/temporal.



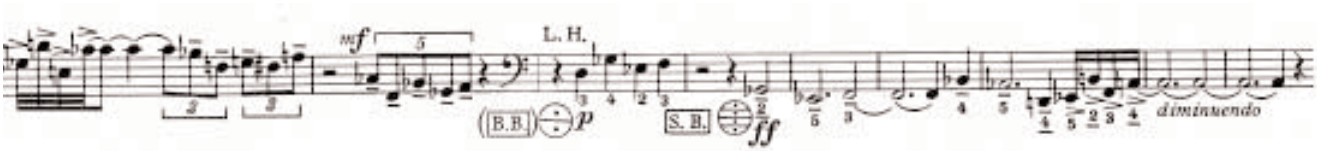
compás 117



compás 168

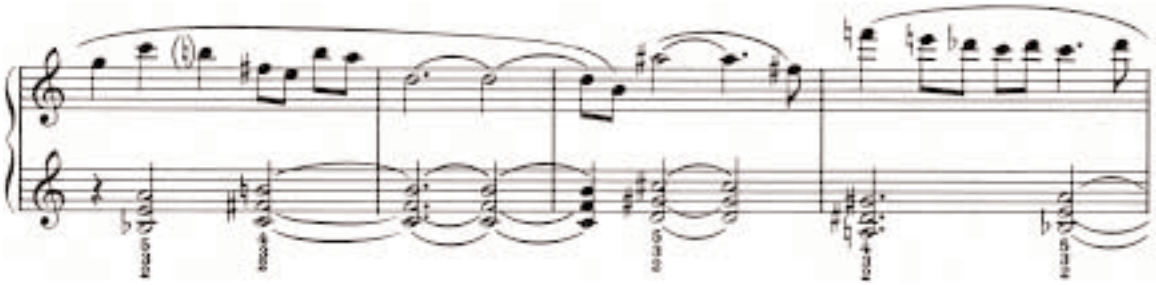
- Características estructurales derivadas de su desarrollo orgánico: generación/degeneración de temas, continuidad, constantes: modo/germen armónico, diseños rítmicos etc.

20



compás 127

Re/de/generación: generación de un final.



compás 104

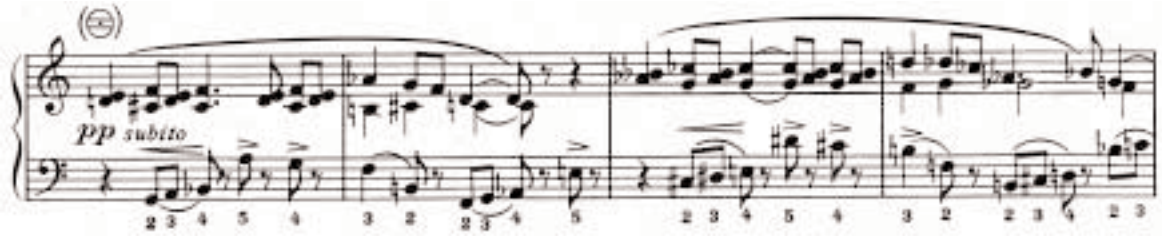
- Armonías: tratamiento armónico/modal: armonía de cuartas (26, 101, 237), procesos armónicos: terceras menores (48, 62, 77), cromatismos (85, 104, 170, 199, 212), etc.

- Texturas:

  - Monofónica (1 →, 118, 245), fragmentada (distribuida entre los manuales): 33/34, 109/13, 117/36, 245/50, unísono (homorrítmica): 58/59, 150, 171/76, 203/29.
  - Homofonías modales (fondos rítmicos, armónicos etc.):
    - frases melódicas sobre (o bajo) fondo rítmico: 18 → , 139 → .

- frases melódicas sobre (o bajo) fondo armónico: 26 → , 41 → , 45, 55/57.
- frases melódicas sobre nota(s) pedal (bordón): 24/25, 95!, 113.
- frases melódicas sobre ritmo pedal (ostinato): 80!, 95, 197 → .
- Ritmos sobre nota pedal: 35 → , 222 → .

• Polifónicas: 60 → , 65 → , 73 → , 194/96!.
• Rítmico/ armónicas: 29 → , 12! → , 29 → , 48 → , 203!, 210 → !.



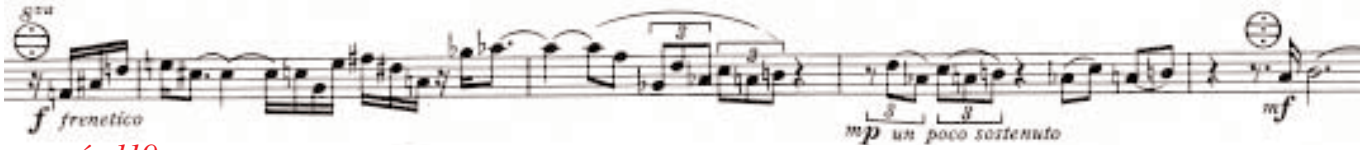
compás 235

Textura

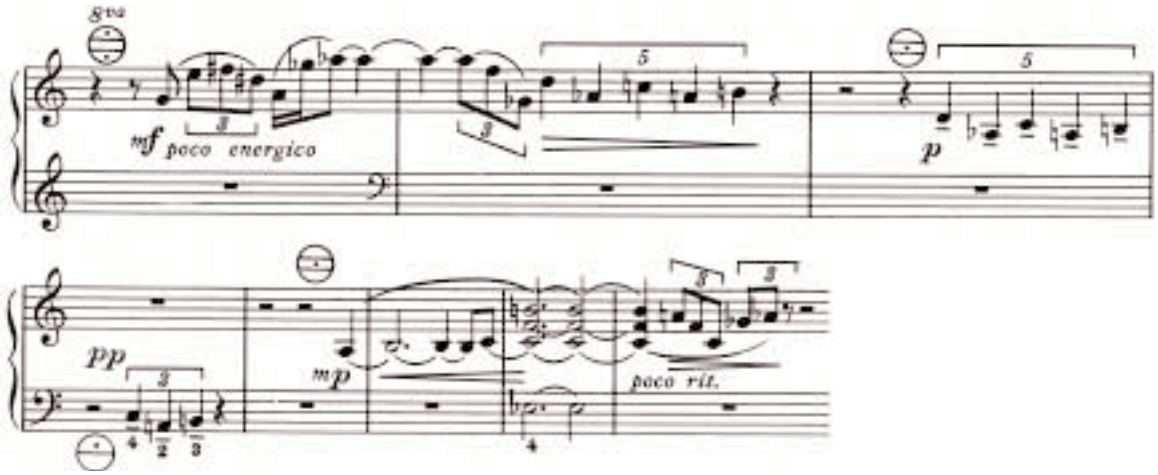
⊖ Proceso de fragmentación (segmentación, disgregación, disolución, de-generación, etc.) melódica: generación de un final.



compás 117



compás 119



compás 245

(1) Ver página 10.

(2) Lundquist vuelve a emplear aquí otro procedimiento que podemos retrotraer históricamente al periodo del "Ars Nova": la retrogradación (ver, como ejemplo característico, la estructura polifónica retrogradable (simetría especular en el Tiempo) del rondó "*Ma fin est mon commencemente*" de G. de Machaut: R. de Candé página 296; volumen Iº de su historia de la música. Ver también el capítulo 17, página 128 (y página 16) de 40.000 años de música, Luis de Caralt 1970 (Plon 1961) de J. Chailley.

OBRA

• Partita Piccola	Hohner	1965	(1965)
• Metamorphoses	Hohner	1966	(1965)
• Bewegungen (oc. cuarteto de cuerda)	Hohner	1966	(1966)
• Concerto da camera (oc. orquesta)	Sue.	1966	(1965) W. H.
• Plasticity	T. F.	1967	(1967)
• Duell (ac. percusión)	Hohner	1967	(1966)
• Neunzweistimmige Inventionen	Hohner	1967	(1966)
• Stereogramm I	Ms.		(1968)
• Allerlei	Hohner	1968	
• Stereogram II (ac. guit. el. perc.)	SISM		(1968)
• Therr archaics (2 ac.)	Ms.		(1968)
• Sonatina piccola	Hohner	1969	(1967)
• Botany Play	W.M.	1969	(1968)
• Stereogramm III (ac. gui. el. perc.)	P. K. W.	1969	
• Intarzia (ac. orqu. de cuerda)	Ms.		(1968)!
• Microscope	T. F.	1971!	
• Lappri	Ms.		(1972)
• Stockholm-music (ac. orgue. cuerda)	T. F.		(1972)
• Bailad (2 ac.)	T. F.	1973	(1968)
• Sextett (6 ac.)	T. F.	1973!	
• Sonata	Ms.		(1978)
• Bellows symphony (2 ac.)	Ms.		(1979)
• Musik fur Anfanger-Schule (orqu. ac.)	Ms.		(1980)
• Assoziationen.	Hohner	1983	(1981)

LA HISTORIA DE UN GÉNERO MUY FRANCÉS

La verdadera historia del “Baile musette” Por Emile VACHER (1883/1969) Creador del género

Artículo revisado y recopilado por Julio Sánchez León djulio@arrakis.es

1ª PARTE *El Acordeonista* Año I Octubre 1952 (página 5)



Cuando vayáis al extranjero y se hable de acordeón, la primera pregunta que se os hará es esta: ¿Conoce usted el “género musette»?

Es así porque a los ojos de todos nuestros amigos, Francia tiene este justo título, por ser el país de este género tan especial, tan particular, tan cautivador: el musette.

Vosotros, amigos acordeonistas, que cada día o cada domingo gastáis sin medida para oír estos discos, ¿estáis bien seguros de conocer a fondo este género, musette que nos envidian? ¿Sabéis los orígenes, las características, los secretos?

De seguro que no, y entretanto habréis puesto lo mejor de vosotros mismos en la interpretación de este maravilloso vals, de aquella magnífica java o de esta polca arrebatadora. Lo habéis denominado «baile musette», porque vuestro amigo Bébert os lo ha pedido, pues le gusta bailarla con la rubia Nénette. Mas si se os pide por qué vosotros la Llamáis «musette», ¿cuántos de nosotros, amigos acordeonistas, sabríais. dar una definición exacta, en relatar por menudo las características que la hacen la preferida de los verdaderos bailarines?

También EL ACORDEONISTA ha pensado que estaríais ciertamente interesados en conocer la verdadera historia del género musette, contado por quien es el auténtico creador: Emile Vacher.

Emile Vacher ha consentido en retrotraer para vosotros cuarenta años de su vida de acordeonista. Estamos seguros seguiréis con interés las peripecias y sus enseñanzas en el próximo número de EL ACORDEONISTA.

2ª PARTE. *El Acordeonista* Año I Noviembre 1952 (páginas 11/12)

Si no se conoce exactamente la fecha en que fue creado el acordeón, se puede afirmar, sin temor a ser desmentido, que el nacimiento del «baile musette» se remonta a 52 años atrás. Era en 1898. en una sala de billar transformada en café, que Mme. Delpech abrió en Montreuil el primer baile musette.

Un joven de 15 años, en una esquina de la sala, tocaba en un pequeño acordeón diatónico de dos hileras y cuatro bajos, que había comprado por treinta francos, mientras su padre golpeaba sobre un tambor el ritmo del baile.

Este joven, como no tenéis duda alguna. no es otro que Emile Vacher. cuyo padre, Louis Vacher, acompañaba a la batería. Pronto la reputación de este par de músicos no tardó en franquear las «fronteras» de Montreuil, y cada domingo y cada lunes que pasaban veían llegar siempre en mayor número bailarines «descendidos» de Montmartre y Charonne.

Amo el ritmo producido por el niño, aprecio sus trémolos, sus sones tiroleses y sus polcas a pistón. Dos o tres salones de baile que funcionaban en Montreuil debieron cerrar sus puertas, pues todos los bailarines «emigraron» a casa Delpech.

Durante diez años consecutivos, Emile y Louis Vacher constituyeron las buenas sesiones de aquella casa donde cada uno recibía cinco francos por sesión, como precio de su tiquet. Emile economizó algún

dinero y pudo ofrecer bien pronto un magnífico «Stradella» diatónico, de 48 bajos y tres hileras de botones en la derecha, con los semitonos.

Pero, pronto la reputación del joven acordeonista llegó al oído del «patrón» de un célebre baile de París, el «Baile de los Savoyards». Paseo de la Capilla, más comúnmente llamado «Baile de los Sabots». Se hicieron proposiciones a Emile y a su padre, que se instalaron orgullosamente en el escenario del «Sabots».

Su fama no cesó de ir en aumento: todo París hablaba de este joven acordeonista y de su padre, capaces de hacer bailar ellos dos mejor que una orquesta de siete u ocho elementos. Cada vez acudía más gente para bailar al son del acordeón de Emile Vacher, y durante dos años el «Sabot» conoció la gran fama, hasta que un día debió cerrar sus puertas, siendo el fin del baile. Una sociedad se hizo cargo del asunto para montar un «Bouillon Chartier» que todavía existe en la actualidad.

Durante su estancia en el «Sabot», Ernile Vacher había conocido a un italiano llamado Luigi Ranco, que fabricaba acordeones. Entusiasmado por las interpretaciones de nuestro virtuoso, Ranco fabricó un acordeón que ofreció a Emile a título de propaganda. Todavía ahora, los acordeones «Ranco Luígí» son clasificados entre los mejores.

Una vez cerrado el «Sabot», numerosas proposiciones fueron hechas a Emile Vacher para actuar en otros salones, pero la familia Vacher, que había podido amasar un pequeño ahorro honesto, decidió trabajar por su cuenta y compró en 1910 el Baile de la Montaña de Santa Genoveva, en pleno corazón de París. Emile volvió al acordeón, pero papá Vacher debió dejar la batería contra su voluntad, ya que los vecinos se quejaban del ruido que hacía la gran caja.



Se hizo una llamada a un nuevo músico que se puso al lado de Emile con una «arpa». Fue una innovación feliz, pues Juan el Arpista comprendió en seguida el papel que se esperaba de él, y el ritmo salió nuevamente airoso. El Baile de la Montaña conoció una renovación sin precedentes: los coches de punto depositaban a lo largo de la sesión su clientela alrededor de las mesas de la sala. Uno huía del mundo a cada sesión, y el éxito de Emile Vacher iba siempre en aumento.

En 1921, la familia Vacher vendió el Baile de la Montaña y Emile fue nuevamente solicitado por numerosos establecimientos de París. Aceptó, siempre en compañía de Juan el Arpista, las proposiciones del Baile des Gravilliers (doscientos francos por sesión), donde estuvieron durante un año.

Después de esto, aceptó una nueva oferta en el Baile del Pequeño Jardín, en la Avenida de Clichy. Juan el Arpista era siempre su compañero y además se juntó con los dos virtuosos un banjista llamado Mateo. A su vez, el Baile del Pequeño Jardín conoció la fama.

Durante dos años, Emile Vacher fue el rey incontrovertible del «baile musette» y su nombre corrió por todos los labios: se venía de provincias para oírle y bailar al son de sus brillantes valses, de sus javas y de sus polcas picadas.

Una tarde fue llamado por Philippe Roth, que dirige el Club de Deportes Central, en sociedad con un viejo boxeador llamado Jeanméne, y que acababan de ser propietarios del Baile de la Abadía, calle de Puteaux. Los contratos se firmaron y Emile Vacher se encargó de este establecimiento que iba a constituir para él el trampolín de una nueva carrera, la consagración de su talento, la notoriedad mundial de su género y el venero de sus más grandes éxitos musicales.

3ª PARTE *El Acordeonista* Año II Enero 1953 (página 8)

En 1922 Emile Vacher entró en el Abadía, calle de Putéaux, que funcionaba bajo la dirección de Philippe Roth. La orquesta comprendía a Mateo al banjo, Gouti y Lucien Belliard a la banderia, Charles Chener, llamado «Charlot Jazz», a la batería, y Emile Vacher al acordeón. La banderia era un pequeño instrumento con voz del género de la mandolina.

El establecimiento se llenaba de gente cada noche. Un año después de su debut en el Abadía, el autor René Flouron, propuso a Emile Vacher grabar algunas piezas sobre discos Ideal (discos de corindón). Se hizo un primer ensayo y se grabaron seis caras.

Fue entonces que el director de los discos Odeon M. Dory, que, habiendo oído las ceras de grabación de la casa Ideal, una noche hizo llamar a Emile al vestíbulo del teatro del Grand Guignol, de la calle Chaptal, donde se encuentran instalados los estudios de grabación, y le propuso hacer un ensayo para la gran marca francesa. Este ensayo fue concluyente y desde aquel momento empezó una serie de grabaciones que establecieron progresivamente su notoriedad. Entre dichas piezas citamos: *Alborada pajaril*, *Reina del Musette*, *Auteuil Longchamp*, *Los tresillos*, etc. La venta fue magnífica y los discos se hicieron populares rápidamente.



En 1924 conoció a un pianista llamado Jean Peyronin, que había sido contratado para acompañar a los artistas de variedades, entre los que figuraban Fréhel, Gaillardin, Maguy Fred, etc. No tardó en ser incluído en la orquesta para reforzar el ritmo. Pronto la moda reclamó el uso de bandoneones en el conjunto y varios músicos pasaron por la orquesta: Géno Aubry, Louis Péguri, Guérino, Tony Murena. Antonie Tedeschí. El virtuoso guitarrista Djengo Renhart formo parte igualmente durante algún tiempo de esta formación.

En 1930, o sea ocho años después Emile Vacher dejó el Abadía para ir al Baile de la Gran Rueda, en la calle Mont Doré. Reformó su orquesta con Géno Aubry, Louis Péguri, Lucien Bélliard, Charlot Jazz, y González al piano, pues Jean Peyronin y Gousti continuaron en el Abadía. Más tarde esta formación se amplió con un saxo-violón.

Emile Vacher permaneció dos años en la Gran Bretaña. Una vez terminado el contrato, fue nuevamente solicitado por Philippe Roth para reaparecer en el Abadia, que se había trasladado a la calle des Bastignoles. Volvió a Encontrarse con Jean Peyronin y Gousti, a los que se les juntó Tony Muréna y Ménegui (hermano de Guérino) a la batería.

El servicio del Abadía terminaba a medianoche, por lo que la orquesta continuaba tocando en el salón de baile del Paraíso, de la calle Pigalle, debajo del Tabarín, donde se bailaba hasta las cinco de la madrugada. La clientela del Abadía seguía a la orquesta y de esta forma se registró un gran éxito en los dos establecimientos. Terminado el arrendamiento en 1934 Philippe Roth cerró el Abadía y en este momento se disolvió la orquesta. Emile Vacher se consagró a los conciertos de variedades y todos los escenarios parisinos le acogieron; Alhambra. A. B. C., Casino Montparnasse, Concert Parca, Petit Casino, Déjazet, La Cigale, etc.

La guerra detuvo su actividad, mas tan pronto llegada la liberación, reorganizó su orquesta y reemprendió la serie de conciertos, bailes, etc., especialmente en provincias y en el extranjero, donde ha obtenido siempre un gran éxito.

Actualmente conserva todavía todo su prestigio. Su estilo es también brillante, y constantemente se le solicita de nuevo en los lugares donde actúa.

Ha sabido crear este género "musette", específicamente francés que hará historia en los anales musicales y quedará como un típico ejemplo para los acordeonistas deseosos de consagrarse al baile.

Bibliografía

- Revista **«El Acordeonista»** Blibioteca Nacional y Blibioteca del R. C. S. M. de Madrid
  Año I Octubre 1952 (página 5)
  Noviembre 1952 (páginas 11/12)
  Año II Enero 1953 (página 8)

- **Histoires de l´Acordéon**
  Francois Billard - Didier Roussin
  Ed. Climats- I.N.A. 1991
  ISBN 2.907563.40.8
- **L´Accordéon**
  Pierre Monichon
  Van de Velde/Payot 1985
  ISBN 2-601-03003-8
  ISBN 2-85868-121-X

Discografía

- Emile Vacher
  Createur du genre Musette
  SILEX-MEMOIRE 0Y225101

- Acordeon Musette/swing/Paris 1925-1942
  Vol 1 & 2
  Fremeaux & Associés 005
- Planet Squeezebox
  Accordion music from around the world
  Ellipsis arts 1995

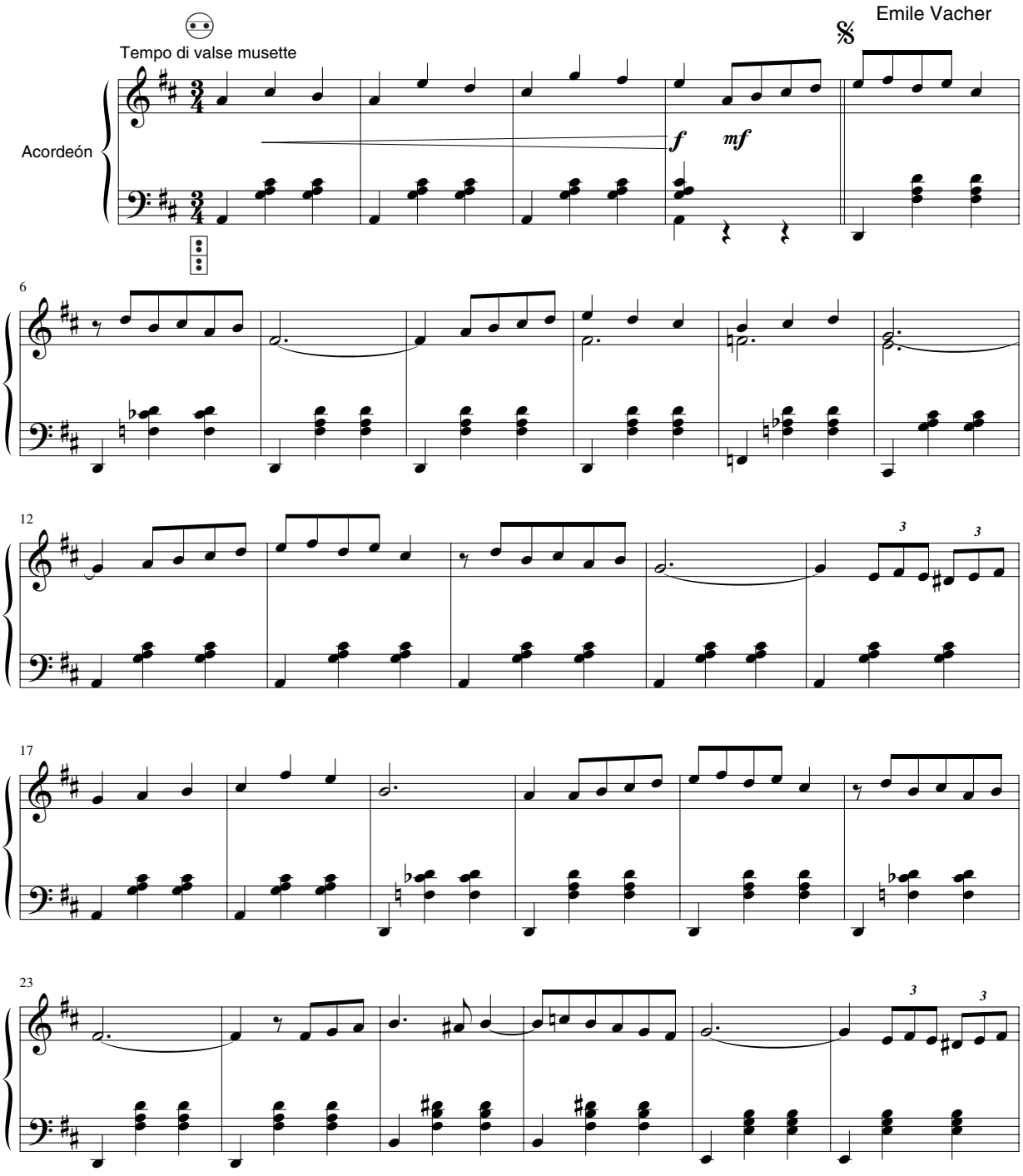
Partituras

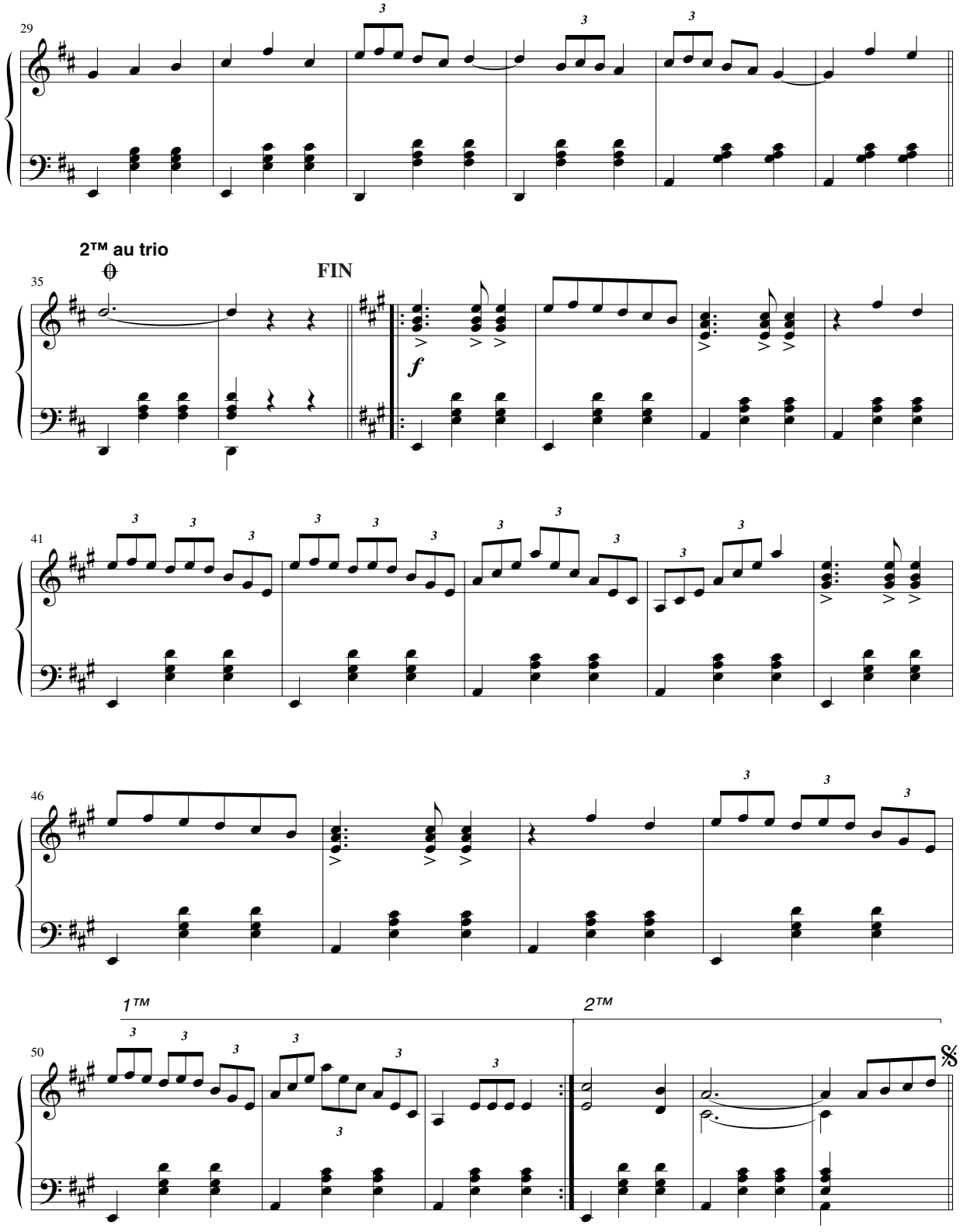
- Musette de Paris
- Musette. Recueil de 110 succés.
  Vol 1 & 2
  Ed. Paul Beuscher, Paris 1954

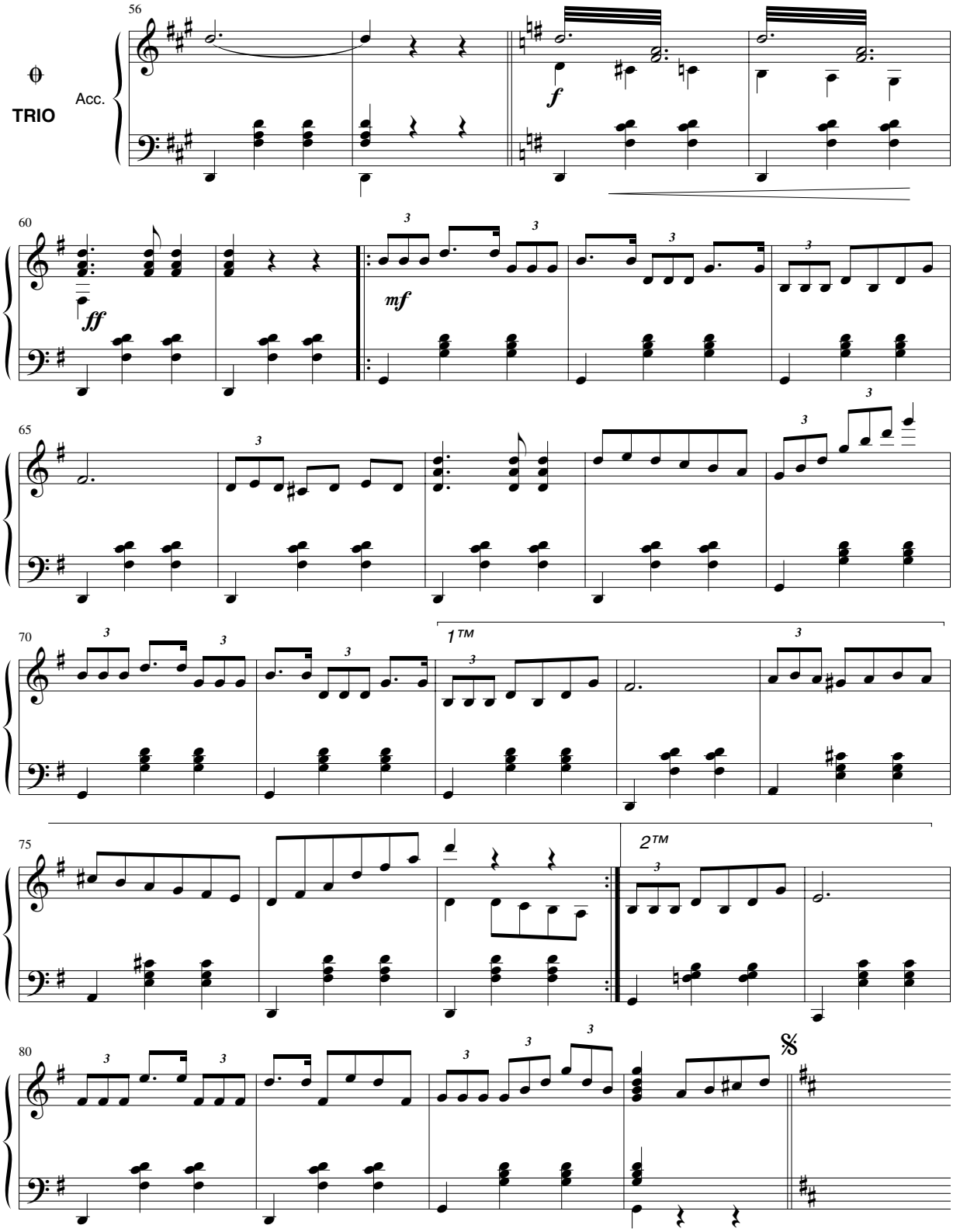
Recursos web

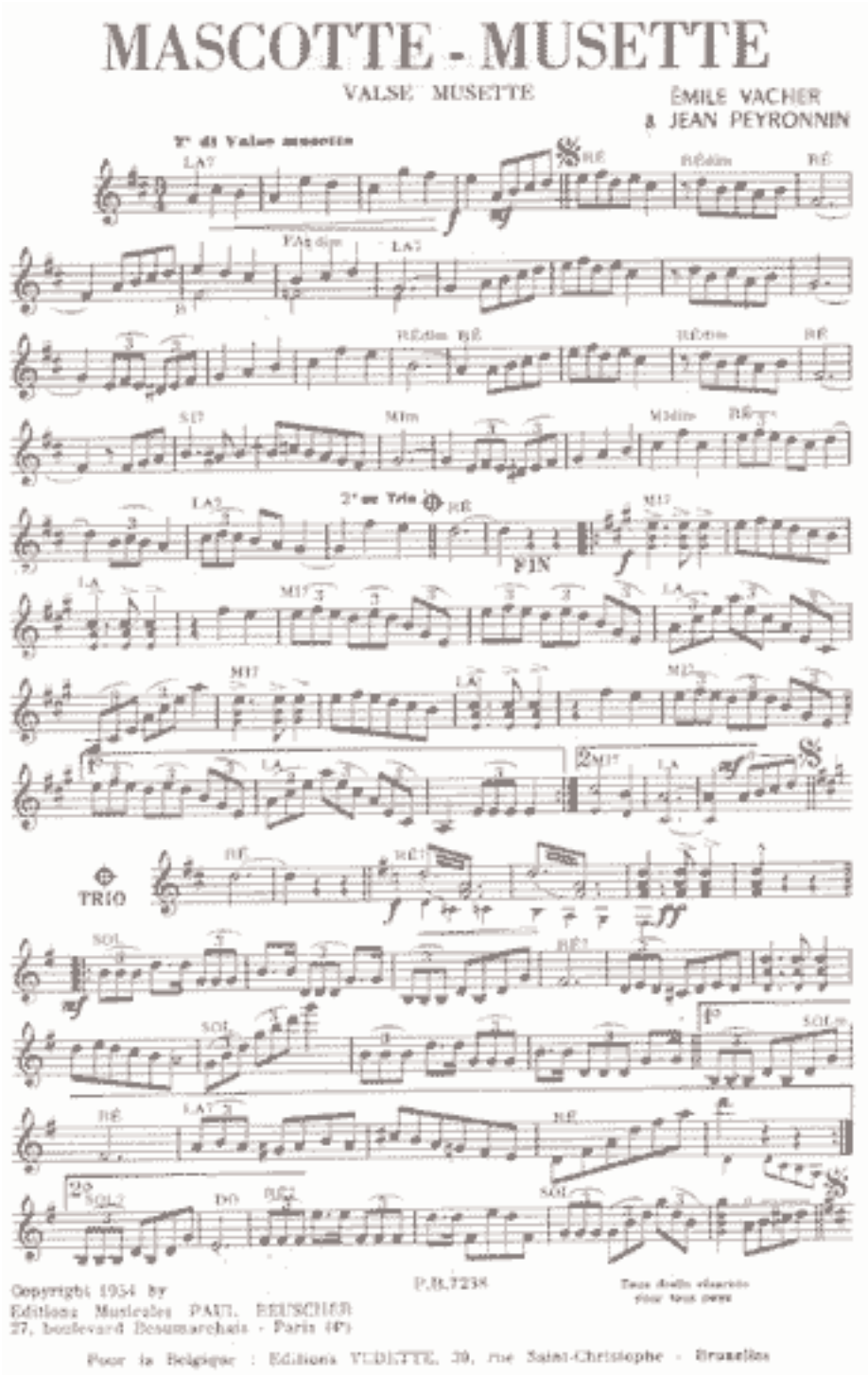
- Historia del acordeón en Francia
  http://www.accordions.com/index/his/his_fr.shtml
- French tunes
  http://www.garply.com/harp-l/archives/2000/0008/msg00493.html
- Ann Hetzel Gunkel Accordion Archive
  http://acweb.colum.edu/users/agunkel/homepage/accord.html#FABULOUS ACCORDION

MASCOTTE-MUSETTE
VALS MUSETTE




29
2™ au trio
FIN
35
f
41
46
1™
2™
50


TRIO
Acc.
56
f
60
ff
mf
65
70
1 TM
75
2 TM
80


MASCOTTE - MUSETTE
VALSE MUSETTE
ÉMILE VACHER
& JEAN PEYRONNIN
1er di Valse musette
2me Trio
FIN
TRIO
P.B.7238
Copyright 1954 by
Editions Musicales PARI. BEUSCHER
27, boulevard Beaumarchais - Paris (4e)
Pour la Belgique : Editions VEDETTE, 39, rue Saint-Christophe - Bruxelles

COMUNISMO Y ACORDEÓN

Raúl del Pozo

Buenos días, septiembre. Otra vez larvas que predican, paseadores de columna y despotricadores de alcachofa. Cioran llamó a los españoles charlatanes por desesperación que viven en una especie de acritud cantante. («Españoles, gentes que asociaron el evangelio al crimen, el crucifijo al puñal»). Hoy no hay autos de fe y los clérigos de la verdadera doctrina asocian el socialismo a los GAL. El debate político se resume y se ensucia en dos spots electorales a la conquista del centro. Mientras una de las derechas creía que iba a ganar las elecciones con el resumen de su cuenta anual emitido por el Banco de Alemania, Alemania se arruinaba -otra vez- en el frente del Este, y Rusia volvía a ser el problema universal. Los rusos de la antigua nomenklatura despilfarraban en el casino y en el burdel el precio de la URSS que se trajeron en maletas y el capitalismo vivía el orgasmo Lewinsky. Pero volvió a sonar el acordeón.

Una vez, en un bar un republicano que había vivido el exilio y la guerrilla me resumió así la historia:
-Las dos cosas que más me han gustado en mi vida han sido el comunismo y el acordeón.

Los supervivientes de la civilización rural sabemos entender esa música que sale de las lengüetas de caballo. Nos penetra el corazón como una fiesta de mozas. La música del piano del pobre remueve los podridos huesos de aquel viejo revolucionario. El comunismo impropio del siglo, fracaso económico y moral, dictadura de burócratas, espías y policías acabó en colapso. Pero unos años después de enterrado, vuelve a amenazar a Rusia cuando Europa había invertido en esa pandilla de borrachos millones de marcos.

Europa entra en la recesión cuando los miembros de la antigua nomenklatura asisten en Marbella a fiestas de perros y en la estepa se multiplican los asesinos. El estalinismo fue un error y un crimen, el socialismo real un sanatorio psiquiátrico. Pero el capitalismo ruso se resume en más de dos millones de niños mendigos. El PCUS disuelto llevará a los comunistas al poder. Dicen que esta vez con libertad, pluralismo y elecciones.

Y yo me acuerdo de aquel viejo que tenía Parkinson y nostalgia del acordeón.

El Mundo: OPINIÓN
Miércoles, 2 de septiembre de 1998 VICIOS DE LA CORTE

Raúl DEL POZO

Una cierta inquietud en los dedos

Pongamos que había una vez un muchacho, en el bilbaíno barrio de Rekalde, que tenía las puntas de los dedos como aplastadas. Aquel muchacho, como tantos otros de su edad, tenía una especie de oculto poder para crear. Cuando allá por las ferias de los pueblos veía a los artesanos haciendo sus cestos de mimbre o tejiendo calcetines de lana, no podía evitar sentir una especie de extraño escozor en la punta de sus aplastados dedos.

Ya más crecido, a aquel muchacho le volvió a crecer la emoción extraña que solía sentir a la vista de los trabajos de los artesanos. Acababa de pasar de tocar el acordeón a tomar entre sus brazos la trikitixa. Una tarde, ebrio de ensayar, volvió a sentir aquella misma sensación de escozor; aquello era artesanía, como lo era el modo de dar forma al mimbre. Así, se hizo artesano. Como quien entreteje cestos, como quien teje el lino, entrenó sus diez dedos, arriba y abajo en el teclado, una y otro vez, cuarenta veces cuarenta, y otras cuarenta más. Y de puro intentarlo, fue renovando la mecánica del movimiento y aprendió a crear el movimiento de la mecánica. Aquellas aplastadas yemas de sus dedos se hicieron aún más chatas.

Sin dejar de entretejer cestos a la manera aprendida, con primor -para aquel entonces ya la gente había empezado a decir que era más primoroso que ningún otro cestero- se puso a entretejer cestos a su propia manera. ¿Era acaso que los dedos le pedían crear nuevas formas de hacer, o acaso era él mismo quien pedía a los dedos nuevas maneras? No lo sabía muy bien. El caso es are, poco a poco, se hizo cestero. Se dedicaría a hacer y vender sus propios cestos. 1a fuente de la creatividad manaba ya de él, y fueron muchos los que bebieron de ella.

Entonces supo de la esquizofrenia del creador. Aquello que el picor que solía sentir en los dedos le pedía no siempre coincidía con las necesidades del vendedor de cestos que cohabitaba en su interior. Este mal le trajo muchos quebraderos de cabeza, quebraderos que supo partir en dos sin por ello tener que partirse también él en dos. La luz le vino por medio de aquella misma sensación de antaño; ¿acaso no era él cestero? Pues bien, que el vendedor de cestos siguiera al cestero, si así lo deseaba. Para él la trikitixa, más que una manera de ganarse la vida, era una manera de vivir la vida. Era una manera de sentir que estaba vivo. Una manera de expresar la vida.

Una vez alguien le dijo que artista es aquel que sabe comprometer la creación con la vida y la vida con la creación, y que todo lo demás es mercadeo. Es verdad que él no era precisamente un enamorado de las definiciones. Mas, de ser verdadera la definición, sin duda aquel muchacho de Rekalde había recorrido ya el trecho que va de la artesanía al arte.

Cuando se dio cuenta cabal de aquel hecho se puso a proclamar a los cuatro vientos que el arte es la flor de la artesanía, rara flor que brota sólo a veces, sólo cuando artesanía y vida se confunden en un fértil abrazo. El no lo dijo así, es verdad; las palabras no eran su fuerte. Pero su música se encargó de proclamarlo, y aún duran los ecos de la proclama. Se encuentran, por ejemplo, en la discografía de Kepa Junkera. Y, al hilo de esta historia, quizás te hayas percatado ya de que Kepa Junkera tiene las yemas de los dedos aplastadas.

Jon Sarasua

Kepa Junkera
(Trikitixa)

índice

intro 5

zazpi itsasoetan barreneko ibilerak • Imano Agirre • 6

lur eta, haran zen • Juan Carlos Perez eta Mikel Valverde • 18

hamar hatzamarren hazkura • Jon Sarasua eta Julian Vallejo • 22

lili arraroa • Natxo de Felipe • 26

alaitasunaren ikurra • Xabier Amuriza • 30

orroka, irrika, herrika • Joseba Tapia eta Julian Vallejo • 22

infernura joateko aitzakia • edorta Jimenez eta Andoni Euba • 38

soinu-txikiaren misterioa • Iñaki Garmendia, Laja • 42

el arco y el fuelle • Juan Antonio Urbeltz • 46

de sol a sol • Flaco Jimenez eta Eugenio Lasarte • 50

la figura del músico tradicional • Luis Delgado eta Ostern • 54

entre imagen y sonido • Pedro Olea eta Alfonso Gortazar • 58

triunfo y apoteosis del acordeón • Joaquín Díaz • 62

the world cup • Phil Cunningham eta Juan Carlor Eguilleor • 66

bonjour kepa • Raynald Ouellet • 70

kepa junkera, hauspo barman dagoen sua 72

la escultura, tu música • Paco San Miguel • 76

collage 78

diskografia 83

letrak 89

partiturak 105

En el otoño de 2000, se acabaron las tareas de realización del libro que acaricias con tus manos Es por ello que en estas páginas encontrarás los primeros trabajos musical es de Kepa Junkera Es sólo e inicio de la carrera de un excelente músico Todavía muy joven y del que esperamos un largo viaje por los mundos de la creación

Hemos considerado que había llegado el momento de cerrar el primer capítulo de la vida musical de Kepa Junkera y reunir en un documento escrito todo su extenso materia que merece estar en manos de los amantes de a música

Por un lado te ofrecemos las partituras de una selección de los mejores temas publicados durante trece anos (1987/2000). En la otra parte de libro encontrarás as claves para entender su trabajo creativo a través de las aportaciones de sus amigos

Desde estas líneas queremos agradecer a todos los que han ayudado a a realización de este imprescindible publicación y sobre todo a los que con su opinión o su trabajo artístico han intentado reflejar una pequeña reflexión sobre este músico bilbaíno: Yosu Arregui, Jesús Angel Miranda, Joaquin Diaz, Juan Carlos Eguillor, Phil Cunningham, Joseba Tapia, Paco Mora, Natxo de Felipe, Jon Sarasua, Julian Vallejo, Pedro Olea, Alfonso Gortazar, Luis Delgado, Ostern, Xabier Amuriza, Edorta Jimenez, Andoni Euba, Inazio Garmendia (Laja), Flaco Jimenez, Eugenio Lasarte, Juan Antonio Urbeltz, Juan Carlos Perez, Mikel Valverde, Juan Zarate, Ramon Zumalabe, Irkus, Mattin, Paco San Miguel, Iñigo Ordozgoiti, Kike Almendros, Eneko Lorente e Imanol Agirre.

A las puertas del Invierno, en Bilbao en el otoño de 2000.

testuen koordinatzaile
Imanol Agirre

diseinagilea
Iñigo Ordozgoiti

maketagileak
Iñigo Ordozgoiti eta Alex Casado

liburuaren burutzapenean koordirzatzaileak
Infernuko Auspoa, Imanol Lara
Telefonoa: 94 402 77 53
Apartado/P.K.. 3054 - Bilbao 48080

liburuaren burutzapenean kolaboratzaileak

KAP, Aitor Narbaiza, Aitziber Arteta eta Ibon Mujika

testugileak
Imanol Agirre
Jon Sarasua
Xabier Amuriza
Edorta Jimenez
Juan Antonio Urbeltz
Luis Delgado
Joaquin Diaz
Raynald Ouellet
Raul Jaurena
Mairtin O,Connor
Ricardo Tesi
Phillipe Krümm
Juan Carlos Perez
Natxo de Felipe
Joseba Tapia
Inazio Garmendia “Laja”
Flaco Jimenez
Pedro Olea
Phil Cunningham
Jonh Kirkpatrick
Raul Barboza
Totore Chessa
Paco San Miguel

“Laja”, Flaco Jimenez eta Phil Cunningham-en testuak Imanol Agirrek burutu elkarrizketaren ondorioak dirá

arte lanen egileak
Mikel Valverde
Paco Mora
Eugenio Lasarte
Alfonso Gortazar
Paco San Miguel
Juan Zarate
Mattin
Julian Vallejo
Andoni Euba
Ostern
Juan Carlos Eguillor
Ramon Zumalabe
Irkus Robles

argazkigileak
Kepa Junkeraren artxiboa
Yosu Arregui
Imanol Agirre
Mikel Alonso
Jesus Angel Miranda
Eneko Lorente
Chema Arqueros
Aitzol Aramaio

partituragilea
Kepa Junkera

partituren transkribatzaileak
Kepa Junkera eta Julio Andrade

partituren maketatzailea
C.M. Ediciones Musicales S.L.
itzultzaileak
Edorta Jimenez (euskara eta gaztelania)
Kattalin Totorika (frantsesa)
Monica Ibañez (ingelesa)
testuen zuzentzailea
Iñaki Alcalde

Liburu honen sorrera Kepa Junkeraren ekimena izan da
© Kepa Junkera
© Edizio honetarako: BBK Fundazioa

kepa junkeraren management: kap
Francisco Macía, 11 - 6 - 5. departamentua
Telefonoa: 94 447 88 40
48014 Bilbao
e-mail: kap_prod©teleline.es

kepa junkeraren lagun topagunea:
Apartado/P.K. 3054 - Bilbao 48080
e-mail: kepaj©euskalnet.net

Inpresioa: Euskoprinter
Fotomekanika: Croman
LG: Bl-2677-00
ISBN: 34-89476-99-3

ENTREVISTA CON ANGEL HUIDOBRO

(Realizada por Fernando Fraga en Junio de 1991)

ENTREVISTA

Nace en 1967. Inicia sus estudios musicales a los 14 años en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid, hasta que se traslada al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde finaliza sus estudios de piano, contrapunto y fuga, materia, esta última, que imparte en la actualidad en dicho Centro.

Ha ganado numerosos concursos de acordeón, entre los que destacan:

Primer premio de instrumentistas musicales de Valladolid (1983).

Certamen Reina Sofía (1985).

Primer premio en los certámenes nacionales de acordeón: 1984, 1985, 1986, 1987, 1988 y 1990.

Tercer premio, Trofeo Mundial, celebrado en Andorra (1987).

Primer premio en el concurso permanente de Juventudes Musicales de España, celebrado en 1988.

Actualmente ofrece conciertos de acordeón y de piano, a la vez que sigue perfeccionándose en Venecia (Italia) con Elio Boschello.



Fernando Fraga.

¿Ha influido, en tu caso, ser pianista a la hora de tocar el acordeón?

Ángel Huidobro.

Sí, de hecho al principio tuve algunos problemas, pues tocaba el acordeón como un pianista, y viceversa. De cualquier forma, son dos instrumentos totalmente distintos, tanto en el orden técnico, como expresivo; el acordeón se acerca más al órgano, aunque con otras particularidades expresivas.

Fernando Fraga.

¿Qué repertorio prefieres a la hora de abordar un programa?

Ángel Huidobro.

La verdad es que no me inclino hacia un repertorio exclusivo; fundamentalmente me gusta tocar y, si la obra merece la pena, me da lo mismo que sea rusa o checoslovaca, original o no.

Fernando Fraga.

En numerosas ocasiones has realizado transcripciones de autores como Bach o Vivaldi. ¿Cual ha sido tu objetivo?

Ángel Huidobro.

Hay que partir de la base de que a mí me gusta divertirme cuando toco, y me lo paso muy bien cuando interpreto obras de Bach, Scarlatti, etc. Además, cuando das un concierto, no debes basar todo el repertorio en música atonal, porque la gente, en general, no está preparada para ello y hace falta ofrecerle algún punto de referencia, como lo han buscado los guitarristas, e incluso los pianistas.

Nos soy tan purista como para decir que la música sólo se debe tocar en el instrumento para el cual fue escrita..., excepto en casos como estudios de Chopin que sólo pueden ser interpretados en piano.

Fernando Fraga.

¿Qué te pareció el concierto que ofreció Friedrich Lips el año pasado en Madrid?

Ángel Huidobro.

No sé si soy el más indicado para dar una opinión, pero creo que habría que desmitificar el concepto que se tiene de los intérpretes rusos. A mi parecer, hay cosas que Lips hace bien y otras, no tan bien, su manejo del fuelle me gusta, pero no comparto para nada la visión efectista que tiene de la música, ni la falta de rigor con que los acordeonistas rusos reflejan, en general, lo escrito en la partitura. En la música original me gustan más que en las obras de compositores clásicos.

Fernando Fraga.

¿Qué crees tú que deberíamos imitar de la enseñanza del acordeón en países como Checoslovaquia, Rusia, Francia, etc.?

Ángel Huidobro.

El principal problema está en la escasez de medios con que se encuentra el estudiante de acordeón en España respecto a los estudiantes de estos países, donde la preparación a nivel de Conservatorio es más larga y completa.

Fernando Fraga.

¿Cómo encuentras la enseñanza del acordeón en España?

Ángel Huidobro.

Creo que hay muchas cosas que mejorar, principalmente la programación de esta asignatura en los Conservatorios, puesto que es insuficiente; cinco cursos son muy pocos para dominar, no ya el acordeón, sino cualquier instrumento. También habría que unificar criterios sobre el empleo de una metodología moderna que incluyera el empleo sistemático de "bajos libres" (bassetti), rompiendo con el uso actual de la mano izquierda, ya desfasado.

Fernando Fraga.

¿Qué diferencias encuentras entre nuestro sistema de enseñanza del acordeón y el de Italia, país que tú conoces?

Ángel Huidobro.

Italia me gusta porque es una país en el que se hace bastante música; es decir, antes de que seas instrumentista se preocupan de que seas un músico. En este sentido, te puedo hablar de la academia de Elio Boschello, donde he estudiado, ya que en la misma Italia se utilizan varios tipos de acordeón. Por ejemplo, en la escuela de Pescara se enseña el acordeón de botones en la mano derecha y bajos cromáticos en la izquierda; en cambio, en la escuela de la región de Veneto es el sistema "por quintas" en la mano izquierda, con teclado de piano en la derecha, cuyo "papá" podría decirse que es Elio Boschello; aunque en esta zona hay un gran intérprete de acordeón cromático: Fabio Rossato.

Fernando Fraga.

De los varios tipos de acordeón que se practican en la actualidad, ¿cual elegirías como modelo ideal?

Ángel Huidobro.

Bueno, la verdad, aunque pueda sonar un poco anárquico, yo diría que ésta no es una cuestión muy importante. Yo he tocado acordeón de teclas con sistema cromático en la mano izquierda antes del sistema que

ahora utilizo y creo que cualquier sistema puede ser válido siempre que disponga de "bajos libres" en la mano izquierda. respecto al sistema cromático de botones en la mano derecha, defendido por una gran cantidad de acordeonistas, creo que plantea ventajas, pero también inconvenientes. Pienso además que el mayor problema a resolver es antes de orden expresivo y musical que de orden técnico.

Fernando Fraga.

¿Hay algún motivo especial por el cual te has ido a Italia a estudiar?

Ángel Huidobro.

Creo que cualquier instrumentista, una vez terminada la carrera, no debe anclarse en una escuela o estilo, sino que debe conocer otras formas de tocar, y, a la vez, ir forjándose la suya propia.

Fernando Fraga.

Respecto a los concursos, ya que han participando en varios, ¿qué opinas sobre ello y cual son las cosas que habría que modificar?

Ángel Huidobro.

(*bromea*) Cuando he ganado me han gustado y cuando no, me han parecido muy malos. (serio) Yo creo que, como experiencia para un músico, están bien, porque te dan la oportunidad de "foguearte" y darte a conocer, además de lo que puedes aprender en el plano musical. Pero tal como están planteados (y no solo en España), no hay un aliciente económico, no hay proyección. Como excepción, un buen concurso es el que organiza Juventudes Musicales, que proporciona algunos conciertos, en definitiva aquello que un instrumentista desea.

Fernando Fraga.

Sabemos que tenéis una asociación de acordeonistas en Valladolid, de la que tú eres presidente. ¿Cuáles son vuestros objetivos?

Ángel Huidobro.

Principalmente buscamos la difusión del acordeón a todos los niveles, y especialmente, lograr que se incluya como asignatura oficial en el Conservatorio de Valladolid, dada la gran cantidad de personas que, por no tenerlo allí, tienen que salir fuera a examinarse.

Fernando Fraga.

¿Nos puedes hablar de tus proyectos inmediatos?

Ángel Huidobro.

La verdad es que las cosas van surgiendo casi sin proponérmelo. Quiero seguir estudiando, tanto la composición como la interpretación, y ahora, también, ampliar mis conocimientos en el plano pedagógico …¡Ah!, intento mantenerme "en forma" tocando todos los días.

FERNANDO FRAGA. Junio 1991

ENTREVISTA A ANGEL LUIS CASTAÑO, COORDINADOR DEL DISCO "HISTORIAS" DEL COMPOSITOR PATRICK BUSSEUIL.

INTRODUCCIÓN

"EL TRABAJO QUE HAN LLEVADO A CABO HA SABIDO UNIR LAS CAPACIDADES PROFESIONALES Y TAMBIÉN UNAS FORMIDABLES RELACIONES HUMANAS" ***P. Busseuil.***

Tomando como punto de referencia esta bonita frase de Busseuil en agradecimiento al trabajo de los intérpretes para la grabación de este disco, queremos destacar con esta entrevista, un hecho verdaderamente bonito e importante que nos ha movido a realizarla: la ruptura de las fronteras entre las diferentes escuelas, profesores, intérpretes, tipos y marcas de instrumentos, y tópicos en el mundo acordeonístico y musical en general. En resumen, cualquier tipo de barrera existente entre los músicos. Aún quedan muchas!!!

Agurtzane Primo y Susana del Pino

SOBRE EL COMPOSITOR

PATRICK BUSSEUIL nace en Dijon en 1956. Realiza sus estudios musicales en Lyon, París y Ginebra, y hoy en día enseña acordeón clásico y formación musical en la Escuela Nacional de Música de Romans. Tras obtener 3 premios internacionales, lleva a cabo una carrera de compositor a través de una obra ecléctica, llena de sensibilidad y fruto de un trabajo profundo: música para solistas, música de cámara, para grupos instrumentales o incluso piezas didácticas. Sin ligaduras a una estética particular, su música participa del espíritu de tolerancia y apertura, nueva visión del gesto compositivo que aparece en este final del S. XX, mezcla de "modernidad y tradición".

LA OBRA

"Historias" es el título de un CD cuya realización técnica y musical ha sido dirigida por Angel Luis Castaño. El disco presenta una serie de obras que van desde el trío hasta el quinteto de acordeones, la mayor parte escritas durante la década de los ochenta. La escritura, muy diversa, muestra la dirección compositiva y pedagógica del compositor y a su vez acordeonista para este tipo de formaciones.

PIEZAS INCLUIDAS EN EL CD:

1 Une historie imaginaire pour Pinocchio.
2 La ballerine changée en papillón.
3 Sévillane.
4 Rêverie.
5 Le revé de Maroumba, le petit noir.
6 Une historie étrange la veille de Noel.
7 Il était tríos petits lutins.
8 Un rêve habillé de neige pour l´Arlequin.
9 Le petit vieux et l´etoile filante.
10 Carrillons.
11 Scéne en rouge.
12 Paysage fluide.
13 Paysage inmobile.
14 Paysage avec in soleil blanc.
15 Paysage de lenteur.
16 Paysage nuisible.
17 Simulacre.

SOBRE LOS INTERPRETES

ESTEBAN ALGORA

Nace en Madrid en 1971. Realiza sus estudios de acordeón en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid bajo la dirección del catedrático Tito Marcos.

Su interés por dar a conocer el repertorio de música de cámara con acordeón la ha llevado a formar parte de distintas agrupaciones camerísticas (Trío Hispalia, Cámara XXI, Dúo Contraste, etc.) ofreciendo conciertos en Praga, Berlín, Frankfurt, Madrid, Londres, Hong Kong, etc., y estrenando obras de compositores como J. Mª Sánchez Verdú, E. Igoa, S. Mariné, A. Santos, C. Tupinambá, M. Mary, J. Iges, M. Ruiz, J. Truhlar, etc.

ANGEL LUIS CASTAÑO

Nace en San Sebastián en 1969. Inicia sus estudios con el profesor Agustín Santano, perfeccionándolos en París con M. Bonnay y Copenhague con M. Ellegaard. Primer premio a la unanimidad del Conservatorio de París y de numerosos concursos nacionales e internacionales, entre los que destaca el 1er. Premio en la Copa Mundial "Trossingen 1990". Ha grabado 4 CDs para acordeón y ha participado en grupos de cámara como el Grupo Círculo , Ensemble de Segovia o la Orquesta Andrés Segovia... Compositores como T. Marco, Cl. Prieto, J. Soler, G. De Olavide, J. Torres, C. Camarero, Fl. Chaviano, E. Igoa... entre otros, le han dedicado sus obras para acordeón.

IÑAKI DIEGUEZ

Nace en Irún en 1973. Comienza sus estudios de acordeón a los nueve años con Angel Manuel Belío. Termina sus estudios con las mejores calificaciones en el Conservatorio Superior de Música de San Sebastián, y entre sus premios más importantes destacan el primer puesto en el Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes y el Certamen Guipuzcoano, y el tercer premio en la Copa Mundial y Certamen Internacional de Arrasate. Ha recibido clases de M. Bonnay, V. Semyonov, M. Ellegaard, P. Soave, entre otros y ha dado conciertos en España, Francia, Portugal, Polonia... Tiene editados dos discos "Acordeón solo" y "Collage".

SALVADOR PARADA

Nace en San Sebastián en 1972. Realiza sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de San Sebastián con Miguel Bikondoa, finalizándolos con el Premio de Honor de Fin de Carrera. Es laureado en distintos concursos: 1er. Premio en el Certamen Nacional (1991 y 1994), 3er. Premio Trofeo Mundial C.M.A. (1994). Ofrece habitualmente conciertos como solista y en grupos de cámara en ciudades como San Sebastián, Oviedo, etc... Profesor del Conservatorio Profesional de Arturo Soria (Madrid) en 1995, es en la actualidad profesor numerario del Conservatorio Superior del Principado de Asturias.

RAQUEL RUIZ

Nace en Hondarribia en 1973. Comienza sus estudios con el Profesor Carlos Iturralde, realizando estudios de perfeccionamiento en la Royal Academy de Copenhague bajo la dirección de Mogens Ellegaard. Ha tocado con la Joven Orquesta Nacional de España en ciudades como Londres, Zaragoza, San Sebastián... Ha sido premiada en diferentes concursos como el 1er. Premio del Certamen Guipuzcoano o el 2º premio en el concurso permanente de JJMM. Ha participado en la grabación de varios CDs. Ha sido profesora de Acordeón del Conservatorio Profesional de Música de Segovia.

¿CÓMO Y DE QUIÉN SURGIÓ LA IDEA DE GRABAR ESTE DISCO?

La idea fue originalmente mía. En el año 94 ó 95 grabé un disco de música para Acordeón sólo de Patrick Busseuil y he estado muchas veces con Patrick, en algún curso que él daba , dando conciertos en su conservatorio, alojado en su casa... y empezó a enseñarme muchas partituras que tenía para grupo de acordeones. Yo ya había tocado alguna en París con el grupo de acordeones del conservatorio y le dije que estaban muy bien, pero que me daba pena que la gente no las conociera, y que algún día estaría muy bien grabarlas. Así que él enseguida se aferró a esta idea y me dijo que si existiera la más mínima posibilidad de hacerlo, él contribuiría en los gastos para el proyecto. El problema era encontrar a un tipo de gente determinada que lo tocase: no porque a los acordeonistas no les interese juntarse para grabar un disco, sino porque el problema es juntar a 5 personas que quieran hacer este trabajo juntas.



En Francia era difícil encontrar a estas personas porque además de la imposibilidad profesional por falta de tiempo, siempre hay tensiones entre las diferentes escuelas. Así pues, puedes encontrar quizá a dos acordeonistas con los que te lleves bien, pero encontrar a 4 es más complicado.

Sobre el grupo:

CRITERIOS PARA ESCOGER A LOS ACORDEONISTAS QUE FORMARÍAN EL QUINTETO.

La amistad, por encima de todo. Yo pertenezco a la escuela de A. Santano, Raquel a la de Carlos Iturralde, Iñaki a la de A. Manuel Belío, Salvador a la escuela de Bikondoa y Esteban a la escuela de Tito Marcos. Sabía que con ellos la técnica no sería un problema. Busseuil no aportó sugerencias a la hora de escoger a las personas, digamos que lo dejó en mis manos. Quizá había un poco más de dificultad en Francia porque son un poco más individualistas. En cualquier caso, en el origen de esta grabación, las personas que íbamos a conformar este grupo, no eran las que al final han sido, y no porque yo no quisiera que fueran Iñaki, Salvador o Esteban,... lo que pasa es que vas mirando a quién conoces más, o quienes crees que podrían hacerlo y calculando las posibilidades... Al principio yo ví bastante fácil hacerlo con Claudio Jacomucci y Anne Landa porque ellos hacían un dúo y Raquel y yo también, y siempre dijimos que por qué no nos juntábamos los cuatro; lo que ocurrió fue que ellos tuvieron unas circunstancias personales y profesionales que no resultaban favorables en aquel momento para llevar a cabo aquella idea. Lo más fácil para mí era escoger, aparte de Raquel, a alguien de mi escuela, pero las personas con las que contacté tampoco podían porque también estaban en una época difícil a nivel profesional. El proyecto se iba retrasando en el tiempo, (la idea de grabarlo surgió en el 95-96, y se grabó al final en el 2000).Teníamos que buscar a gente con la cual nos apeteciera tocar. Yo siempre pensé en Iñaki Diéguez, porque, a pesar de ser de una escuela diferente, siempre nos hemos llevado muy bien. Él, encantado desde el primer momento, porque además ya tenía experiencia, había hecho grabaciones en estudio. Ya eramos tres, pero ahora había que abrir un poco las miras hacia fuera. A Salvador Parada le conocía de haberlo visto algunas veces y le había escuchado tocar, aparte de parecerme una persona muy agradable. También le pareció bien lo de tocar, le apetecía muchísimo así que ya éramos 4. A Esteban también le conocía desde hace algún tiempo y también le gustó la idea. Ya sólo era cuestión de repartir el trabajo y de buscar una fecha para grabar. Para hacer un proyecto conjunto y que funcione, lo mejor es llevarse bien y rodearse de gente con la cual sabes que no va a haber ningún tipo de discusión en los ensayos. Esta es una de las cosas

que mejor funcionó en el disco.

Según íbamos buscando los acordeonistas, así íbamos repartiendo las voces. De esta forma, en las 10 primeras piezas del disco yo soy la primera voz, Raquel es la segunda, Iñaki es la tercera, Salvador es la cuarta y Esteban la quinta. Pero luego pensamos que el disco iba a ser para todos, así que intercambiamos los papeles en las siete últimas piezas del disco y de esta forma repartimos un poco el trabajo. Al final no indicamos en el disco quién era cada voz , puede que para alguien sea importante saber quién toca en determinados momentos, en cualquier caso, en el momento de hacerlo decidimos no indicar nada de esto, precisamente porque todas las voces son igual de importantes.

Sobre la obra:

¿POR QUÉ TRANSCURRE TANTO TIEMPO ENTRE LA COMPOSICIÓN DE LAS OBRAS HASTA LA GRABACIÓN DE ÉSTAS?

Porque a pesar de que la idea surgió en el 95-96, el proyecto se iba quedando "en la recámara" debido a las ocupaciones profesionales...etc.

¿HAY OTRAS GRABACIONES DE ESTA OBRA O ESTA ES LA ÚNICA?

Sí, hay alguna grabada, como por ejemplo "Una extraña historia la víspera de Navidad". Esa pieza la grabó el quinteto "Alai" en el año 94 ó 95. Ellos como quinteto, estaban haciendo muchas transcripciones, y como yo estaba en Francia estudiando, me pidieron que les trajera música para este tipo de agrupación. Les traje un par de obras de las cuales una era ésta y otra era "Carillón". Esta última no la llegaron a grabar. "La víspera de Navidad" creo que es la única obra grabada que hay. De modo que las que interpretamos nosotros, son primeras grabaciones, incluso algunas, primeras interpretaciones porque Busseuil es un compositor muy fecundo y escribió muchísimas obras de este tipo. Es un trabajo interesante poder sacar a la luz este tipo de piezas porque a veces se quedan metidas en un cajón hasta que alguien decide hacer algo con ellas... si llega el caso. Siempre nos quejamos de que no tenemos repertorio y muchas veces ocurre que lo que hay, tampoco lo tocamos.

ENFOQUE PEDAGÓGICO.

Hay obras de nivel muy fácil como "La Sevillana" y otras que son muy complicadas como "Los Paisajes", "Carillón" o "El anciano y la estrella fugaz"...

¿QUÉ OPINAS A LA HORA DE INCLUÍR ESTAS PIEZAS EN UN PROGRAMA DE MÚSICA DE CÁMARA DE ACORDEÓN EN EL CONSERVATORIO?

En el caso de que los grupos sean sólo de acordeonistas, está muy bien. Pero si se puede, para mí lo ideal es que los acordeonistas toquen con otros instrumentos porque les hace compartir otras experiencias. El poder tocar con un instrumentista de cuerda o viento te enriquece mucho, te hace ver la música desde otros puntos de vista. Yo , por ejemplo, que toco habitualmente con un chelista, me hace ver la preocupación detallista que hay sobre la melodía, el trabajo que hay sobre cada una de las notas. Nosotros, que pensamos a nivel polifónico en muchas ocasiones pasamos por encima de esto, preocupándonos más del ritmo y la polifonía... Un violonchelista te cuenta que cada sonido es una perla que tienes que pulir.

Sobre las sesiones de grabación:

MONTAJE, Nº DE HORAS DE SESIÓN... CÓMO LO COMPAGINAN CON SUS RESPECTIVAS OCUPACIONES PROFESIONALES.

Nos juntamos dos fines de semana en Segovia; dos días completos en sesiones "maratonianas". Si quedábamos a las dos de la tarde, comíamos, a las cuatro empezábamos a ensayar, y hasta las diez de la noche no acabábamos. Al día siguiente empezábamos a las nueve y descansamos a la una, más o menos.

Para compaginar esto con la vida profesional, la única opción que queda es utilizar los Sábados y los Domingos. Luego, para las grabaciones, utilizamos días festivos.

¿DE QUÉ MANERA INTERVIENE EL COMPOSITOR EN LAS INTERPRETACIONES Y CÓMO SE LAS TRANSMITE AL GRUPO?

Los ensayos fueron muy interesantes porque discutíamos una serie de cosas, y cuando alguien decía algo que nos parecía lo mejor, todos aceptábamos enseguida la propuesta. Yo sólo daba las entradas cuando era el primer acordeón. Para dar ideas, todos aportábamos las nuestras, y eso, enriquece mucho.

En la mayoría de las piezas, creo que con nuestra interpretación, acertamos en lo que quería Busseuil, pero había algunas, un par de obras en concreto, en las que él tenía una visión totalmente distinta. A nosotros al principio nos costaba hacernos a la idea de lo que él quería, porque lo habíamos estudiado más lento y él decía que era más rápido... etc. Uno de los paisajes planteó un problema de interpretación de tempo porque ponía "lento" y la indicación de negra igual a blanca no era exacta. También "El sueño de Marumba, el pequeño negrito", nosotros lo tocábamos más lento y delicado. Cuando Busseuil lo escuchó dijo que era mucho más rápido y nos costó bastante cambiarlo. Al final, evidentemente, lo grabamos como él quería. En un momento dado, hubo una obra que pensábamos que "no funcionaba", porque no nos sonaba bien, así que pensamos en no grabarla. No entendíamos muy bien la obra ni lo que Patrick quería conseguir, así que no nos convencimos hasta que él vino y nos dio su explicación y visión. Para estas obras, opino que trabajar con el compositor puede ayudarte mucho. Siempre llegas a un acuerdo. No siempre se toca lo que el compositor dice porque siempre está la aportación del intérprete. Bajo mi punto de vista hay que recrear la obra; de esta forma, se deja de ser un mero ejecutante para ser un poco más artista.

Patrick vino las dos veces para la grabación y quedó muy satisfecho del resultado final.

Nº DE SESIONES DE GRABACIÓN.

Dos.

DATOS TÉCNICOS DE LA GRABACIÓN.

Grabamos en un estudio de Irún (Irudi-Ots). Cada acordeón tenía un micrófono que recogía su sonido y el del grupo. Tras varías pruebas decidimos poner un poco de reverberación.

Procuramos trabajar la registración para acoplar lo mejor posible la afinación y la sonoridad de cada instrumento y que hubiera un equilibrio entre las diferentes voces.

Marketing:

DISEÑO DE LA PORTADA DEL DISCO.

Hay que destacar que Mª Luisa Herrera hizo un trabajo estupendo. Nos dejó a todos sorprendidos gratamente porque nos habríamos conformado con muchísimo menos. El diseño de la portada e interior de un disco es muy importante y no siempre se acierta en ello. En este caso, el trabajo de Mª Luisa superó todas nuestras expectativas. Desde aquí me gustaría agradecérselo de nuevo.

ACERCA DE LA PRESENTACIÓN DEL DISCO...

Es muy difícil juntarse y sobre todo, amortizar el gasto económico y tiempo invertido. Además de eso, creemos que ya es un poco tarde para hacerlo.

INVERSIÓN ECONÓMICA

La primera idea era que los intérpretes aportásemos una parte económica además de nuestro trabajo; el compositor iba a quedarse con la mitad de las copias, pero hemos tenido suerte porque surgieron varios colaboradores que se interesaron en el proyecto y que nos han ayudado, por ejemplo, Joel Louveau , un afinador de acordeones que tiene una tienda en París, se quedó con cien discos para venderlos; también José María López, de musical Dumboa, y Pablo Soler de Madrid, se quedaron con otros cincuenta cada uno. El resto los repartimos entre los acordeonistas y Busseuil.

Hicimos una tirada de 600 discos, y se lo agradecemos a la gente que nos ayudó.

No sólo hay que destacar lo que cuesta el disco, sino también los viajes, el esfuerzo... de modo que nunca se llega a amortizar. Además no es fácil venderlos, porque hay muy poca gente interesada en comprarlos. En

Francia, es diferente porque cuando un músico famoso saca un disco, el otro se ve en la obligación moral de comprarle unos cuantos, y así cuando éste saque un disco, el anterior también le comprará los mismos. Los compañeros se solidarizan bastante, al menos en este aspecto.

La grabación cuesta mucho dinero aunque varía según el número de horas en el estudio. A posteriori suelen fallar muchas cosas, como por ejemplo la distribución. No interesa comprar esta música, así que al final, el propio intérprete se encarga de distribuirlos como puede, por las tiendas, entre amigos... Sin embargo, si el disco no es de acordeón clásico sino de "varietés", se vende muchísimo. De modo que, esto se hace por amor al arte. Crees en un proyecto que te gustaría verlo hecho. Yo soy un grandísimo aficionado a los discos desde los quince años. Me gustaba buscar grabaciones. Escuchándolas aprendí mucho con las diferentes versiones. Quizá esta afición influyó en mi idea de grabar obras. Todavía me sorprende la cantidad de gente que me conoce en diversos países porque han escuchado alguno de mis CDs.

Sí me gustaría destacar una cosa, y es que a veces da pena que la gente no te escriba para darte su opinión sobre tus discos. Nos falta comunicación.

Conclusiones finales:

VALORACIÓN

Como experiencia personal:

Nos lo pasamos muy bien y eso es lo importante. Disfrutamos mucho y todos nos hemos hecho más amigos.

Como experiencia profesional:

También estupenda, porque con cinco acordeones yo no había grabado nunca y tampoco sé si lo volveré a hacer por la dificultad que comentaba anteriormente a la hora de reunir un grupo tan amplio de personas. Precisamente por esto fue una experiencia única y muy bonita.

¿SE VIERON CUMPLIDAS LAS EXPECTATIVAS DEL COMPOSITOR Y DE LOS INSTRUMENTISTAS?

Sí se cumplieron las expectativas. El compositor quedó muy satisfecho. Para él era muy importante que se grabaran sus obras. Luego trabajó interactuando con nosotros aportándonos su visión de éstas.

Hay muchos acordeonistas franceses que tocan la música de Busseuil, pero muy pocos que trabajen con él. Algunos sí, como Marroni o Bonnay, pero muy pocos acordeonistas se preocupan de llamar al compositor teniéndolo tan cerca. Eso es una pena para ambas partes. Muchas veces los intérpretes no se atreven a llamar a los compositores, en muchas ocasiones porque no lo hacen lo suficientemente bien, y temen la crítica negativa. Generalmente suele ocurrir al revés, es decir, que los compositores queden encantados con las diferentes versiones que escuchan de sus obras. A ellos muchas veces les da pena escuchar versiones que nada tienen que ver con su idea original, y por eso al no llamarles para preguntarles por su opinión, se pierde una oportunidad única.

CONCLUSIÓN. RECOMENDACIÓN FINAL QUE NOS HARÍAS A LOS ACORDEONISTAS.

Que a la gente que le interese, se compre el disco, *-nota de la entrevistadora:* ya sabéis dónde lo podéis encontrar-, pero sobre todo, que toquen la música. En los Conservatorios, donde los acordeonistas tienen que tocar en conjunto, que toquen música original, y que aprovechen para guiarse con el trabajo que hemos hecho nosotros. Que pidan las partituras, (que no son caras), a esta dirección:

Musique Semaphore
36, quai de saint Vincent
69001 LYON
FRANCIA

Patrick Busseuil (Dijon, Francia 1956) es bien conocido en el mundo acordeonístico. Sus obras son parte destacada de la literatura del instrumento, tanto para concierto como para pedagogía, a solo o en música de cámara. Su condición de compositor y acordeonista lleva a sus trabajos a explotar y ampliar los recursos técnico-musicales del acordeón. "Escribir para acordeón ha sido siempre una parte importante de mi obra como compositor. (...) el resultado son obras de estéticas y dificultades diversas" comentaba Busseuil en uno de los libros de un CD dedicado a su música, lo que sin duda ayudará a las futuras generaciones de acordeonistas.

Ángel Luis Castaño (San Sebastián, 1969) coordinador de este disco, segundo en su carrera que dedica por entero al compositor francés, ha reunido a otros cuatro acordeonistas españoles: **Esteban Algora** (Madrid, 1971), **Iñaki Diéguez** (Irún, 1973), **Salvador Parada** (San Sebastián, 1972) y **Raquel Ruiz** (Hondarribia, 1973), para llevar a cabo este proyecto.

Las primeras nueve piezas estaban, en su origen, englobadas en dos álbumes: *Cuentos de verano* y *Cuentos de invierno*. Nos muestran diferentes escenas tituladas de manera muy sugerente quizá para facilitar la interpretación de los pequeños acordeonistas a quien sin duda van dirigidas estas obras. La bailarina se transforma en mariposa, El sueño de Marumba, el pequeño negrito, El anciano y la estrella fugaz, son tres claros ejemplos de los evocadores títulos con los que Busseuil denomina sus no menos sugerentes piezas. Están escritas para diferentes agrupaciones que van desde el trío al quinteto.

Carillón para cinco acordeones, el décimo corte del disco, está claramente dividido en tres partes: la primera de ellas nos hace recordar una fanfarria; la segunda, nos muestra una marcha oscura y tenebrosa (en la que utiliza percusiones sobre el fuelle del instrumento) que poco a poco se va despejando para convertirse otra vez en la fanfarria inicial.

El CD sigue con *Escena en rojo*, escrita para cinco acordeones, una pieza con un ambiente sonoro misterioso que podría acompañar perfectamente a una secuencia de una película de terror. El efecto del vibrato y la registración utilizada por el compositor nos adentran en una escena emocionante llena de tensión y con un final inquietante.

Las siguientes cinco piezas están incluidas en el álbum *Paisajes* para trío de acordeones. Nos presentan otras tantas atmósferas diferenciadas entre sí, con algunos momentos de gran belleza. Son, junto con Simulacro, las obras de un lenguaje musical más avanzado prueba que a Busseuil le interesa ampliar el abanico estético en sus composiciones.

Simulacro, para tres acordeones, es la pieza que cierra este trabajo. Un ambiente sonoro bastante diferente al resto de obras del CD con momentos de complejidad rítmica muy atractivos.

El compacto está presentado con unas estupendas ilustraciones de Maria Luisa Herrera. Es un disco ciertamente interesante que nos hace viajar, durante casi una hora, por un mundo de ricas sonoridades y paisajes llenos de diferentes colores. Una gran interpretación de estos cinco acordeonistas españoles, cuidada con mimo y detalle en cada uno de sus aspectos.

Para más información, ver la entrevista con Angel Luis Castaño incluida en esta publicación.

Alfredo Calvo

CUENTO DE JULIA

(Fragmento de **La Isla de Koch**)

Cuando empieza la borrasca los habitantes de la aldea se encierran en sus casas y bloquean las puertas y las contraventanas para que no las arranque el temporal. Se sientan en silencio, emocionados, y escuchan.

El niño de la gran sonrisa había encontrado un instrumento de música en el baúl del abuelo: la "caja de trompetas" lo llamaba. En realidad estaba formado por dos cajas: una con una hilera de teclas y la otra con multitud de botones; estaban unidas por un fuelle que podía estirarse mucho o comprimirse hasta casi desaparecer.

Trataba de aprender a tocarlo, pero la música que sacaba de él era demasiado aguda, sonaba a cacerolas entrechocando. Era una música fría y desolada. Así que, aunque el niño sonreía mientras tocaba, nadie soportaba sus ensayos.

El niño, con su sonrisa y sus ojos saltones, no tuvo más remedio que ir a las dunas a practicar con su instrumento de música.

–El instrumento es viejo, está desafinado, no sirve –decía la madre.
–Se necesitan muchas horas de estudio para aprender a interpretar música –comentaba el padre.
–El que no sirve es el instrumentista –replicaba la hermana.

El niño de las orejas ovaladas, de soplillo, y la gran sonrisa sabía que ninguno de ellos tenía razón. Así que no dejó de tocar cuando le salía de dentro, lo hacía sólo de vez en cuando y, desde luego, su instrumento continuó siendo la "caja de trompetas".

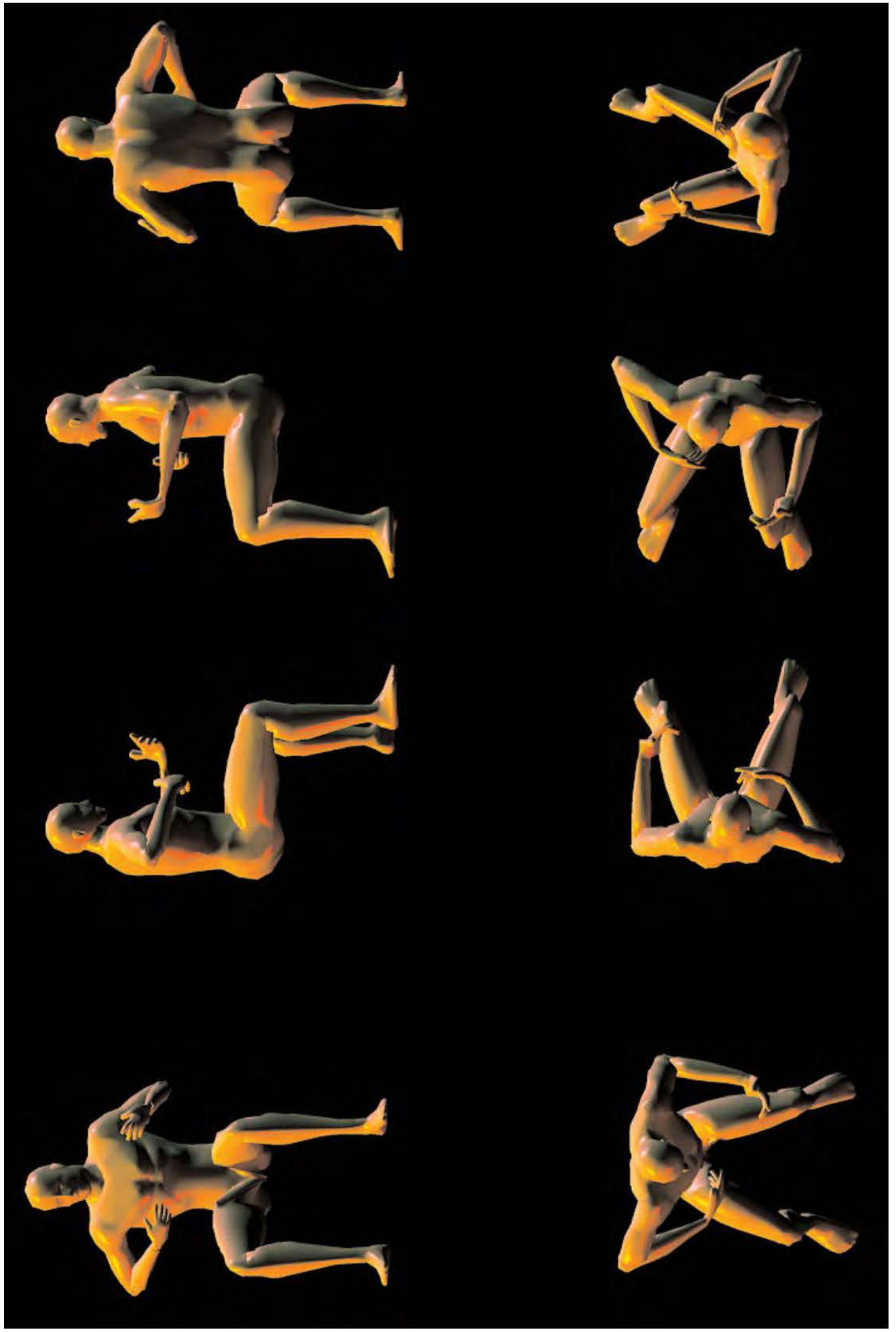
Una tarde, mientras estaba en las dunas, la marea subió más de lo habitual, el mar se acercó a él y se detuvo a escuchar. El niño pensó que, quizá, el mar tiene unos gustos diferentes a los de los humanos, y se lo dijo a través de las música que arrancaba a su instrumento. El mar contestó con un murmullo grave, arrastrando piedrecillas y haciendo romper pequeñas olas. La brisa se coló por el fuelle del instrumento y el niño tocó una melodía para mecerla. El mar respondió nuevamente, esta vez con el rugido grave de las olas que, al encontrarse con las que se retiraban de su ascenso a las dunas, chocaban y se enredaban. Las nubes se acercaron para escuchar y el viento acompañó con unas notas huracanadas.

En la aldea todos recuerdan aquella tarde de borrasca en la que escucharon el concierto más impresionante jamás interpretado por nadie.

Desde entonces, cada vez que se acercan los vientos del suroeste, y sólo cuando son vientos del suroeste los que se acercan, el niño de las orejas ovaladas, la gran sonrisa y los ojos oblicuos saltones se dirige a las dunas con su "caja de trompetas".

Los aldeanos se encierran en sus casas y clavan las contraventanas para que no las arranque el temporal, se sientan en silencio y, emocionados, se disponen a escuchar la sonata para trío de Mar, Viento y Acordeón.

Mª Luisa Herrera noviembre 2000



ÍNDICE

ÍNDICE 1

EDITORIAL
(Metamorfosis) 2

IMPROVISACIÓN
(Tito Marcos) 3

DEL ACORDEÓN
(Javier Arias Bal) 14

EL ACORDEÓN EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX:
(Esteban Algora) 17

SUITE PARA ACORDEÓN
(Ángel Huidobro) 47

BIOGRAFIAS
(Julio Sánchez León) 60

IÑIGO AIZPIOLEA & IÑAKI ALBERDI
(Alfredo Calvo) 73

IMPROVISACIÓN

Hemos llegado hasta aquí. Y seguimos siendo conscientes de lo mismo que ya éramos: la vida es un parpadeo y estamos, casualmente, de paso hacia ningún sitio. Por eso queremos convertir este paso en un paseo.

(Paséatelo bien)

He de reconocer que, al escribir la palabra *ningún* del párrafo anterior, me he equivocado tres veces: *ninguin, nintun, nungin*, ya sé que primero hay que colocar la mano, luego pulsar con el dedo, lo saben hasta los alumnos que empiezan, pero…

Creo que no me gusta como suenan las úes, ni pronunciarlas, ni escribirlas; nunca sé a qué lado de sus extremos ponerles el acento, son como dos íes pegadas; sólo me gusta fruncir y alargar los labios cuando alguna idea me hace sonreir. Quizás el hecho de ser unas veces muda, como en *guerra*, y otras no, como en…

No son buenos tiempos.

Bueno, seguramente, el significado de *ningún* dentro de la frase sea la causa del error reiterativo (…ahora que pienso: …*error reiterativo*…, tampoco me gustan mucho las *erres*, a veces *eres*, a veces no…) no se puede desviar la atención cuando se escribe, se lo tengo dicho a los alumnos: …en qué pensabas cuando te equivocaste? Lo mismo da, se escriba con papel, con un manual qwerty, o se dibujen las palabras en el aire: en las moléculas de anhídrido carbónico, humo y amianto que en estos días respiramos todos.

No podemos dividir nuestra atención, sólo tenemos *una* y hemos de ser consecuentes, a no ser que queramos errar o herrarnos. Así pues, como personas que queremos ser…, debemos asumir los errores, el *Error*, no con horror, sino como cualidad natural humana que nos permite desviar la atención cuando algo importante ocurre fuera de nosotros mismos, dándonos libertad y posibilidad de cambiar. No dudo que podamos funcionar sin errores, pero para eso hemos creado las máquinas; no somos tan simples, hasta ahí no llegamos…

El caso es que de lo que quería hablar era de la improvisación, aunque ahora no recuerdo bien el por qué… De todas formas no me importa porque mi atención se ha ido al ritmo de las *ques* que acabo de escribir, que me suenan a música (aquí sí que me gustan las úes: *música*, *lenguaje, lengüeta*, … las *úes* y las *íes* me suenan a aire: *suuuuuiiiiiuuuu*…, a música, a acordeón…

(El lector tiene que imaginar aquí que sigue leyendo tonterías durante unos minutos…)

Ah!, ya sé por qué quería hablar sobre la improvisación, …ya me acuerdo. Era que, en relación con la logse y la aplicación de…, aunque ahora que pienso, …tampoco creo que tenga tanta importancia.

Por qué, que, música, que, lengüe… , erre que te erre, (desvía tu atención*), por qué, que música, que lengüé, mutumurfusus*…(paséatelo bien), *que por qué, lengüé, que, erre que te erre, ucurduún,* (estira los labios)…

Ahora Da capo con la *u: Pur quú, quu, músucu,…* (haz música y no hagas caso…) *Par qué, qui, mósuca, que, lingöu, (mutumurfusúutu), ampravasa, emprevese, imprivisi, omprovoso, u-u-u-u*… (ya sabes como seguir) … … …

Metamorfosis

IMPROVISACIÓN

Basados en la noción de *esquemas* y con la intención de que puedan servir de ejemplos y sugerencias para la elaboración de material de trabajo sobre el tema de la improvisación, se presentan estos ejercicios, realizados en forma de pequeñas fichas.

PLANTEAMIENTOS PEDAGÓGICOS

Se plantea, como primer paso, la creación de un **contexto de conocimiento previo**, tanto conceptual como procedimental -*motor*-), basado en un **sistema integrado de esquemas** (conocimientos genéricos sobre aspectos específicos: ritmo, texturas, estructuras temporales, lenguajes tonales, recursos creativos, etc.) que posibiliten en el *intérprete* un conocimiento de carácter holístico y generativo (con capacidad para autogenerar más conocimiento…) y que intervengan activamente seleccionando y modificando la experiencia inmediata (*input* conceptual, auditivo, motor, etc.), dando lugar a una **representación** (*mental*) y **expresión** (*instrumental*) del pensamiento musical *en tiempo real*, coherente, unificada, conforme con las expectativas del *intérprete* y consistente con el conocimiento establecido.

Para ello se definen previamente unos marcos de conocimiento que sean *manejables:* adaptados a las capacidades cognitivas disponibles en cada etapa: habilidades y repertorio motor, capacidad de integración (*input*) y automatización (*output*), limitaciones de la memoria operativa y control de la atención, etc., y que determinen y posibiliten su procesamiento en tiempo real (*on-line*), a diferencia del procesamiento habitual con demora (*off-line*).

Los esquemas que integrarán estos contextos de conocimiento deberán ser claros, estar bien definidos (delimitados…) y posibilitar una progresión de la dificultad (complejidad…), que permita al *intérprete* disponer de suficientes recursos cognitivos (especialmente *atención* y *memoria operativa*) para poder *representar* mentalmente y *expresar* (instrumentalmente y *en tiempo real*) su pensamiento creativo.

Una pequeña serie tonal, una simple textura rítmico/armónica y una breve estructura temporal pueden ser suficientes para *improvisar* un discurso musical coherente. Una vez asimilados, estos contextos de conocimiento, y convertidos en *esquemas*, podrán anidarse o incrustarse en una estructura jerárquica y serial que irá progresivamente ampliando las capacidades requeridas para dicha tarea.

Se parte de los propios recursos del *intérprete* dando importancia en un principio no a la cantidad disponible de éstos, sino al **control** de los mismos y **comprensión** de los procesos implicados en la tarea. Por esa razón se dará prioridad, además de los conocimientos genérico/musicales, a los esquemas de conocimiento específico como instrumentista de que el *intérprete* disponga, especialmente los de carácter topográfico/motor y auditivo/motores, en función de la **modalidad instrumental** y la metodología del aprendizaje llevada a cabo, que condicionarán la capacidad de *traducción sonora* de su pensamiento musical.

La analogía con la expresión oral, ya sea en forma de **diálogo** o **monólogo** (hablado o cantado) y los procesos cognitivos implicados en la misma podrán servir de ayuda (aunque con algunas limitaciones…) para la comprensión general del proceso, y especialmente, para establecer una serie de valores estéticos y funcionales, que en muchos casos son contrarios a los valores *re/creativos* y *cerrados* de la interpretación convencional.

FICHAS:

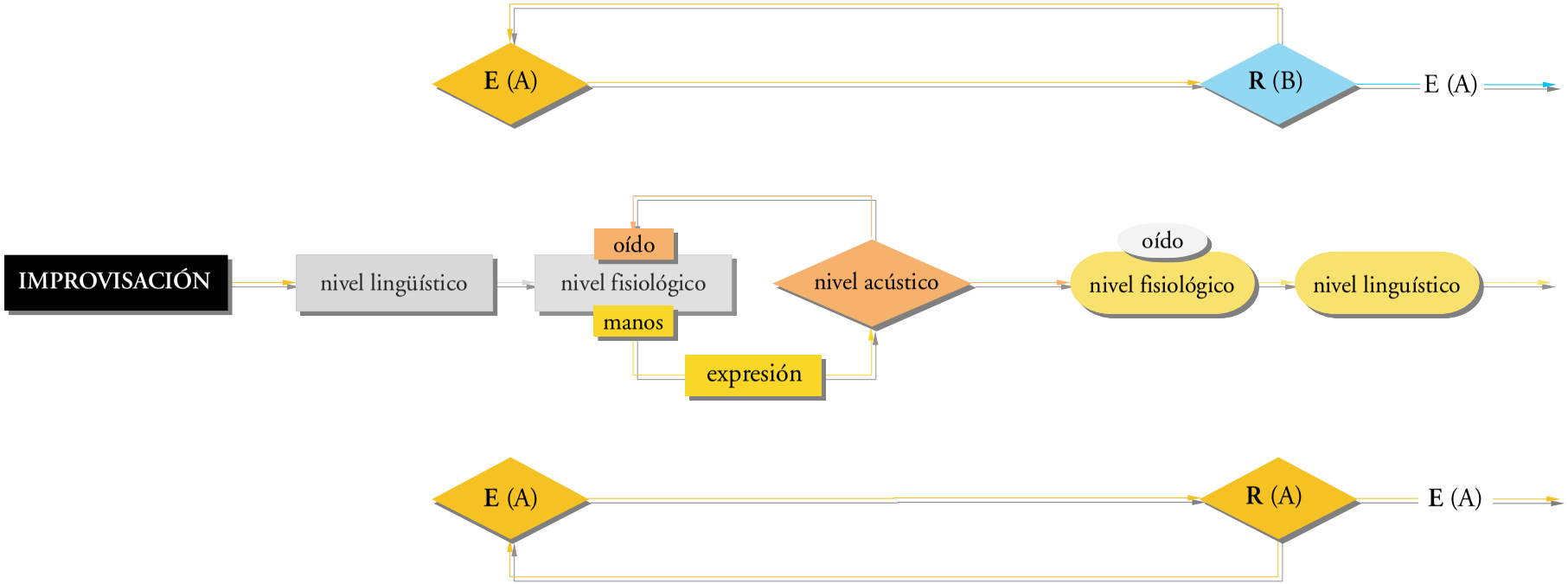
Esquema de **modelo de producción**
Ejemplo de esquemas integrados: **esquema conceptual de textura melódica**
Esquema **topográfico/motor**
Modelo de **integración de esquemas**: ejemplo gráficos y ejemplos de improvisación

Ejemplo de esquema:

IMPROVISACIÓN: Modelo de producción (explicación en preparación)

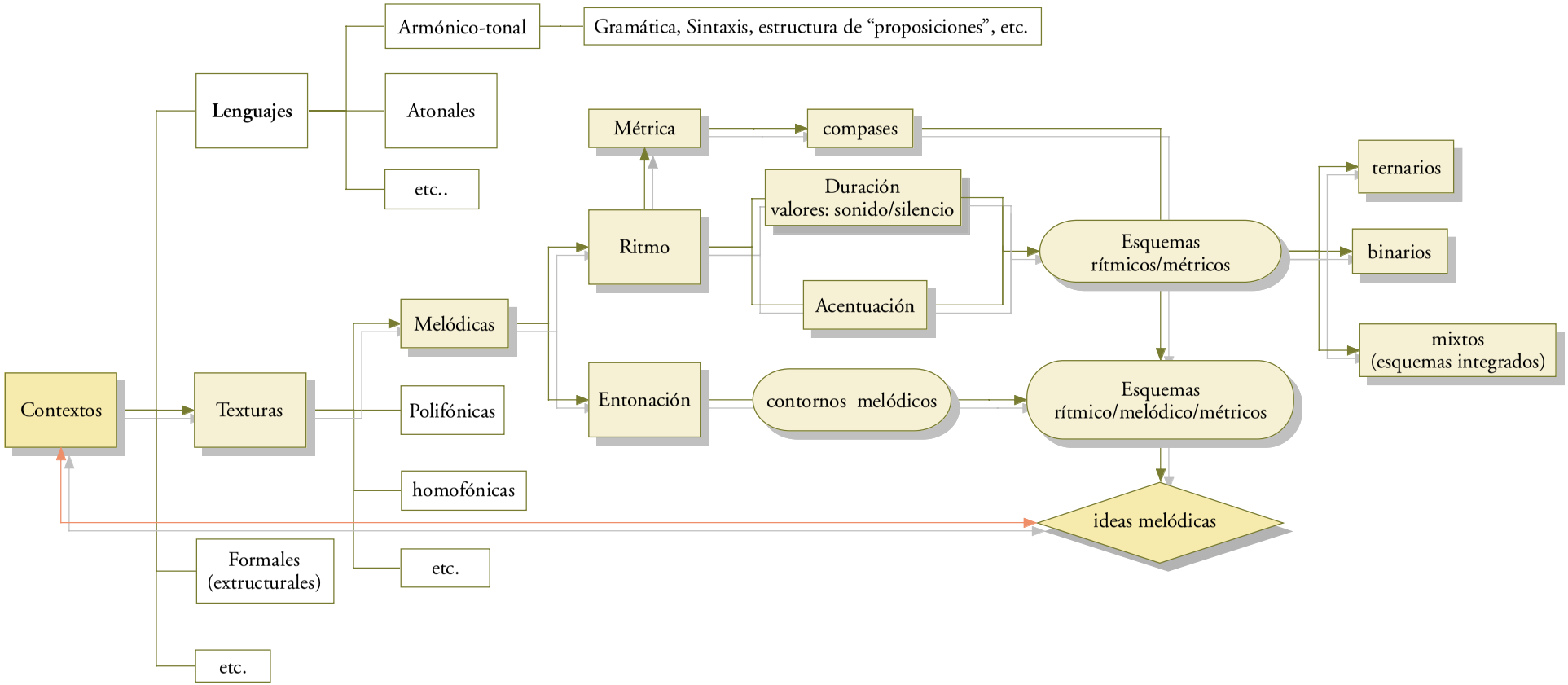
Emisor: **E** Receptor: **R**

E (A)→**R** (A): el mismo receptor: E = R
E (A)→**R** (B): distinto receptor: E ! R



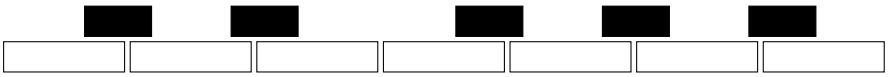
Modelo adaptado:
V. A. Fromkin/N. B. Ratner. Psicolingüística, Capítulo 7 (Producción del Lenguaje), pág. 329. © McGraw-Hill 1999. (© H. B. C. P. 1998)
Lecturas de Psicolingüística, 1. Comprensión y producción del lenguaje. Segunda parte (Producción del Lenguaje), pág. 279. © Alianza 1990

Ejemplo de esquemas integrados: esquema conceptual de **textura melódica:**



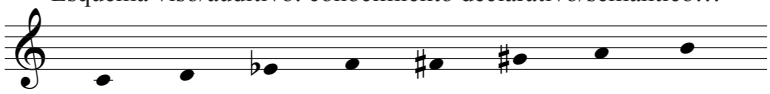
EJEMPLO DE ESQUEMA TOPOGRÁFICO/MOTOR

Percepción objetiva (conceptual) MI (teclas)

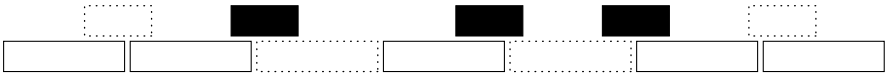


Aplicación de una serie:

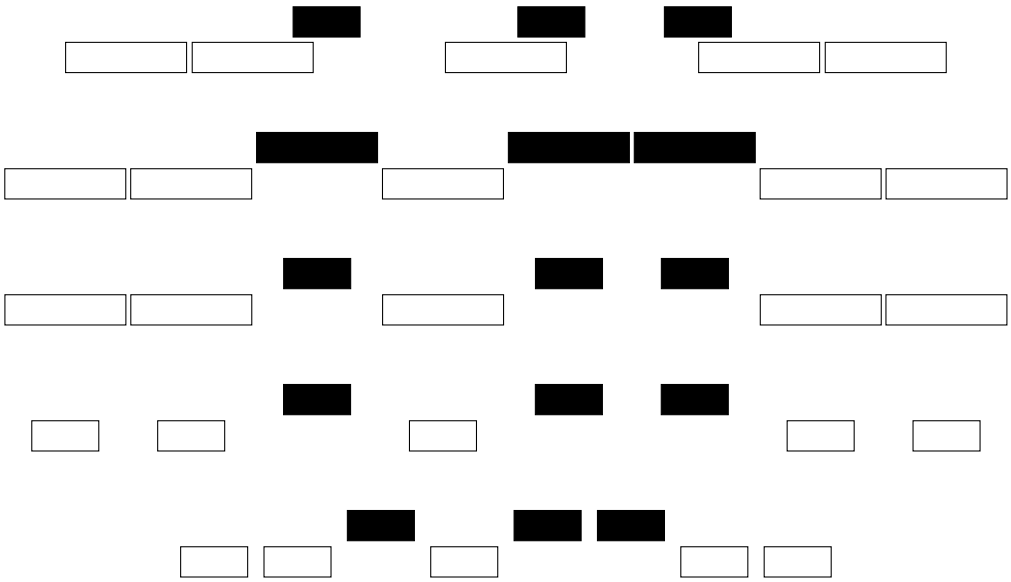
Esquema viso/auditivo: conocimiento declarativo/semántico…



Aplicación topográfica



Posibles transformaciones (en función del objetivo…):

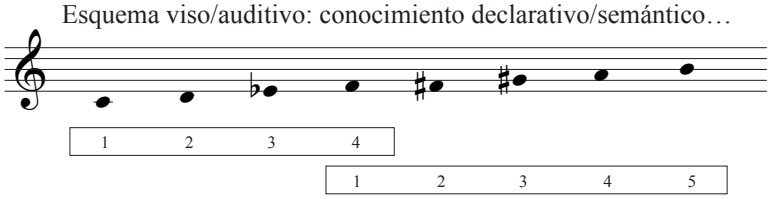


Percepción subjetiva (motora)

Esquema topográfico (viso/motor/auditivo): conocimiento procedimental…



Esquema viso/auditivo: conocimiento declarativo/semántico…



Ejemplo de esquemas motores (repertorio motor)

© Tito Marcos

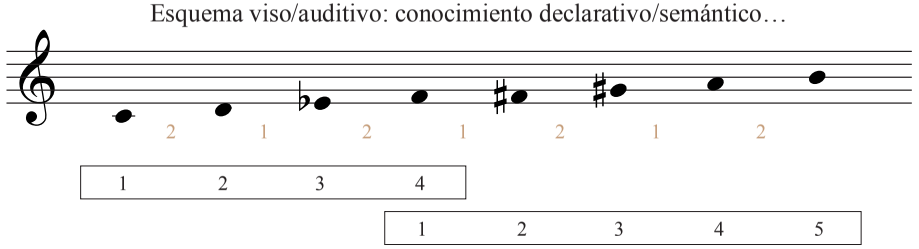
Integración de esquemas de conocimiento en función del objetivo: improvisación a partir de una serie…

MODELO DE INTEGRACIÓN DE ESQUEMAS: ejemplo gráfico

Esquema topográfico (viso/motor/auditivo): conocimiento procedimental…

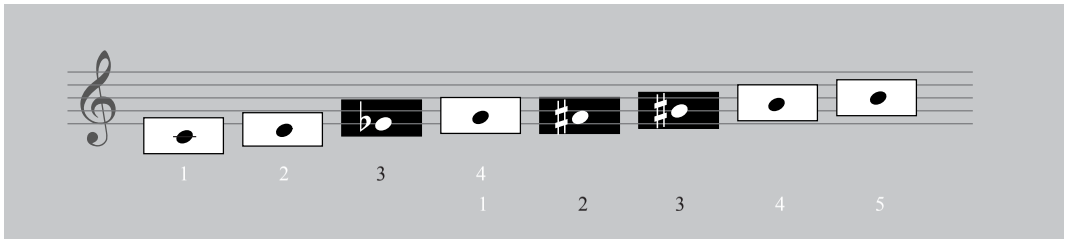


Esquema viso/auditivo: conocimiento declarativo/semántico…

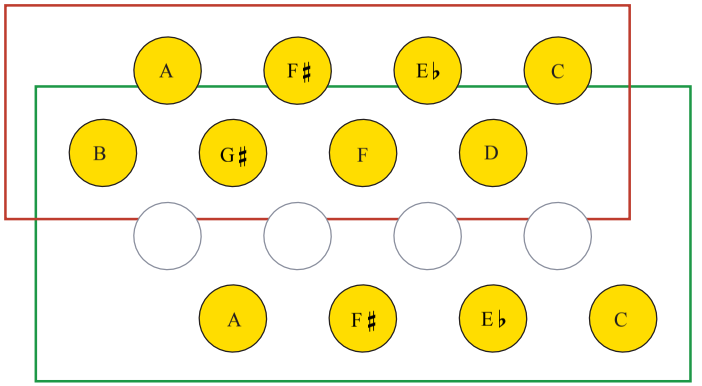


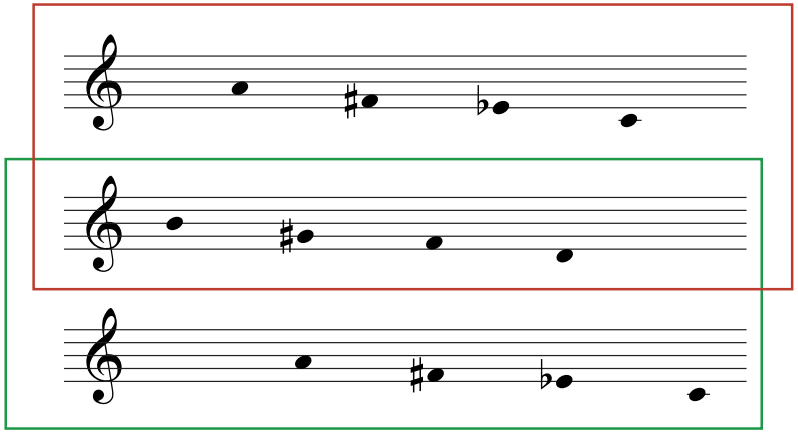
Esquemas motores (ejemplos)

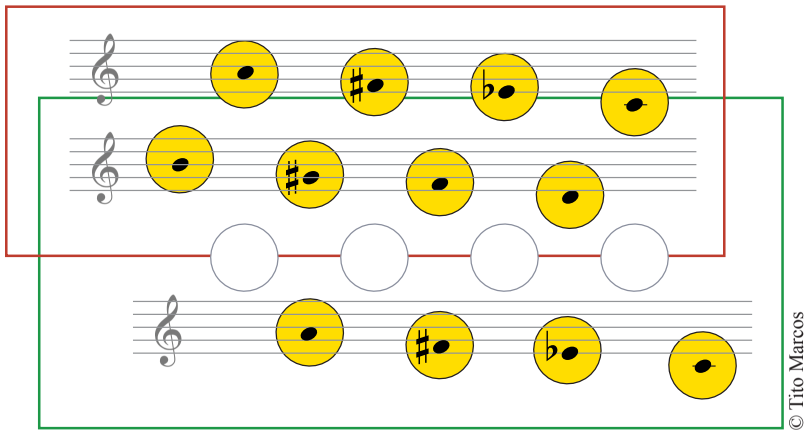
Integración de esquemas



M III



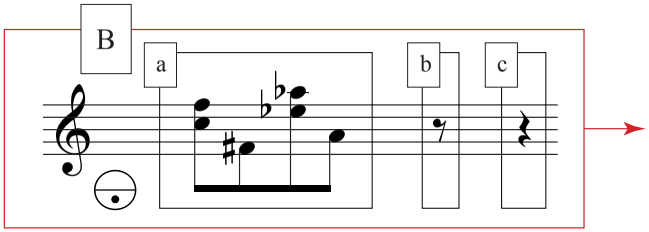




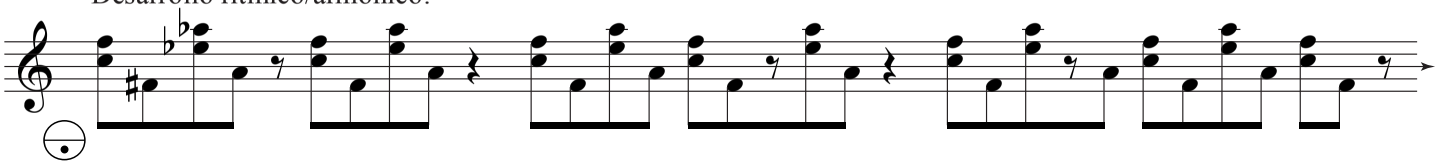
© Tito Marcos

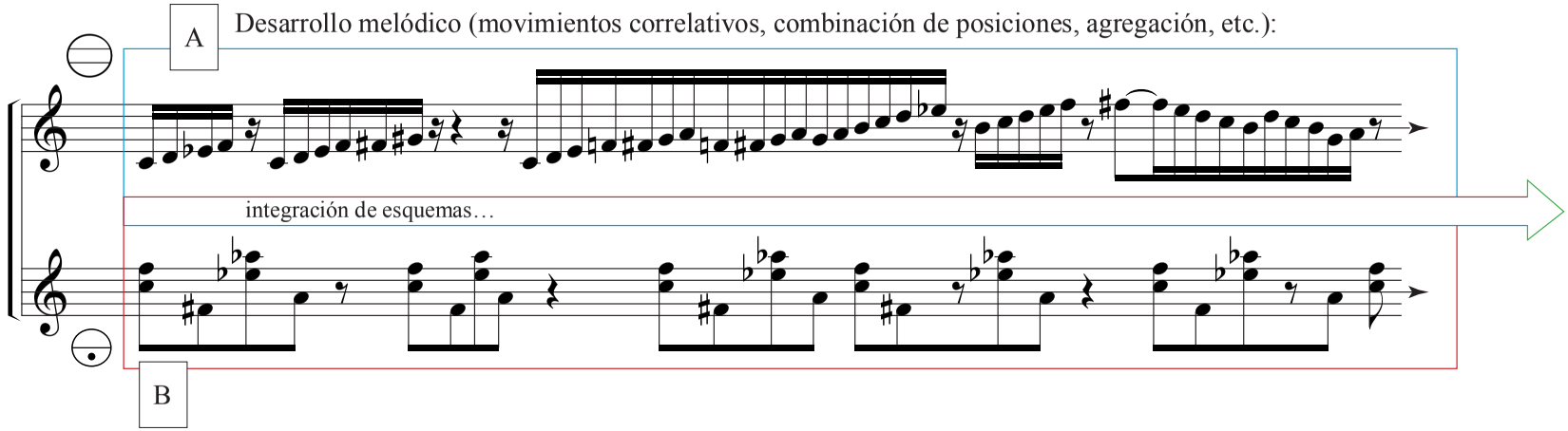
MODELO DE INTEGRACIÓN DE ESQUEMAS: ejemplo de improvisación

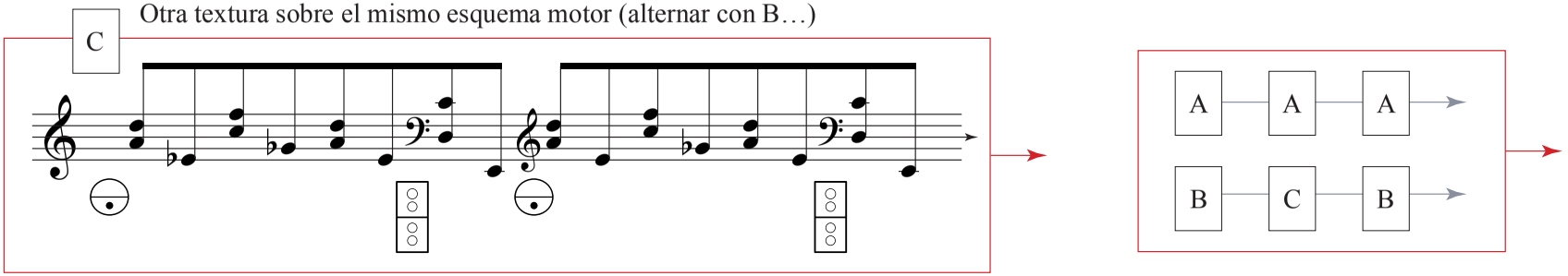
Esquema rítmico/armónico (tres elementos…):



Desarrollo rítmico/armónico:

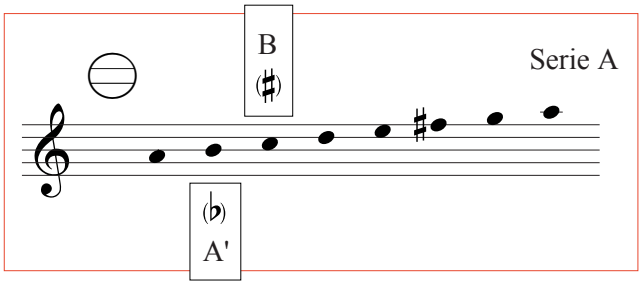




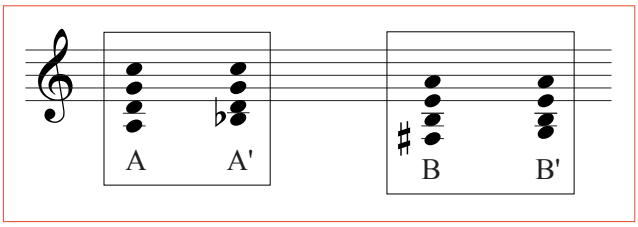


IMPROVISACIÓN: Modelo de integración de esquemas

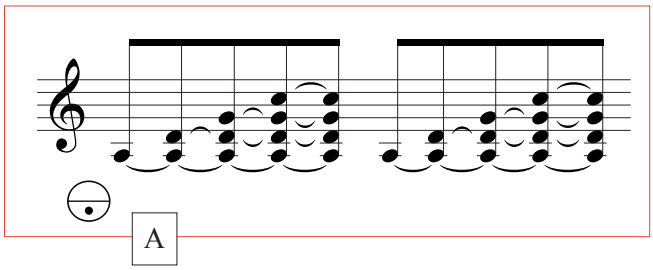
Esquemas melódicos



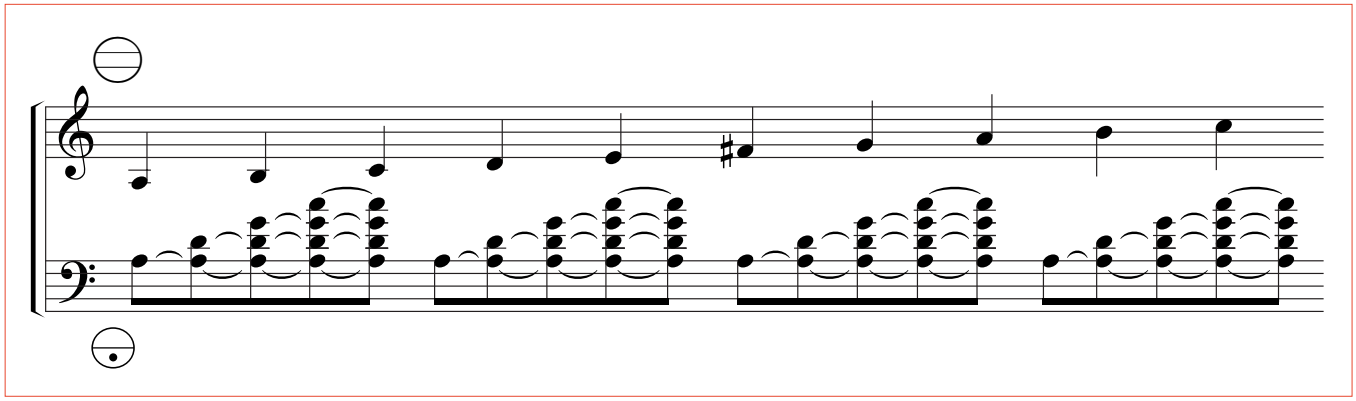
Esquemas armónicos

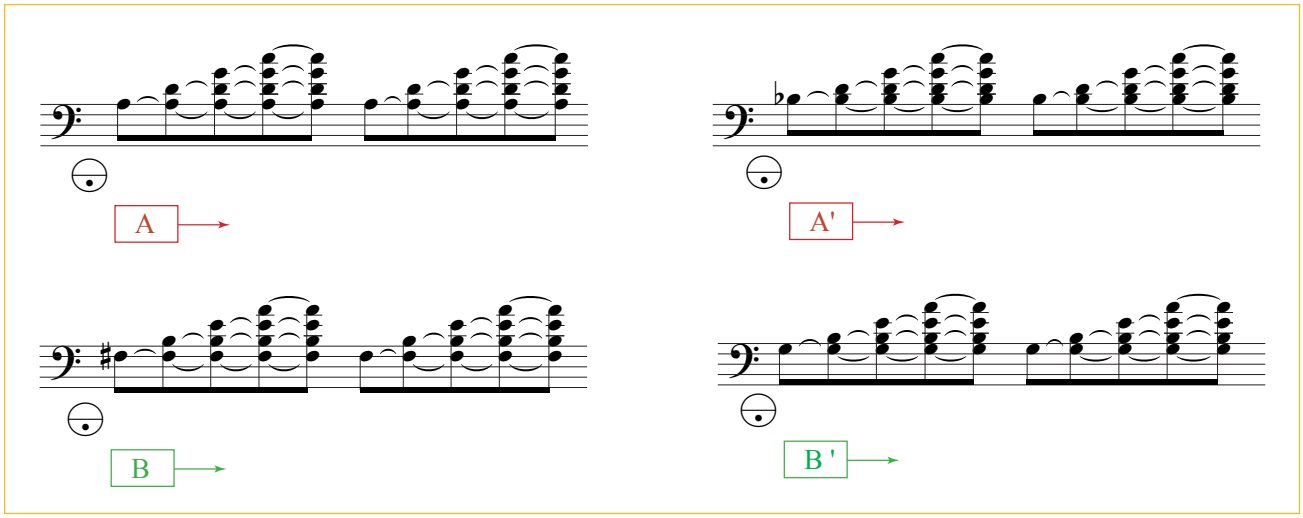


Esquema rítmico/armónico

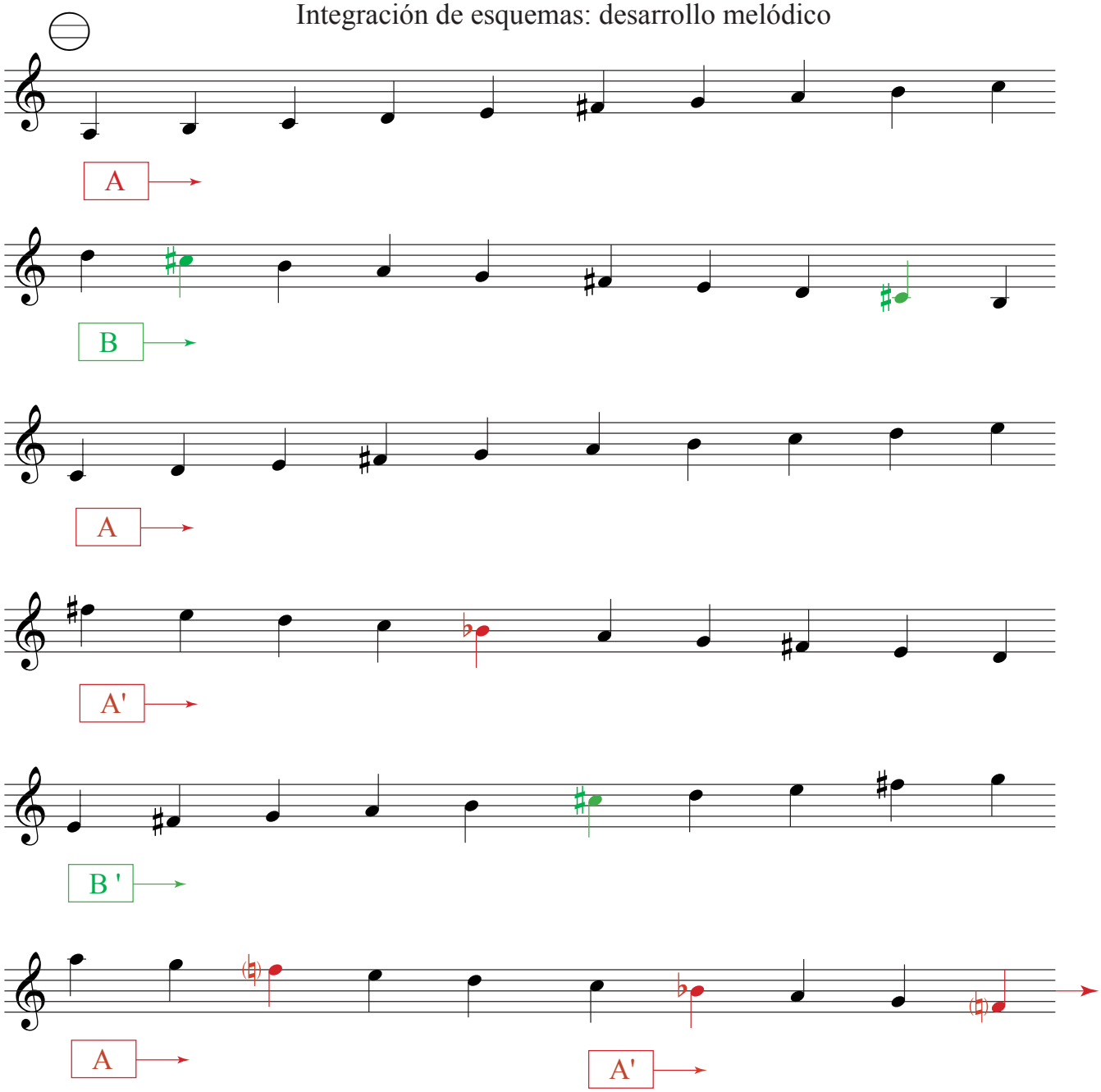


Textura (integración de esquemas)

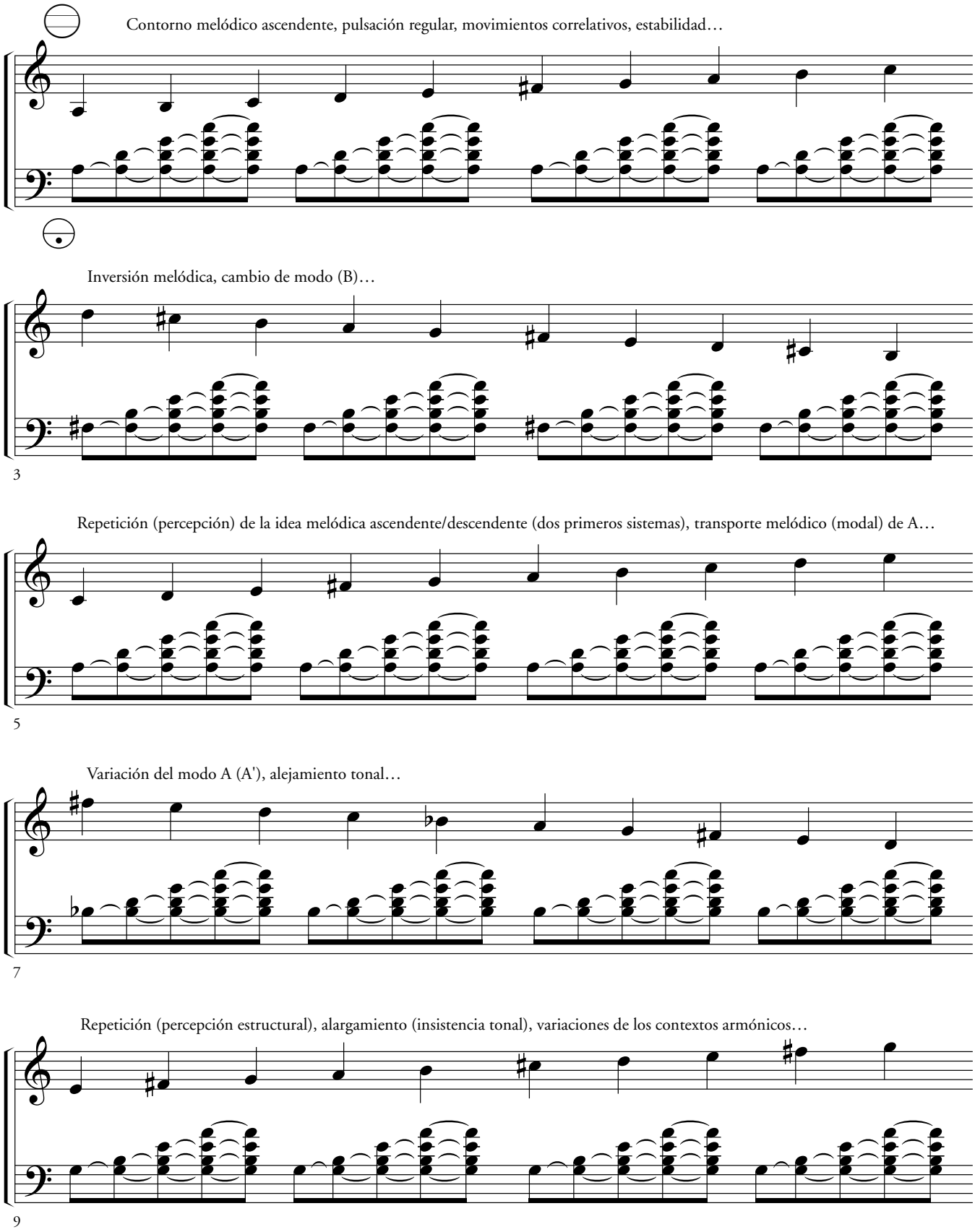


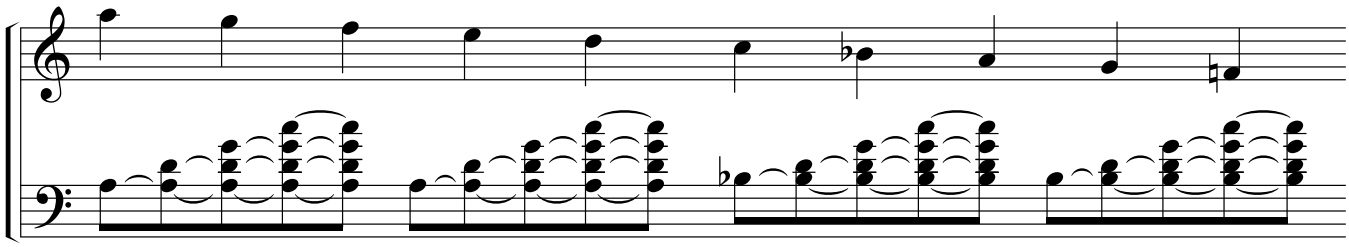


Integración de esquemas: desarrollo melódico



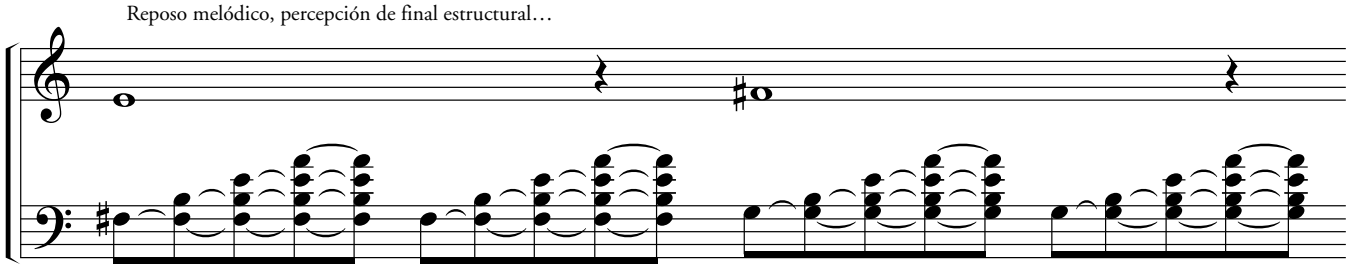
Ejemplo de improvisación





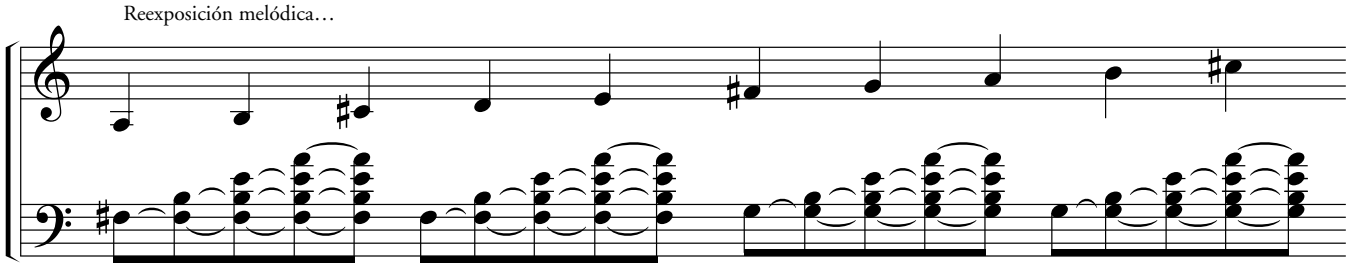
11

Reposo melódico, percepción de final estructural…



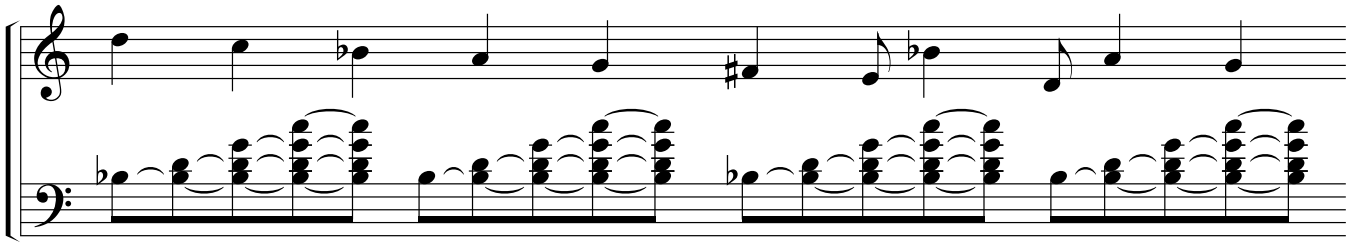
13

Reexposición melódica…



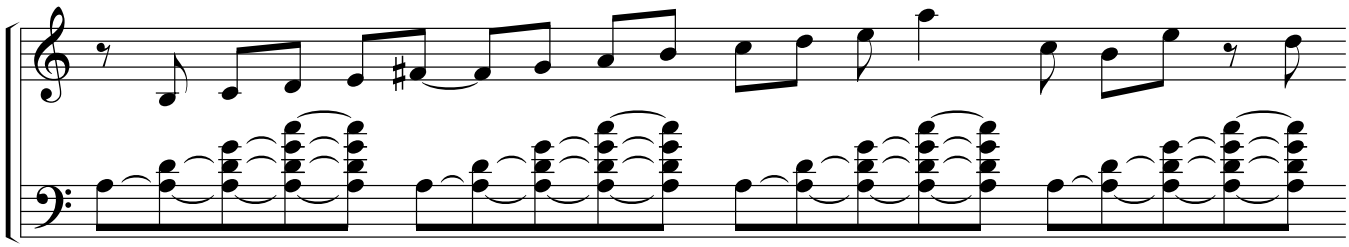
15

Aumento de la variabilidad melódica…



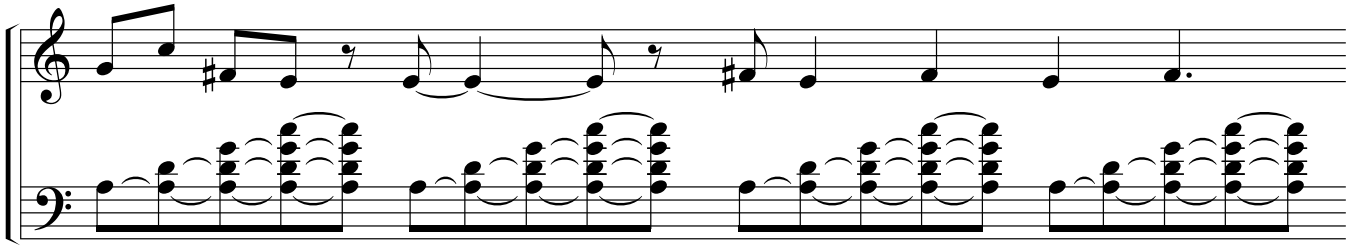
17

Reducción rítmica y del contorno melódico (ascendente/descendente), variabilidad melódica: rotura de la regularidad (estabilidad)…



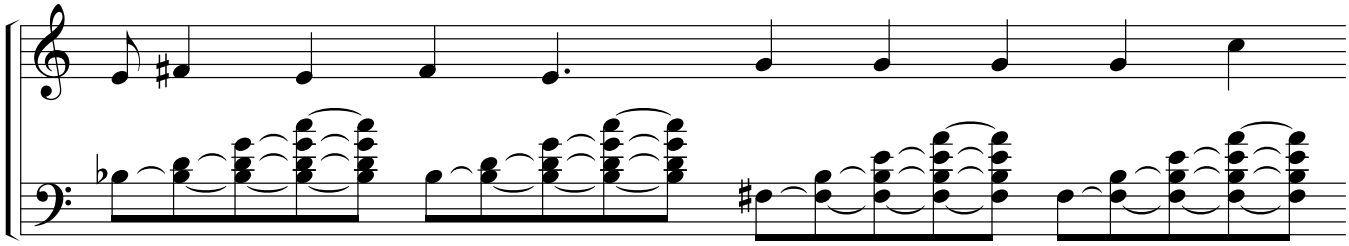
19

Reposo melódico (tonal), mantenimiento rítmico…



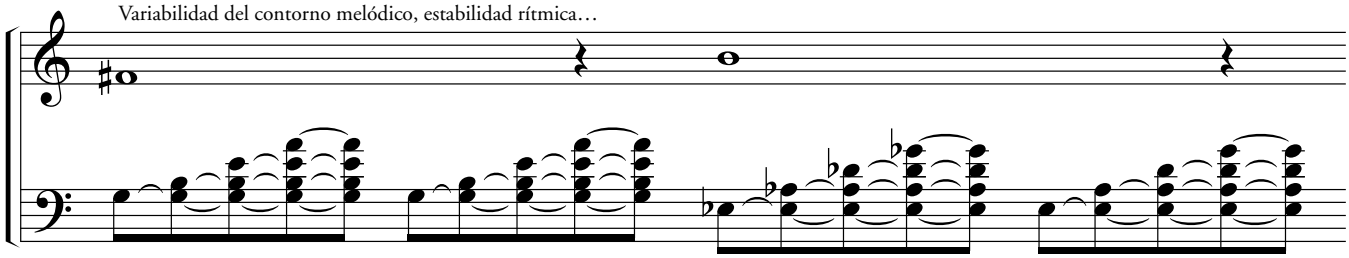
21

Mayor variabilidad (inestabilidad) armónica…



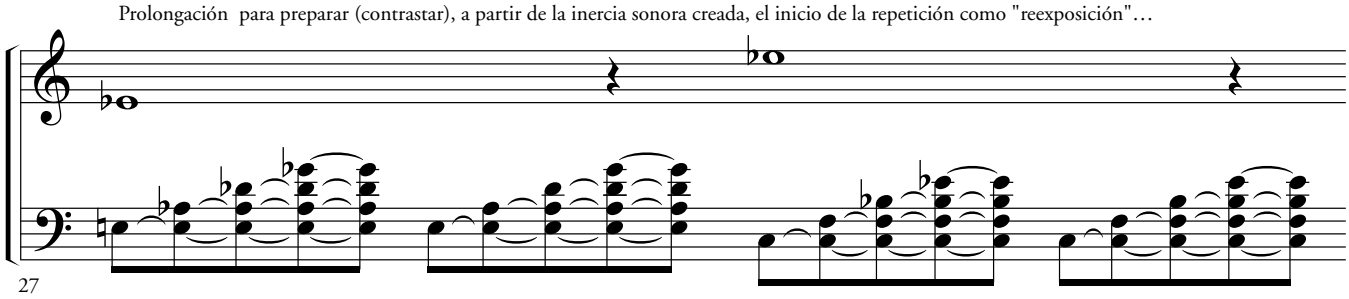
23

Variabilidad del contorno melódico, estabilidad rítmica…

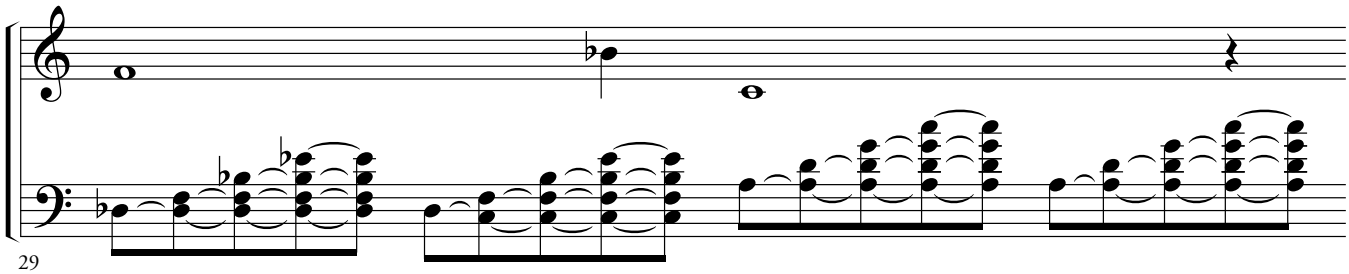


25

Prolongación para preparar (contrastar), a partir de la inercia sonora creada, el inicio de la repetición como "reexposición"…

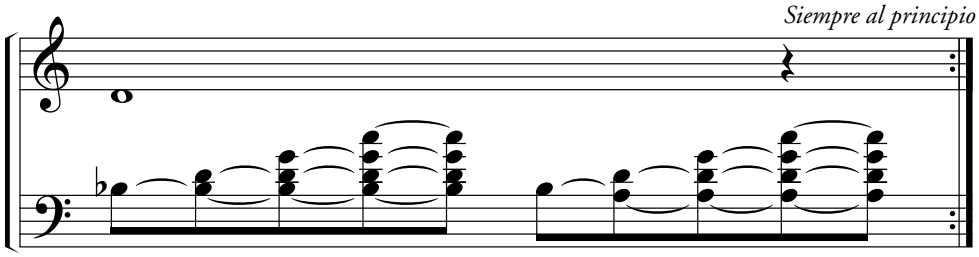


27



29

Siempre al principio



31

Tito Marcos Agosto 2001

DEL ACORDEÓN

El acordeón que oímos es heredero de una intersección entre dos genealogías que se han acabado por fundirse alumbrando un instrumento portentoso.

Por Javier Arias Bal Musicólogo y compositor.
Texto sacado de la página personal de Iñaki Alberdi (http://www.ialberdi.com)

Una línea son sus antepasados, que aportan la tradición popular del instrumento. Su nombre define sus bondades: el que hace acordes. Era un instrumento superadaptado a la intemperie (no se desafina como los de cuerda), al aire libre, al campo donde se celebra la fiesta (tiene volumen), es portátil y polifónico (el hombre orquesta autosuficiente que puede hacer melodía y acompañamiento, que como máximo necesita una silla, pero que también puede hacer pasacalles). Estas capacidades han permitido su gran difusión, gran cantidad de instrumentistas que han cuajado evoluciones propias y altamente estilizadas como por ejemplo el tango, que a través del sonido del bandoneón difunde aromas hermanos entre Buenos Aires y París: de Astor Piazzolla a Bernardo Bertolucci.

Esta tradición organológica popular se ha topado con la música contemporánea: la segunda línea, que le ha achacado como limitación aquello que era su esencia: los acordes, la constante homofonía de la mano izquierda (cada botón daba un acorde diatónico) y por otra parte el préstamo innecesario del teclado en la derecha. De hecho, el instrumento tal cual era, se ha usado para la creación contemporánea con el gesto de un teclado manco a la derecha y en la izquierda como borrosos clusters. Los instrumentistas cada vez más virtuosos y los compositores, con su obsesión combinatoria, han acabado por retorcer el ingenio del luthier hasta que ha dado con una evolución que satisfaga a todas las partes. El respeto hacia el instrumento ha hecho que no se malogre nada de lo que hace del acordeón un instrumento insustituible: aire, doble botonera con dos producciones de sonido independientes (en su propia terminología: doble manual), dinámica de vértigo y sonido que igual le da que provenga de aire inspirado o expirado. Y se ha modificado todo aquello que lo lastraba: ya no hay teclado en la mano derecha (lo que permite la multiplicación de los botones con posiciones que abarcan registros que en el teclado son imposibles y con repeticiones de notas a la velocidad de la tijera de un antiguo peluquero); y la mano izquierda ya no está sometida a los sonidos acórdicos de obligada homofonía de antaño, sino que tiene notas independientes.

Parece así que el instrumento sea doble: dos manuales, cada uno con su propia producción de sonido (superando en esto al doble teclado en el órgano), es decir, es un instrumento estereofónico. Es quizás esto lo que haga que el sonido del acordeón moderno me evoque a la antigüedad clásica, al mediterráneo, al subcontinente indio, al sudeste asiático y al extremo oriente, porque me recuerda a un timbre muy especial, al producido por las extrañas texturas de los instrumentos de viento de tubo doble, de los que no queda ningún representante en la orquesta: así por ejemplo, la Chirimía doble egipcia, el doble Aulós griego clásico (instrumento dionisíaco por excelencia, que ocupaba la boca e impedía el canto, el discurso poético, vértice máximo de las artes); la Launedda (el instrumento sardo que se toca con respiración circular y crea inextricables y vertiginosas polifonías polirrítmicas), el Shêng chino, el Khène laosiano (una especie de órganos de boca); o la Algoza o el Pungi (flauta y oboe dobles indios). Igual que ellos el acordeón es capaz de realizar contrapuntos simultáneos sin incomodarse por los cruces de voces (como sí molestan al piano) y de poder utilizar en estos contrapuntos el unísono duplicado (esto creo que es imposible en cualquier otro instrumento de la orquesta). La acusada personalidad del acordeón asume, así, una herencia enorme, tanto en el tiempo como en el espacio, y una tradición que ha sido permeable a las exigencias de la creación contemporánea. De todo ello creo que este disco es una demostración fehaciente, tanto estilísticamente por parte de los compositores como virtuosísticamente por parte de los acordeonistas.

De la plasticidad del sonido

El sonido que produce el acordeón lo percibo psicoacústicamente como tridimensional y unidireccional. Geométricamente representaría cada nota como una fina columna de aire tumbada, de fuste cilíndrico, siendo la base el instrumento y el capitel mi oído. Cuando suenan dos notas no las oigo como una única columna el doble de gruesa sino que las oigo como dos, que ocupan el doble de espacio. Dicho de otra forma, son corrientes de aire independientes que sólo se funden perceptivamente cuando son muchas. Cuando escuché el disco se me vino a la cabeza un pincel chino ejecutando sus caligrafías. Tiene el perfil de una hoja de lila y si se apoya sólo ligeramente,

su final puntiagudo hace una línea de tinta muy fina, pero si lo apoyamos un poco más la línea va ensanchándose conforme al mayor grosor creciente hacia el mango. Así a todo, no se produce nunca un difuminado en los bordes de la línea porque la esencia del pigmento contiene los perfiles completamente delimitados. Esa sensación de precisión elástica es la que consigue el acordeón combinando la matriz: brazos, dedos, aire, lengüeta.

De la biomecánica:

El fuelle, los brazos, el aire, viento y lengüeta

El fuelle es uno de los conformantes esenciales de la personalidad del acordeón. Alberga una capacidad en litros propia de los pulmones de una vaca. Pero a su vez su diseño modular le permite quedar absolutamente sin aire, vacío, al vacío. Su membrana acordeónica no necesita de un esternón para sustentarse. Es como si nuestras sensaciones respiratorias se llevaran a sus últimas consecuencias, como si nuestra garganta tuviera el diámetro máximo de los pulmones y como si nuestro diafragma, impulsado por los músculos abdominales (como el brazo izquierdo en el acordeón), llegara hasta la garganta en el ejercicio respiratorio (máxima expiración), y luego hasta la vejiga (máxima inspiración), todo ello con absoluta tranquilidad, sin la menor desconfianza ni tensión. Y frente a una producción del aire flexible y plástica, las cuerdas vocales del instrumento, lo que vibra no es ni siquiera de caña, son lengüetas de metal rígido pero elásticas. Esta curiosa conjunción permite una gran expresividad en la interpretación, la producción de un sonido muy controlado con una amplitud dinámica máxima.

De la dinámica:

Los brazos

La colaboración entre una producción del aire muy orgánica, aún sin ser humana, y una producción y control del sonido muy mecánica resuelve en un producto realmente particular, singular. Por ejemplo, en un piano la mecánica interviene de forma directa, cada nota procede de un ataque percutido sobre una cuerda tensa que ejerce una presión brutal sobre la coraza de metal del arpa. El acordeón no ofrece esa enorme resistencia, parece que el instrumento también sonase si simplemente se le pusiera contra el viento, como una caracola. Pero para desarrollar la vitalidad dinámica que el instrumento tiene, hay que alterar la presión del interior del fuelle con la fuerza del brazo. El aire que pugna por equilibrarse con la presión exterior se violenta con el anticiclón que crea la compresión del espacio o con la depresión que crea la extensión del mismo. Esta inestabilidad atmosférica interior se equilibra aspirando o expirando aire a chorro por las aberturas que dejan las válvulas al pulsar los botones. La estratégica colocación de las lengüetas crea el sonido cuyo timbre y dinámica variará dependiendo de la coordinación que exista entre las necesidades de aire y el tamaño del desagüe abierto. El objetivo: igualar la presión con el exterior (1015 milibares a nivel del mar) y curiosamente si esto ocurre: no suena. La obsesiva compulsión del acordeonista creando constantes cambios de presión para conseguir que suene el instrumento volvería loco a cualquier barómetro. Su mecánica es la misma que nosotros usamos al respirar. Esta especie de comprensión fraternal entre nosotros y el instrumento se rompe un tanto debido a que, para expulsar el aire, nosotros sólo tenemos tres orificios y no tenemos lengüetas en ninguno de ellos. Pero creo que en nuestra imaginación es fácil concebirnos como teniendo más orificios de salida del aire e imaginarnos pudiendo discriminar el lugar a utilizar y que cada uno produjese una nota. Nos sentiríamos como un acordeón, que, por cierto, es lo que pretendemos que se crean los niños pequeños que son, cuando jugamos a que le tocas una oreja y haces sonar un ruido, tocas la otra y otro diferente, la nariz otro....

Los dedos

La pulsación de un botón abre la salida del aire. Ésta es muy rápida y se cierra igualmente de forma repentina como el diafragma de una cámara fotográfica. Cuando se despliega o repliega un acorde, su ataque limpio nos puede recordar a un piano, aunque en seguida nos percatamos que el sonido se mantiene enhiesto como una vara frente al sonido resonante de las cuerdas. Quizás en ese momento ya, mezclada la tecla y el aire, se podría comparar a un órgano, pero de nuevo salta una sorpresa y es que el sonido tiene vida dinámica, y es que el órgano tiene un fuelle mecánico y el acordeón dinámico. El final de la nota es igual de sorprendente. Por mucho que apaguemos el sonido, en un piano siempre hay una resonancia. El órgano tiene el problema del espacio reverberante en el que suele estar situado y la complejidad del mecanismo. En la madera se usa la lengua generalmente y en la cuerda o se para o se levanta el arco, pero en ambos se produce un cierto desvanecimiento final, mínimo, eso sí, por la blandura o la inercia. El acordeón es capaz de hacer un tajo vertical en el sonido, algo así como si un cantante tuviera un asistente que le tapara la boca con la mano para acabar las notas.

De la cordinación

Desde este punto de vista hay un paralelismo entre la cuerda y el acordeón. En cierto modo el ir y venir del arco es similar al cierre o apertura del fuelle. Pero el acordeón tiene una nueva capacidad propia. Y es que, dependiendo de cómo se ordena la pulsación del botón y la tracción del fuelle cambia mucho el ataque. Si comienza antes el arrastre que la pulsación del botón, el sonido comenzará súbito, como si en la cuerda el arco pudiera pasar del reposo a la velocidad normal en tiempo cero. Los músicos lo solucionan comenzando el movimiento del arco antes de tocar la cuerda, de tal forma que hay una inercia previa que les permite alcanzar en el contacto la velocidad de forma inmediata. Pero como se puede uno figurar el perfil es inevitablemente ligeramente biselado. El acordeón consigue aristas vivas. Por el contrario, éste sí que puede emular perfectamente el comienzo o final suave de una nota en la cuerda: primero se pulsa el botón y luego se mueve el fuelle. Esta característica es difícil en el viento o en un piano: o el sonido comienza rompiendo o suena antes el aire. La coordinación de movimientos del acordeonista es como una danza en la que los bailarines estuvieran imposibilitados físicamente para moverse asincrónicamente. Culturalmente se considera que la lírica radica en el corazón, y que el tempo de sus pulsaciones están entretejidas con el estado de nuestro espíritu. Pero es verdad que el único control que podemos ejercer sobre este órgano autónomo es a través de la respiración y es el ritmo respiratorio el que consigue transformar los estados de ánimo que tenemos, es fundamental para la relajación, para la concentración o para esfuerzos máximos, para correr y para nadar. Por ello la materia con la que trabaja el acordeón, el aire, es quizás la expresión máxima del presente vital. Iñaki, Ricardo y los compositores del disco me han abierto todas estas reflexiones que antes no tenía, gracias.

Por Javier Arias Bal Musicólogo y compositor.
Texto sacado de la página personal de Iñaki Alberdi (http://www.ialberdi.com)

EL ACORDEÓN EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX [1]

ESTEBAN ALGORA AGUILAR

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. ORÍGENES DE LA LENGÜETA LIBRE METÁLICA

2. LLEGADA DEL ACORDEÓN A ESPAÑA

3. ARMONIFLAUTAS

4. EL ACORDEÓN EN ESPAÑA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

5. TALLERES Y FABRICANTES

6. SISTEMAS DE ACORDEONES

7. MÉTODOS PEDAGÓGICOS PARA ACORDEÓN

8. SITUACIÓN A FINALES DE SIGLO

A. ANEXO DOCUMENTAL

B. BIBLIOGRAFÍA

[1] Artículo publicado en la revista MÚSICA Y EDUCACIÓN Núm. 46 Junio 2001

EL ACORDEÓN EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

ESTEBAN ALGORA AGUILAR [1]

RESUMEN: El acordeón, instrumento enormemente conocido en la actualidad, posee una historia de más de 150 años en nuestro país, prácticamente desconocida. El presente artículo aporta una gran cantidad de información inédita hasta el momento (intérpretes, constructores, métodos, establecimientos musicales, etc.), proporcionando nuevas vías de investigación para el estudio histórico del instrumento a lo largo del siglo XIX. En él se describe la situación social del acordeón, así como los elementos que intervinieron para su difusión y desarrollo.

ABSTRACT: This article summarises the history of accordion discovering its 150 years of life in Spain. The author offers a great deal of information covering the study of this instrument in the 19th century. Finally, he also shows the development of the accordion taking cure of the influence in the social environment.

INTRODUCCIÓN

El acordeón, instrumento sobradamente conocido en la actualidad, posee una historia de más de 150 años en nuestro país, sin embargo, no son muchos los estudios que han documentado su rápida evolución, desde las primeras concertinas a los sofisticados acordeones de concierto que sorprenden hoy con sus posibilidades sonoras.

El presente trabajo quiere colaborar a un mejor conocimiento de este instrumento mediante la difusión de material inédito sobre intérpretes, constructores, métodos, etc., que jalonaron la historia del acordeón en nuestro país a lo largo del siglo que lo vio nacer, el siglo XIX. Queremos proporcionar nuevas vías de investigación para el estudio y documentación de los elementos que intervinieron en su difusión y desarrollo y de los ambientes sociales en que se popularizó su uso.

Se trata de una investigación que se ha servido de distintas fuentes rastreando entre la documentación existente: llegada del instrumento a España, planteamientos pedagógicos que suscitó, métodos publicados, repertorio, aspectos técnicos, tratados y personalidades más relevantes que unieron su nombre al del acordeón.

Acompañamos este estudio, además, con un apéndice de un documento original, cuya consulta no resultaría fácil, pues desde su publicación hace más de un siglo no ha vuelto a reeditarse. Su ilustrativa lectura justifica sobradamente su lugar en esta publicación.

1. ORÍGENES DE LA LENGÜETA LIBRE METÁLICA

La aparición en Europa de un nuevo principio sonoro llegado de Oriente durante la segunda mitad del siglo XVIII, la lengüeta libre metálica accionada por aire [2], daría lugar a una nueva familia instrumental denominada *aerófonos de lengüeta libre,* de los cuales derivan numerosos instrumentos conocidos hoy en día bajo los nombres de armónicas armonios, concertinas, acordeones, bandoneones, etc.

En Europa ya se conocían otros dos tipos de lengüetas: la batiente que vibra contra el soporte que la sujeta, y las dobles, compuestas de dos delgadas láminas de caña que chocan entre sí. Una de las novedades que aportaba la lengüeta libre metálica sobre las anteriormente citadas era la ventaja de que su frecuencia de

[1] Esteban Algora Aguilar es profesor de acordeón en el Conservatorio Profesional de Música de Madrid Ángel Arias Maceín. Titulado superior de acordeón por el Real Conservatorio Superior de Madrid, finaliza sus estudios con el catedrático Tito Marcos. Es miembro del Dúo Contraste, agrupación camerística dedicada a la difusión de la música española contemporánea con la que ha realizado numerosos estrenos tanto de compositores españoles como extranjeros.

[2] SACHS, Curt: *Historia* Universal de los Instrumentos Musicales, Buenos Aires: Centurión,1947, pág. 174.

vibración no variaba en función de la comente de aire, lo cual le permitía la realización de *crescendos y diminuendos* sin que variase su afinación.

La llegada a Rusia de la entonces desconocida lengüeta metálica libre del órgano de boca chino *(Sheng)* y su expansión posterior por toda Europa fue algo que se produjo con una rapidez poco frecuente, llegando a manos de fabricantes de órganos e instrumentos, que comenzaron la fabricación de diversos instrumentos basados en el nuevo principio sonoro: aeolinas, aeolodicones, meláfonos, terpodiones, physharmónicas, órganos expresivos… fueron algunos de los instrumentos que comenzaron a surgir a principios del siglo XIX. Sin embargo, uno de ellos va a destacar por encima de los restantes: el acordeón, un instrumento parecido, pero no igual, al actual acordeón.

En 1829, Cyril Demian (1772-1847), fabricante de órganos y pianos, presenta en Viena una patente de un nuevo instrumento denominado *accordion* [3]. Dicho instrumento consistía en una pequeña caja sobre la que se hablan fijado las lengüetas metálicas, un fuelle y cinco llaves o teclas que, al presionarlas, daban lugar a dos acordes: uno al abrir y otro al cerrar.

La difusión del acordeón por toda Europa se produjo rápidamente, llegando a París casi de inmediato. Los fabricantes de instrumentos mostraron gran interés por él, realizando numerosas modificaciones e incorporándole nuevos mecanismos. Entre los constructores más importantes de entonces cabe destacar a:

- Mathieu-François Isoart [4], quien sustituye en 1831 las llaves que producen acordes por otras que producen un solo sonido, y mantiene el concepto de acorde con una báscula de armonía que realiza un acorde de tónica al abrir *(do-mi-sol) y* uno de dominante al cerrar *(sol-si-re).* Al mismo tiempo, agrega en la caja de la mano izquierda un botón para controlar la salida y entrada de aire del fuelle, siendo dicho botón el futuro embrión del manual de acompañamiento en la mano izquierda.

- A. Foulon, que incorpora al acordeón botones con semitonos en 1834 (?) y consigue producir un sistema por el cual se pueden obtener todos los sonidos abriendo o cerrando el fuelle. Denomina a este instrumento *acordeón cromático,* para diferenciarlo del resto, que sólo podía realizar escalas diatónicas.

- Finalmente, mencionaremos a Jacob Alexandre (1804-1876), famoso constructor de órganos de París, quien habla trabajado con Marie-Candide Buffet (1796-1859) durante cuatro años (1827-1831), produciendo una serie de armónicas metálicas. A partir de 1829 se convertirá en el fundador de una inmensa firma especializada en la venta de instrumentos de lengüeta libre. Creará en 1846 el primer acordeón con un sistema de registros parecido al del órgano.

El musicólogo Pierre Monichon [5] (1925), en sus numerosos trabajos de investigación realizados sobre el acordeón, afirma que fue éste un instrumento que provocó el delirio entre los aficionados al nuevo sistema sonoro. El acordeón siguió los canales de distribución que anteriormente había abierto la armónica de boca [6]: los acordeones comienzan a venderse en los establecimientos donde anteriormente se vendían dichas armóni-

[3] Obviamente, bautizado así por ser un instrumento que sólo podía producir acordes.

[4] Mathieu-François Isoart fue un destacado constructor francés de acordeones del segundo tercio del siglo XIX, junto con Pichenot. elaborador del primer método da acordeón publicado en Francia (1832), realizó numerosos cambios para perfeccionar el instrumento. Pierre MONICHON en su libro *L'Accordéon, Instruments de Musique,* Suisse: Van de Velde / Payot Lausanne, 1971, reproduce textos pertenecientes al método de Pichenot, donde se explican las novedades incorporadas al instrumento.

[5] Musicólogo y profesor de acordeón en el Conservatoire National de Région d'Aubervilliers (Francia).

[6] Denominada "Aura", este instrumento fue inventado por el alemán Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-1864) en 1821.

cas. No obstante, la aparición de múltiples modelos de acordeones, cada vez más increíbles y extravagantes, produjo cierta confusión en una clientela cada vez más numerosa.

Con el paso del tiempo, el instrumento se fue transformando. Finísimas decoraciones de nácar, excelentes trabajos de marquetería y empleo de maderas nobles hicieron que se transformara en un objeto de lujo. El instrumento conquistará París, introduciéndose en los salones más destacados de la sociedad y ganando reputación a medida que transcurre el tiempo. Hacia 1860 se conoce la existencia de diecinueve fabricantes y la presencia de treinta y cinco métodos diferentes en los comercios para aprender a tocar el acordeón.

2. LLEGADA DEL ACORDEÓN A ESPAÑA

España no quedaría indiferente ante la aparición de este nuevo instrumento. En 1827 se celebra la primera "Exposición pública de los productos de la industria Española", con el deseo de promover el fomento y las artes. Se invita a fabricantes y artistas a dar muestra de sus adelantos, siendo premiados los productos y artículos más notables. Las sucesivas ediciones (1828 y 1831) llevan a Don Juan Moreno, natural de Madrid, a presentar en la exposición de 1841 [7] (4ª edición) un acordeón de fabricación propia, que será premiado con una mención honorífica [8].

> No es menos digno de aprecio Don Juan Moreno, de esta Corte, por el celo que ha manifestado presentando el acordeón de dos octavas y media, señalado con el número 184 del catálogo. Este instrumento, de invención moderna, y no muy generalizado todavía en España, nos hace sin embargo tributarios, hasta cierto punto, de la industria extranjera, y seria un señalado servicio para el país el conseguir perfeccionar su construcción en términos de sostener ventajosa rivalidad. Por lo tanto, la Junta cree deber premiarse con mención honorífica los buenos deseos de laboriosidad de dicho Sr. Moreno, autor del primer *acordion (sic)* construido en España, sin embargo de que deje todavía algo que desear para igualar a los que han debido servirle de modelo.[9]

Este instrumento novedoso no tardaría en ser comercializado como un instrumento más en los grandes almacenes de música. El catálogo [10] de instrumentos (1 de Mayo de 1857) del "Gran Almacén de Música e Instrumentos Músicos" de Don Bernabé Carrafa [11], situado en la C/ Príncipe núm. 15 de Madrid, revela en su sección segunda la venta de todo tipo de "instrumentos de viento con lengüeta metálica".

[7] El primer dato sobre la fabricación de un acordeón en España data de esta fecha: 1841. No obstante. su nacimiento en Alemania en 1829 podría hacer pensar en una llegada anterior del instrumento a nuestro país. Con objeto de encontrar datos relativos a la fabricación del acordeón anteriores al de la exposición de 1841, he rastreado catálogos de ferias y muestras de los años treinta, pero la búsqueda ha sido, por ahora, infructuosa.

[8] El texto que citamos a continuación apareció publicado en la "Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la industria española", *Exposición pública de los productos de la Industria española en 1841,* Madrid, 1842, págs. 82-83. Dicha información se encuentra en la Biblioteca de la Cámara de Comercio e Industria. Este dato ha sido publicado, además, por el acordeonista e investigador Javier RAMOS MARTÍNEZ en su articulo "El acordeón, Origen y evolución", en la revista *Folklore,* 173, Valladolid: Obra social y Cultural de Caja España, 1995, págs.: 155-161.

[9] Con respecto al término *acordion,* María Luisa Lacal, en su *Diccionario de la Música,* Establecimiento tipográfico de Madrid: San Francisco de Sales, 1900, pág. 4 afirma que se denominaba así al "pequeño instrumento de fuelle y teclas, que Cirilo Damián y sus dos hijos inventaron en Viena en 1823. Seis años después, tras algunas modificaciones, produjeron el acordeón".

[10] Biblioteca Nacional: M 92-4

[11] Bernabé Carrafa (?-1859) impresor, editor y almacenista de música e instrumentos, establecido en Madrid entre 1831 y 1859, fue uno de los editores y comerciantes de música más activos de la primera mitad del siglo XIX.

ACORDEONES

fabricados por Alexandre

De 8 teclas, llaves para fuerte y silencio,	sin semitonos	50 Rs.
De 10 teclas, id.		66 Rs.
De 12 teclas, id.		80 Rs.
De 8 teclas, id.	con semitonos	100 Rs.
De 10 teclas, id.		130 Rs.
De 12 teclas, id.		160 Rs.

En el precio de los acordeones está comprendido el de los estuches de cartón.

El fabricante Alexandre, a cuyos repetidos y costosos ensayos se debe la perfección que hoy en día alcanzan los órganos expresivos, es indudablemente el mejor constructor de instrumentos de lengüetería, y los compradores deben buscar su nombre como garantía de bondad en cualquier acordeón u órgano que adquieran.

ACORDEONES FLUTINAS O PERFECCIONADOS

fabricados por Alexandre

De 14 teclas, llaves para fuerte y silencio, con semitonos

En el precio del acordeón flutina núm. 294 está comprendido el de un magnífico estuche de palo santo.

CONCERTINAS

fabricadas por Alexandre

En el precio de la concertina está comprendido el del estuche de cartón.

La concertina es un acordeón muy perfeccionado, de mejor forma, menor tamaño y mucha más extensión que los acordeones usuales. Ejecútase en la concertina con ambas manos a la vez, oprimiendo unos pistoncitos que han sustituido a las teclas usadas en los acordeones, con la ventaja de una posición de manos más cómoda, y la de obtener el mismo sonido al abrir que al cerrar el instrumento, lo que facilita mucho la ejecución. La diferente colocación de las teclas ha permitido aumentar su número, tanto, que en la concertina se tienen todas las notas, naturales y alteradas; perfección de que carecen los demás instrumentos de teclado.

Concertinas, órganos expresivos, acordeones de ocho, diez o doce teclas, o acordeones flutinas [12] de catorce teclas, son algunos de los instrumentos que podían encontrarse en dicho establecimiento. Además de la importancia histórica de este catálogo y de la información que revela sobre el editor, podemos destacar las notas explicativas [13] que Don Bernabé Carrafa realiza de los instrumentos que se pueden adquirir en su establecimiento.

B. Carrafa considera la *concertina* un acordeón muy perfeccionado por razones como su menor tamaño, mayor extensión tonal, obtención del mismo sonido abriendo y cerrando el fuelle, etc.

Vista la descripción comparativa de ambos instrumentos realizada por Don Bernabé Carrafa, cabría esperar que cualquier cliente que deseara comprar un instrumento de lengüeta libre de estas características, acabara comprándose una concertina, debido a sus numerosas ventajas sobre el acordeón. En tal caso, se habría producido a lo largo de los siguientes años una proliferación muy numerosa de aficionados a éste instrumento. Sin embargo, no fue esto lo que sucedió.

3. ARMONIFLAUTAS

En 1852, el parisino Bouton construye un instrumento denominado *harmoniflute* (armoniflauta). Éste consistía en una caja sobre la que se colocaban las diferentes lengüetas; en un extremo se encontraba el fuelle, que se accionaba manualmente, y en el opuesto se encontraba un teclado similar al de un piano. Existían dos modelos: armoniflauta a una mano (poseía una extensión de tres octavas) y armoniflauta a dos manos (cuatro octavas); estos últimos tenían un pie de sujeción para poderlos tocar con las dos manos. El fuelle era accionado por medio de un pedal [14] y solían tener uno o dos registros, denominados voz humana o trémolo y voz celeste. De igual forma que el armoniflauta a dos manos era un instrumento bastante semejante al armonio, el armoniflauta a una mano era muy similar al acordeón.

Enrique Campano (1842-1874), autor de dos métodos en los años setenta, llega a denominarlo «acordeón-órgano».

> El armoniflauta, llamado también acordeón-órgano, flute-harmonium, melodina y de otras diversas maneras, es un bonito instrumento propio para salón, de graciosa y elegante forma, ligero, de poco volumen, que produce sonidos dulces y agradables por medio de un teclado semejante al del piano, y de un fuelle como el del harmónium, y con el cual, en pocos meses de estudio, se pueden tocar piezas de distintos géneros, deleitando al ejecutante y a sus oyentes.[15]

Durante los años 1850 y 60, el armoniflauta se convertirá en el gran competidor del acordeón. A pesar de sus características similares -mismo principio sonoro, empleo de un fuelle, resistencia a las desafinaciones reducido tamaño, portabilidad, económico precio, etc.-, el público se decantó por el armoniflauta, probablemente por su mayor extensión tonal y por su teclado similar al del piano.

[12] Según Felipe Pedrell. *Diccionario técnico de la música,* Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1894 pág. 6, estos acordeones fueron inventados por Mr. Busson en 1851. Este mecánico fue el promotor del acordeón, cuya invención desarrolló en todos los sentidos, ideando los tremblants perfeccionados y los acordeones-órgano de simple y doble juego, provistos de registros especiales.

[13] *Catálogo de instrumentos…,* cit. (1857), págs. 19-20.

[14] La aplicación de mecanismos impulsados por pedal en los instrumentos musicales surge en el siglo XIX; sin embargo, siglos antes su aplicación era conocida en diversos utensilios empleados en oficios artesanales como el torno. la rueca, etc.

[15] CAMPANO, Enrique: *Método elemental de armoniflauta a* dos *manos…,* Madrid: A Romero, 1872.

En 1858 aparece en España el primer *Método para Armoni-flauta…*[16], realizado por el capitán de Infantería Don Emilio Herrera y Ogeda, que fue premiado a raíz de esta obra por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada, ciudad en la que se publicó dicho método, con el título de Socio de Mérito.

La publicación de tres métodos para armoniflauta durante la segunda mitad de siglo XIX, o la colección de obras originales que se conservan en la Biblioteca del Palacio Real [17], demuestran la gran difusión que tuvo este instrumento. Entre las obras que forman la colección conservada en el Palacio Real, podemos destacar *Mélodie* [18], obra escrita en Madrid por el francés M. R. Jacques. Dicha pieza está dedicada y compuesta para *S M.* la Reina Isabel II, lo que hace pensar que tal vez Su Majestad, en sus ratos de ocio, interpretara ésta y otras melodias en alguna de las dependencias del Palacio.

Los documentos referentes al archivo e instrumentos musicales del Palacio Real, escritos por Don José García Marcellán [19], encargado de la colección de instrumentos desde comienzos de siglo, no citan en ninguna ocasión la existencia de armoniflautas en el interior de Palacio; no obstante, el Museo de Instrumentos de la Biblioteca Musical Municipal de Madrid posee dos piezas procedentes de la Casa Real. La primera es una *Harmonina Breveté, Debain a París,* donada por *S. A.* el Infante Don Alfonso de Borbón. Este instrumento posee una extensión de tres octavas (de *fa* a *fa*), y tiene dos fuelles en forma de cuña que se accionan por un pedal. El segundo instrumento es una melodina de ébano, marca *Breveté Melodina, Ostrorog, París.* Procede de la Capilla Real de la Casa de Campo y fue donada al museo por el Concejal Sr. Murillo. La melodina está compuesta de tres registros, tiene dos fuelles y posee una extensión de cuatro octavas (de *do* a *do)* [20].

4. EL ACORDEÓN EN ESPAÑA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

La publicación en 1859 del *Diccionario Enciclopédico de la Música* elaborado por el coronel Don Carlos José Melcior [21] nos muestra brevemente la situación del acordeón en esa segunda mitad del siglo XIX.

> *Acordeón:* Es un instrumento de viento, que se toca abriendo y cerrando una cajita cuadrada, y que se le hace producir diferentes sonidos por medio de unas teclas. Tiene un sonido dulce, y se puede tocar hasta sonatas de poca dificultad; no obstante, no se usa generalmente, aunque podría producir buen efecto, sirviéndose de él para acompañar la voz. Tiene hasta casi tres octavas de extensión. Este instrumento es de reciente invención, y ha venido de Alemania.

[16] Biblioteca Nacional: M /2128.

[17] SUBIRÁ, José: *Historia de la Música Española e Ibero-Americana,* Barcelona: Salvat, 1953, pág. 667, menciona la existencia de obras para armoniflauta en la Biblioteca del Palacio Real, así como un *Metodo per harmoniflute a due mani, cuyo* autor es B. Bretoniére, que posee redactado su texto en italiano y en francés. También comenta los dos métodos realizados por Enrique Campano, los cuales fueron editados por Romero.

[18] Biblioteca del Palacio Real: 1124.

[19] GARCÍA MARCELLÁN, José: "Notas referentes al Archivo e Instrumentos musicales de gran valor del Palacio Real", Madrid, 1937, 5 hojas mecanografiadas a máquina, (Biblioteca del Palacio Real. Sg- Sala XV, Estante [caja nº 2] 38357).

GARCÍA MARCELLÁN, José: Joyas Musicales propiedad del Patrimonio Nacional, s. l., s. d., 4 hojas mecanografiadas (Biblioteca del Palacio Real: Sg- caja. Foll. Fol. 240).

[20] A pesar de que la Colección de Instrumentos de la Biblioteca Musical Municipal de Madrid no se encuentra expuesta actualmente al publico por falta de instalaciones adecuadas, existe una relación de fichas referentes a los instrumentos donde aparecen las características de éstos (tipo de instrumento, marca, procedencia, dimensiones, extensión tonal, etc.). Existe más información referente a estas dos melodinas en el apéndice II del trabajo realizado por Victor PLIEGO DE ANDRÉS: *Antonio López Almagro, catedrático de Harmonium u órgano expresivo en la Escuela Nacional de Música y Declamación.* Trabajo mecanografiado realizado para la clase de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1986-87 (Biblioteca Nacional: M-175-2).

[21] MELCHOR, Carlos José: *Diccionario Enciclopédico de la Música,* Lérida: 1859. pág. 2 (Biblioteca del RCSMM.)

De esta breve, pero significativa definición, podemos entresacar dos datos importantes: por un lado, la poca difusión de la que gozaba el instrumento en España hasta estos momentos; y, por otro, el calificativo de "sonido muy dulce" que hace referencia a su timbre. Dicha calificación aparecerá posteriormente también en la voz acordeón del *Diccionario… de la música* (1868) realizado por José Parada y Barreto [22]:

"…Su sonido es dulce y se toca sin gran dificultad…"

Hasta esos momentos (1868), parece que el acordeón gozaba de una buena opinión por parte de los eruditos musicales. Felipe Pedrell será el primero en realizar una descripción peyorativa del instrumento en su *Diccionario… de la Música* [23], opinión que se mantendrá hasta muy avanzado el siglo XX.

En el último tercio del siglo XIX se producirá en España una segregación en los instrumentos pertenecientes a la familia de la lengüeta libre metálica. Mientras que el armoniflauta o el armónium eran aceptados por la burguesía y la aristocracia, y se introdujeron en el círculo de los denominados instrumentos "cultos", la armónica o el acordeón se incorporarían al grupo de instrumentos "populares" [24]. Conviene aquí recordar que, en 1877, la Escuela Nacional de Música y Declamación crea una plaza de profesor de armónium para la enseñanza pública de este instrumento, algo que el acordeón no conseguiría hasta un siglo más tarde.

Antonio Romero y Andía (1815-1886), célebre clarinetista, músico militar, comerciante de música y editor, será el responsable de la aparición de numerosos métodos para instrumentos de lengüeta metálica libre como el armoniflauta, el armónium, la concertina, el acordeón, etc. Editó para estos dos últimos instrumentos los primeros métodos escritos en castellano conocidos hasta el momento. En junio de 1854 funda un comercio de instrumentos en la madrileña calle del Pez, y dos años después empieza a editar música regularmente en un pequeño establecimiento junto a la Plaza Mayor. El negocio prospera vertiginosamente, viéndose obligado a trasladar su comercio en repetidas ocasiones.

Entre 1856 y 1872, la imprenta de Romero y Andía había publicado más de 3.000 obras, de las cuales 1.145 eran de autores españoles. En 1884, dos años antes de su fallecimiento, el número de publicaciones ascendía a 9.000 [25]. Sus publicaciones abarcaban todos los géneros típicos de la época: zarzuela, música militar, música de salón, etc., pero si en algo destacaba, probablemente, sea en los métodos para la enseñanza del solfeo e instrumentos, reunidos en una colección titulada *Instrucción musical completa, escuela española.*

Romero, miembro de una familia muy humilde, había pasado grandes dificultades en su juventud para instruirse nusicalmente debido a la falta de métodos adecuados publicados en España y a la carencia de medios económicos para adquirir los métodos extranjeros, ya que éstos se vendían a precios muy elevados. Ante esta situación, Romero, al convertirse en editor, se plantea solucionar estos problemas, dotando a todos los interesados por la música de una serie de obras didácticas que abarquen todas las especialidades teóricas e instrumentales. Adquirido dicho compromiso, en 1872 publica numerosos trabajos dedicados al aprendizaje de ins-

[22] PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario Técnico, Histórico y Bibliográfico de la Música,* Madrid: B. Eslava, 1868, pág. 6. (Biblioteca del RCSMM.).

[23] PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la Música,* 2ª edición. Barcelona: 1894, pág. 5-6.

[24] Curt SACHS en su Historia *…de los Instrumentos Musicales,* cit. págs. 387-388, comenta también la segregación producida en esta familia de instrumentos: "...Los que más perduraron fueron dos inventos de Friedrich Buschmann, de Berlín: el órgano de boca (vulgarmente armónica), en alemán Mundharmonika, en 1821, y el acordeón, en alemán Ziehharmonika, en 1822. La armónica tenía la forma de una caja pequeña y chata con diminutas lengüetas colocadas en ranuras: el acordeón era un fuelle, con lengüetas en las dos cabeceras. Ambos combinaban la aspiración con la espiración, las lengüetas tiradas hacia fuera con otras empujadas hacia dentro. Mientras estos instrumentos manuales eran populares, otro grupo, de lengüeta libre, teclado y fuelle de presión interior fue aceptado más bien por la burguesía…".

[25] GOSÁLVEZ DE LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936.* Guía para *la datación de partituras, "Colección* de monografías AEDOM Nº 1", Madrid, 1995, pág. 171-172.

trumentos, cuyo principio sonoro está basado en la lengüeta metálica libre. Entre ellos podemos citar: *Método completo teórico-práctico de Armonio* de Antonio López Almagro [26], *Método elemental parar armoniflauta a una mano…* [27] *y Método elemental para armoniflauta a dos manos…* [28] de Enrique Campano así como un *Método de Concertina* realizado por Higinio Marín y López [29] y en cuyo prólogo comenta Romero:

> "/…/ De un tiempo a esta parte se ha empezado a usar también en España este agradable instrumento mas no se generaliza con la rapidez que en otros países por falta de un Método que enseñe a servirse de él y continuando nosotros con el deber que nos hemos impuesto de propagar en nuestro país la instrucción musical en todas y cada una de sus ramas hemos encargado la composición del presente al inteligente profesor Don Higinio Marín que lo posee de un modo asombroso recomendándole que atendido el objeto a que se destina sea corto sencillo y ameno, lo cual ha realizado perfectamente como se verá por el siguiente."
>
> El Editor 1872

Un año más tarde, en 1873, el editor madrileño se dispone a publicar un método de acordeón que había sido encargado a Antonio Aguado (1821-1889), profesor de acompañamiento de la Escuela de Nacional de

ACORDEÓN
AGUADO. Método elemental y progresivo (en prensa)

Música y Declamación en Madrid. Varias fuentes citan la existencia de este método, que yo, como investigador, no he conseguido encontrar en ninguna biblioteca. Así, por ejemplo, lo cita Víctor Pliego [30] en su trabajo de investigación sobre Antonio López Almagro y también, anteriormente, el mismo Romero (1873) en un *Extracto del gran Catálogo de Música* [31] publicado por él y en el que cita:

A pesar de la aparición en 1847 de la primera Ley de la Propiedad Intelectual [32], donde se obligaba al autor a depositar un ejemplar de su publicación en la Biblioteca Nacional y otro en el Ministerio de Instrucción Pública para poder disfrutar de los beneficios de las ventas, el método de Aguado no se encuentra ni en la Biblioteca Nacional ni en la del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Tampoco se encuentra registrado en los Boletines de la Propiedad Intelectual de la época, lo cual puede llevarnos a pensar que tal vez dicho método no llegara a publicarse.

[26] Biblioteca Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: 1/39.

[27] Biblioteca Nacional M/1569.

[28] Biblioteca Nacional M/1570.

[29] Biblioteca Nacional: M-1571 p.1.

[30] PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor, Op. cit., pág. 105.

[31] *Extracto del Gran Catálogo,* Madrid: A. Romero 1873, *s.p.* El citado catálogo se compone de dos grandes hojas y se encuentra sin catalogar. Quiero agradecer a Carlos José Gosálvez de Lara su orientación y ayuda sin las cuales no hubiera sido posible localizar gran parte de la información escrita en el presente articulo.

[32] IGLESIAS, Nieves: *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual ((1847-1915).* Madrid: Biblioteca Nacional 1992 (edición provisional) págs. 1-10 . La autora explica detalladamente en la presentación de este libro las leyes referentes a la Propiedad Intelectual, su funcionamiento y las reformas que sufrieron con el transcurrir del tiempo.

Romero encarga en 1876 a su amigo, y finalmente socio (desde 1881), Antonio López Almagro (1839-1907), un método de acordeón para su citada colección. López Almagro era compositor, profesor de armonio de la Escuela Nacional de Música y Declamación (1875) y catedrático del instrumento desde 1888. Anteriormente había realizado ya otros métodos para la casa editorial de su amigo Romero: *Método de armónium* (1872) y *Escuela completa de armónium* (Premiada en las Exposiciones Universales de Viena 1873 y de París de 1878).

Cuando López Almagro recibe el encargo de realizar un método de acordeón, se plantea elaborarlo en función de dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, la limitación de recursos musicales que el instrumento poseía en aquellos momentos [33] y, en segundo lugar, las aspiraciones de los aficionados, los cuales, en su opinión, no pretendían convertirse en unos virtuosos del instrumento. Sus pretensiones no iban más allá de la interpretación de melodías sencillas y fáciles en el menor tiempo posible. Además, había que contar con los escasos conocimientos musicales que los aficionados al acordeón solían poseer.

A pesar de las críticas posteriores que recibirá por parte de acordeonistas dedicados a la enseñanza y a la elaboración de métodos, la obra de Almagro será uno de los mejores trabajos escritos para acordeón en esa época. No sabemos en la actualidad cuál era la relación exacta de Almagro con el acordeón; como hemos dicho anteriormente, él era profesor de armónium en la Escuela Nacional de Música, y es muy posible que la realización del método se debiera a motivos puramente comerciales.

Con la intención de elaborar un método utilizable para todos los modelos de acordeón existentes, Almagro divide su obra en tres partes: la primera, dedicada al conocimiento del instrumento y sus distintas variedades; la segunda, dedicada a escalas y ejercicios técnicos de todo tipo (estudios de terceras, sextas y acordes, trinos, notas repetidas, ejercicios de articulación -ligado picado-, ejercicios para las dos llaves de armonía del manual izquierdo, etc.); el método culmina con una colección de piezas originales y transcritas, donde realiza un resumen de los conocimientos expuestos anteriormente.

A partir de 1870, el acordeón cuenta con un número de aficionados cada vez mayor, llegando su difusión y su empleo hasta límites inusitados. Felipe Pedrell (1841-1922), miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y ex-profesor de Teoría e Historia del Arte de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, escribirá en su *Diccionario técnico,* cit. pág. 5-6:

> "…Este instrumento portátil, de viento, consiste en dos pequeños fuelles de mano, a un lado de los cuales está adherida una tabla, que contiene distintas teclas o pistones. según el tamaño del instrumento. Estos pistones, al comprimirse, abren ciertas válvulas, que hacen que el viento se introduzca en unos cubitos de metal al fondo de los cuales corresponden dobles lengüetas, arregladas de tal manera que producen dos notas, una al dilatar y otra al comprimir los fuelles. La mano derecha maneja las teclas y la mano izquierda los fuelles, en cuya parte interior, casi siempre, hay dos especies de llaves que llevan el viento a otros tubos y dejan oír una sencilla armonía, por lo regular los acordes de la tónica y de la dominante. Por esta descripción se comprenderá que el instrumento de que se trata no pasa de ser un juguete que el abuso ha convertido en incómodo…"

La condición de portabilidad del instrumento, los conceptos de armonía-tonal y acompañamiento homofónico que instrumentalizará en su manual izquierdo, junto con su extraordinaria facilidad de uso y económico precio [34], harán del acordeón un instrumento muy atractivo para aficionados a la música, sobre todo, entre las capas sociales más bajas. El acordeón encontrará un amplio campo de expansión fundamentalmente en el medio

[33] El acordeón más complejo que describe en su método constaba de *27* teclas cada una de las cuales producía dos sonidos. y dos llaves de armonía que producían el bajo y acorde de tónica y dominante.

[34] Hay que tener en cuenta que un piano de cola inglés en el almacén de música de Bernabé Carrafa podía costar 24.000 reales, mientras que el precio del acordeón más costoso era de 600 reales.

rural, aunque también los encontraremos, pero en menor medida, en la ciudad. Con el paso del tiempo acabará convirtiéndose en un símbolo de la clase pobre, la cual utilizará el instrumento esencialmente en manifestaciones folclóricas y populares. Durante cierto período viene a ser la contraposición del piano, símbolo de la aristocracia y de la burguesía: el piano es complejo y caro, se necesitan largos años de estudio para tocarlo; el acordeón, sin embargo, es simple e inmediato, cualquiera puede tocarlo.

En diferentes publicaciones realizadas acerca del acordeón, podemos leer que el instrumento estuvo de moda durante la segunda mitad del siglo XIX entre las clases sociales más elevadas [35]. Esta situación se produjo en París, como hemos descrito anteriormente; por el contrario, en España, el instrumento rey, con diferencia del resto, sería el piano. Mientras que en París se consideraba de buen gusto que en las célebres reuniones de salón la anfitriona mostrara a sus invitados este novedoso instrumento e interpretara algunas melodías, en las principales ciudades españolas se interpretaban al piano habaneras, mazurcas, valses, romanzas, nocturnos, etc., al igual que se acompañaban piezas de la ópera italiana, muy de moda en aquella época, o la popular zarzuela.

5. TALLERES Y FABRICANTES

Talleres y fábricas de acordeones comenzaron a surgir en las ciudades más importantes de España, como Barcelona, Valencia, Madrid…

A continuación enumeramos una relación de talleres y fabricantes de acordeones [36] de finales del siglo XIX Y principios del XX, ubicados en dichas ciudades La fecha que aparece entre paréntesis indica el año en que tenemos constancia de la existencia de dicha fábrica [37].

Barcelona

Rafael Altimira	C/ Escudillers, 45	(1863)
Juan Ayné	C/ Fernando VII, 53	(1870)
Manani nulo y Comp.	C/ Arco Teatro, 6-3º 2ª	(1896)
Alejandro Martinengo	C/ Mina, 4	(1896)
Amadeo Peroni	C/ Riera Baja, 10	(1896)
Pedro Sánchez	C/ Tapinería, 50	(1896)
Carlos Barau	C/ Camp. de Vidalet, 14	(1912)
Estanislao Blasco	C/ Montseny, 24	(1912)
Juan Cañas	C/ Conde del Asalto, 89	(1912)
Miguel Mestre	C/ Peu de la Greu, 32	(1912)
Ricardo Mañez	C/ Conde del Asalto, 89	(1912)
José Queralt	C/ Peu de la Greu, 32	(1929)

[35] A finales de siglo, personalidades musicales como Joaquín Turina forjaron su vocación musical partiendo de este instrumento, que solía regalarse a los niños casi como un juguete. Jugando con los botones de su primer acordeón, el niño Joaquín Turina descubrió su afición y comenzó en Sevilla sus estudios musicales, marcando toda su existencia. Vide AA.VV. *Genios de la música española,* Madrid: Zacosa S. A., 1981, pág. 612.

[36] Javier RAMOS MARTÍNEZ, en su articulo "El Acordeón. Origen y ..." cit. pág. 157, incluye una lista de fabricantes junto a una fecha; suponemos que dicha techa indica el año en que comenzaron a fabricar acordeones. Sin embargo. la relación de constructores que incluimos en el presente articulo, además de ampliar dicha lista, sitúa cronológicamente a varios fabricantes años antes de la fecha indicada por Ramos.

[37] Los datos referentes a los constructores de acordeones provienen de: Anuario General *del Comercio de la Industria y de las Profesiones* , I 863, 1866, 1868; *Anuario Industrial y Artístico de España,* 1929, *Anuario Riera. Guía General de Cataluña. Comercio, industria; Anuario General de España* Bayllie-Bailliere-Riera, 1912; Artur Blasco, «Acordions», Museu de la Música /1 *Catálogo d'instruments,* Direcció: Roma Escalas i Llimona, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, pp. 442-428; *Guía Comercial de Valencia, Alicante y Castellón de la Plana;* 1904; *Guía Comercial de Valencia y su provincia… 1*896; *Guía Directorio de Comercio e Industria* 1928. S.A. Anuarios Bailly-Bailliere y Riera Reunidos; *Guía Directorio de Madrid y su Provincia*, 1928.

Valencia

Acordeón “El Cid”		(1850-1929)
José Mª Abad	C/ Barcelonina, 23	(1896)
José Ballester	C/ Barcelonina, 15	(1896)
Alberto García Martínez	C/ Bajo de Picasent y Prataix	(1896)
Julio Blasco	C/ Gracia, 78	(1904)
Rafael Torres	C/ Barcelonina, 3	(1904)
M. y E. López Roma	C/ Nicolás Factor	(1912)
Juan Morant	C/ Barcelonina, 9	(1929)
Rafael Peris	C/ San Gil, 27	(1929)

Madrid

Azañón (Viuda de Antonio)	C/ Trujillo, 5	(1912)
Carlos Salvi	C/ Sevilla, 12 y 14	(1912)
Rafael Azañón Caballero (Afinador)	C/ Trujillo, 5	(1928)

En esta casa se admiten lecciones de acordeón, piano y solfeo a precios económicos. También hay a la venta números sueltos para acordeón, tanto en cifra como en música.

Asimismo, nos ofrecemos al público como compositores y reformistas de acordeón, manubrios, armóniums y demás instrumentos de lengüetería, a precios económicos y garantizando el trabajo.

Hay a la venta los siguientes artículos para reparación:

Lenguas para afinar	10 cent.	una
Muelles metal amarillo acerado para teclas	25 cent.	docena
Muelles metal amarillo acerado para bajos	5 cent.	uno
Muelles de acero para teclado	35 cent.	docena
Pistones metal blanco niquelado	10 cent.	uno
Pistones metal amarillo grabado	15 cent.	uno
Pistones con rosca para bajos	25 cent	uno
Zopapos o llaves para id.	75 cent.	uno
Cantoneras de metal blanco niquelado, de 5	25 cent	una
Clavos cabeza ancha niquelada	25 cent.	docena
Clavos cabeza estrecha niquelada	2 cent.	docena
Tornillos de todas clases y dimensiones de 1	15 cent.	uno
Papel pintado y grabado para fuelle de 25	75 cent.	pliego
Cenefas pintadas y grabadas para id. de 15	25 cent.	pieza

Todos estos talleres tuvieron que competir con los acordeones importados, fundamentalmente, de Francia y Alemania. Como hemos podido ver anteriormente en el catálogo de Carrafa, éste importaba acordeones franceses de la prestigiosa marca Alexandre; en un catálogo ilustrado de instrumentos publicado por Antonio Romero entre 1884 y 1886 [38], podemos ver cómo importaba acordeones de todo tipo (10, 12, 19, 21, 31, 41 teclas…), fundamentalmente de sistema alemán, de las fábricas Spaethe y Trimmel. Juan Ayné, fundador de un establecimiento musical en Barcelona (1870) y editor musical desde 1883, se dedicaba también a la fabricación de instrumentos: guitarras, pianos, flautas, clarinetes, trompetas, fliscornos, acordeones, etc. Es muy posible que algunos de los instrumentos que llevan su etiqueta y marca de construcción no fueran sino ejemplares importados de Francia y Alemania a los que se les habla cambiado su etiqueta originaria [39]. Sin embargo, otras muchas marcas eran traídas para su comercialización en España, entre las que destacaremos: Busson, Gaudet, Pégure et Plancoulaine, etc., de Francia; Dienst, Kable, Schuster Friedrich, etc. de Alemania.

Una lista de artículos aparecida en la contraportada del método para acordeón de Ramón Abad y José Ballester [40] nos muestra los materiales que se empleaban en la reparación y construcción de acordeones.

6. SISTEMAS DE ACORDEONES

La existencia de tantos modelos y sistemas diferentes (francés, alemán, cromático) originó las protestas de los más entendidos. Celestino Pérez, profesor de acordeón y elaborador de numerosos métodos para el instrumento, realiza en su *Crónica Acordeonística (1890*) una fuerte critica hacia los fabricantes y sus modelos, denominándolos "acordeones de relumbrón y pacotilla" [41]. Enumera los problemas y defectos que posee cada sistema de acordeón y plantea mejoras para perfeccionar el instrumento y elevarlo de "la esfera rastrera en que hoy yace" [42].

A pesar del elevado número de modelos y sistemas que existían en los comercios, los podemos agrupar de la siguiente manera [43]:

1. Acordeones sistema alemán

- **Acordeones de un teclado** [44]**.** Poseían entre seis y doce teclas para el manual derecho y dos bajos para el acompañamiento. Sólo podía ejecutarse con ellos la escala diatónica. Podían encontrase afinados en muy diversos tonos *(do, fa, mi,* etc.).

- **Acordeones de dos teclados.** Existían modelos que tenían entre quince y veintiuna teclas. Estos acordeones podían realizar la escala cromática, lo que ampliaba las posibilidades de interpretación; para el acompañamiento, dependiendo del modelo, tenían entre dos y ocho bajos.

[38] Biblioteca Nacional: M /92-6.

[39] GOSÁLVEZ DE LARA, Carlos Jose: (Op. cit.) pág.137.

[40] ABAD, Ramón y BALLESTER, José: *Nuevo método sencillo y completo para tocar el acordeón por cifra,* Valencia, 1887, pág. 32.

[41] PÉREZ GARCÍA. Celestino: (Opus. cit) pág. 5.

[42] PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Suplemento al Método Completo para acordeón, Madrid*, 1890 pág. 3.

[43] La presente clasificación se ha realizado atendiendo a la información aparecida en los catálogos de instrumentos de Bernabé Carrafa y Antonio Romero así como del *Método … de Acordeón* de A. L. Almagro y del *Suplemento al método completo para acordeón* de Celestino Pérez. opus cit.

[44] La indicación de uno, dos o tres teclados hace referencia al número de hileras formadas por los botones que poseía cada modelo en su manual derecho.

- **Acordeones de tres teclados.** El modelo más generalizado era el de treintaiuna teclas, aunque Romero anuncia en su catálogo de instrumentos un ejemplar de cuarenta y tres. El número de bajos para el acompañamiento era de doce.

2. Acordeones sistema francés

- **Acordeones de un teclado.** Éstos eran muy similares al modelo alemán, pero con algunas diferencias. Los sonidos que se realizaban abriendo en el sistema alemán, aquí se producen cerrando, es decir, la primera tecla de estos acordeones producía la nota *sol* abriendo y *si* cerrando, mientras que en los acordeones alemanes se producen en sentido inverso, abriendo el si y cerrando el *sol.* Además, poseían en el canto de su manual derecho "dos llaves de brazo largo, en forma de báscula, las cuales sirven para duplicar el bajo y acordes de la mano izquierda" (Almagro, pág. 11).

- **Acordeones de dos teclados.** tenían entre quince y diecisiete teclas para la melodía y dos bajos para el acompañamiento.

3. Acordeón cromático

- Este acordeón disponía de cuarentaitrés teclas en su manual derecho y doce bajos para el acompañamiento. Celestino Pérez, en su *Crónica Acordeonística* (1890), nos describe la existencia de un modelo con la disposición de un teclado igual al del piano.

7. MÉTODOS PEDAGÓGICOS PARACORDEÓN

Desde 1870 hasta finales de siglo aparecieron en los comercios numerosos métodos para aprender a tocar el acordeón, la gran mayoría destinados al aprendizaje del acordeón de una hilera, puesto que era el modelo más vendido. La falta de los conocimientos más elementales de música por parte de los interesados en este instrumento hizo plantearse a los profesores de acordeón la elaboración de métodos por cifra. Entre ellos podemos citar:

- CUEVAS, Wenceslao: *Método y gran repertorio de piezas de acordeón,* Madrid: 1886 [45].

- REQUENA SAINZ, Juan: *Nuevo y sencillo método para tocar el acordeón de dos teclados,* Madrid: 1886 [46].

- ABAD, Ramón - BALLESTER, José: *Nuevo método sencillo y completo para tocar el acordeón por cifra,* Valencia: 1887 [47].

- PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Gran método práctico para acordeón* Madrid: 1887 [48].

[45] Biblioteca Nacional. MP/2801-13

[46] Biblioteca Nacional, MP/2806-3.

[47] Biblioteca Nacional, MP/2806-4.

[48] Biblioteca Nacional MP/2805-4.

- BAQUERO Y LEZÁN, Manuel: *El Universal. Nuevo y sencillísimo método para aprender a tocar por cifra numeral el acordeón de un teclado,* Bilbao: 1892 [49].

- AYNÉ, Juan: *Método de acordeón al alcance de todas las inteligencias sin necesidad de maestro,* Barcelona: 1894 [50].

Otros profesores optaron por la elaboración de métodos mixtos donde apareciera simultáneamente la cifra y la notación musical, tales como:

- ECHEVARRÍA Y BURGUI, Ireneo: *Nuevo método de acordeón por Ireneo.* Zaragoza: 1878 [51].

- VIDAL Y LAFITE, Andrés: *Método de acordeón,* Barcelona: 1879 [52].

- YEBRA Y PIQUÉ, Emilio: *Método teórico práctico de acordeón de un teclado por música y cifra compaseada,* Madrid: 188? [53]

- YEBRA Y PIQUÉ, Emilio: *Método teórico práctico de acordeón,* Madrid: 188? [54].

- PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Método especial para acordeón de dos teclados, por música y cifra,* Madrid, versión manuscrita del autor, 1885/86) [55].

- PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Método especial para acordeón de dos teclados, por música y cifra,* Madrid, versión editada (existen diferencias con el manuscrito original), 1885/86 [56]

- PÉREZ GARCÍA Celestino: *Método especial por nota y cifra para acordeón (El más completo y sencillo para aprender a tocar el acordeón con perfección en poco tiempo sin necesidad de maestro),* Madrid: 1887 [57].

- ITRAMNAS, A.: *Nuevo y sencillo método de acordeón a sistema mixto, o sea, por música y por números,* Barcelona: 1890/92 [58].

- VIDAL LAFITE, Higinio: *Método de acordeón a doble teclado en cifra y música,* Barcelona: 1891 [59].

[49] Biblioteca Nacional MP/2805-10.

[50] Biblioteca Nacional, MP/2806-7.

[51] Biblioteca Nacional, M P /2805-12.

[52] Biblioteca Nacional. MP/2X06-8.

[53] Biblioteca Nacional MP/2805-6.

[54] Biblioteca del Museo Etnográfico de Urueña (Valladolid)

[55] Biblioteca Nacional MP/2805-9.

[56] Biblioteca Nacional MP/2805-11.

[57] Biblioteca Nacional, MP/2805-8.

[58] Biblioteca Nacional, M/2806-6.

[59] Biblioteca Nacional MP/2806-6.

Métodos como el realizado por A. L. Almagro no consiguieron las perspectivas de ventas estimadas debido a que su elaboración estaba basada estrictamente en la notación musical.

Sabemos por el *Suplemento al método completo de acordeón,* cit. de Celestino Pérez, de la existencia de otros métodos publicados como el *Método para acordeón de un teclado* de Carlos Salvi, *Nuevo y sencillo método para aprender a tocar el acordeón* de Julián Pérez Llorente o el *Método de acordeón* de Antonio Pedrola. También tenemos constancia de la existencia de métodos importados como la *Instrucción Universelle Acordeón Schule,* conocido más vulgarmente como método alemán, o la *Escuela de la Harmónica,* método traducido al castellano para acordeón de dos o tres teclados. Sin embargo, hasta estos momentos no sabemos dónde pueden encontrarse los mencionados ejemplares para poder proceder a su estudio correspondiente.

Además de métodos, también se editaron recopilaciones de piezas como: *Colección de piezas escogidas para acordeón* (sistema alemán), editado por Andrés Vidal y Roger [60] o la *Colección de 34 piezas por música y cifra para acordeón de uno o dos teclados,* realizado por Celestino Pérez [61].

8. SITUACIÓN A FINALES DE SIGLO

Las regiones españolas con mayor afición al acordeón durante el último tercio del siglo XIX fueron: Madrid, País Vasco, Cataluña, Aragón y Valencia. Dentro de cada una de estas regiones, los círculos acordeonísticos estaban encabezados por los más diestros y entendidos en el instrumento; podemos destacar entre ellos los siguientes:

- Baquero y Lezaun, Manuel: residente en Bilbao, afirma ser uno de los primeros en aficionarse al instrumento en dicha ciudad. Publica un método de acordeón por cifra titulado *El Universal,* realizándose siete ediciones del mismo y siendo premiado en la Exposición Aragonesa de 1888. En su séptima edición de 1892, afirma llevar quince años dedicado a la reparación, reforma, enseñanza y publicación de varios métodos, con la intención de facilitar el desarrollo del instrumento.

- Echevarría y Burgui, Ireneo: residente en Zaragoza, se dedica a la enseñanza del instrumento desde 1872. Escribe dos métodos: *Método para acordeón* (1878) y un segundo libro encargado por Antonio Romero y Andía que, sin embargo, nunca llegó a aparecer en las listas de publicaciones del editor madrileño, y del que hasta el momento desconocemos cualquier otra reseña, exceptuando la que el propio autor hace en su primer método.

- Pérez García, Celestino: crea en los años 80 lo que él denomina “Escuela de Acordeón sistema alemán”. Acérrimo defensor del instrumento, elabora numerosos métodos para acordeón, de entre los que podemos destacar el *Suplemento al Método Completo parar Acordeón* (1890). Dicho suplemento conlleva una “Crónica Acordeonística”, donde se realiza una critica a los diferentes métodos. profesores y modelos de acordeones existentes en esos momentos.

[60] Biblioteca Nacional MP/2806-5.

[61] Biblioteca Nacional, MP/2805-10, (ms).

- Requena, Juan: publica un método de acordeón por cifra en 1886. en el que incluye la siguiente advertencia: "Los pedidos de Métodos para acordeones, tanto de uno como de dos teclados, al autor, C/ Barcelonina nº 7 bajo, Valencia" [62]. Requena vivía en una calle donde existían varios talleres que se dedicaban a la reparación y construcción de acordeones; probablemente la relación con los dueños de dichos talleres le condujera a la elaboración de métodos.
- Salvi, Carlos: profesor de acordeón residente en la C/ Santa María 13 (Madrid), escribe el *Método para Acordeón de un teclado.* A finales del siglo XIX abre un comercio de reparación y fabricación de instrumentos en la C/ Sevilla, 12-14. Posteriormente, se especializará en la venta de pianolas y demás aparatos mecánicos musicales.

- Yebra y Piqué, Emilio: impartía clases en su domicilio situado en la madrileña calle de la Corredera Baja, 13. Aparte de su *Método teórico práctico para acordeón de un teclado,* editó otros muchos para este instrumento como: *Primer cuaderno de piezas para acordeón de un teclado, Método teórico práctico para acordeón de dos teclados, Método teórico práctico para acordeón de tres teclados, Método para acordeón cromático y* arreglos como: "Adagio" del Septimino de Beethoven, "Gavotte Stephanie" de Czbulka, "Sur de la montagne' 'de Kaulich, "Du bist die Ruhe" de Schubert, etc.

El comienzo del siglo XX estará marcado por el declive de numerosos instrumentos como el armonio, la concertina, el acordeón etc. La aparición de los organillos automáticos y el abaratamiento de los pianos, gracias a los progresos técnicos de la producción en masa, son factores que influirán en la decadencia de estos instrumentos. Se seguirá experimentando con modelos de mayor tamaño y aplicando nuevos mecanismos, lo que hará que el acordeón se mantenga vivo hasta nuestros días; sin embargo, no sería éste el caso del armonio, que a pesar de su renovación, exotismo y sofisticación, no lograría detener su declive.

[62] REQUENA Y SÁINZ, Juan: *Nuevo y sencillo método para tocar el acordeón de dos teclados,* Madrid, 1886, pág. 30.

Suplemento al método completo para acordeón, sistema alemán y cromático, crónica acordeonística. Los acordeones y sus fabricantes. 1890

Por CELESTINO PÉREZ GARCÍA

Aunque el asunto se presta, seguramente, a escribir un grueso volumen, vamos a concretarnos, con objeto de abreviar en lo posible, a demostrar que, propiamente hablando, no existen acordeones ni acordeonistas, pues los numerosos *profesores* de aquél, no pasan de ser unos aficionados más o menos ventajosos, y el acordeón un instrumento cuyos sonidos, en la mayoría, están reñidos con la harmonía y afinación tan grata al oído.

Antes de seguir, consideramos de oportunidad hacer una descripción algo detallada del tan generalizado y nunca bien comprendido acordeón, para que los profanos en este instrumento no le confundan con otros que se le asemejan bastante.

El acordeón es instrumento músico de fuelle, que produce en Si *bajos y acordes compuestos* para su acompañamiento. Visto exteriormente se compone de cuatro partes:

- **Caja del teclado,** donde residen las teclas para la mano derecha correspondientes al canto.

- **Caja de la melodía, Fuelle y Caja de la harmonía,** donde también residen las teclas correspondientes al acompañamiento y válvulas de aire para la mano izquierda.

Produce los sonidos al pulsar las teclas, por el aire que aspira o expele el fuelle al plegar o dilatarlo, haciendo vibrar las lengüetas metálicas colocadas interiormente. Los modelos que han llegado a nuestro poder son de tres sistemas:

- **Francés,** de uno y dos teclados.
- **Alemán,** de uno, dos y tres respectivamente; y
- **Cromático, sólo** un modelo de tres teclados.

En los de sistema alemán y francés cada tecla produce dos sonidos distintos, uno abriendo el fuelle y otro cerrando.

En el cromático, sistema francés y alemán son muy parecidos, pues la mayor diferencia entre uno y otro consiste en que el primero produce la tónica abriendo y el segundo cerrando.

Los modelos restantes son completamente diferentes en cada sistema.

Dada esta explicación, réstanos advertir que en adelante nos ocuparemos con preferencia del sistema alemán y cromático, con objeto de exponer los defectos de que ambos adolecen y las reformas introducidas en nuestros modelos perfeccionados.

[63] Reproducimos a continuación el *Suplemento al método completo para acordeón* de Celestino Pérez GARCÍA, ampliamente citado en este estudio.

Lo consideramos de gran interés por la información técnica, descriptiva, histórica etc., acerca del instrumento que en él se narra y cuya divulgación se hace imprescindible. Se trata de información que puede servir de estímulo a futuros investigadores. No olvidemos la escasez de publicaciones modernas especializadas en torno al acordeón y la dispersión de fuentes de información entre museos, archivos bibliotecas. colecciones privadas. Todo Un campo por explorar al seguir el rastro de este instrumento cuya fortuna le ha llevado como dicen en Italia “Dalle stelle alle stalle” (desde las estrellas a los establos). Esperamos que estos datos colaboren a un mejor conocimiento de su historia y ayuden a colocarlo en el lugar que le corresponde: entre las estrellas y los establos. Según en qué ocasiones, ambos pueden ser un buen lugar.

La fabricación de acordeones ha adquirido tanto o tal vez más desarrollo en Austria que Alemania, a pesar de ser en esta última nación donde fueron inventados hará medio siglo próximamente. Los fabricantes de estos instrumentos en ambos países, con miras puramente comerciales o por otras causas que desconocemos, pero que desde luego en nada les favorece, se concretan a la construcción de acordeones de *relumbrón y pacotilla,* según puede probarse con los que vemos expuestos en los escaparates de los establecimientos donde se expenden.

Pertenecen a los primeros los profusamente adornados con *trompetillas* que para nada sirven y *blindados* con pedazos de hoja de lata cortada en forma más o menos caprichosa, pero que siempre nos resultan de *un gusto muy dudoso,* aunque tal vez sea éste un medio para darles un valor que seguramente no tienen pero que aceptan la mayoría de los incautos, entre los que incluimos a buena parte de los titulados *profesores.*

De pacotilla lo son todos, pues si bien algunos carecen del grotesco vistazo, dejan mucho que desear en otros conceptos, dando por resultado que en la industria que nos ocupa, no se puede pedir nada… peor ni más variado. Agregado a esto la falta de verdaderos acordeonistas, nos explicamos la causa por la que viene decayendo cada vez más un instrumento que tocan muchos, pero con tan limitados conocimientos, que le hacen insoportable y antipático.

Ésta es la razón que nos ha impulsado a escribir estas páginas, en las que nos proponemos indicar a los fabricantes en general las reformas importantes que requiere la construcción de acordeones, para que en lo sucesivo reúnan las condiciones musicales que le son adecuadas, y al mismo tiempo ilustrar a los titulados profesores y alumnos, para que en su día sean verdaderos conocedores y ejecuten con lucimiento lo que hoy sólo *trituran* lastimosamente. Nuestro propósito es bueno, y esperamos será bien acogido, principalmente por los fabricantes, puesto que ha de redundar en beneficio suyo, no sólo por el aumento de pedidos, sino por las mejoras con que éstos pueden servirse, adquiriendo de este modo la seriedad e importancia a que indudablemente está llamada esta industria. Respecto a los segundos, especialmente en lo que concierne a los señores profesores, la cosa es más peliaguda.

Cualquiera se atreve a decirles algo, cuando existe cada *maestro* que, acordeón en mano, es capaz de interpretar con sus estridentes notas toda la *historia musical,* desde las *seguidillas,* que allá en sus ratos de ocio se entonaban a dúo nuestros papás Adán y Eva, hasta las *malagueñas* con que se jalea para su capote nuestro actual *Canciller!* ¡Pues ahí es nada!

¿Con leccioncitas a nosotros? Se dirán estos *monstruos* musicales. "¿A nosotros, que hemos hecho funcionar tantos fuelles (acordeónicos) que, a reunir todo el aire utilizado para el caso habría cantidad suficiente para formar un ciclón que diera al traste con todo bicho viviente?"

Dejaremos para más adelante a estos señores, que nos proponemos pescar con las mismas redes que ellos con su ignorancia se tejieron, y volvamos a los fabricantes. Sabido es que los de otros instrumentos observan sus reglas para la construcción de los mismos. Los de acordeones, como carecen de ellas, los hacen a su capricho, resultando, por lo que se ve, que para ellos la importancia estriba en que aparezcan muy vistosos, como si sólo se tratara de un juguete para recreo de *bebés.*

Si éste es el concepto que merece el acordeón, huelga cuanto se escriba y sobran los modelos superiores, pues con los de un teclado basta para el objeto. Nosotros creemos, por el contrario, que merece otra consideración muy distinta, y los fabricantes convendrán en lo mismo, en el mero hecho de que *con mejor deseo que inteligencia* han procurado la perfección. Poseemos catálogos de varias fábricas austríacas y alemanas, donde presentan algunas la friolera de 80 ó 90 modelos distintos, y sumando los de todas, suponen algunos cientos de instrumentos que con sujeción a la música resultan inútiles, como vamos a demostrar, sin gran esfuerzo, concretándonos, por supuesto, a indicar en conjunto, los que se construyen en las principales fábricas de Viena, pues de lo contrario se haría indispensable escribir un grueso volumen para tratar sólo este asunto.

Acordeones de un teclado

Presentan de cincuenta a sesenta modelos que contienen de seis a doce teclas para el canto y dos para el acompañamiento. Su tonalidad es variadísima, pues se encuentran afinados en cuantos tonos puedan apetecerse, pero muy pocos en *Do mayor* que es el verdadero. Como *juguete,* todos reúnen excelentes condiciones, pero si en cambio le concedemos la miajica de atención que algunos métodos indican, no las tienen ni sabemos a qué conduce esta diversidad de modelos, pues entendemos que con uno de diez y dos teclas, respectivamente,

es lo bastante. Comprendiendo la deficiencia de este instrumento, han procurado perfeccionarle aumentando uno o dos teclado y algunas teclas para acompañamiento, resultando con estas mejoras más complicados, pero tan defectuosos como los anteriores.

Acordeones de dos teclados

De dieciséis a veinte modelos pueden verse en los catálogos, con diecisiete y diecinueve teclas para el canto y cuatro o seis para acompañamiento. En éstos también hay sus variaciones, pues se encuentran algunos en tonos de *Re y Sol, Si y Mi bemol, Fa natural y Si bemol, La y Re natural* mayor, si bien dominan los afinados en *Do y Fa,* que, dicho sea de paso, tampoco tienen razón de ser.

Los de diecinueve teclas, que equivalen a treintaiocho sonidos, no producen escala cromática, pues las accidentales que contiene se reducen a *fa y re sostenido,* cerrando, y *sol, la y do* abriendo.

Las seis teclas para acompañamiento producen las tónicas y acordes correspondientes de *Do y Fa* mayor cerrando y las dominantes abriendo, y en tono menor, la tónica y acorde de *Re* abriendo y dominante cerrando, resultando el consiguiente desbarajuste entre la harmonía y melodía.

También hemos examinado otros de dos teclados con veinticuatro teclas para acompañamiento, mandados construir, según instrucciones del *profesor* Sr. Zamora y otros maestros, resultando que, como dichos señores tienen muy limitados conocimientos musicales, los mencionados instrumentos son un grandísimo disparate, pues el perfeccionamiento no consiste en aumentar teclas por docenas sin más regla que el capricho de cada uno.

Acordeones de tres teclados

Presentan 3 modelos, de los que hemos examinado 2, afinados en *Si, Mi* y *La bemol y Fa natural, Si y Mi bemol* mayor.

Tienen treintaiuna teclas para el canto equivalentes a sesentaidós sonidos, que a pesar de ajustarlos a nuestro sistema de tonalidad indicado en las reglas generales del *Método por música* para éstos, no producen dos octavas cromáticas. La disposición de las accidentales es la siguiente:

Do, Fa y re sostenido, cerrando y *re, fa, sol, la y do* abriendo. Las doce teclas para acompañamiento, producen las tónicas y acordes de *Sol, Do y Fa* cerrando, y las dominantes abriendo, en los tonos mayores, y las tónicas y acordes *La y Re* abriendo y dominantes, cerrando en los menores.

El tono de *Mi* menor cerrando, carece de la dominante abriendo y en su lugar tiene la tónica y acorde de *Si bemol* mayor. La armonización resulta en éstos tan disparatada como en los anteriores.

Con lo que llevamos expuesto es suficiente para juzgar *el grado de ilustración musical de los inventores y constructores,* pero ano nos resta algo más que decir en este asunto. Como venimos demostrando, el medio de perfección por ellos empleado, les resulta todo lo contrario de lo que indudablemente buscan, y que algo de esto no se les oculta, lo demuestran sus continuos, aunque estériles trabajos para llegar a la apetecida perfección que les lleva a construir el titulado acordeón cromático.

Acordeón cromático

El único modelo que presentan en los catálogos, contiene cuarentaitrés teclas para el canto y doce para acompañamiento. Este nuevo sistema reúne desde luego mejores condiciones en la extensión de los sonidos para el canto. La disposición de la caja del teclado merece elogios por su acertada distribución de teclas blancas para los sonidos naturales y negras para los accidentales. No así la caja armónica, que en nuestro concepto es el colmo de los disparates, pues con los tonos que producen sus doce teclas, resulta inútil para los efectos acompañantes, demostrando así el inventor que ignora lo que un mediano solfista debe saber. Lo cierto es que, comparando a los inventores y constructores con los profesores, resulta que no tienen nada por qué envidiarse, pues si aquéllos lo hacen mal, éstos no les van en zaga, y todos se afanan por demostrar quién es peor.

Hemos visto un nuevo modelo de acordeón cromático que contiene en la caja armónica tres filas de teclas de varios colores. Según referencias, es completo, y en breve publicará su inventor un método en que así lo hará constar. A nosotros, que presumimos de entender algo en construcciones de esta índole, nos parecen innecesarias tantas teclas y *colorines* para conseguir acordeones completos. Esperamos, sin embargo, la mencionada publicación, para en vista de uno y otra, hacer nuestras apreciaciones en forma. Aparte de los defec-

tos ya enumerados, hemos observado otros muchos de los que indicaremos algunos. Los sonidos son estridentes y tardos en la emisión, bien por la forma de las cajas sonoras o por estar mal repasadas las lengüetas.

Unos tienen pistones y otros teclas descubiertas, resultando defectuosos para la ejecución de diseños rápidos.

Las válvulas de aire y teclas de los bajos están colocadas a placer, lo que contribuye al aumento de las dificultades con que ya tropieza el acordeonista.

Los registros y aparatos para el *trémolo y* otros efectos de sonido sirven únicamente para aumentar el volumen, aunque parezca otra su aplicación.

Y por último, los modelos son excesivamente grandes y pesados, siendo algunos impracticables para la generalidad de los ejecutantes.

En resumen: que el acordeonismo ha de sufrir una reforma importante para que se eleve de la esfera rastrera en que hoy yace y tenga aceptación bajo el punto de vista útil y recreativo. Estas dos últimas frases requieren una explicación.

Ateniéndonos al examen que venimos haciendo de los acordeones y al que más adelante hacemos de los métodos publicados por diferentes profesores, resulta que en materia *acordeonística* nadie hasta ahora ha demostrado ver más allá de un espacio tan limitado, que bueno será advertir no pasa de sus narices.

Que nuestro objeto es dar más ancho campo a la *visual,* lo prueban estas páginas escritas con mas o menos corrección, pero dictadas sólo por el buen deseo. Por esta razón decimos que las frases *útil y recreativo* necesitan su explicación, pues no habiendo quien sepa los *puntos que puede calzar el acordeón, con relación al arte,* alguna vez era preciso decirlo y nunca mejor ocasión que la presente.

Como objeto de puro entretenimiento, no requiere ciertamente estudio ni perfección: por tanto, para ese objeto buenos son los existentes, si bien sobran, como en otro lugar decimos, los de dos y tres teclas. Si avanzando algo más, le consideramos como *instrumento recreativo,* nos encontramos con que ninguno de los construidos, especialmente en el sistema alemán, sirven para el caso, a no ser que el recreo consista en producir un ruido más o menos desagradable, que salta desde luego por todas las reglas musicales.

Por último, si le concedemos el verdadero lugar que corresponde a todo instrumento musical, es decir, el de *utilidad,* ninguno en absoluto de todos los sistemas conocidos la tienen, pues si bien el cromático reúne buenas condiciones como cantante, resulta completamente nulo como acompañante.

Resumen: que de los infinitos acordeones que se construyen, sólo el últimamente mencionado se aproxima en una parte a las condiciones de perfección que deben exigirse y pueden tener estos instrumentos.

Nuestros acordeones perfeccionados, con relación a cada sistema, puesto que el más sencillo es útil como auxiliar para el estudio abreviado del solfeo, anula por completo todos los conocidos, incluso el cromático, como fácilmente podemos demostrar a quién lo dude y se precie de perito en este asunto. Con nuestro sistema queda la fabricación más reducida y útil, pues con tres modelos fundamentales y uno reducido, según las facultades musicales de cada acordeonista, se consigue el todo, o sea la perfección, al paso que con la infinidad de modelos que hoy existen, no adelantamos nada.

Dicho está que el precio de nuestros acordeones será más elevado que el de los actuales, detalle pequeño, sabiendo que de esta manera se adquiere un instrumento de utilidad, al paso que el gasto ocasionado en otros los es también como venimos demostrando, nos parece inútil, por ser inútil: esperamos que los señores fabricantes han de seguir nuestras instrucciones, porque no queremos creer que su abandono llegue hasta el extremo de perjudicarse como industriales en su nombre e intereses.

Guiados primero por un buen deseo, y luego por la más estricta imparcialidad, nos imponemos el deber ineludible de hablar muy claro, señalando al público más adelante los constructores que atendieron nuestras observaciones y pueden ofrecer *la utilidad a cambio de los intereses invertidos, y* por el contrario, a los que permanecieron sordos y por desgraciada rutina, siguen construyendo acordeones que, si hoy a pesar de reunir tan pésimas condiciones se aceptan, por aquello de que *en tierra de ciegos un tuerto es el rey,* en lo sucesivo, y conocidos los perfeccionados, no habrá seguramente quién adquiera una *mercancía tan inútil.*

Afortunadamente, no existirá un solo fabricante que no vea las ventajas que proporciona el perfeccionamiento en lo que hace, no sólo por su crédito personal, sino por la parte lucrativa, *base imprescindible de la prosperidad.* Terminaremos este asunto hablando, aunque muy ligeramente de los acordeones de sistema francés.

Acordeones de sistema francés

En España están poco generalizados, razón por la que nos concretamos a la mayor brevedad, teniendo en cuenta también que ya existen algunos métodos que tratan la cosa con alguna extensión.

Los modelos de un teclado son muy parecidos, como hemos dicho anteriormente, al sistema alemán, si bien algunos, en vez de las dos teclas para acompañamiento en la caja armónica, tienen dos llaves para la armonía en los extremos del teclado correspondiente al canto.

Los de dos teclados contienen de 15 a 27 teclas para el canto que producen escala cromática más o menos extensa.

La parte armónica se reduce a dos teclas para acompañamiento, como los de un teclado, o sea, lo más pobre que en armonía puede resultar un instrumento.

Y ahora, señores autores o profesores, ha llegado la ocasión de, juzgándoles por sus obras, decirles algunas verdades que serán otras tantas *saetas* dirigidas al blanco de una mal tenida vanidad, que más o menos pronto, tenía al fin que ser descubierta.. *Y hágase el sordo el que escuchar no quiera.*

Los métodos y sus autores

Entre los pomposamente llamados *profesores* de acordeón domina la absurda idea de que basta ejecutar en este instrumento alguna piececita más o menos difícil, pero siempre tropezando, para lanzarse enseguida a la publicación de métodos con los que pretenden nada menos que hacernos consumados *tocaores,* pero que en realidad no consiguen otra cosa que apurar la paciencia del que intenta aprender con sólo las reglas que dichas publicaciones pueden darle, y quedar mal parada su reputación de *profesores* ante los que saben apreciar el valor y belleza de la música.

Mal puede enseñar a escribir el que no sabe leer, y dicho se está que tener la pretensión de ser maestro sin conocer las notas musicales, es en nuestro concepto muy ridículo. El acordeón, como otro cualquier instrumento musical, requiere un estudio inteligente y detenido. ¿Lo entienden ustedes, señores *profesores? Inteligente y detenido.* Y para que los trabajos que se dan a la publicidad sean hijos de una sabia teoría unida a una verdadera práctica y no engendros desdichados, es preciso demostrar que el título de profesor fue adquirido con méritos suficientes y en buena ley. Para que nuestros lectores vean el por qué nos expresamos de esta manera, pasaremos a ocuparnos con ligero detenimiento de los diferentes métodos que han llegado a nuestro poder y cuyos autores son los que gozan, *o se gozan* más *fama* entre los acordeonistas.

Métodos por música para sistema alemán

Figura en primera línea *Instrucción Universelle Acordeón Schule.* Conocido vulgarmente por *Método alemán.* Después de un detenido examen, nos resulta que el tal método no lo es, pero aun ni siquiera lo parece, pues se reduce a una colección de 64 números de música, algunos tan mal arreglados que, ¡válgame Dios!, paréceme que su autor esperaba en aquel momento la visita del casero. Aquello es el caos, sí señor, el caos. Se me olvidaba decir a ustedes que estos numeritos, los del *Schule,* son para acordeón de un teclado, pues además tiene otros 6 para dos teclado en tono de *Do y Fa.*

Pero, señores, lo dicho.
También los encuentro mal,
pues los dichosos trocitos
más bien dicen *fú* que *fá.*

En las *reglas generales* presenta únicamente el modelo de un teclado, así es que del *Acordeón mit 2 Reihen tasten,* nos quedamos en ayunas, aunque lo de Testen, traducido con *chichonera y* montado en el bastón de papá, debe leerse *trasto o tostada,* porque los acordeones de dos teclados con palas a que quiere aludir, no merecen otro nombre.

El segundo es el editado por Don Andrés Vidal, de Barcelona. En la edición actual han suprimido el nombre.

Su titulo: *Método de acordeón al alcance de todas las inteligencias sin necesidad de maestro…,* gracias a Dios que terminamos. El titulo será largo, pero tiene mucha gracia, porque eso de *al alcance de todas las inte-*

ligencias… Vamos… no me *jaga* usted reír, que tengo el labio *partío.* Respecto a sus *reglas,* porque éste también las tiene, y a los 15 numeritos de música para acordeón de un teclado, suprimimos todo comentario. Este método es una reproducción del anterior, y ya sabemos que las reproducciones de una cosa mala resultan peores.

Mucho ojo, señores editores, y no arriesgarse con publicaciones de esta índole, pues desde ahora y *peñola* enristre, estoy dispuesto a librar descomunal pelea con todo el que saliera al palenque musical, sin otros títulos que los que buenamente quiso apropiarse.

A continuación de los anteriores métodos, sigue el de un humilde servidor de ustedes -me parece que soy imparcial-, pequé entonces y justo es que ahora me imponga la merecida penitencia.

Mi *Método para acordeón de un teclado,* retirado de la venta por defectuoso -a franco nadie me gana- me obliga a tomar parte en la batuda haciendo mi correspondiente *plancha,* que repito, al titularle de *completo* en uno de los párrafos del preámbulo. Pero debo hacer constar, como circunstancia atenuante, que reconocí antes de ahora mi error, según manifiesto en la edición del 1º de Agosto de 1887 que acompaña a cada ejemplar, lo que me hace ser el único entre tantos pecadores, que cumplen su penitencia reconociendo el *lapsus* cometido, y eso que el mio con el de otros comparado, resulta en tamaño

Lo que el chico cañamón
al huevo de un avestruz

Y tócale en turno al Sr. Don Emilio Yebra y Piqué con su *Método para acordeón de un teclado,* tan bueno como los anteriores, y conste que no hago esta aclaración por rendirle tributo de homenaje, sino para hacer patente la justicia merecida.

¡Y que no está escrito con salero el metodito!

Sin duda estaba de chispa -en el buen sentido de la palabra - ¿estamos?

¡Vaya si tiene sal!

Oigan ustedes el preámbulo, o lo que sea, que en esto no discuto.

"La mayor parte de los métodos que hay escritos."

¿Se enteran ustedes'? *Que hay escritos.*

"Adolecen en mi sentir" -Y en el de todos, Sr. Yebra.-

"Del grave defecto de ser oscuros" -Mire usted qué diablo de oscuridad; luz, Sr. Piqué, luz.-

"De ser *oscuros* en sus explicaciones y de tener estas reducidas a determinados sistemas" -No vayan ustedes a figurarse que Don Emilio nos habla de lo que no mencionaron otros. Y sigue.-

"He creído por lo tanto" -Pues mal creído, muy mal.-

"Que llenaba un gran vacio" -¿ve usted como creía mal? ¿Un *gran vacío?* Y tan grande que aunque publicara usted métodos todos los días y viviera más que Matusalén, nunca conseguiría llenarle.-

"Un gran vacío, escribiendo un método que sirva para conocer y aprender el *uso* de *todos* los acordeones" -¿El *uso?* ¿Qué diablo de *uso* será éste?-

"Principalmente en los *diferentes sistemas alemanes que, son los más usados"* -O lo que es lo mismo, los más viejos.-

"Desde el más *modesto* de un teclado, hasta el más difícil -y el claro, menos modesto- y complicado acordeón cromático".

¿Conque todo esto quiere usted enseñarnos?

Ya vendrá el tío Paco con la rebaja, ¿no le parece?

Sigamos.

"No tengo la pretensión" -Y hace usted muy bien.-

"De que este método sea una obra perfecta" -¡caracolitos, pues no faltaba más que la tuviera!-?

"Ni menos la de que con"… Decididamente, este *la de que con no* me suena.

"La de que con su estudio pueda llegarse a ejecutar toda clase de piezas" -Pues aún creo más racional esta pretensión que la otra, Sr. Piqué.-

"Pues algunas de ellas serán difíciles siempre, imposibles"-¿Imposibles?-

"Casi" -Respiremos, faltaba un *casi.*-

"Tratándose de un instrumento de limitados recursos" -Sobre todo alemán, es decir, de los *más usados.*-

"Pero si creo" -Pues yo no.-

"Que con mi sistema" -Entiéndase bien: sólo con su *sistema.*-

"El discípulo logrará dominar' -¿Dominar?-

"El acordeón" -¡Ah!-

"Y al tocarlo" -¡Qué prodigio, sólo al tocarlo!-

"Hacer gratos sus sonidos a las personas que lo escuchen."

¿Y no podría usted conseguir lo mismo con los animales'? Los perros, por ejemplo, cuyo desagradable aullido crispa los nervios, y ya ve usted qué fastidio, si por una interrupción de este género se aguaran tan bellas esperanzas como nos hace vislumbrar.

"Si lo he conseguido -habla Don Emilio- el inapelable fallo del público lo dirá y a él desde luego me someto".

Resulta de todo lo que nos dice el Sr. Piqué una serie de contradicciones y otras *lindezas,* dichas tal vez de muy buena fe, pero que demuestran un desconocimiento absoluto. Si usted, Don Emilio, siguiera mi consejo, y conste que al dársele no me guía otro sentimiento que el de la sinceridad, retiraba de la venta todos los ejemplares de su método, renunciando a la publicación de otros, a menos que sus conocimientos acordeonísticos, que bien lo han menester, no salgan del limitado espacio en que hoy por hoy están encerrados. La notita que en la página 9ª de su producción nos pone usted, huelga por completo: los músicos para nada la necesitan y los profanos la entenderán lo mismo que si en lugar de notas hubieran puesto signos egipcios.

¡Y la cifra! -¿Qué cifra es esa, Sr. Piqué de mis pecados? ¿Dónde ha dejado usted las cuádruples corcheas y otras menudencias?-

¿En el vacío? -¿Perdidas en la *oscuridad* de que nos hablaba?-

Vea usted por lo que me obliga a manifestarle que de su cifra valorada a *punta de lanza* no sirve, y aunque sirviera no tiene aplicación, según indicamos en otro lugar. En cambio, quiere darnos una galana prueba de su ingenio y producto indudablemente de grandes desvelos, *inventando* unos signos de silencio… por los que concedo por mi parte, privilegio indeterminado.

Y vamos a terminar con su método que, imitando al alemán, no tiene una sola condición por la que pueda recomendarse como superior a los que venimos citando; y ya que se atiene al inapelable fallo del público, por supuesto, del público que distingue en estas cosas, fallamos que el *Método teórico práctico de acordeón* por Don Emilio Yebra y Piqué es tan deficiente y rutinario como todos los mencionados con las circunstancias agravantes de intentos frustrados de *llenar* vacío, hablarnos de *oscuridades, achuchones* a la gramática, y otras mil cosas que callamos en honor a la brevedad, pero dignas de tenerse en cuenta para condenar al citado método a la más absoluta indiferencia del público. Y van cuatro. ¡Lástima que las hijas de Elena no fueran cuatro también! A cada una un metodito, y en paz.

Métodos por cifra

Cortada nuevamente la pluma y dirigiendo la vista hacia el montón formado por las publicaciones de que venimos ocupándonos, atrae nuestra atención una por su llamativa cubierta. *Método de acordeón de un teclado* por Don Carlos Salvi. Si no fuera tan extenso, copiaría lo que, titulado al *público,* nos dice el Sr. Salvi, para que ustedes se enteraran del entusiasmo que le inspira este instrumento, entusiasmo que le hace perder el seso hasta decir lo siguiente:

"El acordeón tiene las ventajas todas de un harmónium sin reunir ninguno de sus inconvenientes."

¿Qué les parece a ustedes? Seguramente lo que a nosotros, que presentarnos el acordeón como *instrumento más perfecto que el harmónium,* demuestra sin duda alguna que en materia musical no ve este señor más allá de sus narices, y no le concedo que sean muy largas. Continúa tocando el violón para acompañarse en su himno de alabanzas diciéndonos:

"No hay posición a cuyo alcance no esté su precio."

Los he visto vender hasta por la módica cantidad de quince *perras chicas.* ¿Se refiere usted a éstos, Don Carlos'? Porque si es a los otros, le aseguro formalmente que sé de muchas posiciones a cuyo alcance no está ni con mucho.

"No hay pieza que en él no pueda ejecutarse".

Quite usted *jierro* Don Carlos, que si esto nos lo dice como profesor, nos resulta sólo un principiante que, llevado en alas de su entusiasmo, se remontó al *limbo* o mansión de los tontos de capirote. Apreciaciones tan fuera de razón no debe hacerlas el que, como usted, pretende pasar por maestro.

Tampoco es sincero lo de "he resuelto publicar el presente método por cifra, a causa de su mayor brevedad".

Y no saber una palabra de música, debió usted añadir, porque con sus pretensiones le sucede lo mismo que al que quiere parecer muy alto y para ello se pone zancos, al menor descuido, ¡zas! resbala y no sólo descubre los apéndices de madera, sino que lleva su correspondiente achuchón.

En el segundo método suprime las *apreciaciones,* concretándose a copiar el modelo alemán y presentando un diseño de dos teclados en tonos de *Do y Fa,* basado también en el célebre 2 *Reihen Tasten,* ofreciendo en la página 7ª publicar un método para éste y otros modelos, el que todavía no se ha dado a la publicidad. La cifra en ambos está compaseada a medida de sus deseos y las piezas tomadas al oído, a dos kilómetros lo menos de distancia, y es claro, así salieron. Lo que usted cita en su primer método bautizándolo con el nombre de *concertantes,* son *acordes* ¿Estamos? En resumen? le aconsejo no vuelva a publicar métodos sin tener más nociones musicales de las que posee, que por cierto no pueden ser menos.

Ni una, Sr. Salvi, Ni una.

Y sigue *Escuela de la harmónica.* Método extranjero *degollado* al español para acordeón de dos y tres teclados. ¡Válgame Santa Tecla!… ¡Y qué método *nos ha salido* de la tal escuela! Debe estar hecho por algún párvulo al que sin duda en castigo a su poco aprovechamiento, encomendaron su *confección.* En fin, que no tiene el diablo por donde desecharle. Me resulta tan malo, que es una lástima perder el tiempo con un *engendro* semejante, así es que me concreto a recomendar muy eficazmente a los aficionados que donde quiera que le vean no le toque, porque lleva en sus páginas *un trancazo musical* de padre y muy señor mío.

Tócale la vez al Sr. Don Wenceslao Cuevas con su *Método para acordeón de un teclado y gran repertorio de piezas* en competencia con las que se expenden a real y medio, pues salen mucho más económicas. Debo advertir que además de la gran ventaja de darnos *sesenta y siete piezas,* hay la no menos gorda de ser estas elegidos, como los consabidos tabacos. ¡Vaya un preambulito el suyo! A este señor debe gustarle muchísimo darse con la badila en los nudillos. Lo prueba su esfuerzo en demostrarnos una cosa que a continuación echa por tierra.

"Esto, unido a que de todas las piezas que se oyen" -Me parece que no se puede pedir más corrección en la forma.

"Ni una vigésima parte de ellas" -¿Qué dirá el señor Salvi?

"Pueden tocarse en el acordeón que nos ocupa, da por resultado" … Un disparate- ¿A qué poner en su método partes de música compuesta en tonos que no tiene el acordeón de un teclado"?

¿Ve usted, Sr. Cuevas, cuánto engaña el buen deseo? Usted cree estar *componiendo música y* le doy este nombre porque más o menos discordantes tiene sus notas, y resulta que estaba usted haciendo una *plancha* muy regular.

"El presente método es de un sistema" -¡Gran Dios, otra arma mortífera!-

"De un sistema de *escritura tan inteligible.*"

¡Cuando yo decía que este Don Wenceslao era un estuche! ¿Con que también pendolista, eh?

"Con aquellos" -,Cuáles?-

"Se aprenden doce o quince piezas y con éste sesenta y siete." -Una más y nos resulta *sesenta y ocho,* época de la *gloriosa y* de aquellos metrallazos de Alcolea, que el Sr. Cuevas quiere *reproducir* en las páginas de su *Método* con *gran repertorio.*-

"Por otra parte" -debía haber ido y no por ésta.-

"Teniendo en cuenta las ventajas que proporciona la teoría unida a la práctica, o *sea, el conocimiento exacto o más o* menos *aproximado".* -Bueno será abrir el paraguas y apretar el paso, que el nublado ya está encima.-

Pues si bien el acordeón
no es un instrumento de precisión

Creo que estaba en lo *fuerte* al decir que el Sr. Cuevas era un *estuche.* Ahora se nos *revela,* aunque humildemente, como poeta. El anterior pareado, salvo pequeños defectos, no está mal, sobre todo si con el *método* se compara.

"No por eso dejará de ser una ventaja que el discípulo sepa lo que hace y el por qué". -Pero usted no puede negarnos que el maestro en este caso es imprescindible que también sepa lo que dice y el por qué, y francamente, Sr. Cuevas, yo no veo otra cosa que un desconocimiento absoluto de la materia por parte de usted, y… dispense la manera de señalar.-

Califica como un defecto de gran consideración el laconismo con que están escritos la mayoría de los métodos, y efectivamente, sino de gran consideración, lo es, pero en el suyo con tanto como dice, sólo consigue embrollar y aturdir al discípulo, sin que pueda sacar nada de provecho a pesar de sus claras *y repetidas explicaciones.* El lío para explicar la *irregularidad* del compás de habanera, partes musicales compuestas por un *sistema desconocido y* fuera de regla, puesto que en unas faltan y en otras sobran compases, música atacada del *dengue* como les sucede a *Recopilación Remigia,* etc., y a las habaneras *La ferrolana y Dulce alianza,* estas últimas afónicas tal vez por el cambio de clima, y otros muchos *detalles* que no menciono, hacen que el *Método con gran repertorio* padezca enfermedad más grave que los anteriores. ¡Y con qué entusiasmo y *modestia* nos dice Don Wenceslao que posee el arte!

Tanto, que para que no pase desapercibido, adiciona una hoja con el epígrafe *Advertencia importante.* ¡Ay, Sr. Cuevas! Con el *arte* que Ud. *posee,* no se va a ninguna parte, y créame Ud.: limitase al negocio de proporcionar acordeones nuevos y usados, como manifiesta en su libro, y déjese de publicar *métodos* que en nada le favorecen. A otro.

Lástima no disponer de más espacio para dar a conocer, en todos sus detalles, los dos *Métodos nuevos, completos y sencillísimos* de Don Juan Requena y Saiz, porque les aseguro que tienen *miga y* tela sobrada a pesar de las once varas que ya el Sr. Requena empleó en su camisa, para darle a su autor un poquito de *jaqueca,* que no habla de curársela ni el café nervino, ni el célebre *lápiz,* ni tantos otros remedios como por ahí se anuncian y venden. Pero la cosa va tomando mucha extensión y es preciso abreviar. La parte explicativa en los métodos que nos ocupan tiene un *tecnicismo musical* que, ¡válganos las once mil vírgenes!, aquello es un aluvión para el que ya no paraguas, impermeable y botas de montar se hacen indispensables, y aun así y todo no respondo de la *mojadura.*

Posición y trato que debe darse al acordeón

Éste es el encabezamiento de una explicación en que Don Juan nos habla de silla, taburete, introducción de manos y dedos por correas, muslo por aquí, muslo por allá y muslo por acullá. En resumen, que después de leer tanto desatino, queda uno exactamente igual que el negro del sermón.

"Existen dos pistones colocados bien a los lados de los demás bajos." -¿Se enteran Uds.? Pues sigo.-

"Bien en otras partes". -En el muslo, por ejemplo.-

"O bien una chapa." -¡Ay, Sr. Requena! … pero sigamos.-

"El acordeón debe tenerse cuando no se use." -Ya lo saben Uds.-

"Cuando no se use, metido en una caja." -No dice si de madera, cartón o metálica, pues con el cuidado de encargar muy especialmente cuando no se use, se le escapó esta advertencia.-

"Siendo la primera operación *que hay que hacer.*" -Ni los soldados rusos resisten a pie quieto este plomazo.-

"Qué hay que hacer al sacarlo, *pisar el pistón."* -¡Cuándo yo decíaa que esto terminaba mal! *¿Pisar el pistón?*- ¡Cualquiera se resiste, sabiendo que el tal *pistón* tiene fulminante y las páginas de sus libros una metralla capaz de volar todo un castillo de sentido común!

Malos son los anteriores *métodos,* pero éstos no tienen rival en lo de rematados. Música ni por el *olor,* no se consigue sacar en limpio absolutamente nada.

En una palabra, señor Requena, se encuentra usted tan lejos del acordeonismo, como de un puesto de importancia en administración el barbero de mi lugar.

Por esta razón le dispenso la segunda consideración que hace en la página *Advertencias* del método para dos teclados, que por cierto no le ha salido de ahí, aludo a la cabeza, aunque bueno será advertirle, a mi vez, que en lo sucesivo cuide de no meterse en vedado. ¿Me entiende usted? Perfectamente.

Y no quiero seguir hablando de una cosa que realmente, más que censura, sólo merece la indiferencia que inspira todo aquello que no sirve ni tiene aplicación para nada. Como nuestros lectores han visto, *entre los métodos citados los hay malos y peores, pero bueno ninguno.* Sentiríamos herir la susceptibilidad de alguno de sus autores, pero guiados sólo por la más estricta imparcialidad, nos concretamos a decir una verdad que ya estaba demostrada. Obligado en esta ocasión a prescindir de la modestia, declaro francamente que los únicos métodos que cumplen en parte el objeto para que fueron publicados, con cuantos defectos tienen y soy el primero en reconocer, y con todos aquellos que los señores profesores quieran añadirles, son el *Método por música para acordeón de dos teclados y* el *Gran Método Práctico,* ambos de un servidor.

Métodos para sistema francés

Lástima que en la actualidad no haya a la venta ejemplares del *Método completo y progresivo por Merlín,* para en su vista, poder hacer la critica que sus condiciones requiera. Según referencias, trata únicamente de los acordeones de un teclado, y de ser cierto, en lo de completo nos vemos obligados a rebajar un buena parte.

Al *Método completo* por Don Antonio López Almagro también le falta bastante para serlo, pues si bien trata *con excesiva minuciosidad* de los diferentes modelos franceses, cita sólo los de un teclado alemanes, defecto que seria dispensable, en el caso de que no existieran los modelos superiores, cuando se publicó el mencionado libro.

En el *prólogo* hace algunas apreciaciones con las que no estamos conformes, pues si bien es cierto que los acordeones de que trata son de muy limitados recursos musicales, no por eso el acordeonista necesita menos solfeo; lejos de ello, entendemos por el contrario que debe conocerle con alguna perfección, para suplir con su inteligencia las deficiencias del instrumento. Reconocemos en el Sr. Almagro un músico notable; al menos, así lo ha demostrado en diferentes ocasiones, pero en su método, efecto tal vez de la poca o ninguna importancia que concede al acordeón, no estuvo muy acertado. Al hacer las apreciaciones generales que anteceden no me ciega la vanidad. Si mi creencia es errónea, a probarlo, aunque ya comprenderán mis lectores lo cuidadosamente que he procurado dar a mi libro una base indestructible en el fondo, y digo sólo en su fondo, porque respecto a su forma, mi pluma no puede ser la de un escritor.

MADRID, NOVIEMBRE DE 1890

CELESTINO PÉREZ

BIBLIOGRAFÍA

ABAD, R. y BALLESTER, J: *Nuevo Método sencilla y completo para a tocar el acordeón por cifra,* Valencia, 1887. (Biblioteca Nacional, MP-2805-10).

Anuario General del Comercio de la Industria y de las Profesiones. 1863, 1866, 1868. (Biblioteca Nacional, D/5296).

Anuario Industrial y Artístico de España, 1929. (Biblioteca Nacional, D/6750).

Anuario Riera. Guía general de Cataluña. Comercio, industria… (Biblioteca Nacional, D/2694).

*Anuario General de España Bayllie-Bailliere-Riera, 1912. (*Biblioteca Nacional, Z/1365).

ANZAGHI, Davide: «Doremifa Acordeones», *Revista de Arte y Cultura de la Imagen,* nº 29, Abril, 1996, págs. 81 -98.

AYNÉ, Juan: *Método de acordeón al alcance de todas las inteligencias sin necesidad de maestro*, Barcelona, 1894. (Biblioteca Nacional, MP-2806-7).

BAQUERO Y LEZÁN, Manuel: *El Universal. Nuevo y sencillísimo método para aprender a tocar por cifra numeral el acordeón de un teclado,* Bilbao, 1892. (Biblioteca Nacional, MP 2805).

BLASCO, Artur: «Acordions», *Museu de la Música /1 Catálogo d'instruments,* Direcció: Roma Escalas i Llimona, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, págs. 422-428.

BLASC, Artur: *Cent anys d'acordió diatònic a Catalunya,* Col·lecció Artur Blasco s.l., s.d., págs. 12.

CAMPANO, Enrique: *Método de armoniflauta a dos manos…,* Madrid, 1872. (Biblioteca Nacional, M- 1570).

CAMPANO, Enrique: *Método de armoniflauta a una mano…,* Madrid, 1872. (Biblioteca Nacional, M- 1569).

CARRAFA, Bernabé: «Catálogos». *Gran Almacén de música e instrumentos músicos de Bernabé Carrafa,* Madrid, 1857. (Biblioteca Nacional, M 92-4).

CUEVAS, Wenceslao: *Método y gran repertorio de piezas de acordeón,* Madrid, 1886. (Biblioteca Nacional, MP/2801-13).

ECHEVARRÍA Y BURGUI: Ireneo, *Nuevo o método de acordeón,* Zaragoza, 1878. (Biblioteca Nacional, MP-2805- 12).

GALBIATI, Fermo & CIRAVEGNA Nino: *Le Fisarmoniche,* Milano, Be-Me Editrice, 1987.

GARCÍA MARCELLÁN, José: *Notas referentes* al *Archivo e Instrumentos musicales de gran valor del Palacio Real,* Madrid, 1937, 5 hojas mecanografiadas a máquina. (Biblioteca del Palacio Real. Sg- Sala XV Estante (caja nº 2) 38357).

GARCÍA MARCELLÁN, José: Joyas *Musicales propiedad del Patrimonio Nacional,* s.l., s.d., 4 hojas mecanografiadas. (Biblioteca del Palacio Real. Sg- caja. Foll. Fol. 240).

GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936,* Guïa para la datación de partituras, Colección de monografías AEDOM Nº 1, Madrid, 1995.

Guía Comercial de Valencia, Alicante y Castellón de la Plana, 1904. (Biblioteca Nacional, D/5923).

*Guía Comercial de Valencia y su provincia… 1896. (*Biblioteca Nacional, D/2651).

Guía Directorio de Comercio e Industria, 1928. S.A. Anuarios Bailly-Bailliere y Riera Reunidos. (Biblioteca Nacional, D/2640).

Guía Directorio de Madrid y su Provincia, 1928. (Biblioteca Nacional, D/2640).

HERRERA Y OGEDA, Emilio: *Método para armoniflauta,* Granada, 1858. (Biblioteca Nacional, M/2128).

ITRAMNAS, A.: *Nuevo y sencillo método de acordeón a sistema mixto, o sea por música y por números*, Barcelona, 1890-92. (Biblioteca Nacional, M/2806-6).

LACAL, Luisa: *Diccionario de la Música* (3ª edición), Madrid, 1900) (Biblioteca Nacional, M. Ref.: 78 [03] Lac).

Lu música en el Boletín de la Propiedad Intelectual (1847-1915), Madrid, Biblioteca Nacional, 1992 (edición provisional).

MARCOS CREHUET, Tito: «Notas al Programa», *Primer Ciclo de Intérpretes Noveles: Angel Luis* (Castaño, Concierto nº 3, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Febrero 1995, pp. 5- 12.

MARIMON I BUSQUÉ, Francesc: *Mètode* d'acordió diatònic, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1987.

MARÍN Y LÓPEZ, Higinio: *Método de Concertina,* Madrid, 1872. (Biblioteca Nacional, M/1571)

MELCIOR, Carlos José: *Diccionario Enciclopédico de la Música,* Lérida: Imprenta Barcelonesa de Alejandro García, 1859. (Biblioteca del RCSMM.).

«Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la industria española». *Exposición pública de los productos de la industria española en 1841*, Madrid: (Biblioteca de la Cámara de Comercio e Industria) 1842.

MONICHON Pierre: *L'Accordéon* "Instruments de Musique". Suisse: Van de Velde/Payot Lausanne, 1971.

PARADA Y BARRETO: José, *Diccionario Técnico Histórico y Biográfico de la Música,* Madrid: B. Eslava, 1868. (Biblioteca del RCSMM.).

PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la Música* (2' adición), Barcelona: (Biblioteca Nacional, M. Ref. 78 038). 1894.

PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Colección de 34 piezas por música y cifra para acordeón de* uno o *dos teclados,* (ms). (Biblioteca Nacional, MP/2805-10).

PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Gran método práctico para acordeón* Madrid: (Biblioteca Nacional, MP/2805-4) 1887.

PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Método especial para acordeón de dos teclados, por música y cifra,* Madrid, (ms.) (Biblioteca Nacional, MP/2805-9) 1885/86.

PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Método especial para acordeón de dos teclados por música y cifra,* Madrid, (Biblioteca Nacional, MP/2805-11). Versión editada, existen diferencias con el manuscrito original, 1885/86.

PÉREZ GARCÍA, Celestino, Método *especial por nota y cifra para acordeón,* (el más completo y sencillo para aprender a tocar el acordeón con perfección en poco tiempo sin necesidad de maestro), Madrid, (Biblioteca Nacional, MP-2805-8) 1887.

PLIEGO DE ANDRÉS, Victor: *Antonio López Almagro catedrático de Harmónium u órgano expresivo en la Escuela Nacional de Música y Declamación,* trabajo mecanografiado realizado para la clase de Musicología del R.C.S.M.M., 1986-87.

RAMOS MARTÍNEZ, Javier: «El Acordeón. Origen y Evolución», *Folklore* núm. 173, Valladolid, Obra social y Cultural de Caja España, pág. 155-161, 1995.

REQUENA SAINZ, Juan: *Nuevo y sencillo método parar tocar el acordeón de dos teclados* Madrid, (Biblioteca Nacional, MP/2806-3) 1886.

ROMERO Y ANDíA, Antonio : *Catálogo ilustrado de pianos órganos y demás instrumentos de salón* Madrid, (Biblioteca Nacional, M 92-6) 1884/86.

SACHS, Curt: *Historia Universal de* los *Instrumentos Musicales,* Buenos Aires: Centurión, 1947.

SUBIRA, José: *Historia de la Música Española e* Ibero-Americana, Salvat, Barcelona, pág. 667, 1953.

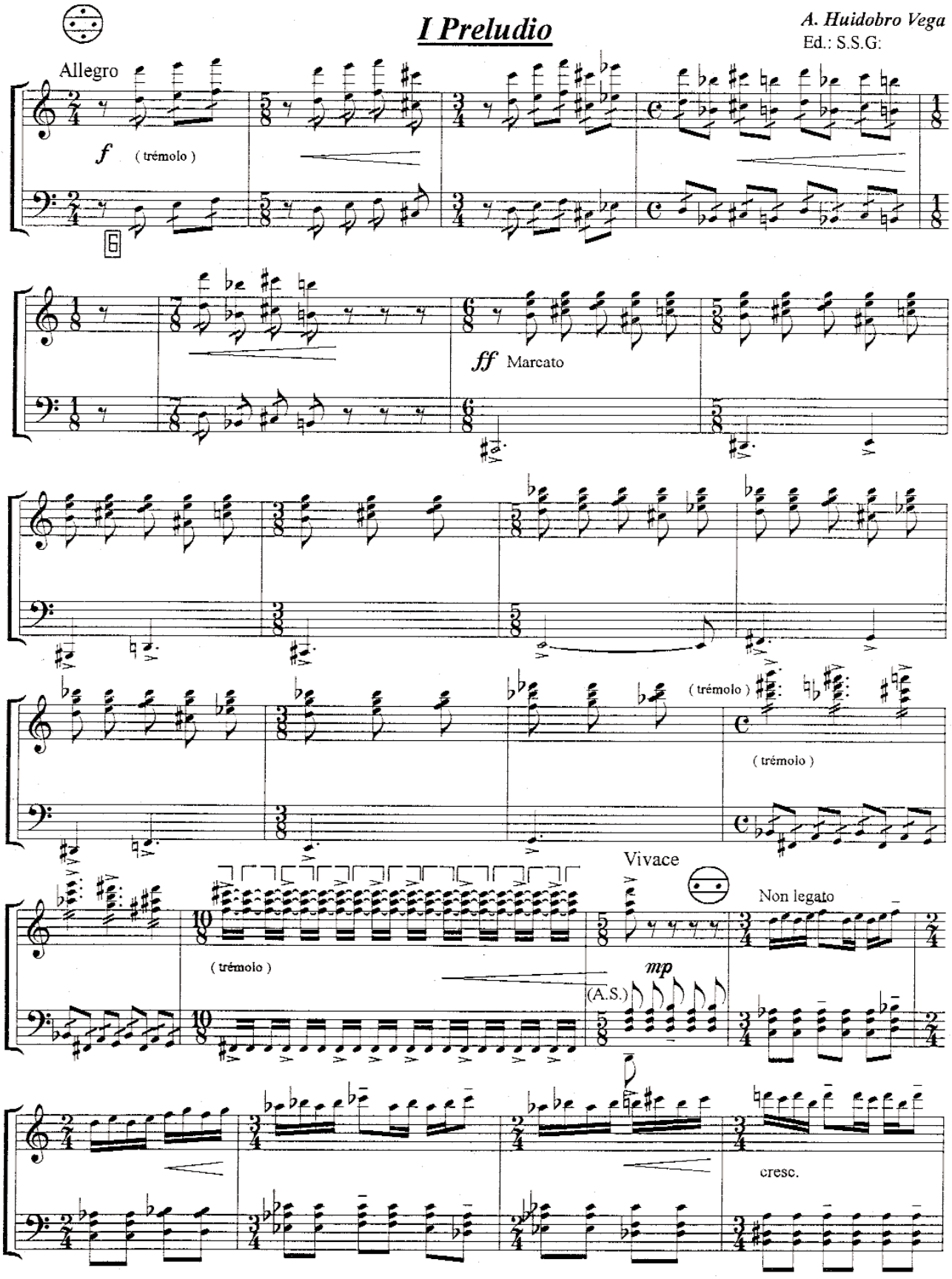
VIDAL Y LAFITE, Andrés: *Método de acordeón* Barcelona, (Biblioteca Nacional, MP2806-8) 1879.

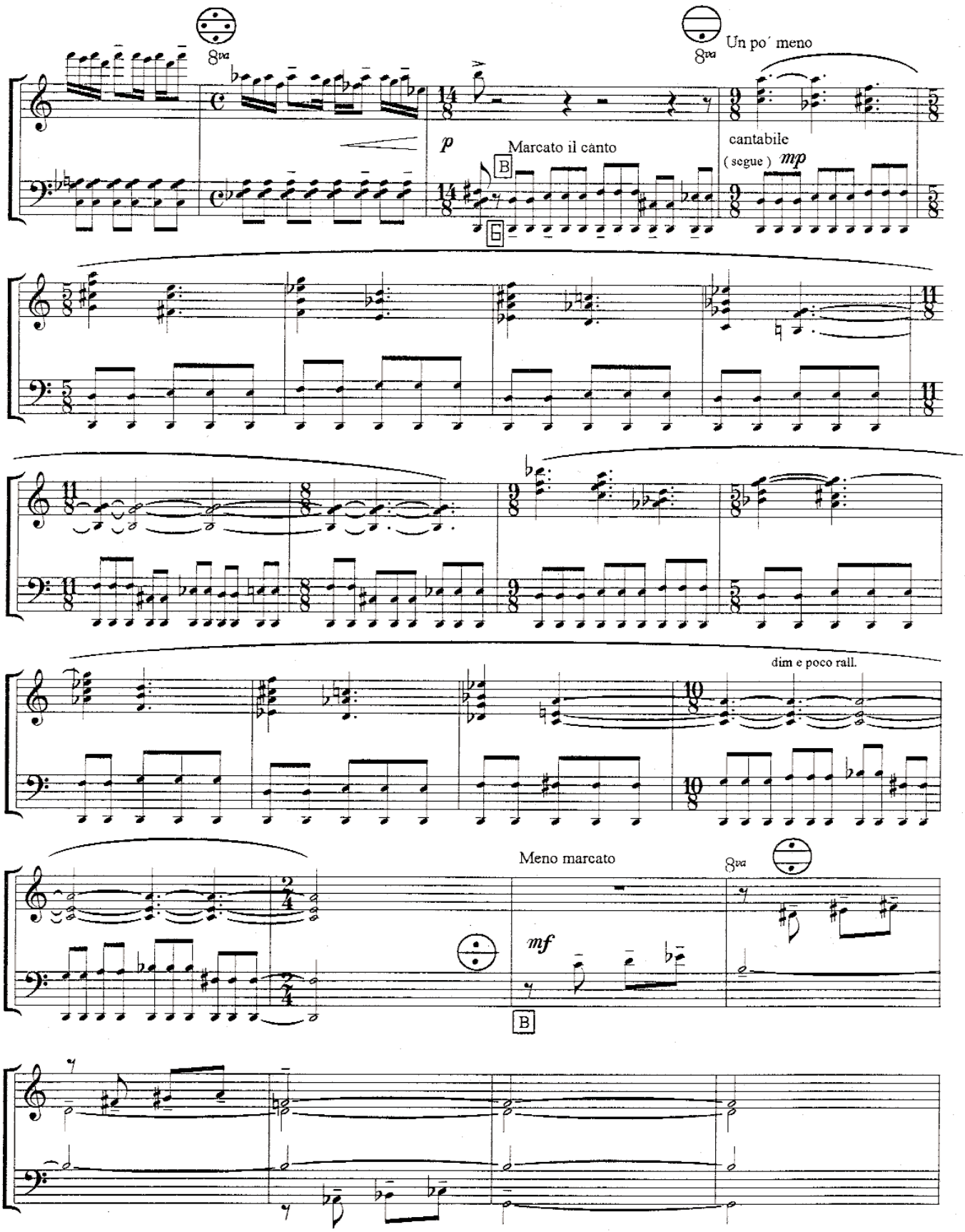
VIDAL LAFITE, Higinio: *Método de acordeón a doble teclado en cifra y música,* Barcelona, (Biblioteca Nacional, MP-2806-6) 1891.

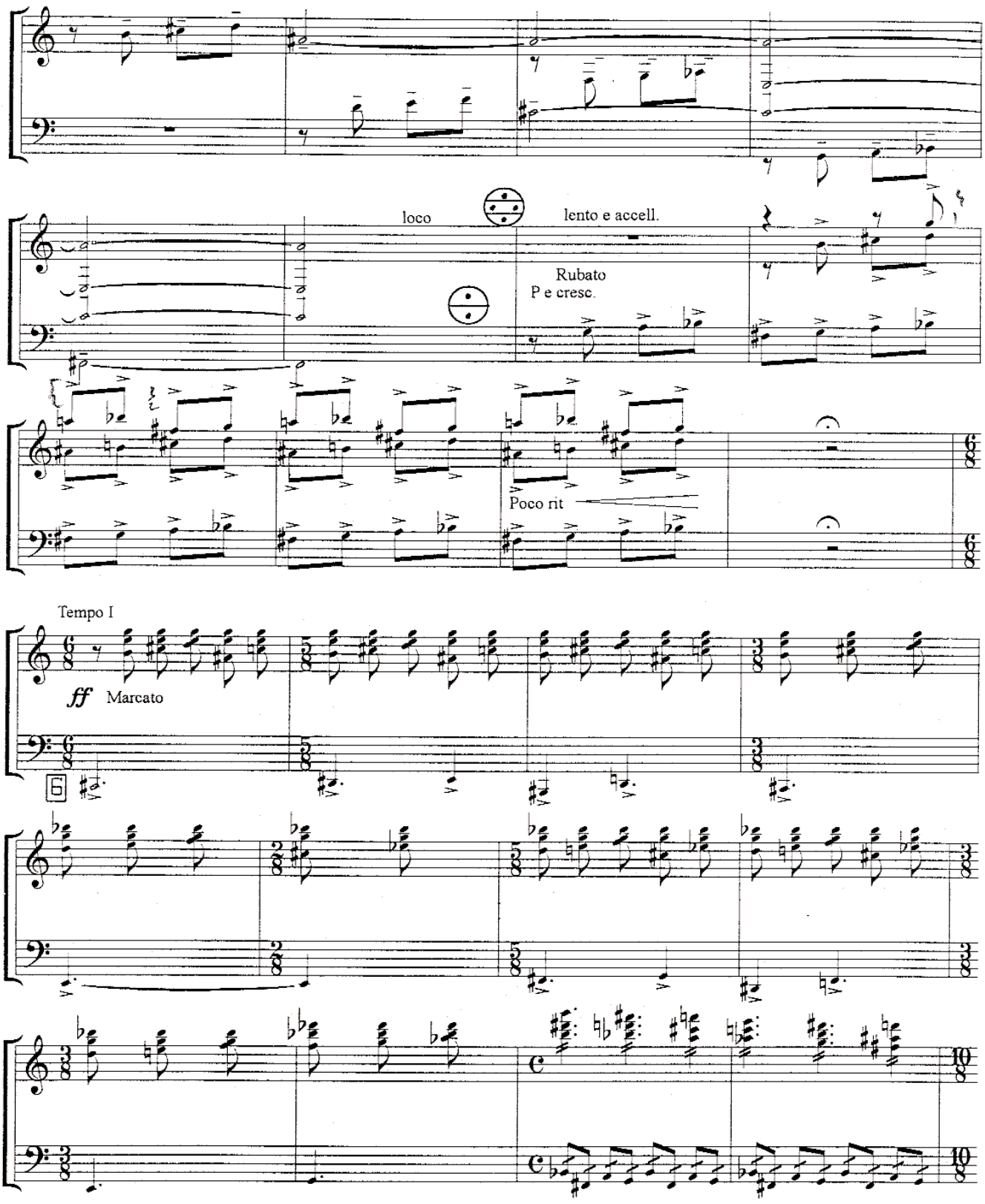
VIDAL Y ROGER, Andrés: *Colección de piezas escogidas para acordeón (sistema alemán).* (Biblioteca Nacional, MP/2806-5).

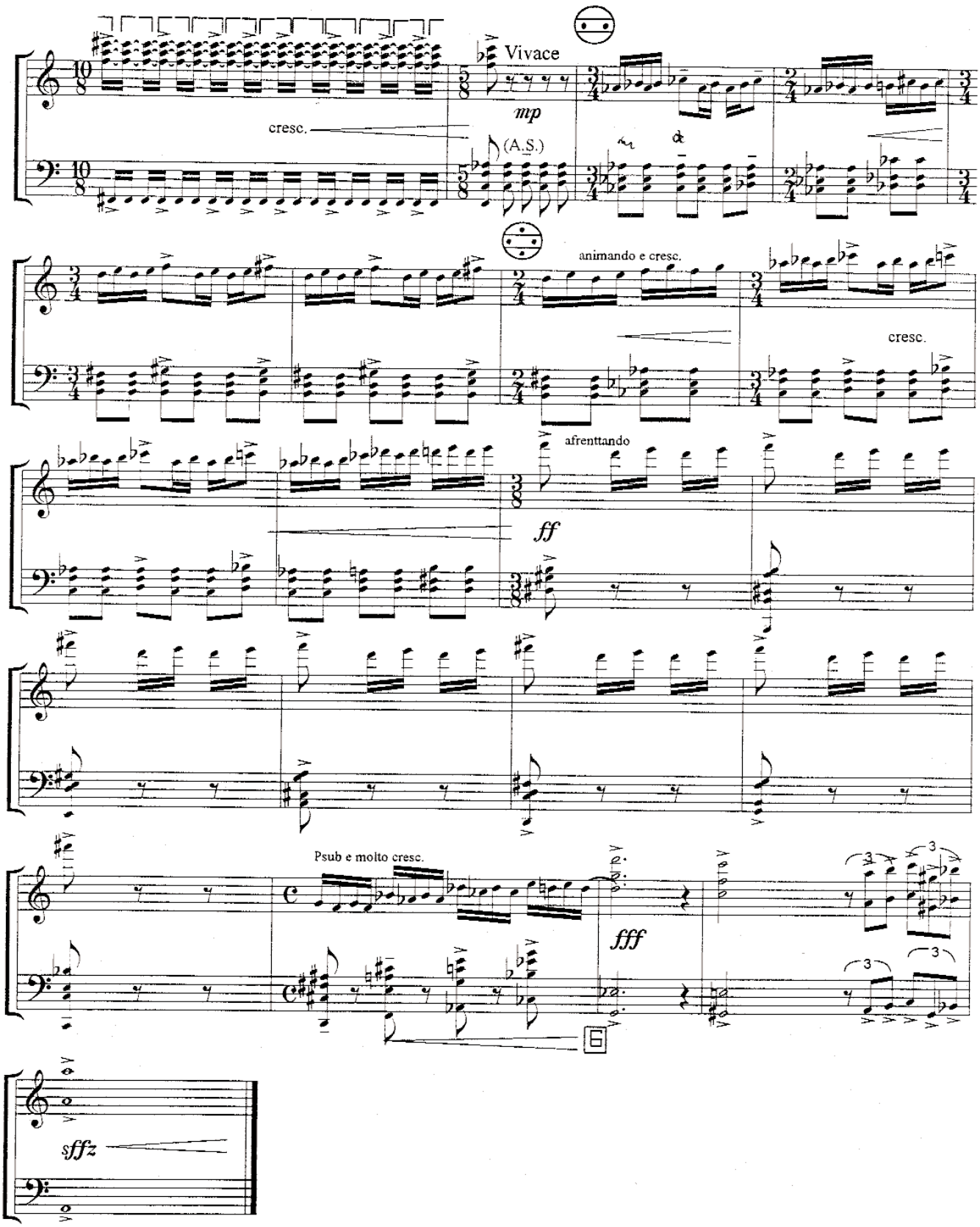
YEBRA Y PIQUÉ, Emilio: *Método teórico práctico de acordeón de un teclado por música y cifra compaseada,* Madrid, (Biblioteca Nacional, MP-2805-6) 188?

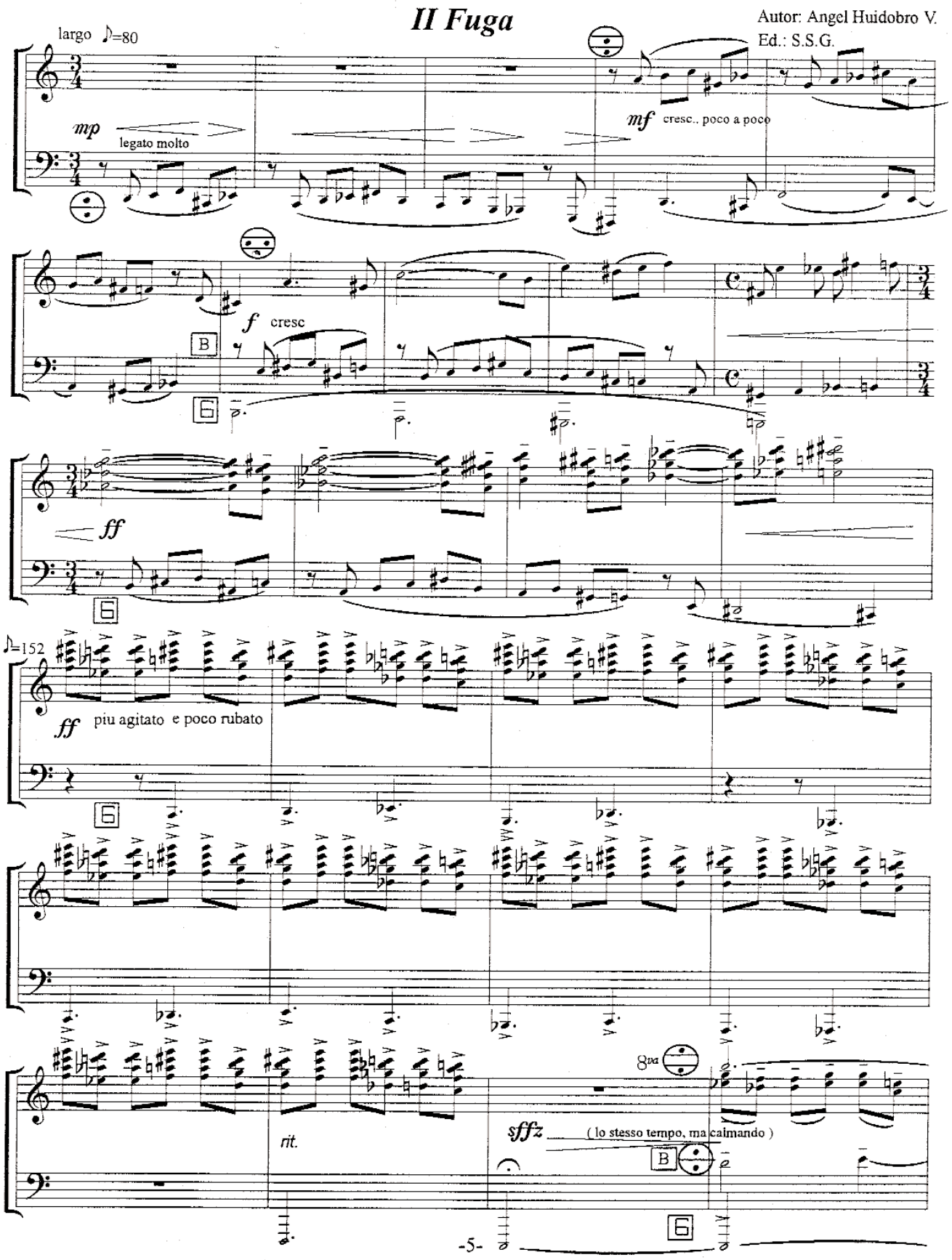
ESTEBAN ALGORA AGUILAR

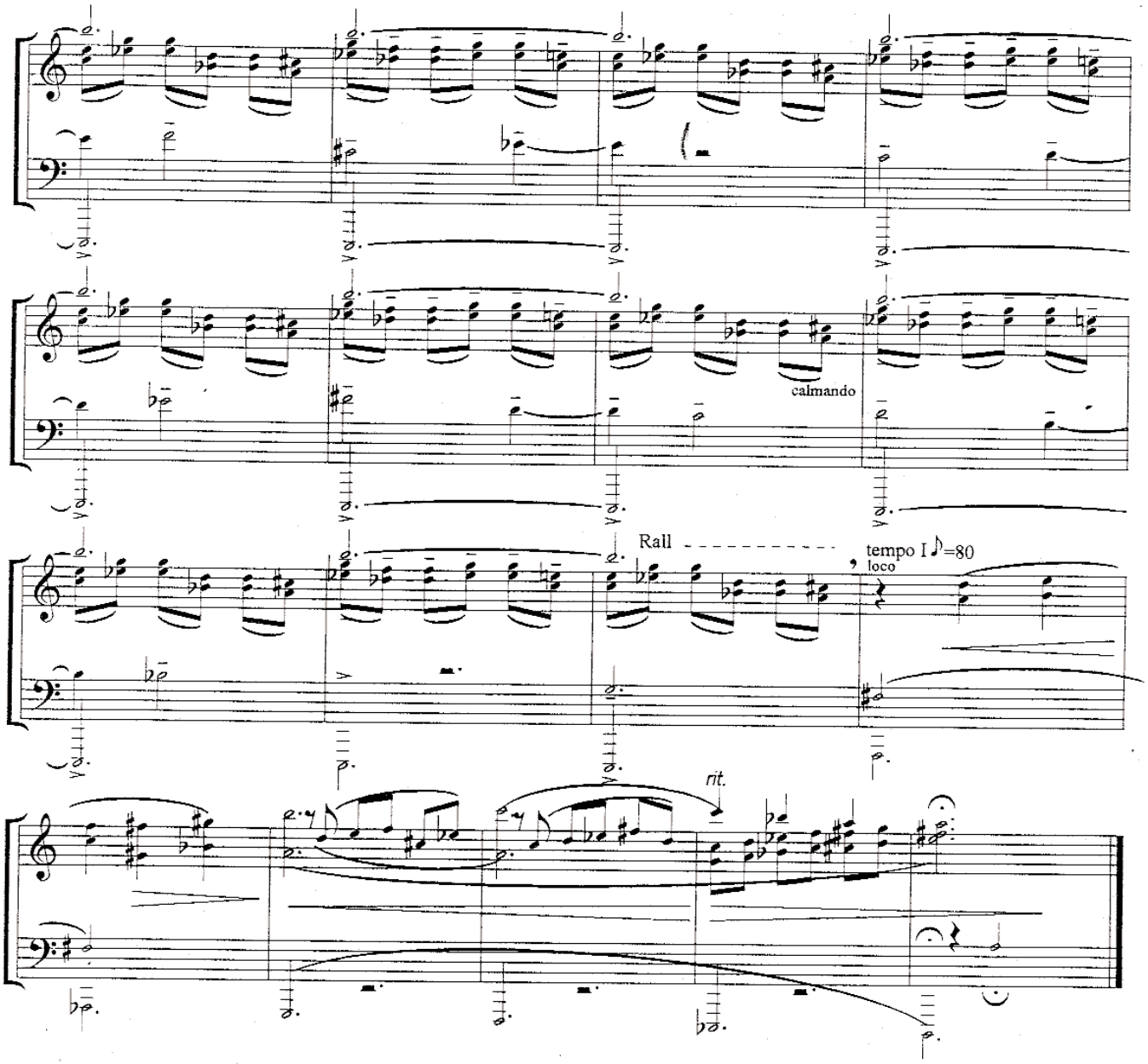

I Preludio
A. Huidobro Vega
Ed.: S.S.G:
Allegro
f
(trémolo)
ff Marcato
(trémolo)
(trémolo)
Vivace
Non legato
(trémolo)
mp
(A.S.)
cresc.

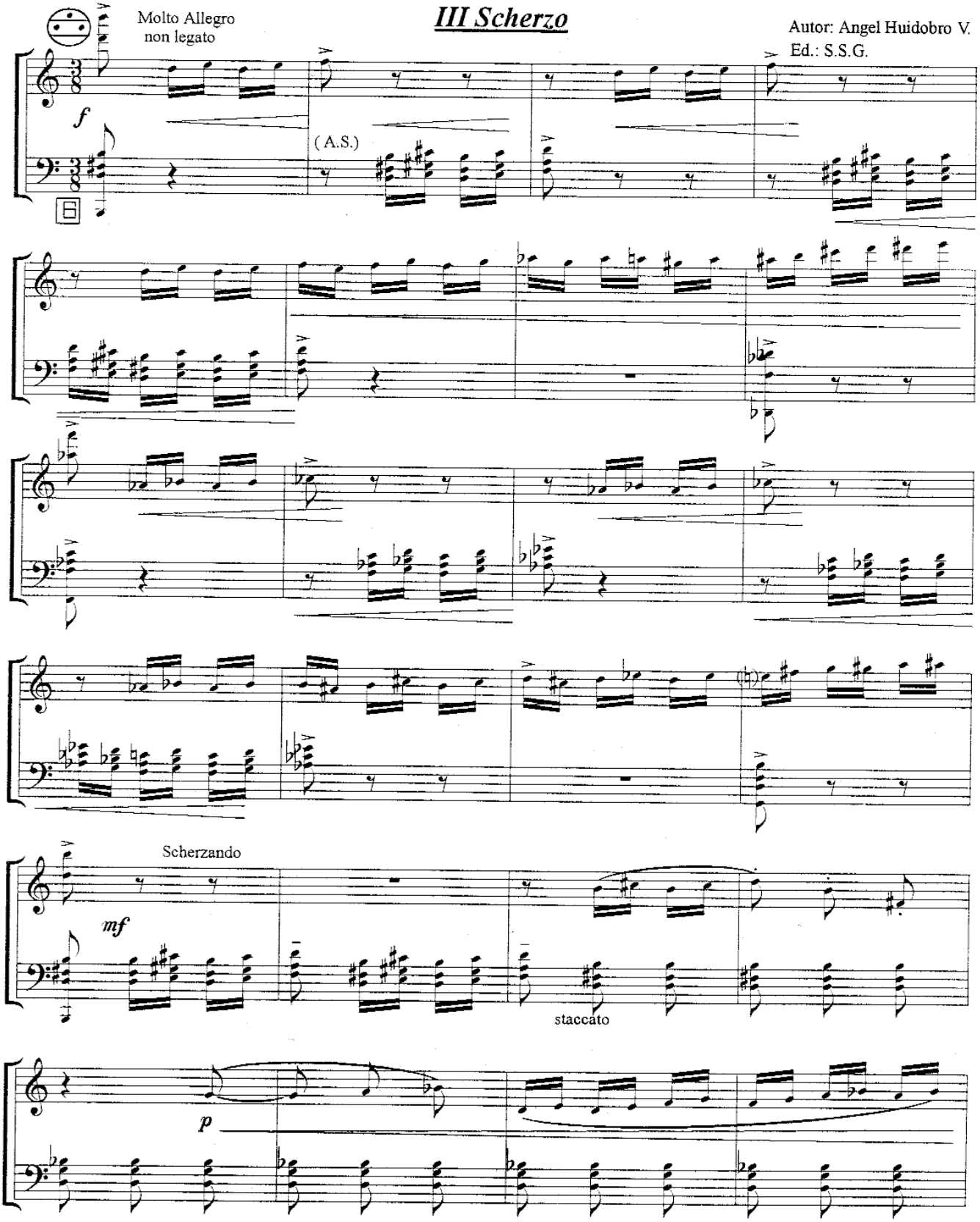

8va
8va
Un po´ meno
p
Marcato il canto
B
cantabile
(segue)
mp
dim e poco rall.
Meno marcato
8va
mf
B

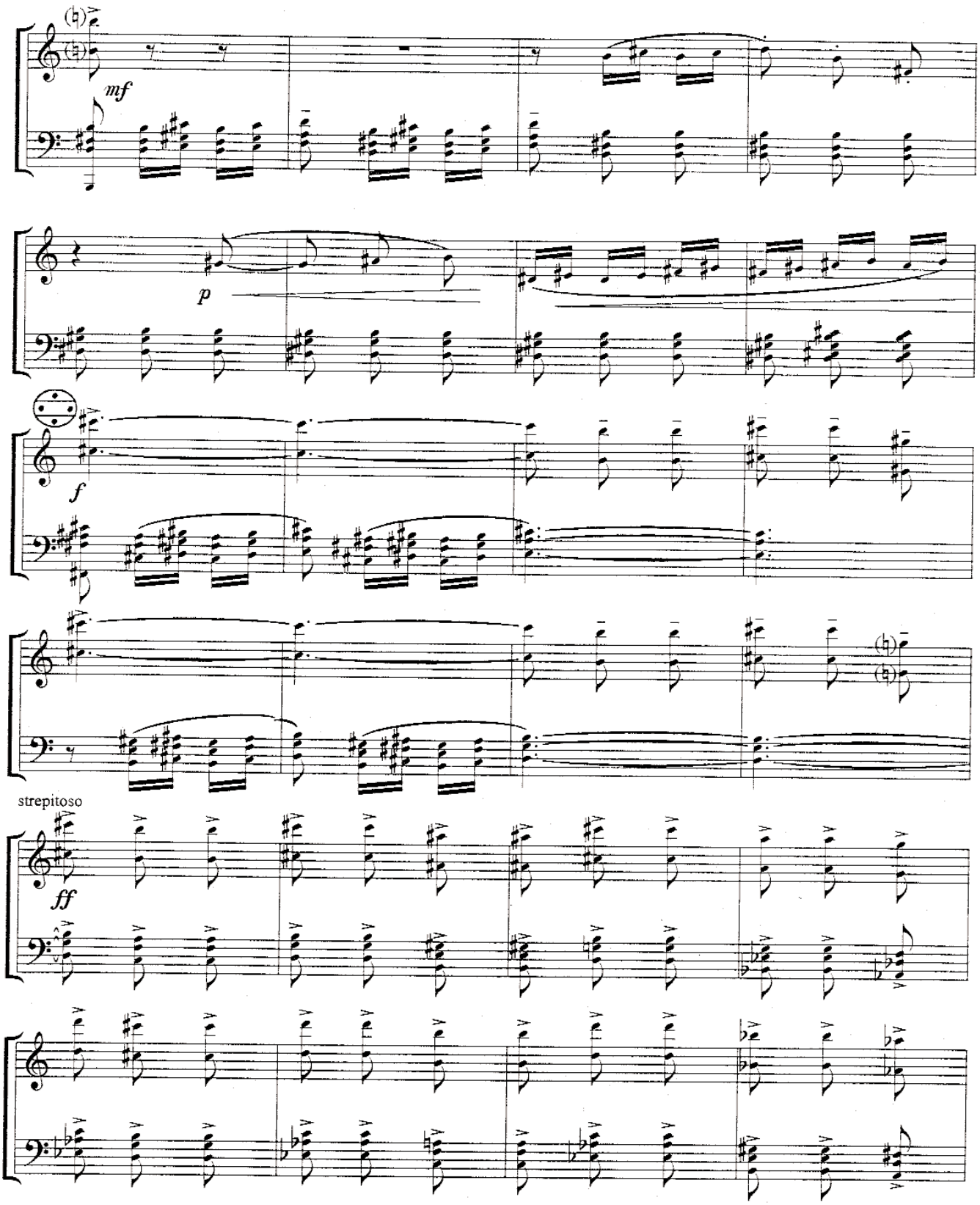

loco
lento e accell.
Rubato
P e cresc.
Poco rit
Tempo I
ff Marcato

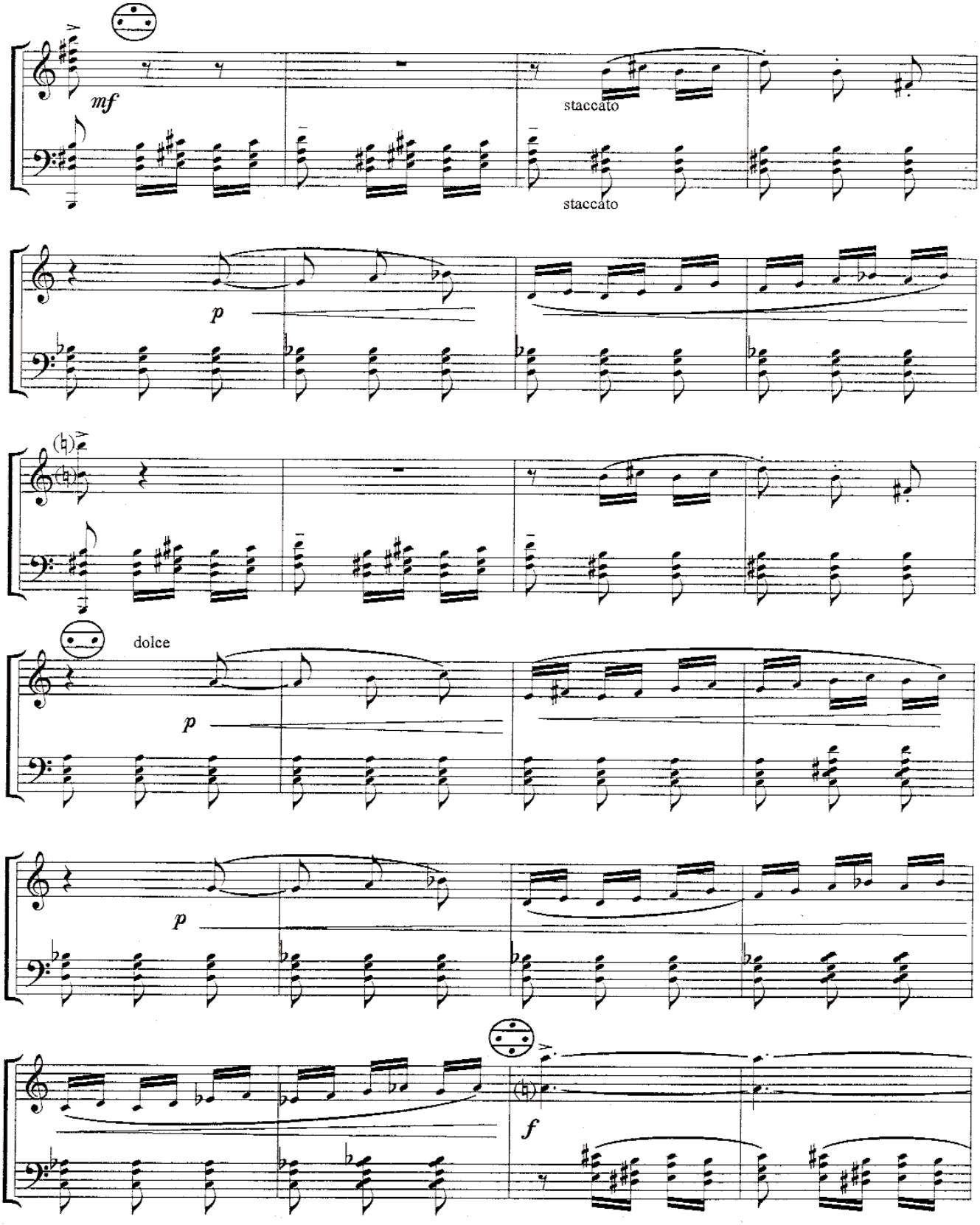

Vivace
mp
cresc.
(A.S.)
animando e cresc.
cresc.
afrenttando
ff
Psub e molto cresc.
fff
sffz

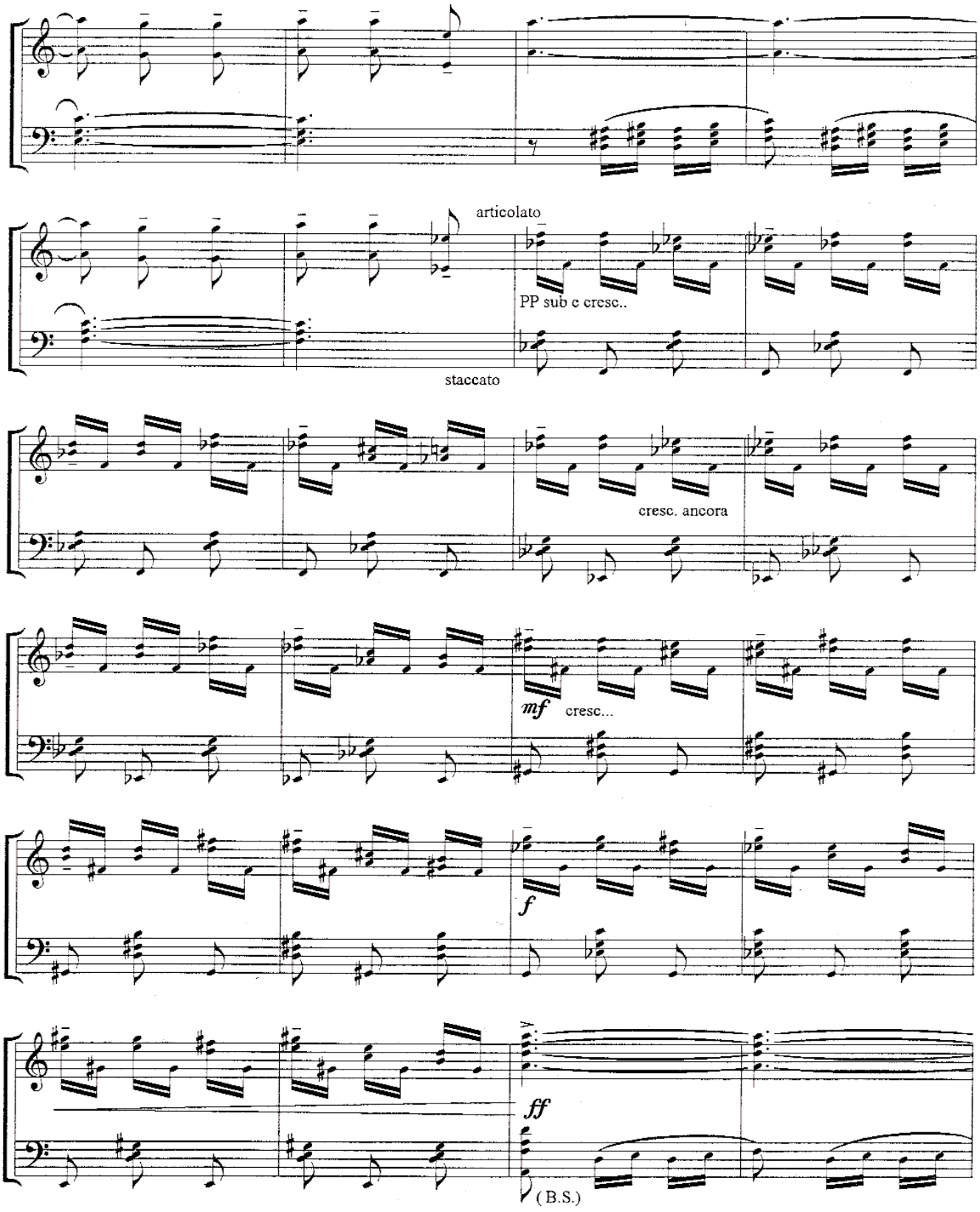

II Fuga
Autor: Angel Huidobro V.
Ed.: S.S.G.
largo ♪=80
mp
legato molto
mf
cresc., poco a poco
f
cresc
B
ff
♪=152
ff
piu agitato e poco rubato
8va
rit.
sffz
(lo stesso tempo, ma calmando)
B
-5-

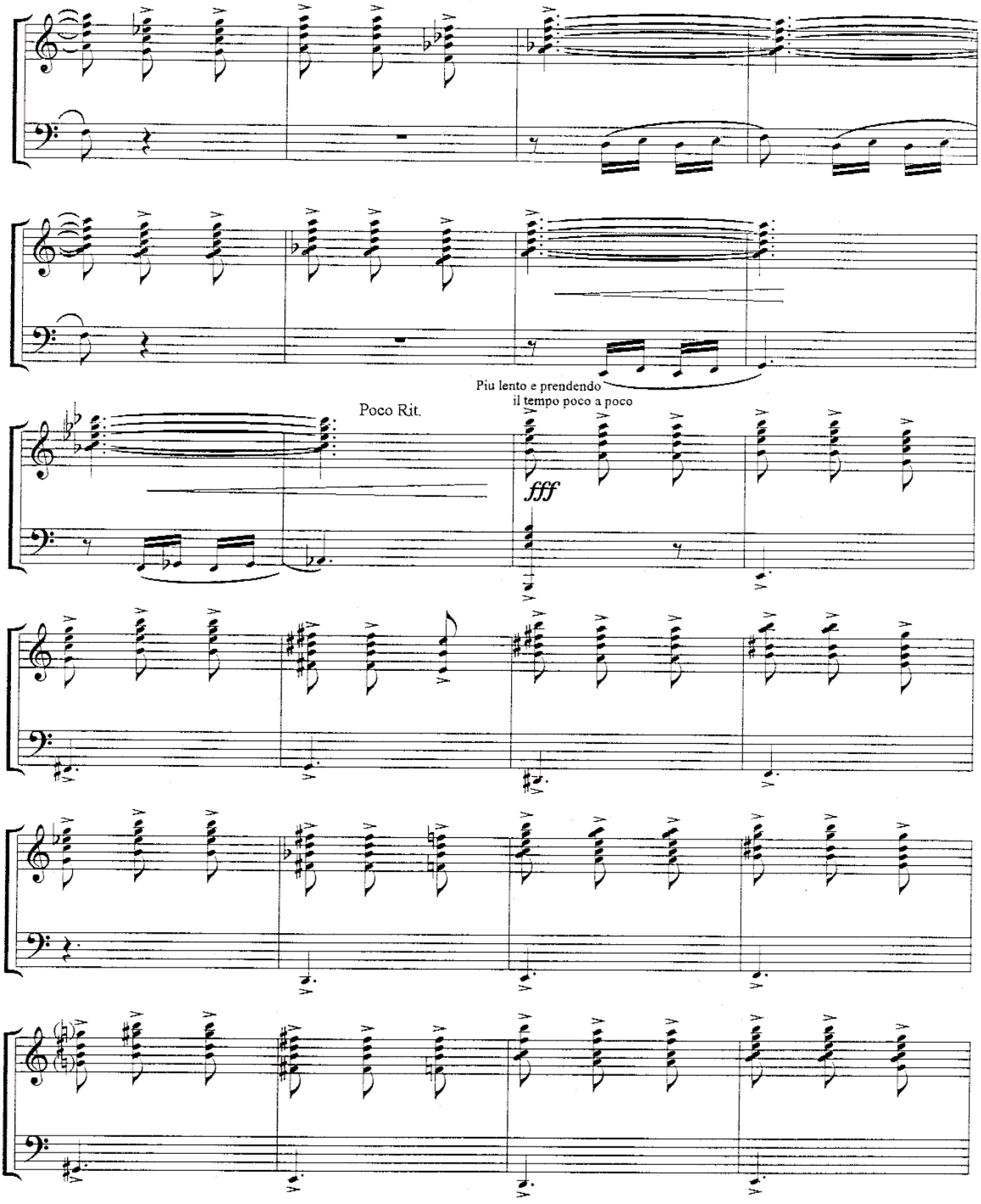

calmando
Rall
tempo I ♪=80
loco
rit.

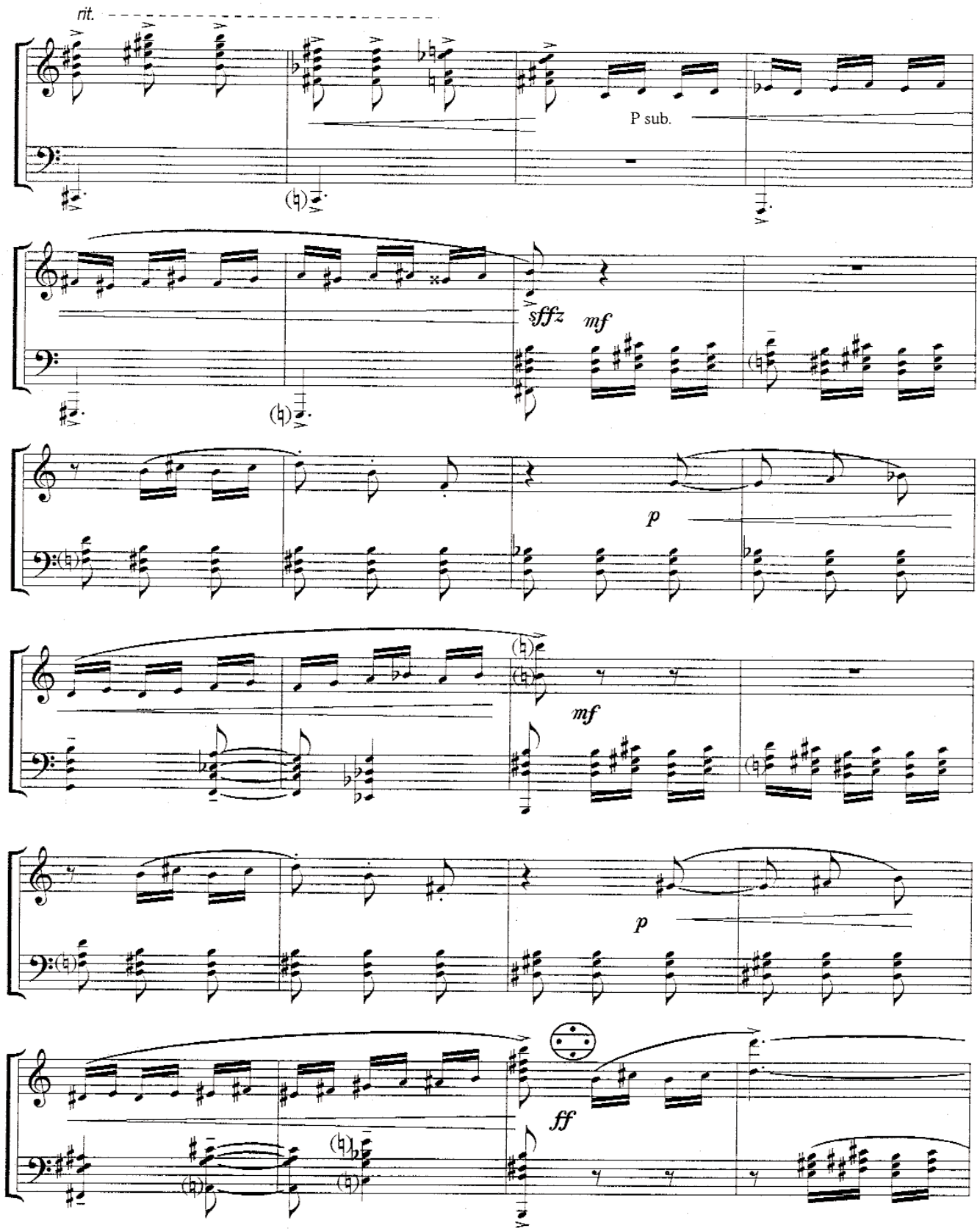

III Scherzo
Molto Allegro
non legato
Autor: Angel Huidobro V.
Ed.: S.S.G.
f
(A.S.)
Scherzando
mf
staccato
p

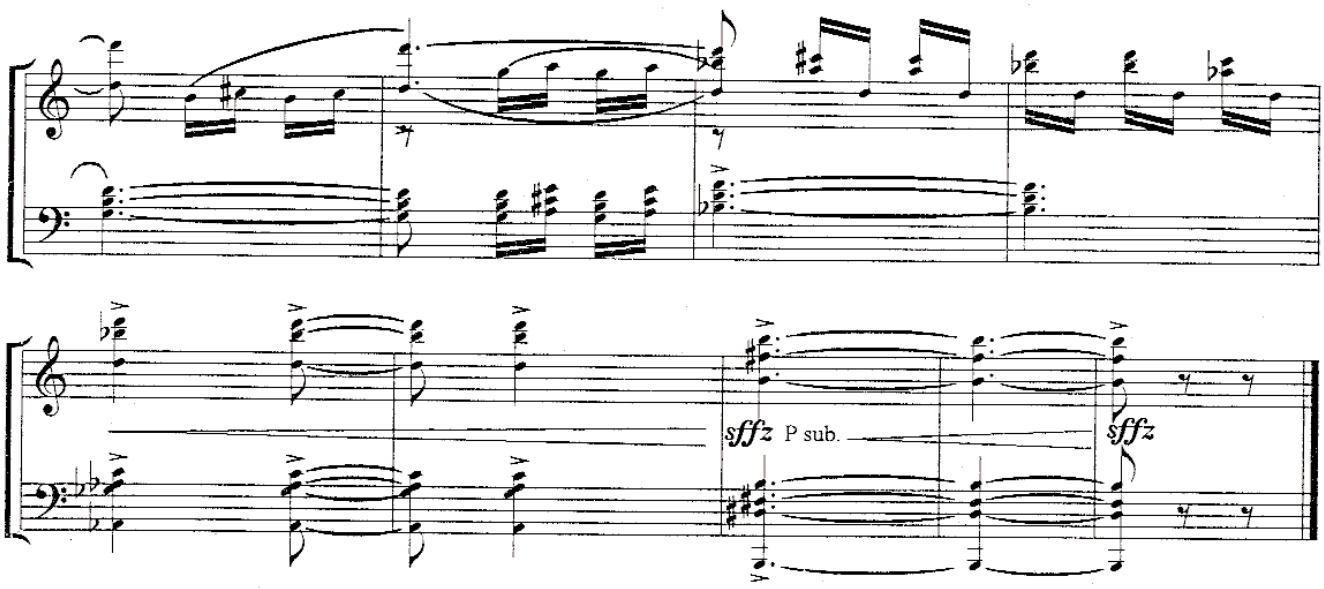

mf
p
f
strepitoso
ff


mf
staccato
staccato
p
p
dolce
p
f


articolato
PP sub e cresc..
staccato
cresc. ancora
mf
cresc...
f
ff
(B.S.)


Piu lento e prendendo
il tempo poco a poco
Poco Rit.
fff


rit.
P sub.
sffz
mf
p
mf
p
ff



= S.B. = Standard Bass

B = B.B. = Basstti Bass

(A.S.) = Acordes solos

Artículo revisado y recopilado por Julio Sánchez León djulio@arrakis.es

Revista “El Acordeonista” Año II marzo 1953 nº 3
LUCIANO FANCELLI

Revista “El Acordeonista” Año II marzo 1953 nº 3
LUIGI FERRARI TRECATE

Revista “El Acordeonista” Año II diciembre 1953 nº 12
VITTORIO MELOCCHI

Revista “El Acordeonista” Año III marzo 1954 nº 3
EMILIO CAMBIERI

Revista “El Acordeonista” Año III abril 1954 nº 4
EL TRÍO WOLMER
WOLMER, LUISA Y LEDA

Revista “El Acordeonista” Año VII época II enero 1958 nº 73
ETTORE POZZOLI

Revista “El Acordeonista” Año VII época II marzo 1958 nº 75
FELICE FUGAZZA

ADAMO VOLPI

BIBLIOGRAFIA

NUESTRA PORTADA: LUCIANO FANCELLI

Artículo revisado y recopilado por Julio Sánchez León djulio@arrakis.es



Traemos a colación el esbozo biográfico de este joven virtuoso italiano que acaba de terminar su vida en este mundo, pues el pasado mes de enero ocurrió repentinamente su deceso, cuando apenas contaba con 24 años de edad y se disponía a contraer matrimonio en breve.

Dedicamos con emocionado recuerdo este rincón de nuestra revista a la simpática figura del acordeonista ido, cuya noticia nos llegóprimeramente a través de las ondas italianas, no llegando a creer que se tratara de tan popular figura del acordeón, hasta que fatalmente se ha confirmado la noticia dada en el número de enero de “IL fisarmonicista italiano”.

Remontándonos al comienzo de su carrera, ya en posesión de título de profesor de piano, se presentó al concurso de Stradella, en 1949, el cual ganó. Al año siguiente obtenía su más ambicionada victoria al vencer así mismo en la categoría de concertistas en el IV Campeonato Nacional de Ancona.

Con este preciado galardón, tan afanosamente perseguido, se abrieron al joven acordeonista nuevos horizontes, estando considerado últimamente como unos de los mejores acordeonistas de Italia, gracias a sus dotes de músico y virtuoso excepcional.

Dada su alta calidad se prodigaba continuamente en los micrófonos de laRAI – Radiodifusión Italiana -, dando conciertos y desplegando intensa actividad con suscontinuas actuaciones que no le permitían salir de su país debido al cúmulo de ventajosos contratos que le retenían.

Una faceta muy importante de sus cualidades artísticas es la que demostró como compositor. Sus producciones demuestran un talento especial para tratar la música para acordeón, habiendo obtenido una favorable acogida. En ellas se muestra un destacado internes en enriquecer el repertorio acordeonístico con partituras originales.

Esta infortunada pérdida ha causado honda impresión no solamente en los medios acordeonísticos italianos, sino en todas partes donde era conocida la extraordinaria personalidad de este activo acordeonista, y, nosotros, aunque no llegamos a tener el gusto de tratarle personalmente, nos asociamos al dolor que en estos momentos atraviesa el mundo acordeonístico.

Revista “El Acordeonista” Año II marzo 1953 nº 3

UN GRAN AMIGO DEL ACORDEÓN
EL MAESTRO LUIGI FERRARI TRECATE

Artículo revisado y recopilado por Julio Sánchez León djulio@arrakis.es



El maestro Luigi Ferrari Trecate es actualmente socio honorario de la A.N.I.A. Director del Conservatorio de Música de Parma y organista titular en la Abadía de San Juan de la misma ciudad. Es con legítima satisfacción, por tanto, que vemos cuales son los conceptos que inspiraron al ilustre maestro a acercarse con su obra a favor del acordeón.

Para hablar de él, de su vida, de sus trabajos, de su trabajo como maestro, músico y compositor, no bastaría un libro de 500 páginas, y sería de gran utilidad a los jóvenes de hoy. Dejando a otros más competentes que nosotros este arduo deber, nos limitamos a señalar como ejemplo, las diversas etapas de su carrera artística y profesional, tal como la encontramos indicada en “Fisarmonicista”de Ancona.

Nació en Alessandria, en el Piamonte, el 25 de abril de 1884. A los quince años se le representaba un trabajo teatral titulado “La Reina Esther”por lo cual se le definió como niño prodigio. A continuación escribió un episodio trágico en un acto, “Galvina”sobre texto de G. Forzano, representada en Alessandria. Más tarde estrenaba “Fiorella”en un acto, del mismo poeta, en Pesaro. Finalmente, siempre en colaboración con Forzano, la titulada “Giottolino”, que solamente mucho más tarde, a través del teatro de los Pequeños, de Prodecca, fue plenamente reconocida con vivísimos aplausos.

Esta pequeña obra fue la señal de una disposición y franco florecimiento de un ingenio fervoroso, fecundo y gentil, Seguidamente escribió “Pierozzo “en un solo acto, sobre texto de Teresa, representada en el comunal de Alessandria.

Del 1923 al 1925 trabajó en el drama de fantasía “la bella y el monstruo”, sobre libreto de Fausto Salvatori, que fue después representada en la Scala, de Milán. “La astucia de Bertoldo”, tres actos sobre texto de Carlo Zangarini, es representada en el Carlo Felice, de Génova, en 1934, y vuelve a ser puesta en escena en el Real de Parma, en años sucesivos, “Guirlino”, sacala 1939, con ocho representaciones a teatro lleno, fue representada después en los teatros de Roma,Parma, Triestre, Alessandria, Génova, Modena y regio Emilia: “Buricchio”en el Comunal, de Bolonia, y el Real, de Parma. “El rey oso”, en la Scala, de Milán en 1950, es toda la genial y basta serie de piezas para niños que sería largo enumerar en su totalidad.

En la producción musical del Maestro Luigi Ferrari Trecate es notable, aún la reciente serie de piezas para piano que muchos virtuosos han incluido en su repertorio.

Sus últimas composiciones son un cuarteto para arco, que ha sido ejecutado con éxito por diversos conjuntos, dos misas a tres voces mixtas y órgano, Tres contemplaciones para orquesta (1950, academia Santa Cecilia, Roma). En este último periodo ha terminado un drama musical en un prólogo, tres actos y cuatro cuadros, titulado “La cabaña del tío Tom “, extraída del popular romance, con libreto de Elio Anceschi..

Fervoroso y abierto a toda buena iniciativa, espíritu moderno y despreocupado, el Maestro Luigi Ferrari Trecate no podía ser insensible a la voz del acordeón. Se acercó a nuestro simpático instrumento, escuchó con vivo interés alguna piezas musicales ofrecidas por jóvenes promesas acordeonistas y comprendió seguidamente cual y cuanta vitalidad daría el acordeón a los conservatorios de Música en Italia.

Su entusiástico consentimiento a participar en nuestras manifestaciones (como las de Santa Andrea Bagni, que presidió con incomparable maestría) es expresado en estos inequívocos términos:

"...defiendo el acordeón, por cuanto como instrumento popular, sirve a la divulgación de la buena música que vamos aconsejando, que dedicamos a fin de hacer querer y educar a la masa popular la elevada forma del arte musical. Los concursos anuales que se convocan, constituyen una verdadera forja, pues entre otras cosas ha podido apercibirme de la existencia de elementos dotados de singulares aptitudes, haciéndose inscribir después en mi conservatorio, en las clases más solitarias (las de instrumentos de viento) clases que con urgencia deben ser revitalizadas para poder evitar el peligro de no poder un día formar conjuntos orquestales. "

Estos conceptos expuestos de esta forma tan lúcida por un hombre de tan alto valor musical debería hacer reflexionar a las "lumbreras"de la música, pues hay quien todavía se obstina en considerar el acordeón como un instrumento para bailes de músicos ambientales. Y para demostrar cuan fuerte es su sentimiento de simpatía hacia los acordeonistas, el Maestro Luigi Ferrari Trecate se ha complacido en señalar que en el 5º volumen de la "Historia de la música"de Franco Abiatti, se habla de un eminente compositor francés, Darius Milhaud, que ha escrito una suite para acordeón y orquesta, dedicada al virtuoso del acordeón Harry Alder.

He aquí una noticia que complacerá grandemente a nuestros lectores, como también la composición escrita expresamtnete para acordeón por el propio Maestro Ferrari Trecate, e intitulada Pantomima Humorística (Ed Farfisa), composición que ha sido acogida con gran interés en los dos recientes concursos nacionales de Santa Andrea Bagni y Stradella.

A este nuestro gran amigo vaya un saludo deferente y la profunda gratitud de la C.M.A., de la A.N.I.A., de nuestra Dirección y de todos los acordeonistas de Italia.

GIUSEPPE PIZZUTO

Por la traducción: Nuria Vilar de Puig

Revista “El Acordeonista” Año II diciembre 1953 nº 12

NUESTRA PORTADA
EL MAESTRO VITTORIO MELOCCHI

Artículo revisado y recopilado por Julio Sánchez León djulio@arrakis.es



El Maestro Vittorio Melocchi es uno de los más destacados valores en el acordeomismo moderno.

Nacido en Milán, cursó sus estudios musicales en el Conservatorio «G. Verdi»”, donde fué diplomado en Piano y Polifonía vocal.

Aunque nunca alardea de ello, dado su carácter modesto, puede bien vanagloriarse de ser uno de los primeros Maestros de relieve que se dedicaron a la enseñanzadel acordeón, dando gran incremento al movimiento acordeonistico contemporáneo.

Entre sus numerosas composíciones originales para acordeón, destaquemos las siguíentes, que figuran en los repertorios de muchos artistas: «Zingaresca», «La Fisarmonira che ride», «Erhi sul Danubio”, «Leggenda Eroica», «La Banda Rompitimpani». «IL Giocoliere», «Sangue Tzigano”(éstas editadas por Farfisa) «La Fisarmonica Pettegola» (Ed. Carish. Milán), «Trittico Romantico, (pieza obligada en el Primer Trofeo Mundial de Acordeón, celebrado en Milán, Ed. Metron). «La Danzarina Loca» (partitura obligada en el III Trofeo Mundial, eclebrado recientemente en Copenhague, y del que publicamos el comentario del propio autor en este mismo número. Ed. M.A.P., Londres)...

En cuanto a su labor didáctica, debemos mencionar que su Academia de Acordeón. en Milán. reviste excepcional importancia. por la experta organización con que se desarrolla yla amplitud de cursos. Ya a fines del pasado año, instituyó clases especiales de perfeccionamiento para acordeonistas diplomadosc con estudios de armonía y contrapunto, así como de las interpretaciones con relación a las diversas epocas (Clásica, Romántica, Moderna y Contemporánea).

Deseamos sinceramente continúen los éxitos de nuestro distinguido amigo, el Maestro. Melocchi, y que sirvan de ejemplo para nuestros acordeonistas españoles.

Revista "**El Acordeonista**"Año III marzo 1954 nº 3 pags 69 y 83

NUESTRA PORTADA
EL MAESTRO EMILIO CAMBIERI

Artículo revisado y recopilado por Julio Sánchez León djulio@arrakis.es



Honra del Acordeonismo italiano, y su GRAN CONJUNTO DE ACORDEONES

Una de las más interesantes figuras del acordeonismo italiano, cuyo resplandor ha sido y sigue siendo uno de los faros de vanguardia del desarrollo de la afición en la vecina península, es la del ilustre Maestro Emilio Cambieri.

Muchos son los méritos de este Maestro, que ha dedicado sus esfuerzos y talento a nuestro bello instrumento, propulsando síempre la buena enseñanza. Su gran Academia de Acordeón acoge a numerosos alumnos, que bajo la experta direccion, van expandiendo por doquier las más bellas ejecuciones. Muchos de sus discípulos han participado en concursos, obteniendo primeros premios, medallas, etc.

Sus estudios y actividades

El Maestro Cambieri nació en Milán, el 7 de noviembre de 1907. Obtuvo el diploma de Canto, ramo dídáctico del Conservatorio «A. Boito». de Parma. Estudió piano en el Conservatorio G. Verdi, de Turín. Atraído también por el órgano se dedicó a estudiarlo; después estudió composición en el Instituto Pontificio de Música Sacra.

Aplicó sus conocimientos musicales como organista y maestro de capilla de la iglesia parroquial de San Luis de Milán. Fué profesor de Canto en la Escuela «G. Sacchi», de la misma población; director del Coro Stabilimento O.M., maestro provincial para la actividad musical del A.C.L.I.; Profesor de Música en la Escuela de Preparación Comercial Instituto Canossiane...

Es redactor musical de la Revista teatral «Bocascena», de Turín; miembro del Comité Artístico de A.N.I.F.A. (Asociación Nacional Italiana de Acordeonistas y Armonicistas); Director del Coro Alpino «Fior D`Alpe», conocido por sus magníficas interpretaciones en la R.A.I. (Radiodifusión Italiana).

Esto es una vida intensa y hermosa. Llena de actividad y también de arte, feliz para él y honrosa para Italia.

Su conjunto orquestal

Desde hace diez años, dirige un Conjunto Orquestal de Acordeones, compuesto por sus alumnos, cuya preparación es tan eficiente y perfecta, que ha causado admiración en todo el país y obtenido los mejores lauros para el distinguido Maestro. En efecto, el Conjunto Cambieri ha conseguido SIETE PRIMEROS PREMIOS en las siete participaciones que ha efectuado en concursos. en la sección de grandes conjuntos. Es un gran triunfo ininterrumpido y único:

1er. Premio en el Festival Internacional de Esradella, celebrado los días 8 y 9 de octubre de 1949; ler. Premio en el Campeonato Italiano de Appiano Gentile, el 2 de julio de 1950; ler. Premio en la «Rasegna Provinciale», en Milán. el 27 de agosto de 1950; ler. Premio en el Campeonato Italiano, en Ancona, el 17 de septiembre de 1950; ler. Premio en el Festival Internacional celebrado en Neusfehitel. Suiza, el 3 de junio de 1951; ler. Premio en el Concurso Nacional de Appiano Gentile. el 30 de agosto de 1953; lee. Premio en el Festival Internacional de, Stradefla celebrado el 6 de septiembre de 1953...

Es inmensa la labor que supone tan magnífica preparación. Son horas y horas, meses y meses, que se precisan para obtener medianas audiciones de un conjunto de Acordeones. Y, pues, háganse Uds. idea de las enormes dificultades con que se hallará el maestro que forme un conjunto con sus alumnos y que consiga tal preparación, que llegue a la perfecta formación y acoplación que ha logrado el Maestro Cambieri.

Su espíritu bondadoso

Pero no acaba aquí la obra de este Maestro. No. Deseamos expresar públicamente el bellísimo mensaje musical que ha transmitido con su Conjunto, no solamente en exhibiciones de concursos, en la Radiodifusión Italiana y en la Televisión: el Conjunto Cambieri. compuesto de unos veinte jóvenes cuya edad está comprendida entre los 9 y los 21 años, ha actuado con mayor frecuencia en audiciones benéficas, llevando música y alegría, medicina artística y confianza a muchas Instituciones para enfermos:

En el diario "Popolo"se mencionan algunas de ellas:

"...Es interesante el itinerario recorrido en diez años de actividad por este conjunto, que celebra mañana el decenio de labor, mientras la Escuela rememora los tres lustros de su fundación: Hospital mayor de Milán, Albergue mayor Trivulzino, el sanatorio de Busto Arsizio, El hospital de los inválidos de guerra de Milán, los ciegos de Mirabello, el sanatorio Garbagnate, las viviendas protegidas de Terca, los pobres de la institución de "Cardenal Ferrari", el sanatorio de Luino, la obra don Guanella, el instituto de ancianos de la calle Orti, el refugio infantil de la calle De Amicis, el Sanatorio Cuasso al monte... Bien resulta que se trata de un itinerario de bondad, de un mundo de armonía, llevado a los lugaros más dispares, donde está frecuentemente la casa del dolor".

¡Que preciosa esta obra¡ Imaginamos el gozo que habrán sentido tantos y tantos enfermos al escuchar la ejecuciones de este formidable conjunto, la horas que habrán dedicado a estudiar y practicar esos jóvenes... y el gran director: el Maestro Canbieri.

Sigue comentando en el periódico aludido:

"... la televisión, en una de retransmisiones experimentales, ha presentado hace unas semanas el Conjunto de acordeones Cambieri, ganando el favor del público".

De la Escuela que Cambieri dirige con intuición artística y pasión de apóstol se han conseguido notables éxitos en competiciones internacionales para solistas. El virtuoso Amalesto Zonca (subcampeón de mundo, en el III trofeo mundial del acordeón, celebrado a fin de julio del pasado año, en Copenhague), Lino Quattri, Livia Bisighini, Sergio Ferrari... han obetenido como solistas numerosas medallas de oro y premios".

La obra del maestro cambieri es tan extensa y provechosa para el acordeonismo, que podemos estimarlo como un de las señeras personalidades actuales en el instrumento.

Revista “El Acordeonista” Año III abril 1954 nº 4

EL TRÍO WOLMER
WOLMER, LUISA Y LEDA

Artículo revisado y recopilado por Julio Sánchez León djulio@arrakis.es



Ya presentamos a nuestros estimados lectores este fantástico Trío, en los números de enero y febrero de 1953. Pero sus crecientes éxitos y vibrante proyección artística es tan espectacular, que otra vez vuelven a animar nuestras páginas.

Wolmer, uno de los más significados artistas en el Acordeón, nació el 23 de mayo de 1922, en Mantova (Italia), y desde sus primeros años se dedicó al Acordeón, que estudió a fondo, redondeando su formación musical con el estudio de Armonía, Composición y Orquestación en el Conservatorio de Parma. Como ya dijimos, ha actuado en diferentes países y hoy es conocido y admirado en Europa y Egipto como el artista predilecto de la música moderna de Acordeón

Wolmer solista, también hubiera conquistado al público. Pero una de sus cualidades es el dominio del espectáculo, que aprovechó para formar el Trío con sus dos maravillosas hermanas, Luisa y Leda, de cuya preparación artística fué el principal profesor. Juntos, constituyeron el trío de música moderna más solicitado en las salas de fiesta elegantes de todo el mundo.

Luisa toca, además, el acordeón, mientras que Leda aporta sus conocimientos del contrabajo. Además de su belleza esplendorosa, prestan el encanto de sus voces, de suaves modulaciones, en interpretaciones melódicas modernas.

El triunfo de este Trío en el público queda constatado con sus innumerables actuaciones ante los mejores públicos, sus ejecuciones ante la radio y sus apariciones en la Televisión Italiana (fueron los primeros acordeonistas presentados en la TV).

El prodigioso dominio del ritmo de Wolmer valoriza por entero las interpretaciones de este Trío y eleva la consideración pública sobre la música moderna, demostrando su belleza, tan en consonancia con la era vertiginosa de estos tiempos.

Wolmer abre una avenida de ritmo y color para los Acordeonistas de la música moderna. Sus numerosas producciones extraen del Acordeón los más dinámicossones y brindan oportunidad de éxito a los acordeonistas. Pero, ¿son todos hábiles, ni siquiera hay muchos que estén capacitados para interpretar las filigranas wolmerianas?

Revista “El Acordeonista” Año VII época II enero 1958 nº 73

LUTO PARA LA MÚSICA Y EL ACORDEÓN
EL MAESTRO ETTORE POZZOLI HA MUERTO

Artículo revisado y recopilado por Julio Sánchez León djulio@arrakis.es

Inesperadamente nos ha llegado la tristísima noticia: El maestro Pozzoli ha muerto. Nos es difícil expresar ahora el profundo dolor que nos causa esta pérdida irreparable para la músicay el acordeón, pues siempre fuimos sincerísimos admiradores del eminente músico, en sus aspectos de compositor y pedagogo.

El maestro Pozzoli nació en Seregno (Italia) el 22 de julio de 1873. En 1884 inició sus estudios en el conservatorio de Milán y sucesivamente se diplomó en piano y composición. En 1898 el citado conservatorio le confió la enseñanza de la armonía complementaria y al año siguiente le concedió la cátedra de teoría y solfeo, que desempeño durante los 40 años reglamentarios. Por su cátedra pasaron alumnos que después debía destacarse notablemente, como de Sabata, Gian Carlo Menotti, Lattuada, Vidusso, Poltronieri, Abbado y otros.

Con severo criterio didáctico organizó las enseñanzas y escribió su “Compendio de Teoría Musical”y su “Solfeo Cantado y Hablado”, en cinco volúmenes, cuyos principios sencillos y lógicos le valieron que fuese adoptado en los principales institutos de Italia, muchos de América y algunos de Francia. También escribió algunos tratados didácticos, entre ellos un “Método de Armonía” así como estudios para piano (diez fascículos). Entre sus alumnos cabe citar Giulio Confalonieri, distinguido compositor y crítico musical.

Durante un decenio colaboró en la revista “Melodie Sacre”que dirigía el maestro Petrosi. Publico también “Estudios de media dificultad”para arpa, y para el método de arpa del Maestro Grossi, escribió “pequeños estudios elementales”. Fruto también de su actividad fueron las reducciones para pianos delasnueve sinfonías de Beethoven y una selección de piezas fáciles de diversos autores clásicos, dedicada a los pianista jóvenes. Sus últimos trabajos recientemente fueron “Métodofácil de armonía”, “Solfeos cantados a dos voces”, así como algunas composiciones para acordeón.

Fue consejero de la Administración del Conservatorio de Milán y muchas veces el ministerio le designó para formar parte de las comisiones de examen para la designación de catedráticos. Al ser jubilado por haber cumplido la edad reglamentaria, fue felicitado personalmente por el ministro y le fue concedida la Estrella de plata al Mérito de la Escuela y el derecho a usar el título de Profesor Emérito del Conservatorio en que tanto tiempo enseñó.

La A.N.E.A. y “El Acordeonista” se asocian de todo corazón al dolor que embarga hoy a sus deudos, discípulos, amigos y a todos los músicos, por la pérdida del eminente músico.

Revista “El Acordeonista” Año VII época II marzo 1958 nº 75

EL MAESTRO FUGAZZA, PALADIN DEL ACORDEÓN

Artículo revisado y recopilado por Julio Sánchez León djulio@arrakis.es



El Maestro FUGAZZA nació en Pavía (Italla)en1924. En 1940 cuando estaba acabando sus estudios de piano, órgano y composición, apostó a sus compañeros que era capaz de aprender a tocar el acordcón en tres meses y ganó la apuesta. De simple capricho, el acordeón se convirtió en pasión para él y estudió a fondo su técníca y sus posibilidades artísticas.

En 1943, una importante fábrica de acordeones de Stradella (Italia) construyó una tipo especial de acordeón, llamado “litúrgico”, destinado a reemplazar, temporalmente en las iglesias, los órganos destruídos por la guerra. La citada empresa decidió ofrecer a Su Santídad Pío XII, uno de estos instrumentos y encargó al Maestro FUGAZZA la preparación de una serie de obras que fuesen apropiadas para. demostrar todo lo que con ellos es posible tocar.

El Maestro FUGAZZA se entusiasmó al comprobar la potencia y riqueza sonora de este acordeón y se puso a trabajar ilusionado. El concierto que preparó para Su Santidad tuvo lugar el 18 de enero de 1943, durante una audiencia particular y en el programa figuraban: “Toccata y Fuga en RE menor”, de Bach; tres fragmentos de “Flores musicales”, de Frescobaldi; “Estampas Franciscanas”, deVittadiní; “Preludio y Fuga”. composición propia, que fué editada, poco después.

En vista del éxito de esta primera creación suya, para el acordeón; el Maestro FUGAZZA siguió escribiendo obras que se han hecho populares y famosas, muchas de las cuales han sido escogidas, con frecuencíacomo pieza obligada en Certámenes y Trofeos. Entre ellas podemos citar “Danza de los Fantasmas”. “Mosaico, Español”, «Farfisino se divierte”, “Rapsodia Azul y “Sonatina”.

Es interesante remarcar que cada una de las obras para acordeón, del Maestro FUGAZZA, responde a unestilo y modalidad diferente, hasta el punto de que es difícil, al escucharlas descubrir quien es su autor, pero el maestro FUGAZZA lo hace así, deliberadamente, pues tiene especial empeño endemostrar que el acordeón permite la ejecución de todos los géneros y estilos musicales, desde el típico mussete hasta los impresionistas, pasando por los Clásicos y los románticos sin olvidar toda clase de bailables y música rítmica sinncopada.

Ultimamente, como una demostración a la que nadie se había atrevido, por su audacia, ha escrito Seis variaciones sobre un tema dodecafonico. Sabido es que el dodecafonísmoo es la técnica moderna más atrevida y disonante que existe, creada por el famoso compositor vienes Schoenberg. El Maestro FUGAZZA ha escrito también un Concerto para acordeón y orquesta de cámara, en un nuevo y osado intentopor hacer penetrar el acordeón en el sagrado recinto de la alta música. Es también notable su *’Scherzo”, para cuatro acordeones.

El Maestro FUGAZZA reúne dos condiciones magníficas para triunfar plenamente en la composición de música para acordeón: un conocimiento técnico y práctico del instrumento, acabado y total y una fresca y abundante inspiración servida por su gran cultura musical. Esto, unido a sus gustos refinados de italiano que ha nacido músico, le ha hecho apartarse instintivamente de cultivar musiquilla ramplona de éxito seguro, conla que desde luego se gana mucho dinero pero no se hace labor cultural y espiritual, que es lo que debe procurar hacer un verdadero artista.

Además de su labor creadora, el Maestro FUGAZZA se dedica a la enseñanza; dirige las clases de acordeón en el Instituto Musical de Pavía ; es autor, en colaboración con los eminentes Profesores italianos CAMBIERI y MELOCCHI, del METODO FARFISA para acordeón, cuya versión española se debe a nuestro Presidente Profesor don TOMAS RODRIGUEZ MARQUEZ; y de entre sus alumnos particulares han salido algunos tan eminentes como GIACOMINO BOGLIOLO.

La vasta y profunda cultura musical que posee el Maestro FUGAZZA, le permite dar a sus discípulos una preparación sólida y extensa, también, lo que siempre es necesario y particularmente interesante por lo que se refiere al acordeón, para ir eliminando el empírismo que todavía domina mucho en el cultivo de este instrumento, por ser muy popular y de fácil acceso a los aficionados sin preparación técnica.

EI Maestro FUGAZZA es hombre de carácter meditativo, bondadoso y sumamente modesto como suelen serlo todos los hombres de positivo mérito, Y hoy, en Italia y en el mundo destaca como una de las figuras más completas y eminentes en e! arte y la ciencia del Acordeón.

ADAMO VOLPI

Artículo revisado y recopilado por Julio Sánchez León djulio@arrakis.es



Gifted Musician, composer and Chapel director at the Basilica of the Holy House in Loreto.Outstanding Compositions for the Accordion, Preludio Op 31,Concertino in D minor, Fileuse, Moto Perpetuo, Sinfonietta, Valzer in A Major op 32, inspired by his church organ background, and most rewarding for the Accordionist. Allegro da Concerto, the chosen piece for the Centenary of the Accordion CMA World Championiships, held in Ancona

His wife Mme Marie Antoinette Volpi, a Concert Pianist and Musician, resident of Loreto, the Organ and pipes of Maestro Volpi are a beloved part of her home. The Maestro was also the harmony teacher of Gervasio Marcosignori, and one of his greatest friends. Whilst in the process of his learning, the two friends would walk a particular route through the beautiful Loreto.Gervasio Marcosignori has been a wonderful ambassador for all of the Italian composers, the music of Maestro Volpi has always been a special subject in his company, and also his perfect rendition of Preludio and La Fileuse, an extra part of La Fileuse was written especially for Gervasio Marcosignori, as it was not long enough originally, a hand written score of this version was stolen in a brief case on the London Underground following the recording.

A legacy of wonderful original Accordion music, left by a great musician, his accordion which he used is on show at the Museum in Castelfidardo.

A treasured memento given to me by Mme Volpi, when I received the Golden Master Award 3 years ago, was a map of the region as indicated in the Basilica of Loreto, given at the home of Maestro Volpi. Itreminds me every day of the pleasure of remembrance, of this very special man, his wonderful family, and the legacy of the music he wrote.

I played the Allegro da Concerto by Adamo Volpi in the World Championships, and he congratulated me personally on my performance of the piece, I will never forget such a profound compliment.The Rapsodia di Primavera by Maestro Bio Boccosi was the other set piece. My first meeting with Maestro Bio Boccosi Secretariat of the CMA, also was at the World Championships, since then we have met on many occasions, very happy and memorable days, another truly remarkable composer and musician, still working every day for his marvelous magazine Strumenti e Musica. Very special people, and very special friends remembered always.

Gina Brannelli.

BIBLIOGRAFIA

1. PARTITURAS ORIGINALES

Emilio Cambieri

Danza dei pattinatori, ed. Berben

Melodie di primavera (5 pezzi facili), ed. Berben (M-II)

1. Sogno d`angeli
2. Tirolese
3. Villanella
4. Minuetto
5. Gavotta

Trittico polifonico, Ed. Berben (M II-III)

1. Preludio
2. Toccata
3. Fuga

Método Berben per fisarmonica vol 1 y 2 (Cambieri-Fugazza-Melochi) ed. Berben (M-II)

Luciano Fancelli

Il presepe (racolta di musiche natalizie), Ed Berben (M-II)

1. Ninna Nanna
2. E natale
3. I pastori
4. I re magi

Tre impressione, ed. Berben (M-II)

1. Acuarelli cubani
2. 10Km al fi nestrino
3. Ciri

Echi della versilia, Ed. Berben (M-II)

Hellzapopping (ver. Guzzini), Ed. Berben (M-II)

Pupazzetti, Ed. Berben (M-II)

Stranezze, Ed. Berben (M-II)

Temi da Concerto (ver. Ceccato), Ed. Berben (M-II)

Luigi Ferrari-trecatte

Cocktail, Ed. Berben (M-II)

Corale variato, Ed. Berben (M-II)

Giochi di prestigio, Ed. Berben (M-II)

Onde di veli, Ed. Berben (M-II)

Pantomima umoristica, Ed. Berben (M-II)

Scintille, Ed. Berben (M-II)

Velocissimo, Ed. Berben (M-II)

Felice Fugazza

Il piccolo fi sarmonicista (metodo per bambini), Ed. Berben

I sucessi di Pierino (6 pezzi facili), Ed. Berben (M-II)

Pierino si diverte (6 pezzi facile), Ed. Berben (M-II)

Cartoni animati, Ed. Berben (M-II)

Danza di fantasmi, Ed. Berben (M-II)

Danza di Gnomi, Ed. Berben (M-II)

Introduzione e fuga, Ed. Berben (MIII)

L`aquilone, Ed. Berben (M-II)

Mosaicoi español, Ed. Berben (M-II)

Preludio e fuga, Ed. Berben (MII-MIII)

Sonatina, Ed. Berben (MII-MIII)

Vittorio Melocchi

Battibecco, Ed. Berben (M-II)

Canzone triste, Ed. Berben (M-II)

Danza della jungla, Ed. Berben (M-II)

Il giocoliere, Ed. Berben (M-II)

La banda rompitimpani,Ed. Berben (M-II)

Leggenda eroica, Ed. Berben (M-II)

Suite pour accordeon, Ed. Berben (MII-MIII)

Toccata, Ed. Berben (MII-MIII)

Zingaresca, Ed. Berben (M-II)

Trittico Romantico, ed. Metron (M-II)

Ettor Pozzoli

Danza fantástica, ed ricordi (M-II)

Tema e variazioni, ed. Ricordi (M-II)

Alba d`aprile, ed Ricordi (M-II)

Valzer da concerto, ed. Ricordi (M-II)

Wolmer

Quattro ritmi, Ed. Berben (M-II)

Quindici minuti d'allegria, Ed. Berben (M-II)

A tutto gas, Ed. Berben (M-II)

Holiday for accordion, Ed. Berben (M-II)

Il crocevia dei matti, Ed. Berben (M-II)

Mister Van Damme, Ed. Berben (M-II)

Patrizia Balla, Ed. Berben (M-II)

Sogni colorati, Ed. Berben (M-II)

Tarantella, Ed. Berben (M-II)

Adamo Volpi

Allegro de concerto, Ed. Berben (M-II)

Concertino in re miinore, Ed. Berben (M-II)

Fileuse, Ed. Berben (M-II)

I bambini danzano (M-II)

Moto perpetuo (M-II)

Preludio op. 31, Ed. Berben (M-II)

Sinfonieta, Ed. Berben (M-II)

Studio in si minore, Ed. Berben (M-II)

Valzer in la maggiore op. 32, Ed. Berben (M-II)

2.GRABACIONES

Gervasio Marcosignori, Music for you

Cassette, ed. Berben nº 0051 HA

Fancelli, acquareli cubani

Fugazza, Danza di fantasmi

Valentino Lorenzetti, Evasione

Cassette, ed. Berben nº 0052 HB

Fancelli, Acquarelli cubani, Ciri, Hellzappoing

Fugazza, Mosaico español

Volpi, Moto perpetuo, concertino in re minore

Enrique Ugarte, Accordion Champions

CD

Volpi, Preludio op. 31

3. FUENTES

Revista "**El Acordeonista**" Biblioteca Nacional y Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

La fisarmonica Italiana, panorama dei concorsi nazionali ed internazionali del 1946 al 1963 Bio Boccosi- Attilio Pancioni, Ed. Berben, Ancona

4. RECURSOS WEB

http://www.fisarmonica.it. Página en Italiano con textos sobre historia del acordeón en Castelfidardo.

http://web.tiscali.it/ruggieri/articoli/art02.html. Página con un análisis de la partitura de Fancelli, Acquarelli cubani.

http://www.accordionexchange.co.uk/page143.html, Página referente a varios acordeonistas y compositores: G. Marcosignori, Wolmer y Adamo Volpi entre otros.

Julio Sánchez León djulio@arrakis.es

Juventudes Musicales de España creó en 1978 el Concurso de Jóvenes Intérpretes con objeto de impulsar la carrera artística de los premiados. En la modalidad de acordeón ya han sido varios los ganadores del primer premio: **Nekane Iturrioz** (1986), **Ángel Huidobro** (1988), **Iñaki Diéguez** (1994), **Iñigo Aizpiolea** e **Iñaki Alberdi** (1996) y **Gorka Hermosa** (1998). Ahora, los ganadores en la edición de 1996 colaboran en la grabación de un compacto para la colección de jóvenes intérpretes de Juventudes Musicales, en el que registran obras de siete compositores españoles y un arreglo de Petrouschka de Stravinsky.

Una obra del zaragozano afincado en Madrid, **Jesús Torres** (1965) galardonado en diferentes concursos nacionales e internacionales como el Premio Gaudeamus o el Reina Sofia, abre el disco. *Itzal*, sombra en eusquera, escrita en 1994 y revisada con **Ángel Luis Castaño** en 1996, es una pieza de gran virtuosismo técnico y una profunda emotividad, que seguramente pasará a formar parte del repertorio acordeonístico de calidad.

Lluvia, de **Sofía Martínez** (1965), es el segundo corte de este trabajo. Sofía Martínez es profesora superior de piano, pedagogía y ha realizado estudios de composición con Carmelo Bernaola entre otros.

Maite Aurrekoetxea (Bilbao, 1971) escribió en 1998 *Besarkada Batekin* para acordeón y cinta magnética. Esta joven compositora ha realizado estudios de acordeón, piano, viola, contrapunto y fuga, composición, música electroacústica y dirección de orquesta.

El compacto sigue con una obra de **Agustín Charles** (Manresa, Barcelona 1960) alumno de compositores tan importantes como Josep Soler, Luigi Nono o Franco Donatoni y galardonado en diferentes concursos nacionales e internacionales. *Lux*, compuesta en el año 2000, es su primera obra para acordeón solo y su segundo acercamiento al instrumento después de su *Concierto para acordeón* y grupo instrumental (1996).

Fragilissimo es el siguiente corte del disco. Esta pieza de **Gorka Hermosa** (Urretxu, Guipúzcoa 1976) escrita en el año 2000 tiene dos versiones: una para acordeón solo y la otra para acordeón y dos recitadores, siendo la primera de ellas la que escuchamos en esta grabación. Hermosa, profesor del Centro de Estudios Musicales Alfonso X de Valladolid, explota desde su faceta de acordeonista-compositor recursos técnico-interpretativos del instrumento que conoce muy bien; ha sido laureado, como acordeonista en diferentes concursos.

Los tres siguientes cortes del CD pertenecen a las *Cuatro Diferencias* de **Gabriel Erkoreka** (Bilbao, 1969), que realizó sus estudios con Carmelo Bernaola y Michael Finnissy en Vitoria y Londres respectivamente y que ha sido premiado en diferentes concursos nacionales e internacionales.

Luis de Pablo (Bilbao, 1930) escribió en 1991 la pieza *Retratos y Transcripciones*, que en 1996 Claudio Jacomucci revisó para acordeón con el propio compositor. Está articulada en dos movimientos: *Allegramente* y *Tango*, de los que Alberdi interpreta el segundo. Luis de Pablo se forma en Madrid, París y Darmstadt. Funda "Tiempo y música", "Alea", primer laboratorio de música electroacústica existente en España, "centro para la difusión de la música contemporánea",... Recibe importantes premios a lo largo de su carrera y es miembro de algunas de las más importantes academias y sociedades culturales.

El compacto se cierra con cuatro escenas del ballet de **Igor Stravinsky** (Orianienbaum, 1882- Nueva York, 1971) *Petrouschka*, pieza de la que ya había sido grabada una selección por Geir Draugsvoll y James Crabb y por Ángel Luis Castaño y Raquel Ruiz en su disco *"...versión acordeón"*.

Un gran trabajo del que sin duda estarán satisfechos tanto sus interpretes como sus compositores. Es elogiable el esfuerzo de estos dos jóvenes acordeonistas por registrar una serie de obras muy recientes y muy poco escuchadas.

Alfredo Calvo alfredocalvo@teleline.es

Iñigo Aizpiolea & Iñaki Alberdi
acordeones

Jesús TORRES (1965)
1 Itzal (1994)
(Iñaki Alberdi)
10:01

Sofía MARTÍNEZ (1965)
2 Lluvia (1998)
(Iñaki Alberdi)
4:50

Maite AURREKOETXEA (1971)
3 Besarkada Batekin (1998)
Obra para Acordeón y Cinta
(Iñigo Aizpiolea)
8:25

Agustín CHARLES (1960)
4 Lux (2000)
(Iñigo Aizpiolea)
13:29

Gorka HERMOSA (1976)
5 Fragilissimo (2000)
(Iñigo Aizpiolea)
4:35

Gabriel ERKOREKA (1969)
Cuatro Diferencias (1998)
6 I -2:10
7 II -2:10
8 IV -3:22
(Iñabl Alberdi)

Luis de Pablo (1931)
9 Retratos y Transcripciones
(1991-1996)
Tango
(Iñaki Alberdi)
2:50

Igor, STRAVINSKY (1882-1971)
10 Petrouschka (1911-rev.1947)
Primer cuaderno
Fiesta popular de la Semana de Carnaval
Danza de la Bailarina
Vals
Danza Rusa
(Iñigo Aizpialea e Iñaki Alberdi)
11:43
Duración total 63:35

Iñigo Aizpiolea

acordeón

(Irún, 1978) inicia sus estudios de acordeón con Amaia Lizeaga en el Conservatorio de Música de Irún. Amplia estudios con Jacques Mornet, profesor y director de la "Escuela Departamental de Música de Thor" (Francia), y con Friedrich Lipps, concertista y profesor del Instituto Gnesin de Moscú Actualmente, es alumno de Amaia Lizeaga y Thierry Paillet.

Ha participado en importantes concursos nacionales e internacionales con excelentes resultados, entre los que destacan Primer Premio en el Certamen Guipuzcoano de Acordeón en la categoría de menores de 12 años (1989), en categoría de menores de 16 años (1990) y en la categoría senior (1993); Primer Premio en el *Internationaler Akkordeon Wettbewerb Klingenthal de* Alemania, en categoría de menores de 12 años (1990), en categoría de menores de 15 años (1992) y en la categoría de menores de 18 años (1995); Segundo Premio en la *Coupe Mondiale* CIA-IMC UNESCO (Francia, 1994); Primer Premio del Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes (1996) y Primer Premio en el Certamen Internacional "Arrásate Hiria" (1997). En 1999 consigue la más alta calificación en el *Recital Certificate* de la *Guildhall School of Music* de Londres.

Ha ofrecido numerosos recitales en festivales internacionales como el de Vilnius (Lituania), Kragujevac (Yugoslavia) o *La Rencontre Européenne d'Accordéon* (Francia). Es destacable tambien su presencia en los festivales de Granada y San Sebastián, así como numerosos recitales de la mano de Juventudes Musicales, entre los cuales destaca el celebrado en Paris para la Unión Europea de Concursos de Música para la Juventud (EMCY, 2000).

Colabora con compositores como Agustí Charles, Maite Aurrekoetxea, Francisco Lara o Gorka Hermosa, estrenando sus obras y contribuyendo con ello a la labor de difusión y ampliación de repertorio para acordeón. Asimismo es profesor de diversos cursos de perfeccionamiento en Zaragoza, Cahors (Francia), París, Haguenau (Francia

Iñaki Alberdi

acordeón

(Irún, 1973) estudia acordeón con Carlos Iturralde y Miren Iñarga y, posteriormente, con Friedrich Lipps y Matti Rantanen en la Academia Rusa de Música (Moscú) y en la Academia Sibelius de Helsinki. Ha realizado cursos de perfeccionamiento con Mogens Ellegard (Copenhague) con Jacques Mornet (Francia) y con Alexander Dimitriev, del Conservatorio de Leningrado. En 1995 se desplaza a Moscú para continuar sus estudios con Friedrich Lipps.

Es poseedor de diversos premios nacionales e internacionales como el Primer Premio de la *Coupe Mondiale CIA-IMC* UNESCO en (Francia, 1994), el 11 Concurso Internacional de Acordeonistas en Moscú (1995) y el Primer Premio del Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes de Juventudes Musicales de España (1996).

Ha ofrecido conciertos en nuestro país (Quincena Musical de San Sebastián Musikaste, Festival de Granada, Auditori XXI) y también en Francia, **Reino** Unido, Italia, Rusia y Yugoslavia, participando en las ediciones de 1995 y 1996 como artista invitado en el Festival Internacional de Kragujevac (Yugoslavia). También ha participado como solista con las Sinfónicas del Ministerio Ruso, la Rachmaninov o la de Bilbao. Colabora regularmente con las formaciones Ostots, Proyecto Gerhard y es fundador del grupo Oiasso Novis.

Iñaki Alberdi tiene una estrecha relación con una nueva generación de compositores para acordeón como Gabriel Erkoreka, Zuriñe F Gerenabarrena, Pascal Gaigne o Sofía Martínez, estrenando nuevas obras y estimulando una ampliación del repertorio para este instrumento.

Es profesor en diversos cursos de perfeccionamiento en centros docentes de Barcelona, Pamplona y Vitoria, y ha sido invitado a formar parte del jurado de concursos nacionales e internacionales de acordeón. Actualmente es profesor de la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC).

Al oir la palabra acordeón inmediatamente pensamos en música popular, a la que todavía sigue ligado el instrumento. Sin embargo, no es toda la realidad del acordeón. Actualmente, como instrumento de concierto, el acordeón es muy distinto de ése otro instrumento popular sus posibilidades técnicas y expresivas son enormes, y ha atraído el interés de algunos de los más importantes compositores de la segunda mitad del siglo XX, lo que le ha permitido hacerse con un repertorio propio de calidad e introducirse en las salas de concierto.

Orígenes orgánicos

Puede decirse que el acordeón resulta del deseo de creación de un órgano portátil con capacidad expresiva (intensidad variable de sonido). Todos los antecesores del acordeón se remontan al órgano de boca chino o tcheng, que apareció en torno al año 2700 A.C. Este antiguo instrumento constaba de una calabaza que recibía el aire de la boca del intérprete por una boquilla y de unos tubos de bambú que actuaban como resonadores y en cuyo interior se hallaban unas longuetas metálicas libres. Si bien la fecha de la llegada del tcheng a Europa no se conoce con exactitud, la primera descripción de la lengüeta libre aparece en 1619 en la segunda parte del *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius. A comienzos del siglo XIX, y principalmente en Alemania, los constructores de órganos crearon una serie de instrumentos que tenían por base la lengüeta libre. En mayo de 1829, en Viena, Cyril Demian patenta el *accordion,* un pequeño instrumento con tres pliegues de cuero haciendo de fuelle y con sólo cinco teclas, todas en la mano derecha, describiendo cada una de ellas un acorde al abrir y otro diferente al cerrar. Poco después, en junio del mismo ano, en Londres, Charles Wheatstone patenta la *concertina,* que emitía notas sueltas tanto en su manual derecho como en su manual izquierdo. A pesar de que la *concertina* de Wheatstone estaba mucho más cerca del actual acordeón de concierto que el *accordion* de Demian, fue este último el que gozó de un éxito inmediato y de una gran difusión.

Sucesivas transformaciones fueron convirtiendo este instrumento de juguete en el acordeón de concierto que hoy conocemos: un instrumento con dos botoneras de notas sueltas. La derecha consta de cinco filas de botones dispuestos cromáticamente. Se cubre así aproximadamente la misma gama cromática de un piano con la particularidad de que la disposición de los botones permite que una mano normal pueda alcanzar sin problemas una extensión de más de dos octavas. La botonera izquierda, formada por seis filas de pequeños botones, reúne al mismo tiempo dos sistemas el de los acordes preparados del acordeón tradicional (que fueron durante mucho tiempo una rémora para su evolución como instrumento de concierto por su función de mero acompañamiento) y el de los bajos libres o bassetti, que con una disposición similar a la de la botonera derecha, abarcan una tesitura igual a ésta y han permitido el que el acordeón salle del ámbito popular a las salas de concierto.

Desarrollo de un repertorio original en el siglo XX

Aunque es cierto que el acordeón fue utilizado esporádicamente en algunas obras **de compositores** de renombre a finales del siglo XIX y primera mitad del XX (Tchaikovsky, Hindemith, Berg, Prokofiev o Shostakovitch). y aunque fue útil para sacar partido de su faceta de instrumento popular e **incluso** apuntando algunas posibilidades como instrumento de concierto como en el caso de Gerhard, no podemos considerar estas aportaciones como realmente sustanciales para la conformación de un repertorio propio. Por otro lado, numerosas escuelas acordeonísticas han fomentado una concepción transcriptora del insstrumento. interpretando el repertorio organístico que va de Bach a Messiaen Esto ha dificultado la creación de un repertorio original. Iimitándolo a una escritura en absoluto acorde con las características del instrumento.

Entre 1927 y 1957 se da en Alemania un primer paso en la formación de un repertorio original gracias a la influencia del compositor Hugo Herrmann y de la escuela acordeonística establecida en Trossingen, que invitó a diversos compositores a crear obras en las que interviniera el acordeón (finalmente fueron más de 250).

Pero es quizá 1957 el año clave en la evolución del repertorio del acordeón de concierto. Éste año, en Copenhague, a la salida de un concierto ofrecido por el acordeonista danés Mogens Ellegaard, el compositor y director de orquesta danés Ole Schmidt se acercó para felicitar al intérprete, reprochándole que la música del programa no era la idónea. Ellegaard aprovechó la oportunidad para pedirle que escribiera él mismo alguna obra. Al año siguiente Schmidt terminaba su Fantasía Sinfónica y Allegro para acordeón y orquesta Esta obra fue el inicio de una fecunda colaboración entre Ellegaard y una amplia lista de compositores nórdicos como Torbjorn Lundquist, lb

Norholm, Per Norgard, Arne Nordheim, Vagn Holmboe, Steen Pade, Ivar Frounberg, entre otros. La influencia de Ellegaard fue fundamental como modelo a seguir por un gran número de jóvenes concertistas en la colaboración entre compositores e intérpretes para la ampliación del repertorio.

Trabajos similares han sido realizados en diversos países por distintos acordeonistas. Así, intérpretes como Joseph Macerollo y Joseph Petric (Canadá), Friedrich Lips (Rusia), Matti Rantanen (Finlandia), Hugo Noth, Elsbeth Moser, Teodoro Anzellotti y Stefan Hussong (Alemania), Max Bonnay (Francia), Mie Miki (Japón), Owen Murray (Gran Bretaña), Miny Dekkers (Holanda) o Claudio Jacomucci (Italia) han colaborado con compositores como Magnas Lindberg, Sofía Gubaidulina, Edison Denissov, Mauricio Kagel, Luciano Berio, R. Murray Schafer, Barbara Pentland, Gerard Grisey, Tristan Murail, Jukka Tiensuu, Erkki Jokinen Wolfgang Rihm, Toshio Hosokawa, Uros Rojho, Isang Yun, Kalevi Aho, Sylvano Bussotti, Heinz Holliger, Vinko Globokar, Rolf Riehm, Dieter Schnebel, Klaus Haber, Michael Finnissy, Ton de Leeuw, Franco Donatoni, etcétera. Son nombres que dejan bien claro el interés suscitado por el acordeón entre los compositores actuales más importantes.

Mientras tanto, en España, y tras diversos intentos durante el pasado siglo de creación de un nuevo repertorio, ha sido en la última década, a través de reconocidos compositores nacionales y de nuevas generaciones de intérpretes, cuando se ha logrado el impulso definitivo hacia un repertorio acordeonístico. El presente disco muestra una breve selección de estas aportaciones, mostrando al mismo tiempo la capacidad de adaptación del instrumento mediante el trabajo camerístico del Petroushka de Stravinsky.

Conforme avanzaba el siglo se prestó mayor atención a la producción de música de cámara hasta llegar a sobrepasar en número a las obras para solista, permitiendo una mejor integración con el resto de instrumentos tanto en el ámbito concertístico como en el pedagógico. En cuanto a la evolución de la escritura de este repertorio desde la mitad del siglo XX hasta hoy, e independientemente de la técnica o estilo compositivo utilizado por cada compositor, se ha pasado del mero aprovechamiento de la especial disposición de los botones para lograr pasajes virtuosos o para crear los motivos generadores de las obras, hasta la actual preocupación por los más mínimos detalles tímbricos y de articulación de cada nota individual Se han ido buscando nuevas técnicas de ejecución cada vez mejor integradas con el resto de la obra. El fuelle ha pasado de ser un simple medio de alimentación de las longuetas a convertirse, junto a la articulación de los dedos, en el modelador de la personalidad de cada sonido emitido y que determina la que por encima del virtuosismo es la principal cualidad del acordeón el control del sonido.

Ricardo Llanos e Iñaki Alberdi



Toma de sonido
José Miguel Martínez

Edición digital
Pilar de la Vega y José Miguel Martínez

Diseño Gráfico
BBCR

Fotos cubierta
Alfonso Gómez

Asesor Musical
José Miguel Martínez

Es una iniciativa de
Juventudes Musicales de España

Marina 164
08013 Barcelona
www.jmspain.org

Producción
Banco de sonido 2001
Santa Feliciana, 1
28010 Madrid
www.bancodesonido.com

Grabación realizada en el Auditor o de Altea la Vella los días 10, 11 y 12 de noviembre de 2000:

JME agradece
a los responsables del Auditorio, su amable disposición y **ayuda para** la grabación de este disco

Alfredo Calvo alfredocalvo@teleline.es



ÍNDICE

ÍNDICE 1

EDITORIAL 2
(Metamorfosis)

LIKE A WATER-BUFFALO 3
(Tito Marcos)

ESQUEMAS NO-TONALES EN EL MII 31
(Marcos Padrón, Jorge Arribas y Tito Marcos)

...QUE MUERO PORQUE NO MUERO 37
(Julio Sánchez León)

DECÁLOGO DEL BUEN ACORDEONISTA 52
(Julio Sánchez León)

TRIPTICO ROMANTICO 54
(Julio Sánchez León)

NOCTURN PER A ACORDIÓ 56
(Metamorfosis)

LECTURA A VISTA 59
(Amalia Antorrena, Jorge Arribas, Ramiro García y TitoMarcos)

CLAROSCUROS 80
(Alfredo Calvo)

Este editorial va dedicado exclusivamente a la celebración de la primera Audición de Alumnos de Música de Cámara (LOGSE) de los profesores Maiter Berrueta y Francisco José Segovia, celebrada el día jueves 7 de marzo del 2002 a las 17 horas en la Sala Tomás Luis de Victoria del RCSMM. Donde suena la música sobran las palabras…

Instrumentos participantes:

Acordeón Flauta Guitarra Piano Trombón Trompa Trompeta Tuba Violín



PROGRAMA

Sonata para flauta, violín y piano (selec.)

B. MARTINU

Violín: Ildefonso de la Cruz Hebrero

Flauta: Diego Alonso Tomás

Piano: Judit García Suárez

Sonata op. 12 n° 12 en La mayor

L. v. BEETHOVEN

Violín: David Otero

Piano: Carlos Galán

Permutationen

H. K. JACOBS

Acordeón: Jorge Arribas Picón

Guitarras: Isabel Quintana R.

Lucas de Rivas

Paysages Idylliques

S. BAGGIO

Acordeón: Ramiro García

Guitarra: Angel Faraldo Pérez

Tango suite (para dúo de guitarras, selec.)

A. PIAZZOLA

Guitarra: Pedro González

Moisés Sánchez

Sonata op. 82

J. TURINA

Violín: María Itaca Vicente

Piano: J. Manuel Güido

Mini Overture para quinteto de viento

W. LUTOSLAWSKI

Trompetas: Santos Martínez Torresano

Carlos Conejero Benito

Trompa: Serezade Borja Jiménez

Trombón: Fco. Juan Rodríquez

Tuba: Javier Castaño Medina

LIKE A WATER-BUFFALO

TEMA:

1º Procesamiento de la información en el aprendizaje de texturas rítmicas: **dificultad del empaquetamiento rítmico en texturas polirrítmicas distribuidas entre los manuales (MI/III)**

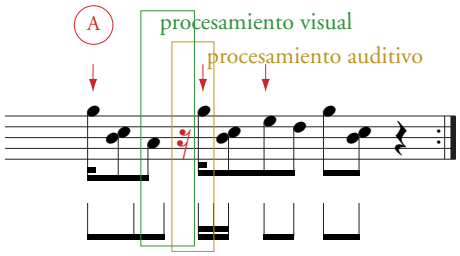
OBJETIVO:

1º Análisis de los reagrupamientos que tienen lugar en los cambios de formato (visual, auditivo, motor, semántico/musical, etc.) del procesamiento de la información durante el aprendizaje: **proceso de interiorización.**

2º Análisis de la **integración de esquemas** en función del objetivo: interpretación

OBSERVACIONES:

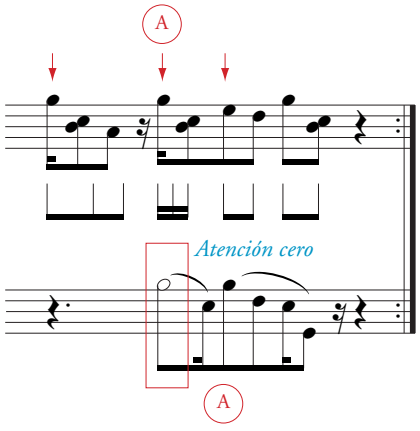
1º Inicio del procesamiento a partir de los datos (*abajo/arriba*): entrada de información visual. Problema: percepción visual irregular y percepción auditiva y conceptual regular: conflicto de integración de esquemas: evidencia de dos procesamientos paralelos… (analogía con el efecto *Stroop* ?). Se detectan errores en estos casos: conflicto de formatos: ejemplo: *visual-auditivo/visual-motor*:



2º Según se va automatizando la ejecución: **liberación del consumo atencional**, la atención se puede ir dirigiendo hacia el aspecto auditivo, que reagrupará la información en función de las ideas musicales (auditivas), variando (reagrupando) la organización de la información en función del contenido semántico/musical: matices expresivo/estructurales, fluctuaciones rítmico/temporales y dinámicas en la articulación de ideas, etc.

3º No se tienen en cuenta los factores externos o internos que pueden condicionar positiva o negativamente el sistema de procesamiento: condiciones del sistema, estados internos: intenciones, afectos, emociones, etc.

4º Errores en un manual (mano) y no en el otro: Ejemplo: MIII sin el inicio del penúltimo *bloque*: *atención cero*… (conciencia de haberse quedarse en blanco, sin atención…): hipótesis: se procesa 1º el MI, consumiendo toda la atención… ?, se procesa rítmicamente el MIII en función del MI…?, se procesa el MI a nivel *auditivo* y el MIII a nivel *motor*, prevaleciendo, en este caso, el procesamiento auditivo frente al motor…?, no se llega a producirse la *condición/acción* falla el *sistema de producción*…?, etc.



ESTRATEGIAS:

Planteamiento general: **análisis de errores**:

1º Grabación de fragmentos con el fin de detectar los errores más repetidos (estadística de errores), para su posterior análisis, como base de conocimiento para proyectar hipótesis y crear estrategias de trabajo; ver observaciones en el apartado anterior.

2º Parada antes de cada agrupamiento para descargar el *buffer* de memoria y dejar atención libre para procesar el nuevo agrupamiento…

3º Proceso de concienciación: hacer consciente y controlar el proceso de aprendizaje y los resultados, no sólo a medio y largo plazo, sino en periodos breves de estudio (5 minutos, 15 minutos, una hora, etc).

4º Creación de esquemas de ayuda: esquemas rítmicos, esquemas de alternancias, etc. ver ejemplos…

5º Empleo de articulaciones sonoras que faciliten la percepción auditiva, factor muy importante en la creación de esquemas rítmicos, especialmente en las polirrítmias con manuales alternados…

CONCLUSIONES:

1º Se cometen más errores en los bloques de información no agrupados (no esquematizados: conceptual, visual o auditivamente…): ver ejemplos…

2º En el procesamiento final (en función del objetivo interpretativo…) los agrupamientos se memorizan auditivamente y se integran con los demás esquemas: motores, conceptuales, etc.

3º Se acaba memorizando gran parte, o toda, la información visual: se convierte al formato semántico/auditivo (se interioriza…), eliminándose los conflictos visuales… y sintetizándose la información: adaptándola funcionalmente (en función de los objetivos) de la manera más económica y eficiente: para la interpretación: integración de esquemas motores/auditivos/comprensivos/expresivos, etc.

4º Necesidad de organizar y ordenar (conceptual y temporalmente) la información y su sistema de aprendizaje: creación de guiones de trabajo, por ejemplo:

a) análisis visual,
b) decodificación sonora, o rítmica,
c) creación o activación de esquemas integradores de la información que permitan el procesamiento arriba/abajo y la comprensión de la idea o ideas musicales,
d) creación de esquemas motores que automaticen y liberen recursos: memoria de trabajo, atención, etc.
f) expresión del contenido musical integrado en un esquema de valores estéticos,
g) Etc.

EXPERIENCIAS:

1º Tapar cada una de las partes escritas (sistemas) (manuales/manos…), grabar y analizar el resultado. Comprobar el procesamiento visual en la interpretación leída (no memorizada…). Analizar el zigzageo visual, la percepción de un procesamiento visual o motor para una mano y un procesamiento auditivo, paralelo, para la otra…, etc.

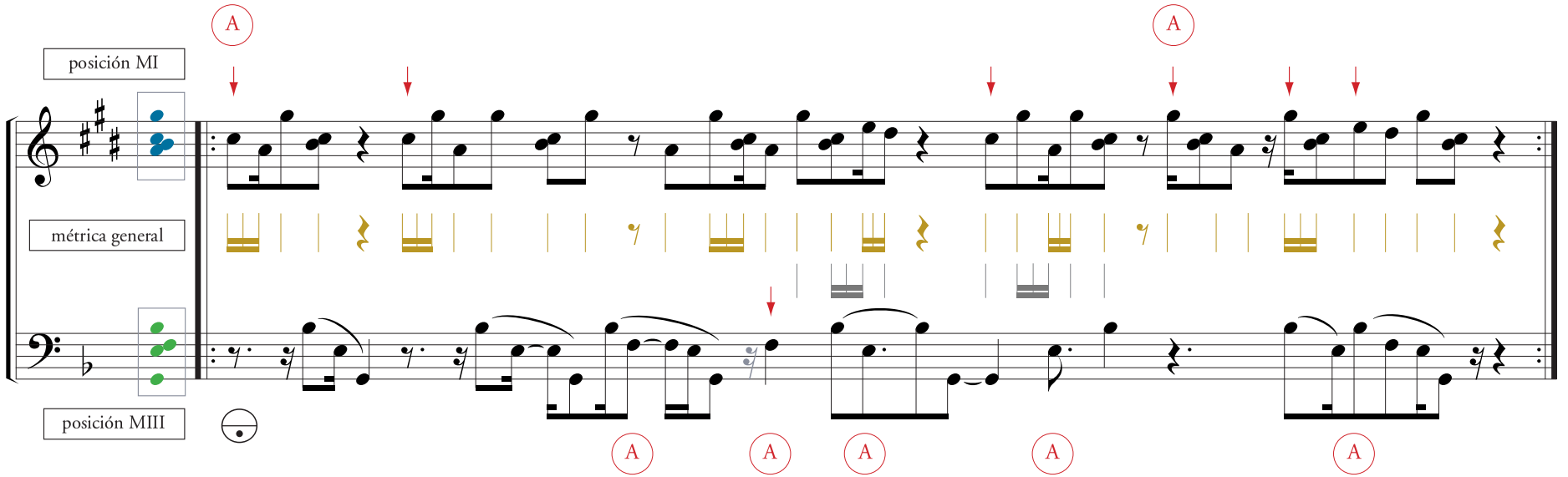
2º Explicar en voz alta los procesos seguidos en la solución de problemas (proceso de introspección/concienciación…). Ojo con las preguntas: *di lo que piensas (piensa en voz alta)* ≠ *explica lo que has pensado…*

3º Etc.

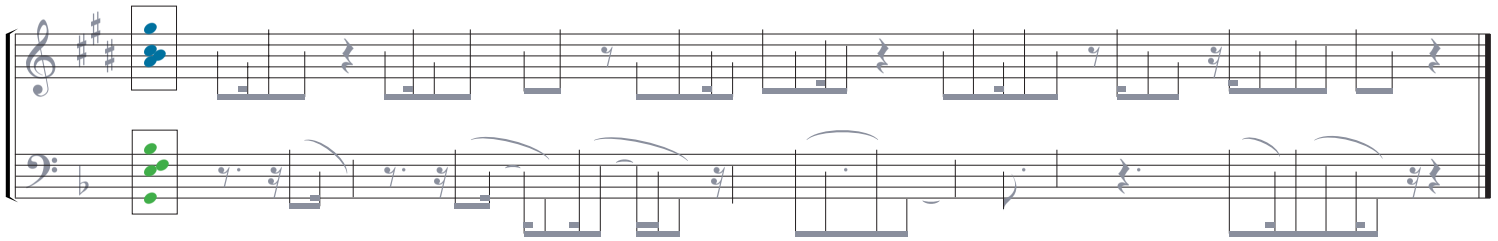
Ejemplo de agrupamiento

A : Atención

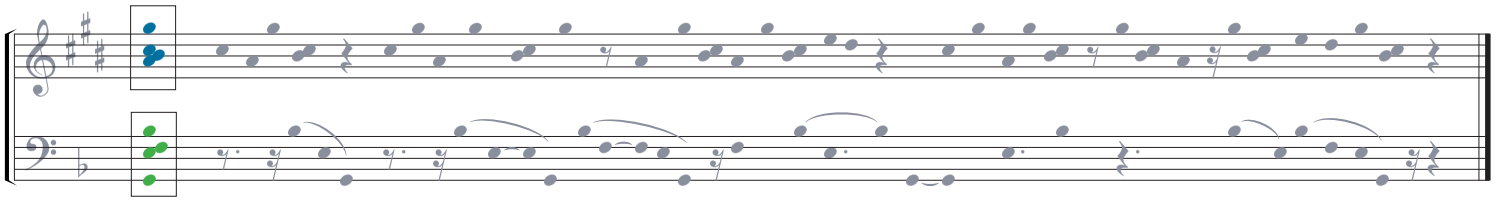
: Agrupamientos rítmicos: inicio de agrupamientos



Esquema rítmico

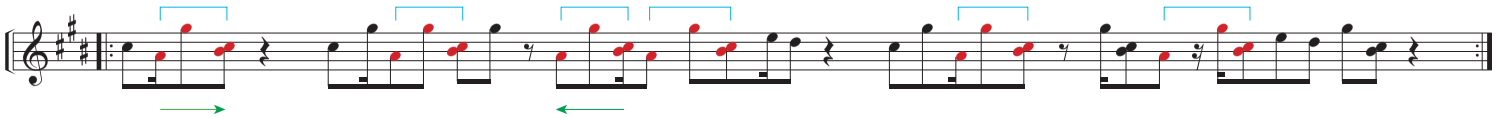


Esquema melódico

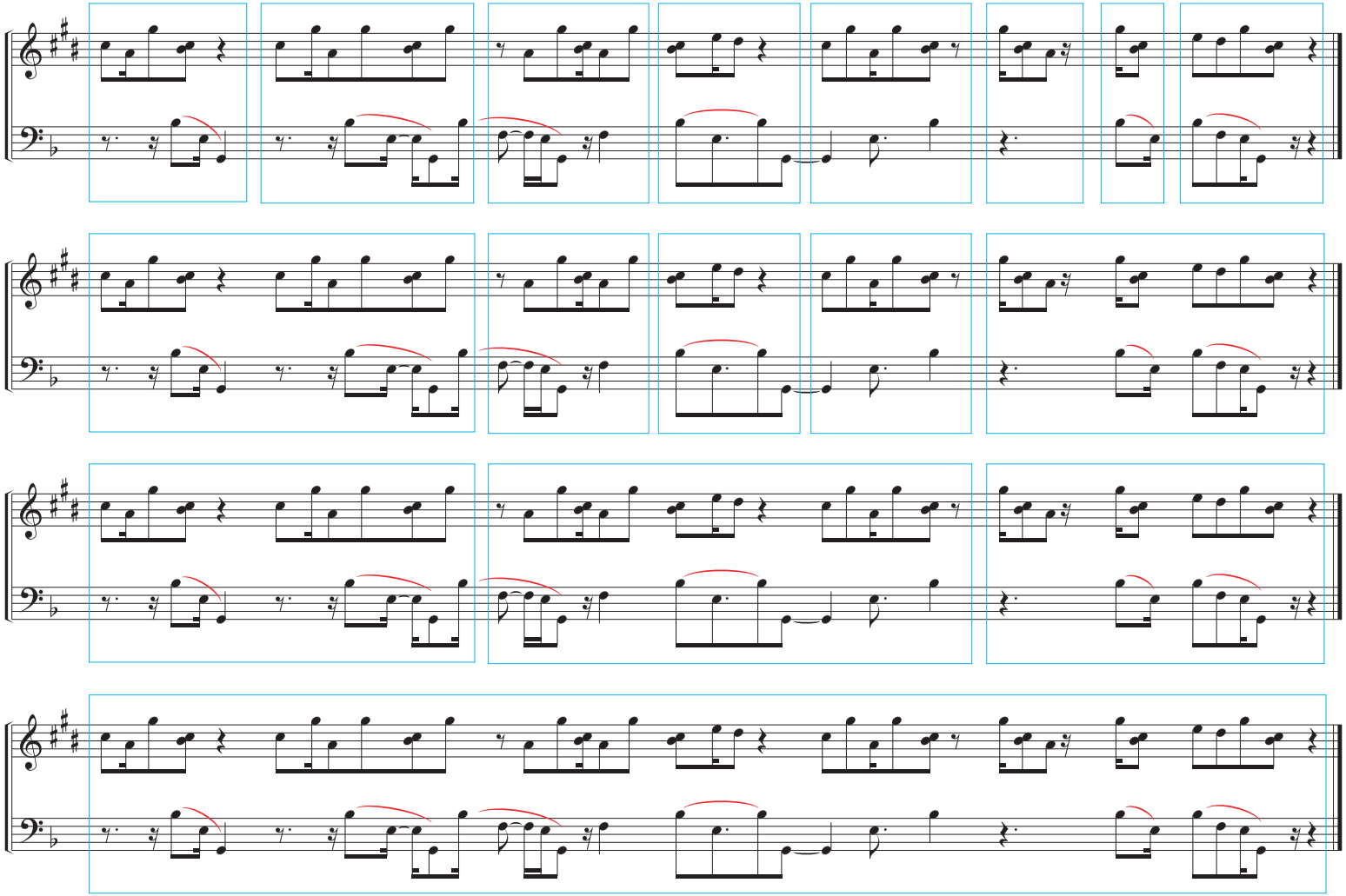


LIKE A WATER-BUFFALO (1985)
Yuji Takahashi (1938)

Agrupamiento original

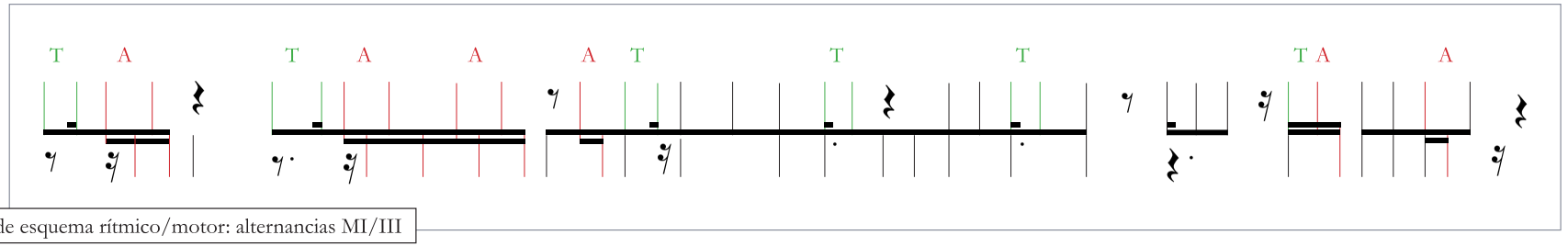


Ejemplo de Reagrupamiento/empaquetamiento de la información



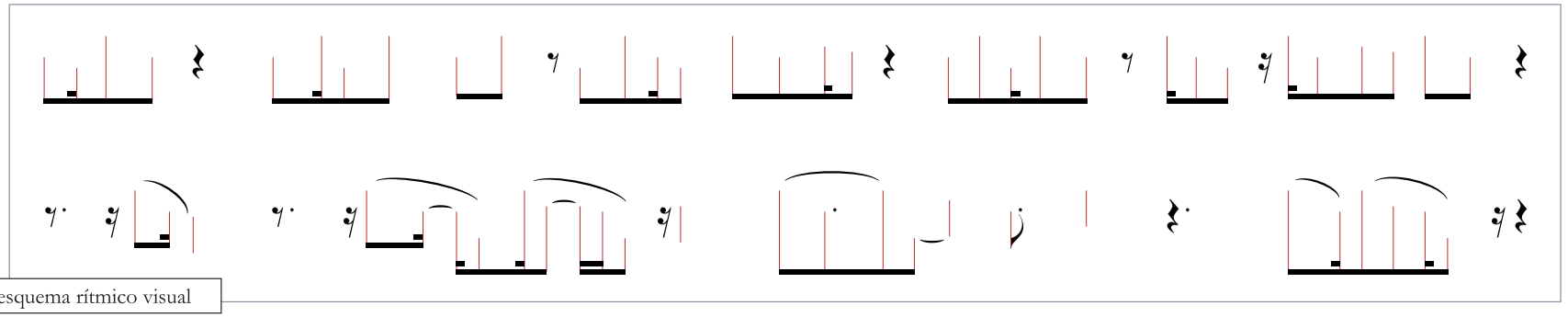
Ejemplo de procesamiento rítmico: polirritmia alternada entre MI y MIII

T: agrupamiento ternario A: alternancia



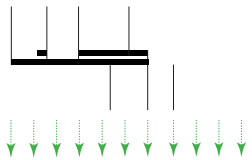
modelo de esquema rítmico/motor: alternancias MI/III

Mayor importancia (complejidad) del esquema rítmico (polirritmia alternada…) frente al melódico (dos únicas posiciones…)

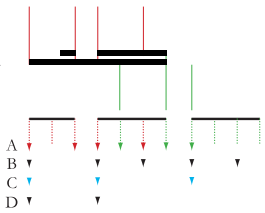


esquema rítmico visual

esquema viso/auditivo

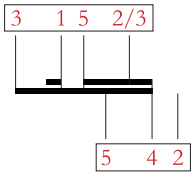


esquema rítmico conceptual



(mayor acercamiento al esquema musical…)

esquema rítmico motor



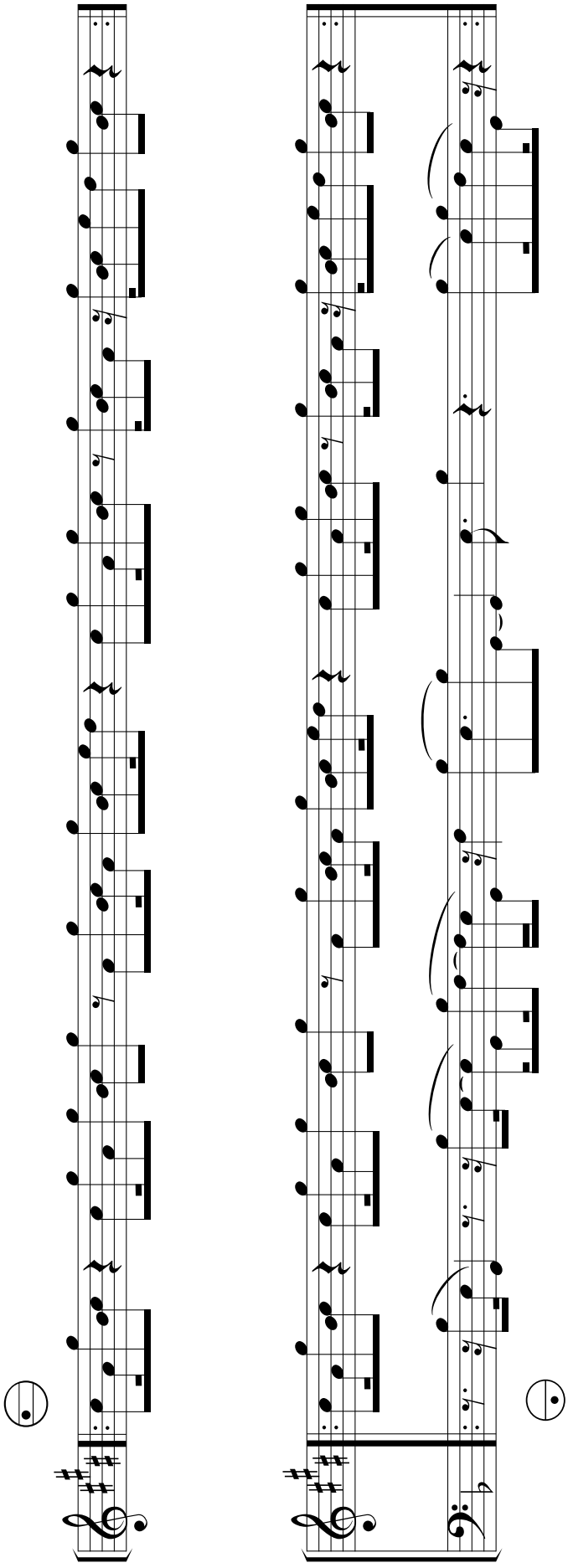
MI: una posición/bloque sonoro

MIII: una posición/bloque sonoro

Sección: A

LIKE A WATER-BUFF ALO (1985)

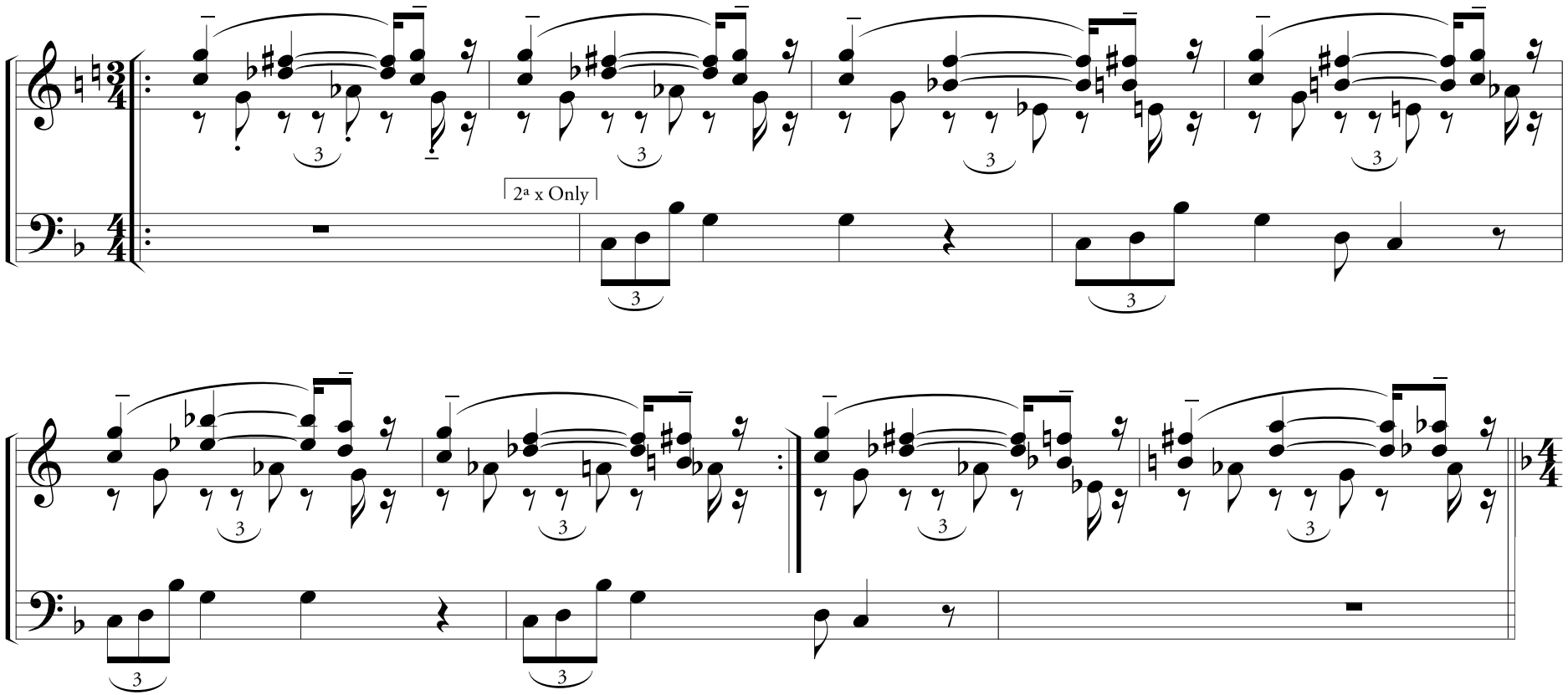
Yuji Takahashi (1938)



Sección: C

LIKE A WATER-BUFFALO (1985)

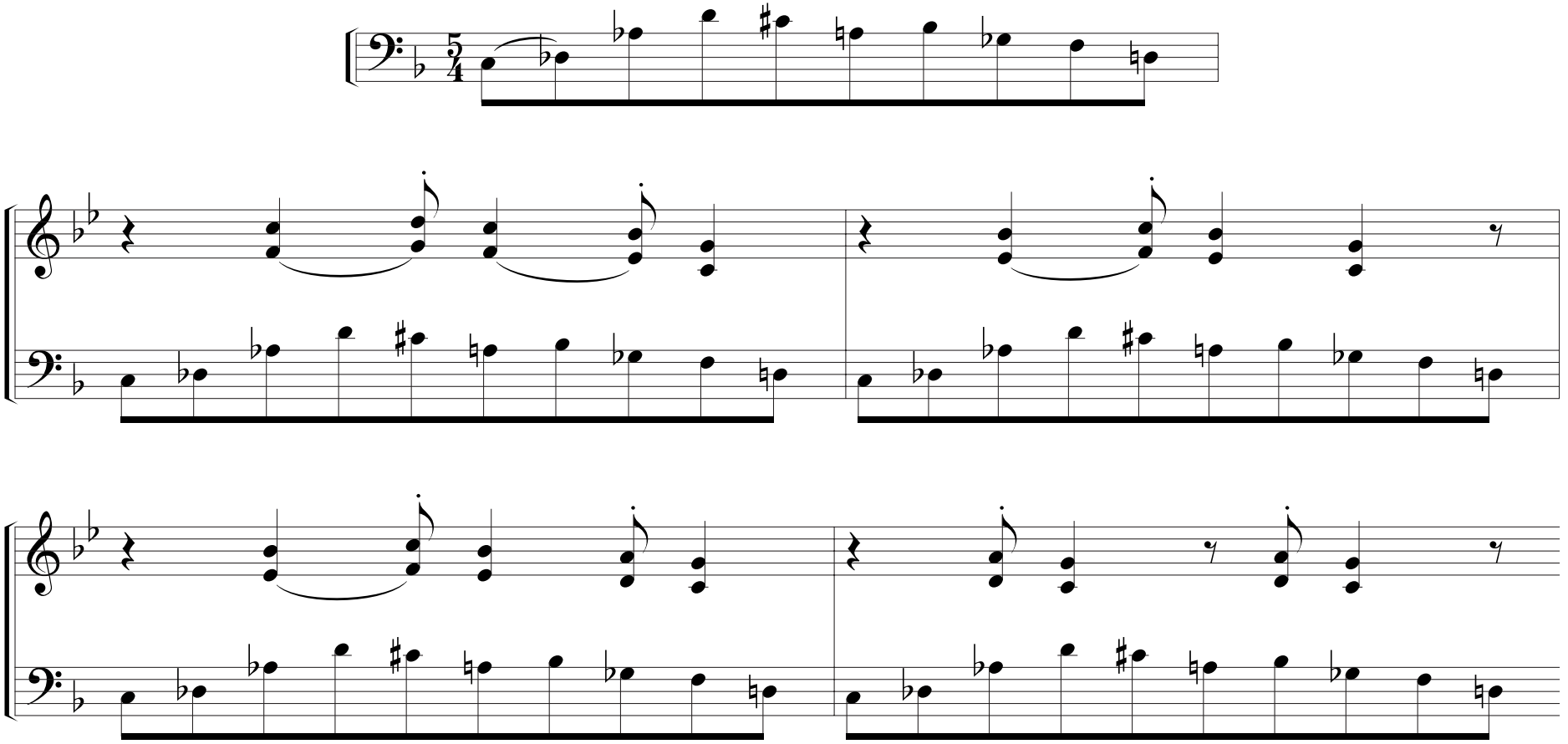
Yuji Takahashi (1938)



Sección: D

LIKE A WATER-BUFFALO (1985)

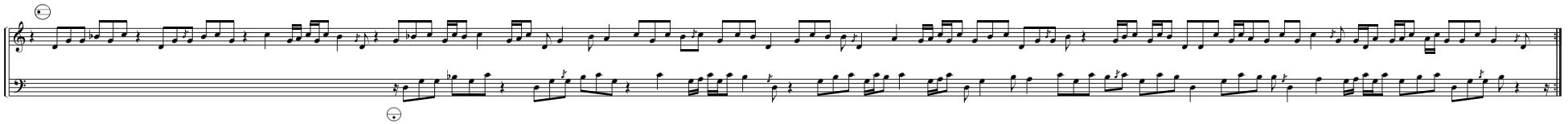
Yuji Takahashi (1938)

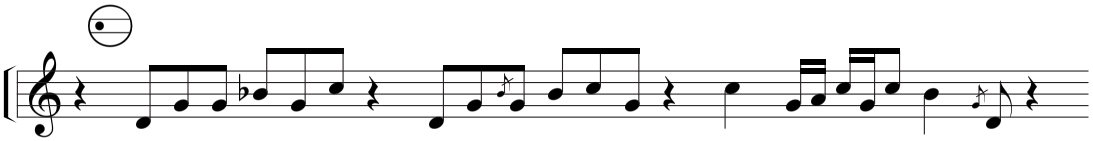


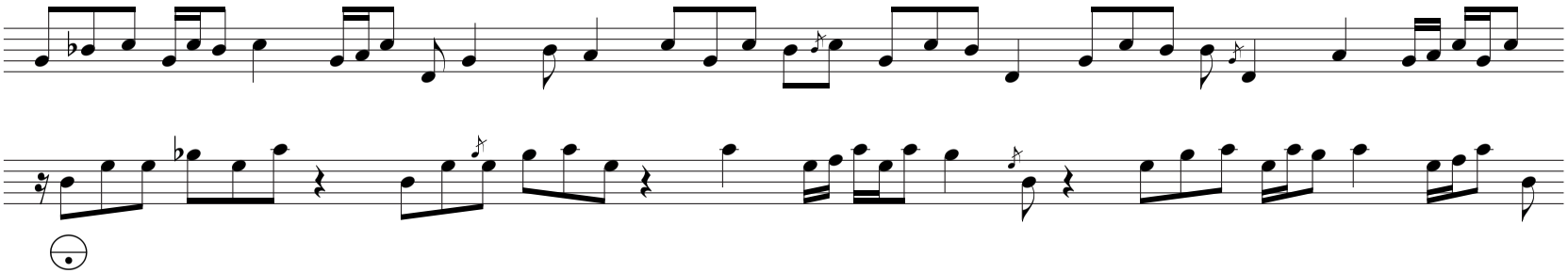
Sección: **G**

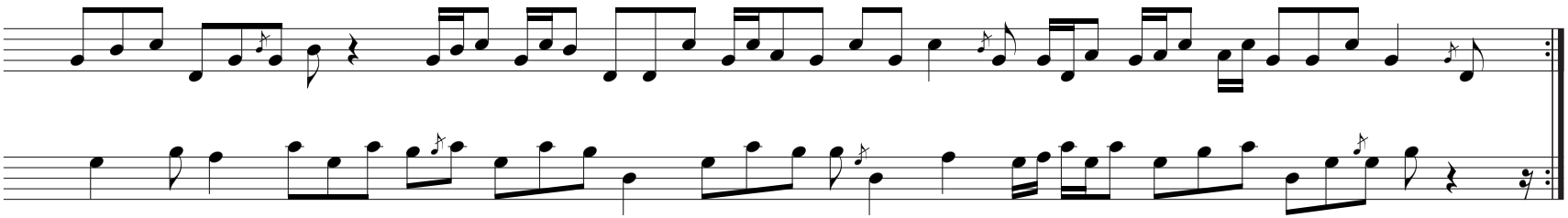
LIKE A WATER-BUFFALO (1985)

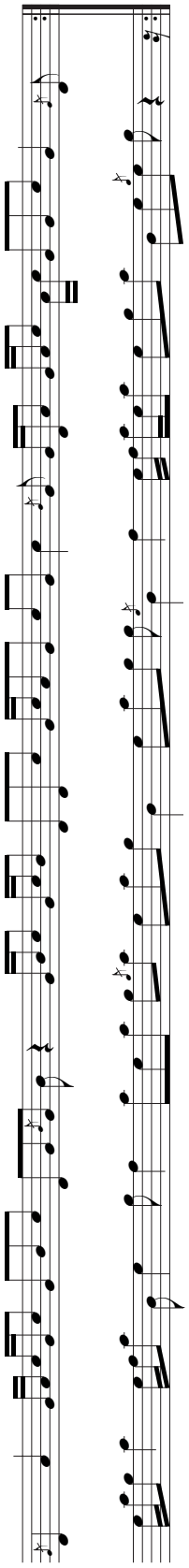
Yuji Takahashi (1938)











Like a Water-Buffalo (1985)

Written for Mie Miki who wanted to have music of heart for her instrument. The Melody ist from a song I composed for my small band "Suigyu (water buffalo)" during early 1980s:

"The song is born from the peaple's sorrow. Singers may not last, but the song ploughs on like a water buffalo…"

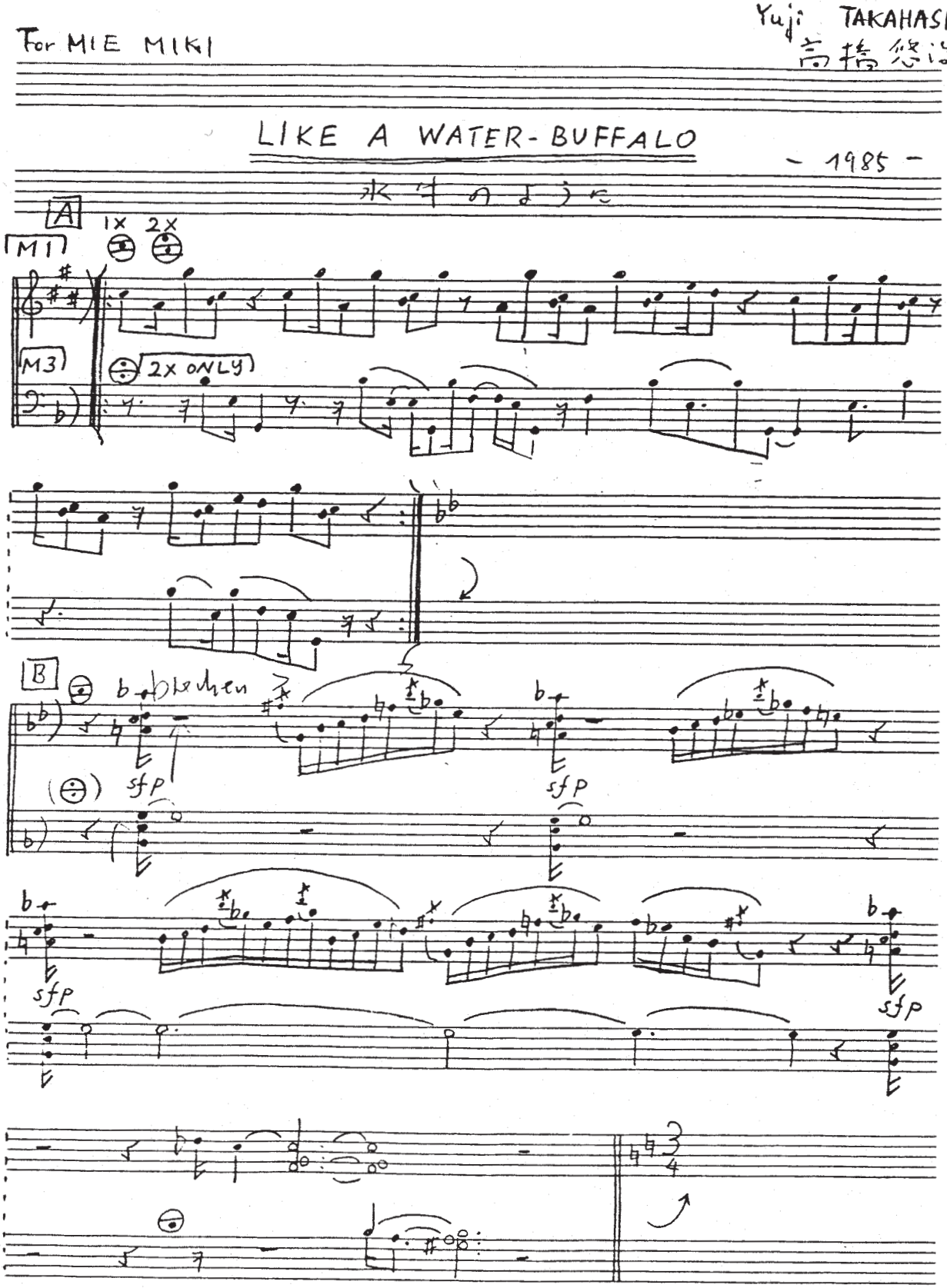
Yuji Takahashi

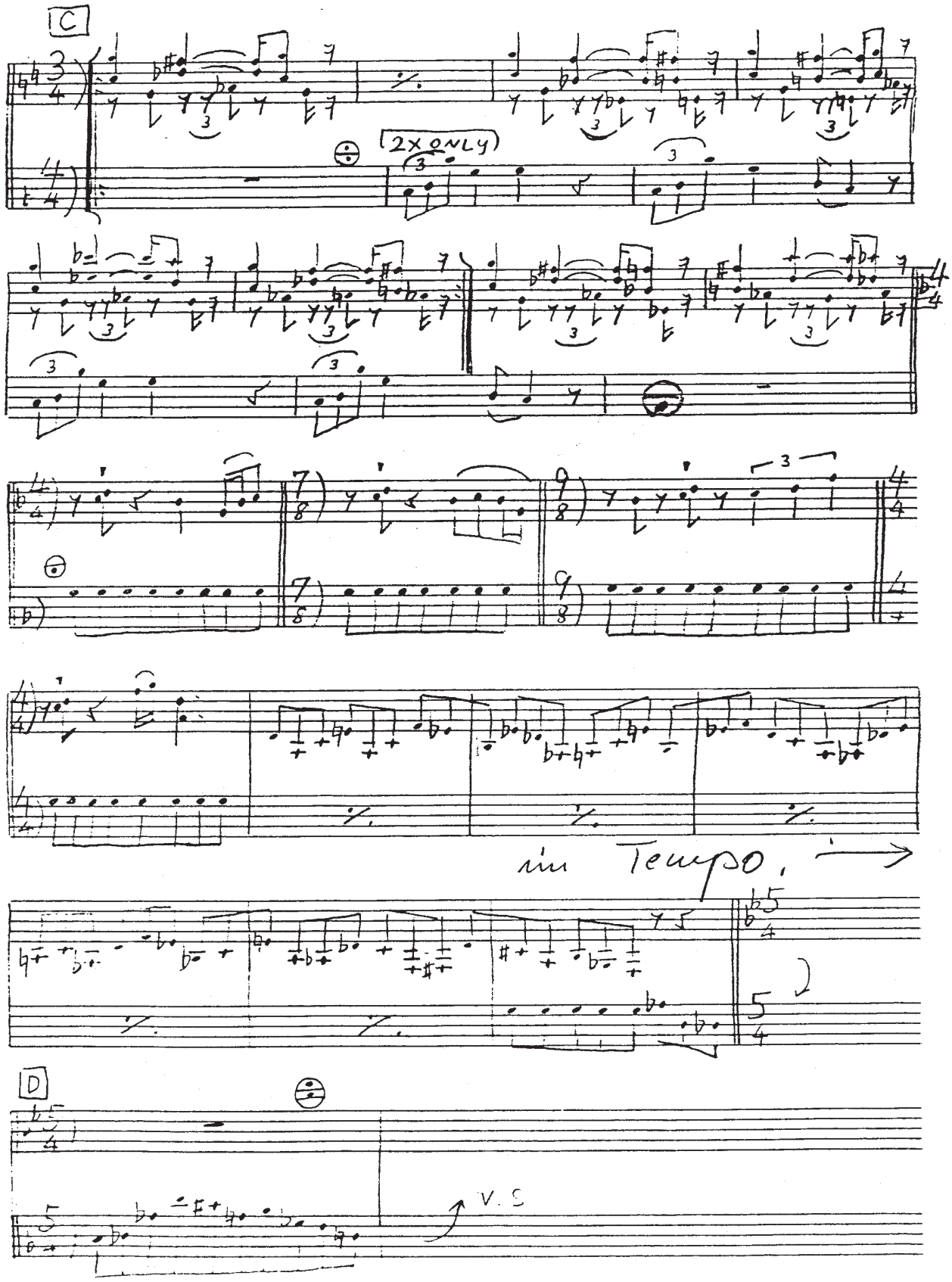
Words are born of the peaple's fears
Music grows from the peaple's tears
The sound of freedom I can' t define
But when I hear it, I know it's mine.

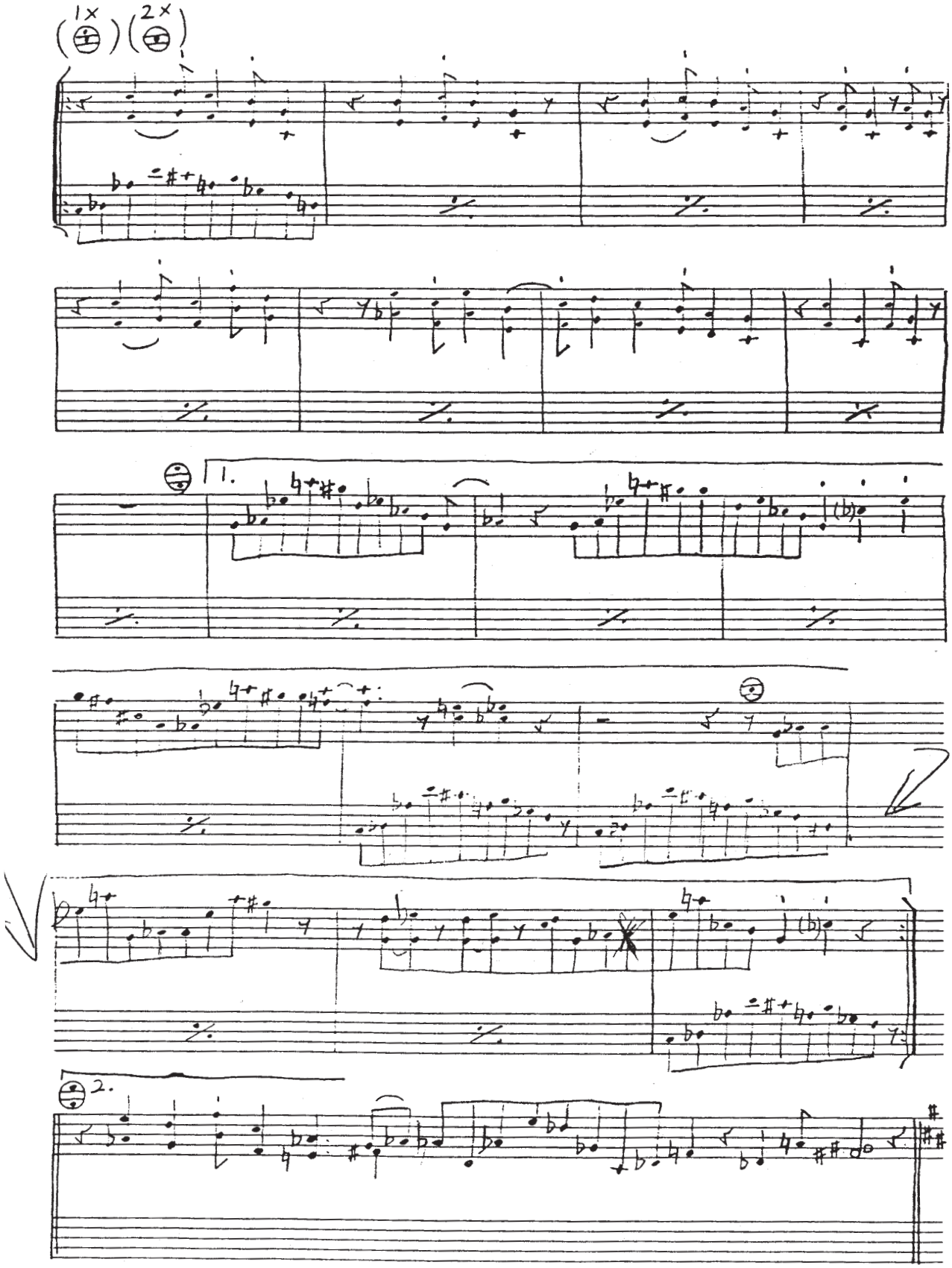
Our brothers' freedom is torn away
Our sister's sorrow is every day
Our hands reach out to them
Though love is strong, we cannot touch them
So we sing their song.

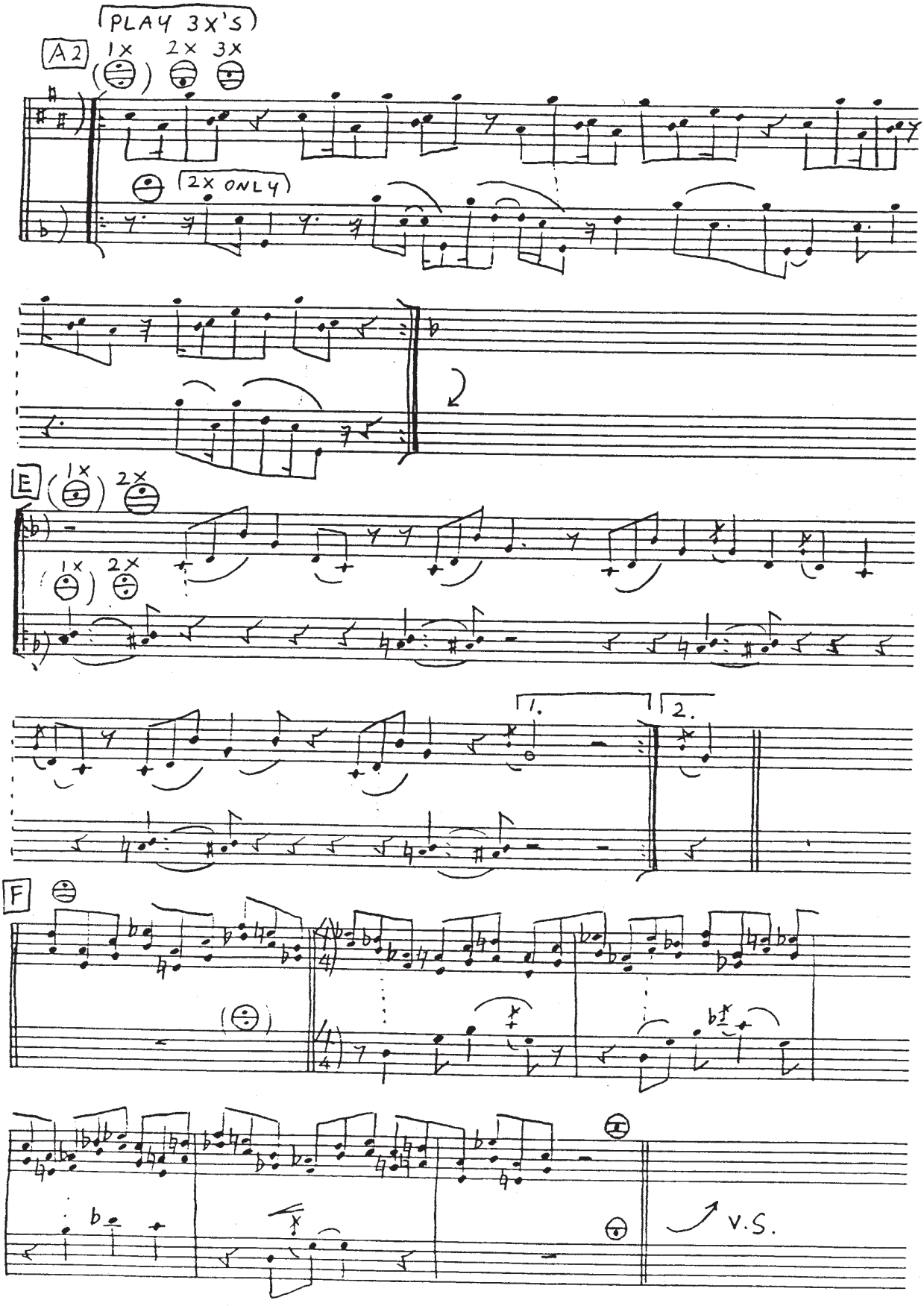
A song is a question and a memory
There is not limit to what a song can be
The memory's meaning depends on you
The question's answer is what you do.

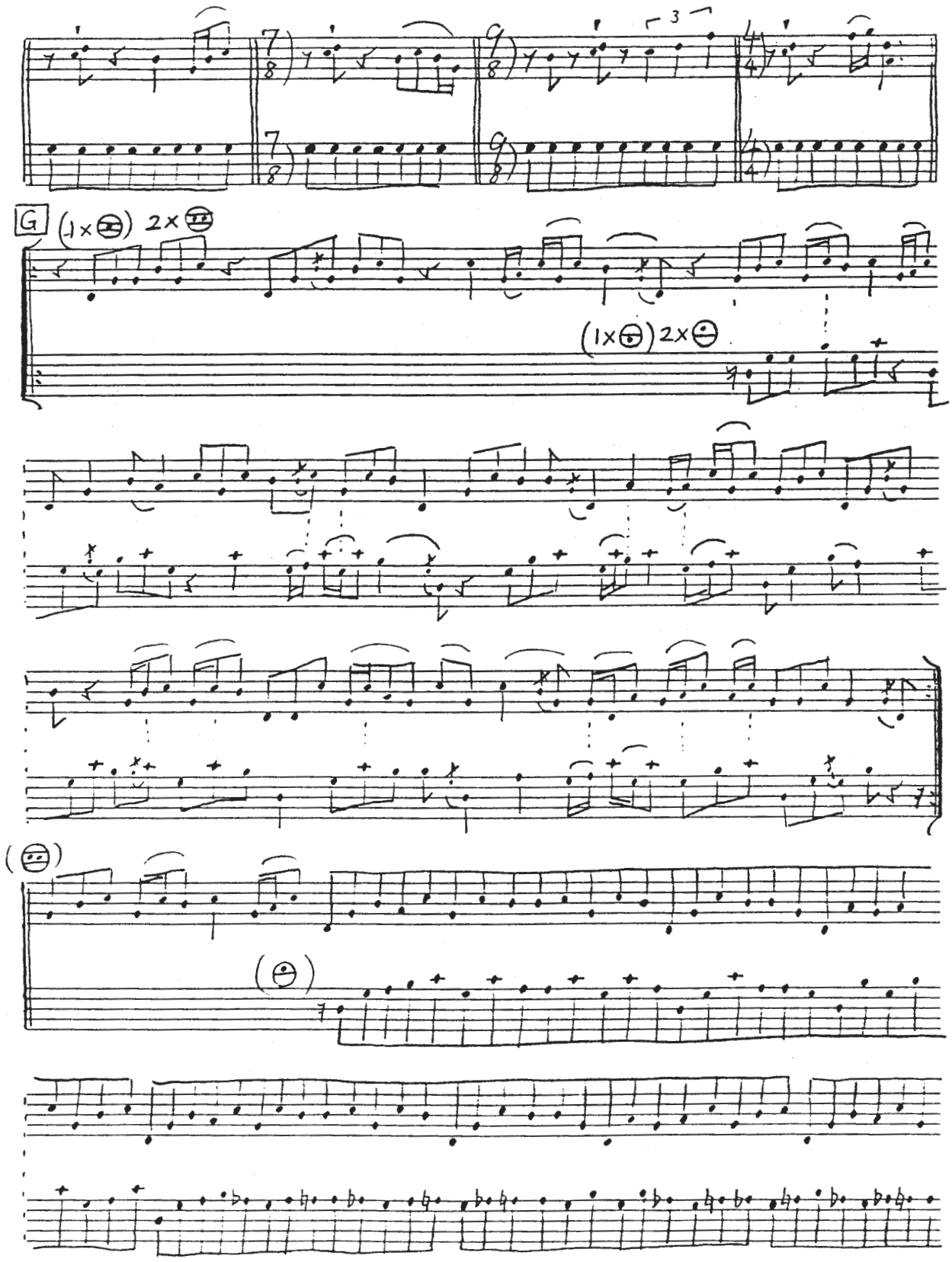
Singing a song together, walking down the road,
We don't have long, we are hot and cold, Stop and go.
But the song plays on -
Like a water-buffalo.

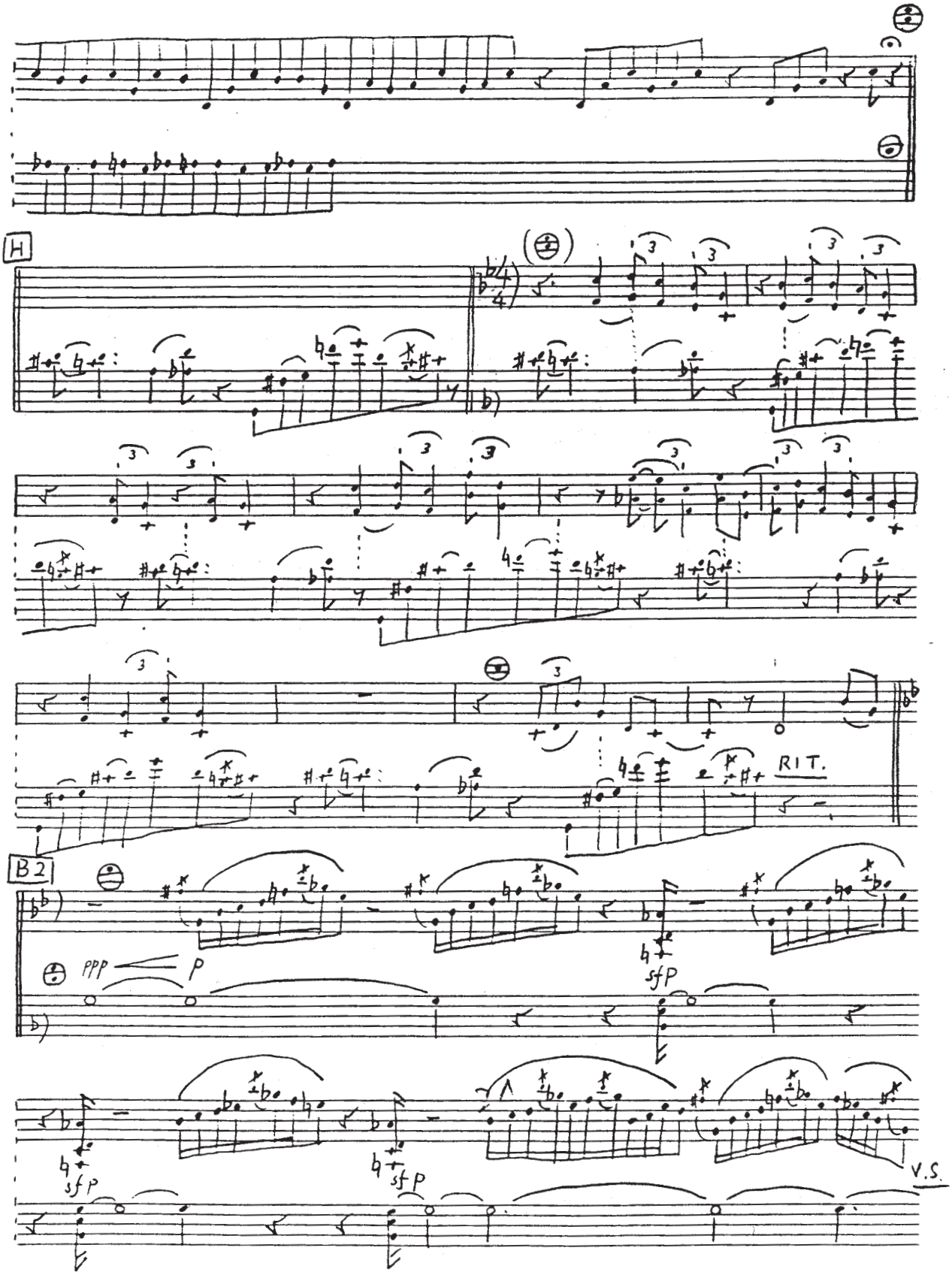

For MIE MIKI
Yuji TAKAHASHI
高橋悠治
LIKE A WATER-BUFFALO
- 1985 -
水牛のように
A
1X
2X
M1
M3
2X ONLY
B
sfp

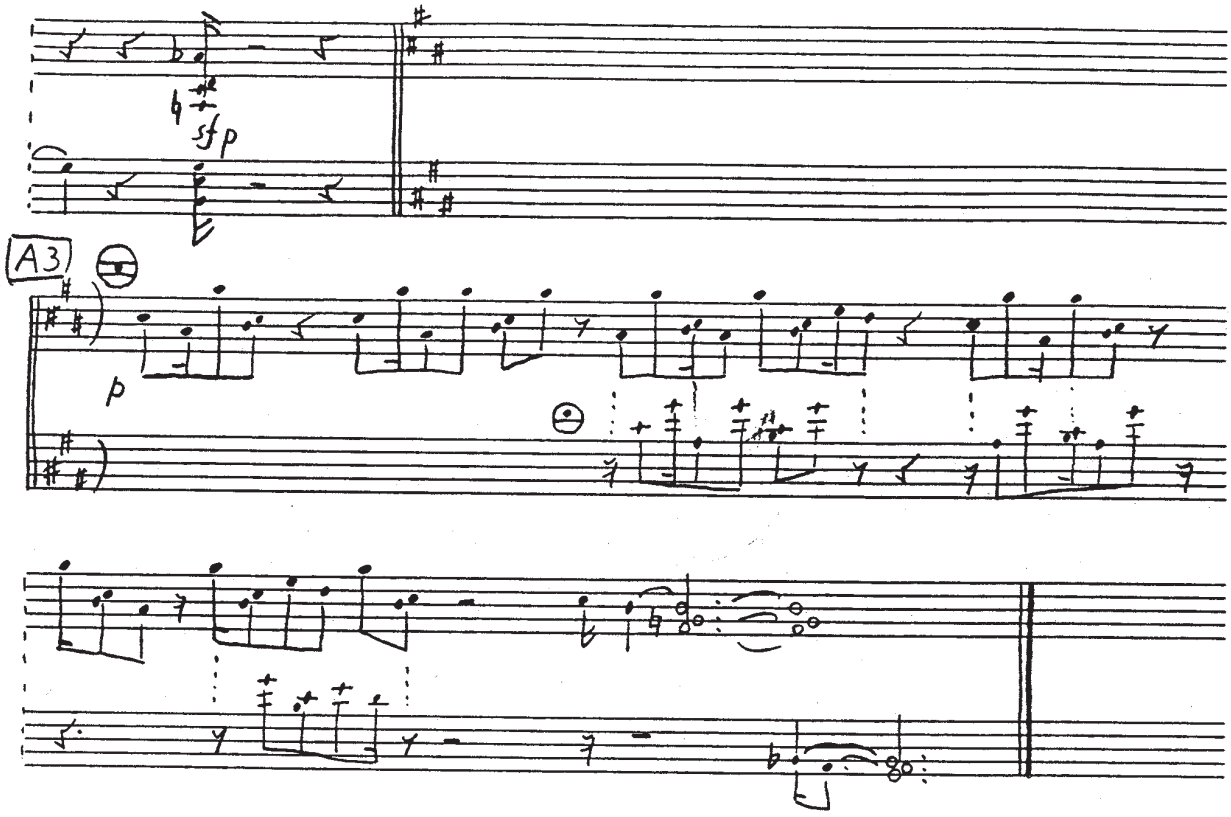

C
2X ONLY
3
3
3


1x
2x
1.
2.


PLAY 3X'S
A2
1X
2X
3X
2X ONLY
E
1X
2X
1X
2X
1.
2.
F
V.S.


3
G
(1x) 2x
(1x) 2x


H
RIT.
B2
PPP
P
sfP
sfP
sfP
V.S.


sfp
A3
p

御喜美江に

Ins Tal 谷間へおりてゆく（アコーディオン）

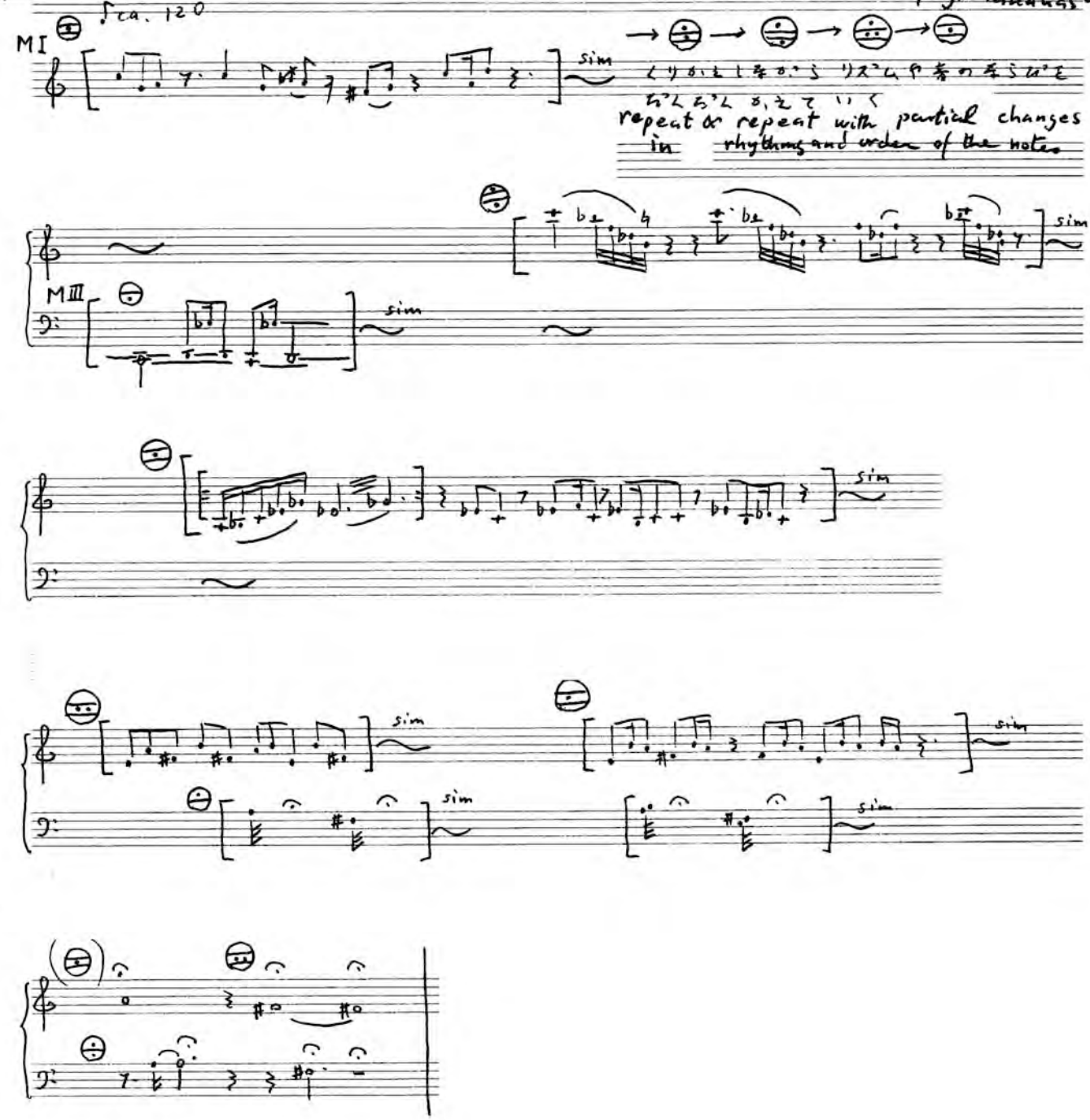
for Mie Miki

Accordeon

1.

高橋悠治

Yuji Tanahashi



2. そよ風ふいて With a gentle breeze
(ネパールの手だ) (Nepalese) folk song

Both hands not together
右手と左手すこしずれて

MI (2.)

♩. ca. 120

3/4 = 6/8

(2.)

MIII

Fine

Big

stacc.

3x

D.C. (with repeat)
D.C. (くりかえしもあり)

not together with L.H.
左手とはあわせない

(2.)

stacc.

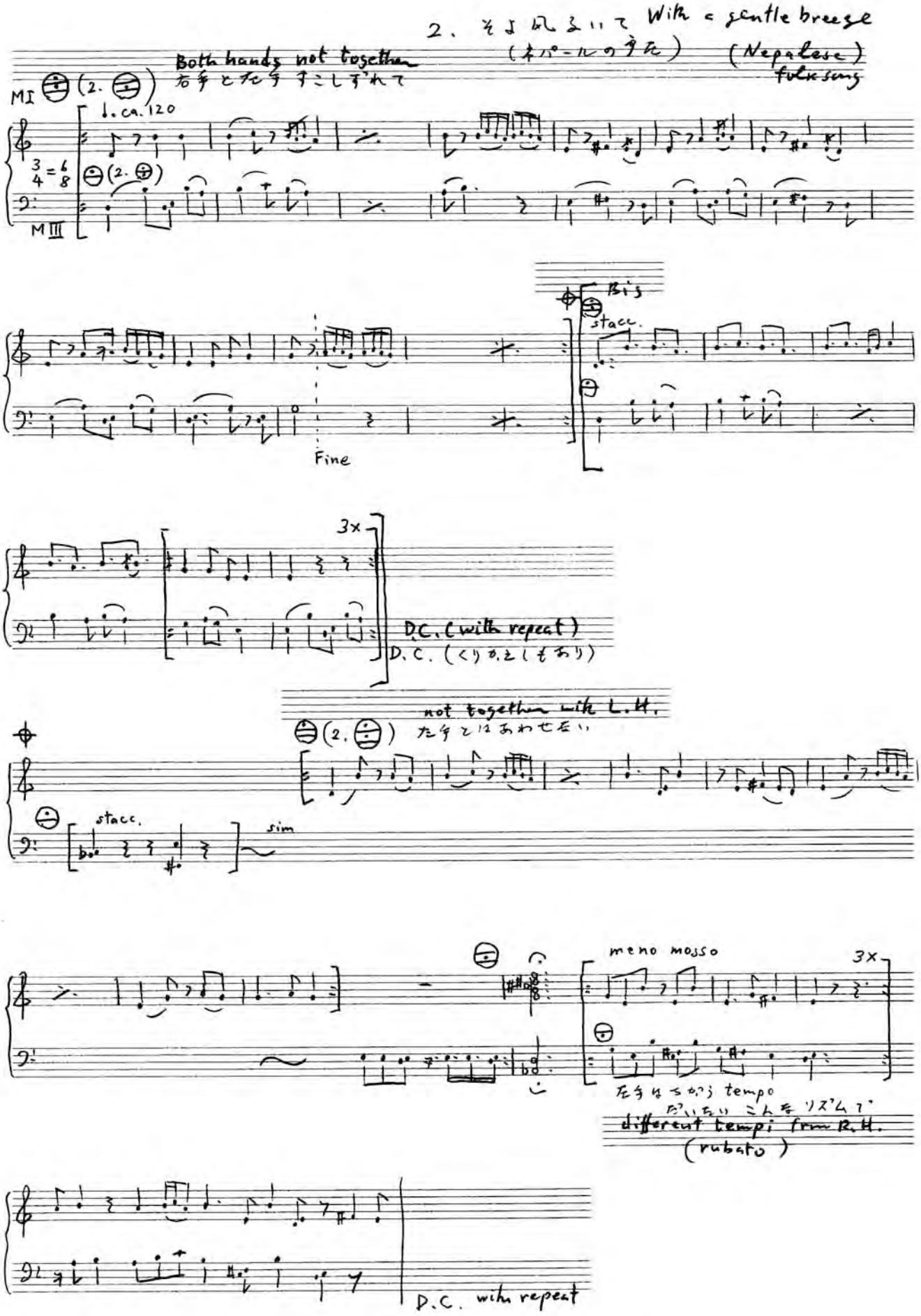
sim

meno mosso

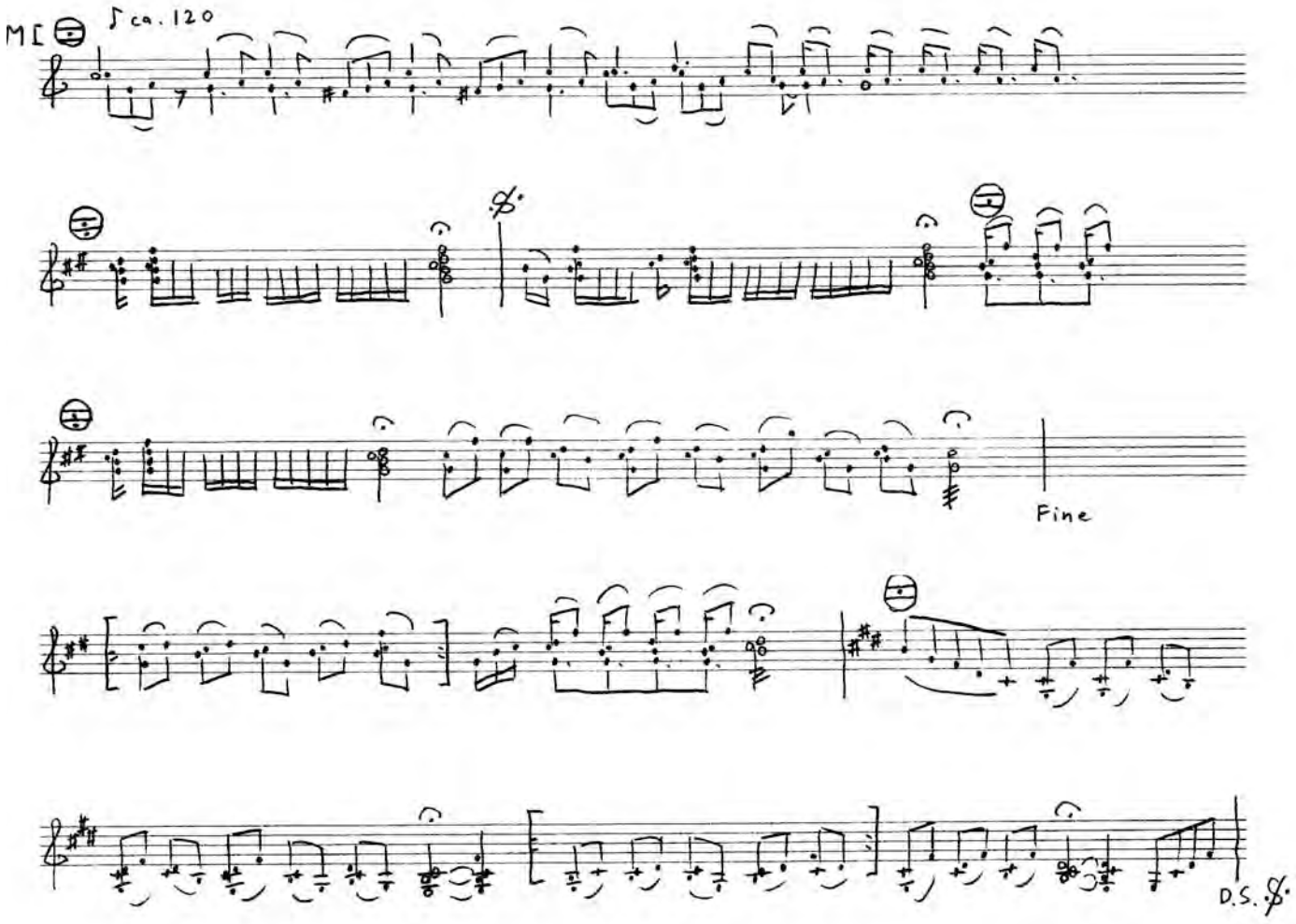
3x

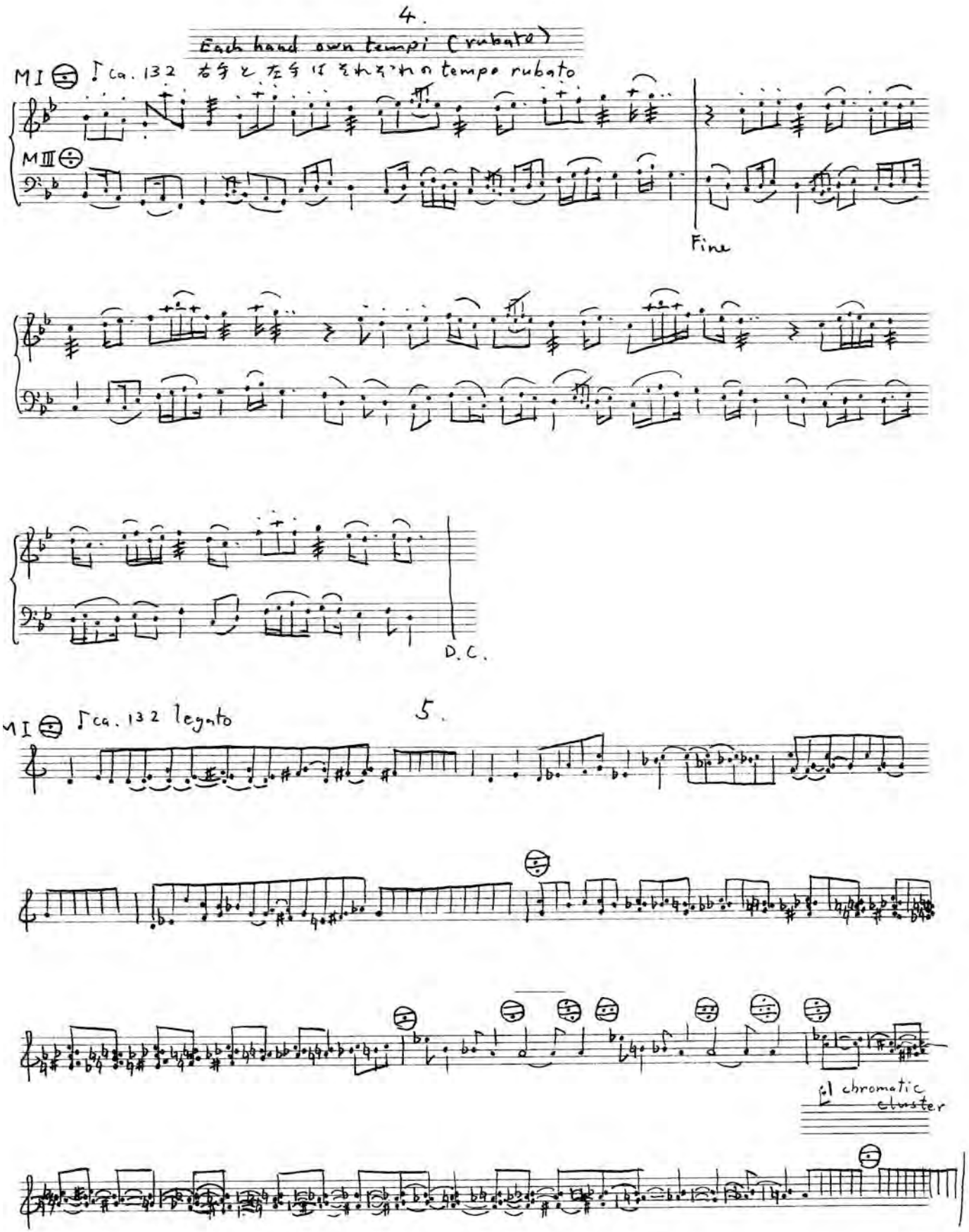
左手はちがう tempo
だいたい こんなリズムで
different tempi from R.H.
(rubato)

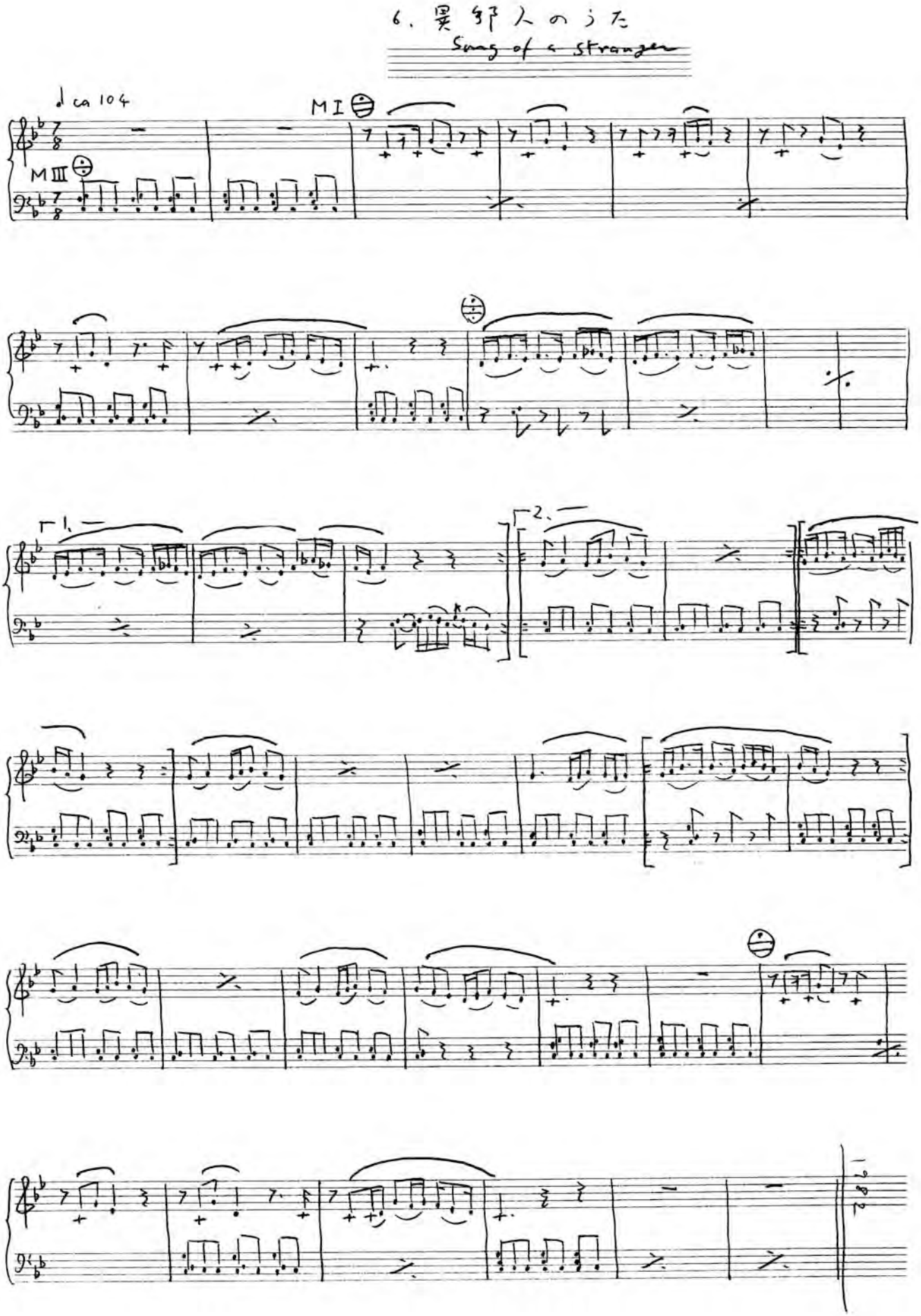
D.C. with repeat



3.

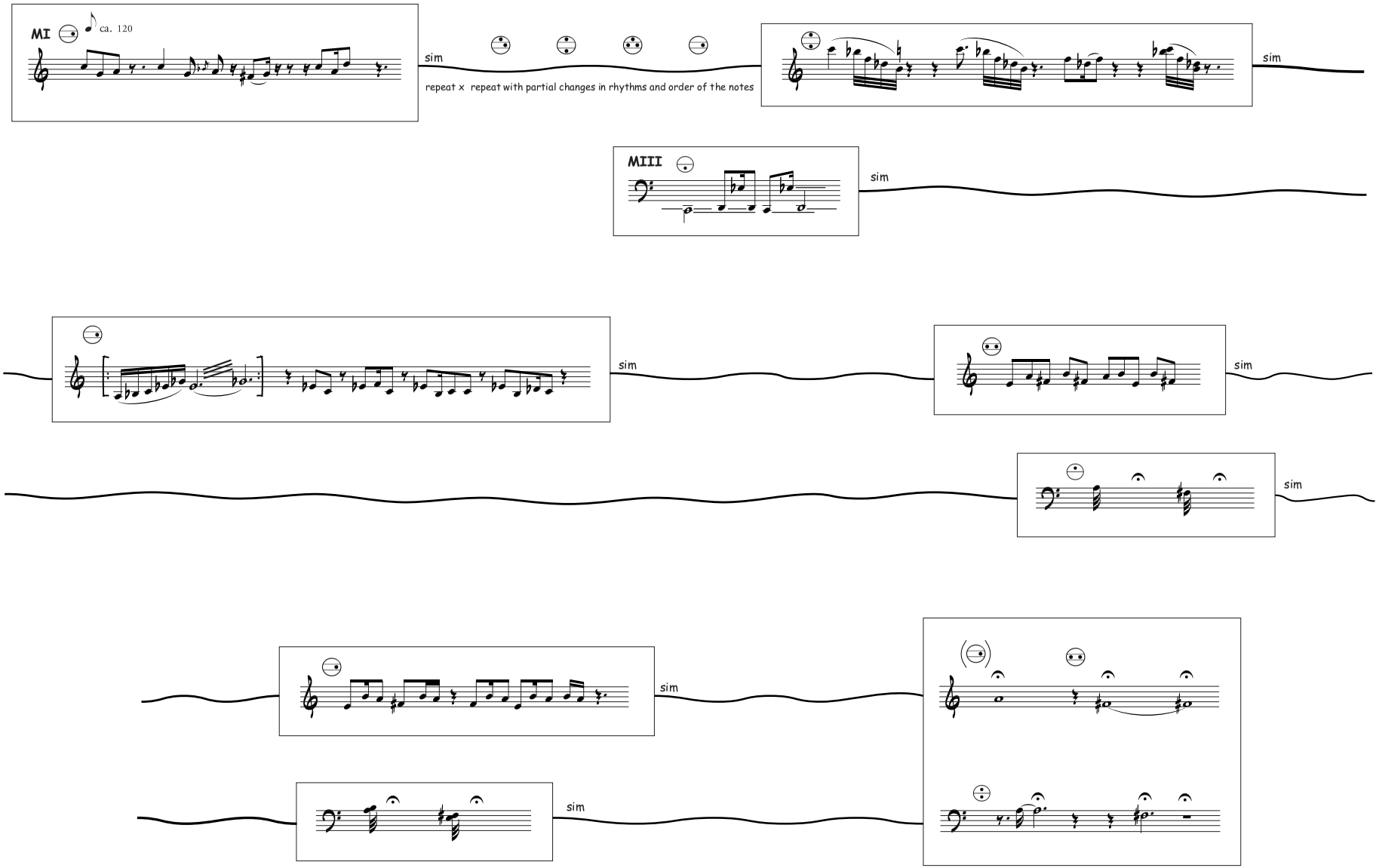


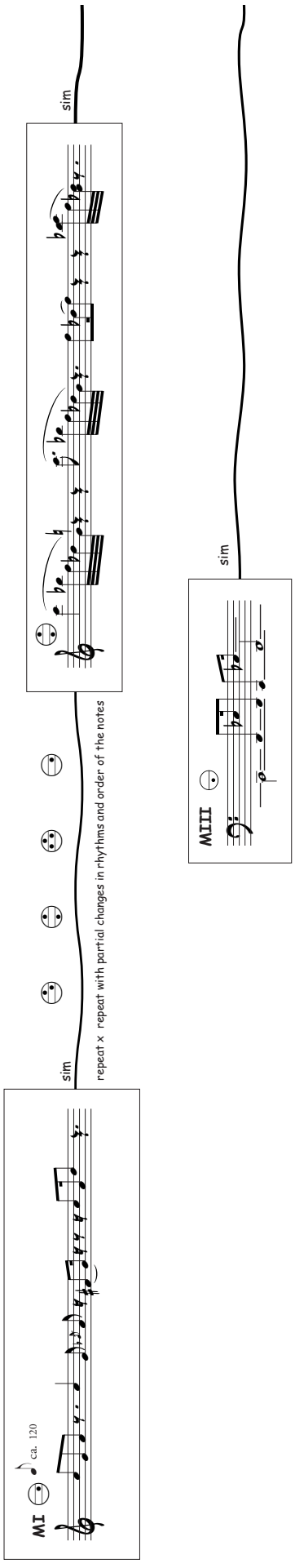

4.
Each hand own tempi (rubato)
MI
♩ ca. 132 右手と左手はそれぞれの tempo rubato
MIII
Fine
D.C.
MI
♩ ca. 132 legato
5.
chromatic cluster


6. 異邦人のうた
Song of a stranger
♩ ca 104
MI
MIII
1.
2.

Ins Tal (1982) Yuji Takahashi (1938)

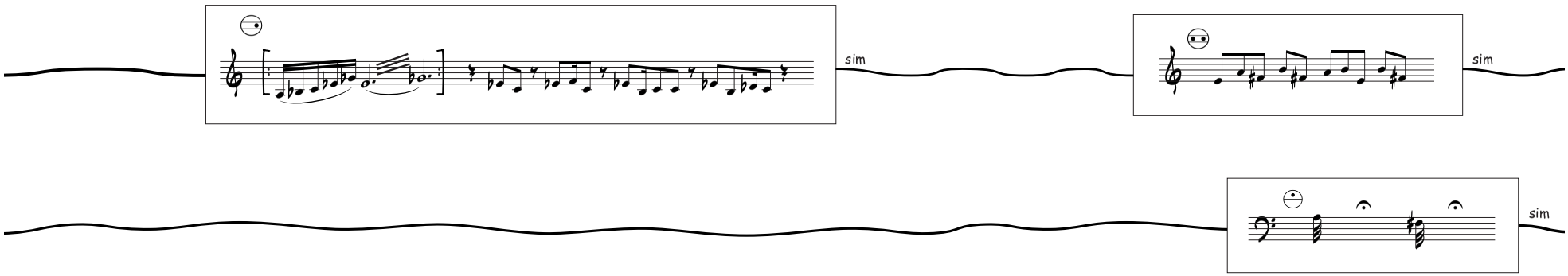
1

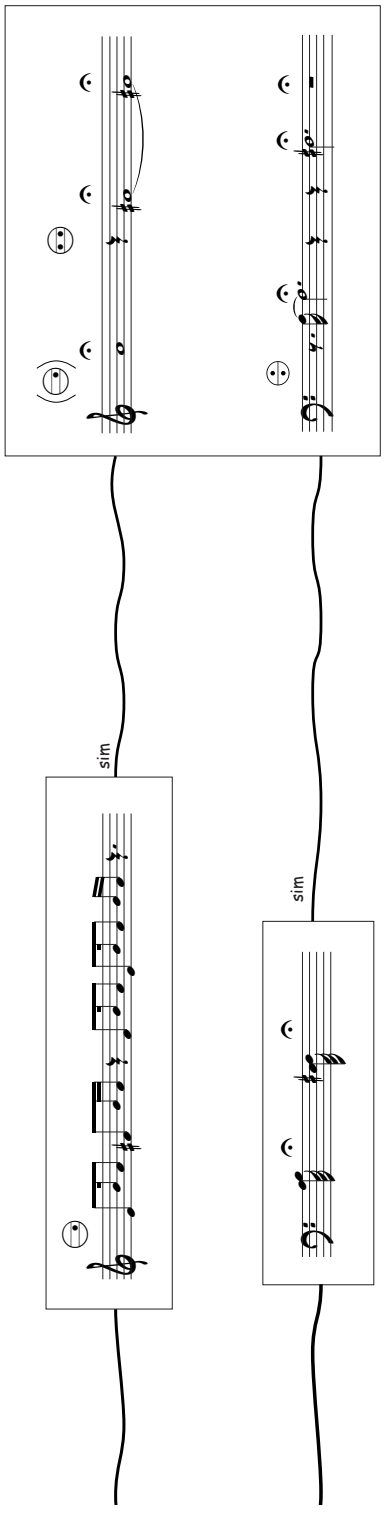


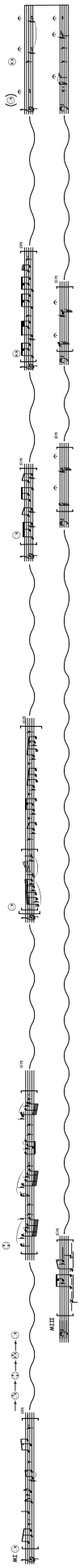

sim
sim
repeat x repeat with partial changes in rhythms and order of the notes
sim
IW
ca. 120
IIIW

Ins Tal (1982) Yuji Takahashi (1938)

1




sim
sim



TEMA:

1º Condicionamientos del lenguaje musical en la "instrumentación" de esquemas musicales. Problemas pedagógicos e interpretativos (y compositivos…) en la aplicación de esquemas no tonales en el MII.

OBJETIVO:

1º Comprensión de las ideas musicales como ideas abstractas (formato conceptual/auditivo…) expresadas a través de las características acústicas e interpretativas del instrumento: MI, MII y MIII.

2º Análisis del lenguaje instrumental como conjunto de parámetros sonoros que describen las características "exclusivas" del instrumento.

OBSERVACIONES:

1º Dificultad (</>) de identificar ideas en función de su adaptación y transformación en el cambio de manual: MI < MIII < MII.

2º Dificultad de identificar ideas en función de los parámetros modificados: contorno melódico, timbre, ritmo, complejidad sonora, etc.

3º Se tiene en cuenta:

a) Que el aprendizaje se integra sobre (a partir) de los esquemas de conocimiento previos.

b) Que los conocimientos previos del MII se integran, en general, sobre la instrumentalización de los conceptos del lenguaje armónico-tonal: *Acordes* en función de los *Bajos* (asociación conceptual y motora…), ver esquema gráfico A p. 3 ; Topografía sonora por *quintas* (sistema de quintas)[1], *Bajos y Acordes* en función de esquemas armónicos (se tienen en cuenta las *inversiones*, no las *posiciones*…): combinaciones tipo: prototipos, primitivos motores, visuales, auditivos, semántico/musicales, etc.)[2], Visualización topográfico/tonal (armaduras…): ♯ arriba ♭ abajo…, etc.

c) La *Tradición* (mal entendida) y estancamiento pedagógico…[3]

d) La aplicación de esquemas musicales no-tonales implica, en el aprendizaje del MII, la creación o modificación de "nuevos esquemas": conceptuales, procedimentales, auditivos, motores, etc.

PLANTEAMIENTOS PEDAGÓGICOS:

1º Se pretende la facilitación del aprendizaje mediante la creación y activación de esquemas de conocimiento que integren (comprendan) el contenido a estudiar y que contribuyan a desarrollar: rapidez de lectura, comprensión, reducción de elementos y principios de desarrollo, agrupamientos de entrada (integración comprensiva) y salida (integración motora), reconocimiento auditivo de esquemas sonoros, etc.

2º Concepción del aprendizaje desde el punto de vista de un proceso *autogenerativo (meta-aprendizaje)…*

[1] Velocidad de lectura por quintas similar a la diatónica (ascendente y descendente…).

[2] Ver concepto de *familiaridad…*

[3] Se observa la necesidad de una Pedagogía dirigida hacia estos esquemas que amplie (no que sustituya…) la fijación pedagógica actual. Trabajos como los realizados por la editorial DVFM deberían servir de ejemplos de desbloqueamiento pedagógico para algunas de las actuales concepciones pedagógicas del instrumento que, a menudo, confunden al mensaje con el mensajero, y, a veces, con su caballo.

ESTRATEGIAS Y RECURSOS:

Se tienen en cuenta:

a) Análisis de datos: ordenados por parámetros…
b) Síntesis de estructuras: esquematización…
c) Empleo de recursos visuales que compensen la falta de *visión* del MII: esquemas, gráficos, etc. (ver ejemplos gráficos)
d) Integración de esquemas: ejemplo: aplicación, en el sistema estándar de bajos, de melodías por intervalos de segundas mayores para ver la disposición del tritono en una hilera: integración de un esquema motor regular y correlativo que facilite su visualización topográfico/sonora (ver esquema gráfico B, p. 3)
e) Etc.

CONCLUSIONES:

1º Necesidad de esquemas contextuales de conocimiento que facilite la "organización" de los "contenidos", el agrupamiento (empaquetamiento) de los datos y estructuren el aprendizaje

2º Necesidad de una concepción creativa y generativa del Aprendizaje: aprendizaje creativo y generativo…

3º Necesidad de una concepción del lenguaje musical como un lenguaje creativo (no reproductivo…): no sólo como almacenamiento de ideas sonoras sino como generativo de ideas: integración interdisciplinar: interpretación/composición/improvisación/lectura a vista/transposición…

EJERCICIO DE APLICACIÓN:

1º *Metamorphoses* de Lundquist: compases 137…/152… Análisis metodológico:

Como ejemplo de las consideraciones anteriores puede servir un fragmento de *Metamorphoses* (compases 137…/152…), aunque pueden encontrarse también otros ejemplos de similares características en obras como: *Sonata-fantasía* (1965) de N. Lockwood, *Acco-mussic* (1977) de E. Krenek, *D'ance* (1996) de Davide Anzaghi, *Sequenza XIII (chanson)* (1996) de L. Berio, diversas obras recogidas en recopilaciones como DVFM Nos 31039 y 31050: (G. Katzer, J. Truhlàr, P. Kurzbach, etc.), autores como W. Jacobi, J. Feld, etc.

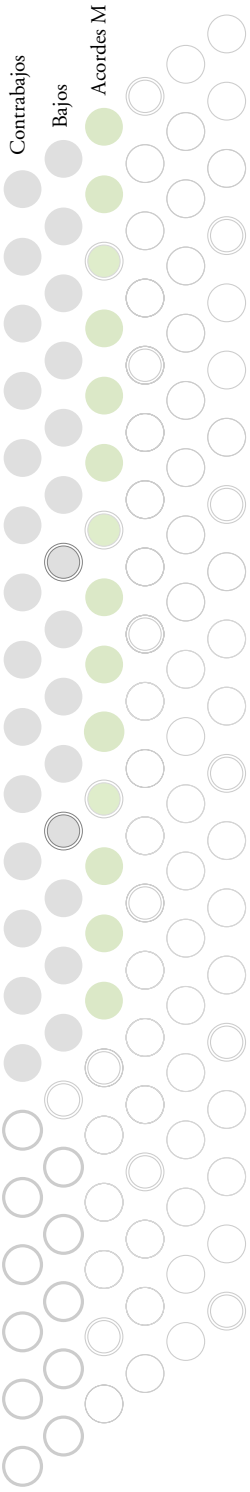
El planteamiento de estudio para este fragmento puede enfocarse a partir del análisis del esquema rítmico-armónico que sirve de base a la línea melódica del MI (ésta no es tenida en cuenta): un intervalo de 5ª> (6) distribuido entre *contrabajos/acordes M* o *bajos/acordes M*, formando un *motivo*, y un intervalo de 3ª m (3) sobre el que desplaza tal *motivo*, ambos distribuidos en una métrica de 3+2 a modo de pedal rítmico: ver compases 137… y 154… (ver esquemas gráficos C/F, p. 3).

Aunque el análisis teórico puede resultar muy simple y muy coherente dentro del contexto modal del lenguaje empleado, generalmente su estudio suele ser problemático al proyectarlo topográficamente sobre el MII. La razón más común suele ser la falta de activación de un contexto de conocimiento tanto conceptual como motor (repertorio motor requerido) que facilite el procesamiento *arriba/abajo* del fragmento musical, dificultando el agrupamiento de *entrada* (comprensivo) y de *salida* (motor), teniendo que recurrir al procesamiento a partir de los datos (*abajo/arriba*), más lento, repetitivo y menos perdurable por su falta de *elaboración*…

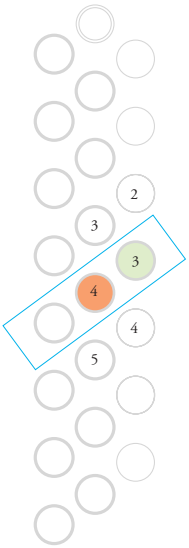
Se propone como ejemplo de metodología de trabajo la esquematización topográfica del diseño musical, como recurso de ayuda al estudio y su comprensión a través de la *visualización motora*:

Marcos Padrón, Jorge Arribas y Tito Marcos

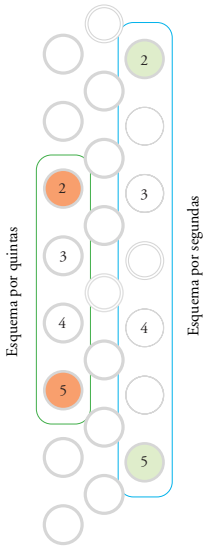
Metamorphoses: misterioso *(meno mosso)* ♩= ca. 160 (compases: 137…/152…): esquemas topográficos:



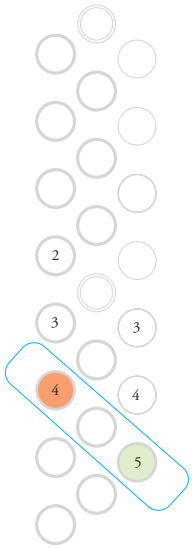
A Relación *Bajo/Acorde* (s)



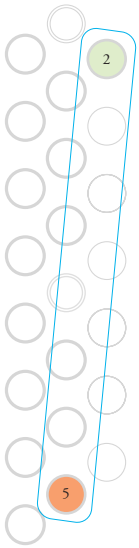
B Relación *Acordes (Bajos) Tritono* (6) - *3ª m* (3)



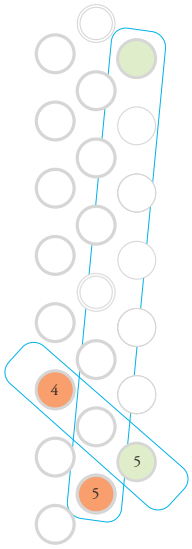
C Relación *Contrabajo/Acorde Tritono* (6)



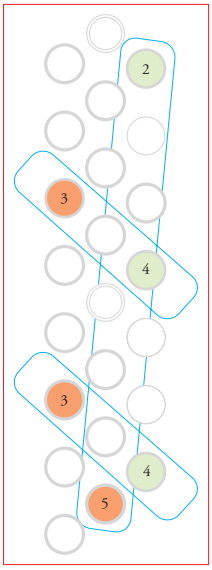
D Relación *Bajo/Acorde Tritono* (6)



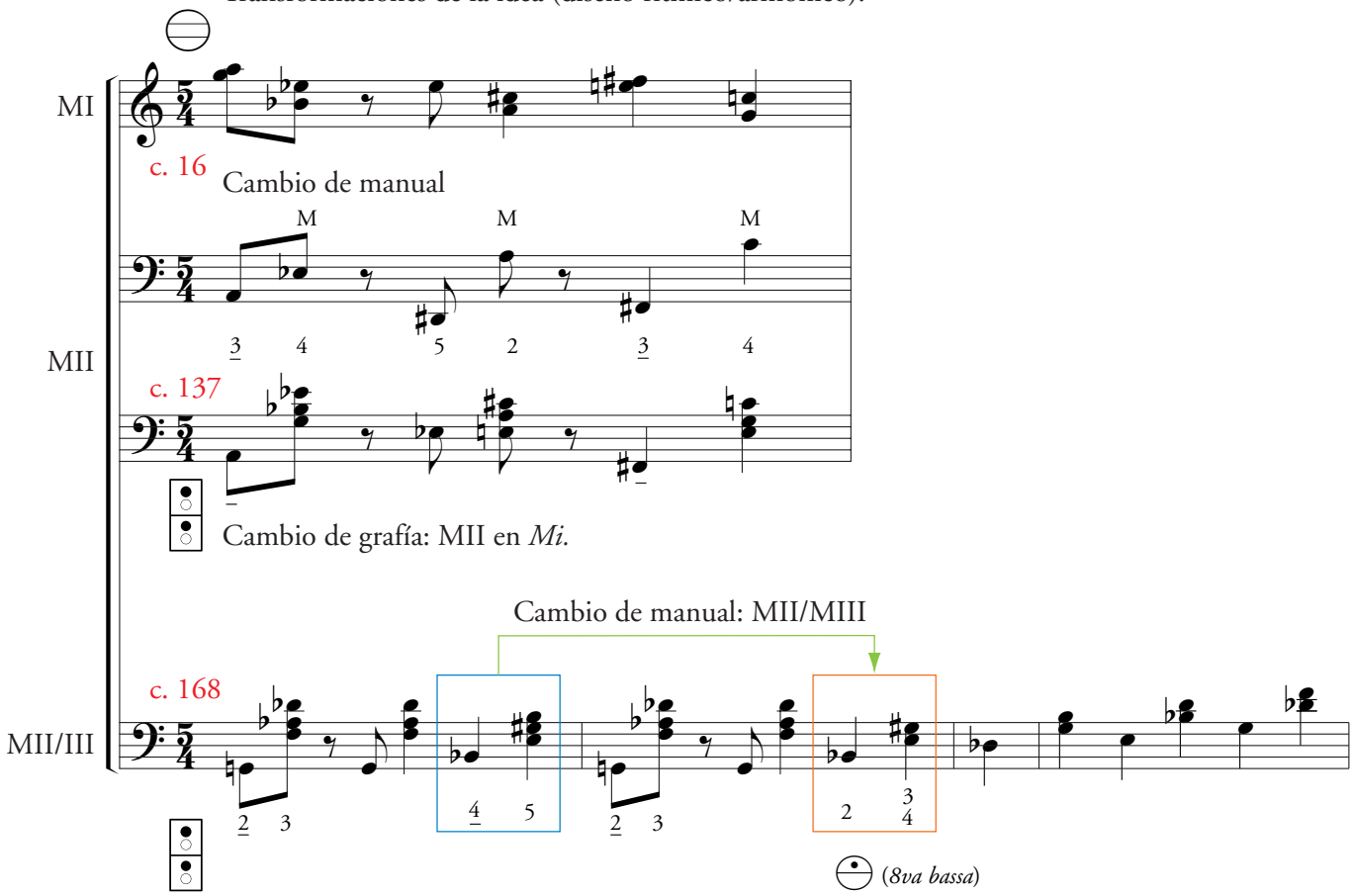
E Esquema rítmico: *Bajo/Acorde Tritono* (6)

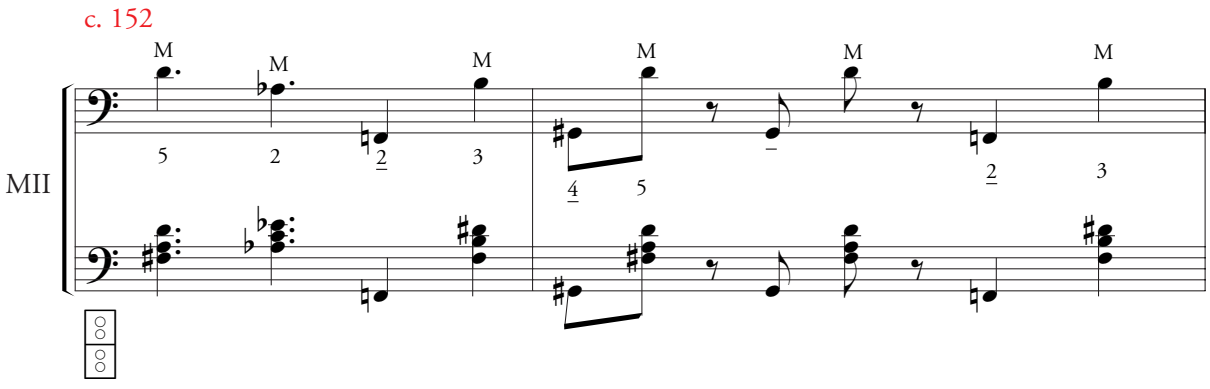


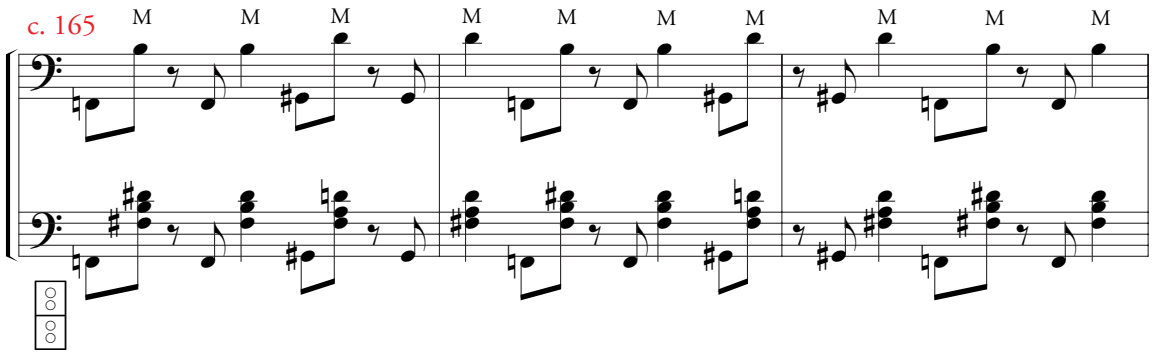
F Esquema rítmico: *Bajo/Acorde Tritono* (6) + *3ª m* (3)



Transformaciones de la idea (diseño rítmico/armónico):

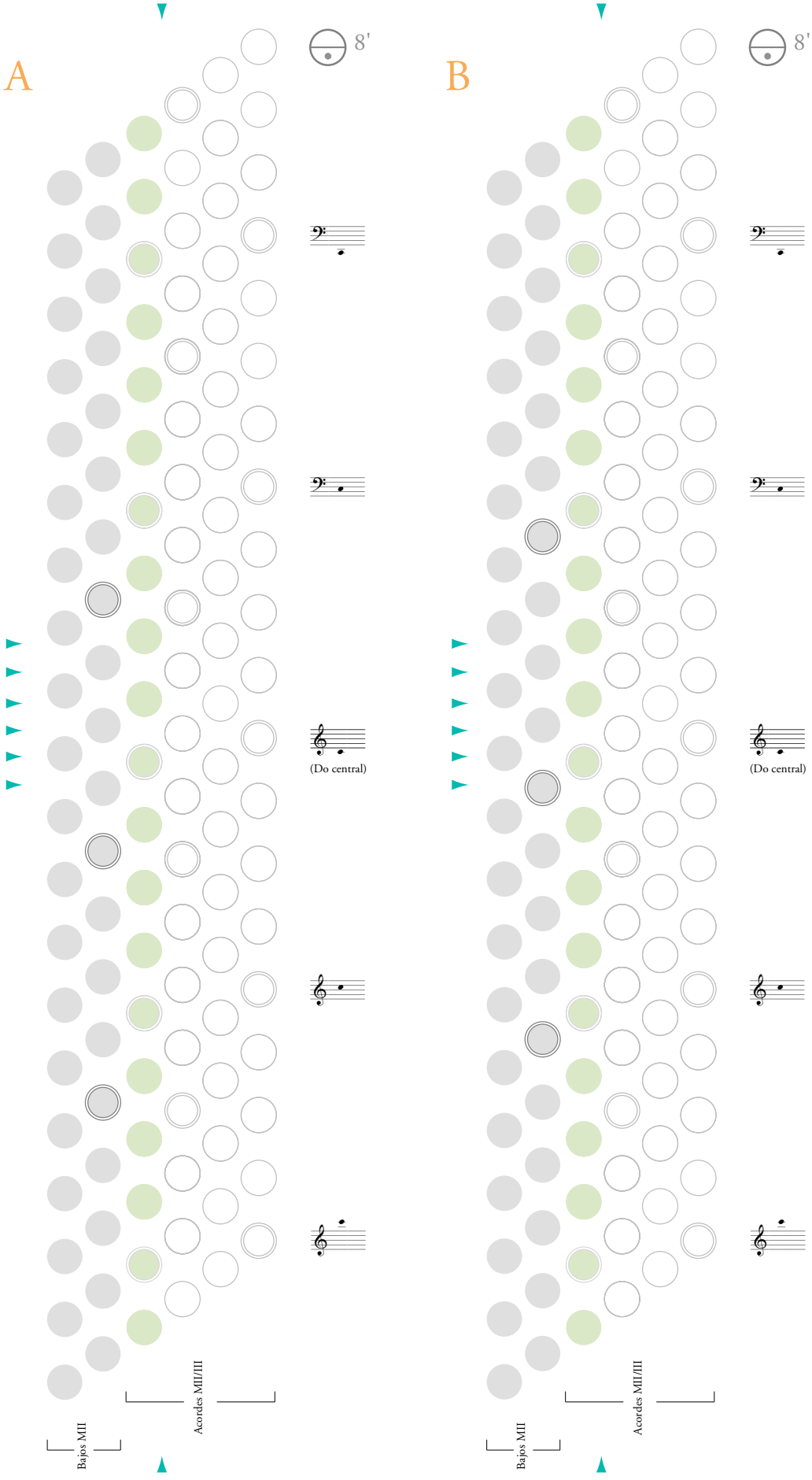






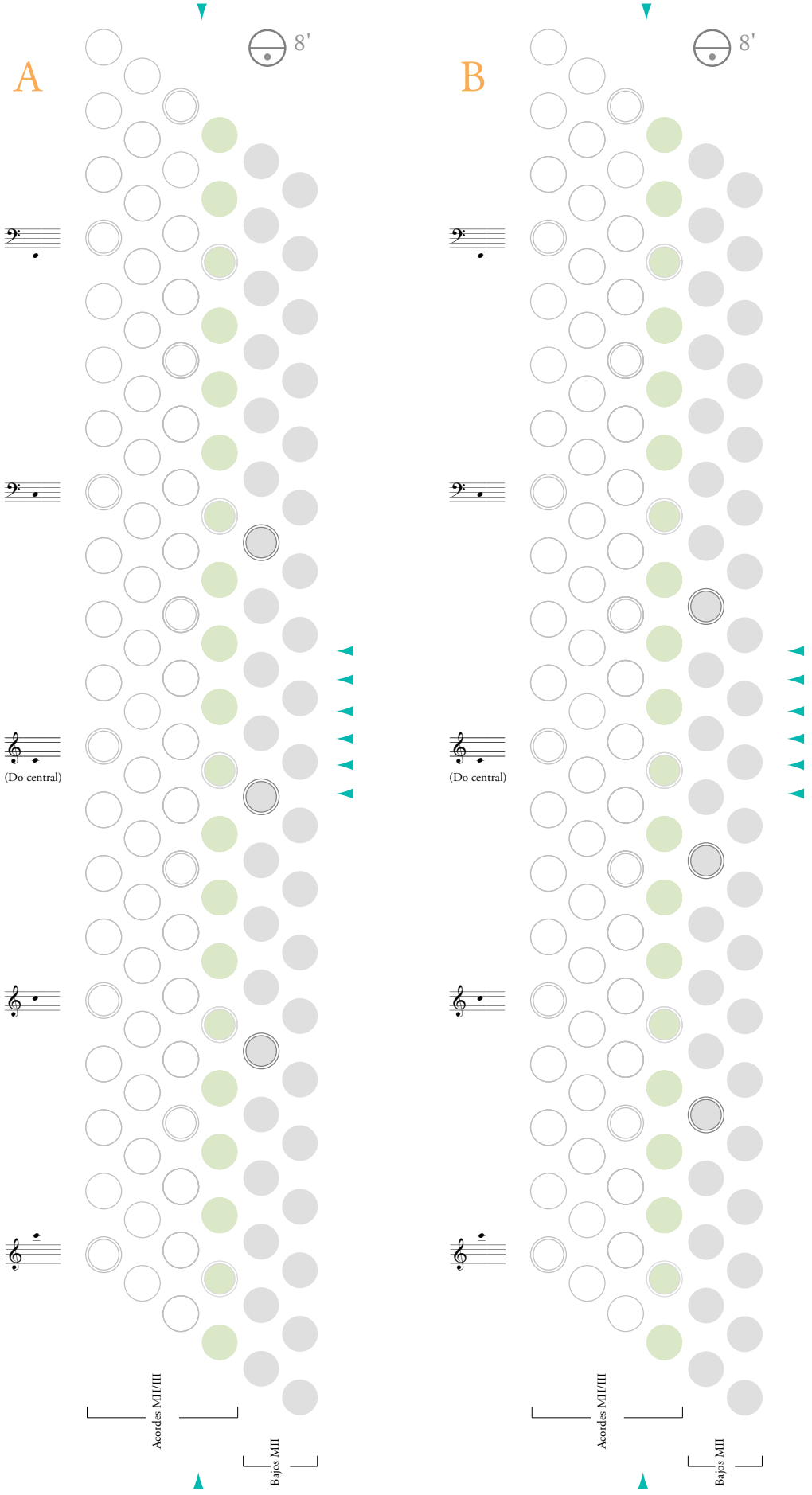
Visualización A: relación de la topografía sonora entre los manuales MII y MIII (tipos más generalizados)

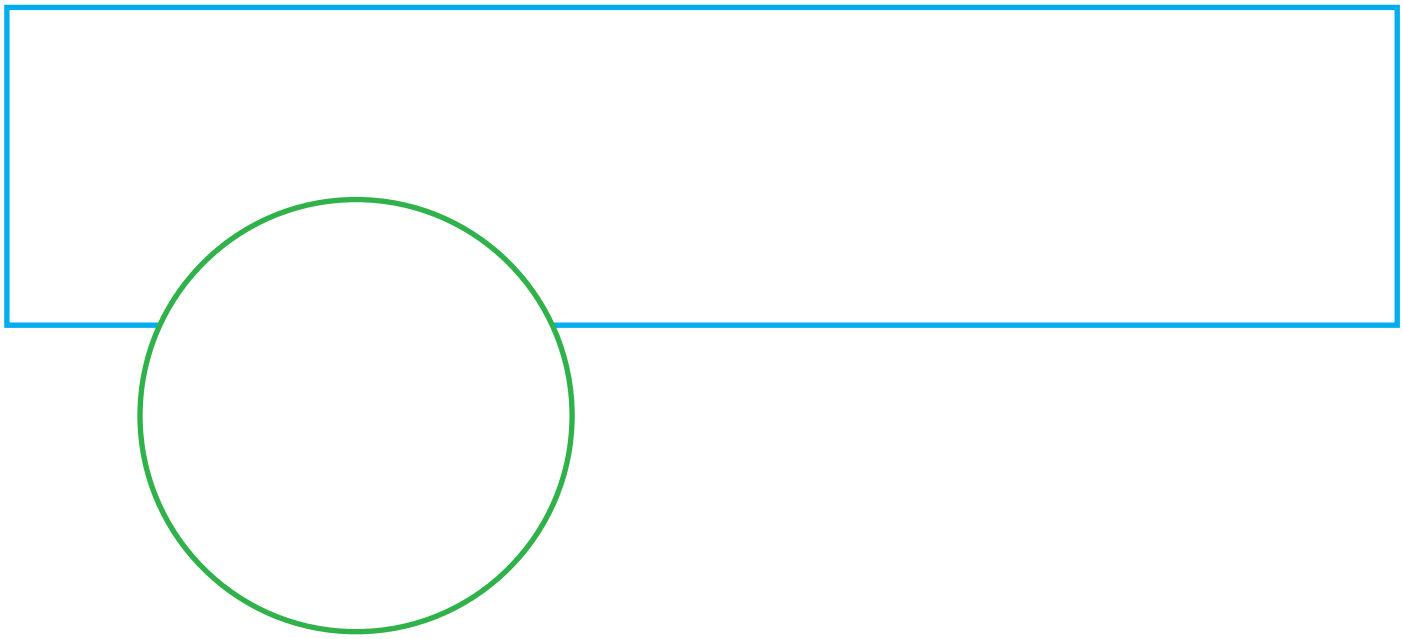
La disposición variará los puntos de referencia táctil de las posiciones.



Visualización B: relación de la topografía sonora entre los manuales MII y MIII (tipos más generalizados)

La disposición variará los puntos de referencia táctil de las posiciones.





...que muero porque no muero

para soprano y conjunto instrumental sobre textos de S. Juan de la Cruz

Julio Sánchez León, 1997

sobre esta edición

La presente partitura es de libre difusión. Esto significa que no existen restricciones al duplicado del archivo o fotocopia de la obra impresa, debiendo respetarse únicamente el © del autor.

Para quien esté interesado en interpretar esta obra, existen versiones .pdf de las partituras parciales de cada instrumento. Éstas pueden ser solicitadas sin coste alguno a la dirección: djulio@arrakis.es

sobre el texto de la obra

El texto es una selección extraida del Cántico Espiritual de S. Juan de la Cruz. Son exactamente tres fragmentos de las «Coplas del alma que pena por ver a Dios»

Vivo sin vivir en mi
y de tal manera espero,
que muero porque no muero...
...¿qué muerte habrá que se iguale
a mi vivir lastimero,
pues, si más vivo, más muero?...
Lloraré mi muerte ya,
y lamentaré mi vida
en tanto que detenida
por mis pecados está
¡Oh Dios mio¡, ¿Cúando será
cuando y diga de vero,
vivo ya porque no muero?

sobre cada uno de los instrumentos

SOPRANO

Las notas unidas mediante líneas podrán ser interpretadas con entonación relativa (canto hablado o sprechgesang1). La utilización o no de estas líneas será a jucio del intérprete.

ACORDEÓN

La presente obra se ha concebido a partir de un acordeón con la siguiente extensión:



La registración utilizada se prodrá adecuar al instrumento con el que se interprete. La indicada en la partitura es sólo de referencia

PERCUSIÓN

La notación para cada instrumento está indicada en la partitura con recuadros con el nombra de cada uno.

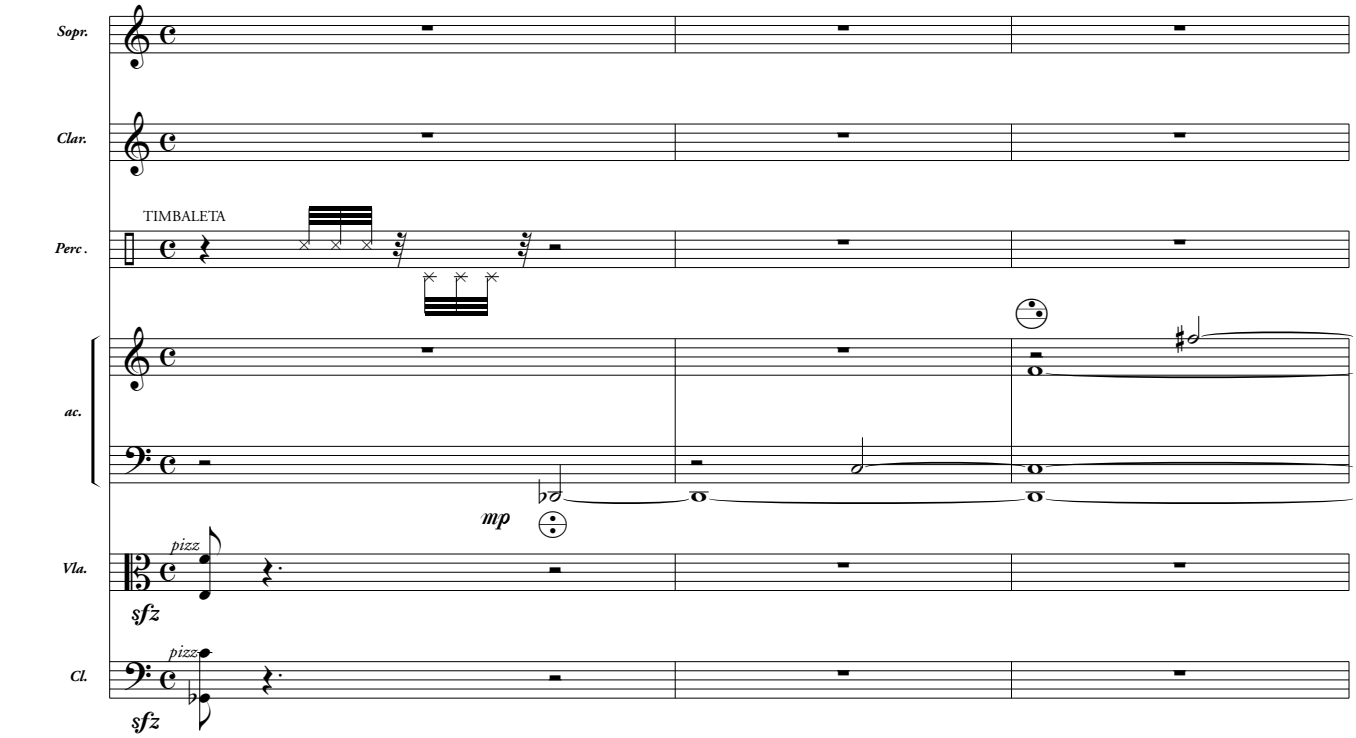
Instrumentos

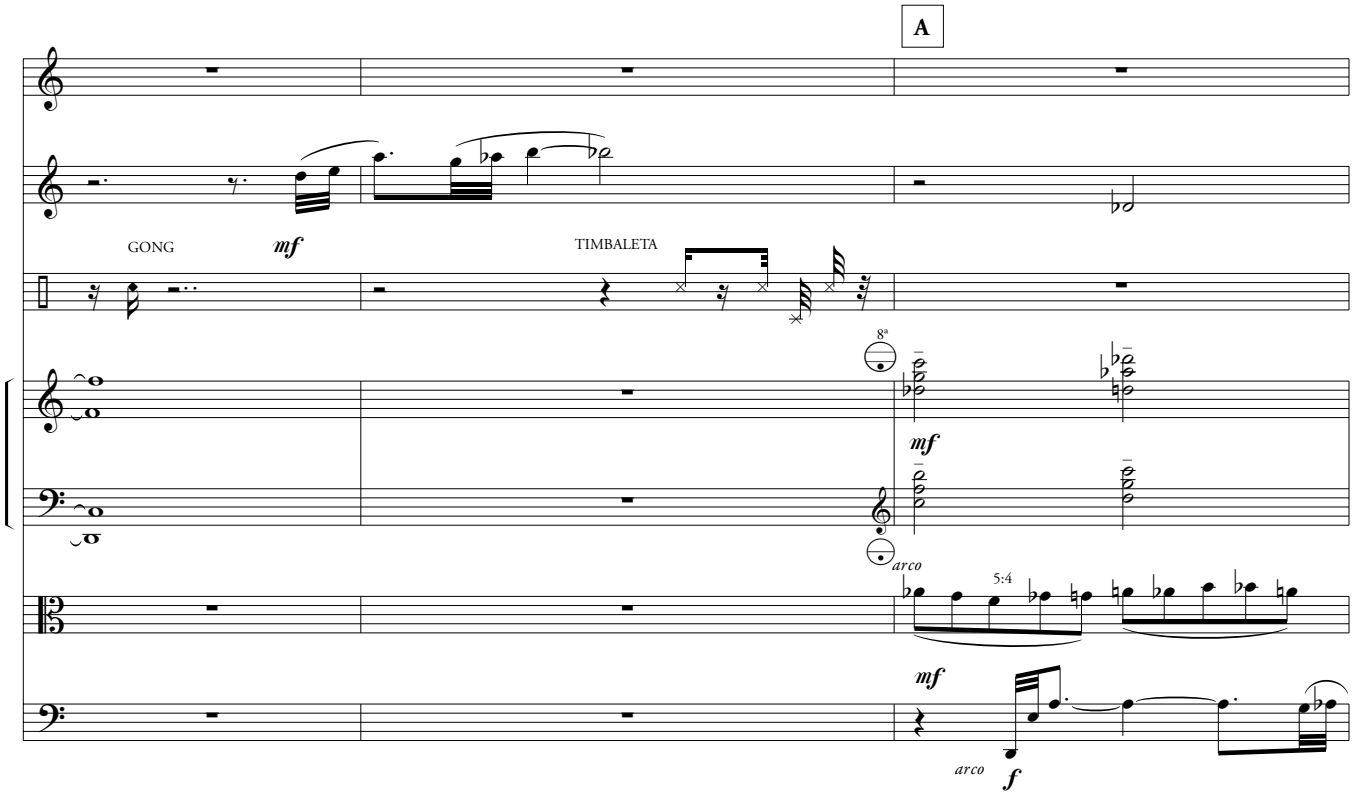
1. Timbaletas
2. Gong
3. Tom-tom

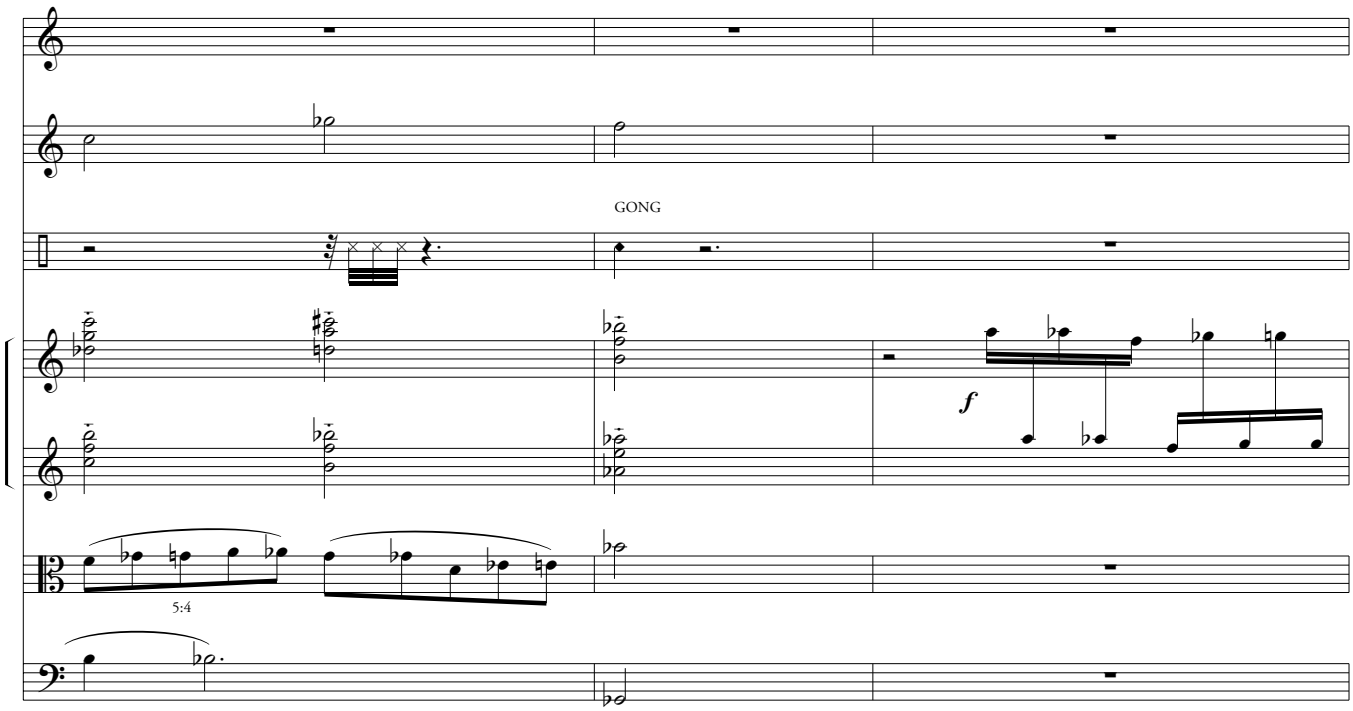
CLARINETE EN SI b

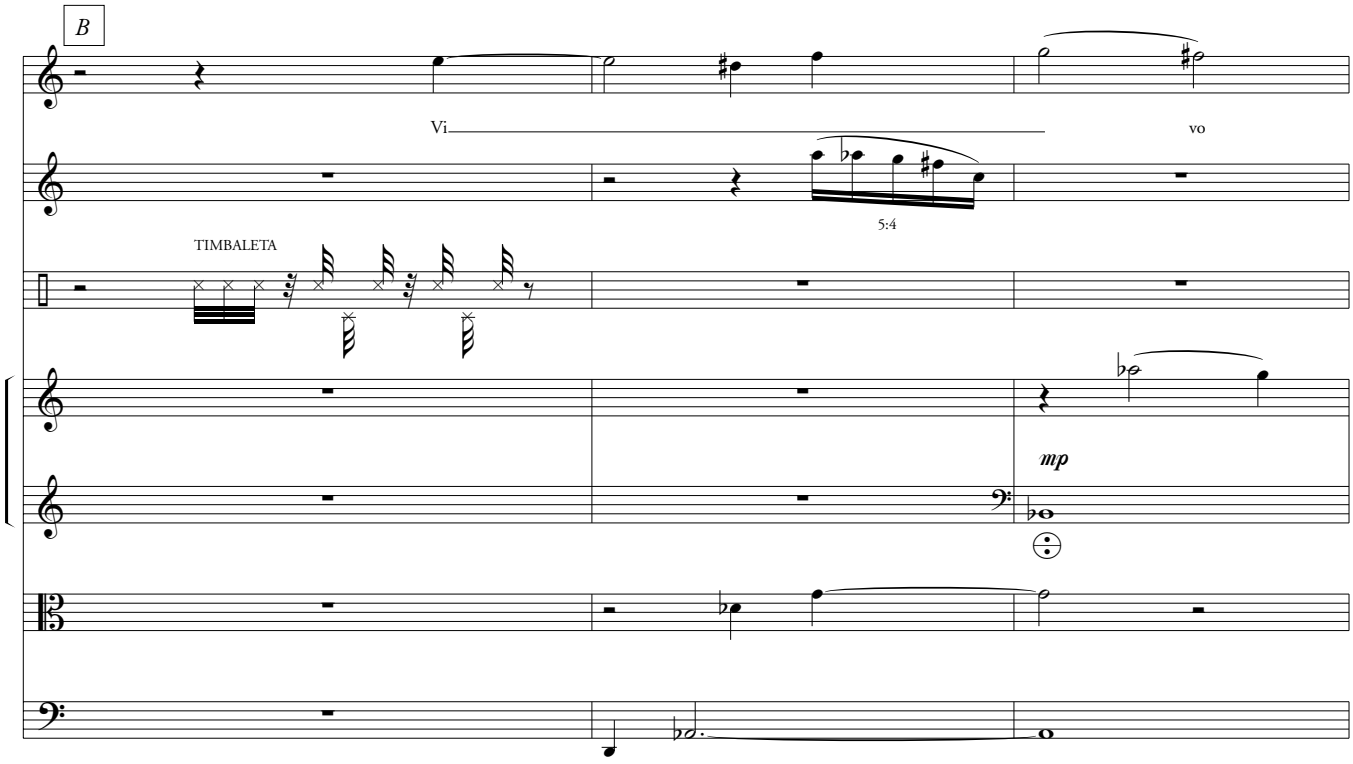
La partitura está escrita con notación real por lo que el ejecutante deberá transportarla.

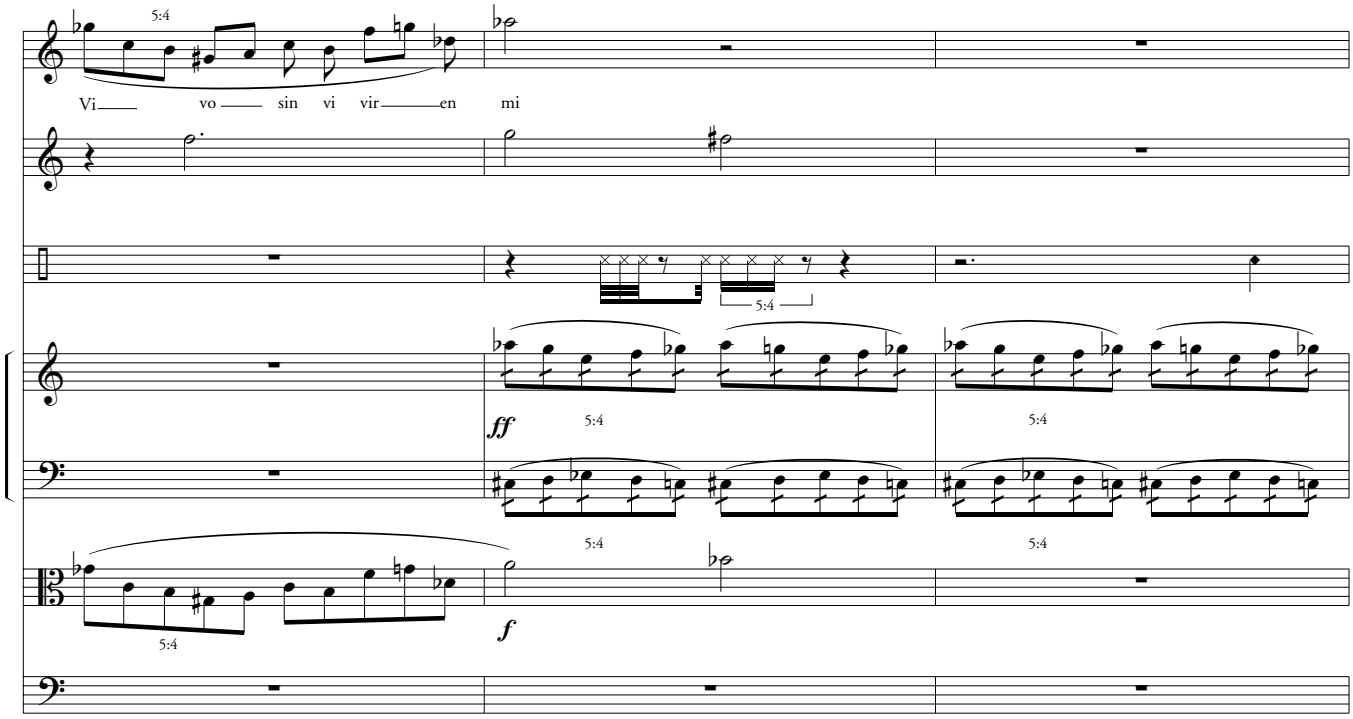
VIOLA Y CELLO

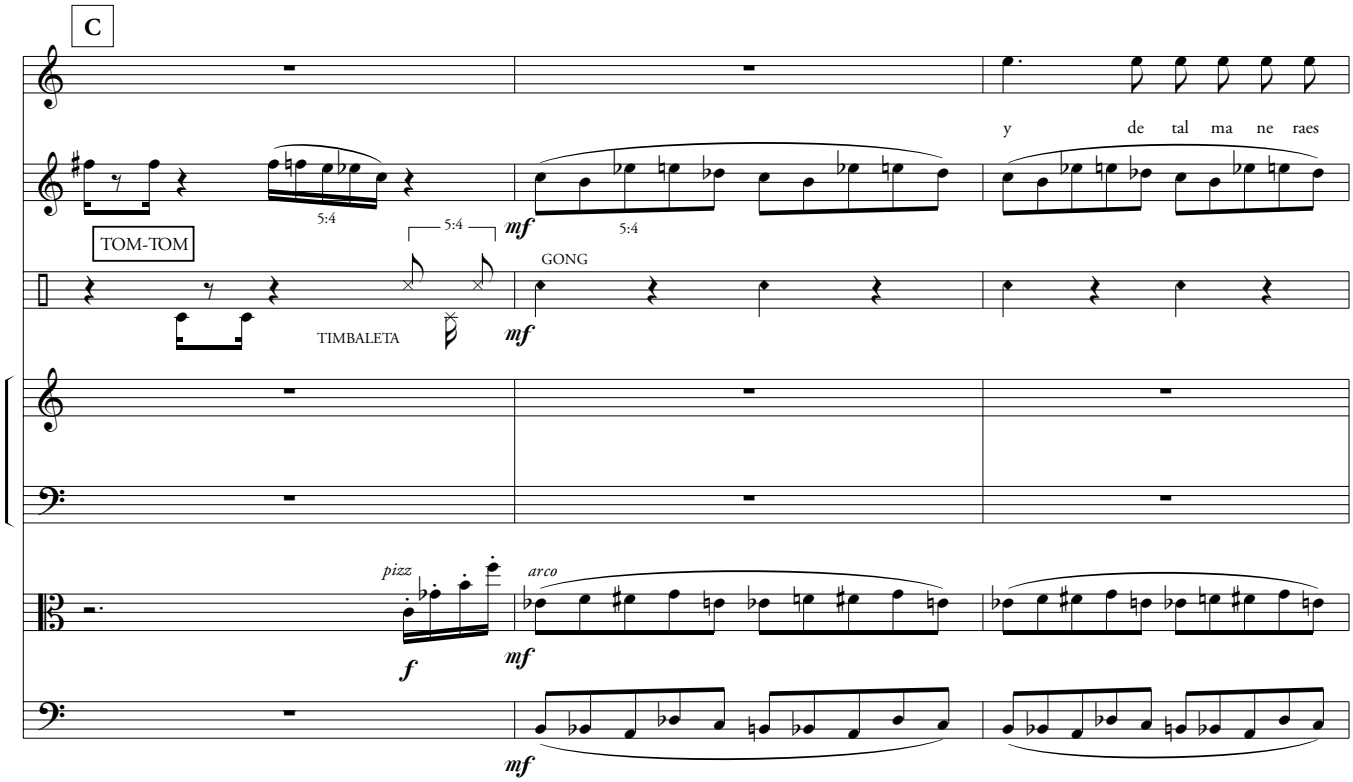

Sopr.
Clar.
TIMBALETA
Perc.
ac.
mp
pizz
Vla.
sfz
pizz
Cl.
sfz

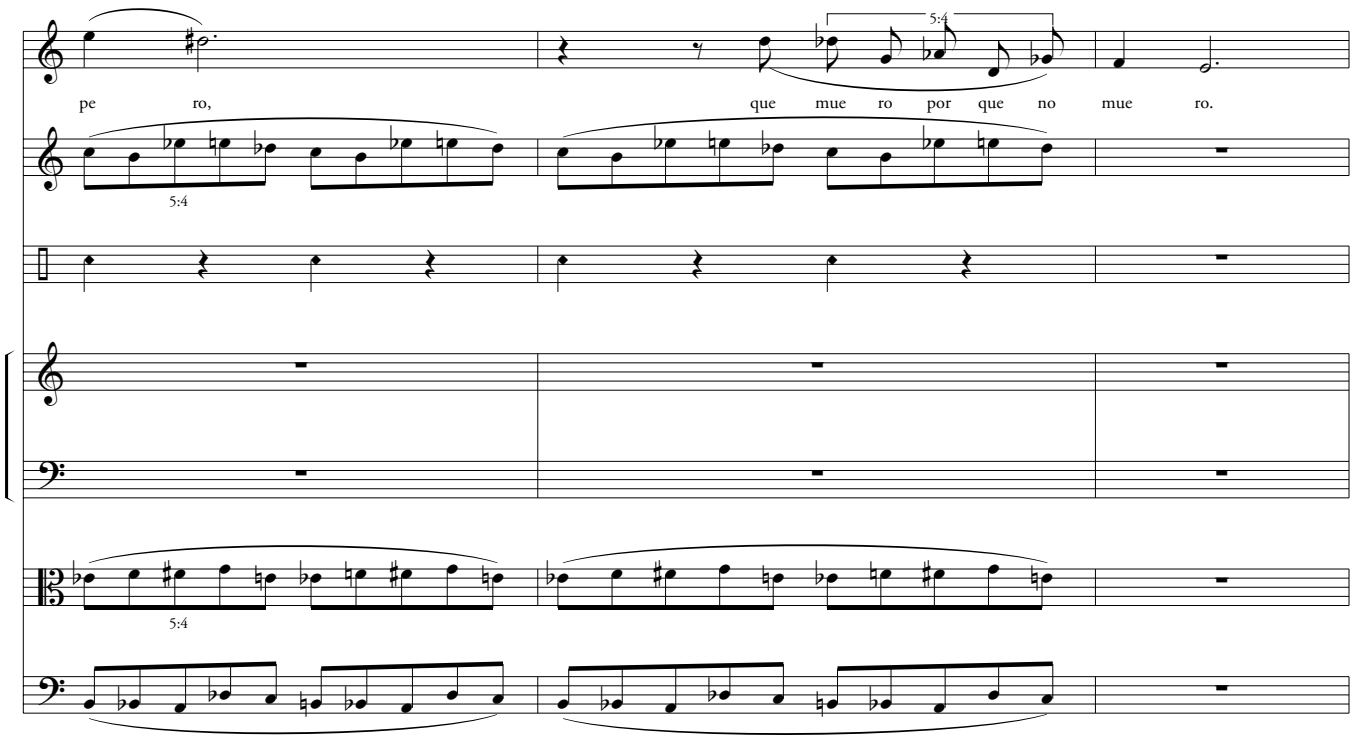

A
GONG
mf
TIMBALETA
8ª
mf
arco
5:4
mf
arco
f

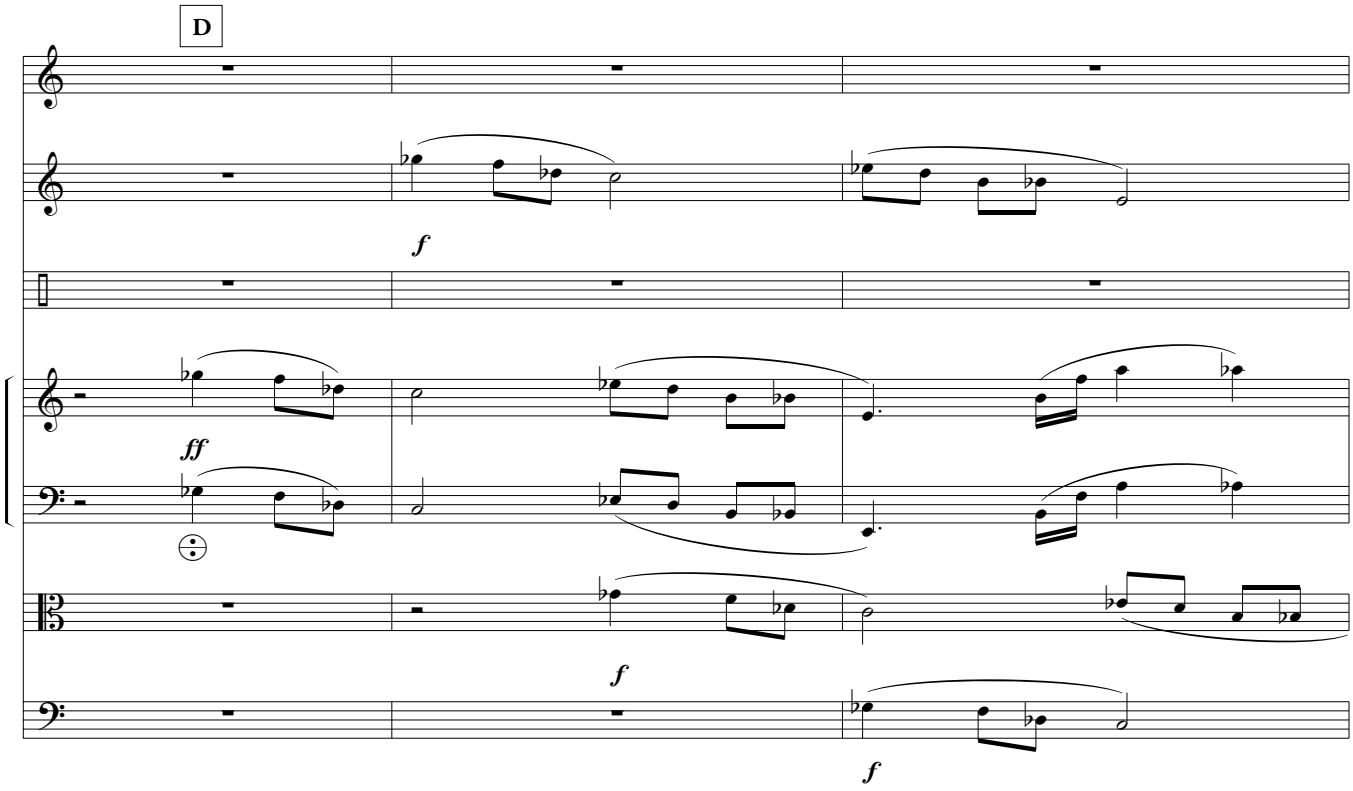

GONG
f
5:4

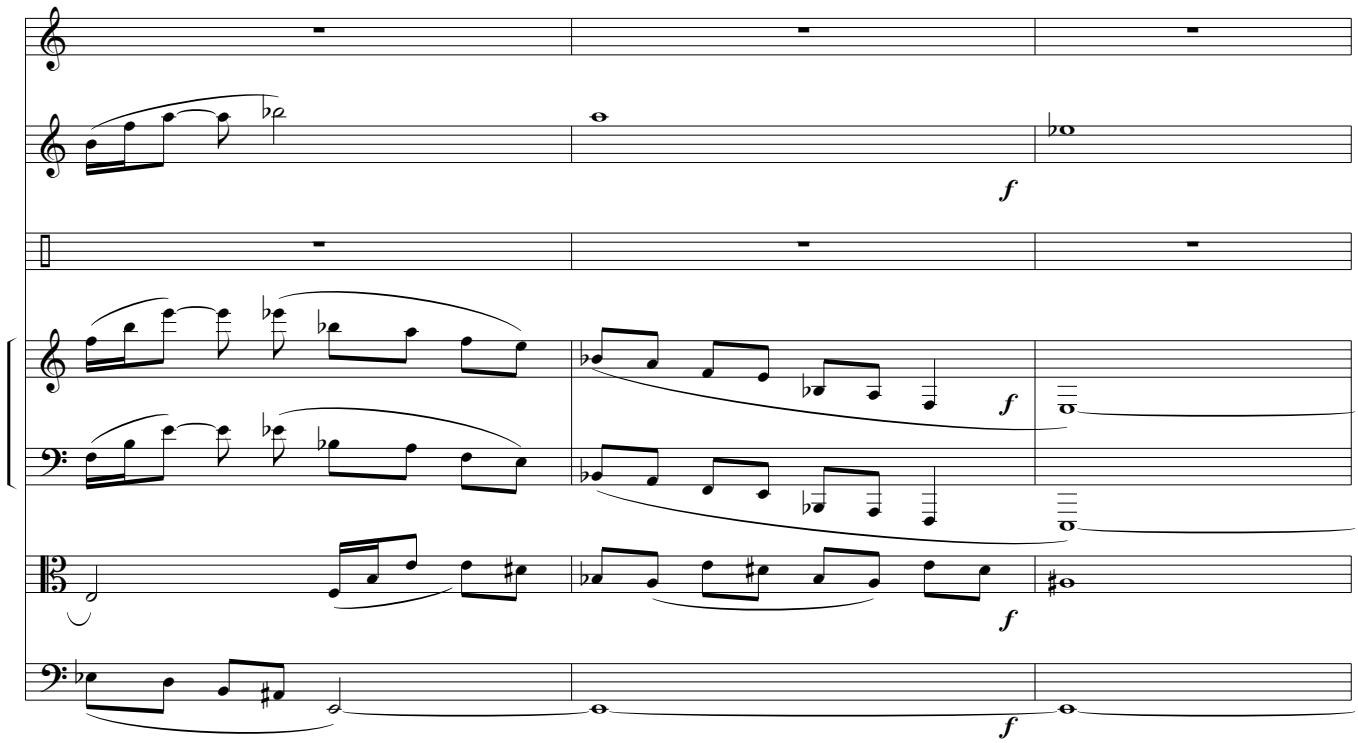

B
Vi
vo
5:4
TIMBALETA
mp

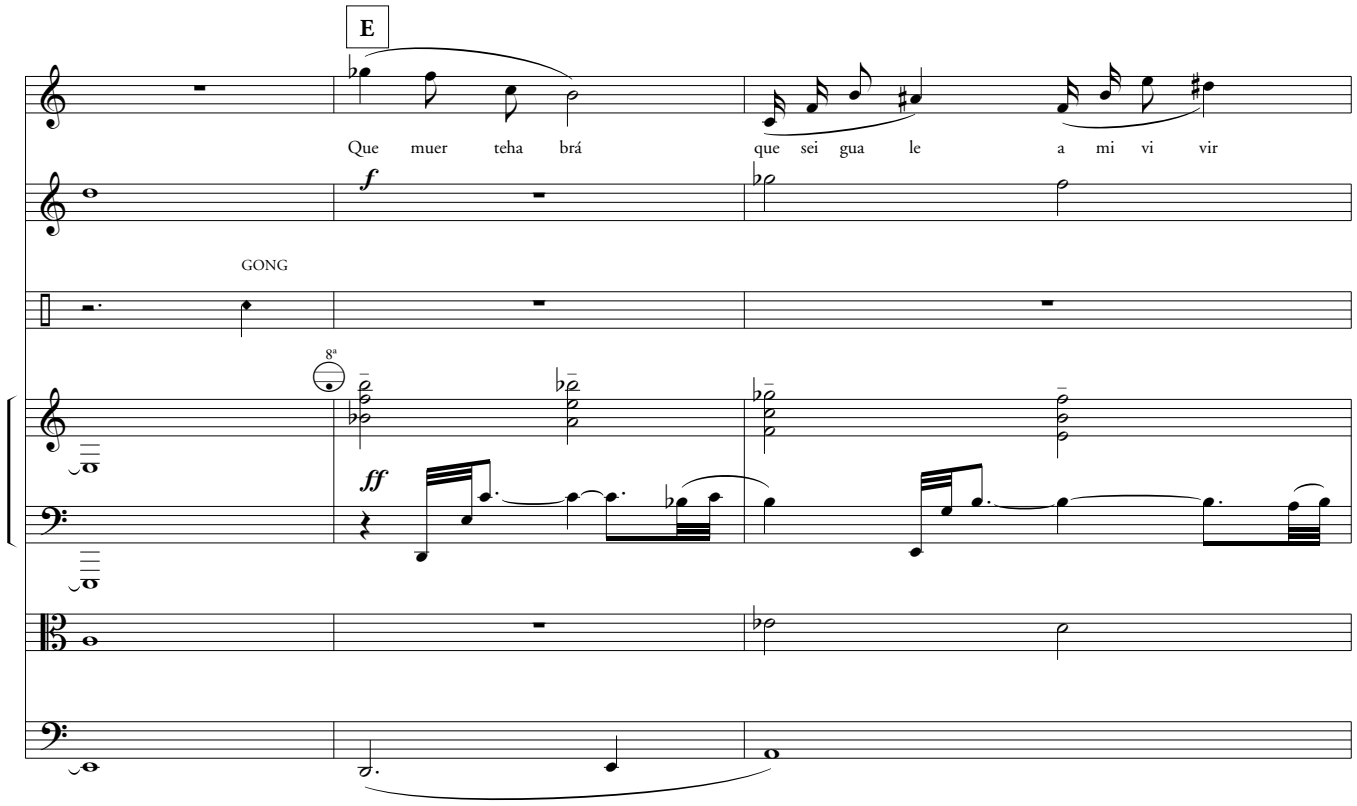

5:4
Vi vo sin vi vir en mi
5:4
ff
5:4
5:4
5:4
5:4
f

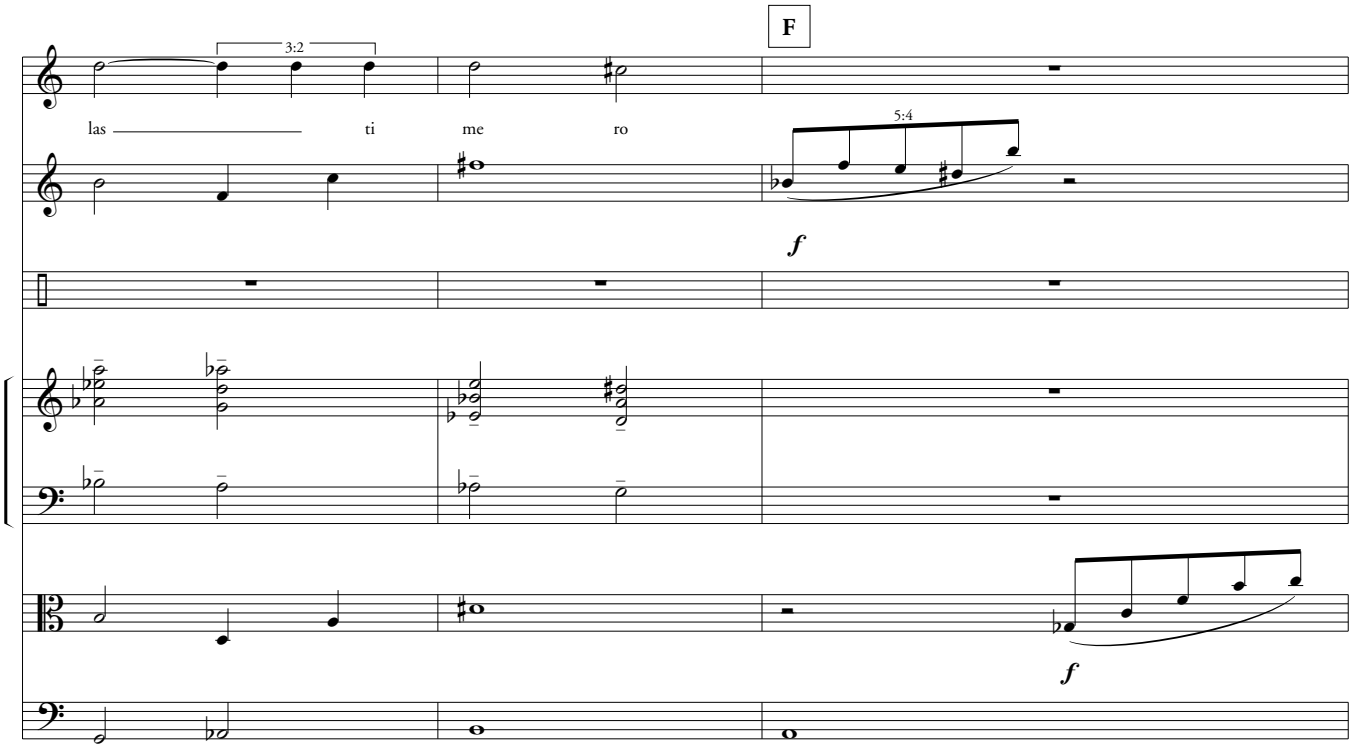

C
y de tal ma ne raes
5:4
5:4
mf
5:4
TOM-TOM
GONG
TIMBALETA
mf
pizz
arco
f
mf
mf

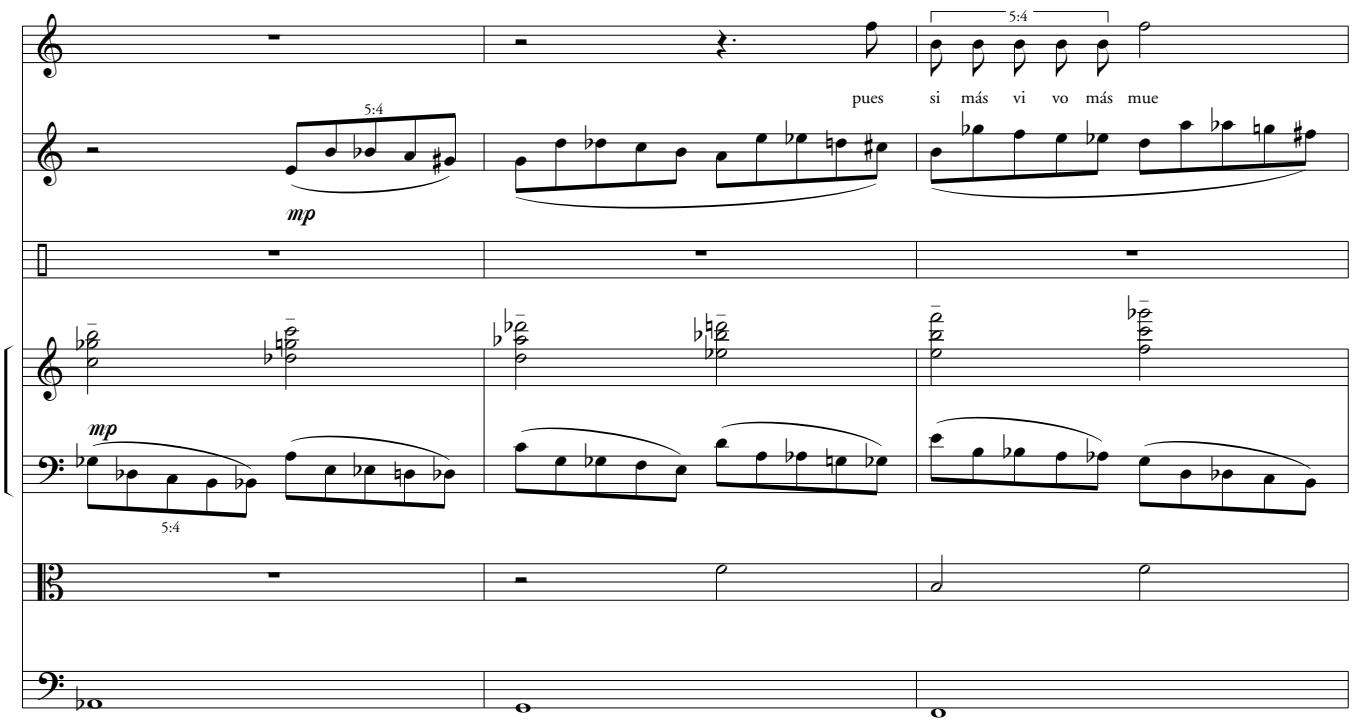

pe ro,
que mue ro por que no mue ro.
5:4
5:4
5:4

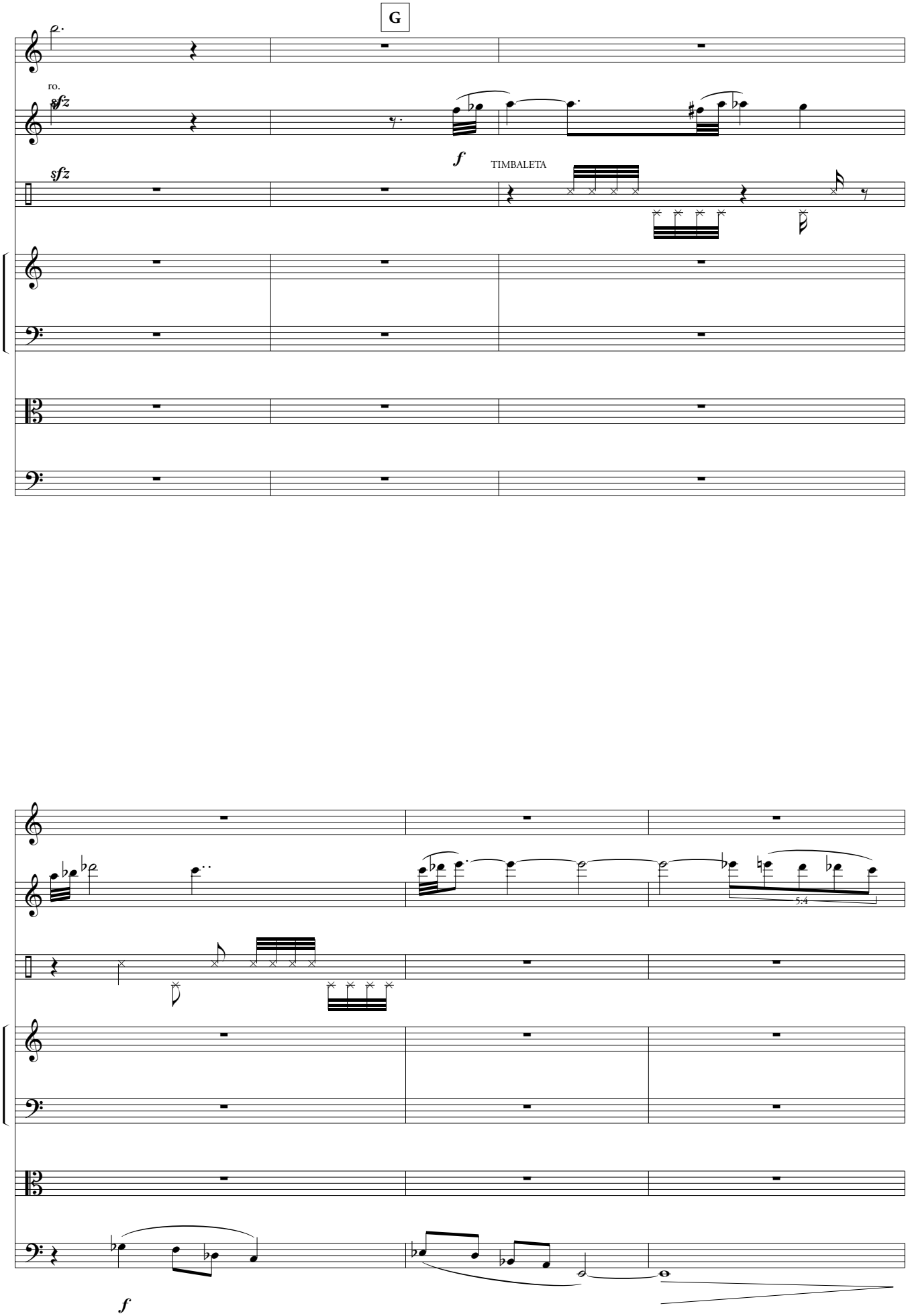

D
f
ff
f
f

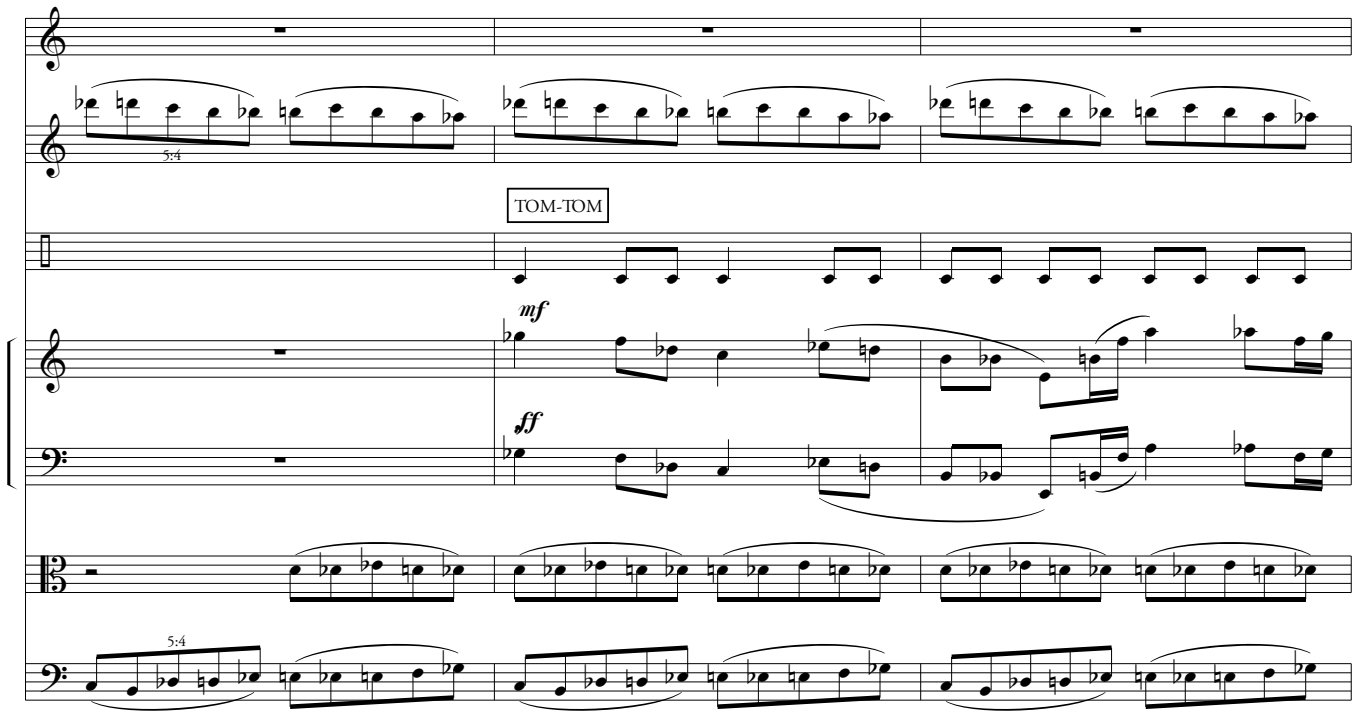

f
f
f
f

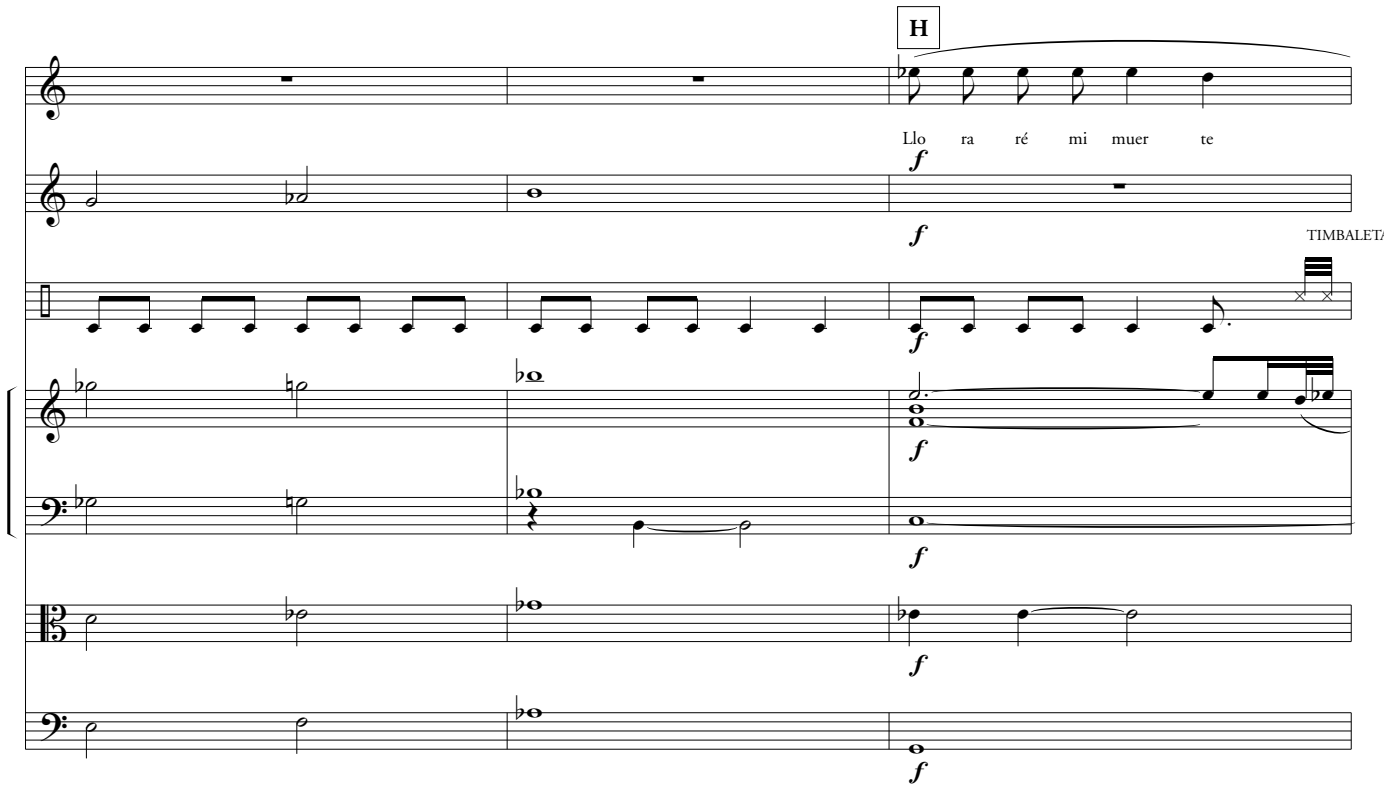

E
Que muer teha brá
que sei gua le a mi vi vir
f
GONG
8ª
ff

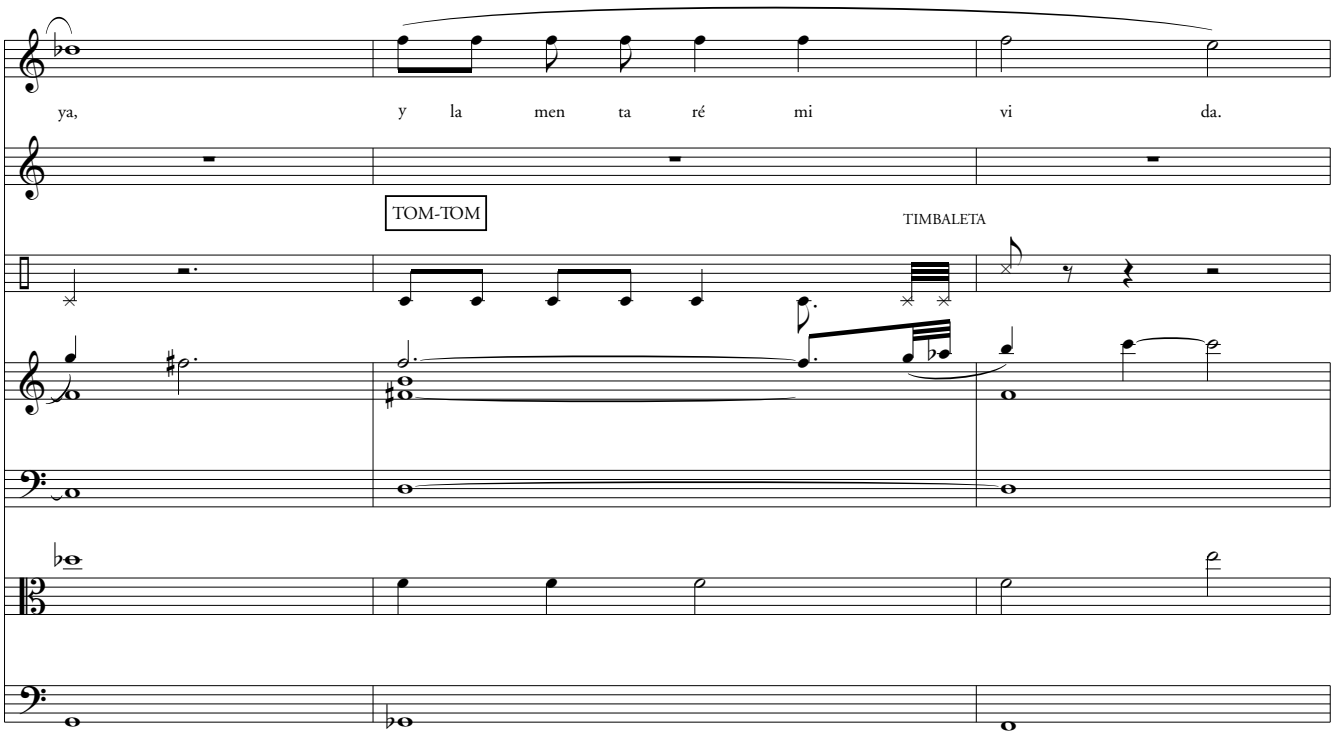

F
3:2
las
ti
me
ro
5:4
f
f

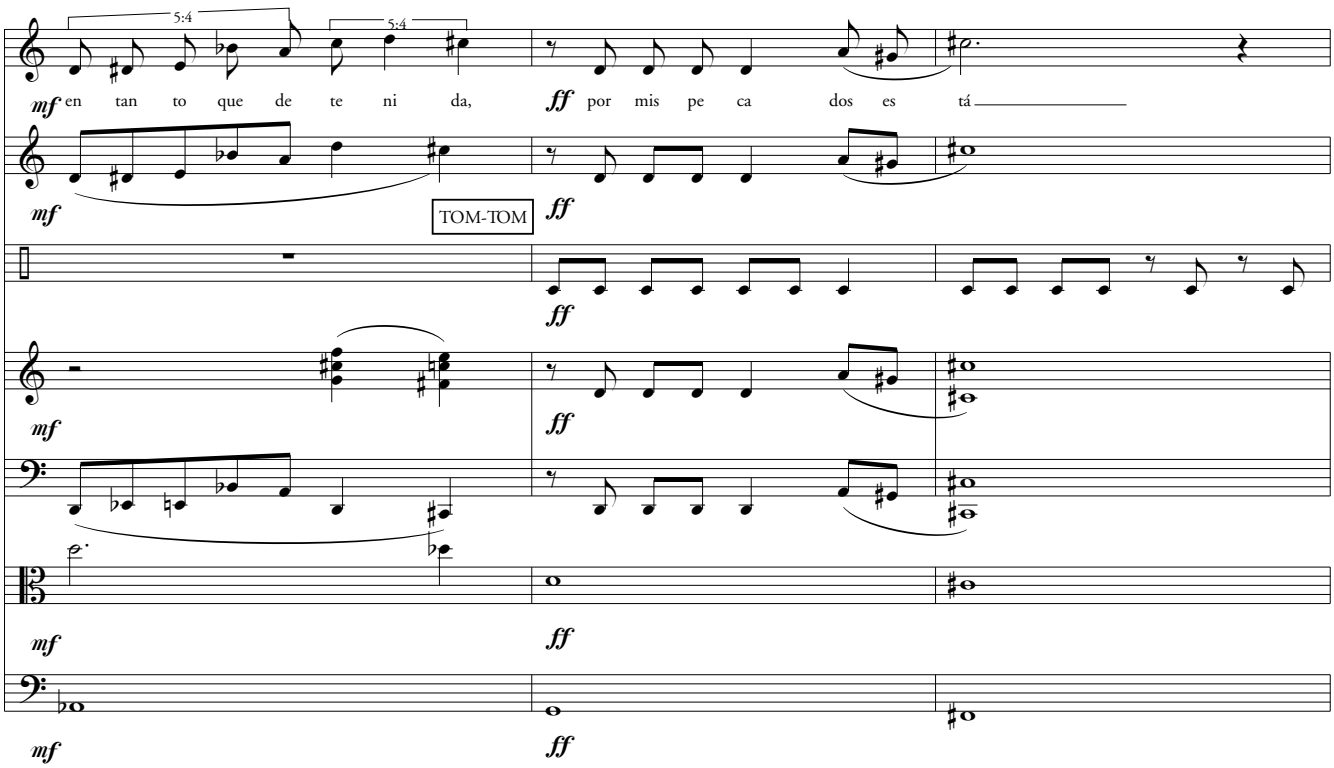

5:4
pues
si
más
vi
vo
más
mue
5:4
mp
mp
5:4

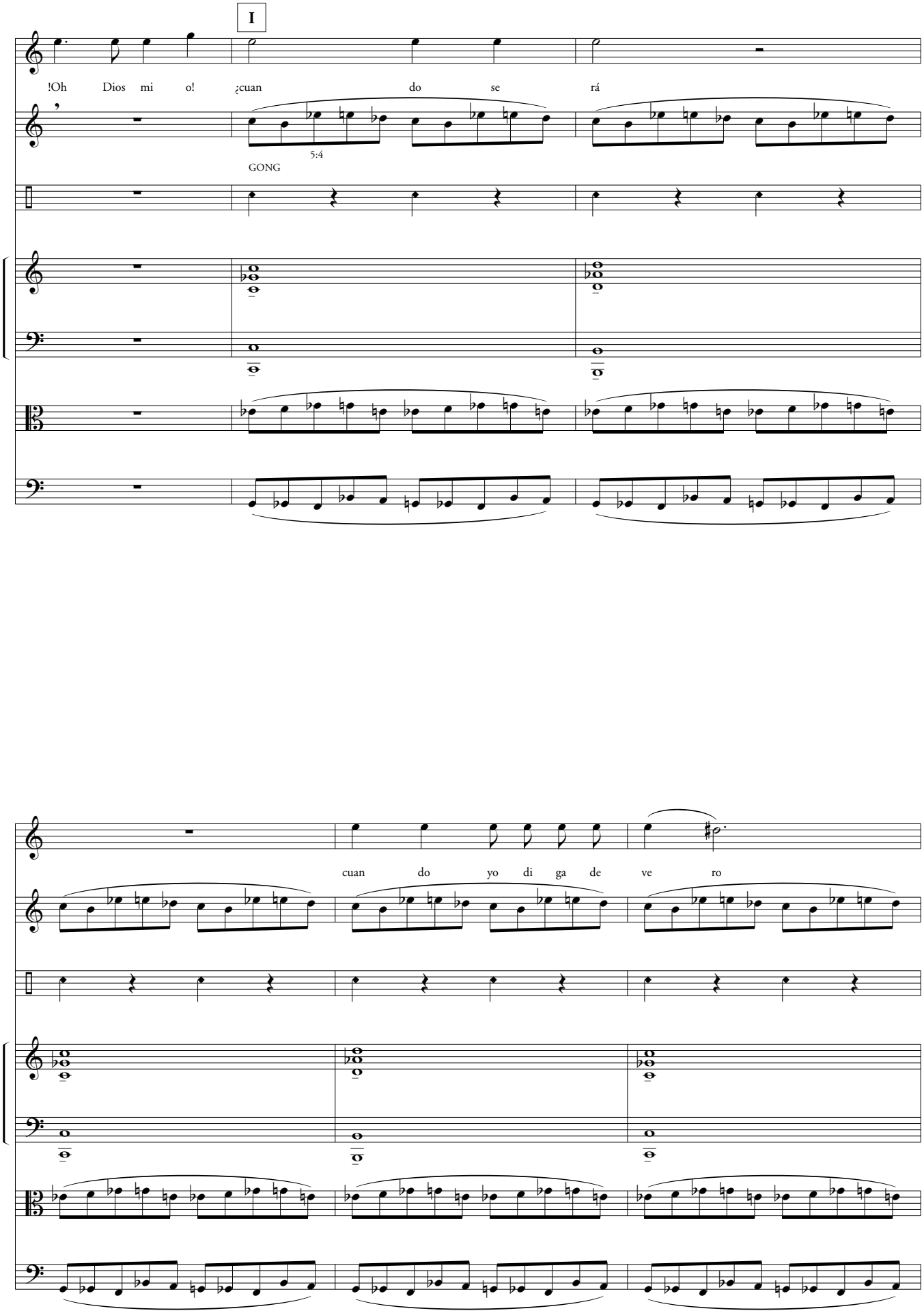

G
ro.
sfz
sfz
f
TIMBALETA
5:4
f

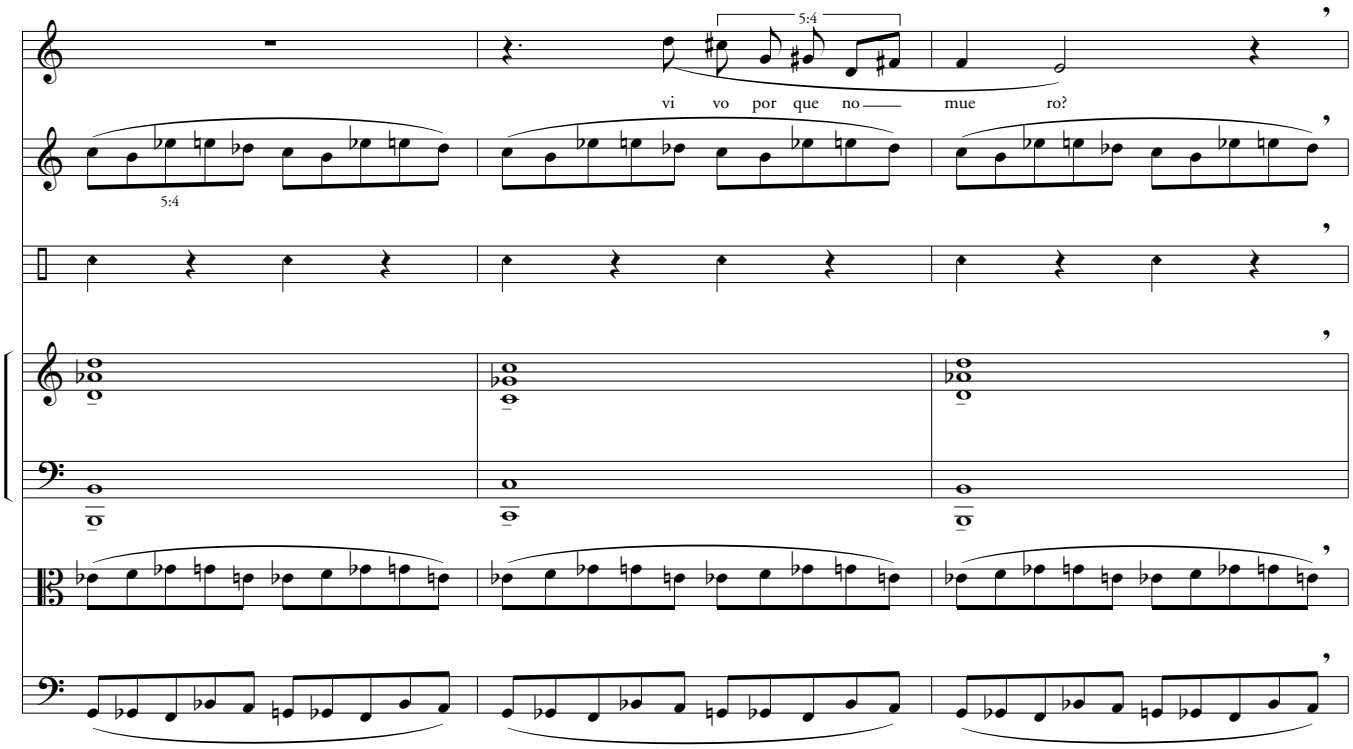

5:4
TOM-TOM
mf
ff
5:4

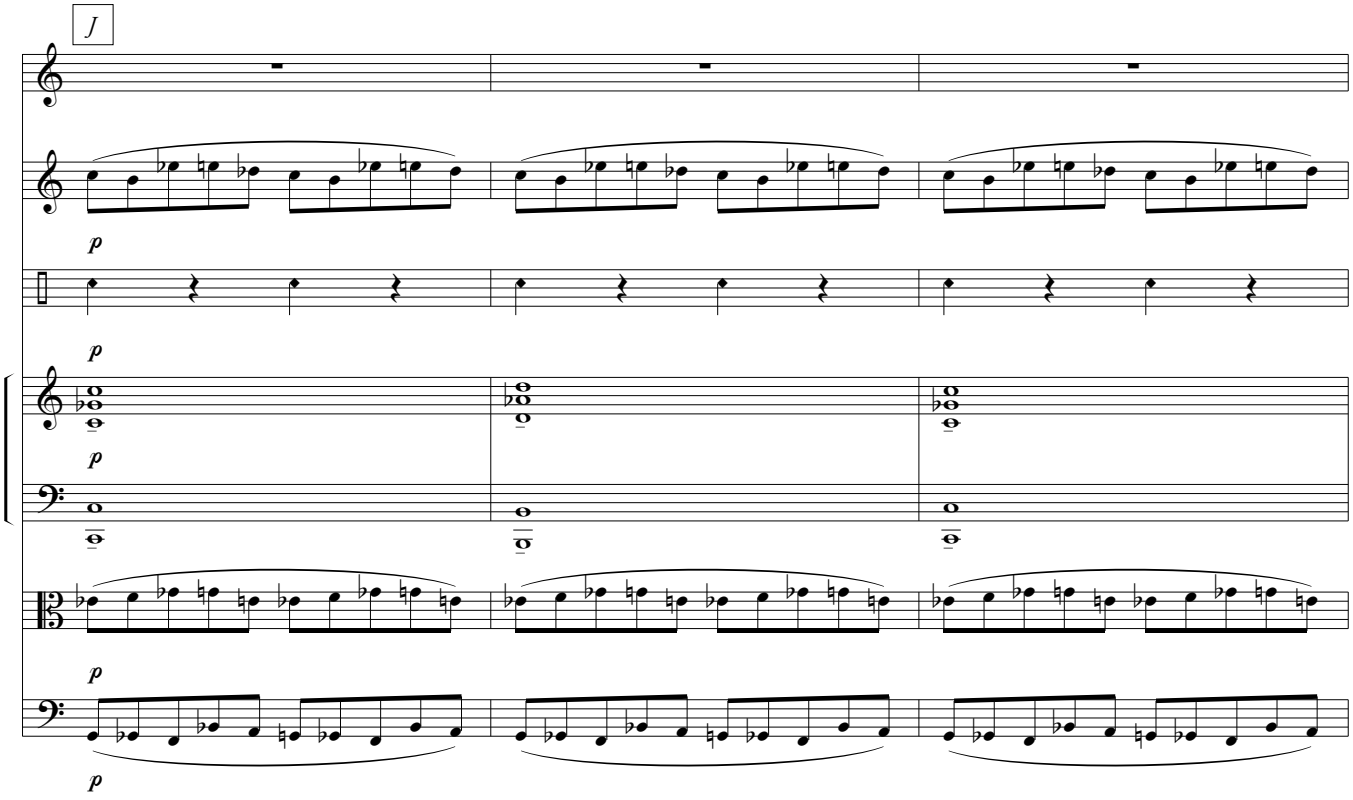

H
Llo ra ré mi muer te
f
TIMBALET

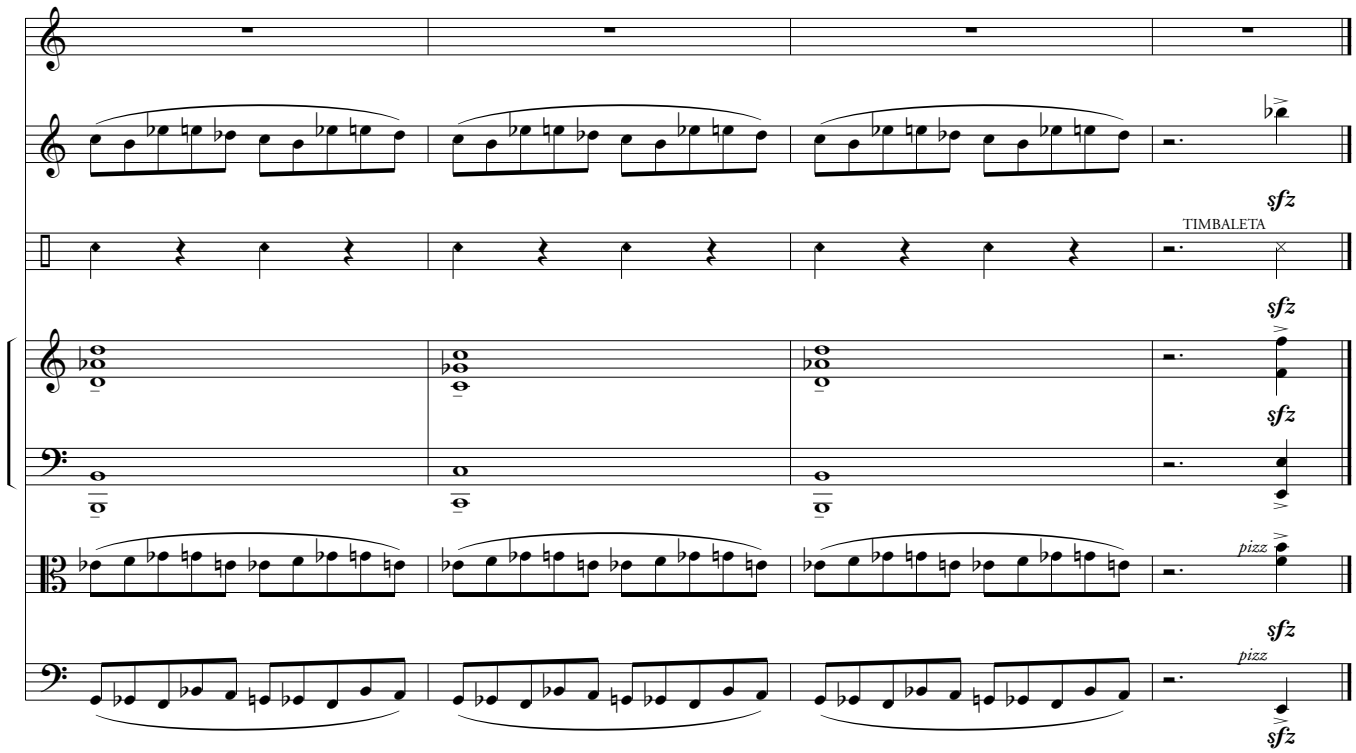

ya, y la men ta ré mi vi da.
TOM-TOM
TIMBALETA


5:4
5:4
mf en tan to que de te ni da,
ff por mis pe ca dos es tá
TOM-TOM


I
!Oh Dios mi o! ¿cuan do se rá
5:4
GONG
cuan do yo di ga de ve ro


5:4
vi vo por que no mue ro?
5:4


J
p
p
p
p
p


sfz
TIMBALETA
sfz
sfz
pizz
sfz
pizz
sfz

DECÁLOGO DEL BUEN ACORDEONISTA

Revista " El Acordeonista" Año I diciembre de 1952, página 6

Recopilado y revisado por Julio Sánchez León

1. No elijas al buen tun tun tu instrumento; adquiere solamente un acordeón de marca.

2. Ten cuidado con tu instrumento; El calor, la humedad y el polvo son los enemigos más peligrosos del acordeón.

3. Aprecia a tu profesor y escucha sus consejos.

4. Estudia seriamente y con entusiasmo.

5. Tan pronto como puedas busca la ocasión de enfrentarte al público.

6. Participa en los concursos para acordeonistas: te serviran de acicate para estudiar más.

7. Forma un repertorio de música original para acordeón.

8. Toca con un acordeón que sea propio para tu edad y tus facultades.

9. Ten cuidado de tus libros de estudio y de la realización de las lecciones.

10. Procura oir las ejecuciones de los virtuosos del acordeón.

Revista " metamorfosis" Año II abril del 2002

1. No pages por una *Marca*, paga sólo por un buen instrumento; con lo que te sobre podrás comprarte un coche para transportarlo.

2. Cuida tu instrumento, de la misma manera que cuidas el resto de herramientas que usas.

3. Aprecia a tu profesor de la misma manera que aprecias al resto de tus profesores, escucha sus consejos y haz lo que creas conveniente.

4. Diviértete estudiando.

5. Nunca te enfrentes al público, toca para que se divierta

6. Ve a oir los concursos para acordeonistas: conocerás sitios y gente que piensa como tú.

7. Toca cualquier música con la que disfrutes y se lo hagas pasar bien a quien te escuche.

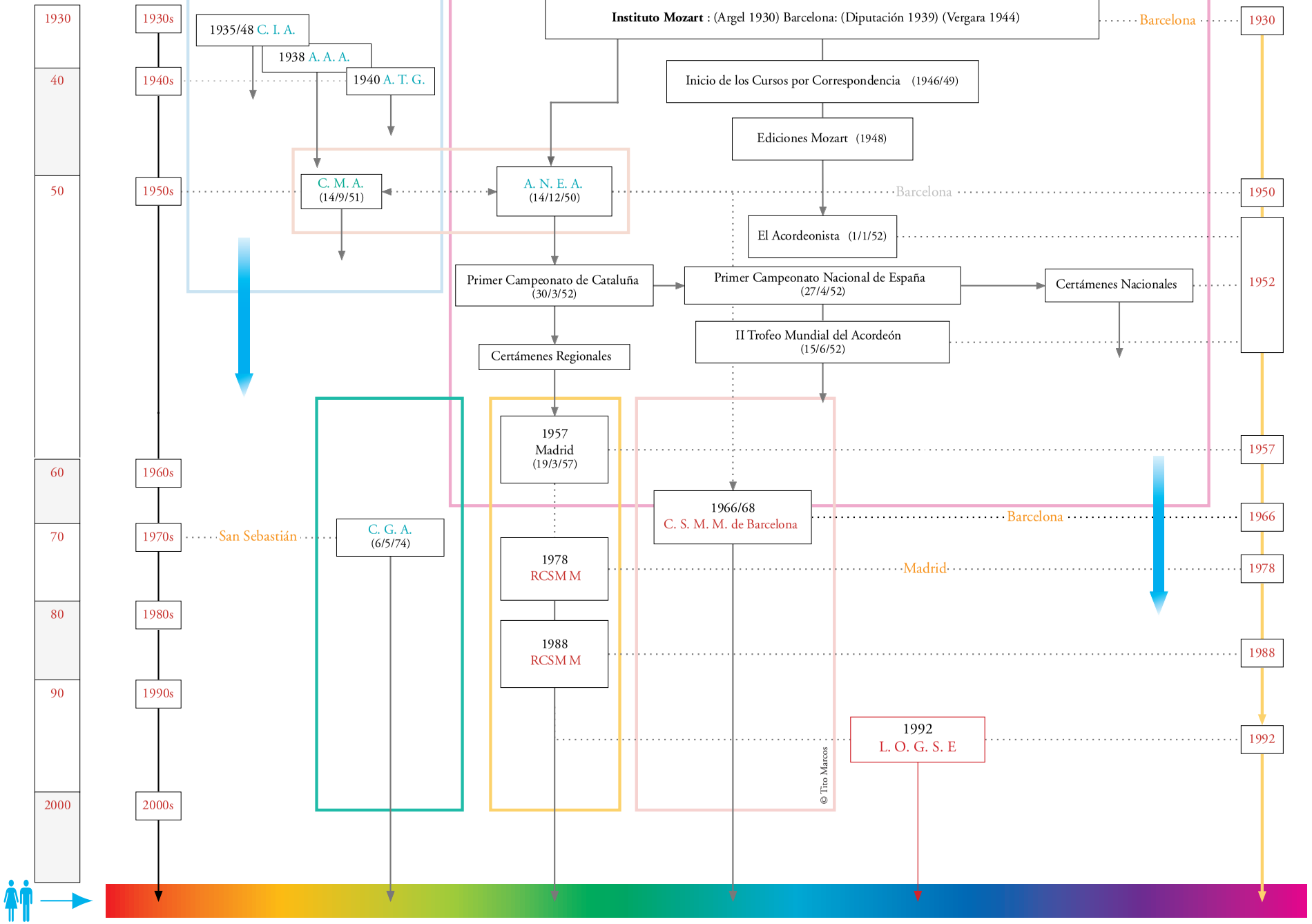
8. No cambies de acordeón cada año, arruinarás a tus padres.

9. Fotocopia las ediciones de mala calidad con papel de buena calidad.

10. Procura oir música; si es buena, mejor, y si está bien interpretada, mucho mejor.

Propuesta: escribe tu decálogo

DECÁLOGO


1930
40
50
60
70
80
90
2000
1930s
1940s
1950s
1960s
1970s
1980s
1990s
2000s
1935/48 C. I. A.
1938 A. A. A.
1940 A. T. G.
C. M. A.
(14/9/51)
Instituto Mozart : (Argel 1930) Barcelona: (Diputación 1939) (Vergara 1944)
Barcelona
1930
Inicio de los Cursos por Correspondencia (1946/49)
Ediciones Mozart (1948)
A. N. E. A.
(14/12/50)
Barcelona
1950
El Acordeonista (1/1/52)
Primer Campeonato de Cataluña
(30/3/52)
Primer Campeonato Nacional de España
(27/4/52)
Certámenes Nacionales
1952
II Trofeo Mundial del Acordeón
(15/6/52)
Certámenes Regionales
1957
Madrid
(19/3/57)
1957
San Sebastián
C. G. A.
(6/5/74)
1966/68
C. S. M. M. de Barcelona
Barcelona
1966
1978
RCSM M
Madrid
1978
1988
RCSM M
1988
1992
L. O. G. S. E
1992
© Tito Marcos

Revista " El Acordeonista" Año III julio 1954 Nun. 7 página 218
Revisado y recopilado por Julio Sánchez León

ANALIZANDO...
TRIPTICO ROMANTICO (Vittorio Melocchi)
...Según H. Minay

I tiempo. Preludio en SOL


Vitorio Melocchi 1900-1967

«*Tríptico Romántico*» está construido en cierta forma como una sonata. El compositor, en el primer movimiento (2/4), en SOL menor, actuando sobre líneas horizontales, anuncia el primer tema, *Allegro sostenuto*, (♩= 92 metrónomo), con un acorde tónico y un acorde de tres pasajes al unísono que rompen en un tumultuoso allegro (♩=126), un pasaje transitorio de semicorcheas para la mano derecha, con un acompañamiento de corcheas diestramente fraseado por un solo de bajos de cinco compases. Entonces, el asunto es repetido en plano diferente en el tiempo recién establecido.

Aquí lo horizontal induce a lo vertical. Un compás es utilizado para introducirnos en un compás de acordes de tresillos de corcheas. Repetido en función de desarrollo, los acordes de tresillos continúan y parecen tratar de volver a la horizontal con elipses de contrapunto entre cada parte, con enérgicos acentuamientos señalados verticalmente, que llevan a una culminación, cuyo ápice nos conduce a los los compases 31 y 32, que despide una escala cromática descendente de tresillos de corcheas en la mano izquierda, con un trémolo de seisillos en la derecha.

Contrasta con los compases el 33 y siguientes: ahora tresillos de semicorcheas, el mismo número de notas, pero ¡qué diferente vibración es conseguida con el ordinario acompañamiento de corcheas en los bajos¡.

Después de ocho compases de este nuevo desarrollo, nos hallamos lanzados a una nueva variación de fusas, donde se siente la necesidad de que el tiempo se mantuviera más lento, aunque solo fuera por gozar mejor de la belleza del pasaje, tanto en el canto como en el acompañamiento.

Otros siete compases de esta variación y un solo de bajos constituye un movimiento divagatorio de semicorcheas, durante nueve compases, para el acompañamiento de ricas modulaciones en el canto. Este pasaje es gradualmente mantenido otra vez antes de situarnos en la recapitulación, que es, como antes, primeramente horizontal y después vertical, viniendo luego el verdadero punto de culminación, que nos deja en la cadenza en el canto y, finalmente, una efectiva codetta da fin al movimiento.

Observando todo este movimiento, es sorprendido uno por las numerosas permutaciones de las formas expresivas empleadas.

II tiempo. Página íntima

El segundo movimiento de SOL mayor, (3/4) Andante sostenuto, abre con una suave introducción de cuatro compases en registro de clarinete, reflejado oblicuamente en cada compás siguiente en los bajos. La primera mitad de los primeros dieciséis compases es igualmente plácida en "estilo nocturno". La melodía, aunque poética, tiene un diseño muy florido y comprende dos frases de cuatro compases, casi idénticas. Una pequeña emoción rompe la serenidad en los seis compases siguientes, pero se difumina suavemente en los dos últimos compases.

Un cambio completo de atmósfera se decide en el segundo tema un po´ píu mosso (♩ = 88 negras) en el que la clave se cambia a do menor. La inspiración creadora del compositor se refleja claramente en el ardor y sentimiento de la melodía, del canto y el sotenuto del acompañamiento durante dieciséis compases, en el cual el motivo del primer tema es dado en los bajos, solo todavía en la clave menor y con expresión de predominante emoción, después de quince compases, recae en un pui lento de siete compases y se diluye con perfecta tranquilidad.

III Tiempo. Scherzo

El tercer movimiento en sol menor. (2/4) Allegro en ♩ = 126 es una toccatina fantástica, como de hadas... un estudio de velocidad en ondeantes formas de gimnasia digital en tresillo de semicorcheas (incluyendo diez compases para la mano izquierda(casi ininterrumpidos hasta la última página, con expresión viva y agilidad de movimientos.

Aún tratándose de una parte dedicada casi exclusivamente a la exhibición de rapidez digital, este movimiento requiere también cierta concentración en varios pasajes.

En la última página hallamos una pequeña permutación y después nos encontramos con un silencio que es muy elocuente.

Revisado y recopilado por Julio Sánchez León

Revista " El Acordeonista" Año II marzo 1954 Nun. 3 página 40
Revisado y recopilado por Tito Marcos Crehuet

LA POESÍA Y EL ACORDEÓN

(Especial para "El Acordeonista")

Joan Salvat – Papasseit

Joan Salvat-Papasseit nació en 1884, y murió a los treinta años de vida intensa, a causa de una enfermedad lenta e imparable. Es una de las más sugestivas figuras de la poesía vernácula catalana. Es un innovador y un gran lírico. Fue el primer poeta catalán que aceptó para sí las revolucionarias corrientes artísticas del siglo veinte, pero ante todo demostró tener una soberbia pureza lírica. Sus caligramas [(1)], por su absoluta sinceridad y profundo sentimiento poético, son de los mejores que se han escrito en cualquier lengua. Detrás de lo superficialmente moderno de algunas formas, temas y conceptos, se trasluce un gozo primitivo e infantil por lo simple y espontáneo. Es un poeta de lo cotidiano, en varios casos, pero lucha contra ello porque le oprime. Sobre esto dice bastante el nombre de un periódico que él fundó: "Un enemigo del pueblo". Su lucha es puramente interna, igual a la del niño contra la cruda realidad que le rodea. Su triunfo consiste en asimilar a su enemigo, en transformarlo en algo puro, no sólo aceptable, sino absolutamente propio –el niño, con su sublime inocencia, convierte en juguetes lo más fatídico y repugnante. Esto sólo puede hacerlo un auténtico poeta.

Sus libros de poemas los publicó durante los cuatro últimos años de su agonía, y sus títulos por orden cronológico, traducidos al castellano, son: "Poemas en ondas hertzianas", "El faro del puerto y las gaviotas", "Las conspiraciones", La gesta de los astros, "El poema de la rosa en los labios". Dos años después de su muerte se publicó "Osa Menor", que había quedado inédito.

A Salvat-Papasseit le gustaba el acordeón. Desconozco cualquier manifestación hecha por él a este respecto, pero en sus poesías cita este instrumento varias veces, y con esto basta. Ha asimilado el acordeón popular, sucio y portuario, y lo ha convertido en algo maravilloso y fantástico. Lo más característico en este aspecto es la poesía transcrita más abajo. En ella es el acordeón quien habla. Se vanagloria de ser el centro mágico de todo un ambiente descrito por él mismo. Con su expresiva voz cascada, como un viejo marino, nos habla de su vida de aventurero, de las noches de angustia en el puerto, deleitándose en su recuerdo. Parece que les diga a los demás instrumentos: "Vosotros no sabéis que es esto: sois aburguesados". Se percibe pues el sentimiento poético casi infantil de Salvat-Papasseit.

La versión original catalana la acompaño de una traducción castellana, hecha por mí mismo con la intención de ceñirme absolutamente a la forma que le dio el poeta.

JOAQUÍN VILAR

[(1)] Caligrama: Composiciones en las que se intena dar dimensión espacial a la poesía.

NOCTURNO PARA ACORDEÓN

A Josep Aragay

Heme aquí: yo guardé madera en el muelle,
(Vosotros no sabéis
qué es
guardar madera en el muelle:
pero yo he visto la lluvia
a cántaros
sobre los botes,
y guarecerse bajo las tablas el destajo de la angustia:
bajo los flandes
y los melis,
bajo los cedros sagrados.

Cuando los carabineros acechaban en la noche
y era un túnel la bóveda del cielo
sin luz en los vagones, hice un fuego de estrellas en la boca del lobo.

Vosotros no sabéis
qué es
guardar madera en el muelle:
pero todas las manos de todos los golfos
como una farándula
se juramentaban al abrigo de mi fuego.
Y era como un milagro que tiraba de las manos entumecidas.

Y en la niebla se perdían los pasos.

Vosotros no sabéis
qué es
guardar madera en el muelle:
ni sabéis la oración de las linternas de los buques,
que son de tantos colores
como la mar bajo el sol:
que no le hacen falta velas).

Joan Salvat-Papasseit

NOCTURN PER A ACORDIÓ

A Josep Aragay

Heus aquí: jo he guardat fusta al moll.
(Vosaltres no sabeu
que és
guardar fusta al moll:
però jo he vist la pluja
a barrals
sobre els bots,
i dessota els taulons arraulir-se el preu fet de l'angoixa;
sota els flandes
i els melis
sota els cedres sagrats.

Quan els mossos d'esquadra espiaven la nit
i la volta del cel era una foradada
sense llums als vagons:
i he fet un foc d'estelles dins la gola del llop.
Vosaltres no sabeu
que és
guardar fusta al moll:
però totes les mans de tots els trinxeraires
com una farandola
feien un jurament al redós del meu foc

I era com un miracle
que estirava les mans que eren balbes

Vosaltres no sabeu
que és
guardar fustes al moll
Ni sabeu l'oració dels fanals dels vaixells
--que són de tants colors
com la mar sota el sol:
que no li calen veles).

Joan Salvat-Papasseit

LECTURA A VISTA

Introducción

La lectura a vista, contemplada como contenido de la asignatura Repentización, Improvisación y Acompañamiento, dentro del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música, plantea algunos problemas tanto desde el punto de vista de su concepción como de su enseñanza y función pedagógica. Con este trabajo pretendemos iniciar un estudio de carácter interdisciplinar donde se analicen concepciones, metodologías y posibles finalidades y funciones de esta materia en el marco del aprendizaje instrumental y en concreto del acordeón (tema específico de nuestro interés), en sus distintas modalidades.

Debido a su complejidad hemos comenzado limitándonos al ámbito de aplicación de la enseñanza LOGSE en la comunidad de Madrid, teniendo en cuenta los distintos niveles de enseñanza (elemental/medio/superior) y su próxima impartición (prevista para el año académico 2003/2004) en los Cursos 3° y 4° (12 créditos -120 horas) del ciclo superior.

Por supuesto, este trabajo está abierto a cualquier tipo de colaboración personal y desde cualquier área de investigación.

A continuación se presentan unos puntos de arranque, a modo de índice temático a partir de los cuales se irán organizando los temas desarrollando el material:

Concepto de "lectura a vista":

- Como indicador del nivel de desarrollo global (interdisciplinar…) de la capacidad de aprendizaje (capacidad correlacional…):
    - Facilidad para "leer" repertorio (factor velocidad…).
    - Indicador de "repertorio motor" y técnica instrumental.
    - Indicador de la capacidad de "agrupamiento": de entrada (comprensivo) y de salida (expresivo/motor).
    - Facilidad para "estudiar" (factor tiempo…).
    - Indicador de la capacidad de recursos para adaptarse al objetivo, disposición de variedad de procesos y estrategias, etc.
    - Etc.
- como capacidad para leer a un determinado tipo de escritura con uno o varios manuales combinados (modalidad instrumental): MI, MIII, MII, MI/II, MI/III, etc.
- como determinante del factor "Tiempo"…
- como variante de la lectura cantada (solfeo): igual agrupamiento de entrada/distinto agrupamiento de salida (vocal/subvocal-motor/submotor).
- Concepción de la lectura como lectura comprensiva o como decodificación de símbolos.
- Concepción LOGSE: ver Contexto legal

Características de la "lectura a vista" en el acordeón:

- Tres manuales combinables
- Dos tipos de escritura: MI/III y MII, éste con distintas notaciones…
- Problemas derivados de la falta de estandarización de las infraestructuras no sustituibles (D. A. Norman, El ordenador invisible, Paidós 1998, p. 139)
- Diversificación de Pedagogías…
- etc.

Tipos de lectura: características:

- musicales: melodía, ritmo, armonía, etc.
- instrumentales: manuales.
- visuales: un sistema (lineal), dos sistemas (zigzagueante).
- interna: movimientos oculares regresivos: más comprensión…; externa: sin regresiones… (énfasis en el aspecto expresivo más que el comprensivo…).
- etc.

Planteamientos pedagógicos:

- Material que facilite el procesamiento arriba/abajo.
- Adaptación del material al conocimiento del alumno.
- Ejercicios de decodificación específicos del lenguaje acordeonístico: alturas, acordes, distribución de las partes entre los manuales, etc.
- Práctica dirigida al desarrollo de la lectura a vista de las características más empleadas en la grafía del repertorio acordeonístico

Consideraciones:

Facilidad: factores:

- Distinta facilidad/velocidad de agrupación visual/comprensiva y facilidad/velocidad de agrupación/expresión motora.
- Análisis de la audición (feedback auditivo): como factor facilitador de la visión…: inferencias sonoras y visuales…
- Diferencias del lector experto y el inexperto (iguales limitaciones visuales-distinta cantidad/calidad de procesamiento):en qué se diferencian, cómo desarrollar los procedimientos que emplea el experto (menor regresión, mayor agrupamiento, etc.): creación de ejercicios: ver ejemplos en música original…: selección de material.

• instrumentales: en función del tipo de manual.

• temporales: cantidad de información (bits…).

• musicales: tipo de información, texturas, lenguajes, esquemas compositivos, etc.

EJERCICIOS (desarrollo del agrupamiento de entrada y de salida):

• Tocar cada parte (manual/mano) procesando sólamente un parámetro: ver velocidad de lectura: notas, sin ritmo, en un solo manual; ritmos sin entonación; etc.

• Ejercicios de decodificación: ritmos, acordes, contornos, etc.

• tocar adaptando el Tempo (taps) a la lectura, controlando la entrada de información (autoadministrando el input).

• Comprobar la velocidad de lectura en cada (mano/manual) con distintos tipos de lenguajes.

Preguntas:

¿es más fácil leer en MI o MIII?

• Depende de la información: diferentes dificultades de procesamiento en función del agrupamiento de salida (motor): acordes disminuidos, progresiones, transporte, series cromáticas, modales, etc.

• Ver ejemplos…

PRIMERA PRUEBA DE ACCESO LOGSE:

REAL DECRETO 617/1995, de 21 de abril. BOE núm. 134 Martes 6 junio 1995, y ORDEN de 1754/2001, de 11 de mayo, del Consejero de Educación, por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Música. (B.O.C.M. Núm. 120 martes 22 de mayo de 2001).
Fecha de la prueba: 25/9/2001.

Lugar: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Auditorio Manuel de Falla.
Obra: Kleine Stücke für Akkordeon
Condiciones de la prueba: 5 minutos de lectura (sin instrumento) previa a la interpretación.
Baremación: 30% interpretación, 20% análisis y 10% lectura a vista.
Análisis: Obra: Kleine Stücke für Akkordeon
Alumnos presentados: 3 (ingresan los tres).

CONTEXTO LEGAL

Anexos I (materias) y II (contenidos): ORDEN de 1754/2001, de 11 de mayo, del Consejero de Educación, por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Música.

ANEXO I (MATERIAS): ver enlace: …
Currículo de grado superior. (Desarrollo curricular)

ANEXO II (CONTENIDOS)

Descripción de los Contenidos de las asignaturas obligatorias correspondientes al currículo del grado superior

de las enseñanzas musicales en la presente norma.

Repentización. -Desarrollo de la habilidad de lectura a vista de obras de dificultad progresiva, que permita perfeccionar tanto la capacidad de automatismo y velocidad en la lectura del texto musical como la comprensión inmediata del sentido de sus elementos esenciales -formales, armónicos, temáticos, etcétera-. y su interprelación en el instrumento a medida que se lee la obra. Práctica de la transposición, tanto escrita como repentizada, a todas las tonalidades.

Repentización, Improvisación y Acompañamiento. -Desarrollo de la habilidad de repentizar obras de dificultad progresiva, que permita perfeccionar tanto la capacidad de automatismo y velocidad en la lectura del texto musical como la comprensión inmediata del sentido de sus elementos esenciales -formales, armónicos, temáticos, etcétera-, y su interpretación en el instrumento a medida que se lee la obra. La improvisación como medio de expresión. Improvisación a partir de elementos musicales derivados del análisis (estructuras armónico-formales, melódicas y rítmicas, tonales o no tonales). Aplicación de la improvisación a la práctica del acompañamiento.

BIBLIOGRAFÍA (general)

Manuel de Vega
Introducción a la psicología cognitiva
Alianza Psicología 1984/95

José María Ruiz Vargas
Psicología de la memoriaAlianza Psicología 1991/94/95

Robert G. Crowder
Psicología de la lectura
Alianza 1982/85

Angus Gellatly (compilador)
La inteligencia hábil: El desarrollo de las capacidades cognitivas
AIQUE 1986/97

Amalia Antorrena, Jorge Arribas, Ramiro García y Tito Marcos

Aspectos generales de los movimientos oculares

Continuaremos ahora examinando la lectura desde el punto de vista de lo que hacen los ojos. La tabla 2.1 proporciona información descriptiva de los movimientos oculares de niños y adultos de diversos niveles escolares. Estas observaciones proceden de un importante estudio de Taylor, Franckenpohl y Pettee (1970), en el que tomaron parte 12.143 lectores jóvenes y 39 especialistas en lectura. Los lectores, divididos cuidadosamente según factores educativos, geográficos y sociológicos, utilizaron en todos los casos materiales de un nivel de dificultad «medio» (textos de dificultad media para estudiantes normales que estaban a mitad de curso) con un 70 por 100 de comprensión.

Se observa en la tabla que, a medida que los lectores se desarrollan, algunos de los datos varían considerablemente y otros lo hacen muy poco. Por ejemplo, los que están empezando a leer realizan tres fijaciones por segundo, aproximadamente, mientras que los estudiantes universitarios realizan cuatro. El tiempo empleado en una fijación varía sólo de 0,33 segundos, aproximadamente, a 0,25 segundos, lo que no es mucho si tenemos en cuenta que la lectura de un estudiante universitario es mucho mejor en otros aspectos. (A propósito, el tiempo empleado durante la saccade es muy corto, sólo un 6 por 100 aproximadamente del tiempo total, según ciertos cálculos, por lo que podemos prescindir del mismo en este cómputo general.)

Los cambios en el número de fijaciones son otra cosa (véase la tercera columna de la tabla): en la edad

TABLA 2.1. *Datos generales sobre movimientos oculares.*

Nivel	(1) Duración media de la fijación (segunda)	(2) Regresiones por cada 100 palabras	(3) Fijaciones no regresivas por cada 100 palabras	(4) Porcentaje de todas las fijaciones regresivas	(5) Palabras por fijación	(6) Tasa de lectura en palabras por minuto
1	0,33	42	183	0,19	0,55	80
2	0,30	40	134	0,23	0,75	115
3	0,28	35	120	0,23	0,83	138
4	0,27	31	108	0,22	0,93	158
5	0,27	28	101	0,22	0,99	173
6	0,27	25	95	0,21	1,05	185
7	0,27	23	91	0,20	1,10	195
8	0,27	21	88	0,19	1,14	204
9	0,27	20	85	0,19	1,18	214
10	0,26	19	82	0,19	1,22	224
11	0,26	18	78	0,19	1,28	237
12	0,25	17	77	0,18	1,30	250
Universitario	0,24	15	75	0,17	1,33	280

Nota: Tomado de Taylor et al. (1960).

más temprana se requieren 183 fijaciones para un párrafo de 100 palabras, cuando sólo son necesarias 75 en el nivel universitario. El número de saccades regresivas, que son movimientos oculares hacia atrás, de derecha a izquierda, también varía considerablemente (columna 2). Sin embargo, el porcentaje de todos los movimientos regresivos (columna 4) permanece constante en, aproximadamente, un 20 por 100 en todas las edades.

En la lectura es importante el número de palabras que se ve en una fijación. Se puede calcular por medio de uıa simple división. Si los lectores más jóvenes necesitan 183 fijaciones para leer 100 palabras, tienen que captar 0,55 (100/183) palabras en cada una de ellas. Del mismo modo llegamos a la conclusión de que los adultos captan 1,33 (75/100) palabras en cada fijación. Transformando estas cifras en índices de lectura de palabras por minuto (última columna), se observa que los adultos leen, por término medio, a una velocidad de 300 palabras por minuto.

Las descripciones generales de la Tabla 2.1 no representan, por supuesto, a todos los lectores o todo el material de lectura. El sentido común nos indica que las cifras serían diferentes en la lectura de poesía, de una novela divertida o un texto de microbiología.

Agudeza visual y espacio entre fijaciones

Los datos de la Tabla 2.1 muestran que los adultos captan 1,33 palabras en cada fijación. La Figura 2.1 nos da una idea de la información claramente disponible en cada fijación. Muestra la relación entre nuestra capacidad de decir una letra que aparece brevemente en una pantalla y la distancia a la que aparece la letra «del centro» con respecto a donde estamos mirando.

En primer lugar, tenemos que tener en cuenta que un espacio de 1,33 palabras significa que las fijaciones

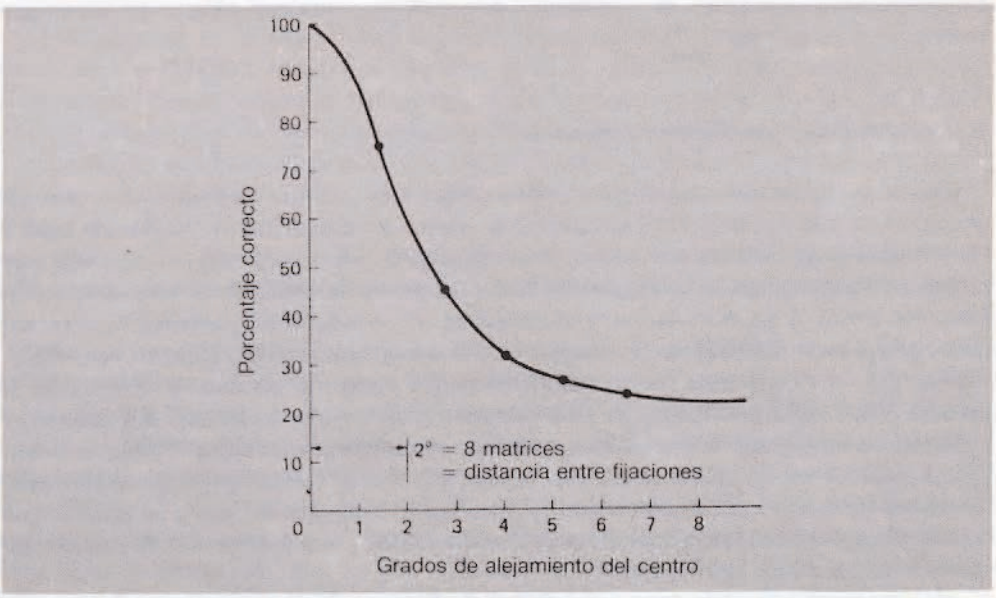


FIGURA 2.1. *Cambio en la agudeza visual a medida que el objetivo se aleja del punto de fijación central hacia la periferia. (Tomado de Feinberg, 1949.)*

sucesivas se apartan, aproximadamente, 2 grados del ángulo visual. (El tamaño de un objetivo visual tiene que medirse en grados más que en unidades reales, como por ejemplo, centímetros. Dos objetos entre los que existe un centímetro de separación se pueden ver fácilmente, si están cerca del observador, pero habría que separarlos si estuvieran a varios metros del mismo.) En términos de matrices de letras, incluyendo los espacios entre las palabras, esta separación de dos grados corresponde aproximadamente a ocho matrices. Los datos que aparecen en la Figura 2.1 muestran que la claridad de las letras, que se mide por la identificación positiva de las mismas, disminuye rápidamente a medida que las letras se separan del punto de fijación. Esto se debe a la estructura de la retina, que contiene muchos receptores, comprimidos en una pequeña zona de unos 2 grados llamada fóvea. Cuanto más densas son las células de la retina, más agudamente puede apreciar los detalles el sistema visual. (Si no se comprende todo esto, rogamos que se consulte una introducción al sistema visual en cualquier libro de psicología.)

Si entre cada nueva fijación y la anterior hay unos 2 grados, las letras de una palabra estarán más o menos disponibles de modo inmediato para el sistema. Probablemente no se trata de una coincidencia afortunada, ya que se puede deducir que la separación entre fijaciones se orienta por la necesidad de leer con claridad la mayor parte de lo escrito en una página. En el apartado siguiente vamos a preguntarnos si el punto preciso en el que se produce una fijación está determinado sólo por consideraciones generales de separación o por rasgos más específicos del texto que se está leyendo.

tabla de contenidos:

4. LA LECTURA: UN ESTUDIO DE CASO DE HABILIDADES COGNITIVAS 65

JOHN SLOBODA

LOS MOVIMIENTOS OCULARES EN LA LECTURA 66

LA LECTURA COMO APLICACIÓN DE CONOCIMIENTOS 68

CONOCIMIENTO ESPECÍFICO DE LA LECTURA 69

EL PAPEL DEL DISCURSO EN LA LECTURA 71

LEER CON Y SIN SONIDO 72

DIFICULTADES EN LA LECTURA 74

LAS ESTRATEGIAS DE LECTURA Y EL ESTUDIO 76

CONCLUSIONES 77

LECTURAS ADICIONALES 78

LA LECTURA: UN ESTUDIO DE CASO DE HABILIDADES COGNITIVAS

John Sloboda

En los capítulos 2 y 3 nos ocupamos de algunas características generales de las habilidades, usando ejemplos tomados de diferentes habilidades específicas. Esto nos ha proporcionado una imagen global de lo que comparten la mayoría de las habilidades. Pero cada habilidad es única, en algunos sentidos, y plantea problemas psicológicos también únicos. En este capitulo sometemos una habilidad muy importante a un escrutinio más detallado que el que ha sido posible hasta ahora. Semejante escrutinio es necesario para recordarnos que las habilidades humanas son más variadas y complejas que cualquier afirmación general sobre ellas.

Hay varias buenas razones para considerar a la lectura una habilidad representativa. En primer lugar, para todos los que viven en nuestra cultura, saber leer tiene una importancia vital. Pese a ello, muchas personas tienen dificultades para aprender a leer y muchas más sienten que no lee tan bien o tan rápido como quisiera. Comprender lo que conlleva la lectura experta bien puede sugerir algunos remedios que ayuden a superar las dificultades de la lectura.

Un segundo motivo para elegir el análisis de la lectura es que se han hecho muchas investigaciones sobre ella. Esto refleja en parte su importancia cultural y educativa, pero también la facilidad relativa con la que se puede construir material textual bien controlado para trabajo experimental. La tecnología moderna nos permite ejercer un control experimental casi absoluto sobre las características relevantes del entorno de un lector y verificar hipótesis específicas acerca de la forma en que los individuos procesan estas características durante la lectura. Esto no sucede con muchas otras habilidades, como, por ejemplo, jugar al fútbol.

En tercer lugar, la lectura también presenta, en una forma particularmente aguda, un problema que domina gran parte de la investigación cognitiva: que la lectura en silencio casi no implica conducta observable alguna. Los psicólogos han tenido que diseñar métodos ingeniosos para seguir los procesos psíquicos sin interrumpir o alterar la conducta en estudio. La dificultad se incrementa porque, para la mayoría de nosotros, gran parte de los subprocesos de la lectura no están abiertos a la inspección consciente. Los procesos de la lectura son rápidos y automáticos. Somos conscientes en primer lugar del sentido que "salta de la página" hacia nosotros, no del proceso por el cual lo comprendemos. Mientras usted, lector, lee esta oración, vea si puede responder: por sus propias observaciones, alguna de las siguientes preguntas:

a) ¿Sus ojos se mueven suavemente a lo largo del renglón mientras lee?

b) ¿Cuánto tiempo necesita desde que ve una palabra hasta que la identifica?

c) ¿Descubre usted el sonido de una palabra antes que su significado o es la inversa?

d) ¿En qué medida usa sus conocimientos previos para que lo ayuden en a identificación de palabras?

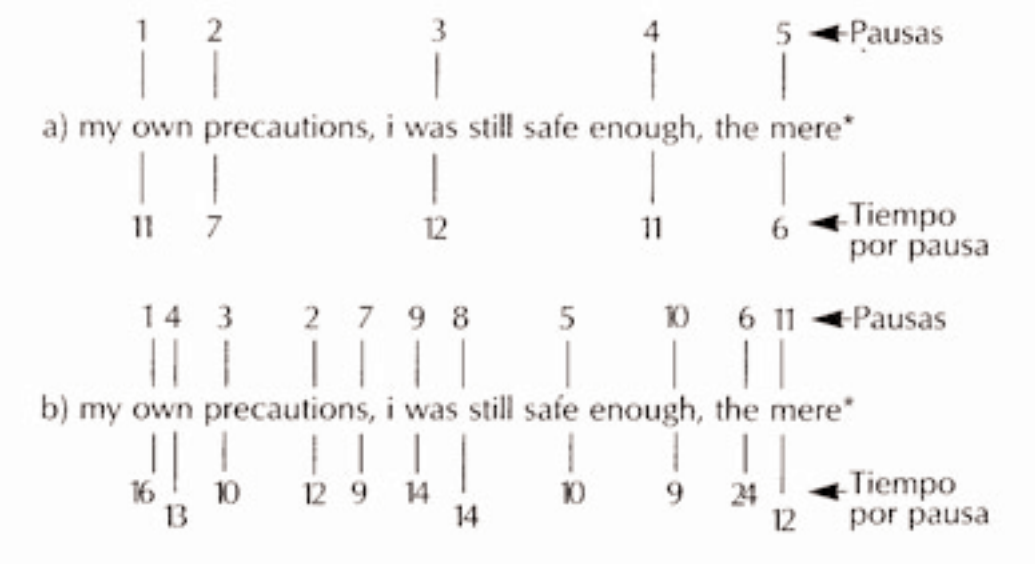
A menos que usted sea una persona muy poco común, no creo que sea capaz de usar sus propias introspecciones sobre lo que está haciendo para contestar semejantes preguntas, aunque pueda tener algunas opiniones sobre respuestas posibles. Esta inescrutabilidad del proceso de lectura hace que resulte muy difícil para cualquier lector experto ofrecer muchos consejos útiles a quien no posea la misma habilidad. Usualmente, un lector honesto dirá: "No sé cómo lo hago pero lo hago". Como psicólogos cognitivos necesitamos y, de hecho, podemos ofrecer, mejores respuestas.

Los movimientos oculares en la lectura

El estudio de los movimientos oculares es útil para comenzar porque es la única conducta evidente que acompaña a casi toda actividad de lectura. Se puede medir la dirección de la mirada en cualquier momento, usando combinaciones de registros fotográficos y eléctricos y sin restringir los movimientos oculares normales. Semejantes estudios han demostrado que cuando vemos cualquier escena estática, contenga objetos o texto, el ojo se mueve en pequeños saltos rápidos (conocidos en inglés como saccades) con pausas más largas (llamadas fijaciones) en el medio. Cada saccade dura unos 50 ms (1/20 de segundo) y una fijación dura unos 200-250 MS (de 1/5 a 1/4 de segundo). La visión más útil tiene lugar durante las fijaciones, así que podemos pensar en la experiencia de la lectura como una serie de "instantáneas" de pequeñas porciones de texto.

La figura 4.1 muestra cómo se distribuyeron las fijaciones en un único renglón de texto leído por un experto lector y por otro que no lo era. Los números superiores muestran el orden de las fijaciones; los de abajo, sus duraciones. Esto ilustra varias características típicas: los buenos lectores hacen menos movimientos oculares regresivos, saccades más grandes y fijaciones más cortas. Cada una de estas características significa que un lector experto leerá el mismo pasaje más rápidamente que uno inexperto. ¿Podemos deducir, a partir de esto, que las diferencias en los patrones de los movimientos oculares son responsables de las diferencias en la habilidad de lectura? Desafortunadamente, no. Hacer menos y más cortas fijaciones sólo será posible si un lector puede manejar la información de las fijaciones con más eficacia. De lo contrario, el aumento de la velocidad de los movimientos oculares sólo llevará a la pérdida de la comprensión. Los sistemas de lectura veloz que se concentran en entrenar a las personas para que economice movimientos oculares (por ejemplo, derecho hacia abajo por el centro de la página, en lugar de hacerlo de lado a lado) raramente llevan a una mejoría duradera de la velocidad que no esté acompañada de una pérdida en la comprensión (**Crowder, 1982; Gibson y Levin, 1975**). Más adelante, en este mismo capitulo, nos ocuparemos de evidencias adicionales que muestran que los lectores expertos superan a los inexpertos en algunas tareas de lectura en las que no se requieren movimientos oculares. La economía de movimientos oculares es un síntoma de la habilidad de lectura y no su causa.

Figura 4.1. Distribución de las fijaciones en un lector bueno y uno malo (según Tinker, 1965).



*. "mis propias precauciones, yo todavía estaba bastante seguro, la mera"

La lectura como aplicación de conocimientos

Cuando leemos, no estamos simplemente adquiriendo conocimientos nuevos de la página, sino que estamos utilizando muchas formas diferentes de conocimiento que ya poseemos. En los capítulos 2 y 3 vimos que todas las habilidades dependen de la movilización de los conocimientos adecuados. En la lectura, nuestro conocimiento del lenguaje nos permite reconocer palabras en las que no se han identificado todas las letras. Las "completamos" con lo que esperamos ver, como lo demuestra el bien documetando fenómeno del "error de los correctores de pruebas". Consiste en no advertir errores de copia u ortografía en el texto (como el que aparece en la oración anterior: documetando en vez de documentado). Por suerte, la redundancia del lenguaje hace que la mayoría de esos errores sean inofensivos. Obsérvese, por ejemplo, qué fácil resulta leer esta oración: lxs pxlxbrxs pxsxblxs pxxdxn xdxntxfxcxrsx fxcximxntx xxnqxx nx hxyx vxcxlxs prxsxntxs. En este caso, el contexto nos permite descubrir lo que el texto no ofrece.

Morton (1964) proporcionó una de las demostraciones clásicas del papel del contexto en la identificación de palabras. Mostraba a la gente oraciones a las que les faltaba una sola palabra (por ejemplo, "Entró a su casa y colgó su _____"). Luego exhibía muy brevemente la palabra faltante en un taquitoscopio (un simple equipo de laboratorio que presenta estímulos visuales para duraciones breves controladas con precisión). La duración de la exposición aumentaba gradualmente hasta que la palabra era reconocida. Morton halló que las palabras coherentes con el contexto precedente (es decir, por ejemplo, "abrigo") eran reconocidas más rápidamente que las palabras que no tenían nada que ver (por ejemplo, "barco").

Para que el contexto sea efectivo, una persona debe tener conocimiento de la situación a la que se está haciendo referencia. Su conocimiento debe llevar a esa persona a hacer deducciones sobre continuaciones posibles. Cuanto más sepa de aquello de lo que se está hablando, mejores serán sus inferencias y más eficiente su lectura. En igualdad de condiciones, es probable que el graduado en Psicología lea este libro más rápidamente que el estudiante principiante. En todas las etapas podrá usar los conocimientos que ya posee para darle sentido a lo que lee. Algunas partes del libro le resultarán familiares y le alcanzará con una lectura superficial de las mismas. Otros fragmentos usarán terminología o argumentos que ya tienen un significado bien articulado para él. Los buenos docentes de lectura saben esto y ayudan a sus alumnos eligiendo materiales de lectura iniciales que se relacionen con situaciones que ya sean familiares para sus alumnos. De este modo, los alumnos pueden hacer anticipaciones inteligentes, a partir del contexto, que los ayudan a identificar las palabras que no reconocen; el éxito que obtienen les sirve para aumentar su confianza.

Una serie de estudios realizados por **Sanford y Garrod (1981)** ilustran muy bien el papel del conocimiento en la lectura. En estos estudios, los lectores veían historias simples, presentadas en una computadora, de a un renglón por vez. Cada lector marcaba el ritmo de su propia lectura apretando un botón cada vez que quería una nueva oración. De esta forma, los experimentadores podían medir el tiempo utilizado para leer cada oración. Veamos un ejemplo del tipo de historia que utilizaron:

Juan iba a la escuela.

El colectivo avanzaba muy lentamente.

No tenla ganas de dar lección de Matemática.

Después de todo, no era una tarea habitual para un celador.

La mayoría de los lectores experimenta una leve sensación de confusión y desorientación al leer la tercera y la cuarta frases. Esperamos que Juan sea un alumno, no un docente. Cuando hemos hecho los reajustes necesarios a la nueva información, nos enteramos de que, en realidad, es celador. Sanford y Garrod mostraron que este reajuste toma un tiempo mensurable. La tercera oración de la historia requirió más tiempo de lectura que otra ("No tenla ganas de tener clase de Matemática") coherente con la idea de que Juan era un alumno. La prosa normal bien construida no suele violar las expectativas de la forma en que decidieron hacerlo Sanford y Garrod. Sus resultados muestran que haciendo las inferencias adecuadas a partir del texto se puede luego leer oraciones con más rapidez, suponiendo que, en general, no se violen las expectativas.

Conocimiento específico de la lectura

Las fuentes de conocimientos que acabamos de analizar no son específicas de la lectura. Tienen que ver con las formas en que operan el lenguaje (en general) y el mundo, y entran en juego cuando escuchamos hablar, cuando intentamos interpretar una escena visual y en muchas otras ocasiones. Pero también hay fuentes de conocimientos más específicas. Por ejemplo, los lectores llegan a adquirir conocimientos sobre la forma usual en que se unen las letras en su idioma, y resulta evidente que éste es un conocimiento específico de la alfabetización. Un lector hispanohablante sabe que es posible que TRENO sea una palabra, mientras que ONETR y OTENR no. **Gibson, Pick, Osser y Hammond (1962)** han demostrado que semejante conocimiento afecta la eficacia de la lectura. Presentaron estímulos hechos de cadenas de letras ante diferentes lectores y les pidieron que dijeran todas las letras que podían recordar. Los lectores podían recordar las letras de estímulos regulares (como TRENO) con una exposición a ellas más breve que la que necesitaban para los estímulos irregulares (como ONETR).

Otro campo que involucra conocimientos específicos de lectura es el uso de los espacios entre las palabras. Hochberg (1970) informa sobre un experimento en el que se pidió a niños de diverso nivel de lectura que leyeran textos normales y textos en los que los espacios entre palabras habían sido completados con "x", de la siguiente forma: Recurrióxaxdosxgruposxdexlectores,xbuenosxyxmalos.

Aunque los buenos lectores fueron en general más rápidos que los otros, su velocidad de lectura se redujo notablemente con las "x". en cambio, los malos lectores avanzaron más o menos a la misma velocidad (lenta) en ambos tipos de texto.

¿Por qué los espacios ayudan a los lectores expertos? Los datos proporcionados por **O'Regan (1979)** muestran que los lectores experimentados hacen movimientos oculares sacádicos más largos cuando la palabra situada a la derecha de la fijación es larga que cuando es corta. Tales lectores usan el espacio a la derecha de la palabra en la periferia de la visión como marcador para planificar el siguiente movimiento del ojo. Esto se hace, naturalmente, de una forma por completo automática. Un lector no es consciente de la medida constantemente fluctuante de sus movimientos sacádicos o de la información que rige a tales movimientos. Como sucede con muchas habilidades, nuestro sistema cognitivo parece capaz de aprender reglas complejas y adaptativas sin nuestra intervención consciente.

Todo lo que tenemos que hacer es ofrecerle la posibilidad de construir estas reglas mediante la exposición frecuente a una amplia gama de situaciones relevantes.

El consejo más confiable (aunque aburrido) que se le puede dar a cualquiera que desee mejorar su lectura es que lea mucho, con frecuencia durante mucho tiempo (igual que para cualquier otra habilidad). en un nivel de mayor detalle (y bastante menor confiabilidad) hay más que decir al res pacto, especialmente si se está diseñando un programa de práctica para un individuo en particular. Quiero centrar el resto de este capitulo en tres tópicos, cada uno de los cuales proporciona información relevante para posibles causas de problemas en la lectura: el papel del discurso en la lectura, la incapacidad de lectura y las estrategias particulares que adopta un individuo cuando lee para estudiar.

El papel del discurso en la lectura

La difundida capacidad para leer en silencio no tiene una larga historia. En la Edad Media, mucha gente pensaba que la lectura silenciosa era un logro inexplicable y que quienes eran capaces de hacerla estaban poseídos por el demonio. Parecía increíble afirmar que las marcas negras sobre el papel podían tener significado si antes no se los convertía en los sonidos discursivos que representaban. Semejante punto de vista probablemente seria compartido por algunos lectores principiantes en la actualidad, especialmente aquellos entrenados dentro de una filosofía educativa denominada "fónica", según la cual uno aprende a leer aprendiendo los sonidos típicos de las letras y grupos de letras. Si se unen estos sonidos se producen sonidos de palabras, que luego "el oído de la mente" puede reconocer.

Otros aprenden con filosofías diferentes, a una de las cuales se la ha llamado "de mirar y decir". en este enfoque, los niños aprenden pares objeto-palabra mediante contacto visual directo, sin una enseñanza sistemática sobre correspondencias letras-sonidos. Así, las paredes de un aula "de mirar y decir" estarán cubiertas de ilustraciones de objetos familiares, cada uno junto con la palabra correspondiente. El reconocimiento rápido de palabras sigue al constante ensayo de estos pares.

La discusión entre quienes apoyan estas dos filosofías ha sido larga, feroz. Quienes defienden lo fónico sostienen que el otro método no proporciona al niño recursos para elaborar el sonido (y, consecuentemente, el significado) de palabras que no ha visto antes. Quienes defienden el "mirar y decir" afirman que la ortografía inglesa no tiene la regularidad suficiente como para que la simple traducción letra-sonido funcione de manera confiable [2]. Ambos puntos de vista son válidos. Consideremos, por ejemplo, la siguiente oración: "Lah mashoría dhe loz hautos tienem kuatro rruedaz " [3]. Aunque la oración no tiene ninguna palabra castellana, es de todos modos comprensible como representación de una oración en nuestra lengua. A menos que pudiéramos realizar traducciones letra-sonido, la comprensión sería imposible.

Por otra parte, sabemos que no siempre se pueden invocar reglas letra-sonido en la lectura. No hay nada en tales reglas que nos diga que tough y bough suenan de manera completamente diferentes. Hay otras palabras que son imposibles de leer por el camino letra-sonido, porque necesitamos establecer su significado antes de poder asignarle el sonido correcto. La palabra inglesa tear se pronunciará de manera diferente[4] según se refiera a una gota (o una lágrima) o a una rotura (o desgarro).

Leer con y sin sonido

Aunque es evidente que los lectores expertos no tienen que pronunciar en voz alta las palabras de la página, eso no significa necesariamente que la lectura basada en lo visual se apoye en la existencia interna del "sonido". De hecho, hay evidencias experimentales de lectura "sin sonido". **Creen y Shallice (1976)** demostraron que el tiempo que se necesita para tomar una decisión sobre una palabra, basada en su significado, no depende del número de sílabas de la misma. Por ejemplo, al pedirles que presionaran un botón para demostrar que habían considerado que SALTAMONTES era un insecto, los lectores necesitaban el mismo tiempo que para la palabra MOSCA. Creen y Shallice sostienen que si el sonido tuviera que ver, SALTAMONTES debería haber necesitado más tiempo por su mayor número de sílabas.

Como ocurre con muchas controversias en Psicología, la creciente complejidad de nuestro conocimiento ha demostrado que no podemos sacar una conclusión simple, ya sea en favor de la lectura basada en el sonido o en lo visual. La situación real es demasiado compleja como para poder hacerlo. En cuanto a los métodos de enseñanza, las investigaciones no han logrado demostrar ventajas claras en favor de ninguno de los dos métodos. En cambio, el factor más importante para el logro de una lectura experta es el docente (**Williams, 1970**). El buen docente probablemente usa una mezcla pragmática de enfoques, junto con la capacidad de simpatizar con sus alumnos y alentarlos. En lo que respecta a los lectores adultos expertos, el consenso generalizado afirma que estos disponen tanto de un proceso basado en el sonido como de uno basado en la visión directa para llegar al significado de las palabras, y que eligen el camino según la circunstancia. Además, actualmente se cree que no existe sólo un tipo de relación basado en el sonido sino que, más bien, puede haber tanto una forma abierta de compromiso discursivo asociada con movimientos de la laringe como una más encubierta de imaginación semejante a la del discurso, que operaria en un nivel totalmente subvocal. Esto se comprende mejor analizando los estudios de los efectos sobre la lectura de lo que se denomina supresión articulatoria.

Kleiman (1975) realizó una investigación en la que pedía a la gente que fuera repitiendo secuencias de dígitos que escuchaba a través de auriculares. Esto incluía la pronunciación en voz alta de los dígitos a medida que los iban oyendo. Pero semejante tarea restringe el sistema sonido-discurso. Mientras los sujetos repetían, se les pedía que emitieran diversos tipos de opinión sobre las palabras que se les presentaban visualmente. Una tarea consistía en que juzgaran si pares de palabras visualmente similares rimaban 0 no (por ejemplo: CASA-PASA, si; ULTIMA-ULTIMA, no). Aunque la repetición de lo que oían disminuía la velocidad, los sujetos podían emitir opiniones correctas. Esto sugiere decididamente que no es necesario el sistema de sonido-discurso abierto para hacer juicios basados en el sonido. Parece existir algún proceso "interior" más profundamente asentado. Como observa **Baddeley** (1979): "Es muy evidente para mi que cuando leo, mi lectura va acompañada de algo parecido a una imagen auditiva o articulatoria de las palabras que se están procesando. Esto ocurre con o sin supresión articulatoria".

El hecho de que algunos aspectos de la lectura basados en el sonido puedan tener lugar sin el compromiso evidente del sistema discursivo no significa, sin embargo, que el sistema discursivo no tiene importancia alguna en la lectura. Veamos un estudio de **Hardyck y Petrinovich** (1970), que emplearon la biorretroalimentación (ver capítulo 3) para entrenar a los individuos en la supresión de la articulación. Descubrieron que la supresión articulatoria no tenla efectos adversos sobre la comprensión del material de lectura fácil pero que dificultaba la comprensión del material difícil. Podemos concluir que el discurso manifiesto (si es silencioso) ayuda a la comprensión de los pasajes difíciles. Probablemente, la mayoría de nosotros somos conscientes de esto por nuestra propia experiencia. Con textos difíciles, podemos tender a pronunciar las palabras en voz alta. Pero, ¿a qué se deberá esto? **Crowder** (1982) sugiere que semejante discurso resulta útil para mantener las primeras palabras de las oraciones complejas en la memoria de corto plazo, mientras se lee el resto de la oración. Esto es necesario porque uno frecuentemente necesita leer el final de una oración antes de que el significado de su primera parte quede claro (ver capítulos 5 y 10).

Este hallazgo también tiene un aspecto opuesto. Si la articulación no es particularmente útil para leer material fácil, podría resultar un obstáculo, para la lectura más veloz. La tasa máxima de discurso es, quizá, de unas 4 o 5 palabras por segundo. Por lo tanto, la lectura con articulación no puede desarrollarse a una tasa mayor que unas 300 palabras por minuto. Sin embargo, hay considerables evidencias de que los lectores consumados pueden leer material simple a más del doble de esa velocidad sin pérdida de comprensión. Esto sólo se puede lograr si se suprime la articulación. Si usted tiene la impresión de que articula durante la lectura, puede convenirle practicar lectura sin vocalización. Una forma simple de obligarse a uno mismo a no vocalizar lo que lee consiste en repetir alguna palabra una y otra vez mientras se lee (por ejemplo, "doble-doble-doble", etc.).

Dificultades en la lectura

Las dificultades de lectura pueden producirse por muchas razones. Algunos psicólogos creen que deberíamos hacer una distinción entre aquellos cuyas dificultades de lectura van acompañadas de toda otra gama de dificultades intelectuales y aquellos cuya incapacidad parece limitarse solamente a I a lectura. Estos psicólogos sostienen que la palabra disléxico debería reservarse para la gente de este segundo tipo. En consecuencia, un disléxico es aquel individuo de capacidad intelectual promedio o superior al promedio que tiene dificultades de lectura. Curiosamente,

alrededor del 80% de ellos son hombres. Otros lectores inexpertos, que tienden a no desempeñarse tan bien como el promedio del espectro intelectual, pueden ser tanto hombres como mujeres (**Jorm, 1983**).

Otros psicólogos desconfían de una categorización tan prolija y les resultaría difícil distinguir entre disléxicos y otro tipo de malos lectores. En todo caso, muchas investigaciones no hacen esta diferenciación al elegir sus sujetos. En este ensayo, usaré la palabra dislexia para referirme a cualquier incapacidad crónica de lectura que se resista a los métodos de enseñanza normales.

¿Hay algo específico que tienda a funcionar mal en la dislexia? Parece que a muchos disléxicos les cuesta elaborar los sonidos de las palabras que intentan leer: el camino hacia el significado basado en los sonidos. Así, por ejemplo, los disléxicos tienen un desempeño particularmente pobre en la pronunciación de palabras absurdas e inexistentes como BLEN, PORSUN y TELD. Un experimento realizado por **Perfetti, Goldman y Hogaboam** (1979) demostró que los disléxicos tienden a compensar esta dificultad apoyándose mucho más en el contexto que los lectores normales. Se midió el tiempo que les llevaba a los niños pronunciar palabras impresas. En un caso, se les presentaron palabras sueltas; en un segundo caso, se les presentaron palabras incluidas en un cuento. La tabla 4.1 muestra los tiempos promedio de lectura por palabra en los dos grupos, en ambos casos. Aunque ambos grupos se beneficiaron con el contexto, los lectores inexpertos se beneficiaron más. Aparentemente, los lectores inexpertos intentan compensar su dificultad con el "camino del sonido" asignando mayor peso a la información contextual.

Tabla 4.1. Tiempos promedio de lectura por palabra (ms)

	Sin contexto	*Con contexto*
Buenos lectores	*786*	*665*
Malos lectores	*1069*	*751*

Sin contexto Con contexto Buenos lectores 786 665 Malos lectores 1069 751 El déficit de lectura en el método basado en el sonido formarla parte de una dificultad mayor que la que tienen los disléxicos para utilizar la memoria de corto plazo (u operativa), que, según se sabe, es la responsable de retener información verbal de manera acústica (ver capítulo 5). Parecen ser menos capaces de recordar la redacción precisa (en oposición a la esencia) de cuentos que acaban de oir, y la duración de su memoria de corto plazo suele resultar más baja que el promedio. En la sección previa afirmamos que la capacidad de retener material verbal en la memoria de corto plazo ayuda a la comprensión del material difícil. Por lo tanto, un déficit en la capacidad de usar memoria de corto plazo bien puede llevar a dificultades en la comprensión.

¿Cuál es el origen de la dislexia? Hay ciertos indicios sobre la existencia de un componente genético. La desigual distribución por sexo es tópica de ciertos rasgos que se transmiten genéticamente. La condición también tiende a darse en familias, y la incidencia conjunta de la dislexia en los gemelos es mayor que en los mellizos (**Hermano, 1959**). Aunque no es posible descartar las explicaciones ambientales para estos hechos, es significativo que los niños disléxicos tengan con frecuencia hermanos y hermanas que son muy buenos lectores, pese a crecer en el mismo medio.

La cuestión de importancia práctica más apremiante es: ¿puede ayudarse a los disléxicos a mejorar su lectura? Y, si la respuesta es afirmativa, ¿cómo? La respuesta a la primera parte de la pregunta parece ser un cauteloso "sí". Aunque pocos son capaces de superar sus dificultades por completo, algunos programas de entrenamiento ayudan a los disléxicos a conseguir mejorías duraderas cuando se los compara con grupos de control que no han recibido ese entrenamiento. El enfoque más exitoso parece ser el que ofrece al lector la posibilidad de practicar precisamente aquellas habilidades en las que tiene dificultades, es decir los procesos basados en los sonidos (**Naidoo, 1970**). Pero algunos investigadores han sostenido que también se puede tener éxito alentando a los lectores inexpertos a utilizar mejor sus puntos fuertes (como su capacidad para aprovechar el contexto). Desafortunadamente, no hay estudios de evaluación suficientes para tener un juicio definitivo sobre este punto.

Es difícil obtener conocimiento científico confiable en el campo de la dislexia porque el docente/investigador se enfrenta a un dilema: ¿debe ofrecerse al alumno (en un juicio considerado pero subjetivo) el mejor enfoque y el más factible para el docente? ¿O debe ofrecérsele algo que no esté bien probado (o que no tenga, de hecho, "control" comparativo alguno) con el objeto de avanzar en los conocimientos científicos? No se puede culpar a quienes elijan la primera opción. Los dilemas de este tipo son comunes en muchas ramas de la Psicología. Explican en parte por qué, pese a todas las investigaciones hay, en este campo, menos respuestas definitivas que las que nos gustaría tener.

Las estrategias de lectura y el estudio

Supongamos que uno es un lector experimentado, que lee razonablemente rápido y sin vocalización excesiva, tiene un vocabulario amplio y conocimientos generales buenos. ¿Hay algún motivo por el que podría tener dificultades con las exigencias que plantea la lectura para el estudio? Por desgracia, si. **Smith** (**1967**) les pidió a lectores-alumnos expertos e inexpertos que leyeran textos para obtener: a) impresiones generales, b) detalles. Descubrió que los buenos lectores ajustaban sus procedimientos de acuerdo con las instrucciones. Cuando leían en busca de detalles, releían cosas del tipo de nombres y fechas. Al leer para obtener impresiones generales, se detenían a evaluar ideas al terminar los párrafos y, si releían, leían secciones enteras en vez de puntos individuales. Los lectores inexpertos, en cambio, recurrían a procedimientos mucho más parecidos en los dos casos. (Este es un ejemplo de la importancia de las habilidades metacognitivas - ver capítulo 12).

Una clave para la lectura eficiente parece ser la noción de economía. Los alumnos de bajo nivel de rendimiento pierden tiempo leyendo material que no es esencial en un nivel de detalle demasiado elevado. En cambio, es muy probable que los lectores expertos recorran el material superficialmente, notando lo que es irrelevante para sus propósitos y aquello que deben releer para tener más detalles. Semejante conducta presupone una clara idea sobre cuál es el propósito de la lectura. Así, cuando el docente pide: "Lea el capitulo 5", el lector experto debe saber correctamente el propósito de lectura del capitulo 5 y realizar ese modo de lectura eficiente.

En lo que concierne a la lectura superficial, es conveniente hacer una advertencia. Si se pide a alguien que lea algo "sólo para saber las ideas básicas", la lectura superficial no hará el trabajo por si sola. No es posible seguir un argumento destacando una palabra o una frase especial cada tanto. Antes bien, la lectura superficial sirve más como "análisis" preliminar, particularmente útil cuando uno tiene en mente un conjunto específico de propósitos.

Conclusiones

Éste es, quizá, el punto adecuado para terminar nuestro análisis de la lectura. Aunque la cuestión de la evaluación del resultado de la lectura es crucial para el estudio efectivo, se lo encarará más adelante en el contexto más amplio de las habilidades de aprendizaje (capítulo 12). Apenas hemos recorrido superficialmente la vasta literatura existente sobre lectura, pero espero que por lo menos cinco características importantes de la lectura experta hayan quedado claras:

1) La lectura involucra una compleja interacción del conocimiento en muchos niveles, desde el conocimiento del mundo hasta el de las reglas ortográficas.

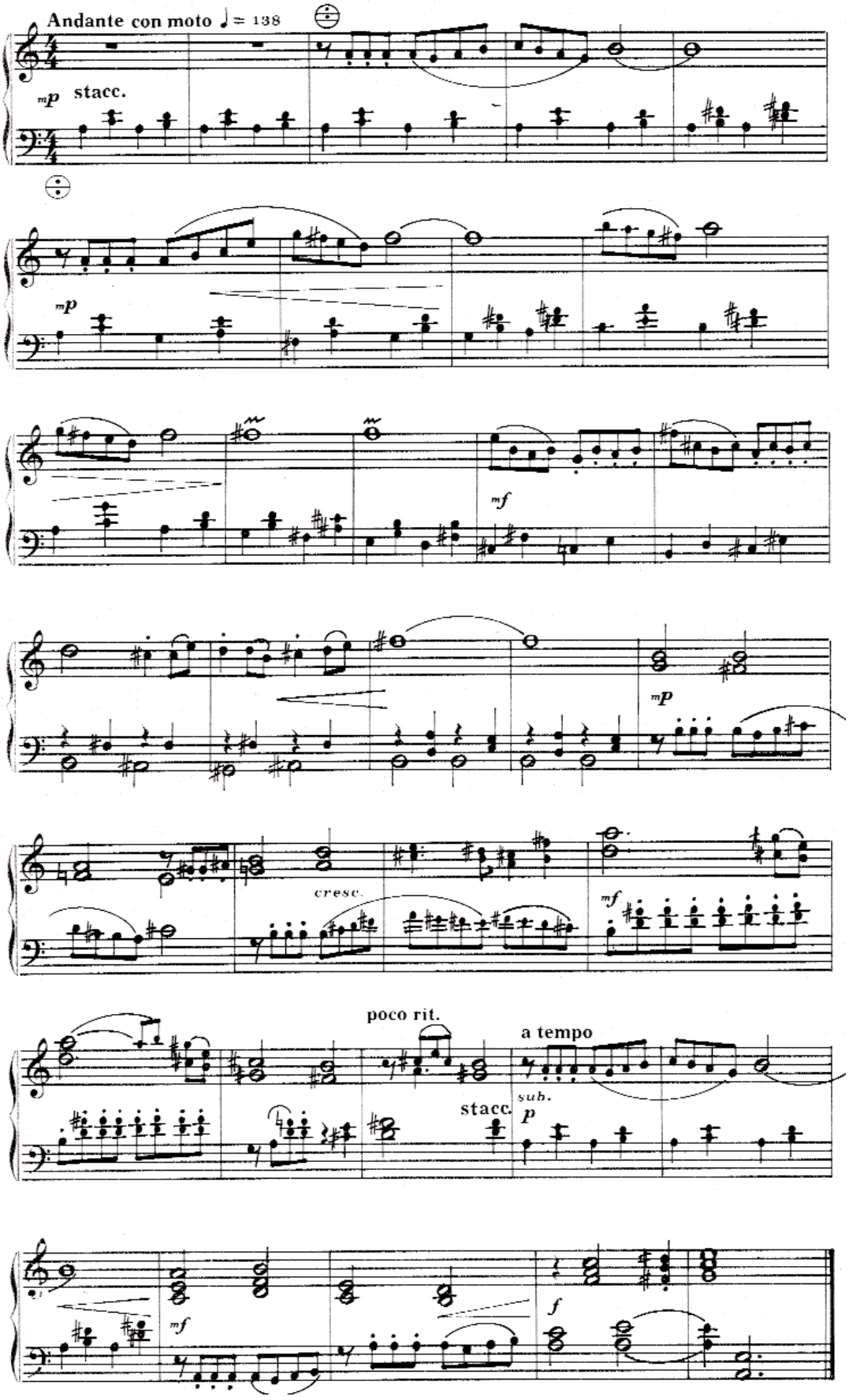
2) Este conocimiento está ampliamente automatizado y se aplica sin tener conciencia de ello.

3) No hay sólo un modo de leer sino una variedad de procesos y estrategias entre las que los lectores expertos pueden elegir según su propósito y las circunstancias.

4) Las dificultades de lectura pueden asociarse, con frecuencia, a deficiencias en los subcomponentes específicos del proceso total, como la traducción de símbolo a sonido.

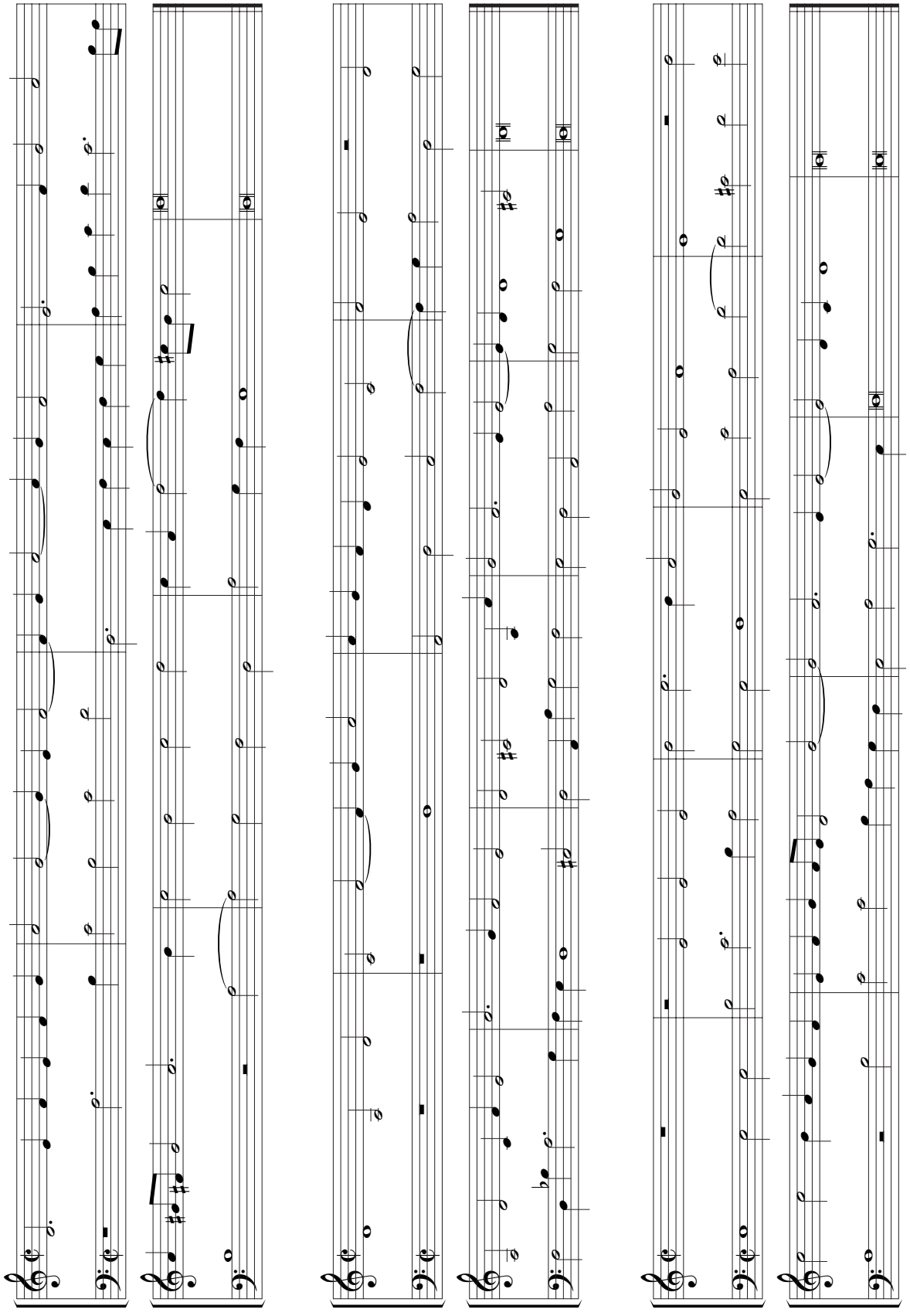
5) La mejora de las habilidades de lectura en los adultos puede lograrse mediante la eliminación de la vocalización innecesaria y mediante una mayor conciencia de las posibilidades de adaptar la propia estrategia de lectura a objetivos de lectura formulados específicamente.

VII


Andante con moto ♩= 138
mp stacc.
mp
mf
mp
cresc.
mf
poco rit.
a tempo
stacc.
sub. p
mf
f

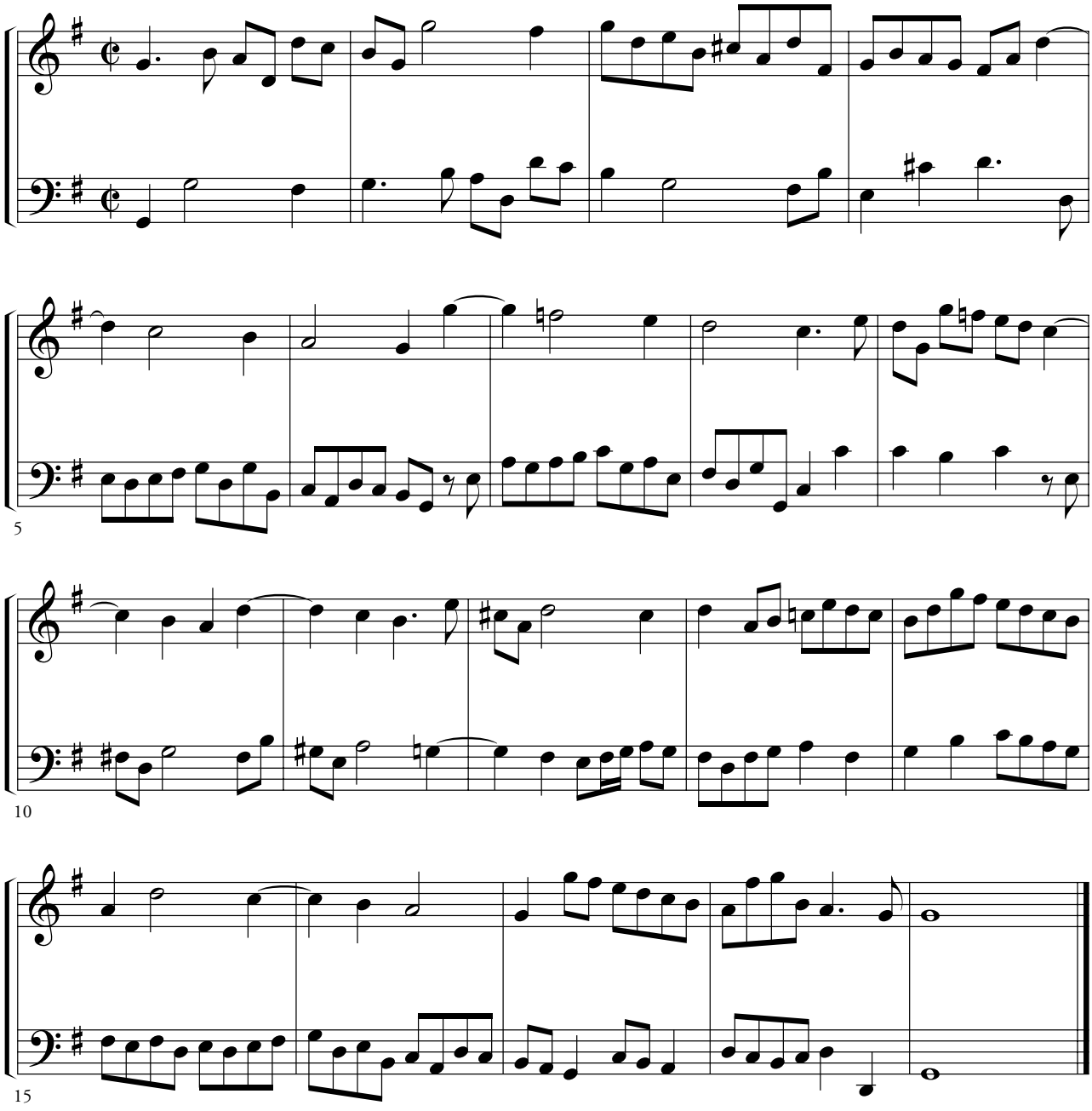
3 ricercari

(Girolamo Diruta-ca.1554/ca.1610)



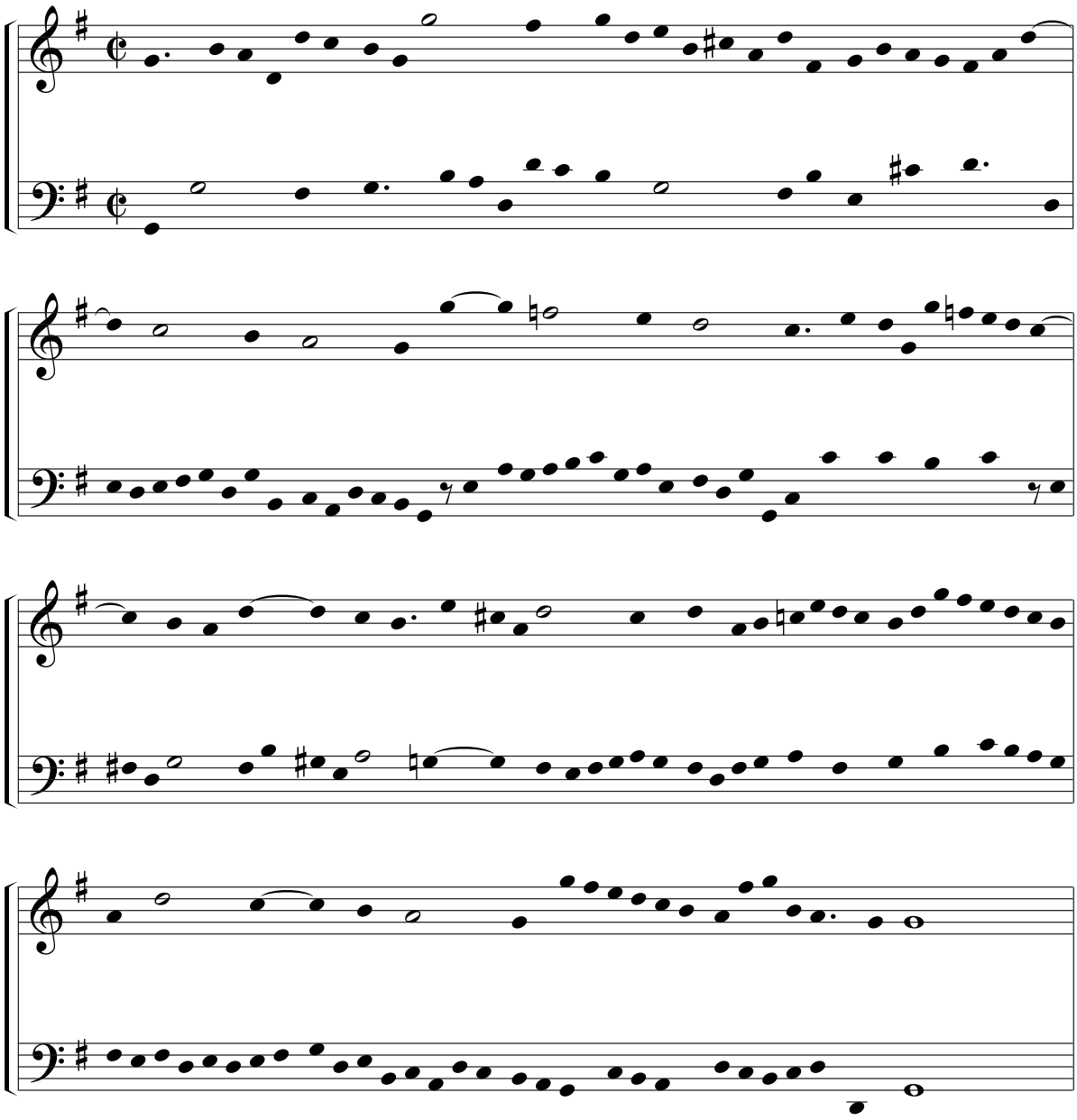
Fughetta HWV 582

(Georg Friedrich Händel- 1685/1759)



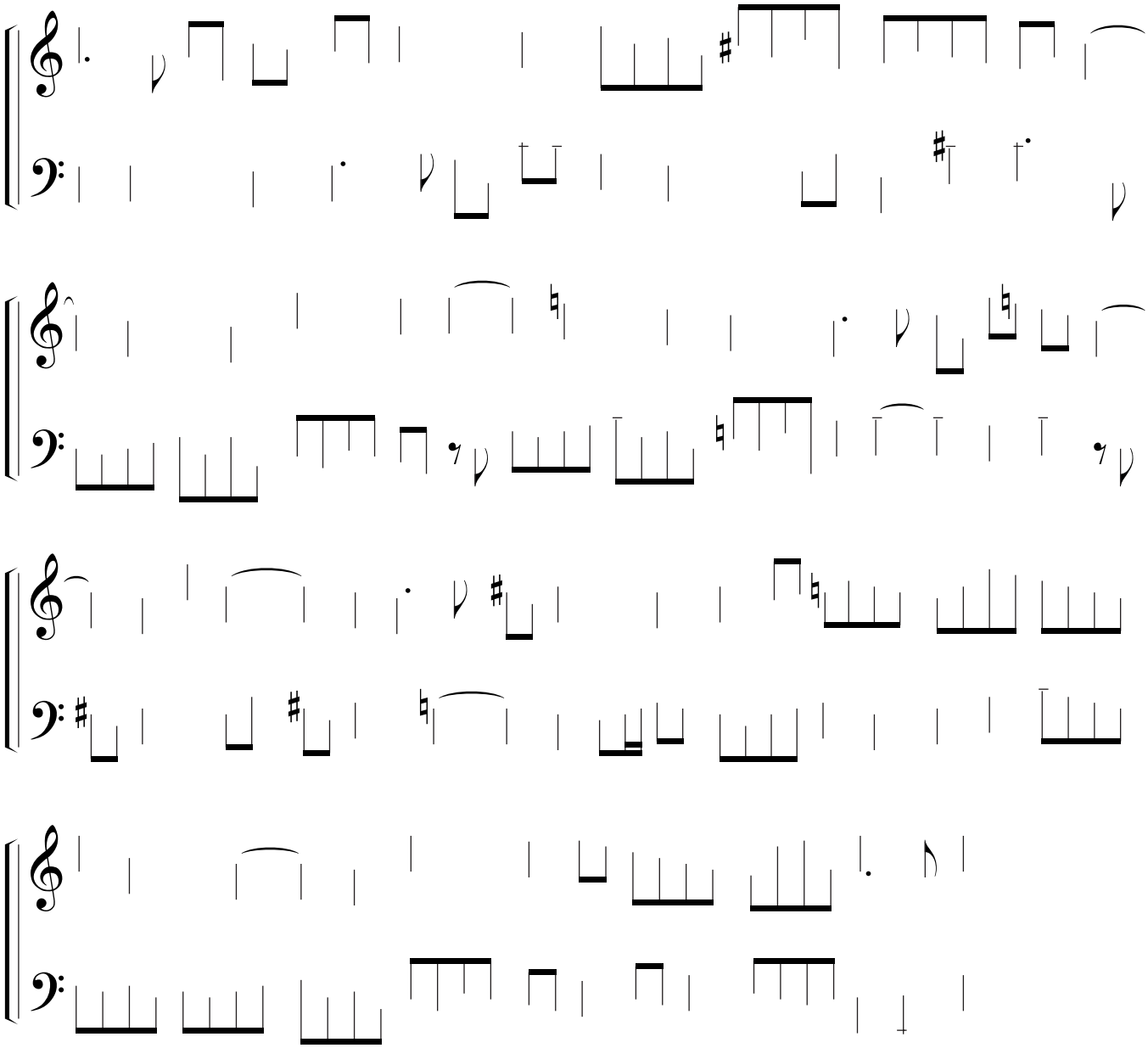
Fughetta HWV 582

(Georg Friedrich Händel- 1685/1759)



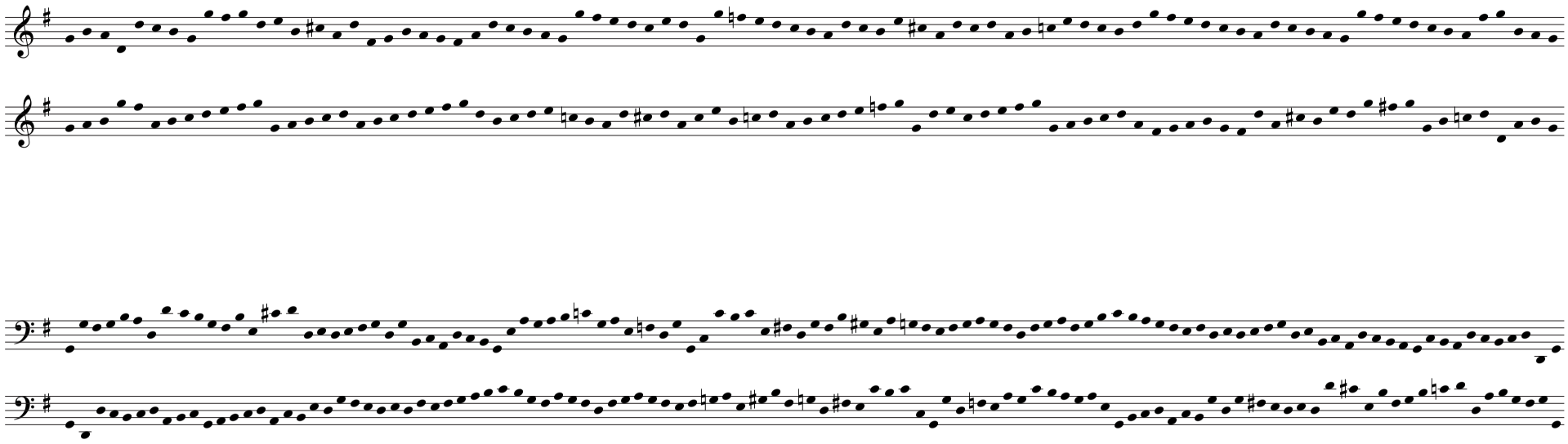
Fughetta HWV 582

(Georg Friedrich Händel- 1685/1759)

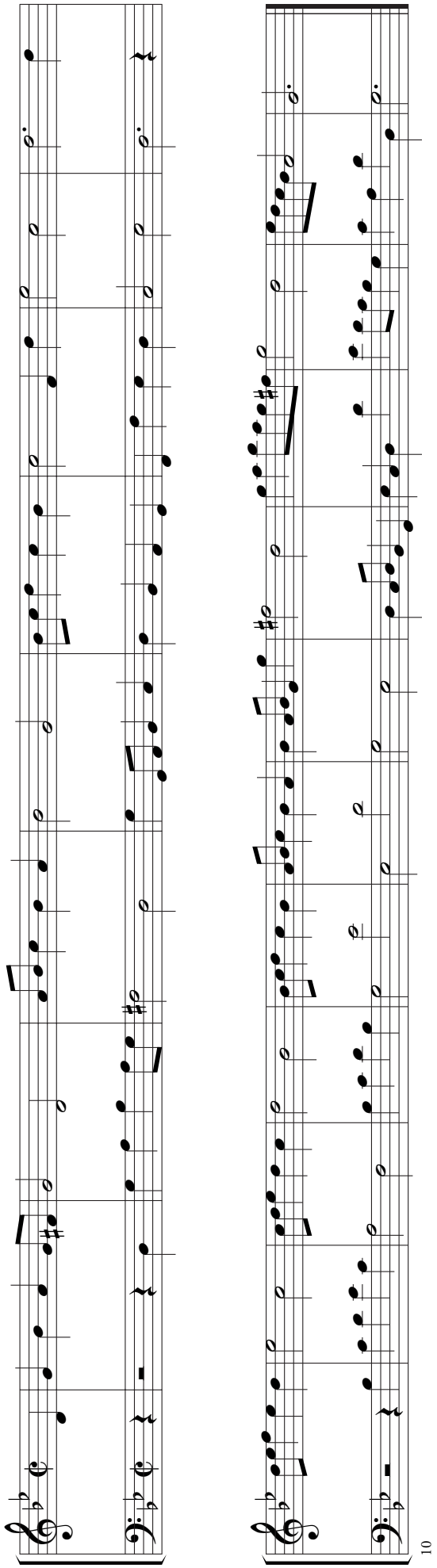


Fughetta HWV 582

(Georg Friedrich Händel- 1685/1759)



Impertinence HWV494
(Georg Friedrich Händel- 1685/1759)



DIÁLOGOS



La orquesta de Cámara Claroscuros es uno de los principales grupos de acordeones de nuestro país. Desde su formación en 1987, como el "grupo acordeonístico vallisoletano" ha ofrecido conciertos por la Península Ibérica. Su director Ángel Huidobro es un músico completo; ha realizado estudios de acordeón, piano, contrapunto y fuga y composición con profesores como Elio Boschello, Manuel Carra, Daniel Vega y García Abril.

En este segundo trabajo discográfico, el primero fue "Sinfonía de Cámara" en 1997, nos propone un paseo por la música española desde finales del siglo XIX hasta compositores actuales. Fragmentos de Chapí, Granados, Falla, Joaquín Turina, Gaos, Donostia, García Abril, Legido, Igoa y Galán componen el registro.

Mención especial para las piezas de los tres últimos compositores. Jesús Legido (Valladolid, 1943), pianista y compositor se forma en su ciudad natal, Barcelona y Madrid con Xavier Monsalvatge, Antón García Abril y Román Alís. Además de su faceta compositiva imparte clases de armonía y contrapunto en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid. Su obra Claroscuros está articulada en tres movimientos: Preludio, Fado y Toccata.

Diálogos, de Enrique Igoa Mateos (Madrid, 1958), es la pieza que da título al disco. Igoa después de su formación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, completa su formación en Estados Unidos y Alemania, además de licenciarse en Geografía e Historia en la Universidad Complutense de Madrid. Ha desarrollado su labor pedagógica en diferentes conservatorios españoles y actualmente es profesor de Análisis Musical en el R.C.S.M. de Madrid. Ha sido galardonado en diferentes concursos de composición internacionales y sus obras se han interpretado en Europa, América y Asia. Esta no es su primera obra dedicada al acordeón (ya sea a solo o como miembro de un grupo). Dentro de su catálogo encontramos Estudio V, Estudio VI, ambas para acordeón solo y Torcal opus 32a para guitarra y acordeón.

El último corte del disco está dedicado a la orquesta de Cámara Claroscuros por Carlos Galán (1963): Interludio Matérico IV. Una pieza cargada de efectos sonoros con momentos bastante interesantes.

Alfredo Calvo


APPLAUSE

ÍNDICE

PORTADA: http://cmart.design.ru/accordion/accordion.jpg 0

ÍNDICE 1

EDITORIAL 2
(Metamorfosis)

SONATA "ET EXSPECTO" 4
(Tito Marcos)

PRUEBA DE LECTURA A VISTA CURSO 2003/04 19
(Tito Marcos)

CUESTIONARIOS OPOSICIONES 21
(Metamorfosis)

THE INS AND OUTS OF THE ACCORDION 30
(Metamorfosis)

REPRESENTACIONES MENTALES 35
(Tito Marcos)

CODIFICACIÓN SEMÁNTICA Y AGRUPAMIENTOS MOTORES 47
(Tito Marcos)

PROGRAMAS DE AUDICIONES 50
(Alumnos)

Los Ninghuno

Uno de los hechos sociales que más llaman la atención en nuestros días desde el punto de vista de la antropología musical, en concreto desde su perspectiva evolutiva, es, sin duda, el representado por el grupo humano de los "Ninghuno".

Al igual que los "Sinvahmvas" o "Ninhá" localizados en pequeños asentamientos por todo el continente africano, o los "Comghana" de las selvas meridionales amazónicas, los "Ninghuno" se hallan ampliamente diseminados en pequeñas comunidades por todo el mundo, siendo una de las principales características diferenciadoras de este grupo social y humano, aunque no la más importante, su inexistencia, de ahí que, hasta el momento, sean pocos los estudios realizados sobre esta población.

Ante el desafío de este hecho, desde hace ya varios años, algunas Universidades en todo el mundo han creado diversos Departamentos interdisciplinares integrados por grupos de científicos y pensadores con el fin de desarrollar técnicas de investigación que permitan el estudio de este extraño fenómeno social. Especialistas en diversos campos del conocimiento, expertos en sociología evolutiva, neurobiólogos, asistentes sociales, psicólogos cognitivos, paramusicólogos, especialistas en inteligencia artificial y migraciones humanas, lingüistas, teólogos y pianistas, etc. buscan una explicación para el hecho de que algo inexistente pueda tener una presencia virtual tan intensa en todas las culturas del mundo.

Entre las características sociales de este grupo humano, lo que más fascina a los científicos es su sistema de comunicación. Algunos hallazgos a través de experimentos realizados con videntes profesionales y especialistas en fenómenos paranormales parecen demostrar que los "Ninghuno" utilizan un lenguaje propio para comunicarse a través de un complejo y desconocido aparato, compuesto principalmente de materia orgánica, que, parece ser, llevan adosado a su propio cuerpo mediante una especie de correas, y con el que emiten y emiten mensajes que se perciben inconscientemente, o sea, sin consciencia de haberlos percibido, pero de los cuales, según dicen, se mantiene un recuerdo nítido que se almacena en forma de memoria autobiográfica asociado a intensas vivencias.

Pocos son los videntes que han podido explicar la experiencia de lo que ellos llaman "una presencia inexistente", "visión auditiva" o "audición corpórea" puesto que según cuentan después de haber tenido tal experiencia dicen recordar una sensación de haber visto u oído algo, como si la apariencia extrasensorial de algún ser extraño hubiera estado emitiendo música o un lenguaje similar, seguido de un agradable cosquilleo en el interior de los oídos y una ligera excitación sexual percibida en las manos, así como una especie de recuerdo de sabor dulzón mezclado con olores de la infancia. Incluso hay quien habla de presencias auditivas en grupo de "Ninghunos", aunque ningún vidente ha sido capaz de explicar de forma coherente semejante experiencia para la que presumiblemente nuestro sistema emocional no esté aún preparado. Hay incluso quien habla de presencias extraterrestres.

Algunos sociólogos han dado la voz de alarma ante el hecho de que un sector grande de la juventud en todo el mundo ha empezado a tener algunos síntomas extraños: sueños de los que no se quiere despertar, sonrisa incontrolada e incluso explosiones de risa al pensar profundamente, tendencia a alzar la mirada o a mirar al horizonte, huida hacia las costas, propensión al baile incontrolado, suspiros en forma de guiños de complicidad, etc. que presumiblemente asocian a la presencia de los Ninghuno.

Los teólogos, principales especialistas en fenómenos virtuales, y sector ampliamente sensibilizado ante los problemas de la juventud, han dado la voz de alarma sobre este hecho que consideran como una de las mayores plagas que padece nuestra sociedad, y en el que claramente ven la mano siniestra del Mal disfrazado, esta vez, de Placer. Dado es así que el Sumo Pontífice, ante la gravedad del problema, ha decidido reunirse recientemente en Japón con los máximos mandatarios de los principales países que más se preocupan en estos momentos de salvaguardar los valores éticos y humanos en el mundo, y que velan especialmente por la población infantil: Estados Unidos,

Inglaterra y España, con el fin de publicar un informe universal, a modo de encíclica preventiva de carácter apocalíptico: musica serum acordi onerum, conocida en los países del Este, ampliamente afectados por este mal, como ni urbi niet orbi sin acordi seremun: tenebrae facta sum. La encíclica hace especial referencia a determinadas músicas del mundo como posible causa de este comportamiento en la juventud y concretamente a la transmisión de este mal a través de algunos instrumentos musicales considerados perversos.

Como medida de precaución y ante el temor de que la presencia indiscriminada de los Ninghuno pudiera ser consecuencia de algún tipo de virus psicobacteriológico se ha llegado a prohibir la música en determinadas esquinas de las calles y bocas de metro de algunas de las principales ciudades de los países más pobres en todo el mundo, lugares donde mayormente se han detectado indicios de estas *presencias* o *influencias*, cerrándose incluso algunos Centros de enseñanza musical donde al parecer, en los últimos tiempos, habían aparecido síntomas de contagio entre algunos de sus alumnos, población esta de alto riesgo por su sensibilidad a la abstracción; así como también se ha decidido poner en cuarentena a determinados miembros de sus equipos rectores, muchos de los cuales, ya evidentemente infectados, presentaban dibujada en su rostro una ligera sonrisa placentera acompañada de profundos suspiros complacientes. De paso, como es normal en este tipo de situaciones, y como medida de precaución, se ha decidido bombardear preventivamente con armas bacteriológicas de destrucción masiva algunas poblaciones civiles, sólo las más pobres y las de mayor población infantil, que presumiblemente podrían ser las más susceptibles de poder llegar a estar, con toda probabilidad, posiblemente afectadas.

Paradójicamente, y pesar de estas medidas, la existencia de los Ninghuno en el mundo cada vez es mayor y la percepción de su presencia cada vez más nítida.

Año 3013

Hola, me llamo Uhna y tengo 6 años de edad. Me han matriculado en un Centro de enseñanza musical y estoy muy contenta. Además de comunicación musical estudio siete instrumentos. Pero hay uno que es el que más me gusta de todos. Puedo bailar mientras lo toco y suena en todas direcciones y con colores. Me gusta porque siento cosquillas en los dedos al tocarlo y hago música con el mar. A veces le pongo el sonido de mi voz y canto canciones con él. Además de la música también me gusta mucho jugar a recordar el futuro. Siempre estoy riendo. Hahhh…



SONATA "ET EXSPECTO"

http://acordeon.eresmas.net/meta5/sonata.html

INTRODUCCIÓN

A partir de una información visual (lectura) un intérprete es capaz de elaborar diversas representaciones de un mismo conocimiento traduciendo el input visual (formato papel) en una codificación auditiva, semántico/comprensiva, topográfico/motora, etc. (formato mental), configurando estas representaciones en función de las demandas del objetivo planteado: análisis, lectura a vista, interpretación, improvisación, composición, etc. Un músico que pretendiera realizar un análisis estético de una obra para escribir el programa de mano de una audición construiría una representación mental muy diferente de la misma obra, que si su objetivo fuera ser él mismo quien la interpretara. Lo importante de este hecho no sería que el conocimiento pudiera representarse de diversas formas, sino la capacidad de disponer simultaneamente de distintas representaciones cambiando una determinada configuración a otra según las necesidades: así, el mismo músico podría dar una conferencia analizando la obra y acto seguido, activándo otra configuración, interpretarla, o bien intercalarlas en un proceso contínuo de lectura a vista, análisis, improvisación, etc.

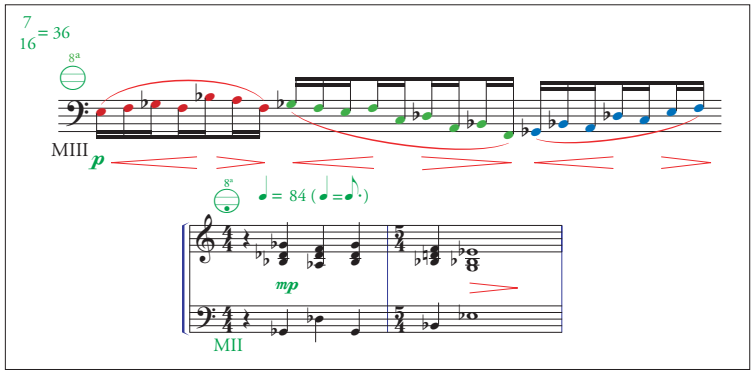
Con el objetivo de crear un marco de trabajo para analizar cómo se configura el conocimiento en función de un objetivo se parte de un ejemplo musical y de un modelo simple de explicación: nos imaginamos cada tipo de codificación de la obra (semántica, topografica, sonora, motora, etc.) como una serie de capas de conocimiento superpuestas que se activan en paralelo (siguiendo los modelos conexionistas…) constituyendo cada ordenación de la disposición de capas una configuración del conicimiento que se adaptaría al tipo de tarea (análisis comprensivo, lectura a vista, interpretación, improvisación, etc.): un conocimiento distribuido en capas en una especie de papel de cebolla transparente a nuestra atención e introspección cuya ordenación permitiría a la memoria operativa procesar un agrupamiento de salida (hablado o motor) según el objetivo.

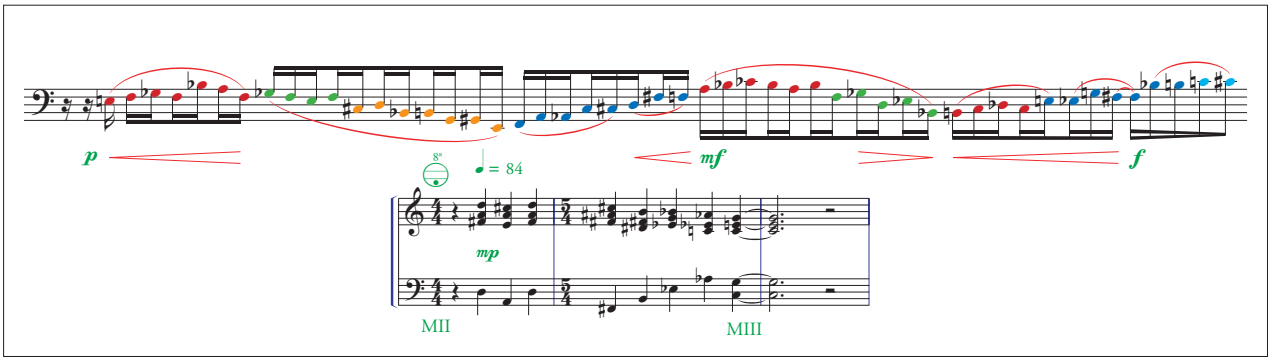
MATERIAL DE TRABAJO:

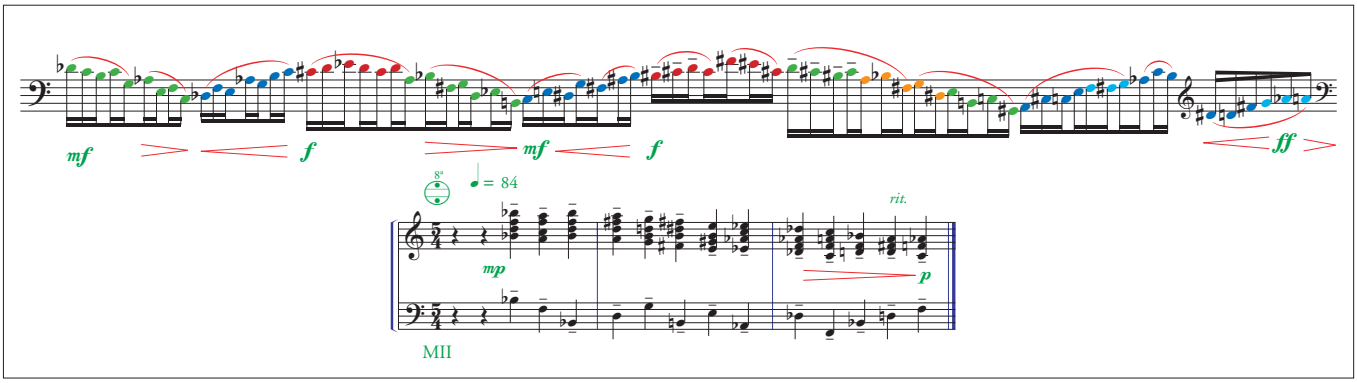
Para ver un ejemplo de desarrollo del tema consultar:

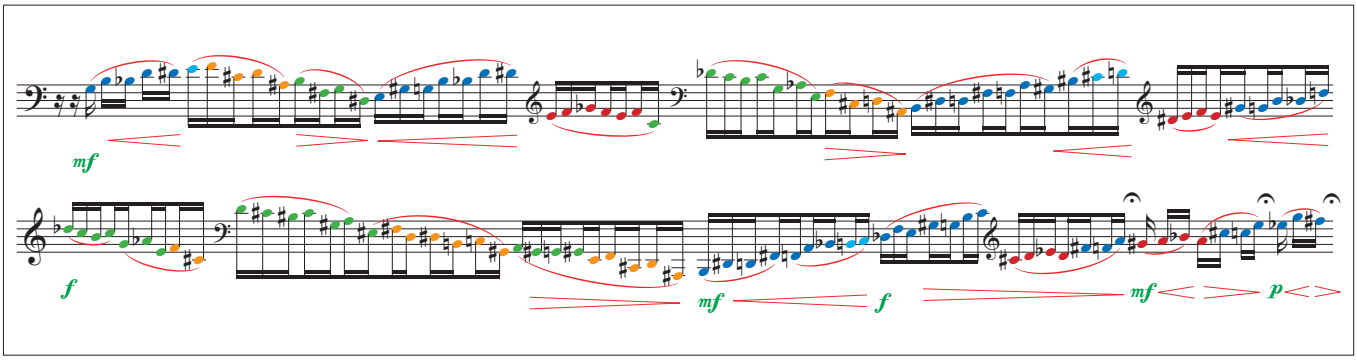
http://acordeon.eresmas.net/meta5/sonata.html

SONATA "et exspecto" Tiempo II





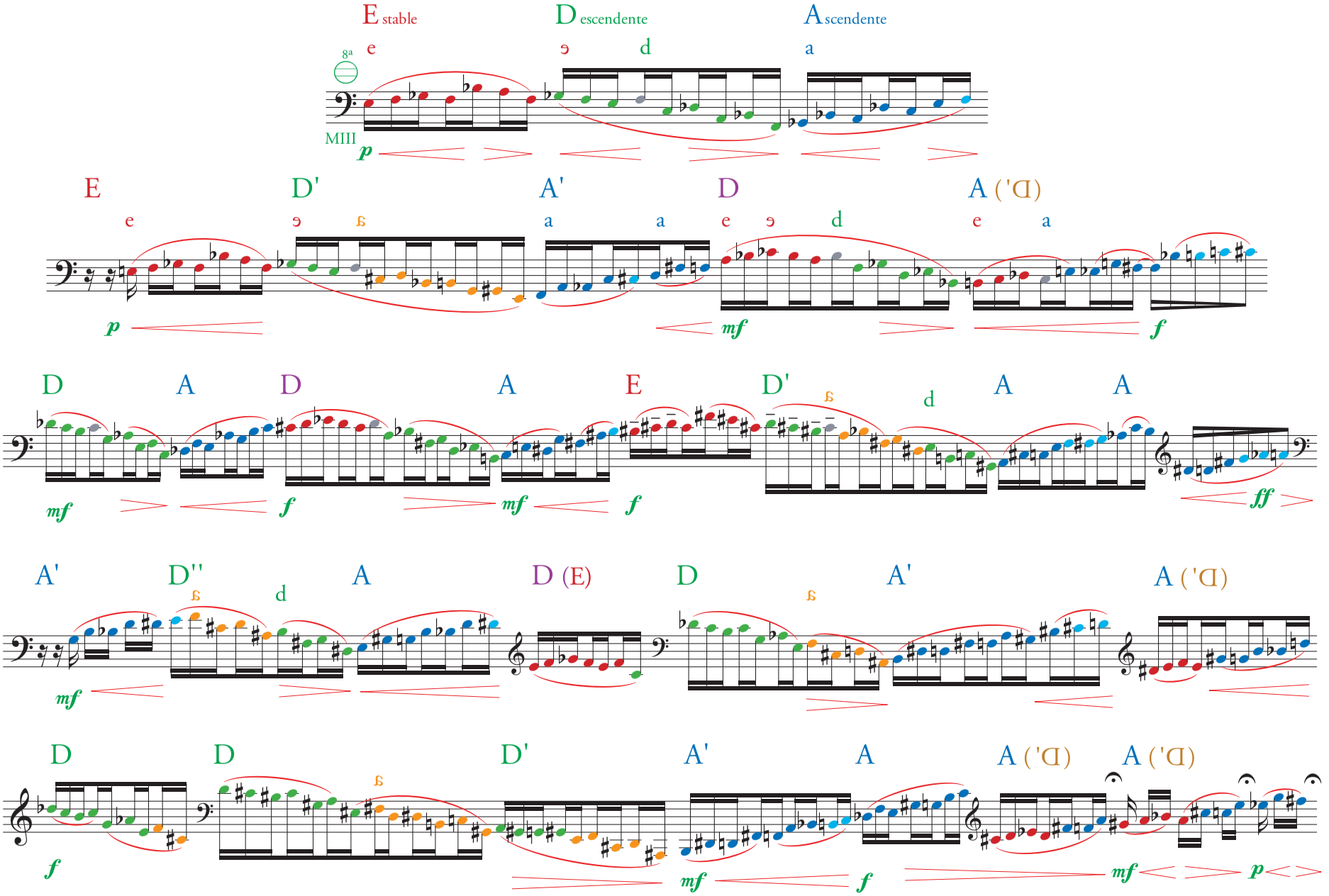




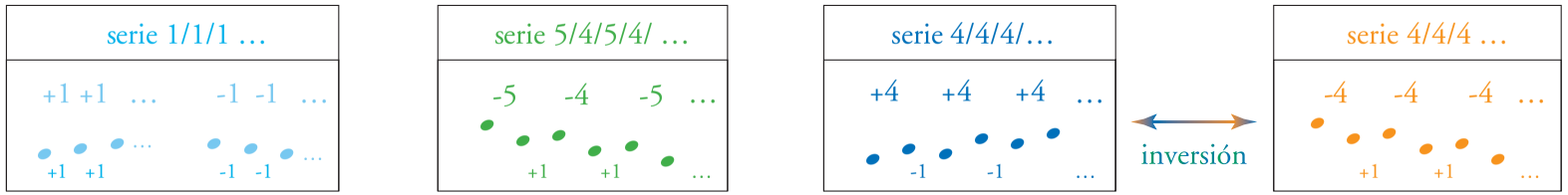
Reexposición Tiempo I

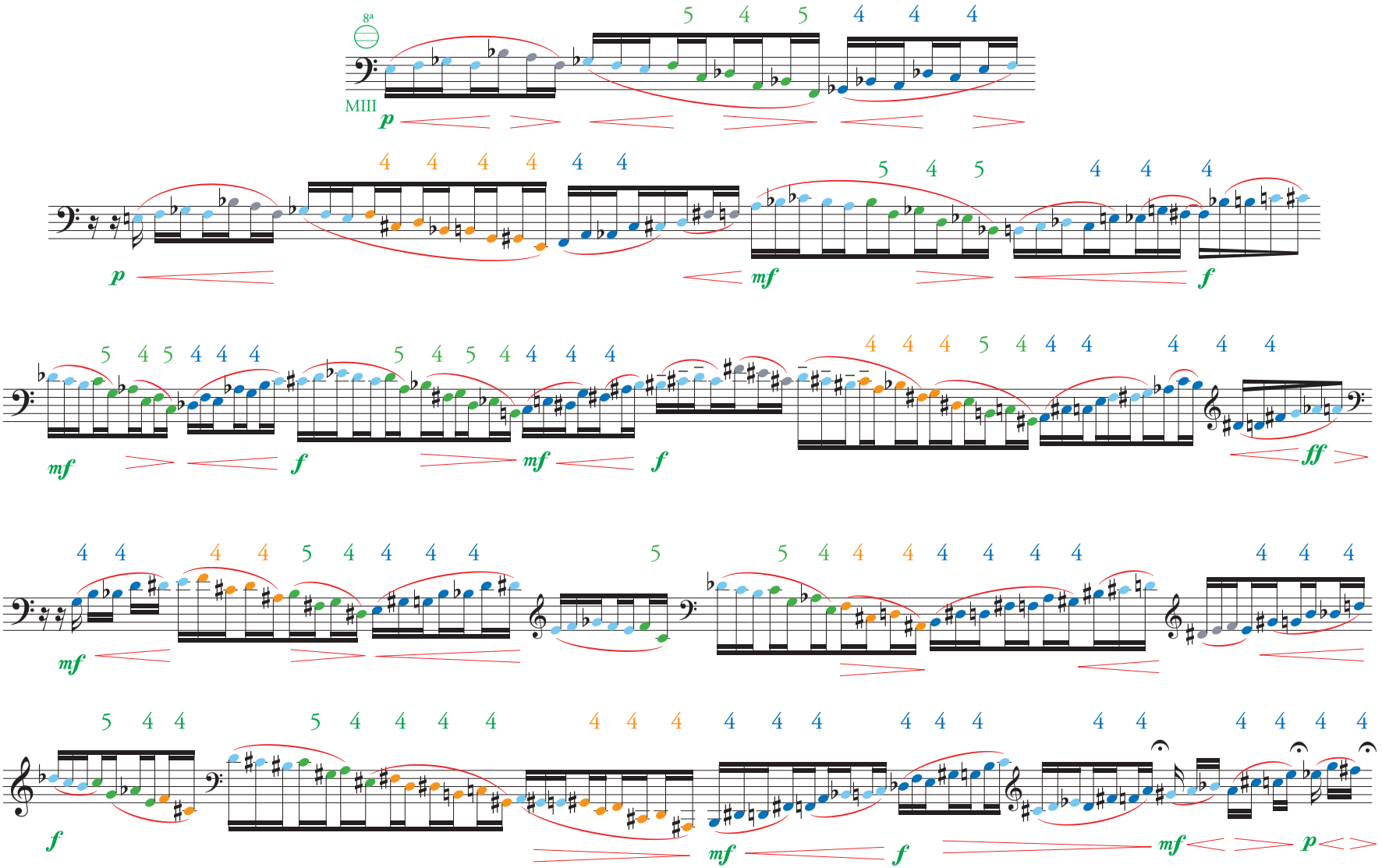
TEXTURA MELÓDICA

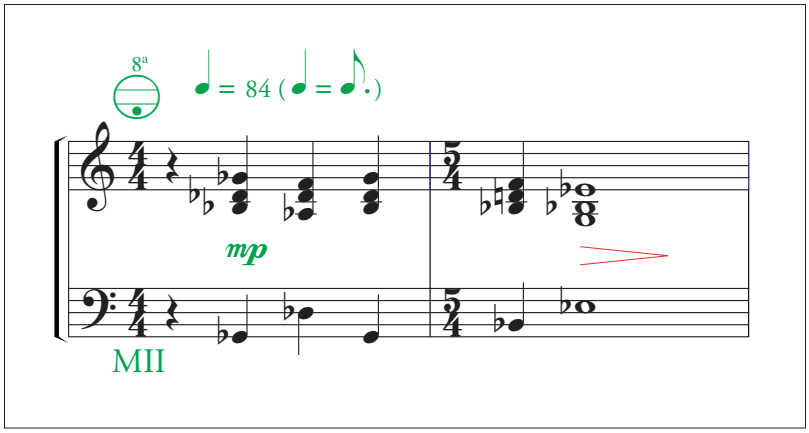
ESTRUCTURA DE IDEAS

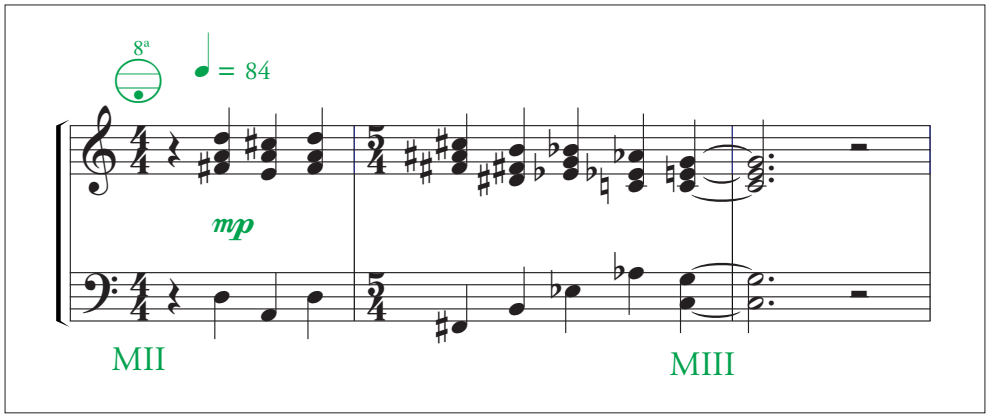


SERIES ASCENDENTE/DESCENDENTES

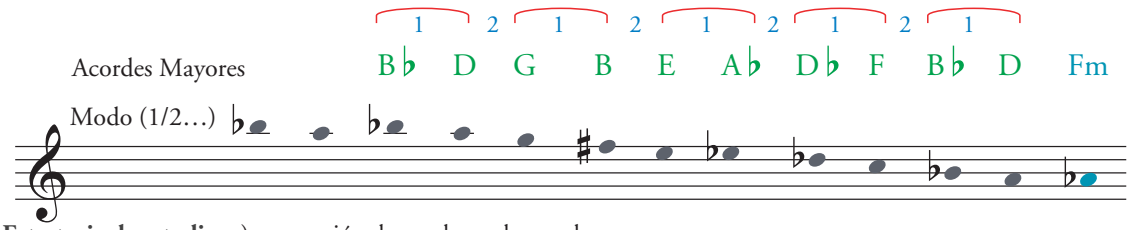








Movimiento armónico descendente: (tres transposiciones)

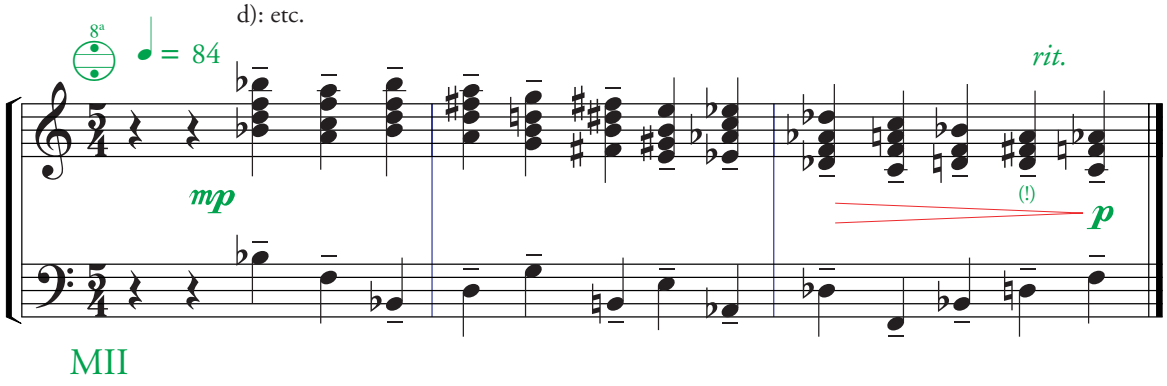


Estrategia de estudio: a): progresión descendente de acordes mayores por terceras menores

b): cadencia de *enlace:* $\frac{6}{4}\ 5$ (V/I)

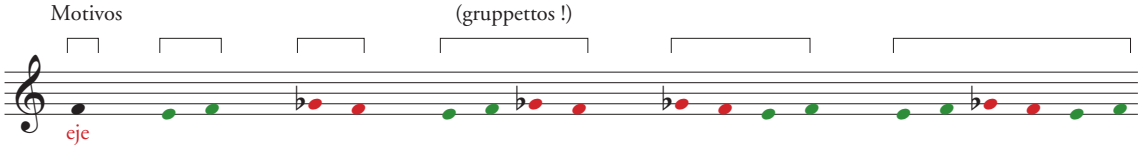
c): serie melódica: modo 1/2/1/2…

d): etc.

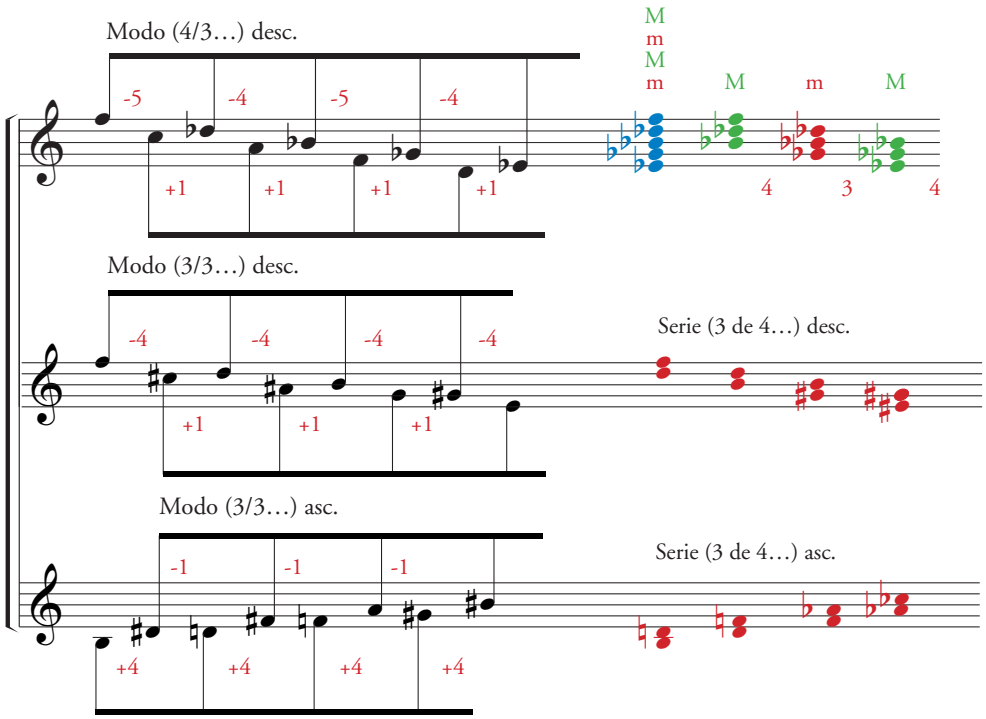


FÓRMULAS ARMÓNICAS

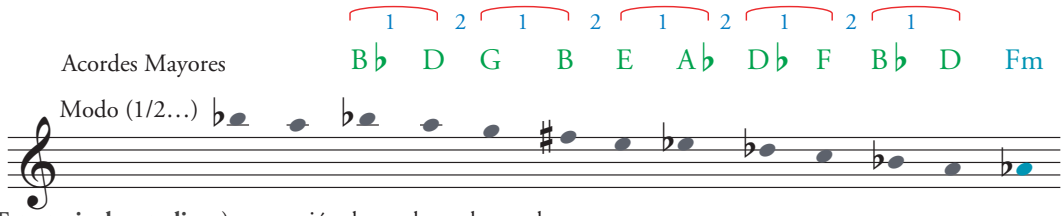
Movimiento horizontal (motivos de *arranque)*



Movimientos ascendentes/descendentes/zigzagueantes



Movimiento armónico descendente: (tres transposiciones)

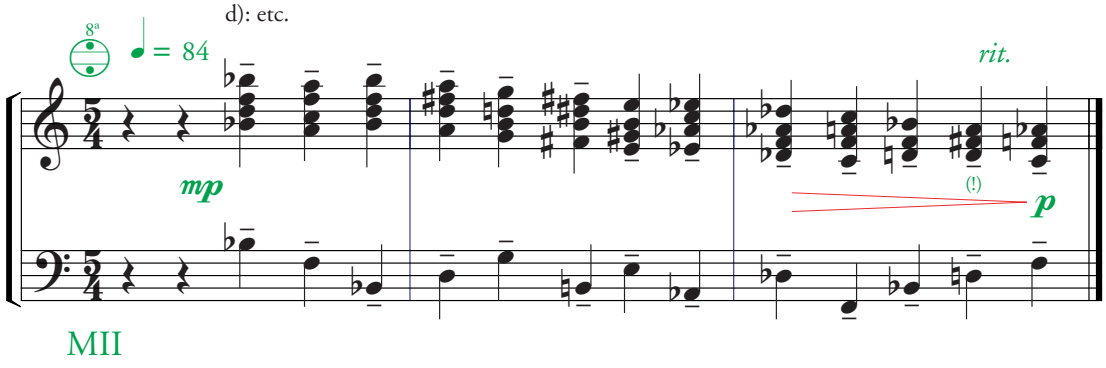


Estrategia de estudio: a): progresión descendente de acordes mayores por terceras menores

b): cadencia de *enlace:* $\frac{6}{4}$ 5 (V/I)

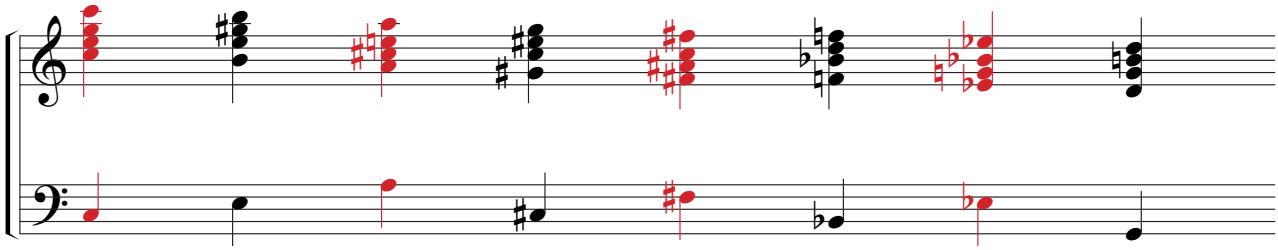
c): serie melódica: modo 1/2/1/2…

d): etc.

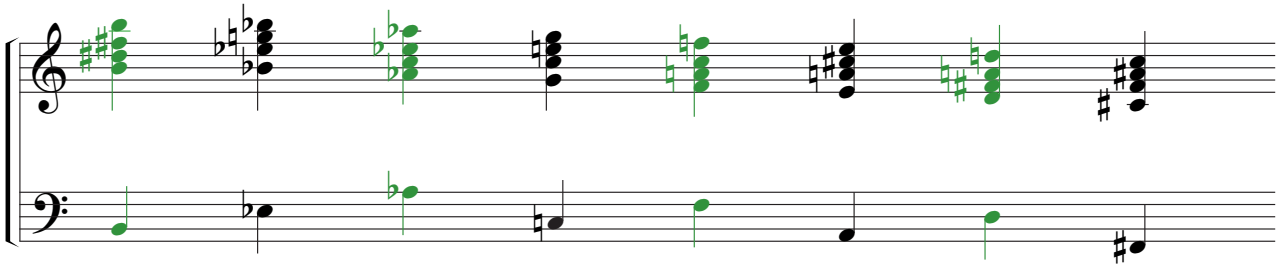


DESARROLLO ARMÓNICO

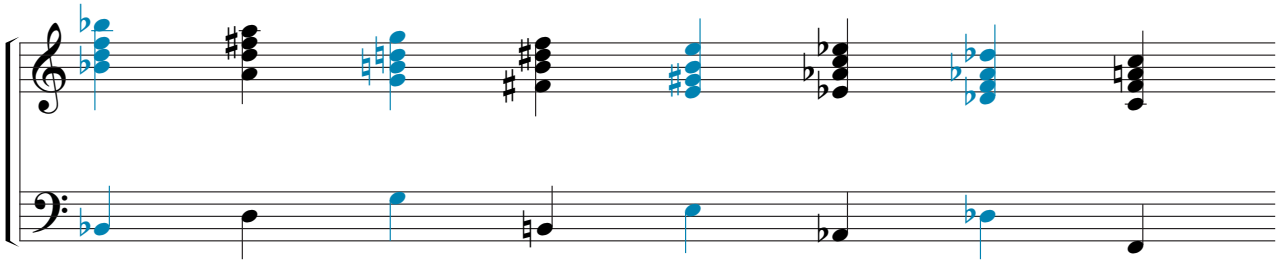
Transposición 1



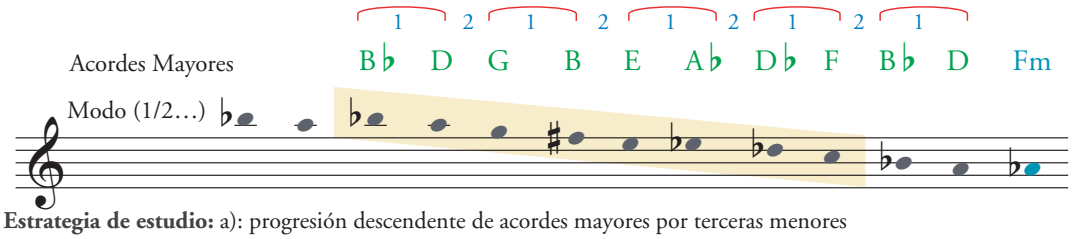
Transposición 2



Transposición 3



Movimiento armónico descendente: (tres transposiciones)

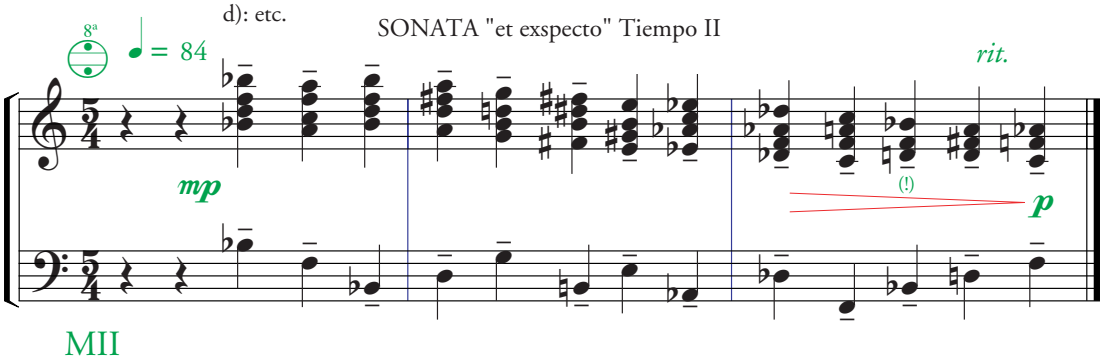


Estrategia de estudio: a): progresión descendente de acordes mayores por terceras menores

b): cadencia de *enlace:* $\frac{6}{4}$ 5 (V/I)

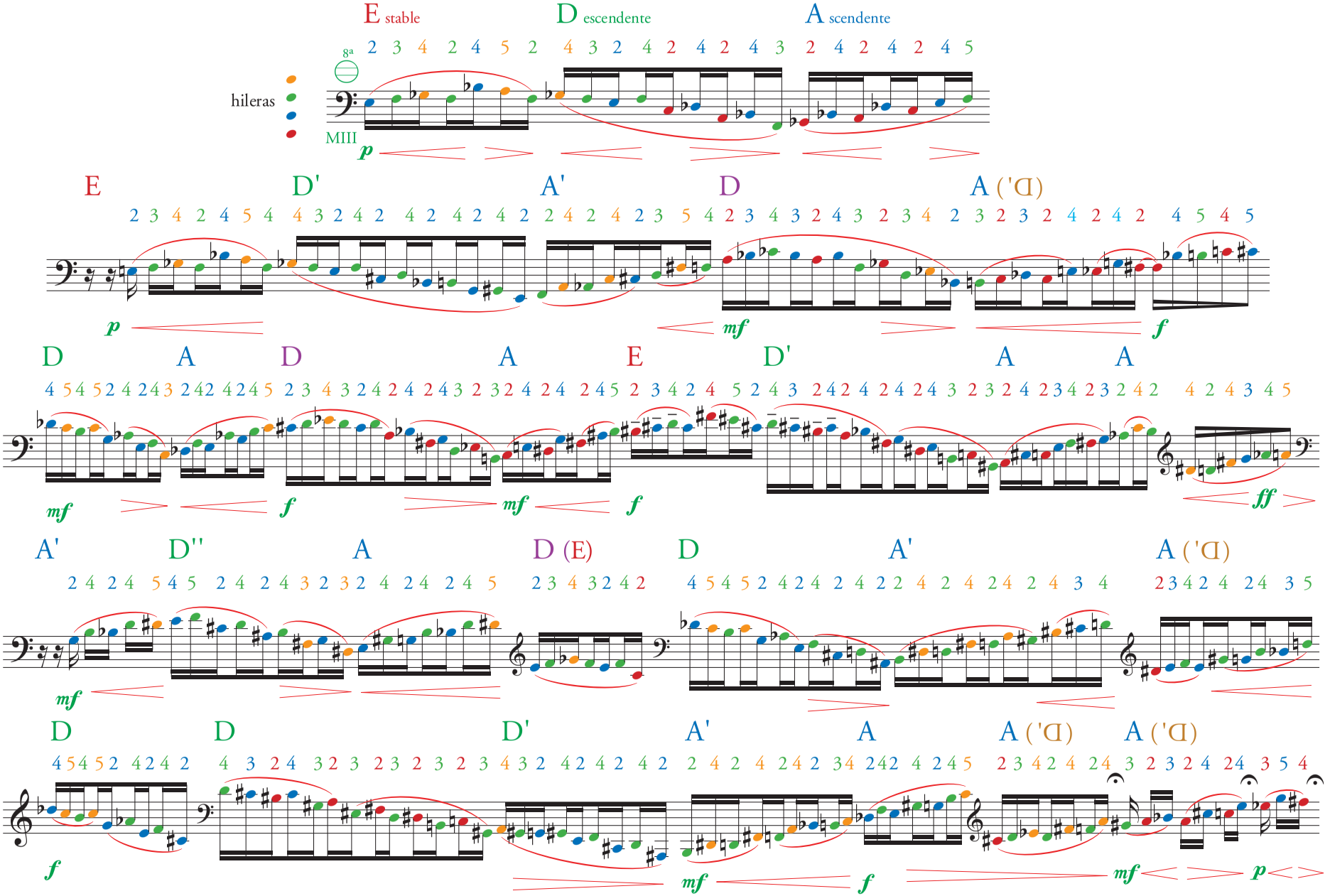
c): serie melódica: modo 1/2/1/2…

d): etc.

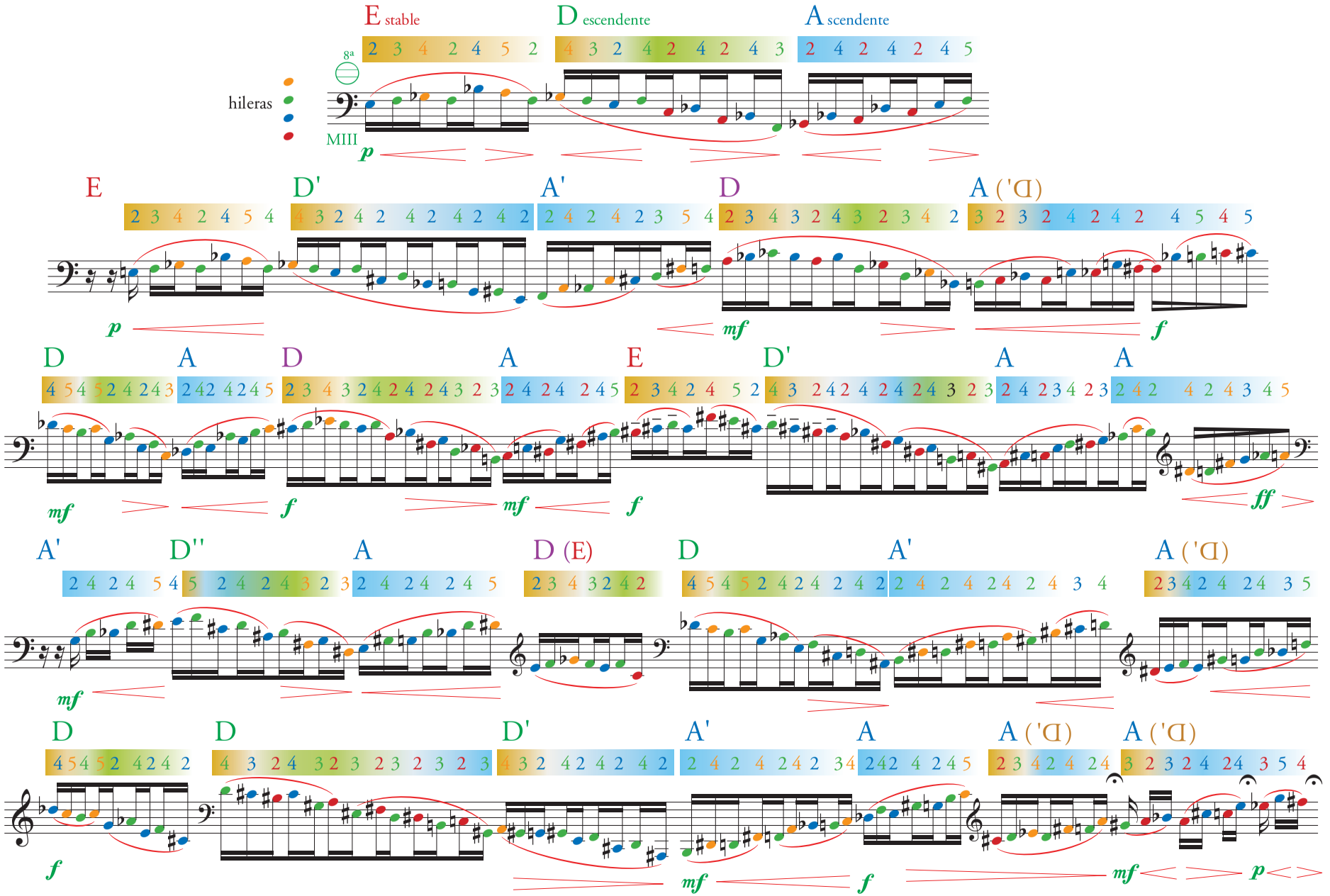


MII

ESQUEMAS MOTORES/TOPOGRÁFICOS



ESQUEMAS DE MOVIMIENTO/CONTORNOS MELÓDICOS



ESQUEMAS DE MOVIMIENTO/CONTORNOS MELÓDICOS

E: movimiento estable: motivos de arranque cromáticos…

A: movimiento ascendente (+4/-1/+4/-1…)

D: movimiento descendente (-5/+1-4/+1/-5/+1/+4+1…)

A'(∀): inversión de A (-4/+1/-4/+1…)

Relación de *tipicidad* entre colores e hileras (JMRV 241)

- 4ª hilera
- 3ª hilera
- 2ª hilera
- 1ª hilera

El degradado representa el concepto de de *límites difusos* (dependientes del contexto…) (JMRV 244)

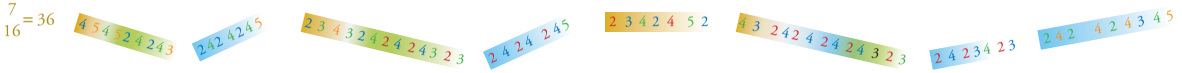
Esquema de movimientos



♩ = 84 (♩ = ♪.) Cadencia armónica A



♩ = 84 Cadencia armónica B



♩ = 84 Cadencia armónica C



♩ = 116 Reexposición Tiempo I

Desarrollo rítmico: continuo sonoro…



Articulación dinámica



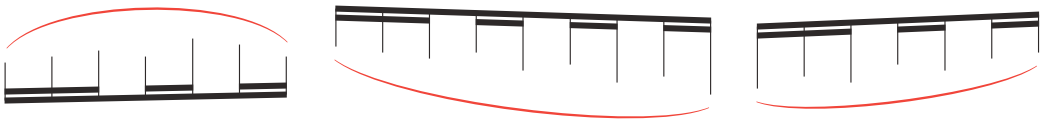
Estructuración de motivos: grupos



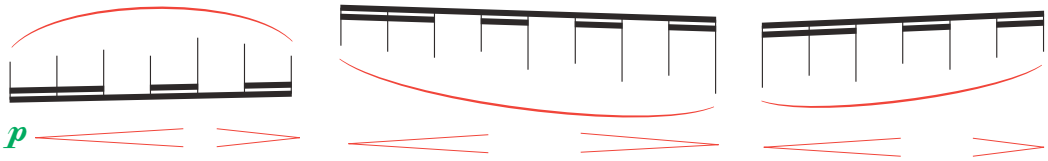
Integración melódica: condicionamiento rítmico…



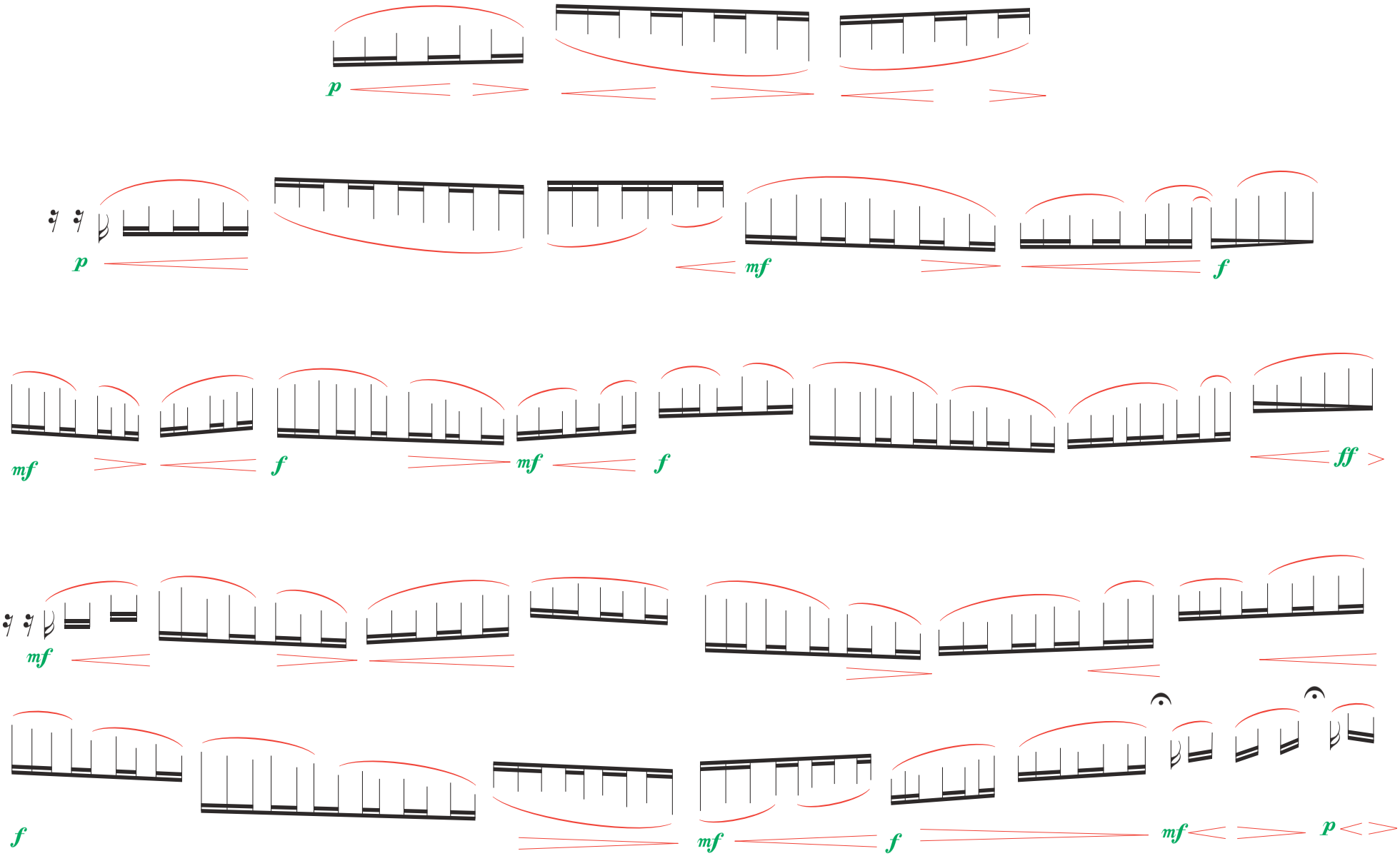
Integración fraseo/articulatoria



Integración dinámico/expresiva: condicionamiento dinámico/agógico…

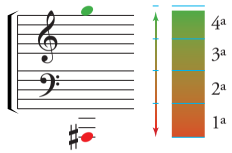


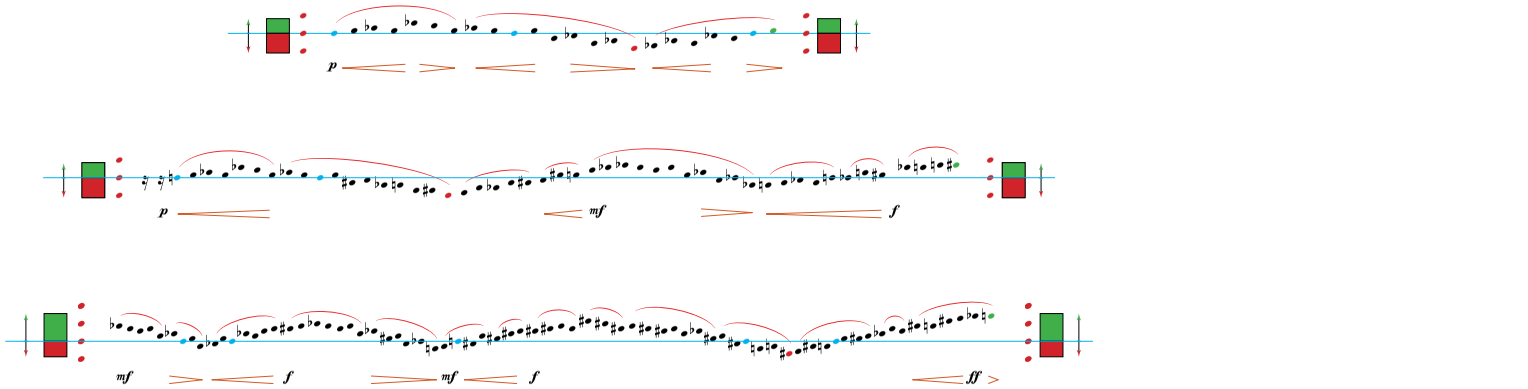
ESQUEMA RÍTMICO

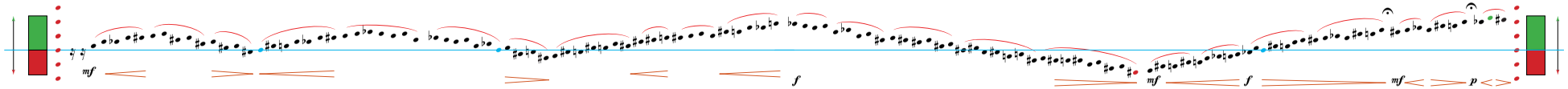


CONTORNO MELÓDICO

Octavas

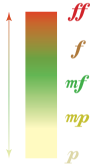




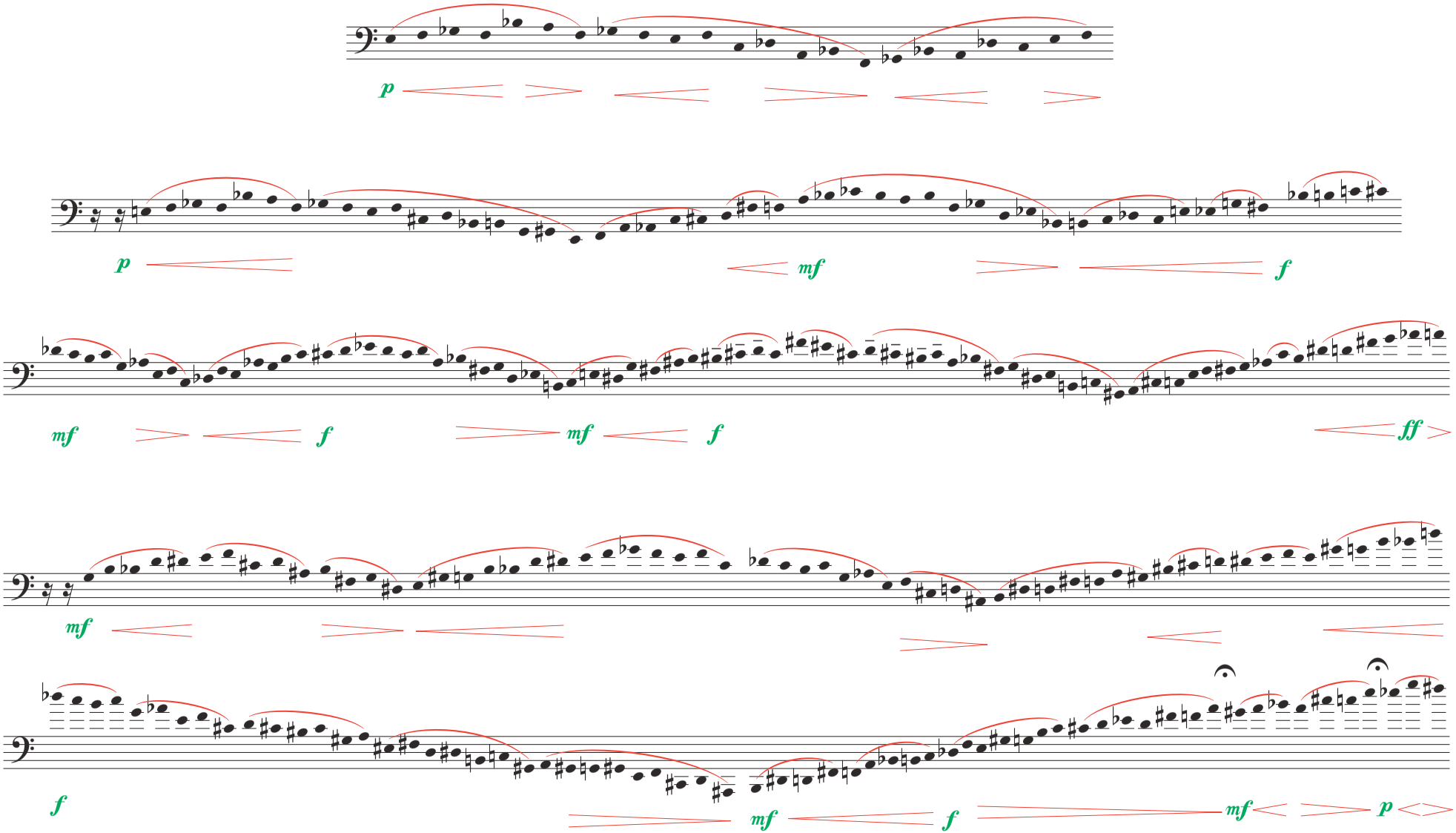


FRASEO DINÁMICO

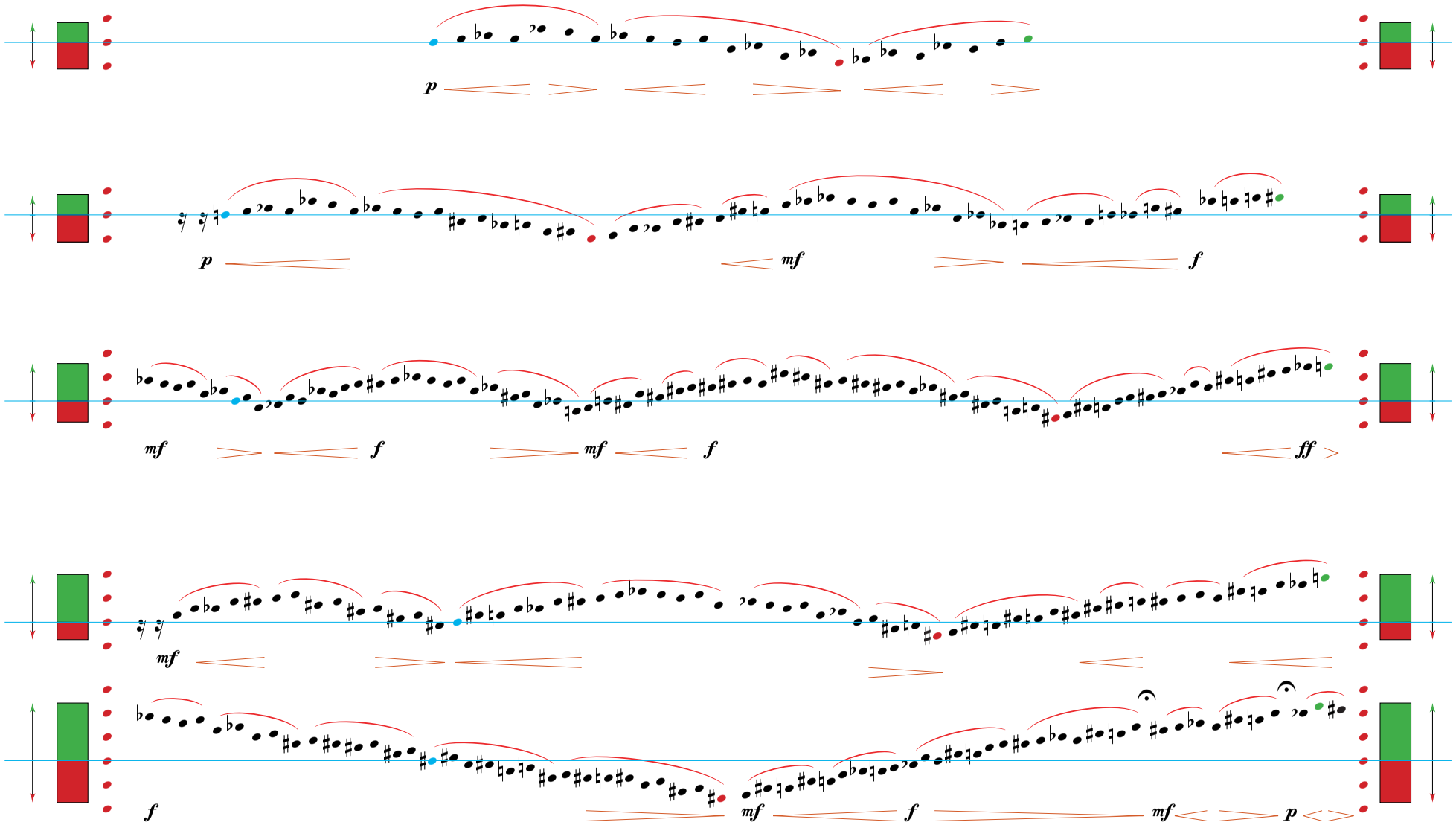
Niveles dinámicos

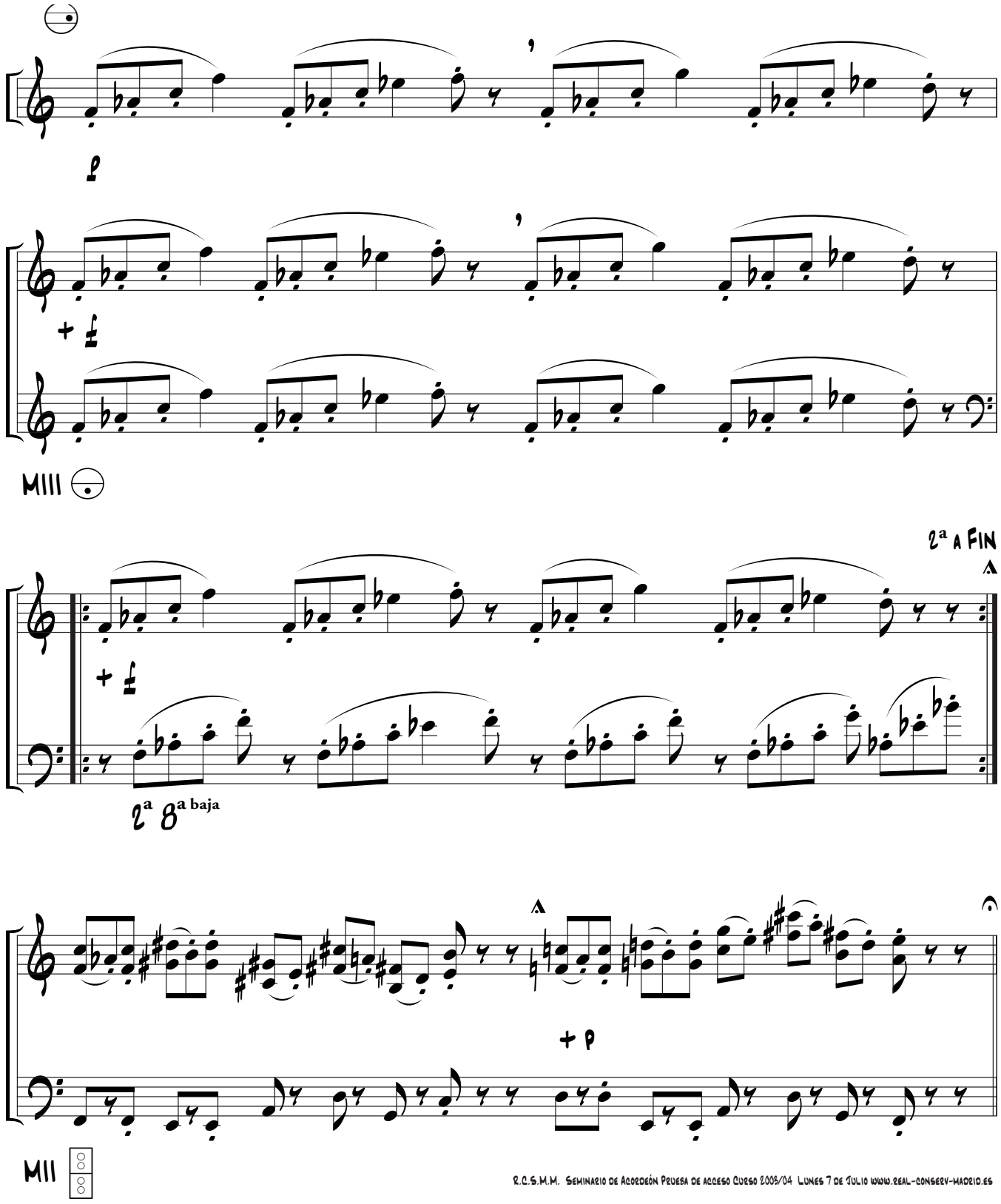


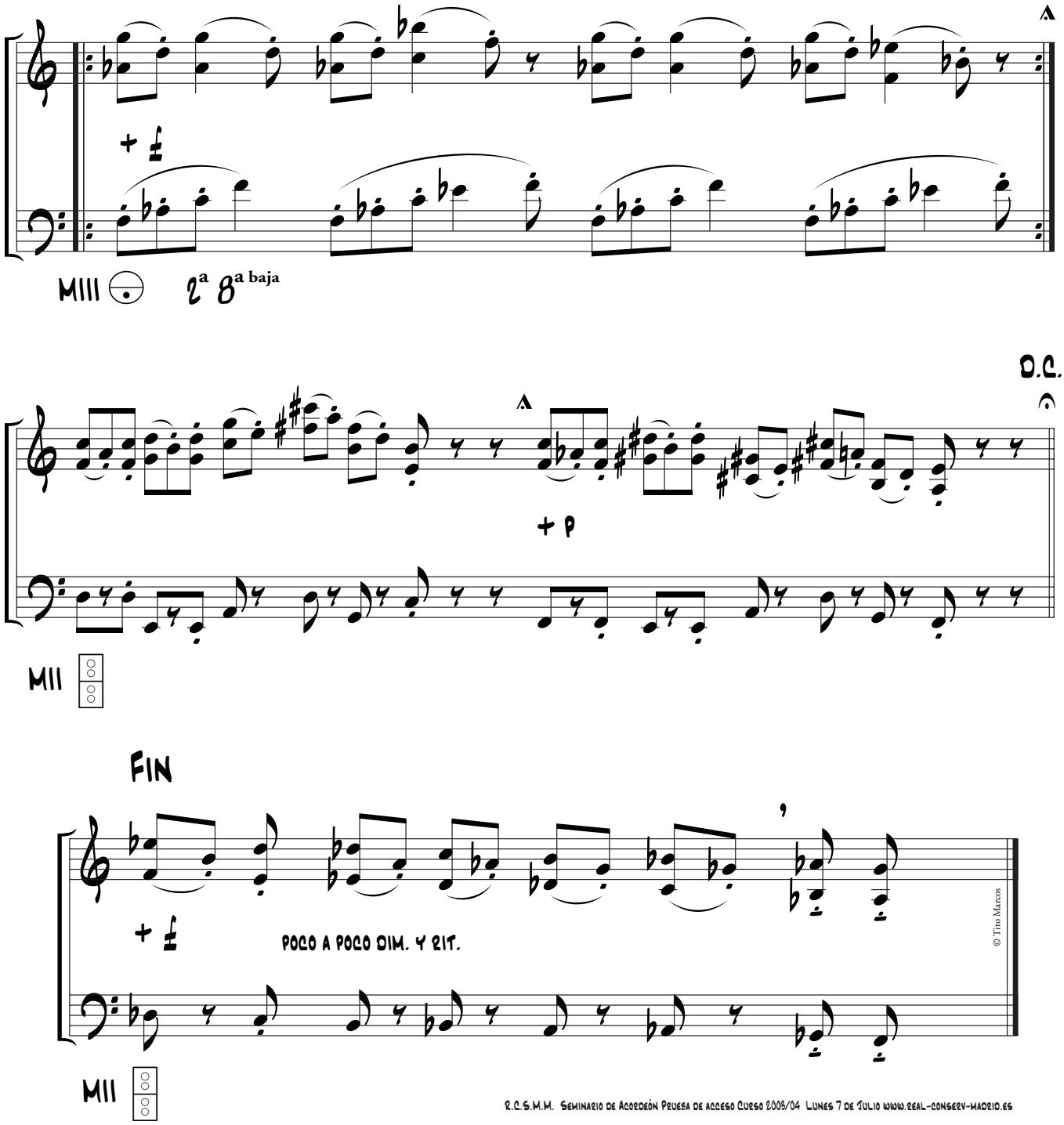
ESQUEMA MELÓDICO



ESQUEMA DEL CONTORNO MELÓDICO




MIII
2ª A FIN
2ª 8ª baja
MII
R.C.S.M.M. Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2003/04 Lunes 7 de Julio www.real-conserv-madrid.es


+ f
MIII
2ª 8ª baja
D.C.
+ p
MII
FIN
+ f
POCO A POCO DIM. Y RIT.
MII
© Tito Marcos
R.C.S.M.M. Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2003/04 Lunes 7 de Julio www.real-conser-madrid.es

ORDEN de 4 de marzo de 1992 por la que se aprueba el contenido de los cuestionarios que han de regir los procedimientos de ingreso y acceso de los Cuerpos de Profesores de Música y Artes Escénicas, Profesores de Artes Plásticas y Diseño y Maestros de Taller de Artes Plásticas y Diseño. (BOE núm. 75 viernes 27 marzo 1992). (Publicado, parte A en el B.O.E. 27 de marzo de 1992 y parte B en el B.O.E. de 28 de abril de 1994)

ANEXO I

Cuestionarios correspondientes al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas

(PARTE A)

Acordeón

Tema 1. Antecedentes. Origen de los distintos componentes del instrumento. Principio sonoro, accionamiento manual del fuelle, mecanismos de los distintos manuales, aplicación instrumental de los principios básicos del lenguaje armónico-tonal, etc.

Tema 2. Evolución. Pasos más importantes que han trascendido en el desarrollo y configuración del acordeón dentro del conjunto de instrumentos de lengüeta libre: Análisis de su evolución desde el punto de vista histórico y geográfico.

Tema 3. Situación y configuración actual del instrumento en el ámbito internacional. Tendencias sobre la concepción del mismo y sus posibilidades de desarrollo desde la perspectiva histórica.

Tema 4. Características físico-acústicas de la lengüeta libre Análisis organológico de su diversa aplicación instrumental.

Tema 5. La familia de instrumentos de lengüeta libre: Clasificación, y análisis comparado de los mismos.

Tema 6. Análisis organológico del acordeón: Descripción, elementos constitutivos, proceso de fabricación, etc.

Tema 7. Análisis comparado de los diversos tipos de acordeón, Similitudes, diferencias, ventajas e inconvenientes, etc.

Tema 8. Aportaciones del acordeón al panorama instrumental desde el punto de vista organológico. Clasificación del mismo dentro de conjunto instrumental.

Tema 9. La escritura acordeonística: Características y tipos de escritura. Análisis de su evolución desde la perspectiva histórica.

Tema 10. Compositores más representativos que han escrito para el instrumento: Análisis de sus características más destacables, aportaciones a la literatura del instrumento, etc.

Tema 11. La música contemporánea para acordeón: Características generales, aportaciones del instrumento al panorama compositivo, grafías, lenguajes. recursos compositivos, etc.

Tema 12. El repertorio acordeonístico. Criterios de clasificación y selección. Fuentes de documentación acordeonística: Bibliografía. grabaciones, publicaciones, etc.

Tema 13. La interpretación musical: Consideraciones interpretativas sobre las relaciones entre compositor, obra, partitura, intérprete, instrumento, públicos... Planteamiento sobre el enfoque pedagógico de tales elementos.

Tema 14. Características técnico-interpretativas del instrumento: Aspectos dinámicos, tímbricos, tonales, articulatorios, de fraseo, etc. Características del instrumento en la interpretación polifónica.

Tema 15. Principios básicos de anatomía funcional aplicados en la interpretación acordeonística; Adaptación anatómica aplicada a la mecánica de los diversos manuales, constantes y variables funcionales en los distintos tipos de instrumento (tamaño, forma, peso, etc.),adaptación anatómica aplicada al movimiento del instrumento, etc.

Tema 16. Características interpretativas de los diversos géneros estilos musicales a tener en cuenta en la interpretación acordeonística, análisis desde su perspectiva histórica: Tempo, ritmo, timbre. fraseo, articulación, abreviaturas ornamentales, etc. La transcripción acordeonística de la música para tecla.

Tema 17. La transcripción: Conceptos generales, antecedentes históricos, justificaciones y criterios sobre la interpretación de transcripciones. La transcripción acordeonística frente a las corrientes de interpretación histórica. Planteamientos pedagógicos sobre las transcripciones. Relación entre obra original y transcripción. El transcriptor.

Tema 18. Interpretación de la música contemporánea: Autores, grafías, planteamientos interpretativos, técnicas y recursos, etc.

Tema 19. La digitación acordeonística. Análisis comparado y metodologías del estudio de la digitación en cada uno de los diversos sistemas manuales.

Tema 20. Concepciones actuales sobre la educación musical, Planteamientos pedagógicos de la enseñanza musical. La enseñanza instrumental en el ámbito de la educación musical: Consideraciones Pedagógicas.

Tema 21. Conocimientos básicos sobre psicología del aprendizaje musical aplicada a la pedagogía del instrumento: Métodos de estudio, procesos analíticos/sintéticos, lógicos/psicológicos, la motivación , etc. Características y planteamientos pedagógicos en las distintas fases del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Tema 22. Características y planteamientos pedagógicos de la iniciación instrumental en el niño. Aportaciones del instrumento dentro de la educación musical infantil.

Tema 23. Análisis y evolución de las distintas concepciones y metodologías pedagógicas aplicadas a la enseñanza del acordeón. Tendencias actuales. La enseñanza del acordeón en España.

Tema 24. Planteamientos pedagógicos sobre los planes de estudio del instrumento. El programa de estudios: Criterios pedagógicos , objetivos, contenidos, material pedagógico, metodologías, distribución temporal, criterios de evaluación, etc.

Tema 25. Bibliografía y repertorio pedagógico: Criterios de clasificación, selección y aplicación pedagógica en los programas de estudios, autores, escuelas pedagógicas, etc.

Tema 26. Planteamientos metodológicos en los distintos aspectos del aprendizaje: Criterios sobre la memorización, relación entre las dificultades técnicas y conceptuales, criterios sobre la aplicación pedagógica de los ejercicios de mecanismo y técnica, aportaciones del análisis de la partitura en el estudio de la obra, etc.

Tema 27. La familia de instrumentos de lengüeta libre: Análisis sociológico-musical. Entorno socio-cultural en el que aparecen, evolución y función social, etc

Tema 28. Evolución histórica de la concepción y función social del acordeón. Aportaciones del instrumento al panorama instrumental desde la perspectiva sociológico-musical.

Tema 29. Aspectos sociológicos del acordeón dentro de los ámbitos de la música popular y el folklore musical.

Tema 30. El acordeón en las distintas comunidades nacionales: Antecedentes, evolución y situación actual, influencias externas, etc.

CUESTIONARIO DE CARÁCTER DIDÁCTICO Y DE CONTENIDO EDUCATIVO GENERAL

(PARTE B)

Tema 1. La música en la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE): Normas de desarrollo. Organización de los conservatorios de danza: Funciones de sus órganos directivos y colegiados; los órganos de coordinación docente.

Tema 2. Valoración de la propia especialidad en el contexto de la enseñanza musical de carácter profesional. Su relación con los objetivos generales establecidos en la nueva ordenación del sistema educativo. Su relación con otras disciplinas, y criterios sobre su función en el proyecto del centro.

Tema 3. Características del desarrollo evolutivo del niño y del adolescente. su aplicación en la enseñanza musical. Principios psicopedagógicos y didácticos de la enseñanza de la especialidad por la que se opta en los distintos niveles.

Tema 4. La programación: Principios psicopedagógicos y didácticos; vinculación con el proyecto curricular. Estructura de las unidades didácticas: Concreción y aplicaciones en los grados elemental y medio de la especialidad correspondiente.

Tema 5. La evaluación. Función de los criterios de evaluación. Evaluación del alumno y del proceso de enseñanza-aprendizaje. Procedimientos e instrumentos de evaluación. La autoevaluación. La coevaluación. La calificación. La recuperación.

Tema 6. La acción tutelar en los conservatorios de música. Funciones y actividades tutelares. El tutor y su relación con el equipo docente y con los alumnos. El papel de la familia en la educación musical. Colaboración de Profesores y padres en las distintas etapas educativas.

Tema 7. La clase colectiva y su función en el proceso educativo. Didáctica y metodología de la clase en grupo. Estructura de las unidades didácticas.

Tema 8. Bibliografía especializada, relacionada con la didáctica de la especialidad por la que se opta. Recursos didácticos: Materiales, medios audiovisuales e informáticos, medios extraescolares. Criterios para su selección y para su utilización en el aula.

ORDEN ECD/310/2002, de 15 de febrero, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos selectivos para ingreso y acceso al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas y para la adquisición de nuevas especialidades por los funcionarios del mencionado Cuerpo. (BOE núm. 43 martes 19 febrero 2002).

ANEXO I

TEMARIOS MÚSICA

Parte A

Acordeón

Tema 1

Sección 1.ª Antecedentes del acordeón: Evolución, desde los puntos de vista histórico y geográfico, de sus elementos constitutivos. El acordeón moderno: Principio sonoro, mecanismos de los distintos manuales, aplicación de los principios del sistema tonal a su construcción, etc. Análisis comparado de los distintos tipos de acordeón. Procesos de fabricación. Mantenimiento y conservación. Aspectos fundamentales en la elección del instrumento.

Sección 2.ª Toma de contacto con el instrumento. Descripción de sus diferentes partes. Nociones sobre su conservación.

Tema 2

Sección 1.ª principios físicos de la producción del sonido en instrumentos de lengüetas libres. Aplicación de este principio a los distintos acordeones. Familia de instrumentos de lengüeta libre: Clasificación y análisis comparado. Registración: Principio físico. Técnica del fuelle y su influencia en la emisión y calidad del sonido.

Sección 2.ª Práctica del fuelle: Formas de emisión, según la compresión del fuelle; efectos, respiración, dinámica, etc.

Tema 3

Sección 1.ª Técnicas de concienciación corporal: Relajación física y mental, concentración mental, hábitos posturales, respiración, control y visualización mental, miedo escénico. Aspectos anatómicos y fisiomecánicos más importantes, en relación con la técnica acordeonística.

Sección 2.ª principios elementales de la técnica acordeonística. Adaptación anatómica a los distintos tipos de instrumento según sus tamaños, formas y pesos: Manera de sentarse, posición del cuerpo en general. Relajación. Las diferentes funciones de cada mano y brazo en la técnica acordeonística.

Tema 4

Sección 1.ª La técnica acordeonística: Evolución de las diferentes escuelas y sistemas pedagógicos.

Sección 2.ª Problemas prácticos de la técnica del acordeón: Realización técnica y musical de los diversos modos de ataque posibles. Criterios del opositor en cuanto a la mejor resolución de las dificultades que puedan presentar problemas específicos tales como escalas, arpegios, notas dobles, técnica polifónica, octavas, acordes, etc., tanto en el acordeón de botones como en el de teclas.

Tema 5

Sección 1.ª La técnica moderna del acordeón: Conceptos fundamentales. Las principales tendencias y sus exponentes. Estudio comparativo de sus concepciones teóricas y técnicas.

Sección 2.ª La digitación en el acordeón: Análisis comparado y metodologías del estudio de la digitación en cada uno de los diversos sistemas manuales. Racionalización y búsqueda de la digitación por parte del alumno.

Tema 6

Sección 1.ª La transcripción: Conceptos generales, antecedentes históricos y criterios sobre la interpretación de transcripciones. Transcripciones del repertorio de instrumentos de teclado, cámara y orquestal. La transcripción acordeonística frente a las corrientes de interpretación histórica.

Sección 2.ª Técnica de la transcripción: Relación entre la obra original y su transcripción.

Tema 7

Sección 1.ª Características, referidas a la evolución del estilo, de las transcripciones para acordeón del repertorio del Barroco y el Clasicismo. Criterios de transcripción.

Sección 2.ª Características de la interpretación acordeonística de este repertorio y problemas técnicos específico.

Tema 8

Sección 1.ª Características, referidas a la evolución del estilo, de las transcripciones para acordeón del repertorio del siglo XIX. Criterios de transcripción.

Sección 2.ª Características de la interpretación acordeonística en este periodo y problemas técnicos específicos.

Tema 9

Sección 1.ª Características, referidas a la evolución del estilo, de las transcripciones para acordeón del repertorio de la primera mitad del siglo XX.

Sección 2.ª Características de la interpretación acordeonística de este repertorio y problemas técnicos específico.

Tema 10

Sección 1.ª Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio acordeonístico de la segunda mitad del siglo XX. Aproximación a la música contemporánea, y a los nuevos recursos compositivos, formales y de notación.

Sección 2.ª Características de la interpretación acordeonística de este repertorio y problemas técnicos específicos.

Tema 11

Sección 1.ª Características del repertorio acordeonístico en el ámbito del folklore musical. El acordeón en las distintas comunidades nacionales: Antecedentes, evolución y situación actual. Influencias externas. Fuentes. Aspectos sociológicos.

Sección 2.ª Características de la interpretación acordeonística de este repertorio y problemas técnicos específicos.

Tema 12

Sección 1.ª Características del repertorio básico y progresivo para dos o más acordeones, música de cámara, y repertorio con orquesta de dificultad adecuada al nivel del grado medio. Cadencias. Evolución a lo largo de las diferentes épocas.

Sección 2.ª Aprendizaje progresivo del repertorio. Características de la interpretación acordeonística en estas modalidades.

Tema 13

Sección 1.ª Descripción y estudio comparado de los sistema metodológicos más importantes de iniciación al instrumento. Criterios didácticos para la selección del repertorio del grado elemental.

Sección 2.ª Desarrollo de una unidad didáctica dirigida a la enseñanza de grado elemental. Orientación del trabajo individual del alumno: Desarrollo de la autonomía en el estudio.

Tema 14

Sección 1.ª La programación en los grados elemental y medio. Criterios didácticos para la selección del repertorio.

Sección 2.ª Desarrollo de una unidad didáctica dirigida a la enseñanza de grado medio. Orientación del trabajo individual del alumno: Desarrollo de la autonomía en el estudio.

Tema 15

Sección 1.ª Interrelación entre la clase de instrumento y las disciplinas teórico-prácticas que conforman el currículo. El análisis como herramienta fundamental para la clase de instrumento.

Sección 2.ª Impartición de una clase de análisis dirigida a un alumno de grado elemental o medio, aplicado a una obra que forme parte de su repertorio.

Tema 16

Sección 1.ª La práctica de grupo en el grado elemental. Programación de las actividades colectivas en este nivel: Repertorio, conceptos relativos al lenguaje musical, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, etc.

Sección 2.ª Desarrollo de una unidad didáctica dirigida a un grupo de alumnos de grado elemental.

Tema 17

Sección 1.ª La práctica de grupo en el grado medio. Programación de las actividades colectivas en este nivel: Repertorio, - conceptos relativos al lenguaje musical, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, etc.

Sección 2.ª Desarrollo de una unidad didáctica dirigida a un grupo de alumnos de grado medio.

Tema 18

Sección 1.ª La música de cámara en el grado medio. Programación de esta materia: Repertorio, análisis, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, etc.

Sección 2.ª Desarrollo de una unidad didáctica dirigida a un grupo de alumnos de música de cámara de grado medio.

Nota: La exposición de los temas 7 al 12 no deberá ser un mero inventario de obras, sino que deberá tratar, en la medida de lo posible, el estilo, las formas, las características de la escritura instrumental y los criterios interpretativos referentes a la época propuesta.

Ejercicio práctico

1. Presentación de un programa de concierto elegido por el opositor en el que estén incluidas, al menos, cuatro obras representativas de los principales estilos de la literatura del instrumento, todas ellas publicadas. El opositor interpretará las obras que el Tribunal seleccione de dicho programa, durante un tiempo, que, en ningún caso, será inferior a treinta minutos.

En los casos en que sea necesario, el opositor deberá aportar su acompañante. Se valorará la dificultad técnica y el interés artístico del programa presentado.

2. Análisis formal, estético y didáctico de una obra o fragmento facilitado por el Tribunal. El opositor dispondrá de un máximo de una hora para la preparación de este ejercicio y de un máximo de media hora para su exposición, debiendo contestar a cuantas preguntas formule el Tribunal.

ORDEN ECD/477/2003, de 5 de marzo, por la que se modifican parcialmente la Orden de 9 de septiembre de 1993, la Orden de 20 de abril de 1994, la Orden de 1 de febrero de 1996 y la Orden ECD/310/2002, de 15 de febrero, por las que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso a los Cuerpos de Maestros, Profesores de Enseñanza Secundaria, Profesores Técnicos de Formación Profesional, Profesores de Escuelas Oficiales de Idiomas, Profesores de Música y Artes Escénicas, Profesores de Artes Plásticas y Diseño y Maestros de Taller de Artes Plásticas y Diseño, regulados por el Real Decreto 850/1993, de 4 de junio. (BOE núm. 56 jueves 6 marzo 2003).

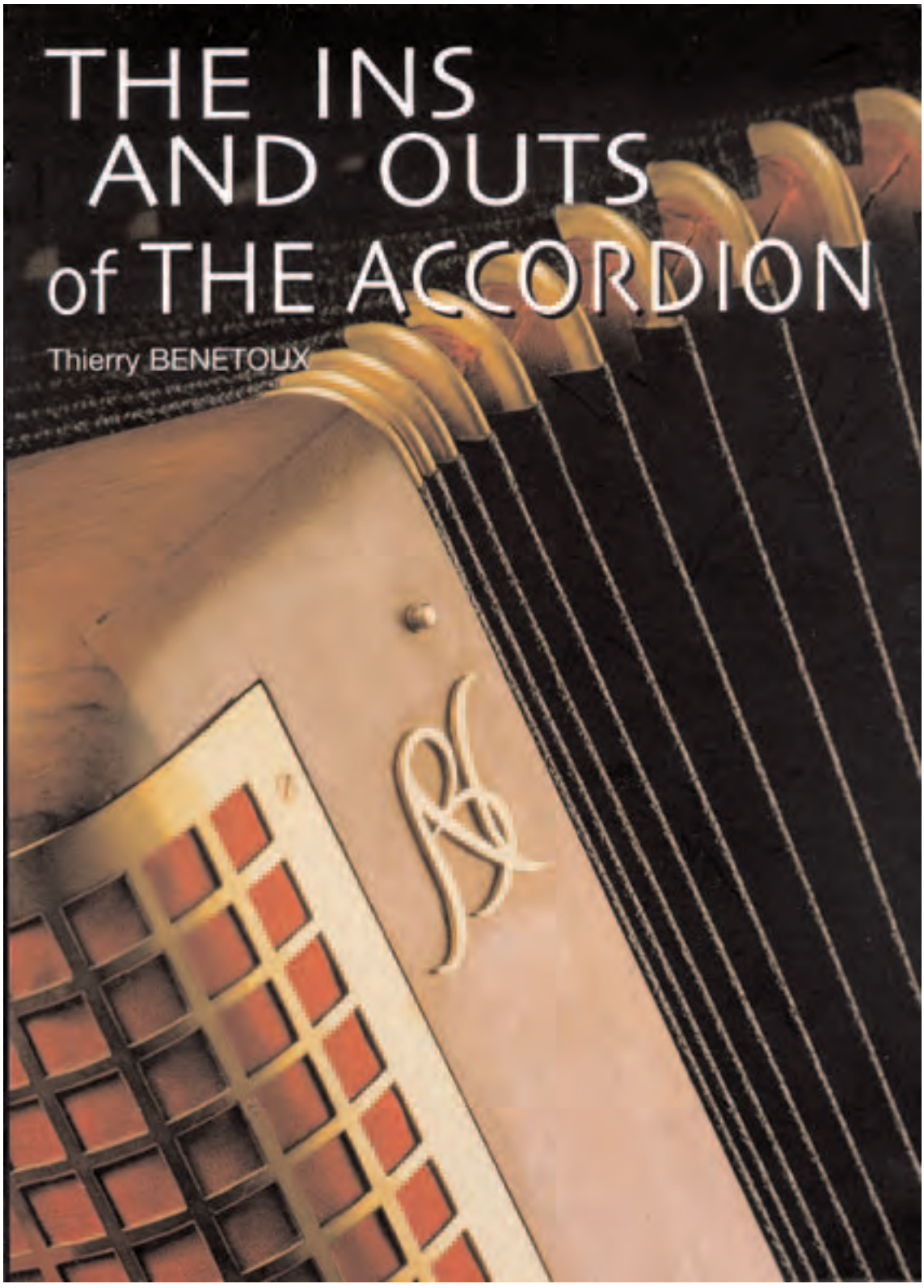
ANEXO VI

Tema 1. La Constitución y el derecho a la educación. Los poderes públicos y la educación. Competencias del Estado y de las Comunidades Autónomas en la legislación vigente: Enseñanzas comunes y curriculos.

Tema 2. El sistema educativo en la legislación vigente. Estructura: Educación Preescolar, Enseñanzas Escolares y Enseñanzas Universitarias. La enseñanza de régimen general y la enseñanza de régimen especial. Grados de las Enseñanzas de régimen especial de Música, Danza y de Arte Dramático en la legislación vigente. Centros docentes: Clasificación, autonomía y organización. Los órganos de gobierno y de participación.

Tema 3. Metodología y didáctica de la enseñanza de la especialidad por la que se opta. La programación didáctica: Su vinculación con el currículo. Los currículos de la enseñanza por la que se opta: Características generales. Valoración de la propia especialidad en el contexto de la enseñanza. La tutoría. La evaluación del proceso de aprendizaje, la promoción y la titulación en estas enseñanzas.

Tema 4. Fundamentación de la asignatura o asignaturas vinculadas a la especialidad por la que se opta y sus aportaciones a los objetivos generales. Su relación con los objetivos generales establecidos en la ordenación del sistema educativo. Su relación con otras disciplinas y su función en el proyecto del centro. Recursos didácticos: Criterios para su selección y utilización. La investigación y la innovación para la mejora de la práctica docente.


THE INS
AND OUTS
of THE ACCORDION
Thierry BENETOUX

FOREWORD

Myths and mistakes arise from a lack of information.
This guide is aimed at being an additional source of information to consulting a recognised repairer or accordion maker
It cannot replace the latter's skill and experience but is an excellent way of understanding why certain problems arise and how to avoid them.
The book is easy to use and understand and is based on my 20 years of experience

Why such a book ?

I don't have a training centre nor do I have a lot of time to devote to running courses This book is for me, the ideal way of fulfilling my desire to transmit knowledge and skill that has been patiently acquired from the great masters of the profession and to stimulate others to do likewise.
Some time ago, I presented the instrument that I had made on the internet! This raised a great deal of interest from surfers who wanted to know more about my profession and their instrument. Such reactions reinforced my decision to write this book in a simple and direct manner but without overlooking the finer details about each component and how it is used. The objective being to answer as many questions as possible.

The Ins and Outs of the Accordion can be read in two ways:

It is first of all is aimed at helping those who love and play accordions to fully
understand their instrument:
- musicians who want to understand how their instrument works.
- those who en joy understanding how the mechanical parts work.
- accordion teachers, who will find a huge source of information for transmitting to their students
- candidates for state diplomas or certificates who, through the detailed diagrams and explanations, will find a great depth of information on organology

Secondly, it is a guide for accordionists who cannot always put their finger on what the problem is when they take their (often capricious) instrument to be **repaired** and are quite lost when it works perfectly at the workshop...but not so well when back at home !
Thanks to the book's schematic index, it will be easier to understand and hopefully explain any problems! The more manually minded will even be able to iron out several of the simpler hiccups themselves.

The accordion is an instrument that drives a passion, which offers happiness and satisfaction to all those who are lucky enough to discover it one day in their lives.

Thierry BENETOUX

THE INS AND OUTS OF THE ACCORDION

Thierry Benetoux

CONTENTS

p. 1 **Chapter I: The bellows.**
p. 3 I - Presentation of the materials used to make bellows
p. 4 II - Roles of the elements
p. 10 III - Assembly order
p. 12 IV - Problems

p. 19 **Chapter II: Reed blocks.**
p. 21 I - Presentation of the materials used to make reed blocks
p. 22 II - Making reed blocks
p. 25 III - Problems

p. 29 **Chapter III: Plates - Reeds - Leathers**
p. 31 I - Presentation of the parts and materials used
p. 31 II - Their roles
p. 46 III - Restoration of the complete reed block section.
p. 49 IV - Problems

p. 59 **Chapter IV: Treble plate bass plate - slides**
p. 61 I - Presentation of the parts and materials used
p. 61 II - Their roles
p. 65 III - Problems

p. 77 **Chapter V: Couplers - palm couplers - chin couplers**
p. 79 I - Presentation of the parts and materials used
p. 79 II - Their roles
p. 86 III - Problems
p. 93 IV - Principle of mechanical connections within the coupler unit

p. 97 **Chapter VI: Bass convertor system**
p. 99 I - Presentation of the parts used
p. 99 II - Their roles
p. 103 III - Problems

p. 109 **Chapter VII: Pallets**
p. 111 I - Presentation of the parts used
p. 111 II - Their roles
p. 118 III - Problems

p. 129 **Chapter VIII: The right hand mechanism**
p. 131 I - Presentation of the parts and materials used
p. 132 II - Their roles
p. 155 III - How to dismantle a treble keyboard
p. 157 IV - Problems

p. 169 **Chapter IX: The left hand mechanism**
p. 171 I - General presentation
p. 173 II - Presentation of the keyboards
p. 173 III - Presentation of the main parts
p. 174 IV - Their roles
p. 189 V - Problems
p. 200 VI - Standard principle for dismantling a bass mechanism

p. 205 **Chapter X: The instrument shells**
p. 207 I - General presentation
p. 208 II - Important remark in the production of shells
p. 209 In - Problems

p. 213 **Chapter Xl: Tuning**
p. 215 I - What is a coupler symbol ?
p. 217 II - Examples of coupler symbols for accordions

p. 231 **Chapter XII: The instrument maker's tools**

p. 235 **Thanks**

The author is a member of the Association for Self Published Authors
23, rue de la Sourdière - 75001 Paris - FRANCE
Tous droits réservés ©
ISBN 2-9517184-1-1
First publication: September 2001
Printed by Imprimerie L.T.i
84250 Le Thor - Vaucluse
Photo credits:
Atelier ARTEMIS
Translated from French by Nigel Connor
- full legal copyright -
Dépôt legal: Septembre 2002



Thierry Benetoux in his workshop

REPRESENTACIONES MENTALES

http://acordeon.eresmas.net/meta5/toccata/toccata.html

INTRODUCCIÓN:

El presente trabajo pretende varios objetivos relacionados con distintos temas: análisis, interpretación (audición) e improvisación (composición y procesos generativos).

A partir del concepto teórico de **representación mental** se pretende facilitar la comprensión de cómo la estructura musical de una Obra puede ser representada en un formato mental abstracto y dinámico como una unidad con una estructura jerárquica, permitiendo diversas configuraciones expresivas: posibilidad de ser interpretada, posibilidad de extraer ideas que sirvan de material para improvisar (o componer), posibilidad de ser analizada teóricamente (o hacer una audición comentada), o la posibilidad de su simple audición interna, por ejemplo.

Se parte también de la hipótesis de que la estructuración que hagamos del input (procesamiento de entrada) determinará la estructuración del output (procesamiento de salida) y sus posibilidades de variación expresivas, dentro de los límites y grado de libertad que la propia estructura musical nos imponga en cada momento: tempo, ritmo, articulación, indicaciones expresivas, etc.

El lo referente a la improvisación se muestra, a modo de ejemplo (Tema I), cómo la estructuración del material, en principio melódico, puede realizarse de manera que posibilite la extracción de ideas y motivos desarrollables y de fácil agrupamiento motor, con el fin de que puedan combinarse sobre una textura de fondo rítmica (del tipo de la realizada en los compases 11 o 40 de la Obra, o similar…), mediante recursos, en un principio, facilitadores de la tarea, por ejemplo: ayuda de la atonalidad del material melódico (descondicinamiento armónico/tonal…), inclusión de silencios entre los motivos, empleo de un número limitado de motivos que puedan ser manejados en la memoria operativa, disminución del Tempo, etc., permitiendo mover la atención y estructurar de manera fluida y coherente el discurso. Ver ejemplos… (en preparación)

El lenguaje atonal, que evita las restricciones motoras y auditivas de la tonalidad, modos, etc., junto con la general regularidad de valores, dinámicas y articulaciones, permite una estructuración de carácter rítmico (agrupamiento por acentuación…), facilitando el desarrollo de esquemas motores (transposiciones, progresiones, combinaciones, variaciones, etc.) a partir del contorno melódico de los motivos que estructuran el Tema.

A diferencia del estudio para la interpretación, esquematización más secuencial, el estudio para la improvisación requiere una mayor rapidez de activación (conceptual y motora) y una mayor cantidad de ideas (recursos generativos) o estructuras pre/activadas que han de estar disponibles en la memoria operativa por lo que su práctica deberá ser más combinatoria que acumulativa; disponiendo una estructuración más holística (vertical) que asociativa (horizontal), permitiendo activar las distintas ideas más como pertenecientes a un conjunto (disponibles en todo momento) que a una serie (disponibles en cada momento).

Consideraciones tenidas en cuenta:

Análisis de la estructura musical (sintaxis musical de la obra), concebida como un conjunto integrado y unificado de parámetros sonoros y reglas de generación musical, como medio para su expresión comprensiva (intérprete) o su comprensión expresiva (oyente).

Proceso de reducción/elaboración estructural: aplicación de las derivaciones musicales de las teorías lingüísticas de Chomsky (Gramática Generativa Transformacional, 1957): Sloboda, 1985; Aiello, 1994: Schenker/Chomsky, analogía estructura superficial/estructura profunda, ambigüedad del lenguaje musical frente al lenguaje conceptual, concepción de la Frase musical como unidad psicológica y como estructura profunda (Aiello, 1994 p.51), etc.

Interrelación entre el conocimiento declarativo y el procedimental (ACT y Sistemas de Producción: Sloboda, 1985, p. 215; de Vega, 1995 p. 290 y 508; Ballesteros, 1996 p. 213 y 256): influencia de la representación en la interpretación y viceversa.

Necesidad de estructuras jerárquicas de programas motores para obtener fluidez y seguridad (Shaffer, 1976; Clarke, 1988 p. 7; Gellalty/Sloboda, 1997 p. 37).

Estructuración a partir de los principios naturales de percepción musical de la gestalt. Por ejemplo, las características de la melodía (esquema de Toccata -como estilo improvisado-, tempo rápido, continuidad, igualdad en la articulación y duración, igualdad en la densidad melódica, etc.) hacen que pueda ser útil una estructuración a partir de los conceptos de fusión/fisión (Deutch, 1982): proximidad, similiud, buena continuación, etc.

Analogía, como recurso para la representación mental, del concepto de "mapa cognitivo" de Lynch (de Vega, 1995 p. 247 -Tolman, 1948; Lynch, 1960, 1962-): representación conceptual/analógica. Por ejemplo (Toccata No 2), la "zona" del grazioso compás 80 puede ser fácilmente activada como una pequeña estructura (frase) que da inicio a una más amplia "zona expresiva" que reaparecerá (a la que se volverá…) en el compás 140 con una textura de canon a la octava; o el "puente" que une el pedal de fa# con el Tema (dolce) del compás 71 podrá ser fácilmente relacionado por la transformación de su estructura superficial en los compases final del 129/130 (el mismo espacio en distinto tiempo…), etc.

Fuerza del componente generativo en función del contexto interpretativo (memoria/notación/improvisación). Principios de elaboración en la improvisación: jerárquica/asociativa/selectiva (Clarke, 1988 p. 8).

Características de la obra:

La continuidad melódica general es estructurada métrica y rítmicamente. Los agrupamientos melódicos (continuidad, proximidad, buena continuación, etc.) quedan embebidos, cuando interfieren, por el elemento rítmico, perceptivamente más saliente, rompiendo los agrupamientos por contorno melódico, compases 2/3 (Tema I), por ejemplo.

Ausencia de estructuración tonal (lenguaje atonal con pequeñas polarizaciones tonales: notas pedales, armonía de cuartas, etc.), lo que favorece la estructuración a partir de otros parámetros: texturas, timbre, ritmo, contenido expresivo, etc.

Combinación de un Tempo rápido, articulación regular y una variabilidad melódica, tanto rítmica como tonal, que dificultan la estructuración de grupos y su programación motora.

Observaciones:

Pequeños agrupamientos en las interpretaciones: inclusión por parte de los intérpretes de pequeños acentos y articulaciones (notas ligadas), debidas probablemente a ruido técnico (dificultades motoras, control temporal, etc.), falta de claridad de la estructura: estructura profunda "borrosa", o posibles recursos estéticos…

Dificultad en la representación de las Obras con una visión unitaria y estructurada coherentemente, quizás por darle mayor prioridad al objetivo de interpretarla (ejecutarla) que comprenderla (interpretarla); planteamiento bastante común, por desgracia, en los ambientes académicos…

Dificultad en la comprensión de que la expresividad musical normalmente se halla implícita en la estructura de la propia música; por ejemplo, la indicación grazioso del compás 80 no indica que hay que interpretarlo graciosa-

mente, alterando cualquier parámetro, si no que la idea (su contenido y su estructura musical) es graciosa en sí: contorno y movimiento melódicos (con la consecuente dinámica resultante…), acentuación rítmica y métrica, cambio de timbre, de textura, de tensión, etc.; bastando para un buen resultado interpretativo la realización de tales indicaciones con un mínimo margen expresivo.

Conclusiones:

Como sistema óptimo de estudio, a medio y largo plazo, se considera más eficaz el enfoque de un objetivo múltiple: análisis, interpretación (incluyendo la audición), improvisación (incluyendo la composición), etc. que permitirá obtener una representación mental del conocimiento más dinámica y flexible y con mayor capacidad de adaptación a distintos objetivos y de forma más variada.

Aplicación:

A partir de una audición o lectura de una obra o fragmento, crear una estructura, como la de los ejemplos, teniendo en cuenta la integración de los parámetros musicalmente más salientes: textura, ritmo, contorno melódico, timbre, etc.

El grado de estructuración podrá ir desde un nivel en el que la Obra completa se conciba como una unidad (o como parte estructural de un Programa para una Audición…), hasta un nivel de "partículas elementales" donde un elemento significativo pueda ser, por ejemplo, un único sonido: el primer fa# que sirve de introducción (pedal) del Tema I, considerándolo como una microestructura, a partir de su envolvente dinámica (como parámetro expresivo…), con una función introductoria.

Practicar una estructuración significativa de carácter semántico donde un bloque estructural, por ejemplo compases 59/71 (de la Toccata No 2), pueda verse (pensarse) de una forma similar a la siguiente: 1 escala(s) de Si mayor (ascendente/descendente), 2 Trino de Si (ascendente/mayor/menor…), 3 escala cromática (ascendente), 4 glisado (descendente), 5 trémolo (fa#, espacialización MI/III…), conversión en pedal, textura de fondo (al igual que en el Tema I) sobre la que arranca (MI) un enlace estructural (compás 69/70) del Tema II (compás 71), etc., etc.; conjuntamente con la expresividad dinámica asociada de tal bloque y su estructuración rítmica y métrica. De manera que los esquemas motores asociados a tales conceptos se enlacen como una estructura semántico/musical.

Tocar leyendo los distintos niveles del esquema (Tema I, sección u Obra completa), dirigiendo la atención a los niveles expresivos, más abstractos, facilitando la memorización estructural.

BIBLIOGRAFÍA:

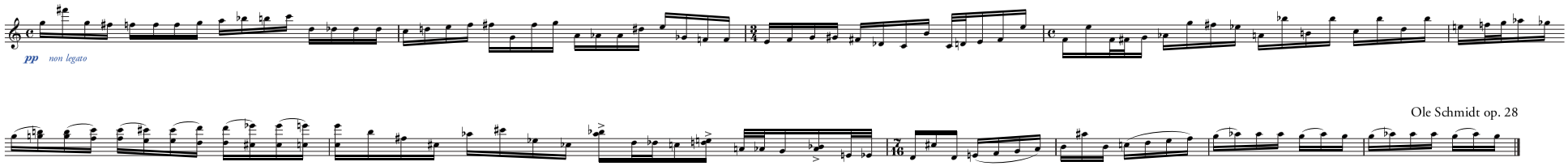
ver Bibliografía adjunta al artículo LECTURA A VISTA:
http://www.terra.es/personal3/tmc000 /meta4/lectura/home.html

ver libros recomendados en NOVEDADES:
http://www.terra.es/personal3/tmc000/nov.html

(Imprimir recortar y pegar)

Toccata No. 2 (Leeds Music 1964)

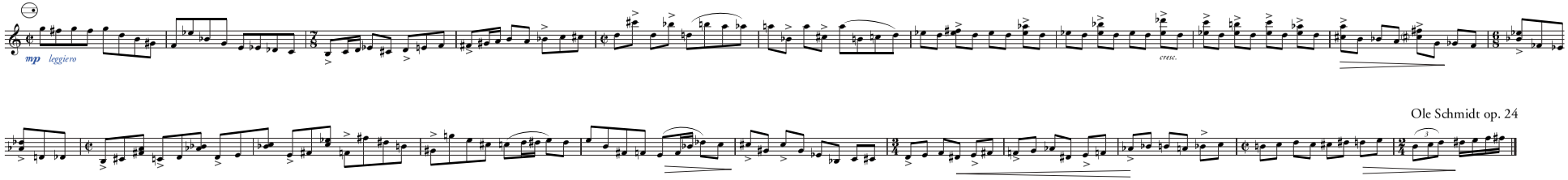
Allegro moderato ♩ = 76-92



Ole Schmidt op. 28

Toccata Nr. 1 (Hohner 1965)

Allegro ben ritmico ♩ = 84-96

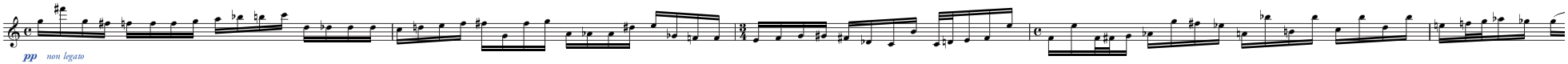


Ole Schmidt op. 24

(Imprimir recortar y pegar)

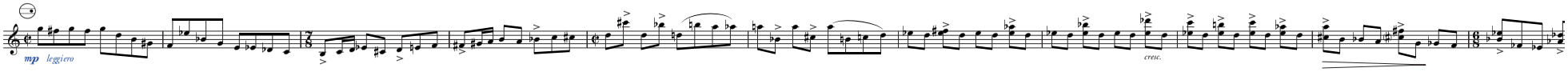
Toccata No. 2 (Leeds Music 1964)

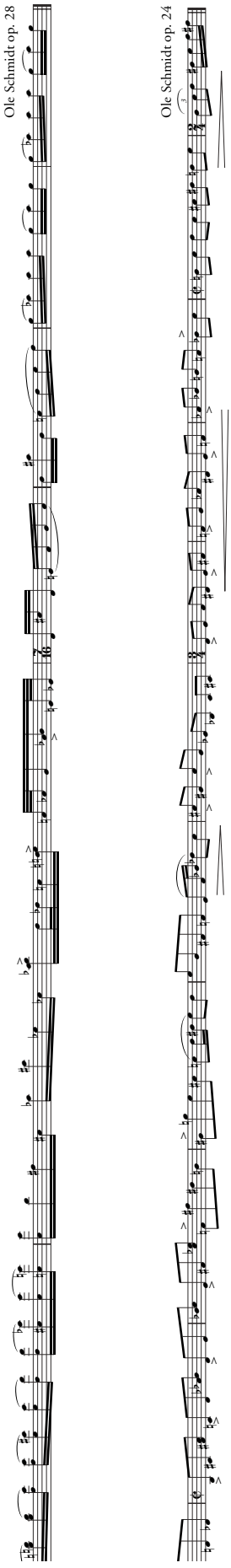
Allegro moderato ♩ = 76-92



Toccata Nr. 1 (Hohner 1965)

Allegro ben ritmico 𝅗𝅥 = 84-96




Ole Schmidt op. 28
Ole Schmidt op. 24

Toccata Nr. 1

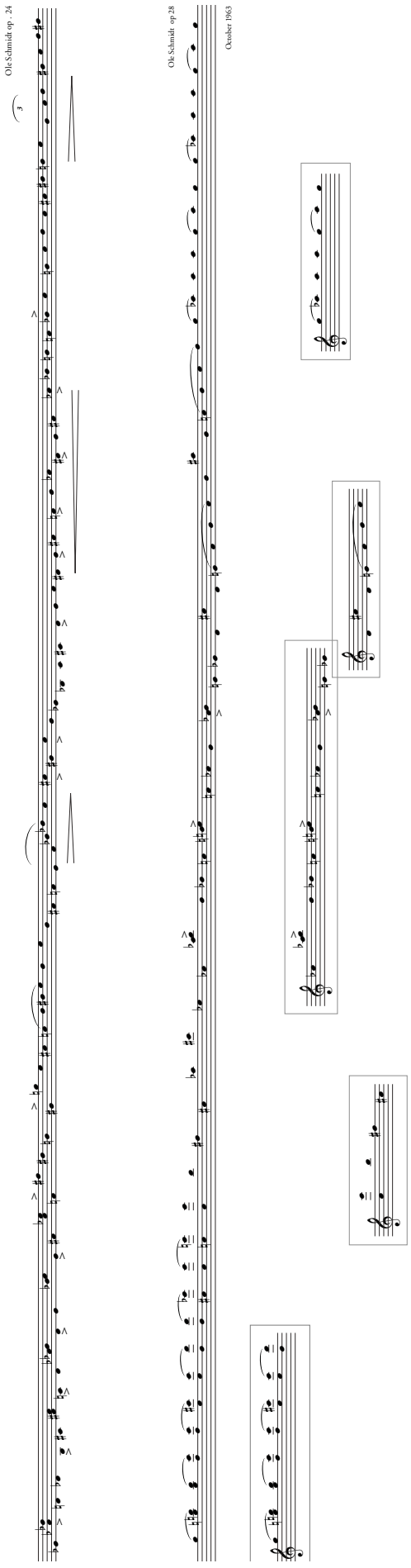
Allegro ben ritmico ♩ = 84-96

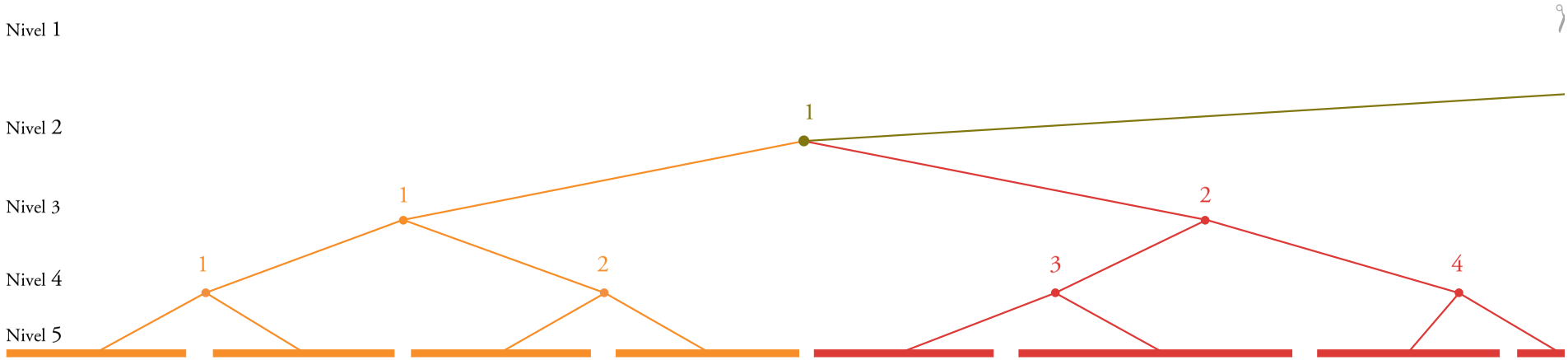
mp *leggiero*

cresc.

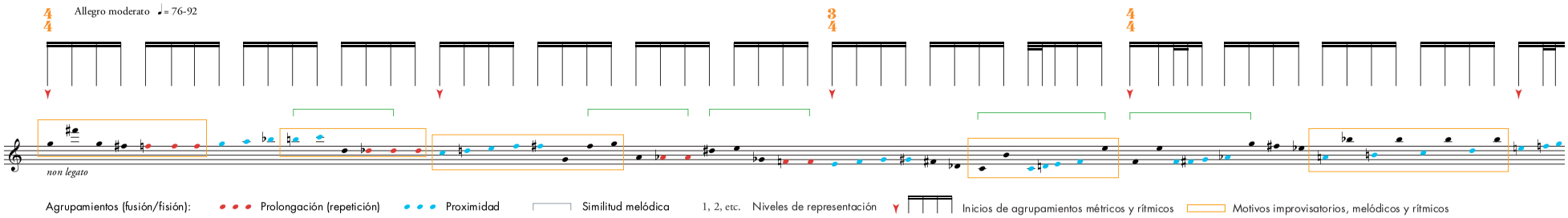
Toccata No. 2

Allegro moderato ♩ = 76-92

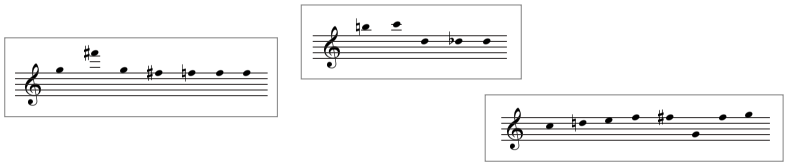

Ole Schmidt op. 24
3
Ole Schmidt op 28
October 1963

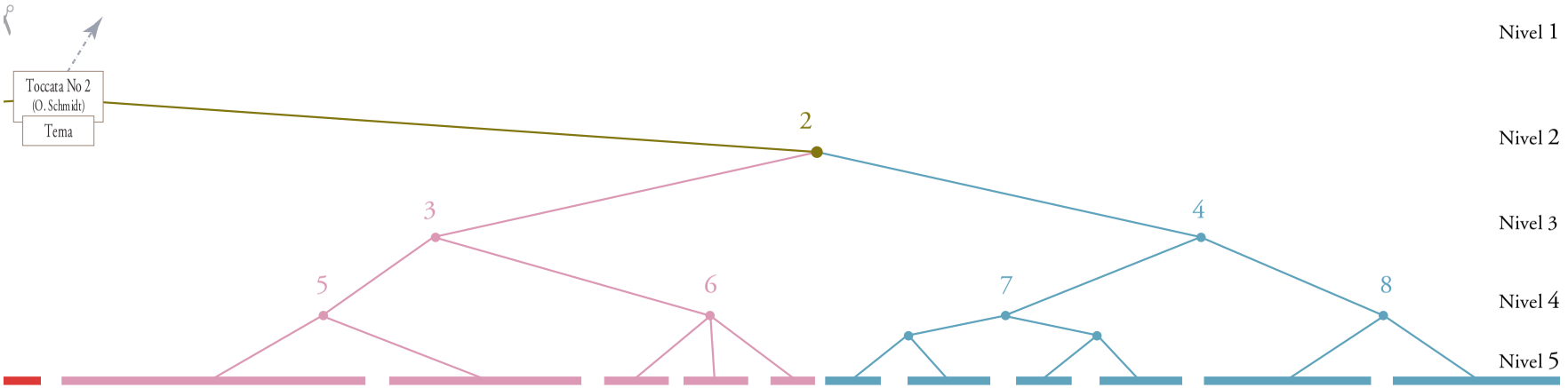


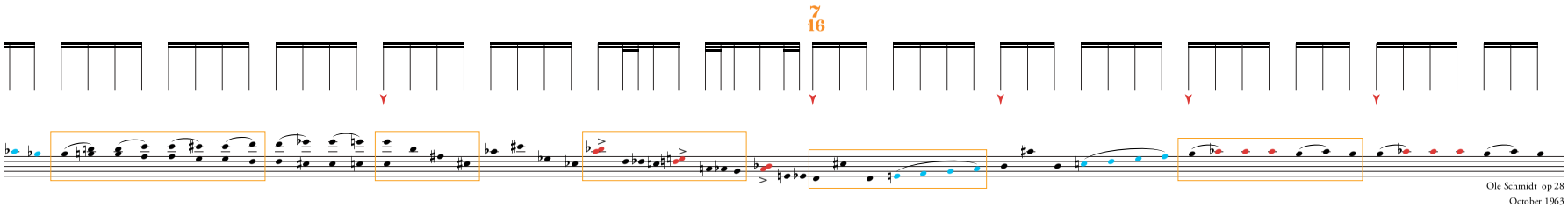
Toccata No 2

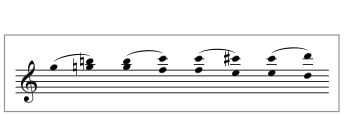


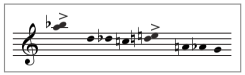
Agrupamientos (fusión/fisión): Prolongación (repetición) Proximidad Similitud melódica 1, 2, etc. Niveles de representación Inicios de agrupamientos métricos y rítmicos Motivos improvisatorios, melódicos y rítmicos

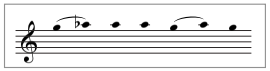


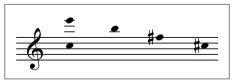

Toccata No 2
(O. Schmidt)
Tema
2
3
4
5
6
7
8
Nivel 1
Nivel 2
Nivel 3
Nivel 4
Nivel 5

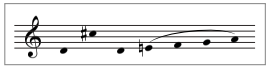

7
16
Ole Schmidt op 28
October 1963



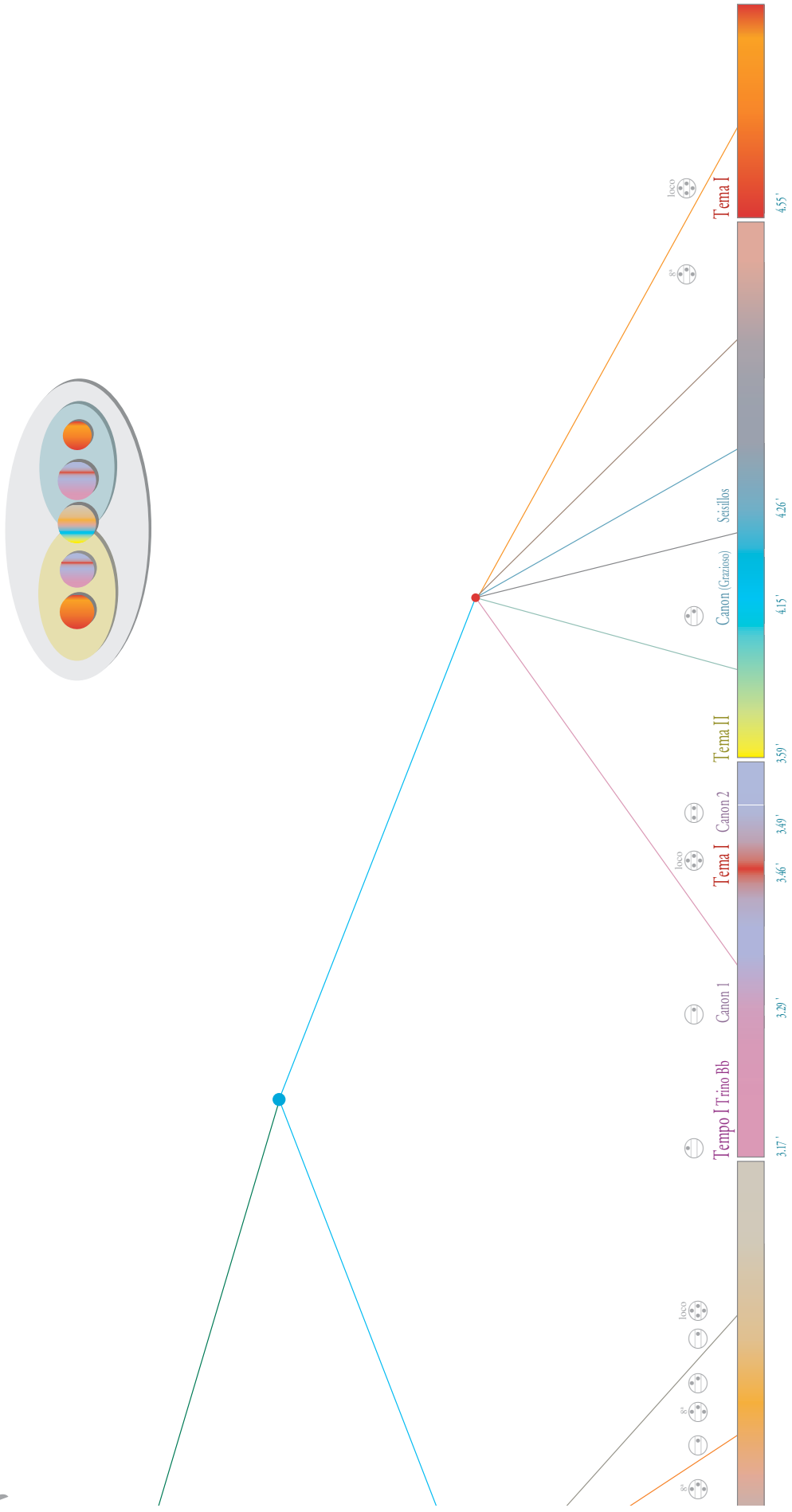








Toccata No 2
(O. Schmidt)
Tema I
3.6'
Tema I
27.4'
Trino D
51.9'
Tema I
1.14'
Trino Ab
1.35'
Tema II
2.09'
Grazioso
2.26'


Tema I
4.55'
Seisillos
4.26'
Canon (Grazioso)
4.15'
Tema II
3.59'
Canon 2
3.49'
Tema I
3.46'
Canon 1
3.29'
Tempo I Trino Bb
3.17'

CODIFICACIÓN SEMÁNTICA Y AGRUPAMIENTOS MOTORES

http://acordeon.eresmas.net/meta5/partita/partita.html

MATERIAL DE TRABAJO:

PARTITA PICCOLA (Torbjörn Lundquist. Hohner 2031)

TEMA:

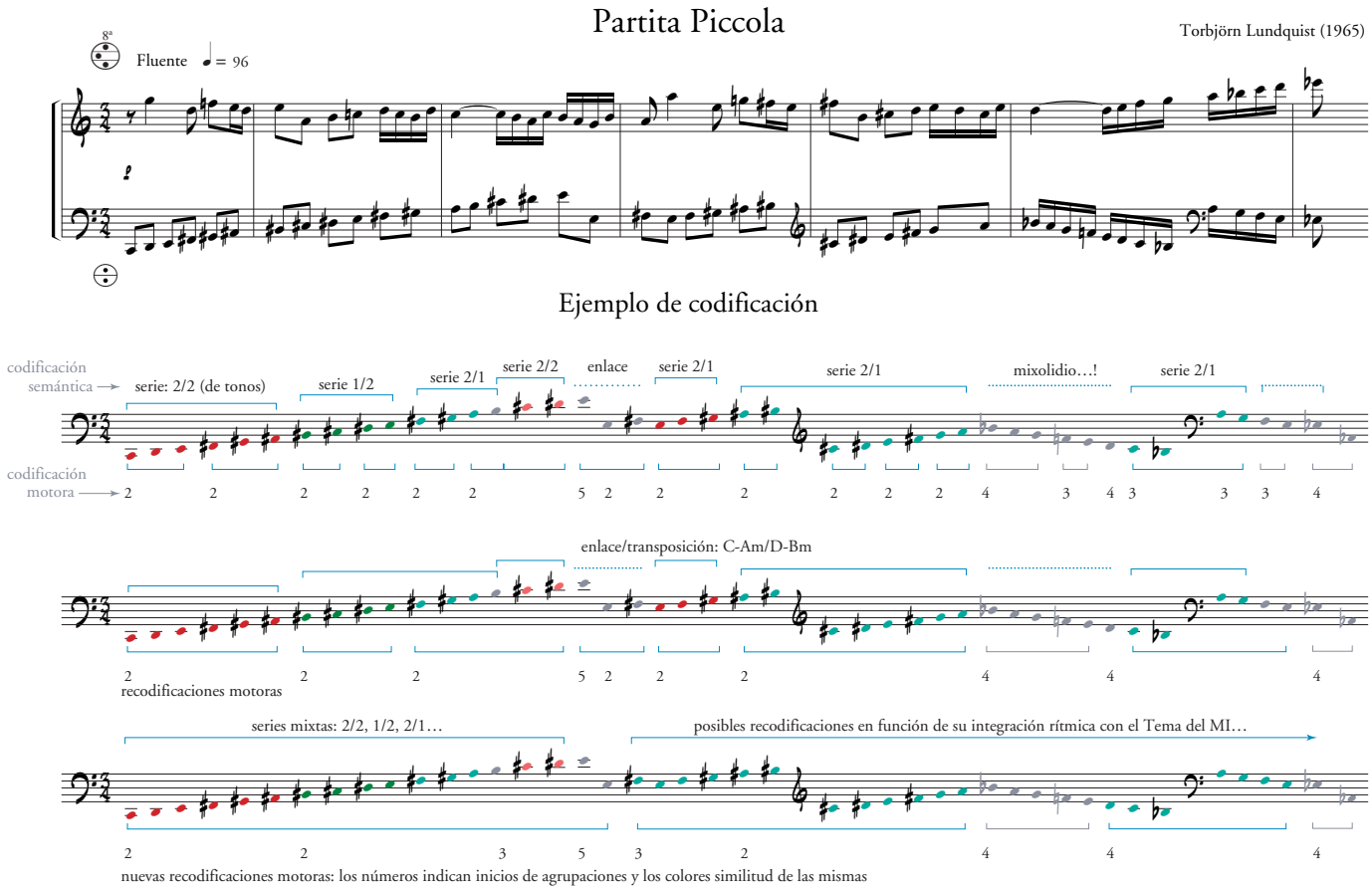
Ejemplo de codificaciones motoras en el MIII en función de los esquemas de conocimiento y codificación semántica de la entrada (input) visual.

OBJETIVO:

Análisis de los reagrupamientos que tienen lugar en los cambios de formato (visual, auditivo, motor, sintáctico, semántico/musical, etc.) en el procesamiento de la información durante el aprendizaje.

Desarrollo de estrategias en la organización de información semejante: interferencia (proactiva), redundancia, similitud del material, etc. **Ejemplo**: procesamiento en 8 unidades: O - C - I - F - I - D - O - C (o, ce, i, efe, e, de, o, ce), 4 unidades: C O - F I - D I - C O (co, fi, di, co), una unidad: C O - D I - F I - C O (codifico). En función de la activación de los conocimientos previos apropiados (MLP) se codifican y ordenan serialmente en la la memoria operativa (MO) las distintas unidades de información, facilitando su agrupamiento de salida (motor) y su posterior automatización.

Ejemplo de ordenación y agrupamientos (chunking) en MIII:

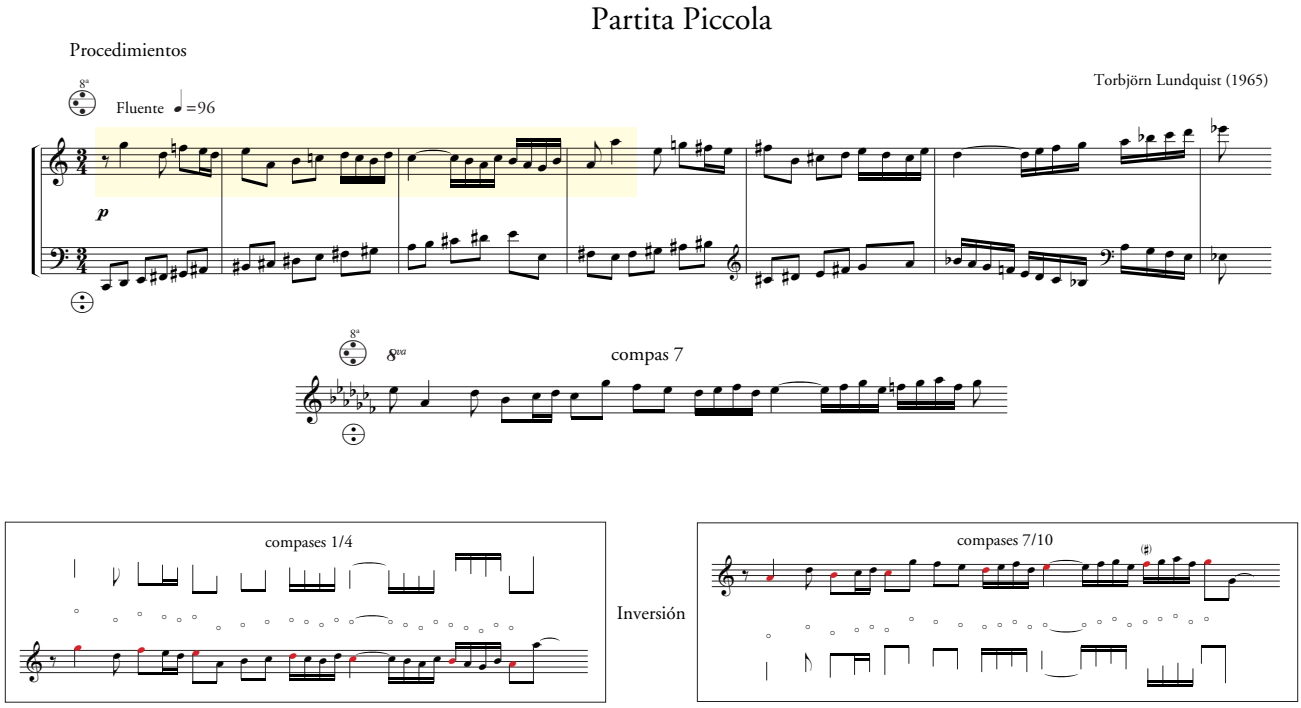


OBSERVACIONES:

Dificultad en activar agrupaciones de salida (respuestas motoras) en función de la dificultad de organización del input (codificación semántica).

Se observa en el ejemplo una distribución de dificultades entre los manuales:

> MI: rítmico, melódico, tonal, motivos melódicos diferenciados, fácil activación de conocimientos previos (MLP), fácil decodificación visual, favorece la codificación auditiva, etc.
>
> MIII: arrítmico, amelódico, atonal, sin motivos melódicos, difícil activación de contenidos en la MLP, difícil decodificación visual (alteraciones, enarmonías, etc.), favorece la codificación motora, etc.



ACLARACIONES:

La digitación propuesta representan una posibilidad entre varias, en función de la modalidad y tipo de instrumento (cajas más o menos anchas, distinta inclinación del manual, etc.), mano y conocimientos del intérprete (activación de distintos esquemas), etc.: ver digitación de Ellegaard en la partitura original (mano grande/bajos añadidos…).

Los colores representan agrupamientos: **rojo** series 2/2, **verde** series 1/2, **azul** series 2/1, **gris** (color neutro) notas pertenecientes a dos series (precedente o siguiente). Los colores similares indican agrupaciones similares (azul verdoso, magenta, etc.)

ESTRATEGIAS:

Planteamiento general: **análisis de errores:**

- Grabación de fragmentos con el fin de detectar los errores más repetidos (estadística de errores), para su posterior análisis:

- lectura a vista del tema en el MI

- lectura a vista de la línea melódica en el MIII

- lectura a vista de ambas partes, MI y MIII (a la velocidad apropiada)
  con análisis previo de los agrupamientos
  sin análisis previo de los agrupamientos

Tocar a vista el tema con distintas fórmulas de acompañamiento: series 2/2, 2/1, 1/2, 1/1, 2221/2221, etc. Grabar y analizar…

CONCLUSIONES:

Dificultad en ver las dificultades: se distribuye mal el tiempo de procesamiento y aprendizaje; no se distribuye proporcionalmente.

Debido a las características del tratamiento del material sonoro en ambas partes de la textura (ambos manuales) se procesa, en gran medida, auditivamente la parte melódica (MI) y a nivel motor el acompañamiento del MIII.

Se sincronizan ambas manos mediante una pulsación métrica ternaria de división binaria. Se observa interferencia en el agrupamiento ternario motor y el binario (pulsación de corcheas). **Ejemplo**: primer compás: división de la serie de tonos en dos grupos motores de tres articulaciones: la digitación 234/234 choca contra la audición ternaria 23/42/34. ver ejemplo de sincronización

Necesidad de una estrategia para reorganizar las agrupaciones como grupos mixtos, en función de su similitud: por **ejemplo**: las series 1/2 y 2/1 pueden ser consideradas como una agrupación semántico/motora (dedos segundo y tercero) con una variante topográfica (hileras primera/segunda o primera/tercera respectivamente en el ejemplo), lo que permite una mayor integración entre los esquemas conceptuales, topográficos y motores.

Necesidad de un análisis de las técnicas y recursos compositivos empleados que faciliten un marco de cohesión donde encajar las ideas y facilitar su organización y agrupamiento. ver ejemplo de procedimientos.

PROGRAMAS DE AUDICIONES

Recopilación de Programas de Audiciones

http://www.terra.es/personal/marcos54/audi.pdf

En esta recopilación de Programas de Audiciones se han seleccionado algunos realizados en los últimos años con el fin de poder analizar diversos aspectos del proceso pedagógico que ha seguido el instrumento: repertorio, alumnado, profesores, etc.

Estas audiciones se propusieron como alternativa ante la carencia y necesidad de un "espacio interpretativo" donde los estudiantes de acordeón pudieran desarrollar su actividad pedagógica e interpretativa a partir de una serie de consideraciones:

OBJETIVOS GENERALES:

- Creación, a modo de infraestructura básica para el desarrollo de los objetivos propuestos, de una Red de "Auditorios" disponibles para fines pedagógicos.
- Difusión del instrumento entre alumnos, profesores, padres, etc. de otras especialidades y entre el público en general.
- Difusión del Repertorio del instrumento.
- Creación de vías de comunicación entre Alumnos, Profesores, Padres, etc. pertenecientes a otros Centros y otros Contextos.
- Conocimiento por parte de los Padres de un Contexto más amplio que el ofrecido por su propio Centro en el cual se desarrollará el futuro proceso musical de sus hijos.
- Posibilidad de disponer, por parte del Profesor, de la experiencia de este tipo de audiciones como "material" para su comentario y aplicación pedagógica en clase: análisis de las interpretaciones, corrección de errores, planteamientos para otras audiciones, etc.
- Posibilidad de disponer de un complemento de análisis con las Audiciones "internas" del propio Centro.
- Etc.

OBJETIVOS PROFESORES:

- Posibilidad de homogeneización de Niveles entre los distintos Centros
- Creación de una interrelación y comunicación profesional.
- Posibilidad de una visión global y continua (sin la "fragmentación" administrativa de Grados, Cursos, etc.) del proceso de aprendizaje de los alumnos, ante la posibilidad de observar simultáneamente distintos Niveles.
- Posibilidad de una evaluación "global" del desarrollo del instrumento dentro de la Comunidad de trabajo.
- Etc.

OBJETIVOS ALUMNOS

- Desarrollo del juicio crítico y autocrítico orientado hacia el contexto interpretativo.
- Ampliación de su "visión del contexto" musical.
- Ampliación de su experiencia interpretativa.
- Posibilidad de escuchar a alumnos de otros niveles.
- Posibilidad de ser escuchados por alumnos de otros niveles.
- Posibilidad de ser escuchados y conocer la opinión de otros profesores.
- Posibilidades de oír nuevo repertorio.
- Experiencia interpretativa en un tipo de contextos (entendidos, receptivos, comprensivos, etc.) donde se facilita el aprendizaje "natural" de gran parte de los problemas que plantea la interpretación en público.
- Posibilidad de desarrollar simultáneamente sus capacidades musicales y humanas como intérprete y como oyente.
- Motivación en el estudio a través de objetivos no extramusicales.
- Desarrollo de una experiencia orientada hacia un futuro profesional
- Etc.

AUDICIÓN DE ACORDEÓN

Ramiro García Martín
- Like a water-buffalo . . . . . Y. Takahashi

Pablo López Torneiro
- Trama concéntrica . . . . . J. Padrós

Óscar Magdaleno González
- Sonate «et exspecto» IV-III . . . . . S. Gubaidulina
- Phantasmagorien . . . . . Krzysztof Olczak

Marcos Padrón Gómez
- Metamorfosis . . . . . T. Lundquist

Juan José Ontiveros Díaz
- La catedral destruida . . . . . V. Trojan

Jorge Arribas Picón
- Suite . . . . . J. Feld

Jenni Rahunnen
- Sad Birds . . . . . A. Abbot
- Monasterio de Firaponte . . . . . W. Solotariov

Dragan Vasiljevic
- Variaciones Goldberg (selección) . . . . . J. S. Bach

Antonio González Picazo
- Phantasmagorien . . . . . Krzysztof Olczak

Ana Tejedor Ruiz de Loizaga
- Toccata Nº 2 . . . . . O. Schmidt
- Pantomima Umoristica . . . . . L. F. Trecate

Amalia Antorrena Gutiérrez
- Toccata burletta . . . . . P. Fiala

Conservatorio Superior de Música de Madrid
Profesor: Tito Marcos
miércoles 9 de abril del 2003 a las $18.^{30}$ horas
Sala Tomás Luis de Victoria

AUDICIÓN CONJUNTA DE ACORDEÓN
Centros: Atocha y Arturo Soria

Marcos Padrón Gómez
- Partita Piccola . . . . . T. Lundquist
- Flashing . . . . . A. Nordheim

Jesús Martín
- Fantasía . . . . . F. Gurbindo

Eduardo Callejo
- Sonata I (4º movimiento) . . . . . N. Tschaikin

Amalia Antorrena Gutiérrez
- Scherzo-Tokkata . . . . . P. Londonov

- Botany Play . . . . . T. Lundquist
  Sunflower, Thistle, Weeping willow, Quick-grass, Juniper, Cactus, Blackthorn y Henbane

Pablo López Torneiro
- Toccata Nº 2 . . . . . O. Schmidt
- Partita Piccola . . . . . T. Lundquist

Ramiro García Martín
- Metamorfosis . . . . . T. Lundquist

Jorge Arribas Picón
- Sonata . . . . . O. Semerák

María del Pilar García Polo
- Sonatina . . . . . F. Fugazza

Ana Tejedor Ruiz de Loizaga
- Toccata Nº 2 . . . . . O. Schmidt

Jesús Iglesias Vicente
- Preludio (suite inglesa nº 3) . . . . . J. S. Bach

Antonio González Picazo
- Estudio de concierto . . . . . J. Feld

Conservatorio Superior de Música de Madrid
Profesores: Alfredo Calvo (Arturo Soria) Tito Marcos (Atocha)
martes 14 de enero del 2003 a las 18 horas
Sala Tomás Luis de Victoria

AUDICIÓN ACORDEÓN

Amalia Antorena
- A trip to the moon . . . . . R. Messina

Jorge Arribas
- La Ballade du castor . . . . . P. Busseuil
- La catedral destruida . . . . . V. Trojan

María del Pilar García Polo
- Fantasía . . . . . F. Gurbindo

Antonio González Picazo
- Rigaudon . . . . . W. Jacobi
- Fugas 1 y 2 . . . . . T. Kenins

Juan José Ontiveros Díaz
- La catedral destruida . . . . . V. Trojan
- Preludio y Fuga . . . . . F. Fugazza

Ana Tejedor Ruiz de Loizaga
- Fables . . . . . W. Schimmel
- Botany Play . . . . . T. Lundquist
- Scherzo Tokkata . . . . . P. Londonow
- Fantasía . . . . . F. Gurbindo
- Plasticity . . . . . T. Lundquist

Marcos Padrón Gómez
- Partita Piccola . . . . . T. Lundquist

Conservatorio Superior de Música de Madrid
Profesor: Tito Marcos
jueves 6 de Junio del 2002 a las 18 horas
Aula 12

AUDICIÓN ACORDEÓN

Amalia Antorena
- Fables . . . . . W. Schimmel
- Fantasía . . . . . F. Gurbindo

Jorge Arribas
- Preludio y Fuga . . . . . J. Feld

Jorge Arribas/Isabel Quintana (Guitarra)
- First one . . . . . P. Busseuil

Ramiro García Martín
- Tocata nº 1 . . . . . O. Schmidt

Ramiro García Martín/Ángel Faraldo Pérez (Guitarra)
- Torcal . . . . . E. Igoa

María del Pilar García Polo
- Kammersuite . . . . . W. Solotarjow

Antonio González Picazo
- Rigaudon . . . . . W. Jacobi
- Fugas 1 y 2 . . . . . T. Kenins

Juan José Ontiveros Díaz
- Shades of Ivory . . . . . G. Wensch
- Preludio y Fuga . . . . . F. Fugazza

Ana Tejedor Ruiz de Loizaga
- Scherzo Tokkata . . . . . P. Londonow
- Botany Play . . . . . T. Lundquist
- Fantasía . . . . . F. Gurbindo

Marcos Padrón Gómez
- Tocata nº 2 . . . . . O. Schmidt
- Partita Piccola . . . . . T. Lundquist

Conservatorio Superior de Música de Madrid

Profesor: Tito Marcos
miércoles 8 de mayo del 2002 a las 18 horas
Sala Tomás Luis de Victoria

AUDICIÓN

Óscar Magdaleno González

- Sonata nº 1 (4º tiempo) . . . . . N. Tschaikin

Carlos Rincón Vaquero

- Suite . . . . . A. Cholminow
- Interludia . . . . . J. Trulár

Marcos Padrón Gómez

- Evocace . . . . . J. Bazant
- Phantasie 84 . . . . . J. Ganzer
- Sonata . . . . . J. Voracek
- Aforismos . . . . . P. Fiala

Conservatorio Superior de Música de Madrid
Profesor Tito Marcos
Lunes 4 de junio del 2001 a las 18 horas
Aula 11

Audición de acordeón

Ana Tejedor Ruiz de Loizaga
- Plasticity . . . . . T. Lundquist

Antonio González Picazo
- Improvviso . . . . . B. Bettinelli

Carlos Rincón Vaquero
- Suite . . . . . A. Cholminow
- Bulgarische Suite . . . . . W. Semjonow

María del Pilar García Polo
- Fantasía para acordeón . . . . . F. Gurbindo
- Preludio e Fuga . . . . . F. Fugazza

Óscar Magdaleno González
- Aforismos . . . . . P. Fiala
- Monasterio de Firaponte . . . . . W. Solotariov

Marcos Padrón Gómez
- Kontemplation . . . . . J. Bárta
- Phantasie 84 . . . . . J. Ganzer

Ana Teresa Rosa Herrero
- Sonáta . . . . . O. Semerák
- Like a water-buffalo . . . . . Y. Takahashi

Conservatorio Superior de Música de Madrid
Profesor Tito Marcos
Martes 6 de Enero del 2001 a las 18.30 horas
Auditorio Manuel de Falla

Mª ANGELES DEL PINO (1" G. E., Arias Maceín)

- Cucú, cantaba la rana . . . . . Popular (R. Llanos)
- Campanitas . . . . . Popular (R. Llanos)
- Ratón que te pilla el gato . . . . . Popular (R. Llanos)

VÍCTOR MARTÍN TORREJÓN (Esc. Música "M. Gombau")

- Pequeña Suite para Acordeón . . . . . W. Richter

J. ANTONIO DE LA CALLE MANSILLA (Esc. Música "M. Gombau")

- Andantino (Mosaic) . . . . . F. Dobler
- Allerlei nº 9 . . . . . T. Lundquist

DIANA ARMIJO MENDOZA (Esc. Música "M. Gombau"

- Escenas medievales . . . . . T. Marcos
- Preludio e Fuga . . . . . F. Fugazza

VÍCTOR CALZADILLA GARCÍA (2º G.M., Arturo Soria)

- Konzertrondo . . . . . W. Jacobi
- Monasterio de Firaponte . . . . . W. Solotariov

VÍCTOR COLLADO CASADO (4" G. M., Cons. ('rol: Getafe)

- Acquarelli cubani . . . . . L. Fancelli
- Monasterio de Firaponte . . . . . W. Solotariov

PABLO GOTOR MUÑOZ (4" G. M., Arturo Soria)

- Asturias . . . . . I. Albéniz (F. Lips)
- Phantasie 84 . . . . . J. Ganzer

ROSALIA CABANILLAS (4º G.M., Arias Maceín)

- El pájaro carpintero . . . . . M. Murto
- Berceuse turcaise . . . . . P. M. Duboise
- Scherzo indigo . . . . . P. M. Duboise

RAMIRO GARCÍA (6º G.M., Arias Maceín)

- Berceuse . . . . . K. Olzack
- Tocata nº 1 . . . . . O. Schmidt

MARCOS PADRÓN GÓMEZ (4º Plan 66, Atocha)

- Sonata . . . . . J. Voracek

Conservatorios participantes

C.P.M. ARIAS MACEÍN. Profesor: Esteban AIgora.
C.P.M. ARTURO SORIA. Profesora: Yosune Ochotorena.
C.P.M. GETAFE y ESC. MPAL. MAESTRO GOMBAU: Profesora: Margarita Santos.
R.C.S.M. ATOCHA. Profesor: Tito Marcos.

Fecha: Lunes, 23 de Abril de 2001.
Lugar: Salón de Actos.
Hora: 19,00 horas.

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA
ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA "MAESTRO GOMBAU"
GETAFE

AUDICIÓN

Alumnos de acordeón de la Comunidad de Madrid

Lucía Alonso Pedraza (1º G. E. LOGSE)
- Akkordeon schule die jugens Nº 4, 5 y 6 . . . . . Popular

Lucía Soria Tobar (4º G. E. LOGSE)
- Tema y variaciones . . . . . B. Borgstrom

Mª Asunción Gutiérrez (3º G. M. LOGSE)
- Suite inglesa (Allemande, Sarabande, Menuet y Giga) . . . . . J. S. Bach

Mª Isabel García Sebastián (4º G. M. LOGSE)
- La folia . . . . . K. Przybylski

David Fremil Carpeño (4º G. M. LOGSE)
- Laetitia Parc (Tiempos 1º y 2º . . . . . P. Busseuil

Ramiro García (6º G. M. LOGSE)
- In the zoo . . . . . N. B. Bentzon
- Tocata nº 1 . . . . . O. Schmidt

Ana Tejedor Ruiz de Laizaga (4º Plan 66)
- Fantasía . . . . . F. Gurbindo

Oscar Magdaleno González (4º Plan 66) . . . . . .
- 4º tiempo de la Sonata nº 1 . . . . . N. Tchaikin

Carlos Rincón Vaquero (4º Plan 66)
- 4º tiempo de la Suite Nº 2 . . . . . A. Cholminov
- Interludia . . . . . J. Truhlár

Conservatorios participantes

Conservatorio Profesional de Música "Ángel Arias Maceín"

Conservatorio Profesional de Música de Getafe y Escuela municipal Maestro Gombau

Conservatorio Profesional de Música "Amaniel"

Conservatorio Profesional de Música "Arturo Soria"

Conservatorio Profesional de Música "Teresa Berganza"

Conservatorio Profesional de Música de Getafe (Comunicad de Madrid)

R.C.S.M. ATOCHA

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE MÚSICA DE GETAFE

Fecha: Miércoles, 30 de Mayo del 2001. Hora: 19 h.

AUDICIÓN DE ACORDEÓN

Juana García
- Preludio en Rem . . . . . J. S. Bach
- Tanz der Fakire (Allerlei -nº 20-) . . . . . T. Lundquist

Amaniel (3º de L.O.G.S.E.)

Mª González
- Balada . . . . . J. Takas
- Lullaby and Chimes . . . . . J. Takas

Teresa Berganza (3º de L.O.G.S.E.)

Jorge Dimas
- Invención en La m . . . . . J. S. Bach
- Invención en La, nº 6 . . . . . T. Lundquist

Amaniel (4º de L.O.G.S.E.)

Juan Diego
- Alternancias . . . . . T. Marcos
- Invención en Re, nº 8 . . . . . T. Lundquist
- Pour se distraire nº 5 . . . . . N. Abbott

Teresa Berganza (4º de L.O.G.S.E.)

Victor Collado
- Capricho Nº 6 . . . . . J. Hurt

Getafe (1º de Grado Medio -L.O.G.S.E.-)

David Fremil
- Suite Safari (tiempos IIº, IIIº, IVº y Vº) . . . . . F. Gurbindo

Getafe (1º de Grado Medio -L.O.G.S.E.-)

Salvador Cavanilles
- Invención en La, nº 9 . . . . . T. Lundquist
- Präludium und Fughette . . . . . G. Ketzscher

Teresa Berganza (2º de Grado Medio -L.O.G.S.E.-)

Raul Reyero
- Estudio Nº 61 . . . . . Bèrben
- Balada sentimental . . . . . G. Wensch

Amaniel (3º de Grado Medio (L.O.G.S.E.)

Cuarteto:
Ramiro García/acordeón
Rocío Samper/viola
Ainhoa Uribelarrea/chelo
Jerónimo Valdehita/violín
- Dance of the blind (acordeón y trio de cuerda) . . . . . M. Mozetich

Teresa Berganza (3º de Grado Medio (L.O.G.S.E.)

Margarita García
- In the zoo . . . . . N. V. Bentzon
- Escenas medievales . . . . . T. Marcos

Atocha (4º/66)

José Manuel Écija
- Metamorphoses . . . . . T. Lundquist

Atocha (5º/66)

Julio Sanchez
- Trama concéntrica . . . . . J. Padrós
- Assoziationen . . . . . T. I. Lundquist

Atocha (5º/66)

Conservatorio Superior de Música de Madrid
Audición conjunta de alumnos de acordeón (Curso 97/98)

Centros y profesores:
Teresa Berganza: **Esteban Algora**
Amaniel: **Francisco Pérez**
Atocha: **Tito Marcos**
Getafe: **Margarita Santos**

Martes 12 de Mayo a las 18 horas
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

AUDICIÓN DE ACORDEÓN

Margarita García

- In the zoo op. 164 . . . . . N. V. Bentzon
- Escenas medievales . . . . . T. Marcos
- Prélude et Variations . . . . . J. Matys
- Berceuse . . . . . K. Olczak
- Sinfonía para Cantata (Nº 29) . . . . . J. S. Bach

Julio Sánchez

- Trama concéntrica . . . . . J. Padrós
- Assoziationen . . . . . T. I. Lundquist
- Sonate «et exspecto» . . . . . S. Gubaidulina
- Toccata Nº 2 op. 24 . . . . . O. Schmidt

Susana del Pino/Mercedes Rubio (Dúo)

- Palíndromo . . . . . D. Dowlasz

Mercedes Rubio

- Estudio de concierto . . . . . J. Feld
- Preludio (suite inglesa nº 3) . . . . . J. S. Bach

Susana del Pino

- Assoziationen . . . . . T. I. Lundquist

Agurtzane Primo

- Sonata Nº 2 (III^{er} tiempo) . . . . . W. D. Subizki

Miércoles 10 de Junio a las 18 horas
Auditorio Tomás Luis de Victoria
R. C. S. M. de Madrid (Curso 97/98)

Concierto de Acordeón (28/DICIEMBRE/96 12 ^{30} HORAS)

INTÉRPRETE	OBRA	AUTOR
Ramiro García	Estudio rítmico Accordion Marmalade	Tito Marcos Carlo Morbidelli
Margarita García Soto	Prélude et Variations	Jiri Matys
Alfredo Calvo Jiménez	Botany Play	Torbjörn Lundquist
Israel Fernández López	Plasticity	Torbjörn Lundquist
Agurtzane Primo Porras	A Trip to the Moon	Russ Messina
Susana Del Pino Aguilera	Toccata	Georg Katzer
Mercedes Rubio Martín	Berceuse	Krzysztof Olczak
Julio Sánchez León	Phantasmagorien Aphorisms	Krzysztof Olczak Petr Fiala

David Fremil Carpeño
"En Calèche"(Estudio nº 28)/A. Astier-M. Bonnay
"Wollt ihr wissen wie der bauer"(Zwanzig Spielstucke)/H. Noth
"Ungarische Volksmotiv"/L. Medjeri
Getafe (1º de L.O.G.S.E.)

Salvador Cavanilles
"Gentle doll"/R. Fleming
"Invención en La" (Neun zweistimmige Inventionen)/T. Lundquist
Teresa Berganza (2º de L.O.G.S.E.)

Rosalía Cavanilles
"La margarita"/P. Busseuil
"Un Coucou"/P. Busseuil
Teresa Berganza (2º de L.O.G.S.E.)

Victor Collado Casado
"Invención en F" (Neun zweistimmige Inventionen)/T. Lundquist
"Ein Ringeltanz der Kinder"/H. Noth
Getafe (2º de L.O.G.S.E.)

Mª Nieves Blanco Jimenez
"Perger suite": Landler, Tanz y Romance/J. Truhlar
Teresa Berganza (4º de L.O.G.S.E.)

Daniel Calvo Jimenez
"Moderato ma non troppo" (Mosaico)/F. Dobler
"Alternancias"/T. Marcos
Teresa Berganza (4º de L.O.G.S.E.)

Ramiro García
"Invención en La" (Neun zweistimmige Inventionen)/T. Lundquist
"Invención en Sol" (Neun zweistimmige Inventionen)/T. Lundquist
Teresa Berganza (4º de L.O.G.S.E.)

Maximino Gonzalez
"Lang-Samer Walser"/T. Lundquist (Allerlei)
"Valse douce"/T. Lundquist (Allerlei)
Teresa Berganza (4º de L.O.G.S.E.)

Susana Murillo Conde
"Valse douce" (Allerlei)/T. Lundquist
Getafe (4º de L.O.G.S.E.)

Esther Santiago Hernández
"Daka, daka, Fuchsgebell (Allerlei)/T. Lundquist
"Polska" (Allerlei)/T. Lundquist
Getafe (4º de L.O.G.S.E.)

David Rivas Trenado
10 Km. al finestrino/L. Fancelli
Amaniel (2º/66)

Alberto Sebastián
Preludio de la Suite Inglesa en Sol menor/J. S. Bach
Suite da Camera: tiempos 3, Nevada nocturna;
4, Visiones misteriosas, y
5 Sueño triste,
6 Cuento de hadas antiguo)/ W. Solotariov
Amaniel (3º/66)

Francisco Pérez Merino
Monasterio de Firaponte/W. Solotariov
Intrroducción, Preludio y Fuga de la Partita Nº2 de J. S. Bach
Amaniel (3º/66)

Roberto Mallorquín García
Chacona/J. Oppenheimer
Amaniel (3º/66)

Julio Sanchez León
Concertino en Re menor/A. Volpi
Aforismos/P. Fiala
Atocha (4º/66)

Mercedes Rubio Martín
A trip to the Moon/R. Mesina
Berceuse/K. Olczak
Atocha (4º/66)

(colaboración especial)
Raquel Palomo
Toccata Nº 2 op. 28/O. Schmidt
Escenas medievales/Tito Marcos

Conservatorio Superior de Música de Madrid

Audición conjunta de alumnos de acordeón

Centros y profesores:

Teresa Berganza (**Elixabete Illarramendi , Esteban Algora**)

Amaniel (**Francisco Pérez**)

Atocha (**Tito Marcos**)

Getafe (**Margarita Santos , Raquel Palomo**)

28 de Marzo a las 18 30 horas.

Amaniel

(3º de L.O.G.S.E.)

Ana Belén Oliver
- **Preludio en Mi menor** — J. S. Bach
- **Kindersuite Nº 1** — W. Solotarjow
  I. (Spiellente am Hofe)

Eva Mª Pulido
- **Preludio en Re menor** — J. S. Bach
- **Quatrro bagatelle**
  I. Ninna nanna — G. Marcosignori

Jorge Dimas
- **Fugetta en Do menor** — J. S. Bach
- **Allerlei** — T. Lundquist
  19. Im Hof des Tempels

Teresa Berganza

(4º de L.O.G.S.E.)

Gema García
- **Allegro Giusto** — F. Dobler

Fernando García Gil
- **Suite para niños** — J. Schamo

Mª Isabel García Sebastián
- **Vals lírico** — N. Tschaikin

Raquel Carnero
- **La bailarina de porcelana** — B. K. Przybylski
- **Passereaux et Passeroses** — J. Jean Sichler

Rosalía Cavanilles
- **Escenas medievales** — T. Marcos
- **Vals estraño** — F. Gurbindo

(3º del 66)

Teresa Gutierrez
- **Mini-Suite Nº 4** — G. Wuensh
  I. Prelude
  II. Pastorale
  IV. Toccata
- **Sonatina piccola** — T. Lundquist
  (I, II y III)

Getafe

(4º de L.O.G.S.E.)

David Fremil Carpeño
- **Scherzo** — W. Newy

David Fremil/Victor Collado (dúo)
- **Badinerie** — J. S. Bach

Victor Collado Casado
- **Polka** — O. Gerster

Atocha

(4º del 66)

Agurtzane Primo Porras
- **Musik 1982** — F. Dobler

Jose Manuel Ecija
- **Vier Intermezzi** — J. Feld
  I Rapsodico
  II Scherzso
  III Un poco malinconico
  IV Giocoso

- **Donizetti-Variationen** — J. Wilson
  (I, II, III, IV y V)

Susana del Pino Aguilera
- **In the zoo op. 164** — N. V. Benzon
  Promenade I/The Ostrich
  Promenade II/The Elephant
  Promenade III/The Sea-lion
  Promenade IV/Tea with Cockatoos
  Promenade V/The Dromedary
  Promenade VI/Monkeys

Susana del Pino /Mercedes Rubio (Dúo)
- **Introducción y Burlesca** — H. Reinbothe

(5º del 66)

Julio Sanchez León
- **Tocata Nº 2 op. 24** — O. Schmidt

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
(Audición conjunta de alumnos de acordeón)
Curso 96/97

Centros y profesores:

Teresa Berganza: **Elixabete Illarramendi**
Esteban Algora

Amaniel: **Francisco Pérez**

Atocha: **Tito Marcos**

Getafe: **Margarita Santos**

22 de Mayo a las 19 horas
(Auditorio Tomás Luis de Victoria)



ÍNDICE

LITERATURA
(MONOGRÁFICO)

CUENTO DE JULIA 1
Mª LUISA HERRERA MARTÍN

ELOGIO SENTIMENTAL DEL ACORDEÓN 3
PÍO BAROJA
SOFÍA ALONSO

EL RECUERDO DE JULIETA BAILANDO Y UN ACORDEÓN REPENTINAMENTE TRISTE 24
ÁNGEL BALZARINO

HABANERA EN BERMEO 26
JOSÉ HIERRO

NOCHES EN EL VIEJO CONSERVATORIO 10
Mª LUISA HERRERA MARTÍN

CUENTO DE JULIA

(Fragmento de La Isla de Koch)

Cuando empieza la borrasca los habitantes de la aldea se encierran en sus casas y bloquean las puertas y las contraventanas para que no las arranque el temporal. Se sientan en silencio, emocionados, y escuchan.

El niño de la gran sonrisa había encontrado un instrumento de música en el baúl del abuelo: la "caja de trompetas" lo llamaba. En realidad estaba formado por dos cajas: una con una hilera de teclas y la otra con multitud de botones; estaban unidas por un fuelle que podía estirarse mucho o comprimirse hasta casi desaparecer.

Trataba de aprender a tocarlo, pero la música que sacaba de él era demasiado aguda, sonaba a cacerolas entrechocando. Era una música fría y desolada. Así que, aunque el niño sonreía mientras tocaba, nadie soportaba sus ensayos.

El niño, con su sonrisa y sus ojos saltones, no tuvo más remedio que ir a las dunas a practicar con su instrumento de música.

–El instrumento es viejo, está desafinado, no sirve –decía la madre.

–Se necesitan muchas horas de estudio para aprender a interpretar música –comentaba el padre.

–El que no sirve es el instrumentista –replicaba la hermana.

El niño de las orejas ovaladas, de soplillo, y la gran sonrisa sabía que ninguno de ellos tenía razón. Así que no dejó de tocar cuando le salía de dentro, lo hacía sólo de vez en cuando y, desde luego, su instrumento continuó siendo la "caja de trompetas".

Una tarde, mientras estaba en las dunas, la marea subió más de lo habitual, el mar se acercó a él y se detuvo a escuchar. El niño pensó que, quizá, el mar tiene unos gustos diferentes a los de los humanos, y se lo dijo a través de las música que arrancaba a su instrumento. El mar contestó con un murmullo grave, arrastrando piedrecillas y haciendo romper pequeñas olas. La brisa se coló por el fuelle del instrumento y el niño tocó una melodía para mecerla. El mar respondió nuevamente, esta vez con el rugido grave de las olas que, al encontrarse con las que se retiraban de su ascenso a las dunas, chocaban y se enredaban. Las nubes se acercaron para escuchar y el viento acompañó con unas notas huracanadas.

En la aldea todos recuerdan aquella tarde de borrasca en la que escucharon el concierto más impresionante jamás interpretado por nadie.

Desde entonces, cada vez que se acercan los vientos del suroeste, y sólo cuando son vientos del suroeste los que se acercan, el niño de las orejas ovaladas, la gran sonrisa y los ojos oblicuos saltones se dirige a las dunas con su "caja de trompetas".

Los aldeanos se encierran en sus casas y clavan las contraventanas para que no las arranque el temporal, se sientan en silencio y, emocionados, se disponen a escuchar la sonata para trío de Mar, Viento y Acordeón.

Mª Luisa Herrera Martín

ELOGIO SENTIMENTAL DEL ACORDEÓN

¿No habéis visto, algún domingo, al caer la tarde, en cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico, sobre la cubierta de un negro quechemarín, o en la borda de un patache, tres o cuatro hombres de boina que escuchan inmóviles las notas que un grumete arranca de un viejo acordeón?

Yo no sé por qué; pero esas melodías sentimentales, repetidas hasta el infinito, al anochecer, en el mar, ante el horizonte sin límites, producen una tristeza solemne.

A veces, el viejo instrumento tiene paradas, sobrealientos de asmático; a veces, la media voz de un marinero le acompaña; a veces también, la ola que sube por las gradas de la escalera del muelle y que se retira después murmurando con estruendo, oculta las notas del acordeón y de la voz humana…

Pero luego aparecen nuevamente y siguen llenando con sus giros vulgares y sus vueltas conocidas el silencio de la tarde del día de fiesta, apacible y triste.

Y mientras el señorío del pueblo torna del paseo; mientras los mozos campesinos terminan el partido de pelota, y más animado está el baile en la plaza, y más llenas de gente las tabernas y las sidrerías; mientras en las callejuelas, negruzcas por la humedad, comienzan a brillar, debajo de los aleros salientes, las cansadas lámparas eléctricas, y pasan las viejas, envueltas en sus mantones, al rosario o a la novena, en el negro quechemarín, en el patache cargado de cemento, sigue el acordeón lanzando sus notas tristes, sus melodías lentas, conocidas y vulgares, en el aire silencioso del anochecer.

¡Oh la enorme tristeza de la voz cascada, de la voz mortecina que sale del pulmón de ese plebeyo, de ese poco románticos instrumento!

Es una voz que dice algo monótono, como la misma vida, algo que no es gallardo, ni aristocrático, ni antiguo; algo que no es extraordinario, ni grande, sino pequeño y vulgar, como los trabajos y los dolores cotidianos de la existencia.

¡Oh la extraña poesía de las cosas vulgares!

Esa voz humilde que aburre, que cansa, que fastidia al principio, revela poco a poco los secretos que oculta entre sus notas, se clarea, se transparente, y en ella se traslucen las miserias del vivir de los rudos marineros, de los infelices pescadores; las penalidades de los que luchan en el mar y en la tierra, con la vela y con la máquina; las amarguras de todos los hombres uniformados con el traje azul sufrido y pobre del trabajo.

¡Oh modestos acordeones! ¡Simpáticos acordeones! Vosotros no contáis grandes mentiras poéticas, como la fastuosa guitarra; vosotros no inventáis leyendas pastoriles, como la zampoña o la gaita; vosotros no llenáis de humo la cabeza de los hombres, como las estridentes cornetas o los bélicos tambores. Vosotros sois de vuestra época: humildes, sinceros, dulcemente plebeyos, quizá ridículamente plebeyos; pero vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar, monótona, ramplona, ante el horizonte ilimitado...

PÍO BAROJA

ELOGIO SENTIMENTAL DEL ACORDEÓN

Comentario

El "Elogio sentimental del acordeón" es un texto incluido en la novela PARADOX, REY (1906), que pertenece a la trilogía LA VIDA FANTÁSTICA y, por tanto, a la primera y, según los críticos, mejor etapa novelística de Pío Baroja (San Sebastián, 1872 - Madrid, 1956). En esta misma novela se incluye otro texto no menos famoso: "Elogio de los viejos caballos del tiovivo" con el que el fragmento que vamos a comentar guarda bastante relación, como luego veremos.

El "Elogio sentimental del acordeón" consiste en una descripción subjetiva y evocadora, situada en un lugar (un pueblo cualquiera del Cantábrico) y un ambiente (marineros) muy cercanos a la sensibilidad de Baroja. El acordeón, que por esas fechas no contaba aún ni cien años de antigüedad, es considerado un instrumento popular, propio de las clases más bajas, y por esto mismo es elegido por Baroja como objeto de este elogio, dada su predilección por los personajes más modestos e incluso marginados de la sociedad, que serán una constante en su producción novelística.

Pero, además, el autor utiliza el recuerdo y evocación de una escena popular (las melodías interpretadas al acordeón por unos marineros) para establecer una identificación entre la música de este instrumento y la vida humana. Esta identificación viene expresada al final del "Elogio": "Vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar, monótona, ramplona ante el horizonte ilimitado…". Así, el acordeón sería un símbolo de la existencia. De igual modo que en el otro elogio ya citado los caballos de un tiovivo, que dan vueltas sin objeto y sin fin, serían también símbolos de nuestras vidas condenadas a extinguirse sin estar nunca seguros de que lo que hacemos tenga algún sentido. Ambos textos ponen de manifiesto el pesimismo de su autor, que llega a escribir en sus MEMORIAS: "Por instinto y por experiencia creo que el hombre es un animal dañino, envidioso, cruel, pérfido, lleno de malas pasiones, sobre todo de egoísmo y de vanidades."

Tanto el "Elogio sentimental del acordeón" como el "Elogio de los viejos caballos del tiovivo" serían textos muy característicos de la generación a la que Baroja pertenece: el 98. Un rasgo fundamental en las descripciones de los autores de esta generación (Unamuno, Azorín, ValleInclán… hasta Antonio Machado) sería el ir de lo exterior a lo interior, de lo físico a lo espiritual, Influenciados por la corriente simbolista que se estaba produciendo en Francia por aquellas fechas y que venta a renovar la literatura europea de principios de siglo. Así pues, Pío Baroja, tanto por factores literarios como por razones personales, escoge nada menos que como símbolo de la vida humana un instrumento musical: el acordeón.

Veamos como consigue esta identificación.

Pío Baroja, a quien tradicionalmente y hasta hace pocos años se le venta reprochando ser poco cuidadoso en su estilo, ha creado en este fragmento un auténtico poema en prosa en el que todos los recursos del lenguaje empleados sirven para evocar el tema central que, como hemos visto, es la identificación ACORDEÓN/VIDA.

El "Elogio", dividido en diez párrafos, comienza con una introducción en que establece el tono subjetivo que va a dominar en todo el texto. Nos evoca el lugar ("cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico") y la sensación que la música del acordeón produce en él ("una tristeza solemne"). Además Baroja intenta que sus lectores participen de las mismas sensaciones que él está describiendo, de ahí el comienzo con la pregunta retórica: "¿no habéis visto…?" Según parece, la pregunta incluida en el primer párrafo es contestada por el propio autor en el segundo, al comentar empleando la primer persona: "yo no sé por qué..."
Desde el principio del texto domina además la idea de humildad, miseria, insignificancia, marginación, diríamos hoy, que, como mencionamos antes, tan atractiva le resultaba a Baroja. No en balde el autor sitúa la escena en

"cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico". Tal diminutivo acompañado del adjetivo "abandonado" sugiere la pobreza del ambiente. Un ambiente marinero evocado en embarcaciones como "la cubierta de un negro quechemarín" o "en la borda de un patache" (quechemarín y patache son dos tipos de embarcaciones pequeñas). El instrumentista que hace sonar el acordeón en este ambiente no es otro que un grumete. ¿Por qué elige Baroja a un personaje Así como intérprete? Quizá porque grumete representa para él un empleo humilde, el menor en importancia y experiencia de los que puede ocupar un marinero, alguien insignificante pero que, no obstante, consigue la música arrancada de un viejo acordeón. La sensación de pobreza está presente también al final del primer párrafo en el adjetivo viejo que acompaña a acordeón y en el verbo arranca, indicando los esfuerzos del grumete por conseguir una melodía audible.

Por otra parte, el auditorio del grumete acordeonista es tan escaso y pobre como él mismo: "tres o cuatro hombres de boina que escuchan inmóviles". La humilde categoría de los oyentes queda definida por su indumentaria, llevan una prenda propia de las clases bajas: la boina (más adelante aludirá en el texto al "traje azul, sufrido y pobre del trabajo".

Es importante observar también la hora escogida para la interpretación de esas melodías al acordeón: "al caer la tarde" (dice en el primer párrafo) y "al anochecer" (repite en el segundo). Baroja elige para esta evocación un momento melancólico, de acuerdo con la sensación que produce en él esta música y que quiere transmitir al lector. El crepúsculo, el ocaso del sol, la muerte del día es además un momento muy utilizado en la poesía modernista, contemporánea de este texto, con la misma intención. Ya hemos dicho que estamos comentando un texto de prosa poética, donde será frecuente encontrar recursos expresivos propios de la poesía.

Entre los recursos del lenguaje más frecuentes en un poema se hallan las repeticiones (las recurrencias, según la crítica moderna). En el primer y segundo párrafo de este elogio hay bastantes repeticiones que no sirven para hacer avanzar la descripción sino para subrayar la impresión que el autor quiere provocar en nosotros. Así, "al caer la tarde" se ve repetido en "al anochecer"; "el horizonte sin límites" del segundo párrafo será repetido al final del texto "el horizonte ilimitado". Las repeticiones y paralelismos del texto (empleados también en el "Elogio de los viejos caballos del tiovivo", con el que el texto que estamos comentando tiene tanta conexión) obedecen a una justificación no simplemente estética, sino temática y filosófica, como luego veremos.

La suma de todos los elementos mencionados en los dos primeros párrafos que, como hemos dicho sirven de introducción al "Elogio", producen una tristeza solemne. Lo chocante para el lector no es encontrar aquí la palabra tristeza pues el autor la ha evocado asociándola a la pobreza del ambiente, a los roncos acordes de un viejo instrumento, al cansancio de los hombres de la mar. Lo sorprendente es el empleo del adjetivo que la acompaña: solemne.

Este adjetivo, por lo inesperado, crea una especie de clímax al final de esta introducción y puede asociarse con la actitud de los oyentes que "escuchan inmóviles" las melodías arrancadas al viejo instrumento. Es un acto casi religioso, una especie de ritual, la ejecución de esas melodías el domingo por la tarde ante un público de humildes marineros que las escuchan con recogimiento, no es una música como la que luego mencionará Baroja que se oye en la plaza: esa es música de baile, mientras que ésta es una música que se escucha inmóvil, con respeto, porque dice algo más profundo como luego explicará el autor.

Una observación más en la introducción al "Elogio" es la que se refiere a la particular sintaxis empleada en los dos primeros párrafos. Si nos fijamos atentamente, la construcción de las oraciones que los componen es algo no muy habitual. Lo normal es que el verbo vaya acompañado inmediatamente por la palabra que hace la función de complemento directo (de ahí su nombre precisamente). Pero, en el primer párrafo, el complemento directo de "no habéis visto" es "tres o cuatro hombres de boina" y la separación entre uno y otro es extraordinaria pues Baroja ha introducido por medio numerosos complementos circunstanciales, que indican los detalles de tiempo ("algún domingo, al caer la tarde") y de lugar ("en cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico,

sobre la cubierta de un negro quechemarín o en la borda de un patache").

En el segundo párrafo ocurre algo parecido aunque menos inusual: se han introducido numerosos adyacentes al sujeto que producen una gran separación entre éste y su verbo correspondiente. El sujeto son "esas melodías sentimentales" y su verbo "producen", pero, como vemos, hay numerosas palabras interpuestas que se refieren al sujeto: "repetidas hasta el infinito, al anochecer, en el mar, ante el horizonte sin límites".

Podemos hablar de aquí hay una distensión, un ensanchamiento, una apertura inhabitual de la sintaxis. Esta distensión también se encuentra en la parte central del "Elogio", es decir, en los párrafos siguientes. Este recurso lingüístico ha podido ser utilizado por Baroja con el propósito de evocar el movimiento del fuelle del acordeón, la apertura y el cierre de este instrumento, cuya música es el eje alrededor del que gira todo el texto.

A partir del tercer párrafo, Baroja pasa al asunto central del "Elogio", que como ya hemos visto, es la identificación entre el acordeón y la vida del hombre.

En esta parte central, ya desde el comienzo, se va a establecer una relación entre el sonido del acordeón y la vida humana mediante una personificación: "A veces el viejo instrumento tiene paradas, sobrealientos de asmático". Esta relación acordeón/hombre la subraya el hecho de que tanto el sonido del instrumento como el eco de la voz del grumete que canta son apagados por el fuerte rumor del oleaje que "oculta las notas del acordeón y de la voz humana". Ambos deben someterse al poder de la fuerza incontrolable del mar, más poderosa que los dos juntos. El significado simbólico asociado con el mar en la literatura española es constante desde Jorge Manrique en el siglo XV que nos recuerda:

"Nuestas vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir..."

Hasta Antonio Machado, contemporáneo de Baroja, que predice:

"y cuando llegue el día del último viaje y esté al partir la nave que nunca ha de tornar me encontraréis a bordo, ligero de equipaje, casi desnudo como los hijos de la mar"

La asociación entre el mar y la muerte también será utilizada nuevamente por Baroja en este texto, como veremos al final de este comentario.

Además de esta cualidad humana del sonido del acordeón, Baroja observa en la parte central del "Elogio" un contraste entre el ambiente melancólico del puerto, donde surgen las notas del acordeón, con el resto de la vida del pueblo, ajena e indiferente a esos sonidos tristes que interpreta el grumete en el barrio de pescadores. Es especialmente en el quinto párrafo donde encontramos este centrarse Así como un cuadro muy dinámico y vivo, lleno de gente y actividad. En breves líneas, Baroja hace un repaso de la vida de todo un pueblo en un día de fiesta por la tarde, no deja fuera de su observación a nadie. Así, tenemos a la clase alta ("el señorío del pueblo torna del paseo"), a la juventud ("los mozos campesinos terminan el partido de pelota, y más animado está el baile en la plaza"), a las viejas, asociadas al culto religioso como representación de lo ancestral, de lo tradicional, de algo ajeno a la marcha de los tiempos ("pasan las viejas, envueltas en sus mantones, al rosario o a la novena"). La asociación de la religión con la vejez como un elemento conservador, tradicional, aparece en bastantes textos de la generación del 98 con las mismas o parecidas palabras:

"ya irán a su rosario las enlutadas viejas" (Antonio Machado, A orillas del Duero)

"Estas viejecitas de luto (…) van por las calles pinas y tortuosas a las novenas" (Azorín, Castilla)

Dentro de la parte central que venimos comentando también encontramos, como hicimos en la introducción, numerosas repeticiones. Fijémonos en el empleo reiterativo del adverbio "mientras" en el párrafo quinto o en el final paralelo del cuarto y del quinto párrafo. Las repeticiones no son frecuentes en la prosa y sí, en cambio, en poesía. Ya hicimos notar que el texto es un fragmento de prosa poética, es decir, de prosa que se sirve de algunos recursos del lenguaje poético para sugerir determinadas sensaciones; aquí, Baroja evoca las melodías que una y otra vez se repiten pues suponemos que el grumete acordeonista no tiene un repertorio muy amplio.

La parte central del "Elogio" termina con dos párrafos construidos de forma paralela (el 6.° y el 8.º). En ambos se han empleado las exclamaciones para subrayar su importancia Así como el tono subjetivo que ya estaba presente desde el comienzo y que ahora se realza aún más, pasando a un primerísimo plano, de igual modo que en música una nota mantenida más o menos latente en la melodía, se convierte de pronto en nota dominante.

Baroja también reitera en el sexto párrafo una idea que había mencionado antes: la identificación entre la voz humana y el sonido del acordeón conseguida mediante la abundancia de personificaciones:

> **"¡Oh la enorme tristeza de la voz cascada, de la voz mortecina que sale del pulmón de ese plebeyo, de ese poco romántico instrumento!".**

Las palabras en cursiva aluden a las ideas que hemos encontrado desde el principio del "Elogio". La humanización es completa al llamar "pulmón" al fuelle del acordeón, un acordeón viejo que produce los sonidos con esfuerzo "de asmático" y que además la gente bien de la época considera "plebeyo" y propio de las clases populares.

Esta idea va a ser desarrollada por el autor en el párrafo 7 donde la voz o sonido del acordeón previamente humanizado pasa a ser el símbolo de la existencia del hombre: "Es una voz que dice algo monótono, como la misma vida..." Baroja ve la vida como algo despojado de toda grandeza, heroísmo 0 grandes hechos, es más bien algo "pequeño y vulgar". La ve despojada de toda aureola que la pueda ennoblecer y esto se refleja en la abundancia de negaciones (no... ni... ni...).

El último párrafo que cierra la parte central del "Elogio" es el más breve de todo el texto y condensa emotivamente las ideas desarrolladas en los dos párrafos anteriores:

> **"Oh la extraña poesía de las cosas vulgares"**

Esta frase, por su ritmo acentual y por su construcción, podría ser perfectamente un verso alejandrino de catorce sílabas en una composición poética. Todas las palabras en él han sido elegidos por sus relaciones de contraste. Así, los sustantivos poesía/cosas sugieren la contraposición entre lo espiritual y lo material, y sobre todo los adjetivos que les acompañan: extraña/vulgares. Si nos fijamos además en la sintaxis de esta línea, la contraposición aparece más evidente por la colocación de las palabras: mientras que extraña es un adjetivo antepuesto al nombre, vulgares se coloca detrás del sustantivo a que se refiere. Esto es lo que en Retórica se llama QUIASMO y sirve para destacar gráficamente una contraposición de significados.

Esta línea es también muy barojiana en su sentimiento. Algo considerado vulgar" humilde, plebeyo, tiene a sus ojos un valor trascendente, espiritual, poético. Tenemos así la base psicológica en que se apoya el símbolo: la identificación entre el acordeón y la vida humana, que se desarrollará en los dos últimos párrafos del "Elogio sentimental del acordeón" y que constituyen el punto culminante del mismo. Aquí ya no sólo se humaniza el instrumento, como en la parte central, sino que el acordeón adquiere para Baroja un significado metafísico, existencial.

Los dos últimos párrafos constituirán, pues, una especie de conclusión de todo el texto. A esta conclusión el autor ha querido ir preparándonos desde el comienzo. Así, en el párrafo noveno observamos nuevamente la distensión sintáctica, el "ensanchamiento" de las frases que, según ya hemos dicho, evoca el movimiento del fuelle del instrumento. Esta distensión está producida mediante un ritmo terciario, es decir, uniendo de tres en tres los sucesivos elementos oracionales. De este modo, al sujeto "esa voz humilde" le siguen tres oraciones yuxtapuestas cuyos verbos tienen a "esa voz humilde" por sujeto. En la segunda mitad del párrafo, al verbo "se traslucen" le acompañan tres grupos de sujetos con sus respectivos complementos: "las miserias del vivir...", "las penalidades...", "las amarguras...".

Observamos que, curiosamente, el párrafo tiene una construcción paralela y simétrica que podría constituir también un QUIASMO, como ya hemos explicado anteriormente: a un sujeto se le asocia primero con tres verbos mientras que a un verbo como traslucen le corresponden después tres sujetos. El "estilo descuidado" atribuido a Baroja ha sido un tópico recientemente puesto en evidencia.

Pero, además, debemos fijarnos en la significación de las repeticiones aquí utilizadas. En la primera parte del párrafo aparecen tres verbos asociados por su significado: "aburre", "cansa", "fastidia". Los tres se podrían relacionar con las ideas de monotonía que Baroja ha mencionado en la parte central y de los que dedujimos que el instrumentista aficionado repetiría una vez tras otra las mismas canciones. Sin embargo, tras estos versos que podríamos considerar "negativos", aparecen otros como "revela", "se clarea", "se transparente", "se traslucen". Todos ellos evocan en su significado lo luminoso y están colocados además en una gradación progresiva de forma que la luz se hace más y más intensa. Los acordes interpretados a la caída de la tarde en un momento tan melancólico como el final de un día de fiesta son reveladores para un oyente sensible como Baroja, que es capaz de ver más allá de la aparente vulgaridad de las cosas y encontrarles un sentido trascendente.

Los tres sujetos asociados con el verbo "se traslucen" tienen también un significado parecido: "miserias", "penalidades", "amarguras". Los tres nos trasmiten la idea negativa de la existencia que Baroja sostiene y que aquí se justifica especialmente porque alude a la dificultosa existencia de los seres más humildes, "los hombres uniformados con el traje azul sufrido y pobre del trabajo".

El párrafo final repite de nuevo las exclamaciones, anteriormente utilizadas: " ¡ Oh modestos acordeones!" ¡Simpáticos acordeones!". La emotividad y la subjetividad del autor aflora de nuevo.

Pese a lo humilde de su consideración en la sociedad de su época, pese a ser tenido como instrumento "plebeyo", a Baroja le son simpáticos y luego pasa a desarrollar por qué mediante una serie de oraciones construidas de forma paralela y encabezadas por el pronombre "vosotros", dirigido a los acordeones, ya totalmente humanizados. Contrapone también al acordeón y a otros instrumentos mejor considerados, o más románticos, o con más aureola poética. La contraposición la efectúa mediante tres oraciones comparativas negativas:

> **"Vosotros no contáis grandes mentiras poéticas, como la fastuosa guitarra; vosotros no inventáis leyendas pastoriles, como la zampoña o la gaita; vosotros no llenáis de humo la cabeza de los hombres como las estridentes cornetas o los bélicos tambores."**

Según Baroja, estos otros instrumentos más prestigiosos que el humilde acordeón sirven para disfrazar la realidad, para crear mundos ilusorios o para conducir a hombres ciegos a la guerra (recordemos que aún está muy reciente la derrota de 1898). El autor ve al acordeón desprovisto de estas connotaciones y admira su sinceridad. Al ser un instrumento relativamente reciente ("vosotros sois de nuestra época") y no contar apenas ni cien años, no ha podido aún enmascararse su música con literatura o retórica como ha ocurrido con otros instrumentos más tradicionales. Pueden los acordeones ser considerados instrumentos prosaicos o propios de clases bajas, pero corresponderían mejor a la época que nos ha tocado vivir: el siglo XX es un siglo prosaico. Las grandes hazañas, las grandes aventuras, las grandes invenciones poéticas son ya cosa del pasado. El acordeón, pues, no es sólo un ins-

trumento que simboliza la existencia del hombre, sino precisamente la existencia del hombre del siglo XX, que acaba casi de iniciarse cuando Baroja escribió este "Elogio".

De este modo, frente a las "grandes mentiras" asociadas con otros instrumentos más literarios, el autor hace hincapié en la sinceridad de la música del acordeón: "Vosotros sois de nuestra época: humildes, sinceros... vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad..."

Finalmente llegamos a la última frase de este texto. Frase que repite nuevamente la idea de fondo alrededor de la que gira todo este "Elogio sentimental del acordeón". Una idea metafísica, existencial: la visión pesimista y desesperanzada pero lúcida que Baroja tiene de la vida, identificada con: "una melodía vulgar, monótona, ramplona, ante el horizonte ilimitado..."

Los adjetivos "vulgar, monótono y ramplona" son aparentemente peyorativos, negativos si los consideramos fuera del contexto. Sin embargo, aquí esas cualidades negativas están atenuadas pues el autor mismo ha dicho más arriba: "¡Oh la extraña poesía de las cosas vulgares!". Baroja gusta de rescatar lo humilde, como hemos indicado antes.

Además si observamos las últimas palabras con que concluye este texto, nos damos cuenta de que nos remiten al comienzo del "Elogio": la evocación del barrio de pescadores y el mar donde Baroja oyó esa música. "El horizonte ilimitado" ante el que se repite una melodía monótona y ramplona, que es la vida, puede ser entendido en un sentido literal como el mero horizonte marítimo que se puede contemplar desde el pequeño puerto pesquero, o como algo más trascendente (y, teniendo en cuenta las sugerencias simbólicas del texto, es la interpretación que nos parece más justificada). De este modo, "el horizonte ilimitado" puede ser lo que espera al hombre más allá de la vida, algo que no es posible conocer, que permanece en el misterio. Recordemos cómo el mar ten fa en nuestra tradición literaria connotaciones existenciales, era un símbolo habitual de la muerte y el más allá. Baroja es consciente de esta tradición y por eso ante la grandeza de este horizonte (que nadie ha podido describir ni concretar), se empequeñece aún más si cabe esta vida monótona, rutinaria, plebeya que vivimos los seres humanos, abocados a su abismo del que nadie sabe la profundidad.

Finalizaremos señalando cómo el texto refleja claramente la peculiar concepción de la descripción que tienen los autores de la generación del 98, a la que pertenece Baroja. Mientras que los autores del Realismo y del Naturalismo del siglo XIX describían algo minuciosamente para lucir ante el lector sus cualidades de observadores, los autores del 98 usan la descripción, hecha a grandes rasgos, con pinceladas breves y rápidas parecidas a las de la pintura impresionista, para trascender el objeto descrito, pero empleado como un símbolo que se asocie con valores espirituales. Así, Castilla es descrita como símbolo de España y el mismo Baroja describe líricamente un modesto tiovivo de feria para después identificarlo con la existencia humana: algo que no tiene sentido, lo mismo que las vueltas de los caballos de este tiovivo, algo que se repite sin que se haya podido contestar a la pregunta: ¿por qué?

De igual modo, en el "Elogio sentimental del acordeón" encontramos esta identificación que hemos venido comentando, paralela a la del "Elogio de los viejos caballos del tiovivo". Baroja, como hemos observado, pone en juego todos los recursos expresivos de nuestro idioma (entonación, sintaxis y semántica) para evocar la música que produce este instrumento y sugerir también el valor y las limitaciones que conlleva el ser humano.

SOFÍA ALONSO

NOCHES EN EL VIEJO CONSERVATORIO

Maldije para mis adentros, una y mil veces, el momento en que decidí aceptar el trato, mientras recorría aquellos pasillos laberínticos, extraviado por completo. El frío, que antes atenazaba mis miembros haciéndome desear la llegada del verano, había dado paso a un calor sofocante debido tanto al ejercicio realizado como a la atmósfera densa y viciada que llenaba todos los espacios del lugar al que había descendido. Era la segunda noche que transcurría en aquel lugar. La primera me había resultado más complicada de lo esperado pero, finalmente, había conseguido salir al exterior, y todavía faltaban unos minutos para el amanecer, por lo que el trato seguía en pie. Ahora debía cumplir con éxito el mismo propósito, y solamente debería pasar otra noche más, consiguiendo salir de aquel lugar entre las doce de la noche y el amanecer siguiente, para que el Potentado me concediera la propiedad de la residencia en los bajos del Conservatorio.

Al llegar la noche estaba contento, me sentía seguro de superar la prueba otra vez más. Pero ahora no las tenía todas conmigo. Por lo pronto, me encontraba totalmente perdido. Aquella música me había llevado y traído a su antojo. Confiado en el éxito de la prueba, me dejé absorber por aquellos sonidos tan agradables, y hasta corrí tras ellos cuando su intensidad descendía al alejarse del lugar donde me hallaba.

Toda esta extraña historia había comenzado dos días antes. Bueno, realmente había comenzado mucho tiempo atrás. Cuando tuve que partir a la lucha, no podía imaginar cual iba a ser mi destino. El ejército invasor había tomado mi ciudad y reclutaron por la fuerza a todos los hombres. Yo era uno de ellos. Ahora me parece que han pasado siglos, pero realmente no sé el tiempo que puede haber transcurrido porque, a los pocos meses, deserté. Desde entonces huí a través de los montes o de las cloacas, permanecí escondido en cuevas hasta que el hambre me obligó a salir, vadeé ríos durante las noches de luna nueva. La vida de miedos y privaciones, de terror, que me he visto obligado a llevar para no luchar contra los míos, no puede describirse. Nunca me atreví a presentarme ante el ejército de mi pueblo, pues las ropas que visto, el uniforme del ejército invasor, les obligarían a disparar contra mí, antes de que pudiera hablarles. No me he relacionado con persona alguna desde mi huida, consiguiendo alimentos entre los desperdicios o en las plantas de los bosques, o robando en los huertos, según el caso.

Pero hace dos días tuve una suerte inesperada. Durante la noche, aprovechando que aún no había salido la luna, me dirigí al centro de la ciudad a través de la red de alcantarillado, en busca de alimentos. Helaba, y mis ropas desgastadas y raídas no me abrigaban demasiado. Tenía los pies cada vez más fríos. Al salir al exterior, comprobé, angustiado, que me hallaba en un lugar muy diferente al esperado, la tapa que debía abrirme paso a la negra ciudad nocturna, me arrojaba a las vías del metro, cerca de una estación. Como la circulación de trenes hacía tiempo que estaba interrumpida y no había ninguna iluminación, me dirigí a tientas en una dirección cualquiera esperando llegar a una estación y, desde ella, salir a la calle.

De repente tropecé con un bulto informe y blando. El corazón se me paralizó de espanto. Después, al no observar movimiento alguno, me fui tranquilizando un poco. Cuando reconocí el fardo extendido a mis pies, pude comprobar que se trataba de algún infeliz, asesinado y arrojado por una abertura de aireación hasta aquel lugar. Pero consideré el encuentro favorable, pues me ofrecía la oportunidad de cambiar de ropas. Aquel hombre llevaba un grueso abrigo de paño y un traje que, aunque grandes para mí, serían muy útiles para confundirme entre la gente si conseguía permanecer en la ciudad. Intercambié las ropas trabajosamente, sobre todo porque las mías no le ajustaban bien al infortunado. Abandonándolo dudosamente vestido, resolví regresar a mi escondrijo y no arriesgarme a vulnerar el toque de queda, porque ya no tenía necesidad de salir a escondidas.

A la mañana siguiente, logré confundirme entre el gentío que transitaba por las calles para hacer sus compras con los bonos de racionamiento. El hombre que me proporcionó las ropas para mi nueva identidad había sido, evidentemente, saqueado; pero lo habían hecho con prisas, cosa comprensible, y encontré unas pocas monedas en un bolsillo interior de la camisa. Caminaba feliz, con la expectativa de unos vasos de vino y una

buena comida en una tasca de la zona. Por primera vez desde hacía muchísimo tiempo podía permitirme el lujo de pasear y observar a otras personas. Aunque había tratado de adecentarme al máximo, sabía que mi aspecto no era muy agradable, la suciedad que me cubría no era de dos o tres días ni mucho menos, y el pelo y la barba estaban recortados con mi machete de campaña, sin utilizar espejo. Pero no era momento de remilgos y, además, observando a mi alrededor comprobé que muchas otras personas se hallaban también en muy mal estado. Había un ambiente de animación que no me esperaba en época de guerra, la gente parecía nerviosa, y se juntaban corros en los que algunas personas discutían acaloradamente. Me uní a uno de ellos.

Así fue como me enteré de que el fin de la guerra era inminente, pero para mi desgracia –y supongo que para la de la mayoría de los civiles– el bando vencedor era el mismo del que yo había desertado. Una nube negra invadió mi espíritu, pero no permití que permaneciera en él mucho tiempo, estaba acostumbrado a vivir pensando solamente en el momento inmediato, y el futuro más cercano que me esperaba se hallaba en la acera de enfrente. En un gran rótulo, algo despintado pero aún visible, se podía leer: LA TABERNA DEL CONSERVATORIO. Cualquier otro problema podía esperar. Crucé, y abriendo la puerta de madera carcomida descendí un tramo de escalones muy desgastados, entrando en un espacio repleto de mesas, de humo, olor a vino tinto y calor. Dejándome invadir por la atmósfera rancia y la felicidad, atravesé entre las mesas aún vacías y me dirigí, tranquilamente, con paso reposado, a una mesita arrinconada. Era el lugar ideal para mí, hasta aquella esquina no llegaba la luz del ventanal que, casi a la altura del techo, se abría al nivel de la acera. Sólo entonces levanté la vista para observar al tabernero y los tres parroquianos que, apoyados en la barra, habían interrumpido su conversación para observarme. Hablé antes que ellos, para evitar preguntas:

– ¡Jefe! un tinto…

La voz no sonó imperiosa y sonora, como habría deseado, sino vacilante y casi inaudible. La falta de práctica debía de haber atrofiado mis cuerdas vocales. Horrorizado, volví a intentarlo, y esta vez sí se me escuchó en toda la sala, pero con un tono agudo, similar al de los muchachos cuando cambian la voz. Creo que enrojecí, pero el camarero, intercambiando una mirada de inteligencia con los otros hombres, se dispuso a servirme sin preguntar nada. A pesar de mis ropas de buen corte, me pidió que le pagara por adelantado. Volví a enrojecer, suponiendo que había comprendido que las ropas no eran mías. Temí que quisiera denunciarme por haberlas robado. Pero cuando me hubo situado delante un buen vaso repleto de vino oscuro y áspero, que derramó ligeramente al golpearlo contra la mesa, continuaron la conversación interrumpida por mi llegada. Hablaban del inminente fin de la guerra.

–¡El que se va a forrar va a ser el Potentado! –comentó uno de los hombres, rechoncho y bajito, que no alcanzaba a apoyar los codos en la barra.

–Ganará mucho con los otros edificios, pero con el viejo Conservatorio de Música… –le contestó el camarero.

–Ese es otro tema, de todas formas yo con los fantasmas no me metería… si fuera él, abandonaría ese edificio a su suerte. ¡Ya se ha enriquecido suficientemente con sus negocios sucios! –dijo para sí el tercer hombre, que hablaba con una colilla apagada entre los labios.

–Parece como si para él fuera una cuestión de honor el conseguir venderlo. Los esfuerzos que hace para ello no creo que se correspondan con lo que pueda ganar. ¡Y él se toma en serio lo de los fantasmas! Aún sigue buscando infelices que pasen la prueba… pero…¡callad! Ahí viene… –avisó el tabernero, mientras se giraba, haciendo ver que buscaba una frasca de tinto.

Ellos disimularon inclinando sus cabezas sobre los vasos semivacíos, yo miré directamente hacia la puerta que parecía abrirse sola. El hombre, que entró muy despacio, era lo menos parecido a la imagen que yo pudiera tener de un potentado. Eso sí, el traje que descubría al despojarse de un sobrio abrigo de piel, tenía un

corte perfecto y su tejido parecía de la mejor calidad, pero su físico era insignificante. Aunque no sea quizá esa la palabra apropiada, era ancho y bajo, con las piernas demasiado cortas para el tamaño del resto del cuerpo; su cabeza, redonda, resaltaba por el color lívido de la piel. Aparentaba tener cerca de sesenta años, a pesar de que el poco pelo esparcido irregularmente sobre su cabeza era de color negro intenso; parecía teñido. Las facciones eran grandes y bastas, una gran boca surcaba la cara de lado a lado al sonreír mientras saludaba al camarero. El labio superior era muy fino, casi inexistente, y el inferior, sin embargo, era grueso y abultado; así, estirado por la sonrisa parecía una algarroba. El color amoratado intensificaba más esta sensación. Cuando se deshizo la sonrisa, los labios parecieron deshincharse y permanecieron colgando sobre una expresión anodina y ambigua, de la misma forma que lo hacía la nariz, irregular y gruesa, que se deslizaba hacia la barbilla. Sin embargo unos ojillos minúsculos, pero brillantes y escrutadores, vivían por cuenta propia desmintiendo la necedad que aparentaba el resto de la expresión. Sentí, sin poder reprimir un escalofrío, cómo se posaban en mí al recorrer la sala. Sin apartar esa mirada que parecía observarme doblemente, como si cada ojo fuera un insecto, una garrapata, y cada uno de ellos me analizara con diferentes intenciones –ninguna buena para mí–, se dirigió a los hombres de la barra:

–¡Con esta guerra, cada día se pierden más las buenas costumbres! ¿No tienen intención de presentarme al caballero?

Ninguno de ellos pareció sorprenderse. El que no alcanzaba a la barra le contestó:

–Lo haríamos de buen grado, si le conociéramos. Pero es forastero en este barrio…

De esta forma me dejó en una situación francamente incómoda, porque solamente me quedaban dos opciones, hacerme el desentendido o el sordo, o presentarme yo mismo; y esto era lo último que deseaba hacer. Sin embargo no tuve tiempo para reaccionar, porque el hombre recién llegado adelantó su cuerpo macizo unos pasos y se dirigió directamente a mí.

–¿Qué puede hacer un forastero en este barrio ahora que se está terminando la guerra felizmente? ¿Viene para visitar a algún familiar o, quizá, no sabe dónde se puede dormir en esta ciudad?

Permanecí callado. No podía apartar la vista de esas dos garrapatas que parecían haber encontrado en mí su presa más anhelada. No estoy seguro de si, realmente, no deseaba contestarle; pero no era éste el problema, la realidad es que no sabía qué decirle. Era consciente de la necesidad de hablar para no levantar sospechas, pero no era capaz. Observaba a mi alrededor como si yo fuera un espectador, no creía formar parte del mundo real. Mientras, el Potentado se acercaba a mi mesa con esa forma de andar tan característica, tan lenta, como si en lugar de piernas tuviera dos pequeñas ruedecillas que trasladasen su pesado cuerpo rodando de un lugar a otro, como si se deslizara por las baldosas desconchadas que cubrían el suelo de la taberna.

Hasta que esa cara, tan lívida alrededor de los ojos y la nariz, pero tan pálida en el resto que parecía presa nocturna de los vampiros, no estuvo casi encima de mí, no reaccioné. Y mi reacción fue la de beberme, de un trago, el contenido áspero y denso de mi vaso. El hombre, apartando una silla desvencijada, se sentó frente a mí. Me sentía como hipnotizado, solamente esperaba el momento en el que el par de garrapatas había de saltar definitivamente.

–Quizá el amigo tenga secretos que confesarnos…–La voz profunda y algo afónica de aquel hombre me envolvía de la misma forma que una araña despliega su tela esperando que la presa se enganche en ella. Yo sentía la inutilidad de cualquier acción como si ya hubiera caído en sus redes, era consciente de haber sido vencido antes de comenzar la batalla. El Potentado también lo sabía.

–¡Tabernero! Sírvanos dos vasos de ese vino tan bueno… Yo pago.

Sentí como si se desplomara sobre mí todo el cansancio de aquellos años de huidas; habría llorado si

no hubiera agotado todas mis lágrimas en los primeros tiempos de la guerra. ¡De qué forma tan absurda iba a terminar mi peregrinaje!

–¡Vamos muchacho, reacciona! Quizá hoy sea tu día de suerte…

Ante una indicación tan absurda, no tuve más remedio que sonreír, y ante mi sonrisa, las algarrobas amoratadas que aquel hombre tenía por labios, se distendieron. El tabernero depositó dos vasos de grueso vidrio, mojados aún, sobre la mesa y cogiendo una garrafa, vertió vino en ellos hasta que rebosaron. El Potentado alzó el suyo y me invitó a imitarlo con un gesto mientras decía:

–¡Por los negocios! –y a continuación comenzó un largo monólogo dedicado a convencerme de las ventajas de la negociación. No volvió a preguntarme por las razones que me habían encaminado a la taberna, era perro viejo y no necesitaba conocerlas para saber que me tenía en sus manos. Por otro lado, su oferta era muy generosa, me permitiría habitar los bajos del viejo Conservatorio hasta que lo derribasen, a cambio, solamente, de encerrarme en él durante tres noches seguidas; eso sí, era indispensable que consiguiera salir de él antes del amanecer de cada una de ellas.

No escondió la razón de esta extraña oferta: el viejo Conservatorio estaba embrujado, y hasta que no pudiera demostrar que había roto el hechizo, no conseguiría venderlo. Ahora que se terminaba la guerra era un buen momento para la especulación y deseaba terminar con las historias de fantasmas lo antes posible. Tampoco me escondió que no era la primera persona a la que hacía esta propuesta, y que las anteriores habían fracasado en el intento. Lo que no me dijo fue que las personas que no habían conseguido salir antes del amanecer del viejo edificio, no habían salido nunca de él.

–Te interesa aceptar mi ofrecimiento, tendrás un lugar para dormir esta misma noche, y si todo sale bien, podrás habitar mi edificio hasta que lo derriben. Eso tardará varios meses en suceder por muy pronto que comience a negociar con él. Sabes que si no, al toque de queda te detendrán… Además yo te conduciré al lugar en mi coche cerrado todas las noches, así nadie te podrá detener y estarás totalmente seguro, sea cual sea el motivo que te obliga a esconderte. Esta taberna será tu hogar durante el día, yo pagaré las comidas.

La historia de los fantasmas no la creía, evidentemente, pero por muy desagradable que fuera aquel lugar, era cierto que no tenía nada mejor y que, al menos, el trato me daba un plazo de tres días. Eso era mucho más de lo que podría haber esperado de mi visita a la ciudad.

Acepté.

No recuerdo haber cenado mejor en mi vida. Creo que la comida no estaba especialmente buena, pero hacía años que no había comido algo caliente, sobre una mesa y con cubiertos. El Potentado me dio instrucciones sobre lo que debía hacer y lo que no, y se despidió hasta las once y media de la noche. A esa hora vendría a recogerme, me prohibió salir de la taberna para nada… temía que me detuvieran y quedarse sin su salvador.

Cuando se fue, los tres hombres que habían asistido a la conversación desde la barra, cogieron sus vasos a medio vaciar y se sentaron a mi mesa. Desgranaron las más terroríficas historias de fantasmas y aparecidos. Yo sonreía, ningún espíritu imaginario podía sobrecoger mi ánimo comparado con la guerra real que estábamos viviendo. No se trataba de que mi valentía me protegiera contra el miedo, ni mucho menos, el terror era el sentimiento que más a menudo invadía mi espíritu, pero sentía terror ante la realidad, ante los hombres de carne y hueso, ante la maldad y la locura humanas. Sin embargo aquellos hombres me miraban con conmiseración, ellos sabían que las leyendas sobre el Viejo Conservatorio eran reales, que allí se hallaba agazapada otra realidad, y por ser diferente a la que estábamos viviendo, no era menos cierta. Muchos hombres iniciaron la aventura, aseguraban; los conocieron como a mí y de la misma forma que había de suceder conmigo, no se supo nada de ellos después de su incursión nocturna.

Cuando, algo antes de la medianoche, extendía sobre el suelo del sótano el jergón que me había prestado el Potentado, pensaba en las razones posibles para que otros hombres no hubieran regresado tras pasar la noche en este lugar. Me sentí atrapado, pensé que el Potentado tendía trampas a los hombres de vida dudosa. Quizá su negocio consistía en entregar desertores. Era probable que, repentinamente, apareciera un pelotón de soldados en mi busca. A pesar de la intención de mantenerme vigilante durante toda la noche, el sueño me venció rápidamente. Fue un sueño profundo, negro, sin imágenes. No había dormido de esta forma desde los tiempos anteriores a la guerra.

Me sentía inmerso en ese estado en el que uno es consciente de estar durmiendo y, aunque no consigue despertar, sabe que todo lo que sucede forma parte de un sueño. Lo curioso era que no sucedía nada. No veía nada, todo estaba oscuro, sin embargo escuchaba una música lejana. Más tarde comprendí que esta música me había despertado casi nada más dormirme, y que no estaba soñando mientras me creía dentro del sueño negro. Si no veía imágenes era debido a que se trataba de la negrura real que me rodeaba.

La música era relajante, tranquila. Me pareció haber penetrado en el paraíso; después de tantos años sin relacionarme con la civilización humana, había olvidado que personas iguales a las que tanto miedo habían infundido a mi existencia, fueran capaces de crear y reproducir algo tan bello como lo que estaba escuchando. Me parecía el sonido de un Piano, no puedo asegurarlo porque nunca he tenido conocimientos de música. Las notas parecían moverse, ondulando, por el espacio, a mi alrededor. Abrí los ojos sorprendiéndome por la claridad que me rodeaba. Era noche de luna creciente, casi llena, y sus rayos lechosos se colaban por una abertura situada en la parte superior de la pared. Miré el reloj que me había prestado el Potentado, una pesada carcasa de algún metal herrumbroso que carecía de tapa, dejando ver su maquinaria "perfecta, que nunca atrasa ni adelanta", según palabras de su propietario. Eran las cuatro en punto. Tuve la seguridad de que si aún no habían venido las tropas a prenderme, ya no vendrían. A las seis se iniciaba el amanecer y, en ese momento, debía hallarme fuera del edificio para cumplir la promesa hecha al Potentado. Aún faltaba tiempo, pero era necesario no dormir otra vez, porque a esas horas el sueño es muy pesado. Un escalofrío recorrió mi espalda al sentir la humedad que flotaba en el aire. En ese momento, la música, varió su ritmo, se hizo más alegre. A pesar de ello, casi no alcanzaba a escucharla, parecía provenir de un lugar muy lejano. Supuse que lo mejor era huir del Conservatorio, el trato era hacerlo "antes del amanecer", y a las cuatro de la madrugada aún no ha amanecido. Pensando que al alcanzar la planta baja para salir del edificio, se escucharía la música con mayor intensidad y deseoso de percibir más claramente aquellos sonidos que tanto animaban mi espíritu, me apresuré a recoger el jergón y situarlo junto con las mantas en una esquina para utilizarlo la segunda noche.

Mientras ascendía las escaleras me dejaba invadir por esas notas que parecían confundirse con gotitas danzando en pequeños estanques. Cuando estaba a punto de abrir el portón desvencijado que me facilitaría el paso al exterior, un nuevo sonido se sumó al de las gotitas bailarinas, era profundo, lento, como un trueno en la lejanía. Me detuve a escucharlo. Aumentaba casi imperceptiblemente y envolvía otros sonidos cantarines, que parecían enrollarse en espiral. Repentinamente, una explosión de sonido, transparente, delicado, vivo, se alzó y corrió a través de las salas y los pasillos abovedados. Me dirigí hacia el extremo interior del vestíbulo para escucharlo mejor. Continué caminando, atraído por la magnificencia de aquella música y desemboqué en el pasillo principal de aquel edificio. Su techo tenía la altura de dos o tres pisos, y de él salían diferentes escaleras que conectaban con otras alturas, todas en el mismo lado. Enfrente se alzaban unos inmensos ventanales acristalados que dejando penetrar la blanquísima luz de la luna, convertían el lugar en algo irreal. Allí se escuchaba más claramente la música y reconocí el sonido grave y profundo, como el de un Órgano; mientras trataba de distinguir las diferentes melodías que se superponían, se sumó a ellas un timbre nuevo, un Clave, seguramente. Mi cuerpo se sentía ágil y casi etéreo, comencé a mover las piernas de forma que mis pasos creaban un ritmo acorde con la música. Salté, tratando de apoyar mis pies como si fueran de goma; giré levantando los brazos; corrí rítmicamente. La música parecía adecuarse a mis movimientos, no era yo el que acompañaba el ritmo de la música, era ella la que me seguía, creando melodías que se ajustaban totalmente a mis deseos. El pasillo se había convertido en una improvisada sala de baile en la que yo era el único actor. Sentí mis músculos de una forma desconocida,

notaba cada fibra adaptándose al movimiento que realizaba para ejecutar perfectamente la danza, a veces delicada y otras, bestial, que aquel entorno sugería a mi cuerpo. Saltaba sobre los asientos de madera que se adosaban a los gruesos muros de piedra, en la profundidad que creaban los entrantes de los inmensos ventanales; giraba como una peonza, deslizándome sobre el entarimado, a lo largo del pasillo; daba volteretas, seguidas de grandes saltos extendiendo los brazos. Por mis oídos penetraba una música tan maravillosa que, mezclada con la sangre, recorría mis miembros, mi cerebro, mi corazón. Mi cuerpo era un instrumento maravilloso empeñado en el único fin de hacerme sentir la pasión de la música transportándome a un mundo ignorado hasta ese momento.

En medio de una voltereta acompañada de un giro veloz, escuché el sonido de un golpe que desentonaba totalmente con la melodía y la danza. Caí. El ruido me había sacado de mi concentración, parecía producido por algo pesado, metálico. Me levanté torpemente, la ingravidez me había abandonado. En el suelo, a mis pies, se encontraba el reloj del Potentado con la maquinaria esparcida a su alrededor. Sus agujas inertes marcaban las seis menos cuarto. La luna ya no se hallaba arriba, sino que había descendido hacia el horizonte, donde el cielo variaba imperceptiblemente de color. Abandonando el reloj destrozado en la tarima del pasillo, corrí al portón principal y salí angustiado al exterior. El coche negro, de cristales ahumados, del Potentado, esperaba pacientemente como un ave carroñera, en la esquina.

Había superado, por los pelos, la primera noche de prueba.

En la taberna me trataron como a un héroe. Aquel día conocí a otros clientes fijos que transcurrían allí solamente las mañanas; la mesa de la esquina oscura se convirtió en el centro de reunión. Durante aquellas horas aprendí tanto del barrio, sus habitantes y sus habladurías como si hubiera vivido en él y recorrido realmente sus calles, habitado sus casas y comprado en sus tiendas. Sin embargo no escuché ningún comentario sobre el viejo Conservatorio, una vez hube contado mi experiencia nocturna. Parecía como si una consigna sellara los labios de todos los hombres cuando hablaban ante mí.

Sin embargo, a la hora de la siesta, después de café, cuando la taberna se hallaba vacía, el tabernero fregaba vasos y rellenaba frascas de vino, y yo dormía pesadamente, entró un hombre diferente a los demás. Me despertó su voz estridente, preguntando si "el joven del rincón era la víctima del Potentado". Al levantar la cabeza, aún medio dormido y dominado por el sopor del vino espeso, vislumbré su silueta acercándose a mí a través de un vidrio esmerilado. La sombra oscura de miembros larguísimos se fue definiendo después de restregarme varias veces los ojos. Doblaba exageradamente las rodillas, levantando las piernas, al caminar; balanceaba los brazos, doblando también los codos; temía que fuera a desarticularse de un momento a otro. Su piel tenía ese tono amarillento tan característico de los enfermos de hígado y sus ojos, de un verde muy intenso, brillaban demoniacamente en medio de un globo ocular totalmente rojo. Las cejas, largas y rizadas, esparcían sus destellos cobrizos por la frente y ante los ojos. Era calvo y su cráneo se alargaba indefinidamente hacia lo alto para girar repentinamente hacia atrás, formando un globo que se unía a los hombros por medio de gruesos tendones.

Cuando terminé de restregarme los ojos comprendiendo que, por más que tratase de aclararme la visión, aquel ser no desaparecería de ella, el hombre ya se encontraba frente a mí. Un olor a musgo y moho se extendió alrededor de la mesa. Le ofrecí un vaso de vino y me dio las gracias pidiéndole al tabernero una copa de coñac.

–Amigo, sea cual fuere el delito por el que te puedan perseguir, nunca se te condenará a algo peor que a lo que te está arrastrando el Potentado.

Le miré sin contestarle, trataba de hacerme una idea de la clase de persona que podía ser un hombre como aquel. Sus largos dedos, nudosos, agarraban la copa de la misma forma que lo hubieran hecho unas garras. Abrió la boca y deslizó en ella varias gotas de la bebida dejando ver una puntiaguda lengua rosada, tan fina que casi parecía cilíndrica. La chasqueó como si se tratase de un látigo.

–Crees que has salido victorioso de la primera prueba y todos –sobornados por el Potentado– te animan a ello. Pero yo me siento en el deber de informarte de la realidad.

–¿Por qué se siente en el deber de hacerlo, si no me conoce de nada? –estaba a la defensiva, no creía en las buenas intenciones de nadie y me fiaba más del Potentado, que me proponía un trato al que había de sacarle él mayor ventaja, que de esta persona teóricamente desinteresada.

–Lo he hecho con todos los desgraciados que te precedieron, siempre que he llegado a tiempo. Soy el único de todos los asiduos de esta taberna que he vivido la tragedia del Conservatorio de Música, y solamente yo puedo imaginar todo el terror que se halla latente en ese lugar.

–¿La tragedia del Conservatorio…?

–Si. Sucedió hace muchos años, antes de que hubieras nacido. Entonces ese Conservatorio era el mejor que existía en el país. Su fama traspasaba las fronteras, y los que allí impartíamos clase nos considerábamos unos genios. Pero cada uno de nosotros se consideraba mejor que los demás, y a los alumnos les sucedía lo mismo. Debían superar unas pruebas de acceso durísimas y, cuando conseguían formar parte del selecto alumnado, se sentían superiores a todos. La competencia era terrible, las envidias también. El día fatídico era el anterior a un concurso que se celebraba anualmente, en el que se elegía el mejor alumno del centro. Aunque pudiera parecer que solamente concursaban los alumnos, la realidad era que la competencia entre los profesores era mucho más fuerte, pues el alumno ganador prestigiaba al profesor que lo había formado. Por eso, aunque corrió la voz de que había un escape de algún gas letal, nadie quiso suspender sus ensayos, pues pensaron que se trataba de una maniobra para que al día siguiente no estuvieran lo suficientemente entrenados, y no pudieran demostrar su virtuosismo.

Ya habrás visto cómo está construido el edificio, no hay ventanas accesibles que se puedan abrir. Cuando los músicos comenzaron a marearse y comprender que la alarma era cierta, no tenían fuerzas para acercarse a ningún teléfono, ningún timbre o romper un cristal. Solamente yo salí con vida del edificio.

Lo sorprendente fue que, cuando di la voz de alarma y penetraron a rescatar a las víctimas, no encontraron a nadie. Los cuerpos habían desaparecido, o se habían desintegrado. Ya no quedaba en el interior del edificio ningún resto del gas que se había extendido tan sigilosamente; nunca se pudo analizar su composición. Nunca se pudo dar cristiana sepultura a los cuerpos de tan insignes músicos.

Desde entonces, el edificio se encuentra encantado. Cuando han querido restaurarlo, los albañiles que han entrado en él, perecieron sepultados bajo los escombros; cuando han querido derribarlo, el conductor de la grúa ha caído de ésta, muriendo en el acto. Los bomberos que penetraron en sus sótanos para evacuar el agua de una gran inundación, hace varios años, se ahogaron en ellos…

–Entonces ¿por qué yo he podido salir tranquilamente de él? –le pregunté irónicamente, como para hacerle ver que las desgracias que describía no debían ser más que casualidades.

–Precisamente lo que te ha sucedido corrobora la fama del encantamiento que sufre el edificio. No se sabe de qué forma comenzó a transmitirse de boca en boca la condición para deshacer el hechizo, pero el caso es que comenzó a circular. Solamente se salvarían de los terribles accidentes los hombres que entrasen en él sin intenciones de reformar ni construir nada; pero no se salvarían de correr la misma suerte de los músicos, se convertirían en espíritus errantes sin esperanza de descanso, a no ser que consiguieran salir del Conservatorio después de haber dormido en él y antes del amanecer, durante tres noches seguidas. Tú solamente has salido de él la primera, otros hombres hicieron lo mismo que tú.

–¿Otros hombres lo han hecho ya?

–Claro. ¿Ni siquiera te habían dicho eso? –El iris de sus ojos parecía brillar intermitentemente, lanzando chispitas amarillas. –El problema es resistir las tres noches. Una sola no es demasiado. Puesto que nadie ha conseguido salir de él las tres noches seguidas, no debes mostrar tanta confianza y seguridad. Tú no eres un héroe, y lo que te ofrece el Potentado no es nada comparado con el negocio que va a realizar de conseguir que se rompa el hechizo. ¡El no pierde nada si tú desapareces en las entrañas de ese edificio monstruoso!

–Pero lo que yo gano es mucho para mí…

–Nada es mucho comparado con el destino del alma…

Cuando el extraño personaje se hubo ido, el tabernero comentó despectivamente:

–¡No era más que un conserje sin contrato fijo! Y deja ver que formaba parte de esos músicos geniales…

–¡De esos espectros geniales! –susurré tristemente.

A pesar de las advertencias de aquel hombre inquietante, comencé la segunda noche de pruebas con alegría y optimismo. Tardé en dormirme, había descansado durante el día y mi estado físico era mucho mejor que el de la noche anterior, pero no me impacienté, al contrario, me resultó sumamente agradable recuperar la soledad y poder sumergirme en mis propios pensamientos. Por primera vez en mi vida fui consciente de que la soledad puede ser algo necesario y bueno, cuando no es forzada. Vinieron a mi mente todos los lugares bellos que había recorrido durante mi huida, disfruté de su recuerdo como no había disfrutado de su presencia a causa de la angustia y el terror que me dominaron constantemente. Recordé valles dorados por el trigo abandonado, meciéndose por la brisa y mostrando mil matices diferentes de amarillo. Reviví la caricia del aire tibio en los primeros días de primavera y recordé el sonido de los riachuelos arrastrándose sobre sus lechos pedregosos. Soñé con la salida de la luna, redonda, grande, anaranjada, en las noches calurosas del verano. Caminé por su superficie porosa, cogiendo puñados de su tierra con mis manos; al escurrirse entre los dedos brillaba mostrando su verdadera naturaleza de oro, oro verde y oro rojo. De mis manos caían sortijas y pequeños pendientes, diademas y collares; de entre los dedos se deslizaban piedras preciosas engarzadas en oro. Los zafiros resplandecían antes de desaparecer engullidos por la tierra áurea que hervía bajo mis pies. El silencio lunar invadía todo el espacio. Poco a poco, el oro iba perdiendo su tono amarillento y un fulgor cada vez más blanco y deslumbrante me rodeaba. La luna había ascendido y, según describía la curva que la elevaba sobre el planeta, iba tiñéndose del blanco más puro. Hacía frío. El suelo era de nieve, la nieve más blanca que pudiera imaginarse, y al cogerla entre mis manos, veía cómo los dedos perdían su color, trastocándolo por un azul intenso. Mis dedos eran zafiros fríos e insensibles y de ellos parecía surgir una música extraña, como solamente puede escucharse sobre la superficie sin atmósfera de la luna.

Desperté atenazado por el frío de la noche. A lo lejos se oía una música extraña, la misma que había soñado. Estaba preparado para resistir el influjo de la música sobre mis músculos, no quería forzar la suerte y arriesgarme a permanecer bailando en el interior del viejo Conservatorio hasta después del amanecer y quizá para no detenerme nunca. Miré el nuevo reloj de pulsera que me había prestado el Potentado, marcaba las cuatro y la aguja del despertador estaba situada a las cinco y media exactamente. Pensé que a pesar de tener la seguridad del aviso del reloj, era mejor recoger y prepararme para salir lo antes posible al exterior. La música parecía escucharse con más fuerza. Distinguí el sonido, me pareció el de un Violín. Me froté las extremidades para entrar en calor, no quería caer en la tentación de saltar o correr, pues temía que el ansia de baile que me había dominado la noche anterior, volviera a apoderarse de mí. Me resultó extraño escuchar la melodía con mayor intensidad, parecía como

si la música se me fuera acercando, y cuanto más cerca se percibía más bella era. Llegó tan cerca de mí que me paralizó el terror, ¡el espíritu del músico se encontraba tras la puerta!

A pesar del miedo no podía dejar de disfrutar, no solamente por el hecho de percibir unos sonidos tan maravillosos, sino por la paz y tranquilidad de que impregnaban mi alma.

Pero en lugar de atravesar la puerta, como me temía, el sonido comenzó a alejarse de la misma forma que se había acercado y, en lugar de tranquilizarme al comprender que ningún espíritu penetraría en mi recinto, una intensa zozobra comenzó a dominarme. ¡La música me abandonaba! Se alejaba por los pasillos, ascendía las escaleras, se perdía por las aulas vacías…

Era muy diferente el sentimiento de abandonar el viejo Conservatorio por propia voluntad para deshacer el hechizo, al de constatar que la música me abandonaba, que ella huía de mí. Sentí que debía alcanzarla nuevamente. Al fin y al cabo aún tenía dos horas para salir del edificio y, además, llevaba el reloj que me avisaría media hora antes de la salida del sol. Sin recoger las mantas ni el jergón, salí al pasillo corriendo por las escaleras en pos de la melodía que ya era casi indistinguible del ruido creado por las corrientes de aire a través de las fisuras de las paredes.

Cuando volví a escuchar los sonidos con claridad, uno nuevo se había sumado a ellos, un Chelo se alternaba con el Violín en la creación de nuevas armonías. El sonido surgía de algún lugar situado más arriba que yo. Continué el ascenso por un nuevo tramo de escaleras, más anchas, que comunicaban el extenso pasillo principal con un piso superior totalmente desconocido para mí. Me abrí paso a través de pequeñas aulas iluminadas por la claridad de la luna que penetraba el cristal de los altos ventanales. Sillas carcomidas y taburetes desventrados permanecían distribuidos de tal forma que se diría que los músicos acababan de abandonar las aulas; partituras amarillentas y enmohecidas descansaban en sus atriles; instrumentos desvencijados yacían en los rincones. En algún lugar se escuchaba un goteo sobre un remanso de aguas cristalinas. Me dirigí en busca de ese sonido que parecía acompañar a los Violines y Violonchelos alternando su ritmo con el de los instrumentos que continuaban alejándose de mí. Al fondo de un largo y estrecho pasillo repleto de puertecitas, se encontraba el lugar del que provenía el sonido, ahora era más musical y parecía como si los otros instrumentos acompañasen su ritmo. Permanecí inmóvil tras la puerta, escuchando. ¿cómo podía producirse una música tan relajante, tan espiritual? Por fin me decidí a abrir la puerta, lo hice de forma rápida y a pesar de ello, no pude hallar a nadie. La sala no era demasiado grande, aunque más espaciosa que las que había recorrido anteriormente. Estaba vacía. Las maderas que cubrían las paredes, se desprendían de ellas y alguna se hallaba caída en el suelo. Solamente había un instrumento en una esquina. Me acerqué a él. Se trataba de un Arpa que aún vibraba ligeramente. Se diría que, poseedora de vida propia, temiendo mi presencia, no podía controlar los temblores de sus cuerdas. Varios Violines alzaron su canto, acercándose al lugar. Corrí al pasillo deseando darles alcance, pero se hallaba totalmente vacío. El sonido se alejaba nuevamente.

Ahora, de forma inesperada la música parecía surgir de mi propio interior; un sonido grave y profundo me invadía. Enseguida lo acompañaron los Violines que continuaban yendo y viniendo. El Contrabajo lanzaba su voz quejumbrosa hacia fuera, llenando todo el espacio; el suelo retumbaba ligeramente. Comprendí que la música provenía del piso inferior, de algún lugar situado justamente bajo mis pies.

Descendiendo nuevamente las escaleras, me dirigí hacia el lugar del que creía que provenían las notas del Contrabajo, pero entonces dejó de escucharse, y los Chelos lo relevaron en su interpretación. La música era cada vez más dulce y yo deseaba más y más hallar su origen, pero parecía como si los Violines, que habían suplantado a los Violonchelos en el concierto, se hubieran puesto de acuerdo para jugar al escondite conmigo. Cuando creía alcanzarles arriba, los escuchaba abajo a la izquierda, cuando llegaba hasta allá, sonaban encima a la derecha… Recorrí pasillos infinitos, atravesé auditorios de techos altos y graduables y aulas anchas y repletas de cua-

dros ennegrecidos; me asomé al bar, desolado y triste, con la barra descolgada y las botellas de licores vacías; ascendí varios pisos; crucé despachos y salas de conferencias, servicios y vestuarios… Los Violines continuaban esquivándome cuando sonó el despertador de pulsera que me había prestado el Potentado.

Observé que me hallaba en un piso alto, porque la claridad era muy grande y esto sólo era posible si los edificios circundantes no alcanzaban a ocultar la luz de la luna. Debía hallar las escaleras y descender, para alcanzar la salida antes del amanecer. Pero las escaleras eran más estrechas que las que había ascendido, y el lugar al que me condujeron me resultaba desconocido. ¡Me hallaba perdido en el viejo Conservatorio! Cobré conciencia de mi desconocimiento del lugar. Me invadió un sudor frío y comencé a correr sin ningún sentido. Ahora los violines parecían haberse dispersado y sus sonidos me llegaban desde todos los rincones. Comenzaron a sonar nuevamente los Violonchelos y el Contrabajo, hasta el Arpa se unió nuevamente a su sinfonía. Todos parecían cantar victoria, todos se reían de mi ingenuidad; y yo corría ascendiendo y descendiendo escaleras y atravesando pasillos y salas de forma aleatoria.

En medio de mi terror, comprendí que debía tranquilizarme y detenerme a razonar, a pesar del estruendo musical que parecía empeñado en anular mi voluntad. Decidí que mi única salvación era descender, aunque no supiera la dirección exacta o la escalera precisa. Estaba en lo cierto, porque al alcanzar el gran pasillo principal del primer piso, comprendí que todas las escaleras desembocaban en él. Desde este amplio pasillo de grandísimos ventanales que se abrían a la plaza, supe reconocer perfectamente la salida, en el lugar opuesto y, segundos antes de que comenzara a elevarse el sol desde el horizonte, salí a la calle.

Las algarrobas que el Potentado tenía por labios, se tensaban en una sonrisa radiante cuando me recibió en su coche de cristales ahumados. Sin embargo mi sentimiento no era de victoria, me sentía estafado por no haber sido avisado, permitiendo que concentrase mis esfuerzos en la defensa ante las ansias de bailar, en lugar de advertirme que los instrumentos, la segunda noche, tratarían de extraviarme en el laberinto de salas, escaleras y pasillos del viejo Conservatorio. Así se lo dije al Potentado, pero éste me replicó con un argumento inesperado:

–Si el encantamiento del edificio fuera siempre el mismo, hace mucho tiempo que se habría podido conjurar, pero lo que tú experimentaste ayer, nadie lo había vivido así; y lo que cuentas de hoy, tampoco. Ninguna persona vive lo mismo que otra en su encierro, ni siquiera se trata de los mismos instrumentos de una vez para otra o entre diferentes personas… Algunos han escuchado flautas y tambores, otros trompetas y guitarras, otros clarinetes, saxofones, trombones… No puede organizarse una estrategia de actuación frente a las experiencias que tratan de entretener a los que duermen allí para despistarles y atraparles con la luz del nuevo día, porque nunca se repite un mismo hecho ni una misma música…

Después del café de sobremesa, cuando la taberna se hallaba vacía y yo dormitaba con los brazos y la cabeza sobre la mesa, vino el extraño personaje de la tarde anterior. Me espabiló su voz:

–¡Vaya, la víctima del Potentado ha salido victoriosa por segunda vez! –su tono de voz era irónico y me incomodó profundamente, sin embargo deseaba contrastar ideas con él y no demostré mis sentimientos. Hipnotizado por las pupilas de un amarillo cobrizo que se abrían en el centro del iris verde que, a su vez, refulgía en medio de los globos oculares intensamente rojos, le pregunté, incapaz de separar la vista de él:

–¿Por qué los espíritus del viejo Conservatorio han utilizado esta noche una treta diferente que la de la noche anterior?

–No es una pregunta inteligente, debías de saber ya la respuesta –dijo mientras se sentaba ante mí, extendiendo sus garras amarillentas sobre la mesa.

–¿Para que no esté prevenido y me sea más difícil evitar sus redes…? –pregunté, aún sabiendo que era la respuesta adecuada.

El tabernero depositó la gran copa de coñac sobre la mesa, sin que nadie la hubiera pedido. Observé al hombre que la recibía, sus pupilas tenían el mismo color y consistencia del líquido que calentaba pacientemente con sus manos, abrazando y girando la copa entre ellas.

–Me has formulado la primera pregunta de una forma incorrecta ¿no? –dijo, mojándose ligeramente los labios casi inexistentes con su lengua rosada y cilíndrica.

–Imagino que así ha sido –no sé porqué ese hombre me inspiraba una repulsión tan fuerte y, simultáneamente, me atraía de una forma tan intensa. Intuía que solamente él se encontraba en posesión de claves que permitieran comprender la dinámica de los hechos acaecidos por las noches en el viejo Conservatorio–. Mi pregunta debería exponerse de esta forma: ¿Por qué los espíritus se muestran de formas diferentes ante cada persona distinta?

–Sabes muy bien que la contestación sería la misma que la que tú mismo has dado a la pregunta anterior. La experiencia de una persona, podría servir para que la siguiente supiera cómo salvar la misma situación, posteriormente. Sin embargo, creo que sé la razón de esa pregunta tan absurda. Intuyes que hay algo más detrás de esos comportamientos de los espíritus. Y estás en lo cierto –dejó caer varias gotas del líquido ambarino sobre su lengua rosada y, después, la chasqueó. Creo que era su forma de paladear la bebida–. Lo que sucede dentro de ese edificio por las noches, tiene una relación directa con la persona que duerme en él. Pueden darse situaciones indiferentes o terroríficas, absurdas o inquietantes, éstas tendrán sólo un fin, retener a la persona que ha dormido en el Conservatorio. Dependiendo de los miedos y las ansias, de las esperanzas y las ilusiones de esa persona, así actúan las fuerzas invisibles.

–¿Por qué lo hacen? ¿Qué les importa a los espíritus lo que yo pueda hacer allí dentro?

–Es su residencia eterna, y si tú consigues salir por tercera vez antes del amanecer, errarán perdidos por el universo. Lo peor de todo, para ellos, debe ser el separarse de sus instrumentos. Solamente existen en la música que interpretan, cuando derriben el edificio y, con él, sucumban los viejos instrumentos que permanecen en su interior, ellos no podrán existir, será su fin.

–¡Absurdo! Si son espíritus, podrán vivir eternamente…

–Quizá una vida eterna, incapacitados para hacer lo que más deseamos, sea el más terrible castigo… O quizá no se trate de espíritus, sino de personas de carne y hueso que el gas hizo invisibles… O sean demonios destinados a arrastrar a sus terribles dominios a los hombres que se atreven a desafiar los encantamientos… –echó la cabeza en forma de globo hacia atrás y permaneció largo rato mirando fijamente el techo desconchado de la taberna. Yo seguía confuso, sentía miedo por la prueba que me podía aguardar esa noche. Él pareció leer mis pensamientos, porque continuó hablando –Todo lo que suceda esta noche se encuentra desde hace tiempo en tu cerebro. La forma de salvarse del encantamiento consiste en conocerse a uno mismo.

Me pareció escuchar una risa apagada, pero no le miré, continuaba perdido en mis inquietudes con la cara hundida en las cuencas de mis manos.

Cuando levanté la vista, la mesa estaba vacía y la sala también, solamente el tabernero, detrás de la barra, secaba los vasos recién lavados que habría de utilizar a lo largo de la tarde. Al observar mi expresión de asombro, comentó:

–Es un tipo extraño, imprevisible. Es por culpa de los gases misteriosos, su pinta también. Todos los que le conocieron antes de la catástrofe, aseguran que no era así hasta que se tragó aquellos terribles gases…, si es que eran gases… Es una historia muy oscura de la que solamente se tiene la declaración del Hombre–Gas, como le llaman. Yo, personalmente, creo que nunca ha contado lo que pasó de verdad y que él es el responsable de

correr la voz sobre esas condiciones para deshacer el hechizo. Estoy seguro de que no se puede deshacer nada…: si en el viejo Conservatorio se ha colado un mundo paralelo al nuestro, como dicen todos esos que entienden, no creo que, desde aquí, podamos cambiar nada en él.

No lo digo para que te rindas, pero me parece que, como no tenemos ni idea de qué va todo eso, solamente tenemos dos posibilidades: permitirles que nos dominen o evitarlos. Y sólo tiene sentido hacer lo último, porque si nos metemos en un mundo desconocido, nunca podremos defendernos de él.

–Pero no tenemos que integrarnos en ese mundo, precisamente lo que yo voy a hacer es vencerlo, de lo que se trata es de anular el hechizo…

–Nadie ha sido capaz de regresar de la tercera noche.

–¡Buenas tardes! –el primer parroquiano de la tarde hacía su entrada en la taberna –. Me he cruzado por la calle con el Hombre–Gas. Parecía venir de la taberna, ¿os ha visitado?

–Ese demonio aparece siempre que alguien se aviene a romper el hechizo del viejo Conservatorio –contestó el tabernero, señalándome.

–¡Tú lo has dicho: ese Demonio! –replicó el parroquiano, acodándose en la barra.

–¿Por qué "ese Demonio"? –le pregunté, queriendo parecer indiferente.

–Porque se trata de un verdadero Demonio. Tengo la seguridad de que ese hombre es el responsable de la catástrofe del viejo Conservatorio. No creo que se expandiera ningún gas, creo que él hechizó personalmente a todas aquellas personas insignes. Quizá se reencarnó solamente para eso, la música es espiritual y Lucifer aborrece todo lo que puede elevar el espíritu de los hombres…, y más a los hombres que son espirituales. A lo mejor no es Satanás reencarnado, sino que hizo un pacto con el Diablo, con el fin de deshacerse de todas aquellas personas que habían conseguido el éxito, mientras él se consideraba un fracasado…¡Quién sabe lo que pudo suceder realmente! Pero tengo la seguridad de que el Hombre–Gas fue el responsable de aquella catástrofe…

–Nuestro amigo tiene mucha imaginación –me indicó el tabernero, con una sonrisa en los labios.

–¡Quién sabe…! Belcebú no debe ser muy diferente a vuestro conciudadano…: esos ojos en llamas…, esa lengua de reptil…, esas garras amarillentas que tiene por manos…, esos movimientos desarticulados, inhumanos… ¡Dios mío! solo de pensar en él me estremezco –comenté, sintiendo que un escalofrío recorría realmente mi columna vertebral.

–¡Vamos, vamos! –la voz provenía de la puerta –no es momento para desanimarse, precisamente ya has pasado la mayor parte de la prueba… –era el Potentado, que cargaba con un cordero limpio y deshollado sobre sus espaldas–. Vamos, tabernero, traigo cena para todos, la ocasión lo merece, ya puedes ir preparando las brasas, que esta noche vas a comer mejor que lo has hecho nunca…

Comenzaron a llegar los parroquianos de la tarde, de uno en uno, de dos en dos, en pequeños grupos. Se había declarado el alto al fuego definitivo, y todos estaban alegres aunque no fuera su bando el vencedor. Nadie deseaba que se prolongara más aquella terrible guerra. Sin pensar que el final de una guerra no suele ser el fin de los padecimientos El tabernero invitó a vino, del bueno, a todos.

No estoy muy seguro de que mi estado, aquella noche, fuera el adecuado para defenderme de amenazas desconocidas; había cenado mucho y, sobre todo, había bebido demasiado. La carne jugosa y grasienta, y la piel crujiente del cordero pedían regarlas con vino, y la bebida aromática y áspera requería bocados de carne para

acompañarla. La alegría de los parroquianos que acudieron a la cena, invitados por el Potentado, no se debía solamente al optimismo de su anfitrión en cuanto al desencantamiento del viejo Conservatorio, ni siquiera al fin de la guerra, ni a la comida inesperada en época de hambre; se debía sobre todo al vino en sí mismo. Mi alegría se debía al mismo motivo, por eso, cuando descendí hasta los sótanos del viejo Conservatorio y me encontré solo en medio de tanta oscuridad, me invadió una tristeza tan grande como mi júbilo anterior.

Empecé a pensar en el fin de la guerra, en mi futuro ¿de qué forma iba a conseguir trabajo si era un desertor del ejército vencedor? ¿cómo era posible permanecer oculto en época de paz, en medio de una sociedad organizada? Me dormí envuelto en estos pensamientos, por el sopor que me producía la pesada digestión y el exceso de alcohol. Pero, precisamente a causa de estos motivos, me desperté pronto con sensación de angustia y malestar de cabeza. Miré el reloj del Potentado, pero no pude ver la hora a causa de la intensa oscuridad. Debía buscar un lugar donde hubiera agua para saciar la sed que me invadía. Al levantarme sentí que las tinieblas reinantes giraban a mi alrededor, tuve que apoyarme en la pared; y de esta forma, tanteando las paredes, comencé la búsqueda de un lugar con agua. Recordé el bar abandonado, tratando de hallarlo en el sótano que era donde recordaba haberlo encontrado.

Recorrí habitaciones que me parecieron almacenes, encontrando en un descansillo unos servicios pero, aunque nadie había robado los grifos, no salía de éstos ni una gota de agua. Hallé escaleras que descendían aún más, temiendo aventurarme en ellas, subí al piso principal. Desde el inmenso pasillo de los ventanales, comprendí que el sótano estaba subdividido en partes, y que solamente podía acceder de unas a otras a través de este piso. Elegí la escalera que me pareció mejor y, descendiéndola, desemboqué en el bar. De él pasé a la cocina, los grifos resultaron tan inútiles como los de los servicios. Entonces empecé a revolver entre todas aquellas botellas vacías que ocupaban los estantes, en aquel momento habría tragado ginebra pura, con tal de beber algo.

La luna debió de comenzar a elevarse, porque una ligera claridad se asomaba tímidamente por las ventanas que, cercanas al techo, se abrían sobre la acera de la calle. Un rayo lechoso incidió directamente sobre algo que se hallaba en el suelo, junto a la barra del bar. Lanzó unos destellos verde amarillentos. Dirigiéndome al lugar, descubrí una botella tirada en aquel rincón. Estaba llena, sin abrir. Miré la etiqueta, situándome bajo las ventanas para poder verla. Me resultaba completamente desconocida y los signos que representaban el nombre parecían pertenecientes a una cultura lejana, no sólo en el espacio sino también en el tiempo. Pero estaba repleta de líquido… Busqué un sacacorchos, y no me resultó demasiado difícil encontrarlo. Al salir el tapón, se extendió un aroma agradable y fresco. Bebí directamente de la botella. Sentía el líquido verdoso descendiendo por la garganta y no era capaz de dejar de beberlo, tan refrescante me resultaba. Cuando se terminó, me sentía totalmente renovado y, sólo entonces, me di cuenta de que, a lo lejos, alguien tocaba un instrumento musical.

Al principio creí que el sonido llegaba de la calle, pensando en los grupos que aún estarían celebrando el fin de la guerra pero, escuchando atentamente, descubrí que provenía del interior del edificio, seguramente de un piso muy alto.

Alegre y despreocupado, me dirigí escaleras arriba dispuesto a encontrar al músico y dar la cara. Miré el reloj, eran solamente las dos y media, por lo que tenía mucho tiempo hasta la salida del sol.

Después de subir numerosos tramos y muchos peldaños, alcancé un gran pasillo idéntico al que se extendía en el piso principal; pero su luminosidad era mayor por encontrarse más alto. Allí, la música se escuchaba con bastante claridad. Quejas armoniosas se alzaban en el espacio, hasta alcanzar el techo; descendían transformadas en suspiros y risas débiles. Un Acordeón expandía su fuelle con delicadeza y, comprimiéndose nuevamente, lanzaba al aire sus sentimientos.

Me dominó la misma necesidad de la noche anterior de alcanzar al instrumento, pero esta vez me invadía una ansiedad desconocida, inexplicable. Paseé por aquel lugar lechoso de luz de luna. Pensé. Y mis pensamientos eran sensaciones. Cada nota surgida de aquel instrumento se transformaba en un deseo, una necesidad,

una aspiración… o quizá no sucedía de esa forma, es posible que cada deseo, cada necesidad de mi espíritu, tejiera aquellos acordes, vibrase en notas surgidas del Acordeón. Aquellos sonidos laceraban mi espíritu, las ansias inmensas de mi mente se derramaban por el espacio creando melodías que me atraían dolorosamente. Aquella música me hacía sentir cercanas las aspiraciones de mi espíritu, pero a la vez, inalcanzables. Debía desvelar el lugar donde se estaban interpretando las melodías de mi vida, sumergirme en la sonoridad que evocaba el mundo ansiado desde siempre, y que ahora se hallaba tan cerca.

Ascendí nuevos tramos de escaleras. Aquel instrumento me resultaba humano, sus acordes no eran inalcanzablemente espirituales, parecían la expresión misma de los sentimientos humanos; pero se trataba de sentimientos perfectos, de una espiritualidad voluptuosa que no eleva al hombre por encima de su naturaleza, sino que le reconcilia con ella. La música no se alejaba como la noche anterior, cada vez la escuchaba con más claridad y precisión. Y, según me acercaba a ella, otros Acordeones se sumaban a la voz del anterior, para llamarme más intensamente. Miré el reloj, aún era pronto y no corría peligro de faltar a mi obligación con el Potentado. La claridad de la luna era cada vez mayor y me parecía caminar sobre un suelo acolchado. ¡Qué maravilloso, introducirme en ese espacio de vibraciones! Los sonidos me envolvían creando sensaciones jamás sentidas. No sólo percibía la música a través de los oídos: mi tacto, mi vista, el olfato y hasta el gusto parecían participar del concierto. Evoqué inmensidades de agua azul turquesa; volé entre las fronteras de corrientes oceánicas frías y cálidas; navegué por los aires transparentes y lúcidos, y giré con los tornados en su negro torbellino; bebí la tibieza del aire nocturno y sentí los colores pálidos del amanecer sobre mi piel. Un Bandoneón se abrió paso entre las notas musicales con una voz tan dulce que calmó mis ansias de amor. Sentí el abandono y el despecho; y viví la alegría del reencuentro cuando todos los instrumentos corearon, simultáneamente, aquellas melodías cargadas de sentimiento.

Aquella vida, sobresaltada pero monótona, que había recorrido hasta aquel momento, se fue alejando insensiblemente de mí. ¡Qué necesidad tenía de dormir, provisionalmente, en los bajos del viejo Conservatorio, si podía habitar las elevadas regiones del edificio, eternamente! ¡Qué deseo podía albergar de defenderme de mis enemigos, si podía sentir la amistad y el amor más espirituales!

Los Acordeones continuaban expresando todos los sentimientos cuya existencia había ignorado hasta aquel momento y, según lo hacían, mi espíritu desvelaba regiones ocultas anteriormente. Agujas de hielo surgían, verticales, de las llanuras verdes de pasto, infinitos colores navegaban a ras de suelo para elevarse y teñir el aire.

El nuevo día se extendía apaciblemente sobre este mundo que creemos conocer tanto y que, sin embargo alberga infinitos estados y dimensiones desconocidos entre sí. A pesar de ello, ahora sé que nos será posible alcanzar cualquiera de ellos, siempre que hallemos el instrumento adecuado para conseguirlo.

En el horizonte, un sol inmenso, rojo como la sangre, se eleva hacia la eternidad; inmerso en su fuego dulce y protector, me elevo con él hacia regiones de felicidad jamás intuidas por ningún ser humano.

Mª Luisa Herrera Martín

El recuerdo de Julieta bailando y un acordeón repentinamente triste

Ya no es lo mismo. Aunque seguimos respetando la costumbre de reunirnos en la plaza a las seis de la tarde y don Batista sigue tocando su acordeón desvencijado, todo resulta distinto. Falta ella. Y no podemos sentir la excitación y el júbilo que nos había deparado el espectáculo a lo largo de tantas jornadas, ni los dedos del viejo se muestran ágiles y entusiastas sobre las teclas sucias, ni la música representa un bálsamo vital y gratificante. Nos cuesta aceptarlo, admitir sin protesta que por culpa de la intolerancia y el despecho de unas solteronas ya no podemos gozar del esplendor y la algarabía que Julieta lograba conferirle a las últimas horas de la tarde.

Instintivamente aguardamos su regreso. Para seguir cumpliendo la cita iniciada cinco meses atrás, cuando había dado por primera vez una muestra de su destreza y contagiosa alegría al detenerse frente a don Batista -que ubicado en un rincón de la plaza, durante algunas horas apretaba el acordeón en un intento por lograr que, en retribución por su tarea o por simple conmiseración, la gente depositara alguna monedas en la caja de madera que tenía al lado -y súbitamente comenzó a moverse al ritmo de una tarantela. Ágil. Sensual. Apasionada. Y desde entonces, al principio por curiosidad y después por inocultable gusto y bienestar, cada día fuimos más los que nos congregábamos allí, subyugados por la presencia de esa muchacha que, al bailar un vals o una polka, despertaba encendidos aplausos y gritos de felicidad y admiración.

Fue el inicio de algo nuevo. El hecho que desvaneció la apatía del pueblo. Impacientes esperábamos que dieran las seis para acudir a la plaza. La casi indiferencia con que desde hacía tres o cuatro años observábamos a don Batista instalarse allí para tocar el acordeón como el único recurso para sobrevivir después que la progresiva torpeza de sus manos artríticas lo obligó a desertar del Sexteto Rojo donde siempre había sido una figura destacada, dio paso a un repentino interés. No por él, sino por Julieta que tuvo la virtud de hacernos vibrar de fervor y deslumbramiento por la gracia que reflejaba en cada gesto, por la cara luminosa de felicidad, por la belleza de sus piernas. Sin duda el más beneficiado resultó el viejo, al comprobar el incremento de sus ganancias de un modo que nunca había imaginado, pues el placer y el agradecimiento parecían tornarnos a todos mucho más generosos.

Así incorporamos a las costumbres arraigadas en el pueblo esos instantes de recreo que, después de vegetar tanto tiempo en un clima de chatura y casi imbatible melancolía, nos mantenía excitados, disfrutando una desconocida cuota de júbilo y entusiasmo. Y por eso la sorpresa se transformó de inmediato en rechazo e indignación cuando empezaron a surgir las reacciones adversas.

La primera en dar la voz de alarma fue Clotilde Macario. Qué vergüenza. Esto es un escándalo para el pueblo, casi gritó como para que todos pudieran oírla al cruzar la plaza rumbo a la iglesia para asistir a la misa de la tarde. Sólo nos mereció una sonrisa divertida, pues ese comentario correspondía a la óptica sombría y de inexorable censura con que observaba cualquier cambio en los hábitos establecidos por la tradición. Pronto comprendimos que era algo más que una protesta aislada. Otras solteronas, Zulma Zapattini y las hermanas Blasco, tan agrias y reacias como ella para aceptar cualquier manifestación de humor y distensión, la apoyaron en la campaña por erradicar la perniciosa costumbre de congregarse todas las tardes en la plaza para escuchar la música interpretada por don Batista y observar a una muchacha bailando de manera desenfadada, con gestos lascivos y dejando parte de su cuerpo al descubierto en un claro atentado al pudor y la decencia. Además de difundir sus exagerados argumentos por todo el pueblo en busca de adeptos, no tardaron en pasar a una acción más agresiva para frustrar el espectáculo: ruidos con pedazos de lata y madera, gritos de horror en defensa de la moralidad. Se produjeron forcejeos, discusiones, cambio de improperios con quienes estábamos dispuestos a defender esos momentos de solaz y beneplácito. Ante el fracaso de sus intentos, buscaron el apoyo del Padre Joaquín, quien, a través de cada homilía, pidió a los habitantes que mantuvieran una conducta decorosa, que no perdieran tiempo en diversiones frívolas, que no hicieran exhibición obscena del cuerpo. Aunque evitó cualquier referencia concreta, no hubo dudas hacia dónde apuntaban sus dardos. Y las consecuencias se notaron muy pronto.

Primero comenzó a reducirse el grupo que se reunía todas las tardes en la plaza. Después faltó Julieta. Súbitamente. Un día, dos, tres. Muy pronto todas las conjeturas quedaron relegadas por una realidad casi inaceptable: los padres, para evitar que siguiera bailando y dejara de ser el centro de las habladurías y las reconvenciones que sin duda los llenaban de bochorno y vergüenza, decidieron enviarla a la casa de una tía en la capital de la provincia. Por último, don Batista, ya sin los bríos de tantas otras tardes, con un desánimo que apenas le daba fuerzas para apretar las teclas, dejaba escapar del acordeón un sonido infinitamente triste y, alrededor, nosotros, los seis o siete fieles que seguíamos acudiendo a la cita, empecinados, con la remota pero acuciante esperanza de verla otra vez a ella, contagiarnos del ímpetu y el goce con que bailaba cada pieza, deslumbrarnos con la visión de su piel blanca y tentadora.

No. Ya no ocurrirá nada de eso. Ahora, como para revelarnos de que ha concluido tan regocijante etapa, poco antes de las siete, cuando las primeras campanadas llaman a misa, aparece Clotilde Macario o las hermanas Blasco o Zulma Zapattini, o todas juntas, hieráticas y con aire de soberbia, casi sin poder disimular una sonrisa de satisfacción y orgullo. Con extrema lentitud, como si llevaran a cabo una ceremonia de la que nadie debía perder ningún detalle, dejan caer algunas monedas en la caja de don Batista. Súbitamente caritativas. Con el claro propósito de reflejar un halo de poder y superioridad.

Para nosotros no es más que la forma descarada de aplacar un atisbo de culpa o dar una ínfima y ofensiva recompensa por los esplendentes momentos que nos han robado.

Ángel Balzarino, Argentina © 1999
balzarino@arnet.com.ar
http://www.rafaela.com/balzarino

HABANERA EN BERMEO

Bajo un relámpago de gaviotas
la carne fresca de la mar se viste
de incandescencia gris.

La ciudad, malherida, se desangra,
la acarician los dedos del poniente,
de marfil y de miel.

Y en el silencio, misteriosamente,
alguien que arriba a bordo de la bruma
toca el acordeón.

El sonido libera playas de oro,
palmas, insectos, mediodías de oro,
islas de flamboyán.

E1 marinero, en su sepulcro de olas,
sueña con Lola y con su verde cola,
y hasta el piloto
pierde el compás.

JOSÉ HIERRO

Del libro **MÚSICA**
II. Agenda (1991) pág. 50
© 1999 DE ESTA EDICIÓN: EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÄ DE HENARES
ISBN: 84-375-0475-9

http://www.terra.es/personal3/tmc000/pdf/pdf6.html

METAMORFOSIS VI

ARCHIVOS PDF

· Documentos previstos para el número 6:

· Fichas de estudio (recopilación) 

Ejemplo de ficha para un estudio comprensivo:

LIKE A WATER - BUFFALO (1985): Yuji Takahasi: ejemplo de esquema estructural

Konzertstück für Akkordeon (1974): Jindrich Feld: © 1975 Preissler: (fragmento 4/6/2-12) (página/ sistema/compás/)

Toccata No 2 (1963): Ole Schmidt © 1988 SAMFUNDET: análisis de distintas estrategias para un estudio comprensivo que favorezca una distribución del trabajo coherente en función de la estructura del contenido musical. Ejemplo de ficha "receta"… (canon p. 11/s. 2/c. 2-4)

· Ejemplo de mapa/esquema (actualización): organología 

ver también: Barcelona años 50

· monolog in variationen (en preparación)

Con el fin de obtener un conjunto integrado de las partes que forman una obra, el intérprete realiza una reconstrucción unitaria de la misma a partir de pequeñas unidades estructurales que va ensamblando (recodificación) hasta crear una representación mental de las distintas partes como un todo. El proceso de abstracción según se interiorice la obra dependerá del objetivo propuesto: interpretación secuencial de la obra tal cual, interpretación de partes de la misma como

sub/estructuras modulares combinables (intercambiables…), interpretación de motivos o frases en función de un comentario de las mismas (audición comentada…), etc.

· CONFLUENCIAS nuevo CD de Esteban Algora

Obras de José Mª Sánchez Verdú (1968): Cuerpos deshabitados (2003), Schattentanz (2003), Dhamar (2000) para saxofón alto y acordeón, Dúo Gomis-Algora; Alfonso Casanova (1953): Confluencias para acordeón (2001); Enrique Igoa (1958): Torcal Op. 32 (1997-98) para guitarra y acordeón; Eduardo Polonio (1941): La última pócima (2002) para acordeón y electrónica; Alberto Posadas (1967):Snefru (2002) para acordeón y electrónica; Andrés Lewin-Richter (1937): Secuencia XIII (2002) para acordeón y electrónica; Guilherme Carvalho (1974): A reta é um espaço métrico completo (2003), para flauta, clarinete, acordeón, violonchelo y percusión.

· Música para una sinfonía del horror (html)

Comentarios sobre la obra Nosferatu de JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ

Estreno: 26 de abril de 2003, Teatro de La Zarzuela de Madrid. 20.00 horas

· Sofia Gubaidulina (html)

CD (NAXOS 8.553557) en preparación

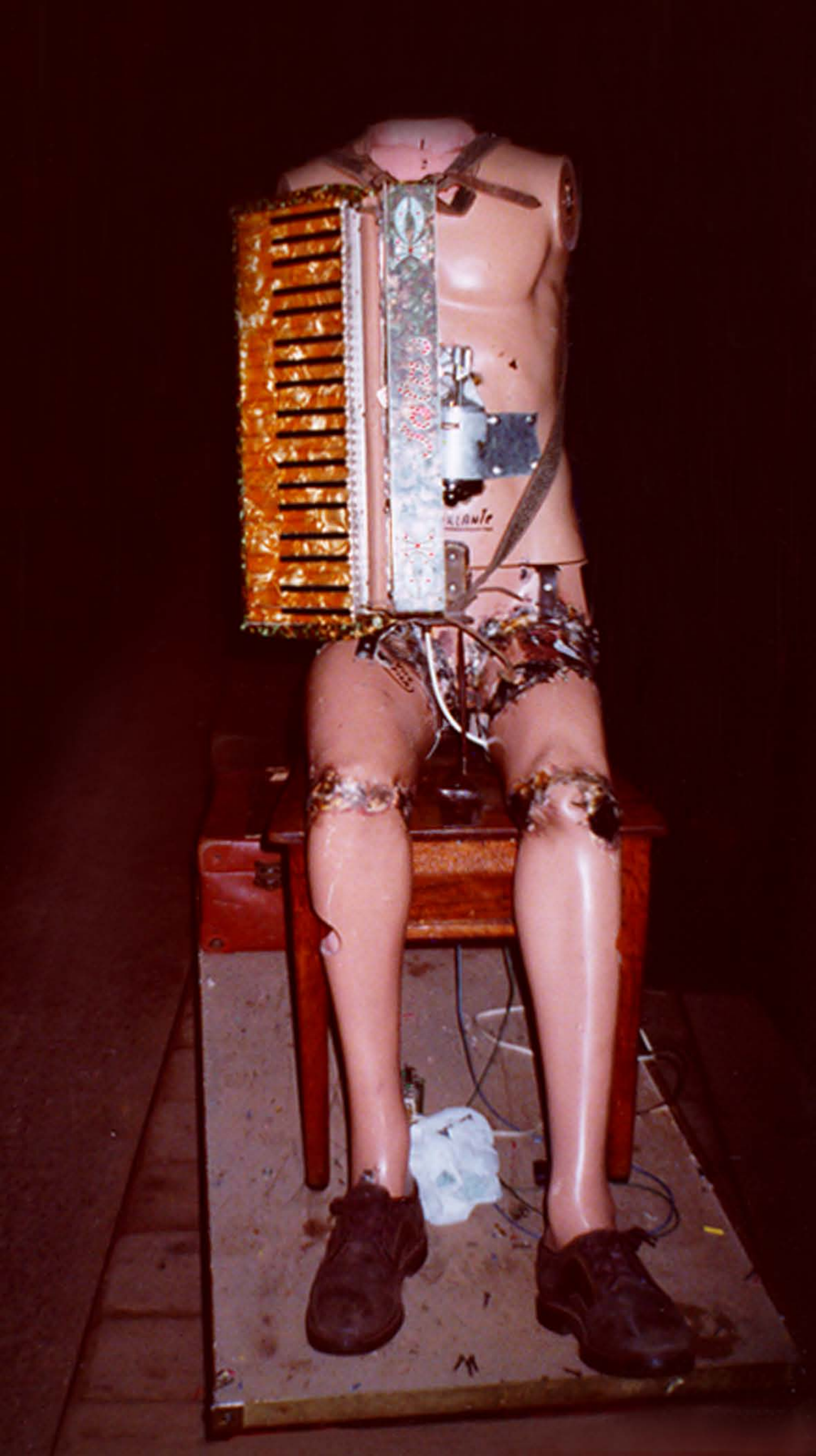
· La transcripción musical (html)

página en preparación

· Invención (pdf/mp3)

Obra para acordeón del compositor Luis Carro. Interpretación de Fernando Fraga, profesores del Conservatorio de Pontevedra.

Archivo mp3
Fernando Fraga



Índice

I **PRÓLOGO** "*A man lixeira…*" (Pezas para acordeón, Fernando Fraga 2007)
Tito Marcos

II **IMPROVISACIÓN** (para Ricardo Llanos en *Acordeón Divertido* 1998/2002)
Tito Marcos

III **NOCHES EN EL VIEJO CONSERVATORIO**
María Luisa Herrera Martín

IV **NOTAS AL PROGRAMA** (*Primer Ciclo de Intérpretes Noveles*) RCSMM Curso 1994/95
Tito Marcos

V **52"** ♩ = ± 77 ***"Allegro ma non troppo"***
Tito Marcos

PRÓLOGO

"A man lixeira…"
(Pezas para acordeón, Fernando Fraga 2007)



María Luisa Herrera

Prólogo

"*A man lixeira…*"
(Pezas para acordeón, Fernando Fraga 2007)

El Sueño: La búsqueda

Nada como un sueño para empezar. Soñaba que tenía que redactar el prólogo para un libro. Se iba a editar en breve y parecía un libro musical, una especie de método con el que enseñar a tocar un extraño instrumento. La propuesta parecía sugerente, aunque había algo en ella que me inquietaba. Intentaba buscar un punto de donde partir, un principio unificador, pero se me activaban mil ideas en la cabeza, demasiadas para saber por donde empezar, demasiadas para pensar con coherencia; tenía que poner orden. De forma compulsiva había leído, una y otra vez, cada una de las piezas que componían el libro y daba vueltas en la cama tarareándolas mentalmente; un *Alalá*: fa la la la la la siib laaaa, fa la la la la la sool faaaa; un *Canto de arrieiro*: mi mi la si dooo la si laaaaaaa… Estaba escrito en una lengua que aunque no entendía muy bien me resultaba familiar, y en su música se transparentaban unas canciones que hablaban de la vida, de los seres humanos, sus emociones, sus sentimientos…; me gustaba.

Nunca había entendido el sentido de los prólogos, prefacios, introducciones, y textos similares, me producían una sensación extraña y absurda, como si al entrar en un restaurante vieras un *dulce* que te apetece mucho, pero antes tienes que comer el prescriptivo menú del día: *un gran cocido*… y cuando llegas al postre que tanto te apetecía ya no tienes hambre; o, dicho de una forma más literaria, como cuando alguien te cuenta el desenlace de esa novela tan interesante que sugiere que leas. Mi problema era cómo escribir un prólogo que no fuera un prólogo. Buscaba inquieto cómo solucionar ese dilema: *Ser y no ser…* Me sentía como *Sultán*, aquel famoso chimpancé de los psicólogos de la Gestal [1], observando la banana colgada del techo en el exterior de la jaula, esperando la idea luminosa, el *Insight*, el *Eureka* de Arquímedes.

Necesitaba algo que diera sentido a aquel cúmulo de pensamientos. Mentalmente reproducía el libro pieza tras pieza, de la primera a la última, todas parecían estar hechas con cuidado minucioso, con amor de artesano que vive su trabajo; analizaba la intención de cada una, su nivel de dificultad, cómo las exigencias entre las piezas era gradualmente mayor, excepto -de repente me di cuenta- en la última de ellas; era bastante más extensa y rompía la progresión, parecía como si representara el nivel ideal que un alumno alcanzaría al final del aprendizaje, parecía simbolizar una meta, el grado de conocimiento que todos los libros de esas características buscaban, cada uno por un camino distinto. ¡Ahh! en un instante, una idea fugaz se cruzó en mi cabeza: *Todos los caminos llevan a Roma*… ¡Eureka!, ¡Al fin!…, apareció sin saber cómo, el elemento unificador, la frase que, en un instante ordenaba todas mis ideas de una manera coherente.

Al momento me di cuenta del sentido del libro y del sentido de todos los libros similares, vi claro el objetivo común de todos ellos y las diferencias de los caminos elegidos. Era consciente de que el pensamiento productivo del sueño había reorganizado mis ideas ayudándome a encontrar una solución al problema. Pero también sabía que estaba soñando y que los sueños nos pueden desengañar si despertamos. Enseguida la euforia se convirtió en desánimo, una cuestión inquietante desencadenó en mí un tumulto de preguntas, haciéndome abrir los ojos: ¿Donde está Roma?, ¿Que hay en Roma?, ¿En Roma no hay caminos?, ¿Cómo se sale de Roma…?, ¿Por qué hay que ir a Roma?, ¿Para qué?… Desperté sobresaltado y algo confuso…

Se oía el reloj junto a la cama, su tic-tac me desvió la atención de todas aquellas preguntas; resonaba dentro de mí con un ritmo extraño que se transformaba en una especie de melodía, haciéndome imaginar sus manecillas girando con rapidez alocada, como aspas de un pequeño molino: tic, taac tic, taac tic, tarira rerore, tarira rorari, tarire ree tic, taac tic, taac…, recordaba haber oído aquel toniquete al pasar una vez cerca de un pueblecito que parecía estar en fiestas, …creo que se llamaba algo así como Ponte…, ¡Ah, sí!…, Ponte Sampaio. Sin darme cuenta, ese pequeño recuerdo había grabado una tenue sonrisa *dulce* y *feliz* en mi memoria.

Mientras las ideas se tranquilizaban, permanecí por un momento recordando aquel sueño antes de que se hundiera en el olvido, repitiendo aquella frase una y otra vez: *todos los caminos llevan a Roma*, *todos los caminos llevan a Roma*… Quería recordar la idea a la mañana siguiente y escribir un prólogo a partir del significado del sueño.

Mientras tanto, desde lo lejos, en mi oído volvían a sonar dulces *Cantos de arrolo*, de suaves ritmos: sol sol, doo re mii re, si doooooo; …fa la la la la la siib laaaa, fa la la la la la sool faaaa; …mi mi la si dooo la si laaaaaaa; …fa la la la la la ziib zaaaz, fz lz za zz lz la zzoz zzzza, …zz zz zz zz zz zz …zzzz …zzzzz …

La Vigilia: Todos los caminos llevan a Roma?

La frase del sueño me había hecho pensar en algunas cuestiones importantes sobre la enseñanza musical. Desde el actual contexto educativo, y en concreto desde nuestra perspectiva instrumental, la idea podía sugerir diversas preguntas: ¿Todos los caminos llevan a Roma?, ¿Cómo ha de ser ese camino?, ¿Roma es la meta?, ¿Caminar es la meta?, … (No sé por qué la palabra camino me hace recordar a Paco Ibañez cantando *Palabras para Julia*; imagino a José Agustín Goytisolo asomado a la ventana de la vida contemplando el duro camino, soñando con un mundo al revés y dando consejos vitales, a la juventud, a los *músicos*…)

Quizás , antes de intentar contestar las anteriores cuestiones, sería interesante interpretar el sentido de la frase con una actitud positiva, por ejemplo: *¿pueden conseguirse las mismas metas por distintos caminos*?. No resulta nada fácil imaginar que los profesores que enseñan su instrumento, ya sea en Cée (A Coruña), en Irún (Guipúzcoa), en Sant Adrià de Besòs (Barcelona), o en el barrio de Entrevías, en el distrito de Vallecas (Madrid), puedan seguir todos un mismo camino, debido, entre otras cosas, a sus diferentes *topografías pedagógicas*; aunque esto no signifique que puedan, o quizás deban, compartir unos mismos principios pedagógicos e incluso que puedan compartir una música común, o puede que un mismo material didáctico, o, ya puestos, un único concepto de instrumento…

Evidentemente desde una perspectiva *geocultural*, la identidad musical de cada contexto condicionará el camino y también al caminante (Machado…). Si miramos hacia nuestro pasado reciente, uno puede entristecerse al ver que en 1966, mientras en la ISME (*International Society for Music Education*)[2], aconsejaba considerar una perspectiva multicultural en la educación musical, y hablaba de pluralismo cultural, en nuestro país, en ese mismo año, se aprobaba (valga el eufemismo) el *Decreto 2618/1966 sobre Reglamentación General de Conservatorios de Música*, en plena dictadura franquista de la que por desgracia, y a pesar del revulsivo que ha supuesto la *Ley de Ordenación General del Sistema Educativo* de 1990, aún quedan ecos en determinados Estamentos de la enseñanza musical; justo lo contrario…

Nuestra evolución pedagógica (más eufemismos) (…*Ley General de Educación* (1970)[3], *Constitución Española* (1978), descentralización educativa, *LOGSE* (1990): separación de grados, autogestión de Centros, *ligera* libertad en la configuración de los contenidos curriculares, *LOE*: más *fe* sin *esperanza*…, etc.), ha ido diversificando el panorama educativo de una manera más socialmente equilibrada, pero a la vez más com-

pleja, solucionando importantes problemas de carácter general, aunque creando otros nuevos de carácter más *local*. De forma que, tanto para los Centros como para sus Profesores, afrontar esta realidad con toda su complejidad y todos los problemas que de ésta derivan, requiere riesgos, ya sea por parte de aquellos que no hacen nada, dejando que las cosas ocurran solas porque piensan que ésta es la mejor realidad posible, como de quienes intentan cambiarlas, pensando que pueden existir mundos mejores. Abrir un nuevo camino hacia esa futura realidad, llámese Roma o llámese Santiago de Compostela, plantea asumir tales riesgos: definir criterios, buscar información, analizarla y convertirla en conocimiento dirigiéndola hacia un objetivo, trabajar, esforzarse, amar y disfrutar del trabajo, pensar en los demás…, en definitiva, comprometerse con la realidad desde el fondo de sus diversos valores culturales, ya sean locales o universales, ya sea desde la bella sencillez de un *Alalá,* o desde la grandiosa complejidad de una *Oda a la alegría*.

Quizás esa era la idea que flotaba en el sueño y la inquietud que me hacía sentir la resolución que el autor del libro mostraba al asumir tal riesgo desde la perspectiva de su identidad cultural.

Quizás tampoco sea el momento ni el lugar para recordar que el camino del aprendizaje se construye a partir del conocimiento previo y que éste es adquirido en la diversidad de un espacio cultural múltiple, pero si este hecho se olvida será muy difícil que alguien llegue a conocer, comprender, sentir o disfrutar de esa diversidad cultural, sea contemplando una pintura, leyendo un libro o bailando una muñeira…, lo que no significa que en este caminar, no fuera bueno desprenderse de ciertos atavismos pedagógicos anclados tanto en ideas extemporáneas y caducas, como en fantasiosas idealizaciones del futuro, mantenidas generalmente por el interés especulativo de quienes hacen de la educación y la enseñanza un negocio, constituyendo un lastre con el que todos tenemos que cargar, en especial los más jóvenes. Ellos deberían ser el objetivo. Pavimentarles este camino, indicarles como llegar de la forma más directa, o cantándoles *Palabras para Julia* en los momentos difíciles, debería ser nuestro papel, facilitándoles unos contenidos con los que se identifiquen y desarrollen su propia personalidad como seres sociales y cooperativos, no como seres individuales y competitivos, valores que tan de moda están en algunas concepciones de la enseñanza que no son capaces de distinguir entre el concepto de *competencia* y el de *competitividad*, o que pretenden confundirlos con fines pedagógicamente oscuros.

Finalmente, tampoco conviene olvidar que desde el punto de vista de la *pediatría pedagógica*, el alimento para ese camino debe ser, como casi todo el mundo sabe, *variado* y de *calidad*, por lo que el contenido musical de este libro, tanto por sus criterios pedagógicos, riqueza en la tipología y elaboración del material musical, y valores estéticos, representa un *producto* con una verdadera *denominación de origen*, donde el autor se ha comprometido en la realización de un trabajo competente, respondiendo a la demanda de unos consumidores algo escasos de *alimentos* de calidad.

Será ahora responsabilidad nuestra, de los profesores, el programar y dosificar este material pedagógico distribuyéndolo en nuestras programaciones didácticas, a modo de *guía* con *menú turístico*, por todas esas aldeas y pueblos que el alumno se encontrará en su excursión a Santiago, …perdón, a …Roma, programaciones de las que sin duda formará parte, tanto como bibliografía pedagógica, como simple repertorio de bellas obras musicales, y que todos agradecemos con placer.

TM 2007

[1] La Psicología de la Gestalt es una corriente de pensamiento dentro de la psicología moderna, surgida en Alemania a principios del siglo XX.
Los psicólogos de la Gestalt consideran que la resolución de problemas no se limita al empleo mecánico de la experiencia pasada (*pensamiento reproductivo*) sino que supone la génesis de algo nuevo no mimético de la información mnémica (*pensamiento productivo*). Ese "algo nuevo" es una *gestalten* o configuración perceptiva alcanzada bruscamente o por *insight*. El concepto clásico de *insight* se ilustra claramente en la observación de Köhler con el mono Sultán. Köhler situó una banana colgada del techo en el exterior de la jaula del chimpancé de modo que éste no podía alcanzarla con un palo que tenía a su disposición ni subiéndose a una caja. El animal lo intentaba una y otra vez con ambos medios por separado, y después abandonaba la tarea desanimado. Pero de pronto se dirigía con decisión al palo y se subía a la caja de modo que alcanzaba la banana y la solución. Köhler asegura que Sultán experimentaba una súbita reorganización perceptiva de los elementos del problema, comprendiendo de pronto una relación nueva entre los elementos que conduce a la solución.
Los psicólogos gestaltistas descubrieron que la percepción es influida por el contexto y la configuración de los elementos percibidos; las partes derivan de su naturaleza y su sentido global, y no pueden ser disociados del conjunto, ya que fuera de él pierden todo su significado.

Ver: http://www.geocities.com/Nashville/Stage/9882/probs.html

[2] En 1966, el profesor alemán Egon Kraus) (secretario general de ISME -International Society for Music Education-), desafiaba a los educadores musicales a considerar una perspectiva multicultural

En su discurso, Kraus argumentaba que una visión parcelada y restrictiva de la música no era apropiada ya que, por el contrario, una consideración más amplia y abierta contribuiría a un mejor entendimiento y conocimiento mutuo. Al mismo tiempo, definía algunos de los problemas a resolver en el futuro, entre otros:

1. La incorporación de la música de distintas culturas en la educación musical de todos los niveles.
2. Un replanteamiento de los contenidos y las estrategias metodológicas en el que se considerara el entrenamiento auditivo y rítmico y la teoría musical con vistas a incluir la música de las distintas culturas.
3. La revisión de los libros de texto y otros materiales didácticos (también considerando los prejuicios y las actitudes racistas y nacionalistas imperantes en los mismos);
4. La necesidad de elaborar materiales didácticos apropiados para el tratamiento de la música de las distintas culturas en los procesos de enseñanza y aprendizaje, con especial atención a la grabación de materiales auténticos.

Ver: http://www.sibetrans.com/trans/transiberia/giraldez.htm

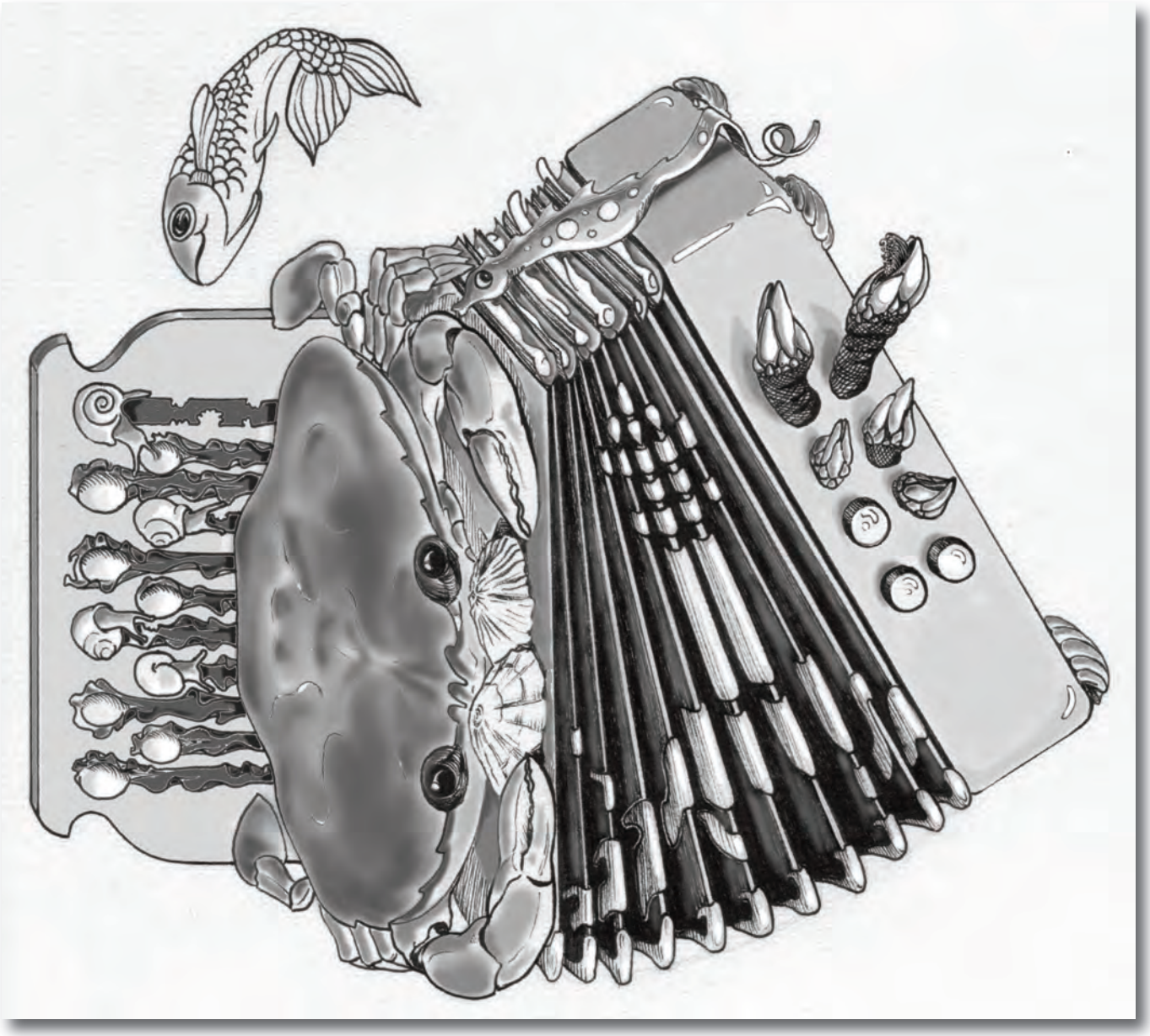
[3] En 1968 el ilustrísimo director general de Bellas Artes Villar Palasí (que dios tenga en su gloria) impulsor de la ley, acompañada, como siempre ha sido habitual, de escasos recursos económicos (una de las pocas cosas en la que coinciden todos los partidos políticos), firmaba una *Orden* por la que se aprobaba el *Reglamento de exámenes y los programas de fin de grado de los Conservatorios de Música oficiales* donde se obligaba, a nivel estatal, a seguir la programación pedagógica (por usar dos eufemismos) del *Metodo Anzaghi per fisarmonica -sistema pianoforte e cromatico-* publicado en 1942, junto con con unos *arreglos*, realizados por el propio autor, de Bach, Cramer y Czerny, entre otras cosas… Los profesores y profesoras de entonces tuvieron que echarle bastantes …*eufemismos*, digamos imaginación, a su trabajo. Diez años más tarde de la publicación del *Metodo Anzaghi*, 1952, la Casa *Farfisa* (posteriormente Bèrben) editará su *Metodo Farfisa per fisarmonica sistema pianoforte e cromatico*, que fue incorporado a tal programación, lo que supuso un pequeño avance, si no pedagógico, al menos musical, quedándonos donde estábamos. Poco después, la *desestandarización* (generalización del sistema *convertor*) en el manual izquierdo del instrumento contribuiría lentamente a dejar obsoletos tales *Métodos* desde una perspectiva pedagógica. Gracias a esta ley, como factor principal en nuestro desarrollo educativo, fuimos lo que fuimos, y no fuimos lo que pudimos haber sido (otra vez el dilema, *ser y no ser*…), hasta la llegada de la LOGSE, que nos sacó, especialmente a los más marginados, de una situación discriminatoria y de un estancamiento pedagógico, impulsándonos unos pasos en el lento camino de la *Administración Educativa*…



María Luisa Herrera

IMPROVISACIÓN

(para Ricardo Llanos en *Acordeón Divertido* 1998/2002)



María Luisa Herrera

IMPROVISACIÓN

(para Ricardo Llanos en *Acordeón Divertido* 1998/2002)

Hemos llegado hasta aquí. Y seguimos siendo conscientes de lo mismo que ya éramos: la vida es un parpadeo y estamos, casualmente, de paso hacia ningún sitio. Por eso queremos convertir este paso en un paseo.

(Paséatelo bien)

He de reconocer que, al escribir la palabra *ningún* del párrafo anterior, me he equivocado tres veces: *ninguin, nintun, nungin*, ya sé que primero hay que colocar la mano, luego pulsar con el dedo, lo saben hasta los alumnos que empiezan, pero…

Creo que no me gusta como suenan las úes, ni pronunciarlas, ni escribirlas; nunca sé a qué lado de sus extremos ponerles el acento, son como dos íes pegadas; sólo me gusta fruncir y alargar los labios cuando alguna idea me hace sonreir. Quizás el hecho de ser unas veces muda, como en *guerra*, y otras no, como en… No son buenos tiempos. Bueno, seguramente, el significado de *ningún* dentro de la frase sea la causa del error reiterativo (…ahora que pienso: …*error reiterativo*…, tampoco me gustan mucho las *erres*, a veces *eres*, a veces no…) no se puede desviar la atención cuando se escribe, se lo tengo dicho a los alumnos: …en qué pensabas cuando te equivocaste? Lo mismo da, se escriba con papel, con un manual qwerty, o se dibujen las palabras en el aire: en las moléculas de anhídrido carbónico, humo y amianto que en estos días respiramos todos.

No podemos dividir nuestra atención, sólo tenemos *una* y hemos de ser consecuentes, a no ser que queramos errar o herrarnos. Así pues, como personas que queremos ser…, debemos asumir los errores, el *Error*, no con horror, sino como cualidad natural humana que nos permite desviar la atención cuando algo importante ocurre fuera de nosotros mismos, dándonos libertad y posibilidad de cambiar. No dudo que podamos funcionar sin errores, pero para eso hemos creado las máquinas; no somos tan simples, hasta ahí no llegamos…

El caso es que de lo que quería hablar era de la improvisación, aunque ahora no recuerdo bien el por qué… De todas formas no me importa porque mi atención se ha ido al ritmo de las *ques* que acabo de escribir, que me suenan a música (aquí sí que me gustan las úes: *música*, *lenguaje, lengüeta*,… las *úes* y las *íes* me suenan a aire: *suu - uuuiiiiiuuuu*…, a música, a acordeón…

(El lector tiene que imaginar aquí que sigue leyendo tonterías durante unos minutos…)

Ah!, ya sé por qué quería hablar sobre la improvisación, …ya me acuerdo. Era que, en relación con la LOGSE y la aplicación de…, aunque ahora que pienso, …tampoco creo que tenga tanta importancia.

Por qué, que, música, que, lengüe… , erre que te erre, (desvía tu atención*), por qué, que música, que lengüé, mutumurfusus*…(paséatelo bien), *que por qué, lengüé, que, erre que te erre, ucurduún,* (estira los labios)…

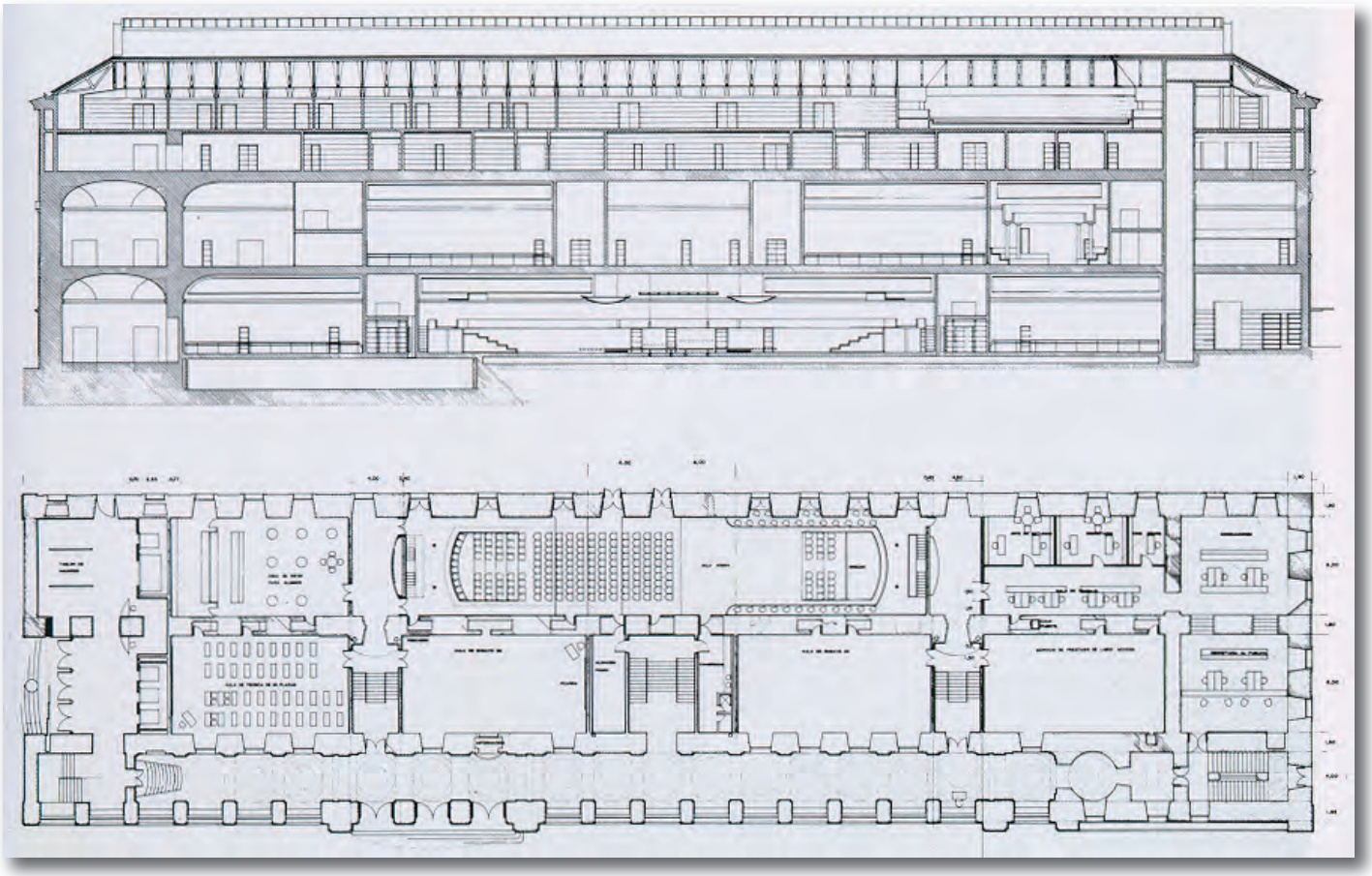
Ahora Da capo con la *u: Pur quú, quu, músucu,…* (haz música y no hagas caso…) *Par qué, qui, mósuca, que, lingöu, (mutumurfusúutu), ampravasa, emprevese, imprivisi, omprovoso, u-u-u-u*… (ya sabes como seguir) … … …

TM
septiembre de 2001



María Luisa Herrera

NOCHES EN EL VIEJO CONSERVATORIO



NOCHES EN EL VIEJO CONSERVATORIO

Mientras recorría aquellos pasillos laberínticos, extraviado por completo, maldije para mis adentros, una y mil veces, el momento en que decidí aceptar el trato. El frío, que antes atenazaba mis miembros, haciéndome desear la llegada del verano, había dado paso a un calor sofocante debido tanto al ejercicio realizado como a la atmósfera densa y viciada que llenaba todos los espacios del lugar al que había descendido. Era la segunda noche que transcurría en el lugar. La primera me había resultado más complicada de lo esperado pero, finalmente, había conseguido salir al exterior cuando aún faltaban unos minutos para el amanecer, por lo que el trato seguía en pie. Ahora debía cumplir con éxito el mismo propósito. Solamente debería pasar otra noche más y conseguir estar fuera del lugar entre las doce de la noche y el amanecer siguiente, para que el Potentado me concediera la propiedad de la residencia en los bajos del Conservatorio.

Al llegar la noche estaba contento, me sentía seguro de superar la prueba otra vez más. Pero ahora no las tenía todas conmigo. Por lo pronto, me encontraba totalmente perdido. La música me había llevado y traído a su antojo. Confiado en el éxito de la prueba, me dejé absorber por aquellos sonidos tan agradables, y hasta corrí tras ellos cuando su intensidad descendía al alejarse del lugar donde me hallaba.

Esta extraña historia había comenzado dos días antes. Bueno, realmente había comenzado mucho tiempo atrás. Cuando tuve que partir a la lucha, no podía imaginar cual iba a ser mi destino. El ejército invasor había tomado mi ciudad. Reclutaron por la fuerza a todos los hombres. Yo era uno de ellos.

Ahora me parece que han pasado siglos, pero realmente no sé el tiempo que puede haber transcurrido porque, a los pocos meses, deserté. Huí a través de los montes y de las cloacas, permanecí escondido en cuevas hasta que el hambre me obligó a salir, vadeé ríos durante las noches de luna nueva. La vida de miedos y privaciones, de terror, que me he visto obligado a llevar para no luchar contra los míos, no puede describirse. Nunca me atreví a presentarme ante el ejército al que pertenecía de corazón, pues las ropas que visto, el uniforme del ejército invasor, les obligarían a disparar contra mí, antes de que pudiera hablarles. No me he relacionado con persona alguna desde mi huida, consiguiendo alimentos entre los desperdicios o en las plantas de los bosques, o robando en los huertos, según el caso.

Pero hace dos días tuve una suerte inesperada. Durante la noche, aprovechando que aún no había salido la luna, me dirigí al centro de la ciudad a través de la red de alcantarillado, en busca de alimentos. Helaba, mis ropas desgastadas y raídas no me abrigaban demasiado. Tenía los pies cada vez más fríos. Al salir al exterior, comprobé, angustiado, que me hallaba en un lugar muy diferente al esperado, la tapa que debía abrirme paso a la negra ciudad nocturna, me arrojaba a las vías del metro, cerca de una estación. Como la circulación de trenes hacía tiempo que estaba interrumpida y no había ninguna iluminación, me dirigí a tientas en una dirección cualquiera, esperando llegar a una estación y, desde ella, salir a la calle.

De repente tropecé con un bulto informe y blando. El corazón se me paralizó de espanto. Después, al no observar movimiento alguno, me fui tranquilizando un poco. Cuando reconocí el fardo extendido a mis pies, pude comprobar que se trataba de algún infeliz, asesinado y arrojado por una abertura de aireación hasta aquel lugar. Pero consideré el encuentro favorable, pues me ofrecía la oportunidad de cambiar de ropas. Aquel hombre llevaba un grueso abrigo de paño y un traje que, aunque grandes para mí, serían muy útiles para confundirme entre la gente si conseguía permanecer en la ciudad. Intercambié las ropas trabajosamente, sobre todo porque las mías no le ajustaban bien al infortunado. Abandonándolo dudosamente vestido, resolví regresar a mi escondrijo y no arriesgarme a vulnerar el toque de queda, porque ya no tenía necesidad de salir a escondidas.

A la mañana siguiente, logré confundirme entre el gentío que transitaba por las calles para hacer sus compras con los bonos de racionamiento. El hombre que me proporcionó las ropas para mi nueva identidad había sido, evidentemente, saqueado; pero lo habían hecho con prisas, cosa comprensible, y encontré unas pocas monedas en un bolsillo interior de la camisa. Caminaba feliz, con la espectativa de unos vasos de vino y una buena comida en una tasca de la zona. Por primera vez desde hacía muchísimo tiempo podía permitirme el lujo de pasear y observar a otras personas. Aunque había tratado de adecentarme al máximo, sabía que mi aspecto no era muy agradable, la suciedad que me cubría no era de dos o tres días ni mucho menos, y el pelo y la barba estaban recortados con mi machete de campaña, sin utilizar espejo. Pero no era momento para remilgos y, además, observando a mi alrededor, comprobé que muchas otras personas se hallaban también en muy mal estado. Había un ambiente de animación

que no me esperaba en época de guerra, la gente parecía nerviosa, y se juntaban corros en los que algunas personas discutían acaloradamente. Me uní a uno de ellos.

Así fue como me enteré de que el fin de la guerra era inminente, pero para mi desgracia –y supongo que para la de la mayoría de los civiles– el bando vencedor era el mismo del que había desertado. Una nube negra invadió mi espíritu, pero no permití que permaneciera en él mucho tiempo, estaba acostumbrado a vivir pensando solamente en el momento inmediato y el futuro más cercano que me esperaba se hallaba en la acera de enfrente. En un gran rótulo, algo despintado pero aún visible, se podía leer: LA TABERNA DEL CONSERVATORIO. Cualquier otro problema podía esperar. Crucé y, abriendo la puerta de madera carcomida, descendí un tramo de escalones muy desgastados, entrando en un espacio repleto de mesas, de humo, olor a vino tinto y calor. Dejándome invadir por la atmósfera rancia y la felicidad, atravesé entre las mesas aún vacías y me dirigí, tranquilamente, con paso reposado, a una mesita arrinconada. Era el lugar ideal para mí, hasta aquella esquina no llegaba la luz del ventanal que, casi a la altura del techo, se abría al nivel de la acera. Sólo entonces levanté la vista para observar al tabernero y los tres parroquianos que, apoyados en la barra, habían interrumpido su conversación para observarme. Hablé antes que ellos, para evitar preguntas:

– ¡Jefe! un tinto…

La voz no sonó imperiosa y sonora, como habría deseado, sino vacilante y casi inaudible. La falta de práctica debía de haber atrofiado mis cuerdas vocales. Horrorizado, volví a intentarlo, y esta vez sí se me escuchó en toda la sala, pero con un tono agudo, similar al de los muchachos cuando cambian la voz. Creo que enrojecí, pero el camarero, intercambiando una mirada de inteligencia con los otros hombres, se dispuso a servirme sin preguntar nada. A pesar de mis ropas de buen corte, me pidió que le pagara por adelantado. Volví a enrojecer, suponiendo que había comprendido que las ropas no eran mías. Temí que quisiera denunciarme por haberlas robado. Pero cuando me hubo situado delante un buen vaso repleto de vino oscuro y áspero, que derramó ligeramente al golpearlo contra la mesa, continuaron la conversación interrumpida por mi llegada. Hablaban del inminente fin de la guerra.

–¡El que se va a forrar va a ser el Potentado! –comentó uno de los hombres, rechoncho y bajito, que no alcanzaba a apoyar los codos en la barra.

–Ganará mucho con los otros edificios, pero con el viejo Conservatorio de Música… –le contestó el camarero.

–Ese es otro tema, de todas formas yo con los fantasmas no me metería… si fuera él, abandonaría ese edificio a su suerte. ¡Ya se ha enriquecido suficientemente con sus negocios sucios! –dijo para sí el tercer hombre, que hablaba con una colilla apagada entre los labios.

–Parece como si para él fuera una cuestión de honor el conseguir venderlo. Los esfuerzos que hace para ello no creo que se correspondan con lo que pueda ganar. ¡Y él se toma en serio lo de los fantasmas! Aún sigue buscando infelices que pasen la prueba… pero…¡callad! Ahí viene… –avisó el tabernero, mientras se giraba, haciendo ver que buscaba una frasca de tinto.

Ellos disimularon inclinando las cabezas sobre los vasos semivacíos, yo miré directamente hacia la puerta que parecía abrirse sola. El hombre, que entró muy despacio, era lo menos parecido a la imagen que nadie pudiera tener de un potentado. Eso sí, el traje que descubría al despojarse de un sobrio abrigo de piel, tenía un corte perfecto y su tejido parecía de la mejor calidad, pero su físico era insignificante. Aunque no sea quizá esa la palabra apropiada, era ancho y bajo, con las piernas demasiado cortas para el tamaño del resto del cuerpo; su cabeza, redonda, resaltaba por el color lívido de la piel. Aparentaba tener cerca de sesenta años, a pesar de que el poco pelo esparcido irregularmente sobre su cabeza era de color negro intenso; parecía teñido. Las facciones eran grandes y bastas, una gran boca surcaba la cara de lado a lado al sonreír mientras saludaba al camarero. El labio superior era muy fino, casi inexistente, y el inferior, sin embargo, grueso y abultado; así, estirado por la sonrisa parecía una algarroba. El color amoratado intensificaba más esta sensación. Cuando se deshizo la sonrisa, los labios parecieron deshincharse y permanecieron colgando sobre una expresión anodina y ambigua, de la misma forma que lo hacía la nariz, irregular y gruesa, que se deslizaba hacia la barbilla. Sin embargo unos ojillos minúsculos, pero brillantes y escrutadores, vivían por cuenta propia desmintiendo la necedad que aparentaba el resto de la expresión. Sentí, sin poder reprimir un escalofrío, cómo se posaban en mí al recorrer la sala. Sin apartar esa mirada que parecía observarme doblemente, como si cada ojo fuera un insecto, una garrapata, y cada uno de ellos me analizara con diferentes intenciones –ninguna buena para mí–, se dirigió a los hombres de la barra:

–¡Con esta guerra, cada día se pierden más las buenas costumbres! ¿No tienen intención de presentarme al caballero?

Ninguno de ellos pareció sorprenderse. El que no alcanzaba a la barra contestó:

–Lo haríamos de buen grado, si le conociéramos. Pero es forastero en este barrio…

De esta forma me dejó en una situación francamente incómoda, porque sólo me quedaban dos opciones, hacerme el desentendido o el sordo, o presentarme yo mismo; y esto era lo último que deseaba hacer. Sin embargo no tuve tiempo para reaccionar, porque el hombre recién llegado adelantó su cuerpo macizo unos pasos y se dirigió directamente a mí.

–¿Qué puede hacer un forastero en este barrio ahora que se está terminando la guerra felizmente? ¿Viene para visitar a algún familiar o, quizá, no sabe dónde se puede dormir en esta ciudad?

Permanecí callado. No podía apartar la vista de las dos garrapatas que parecían haber encontrado en mí su presa más anhelada. No estoy seguro de si, realmente, no deseaba contestarle; pero no era éste el problema, la realidad es que no sabía qué decir. Era consciente de la necesidad de hablar para no levantar sospechas, pero no era capaz. Observaba a mi alrededor como si yo fuera un espectador, no creía formar parte del mundo real. Mientras, el Potentado se acercaba a mi mesa con su forma de andar tan característica, tan lenta, como si en lugar de piernas tuviera dos pequeñas ruedecillas que trasladasen su pesado cuerpo rodando de un lugar a otro, como si se deslizara por las baldosas desconchadas que cubrían el suelo de la taberna.

No reaccioné hasta que su cara, tan lívida alrededor de los ojos y la nariz, pero tan pálida en el resto que parecía presa nocturna de los vampiros, no estuvo casi encima de mí. Y mi reacción fue la de beberme, de un trago, el contenido áspero y denso de mi vaso. El hombre, apartando una silla desvencijada, se sentó frente a mí. Me sentía como hipnotizado, solamente esperaba el momento en el que el par de garrapatas había de saltar definitivamente.

–Quizá el amigo tenga secretos que confesarnos…–La voz profunda y algo afónica del hombre me envolvía de la misma forma que una araña despliega su tela a la espera de que la presa se enganche en ella. Yo sentía la inutilidad de cualquier acción como si ya hubiera caído en sus redes, era consciente de haber sido vencido antes de comenzar la batalla. El Potentado también lo sabía.

–¡Tabernero! Sírvanos dos vasos de ese vino tan bueno… Yo pago.

Sentí como si se desplomara sobre mí todo el cansancio de aquellos años de huidas; habría llorado si no hubiera agotado todas mis lágrimas en los primeros tiempos de la guerra. ¡De qué forma tan absurda iba a terminar mi peregrinaje!

–¡Vamos muchacho, reacciona! Quizá hoy sea tu día de suerte…

Ante una indicación tan absurda, no tuve más remedio que sonreír, y ante mi sonrisa, las algarrobas amoratadas que aquel hombre tenía por labios, se distendieron. El tabernero depositó sobre la mesa dos vasos de vidrio grueso, mojados aún y, cogiendo una garrafa, vertió vino en ellos hasta que rebosaron. El Potentado alzó el suyo y me invitó a imitarlo con un gesto mientras decía:

–¡Por los negocios! –y a continuación comenzó un largo monólogo dedicado a convencerme de las ventajas de la negociación. No volvió a preguntarme por las razones que me habían encaminado a la taberna, era perro viejo y no necesitaba conocerlas para saber que me tenía en sus manos. Por otro lado, su oferta era muy generosa, me permitiría habitar los bajos del viejo Conservatorio hasta que lo derribasen, a cambio, solamente, de encerrarme en él durante tres noches seguidas; eso sí, era indispensable que consiguiera salir de él antes del amanecer de cada una de ellas.

No escondió la razón de esta extraña oferta: el viejo Conservatorio estaba embrujado y hasta que no pudiera demostrar que había roto el hechizo, no conseguiría venderlo. Ahora que se terminaba la guerra era un buen momento para la especulación y deseaba terminar con las historias de fantasmas lo antes posible. Tampoco me escondió que no era la primera persona a la que hacía esta propuesta, ni que las anteriores habían fracasado en el intento.

Lo que no me dijo fue que las personas que no habían conseguido salir antes del amanecer del viejo edificio, no habían salido nunca de él.

–Te interesa aceptar mi ofrecimiento, tendrás un lugar para dormir esta misma noche y, si todo sale bien, podrás habitar mi edificio hasta que lo derriben. Eso tardará varios meses en suceder por muy pronto que comience a negociar su venta. Sabes que si no, al toque de queda te detendrán… Además yo te conduciré al lugar en mi coche cerrado todas las noches, así nadie te podrá detener y estarás totalmente seguro, sea cual sea el motivo que te obliga a esconderte. Esta taberna será tu hogar durante el día. Yo pagaré las comidas.

La historia de los fantasmas no la creía, evidentemente, pero por muy desagradable que fuera aquel lugar, era cierto que no tenía nada mejor y que, al menos, el trato me daba un plazo de tres días. Eso era mucho más de lo que podría haber esperado de mi visita a la ciudad.

Acepté.

No recuerdo haber cenado mejor en mi vida. Creo que la comida no era especialmente buena, pero hacía años que no había comido algo caliente, sobre una mesa y con cubiertos. El Potentado me dio instrucciones sobre lo que debía hacer y lo que no; después, se despidió hasta las once y media de la noche. A esa hora vendría a recogerme, me prohibió salir de la taberna para nada…, temía que me detuvieran y quedarse sin su salvador.

Cuando se fue, los tres hombres que habían asistido a la conversación desde la barra, cogieron sus vasos a medio vaciar y se sentaron a mi mesa. Desgranaron las más terroríficas historias de fantasmas y aparecidos. Yo sonreía. Ningún espíritu imaginario podía sobrecoger mi ánimo más que la guerra real que estábamos viviendo. No se trataba de que mi valentía me protegiera contra el miedo, ni mucho menos, el terror era el sentimiento que más a menudo invadía mi espíritu, pero sentía terror ante la realidad, ante los hombres de carne y hueso, ante la maldad y la locura humanas. Sin embargo aquellos hombres me miraban con conmiseración, ellos estaban seguros de que las leyendas sobre el Viejo Conservatorio eran reales, que allí se hallaba agazapada otra realidad que, por ser diferente a la que estábamos viviendo, no era menos cierta.

Muchos hombres iniciaron la aventura, aseguraban; los conocieron como a mí y, de la misma forma que había de suceder conmigo, no se supo nada de ellos después de su incursión nocturna.

Cuando, algo antes de la medianoche, extendía sobre el suelo del sótano el jergón que me había prestado el Potentado, pensaba en las razones posibles para que otros hombres no hubieran regresado tras pasar la noche en este lugar. Me sentí atrapado, pensé que el Potentado tendía trampas a los hombres de vida dudosa. Quizá su negocio consistía en entregar desertores. Era probable que, repentinamente, apareciera un pelotón de soldados en mi busca. A pesar de la intención de mantenerme vigilante durante toda la noche, el sueño me venció rápidamente. Fue un sueño profundo, negro, sin imágenes. No había dormido de esta forma desde los tiempos anteriores a la guerra.

Me sentía inmerso en ese estado en el que uno es consciente de estar durmiendo y, aunque no consigue despertar, sabe que todo lo que sucede forma parte de un sueño. Lo curioso era que no sucedía nada. No veía nada, todo estaba oscuro, sin embargo escuchaba una música lejana. Más tarde comprendí que esta música me había despertado casi nada más dormirme, y que no estaba soñando mientras me creía dentro del sueño negro. Si no veía imágenes era debido a que la negrura que me rodeaba era real.

La música era relajante, tranquila. Me pareció haber penetrado en el paraíso; después de tantos años sin relacionarme con la civilización humana, había olvidado que personas iguales a las que tanto miedo habían infundido a mi existencia, fueran capaces de crear y reproducir algo tan bello como lo que estaba escuchando. Supuse que era el sonido de un Piano, no puedo asegurarlo porque nunca he tenido conocimientos de música. Las notas parecían moverse, ondulando, por el espacio, a mi alrededor. Abrí los ojos. Era noche de luna creciente, casi llena, y sus rayos lechosos se colaban por una abertura situada en la parte superior de la pared. Sorprendido por la claridad que me rodeaba, miré el reloj que me había prestado el Potentado, una pesada carcasa de algún metal herrumbroso que carecía de tapa, dejando ver su maquinaria "perfecta, que nunca atrasa ni adelanta", según palabras de su propietario. Eran las cuatro en punto. Tuve la seguridad de que si aún no habían venido las tropas a prenderme, ya no vendrían. A las seis se iniciaba el amanecer y, en ese momento, debía hallarme fuera del edificio para cumplir la promesa hecha al Potentado. Aún faltaba tiempo, pero era necesario no dormir otra vez, porque a esas horas el sueño es muy pesado.

Un escalofrío recorrió mi espalda al sentir la humedad que flotaba en el aire. En ese momento, la música, varió su ritmo, se hizo más alegre. A pesar de ello, casi no alcanzaba a escucharla pues parecía provenir de un lugar muy lejano. Supuse que lo mejor era huir del Conservatorio, el trato era hacerlo "antes del amanecer", y a las cuatro de la madrugada aún no ha amanecido. Pensando que al alcanzar la planta baja para salir del edificio, se escucharía la música con mayor intensidad y deseoso de percibir más claramente aquellos sonidos que tanto animaban mi espíritu, me apresuré a recoger el jergón y situarlo junto con las mantas en una esquina para utilizarlo la segunda noche.

Mientras ascendía las escaleras me dejé invadir por las notas, que parecían confundirse con gotitas que danzasen en pequeños estanques.

Cuando estaba a punto de abrir el portón desvencijado que me facilitaría el paso al exterior, un nuevo sonido se sumó al de las gotitas bailarinas, era profundo, lento, como un trueno en la lejanía. Me detuve a escucharlo. Aumentaba casi imperceptiblemente y envolvía otros sonidos cantarines, que parecían enrollarse en espiral. Repentinamente, una explosión de sonido, transparente, delicado y vivo, se alzó y corrió a través de las salas y los pasillos abovedados. Me dirigí hacia el extremo interior del vestíbulo para escucharlo mejor.

Continué caminando, atraído por la magnificencia de aquella música hasta desembocar en el pasillo principal del edificio. Su techo tenía la altura de dos o tres pisos, y de él salían diferentes escaleras que conectaban con otras alturas, todas en el mismo lado. Enfrente se alzaban unos inmensos ventanales acristalados que, dejando penetrar la blanquísima luz de la luna, convertían el lugar en algo irreal. Allí se escuchaba más claramente la música y reconocí el sonido grave y profundo, como el de un Órgano; mientras trataba de distinguir las diferentes melodías que se superponían, se sumó a ellas un timbre nuevo, un Clave, seguramente.

Mi cuerpo se sentía ágil y casi etéreo.

Comencé a mover las piernas de forma que mis pasos creaban un ritmo acorde con la música.

Salté,

intentando apoyar los pies como si fueran de goma;

giré levantando los brazos;

corrí rítmicamente.

La música parecía adecuarse a mis movimientos, no era yo el que acompañaba el ritmo de la música, era ella la que me seguía, creando melodías que se ajustaban totalmente a mis deseos.

El pasillo se había convertido en una improvisada sala de baile en la que yo era el único actor.

Sentí mis músculos de una forma desconocida, notaba cada fibra adaptándose al movimiento que realizaba para ejecutar perfectamente la danza que aquel entorno sugería a mi cuerpo, a veces delicada y otras, bestial.

Saltaba sobre los asientos de madera que se adosaban a los gruesos muros de piedra, en la profundidad que creaban los entrantes de los inmensos ventanales;

giraba como una peonza,

deslizándome sobre el entarimado,

a lo largo del pasillo;

daba volteretas,

seguidas de grandes saltos extendiendo los brazos.

Por mis oídos penetraba una música tan maravillosa que, mezclada con la sangre, recorría mis miembros, mi cerebro, mi corazón. Mi cuerpo era un instrumento maravilloso empeñado en el único fin de hacerme sentir la pasión de la música transportándome a un mundo ignorado hasta ese momento.

En medio de una voltereta acompañada de un giro veloz, escuché el sonido de un golpe que desentonaba totalmente con la melodía y la danza.

Caí.

El ruido me había sacado de mi concentración. Parecía producido por algo pesado, metálico. Me levanté torpemente, la ingravidez me había abandonado. En el suelo, a mis pies, se encontraba el reloj de pulsera del Potentado con la maquinaria esparcida a su alrededor. Sus agujas inertes marcaban las seis menos cuarto. La luna ya no se hallaba arriba, sino que había descendido hacia el horizonte, donde el cielo variaba imperceptiblemente de color. Abandonando el reloj destrozado en la tarima del pasillo, corrí al portón principal y salí angustiado al exterior.

El coche negro, de cristales ahumados, del Potentado, esperaba pacientemente como un ave carroñera, en la esquina.

Había superado, por los pelos, la primera noche de prueba.

En la taberna me trataron como a un héroe. Aquel día conocí a otros clientes fijos que transcurrían allí solamente las mañanas; la mesa de la esquina oscura se convirtió en el centro de reunión. Durante aquellas horas aprendí tanto del barrio, sus habitantes y sus habladurías como si hubiera vivido en él, recorrido realmente sus calles, habitado sus casas y comprado en sus tiendas. Sin embargo, una vez hube contado mi experiencia nocturna, no escuché ningún comentario sobre el viejo Conservatorio. Parecía como si una consigna sellara los labios de todos los hombres cuando hablaban ante mí.

A la hora de la siesta, después de café, cuando la taberna se hallaba vacía, el tabernero fregaba vasos y rellenaba frascas de vino, y yo dormía pesadamente, entró un hombre diferente a los demás. Me despertó su voz estridente, preguntando si "el joven del rincón era la víctima del Potentado". Al levantar la cabeza, aún medio dormido y dominado por el sopor del vino espeso, a través de un vidrio esmerilado, vislumbré la silueta que se acercaba a mí. La sombra oscura de miembros larguísimos se fue definiendo después de restregarme varias veces los ojos. Doblaba exageradamente las rodillas,y levantaba las piernas al caminar; balanceaba los brazos, doblando también los codos; temía que fuera a desarticularse de un momento a otro. Su piel tenía ese tono amarillento tan característico de los

enfermos de hígado. Sus ojos, de un verde muy intenso, brillaban demoníacamente en medio de un globo ocular totalmente rojo. Las cejas, largas y rizadas, esparcían destellos cobrizos por la frente y ante los ojos. Era calvo y su cráneo se alargaba indefinidamente hacia lo alto para girar repentinamente hacia atrás, formando un globo que se unía a los hombros por medio de gruesos tendones.

Cuando terminé de restregarme los ojos, comprendiendo que, por más que tratase de aclararme la visión, aquel ser no desaparecería de ella, el hombre ya se encontraba frente a mí. Un olor a musgo y moho se extendió alrededor de la mesa. Le ofrecí un vaso de vino, me dio las gracias pero pidió al tabernero una copa de coñac.

–Amigo, sea cual fuere el delito por el que te puedan perseguir, nunca se te condenará a algo peor que a lo que te está arrastrando el Potentado.

Le miré sin contestarle, trataba de hacerme una idea de la clase de persona que podía ser un hombre como aquel. Sus dedos largos, nudosos, agarraban la copa de la misma forma que lo hubieran hecho unas garras. Abrió la boca y deslizó en ella varias gotas de la bebida dejando ver una puntiaguda lengua rosada, tan fina que casi parecía cilíndrica. La chasqueó como si se tratase de un látigo.

–Crees que has salido victorioso de la primera prueba y todos –sobornados por el Potentado– te animan a continuar. Pero yo me siento en el deber de informarte de la realidad.

–¿Por qué se siente en el deber de hacerlo, si no me conoce de nada? –estaba a la defensiva, no creía en las buenas intenciones de nadie y me fiaba más del Potentado, que me proponía un trato al que había de sacarle él mayor ventaja, que de esta persona teóricamente desinteresada.

–Lo he hecho con todos los desgraciados que te precedieron, siempre que he llegado a tiempo. Soy el único de todos los asiduos de esta taberna que he vivido la tragedia del Conservatorio de Música. Solamente yo puedo imaginar todo el terror que se halla latente en ese lugar.

–¿La tragedia del Conservatorio…?

–Si. Sucedió hace muchos años, antes de que hubieras nacido. Entonces ese Conservatorio era el mejor que existía en el país. Su fama traspasaba las fronteras, y los que allí impartíamos clase nos considerábamos unos genios. Pero cada uno de nosotros se consideraba mejor que los demás. A los alumnos les sucedía lo mismo. Debían superar unas pruebas de acceso durísimas y, cuando conseguían formar parte del selecto alumnado, se sentían superiores a todos. La competencia era terrible, las envidias también. El día fatídico era el anterior a un concurso que se celebraba anualmente, en el que se elegía el mejor alumno del centro. Aunque pudiera parecer que solamente concursaban los alumnos, la realidad era que la competencia entre los profesores era mucho más fuerte, pues el alumno ganador prestigiaba al profesor que lo había formado. Por eso, aunque corrió la voz de que había un escape de algún gas letal, nadie quiso suspender sus ensayos, pues pensaron que se trataba de una maniobra para que al día siguiente no estuvieran lo suficientemente entrenados y no pudieran demostrar su virtuosismo.

Ya habrás visto cómo está construido el edificio, no hay ventanas accesibles que se puedan abrir. Cuando los músicos comenzaron a marearse y comprender que la alarma era cierta, no tenían fuerzas para acercarse a ningún teléfono, ningún timbre o romper un cristal. Solamente yo salí con vida del edificio.

Lo sorprendente fue que, cuando di la voz de alarma y penetraron a rescatar a las víctimas, no encontraron a nadie. Los cuerpos… o habían desaparecido, o se habían desintegrado. No quedaba en el interior del edificio ningún resto del gas que se había extendido tan sigilosamente; nunca se pudo analizar su composición. Jamás pudo darse cristiana sepultura a los cuerpos de tan insignes músicos.

Desde entonces, el edificio se encuentra encantado. Cuando han querido restaurarlo, los albañiles que han entrado en él, perecieron sepultados bajo los escombros; cuando han querido derribarlo, el conductor de la grúa ha caído de ésta, muriendo en el acto. Los bomberos que penetraron en sus sótanos para evacuar el agua de una gran inundación, hace varios años, se ahogaron en ellos…

–Entonces ¿por qué yo he podido salir tranquilamente de él? –le pregunté irónicamente, como para hacerle ver que las desgracias que describía no debían ser más que casualidades.

–Precisamente lo que te ha sucedido corrobora la fama del encantamiento que sufre el edificio. No se sabe de qué forma comenzó a transmitirse de boca en boca la condición para deshacer el hechizo, pero el caso es que comenzó a circular. Solamente se salvarían de los terribles accidentes los hombres que entrasen en él sin intenciones de reformar ni construir nada; pero no se salvarían de correr la misma suerte de los músicos, se convertirían en espíritus errantes sin esperanza de descanso, a no ser que consiguieran salir del Conservatorio después de haber dormido en él y antes del amanecer, durante tres noches seguidas. Tú solamente has salido de él la primera, otros hombres hicieron lo mismo que tú.

–¿Otros hombres lo han hecho ya?

–Claro. ¿Ni siquiera te habían dicho eso? –El iris de sus ojos parecía brillar intermitentemente, lanzando chispitas amarillas. –El problema es resistir las tres noches. Una sola no es demasiado. Puesto que nadie ha conseguido salir de él las tres noches seguidas, no debes mostrar tanta confianza y seguridad. Tú no eres un héroe, y lo que te ofrece el Potentado no es nada comparado con el negocio que va a realizar de conseguir que se rompa el hechizo. ¡El no pierde nada si tú desapareces en las entrañas de ese edificio monstruoso!

–Pero lo que yo gano es mucho para mí…

–Nada es mucho comparado con el destino del alma…

Cuando el extraño personaje se hubo ido, el tabernero comentó despectivamente:

–¡No era más que un conserje sin contrato fijo! Y deja ver que formaba parte de esos músicos geniales…

–¡De esos espectros geniales! –susurré tristemente.

A pesar de las advertencias de aquel hombre inquietante, comencé la segunda noche de pruebas con alegría y optimismo. Tardé en dormirme, había descansado durante el día y mi estado físico era mucho mejor que el de la noche anterior, pero no me impacienté, al contrario, me resultó sumamente agradable recuperar la soledad y poder sumergirme en mis propios pensamientos. Por primera vez en mi vida fui consciente de que la soledad puede ser algo necesario y bueno, cuando no es forzada. Vinieron a mi mente todos los lugares bellos que había recorrido durante mi huida, disfruté de su recuerdo como no había disfrutado de su presencia a causa de la angustia y el terror que me dominaron constantemente. Recordé valles dorados por el trigo abandonado, mecidos por la brisa que revelaba mil matices diferentes de amarillo. Reviví la caricia del aire tibio en los primeros días de primavera y recordé el sonido de los riachuelos que se arrastraban sobre sus lechos pedregosos. Soñé con la salida de la luna, redonda, grande, anaranjada, en las noches calurosas del verano. Caminé por su superficie porosa, cogiendo puñados de su tierra con mis manos; al escurrirse entre los dedos brillaba mostrando su verdadera naturaleza de oro, oro verde y oro rojo. De mis manos caían sortijas y pequeños pendientes, diademas y collares; de entre los dedos se deslizaban piedras preciosas engarzadas en oro. Los zafiros resplandecían antes de desaparecer engullidos por la tierra áurea que hervía bajo mis pies. El silencio lunar invadía todo el espacio. Poco a poco, el oro iba perdiendo el tono amarillento y un fulgor cada vez más blanco y deslumbrante me rodeaba. La luna había ascendido y, según describía la curva que la elevaba sobre el planeta, iba tiñéndose del blanco más puro. Hacía frío. El suelo era de nieve, la nieve más blanca que pudiera imaginarse, y al cogerla entre las manos, veía cómo los dedos perdían su color, trastocándolo por un azul intenso. Mis dedos eran zafiros fríos e insensibles y de ellos parecía surgir una música extraña, como solamente puede escucharse sobre la superficie sin atmósfera de la luna.

Desperté atenazado por el frío de la noche. A lo lejos se oía una música extraña, la misma que había soñado. Estaba preparado para resistir el influjo de la música sobre mis músculos, no quería forzar la suerte y arriesgarme a permanecer bailando en el interior del viejo Conservatorio hasta después del amanecer, quizá para no detenerme nunca.

Miré el nuevo reloj de pulsera que me había prestado el Potentado, marcaba las cuatro y la aguja del despertador estaba situada a las cinco y media exactamente. Pensé que a pesar de tener la seguridad del aviso del reloj, era mejor recoger y prepararme para salir lo antes posible al exterior.

La música parecía escucharse con más fuerza. Distinguí el sonido, me pareció el de un Violín. Me froté las extremidades para entrar en calor, no quería caer en la tentación de saltar o correr, pues temía que el ansia de baile que me había dominado la noche anterior, volviera a apoderarse de mí. Me resultó extraño escuchar la melodía con mayor intensidad, parecía como si la música se fuera acercando, y cuanto más cerca se percibía más bella era. Llegó tan cerca de mí que me paralizó el terror, ¡el espíritu del músico se encontraba tras la puerta!

A pesar del miedo no podía dejar de disfrutar, no solamente por el hecho de percibir unos sonidos tan maravillosos, sino por la paz y tranquilidad que impregnaban mi alma.

Pero en lugar de atravesar la puerta, como me temía, el sonido comenzó a alejarse de la misma forma que se había acercado y, en lugar de tranquilizarme al comprender que ningún espíritu penetraría en mi recinto, una intensa zozobra comenzó a dominarme. ¡La música me abandonaba! Se alejaba por los pasillos, ascendía las escaleras, se perdía por las aulas vacías…

Era muy diferente el sentimiento de abandonar el viejo Conservatorio por propia voluntad para deshacer el hechizo, al de constatar que la música me abandonaba, que ella huía de mí. Sentí que debía alcanzarla nuevamente. Al fin y al cabo aún tenía dos horas para salir del edificio y, además, llevaba el reloj que me avisaría media hora

antes de la salida del sol. Sin recoger las mantas ni el jergón, salí al pasillo corriendo por las escaleras en pos de la melodía que ya era casi indistinguible del ruido creado por las corrientes de aire a través de las fisuras de las paredes.

Cuando volví a escuchar los sonidos con claridad, uno nuevo se había sumado a ellos, un Chelo se alternaba con el Violín en la creación de nuevas armonías. El sonido surgía de algún lugar situado más arriba que yo. Continué el ascenso por un nuevo tramo de escaleras, más anchas, que comunicaban el extenso pasillo principal con un piso superior totalmente desconocido para mí. Me abrí paso a través de pequeñas aulas iluminadas por la claridad de la luna que penetraba el cristal de los altos ventanales. Sillas carcomidas y taburetes desventrados permanecían distribuidos de tal forma que se diría que los músicos acababan de abandonar las aulas; partituras amarillentas y enmohecidas descansaban en sus atriles; instrumentos desvencijados yacían en los rincones. En algún lugar se escuchaba un goteo sobre un remanso de aguas cristalinas. Me dirigí en busca de ese sonido, que parecía acompañar a los Violines y Violonchelos, que alternaba su ritmo con el de los instrumentos que continuaban alejándose de mí.

Al fondo de un largo y estrecho pasillo repleto de puertecitas, se encontraba el lugar del que provenía el sonido, ahora era más musical y parecía como si los otros instrumentos acompañasen su ritmo. Permanecí inmóvil tras la puerta, escuchando. ¿Cómo podía producirse una música tan relajante, tan espiritual? Por fin me decidí a abrir la puerta, lo hice de forma rápida y, a pesar de ello, no pude hallar a nadie. La sala no era demasiado grande, aunque más espaciosa que las que había recorrido anteriormente. Estaba vacía. Las maderas que cubrían las paredes, se desprendían de ellas y alguna se hallaba caída en el suelo. Solamente había un instrumento en una esquina. Me acerqué a él. Se trataba de un Arpa que aún vibraba ligeramente. Se diría que, poseedora de vida propia, temiendo mi presencia, no podía controlar los temblores de sus cuerdas.

Varios Violines alzaron su canto, acercándose al lugar. Corrí al pasillo deseando darles alcance, pero se hallaba totalmente vacío. El sonido se alejaba nuevamente.

Ahora, de forma inesperada, la música parecía surgir de mi propio interior; un sonido grave y profundo me invadía. Enseguida lo acompañaron los Violines que continuaban yendo y viniendo. El Contrabajo lanzaba su voz quejumbrosa hacia fuera, llenando todo el espacio; el suelo retumbaba ligeramente. Comprendí que la música provenía del piso inferior, de algún lugar situado justamente bajo mis pies.

Descendiendo nuevamente las escaleras, me dirigí hacia el lugar del que creía que provenían las notas del Contrabajo, pero entonces dejó de escucharse. Los Chelos lo relevaron en su interpretación. La música era cada vez más dulce y yo deseaba más y más hallar su origen, pero parecía como si los Violines, que habían suplantado a los Violonchelos en el concierto, se hubieran puesto de acuerdo para jugar al escondite conmigo. Cuando creía alcanzarlos arriba, los escuchaba abajo a la izquierda, cuando llegaba hasta allá, sonaban encima a la derecha… Recorrí pasillos infinitos, atravesé auditorios de techos altos y graduables y aulas anchas y repletas de cuadros ennegrecidos; me asomé al bar, desolado y triste, con la barra descolgada y las botellas de licores vacías; ascendí varios pisos; crucé despachos y salas de conferencias, servicios y vestuarios… Los Violines continuaban esquivándome cuando sonó el despertador de pulsera que me había prestado el Potentado.

Observé que me hallaba en un piso alto, porque la claridad era muy grande y esto sólo era posible si los edificios circundantes no alcanzaban a ocultar la luz de la luna. Debía hallar las escaleras y descender, para alcanzar la salida antes del amanecer. Pero las escaleras eran más estrechas que las que había ascendido, y el lugar al que me condujeron me resultaba desconocido. ¡Me hallaba perdido en el viejo Conservatorio! Cobré conciencia de mi desconocimiento del lugar. Me invadió un sudor frío y comencé a correr sin ningún sentido. Ahora los violines parecían haberse dispersado y sus sonidos me llegaban desde todos los rincones. Comenzaron a sonar de nuevo los Violonchelos y el Contrabajo, hasta el Arpa se unió a la sinfonía. Parecían cantar victoria, todos se reían de mi ingenuidad; y yo corría, ascendiendo y descendiendo escaleras, y atravesando pasillos y salas de forma aleatoria.

En medio de mi terror, comprendí que debía tranquilizarme y detenerme a razonar. Necesitaba obviar el estruendo musical que parecía empeñado en anular mi voluntad. Decidí que mi única salvación era descender, aunque no supiera la dirección exacta o la escalera precisa. Estaba en lo cierto, porque al alcanzar el gran pasillo principal del primer piso, comprendí que todas las escaleras desembocaban en él. Desde este amplio pasillo de grandísimos ventanales que se abrían a la plaza, supe reconocer perfectamente la salida, situada en el lugar opuesto y, segundos antes de que comenzara a elevarse el sol desde el horizonte, salí a la calle.

Las algarrobas que el Potentado tenía por labios, se tensaban en una sonrisa radiante cuando me recibió en su coche de cristales ahumados. Sin embargo mi sentimiento no era de victoria, me sentía estafado por no haber sido

avisado, permitiendo que concentrase mis esfuerzos en la defensa ante las ansias de bailar, en lugar de advertirme que los instrumentos, la segunda noche, tratarían de extraviarme en el laberinto de salas, escaleras y pasillos del viejo Conservatorio. Así se lo dije al Potentado, pero éste me replicó con un argumento inesperado:

–Si el encantamiento del edificio fuera siempre el mismo, hace mucho tiempo que se habría podido conjurar, pero lo que tú experimentaste ayer, nadie lo había vivido así; y lo que cuentas de hoy, tampoco. Ninguna persona vive lo mismo que otra en su encierro, ni siquiera se trata de los mismos instrumentos de una vez para otra o entre diferentes personas… Algunos han escuchado flautas y tambores, otros trompetas y guitarras, otros clarinetes, saxofones, trombones… No puede organizarse una estrategia de actuación frente a las experiencias que tratan de entretener a los que duermen allí para despistarlos y atraparlos con la luz del nuevo día, porque nunca se repite un mismo hecho ni una misma música…

Después del café de sobremesa, cuando la taberna se hallaba vacía y yo dormitaba con los brazos y la cabeza sobre la mesa, vino el extraño personaje de la tarde anterior. Me espabiló su voz:

–¡Vaya, la víctima del Potentado ha salido victoriosa por segunda vez!

El tono de su voz era irónico y me incomodó profundamente, sin embargo deseaba contrastar ideas con él y no demostré mis sentimientos. Hipnotizado por las pupilas de un amarillo cobrizo que se abrían en el centro del iris verde que, a su vez, refulgía en medio de los globos oculares intensamente rojos, le pregunté, incapaz de separar la vista de él:

–¿Por qué los espíritus del viejo Conservatorio han utilizado esta noche una treta diferente que la de la noche anterior?

–No es una pregunta inteligente, debías de saber ya la respuesta –dijo mientras se sentaba ante mí, extendiendo sus garras amarillentas sobre la mesa.

–¿Para que no esté prevenido y me sea más difícil evitar sus redes…? –pregunté, aún sabiendo que era la respuesta adecuada.

El tabernero depositó la gran copa de coñac sobre la mesa, sin que nadie la hubiera pedido. Observé al hombre que la recibía, sus pupilas tenían el mismo color y consistencia del líquido que calentaba pacientemente con sus manos, abrazando y girando la copa entre ellas.

–Has formulado la primera pregunta de forma incorrecta ¿no? –dijo, mojándose ligeramente los labios casi inexistentes con la lengua rosada y cilíndrica.

–Imagino que así ha sido.

No sé porqué ese hombre me inspiraba una repulsión tan fuerte y, simultáneamente, me atraía de una forma tan intensa. Intuía que solamente él se encontraba en posesión de claves que permitieran comprender la dinámica de los hechos acaecidos por las noches en el viejo Conservatorio.

–Mi pregunta debería exponerse de esta forma: ¿Por qué los espíritus se muestran de formas diferentes ante cada persona distinta?

–Sabes muy bien que la contestación sería la misma que la que tú mismo has dado a la pregunta anterior. La experiencia de una persona, podría servir para que la siguiente supiera cómo salvar la misma situación, posteriormente. Sin embargo, creo que sé la razón de esa pregunta tan absurda. Intuyes que hay algo más detrás de esos comportamientos de los espíritus. Y estás en lo cierto.

Dejó caer varias gotas del líquido ambarino sobre su lengua rosada y, después, la chasqueó. Creo que era su forma de paladear la bebida.

–Lo que sucede dentro de ese edificio por las noches, tiene una relación directa con la persona que duerme en él. Pueden darse situaciones indiferentes o terroríficas, absurdas o inquietantes, éstas tendrán sólo un fin, retener a la persona que ha dormido en el Conservatorio. Dependiendo de los miedos y las ansias, de las esperanzas y las ilusiones de esa persona, así actúan las fuerzas invisibles.

–¿Por qué lo hacen? ¿Qué les importa a los espíritus lo que yo pueda hacer allí dentro?

–Es su residencia eterna. Si consigues salir por tercera vez antes del amanecer, errarán perdidos por el universo. Lo peor de todo, para ellos, debe ser el separarse de sus instrumentos. Los espíritus sólo existen en la música que interpretan; cuando derriben el edificio y, con él, sucumban los viejos instrumentos que permanecen en el interior, no podrán tocarlos, su existencia fantasmal carecerá de sentido sin ellos, será su fin.

–¡Absurdo! Si son espíritus, podrán vivir eternamente…

–Quizá una vida eterna, incapacitados para hacer lo que más deseamos, sea el más terrible de los castigos… O quizá no se trate de espíritus, sino de personas de carne y hueso que el gas hizo invisibles… O sean demonios destinados a arrastrar a sus terribles dominios a los hombres que se atreven a desafiar los encantamientos…

Echó la cabeza en forma de globo hacia atrás y permaneció largo rato mirando fijamente el techo desconchado de la taberna.

Yo seguía confuso, sentía miedo por la prueba que me podía aguardar esa noche. Él pareció leer mis pensamientos, porque continuó hablando.

–Todo lo que suceda esta noche se encuentra desde hace tiempo en tu cerebro. La forma de salvarse del encantamiento consiste en conocerse a uno mismo.

Me pareció escuchar una risa apagada, pero no le miré, continuaba perdido en mis inquietudes, con la cara hundida en las cuencas de mis manos.

Cuando levanté la vista, la mesa estaba vacía y la sala también, solamente el tabernero, detrás de la barra, secaba los vasos recién lavados que habría de utilizar a lo largo de la tarde. Al observar mi expresión de asombro, comentó:

–Es un tipo extraño, imprevisible. Es por culpa de los gases misteriosos. Los que lo conocieron antes de la catástrofe, aseguran que no era así hasta que se tragó aquellos terribles gases…, si es que eran gases… Es una historia muy oscura de la que sólo se tiene la declaración del Hombre–Gas, como lo llaman. Yo, personalmente, creo que nunca ha contado lo que pasó de verdad y que él es el responsable de correr la voz sobre esas condiciones para deshacer el hechizo. Estoy seguro de que no se puede deshacer nada…: si en el viejo Conservatorio se ha colado un mundo paralelo al nuestro, como dicen todos esos que entienden, no creo que, desde aquí, podamos cambiar nada en él.

El tabernero miró hacia el techo, como si en él pudiera ver uno de los mundos paralelos de los que hablaba. Después, continuó hablando.

–No lo digo para que te rindas, pero me parece que, como no tenemos ni idea de qué va todo eso, sólo tenemos dos posibilidades: permitirles que nos dominen o evitarlos. Y sólo tiene sentido hacer lo último, porque si nos metemos en un mundo desconocido, nunca podremos defendernos de él.

–Pero no tenemos que integrarnos en ese mundo. Precisamente lo que voy a hacer es vencerlo, de lo que se trata es de anular el hechizo…

–Nadie ha sido capaz de regresar de la tercera noche.

–¡Buenas tardes! –el primer parroquiano de la tarde hacía su entrada en la taberna –. Me he cruzado por la calle con el Hombre–Gas. Parecía venir de la taberna, ¿os ha visitado?

–Ese demonio aparece siempre que alguien se aviene a romper el hechizo del viejo Conservatorio –contestó el tabernero, señalándome.

–¡Tú lo has dicho: ese Demonio! –replicó el parroquiano, acodándose en la barra.

–¿Por qué "ese Demonio"? –le pregunté, queriendo parecer indiferente.

–Porque se trata de un verdadero Demonio. Tengo la seguridad de que ese hombre es el responsable de la catástrofe del viejo Conservatorio. No creo que se expandiera ningún gas, creo que él hechizó personalmente a todas aquellas personas insignes. Quizá se reencarnó solamente para eso, la música es espiritual y Lucifer aborrece todo lo que puede elevar el espíritu de los hombres…, y más a los hombres que son espirituales. A lo mejor no es Satanás reencarnado, sino que hizo un pacto con el Diablo, con el fin de deshacerse de todas aquellas personas que habían conseguido el éxito, mientras él se consideraba un fracasado…¡Quién sabe lo que pudo suceder realmente! Pero tengo la seguridad de que el Hombre–Gas fue el responsable de la catástrofe…

–Nuestro amigo tiene mucha imaginación –indicó el tabernero, con una sonrisa en los labios.

–¡Quién sabe…! Belcebú no debe ser muy diferente a vuestro conciudadano…: esos ojos en llamas…, esa lengua de reptil…, esas garras amarillentas que tiene por manos…, esos movimientos desarticulados, inhumanos… ¡Dios mío! solo de pensar en él me estremezco –comenté, sintiendo que un escalofrío recorría realmente mi columna vertebral.

–¡Vamos, vamos! –la voz provenía de la puerta –no es momento para desanimarse, precisamente ya has pasado la mayor parte de la prueba… –era el Potentado, que cargaba con un cordero limpio y desollado sobre sus espaldas–. Vamos, tabernero, traigo cena para todos, la ocasión lo merece, ya puedes ir preparando las brasas, que esta noche vas a comer mejor que lo has hecho nunca…

Comenzaron a llegar los parroquianos de la tarde, de uno en uno, de dos en dos, en pequeños grupos. Se había declarado el alto al fuego definitivo, y todos estaban alegres aunque no fuera su bando el vencedor. Nadie deseaba

que se prolongara más aquella terrible guerra. Sin pensar que el final de una guerra no suele ser el fin de los padecimientos. El tabernero invitó a vino, del bueno, a todos.

No estoy muy seguro de que mi estado, aquella noche, fuera el adecuado para defenderme de amenazas desconocidas; había cenado mucho y, sobre todo, había bebido demasiado. La carne jugosa y grasienta, y la piel crujiente del cordero pedían regarlas con vino, y la bebida aromática y áspera requería bocados de carne para acompañarla.

La alegría de los parroquianos que acudieron a la cena, invitados por el Potentado, no se debía solamente al optimismo de su anfitrión en cuanto al desencantamiento del viejo Conservatorio, ni siquiera al fin de la guerra, ni a la comida inesperada en época de hambre; se debía sobre todo al vino en sí mismo. Mi alegría se debía al mismo motivo, por eso, cuando descendí hasta los sótanos del viejo Conservatorio y me encontré solo en medio de tanta oscuridad, me invadió una tristeza tan grande como mi júbilo anterior.

Empecé a pensar en el fin de la guerra, en mi futuro ¿de qué forma iba a conseguir trabajo si era un desertor del ejército vencedor? ¿Cómo era posible permanecer oculto en época de paz, en medio de una sociedad organizada? Me dormí envuelto en estos pensamientos, por el sopor que me producía la pesada digestión y el exceso de alcohol. Pero, precisamente a causa de estos motivos, me desperté pronto con sensación de angustia y malestar de cabeza.

Miré el reloj del Potentado, pero no pude ver la hora a causa de la intensa oscuridad. Debía buscar un lugar donde hubiera agua para saciar la sed que me invadía. Al levantarme, sentí que las tinieblas reinantes giraban a mi alrededor, tuve que apoyarme en la pared; de esta forma, tanteando las paredes, comencé la búsqueda de un lugar con agua. Recordé el bar abandonado e intenté hallarlo en el sótano, que era donde recordaba haberlo encontrado.

Recorrí habitaciones que me parecieron almacenes, encontrando en un descansillo unos servicios pero, aunque nadie había robado los grifos, no salía de éstos ni una gota de agua. Hallé escaleras que descendían aún más, temiendo aventurarme en ellas, subí al piso principal. Desde el inmenso pasillo de los ventanales, comprendí que el sótano estaba subdividido en partes, y que solamente podía acceder de unas a otras a través de este piso. Elegí la escalera que me pareció mejor y, descendiéndola, desemboqué en el bar. De él pasé a la cocina, los grifos resultaron tan inútiles como los de los servicios. Entonces, empecé a revolver entre las aquellas botellas vacías que ocupaban los estantes, en aquel momento habría tragado ginebra pura, con tal de beber algo.

La luna debió de comenzar a elevarse, porque una ligera claridad se asomaba tímidamente por las ventanas que, cercanas al techo, se abrían sobre la acera de la calle. Un rayo lechoso incidió directamente sobre algo que se hallaba en el suelo, junto a la barra del bar. Lanzó unos destellos verde amarillentos. Dirigiéndome al lugar, descubrí una botella tirada en aquel rincón. Estaba llena, sin abrir. Miré la etiqueta, situándome bajo las ventanas para poder verla. Me resultaba completamente desconocida y los signos que representaban el nombre parecían pertenecientes a una cultura lejana, no sólo en el espacio sino también en el tiempo. Pero estaba repleta de líquido… Busqué un sacacorchos, y no me resultó demasiado difícil encontrarlo. Al salir el tapón, se extendió un aroma agradable y fresco. Bebí directamente de la botella. Sentía el líquido verdoso descendiendo por la garganta y no era capaz de dejar de beberlo, tan refrescante me resultaba. Cuando se terminó, me sentí totalmente renovado y, sólo entonces, me dí cuenta de que, a lo lejos, alguien tocaba un instrumento musical.

Al principio creí que el sonido llegaba de la calle, pensando en los grupos que aún estarían celebrando el fin de la guerra pero, escuchando atentamente, descubrí que provenía del interior del edificio, seguramente de un piso muy alto.

Alegre y despreocupado, me dirigí escaleras arriba, dispuesto a encontrar al músico y dar la cara. Miré el reloj, eran solamente las dos y media, por lo que tenía mucho tiempo hasta la salida del sol.

Después de ascender numerosos tramos y muchos peldaños, alcancé un gran pasillo idéntico al que se extendía en el piso principal; pero su luminosidad era mayor por encontrarse más alto. Allí, la música se escuchaba con bastante claridad. Quejas armoniosas se alzaban en el espacio, hasta alcanzar el techo; descendían transformadas en suspiros y risas débiles. Un Acordeón expandía su fuelle con delicadeza y, comprimiéndose de nuevo, lanzaba al aire sus sentimientos.

Paseé por el lugar lechoso de luz de luna, dominado por la misma necesidad que la noche anterior me impulsaba a dar alcance al instrumento, pero esta vez me invadía una ansiedad desconocida, inexplicable.

Pensé.

Y mis pensamientos eran sensaciones.

Cada nota surgida del instrumento se transformaba en un deseo, una necesidad, una aspiración… o quizá no sucedía de esa forma, es posible que cada deseo, cada necesidad de mi espíritu, tejiera aquellos acordes, vibrase en notas surgidas del Acordeón.

Aquellos sonidos laceraban mi espíritu, las ansias inmensas de mi mente se derramaban por el espacio, creando melodías que me atraían dolorosamente. Se trataba de una música que me hacía sentir cercanas las aspiraciones de mi espíritu, pero a la vez, inalcanzables. Debía desvelar el lugar donde se interpretaban las melodías de mi vida, sumergirme en la sonoridad que evocaba el mundo ansiado desde siempre, que ahora se hallaba tan cerca.

Ascendí nuevos tramos de escaleras. Aquel instrumento me resultaba humano, sus acordes no eran inalcanzablemente espirituales, parecían la expresión misma de los sentimientos humanos; pero se trataba de sentimientos perfectos, de una espiritualidad voluptuosa que no eleva al hombre por encima de su naturaleza, sino que le reconcilia con ella.

La música no se alejaba como la noche anterior, cada vez la escuchaba con más claridad y precisión. Y, según me acercaba a ella, otros Acordeones se sumaban a la voz del anterior, para llamarme más intensamente.

Miré el reloj, aún era pronto y no corría peligro de faltar a mi obligación con el Potentado.

La claridad de la luna era cada vez mayor y me parecía caminar sobre un suelo acolchado. ¡Qué maravilloso, introducirme en ese espacio de vibraciones! Los sonidos me envolvían, creando sensaciones jamás sentidas. No sólo percibía la música a través de los oídos: mi tacto, mi vista, el olfato y hasta el gusto parecían participar del concierto. Evoqué inmensidades de agua azul turquesa; volé entre las fronteras de corrientes oceánicas frías y cálidas; navegué por aires transparentes y lúcidos, y giré con los tornados en su negro torbellino; bebí la tibieza del aire nocturno y sentí los colores pálidos del amanecer sobre mi piel. Un Bandoneón se abrió paso entre las notas musicales con una voz tan dulce que calmó mis ansias de amor. Sentí el abandono y el despecho; y viví la alegría del reencuentro cuando todos los instrumentos corearon, simultáneamente, aquellas melodías cargadas de sentimiento.

La vida, sobresaltada pero monótona, que había recorrido hasta aquel momento, se fue alejando insensiblemente de mí. ¡Qué necesidad tenía de dormir, provisionalmente, en los bajos del viejo Conservatorio, si podía habitar las elevadas regiones del edificio, eternamente! ¡Qué deseo podía albergar de defenderme de mis enemigos, si podía sentir la amistad y el amor más espirituales!

Los Acordeones continuaban expresando todos los sentimientos cuya existencia había ignorado hasta ese momento y, según lo hacían, mi espíritu desvelaba regiones ocultas anteriormente. Agujas de hielo surgían, verticales, de las llanuras verdes de pasto, infinitos colores navegaban a ras de suelo para elevarse y teñir el aire.

El nuevo día se extendía apaciblemente sobre este mundo que creemos conocer tanto y que, sin embargo alberga infinitos estados y dimensiones desconocidos entre sí. A pesar de ello, ahora sé que nos será posible alcanzar cualquiera de ellos, siempre que hallemos el instrumento adecuado para conseguirlo.

En el horizonte, un sol inmenso, rojo como la sangre, se eleva hacia la eternidad; inmerso en su fuego dulce y protector, me elevo con él hacia regiones de felicidad jamás intuidas por ningún ser humano.

María Luisa Herrera Martín
23 de Noviembre de 1995



NOTAS AL PROGRAMA

(*Primer Ciclo de Intérpretes Noveles*) RCSMM Curso 1994/95



Notas al Programa

(*Primer Ciclo de Intérpretes Noveles*)

RCSMM Curso 1994/95

De los últimos instrumentos incorporados al panorama musical de este siglo, el acordeón, ya sea por sus características tímbricas, técnico-interpretativas, socio-musicales, etc., ha ido suscitando, especialmente a partir de la segunda mitad de siglo, un creciente interés por muchos compositores, quienes habiendo sabido encontrar en él un nuevo "medio" de expresión, han contribuido a la creación de un repertorio "original" (pensado para el instrumento), definiendo un "lenguaje instrumental" que ha ido configurando al acordeón en sus distintas modalidades, y proyectando una función del mismo dentro de los diversos contextos sociales, musicales, educativos, etc. en los que en la actualidad se desenvuelve.

Históricamente, sus orígenes podrían remontarse a la aparición en Europa de lo que en su momento fue considerado un "nuevo" principio sonoro importado de Oriente: la *lengüeta libre metálica accionada por aire*, cuya aplicación daría paso a una nueva familia instrumental (AERÓFONOS DE DE LENGÜETA LIBRE) de la cual derivarán diversos instrumentos conocidos en la actualidad bajo los nombres de: armónicas, melódicas, armonios, concertinas, acordeones, bandoneones, etc.

En su *Historia de los Instrumentos Musicales* (Nueva York 1940), punto de referencia en el estudio histórico del acordeón dice Curt Sachs: «... La *lengüeta libre* del órgano de boca chino fue llevada a Rusia en la segunda mitad del siglo XVIII. Esta clase de lengüeta, hasta entonces desconocida, se diseminó por Europa con rapidez inusitada. Los fabricantes de órganos e instrumentos automáticos la aceptaron, y a principios del siglo XIX un grupo completamente nuevo de instrumentos se basó en el principio de la lengüeta libre. Los que más perduraron fueron dos inventos de Friedrich Buschmann, de Berlín: el *órgano de boca* (vulgarmente armónica), en alemán *Mundharmonica,* en 1821, y el *acordeón*, en alemán Ziehharmonika, en 1822. La armónica tenía la forma de una caja pequeña y chata con diminutas lengüetas colocadas en ranuras; el acordeón era un fuelle, con lengüetas en las dos cabeceras. Ambos combinaban la aspiración con la espiración...

... Mientras estos instrumentos manuables eran populares, otro grupo, a lengüeta libre, teclado y fuelle de presión interior fue aceptado más bien por la burguesía. Entre 1810 y 1840 se construyeron muchos de esos pseudo órganos, llamados *aeoline, aeolodicon, meláfono, fisarmónica* y otros nombres compuestos con retacitos de griego. Estas tentativas culminaron en 1840 con el *armonio* de Alexandre Debain; éste era casi idéntico al instrumento moderno, especialmente cuando tres años más tarde, el inventor le agregó la *expresión* , que permitía al ejecutante desconectar el "reservoir" igualador, de modo que su acción sobre el pedal se reflejaba a través de los fuelles alimentados directamente en los canales de aire, y podía producir el crescendo y el diminuendo...»

De esta breve pero significativa descripción podemos entresacar dos datos (factores) que condicionarán el desarrollo del instrumento: por un lado la concepción, implícita en el pensamiento de la época, de una segregación entre instrumentos "cultos" e instrumentos "populares", concepción ya superada hace bastantes años (quizás no demasiados...) por la musicología contemporánea, especialmente en el ámbito de la organología, y quizás el mejor acierto que contienen los actuales proyectos de reforma educativa; por otro lado, la búsqueda afanosa en aquel entonces por conseguir el control dinámico en los instrumentos polifónicos de viento, impulsada por la novedad del principio sonoro (lengüeta libre), lo que daría lugar a la aparición de dicha nueva familia instrumental.

El término "acordeón" derivaría de una patente presentada en Viena por Cyril Demian en 1829 para uno de aquellos primeros prototipos experimentales al que llamó *accordion*, que aunque poco tenía que ver con el instrumento actual, llevaba sin embargo el gérmen (al igual que la *concertina* de Charles Wheatstone, contemporánea de aquél) de lo que en su día llegaría a ser el acordeón: un instrumento que "occidentaliza" el principio sonoro del *Sheng* chino (lengüeta libre accionada por aire) adaptándolo a una concepción organológica europea: recogerá la "portatibilidad" y la aplicación manual del fuelle del *órgano portáti*l medieval, los mecanismos y sistema de registros del órgano, los conceptos de armonía-tonal y acompañamiento homofónico que instrumentalizará en su manual izquierdo (MII), el sistema de válvulas de los instrumentos de viento, el sistema de teclado del piano (posteriormente transformará, adaptando en un sistema de botones, los conceptos innovadores sobre transposición y digitación de los pianos de P. Janko y E. J. Mangeot), etc.

En la actualidad el concepto de "acordeón", como nombre genérico, haría referencia a un pequeño conjunto de instrumentos, perteneciente a la citada familia de *Aerófonos de lengüeta libre,* agrupados a partir de una serie de características comunes: principio sonoro, accionamiento manual del fuelle mediante el antebrazo izquierdo, movimiento del manual izquierdo respecto al derecho, que se mantiene fijo, sujeto al cuerpo mediante correas (a diferencia de bandoneones y concertinas, instrumentos en los cuales ambos manuales son móviles), mecanismos de válvulas diferentes para cada manual, etc. Este conjunto de "acordeones" es subdividido, a su vez, en diversas clasificaciones según su función y características técnicas: ACORDEONES DIATÓNICOS (emiten dos sonidos distintos, según se "tire" o "presione" el fuelle; característicos en la música folclórica de muchos paises), ACORDEONES ESTANDAR, o acordeón convencional, (con un manual izquierdo en el que se dispone un sistema de "acompañamiento" a base de "bajos y acordes" preestablecidos, que representarán una síntesis en la aplicación instrumental de gran parte de los conceptos racionalista-matemáticos de la música occidental (Pitágoras, Zarlino, Remeau, etc.): teoría del acorde perfecto mayor y menor, noción del "sistema de quintas", noción de "bajo fundamental", tonalidad ligada al temperamento, concepto de "acompañamiento armónico-tonal", etc.) ACORDEONES "CONVERTOR" (con un mecanismo en su manual izquierdo que le permite cambiar el sistema de "bajos y acordes" del modelo estandar por una disposición de sonidos independientes de más de cuatro octavas, permitiendo hacer uso de "dos instrumentos" en dicho manual), etc.

Vamos a tener la oportunidad de escuchar uno de estos últimos modelos, a los que se hace referencia al hablar del "acordeón de concierto". Este tipo de acordeón dispone, en este caso, de un manual derecho de botones (MI) con una extensión de 64 sonidos (E_o - G_5) a partir del sonido E_o (41.20 Hz), y un manual izquierdo convertible (MIII/II) con una extensión de 58 sonidos (E_o - C_5) también a partir del mismo sonido (Mi_o). La principal característica de este sistema de botones (ergonómicamente muy similar al teclado de una máquina de escribir) en el manual derecho está en su fácil transposición por "posiciones", parecido a como lo sería en una guitarra, y su reducido tamaño, que permite disponer de un ámbito de octava en un espacio de unos 9 cm. (haciendo posible que, por ejemplo, una mano capaz de pulsar simultáneamente, en el teclado de un piano, los sonidos C_2, G_2 y D_3, pueda pulsar fácilmente de forma simultánea, en un manual de estas características, los sonidos C_2, G_2, D_3, A_3 y E_4 .

Si bien el desarrollo y difusión del instrumento (o instrumentos), dentro de los contextos de la música popular y el folclore musical, no tuvo ningún problema, al igual que ocurriría con su aceptación dentro del marco de la música contemporánea, no ocurriría lo mismo en el terreno de la llamada "música culta", especialmente en determinados estamentos de la enseñanza, donde el afán exacerbado, y cargado de prejuicios, por "conservar" y "proteger ante cualquier novedad" lo que algunos sectores consideraban la "verdadera música" (y por lo tanto los "verdaderos instrumentos") fue llevado a un extremo de verdadera necrofilia musical que no dejaba de convertir lo que podía ser un jardín, en un cementerio, cerrando las puertas ante una demanda social y ante un derecho a una formación profesional digna que reclaman "otros instrumentos" y "otras músicas".

Quizás ya sea hora de aceptar que una *armónica* es un instrumento musical tan digno como lo pueda ser un *piano*; que los verdaderos valores de un instrumento se hallan en la música que es capaz de producir, no en su nombre o su tamaño. Quizás, también, haya llegado el momento en que se resientan aquellas disposiciones civiles las cuáles, ancladas en el pasado, aun podemos contemplar hoy día… «Quienes velan por el Estado deben evitar ante todo que en música se produzca ninguna innovación que resulte contraria a nuestras líneas directivas, y deben cuidar asimismo de que éstas se cumplan siempre. Por tanto, conviene desconfiar de la introducción de cualquier innovación con respecto a nuestras leyes musicales usuales, ya que no es posible alterar ninguna de esas leyes sin que al propio tiempo se resientan de ello las más importantes disposiciones civiles...» Platón, Atenas siglo IV...!

Sesenta años más tarde de la aparición de aquel acordeón a que hacía referencia C. Sachs, nació, en1882, I. F. Stravinsky, quien no tendrá ningún reparo en introducir "innovaciones en las leyes musicales", y al que no le importará en absoluto que se "resientan de ello las más importantes disposiciones civiles" En 1911 los Ballets Rusos de Diaghilev estrenan en París el ballet de Petrouchka, donde se integran canciones populares y músicas callejeras, pero tratadas con procedimientos muy nuevos para la época: politonalidad, polirritmia, contrastes tímbricos, etc. Para el autor de Petrouchka, estaba muy clara la cuestión sobre la "música popular" y la "música culta", como , además de reflejarlo en su música, lo explica en su lección "*Las transformaciones de la música rusa*", quinta lección dictada en la cátedra de Poética de la Universidad de Harvard (Poética musical en forma de seis lecciones, 1939/40) (Taurus 1977), tema de gran interés pedagógico en nuestros días, dada la influencia que en algunos sectores de la especialidad está teniendo el acordeonismo ruso.

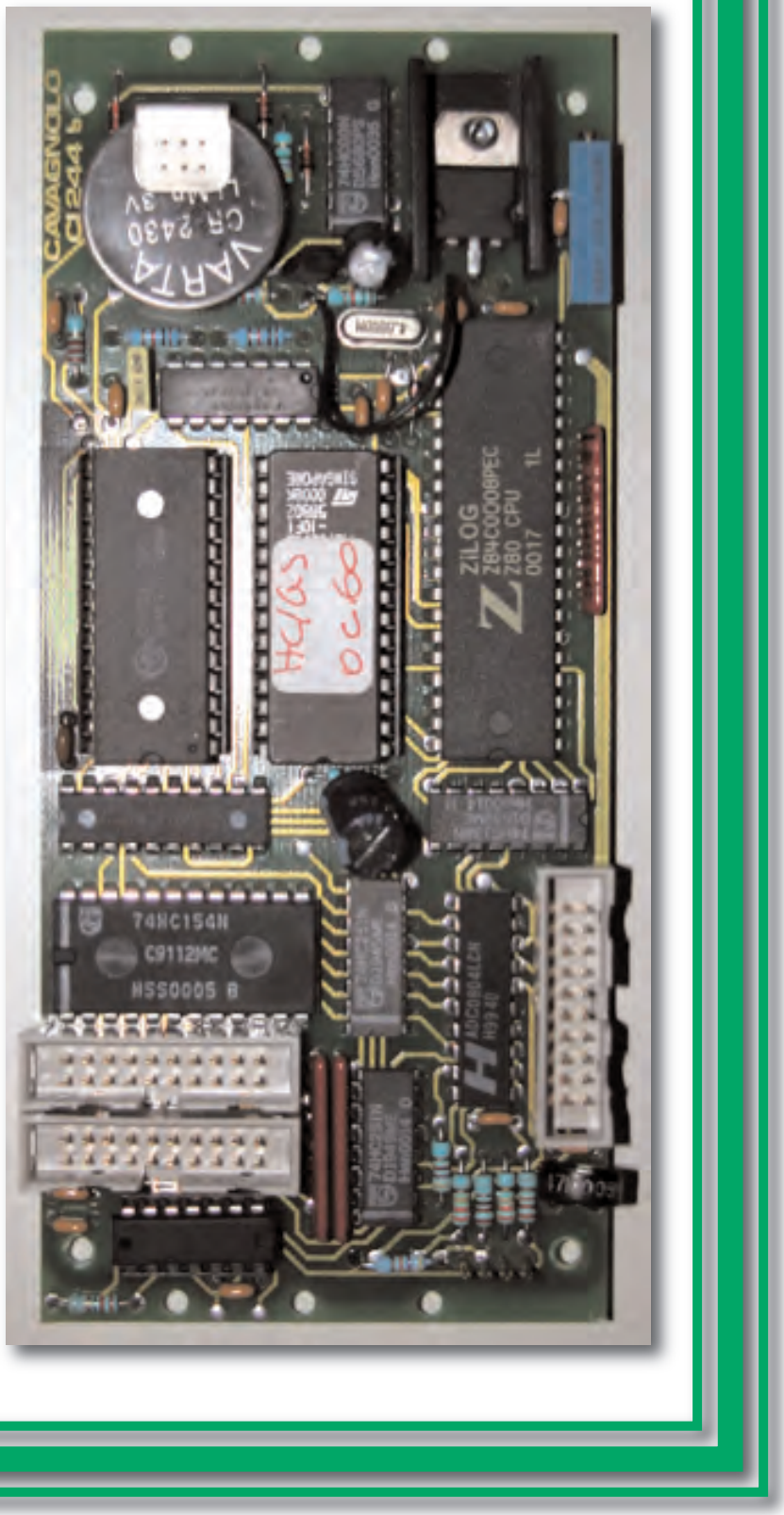
Después de haber tenido ocasión, no hace mucho tiempo, de escuchar la versión de Escenas de Petrouchka que la pareja Ángel Luís Castaño y Raquel Ruiz van a interpretar como última obra del programa, pienso que bien podría hacérseles extensivo el comentario que Stravinsky hizo después de oir a Tommy Reilly (conocido intérprete de armónica): «After hearing your interpretation of my Chanson Russe I would be happy to let you play anything of mine». (después de escuchar su interpretación de mi Canción rusa, me gustaría mucho permitirle tocar cualquiera de mis obras)

De la misma manera que Stravinsky aceptó la música de su tiempo, a la vez que demostró saber unirse a la tradición de forma renovadora, su compatriota la compositora soviética Sofía Goubaidulina (1931) también se une a esta tradición, pero bajo una concepción simbólico-religiosa que caracteriza toda su obra (In croce, Sieben Worte, Sonate, etc.).

De Profundis (1978), de S. Goubaidulina (posiblemente la compositora actual con más proyección internacional de los autores que integran este programa), primera composición que escucharemos, se ha convertido desde su aparición en una obra presente en el repertorio de un gran número de intérpretes. La originalidad de esta compositora, en lo que se refiere a sus obras para acordeón, radica principalmente en la manera de utilizar su "simbología religiosa" a través de las posibilidades expresivas que le ofrece el instrumento: clusters, trémolos de fuelle, distorsiones de las lengüetas (bends, o glisados no temperados), sonidos de la válvula del aire, empleo de los registros tonales extremos, etc. La manera en que su música se eleva, "desde lo más profundo", (clusters en el registro más grave del instrumento), hasta trascender, con esperanza, a las esferas más elevadas (acordes mayores en el registro agudo), bien podría simbolizar el duro camino que, también de forma esperanzadora, recorre el acordeón.

Los autores que completan el programa, si bien no son tan conocidos en otros contextos musicales como los anteriores, son sin embargo autores muy representativos en el ámbito específico de la composición acordeonística. A excepción de Alexander Pouchkarenko, del que destaca su Sonata, y cuya obra es menos conocida, tanto Vladislav Solotarew (1942/75), como el francés Patrick Busseuil, son autores muy interesantes, además de por su prolífica y variada obra, por su condición de compositores/acordeonistas, lo que hace que su música explote ámpliamente los recursos del instrumento, tanto desde el punto de vista interpretativo, como pedagógico, terreno donde ambos han realizado una gran labor.

TM 1995


CAVAGNOLO
VARTA
CR 2430
74HC154N
C9112MC
HSS0005 B
ZILOG
Z84C0008PEC
Z80 CPU
0017

52”

♩ = ± 77

“Allegro ma non troppo”



52”

(*para Carme Miró*)

♩ = ± 77

“Allegro ma non troppo”

El sentido de las cosas se encuentra en el contexto que las crea.

Cosmovisión

Todo parece que empezó hace unos $(13{,}7 \pm 0{,}2) \times 10^9$ años, poco más o menos. A partir de aquel instante singular una serie de acontecimientos darían lugar a que toda la materia y energía del universo se combinaran en una serie de estructuras hasta entonces nunca imaginadas. Se estabilizaron los sistemas estelares, apareció la vida y ésta se diversificó rápidamente en menos de cuatro mil millones de años, evolucionando de manera compleja e imprevisible hasta llegar a configurarse una taxonomía de organismos tan amplia y variada que, con el fin de no perdernos en su complejidad, podríamos reducir a tres simples categorías: aquellas especies, más perfeccionadas, en las que *no* se desarrolló la *inteligencia,* aquellas en las que se desarrolló la *inteligencia,* y aquellas en las que se desarrolló la *estupidez*.

Diseminación

Como representante supremo de esta última, el ser humano, eufemísticamente llamado *homo sapiens*, con su característica prepotencia de recién llegado a esta gran biodiversidad, y aún en un precario estado evolutivo, se encuentra en la actualidad diseminado sobre la superficie de un diminuto planeta de apenas 40.000 km de circunferencia, girando estúpidamente a unos 30 km por segundo dentro de un pequeño sistema planetario perdido en una reducida galaxia de tan sólo 100.000 años luz de diámetro, entre las más de cien mil millones de galaxias existentes en nuestro universo observable.

Especialización

Su pequeño cerebro de apenas 1500 gramos, sede y soporte material de su gran éxito biológico, ha evolucionado de manera inteligente dotándole de una gran capacidad para transformar la realidad mediante infinidad de instrumentos diseñados por él mismo, lo que combinado con su extraordinaria propensión a la estupidez ha convertido a éste en el organismo vivo potencialmente más destructivo del reino animal, de lo que parece sentirse muy orgulloso.

Cuantificación

Pero parece ser que este cerebro, un tanto egocéntrico y arrogante (alguna contraprestación evolutiva tenía que tener), no es capaz de funcionar bien en un medio cambiante y aleatorio, por lo que le cuesta mucho adaptarse al orden complejo e impredecible de la realidad, de ahí que intente organizarla a partir de sus propias limitaciones cognitivas, tratando de cuantificarla y ordenarla en función de unas escalas de valores arbitrarias que él mismo se inventa según su necesidad y conveniencia. Puede servir de ejemplo, el siguiente hecho: cuando el ser humano mira una simple mariposa su cerebro procesa un ejemplar del orden lepidóptero que agrupa más de 160.000 especies clasificadas en 127 familias y 46 superfamilias; si observa la belleza de sus alas tiende a convertirla en el objeto de deseo de cualquier taxidermista y a crear un necro/museo zoológico donde exponerla crucificada con alfileres; y si piensa en su aleteo, rápidamente intenta desarrollar una teoría del caos que explique sus causas y consecuencias, pero tal complejidad le hace tomar conciencia, nuevamente, de sus limitaciones cognitivas, entrando así en un bucle espiral de exponencial conocimiento que al final acaba llevándole a distorsionar su visión de la naturaleza, distanciándose de ella o, peor aún, humanizándola, con el fin de entenderla o, en su defecto, mucho peor todavía, poseerla.

Simbolización

Una de las características diferenciadoras de esta singularidad biológica son sus especiales capacidades para el pensamiento simbólico, mediante la creación de complejos sistemas lingüísticos, que le han permitido adquirir y desarrollar, especialmente en los últimos y recientes 40.000 años, importantes campos de conocimiento, a partir de los cuales ha ido tomando conciencia de su gran ignorancia acerca del mundo y de sí mismo, hecho que no parece haberle desanimado, si no más bien al contrario, en su afán por seguir adquiriendo, preservando y transmitiendo tales conocimientos a través de un complejo proceso de sociabilización llamado *Educación*. Quizás su especial capacidad para no recordar experiencias pasadas, lo que en el plano social se ha venido a llamar *memoria histórica*, facultad que le permite volver a repetir una y otra vez los mismos errores, sea la causa de tal comportamiento *adquisitivo*, *preservativo* y *transmitivo*.

Clasificación

Esta extraordinaria capacidad del lenguaje para compartir información y conocimiento, crear vínculos sociales, e integrarse en la naturaleza como parte de ella (no como dueño de la misma), suele ser usada por el ser humano para crear, fronteras culturales, ideológicas, geográficas, etc., componentes esenciales para el establecimiento de una sociedad estratificada en una jerarquía de clases, que facilite su posterior control, a través de aquellos individuos mejor dotados para la estupidez, cuyo objetivo, más que integrarse en el mundo, es apoderarse de él, incluyendo a sus semejantes.

Educación

El proceso educativo, como medio de manipulación para conseguir tales objetivos, suele ser llevado a cabo generalmente (leer sin dobles sentidos) a través de una subespecie humana, el *homo politicus*, individuos, representativos por excelencia de dicha capacidad tan recientemente adquirida, el lenguaje (no confundir con el pensamiento,) que son los encargados de dirigir la sociedad mediante el gobierno de una forma de organización social soberana y coercitiva llamada *Estado*; normalmente ejercen su actividad mediante el control de la *Información* y el *Conocimiento*, que suelen convertir en herramientas de poder al servicio de una *Ideología*, siendo generalmente erigidos como representantes sociales a través de diversos sistemas: *revolución*, *golpe de Estado*, *fraude electoral*, *elecciones*, *transfuguismo*, *meritocracia*, etc. u otros medios menos ortodoxos.

Amortización

Ejemplo de su inteligente y valiosa aportación social puede ser la creación de un sistema económico llamado *Capitalismo*, en el que se divide la sociedad en una jerarquía vertical de clases/valores donde la única forma de ascender o descender es el *Dinero*, que habitualmente mezclan con el *Conocimiento* para cimentar la sociedad según sus intereses clasistas *particulares*, que tienden a definir como *colectivos*. Como pequeña muestra del gran éxito de este sistema socioeconómico puede servir de ejemplo actual su gran aporte en la reducción de la mortalidad infantil por hambre a sólo un niño cada tres segundos (10.510.000 al año, para los más dramáticos…), reduciendo también a algo menos de mil millones la cifra de seres humanos famélicos diseminados sobre la Tierra, hecho del que también parecen sentirse muy orgullosos.

Diversificación

Debido a su importante esfuerzo y transcendente labor en este desarrollo y estratificación social de sistema de clases, esta subespecie (*homo politicus*) se ha ido diversificando en los últimos años en multitud de especímenes, según su distinto nivel de estatus, grado de poder y uso que hacen de sus grandes capacidades intelectuales: el *lenguaje* (los que hablan), el *pensamiento* (los que deciden) y la *acción* (los que ejecutan), que representarían los tres principales campos de proyección de la estupidez humana.

Ciencia/ficción

Ciencias formales, naturales y sociales, Tecnología, Humanidades, Arte, etc. representan algunos de los conjuntos de disciplinas del conocimiento que estructuran los contenidos del saber humano transmitidos por la educación, a través de los cuales el ser humano expresa, tanto individual como colectivamente, su visión e interpretación del mundo actual.



María Luisa Herrera

Ejemplificación

Como síntesis de tal conocimiento y muestra de esta necesidad expresiva característica del ser humano, puede servir como ejemplo el *Disco de oro* (*Sound of Earth* -Sonidos de la Tierra-), que acompaña a las sondas espaciales *Voyager*, lanzadas en 1977, conteniendo sonidos e imágenes que reflejan la diversidad biocultural en la Tierra; recopilación dirigida por, el que podríamos definir como, el mayor difusor musical del universo Carl Sagan, el mismo año en que una multinacional de electrodomésticos otorga el *premio Nobel de la música* (Premio *Ernst von Siemens*) a la histriónica y venerada figura de Herbert von Karajan, famoso entre otras cosas (como los *arreglos* que convertirían la *Oda a la alegría* de Beethoven en un patético y triste himno de la UE), por su perfecta interpretación y difusión del himno del Partido Nazi *Horst Wessel Lied*. Seguramente en muchos Conservatorios europeos de *aprendizaje* musical (no confundir con *enseñanza* musical) se propondría dar este nombre a su aula de Dirección, (…el de Herbert).

Cuatro días después del primer lanzamiento de la *Voyager 1* en Cabo Cañaveral, se estrena en el Teatro Odeón de Buenos Aires el espectáculo cultural *Mastropiero que nunca*, de Les Luthiers, donde se describe con una simple y simbólica parodia lo que el *homo musicus* (especie perfeccionada de *homo sapiens*) es capaz de *cantar* cuando *pierde los papeles*, a través del Madrigal *La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa la mojó en el arroyuelo y cantando la lavó la frotó sobre una piedra y la colgó de un abedul*, verdadero ejemplo didáctico para los Departamentos de Música Antigua de los Conservatorios superiores de música (…antigua, como dirían ellos - … Les Luthiers-). Quizás Carl Sagan debió sustituir, en *Sound of Earth*, el *Aria de la reina de la noche* de *Die Zauberflöte* por *Kathy, la reina del saloon*, de lenguaje más claro y humano, con el fin de hacer comprender mejor a las inteligencias extraterrestre las verdaderas dimensiones de la estupidez humana.

En este mismo año (1977), mientras, con su romántica sordera, en los egocéntricos museos de aprendizaje musical europeos, eufemísticamente llamados Conservatorios, y en las arrogantes salas de concierto para recalcitrantes melómanos con *camauro*s y *mozzeta* de armiño, suenan una y otra vez hasta la saciedad repetitivas versiones de los *Tríos en si bemol mayor, K. 502* de un dios afectado por el síndrome de *Tourette*, abajo, en la tierra, *Atlantic Records* y *Sony*, símbolos musicales de una sociedad ya totalmente capitalizada, lanzan a la atmósfera terrestre, respectivamente, *Works Volume 1* de *Emerson, Lake & Palmer* y *The Herbie Hancock Trio*. La mitología musical mezcla los vivos con los muertos vivientes, mediante un mismo *artefacto* musical, capaz de producir dolor y placer, símbolo tecnológico y lúdico del *homo habilis* y *homo faber*, *instrumento* representativo de la clase social más elevada (y a la vez más rastrera), y a través de estas santísimas trinidades cuyos sonidos blancos y negros tiñen de color una sociedad sorda que a menudo utiliza la música para cerrar los ojos (no confundir con cerrar los ojos para escuchar la música…), y que canta por no llorar.

También en esta misma fecha dejan este mundo, cambiando de soporte físico (*Vinilo*, *Casete*, *C/DV/D*, etc.), Bing Crosby, Elvis Presley, Antonio Machín y Maria Callas, artistas por igual, convirtiéndose en voces de los sentimientos más profundos de una cultura de clases; mientras, en un minúsculo y puntual *espacio/tiempo* de *ese pequeño punto azul pálido*, que tan románticamente describe Sagan, ya convertido por el ser humano en un *pequeño grano azul en el culo del mundo*, en

Madrid, la *Alianza Apostólica Anticomunista*, muy cerca del actual Real Conservatorio de Música, da sus últimos coletazos en la triste Atocha, unos meses antes de las Elecciones generales, y tras 40 ya olvidados años de Dictadura. La democracia se impone lenta y progresivamente en el siglo XX, especialmente en los bajos fondos de la cultura donde la verdadera música *calla* en los Conservatorios y suena, abajo, en la *calle*…

Wow!

Y coincidiendo en el mismo año, el radiotelescopio *Big Ear* recibe una señal de radio, llamada *Señal Wow!,* que constituiría el único mensaje recibido hasta la fecha que podría tener un origen extraterrestre y haber sido emitido por seres inteligentes, como respuesta a los primeros proyectos SETI (acrónimo del inglés *Search for Extra Terrestrial Intelligence*, o Búsqueda de Inteligencia Extraterrestre) surgidos bajo el patrocinio de la NASA durante los años 1970, proyectos creados, seguramente, ante la dificultad del ser humano para encontrar vida inteligente en la Tierra. Más de 30 años después seguimos esperando, ilusionados, con fe, sin esperanza, que en alguna galaxia algún ser inteligente pueda oír ese *Disco de oro* con nuestros tristes aullidos musicales de dolor y placer, y explicarnos quiénes somos y qué es lo que nos pasa.

$(13{,}7 \pm 0{,}2) \times 10^9$ años después…

Mientras, aquí, en el centro neurasténico (…perdón neurálgico) de nuestra pequeña, suave y peluda piel de buey, está previsto el inmediato lanzamiento de la sonda espacial *Gárruler 1* para el año *2016*, portando un *Casete de oro* (con radiocasete y manual de uso en 4 idiomas: castellano, catalán/valenciano, gallego y vasco) titulado *Sound of Spain* (*Sonidos del Sur*), que incluye unos 46 millones de fotografías del DNI de cada uno de los españoles y españolas (dado su carácter no ha sido posible ponerse de acuerdo para elegir una imagen representativa de todos y cada uno de ellos), y conteniendo sonidos medioambientales del *Kilómetro cero* (Puerta del Sol), en horario laborable (y en obras), junto con una muestra también de sonidos *biodegradados* del Zoo de Madrid, así como una selección realizada por un comité científico presidido por nuestro prestigioso astrólogo (logo, no nomo…) Sal Cagan, donde, entre otros, se recoge un mensaje hablado (traducido a 6912 idiomas) de nuestra *Juvenalia* Presidenta de la Comunidad, argumentando las excelencias de su política de privatización de la Educación y Sanidad (*Mens sana in*…), en formato audio y de su propia voz, sobre un fondo de misa exequial en latín (siguiendo las directrices -dadas en la primera exhortación apostólica de su escatológico pontificado- del sumo restaurador de las "libertades" humanas Benedicto XVI), y dirigida por el famoso *israelestino* Daniel Barenboom, (también premio *Siemens* y novel emulador del nobel Albert Schweitzer), gran amigo del *gallardo* delegado del gobierno de nuestro orden administrativo y también gran fanático, musical, quien en un humilde gesto de generosidad ha incluido en el *Gárruler1* una pequeña *ofrenda musical*, (en piel, y grabada a sangre) de una popular *Marcha Real* (nada que ver con el *Himno de Riego*) con frase de dieciséis compases, dividida en dos secciones, cada una de las cuales tiene cuatro compases repetidos, cuya indicación metronómica es de negra igual a setenta y seis (*casi* 77…), y en tonalidad de Si b mayor, siendo sus duraciones de cincuenta y dos segundos para la versión completa y de veintisiete segundos para la versión breve (para que luego digan, aquellos que piensan que el Gobierno no legisla con claridad y precisión la educación musical de su país…), junto, como iba diciendo, con un manual de uso,

consistente en un ejemplar recién reeditado, y vigente aún, símbolo del alto nivel didáctico alcanzado en nuestra pedagogía musical, de la *Teoría de la Música* del, en otros tiempos, insigne delegado permanente del Estado, Joaquín Zamacois, con el que, seguramente, quizás los extraterrestres podrán aprender a interpretar dicha *ofrenda*.

Con el fin de que tales ideas ideales puedan servir de ejemplo y ayuda a probables posibles civilizaciones intergalácticas, para la creación de futuros Centros de educación musical similares, si fuera posible, fuera de nuestro Universo, y como broche final, se ha incluido en la *Gárruler 1*, un cofre chapado en oro fino, conteniendo un facsímil, ejemplar único, verdadera joya de nuestro pensamiento musical, referente a la erección y concepción, bajo el auspicio y deleite de su graciosa Majestad la reina María Cristina de Borbón, de lo que en su momento se convirtió en el proyecto musical más elevado de la Corte, (propio de la envergadura de su Soberano consorte, el felón Fernando VII): Gaceta de Madrid: Publicación: 24/07/1830, nº 89 (páginas 363 y 364), y de donde emanaría el espíritu que aún conserva y sustenta en la actualidad el *Real*, y único, Conservatorio Superior de Música de nuestra Comunidad (en el que, según consta en su página web -casi 180 años después-: "*Cualquier observador de la música medianamente informado debe reconocer sin ambages que ha sido y es la institución más importante de enseñanza musical en España*"; ea…)

Entre tanto, mientras nuestro pequeño Sistema Solar gira suave y lentamente, alrededor del centro de la galaxia, a poco más de 200.000 kilómetros por segundo, y en culturas de Sudáfrica, más inteligentes, los niños *Venda* aprenden a disfrutar y vivir socialmente la música de manera colectiva, como una capacidad intrínseca del ser humano, similar al lenguaje, en nuestros Conservatorios, se sigue intentando convencerles de que ésta, *su* música, sólo pertenece a unos pocos elegidos, mientras sus semejantes tienen que pagar para verles (no confundir con oírles, y menos con entenderles).

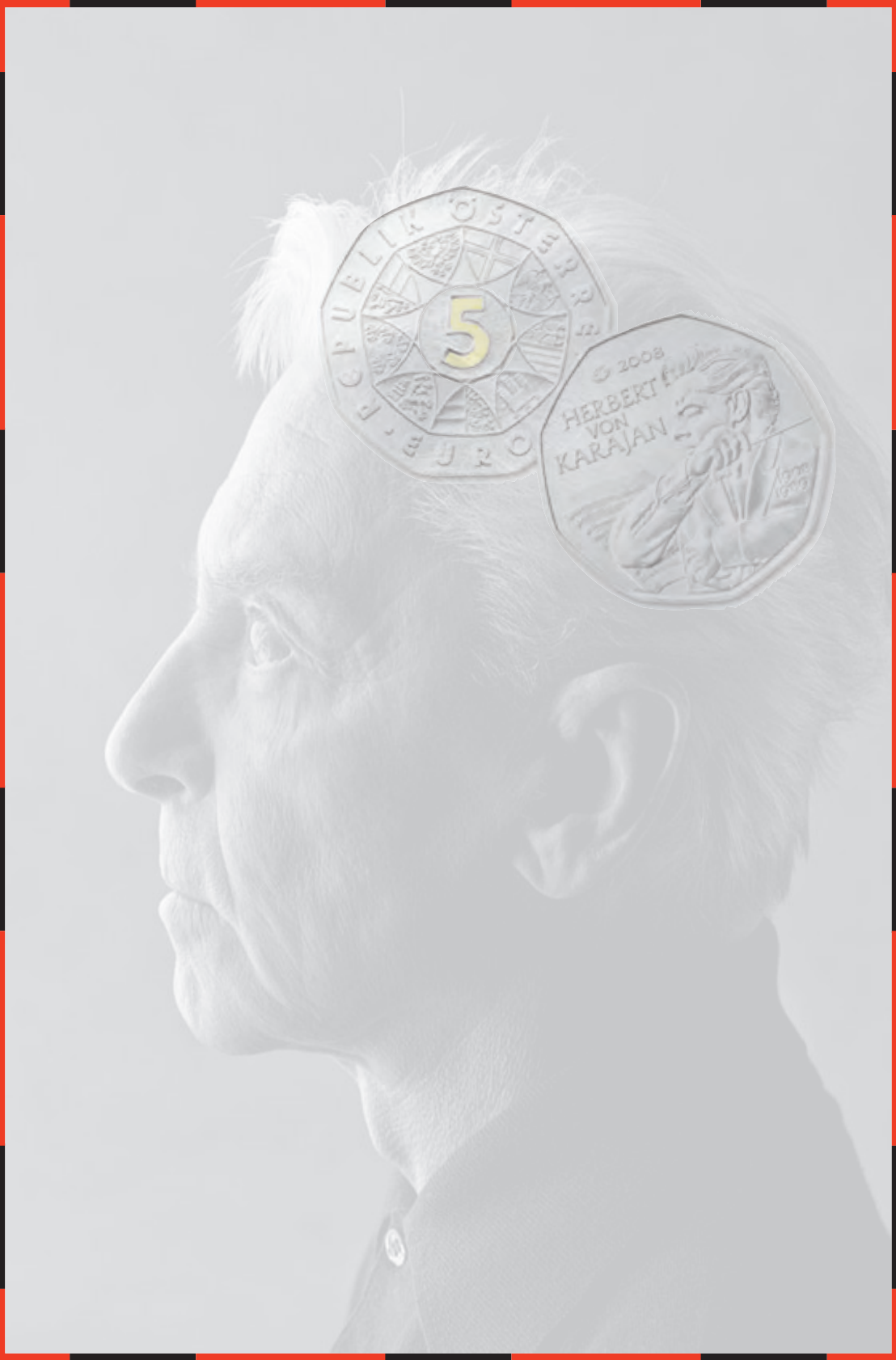
3016

Año 3016: radiotelescopio *Big deaf Ear* del planeta extrasolar *CSEA 581* orbitando la estrella *Gliese 581*, en la zona *Goldilock*, aproximadamente a 205 billones de kilometros de la Puerta del Sol: recibiendo mensaje del *Gárruler 1*: ... --- ... , *Mayday*, *Mayday* , -- ú... .. -.-. .- , -- .. . .-. -.. .- / ... --- ... , *Mayday*, *Mayday* , -- ú... .. -.-. .- , -- .. . .-. -.. .- / *Mayday*, *Mayday* , -- ú... .. -.-. .- , -- .. . .-. -.. .- / -- ú... .. -.-. .- , -- .. . .-. -.. .- / -- .. . .-. -.. .- / -- .. . .-. / -- .. / -- / .

> "*Nunca por un momento dejamos de lado nuestra desconfianza de los ideales establecidos por la sociedad y de las convicciones que son guardadas por ella. Sabemos siempre que la sociedad está llena de locura y que nos engañará en lo que respecta a la consideración del significado de la humanidad [...] la humanidad significa consideración por la existencia y por la felicidad de cada uno de los seres humanos*".
>
> *Albert Schweitzer*

TM 2008

Bibliografía general: www.goldenrecord.org
Bibliografía especializada: REAL DECRETO 1560/1997, de 10 de octubre, …


5
2008
HERBERT
VON
KARAJAN

TITO MARCOS
(pequeña autobiografía)



TITO MARCOS

(pequeña autobiografía)

Nace en Medina del Campo, 125 años después de que Cyrill Demian en Viena y Charles Wheatstone en Londres, patentaran respectivamente, sus primeros prototipos de *acordeón* y *concertina*.

Su familia se traslada a Barcelona donde se inicia en la música a través de la influencia de sus propios padres, y de una radio telefunken, miembro también de la familia. Su madre, modista, canta mientras se acompaña con una máquina *Singer* y su padre, hombre polifacético, canta, también, por lo *mairena*, los domingos por la mañana, feliz, mientras se afeita, frente al espejo de la vida.

A los 10 años de edad vive la primera gran reestructuración de Radio Nacional en la que se crea una red de centros emisores territoriales dotados de potentes emisores de Onda media que permiten una cobertura total del territorio nacional y, en condiciones aceptables, de buena parte de Europa, por lo que se sumerge en la ondas musicales de aquel entonces: la canción del *cola-cao*, empresa patrocinadora del serial *Matilde, Perico y Periquín*, los fandangos, soleás, tientos, polos o cañas de *Emilio el Moro*, la inolvidable y bella sintonía, *Indian Summe*r de Victor Herbert, del consultorio sentimental de *Elena Francis*; Farina, Vivaldi, los Beatles, Bach, Paco Ibáñez, Stravinski, Serrat, Schönberg, Nat King Cole, Etc. eTc. etC.

Posteriormente amplía sus estudios musicales en el CSMM de Barcelona.

Durante unos años trabaja en el *Conservatori can Roig i Torres* de Santa Coloma de Gramenet y *Centre de difusió musical del barri de Ribera* (CDMBR) de Barcelona, donde empieza a interesarse por la Pedagogía de la Música.

Por cuestiones profesionales se ve obligado a trasladarse a Madrid, trabajando unos cuantos años como profesor de enseñanza secundaria; ejerciendo en la actualidad, como funcionario docente, en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, en Madrid.

Sus campos de interés profesional son la *memoria*, donde se siente atraído por su aspecto más significativo: el *olvido*, y la transcripción *instru-mental*.

Desarrolla una intensa labor en la difusión del repertorio musical para acordeón, tanto contemporáneo como histórico.

Tras su primer trabajo sobre la adaptación, para *trikitixa*, del primer movimiento de *4'33"* de John Cage, ha continuado su labor pedagógica en el campo de la transcripción intentando adaptar para *acordeón de concierto* el *skolion* (canción para beber), género en el que se ha especializado, del *epitafio de Seikilos* (siglo I), aunque sin mucho éxito.

Recientemente trabaja en un proyecto de investigación sobre la *re-transcripción*, para *orquesta de acordeones*, de la *Conferencia sobre nada* (*Lecture on Nothing*) publicada por *Incontri Musicali* en 1959, de John Cage también, de momento también sin demasiado éxito…

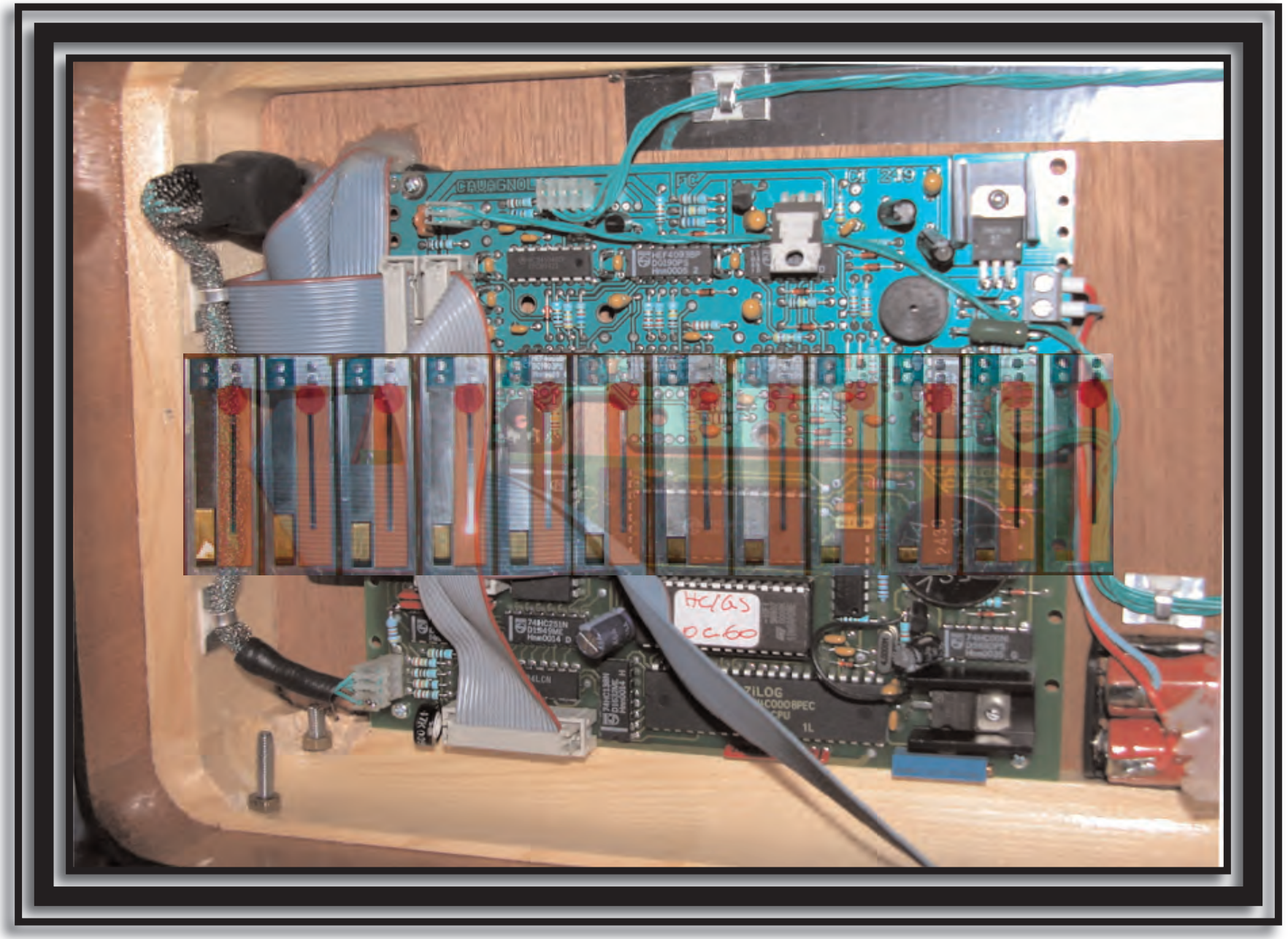
Brilla, mientras estés vivo,

no estés triste,

porque la vida es por cierto corta,

y el tiempo exige su retribución.

epitafio de Seikilos




METAMORFOSIS
TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN

ÍNDICE

La Transcripción Intra-Instrumental en el Acordeón. Un ejemplo práctico: Metamorphoses (Torjbörn Lundquist)

Jesús Martín Calvo

Curso 2009/10

Manual de composición para acordeón

Isidro García Pintos

Curso 2008/09

Presente, pasado y futuro del acordeón

Parte A: **Isidro García Pintos**

Parte B: **David Framil Carpeño**

Curso 2007/08

La Transcripción inter-instrumental

Sara Angelina Pedraz Poza

Curso 2007/08

El jardín de las emociones musicales

Amalia Antorrena Gutiérrez

Curso 2005/06

El intérprete y su visión del discurso musical

Jorge Arribas Picón.

Curso 2005/06

MANUAL DE COMPOSICIÓN PARA ACORDEÓN

ISIDRO GARCÍA PINTOS

AUTOR: **Isidro García Pintos**

TÍTULO DEL TRABAJO: **Manual de composición para acordeón**

DIRECTOR DEL TRABAJO: **Tito Marcos Crehuet**

ESPECIALIDAD: **Pedagogía del acordeón**

RESUMEN (ABSTRACT):

Este trabajo es básicamente un manual sobre el acordeón convertor pero descrito desde una perspectiva compositiva. Es decir, pretende ser una guía sobre acordeón, fácil y útil para un compositor, y más en concreto, para un estudiante de composición.

Es, en definitiva, un manual sencillo, no simple, sobre lo que debe saber un estudiante de composición, para componer para este instrumento.

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Curso 2008-09

ÍNDICE:

- **INTRODUCCIÓN\JUSTIFICACIÓN** Pág. 4

- **OBJETIVOS** Pág. 4

- **METODOLOGÍA\DESARROLLO**

  1. EL INSTRUMENTO

  A) PRINCIPIO SONORO Pág. 5
  B) DESCRIPCIÓN Pág. 6
  C) MODALIDADES Pág. 8
  D) DISTINTIVOS Pág. 9
  E) TESITURA:
  - **TESITURA GENERAL** Pág. 11
  - **TESITURAS DE LOS MANUALES** Pág. 12
  - **TESITURAS CON LOS DIFERENTES REGISTROS** Pág. 14

  2. SUS POSIBILIDADES

  A) GRAFÍA\ SÍMBOLOS Pág. 15

  3. RECURSOS Pág. 19

  A) REPERTORIO
  B) RECURSOS WEB
  C) BIBLIOGRAFÍA
  D) OTROS RECURSOS

- **CONCLUSIONES** Pág. 20

- **ANEXOS** Pág. 21

INTRODUCCIÓN\JUSTIFICACIÓN:

Debido a la falta de materiales concretos, de fácil manejo y actualizados, se ve la necesidad de crear un manual útil, sobre todo para estudiantes de composición, que sirva para acercarse al acordeón "de concierto" y, a la vez, ayude a continuar ese creciente incremento, tanto del interés por el instrumento, como del número de composiciones para el mismo.

OBJETIVOS:

El trabajo se plantea básicamente un objetivo principal: crear un material que sirva de guía, y, por tanto, sea útil, fácil y asequible a un estudiante de composición.

METODOLOGÍA\DESARROLLO:

1. EL INSTRUMENTO

El acordeón es considerado[1] un instrumento de viento, un aerófono, puesto que es el aire el que hace vibrar las lengüetas que están en su interior. Y éstas son lengüetas libres y metálicas. Es además, un instrumento de lengüeta libre metálica de insufle manual puesto que es la acción del brazo la que le suministra el aire al fuelle y no un soplo directo, como en las armónicas o las melódicas.

A) PRINCIPIO SONORO.

El principio sonoro del acordeón es, entonces, la lengüeta libre metálica de insufle manual.

Estas lengüetas tienen dos importantes características: un tiempo de reacción y un nivel de presión de aire.
El tiempo de reacción se refiere al período de tiempo que tarda la lengüeta en vibrar[2] (cuanto más graves más tardan).
El nivel de presión se refiere a la cantidad de aire que necesita una lengüeta para vibrar (cuanto más graves más necesitan: descompensación dinámica entre sonidos muy agudos y muy graves).

[1] Según el sistema de Hornbostel-Sachs: *Zeitschrift für Musik*. 1914.
[2] Sonar, arrancar, ponerse en funcionamiento.

B) DESCRIPCIÓN DEL INSTRUMENTO.

Un acordeón básicamente es un instrumento que consta de dos manuales unidos por un fuelle.

- El fuelle es manejado por el antebrazo izquierdo el cual regula la presión de aire en función de los distintos parámetros acústicos: mayor o menor intensidad, diferenciación entre ataques[3]… Esto conlleva un desequilibrio funcional entre manuales, debido a esa doble función asignada al antebrazo izquierdo, y a ese desplazamiento-movimiento de la caja del manual izquierdo.

- Los manuales están "por delante" del instrumento, es decir, de cara al público, y no en los laterales como en el bandoneón o en la concertina. Además, el manual izquierdo está más lejos para la mano, debido al ancho de la caja armónica. Esto limita el movimiento del brazo izquierdo desde la muñeca, y por tanto, solamente son posibles articulaciones digitales y/o manuales, además de reducir el uso del dedo pulgar, ocasionalmente, a la primera fila de botones.

- El mayor tamaño de las teclas con respecto a los botones, y el de los botones de la derecha con respecto a los de la izquierda, conlleva que la distancia que puede abarcar la mano derecha sea menor que la que puede abarcar la izquierda (en teclas aproximadamente se abarca una 11va).

[3] Esto lo diferencia de otros instrumentos similares como el bandoneón en el cual las dos cajas acústicas –manuales- se mueven con el fuelle.



C) MODALIDADES DE INSTRUMENTO.

Cuando hablamos de acordeón se hace necesario concretar más para saber a qué instrumento te estás refiriendo: acordeón diatónico, acordeón free bass, acordeón sistema victoria, acordeón de bajos añadidos…

De toda esta gran variedad nosotros nos vamos a referir al acordeón en su modalidad académica, es decir, al acordeón que se enseña en los conservatorios españoles: el llamado acordeón de concierto o acordeón convertor.

El acordeón de concierto es también conocido como acordeón convertor puesto que integra en el manual izquierdo dos sistemas distintos: el llamado sistema estándar –o bajos tradicionales- representado por MII o por S.B., y el sistema bassetti –de bajos cromáticos- representado por MIII o por B.B.
Asimismo, el acordeón de concierto admite dos modalidades diferentes en su manual derecho, representado por MI: el manual de teclas o el manual de botones.

Es decir, el acordeón convertor es un instrumento que integra tres posibilidades, esto es:

.MI- mano derecha (indistintamente con teclas o con botones)

.MII- mano izquierda con sistema tradicional de acordes preparados[4]

.MIII- mano izquierda con sonidos independientes dispuestos de forma cromática

Aclarar, también, que el instrumento *modelo* al cual nos vamos a referir, está sacado del que, como tal, exponen las principales casas-fábricas de acordeones[5] en sus catálogos de venta al público, y que, por tanto, los conservatorios toman como referencia para cursar estudios superiores[6].

Nos referiremos, por tanto, a un instrumento de 45 teclas o 106 en el caso de botones, en la mano derecha, y de 120 botones en la mano izquierda, con 4 voces en MI, 4 en MII y 3 en MIII.

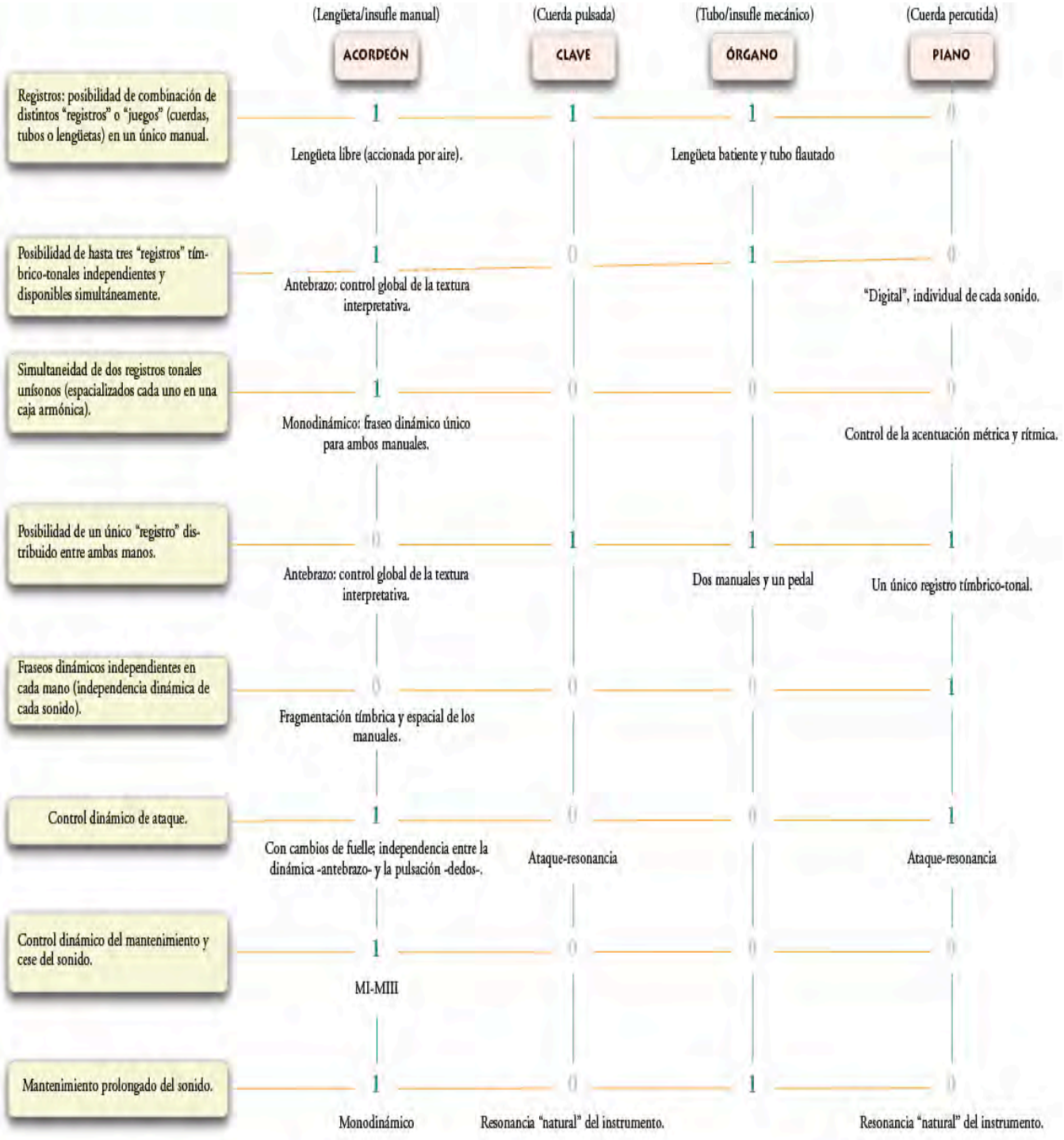
[4] La conversión de los botones del manual izquierdo de MII a MIII, se efectúa pulsando una palanca (palanca de convertor)

[5] Catálogo Web del año 2009 de la firma PIGINI

[6] Por supuesto que existen diferencias entre cada fabricante, y por supuesto, que aunque son muchos los diferentes modelos que cada firma expone, nos referiremos al modelo más "completo" y, como es lógico, las diferencias que pueden surgir con cada modelo concreto no serán tenidas en cuenta.

D) DISTINTIVOS DEL INSTRUMENTO.

Este es un cuadro comparativo de las posibilidades interpretativas y de composición de los instrumentos polifónicos de teclado[78]:



[7] No son tenidos en cuenta instrumentos polifónicos como: arpas, guitarras, salterios, tímpanos, vibráfonos, teclados electrónicos, etc.

[8] Cuando nos referimos aquí a teclado estamos hablando en sentido general, es decir, tanto de teclas como de botones.

• Como se verá más adelante, la registración del acordeón permite combinaciones, en un mismo manual, de diferentes voces[9].

• Teniendo en cuenta, como se ha dicho en el apartado de modalidades, que el acordeón convertor es un instrumento que integra tres posibilidades incluso simultáneas (MI, MII-las dos filas de bajos pedales- y MIII), son posibles también hasta tres registros tímbrico-tonales independientes.

• El acordeón también posee registros tonales iguales en los dos manuales[10], con todo lo que eso posibilita: sonidos duplicados, mismos sonidos en dos "espacios", etc.

• Teniendo en cuenta que se puede tener la misma registración en ambos manuales, se puede considerar al acordeón también como un instrumento de un único registro distribuido en dos manos.

• Otra característica importante a conocer es que el acordeón consta de una única fuente emisora de aire, como se ha mencionado, y que, por tanto, todas las lengüetas (emitidas simultáneamente) suenan bajo una única presión de aire. Como consecuencia no son posibles diferenciaciones dinámicas simultáneas en ambos manuales.
También aclarar que se pueden originar encubrimientos, es decir, que unos sonidos tapen a otros debido a que con la misma presión de aire unas lengüetas "suenan" más que otras; los más habituales son sonidos graves que "tapan" a sonidos agudos.

• Además es posible controlar el ataque dinámico de un sonido y de la textura global, por medio del antebrazo izquierdo y gracias al fuelle.

• Finalmente podemos decir que el acordeón es además el único de los instrumentos polifónicos de teclado en el que es posible controlar tanto el mantenimiento como el cese del sonido.

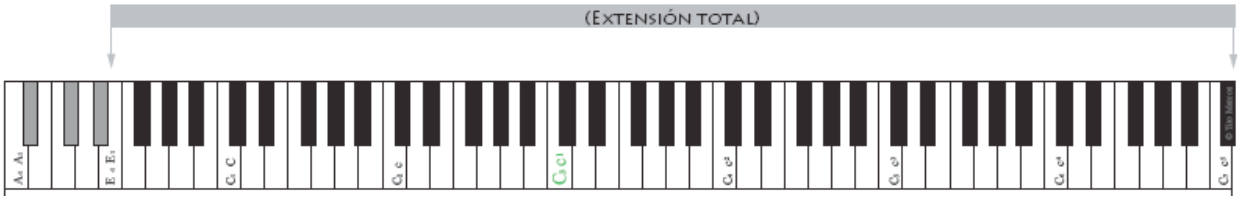
• Una característica del acordeón, que lo diferencia, por ejemplo, claramente del piano, es la posibilidad de mantener prolongado un sonido. El tiempo de duración de este sonido está determinado por diversos factores como la intensidad del mismo, el número de sonidos emitidos o la registración utilizada, pero son posibles los cambios de fuelle al igual que los arcos en el violín.

[9,10]Ver apartado de tesitura de los manuales

E) TESITURA:

Las tesituras que se dan a continuación corresponden: la primera, a la tesitura total o posible del instrumento, la segunda, a las tesituras de los manuales con el registro de una sola voz en 8', y finalmente a la tesitura más detallada en relación con la registración.

- **TESITURA GENERAL.**



La tesitura posible o total del acordeón abarca desde un Mi_{-1}[11] hasta un $Do\#_7$, y como tal, es posible un ámbito de casi 7 octavas[12].

Aunque en un acordeón de teclas su manual derecho sólo permite hacer una 8ª menos en los graves, es decir, llega hasta Mi_1, y un semitono menos en los agudos, es decir, llega hasta Do_7.

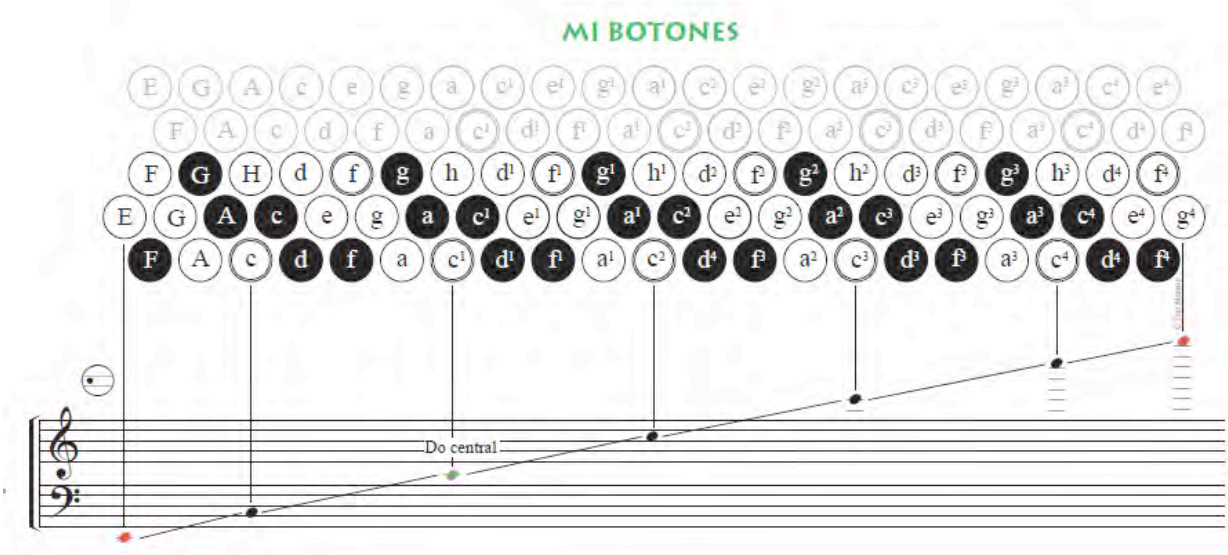
[11] Nomenclatura U.S.A. (A. T. Jones)
[12] Existen algunos acordeones de 4 voces en MIII que bajarían una 5ª más (hasta La_{-1}).

- **TESITURAS DE LOS MANUALES[13][14].**

Manual derecho-MI:

- Teclas: 45 teclas (desde Mi_2 hasta Do_6)

- Botones: 106 botones (desde Mi_1 hasta Sol_6), dispuestos en 5 filas como en el diagrama, de tal forma que las 3 primeras filas de botones son cromáticas, y las 2 últimas son repeticiones de las dos primeras.
-



Manual izquierdo:

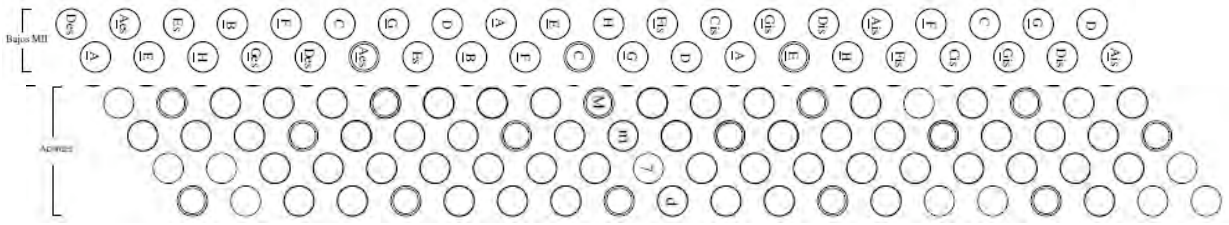
El manual izquierdo consta de 120 botones, organizados en 6 filas, de tal forma que las 4 primeras filas –las más alejadas del fuelle- son las que cambian en los dos sistemas (MII y MIII) mediante la palanca convertor y admiten, por tanto, dos posibilidades, y las 2 últimas –más próximas al fuelle- son comunes a los dos sistemas.

- **En MII**

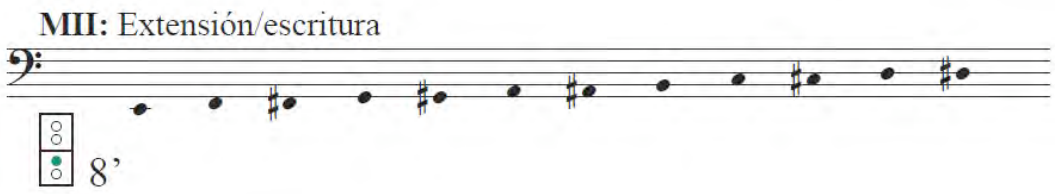
Cuando la mano izquierda está en el sistema estándar (o MII), las 4 primeras filas de botones funcionan como acordes preparados, es decir, que al pulsar uno sólo de estos botones suena un acorde. Estos acordes son mayores, menores, de 7ª de dominante y de 7ª disminuida, correspondientes al bajo que esté situado

[13] Se recuerda que nos referimos a una registración de 8'
[14] Ver esquema añadido en Anexos

en la 5ª fila. Asimismo, esta 5ª fila, conocida como bajos, y la 6ª conocida como contrabajos, están ordenadas siguiendo quintas justas.



Por otro lado, la tesitura en la que se mueven estos sonidos es de solamente una 7ªM (aunque se verá que la registración puede variar la altura de esta 7ª a diferentes octavas), lo cual implica que los acordes estén construidos con notas que no exceden esta tesitura, dando lugar así a diferentes inversiones o posiciones de las notas en el acorde[15].



- **<u>En MIII</u>**

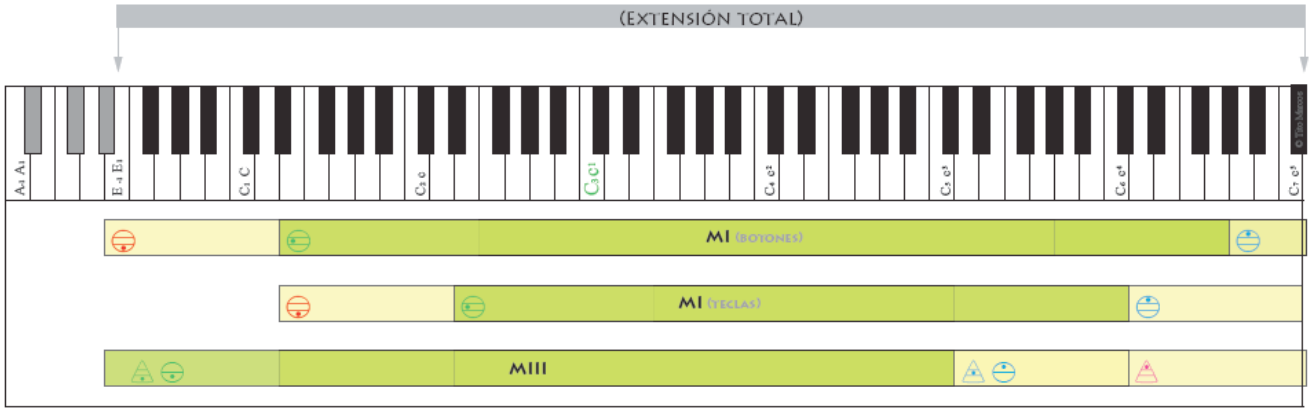
Cuando el manual izquierdo está en basetti (o MIII), las 2 últimas filas, como ya se mencionó, no se modifican y las 4 primeras funcionan como sonidos "sueltos". Es decir, ahora cada botón ya nos es un acorde preparado, sino que es un único sonido[16] ordenado cromáticamente de la misma manera que se disponen los botones del manual derecho, pero con la diferencia de que aquí solamente hay 4 filas (tres más la cuarta como repetición de la primera) y no 5 como en el derecho.

Éstas 3 filas de botones cromáticos abarcan desde el Mi_{-1} hasta el $Do\#_5$

[15] Para más detalle consultar el esquema adjuntado en los Anexos

[16] Los registros con varias voces se consideran como un único sonido, puesto que las voces solamente añaden duplicaciones a la 8va de un mismo sonido.

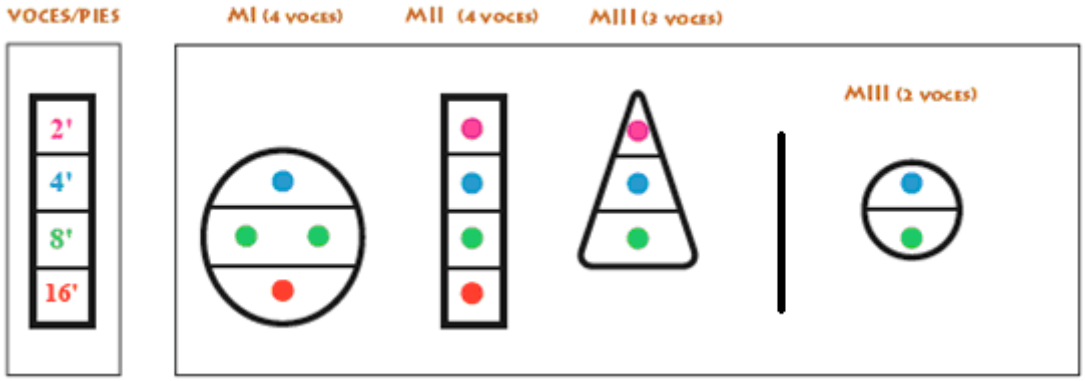
• TESITURAS DE LOS MANUALES CON LOS DIFERENTES REGISTROS[17]



La registración en acordeón funciona igual que en un órgano, si bien los registros actualmente sólo añaden o restan octavas.

Aparece, por tanto, la distinción entre pie y voz: pie hace referencia a la altura y voz al número de sonidos, y las combinaciones entre ambos crean los timbres. El color lo pone la voz de 8' (pies) al ofrecer dos posibilidades: dentro o fuera de cassotto[18].

El siguiente gráfico refleja los distintos registros según los manuales, su manera habitual de representarlos, así como, la relación que existe entre ellos:



[17] Ver esquema adjuntado en Anexos

[18] El cassotto es una especie de caja de resonancia que suelen tener este tipo de acordeones y que confiere un color diferente al eliminar armónicos.

2. SUS POSIBILIDADES

A) GRAFÍA\SÍMBOLOS

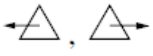
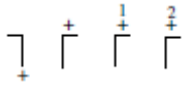
A continuación se describe la grafía más generalizada para representar los efectos o posibilidades más características del instrumento. Por supuesto, hay que entender que las posibilidades de interpretación de los símbolos son abiertas y que lo mejor, en muchos casos, es que los mismos compositores aporten instrucciones o indicaciones sobre la grafía y símbolos empleados.

Además, se adjuntan aparte, 6 de las obras más representativas del instrumento en formato papel-partitura con el audio incrustado.

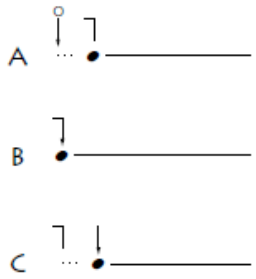
Ésta grafía se agrupa, básicamente, según se refiera a:

1. Fuelle
2. Dinámica
3. Acentuación-Articulación
4. Entonación
5. Registración
6. Otros símbolos

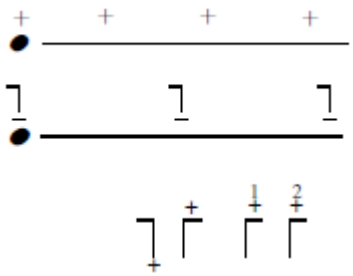
1. Fuelle

	abrir y cerrar el fuelle
	bellows shake: articulación rítmica del sonido mediante el movimiento alternado del fuelle (abrir-cerrar), similar al trémolo de arco de los instrumentos de arco.
	Fuelle sin sonido y cese del sonido
	Empezar con fuelle ligeramente abierto o cerrado
	Ricochet: articulación rítmica del sonido producida por el entrechoque de las cajas acústicas combinada con movimientos del fuelle, similar al ricochet de los instrumentos de arco (normalmente de 3, 4 ó 5 golpes).

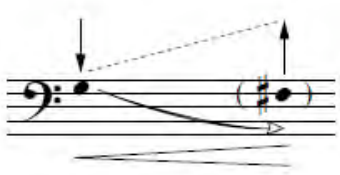
2. Dinámica

	Vibrato: con manos, piernas, pies, antebrazo izq. . dinámico . entonación: ver bend en apartado 4.
	Ataques de un sonido[19]: A: pulsación previa al accionamiento del fuelle B: pulsación y fuelle simultáneos C: pulsación posterior al accionamiento del fuelle

3. Acentuación-Articulación

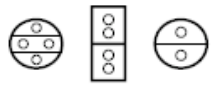
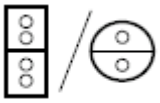
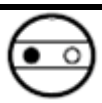
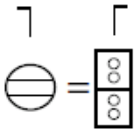
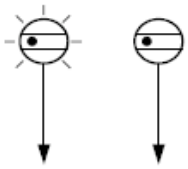
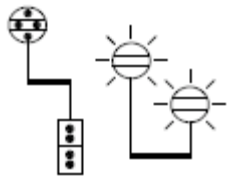
	Acentos sobre el fuelle producidos: . desde los dedos . mediante golpes sobre los manuales . mediante entrechoque de las cajas…

4. Entonación

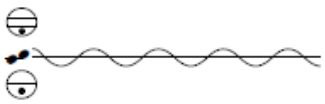
	Bend o glisado no temperado: efecto de desafinación tonal (hacia un semitono y viceversa) producido por un exceso de presión sobre las lengüetas más graves.

[19] Y, por tanto, tres formas de extinción de un sonido

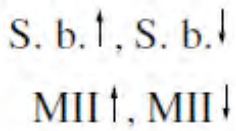
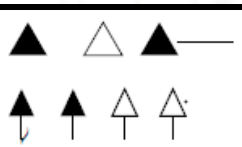
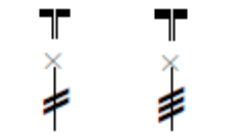
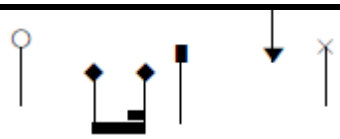
5. Registración

	Registración libre.
	Interpretación posible en ambos manuales
	Interpretación posible en ambos sistemas de la mano izq.
	Los puntos en blanco, o los situados a la derecha, indican voces sin cassotto y los negros, o los situados a la izquierda, con cassotto[20].
	Equilibrar la sonoridad (tonal, tímbrica, dinámica, etc.) de ambos registros.
	Cambio "sonoro" o "silencioso" respectivamente del registro y en el lugar indicado por la flecha.
	Cambio de los registros con el ritmo indicado o percusión rítmica y sonora producida con los mismos (clicking).

6. Otros símbolos

B. S., A. S.	Bajos solos o acordes solos respectivamente para MII.
	Pulsaciones naturales de las lengüetas perceptibles en sonidos graves

[20] La voz grave, 16', en MI suele estar siempre en cassotto.

	Tocar en la parte superior o inferior del manual.
	Sonido producido por la válvula del aire.
	Vibrato de fuelle: hacer entrechocar rítmicamente las cantoneras del fuelle mediante los dedos introducidos entre los pliegues.
	Sonidos indeterminados o "ruidos percusivos" varios: en los registros, teclas, cajas, fuelle…

3. RECURSOS

A) REPERTORIO

- **Programación de acordeón.** Real Conservatorio Superior de música de Madrid. Curso 2008-09. http://dc110.4shared.com/download/67774518/637eb51b/Programacion_Curso_2008-09.pdf
- **Akkordeon Bibliographie**, Walter Maurer. Trosingen. Hohner. 1990.
- **Accordion Resource Manual**, Joseph Macerollo. Canadá. The Avondable Press. 1980.
- **La fisarmonica da concerto ed il suo repertorio,** Paolo Picchio. Ancona, Italia. Edizioni Brillarelli. 2004.
- **El repertorio para acordeón en el estado español,** Gorka Hermosa. País Vasco. 2003

B) RECURSOS WEB

- **http://www.terra.es/personal/marcos54/**
- **http://www.accordions.com**
- **http://www.musicforaccordion.com/**
- **http://www.youtube.com**
- **http://www.GoldAccordion.com**

C) BIBLIOGRAFÍA

- **Acordeón para compositores.** Ricardo Llanos e Iñaqui Alberdi. Lasarte-Oria. 2002
- **Método de acordeón.** Tito Marcos. Revisión del 2000
- **Introducción a la composición para acordeón.** Hugo Herrmann. Trossingen. Hohner. 1955
- **Akustische Probleme bei Akkordeons und Mundharmonikas.** Gotthard Richter. Germany. 1985

D) OTROS RECURSOS

Este trabajo lleva adjunto un cd sin el cual no es posible ser evaluado en su totalidad. En el mismo se recoge el trabajo en distintos formatos (.doc, .pdf…) así como obras, audios y demás material.

CONCLUSIONES

Si la idea principal de este trabajo era la de crear una guía fácil y sencilla, esa ha sido, precisamente, la principal dificultad; las ideas recogidas debían ser breves y concisas, sencillas y claras, y enfocadas desde la perspectiva compositiva. Es por ello, que si al lector le resulta así, se podría decir que el objetivo principal se ha cumplido.

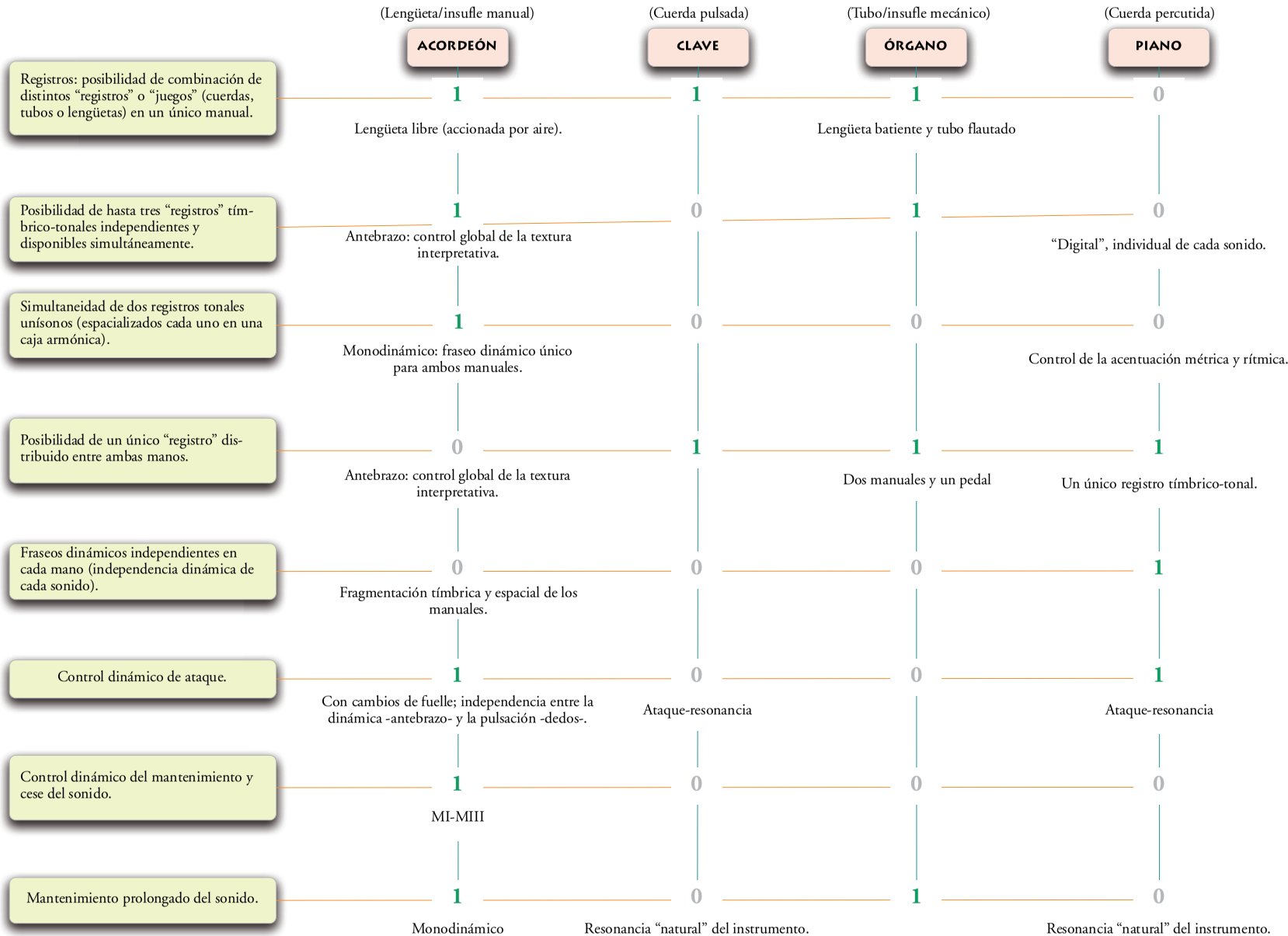
Ahora falta por saber si se ha cumplido el segundo objetivo propuesto, que es el de ser útil y manejable.

ANEXOS

- Cuadro comparativo de los instrumentos polifónicos de teclado
- Descripción de los manuales
- Extensión tonal de los manuales
- Solapamiento de los manuales
- MII- Estándar
- Registros
- Esquema del panorama histórico
- Esquema de los hechos-datos más importantes que han llevado al instrumento actual.

CUADRO COMPARATIVO DE LOS INSTRUMENTOS POLIFÓNICOS DE TECLADO [1]

(Características interpretativas y compositivas)[2]



[1] No se tienen en cuenta otros instrumentos polifónicos como: Arpas, Guitarras, Salterios, Tímpanos, Vibráfonos, Teclados electrónicos, etc.

[2] No se tienen en cuenta otra características como: sonoridad, emergencia histórica, integración social y pedagógica, distribución geográfica, etc.

MANUAL IZQUIERDO (MIII)

MI BOTONES

MI TECLAS

MANUAL DERECHO (MI)

Acordeón: Extensión tonal de los manuales



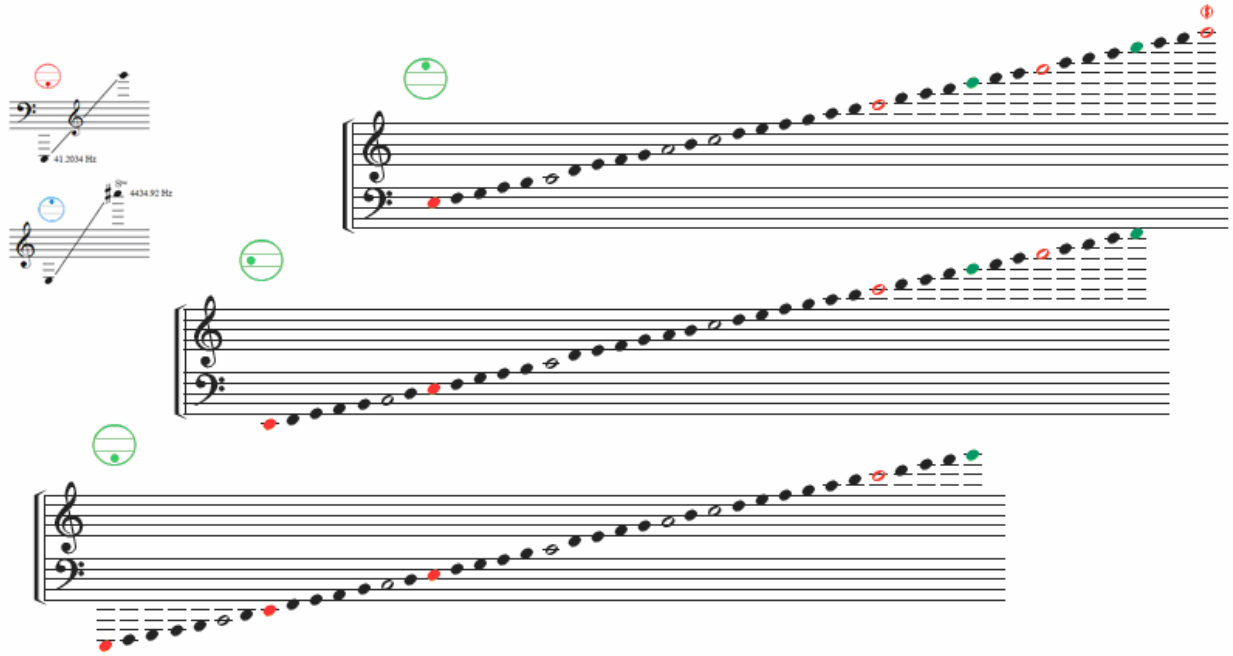
MI
(TECLAS)



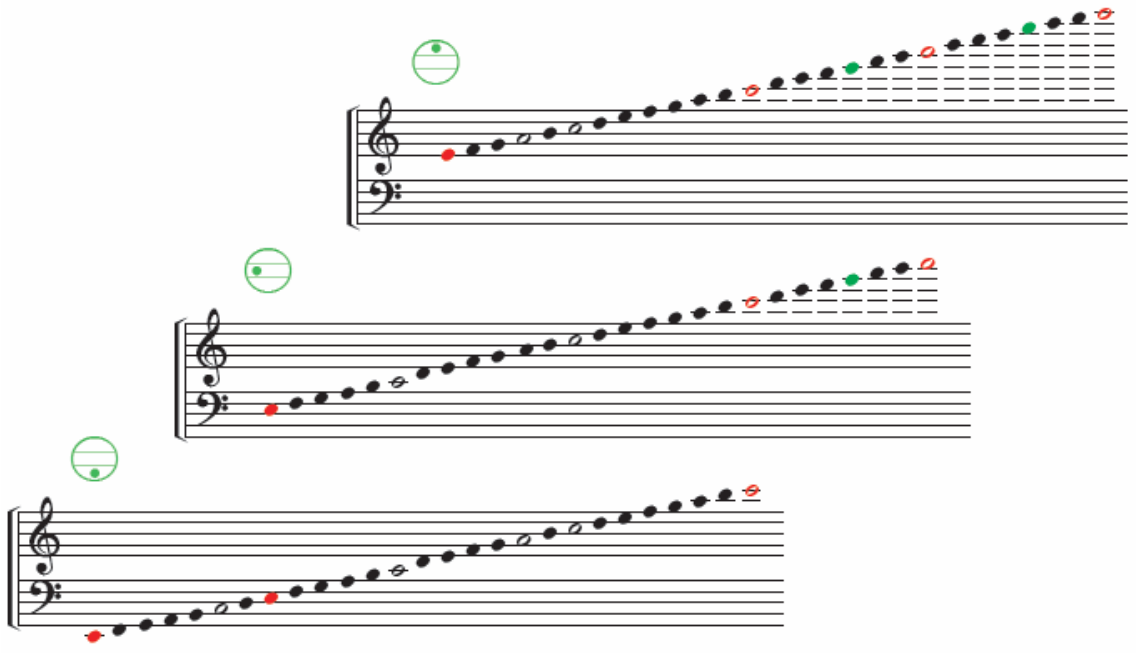
MI
(BOTONES)

Acordeón: clases de Pedagogía especializada. RCSMM

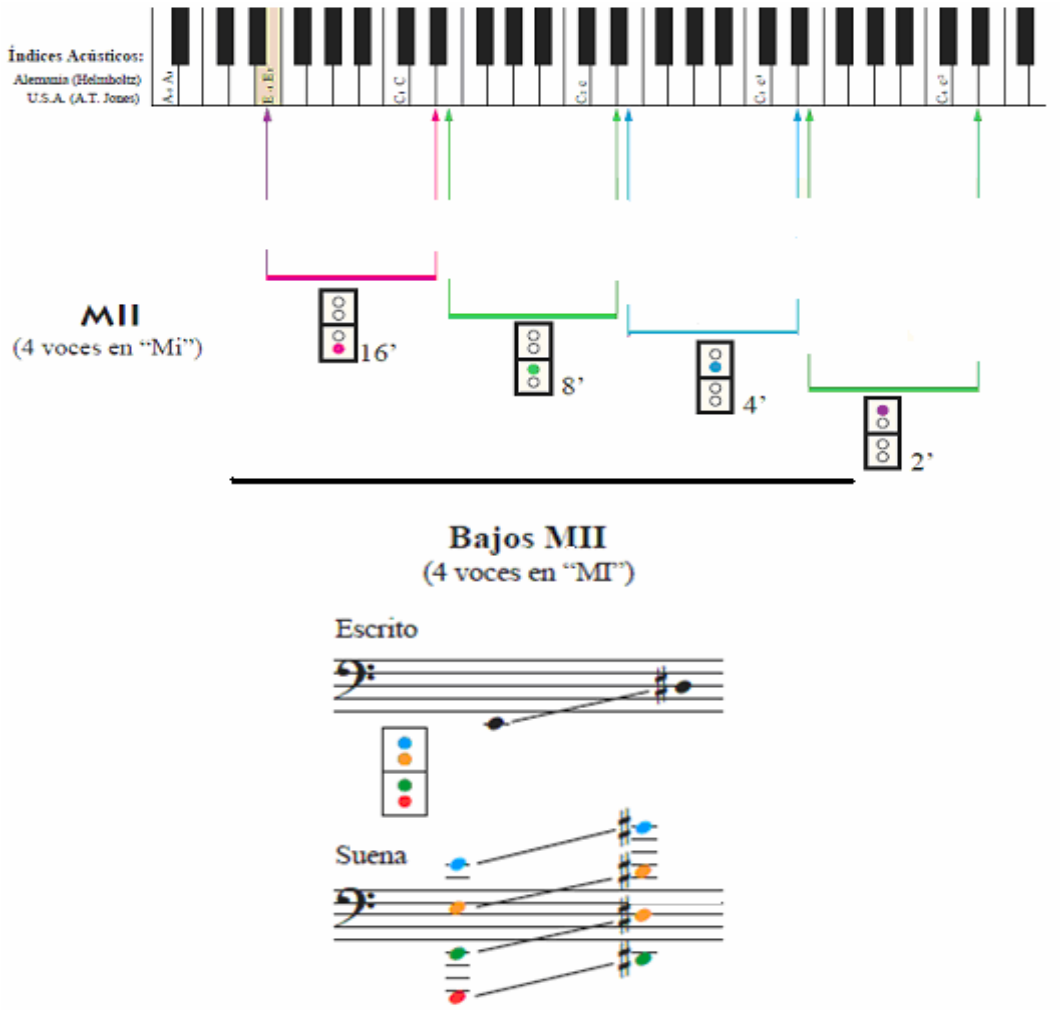
- Botones:



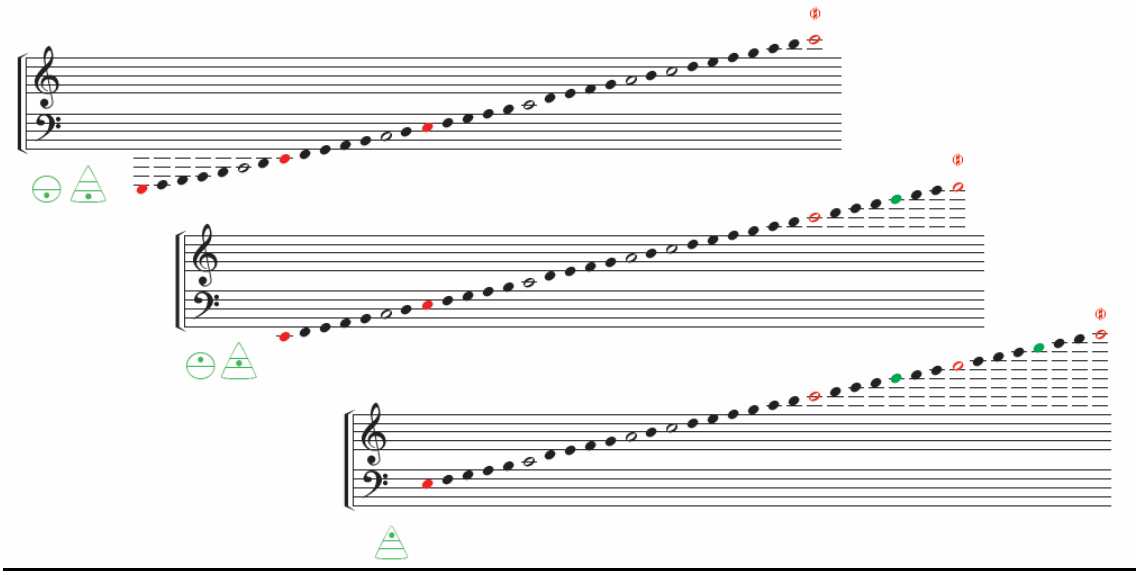
- Teclas:



2. MII

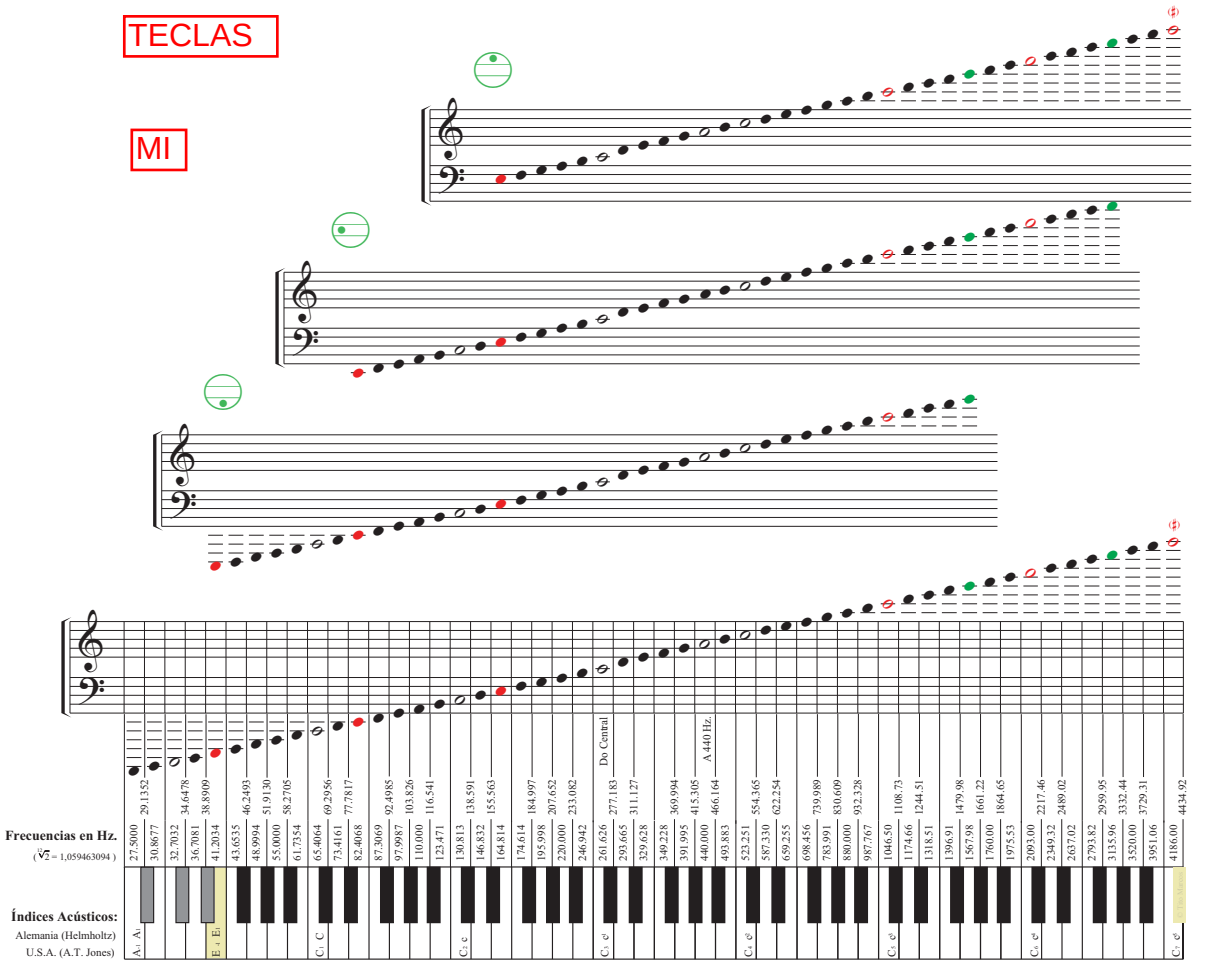

Índices Acústicos:
Alemania (Helmholtz)
U.S.A. (A.T. Jones)
MII
(4 voces en "Mi")
16'
8'
4'
2'
Bajos MII
(4 voces en "MI")
Escrito
Suena

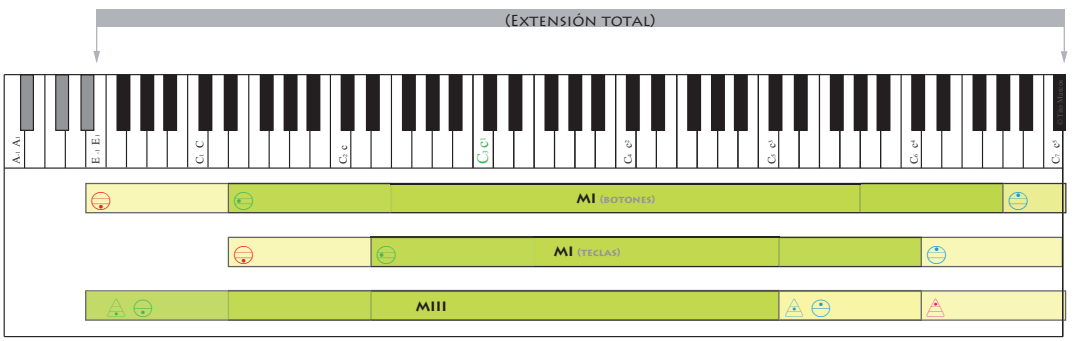
3. MIII



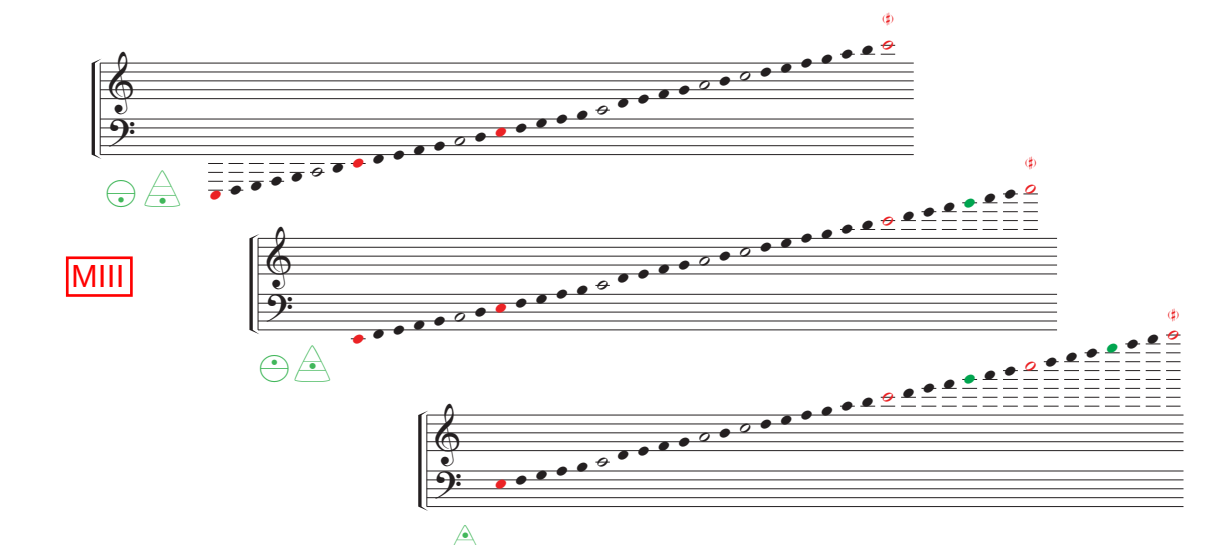
TECLAS

MI



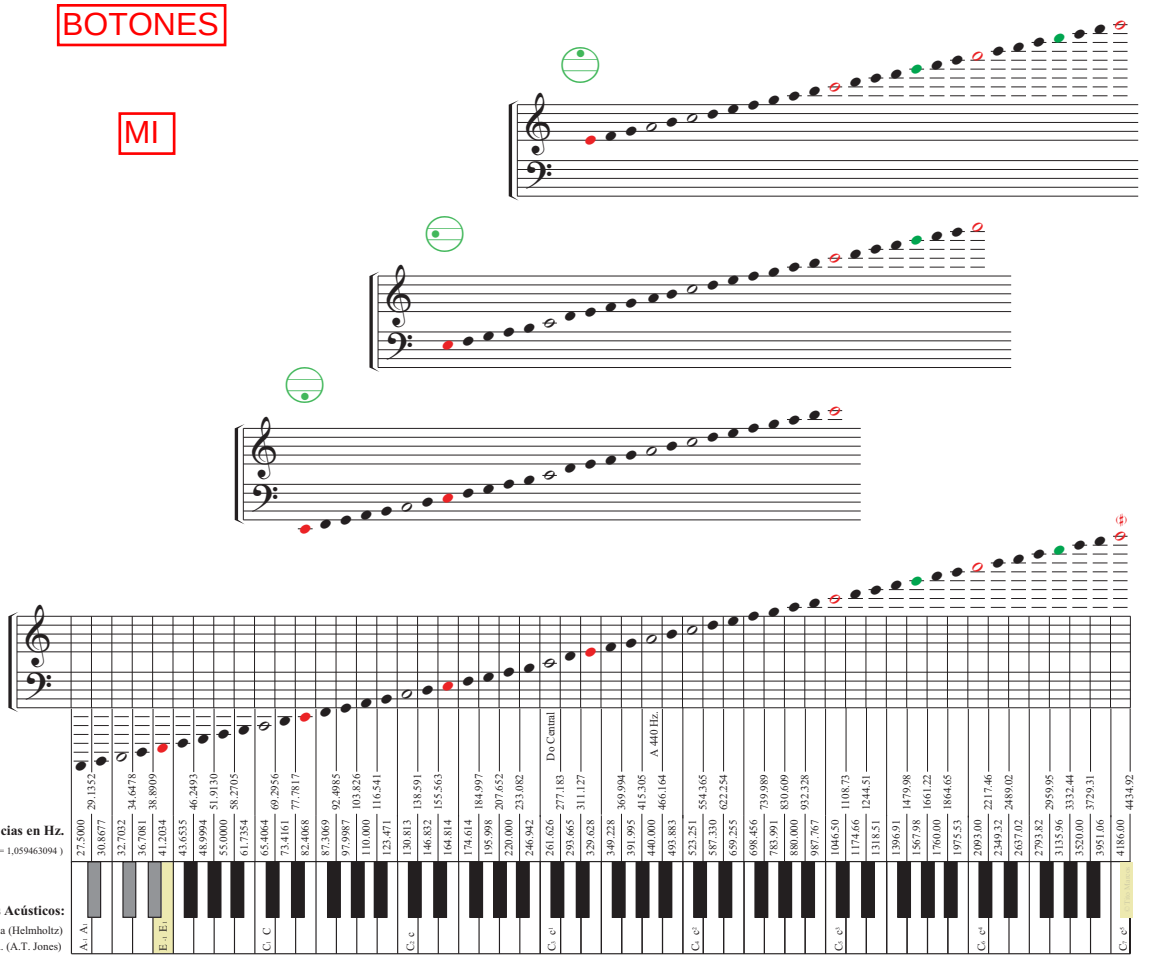


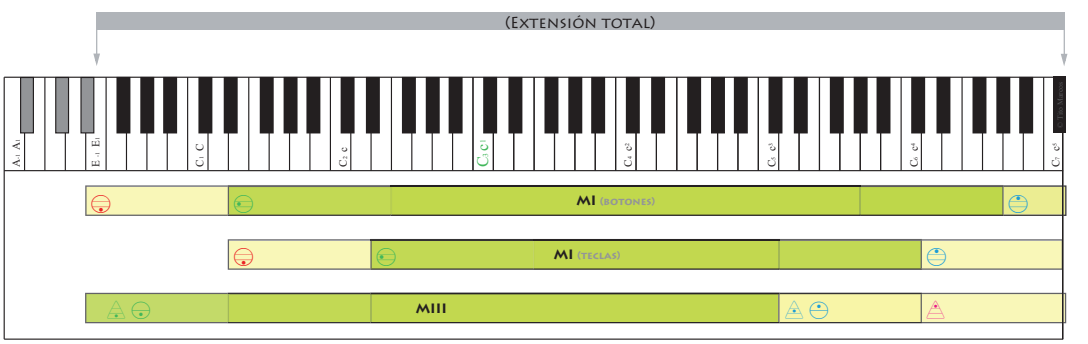
MIII



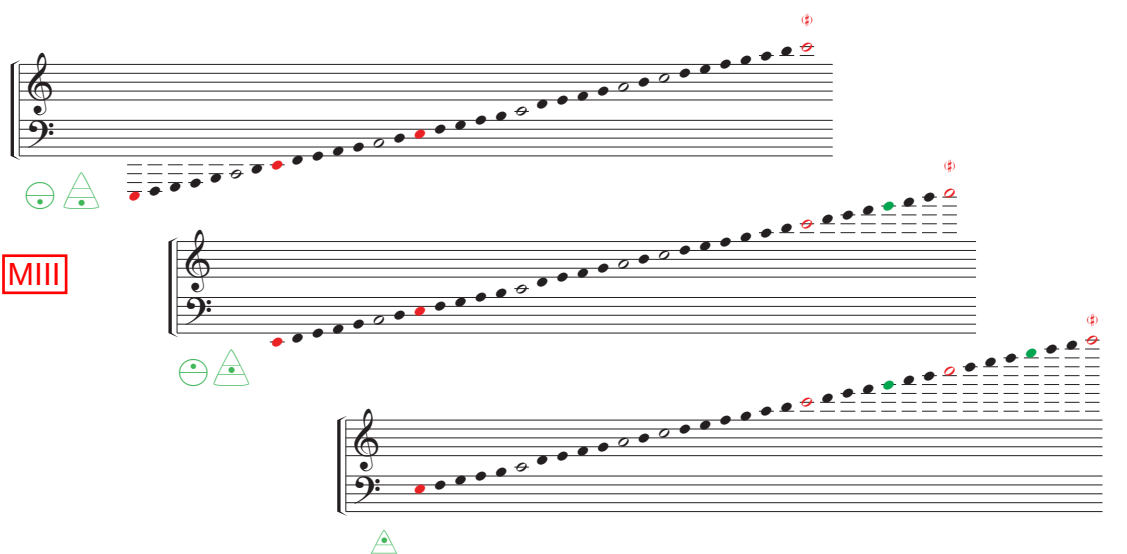
BOTONES

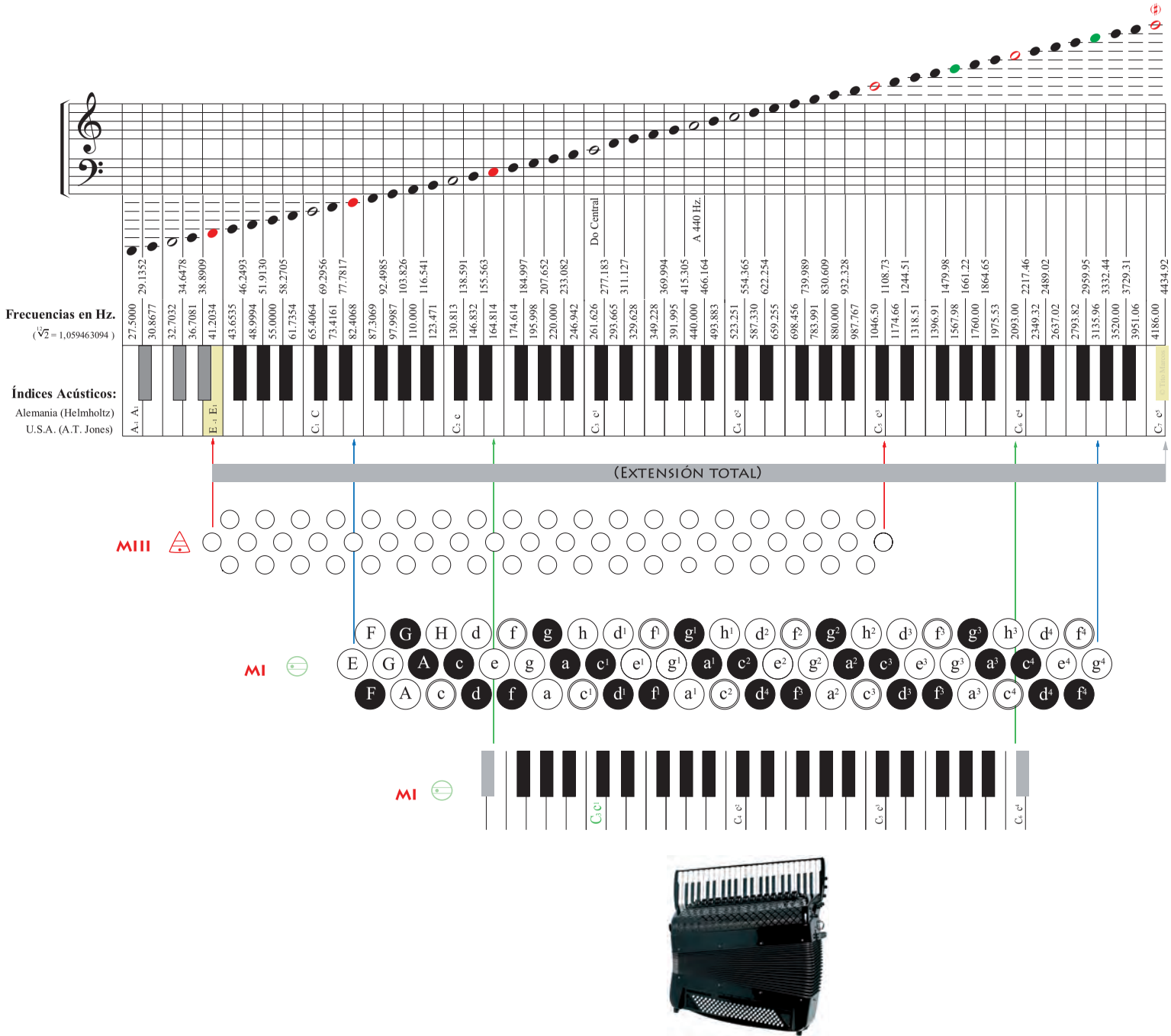
MI





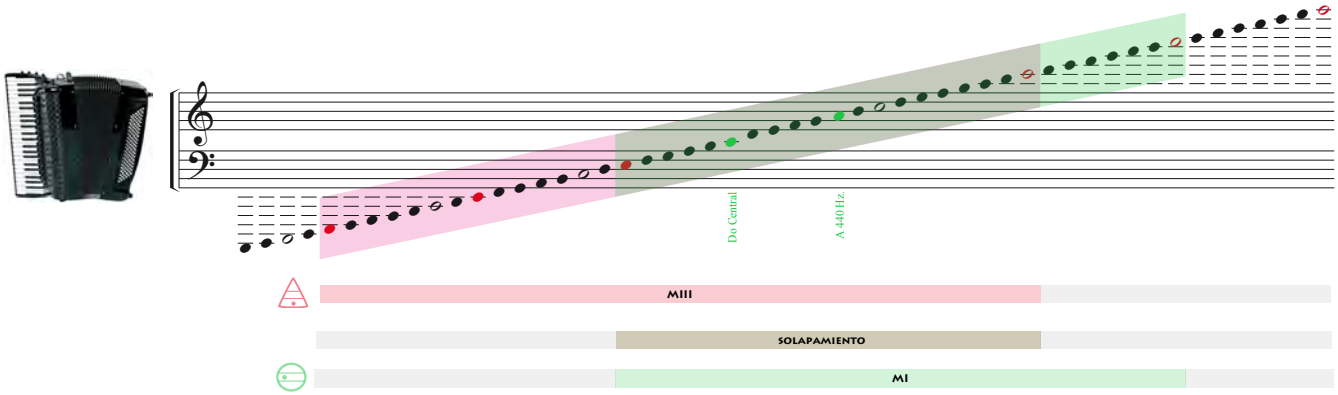
MIII

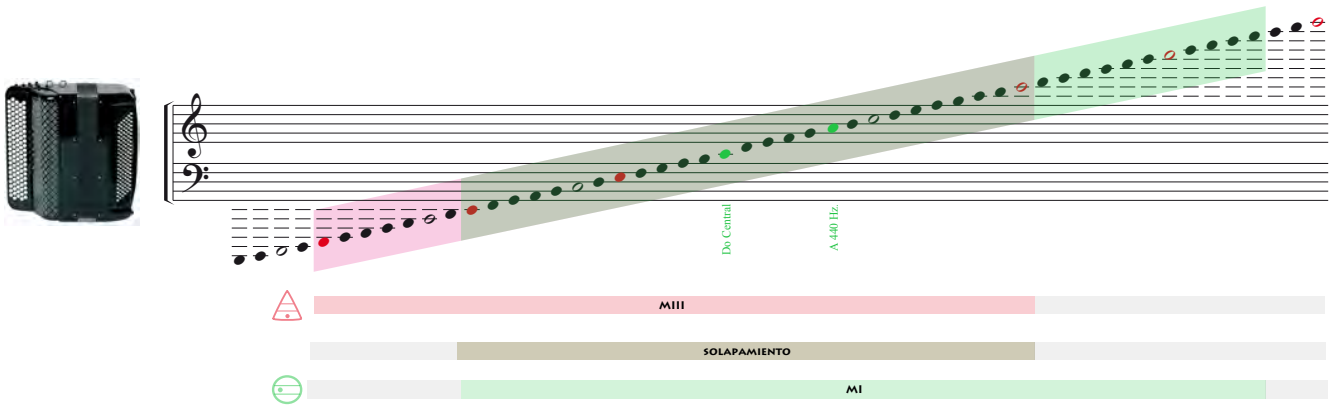


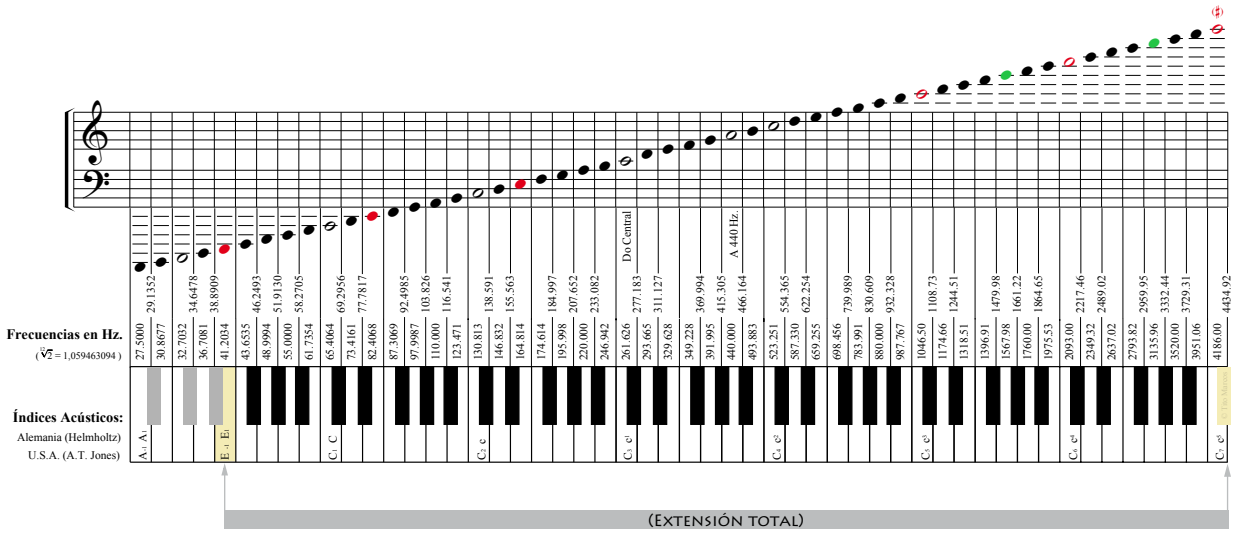

Frecuencias en Hz.
(√2 = 1,059463094)
27.5000 29.1352 30.8677 32.7032 34.6478 36.7081 38.8909 41.2034 43.6535 46.2493 48.9994 51.9130 55.0000 58.2705 61.7354 65.4064 69.2956 73.4161 77.7817 82.4068 87.3069 92.4985 97.9987 103.826 110.000 116.541 123.471 130.813 138.591 146.832 155.563 164.814 174.614 184.997 195.998 207.652 220.000 233.082 246.942 261.626 277.183 293.665 311.127 329.628 349.228 369.994 391.995 415.305 440.000 466.164 493.883 523.251 554.365 587.330 622.254 659.255 698.456 739.989 783.991 830.609 880.000 932.328 987.767 1046.50 1108.73 1174.66 1244.51 1318.51 1396.91 1479.98 1567.98 1661.22 1760.00 1864.65 1975.53 2093.00 2217.46 2349.32 2489.02 2637.02 2793.82 2959.95 3135.96 3332.44 3520.00 3729.31 3951.06 4186.00 4434.92
Do Central
A 440 Hz.
Índices Acústicos:
Alemania (Helmholtz)
U.S.A. (A.T. Jones)
A-1 A1
E -1 E1
C1 C
C2 c
C3 c1
C4 c2
C5 c3
C6 c4
C7 c5
(EXTENSIÓN TOTAL)
MIII
F G H d f g h d1 f1 g1 h1 d2 f2 g2 h2 d3 f3 g3 h3 d4 f4
E G A c e g a c1 e1 g1 a1 c2 e2 g2 a2 c3 e3 g3 a3 c4 e4 g4
F A c d f a c1 d1 f1 a1 c2 d2 f2 a2 c3 d3 f3 a3 c4 d4 f4
MI
MI
C3 c1
C4 c2
C5 c3
C6 c4



Acordeón: Extensión tonal y solapamiento de manuales







MII: esquema básico con “4 voces en Mi” [1] 72 botones (12 x 6)

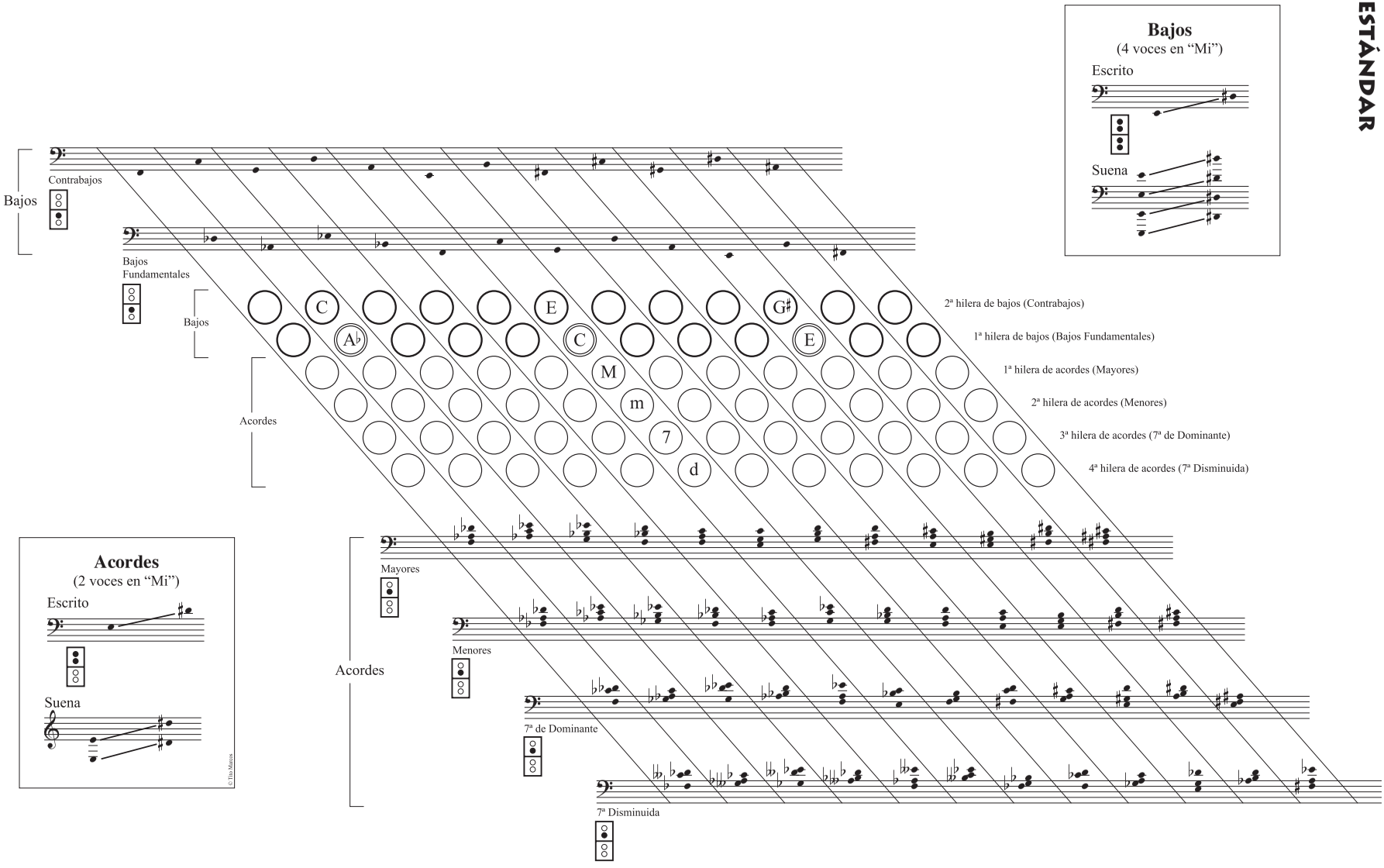
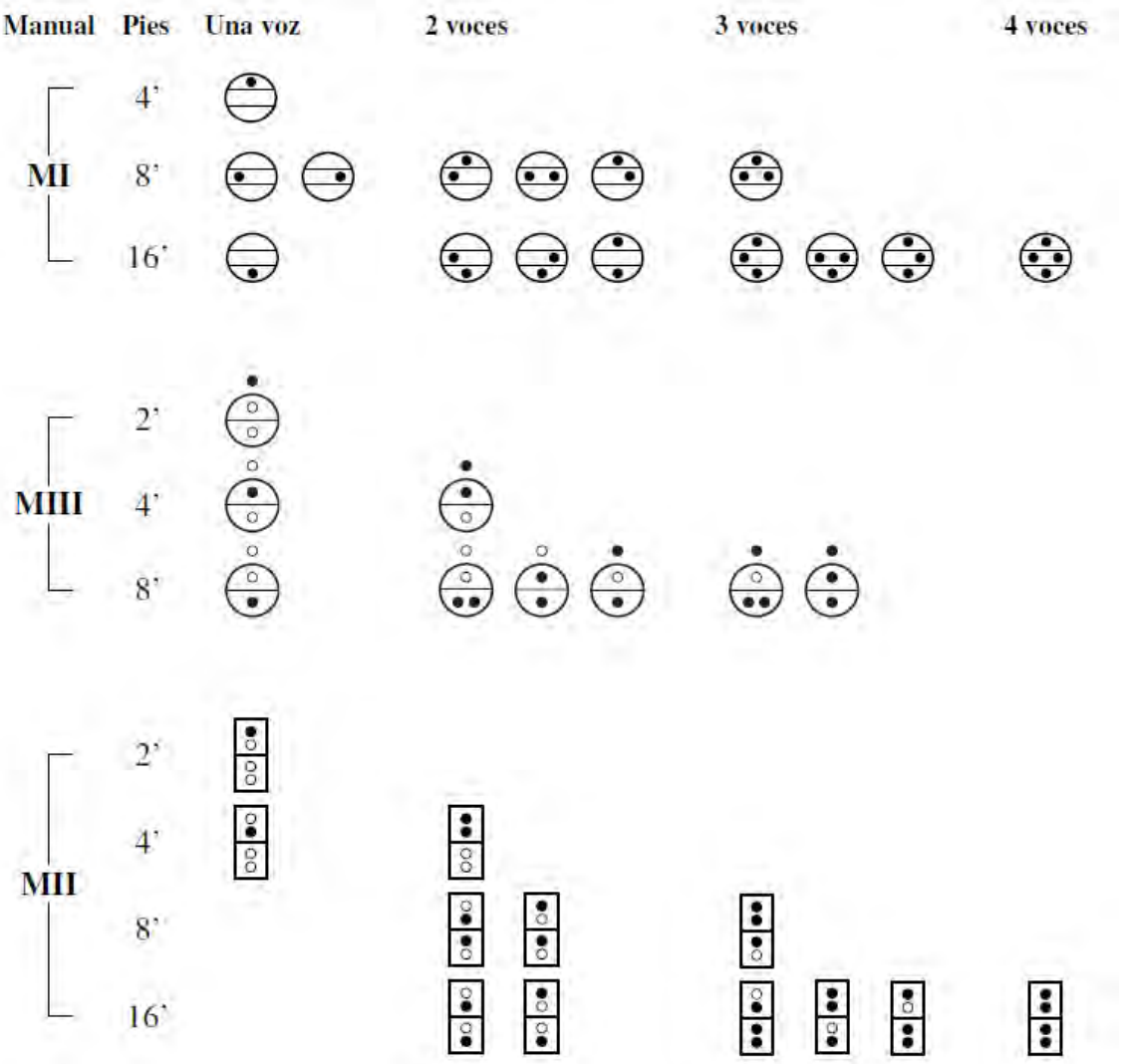


Tabla de registración ordenada por manuales y por voces



PANORAMA HISTORICO

Siglo XVIII, 2ª mitad

Introducción en Europa de un "nuevo" **principio sonoro**: lengüeta libre metálica accionada por aire, dando paso a un "periodo de experimentación": aplicación diversa del principio sonoro.

Siglo XIX, comienzos

Se inicia la creación de una gran (y diversificada) familia de instrumentos de lengüeta libre accionada por aire. (1)

Instrumentos mecánicos, juguetes musicales, prototipos experimentales, etc.

Aplicación de la lengüeta libre a teclados: "Orgue Expresiff" **1810** - (insufle mecánico -pies-)

Creación de "nuevos instrumentos". (2)

ARMONIOS

Insufle manual

soplo directo

ACORDEONES (1822/29)

CONCERTINAS (1825/29)

ARMÓNICAS (1821)

Diatónicos (bisonoros)

MELÓDICAS

Siglo XX

BANDONEONES

"Standard" (MI/II)

A través de la historia se han ido definiendo diversos modelos de instrumento, determinados por distintos factores:

GEOGRÁFICOS: países, culturas, tradiciones, etc.

ECONÓMICOS: mercado, intereses creados, fábricas, tiendas, editoriales, etc.

MUSICALES: contextos y tendencias musicales, intérpretes, compositores, etc.

ORGANOLÓGICOS: investigación, fabricación, exigencias y necesidades interpretativas, etc.

SOCIALES: públicos, modas, asociaciones, confederaciones, etc.

EDUCATIVOS: profesores, concepciones pedagógicas, centros de enseñanza, etc.

POLÍTICOS: sistemas económicos, legislación educativa (Decretos, Leyes), etc.

ETC.

El desarrollo de diversos sistemas de manuales y la distinta combinación de éstos en un mismo instrumento, da lugar a diferentes modalidades:

MI/II + (y) III "Bajos añadidos"

MI/II - (o) III "Convertor"

MI/III "Free bass" / "Harmoneón"

(Cambio de concepción)

Paso de MI/II-III a MI/III-II

Siglo XXI

Actualidad: continúa la experimentación bajo distintas tendencias: más extensión de los manuales; más ergonomía y antropometría: (reducción de peso/tamaño); más igualdad entre MI y MIII; etc.

Perspectivas futuras

Informática musical y nuevas tecnologías aplicadas:

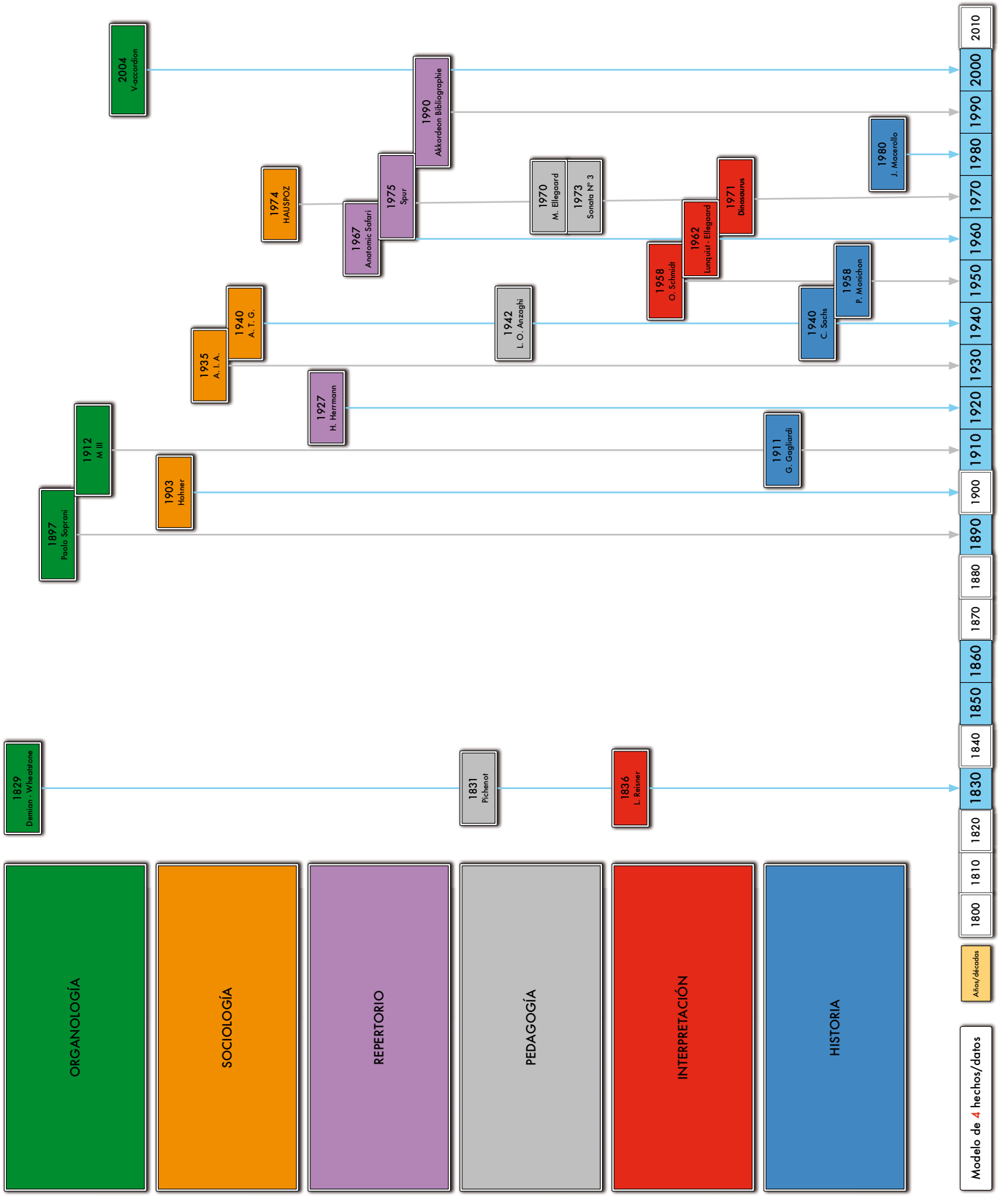
Acordeón MIDI (convertor): unificación de sistemas...

(1) No son tenidas en cuenta otros instrumentos de "lengüeta libre pulsada", como Sanzas, Guimbardas, Cajas de música, etc. puesto que su "principio sonoro" es distinto.

(2) Demian, Buschmann, Wheatstone, etc. representarían respecto a esta familia instrumental, lo que Cristofori, Silbermann, Erard, etc. representarían respecto al piano y "teclados".

TABLA CON LOS HECHOS MÁS RELEVANTES DEL ACORDEÓN CONVERTOR

-Esquema con los 4 datos más significativos que han llevado al instrumento actual agrupados en 6 apartados:



Presente, pasado y futuro del acordeón. Parte A



Trabajo de investigación

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

CURSO 2007-08

AUTOR: **Isidro García Pintos**

TÍTULO DEL TRABAJO: **Presente, pasado y futuro del acordeón. Parte A**

DIRECTOR DEL TRABAJO: **Tito Marcos Crehuet**

ESPECIALIDAD: **Acordeón**

RESUMEN (ABSTRACT):

El presente trabajo forma parte de un **Proyecto conjunto** de **trabajo en equipo**, realizado por dos alumnos de la especialidad de acordeón, con el que nos propusimos analizar y entender la modalidad de instrumento que se estudia actualmente en los conservatorios, ***acordeón convertor***, desde una perspectiva global. Para ello, dividimos la realidad actual en ***presente***, ***pasado*** y ***futuro***. Estudiando el pasado acordeonístico, observando su evolución, podemos entender mejor el presente y formular hipótesis posibles sobre un futuro probable y/o deseable.

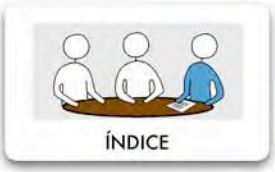
Como pretender esto, es pretender de una manera ***todo***, tratamos de limitar el Proyecto y establecer unas pautas para abarcarlo. Así es que, tras delimitar las áreas sobre las que se iba a trabajar en **seis** (Organología, Interpretación, Historia, Pedagogía, Sociología y Repertorio), y distribuirlas entre ambos alumnos, mi trabajo de investigación se centra en analizar el pasado y en proyectar hipótesis de futuro desde la perspectiva de las tres primeras; es decir, desde la **Organología**, desde la **Interpretación** y desde la **Historia**.

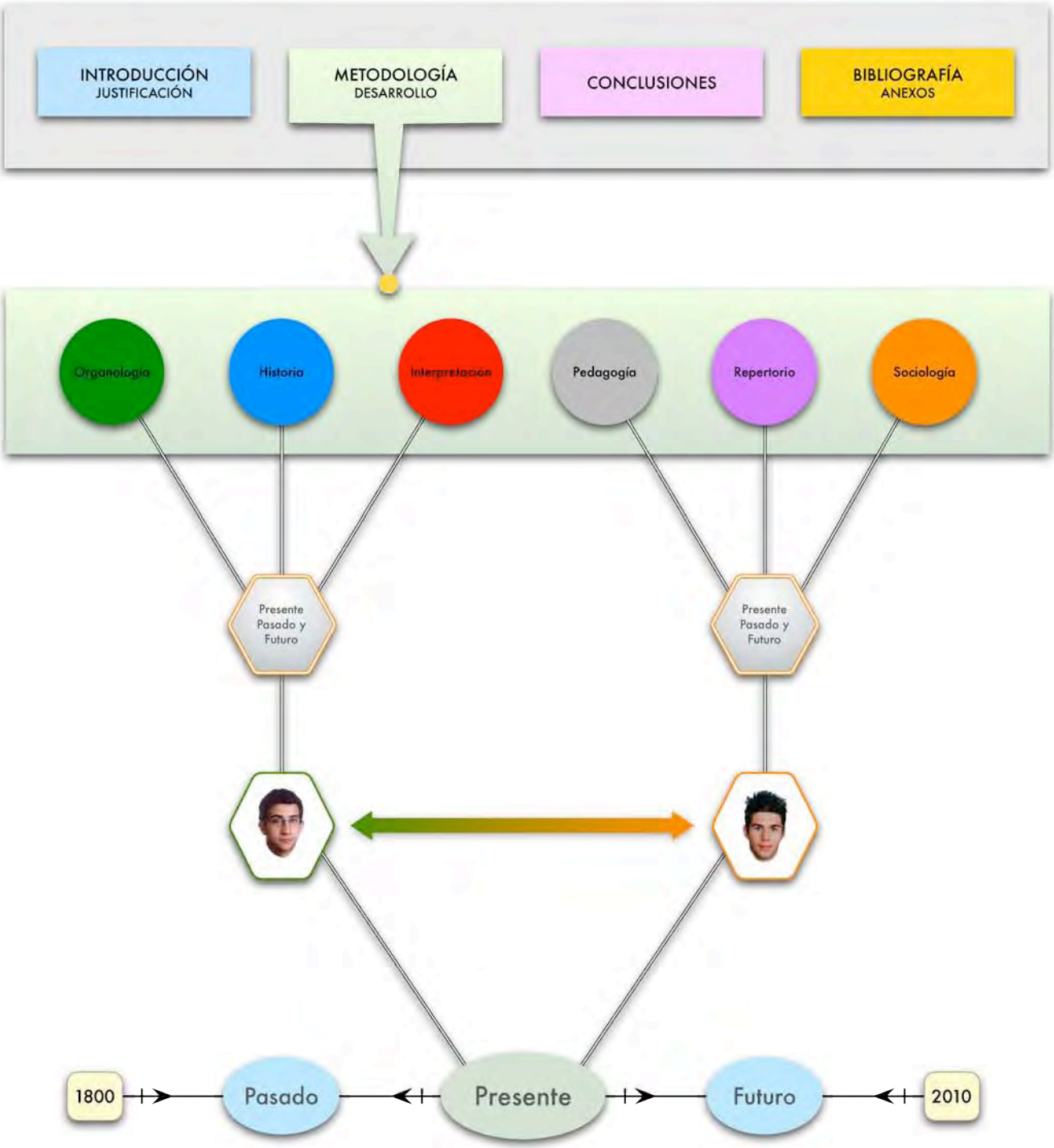
Finalmente, en cada uno de estos tres apartados, se estudian y analizan los **cuatro hechos** más significativos, en forma de datos concretos, del pasado, que se consideran han influido más para llegar al acordeón actual, y los cuatro más probables o deseables en un futuro.

Así pues, este Presente Trabajo, **Parte A**, deberá considerarse como complementario de la **Parte B** del Proyecto, realizada por mi compañero **David Framil Carpeño.**

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, **Curso 2007/08**

ÍNDICE


ÍNDICE


INTRODUCCIÓN
JUSTIFICACIÓN
METODOLOGÍA
DESARROLLO
CONCLUSIONES
BIBLIOGRAFÍA
ANEXOS
Organología
Historia
Interpretación
Pedagogía
Repertorio
Sociología
Presente Pasado y Futuro
Presente Pasado y Futuro
1800
Pasado
Presente
Futuro
2010

INTRODUCCIÓN

(JUSTIFICACIÓN)

INTRODUCCIÓN
(JUSTIFICACIÓN)

Conocer o saber el pasado de un instrumento es algo que se pretende en los libros de historia o en cualquier otro medio que de alguna forma constituya una fuente; pero el objetivo que se plantea en este proyecto ya no es solamente la mera información sino estudiar, analizar y comprender los acontecimientos de ese pasado que han llevado al "acordeón convertor" a ser tal y como lo conocemos hoy, y en la medida de lo posible proyectar hipótesis sobre su futuro.

Por otro lado, es importante aclarar que este proyecto se ha dividido en dos partes (A y B) por el hecho de que son dos los alumnos implicados en él; es, por este hecho, que los trabajos y, por tanto, el proyecto, aún siendo comunes entre las tres partes implicadas -los dos alumnos y el profesor tutor-, han tenido un desarrollo individual con respecto a los puntos concretos que se trataron en cada uno.

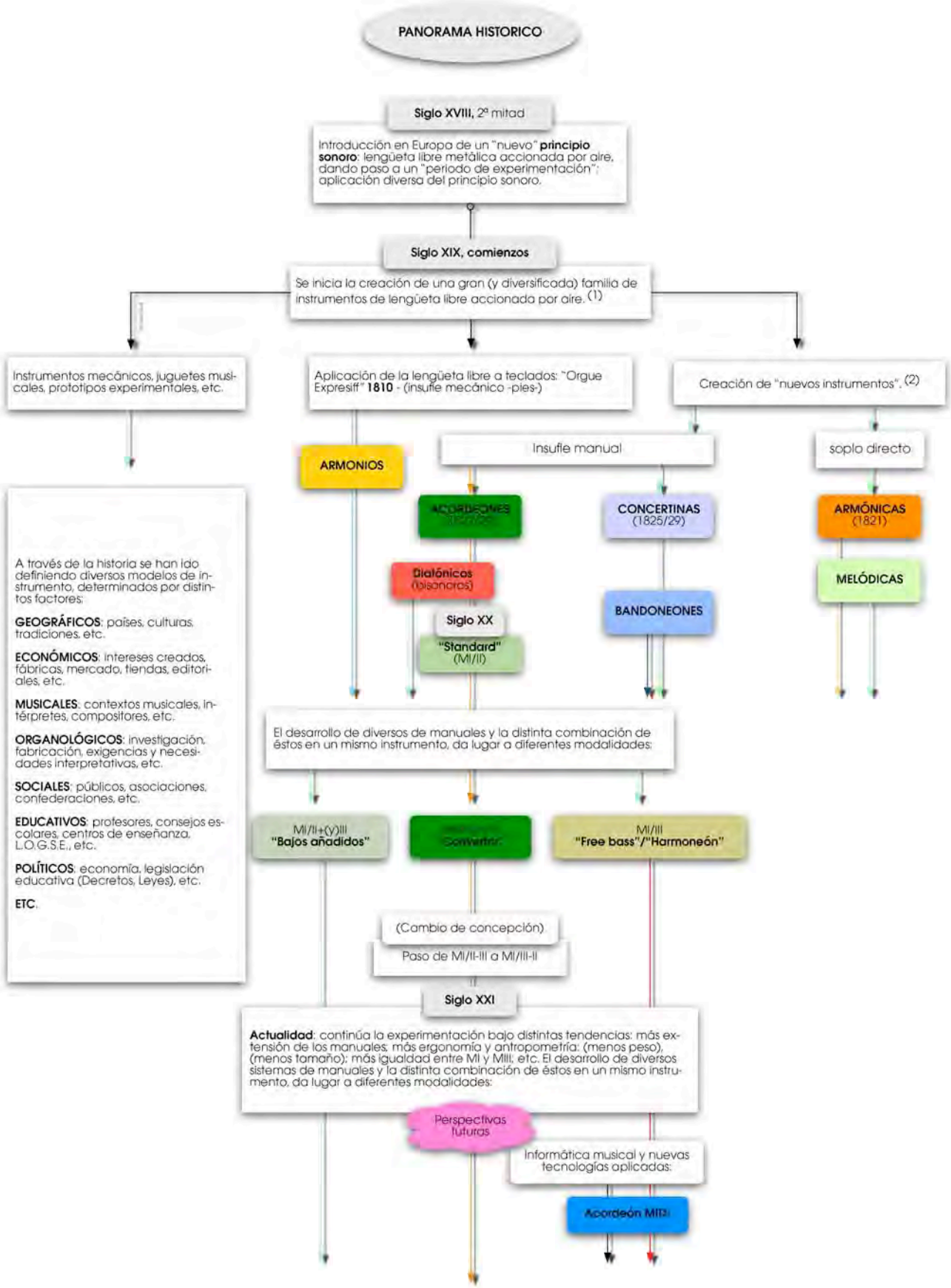
Hay que mencionar también que otro de los objetivos que nos planteamos con este proyecto es el de crear, de alguna forma, una gran infraestructura abierta y global sobre el acordeón que sirva de punto de partida a posibles trabajos futuros que la amplíen, a la vez que sea un centro organizador de los recursos existentes.

Este proyecto surge también tras reflexionar sobre lo que ha pasado con el acordeón en los últimos tiempos en los que el instrumento ha evolucionado tanto y de formas tan diferentes que, tanto intérpretes como profesores, han tenido que "reciclarse" varias veces a lo largo de su carrera para adatarse a la realidad tan cambiante.

Cierto es que la estandarización o globalización del instrumento no es tan clara como en otros, y lejos de criterios subjetivos acerca de si esto es mejor o peor, el término acordeón engloba a instrumentos muy diferentes; ya no sólo se refiere a instrumentos diatónicos, cromáticos, con bajos estándar, con bajos añadidos, acordeón convertor, free bass, etc., considerados instrumentos distintos, sino que dentro de éstos, las posibilidades también son varias.

Por ejemplo, el acordeón convertor, en el que nos centramos en este proyecto por ser el acordeón que se estudia en los conservatorios españoles, organológicamente engloba a instrumentos con el manual I de teclas o de botones, y sin un número de estos elementos prefijado definitivamente, o con una registración en ambos manuales tampoco muy clara; y a todo esto se le suman todos esos "detalles" como son el tamaño, el peso… Esto ocasiona no ya que el repertorio "antiguo" sea muchas veces impracticable, o viceversa, en el instrumento actual, sino que el que se crea actualmente también esté pensado para un "modelo" concreto.

Y cierto es, también, que el acordeón como instrumento, va a seguir evolucionando y, en este sentido, se justifica el proyecto: es decir, se hará un estudio del pasado, se analizará el presente y se intentarán trazar hipótesis de futuro en base a éstos.



(1) No son tenidas en cuenta otros instrumentos de "lengüeta libre pulsada", como Sanzas, Guimbardas, Cajas de música, etc. puesto que su "principio sonoro" es distinto.

(2) Demian, Buschmann, Wheatstone, etc. representarían respecto a esta familia instrumental, lo que Cristofori, Silbermann, Erard, etc. representarían respecto al piano y "teclados"

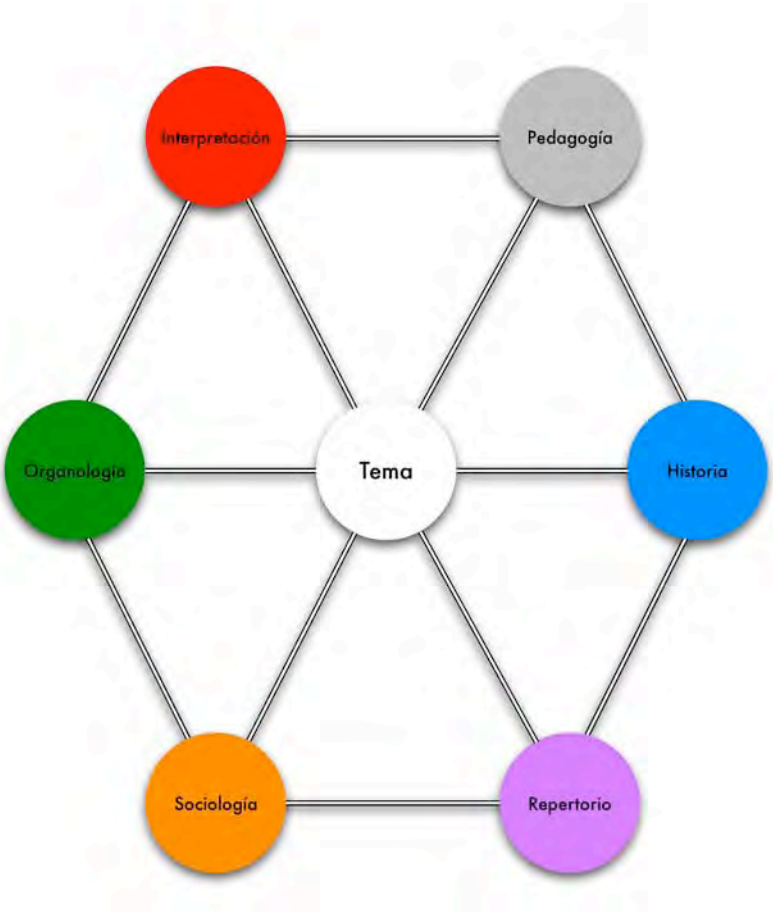
METODOLOGÍA

(DESARROLLO)

METODOLOGÍA
(DESARROLLO)

Como ya se ha mencionado, este es un proyecto de investigación que trata de analizar el presente del acordeón a través de su pasado y de cual puede ser su proyección de futuro. Así es que, lo primero que tuvimos que plantearnos es: cómo es nuestro acordeón actual, cuáles son las características que lo definen como tal. Este, quizás, es únicamente un punto de partida pero es fundamental puesto que analizar bien el presente es la base para saber qué o cómo buscar en el pasado y qué puede suceder en un futuro.
El siguiente paso fue estructurar la gran cantidad de datos con los que se iba a trabajar, de alguna forma que facilitase su manejo, sin ser por ello apartados estrictamente independientes sino todo lo contrario, en seis apartados básicos según la naturaleza del mismo:

1 Organología 2 Historia 3 Interpretación 4 Repertorio 5 Sociología 6 Pedagogía



Los tres primeros aparatados (historia, interpretación y organología) son en los que se centra este **trabajo A** y los tres siguientes (repertorio, sociología y pedagogía) los del **trabajo B**.

Para establecer una metodología, posteriormente hemos limitado el número de datos sobre cada uno de estos **seis** campos a **cuatro**, para definir y comparar de una manera más clara los hechos. Es decir, concluir los cuatro datos más significativos a nivel organológico que han sucedido en la evolución del acordeón y los cuatro correspondientes con respecto a cuáles pueden ser en un futuro. De la misma manera, formulamos los cuatro datos más significativos del pasado y los cuatro más significativos del futuro, en la historia, en la interpretación, en el repertorio, en la sociología o en la pedagogía.

El objetivo era conseguir, con estos cuatro más cuatro, una visión global, clara e inmediata de la línea cronológica (diacrónica) que en cada campo mejor resuma y responda a la realidad acordeonística y, por extensión, también una línea cronológica completa de los seis campos (sincrónica).

Una vez definidos los **criterios de selección** y de búsqueda, se estudian las **fuentes** de donde se van a extraer los datos: libros, discos, páginas web, partituras, métodos o cualquier recurso disponible. Hay que aclarar que entre los datos que se van a manejar prevalecerán los que lógicamente estén debidamente contrastados y aquellos que, aún por encima de otros, tengan una mayor relevancia o trascendencia en los hechos posteriores.

Cuando se han seleccionado los cuatro datos del pasado, en cada uno de los seis apartados, que se considera mejor representan los hechos, se ponen en común entre los tres participantes, y si alguno de los **datos/hechos** coincide puesto que ambas partes (A y B) han puesto el mismo dato como significativo de la historia y la interpretación, por ejemplo, se decide cambiar uno de ellos para no repetirlo y para obligarnos a definir mejor aún en qué apartado fue más significativo.

Una vez definidos los del pasado y, por tanto, haber analizado el pasado, intentamos trazar las **hipótesis de futuro**. Para esto también nos basamos en ver hacia dónde se está investigando, hacia dónde están trabajando los constructores y las fábricas, en que líneas están trabajando los compositores, cómo se está enseñando, qué representa socialmente, etc.

Ya con toda la información, hacemos **gráficos** que la reflejen de diferentes formas: gráficos con los datos de cada uno de los seis apartados, gráficos con los seis juntos, gráficos comparativos de los datos "acordeonísticos" con los datos más importantes a otros niveles (sociedad, cultura, política…), o gráficos no ya con los cuatro datos más importantes de cada uno, sino con, por ejemplo, ocho, para que quede constancia de otras posibilidades de interpretación y para establecer diferentes niveles de relevancia de los acontecimientos (ver **anexos**).

El desarrollo temporal del Trabajo ha realizado en sesiones de reunión de 1.30 horas semanales, los jueves de 9.30 a 11 horas, durante el Curso 2007/08.

Descripción del Proyecto:

Pasos:

0. Toma de contacto:

Análisis sobre el planteamiento del Trabajo:



discusión ▶ conclusión:

0.1 Proyecto en Equipo: dos Trabajos **complementarios**: simplificación y distribución de tareas (ver puntos 5 y 6):



0.2 Delimitación de un Marco espacio/temporal:

0.2.1 Marco socio/cultural: definición del contexto y ampliación del radio contextual: local/general…

0.2.2 Marco temporal: …1829-2008…: siglos/décadas/fechas (datos/hechos)…

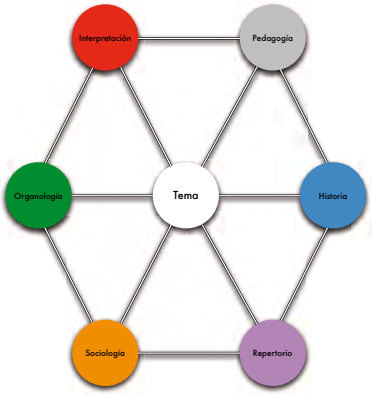
1. Metodología para la selección de un Tema:

1.1: Análisis del contexto (realidad…) en función de los objetivos: **discusión ▶ conclusión:**

1.2: Se plantea la necesidad de una estructuración…

Con el fin de que la información sea manejable, se reestructura en función de distintos "valores" (Programaciones, Temarios de Oposiciones, etc.): ver criterios de valor …

CAMPOS: 1 Repertorio 2 Organología 3 Pedagogía 4 Interpretación 5 Sociología 6 Historia:

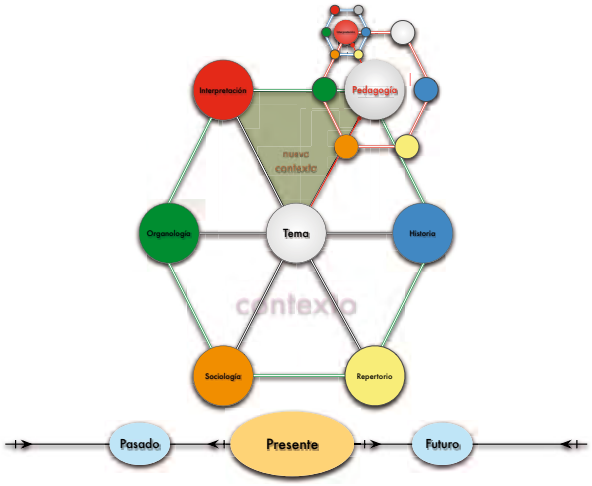


3.1 Tema: Pasado, presente y futuro de…: interrelación y anidamiento de campos:

3.1.1 Presente, pasado y futuro de la: Pedagogía…

3.1.2 Pasado, presente y futuro de la: Pedagogía de la Interpretación…

3.1.3 Etc.



4. Estructuración de Tema: discusión ▶ conclusión:

Creación de criterios de selección y clasificación de hechos/datos:

1 Repertorio:

Composición

Participación…

Editoriales…

Etc.

2 Organología:

Fabricación: mejoras, talleres…

Patentes.

Concepto de acordeón…

Etc.

3 Pedagogía:

Métodos.

Clases en conservatorios…

Escuelas…

Etc.

4 Interpretación:

Concierto: solo/cámara/orquesta.

Escuelas: acordeones/repertorio.

Simbiosis: intérprete/compositor.

Etc.

5 Sociología:

Nacimiento/muerte…

Fabricación: fundación de fábricas.

Estadísticas: ventas, exportación…

Etc.

6 Historia:

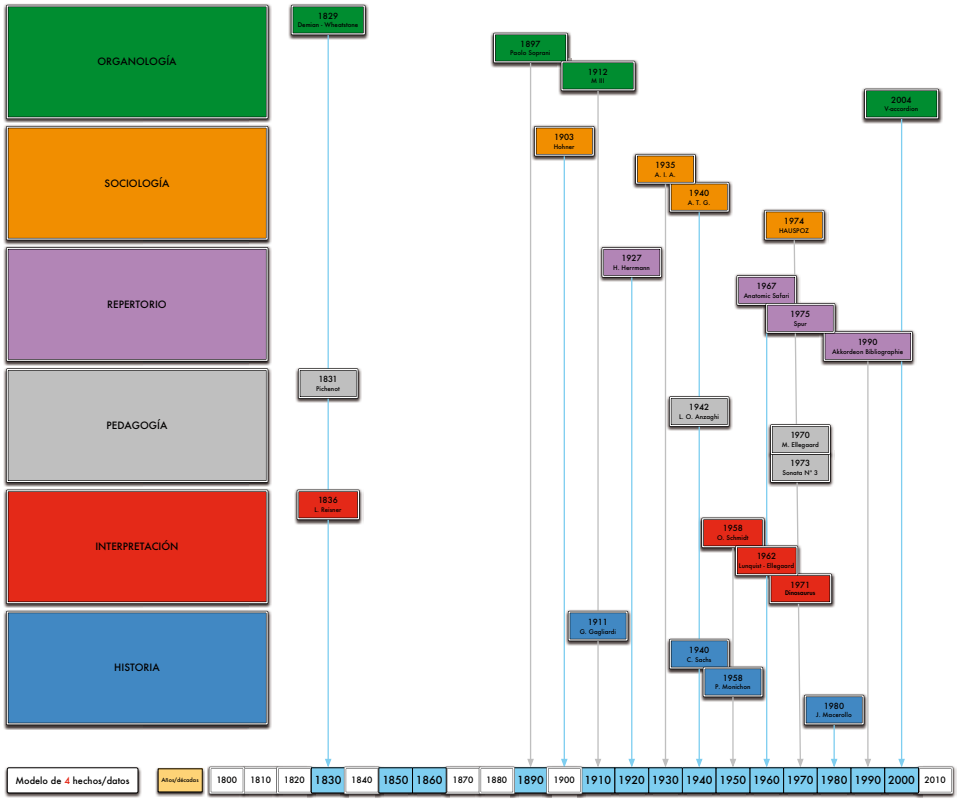
Publicación de libros de historia…

Descubrimiento y acceso a fuentes.

Investigación y Medios

Etc.

Ordenación de hechos/datos/Campos en esquemas dia/sin/crónicos:



5. Simplificación de la Información:

4 hechos/datos por Apartado para el Pasado y **4** hechos/datos por Apartado para el Futuro

6. Distribución y desarrollo del Trabajo:

Distribución de Apartados (6): $3_4 + 3_4$

7. Creación del índice y realización del trabajo…

8. Maquetación…

9. Corrección y ajustes…

10. Impresión y encuadernación

ORGANOLOGÍA

ORGANOLOGÍA

PASADO

Mirar hacia atrás en el acordeón convertor actual desde la organología supone definir exactamente los elementos fundamentales que lo caracterizan, es decir: por un lado, es un instrumento que hace sonidos "sueltos" y cromáticos en la mano derecha tanto sea en teclado piano como en teclado de botones; y por otro, es un instrumento que, en el manual izquierdo es capaz de producir tanto sonidos sueltos cromáticos, como acordes preparados, mediante la acción sobre una palanca que convierte un manual en otro.

Es por esto que hemos considerado que los 4 acontecimientos más importantes o decisivos que han hecho posible al acordeón convertor tal y como lo conocemos hoy son:

1. Patentes de 1929 de Demian y de Wheatstone, el accordion y la concertina respectivamente.

Éstos son los primeros datos registrados de instrumentos de lengüeta libre metálica que por medio del aire producían sonidos sueltos (concertina) o acordes preparados (accordion), es decir, acordes que sonaban tras accionar una única "llave".

2. La patente de 1897 de Paolo Soprani, la harmonica.

La patente de Paolo Soprani es el primer dato que se tiene de un instrumento cromático unisonoro y que producía sonidos sueltos en la mano derecha y acordes preparados en la izquierda. Es, como tal, la conjunción de los dos instrumentos anteriores (la concertina y el accordion) en uno solo.

3. Stradella construye un instrumento con tres filas de bajos cromáticos añadidos al estándar.

En 1912 la coperativa Stradella añade tres filas de bajos cromáticos encima de los botones de estándar; esto supone la aparición del primer acordeón que en su mano izquierda incorporaba los sonidos cromáticos, lo que se conoce como B.B. o Bariton Bass, y además seguía manteniendo los botones de acordes preparados. Des este instrumento al acordeón convertor el paso es relativamente mínimo, puesto que el convertor en vez de añadir tres filas, crea un mecanismo que al accionarlo sustituye las tres primeras filas (más una que duplica la primera) de estándar por las tres filas cromáticas.

4. El V-accordion.

El cuarto acontecimiento organológico decisivo apareció en 2004 con el V-accordion. Este acordeón es considerado como el instrumento que da un paso más en la organología pues sustituye el mismo principio sonoro de la lengüeta libre por chips electrónicos pero sin dejar de ofrecer todas las posibilidades de un instrumento acústico. Es, por esta razón, que se considera este acordeón como hecho más significativo que la invención, por ejemplo, de los acordeones midi.

FUTURO

1. Reducción de peso.

Una de las grandes corrientes de investigación en el acordeón está en hacerlo un poco más manejable, esto es, en tratar de reducir su peso e incluso su tamaño. La reducción de peso se plantea desde el uso de nuevos materiales más ligeros, a la reducción de elementos que componen el instrumento; un ejemplo sería evitar la duplicación de registros: registros que hay a la vez para el mentón y habitual, o como registro de cejilla y registro habitual, o evitando incluso las duplicaciones típicas en la mano izquierda.

2. Sustitución del acordeón convertor por una posible variante del free bass.

Otra posibilidad futura también directamente relacionada con la reducción de peso, sería la sustitución del acordeón convertir por variante más adaptada del free bass. Es decir, el repertorio está centrándose cada vez más en el sistema cromático, con lo cual parece lógico pensar que los bajos estándar son un peso añadido que se podría evitar. Aunque esto ya existe como "acordeón free bass" este acordeón tiene unas características (como el gran tamaño de los botones de la izquierda que se igualan al manual derecho) que le diferencian bastante de nuestro acordeón convertor. Por tanto, un acordeón exactamente igual al convertor pero sin sistema estándar en las 4 primeras filas de bajos, en principio podría tener mucha salida

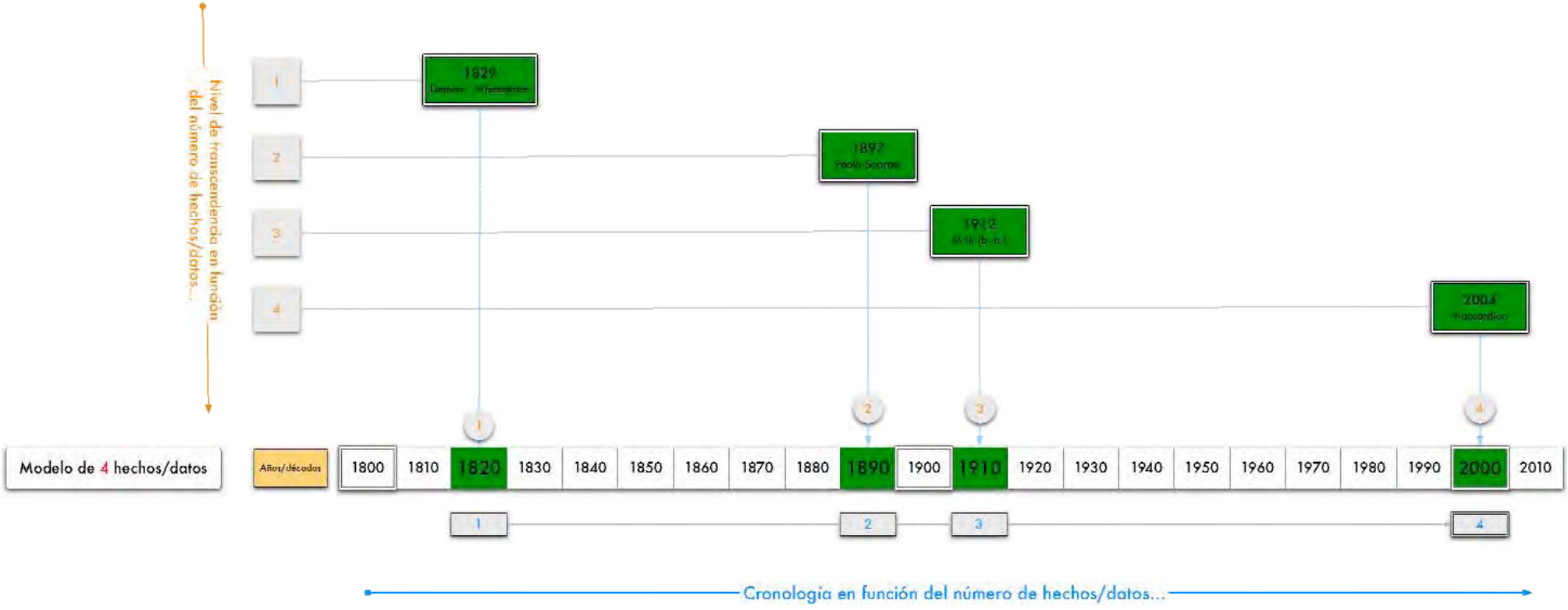
3. Que se equilibren las voces.

Es decir que las voces agudas no se tapen con las graves.

4. Que más firmas (marcas) siguiesen el ejemplo de Roland.

Sería favorable en muchos sentidos: la competencia abarataría los precios, haría que el acordeón virtual Roland no quedase como un caso asilado, y realmente se crease un mercado sólido en este sentido, o incluso la competencia ocasionaría la necesidad de buscar más "mejoras" al instrumento.

Organología



HISTORIA

HISTORIA

PASADO

Para hablar de la historia del acordeón nos hemos centrado en citar aquellas fuentes que de alguna forma han sido más importantes en crear un pasado histórico, en registrarlo como tal y, por tanto, en las fuentes más importantes que constituyen el pasado histórico del acordeón.

1. Giovanni Gagliardi, Petit Manuel de l'Accordéoniste.

El primer dato de que se dispone es el libro que Giovanni Gagliardi publicó en 1911. Dada su temprana edición y su variada información, este libro se convierte en el primer antecedente bibliográfico de referencia del acordeón.

2. Curt Sachs, Historia universal de los instrumentos musicales.

Traducido en 1940, es considerado por los historiadores y musicólogos como el primer tratado serio de recopilación y agrupación de los instrumentos musicales y en él se incluye al acordeón.

3. Pierre Monichon, Petite historie de l'accordéon.

Un dato importante en la historia del acordeón son los libros de Pierre Monichon y en concreto el Petite historie de l'accordéon de 1958 por ser el primero de su tres libros, puesto que toda la bibliografía acordeonística posterior parte de sus obras o, como mínimo, las tiene muy en cuenta.

Es verdad que se conocen datos anteriores como los citados en la pequeña bibliografía del libro de Monichon como el gran libro de Toni Charuhas de 1955 The accordion, pero su repercusión quizá no ha sido significativa en comparación con los libros de Monichon.

4. Joseph Macerollo, Accordion Resource Manual .

El libro de Macerollo de 1980 ha sido uno de los manuales de referencia porque combina recopilación de repertorio, un recorrido histórico, o incluso referencias discográficas… Sus tablas cronológicas así como de repertorio, son puntos obligados en todos los trabajos acordeonísticos que le precedieron.

FUTURO

1. Creación de grandes bancos de datos.

La idea que se persigue desde hace años es sin duda la creación de bancos de información en los cuales se almacene toda la información que se posee. La idea es en base tan simple como la de crear una plataforma en la cual va a parar toda la información, con todo lo que esto conllevaría: acceso a fuentes de muy difícil acceso, acceso a una gran cantidad de fuentes, su localización de manera instantánea, actualización inmeditata, etc.; sin embargo, los derechos de propiedad intelectual u otros intereses creados impiden esta iniciativa.

2. La información y el acceso a la información se extendiese.

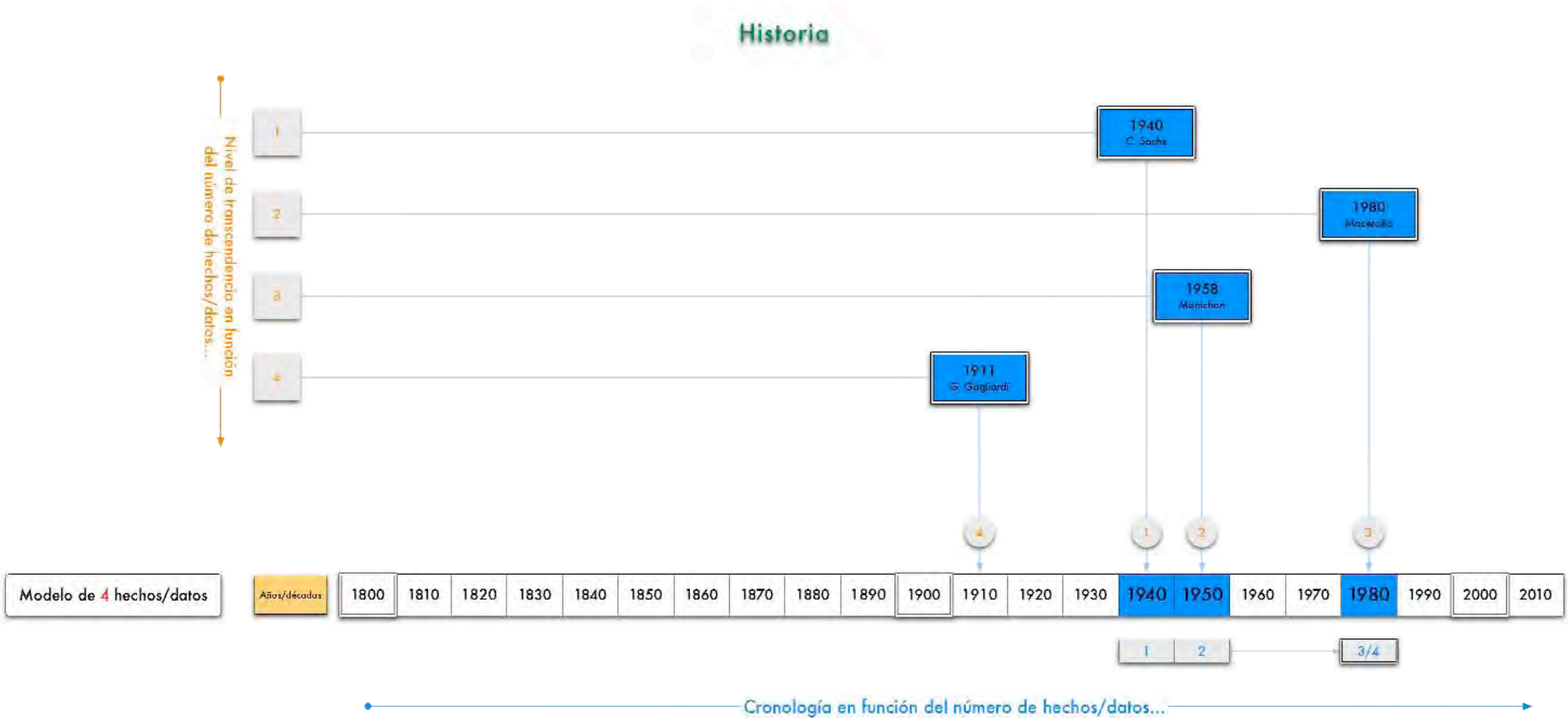
Las infraestructuras o los medios necesarios para que esto sea realidad ya existen; lo que no es todavía real es que el uso de estos medios se generalice y se pueda acceder a cualquier tipo de información desde cualquier punto.

3. Las fuentes históricas no serán sólo bibliográficas.

Las mismas fuentes de las cuales se extraen los datos han ido evolucionando y, cada vez más, las fuentes de documentación son más variadas. Recordar, por ejemplo, en el terreno musical, la revolución que supuso la aparición de las grabaciones sonoras. Así es que, parece lógico pensar que esta tendencia continuará y que la historia ya no sólo se escribirá en los libros: otros tipos de recursos cobrarán también cada vez más protagonismo.

4. Aprovechar el mayor conocimiento histórico para crear o modificar tendencias futuras.

Lo más importante del conocimiento histórico, no solamente el del propio instrumento sino del general, es su posterior implicación. Es decir, conocer el pasado tiene que condicionarnos para el futuro y ayudarnos a mejorarlo.


Historia
Nivel de transcendencia en función del número de hechos/datos...
1
2
3
4
1940
C. Sachs
1980
Marcuello
1958
Marichon
1911
G. Gagliardi
Modelo de 4 hechos/datos
Años/décadas
1800
1810
1820
1830
1840
1850
1860
1870
1880
1890
1900
1910
1920
1930
1940
1950
1960
1970
1980
1990
2000
2010
1
2
3/4
Cronología en función del número de hechos/datos...

INTERPRETACIÓN

INTERPRETACIÓN

Cuando pensamos en la interpretación debemos tener en cuenta varias cosas: que la interpretación ha ido perfeccionándose con el paso de los años, que la interpretación ha variado tanto como la organología del instrumento o que se da prioridad a una interpretación si ha tenido una mayor transcendencia o repercusión histórica.

PASADO

1. Louise Reisner da el primer concierto de acordeón. 1836

Pierre Gervasoni en su libro L'Accordéon Insrument du XXème Siècle, expone que el concierto que Louise Reisner ofreció el 10 de Abril de 1836 con su Thème varié trés brillant, en El Hotel de Ville de Paris, es el primer concierto de acordeón que se conoce.

Fantaisie Symphonique et Allegro de Ole Schmidt.

En Agosto de 1958, Mogens Ellegaard interpreta en Copenhague la Fantaisie Symphonique et Allegro de Ole Schmidt considerada una pieza decisiva en la evolución del repertorio para acordeón puesto que es la primera obra que explota firmemente los recursos del instrumento.

Primer recital de "harmoneón".

En 1959 Alain Abbott, da el primer recital de "harmoneón" en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Esto suponía que por vez primera el acordeón "entraba" en el círculo de la música llamada culta, con todo lo que eso conllevaría. Este dato, por otro lado la gran labor que Abott desempeñó como profesor del conservatorio de París en la inclusión del acordeón en las escuelas y conservatorios de música de Francia.

Encuentro entre Lunquist y Ellegaard: intérprete trabajando con el compositor.

En 1962 se produce el primer encuentro entre Lunquist y Ellegaard. El motivo de mencionar este encuentro entre el compositor sueco Torbjörn Iwan Lundquist y el acordeonista Mogens Ellegaard, se debe a que, fruto de este encuentro, comienza una estrecha, larga y fructífera asociación; por vez primera, se puede ver al intérprete trabajando con el compositor, y viceversa. Esto marcará el futuro de las composiciones para el instrumento, así como, el de las interpretaciones.

FUTURO

1. Aprovechamiento de Internet.

Aprovechar las inmensas posibilidades que ofrece la red para difundir, acercar, conocer, compartir… el acordeón es una posible tendencia de futuro. Nuevos modelos o formatos de concierto, así como, nuevas tecnologías, originarán nuevas tendencias en la interpretación.

2. Interpretación y difusión en tiempo real.

Que un concierto sea difundido en tiempo real acercaría el mismo a un mayor número de personas y su repercusión además sería inmediata. En este sentido, esto estaría ahora mismo muy directamente relacionado con internet.

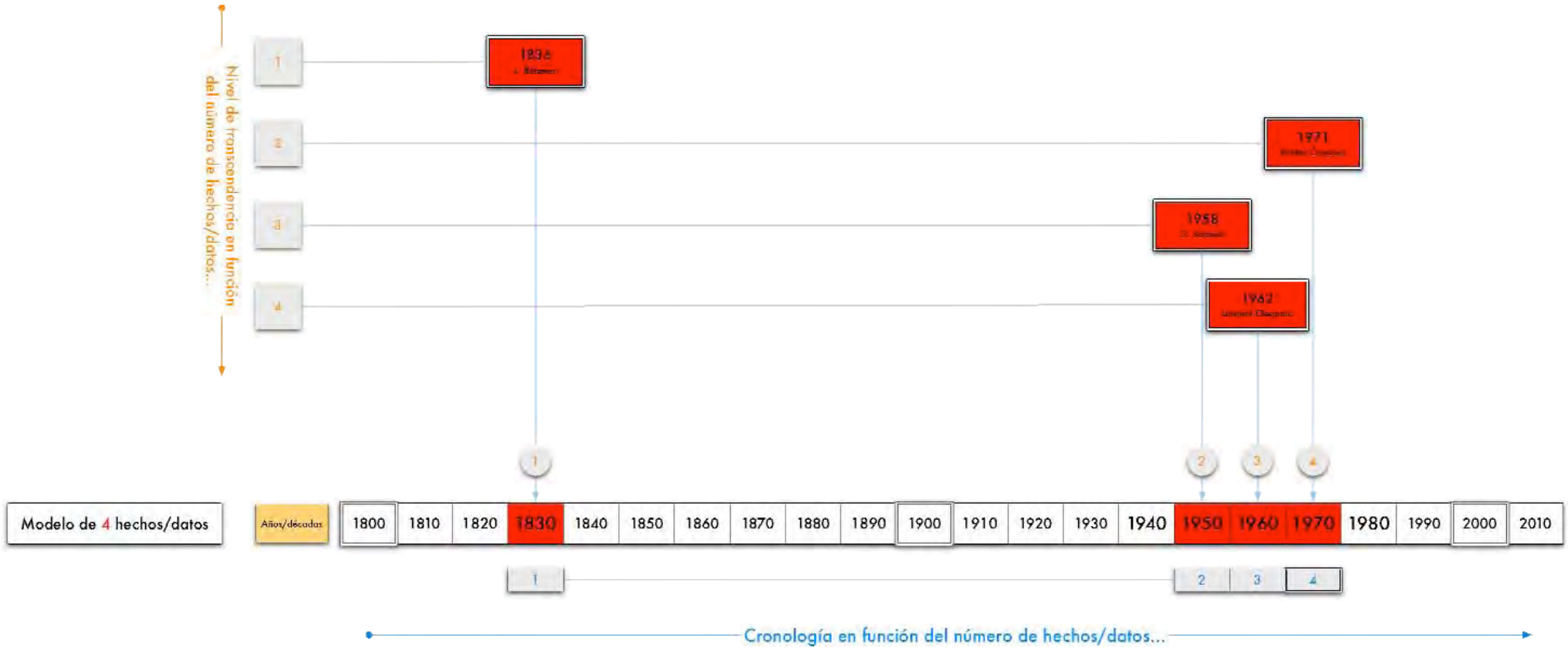
3. Nuevas herramientas.

La creación de herramientas como el software didáctico permitirá una mayor especialización y perfección en los intérpretes.

4. Desplazamiento del intérprete por la máquina.

Las herramientas electrónicas se están perfeccionando tanto que, muchas veces, y cada vez más, la diferencia entre una interpretación real y una virtual son imperceptibles, o sólo perceptibles para especialistas. Asimismo, el nivel de esfuerzo que requiere de los intérpretes en comparación con la máquina, hace su sustitución bastante lógica. Samplers, midis… debido a los costos, esfuerzo o incluso posibilidades, están desplazando a los músicos.

Interpretación



CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Desde un punto valorativo, se puede decir que los objetivos propuestos se han alcanzado: por un lado, se ha organizado la información existente; por otro, se propulsado la toma de decisiones en base a que sí y que no, ha sido tan relevante teniendo en cuanta un criterio lo más objetivo posible; y sobre todo, se ha conseguido trabajar desde una perspectiva de grupo a la hora de tomar las decisiones más relevantes.

Sin embargo una de las conclusiones a las que se ha llegado es, sin duda, que la toma de decisiones es siempre más difícil en proporción a la cantidad de información que se posea, y no obstante, es siempre una decisión que tiene su validez hasta que se demuestre lo contrario. Y, en este sentido, las perspectivas de futuro son solamente hipótesis probables y\o deseables, sometidas a todo tipo de variables impredecibles e incontrolables.

BIBLIOGRAFÍA

RECURSOS CONSULTADOS

LIBROS:

GAGLIARDI, Giovanni. Petit Manuel de l'Accordéoniste. París. 1911

SACHS, Curt. Historia universal de los instrumentos musicales. 1940 Centurión. 1947

MONICHON, Pierre. Petite Histoire de L´Accordeón. París : E. G. F. P. (Entreprise Generale de Fabrication et de Publicite). 1958

MONICHON, Pierre. L´Accordéon. París : P. U. F. 1971

MACEROLLO, Joseph. Accordion Resource Manual. Canadá. The Avondale Press. 1980

MONICHON, Pierre. L´Accordéon. París. Van de Velde, Payot Lausanne. 1985

GERVASONI, Pierre. L´Accordéon, Instrument du XXème Siècle. París. Edition Mazo. 1986

MAURER, Walter. Akkordeon Bibliographie. Trosingen. Hohner. 1990

WEBS:

http://teleline.terra.es/personal/marcos54/
http://www.accordions.com
http://www.accordionlinks.com
http://www.giovannigagliardi.net/

ANEXOS

Ejemplo de un modelo, en concreto el de la organología, de procesamiento de ocho hechos/datos en comparación con los cuatro hechos/datos ya citados.

Esquema de los cuatro hechos/datos de cada uno de los seis apartados.

Esquema sintético concreto del panorama histórico español desde los años treinta.

Esquemas desarrollados para elección de un tema.

Etc.

Otros recursos:

En el DVD adjunto a este Trabajo, sin el cual no puede ser evaluado en su totalidad, se dispone de todos los recursos materiales empleados en el mismo. Éstos se han clasificado según el lenguaje y formato del documento: HTML, PDF, Vídeo, etc.

ANEXOS

EJEMPLOS DE ESQUEMAS

Información



clasificación en función del objetivo

Interpretación

Pedagogía

Organología

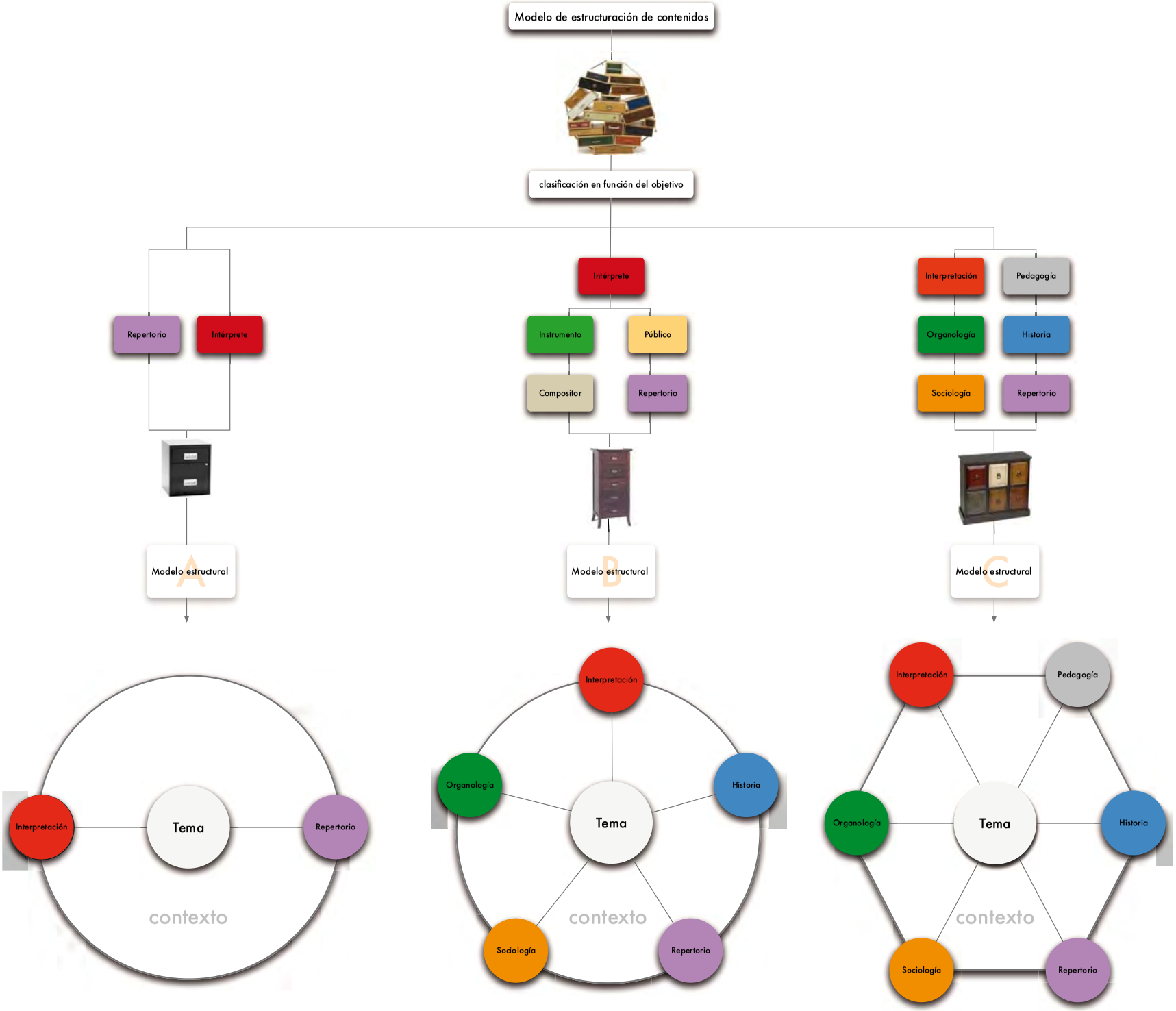
Historia

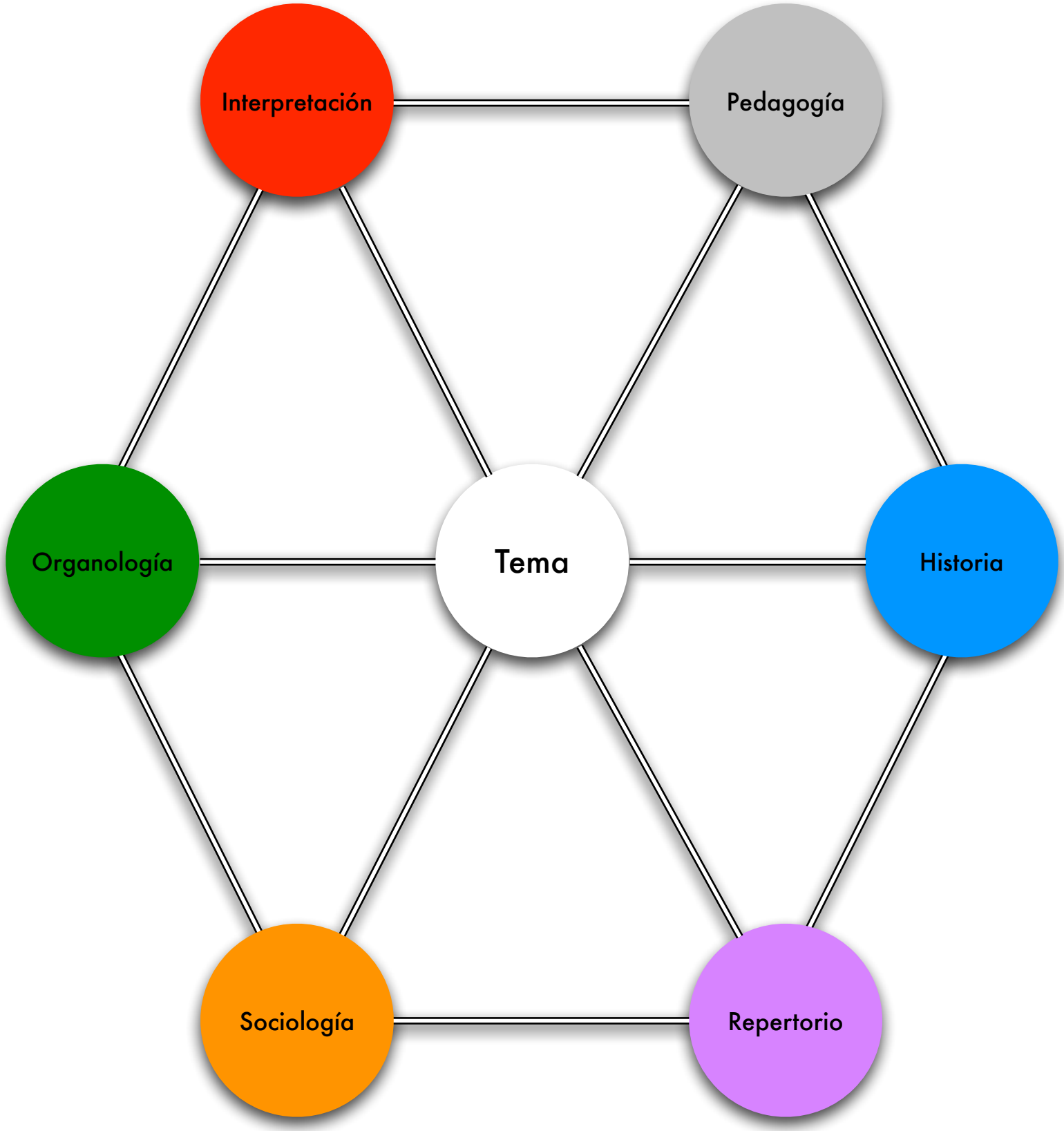
Sociología

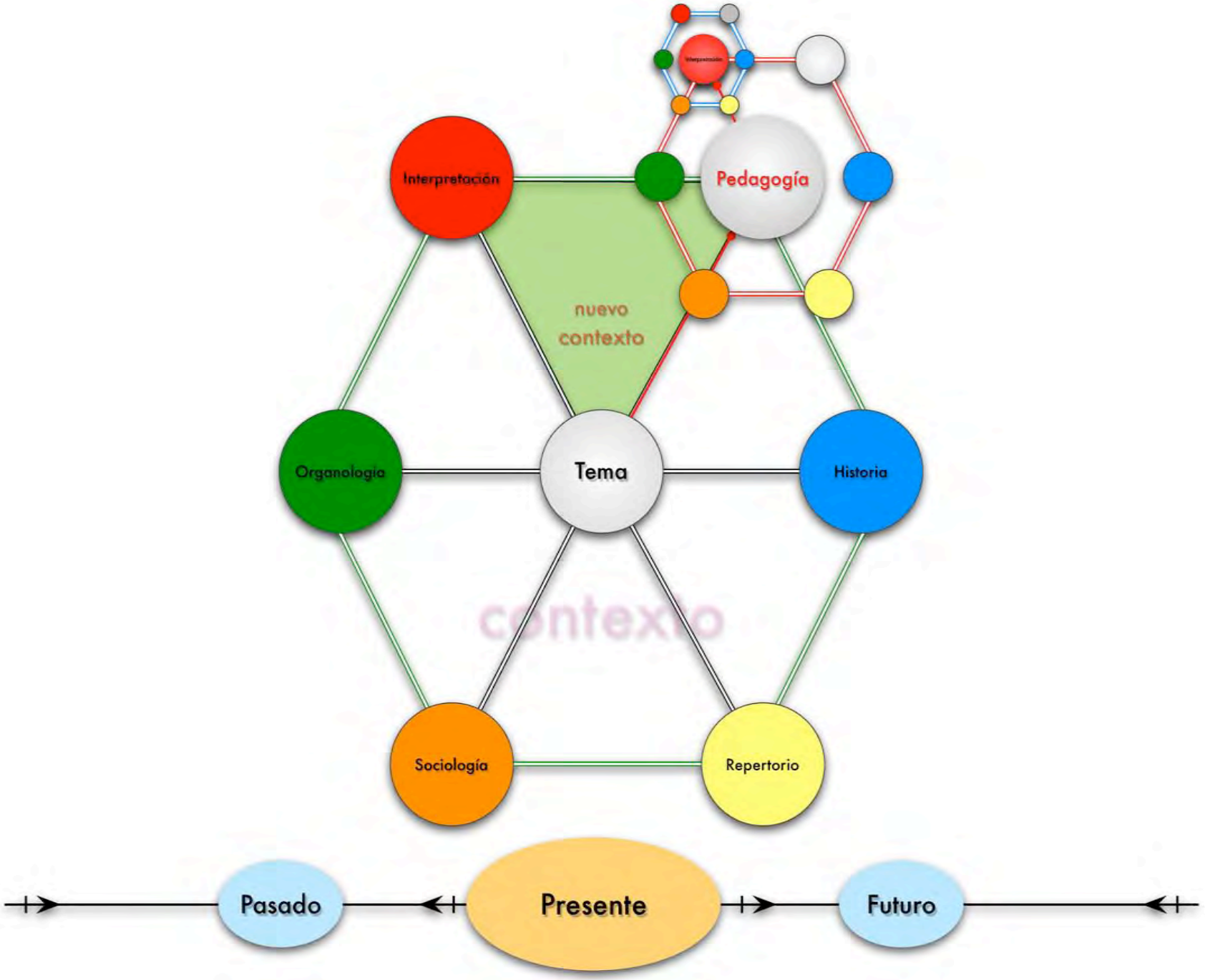
Repertorio

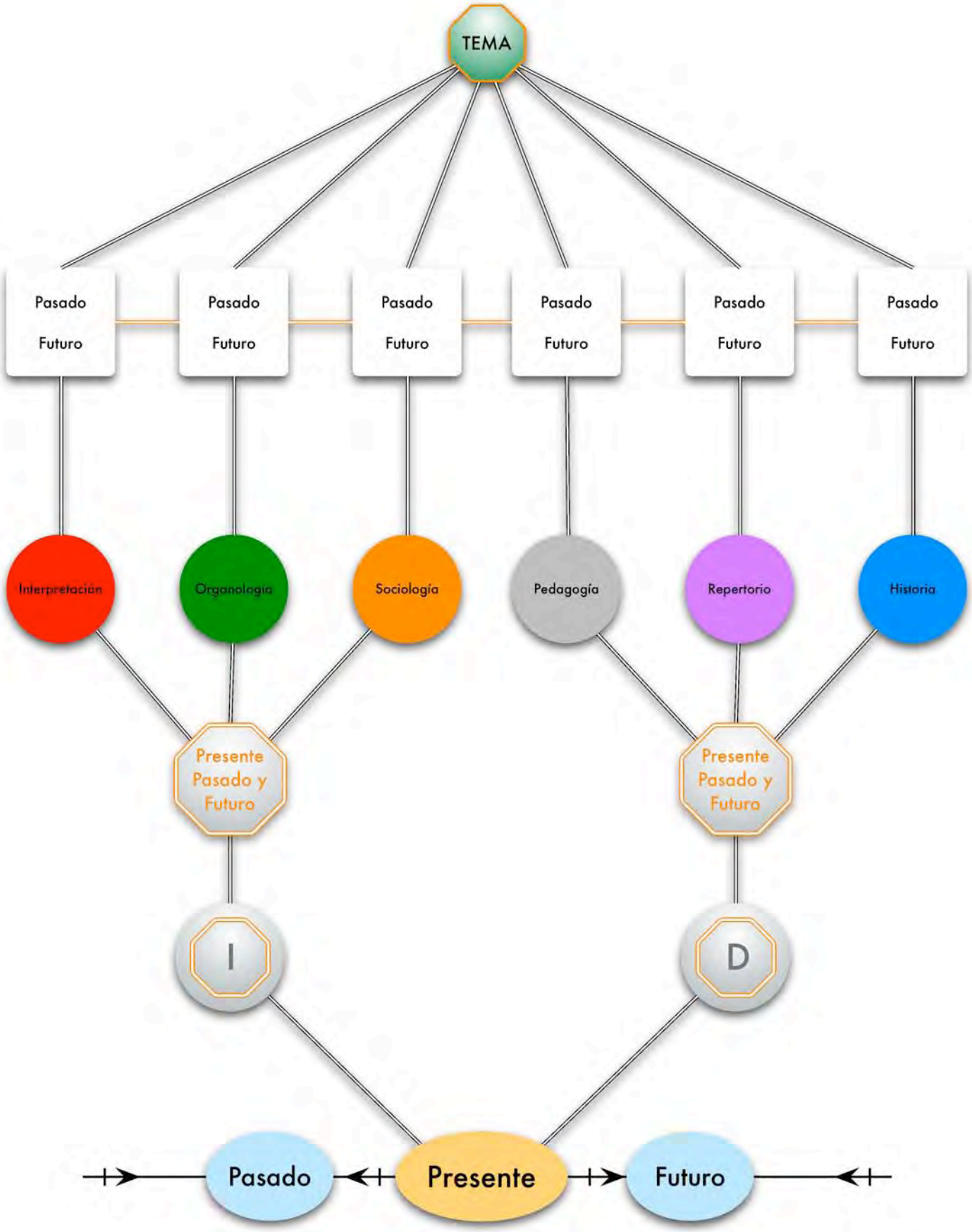


Organización

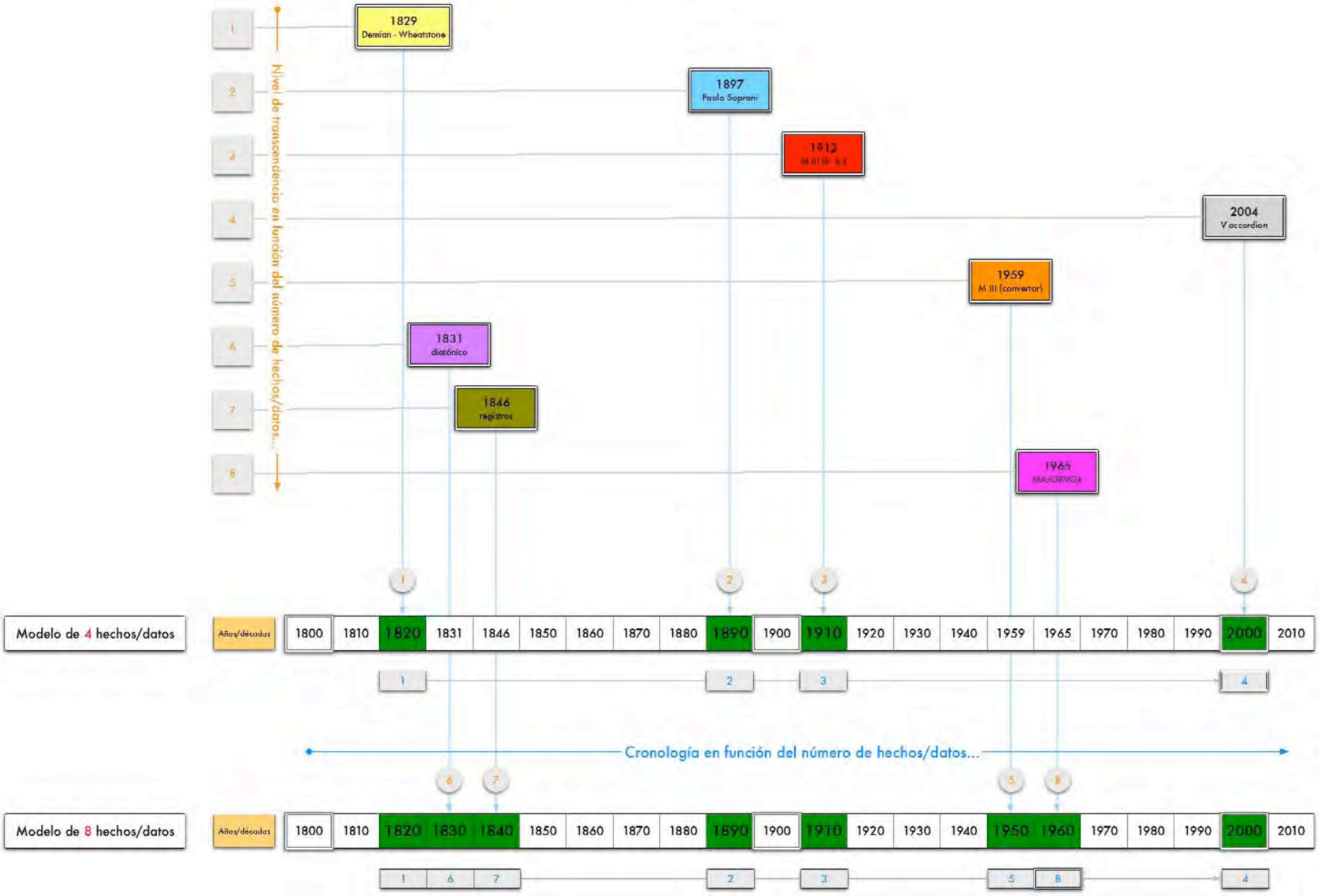

Modelo de estructuración de contenidos
clasificación en función del objetivo
Repertorio
Intérprete
Intérprete
Instrumento
Público
Compositor
Repertorio
Interpretación
Pedagogía
Organología
Historia
Sociología
Repertorio
Modelo estructural
A
Modelo estructural
B
Modelo estructural
C
Interpretación
Repertorio
Tema
contexto
Interpretación
Organología
Historia
Tema
Sociología
Repertorio
contexto
Interpretación
Pedagogía
Organología
Historia
Tema
Sociología
Repertorio
contexto

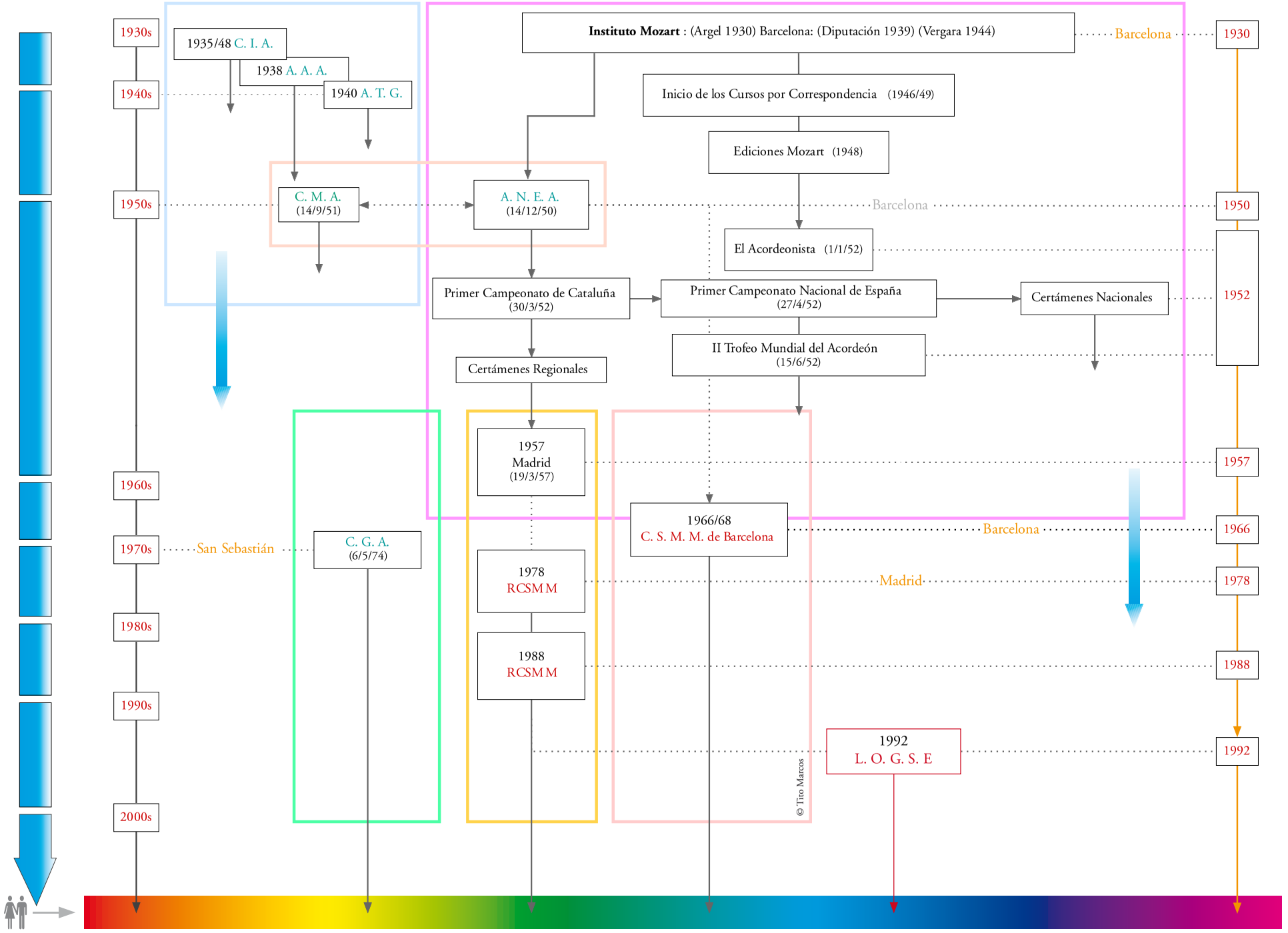

Interpretación
Pedagogía
Organología
Tema
Historia
Sociología
Repertorio

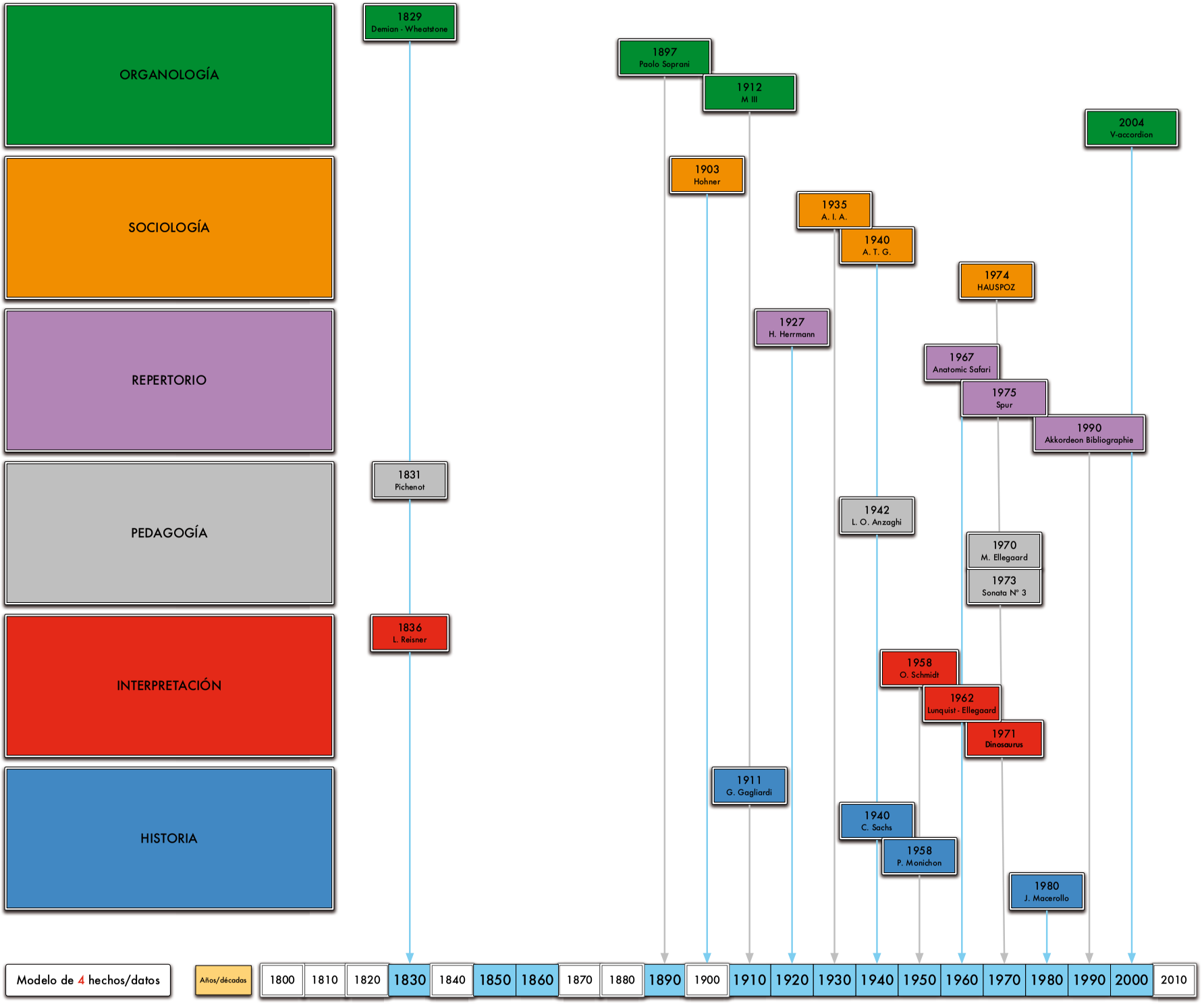

Interpretación
Pedagogía
nuevo
contexto
Organología
Tema
Historia
contexto
Sociología
Repertorio
Pasado
Presente
Futuro


TEMA
Pasado
Futuro
Pasado
Futuro
Pasado
Futuro
Pasado
Futuro
Pasado
Futuro
Pasado
Futuro
Interpretación
Organología
Sociología
Pedagogía
Repertorio
Historia
Presente
Pasado y
Futuro
Presente
Pasado y
Futuro
I
D
Pasado
Presente
Futuro

Organología




1930s
1940s
1950s
1960s
1970s
1980s
1990s
2000s
1935/48 C. I. A.
1938 A. A. A.
1940 A. T. G.
C. M. A. (14/9/51)
A. N. E. A. (14/12/50)
Instituto Mozart : (Argel 1930) Barcelona: (Diputación 1939) (Vergara 1944)
Barcelona
1930
Inicio de los Cursos por Correspondencia (1946/49)
Ediciones Mozart (1948)
Barcelona
1950
El Acordeonista (1/1/52)
1952
Primer Campeonato de Cataluña (30/3/52)
Primer Campeonato Nacional de España (27/4/52)
Certámenes Nacionales
II Trofeo Mundial del Acordeón (15/6/52)
Certámenes Regionales
1957 Madrid (19/3/57)
1957
1966/68 C. S. M. M. de Barcelona
Barcelona
1966
San Sebastián
C. G. A. (6/5/74)
1978 RCSMM
Madrid
1978
1988 RCSMM
1988
1992 L. O. G. S. E
1992
© Tito Marcos


ORGANOLOGÍA
SOCIOLOGÍA
REPERTORIO
PEDAGOGÍA
INTERPRETACIÓN
HISTORIA
1829
Demian - Wheatstone
1897
Paolo Soprani
1912
M III
2004
V-accordion
1903
Hohner
1935
A. I. A.
1940
A. T. G.
1974
HAUSPOZ
1927
H. Herrmann
1967
Anatomic Safari
1975
Spur
1990
Akkordeon Bibliographie
1831
Pichenot
1942
L. O. Anzaghi
1970
M. Ellegaard
1973
Sonata Nº 3
1836
L. Reisner
1958
O. Schmidt
1962
Lunquist - Ellegaard
1971
Dinosaurus
1911
G. Gagliardi
1940
C. Sachs
1958
P. Monichon
1980
J. Macerollo
Modelo de 4 hechos/datos
Años/décadas
1800
1810
1820
1830
1840
1850
1860
1870
1880
1890
1900
1910
1920
1930
1940
1950
1960
1970
1980
1990
2000
2010

SOFTWARE Y HARDWARE EMPLEADOS


Acerca de Word
Word mac 2008
Microsoft® Word 2008 para Mac
Versión 12.0.0 (071130)
© 2007 Microsoft Corporation. All rights reserved.
Advertencia: este programa está protegido por las leyes de derechos de autor y otros tratados internacionales. La reproducción o la distribución no autorizadas de este programa, o de cualquier parte del mismo, está penada por la ley con severas sanciones civiles y penales, y será objeto de todas las acciones judiciales que correspondan.
Compare Versions © 1993 Advanced Software, Inc. All rights reserved.
Se autoriza el uso de este producto a:
Tito Marcos
Id. del producto: 92726-501-8109773-12770
Herramientas de referencia...
Soporte...
Aceptar


Acerca de Toast 9 Titanium
TOAST 9
Toast 9 Titanium
Versión 9.0.2
The standard for disc burning on the Mac.


FileMaker
Pro 9 Advanced
FileMaker Pro Advanced 9.0v3
© 1984-2007 FileMaker, Inc.
Reservados todos los derechos.
FileMaker y el logotipo de la carpeta son marcas comerciales de FileMaker, Inc., registradas en EE. UU. y en otros países. Para obtener más información, visite nuestra página Web en http://www.filemaker.com.
Información
Créditos
Acerca de
OK


PERSONALIZADO PARA:
The Blade
Quark
QuarkXPress 7
Version 7.31


OmniGraffle Pro
5.0 (v136.7.0.98135)
Creación de gráficos y diagramas para Mac OS X.
Ma[k]Update 2008
Ventas: store.omnigroup.com
Soporte: omnigraffle@omnigroup.com
THE OMNI GROUP
3257 16th Avenue West · Seattle · Washington · EE UU · 98105-3118
1 800 315-OMNI · +1 206 523-4152
fax +1 206 523-5896
Traducido por LocTeam
Mapamundis de John Oram
Partes usadas bajo licencia GNU LGPL
Copyright 2000-2008 The Omni Group


ADOBE® ACROBAT® 8 PROFESSIONAL
Version 8.1.2
Patente y avisos legales
Créditos
Copyright 1984-2007 Adobe Systems Incorporated and its licensors.
All rights reserved.
Mac Vegas
Adobe Systems, Inc.
11180022549911672117


Acerca de este Mac
Mac OS X
Versión 10.5.2
Actualización de Software...
Procesador: 2.4 GHz Intel Core 2 Duo
Memoria: 4 GB 667 M...DDR2 SDRAM
Disco de arranque: Macintosh HD
Más información...
TM & © 1983-2007 Apple Inc.
Todos los derechos reservados.


Ps
ADOBE® PHOTOSHOP® CS3 EXTENDED
Versión 10.0.1

Presente, pasado y futuro del acordeón. Parte B



Trabajo de investigación

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

CURSO 2007-08

AUTOR: David Framil Carpeño

TÍTULO DEL TRABAJO: Presente, pasado y futuro del acordeón. Parte B

DIRECTOR DEL TRABAJO: Tito Marcos Crehuet

ESPECIALIDAD: Acordeón

RESUMEN (ABSTRACT):

Este trabajo de investigación pretende entre otros objetivos, dar una visión global de tres aspectos diferentes del acordeón, como son el **Repertorio**, la **Sociología** y la **Pedagogía** del instrumento. La idea es trazar un mapa conceptual que ayude a comprender la situación del acordeón a día de hoy, desde dónde se parte, qué, y cómo, ha influido a lo largo de su historia, y hacia donde se dirige o sería deseable que se dirigiera. Dentro lo vasto que puede llegar a ser el mundo del acordeón, el trabajo se centra más bien en el contexto del acordeón que se estudia en los conservatorios, esto es, el *acordeón convertor*.

Para analizar lo más objetivamente posible cada una de las tres perspectivas (y prospectivas), se ha estructurado el pasado en función de los **cuatro hechos** que se considera han tenido mayor relevancia en el mundo acordeonístico, y se ha proyectado el futuro teniendo en cuenta cuatro situaciones hipotéticas que puedan ser posibles, probables, o deseables.

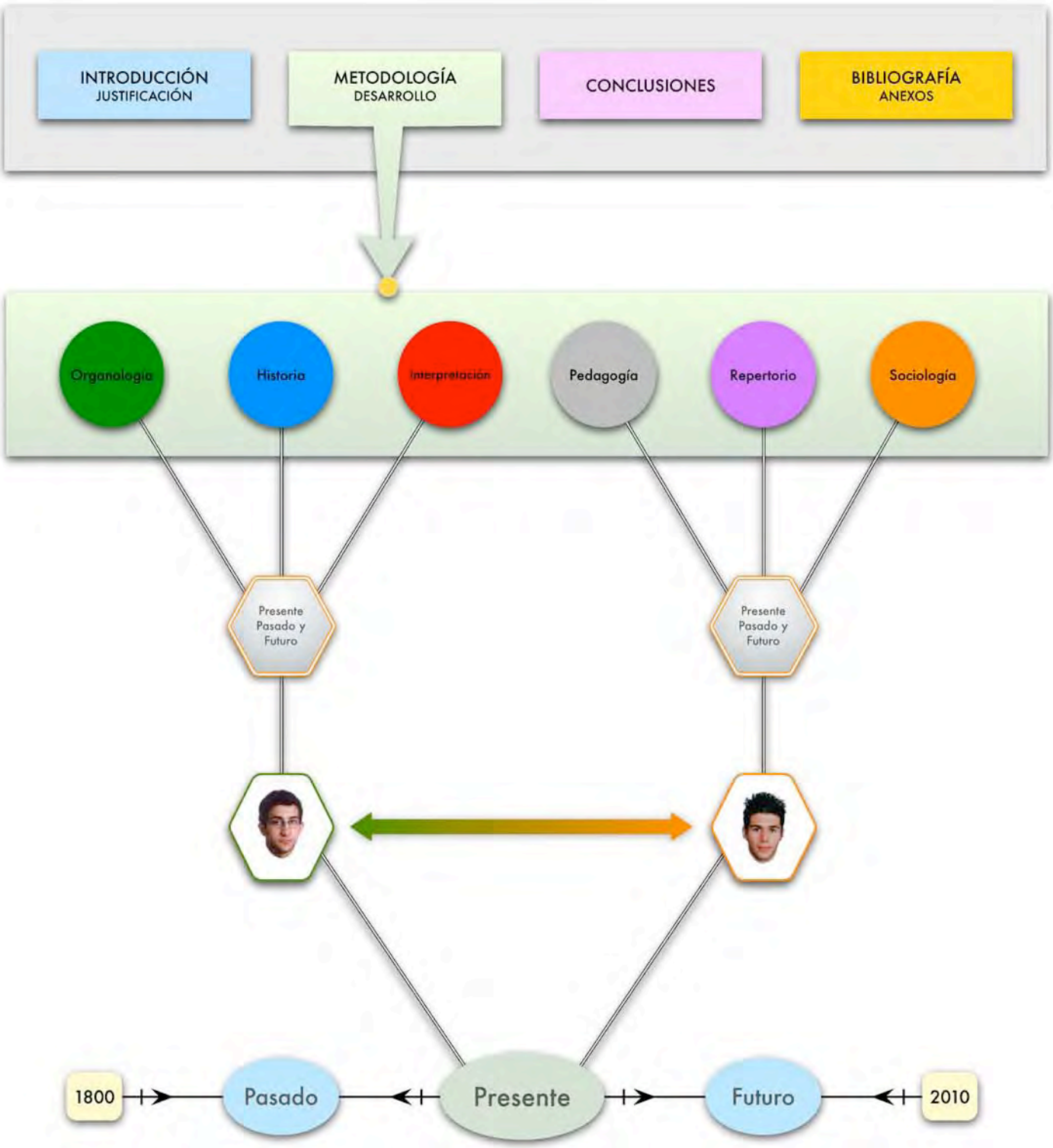
Por último señalar que este Trabajo, que nace de la idea de intentar comprender qué ha configurado el acordeón tal y como se conoce hoy, se ha planteado como trabajo en equipo, en forma de **proyecto conjunto** entre dos alumnos de la especialidad de acordeón. Dada la amplitud del tema elegido, se optó por dividirlo en 6 áreas distintas, entre las que se encuentran la **Organología**, la **Interpretación** y la **Historia** (Parte **A** del Proyecto), además de las tres tratadas en el presente Trabajo. Por tanto, el Trabajo no puede llegar a comprenderse en su totalidad sin tener en cuenta que forma parte de un Proyecto más amplio que lo integra.

Así pues, el presente Trabajo, Parte **B** del Proyecto, deberá considerarse como complementario de la Parte **A** del mismo Proyecto, realizada por mi compañero **Isidro García Pintos**.

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, **Curso 2007/08**

ÍNDICE


ÍNDICE


INTRODUCCIÓN
JUSTIFICACIÓN
METODOLOGÍA
DESARROLLO
CONCLUSIONES
BIBLIOGRAFÍA
ANEXOS
Organología
Historia
Interpretación
Pedagogía
Repertorio
Sociología
Presente Pasado y Futuro
Presente Pasado y Futuro
1800
Pasado
Presente
Futuro
2010

INTRODUCCIÓN

(JUSTIFICACIÓN)

INTRODUCCIÓN
(JUSTIFICACIÓN)

La idea de este proyecto es intentar comprender el acordeón *convertor* tal y como lo conocemos hoy en día, esto es, identificar cuáles han sido los factores que han influido en la concepción y el uso del acordeón que estamos tocando los alumnos de los conservatorios. Esto, aparte de conllevar un proceso de documentación bibliográfica e histórica, también planteó la necesidad de proyectar hacia dónde se podía estar moviendo el acordeón, hacia dónde parece dirigirse y hacia dónde sería deseable que lo hiciera.

El proyecto se dividió en dos partes (A y B), cada una de las cuales ha corrido a cargo de un alumno distinto. Cada parte es autosuficiente en sí misma, y ha sido desarrollada de forma individual por el alumno implicado en ella. No obstante, conviene hacer notar que los dos trabajos son partes intrínsecas de un Proyecto global con tres personas implicadas (dos alumnos y el profesor tutor), de forma que, aun siendo totalmente coherente cada trabajo en sí, no se puede llegar a entender el acordeón actual (que por otro lado es el objetivo del proyecto) si no se tienen en cuenta ambas partes.

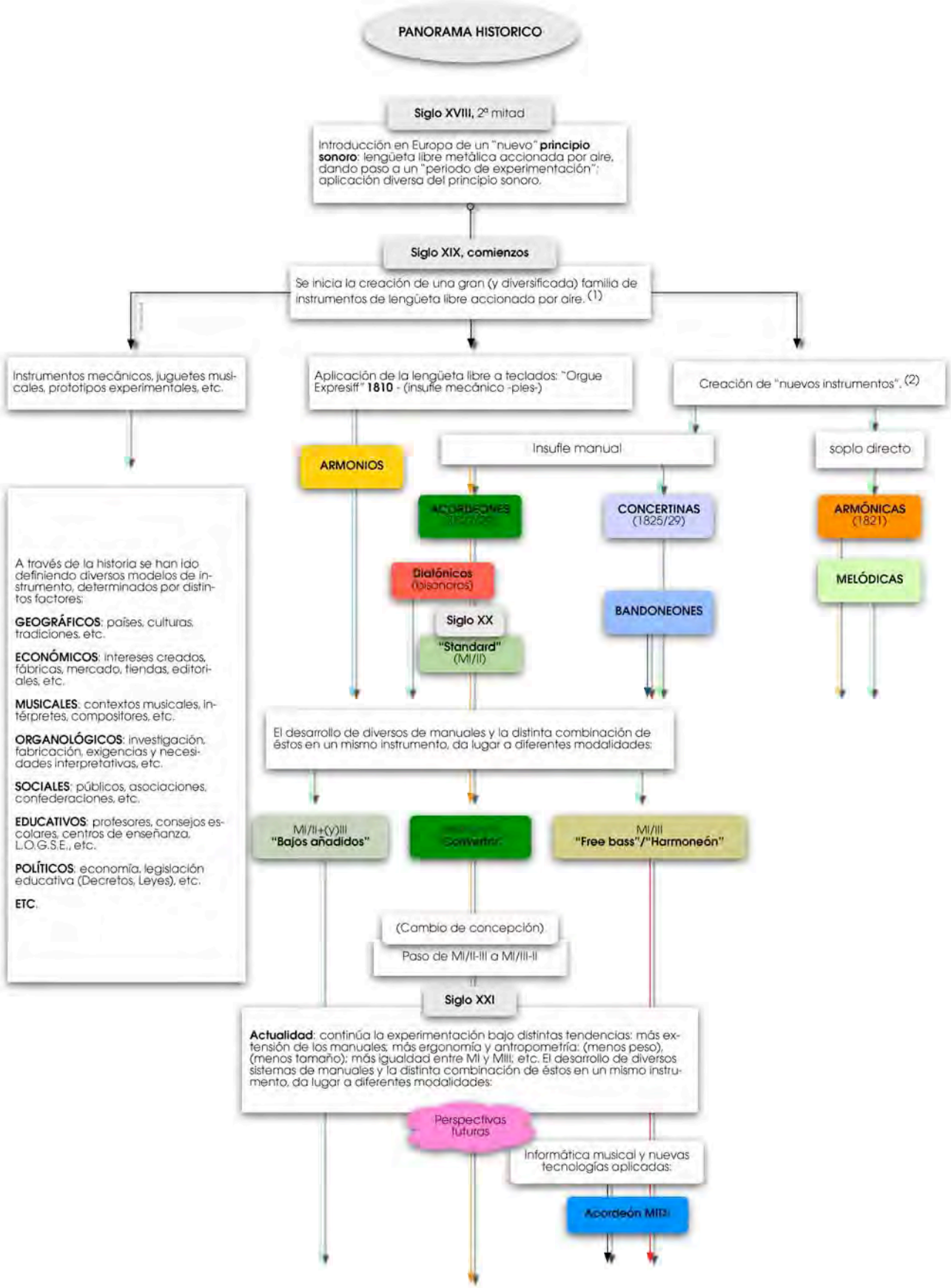
Por otra parte, teniendo en cuenta lo vasto que puede llegar a ser el tema escogido para el Proyecto, lo que también se ha pretendido es crear un punto de partida, quedando una puerta abierta a futuras ampliaciones, revisiones, comentarios y cualquier otra aportación que enriquezca la visión del acordeón que en él se da.

El hecho es que el acordeón, a pesar de la unificación hacia la que tienden algunos aspectos relacionados con el instrumento, está todavía algo lejos de ser un instrumento conceptualmente asentado, como pueden ser por ejemplo los instrumentos de la orquesta. El abanico de posibilidades que la palabra acordeón abre es amplísimo, pues a pesar de que en el trabajo nos centremos en el acordeón convertor, también existen acordeones *diatónicos*, *cromáticos*, con *bajos añadidos*, con *bajos estándar*, *free bass*, *musette*, de sistema *ruso*, de sistema *finlandés*,... Y si se tiene en cuenta que la familia de la lengüeta libre se extiende mucho más allá del acordeón (bandoneón, armónica, harmoneón,...), entonces todavía se estará más lejos de establecer una distinción clara con respecto al acordeón.

Un ejemplo de lo comentado anteriormente es que en los últimos años el acordeón ha evolucionado tanto y de forma tan diferente que muchos intérpretes y profesores han tenido que reciclarse para adaptarse tanto a las nuevas exigencias como a las nuevas tipologías de instrumento. En ningún momento se está haciendo ningún juicio de valor acerca de la necesidad o no de reciclarse, simplemente se está poniendo de manifiesto una situación por la que algunos hemos pasado, y que puede suponer un cambio radical en la forma de estudiar, tocar, o bien en la economía personal, lo que no supone una decisión trivial en absoluto.

En cuanto al tipo de acordeón que se pretende analizar, esto es, el acordeón ***convertor*** que se enseña en los conservatorios, también está algo lejos de ser un instrumento asentado. Se puede decir que cada modelo de acordeón es un mundo, pues puede tener desde teclas hasta botones, los registros no tienen una disposición fija y cambian de un acordeón a otro, las voces pueden estar más o menos desajustadas, el peso y el tamaño pueden variar enormemente... Esto limita en algunos casos las posibilidades de interpretación con un instrumento concreto, ya que a veces el repertorio más antiguo ha de transcribirse de forma más o menos acertada para adaptarse al acordeón, o bien directamente no se puede tocar. También hay que tener en cuenta que existen casos análogos en la actualidad, pues el repertorio actual está muchas veces pensado para un tipo concreto de instrumento, haciéndose necesaria una transcripción para tocarlo en otro acordeón distinto.

Por tanto, se puede decir que el proceso de asentamiento del acordeón, tanto conceptual como organológico, no ha terminado, razón sobre la cual se sustenta este proyecto. El análisis del pasado del acordeón es una herramienta indispensable para intentar comprender el porqué del instrumento actual, y hacia dónde puede dirigirse.



(1) No son tenidas en cuenta otros instrumentos de "lengüeta libre pulsada", como Sanzas, Guimbardas, Cajas de música, etc. puesto que su "principio sonoro" es distinto.

(2) Demian, Buschmann, Wheatstone, etc. representarían respecto a esta familia instrumental, lo que Cristofori, Silbermann, Erard, etc. representarían respecto al piano y "teclados"

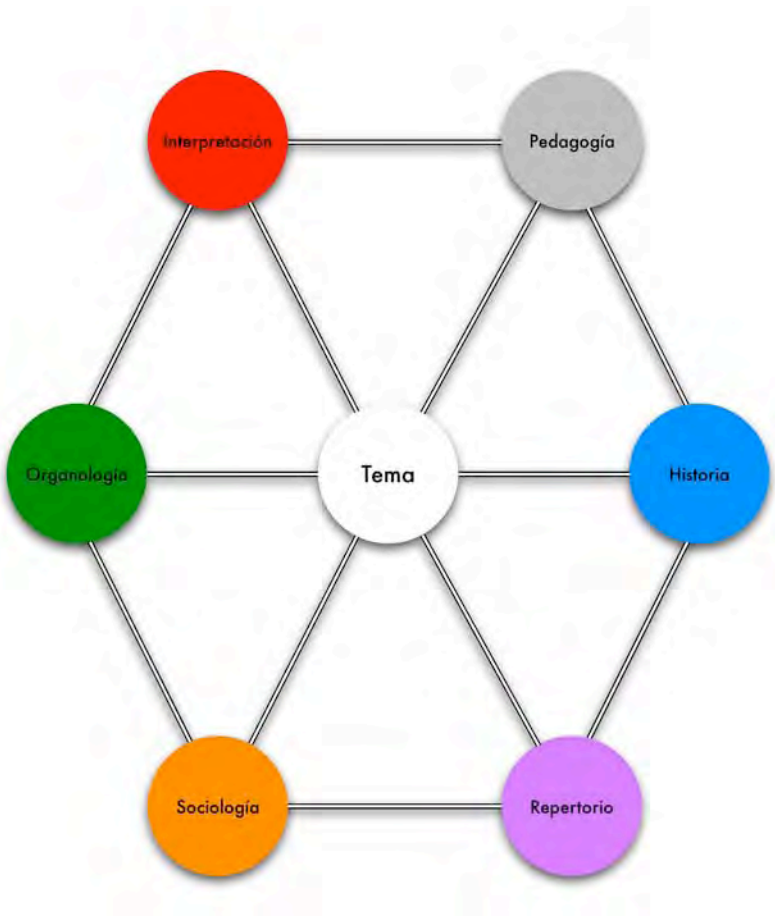
METODOLOGÍA

(DESARROLLO)

METODOLOGÍA
(DESARROLLO)

El punto de partida del siguiente trabajo es el acordeón actual que se estudia en los conservatorios, y para llegar a comprender cómo es se ha planteado un análisis de su pasado así como una proyección de su futuro. Al ser el tema del trabajo un tema muy amplio, se decidió dividirlo en **seis apartados** básicos, de forma que la información de la que se disponía pudiera estructurarse en función de su mayor o menor relación con alguno de los apartados propuestos, que han sido los siguientes:

1 Historia 2 Interpretación 3 Organología 4 Repertorio 5 Sociología 6 Pedagogía



El que se haya dividido el tema del proyecto en seis grupos de interés no implica que éstos sean independientes los unos de los otros, sino que también pueden interrelacionarse entre ellos. La razón de esta estructuración es facilitar el manejo de la información, identificando cada dato, hecho o acontecimiento histórico con el apartado con el que guarde mayor relación.

Los tres primeros aparatados (**historia**, **interpretación** y **organología**) son los que trata el **trabajo A**, mientras que los tres siguientes (**repertorio**, **sociología** y **pedagogía**), son en los que se centra el presente **trabajo B**.

Para establecer una **metodología** concreta de análisis que permitiera trazar una línea temporal de acontecimientos clara, sencilla y concisa, se limitó el número de datos de cada campo analizado a **cuatro**, tanto para el pasado como para el futuro. De esta forma, se consigue sintetizar los hechos más importantes y relevantes, así como aislar cada acontecimiento en un grupo concreto, sin que pueda estar en dos grupos al mismo tiempo. Esto implica la **responsabilidad** de tener que elegir cuál es la vertiente más importante de un dato histórico, y por tanto justificar dicha elección.

Con esto se consigue ordenar conceptualmente el contexto acordeonístico en función del tiempo (**diacrónicamente** en cada Apartado y **sincrónicamente** entre los distintos Apartados), asignando los **hechos/datos** históricos en función de su representatividad, así como los hechos futuros en función de su probabilidad.

Siguiendo la metodología del proceso, se hace una recopilación bibliográfica de datos con el fin de localizar los eventos del pasado que se consideran relevantes y que sean capaces de ayudar a comprender el acordeón convertor tal y como se conoce a día de hoy. Aparte de las fuentes históricas y bibliográficas, también se han utilizado otros medios como Internet, recopilaciones de repertorio, discos, partituras, métodos...

Una vez que los alumnos hemos seleccionado los acontecimientos que consideramos más importantes dentro del planteamiento anterior, éstos se ponen en común entre las tres personas implicadas. Esto nos obliga a replantearnos algunas cuestiones, desechar algunos acontecimientos que en principio habíamos considerado importantes, o reafirmarnos en nuestra decisión, siempre que dicha decisión sea justificable de manera coherente y se ajuste a los objetivos del presente trabajo.

Posteriormente, se formulan unas **hipótesis de futuro**, basándonos tanto en situaciones predecibles como en situaciones deseables. Aunque lo parezca, que un evento sea **predecible** o **deseable** no tiene por qué ser algo contradictorio, pues muchas veces están interrelacionados, como por ejemplo las leyes de la oferta y la demanda en el caso de los fabricantes y vendedores de acordeones, o en el caso de los compositores. No obstante, en algunos otros aspectos lo deseable queda muy lejos de lo predecible, en cuyo caso se optará por lo primero, pues se considera que es algo necesario para que el acordeón siga desarrollando su actividad de la mejor forma posible.

Para ayudarnos a organizar los datos, se han hecho **gráficos** que resumen en un golpe de vista todas las líneas temporales propuestas, tanto de cada uno de los temas como de los seis apartados (esto es, las dos partes del proyecto). También se han propuesto otro tipo de organizaciones, por ejemplo encontrando ocho datos relevantes en vez de cuatro, de forma que se pudiera discernir entre los más relevantes y los menos a fin de realizar la clasificación que se ha establecido en la metodología (ver **anexos**).

Por último, el realización del Trabajo ha ido desarrollándose temporalmente en sesiones de reunión de 1.30 horas semanales, los jueves de 9.30 a 11 horas, durante todo el Curso 2007/08.

Descripción del Proyecto:

Pasos:

0. Toma de contacto:

Análisis sobre el planteamiento del Trabajo:



discusión ▶ conclusión:

0.1 Proyecto en Equipo: dos Trabajos **complementarios**: simplificación y distribución de tareas (ver puntos 5 y 6):



0.2 Delimitación de un Marco espacio/temporal:

0.2.1 Marco socio/cultural: definición del contexto y ampliación del radio contextual: local/general…

0.2.2 Marco temporal: …1829-2008…: siglos/décadas/fechas (datos/hechos)…

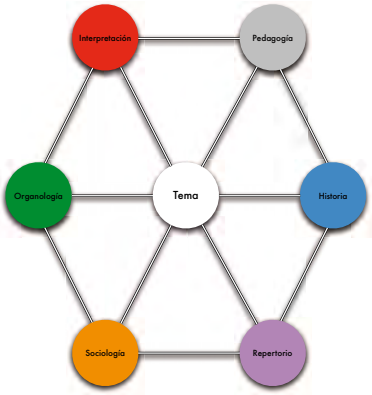
1. Metodología para la selección de un Tema:

1.1: Análisis del contexto (realidad…) en función de los objetivos: discusión ▶ conclusión:

1.2: Se plantea la necesidad de una estructuración…

Con el fin de que la información sea manejable, se reestructura en función de distintos "valores" (Programaciones, Temarios de Oposiciones, etc.): ver criterios de valor …

CAMPOS: 1 Repertorio 2 Organología 3 Pedagogía 4 Interpretación 5 Sociología 6 Historia:

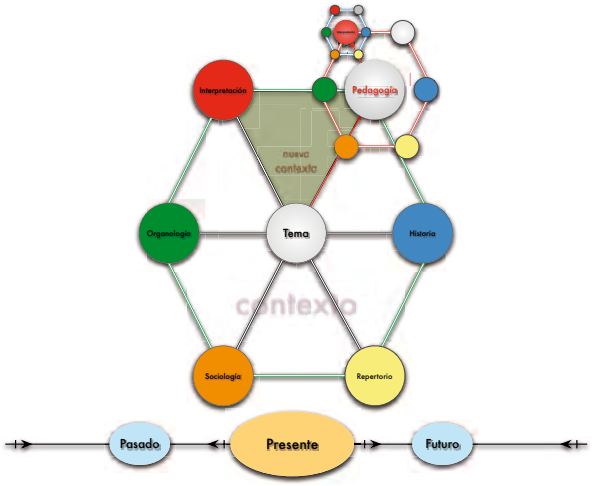


3.1 Tema: Pasado, presente y futuro de…: interrelación y anidamiento de campos:

3.1.1 Presente, pasado y futuro de la: Pedagogía…

3.1.2 Pasado, presente y futuro de la: Pedagogía de la Interpretación…

3.1.3 Etc.



4. Estructuración de Tema: discusión ▶ conclusión:

Creación de criterios de selección y clasificación de hechos/datos:

1 Repertorio:

Composición

Participación…

Editoriales…

Etc.

2 Organología:

Fabricación: mejoras, talleres…

Patentes.

Concepto de acordeón…

Etc.

3 Pedagogía:

Métodos.

Clases en conservatorios…

Escuelas…

Etc.

4 Interpretación:

Concierto: solo/cámara/orquesta.

Escuelas: acordeones/repertorio.

Simbiosis: intérprete/compositor.

Etc.

5 Sociología:

Nacimiento/muerte…

Fabricación: fundación de fábricas.

Estadísticas: ventas, exportación…

Etc.

6 Historia:

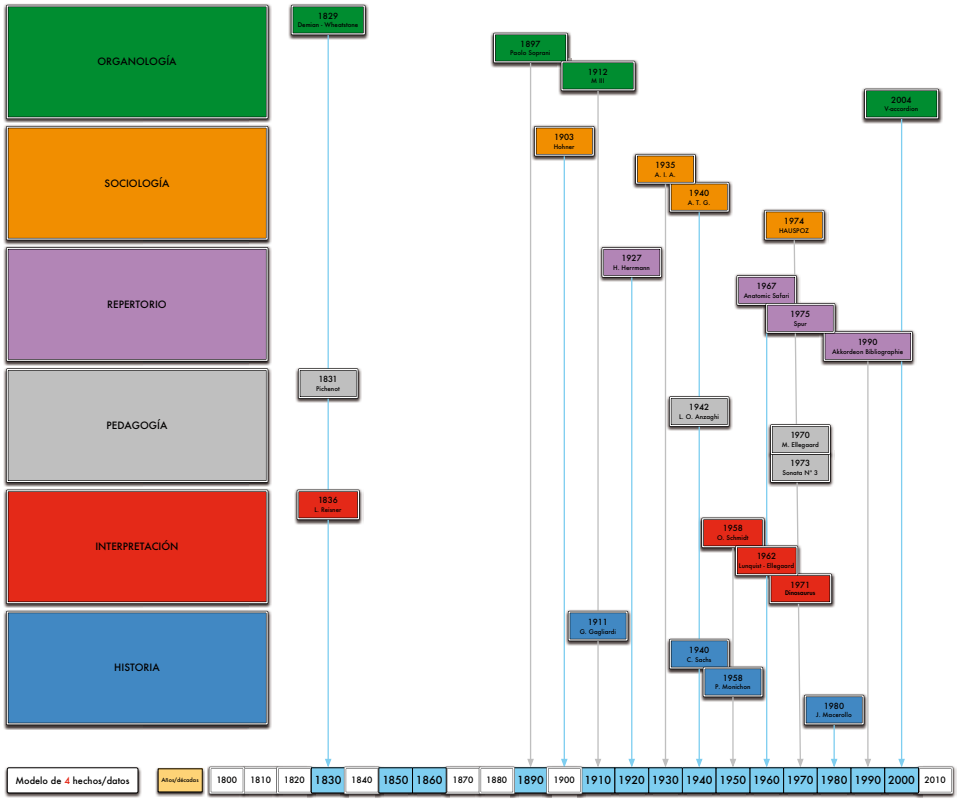
Publicación de libros de historia…

Descubrimiento y acceso a fuentes.

Investigación y Medios

Etc.

Ordenación de hechos/datos/Campos en esquemas dia/sin/crónicos:



5. Simplificación de la Información:

4 hechos/datos por Apartado para el Pasado y **4** hechos/datos por Apartado para el Futuro

6. Distribución y desarrollo del Trabajo:

Distribución de Apartados (6): $3_4 + 3_4$

7. Creación del índice y realización del trabajo…

8. Maquetación…

9. Corrección y ajustes…

10. Impresión y encuadernación

REPERTORIO

REPERTORIO

El repertorio propio de un instrumento es un boceto de su evolución histórica, de las distintas tendencias musicales que han ido transcurriendo a lo largo de los años, y en el caso del acordeón puede ser incluso un fiel reflejo de la organología del mismo. En muchas ocasiones, es el propio repertorio el que crea una necesidad, razón por la cual se incluye esta categoría dentro de los seis apartados en los que se ha dividido el trabajo (siempre bajo la óptica del acordeón convertor).

PASADO

1. Publicación por la casa Hohner en 1927 de Sieben Neue Spielmusik, una obra para acordeón solo de Hugo Hermann

Esta obra fue en principio un encargo de la casa Hohner a Paul Hindemith, pero este último declinó la oferta, recomendando a su colega Hugo Hermann. Las siete piezas de Sieben Neue Spielmusik no suponen ninguna novedad en cuanto a la técnica de ejecución que utilizan, radicando su importancia en el hecho de que se sirven de un lenguaje que hasta ahora había sido ajeno al acordeón, utilizando melodías de tonos enteros, superposición de acordes, polirritmia, disonancias... La composición de la obra se enmarca dentro de un contexto histórico concreto, que gira en torno a la fábrica de acordeones Hohner. Esto impulsará la creación de todo un repertorio, entre el que se encuentra la obra pedagógica Schule für das vielbassige Akkordeon, colaboración de Hermann con el acordeonista Hermann Schittenhelm.

2. Publicación en 1967 de Anatomic Safari, una obra para acordeón solo de Per Nørgård

Publicada siete años después que la Tocatta número uno de Ole Schmidt, la obra Anatomic Safari del danés Per Norgard supone un hito en el repertorio acordeonístico por su concepción, pues supone un verdadero ejercicio de búsqueda y experimentación sonora. Está estructurada como una Suite de nueves partes que exploran diferentes especificidades del instrumento, pero sin ser una galería por la que desfilan diferentes efectos sonoros.

3. Publicación en 1975 de Spur, un concierto para acordeón y orquesta de Arne Nordheim

Spur es una obra de 1975 para acordeón y orquesta del compositor noruego Arne Nordheim, y su importancia radica en el uso orquestal que hace del acordeón, más influenciado por la música vanguardista electrónica francesa que por la música danesa post-tradicionalista. En esta última línea se inscribe una obra orquestal anterior, la Fantasía Sinfónica y Allegro para acordeón y orquesta del año 1958 compuesta por Ole Schmidt. La cadencia de Spur se arregló y publicó en 1986 como una obra para acordeón solo titulada Flashing.

4. Recopilación bibliográfica de repertorio acordeonístico, en el libro Akkordeon Bibliographie de Walter Maurer (1990)

El libro Akkordeon Bibliographie es una recopilación extensa de obras para acordeón, ya sea en la modalidad de solo, dúo, música de cámara, orquesta o concierto.

FUTURO

1. Institucionalizar el conocimiento del acordeón por parte de los compositores

La colaboración entre intérpretes y compositores es a día de hoy esencial para poder crear nuevo repertorio de acordeón. Gran parte de estas colaboraciones se deben al empeño de los intérpretes, que además muchas veces tienen que instruir al compositor sobre cómo es su instrumento, los registros, la extensión, los tipos que existen, etc..., o bien de los compositores, que buscan componer para acordeón y necesitan de un intérprete que les ayude. Lo ideal sería que en la carrera de composición se estudiara el acordeón y su literatura al mismo nivel que se estudian los demás instrumentos, de forma que pueda llegar a más gente y que más personas puedan interesarse en escribir música que incluya al acordeón, ya sea como instrumento solista o bien en grupo.

2. Creación de una base de datos electrónica accesible en red sobre repertorio de acordeón

En este caso, se ve como una opción de futuro la creación de una base de datos de obras a la que se pueda acceder a través de Internet, y que sea de dominio público. Esto permitiría que las personas que quisieran pudieran modificarla añadiendo nuevas obras o rectificando datos de otras pudieran hacerlo, con lo que el catálogo de obras estaría siempre actualizado.

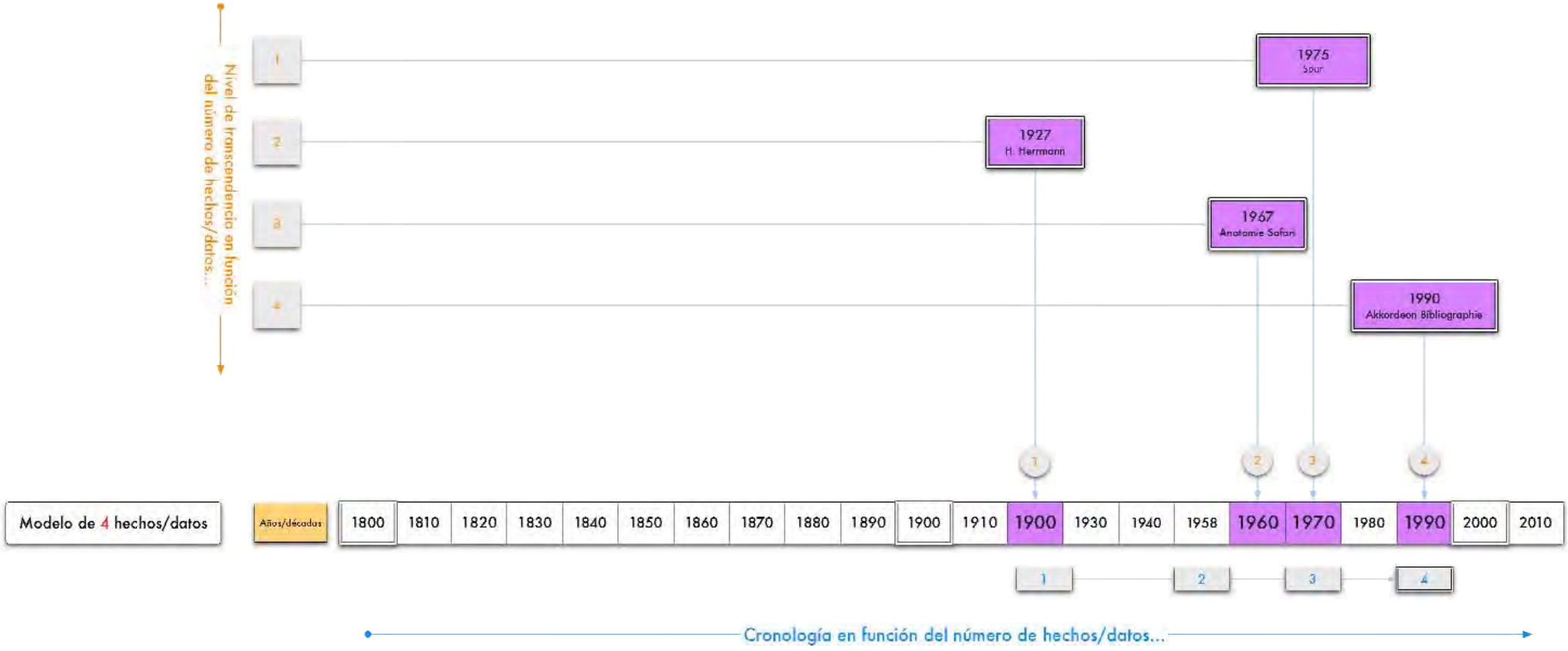
3. Enfoque del repertorio hacia los nuevos modelos de acordeón que vayan apareciendo

La evolución organológica del acordeón hace que vayan surgiendo nuevos modelos de acordeones, como por ejemplo puedan ser los acordeones electrónicos. Dadas las amplias posibilidades que éstos últimos ofrecen, puede ser interesante la creación de repertorio que tenga en cuenta todas estas capacidades, ampliando así el abanico en el cual el acordeón puede moverse, y enriqueciendo por tanto el repertorio.

4. Difusión del repertorio de acordeón entre otros instrumentistas

Muchos compañeros que tocan otro instrumento no tienen muy claro lo que se puede hacer o no con un acordeón, cómo suena, su timbre, su música, sus posibilidades... Esto puede representar un problema a la hora de formar un grupo de cámara, pues algunos instrumentistas todavía se muestran reticentes (cada vez menos). El conocimiento del repertorio puede ayudar a la integración del acordeón en la música de cámara, y romper definitivamente las barreras mentales que aún a día de hoy siguen existiendo entre algunos instrumentistas.

Repertorio


Nivel de transcendencia en función del número de hechos/datos...
1
2
3
4
1975
Spur
1927
H. Herrmann
1967
Anatomie Safari
1990
Akkordeon Bibliographie
Modelo de 4 hechos/datos
Años/décadas
1800
1810
1820
1830
1840
1850
1860
1870
1880
1890
1900
1910
1900
1930
1940
1958
1960
1970
1980
1990
2000
2010
Cronología en función del número de hechos/datos...

SOCIOLOGÍA

SOCIOLOGÍA

La relación del público con la música ha ido cambiando desde su concepción inicial romántica hasta la concepción actual. No obstante, los cambios que ha experimentado durante este último siglo han sido muchos y más profundos, debido en parte a la aparición de las nuevas tecnologías que han contribuido a la sustitución paulatina del público presencial en favor de un público que puede consumir música, asistir a conciertos e incluso darlos desde el salón de su casa. Y el acordeón convertor, como instrumento de música que es, se ve influido por todos estos acontecimientos.

PASADO

1. Comienzo en 1903 de la producción de acordeones en fábrica Hohner de instrumentos de lengüeta libre en Trossingen

En 1857, comienza la producción industrial de armónicas en la fábrica Hohner de Trossingen, Alemania. Más tarde, en 1903, comienza también a fabricar acordeones, haciéndose rápidamente con el mercado mundial. La existencia de la fábrica hace que la vida del pueblo gire en torno a la firma Hohner, ya que la mayoría de sus trabajadores son vecinos de Trossingen. Aparte de la vertiente más puramente comercial, también surge a raíz de la fábrica una estructura pedagógica importante, que dará como resultado la composición de obras concertantes y de carácter didáctico así como la creación de una orquesta de acordeones diatónicos en 1927, construyéndose también en 1932 una facultad para formar o reciclar a profesores de acordeón.

2. Fundación en 1935 de la Asociación Internacional de Acordeonistas

En el año 1935, delegados de Francia, Alemania y Suiza fundan en París la Asociación Internacional de Acordeonistas (AIA), con la idea de elevar el estatus del acordeón en el mundo de la música. Desde su fundación, el número de países miembros ha ido aumentando, y la organización principal se reconfiguró en 1948 dando lugar a la Confederación Internacional de Acordeonistas (CIA), nombre con el que se conoce en la actualidad. Dentro del planteamiento de la CIA, hay que destacar la creación de la Coupe Mondiale, certamen de interpretación de acordeón que viene celebrándose desde 1949.

3. Fundación en 1940 de la Accordionist and Teachers Guild (ATG)

La Sociedad de Acordeonistas y Profesores (ATG) estadounidense se establece en 1940 con el propósito de mejorar los estándares pedagógicos y musicales relacionados con el acordeón en todas las fases de la educación musical. Se trata de una asociación no lucrativa cuyos miembros son profesores e intérpretes de acordeón, y que ha participado desde su fundación en diversos seminarios, conferencias y conciertos. Ha sido uno de los principales promotores del acordeón free bass en Estados Unidos, y forma parte del Internacional Music Council de la UNESCO.

4. Fundación en 1974 de la Confederación Vasca de Acordeón

En 1974 nace la Confederación Vasca de Acordeón (CGA), que en 1999 pasa a denominarse HAUSPOZ, Euskal Herriko Akordeoi Elkartea / Asociación Vasca de Acordeón. La idea es fomentar, promover y desarrollar actividades relacionadas con el mundo del acordeón, para lo que cuenta con un certamen de acordeón a nivel nacional e internacional, la organización de seminarios pedagógicos y encuentros con compositores, una editorial de libros y partituras...

FUTURO

1. Utilización de nuevas tecnologías

Utilizar los recursos que ofrecen las nuevas tecnologías, en especial Internet, para dar a conocer el acordeón, llegando así a más público. Se tiene la posibilidad desde asistir a videoconferencias y seminarios en directo hasta organizar conciertos en diversos lugares, pudiendo servir de plataforma para poner en común diferentes puntos de vista entre intérpretes, profesores, alumnos, compositores, fabricantes, reparadores...

2. Acercamiento a la música de cámara

Una de las formas en que mejor se puede integrar el acordeón en la música académica (donde se encuentra en su mayoría el acordeón convertor) es a través de su participación en la música de cámara, puesto que si se obvia el caso del piano, algunos violines o guitarras, la mayoría de los instrumentos forman parte de agrupaciones, que es lo que en última instancia más escucha el público.

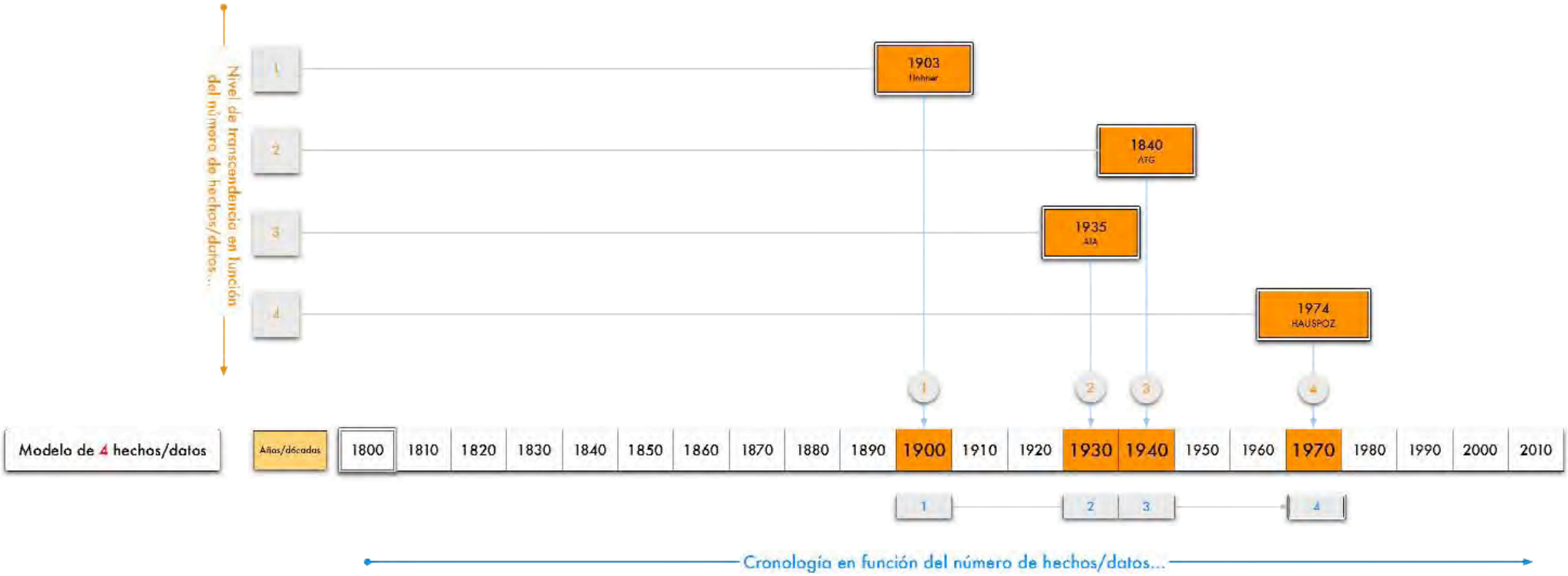
3. La influencia del tipo de repertorio en la especificidad del público

Dado que la mayor parte del repertorio acordeonístico que se estudia en el marco académico está englobado de alguna forma dentro de la música contemporánea, mucha gente es reticente a su escucha, estando el público compuesto en su mayor parte por personas que se mueven dentro del mundo especializado contemporáneo. En el futuro habrá que definir si es necesario adaptar el repertorio a la demanda del público, si por el contrario es el público el que debe aprender a escuchar otro tipo de música del que escucha habitualmente, o bien si existe alguna situación intermedia.

4. La integración del acordeón en otros contextos musicales

El mundo musical en el que puede incluirse un acordeón es muy vasto, pues se puede mover desde el mundo de la música contemporánea hasta el de la música popular tradicional, pasando por el jazz, el tango, el teatro o el circo. A pesar de ello, todavía existen algunos contextos, como por ejemplo el mundo del flamenco, en el que no ha habido ningún acercamiento muy notorio, y que podría suponer un gran enriquecimiento del acordeón en cuanto a repertorio y versatilidad.

Sociología


Nivel de transcendencia en función del número de hechos/datos...
1
2
3
4
1903
Hollnar
1840
ATG
1935
AIA
1974
HAUSPOZ
Modelo de 4 hechos/datos
Años/décadas
1800
1810
1820
1830
1840
1850
1860
1870
1880
1890
1900
1910
1920
1930
1940
1950
1960
1970
1980
1990
2000
2010
Cronología en función del número de hechos/datos...

PEDAGOGÍA

PEDAGOGÍA

Es inmensa la cantidad de factores que pueden entrar en juego en el aprendizaje de un instrumento, ya sea en su vertiente más técnica, interpretativa, creativa, artística... La forma de enseñar a aprender influye de manera decisiva en aspectos tan importantes como la concepción musical, la capacidad de autoaprendizaje o el desarrollo de una técnica personal que capacite para una actividad artístico – profesional de calidad. La evolución del acordeón convertor así como su proyección de futuro dependen y dependerán de algo tan básico como la enseñanza del instrumento.

PASADO

1. Publicación de Méthode d'accordéon en 1831, de Pichenot Jeune

Se trata de la primera referencia de la que se dispone en cuanto a método de aprendizaje del acordeón se refiere. El tratado cuenta además con una descripción técnica del instrumento que se utilizaba entonces: extensión, número de teclas, número de notas... Después de su publicación, y dado que la mayoría de los acordeonistas de entonces eran autodidactas, surgieron muchos métodos más en esta línea entre finales del siglo XIX y principios del XX, que podían estar dirigidos tanto a músicos lectores como a músicos no lectores (utilizando el sistema de tablatura).

2. Publicación del método de Anzaghi en 1942

Sentando las bases de la escuela italiana, este método y los que surgieron a raíz del mismo tienen una gran importancia comercial, puesto que se vendieron muchos ejemplares. A pesar de ser un método de acordeón, no se puede decir que el enfoque fuera muy pedagógico, pues muchas de las obras, aparte de ser transcripciones, estaban más pensadas para vender un producto que para ser utilizadas en la enseñanza del instrumento.

3. Creación en 1970 de una clase de acordeón en el Real Conservatorio de Copenhague por Mogens Ellegaard

Se puede tomar esta fecha como el punto culminante de lo que empezó en 1957 con el estreno de la Fantasía y Allegro para acordeón de Ole Schmidt por Mogens Ellegaard, y que fue el comienzo de la escuela escandinava. Mogens Ellegaard trabajó en la creación de nuevo repertorio original para acordeón vía la colaboración con compositores de renombre, gracias a lo que surgió un amplio abanico de obras. De entre todas ellas había muchas de carácter pedagógico, como por ejemplo las surgidas de sus colaboraciones con Torbjörn Lundquist, que también utilizó para formar a la generación posterior de acordeonistas, en la que se encuentra Matti Rantanen, artífice de la consolidación del acordeón en Finlandia.

4. Estreno en 1973 de la Sonata número 3 de Ladislav Zolotarev por el acordeonista Friedrich Lips

El estreno de esta obra, tanto por su estética como por su lenguaje, supone el punto de partida de la nueva escuela rusa de acordeón, encarnada en la figura de Friedrich Lips. Su colaboración posterior con otros autores, como Sofia Gubajdulina, llevó a la creación de un repertorio de obras que utilizaban recursos novedosos, haciéndose necesario por tanto una nueva forma de enseñar el acordeón. En esta línea, Lips publicó un libro pedagógico sobre interpretación del acordeón, Die Kunst Des Bajanspiels.

FUTURO

1. Formación específica del profesorado, de forma que se consiga ajustar la enseñanza al instrumento

La propuesta es que los profesores que tengan alumnos acordeonistas a los que tengan que enseñar algo práctico, por ejemplo la improvisación o la música de cámara, tengan un conocimiento mínimo acerca del instrumento, su funcionamiento y su literatura. Esto evitaría las reticencias y prejuicios que todavía pesan en muchos ambientes sobre el acordeón, y además la formación que recibirían los alumnos sería de calidad y duradera.

2. La utilización de las transcripciones como material pedagógico

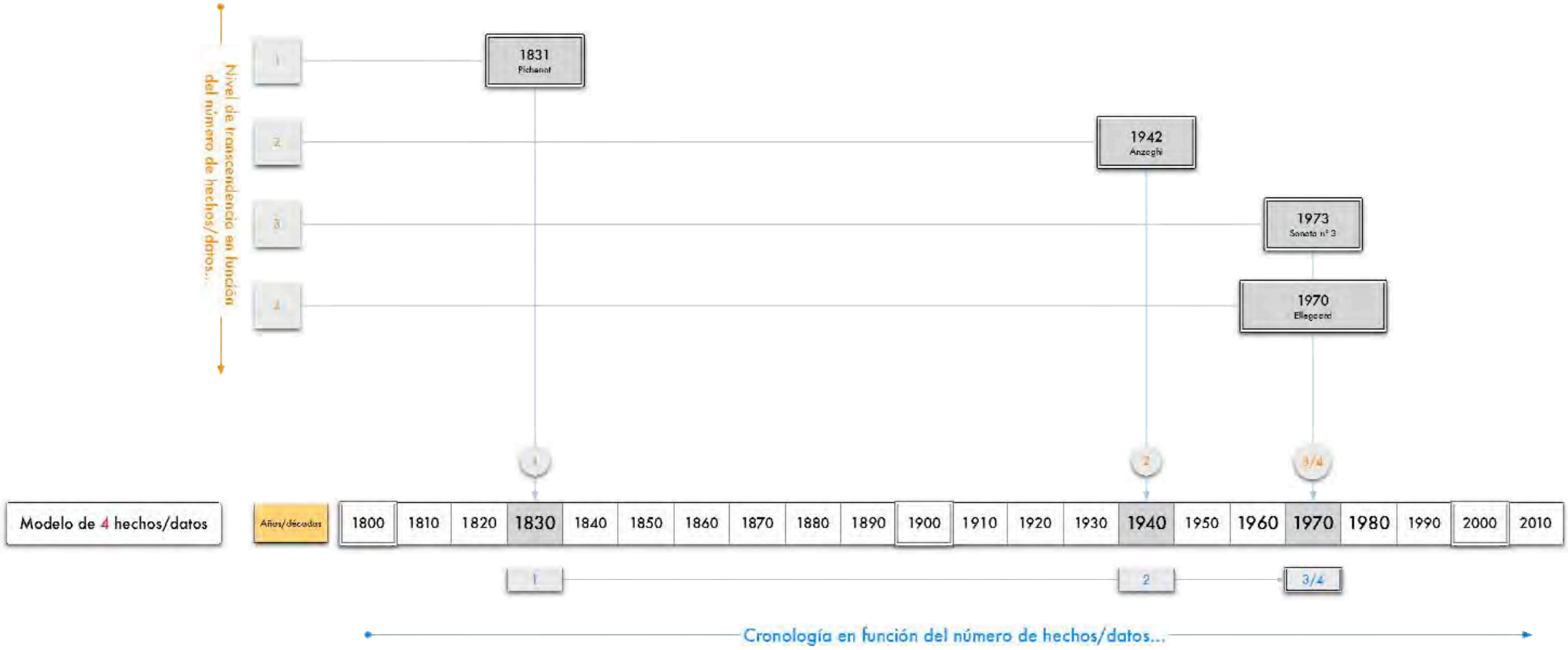
Lejos de estar cerrado, el tema de las transcripciones para acordeón es un recurrente que no deja de perseguirlo desde que se empezó a escribir literatura original para el instrumento. La idoneidad o no de las transcripciones como material pedagógico o interpretativo, el hecho de si éstas se hacen a partir de instrumentos con el mismo principio sonoro o no, la posibilidad de formar parte del repertorio...

3. Avanzar hacia una pedagogía integral del instrumento

Sería interesante plantear la educación instrumental (no sólo la acordeonística, desgraciadamente) desde un punto de vista más global, teniendo en cuenta que en la formación musical no sólo interviene la interpretación de un instrumento, sino que abarca algo mucho más vasto, entre lo que se encuentran la escucha musical, la lectura, la improvisación, el análisis... Esto ayudaría a formar músicos completos, que no sólo se dedicaran a tocar y tocar, puesto que a día de hoy el alumno que quiere recibir una formación completa tiene que procurársela él mismo.

4. Aprovechar la propia fisonomía del instrumento como herramienta de aprendizaje

En el caso del acordeón de botones, la forma simétrica en que están dispuestos ambos manuales da pie a plantear todo tipo de esquemas motores que puedan servir no sólo a la hora de interpretar un pasaje concreto de una pieza concreta, sino como método de estudio y memorización. De esta forma se puede utilizar el propio diseño del instrumento como herramienta pedagógica.


Nivel de transcendencia en función del número de hechos/datos...
1
2
3
4
1831
Pichenot
1942
Anzaghi
1973
Sonata nº 3
1970
Ellegood
1
2
3/4
Modelo de 4 hechos/datos
Años/décadas
1800
1810
1820
1830
1840
1850
1860
1870
1880
1890
1900
1910
1920
1930
1940
1950
1960
1970
1980
1990
2000
2010
1
2
3/4
Cronología en función del número de hechos/datos...

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La idea de partida era intentar comprender cómo es el acordeón convertor a día de hoy mediante el análisis de su pasado, presente y proyección futura. Esto se ha realizado vía la organización y análisis de la bibliografía de que se disponía, así como de la información que se puede extraer de otros medios. El hecho de tener que decidir cuatro puntos relevantes que marquen una línea temporal para el Repertorio, la Sociología y la Pedagogía ha hecho que se tenga que elegir en cada caso el criterio que se juzgaba más objetivo.

Esto último, sumado a la cantidad de información y al hecho de que la toma final de decisiones se ha tenido que consensuar entre las distintas partes, ha hecho que se tenga que justificar de manera muy razonada la elección de cada uno de los cuatro hechos. Por tanto, se puede decir que el objetivo inicial del trabajo se ha cumplido en los términos establecidos.

BIBLIOGRAFÍA

RECURSOS CONSULTADOS

LIBROS:

GAGLIARDI, Giovanni. Petit Manuel de l'Accordéoniste. París. 1911

SACHS, Curt. Historia universal de los instrumentos musicales. 1940 Centurión. 1947

MONICHON, Pierre. Petite Histoire de L´Accordeón. París : E. G. F. P. (Entreprise Generale de Fabrication et de Publicite). 1958

MONICHON, Pierre. L´Accordéon. París : P. U. F. 1971

MACEROLLO, Joseph. Accordion Resource Manual. Canadá. The Avondale Press. 1980

MONICHON, Pierre. L´Accordéon. París. Van de Velde, Payot Lausanne. 1985

GERVASONI, Pierre. L´Accordéon, Instrument du XXème Siècle. París. Edition Mazo. 1986

MAURER, Walter. Akkordeon Bibliographie. Trosingen. Hohner. 1990

WEBS:

http://teleline.terra.es/personal/marcos54/
http://www.accordions.com
http://www.accordionlinks.com
http://www.giovannigagliardi.net/

ANEXOS

Ejemplo de un modelo, en concreto el de la organología, de procesamiento de ocho hechos/datos en comparación con los cuatro hechos/datos ya citados.

Esquema de los cuatro hechos/datos de cada uno de los seis apartados.

Esquema sintético concreto del panorama histórico español desde los años treinta.

Esquemas desarrollados para elección de un tema.

Etc.

Otros recursos:

En el DVD adjunto a este Trabajo, sin el cual no puede ser evaluado en su totalidad, se dispone de todos los recursos materiales empleados en el mismo. Éstos se han clasificado según el lenguaje y formato del documento: HTML, PDF, Vídeo, etc.

ANEXOS

EJEMPLOS DE ESQUEMAS

Información



clasificación en función del objetivo

Interpretación

Pedagogía

Organología

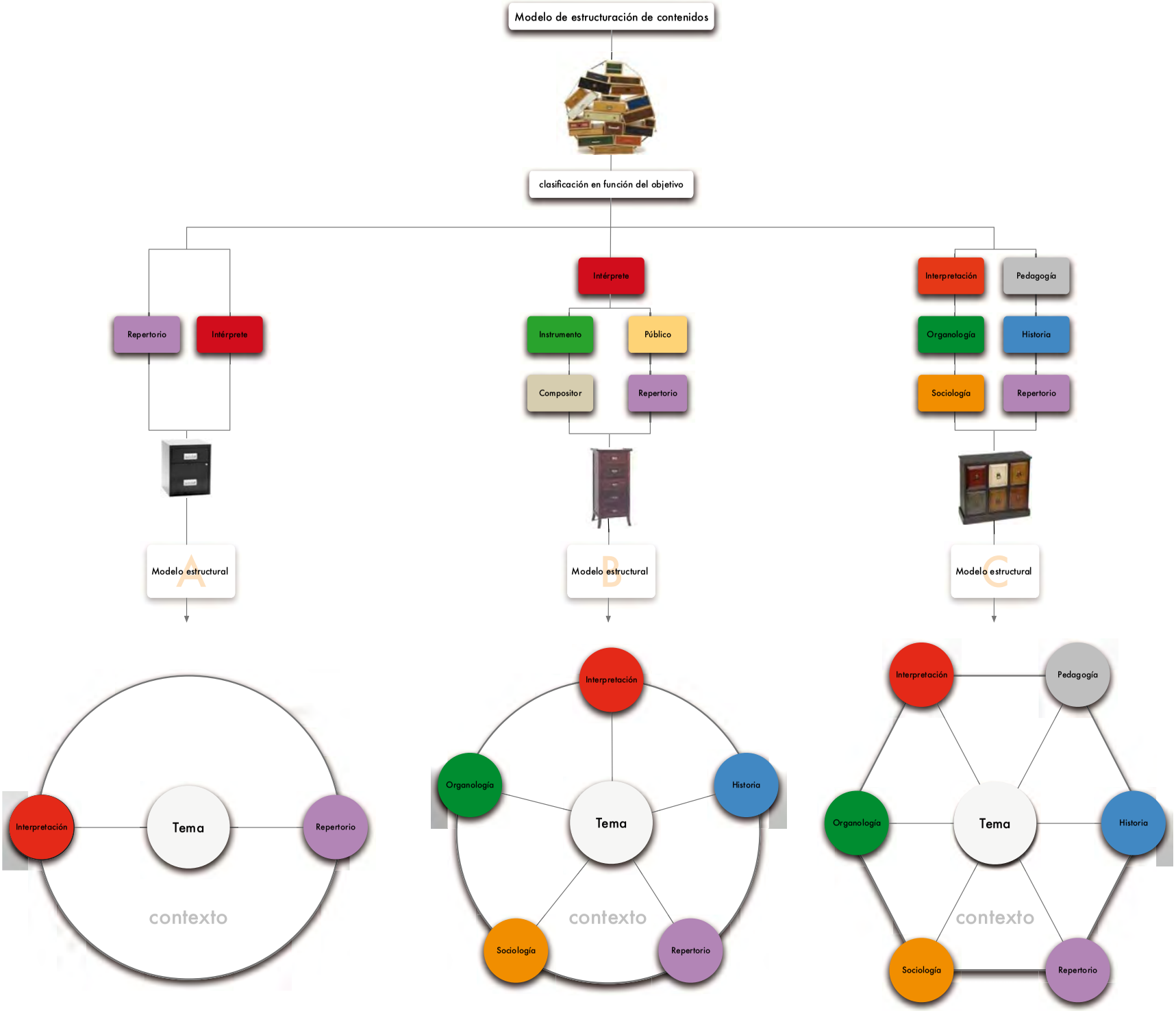
Historia

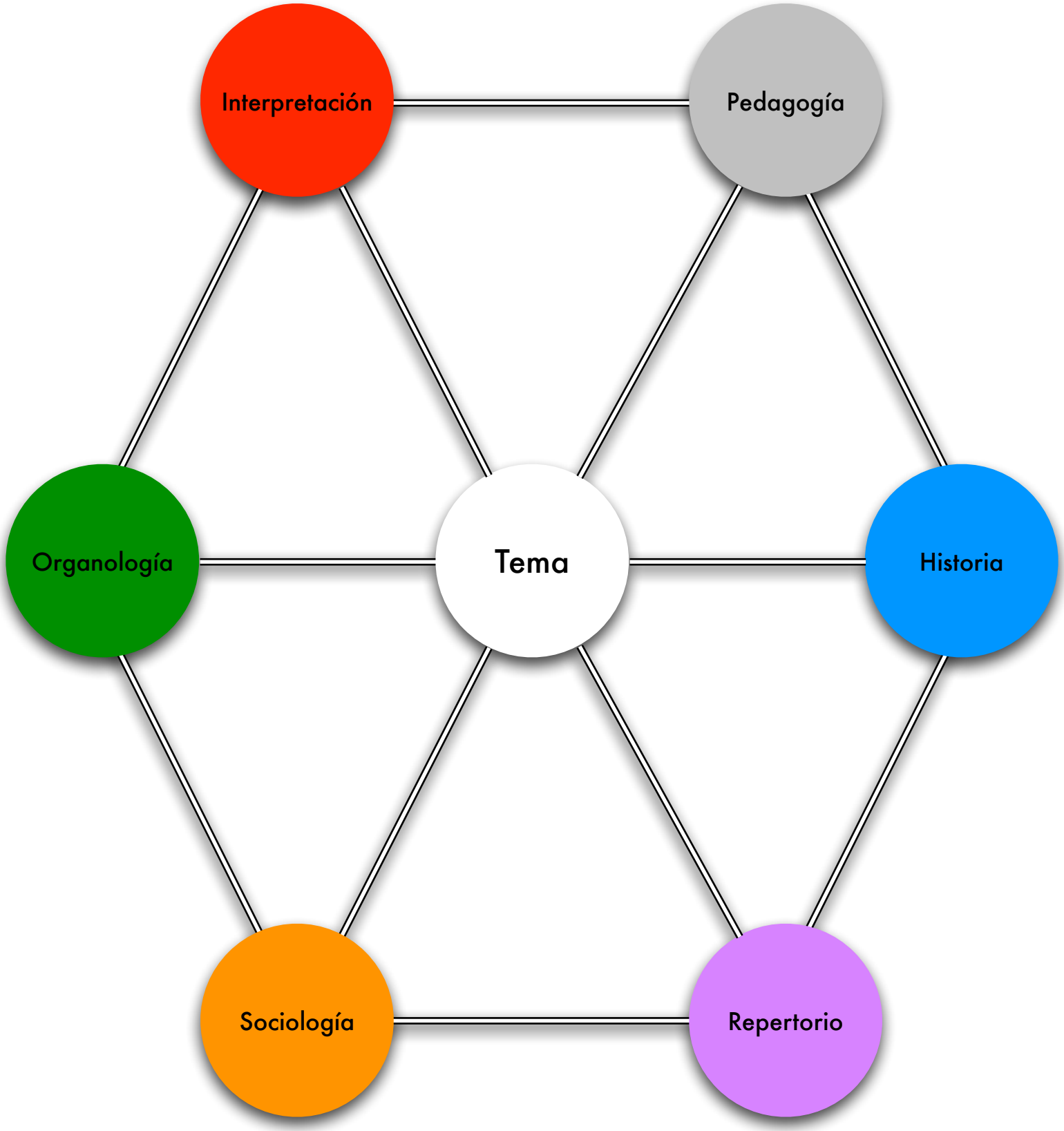
Sociología

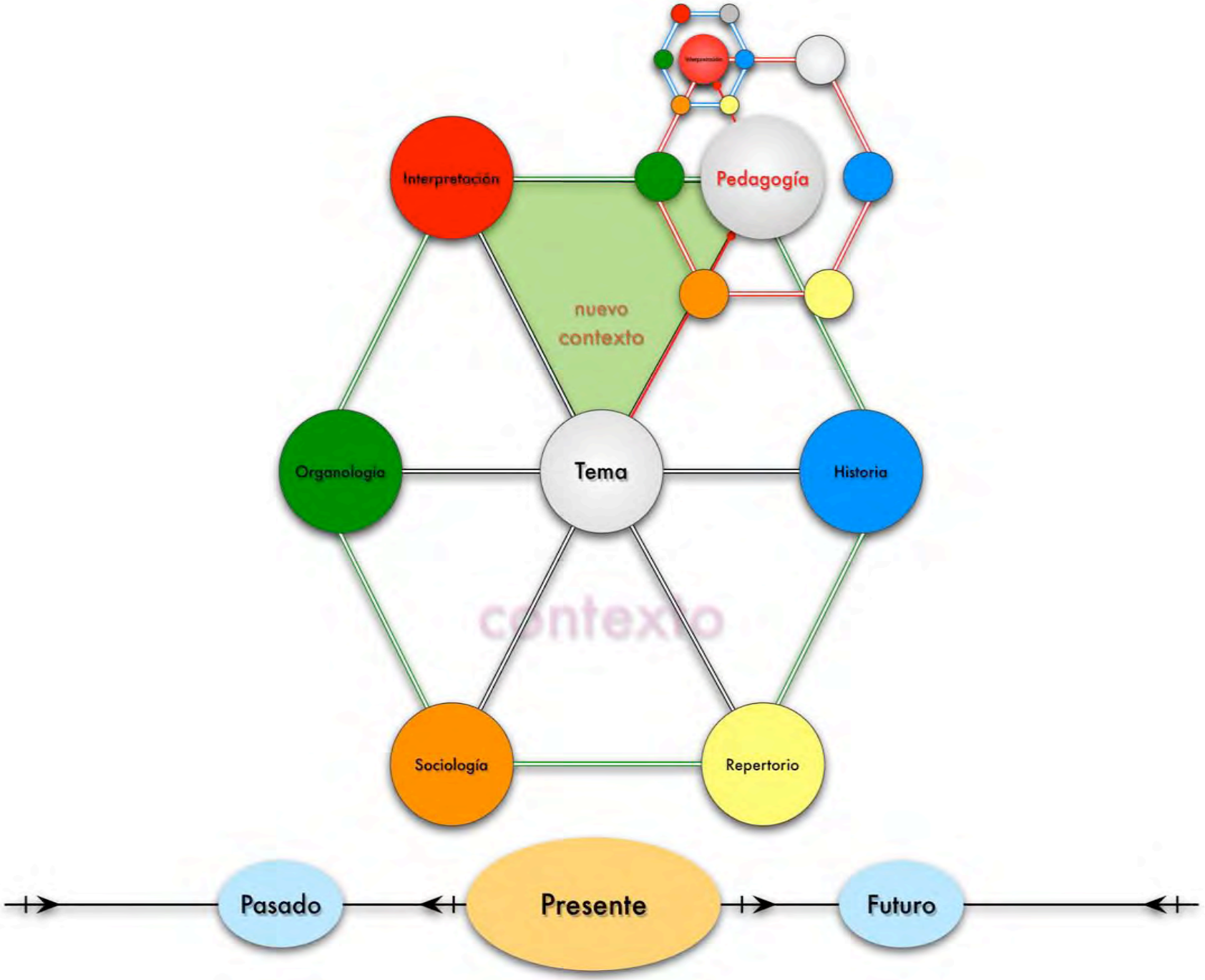
Repertorio

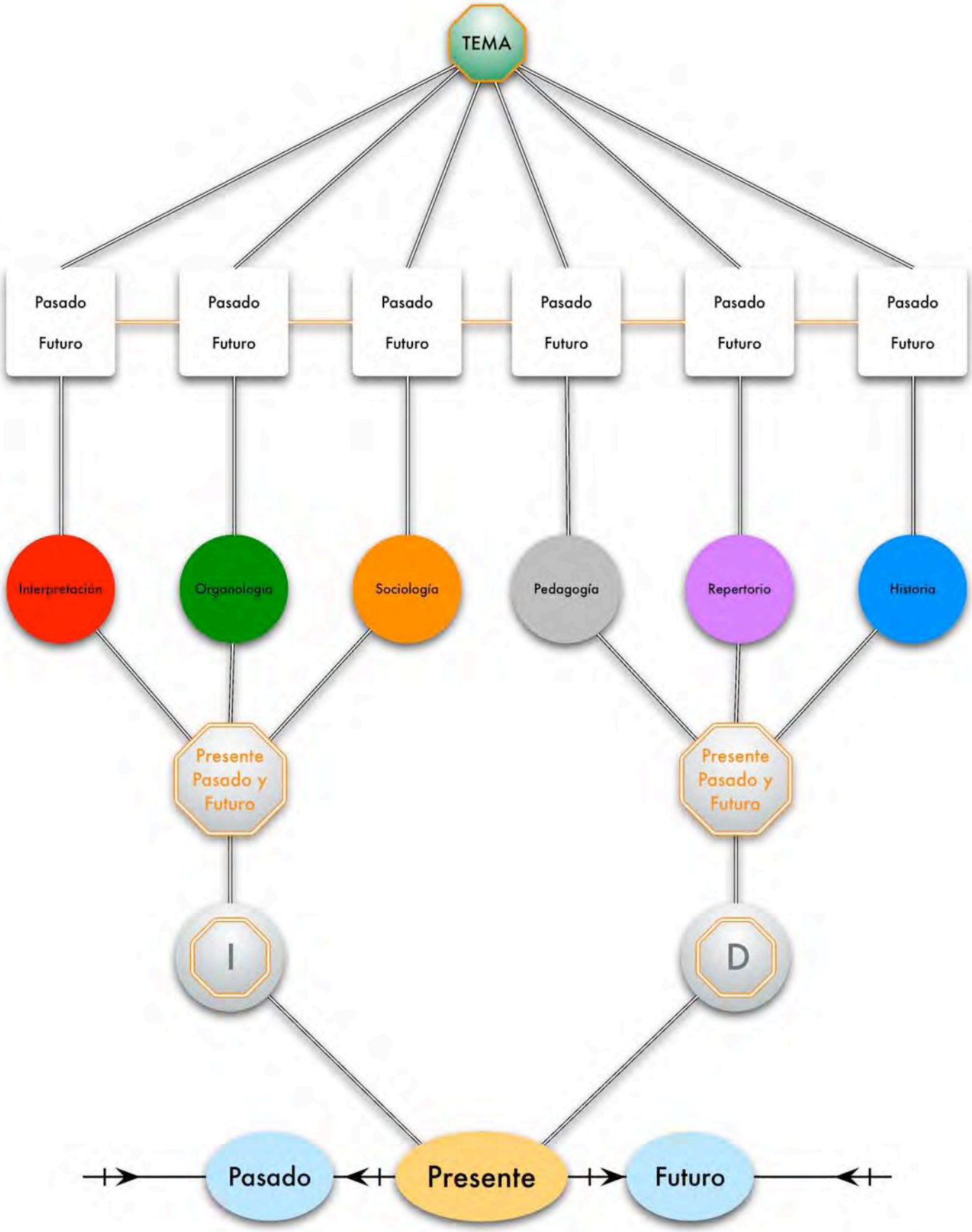


Organización

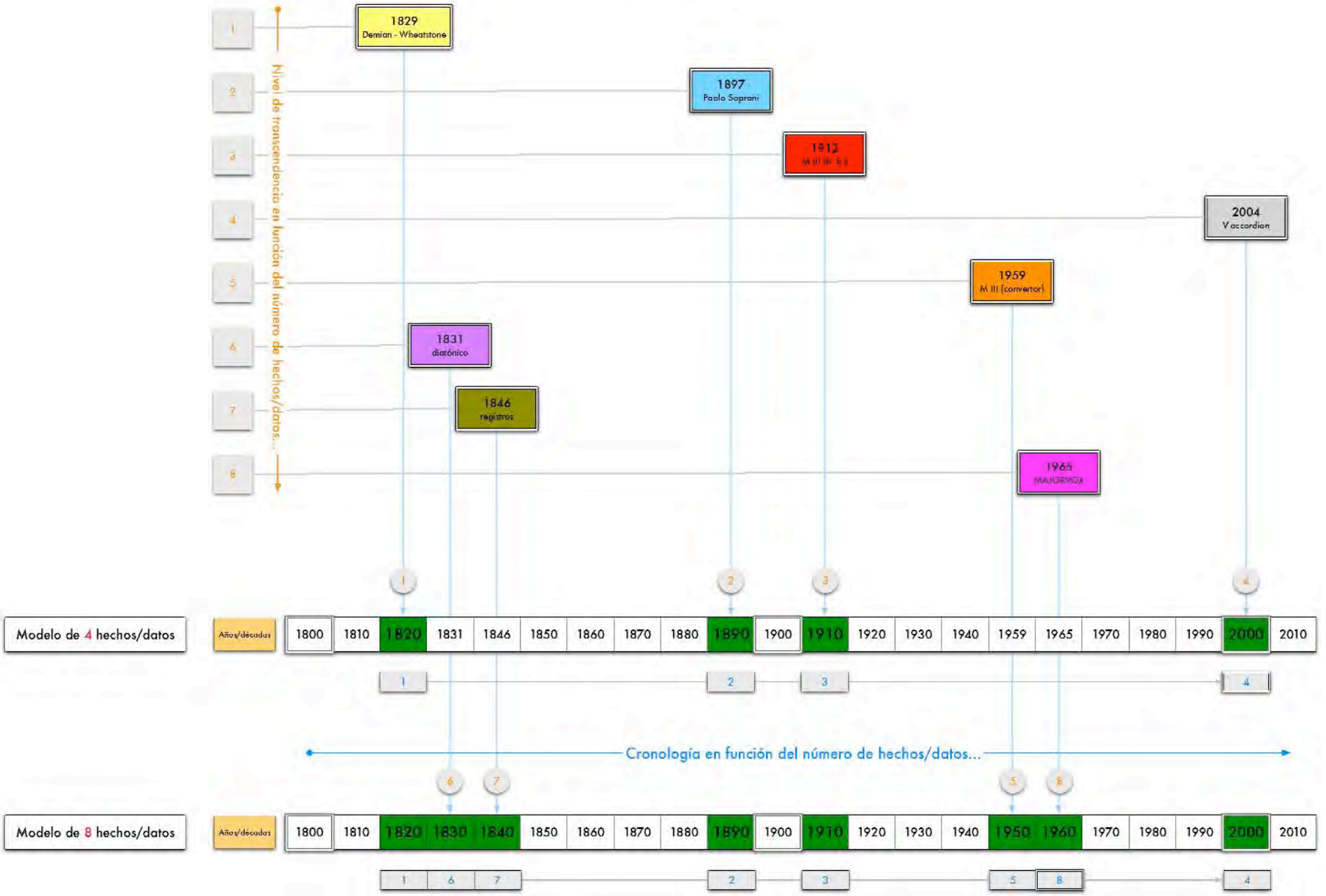

Modelo de estructuración de contenidos
clasificación en función del objetivo
Repertorio
Intérprete
Modelo estructural
A
Intérprete
Instrumento
Público
Compositor
Repertorio
Modelo estructural
B
Interpretación
Pedagogía
Organología
Historia
Sociología
Repertorio
Modelo estructural
C
Interpretación
Tema
Repertorio
contexto
Interpretación
Organología
Historia
Tema
Sociología
Repertorio
contexto
Interpretación
Pedagogía
Organología
Tema
Historia
Sociología
Repertorio
contexto

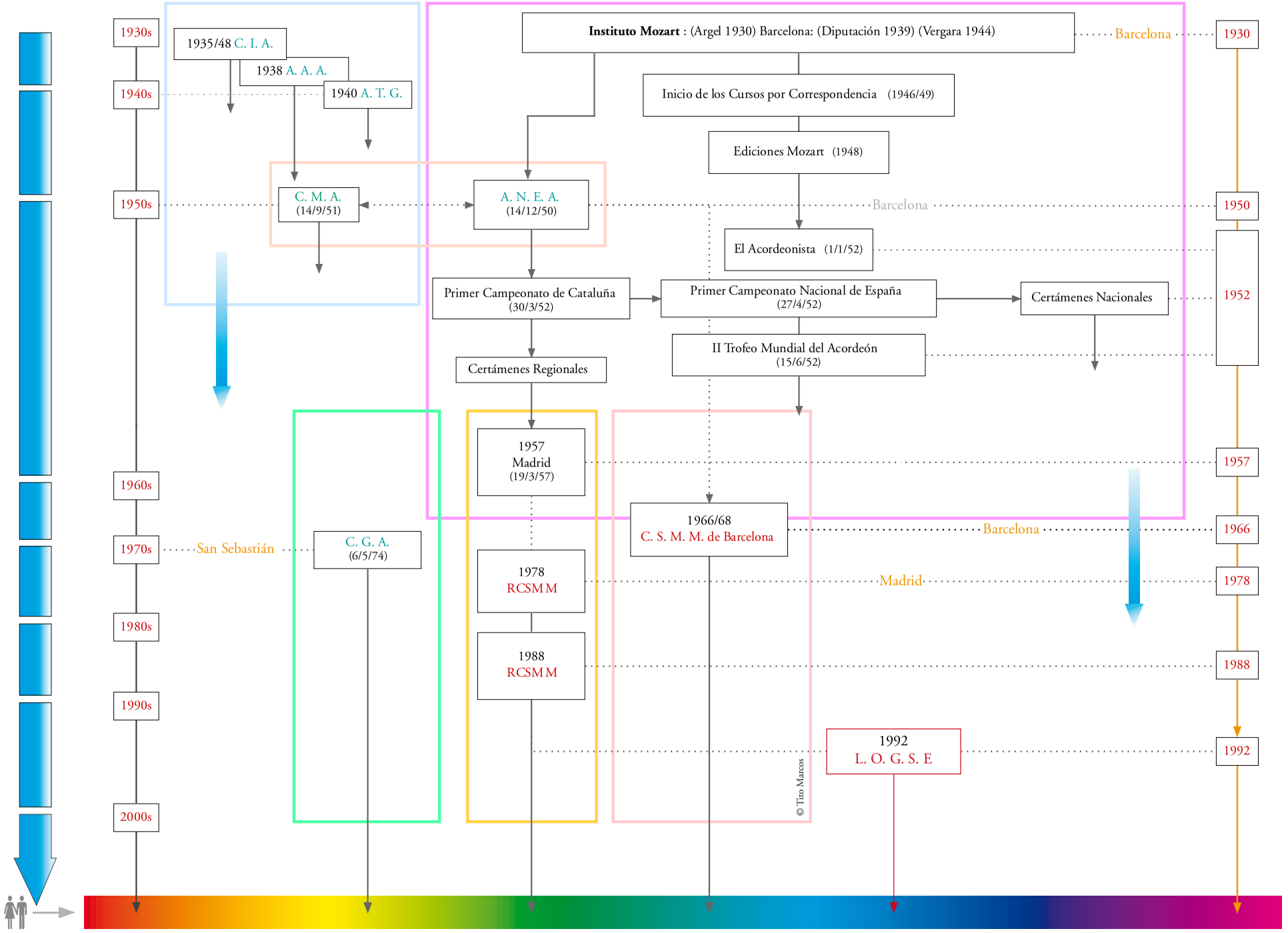

Interpretación
Pedagogía
Organología
Tema
Historia
Sociología
Repertorio

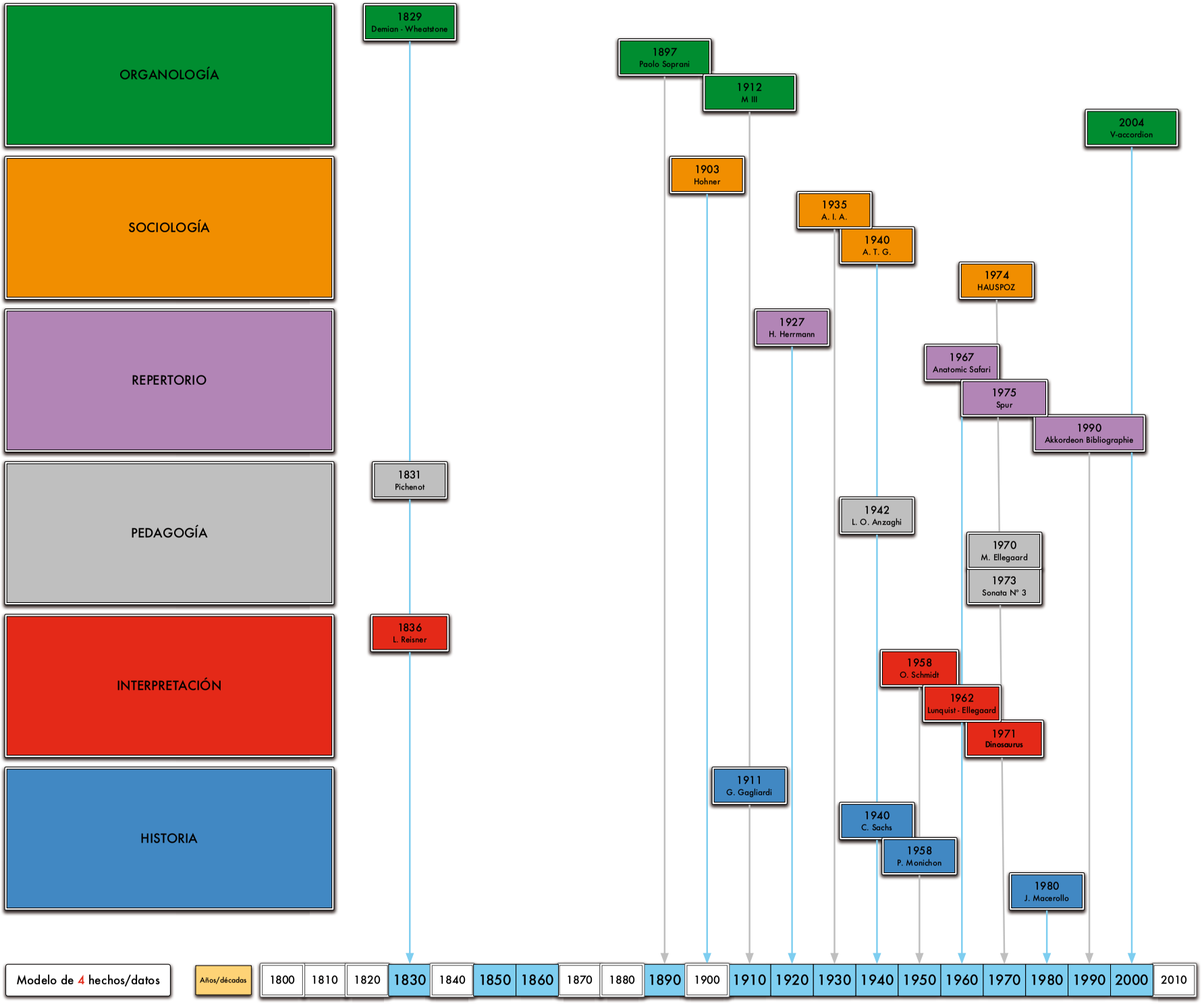

Interpretación
Pedagogía
nuevo
contexto
Organología
Tema
Historia
contexto
Sociología
Repertorio
Pasado
Presente
Futuro


TEMA
Pasado
Futuro
Pasado
Futuro
Pasado
Futuro
Pasado
Futuro
Pasado
Futuro
Pasado
Futuro
Interpretación
Organología
Sociología
Pedagogía
Repertorio
Historia
Presente
Pasado y
Futuro
Presente
Pasado y
Futuro
I
D
Pasado
Presente
Futuro

Organología




1930s
1940s
1950s
1960s
1970s
1980s
1990s
2000s
1935/48 C. I. A.
1938 A. A. A.
1940 A. T. G.
C. M. A. (14/9/51)
A. N. E. A. (14/12/50)
Instituto Mozart : (Argel 1930) Barcelona: (Diputación 1939) (Vergara 1944)
Barcelona
1930
Inicio de los Cursos por Correspondencia (1946/49)
Ediciones Mozart (1948)
Barcelona
1950
El Acordeonista (1/1/52)
1952
Primer Campeonato de Cataluña (30/3/52)
Primer Campeonato Nacional de España (27/4/52)
Certámenes Nacionales
II Trofeo Mundial del Acordeón (15/6/52)
Certámenes Regionales
1957 Madrid (19/3/57)
1957
1966/68 C. S. M. M. de Barcelona
Barcelona
1966
San Sebastián
C. G. A. (6/5/74)
1978 RCSMM
Madrid
1978
1988 RCSMM
1988
1992 L. O. G. S. E
1992
© Tito Marcos


ORGANOLOGÍA
SOCIOLOGÍA
REPERTORIO
PEDAGOGÍA
INTERPRETACIÓN
HISTORIA
1829
Demian - Wheatstone
1897
Paolo Soprani
1912
M III
2004
V-accordion
1903
Hohner
1935
A. I. A.
1940
A. T. G.
1974
HAUSPOZ
1927
H. Herrmann
1967
Anatomic Safari
1975
Spur
1990
Akkordeon Bibliographie
1831
Pichenot
1942
L. O. Anzaghi
1970
M. Ellegaard
1973
Sonata Nº 3
1836
L. Reisner
1958
O. Schmidt
1962
Lunquist - Ellegaard
1971
Dinosaurus
1911
G. Gagliardi
1940
C. Sachs
1958
P. Monichon
1980
J. Macerollo
Modelo de 4 hechos/datos
Años/décadas
1800
1810
1820
1830
1840
1850
1860
1870
1880
1890
1900
1910
1920
1930
1940
1950
1960
1970
1980
1990
2000
2010

SOFTWARE Y HARDWARE EMPLEADOS


Acerca de Word
Word mac 2008
Microsoft® Word 2008 para Mac
Versión 12.0.0 (071130)
© 2007 Microsoft Corporation. All rights reserved.
Advertencia: este programa está protegido por las leyes de derechos de autor y otros tratados internacionales. La reproducción o la distribución no autorizadas de este programa, o de cualquier parte del mismo, está penada por la ley con severas sanciones civiles y penales, y será objeto de todas las acciones judiciales que correspondan.
Compare Versions © 1993 Advanced Software, Inc. All rights reserved.
Se autoriza el uso de este producto a:
Tito Marcos
Id. del producto: 92726-501-8109773-12770
Herramientas de referencia...
Soporte...
Aceptar


Acerca de Toast 9 Titanium
TOAST 9
Toast 9 Titanium
Versión 9.0.2
The standard for disc burning on the Mac.


FileMaker
Pro 9 Advanced
FileMaker Pro Advanced 9.0v3
© 1984-2007 FileMaker, Inc.
Reservados todos los derechos.
FileMaker y el logotipo de la carpeta son marcas comerciales de FileMaker, Inc., registradas en EE. UU. y en otros países. Para obtener más información, visite nuestra página Web en http://www.filemaker.com.
Información
Créditos
Acerca de
OK


PERSONALIZADO PARA:
The Blade
Quark
QuarkXPress 7
Version 7.31


OmniGraffle Pro
5.0 (v136.7.0.98135)
Creación de gráficos y diagramas para Mac OS X.
Ma[k]Update 2008
Ventas: store.omnigroup.com
Soporte: omnigraffle@omnigroup.com
THE OMNI GROUP
3257 16th Avenue West · Seattle · Washington · EE UU · 98105-3118
1 800 315-OMNI · +1 206 523-4152
fax +1 206 523-5896
Traducido por LocTeam
Mapamundis de John Oram
Partes usadas bajo licencia GNU LGPL
Copyright 2000-2008 The Omni Group


ADOBE® ACROBAT® 8 PROFESSIONAL
Version 8.1.2
Patente y avisos legales
Créditos
Copyright 1984-2007 Adobe Systems Incorporated and its licensors.
All rights reserved.
Mac Vegas
Adobe Systems, Inc.
11180022549911672117


Acerca de este Mac
Mac OS X
Versión 10.5.2
Actualización de Software...
Procesador: 2.4 GHz Intel Core 2 Duo
Memoria: 4 GB 667 M...DDR2 SDRAM
Disco de arranque: Macintosh HD
Más información...
TM & © 1983-2007 Apple Inc.
Todos los derechos reservados.


Ps
ADOBE® PHOTOSHOP® CS3 EXTENDED
Versión 10.0.1

AUTORA: SARA ANGELINA PEDRAZ POZA

TÍTULO DEL TRABAJO: LA TRANSCRIPCIÓN INTER-INSTRUMENTAL

DIRECTOR DEL TRABAJO: TITO MARCOS CREHUET

ESPECIALIDAD: ACORDEÓN

ABSTRACT

El objeto de estudio de este trabajo es la transcripción inter-instrumental, materia de gran importancia en el desarrollo curricular de los conservatorios; para los compositores, a la hora de transcribir obras ajenas a ellos o de adaptar sus propios conceptos musicales a nuevos instrumentos o agrupaciones instrumentales; y, para los intérpretes, a la hora de lograr enfrentarse a períodos sin literatura específica para su instrumento. Sin embargo, sólo se abordan las transcripciones realizadas por los propios compositores, entendiendo que son éstas las que ofrecen más garantías de calidad musical al poder reproducir fielmente las ideas que el compositor pretende comunicar. El objetivo principal del trabajo es analizar diversas transcripciones específicamente realizadas por sus compositores para el acordeón para elaborar criterios sobre su realización y su pertinencia. Las obras de las que se parte son *Luz Azul,* de César Camarero, originalmente para guitarra, *Estudio "Secuencias"* op.22c, de Enrique Igoa, originalmente para armónica, y *Cuaderno para Arturo*, de Alejandro Moreno, originalmente para piano.

ÍNDICE

Introducción (Justificación)

Metodología

Análisis y resultados

a. **Consideraciones previas sobre la transcripción inter-instrumental**

b. **Análisis y conclusiones del ejemplo de *Luz Azul***

c. **Comparación con otras obras**

Conclusiones

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de este trabajo es la transcripción. Por transcripción se entiende tanto el cambio o transferencia de un instrumento a como la elaboración o simplificación, con o sin transferencia de medio[1]. Aunque genéricamente se podría denominar a estos procedimientos como "transcripción", en la actualidad, se utilizan también términos como adaptación, reducción, edición, re-composición[2]…

Actualmente, la transcripción forma parte del currículo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM)[3] para las especialidades de Flamenco, Guitarra flamenca, Etnomusicología, Instrumentos de la música tradicional y popular, Acordeón, Arpa, Instrumentos de la música antigua, Instrumentos de púa y Viola de gamba. Aunque, en cada una de las especialidades los objetivos y el tratamiento del tema son muy diferentes, la asignatura se engloba bajo el mismo término.

Por otro lado también resulta pertinente destacar la importancia de la transcripción desde otros puntos de vista. Para los compositores, las transcripciones permiten adaptar sus conceptos a varios instrumentos, lo que implicaría que encontrarían una mayor repercusión y tendrían más oportunidades de expandir sus ideas musicales. Para los intérpretes, las transcripciones, desde el punto de vista histórico, les permiten abordar períodos sin literatura para sus instrumentos o acceder a las ideas de determinadas obras. Desde el punto de vista de los defensores de la interpretación histórica, la aceptación de las transcripciones de música de otros períodos es nula. Esta posición se ve influida por la escasa calidad que tradicionalmente han demostrado estas obras, en ocasiones realizadas por los propios intérpretes y con escaso valor conceptual.

Tampoco es posible olvidarse de la función económica que pueden llegar a cumplir las transcripciones, sobre todo, para el mundo editorial que, a partir de una sola obra, puede generar

---

[1] Información disponible en: http://www.terra.es/personal/marcos54/ >Transcripción [referencia de 20 de febrero de 2009]

[2] César Camarero denomina como recomposición a la transcripción de Luz Azul para acordeón. En este caso es una transcripción inter-instrumental, entre la guitarra y el acordeón.

[3] Información disponible en el website del RCSMM (http://www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid/)>Planes de estudio-Plan LOGSE>Anexo II: contenidos de las asignaturas obligatorias [referencia de 20 de febrero de 2009]

varias, con el consiguiente aumento de los beneficios económicos, y difundir más su catálogo. Para el compositor es también clave porque ejerce una clara influencia en la difusión de su repertorio. Pero también, desde el punto de vista pedagógico, para adaptar el nivel y la obra a las capacidades interpretativas del alumno y para aumentar el conocimiento de interpretaciones estilísticas, aunque podrían producirse, en este caso, problemas derivados de la distorsión del conocimiento.

Desde el punto de vista conceptual, las transcripciones hechas por los compositores conformarían literatura de calidad, al menos de la misma calidad de la obra original, puesto que el compositor es el mayor conocedor de los conceptos ubicados en las obras. El objetivo de este trabajo es, partiendo del análisis de la recomposición de *Luz Azul* de César Camarero y apoyado en otras obras, como el *Estudio "Secuencias"* de Enrique Igoa y los *Cuadernos para Arturo* de Alejandro Moreno, comprender tanto el funcionamiento de las transcripciones inter-instrumentales como elaborar criterios sobre la calidad de las transcripciones. En los tres casos se trata de obras de reciente composición y transcritas por los propios compositores para instrumentos muy diferentes a los originales. Este análisis se realizará relacionando la obra transcrita con la original, sin la cual sería imposible entenderla.

Originalmente, *Luz Azul* fue compuesta por César Camarero para guitarra en 1995. Posteriormente, el propio autor elaboró dos recomposiciones: una para acordeón en 1998 y otra para conjunto de cámara (violín, violoncello y piano) el mismo año. El presente trabajo se centrará en su análisis y el establecimiento de conclusiones que ayuden a justificar la calidad de su re-composición. En primer lugar, se partirá de algunas consideraciones sobre la transcripción inter-instrumental, aplicadas al caso concreto del trabajo. Para ello se compararán los instrumentos protagonistas de las obras (guitarra-acordeón), teniendo en cuenta su producción sonora, su envolvente y sus especificidades. En segundo lugar, se procederá al grueso del análisis y sus conclusiones para continuar con algunos ejemplos de las obras que acompañarán a *Luz Azul* dentro del trabajo.

METODOLOGÍA

En la metodología de elaboración de este trabajo hay que diferenciar dos fases: en la primera, se atendió a la concreción y elaboración temática en aras de que cimentar la estructura y optimizar los objetivos iniciales de la asignatura y del propio trabajo. En la segunda fase, se atendió a la investigación en sí misma empleando técnicas inductivas y comparativas.

Para la concreción del tema se han llevado a cabo diversas discusiones con el fin de centrar la materia conceptualmente. Una vez acotado el objeto de estudio se ha procedido al estudio previo sobre el concepto de transcripción para, posteriormente, aproximarse a la transcripción inter-instrumental y, más concretamente a la transcripción inter-instrumental que incluyera al acordeón como instrumento sobre el que realizar nuevas obras a partir de material ya existente. Para lo cual ha sido necesario atender a las especificidades de cada uno de los instrumentos y abordar una comparación de diversos parámetros relacionados con el sonido tanto de la guitarra como del acordeón. Para este análisis se han tenido en cuenta la producción sonora, la espacialidad, la dinámica, los ataques y el mantenimiento-resolución de la envolvente sonora, presentada a modo de síntesis en unas fichas de ambos instrumentos y en diversos gráficos vectoriales que analizan la producción sonora y los ataques de cada uno de ellos.

Posteriormente al análisis de las ideas particulares que hay en la obra se procederá con una metodología inductiva, esto es, partiendo de conceptos particulares, extraer conclusiones generales. A esto, además se añadirá un proceso comparativo entre esta obra y otro ejemplos que ayuden a ratificar (o no) las teorías que se concluirán. El análisis se ha llevado a cabo siguiendo el esquema habitual de lectura de la obra. Posteriormente, se han comparado las ideas similares dentro de la misma obra.

Tras acometer el análisis de cada una de las tres obras que conforman el trabajo se procede a una comparación global de todas las posibles soluciones a problemas comunes, aprovechando la convergencia de estas trascripciones inter-instrumentales hacia el acordeón; por tanto, los problemas a los que se enfrentan en cuanto a producción sonora y particularidades organológicas son similares.

Para los análisis se analizarán los parámetros que definen los sonidos, estos son, altura, timbre, intensidad, duración y espacialidad. Partiendo de estos cinco parámetros se tendrán en cuenta aquellos que resulten más significativos para la comparación de las obras. Asimismo, se analizarán otros parámetros estructurales y propios de cada instrumento y obra. Además, se incorporará una comparación de interpretaciones, partiendo del material grabado por Caroline Delume y Ángel Luis Castaño, en el que, ambos intérpretes abordan la obra. Se analizará de un modo comparativo los parámetros teóricos relacionados con el sonido, anteriormente comentados, así como cuestiones estructurales que puedan afectar a la comprensión de la obra. Esta comparación está motivada por el intento de comprender los diferentes problemas comprensivas e interpretativos a los que se pudieran enfrentar los músicos.

Por tanto, el esquema que se aplicará para el análisis y la comparación de las tres obras recogerá los siguientes apartados:

i. Información dada por la obra

ii. Estructura

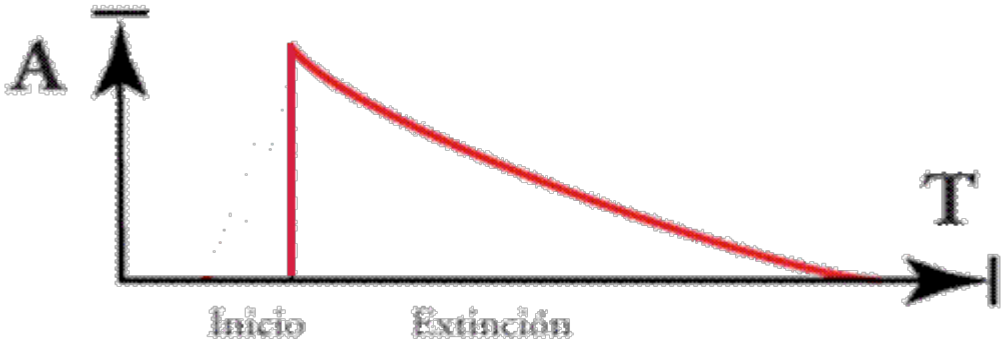
iii. Parámetros del sonido: altura, duración, intensidad, timbre y espacialidad, destacando sobre todo, los tres últimos parámetros por su especificidad dentro de la transcripción inter-instrumental.

ANÁLISIS Y RESULTADOS

A. TRANSCRIPCIÓN INTER-INSTRUMENTAL: CONSIDERACIONES PREVIAS

Para proceder al análisis de la transcripción es necesario atender a las peculiaridades de los instrumentos en los que se centra la obra. Por un lado está la guitarra y por otro el acordeón. Es pertinente partir de un estudio de las diferencias entre ambos, lo que influirá decisivamente en la transcripción de la obra.

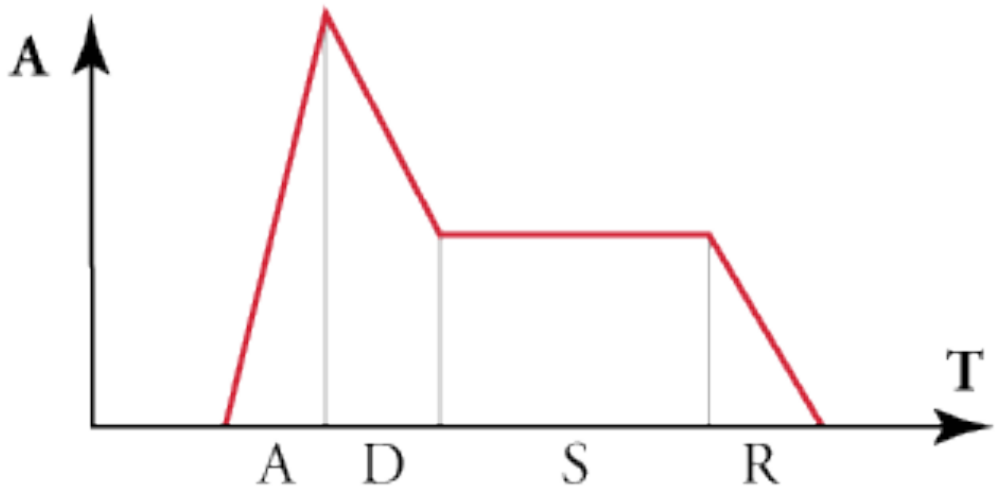
La producción sonora de ambos instrumentos es muy diferente. En el caso de la guitarra, el mantenimiento sonoro no se produce sino que hay una extinción progresiva desde el mismo momento en el que se inicia el sonido. En el caso del acordeón, sí que se produce el mantenimiento del sonido. Además, mientras que en la extinción la guitarra y en el acordeón es similar, el inicio del sonido dista mucho: en el acordeón es progresivo frente a la guitarra. Esto implica que el mantenimiento de notas por parte de la guitarra es muy complicado, sobre todo, durante largos lapsos temporales. Los siguientes gráficos muestran estas consideraciones, en primer lugar, para la guitarra y, posteriormente, para el acordeón:





Esta característica del inicio del acordeón puede ser decisiva en el momento en el que hay varias voces dentro del mismo manual puesto que la voz inferior enmascara a la superior por la gran igualdad entre ataque y mantenimiento. Este factor no influye en la guitarra ya que la dinámica del ataque es superior a la de su envolvente. Respecto a las envolventes de ambos instrumentos, es preciso tener en cuenta algunas características como los ataques, la intensidad o la especialidad.

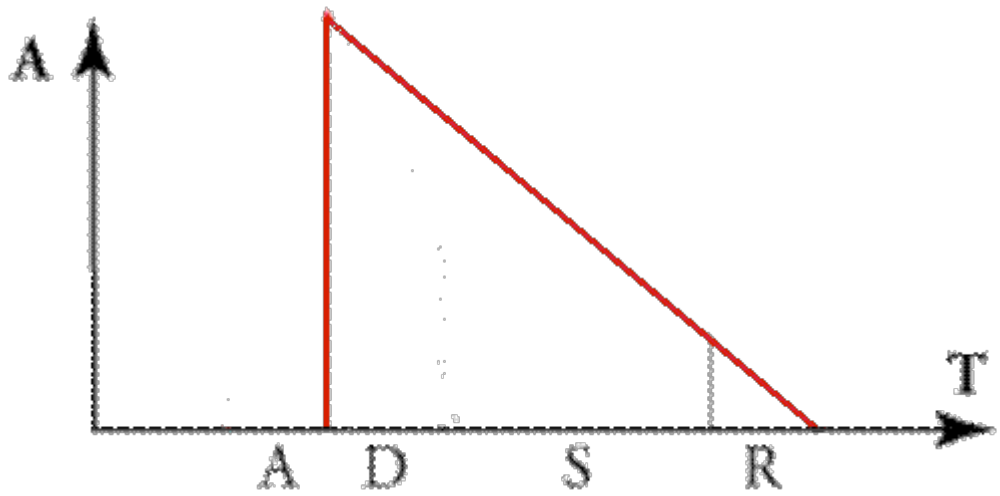
Las intensidades también vendrían a colación de la comparación de ambos instrumentos. El rango de intensidades que pueden producir es muy diferente, mucho más reducido en la guitarra que en el acordeón. Además, por lo ya expuesto, la guitarra no puede variar intensidades en la misma nota ya que está marcada por la extinción progresiva de su sonido. Resulta pertinente remarcar la influencia de los ataques en al dinámica. Los ataques de cada instrumento están íntimamente relacionados con la producción sonora. Por tanto, el tipo de producción sonora del acordeón implica un retraso en los ataques, como se refleja en el siguiente diagrama en el que se representan las variables de amplitud[4] dentro del parámetro temporal:



En el caso del acordeón, el ataque viene precedido por la producción sonora progresiva, por tanto, estará comprometida su nitidez. En el caso de la guitarra, la problemática en los ataques vendrá derivada de su imposibilidad de mantener los sonidos en el tiempo, por tanto, las

[4] Las variables que se tendrán en cuenta en los diagramas son: Atack (Ataque), Decay (Caída), Sustain (Mantenimiento) y Release (Resolución), siguiendo el esquema propuesto en el website de Tito Marcos: http://www.terra.es/personal/marcos54/ > Transcripción [referencia de 20 de febrero de 2009]

variables del ataque que se verán comprometidas son el mantenimiento (por su imposibilidad manifiesta) y la resolución, como aparecen en este diagrama:



En el caso de las intensidades, además, habría que destacar la característica del acordeón como instrumento sin control dinámico diferenciado entre manuales (o dentro del mismo manual) por lo que el factor articulación y la diferenciación armónica y textural de la idea son claves para eliminar la ambigüedad dinámica. La presencia de los manuales (MI/MIII-MII) es decisiva en el caso del acordeón porque, desde el punto de vista melódico, es posible la distribución de diversas partes entre los manuales, a pesar de que esto implicaría dificultades de articulación, de fusión tímbrica entre los diversos manuales derivados de la disparidad en la registración y problemas de dependencia dinámica de las voces. Sin embargo, esta diferencia tímbrica, espacial y de intensidad entre manuales implica una posible diferenciación entre conceptos superpuestos temporalmente. Del mismo modo, en el caso de la guitarra, el factor tímbrico de cada cuerda es diferente respecto al resto. Este factor marca la espacialidad. La separación física de los manuales del acordeón influye notablemente en su producción sonora, determinada por su capacidad de resultar estereofónico mientras que en la guitarra, el lugar físico de producción del sonido no varía.

Sería conveniente elaborar una ficha comparativa sobre los instrumentos, a modo de síntesis

Guitarra

Cuerda pulsada: 6 cuerdas

Tesitura: Mi3-Si6

Rango de intensidades: pppp a fff

No mantenimiento de sonido en el tiempo

Ataque instantáneo

Tipos de ataque: apoyado, sin apoyar, pizzicato Bartok

Armónicos

Efectos de sonido (elementos técnicos propios): rasgueado, toba

Acordeón

Teclas y/o botones: diferente número dependiendo del modelo

Tesitura: Mi1-Do#8

Rango de intensidades: pppp a fffff

Mantenimiento de sonido en el tiempo

Ataque progresivo

Tipos de ataque: articulaciones habituales en instrumentos de tecla

No Armónicos

Efectos de sonido (elementos técnicos propios): Bellow shake, Ricochet

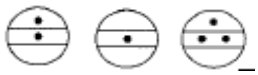
Registración

B. ANÁLISIS DE CASO CONCRETO: *LUZ AZUL* DE CÉSAR CAMARERO

En una comparación superficial de ambas obras, se observa una mayor cantidad de información previa en la guitarra. Esta información pretende aclarar algunos elementos técnicos y efectistas de la guitarra, elementos, por otra parte, ya aceptados habitualmente. En la obra de acordeón, la información previa no existe.

De los parámetros iniciales previstos para analizar la obra (timbre, altura, intensidad, duración y espacialidad), tanto la altura como la duración resultan poco útiles para comparar las obras, puesto que las alturas y las duraciones de las notas se mantienen en la obra. Por lo tanto, los centros de interés están, sobre todo, en la intensidad y en la espacialidad. También, en menor medida, en el parámetro tímbrico pero cada instrumento tiene un timbre propio y desde el punto de vista de la transcripción es un factor, en gran medida, incomparable. No obstante, resulta de interés por la posibilidad del acordeón de los cambios de registración, posibilidad explotada en la obra, a pesar de la imposibilidad de la guitarra para conseguir los mismos efectos.

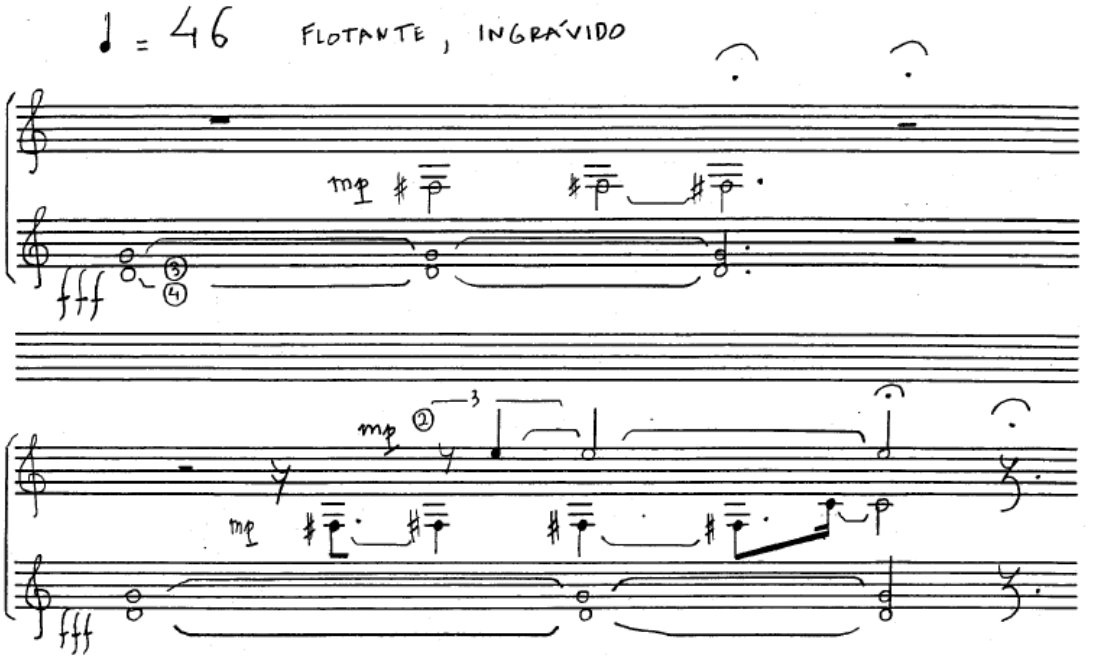
La registración usada en el acordeón abarca tres registros siempre con una voz central dentro de la caja de resonancia (8') y juegan con una voz aguda (4') y una segunda voz central (8').

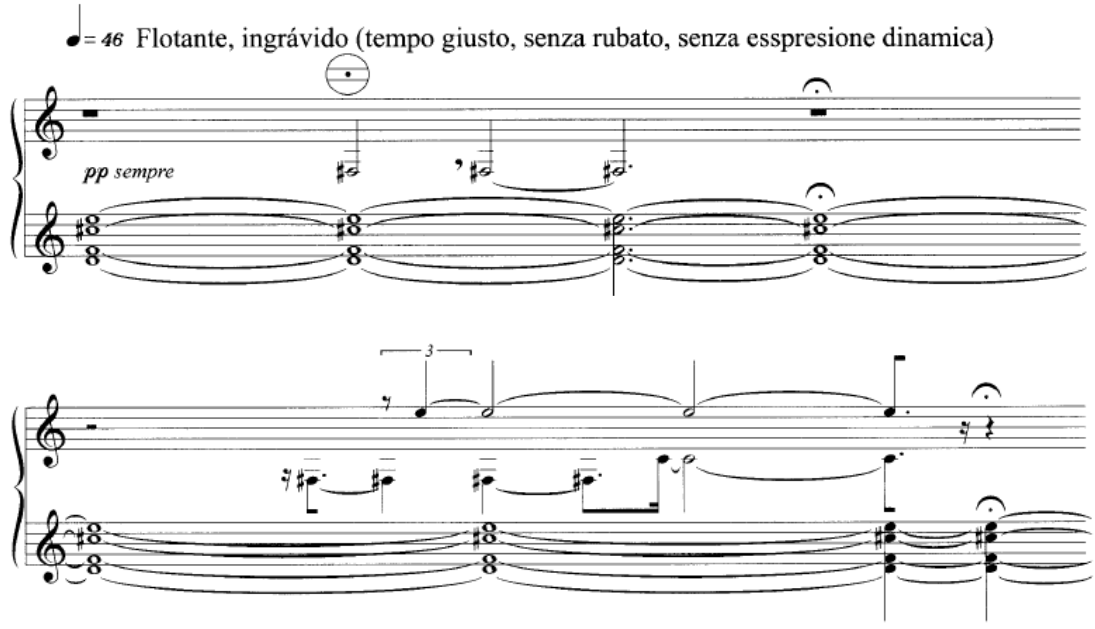


Aunque se produce alternancia entre los tres registros, los más usados son los dos primeros.

El uso de la registración está íntimamente ligado con las intensidades de la obra. En los momentos en los que se busca intensidades cercanas al rango del *piano*, el registro usado es aquel que sólo tiene una voz dentro de la caja de resonancia. Con este registro, el volumen sonoro se reduce notablemente. La aparición de este registro suele venir apoyada bien por indicaciones dinámicas del tipo de *p*, p súbito o bien por una textura menos recargada y mucho más lineal. Así, por ejemplo, considerando que la obra está estructurada en tres partes, marcadas por el compositor por diferentes aires (Inmediato y convulsivo – Flotante, ingrávido – Fugitivo) y por diferentes indicaciones metronómicas (de 76 a 84 – 46 – de 76 a 84), la segunda parte de la obra (Flotante, ingrávido), parte de una dinámica en *pianissimo sempre* y se apoya en una

registración de 8’ dentro de la caja de resonancia. Sin embargo, esta dinámica contrasta con la de la guitarra[5], como se ve en el siguiente ejemplo:

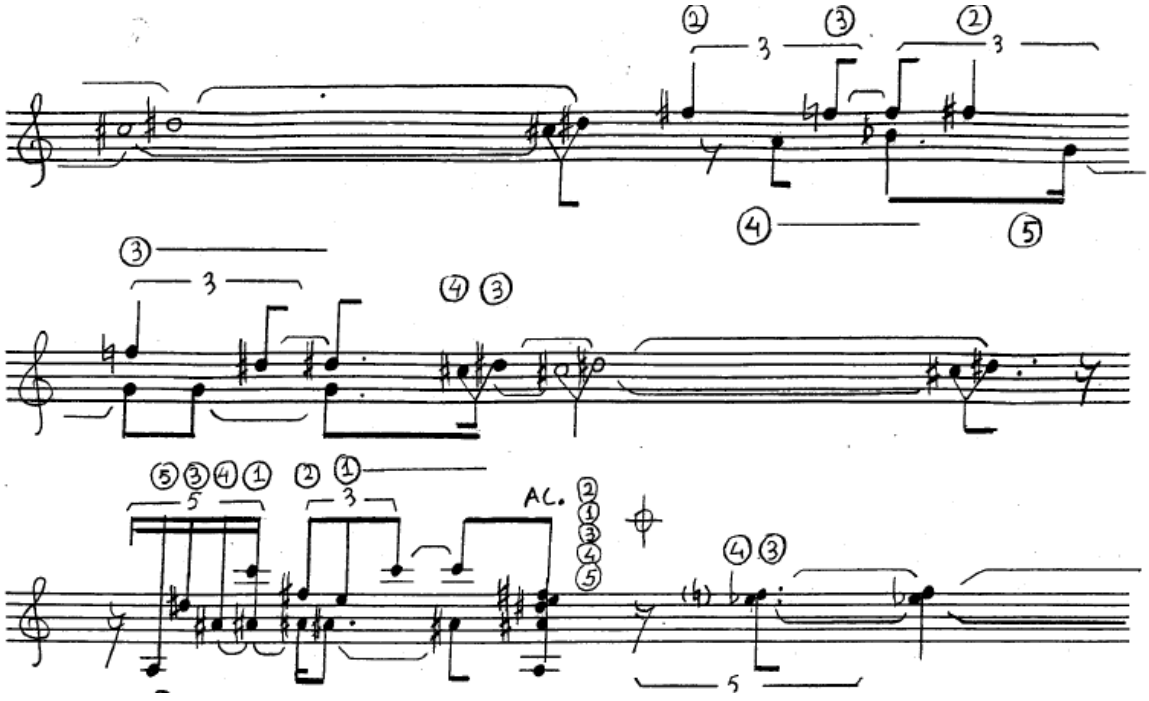




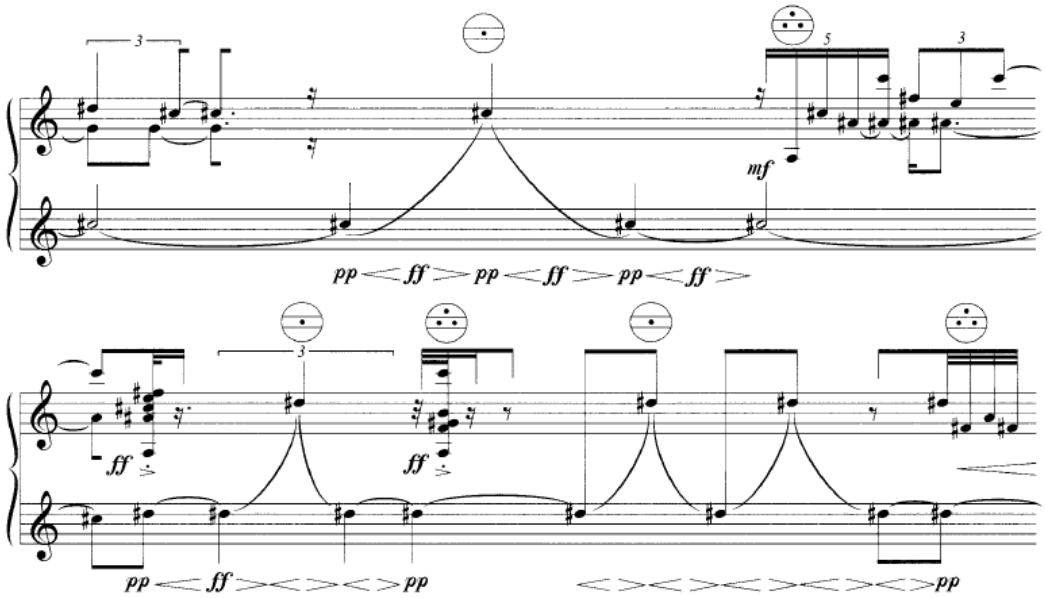
[5] Nótese que en la *Scordatura* inicial de la guitarra, la tercera cuerda está afinada en Fa4, en lugar de Sol4, de modo que todas las notas que se indica que deben ejecutarse en esta cuerda, sonarán un tono por debajo de la altura indicada en la obra.

En este ejemplo el rango de intensidades no es el mismo. El acordeón usa una registración que, apoyada en la dinámica, permite la ejecución de todos los sonidos con una dinámica general que se aproxime en gran medida al rango del *pp sempre* que se pide. En el caso de la guitarra, se parte de un *fff*. Sin embargo, si se tiene en cuenta la imposibilidad del mantenimiento de sonido por parte de la guitarra, el resultado que se obtiene es que, el sonido será muy fuerte en su ataque pero, enseguida, bajará drásticamente su intensidad. Esto implica que, en el acordeón, la dinámica *piano*, se consigue desde el primer momento en el que se atacan las notas pero en la guitarra se parte de un ataque fuerte para que la resonancia de las notas se mantenga durante más tiempo y, en términos generales, la dinámica *piano* se consigue por el apagamiento progresivo de los sonidos.

Además de cuestiones dinámicas, los cambios en la registración suelen corresponderse con cambios estructurales en la obra, con inicios de nuevas ideas, nuevas texturas o con diferenciación de planos superpuestos. En este siguiente ejemplo, se observa cómo en la guitarra aparecen dos planos diferentes [6]pero no simultáneos y, en el acordeón, se utilizan recursos propios como la registración (y la espacialidad del sonido derivada del cambio de manuales) para hacer coincidir en el tiempo ambos planos, pero diferenciados.

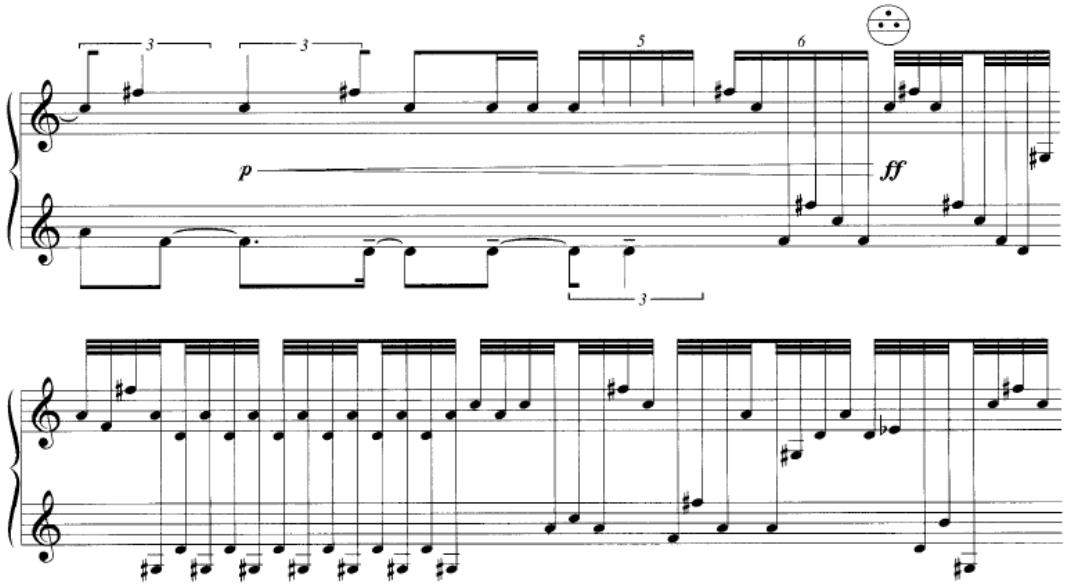


[6] El plano A se corresponde con una nota doble de igual altura pero distinto timbre, al estar realizada simultáneamente por dos cuerdas diferentes, mantenida en el tiempo.
El plano B se corresponde con pequeñas ideas o motivos con mayor complejidad rítmica y más acelerados que se intercalan con el plano A.



Por su parte, el uso del registro 8'-8'-4'[7] se reduce a los momentos de mayor tensión caracterizados por rítmicas muy rápidas, cambios rápidos de manuales, precipitación melódica y dinámica centrada en el rango de fuerte, tal y como se percibe en los ejemplos A y B siguientes:

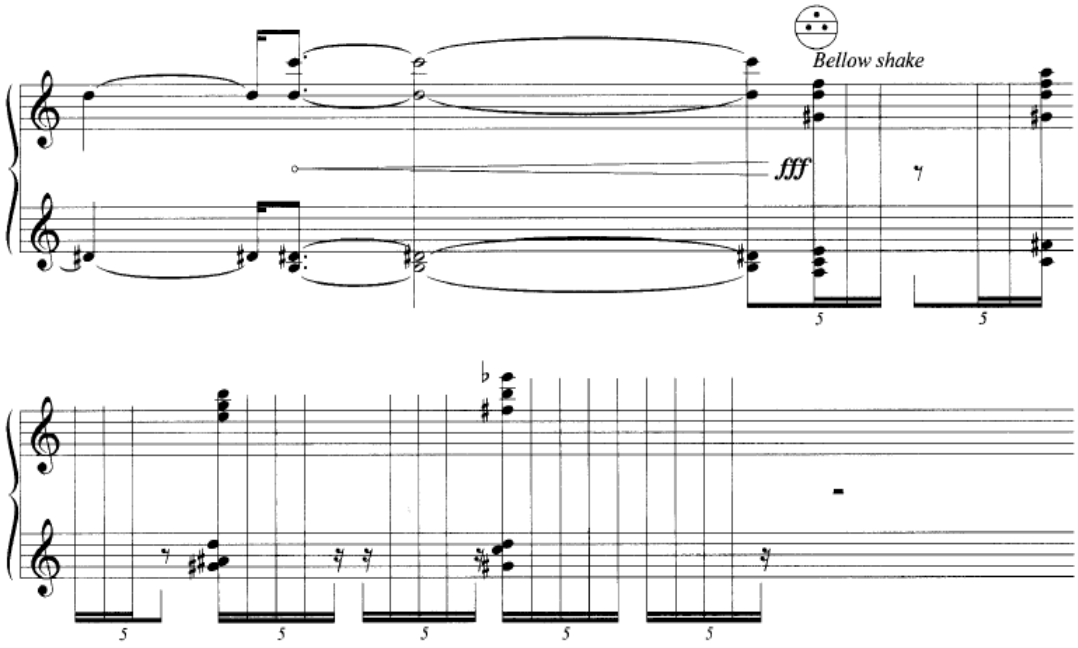
Ejemplo A:



[7] Este registro se corresponde con dos voces centrales y una aguda. Su representación en la partitura es:



Ejemplo B:

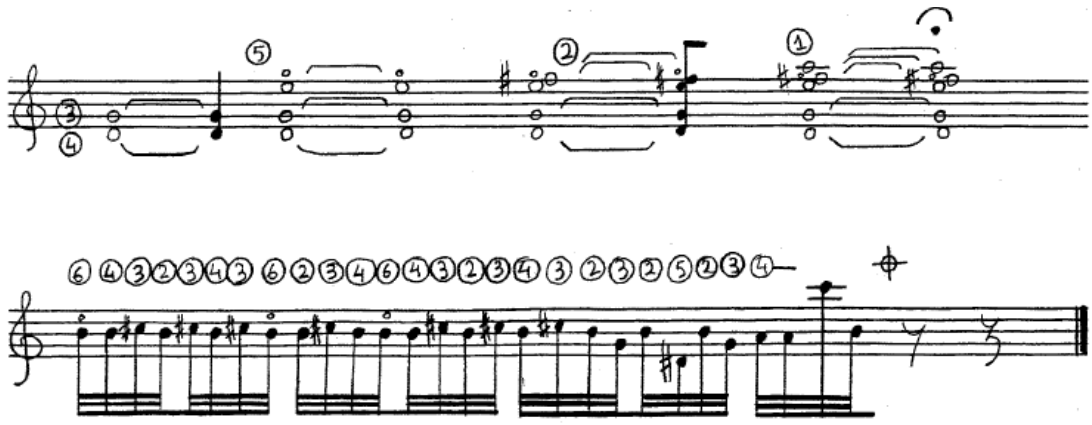


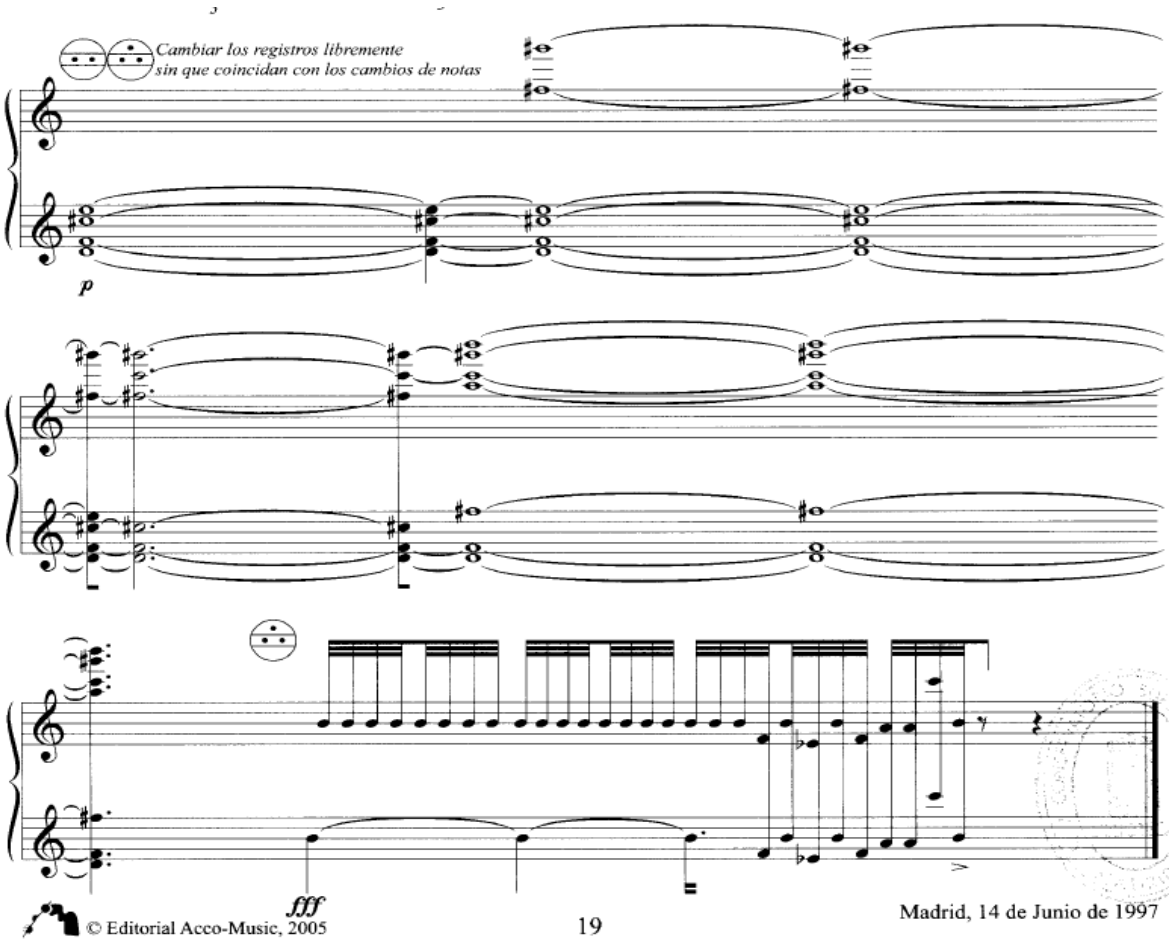
En ambos casos, se produce lo que es una constante en la obra: hay una idea inicial que parte de un registro de 8'[8] *d'al niente* o de dinámicas en piano que, en poco tiempo crece hasta dinámicas muy fuertes y desemboca en una idea muy contrastada con la anterior, con una dinámica mucho más estable, con una rítmica muy rápida, mucho movimiento de alturas y mucha más complejidad textural, generalmente con acordes placados o desplegados que cambian en pequeños lapsos temporales. Aunque, en ocasiones, las dinámicas fuertes se ven favorecidas por un mayor número de sonidos en la textura, en otros momentos, el ascenso de las alturas hacia tesituras más agudas dificulta el alcance de dinámicas más fuertes. De ahí, que la registración juegue un papel importante en la consecución rápida de tensión por medio de la intensidad y la precipitación. Por tanto, su rol, en estos casos, es claramente estructural, de forma que marca las tensiones y distensiones, partiendo de registros con una voz (8') en las dinámicas piano y en los momentos de poca tensión para añadir hasta dos voces (8'-8'-4') en los diferentes clímax de las ideas.

[8] El registro de 8' se corresponde con una voz central, en este caso dentro de la caja de resonancia. Está representado en la partitura usando este símbolo ya institucionalizado como tal:



Al final de la obra se mezclan materiales de las estructuras y las ideas que han ido apareciendo en toda la composición. En la guitarra se usan acordes con armónicos, algo imposible en el acordeón. Por tanto, la registración se usa para suplir esta carencia del instrumento: se combinan dos registros, de forma libre para el intérprete, de modo que intermitentemente surja una voz superior que simule, parcialmente, claro está, a los armónicos que da la guitarra.





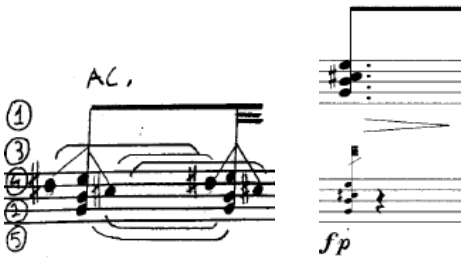
© Editorial Acco-Music, 2005

Madrid, 14 de Junio de 1997

Tras analizar a la registración y sus implicaciones tímbricas en la obra, es necesario atender a las intensidades de ambas obras. En el inicio de la partitura para guitarra se indica que, en términos generales, la interpretación debe acercarse a la dinámica fuerte, a no ser que se indique lo contrario. Esta indicación no existe en la partitura para acordeón. Al mismo tiempo, la variedad de intensidades y matices dinámicos que se parecían en la partitura de acordeón no se corresponden con sus pares en la obra de guitarra. Así, por ejemplo, mientras en las dos primeras páginas de la obra de guitarra, la única dinámica que existe es el *sempre ff* del inicio. Esta circunstancia contrasta con la partitura de acordeón, en la que hay más de cincuenta indicaciones. Sin embargo, las lecturas cuantitativas no resultan muy oportunas para este tipo de análisis por no incidir en la naturaleza y en la funcionalidad de tales indicaciones.

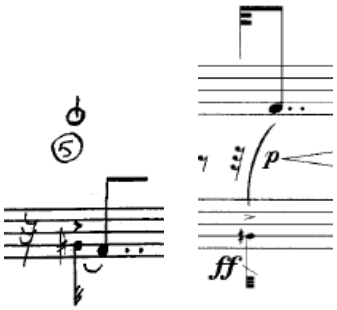
Hay tres tipos de indicaciones dinámicas que responden a particularidades del funcionamiento sonoro de la guitarra. Un buen número de las indicaciones dinámicas del acordeón hacen referencia a la caída de las notas mantenidas[9]. Es lógico que estas indicaciones no se correspondan con sus homónimas en la obra de guitarra puesto que, la caída del sonido, ya se produce de forma natural. En ocasiones, los diferentes ataques que puede hacer la guitarra que, llevan implícitas características dinámicas que se remarcan en el caso del acordeón para que los ataques se correspondan con las ideas similares de la guitarra[10].

[9] En este ejemplo se observa cómo en el acordeón se indican las caídas que se producen de forma natural en la guitarra:

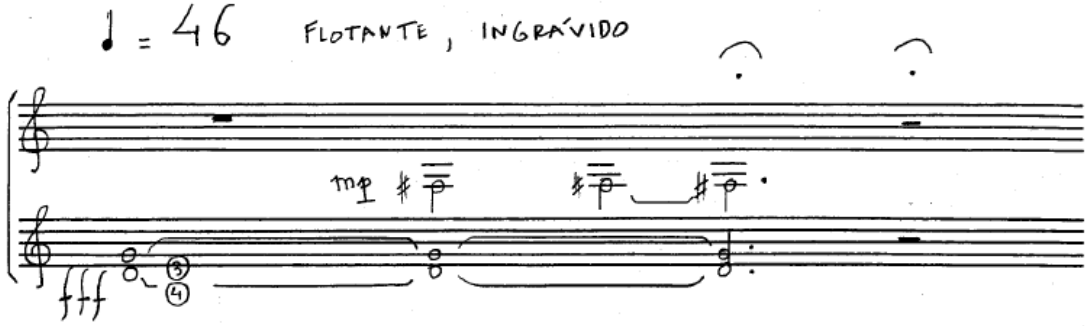


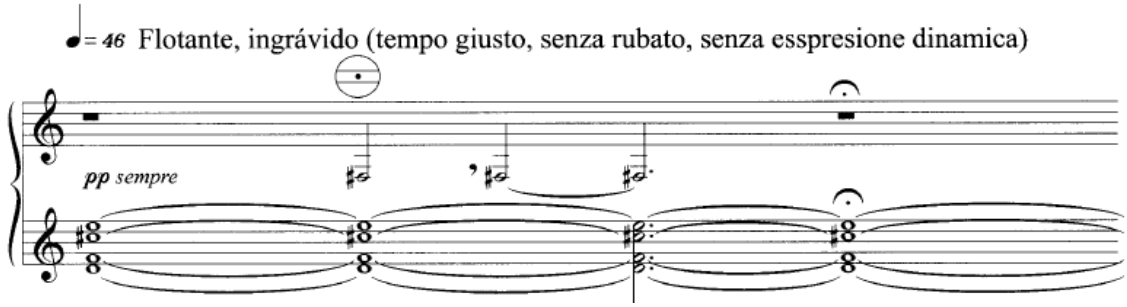
[10] En este caso, se parte de un ataque propio de instrumentos de cuerda, el pizzicato Bartok, que implica una dinámica fuerte por la propia ejecución del ataque. El fuerte, por tanto, es indicado como tal en la partitura de acordeón:

En la parte central de la obra, las dinámicas obligan a recurrir a las diferencias en la producción sonora y en los rangos de intensidades de cada instrumento. De este modo, lo que en el acordeón aparece como un constante *pianissimo* – de hecho, en las indicaciones sobre el aire de esta sección, la obra de acordeón incluye la expresión *senza esspresione dinámica*, ausente en la obra para guitarra-, en la parte de original para guitarra[11] es muy diferente. La presencia de numerosas indicaciones de matices en esta sección contrasta mucho con su re-elaboración para acordeón. Sin embargo, la naturaleza de estos matices responde a consideraciones específicas de la guitarra. Es necesario que los ataques de las notas más graves sean *fff* puesto que son notas largas que se tienen que mantener en el tiempo y, la naturaleza de la guitarra conlleva una caída sostenida y pronunciada del volumen sonoro. Al mismo tiempo, este matiz, que conlleva un ataque diferente de la nota, también ejerce una función estructural, centrada en la diferenciación de los diferentes planos, esto es, pedal y textura melódica. En cuanto al resto de ideas y motivos, las indicaciones son siempre *mp*, también íntimamente relacionadas con la necesidad de prolongación del sonido en el tiempo, objetivo que no se conseguiría con un ataque *pianissimo*.



11



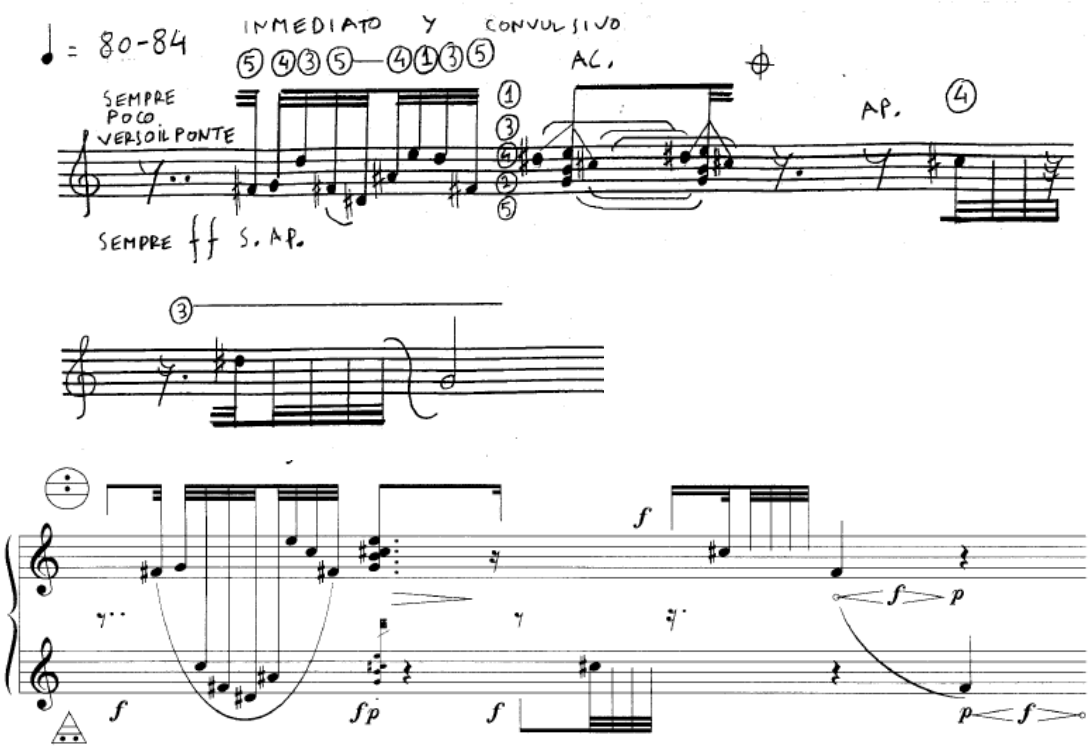


Sin embargo, en gran medida, las dinámicas se usan en la obra de acordeón como elementos estructurales, para separar ideas, remarcar fenomenologías (clímax, tensiones y distensiones internas de las ideas). En este sentido, habría que distinguirlas de la obra de guitarra, en la que la función estructural está supeditada a las indicaciones sobre los ataques de las notas, centradas estas últimas en señalar aquellas necesidades de prolongación sonora o en la diferenciación de planos simultáneos.

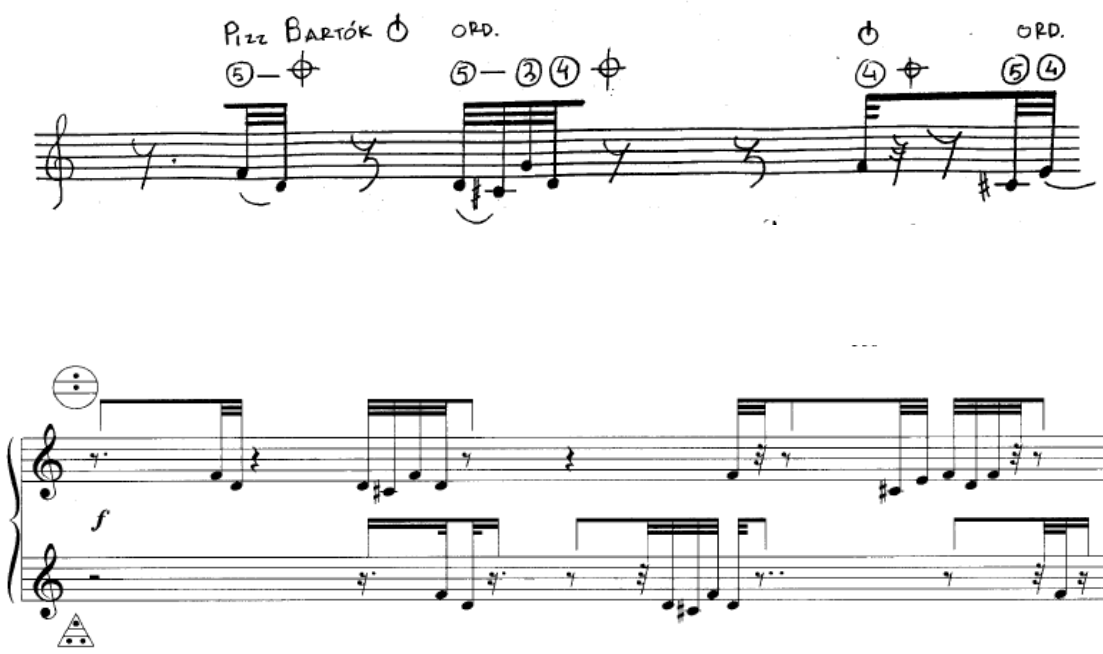
Otro parámetro sonoro que debe ser cuidadosamente analizado es la espacialidad. El acordeón, por sus características físicas, reproduce las características de un sistema estereofónico mientras que, en la guitarra, el sonido procede de un solo espacio. Esta característica específica del acordeón se explota en la obra[12], tanto a la hora de re-componer las ideas presentes en la obra de guitarra como para crear nuevas estructuras de mayor complejidad.

Los elementos más afectados por el empleo de la espacialidad son las melodías. La espacialidad está explotada, principalmente, en la división de melodías entre los manuales (MI y MIII), a pesar, de que las características tímbricas de ambos son muy divergentes, lo que impide que la continuidad melódica derive de una continuidad sonora. Además, esto añade una dificultad tanto para el intérprete como para el receptor puesto que se produce un desplazamiento de la idea que debe ser correctamente interpretado y percibido.

12



Sin embargo, hay momentos en los que las posibilidades espaciales del acordeón crean nuevas texturas. Al final de la primera sección, el acordeón se sumerge en un canon al unísono con un desfase de una negra, pero que se va estrechando al final hasta coincidir ambas voces en la parte melódica. Este cambio influye en la obra de acordeón, de forma que, el clímax que se alcanza, no sólo se produce por la acumulación del material, la precipitación rítmica, la aceleración y el estrechamiento de las entradas de los motivos, sino también, por los cambios internos de la textura canónica: entradas, aumento de la complejidad de los motivos, precipitación, acumulación, estrechamiento de las entradas y del material…



C. COMPARACIÓN CON OBRAS SIMILARES

Las obras elegidas para la comparación son el *Estudio VI "Secuencias" op.22a* de Enrique Igoa y *Cuaderno para Arturo* de Alejandro Moreno. La obra de Enrique Igoa, inicialmente compuesta en 1991 por un encargo de Antonio Serrano, intérprete de armónica. Es una obra que prescinde de cualquier acompañamiento. Tiene una versión posterior para violín y marimba (1995) y otra para acordeón (1996). *Cuaderno para Arturo* fue compuesta inicialmente para piano (1993) y re-compuesta en 2006 para acordeón. Posteriormente, en 2007 se realizaron las composiciones para órgano y para trompeta y órgano.

La notación en la obra de Enrique Igoa no varía en función de cada versión. Habría que distinguir dos notaciones: la de los grupos de notas rápidas ligeras (indicadas con miniaturas) y el resto de la obra. Precediendo a la partitura, se aporta mucha información útil para su interpretación, sobre todo en lo referido a los *tempi* que se suceden en la obra y a la interpretación de diferentes símbolos, cuya aclaración parece pertinente para el compositor. La interpretación de estos parámetros es la misma para las tres versiones de la obra. La pieza, como su propio título indica, está estructurada en diferentes secuencias que se suceden de forma consecutiva. Cada una de las secuencias tiene unas características musicales propias y se ejecuta con un tempo propio. Al final de la obra, sí que aparece una secuencia nueva, la quinta, de mayor longitud, con material procedente de algunas de las secuencias anteriormente presentadas.

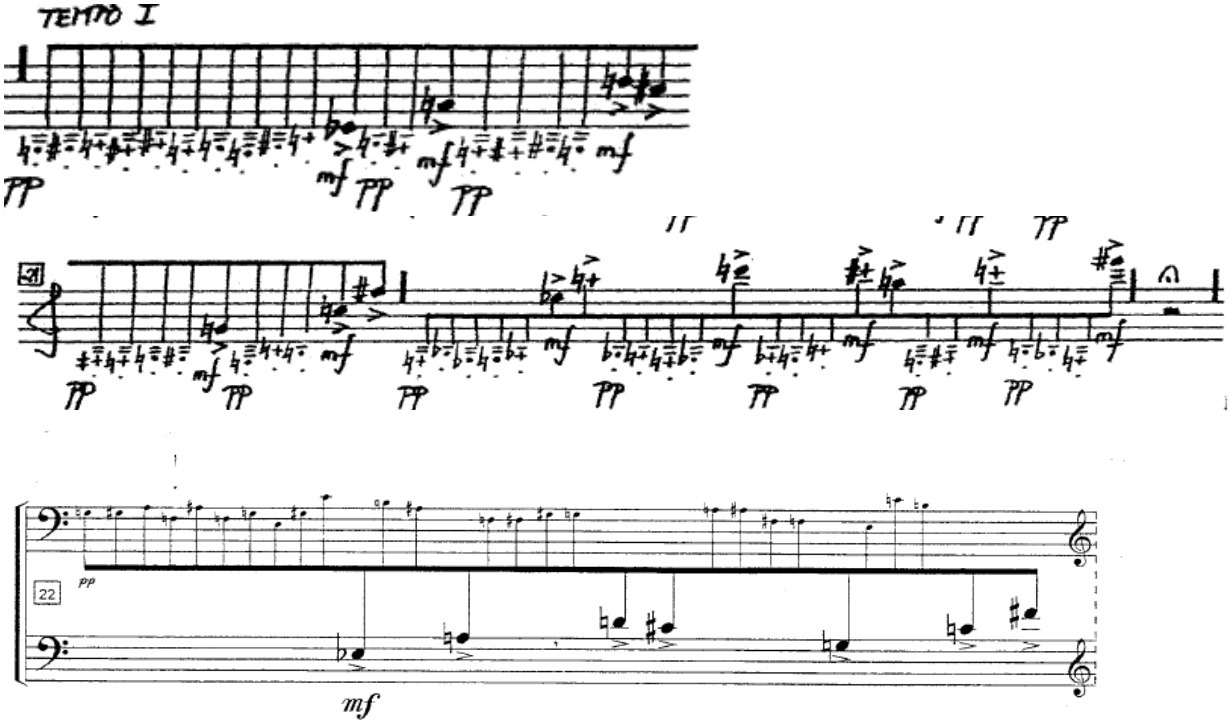
En cuanto a los parámetros definidos al principio del trabajo para el análisis y la comparación de las obras, sería preciso comentar que tanto la altura como la duración se mantienen en ambas versiones. En el caso de la armónica y del acordeón, esta particularidad también viene determinada porque el principio de producción sonora entre ambos instrumentos en más parejo que entre el violín o la marimba y el acordeón. De todos los instrumentos que se utilizan en las versiones, el acordeón es el único que puede jugar más ampliamente con el factor tímbrico, debido a la registración. La registración, muy de la mano de la intensidad, es un parámetro que organiza la obra en dos partes, separadas por el compás 62. Desde el inicio hasta el compás 62, la registración va *in crescendo*, cada vez sumando más voces, sobre todo influida por las intensidades (cuanta más intensidad o mayor contraste de intensidades se busca, se indican registros con más voces). A partir del compás 62, se observa algo diferente: por un lado, se sigue un patrón parecido, en el que parecen sumarse cada vez más voces, en función de la

tensión y de la intensidad, pero, al mismo tiempo, esto se rompe con secuencias que cortan toda la tensión (sobre todo, la Secuencia II) e introducen ideas más melódicas, menos rítmicas y más calmadas.

En cuanto a la espacialidad de la obra para acordeón, habría que comentar su parecido respecto a la versión op.22b, para violín y marimba, puesto que de manera un poco ligera, podría afirmarse que cada manual del acordeón, se acerca a cada uno de los dos instrumentos. Sin embargo, en comparación con la obra original para armónica, no sería posible comparar el factor espacial que aporta el acordeón, de manera estricta. No obstante, la separación en los diferentes manuales del acordeón sí que se corresponde con cada uno de los diferentes planos en los que se basa la obra original para armónica. Y se trata de planos y no de las secuencias porque, transversalmente, a las secuencias hay una superposición de planos sonoros[13], que aunque nunca coinciden en el tiempo, constantemente se cortan el uno al otro y se suceden de forma natural.

La notación en la obra de Alejandro Moreno es diferente en función del instrumento para el que esté hecha la obra. Aunque las alturas son las mismas en todas las versiones, el parámetro rítmico y métrico cambia, a pesar de que los *tempi* se mantienen igual en ambas composiciones.

[13] Como se observa en la obra de armónica, se superponen los planos mientras que en la parte de acordeón se utilizan diferentes manuales:



La división en compases está más condensada en la obra de acordeón, que a la barra tradicional añade una barra discontinua que separa las ideas musicales en compases métricos. Al mismo tiempo, aparecen unos elementos estructuradores del discurso sonoro, que son las comas, no presentes en la obra de piano. La división en compases unida a las comas[14] son importantes para la estructura puesto que la clarifican notablemente. Sin embargo, en la obra de piano, la estructura viene reforzada por las indicaciones de matices en los finales de las ideas, que refuerzan la idea de final de los conceptos musicales. Esta característica no se traduce en su homónimo en la partitura de acordeón.

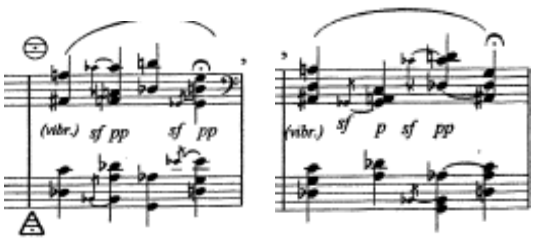
La intensidad incide de manera determinante en la parte estructural de la obra, de forma que refuerza los inicios y los finales de las ideas y facilita su entendimiento para el intérprete-oyente. Sin embargo, en algunas ocasiones, no se tiene en cuenta la imposibilidad por parte del acordeón para realizar diferentes intensidades de una forma simultánea, por lo que se produce enmascaramiento de sonidos. Al mismo tiempo, la dificultad que entrañan los cambios extremos de intensidades en lapsos ínfimos de tiempo[15]. Además, por una cuestión de dificultad en el cambio de inercia, si el cambio de intensidades en descendente –como en la obra y en estos dos ejemplos[16]- los problemas son mayores.

La obra para acordeón no indica si está escrita en *Exact Pitch Notation*[17] o, por el contrario, las alturas de las notas se van a ver afectadas por la registración. Al no haber indicación, se sobreentiende que la notación no es exacta, por tanto, las alturas se verán afectadas por la registración de cada momento. Sin embargo, al observar la registración, se aprecia que los registros en los que se produciría un cambio de las alturas de los sonidos hacia una octava más

[14] Véase Coral I

[15] Esta dificultad deriva de lo complejo que resulta el cambio inmediato de intensidades no ya mentalmente sino desde el punto de vista físico puesto que la fuerza y la presión que ejercen el brazo-antebrazo, motores del fuelle y de los ataques, deben modificarse de forma precisa y rápida.

16



[17] En este sistema, se respetan las alturas escritas, con sus respectivos índices acústicos. Los registros afectan al timbre de los sonidos pero no a las alturas. En el caso de no usar este sistema, los registros afectarían a las alturas escritas en la obra, ya que cada nota se vería afectada por la voz (los pies de los registros) que estuvieran activados en cada momento.

grave, las indicaciones señalan que debe ejecutarse en 8ª alta. Por tanto, la registración se configura como elemento que afecta directamente al timbre de la obra pero no a las alturas. Y es un elemento que no se puede explotar en la composición original para piano, pero tiene gran importancia como elemento estructurador, puesto que aparece en los inicios de nuevas ideas.

En el caso de esta transcripción, se parte de una obra original escrita para piano, es decir, un instrumento que, a pesar de que no cuenta con dos manuales, su proximidad con la naturaleza del acordeón es mucho más cercana que en otros casos, tales como la guitarra, instrumento capital en el grueso de este trabajo. Sin embargo, al igual que ocurría en el caso de la guitarra, no comparte con el acordeón la capacidad espacial.

Las intensidades son un parámetro que se emplea igual en las dos composiciones. Sin embargo, no se tienen en cuenta fenómenos sonoros tales como la extinción del sonido en ambos instrumentos. En el caso del piano, prácticamente la totalidad de las notas de larga duración se ven reforzadas por la presencia del pedal tonal. De este modo, la extinción en el piano es paulatina mientras que en el acordeón es brusca. Además, en el caso del acordeón, los matices no tienen en cuenta los posibles enmascaramientos sonoros.

En todas las versiones para piano y para órgano, se alterna tanto tres pentagramas como dos, algo que no se corresponde con la versión de acordeón (salvo en el Coral VIII, cuando se simultanea la interpretación en el MII y el MIII). En el piano es clave el uso del pedal para prolongar la resonancia de los sonidos, algo que el acordeón no puede hacer. Sin embargo, en la partitura de acordeón hay varios fragmentos de interpretación alternativa (*ossia*) en función del tipo de acordeón -con pedal o sin él- con el que se interprete la obra. Esto responde a la multiplicidad de posibles acordeones existentes[18].

[18] La obra está dedicada a Raúl Jiménez, cuyo acordeón posee pedal. Esta característica no suele ser mayoritaria en los acordeones. Des este modo, la obra se adapta a todos los tipos de acordeón que incorporen MII y MIII.

CONCLUSIONES

En los objetivos iniciales del trabajo se planteaba el estudio de la transcripción inter-instrumental, que incluyera al acordeón como instrumento sobre el que realizar nuevas obras a partir del material ya existente. Pero se abordaban obras transcritas por los propios compositores de las obras originales, como criterio de garantía de la calidad de la re-composición de la obra, puesto que el compositor es el mayor conocedor de los conceptos ubicados en las obras.

Uno de los parámetros más adaptados es la notación. Se emplea una escritura puramente acordeonística, tanto de la música como de los símbolos e indicaciones que la acompañan. Esto también se debe, en gran medida, a que todas las obras que se han escogido han sido previamente revisadas por un acordeonista que, previsiblemente, haya sido decisivo en este aspecto.

La conclusión general que se observa es que los compositores han respetado la estructura y la esencia de la obra (entiéndase alturas, duraciones, intensidades) pero teniendo en cuenta las peculiaridades de cada instrumento. Por tanto, aunque en ocasiones se puedan encontrar diferencias sustanciales en la notación de los parámetros musicales analizados, el resultado se asemeja al original, puesto que las peculiaridades de cada instrumento son tan amplias que impiden que la transcripción de las ideas se olvide de cuestiones acústicas, organológicas, espaciales, de intensidad o producción sonora.

Al mismo tiempo, puesto que todas las transcripciones empleadas confluyen hacia el acordeón y, por tanto, se enfrentan a problemas similares en cuanto a producción sonora y particularidades organológicas, las respuestas que se dan de manera particular a problemas generales como la espacialidad del instrumento, la registración . En muchas ocasiones, las grandes diferencias organológicas que hay entre el acordeón y el resto de los instrumentos provocan que, en la versión para acordeón, se incluyan secciones más complejas o más acordeonísticas, que varían sustancialmente de los originales.

BIBLIOGRAFÍA

CAMARERO, César. *Luz Azul*. Versión de guitarra. Autoedición. 1997.

CAMARERO, César. *Luz Azul*. Versión para acordeón. Editorial Acco-Music. 2005.

CASTAÑO, Ángel Luis. *Spanish Music for Solo Accordion*. Tañidos SRD-322. 2006.

DELUME, Caroline. *L'art de la guitarre contemporaine*. Disques Airon. 1998.

IGOA, Enrique. *Estudio "Secuencias"* op.22a. Versión para armónica. Audoedición. 1991.

IGOA, Enrique. *Estudio "Secuencias"* op.22b. Versión para marimba y violín. HoneyRock. 1995.

IGOA, Enrique. *Estudio "Secuencias"* op.22c. Versión para acordeón. Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC). 1999.

MARCOS, Tito. *Transcripción*. Información en línea: http://www.terra.es/personal/marcos54/>Transcripción [referencia de 20 de febrero de 2009]

MORENO, Alejandro. *Cuaderno para Arturo. 9 corales*. Versión para piano. Autoeditado. 2006.

MORENO, Alejandro. *Cuaderno para Arturo. 9 corales*. Versión para órgano. Autoeditado. 2006.

MORENO, Alejandro. *Cuaderno para Arturo. 9 corales*. Versión para acordeón. Autoeditado. 2006

REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
ESPECIALIDAD ACORDEÓN








EL JARDÍN DE LAS EMOCIONES MUSICALES

MÚSICA Y EMOCIÓN A TRAVÉS DE *BOTANY PLAY* DE TORBJöRN LUNDQUIST






TRABAJO DE INVESTIGACIÓN FIN DE CARRERA

Autora: Amalia Antorrena Gutiérrez
Tutor: Tito Marcos Crehuet

Madrid, mayo de 2005

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Prefacio.....3

1. LAS EMOCIONES.....4
    1.1. Conceptos generales.....4
    1.2. Seis modelos sobre las emociones.....6

2. ESTUDIOS PREVIOS SOBRE MÚSICA Y EMOCIÓN.....10
    2.1. Psicología, filosofía y pensamiento.....10
    2.2. Experimentación.....11

3. UNA APLICACIÓN PRÁCTICA: *Botany Play* de Torbjörn Lundquist.....15
    3.1. Autor y obra.....15
    3.2. Consideraciones acerca de las emociones en *Botany Play*.....17
    3.3. Análisis y aplicación de la teoría de Gabrielson y Lindström.....18
        - Sunflower (Girasol).....19
        - Henbane (Beleño).....20
        - Dandelion (Diente de león).....21
        - Juniper (Enebro).....22
        - Cactus (Cactus).....23
        - Thistle (Cardo).....24
        - Weeping Willow (Sauce llorón).....25
        - Quick-grass (Carrizo).....26
        - Blackthorn (Endrino).....27
        - Sycamore (Sicómoro).....28

    3.4. Resumen de resultados.....29

4. CONCLUSIONES.....36

Bibliografía, páginas web y edición de la partitura.....37

Anexos

Prefacio

La música, como las emociones, es transcultural (Sloboda, 1985)

Desde la Teoría del Ethos de la Grecia Clásica, la Teoría de los Afectos del Barroco, la Música Programática del Romanticismo, o el Expresionismo de la primera mitad del siglo XX, la música ha buscado siempre conmover, transmitir, provocar. Durante las diferentes épocas se han clasificado y generalizado determinados modos, giros melódicos, intervalos, ritmos y se han asociado a determinadas emociones, sentimientos o estados de ánimo. Si en todo momento, de una forma o de otra, se le ha otorgado tamaña importancia a la relación entre música y emociones, es que sin duda éstas constituyen una parte importante de la esencia de la música misma.

Si las emociones son fundamentales para la música, resulta también fundamental comprender cómo la música transmite esas emociones, y cómo los sonidos pasan a ser significados y sensaciones.

Se busca con este estudio comprender los aspectos básicos de los mecanismos por los que se producen las emociones en el ser humano, y cómo la música las evoca. Ahondando en este terreno, la visión práctica y experimental resulta útil para observar estos procesos desde la cercanía del hecho musical, de ahí la intención de aplicar estos conceptos y teorías a una obra concreta, un compositor, una partitura, una cultura, un pequeño mundo dentro del gran universo de la música.

1. LAS EMOCIONES

1.1. Conceptos generales

Las emociones pueden considerarse complicados conjuntos y relaciones de respuestas químicas y neuronales encaminadas a producir algún tipo de regulación, y en última instancia, en ayudar al organismo a mantenerse con vida. En origen serían por tanto simples mecanismos de supervivencia, pero que debido al aprendizaje y a nuestra cultura les hemos ido otorgando nuevos significados.

Ligados a las emociones existen otras respuestas neuronales que deben ser diferenciadas de las primeras:

- Sentimiento, sensación
- Humor, talante

Se contempla que los sentimientos se manifiestan internamente, mientras que las emociones son estados externos, y éstas a su vez son de unos pocos minutos de duración, al contrario que el humor o el talante, que resulta ser un estado más duradero.

Algunos autores afirman que si analizamos una emoción que hemos experimentado, resulta difícil abstraerla de sus síntomas corporales:

> *"Para mí es imposible pensar qué tipo de emoción de miedo quedaría si no estuvieran presentes la sensación de latidos acelerados o de respiración entrecortada, ni la sensación de labios temblorosos o de piernas debilitadas, ni de carne de gallina o de retortijones de tripas."*
>
> James, William. *Principios de Psicología*. F.C.E. México, 1989.

Resulta por tanto que para ciertas emociones parece que no hay nada más que los síntomas físicos, mientras que otras requieren imágenes mentales que las susciten, pensamientos complejos o secuencias imaginarias que las elaboren. Se suelen establecer a partir de estas premisas dos categorías de emociones: primarias y

secundarias. Otros autores incluyen una tercera categoría de emociones "de fondo", resultantes de la unificación de las variaciones percibidas del cuerpo y del exterior.

Emociones primarias o universales:

- felicidad
- tristeza
- miedo
- ira
- sorpresa
- asco

Emociones secundarias o sociales:

- apuro
- celos
- orgullo
- vergüenza

Emociones de fondo:

- prosperidad
- rencor
- paz
- tensión

Clasificación procedente de Landry, Marc. *Emotions and Music. How does Music Convey Emotions? From Learning to performing*. University of Otawa, 2004.

Según Antonio Damasio (1995), las emociones primarias estarían mediadas por el sistema límbico y producirían respuestas en el sistema nervioso autónomo, mientras que las emociones secundarias serían controladas por el córtex frontal, que evocaría respuestas más cercanas a pensamientos, y a su vez enviaría señales al sistema límbico para producir efectos físicos.

1.2. Seis modelos acerca de las emociones

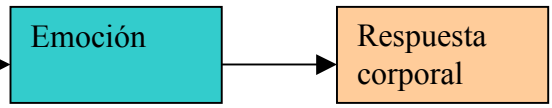
En términos generales, se consideran seis modelos que explicarían la generación de emociones y sus mecanismos. Estos modelos se corresponderían en su ordenación a la evolución y aumento de complejidad en las emociones de la especie humana, y a su vez, a la evolución en los estudios científicos acerca de la generación de emociones, desde los mecanismos más básicos a los más complejos.

Los inductores de emociones, denominados sensación en los modelos que se exponen a continuación, se consideran "eventos, objetos o situaciones que son responsables de evocar emociones" (Kirouac, 1992). Como es lógico pensar, estos inductores resultan de naturalezas muy diversas, como diversas y complejas resultarán las respuestas del organismo, más o menos matizadas por la consciencia, las experiencias previas, el estado inicial, e infinidad de variables que resultan difíciles de manejar incluso para los expertos.

1. Modelo del sentido común



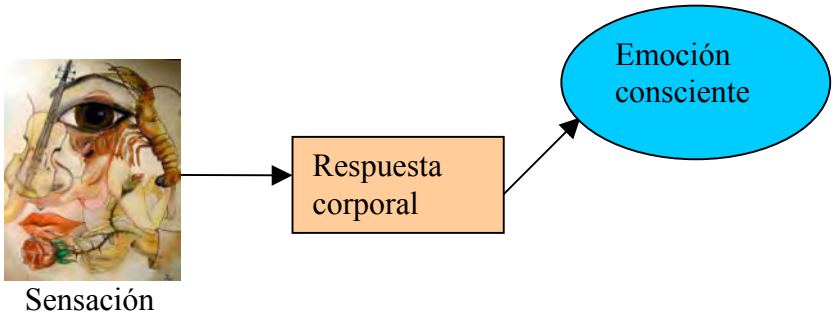
Sensación [1]



Una visión intuitiva de las emociones es que percibimos estímulos o situaciones, a continuación experimentamos la correspondiente emoción, y ésta genera varias respuestas corporales.

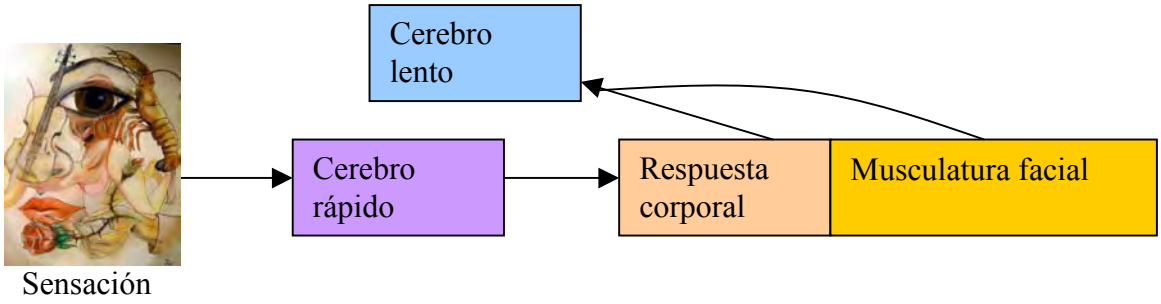
[1] "Cinco sentidos" Oscar Saborio, Costa Rica- Puerto Rico (b. 1940)
48" x 60" acrílico sobre lienzo, 2004.

2. Modelo James-Lange



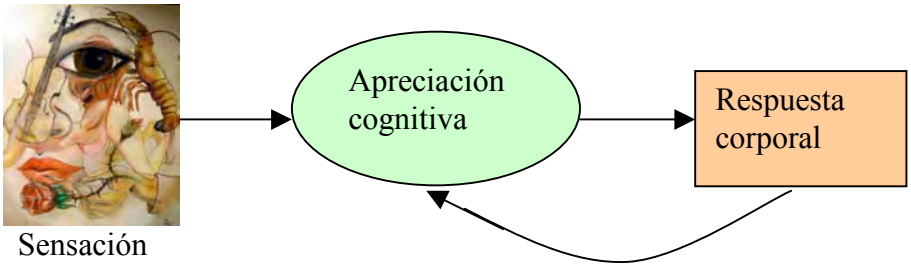
Los psicólogos William James (1842-1910) y Carl Lange (1834-1900), de manera independiente establecieron que las emociones surgían al percibir los cambios en nuestro cuerpo provocados por los estímulos. Las respuestas corporales dejan ahora de ser síntomas y se convierten en las causas de las emociones.

3. Modelo neoJamesiano



Este modelo detalla las relaciones establecidas en el modelo anterior. Los estímulos no son detectados directamente por los órganos que emiten las respuestas, sino que pasan por estructuras del cerebro reflejas y autónomas (cerebro rápido). La parte lenta del cerebro, a la que llega información del estado de los órganos y vísceras es la responsable de la consciencia de las emociones. Otros investigadores añadieron que manipulando la musculatura facial se podían inducir cambios emocionales.

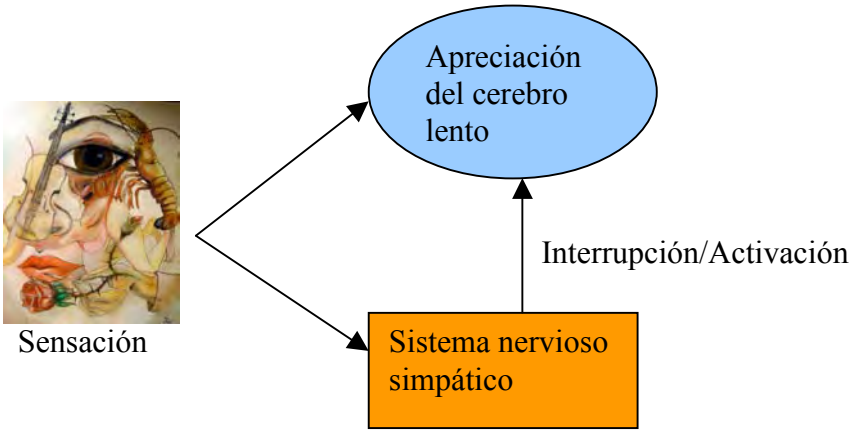
4. Modelo cognitivista



Magda Arnold (1965) expuso que las emociones dependen de interpretaciones cognitivas y apreciaciones de los objetos y situaciones. Las emociones son experimentadas dependiendo de cómo entendemos sus repercusiones y cómo pensamos el significado de las diferentes situaciones y eventos.

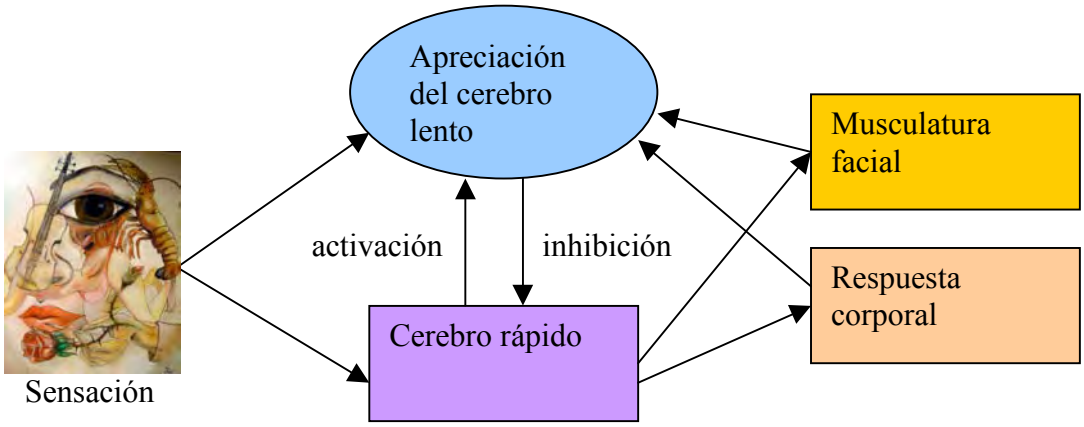
Una contradicción a este modelo surgió con los estudios de Posner y Snyder (1975), quienes encontraron que los tiempos de reacción para ofrecer una respuesta emocional eran menores que los necesarios para reconocer los estímulos de manera congnitiva.

5. Modelo de Mandler



George Mandler (2002) contempla las emociones como señales de alerta a la consciencia con el fin de re-evaluar los significados de los eventos. Cambios en la actividad del sistema nervioso simpático actuarían como interruptores o activadores de la apreciación consciente de las emociones en el cerebro.

6. Modelo integrador



Este modelo integrador propuesto por David Huron en 2004, incorpora al modelo básico de Mandler una conexión de feedback entre el cerebro rápido y el cerebro lento, e integra otros aspectos de modelos anteriores.

2. ESTUDIOS PREVIOS SOBRE MÚSICA Y EMOCIÓN

Una vez sintetizados los mecanismos por los que se producen las emociones en el ser humano, dirigimos nuestra atención a cómo la música interviene en estos procesos. Se han realizado multitud de estudios en este terreno, y diversas corrientes de la psicología han plasmado desde su punto de vista las relaciones entre música y emoción. Asimismo, otros investigadores han tratado de reflejar estos pensamientos de forma empírica, experimentando desde la práctica de la audición musical de maneras diversas.

2.1. Psicología, filosofía y pensamiento

Un aspecto en el que una gran mayoría de los investigadores coinciden es en afirmar que las emociones que se evocan a través de la música son precisamente eso, mera evocación, y por tanto difieren de las emociones sentidas directamente por sucesos de la vida cotidiana. Así, **Paul Hindemith** (1895-1963) afirmó:

> *" No hay duda en que las personas pueden conmoverse al escuchar, interpretar o imaginar música, y consecuentemente, la música debe activar algo en su vida emocional que les lleve a ese estado de excitación. Pero si estas reacciones mentales fueran sentimientos, no podrían cambiar tan rápido como lo hacen, y no empezarían y terminarían a la par que el estímulo musical que los incita. Los pasajes musicales evocan en el oyente meros recordatorios de emociones que han sido experimentadas en el pasado, y por tanto, la música no podría evocar reacciones emocionales que no estuvieran fuertemente enraizadas en las experiencias emocionales de la propia vida."*

Algunos investigadores sostienen por tanto que existe diferencia entre emociones reales y emociones musicales, y que la música genera análogos emocionales y no emociones verdaderas. Esto explicaría el problema de las emociones negativas, punto conflictivo de muchas otras teorías. Explicar el porqué la tristeza, el

asco, el miedo o la angustia evocados a través de la música, en el fondo provocan una sensación placentera derivada de la apreciación estética del arte.

Leonard B. Meyer, basándose en las teorías de la Gestalt para la apreciación musical, replanteó en 1965 el consabido debate entre el absolutismo y el referencialismo en la música, poniendo en duda a qué hacen referencia las emociones que se transmiten con la música, si a la propia música, sin necesidad de nada más, o a significados extramusicales. En cuanto a las emociones propiamente dichas, Meyer hace hincapié por un lado en la influencia de las circunstancias externas, y por otro, mantiene una clara distinción entre las emociones sentidas por el compositor, el oyente o el crítico, afirmando que éstas son influidas por ciertas fórmulas convencionales que señalan estados emocionales humanos:

> *"Los motivos de pesar o alegría, de ira o desesperación, que se encuentran en las obras de los compositores barrocos, o las cualidades afectivas y morales atribuidas a los modos especiales o ragas de la música árabe o india, son ejemplos de esa clase signos convencionales. Y bien puede ser que, cuando un oyente afirma haber sentido esta o aquella emoción, no esté en realidad describiendo una emoción que haya experimentado por sí mismo, sino la que él cree que el pasaje indica supuestamente."*

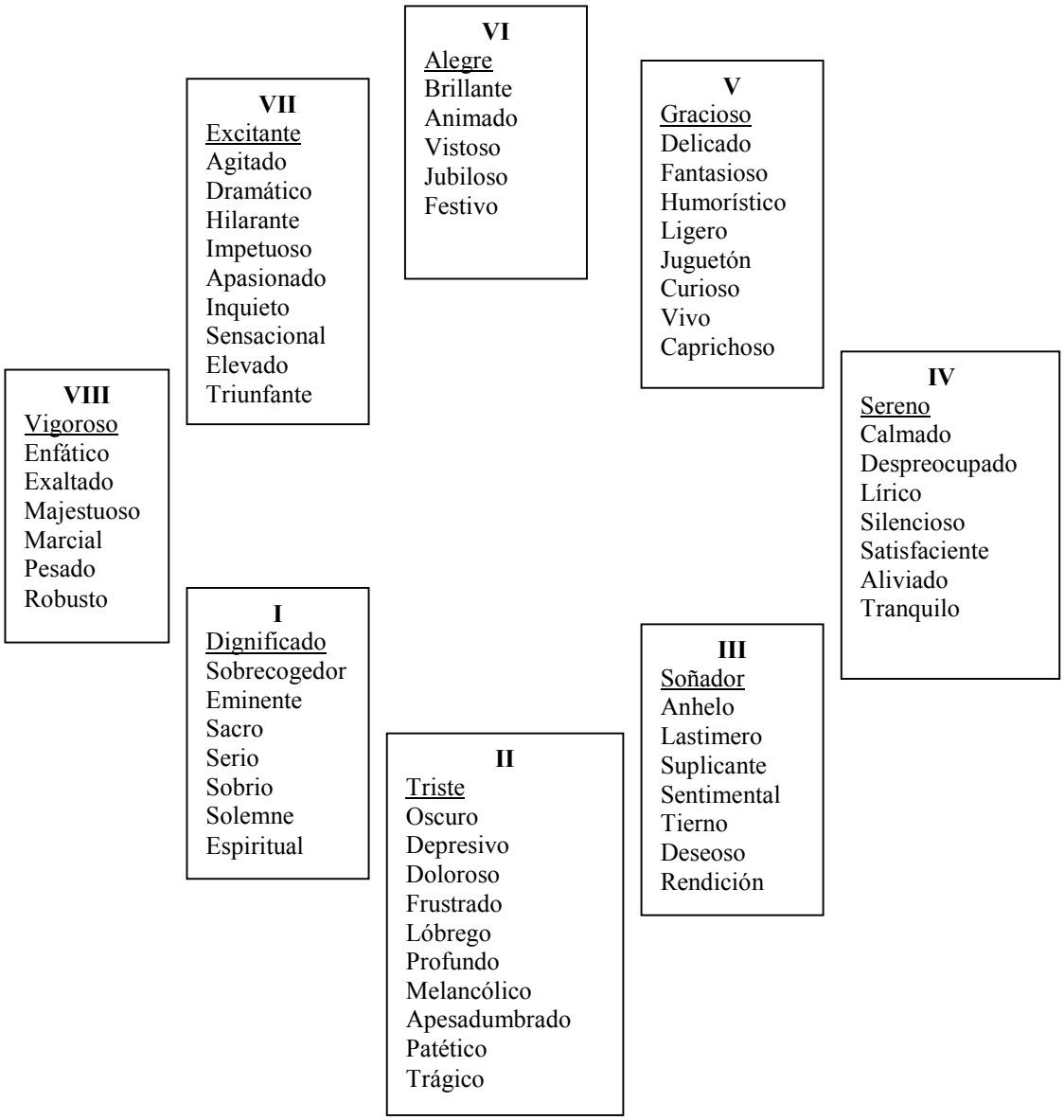
Meyer defiende la posibilidad de estudiar las emociones percibidas a través de la música de forma objetiva, ya sea estudiando las respuestas que provocan cambios de comportamiento o bien aquellas que causan cambios psicológicos más difícilmente observables. En cualquier caso, contempla la verbalización de las sensaciones como una dificultad que puede falsear y desconcertar.

2.2. Experimentación

Los estudios empíricos referidos a la relación entre música y emoción se han basado tradicionalmente en la observación de cómo los factores musicales influyen en su conjunto (obra musical) en forma de emociones evocadas en los oyentes. Pero, en ocasiones, y para determinar concretamente las implicaciones de cada uno de estos

factores y sus influencias, los investigadores han visto la necesidad de realizar experimentos con factores aislados.

Una de las pioneras en experimentar en las relaciones entre música y emoción fue **Kate Hevner**, durante los años 1935-37. Distribuyó las emociones humanas en ocho grupos, configurando un círculo de adjetivos. Sus experimentos consistieron en mostrar a una audiencia breves piezas musicales con variantes en determinados parámetros como ritmo, dirección melódica, modo, armonía o tempo.



Círculo de adjetivos de Hevner (1936). Los adjetivos subrayados son los utilizados por la autora para representar al grupo.

Klaus Scherer, en 1977 publicó una tabla que relaciona parámetros acústicos de la música con determinados estados emocionales. Esta relación la lleva a cabo tanto a través de parámetros aislados como de interacciones entre ellos:

Emociones	**Parámetros acústicos individuales e interacciones listados en orden de mayor a menor influencia**
Agrado	Tempo rápido, pocos armónicos, grandes variaciones de altura, envolvente afilada, sonidos graves, poca variación de amplitud
Actividad	Tempo rápido, sonidos agudos, muchos armónicos, grandes variaciones de altura, envolvente afilada, poca variación de amplitud
Potencia	Muchos armónicos, tempo rápido, sonidos agudos, envolvente redonda
Ira	Muchos armónicos tempo rápido, sonidos agudos, poca variación de altura
Aburrimiento	Tempo lento, sonidos graves, pocos armónicos, envolvente redonda, poca variación de alturas
Desagrado	Muchos armónicos, poca variación de alturas, envolvente redonda, tempo lento
Miedo	Muchos armónicos, sonidos agudos, envolvente redonda, poca variación de alturas
Alegría	Tempo rápido, grandes variaciones de altura, envolvente afilada, pocos armónicos
Tristeza	Tempo lento, sonidos graves, pocos armónicos, envolvente redonda,
Sorpresa	Tempo rápido, sonidos agudos, envolvente afilada, muchos armónicos, gran variación de alturas

Los estudios de Scherer derivaron más hacia el discurso vocal, y su aportación al terreno musical se limita al estudio de estos parámetros acústicos, sin incluir otros factores musicales determinantes como la armonía o la dinámica.

A partir de estos y otros estudios concretos y centrados en campos específicos, dos investigadores, **Alf Gabrielson** y **Erik Lindström** diseñaron en 2001 una compilación que reunía dichos estudios anteriores y englobaba los diferentes parámetros musicales

que influyen en las emociones. Elaboraron una tabla en la que se muestran en la primera columna los diferentes factores musicales, en la segunda los posibles niveles o valores de cada uno de estos factores, y en la tercera las emociones que suscitarían en los oyentes, según diferentes investigadores.[2] Los nombres de cada uno de estos investigadores están abreviados a las dos primeras letras del apellido y los dos últimos dígitos de la fecha de publicación (ej. He36 = Hevner, 1936). Los estudios están agrupados y ordenados cronológicamente en:

- (A) primeros estudios basados en elecciones de términos descriptivos. Los resultados de este grupo se relacionan con el círculo de adjetivos de Hevner, codificado con números romanos y el adjetivo que sirve de etiqueta para el grupo.
- (B) estudios basados en análisis de multivariables.
- (C) estudios modernos con diferentes alternativas de interpretación de resultados.

Como regla general las emociones están enumeradas en orden decreciente a la asociación con el factor musical correspondiente.

Por otro lado, no pocas investigaciones han dirigido la atención hacia la figura del intérprete como transmisor de las emociones, cerrando así el proceso de la comunicación en la música. Además de la capacidad creativa y artística inherentes al intérprete en cualquier obra, estilo o género, en ocasiones algunos parámetros musicales no son indicados de manera precisa por el compositor y es el intérprete quien toma un mayor poder de decisión, provocando las consecuentes emociones en los oyentes. Desde la motivación y el aprendizaje hasta la interpretación al instrumento acompañada de movimientos y gestos, el intérprete juega un papel fundamental en la transmisión de emociones que no será tratado aquí por salirse de los límites de este estudio, pero es imprescindible recordar y tener en cuenta.

[2] La tabla completa, publicada en Juslin, Patrik y Sloboda, John. (Ed). *Music and Emotion*. Oxford University Press, 2001 (capítulo 10: "The influence of musical structure on emotional expression") se muestra en el anexo I.

3. UNA APLICACIÓN PRÁCTICA: *BOTANY PLAY* DE TORBJÖRN LUNDQUIST

3.1. Autor y obra

Torbjörn Lundquist (1920-2000) nació en Estocolmo, Suecia. Estudió musicología en la Universidad de Uppsala y composición con Dag Wiren. En 1947 fundó una orquesta de cámara, y durante los años cincuenta pasó a ser director artístico del Teatro de Drottningholm. Una década más tarde decide estudiar dirección de orquesta con Otmar Suitner en Salzburgo y Viena. Entre su obra destacan nueve sinfonías, con subtítulos que muestran la preocupación del autor y compromiso con temas universales del ser humano y la naturaleza: Sinfonía nº2 "para la Libertad", Sinfonía nº3 "Dolorosa", Sinfonía nº4 "Ecológica", Sinfonía nº7 "Humanidad" o Sinfonía nº9 "Supervivencia". Además de la música sinfónica, Lundquist exploró gran cantidad de géneros: conciertos, música instrumental, canciones, obras corales, música de cámara y dos óperas.

Lundquist utiliza variados medios estilísticos en su técnica compositiva, siempre a favor de la expresión de los sentimientos, reflejando una pasión desmedida por la vida y un profundo deseo de libertad. Siempre vivió cerca de la naturaleza, intentando convertir la realidad de estos tiempos de rápidos cambios y contaminación en algo mejor.

Pertenece a una generación de compositores nórdicos que se interesaron por el acordeón gracias a la actividad interpretativa del danés Mogens Ellegard (1935-1995), colaborador y dedicatario de la mayoría de sus obras para el instrumento. Asesorado por esta gran figura, Lundquist consigue ver y mostrar las capacidades técnicas, sonoras y expresivas del acordeón, y fusionarlo con un lenguaje propio, una modalidad utilizada con gran flexibilidad y personalidad.

Dentro del extenso catálogo de Lundquist para acordeón, en el que merecen mención obras como *Metamorphoses*, *Assoziationen*, o *Partita Piccola* , destaca para los propósitos de este estudio su obra *Botany Play* (cuya traducción podría ser obra o juego botánico). Encargada por la Canadian Accordion Teachers´ Association

(C.A.T.A; Asociación Canadiense de Profesores de Acordeón) y dedicada por supuesto a Mogens Ellegard, fue compuesta en 1968 y editada un año más tarde por Waterloo Music.[3] Botany Play consiste en un jardín con diez plantas, cada una con su carácter y personalidad, transmitida por la gran capacidad expresiva de Lundquist. El compositor fusiona acordeón, lenguaje musical, pensamiento y emoción, en una obra importante dentro del repertorio por sus cualidades musicales y pedagógicas.

Resulta de interés reflejar íntegramente los comentarios que hace Ellegard en la introducción a la edición, pues reflejan la esencia de esta obra:

> *Siempre odié la botánica en la escuela. Mi mujer es alérgica a las flores – por tanto nunca tuvimos ninguna en casa... ni siquiera una de plástico. Sin embargo, después de ver y escuchar el herbario musical de Torbjörn Lundquist, el renombrado compositor sueco, me di cuenta de que me había perdido mucho. Las flores significan belleza, poesía, humor, misterio, gracia, nostalgia, éxtasis, temperamento – y un gran etcétera, todo lo que se puede encontrar en el BOTANY PLAY del señor Lundquist.*
>
> *Es evidente que no se espera que os enamoréis de todas las flores de este álbum. De hecho, tenéis toda la libertad para seleccionar una única flor - o quizás poner juntas tres o cuatro en un armonioso ramo – (por ejemplo. Cardo, Sauce llorón, Endrino, y Carrizo). Vuestra elección puede depender de vuestro gusto personal, paciencia y capacidad para perfeccionar cada flor. Si pensáis presentar el ramo a alguien – un público – naturalmente tendréis que seleccionar las flores para la ocasión. ¿Dónde se ha visto poner cardos en un ramo de novia?*
>
> *La asociación canadiense de profesores de acordeón instó a Lundquist a cultivar este único arreglo floral. Estoy seguro de que seguirá en continuo crecimiento en el jardín de la literatura acordeonística. Vosotros, mis jóvenes acordeonistas, tenéis la*

[3] La partitura completa se muestra en el anexo II.

oportunidad de expresar vuestro aprecio regando estas flores regularmente, y manteniéndolas vivas a través de la interpretación. Por mi parte, he retomado mis estudios de botánica, e incluso mi mujer trajo a casa un cactus el otro día.

Mogens Ellegard

Copenague, verano de 1968.

Botany Play se compone de diez pequeñas piezas, cada una representando a una planta, árbol o flor:

1. Sunflower (Girasol)
2. Henbane (Beleño)
3. Dandelion (Diente de león)
4. Juniper (Enebro)
5. Cactus (Cactus)
6. Thistle (Cardo)
7. Weeping Willow (Sauce llorón)
8. Quick-grass (Carrizo)
9. Blackthorn (Endrino)
10. Sycamore (Sicómoro)

3.2. Consideraciones acerca de las emociones en Botany Play

Para determinar o intuir las emociones que Lundquist intenta generar en la audiencia a través de Botany Play, el proceso expuesto anteriormente y referido a la evocación de emociones a través de la música se complica un paso más, pues ahora se interpone un concepto, el de la planta, que busca crear unas expectativas en los oyentes, según la concepción o imagen que se tenga de ella. Existen generalizaciones sociales (limitándonos a las sociedades occidentales, copartícipes de una cultura semejante), que llevan a poseer ideas comunes de estas plantas, unas más claras que otras, y según las regiones en las que son más o menos comunes dichas especies vegetales. Aún así, nadie diría que un girasol es triste, que una planta venenosa es melancólica, o que los cactus son calmados y pacíficos. Nadie dudaría de la majestuosidad de un gran sicómoro, ni de la delicadeza de un sauce llorón. No buscamos relacionar por tanto los parámetros musicales encontrados en la partitura de

Lundquist con emociones a secas, sino con emociones que a su vez evoquen, o sean también evocadas por las plantas a las que hace referencia el compositor.

3.3. Análisis y aplicación de la teoría de Gabrielson y Lindström

Por su carácter general de compilación y resumen de diversas investigaciones y autores, me basaré en la tabla de Gabrielson y Lindström expuesta anteriormente para mi estudio, haciendo las adaptaciones necesarias para ajustarla a la obra *Botany Play*. Se analizarán los parámetros musicales de la obra para determinar qué emociones se están generando en los oyentes. [4]

Debido a las particularidades de esta obra musical, he creído conveniente presentar una de cada una de las plantas de Botany Play que contenga una breve descripción botánica así como una imagen de dicha planta, flor o árbol, con el fin de ayudar a los lectores a crear una imagen mental de lo que se quiere evocar, a semejanza de la imagen mental que se crearía la audiencia de Botany Play cuando leyese o escuchase el título de cada pieza.

Además de estos datos que hagan de presentación de cada planta, se recogen los parámetros musicales que contempla la compilación de Gabrielson y Lindström expuesta anteriormente y las consecuentes emociones que se evocarán a través de cada una.[5] Las emociones resultantes van acompañadas de la abreviatura que indica las dos primeras letras del apellido del investigador y los dos últimos dígitos del año.[6] A los parámetros de dicha compilación, he incluido otros que me parecen relevantes e influyentes en esta obra concreta como son las indicaciones de carácter del compositor y la duración. Éstos no se asocian a emociones determinadas pero sí pueden ayudar a comprender mejor el significado de la pieza y las intenciones expresivas del compositor.

---

[4] La tabla completa, publicada en Juslin, Patrik y Sloboda, John. (Ed). *Music and Emotion*. Oxford University Press, 2001 (capítulo 10: "The influence of musical structure on emotional expression") se muestra en el anexo I. La partitura completa se muestra en el anexo II.

[5] Los valores que toman los diferentes parámetros musicales analizados se basan en los que recoge la tabla, pudiendo resultar en ocasiones extremos y poco exactos; pero de otra forma no se podrían deducir las emociones que se buscan evocar a partir de esta investigación previa.

[6] El listado completo de investigadores se muestra en el anexo I.

SUNFLOWER (Girasol)



Planta herbácea que se cultiva por sus semillas, de las que se extrae un aceite de mesa y un orujo utilizado en la alimentación del ganado. Familia compuestas.

Duración	1´30´´	
Indicaciones de carácter del compositor	Con dignitá	
Tempo	♩ = c:a 80	Actividad, sorpresa, alegría (Sc77)
Dinámica y variación de la dinámica	*p - mp*	Miedo, ternura, tristeza (Ju97) Alegría, agrado, actividad (Sc77)
Articulación	Ligado	Ternura, tristeza (Ju97)
Altura y variación de la altura	Agudo Amplia variación	Sorpresa, potencia, ira, actividad (Sc77) Alegría, placer, actividad, sorpresa (Sc77)
Ámbito y movimiento melódico	Amplio, diatónico con algunos saltos	Miedo (Kr97), alegría (Ba99)
Dirección melódica	Ondulante (ascendente-descendente), diatónica y saltos	Paz (Th92)
Intervalos	Armonía: 3ª m, 3ªM, 5ªJ, Melodía: diatónica con saltos de 3ª o 6ª.	Agrado, inactividad (Co00)
Armonía	Consonante. Modo Sol mixolidio con roces a Do M y Fa M. Algunas disonancias de 2ª entre melodía y acompañamiento.	Relajación, Ternura (Li97)
Ritmo	Regular y fluido.	Alegría, majestuosidad (Wa42), agrado (Gu35) Alegría, diversión (We72)
Timbre	Pocos armónicos	Placer, aburrimiento, alegría, tristeza (Sc77)
Forma	Un único material temático. Baja complejidad.	Relajación (Ni83), alegría, paz (Ba99)

HENBANE (Beleño)



Planta arbustiva de hojas vellosas y flores amarillentas con listas púrpuras, muy tóxica. Familia solanáceas

Duración	1´30´´	
Indicaciones de carácter del compositor	*Allegretto malevolo, Furioso, Sostenuto misterioso, Animato-dolce, Cantando, Espressivo, Pesante*	
Tempo	Allegretto - accel. - poco lento - sostenuto - animato - Tempo I...	Actividad, sorpresa, felicidad (Sc77), excitación (Th92) / tristeza, paz (Ba99)
Dinámica y variación de la dinámica	*pp - p - mp / mf - f - ff* contrastes súbitos	Tensión, ira (Ju97) / Ternura, tristeza (Ju97) Diversión (Wa42), miedo (Kr97)
Articulación	alternancia: non legato / legato	Miedo, ira (Ju97) / ternura, tristeza (Ju97)
Altura y variación de la altura	gran variación alturas	Alegría, actividad, sorpresa (Sc77)
Ámbito melódico	amplio	Miedo, (Kr97), alegría (Ba99)
Dirección melódica	Ondulante, predominando descendente	Excitación, (He36), tristeza (Ge95)
Intervalos	2ªM, 2ªm, 5ªJ, 4ªJ, 4ªA	Actividad, fuerza (Co00), despreocupación (Ma82), actividad (Sm99)
Armonía	Disonante (alternancia con secciones más consonantes). Modal	Excitación, agitación, tensión (Ni82, Kr96), Miedo, ira (Li97)
Ritmo	Irregular, variado, fluido	Diversión (Wa42), alegría (We72)
Timbre	Bastantes armónicos, timbre afilado	Potencia, ira, disgusto, miedo, actividad, sorpresa (Sc77), ira (Ju97)
Forma	Secciones contrastantes, pausas.	Tensión (Ni83)

DANDELION (Diente de león o Amargón)



Planta compuesta de hojas dentadas, cuyos brotes tiernos se comen como ensalada, con pequeños frutos secos rematados por un vilano que facilita su diseminación por el viento.

Duración	2´	
Indicaciones de carácter del compositor	*Semplice*	
Tempo	♩ = c:a 50	Tristeza, aburrimiento (Sc77), paz (Ba99)
Dinámica y variación de la dinámica	*p, mp, mf, poco f*	Ternura, tristeza (Ju97), alegría, agrado, actividad (Sc77)
Articulación	Ligado	Ternura, tristeza (Ju97)
Altura y variación de la altura	Tesitura grave, poca variación	Aburrimiento, agrado, tristeza(Sc77), disgusto, ira, miedo, aburrimiento (Sc77),
Ámbito melódico	Estrecho	Tristeza (Ba99)
Dirección melódica	Ondulante, predominando ascendente	Tensión (Ni83), alegría (Ge95)
Intervalos	3ª, 5ªJ, diatónicos	Agrado, inactividad (Co00), despreocupación (Ma82)
Armonía	Consonante	Relajación, ternura (Li97)
Ritmo	Regular, fluido	Alegría, paz, majestuosidad (Wa42), agrado (Gu35), diversión (We72)
Timbre	Pocos armónicos, timbre suave	Placer, aburrimiento, alegría, tristeza (Sc77), ternura, tristeza (Ju97)
Forma	Poca complejidad, único material temático	Relajación, alegría, paz (Ba99)

JUNIPER (Enebro)



Arbusto de hojas espinosas y bayas de color violeta que poseen propiedades diuréticas. Familia cupresáceas

Duración	45´´	
Indicaciones de carácter del compositor	*Misterioso* * el botón del aire puede hacer un sonido, como si el enebro estuviera esparciendo sus semillas (nota del compositor)	
Tempo	♩ = c:a 60	Tristeza, aburrimiento, desagrado (Sc77), ternura (Ju97), paz (Ba99)
Dinámica y variación de la dinámica	*pp, mp mf, f, ff* contrastes entre gama de *p* y de *f*	Ternura, tristeza (Ju97) / Ira (Ju97) Miedo (Sc77)
Articulación	Ligado-marcado	Ternura, tristeza (Ju97)
Altura y variación de la altura	Poca variación, motivo recurrente de semejante altura	Ira, miedo, aburrimiento (Sc77)
Ámbito melódico	Estrecho	Tristeza (Ba99)
Dirección melódica	Descendente (aunque el motivo descendente se va transportando ascendentemente)	Tristeza (Ge95)
Intervalos	Melódicos:diatónicos Armónicos:4ªJ paralelas, 7ª y 9ª (disonancia)	Actividad, fuerza (Co00)
Armonía	Disonante	Tensión (Ni83, Kr96, Li97), miedo (Kr97), ira (Li97)
Ritmo	Iregular	Diversión (Wa42), dificultad (Gu35)
Timbre	Muchos armónicos (por registro y disonancias), timbre afilado	Potencia, ira, disgusto, miedo, actividad, sorpresa (Sc77), Ira (Ju97)
Forma	A-B-A, pero un solo motivo recurrente, intercalación de sonido de aire	Incremento de tensión (Ni83)

CACTUS (Cactus)



Familia de plantas dicotiledóneas originarias de América semitropical, adaptadas a la sequía mediante tallos carnosos repletos de agua, hojas reducidas a espinas y tipo particular de asimilación clorofílica.

Duración	10´´	
Indicaciones de carácter del compositor	*Frenetico*	
Tempo	♪ = c:a 260	Actividad, sorpresa, potencia, ira, miedo, alegría (Sc77) excitación (Th92)
Dinámica y variación de la dinámica	*ff / pp*	Ira (Ju97), Miedo (Kr97)
Articulación	marcado	Miedo, ira (Ju97)
Altura y variación de la altura	Gran variación	Alegría, actividad, sorpresa (Sc77)
Ámbito melódico	amplio	Miedo (Kr97), alegría (Ba99)
Dirección melódica	ascendente / descendente, grandes saltos	Excitación (Th92)
Intervalos	2ªm	Desagrado, actividad, fuerza (Co00)
Armonía	Disonante	Tensión, ira (Li97), miedo (Kr97)
Ritmo	Irregular	Diversión (Wa42), dificultad (Gu35)
Timbre	Muchos armónicos, timbre afilado	Potencia, ira, disgusto, miedo, actividad, sorpresa (Sc77), Ira (Ju97)
Forma	Compleja (por lo escaso del material)	Tensión (Ni83, Kr96), tristeza (Ba99)

THISTLE (Cardo)



Plantas espinosas de diversas familias que habitan en lugares secos. Hojas basales persistentes y lobuladas, con grandes dientes. Inflorescencias muy vistosas.

Duración	40´´	
Indicaciones de carácter del compositor	*Malevolo*	
Tempo	♩ = c:a 100	Actividad, sorpresa, alegría, potencia, ira, miedo (Sc77), felicidad (Ba99), excitación (Th92)
Dinámica y variación de la dinámica	*pp, mp, mf, f, ff* Predominio *f*	Ira (Sc77), miedo (Kr97)
Articulación	Marcado	Miedo, ira (Ju97)
Altura y variación de la altura	Gran variación de altura (melodía) Ninguna variación (acompañamiento)	Actividad, sorpresa (Sc77) / ira, miedo, disgusto, aburrimiento(Sc77)
Ámbito melódico	Amplio (sobre todo en sección B)	Miedo (Kr97), alegría (Ba99)
Dirección melódica	Ascendente (en los comienzos de motivos), saltos intercalados	Tensión (Ni83, Kr96), alegría (Ge95) Excitación (Th92)
Intervalos	Melodía: 4ªJ e intervalos diatónicos Armonía: 5ª y 4ªJ, 2ªM, 8ª	Disgusto, fuerza (Co00)
Armonía	Disonante (entre melodía y acompañamiento)	Tensión (Ni83, Kr96, Li97), miedo (Kr97), ira (Li97)
Ritmo	Regular, firme	Alegría (Wa42), vigor, excitación (He36), tristeza (We72)
Timbre	Multitud de armónicos (5 voces)	Potencia, ira, disgusto, miedo, actividad, sorpresa (Sc77)
Forma	A-B- (gran pausa)-A, repetición de acompañamiento y de motivos melódicos	Incremento de tensión (repeticiones y pausa) (Ni83)

WEEPING WILLOW (Sauce llorón)



Árbol de hojas lanceoladas que nace junto al agua, de ramas muy largas, flexibles y colgantes. Familia salicáceas.

Duración	1´30´´	
Indicaciones de carácter del compositor	*Doloroso*	
Tempo	♩ = c:a 60	Tristeza, ternura (Ju97), paz (Ba99)
Dinámica y variación de la dinámica	*pp - p - mp*	Miedo, ternura, tristeza (Ju97) Tristeza, paz (Wa42)
Articulación	Ligado	Ternura, tristeza (Ju97)
Altura y variación de la altura	Grave, amplia variación	Aburrimiento, placer, tristeza (Sc77)
Ámbito melódico	Estrecho en motivo temático, más amplio en desarrollo	Tristeza (Ba99)
Dirección melódica	Descendente	Tristeza (Ge95)
Intervalos	Armonía: consonante Melodía: cromatismos / amplios saltos	Placer (Co00) Melancolía (Ma82) / Poder (Ma82)
Armonía	Consonante, por terceras.	Relajación, ternura (Li97)
Ritmo	Variado y fluido	Serenidad (He36), Alegría (We72)
Timbre	Pocos armónicos, timbre suave	Placer, aburrimiento, alegría, tristeza (Sc77), ternura, tristeza (Ju97)
Forma	A-B Baja complejidad	Relajación, alegría, paz (Ba99)

QUICK-GRASS (Carrizo)



Planta de raíz larga y rastrera que crece cerca del agua, cuyas panojas se utilizan para hacer escobas. Familia gramíneas.

Duración	50´´	
Indicaciones de carácter del compositor	*Perfido*	
Tempo	♩ = 152	Actividad, sorpresa, alegría, potencia, miedo, ira (Sc77), excitación (Th92)
Dinámica y variación de la dinámica	*pp - mp - mf - f - ff - fff* Contrastes súbitos / cresc. progresivos	Miedo (Sc77) Ternura, tristeza (Ju97) / Ira (Ju97)
Articulación	Tremolo (Bellows shake) (Stacatto)	Miedo, ira (Ju97)
Altura y variación de la altura	Gran variación, tendencia hacia el agudo	Sorpresa, potencia, ira, miedo, actividad (Sc77)
Ámbito melódico	Amplio	Miedo (Kr97), alegría (Ba99)
Dirección melódica	Ascendente	Tensión (Ni83), alegría (Ge95)
Intervalos	Armonía: 4ªJ y A, 2ªm y M, clusters: disonantes Melodía: 2ªM y m	Desagrado (Ma80), fuerza (Co00) Melancolía (Ma82)
Armonía	Disonante	Tensión, miedo (Kr97), ira (Li97)
Ritmo	Irregular, fluido	Diversión (Wa42), alegría (We72)
Timbre	Muchos armónicos, timbre afilado	Potencia, ira, disgusto, miedo, actividad, sorpresa (Sc77), Ira (Ju97)
Forma	Repetición, desarrollo secuencial, pausas Complejidad con gran dinamismo	Tensión (Ni83) Ansiedad y agresividad (Im79)

BLACKTHORN (Endrino)



Ciruelo silvestre, de ramas espinosas y hojas lanceoladas de contorno aserrado. Flores blancas y bayas de color negro-azulado. Vive en bordes de los bosques no secos. Familia rosáceas

Duración	2´10´´	
Indicaciones de carácter del compositor		
Tempo	Adagio (♩ = c:a 66) / Allegretto (♩ = c:a 96) / Adagio come sopra	Tristeza, desagrado (Sc77), ternura (Ju97), paz (Ba99)
Dinámica y variación de la dinámica	*pp - p - mp - f* (punto culminante) escasos contrastes	Miedo, ternura, tristeza (Ju97) Alegría, placer, actividad (Sc77)
Articulación	Ligado	Ternura, tristeza (Ju97)
Altura y variación de la altura	Predomina agudo	Sorpresa, potencia, ira, miedo, actividad (Sc77)
Ámbito melódico	Amplio	Miedo (Kr97), alegría (Ba99)
Dirección melódica	Ondulante (ascendente / descendente), diatónica y saltos	Paz (Th92)
Intervalos	Armonía: consonante (por terceras) Melodía: diatónico / saltos amplios (7ªm, 8ª)	Placer, inactividad (Co00), Poder (Ma82)
Armonía	Consonante	Relajación, ternura (Li97)
Ritmo	Regular, fluido	Alegría, paz (Wa42), diversión (We72)
Timbre	Bastantes armónicos, timbre suave	Potencia, ira, disgusto, miedo, actividad, sorpresa (Sc77), Ternura, tristeza (Ju97)
Forma	A - B -A. Baja complejidad	Relajación, (Ni83), alegría, paz (Ba99)

SYCAMORE (Sicómoro)



Planta arbórea de hojas similares a las del moral, fruto pequeño blanquecino, y cuya madera es incorruptible. Familia moráceas. También llamado plátano falso.

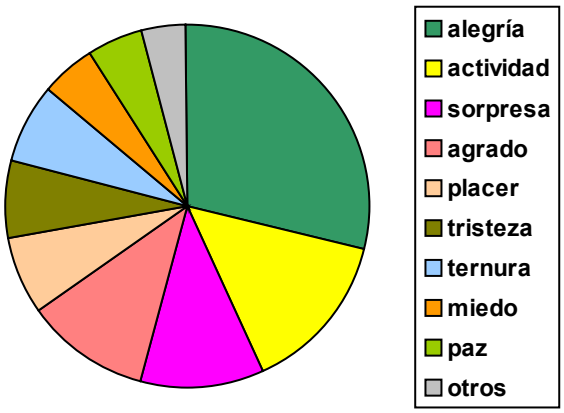
Duración	1´	
Indicaciones de carácter del compositor	*Inno* (himno)	
Tempo	♩ = c:a 120	Actividad, sorpresa, placer, alegría, potencia (Sc77), felicidad (Ba99), excitación (Th92)
Dinámica y variación de la dinámica	*p, f, ff* predominio *f*; *p* como sección contrastante	Solemnidad (We72), triunfo (Gu35), tensión (Ni83, Kr96), Ira (Ju97) / Miedo, ternura, tristeza (Ju97)
Articulación	Ligado	Ternura, tristeza (Ju97), solemnidad (He36)
Altura y variación de la altura	Tendencia hacia el agudo, amplia variación	Sorpresa, potencia, ira, miedo, actividad (Sc77), Alegría, placer, actividad, sorpresa (Sc77)
Ámbito melódico	Amplio	Miedo (Kr97), felicidad (Ba99)
Dirección melódica	Ascendente	Tensión (Ni83, Kr96), alegría (Ge95)
Intervalos	5ªJ, 3ª consonancias, y melodías diatónicas	Placer, inactividad (Co00), actividad (Sm99)
Armonía	Consonante	Relajación, ternura (Li97), solemnidad (Ri39), majestuosidad (Wa42), alegría (We72)
Ritmo	Regular, firme	Alegría, paz (Wa42), vigorosidad, tristeza (He36), tristeza (We72)
Timbre	Muchos armónicos	Potencia, ira, disgusto, miedo, actividad, sorpresa (Sc77)
Forma	A-B-A, baja complejidad	Relajación, alegría, paz (Ba99)

3.4. Resumen de resultados

Como resumen de las emociones resultantes para cada planta se muestran los siguientes diagramas que indican el porcentaje de cada una de las emociones derivadas de los diferentes parámetros musicales analizados. Se observa que en la mayoría de casos existen de una a tres emociones predominantes, casi siempre emociones compatibles entre sí, e incluso complementarias. Y también en gran medida se corresponden con la imagen social de la planta a la que hacen referencia. Se puede deducir por tanto que en líneas generales hay una coherencia lógica en el proceso seguido, y que la compilación de Gabrielson y Lindström resulta apropiada y aplicable a esta obra musical.

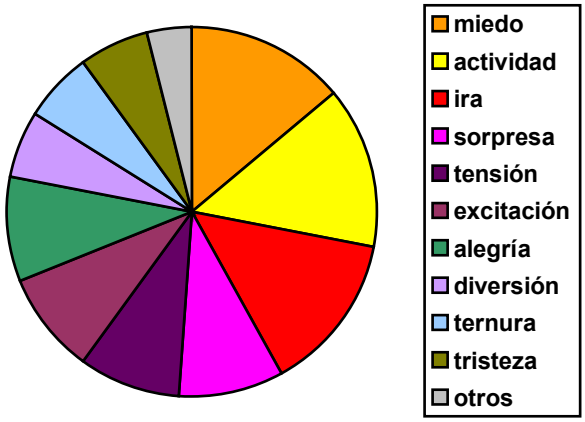
Las observaciones particulares de cada una de las piezas (plantas) se detallan a continuación:

SUNFLOWER (Girasol)



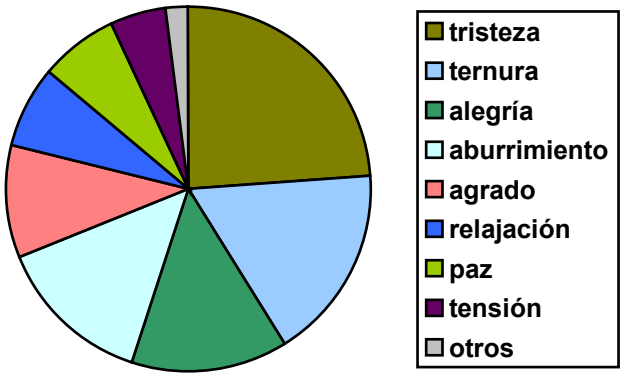
Los parámetros de tempo, melodía y ritmo han sido los determinantes para otorgar mayoría a la emoción de alegría, seguida de actividad y agrado. Algo chocante y se podría pensar que contradictorio con éstas resultarían otras emociones que han tenido también bastante peso, como tristeza o ternura.

HENBANE (Beleño)



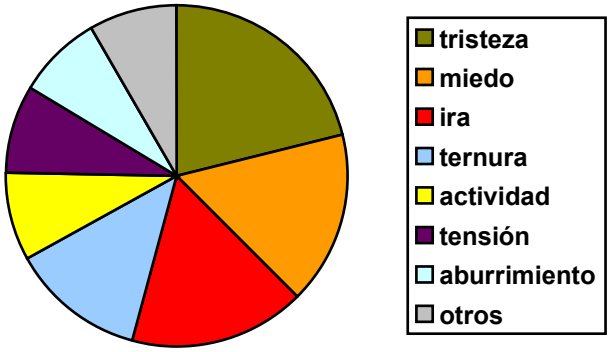
En el Beleño se combinan varias emociones de gran fuerza, derivadas de las disonancias, ritmos cambiantes, y grandes contrastes de dinámica y tempo. Las secciones lentas, *animato dolce, espresivo,* resultan las causantes de otras emociones que a su vez contrastan con las primeras. Música contrastante para emociones contrastantes: una bella flor venenosa.

DANDELION (Diente de león o Amargón)



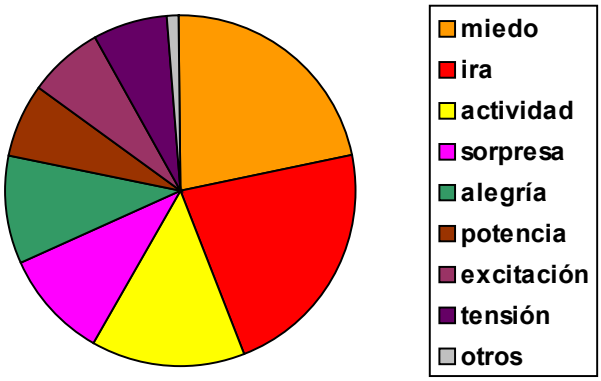
Todo lo contrario que en la pieza anterior, la calma y la tranquilidad se adueñan del oyente con el diente de león. Pocas variaciones de los parámetros, tempo lento y melodías de ámbito estrecho hacen que tristeza y ternura sean las emociones predominantes. Entre estas y otras de la misma gama parece que se cuela la alegría. La indicación del compositor, *semplice*, sirve de resumen para esta planta de llamativas flores amarillas y semillas frágiles que flotan por el aire.

JUNIPER (Enebro)



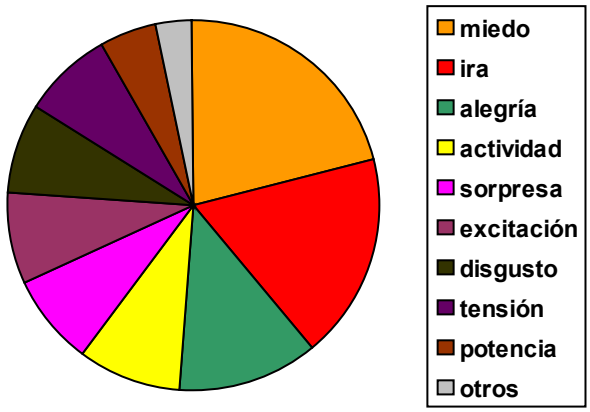
No queda muy claro aquí la aparente contradicción entre dos grupos diferenciados de emociones: tristeza-ternura-aburrimiento /miedo-ira-actividad-tensión. Las disonancias y las variaciones de dinámicas son las causantes de este segundo grupo, mientras que lo continuo de la melodía, descendente, y el tempo se inclinan a favorecer el primer grupo.

CACTUS (Cactus)



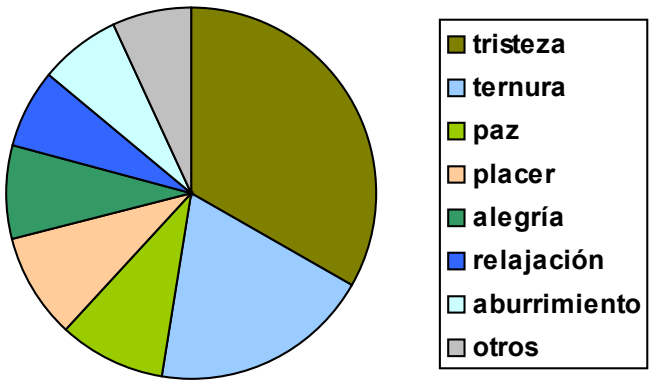
La pieza más breve, de diez segundos escasos de duración (quizá por lo rápido de un pinchazo), expresa con los mínimos elementos un amplio abanico de emociones debido a sus contrastes dinámicos, de alturas, y de tempo, el carácter *frenetico*, y el predominio de la disonancia.

THISTLE (Cardo)



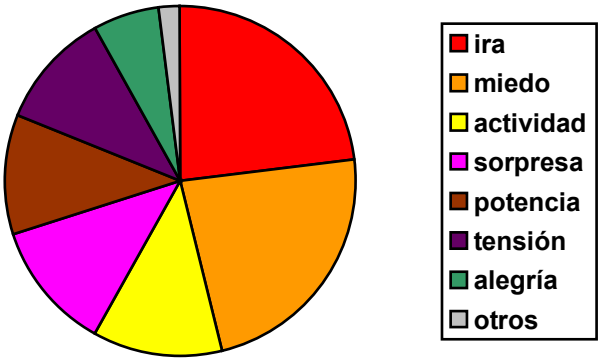
Con resultados similares a la pieza anterior, en el cardo se añade la alegría como una de las emociones predominantes, quizá pueda ser debido a la belleza de las flores de los cardos, a pesar de su aspecto peligroso y agresivo.

WEEPING WILLOW (Sauce llorón)



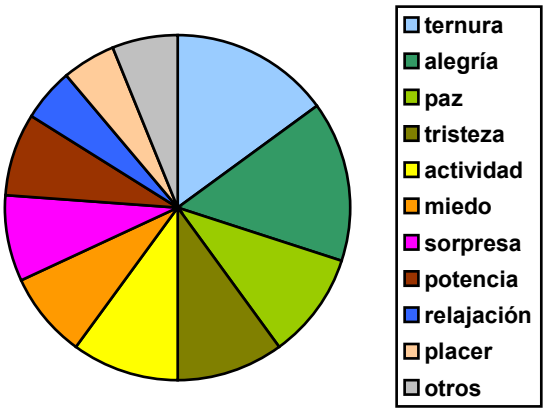
El sauce llorón es una de las piezas en las que resulta un alto porcentaje de una emoción, en este caso tristeza, que junto con ternura, abarcan más de la mitad de las emociones expresadas. Sin embargo vuelve a aparecer aquí la aparente contradicción tristeza-alegría.

QUICK-GRASS (Carrizo)



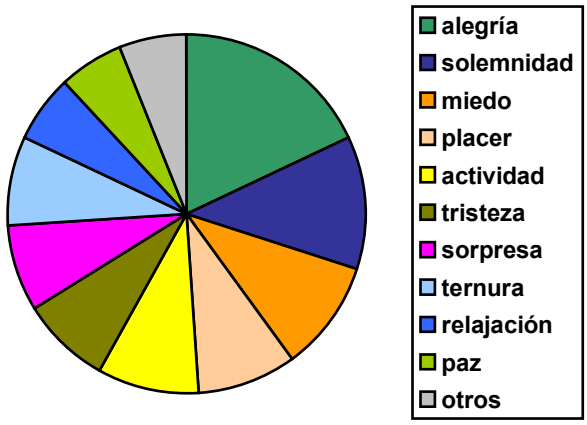
Encontramos en esta planta rastrera emociones parecidas a las del cactus o el cardo, ahora a modo de punto culminante de la obra, explosión de sonido y actividad.

BLACKTHORN (Endrino)



El endrino, resulta una de las piezas de emociones más confusas, pues aparecen gran variedad de emociones y ninguna dominante.

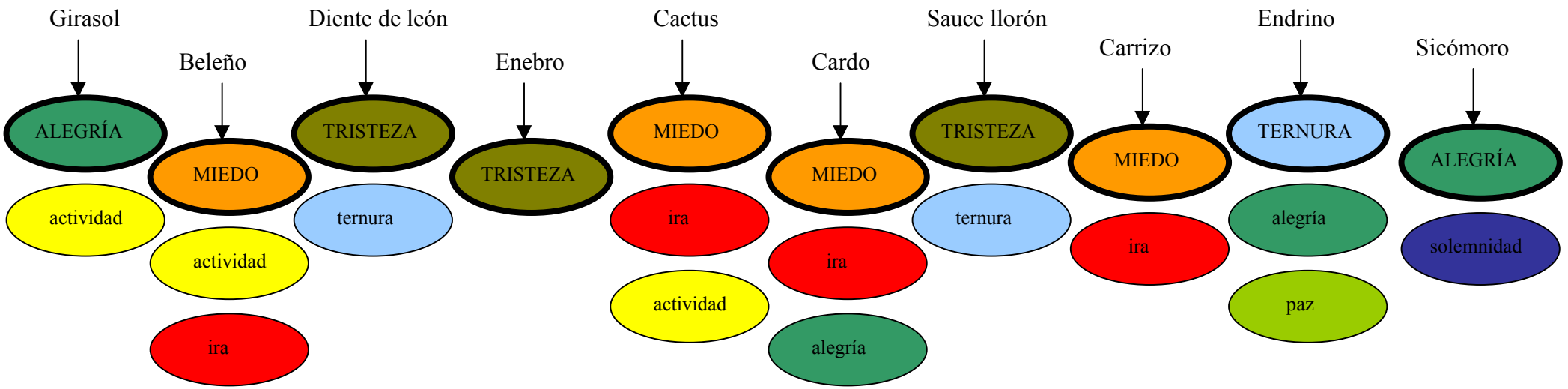
SYCAMORE (Sicómoro)



Semejante al endrino, el sicómoro parece que ofrece emociones variadas y algunas de ellas contradictorias, aunque aquí se aprecia como predominante la alegría, seguida la solemnidad, que resulta ciertamente lógica a tenor de la indicación del compositor *inno* (himno).

A modo de resumen y con el fin de poder observar las emociones resultantes en la totalidad de la obra se muestra a continuación un gráfico con las emociones predominantes:

Botany Play - T. Lundquist



4. CONCLUSIONES

El trabajo realizado, lejos de pretender hacer grandes descubrimientos, tuvo desde su origen el humilde propósito de adentrarse desde una perspectiva práctica y con los ojos del estudiante de una especialidad instrumental a un terreno complejo pero a la vez apasionante como son las emociones. Podría resultar paradójico que la figura del acordeonista (especialidad en la que se forma la autora) haya quedado en un plano oculto, a la sombra de obra, público y compositor, pero esto quizá pueda favorecer un ejercicio de unificación del proceso de comunicación en la música, una forma de convertirse en mejor intérprete observando la música y las emociones desde unos puntos de vista diferentes a los acostumbrados.

No ha de pasar por alto la figura de Torbjörn Lundquist, de gran relevancia y aprecio en la literatura acordeonística. *Botany Play* constituye una de sus muchas obras de las que se puede aprender en todos los sentidos y desde todas las perspectivas. La expresividad y la capacidad de comunicación de emociones del autor no sólo se hace patente en obras con propósito descriptivo como es el caso, sino que recorriendo sus partituras se aprecian gran cantidad de términos, conceptos e intenciones expresivas y emotivas que desde aquí invito a escuchar, analizar, interpretar y disfrutar.

BIBLIOGRAFÍA Y PÁGINAS WEB

Huron, David (Instructor). *Music and Emotion*. Ohio State University Shool of Music, 2004. http://dactyl.som.ohio-state.edu/Music829D/music829D.html

Juslin, Patrik y Sloboda, John. (Ed). *Music and Emotion*. Oxford University Press, 2001.

Landry, Marc. *Emotions and Music. How music convey emotion? From learning to performing.* University of Otawa, 2004. http://www.musiceducationonline.org/cmea/Landrypaper.pdf

Meyer, Leonard. B. (1956) *Emoción y significado en la música*. Alianza Editorial. Madrid, 2001.

Muñoz, Carlos. *Hacia una teoría de la mente inteligente*. Universidad Complutense de Madrid, 2004. http://www.ucm.es/info/pslogica/mente/portada.html

EDICIÓN DE LA PARTITURA

Lundquist, Torbjörn. *Botany Play*. Accordion. Waterloo Music. Ontario, Canadá, 1969.

ANEXO I

TABLA – COMPILACIÓN : Gabrielson y Lindström

De Juslin, Patrik y Sloboda, John. (Ed). *Music and Emotion*. Oxford University Press, 2001 (capítulo 10: "The influence of musical structure on emotional expression")

Tabla – compilación de Gabrielson y Lindström

Se muestran en la primera columna los diferentes factores musicales, en la segunda los posibles niveles o valores de cada uno de estos factores, y en la tercera las emociones que suscitarían en los oyentes, según diferentes investigadores. Los nombres de cada uno de estos investigadores están abreviados a las dos primeras letras del apellido y los dos últimos dígitos de la fecha de publicación (ej. He36 = Hevner, 1936):

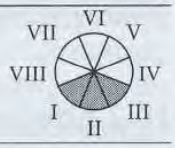
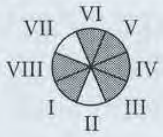
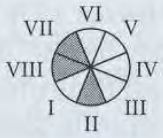
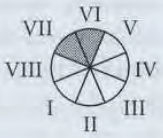
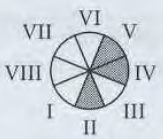
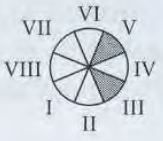
Gundlach (19359, Hevner (1936), Watson (1942), Rigg (1964), Wedin (1972), Scherer (1977), Imberty (1979), Maher (1982), Nielsen (1983), Crowder (1985), Thomson (1992), Gerardi (1995), Juslin (1997), Krumhansl (1997), Lindström (1997), Balkwill (1999), Smith (1999), Costa (2000)

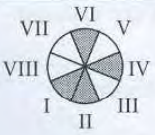
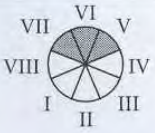
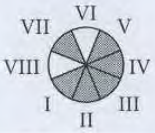
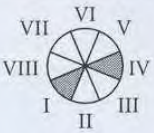
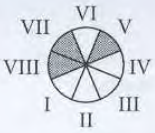
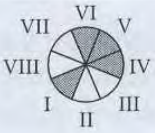
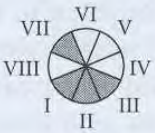
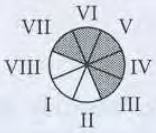
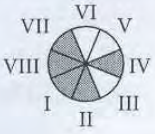
Los estudios están agrupados y ordenados cronológicamente en:

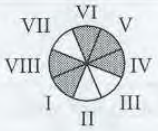
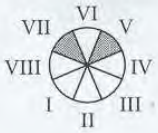
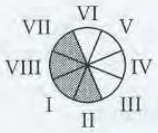
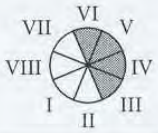
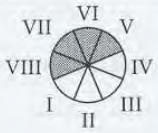
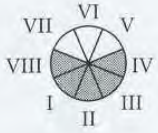
- (A) primeros estudios basados en elecciones de términos descriptivos. Los resultados de este grupo se relacionan con el círculo de adjetivos de Hevner, codificado con números romanos y el adjetivo que sirve de etiqueta para el grupo.
- (B) estudios basados en análisis de multivariables.
- (C) estudios modernos con diferentes alternativas de interpretación de resultados.

Como regla general las emociones están enumeradas en orden decreciente a la asociación con el factor musical correspondiente.

Factor	Levels	Emotional expression	Adjective circle (Hevner)
Amplitude envelope	Round	(C) Disgust, sadness, fear, boredom, potency (Sc77), tenderness, fear, sadness (Ju97)	
	Sharp	(C) Pleasantness, happiness, surprise, activity (Sc77), anger (Ju97)	
Articulation	Staccato	(A) VI: gaiety; VII: agitation (Ri39) (B) Intensity/energy/activity (We72c), gaiety (Ni82) (C) Fear, anger (Ju97)	

Factor	Levels	Emotional expression	Adjective circle (Hevner)
	Legato	(A) I: solemn; II: melancholy, lamentation; III: longing (Ri39) (B) Softness (We72c) (C) Tenderness, sadness (Ju97)	
Harmony	Simple/ consonant	(A) VI: happy (He36, Wa42), joy (Ri39; V: graceful; IV: serene; III: dreamy (He36); I: dignified (He36, Wa42), serious (Wa42), solemn (Ri39); VIII: majestic (Wa42) (B) Gaiety, pleasantness (We72c), attraction (Ni82) (C) Relaxation, tenderness (Li97)	
	Complex/ dissonant	(A) VII: exciting (He36, Wa42), agitation (Ri39); VIII: vigorous (He36); II: sad (He36, Wa42) (B) Gloom, unpleasantness (We72c), tension (Ni82, Kr96) (C) Tension (Ni83, Kr96, Li97), fear (Kr97), anger (Li97)	
Intervals	Harmonic:		
	Consonant	(C) Pleasant, 'non-active' (Co00)	
	Dissonant	(C) Displeasing (Ma80), unpleasant, 'active', strong (Co00)	
	High-pitched	(C) Happy, powerful (Ma80), 'activity', potency (Co00)	
	Low-pitched	(C) Sad, less powerful (Ma80, Co00)	
	Melodic:		
	Large	(C) Powerful (Ma82)	
	Minor 2nd	(C) Melancholy (Ma82)	
	Perfect 4th, perfect 5th, major 6th, minor 7th, octave	(C) Carefree (Ma82)	
	Perfect 5th	(C) Activity (Sm99)	
	Octave	(C) Positive/strong (Sm99)	
Loudness	Loud	(A) VII: excitement (Wa42), triumphant (Gu35); VI: joy (Ri39) (B) Gaiety (Ni82), intensity (We72c), strength/power (Kl68), solemnity (We72c), tension (Ni83, Kr96) (C) Anger (Ju97)	
	Soft	(A) II: melancholy (Gu35); V: delicate (Gu35); IV: peaceful (Wa42) (B) Softness (Kl68, We72c), tenderness (Kl68) (C) Fear, tenderness, sadness (Ju97)	
Loudness variation	Large	(C) Fear (Sc77)	
	Small	(C) Happiness, pleasantness, activity (Sc77)	
	Rapid changes	(A) V: playful, amusing; III: pleading (Wa42) (C) Fear (Kr97)	

Factor	Levels	Emotional expression	Adjective circle (Hevner)
	Few/no changes	(A) II: sad; IV: peaceful; I: dignified, serious; VI: happy (Wa42)	
Melodic (pitch) range	Wide	(A) V: whimsical; VI: glad; VII: uneasy (Gu35) (C) Fear (Kr97), joy (Ba99)	
	Narrow	(A) I: dignified; II: melancholy; III: sentimental; IV: tranquil; V: delicate; VII: trimphant (Gu35) (C) Sadness (Ba99)	
Melodic direction	Ascending	(A) I: dignified; IV: serene (He36) (C) Tension (Ni83, Kr96), happiness (Ge95)	
	Descending	(A) VII: exciting; V: graceful; VIII: vigorous (He36) (C) Sadness (Ge95)	
Pitch contour	Up	(C) Fear, surprise, anger, potency (Sc77)	
	Down	(C) Sadness, boredom, pleasantness (Sc77)	
Melodic motion	Stepwise motion	(C) Dull melodies (Th92)	
	Intervallic leaps	(C) Excitement (Th92)	
	Stepwise + leaps	(C) Peacefulness (Th92)	
Mode	Major	(A) VI: happy (He36), joy (Ri39); V: graceful (He36); IV: serene (He36); I: solemn (Ri39) (B) Happiness (Kl68, We72c), attraction (Ni82) (C) Happiness (Sc77, Cr85, Kr97, Pe98)	
	Minor	(A) II: sad (He36); lamentation (Ri39); III: dreamy; I: dignified (He36); VII: agitation (Ri39) (B) Sadness (Kl68, We72c), tension (Ni82) (C) Sadness (Cr85, Kr97, Pe98), disgust, anger (Sc77)	
Pitch level	High	(A) V: graceful; IV: serene; VI: happy (He37), joy (Ri40a); III: dreamy (He37), sentimental (Gu35), pleading (Wa42); VII: triumph (Ri39), exciting (Wa42) (B) Gaiety (Kl68, We72c) (C) Surprise, potency, anger, fear, activity (Sc77)	
	Low	(A) II: sad (He37, Wa42), melancholy (Gu35), lamentation (Ri40a); VIII: vigorous (He37); I: dignified (He37), serious (Wa42), solemn (Ri40a); VII: exciting (He37), agitation (Ri40a); IV: tranquil (Gu35) (B) Serious (Kl68), sadness, solemnity (We72c) (C) Boredom, pleasantness, sadness (Sc77)	

Factor	Levels	Emotional expression	Adjective circle (Hevner)
Pitch variation	Large	(C) Happiness, pleasantness, activity, surprise (Sc77)	
	Small	(C) Disgust, anger, fear, boredom (Sc77)	
Rhythm	Regular/smooth	(A) VI: happiness (Wa42), glad (Gu35); I: serious, dignified, IV: peaceful (Wa42); VIII: majestic (Wa42); V: flippant (Gu35)	
	Irregular/rough	(A) V: amusing (Wa42); VII: uneasy (Gu35)	
	Complex	(C) Angry melodies (Th92)	
	Varied	(C) Joyful melodies (Th92)	
	Firm	(A) I: dignified; VII: vigorous; II: sad; VII: exciting (He36)	
		(C) Sad (We72c)	
	Flowing/fluent	(A) VI: happy; III: dreamy; V: graceful; IV: serene (He36)	
		(C) Gaiety (We72c)	
Tempo	Fast	(A) VII: exciting (He37, Wa42), uneasy (Gu35) agitation, triumph (Ri40b); VI: happy (He37, Wa42), glad (Gu35), gaiety, joy (Ri40b); V: graceful (He37), mischievous (Wa42), whimsical, flippant (Gu35); VIII: vigorous (He37)	
		(B) Happiness, pleasantness (Kl68, Mo68, We72c, Ga73, Ni82)	
		(C) Activity, surprise, happiness, pleasantness, potency, fear, anger (Sc77), happiness, anger (Ju97), happiness (Th92, Kr97, Pe98), joy (Ba99), excitement (Th92)	
	Slow	(A) IV: serene (He37), tranquil (Gu35); III: dreamy (He37), longing (Ri40b), sentimental (Gu35); I: dignified (He37), serious (Wa42), dignified (Gu35), solemn (Ri40b); II: sad (He37, Wa42), lamentation (Ri40b); VIII: excited (Gu35)	
		(B) Sadness (Kl68, Be72, We72c, Ni82), solemnity (We72c)	
		(C) Sadness, boredom, disgust (Sc77), sadness, tenderness (Ju97), sadness (Th92, Kr97, Pe98, Ba99), peace (Ba99)	
Timbre	Few harmonics	(C) Pleasantness, boredom, happiness, sadness (Sc77)	
	Many harmonics	(C) Potency, anger, disgust, fear, activity, surprise (Sc77)	
	Soft	(C) Tenderness, sadness (Ju97)	
	Sharp	(C) Anger (Ju97)	
Tonality	Tonal	(C) In joyful, dull, peaceful melodies (Th92)	
	Atonal	(C) In angry melodies (Th92)	
	Chromatic	(C) In sad and angry melodies (Th92)	

Factor	Levels	Emotional expression	Adjective circle (Hevner)
Musical form	Low complexity + average dynamism	(C) Relaxation/less tension (Ni83), joy, peace (Ba99) (B) Positive emotions (Im79)	
	High complexity (melodic/harmonic/ rhythmic)	(C) Tension (Ni83, Kr96), sadness (Ba99)	
	+ low dynamism	(B) Melancholy and depression (Im79),	
	+ high dynamism	(B) Anxiety and aggressiveness (Im79)	
	Repetition, condensation, sequential development, pauses etc.	(C) Increased tension (Ni83)	
	End of large-scale sections	(C) Tension peaks followed by rapid decrease (Kr96)	
	New musical ideas	(C) Low tension (Kr96)	
	Disruption of global form	(C) Little effect (Ko84, Go85, Ka92, Ko94, Ti96)	

ANEXO II

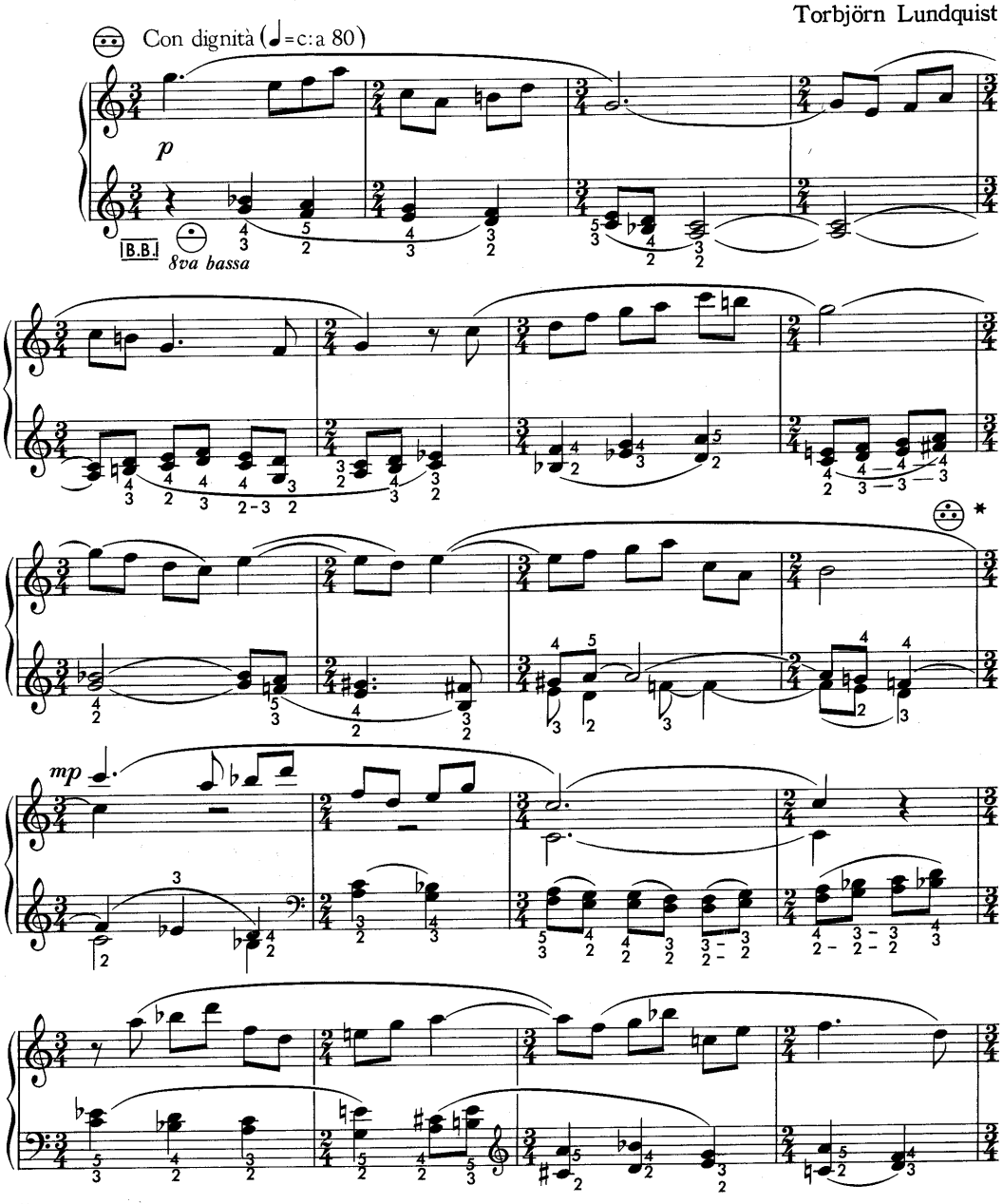
PARTITURA: *Botany Play* – T. Lundquist

Waterloo Music. Ontario, Canadá, 1969.

Accordion Solo

I. SUNFLOWER

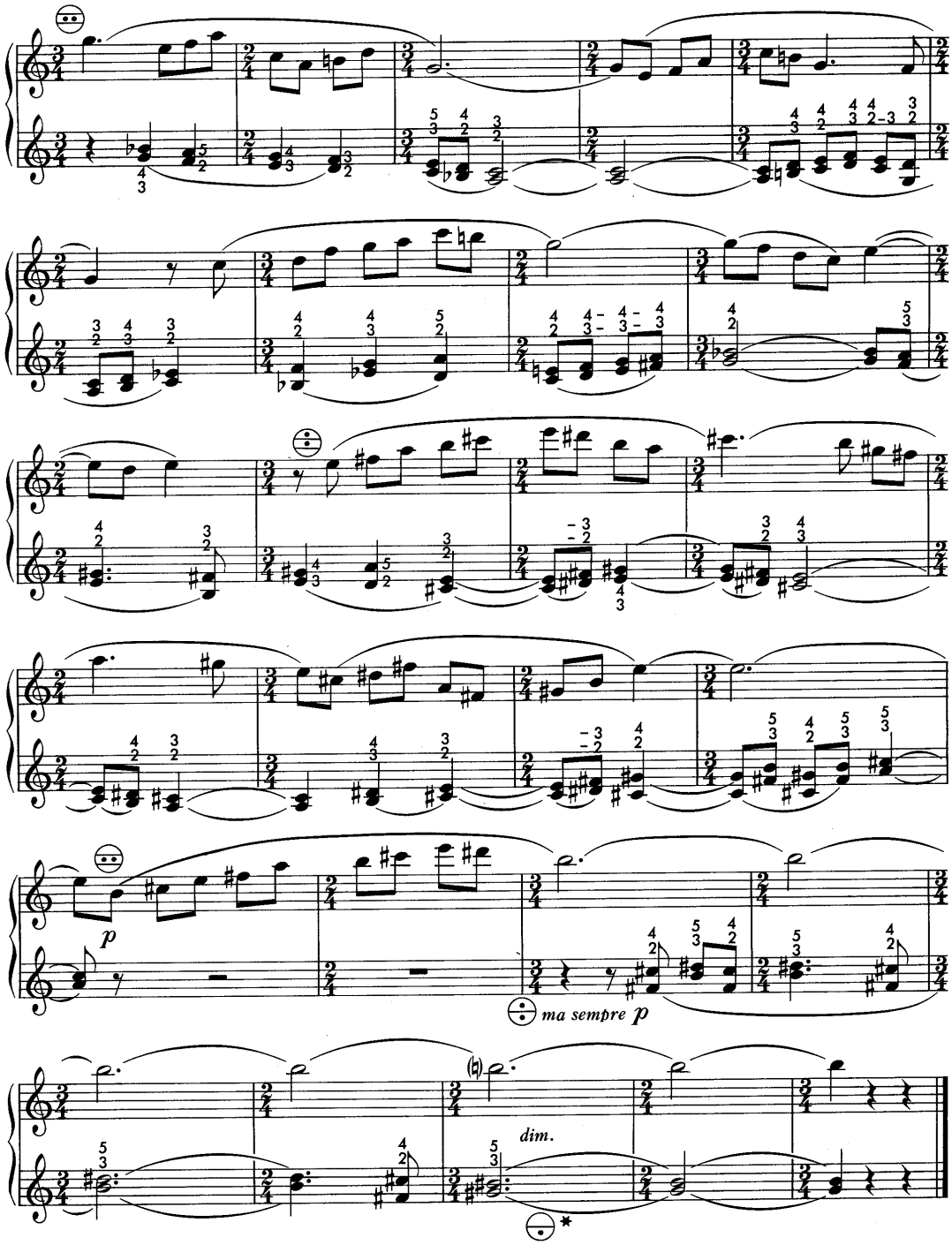
Torbjörn Lundquist



* Change register while holding the note ("b").

© Copyright 1969 by Peter McKee Music Co. Limited
Selling rights assigned to WATERLOO MUSIC COMPANY LIMITED Waterloo - Ontario - Canada
International copyright secured. All rights reserved.

Botany Play

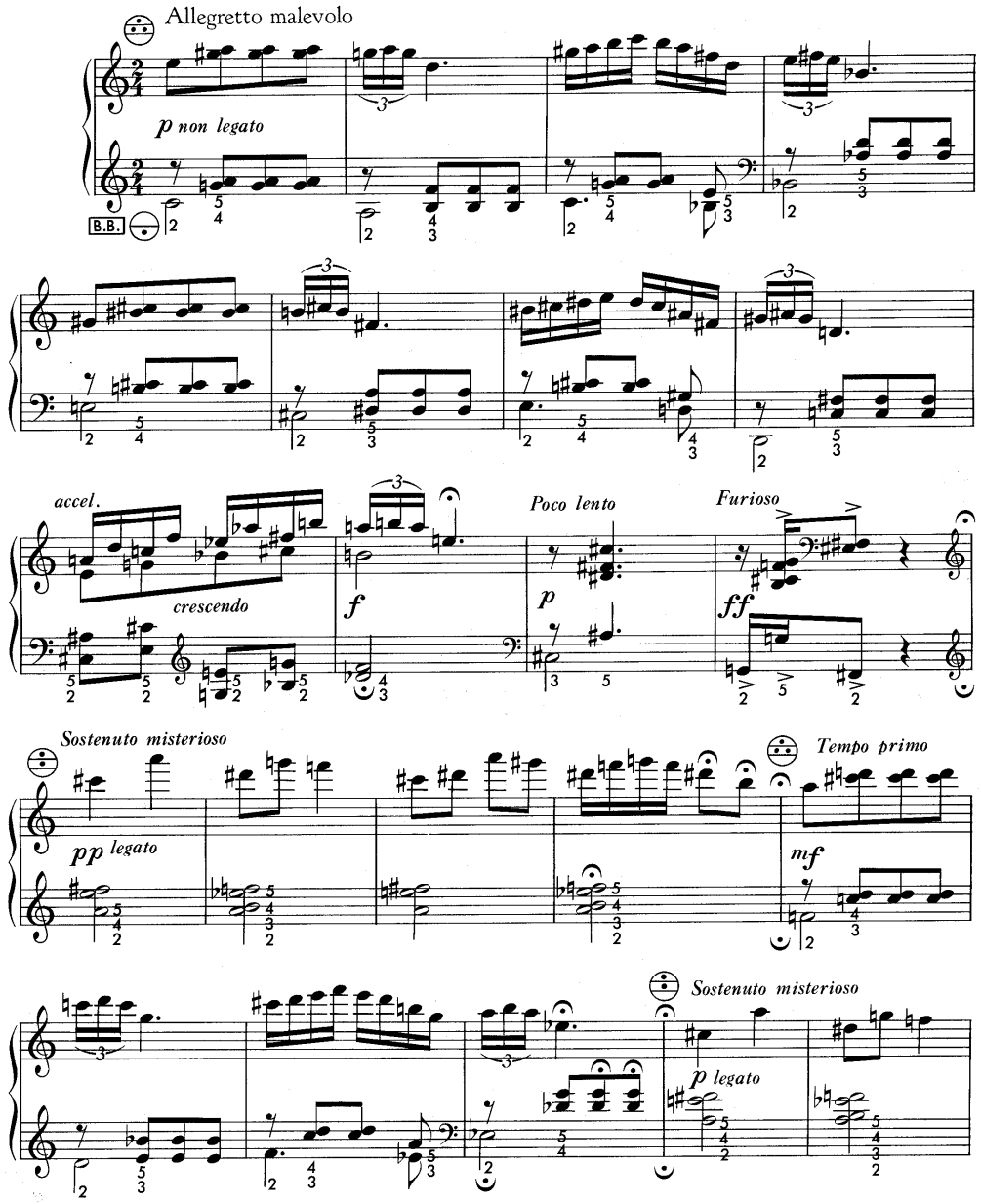


* If possible, change register slowly and smoothly while holding the bass notes.

Botany Play

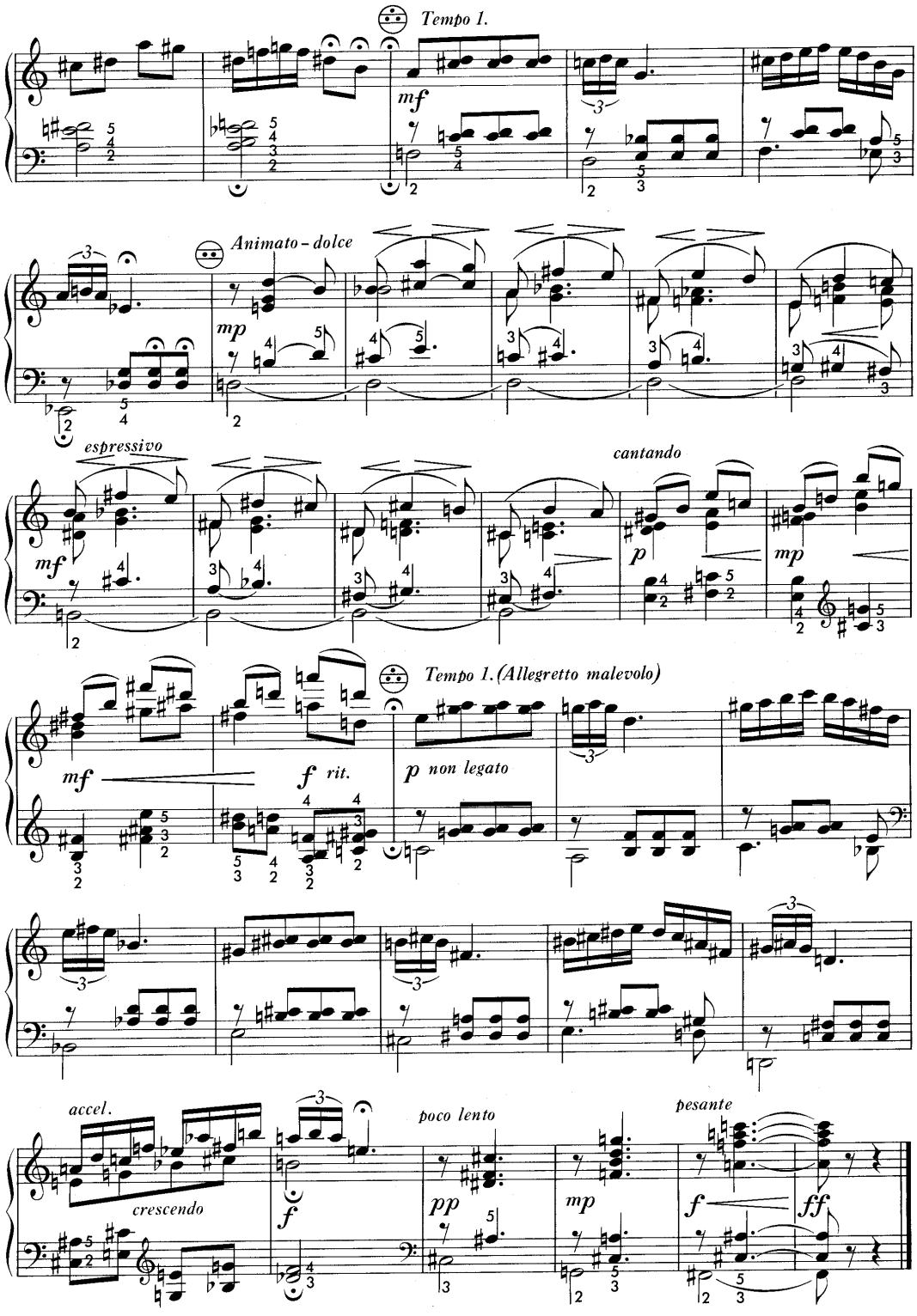
2. HENBANE

Torbjörn Lundquist



Botany Play

© Copyright 1969 by Peter McKee Music Co. Limited
Selling rights assigned to WATERLOO MUSIC COMPANY LIMITED Waterloo - Ontario - Canada
International copyright secured. All rights reserved.

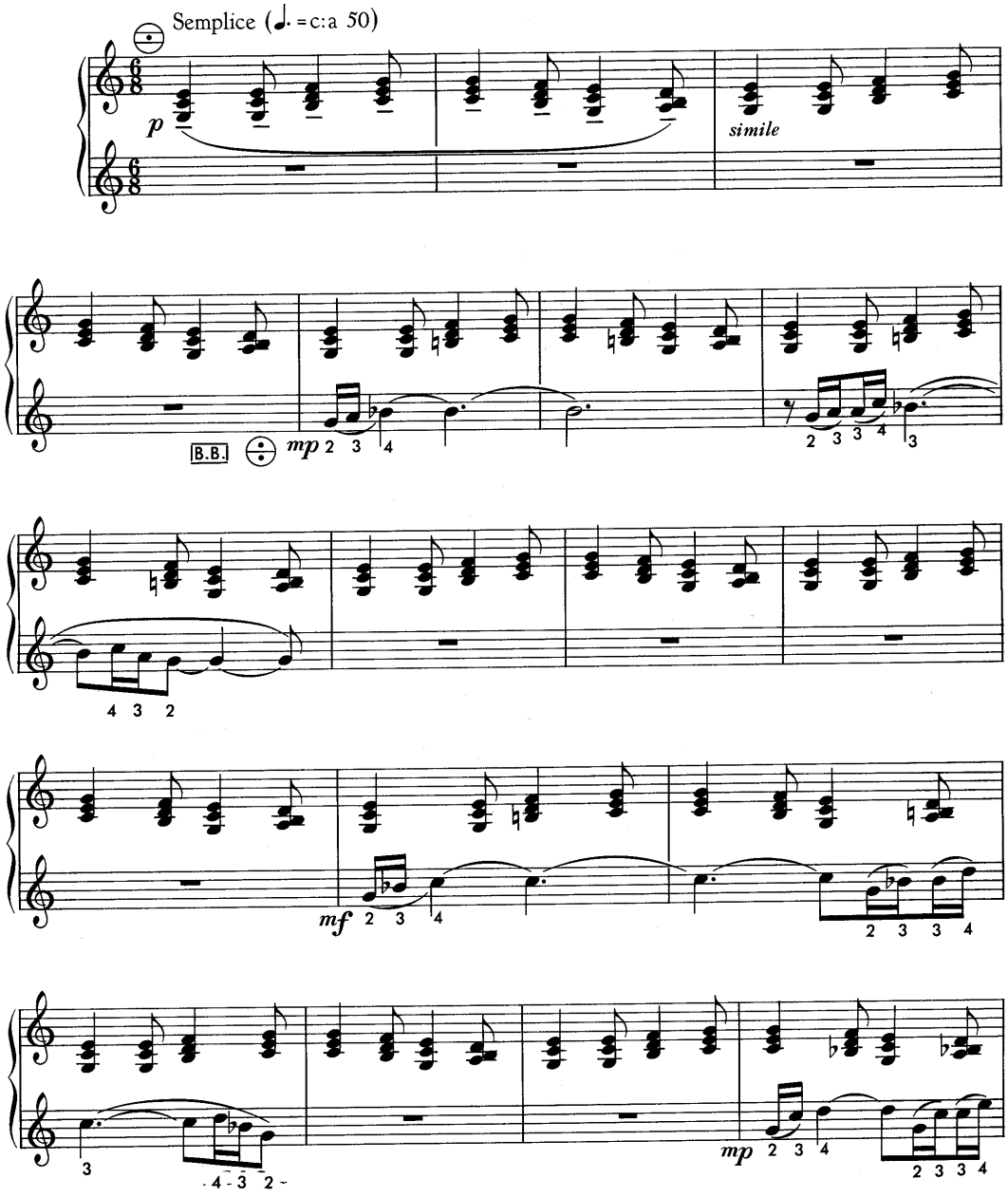

Tempo 1.
mf
Animato - dolce
mp
espressivo
mf
cantando
p
mp
Tempo 1. (Allegretto malevolo)
mf
f rit.
p non legato
accel.
crescendo
f
poco lento
pp
mp
pesante
f
ff

Botany Play

Accordion Solo

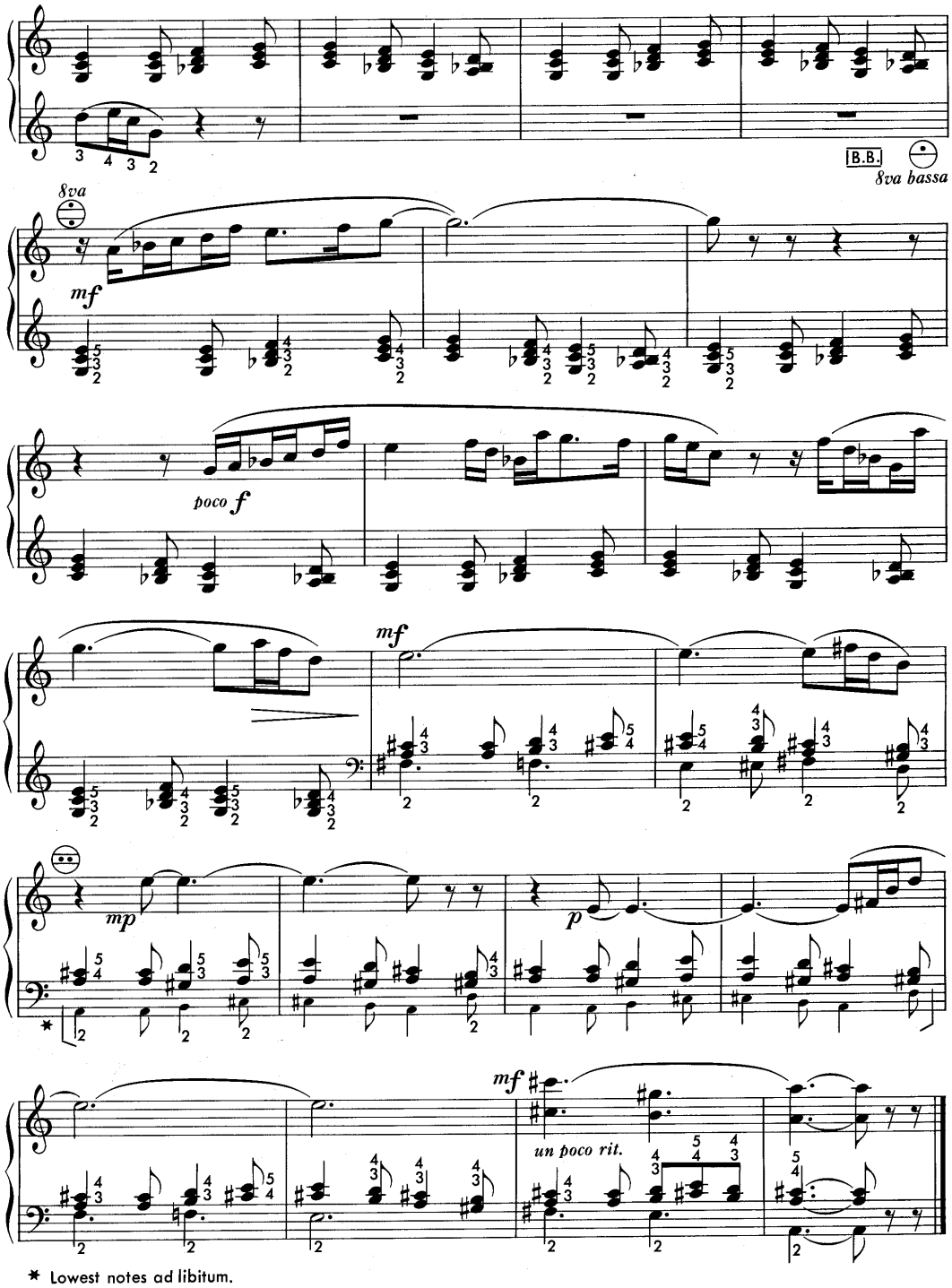
3. DANDELION

Torbjörn Lundquist



Botany Play

© Copyright 1969 by Peter McKee Music Co. Limited
Selling rights assigned to WATERLOO MUSIC COMPANY LIMITED Waterloo - Ontario - Canada
International copyright secured. All rights reserved.



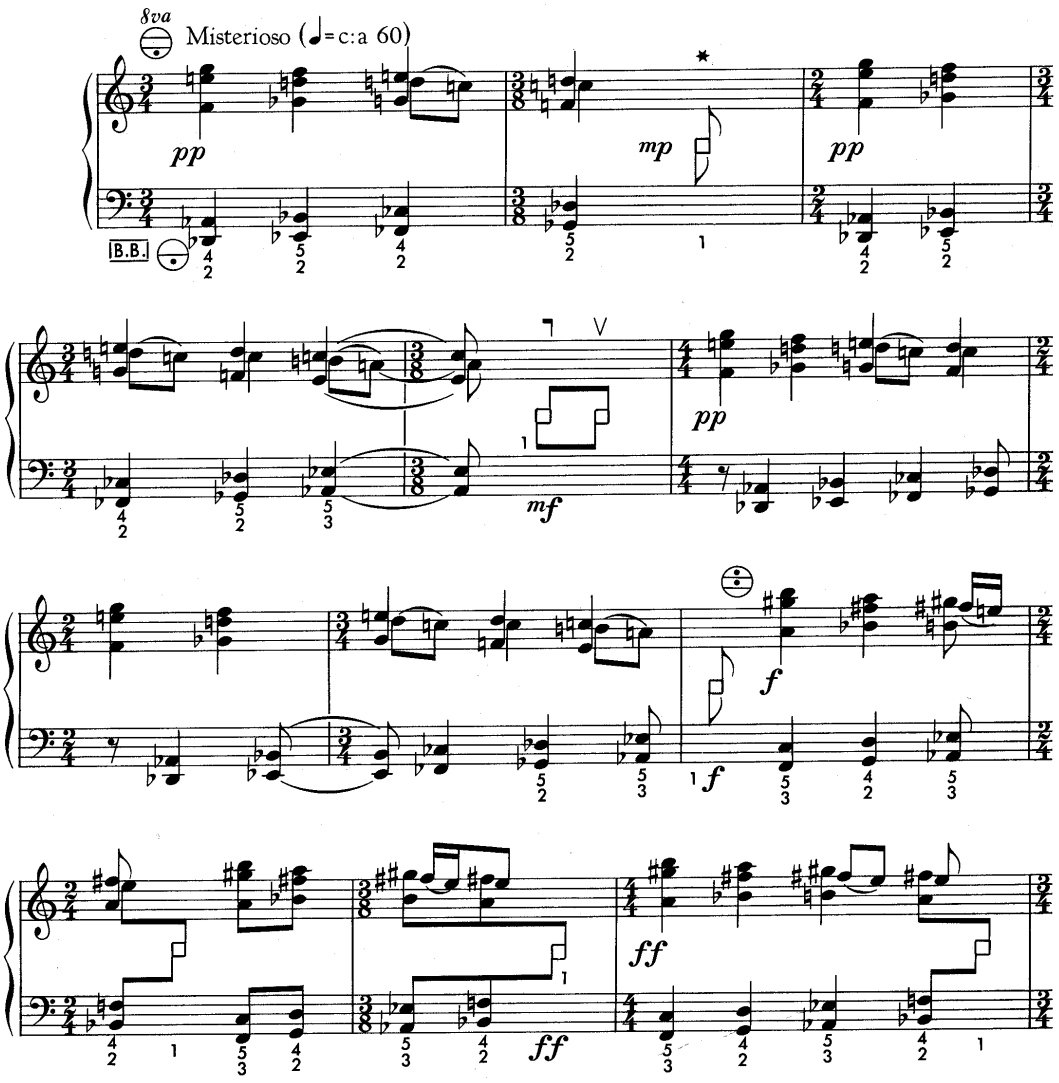
* Lowest notes ad libitum.

Botany Play

Accordion Solo

4. JUNIPER

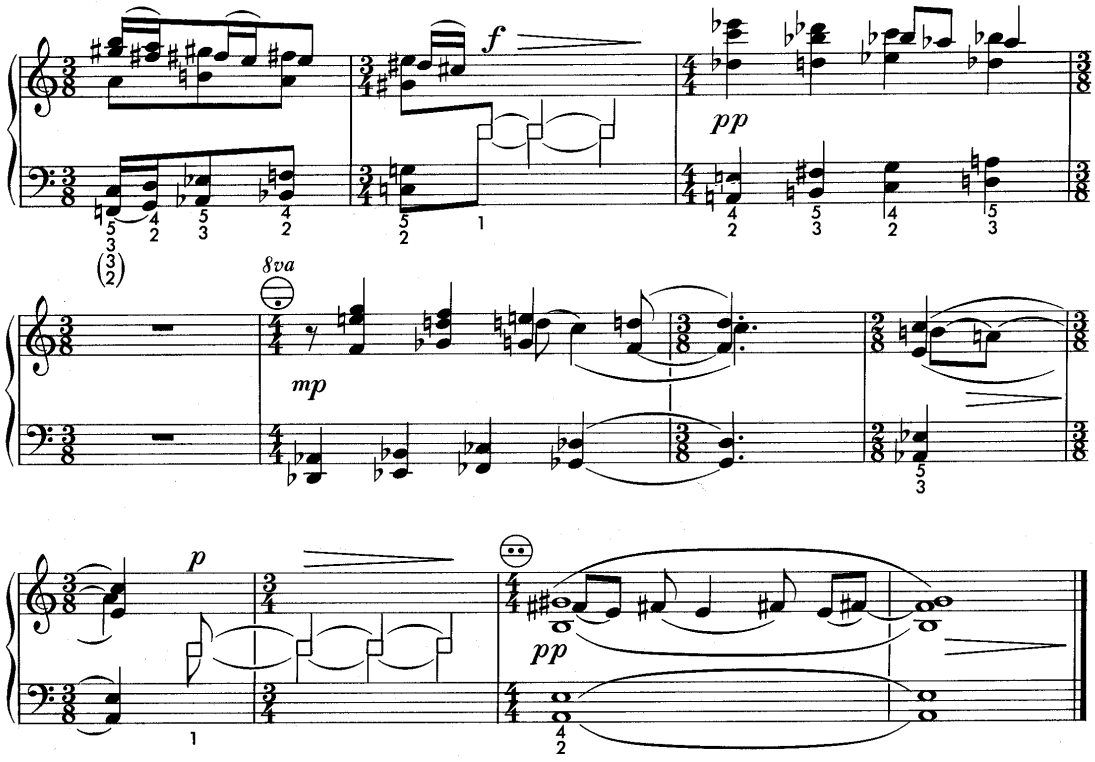
Torbjörn Lundquist



* The air button should make a sound, as if the juniper sheds its seed.

Botany Play

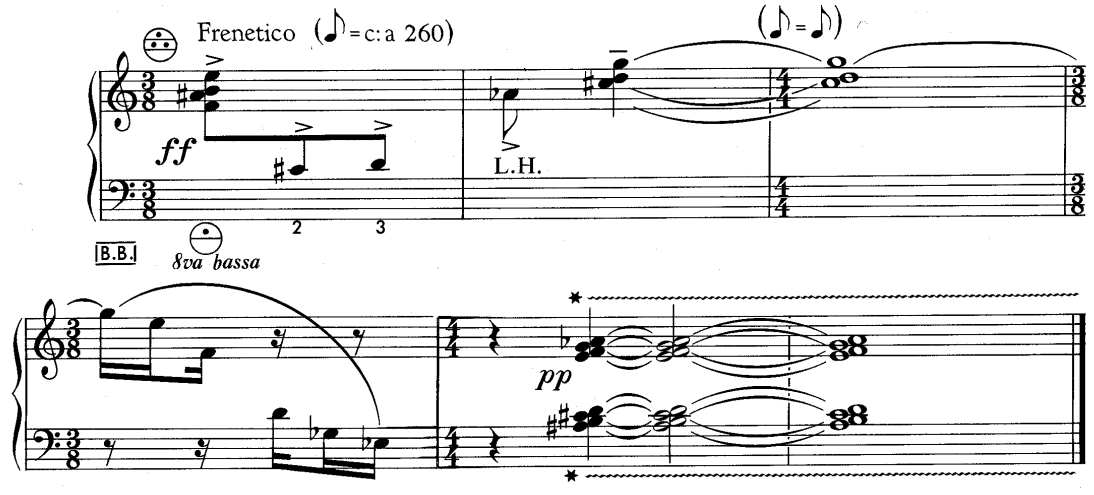
© Copyright 1969 by Peter McKee Music Co. Limited
Selling rights assigned to WATERLOO MUSIC COMPANY LIMITED Waterloo - Ontario - Canada
International copyright secured. All rights reserved.



Accordion Solo

5. CACTUS

Torbjörn Lundquist



* Bellows vibrato.

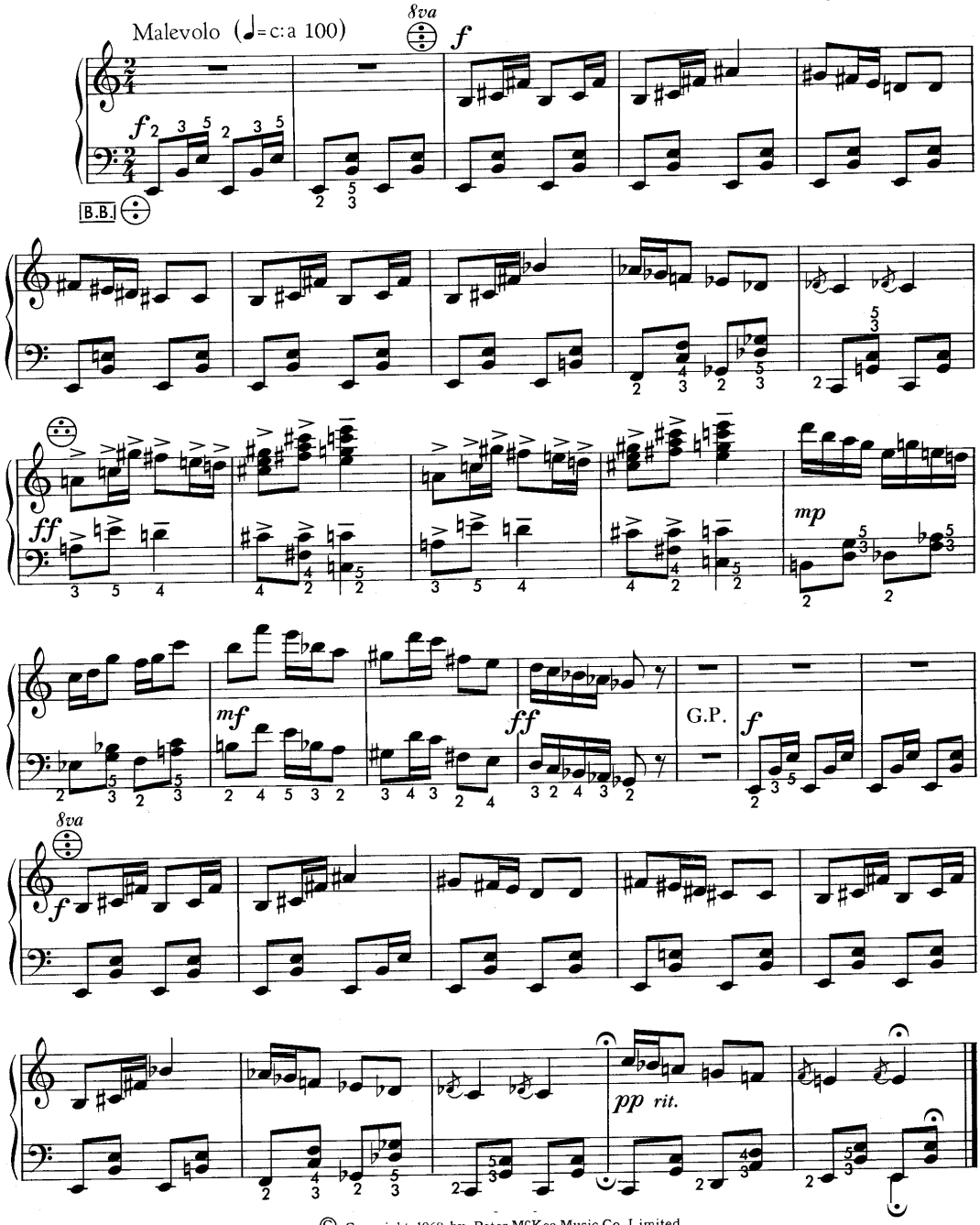
Botany Play

© Copyright 1969 by Peter McKee Music Co. Limited
Selling rights assigned to WATERLOO MUSIC COMPANY LIMITED Waterloo - Ontario - Canada
International copyright secured. All rights reserved.

Accordion Solo

6. THISTLE

Torbjörn Lundquist



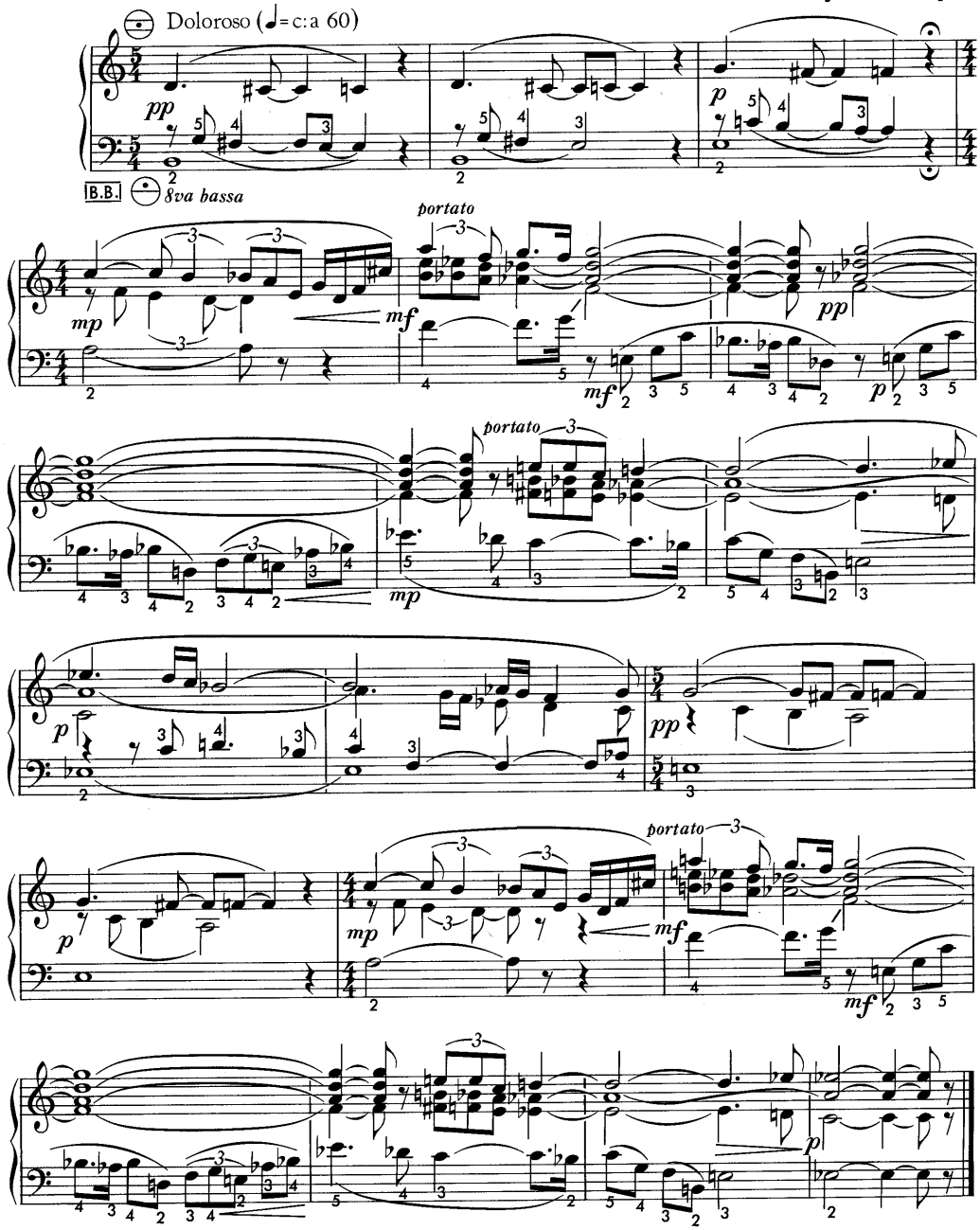
Botany Play

© Copyright 1969 by Peter McKee Music Co. Limited
Selling rights assigned to WATERLOO MUSIC COMPANY LIMITED Waterloo - Ontario - Canada
International copyright secured – All rights reserved.

Accordion Solo

7. WEEPING WILLOW

Torbjörn Lundquist



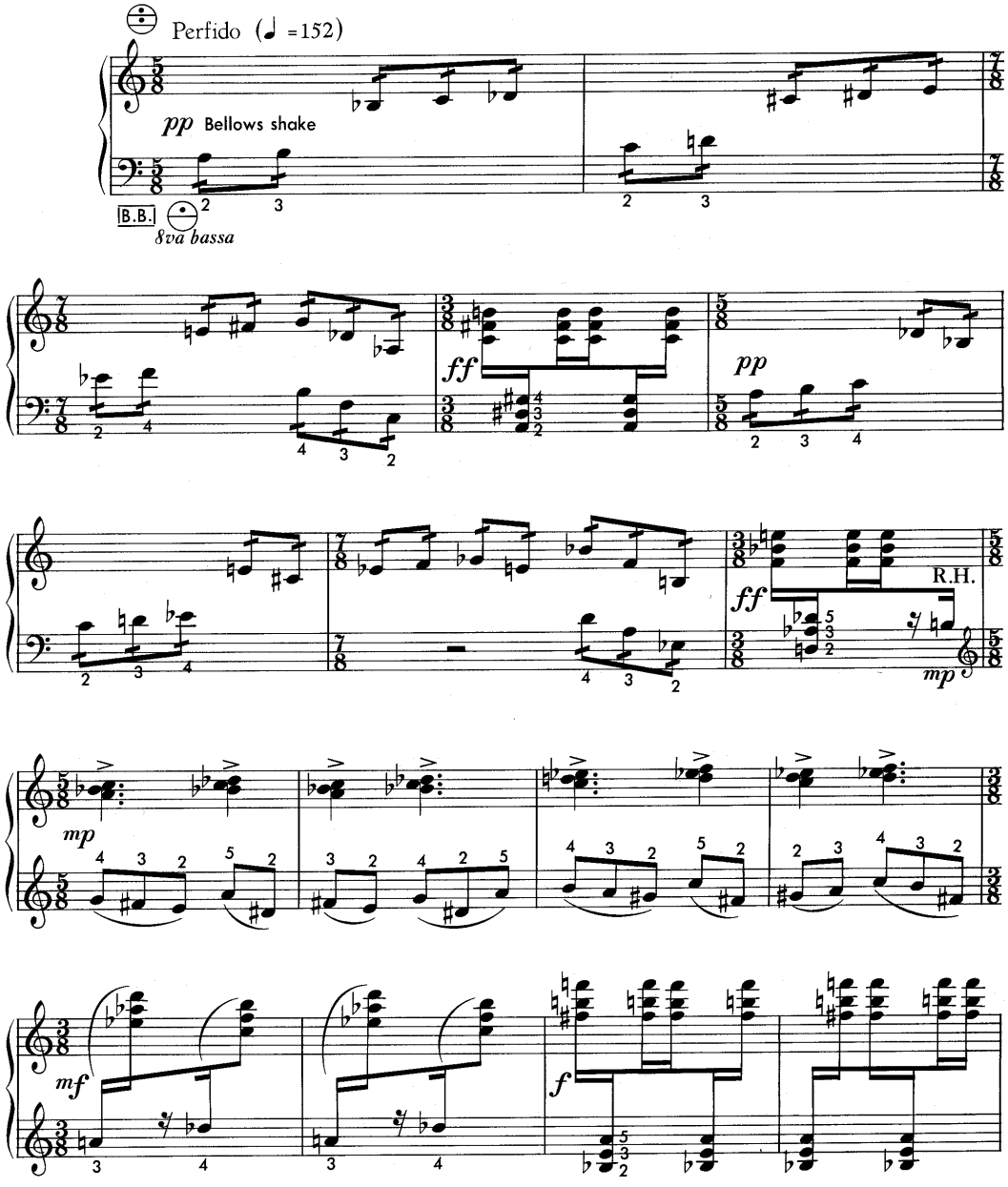
Botany Play

© Copyright 1969 by Peter McKee Music Co. Limited
Selling rights assigned to WATERLOO MUSIC COMPANY LIMITED Waterloo - Ontario - Canada
International copyright secured. All rights reserved.

Accordion Solo

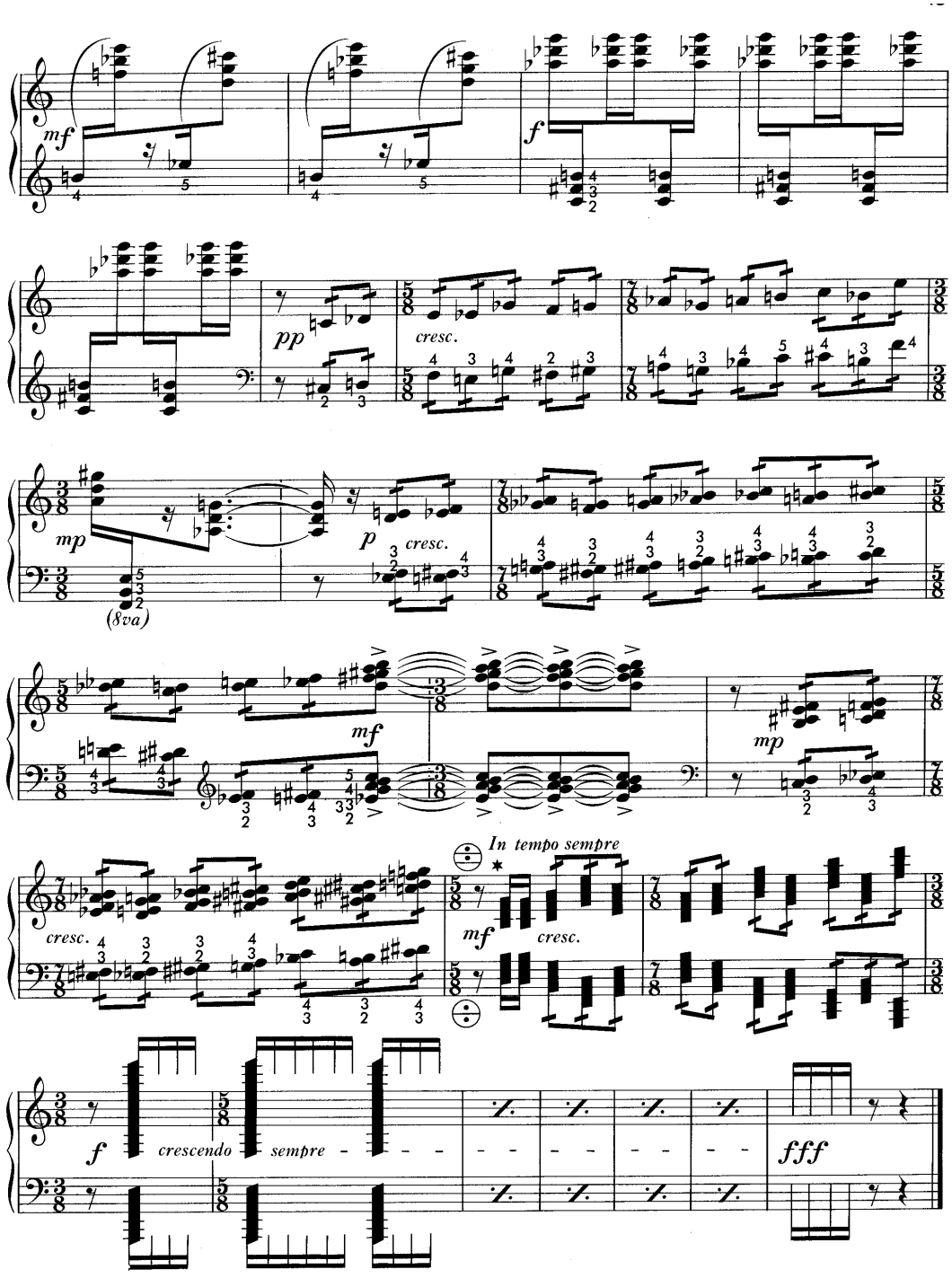
8. QUICK-GRASS

Torbjörn Lundquist



© Copyright 1969 by Peter McKee Music Co. Limited
Selling rights assigned to WATERLOO MUSIC COMPANY LIMITED Waterloo - Ontario - Canada
International copyright secured. All rights reserved.

Botany Play



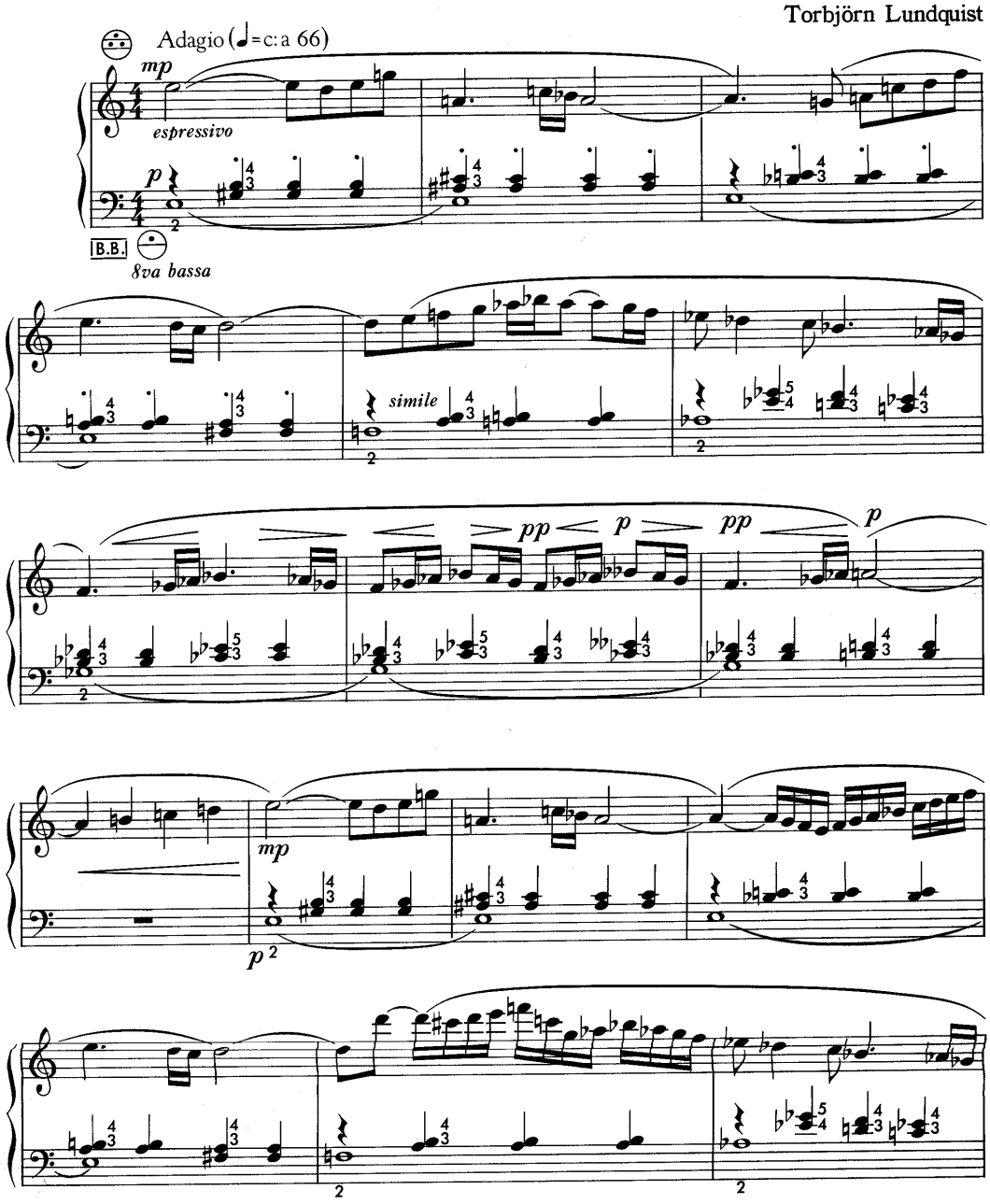
*
Perform with flat hand on each manual.

Botany Play

Accordion Solo

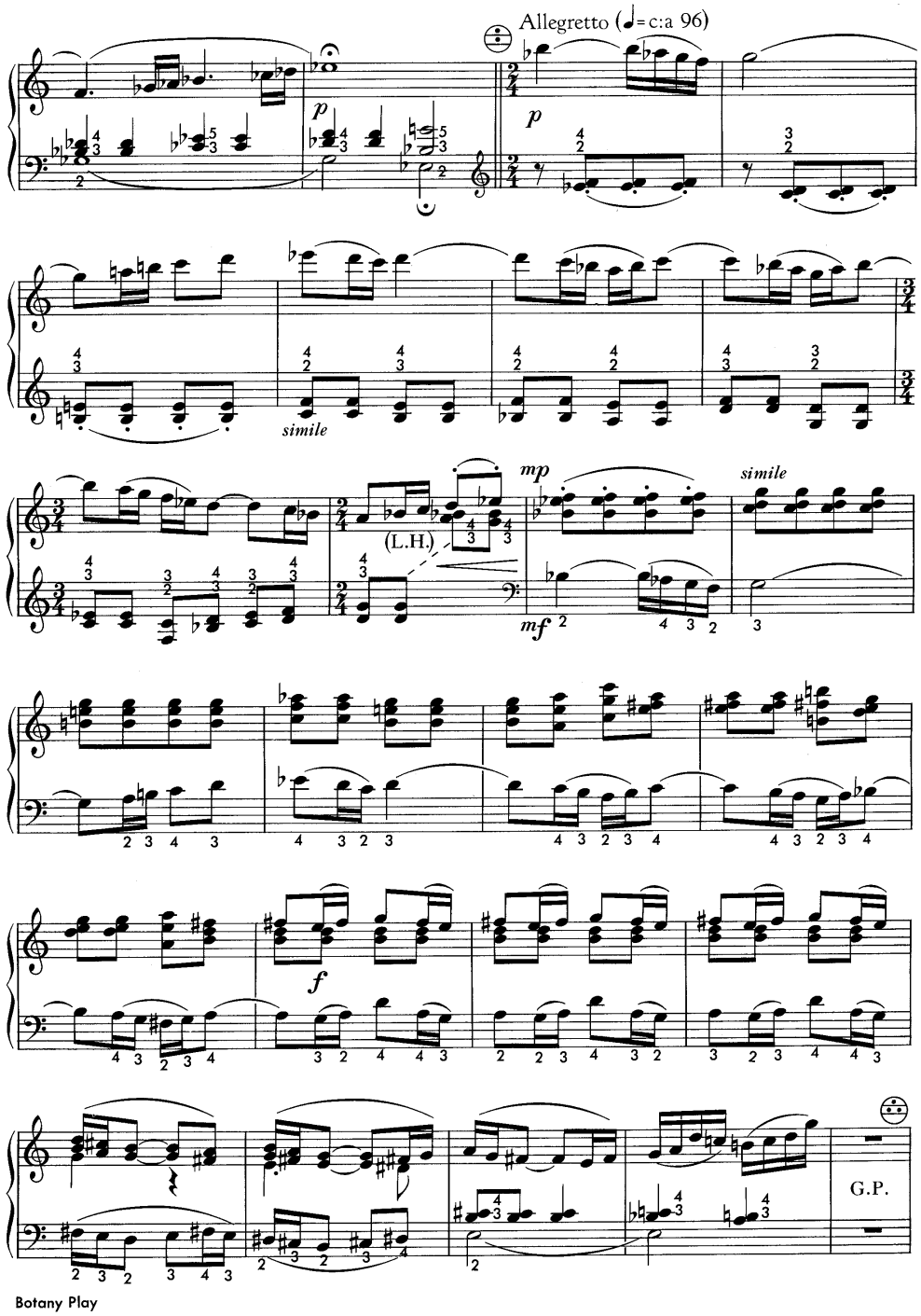
9. BLACKTHORN

Torbjörn Lundquist

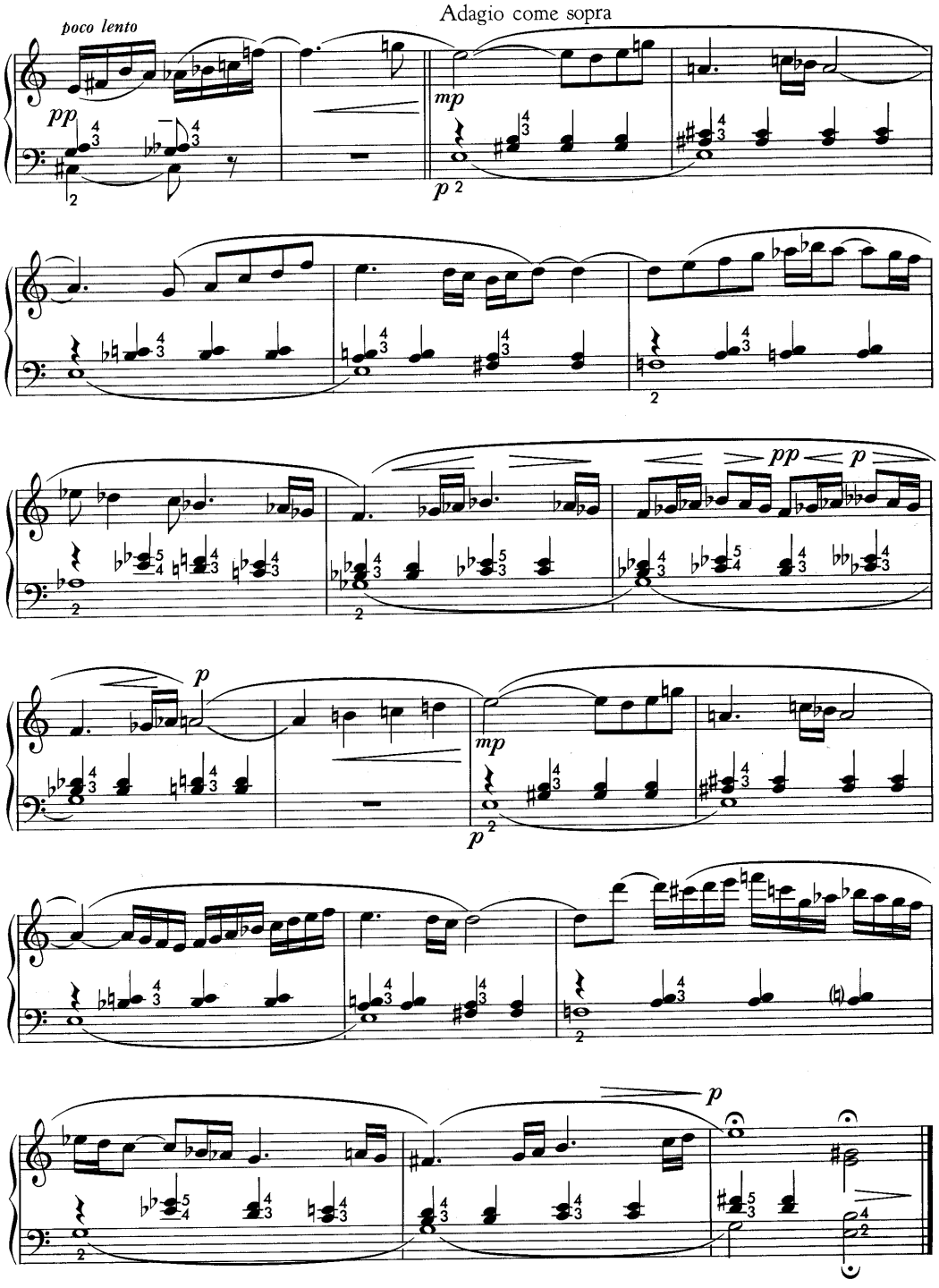


Botany Play

© Copyright 1969 by Peter McKee Music Co. Limited
Selling rights assigned to WATERLOO MUSIC COMPANY LIMITED Waterloo - Ontario - Canada
International copyright secured. All rights reserved.



Botany Play

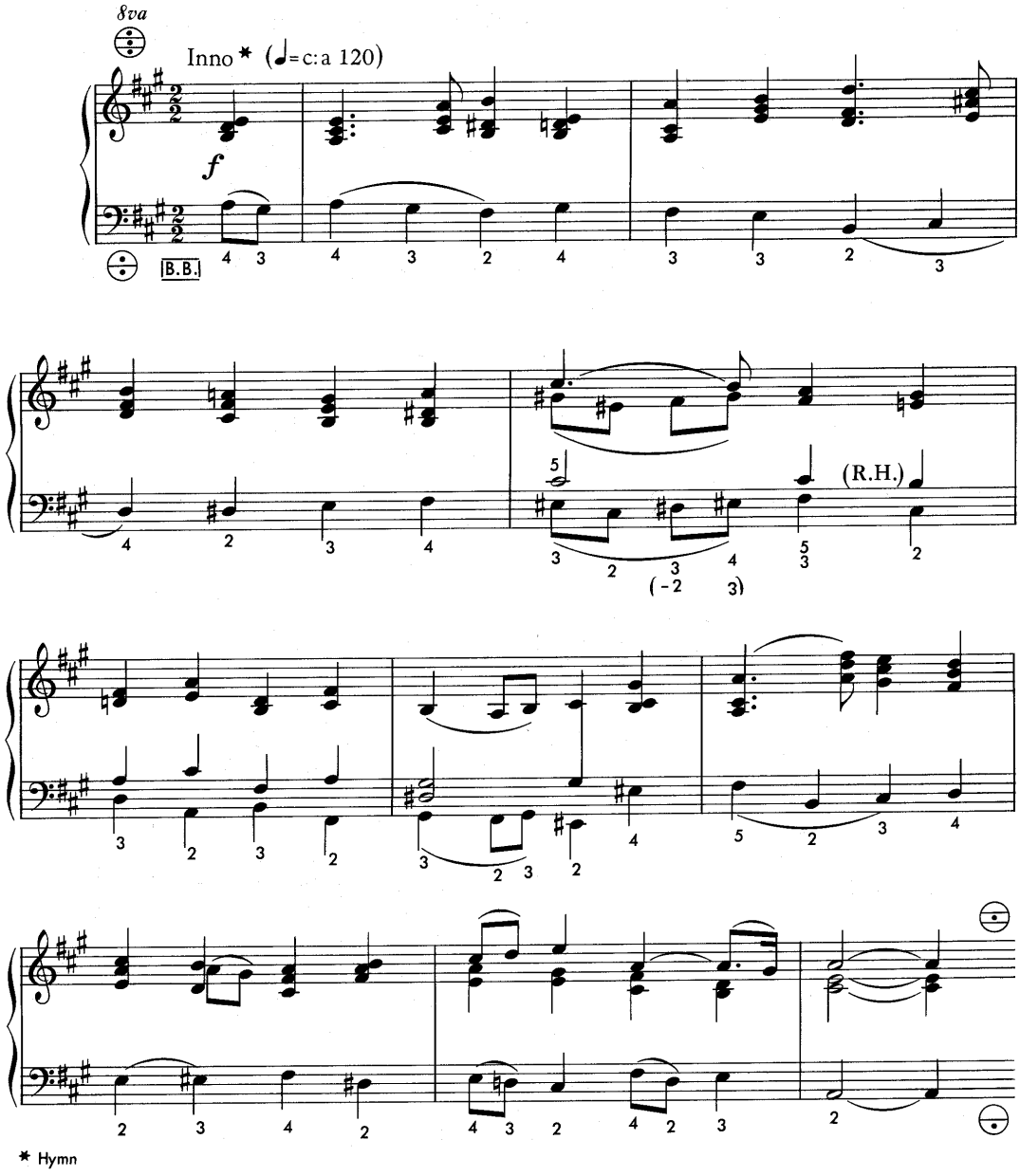


Botany Play

Accordion Solo

10. SYCAMORE

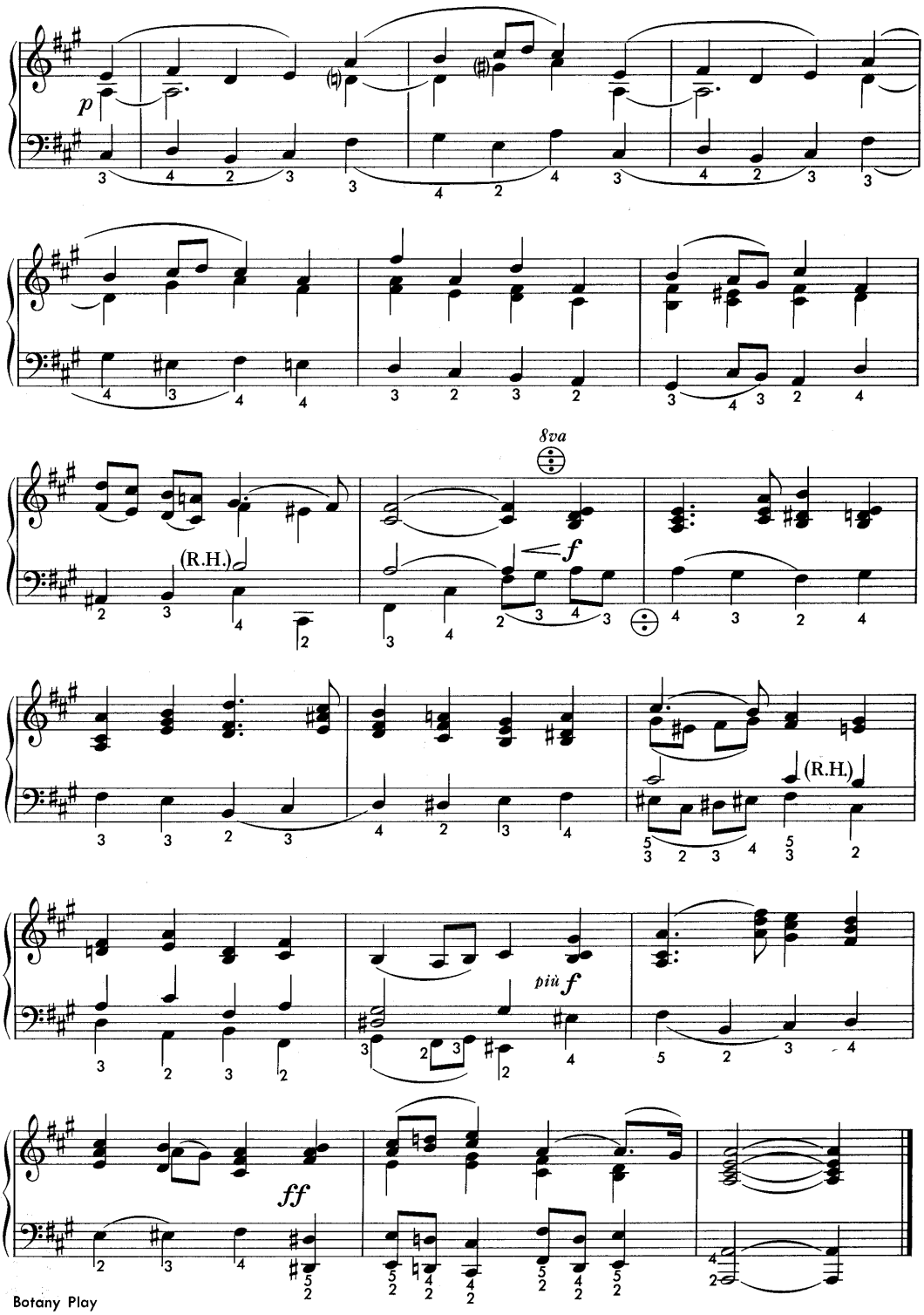
Torbjörn Lundquist



* Hymn

© Copyright 1969 by Peter McKee Music Co. Limited
Selling rights assigned to WATERLOO MUSIC COMPANY LIMITED Waterloo - Ontario - Canada
International copyright secured. All rights reserved.

Botany Play


p
8va
f
(R.H.)
(R.H.)
più f
ff
Botany Play

Real Conservatorio Superior de Madrid

Departamento de Tecla

EL INTÉRPRETE Y SU VISIÓN DEL DISCURSO MUSICAL

Análisis comparativo de tres interpretaciones de *"De Profundis"* (S.Gubaidulina)

Trabajo de Investigación Fin de Carrera: Jorge Arribas Picón
Tutor: Tito Marcos Crehuet

Madrid, 2005

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN……..…….…3

Justificación……..…….….4

Metodología……..…..4

La Compositora y los intérpretes……... 5

Definición de conceptos……..……... 7

Diferencias en las dos ediciones de la partitura…….….8

ANÁLISIS……..…….11

CONCLUSIONES……..25

BIBLIOGRAFÍA……28

ANEXOS (Partitura, Edición: Intermusik Schmüling (Hamburgo, 1983)……..29

CD de audio con las interpretaciones.

• INTRODUCCIÓN:

Aproximación crítica a la interpretación de la obra.

Las indicaciones de cualquier obra musical (partitura) no fijan con una precisión rígida e inflexible la interpretación del discurso musical, son indicaciones más o menos específicas del compositor. El intérprete no es un autómata musical a través del cual se materializa de forma sonora la partitura, sino un re- creador de la misma, es el mediador entre el compositor y el público, por tanto en este análisis, intentaremos observar la aproximación de tres profesionales a la interpretación de la obra "De Profundis".

Investigaremos a que nivel de contenido entran los intérpretes (si las diferencias son a nivel macro- micro estructural), qué cosas no se ven alteradas de una visión a otra y por qué, ¿están relacionadas con información explícita o implícita?. Si su interpretación de la partitura es más notacional o expresiva.

Nos acercaremos a su visión musical, forma de resolver los posibles problemas que plantea la escritura, como entienden la estructura formal y como interpretan las partes con uno o varios parámetros abiertos.

JUSTIFICACIÓN:

- Ver si los intérpretes, al abordar una partitura, tienen un acercamiento más notacional o expresivo a lo escrito. Grado de interpretación notacional y expresiva.

- Observar si las similitudes-cambios están relacionados con la información implícita-explícita de la obra.

- Plantear la subjetividad de la interpretación musical.

- Observar distintas formas de enfocar las ideas musicales (fraseo, dinámica, intensidad, tempo), siendo todas ellas válidas.

- Enriquecer la visión sobre el concepto de "interpretación musical". Al observar tres interpretaciones de músicos profesionales, se amplía el conocimiento sobre la forma de resolver problemas, forma de expresar, conducir la tensión, etc.

METODOLOGÍA:

- Definición de conceptos.

- Selección de partes de la obra por su interés para esta investigación.

- Análisis de diversos parámetros: ***Tempo*** (Ajuste a las indicaciones de la compositora), ***Interpretación de las partes con escritura expresiva*** (partes en la que la autora deja un margen expresivo más amplio al intérprete), ***Dinámica y fraseo.***

- Audición comparativa de las versiones, observando las similitudes/diferencias de los intérpretes en dichas secciones. Ver el grado de ajuste a lo escrito. La idea musical que persiguen, ¿es la misma?.

- Compilación de las discrepancias, observando el nivel de: cantidad y calidad de ajuste. ¿Las variaciones se daban en la información explícita o en la implícita?.

- Conclusiones derivadas de dicho estudio.

LA COMPOSITORA:

Sofía Gubaidulina nace el 24 de Octubre de 1931 en Chistopol (República Soviética Tártara). De padre tártaro y madre rusa, inicia sus estudios en el Conservatorio de Kazan con Grigory Kogan (piano) y Albert Leman (composición).

Posteriormente estudia composición en el Conservatorio de Moscú con Nikolay Peyko perfeccionando su formación con Vissarion Shebalin. Finaliza sus estudios de postgrado en 1963 y entonces empieza a trabajar en el "Estudio experimental de música electrónica" (1969-70). En 1975 funda, junto a Víctor Suslin y Vyacheslav Artyomov, la Ensemble Astrea, grupo musical especializado, entre otras cosas, en coleccionar instrumentos rituales. Experimentando con estos instrumentos, llega a alcanzar respuestas sónicas hasta entonces desconocidas, en una creatividad que saca el máximo provecho de todos los medios a su alcance, desde lo tradicional hasta lo más vanguardista. Su labor en el campo de la composición se caracteriza por la exploración táctil y la improvisación basada en los elementos folclóricos propios de las culturas caucásica, rusa y asiática.

En 1985 pudo conseguir el permiso del gobierno ruso para viajar al extranjero, recibiendo de inmediato encargos de los festivales de Berlín, Helsinki y Holanda, la Biblioteca del Congreso de Los Estados Unidos, la Sinfónica de Chicago y la Filarmónica de Nueva York, entre otras organizaciones. En 1992 se establece definitivamente en la ciudad de Hamburgo. Es miembro, entre otras asociaciones, de la Academia de las Artes de Berlín y de la Freie Akademie der Kunste de Hamburgo.

El pensamiento religioso (adscrito a la ortodoxia rusa) es un elemento integrador de sus obras. Este componente religioso queda claramente patente en la obra " De Profundis" (1978) inspirado en el Salmo religioso "de las profundidades de mi desesperación te llamo, Señor" (Salmo 130). Describe el viaje espiritual de un alma humana de los puntos más oscuros y más profundos de la desesperación luchando para ir hacia la luz y la esperanza.

Salmo 130:

Desde las profundidades he clamado a ti, Señor;
Señor, escucha mi voz.
Que estén atentos tus oídos a la voz de mi súplica.
Si mirases las faltas, Señor,
Señor, ¿quién podría mantenerse en pie?
Pero junto a ti se encuentra el perdón,
A causa de tu nombre
Te he esperado pacientemente, Señor;
espero mi alma en tu palabra,
espero mi alma en el Señor.
Desde la vigilia matutina hasta la noche,
desde la vigilia matutina espere Israel en el Señor.
Porque junto al Señor está la misericordia,
y es copiosa junto a Él la redención,
y Él redimirá a Israel de todas sus faltas.

En el acordeón, Gubaidulina, simboliza ese viaje espiritual con clusters en el extremo del registro grave *(de las profundidades)* a las notas más agudas que le permite el instrumento al final de la obra, mientras se mantiene un acorde Mayor *(la esperanza, luz)*. En muchos momentos de la obra se puede observar la dualidad temor-esperanza, representada musicalmente en la dualidad de lenguaje (tonal-atonal).

LOS INTÉRPRETES:

CAO XIAO QING:

Nace en 1965 en Tianjin, China, estudió en el Tianjin Collage con el profesor Wang Yu Ping. En 1987 obtiene el primer premio del concurso de acordeón de la República China, y gana el premio jóvenes intérpretes de Tianjin.
Obtiene permiso para ir a Alemania y desde 1992 da clases con Elsbeth Moser en la universidad de Hannover. En 1997 gana el primer premio en la "séptima competición alemana del acordeón" en Baden-Baden. El mismo año él también ganó el primer premio en la competición internacional "Citta ' di Castelfidardo" (Italia).

ANGEL LUIS CASTAÑO:

Nace en San Sebastián en 1969 y comienza a estudiar el Acordeón Clásico en Irún (Guipúzcoa) con Agustín Santano desde los 5 hasta los 18 años. Posteriormente y tras haber realizado varios cursos con maestros como P. Busseuil**,** F. Lips **o** M. Rantanen, estudió dos años becado por la Diputación Foral de Guipúzcoa con Max Bonnay en el Conservatorio de Música de París. Tras sus estudios en Francia se trasladó un año a la Royal Academy de Copenhague (Dinamarca) donde estudió con Mogens Ellegaard**.**
En la actualidad ocupa la Cátedra de Acordeón del Conservatorio Superior de Música de Aragón.

STEFAN HUSSONG:

Nace en Kollerbach (Alemania). Estudia con Eugen Tschanun, Hugo Noth, José Macerollo y Mayumi Miyata en la Universidad de Trossingen, de Toronto (Canadá) y de Tokio (Geijutsu Daigaku). Primer premio "Hugo-Herrmann" en 1983 y de "Intérpretes Gaudeamus", música contemporánea en 1987. Sus grabaciones se extienden del Barroco a la música contemporánea más actual. Colaboración estrecha con muchos compositores como: S. Gubaidulina, T. Hosokawa, A. Holszky, T. Ichiyanagi, K. Huber etc. En la actualidad es profesor de acordeón en el "Musikhochschule Wurzburg" y, desde 1993, también es profesor en la academia internacional de verano de "Mozarteum Salzburg".

DEFINICIÓN DE CONCEPTOS:

Macroestructura: organización general de la obra, anotaciones del compositor/a sobre movimientos, tempi, etc. Normalmente el intérprete no suele alterar los elementos macroestructurales.

Microestructura: Visión de detalle donde el intérprete suele variar elementos. También se refiere a la relación entre las distintas ideas musicales.

Información explícita: la que viene detallada en la partitura, lo que vemos.

Información implícita: la que se deduce del contexto, el autor no la ha escrito, pero se obtiene al observar y analizar la música.

Interpretación notacional: reproducción lo más fiel al texto original, sin alterar nada, visión literal de lo que el autor/a ha escrito en el papel.

Interpretación expresiva: a la reproducción de la partitura se unen ligeras variaciones personales del intérprete (un paso más allá de la habilidad técnica). Resalta aspectos importantes de la estructura musical y su visión personal de la obra.

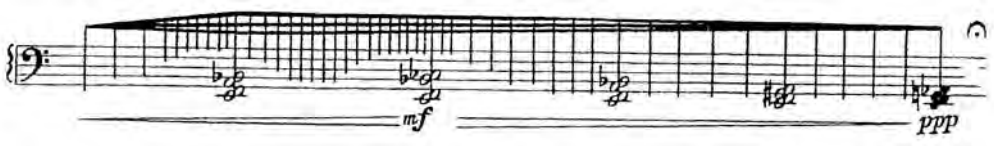
DIFERENCIAS EN LAS DOS EDICIONES DE LA OBRA:

Antes de iniciar el análisis señalaremos las diferencias que hay entre las dos versiones impresas de la partitura:

- Edición de la Antología Rusa IX (Moscú, 1982).
- Intermusik Schmüling (Hamburgo, 1983).

SECCIÓN 1:

Θ En el cuarto sistema encontramos, en la Antología Rusa dos clusters que en la otra versión no aparecen:

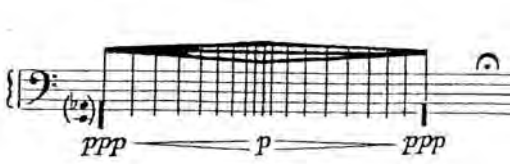


Antología IX

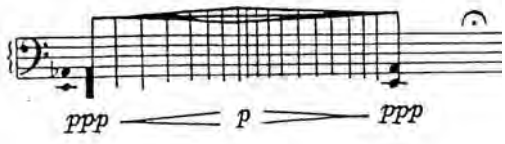


Intermusik

Θ En el noveno sistema de S1, el cese del cluster está escrito de distinta forma:



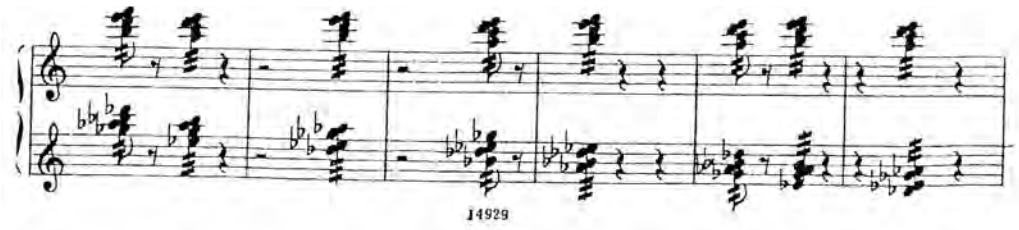
Antología IX



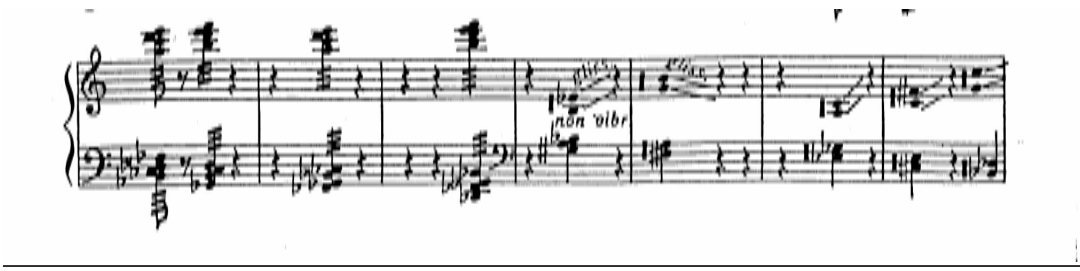
Intermusik

SECCIÓN 4:

Θ En el último sistema hay una errata en la edición Intermusik (es clave de sol y no de fa):



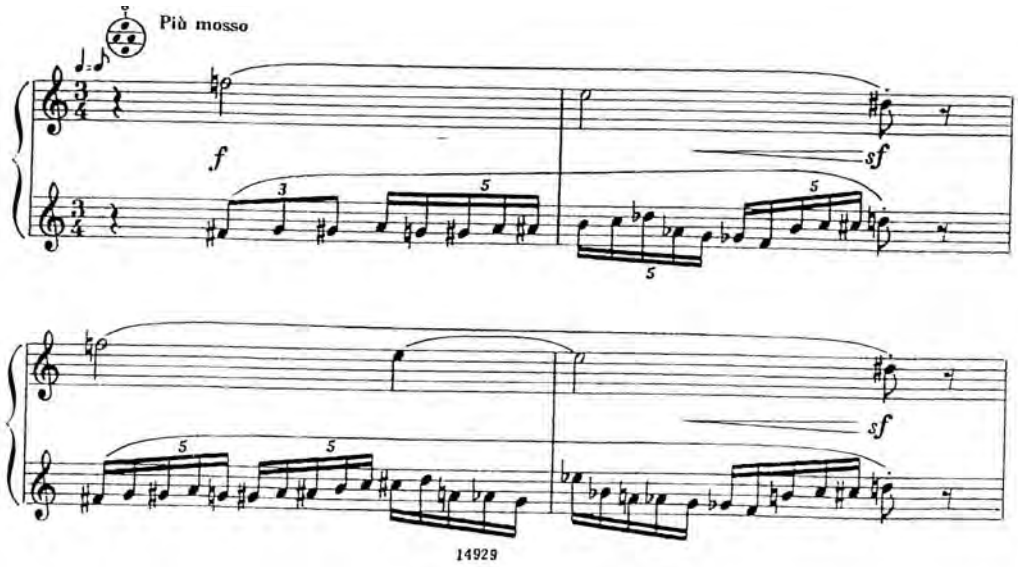
Antología IX



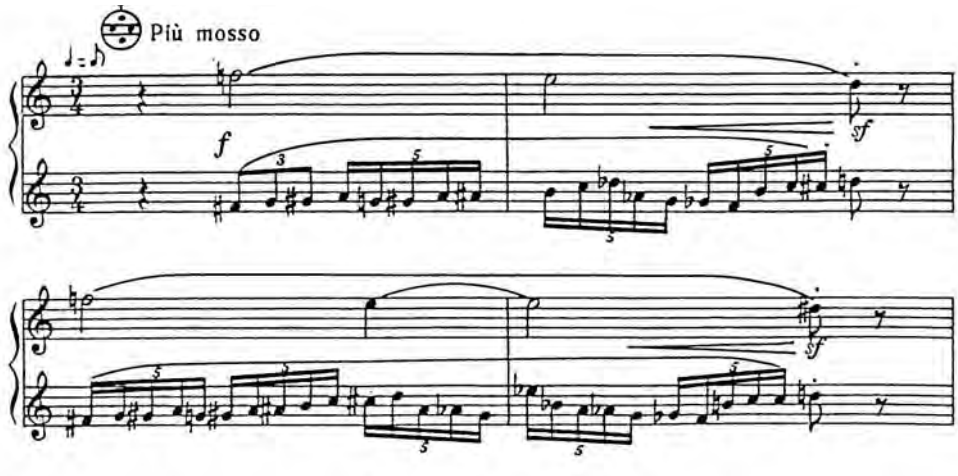
Intermusik

SECCIÓN 9:

Θ En el cuarto compás, hay diferencias en dos notas: do, do sostenido de la mano izquierda y re, re sostenido de la derecha[1]. Son erratas de la edición Intermusik:



Antología IX



Intermusik

[1] El único que en su interpretación hace re natural la primera vez es Cao Xiao Qing.

• ANÁLISIS COMPARATIVO:

El acercamiento al análisis lo haremos observando los siguientes parámetros:

1. ***Tempo:*** ajuste a las indicaciones de la compositora, empleo de rubato, accelerando, ritardando, ajuste métrico a lo escrito.

2. ***Interpretación de las partes con escritura expresiva***.

3. ***Dinámica y fraseo.***

Hemos agrupado las ideas musicales en diversas secciones para que el acceso a la obra sea más rápido.[2]

Lo vamos a delimitar a las siguientes secciones y parámetros:

A. ***Sección 1*****:** duración del pasaje, dinámica, respiraciones.

B. ***Enlace con la sección 2*****:** forma de resolver el problema (ya que lo que está escrito no puede realizarse).

C. ***Sección 2*****:** fraseo, dinámica, forma de finalizar la idea.

D. ***Sección 3*****:** tempo (uso de rubato), fraseo, forma de entender la idea.

E. ***Sección 12*****:** agrupación de los clusters, ritmo.

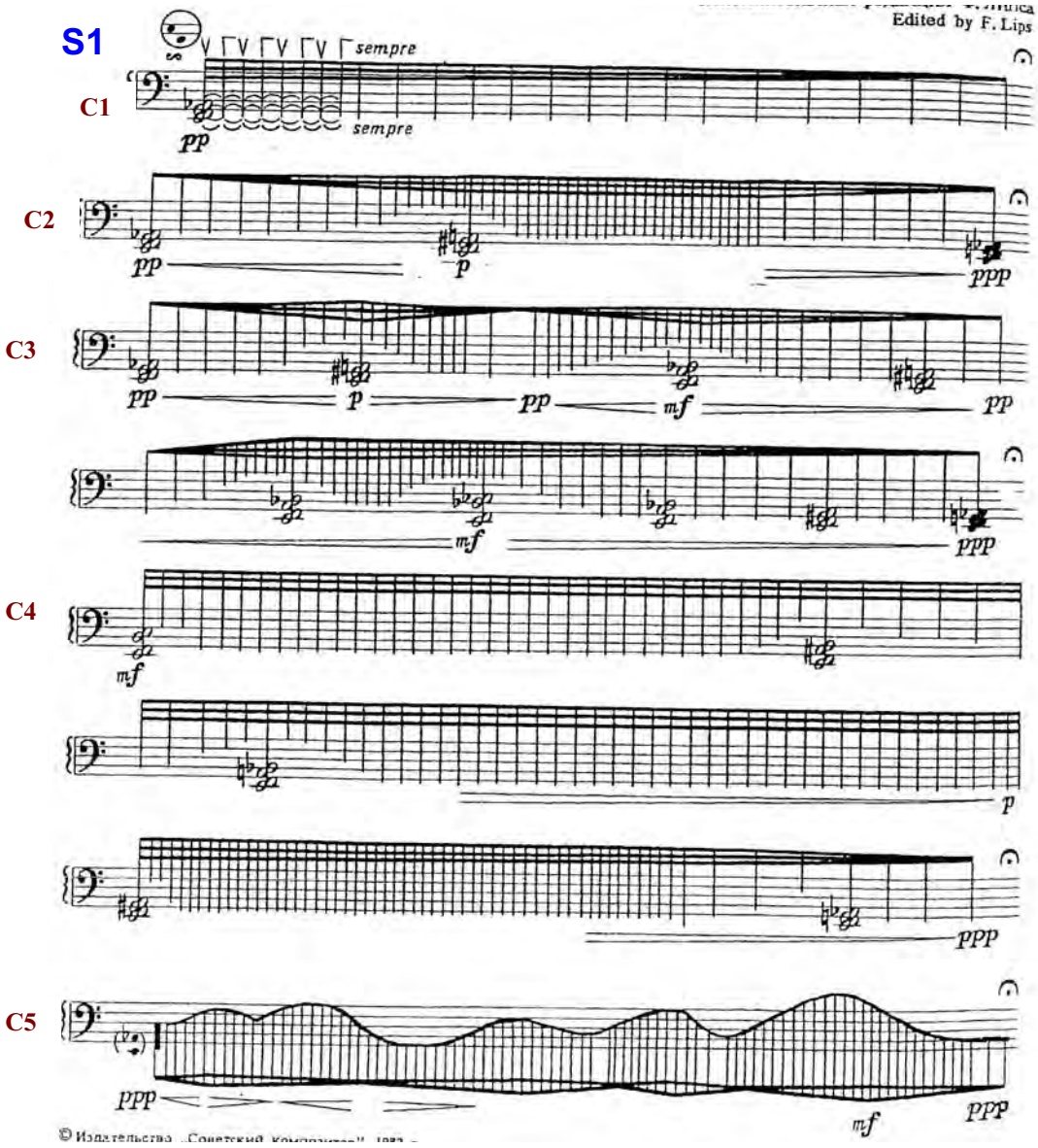
F. ***Secciones 16 a 19*****:** tempo (velocidad metronómica y uso de rubato), fraseo.

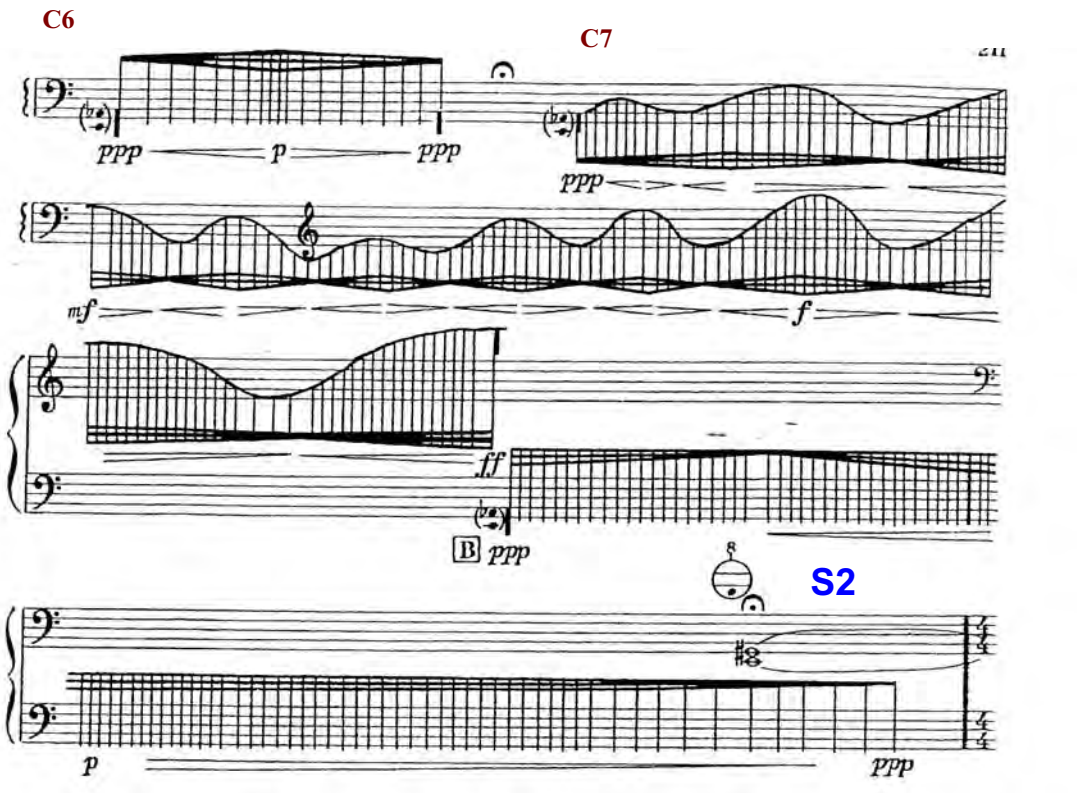
G. ***Sección 24*****:** forma de concluir la obra.

[2] Ver partitura general adjunta. División en secciones según el análisis de A.Huidobro

A.- SECCIÓN 1:

En esta sección, Gubaidulina parte del registro más grave del instrumento y crea una masa sonora en la que se producen microvariaciones, al dejar dos sonidos estáticos (mi, fa) y mover cromáticamente el resto del cluster. Cada vez va ampliando más el registro y el rango dinámico hasta desembocar en un "ff" contrastado por un "ppp" en el registro más grave del instrumento.





En primer lugar, vamos a analizar la duración del pasaje en las distintas interpretaciones:

A.L. Castaño: 1:45

C.X. Qing: 2:03

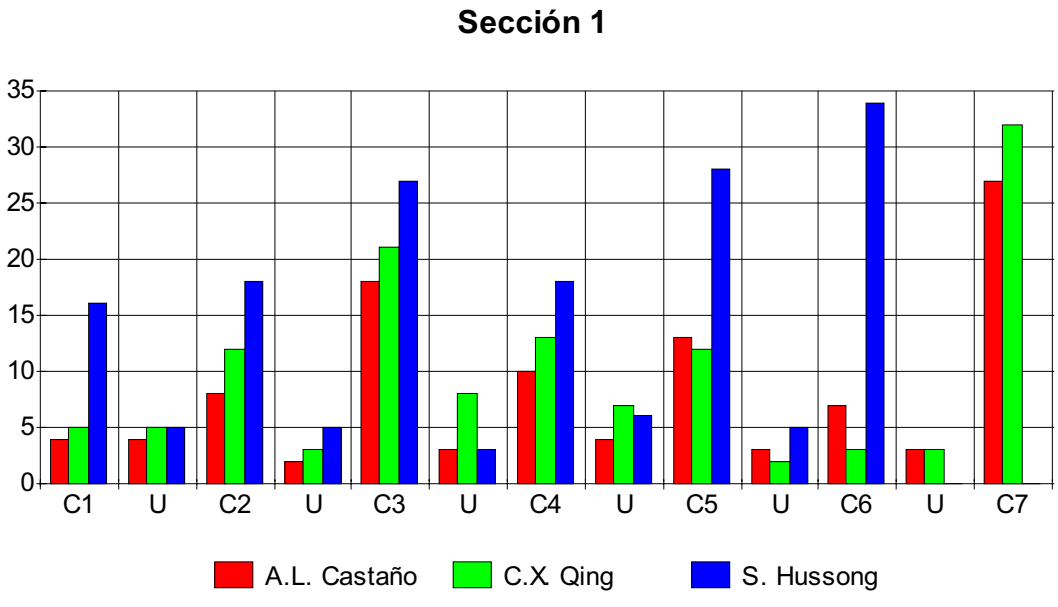
S. Hussong: 2:44

En la siguiente tabla, podemos observar la diversidad de duraciones en cada cluster según el músico que los interpreta[3].

[3] Hemos marcado como C1, C2, etc. cada cluster de la sección 1, basándonos en la separación que marcan las respiraciones (calderones).

Tabla comparativa de la duración aproximada en segundos de cada cluster:

	A.L. Castaño	**C.X. Qing**	**S. Hussong**
C1	4”	5”	16”
Y	4”	5”	5”
C2	8”	12”	18”
Y	2”	3”	5”
C3	18”	21”	27”
Y	3”	8”	3”
C4	10”	13”	18”
Y	4”	7”	6”
C5	13”	12”	28”
Y	3”	2”	5”
C6	7”	3”	33”
Y	3”	3”	-
C7	26”	29”	-



Al no haber un pulso definido ni indicaciones métricas, cada músico da una duración distinta a los agregados y las respiraciones.

- SIMILITUDES:

Dinámica: en todas las interpretaciones se escucha un regulador descendente en el primer cluster, cuando la compositora solo ha escrito "pp". (pero en el resto de agregados si que hay decrescendi escritos al final de cada grupo, por tanto lo hacen por coherencia con el contexto). También, puede deberse a cuestiones acústicas y de sonoridad del instrumento, ya que las lengüetas graves necesitan mayor flujo de aire para producir el sonido.

Tanto A.L. Castaño como Cao Xiao Qing logran un rango dinámico mayor en los sistemas 8 a 10 que en el 11 (es en este último donde está escrito el "ff", la indicación más fuerte hasta el momento). S. Hussong si que respeta dicha indicación.

Respiraciones: ninguno las hace proporcionales en duración a los clusters, tampoco de igual duración entre ellas (el que más se podría aproximar a una duración similar de los calderones es A.L. Castaño).

Duración proporcional de los clusters respecto al espacio físico que ocupan en la partitura: no lo ven así, ya que el cuarto agregado ocupa tres sistemas de la partitura y los tres intérpretes lo hacen más corto que el tercer agregado. La duración de los eventos la condicionan más a la idea musical que al espacio físico que ocupa en el papel.

En el quinto sistema, los tres no empiezan rápido el cluster (como está escrito) si no que lo inician lento y aceleran.

- DIFERENCIAS:

C.X.Qing: baja tanto la dinámica que muchas veces se escucha un silencio antes de la última nota de cada agregado (la cual alarga bastante más que los demás).

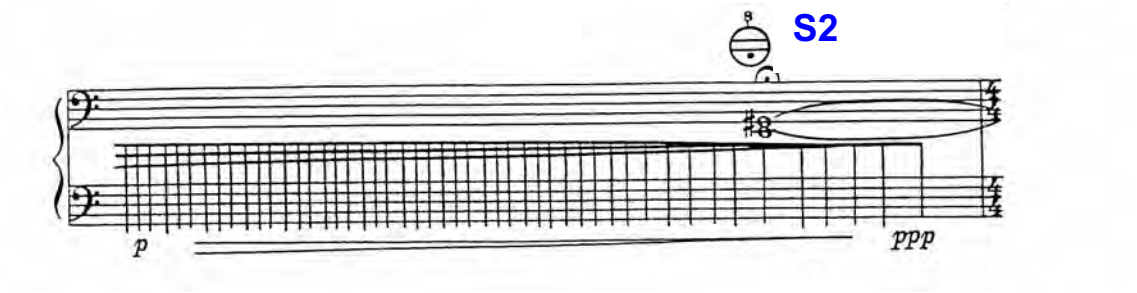
En el cuarto sistema no hace la bajada cromática (en la edición Intermusik no está escrita).

A.L. Castaño: en el "ff" de la segunda página enlaza el final de la mano derecha con la izquierda (lo solapa).
S. Hussong: en el final de la hoja 1 hace una pequeña respiración en lugar del calderón más alargado de las otras versiones.

En el tercer sistema de la hoja 2, ralentiza los últimos agregados que conducen al "ff" (en contra a lo escrito) para enfatizarlo y en un mismo ataque une el último cluster de la mano derecha y el primero de la izquierda.

B.- Enlace con la segunda sección:

La compositora solapa la idea del cluster en bellows shake (repetición de una misma nota mediante la alternancia abrir-cerrar del fuelle) a una nota tenida en la mano derecha. Ya que esto no puede realizarse con el instrumento, ¿cómo lo adaptan los intérpretes?



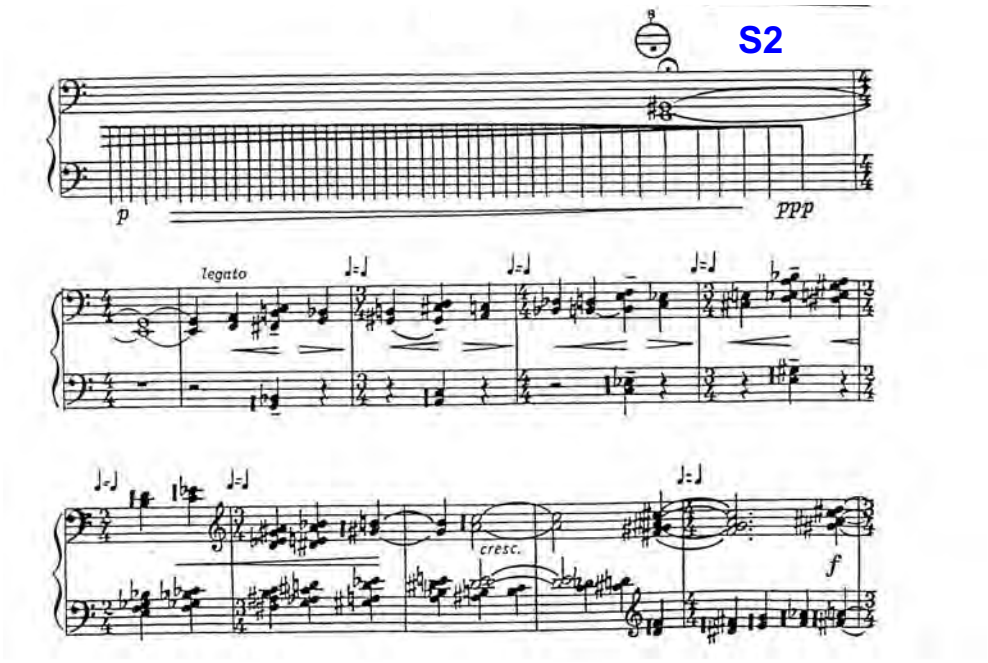
- **A.L.Castaño:** finaliza el B.S.[4] donde está escrito y ataca la tercera (**mi sol#**) en el siguiente compás (no hace la redonda).

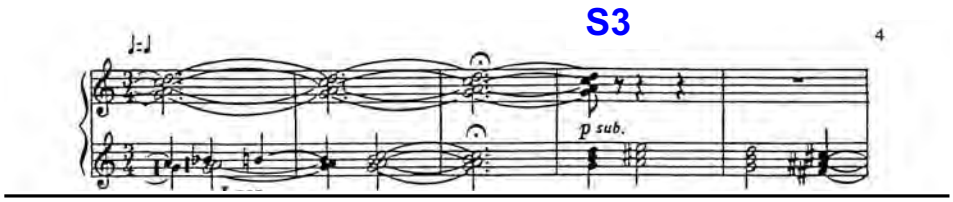
- **C.X.Quing:** finaliza el B.S. y ataca la tercera en la mano izquierda, modificando el cluster que lleva (tampoco hace las dos redondas)

- **S. Hussong:** une en un ataque simultáneo un cluster de la mano izquierda con la entrada de la mano derecha.

[4] B.S.: Bellow Shake

C.- SECCIÓN 2:





- SIMILITUDES:

Ninguno hace el *"p sub"* del final, al finalizar la sección se oye un decrescendo más o menos marcado.

- DIFERENCIAS:

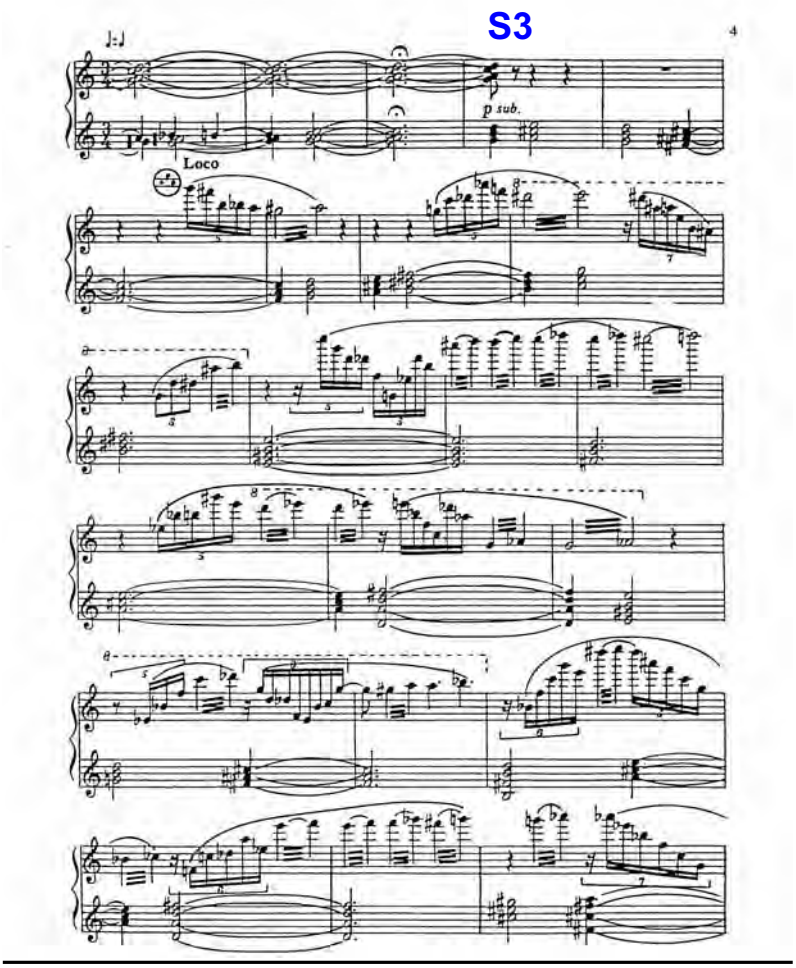
Cao Xiao Qing: frasea por compás, deja sin repetir notas comunes (en el quinto compás).
Al finalizar la sección no hace el calderón y tampoco mantiene la primera triada tanto como el resto de intérpretes (para llegar a ella hace un diminuendo mucho más exagerado y corto que el resto).

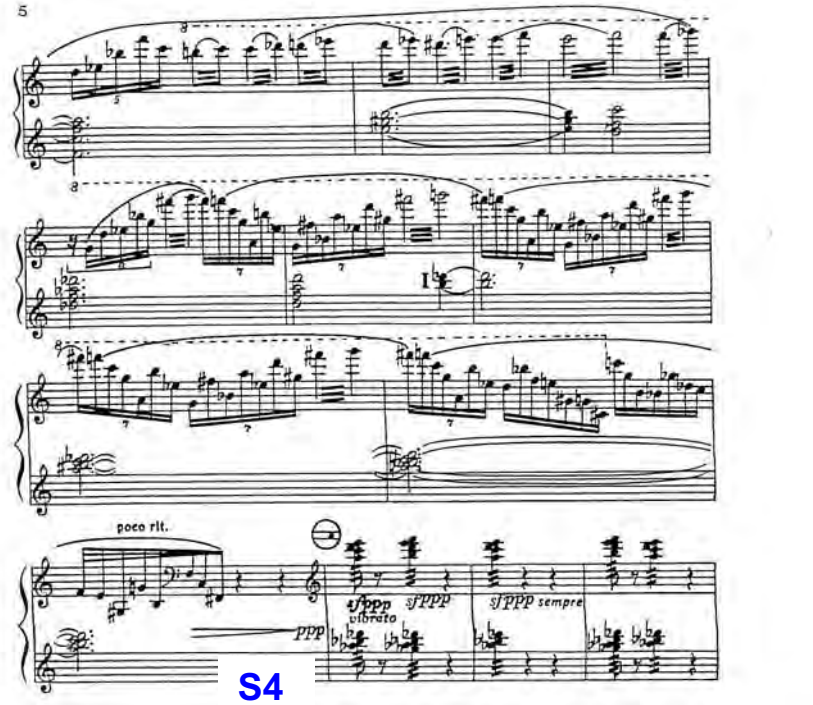
A.L. Castaño: frasea (contando cada nota como un número) haciendo grupos de: 3 – 4 – 3 – 3 – 3 – 3. Decrescendo más marcado al final del que surge la triada.

S. Hussong: frasea: 3 – 3 – 4 – 4 aunque el fraseo es más de idea que por articulación marcada de fuelle o dedos. Baja la dinámica bastante en el 2/4 para seguir incrementando la tensión.

D.- SECCIÓN 3:

S3





S4

- SIMILITUDES:

Aunque la compositora no hace referencia a que el tempo sea flexible, empleo de rubato o reguladores pronunciados, todos los intérpretes coinciden en emplearlos, aunque de manera diferente.

El rubato en el inicio de todos los grupos y el inicio de los trinos lentos es común pero en distinta intensidad (mucho más exagerado en Cao Xiao Qing)

En el quinto sistema de la sección falta un signo de trémolo en un grupo, pero todos los intérpretes lo hacen tremolado (debido al contexto y coherencia con el resto de la sección).

Aunque la compositora escribe una ligadura general al final de la idea, tanto S.Hussong como A.L. Castaño articulan las tres últimas notas para acentuar la parada lograda por el ritardando.

- DIFERENCIAS:

Cao Xiao Qing: exagera más los rubati, tanto en los grupos melódicos como en los trinos.

Ataca los trinos siempre lentos (aunque sea repetición de la misma nota, ejemplo: cuarto sistema de S3).

Articula el cuarto sistema (entiende que es una ligadura distinta)

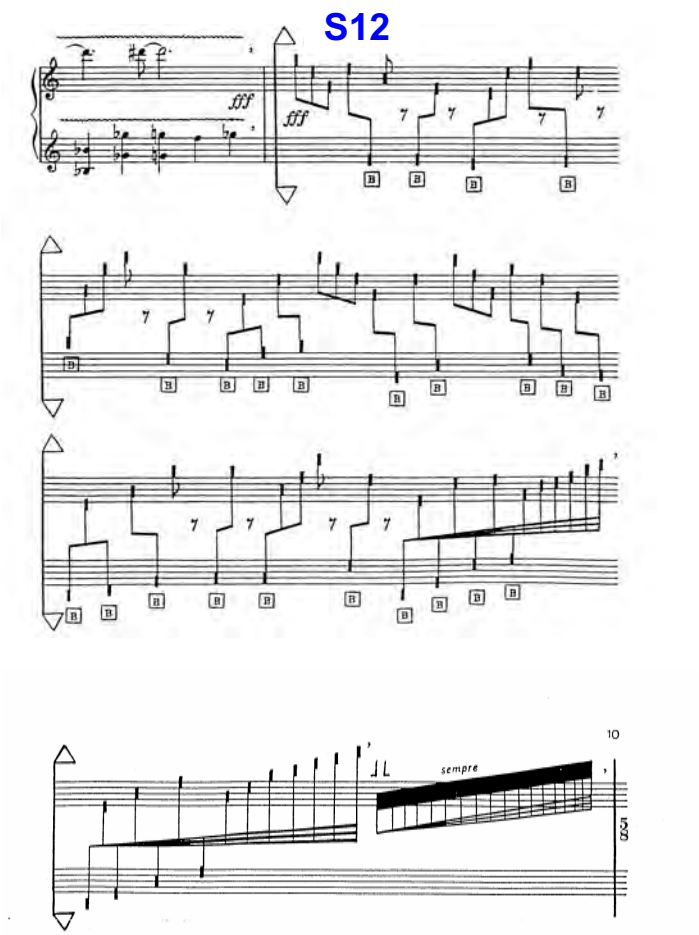
A.L. Castaño: hace alguna respiración más pronunciada.

S. Hussong: en general toca todo más pausado, mantiene los trémolos hasta donde están escritos (en relación con los acordes de la mano izquierda).

Interpreta más regulares las notas de los grupos melódicos (no tanta sensación de accelerando como en las otras versiones).

En los trémolos ascendentes no separa uno de otro (los otros dos los separan mediante fluctuaciones de tempo o con la articulación, ejemplo: tercer sistema de S3 último compás).

E.- SECCIÓN 12:



- SIMILITUDES:

Relación en la rítmica obtenida por la aparición de los silencios de corchea entre los clusters, todos obtienen un ritmo parecido.

- DIFERENCIAS:

A.L. Castaño: es el que mantiene una rítmica más constante. En el tercer sistema, el segundo cluster de la mano izquierda, lo hace con la derecha.

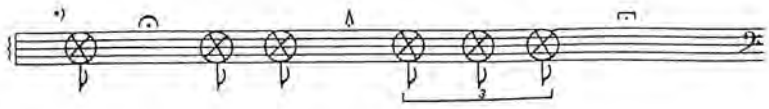
C.X. Qing: rítmica irregular. En el segundo sistema el primer cluster de la mano izquierda lo hace con la derecha y en el registro agudo. En el tercer sistema hace una parada en medio del accelerando escrito para retomar otra vez desde cero, lo mismo ocurre en el accelerando del cuarto sistema.

S. Hussong: empieza más lento, aunque, el tempo general al que llega es mayor. En el accelerando del tercer sistema hace dos clusters más de los que la compositora ha escrito, y uno de más en el cuarto sistema.

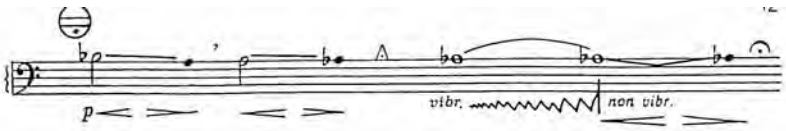
Es el único que inicia la Sección 14 en la octava que está escrito, ya que los demás lo tocan con refuerzo de octava grave.

F.- SECCIONES 16 A 19:

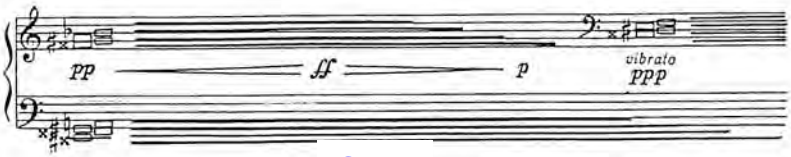
S16



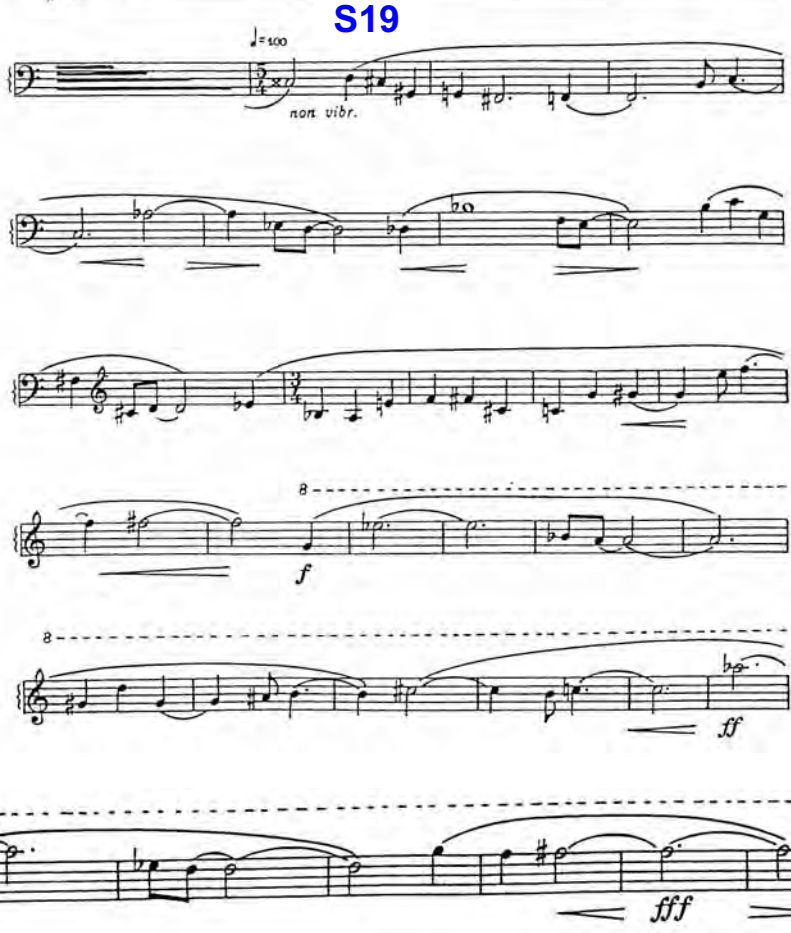
S17



S18



S19



S16:

- SIMILITUDES:

Todos coinciden en no hacer mucha pausa en los calderones y en la última nota del tresillo, alargan la duración del aire.

- DIFERENCIAS:

C. X. Qing: es el único que hace la respiración antes de S16 (en los otros, el aire se solapa a la resonancia del cluster anterior). La última nota la ataca piano (Hussong y Castaño la atacan fuerte y decrecen)
S. Hussong: no hace las respiraciones (salvo la última para pasar a S17).

S17 y 18:

- SIMILITUDES:

El *vibrato* de S17 lo cogen rápido y deceleran (salvo S. Hussong que lo ataca lento).

El *vibrato* de S18 lo hacen después de atacar la nota (salvo S. Hussong)

Todos hacen una respiración antes de S19.

- DIFERENCIAS:

A.L.Castaño: respeta la diferencia entre coma de respiración y calderón (S. Hussong no las hace y C.X. Qing le dura más la coma que el calderón). Aumento progresivo de las notas de S17, cada una dura más que la anterior.

S. Hussong: no hace los calderones. En S17 dura más la primera nota que la segunda (8” frente a 5”) y alarga mucho más la última nota (24”).

S19:

Duración del pasaje:

A.L. Castaño: 1:22

C. X Qing: 1:19

S.Hussong: 1:55

- SIMILITUDES:

Todos los intérpretes cogen velocidades metronómicas de referencia que difieren de la indicada por la compositora (θ 100)

A.L. Castaño: θ 80
C.X.Qing: θ 70
S. Hussong: θ 45

Dichas velocidades deben ser tomadas con una aproximación ya que todos los intérpretes rubatean el pasaje y no mantienen un pulso constante. También se dan pequeñas variaciones en el fraseo.

No se mantiene una proporción entre los valores al rubatear (corcheas duran casi como las negras y no mantienen las notas largas proporcionalmente). Salvo S. Hussong.

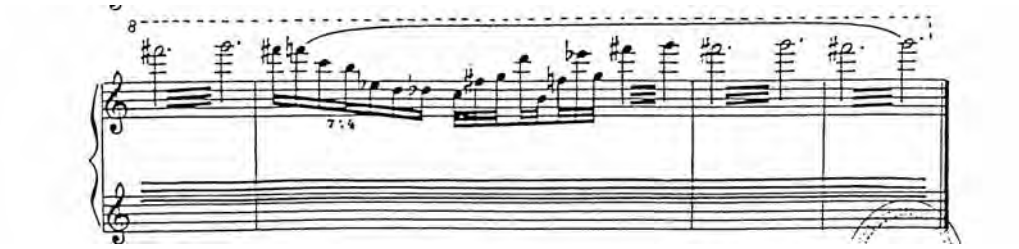
DIFERENCIAS:

A.L.Castaño y C.X. Qing: hacen un accelerando en el tercer sistema para incrementar la tensión (aunque la compositora no lo ha escrito).
Acortan el valor de las notas largas al final del pasaje.

C.X. Qing: en el inicio de la sección, hace las respiraciones de separación de frases mucho más marcadas que el resto.

S.Hussong: respeta la proporción métrica entre los distintos valores durante todo el pasaje.

G.- SECCIÓN 24:



Ningún intérprete finaliza la obra como lo ha escrito la compositora, en todo cesa antes el trino de la mano derecha que la triada de la izquierda.

A.L. Castaño: ralentiza el trino de la mano derecha hasta quedarse en el Fa# como una nota larga que se apaga.

C.X. Qing: rubatea todo el final, aunque el trino esté formado por las mismas notas, lo articula cada compás volviendo a decelerar. Al final ralentiza el trino hasta quedarse con el Sol como una nota tenida que acompañará a la triada de la mano izquierda hasta la conclusión de la obra.

S. Hussong: No baja la velocidad del trino pero su sonido se apaga dejando en gran parte del penúltimo y en el último compás a la izquierda sola.

• CONCLUSIONES:

¿Qué hacen todos?

- Empleo de recursos expresivos en partes melódicas-cantabiles.

Aunque la compositora no escribe nada, todos emplean rubato y reguladores si bien, en grado muy distinto (en esta microestructura, queda muy patente la subjetividad del intérprete).

Ejemplo: S3, S19.

- Gran flexibilidad y divergencia en la forma de entender el ritmo en partes sin un compás especificado.

Ejemplo: S1 y S16.

- Ajustar parámetros musicales a la sonoridad del instrumento; ciertas ideas e indicaciones dinámicas que escribe la compositora, son más difíciles de llevar al instrumento por problemas de sonoridad, etc.

Ejemplo: S1, S24. En S1 queda patente en los clusters en el registro más grave del instrumento, ya que las lengüetas graves tienen una respuesta más lenta y, los intérpretes ralentizan los ataques en los inicios y abordan el pasaje con un rango dinámico que permita escuchar el cluster desde el inicio de la idea.

- Homogeneidad de una idea musical; mantener, dentro de una sección, la misma visión de la idea, aunque la compositora no lo escriba igual.

Ejemplo: quinto sistema de S1; empiezan el cluster lento (ya que los tres anteriores son así, aunque Gubaidulina no ha escrito eso).

- Obviar especificaciones del compositor/a en busca de una interpretación expresiva y personal.

Ejemplo: en S19 y S24.

¿Qué cambia de uno a otro?

- La conducción dinámica.

Ejemplo: S1; aunque la idea general es similar, cada intérprete tiene su forma personal de hacer los reguladores y llegar al “ff”

- Forma de respirar a la hora de separar ideas.

Ejemplo: S1, S19.

- Forma de resolver problemas de escritura instrumental: como adaptar ideas que no pueden realizarse con el instrumento.

Ejemplo: problema de enlace entre las secciones 1 y 2.

- Manera de enfatizar una idea musical: hay distintas formas: mediante crescendo, ralentando, marcando las notas con el fuelle, etc.

Ejemplo: S1 (ff), S19.

- Fraseo: aunque la compositora escriba uno, cada intérprete lo moldea en mayor o menor medida.

Ejemplo: S2.

- Forma de rubatear una melodía: aspecto muy personal que diferencia a cada intérprete.

Ejemplo: S3, S19.

- Divergencia en la forma de entender el ritmo en partes sin un compás especificado.

Ejemplo: S12, S16.

- Como interpretan los calderones: gran diversidad, desde: no hacerlos a, darles duraciones muy distintas o no diferenciar los distintos tipos.

Ejemplo: enlace a S2, S16.

- En partes expresivas, algunos no respetan las proporciones métricas entre los distintos valores.

Ejemplo: S19.

Todos los intérpretes modifican aspectos de la partitura, pero casi todos se refieren a un nivel microestructural. Lo más macroestructural que llega a modificarse es el tempo en una sección (S19) ya que aunque la compositora especifica una velocidad determinada, todos los intérpretes coinciden en bajar el tempo e incluso llega a darse

una indefinición del pulso debido al rubato exagerado. Esto se puede deber al carácter cantabile y de solo que tiene dicho pasaje.

La estructura formal general es similar, así como los puntos tensivos indicados por la autora.

Es común en todas las interpretaciones el uso de reguladores y rubatos en las partes de carácter expresivo aunque la compositora no indica nada respecto a su uso. Esto se debe al empleo de la "notación expresiva" en las interpretaciones. También se recurre al uso de accelerandos cuando se quiere incrementar la tensión (ejemplo: C.X. Qing y A.L. Castaño en el tercer sistema de S19).

Aunque en distinto grado, la respiración entre ideas, aunque no esté especificada, se da en todos los casos.

Las diferencias más significativas se dan en:

- Forma de enlazar las ideas.
- Microdinámica.
- Empleo del rubato y los reguladores expresivos.
- Forma de respirar para diferenciar las ideas.
- Forma de ver las ideas cuando la compositora deja algún parámetro abierto a la elección del intérprete.

BIBLIOGRAFÍA:

- CDs:

  1. Ángel Luis Castaño: “Musika Kontenporaneoa Akordeoia”. 1997

  2. Cao Xiao Qing: “D’ance”. 2000

  3. Stefan Hussong: “High Way for One”. 2002.

- Partitura (Ediciones: *Intermusik Schmülling y Antología Rusa IX*)

- Análisis sobre la obra de Ángel Huidobro.

- “Emoción y significado en la música” Leonard B.Meyer. Alianza Música

- “Variaciones, cuadernos de música contemporánea” Número 4, Abril 1996, Consellería de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalit Valenciana.

- Páginas Web:

  - http://en.wikipedia.org/wiki/Sofia_Gubaidulina
  - http://web.ukonline.co.uk/fay.neary/gubaidulina/intro.html
  - http://www.agseso.com/conciencia/conciencia10/espectador.htm

Partitura adjunta: Edición Intermusik Schmülling

CD:

Track 1: Angel Luis Castaño

Track 2: Cao Xiao Qing

Track 3: Stefan Hussong

La Transcripción Intra-Instrumental en el Acordeón. Un ejemplo práctico: Metamorphoses (Torjbörn Lundquist)

Jesús Martín Calvo

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2010

Trabajo de investigación

Especialidad: Acordeón

Director: Tito Marcos Crehuet

Índice

1.- Introducción 3

2.- Justificación y objetivos 6

3.- Antecedentes 9

4.- Metodología 14

4.- Conclusiones 16

5.- Fuentes 18

Anexo: partitura de la transcripción de "*Metamorphoses", de Torbjörn Lundquist* 19

Abstract

En la literatura de acordeón es de especial relevancia el instrumento para el que fueron compuestas las obras. A lo largo del siglo XX, el instrumento ha experimentado una serie de cambios tales como técnicos, fisionómicos y mecánicos. Esta situación provoca que las composiciones realizadas para modelos de acordeón que en la actualidad están en progresivo desuso no sean interpretadas de forma habitual debido a la dificultad o imposibilidad de su interpretación con los modelos de acordeón actuales. En el presente trabajo se muestra de forma resumida el proceso por el que ha pasado el acordeón hasta la situación actual, centrando la atención en la evolución del manual izquierdo en el que se han sucedido varios sistemas y modelos.

La existencia de obras compuestas para unos modelos de acordeón que no son fácilmente adaptables a los modelos de acordeón actuales supone la necesidad de una transcripción "intra-instrumental", dentro del mismo instrumento para que pueda ser interpretada. La transcripción del presente trabajo se realiza sobre la obra compuesta para un acordeón con bajos añadidos "*Metamorphoses*" de T. Lundquist, para su interpretación en un acordeón convertor.

1.- Introducción

El acordeón es un instrumento cuyas características han evolucionado tomando un rumbo en ocasiones caótico[1]. La evolución del acordeón ofrece una serie de cambios realmente sorprendentes, abarcando desde las primeras ideas de hacer vibrar un conjunto de lengüetas libres mediante el aire insuflado por un fuelle hasta el actual acordeón de concierto.

En todo este proceso se han sucedido numerosos cambios que han definido lo que conocemos actualmente como acordeón y los modelos más comunes que se repiten en las salas de conciertos y adoptados por los concertistas profesionales, modelos que sin duda evolucionarán y quedarán obsoletos toda vez que la innovación siga aplicándose al instrumento.

La evolución del acordeón como invención sujeta a innovaciones, adquiere una relevancia musical en el momento en que los compositores, de forma general, han compuesto sus obras teniendo en cuenta un tipo de acordeón. En la medida en que el instrumento es distinto según el momento y el lugar, la interpretación de las obras puede encontrar numerosas particularidades si se desean interpretar con instrumentos actuales aquellas compuestas para otros modelos en progresivo desuso.

Los fabricantes de acordeones han procurado ofrecer mejoras a los instrumentos ya existentes para así satisfacer la demanda creciente de recursos en el instrumento, ofreciendo más versatilidad, unas características y mecánica más avanzadas dando lugar a acordeones con unas posibilidades mucho más adaptadas a las necesidades de lo que en sus inicios se podría imaginar.

Sin embargo, en este proceso evolutivo existen casos en los que la interpretación de una obra escrita para un acordeón con unas características concretas se hace difícil, si no imposible de realizar sin una adaptación previa en los modelos de acordeón actuales. Para una mejor aproximación a esta realidad se hace necesario un pequeño resumen de la evolución técnica del acordeón.

---

[1] "*Etrange destin que celui de cet instrument qui aurait pu, quelques années aprés sa naissance, être parfait et qui a pris une route chaotique, ignorant la ligne droite, sur laquelle tous les obstacles semblent s'être accumulés*." Monichon, P. "L'Accordeon" Presses Universitaires de France, 1971. Pág. 5.

Hasta el siglo XX, el acordeón pasó por su propia creación en sus características básicas, dando lugar a un instrumento con dos manuales y un fuelle donde se pulsarían botones, palancas, varillas o teclas para accionar mecanismos que permitirían pasar el aire insuflado por el fuelle para provocar la vibración de las lengüetas. La existencia de numerosos modelos con formas y recursos muy variados hizo de la evolución del acordeón un camino muy difícil de definir, proceso que hemos heredado en la actualidad.

Esta evolución sigue caminos distintos si observamos el manual de la mano derecha y de la mano izquierda[2], obviando otra serie de situaciones no aplicables al presente trabajo, como distinguir entre los acordeones diatónicos, que producen sonidos distintos al abrir y cerrar el fuelle, y los cromáticos, que producen el mismo sonido en ambos casos.

Respecto del manual que corresponde a la mano derecha, se sigue diferenciando en la actualidad entre acordeones de botones y de teclas, existiendo distintas disposiciones del primero según el origen del acordeón. Además de la estandarización de las voces y los registros, los principales cambios se han enfocado hacia la ampliación de su extensión, mejora de la mecánica y modificaciones en el timbre.

En cambio, respecto de la mano izquierda, encontramos una evolución particular desde su utilización únicamente para accionar el fuelle, hasta la existencia de un manual con recursos muy parecidos al manual de la mano derecha. En este proceso, podemos distinguir los dos sistemas[3] que persisten en la actualidad: aquel que ofrece botones para producir bajos y acordes (bajos standard o stradella) donde los bajos, en cada registro, abarcan una octava y los acordes se forman dentro de la misma octava en cada registro y el que produce notas sueltas (bajos libres o bassetti)[4] con un ámbito de varias octavas, según el acordeón.

---

[2] En el presente trabajo, la mención a los “manuales” del acordeón se refiere a la mano derecha (MI) y la mano izquierda (MII y MIII)

[3] En el presente trabajo, la referencia a los “sistemas” del acordeón se refiere a los bajos standard o stradella (MII) y a los bajos libres o basetti (MIII)

[4] Según el recurso citado, el sistema de bajos y acordes sería introducido en 1829 por C. Demian (en la mano derecha), el sistema de bajos sueltos posiblemente se tomaría de la concertina de C. Wheastone que data de la misma fecha. La aplicación de los bajos libres al acordeón sería posterior.

La combinación de ambos sistemas ha sido cambiante a lo largo del tiempo, encontrando modelos de acordeón[5] que únicamente producen bajos y acordes[6] (actualmente relegados a la música popular), modelos que en su manual izquierdo solo producen notas sueltas (con sus características propias, el harmoneón), modelos en los que ambos sistemas se encuentran en diferentes botones dentro del manual (bajos añadidos) y modelos en los que ambos sistemas se encuentran en los mismos botones, siendo necesario accionar un mecanismo que intercambie entre un sistema y otro (convertor)[7], transformando las hileras de botones que corresponden a los acordes en el sistema de bajos standard en los bajos libres.

La coexistencia de todos estos modelos desde principios del siglo XX ha dificultado la estandarización del acordeón en lo que a manual izquierdo se refiere, siendo un pequeño factor de los muchos que han guiado el camino errático de su fabricación y elementos técnicos.

Sin embargo, podemos afirmar que en la actualidad existe una estandarización en el modelo de acordeón de concierto que utilizan los acordeonistas profesionales en la música "culta" o "clásica". Se trata del modelo convertor, en el que el sistema de bajos y acordes y el de bajos sueltos se encuentran sobre los mismos botones del manual izquierdo y a través de un mecanismo accionado mediante una palanca es posible cambiar de un sistema a otro. Las razones por las que este sistema ha preponderado sobre los demás no es objeto de este trabajo, si bien se puede afirmar que supone facilitar al intérprete el uso de ambos mecanismos de forma separada, en detrimento de su uso simultáneo.

La evolución del acordeón como instrumento ha venido acompañada de una evolución en las composiciones que a éste se han dedicado. Por tanto, podemos encontrar obras compuestas para todo tipo de acordeones, no únicamente en función de las necesidades del compositor sino también del acordeón con el que fueran a ser interpretadas en principio, en función de la disponibilidad.

---

[5] En el presente trabajo, la mención a los modelos de acordeón se refiere a las distintas formas de combinar los sistemas de bajos standard (MII) y basetti (MIII) en el manual izquierdo

[6] Originariamente, el *accordion* patentado por Cyril Demian en 1829 sería diatónico, produciendo acordes, lo que justificaría su denominación "*accordion*" según Algora, Esteban en "*El acordeón en la España del siglo XIX*"

[7] Encontramos acordeones con bajos añadidos en Viena, 1901 y el sistema convertor en Bélgica, 1911 según Macerollo, Joseph. "Accordion Resource Manual". The Avondale Press, 1980,

El presente trabajo ofrece una solución práctica de un caso individual a este problema general. En la medida en que existen obras compuestas para un tipo de acordeón distinto al que se utiliza principalmente en la actualidad, los instrumentistas que deseen interpretarlas estarán obligados a hacer arreglos, ampliando el espectro de la interpretación y alcanzando en ocasiones el rango de transcripción, como en este caso se ha considerado.

Esta transcripción es necesariamente intra-instrumental, pues nos encontramos ante un cambio en el instrumento que no supone un cambio en el principio sonoro[8], en nuestro caso no supone siquiera un cambio en el instrumento, sino en el modelo del instrumento.

2.- Justificación y objetivos

Mediante una sencilla aproximación, podemos afirmar que el acordeón ha tenido y tiene éxito en el ámbito de la música popular, mientras que su introducción en la música "culta" o "clásica"[9] ha ofrecido históricamente una reticencia derivada de múltiples factores.

En la actualidad, el acordeón se encuentra en una posición privilegiada dentro de la música contemporánea, pues ofrece una serie de recursos a los compositores que por lo general se asumen como novedosos o cuanto menos interesantes. Este instrumento ha sido introducido en múltiples composiciones con una gran variedad de finalidades.

Si bien la literatura original acordeonística se remonta al siglo XIX, salvo honrosas excepciones[10] podemos asumir que fue a partir del segundo tercio del siglo XX cuando comenzaron a aparecer composiciones originales que comenzarían a formar parte de lo que hoy podríamos denominar como literatura "culta" o "clásica", potenciado princi-

[8] Según definición de Marcos, Tito en http://acordeon.eresmas.net/meta6/trans/trans.html (consultado en mayo de 2010)

[9] La mención a la música "clásica" o "culta" se realiza teniendo en cuenta la difusa línea que la separa de la música popular

[10] P. Tchaikovsky introduciría el acordeón diatónico en su "*Suite no.2 en Do mayor*" (1883) así como Charles Ives en su "*Set Orquestal nº2*" (1915) y el acordeón cromático lo utilizaría P. Hindemith en su "*Kammermusik*" (1921), A. Berg en "*Wozzek*" (1922) o S. Prokofiev en su Cantata para el 20 aniversario de la Revolución de Octubre, op. 74 (1936)

palmente por la difusión del acordeón de bajos libres, mientras que el sistema standard de bajos y acordes ofrecía unas limitaciones marcadamente relacionadas con la música popular[11], si bien ha sido utilizado en numerosas ocasiones en la música "culta" o "clásica".

La evolución del acordeón como instrumento ha venido acompañada de una evolución en la literatura musical. Si bien el sistema de bajos libres data del siglo XIX, para su difusión fue necesaria su introducción en el ámbito de la música "culta" o "clásica" y la proliferación de composiciones que justificaran su utilización, pues para la música popular se hace mucho más sencillo utilizar el sistema standard de bajos y acordes.

A pesar de ser un recurso cada vez menos utilizado, encontramos composiciones dentro de la música contemporánea que utilizan el sistema standard con una finalidad muy distinta a la que se destina en la música popular. Así encontramos obras compuestas para acordeones únicamente con sistema standard o en las que se presenta la alternativa de elegir el sistema basetti si se dispone de él[12].

La combinación de ambos sistemas hace en ocasiones estrictamente necesaria la utilización del modelo convertor (o en su defecto, el modelo de bajos añadidos) para interpretar obras en las que el sistema standard pierde completamente su función de "acompañamiento".[13]

Uno de los principales problemas del modelo convertor frente al sistema de bajos añadidos es la imposibilidad de utilizar el sistema standard al mismo tiempo que los bajos libres, así como la necesidad de accionar una palanca generalmente ruidosa e in-

---

[11] En palabras de M. Ellegaard (1935-1995), "*When I started, there was absolutely no accordion culture. Unless, you define accordion culture as* 'oom-pah-pah*,' or the Cuckoo Waltz—that sort of thing. The free-bass accordion didn't exist—it was entirely unknown when I was a child. At that time the accordion world was living in splendid isolation. No contact at all with the outside musical world. Concerts for us consisted of Frosini, Deiro repertoire or folkloristic music. The possibilities of getting a formal, quality education [on accordion] were nil. The accordion was not accepted at any of the higher music institutions... The possibilities for a soloist, for the best players, would be variety 'night club' work, Saturday night shows... This is what I was doing when I was very young*." Cita de la entrevista publicada en "*The Classical Accordion Society of Canada Newsletter*", marzo 1990.

[12] En esta categoría encontramos obras como "*Acco-Music*" de Ernst Krenek (1977) o la "*Fantasía para Acordeón"* de Fermín Gurbindo (1985)

[13] En este sentido, la obra de Krzysztof Olczak "*Phantasmagorien*" (1984) es un ejemplo claro de utilización del sistema standard de bajos y acordes como recurso tímbrico, completamente alejado del sistema tonal y de sus recursos armónicos y estilísticos, al igual que la obra de Luciano Berio "*Sequenza XIII (Chanson)*" (1995) o José María Sánchez-Verdú "*Arquitecturas del Silencio*" (2004).

cómoda para intercambiar entre un sistema y otro en la mayoría de los modelos de acordeón de concierto actuales.

Esta situación hace imposible la interpretación de ciertas obras sin un previo arreglo. Existen composiciones escritas inicialmente para un modelo de acordeón con el modelo de bajos añadidos que en la actualidad requieren una transcripción para poder ser interpretadas con los actuales modelos convertor. En la medida en que estas obras se deseen interpretar en la actualidad, se hace necesaria su transcripción, objeto del presente trabajo.

El presente trabajo tiene como objetivo la transcripción de una obra compuesta originalmente para un modelo de acordeón con bajos añadidos que se desea interpretar en un acordeón con sistema convertor. La obra lleva por título "*Metamorphoses*" y fue escrita en 1965 por el compositor sueco Torbjörn Lundquist en respuesta a un pedido de la Accordion Teachers‟ Guild, Inc. estadounidense en "*íntima cooperación con Mogens Ellegaard y su Acordeón de Bajos Libres*"[14].

El objetivo del compositor sería explotar el potencial del instrumento en un lenguaje moderno, mediante una obra relativamente corta que pudiera cubrir el máximo rango dinámico posible, así como expresivo. Estos requerimientos serían satisfechos para Lundquist gracias a Ellegaard y su acordeón de bajos libres[15]

Según Ellegaard[16], T. Lunquist escribió esta obra en una semana de febrero de 1965 en el círculo polar ártico con una temperatura cercana a los 37 grados bajo cero mientras ensayaban su "*Concerto da Camera*" en Laponia con la Swedish Gavleborg Symphony Orchestra". Por tanto, es importante señalar la unión entre intérprete y compositor a la hora de la creación de la obra, supeditado asimismo por el requerimiento de la Accordion Teachers‟ Guild por parte de Lundquist y las posibilidades del acordeón Hohner Gola de bajos añadidos de Mogens Ellegaard.

---

[14] Según se expresa en la introducción de la propia obra

[15] *"In the hands of Ellegaard, the Free Bass Accordion has fulfilled my every intention, and has convinced me that in is definitely capable of surviving in the field of serious music".* Introducción de la obra.

[16] Ellegaard, M. "*Qualche Opinione sulle Trascrizioni"*, I.A.S. Bulletin Nº2 – Estate 1992

3.- Antecedentes

Para llevar a cabo el objetivo del presente trabajo, es necesario tener en cuenta la existencia de múltiples obras que combinan los sistemas de bajos y acordes con el sistema de bajos libres en múltiples formas dentro de la literatura acordeonística.

El recurso a los bajos standard ha tenido dentro de los compositores distintos fines. Las primeras aproximaciones en la primera mitad del siglo XX nos indican un uso de acompañamiento de la melodía, como encontramos en las obras de Galla-Rini, Pietro Deiro o Pietro Frosini.

Ya en los años 50, compositores como Emilio Cambieri, Felice Fugazza, Vittorio Melocchi o Adamo Volpi combinarían la melodía acompañada por el manual izquierdo con la ejecución de melodías en dicho manual mediante los bajos del sistema standard, abarcando más de una octava gracias al uso intensivo de los registros. Actualmente, estas composiciones se ejecutan de forma más coherente gracias al sistema basetti.

Otros compositores como Luigi Ferrari-Trecatte o Ettor Pozzoli seguirían en los años 50 y 60 utilizando el manual izquierdo como acompañamiento de la melodía en el sistema standard, un lenguaje musical con claros matices de música popular que se ha seguido cultivando hasta la actualidad.

Se puede observar una textura próxima a la heterofonía pero sin reminiscencias al "*oom-pah-pah*" que mencionaba Ellegaard en "*Die zertrümmerte Kathedrale*", compuesta por Václav Trojan en 1963, que utiliza distintas octavas dentro de los bajos del sistema standard mediante el cambio de registros, buscando un resultado similar al de bajos libres. Si bien de la partitura no se extrae claramente para qué modelo fue compuesto, actualmente se podría interpretar perfectamente utilizando únicamente el sistema basetti.

Con anterioridad a la composición de "*Metamorphoses*" fue frecuente la aparición de composiciones claramente dirigidas a explotar la simultaneidad de sistemas que ofrece el modelo de bajos añadidos. Además, resulta de especial relevancia encontrar obras en las que los acordes del sistema standard no se utilizan con fines de acompañamiento dentro del sistema tonal, llegando en ocasiones a suponer un recurso tímbrico más que armónico y más en línea con la estética del siglo XX.

Varias obras de Ole Schmidt, tales como la Fantasía Sinfónica y Allegro de 1958 o las Toccatas nº1 y nº2 de los años 1963-1964 hacen uso del sistema de bajos libres y standard de una forma similar a la obra que nos ocupa, debiendo tener en cuenta que fueron compuestas en colaboración con el propio Ellegaard para su acordeón de bajos añadidos, así como "*In the Zoo*", de Niels Viggo Bentzon (1964) o "*Anatomic Safari*" (1967) de Per Nørgård.

En obras posteriores compuestas para Ellegaard, se muestra una importancia cada vez menor de los acordes del sistema standard, utilizando principalmente el sistema de bajos libres y las hileras de bajos del sistema standard desde principios de los años 70.

Asimismo, Jan Truhlář compuso varias de sus obras para modelos con bajos añadidos, como por ejemplo su "*Präludium und Choral"* op.34 de 1973 y Petr Fiala haría lo propio con su obra "*Aphorisms*" de 1974.

Los compositores más cercanos a la Unión Soviética dedicarían sus obras a un modelo de acordeón, el bayán que en los 60 y 70 se haría cada vez más relevante, exportándose a partir de los años 80 y siendo en la actualidad el antecesor más cercano a los acordeones de concierto actuales, incluso se podría decir que éstos son bayanes y así son denominados en ocasiones, si bien en la actualidad subsisten una serie de diferencias, acercándose progresivamente el acordeón occidental al bayán.

En las obras de los compositores soviéticos se puede observar cómo utilizan el recurso al sistema standard y basetti de forma no simultánea, principalmente hasta los años 80, momento a partir del cual prácticamente desaparecería el uso de los acordes del sistema standard.

Así podemos ver en las primeras composiciones de Nikolai Tschaikin (Sonata nº1, Konzertsuite), de Wladislaw Zolotarjov (Partita, Kammersuite-1965) y Albin Repnikov (Toccata), cómo utilizan los bajos y acordes del sistema standard como acompañamiento de la melodía en ciertas ocasiones. Posteriormente predominaría el sistema basetti, combinado con los bajos del sistema standard del modelo convertor como se observa en las obras de Alexander Nagayew, Anatolij Kusjakow, Wladimir Bonakow, Pjter Londonow, Viacheslav Semjonow o Vladimir Zubitsky.

La combinación del sistema basetti con las dos hileras del sistema standard que producen bajos en la octava más grave parece haber sido el resultado más utilizado de-

ntro de los compositores de esta escuela soviética, característico del modelo convertor y del bayán.

Entre otras muchas obras, también se puede mencionar "*Acco-Music*" de Ernst Krenek (1977), en la que si bien parece presentarse como preferente su interpretación mediante basetti, también ofrece opciones para interpretarla únicamente mediante standard, utilizando constantemente cambios de registro.

De forma parecida ocurre con la "*Fantasía para Acordeón*" de Fermín Gurbindo (1985) donde ofrece distintas opciones para la interpretación, pudiendo elegir en algunos pasajes entre la interpretación a través del sistema standard o el basetti mientras que en otros se expresa como obligada la ejecución de acordes mediante el sistema standard, si bien es perfectamente posible la creación de dichos acordes mediante el sistema basetti[17].

Observamos mediante este resumido recorrido que existe toda una evolución histórica dentro de las composiciones para acordeón que está fuertemente influida por las características del instrumento según el modelo para el que se compusieran. Su categorización no es el objeto del presente trabajo, si bien es imprescindible tener una idea de cómo ha sido este proceso y hacia dónde nos ha llevado, es decir, en qué punto del proceso nos encontramos.

La fisonomía de los acordeones de concierto se ha acercado paulatinamente a la de los bayanes rusos. La mayoría de los concertistas profesionales de acordeón en la actualidad poseen un instrumento que perfectamente se podría denominar bayán[18], en el que a través del convertor pueden utilizar el basetti o el standard alternativamente, pudiendo usar las dos filas de los bajos del sistema standard mientras el basetti está activado, lo que proporciona al instrumentista la posibilidad de interpretar los bajos de la primera octava del registro sin importar en qué parte del registro nos encontremos, si bien con importantes dificultades técnicas. Es por ello necesario señalar que la transcripción que se realiza en el presente trabajo está dirigida a este modelo de acordeón, que yo mismo utilizo. Supone transcribir una obra que explota los recursos de los bajos añadidos para que sea posible realizarlo en un modelo convertor.

---

[17] Así se puede comprobar en http://acordeon.eresmas.net/meta6/fanta/fantas.html donde, mediante un enfoque multidisciplinar se presenta una transcripción de la "*Fantasía para acordeón*" para el sistema basetti.

[18] Obviando la disposición de las notas en la botonera

Respecto de los antecedentes de la propia obra, debemos tener en cuenta que el propio T. Lundquist realizaría una transcripción para piano de sus "*Metamorphoses*", en 1984 en la que añadiría ciertas melodías y lógicamente eliminaría cualquier referencia a los acordes standard.

El antecedente más directo del presente trabajo es otra transcripción intra-instrumental de la presente obra. En 2001, Volker von Ohlen publicó una versión de "*Metamorphoses*" para acordeón de bajos libres en la Editorial Augemus. Según su prefacio, fue ideada para un acordeón que contara únicamente de bajos libres, por lo que presumiblemente la transcripción se haría para un harmoneón.

Esta suposición también se sustenta en la imposibilidad de interpretar algunas secciones con un acordeón con sistema convertor (compases 44-45) o la gran dificultad de otras (compases 138-146, 153-170). Esta situación se puede hacer comprensible si tenemos en cuenta que von Ohlen se basó en la versión de piano. No obstante, todavía existen dudas sobre la existencia de errores en la versión original en lo relativo a articulación o notas que serían posteriormente añadidas o modificadas por Lundquist e interpretadas por Ellegaard.

Mogens Ellegaard escribió un artículo en el I.A.S. Bulletin Nº2 – Estate 1992 reproducido en el Notiziario di Informazione Musicale Anno 2, Nº1 titulado "*Qualche Opinione sulle Trascrizioni*" en el que nos ofrece su visión sobre las transcripciones en el acordeón, haciendo referencia explícita a las "*Metamorphoses*" de Lundquist. En este artículo, destaca la importancia del acordeón con el que se interpreta la obra, especialmente en la registración de la mano izquierda y en la problemática entre los modelos de bajos añadidos y convertor.

Ellegaard acepta la problemática de aquel momento y que es objeto de este trabajo, la preponderancia de acordeones convertor en lugar de bajos añadidos. En este sentido, asume que se hace sumamente difícil en ocasiones interpretar alguna de las obras de las que es dedicatario con un modelo convertor[19].

---

[19] "*Questo no pone assolutamente problemi su una tastiera a 9 file, mentrre altamente problematico resulta l'eseguirli su una tastiera con convertitore: riuscendo anche a schiacciare il convertitore in modo molto rapido, si otterrà inevitabilmente una quantità di click metallici che disturba l'esecuzione notevolmente. Di consequenza io suono tuta la parte della mano sinistra sul manuale bassi sciolti – con l'uso occasoinale delle 2 dile di Bassi Stradella – e senza ricorrere per niente all'uso del convertitore"*. Ellegaard, M. "*Qualche Opinione sulle Trascrizioni*". Notiziario di Informazione Musicale Anno 2, Nº1

En dicho artículo, se proponen una serie de soluciones para fragmentos de la Toccata Nº1" de Ole Schmidt (1960) en los que los acordes de la mano izquierda se ven sustituidos por su equivalencia en los bajos sueltos sin recurrir al convertor en ningún momento.

También se proponen soluciones a los problemas de "*Metamorphoses*" si bien éstas suponen cambios en la partitura original pues desestima el uso simultáneo de los bajos standard y las hileras de basetti, no obstante anima a cualquier intérprete a ofrecer nuevas soluciones a esta situación, especialmente con la difusión de la mentonera en la mano derecha[20].

Ellegaard muestra un gran interés en la evolución del acordeón y en la introducción de innovaciones técnicas así como en la literatura original para acordeón y las transcripciones, si bien prefiere la exploración del acordeón mediante las obras originales, impulsando a compositores que escriban para el instrumento[21]

Los antecedentes aquí señalados presentan un camino con muchas aristas y situaciones inconclusas, lo que influye decisivamente en la importancia de llevar a cabo la transcripción con una metodología clara, estableciendo los criterios más importantes para su realización y aplicando la misma metodología para toda la obra, procurando cuanto menos ofrecer una coherencia interna que sea plenamente compatible con la ejecución musical de la partitura con un acordeón de concierto actual.

---

[20] "*Suggerisco anche all'esecutore di utilizzare tutta la sua immaginazione per esplorare le nuove possibilità di registrazione e di colore che sono a nostra portata di mano oggi con l'uso delle mentoniere, che diverrano rapidamente un accessorio comune a tutti i migliori strumenti*". Ellegaard, M. "*Qualche Opinione sulle Trascrizioni*". Notiziario di Informazione Musicale Anno 2, Nº1

[21] "*Ammiro le giovani generazioni di oggi che con entusiasmo, tenacia e coraggio, suonano la letteratura per fisarmonica scoperta... Recentemente come le Variazioni Goldberg di Bach e le 4 Stagioni di Vivaldi. Per cuanto mi riguarda preferisco suonare i classici e i futuri classici scritti per fisarmonica dai compositori contemporanei!!!*". Ellegaard, M. "*Qualche Opinione sulle Trascrizioni*". Notiziario di Informazione Musicale Anno 2, Nº1

4.- Metodología

Para llevar a cabo la transcripción, es necesario partir de unos puntos clave a los cuales se pueda referir en caso de que existan dudas sobre cuál es la solución más adecuada para cada problema[22]. Como punto de partida, la transcripción supone el uso de un acordeón de concierto con convertor, si bien únicamente se utilizará el sistema basetti y ocasionalmente las dos hileras de bajos correspondientes al sistema standard, sin recurrir en ningún momento al uso del convertor.

La presente transcripción está basada en la partitura original editada por Matth. Hohner en 1966, si bien se ha tenido en cuenta la versión editada por Augemus en 2001. Ante cualquier discrepancia, se preferirá la versión original.

La principal labor de esta transcripción es explicitar los acordes que en la partitura original se interpretarían mediante los botones de acordes del sistema standard y construirlos sobre el sistema basetti. Para ello, el acorde debe estar en posición cerrada[23], si bien no se tendrá en cuenta la inversión del acorde.

Los acordes del sistema standard aparecen en los compases 44-46, 137-145, 152-169, 204-209. Para una correcta transcripción, se debe tener en cuenta la registración del manual izquierdo en cada caso para así saber la tesitura[24] de los bajos y acordes. En los tres primeros casos, el registro es 4‟ por lo que suena una octava más alta de lo que está escrito.

Debido a esto y para una correcta interpretación de la transcripción, es necesario disponer de un modelo de acordeón convertor en el que los bajos del sistema standard que están disponibles mientras está activado el sistema basetti suenen una octava más alta de la octava real. De esta forma, se obtienen los bajos en la octava que deben sonar según la partitura original.

Asimismo, los acordes deberán situarse en una octava más alta de lo que se escucharían con el registro de 8‟ en el sistema standard. La situación es distinta en los

[22] En el contexto del presente trabajo, problemas son todos aquellos puntos en los que la interpretación de la obra se hace difícil o imposible con un acordeón modelo convertor y requieren transcripción o arreglo.

[23] Su extensión no debe ser mayor que una octava

[24] Cuanto menos, aproximada

compases 204-209, donde los bajos deben escucharse en la octava más grave del acordeón y los acordes en su octava correspondiente.

En la transcripción se han tenido en cuenta otra serie de factores ajenos a la problemática de la interpretación con un acordeón convertor en vez de un acordeón con bajos añadidos.

En la partitura original, hay líneas melódicas que cambian de un manual a otro (c. 39-43, 110, 130-131, 248-249). El timbre del acordeón para el que fue escrito, un Hohner Gola de 9 hileras en la mano izquierda[25], es mucho más brillante que los acordeones de concierto actuales y según se puede percibir en la grabación original de M. Ellegaard, el paso de un manual a otro no suponía una gran diferencia de timbre. Este factor también se ha tenido en cuenta a la hora de realizar una registración ligeramente distinta que la propuesta en la partitura original.

El paso de un manual a otro, en el contexto de la obra e interpretada según su partitura original, ocasiona un efecto que por lo general hace perder la unidad en la melodía, por lo que se ha preferido siempre que fuera posible mantener la línea melódica en un único manual, tal y como se ha hecho en los compases 39-43, 110 y 249. Si el cambio de manual es esencial a la línea melódica, se ha introducido parte de esta línea melódica en ambos manuales para así reducir su fragmentación y reforzarla en el registro más grave, como se ha realizado en los compases 111-113, 131-136.

Adicionalmente, la obra original en sus compases 61-64 y 71-77 una tercera línea melódica en un registro intermedio entre las dos restantes que se han pasado de la mano derecha a la mano izquierda con el fin de permitir una mayor claridad en la melodía.

En los compases 80-82 aparece una combinación de bajos standard y bajos libres perfectamente compatible en el sistema convertor, pues no se utilizan acordes. Sin embargo, los bajos standard del acordeón para el que fue compuesta la obra tenía siete voces, por lo que el cambio realizado en la transcripción supone reforzar los ba-

[25] Seis hileras para los bajos standard y tres hileras para los bajos libres, es decir, un modelo de bajos añadidos.

jos standard, añadiendo una octava que se ejecuta en los bajos libres para acercar el resultado al que presenta la partitura original.[26]

Un cambio menor, anticipado por la reedición de 2001 supone intercambiar los manuales en el último compás. En la edición original, el manual izquierdo produce los sonidos agudos mientras que el manual derecho los graves. En la presente transcripción, se han intercambiado los manuales evitando el cambio de registro y ofreciendo un resultado más balanceado entre ambos manuales.

4.- Conclusiones

El presente trabajo ha sido de una gran utilidad para poder interpretar la obra que se ha transcrito. La principal conclusión de este trabajo es que es necesario replantearse los esquemas sobre los que se compuso para acordeón en el siglo XX. Si bien algunas obras pueden perdurar y mantenerse dentro de la literatura acordeonística, otras de ellas quedarán en el olvido y el criterio para que se produzca una situación u otra no debería ser el acordeón que utilizaba el intérprete para el que fue compuesta.

Es necesario tomar conciencia de que resulta necesaria una labor transcriptora en el acordeonista y reducir al máximo las situaciones en las que una obra no es interpretada por la necesidad de hacer un arreglo o transcripción.

Esta labor supone dar un paso adelante en el asentamiento de un conjunto de composiciones para acordeón que en la actualidad ya forman parte de la literatura clásica, pero que en muchas ocasiones no es interpretado por las diferencias entre los distintos modelos que requieren un esfuerzo mayor al intérprete, o en ocasiones se interpreta sin respetar el resultado que produciría la partitura original en el acordeón para el que fuera compuesta.

Como conclusión, también es necesario plantearse la labor del acordeonista. Se trata de una figura que debe conocer perfectamente las características de su instrumento en la medida en que en su labor de intérprete, va a tener necesariamente que realizar

[26] De esta forma, se consigue más satisfactoriamente el objetivo de la nota a pie en dicho pasaje, donde indica: "*Play the F‘ alternately on B.B* [Bariton Bass] *and S.B* [Stradella Bass] to obtain changes in tonal quality and „weight"".

una labor de transcriptor en todas las obras que no fueron compuestas para su propio modelo de acordeón, labor que será más o menos intensiva dependiendo de las características de la composición. Es por ello que resulta completamente necesaria una formación transcriptora en todo acordeonista, sin necesidad de tener en cuenta que un gran número de acordeonistas profesionales interpretan la música compuesta para otros instrumentos.

Además, es necesario plantearse estas situaciones de cara al futuro. El acordeonista profesional actual, por lo general, ejerce una labor de difusión del instrumento entre los compositores. Esta labor de difusión se puede concretar en que el compositor le dedica una obra al acordeonista, lo que implica necesariamente que la composición estará destinada al acordeón que el intérprete utiliza. Mientras que el acordeón no sea ampliamente conocido entre los compositores[27], estará en manos del acordeonista guiar al compositor en los recursos técnicos y estilísticos del acordeón.

Además, estará en manos del acordeonista indicar las características concretas del acordeón con el que se interpretará la obra, pues podrá recurrir a sus singularidades si así lo considera necesario. Sin embargo, esta situación debe alertar al compositor en la medida en que pueda suceder que su interpretación en otros modelos requiera una transcripción o incluso sea imposible.[28]

Por tanto, a la hora de sugerir recursos al compositor, el acordeonista debe tener en cuenta si éstos son generalizables a la mayoría de los instrumentos de concierto o sin embargo son características especiales del propio acordeón con el que trabaja. Esta situación debe ser ponderada y cuanto menos explicitada al compositor.

[27] El conocimiento de las características del acordeón sería mucho más sencillo si existiera una estandarización que no se ha producido. Por ello, parece difícil un conocimiento suficiente del acordeón por parte de los compositores sin la ayuda de un acordeonista que indique las posibilidades y características técnicas del instrumento de forma general.

[28] Un ejemplo podría ser el uso del registro agudo de 4" (piccolo) en el manual izquierdo, del que carecen múltiples acordeones de concierto o es imposible su utilización como voz individual puesto que no disponen del registro que le permita sonar sin el resto de voces.

5.- Fuentes

- Algora Aguilar, Esteban. "*El acordeón en la España del siglo XIX*". Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical, Año nº 14, Nº 46, 2001, pags. 63-103
- Benetoux, Thierry. "*The ins and outs of the accordion*". 2001.
- Boccosi, Bio; Pancioni, Attilio. "*La Fisarmonica Italiana*". Edizioni Farfisa, 1964
- Centro Studi Internazionale sulla Fisarmonica. "*Notiziario di informazione musicale*". Anno 2, nº1. Luglio 1994
- Documento de la patente del acordeón de Demian publicada por
- Flynn, Ronald; Davison, Edwin; Chavez, Edward. "*The golden age of the accordion*". Burke Publishing Company, 1992
- Gervasoni, Pierre. "*L'Accordéon, Instrument du XXe Siècle*" Editions Mazo, 1986
- Lundquist, Torbjörn. *Metamorphoses*. Matth. Hohner, 1966. Augemus, 2001.
- Macerollo, Joseph. "*Accordion Resource Manual*". The Avondale Press, 1980
- Monichon, Pierre "*L'Accordeon*" Presses Universitaires de France, 1971. Payot, Lausane, 1985.
- Monichon, Pierre "*Petite Historie de l'accordeon"*. E.G.F.P. Paris, 1958
- Picchio, Paolo. "*La fisarmonica da concerto ed il suo repertorio*". Edizioni Brillarelli, 2004
- Sitio Web de la fábrica de acordeones Pigini, www.pigini.com
- Sitio Web de Tito Marcos http://www.terra.es/personal/marcos54/index.html
- Sitio Web de "*The Classical Free-Reed, Inc.*" http://free-reed.net
- Sitio Web de "*Accordions Worldwide*" http://www.accordions.com/

Anexo: partitura de la transcripción de "*Metamorphoses", de Torbjörn Lundquist*

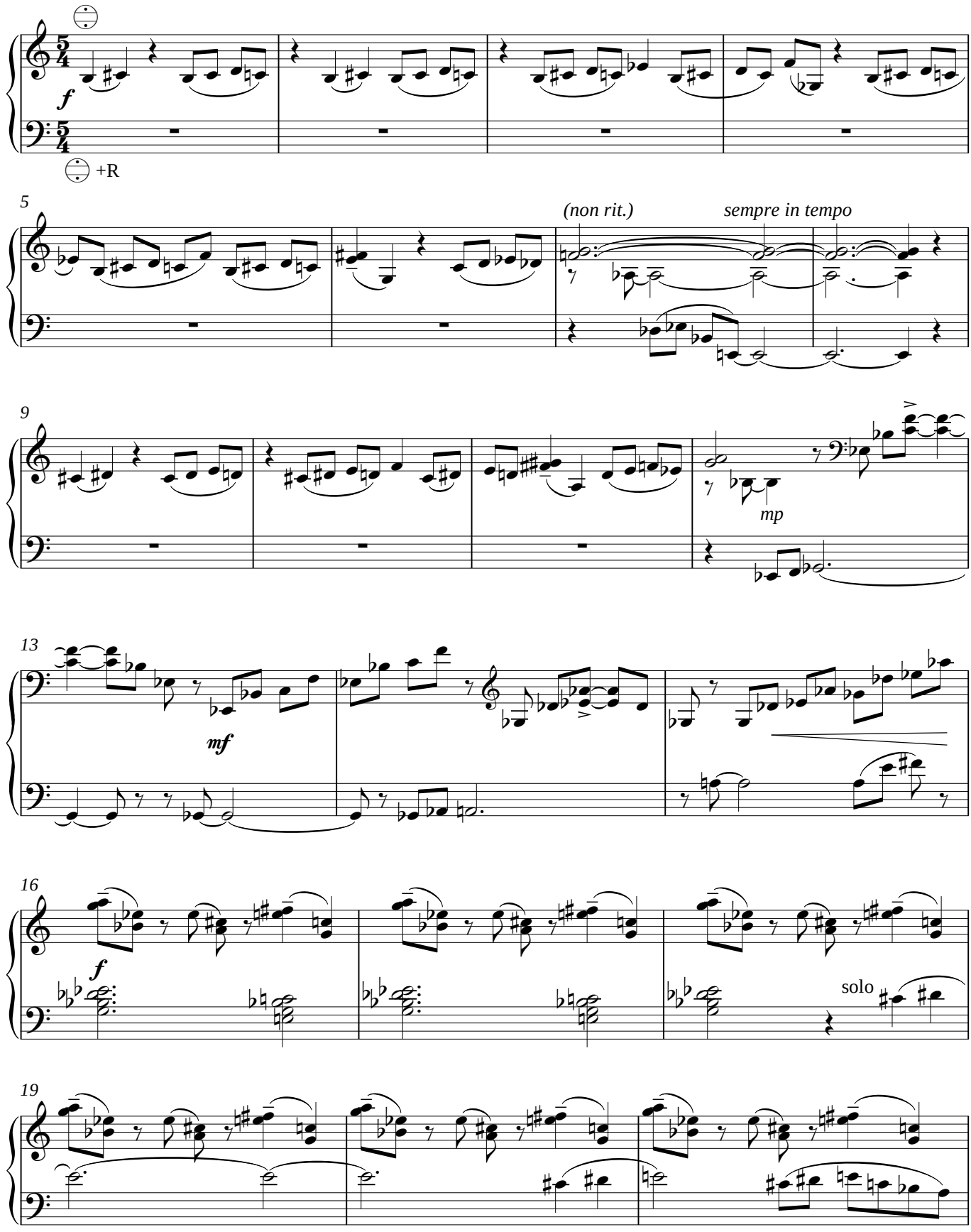
To Mogens Ellegaard

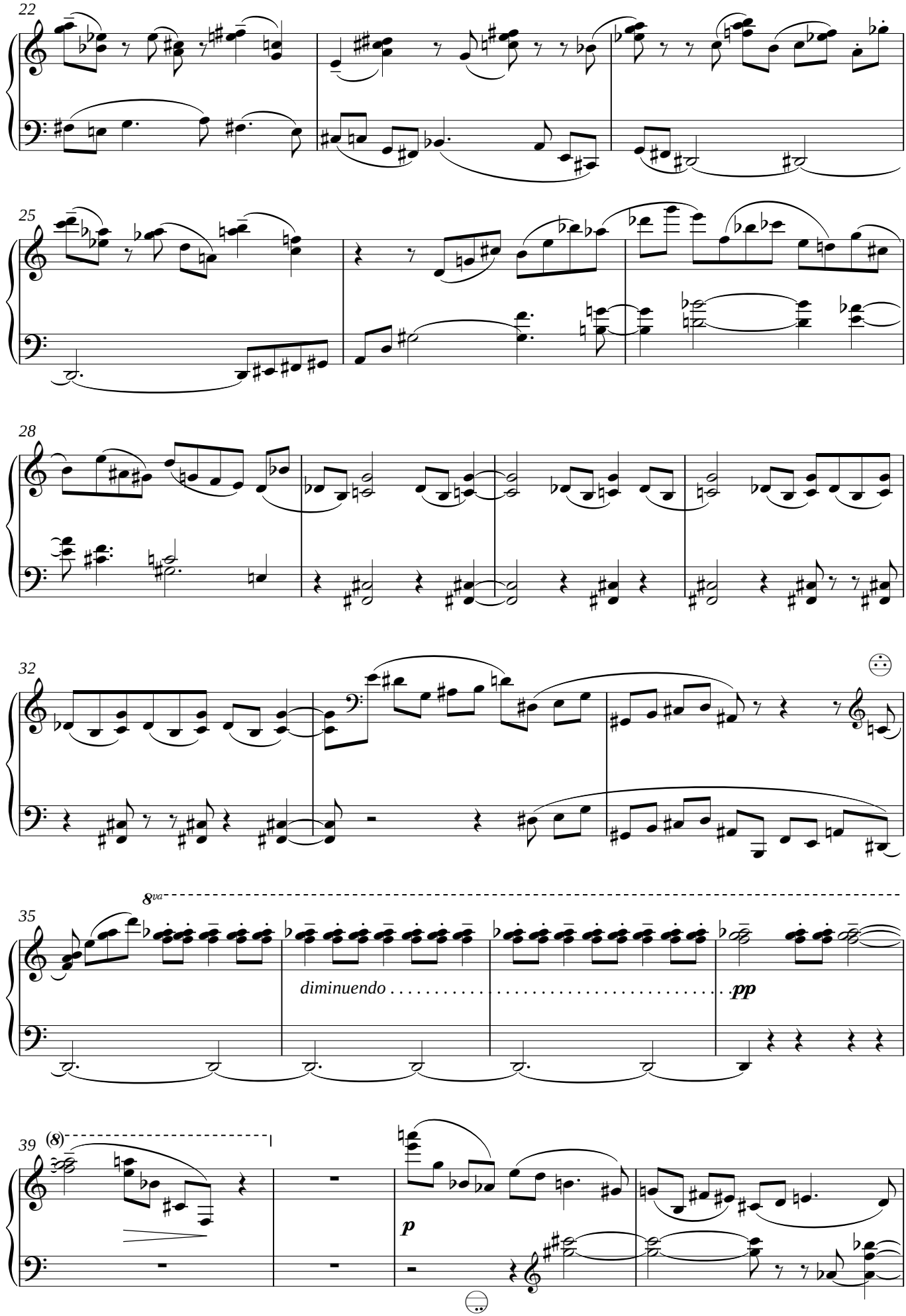
Exact pitch notation

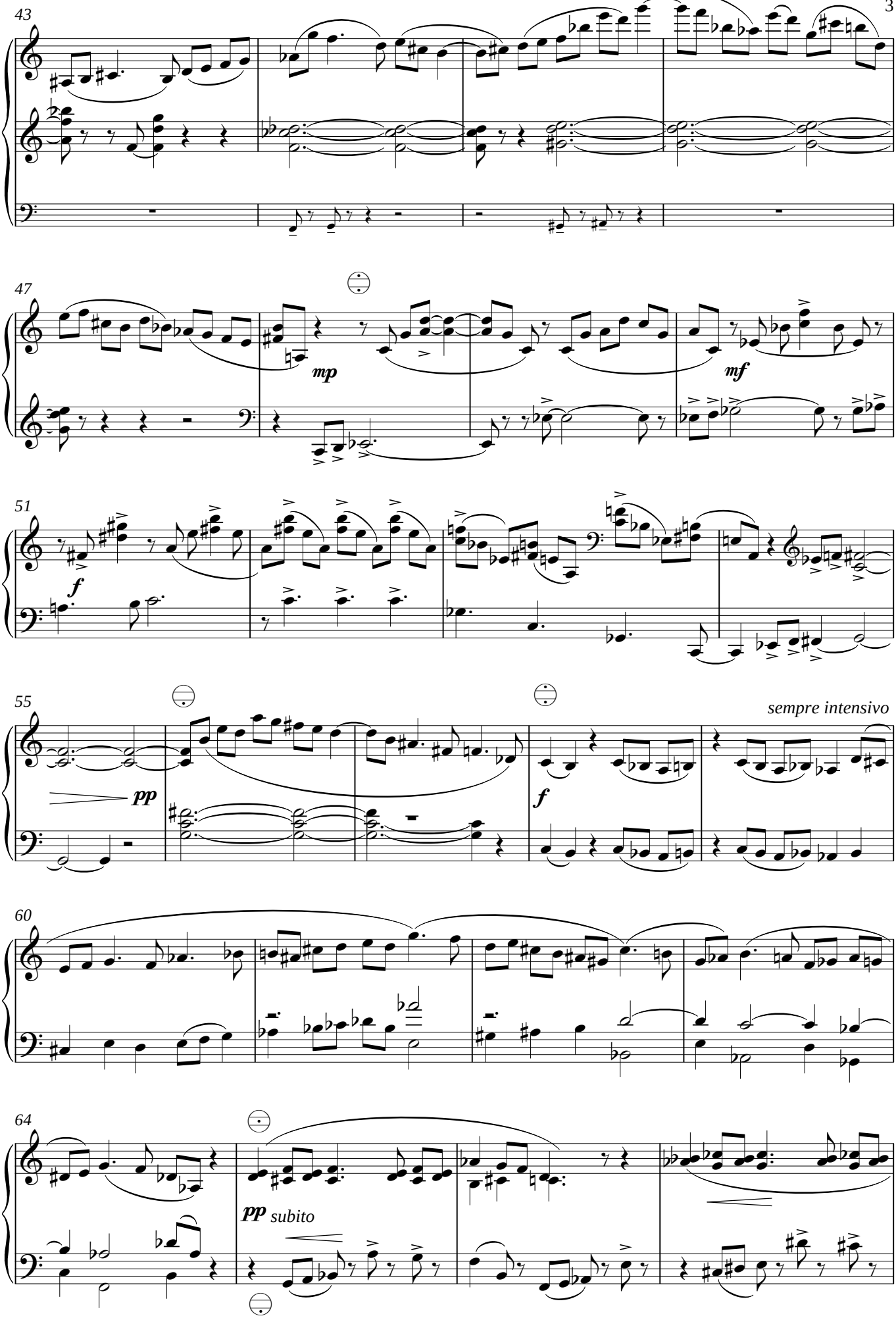
Metamorphoses

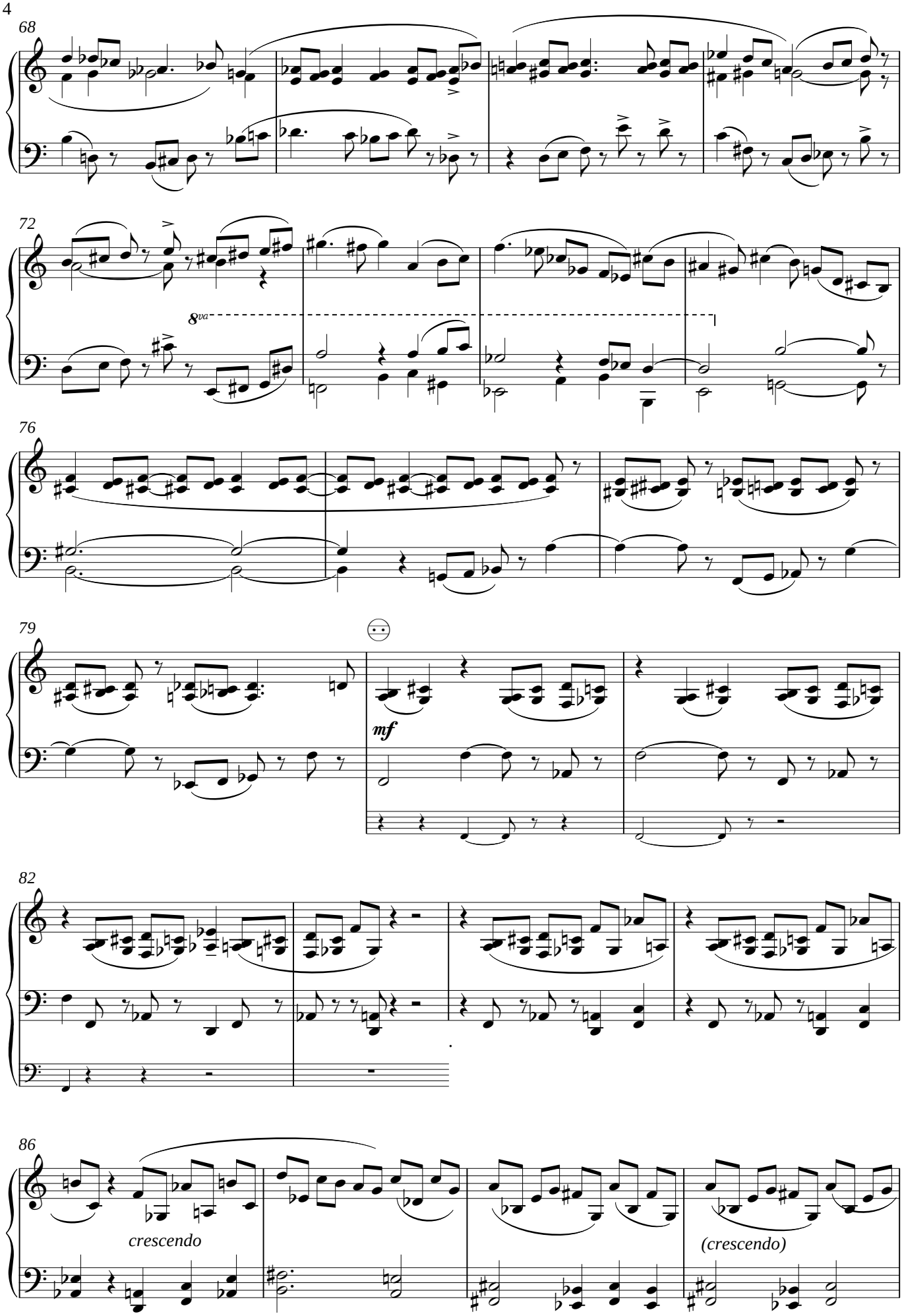
Torbjörn Iwan Lundquist, 1965

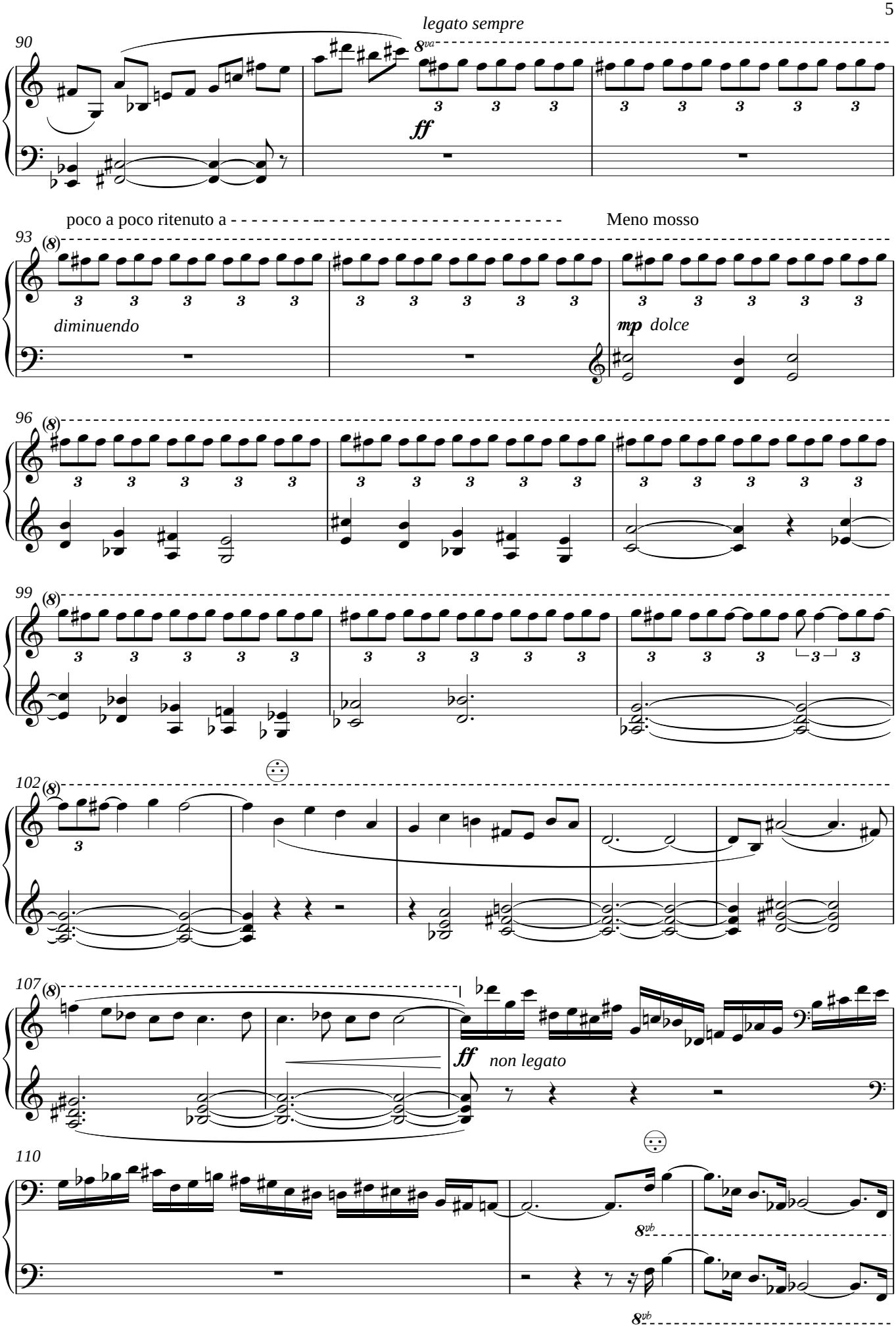
With a hard beat (♩ =ca. 200)

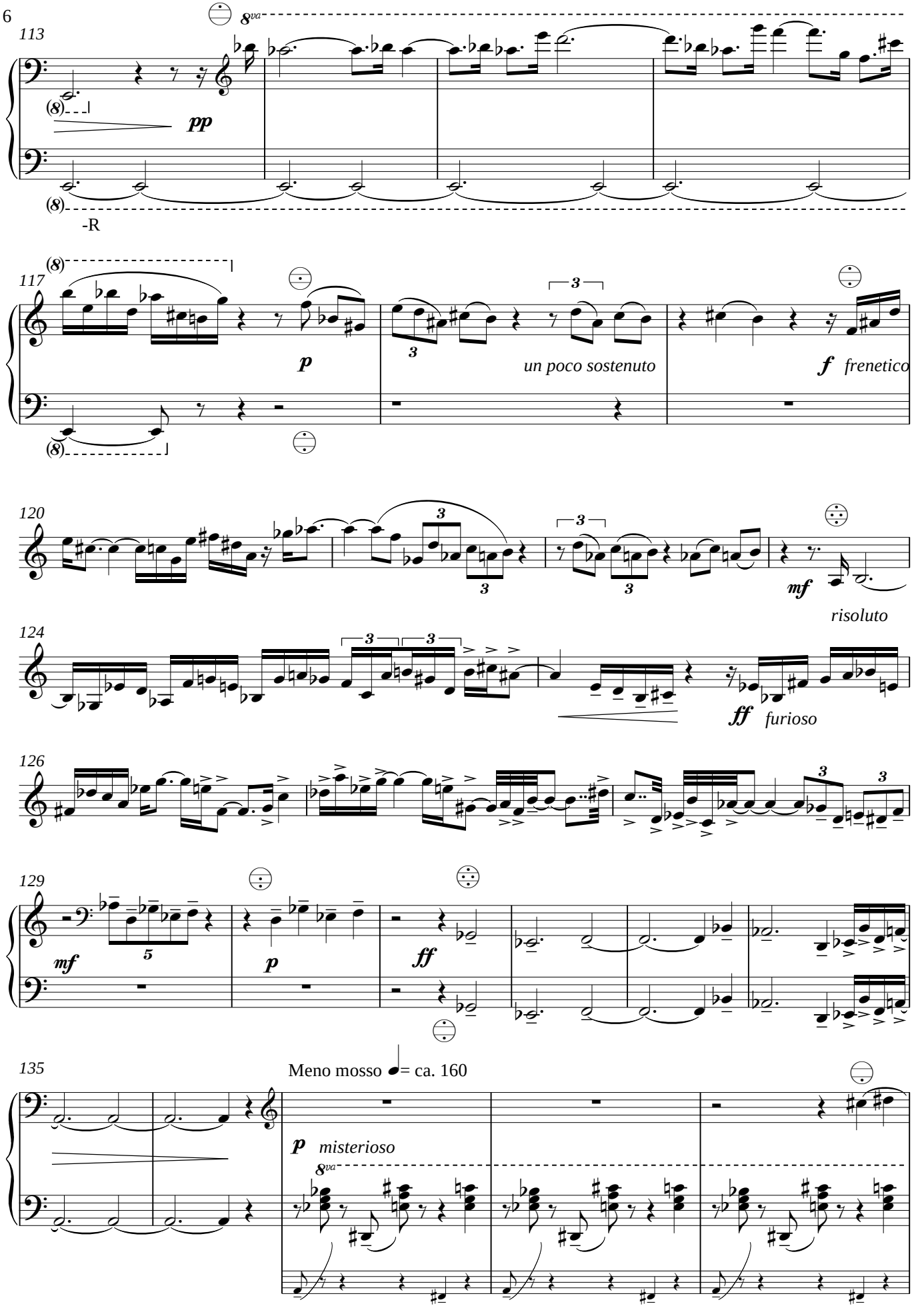


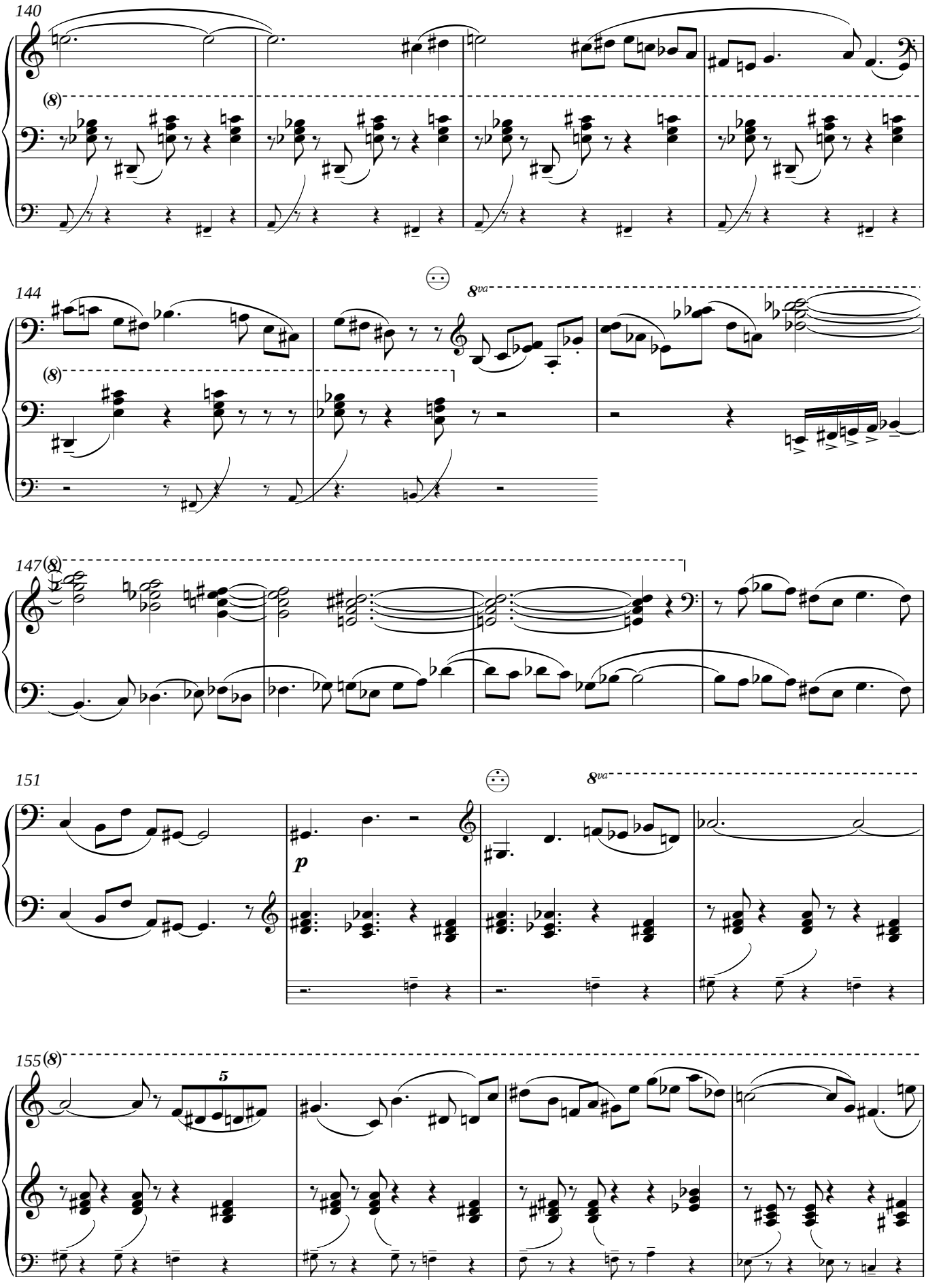

22
25
28
32
8va
35
diminuendo
pp
(8)
39
p

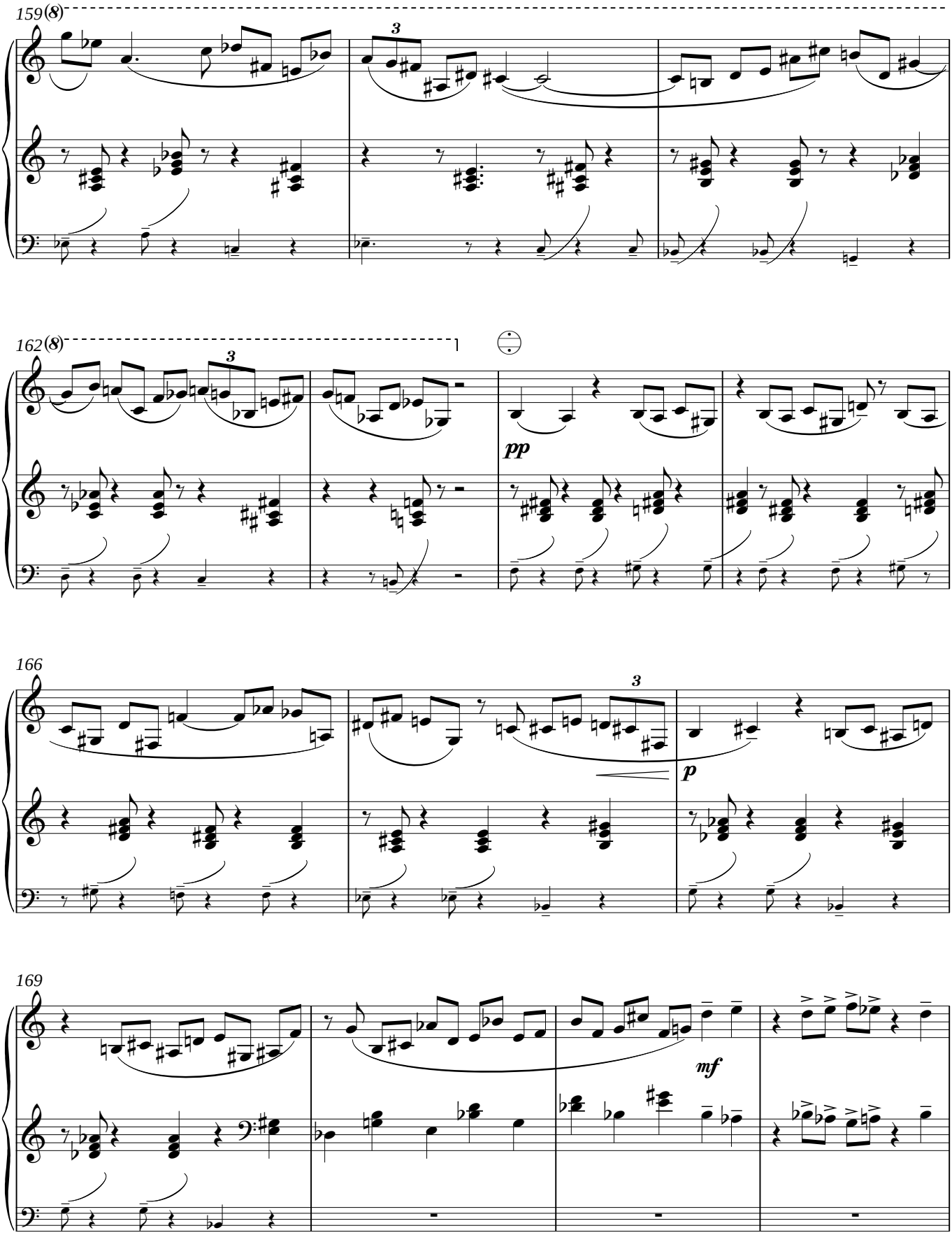

43
47
mp
mf
51
f
55
pp
f
sempre intensivo
60
64
pp subito

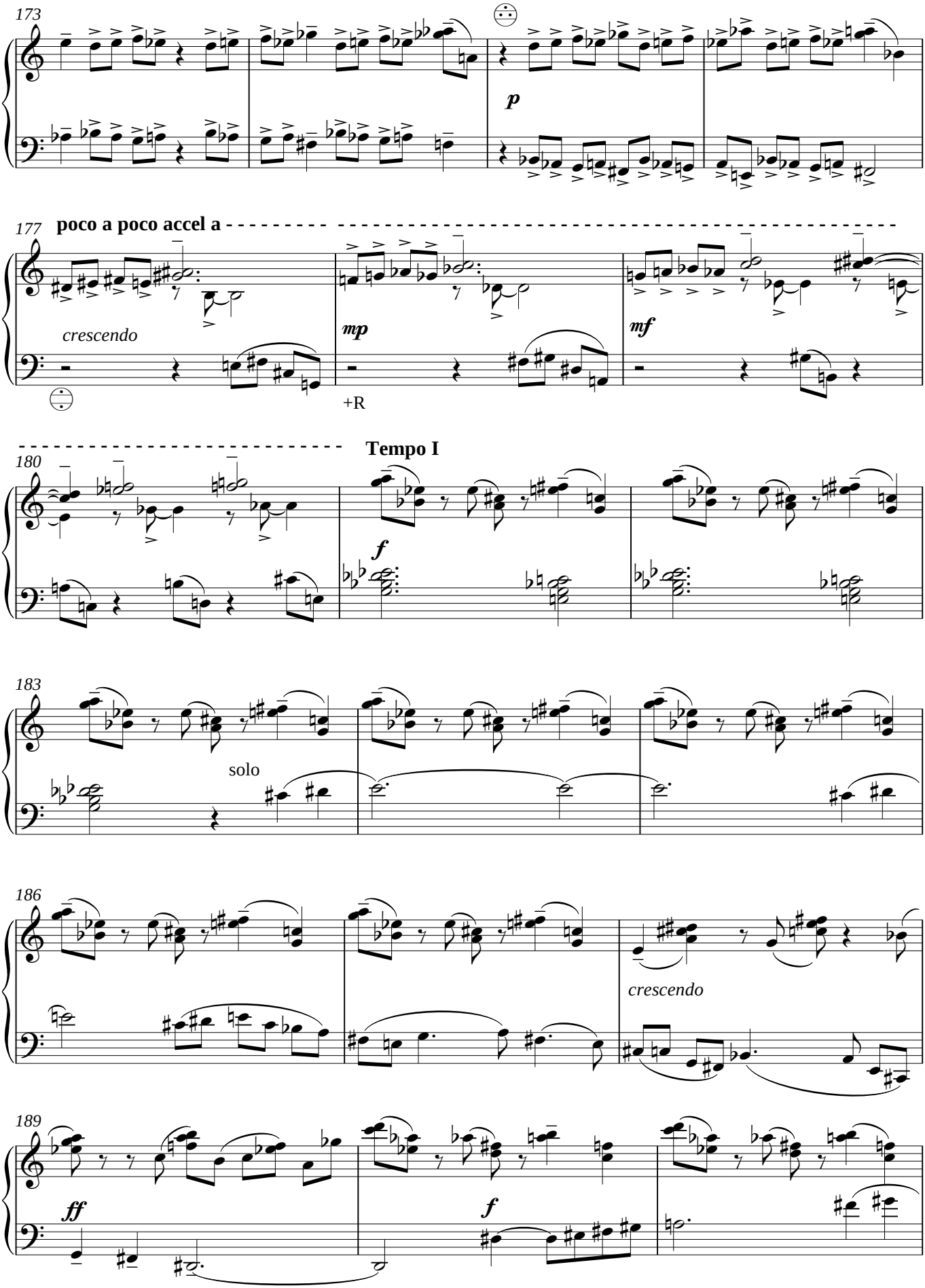

68
72
8va
76
79
mf
82
86
crescendo
(crescendo)

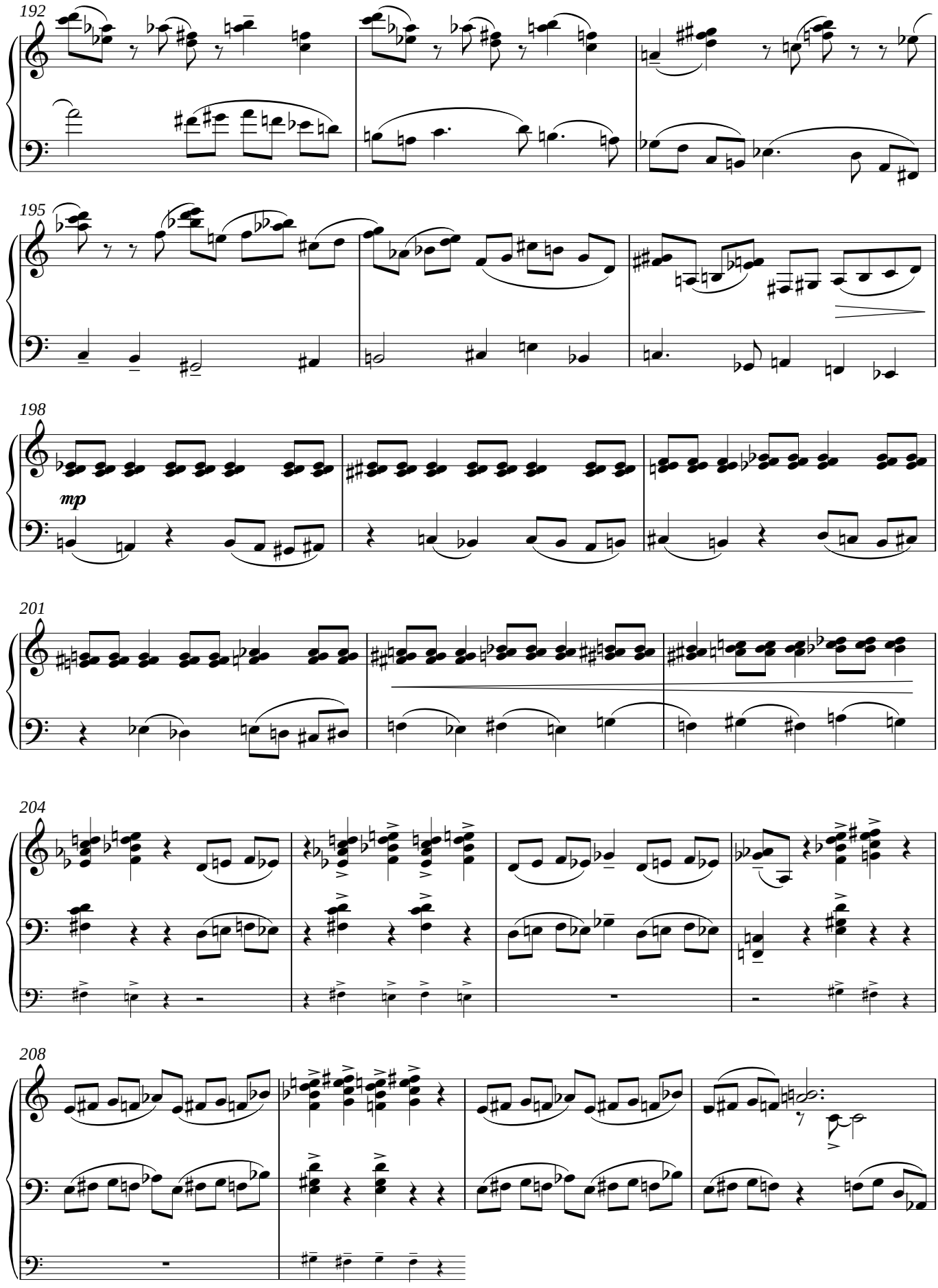

legato sempre
90
8va
ff
poco a poco ritenuto a
Meno mosso
93
(8)
diminuendo
mp dolce
96
(8)
99
(8)
102
(8)
107
(8)
ff non legato
110
8vb
8vb

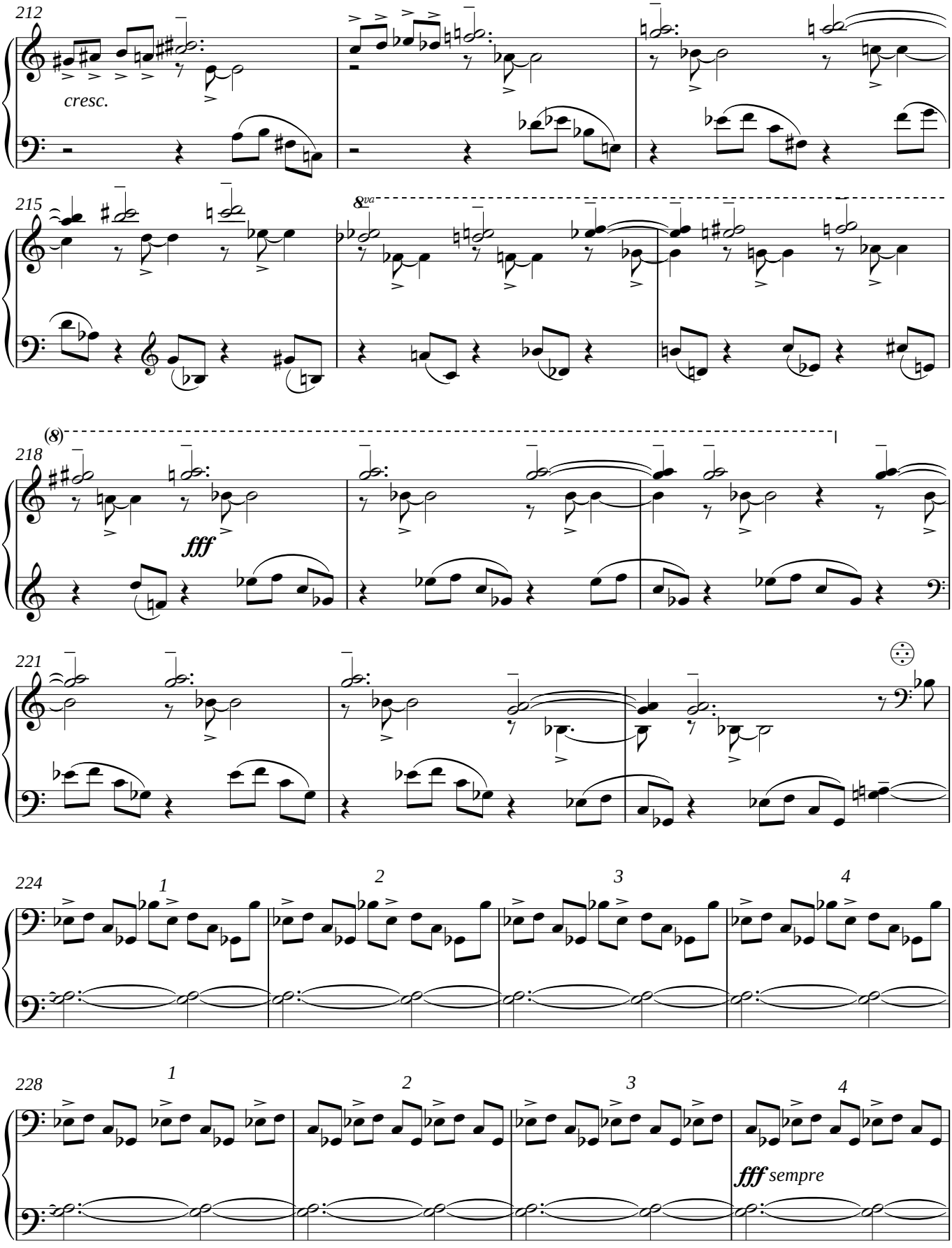

113
8va
pp
(8)
-R
117
p
un poco sostenuto
f frenetico
120
mf
risoluto
124
ff furioso
126
129
mf
p
ff
135
Meno mosso ♩= ca. 160
p misterioso
8va

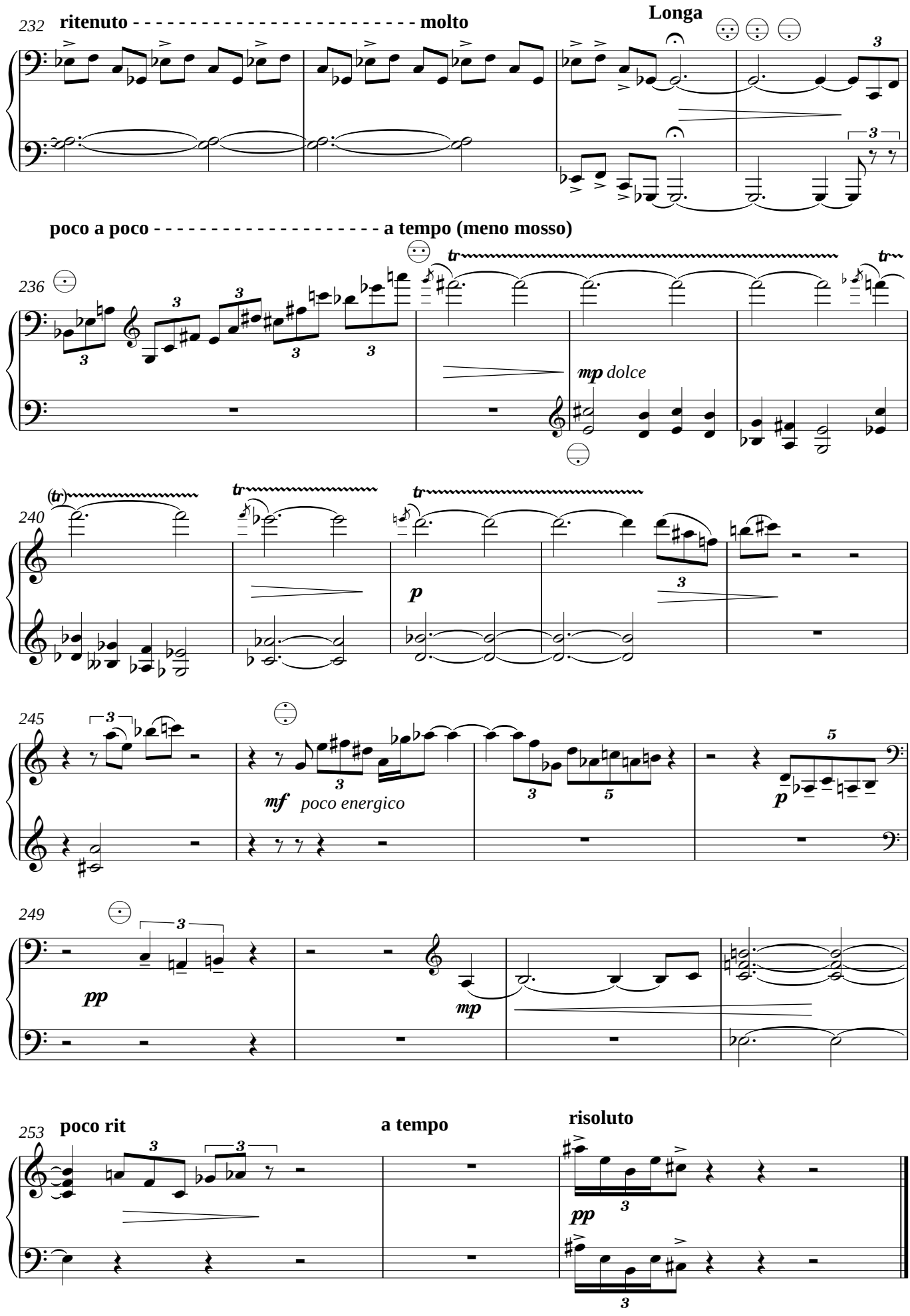

140
144
8va
147
151
p
8va
155
5


159
(8)
3
162
(8)
3
pp
166
3
p
169
mf


173
p
177
poco a poco accel a
crescendo
mp
+R
mf
180
Tempo I
f
183
solo
186
crescendo
189
ff
f


192
195
198
mp
201
204
208


212
cresc.
215
8va
(8)
218
fff
221
224
1
2
3
4
228
1
2
3
4
fff sempre


232
ritenuto - molto
Longa
poco a poco - a tempo (meno mosso)
236
mp dolce
240
p
245
mf poco energico
p
249
pp
mp
253
poco rit
a tempo
risoluto
pp

Torbjörn Lundquist

METAMORPHOSES

for Accordion

*

Commissioned by the Accordion Teachers Guild, Inc., USA

HOHNER VERLAG TROSSINGEN

Bestell-Nr. 2032

Torbjörn Lundquist

METAMORPHOSES

for Accordion

*

HOHNER VERLAG TROSSINGEN

Bestell-Nr. 2032

© 1966 Matth. HOHNER AG., Musikverlag, Trossingen/Württemberg
Alle Rechte vorbehalten - All rights reserved - Tous droits réservés

My "METAMORPHOSES" for solo accordion were commissioned by the Accordion Teachers' Guild, Inc., (USA) - and written in intimate co-operation with MOGENS ELLEGAARD and his Free Bass Accordion.

After I had composed the "Partita Piccola", which was my first attempt to write for the accordion, I wanted to further exploit the potentials of the instrument in a more explosive, more modern idiom. I also wished to utilize its great flexibility and adaptability to the varied forms of musical expression.

I wanted to write a relatively short piece that would cover as rich a range as possible . . . . from ppp to fff; from dolcissimo to frenetico; from dansant vitality to gracious gentility and serious contemplation. For this challenge, the Metamorphosis-form seemed to be the perfect medium.

Whether I was successful, is not for me to say. But of this I am certain: In the hands of Ellegaard, the Free Bass Accordion has fulfilled my every intention, and has convinced me that it is definitely capable of surviving in the field of serious music.

Meine „Metamorphosen" für Solo-Akkordeon sind eine Auftragsarbeit für den Amerikanischen Akkordeonlehrer-Verband (Accordion Teachers' Guild, Inc. USA) und wurden in enger Zusammenarbeit mit Mogens Ellegaard und seinem Akkordeon mit Bariton-(Melodie-)Baß-Manual komponiert.

Nachdem ich die „Partita Piccola" geschrieben hatte, die mein erster Kompositionsversuch für das Akkordeon war, wollte ich die Möglichkeiten des Instruments weiter ergründen, und zwar in einer explosiveren, moderneren Form. Dabei wollte ich mir die hohe Flexibilität und Anpassungsfähigkeit des Instruments an die verschiedenen musikalischen Ausdrucksformen zunutze machen.

Ich beabsichtigte, ein verhältnismäßig kurzes Stück zu schreiben, das jedoch einen möglichst großen Bereich umfassen sollte - vom ppp bis fff; von dolcissimo bis frenetico; gleichzeitig voller Vitalität und graziöser Leichtigkeit ebenso wie ernster Kontemplation. Für diese Aufgabe schien die Form der Metamorphose am besten geeignet.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, zu entscheiden, ob ich Erfolg hatte. Eines kann ich jedoch mit Sicherheit sagen: In den Händen von Mogens Ellegaard hat das Akkordeon mit Bariton-(Melodie-)Bässen allen meinen Anforderungen vollkommen entsprochen und mich davon überzeugt, daß es ohne Zweifel die Fähigkeiten hat, auf dem Gebiet der ernsten Musik zu überleben.

J'ai composé mes »Métamorphoses« pour accordéonistes solistes sur commande de l'association des professeurs d'accordéon américaine (Accordion Teachers' Guild, Inc.). J'ai collaboré avec Mogens Ellegaard, accordéoniste utilisant les basses baritons.

Après avoir composé la »Partita Piccola«, mon premier essai d'écriture pour accordéon, je désirais élargir les possibilités de cet instrument par une forme plus percutante et plus moderne. Je profitais de la grande souplesse et des différentes expressions musicales de cet instrument.

J'avais l'intention de composer une petite œuvre mais d'une grande étendue - du ppp jusqu'au fff; du dolcissimo jusqu'au frenetio; en même temps pleine de vitalité et interprétation sérieuse. Pour ce, la forme de la métamorphose me semblait la plus convenable.

Ce n'est pas à moi de décider si c'est un succès. Mais une chose est certaine: L'accordéon à basses baritons joué par Mogens Ellegaard rempli toutes mes exigences et je suis persuadé qu'il a sans doute les capacités de survivre dans le domaine de la musique classique.

Stockholm, Suède — TORBJÖRN LUNDQUIST

NOTES ON THE PERFORMANCE

TORBJØRN LUNDQUIST's "Metamorphoses" were written for the FREE BASS ACCORDION, and a correct execution of the music requires an instrument with both 120 Standard Bass (Stradella) and ma anual of single bass notes with at least this tonal range:



Notation

To indicate which bass system should be applied, one will find these signs:

B.B. = BARYTONE (Bassetti, or FREE) Bass

S.B. = STANDARD (Stradella) Bass

Where S.B. is indicated, the American standard bass notation of chord symbols and bass notes has been used. Thus, M = Major Bass Chord, m = Minor Bass Chord, 7 = Dominant Seventh Chord, and d = Diminished Seventh Chord.

Where B.B. is wanted, every note and chord must be played as written. The bass fingering is for the CONTINENTAL FREE BASS SYSTEM (Bassetti).

Registers

Some new switch symbols have been contrived for the B.B., assuming that the system contains two sets of reeds. These symbols will present no problems to anybody who is familiar with the standard switch notation.

 = One Reed - Sounds as written

 = One Reed - Sounds an octave higher

 = Two Reeds - Octave Coupling

An 8va or 8va bassa sign over or under a switch symbol (in treble or bass) means that the passage following the symbol should be played an octave higher or lower than the written pitch - until a change is indicated by another switch symbol WITHOUT any signs (or a LOCO sign). Every change of register was carefully planned by the composer in his strive for tonal variation, colouring, or balancing of treble and bass. The registration is therefore to be regarded as an important part of the interpretation.

It has, indeed, been a privilege to be allowed to participate in the creation of the present exciting offering. And not only is the composer to be congratulated on a brilliant contemporary accordion composition - the ACCORDION TEACHER's GUILD, Inc. must be thanked for yet another welcome contribution to the scarce literature of good original music. It is to be hoped that the accordion world will demonstrate its appreciation by adopting the "Metamorphoses" in the future standard repertoire.

MOGENS ELLEGAARD

ANMERKUNGEN FÜR DEN SPIELER

TORBJØRN LUNDQUIST's „Metamorphoses" wurden für Akkordeon mit Bariton-(Melodie-) Baß-Manual geschrieben. Zur korrekten Wiedergabe des Werkes ist ein Instrument mit 120 Standardbässen und Baritonbässen mit mindestens folgendem Tonumfang erforderlich:



Notation

Folgende Zeichen geben an, welches Baßmanual gespielt werden muß:

B.B. = Bariton-(Melodie-)Baß-Manual

S.B. = Standardbaß-Manual (120 Bässe)

Für das S.B.-Manual wurde zur Bezeichnung der Akkordsymbole und Baßtöne die amerikanische Standardbaß-Notation angewandt. So bezeichnet „M" den Durakkord, „m" den Mollakkord, „7" den Dominantseptakkord und „d" den verminderten Septakkord.

Wo das B.B.-Manual gefordert ist, muß jede Note und jeder Akkord so gespielt werden wie notiert. Der Baßfingersatz ist für die Hohner-Baritonbass-Anordnung gedacht.

Registrierung

Für die 2-chörigen Baritonbässe wurden einige neue Registersymbole entwickelt, die jemandem, der mit den üblichen Symbolen vertraut ist, keine Schwierigkeiten machen sollten

 = einchörig - Grundreihe (8')

 = einchörig - hohe Oktave (4')

 = zweichörig - Grundreihe und hohe Oktave (8' = 4')

Ein „8va"- oder „8va-bassa"-Zeichen über oder unter einem Registersymbol (im Diskant oder Baß) bedeutet, daß so lange eine Oktave höher oder tiefer gespielt werden muß, bis Aufhebung erfolgt durch ein weiteres Registersymbol **ohne** einen „8va"- oder „8va bassa"-Vermerk (oder durch „loco"). Jede Registeränderung wurde vom Komponisten sorgfältig durchdacht in dem Bestreben, Tonvariation, Klangfarbe und Balance zwischen Diskant und Bass zu erzielen. Die Registrierung muß daher als wichtiger Bestandteil der Interpretation angesehen werden.

Es war in der Tat ein Vorzug, an der Schöpfung dieses neuen, begeisternden Werkes teilnehmen zu dürfen. Man muß nicht nur dem Komponisten zu diesem brillianten, zeitgenössischen Werk gratulieren, ebenso ist dem Amerikanischen Akkordeonlehrer-Verband (Accordion Teacher's Guild, Inc.) für diese willkommene Bereicherung des ohnehin knappen Repertoires an guter Originalmusik zu danken. Man kann nur hoffen, daß die Akkordeonwelt ihre Anerkennung zeigen wird durch Aufnahme der „Metamorphoses" in das künftige Standardrepertoire.

MOGENS ELLEGAARD

REMARQUES POUR LE JOUEUR

Les »Métamorphoses« de TORBJØRN LUNDQUIST ont été écrites pour accordéon à basses baritons. Pour pouvoir jouer correctement cette œuvre il faut un instrument à 120 basses standards et basses baritons avec l'étendue suivante:



Notation

Les marques suivantes disent quel système de basses doit être utilisé:

B.B. = bariton

S.B. = standard (120 basses)

Pour le clavier S.B. la notation standard américaine a été utilisée pour les basses et les accords. »M« signifie l'accord majeur, »m« l'accord mineur, »7« l'accord de septième dominante et »d« l'accord de septième diminuée. Là où le clavier B.B. est précisé, il faut jouer chaque note et chaque accord comme indiqué. Le doigté est prévu pour les basses Hohner-Bariton (doigté italien).

Registres

Pour les basses baritons à 2 voix quelques nouveaux symboles de registres ont été employés, mais qui ne causent aucune difficulté pour ceux qui sont déjà habitués aux autres symboles.

 = une voix - rangée fondamentale (8')

 = une voix - octave aiguë (4')

 = deux voix - rangée fondamentale et octave aiguë (8'=4')

Le symbole »8va« ou »8va bassa« au-dessus ou en-dessous d'un symbole de registre (côté chant et côté basses) signifie que l'on doit jouer une octave plus haute ou plus basse jusqu'à ce qu'un autre symbole de registre suive **sans** »8va« ou »8va bassa« (ou par »loco«). Chaque changement de registres a été soigneusement étudié par le compositeur avec le but, d'atteindre le meilleur résultat en variation de ton, timbre et balance entre côté chant et côté basses. L'utilisation des registres représente donc une partie importante de l'interprétation.

C'était en effet un honneur de participer à la création de cette œuvre éxaltante. La gratitude pour cette œuvre brillante et moderne ne va pas seulement au compositeur, mais également à l'association des professeurs d'accordéon américaine (Accordion Teachers' Guild, Inc.) pour cet enrichissement du répertoire rare de musique originale pour accordéon. Il reste à espérer que les accordéonistes montrent leur compréhension en adoptant les »Métamorphoses« dans leur répertoire standard.

MOGENS ELLEGAARD

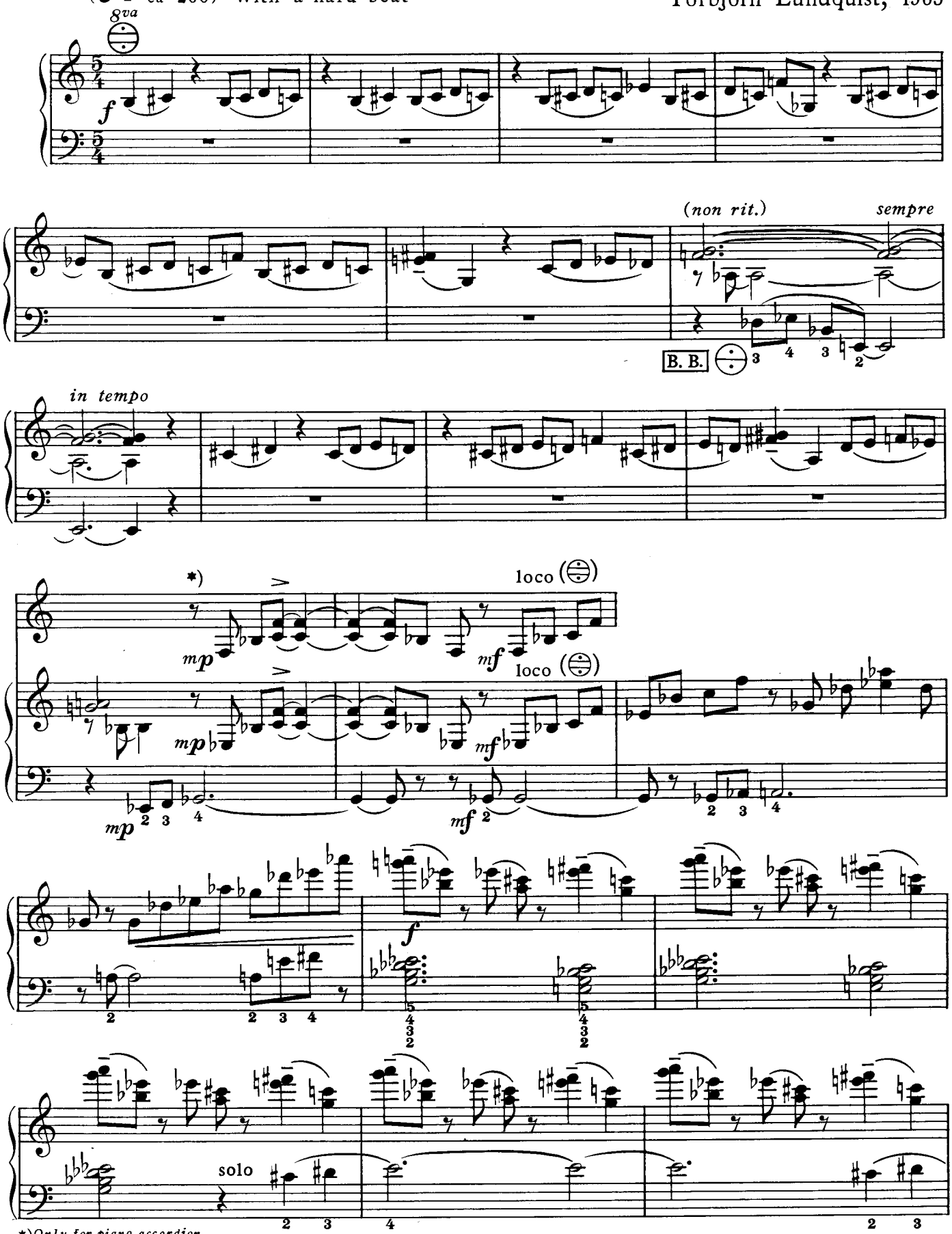
To Mogens Ellegaard

Commissioned by the
Accordion Teachers' Guild
Inc., USA

Metamorphoses

(♩ = ca 200) With a hard beat

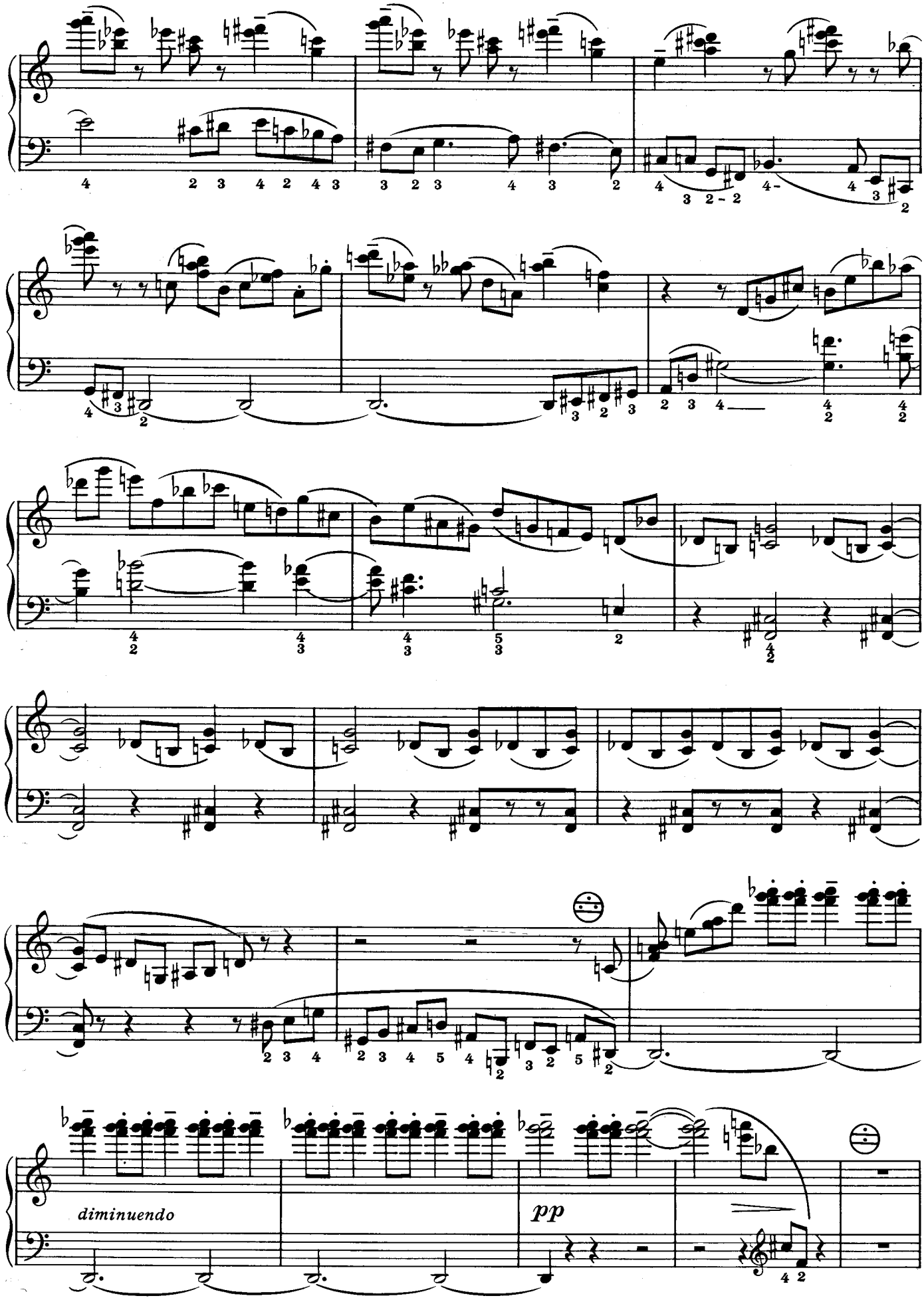
Torbjörn Lundquist, 1965

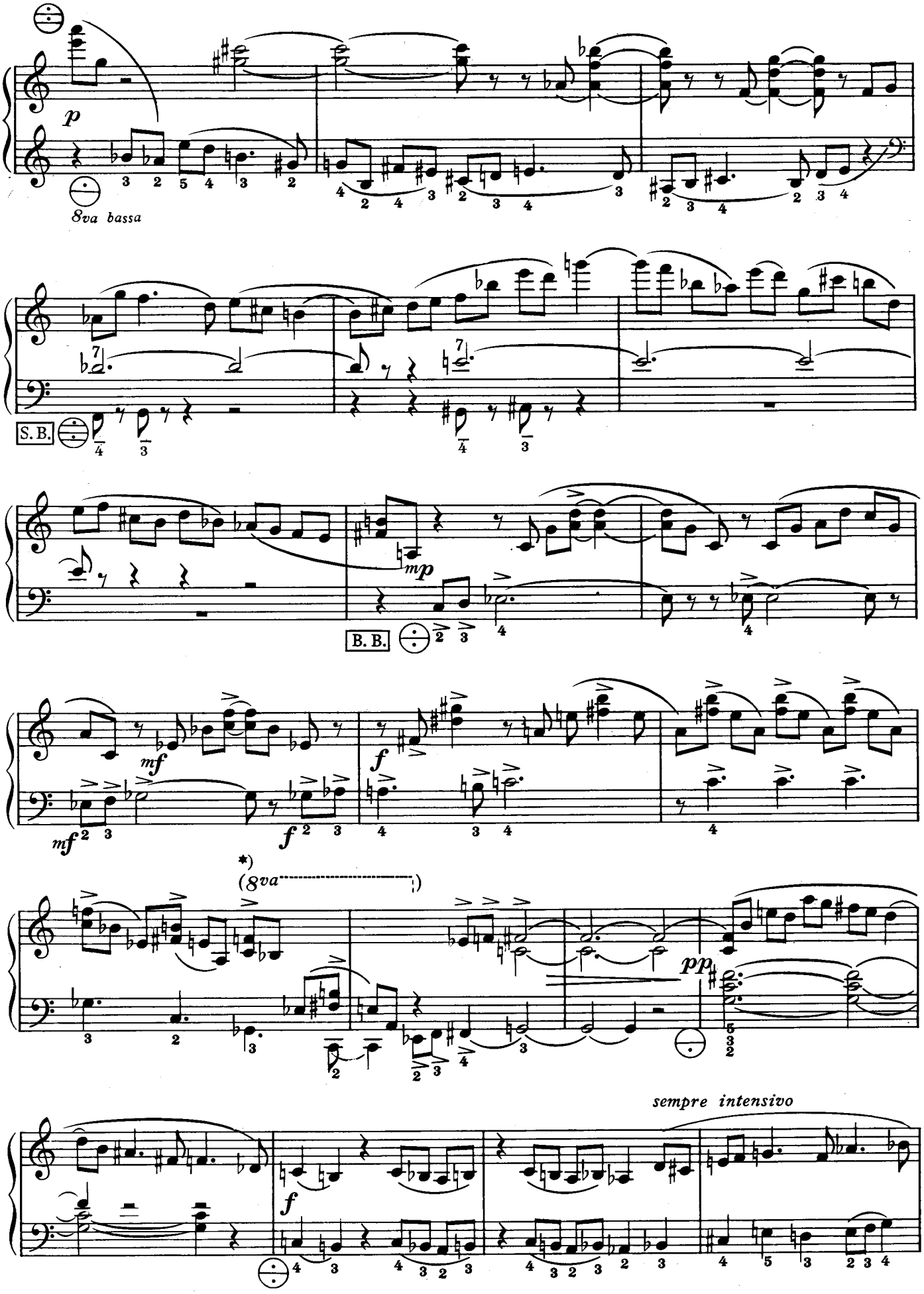


*) *Only for piano accordion*
*) *Nur für Pianoakkordeon*
*) *Seulement pour accordéon à touches piano*

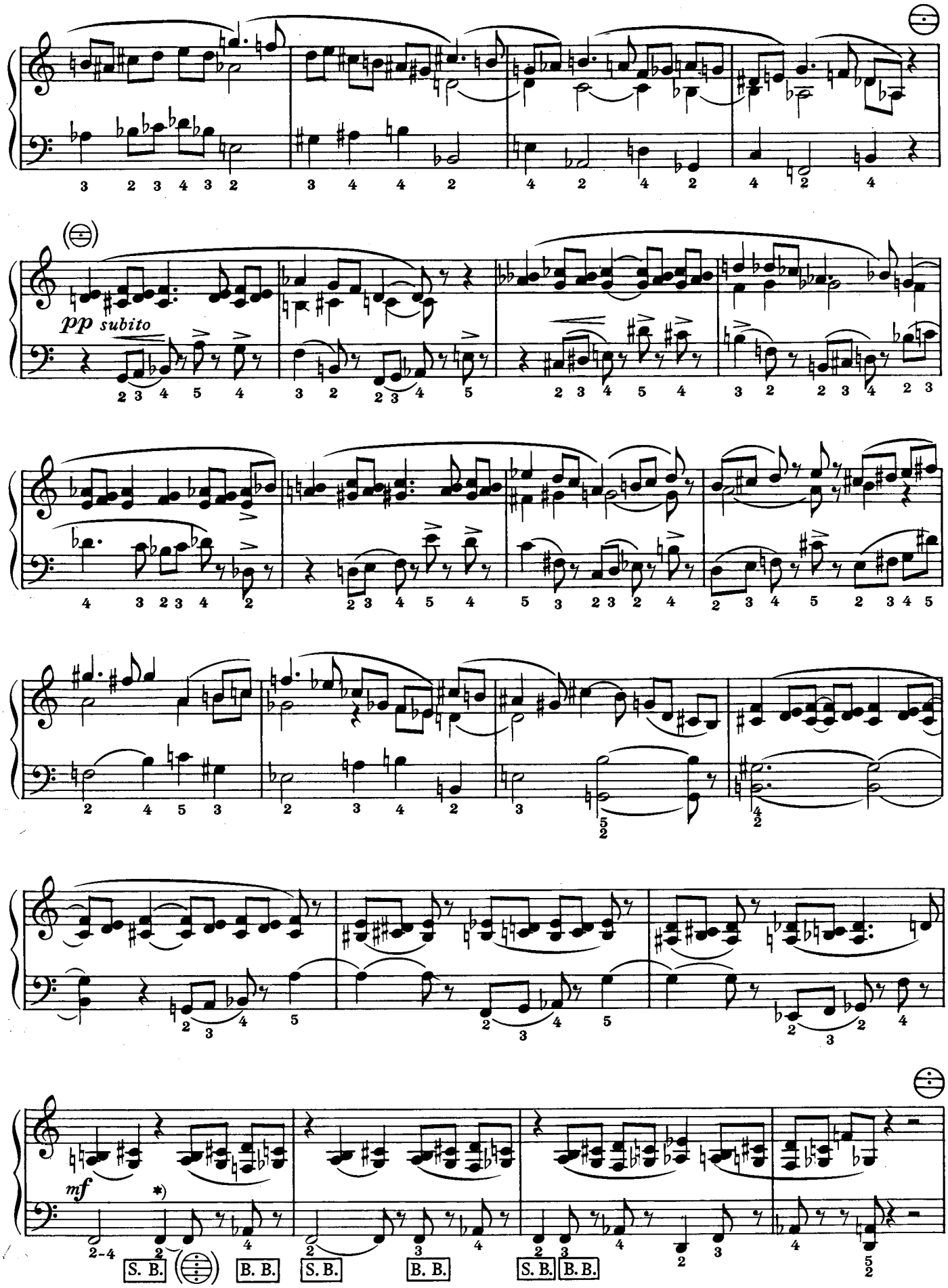
© 1966 Matth. Hohner AG., Musikverlag, Trossingen/Württ.

Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved
Tous droits réservés


diminuendo
pp



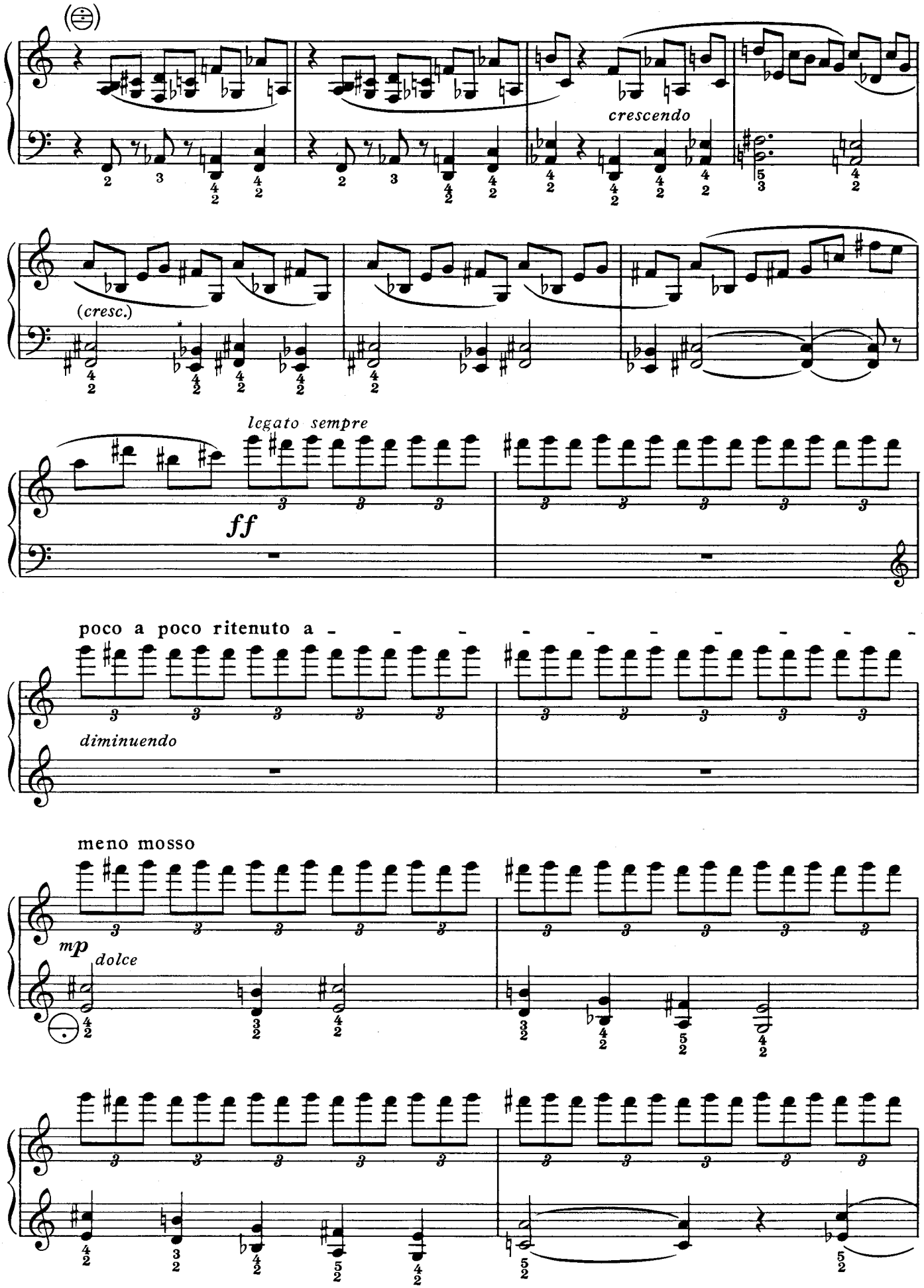
*) 8va ---- Only for piano accordion
*) 8vv---- Nur für Pianoakkordeon
*) 8vv---- Seulement pour accordéon à touches piano

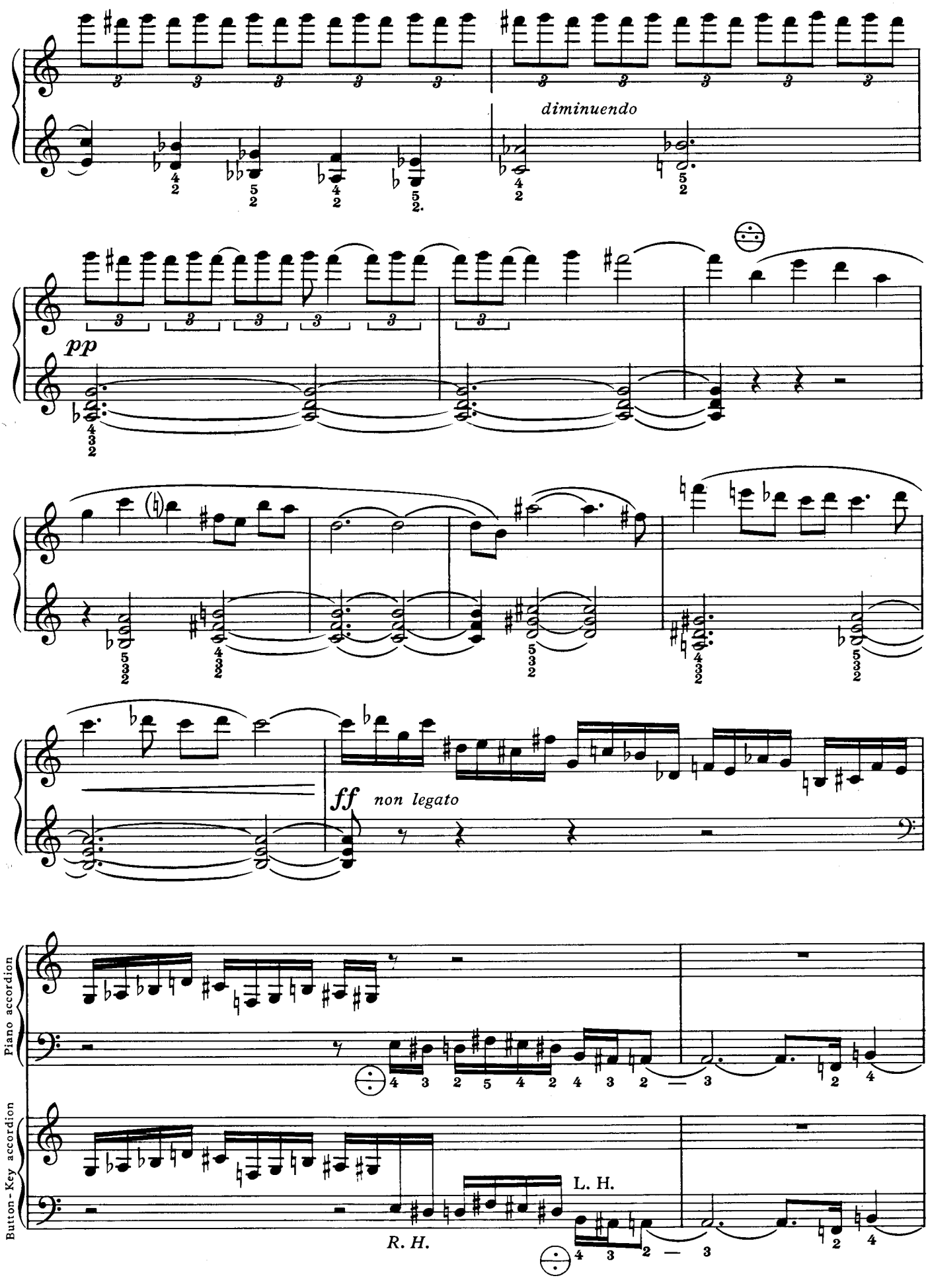


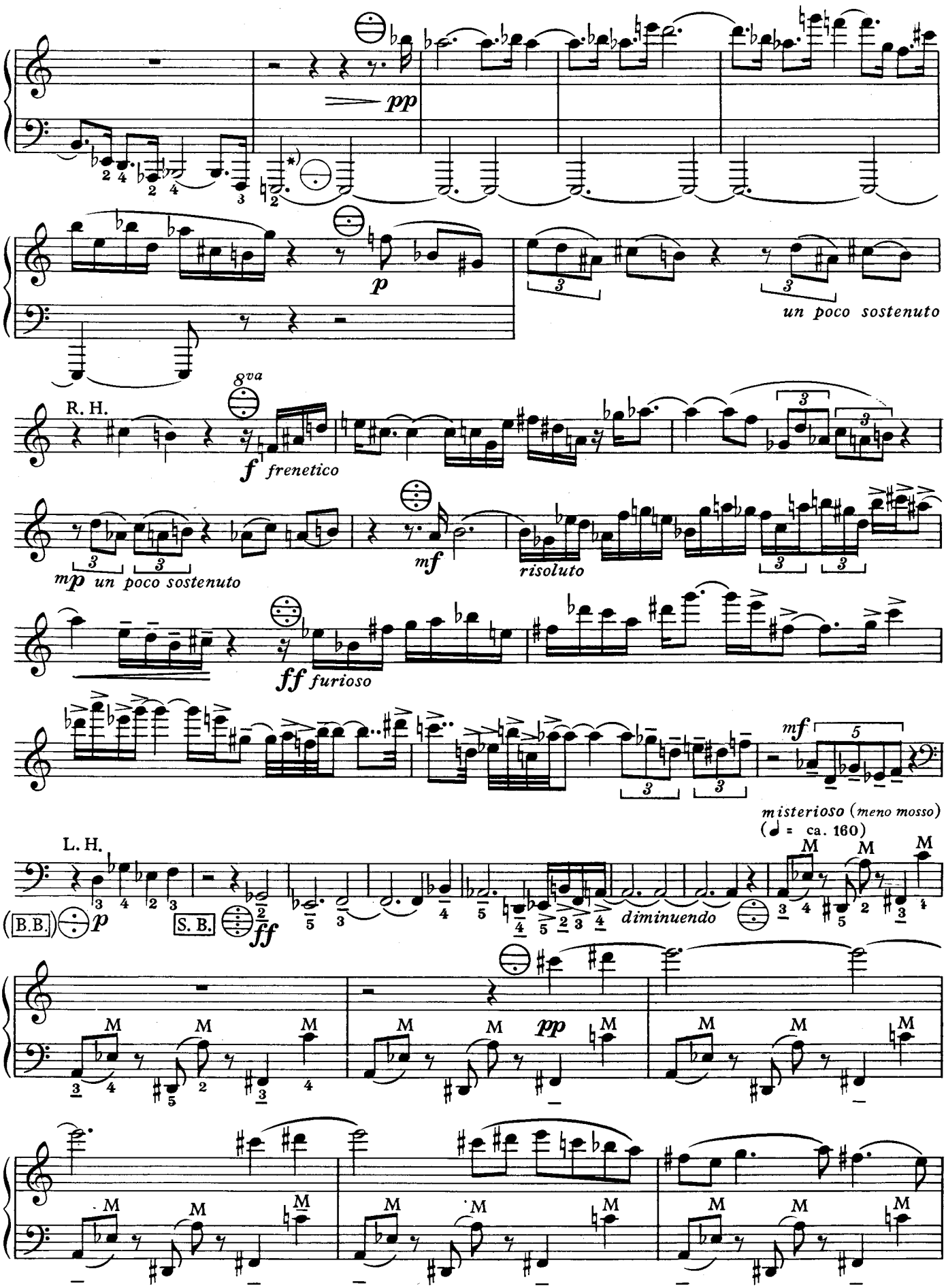
*) *Play the „F" alternately on* B.B. *and* S.B. *manuals - to obtain changes in tonal quality and „weight".*

*) *„F" ist abwechselnd auf dem* B.B. *-und* S.B. *-Manual zu spielen, wodurch ein Wechsel in Tonfarbe und -volumen erzielt wird.*

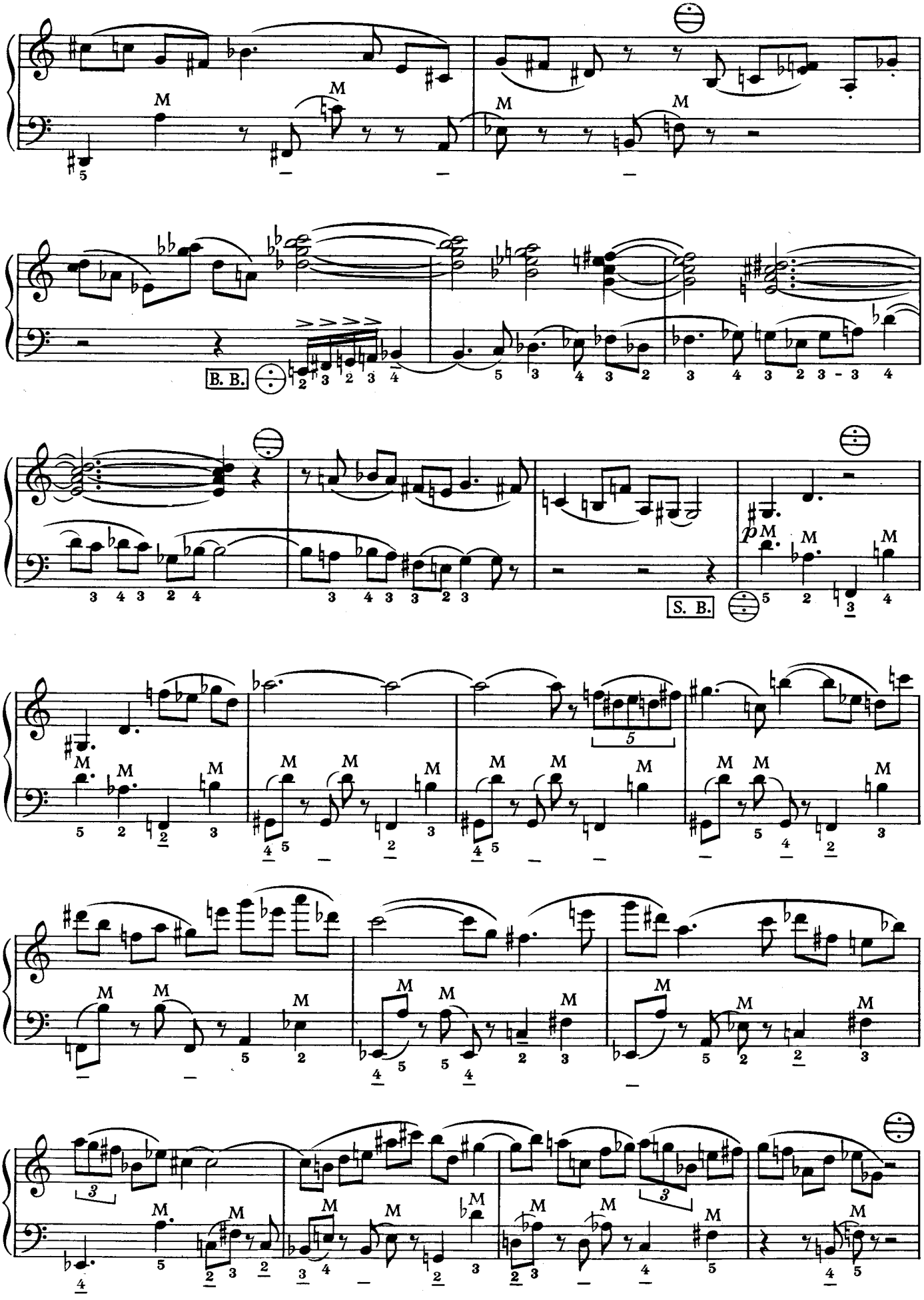
*) *Le „Fa" est à jouer en changeant du clavier* B.B. *sur le clavier* S.B. *ce qui change le timbre et la puissance du son.*

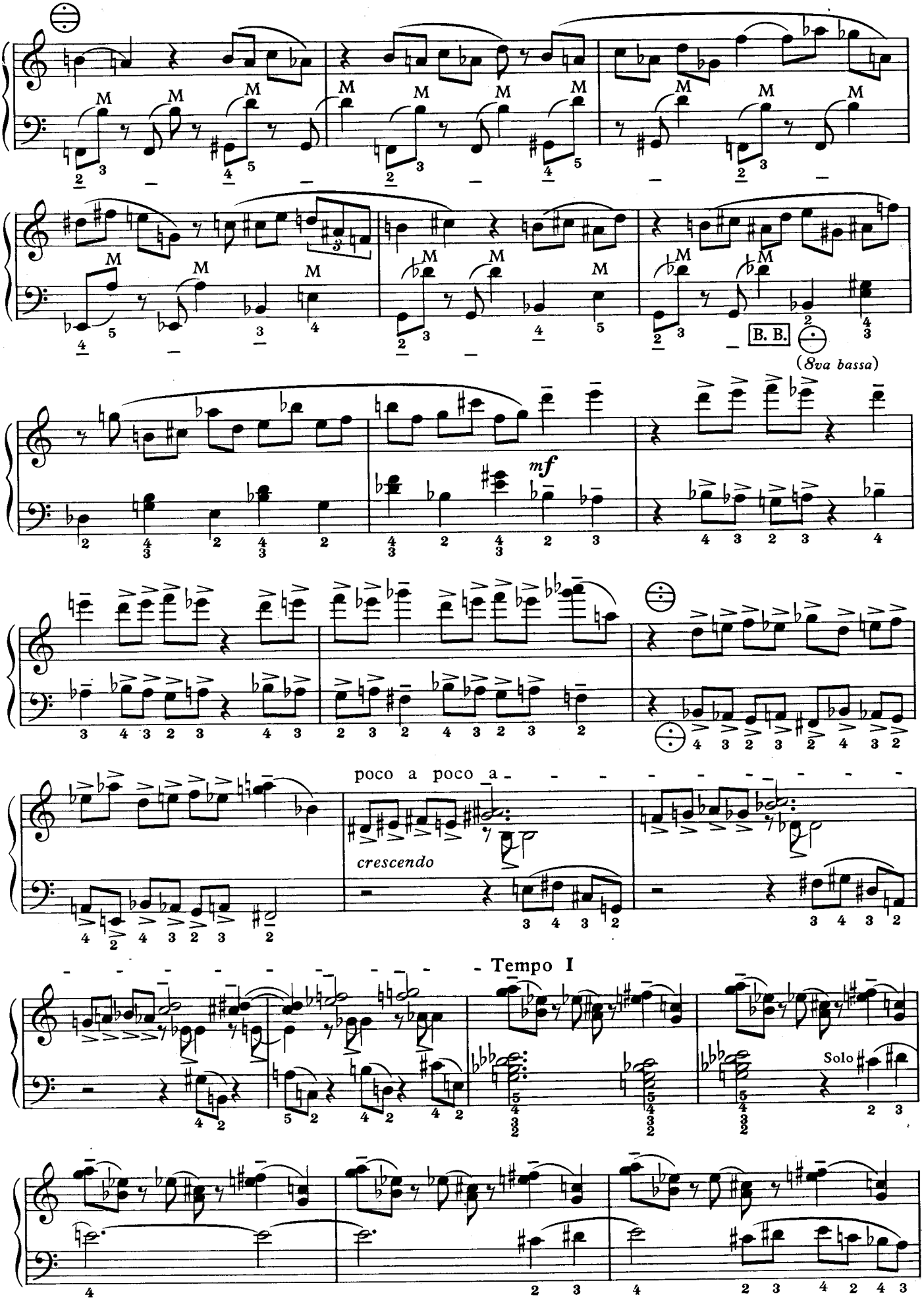

crescendo
(cresc.)
legato sempre
ff
poco a poco ritenuto a - - - - - - - - - - -
diminuendo
meno mosso
mp
dolce

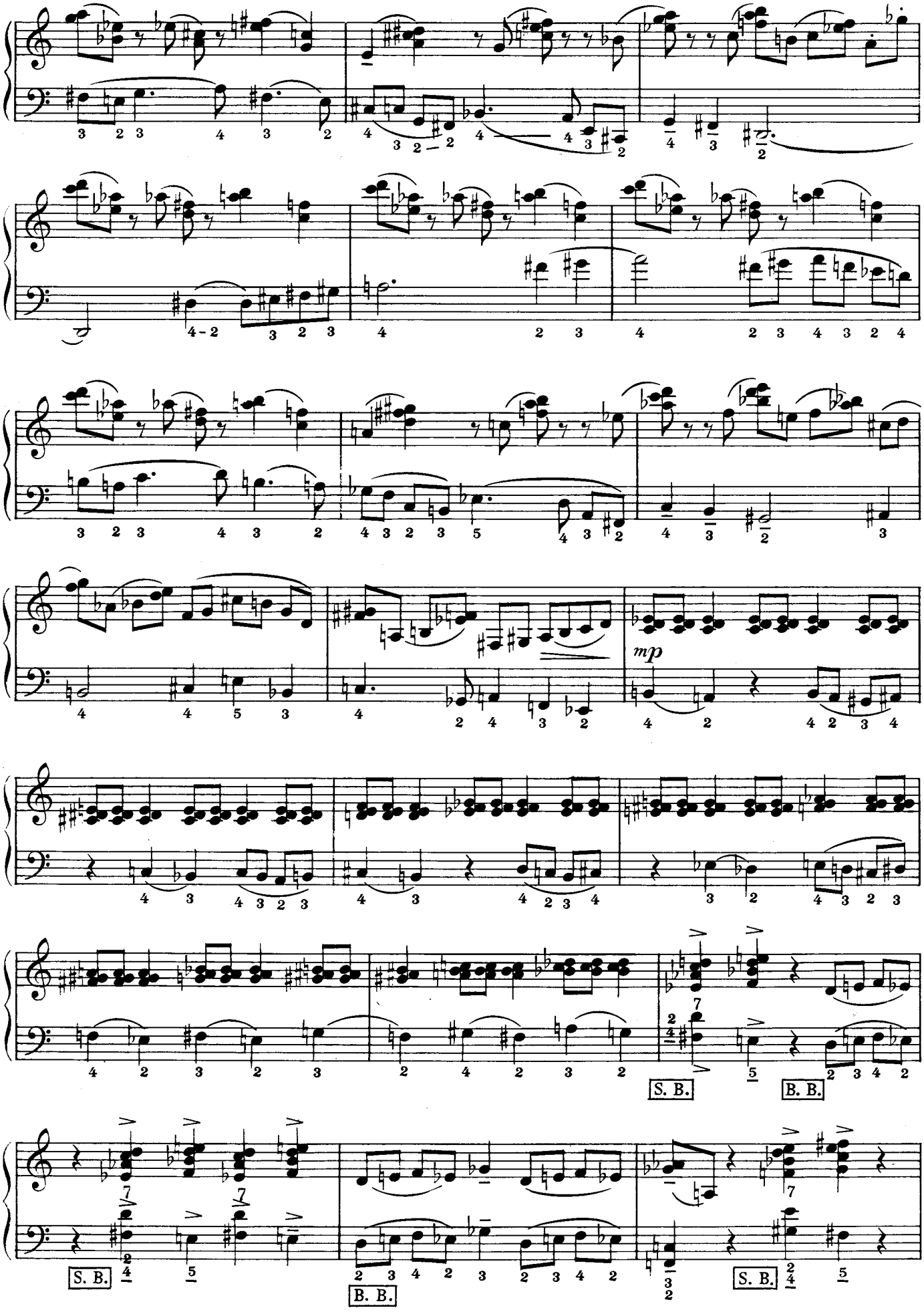

diminuendo
pp
ff non legato
Piano accordion
Button-Key accordion
L. H.
R. H.

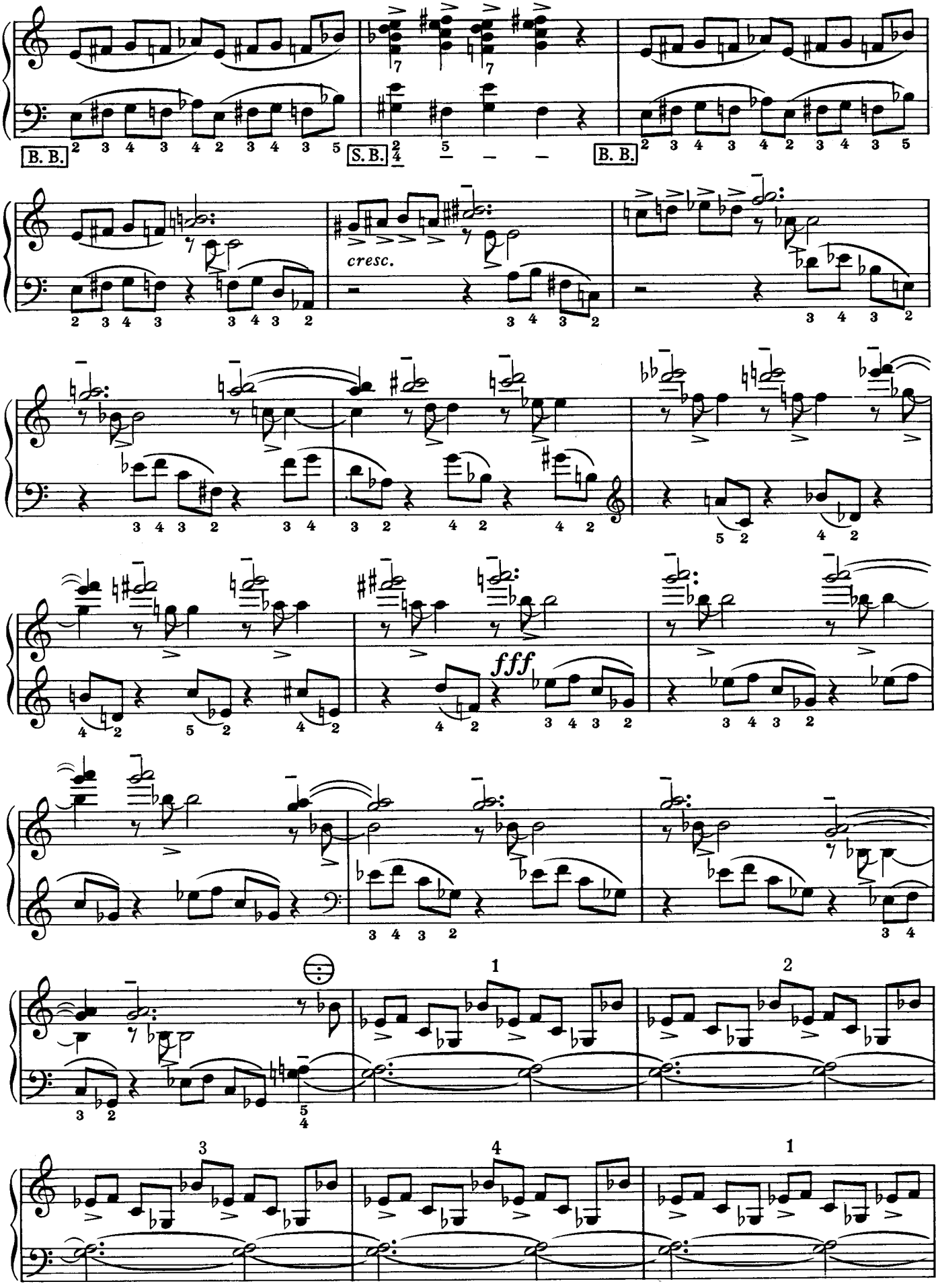


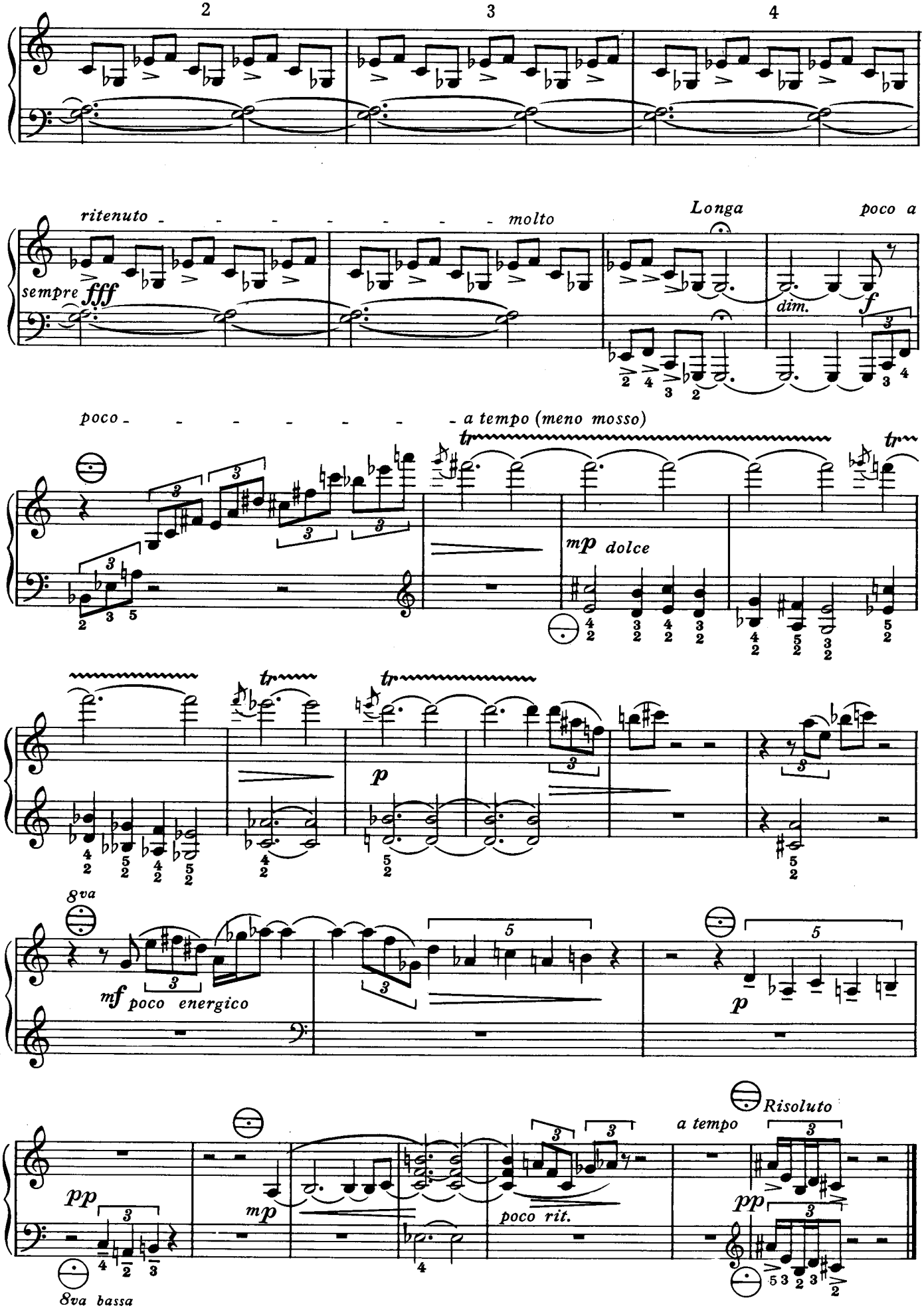
*) Change switch while holding the note.
*) Ton aushalten, während das Register gewechselt wird.
*) Changez le registre pendant qu'une note est soutenue.


B. B.
S. B.
p


B. B.
(8va bassa)
mf
poco a poco a
crescendo
Tempo I
Solo


mp
S. B.
B. B.
S. B.
B. B.
S. B.


B. B.
S. B.
B. B.
cresc.
fff


2
3
4
ritenuto
molto
Longa
poco a
sempre fff
dim.
f
poco
a tempo (meno mosso)
tr
mp dolce
p
8va
mf poco energico
p
pp
mp
poco rit.
a tempo
Risoluto
pp
8va bassa



Printed in Germany

TORBJÖRN IWAN LUNDQUIST

Metamorphoses

für Akkordeon

HV 43b

1965/1997

ISMN M-50010-055-3

AUGEMUS MUSIKVERLAG
Ralf Kaupenjohann, Bleckstraße 1a, 44809 Bochum

Vorwort

Torbjörn Iwan Lundquist komponierte die *Metamorphoses* 1965 im Auftrag der *American Accordion Teachers' Guild* für ein Akkordeon, dessen Baßtastatur aus einer Kombination von Standardbaßmanual und Einzeltonmanual bestand.

Die vorliegende Version der *Metamorphoses* entstand 1997 für ein Akkordeon, dessen Baßtastatur nur aus einem Einzeltonmanual besteht und in ihrer Lage zur Hand sowie ihrer Größe weitgehend der Knopftastatur der Diskantseite angeglichen ist. Das bedeutet: Spiel mit fünf Fingern, gleicher Fingersatz und gleiche Möglichkeiten bei Mehrstimmigkeit und Artikulation wie auf der Diskanttastatur sowie ein größerer gleichzeitig erreichbarer Ambitus als auf den Einzeltonmanualen der Kombi-Instrumente.

Ursprünglich beabsichtigte ich lediglich, die Aussetzung der Standardbaßstellen und mir schlüssiger scheinende Stimmführungen von Lundquist autorisieren zu lassen sowie einige Fragen zu klären. Er begegnete meinem Ansinnen überaus aufgeschlossen und zeigte sich in der Folge in dankenswertem Umfang zur neuerlichen Beschäftigung mit dem Werk bereit. Zur Erläuterung seiner Intentionen sandte er mir die 1996 auf Wunsch des schwedischen Pianisten Tom Ernst entstandene Klavierversion des Stückes, da sich das Manuskript der Erstfassung nicht mehr in seinem Besitz befand. Die Beschäftigung mit dieser Version führte letztlich zu einer Überarbeitung des Werkes, die, wie sich zeigte, Lundquists ursprünglichen Intentionen entgegenkam.

So wurden beispielsweise einige Lagen der 1965 veröffentlichten Ausgabe korrigiert, da vom Herausgeber ohne Rücksprache mit dem Komponisten oktavierende Register über den Notentext gezeichnet wurden. Weiterhin entstand mit der Klavierversion zusätzliches Material, das teilweise auch für die Akkordeonversion eine Bereicherung darstellt und eingearbeitet wurde.

Allerdings bestand durch den Sachverhalt, daß die Klavierversion und nicht das Manuskript der Erstfassung die Grundlage der Überarbeitung darstellte, ein gewisses Risiko, daß eines der wichtigsten frühen Werke für Einzeltonakkordeon quasi zu einer zweiten Klavierversion mutiert. Deswegen bestand zwischen uns Konsens darüber, daß im Zweifelsfall die 1965 erschienene Ausgabe maßgeblich wäre. Vor diesem Hintergrund ist die Veröffentlichung der in Klammern gesetzten Artikulationszeichen für das Kopfmotiv und das erste Baßthema zu sehen. Sie wurden von Lundquist in den letzten von ihm durchgesehenen Entwurf zur vorliegenden Version eingetragen und entsprechen denen der Klavierversion. Bei dem Kopfmotiv ist mir die Übertragung der Marcato-Zeichen auf die Akkordeonversion nicht nachvollziehbar. Die Verwendung der Tenuto-Zeichen für den Auftakt des ersten Baßthemas als zusätzliche, sich auf die Intensität beziehende Angabe wäre unproblematisch, hätte Lundquist nicht außerdem den Legatobogen gestrichen. Da diese Stellen vor seinem Tode nicht mehr geklärt wurden und er hierzu in unseren Gesprächen auch nichts geäußert hatte, schien diese Form der Veröffentlichung am sinnvollsten.

Lundquists mit den Marcato-Zeichen verdeutlichte Vorstellung des Kopfmotives klärt aber wohl die Diskussion zwischen den Vertretern eines jazzig-rhythmischen Interpretationsansatzes und jenen Interpreten, welche die energetisch vorwärts drängende Entwicklung im Vordergrund sehen, im Sinne letzterer. Ergänzend hierzu seine Antwort auf die Frage, ob das Werk Beziehungen zu Paul Desmonds „Take five" aufweist: ... *„Take five" kam leider zu spät in mein Leben, um mich inspirieren zu können. Das Stück ist ja schön in seinem „lazy" wiegenden Stil. Schon hier haben wir die größte Verschiedenheit - meine Musik bohrt sich frenetisch aufwärts, immer aufwärts in einer fast sinfonischen Entwicklung.* An anderer Stelle: *„Take five" fällt immer zurück - die „Metamorfosen" steigern immer weiter...*

Der Änderungsvorschlag zum Schlußtakt wurde von Lundquist sehr begrüßt, da das 16'/4'-Register als Klangfarbe und die Diskantseite als Klangquelle zusätzlich zum Tonmaterial weitere Anknüpfungspunkte an den Anfang des Stückes sind. Bekanntermaßen ist dieser Takt mit Beteiligung des 16'-Registers der Diskantseite in dieser Lage und mit der angestrebten Dynamik auf Grund der Anspracheprobleme auf den meisten Instrumenten nicht realisierbar, weshalb hier die tiefen Töne ad libitum in der linken Hand mitgespielt werden können. Interpreten, die über ein Instrument mit entsprechender Ansprache verfügen, handeln vollkommen im Sinne Torbjörn Iwan Lundquists, wenn sie den Takt ausschließlich im Diskant spielen.

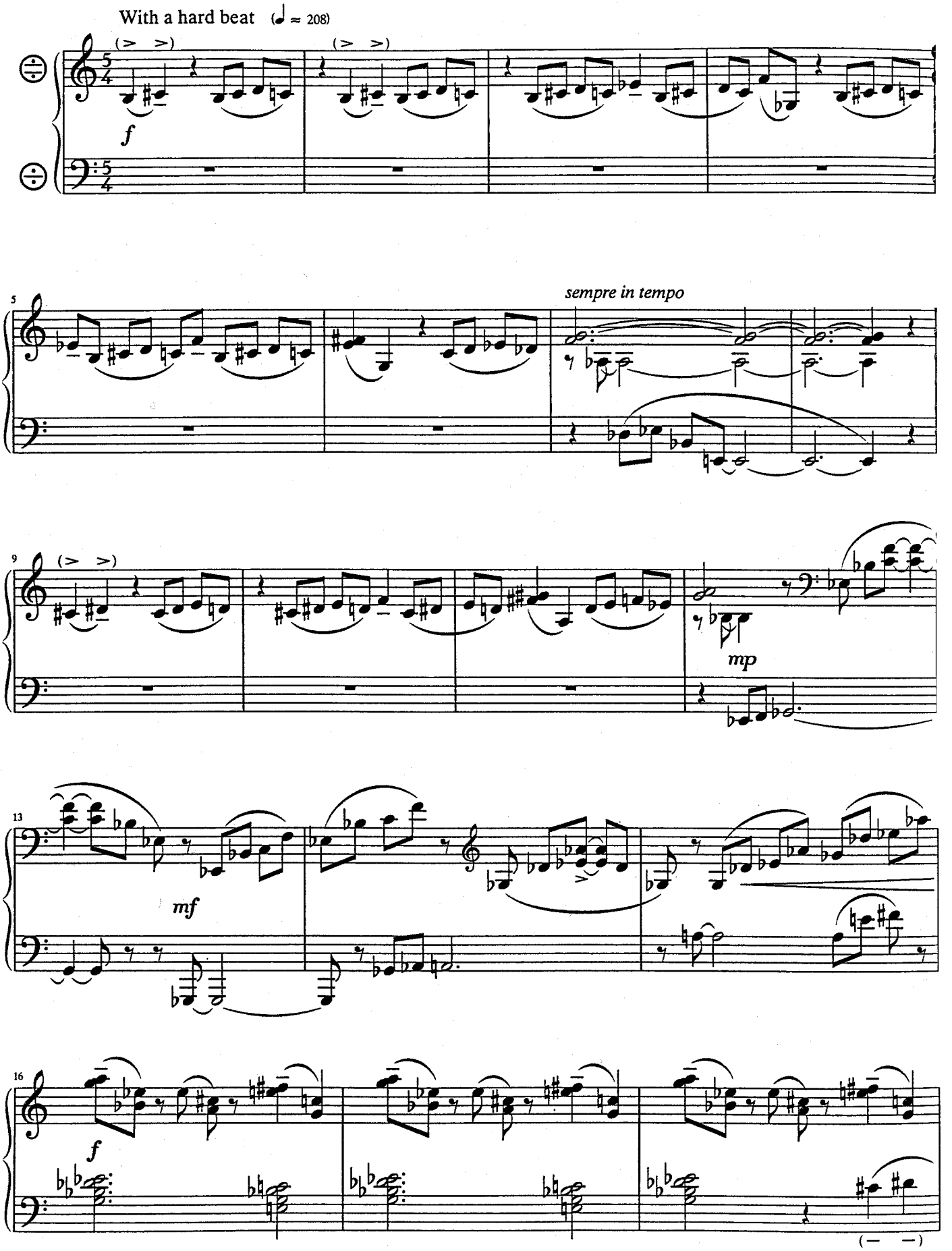
Es bleiben noch folgende Hinweise:

- Der Notentext steht in klingender Höhe, so daß die Interpreten bei der Registrierung für die Tastaturlage verantwortlich sind.
- Die in Klammern gesetzten Register sowie die Angabe „m. d. 8va al divisi ad lib." sind für Instrumente mit kleinerem Tonumfang gedacht.

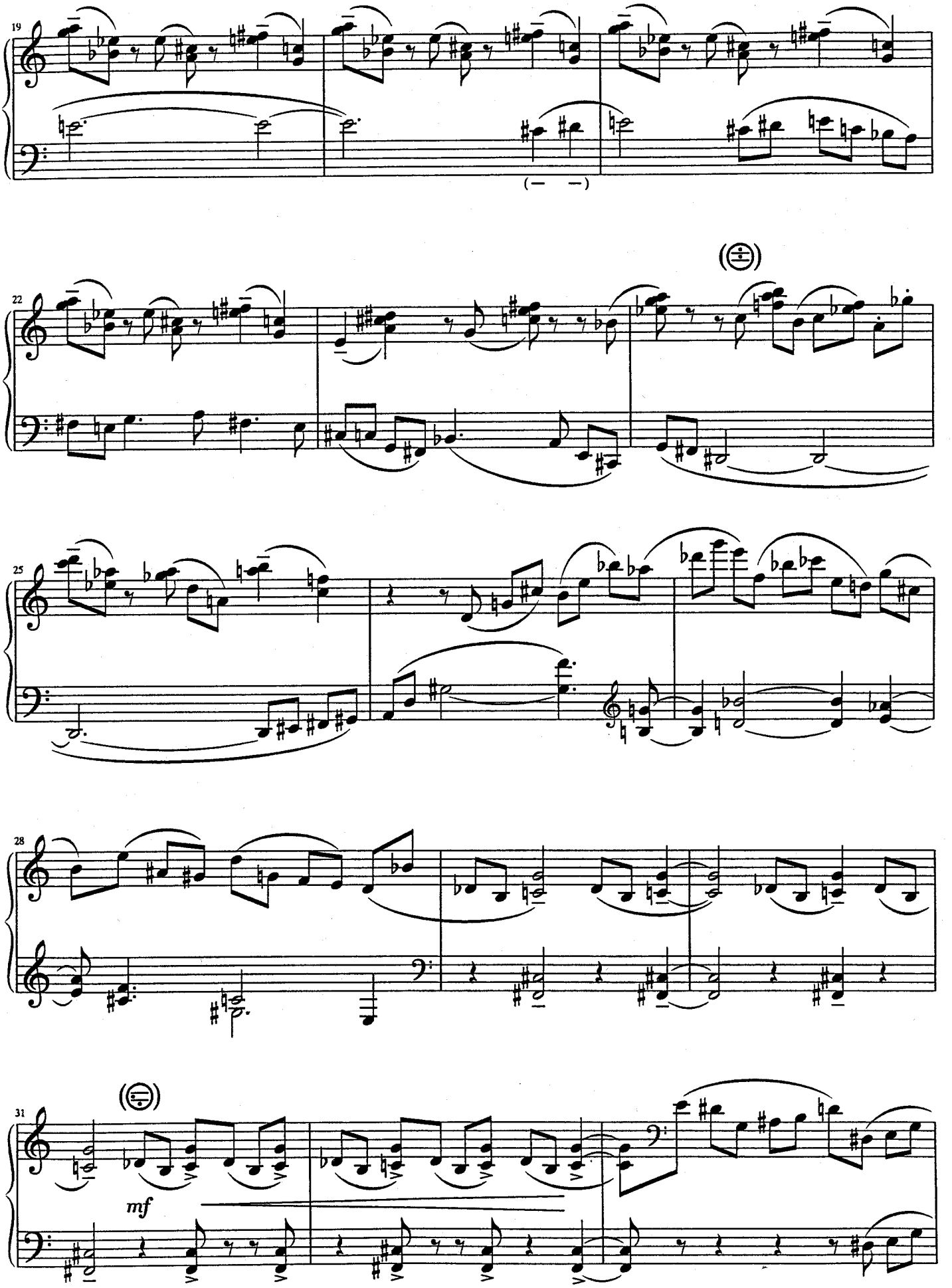
Volker von Ohlen

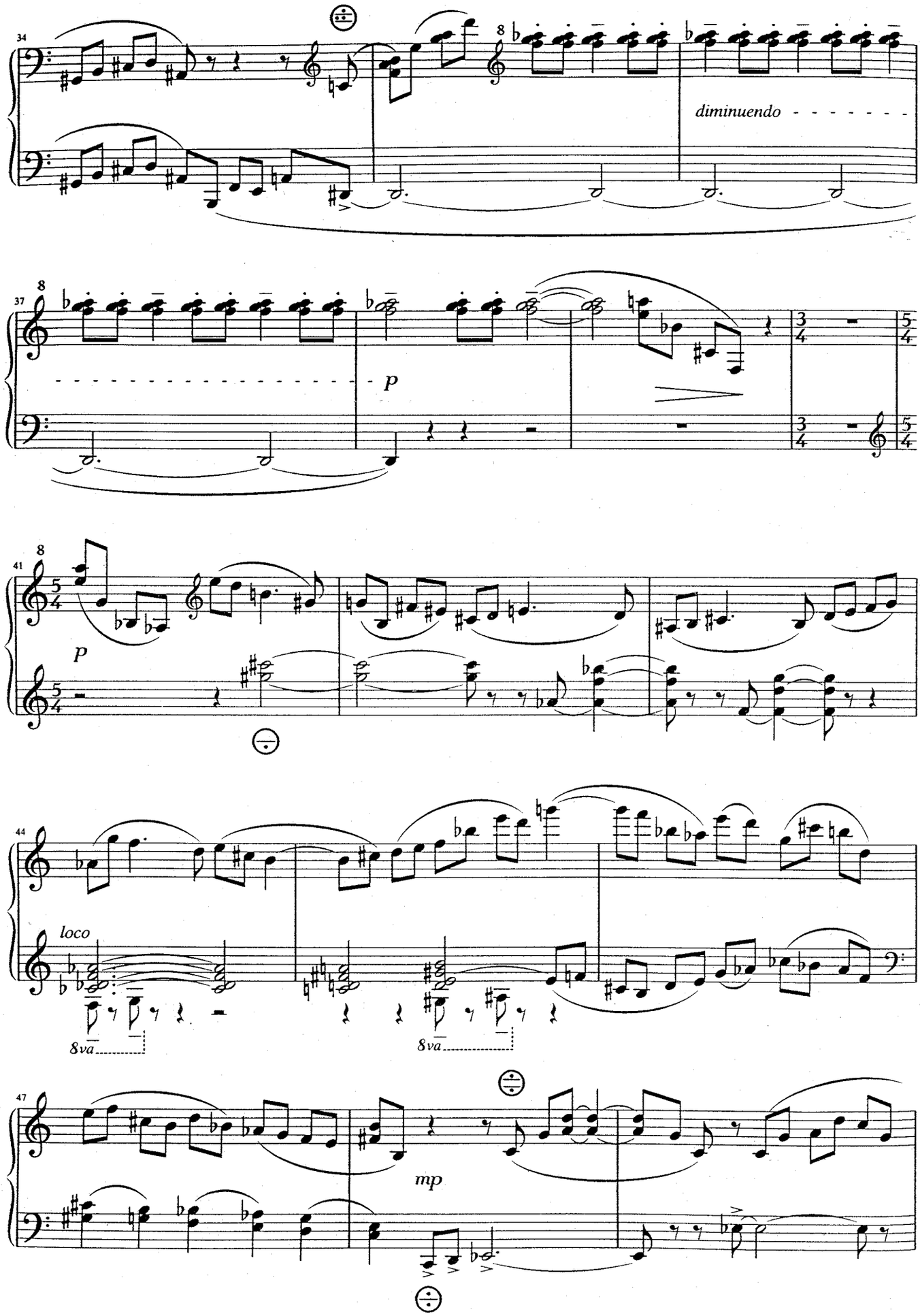
Metamorphoses

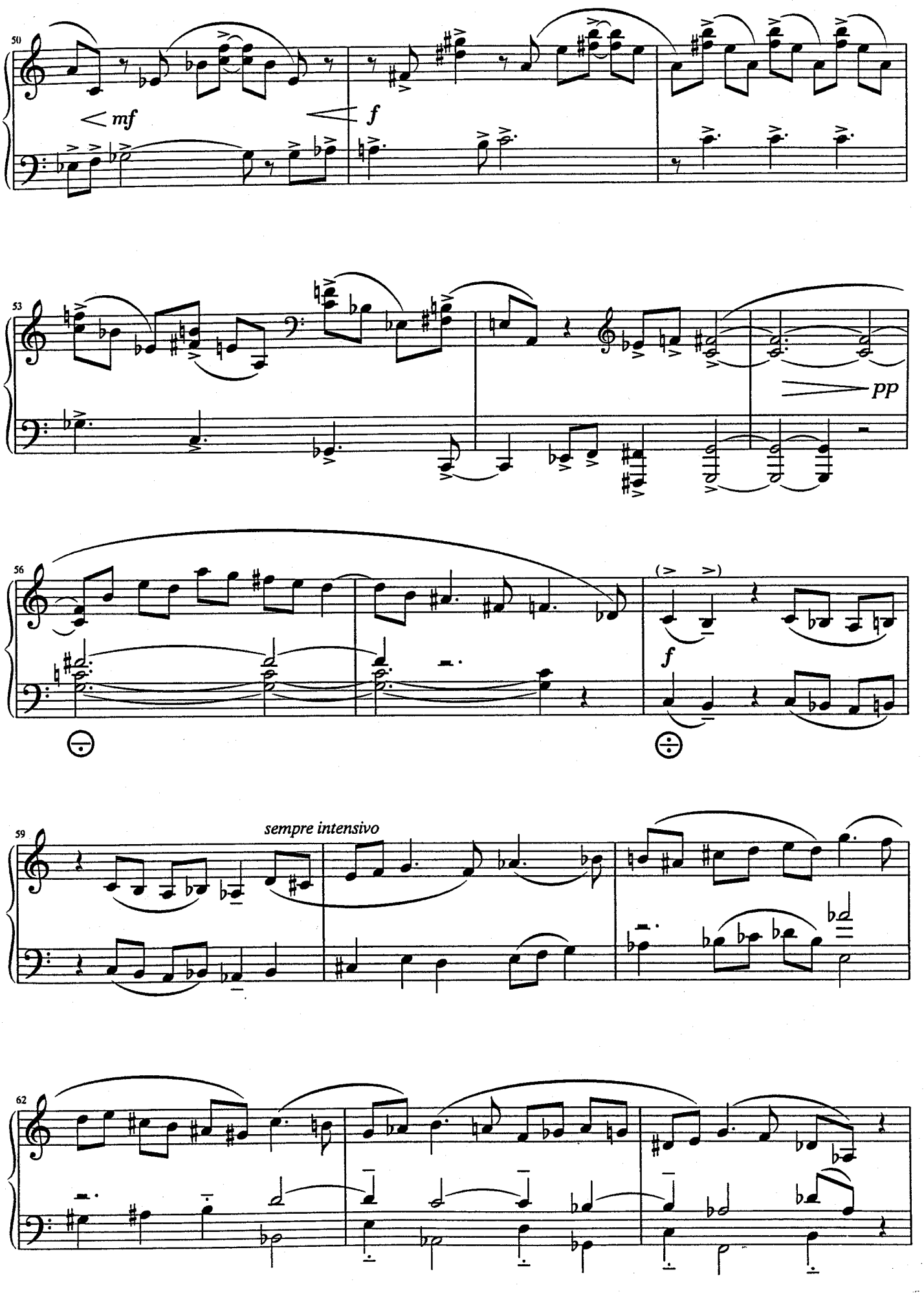
Torbjörn Iwan Lundquist

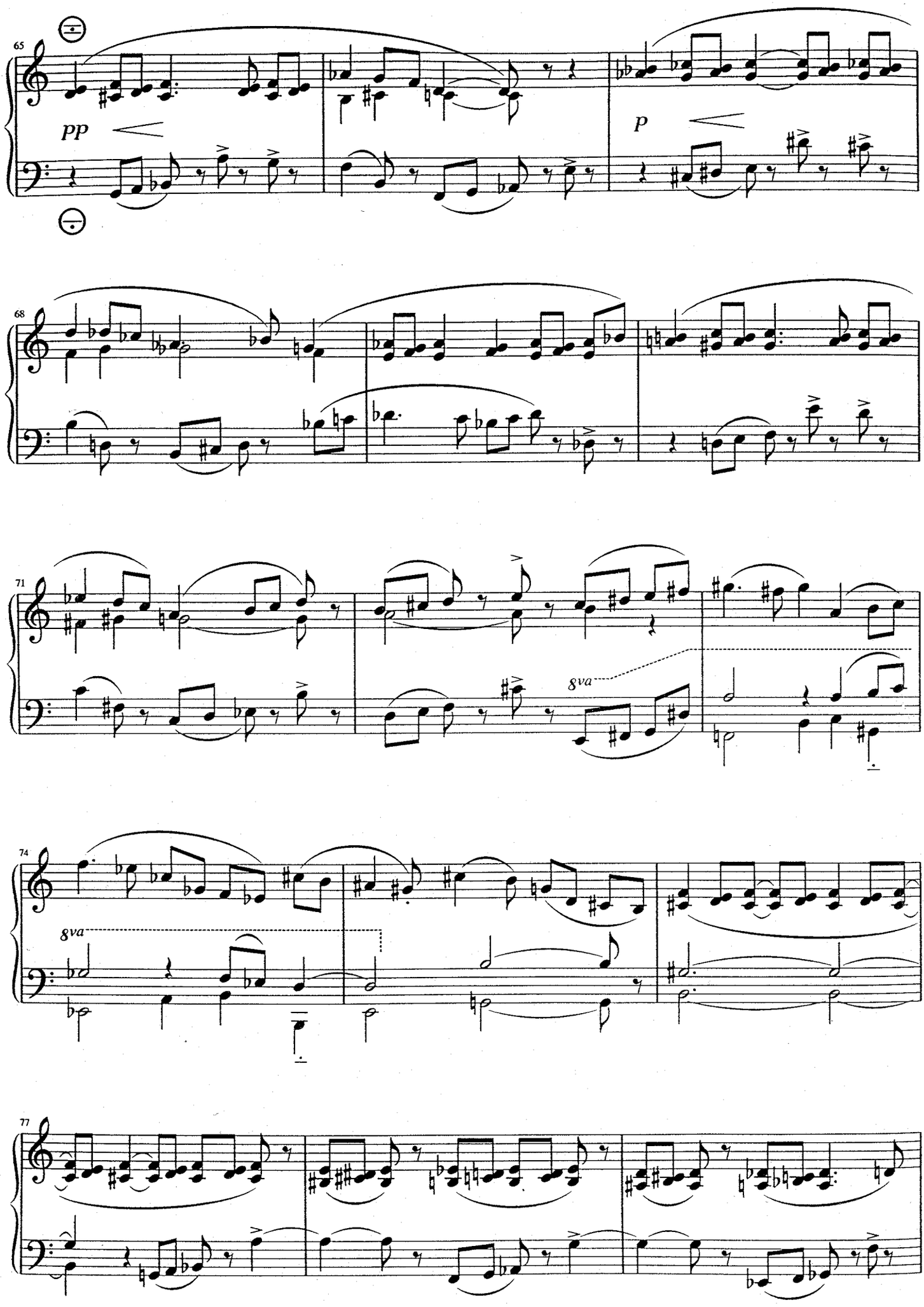


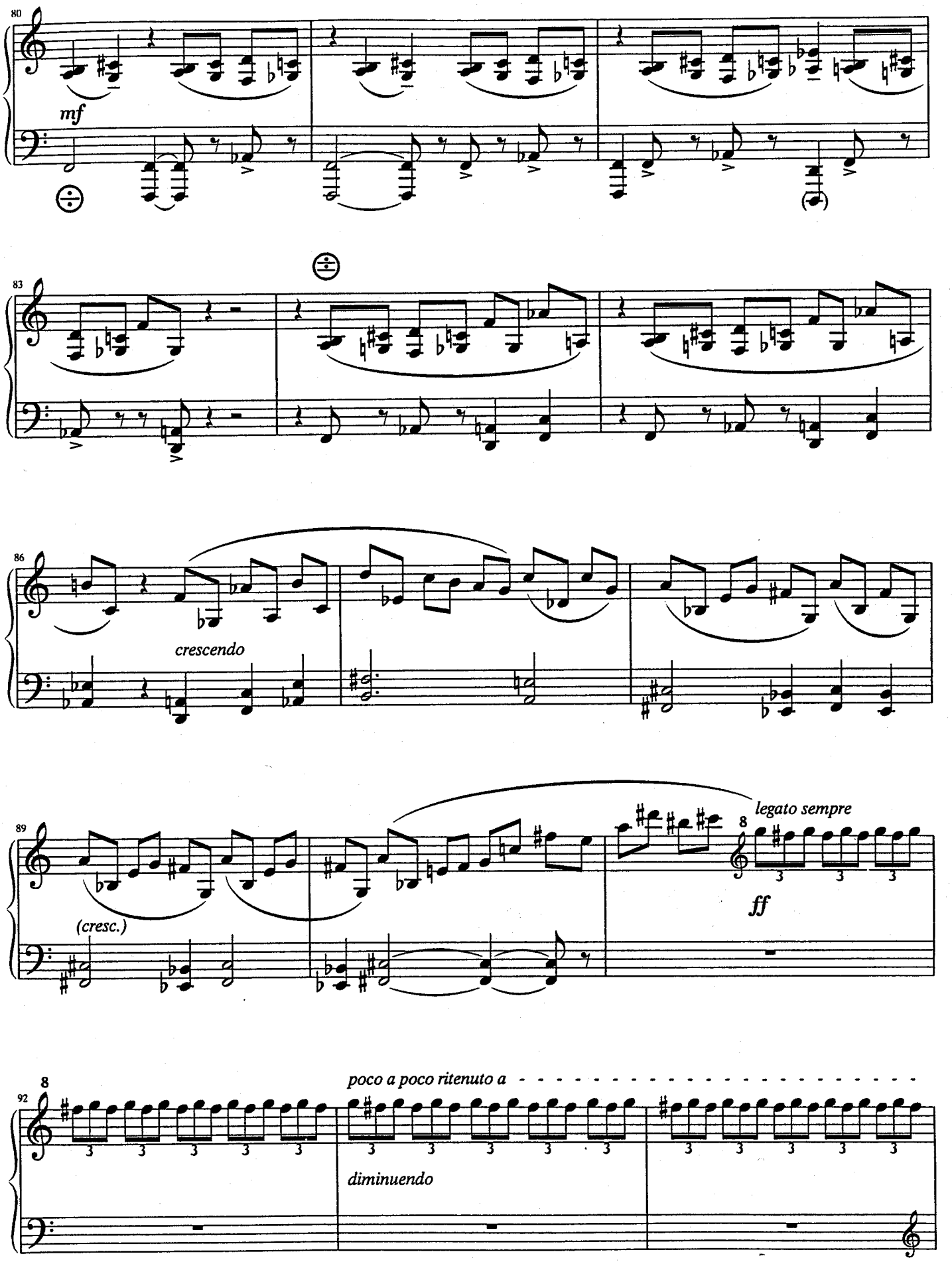
© Copyright 1966 Hohner Verlag GmbH, Mainz [ehem. Hohner Verlag, Trossingen] - Lizenz AUGEMUS Musikverlag: 2001

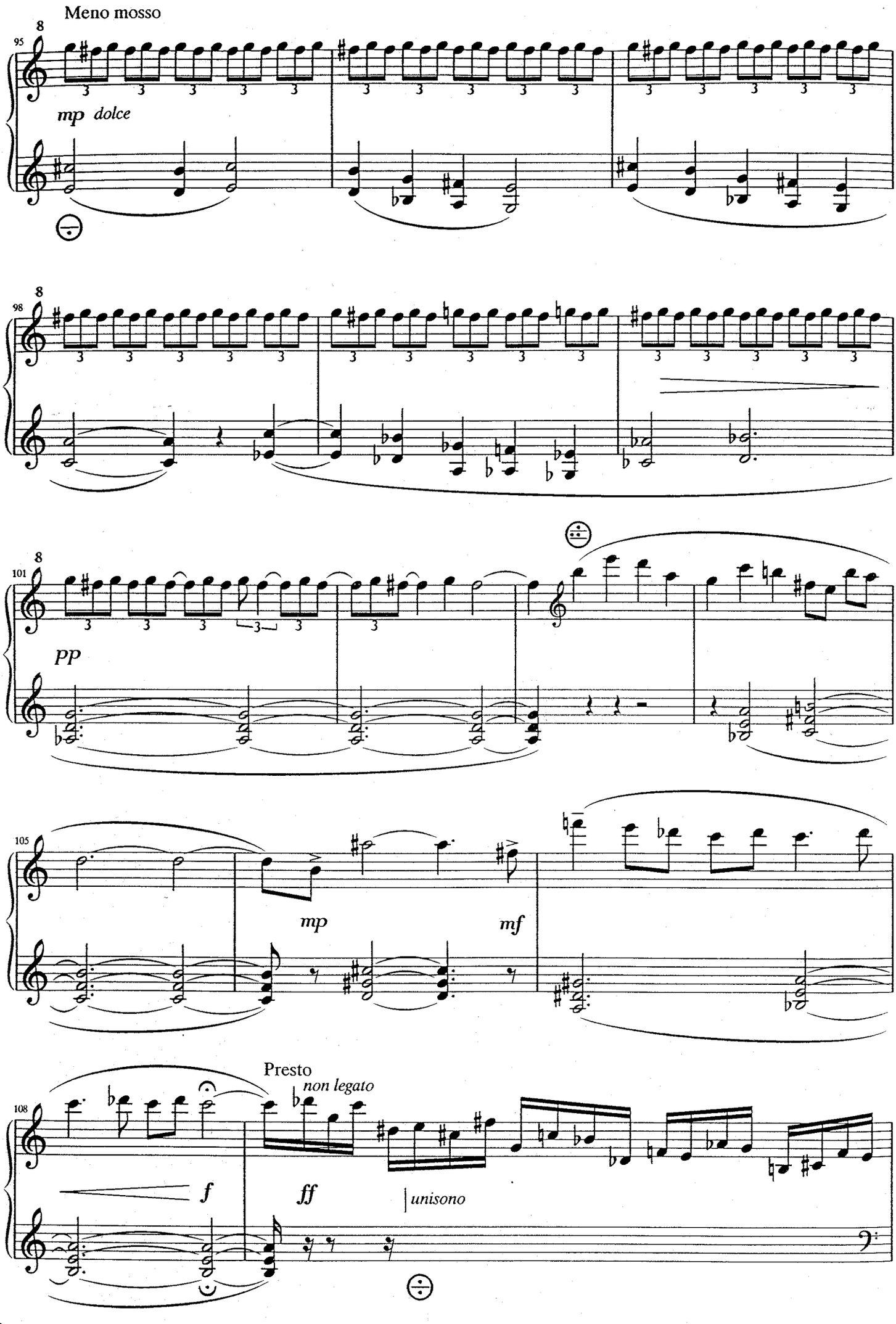

19
(— —)
22
25
28
31
mf

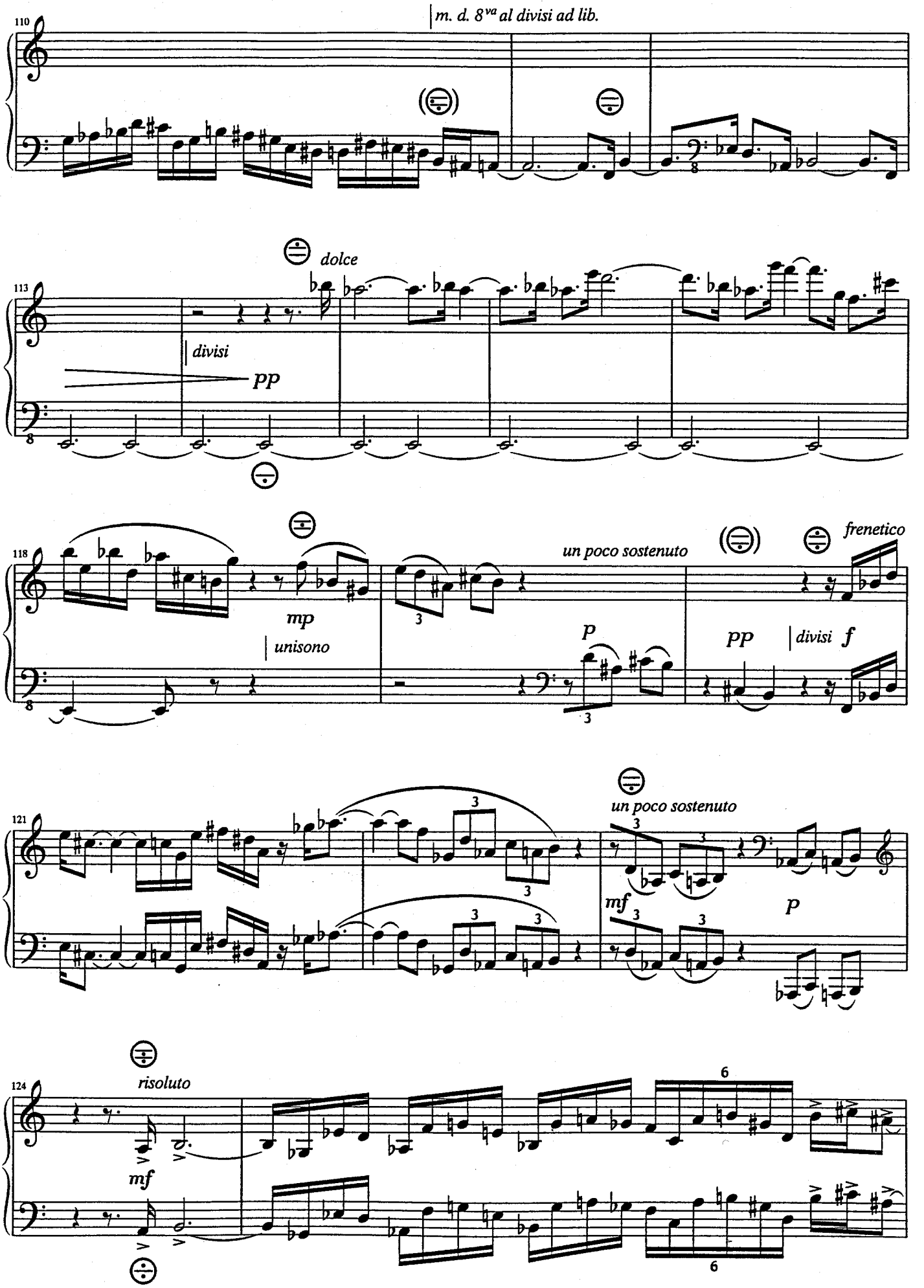

34
8
diminuendo
37
8
p
41
8
p
44
loco
8va
8va
47
mp

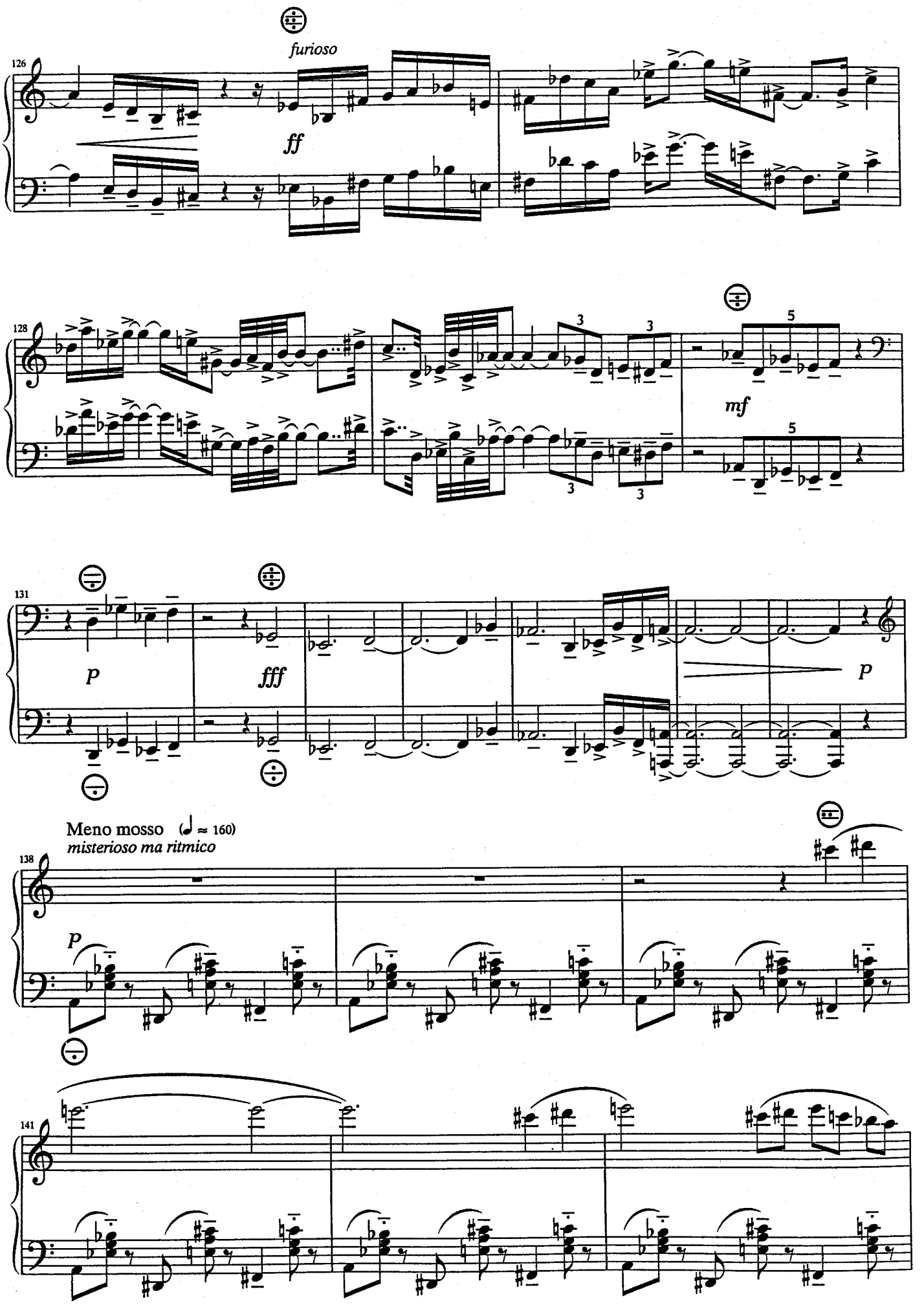

50
mf
f
53
pp
56
f
59
sempre intensivo
62

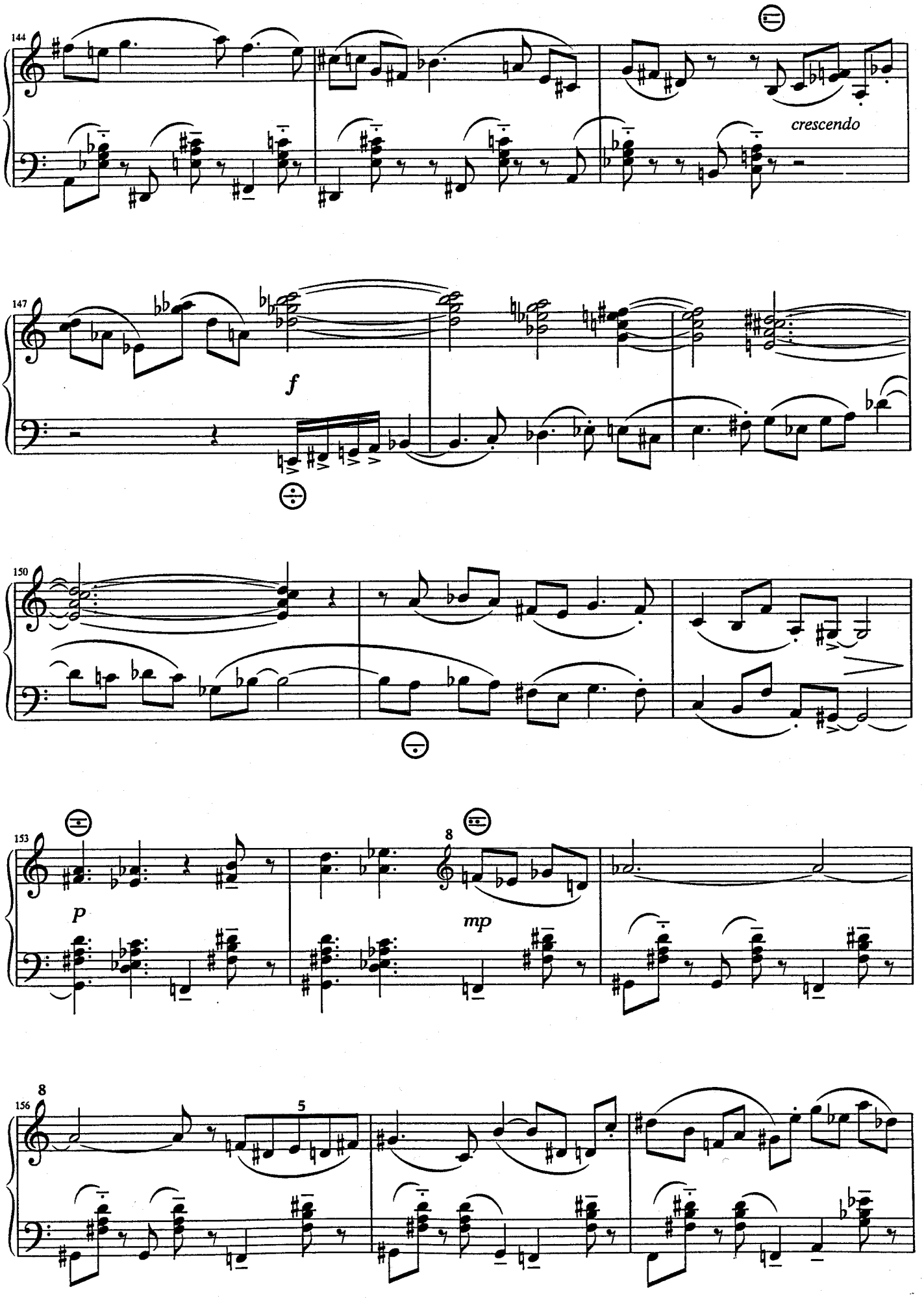

65
pp
p
68
71
8va
74
8va
77

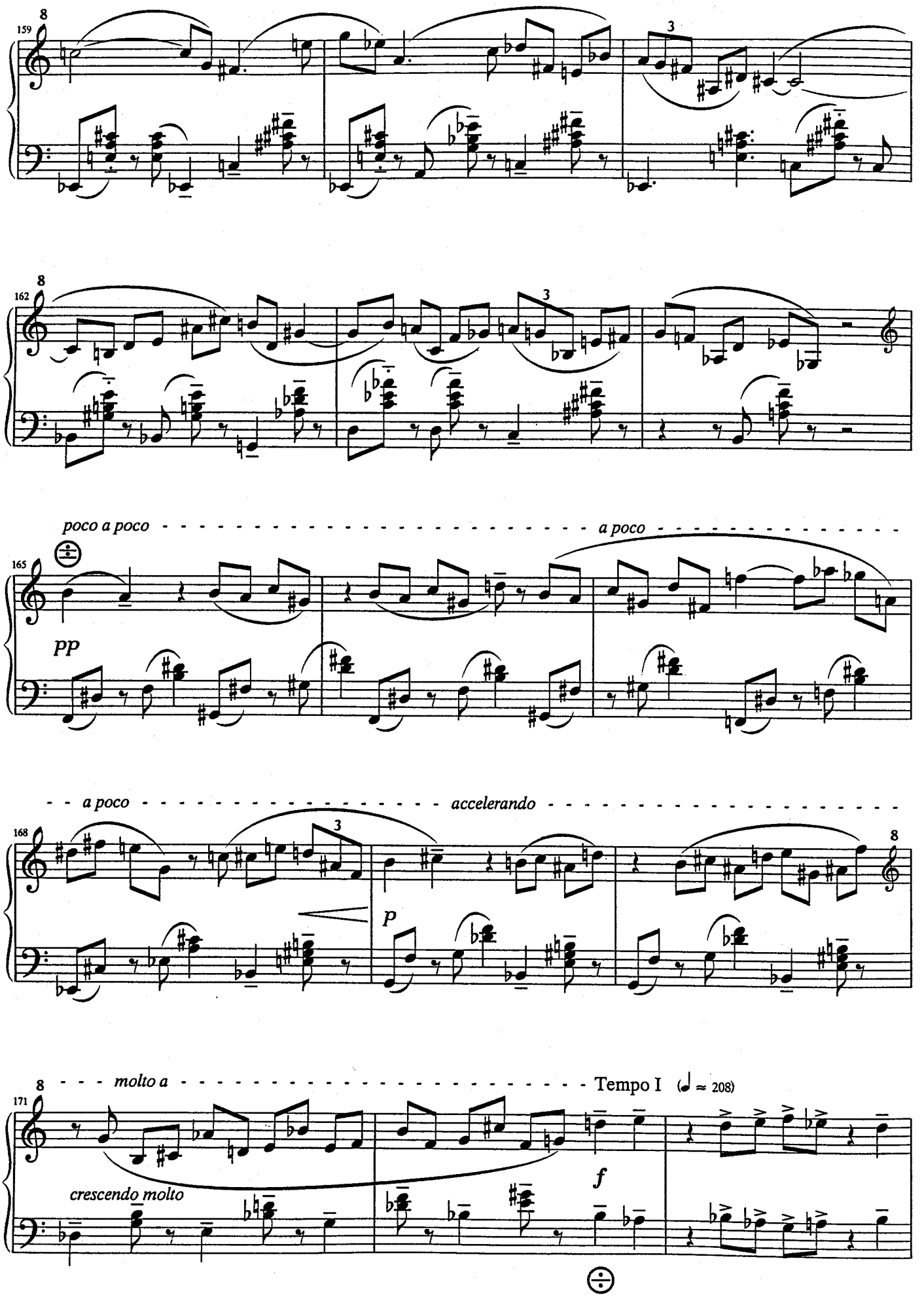

80
mf
83
86
crescendo
89
(cresc.)
legato sempre
8
ff
92
8
poco a poco ritenuto a
diminuendo

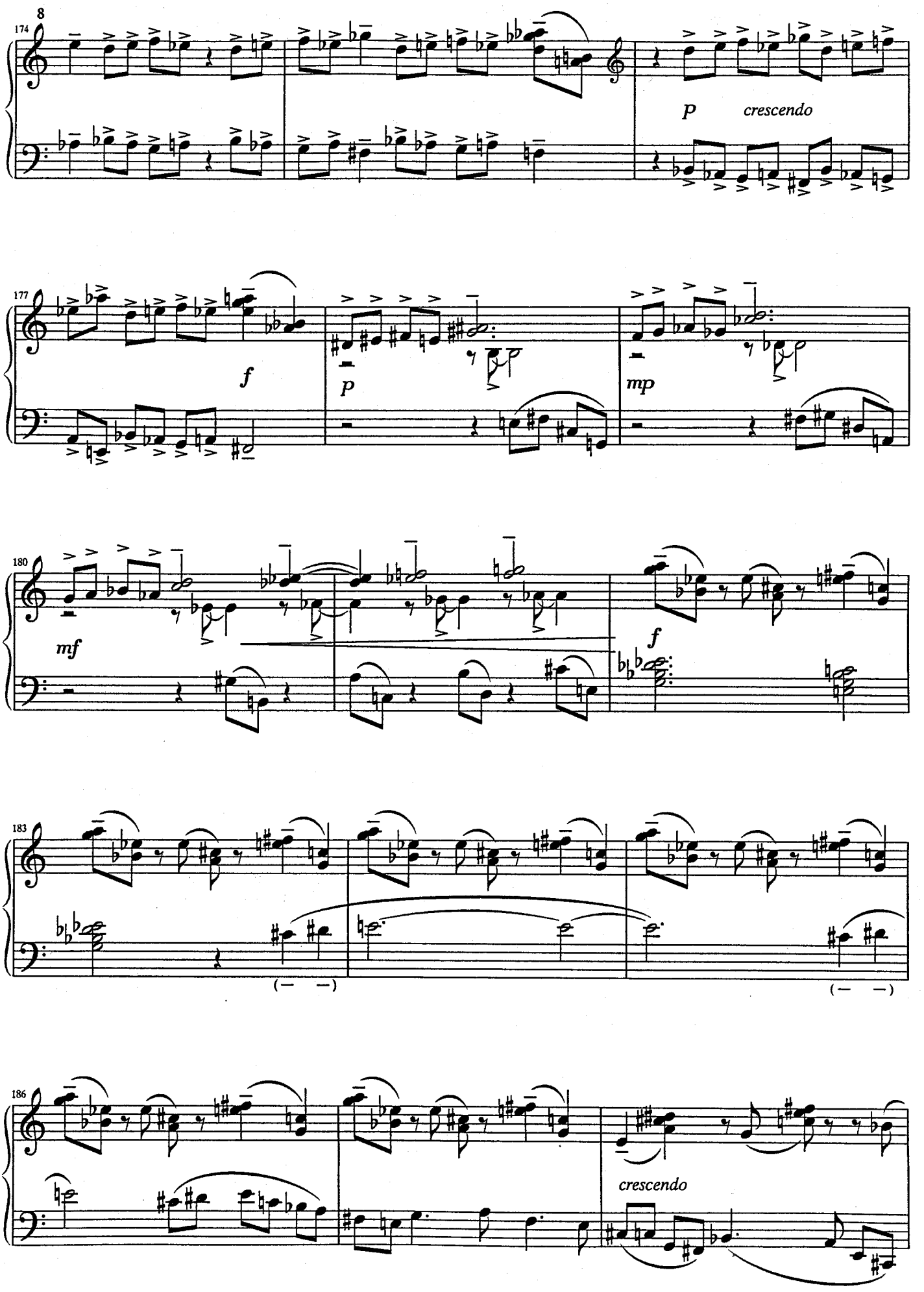

Meno mosso
95
mp dolce
98
101
pp
105
mp
mf
Presto
non legato
108
f
ff
unisono

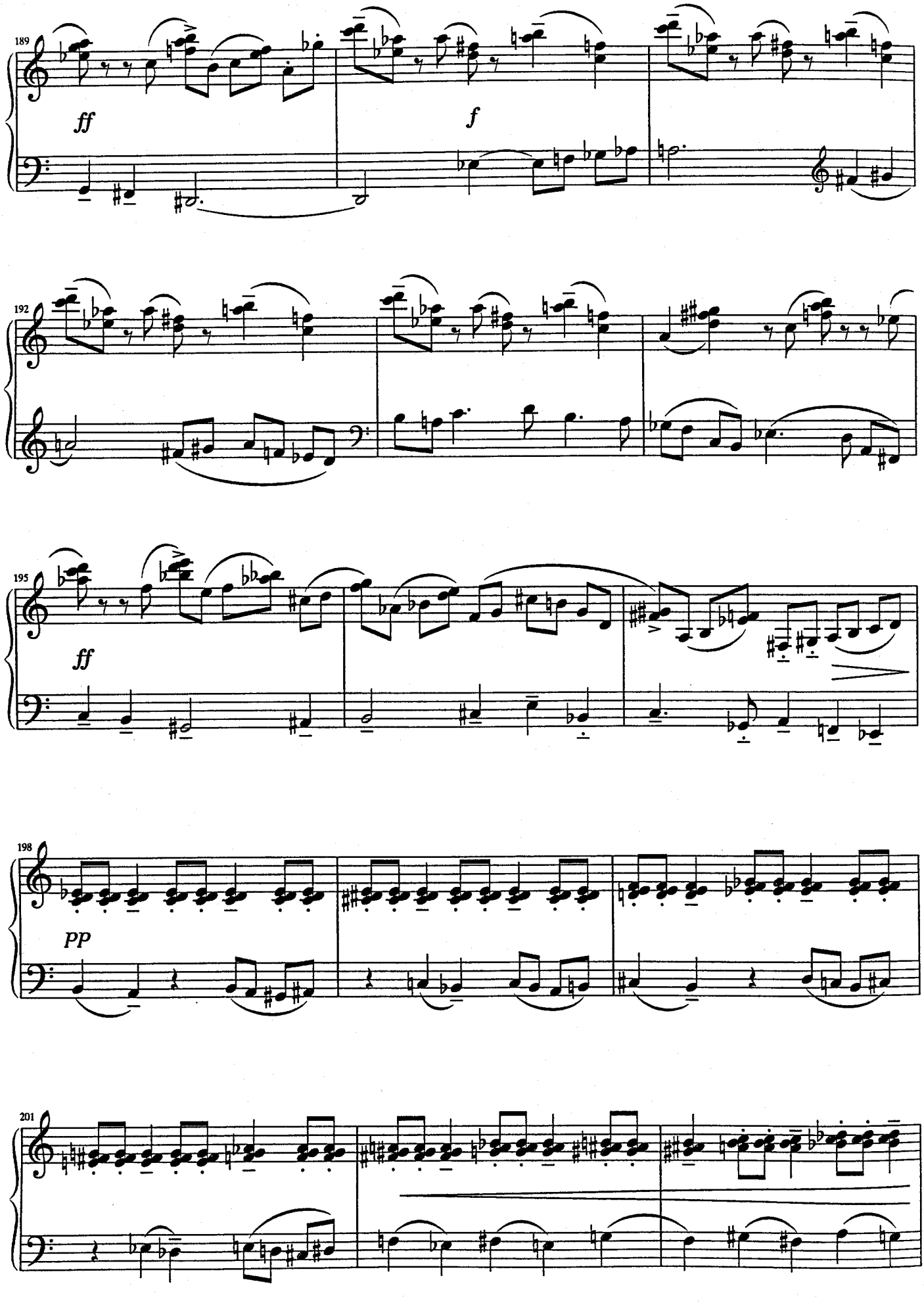

110
m. d. 8va al divisi ad lib.
113
dolce
divisi
pp
118
mp
unisono
un poco sostenuto
p
pp
divisi
f
frenetico
121
un poco sostenuto
mf
p
124
risoluto
mf

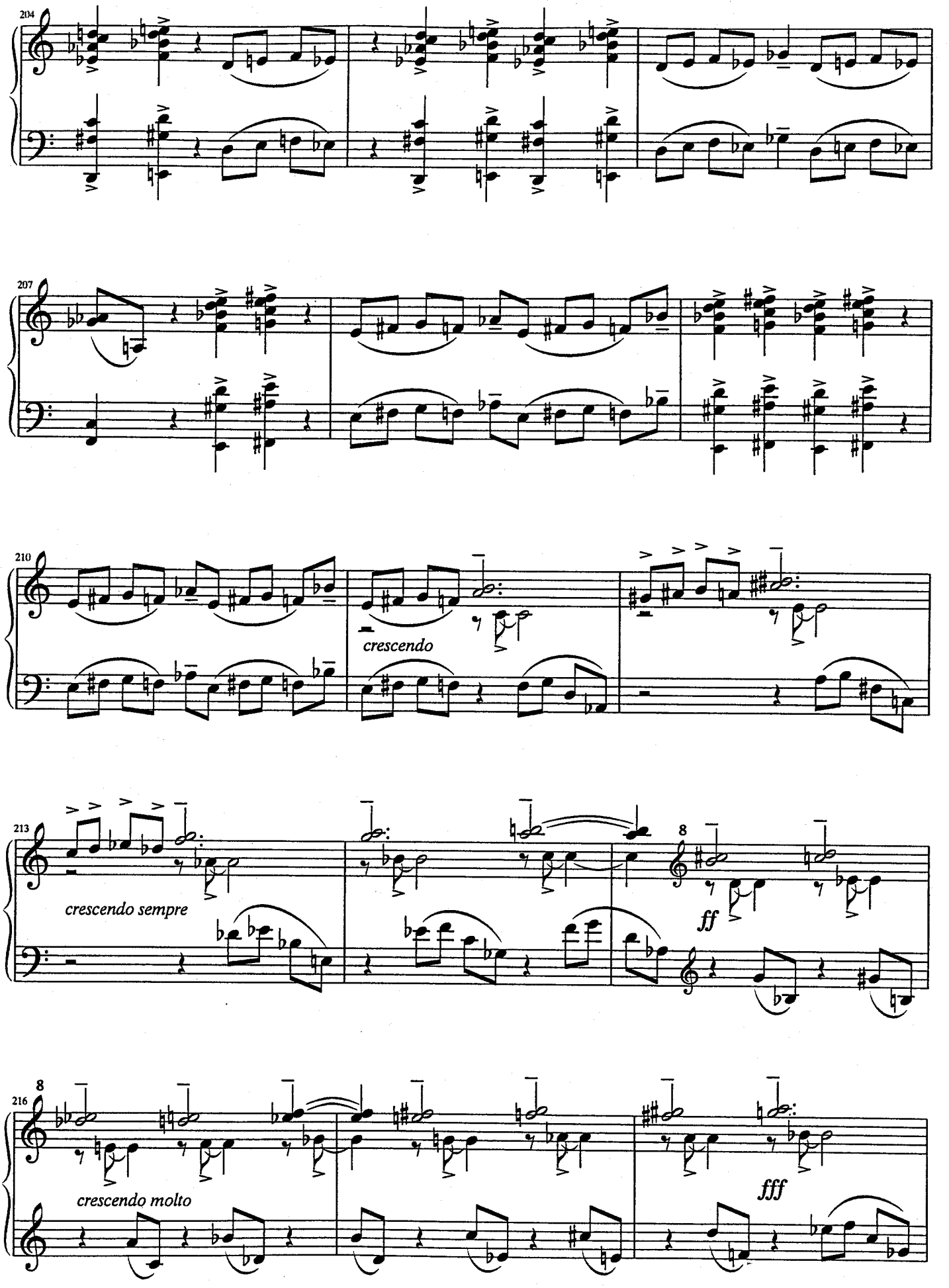

126
furioso
ff
128
mf
131
p
fff
p
Meno mosso (♩ ≈ 160)
misterioso ma ritmico
138
p
141

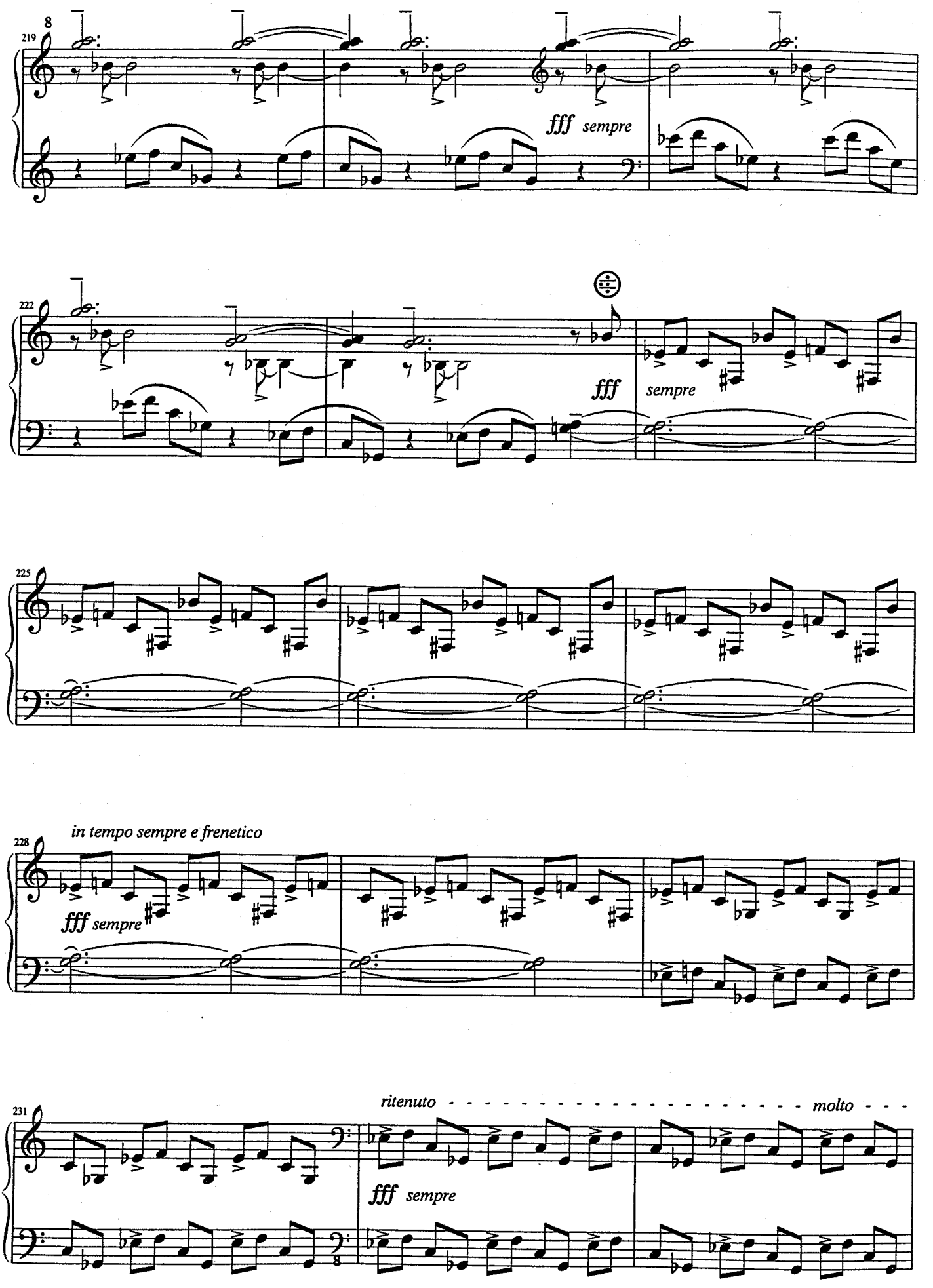

144
crescendo
147
f
150
153
p
8
mp
156
8
5

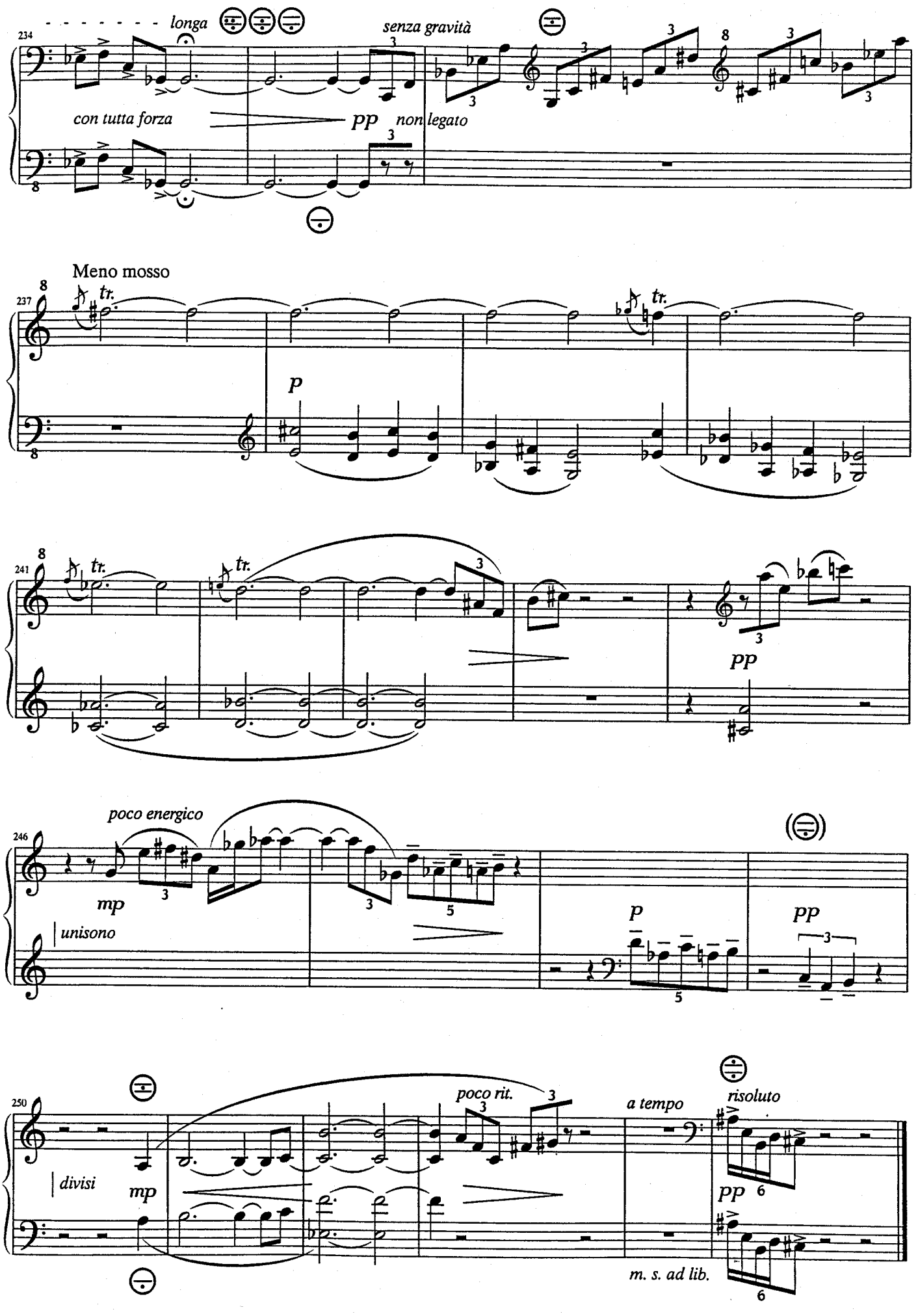

159
8
3
162
8
3
poco a poco
a poco
165
pp
a poco
accelerando
168
3
p
8
molto a
Tempo I (♩ ≈ 208)
171
8
crescendo molto
f


8
174
p
crescendo
177
f
p
mp
180
mf
f
183
(— —)
(— —)
186
crescendo


189
ff
f
192
195
ff
198
pp
201


204
207
210
crescendo
213
crescendo sempre
8
ff
216
8
crescendo molto
fff


8
219
fff sempre
222
fff
sempre
225
in tempo sempre e frenetico
228
fff sempre
ritenuto
molto
231
fff sempre


234
longa
senza gravità
con tutta forza
pp
non legato
Meno mosso
237
tr.
p
241
pp
poco energico
246
mp
unisono
p
pp
250
poco rit.
a tempo
risoluto
divisi
mp
pp
m. s. ad lib.


METAMORFOSIS
TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN

Monográfico "Lectura a vista"

(10 años de pruebas de acceso)

Se recogen aquí una serie de obras escritas para valorar la capacidad de aprendizaje y nivel de análisis interpretativo (dirigido al objetivo de la Interpretación instrumental) de los alumnos que acceden a las enseñanzas oficiales del RCSMM en la especialidad de Acordeón.

Las obras están pensadas para que puedan integrarse simultáneamente ambas pruebas: Análisis (interpretativo) y "Lectura a vista".

Las condiciones de realización de las pruebas permiten disponer al alumno de un tiempo aproximado de 60/90 minutos para que distribuya libremente ambas tareas (análisis e interpretación) según su sistema de estudio y estrategias de aprendizaje personales.

Se valora principalmente la relación entre los siguientes factores: cantidad/calidad de Aprendizaje/Tiempo.

El concepto de "lectura a vista", entendido como habilidad para repentizar, en tiempo real, la "ejecución" de una obra escrita, se interpreta aquí como la capacidad de aprender a interpretar comprensivamente, una obra escrita, en un tiempo limitado, permitiendo valorar más objetivamente la relación factorial de aprendizaje: Calidad/Tiempo, determinante en sus futuros estudios.

Metamorfosis 11

(Actualización de Metamorfosis 8)

Lectura a vista: páginas de referencia:

http://acordeon.eresmas.net/meta4/lectura/home.html

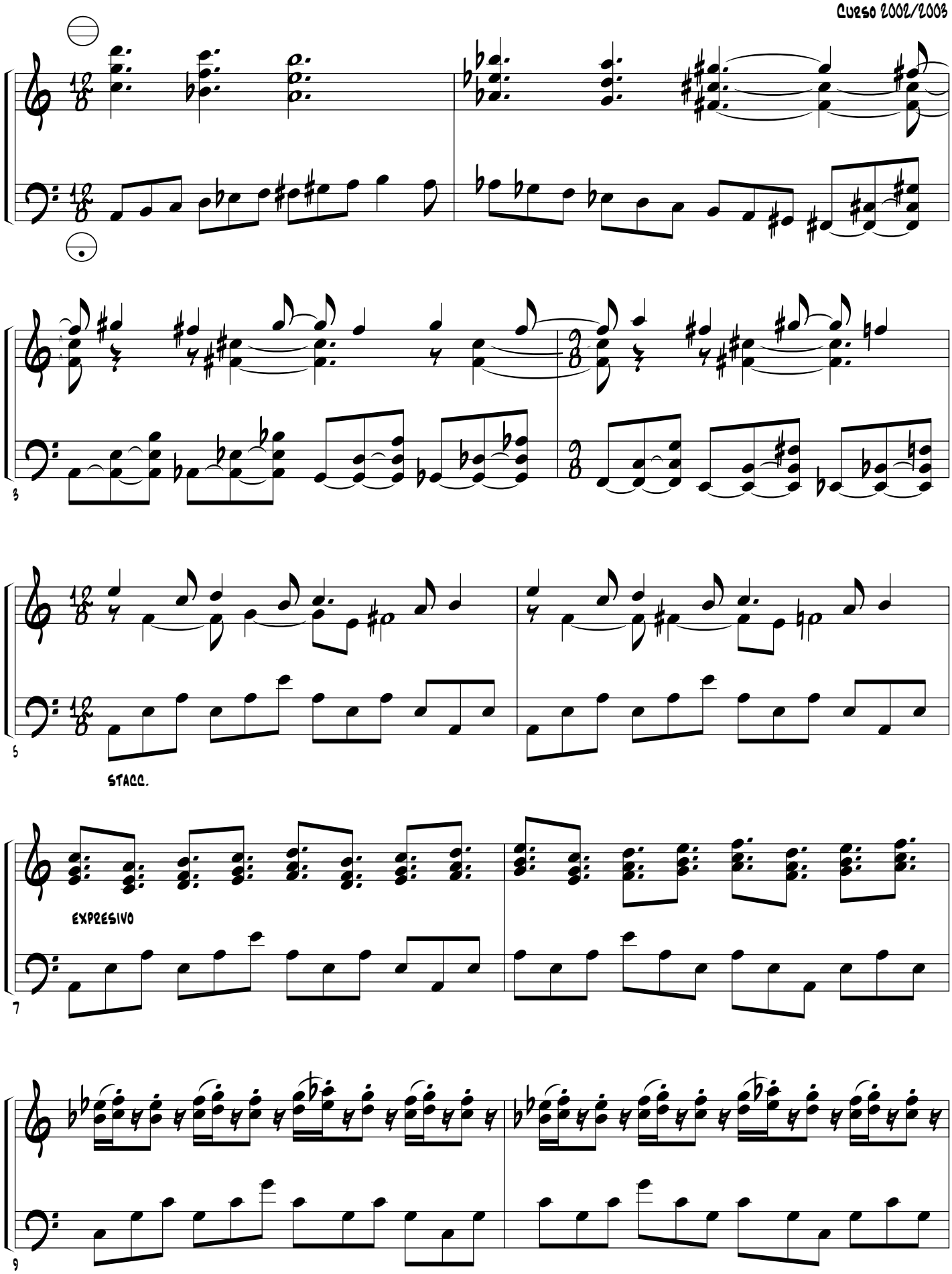
http://acordeon.eresmas.net/acceso2002/prueba.html

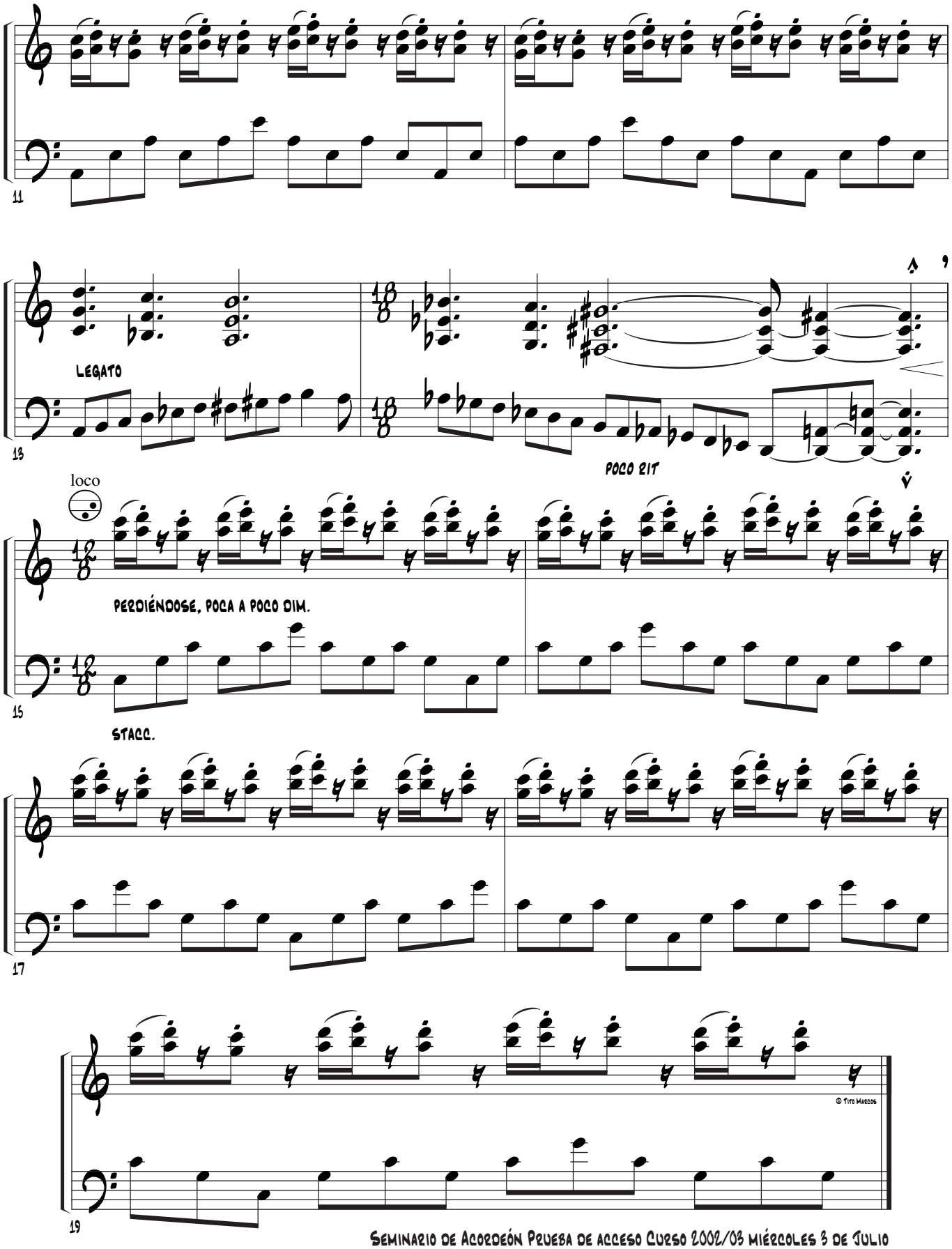
http://acordeon.eresmas.net/acceso2002/1.html

http://www.terra.es/personal/marcos54

Prueba de Lectura a vista

Curso 2002/2003

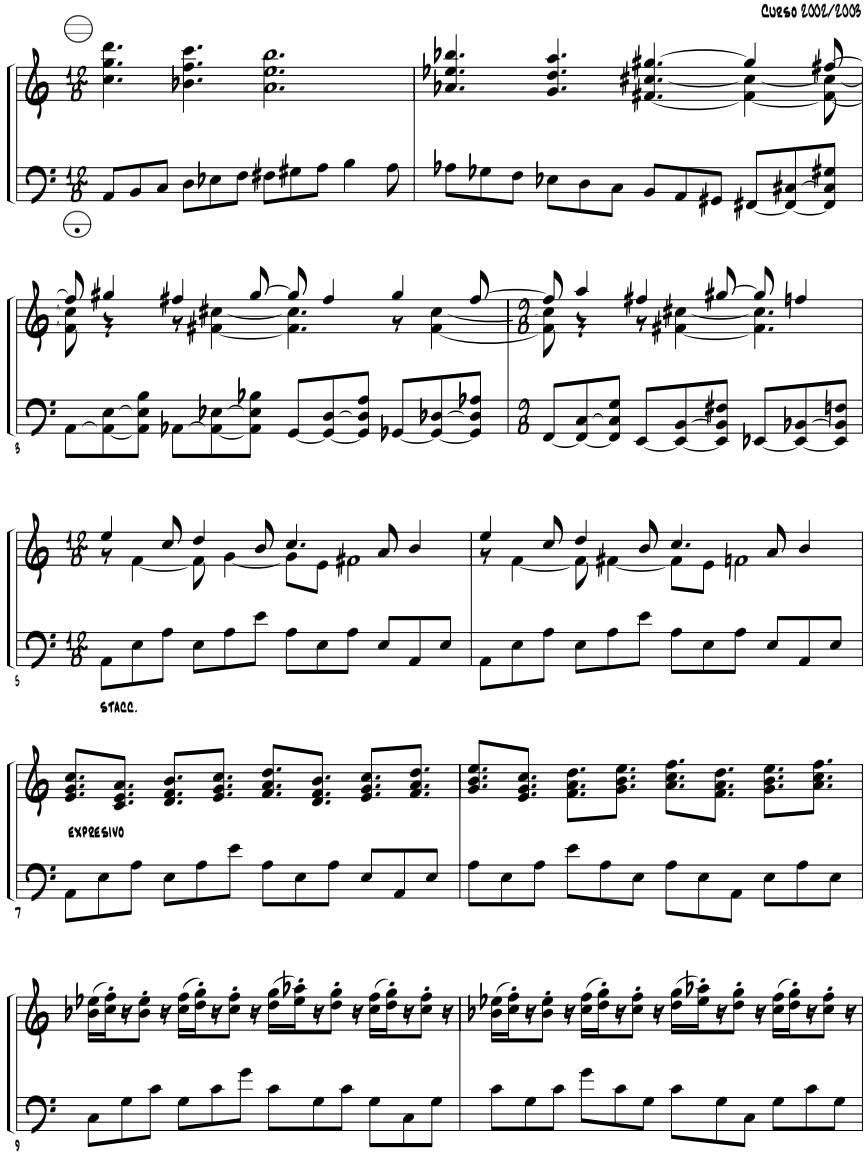


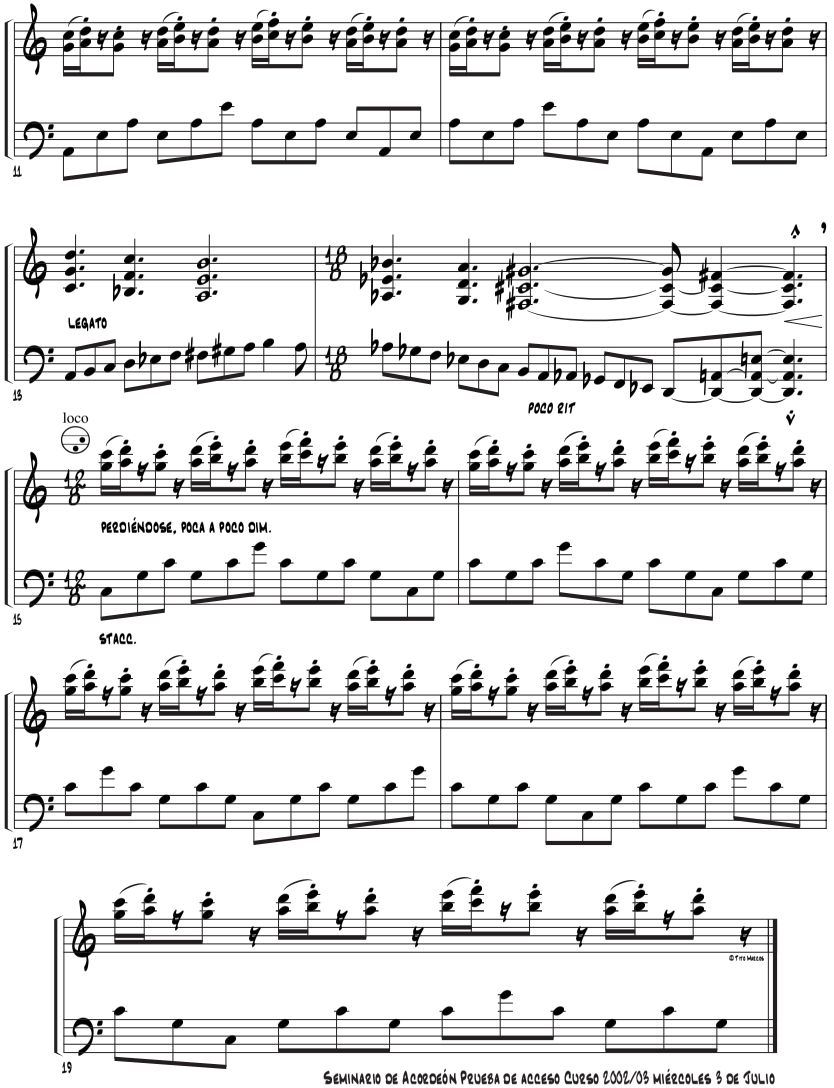


Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2002/03 miércoles 3 de Julio
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000
Programa : http://www.terra.es/personal/marcos54
RCSMM: www.real-conserv-madrid.es

Prueba de Lectura a vista

Curso 2002/2003

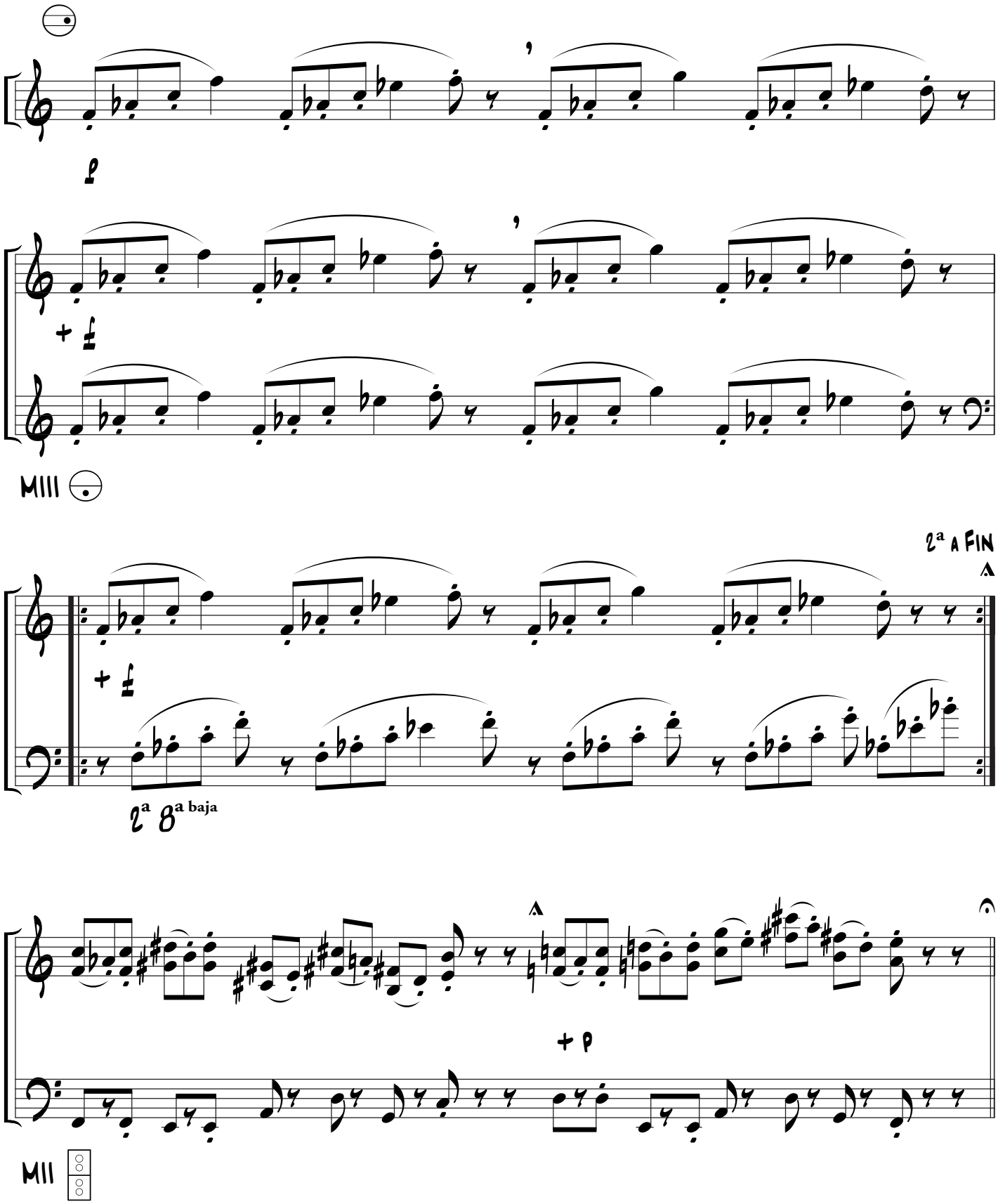


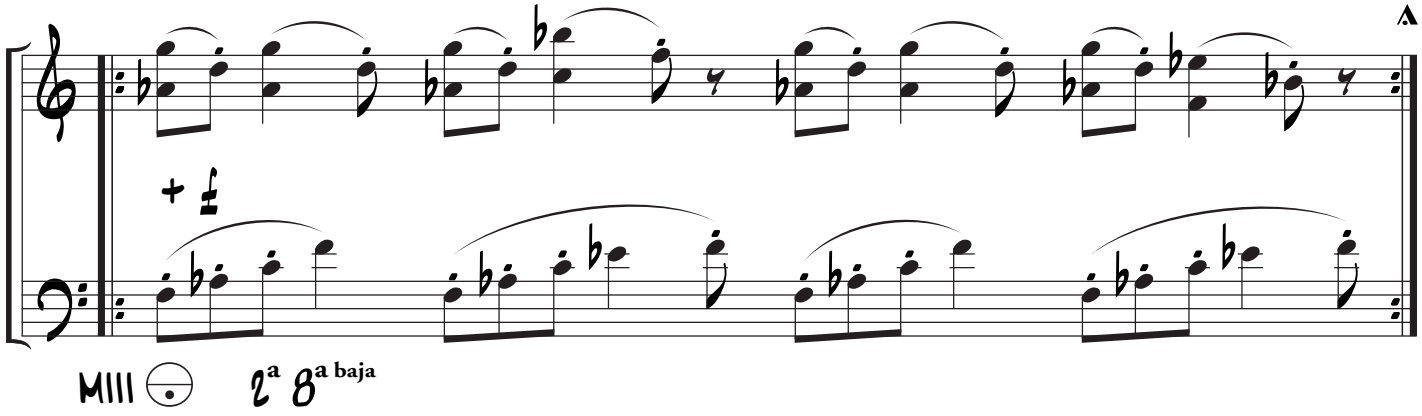


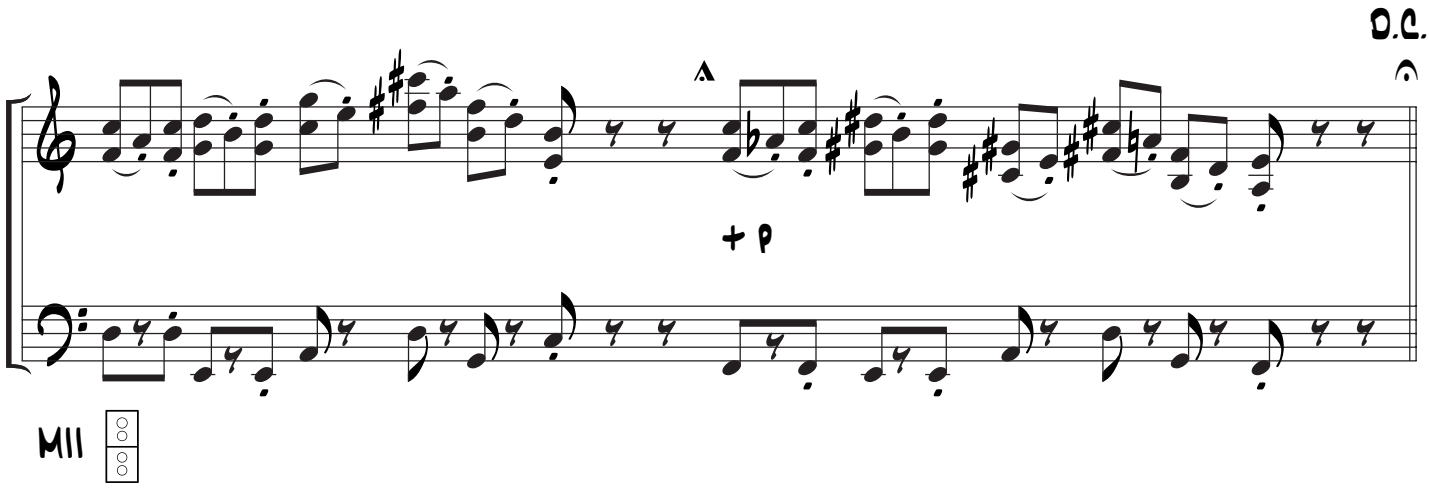
Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2002/03 miércoles 3 de Julio
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000
Programa : http://www.terra.es/personal/marco654
RCSMM: www.real-conserv-madrid.es

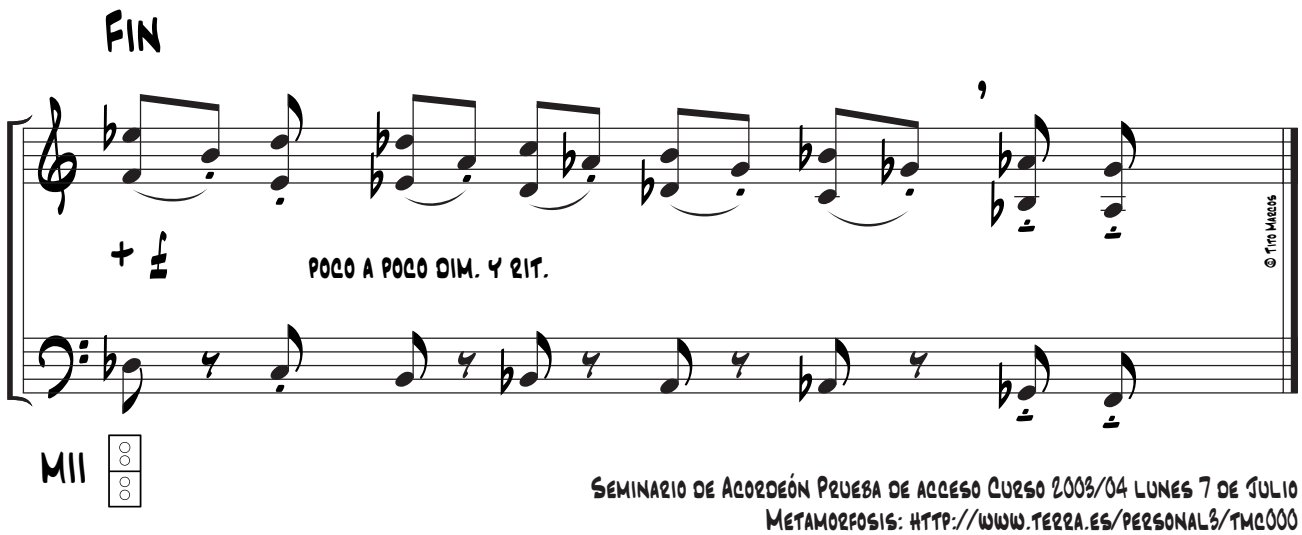
Prueba de Lectura a vista

Curso 2003/2004





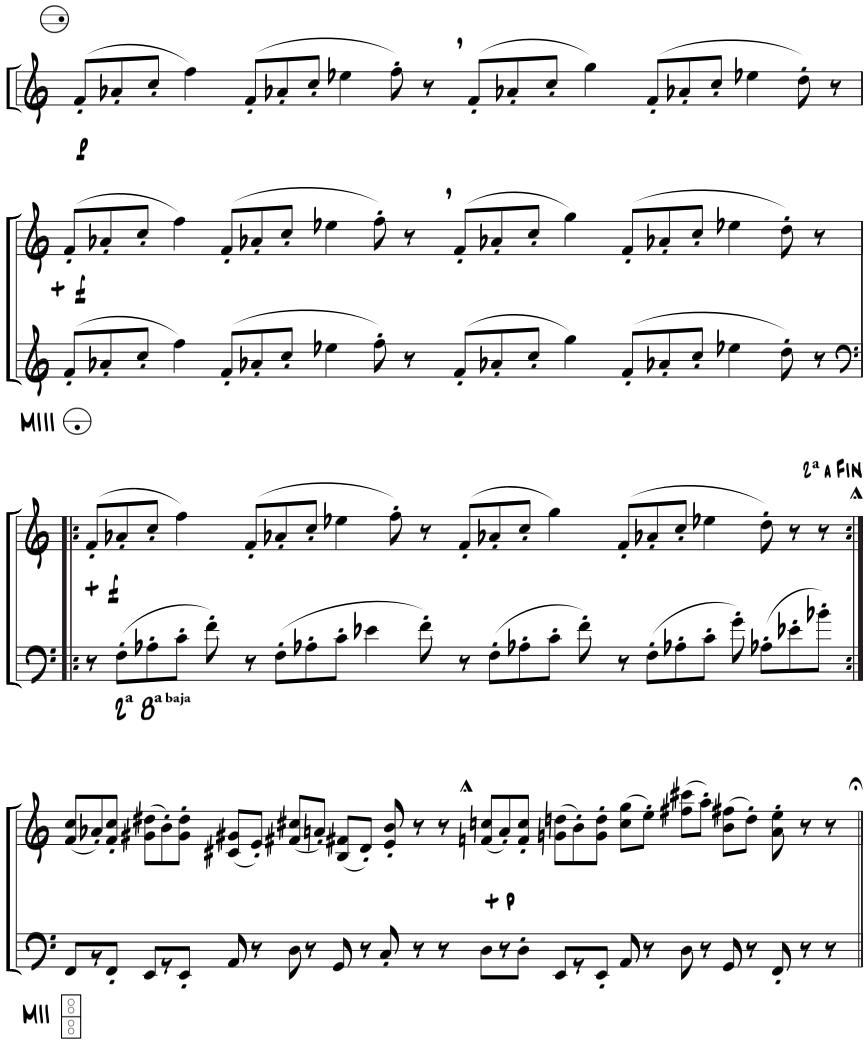


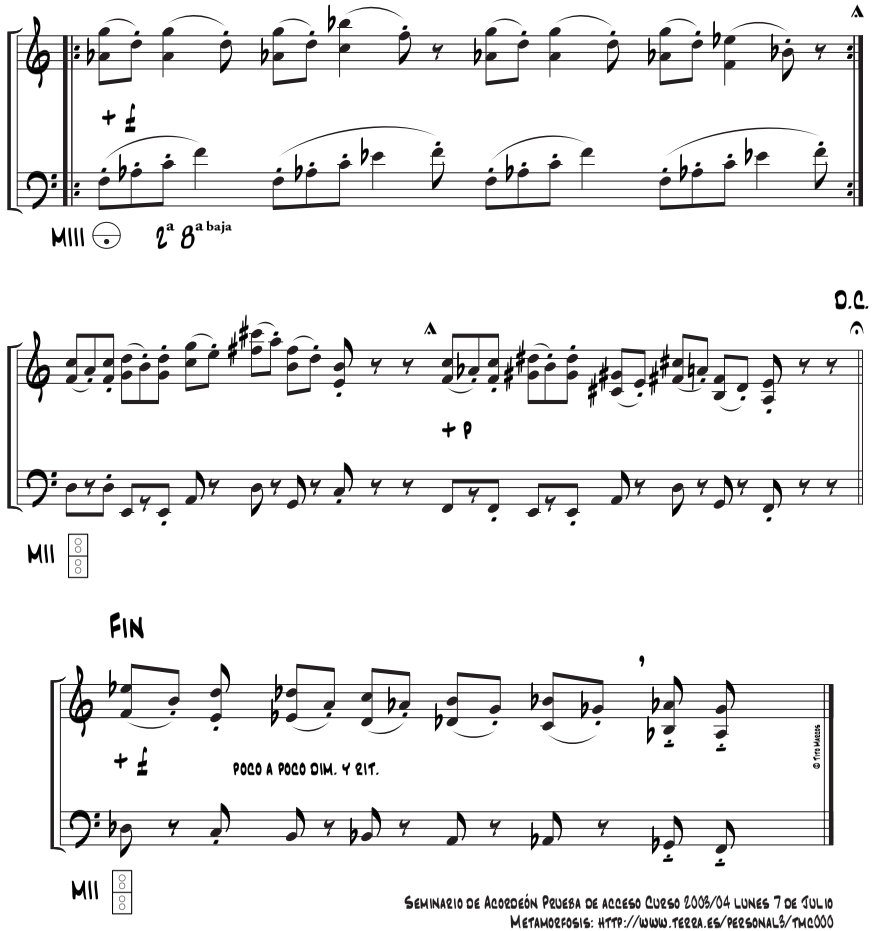


Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2003/04 lunes 7 de Julio
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000
Programa : http://www.terra.es/personal/marcos54
RCSMM: www.real-conserv-madrid.es

Prueba de Lectura a vista

Curso 2003/2004

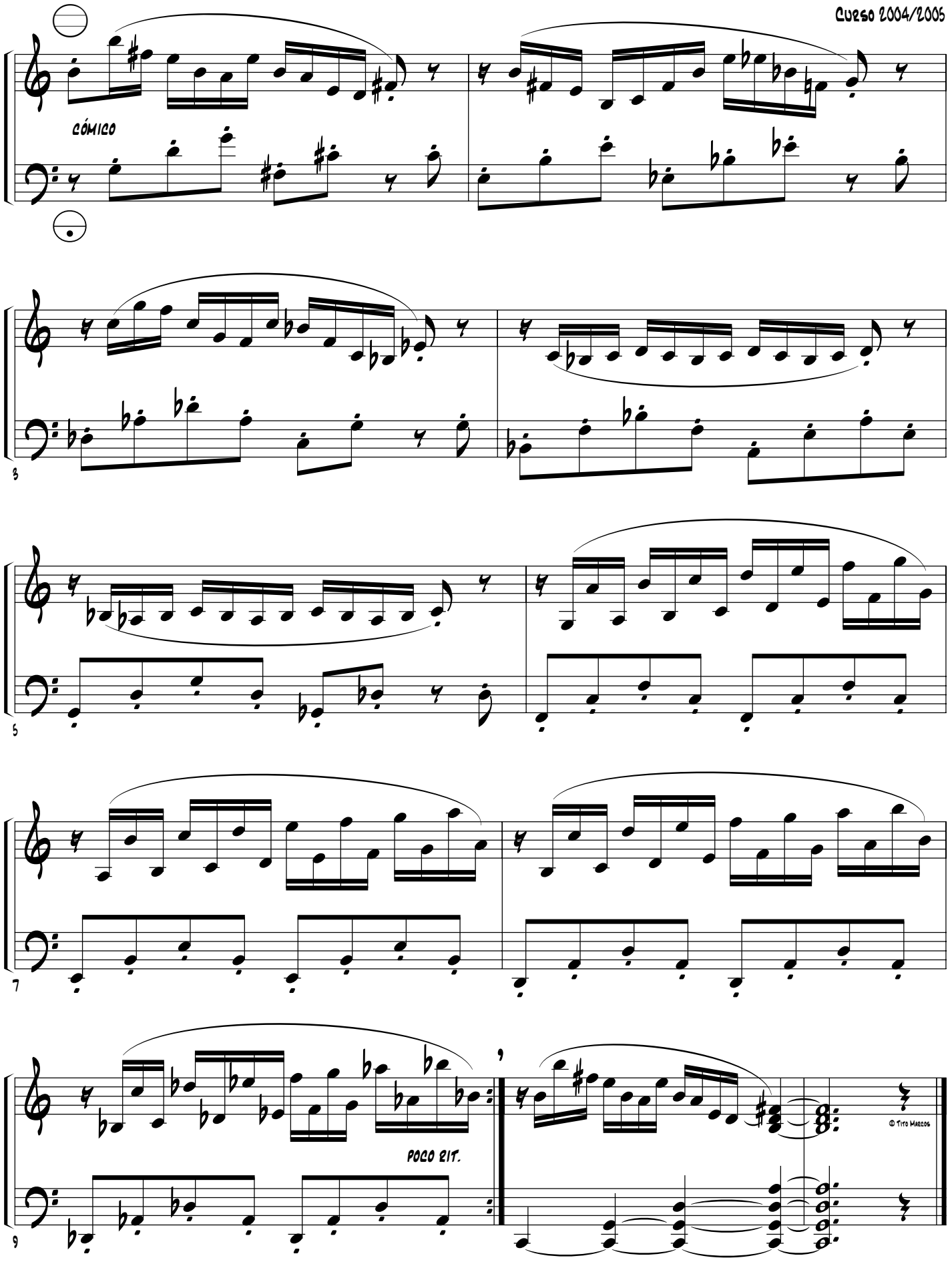




Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2003/04 lunes 7 de Julio
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000
Programa : http://www.terra.es/personal/marcos54
RCSMM: www.real-conserv-madrid.es

Prueba de Lectura a Vista

Curso 2004/2005



Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2004/05 miércoles 7 de Julio

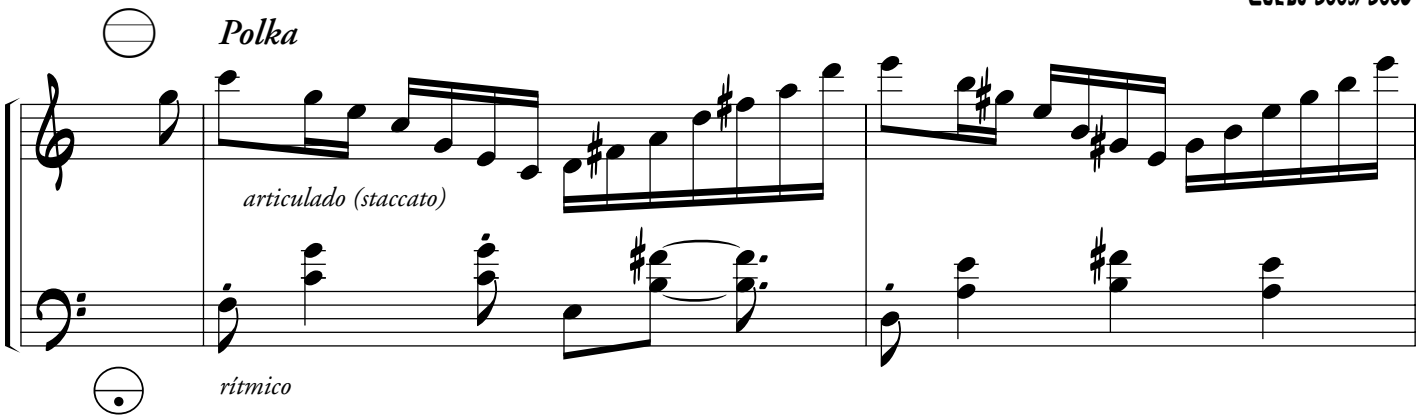
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000

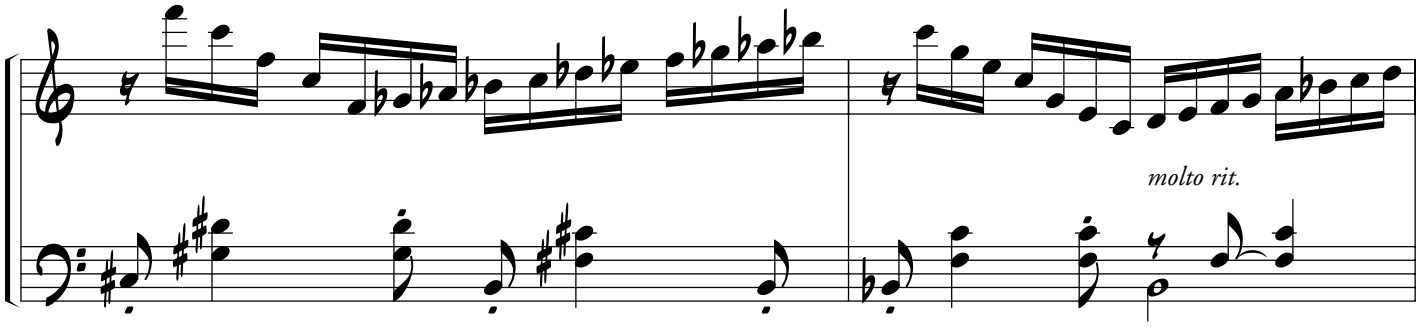
Programa : http://www.terra.es/personal/marcos54

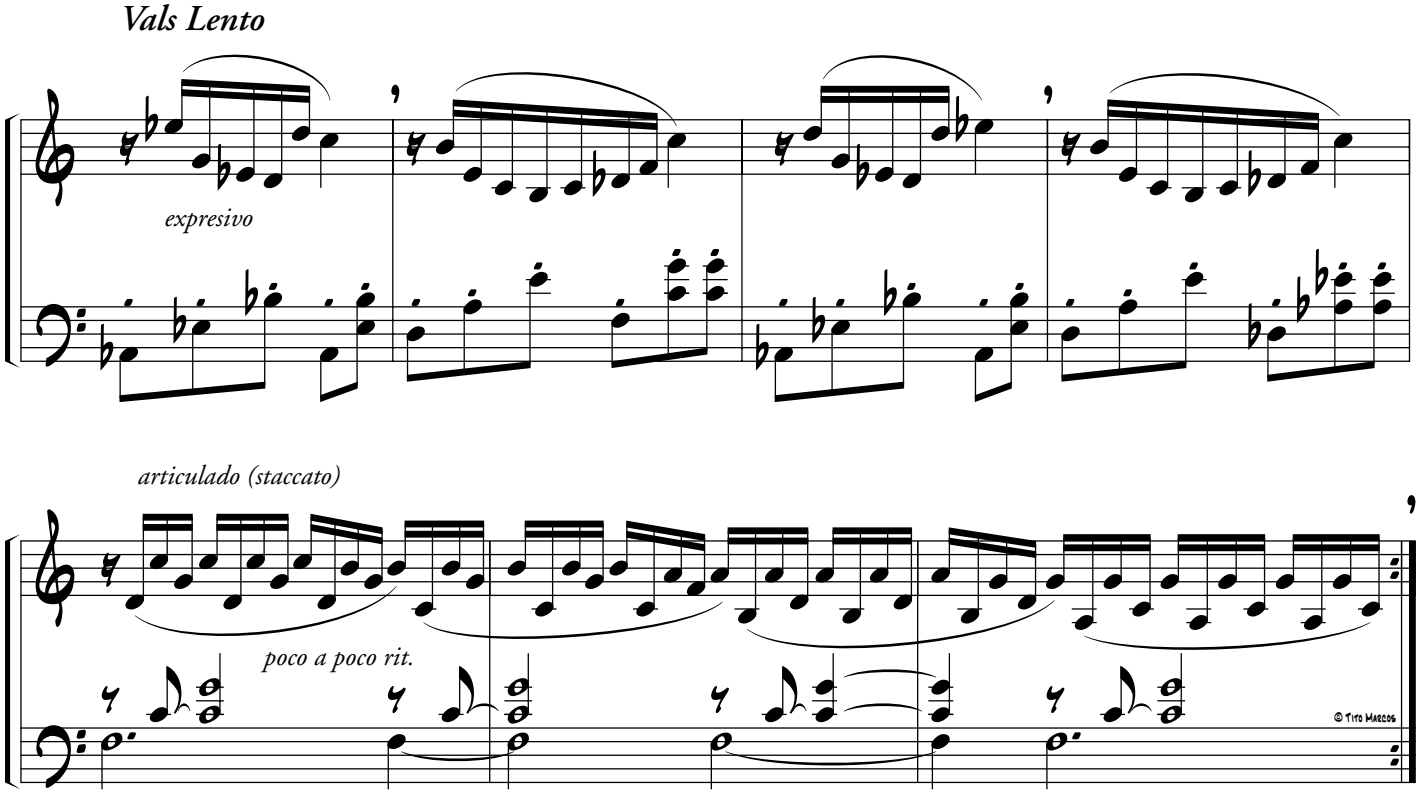
RCSMM: www.real-conserv-madrid.es

Prueba de Lectura a vista

Curso 2005/2006







Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2005/06 lunes 4 de Julio
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000
Programa : http://www.terra.es/personal/marcos54
RCSMM: www.real-conserv-madrid.es

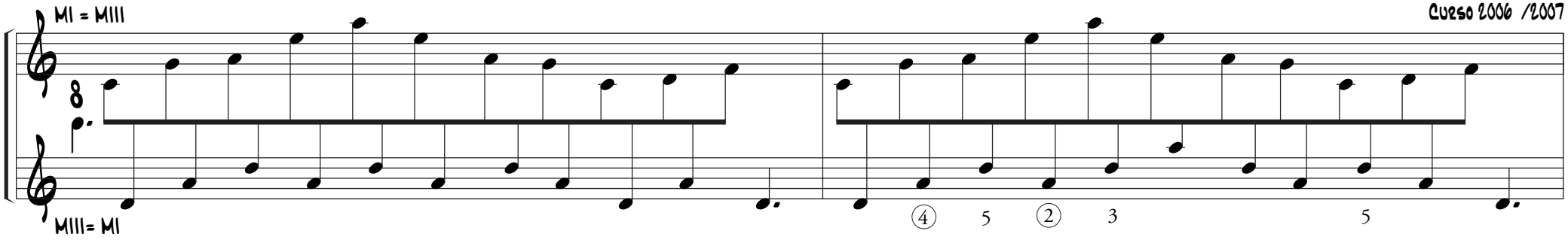
Prueba de Lectura a vista

Curso 2006 /2007

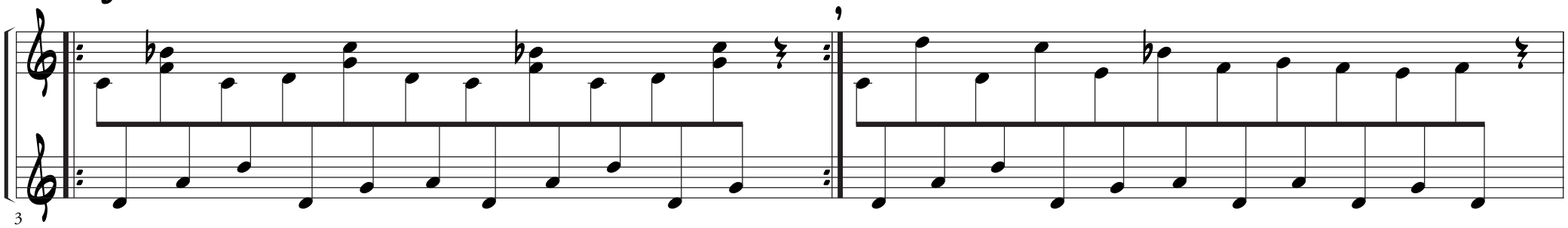
A

MI = MIII

MIII= MI

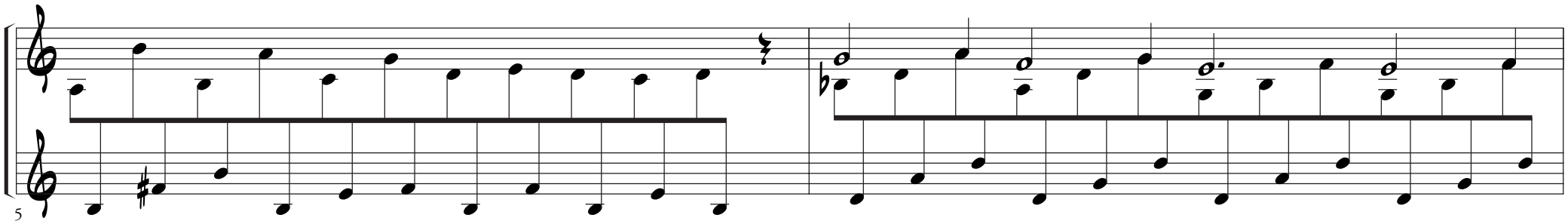


B



C

D

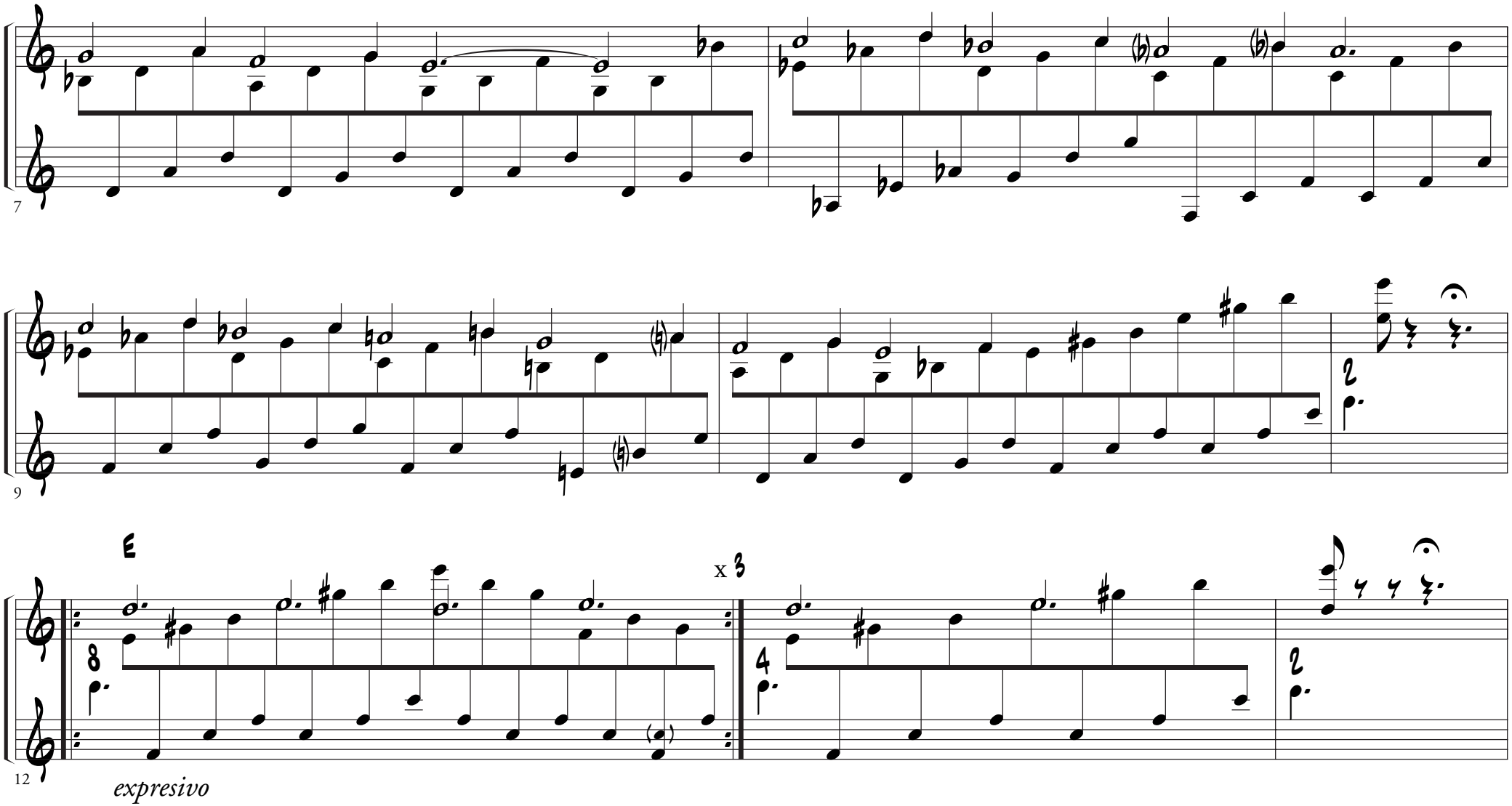


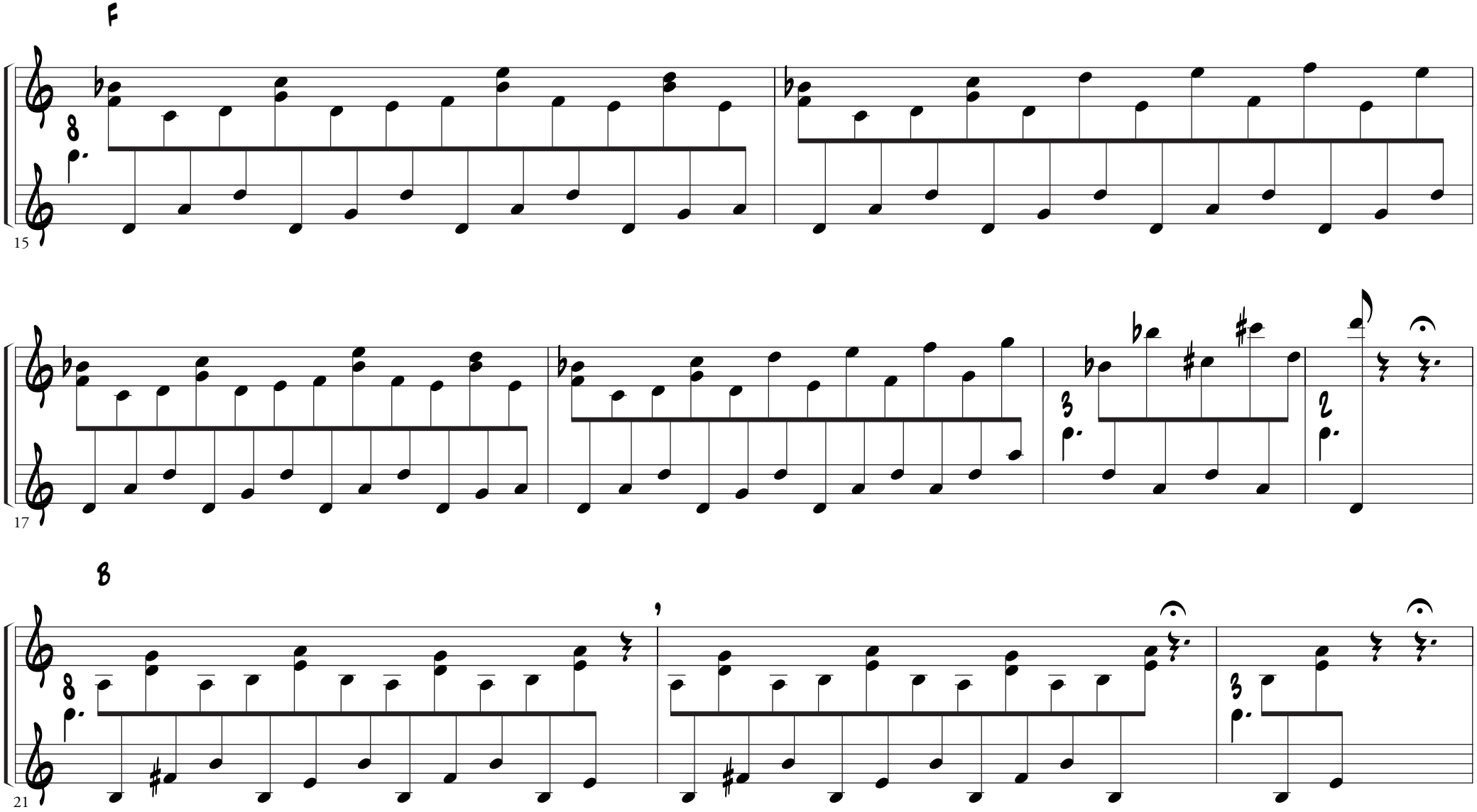
Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2006/07 lunes 3 de Julio

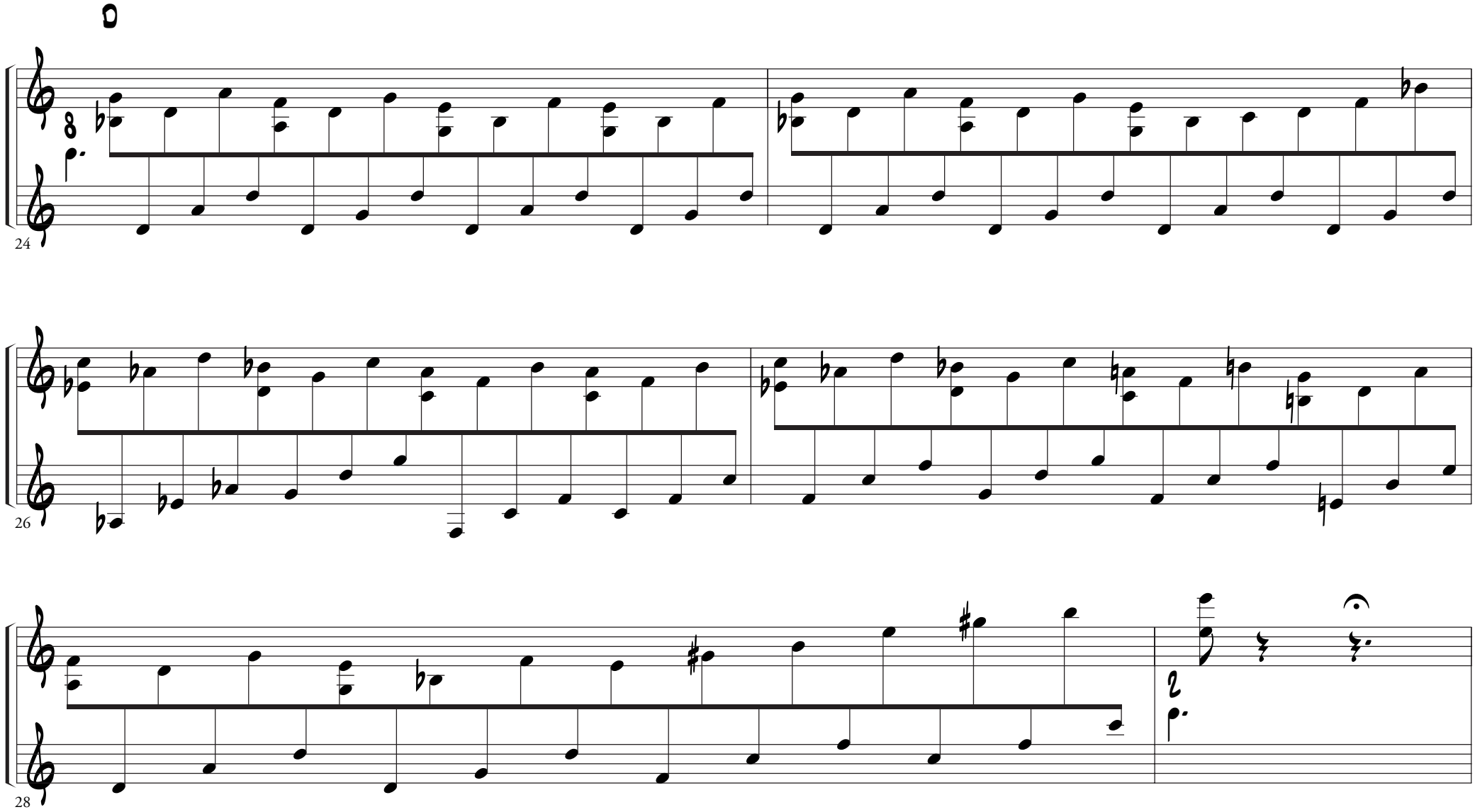
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000

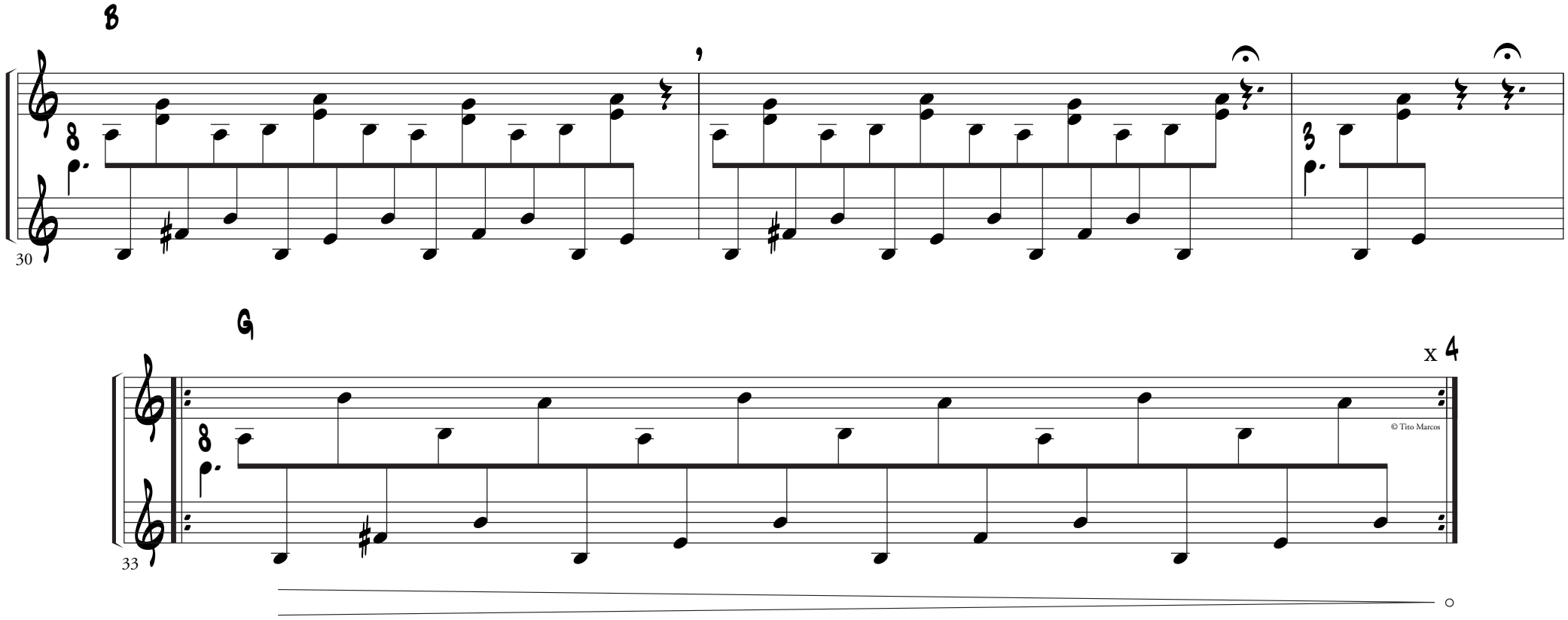
Programa : http://www.terra.es/personal/marcos54

RCSMM: http://www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid

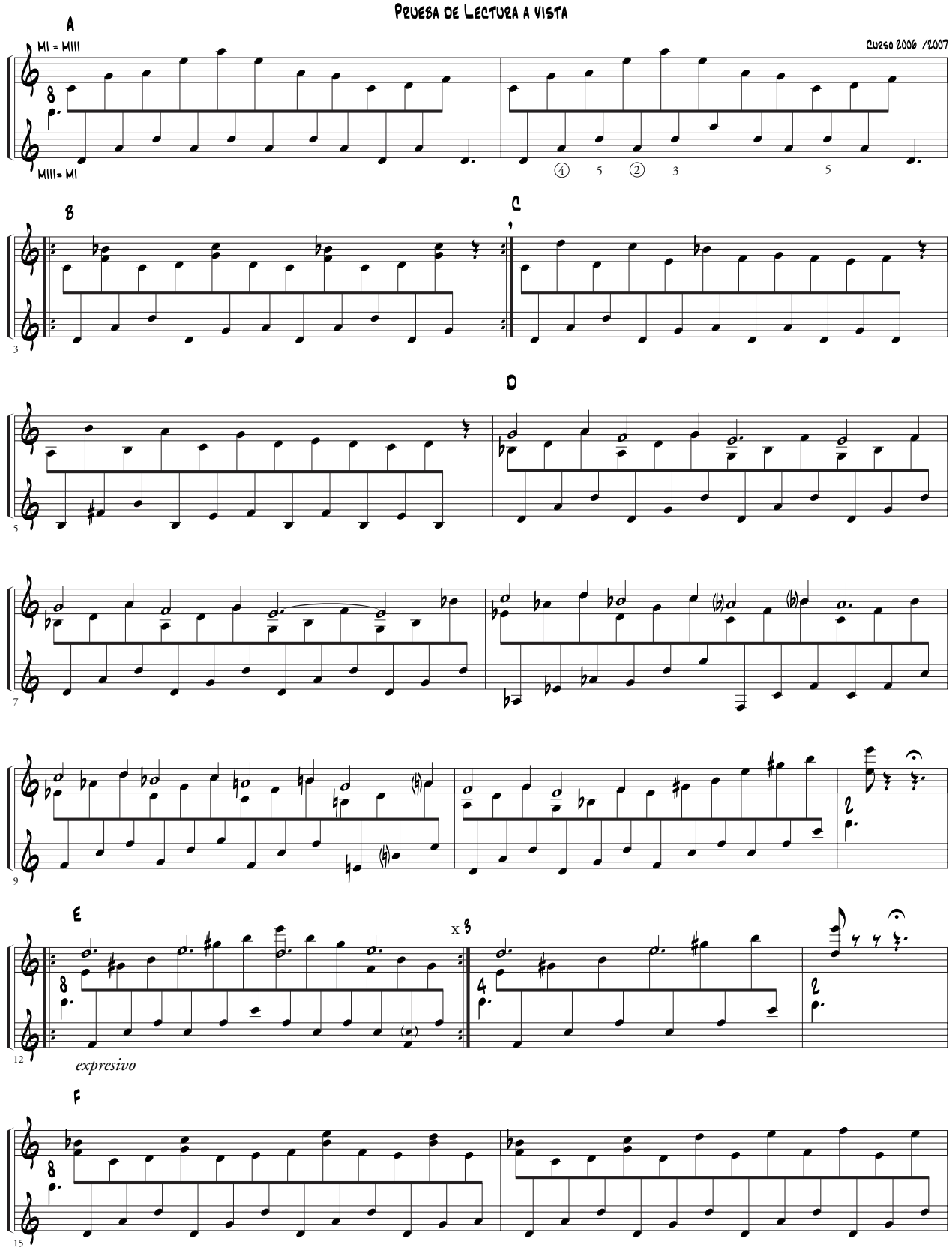

7
9
E
x 3
12
expresivo


F
15
17
B
21

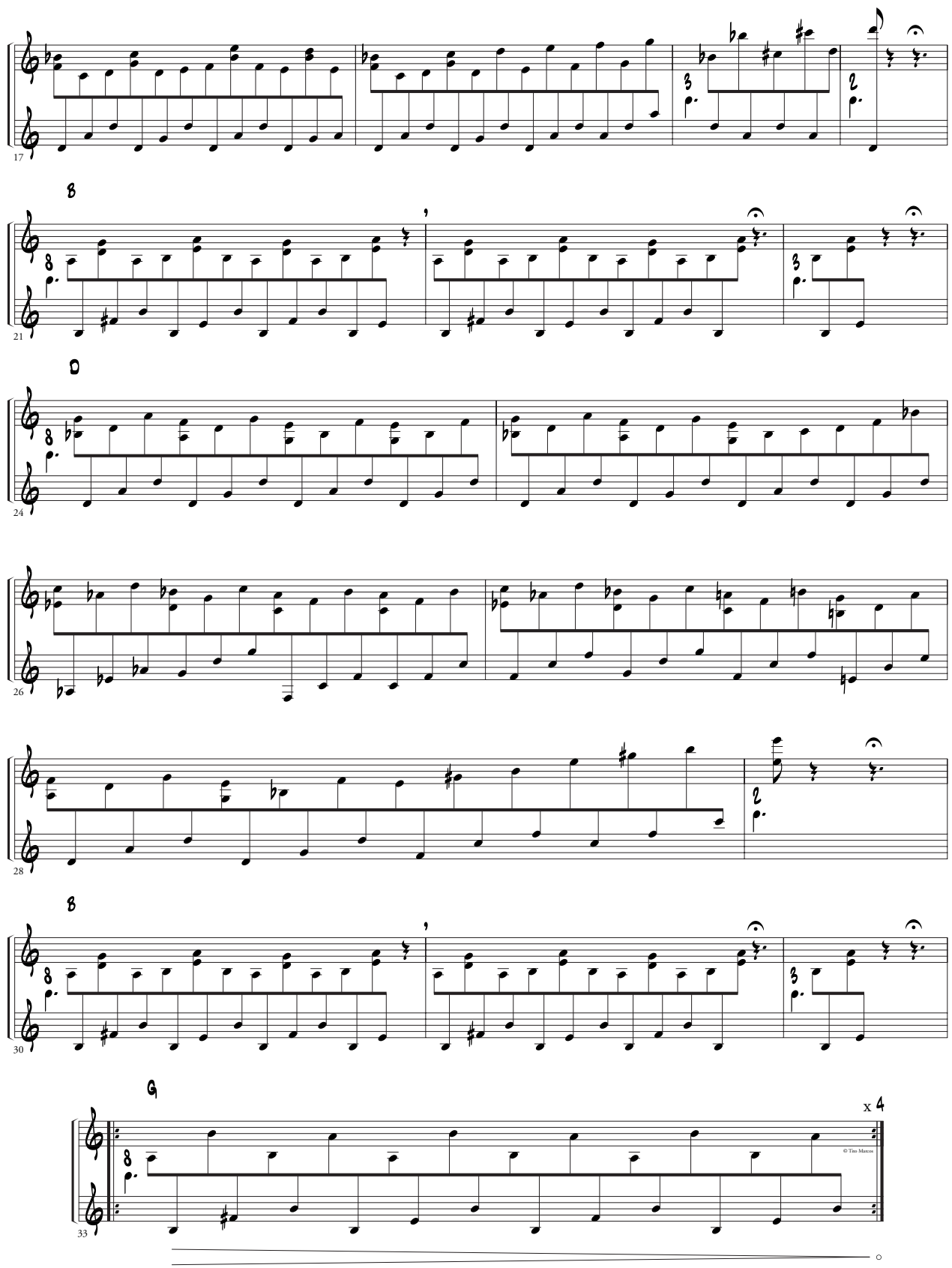

D
8
24
26
28
2


B
30
G
x 4
33
© Tito Marcos

Prueba de Lectura a vista



Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2006/07 Lunes 5 de Julio
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000
Programa : http://www.terra.es/personal/marco654
RCSMM: http://www.educa.madrid.org/web/csm.real.conservatorio.madrid

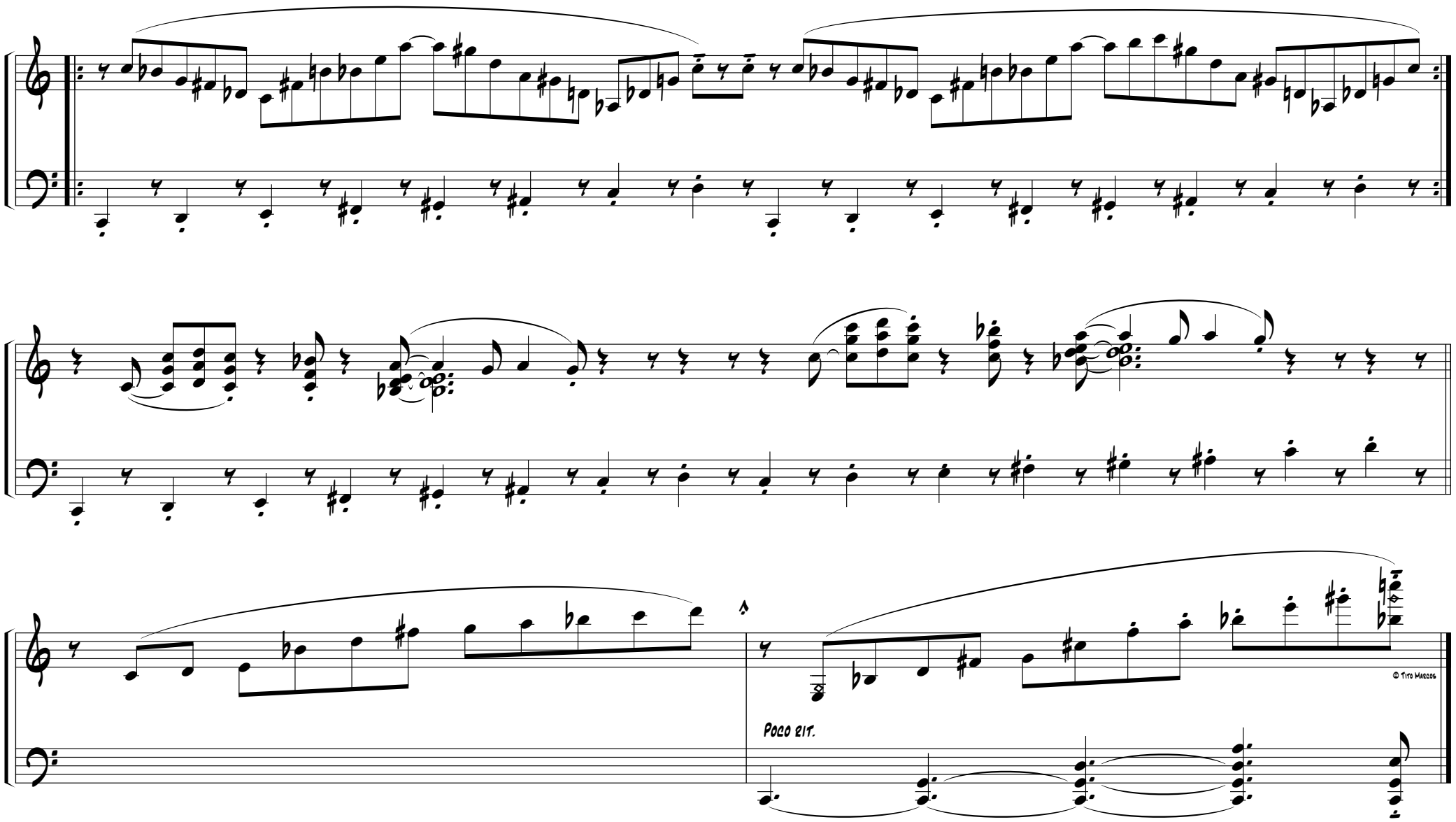

17
B
21
D
24
26
28
B
30
G
x 4
33
© Tim Marcos

Prueba de Lectura a vista

Curso 2007/2008

CON SWING

◇ : NOTAS ALTERNATIVAS


Poco rit.
© Tito Marcos

Prueba de Lectura a vista

Curso 2007/2008

con swing

© Tito Marcos

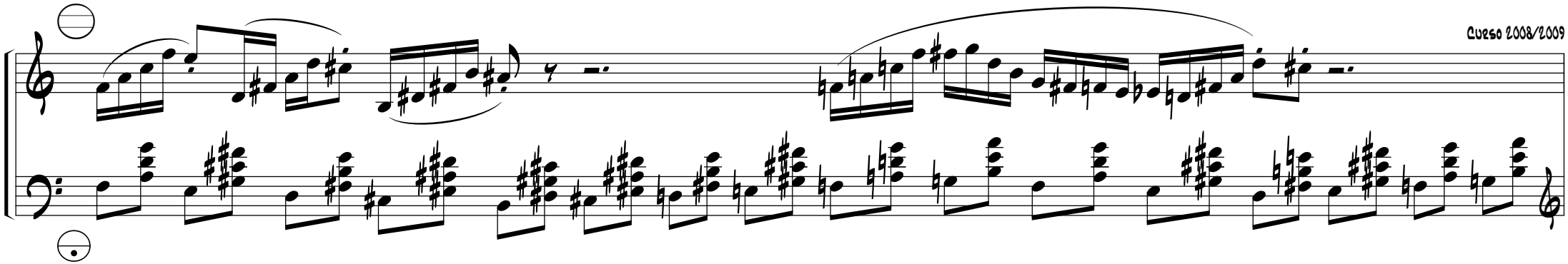
Poco rit.

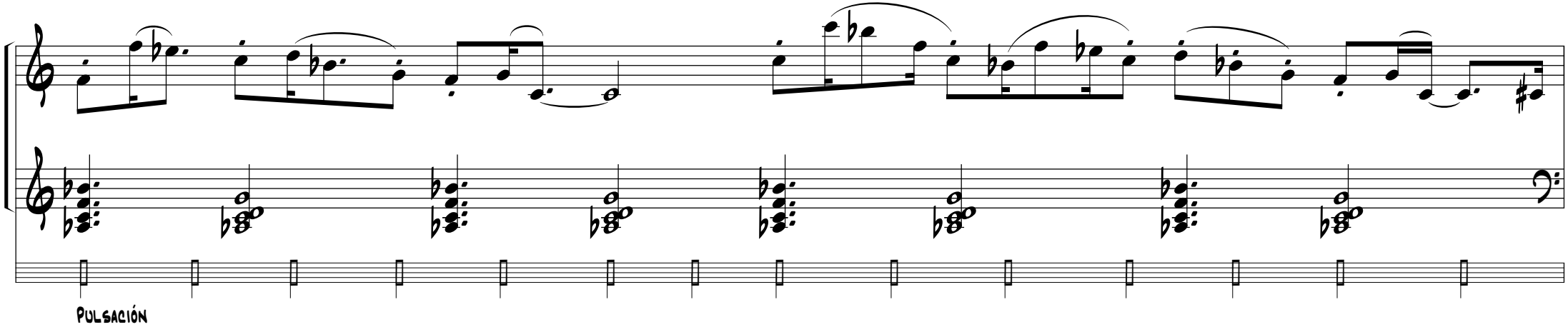
Seminario de Acordeón: prueba de acceso Curso 2007/08 lunes 2 de Julio

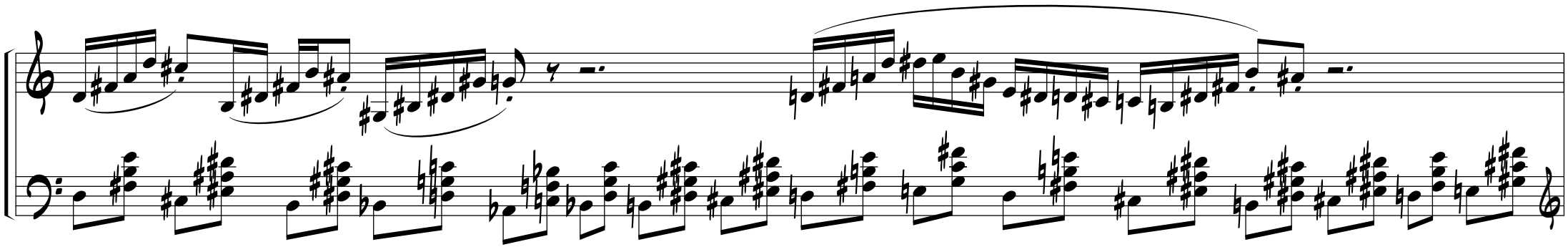
web: http://www.terra.es/personal/marcos54

Prueba de Lectura a vista

Curso 2008/2009





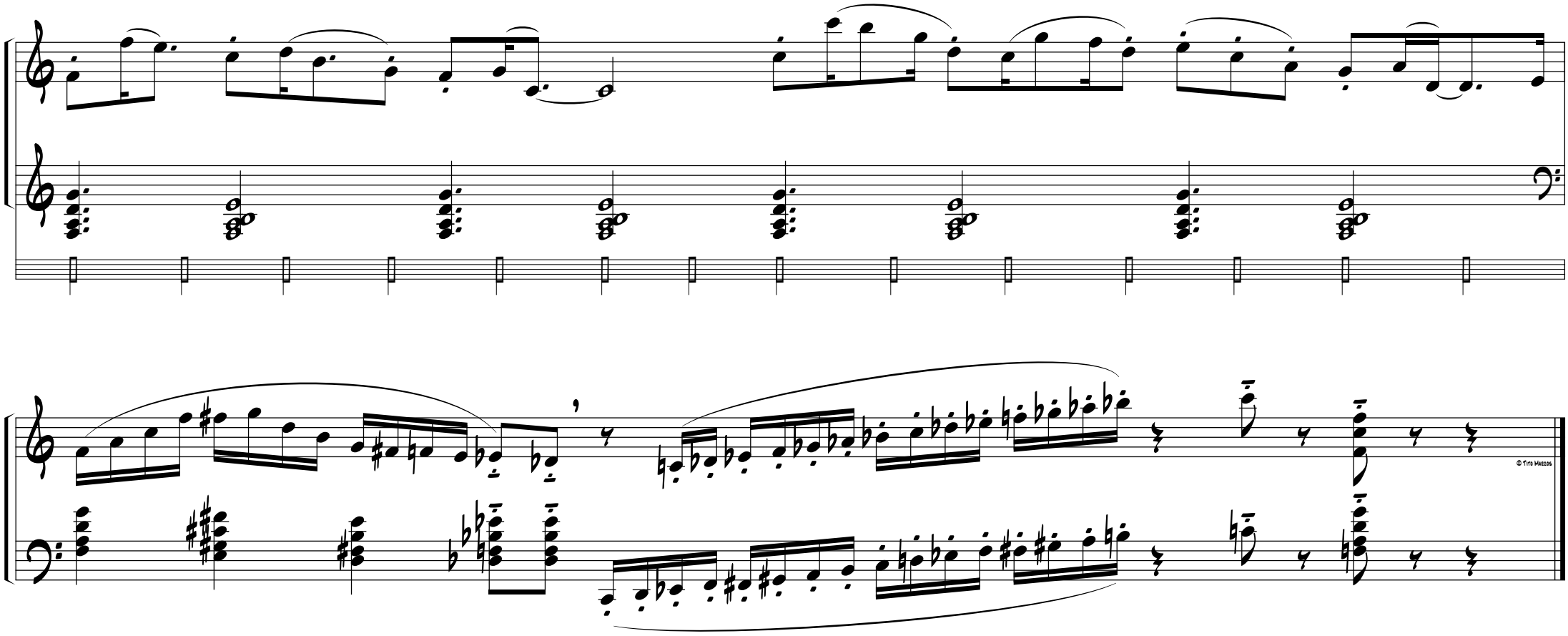


Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2008/09 lunes7 de Julio

http://acordeon.eresmas.net/meta4/lectura/home.html

http://acordeon.eresmas.net/acceso2002/1.html

http://www.terra.es/personal/marcos54



Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2008/09 lunes7 de Julio

http://acordeon.eresmas.net/meta4/lectura/home.html

http://acordeon.eresmas.net/acceso2002/1.html

http://www.terra.es/personal/marcos54

Prueba de Lectura a vista

Curso 2008/2009

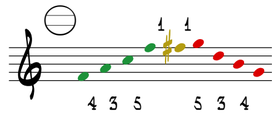
Pulsación

© Tito Marcos

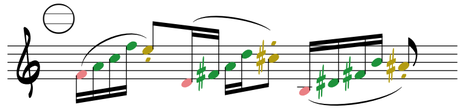
Modelo armónico



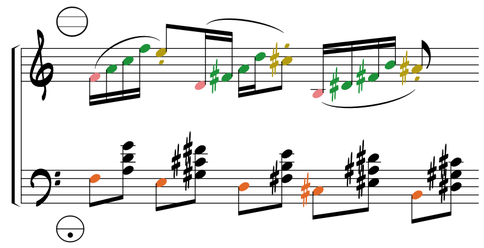
Articulación melódica



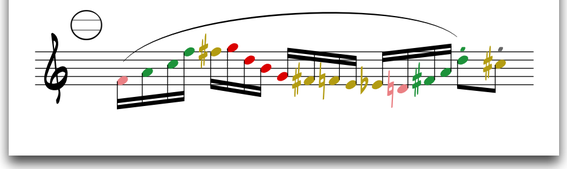
Desarrollo melódico: progresión A



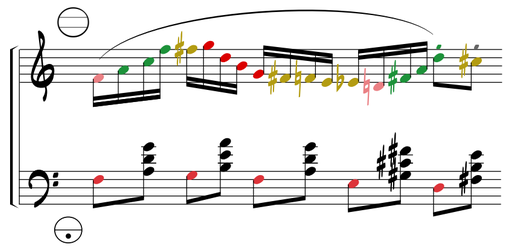
Elaboración múltiple: combinación A



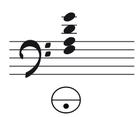
Desarrollo melódico: elaboración B



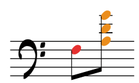
Elaboración múltiple: combinación B



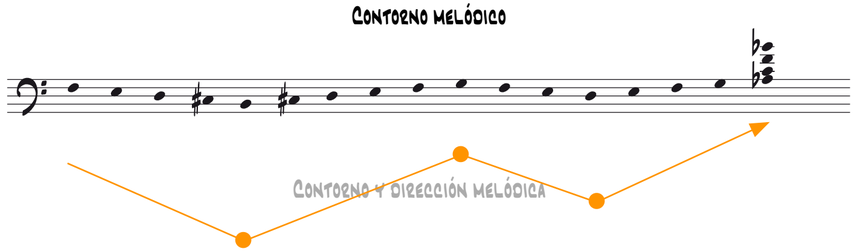
Modelo armónico



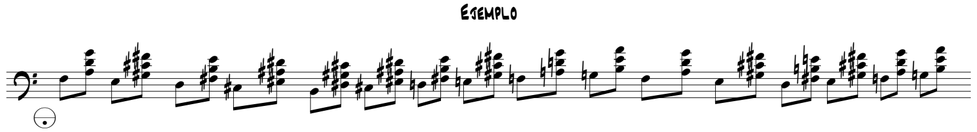
Articulación rítmica



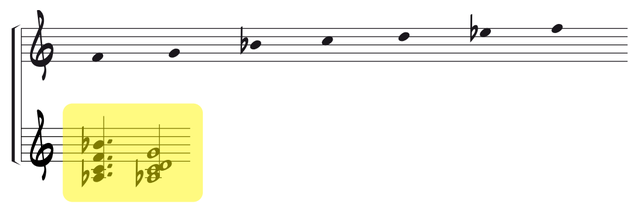
Contorno melódico



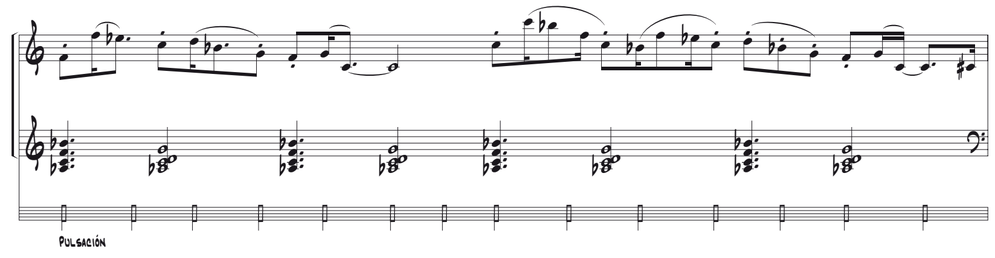
Ejemplo



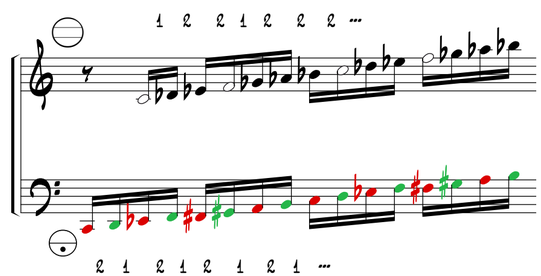
Modelo improvisación



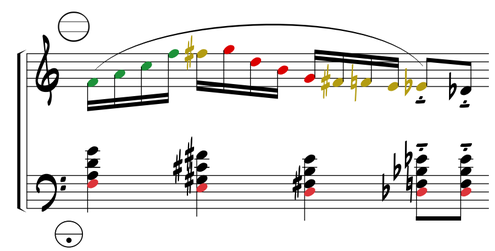
Ejemplo improvisación



Combinación de modos...



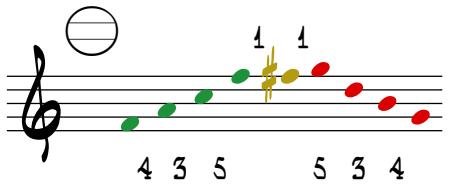
Elaboración múltiple: combinación B: conclusión...



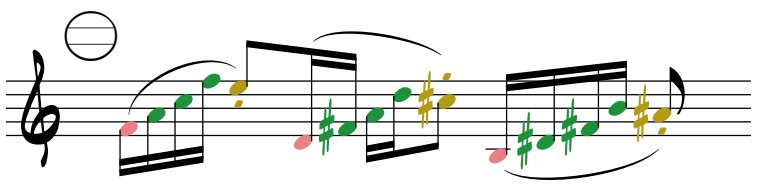
Modelo armónico



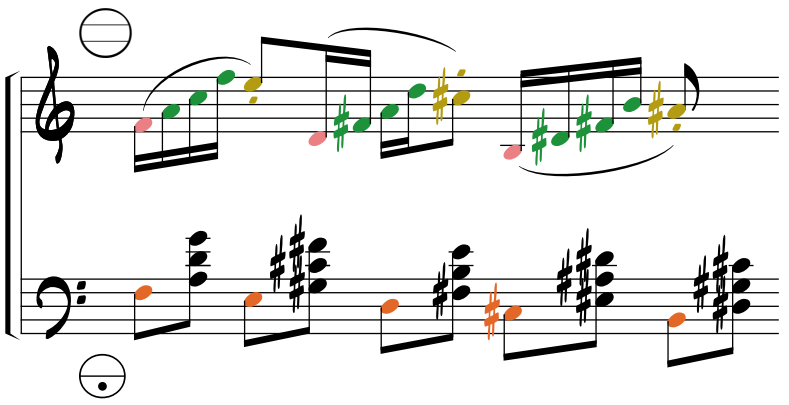
Articulación melódica



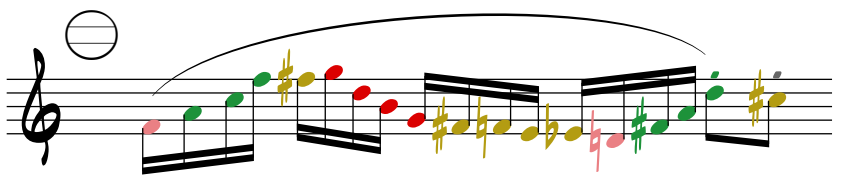
Desarrollo melódico: progresión A



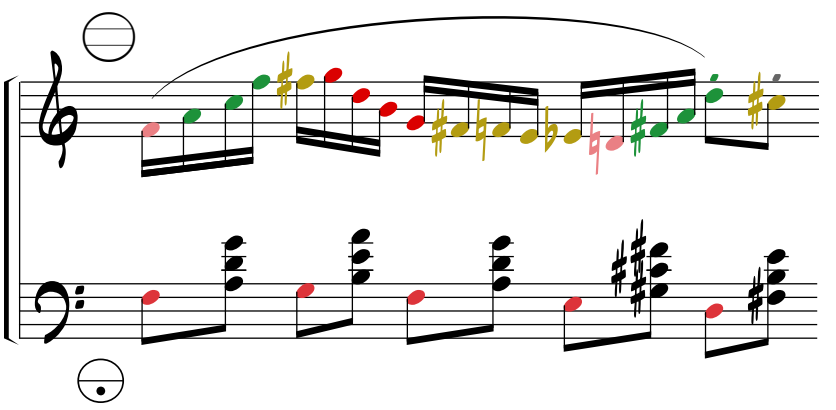
Elaboración múltiple: combinación A



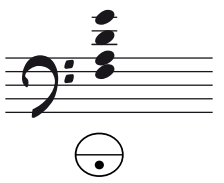
Desarrollo melódico: elaboración B



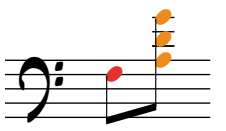
Elaboración múltiple: combinación B



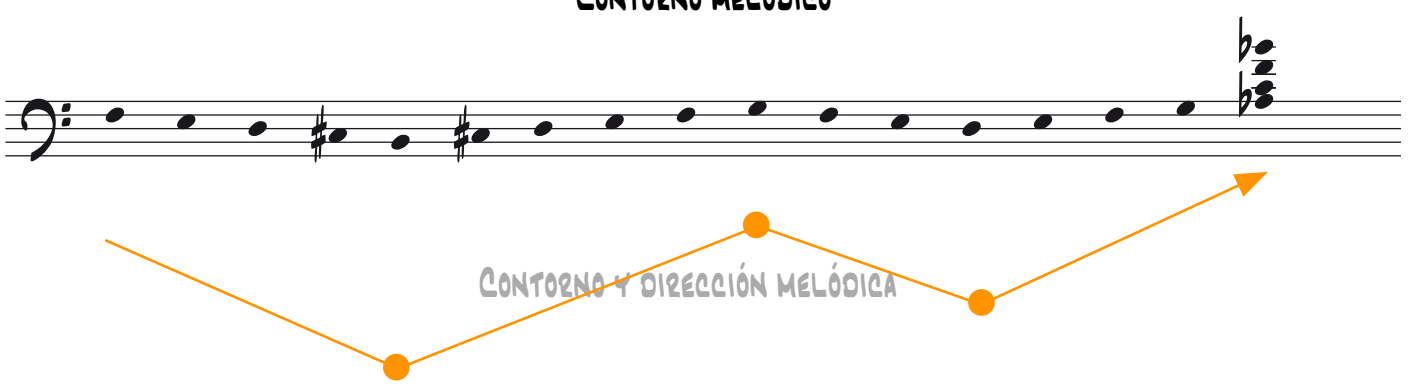
Modelo armónico



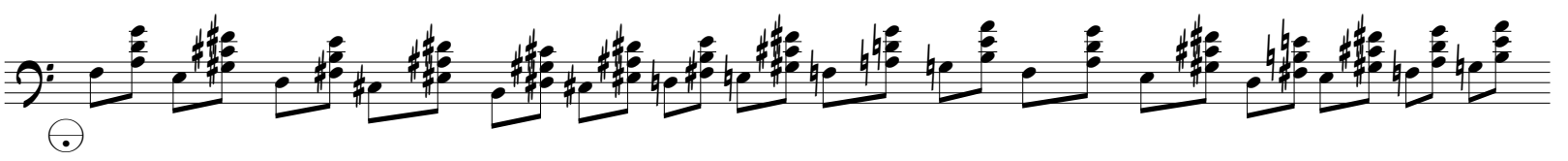
Articulación rítmica



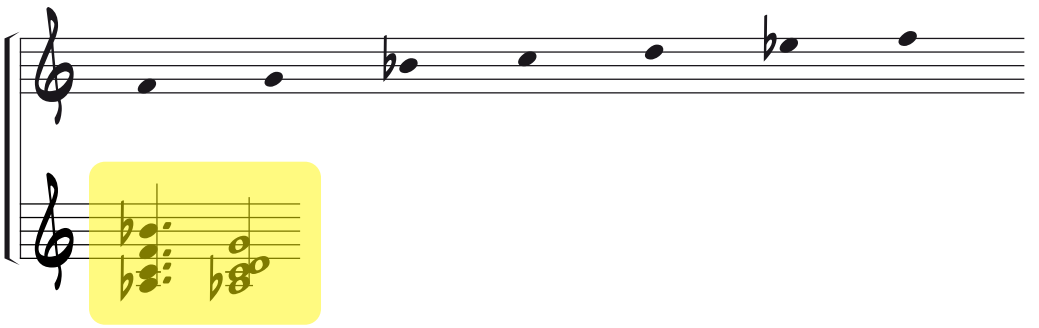
Contorno melódico



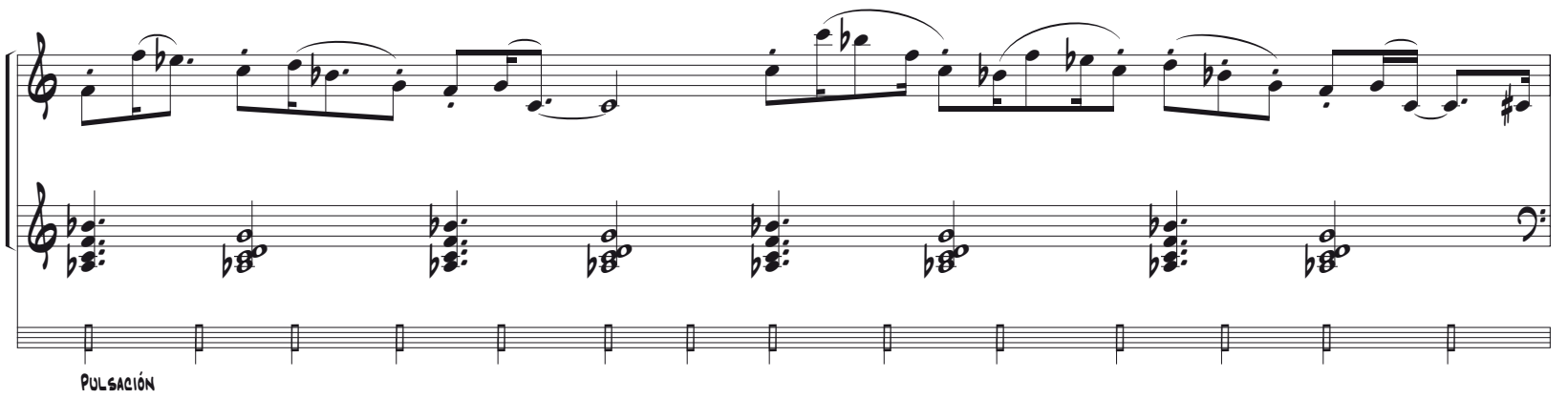
Ejemplo



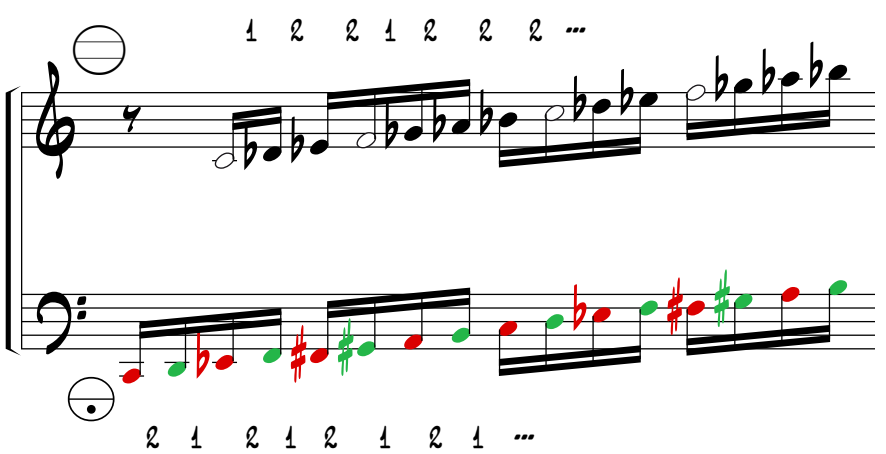
Modelo improvisación



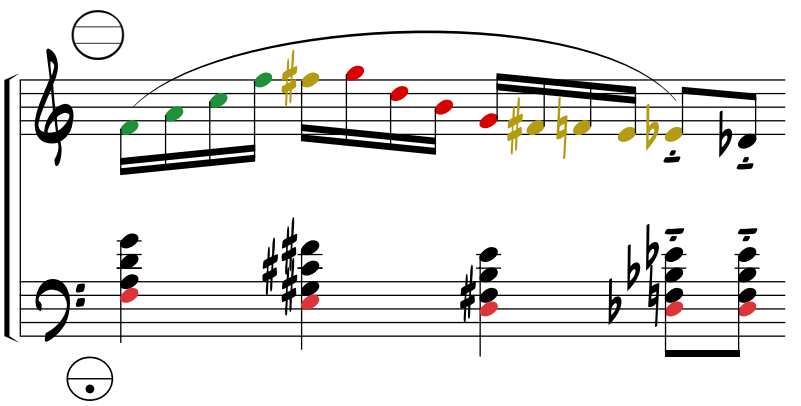
Ejemplo improvisación



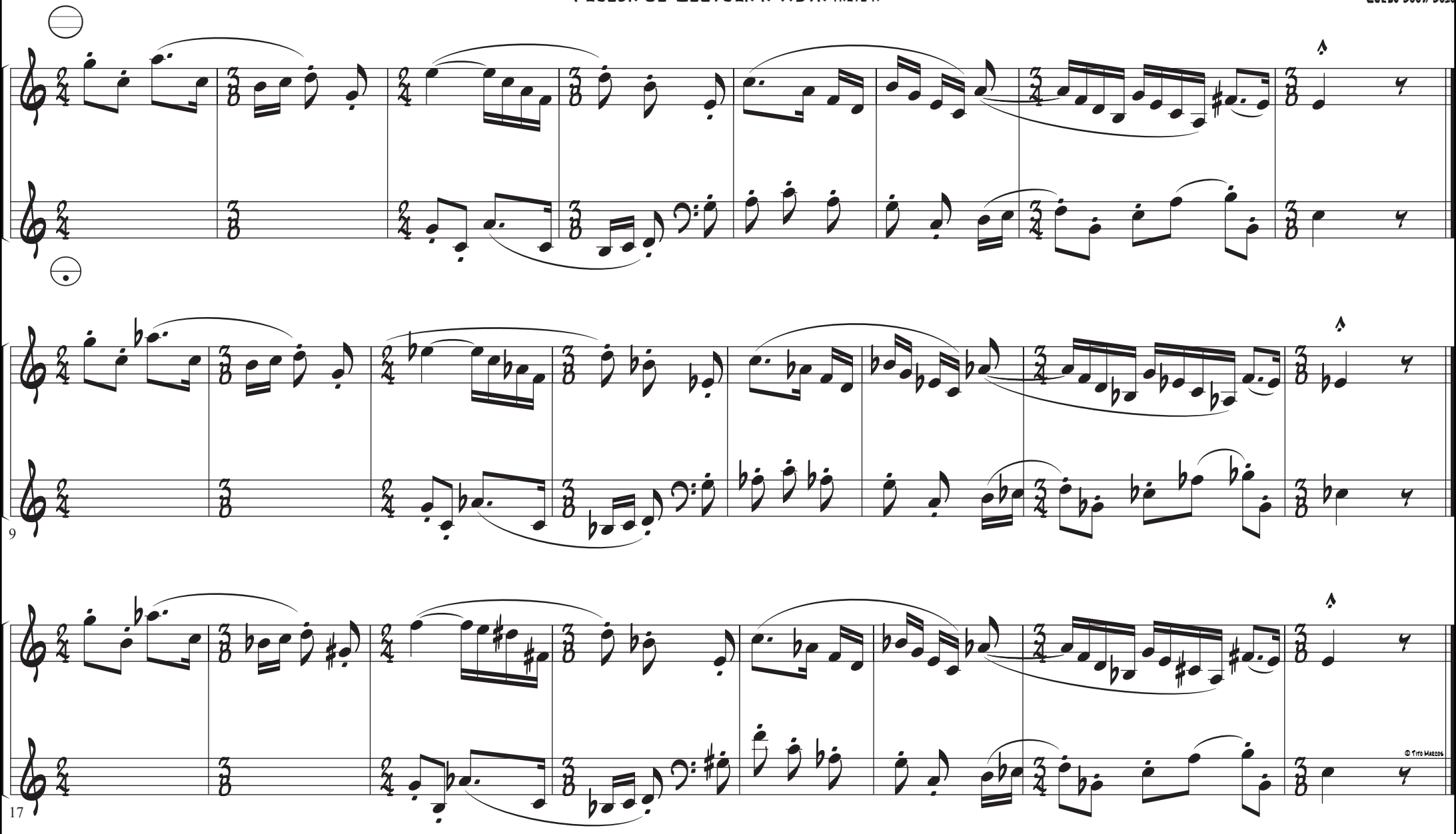
Combinación de modos...



Elaboración múltiple: combinación B: conclusión...



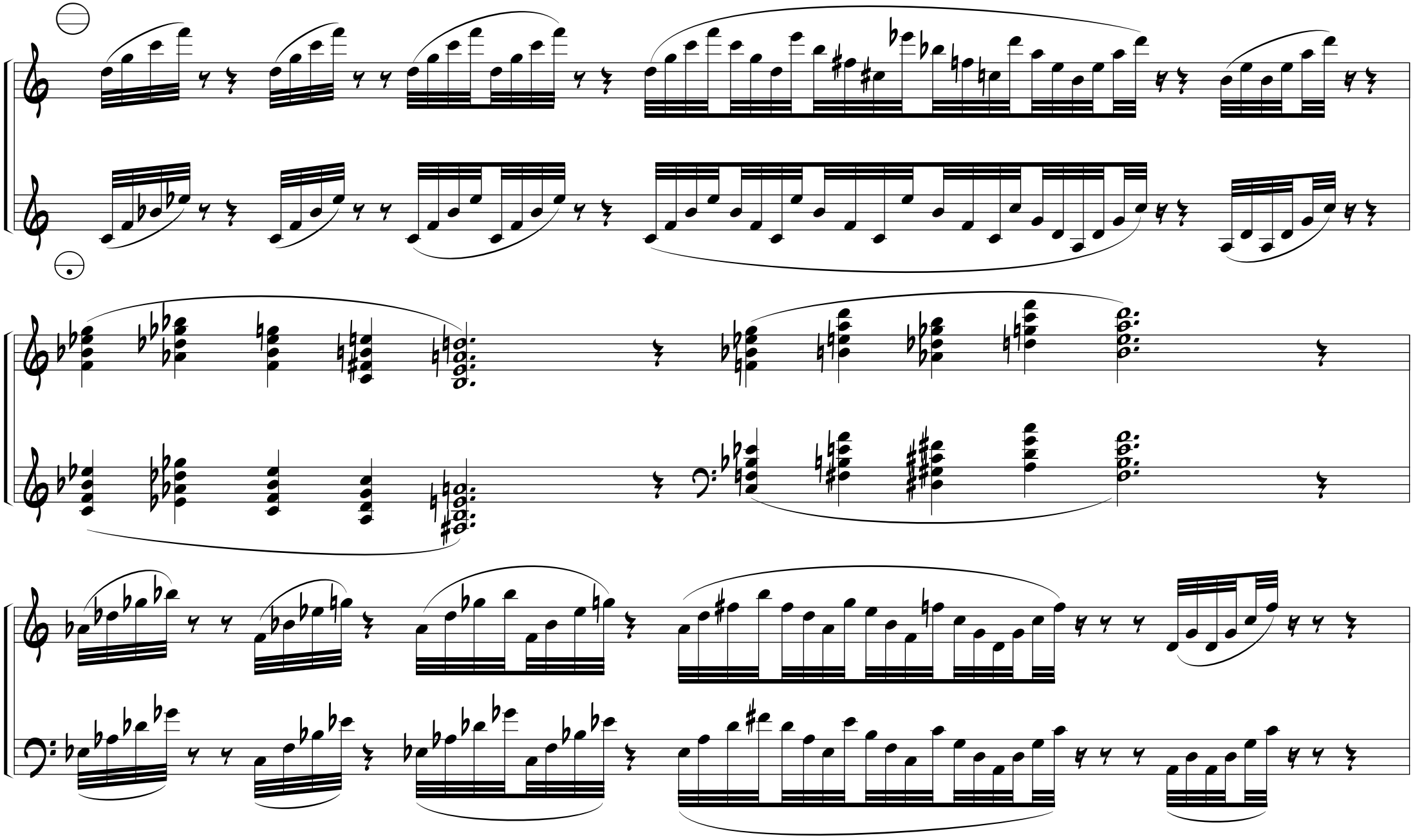
Prueba de Lectura a vista parte A [1]

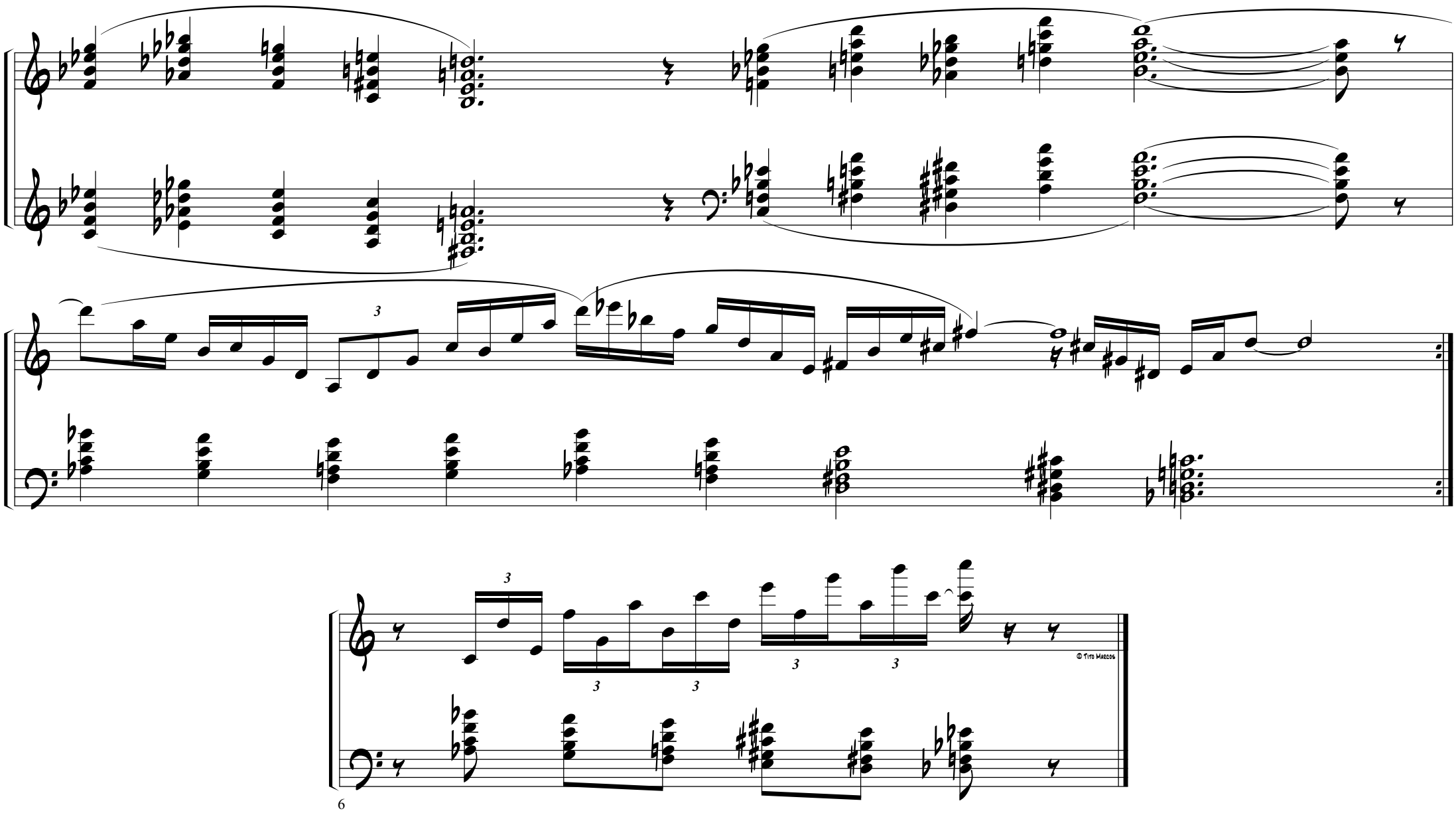


[1] Lectura a vista: para interpretar directamente, sin preparación previa

Prueba de Lectura a vista parte B

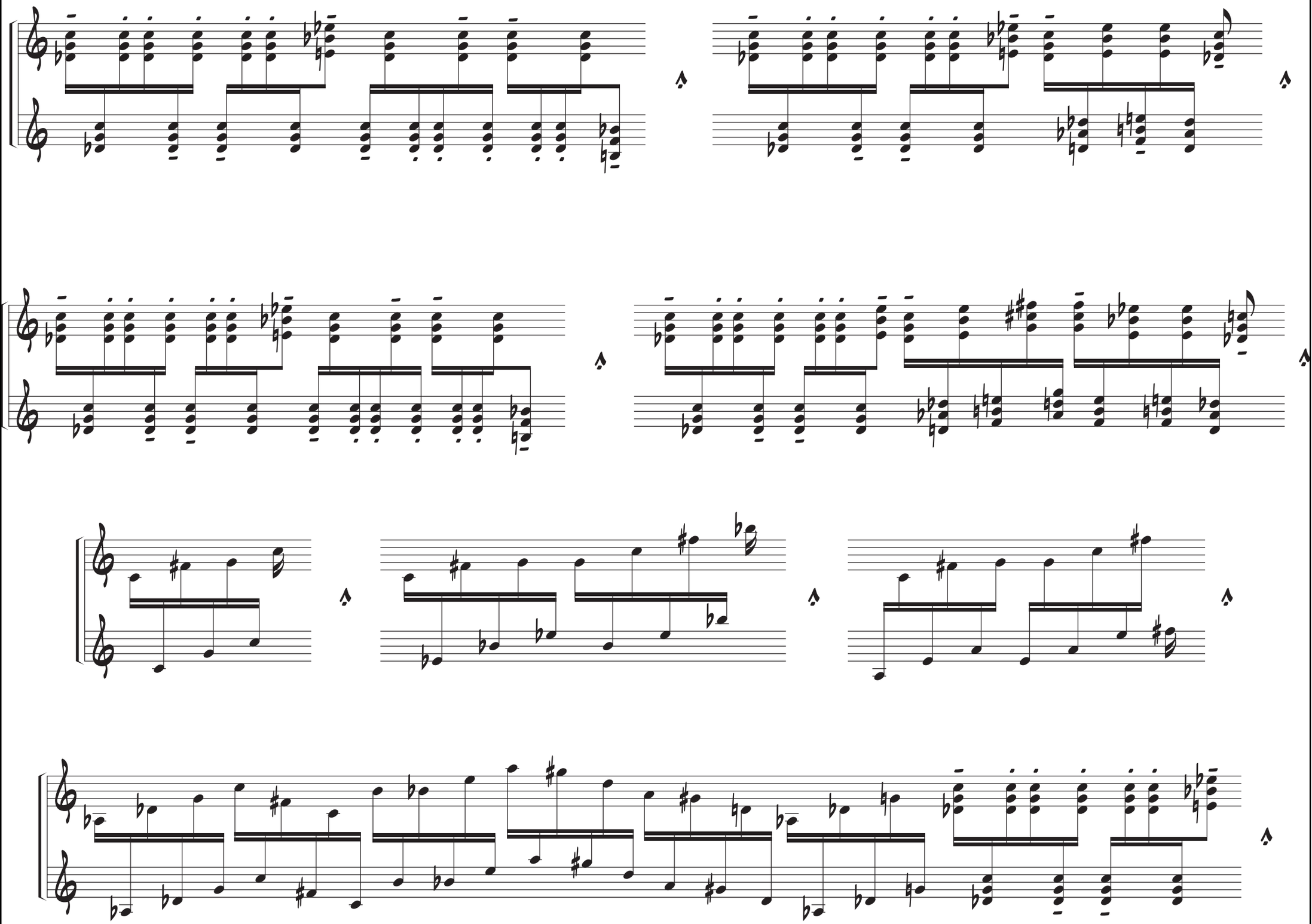
Curso 2009/2010

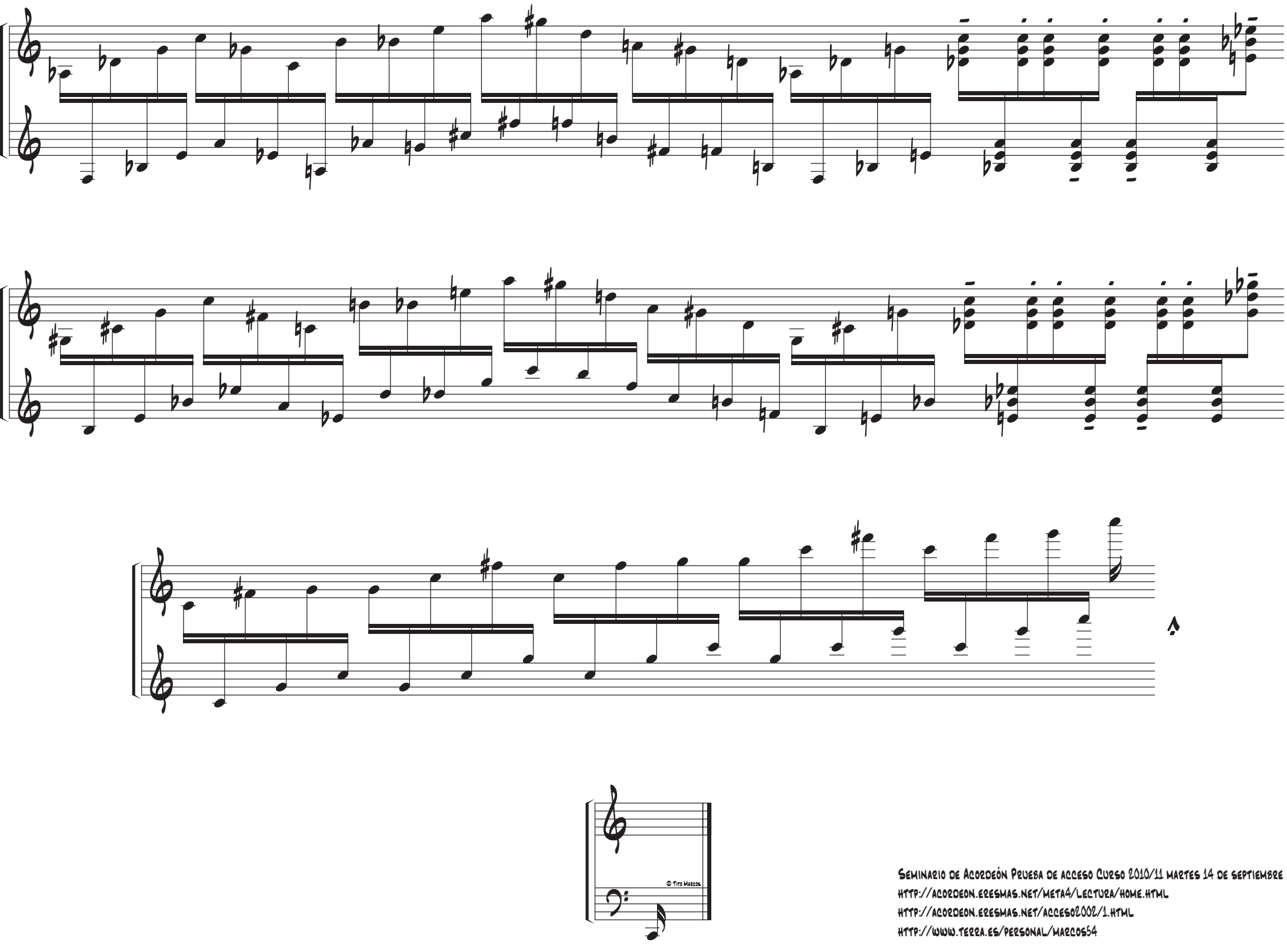




6

poco a poco stacc. y accel.

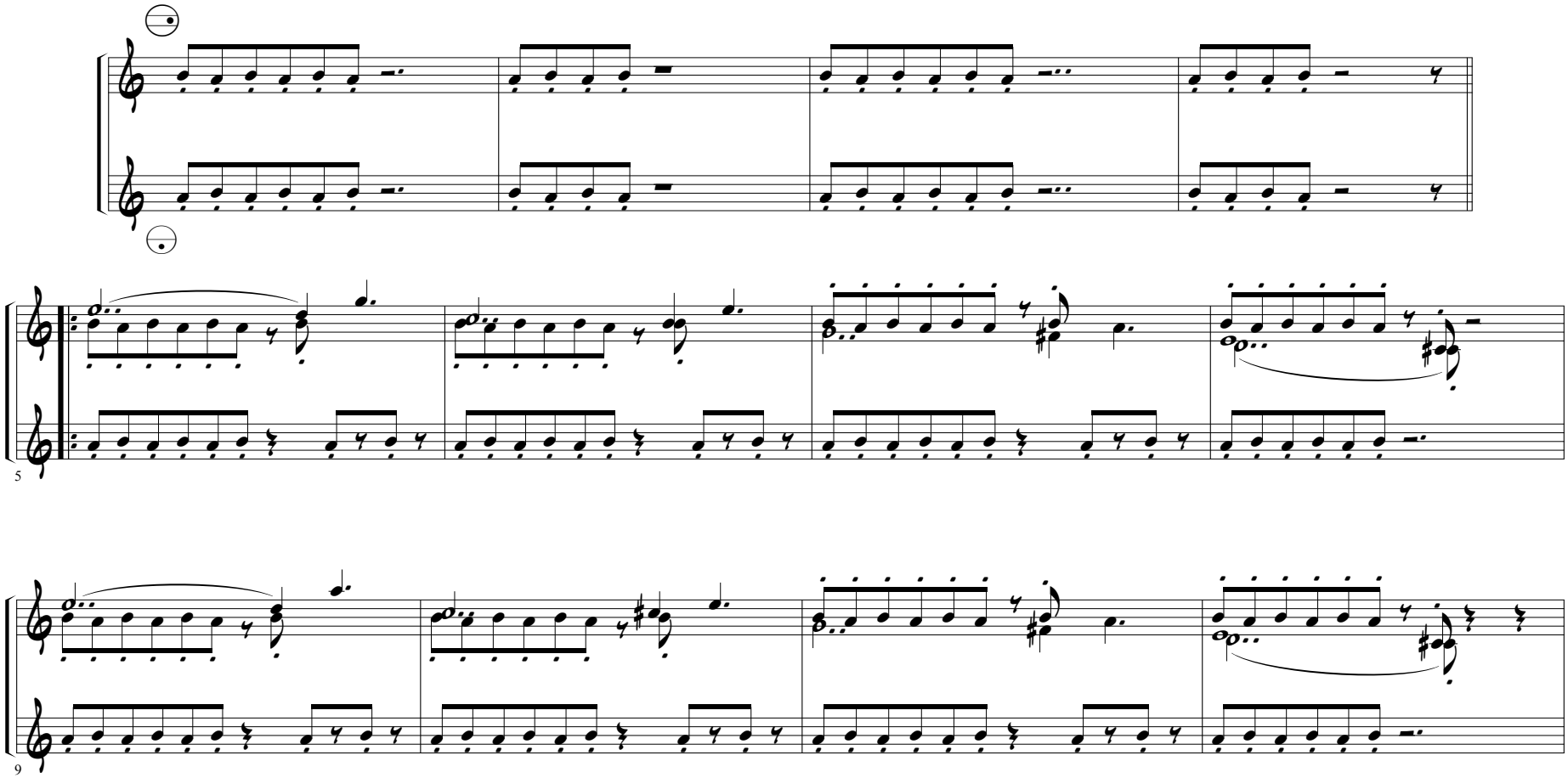




Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2010/11 martes 14 de septiembre
http://acordeon.eresmas.net/meta4/lectura/home.html
http://acordeon.eresmas.net/acceso2002/1.html
http://www.terra.es/personal/marcos54

Prueba de Lectura y Análisis

Curso 2011/2012

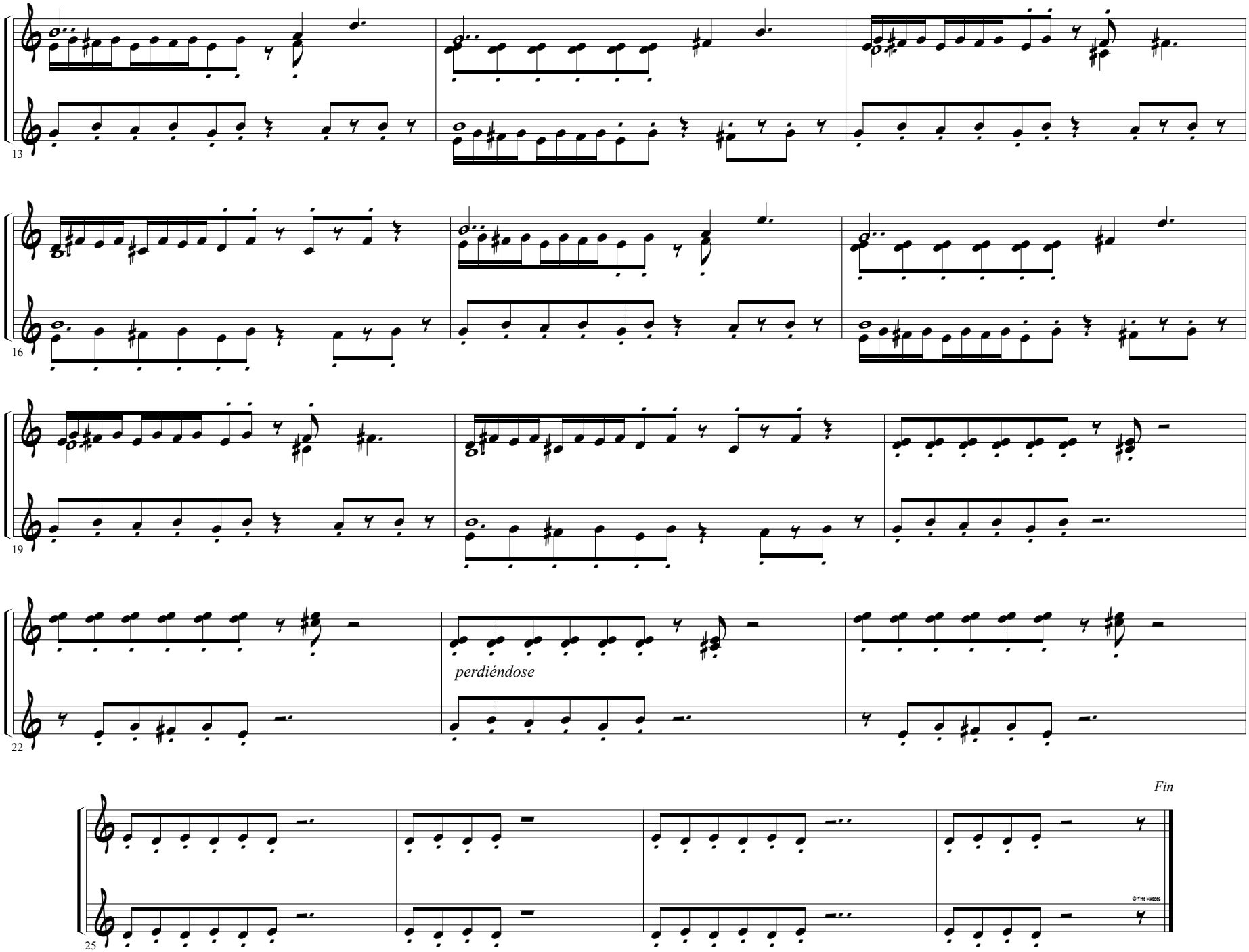


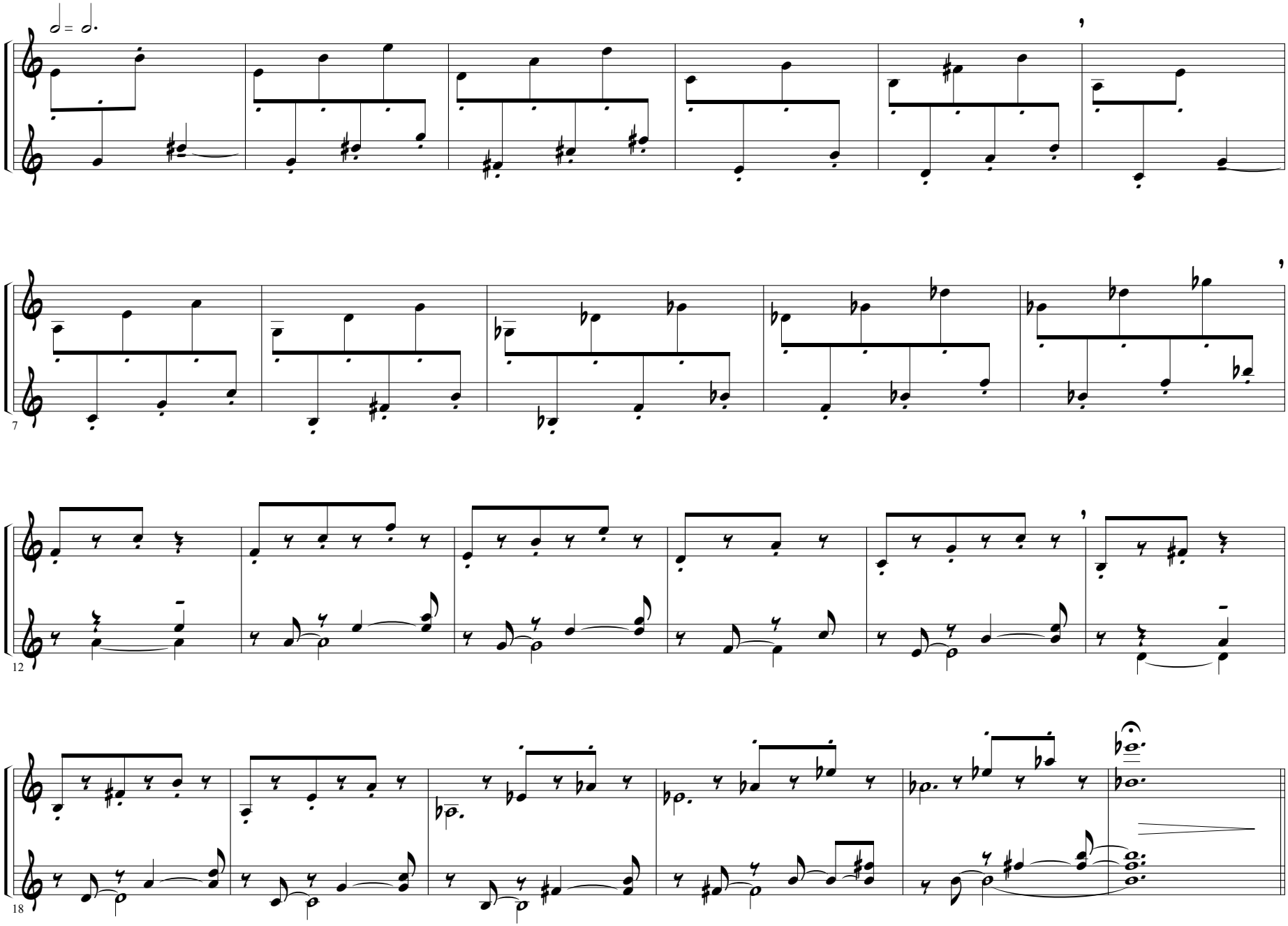
Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2011/12. Lunes 4 de Julio

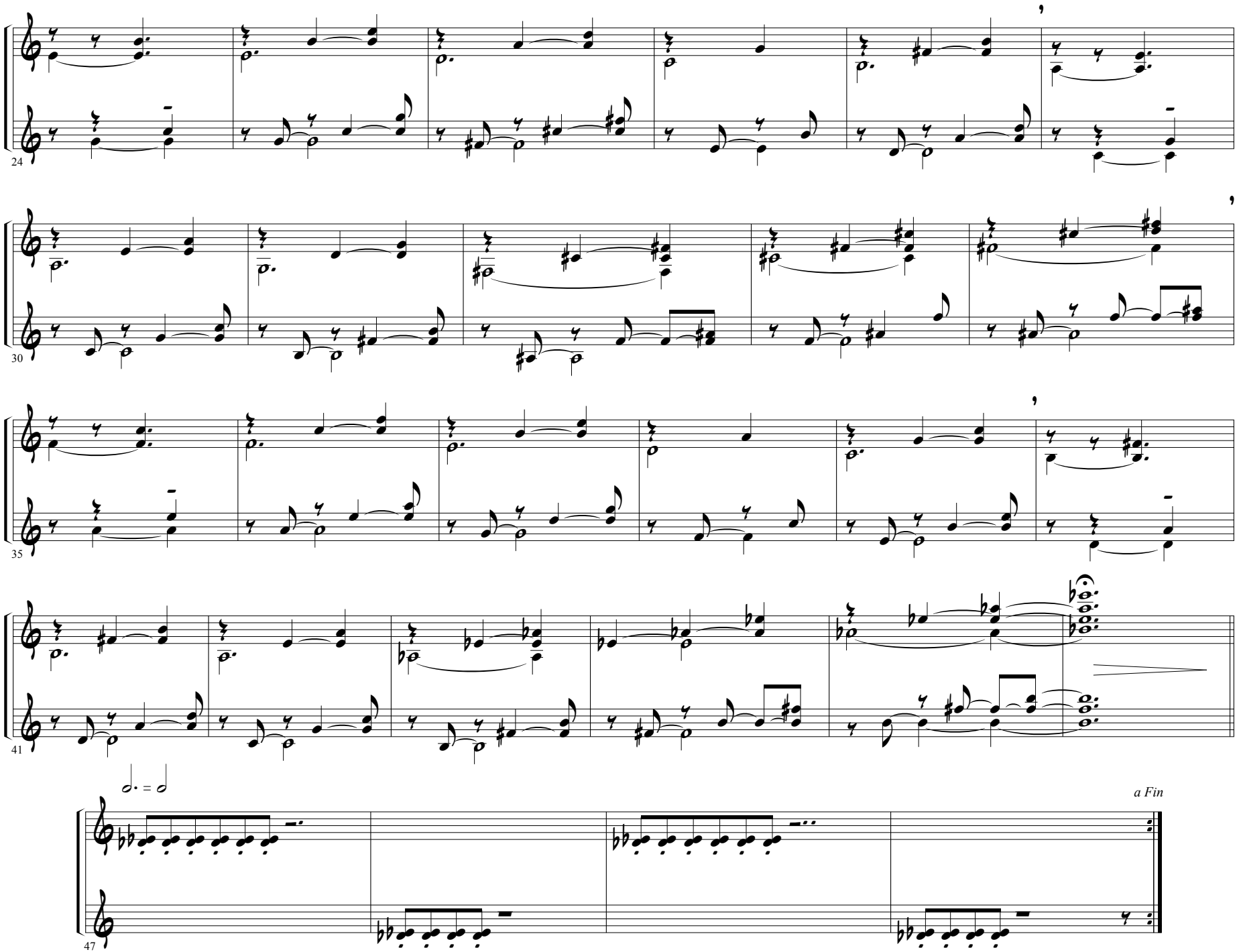
http://acordeon.eresmas.net/meta4/lectura/home.html

http://acordeon.eresmas.net/acceso2002/1.html

http://www.terra.es/personal/marcos54

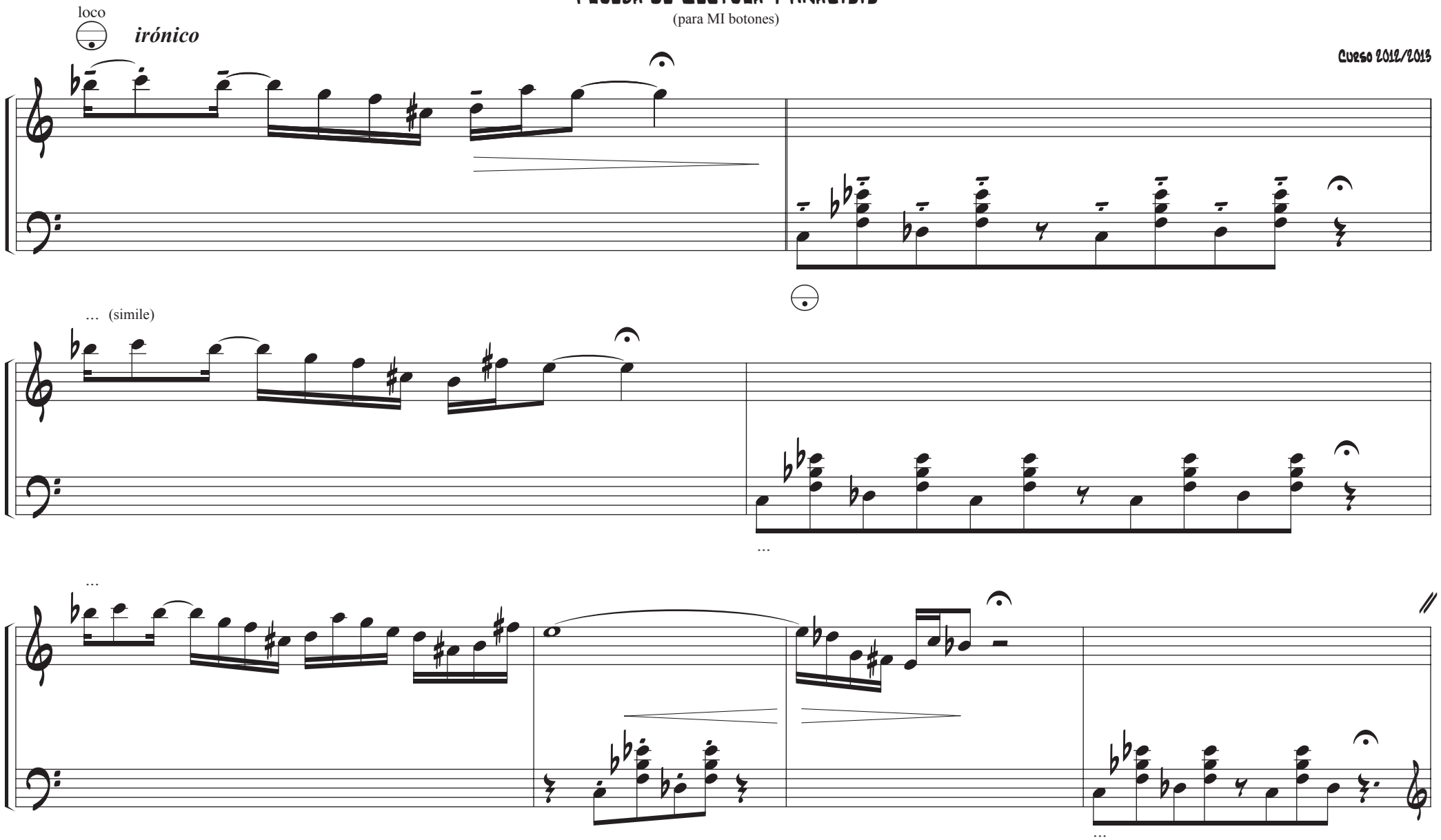

13
16
19
22
perdiéndose
Fin
25
© Tino Mattos


7
12
18


24
30
35
41
47
a Fin

Prueba de Lectura y Análisis

(para MI botones)

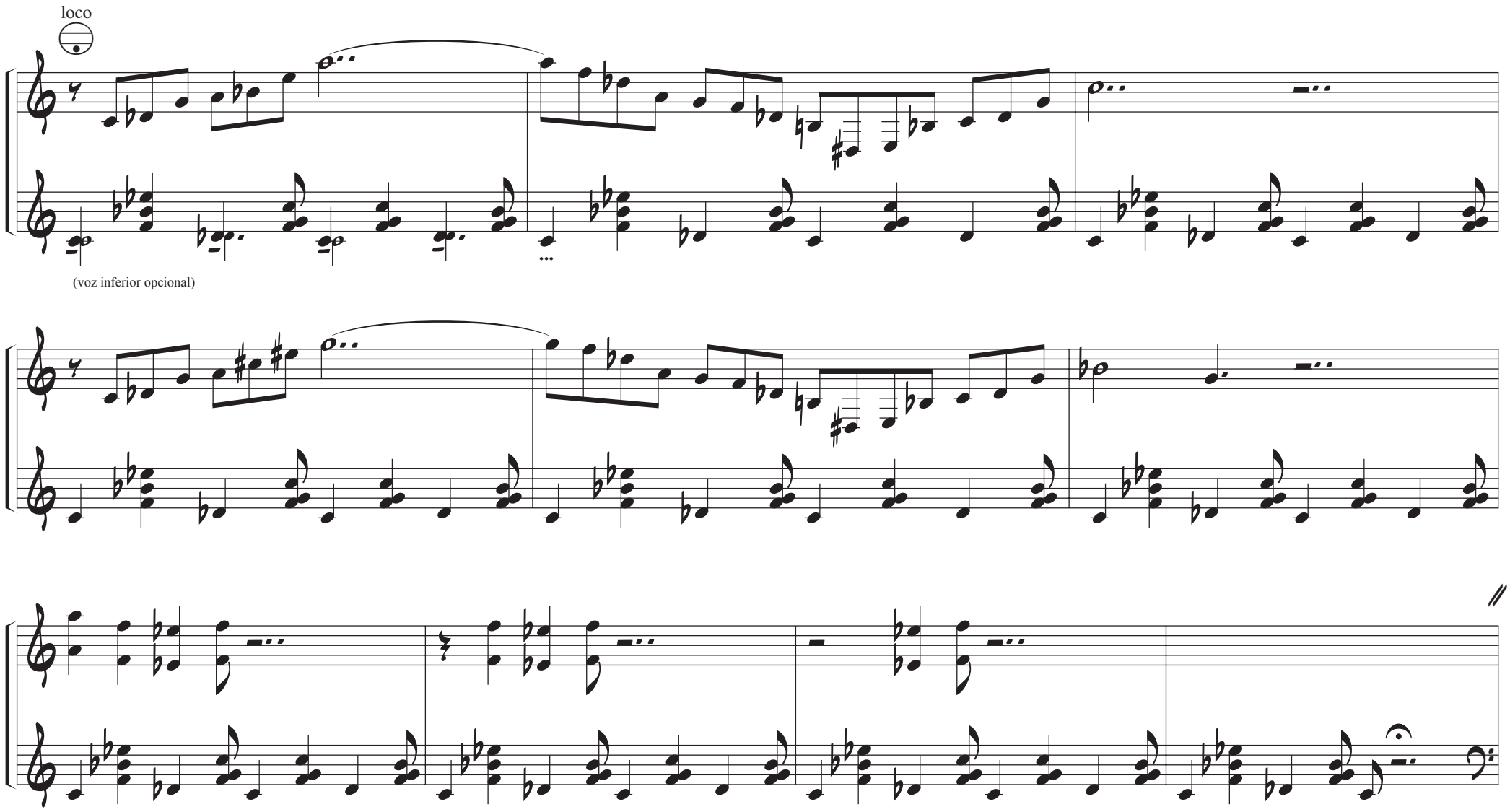


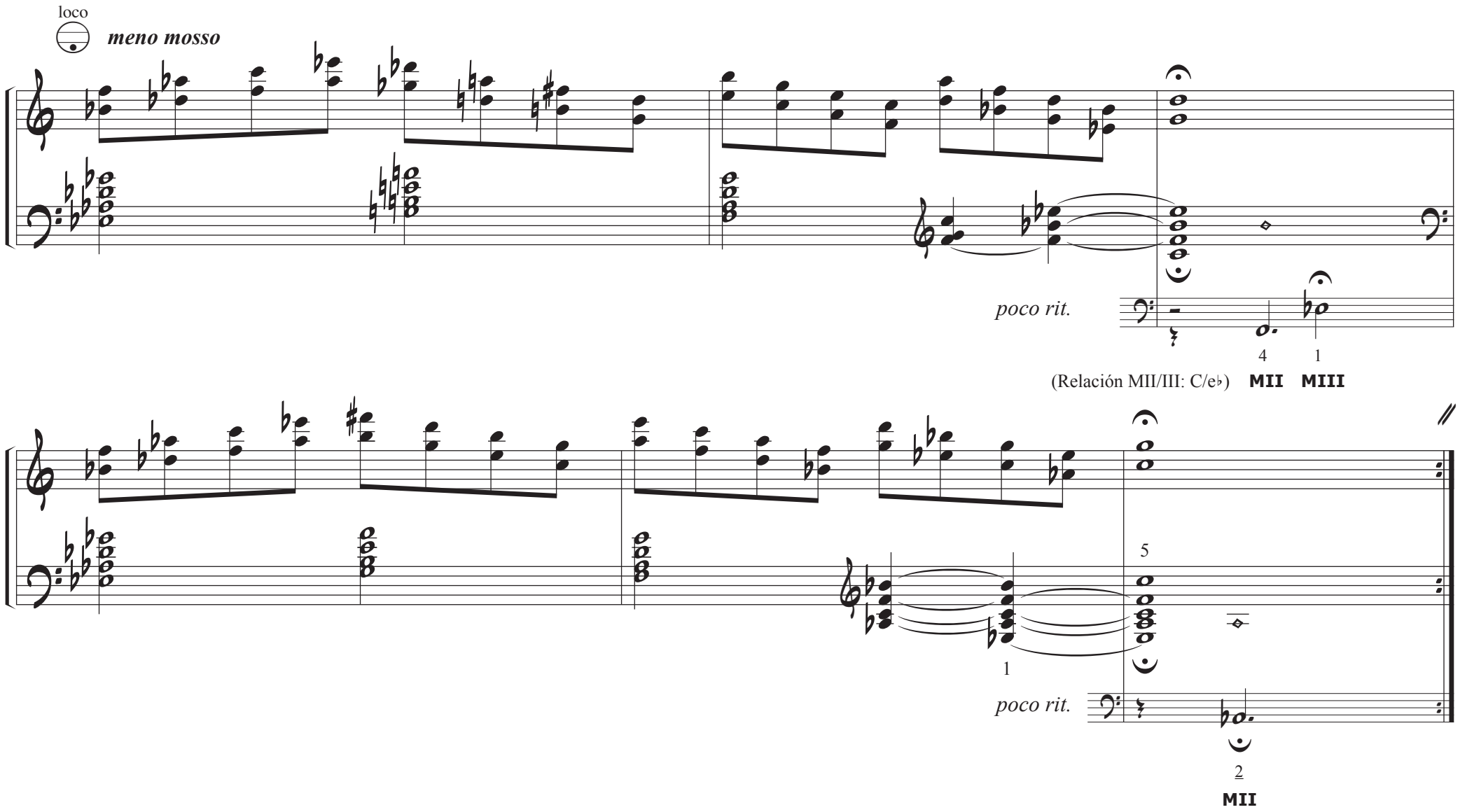
RCSMM: Seminario de Acordeón: Prueba de acceso Curso 2012/13: miércoles 27 de junio del 2012

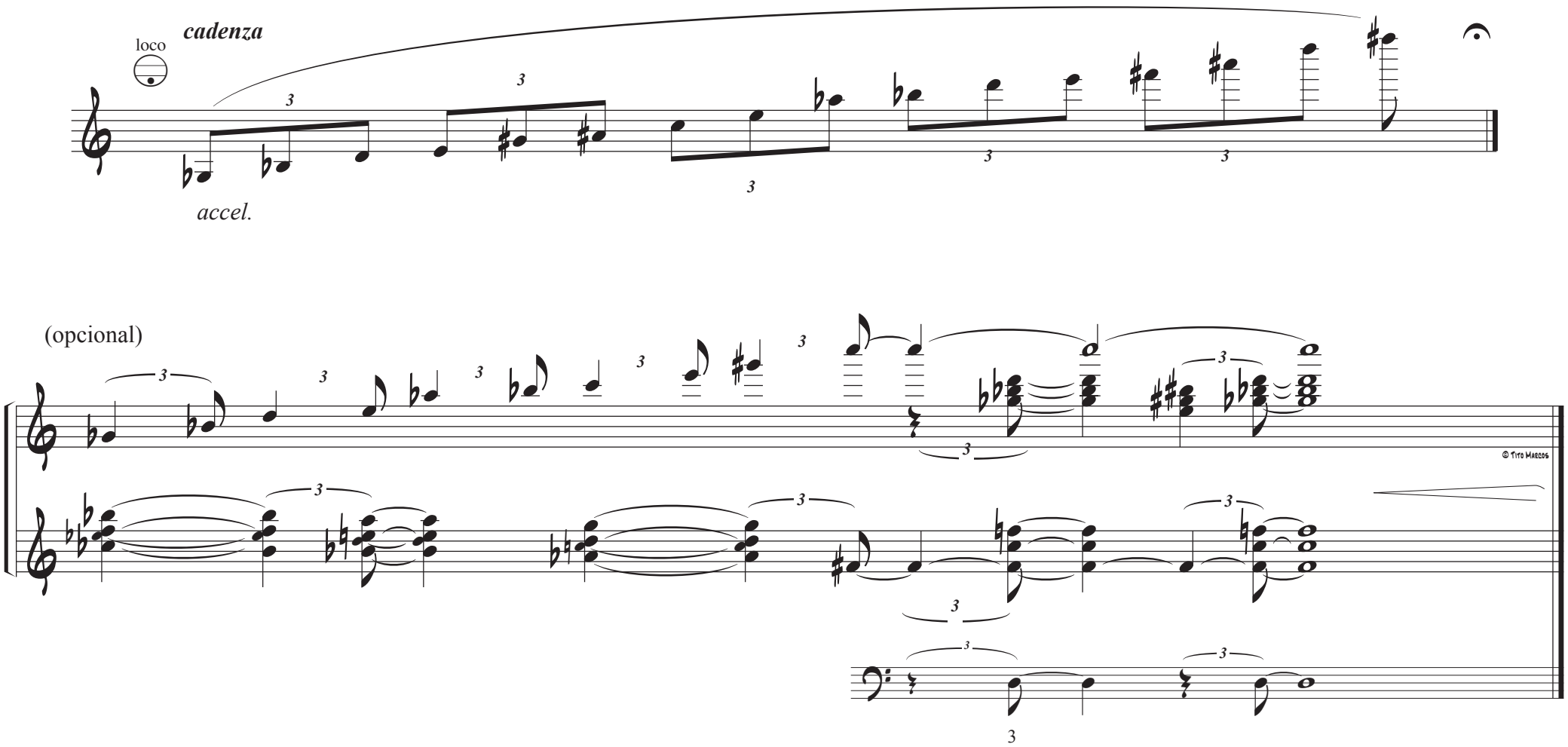
http://acordeon.eresmas.net/meta4/lectura/home.html

http://acordeon.eresmas.net/acceso2002/1.html

http://www.terra.es/personal/marcos54


loco
(voz inferior opcional)


loco
meno mosso
poco rit.
4
1
(Relación MII/III: C/e♭) MII MIII
1
poco rit.
5
2
MII

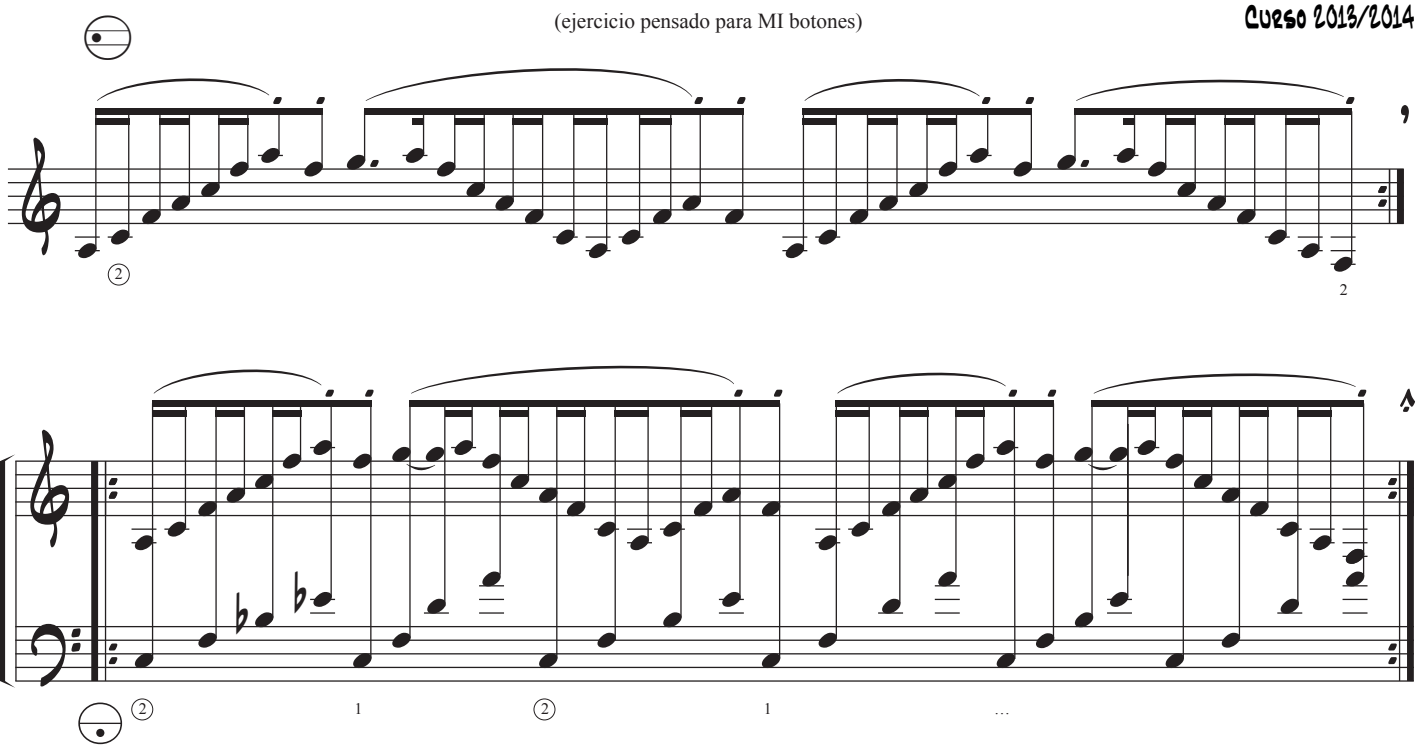


MII (Relación MII/III: C/e♭)

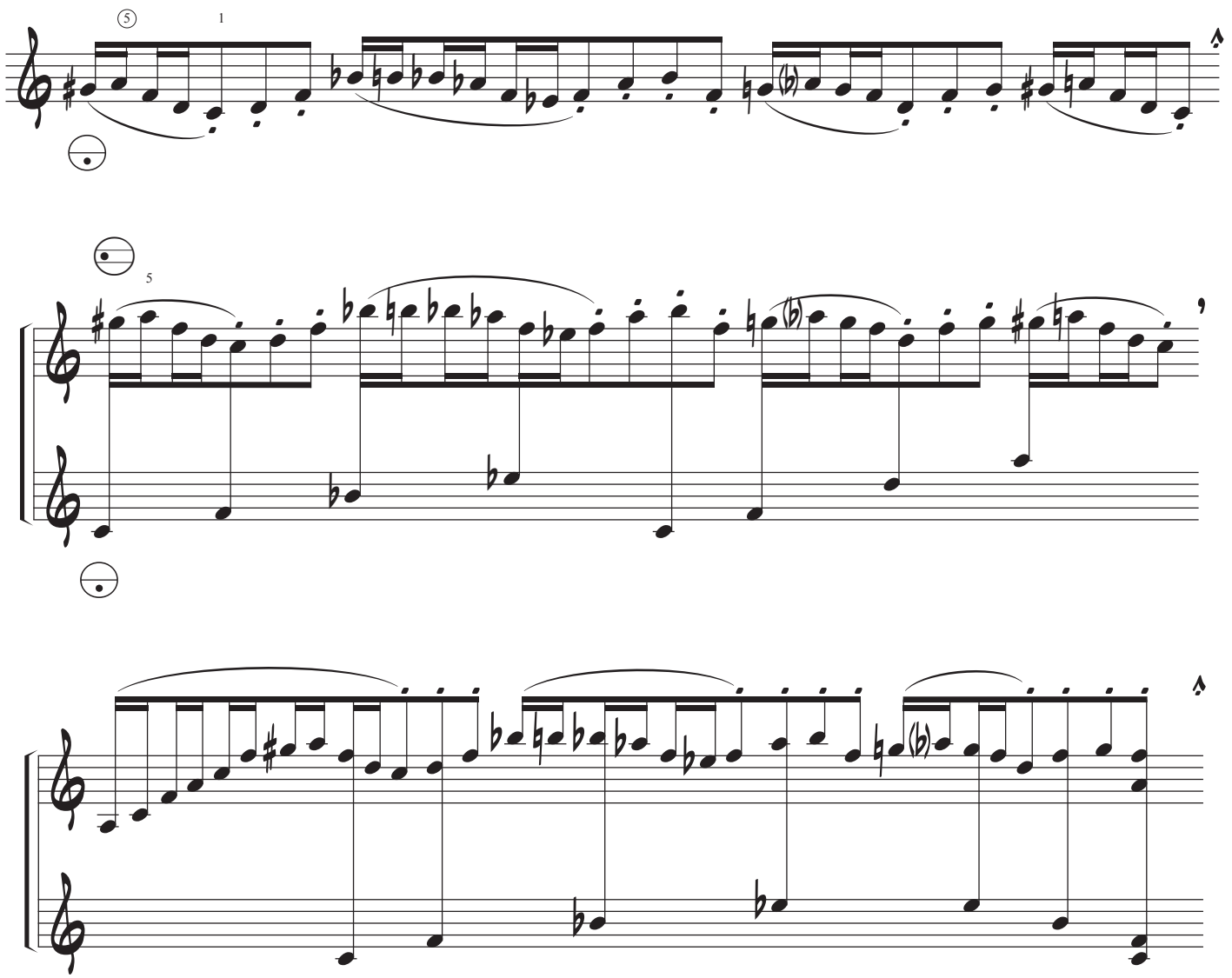
Prueba de Lectura y Análisis

(ejercicio pensado para MI botones)

Curso 2013/2014



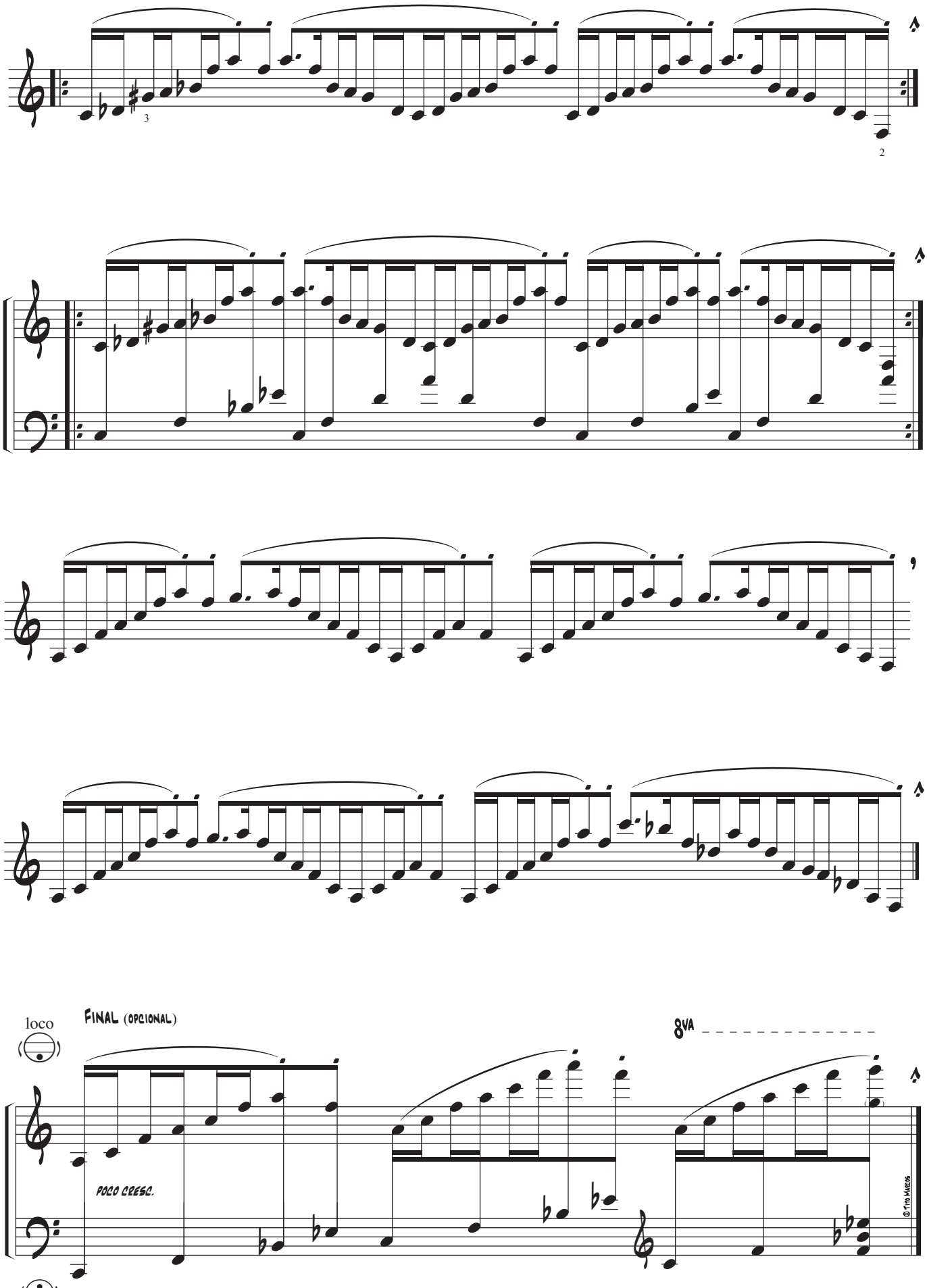
MIII (MI/III al unísono opcional)



Prueba de Lectura y Análisis

(ejercicio pensado para MI botones)

Curso 2013/2014

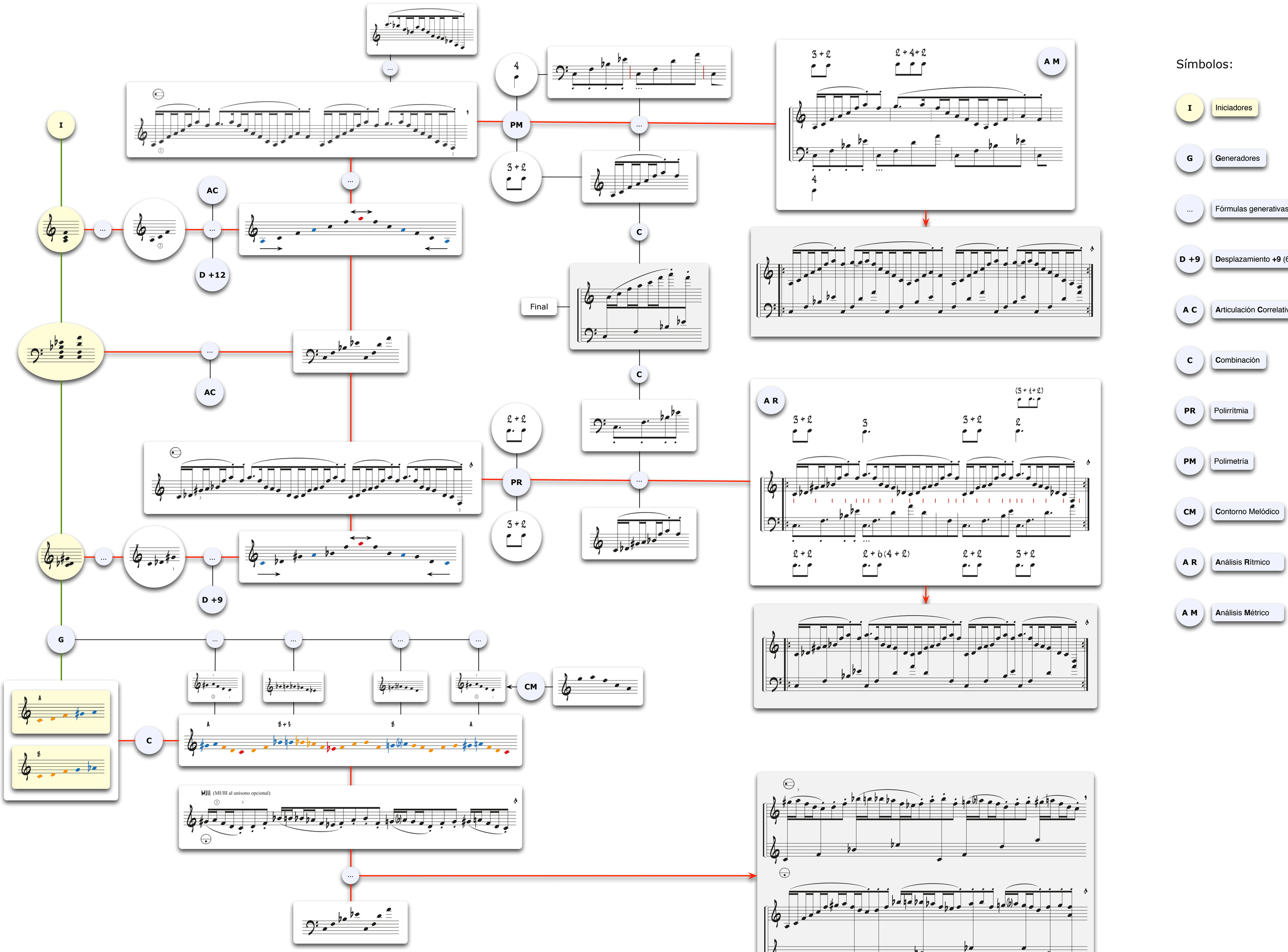


RCSMM: Seminario de Acordeón: Prueba de acceso Curso 2013/14: 27 de junio del 2013

http://acordeon.eresmas.net/meta4/lectura/home.html

http://acordeon.eresmas.net/acceso2002/1.html

http://dl.dropboxusercontent.com/u/261889/programa/index.html



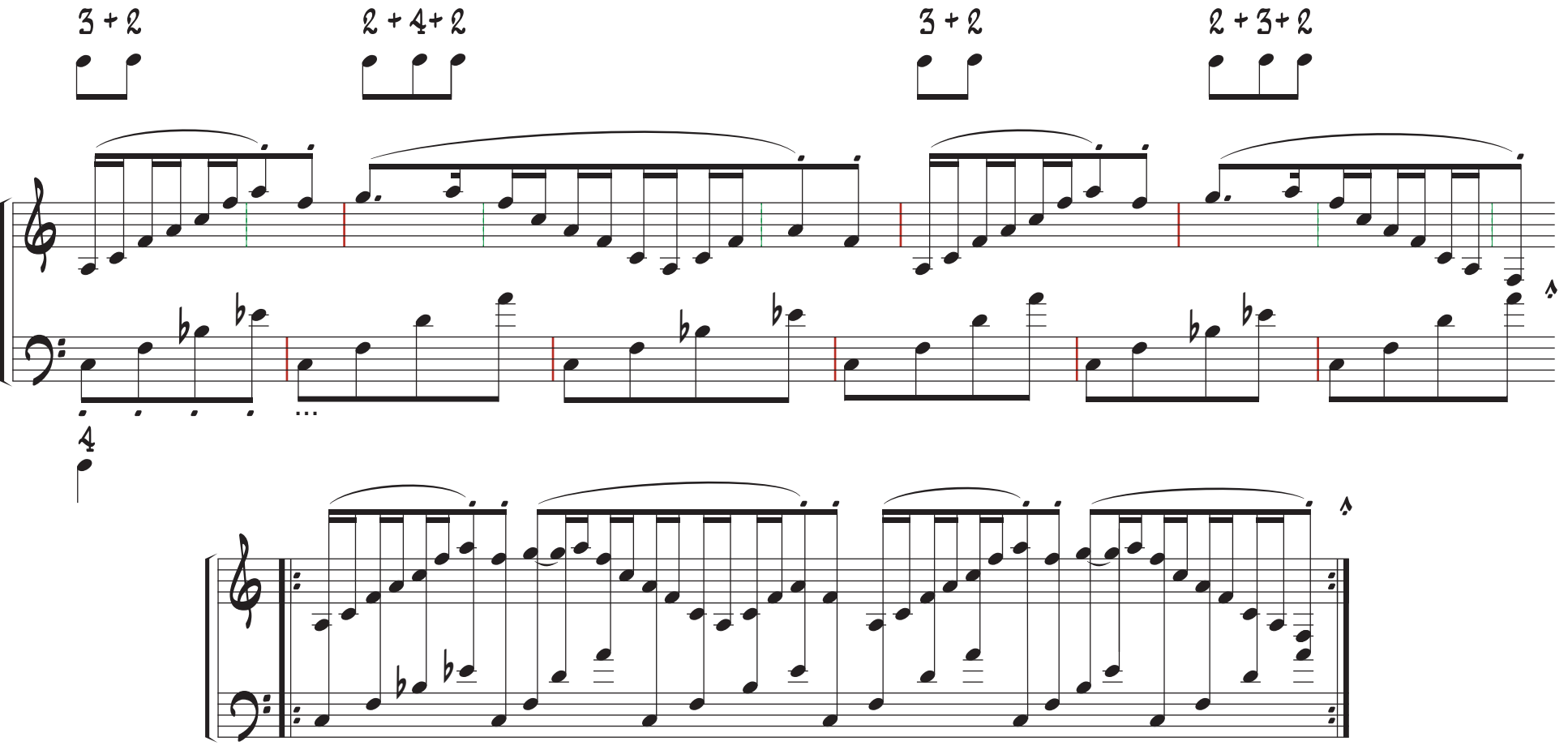
Acceso 2013: ejemplo de esquema generativo (13/06/2013)

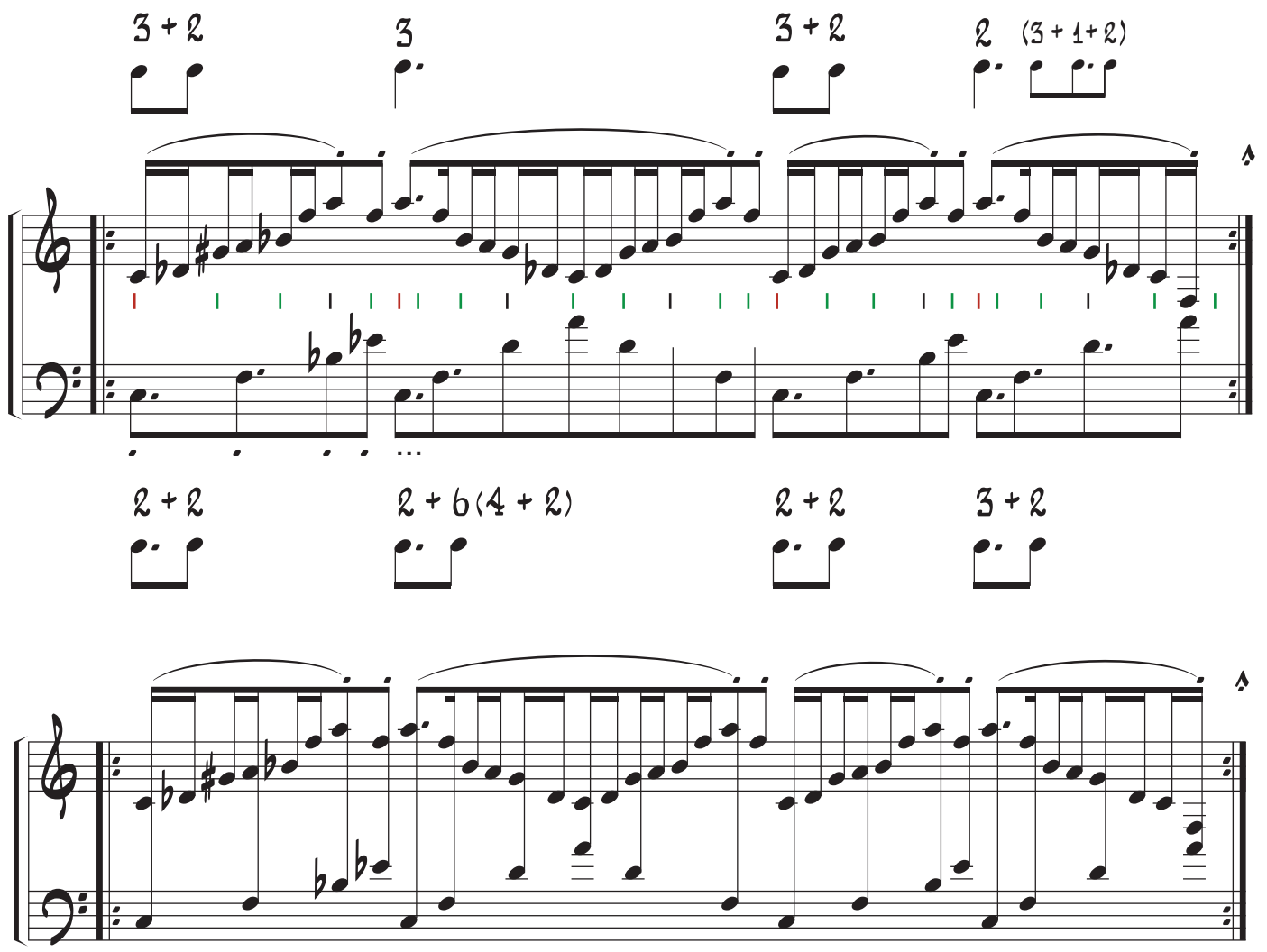
Prueba de Lectura y Análisis

(ejercicio pensado para MI botones)

Curso 2013/2014

Análisis métrico/rítmico: polimetría/polirritmia





Esquema conceptual

Prueba de acceso

Nivel de suficiencia (Referente)

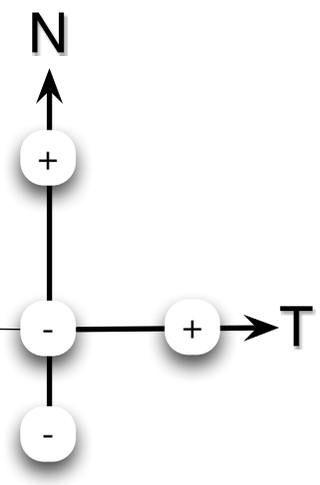
Centro **S**
Nivel de salida (30%)

Referentes

Centro **E**
Nivel de entrada (70%)

Factores (Condiciones)

Tiempo



Nivel de conocimientos previos

Alumno

Profesor

Interpretar comprensivamente (análisis /interpretación)

Objetivo

Valorar

Conocimientos (Competencias)

Comprensivos
Interpretativos
Expresivos
Técnicos
Etc.

Parámetros:

Comprensión
Expresión
Regularidad
Fluidez
Precisión
Simultaneidad
Automaticidad
Rapidez
Optimización
Etc.

Prueba (Ejercicio)

Prueba (Ejercicio)

Contenidos (musicales)

Capacidades (Estrategias de aprendizaje)

De entrada

De salida

Visual

Auditivo ?

Pasos (esquema/ejemplo): procesos comprensivos: sucesivos o en paralelo…

Comprensión, desde el punto de vista *teórico* (conceptual), del *ejercicio/ problema*: *objetivo*: comprensión de la relación de factores: **nivel** (comprensivo)**/tiempo** (limitación del tiempo disponible para la preparación de la prueba: *análisis/interpretación*…).

Lectura (decodificación): de símbolos (gráfica) e ideas (conceptos): lectura comprensiva.

Codificación significativa (conceptualización: en ideas (conceptos) manejables…): agrupamientos, relación *contenido/posición* (estructuración y simplificación gráfica), etc.

Comprensión (niveles comprensivos): gráfico/simbólico, temporal (tempo, métrica, ritmo, textura rítmica (diacrónica/sincrónica), etc.), tonal (textura melódica (diacrónica/sincrónica), etc.), estructural (estructura de ideas), tímbrico, dinámico, articulatorio, expresivo, etc.

Interpretación (*comprensiva*): creación de la idea de *cómo tiene que sonar…*

Detección de problemas: comprensivos/expresivos (en función del objetivo): clasificación: niveles de complejidad/consumo temporal…

Planteamiento de soluciones: en función del objetivo (y criterios de valor): parciales/globales…

Distribución y estructuración del trabajo (temporalización del *análisis*…)

Solución de problemas:

Estrategias de trabajo (*ensayo/estudio*): procesos analógicos/heurísticos…
Vinculación con MLP (semántica): *transferencia*…
Re/agrupamientos conceptuales: estructuración (análisis estructural)…
Repaso: de mantenimiento/elaboración/ampliación/etc. (no repetición…)
Etc.

Valoración de resultados

Toma de decisiones en función de los resultados: ajuste de estrategias en la solución de problemas.

Etc.

Interpretación expresiva: estudio expresivo motor (previo análisis comprensivo…)…

Pasos (esquema /ejemplo): procesos expresivos: sucesivos o en paralelo…

Comprensión, desde el punto de vista *práctico* (expresivo/motor), del *ejercicio / problema*: *objetivo*: comprensión de la relación de factores: **nivel** (expresivo)**/ tiempo** (limitación del tiempo disponible para la preparación de la prueba: *análisis/interpretación*…).

Lectura (decodificación motora): lectura motora (Digitación/manuación/ sincronización manual/etc.): integración *topográfico/motora*.

Codificación significativa (motora): agrupamiento *significativo* (en función de las ideas musicales…): relación *contenido/posición* (estructuración y simplificación gráfica).

Comprensión motora (niveles comprensivos -en función del objetivo-): integración de la articulación motora con la estructura de ideas (ver ejemplo)…

Interpretación (*expresiva*): creación progresiva y estructurada de la idea de *cómo (me) suena…*(paralelamente retroalimentada (cotejada) con la idea (previa…) de *cómo tiene que sonar…*).

Detección de problemas: comprensivos/expresivos (en función del objetivo): clasificación: niveles de complejidad/consumo temporal…

Planteamiento de soluciones: en función del objetivo (valores): parciales/ globales particulares/generales: expresión *comprensiva* de la idea, expresión *técnica* de la idea, niveles expresivos de profundización, etc.

Distribución del trabajo (temporalización de la *práctica*…)

Solución de problemas:

Estrategias de trabajo (*ensayo/estudio*): procesos *analógicos/heurísticos*…
Vinculación con MLP (motora -repertorio motor…-): *transferencia*…
Re/agrupamiento motor (*liberación de atención*…)
Descontextualización, des/agrupamiento (desmontaje), montaje, etc. de ideas complejas.
Repaso: de mantenimiento/elaboración/ampliación/etc. (no repetición…)
Etc.

Valoración de resultados

Toma de decisiones en función de los resultados: ajuste de estrategias en la solución de problemas.

Etc.

Interpretación, realización de la prueba, en el tiempo estimado de preparación…

Problemas (algunos ejemplos):

Excesivo consumo de atención debido a la falta de estrategias cognitivas y técnicas de estudio…

Bajo nivel comprensivo (condicionado por el nivel expresivo…): falta de *equilibrio*…

Falta de estrategias de *vinculación* que impiden la trasferencia de conocimiento que, por ejemplo, pueden hacer que aprendamos dos veces el mismo (o parte del) conocimiento que ya poseemos (ver ejemplo)…

Desvinculación MLP/MCP debido a la falta de *integración* del conocimiento…

El cambio de contexto no nos permite reconocer una misma idea…

Creación de nuevos esquemas en lugar de transformar uno similar (ver ejemplo)…

La falta de comprensión (repaso de elaboración/ integración…) facilita el olvido…

Etc.

Conceptos (en preparación):

decodificación motora: relación notacional/topográfica

Codificación significativa (motora): patrón armónico: tipo, inversión, posición, etc.

Desvinculación MLP/MCP:

Liberación de atención:

Transferencia:

Etc.

*Reggaetón Remix Mash-up…**

A

MII

loco

Articulado (portato)

B

Tenuto

2ª

MII

B1

MII

B2

8ª

C

8ª

MII

C1

MIII

* Este ejercicio trata de representar una parodia crítica desmitificadora (*Reggaetón Remix Mash-up…*) de la actual concepción del sistema de enseñanza en el *rCsMm*, tan cercano en todo al espíritu de la *lomce*:

José Ignacio Wert: "*Hay asignaturas* (léase *músicas*) que *distraen* (léase *sobran*)"…

Curso 2015/2016

notas alternativas opcionales

MII

8ª

C2

Dembow
Portato rítmico

D

8ª

3ª y 4ª repetir sólo el 2º motivo

x4

𝄽 : *pulsar en el borde del manual*

E

Opcional

𝅝: percusión fuelle, +: percusión registros MIII (hundiéndolos, con cambio de sonido -8ª-), ▮: percusión caja acústica derecha, 𝆒: glissando registros MIII o MI

xn

legato

(fin)

© Tito Mateos

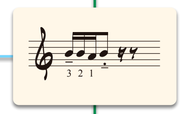
17/6/2015

𝄽 : percusión pie derecho (pie o talón: *Hip Hop -Old School-*) ◇: percusión pie izquierdo

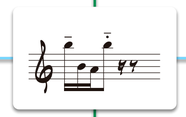
15/6/2015

Mapa conceptual del ejercicio

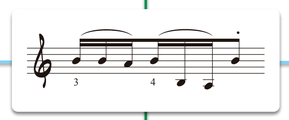
Iniciadores: motivos



Generadores

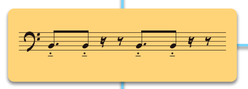


combinación

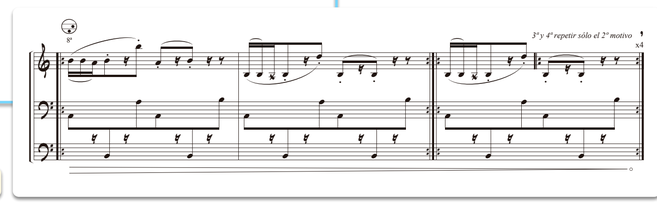


desarrollo: *extensión*

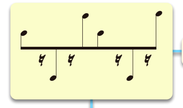
Reggaetón…



octavación sonidos repetidos: generador rítmico…



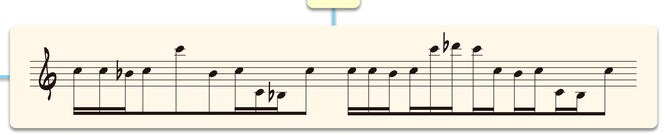
D



Métrica: 4/4+3/3/2

desarrollo: rítmico/métrico

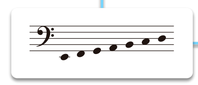
Tema

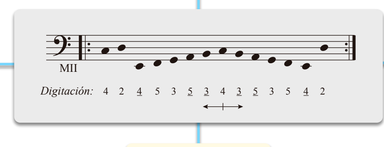


Procedimientos

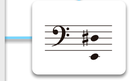
Serie mayor

Notación

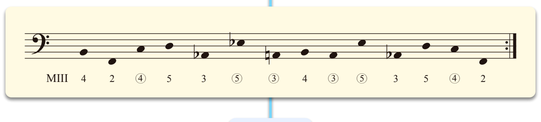




Extensión



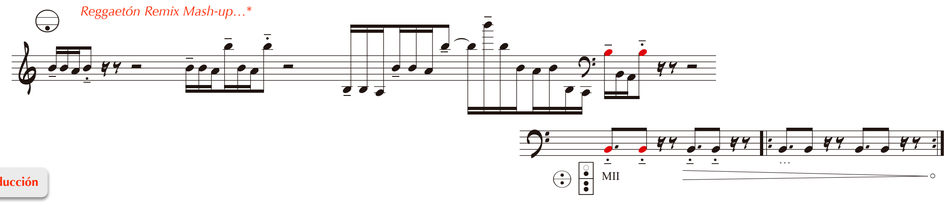
Transposición ***motora***



Remix…

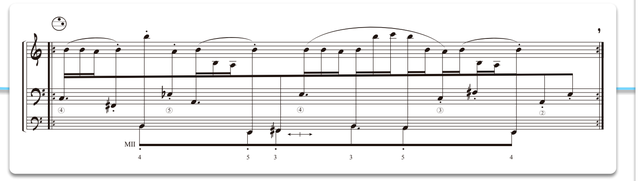
A

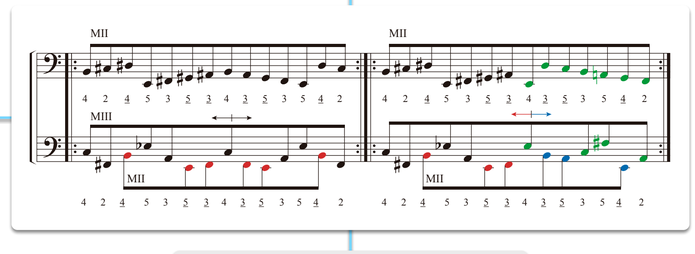
*Reggaetón Remix Mash-up…**

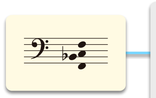


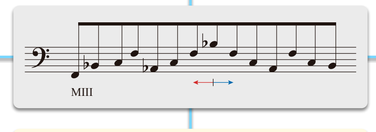
Introducción

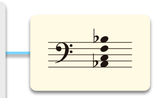
B¹



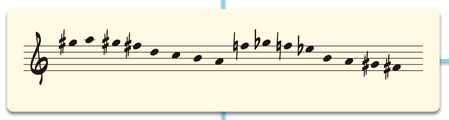






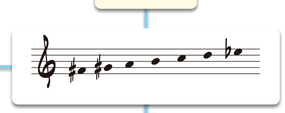


Improvisación rítmica sobre patrones melódicos

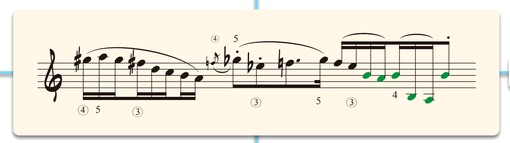


4/4+3/3/2

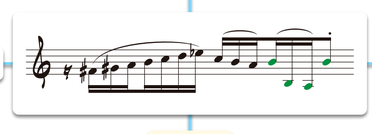
Serie (2121…)



3/3/2+4/4…



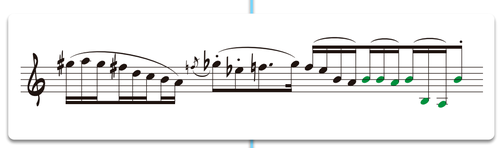
C

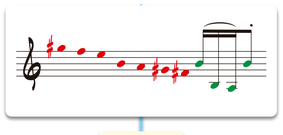


Métrica: 4/4+3/3/2

Conclusión…

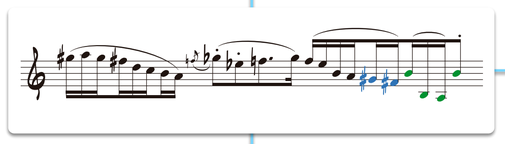
Ampliaciones melódicas: reestructuración métrica



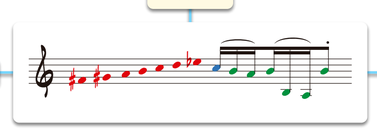


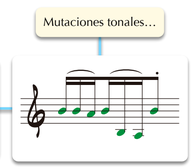
Inversión…

Mutaciones tonales…

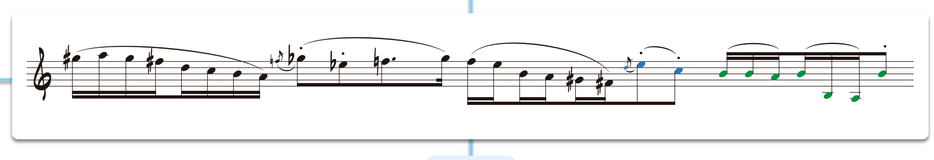


Conclusión…



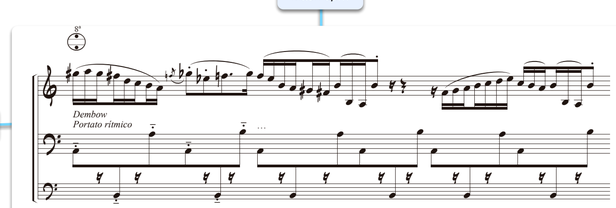


C¹

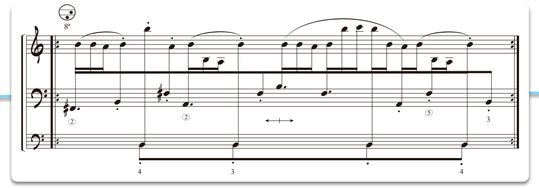


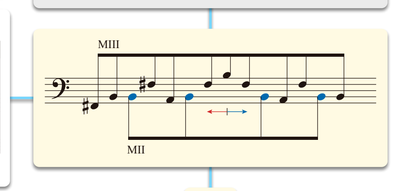
Mash-up…

C²

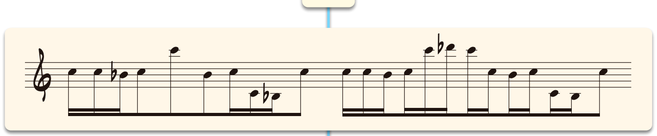


B²

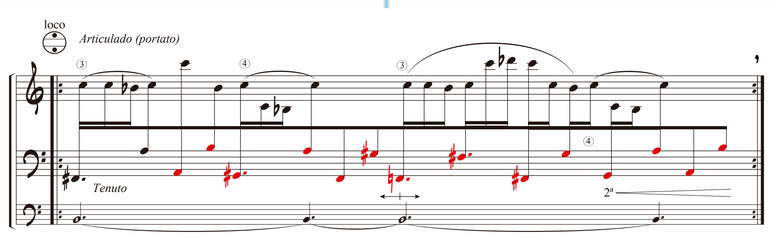


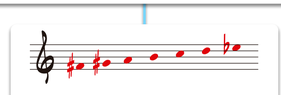


Tema



B

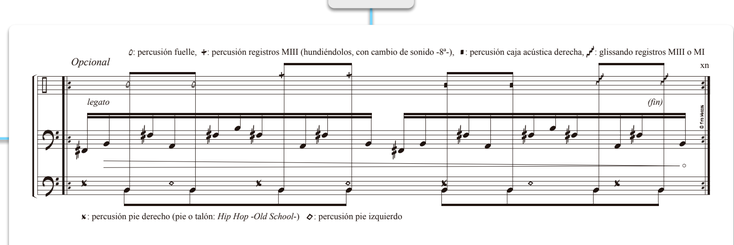




Serie: alternancia octavada

Coda…

E



* Este ejercicio trata de representar una parodia crítica desmitificadora (*Reggaetón Remix Mash-up…*) de la actual concepción del sistema de enseñanza en el *rCsMm*, tan cercano en todo al espíritu de la *lomce*: José Ignacio Wert: "*Hay asignaturas* (léase *músicas*) *que distraen* (léase *sobran*)"…

LECTURA A VISTA: consideraciones sobre un caso de "prueba de lectura a vista"

SEGUNDA PRUEBA DE ACCESO LOGSE (Curso 02/03):

Fecha de la prueba: 3/7/2002.

Lugar: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Obra: *Prueba de lectura a vista* Curso 2002/2003

Condiciones de la prueba: 10 minutos de lectura (con instrumento, sin hacerlo sonar) previa a la interpretación.

Baremación: 70% interpretación, 15% análisis y 15% lectura a vista.

Análisis: Obra: *Sonata fantasía* (primera hoja)

Alumnos presentados: 2 (pasan los dos). Tres preinscritos (todos botones en MI)

Modalidad instrumental: botones

Planteamientos

La Obra, original, compuesta específicamente para la prueba se basa en dos consideraciones principales:

Modalidad instrumental: MI/MIII. Se excluye el MII (incluido en la prueba de análisis) y se considera el MI como *genérico* (teclas y/o botones)

Función (objetivo) de la prueba: valoración sobre el conocimiento de contenidos conceptual/procedimentales, especialmente: rítmicos, armónicos y estrategias procedimentales relativas a la tarea en cuestión.

Contenidos observados

Comprensivos: dirigidos hacia la comprensión de la Obra como ordenación de ideas (unidad) con un fin estético/expresivo.

Expresivos: los contenidos expresivos, algunos indicados explícitamente (marcas de expresión), son introducidos como el elemento de mayor dificultad de realización puesto que su ejecución implica un nivel comprensivo más general e integrado y un mayor control de los elementos (tanto conceptuales como motores) requiriendo una mayor profundidad (tiempo…) del procesamiento. De ahí su incompatibilidad con el concepto más *mecánico* de "lectura a vista", que hace que en algunos casos pasen desapercibidos o, en el peor de los casos, se omitan deliberadamente…

Procedimentales: estrategias: creación de un plan en función de las condiciones de la prueba (ver arriba), procedimientos derivados del análisis guiado por los datos o guiado conceptualmente (abajo/arriba o arriba/abajo respectivamente), etc. La Obra está pensada, por concepciones pedagógicas y metodológicas, para que se facilite su procesamiento (tanto motor como comprensivo) a través de un análisis guiado conceptualmente (top/down). Ejemplo: en los compases 7/8, escribir el número del dedo que cambia la posición del acorde en el MIII (2 o 5) o sea, digitar los cambios de posición (estrategia de memorización visual), puede ayudar a resolver la textura rítmica de tal fragmento y del siguiente, facilitando la automatización (estrategia de liberación de atención…) del diseño rítmico/motor en el MIII. Para ello el "lector" deberá primero "comprender" (agru-

pamiento de entrada/salida) las dos posiciones en que se basa el acompañamiento (inversión una de la otra) y seguidamente integrar este esquema rítmico (distribución de tres sonidos en dos posiciones) dentro de la pulsación del esquema métrico (12/8) con el fin de automatizarlo e integrarlo finalmente con el esquema rítmico/armónico en progresión del MI (estrategias de ordenación rítmica).

Motores (repertorio motor): La Obra hace hincapié en la coordinación rítmica entre manuales de esquemas motores básicos *(primitivos motores)*: octavas, quintas, inversiones, progresiones o transportes (cromáticas, modales, terceras menores, etc.), etc. Aquí habría que tener en cuenta las diferencias topográfico/motoras de las distintas modalidades de MI (teclas/botones) que, por ejemplo, en los compases 7/8 (MI), facilitaría la realización del motivo armónico en progresión en un manual de teclas, propiciando un agrupamiento de salida (motor) más simple que en un manual de botones (a pesar de la mayor capacidad de transporte del mismo…). Tanto este como otros problemas inherentes a la concepción heterogénea del instrumento deberían tenerse en cuenta en la realización de este tipo de pruebas debido a la transcendencia de las mismas…

Rítmico/polirrítmicos: contenidos polirrítmicos planteados tanto desde su perspectiva gráfica, (escritura/percepción visual), como desde su distribución y coordinación entre manuales. En general, excepto en la introducción, el MIII tiene un carácter más *automatizable*, más de *fondo* (requiriendo más práctica intensiva…), siendo el MI el que consume más "atención rítmica".

Armónicos: Se tienen en cuenta distintos elementos: modales (MIII c. 1), armonía de quintas (MI cc. 1, 2 y MIII c. 3…), armónico tonales (MI c. 7/8), etc.

Desarrollos estructurales: progresiones cromáticas (MI c. 1, MIII c. 3), tonales (MI cc. 7/8), transporte: de tercera MI/III c. 11/12, etc.

Lectura a vista…: aunque pensada a un *Tempo* de 60, se ha omitido tal indicación (eliminando el condicionamiento temporal) con el fin de que el intérprete resolviera el problema del *Tempo* en función de diversos valores: expresión de unidad, calidad interpretativa, valores estéticos, etc., en función de sus capacidades de "lectura".

Topografía sonora: Se tienen en cuenta las topografías sonoras básicas en ambos manuales: cc. 1, 2, 7/8, etc. de manera que se facilite en lo posible el agrupamiento de salida (motor). Por ejemplo, en los cc. 1/2 MIII, el "lector" deberá procesar ambos compases como una unidad junto con su contorno y dirección melódicas, liberando el máximo de atención de la misma.

Valoración

La evaluación debería considerarse como elemento complementario dentro de la Prueba General (15%) teniendo en cuenta, entre otros, los siguientes valores:

Velocidad de lectura: desde la perspectiva (como expresión) de la velocidad comprensiva

Capacidad de síntesis conceptual/motora: agrupamientos de entrada/salida (conceptual/motora).

Capacidad de análisis: tanto de la situación global de la prueba, como de los detalles de su realización.

Análisis: rítmico (polirrítmias), armónico (quintas, modal, tonal, etc.), desarrollos (procedimientos compositivos), estructural (texturas, forma, etc.), etc.

Coordinación rítmica: coordinación e independencia de los manuales desde la perspectiva de su control rítmico: MI/III c. 7

Automatización motora: velocidad de asimilación: cc. 5, 7 MIII

Capacidad de procesamiento "arriba/abajo" (guiado conceptualmemte), evidencia de sus “conocimientos previos”.

Repertorio motor: disponibilidad de esquemas motores a los que se adapten (o con los que se identifiquen) los diversos motivos musicales de la Obra.

Capacidad de lectura analítica: con el objeto de expresar valores estéticos: estructuración y articulación de las ideas y secciones, puntos de tensión expresiva, seguimiento del contorno y movimiento melódico, etc.

Observaciones

Falta de estrategias cognitivas y procesamiento guiado conceptualmente.

Falta de "expresividad" (como expresión de la falta de comprensión): en general se omiten las indicaciones (marcas) expresivas (tanto implícitas como explícitas) a causa de un análisis guiado básicamente por los datos (abajo/arriba) que imposibilita (debido a las limitaciones temporales de la prueba) la llegada a los esquemas comprensivos generales, especialmente en obras donde las referencias a los conocimientos previos del alumno son limitadas.

Posible falta de una ordenación y estructuración de los conocimientos previos en el alumno que permitan (en este tipo de pruebas) una rápida y clara activación en la MLP (memoria a largo plazo) de los contenidos (conceptuales y motores) cuando estos son identificados en el procesamiento dentro de la MO (memoria operativa).

Ejemplo de estrategia:

No se tienen en cuenta los procesamientos más automáticos: Manuales, Registración, Compás (métrica), tonalidad (armaduras), etc.

Se parte de un procesamiento guiado conceptualmente (arriba/abajo): búsqueda de esquemas unificadores: armónicos, rítmicos, estructurales, etc., alternándose con el procesamiento contrario (guiado por los datos), cuando el agrupamiento lo requiera, tanto de entrada (comprensivo) como de salida (motor), liberando atención mediante estrategias de: “troceo” (*chunks* más pequeños)/repetición (automatización)/unión (*chunks* mayores de salida), repetición acumulativa, etc.

Elemento unificador estructural: dos secciones:

1ª: 5 ideas, la primera como elemento con función introductoria/reexpositivo/conclusiva

2ª: desarrollo (dinámico…) conclusivo de la 5ª idea.

Elemento unificador del lenguaje: armonía de quintas: acorde de quintas: armónico/arpegiado

Desarrollo en MI: armónico, movimiento cromático: cc.1, 2

Desarrollo en MIII:

1º: armónico (arpegiado-acumulativo-), movimiento cromático: cc. 3/4

2º: desarrollo en dos posiciones (octavas): cc. 5/12 (integración métrica, automatización…, marcas visuales en los cambios de posición, etc.); ver ejemplo en el punto 3 de los Contenidos.

Serie modal en MIII: cc.1/2; ver último punto de los Contenidos.

Desarrollos rítmicos: integración rítmica de los elementos dentro de la métrica del compás (12/8)
integración métrica: MI cc.3/4
integración métrica: MI cc.5/6
integración métrica: MI cc.7/8
integración métrica: MI cc.9/10

Desarrollos polirrítmicos de las 5 ideas

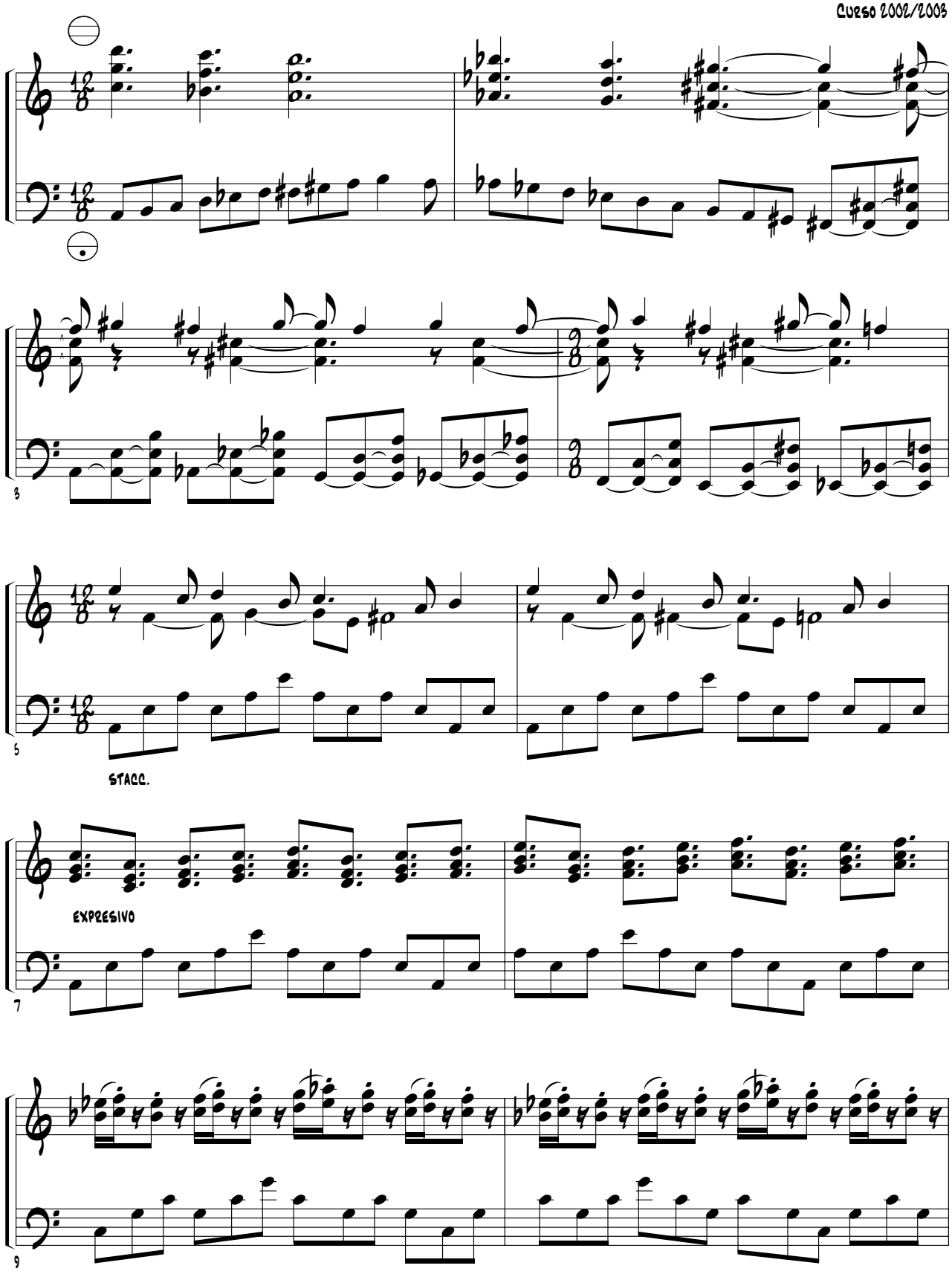
Distribución temporal de dificultades en función del procesamiento anterior dirigido hacia el objetivo final en función de las limitaciones temporales…

Etc.

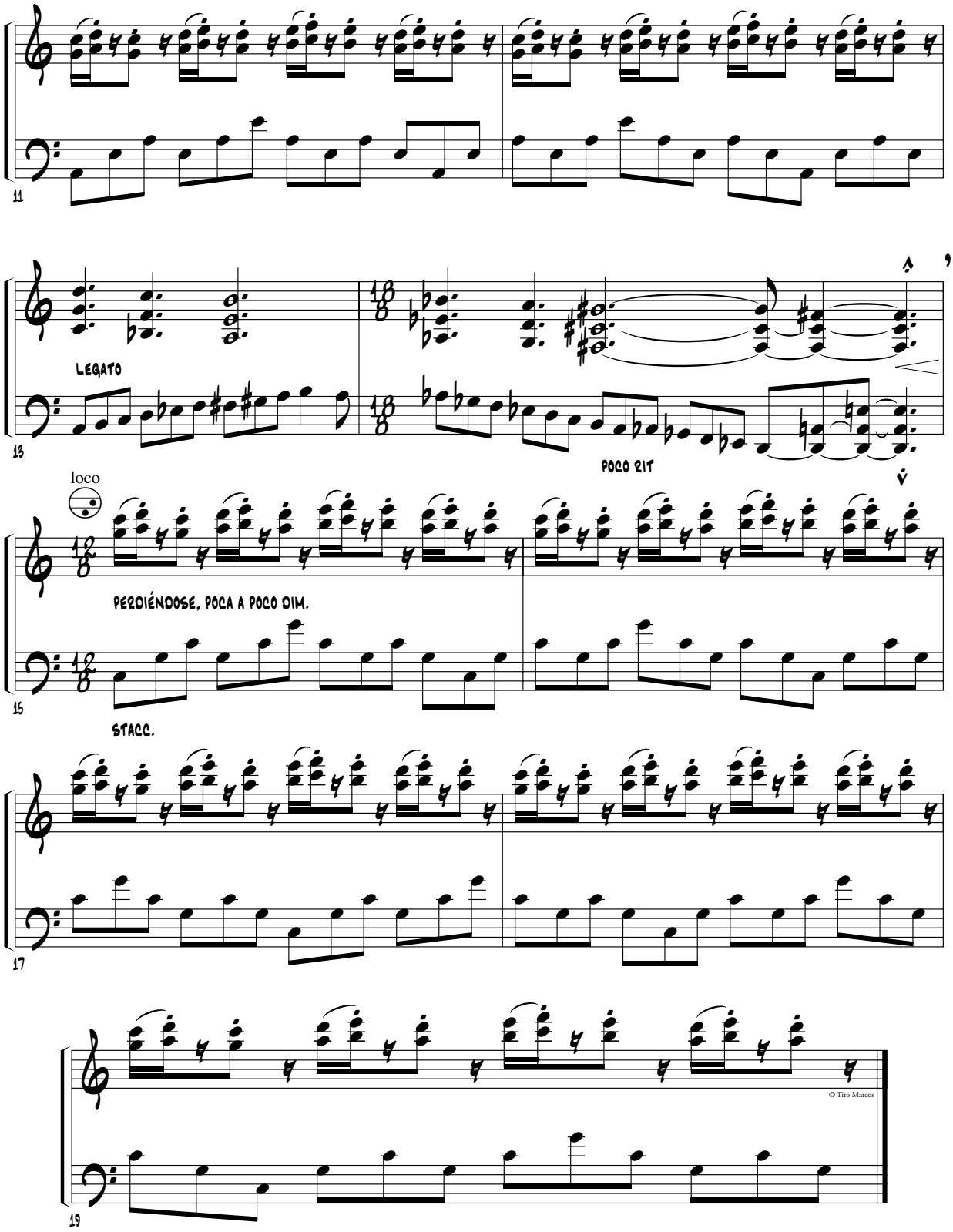
Evidentemente las estrategias se configurarán en función de los esquemas y niveles de conocimiento, procedimientos, estrategias, experiencia y práctica en este tipo de pruebas, estados internos (motivación, concentración, etc.), factores, que, entre otros, deberán concurrir hacia las demandas de la prueba, a menudo mal definidas por parte de los tribunales encargados de su valoración…

Prueba de Lectura a vista

Curso 2002/2003



1


11
LEGATO
13
POCO RIT
loco
PERDIÉNDOSE, POCA A POCO DIM.
15
STACC.
17
© Tito Marcos
19

Acordeón y lectura a vista

Introducción

Pruebas de acceso Logse

Contexto legal

· Obras para las pruebas de acceso: Cursos 2002/2010 formatos: HTML, y

Material de trabajo:

Material de trabajo: Kleine Stücke für Akkordeon Fughetta 3 ricercari Impertinence

BIBLIOGRAFÍA



INTRODUCCIÓN

La lectura a vista, contemplada como contenido de la asignatura **Repentización, Improvisación y Acompañamiento,** dentro del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música, plantea algunos problemas tanto desde el punto de vista de su concepción como de su enseñanza y función pedagógica. Con este trabajo pretendemos iniciar un estudio de carácter interdisciplinar donde se analicen concepciones, metodologías y posibles finalidades y funciones de esta materia en el marco del aprendizaje instrumental y en concreto del acordeón (tema específico de nuestro interés), en sus distintas modalidades.

Debido a su complejidad hemos comenzado limitándonos al ámbito de aplicación de la *enseñanza LOGSE* en la comunidad de Madrid, teniendo en cuenta los distintos niveles de enseñanza (elemental/medio/superior) y su próxima impartición (prevista para el año académico 2003/2004) en los Cursos 3° y 4° (12 créditos -120 horas-) del ciclo superior.

Por supuesto, este trabajo está abierto a cualquier tipo de colaboración personal y desde cualquier área de investigación.

A continuación se presentan unos puntos de arranque, a modo de índice temático a partir de los cuales se irán organizando los temas desarrollando el material:

Concepto de "*lectura a vista*":

Como indicador del nivel de desarrollo global (interdisciplinar…) de la capacidad de aprendizaje (capacidad correlacional…):

Facilidad para "leer" repertorio (factor velocidad…)

Indicador de "repertorio motor" y técnica instrumental

Indicador de la capacidad de "agrupamiento": de entrada (comprensivo) y de salida (expresivo/motor)

Facilidad para "estudiar" (factor tiempo…)

Indicador de la capacidad de recursos para *adaptarse al objetivo*, disposición de variedad de procesos y estrategias, etc.

Etc.

Como capacidad para *leer* a un determinado tipo de escritura con uno o varios manuales combinados (modalidad instrumental): MI, MIII, MII, MI/II, MI/III, etc.

Como determinante del factor "Tiempo"…como variante de la lectura cantada (*solfeo*): igual agrupamiento de entrada/distinto agrupamiento de salida (vocal/*subvocal*-motor/*submotor*)

Concepción de la lectura como *lectura comprensiva* o como *decodificación* de símbolos

Concepción LOGSE…

Características de la "lectura a vista" en el acordeón:

Tres manuales combinables

Dos tipos de escritura: MI/III y MII, éste con distintas notaciones…

Problemas derivados de la falta de estandarización de las *infraestructuras no sustituibles* (D. A. Norman, *El ordenador invisible*, Paidós 1998, p. 139)

Diversificación de *Pedagogías…*

Etc.

Tipos de lectura: características

Musicales: melodía, ritmo, armonía, etc.

Instrumentales: manuales visuales: un sistema (*lineal*), dos sistemas (*zigzagueante*)

Interna: movimientos oculares regresivos: más comprensión…; *externa*: sin regresiones… (énfasis en el aspecto expresivo más que el comprensivo…)

Etc.

Planteamientos pedagógicos:

Material que facilite el procesamiento arriba/abajo.

Adaptación del material al conocimiento del alumno.

Ejercicios de decodificación específicos del lenguaje acordeonístico: alturas, acordes, distribución de las partes entre los manuales, etc.

Práctica dirigida al desarrollo de la lectura a vista de las características más empleadas en la grafía del repertorio acordeonístico.

CONSIDERACIONES:

Facilidad: factores: Distinta *facilidad/velocidad* de agrupación *visual/comprensiva* y *facilidad/velocidad* de *agrupación/expresión* motora.

Análisis de la *audición* (feedback auditivo): como factor facilitador de la *visión*…: ***inferencias*** sonoras y *visuales*

Diferencias del lector experto y el inexperto (iguales limitaciones visuales-distinta cantidad/calidad de procesamiento): en qué se diferencian, cómo desarrollar los procedimientos que emplea el experto (menor regresión, mayor agrupamiento, etc.): creación de ejercicios: ver ejemplos en música original…: selección de material

instrumentales: en función del tipo de manual

temporales: cantidad de información (*bits*…)

musicales: tipo de información, texturas, lenguajes, esquemas compositivos, etc.

Ejercicios (desarrollo del agrupamiento de entrada y de salida):

Tocar cada parte (manual/mano) procesando sólamente un parámetro: ver velocidad de lectura: notas, sin ritmo, en un solo manual; ritmos sin entonación; etc.

Ejercicios de decodificación: ritmos, acordes, contornos, etc.tocar adaptando el *Tempo* (*taps*) a la lectura, controlando la entrada de información (autoadministrando el *input*)

Comprobar la velocidad de lectura en cada (mano/manual) con distintos tipos de *lenguajes*

Preguntas:

¿es más fácil leer en MI o MIII?:

Depende de la información: diferentes dificultades de procesamiento en función del agrupamiento de salida (motor): acordes disminuidos, progresiones, transporte, series cromáticas, modales, etc.

Ver ejemplos…

inicio

bibliografía 1
bibliografía 2

PRUEBA DE ACCESO LOGSE (Curso 01/02)

Primera prueba de acceso Logse: REAL DECRETO 617/1995, de 21 de abril. BOE núm. 134 Martes 6 junio 1995, y ORDEN de 1754/2001, de 11 de mayo, del Consejero de Educación, por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Música. (B.O.C.M. Núm. 120 martes 22 de mayo de 2001).

Fecha de la prueba: 25/9/2001.

Lugar: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Auditorio Manuel de Falla.

Obra: **Kleine Stücke für Akkordeon**

Condiciones de la prueba: 5 minutos de lectura (sin instrumento) previa a la interpretación.

Baremación: 70% interpretación, 20% análisis y 10% lectura a vista.

Análisis: Obra: **Kleine Stücke für Akkordeon**

Alumnos presentados: 3 (ingresan los tres).

Modalidad instrumental: teclas

PRUEBA DE ACCESO LOGSE (Curso 02/03)

Fecha de la prueba: 3/7/2002

Lugar: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Auditorio Manuel de Falla.

Obra: **Prueba de lectura a vista Curso 2002/2003**

Condiciones de la prueba: 10 minutos de lectura (con instrumento, sin hacerlo sonar) previa a la interpretación.

Baremación: 70% interpretación, 15% análisis y 15% lectura a vista.

Análisis: Obra: **Sonata fantasía (primera hoja)**

Alumnos presentados: 2 (pasan los dos).

Modalidad instrumental: botones

PRUEBA DE ACCESO LOGSE (Curso 03/04)

Fecha de la prueba: 7/7/2002

Lugar: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Auditorio Manuel de Falla.

Obra: **Prueba de lectura a vista Curso 2003/2004**

Condiciones de la prueba: 10 minutos de lectura (con instrumento, sin hacerlo sonar) previa a la interpretación.

Baremación: 70% interpretación, 15% análisis y 15% lectura a vista.

Análisis: Obra:**Prueba de lectura a vista**

Alumnos presentados: 4 (pasan los dos).

Modalidad instrumental: botones

CONTEXTO LEGAL

Anexos I (materias) y II (contenidos): ORDEN de 1754/2001, de 11 de mayo, del Consejero de Educación, por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Música.

ANEXO I (MATERIAS):ver enlace
Currículo de grado superior. (Desarrollo curricular)

ANEXO II (CONTENIDOS)
Descripción de los Contenidos de las asignaturas obligatorias correspondientes al currículo del grado superior de las enseñanzas musicales en la presente norma.

Repentización.-Desarrollo de la habilidad de lectura a vista de obras de dificultad progresiva, que permita perfeccionar tanto la capacidad de automatismo y velocidad en la lectura del texto musical como la comprensión inmediata del sentido de sus elementos esenciales -formales, armónicos, temáticos, etcétera-. y su interprelación en el instrumento a medida que se lee la obra. Práctica de la transposición, tanto escrita como repentizada, a todas las tonalidades.

Repentización, Improvisación y Acompañamiento. -Desarrollo de la habilidad de repentizar obras de dificultad progresiva, que permita perfeccionar tanto la capacidad de automatismo y velocidad en la lectura del texto musical como la comprensión inmediata del sentido de sus elementos esenciales -formales, armónicos, temáticos, etcétera-, y su interpretación en el instrumento a medida que se lee la obra. La improvisación como medio de expresión. Improvisación a partir de elementos musicales derivados del análisis (estructuras armónico-formales, melódicas y rítmicas, tonales o no tonales). Aplicación de la improvisación a la práctica del acompañamiento

inicio

bibliografía 1
bibliografía 2

BIBLIOGRAFÍA

John Sloboda · Manuel de Vega · José María Ruíz-Vargas · Robert G. Crowder ·

- Angus Gellatly (compilador)

La inteligencia hábil: tabla de contenidos
El desarrollo de las capacidades cognitivas
AIQUE 1986/97

4. LA LECTURA: UN ESTUDIO DE CASO DE HABILIDADES COGNITIVAS 65
JOHN SLOBODA
LOS MOVIMIENTOS OCULARES EN LA LECTURA 66
LA LECTURA COMO APLICACIÓN DE CONOCIMIENTOS 68
EL PAPEL DEL DISCURSO EN LA LECTURA 71
LEER CON Y SIN SONIDO 72
DIFICULTADES EN LA LECTURA 74

LAS ESTRATEGIAS DE LECTURA Y EL ESTUDIO 76
CONCLUSIONES 77

- Manuel de Vega

Introducción a la psicología cognitiva: tabla de contenidos

Alianza Psicología 1984/95

LECTURA 421
Introducción 421
Lectura y comprensión 421
El precio de la alfabetización 421
Niveles de procesamiento en la lectura 423
Técnicas experimentales 424
Lo que se descubre en las miradas 424
Tiempo de lectura 427
Ventana móvil 428
Modelos de lectura 430
Un modelo serial: LABERGE Y SAMUELS 430
Modelos interactivos 432
Conclusiones 436

- José María Ruiz Vargas

Psicología de la memoria: tabla de contenidos

Alianza Psicología 1991/94/95

CAPITULO 3 LAS MEMORIAS SENSORIALES
POR JOSÉ MARÍA RUIZ-VARGAS 87
INTRODUCCIÓN 87
A) LA MEMORIA SENSORIAL VISUAL O MEMORIA ICÓNICA 88
PARADIGMAS EXPERIMENTALES 89
La técnica del informe total 89
La técnica del informe parcial 89
El paradigma de Sperling 89
El paradigma de Averbach y Coriell 93
Análisis critico de la técnica del informe parcial 94
La técnica del enmascaramiento retroactivo 96
CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DE LA MEMORIA ICÓNICA 99
Capacidad de la memoria icónica 99
duración de la memoria icónica 100
Contenido de la memoria icónica 101
FUNCIONAMIENTO DE LA MEMORIA ICÓNICA 102
Memoria icónica y postimágenes 102
Memoria icónica y movimientos oculares 104
El lugar de la memoria icónica 105
El rol del icón en la percepción 106

- Robert G. Crowder

Psicología de la lectura Alianza 1982/85: tabla de contenidos

CAPITULO 2.

Movimientos oculares y lectura rápida, 19, Lectura rápida, 30, Referencias y notas, 37

CAPITULO 3.

Reconocimiento de patrones, 39 Lo que hay que explicar, 39.-Dos teorías de reconocimiento de patrones, 41.-¿Por qué se deben tomar en serio las teorías de rasgos?, 45.-Pandemónium: un sistema de rasgos para el reconocimiento de caracteres, 49.-Experimentos sobre búsqueda visual, 51. Conclusiones, 55.-Referencias y notas, 55.

- **Cours complet de lecture à vue** (Alain Abbott): cuadernos 1 y 2:

inicio

bibliografía 1
bibliografía 2

Amalia Antorrena Jorge Arribas Ramiro García Tito Marcos