

EDICIONES NUBERO

OPOSICIONES
PARA ACORDEONISTAS:

TEMARIO
PROGRAMACIÓN
UNIDADES DIDÁCTICAS
y PRUEBA DE ANÁLISIS

LIBRO I:
TEMARIO

Depósito Legal: SA-980-08

ASOCIACIÓN CULTURAL NUBERO

Urbanización La Caleta III nº6 1ºB

39310 Mogro (Cantabria)

Tlf: 677215586

gorka@gorkahermosa.com

ÍNDICE

LIBRO I: Temario

- Índice..... pág. 3
- Introducción..... pág. 5
- Temario..... pág. 7
 - Tema 1: Organología..... pág. 11
 - Tema 2: Lengüeta Libre..... pág. 23
 - Tema 4: Evolución de la técnica acordeonística..... pág. 35
 - Tema 5: La técnica Moderna del acordeón..... pág. 47
 - Tema 6: La transcripción..... pág. 59
 - Tema 7: Transcripción del barroco y del clasicismo..... pág. 71
 - Tema 8: Transcripción del romanticismo..... pág. 83
 - Tema 9: Transcripción de obras de la 1ª mitad del s.XX.. pág. 95
 - Tema 10: El repertorio para acordeón desde 1950..... pág. 107
 - Tema 11: Folklore..... pág. 119
 - Tema 12: Música de cámara..... pág. 131
 - Tema 13: Iniciación al instrumento..... pág. 143
 - Tema 14: La Programación..... pág. 155
 - Tema 15: Interrelación entre asignaturas..... pág. 167
 - Tema 16: Programación de la clase colectiva..... pág. 181
 - Tema 17: Programación de la clase de conjunto..... pág. 193
 - Tema 18: Programación de la música de cámara..... pág. 205
 - Bibliografía general utilizada..... pág. 219

LIBRO II: Programación, Unidades Didácticas y Prueba de Análisis

- Índice..... pág. 3
- Programación..... pág. 5
 - Programación Didáctica..... pág. 7
 - Presentación de la Programación Didáctica..... pág. 51
- Unidades Didácticas..... pág. 63
 - Unidad Didáctica nº1..... pág. 63
 - Unidad Didáctica nº2..... pág. 75
 - Unidad Didáctica nº3..... pág. 85
 - Unidad Didáctica nº4..... pág. 95
 - Unidad Didáctica nº5..... pág. 105
 - Unidad Didáctica nº6..... pág. 115
 - Unidad Didáctica nº8..... pág. 125
 - Unidad Didáctica nº9..... pág. 135
 - Unidad Didáctica nº10..... pág. 143
 - Unidad Didáctica nº12..... pág. 153
- Prueba de Análisis..... pág. 161
 - Guión..... pág. 163
- Anexo: “Cuaderno de Actividades y Ejercicios de 4º de Enseñanzas Elementales” pág. 167

INTRODUCCIÓN

Esta publicación trata de ser una herramienta útil para los músicos que quieran presentarse a oposiciones para ser profesor de conservatorio, es decir, que quieran abordar con éxito los procedimientos selectivos para el ingreso en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas de las Consejerías de Educación de cualquier Comunidad Autónoma española y más concretamente para los que quieran hacerlo en la especialidad de Acordeón.

La publicación está dividida en dos libros, el primero contiene el temario de la especialidad de acordeón, y el segundo se incluyen: la programación, las unidades didácticas, un guión en el que basarse en la prueba de análisis y finalmente un anexo, el “Cuaderno de Actividades y Ejercicios de 4º de Enseñanzas Elementales”, sin el cual difícilmente se entenderían la programación y las unidades didácticas que planteamos.

Para contextualizar esta publicación es importante que en esta introducción abordemos dos parámetros de básica importancia: la estructura que tendrá el proceso selectivo que vamos a afrontar y la legislación que regirá el proceso:

ESTRUCTURA DE LAS OPOSICIONES

Cada convocatoria tiene sus peculiaridades y es habitual que la estructura cambie notablemente entre una convocatoria y la siguiente, pero en los últimos años, la estructura habitual de referencia de estas pruebas ha sido la siguiente:

- **Fase de oposición**, dividida en dos partes:
 - Parte A: Desarrollo por escrito de un tema de entre el temario en vigor de la especialidad.
 - Parte B: Prueba de comprobación de la aptitud pedagógica del aspirante. Se divide en:
 - Presentación y exposición de una **Programación Didáctica**
 - Presentación y exposición de una **Unidad Didáctica**
 - Ejercicio de carácter práctico:
 - Interpretación de un **Programa de Concierto**
 - Prueba de **Análisis Didáctico, Formal y Estético**
- **Fase de Concurso**, en la que se valoran los méritos del aspirante, una vez superada la fase de oposición.

LEGISLACIÓN

Es de vital importancia conocer cual es la **legislación** que regulará el proceso selectivo que abordará el opositor. Desgraciadamente es habitual que la legislación cambie cada pocos años guiada por el devenir de los cambios políticos que experimenta el país y el poco consenso que la Educación genera entre las diferentes fuerzas políticas.

Actualmente la legislación a la que principalmente deberemos atenernos será:

- *Constitución Española de 27/12/1978. Artículo 27: Educación*
- *LEY ORGÁNICA 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.*
- *REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006.*

Además, cada Comunidad Autónoma concreta el currículo mediante decretos. Esta publicación está contextualizada en la Comunidad Autónoma de Cantabria, por lo que los decretos que deberemos tener en cuenta son principalmente::

- *Decreto 9/2008, de 17 de enero, por el que se establece currículo de las Enseñanzas Elementales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.*
- *Decreto 126/2007, de 20 de septiembre, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.*
- *Decreto 98/2005, de 18 de Agosto, por el que se regula la Atención a la diversidad en la Comunidad Autónoma de Cantabria.*

En lo referente al temario de la especialidad de acordeón, el temario vigente es el publicado en el “BOE” 19.2.2002.

TEMARIO

TEMARIO DE LA ESPECIALIDAD DE ACORDEÓN
(B.O.E. 19.2.2002)

Tema 1

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.

Tema 2

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.

Tema 3

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.

Tema 4

La técnica acordeonística: Evolución de las diferentes escuelas y sistemas pedagógicos.

Tema 5

La técnica moderna del acordeón: Conceptos fundamentales. Las principales tendencias y sus exponentes. Estudio comparativo de sus concepciones teóricas y técnicas.

Tema 6

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.

Tema 7

Características, referidas a la evolución del estilo, de las transcripciones para acordeón del repertorio del Barroco y el Clasicismo. Criterios de transcripción.

Tema 8

Características, referidas a la evolución del estilo, de las transcripciones para acordeón del repertorio del siglo XIX. Criterios de transcripción.

Tema 9

Características, referidas a la evolución del estilo, de las transcripciones para acordeón del repertorio de la primera mitad del siglo XX.

Tema 10

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.

Tema 11

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.

Tema 12

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.

Tema 13

Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento. Criterios didácticos para la selección del repertorio del grado elemental.

Tema 14

La programación en los grados elemental y medio. Criterios didácticos para la selección del repertorio.

Tema 15

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.

Tema 16

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.

Tema 17

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.

Tema 18

La música de cámara en el grado medio. Programación de esta materia: Repertorio, análisis, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, etc.

TEMA 1

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.

TEMA 1

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.

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN

1- ANTECEDENTES DEL AC: EVOLUCIÓN ELEMENTOS CONSTITUTIVOS HISTÓRICO Y GEOGRÁFICO:

1.A- Antecedentes del acordeón

1.B- Evolución del acordeón, desde los puntos de vista histórico y geográfico, de sus elementos constitutivos.

2- EL ACORDEÓN MODERNO:

1.A Principio sonoro::

1.B Mecanismos de los distintos manuales

1.B.1 Descripción de los mecanismos de los distintos manuales:

1.C Aplicación de los principios del sistema tonal a su construcción

1.D Análisis comparado de los distintos tipos de acordeón.

3. PROCESOS DE FABRICACIÓN

4. MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN.

5. ASPECTOS FUNDAMENTALES EN LA ELECCIÓN DEL INSTRUMENTO.

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Definición: El acordeón es un instrumento aerófono de teclado que emite sonido gracias a la vibración de unas lengüetas libres metálicas contenidas en su interior, que son las que con su movimiento producen finalmente el sonido gracias al aire contenido en su fuelle, accionado por el brazo izquierdo.

El matiz del accionamiento del fuelle con el brazo izquierdo diferencia la definición del acordeón de la de otros instrumentos como el armonio (cuyo fuelle se acciona con los pies) o la concertina (cuyo fuelle se acciona con los dos brazos).

1- ANTECEDENTES DEL ACORDEÓN: EVOLUCIÓN, DE SUS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DESDE LOS PUNTOS DE VISTA HISTÓRICO Y GEOGRÁFICO

El origen de los instrumentos primitivos es cosa discutida ampliamente por los estudiosos. Según Curt Sachs las primeras manifestaciones instrumentales podrían haber sido el batir palmas, golpear el suelo, percutir sobre el propio abdomen...

1.A- Antecedentes del acordeón:

Como queda dicho, el acordeón es un instrumento aerófono. Según André Schaeffner, los primeros instrumentos aerófonos fueron silbatos y flautas, cuyo origen es casi tan antiguo como el de la propia humanidad.

Según Sachs, entre los aerófonos, el acordeón pertenece a la familia de los instrumentos de lengüeta, cuyos precedentes son los instrumentos cónicos de lengüeta batiente doble de Mesopotamia 4000 a.c. (llamados chirimías u oboes primitivos).

Entre los instrumentos de lengüeta, el acordeón pertenece a los instrumentos de lengüeta libre, cuya lengüeta no rebota contra el cuerpo al que está fijada, sino que oscila libremente en el aire, sujeta por uno de sus extremos. Este principio sonoro tiene su origen en las hojas de los árboles que silban al ser agitadas por el viento. Los primeros instrumentos de este tipo son los Tcheng chinos de 2700 a.c. cuyas lengüetas eran de caña de bambú.

El primer antecedente de instrumentos de lengüeta libre en Europa son las Guimbaras o arpas de boca del s.XIV.

En 1770 el físico danés Kratzenstein, después de estudiar el principio sonoro de la lengüeta libre de los Tcheng, construyó los primeros juguetes automatófonos de lengüeta libre, antecedentes de las cajas de música de lengüeta libre o el órgano de barbarie. En colaboración con el constructor de órganos Kirsnik, Kratzenstein construyó el primer órgano de lengüetas libres en 1780, precursor del armonio.

En 1821 Buschmann patentó el Aura, precursora de la armónica patentada en 1828.

En 1829 Cyril Demian incluyendo a la armónica un fuelle para suministrar aire a las lengüetas y un sistema de zapatas y botones para tapar los alvéolos, patentó el acordeón en Viena, instrumento, o más bien juguete, que no daba notas sueltas, sino acordes. Ese mismo año en Londres, Charles Wheatstone patentó la concertina, instrumento similar al acordeón, pero que sí

daba notas sueltas en cada uno de sus dos teclados y mucho más evolucionado organológicamente que el acordeón de Demian.

1.B- Evolución del acordeón, desde los puntos de vista histórico y geográfico, de sus elementos constitutivos.

Desde el rudimentario instrumento patentado por Demian, el acordeón ha sufrido numerosas evoluciones organológicas hasta llegar a ser el completo instrumento que hoy en día conocemos. En la siguiente tabla indicamos las principales de estas evoluciones:

MEJORA ORGANOLÓGICA	AÑO e INVENTOR	LUGAR
MI con un sonido por botón	1831 Isoard y Pichenot	París
MII de 2 botones	1834 Adolf Müller	Viena
Prototipo de acordeón unisonoro	1840 Leon Douce	París
Registros	1846 Jacob Alexandre	París (aunque él era Ruso)
MI cromático de botones	1850 Walther (con la disposición cromática actual y MII diatónico) (según Maurer y el Diccionario Grove) 1881 Mirwald (según Mirek) 1897 Soprani (con ambos teclados unisonoros) (según Monichon)	Austria Rusia Italia
MI de teclas:	Existe controversia al respecto. - Según la mayoría de autores fue en 1852 cuando Philip Joseph Bouton (apellidado Busson según algunos de ellos) inventó en París la Armoniflauta (también llamada flutina), que era un acordeón de sistema piano sin MII que se tocaba horizontalmente como el armonio. - Según Maurer y el diccionario Grove, Busson lo inventó en 1855, por lo que el primer instrumento de este tipo fue la clavierharmonika inventada en Viena por Matthäus Bauer en 1854, que tenía MII diatónico y también se tocaba horizontalmente como el armonio.	
MII (bajos standard)	1885 Mattia Beraldi	Castelfidardo (Italia)
MIII (Bassetis)	1890 Matthaus Bauer (según Maurer) 1890 Spadaro (según Bugiolacchi) 1890 Dallapé (según el diccionario Grove) 1897 Acordeón Wyborny (según Mirek)	Viena Sicilia Stradella Rusia
Standarización del acordeón MI/MII	1897 Paolo Soprani	Italia
MII/MIII Bajos añadidos	1901 autor desconocido (Según Macerollo) 1905 Savoia-Gagliardi (según Gagliardi) 1908 autor desconocido (según Kymäläinen) 1912 autor desconocido (según Monichon)	Viena París Finlandia Viena
MII/MIII Convertor	1911 autor desconocido (según Macerollo) 1929 Prez (según Monichon)	Bélgica Francia
MII/MIII Sistema convertor actual	1959 Vittorio Mancini	Italia

A su vez, la construcción del acordeón actual sigue en evolución. Las principales investigaciones se centran en:

- La mejora de las condiciones de ejecución sobre la botonera izquierda
- La consecución de una mejor calidad de sonido
- La reducción de peso
- El empleo de diversos materiales en su construcción
- La aplicación de distintos diseños de su interior...

2- EL ACORDEÓN MODERNO:

Definición del acordeón moderno (también llamado Bayán, acordeón clásico o acordeón de concierto): Se denomina así al acordeón unisonoro con teclado izquierdo convertible (MII/MIII: standard y free bass). La LOE exige para realizar los estudios de acordeón en un conservatorio este acordeón o al menos un acordeón que contenga MIII.

2.A Principio sonoro: el principio sonoro del acordeón es la lengüeta libre:

- **Definición:** Se denomina **familia de instrumentos de lengüeta libre** al grupo de instrumentos aerófonos que producen sonido gracias a la vibración de unas láminas, denominadas lengüetas libres que vibran por la acción del aire que puede ser insuflado directamente por la boca del intérprete o por un fuelle manual o mecánico.

Las **lengüetas libres** no rebotan contra ningún tipo de soporte como las lengüetas batientes (clarinete, saxofón, oboe, fagot...), sino que están sujetas por uno de sus extremos y se mueven libremente en el aire, gracias a su elasticidad. Pueden ser de madera o bambú (en los órganos de boca) o metálicas (en el resto de instrumentos de lengüeta libre).

Los instrumentos de lengüeta libre más significativos son: el Tcheng, el Khene, la guimbarde, los juguetes automatófonos, el órgano de barbarie, la armónica, la melódica, el armonio, la armoniflauta, el acordeón, la concertina inglesa, el bandoneón y el acordeón.

2.B Mecanismos de los distintos manuales

En el acordeón el sonido se produce por la vibración de las lengüetas libres metálicas, inducidas por el aire proveniente del fuelle.

- La lengüeta está fijada por uno de sus extremos a un soporte de aluminio (plaqueta) que posee una ventana para dejar que la lámina pueda moverse.
- Las plaquetas están insertadas en somieres de madera, que contienen una abertura de aire (alveolo) a la altura de cada plaqueta.
- Los alvéolos están tapados por zapatas, que mediante una varilla están conectados a los botones o teclas, que hacen que al pulsarlos la zapata se levante, deje entrar el aire proveniente del fuelle y así haga que vibre la lengüeta, produciéndose el sonido.

2.B.1 Descripción de los mecanismos de los distintos manuales:

1- Teclados

a. Teclado derecho (MI):

I- **Piano:** Contiene teclas en el teclado, ordenadas de igual manera que en el teclado de un piano.

II- **Cromático:** contiene botones en el teclado, ordenados cromáticamente en tres filas. Existen 3 sistemas diferentes en función de la nota que tengan en la 1ª fila: el do en el sistema Italiano, el si en el Ruso y el sib en el Finlandés. Normalmente existen una, dos o hasta tres filas adicionales que repiten la 1ª, 2ª o 3ª fila para facilitar digitaciones.

b. **Teclado izquierdo:** contiene botones ordenados en 5 o 6 filas. Existen varios tipos de sistemas de organización del teclado izquierdo, las más habituales son:

I- **Bajos Standard** (MII): Las dos primeras filas dan bajos de una sola escala grave, ordenados por quintas y las otras 3 o 4 filas dan acordes (mayores en la 3ª, menores en la 4ª, séptima de dominante en la 5ª y séptima disminuida en la 6ª).

II- **Bajos Libres o bassettis** (MIII): las dos filas superiores dan los mismos bajos que en los bajos standard y las 3 o 4 restantes notas están ordenadas de igual modo que en el MI de botones, pudiendo estar dispuestos en sistema Italiano, Ruso o Finlandés. El **Harmoneón**, constituye un caso peculiar: es un tipo de acordeón con los botones del teclado MIII de igual tamaño y organización que en el MI de botones.

III- **Convertor**: A diferencia de en el Harmoneón, la mayoría de los modernos acordeones poseen MII y MIII. En un principio el teclado MIII estaba añadido al MII resultando un teclado de 9 o 10 filas, hasta que en 1959 Mancini inventó la actual palanca convertidora, gracias a la cual las filas de los acordes del MII se convierten en las notas sueltas que da el MIII.

2- **Registros**: tanto en el teclado derecho como en el izquierdo, cada botón es capaz de activar simultáneamente varias lengüetas. Las lengüetas están agrupadas en voces, dando cada una un timbre u octava diferente. Gracias al mecanismo de los registros, el intérprete puede seleccionar la combinaciones de voces que desea. Además del sistema de registros, algunos acordeones incorporan un sistema similar para el teclado derecho, a la altura del mentón, tomando este juego de registros el nombre de mentoneras.

3- **Otros mecanismos**: En el teclado izquierdo algunos acordeones incorporan mecanismos como el octavador (que permite hacer sonar en la 8ª más grave, dos notas a distancia de 8ª pulsando un solo botón) o el pedal (que permite mantener pulsada una nota pedal aún soltando el botón).

4- **Fuelle**: El mecanismo del fuelle es simple. Se trata de un cartón forrado y plegado que se expande o se contrae al llenarse o vaciarse de aire. Las esquinas suelen estar reforzadas con metal.

2.C Aplicación de los principios del sistema tonal a su construcción

El acordeón ha sido concebido desde un primer momento muy en función de los principios del sistema tonal:

1. **Afinación temperada**: los acordeones, como el resto de instrumentos occidentales, han asumido la convención de la afinación temperada. El la 3 suele estar afinado a 440Hz, 441Hz o 442Hz.

2. Escalas:

I. La escala natural:

a. Los primeros acordeones diatónicos solo daban las notas de la escala diatónica natural. En los años siguientes se fueron incluyendo las notas extrañas más habituales: VI y VII alteradas, además del IV alterado para modular al V.

b. En los acordeones unisonoros, en función de la escala natural hay teclas o botones blancos y negros en MI

II. La escala cromática: es la que ordena las filas de los acordeones unisonoros MI de botones y en MIII.

3. **Los acordes**: Una de las características de los acordeones tal y como su propio nombre indica, es la capacidad de dar acordes prefabricados pulsando un solo botón.

4. **Serie de quintas**: es la organización que siguen los bajos fundamentales en MII y los bajos pedales de MIII.

5. **Octavaciones:** tanto el mecanismo de los registros como el del octavador, permiten hacer sonar notas a distintas octavas pulsando un solo botón.

2.D Análisis comparado de los distintos tipos de acordeón.

A continuación compararemos los diferentes tipos de acordeón existentes. Un acordeón puede ser:

1. Unisonoro o bisonoro: los acordeones bisonoros (también llamados diatónicos) dan pulsando un solo botón, una nota abriendo el fuelle y otra nota distinta cerrando el fuelle, mientras que los acordeones unisonoros (también llamados cromáticos) dan al pulsar un botón la misma nota abriendo o cerrando el fuelle. Los bisonoros son muy útiles para tocar música diatónica (por ejemplo folklore) y los unisonoros son muy superiores en prestaciones y con ellos se interpreta repertorio clásico, contemporáneo, jazz... En los análisis que haremos a continuación nos centraremos en los acordeones utilizados en la enseñanza en conservatorio: los unisonoros.
2. Teclado MI de teclas o de botones: Los acordeones unisonoros pueden tener el teclado derecho teclas dispuestas de la misma manera que en el teclado del piano o botones dispuestos cromáticamente. Las ventajas de los acordeones de teclas consisten en que tienen una mayor tradición y en ellos se puede aplicar directamente la técnica del piano, mientras que en los acordeones de botones, las distancias entre las notas es mucho menor siendo más fácil interpretar música polifónica, el teclado es el mismo que en MIII, por lo que es más fácil pensar paralelamente en ambos teclados y además la tesitura que pueden abarcar es mucho mayor que en los de teclas. El 85% de la producción mundial de acordeones es de acordeones de teclas, aunque la mayoría de los mejores acordeonistas del mundo tocan con botones. Los únicos lugares donde el acordeón de botones ha sido tradicionalmente más popular son Francia, Rusia y Escandinavia.
3. Teclado MI de botones italiano, ruso o finlandés: como hemos indicado anteriormente, existen tres disposiciones diferentes en el teclado de botones, en función de qué nota tengan en la primera fila: do en el sistema italiano, si en el ruso o sib en el finlandés. No hay grandes ventajas e inconvenientes entre un sistema u otro, salvo la aplicación concreta en determinadas obras. Excepto en Rusia y Escandinavia, en la práctica totalidad del mundo el sistema más habitual es el sistema italiano.
4. Teclado izquierdo de MII (standard), bajos libres (MIII) o ambos (MII/MIII): En el punto 1.B.1 hemos descrito estos tres sistemas. El teclado MII es muy cómodo para acompañar melodías de un modo muy efectivo, que en MIII sería muy complicado reproducir. Sin embargo, el teclado MIII permite dar notas sueltas en diferentes octavas, por lo que la capacidad melódica y polifónica de este teclado es infinitamente superior al MII. El teclado MII es el principalmente utilizado en músicas como el folklore o el jazz y el MIII en música clásica y contemporánea. Los acordeones que tienen ambos teclados son los que principalmente se utilizan en la enseñanza en conservatorio y tienen las ventajas de ambos teclados. Pueden ser de bajos añadidos o convertor, siendo los segundos más recomendables por su menor peso y complicación.
5. Teclado izquierdo italiano, ruso o finlandés: al igual que en el teclado MI de botones, en el MIII, los botones pueden estar ordenados de tres modos diferentes. La peculiaridad en MIII respecto a MI es que tanto el sistema ruso, como el finlandés tienen las notas graves en la parte inferior del teclado y las agudas en la parte superior, por lo que las notas graves, como en el

piano, se tocan con los dedos 4 o 5 y las agudas con el 1 o 2. En el italiano la disposición es la contraria, siendo exactamente paralela al teclado MI, por lo que su uso está más generalizado que el ruso o el finlandés.

6. Acordeones de estudio y de concierto: Los acordeones de estudio, son de gama inferior a los de concierto y tienen menor tesitura, tamaño, peso, número de voces y son de menor calidad.

7. Afinación: los acordeones se pueden clasificar en función de la afinación a la que tengan afinadas las distintas voces de 8`. Las más habituales son: afinación francesa (con una voz central a 440Hz y otras dos a 437Hz y 443Hz, habitual en el estilo musette), afinación italiana (voz central a 442Hz y otra voz a 447Hz, habitual en la música tradicional), afinación americana (voz central a 440Hz y otra voz a 441Hz, habitual en los acordeones de jazz) y afinación clásica (dos voces centrales afinadas a la misma altura, pero con distinto timbre, habitual en los acordeones de concierto, destinados a la música clásica o contemporánea). Las voces de 16` y 4` están afinadas del mismo modo que la voz central de 8`.

8. Registración: Existen diferentes tipos de acordeón, en función del número de voces que contengan en cada uno de los dos teclados. Los acordeones de gama baja suelen tener un menor número de voces, y por tanto, de registros. En el teclado derecho, independientemente de que el acordeón contenga voces de 16` o 4`, la principal diferencia es el número de voces de 8` que contenga: 2 o 3 en los destinados a la música popular y una o dos en los acordeones de concierto.

3. PROCESOS DE FABRICACIÓN

La fabricación de un acordeón se divide en 5 procesos diferentes:

3.1- Fabricación del chasis o cuerpo de madera: Un ebanista pule una madera generalmente de cedro y la recubre de celuloide. Después se deja secando 2 meses para que no se desestructure.

3.2- Fabricación de la lengüetería y los somieres

- El ebanista pule diferentes maderas con la forma de cada uno de los somieres que albergarán las lengüetas. Los somieres son los cofres de madera (generalmente de álamo) sobre los que se colocarán las plaquetas con las lengüetas. Contienen el mismo número de plaquetas y alvéolos (huecos en el lateral del somier por los que entra o sale el aire proveniente del fuelle).
- Las plaquetas se cortan de unas planchas de duraluminio y las lengüetas de planchas de acero templado.
- A cada plaqueta se le realizan unos agujeros para el posterior encaje de las lengüetas y los remaches.
- Cada lengüeta se fija a cada plaqueta por medio de un remache, utilizando un martillo y un yunque, tratando de que haya la menor "luz" posible (hueco entre la lengüeta y la plaqueta).
- Con la ayuda de un fuelle externo se entonan las lengüetas a 440, 441 o 442Hz quitando material de la punta o del cuerpo para subir o bajar la afinación, dándoles una afinación aproximada.
- Las aberturas de las lengüetas se cubren con una tira de piel (o plástico en ocasiones), que se coloca sobre el lado contrario de su respectiva lengüeta.

- Las plaquetas se montan sobre los somieres pegándolas con cera. En los acordeones de más calidad las lengüetas más graves se remachan sobre una placa única para aprovechar así la resonancia de ésta.

3.3- Fabricación del fuelle: Se le da forma de fuelle a un cartón rígido recubierto de tela. Posteriormente se refuerzan con metal las esquinas. Se pulen dos maderas con la forma adecuada para que el fuelle encaje en los chasis del teclado izquierdo y del derecho y se encolan al fuelle.

3.4- Montaje: Sobre el chasis ya seco, se montan 1º los mecanismos (las zapatas, luego todos los mecanismo internos y finalmente los botones o teclas), luego los somieres con las lengüetas y finalmente se ensambla el fuelle.

3.5- Afinación y montaje final: Después de comprobar que el ensamblaje de todos los elementos y mecanismos es preciso, se vuelven a desmontar los somieres para dar la afinación final a cada lengüeta. Una vez perfectamente afinado se procede al montaje final, con lo que termina el proceso de fabricación del acordeón.

4. MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN.

Para el buen mantenimiento y conservación del acordeón, basta con seguir unos consejos básicos para conservarlo, tocarlo y transportarlo:

4.1 Para conservarlo:

- Al dejar de tocar, guardar el acordeón en la maleta o funda para evitar que coja polvo.
- Evitar lugares muy fríos, muy cálidos o muy húmedos.
- No limpiar con productos que contengan disolventes o alcohol.
- No manipular el interior del acordeón sin tener conocimientos para ello.
- Llevarlo a afinar una vez al año.

4.2 Para tocarlo:

- Cuando cogemos el acordeón, conviene en primer lugar, abrir y cerrar el acordeón suavemente con el botón del aire y a continuación hacer sonar en piano cada una de las lengüetas (mediante escalas cromáticas abriendo y cerrando el fuelle), antes de empezar a tocar, para calentarlas y lograr que mejore su respuesta en lo sucesivo.
- Es conveniente tocarlo un poco todos los días: los mecanismos y las lengüetas se entumescen si no se toca y se desgastan en exceso si se toca mucho. Cuando se toca muchas horas diarias conviene seguir más estrictamente los consejos que aquí se dan.
- Conviene no tocar nunca muy fuerte cuando el acordeón acaba de afinarse (durante al menos un mes) o con más razón si el acordeón es nuevo (durante dos meses).
- Para accionar la palanca convertidora MII/MIII asegurarse de no estar pulsando otro botón al mismo tiempo y accionarla de modo firme y seguro, porque puede atascarse fácilmente.

4.3 Para transportado:

- Evitar golpes. Son preferibles las fundas a los carritos, para evitar vibraciones continuadas y golpes típicos en situaciones como bajar escalones... Si se utiliza el carrito, procurar que tenga algún sistema de amortiguación o al menos ruedas grandes y gruesas.
- Si se transporta de un lugar a otro con temperaturas muy distintas, conviene dejarlo un tiempo (media hora), para que se aclimate a las nuevas condiciones.

5. ASPECTOS FUNDAMENTALES EN LA ELECCIÓN DEL INSTRUMENTO.

En la enseñanza del acordeón en conservatorio, según la normativa LOE, sólo cabe utilizar acordeones unisonoros con free bass MIII o sistema convertor MII/MIII, por lo que no tomaremos en cuenta el resto de modelos, que no cumplen estas características:

•**MI de teclas o botones:** A pesar de haber sido el gran dilema acordeonístico, en el análisis comparado de los puntos 2.D.2 y 2.D.5 hemos razonado el por qué del cada vez mayor consenso en torno a las ventajas de la enseñanza con teclado de botones sistema italiano.

•**MIII o MII/MIII:** Es recomendable tener un acordeón MII/MIII para poder abordar todo el repertorio original para acordeón. Debido al no excesivamente extenso repertorio original para nuestro instrumento, el profesor no debe permitirse el lujo de prescindir del repertorio para MII. Además, este teclado da unas posibilidades musicales al instrumento que es interesante que el alumno conozca.

•**Tamaño y peso:** Es muy conveniente adaptar estos dos parámetros al intérprete, más aún cuando estamos hablando de niños. Lo ideal es empezar con un acordeón lo más pequeño posible e ir comprando acordeones nuevos en función del crecimiento físico y sobretodo musical del alumno. Lo natural es que el alumno haya tenido al finalizar las enseñanzas profesionales 2 o 3 acordeones, de gama, tamaño y peso sucesivamente mayores, con el fin de evitar los muy habituales problemas, principalmente de espalda, derivados de una errónea elección de un instrumento demasiado grande para el alumno.

•**Coste económico:** El elevado precio de los acordeones influye decisivamente en la elección del instrumento. Las diferencias de precio entre marcas de acordeones de similar gama son muy pequeñas, por lo que la reducción del precio del instrumento del alumno pasa irremediamente por escoger un acordeón de gama baja. Es de vital importancia que el conservatorio tenga un acordeón propio, que pueda prestar a los alumnos que comienzan y a cuyos padres habitualmente da respeto comprar el primer acordeón. Esta solución o la del alquiler del instrumento (servicio que muchas marcas ofrecen) son las ideales, en lugar de elegir un acordeón sin MIII, con un precio mucho menor, pero sin las características necesarias para el estudio del acordeón en conservatorio.

•**Timbre:** Conviene elegir instrumentos con afinación clásica, ya que el resto de afinaciones descritas en el apartado anterior, no son los adecuados para abordar el tipo de repertorio que se ha de interpretar en la enseñanza del acordeón en un conservatorio.

CONCLUSIÓN

El acordeón moderno es un instrumento que se parece muy poco al primer acordeón de Demian. Gracias a las grandes evoluciones organológicas que ha sufrido, en los últimos años ha conseguido escapar de los clichés a los que en un principio estuvo asociado y ganarse un hueco en la música de vanguardia actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Buggiolachi y otros autores: "Castelfidardo e la storia della fisarmonica". Administración Comunal de Castelfidardo y Provincial de Ancona, 1988.
- Gervasoni, Pierre: "L'accordéon Instrument du XX siècle". Editions Mazo, París 1986.
- Llanos, R.: "Pun txan txan" (Capítulo referido a la historia del acordeón). Autoedición. Vitoria, 2004. Distribuidor: Erviti.
- Llanos R. / Alberdi I. : "Acordeón para compositores". Artículo editado en Música y Educación, nº42. Ed. Musicalis, Madrid, 2000.
- Maurer, W.: "Akkordion". Edition Harmonia, Wien (Austria), 1983.

- Mirek, A.: “Reference book on harmonicas”.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Payot, Lausanne (Suiza). Edit.: Van de Velde 1985.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Presses Universitaires de France, 1971.
- Ramos, J. y otros autores: Revista “Acordeón siglo XXI”. Números : 1 al 18. Asociación cultural “ACORDE-ON”, Zumarraga (Gipuzkoa). 1997/1999.
- Schaeffner, A.: “Origen de los instrumentos de música”. Ed. Mouton, París 1980.
- Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- www.accordions.com
- www.wikipedia.com
- www.google.com

TEMA 2

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.

TEMA 2

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.

ESQUEMA

- 1- PRINCIPIOS FÍSICOS DE LA PRODUCCIÓN DEL SONIDO EN INSTRUMENTOS DE LENGÜETAS LIBRES.
- 2- APLICACIÓN DE ESTE PRINCIPIO A LOS DISTINTOS ACORDEONES.
- 3- FAMILIA DE INSTRUMENTOS DE LENGÜETA LIBRE: CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS COMPARADO.
Hornbostel-Sachs
 - 3.1 CLASIFICACIÓN:
 - 3.2 INSTRUMENTOS DE LENGÜETA LIBRE MÁS SIGNIFICATIVOS:
 - 3.3 ANÁLISIS COMPARADO
- 3- REGISTRACIÓN: PRINCIPIO FÍSICO.
- 4- TÉCNICA DEL FUELLE Y SU INFLUENCIA EN LA EMISIÓN Y CALIDAD DEL SONIDO.
 - Técnica de manejo del fuelle
 - Dinámica:
 - Articulaciones:
 - Efectos

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

1- PRINCIPIOS FÍSICOS DE LA PRODUCCIÓN DEL SONIDO EN INSTRUMENTOS DE LENGÜETAS LIBRES.

Se denomina **familia de instrumentos de lengüeta libre** al grupo de instrumentos aerófonos que producen sonido gracias a la vibración de unas láminas, denominadas lengüetas libres que vibran por la acción del aire que puede ser insuflado directamente por la boca del intérprete o por un fuelle manual o mecánico.

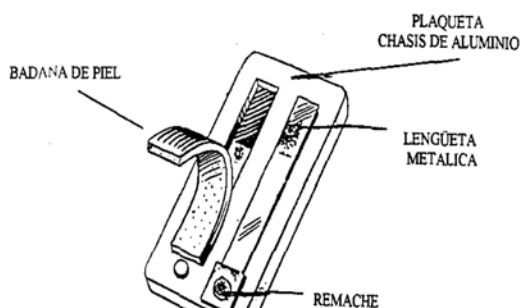
Las **lengüetas libres** no rebotan contra ningún tipo de soporte como las lengüetas batientes (clarinete, saxofón, oboe, fagot,...), sino que están sujetas por uno de sus extremos y se mueven libremente en el aire, gracias a su elasticidad. Pueden ser de madera o bambú (en los órganos de boca) o metálicas (en el resto de instrumentos de lengüeta libre). Este principio sonoro tiene su origen en las hojas de los árboles que silban al ser agitadas por el viento.

Analicemos las cuatro **calidades subjetivas del sonido musical** en los instrumentos de lengüeta libre:

- La **intensidad** del sonido depende de la amplitud de la oscilación de la vibración de la lengüeta, que varía principalmente por la intensidad de la corriente del aire que la hace vibrar.
- La **frecuencia** depende de la longitud y el grosor de la lengüeta, así como de la elasticidad y la densidad del material del que está fabricada la lengüeta. La intensidad de la corriente del aire que la hace vibrar tiene una influencia mínima.
- El **timbre** depende de las características físicas de la lengüeta, así como del cuerpo que actúa como caja de resonancia de la vibración.
- La **duración** del sonido queda determinada por el tiempo que dura la vibración de la lengüeta.

2- APLICACIÓN DE ESTE PRINCIPIO A LOS DISTINTOS ACORDEONES.

En el acordeón las lengüetas están sujetas a una **plaqueta** del siguiente modo:



(Dibujo extraído del trabajo "El acordeón" de José María López)

Así una lengüeta funciona cuando el fuelle está siendo comprimido y la otra cuando el fuelle se expande. En los acordeones unisonoros las dos lengüetas dan la misma nota al abrir y al cerrar el fuelle y pero en los **bisonoros** esta nota es distinta.

Las plaquetas están insertadas en **somieres** de madera con una abertura de aire (alvéolo) a la altura de cada plaqueta.

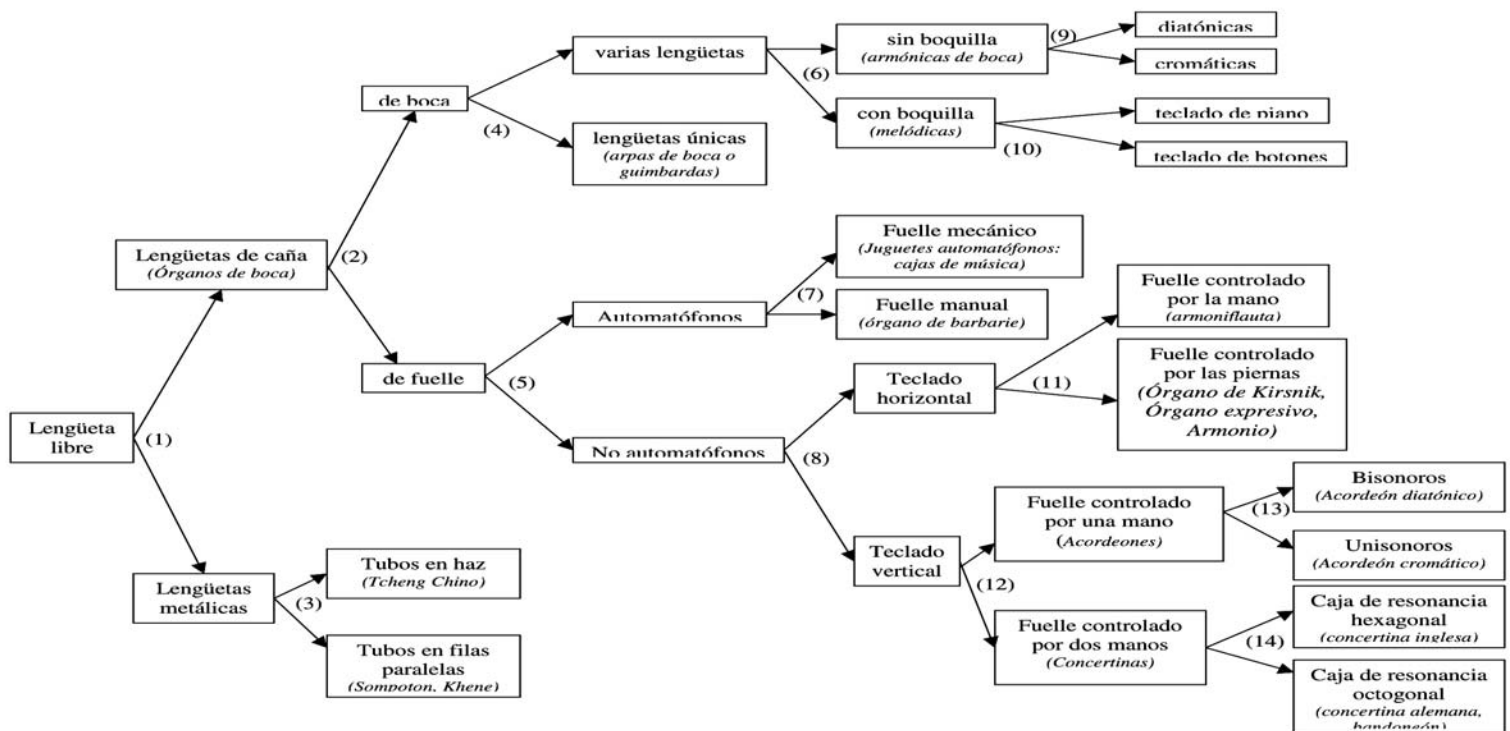
Los alvéolos están tapados por **zapatitas**, que mediante una varilla están conectados a los **botones** (en los acordeones de MI sistema botones) o **teclas** (en los acordeones de MI sistema piano), que al pulsarlos hacen que la zapata se levante, deje entrar el aire y así haga que vibre la lengüeta, produciendo el sonido.

3- FAMILIA DE INSTRUMENTOS DE LENGÜETA LIBRE: CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS COMPARADO.

La clasificación de los instrumentos musicales ha dado mucho quehacer a los expertos: Mahillon, Hornbostel y Sachs, Schaeffner o Jenkins, han propuesto diversas clasificaciones de entre la que ha logrado una mayor aceptación es la de Hornbostel-Sachs de 1914 que cataloga los instrumentos de música basándose en fenómenos de tipo acústicos en Idiófonos, Membranófonos, Cordófonos y Aerófonos, perteneciendo los instrumentos de lengüeta libre a estos últimos.

3.1 CLASIFICACIÓN:

No existe una clasificación universalmente aceptada de los instrumentos de lengüeta libre. Una clasificación con rigor debe aplicar una sólo variable por cada división que se efectúe, por lo que siguiendo este criterio proponemos la siguiente clasificación:



3.2 INSTRUMENTOS DE LENGÜETA LIBRE MÁS SIGNIFICATIVOS:

- **Órganos de boca:** como el Tcheng chino (inventado sobre el 2700 a.c.), el Sho de Japón, el Khen d Laos, el Sompoton de Borneo, el Seangwang de Corea, el Sanh de Vietnam, el Kyen de Birmania...
- **Arpas de boca o Guimbaradas:** aparecen en Europa en el s.XIV.
- **Automatófonos:** el primero fue la “máquina de hablar” de Kratzenstein en 1770, precursora de otros automatófonos como las cajas de música de lengüetas libres o el Órgano de barbarie.

- **Armonio**: El primer órgano de lengüetas libres lo construyeron Kirsnik y Kratzenstein en 1780, que tras numerosas mejoras fue patentado en 1840 con el nombre actual.
- **Armónica**: La armónica fue patentada en 1828 por CFL Buschmann, basada otra patente suya de 1821: el Aura.
- **Melódica**: patentada en 1890 por Matheus Bauer.
- **Acordeón**: patentado en 1829 por Cyril Demian.
- **Concertina**: patentada en 1829 por Charles Wheatstone.
- **Bandoneón**: patentado en 1840 por Heinrich Band.

3.3 ANÁLISIS COMPARADO

- **Portabilidad**: Todos los instrumentos de la familia son portátiles, aunque en el caso de los armonios más completos su traslado supone una dificultad mucho más notable que en el resto de los instrumentos de lengüeta libre.
- **Insuflación del aire**: en los instrumentos de lengüeta libre menos desarrollados el aire se insufla directamente por los pulmones (los órganos de boca, la guimbarda, la armónica, la melódica). Los más desarrollados tienen un fuelle cuyo funcionamiento en algunos casos es manual (acordeón, concertina inglesa, bandoneón, armoniflauta...), en otros casos se controla mediante un pedal (armonio), mediante una manivela (órgano de barbarie) o mediante un mecanismo autónomo (juguetes automatófonos).
- **Distribución geográfica y extensión**: El más extendido es el acordeón (presente en todo el mundo), los órganos de boca siguen siendo populares en el sudeste asiático, la concertina inglesa se toca principalmente en las islas británicas y Estados Unidos, el bandoneón en Argentina, el armonio actualmente sólo en algunos reductos europeos y en la India. La armónica y la guimbarda están presentes en todo el mundo, pero sin una presencia importante. Los demás persisten sólo como meras curiosidades.
- **Textura musical**: Son homofónicos la guimbarda y los órganos de boca y polifónicos el acordeón MIII y el armonio. Son polifónicos aunque con limitaciones la armónica, la melódica, la concertina y el bandoneón. El acordeón diatónico y el acordeón MII pueden hacer polifonía, pero están concebidos para el canto acompañado. Los juguetes automatófonos y el órgano de barbarie dependen totalmente de la construcción de su tarjeta perforada, pero es posible en ellos la polifonía.
- **Teclado**: El teclado ayuda muy notablemente a que los instrumentos de lengüeta libre sean más ágiles y tengan mayores posibilidades musicales. Los instrumentos de lengüeta libre más desarrollados lo tienen. No tienen teclado: los órganos de boca, la guimbarda, los juguetes automatófonos, el órgano de barbarie y la armónica.
- **Concepción musical**: Los instrumentos de lengüeta libre fueron inicialmente como meros juguetes o curiosidades. Tenían importantes inconvenientes para hacer con ellos músicas pretenciosas, por lo que no trascendieron de músicas sencillas como el folklóres. Los instrumentos que más aceptación han tenido en la música culta son el armonio

(principalmente en el s.XIX), el acordeón (desde mediados del s.XX) y el bandoneón (gracias a Piazzolla).

4- REGISTRACIÓN: PRINCIPIO FÍSICO.

- La **utilidad** de los registros del acordeón, de modo similar a los del órgano, es cambiar el timbre del sonido del instrumento.
- **Principio físico:** Las lengüetas del acordeón se dividen en voces. Cada voz consiste en un juego completo e independiente de lengüetas, cada una con un timbre y octava diferente. Las voces se pueden combinar gracias a un sistema de registros, mecanismo que selecciona qué voces se activan.
- **Disposición de las voces:** El número de voces y sus características tímbricas varía notablemente de un acordeón a otro: mientras los acordeones de gama baja tienen una sola voz para cada teclado, los acordeones de concierto disponen habitualmente de cuatro voces para cada teclado. En el teclado derecho los acordeones de concierto disponen generalmente de dos voces centrales (o de ocho pies, 8`); un 4` (que da la nota a la 8ª superior) y un 16` (que da la 8ª inferior). Un 8`` y el 16` se colocan dentro de una cámara de resonancia denominada cassotto, dando un sonido más cálido y aterciopelado. En el teclado izquierdo disponen de 3 voces en MII (8`, 4` y 2` o dos 8` y un 2` en los acordeones doble bajo) y 4 voces en MIII (2`, 4`, 8` y 16`). En los acordeones destinados a la música popular podemos encontrar en el teclado derecho una 3ª voz 8`.
- **Notación:** Los registros se simbolizan con líneas paralelas y puntos colocados en los espacios que éstas generan, que son los que indican que voces deben estar activadas.
- **Nomenclatura:** En la jerga acordeonista, los registros tienen nombres que tratan de describir el sonido del registro al que se refieren. Los más standarizados son flauta (8`), bajo (16`), pícolo (4`), master (tutti), violín (dos 8`), celeste (3 8`) y órgano (16` y 4`), aunque hay otros como bandoneón, oboe, clarinete, clave, armonium...

5- TÉCNICA DEL FUELLE Y SU INFLUENCIA EN LA EMISIÓN Y CALIDAD DEL SONIDO.

Introducción: el fuelle

- **Definición:** El fuelle es el elemento donde se contiene el aire que hace sonar las lengüetas del acordeón.
- **Descripción:** Se trata de un cartón sintético y plegado recubierto de tela. Las esquinas están reforzadas con unas protecciones cromadas, llamadas cantoneras.

5.1 Técnica de manejo del fuelle

- **Postura:** el fuelle es un elemento en continuo movimiento nada fácil de controlar. Además cualquier pequeño movimiento del intérprete tiene influencia en la emisión del sonido, por lo que una buena postura es absolutamente básica para poder controlarlo y obtener un sonido de calidad. Para ello:

- Veamos primero la manera adecuada de sentarse:
 - Sentarse en la parte anterior de la **silla**. La altura de la silla debe ser tal que las piernas queden paralelas al suelo. Una silla demasiado baja hará que el acordeón caiga sobre el/la instrumentista. Una silla demasiado alta tirará del/a instrumentista hacia adelante.
 - Las plantas de los **pies** bien apoyadas en el suelo.
 - Las **piernas** flexionadas en 90° y separadas por 5 o 10 cm., de modo que el fuelle no esté apoyado sobre la pierna izquierda, evitando de este modo la fuerza de rozamiento sobre la pierna.
 - La **espalda** debe estar erguida, pero sin rigidez (permitiendo la flexibilidad de la zona lumbar).
 - Los **hombros** relajados.
 - El **brazo izquierdo** relajado, evitando levantar el codo al expandir y contraer el fuelle.
- Veamos ahora como colocarse el instrumento:
 - Fuelle apoyado en el **pecho**
 - Apoyar la esquina inferior del teclado derecho sobre la parte interior del muslo, cerca de la **ingle**, para sujetar el acordeón al cerrar el fuelle.
- Las correas también son de una vital importancia:
 - Las correas deben estar **ajustadas** correctamente al tamaño del/a instrumentista. Normalmente son dos correas que van desde la parte superior del acordeón a la inferior pasando por la espalda del/a instrumentista.
 - La **correa derecha** se debe dejar un poco más suelta que la izquierda
 - Es recomendable tener una **tercera correa** que una las dos correas básicas a la altura media de la columna vertebral, para hacer que ésta esté siempre recta y para que el acordeón esté mejor sujeto al tiempo.
- **Puntos de apoyo**
 - Al **abrir** el fuelle, aplicaremos la fuerza sobre la correa situada en el teclado izquierdo con la parte exterior de la muñeca.
 - Al **cerrar** el fuelle, aplicaremos la fuerza sobre el soporte del teclado izquierdo con la parte interior del antebrazo.
 - **Compresión de sonido:** Se trata de una técnica para lograr que el aire que alimenta las lengüetas esté más comprimido y conseguir un mayor control sobre la presión de éste, tirando y sujetando al mismo tiempo, de modo que si abriendo el fuelle queremos conseguir una fuerza de 2 unidades de fuerza, tiraremos con una fuerza de 4 unidades y sujetaremos con 2 unidades de fuerza. El resultado será igualmente 2, pero con un sonido más controlado y con mayor presión y precisión.

- **Movimiento**

Existen principalmente dos modos:

- Aprovechando la fuerza de la gravedad: Abriremos el fuelle por la parte superior de éste (resultando una forma de abanico) y lo cerraremos levantando todo el fuelle (resultando una forma de abanico boca abajo).

- Con simetría: abriendo y cerrando el fuelle siempre con forma de abanico, abriéndose principalmente la parte superior del fuelle

El primer modo es mucho más intuitivo, pero el 2º permite un mayor control, por lo que es más recomendable.

- **Cambios de fuelle**

- **El problema:** Se trata de uno de los grandes problemas de la técnica acordeonística, debido a que en ese preciso instante se intercambian los papeles los músculos y lengüetas que están implicados al abrir el fuelle y los que están implicados al cerrarlo, por lo que en ese momento se produce un corte en el sonido del acordeón.

- **Notación:** las más generalizadas son: (abrir y cerrar) o

- **La solución:** Para evitar que ese inevitable corte sea significativo, en primer lugar deberemos escoger un momento musicalmente apropiado para que coincida con un silencio o una respiración en la música.

- **Técnica del cambio de fuelle:** los dos modos más adecuados para realizar el cambio son:

- Realizar el cambio de movimiento lo más rápidamente posible concentrándose en que el teclado izquierdo se mueva lo menos posible al hacerlo.

- Realizar el cambio en modo ligeramente circular y en dos pasos: Para realizar el cambio para cerrar, antes de empezar a cerrar, mover el codo ligeramente para dentro y luego realizar el cambio y para realizar el cambio para abrir, mover el codo ligeramente para fuera y luego realizar el cambio. De este modo conseguimos suavizar ligeramente el efecto negativo del cambio.

- **Psicofisiologización:** Algunas escuelas acordeonísticas psicofisiologizan el movimiento del cambio de fuelle con acciones como respirar al mismo tiempo que se realiza el cambio.

5.2 Dinámica

- Las **posibilidades dinámicas** del acordeón son enormes: Se ha observado que para una sola nota suelta, oída a un metro, la variación sin modificación de altura podía efectuarse de 50 dB a 90 dB. Esta diferencia aumenta si jugamos con los registros y de una sola nota con un registro de una sola voz en pppp, es decir lo más piano que podamos, pasamos a poner un registro master en el teclado izquierdo y otro en el derecho tocando varias notas en cada teclado ffff.
- No sólo se pueden crear grandes contrastes, sino que se puede hacer una gama casi infinita de **crescendos y diminuendos**.
- Otra característica muy interesante del acordeón es que se puede **variar la dinámica de una nota después de pulsarla**, lo cual es imposible en otro instrumentos de teclado como por ejemplo el órgano o el piano.

- No obstante la presión producida por el fuelle afecta por igual a todos los manuales: no es posible tocar fuerte en una mano y no en la otra, ni es posible resaltar dinámicamente una nota sobre otras notas tocadas al mismo tiempo.

5.3 Articulaciones

Las articulaciones en el acordeón se pueden realizar con el teclado, con el fuelle o combinando ambos elementos. Veamos la aplicación de la técnica de fuelle necesaria para cada uno de los cuatro tipos básicos de pulsación de los instrumentos de teclado:

- **Ligado:**
 - Para realizar un legato el movimiento del fuelle debe ser continuo.
 - Para cerrar las ligaduras podemos parar momentáneamente el fuelle.
 - Podemos también separar las ligaduras mediante una respiración del fuelle, diferenciando así mejor las frases.
- **Portato:**
 - Podemos hacer portato apagando la nota con el fuelle, sin dejar de pulsar la nota, aunque sólo es práctico si el tempo es lento.
- **Staccato:**
 - No es útil la utilización del fuelle en el staccato, ya que se realiza con el teclado.
- **Acento:**
 - La notación para el acento de teclado y para el del fuelle son diferentes: se utiliza > para el acento manual y sf para el acento con el fuelle. De todos modos esta notación presenta numerosas veces ambigüedades.
 - El modo de realizar un acento con el fuelle es tirar del fuelle en el momento de acento.
 - El carácter del acento puede variar muy notablemente en función de cuándo demos el tirón de fuelle respecto a la nota: darlo a la vez, antes o después de la nota hará que cambie por completo el carácter del acento. No es habitual que venga escrito en la partitura, por lo que queda en manos de la interpretación que haga el intérprete.

Estas articulaciones de fuelle se pueden combinar con las articulaciones de teclado, por lo que la gama de diferentes articulaciones que podemos conseguir es mucho mayor que en otros instrumentos de teclado.

5.4 Efectos

El fuelle nos permite hacer multitud de distintos efectos característicos del acordeón, generalmente utilizados en la música contemporánea.

La primera obra para acordeón que investigó las posibilidades musicales de estos efectos fue “Anatomic Safari” de Per Norgard, escrita en 1967 en colaboración con el gran concertista danés Mogens Ellegaard.

- **Bellow Shake**
 - La traducción literal del inglés es Agitar el fuelle.
 - Se trata de abrir y cerrar el fuelle de manera constante, resultando un efecto de tremolo similar al de los instrumentos de cuerda. .

- Notación. Se indica de diferentes modos: B.Sh, b.s., o poniendo abrir y cerrar sobre cada nota. N.B. es la abreviatura para Normal Bellow, para señalar donde deja de aplicarse el bellow shake
- Aunque se trata de abrir y cerrar el fuelle, el movimiento adecuado de la mano izquierda no es el habitual: Basta con mover el antebrazo izquierdo hacia arriba y hacia abajo.
- Desde un punto de vista espectral, el Bellow Shake remarca los armónicos graves en detrimento de los agudos.
- Se pueden realizar numerosos ritmos diferentes con Bellow Shake. Basta con hacer un acento en las partes fuertes del ritmo que queramos realizar.
- El Bellow Shake puede también ser irregular, realizando acelerandos o ritardandos en el movimiento del fuelle.
- Un particular efecto de Bellow Shake es el denominado triplet, consistente en abrir-cerrar-abrir, levantar la(s) nota(s) y volver a abrir-cerrar-abrir, consiguiendo un ritmo ternario de efecto muy virtuoso.

- **Ricochet**


- Se trata de repetir un ciclo de movimientos con el fuelle, de modo que éste golpee contra alguna de sus cuatro esquinas.
- Es un efecto similar al ricochet en los instrumentos de cuerda
- Puede ser triple, cuádruple o quintuple. En el triple, el primer paso es abrir el fuelle golpeándolo contra la esquina inferior del teclado izquierdo, el segundo cerrarlo y el tercero golpear el fuelle contra el teclado derecho, en el cuádruple el tercer paso es golpear el fuelle contra la esquina interior del teclado derecho y el cuarto golpearlo contra la esquina exterior. En el quintuple, el primer paso consiste en golpear contra la esquina inferior externa del teclado izquierdo, el segundo en golpear contra la esquina inferior interna del teclado izquierdo y los otros tres son iguales que los tres últimos del ricochet cuádruple.
- Notación: hay varios modos: □VV (Ricochet triple) □VVV(cuádruple) y □VVVV(quintuple). También puede ser > (triple), z (cuádruple) □(cuádruple) o simplemente indicar ricochet a 3, ricochet a 4 o ricochet a 5.

- **Bending o distorsión de sonido**

- El bending o distorsión de sonido es un glissandi no temperado de un recorrido de una 2ª menor en el acordeón (aunque es posible llegar hasta una 2ª Mayor).
- Notación: se indica mediante una flecha apuntando hacia la nota en la que resuelve que suele indicarse entre paréntesis.
- Se pueden efectuar en recorrido descendente, descendente-ascendente y ascendente, aunque este último requiere mucha preparación y apenas se utiliza.
- Es posible realizarlo en toda la tesitura de los dos manuales, pero es más fácil realizarlo en la zona grave de la tesitura del manual derecho y con registros de una sola voz (16` y 8` preferiblemente).
- Para realizar el bending descendente se debe pulsar un botón e ir soltándolo poco a poco mientras simultáneamente tiramos cada vez más del fuelle. Para hacer el ascendente empezamos a pulsar el botón tirando con fuerza del fuelle y tiramos cada vez menos del fuelle mientras vamos pulsando el botón poco a poco.

- **Vibrato**

- Se trata de hacer vibrar el aire contenido dentro del fuelle moviendo el acordeón, produciéndose así una vibración en la intensidad del sonido.

- Se puede efectuar de diferentes formas: agitando manos o piernas, flexionando y extendiendo el pie izquierdo, el antebrazo izquierdo, los dedos de la mano derecha sobre los propios botones o sobre el canto de la botonera derecha... según las características deseadas para el vibrato: rapidez, regularidad, posibilidad de acelerar o ralentizar...
- Notación:  La mayor o menor ondulación y regularidad gráfica suele indicar el grado de intensidad y frecuencia del vibrato.

- **Válvula del Aire**

- Mediante el accionamiento de la válvula de aire del fuelle con el dedo pulgar de la mano izquierda se puede conseguir tanto un efecto de viento continuo (con gradación dinámica si se desea), como diversos efectos rítmicos.
- Notación: Δ . Se le puede dar valor rítmico sustituyendo la cabeza de la figura correspondiente por el símbolo de la válvula del aire.

- **Percusión**

- Se puede utilizar el fuelle para realizar todo tipo de percusiones, aprovechando los diferentes timbres que se pueden conseguir golpeándolo abierto o cerrado, en la parte superior o en la externa...

CONCLUSIÓN

Los instrumentos de lengüeta libre, han conseguido poco a poco ganarse un hueco en la música de vanguardia actual, saliendo de los clichés a los que en un principio estuvieron asociados, siendo el acordeón el instrumento de lengüeta libre que mayor aceptación ha tenido, debido a su enormes posibilidades polifónicas y, sobretodo, expresivas.

BIBLIOGRAFÍA

-
- Benetoux, T.: "The ins and outs of the accordion". Autoeditado.
- Deschamps, F.: "De L' Accordéon". Ed. Alphonse Leduc, Paris, 2006.
- Gervasoni, P.: "L' accordéon Instrument du XX siècle". Editions Mazo, 30/5/1986.
- Llanos, R.: "Pun txan txan" (Capítulo referido a la historia del acordeón). Autoedición. Vitoria, 2004. Distribuidor: Erviti.
- Llanos R. / Alberdi I. : "Acordeón para compositores". Artículo editado en Música y Educación, nº42. Ed. Musicalis, Madrid, 2000.
- Llanos / Elejalde / Macho / Alonso: "El conocimiento de los mecanismos acústicos del acordeón y su utilización en el proceso de interpretación y de enseñanza musical". Artículo editado en Música y Educación. Ed. Musicalis, Madrid, 2004.
- Macerollo, J.: "Accordion Resource Manual". The Avondale Press. Canadá 1980.
- Maurer, W.: "Akkordion". Edition Harmonia, Wien (Austria), 1983.
- Mirek, A.: "Reference book on harmonicas".
- Monichon, P.: "L' accordéon". Payot, Lausanne (Suiza). Edit.: Van de Velde 1985.
- Ramos, J. y otros autores: Revista "Acordeón siglo XXI". Números : 1 al 18. Asociación cultural "ACORDE-ON", Zumarraga (Gipuzkoa). 1997/1999.
- Schaeffner, A.: "Origen de los instrumentos de música". Ed. Mouton, París 1980.
- Trancheford, F.R.: "Los instrumentos musicales en el mundo". Alianza Música, 1985.
- Varioss: "Diccionario Grove de la música y los músicos". MacMillan, Londres, 2000.
- www.accordions.com
- www.wikipedia.com
- www.google.com

TEMA 4

**La técnica acordeonística:
Evolución de las diferentes escuelas y sistemas pedagógicos.**

TEMA 4

La técnica acordeonística: Evolución de las diferentes escuelas y sistemas pedagógicos.

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN

I- LA TÉCNICA ACORDEONÍSTICA EN EL S.XIX: EL ACORDEÓN DIATÓNICO (O BISONORO)

II- LA TÉCNICA ACORDEONÍSTICA EN EL S.XX: EL ACORDEÓN CROMÁTICO (O UNISONORO)

II.1 Organología

II.2 Técnica acordeonística

II.2.1 Técnicas acordeonísticas inspiradas en otros instrumentos

II.2.2 Evolución de la técnica acordeonística

- Gagliardi
- EE.UU.
- Escuela francesa
- Escuela de Trossingen
- Escuela Soviética
- Asociaciones de acordeonistas
- Escuela italiana
- Ellegaard
- Puchnowsky
- Abbott
- Escuela Soviética
- Thepaz
- Concertistas Ellegaard
- Lips
- Stricker
- Jacomucci
- Deschamps

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Según el Diccionario de la R.A.L.E. técnica es el conjunto de procedimientos de que se sirve una ciencia, oficio o arte.

En el caso del acordeón, desde su invención en 1829, la evolución de su técnica ha estado condicionada por la multitud de evoluciones organológicas sufridas por el instrumento, que no ha estado totalmente desarrollado hasta bien entrado el s.XX.

En un instrumento de tan reciente creación como el acordeón y con un repertorio relativamente pequeño, el número de tratados sobre técnica publicados es muy pequeño y de baja calidad en comparación con otros instrumentos con más tradición. A este hecho ha contribuido el carácter principalmente oral de la transmisión de los conocimientos entre acordeonistas, alejados del academicismo, el rigor y el contacto con otros músicos que se da en los conservatorios de música.

En la exposición de este tema haremos un recorrido por la evolución que la técnica para acordeón ha tenido a lo largo de la historia.

I- LA TÉCNICA ACORDEONÍSTICA EN EL S.XIX: EL ACORDEÓN DIATÓNICO (O BISONORO)

Acordeón de Demian

El acordeón de Demian de 1829 (con 5 teclas que daban, abriendo o cerrando el fuelle 10 acordes), fue concebido más como un juguete que como un instrumento, por lo que difícilmente se podía hacer música con él y no se editó ningún método para él, ni por supuesto, ningún escrito sobre técnica.

Acordeón Diatónico

- **Organología:** en 1831 Isoard mejoró el acordeón de Demian haciendo que cada botón diese una sola nota abriendo el fuelle y otra cerrándolo con 8 botones que daban 16 notas y en 1834 Adolf Müller fue el primero en incluir un teclado izquierdo que daba bajos y acordes. Gracias a estos avances y a los que posteriormente se sucederían durante todo el s.XIX (aumento de botones y notas, inclusión de registros...), el acordeón diatónico sí que suscitó el interés de numerosos autores que escribieron métodos para él.
- **Métodos:** Durante el s.XIX se escribieron una gran cantidad de métodos para acordeón diatónico, aunque de una calidad y un rigor bastante discutible. La mayoría de ellos más que métodos eran álbumes de piezas de moda en la época con una breve descripción del acordeón para el que eran concebidos y algunas muy básicas nociones sobre reglas, principios y teoría de la interpretación. En las piezas, debajo de cada nota se indicaba el número de botón que se tenía que accionar y si debía ser abriendo o cerrando el fuelle, para permitir el aprendizaje de alumnos sin conocimientos de lenguaje musical. Solían incluir muy pocas indicaciones dinámicas o de articulaciones y tampoco se hacía mucho hincapié en la postura del intérprete u otros aspectos técnicos básicos. El objetivo era hacer tocar rápidamente melodías sencillas, no preparar al instrumentista para obras complicadas.

Los métodos pioneros del s.XIX fueron el de Pichenot Jeune (1831), Adolf Reisner (1832) para sistema francés y el de Adolf Müller (1833) para sistema alemán. En España el primer método fue escrito por Antonio López Almagro en 1876, catedrático de Armonio y hombre muy bien formado musicalmente, cuyo método fue en su momento uno de los más completos y concisos de la época, con indicaciones precisas sobre:

- La posición adecuada (sentado por ser más cómodo y elegante), apoyando el instrumento (que aún no tenía correas) entre el muslo izquierdo y el pecho, tumbándolo ligeramente.
- Sujetar con el pulgar derecho el teclado y tocar utilizando los otros 4 dedos.
- 55 ejercicios sobre escalas, arpeggios, octavas, acordes, terceras, articulaciones, trinos, notas repetidas, llaves armónicas (o mano izquierda, en su caso) y unión de ambos manuales.

II- LA TÉCNICA ACORDEONÍSTICA EN EL S.XX: EL ACORDEÓN CROMÁTICO (o UNISONORO)

II.1 Organología

Ante el aumento de posibilidades requeridos por los acordeonistas a su instrumento los constructores inventaron un nuevo sistema para el acordeón: cada botón en lugar de dar una nota al abrir y una diferente al cerrar daría la misma nota tanto al abrir como al cerrar el fuelle. Este modelo se denominó cromático o **unisonoro**.

No obstante, a este nuevo modelo, aunque concebido por Leon Douce en 1840, no se estandarizó hasta que Paolo Soprani presentó en 1897 de los modelos MI (de teclado o botones) y MII (bajos standard) y empezó su fabricación a gran escala. El teclado MIII aunque inventado a finales del s.XIX no se generalizó hasta mediados del s.XX, especialmente cuando Vittorio Mancini inventó el sistema Convertor actual en 1959. El teclado MIII, al igual que en el MI de botones, puede estar ordenado en sistema italiano, ruso o finladés, según tenga el do, si o sib en la 1ª fila.

II.2 Técnica acordeonística

II.2.1 Técnicas acordeonísticas inspiradas en otros instrumentos

Antes de analizar las aportaciones propias de los acordeonistas a la técnica de su instrumento, no podemos dejar pasar por alto la influencia de la **técnica de otros instrumentos** en la técnica del acordeón.

El primer problema que tuvieron los primeros acordeonistas es obvio: qué tocar. Las **transcripciones** han sido fuente inagotable de conocimiento para el acordeón. Al principio, las transcripciones acordeonísticas eran una simplificación del original, pero la ambición de los instrumentistas por ser cada vez más fieles al original provocó: la **mejora de la técnica** de los instrumentistas para afrontar las dificultades que exigían las obras transcritas, la **mejora organológica de los instrumentos** para poder tocar esas obras, el asumir aspectos básicos en la interpretación como el **lenguaje musical**, la **regularidad rítmica** y ya a otro nivel, los **conocimientos estilísticos** necesarios para la interpretación adecuada de cada estilo (ornamentación, conocimientos estéticos...).

La aplicación más directa al acordeón de aspectos técnicos de otros instrumentos es la de la **técnica de los instrumentos de teclado**. Las aplicaciones técnicas concretas más importantes son: las **digitaciones**, el **desarrollo técnico** (técnicas de Czerny, Hanon...) y las **articulaciones de teclado**.

Respecto a la **técnica de fuelle**, la principal influencia son los instrumentos de viento. De estos instrumentos, los acordeonistas aprendieron las dinámicas, las respiraciones y nociones importantes aplicables a las articulaciones. No tan intuitivo es emular la compresión y regularidad del aire en un instrumento como el órgano, aspecto técnico que los acordeonistas no han conseguido controlar hasta hace pocas décadas.

La **técnica del cambio de fuelle** se inspiró en la técnica de arco de los instrumentos de cuerda frotada: la importancia de concretar los cambios de fuelle, la correcta elección del lugar exacto para el cambio de fuelle...

Inspirados en el trémolo y ricochet de los instrumentos de cuerda frotada, surgieron el **Bellow Shake** y el ricochet

II.2.2 Evolución de la técnica acordeonística

A continuación comentaremos las principales contribuciones a la técnica acordeonística por diversas escuelas y autores, siguiendo un orden cronológico:

• **Giovani Gagliardi:** Autor de las transcripciones más fieles realizadas hasta la época, aprovechando el acordeón de bajos libres y MI de botones que diseñó en 1905. En 1911 Gagliardi escribió el **“Pequeño manual del acordeonista”**, un escrito teórico que revolucionó la técnica del acordeón, donde hablaba por primera vez de muchos aspectos que nunca se habían planteado los acordeonistas. Caben destacar:

- Practicar la técnica acordeonística sobre métodos y estudios de piano.
- El hincapié que hace de estudiar muy lentamente,
- Técnica del fuelle: el movimiento debe ser continuo, el intérprete no debe moverse durante la interpretación para evitar que esto altere el sonido y el fuelle debe moverse en línea recta tanto al abrir como al cerrar salvo en los sforzandos, donde deberemos dar un tirón al fuelle.
- La importancia de la digitación: digitar siempre las obras, tener preparados los dedos en las notas que siguen a la que se está tocando, no tocar dos notas seguidas con el mismo dedo, cambiar de dedo cuando se repita una misma nota, emplear la misma digitación cuando se repita un pasaje...
- No cambiar el fuelle en medio de una ligadura, hacer los staccatos con pulsación ligera.
- Aconseja partir de las partituras originales hacer una buena transcripción,
- Remarca la importancia de ser fieles a todas las indicaciones de la partitura: dinámicas, de articulaciones...

• **Estados Unidos:** Entre 1908 y 1960 se vivió la “Golden Age” del acordeón. Los pioneros fueron Pietro y Guido Deiro, que tocaban con MI de teclas y MII y Pietro Frosini, que ya tocaba con bajos libres en esos años. Proliferaron un enorme número de academias de acordeón con un número ingente de alumnos. A partir del “Archivi Method for the Accordion” de Albert Archivi en 1917 se publicaron multitud de métodos, algunos de ellos dedicados por primera vez a aspectos concretos como el “Bellow Shake Made Easy” (1937) de Alfred d’AuBerge o el “The Mastery of

the Bellows Shake” de Willard Palmer (circa 1947 y basada en la técnica de Frosini). También destacaron como intérpretes Anthony Galla-Rini, Charles Magnante y en el jazz Art Van Damme.

- **Escuela francesa:** Entre 1913 a 1941 se vivió la época dorada del “bal musette” francés. Estos intérpretes se caracterizaban por tocar con MI de botones y MII, tocando con 4 dedos con el pulgar apoyado en el cantón del teclado, por un legato muy ligero que favorece la limpieza en los pasajes virtuosos, por abrir y cerrar el fuelle cada 4 compases... aspectos que quedaron recogidos en métodos como el de Gus Viseur.

- **La Escuela de Trossingen:** En 1932 (o 1931 según el Diccionario Grove) fundaron guiados por Hugo Herrmann, Herm Schittenhelm y Rudolf Würthner, un centro pedagógico que dio una formación clásica muy completa a multitud de acordeonistas venidos de toda Europa, por la que su influencia se extendió enormemente. Entre 1927 y 1957 crearon y encargaron más de 250 obras de notables compositores, que supusieron el primer repertorio clásico para acordeón. Fundaron su propia editorial y crearon su propio estudio de grabación. Prestaron también mucha importancia a la música de cámara, campo hasta entonces casi inexplorado por el acordeón. Sobre 1945 empezaron a adoptar el MIII de bajos libres. En lo que a técnica se refiere, publicaron el primer método de formato clásico para acordeón, “**Schule für das vielbassige Akkordeon**” (1934), que incluía:

- Ejercicios de independencia de dedos, de trabajo de las dinámicas, de articulaciones, de digitación, ejercicios de terceras, cuartas, quintas, sextas y octavas, acordes e inversiones, arpeggios, ejercicios sobre ornamentación, ejercicios de perfeccionamiento técnico en MII, combinación de acordes para crear armonías complejas...
- Pequeñas piezas: adaptaciones de obras clásicas y populares.

- **Escuela Soviética:** Desde finales de los años 1920 el acordeón unisonoro de botones con MII empezó a imponerse al diatónico, alcanzando los intérpretes rusos un nivel técnico y virtuoso que alcanzaba límites asombrosos. Entre 1926 y 1940 hubo más de 2500 concursos donde participaron más de 30.000 acordeonistas, destacando Orlansky o Kuznetsov e intérpretes más jóvenes como Panitzky, Rizol, Motov, Yachkevitch... En 1937 se publicó “Estudios para bayán” de Rojkov y Khedtcheny, de gran ayuda práctica para el estudio fiel del material clásico; tenía estudios de Czerny, Cramer, Lemoine e incluso de Chopin. En 1940 A.I. Ivanov publicó el “Curso para debutantes de Bayán” con canciones y danzas soviéticas que fue muy popular. En 1944 Tchaikin compuso una Sonata para acordeón, que fue la obra de mayor dificultad técnica escrita hasta entonces.

- **Asociaciones de acordeonistas:** Entre los años 1930 y 1950 surgen multitud de asociaciones de acordeonistas por todo el mundo, preocupadas por dignificar el instrumento, intercambiar opiniones, agrupar concepciones técnicas, impulsar mejoras organológicas, mejorar la pedagogía... La más importante fue la Confederación Internacional de Acordeonistas, creada en París en 1935.

- **Escuela italiana:** Entre 1942 y 1952 Anzagui, Marcosignori y Farfisa (Fugazza, Melocchi y Cambieri) publicaron notables obras técnicas para MII basados en Czerny y Hanon con estudios muy metódicos para ambos teclados (escalas, acordes, arpeggios, articulaciones, octavas, terceras, cuartas, quintas, trinos)... Veamos algunos aspectos destacables de las mismas:

- Anzagui:
 - tocar con los dedos curvos y tocando con la punta.
 - Estudio del bellow shake y el glissando.

- Combinación de acordes para crear armonías complejas.
- Las taras vienen dadas por los no muy recomendables consejos sobre cómo colocarse el acordeón (sobre ambas piernas), posición del brazo derecho (torcido con el codo bajo y la muñeca alta) y la postura rígida para inmovilizar el pulgar izquierdo.
- Método Farfisa:
 - Compuesto íntegramente por música original.
 - Postura: inciden en colocar el canto del teclado derecho en el interior del muslo y en describir el movimiento del fuelle como un movimiento exclusivamente del antebrazo.
 - Taras: posición torcida de la muñeca derecha

• **Mogens Ellegaard:** Probablemente es el concertista más importante de la historia del acordeón. Tocaba con MI de botones y MII con MIII añadidos en principio y con sistema convertor posteriormente. Desde 1957 encargó y estrenó más de 200 de música contemporánea integrando al acordeón por 1ª vez en la vanguardia de la creación musical. Clusters, diferentes efectos de fuelle (Bellow Shake, Richochet, bending...), percusiones... se integraron gracias a Ellegaard en el lenguaje acordeonístico. Escribió varios métodos revolucionarios para MI de botones y MIII (“Comprehensive Method for the Chromatic Free Bass System” (1964), “Nils Eric Melodibok” junto con Lars Holm en 1969 y “Akkordeon Schule” junto con Holm y Lundquist). Veamos algunas de sus aportaciones:

- **Comprehensive Method:** Trabajo técnico por patrones posturales en progresiones cromáticas. Propone una serie de transcripciones que siguen constituyendo el repertorio básico de transcripciones abordado aún hoy por los acordeonistas. También propone una nomenclatura para la registración de los bajos libres, que es la que hoy en día se utiliza.
- **Nils Eric Melodibok:** interesante recopilación de temas populares escandinavos ordenada por dificultad.
- **Akkordeon Schule:**
 - Propone un acordeón para niños con sólo MIII en el teclado izquierdo
 - Remarca la importancia de cerrar el fuelle en abanico y no levantándolo al cerrar.
 - Propone iniciar el estudio sobre patrones similares a las posiciones de los instrumentos de cuerda: do-re-mi, fa-sol-la, si-do. Partiendo de estas posiciones, trabaja los pasos de dedos. Desarrollo de patrones para el acompañamiento: um-pa-pa y um-pa-um-pa.
 - Trabajo específico de las dinámicas.
 - Taras:
 - Postura: No presta atención en la sujeción del acordeón colocando el cantón del teclado derecho en el interior de la pierna derecha y coloca el teclado izquierdo sobre la pierna izquierda, no evitando el rozamiento que ello conlleva.
 - No utiliza el pulgar izquierdo y recomienda bloquearlo pegándolo en el cantón del teclado izquierdo

• **Lech Puchnowsky:** En 1966 este gran pedagogo polaco publicó en Trossingen la obra “Tone formation and Bellows Control on the accordion”.

• **Alain Abbott:** Emplea un acordeón llamado Harmoneón con MI botones y MIII con botones iguales a MI. Su preocupación por secuenciar el repertorio por niveles de dificultad, supuso una muy útil herramienta para los profesores de acordeón. Entre sus obras pedagógicas destacan el muy

metódico “Methode complète d’Accordéon classique” (1969) y sobretodo los dos libros de lectura progresiva a vista (Cours complet de lecture á vue, 1969), pioneros en el estudio de esta materia.

- **Escuela Soviética:** Desde los años 60 a los 90 los acordeonistas rusos dominaron los concursos internacionales de acordeón, basándose en una técnica espectacular caracterizada por una interpretación muy virtuosa y una gran potencia sonora. Exportaron por todo el mundo un repertorio neoromántico ruso para MIII (Solotarev, Nagayev, Subitzky, Kusyakov, Semionov...) de una enorme dificultad técnica. Sus grandes resultados están basados en la gran formación que como músicos adquirían en el sistema de educación soviético y en el duro trabajo técnico diario, basado en técnicas de otros instrumentos, como principalmente el piano. El método más influyente fue el “Método para tocar el bayán” de Alekseyev de 1957.

- **André Thepaz:** es considerado como el padre de la compresión de sonido en los años ochenta. Su técnica se basa sujetar a la vez que tiramos cuando abrimos el fuelle y tirar a la vez que empujamos cuando cerramos el fuelle. Gracias a este movimiento se puede conseguir un mejor control y una mayor calidad en la emisión del sonido.

- **Concertistas tipo Ellegaard:** Después del maestro danés multitud de acordeonistas han seguido su ejemplo y han colaborado con los más destacados compositores del s.XX, sobretodo desde los años 80, haciendo que las nuevas técnicas del acordeón se integren de manera normalizada en el repertorio acordeonístico. Además todos ellos han obtenido puestos de importancia en los conservatorios de sus respectivos países, contribuyendo a la divulgación de las técnicas acordeonísticas más avanzadas. Algunos de los más destacados son: Joseph Macerollo (Canadá), Matti Rantanen (Finlandia), Jon Faulkstaad y Geir Draugsvoll (Noruega), Steffan Hussong, los suizos Hugo Noth y Elsbeth Moser y el italiano Teodoro Anzelotti (Alemania), Owen Murray (Gran Bretaña), Max Bonnay (Francia), Mini Dekkers (Holanda), Ivan Koval (Checoslovaquia), Mie Miki (Japón), Iñaki Alberdi y Ángel Luis Castaño (España)... A este grupo pertenecen Friedrich Lips (Rusia) y Claudio Jacomucci (Italia) a quienes hemos nombrado a parte, por ser autores de obras referidas a la técnica de gran importancia.

- **Friedrich Lips:** Exige a sus alumnos un inicio en el estudio diario con escalas y arpegios, que él recomienda hacer sólo en las 3 primeras filas en MI y MIII. Es autor de la obra “**The Art of Bayan Playing**” (1991). Se trata del compendio interpretativo más completo existente para acordeón. En sus 211 páginas sienta cátedra sobre todos los elementos importantes en la interpretación acordeonística. Destacamos:

- Postura: sentarse con la columna erguida y todo el cuerpo relajado en una silla dura y con una altura en la que los muslos estén paralelos al suelo, el instrumento colocado paralelamente a la columna del intérprete y el brazo derecho paralelo al teclado.
- Divide la pulsación de una nota en inicio, duración y final y analiza la influencia de la coordinación entre dedos y fuelle en cada una de ellas.
- Divide la pulsación de dedos en 4 tipos: pressing (en ligado), tapping (en picado), striking (con dedos, mano o ambos) y glissando.
- Divide las articulaciones en legatissimo, legato, portato (subrayado continuo), tenuto (subrayado separado), détaché (articulación en bellow shake), marcato (acento separado), non legato (ligero acento y desconectado), staccato (repelido), martellato (staccato duro), staccatissimo (duramente repelido).
- Explica concienzudamente como realizar las técnicas de fuelle (Bellow shake diagonalmente, triplet, ricochet y las técnicas combinadas).
- Como realizar vibratos con el pulgar derecho, mano derecha, mano izquierda y combinándolos.

- También habla de la utilización de registros y dinámicas para crear contrastes, como resaltar voces en polifonías y fraseo.
- Multitud de ejercicios para trabajar una correcta ornamentación, escalas, arpeggios, dobles notas, acordes, saltos...
- Consejos para digitar: aplicar patrones aprendidos (escalas, arpeggios...), preparar en lo posible el siguiente patrón tocar rápido el pasaje tras digitar para probar la digitación, usar la secuencia natural de los dedos (1,2,3,4,5), usar el pulgar preferentemente solo en 1ª y 2ª fila, usar digitaciones simétricas en las dos manos, en secuencias de notas dobles usar 1-5 y 2-4, evitar las filas suplementarias a ser posible.
- Interpretación de una Composición Musical: Contexto, Tempo, Ritmo, Interpretación.
- Particularidades de la actividad concertística: Selección del repertorio, Antes del Concierto, El día del Concierto, El Concierto, Después del Concierto.

• **Frank Marocco & Ralph Striker:** Destacados jazzmen ambos, publicaron en 1991 dos métodos de acordeón jazz para MII desde un nivel de principiante hasta nivel concertista. Es la primera vez que todos los entresijos del jazz quedan desenmascarados y aplicados metódicamente al acordeón: formas de tocar y notación para acordeón de los diferentes acordes de jazz con el acordeón, modos de desplegarlos, patrones de secuencias armónicas, patrones de acompañamiento...

• **Claudio Jacomucci:** Concertista italiano modelo Ellegaard. Desde el punto de vista de la técnica acordeonística destaca su obra “**Técnica I**” (1998), un álbum de ejercicios técnicos en los que se trabajan posturas paralelas en ambos teclados por progresiones, técnica Hanon aplicada al acordeón de botones, la independencia de dedos, diferentes digitaciones para escalas y arpeggios por posiciones, repetición de notas, mordentes, glissandos, técnica polifónica, escalas a dobles notas, técnica del matiz, diversos ejercicios para trabajar bellow shake, ricochet, vibrato, bending...

• **Frederic Deschamps:** sistematiza cada uno de los movimientos que tienen influencia en la técnica acordeonística resumidos en su libro “**De L'accordèon**” (2006). Los puntos básicos sobre los que trata son:

- Postura: La **espalda** y la **cabeza** erguidas y los **pies** bien apoyados en el suelo, en paralelo y con las **rodillas** separadas por 4 dedos aproximadamente, de modo que el fuelle no quede apoyado en la pierna izquierda, evitando la fuerza de rozamiento de ejerce la pierna sobre el fuelle. El borde inferior del teclado derecho apoyado en la parte interna del **muslo derecho** para evitar que el acordeón se desplace al cerrar el fuelle. El **codo derecho** en paralelo al teclado. Los **dedos** de ambas manos curvados de modo que toquemos con la punta de los dedos y no con las yemas.
- Correas: la correa derecha ligeramente más suelta que la izquierda y la correa del fuelle bien prieta, para que el brazo izquierdo esté sistemáticamente en contacto con la correa.
- Manejo de fuelle: abrir y cerrar el acordeón con la parte inferior del fuelle casi cerrada, para evitar la saturación del sonido que hace que se levanten las zapatas del teclado derecho produciendo ruidos.
- Ejercicios para mejorar la musculatura y la independencia de los dedos.
- Hace hincapié en la relación entre la fuerza de acción del brazo izquierdo y la elasticidad de los teclados. Para equilibrar el teclado y reducir este efecto, propone la compresión sonido postulada por el antes citado André Thepaz.
- Desarrollo de la velocidad de dedos: mediante una buena elección de la digitación, distintos ejercicios rítmicos para el control de los dedos activos y ejercicios para evitar y controlar el movimiento de los dedos pasivos y evitar el bloqueo que estos pueden producir en los dedos activos. Para ello propone varias técnicas psicológicas que pueden

ayudar a evitar el bloqueo: levantamiento de cejas acompañando el fraseo musical; leve, nervioso y rítmico movimiento horizontal de la cabeza; morder la lengua...

- Trabajo de precisión, siempre muy lentamente, para trabajar frases rápidas:
 - Articulación: Trabajo progresivo desde legato en las notas más graves, poco a poco portato en las medias y finalmente staccato en las más agudas en crescendo y lo contrario en el disminuyendo.
 - Anticipación: dejar la última nota sonando mientras se pulsa la nueva y no soltarla hasta la siguiente, momento en el cual seguirá sonando la segunda nota, que se soltará al pulsar la cuarta nota, etc.
 - Acordes: trabajar las posturas de un pasaje como si fuesen acordes, con ejercicios rítmicos para el paso de una posición a otra.

CONCLUSIÓN

El acordeón moderno es un instrumento que se parece muy poco al primer acordeón de Demian. Gracias a las grandes evoluciones organológicas que ha sufrido y a la enorme evolución de la técnica del instrumento, en los últimos años ha conseguido escapar de los clichés a los que en un principio estuvo asociado y ganarse un hueco en la música de vanguardia actual.

BIBLIOGRAFIA

- Algora, E.: “El acordeón en la España del s.XIX”. Artículo editado en Música y Educación nº46. Ed. Musicalis, Madrid, 2001.
- Bach, C.P.E.: “Versuch über die Whare Art, das Clavier zu spielen”. NY, 1939.
- Bach, J.C.: “Méthode ou Recueil de connaissances elementaires pour le pianoforte ou clavecin”. París, 1786.
- Chiantore, L.: “Historia de la técnica pianística”.
- Couperin, F.: “L`art de toucher le clavecin”. París, 1717.
- De Pedro, D. / Sánchez, V.: “Manual práctico de ornamentación barroca”. Real Musical.
- Flynn / Davison / Chavez: “The Golden Age of the accordion”. Flynn Associates. San Antonio (USA), 1992.
- Gervasoni, P.: “L`accordéon Instrument du XX siècle”. Editions Mazo, 30/5/1986.
- González Uriol: “La técnica de toque en el órgano histórico”.
- Lips, F.: “Die Kunst des Bajanspiels. Methodik und didaktik des Künstlerischen Akkordeonspiel”. Schmülling, Kamen (Alemania), 1991.
- Llanos R. / Alberdi I. : “Acordeón para compositores”. Artículo editado en Música y Educación, nº42. Ed. Musicalis, Madrid, 2000.
- Macerollo, J.: “Accordion Resource Manual”. The Avondale Press. Canadá 1980.
- Maurer, W.: “Akkordion”. Edition Harmonia, Wien (Austria), 1983.
- Mirek, A.: “Estudio sobre el bayán en la URSS”. Autoeditado, 1992.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Payot, Lausanne (Suiza). Edit.: Van de Velde 1985.
- Ramos, J.: “El acordeón”. Revista Folklore.
- Ramos, J. y otros autores: Revista “Acordeón siglo XXI”. Números : 1 al 18. Asociación cultural “ACORDE-ON”, Zumarraga (Gipuzkoa). 1997/1999.
- Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- Varios autores: Métodos, manuales, ejercicios, libros de técnica... de acordeón de Howe, Almagro, Gagliardi, Herrmann-Schittenhelm, Abbott, Ellegaard, Marcosignori, Anzagui, Farfisa, Lips, Stricker-Marocco, Puchnowski, Deschamps, Jacomucci...
- www.accordions.com
- www.wikipedia.com

- www.google.com

TEMA 5

**La técnica moderna del acordeón: Conceptos fundamentales.
Las principales tendencias y sus exponentes.
Estudio comparativo de sus concepciones teóricas y técnicas.**

TEMA 5

La técnica moderna del acordeón: Conceptos fundamentales. Las principales tendencias y sus exponentes. Estudio comparativo de sus concepciones teóricas y técnicas.

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN

1. La técnica moderna del acordeón: Conceptos fundamentales.

- 1.1 Técnica de manejo del fuelle
- 1.2 Técnica de teclado:
- 1.3 Técnicas combinadas de fuelle y teclado
- 1.4 La técnica interpretativa

2. Las principales tendencias y sus exponentes. Estudio comparativo de sus concepciones teóricas y técnicas.

- Estilo
- Modelo de acordeón
- Concursos o no concursos
- Transcripciones o no
- Ejercicios técnicos como escalas, arpeggios... o no
- Postura
- Fuelle abanico o no
- Psicofisiologización

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Según el Diccionario de la R.A.L.E. técnica es el conjunto de procedimientos de que se sirve una ciencia, oficio o arte.

El acordeón es un instrumento aerófono de teclado, por lo que su técnica está basada en el manejo y el control del fuelle, de sus diferentes teclados y de las técnicas en las que se combinan estos dos elementos. Además, al igual que en los demás instrumentos, es de vital importancia la técnica interpretativa que aplica y combina estas y otras técnicas.

Hoy en día conviven, diversas visiones sobre la técnica acordeonística que analizaremos y compararemos en el segundo punto de la exposición de este tema.

1. LA TÉCNICA MODERNA DEL ACORDEÓN: CONCEPTOS FUNDAMENTALES.

1.1 Técnica de manejo del fuelle

El fuelle es el elemento se suministra el aire a las lengüetas del acordeón y todos los movimientos de éste tienen influencia directa en la emisión del sonido. Analicemos a continuación los elementos básicos en el control de la técnica del fuelle:

● **Postura**

El continuo movimiento del fuelle, hace que para su control, sea de vital importancia, en primer lugar, una postura adecuada. Aunque la visión sobre ésta ha ido evolucionando a lo largo de la historia, la actualmente considerada como más adecuada es:

- Cómo sentarse:

- En la parte anterior de la **silla**. La altura de la silla debe ser tal que las piernas queden paralelas al suelo.
- Las plantas de los **pies** bien apoyadas en el suelo.
- Las **piernas** flexionadas en 90° y separadas por 5 o 10 cm., de modo que el fuelle no esté sobre la pierna izquierda, evitando de este modo la fuerza de rozamiento sobre la pierna.
- La **espalda** debe erguida, pero sin rigidez.
- Los **hombros** relajados.
- El **brazo izquierdo** relajado, evitando levantarlo al cerrar el fuelle.

- Veamos ahora como colocarse el instrumento:

- Fuelle apoyado en el **pecho**
- Apoyar la esquina inferior del teclado derecho sobre la parte interior del muslo, cerca de la **ingle**, para sujetar el acordeón al cerrar el fuelle.

- Las correas también son de una vital importancia:

- **Ajustadas** al tamaño del/a instrumentista.
- La **correa del fuelle** ajustada pero permitiendo el movimiento de la mano
- La **correa derecha** se debe dejar un poco más suelta que la izquierda
- Es recomendable tener una **tercera correa** que una las dos correas básicas.

● **Puntos de apoyo**

- Al **abrir** el fuelle, aplicaremos la fuerza sobre la correa situada en el teclado izquierdo con la parte exterior de la muñeca.

- Al **cerrar** el fuelle, aplicaremos la fuerza sobre el soporte del teclado izquierdo con la parte interior del antebrazo.
- **Compresión de sonido:** Se trata de una técnica para lograr que el aire que alimenta las lengüetas esté más comprimido y conseguir un mayor control sobre la presión de éste, tirando y sujetando al mismo tiempo, de modo que si abriendo el fuelle queremos conseguir una fuerza de 2 unidades de fuerza, tiraremos con una fuerza de 4 unidades y sujetaremos con 2 unidades de fuerza. El resultado será igualmente 2, pero con un sonido más controlado y con mayor presión y precisión.
- **Movimiento:** El movimiento adecuado es el que abre y cierra el fuelle con simetría (siempre con forma de abanico).

● Cambios de fuelle

- **El problema:** Es el momento en el que intercambian papeles las lengüetas implicadas al abrir o al cerrar el fuelle, produciéndose un corte en el sonido.
- **La solución:** Para evitar que ese inevitable corte sea significativo, deberemos escoger un momento musicalmente apropiado (un silencio o una respiración).
- **Notación:** las más generalizadas son: (abrir y cerrar) o
- **Técnica del cambio de fuelle:** los dos modos más adecuados para realizar el cambio son:
 - Realizar el cambio de movimiento lo más rápidamente posible prestando atención a que el teclado izquierdo se mueva lo menos posible al hacerlo.
 - Realizar el cambio en modo ligeramente circular y en dos pasos: Para realizar el cambio para cerrar, antes de empezar a cerrar, mover el codo ligeramente para dentro y luego realizar el cambio y para realizar el cambio para abrir, mover el codo ligeramente para fuera y luego realizar el cambio. De este modo conseguimos suavizar ligeramente el efecto negativo del cambio.
- **Psicofisiologización:** Algunas escuelas acordeonísticas psicofisiologizan el movimiento del cambio de fuelle con acciones como respirar al mismo tiempo que se realiza el cambio.

● Dinámica

- Las **posibilidades dinámicas** del acordeón son enormes: para una sola nota, oída a un metro, la variación sin modificación de altura podía efectuarse de 50 dB a 90 dB.
- Se pueden crear grandes contrastes y una gama enorme de **crec** y **dim**.
- Se puede **variar la dinámica de una nota después de pulsarla**, lo cual no es posible en otros instrumentos de teclado como el órgano o el piano.
- No obstante la presión producida por el fuelle afecta por igual a todos los manuales: no es posible tocar forte en una mano y no en la otra.

● Efectos

El fuelle nos permite hacer multitud de distintos efectos característicos del acordeón, generalmente utilizados en la música contemporánea. La primera obra para acordeón que investigó las posibilidades musicales de estos efectos fue “Anatomic Safari” de Per Norgard, escrita en 1967 en colaboración con el gran concertista danés Mogens Ellegaard.

• Bellow Shake

- La traducción literal del inglés es Agitar el fuelle.
- Se trata de abrir y cerrar el fuelle de manera constante, resultando un efecto de trémolo similar al de los instrumentos de cuerda. .

- Notación. Se indica de diferentes modos: B.Sh, b.s., o poniendo abrir y cerrar sobre cada nota. N.B. es la abreviatura para Normal Bellow, para señalar donde deja de aplicarse el bellow shake.
 - Aunque se trata de abrir y cerrar el fuelle, el movimiento adecuado de la mano izquierda no es el habitual: Basta con mover el antebrazo izquierdo hacia arriba y hacia abajo.
 - Desde un punto de vista espectral, el Bellow Shake remarca los armónicos graves en detrimento de los agudos.
 - Se pueden realizar numerosos ritmos diferentes con Bellow Shake. Basta con hacer un acento en las partes fuertes del ritmo que queramos realizar.
 - El Bellow Shake puede también ser irregular, realizando acelerandos o ritardandos en el movimiento del fuelle.
 - Un particular efecto de Bellow Shake es el denominado triplet, consistente en abrir-cerrar-abrir, levantar la(s) nota(s) y volver a abrir-cerrar-abrir, consiguiendo un ritmo ternario de efecto muy virtuoso.
- **Ricochet**
 - Se trata de repetir un ciclo de movimientos con el fuelle, de modo que éste golpee contra alguna de sus cuatro esquinas.
 - Es un efecto similar al ricochet en los instrumentos de cuerda
 - Puede ser triple, cuádruple o quíntuple. En el triple, el primer paso es abrir el fuelle golpeándolo contra la esquina inferior del teclado izquierdo, el segundo cerrarlo y el tercero golpear el fuelle contra el teclado derecho, en el cuádruple el tercer paso es golpear el fuelle contra la esquina interior del teclado derecho y el cuarto golpearlo contra la esquina exterior. En el quíntuple, el primer paso consiste en golpear contra la esquina inferior externa del teclado izquierdo, el segundo en golpear contra la esquina inferior interna del teclado izquierdo y los otros tres son iguales que los tres últimos del ricochet cuádruple.
 - Notación: hay varios modos: □VV (Ricochet triple), □VVV(cuádruple) y □VVVV(quíntuple). También puede ser > (triple), z (cuádruple) □(cuádruple) o simplemente indicar ricochet a 3, a 4 o a 5.
- **Bending o distorsión de sonido**
 - El bending o distorsión de sonido es un glissandi no temperado de un recorrido de una 2ª menor en el acordeón (aunque es posible llegar hasta una 2ª Mayor).
 - Notación: se indica mediante una flecha apuntando hacia la nota en la que resuelve que suele indicarse entre paréntesis.
 - Se pueden efectuar en recorrido descendente, descendente-ascendente y ascendente, aunque este último requiere mucha preparación y apenas se utiliza.
 - Es posible realizarlo en toda la tesitura de los dos manuales, pero es más fácil realizarlo en la zona grave de la tesitura del manual derecho y con registros de una sola voz (16` y 8` preferiblemente).
 - Para realizar el bending descendente se debe pulsar un botón e ir soltándolo poco a poco mientras simultáneamente tiramos cada vez más del fuelle. Para hacer el ascendente empezamos a pulsar el botón tirando con fuerza del fuelle y tiramos cada vez menos del fuelle mientras vamos pulsando el botón poco a poco.
- **Vibrato**
 - Se trata de hacer vibrar el aire contenido dentro del fuelle moviendo el acordeón, produciéndose así una vibración en la intensidad del sonido.

- Se puede efectuar de diferentes formas: agitando manos o piernas, flexionando y extendiendo el pie izquierdo, el antebrazo izquierdo, los dedos de la mano derecha sobre los propios botones o sobre el canto de la botonera derecha... según las características deseadas para el vibrato: rapidez, regularidad, posibilidad de acelerar o ralentizar...
- Notación: \frown La mayor o menor ondulación y regularidad gráfica suele indicar el grado de intensidad y frecuencia del vibrato.
- **Válvula del Aire**
 - Mediante el accionamiento de la válvula de aire del fuelle con el dedo pulgar de la mano izquierda se puede conseguir tanto un efecto de viento continuo (con gradación dinámica si se desea), como diversos efectos rítmicos.
 - Notación: \triangle Se le puede dar valor rítmico sustituyendo la cabeza de la figura correspondiente por el símbolo de la válvula del aire.
- **Percusión**
 - Se puede utilizar el fuelle para realizar todo tipo de percusiones, aprovechando los diferentes timbres que se pueden conseguir golpeándolo abierto o cerrado, en la parte superior o en la externa...

1.2 Técnica de teclado

La técnica del teclado acordeonístico ha estado directamente influida por los avances organológicos que ha sufrido desde su invención hasta llegar a su disposición actual.

El acordeón moderno tiene tres teclados diferentes: el MI (que puede ser de teclas o de botones, pudiendo estar ordenados estos últimos en sistema italiano, ruso o finlandés, con el do, si o sib respectivamente en 1ª fila), el MII o bajos standard (que da bajos y acordes prefabricados) y el MIII (con una disposición igual al MI de botones, pudiendo estar ordenados también en los mismos tres sistemas diferentes).


La técnica del teclado acordeonístico:

- **Postura:** el brazo derecho paralelo al teclado (línea recta desde la falange central de cada dedo hasta el codo). Los dedos doblados a la altura de la falange central, tocando con el punto en el que se unen uña y yema del dedo. Actualmente se toca con los cinco dedos y no con 4 dedos y con el pulgar apoyado en el cantón, técnica que hacía hace años utilizaba la escuela francesa. En el teclado izquierdo El pulgar se utiliza en 1ª fila, aunque hay profesores que lo utilizan esporádicamente en la 2ª y 3ª fila
- **Pulsación** de dedos en 4 tipos: pressing (pulsar los botones hasta el fondo), tapping (pulsar superficialmente), striking (pulsación en picado, puede realizarse con los dedos, la mano, el brazo o combinándolos) y glissando.
- **Digitación:** Consejos: aplicar patrones aprendidos (escalas, acordes, arpeggios...), preparar en lo posible las notas posteriores, tocar rápido el pasaje tras digitar para probar la digitación, usar la secuencia natural de los dedos (1,2,3,4,5 ó 5,4,3,2,1), usar el pulgar preferentemente sólo en 1ª y 2ª fila, usar digitaciones simétricas en las dos manos, en secuencias de notas dobles usar 1-5 y 2-4 o 1-4 y 2-3...
- **Registros:** Conviene adaptar a la registración que posee el instrumento del intérprete la registración original de la obra. Cuando interpretemos una transcripción, convendrá elegir la registración adecuada para emular en lo posible al instrumento original.

- **Desarrollo técnico:** Conviene realizar escalas (monódicas o por terceras, cuartas, quintas, sextas y octavas), arpeggios, series acordes, glissandos, trinos, notas repetidas, trémolos entre dos notas, saltos... para mejorar la coordinación y desarrollar una fuerza equilibrada entre los dedos, para afrontar futuras dificultades en las obras, para mejorar la velocidad de ejecución y para aprender patrones para digitar.

1.3 Técnicas combinadas de fuelle y teclado

Los dos elementos que analizaremos a continuación (ataque y articulaciones), pueden realizarse utilizando el fuelle, el teclado o combinando ambos elementos, por lo que las estudiaremos en este apartado, en lugar de analizar el modo de realizarlas usando exclusivamente la técnica de fuelle o de teclado en los apartados anteriores. La gama de diferentes articulaciones que podemos conseguir es mucho mayor que en otros instrumentos de teclado.

- **Ataque:** El acordeón tiene una enorme riqueza de diferentes ataques: de fuelle (tirar del fuelle antes de pulsar la nota), de teclado (pulsar una nota del teclado y luego tirar del fuelle) o combinando el ataque de fuelle y de teclado. El ataque de teclado se puede realizar con un movimiento de dedo, muñeca, codo, hombro o sus diferentes combinaciones
- **Articulaciones:** Las articulaciones en el acordeón se pueden realizar con el teclado, con el fuelle o combinando ambos elementos:
 - **Ligado:** ()
 - Técnica de fuelle para realizar legato:
 - El movimiento del fuelle debe ser continuo.
 - Para cerrar las ligaduras podemos parar momentáneamente el fuelle.
 - Podemos también separar las ligaduras mediante una respiración del fuelle, diferenciando así mejor las frases.
 - Técnica de Teclado para relizar el legato: Ataque de dedos (no de muñeca, codo o brazo):
 - Legatissimo: superponiendo ligeramente las notas
 - Legato: sin silencio entre notas
 - Legato leggiero: con un ligerísimo silencio entre notas. Adecuado especialmente para que resulten limpios los pasajes rápidos en legato
 - **Portato:** (_)
 - Técnica de fuelle: Podemos hacer portato apagando la nota con el fuelle, sin dejar de pulsar la nota, aunque sólo es práctico si el tempo es lento.
 - Técnica de teclado: portato (subrayado continuo acariciando las notas), tenuto (subrayado separado, articulación dura pulsando las notas separadamente hasta el fondo mientras el fuelle es continuo) o non legato (ligero acento y desconectado). Se puede relizar con los dedos, con la muñeca o con el codo.
 - **Staccato:** (.)
 - Se realiza utilizando la técnica de teclado soltando de manera rápida la nota. Puede ser: staccato (repelido), martellato (staccato duro martilleado), staccatissimo (duramente repellido). Se puede relizar con los dedos, con la muñeca, con el codo o con el brazo.
 - **Acento:** (>, sf)

1. La notación para el acento de teclado y para el del fuelle son diferentes: se utiliza > para el acento manual y sf para el acento con el fuelle. De todos modos, esta notación presenta numerosas veces ambigüedades.
2. El modo de realizar un acento con el fuelle es tirar del fuelle en el momento de acento.
3. El modo de realizar un acento con el teclado es martilleando la nota con el dedo, con la muñeca, con el codo o con el brazo.
4. El carácter del acento puede variar muy notablemente en función de cuándo demos el tirón de fuelle respecto a la nota: darlo a la vez, antes o después de la nota hará que cambie por completo el carácter del acento. No es habitual que venga escrito en la partitura, por lo que queda en manos de la interpretación que haga el intérprete.

1.4 La técnica interpretativa

Además de aspectos de base como la técnica de fuelle o la de teclado, para realizar una buena interpretación, se han de tener en cuenta otros aspectos como la técnica interpretativa, común para la interpretación en todos los instrumentos.

- **Contextualización:** conocer y aplicar aspectos como la época a la que pertenece, el estilo y aspectos básicos su interpretación, biografía, obra y el lenguaje del compositor, si la obra es una transcripción o es original...
- **Análisis:** analizar y aplicar la forma, la armonía, las diferentes texturas...
- **Fraseo:** combinar pulsaciones, articulaciones, ataques, dinámicas... en las frases resultantes del proceso de análisis.
- **Ritmo:** ser fiel al ritmo de la obra. Ayuda la utilización del metrónomo.
- **Tempo:** se ha de basar en dos parámetros: el tempo indicado en la partitura y el que las propias posibilidades del intérprete pueden permitirse.
- **Memoria:** Para una mejor asimilación de la interpretación, conviene aprender de memoria la partitura y todos los aspectos importantes de la interpretación. Después de l largo estudio, el cerebro asume como reflejos los movimientos de dedos, brazos... Conviene complementar estos reflejos con la racionalización de estos movimientos, para evitar que en una interpretación en público, debido a factores como los nervios, el cerebro interrumpa la secuencia de reflejos adquiridos.
- **El antes, durante y después del concierto:**
 - **Antes:** cuidarse para llegar al concierto en las mejores condiciones físicas posibles. Repasar previamente mentalmente los aspectos interpretativos básicos y pensar finalmente, justo antes de empezar, en el tempo y el carácter adecuados, ya que es frecuente interpretar en público a un tempo más rápido del habitual. Respecto a los nervios, es importante asumir que van a aparecer. La adrenalina que se desprende hace que tengamos una energía mayor que la habitual y muchas veces, especialmente en las primeras ocasiones, el intérprete no es capaz de controlarla. Es importante aprender a asumir que la descarga de adrenalina nos va a ayudar a tocar mejor que habitualmente, para ir aprendiendo a canalizarla adecuadamente.
 - **Durante:** Hay que tratar de disfrutar todo lo posible, sin dejar que se escape ninguno de los movimientos reflejos aprendidos durante el estudio. Ser conscientes de que la música es un continuo juego de tensiones y destensiones con las que llevaremos y traeremos al público y disfrutar de todas las emociones que en cada momento somos capaces de transmitir al público en ese apasionante juego que es la interpretación en público.

- **Después:** Se debe ser consciente del gran valor que tiene el proceso de estudio y la acción realizada. Sobre esta base de autosatisfacción, necesario realizar un análisis racional autocrítico del resultado final, para poder sacar conclusiones que nos hagan mejorar continuamente.

2. LAS PRINCIPALES TENDENCIAS Y SUS EXPONENTES. ESTUDIO COMPARATIVO DE SUS CONCEPCIONES TEÓRICAS Y TÉCNICAS.

Enumeraremos las principales tendencias basándonos en diferentes parámetros:

- **Estilo:** El acordeón aborda en la actualidad multitud de músicas diferentes. Cada una de ellas requiere una aplicación diferente de los aspectos técnicos comunes:
 - Clásico:
 - Características: se enseña principalmente en los conservatorios. Se caracteriza por la precisión técnica, y por la preocupación en la creación de repertorio original e interpretación lo más fiel posible de transcripciones.
 - Acordeón: MI de botones (o teclas, aunque cada vez menos) y MII/MII.
 - Exponentes: Lips, Hussong, Noth, Rantanen, Draugsvoll, Moser, Anzelotti, Bonnay, Dekkers, Macerollo, Mie Miki, en España Alberdi y Castaño...
 - Varieté: estilo genuinamente acordeonístico entre la música popular y el jazz.
 - Características: virtuosismo, armonías y lenguaje tonal cercano al jazz, pero no improvisado sobre ritmos populares (musette, tango, variaciones rusas...).
 - Acordeón: generalmente MI de botones o teclas y MII.
 - Exponentes: destaca la escuela francesa (Musichini, Jerome Richard...)
 - Jazz
 - Características: interpretación de standards, improvisación, aplicación de patrones armónicos, estudio exhaustivo de acordes e inversiones...
 - Acordeón: MI de teclas o botones y MII.
 - Exponentes Art Van Damme, Marocco, Galliano, Biondini, Matinier, Peirani, Victor Prieto...
 - Folk
 - Características: ritmos y melodías tradicionales, armonías sencillas...
 - Acordeón: Diatónico o MI de teclas (ocasionalmente de botones) y MII.
 - Exponentes: Diatónicos (Sharon Shanon, Flaco Jiménez, Kepa Junkera...), y unisonoros: Música Celta (Cunningham), Escandinavia (Pihlajamaa), Centroeuropeos, Rusos, Búlgaros, Vascos (Celaya, Idareta),...
 - Música popular: adaptación de los éxitos del momento. El acordeón ha sido el rey del género, pero cada vez está más desplazado por los teclados.
 - Características: No suelen prestar gran importancia a la técnica.
 - Acordeón: MI de teclas y MII.
 - Exponentes: Los intérpretes de este género son incontables
 - Otras tendencias: pop (Cuco Pérez), música electrónica (Kimmo Pohjonen), bandas sonoras (Yann Tiersen)...

- **Modelo de acordeón:**
 - Diatónico o unisonoro: El diatónico (Sharon Shanon, Kepa Junkera, Flaco Jiménez) es muy efectivo para músicas como el folk, pero sus posibilidades son mucho más reducidas en el resto de músicas, donde el acordeón unisonoro está más extendido (Lips, Galliano, Pohjonen, Cunningham...).
 - MII o convertor: El MII es más efectivo en casi todas las músicas que aborda el acordeón (Cunningham, Galliano, Marocco), salvo en el clásico, donde sus posibilidades son muchísimo más reducidas que el MIII (Hussong, Bonnay, Jacomucci...)
 - Teclas o botones: El MI de teclas es más atractivo para cualquier músico que tenga una formación pianística previa y es más fácil tener la información adecuada para aprenderlo, por lo que el 85% de los acordeonistas lo utilizan (Hussong, Marocco, Cunningham, Celaya...). El MI de botones tiene más posibilidades y lo tocan la mayoría de los mejores acordeonistas (Bonnay, Lips, Biondini, Galliano...)

- **Concursos o no concursos:** han sido históricamente el lugar donde los acordeonistas han intercambiado conocimientos, novedades técnicas, repertorio... Se dividen en categorías de clásico, variété y música de cámara. Los profesores que enfocan su labor hacia los concursos (Deschamps, Mornet, Semionov, Dimitriev, Vasovic, Iturralde...) hacen más hincapié en el virtuosismo, mientras que los profesores que no son partidarios de ellos, dan más importancia a la formación integral (Hussong, Marcos...).

- **Transcripciones o no:** Hay acordeonistas que son partidarios de acometer transcripciones ante la escaseía de repertorio original de calidad, además de por considerar muy positivo el aprender a interpretar a los grandes clásicos. La mayoría de profesores de acordeón comparten esta idea, aunque algunos como Marcos o Algora disienten y basan toda su pedagogía en el repertorio original.

- **Ejercicios técnicos (escalas, arpeggios...) o no:** Hay profesores que creen que es básico asumir patrones para aplicarlos a las obras (Lips, Jacomucci, Dimitriev, Marocco, Galliano...) y otros los trabajan directamente en las obras (Mornet, Iturralde, Deschamps, Semionov...).

- **Postura:** Hay aspectos básicos de la postura en los que no hay consenso entre los acordeonistas. Algunos de ellos son:
 - poder ocasionalmente tocar de pie (Galliano, Joxan Goikoetxea, Marocco...) o no (casi todos los profesores de clásico),
 - colocar el fuelle encima de la pierna izquierda (Iturralde, Jacobs, Bonnay...) o no (Deschamps, Alberdi, Rantanen...),
 - no utilizar el pulgar en MI (Musichini) o sí utilizarlo (casi todos los demás),
 - sin pulgar en MIII (hasta hace poco casi todos los profesores), con pulgar en 1ª fila (Deschamps, Mornet, Semionov), o en todas las filas (Lips o Llanos)...
 - Correa del fuelle prieta o no: prieta (Deschamps, Thepaz, Paillet...) o no prieta (Rantanen, Alberdi, Jacobs...).

- **Fuelle abanico o no:** Abanico (profesores de conservatorio) o no (músicos populares).

- **Psicofisiologización:** Hay profesores que para la superación de determinados problemas técnicos proponen, por ejemplo, respirar a la vez que se realiza un cambio de fuelle (Paillet), subir y bajar las cejas en crescendos y diminuendos (Deschamps)...

CONCLUSIÓN

El acordeón moderno es un instrumento que se parece muy poco al primer acordeón de Demian. Gracias a las grandes evoluciones organológicas que ha sufrido y a la enorme evolución de la técnica del instrumento, en los últimos años ha conseguido escapar de los clichés a los que en un principio estuvo asociado y ganarse un hueco en la música de vanguardia actual.

BIBLIOGRAFIA

- Chiantore, L.: “Historia de la técnica pianística”.
- Gervasoni, P.: “L`accordéon Instrument du XX siècle”. Editions Mazo, 30/5/1986.
- Lips, F.: “Die Kunst des Bajanspiels. Methodik und didaktik des Künstlerischen Akkordeonspiel”. Schmülling, Kamen (Alemania), 1991.
- Llanos R. / Alberdi I. : “Acordeón para compositores”. Artículo editado en Música y Educación, nº42. Ed. Musicalis, Madrid, 2000.
- Macerollo, J.: “Accordion Resource Manual”. The Avondale Press. Canadá 1980.
- Mirek, A.: “Estudio sobre el bayán en la URSS”. Autoeditado, 1992.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Payot, Lausanne (Suiza). Edit.: Van de Velde 1985.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Presses Universitaires de France, 1971.
- Ramos, J. y otros autores: Revista “Acordeón siglo XXI”. Números : 1 al 18. Asociación cultural “ACORDE-ON”, Zumarraga (Gipuzkoa). 1997/1999.
- Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- Varios autores: Métodos, manuales, ejercicios, libros de técnica... de acordeón de Howe, Almagro, Gagliardi, Herrmann-Schittenhelm, Abbott, Ellegaard, Marcosignori, Anzagui, Farfisa, Lips, Stricker-Marocco, Puchnowski, Deschamps y Jacomucci.
- www.accordions.com
- www.wikipedia.com
- www.google.com

TEMA 6

**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.**

TEMA 6

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.

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN

1- CONCEPTOS GENERALES:

2- ANTECEDENTES HISTÓRICOS: DE LA TRANSCRIPCIÓN Y DE LA TRANSCRIPCIÓN PARA ACORDEÓN

3- CRITERIOS PARA LA INTERPRETACIÓN DE TRANSCRIPCIONES:

4- REPERTORIO DE TRANSCRIPCIONES PARA ACORDEÓN:

4.1 Transcripciones para acordeón solo

4.1.1 Transcripciones de obras originales para un instrumento de teclado

4.1.2 Reducciones orquestales o camerísticas

4.2 Transcripciones para formaciones camerísticas con acordeón

5- LA TRANSCRIPCIÓN ACORDEONÍSTICA FRENTE A LAS CORRIENTES DE INTERPRETACIÓN HISTÓRICA

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN

El acordeón, debido a su reciente invención (el instrumento se inventó en 1829 y el último gran avance organológico, los bajos convertor, datan de 1959), es un instrumento que ha debido adoptar para su repertorio obras concebidas en principio para otros instrumentos, por falta de un repertorio propio lo suficientemente extenso.

No es esta una problemática exclusiva del acordeón, todos los instrumentos han adaptado y siguen adaptando para sí, obras concebidas para otros instrumentos. Incluso los propios compositores transcriben muchas veces sus propias obras para otras formaciones, o hacen lo propio con obras de otros autores (entre otros muchos: Bach con los conciertos de Vivaldi, Liszt con los conciertos de Beethoven,...). De este tipo de repertorio y del modo de adaptar las obras (en este caso, para el acordeón), es de lo que tratará este tema.

1- CONCEPTOS GENERALES: DEFINICIÓN DE TRANSCRIPCIÓN, DIFERENCIAS RESPECTO AL ARREGLO

- Definición: Escribir con un sistema de caracteres lo que está escrito en otro.
- En su acepción musical: adaptar una obra musical para que pueda ser interpretada por una instrumentación diferente a la original.
- Diferencias entre arreglo y transcripción: mientras el arreglo transforma la composición original y tiene un carácter más libre, la concepción de la transcripción es tratar de mantener en lo posible la fidelidad respecto a la obra original.

2- ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La transcripción ha acompañado a la música desde sus comienzos. Se pueden distinguir tres estados en la evolución de la transcripción:

- Transcripción intuitiva e ingenua: Es posible imaginar que los orígenes de la transcripción se remontan al primer un humano que imitó con su voz un ritmo creado por un instrumento de percusión, sin tener conciencia de que estaban transcribiendo.
- Transcripción implícita: Cuando la música instrumental empezó a escribirse, no era usual concretar explícitamente para que instrumento estaba concebida, por lo que la transcripción iba implícita en la propia composición.
- Transcripción explícita: Desde que la música empezó a componerse pensando en un instrumento concreto. Surgió la figura del transcriptor, aunque muchas veces era el propio compositor quién realizaba esa función.

Al inventarse el acordeón el primer problema fue: qué tocar. La obvia solución fue transcribir obras concebidas para otros instrumentos. A lo largo de la historia del instrumento la posición de las diferentes escuelas de interpretación acordeonística frente a las transcripciones siempre ha sido muy favorable, principalmente porque ha ayudado a formarse a los acordeonistas tocando las obras de los grandes maestros de la historia de la música y ha complementado el repertorio para acordeón cuyas obras originales se restringen casi en exclusiva al s.XX.

Acordeón diatónico

- Los métodos para acordeón del s.XIX estaban formados básicamente por melodías de aires conocidos de óperas o fragmentos de obras clásicas en boga en la época.

- El acordeón desplazó a muchos de los instrumentos folklóricos autóctonos en muchas partes del mundo y adoptó para sí las piezas del folklore que antes se interpretaban con otros instrumentos.
- Pero el acordeón tenía organológicamente muchas limitaciones (en el teclado diatónico derecho era muy difícil tocar obras con muchas notas alteradas y el teclado izquierdo de acompañamiento, que generalmente sólo daba el bajo y el acorde de tónica y el de dominante, no podía abordar con éxito la transcripción de obras, más allá de sencillas melodías básicamente armonizadas).

Acordeón unisonoro MII

Con la standarización de los acordeones unisonoros en 1897, cuando Paolo Soprani presentó los modelos de teclas y botones con MII:

- El teclado derecho (fuese de teclas o botones) podía interpretar cualquier música con la misma eficacia que, por ejemplo la mano derecha del piano, y el teclado izquierdo ya fue apto para acompañar en cualquier tono, aunque con acordes y disposiciones de acordes predeterminados.
- Gracias a estos avances organológicos, el acordeón amplió enormemente la cantidad y la calidad de las transcripciones que podía abordar: Era posible podía interpretar cualquier obra de concepción canto-acompañamiento, simplificando el acompañamiento para adaptarlo al teclado MII. En el caso de las obras polifónicas la solución adoptada fue restringir la voz más polifónica más grave a una única octava (que es la tesitura que pueden dar los bajos del teclado MII), aunque con una combinación adecuada de los registros del teclado izquierdo se podía ampliar la tesitura, eso sí, con notables limitaciones. Aún así la fidelidad de estas bienintencionadas transcripciones realizadas por los acordeonistas era más que discutible.
- Los precursores de estas transcripciones fueron los italoamericanos Pietro Derio y Pietro Frossini. La escuela italiana de los años 50 siguió este camino con un exponente principal como Luigi Oreste Anzagui influyendo muy notablemente en otros países entre los que estuvo España hasta mediados de los ochenta.
- Lo que sí consiguió el acordeón con estos avances organológicos, fue ser el rey del repertorio de música popular de verbena. Adaptó para sí todos los temas en boga del momento haciendo el papel de 3 músicos: un bajo, un acompañamiento armónico y una melodía, con el consiguiente ahorro económico para los organizadores. Ni el piano, por ser de difícil portabilidad, podía hacer sombra al acordeón en esta faceta en la que ha sido el rey hasta la llegada de los órganos eléctricos.

Acordeón MII/MIII

Con el desarrollo del teclado izquierdo y la inclusión del teclado MIII (bien sin MII, con bajos añadidos o con bajos convertor):

- los acordeonistas por fin pudieron afrontar con total fidelidad el repertorio de transcripciones para clave, órgano y el repertorio para piano en la que el pedal no tiene una gran relevancia.
- El precursor de este repertorio de transcripciones fue Giovanni Gagliardi, concertista que desde 1905 tuvo ya un acordeón con MIII añadido. Los continuadores fueron los miembros de la escuela de Trossingen (que desde 1945 adoptaron el MIII) y en la segunda mitad del s.XX, la escuela rusa, Alain Abbott, Mogens Ellegaard y todos sus sucesores hasta hoy en día: los alumnos de los concertistas Joseph Macerollo (Canadá),

Matti Rantanen (Finlandia), Jon Faulkstaad y Geir Draugsvoll (Noruega), Steffan Hussong, los suizos Hugo Noth y Elsbeth Moser y el italiano Teodoro Anzelotti (Alemania), Owen Murray (Gran Bretaña), Max Bonnay (Francia), Mini Dekkers (Holanda), Ivan Koval (Checoslovaquia), Mie Miki (Japón), Iñaki Alberdi y Ángel Luis Castaño (España)...

3- CRITERIOS PARA LA INTERPRETACIÓN DE TRANSCRIPCIONES

Existen obras editadas transcritas para acordeón, pero desgraciadamente muchas de ellas no son de gran calidad, especialmente las transcripciones concebidas para el acordeón con teclado izquierdo MII, que generalmente fueron editadas hace muchos años, y que desgraciadamente siguen teniendo una difusión notable hoy en día.

Por supuesto también existen transcripciones editadas de calidad, pero en la mayor parte de las ocasiones los acordeonistas a la hora de iniciar el estudio parten de la obra original.

Por tanto, a la hora de afrontar una transcripción tendremos dos posibilidades: estudiar una transcripción editada o hacer nosotros mismos la transcripción. Tanto en un caso como en el otro deberemos tener delante, siempre que sea posible, la partitura de la obra original..

A continuación analizaremos los criterios para la interpretación de transcripciones. Si partimos de una transcripción editada, deberemos supervisar estos puntos (por si se ha de retocar, corregir y pulir la transcripción) y si vamos a realizar nosotros la transcripción, los deberemos realizar secuenciadamente.

- Contextualización: conocer a qué estilo pertenece la pieza, la época en la que fue escrita, aspectos básicos de la interpretación de ese estilo como por ejemplo la ornamentación propia del estilo, aspectos básicos sobre la biografía, obra y el lenguaje del compositor...
- Escuchar la obra en versión original.
- La diferencia en la formación instrumental: que el instrumento o instrumentos de la obra original no sea excesivamente diferente a la de la transcripción. Cuanto menor sea la diferencia más fácil será que la transcripción sea adecuada. El peligro de no obtener un resultado satisfactorio es mayor en el caso de reducciones de obras orquestales o camerísticas.
- La actitud del compositor respecto a las transcripciones. Es importante tratar de respetar la opinión del compositor en caso de que ésta fuese contraria a las transcripciones. Si el compositor era partidario de las transcripciones de su obra, la transcripción de su obra estará aportando una innovación en la visión de la obra, enriqueciendo la obra del compositor.
- Análisis formal y armónico: se deben analizar aspectos básicos como la forma, la armonía, las diferentes texturas... y aplicar estos conocimientos en la interpretación.
- Adecuar la disposición de los manuales de la obra original a la disposición necesaria para poder ser interpretada al acordeón sin que suponga grandes diferencias respecto a la original
- Adaptar los efectos propios del instrumento original al lenguaje acordeonístico. No son las más adecuadas para transcribir obras muy específicas para un instrumento, plagadas de efectos propios.
- Elección de una registración adecuada
- Adaptar los parámetros básicos para la interpretación (Dinámicas, Fuelles, Pulsación, Articulaciones, Digitación,...) adecuándolos a las características propias del acordeón.

- Adecuar la digitación teniendo en cuenta la articulación del instrumento original.
- Fraseo: el intérprete debe adaptar a la instrumentación original la combinación de las pulsaciones, articulaciones, ataques, dinámicas... para lograr un eficiente fraseo resultante del proceso de análisis anteriormente descrito.
- Análisis final sobre la relación y las diferencias entre la obra original y su transcripción.

4- REPERTORIO DE TRANSCRIPCIONES PARA ACORDEÓN:

4.1 Transcripciones para acordeón solo

4.1.1 Transcripciones de obras originales para un instrumento de teclado

Las transcripciones que mejor aborda el acordeón, son, sin duda, las originales para otros instrumentos de lengüeta libre: El acordeón ha asumido como propio el repertorio para armonio (Rossini, Dvorak, Franck, Czerny...) y concertina (Molique, Regondi, Farren, Silas...) del s.XIX y el repertorio original para bandoneón del s.XX, especialmente toda la obra de Piazzolla.

Del resto, las obras que mejor se adaptan al acordeón son las organísticas, por las similitudes entre estos dos instrumentos (instrumentos de viento y teclado), las obras más transcritas son las de Bach, Franck y Messiaen.

Las piezas para clave logran una curiosa e interesante sonoridad al acordeón, especialmente utilizadas son las obras de Scarlatti y Bach.

El repertorio para piano no obtiene un resultado tan interesante, principalmente por la sonoridad y las posibilidades que a este instrumento le da el pedal, aunque en las obras en las que éste no tiene una gran importancia, el acordeón obtiene mejores resultados. Entre las obras para pianoforte, son habitualmente transcritas las sonatas de Soler, Haydn y Mozart y entre las propiamente para piano las de Liszt, Granados, Albéniz, Tchaikovsky, Katchaturian, Lecuona o Ligeti.

Los instrumentos que no son de teclado se adaptan más difícilmente al acordeón, aunque existen curiosas e interesantes transcripciones editadas como la obra para guitarra “Recuerdos de la Alhambra” transcrita por Ángel Luis Castaño o la Courante de la suite nº1 para cello de Bach, transcrita por Ellegaard para ser tocada con la mano izquierda en MIII.

En cuanto a la utilización en el aula de las transcripciones de teclado, analizaremos ahora por instrumentos y por épocas algunas de las obras más interesantes para transcribir en las Enseñanzas Elementales y Profesionales:

Enseñanzas Elementales:

Clave:

- Bach: Cuaderno de Ana Magdalena Bach (E3 o E4), Pequeños preludios del libro de Clave de Wilhelm Friedemann Bach (E3-M1), Seis Pequeños Preludios de la Colección de Johann Peter Kellners (E3-M1), 6 Pequeños Preludios para principiantes del Clave.
- Telemann: Libro de fugas fáciles con pequeñas piezas (E3 y E4).
- Scarlatti: algunas de las sonatas más fáciles como la K9 o la K149 (E4).

Pianoforte:

- Mozart: Los pequeños estudios son muy útiles desde 2º de E.E. hasta 2º de Enseñanzas Profesionales.
- Haydn: Los divertimentos Hob.XVI son muy interesantes para trabajar entre 4º de E.E. y 2º de E.P.

Piano:

- Bartok: Microcosmos

Enseñanzas profesionales:

De entre las transcripciones de concertina:

- Giulio Regondi: Remembrance (1º), Hexameron du concertiniste (2º), 3 Valses (3º), Souvenir d`amitie (4º).

De entre las transcripciones de armonio:

- Cesar Franck: El álbum “L`Organiste” en los cursos 1º, 2º, 3º y 4º.
- Carl Czerny: 12 Preludes for Organ, Harmonium or Piano Op. 627

Clave:

- Bach: Invenciones a 2 voces (P1-2), a 3 voces (P3-4), El clave bien temperado (Preludios BWV 846, 850, 851 = P3; Fugas a 3 voces P5-6), Suite francesas, Inglesas y Partitas P6
- Scarlatti: Sonatas K1,11,95 P2, y el resto, en función de su dificultad P5-6

Pianoforte:

- Clementi: Sonatinas 1º E.P.
- Kuhlau: Sonatinas 1º E.P.
- Haydn: Sonatas Hob. XVI, desde EP2 hasta EP6 dependiendo de su dificultad
- Mozart: Sonatas para piano, aptas para EP6, aunque muy difíciles para tocar al acordeón. La excepción podría ser la popular KV300 que se puede abordar a partir de EP4

Órgano:

Renacimiento:

- Cabezón: Tientos, Diferencias
- Gabrieli: Ricercars

Barroco:

- Bach: Pequeños preludios y fugas M (Preludios en FaM o Lam P3-4 y el resto para P5-6), Toccata de la Toccata y Fuga en Rem P5),
- Pachelbel: 15 Toccatas (P2-4), 3 Fantasías (P2-4), Preludio y fuga en Mim (P3), Toccata y fuga en SibM (P4), 7 Preludios (P4)
- Buxtehude: 18 Preludios BuxWV 136-153 (P5), Preludio, fuga y Ciaccona en DoM (P5)
- Lubeck: Preludio y fuga en FaM (P4)

Romántico:

- Schumann, R. : El “Estudio op. 56, nº 1” en P6

- Cesar Franck: El hermoso Preludio del Preludio, Fuga y variaciones se puede utilizar en 6º curso.
- Leon Boellman: Los 3 primeros movimientos de la conocida Suite Gótica se pueden tocar en 5º o 6º curso, el bellissimo último movimiento (Toccata) es sensiblemente más difícil.
- Liszt: Missa pro órgano (P4), Ave María de Arcadelt (P6), Ora pro nobis (P6)
- Reger: Dreizig kleine choralvorspiele op. 135ª (P6), Preludio y Fuga en ReM (P6)

s.XX:

- Alain: Coral Cisterien (4º), 2 Corales (dórico-frigio) (6º), Berceuse sur deux notes qui cornet (6º), Climat (6º), Ballade en mode phrygien (6º), Postlude pour l'office de complies (6º)

De entre las transcripciones para piano:

Romanticismo:

- Czerny: sus estudios sobre técnica son muy recomendables y habitualmente utilizados.
- Hanon: al igual que Czerny su obra pedagógica es muy interesante.
- Schumann: El Álbum de la juventud es muy útil para trabajarlo en 1º y 2º curso.
- Grieg: Algunas de las piezas líricas op.12 y 38 se pueden tocar en los 3 primeros cursos. La conocida 1ª suite de Peer Gynt se puede utilizar entre los cursos 3º y 5º. Aunque el Amanecer no tiene un resultado muy satisfactorio en el acordeón, la Danza de Anitra, La Muerte de Asse y el último movimiento obtienen una curiosa visión orquestal al acordeón.
- Liszt: Las Consolaciones nº1,2 y 5 se pueden utilizar en 2º o 3º.
- Mussorgsky: El viejo Castillo de Cuadros de una exposición (5º)
- Borodin: Pequeña Suite (4º)
- Rachmaninoff: el arreglo de Charles Magnante del Preludio en do#m (4º)
- Albéniz: El Tango (2º), Asturias (5º) y Córdoba (6º)
- Granados: Las Danzas Españolas, especialmente la 2ª y la 5ª (3º y 4º)

s.XX

- Donostia: Preludios vascos
- Ligeti: Música Ricercata los diferentes movimientos, de muy diferente dificultad, son muy útiles entre los cursos 2º al 6º (Trans.: Max Bonnay)
- Liadov: La caja de música 3º (Trans.: Friedrich Lips)
- Stravinsky:Tango 4º
- Lecuona: Comparsa 4º (Trans: Friedrich Lips)
- Falla: Danza del molinero 5º, Danza ritual del Fuego 5º (Trans.: Charles Magnante)
- Albéniz: Asturias 5º (Trans.: Friedrich Lips)
- Katchaturian: Sonatina 3º

4.1.2 Reducciones orquestales o camerísticas

Las reducciones orquestales o camerísticas logran también un muy interesante resultado al acordeón en los pocos casos en los que se consigue que la reducción sea lo suficientemente fiel. Se transcriben obras de Vivaldi, Rossini, Saint-Saens, Piazzolla, Rautavaara...

En cuanto a la utilización en el aula de las reducciones orquestales o camerísticas, algunas de las obras más interesantes para transcribir en las Enseñanzas Elementales y Profesionales:

Enseñanzas Elementales:

Destacan especialmente las reducciones realizadas por Alain Abbott y recogidas en su **“Methode complète d`Accordéon classique” (1969)** y de muy interesante aplicación en los cursos 2,3 y 4 de las enseñanzas elementales.

También hay numerosas reducciones facilitadas de obras románticas en el método acordeón divertido de Ricardo Llanos, que lejos de buscar la fidelidad, buscan y consiguen acercar las obras clásicas más conocidas a los jóvenes alumnos.

Enseñanzas Profesionales:

- Saint Saens: El cisne (arreglo de I. Nilfkov) (5º)
- Katchaturian: Danza del sable (reducción Lew Solin) 4º
- Rmisky Korsakov: El vuelo del moscardón de La Leyenda del Zar Saltan (reducción de Marcosignori) 2º
- Troilo/Piazzolla: Contrabajando 2º
- Rautavaara: Fiddlers (reducción de Matti Rantanen), movimientos de muy diferente dificultad: 2º a 6º
- Usandizaga: Fantasía (reducción de Carlos Iturralde) 5º

4.2 Transcripciones para formaciones camerísticas con acordeón

En cuanto a la utilización del acordeón en obras camerísticas: se adapta perfectamente al papel de bajo continuo del barroco, por lo que es muy habitual transcribir sonatas a dúo o a trío de compositores como Vivaldi, Telemann y Bach.

Se puede transcribir también el repertorio de pianoforte del clasicismo, donde el pianoforte toma mayor importancia que en el bajo continuo barroco, dando lugar a un verdadero dúo en condiciones de igualdad. Las 16 sonatas de Mozart para violín y pianoforte o clavicémbalo son un buen ejemplo. También se pueden transcribir las obras tempranas de Beethoven, como la Sonata op.24 en FaM (Sonata Primavera) para violín y piano o la Sonata para Trompa y piano op.17 y las 43 Sonatas para trío de violín, cello y clave de Haydn, las W. 89 y 81 de C.P.E. Bach o las 6 de violín o flauta, violoncelo y clave de J.C. Bach.

En cuanto a los dúos con instrumentos de viento, son adecuadas para transcribir obras sencillas como la Sonata en FaM de Veracini (trompeta), la Pieza Fantástica de Nielssen (clarinete) o las sonatas de Haendel (oboe) y obras más complicadas como las Dance Preludes de Lutoslawsky (clarinete) o las sonatas para flauta u oboe de Bach.

Los lieder obtienen una curiosa versión al acordeón, especialmente interesantes son los de Schubert y en menor medida los de Schumann, Brahms o Wolf. El acordeón da una visión más rica tímbricamente y más orquestal que el piano, aunque no es fácil lograr el beneplácito de los profesores de canto de los conservatorios para abordar este repertorio con el acordeón.

Debido a esta riqueza tímbrica del acordeón, también es muy práctico transcribir las reducciones orquestales de piano, para acompañar conciertos de otros instrumentos, aunque en este caso los profesores de estas especialidades también prefieren el tradicional acompañamiento del piano.

5- LA TRANSCRIPCIÓN ACORDEONÍSTICA FRENTE A LAS CORRIENTES DE INTERPRETACIÓN HISTÓRICA

Teniendo en cuenta el esfuerzo que realizan los músicos que tratan de recuperar las interpretaciones históricas, reconstruyendo incluso instrumentos antiguos, las transcripciones para acordeón no causan gran entusiasmo en los músicos en general. La honrosísima excepción la constituyen las transcripciones organísticas, en las que cualquier músico sale impresionado al ver el poder dinámico, la gama tímbrica y las posibilidades polifónicas del acordeón.

Lo que nadie puede negar a los acordeonistas es su derecho a transcribir, sobretodo:

- Porque sirve como un muy útil método de formación para nosotros,
- Porque no hay prácticamente repertorio clásico interesante para acordeón hasta mediados del s.XX,
- Porque la interpretación acordeonística ha mejorado tanto, especialmente en los últimos años, que existen sobresalientes versiones de obras clásicas al acordeón, que aportan una curiosa y muy interesante visión a estas grandes obras.
- Y porque los pianistas, por ejemplo, asumen para sí el repertorio de clave, y el acordeón, asumiendo el repertorio de clave u órgano, no hace sino algo similar. Es más, si el piano, con el extensísimo repertorio que tiene lo hace: ¿cómo no lo va a hacer el acordeón con el repertorio tan corto que posee?
- Además: ¿quién se resiste a la tentación de tocar, por ejemplo, a Bach?

BIBLIOGRAFÍA

- Chiantore, L.: “Historia de la técnica pianística”.
- Fubini, E.: “La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX”. Alianza Música, 1978.
- Gervasoni, P.: “L`accordéon Instrument du XX siècle”. Editions Mazo, 30/5/1986.
- Lips, F.: “Die Kunst des Bajanspiels. Methodik und didaktik des Künstlerischen Akkordeonspiel”. Schmülling, Kamen (Alemania), 1991.
- Llanos R. / Alberdi I. : “Acordeón para compositores”. Artículo editado en Música y Educación, nº42. Ed. Musicalis, Madrid, 2000.
- Macerollo, J.: “Accordion Resource Manual”. The Avondale Press. Canadá 1980.
- Marco, T. / Halffter C. y Lz. de Osaba: “Música y Cultura”. Edelvives.
- Maurer, W.: “Akkordeo- Bibliographie”. Hohner Verlag, Trossingen (Alemania), 1990.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Payot, Lausane (Suiza). Edit.: Van de Velde 1985.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Presses Universitaires de France, 1971.
- Programas de concursos de acordeón como: Arrasate, Klingenthal, Coupe Mondiale...
- Programación de acordeón, piano, órgano y música de cámara de diversos conservatorios.
- Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- Ramos, J. y otros autores: Revista “Acordeón siglo XXI”. Números : 1 al 18. Asociación cultural “ACORDE-ON”, Zumarraga (Gipuzkoa). 1997/1999.
- Varios autores: “RIM, Lista de repertorio de Acordeón”. Centro de información de repertorio. Abril de 1990 Utrecht. Holanda.
- www.accordion.com
- www.wikipedia.com
- www.google.com

TEMA 7

**Características, referidas a la evolución del estilo,
de las transcripciones para acordeón del repertorio del Barroco y el Clasicismo.
Criterios de transcripción.**

TEMA 7

Características, referidas a la evolución del estilo, de las transcripciones para acordeón del repertorio del Barroco y el Clasicismo. Criterios de transcripción.

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN

1. DEFINICIÓN

2. LA TRANSCRIPCIÓN PARA ACORDEÓN: CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

3- LA TRANSCRIPCIÓN PARA ACORDEÓN DE OBRAS DEL BARROCO

3.a- La época:

3.b Características y evolución del estilo:

3.c- Repertorio de transcripciones barrocas para acordeón

4- LA TRANSCRIPCIÓN PARA ACORDEÓN DE OBRAS DEL CLASICISMO

4.a- La época

4.b- Características del estilo:

4.c- Repertorio de transcripciones clásicas para acordeón

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN

El acordeón, debido a su reciente invención (el instrumento se inventó en 1829 y el último gran avance organológico, los bajos convertor, datan de 1959), es un instrumento que ha debido adoptar para su repertorio obras concebidas en principio para otros instrumentos, por falta de un repertorio propio lo suficientemente extenso.

No es esta una problemática exclusiva del acordeón, todos los instrumentos han adaptado y siguen adaptando para sí, obras concebidas para otros instrumentos. Incluso los propios compositores transcriben muchas veces sus propias obras para otras formaciones, o hacen lo propio con obras de otros autores (entre otros muchos: Bach con los conciertos de Vivaldi, Liszt con los conciertos de Beethoven,...). De este tipo de repertorio y del modo de adaptar las obras del barroco y del clasicismo para el acordeón, es de lo que tratará este tema.

1. DEFINICIÓN

- Definición de transcripción: Escribir con un sistema de caracteres lo que está escrito en otro.
- En su acepción musical: adaptar una obra musical para que pueda ser interpretada por una instrumentación diferente a la original.
- Diferencias entre arreglo y transcripción: mientras el arreglo transforma la composición original y tiene un carácter más libre, la concepción de la transcripción es tratar de mantener la fidelidad respecto a la obra original.

2. LA TRANSCRIPCIÓN PARA ACORDEÓN: CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

La transcripción ha acompañado a la música desde sus comienzos. En el caso del acordeón, la necesidad de la transcripción surgió nada más ser inventado. Ante la práctica inexistencia de repertorio propio, los acordeonistas transcribieron melodías de aires conocidos de óperas, fragmentos de obras clásicas en boga en la época o melodías y ritmos del folklore de los lugares en los que se introdujo.

Con la standarización de los acordeones unisonoros (especialmente desde que Paolo Soprani presentó los modelos de teclas y botones con MII), las transcripciones empezaron a ser un poco más fieles, aunque con las limitaciones propias de un teclado como el MII que obliga a simplificar el acompañamiento.

Con el desarrollo del teclado izquierdo y la inclusión del teclado MIII (bien sin MII, con bajos añadidos o con bajos convertor), los acordeonistas por fin pudieron afrontar con fidelidad las transcripciones, especialmente el repertorio de transcripciones para clave, órgano y el repertorio para piano en la que el pedal no tiene una gran relevancia.

Existen obras editadas transcritas para acordeón, pero desgraciadamente muchas de ellas no son de gran calidad, especialmente las transcripciones concebidas para el acordeón con teclado izquierdo MII, que generalmente fueron editadas hace muchos años, y que desgraciadamente siguen teniendo una difusión notable hoy en día.

Por supuesto también existen transcripciones editadas de calidad, pero en la mayor parte de las ocasiones los acordeonistas a la hora de iniciar el estudio parten de la obra original.

Por tanto, a la hora de afrontar una transcripción tendremos dos posibilidades: estudiar una transcripción editada o hacer nosotros mismos la transcripción. Tanto en un caso como en el otro deberemos tener delante, siempre que sea posible, la partitura de la obra original.

A continuación analizaremos los criterios para la interpretación de transcripciones. Si partimos de una transcripción editada, deberemos supervisar estos puntos (por si se ha de retocar, corregir y pulir la transcripción) y si vamos a realizar nosotros la transcripción, los deberemos realizar secuenciadamente.

- Contextualización: conocer a qué estilo pertenece la pieza, la época en la que fue escrita, aspectos básicos de la interpretación de ese estilo como por ejemplo la ornamentación propia del estilo, aspectos básicos sobre la biografía, obra y el lenguaje del compositor...
- Escuchar la obra en versión original.
- La diferencia en la formación instrumental: que el instrumento o instrumentos de la obra original no sea excesivamente diferente a la de la transcripción. Cuanto menor sea la diferencia más fácil será que la transcripción sea adecuada. El peligro de no obtener un resultado satisfactorio es mayor en el caso de reducciones de obras orquestales o camerísticas.
- La actitud del compositor respecto a las transcripciones. Es importante tratar de respetar la opinión del compositor en caso de que ésta fuese contraria a las transcripciones. Si el compositor era partidario de las transcripciones de su obra, la transcripción de su obra estará aportando una innovación en la visión de la obra, enriqueciendo la obra del compositor.
- Análisis formal y armónico: se deben analizar aspectos básicos como la forma, la armonía, las diferentes texturas... y aplicar estos conocimientos en la interpretación.
- Adecuar la disposición de los manuales de la obra original a la disposición necesaria para poder ser interpretada al acordeón sin que suponga grandes diferencias respecto a la original
- Adaptar los efectos propios del instrumento original al lenguaje acordeonístico. No son las más adecuadas para transcribir obras muy específicas para un instrumento, plagadas de efectos propios.
- Elección de una registración adecuada
- Adaptar los parámetros básicos para la interpretación (Dinámicas, Fuelles, Pulsación, Articulaciones, Digitación,...) adecuándolos a las características propias del acordeón.
- Adecuar la digitación teniendo en cuenta la articulación del instrumento original.
- Fraseo: el intérprete debe adaptar a la instrumentación original la combinación de las pulsaciones, articulaciones, ataques, dinámicas... para lograr un eficiente fraseo resultante del proceso de análisis anteriormente descrito.
- Análisis final sobre la relación y las diferencias entre la obra original y su transcripción.

3- LA TRANSCRIPCIÓN PARA ACORDEÓN DE OBRAS DEL BARROCO

3.a- LA ÉPOCA

Acontece aproximadamente entre 1550 y 1750. En **política** se da la plena institución de las nacionalidades, el afianzamiento de las monarquías absolutas, el declive del imperio español, la secularización de la vida, en la **arquitectura** destaca la gran cantidad de ornamentación: (columnata del Vaticano o Fontana de Trevi), en **pintura** los dramatismos y claroscuros de

Rembrandt, Rubens, la luz de Vermeer o el espacio de Velázquez, en **literatura** Shakespeare, Góngora, Quevedo, en la **ciencia** Newton, en **filosofía** Montesquieu o Rousseau.

3.b CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCIÓN DEL ESTILO:

En la música hay una contraposición entre el estilo francés (más austero) y el italiano (más melódico y ornamentado), de cuya combinación surgirá el estilo alemán. Destacan en Francia las óperas de Lully o las obras clavecinistas de Rameau y Couperin y en Italia las óperas de Monteverdi o Alessandro Scarlatti, la música de cámara de Corelli, los conciertos de Vivaldi y las obras clavecinistas de Scarlatti. En Alemania destaca la figura de Telemann y las obras para órgano de Pachelbel o Buxtehude. En Inglaterra obtienen gran auge Purcell y el alemán Haendel y en España el organista Correa de Araujo, el guitarrista Gaspar Sanz o el barroco tardío del Padre Soler. Pero sin duda la gran figura es Bach, el buen dios de la música, con cuya obra se resume todo el barroco.

- Formas: Cantata, Oratorio, Imitación, Canon, Ricercare, Fuga, Variación, Concierto, Concerto grosso, Sonata (sin esquema fijo originalmente), de cámara y de iglesia, monotemática y bipartita. Suite: Música adaptada al ballet.
- Armonía: se utilizaba el bajo cifrado. Las modulaciones eran constantes.
- Instrumentación: progresiva diferenciación instrumental. La música instrumental aún no gozaba de total independencia respecto a la vocal. Por ello, tuvo más importancia la ópera que la música instrumental. Esta última servía para amenizar actos de la aristocracia o burguesía, donde tuvieron cabida la música orquestal, la música de cámara y la música a solo.

La música más transcrita para acordeón es la de la música de teclado (órgano y clave principalmente). Analicemos algunas características de la música de teclado barroca:

- Texturas: predominio del contrapunto. Formas nuevas de acompañamiento (bajo Alberti, arpeggios, saltos...).
- Dinámicas: planos de terraza y no cresc o dim.
- Ornamentación y adornos: No deben romper la continuidad de la pieza. Los compositores no italianos incluían a menudo tablas explicativas de su forma personal de realizar los adornos.
- Ritmo: La nota que sigue al puntillo es siempre muy acortada. La desigualdad no escrita: apoyar las notas de dos en dos, una larga-una breve.
- Tempo: elegir el tempo adecuado es difícil por la ausencia de indicaciones.
- Fraseo y articulación: Independencia de voces dotando a cada voz de una articulación diferente. Se puede utilizar el recurso de sostener determinadas notas con un toque tenuto para producir un efecto de polifonía oculta en pasajes a una sola voz. En las cadencias finales es frecuente acompañar la resolución con un ligero ritardando, en las intermedias también se puede utilizar aunque sin abusar de este recurso.
- Digitación: la digitación debe favorecer la ejecución muy articulada.
- Interpretación acordeonística: adaptar la pulsación y articulaciones del instrumento original al acordeón. Elección de la registración adecuándose al timbre original. Las posibilidades dinámicas del acordeón son muy superiores a las del clave o el órgano, por lo que conviene no exagerarlas.

Algunas de estas nociones sobre el gusto interpretativo de la época han llegado a nosotros gracias a los tratados de CPE Bach, JC Bach o Couperin.

3.c- REPERTORIO DE TRANSCRIPCIONES BARROCAS PARA ACORDEÓN

El repertorio de transcripciones barrocas para acordeón ha estado tradicionalmente reducido, casi en exclusiva, a Bach y Scarlatti. Ciertamente es que la obra de estos dos compositores es tremendamente interesante para ser utilizada en la enseñanza acordeonística, pero es posible encontrar obras para teclado de otros compositores como Telemann, Haendel, Buxtehude, Pachelbel, Lübeck, Lully... De resultado menos brillante son la mayoría de obras de Rameau, Couperin y otros compositores clavecinistas franceses, con un lenguaje muy ceñido a su instrumento (el clavecín) y que en el acordeón no tienen el mismo efecto. También han sido y son muy habituales en el repertorio acordeonístico reducciones de las 4 estaciones de Vivaldi, debido a la concepción orquestal del acordeón y a la efectividad que tiene el bellow shake imitando el trémolo de los instrumentos de cuerda.

En cuanto al repertorio camerístico, el acordeón se adapta perfectamente al papel de bajo continuo del barroco, por lo que es muy práctica transcribir sonatas a dúo o a trío de compositores como por ejemplo Vivaldi, Telemann y Bach. Es muy interesante en estos casos incluir un cello reforzando el bajo.

Expondremos en las siguientes líneas algunas de las obras transcritas más utilizadas o más interesantes para utilizar con los alumnos en las enseñanzas elementales o profesionales, indicando orientativamente los cursos para los que son adecuados. Finalmente haremos un breve inventario de obras del barroco utilizadas en el repertorio de concertistas, en concursos o en las enseñanzas superiores.

Enseñanzas Elementales:

- Bach: Cuaderno de Ana Magdalena Bach (E3 o E4), Pequeños preludios del libro de Clave de Wilhelm Friedemann Bach (E3-M1), Seis Pequeños Preludios de la Colección de Johann Peter Kellners (E3-M1), 6 Pequeños Preludios para principiantes del Clave.
- Telemann: Libro de fugas fáciles con pequeñas piezas (E3 y E4).
- Scarlatti: algunas de las sonatas más fáciles como la K9 o la K149 (E4).

Enseñanzas profesionales:

Clave:

- Bach: Invenciones a 2 voces (P1-2), a 3 voces (P3-4), El clave bien temperado (Preludios BWV 846, 850, 851 = P3; Fugas a 3 voces P5-6),
- Scarlatti: Sonatas K1,11,95 P2, y el resto, en función de su dificultad P5-6

Órgano:

- Bach: Pequeños preludios y fugas M (Preludios en FaM o Lam P3-4 y el resto para P5-6), Toccata de la Toccata y Fuga en Rem P5), Suite francesas, Inglesas y Partitas P6
- Pachelbel: 15 Toccatas (P2-4), 3 Fantasías (P2-4), Preludio y fuga en Mim (P3), Toccata y fuga en SibM (P4), 7 Preludios (P4)
- Buxtehude: 18 Preludios BuxWV 136-153 (P5), Preludio, fuga y Ciaccona en DoM (P5), Corales nº2, 19, 29, 31, 33, 35, 40, 46 (P4), Canzona (P4)
- Lubeck: Preludio y fuga en FaM (P4)

Enseñanzas Superiores, Conciertos y Concursos:

Clave:

- Bach: Variaciones Goldberg, Clave bien temperado...
- Scarlatti: las sonatas de más dificultad.
- Antonio Soler: Sonatas
- Rameau: la Poule, Suites...

Órgano:

- Bach: Preludios/Fantasías/Toccatas y fugas, Passacaglia y fuga, Corales, Conciertos...
- Buxtehude: Preludios y fugas
- Pachelbel: Preludios y fugas

Reducciones:

- Vivaldi: las cuatro estaciones

4- LA TRANSCRIPCIÓN PARA ACORDEÓN DE OBRAS DEL CLASICISMO**4.a- LA ÉPOCA**

Tradicionalmente se delimita entre la muerte de Bach, en 1750, hasta la sonata nº 28 de Beethoven en 1816 de Beethoven, aunque esta delimitación cronológica no coincide exactamente con el clasicismo en las otras artes, en la filosofía o la misma historia política.

Se da importancia a la forma antes que al contenido. Es el mundo perfecto, bello, la búsqueda de lo ideal, del equilibrio, ordenado, sereno, elegante, refinado,...

Se produce la guerra de los Siete años, la Revolución francesa, inventos como la maquina de vapor de Watt, la filosofía de Kant, Rousseau y Voltaire, La "Enciclopedia", en pintura Tiépolo, en literatura Goethe y Schiller...

4.b - CARACTERÍSTICAS DEL ESTILO:

Carl Philippe Emmanuel Bach es considerado como el primer clásico. Después Haydn, Mozart y el primer Beethoven consolidarían este estilo que se caracteriza por el equilibrio, la elegancia, la claridad opuesto a lo "passé" (barroco). Es el triunfo de la melodía acompañada, de la superación del bajo cifrado, Se define la forma Sonata, que alimentará los cuartetos, dúos, conciertos o sinfonías.

Podemos apreciar la estética del clasicismo a través de diferentes parámetros:

- Formas: la forma Sonata es la norma fundamental de la época, pasando de su estructura bipartita a ternaria. 1er mov. rápido, 2º lento, 3º rápido. A veces entre el 2º y 3º se escribía un minué. En las Sonata de dos mov. el segundo solía ser un tema con variaciones. La innovación más importante es la aparición de los dos temas contrastados pasando de ser sonatas monotemáticas a bitemáticas. El primer tema será más enérgico y brillante y el

segundo más melódico y elegante. Los compositores clásicos concretan la forma sonata basando su estructura en el primer movimiento:

Primer Movimiento:

- 1ª Parte: EXPOSICION; en donde se presentan los dos temas principales. El primero en la tonalidad principal y el segundo en otra distinta, tono de la Dominante o relativo M o m. Entre ambos temas, el puente modulante. Al final de la exposición es frecuente la inclusión de un Coda.

//: Tema I / Puente / Tema II (V, M o m) 7 Coda ://

- 2ª Parte: DESARROLLO; de proceso más libre, se utilizan elementos de la exposición modificándolos e introduciendo nuevos elementos.

- 3ª Parte: REEXPOSICION; Repetición de la exposición, el segundo tema reexpuesto en la tonalidad principal. El puente no será pues modulante.

Segundo Movimiento

Lento y con carácter más lírico y cantabile. De estructura variada y libre, aunque su forma más habitual es el lied ternario ABA. La tercera sección solía incluir modificaciones de tipo rítmico y ornamental.

Tercer Movimiento

De ritmo vivo y normalmente se presenta en forma Rondó con el estribillo en el tono principal, alternando con varias coplas en tonos distintos. En ocasiones también seguía el modelo de tema con variaciones.

•Armonía: La armonía determina la forma. Predominio del modo mayor. La tendencia es a la dominante con puntos de tensión con respecto a la Tónica. Modulaciones a tonalidades vecinas.

•Instrumentos: El órgano pierde su posición predominante. El clave es prácticamente abandonado. Los gustos de la época se decantan por el pianoforte debido a sus capacidades de gradación, contraste, potencia sonora.

Las transcripciones acordeonísticas de esta época se restringen casi exclusivamente a la música para pianoforte, analicemos pues el lenguaje del clasicismo en el pianoforte:

•Texturas: la melodía es el elemento primordial. Se supera el estilo contrapuntístico. Regularidad de fraseo: 2 ó 4 compases. El bajo actúa como simple soporte armónico para la voz superior. Texturas más ligeras que en el barroco. Se emplean fórmulas de acompañamiento como: Bajo de Alberti, acordes arpegiados, Basso di Murky (trémolos medidos), acordes repetidos. También aparecen recursos técnicos como terceras y octavas paralelas, saltos...

•Dinámicas: cresc y dim. frente a los planos de terraza del barroco. Aparece el concepto de regulador (escuela de Manheim).

•Ornamentación: Los adornos son menos numerosos y más precisos. Se conserva el hecho de empezar los adornos sobre el tiempo y los trinos por la nota superior y con resolución.

•Ritmo: es sencillo y natural. Los dos temas contrastados en la sonata suelen ser representados por medio de figuraciones rítmicas distintas.

•Tempo: en el clasicismo el rubato se interpretaba como rubato melódico, de modo que el acompañamiento permanece estable, sin alteración. Debemos prestar atención, porque actualmente se tiende a tocar los movimientos rápidos más rápido de los que concibieron y los lentos más lento.

•Fraseo y articulación: el fraseo es fluido y ágil de manera que permite una visión de la frase en grandes líneas. Las ligaduras en las obras no son de fraseo sino de articulación. La

ejecución se prefería muy articulada pero a la vez natural. Los signos de staccato en ocasiones se utilizaban como signos de acentuación.

•Interpretación acordeonística: adaptar la pulsación y articulaciones del instrumento original al acordeón. Elección de la registración adecuándose al timbre original. Las posibilidades dinámicas del acordeón son muy superiores a las del pianoforte, por lo que conviene no exagerarlas.

4.c- REPERTORIO DE TRANSCRIPCIONES CLÁSICAS PARA ACORDEÓN

Históricamente las transcripciones del clasicismo han sido menos abordadas por el transcriptor acordeonista que las de otras épocas, estando tradicionalmente reducido, casi en exclusiva, a Mozart y Haydn. Ciertamente es que la obra de estos dos compositores es tremendamente interesante para ser utilizada en la enseñanza acordeonística, pero es posible encontrar obras para teclado de otros compositores como Clementi, Kuhlau, Pleyel... Beethoven es el gran abandonado en las transcripciones acordeonísticas, porque su resultado al acordeón no es excesivamente interesante. Tampoco es habitual transcribir obras para pianoforte de CPE Bach, JC Bach.

El olvido que sufrió el órgano en el clasicismo afecta en sobremanera al acordeón, que se queda sin su principal fuente de transcripciones. La excepción puede ser el Andante y Fuga de Mozart, con resultados excelentes al acordeón, pero poco interpretado debido a su dificultad.

No han sido habituales en el repertorio acordeonístico las transcripciones serias de reducciones de obras orquestales o camerísticas, aunque en el s.XIX y primera mitad del s.XX sí que era habitual escuchar reducciones, muy básicas eso sí, de fragmentos de óperas, especialmente de Mozart.

En cuanto a la música de cámara se puede transcribir también el repertorio de pianoforte del clasicismo, donde éste toma mayor importancia que en el bajo continuo barroco, dando lugar a un verdadero dúo en condiciones de igualdad. Las 16 sonatas de Mozart para violín y pianoforte o clavicémbalo son un buen ejemplo. También se pueden transcribir las obras tempranas de Beethoven, como la Sonata op.24 en FaM (Sonata Primavera) para violín y piano o la Sonata para Trompa y piano op.17 y las 43 Sonatas para trío de violín, cello y clave de Haydn, las W. 89 y 81 de C.P.E. Bach o las 6 de violín o flauta, violoncello y clave de J.C. Bach.

También es interesante transcribir las reducciones pianísticas de conciertos para acompañar a diferentes instrumentos.

Expondremos en las siguientes líneas algunas de las obras transcritas más utilizadas o más interesantes para utilizar con los alumnos en las enseñanzas elementales o profesionales, indicando orientativamente los cursos para los que son adecuados. Finalmente haremos un breve inventario de obras del clasicismo utilizadas en el repertorio de concertistas, en concursos o en las enseñanzas superiores.

Enseñanzas Elementales:

Existen transcripciones para acordeón editadas de obras clásicas. De entre ellas son especialmente interesantes, al igual que indicamos anteriormente refiriéndonos al barroco, las transcripciones realizadas por Alain Abbott y recogidas en su **“Methode complète d`Accordéon classique” (1969)** o en varios cuadernos de transcripciones titulados **“Ouvres classiques pour accordeon” (1970)** donde recoge transcripciones para teclado de obras o fragmentos de Mozart,

Haydn, Gluck, y de muy interesante aplicación en los cursos 2,3 y 4 de las enseñanzas elementales. También ha sido y es muy interpretado el Rondo en ReM de Pleyel, transcrito por Miriam Bonin, con un nivel orientativo de 4º de Enseñanzas Elementales.

De entre las obras que habitualmente se tocan directamente de la partitura original, vamos a destacar algunas obras para pianoforte que son especialmente interesantes:

- Mozart: Los pequeños estudios son muy útiles desde 2º de E.E. hasta 2º de Enseñanzas Profesionales.
- Haydn: Los divertimentos Hob.XVI son muy interesantes para trabajar entre 4º de E.E. y 2º de E.P.

Enseñanzas profesionales:

- Clementi: Sonatinas 1º E.P.
- Kuhlau: Sonatinas 1º E.P.
- Haydn: Sonatas Hob. XVI, desde EP2 hasta EP6 dependiendo de su dificultad
- Mozart: Sonatas para piano, aptas para EP6, aunque muy difíciles para tocar al acordeón. La excepción podría ser la popular KV300 que se puede abordar a partir de EP4

Enseñanzas Superiores, Conciertos y Concursos:

Las sonatas de Mozart o Haydn son los prácticamente los únicos resquicios del clasicismo en el repertorio acordeonístico de este nivel.

CONCLUSIÓN

El acordeón moderno es un instrumento que se parece muy poco al primer acordeón de Demian. Gracias a las grandes evoluciones organológicas que ha sufrido y a la enorme evolución de la técnica del instrumento, en los últimos años ha conseguido poder abordar con garantías la transcripción fiel de obras clásicas, ayudando a los acordeonistas a adquirir la cultura musical imprescindible en un músico.

BIBLIOGRAFIA

- Bach, C.P.E.: “Versuch über die Whare Art, das Clavier zu spielen”. NY, 1939.
- Bach, J.C.: “Méthode ou Recueil de connaissances elementaires pour le pianoforte ou clavecin”. París, 1786.
- Chiantore, L.: “Historia de la técnica pianística”.
- Couperin, F.: “L`art de toucher le clavecin”. París, 1717.
- De Pedro, D. / Sánchez, V.: “Manual práctico de ornamentación barroca”. Real Musical.
- Fubini, E.: “La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX”. Alianza Música, 1978.
- Gervasoni, P.: “L`accordéon Instrument du XX siècle”. Editions Mazo, 30/5/1986.
- González Uriol: “La técnica de toque en el órgano histórico”.
- Lips, F.: “Die Kunst des Bajanspiels. Methodik und didaktik des Künstlerischen Akkordeonspiel”. Schmülling, Kamen (Alemania), 1991.
- Llanos R. / Alberdi I. : “Acordeón para compositores”. Artículo editado en Música y Educación, nº42. Ed. Musicalis, Madrid, 2000.
- Marco, T. / Halffter C. y Lz. de Osaba: “Música y Cultura”. Edelvives.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Payot, Lausanne (Suiza). Edit.: Van de Velde 1985.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Presses Universitaires de France, 1971.

- Programación de acordeón, piano, órgano y música de cámara de diversos conservatorios. Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- Programas de concursos de acordeón como: Arrasate, Klinghental, Coupe Mondiale...
- Ramos, J. y otros autores: Revista “Acordeón siglo XXI”. Números : 1 al 18. Asociación cultural “ACORDE-ON”, Zumarraga (Gipuzkoa). 1997/1999.
- Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- www.accordions.com
- www.wikipedia.com
- www.google.com

TEMA 8

**Características, referidas a la evolución del estilo,
de las transcripciones para acordeón del repertorio del siglo XIX.
Criterios de transcripción.**

TEMA 8

Características, referidas a la evolución del estilo, de las transcripciones para acordeón del repertorio del siglo XIX. Criterios de transcripción.

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN

1. DEFINICIÓN

2. LA TRANSCRIPCIÓN PARA ACORDEÓN: CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

3- LA TRANSCRIPCIÓN PARA ACORDEÓN DE OBRAS DEL s.XIX

3.a- La época

3.b- Características y evolución del estilo

3.c- Repertorio de transcripciones barrocas para acordeón

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN

El acordeón, debido a su reciente invención (el instrumento se inventó en 1829 y el último gran avance organológico, los bajos convertor, datan de 1959), es un instrumento que ha debido adoptar para su repertorio obras concebidas en principio para otros instrumentos, por falta de un repertorio propio lo suficientemente extenso.

No es esta una problemática exclusiva del acordeón, todos los instrumentos han adaptado y siguen adaptando para sí, obras concebidas para otros instrumentos. Incluso los propios compositores transcriben muchas veces sus propias obras para otras formaciones, o hacen lo propio con obras de otros autores (entre otros muchos: Bach con los conciertos de Vivaldi, Liszt con los conciertos de Beethoven...). De este tipo de repertorio y del modo de adaptar las obras del s.XIX para el acordeón, es de lo que tratará este tema.

1. DEFINICIÓN

- Definición de transcripción: Escribir con un sistema de caracteres lo que está escrito en otro.
- En su acepción musical: adaptar una obra musical para que pueda ser interpretada por una instrumentación diferente a la original.
- Diferencias entre arreglo y transcripción: mientras el arreglo transforma la composición original y tiene un carácter más libre, la concepción de la transcripción es tratar de mantener la fidelidad respecto a la obra original.

2. CRITERIOS DE LA TRANSCRIPCIÓN PARA ACORDEÓN

La transcripción ha acompañado a la música desde sus comienzos. En el caso del acordeón, la necesidad de la transcripción surgió nada más ser inventado. Ante la práctica inexistencia de repertorio propio, los acordeonistas transcribieron melodías de aires conocidos de óperas, fragmentos de obras clásicas en boga en la época o melodías y ritmos del folklore de los lugares en los que se introdujo.

Con la standarización de los acordeones unisonoros (especialmente desde que Paolo Soprani presentó los modelos de teclas y botones con MII), las transcripciones empezaron a ser un poco más fieles, aunque con las limitaciones propias de un teclado como el MII que obliga a simplificar el acompañamiento.

Con el desarrollo del teclado izquierdo y la inclusión del teclado MIII (bien sin MII, con bajos añadidos o con bajos convertor), los acordeonistas por fin pudieron afrontar con fidelidad las transcripciones, especialmente el repertorio de transcripciones para clave, órgano y el repertorio para piano en la que el pedal no tiene una gran relevancia.

Existen obras editadas transcritas para acordeón, pero desgraciadamente muchas de ellas no son de gran calidad, especialmente las transcripciones concebidas para el acordeón con teclado izquierdo MII, que generalmente fueron editadas hace muchos años, y que desgraciadamente siguen teniendo una difusión notable hoy en día.

Por supuesto también existen transcripciones editadas de calidad, pero en la mayor parte de las ocasiones los acordeonistas a la hora de iniciar el estudio parten de la obra original.

Por tanto, a la hora de afrontar una transcripción tendremos dos posibilidades: estudiar una transcripción editada o hacer nosotros mismos la transcripción. Tanto en un caso como en el otro deberemos tener delante, siempre que sea posible, la partitura de la obra original..

A continuación analizaremos los criterios para la interpretación de transcripciones. Si partimos de una transcripción editada, deberemos supervisar estos puntos (por si se ha de retocar, corregir y pulir la transcripción) y si vamos a realizar nosotros la transcripción, los deberemos realizar secuenciadamente.

- Contextualización: conocer a qué estilo pertenece la pieza, la época en la que fue escrita, aspectos básicos de la interpretación de ese estilo como por ejemplo la ornamentación propia del estilo, aspectos básicos sobre la biografía, obra y el lenguaje del compositor...
- Escuchar la obra en versión original.
- La diferencia en la formación instrumental: que el instrumento o instrumentos de la obra original no sea excesivamente diferente a la de la transcripción. Cuanto menor sea la diferencia más fácil será que la transcripción sea adecuada. El peligro de no obtener un resultado satisfactorio es mayor en el caso de reducciones de obras orquestales o camerísticas.
- La actitud del compositor respecto a las transcripciones. Es importante tratar de respetar la opinión del compositor en caso de que ésta fuese contraria a las transcripciones. Si el compositor era partidario de las transcripciones de su obra, la transcripción de su obra estará aportando una innovación en la visión de la obra, enriqueciendo la obra del compositor.
- Análisis formal y armónico: se deben analizar aspectos básicos como la forma, la armonía, las diferentes texturas... y aplicar estos conocimientos en la interpretación.
- Adecuar la disposición de los manuales de la obra original a la disposición necesaria para poder ser interpretada al acordeón sin que suponga grandes diferencias respecto a la original
- Adaptar los efectos propios del instrumento original al lenguaje acordeonístico. No son las más adecuadas para transcribir obras muy específicas para un instrumento, plagadas de efectos propios.
- Elección de una registración adecuada
- Adaptar los parámetros básicos para la interpretación (Dinámicas, Fuelles, Pulsación, Articulaciones, Digitación...) adecuándolos a las características propias del acordeón.
- Adecuar la digitación teniendo en cuenta la articulación del instrumento original.
- Fraseo: el intérprete debe adaptar a la instrumentación original la combinación de las pulsaciones, articulaciones, ataques, dinámicas... para lograr un eficiente fraseo resultante del proceso de análisis anteriormente descrito.
- Análisis final sobre la relación y las diferencias entre la obra original y su transcripción.

3- EL REPERTORIO DE TRANSCRIPCIONES PARA ACORDEÓN DEL s.XIX

3.a LA ÉPOCA

El s.XIX es el siglo del romanticismo. El hombre romántico representa la reacción de la emoción contra la razón, de la naturaleza contra la artificialidad, de la fe contra el escepticismo. No fue una filosofía, sino una suerte de religión emocional.

En política, se considera el inicio del romanticismo la toma de la Bastilla con la que se inició la revolución francesa (1789). En los años posteriores se sucederían los guillotamientos y la coronación de Napoleón como emperador de Francia (1804). En España en 1807 se inicia el alzamiento contra la ocupación napoleónica en Madrid en 1807, se aprueba la constitución de las Cortes de Cádiz en 1812 y durante el s.XIX se suceden las tres guerras carlistas. En América las colonias americanas comienzan sus procesos de independencia. En 1861, Lincoln es elegido presidente de los EE.UU. con lo que se desata la guerra de Secesión. En 1896 se celebran los primeros juegos olímpicos de la era moderna en Atenas y en 1898 estalla la guerra entre España y EE.UU.

En la ciencia se suceden multitud de invenciones y descubrimientos: Niepce inventa la fotografía (1816-1822), Faraday sienta las bases del motor eléctrico (1821), Morse inventa el telégrafo (1833), Darwin escribe “El origen de las especies” (1859), se inaugura el Canal de Suez (1869), Edison inventa el fonógrafo (1877), Hertz descubre las ondas electromagnéticas (1886), se levanta la Torre Eiffel (1889), los hermanos Lumière inventan el cinematógrafo (1895),...

En la literatura, los primeros románticos beberían de las fuentes de Goethe y Schiller. También destacarían en estos años Lord Byron, Victor Hugo, Hans Christian Andersen, Edgar Allan Poe, Marc Twain, Alejandro Dumas, Zorrilla, Dostoievski, Tolstoi, Julio Verne, Rubén Darío, Oscar Wilde,...

En la filosofía destacan Hegel, Schopenhauer, Karl Marx, Engels, Nietzsche,...

En la pintura sobresalen Goya, Delacroix, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Monet, Manet...

3.B CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCIÓN DEL ESTILO:

Podríamos delimitar el comienzo del romanticismo musical, con la Sonata nº23 “Apassionata” de Beethoven de 1805. En los primeros años del siglo prevalecía aún el clasicismo: Haydn murió en 1809 y Arriaga en 1826. El romanticismo se podría dividir en un primer periodo de transición del clasicismo (donde destacaron Beethoven, Schubert, Paganini, Rossini, Weber...), un segundo periodo de consolidación romántica (Chopin, Liszt, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Berlioz, Bellini, Donizetti, Verdi, Wagner, Cesar Franck, Camille Saint-Saens, Tchaikovsky...) y un tercer periodo, postromántico, caracterizado por los nacionalismos (Smetana, Dvorak, Glinka, Grieg, Rmski-Korsakov, Mussgorski, Borodin, Balakirev, Granados, Albéniz... que concluiría con la transición al siglo XX de los impresionistas franceses (Faure, Debussy, Ravel...).

Durante el s.XIX el mecenazgo va desapareciendo, lo cual hizo que el compositor orientase su actividad a la clase media, cosa que a la vez fomentó el concierto público y que el destino de las obras fuese doble: por un lado la valoración de la obra en sí misma y por otro, la orientación de éstas a un público cada vez más aficionado a la música.

El artista fue ocupando un lugar más privilegiado en la sociedad, el llamado genio (ser superior), Hegel decía que el genio tenía unas capacidades innatas.

La música se convierte en el medio de expresión favorito del hombre romántico. Aparece la figura del virtuoso: Paganini, Sarasate, Jesús de Monasterio, Chopin, Liszt, Giulio Regondi; Búsqueda constante de la expresión: Rubato/Matices/cambios de dinámica. Se empieza a hacer hincapié en tocar lo que está escrito en la partitura. Desde mediados del siglo se empiezan a introducir elementos populares en la música clásica, tendencia que se denominaría nacionalismo.

- Forma: las formas clásicas van tomando un cariz distinto. El desarrollo adquiere una mayor dimensión dando lugar a enfrentamientos de los dos temas a través de audaces modulaciones. La estructura de la sonata en cuanto a número de movimientos y orden se ve cada vez más alterada. Van adquiriendo auge las formas pequeñas, ya que son más propias del temperamento del compositor romántico para el desarrollo de la propia expresión. Estas pequeñas formas bien están definidas por el movimiento o el ritmo: mazurcas, valeses, marchas, o bien responden a intenciones poéticas: baladas, scherzos, preludios, impromptus, fantasías, rapsodias... Aparecen los métodos de estudio como reclamo a los cada vez más exigentes requerimientos técnicos.

- Armonía: se usa mucho más el modo menor, se enfrentan tonos más alejados y las modulaciones cada vez son más arriesgadas. Tendencia armónica a la subdominante. Ampliación de concepto tonal. Acordes alterados, Dominantes secundarias. Gran expansión tonal. Armonía escondida.

- Instrumentación: el s.XIX es el siglo del piano. No obstante, nosotros no podemos pasar por alto que en 1829 Demian inventó el acordeón. La orquesta sinfónica toma su concepción actual, escribiéndose grandes obras sinfónicas por Mahler, Bruckner, Berlioz, Sibelius, Brahms, Tchaikovsky...

Las transcripciones más representativas son las originales para piano. Analicemos las características de la música escrita para el instrumento rey del s.XIX:

- Textura: nos encontramos con diseños de acompañamientos que resucitan el gusto del barroco por su regularidad. Se emplea numerosas veces el acompañamiento de bajo y acordes. Uso del pedal de resonancia cada vez más importante. Ubicación de la melodía en la parte central, como recurso virtuosístico, distribuida entre las dos manos, generalmente pulgares y repartiendo el bajo a la izquierda y el acompañamiento en arpeggios a la derecha.
- Dinámica: Es una época con grandes movimientos y contrastes dinámicos, por lo que debemos utilizar el fuelle con todas sus posibilidades expresivas.
- Ornamentación: Adquiere una visión más amplia que en épocas anteriores, adaptándose al lenguaje propio de cada instrumento.
- Ritmo: Los dos temas contrastados en la sonata suelen ser representados por medio de figuraciones rítmicas distintas.
- Tempo: Debemos prestar atención, porque actualmente se tiende a tocar los movimientos rápidos más rápido de los que concibieron y los lentos más lento. No obstante debemos buscar el virtuosismo en los pasajes rápidos, trabajándolos con multitud de ejercicios técnicos, y la mayor expresividad en los pasajes en general, pero especialmente en los pasajes o movimientos lentos. El rubato es más exagerado que en el barroco o clasicismo, pero no debe exagerarse, Chopin decía que debía interpretarse como rubato melódico sobre la melodía, mientras el acompañamiento permanezca estable.
- Fraseo: directamente influenciado por la forma: prestar atención a analizar las obras al detalle.
- Articulaciones: Gran variedad de articulaciones. Debemos prestar atención a imitar las articulaciones del instrumento original del que transcribamos.
- Relación de digitación y virtuosismo: la digitación debe facilitar la ejecución virtuosa cuando sea necesario.
- Interpretación acordeonística: Se buscan grandes contrastes tímbricos y dinámicos, por lo que habrá que usar la registración del acordeón y toda su gama dinámica para apoyar todos estos contrastes. Deberemos adaptar la pulsación y articulaciones del piano al acordeón.

3.c- REPERTORIO DE TRANSCRIPCIONES DEL s.XIX PARA ACORDEÓN

El repertorio de transcripciones del s.XIX es amplio muy variado en cuanto a compositores y en cuanto a formaciones desde las que partir para hacer la transcripción.

El repertorio natural para transcribir al acordeón, es el de los instrumentos de lengüeta libre: la concertina y el armonio. La Concertina, inventada el mismo año que el acordeón, suscitó mucho más interés que el acordeón entre los compositores y autores como Bernard Molique, Giulio Regondi, G.A. Farren o Edouard Silas, que escribieron para ella. El Armonio fue el instrumento de lengüeta libre que más respeto suscitó entre los músicos, compositores como Franck, Czerny, Dvorak, Rossini, Reger... escribieron para él.

El órgano del s.XIX también es una fuente muy interesantes de obras idóneas para ser transcritas para acordeón. Las transcripciones de obras de Cesar Franck, Leon Boellmann o Felix Mendelssohn tienen una gran tradición entre los acordeonistas.

El repertorio para piano conlleva más problemas para ser transcrito, sobretodo por el efecto del pedal, difícilmente imitable por el acordeón. La obra romántica para piano más transcrita e interpretada es la Ciaccona de Bach-Bussoni. También se transcriben habitualmente los estudios y obras virtuosas de Liszt y sus adaptaciones de obras de Paganini, las obras del postromanticismo-nacionalismo Ruso (Glinka, Mussorgsky, Borodin, Balakirev, Liadov, Tchaikovsky, Kabalewsky, Moszkovsky, Rachmaninoff, Rubinstein...) y español (Albéniz, Granados principalmente) sí son comúnmente transcritas. También se transcriben obras de Grieg, Saint Saens, C.M.V. Weber, Schumann, Schubert, Reger... No son recomendables de transcribir las obras con carácter marcadamente pianístico como Chopin, Beethoven...

En cuanto a las reducciones de obras camerísticas u orquestales Wienawsky, Sarasate, Rossini, las danzas Húngaras de Brahms y los valeses de Strauss también son comúnmente transcritos.

En cuanto a obras camerísticas, existen obras interesantes para concertina y acordeón de Molique, Regondi, Farren y Silas, además de las obras con armonio de Dvorak y Rossini.

Además de estas transcripciones naturales, quizá las obras que mejor se adaptan al acordeón son los lieder, especialmente los de Schubert y en menor medida los de Schumann, Brahms o Wolf. El acordeón da una visión más rica tímbricamente y más orquestal que el piano, aunque movidos principalmente por la tradición los cantantes siguen prefiriendo el acompañamiento del piano y no es fácil lograr el beneplácito de los profesores de canto de los conservatorios para abordar este repertorio con el acordeón.

Debido a esta riqueza tímbrica del acordeón, también es muy práctico transcribir las reducciones orquestales de piano, para acompañar conciertos de otros instrumentos, aunque en este caso los profesores de estas especialidades también prefieren el tradicional acompañamiento del piano.

Expondremos en las siguientes líneas algunas de las obras transcritas más utilizadas o más interesantes para utilizar con los alumnos en las enseñanzas elementales o profesionales, indicando orientativamente los cursos para los que son adecuados. Finalmente haremos un breve inventario de obras del s.XIX utilizadas en el repertorio de concertistas, en concursos o en las enseñanzas superiores.

Enseñanzas Elementales:

Existen transcripciones para acordeón editadas. De entre ellas son especialmente interesantes las transcripciones realizadas por Alain Abbott y recogidas en su **“Methode complète d’Accordéon classique” (1969)** o en varios cuadernos de transcripciones titulados **“Ouvres classiques pour accordéon” (1970)** donde recoge transcripciones para teclado de obras o fragmentos de obras de Beethoven, Diabelli, Weber, Schubert, Schumann, Mazas, Grieg, Wagner, Debussy... y de muy interesante aplicación en los cursos 2,3 y 4 de las enseñanzas elementales.

También hay numerosas reducciones facilitadas de obras románticas en el método acordeón divertido de Ricardo Llanos, transcripciones, que lejos de buscar la fidelidad, buscan y consiguen acercar las obras clásicas más conocidas a los jóvenes alumnos.

Enseñanzas Profesionales:

Vamos a destacar algunas obras para trabajar en las enseñanzas profesionales:

De entre las transcripciones de concertina:

- Giulio Regondi: Remembrance (1º), Hexameron du concertiniste (2º), 3 Valses (3º), Souvenir d’amitie (4º).

De entre las transcripciones de armonio:

- Cesar Franck: El álbum “L’Organiste” en los cursos 1º, 2º, 3º y 4º.
- Carl Czerny: 12 Preludes for Organ, Harmonium or Piano Op. 627

De entre las transcripciones de órgano:

- Schumann, R.: El “Estudio op. 56, nº 1” en P6
- Cesar Franck: El hermoso Preludio del Preludio, Fuga y variaciones se puede utilizar en 6º curso.
- Leon Boellman: Los 3 primeros movimientos de la conocida Suite Gotica se pueden tocar en 5º o 6º curso, el bellissimo último movimiento (Toccata) es sensiblemente más difícil.
- Liszt: Missa pro órgano (P4), Ave María de Arcadelt (P6), Ora pro nobis (P6).
- Reger: Dreizig kleine choralvorspiele op. 135ª (P6), Preludio y Fuga en ReM (P6).

De entre las transcripciones para piano:

- Czerny: sus estudios sobre técnica son muy recomendables y habitualmente utilizados.
- Hanon: su obra pedagógica “el pianista virtuoso en 60 ejercicios” es de muy interesante aplicación al acordeón.
- Schumann: El Álbum de la juventud es muy útil para trabajarlo en 1º y 2º curso.
- Grieg: Algunas de las piezas líricas op.12 y 38 se pueden tocar en los 3 primeros cursos. La conocida 1ª suite de Peer Gynt se puede utilizar entre los cursos 3º y 5º. Aunque el Amanecer no tiene un resultado muy satisfactorio en el acordeón, la Danza de Anitra, La Muerte de Asse y el último movimiento obtienen una curiosa visión orquestal al acordeón.
- Liszt: Las Consolaciones nº1,2 y 5 se pueden utilizar en 2º o 3º.
- Mussorgsky: El viejo Castillo de Cuadros de una exposición (5º)
- Borodin: Pequeña Suite (4º)
- Rachmaninoff: el arreglo de Charles Magnante del Preludio en do#m (4º)

- Albéniz: El Tango (2º), Asturias (5º) y Córdoba (6º)
- Granados: Las Danzas Españolas, especialmente la 2ª y la 5ª (3º y 4º)

Ángel Luis Castaño tiene editada una transcripción de “Recuerdos de la Alhambra” muy útil para trabajar el ricochet en 4º.

De entre las reducciones camerísticas u orquestales

- Saint Saens: El cisne (arreglo de I. Nilfkov) (5º)

De las obras camerísticas:

- Molique: “Flying pieces op. 50” concertina y piano
- Molique: “Six characteristic pieces op. 61” concertina y piano
- Silas: “Sonatas nº1 y nº2 para concertina y piano”
- Silas: “Adagio en Mi M para 8 concertinas”

Hay conciertos para concertina y orquesta de una dificultad adecuada a este nivel:

- Regondi “Conciertos nº1 y nº2 para concertina y orquesta”
- Molique: “Concerto nº1 y nº2” para concertina y orquesta”
- Farren : “Andante y Allegro op. 50 para concertina y cuerda”

Enseñanzas Superiores, Conciertos y Concursos:

He aquí algunas de las obras del s.XIX más comúnmente transcritas:

Órgano: Mendelssohn (Sonata nº6), Franck (3 corales, Preludio, Fuga y Variaciones, 3 Corales), Boellman (Suite Gótica), Liszt (Preludio y Fuga BACH)...

Piano: Mendelssohn (Canción sin palabras, Rondó Caprichoso), Schumann (Dreaming), Schubert (Momento musical en Fa m), Weber (Konzerstück), Liszt (Danza de los gnomos, Estudios, Vals nº1 de Mefisto Caprichos de Paganini, Campanella de Paganini), Glinka (Alondra, Nocturno, Vals-Fantasia), Moszkovsky (Capricho Español, Etinceles, Iskry, Sparks), Grieg (Lonely wanderer), Saint Saens (Introducción y Rondó Caprichoso), Tchaikovsky (Cascanueces suite, Seasons op.37, Dumka op.59), Liadov (la caja de música), Albéniz (Castilla, Aragón, Malagueña), Bach-Bussoni (Ciaccona)...

Reducciones camerísticas u orquestales: Rossini (Cavatina y Aria de Figaro por Dimitriev), Sarasate (Gipsy tunes, Habanera por Jaskewitch, Introducción y tarantella por Carlos Iturralde), Wienawsky (Scherzo-Tarantella), Strauss (Pizzicato Polka por Lips), Rmski-Korsakov (El vuelo del moscardón por Marcosignori), Brahms (Danza Húngara nº5 por Jaskewitch), Chandowskin (Concierto para viola y orquesta por Semionov), Tchaikovsky (Concierto para piano y orquesta nº1 por Thierry Roques)...

CONCLUSIÓN

El acordeón moderno es un instrumento que se parece muy poco al primer acordeón de Demian. Gracias a las grandes evoluciones organológicas que ha sufrido y a la enorme evolución de la técnica del instrumento, en los últimos años ha conseguido poder abordar con garantías la transcripción fiel de obras clásicas, ayudando a los acordeonistas a adquirir la cultura musical imprescindible en un músico.

BIBLIOGRAFIA

- Chiantore, L.: “Historia de la técnica pianística”.
- Fubini, E.: “La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX”. Alianza Música, 1978.
- Gervasoni, P.: “L`accordéon Instrument du XX siècle”. Editions Mazo, 30/5/1986.
- Llanos R. / Alberdi I. : “Acordeón para compositores”. Artículo editado en Música y Educación, nº42. Ed. Musicalis, Madrid, 2000.
- Marco, T. / Halffter C. y Lz. de Osaba: “Música y Cultura”. Edelvives.
- Piston, W.: “Armonía”. Span press.
- Programación de acordeón, piano, órgano y música de cámara de diversos conservatorios. Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- Programas de concursos de acordeón como: Arrasate, Klinghental, Coupe Mondiale...
 - Ramos, J. y otros autores: Revista “Acordeón siglo XXI”. Números : 1 al 18. Asociación cultural “ACORDE-ON”, Zumarraga (Gipuzkoa). 1997/1999.
- Reger, M.: “Contribución al estudio de la modulación”. Real Musical.
- Schönberg, A.: “Fundamentos de la composición musical”. Real Musical.
- Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- www.accordions.com
- www.wikipedia.com
- www.google.com

TEMA 9

Características, referidas a la evolución del estilo, de las transcripciones para acordeón del repertorio de la primera mitad del siglo XX.

TEMA 9

Características, referidas a la evolución del estilo, de las transcripciones para acordeón del repertorio de la primera mitad del siglo XX.

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN

1. DEFINICIÓN

2. LA TRANSCRIPCIÓN PARA ACORDEÓN: CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

3- LA TRANSCRIPCIÓN PARA ACORDEÓN DE OBRAS DEL s.XIX

3.a- La época:

3.b- Características y evolución del estilo:

3.c- Repertorio de transcripciones barrocas para acordeón

3.d- Características de la interpretación acordeonística y problemas técnicos de la música barroca

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN

El acordeón, debido a su reciente invención (el instrumento se inventó en 1829 y el último gran avance organológico, los bajos convertor, datan de 1959), es un instrumento que ha debido adoptar para su repertorio obras concebidas en principio para otros instrumentos, por falta de un repertorio propio lo suficientemente extenso.

No es esta una problemática exclusiva del acordeón, todos los instrumentos han adaptado y siguen adaptando para sí, obras concebidas para otros instrumentos. Incluso los propios compositores transcriben muchas veces sus propias obras para otras formaciones, o hacen lo propio con obras de otros autores (entre otros muchos: Bach con los conciertos de Vivaldi, Liszt con los conciertos de Beethoven,...). De este tipo de repertorio y del modo de adaptar las obras de la primera mitad del s.XX para el acordeón, es de lo que tratará este tema.

1. DEFINICIÓN

- Definición de transcripción: Escribir con un sistema de caracteres lo que está escrito en otro.
- En su acepción musical: adaptar una obra musical para que pueda ser interpretada por una instrumentación diferente a la original.
- Diferencias entre arreglo y transcripción: mientras el arreglo transforma la composición original y tiene un carácter más libre, la concepción de la transcripción es tratar de mantener la fidelidad respecto a la obra original.

2. LA TRANSCRIPCIÓN PARA ACORDEÓN: CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

La transcripción ha acompañado a la música desde sus comienzos. En el caso del acordeón, la necesidad de la transcripción surgió nada más ser inventado. Ante la práctica inexistencia de repertorio propio, los acordeonistas transcribieron melodías de aires conocidos de óperas, fragmentos de obras clásicas en boga en la época o melodías y ritmos del folklore de los lugares en los que se introdujo.

Con la standarización de los acordeones unisonoros (especialmente desde que Paolo Soprani presentó los modelos de teclas y botones con MII), las transcripciones empezaron a ser un poco más fieles, aunque con las limitaciones propias de un teclado como el MII que obliga a simplificar el acompañamiento.

Con el desarrollo del teclado izquierdo y la inclusión del teclado MIII (bien sin MII, con bajos añadidos o con bajos convertor), los acordeonistas por fin pudieron afrontar con fidelidad las transcripciones, especialmente el repertorio de transcripciones para clave, órgano y el repertorio para piano en la que el pedal no tiene una gran relevancia.

Existen obras editadas transcritas para acordeón, pero desgraciadamente muchas de ellas no son de gran calidad, especialmente las transcripciones concebidas para el acordeón con teclado izquierdo MII, que generalmente fueron editadas hace muchos años, y que desgraciadamente siguen teniendo una difusión notable hoy en día.

Por supuesto también existen transcripciones editadas de calidad, pero en la mayor parte de las ocasiones los acordeonistas a la hora de iniciar el estudio parten de la obra original.

Por tanto, a la hora de afrontar una transcripción tendremos dos posibilidades: estudiar una transcripción editada o hacer nosotros mismos la transcripción. Tanto en un caso como en el otro deberemos tener delante, siempre que sea posible, la partitura de la obra original..

A continuación analizaremos los criterios para la interpretación de transcripciones. Si partimos de una transcripción editada, deberemos supervisar estos puntos (por si se ha de retocar, corregir y pulir la transcripción) y si vamos a realizar nosotros la transcripción, los deberemos realizar secuenciadamente.

- Contextualización: conocer a qué estilo pertenece la pieza, la época en la que fue escrita, aspectos básicos de la interpretación de ese estilo como por ejemplo la ornamentación propia del estilo, aspectos básicos sobre la biografía, obra y el lenguaje del compositor...
- Escuchar la obra en versión original.
- La diferencia en la formación instrumental: que el instrumento o instrumentos de la obra original no sea excesivamente diferente a la de la transcripción. Cuanto menor sea la diferencia más fácil será que la transcripción sea adecuada. El peligro de no obtener un resultado satisfactorio es mayor en el caso de reducciones de obras orquestales o camerísticas.
- La actitud del compositor respecto a las transcripciones. Es importante tratar de respetar la opinión del compositor en caso de que ésta fuese contraria a las transcripciones. Si el compositor era partidario de las transcripciones de su obra, la transcripción de su obra estará aportando una innovación en la visión de la obra, enriqueciendo la obra del compositor.
- Análisis formal y armónico: se deben analizar aspectos básicos como la forma, la armonía, las diferentes texturas... y aplicar estos conocimientos en la interpretación.
- Adecuar la disposición de los manuales de la obra original a la disposición necesaria para poder ser interpretada al acordeón sin que suponga grandes diferencias respecto a la original
- Adaptar los efectos propios del instrumento original al lenguaje acordeonístico. No son las más adecuadas para transcribir obras muy específicas para un instrumento, plagadas de efectos propios.
- Elección de una registración adecuada
- Adaptar los parámetros básicos para la interpretación (Dinámicas, Fuelles, Pulsación, Articulaciones, Digitación...) adecuándolos a las características propias del acordeón.
- Adecuar la digitación teniendo en cuenta la articulación del instrumento original.
- Fraseo: el intérprete debe adaptar a la instrumentación original la combinación de las pulsaciones, articulaciones, ataques, dinámicas... para lograr un eficiente fraseo resultante del proceso de análisis anteriormente descrito.
- Análisis final sobre la relación y las diferencias entre la obra original y su transcripción.

3- EL REPERTORIO DE TRANSCRIPCIONES PARA ACORDEÓN DE LA PRIMERA MITAD DEL S.XX

3.a- LA ÉPOCA

Destacan en política Lenin, Hitler, Mussolini, Churchill, Stalin, Zapata, Pancho Villa, Mao...; en ciencia Einstein, Lumiere...; en literatura Hesse, Neruda, Alberti, Lorca, Hemingway, Kafka, Unamuno...; en pintura Picasso, Dalí, Diego Rivera, Magritte, Marinetti...; en cine Cecil B. De Mille, Hitchcock, Buñuel, Einsestein...; en filosofía Freud, Ortega y Gasset...

3.b CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCION DEL ESTILO DE LA MÚSICA DE LA 1ª MITAD DEL s.XX:

Es muy difícil dar parámetros estilísticos que describan todas las tendencias existentes en la época, porque la música evoluciona muy rápidamente y se va diversificando en tendencias muy diferentes, muchas veces contrarias entre sí. Analicemos algunas de las más significativas:

A principios de siglo siguen vivos y en su época de madurez compositores plenamente románticos de corrientes como:

- Romanticismo francés: Saint Saens (1835-1921), Fauré (1845-1924)...
- Romanticismo escandinavo: Grieg (1843-1907), Sibelius (1865-1957)...
- Bel canto italiano: Puccini (1858-1924)
- Las últimas estiraciones del nacionalismo ruso: Rmski-Korsakov (1844-1908), Rachmaninoff (1873-1943), Prokofiev (1891-1953), Katchaturian (1903-)...
- Nacionalistas españoles: Albéniz (1860-1909), Granados (1867-1916), Falla (1876-1946), Turina (1882-1949), Guridi (1896-1961)...

El alejamiento de la tonalidad era ya una realidad contrastada. A principios del s.XX estaban en su madurez los compositores que más aportaron en ese camino, agrupados en:

- Impresionistas franceses: Debussy (1862-1918), Ravel (1875-1937), Satie (1866-1925)...
- Expresionistas alemanes, Postwagnerianos en los límites de la tonalidad: Mahler (1860-1914), R. Strauss (1864-1949), Hindemith (1895-1963), el Schönberg predodecafonico (1874-1951)...

Pero la propuesta musical que acabó desintegrando la tonalidad fue el dodecafonismo de Schönberg, secundado por sus destacadísimos alumnos Berg (1885-1935) y Webern (1883-1945), entre quienes crearían la Escuela Moderna de Viena en los años 20. La Técnica dodecafónica se basa componer con los doce sonidos de la escala cromática temperada, que han de ser previamente ordenados en una serie, sin que ninguno de ellos se repita, para evitar que puedan sugerirse centros tonales. Esta aplicación de la serie, aplicada a otros parámetros del sonido haría que el dodecafonismo finalmente desembocase en el serialismo.

3 de los compositores más importantes de esta época fueron Stravinsky (1882-1971), Bartok (1881-1945) y Messiaen (1908-1992). Aportaron grandes innovaciones con un lenguaje muy vanguardista y personal, además de una concepción del ritmo no conocida hasta entonces.

No podemos olvidarnos de otro compositor imprescindible: Shostakovich (1906-), quien no pudo innovar más debido a la presión a la que fue sometido por el Régimen Soviético. Destacó también el Grupo de los 6 en Francia, con Poulenc (1899-1963) y Milhaud (1892-1974) como principales exponentes, con un lenguaje antiromántico y antiimpresionista.

También surgen en esta época métodos pedagógicos de gran importancia como el Método Orff o el Kodaly.

El despertar de América a la vida cultural se hará más evidente en estos años: Varese (1883-1965), quien aunque nacido en Francia desarrolló su labor en EE.UU., que escribió la 1ª obra occidental exclusivamente para instrumentos de percusión (Ionización), el estadounidense Ives

(1874-1954) y en latinoamérica compositores de una mentalidad de 2ª nacionalismo como el brasileño Villalobos (1887-1959), el argentino Ginastera (1916) o el cubano Ernesto Lecuona (1895-1963).

Pero la mayor aportación americana a la música de esta época fue el jazz, una música con raíces en la música africana, importada a EE.UU. por los afroamericanos, es una música basada en el ritmo y en patrones armónicos, sobre los que improvisan los intérpretes en las sucesivas repeticiones. La evolución del estilo en el jazz entre 1900 a 1950 fue:

- 1900: Ragtime (Scott Joplin...)
- 1910: Dixieland de Nueva Orleans (Original Dixieland Band...)
- 1920: Chicago (Louis Armstrong, Duke Ellington, Count Basie...)
- 1930: Swing (Benny Goodman, Glenn Miller, Billie Holiday, Ella Fitzgerald...)
- 1940: Bebop (Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk...)
- 1950: Cool (Chet Baker, Miles Davis...)

El Jazz también llegó a Europa, donde destacaron Django Reinhardt y Stephane Grapelli en el swing. La versión clásica del jazz americano llegó de la mano de Gershwin (1898-1937), un compositor con gran éxito en vida.

A finales de los años 40 y 50 surgen nuevas músicas como la música concreta (basada en ruidos), la música aleatoria (que hace uso del azar en su proceso de ejecución) y la música electrónica (producida por nuevos medios). Estas músicas conllevan la necesidad urgente de nuevas grafías.

Aunque llegaron a su madurez en la segunda mitad del s.XX, destacaremos por último a la generación de compositores nacidos alrededor de la década de los 20: Boulez, Berio, Nono, Ligeti, Cage, Xenakis, Kagel, Lutoslawsky, Penderecky, Denisov, Luis de Pablo, Xavier Montsalvatge...

La notación tradicional es incapaz de contener con total precisión la música que progresivamente comienza a representarse. Con la música nueva surge progresivamente la necesidad de desarrollar nuevas fórmulas de escritura. Aunque Schoenberg introdujo indicaciones como la de sonidos armónicos, no fue hasta la época postserialista donde aparecería la urgencia por encontrar nuevas grafías. Normalmente el autor indica los signos que va a utilizar en un índice a parte, precisando lo que quiere obtener con ellos.

Por tanto la característica principal referente al estilo en esta época es la variedad. Hemos querido dar una imagen global, en lugar de reducir la exposición a describir la Nueva escuela de Viena, como en multitud de ocasiones se hace al describir la evolución del estilo en esta época.

El acordeón en la primera mitad del s.XX

Como acordeonistas, no podemos hablar de la música del s.XX y dejar de un lado la situación de nuestro instrumento durante esos años.

El acordeón durante todo el s.XIX apenas fue “un juguete con el que es muy difícil hacer música”, como dijo de él Felipe Pedrell en 1894. Pero en 1897 Paolo Soprani presentó y empezó la fabricación a gran escala del acordeón casi como lo conocemos hoy en día: con MI (de teclado o botones) y MII (bajos standard). Soprani no inventó estos modelos, pero sí que gracias a él se produjo una estandarización de un modelo apto para dejar de ser juguete y poder hacer música con él.

Las primeras apariciones del acordeón en el mundo clásico son papeles anecdóticos en obras de Tchaikovsky, Giordano, Berg, Hindemith, Shostakovich y Prokofiev.

El primer acordeonista en dar conciertos con un acordeón con MIII fue Giovanni Gagliardi en 1905, cuyo repertorio estaba compuesto por transcripciones. En la misma línea destacó también Narcisse Decornoy.

En Estados Unidos, destacan en esos años Pietro y Guido Deiro y Pietro Frossini. con un repertorio muy virtuoso de una estética cercana a las oberturas de óperas Rossini.

La vanguardia del acordeón se encontraba en Trossingen (Alemania), donde Hohner fundó la escuela de acordeón clásico más importante de la época, encargando además más de 250 obras a compositores neoclásicos. Utilizaban MII hasta que sobre 1945 empezaron a adoptar el MIII.

En el jazz destacaron Gus Viseur en Francia y Art Van Damme en EE.UU.

En Argentina, el bandoneón, instrumento hermano del acordeón, logró una gran difusión como instrumento principal del Tango, que universalizó desde los años 40 el gran Astor Piazzolla.

3.c- REPERTORIO DE TRANSCRIPCIONES PARA ACORDEÓN DE LA 1ª MITAD DEL S.XX

El repertorio de transcripciones de la primera mitad del s.XX es amplio muy variado en cuanto a compositores y en cuanto a formaciones desde las que partir para hacer la transcripción.

El repertorio natural para transcribir al acordeón, es el de los instrumentos de lengüeta libre: la concertina, el bandoneón y el armonio. Sin embargo, ni la Concertina ni el armonio tienen un repertorio muy interesante para transcribir en esta época, a diferencia del s.XIX, donde sí hay obras interesantes para estos instrumentos y las obras más interesantes para bandoneón son las obras de Piazzolla, pero de la segunda mitad del s.XX.

El órgano del s.XX también es una fuente muy interesantes de obras idóneas para ser transcritas para acordeón. Las transcripciones de obras sobretodo de Olivier Messiaen son habituales entre los acordeonistas.

El repertorio para piano conlleva más problemas para ser transcrito, sobretodo por el efecto del pedal, difícilmente imitable por el acordeón y por la visión de instrumento percutido que muchas veces tienen de él los compositores de esta época. Las obras pianísticas transcritas para acordeón van desde Asturias de Albéniz (1899), hasta Música Ricercata de Ligeti (1953) pasando por obras de compositores como Rachmaninoff, Falla, Bartok, Stravinsky, Villalobos, Ernesto Lecuona, Katchaturian, Ernesto Halffter, Rautavaara, Luis de Pablo, Padre Donostia... No es nada habitual transcribir obras tan representativas de esta época, como las de la Nueva Escuela de Viena, por la sonoridad pianística que sus obras requieren.

En cuanto a las reducciones, tampoco son muy abundantes, porque la sonoridad que de cada formación trata de obtener el compositor, es difícilmente adaptable a otra formación y más difícil aún reducible. Aún así sí que se reducen obras camerísticas de Rachmaninoff, Usandizaga o Troilo, obras orquestales de Rautavaara, o fragmentos de óperas de Rimsky Korsakov, Katchaturian...

Expondremos en las siguientes líneas algunas de las obras transcritas más utilizadas o más interesantes para utilizar con los alumnos en las enseñanzas elementales o profesionales, indicando orientativamente los cursos para los que son adecuados. Finalmente haremos un breve inventario de obras de la 1ª mitad del s.XX utilizadas en el repertorio de concertistas, en concursos o en las enseñanzas superiores.

Enseñanzas Elementales:

No es habitual realizar transcripciones de obras de esta época para los primeros cursos, en los que lo usual es abordar transcripciones barrocas, clásicas o románticas y dejar el repertorio del s.XX para las obras originales para acordeón.

De entre las pocas transcripciones fieles de música de la 1ª mitad del s.XX editadas para acordeón, las más útiles para trabajar en las enseñanzas elementales son las transcripciones de fragmentos de obras de Olivier Messiaen que Alain Abbott recoge en su **“Methode complète d’Accordéon classique” (1969)**.

De entre las obras que habitualmente se tocan directamente de la partitura original, es posible utilizar algunos números del Microcosmos de Bela Bartok, de muy interesante aplicación durante todas las enseñanzas elementales.

Enseñanzas Profesionales:

Vamos a destacar algunas obras para trabajar en las enseñanzas profesionales:

Las transcripciones para órgano más interesantes de esta época son de una muy notable dificultad, las más asequibles y que mejor se adaptan al acordeón son:

- Messiaen: Les Anges de la Nativité de Seigneur (6º)
- Alain: Coral Cisterien (4º), 2 Corales (dórico-frigio) (6º), Berceuse sur deux notes qui cornet (6º), Climat (6º), Ballade en mode phrygien (6º), Postlude pour l’office de complies (6º)
- Muschel: Aria (5º) (Trans.: Alexander Dimitriev)

De entre las transcripciones de obras para piano:

- Donostia: Preludios vascos
- Ligeti: Música Ricercata los diferentes movimientos, de muy diferente dificultad, son muy útiles entre los cursos 2º al 6º (Trans.: Max Bonnay)
- Liadov: La caja de música 3º (Trans.: Friedrich Lips)
- Stravinsky: Tango 4º
- Lecuona: Comparsa 4º (Trans.: Friedrich Lips)
- Falla: Danza del molinero 5º, Danza ritual del Fuego 5º (Trans.: Charles Magnante)
- Albeniz: Asturias 5º (Trans.: Friedrich Lips)
- Katchaturian: Sonatina 3º

De entre las reducciones orquestales o camerísticas:

- Katchaturian: Danza del sable (reducción Lew Solin) 4º
- Rmisky Korsakov: El vuelo del moscardón de La Leyenda del Zar Saltan (reducción de Marcossignori) 2º

- Troilo/Piazzolla: Contrabajando 2º
- Raautavaara: Fiddlers (reducción de Matti Rantanen), movimientos de muy diferente dificultad: 2º a 6º
- Usandizaga: Fantasía (reducción de Carlos Iturralde) 5º

Enseñanzas Superiores, Conciertos, Concursos...:

Transcripciones de Órgano: Messiaen (Dieu parmi nous), Guridi (Ofertorio, Sinfonía Vasca, Variaciones sobre un tema vasco, 3 piezas breves), Muschel (Aria y Toccata)...

Transcripciones de piano: Shostakovich (Preludios y fugas), Katchaturian (Toccata de la Suite para piano), Villalobos (Danza del indio blanco del Ciclo Brasileiro), Rachmaninoff (Humoreska op.10, Barcarola op.11), L. de Pablo (Tango), Lecuona (Malagueña), Ernesto Halffter (Danza de la Pastora)...

Reducciones camerísticas u orquestales: Katchaturian (Kolybelnaya de Gayané), Rachmaninoff (Polka italiana, original para 4 manos y trompeta)...

3.e- CARACTERÍSTICAS DE LA INTERPRETACIÓN ACORDEONÍSTICA Y PROBLEMAS TÉCNICOS DE LA MÚSICA del s.XX

Gran atención a la pedagogía musical.

- Digitación: Nuevos problemas de digitación, un mismo dedo en dos teclas, suma de dedos,... la digitación debe facilitar la ejecución virtuosa cuando sea necesario.
- Fraseo: directamente influenciado por la forma: prestar atención a analizar las obras al detalle.
- Articulaciones: Máxima diversificación en los tipos de ataque en las búsquedas tímbricas. Grandes contrastes expresivos. Debemos prestar atención a imitar las articulaciones del instrumento original del que transcribamos.
- Dinámica: Es una época con grandes movimientos y contrastes dinámicos, por lo que debemos utilizar el fuelle con todas sus posibilidades expresivas.
- Ornamentación: Adquiere una visión más amplia que en épocas anteriores, adaptándose al lenguaje propio de cada instrumento.
- Timbres: Visión orquestal en cuanto a diversificación de colores y enfrentamientos de bloques sonoros según el modelo de la orquesta. Se buscan grandes contrastes rítmicos, por lo que habrá que usar la registración del acordeón para apoyar todos estos contrastes. Aplicación de todo tipo de efectos sonoros, ruidos, percusiones...
- Improvisación: En músicas como el jazz o la música aleatoria, la improvisación y la imaginación del intérprete juegan un papel fundamental.

CONCLUSIÓN

El acordeón moderno es un instrumento que se parece muy poco al primer acordeón de Demian. Gracias a las grandes evoluciones organológicas que ha sufrido y a la enorme evolución de la técnica del instrumento, en los últimos años ha conseguido poder abordar con garantías la transcripción fiel de obras clásicas, ayudando a los acordeonistas a adquirir la cultura musical imprescindible en un músico.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T.: “Filosofía de la música nueva”.
- Barce, R.: “Fronteras de la música”.
- Boulez, P.: “Pensamiento de la música de hoy”.
- Chiantore, L.: “Historia de la técnica pianística”.
- Fubini, E.: “La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX”. Alianza Música, 1978.
- Gervasoni, P.: “L'accordéon Instrument du XX siècle”. Editions Mazo, 30/5/1986.
- Llanos R. / Alberdi I. : “Acordeón para compositores”. Artículo editado en Música y Educación, nº42. Ed. Musicalis, Madrid, 2000.
- Marco, T. / Halffter C. y Lz. de Osaba: “Música y Cultura”. Edelvives.
- Messiaen, O.: “Técnica de mi lenguaje musical”.
- Piston, W.: “Armonía”. Span press.
- Programación de acordeón, piano, órgano y música de cámara de diversos conservatorios. Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- Programas de concursos de acordeón como: Arrasate, Klinghental, Coupe Mondiale...
- Ramos, J. y otros autores: Revista “Acordeón siglo XXI”. Números : 1 al 18. Asociación cultural “ACORDE-ON”, Zumarraga (Gipuzkoa). 1997/1999.
- Schönberg, A.: “Fundamentos de la composición musical”. Real Musical.
- Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- www.accordions.com
- www.wikipedia.com
- www.google.com

TEMA 10

**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.**

TEMA 10

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.

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN

1. LA ÉPOCA

2. APROXIMACIÓN A LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA, Y A LOS NUEVOS RECURSOS COMPOSITIVOS, FORMALES Y DE NOTACIÓN.

3. EVOLUCIÓN DEL ESTILO Y DE LA ESCRITURA INSTRUMENTAL, DEL REPERTORIO ACORDEONÍSTICO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

4. CLASIFICACIÓN DEL REPERTORIO:

- Estética
- Lenguaje
- Género

5. CARACTERÍSTICAS DE LA INTERPRETACIÓN ACORDEONÍSTICA Y PROBLEMAS TÉCNICOS DE LA MÚSICA DE LA 2ª MITAD DEL S.XX

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN

El acordeón, inventado en 1829 por Cyril Demian, fue considerado hasta el s.XX por el resto de los músicos como “un juguete que el abuso ha convertido en incómodo”, como de él dijo Felipe Pedrell en 1894 en su “Diccionario técnico de la música”. Para esa fecha su uso se había extendido por todo el mundo como instrumento de música popular.

En 1897 Paolo Soprani empezó la fabricación a gran escala de acordeones unisonoros de bajos standard, que por sus mayores prestaciones se impuso al acordeón diatónico. Empezaron a aparecer intérpretes notables como Giovanni Gagliardi o Narcise Decornoy, que interpretaban transcripciones y empezó a aparecer un repertorio original compuesto por Pietro y Guido Deiro y Pietro Frosini, aunque todavía con un aire popular.

La vanguardia del acordeón se encontraba en Trossingen (Alemania), donde Hohner fundó la escuela de acordeón clásico más importante de la época (1932), encargando además más de 250 obras a compositores neoclásicos. Utilizaban MII hasta que sobre 1945 empezaron a adoptar el MIII.

Pero no fue hasta la segunda mitad del s.XX cuando el acordeón empezó a integrarse en la vanguardia de la música clásica de vanguardia, gracias en primer lugar, a la generalización del modelo de bajos libres (MIII), y en segundo lugar, gracias a un intérprete como Mogens Ellegaard, que revolucionó la concepción del instrumento que en estos años ha conseguido ganarse el respeto del mundo clásico.

En el s.XXI el acordeón está integrado en la mayoría de conservatorios del mundo y no es ya tan extraño escuchar a acordeonistas dando conciertos en los Auditorios más prestigiosos de muchos países o verlos como solistas de orquestas sinfónicas. De toda esta evolución y del interesante repertorio original que se ha creado en estos años de lo que trataremos en este tema.

1. LA ÉPOCA

Destacan en política Kennedy, Castro, Gorbachov...; en el pensamiento Adorno, el concilio Vaticano II, Habermas, Malcom X, Martin Luther King...; en pintura Warhol; en literatura G^a Márquez, Vargas Llosa, Borges, Tolkien, Humberto Eco...; en cine Hitchcock, Kubrick, Bertolucci, Scorsese, Fellini, Woody Allen, Spielberg...

En la música la principal característica es la diversidad.

En la música clásica seguían vivos clásicos como Stravinsky, Shostakovich, Hindemith, Katchaturian, Poulenc, Messiaen, Gerhard... pero surgían nuevos estilos como el serialismo integral, música aleatoria, música estocástica, música concreta, música electrónica... de la mano de Boulez, Berio, Nono, Ligeti, Cage, Xenakis, Kagel, Lutoslawsky, Penderecky, Denisov, Dallapiccola, Stockhausen...

En el jazz, seguían vivos clásicos como Louis Armstrong, Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman, Billie Holliday, Ella Fitzgerald, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk... y surgían nuevos estilos como el cool (Chet Baker, Miles Davis, Bill Evans), Free jazz (Charles Mingus, John Coltrane), rhythm and blues (Ray Charles, Chuck Berry), el soul (James Brown, Aretha Franklin), blues (B.B. King), jazz contemporáneo (Charles Mingus, John McLaughlin), Latin jazz (Paquito D`Rivera)...

En la música comercial triunfan estilos como el pop (Beattles), el rock (Elvis Presley, Rolling Stones), cantautores (Bob Dylan, Silvio Rodríguez), el heavy (Metallica), el Punk (Sex Pistols); el reggae (Bob Marley), la música electrónica (Kraftwerk), grunge (Nirvana)...

Las músicas tradicionales cobran una gran importancia: Bossa-Nova (Caetano Veloso, Jobim), Flamenco (Camarón de la Isla, Paco de Lucía), Música Celta (The Chieftains, Alan Stivell), Música hindú (Ravi Shankar), Música Cubana (Compay Segundo, Bebo Valdés), Música Árabe Rai (Cheb Khaled)...

2. APROXIMACIÓN A LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA, Y A LOS NUEVOS RECURSOS COMPOSITIVOS, FORMALES Y DE NOTACIÓN.

Después del abandono progresivo de la tonalidad abordado por compositores como Wagner, Mahler, Debussy o la Nueva Escuela de Viena, los compositores de la segunda mitad del s.XX se sienten atraídos por el sonido en sí, abordando unas posibilidades que antes se desconocían y, gracias a la introducción de la electrónica o las leyes estadísticas, se llega a la liberación total del material sonoro. Es habitual que compositores que triunfan en una tendencia, tengan luego una interesante transformación y sobresalgan en otra tendencia.

Después de la 2ª guerra mundial los jóvenes compositores se sentirán atraídos muy especialmente por el desarrollo del dodecafonismo (Dallapiccola) y la investigación sobre el ritmo (Messiaen).

El desarrollo del concepto de serie del dodecafonismo traería el serialismo integral, aplicando las series a los demás componentes del sonido, sobresaliendo Boulez, Berio, Maderna y Nono.

En los años 60 se descubrirían nuevas músicas como la música concreta, basada en la grabación y modificación en laboratorio de ruidos del mundo exterior (Schaeffer y Henry) y de la música electrónica, que parte de sonidos producidos y elaborados en laboratorios con aparatos especiales (Stockhausen).

En los 70 se realizan experiencias liberadoras de las reglas musicales como la música aleatoria, que da una mayor libertad formal al intérprete. En esta línea destacan John Cage, Earle Brown, Morton Feldman y Stockhausen.

Otros, como Xenakis, conciben la música como una disciplina matemática aplicándoles leyes de estadística o recurriendo incluso a los ordenadores para ordenar datos musicales.

Otros compositores imprescindibles son Ligeti, Kagel, Lutoslawski, Penderecki, Denisov... y otros, que sin abandonar la tonalidad han creado un personal e interesante lenguaje como John Williams, Morricone o Piazzolla.

En cuanto a la forma, las formas clásicas van perdiendo vigencia en favor de la forma única, es decir, que son las condiciones compositivas las que van generando la obra, hasta que ésta adquiere su forma propia. Las obras, generalmente son más cortas que las de principios del s.XX, en parte por el afán de evitar la repetición.

Todos estos avances llevan a que la notación musical tradicional sea incapaz de contener con total precisión la música de esta época. Aunque el precursor fue Schoenberg introduciendo indicaciones como las de los sonidos armónicos, no fue hasta la época postserialista donde aparecería la urgencia por encontrar nuevas grafías.

Normalmente el autor indica los signos que va a utilizar en un índice a parte, precisando lo que quiere obtener con ellos.

Algunas de las nuevas grafías más utilizadas son:

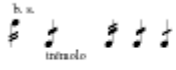
Grafías de «duración o ritmo»


	Mantener el sonido en proporción a la línea de prolongación.		Ritardando, ad libitum.
	Lo más rápido posible.		breve medio largo muy largo
	Ejecución lenta e irregular con resonancia.		Pausa.
	Improvisar sobre las notas indicadas acelerando.		El 11" indica la duración en segundos de este módulo.
	Como el anterior, pero ritardando.		El corchete indica 16 segundos de duración del fragmento.
	Acelerando, ad libitum.		

Grafías de «entonación o altura»

	El sonido más agudo y el más grave que puedan emitirse respectivamente.
	Vibrato
	Llenar todo el espacio sonoro que comprende el trazo negro con instrumentos de una misma familia (cuerda) a distancia de semitonos. Para pianistas: atacar con el antebrazo en la tesitura indicada hundiendo teclas blancas o negras, aproximadamente, según se indique.
	Improvisación, no muy rápida, con los sonidos indicados.

Notación acordeonística:

 : Bellow shake (b.s.), trémolo de fuelle, articulación de fuelle, etc. Articulación rítmica del sonido mediante el movimiento alternado (↕, ↗) del fuelle, similar al trémolo de arco en los instrumentos de cuerda.

 : Sonido producido por la válvula del aire, como elemento sonoro con función musical.

...etc.

3. EVOLUCIÓN DEL ESTILO Y DE LA ESCRITURA INSTRUMENTAL, DEL REPERTORIO ACORDEONÍSTICO DE LA SEGUNDA MITAD DEL S. XX

Analicemos siguiendo un criterio cronológico las características principales de esta evolución:

En 1950 la vanguardia de la creación del repertorio acordeonístico estaba centralizada en la Escuela de Acordeón de Hohner en Trossingen (Alemania). Este movimiento, surgido en 1927 estaba en sus últimas estribaciones. Aún así entre 1950 y 1957 se escribieron algunas de las más importantes obras que Hohner dejó como legado al repertorio acordeonístico: Destacan en esos años las últimas obras para acordeón solo de Hugo Herrmann Hans Brehme o Kaspar Roeseling y las obras camerísticas del mismo Herrmann, Matyas Seiber o Hans Lang.

En la Unión Soviética, después de la II Guerra mundial, los acordeonistas se fueron alejando poco a poco del folklore. En estos primeros años de creación soviética de repertorio para acordeón se distinguen dos tendencias: los compositores-acordeonistas que hacen variaciones virtuosas sobre temas populares con aire clásico (Chenderev, Panitsky, Surkov, Motov, Rizol, Podgorny...) y los compositores más cercanos al postromanticismo ruso (Tchaikin, Repnikov, Kholminov, Shishakov, Miaskov...), que aunque empezaron a componer en esos años, escribieron sus obras más interesantes en torno a los años 60.

En Italia, entorno a los años 50 hubo un notable movimiento acordeonístico entorno al acordeón MI de teclas y MII. Compositores como Fugazza, Melocchi, Pozzoli, Volpi, Ferrari Trecate, Cambieri y Anzagui escribieron numerosas obras neorománticas, neoclásicas y neobarrocas y acordeonistas como Wolmer Beltrami y Luciano Fancelli compusieron muy interesantes piezas influenciadas por el jazz. Estas piezas estuvieron muy asentadas en países como España hasta casi la década de los 90.

En Estados Unidos, destaca desde finales de los 1930 la figura de Art Van Damme como padre del acordeón jazz, introduciendo el instrumento en los más prestigiosos círculos del jazz americano. En esta misma línea encontramos posteriormente otra destacada figura: Frank Marocco, autor, además, de la mayoría de las grabaciones con acordeón de las bandas sonoras de Hollywood.

En la antigua Checoslovaquia en los años desde los años 50 compositores-acordeonistas como Burian o Hurt escribieron interesantes obras. Desde los años 60 compositores no acordeonistas como Feld, Trojan, Truhlar y Fiala escribieron obras para acordeón MI de teclas y MIII añadidos que aún hoy son muy interpretadas.

Pero el personaje más importante de la historia del repertorio para acordeón es el concertista danés Mogens Ellegaard. Con un acordeón MI de botones y MIII añadidos primero y de bajos

convertor después, fue el primer intérprete que dedicó su vida a encargar obras para acordeón a compositores. En 1967 Ellegaard fue el dedicatario de la obra "Anatomic Safari" de Norgard, una obra que influenciada por la música concreta, exploraba todas las posibilidades acústicas del acordeón, consiguiendo por primera vez que el acordeón fuese un instrumento más dentro de la vanguardia de la creación musical de su tiempo. Otro claro ejemplo fue la fundación del "Trío Mobile" (acordeón, guitarra eléctrica y percusión) dedicatario de multitud de algunas de las obras más representativas de la música de cámara escandinava de la 2ª mitad del s.XX. El legado de Ellegaard se compone de más de 200 estrenos entre 1957 y 1995 de compositores como Schmidt, Bentzon, Norgard, Roving-Olsen, Lundquist, Nordheim, Kayser, Norholm, Holmboe, Pade...

El francés Alain Abbott, compositor (alumno de Messiaen y Premio Roma en 1968) y acordeonista (tocando el modelo Harmoneón con MI de botones y MIII con botones del mismo tamaño que los MI) desde los años 60 ha escrito multitud de obras muy interesantes para acordeón, incluyendo multitud de música pedagógica. Otros acordeonistas como Astier, Basselli y Azzola compusieron desde los años 50 obras que intentaban dar un formato clásico al tradicional vals mussete francés y desde los años 60 encargaron obras a compositores como Lutece, Hoèrèe, Gabaye, Lancen, Dondeyne, Solal y Chaynes.

Paralelamente a Ellegaard, desde 1969 en Canadá Joseph Macerollo también trabajó con multitud de compositores como Murray Schafer, Dolin, Avril, Surdin, Pentland... que escribieron muy interesantes obras contemporáneas para acordeón solo y en cámara.

En la URSS, entorno a los años 70 surge una nueva generación de compositores-acordeonistas que se alejan aún más del folklore que sus antecesores, adentrándose de lleno en el postnacionalismo ruso cercano a Khatchaturian o Shostakovitch, estilo muy apoyado por el régimen. Los mejores exponentes son: Kussyakov, Semionov, Nagayev, Subitzky, Derbenko, Vlasov, Pushkarenko, Rundchak... Pero sí hay un compositor-acordeonista que destaca sobresalientemente es el Vladislav Solotarev que compuso algunas de las obras más importantes del repertorio pedagógico (las 6 suites para niños) y de concierto (Sonata nº3, Monasterio de Firaponte...) para acordeón solo, además de 2 conciertos para acordeón y orquesta en colaboración con Friedrich Lips.

Lips, destacadísimo acordeonista, ha conseguido trabajar además con compositores como Berinsky, Denisov, Volkov y sobretodo Gubaidulina, probablemente la mejor compositora viva de la actualidad que ha compuesto además de De Profundis, probablemente la obra más destacada del repertorio para acordeón solo, o la Sonata Et Exspecto, obras de cámara como In Croce o Silenzo y Las Siete últimas palabras para acordeón, cello y orquesta de cuerda.

Siguiendo el modelo de Ellegaard en los últimos años multitud de compositores han trabajado en todo el mundo con los más importantes compositores de la vanguardia mundial: el finlandés Rantanen (Lindberg, Tiensuu, Jokinen, Aho, Valpola...), Draugsvoll y Crabb en Dinamarca (Mossenmark, Lorentzen, Aaquist...), el británico Murray (Finnissy, Clarke, Webb...), la holandesa Dekkers (de Leeuw, Von Beurden, Badings...), el italiano Claudio Jacomucci (Berio, Kagel, Donatoni, De Pablo, Iges, Nicolau...), la japonesa Mie Miki (Hokosawa, Takahashi...), los franceses Bonnay (Sciortino, Bosseur...) y Contet (Frañcaix, Bussotti...) y en Alemania acordeonistas de diferentes nacionalidades como el suizo Noth (Berio, Rovenstrunck, de la Motte, Kapr...), la suiza Moser (Firsova, Pintscher, Gubaidulina...) y el italiano Anzellotti (Berio, Kagel, Holliger...) y el alemán Hussong (Gubaidulina, Hosokawa, Huber...) y en España Ángel Castaño (Marco, Prieto, Soler, Torres, Camarero, Igoa, Brncic, Del Puerto, Rueda...) e Iñaki Alberdi (Erkoreka, Gerenabarrena, Martínez, Torre, Gaigne, Lazcano, Del Puerto, Torres).

Además multitud de compositores acordeonistas han compuesto obras de interés como Philajamaa, Makkonen, Murto, Saira o Jutila (Finlandia), Schimmel o Klucevsek (EE.UU.), Ganzer o Jacobi (Alemania), Hugo Noth (Suiza), Krzanowski, Olczak, Dowlasz o Precz (Polonia), Thomain, Angelis o Busseuil (Francia), Gurbindo (España)...

No podemos dejar de citar a Astor Piazzolla. Este bandoneonista argentino ha logrado fusionar el tango con el jazz y la música clásica contemporánea, hasta convertirse en una figura imprescindible de la música de la segunda mitad del s.XX. El repertorio de Piazzolla ha sido asumido como propio por los acordeonistas, con el permiso explícito del compositor.

En la misma línea cabe destacar a Richard Galliano, discípulo de Piazzolla, quien ha fusionado el tango, el vals musette y el jazz, siendo una de las figuras más importantes del jazz actual. Su repertorio es interpretado en la actualidad por acordeonistas de todo el mundo.

Otros acordeonistas que han creado un repertorio interesante cercano al jazz son: Biondini, Matinier y Peirani.

4. CLASIFICACIÓN DEL REPERTORIO:

A continuación, analizaremos el repertorio para acordeón clasificándolo en función de parámetros como el lenguaje, la estética, el género y la dificultad poniendo ejemplos de obras significativas de cada una de ellas.

Estética:

Aunque sea difícil asociar obras, a menudo ambíguas y siempre problemáticas, con movimientos estéticos que definen las principales etapas del pensamiento artístico del siglo XX, intentaremos evocar la excepcional diversidad de los estilos que componen la literatura original para acordeón:

- Post-romántico: “Sonata nº3” de W. Solotarev, “Cuentos de hadas” de V. Trojan
- Impresionista: “Sonata nº1” de A. Kussyakov, “Estudio nº3” de R. Galliano
- Neo-barroco: Preludio y fuga de Fugazza
- Neo-romántico: Elegía de Otoño y Capriccio de H. Brehme, Variaciones sobre “ojos negros” de R. Würthner
- Neo-clásico: “Divertimento” de W. Jacobi
- Expresionista: “Sonata” de I. Norholm, “Alone” de E. Jokinen
- Abstracto: “Studium III” de A. Krzanowski, “Talos” de M. Horwood
- Influencia extraoccidental: “Como tocar en ReM sin parecerlo” de P. Rovsing Olsen, “Modal Music” de T. de Leuw
- Puntillista: “Pieza para Mo” de D. Bedford,
- Minimalista: “El vuelo a través del tiempo” de P. Makkonen, “Lluvia” de S. Martinez
- Nuevo Tango: “Adiós Nonino” de A. Piazzolla, “Tango pour Claude” de R. Galliano
- Jazz: 3 impresiones de L. Fancelli, Estudio en Fa M de A. Van Damme

Lenguaje:

En función del tipo de escritura utilizado por el compositor:

- Tonalidad: “La campanella” de R. Wuthner, “Danza rusa” de G. Chenderev
- Tonalidad libre: “Metamorfosis” de T. Lundquist, “Toccata nº1” de O.Schmidt
- Modalidad: “Modal Music” de T. de Leeuw
- Serialismo dodecafónico: “Sonata nº3” de W. Solotarev
- Serialismo no dodecafónico: “Sonata” de I.Norholm, “Tientos” de Lifchitz
- Música aleatoria estocástica: “Sinistro” de J. Tiensuu, “Cadenza” de B. Precz
- Música aleatoria controlada: “Spur” de A. Nordheim
- Música aleatoria con recorrido libre en forma de reloj: “Epicycle II” de Hekster, “Piece for Mo” de D. Bedford
- Música repetitiva: “Arcana” de P. Norgard

Género:

- Solo: “7 nuevas composiciones” de H. Herrmann, “Anatomic Safari” de P. Norgard
- Música de cámara: “Silenzo” de S. Gubaidulina, “Signals” de A. Nordheim
- Concerto: “Spur” de A. Nordheim, “7 últimas palabras” de S. Gubaidulina
- Obras sinfónicas: “2ª Sinfonía (Metamorfosis)” de R. Gerhard, “María Sabina” de L. Balada
- Ópera: “Drácula” de Ballif, “Naked at the opera” de Buczynski
- Oratorio: “La Peste” de R. Gerhard, “Illeta” de F. Escudero
- Cantata: “No Res” de L. Balada,
- Ballet: “Lá bas” de R. Franceschini, “Self” de Alberto Iglesias
- Teatro musical: Patria III que incluye “La testa d’Adriane” de R. Murray Schafer, David and Bathseba de W. Schimmel
- Obras audiovisuales: “Loving/toi” de R. Murray Schafer

Dificultad

ACORDEÓN SOLO

•Enseñanzas elementales:

1º y 2º curso

Los métodos:

- “Acordeón Divertido” y “Puntxantxan” de Ricardo Llanos
- “Manuel d`initiation Abc” de André Astier y Max Bonnay
- “Music Box 1” de Lars Holm
- “Método completo de acordeón clásico” de Abbott

3º y 4º curso

- Suite de los planetas de Makkonen
- Clowns de Valpola
- El pequeño acordeonista de Jutila
- 6 miniaturas de Abbott

•Enseñanzas profesionales

1º y 2º curso

- Suites para niños nº1 y 2 de Semionov
- 5 estudios de Ganzer
- Suite para niños nº1, 2 y 3 de Solotarev
- 5 Suites para niños de Precz

3º y 4º curso

- Monasterio de Firaponte de Solotarev
- Sonatina Piccola de Lundquist

- 3-3-2 de Precz
 - Piezas del ritual de difuntos de Josep Soler
- 5º y 6º curso
- 4 Intermezzos de Feld
 - Suite de Concierto de Repnikov
 - Toccata nº1 de Schmidt
 - Suite de Concierto de Angelis
- Enseñanzas superiores, concursos, conciertos...
- De profundis de Gubaidulina
 - Jeux D`Anches de Lindberg
 - Sonata nº3 de Solotarev
 - Fantasía 84 de Ganzer

5. CARACTERÍSTICAS DE LA INTERPRETACIÓN ACORDEONÍSTICA Y PROBLEMAS TÉCNICOS DE LA MÚSICA DE LA 2ª MITAD DEL S.XX

1. Fraseo: directamente influenciado por la forma: prestar atención a analizar las obras concienzudamente detalle.
2. Articulaciones: Máxima diversificación en los tipos de ataque en las búsquedas tímbricas. Grandes contrastes expresivos.
3. Dinámica: Es una época con grandes movimientos y contrastes dinámicos, por lo que debemos utilizar el fuelle con todas sus posibilidades expresivas.
4. Relación de digitación y virtuosismo: la digitación debe facilitar la ejecución virtuosa cuando sea necesario.
5. Ornamentación: Adquiere una visión más amplia que en épocas anteriores, adaptándose al lenguaje propio de cada instrumento.
6. Timbres: Visión orquestal en cuanto a diversificación de colores y enfrentamientos de bloques sonoros según el modelo de la orquesta. Se buscan grandes contrastes rítmicos, usando la registración del acordeón para apoyar todos estos contrastes. Aplicación de todo tipo de efectos sonoros, ruidos, percusiones...
7. Improvisación: En músicas como el jazz o la música aleatoria, la improvisación y la imaginación del intérprete juegan un papel fundamental.

CONCLUSIÓN

El acordeón moderno es un instrumento que se parece muy poco al primer acordeón de Demian. Gracias a las grandes evoluciones organológicas que ha sufrido y a la enorme evolución de la técnica del instrumento, en los últimos años ha conseguido escapar de los clichés a los que en un principio estuvo asociado y ganarse un hueco en la música de vanguardia actual.

BIBLIOGRAFIA

- Boccosi / Pancioni: "La fisarmonica italiana". Farfisa.
- Buggiolachi y otros autores: "Castelfidardo e la storia della fisarmonica".
- Gervasoni, P.: "L'accordéon Instrument du XX siècle". Editions Mazo, 30/5/1986.
- Hermosa, Gorka: "El Repertorio para acordeón en el Estado Español". Ediciones Nubero. Cantabria, 2008.
- Lips, F.: "Die Kunst des Bajanspiels. Methodik und didaktik des Künstlerischen Akkordeonspiel". Schmülling, Kamen (Alemania), 1991.

- Llanos, R.: “Pun txan txan” (Capítulo referido a la historia del acordeón). Autoedición. Vitoria, 2004. Distribuidor: Erviti.
- Llanos R. / Alberdi I. : “Acordeón para compositores”. Artículo editado en Música y Educación, nº42. Ed. Musicalis, Madrid, 2000.
- Macerollo, J.: “Accordion Resource Manual”. The Avondale Press. Canadá 1980.
- Maurer, W.: “Akkordeo- Bibliographie”. Hohner Verlag, Trossingen (Alemania), 1990.
- Mirek, A.: “Estudio sobre el bayán en la URSS”. Autoeditado, 1992.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Payot, Lausanne (Suiza). Edit.: Van de Velde 1985.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Presses Universitaires de France, 1971.
- Programación de acordeón, piano, órgano y música de cámara de diversos conservatorios. Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- Programas de concursos de acordeón como: Arrasate, Klingenthal, Coupe Mondiale...
- Ramos, J. y otros autores: Revista “Acordeón siglo XXI”. Números : 1 al 18. Asociación cultural “ACORDE-ON”, Zumarraga (Gipuzkoa). 1997/1999.
- Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- Varios autores: “RIM, Lista de repertorio de Acordeón”. Centro de información de repertorio. Abril de 1990 Utrecht. Holanda.
- Varios autores: Métodos, manuales, ejercicios, libros de técnica... de acordeón de Howe, Almagro, Gagliardi, Herrmann-Schittenhelm, Abbott, Ellegaard, Marcosignori, Anzagui, Farfisa, Lips, Stricker-Marocco, Puchnowski, Deschamps, Jacomucci...
- www.accordions.com
- www.wikipedia.com
- www.google.com

TEMA 11

**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.**

TEMA 11

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.

ESQUEMA

1- EL FOLKLORE:

2- FUENTES

3- ASPECTOS SOCIOLÓGICOS:

4- INFLUENCIAS EXTERNAS.

5- DIFUSIÓN DEL ACORDEÓN EN LOS DISTINTOS FOLKLORES DEL MUNDO

6- MÚSICA FOLCLÓRICA EN ESPAÑA

7- EL ACORDEÓN EN EL FOLKLORE DE LAS DISTINTAS COMUNIDADES NACIONALES EN ESPAÑA

7.1 Antecedentes del acordeón en España:

7.2 Evolución del acordeón en el folklore de las distintas comunidades nacionales:

7.2.1 El acordeón diatónico

7.2.2 El Acordeón unisonoro

7.3 Situación actual

7.3.1 El acordeón diatónico

7.3.2 El Acordeón unisonoro

8- CARACTERÍSTICAS DEL REPERTORIO ACORDEONÍSTICO EN EL ÁMBITO DEL FOLKLORE MUSICAL.

9- EMPLEO DEL FOLKLORE ESPAÑOL EN EL TRABAJO DE AULA

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN

El folklore es el conjunto de tradiciones, creencias y costumbres de las clases populares y se asocia con acontecimientos con un origen lejano en el tiempo. Con esta definición, es curioso que un instrumento de tan reciente invención, como el acordeón, sea considerado muy a menudo como un instrumento folklórico. Esta consideración viene a probar la rápida extensión que tuvo el instrumento en el s.XIX y su enorme capacidad para arraigarse en el corazón de las tradiciones de los diferentes pueblos que habitan el planeta.

Definiremos el término folklore, analizaremos sus fuentes, los elementos externos que en él influyen y los aspectos sociológicos que conlleva, para seguidamente estudiar la extensión del acordeón en los folklores del mundo primero y de España después. Para finalizar analizaremos las características de este repertorio y su aplicación en el aula.

1- EL FOLKLORE

●**Definición:** Conjunto de tradiciones, creencias y costumbres de las clases populares. También recibe este nombre el estudio de estas materias. El vocablo proviene del inglés folklore: “folk” pueblo y “lore” conocimiento.

●**Música folclórica o música tradicional:** " es el conjunto de ritmos y melodías del pueblo, generalmente ligada a la danza, que ha sido transmitido de generación en generación por tradición oral y tiene raíces profundas en su propia cultura”.

●**Características:** La música folclórica es:

- Popular, porque es un fruto colectivo del pueblo al que pertenece.
- Anónimo, puesto que en la mayoría de los casos, no se conoce el autor.
- De datación incierta, porque registra hechos del pasado, pero es difícil precisar la fecha exacta de origen.
- Dinámico: puesto que en su transmisión oral sufre transformaciones.
- Rural, porque aunque el término folklore puede también referirse a tradiciones urbanas, su uso describe generalmente tradiciones rurales.

2- FUENTES:

Son los documentos donde se recopila el folklore. El precursor fue Gottfried von Herder que animó a principios del s.XIX por primera vez a registrar y preservar deliberadamente el folclore para documentar el auténtico espíritu, tradición e identidad del pueblo germano, idea que recogieron los hermanos Grimm recopilando cuentos orales alemanes, publicando en 1812 la primera serie de cuentos tradicionales. Hacia la mitad del siglo XIX se amplía el ámbito del folclore, comenzando los recopiladores a interesarse también por distintas producciones que emanan de las culturas populares: creencias, medicina tradicional, trajes, artes, técnicas, música...

En la música estas recopilaciones en principio fueron libros de partituras que transcribían las melodías y ritmos populares. Ejemplos de fuentes escritas en España son:

- *"Folk-lore de Castilla. Cancionero popular de Burgos"* (F. Olmeda de San José, 1903)
- *"Cancionero popular de la lírica asturiana"* (E. Martínez Torner, 1920)
- *"Cancionero popular vasco"* (R. M. Azkue Aberasturi, 1922-1925)
- *"Obra del Cançoner Popular de Catalunya"* (1926-)

- "*Cancionero de Segovia*" (A. Marazuela Albornos, 1932 / 1964)
- "*Folk music and poetry of Spain and Portugal*" (K. Schindler, 1941)
- "*Cancionero musical de Galicia*" (C. Sampedro Folgar, 1942)
- "*Cancionero popular de la provincia de Santander*" (S. De Cordova, 1949)

Desde la invención de medios tecnológicos para poder grabar el sonido, también son muy comunes las recopilaciones sonoras de este repertorio.

3- ASPECTOS SOCIOLÓGICOS:

- Como queda dicho, el folklore es básicamente rural y se refiere generalmente a las tradiciones de las clases más bajas.
- La música del folklore suele estar íntimamente relacionada con la danza. Estos dos elementos son parte imprescindible en las celebraciones de cualquier pueblo y lugar idóneo para facilitar el inicio o el refuerzo de relaciones sociales entre los individuos de una sociedad.
- Una de las funciones sociales importantes de la música y la danza en el folklore es el cortejo.
- El músico del folklore, sin embargo, no ha gozado hasta hace pocos años del prestigio social que otros músicos, como los de música clásica. Este prestigio ha venido dado en gran medida por grandes músicos que en el s.XX ha dado la música tradicional, como por ejemplo: Ravi Shankar (Música hindú), Paco de Lucía o Camarón de la Isla (Flamenco), Caetano Veloso o Antonio Carlos Jobim (Bossa-Nova), The Chieftains o Alan Stivell (Música Celta), Bebo Valdés o Compay Segundo (Música Cubana), Cheb Khaled (Música Árabe Raí)...

4- INFLUENCIAS EXTERNAS

- Todo folklore tiene influencias recibidas de otros folklores. Los emigrantes han sido durante siglos, la clave en este proceso, llevando melodías y ritmos de un lugar a otro, enriqueciendo la música del lugar al que emigraban.
- Cada época ha ido aportando elementos nuevos al folklore autóctono y puliendo y modernizando los elementos antiguos.
- Los compositores clásicos han bebido desde sus comienzos de las músicas tradicionales. Ejemplos muy claros son las suites barrocas de Bach, las sonatas de Scarlatti y por supuesto todo el nacionalismo musical de finales del s.XIX. La música tradicional ha ido asimilando, si bien muy poco a poco, las armonías y las formas musicales de la música clásica.
- Los avances organológicos e inventos de diferentes instrumentos han ido cambiando la sonoridad de las músicas tradicionales.
- La industria discográfica ha influenciado muy notablemente el folklore. ayudando a desarrollar y difundir los diferentes folklores del mundo, gracias también a los medios de comunicación de masas como la radio, la televisión o en los últimos años internet.
- En el s.XX con la globalización surge la fusión en el folklore, que se caracteriza por tomar elementos de diferentes folklores, mezclarlos y crear nuevas músicas.
- También en el s.XX las músicas tradicionales se han fusionado con músicas como el rock, el jazz, la música electrónica...

5- DIFUSIÓN DEL ACORDEÓN EN LOS DISTINTOS FOLKLORES DEL MUNDO

El acordeón desde su invención en 1829 en Viena por Cyril Demian, se extendió muy rápidamente por todo el mundo, siendo asimilado por la mayoría de folklores del mundo. El modelo de acordeón utilizado durante el s.XIX fue el diatónico hasta que en 1897 Paolo Soprani standardizó la fabricación de acordeones unisonoros de MI de teclas o botones y MII, conviviendo ambos

instrumentos en la música folklórica del s.XX. El acordeón MIII apenas ha tenido difusión en el ámbito del folklore.

El acordeón diatónico es el instrumento principal de algunas músicas, que si bien son más antiguas que el acordeón, no se conciben actualmente sin este instrumento como las polkas alpinas, las danzas y canciones populares rusas, ritmos celtas como el reel, la jig, polkas..., música escandinava, bal musette francés, el hiragashy de Madagascar y en América los corridos, el forro, chamamé, merengue... y de nuevas músicas surgidas en el s.XX con el diatónico como protagonista como el vallenato, la cumbia o el tex-mex.

Los intérpretes más conocidos van desde el primer gran intérprete de folklore, el ruso Peter Nievsky sobre 1850, hasta los archiconocidos intérpretes actuales Flaco Jiménez (tex-mex) o Sharon Shanon (música celta).

El acordeón unisonoro se desarrolló el nuevo instrumento fueron el vals musette, música balcánica, música celta, danzas rusas, swing, fox, vals, pasodoble, mazurca, schotis, tango, polka, cha-cha-chá, zydeco, samba, ranchera, bolero... Con intérpretes que van desde pioneros como Pietro Deiro, a míticos como el francés Toni Murena (Francia) los rusos Panitzky y Risol o el finlandés Lasse Philajamaa, hasta los actuales Phil Cunningham (Escocia) o Alain Musichini (Francia).

Otros instrumentos de lengüeta libre como la concertina o el bandoneón también han tenido gran relevancia en el folklore inglés y en el tango principalmente.

Como conclusión, podemos decir que el acordeón está presente en todos los folklores y músicas populares del mundo salvo en África, donde su extensión es menor, y en los países árabes y en el sudeste asiático, donde su presencia es muy escasa.

6- MÚSICA FOLCLÓRICA EN ESPAÑA

La música folclórica en España es tan variada como lo son sus regiones. En general, las manifestaciones entendidas hoy como música folclórica o de transmisión tradicional tienen orígenes en el período entre 1800 y 1950. Son contadas las ocasiones en que es posible trazar orígenes barrocos o renacentistas como es el caso de algunas danzas ligadas a rituales religiosos. Es muy aventurado atribuir inicios medievales a determinados repertorios y más aún aventurar orígenes griegos, ibéricos, célticos o fenicios.

Hay géneros como la canción y una serie de ritmos como la jota, la seguidilla, el pasodoble, la habanera o el pasacalle extendidos por casi toda la península, y ritmos más característicos de una comunidad, como el flamenco en Andalucía, las parrandas en Murcia, las danzas de cintas o palos en Aragón, la giraldirilla y el saltón en Asturias, el bolero balear, el tajaraste o la folía en Canarias, los picayos y el pericote en Cantabria, las charradas o la tuna en Castilla, la sardana en Cataluña, el paleo o el pindongo en Extremadura, la muñeira o el alalá en Galicia, el paloteo riojano, las alboradas valencianas o el zortziko vasco.

7- EL ACORDEÓN EN EL FOLKLORE DE LAS DISTINTAS COMUNIDADES NACIONALES EN ESPAÑA

7.1 Antecedentes del acordeón en España:

Según Javier Ramos, la primera referencia del acordeón en España es en 1841 cuando Juan Moreno presenta el primer acordeón construido en España, por lo que se deduce que el acordeón entró en España en el lustro 1835-1840.

Al igual que en el resto de países, el acordeón se difundió rápidamente por toda la península ibérica, primero en las ciudades y después en las zonas rurales, donde finalmente acabó asentándose. Uno de los primeros acordeonistas del que se tiene noticia en España fue Jean Baptiste Busca (italiano afincado en Euskadi) en 1859.

En el s.XIX se publicaron más de 25 métodos escritos por autores españoles, siendo el de Antonio López Almagro de 1876 el primero. En estos métodos, además de arreglos simplificados de melodías clásicas, era usual encontrar piezas populares. La primera pieza popular editada para acordeón fue una jota que se incluye en el método de Almagro.

7.2 Evolución del acordeón en el folklore de las distintas comunidades nacionales

Las comunidades españolas en las que el acordeón diatónico ha tenido una mayor difusión en el folklore autóctono han sido Euskadi y Navarra. En la cordillera cantábrica y en el Pirineo su expansión ha sido notable, mientras que su uso va decayendo progresivamente hacia el sur de la península, siendo su presencia en el folklore de Andalucía prácticamente inexistente. Después de la expansión del s.XIX, en el s.XX su uso fue decayendo hasta casi extinguirse (salvo en Euskadi y Navarra). A partir de los años 1970, con el resurgimiento de las músicas folklóricas bajo la etiqueta “folk”, se da un resurgimiento de este instrumento.

El acordeón unisonoro ha tenido una expansión más uniforme, estando presente desde principios del s.XX en toda la península, aunque en este caso, son también Navarra y Euskadi las comunidades donde ha sido más popular. Es usual encontrarlo en músicas autóctonas españolas como la jota, el pasodoble, la muñeira, el pasacalle, el zortziko, arin-arin o fandango vasco... y en músicas populares importadas en el s.XX como el tango, el fox, el bolero, las rancheras...

Analicemos más detalladamente la evolución del acordeón en el folklore español:

7.2.1 El acordeón diatónico

Como queda dicho, las comunidades en las que el diatónico está más arraigado son Euskadi y Navarra, sobretudo en las zonas rurales vasco-parlantes de ambas, en cuyas romerías hay documentos que atestiguan que el acordeón está presente desde 1880.

Los primeros trikitilaris (nombre que reciben los que tocan la trikitixa, acordeón diatónico vasco) tocaban de oído ritmos del folklore vasco como la biribilketa, la trikitixa, la porrusalda, el fandango y el arin-arin, pero también valsas, mazurcas... que a diferencia de los bailes tradicionales se bailaban al estilo “agarrado”, por lo que el instrumento no tuvo buena acogida entre las autoridades religiosas.

Sobre 1900 aparecen los primeros nombres de trikitilaris célebres: “el ciego de Ormaiztegi”, Pedro Urteaga, José Korta “Pastor”, “Mollo” y Martín Aranzeta. Sobre 1920 empiezan a destacar “Gelatxo”, Kanpazar e Itxazakorta. Pero según las crónicas el mejor trikitilari era Kandido Beristain, que sabía solfeo y ganó varios concursos, mientras que el más popular era “Elgeta”, por sus letras maliciosas y críticas con los poderes establecidos, lo cual era muy frecuente entre los trikitilaris.

En 1924 “Discos Columbia” fue la primera en grabar un disco de trikitixa, interpretado por “La Trikitixa de Zumarraga”.

Desde aproximadamente 1936 el acordeón diatónico empezó a ser desplazado por el acordeón unisonoro, hasta que a partir de los años 70 vuelve a surgir con gran fuerza. En esos años de transición destacaron “Maltzeta”, “Epelde”, Rufino Arriola, “Epelarre”, “Sakabi”, “Auntxa” o “Sakabi”, pero el considerado mejor intérprete era “Laja”.

En el resto de España, a diferencia de lo que ocurre con la trikitixa, no ha habido un repertorio propio de música autóctona para acordeón diatónico. Se utiliza en el folklore, pero no es el protagonista en ninguna música, ritmo o danza.

Ha sido bastante utilizado en **Cataluña** (tocando tonadas populares, canciones tradicionales, sardanas, habaneras, pericons y corrandas); en **Aragón** (donde caló especialmente en el Pirineo con ritmos como el palotiau, la contradanza o el vals cojo en 7/8 y en el resto de la comunidad en las comparsas y acompañando jotas); en **Galicia** tocaban muñeiras, alalás, cantos, foliadas, pasacalles y acompañaban al "baile amarradiño"; en **Asturias** (acompañando a las pandereteras); y en **Cantabria y Castilla y León** (tocando jotas montañesas y castellanas acompañadas por la caja).

Algunos acordeonistas destacados de finales del s.XIX fueron los catalanes Isidre Viñas y Joan Turell, el vallisoletano Anacleto Rodríguez o el maño Ireneo Echevarría . En la primera mitad del s.XX destacaron el vallisoletano Modesto Herrera (que venció varios concursos de folklore), el cántabro Marcelino Gómez (“el ciego de Sierrapando”) o los catalanes Francesc Martí y Francesc Farell (que tocaban en orquestinas).

En otras comunidades el acordeón logró cierta difusión a finales del s.XIX pero luego prácticamente se extinguió como en **Madrid**, (donde se editaron más de una docena de métodos y los acordeonistas interpretaban el tradicional Chotis además de valsos, mazurcas, polkas, foxes, aires de zarzuelas, cuplés y coplas) y en **Valencia** (donde hubo multitud de constructores, entre ellos los conocidos acordeones “El Cid”.

En **Andalucía, Extremadura, Murcia, Castilla La Mancha, La Rioja, Baleares y Canarias** la presencia del acordeón diatónico es muy poco significativa.

7.2.2 El Acordeón unisonoro

Después de la Guerra Civil el acordeón unisonoro desplazó al diatónico y se popularizó mucho más que en épocas anteriores: se hizo el rey de los bailes y las verbenas. El nuevo acordeón se extendió más uniformemente que el diatónico y con él se interpretaban, además de las músicas tradicionales, los nuevos ritmos en boga de la época como el tango, el bolero, el fox, la samba, rancheras... El modelo más utilizado ha sido el de MI de teclas y MII, el acordeón de botones, salvo alguna rara excepción de algún acordeonista vasco, no ha sido prácticamente utilizado en el folklore hasta finales de los años 1980. El teclado MIII no ha sido utilizado en esta música.

Donde más se popularizó fue en **Euskadi y Navarra**, donde interpretaban ritmos como el fandango, arin-arin, pasacalles, marchas, bilbainadas... además de los ritmos de moda. Tocaban solos, pero también en algunos de los grupos más conocidos de la época, grabando centenares de discos. Destacaron hasta los años 60 Modesto Irisarri, Pepe Yanci, Jesús Ibarra, José Sáenz

Garmendia (“Pepe Andoain”), Mateo Sáenz Garmendia, Lorentzo Sudupe “Gelatxo”, Félix Aranzabal, Manuel Yaben, Rafael Sanjurjo, Josu Loroño, Silvestre Almandoz y Beñardo Yanci; desde los años 60 Enrike Zelaia; desde los 70 Enrique Ugarte; en los 80 Esnaola eta Urruzola y Kaxiano...

En el **resto de España**, el acordeón estaba presente en casi todos los bailes y verbenas, a solo a como miembro de orquestinas, pero no se introdujo en los folklores autóctonos tan enraizadamente como en Euskadi y Navarra. Ejemplos de su uso en folklore: En **Galicia** o **Asturias** era habitual verlo acompañando a la gaita junto con algún instrumento de percusión, como la caja, el tambor o la pandereta. En **Cantabria**, interpretando jotas montañesas. En **Cataluña** en las coblas, rondallas y grupos de habaneras. En **Castilla** en las tunas y en Aragón se solía emplear para acompañar a las jotas. En **Murcia** era habitual en las parrandas. En el **Levante** el acordeón era muy habitual amenizando los bailes destinados a los turistas y actuando en los restaurantes.

Como intérpretes destacados en torno a los años 50 podemos mencionar a Arturo Matía y “Nando el Asturiano” en Cantabria, Joaquín Gomar en Cataluña, Manuel Torres en Madrid y Fermín Gurbindo en La Rioja, además de otros intérpretes que trascendieron menos pero que fueron conocidos regionalmente como el extremeño Ricardo Tena a los granadinos Ramón Bermúdez y Antonio Escudero.

Pero la más conocida acordeonista ha sido M^a Jesús Grados, más conocida como “M^a Jesús y su acordeón”. Natural de Cáceres, empezó tocando en los chiringuitos de playa del Levante y llegó a vender millones de discos, siendo una enorme losa de prejuicios para el resto de los acordeonistas.

7.3 Situación actual

7.3.1 El acordeón diatónico

En **Euskadi y Navarra** la trikitixa sigue siendo muy popular. Hoy en día los dos trikitilaris más reconocidos son Kepa Junkera (ganador de un grammy) y Joseba Tapia, el primero ha conseguido exportar a todo el mundo la trikitixa modernizando su concepción y el segundo es el mejor intérprete de la trikitixa tradicional, con el permiso del veterano Laja. También son muy conocidos Iker Goenaga y Juan Ramón Azpitarte (con “Imuntzo eta Beloki”).

En la cordillera cantábrica el diatónico se sigue utilizando sobretodo en la música etiquetada como celta. Los acordeonistas más conocidos son: **Asturias:** Javier Tejedor (en “Tejedor”), Xuanel Espósito (“Felpeyu”) o Martín Fernández-Peña (“Xeliba”); **Galicia:** Pedro Pascual (Talabarte, Marfull), Beito Romero (“Luar Na Lubre”) o Brais Maceiras (“Susana Seivane”) y **Cantabria:** Lolo Callejo (“Los Castos”).

En el Pirineo se sigue utilizando con intérpretes como Artur Blasco (que desde los años 70 organiza las “Trobades amb els Acordeonistes del Pirineu d’Arseguel”), Francesc Marimón Amadeu Rossel, Jordi Roura, Pep Lizandra, Pere Pau Jiménez o Cati Plana (**Catalunya**) y Ignacio Alfayé o Javier Aparicio (**Aragón**).

En el **resto de España** el uso del diatónico es mucho más reducido y no hay grandes intérpretes conocidos de acordeón diatónico salvo Jaime Muñoz en “La Musgaña” (Madrid) o James Kincella en “Rare Folk” en Andalucía.

7.3.2 El Acordeón unisonoro

Hoy en día, el acordeón unisonoro ha dejado de ser el rey de las verbenas, desplazado por los modernos teclados. Sigue utilizándose en el folklore, pero donde más se utiliza es en la denominada “música folk”, una música en la que los grupo suelen partir de elementos tradicionales de su región, pero incluyendo normalmente influencias de muchas otras músicas. Especialmente en la cordillera cantábrica, los grupos han tenido una influencia muy directa de la música celta que han asimilado como propia.

Existen intérpretes de reconocido prestigio como solistas como los vascos Joxan Goikoetxea, Iñaki Diéguez y Aitor Furundarena o el navarro Fran Idareta, que tienen sus propias bandas o el castellano Cuco Pérez que colaborado con multitud de grupos de música folk como “Celtas Cortos”, “La Musgaña”, Manuel Luna,... y que es el intérprete que toca en la práctica totalidad de los grupos de pop conocidos en España que han utilizado el acordeón. Otros dos sobresalientes acordeonistas son Xavier Díaz (que ha actuado con innumerables grupos gallegos) o Jorge Arribas (acordeonista actual de Celtas Cortos, La Musgaña, María Salgado...)

Nombraremos a continuación algunos acordeonistas de diferentes regiones que, sin el nivel de los anteriormente citados, han destacado como miembros de grupos de música folk:

En **Euskadi y Navarra:** Koldo Tarragona (Egan), Aitor Lasa o Mikel Urtxegi; **Galicia** Xabier Devesa (“Na Lúa”), Santiago Cribeiro (“Berrogüeto”); **Asturias** Xavi González (“Brega Astur”), Fonsu Mielgo (“Llan de Cubel”) o Aitor Miyares (“Cuerria”)...; **Cantabria:** Ramón Bueno (“Atlántica” y “Garma”), Celia Movellán (“Saltabardales”), Elisabet Nuñez (“Cahórnega”); **Castilla y León** Nico Falagán (“Candeal”), Emilio Bernardo (“Paco Díez y La Bazanca”), Eduardo Tarilonte...; **Madrid** Javier Palancar (“La bruja Gaita”); **Aragón** Xabier Iridoy (Chus Labordeta), Rafel Sánchez (“Mallacán”, los “Dulzaineros del Bajo Aragón”) o Eduardo García (“Biella Nuei”), Josu Ubierna en “La bullonera”; **Castilla La Mancha** Isabello Garrido; **Valencia** Amadeu Vidal (“Urbàlia Rurana”), Vicent Torrent (“Altai”); **Catalunya** Ferrán Martínez (“La Granja” y “Cavall Bernat”), Arrigo Tomasi (“La Banda d’En Vinaixa”)...

8- CARACTERÍSTICAS DEL REPERTORIO ACORDEONÍSTICO EN EL ÁMBITO DEL FOLKLORE MUSICAL

•**MII:** El teclado izquierdo tanto en el acordeón diatónico como en el unisonoro, está compuesto por bajos y acordes que se utilizan generalmente repitiendo patrones rítmicos.

•**Armonías:** Los acompañamientos son armónicamente sencillos, utilizando acordes mayores, menores y el de séptima dominante sobre los grados I,IV y V además de, en ocasiones sobre el II y VI. En la música celta es común el uso del acorde mayor de subtónica.

•**Regularidad rítmica:** Es vital tener siempre presente que la mayoría de la música del folklore español tiene como finalidad el baile, por lo que será básico mantener la regularidad rítmica y acentuar las partes fuertes.

•**Escalas:** Las escalas utilizadas suelen ser diatónicas. En la música celta se utiliza habitualmente el modo dórico. El modo frigio es más usual en melodías del sur de España.

•**Fraseo:** Estructuralmente las frases suelen tener ocho compases divididos en 2 semifrases con igual principio y diferente final (pregunta y respuesta).

•**Articulación:** en la trikitixa la articulación característica es el staccato. En el resto lo habitual es el legato, respirando al final de frase.

•**Ornamentación:** es común ornamentar las melodías tradicionales, bajo el criterio del intérprete.

•**Dinámica:** No es habitual que haya grandes contrastes dinámicos.

•**Virtuosismo:** es habitual en el caso del repertorio de trikitixa y del repertorio importado de la gaita.

•**Registración:** No es habitual el cambiar registros durante una pieza, siendo el violín (dos ocho pies), el musette (dos 8 pies y 4 pies) y el master (tutti) los registros más habituales. En la trikitixa el registro suele ser el celeste, con tres y hasta cuatro 8 pies. Los acordeones diatónicos del resto de España es habitual que sólo tengan uno o dos 8 pies.

•**Solista o acompañante:** Cuando el acordeón actúa en grupo puede actuar como solista (en cuyo caso en ocasiones sólo se toca el teclado derecho) o como acompañante (en cuyo caso se tocan acordes en las dos manos con patrones rítmicos basados en el ritmo de la percusión. Es usual utilizar el bellow shake para hacer estos ritmos).

9- EMPLEO DEL FOLKLORE ESPAÑOL EN EL TRABAJO DE AULA

Es muy recomendable utilizar todo este repertorio proveniente del folklore en el trabajo en el aula, especialmente en los primeros cursos.

Existen métodos muy interesantes para acordeón basados en la música del folklore español como “El acordeón divertido” y “Pun-txan-txan” de Ricardo Llanos.

También hay álbumes de piezas de folklore como “A man Lixeira...” de Fernando Fraga; 4 álbumes de música vasca y uno de música aragonesa de Hauspoz; los álbumes de Zortzikos, biribilketas, fandangos y arin-arins del Dúo Seraphin, álbumes de música tradicional vasca editados por la “Asociación de Trikitilaris de Euskal Herria”; piezas cántabras editadas por “Ediciones Trasmiera”; además de los centenares de piezas folklóricas editadas en “Ediciones Maravillas”.

Hay compositores que han publicado composiciones basadas en el folklore y que también son de muy útil aplicación como las piezas de Pepe Yanci, Pepe Andoain, Fermín Gurbindo o Kepa Junkera.

CONCLUSIÓN

El acordeón, a pesar de su reciente invención se ha insertado en la mayoría de folklores del mundo, incluido el español, ganándose el corazón de las clases populares, que lo han adoptado como medio de expresión de sus culturas propias.

BIBLIOGRAFIA

- Algora, E.: “El acordeón en la España del s.XIX”. Artículo editado en Música y Educación nº46. Ed. Musicalis, Madrid, 2001.
- Aguirre, R.: “Trikitixa”. Martin Musika Etxea. Billabona (Gipuzkoa), 1992.
- Gervasoni, P.: “L`accordéon Instrument du XX siècle”. Editions Mazo, 30/5/1986.
- Hermosa, Gorka: “El Repertorio para acordeón en el Estado Español”. Ediciones Nubero. Cantabria, 2008.
- Mirek, A.: “Estudio sobre el bayán en la URSS”. Autoeditado, 1992.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Payot, Lausanne (Suiza). Edit.: Van de Velde 1985.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Presses Universitaires de France, 1971.
- Ramos, J.: “El acordeón”. Revista Folklore.
- Ramos, J.: “Enrike Zelaia: infernuko hauspoa”. Autoedición.
- Ramos, J. y otros autores: Revista “Acordeón siglo XXI”. Números : 1 al 18. Asociación cultural “ACORDE-ON”, Zumarraga (Gipuzkoa). 1997/1999.

- Trancheford, F.R.: "Los instrumentos musicales en el mundo". Alianza Música, 1985.
- Varios autores: "Diccionario Grove de la música y los músicos". MacMillan, Londres, 2000.
- Varios autores: Catálogos de diversas editoriales (Maravillas, Hauspoz, Seraphin...)
- www.accordions.com
- www.wikipedia.com
- www.google.com

TEMA 12

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.

TEMA 12

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.

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN

1- EL REPERTORIO DE CÁMARA PARA ACORDEÓN: EVOLUCIÓN. 2 PERIODOS

1º periodo:

2º periodo:

2- CARACTERÍSTICAS DEL REPERTORIO BÁSICO Y PROGRESIVO DE DIFICULTAD ADECUADA AL NIVEL DEL GRADO MEDIO PARA:

2.1 dos o más acordeones

2.2 música de cámara con otros instrumentos

2. repertorio con orquesta.

3. CADENCIAS

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN

El acordeón es un instrumento concebido principalmente para tocar solo. Como su nombre indica, es un instrumento capaz de dar acordes. Cuando en 1831 Isoard mejoró el acordeón inventado por Demian en 1829 haciendo que sonase sólo una nota por botón, los acordeonistas, en vez de buscar que su instrumento fuese un instrumento únicamente melódico (camino que siguió la concertina), buscaron tener un teclado de acompañamiento. Esta concepción condujo a los acordeonistas a tocar principalmente solos, a diferencia de los instrumentos melódicos, necesitados continuamente de, al menos, otro instrumento (generalmente el piano) para ser acompañados.

Este hecho organológico condujo en el s.XIX al acordeón hacia el éxito en la música popular de zonas rurales donde generalmente había pocos músicos, ya que un único músico era suficiente para organizar un baile. De este modo el acordeón sustituyó en el folklore de multitud de países a los instrumentos autóctonos.

Sin embargo, esta cualidad conllevaba un defecto muy importante: los acordeonistas tenían muy poco contacto con otros músicos, lo que históricamente ha contribuido a crear guettos de acordeonistas.

Además los acordeonistas, en su mayor parte, carecían de grandes conocimientos musicales y tocaban mayoritariamente de oído. Este problema se mantendría hasta la llegada del movimiento en torno a Hohner, cuyas principales aportaciones fueron la creación en 1932 de la Escuela de Acordeón de Trossingen a la que acudirían acordeonistas de toda Europa, y el encargó desde 1927 de obras para acordeón a destacados compositores. Se encargaron obras para acordeón solo, cámara y conciertos para acordeón y orquesta. La primera obra para acordeón solo fue “7 Nuevas Composiciones” de Hugo Herrmann en 1927, la primera obra de cámara Klagende Hirtenweise, para clarinete y trío de acordeones de Friedrich Haag en 1937 y el primer concierto que encargaron fue el “Concerto para acordeón y orquesta de cuerda” de Hugo Herrmann en 1940.

Del análisis del repertorio camerístico desarrollado a partir de entonces y de las excepciones dignas de mención existentes hasta esa fecha, es de lo que tratará este tema.

1- EL REPERTORIO DE CÁMARA PARA ACORDEÓN: EVOLUCIÓN A LO LARGO DE LAS DIFERENTES ÉPOCAS.

Dividiremos el repertorio para acordeón con otros instrumentos en dos 2 periodos: antes y después del primer encargo camerístico de Hohner (1937).

1º periodo: 1829-1937

A pesar de los problemas que hemos descrito para desarrollar un repertorio de cámara en este primer periodo, hay algunas excepciones dignas de mención:

En algunos pocos **métodos** para acordeón, había piezas para dúos de acordeones. Generalmente eran arreglos de fragmentos conocidos de obras clásicas.

La primera música de cámara para acordeón era para dos acordeones. Es lógico pensar que los profesores tocasen en sus lecciones con los alumnos. El siguiente paso es que varios alumnos se juntasen e interpretasen con **varios acordeones** algunas piezas. De todos modos, por muy lógico y

probable que fuese este hecho, no hay apenas arreglos publicados durante el s.XIX que nos den información sobre este repertorio.

En el **folklore**, aunque la mayoría de acordeonistas tocaban solos, era bastante habitual que estuviesen acompañados por otros instrumentos, generalmente de percusión.

La **concertina**, instrumento hermano del acordeón, con una concepción más melódica que el acordeón, sí que buscó el acompañamiento del piano. Compositores como Giulio Regondi, Bernhard Molique, George Alexander Farren y Edouard Silas compusieron en el s.XIX numerosas piezas y sonatas para concertina y piano. Además buscaron un acompañamiento más ambicioso componiendo 5 conciertos para concertina y orquesta. Silas también compuso un Adagio para 8 concertinas.

El **armonio** fue el instrumento de lengüeta libre que mayor grado de aceptación logró. De su repertorio original camerístico del s.XIX destacan la “Petite Messe Solonelle” de Rossini para dos pianos y armonio (1863) y las 5 bagatelas op.47 de Dvorak para 2 violines, cello y armonio (1878). Además el armonio sustituía al órgano habitualmente y asumía para sí todo el repertorio camerístico de éste e incluso el del piano.

El **bandoneón** logró ser el instrumento característico de una música creada en Argentina a finales del s.XIX: el Tango. En principio este estilo se interpretaba con voz y guitarra, pero pronto surgirían las primeras orquestas de tango formadas por violines, guitarras y flautas. A principios del s.XX el bandoneón fue robando su sitio a la flauta hasta convertirse en el solista más habitual de estas orquestas. Destacó una 1ª generación de bandoneonistas con Juan Maglio “Pacho”, Carlos Filipoto, Arturo Bernstein y Eduardo Arolas como principales exponentes y una 2ª generación con Pedro Maffia, Pedro Laurenz y Anibal Troilo.

Entre 1883 y 1936 **compositores** como Tchaikovsky, Giordano, Berg, Hindemith, Shostakovich y Prokofiev incluyeron al acordeón en obras orquestales, camerísticas, óperas y cantatas, pero con un papel meramente anecdótico y utilizando el acordeón generalmente para evocar ambientes rurales o a músicos callejeros.

En Rusia, desde finales del s.XIX era normal que los acordeonistas actuasen acompañando a cantantes, coros, grupos de danza, grupos de teatro... y que actuasen en dúos, tríos, cuartetos... y hasta orquestas de acordeones. La primera orquesta de acordeones la fundó Bielobodorov en 1887. A principios de los años 30 empezaron a componerse obras para **acordeón y orquesta**, aunque de carácter más folklórico que sinfónico como los de Klimentov, Rubtsov, T. Stotnikov o Andreyev.

A principios del s.XX con el surgimiento del jazz, el acordeón tuvo un papel bastante importante en el jazz sobretodo europeo. Surgieron las orquestinas o **jazzbands** en las que la formación típica era batería, acordeón y saxofón o clarinete. Esta formación fue muy popular en toda Europa y fue la precursora de la orquesta de verbena del s.XX, que interpreta los temas en boga de la época. Con el paso del s.XX el jazz y la música de verbena fueron diferenciándose cada vez más y el acordeón se fue encasillando cada vez más en la verbena, en lugar de evolucionar en el jazz.

2º periodo: 1937- Hasta hoy

La casa alemana de acordeones Hohner fue la responsable de fundar el primer movimiento clásico en torno al acordeón, utilizando el sistema MI de teclas y MII. Entre 1927 y 1957

encargaron más de 250 obras a compositores neoclásicos, de las que más de la mitad música de cámara. La primera obra de cámara encargada fue *Klagende Hirtenweise* (o “El camino del pastor que se queja”), de Friedrich Haag para trío de acordeones y clarinete (aunque el clarinete puede ser sustituido por otro acordeón) en 1937 una obra de una dificultad media-baja hoy en día, pero que en aquel entonces suponía un notable esfuerzo técnico para los acordeonistas. El primer concierto el *Concerto de Hugo Herrmann* para acordeón y orquesta de cuerda de 1940. A partir de ese precedente compositores como Hugo Herrmann, Hans Brehme, Herrmann Zilcher, Matyas Seiber... escribieron obras camerísticas para todo tipo de formaciones, obras para orquesta de acordeones y varios conciertos para acordeón y orquesta, creando así el primer repertorio clásico de cámara original para acordeón.

En Italia, entorno a los años 50 hubo un notable movimiento acordeonístico entorno al acordeón MI de teclas y MII, pero su producción camerística fue bastante reducida: las obras más destacada son los 2 *Divertimentos de Volpi* para acordeón y piano de 1960.

El concertista danés Mogens Ellegaard, fue el primer intérprete que dedicó su vida a encargar obras para acordeón MIII a compositores representativos de la vanguardia musical de la época. Estrenó más de 200 obras entre 1957 y 1995. En 1957 Ellegaard fue el dedicatario de “*Symphonic fantasy and allegro op. 20*” para acordeón y orquesta sinfónica de Ole Schmidt. Su aportación camerística más importante fue la creación del “*Trío Mobile*” (acordeón, guitarra eléctrica y percusión) dedicatario de obras de compositores como Lorentzen, Lundquist, Mortensen, Norgard, Nordheim, Norholm, Roving-Olsen... Junto con su mujer Martha Bene también estrenó multitud de obras para dúo de acordeones de compositores como Bibalo, Lundquist, Roving-Olsen. También escribieron otras obras para él Bentzon, Kayser, Rasmussen...

El francés Alain Abbott, compositor y acordeonista (tocando el Harmoneón) desde los años 60 ha escrito obras camerísticas muy interesantes, además de ser dedicatario de obras de Werner y Tessier entre otros.

Desde 1969 en Canadá Joseph Macerollo también trabajó con multitud de compositores como Murray Schaffer, Dolin, Avril, Surdin, Pentland... que escribieron muy interesantes obras de cámara contemporáneas para acordeón MI de teclas y MIII añadidos.

En la antigua Checoslovaquia desde los años 60 compositores como Feld, Trojan, Truhlar y Fiala escribieron obras camerísticas muy interesantes para acordeón MI de teclas y MIII añadidos que aún hoy son muy interpretadas.

En España entre 1950 y 1980 compositores como Gerhard, Sorozabal, Escudero, Padrós o Gurbindo escribieron obras de cámara, sinfónicas y oratorios.

En la Unión Soviética desde los años 60, multitud de compositores acordeonistas crearon un repertorio neonacionalista ruso muy espectacular y virtuoso para acordeón solo. Compositores como Subitzky y Semyonov también escribieron obras de cámara y Londonov, Miaskov, Repnikov y Tchaikin conciertos para acordeón y orquesta. Pero sí hay un compositor-acordeonista que destaca sobresalientemente es Vladislav Solotarev que compuso algunas de las obras más importantes del repertorio pedagógico y de concierto para acordeón solo, además de obras de cámara y 2 conciertos para acordeón y orquesta en colaboración con Friedrich Lips. Lips ha conseguido trabajar con Volkov y sobretodo con Gubaidulina, probablemente la mejor compositora viva de la actualidad, que ha compuesto además de obras para acordeón solo, obras de cámara como *In Croce* o *Silenzio* y *Las Siete últimas palabras* para acordeón, cello y orquesta de cuerda.

Siguiendo el modelo de Ellegaard en los últimos años multitud de compositores han trabajado en todo el mundo con los más importantes compositores de la vanguardia mundial creando obras de cámara y conciertos para acordeón y orquesta: el finlandés Rantanen (Lindberg, Tiensuu, Jokinen, Valpola, Nevanlinna...), la holandesa Dekkers (Van Beurden, Badings...), la japonesa Mie Miki (Hokosawa, Takahashi...), los franceses Bonnay (Alvim, Bosseur...) y Contet (Frañcaix, Bussotti...) y en Alemania acordeonistas de diferentes nacionalidades como el suizo Noth (Berio, Rojko, Rovenstrunck, de la Motte, Kapr...), la suiza Moser (Firsova, Pintscher, Gubaidulina...) y el italiano Anzellotti (Berio, Kagel, Holliger...) y el alemán Hussong (Rojko, Gubaidulina, Hosokawa...).

En España algunos intérpretes también han seguido este modelo de colaboración como: Iturrioz (Sagaseta), Castaño (Soler, Camarero, Chaviano, de Ortuzar, Brncic,...), Iridoy (Charles), Huidobro (Galán, Legido, Igoa, Iglesias, Lara), Parada (Igoa, Noguera y Blardony), Algora (Iges, Santos, Tupunambá, Nuñez, Igoa, de Carlos, Ruiz, Mary, Díaz de la Fuente, Casanova y Sánchez Verdú, Mariné, Polonio, Carvalho, Lewin-Richter...), López Jaso (Etxeberria, De La Reyes, Johnstone...), Alberdi (Erkoreka, Gerenabarrena, Martínez, Gaigne, Torres), Hermosa (Noguera, Sámano, Gallego, J.M. Fernández), Aizpiolea (Aurrekoetxea)... Fruto de todo este trabajo son innumerables obras de cámara y varios conciertos para acordeón y orquesta.

También han escrito obras utilizando el acordeón compositores tan destacados como Cage, Grisey o Weill.

Además multitud de compositores acordeonistas han compuesto obras de cámara de interés como Philajamaa, Murto, Saira o Jutila (Finlandia), Schimmel o Klucevsek (EE.UU.), Ganzer o Jacobi (Alemania), Hugo Noth (Suiza), Krzanowski, Olczak, Dowlasz o Precz (Polonia), Busseuil (Francia), Furundarena, Otxotorena, Hermosa, Jaso, Torres, Huidobro (España)...

En lo que se refiere al jazz, es más difícil encontrar partituras de cámara editadas incluyendo la instrumentación completa, más aún cuando la instrumentación varía tanto y tan a menudo en cada una de las composiciones de los compositores acordeonistas de jazz que nombraremos. Aún así los guiones de jazz de algunos de estos compositores sí que han sido editados. No obstante, todos ellos tocaron con algunos de los más destacados músicos de su entorno en su época. Como ejemplos nombraremos a Viseur, Murena, Van Damme, Marocco, Beltrami, Fancelli... y actualmente Galliano, Biondini, Matinier, Peirani... o los españoles Prieto, Peña, Goikoetxea o Diéguez.

No podemos dejar de citar a Astor Piazzolla. Este bandoneonista argentino ha logrado fusionar el tango con el jazz y la música clásica contemporánea, hasta convertirse en una figura imprescindible de la música de la segunda mitad del s.XX. El repertorio de Piazzolla ha sido asumido como propio por los acordeonistas, con el permiso explícito del compositor.

2- CARACTERÍSTICAS DEL REPERTORIO BÁSICO Y PROGRESIVO DE DIFICULTAD ADECUADA AL NIVEL DE ENSEÑANZAS PROFESIONALES

2.1 Para dos o más acordeones:

La opción más habitual por la que los acordeonistas históricamente han optado para desarrollar la música de cámara ha sido juntarse entre ellos.

El repertorio para dos acordeones comenzó con el 2º acordeón haciendo una segunda voz de acompañamiento al primer acordeón. Hay numerosos ejemplos, desde el antes citado del método de Almagro, hasta los dúos de Renato Bui o Fermín Gurbindo. No obstante, esta formación ha dado muy notables resultados artísticos posteriormente como el dúo Ellegaard-Bene.

El repertorio para 3,4,5 o más acordeones, hasta llegar a la orquesta de acordeones tradicionalmente ha transcrito las obras clásicas orquestales más conocidas. Las orquestas de acordeones habitualmente tocan con un acordeón bajo amplificado y se acompañan de instrumentos percusión orquestales.

Socialmente estas agrupaciones han ayudado a los acordeonistas a crear vínculos entre ellos paralelos a los que los demás músicos tienen al tocar en la orquesta sinfónica.

En la enseñanza actual en Conservatorio este tipo de repertorio es muy útil especialmente para ser utilizado en la asignatura colectiva y conjunto instrumental.

Para la aplicación en las enseñanzas profesionales podemos encontrar en el repertorio acordeonístico obras originales muy interesantes:

Dúo:	- Abbott, A.	Dreams
	- Valpola, H.	Touches
	- Precz, B.	Acco-Dúo
Trío:	- Solotarev, V.	Rondo Capricioso
	- Busseuil, P.	Un sueño de nieve para arlequín
Cuarteto:	- Klucevsek, G.	Chorale and Dance
	- Piazzolla, A.	Ballet Tango
Quinteto:	- Brehme, H.	Aphorismen
	- Feld, J.	Partita Piccola
Orquesta:	- Peña, I.	Irudiak
	- Igoa, E.	Diálogos op.16b

2.2 música de cámara con otros instrumentos

En la música de cámara con otros instrumentos el acordeón puede adoptar diferentes funciones:

- En los dúos con instrumentos monódicos, o en formaciones más grandes donde no haya un instrumento armónico, el acordeón actúa generalmente como acompañante de un modo similar al que lo hace el piano.

- En los dúos con instrumentos armónicos como el piano o la guitarra, el acordeón puede dialogar armónicamente con ellos o tomar el papel de instrumento melódico.

- En las formaciones más grandes, el acordeón además de poder llevar la base armónica, ayuda al empaste general por la cantidad y variedad de armónicos que su sonido tiene. También puede actuar de solista con formaciones como el cuarteto de cuerda, cuarteto de saxos...

- Es importante reseñar que todos los demás instrumentos se deben amoldar a la afinación del acordeón, puesto que no puede variarla. Cuando el acordeón está afinado a 440 Hz, es importante hacer hincapié sobre ello a los demás instrumentos, acostumbrados generalmente a tocar a 442 Hz.

En las obras de cámara es muy importante trabajar coordinadamente con los profesores de instrumento de los alumnos con los que tocarán los jóvenes acordeonistas.

Obras originales

He aquí algunos ejemplos de obras originales adecuadas para la asignatura de cámara en las enseñanzas profesionales:

Dúos:

Violín y acordeón:	- Kyllönen, T.J.	Dream Train
Cello y acordeón:	- Valpola, H.	Three dances
Guitarra y acordeón:	- Truhlar, J.	Kontroverse
Clarinete y acordeón:	- Nevanlinna, T.	Foto
Oboe y acordeón:	- Busseuil, P.	A deux Milleu
Flauta y acordeón:	- Precz, B.	Fusion
Piano y acordeón:	- Valpola, H.	Marilina
Saxo y acordeón:	- Urrutia, I.	Oihartzunak

Otras formaciones:

- Trojan, V.	Prince Bayaya	Violín, gt y ac.:	
- Murto, M.	Divertimento	Violín, cello y ac.:	-
Abbott, A.	Simples melodies	Ac. y cuarteto cuerda:	
- Padrós, J.	Serenata	fl, vc, ac	
- Busseuil, P.	The first Noël	fl, gt, ac	
- Kyllönen, T.J.	Trio nº4 op.36	vl, fl, ac	
- Wessmann, H.	Trio	fl, gt, ac	
- Saira, A.M.	Astory	vl, pno, cb, ac	
- Huuskonen, V.	Vainonää Kallen Soitto	2ac, 2 vl, va, vc, cb	
- Gurbindo, F.	Suite Lauburu	fl, 2vl, vla, vc, ac	

Transcripciones de obras de cámara

Es interesante que el alumno interprete durante las enseñanzas profesionales de música de cámara obras de todas las épocas y estilos. Debido a que el repertorio camerístico original para acordeón se limita a obras del s.XX, es muy interesante realizar transcripciones de obras de otras épocas.

El acordeón se adapta perfectamente al papel de bajo continuo del barroco, por lo que es muy práctica transcribir sonatas a dúo o a trío de compositores como por ejemplo Vivaldi, Telemann y Bach. Es muy interesante en estos casos incluir un cello o un fagot reforzando el bajo.

Se puede transcribir también el repertorio de pianoforte del clasicismo. Por ejemplo: las 16 sonatas de Mozart para violín y pianoforte o clavicémbalo, obras tempranas de Beethoven, como la Sonata op.24 en FaM (Sonata Primavera) para violín y piano o la Sonata para Trompa y piano op.17, las Sonatas para trío de violín, cello y clave de Haydn, u obras camerísticas de C.P.E. y J.C. Bach.

El repertorio romántico de cámara con piano es más difícilmente adaptable. Quizá las obras que mejor se adaptan al acordeón son los lieder, especialmente los de Schubert y en menor medida los de Schumann, Brahms o Wolf.

Debido a la riqueza tímbrica del acordeón, también es muy práctico transcribir las reducciones orquestales de piano, para acompañar conciertos de otros instrumentos.

2.3 repertorio con orquesta.

No es habitual ver a un acordeón como solista de orquesta y casi menos aún como integrante de la orquesta, aunque en los últimos años se ha abierto camino en este terreno. Hay obras para acordeón y orquesta de dificultad asequible tanto para el acordeonista como para la orquesta, que pueden ser utilizados en las enseñanzas profesionales.

Es recomendable que cuando se trabaja con un alumno de talento cuyo trabajo es muy satisfactorio, hablemos con el director de la Orquesta del Conservatorio para tratar de hacer lo posible para que el alumno llegue a tocar como solista.

Básicamente tendremos dos opciones: o elegir una obra de Astor Piazzolla, que aunque original para bandoneón se adapta perfectamente al acordeón o elegir una obra original. Con la obra de Piazzolla el éxito está casi asegurado y debido a que no son obras de excesiva dificultad, el acordeonista podrá estar más atento a todos los matices que conlleva el tocar de solista de orquesta. Si elegimos una obra original, el acordeón podrá desplegar todas sus posibilidades y el público tendrá una visión más real de lo que es en realidad este instrumento.

Obras recomendables:

- Piazzolla, A. Doble concierto para guitarra, bandoneón y orquesta de cuerda
- Piazzolla, A. Suite Punta del Este para bandoneón y orquesta de cámara
- Piazzolla, A. Concierto "Aconcagua" para bandoneón, orquesta de cuerda, piano y arpa
- Hermosa, G. Gernika, 26/4/1937 para acordeón y orquesta de cuerda
- Trojan, V. Cuentos de Hadas para acordeón y orquesta sinfónica
- Cano, F. Pequeña Suite Iberoamericana para acordeón y orquesta sinfónica

No es fácil encontrar obras adecuadas para una orquesta de conservatorio, que posean el acordeón dentro de su plantilla, quizá el mejor ejemplo es la "Suite en Do M op. 53 n°2" de Tchaikovsky.

3. CADENCIAS

Aunque no es habitual que el acordeón transcriba conciertos en los que podamos encontrar cadencias, abordaremos este aspecto que el enunciado del tema propone.

El concierto clásico incorpora la fórmula del solo o cadenza, bien para enlazar el desarrollo con la reexposición como, y con mayor frecuencia, al final de ésta como un espacio para el despliegue de las habilidades técnicas del solista. En rigor, la cadencia no era escrita por el compositor (indicando el lugar con un acorde con calderón) y debía ser improvisada por el intérprete, aunque algunos compositores como Mozart y Beethoven componen expresamente algunas en sus conciertos. Posteriormente, a menudo los compositores románticos renunciaron a ella o bien la escribieron acompañada de la orquesta.

En algunas obras para un instrumento solo, también aparecen cadencias. Por ejemplo en la sonata en ReM K311 de Mozart, la Sonata op.2, n°3 de Beethoven, así como en algunas obras de Liszt.

Hay que distinguir entre cadencia de introducción y la cadencia propiamente dicha. Mientras la primera es de cortas dimensiones y generalmente sirve para conducir a la reexposición de un tema, la segunda suele ser mucho más desarrollada conteniendo temas o motivos del movimiento del cual forma parte. La cadencia de introducción se indica con un acorde perfecto mayor o con séptima sobre la dominante y es de armonía más simple y la cadencia propiamente dicha se indica con un acorde de sexta y cuarta sobre la dominante y se caracteriza por una más amplia gama armónica.

Las cadencias clásicas suelen dividirse en tres partes: una primera en la que se expone el tema o bien se utiliza un motivo elegido de forma virtuosista, una segunda parte, a modo de desarrollo, en la que puede confrontarse con otros temas y en la que hay una mayor actividad armónica y una tercera en la que tras un cierto número de arpeggios o pasajes de virtuosismo, el solista da paso a la orquesta, para realizar la coda.

CONCLUSIÓN

El acordeón moderno es un instrumento que se parece muy poco al primer acordeón de Demian. Gracias a las grandes evoluciones organológicas que ha sufrido y a la enorme evolución de la técnica del instrumento, en los últimos años ha conseguido escapar de los clichés a los que en un principio estuvo asociado y ganarse un hueco en la música de cámara de la vanguardia actual.

BIBLIOGRAFIA

- Algora, E.: “El acordeón en la España del s.XIX”. Artículo editado en Música y Educación nº46. Ed. Musicalis, Madrid, 2001.
- Gervasoni, P.: “L`accordéon Instrument du XX siècle”. Editions Mazo, 30/5/1986.
- Hermosa, Gorka: “El Repertorio para acordeón en el Estado Español”. Ediciones Nubero. Cantabria, 2008.
- Llanos R. / Alberdi I. : “Acordeón para compositores”. Artículo editado en Música y Educación, nº42. Ed. Musicalis, Madrid, 2000.
- Macerollo, J.: “Accordion Resource Manual”. The Avondale Press. Canadá 1980.
- Maurer, W.: “Akkordeo- Bibliographie”. Hohner Verlag, Trossingen (Alemania), 1990.
- Mirek, A.: “Estudio sobre el bayán en la URSS”. Autoeditado, 1992.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Payot, Lausanne (Suiza). Edit.: Van de Velde 1985.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Presses Universitaires de France, 1971.
- Programación de acordeón, piano, órgano y música de cámara de diversos conservatorios. Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- Ramos, J. y otros autores: Revista “Acordeón siglo XXI”. Números : 1 al 18. Asociación cultural “ACORDE-ON”, Zumarraga (Gipuzkoa). 1997/1999.
- Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- Varios autores: Catálogos de diversas editoriales (Maravillas, Hauspoz, Seraphin...)
- Varios autores: “RIM, Lista de repertorio de Acordeón”. Centro de información de repertorio. Abril de 1990 Utrecht. Holanda.
- www.accordions.com
- www.wikipedia.com
- www.google.com

TEMA 13

Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento. Criterios didácticos para la selección del repertorio del grado elemental.

TEMA 13

Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento. Criterios didácticos para la selección del repertorio del grado elemental.

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN:

1- LA INICIACIÓN AL ACORDEÓN:

2- DESCRIPCIÓN Y ESTUDIO COMPARADO DE LOS SISTEMAS METODOLÓGICOS MÁS IMPORTANTES DE INICIACIÓN AL INSTRUMENTO

2.1 Sistemas metodológicos musicales:

2.2 Los sistemas metodológicos actuales y tradicionales. Estudio comparado: No peyorativamente pero...

2.3 Descripción y estudio comparado de los de diferentes métodos para acordeón

3- ORIENTACIONES METODOLÓGICAS EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES

4- CRITERIOS DIDÁCTICOS PARA LA SELECCIÓN DEL REPERTORIO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES.

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Pueden señalarse dos grandes direcciones en los métodos de enseñanza instrumental, según conceda la prioridad al aprendizaje de la técnica o al desarrollo musical de alumno, aunque nunca se dan por separado, ya que el profesor siempre tiende a la formación global del alumno.

- Los métodos de enseñanza orientados a la **técnica**, se basan en modelos que describen qué posiciones y acciones son consideradas óptimas para la ejecución del instrumento.
- Los métodos educativos orientados al **desarrollo musical** del alumno, se basan en la creatividad y expresividad del alumno, tratando de encauzar unas cualidades ya existentes en el educando. Según esta opción es preferible permitir que el alumno descubra lo que queremos que aprenda, antes que enseñárselo de hecho.

Cualquiera de estos dos métodos se pueden desarrollar sobre la **intuición** o sobre la **razón**. En el primero de los casos el alumno memoriza los conceptos por medio del oído, siendo el método que tradicionalmente se ha utilizado en músicas populares como el folklore o el jazz, y en el segundo de los casos el alumno los memoriza visualmente, ayudado por la notación musical, y tradicionalmente se ha utilizado en la denominada música culta. En cualquiera de los casos lo ideal es la complementación de estas dos vías de desarrollo del método educativo. Históricamente los alumnos de conservatorio estudiaban uno o varios cursos de lenguaje musical antes de iniciar sus estudios instrumentales, pero desde la aplicación de la LOGSE y actualmente con la LOE, los alumnos comienzan ambos estudios de manera simultánea, lo que hace que la asimilación de los conceptos inicialmente por medio del oído tome mayor importancia, ante la falta de conocimientos sobre notación musical de los jóvenes alumnos.

1- LA INICIACIÓN AL ACORDEÓN

La vieja enseñanza rutinaria del “profesor de librito” en la que éste transmitía sus conocimientos al alumno, casi del mismo modo que él los aprendió de sus maestros y sin interrogarse acerca de su fundamento, no cabe en una sociedad plural e inquieta como la de hoy en día, con un acceso tan amplio a la información.

Actualmente no es el profesor quien se sitúa en el centro del programa educativo, sino éste tiene forma de triángulo, en cuyos vértices se sitúan el alumno, el profesor y los padres. El profesor debe organizar el aprendizaje del alumno, en función de sus necesidades y capacidades y además tiene que conseguir la complicidad de los padres para que supervisen el proceso de aprendizaje del niño. Para ello hay que dar a los padres la información necesaria y más si cabe en un instrumento como el acordeón moderno, un total desconocido para la gran mayoría de padres.

Por ello, antes de dar la primera clase al alumno, es muy conveniente hablar con los padres. En ese primer contacto deberemos informarles sobre:

- Qué es el acordeón moderno,
- Darles la información adecuada sobre los diferentes modelos adecuados y sus precios aproximados en el mercado,
- Recordarles qué es un conservatorio y hacer hincapié en las diferencias de la enseñanza en éste, respecto a una escuela de música

En las primeras clases con el alumno deberemos tratar de conseguir principalmente que el nuevo instrumento sea atractivo para él y que su motivación por querer aprender a tocarlo sea máxima. Debido al alto precio de los acordeones, al principio lo habitual será dar las clases con el acordeón del centro hasta convencer a los padres de que realmente el alumno quiere aprender a tocar el acordeón.

Cuando hayamos conseguido que el alumno tenga su propio acordeón, deberemos volver a tener una conversación con los padres, para hacerles entender de la importancia del estudio diario que el alumno debe realizar en casa y de lo imprescindible que es su papel en la supervisión de éste.

En el momento en el que hayamos conseguido la motivación del alumno y la complicidad de los padres, habremos puesto las bases necesarias para que el triángulo pedagógico funcione correctamente para que el desarrollo del aprendizaje del alumno sea el adecuado.

Este principio es uno de los 3 **principios fundamentales** de la LOE: lograr la colaboración de todos los componentes de la comunidad educativa.

2- DESCRIPCIÓN Y ESTUDIO COMPARADO DE LOS SISTEMAS METODOLÓGICOS MÁS IMPORTANTES DE INICIACIÓN AL INSTRUMENTO

2.1 Sistemas metodológico musicales:

Algunos métodos de iniciación musical, tienen su aplicación en los niveles iniciales de la enseñanza de cualquier instrumento. Aunque no son métodos específicamente instrumentales, sí tienen su utilidad en la clase instrumental, al desarrollar en el alumno las actitudes y disposiciones que le permitirán progresar en el aprendizaje de la ejecución musical.

Estudiaremos a continuación el análisis comparado de estos sistemas o métodos pedagógicos, a través de una descripción.

Los más importantes son:

- Método Kodaly:

Creado por el compositor húngaro Zoltan Kodaly, consiste en la alfabetización musical universal, enseñando a los niños a cantar a partir de notas por medio de la utilización de un sistema de solfeo de do móvil y un repertorio progresivo de canciones y ejercicios basados en material folklórico húngaro.

- Método Orff-Schulwerk:

Este método creado por Carl Orff y ampliado por Schulwerk, desarrolla:

- Grupos de canto e instrumentos actuando entre sí.
- Desarrollo de la creatividad y de la capacidad de improvisar
- Un instrumentarium especialmente diseñado para sus fines: xilófonos, metalófonos y otros de percusión.

- Método Dalcroze:

Desarrollado por Emile Dalcroze, se basa en la asimilación sensitiva de la música mediante el movimiento rítmico. Los componentes del método son:

- Eurrítmo: expresión de conceptos musicales por medio de movimientos corporales.
- Solfeo: con do fijo.
- Improvisación al piano (que puede extrapolarse a otros instrumentos como el acordeón)

- Método Suzuki

Se fundamenta en el método de la enseñanza de la lengua materna, entregando a los padres la responsabilidad que la naturaleza les confiere en la formación de sus hijos. La filosofía del método recurre a dos principios:

- Los conocimientos importantes se transmiten de padres a hijos.
- El talento no se hereda, se adquiere y desarrolla de acuerdo a las circunstancias que rodean al ser humano en sus primeros años.

Los padres han de asistir a las clases con sus hijos y aprender con ellos para luego, en casa, practicar juntos. Toda la filosofía puede resumirse en el estímulo que proporciona el amor y el deseo de agradar que todos tenemos, cuando nos sentimos amados y admirados.

- Método Martenot:

Creado por Maurice Martenot, basa su método en:

- Autoconfianza
- La pérdida del miedo al error
- La consolidación de un ambiente positivo y de curiosidad por el entorno
- El enfoque lúdico del aprendizaje

Para la obtención de todos estos objetivos se recurre a la música más cercana y entrañable que rodea al niño, como pueden ser las canciones que oye en el seno familiar o entre sus compañeros de juegos.

- Método Feldenkrais:

Este método, orientado para instrumentistas con algunos años de experiencia, puede tener también aplicación en la iniciación con el instrumento. Se basa en la observación, desarrollo de las capacidades del niño, que aquí es denominado “acción”.

Los elementos del método son:

- El movimiento (relativo al sistema óseo, músculos y cerebro)
- La organización del movimiento a través de la acción.
- El sistema sensitivo (la sensación y la percepción)
- El aprendizaje
- El medio ambiente

- La imagen de sí mismo
- La toma de conciencia
- La fase de pensamiento-realización y la imaginación.

Los métodos citados son los que han tenido un desarrollo sistemático más importante, con importantes aportaciones, centros y bibliografía especializada.

2.2 Los sistemas metodológicos actuales y tradicionales. Estudio comparado.

Los sistemas metodológicos musicales han sufrido en los últimos años una profunda evolución. No podemos referirnos peyorativamente a los sistemas metodológicos tradicionales, puesto que han dado grandes resultados acomodándose a las exigencias de una sociedad determinada, pero sí podemos apuntar que se preocupaban por la transmisión de destrezas y habilidades exclusivamente musicales de profesores a alumnos con el objetivo principal de dominar la técnica musical. En la actualidad asistimos a numerosos cambios: la demanda musical ha aumentado considerablemente, la profesionalización de la música ha rebasado los límites tradicionales y numerosas investigaciones en el campo de la Psicología y las Ciencias de la Educación han afectado a la reflexión del hecho musical.

En los sistemas metodológicos tradicionales:

- Existía un aprendizaje previo de la lectura y escritura musical por parte del alumno, antes de afrontar el estudio del instrumento.
- Se educaba estéticamente mediante la interpretación de obras musicales de diferentes estilos.
- Se utilizaban explicaciones verbales del profesor, repitiendo ejercicios y estudios hasta alcanzar los objetivos.
- Se utilizaban los mismos libros de estudios y ejercicios para todos los alumnos.
- La superación o no de un nivel estaba en función del dominio de un programa.
- Se requería del alumno unas condiciones innatas.
- El alumno tenía muy poca autonomía en el aprendizaje, asimilando las enseñanzas del profesor exclusivamente.
- No existía generalmente una relación entre la educación musical y el crecimiento intelectual del alumno como persona.

Estos sistemas metodológicos cumplieron una importante función social. Son muchísimos los profesionales formados con este sistema impartido por magníficos profesores. Ahora bien, la Pedagogía y la Didáctica como ciencias experimentan una evolución y un perfeccionamiento en sus procedimientos que no podemos obviar. Así los sistemas metodológicos actuales están basados en:

- El constructivismo, que es según la Psicología Cognitiva, la forma que tienen los humanos de construir su conocimiento.
- El aprendizaje significativo en lugar del aprendizaje mecánico. El aprendizaje ha de ser progresivo para establecer las consiguientes conexiones entre lo que ya se sabe y lo que se está aprendiendo.
- La individualización a las peculiaridades de cada alumno, en lo que se denomina atención a la diversidad. Los ritmos de aprendizaje varían en cada alumno.
- El desarrollo de la autonomía en el estudio del alumno, estimulando la creatividad. El profesor no impone su criterio, excepto en cuestiones generales, y ayuda al alumno a construir su propio criterio.
- La técnica al servicio de la expresividad

- La Formación integral: basada en la interacción entre todas las materias que forman el currículo

Estos sistemas metodológicos son de reciente aplicación, por lo que no es posible realizar una profunda valoración de sus resultados. No obstante, son numerosos los profesores actuales que critican algunos aspectos de los sistemas metodológicos actuales. Este hecho, lejos de ser contraproducente, es imprescindible porque para obtener resultados satisfactorios se requiere su constante evaluación por parte de todas las partes implicadas en el proceso.

2.3 Descripción y estudio comparado de los de diferentes métodos para acordeón

He aquí una breve **descripción** de algunos de los métodos más significativos para acordeón:

- **Pichenot**: “Methode pour l’accordéon” fue el primer método para acordeón diatónico. Era un Álbum de adaptaciones de aires de obras clásicas.
- **Almagro**: “Método de Acordeón”. Primer método para acordeón diatónico en España. Contenía ejercicios, adaptaciones de piezas clásicas, de folklore y dúos de acordeones.
- **Gagliardi**: “Pequeño manual del acordeonista”. Manual teórico de consejos y reflexiones sobre la interpretación acordeonística.
- **Herrmann/Schittenhelm**: “Schule für Piano-Akkordeon”. Para acordeón unisonoro de MI teclas y MII. Desarrollaba por separado ambos teclados con diferentes ejercicios para finalizar con una serie de adaptaciones de piezas clásicas y de folklore.
- **Métodos italianos de los 50**: Anzagui, Farfisa y Marcosignori para MI de teclas y MII. Desarrollaban con minuciosidad la técnica de teclado basándose en ejercicios de Czerny, Hanon... Contenían adaptaciones de obras clásicas y originales.
- **Ellegaard/Holm/Lundquist**: “Akkordeon-Schule”. Innovador concepción por posiciones del acordeón de MI de botones y MIII añadidos. Contiene ejercicios, canciones nórdicas y obras originales de Lundquist.
- **Abbott**: “Método completo de Acordeón”. Para harmoneón o MI de botones y MIII. Contiene una serie de muy minuciosos ejercicios y selecciones de adaptaciones clásicas.
- **Striker/Marocco**: “Study of accordion”. Muy interesante método para MI de teclas y MII en torno al jazz, donde se estudia la armonía de este lenguaje de modo práctico y se concede gran importancia al desarrollo de la improvisación.
- **Lips**: “The art of bayan playing”. Exposición teórica muy detallada y ejemplificada de la didáctica y técnica del acordeón.
- **Bonnay/Astier**: “Manuel d’initiation Abc”. Para acordeón MI de botones y MIII. Contiene ejercicios y composiciones de ambos autores. Buen trabajo del sonido y del fuelle.
- **Marcos**: “Método de acordeón”. Completo trabajo para MII/MIII. Técnica y didáctica de la interpretación del acordeón. Exposiciones claras y rigurosas, poco habituales en el mundo del acordeón.
- **Deschamps**: “De L’accordéon”. Completo trabajo teórico de análisis sobre aspectos como la postura, el manejo de fuelle, la pulsación, independencia y coordinación de dedos.
- **Llanos**: “Acordeón Divertido” y “Pun-txan-txan”. Métodos para MIII y MII respectivamente con una presentación muy atractiva para niños. Incluye piezas de folklore español y un interesante y minucioso trabajo del fuelle, de la articulación y de la notación contemporánea, además de estimular la improvisación e imaginación en el alumno.

Hagamos a continuación una **comparación** de estos métodos basándonos en algunos parámetros básicos:

- **En función del tipo de instrumento:** diatónico (Pichenot, Almagro), para unisonoro MI de teclas y MII (Herrmann, italianos, Stricker), MI de botones y MIII (Ellegaard, Llanos, Bonnay). El acordeón que se enseña en los conservatorios es el unisonoro con MII/MIII, por lo que los métodos para acordeón diatónico, se salen de nuestro ámbito. Los métodos para MII son útiles para complementar el trabajo con los de MIII, que son en los que se basa la pedagogía actual en los conservatorios españoles.
- **Nivel hasta el que llegan:** 2º Enseñanzas elementales (Llanos), 4º (Abbott, Marcos), 2º enseñanzas profesionales (Herrmann) 6º (Farfisa).
- **Prácticos y teóricos:** teóricos (Gagliardi, Lips, Deschamps), prácticos (Abbott, Ellegaard, Herrmann, italianos, Bonnay...)
- **Carácter infantil o serio:** infantil (Llanos, Ellegaard), serios (Herrmann, italianos, Abbott...).
- **Tipo de piezas:** casi todos los métodos contienen pequeñas piezas de distinto carácter, pero aquí indicaremos al tipo de piezas más numerosas en ellos: adaptaciones clásicas (Abbott, Herrmann...), populares (Llanos), contemporáneas (Ellegaard).
- **Trabajo técnico:** en qué aspecto supusieron una innovación: escalas y arpeggios (italianos), ejercicios de coordinación y polirritmia (Abbott), técnica de fuelle (Bonnay, Deschamps), notación contemporánea (Llanos), interpretación (Gagliardi, Lips)...
- **Improvisación:** algunos como Stricker, Llanos y Marcos trabajan específicamente este apartado, otros (Bonnay, Herrmann, italianos, Abbott...) no trabajan este aspecto.

3- ORIENTACIONES METODOLÓGICAS EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES

El proceso de enseñanza-aprendizaje en las enseñanzas elementales de música ha de estar presidido y guiado por unos principios metodológicos globales e integradores, acordes con los del resto de las enseñanzas de régimen general. Debe ser activo, participativo, individualizado, motivador, integrador, progresivo, lúdico y utilizar los recursos del TIC.

El Decreto 9/2008, de 17 de enero, por el que se establece el currículo de las Enseñanzas Elementales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria, da una serie de orientaciones metodológicas que a continuación expondremos de manera resumida:

- Los métodos de enseñanza son responsabilidad del docente; pero deben ser coherentes con el currículo.
- Desde la práctica docente se debe potenciar la participación activa y la implicación del alumno en el proceso de enseñanza-aprendizaje.
- El aprendizaje de la música debe ser significativo musical y, sobre todo, extramusicalmente.
- Es necesario garantizar la funcionalidad de los aprendizajes.
- El docente desempeña un papel fundamental como mediador y guía, y debe ofrecer opciones en lugar de imponer criterios y, al mismo tiempo, dar soluciones concretas a problemas o dificultades que se planteen.
- El profesor debe abordar su tarea docente atendiendo a la diversidad del alumnado.
- En estas enseñanzas se hace imprescindible una programación abierta y flexible.
- La tarea del futuro intérprete consiste, en primer lugar, en aprender a leer correctamente la partitura; en segundo lugar, en penetrar después, a través de la lectura, en el sentido de lo escrito para poder apreciar su valor estético, y, por último, en 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.

- La inclusión en el currículo de asignaturas de práctica colectiva resulta apropiadas para profundizar en la formación integral del instrumentista como persona y como músico.
- Los conocimientos teóricos y las horas de práctica deben presentarse al alumno de manera atractiva y estimulante para que su motivación se vea reforzada.
- Los criterios de evaluación contenidos en el Decreto 9/2008, desarrollan una serie de aspectos educativos de cuya valoración debe servirse el profesor para orientar al alumno.
- La información que suministra la evaluación debe servir como punto de referencia para una actuación pedagógica continua y personalizada.
- Los procesos de evaluación tienen por objeto tanto los aprendizajes de los alumnos como los procesos mismos de enseñanza.
- Es necesario que el alumno participe en el proceso a través de la autoevaluación y la coevaluación.

4- CRITERIOS DIDÁCTICOS PARA LA SELECCIÓN DEL REPERTORIO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES.

Aunque el enunciado del tema se refiere en este punto al Grado Elemental, es obvio que nos referiremos en este punto a las Enseñanzas Elementales reguladas en la Ley Orgánica 2/2006 de Educación (LOE). He aquí los criterios didácticos para la selección del repertorio en estas enseñanzas:

1. Incluirá **obras, estudios y ejercicios**:
2. Guardará **coherencia con los objetivos y contenidos** programados en cada curso; de manera que se garantice una dificultad asequible al nivel de los alumnos.
3. Estará en función de los conocimientos del alumno del lenguaje musical: claves, figuras, tonalidades...
4. Se **adecuará** a las características psicoevolutivas y cognitivas del alumnado.
5. **Motivador y atractivo**: que responda a los intereses personales de los alumnos.
6. Será **funcional**
7. Será **contextualizado** al entorno socio-cultural
8. Facilitará la conexión de los contenidos trabajados en cada una de las asignaturas y materias del currículo, de manera que se potencie el trabajo **interdisciplinario**.
9. Se programará garantizando una **progresividad** en la dificultad del mismo.
10. Será **variado** y contemplará la diversidad estilística de la Música, sin olvidar las últimas tendencias estéticas. Es muy eficaz hacer arreglos de alguna de las obras clásicas más conocidas, de piezas provenientes del folklore de Cantabria o cualquier otro lugar del mundo, músicas de anuncios, la música comercial de moda...
11. Incluirá **obras significativas** de la literatura del instrumento, en concordancia con el nivel de los alumnos.
12. Será de **fácil acceso**. Se dispondrá en el centro para ser prestado a los alumnos o en todo caso se podrá adquirir fácilmente en lugares comerciales.
13. Representará un **desembolso asequible**. Cuando no sea posible lo anterior el centro adquirirá estos materiales y los prestará al alumnado.
14. Facilitará la **adquisición de sensibilidad artística** en los alumnos.
15. Se **actualizará** continuamente para incorporar nuevos ejemplares de renovado interés.

CONCLUSIÓN

Los sistemas metodológicos de iniciación al acordeón han evolucionado en poco más de cien años de la más pura intuición basada en la imitación a la aplicación de todos los conocimientos

derivados de la experiencia adquirida en la pedagogía de los instrumentos con mayor tradición clásica.

BIBLIOGRAFIA

- Gervasoni, P.: “L`accordéon Instrument du XX siècle”. Editions Mazo, 30/5/1986.
- Hermosa, Gorka: “El Repertorio para acordeón en el Estado Español”. Ediciones Nubero. Cantabria, 2008.
- Lips, F.: “Die Kunst des Bajanspiels. Methodik und didaktik des Künstlerischen Akkordeonspiel”. Schmülling, Kamen (Alemania), 1991.
- Llanos R. / Alberdi I. : “Acordeón para compositores”. Artículo editado en Música y Educación, nº42. Ed. Musicalis, Madrid, 2000.
- Macerollo, J.: “Accordion Resource Manual”. The Avondale Press. Canadá 1980.
- Maurer, W.: “Akkordeo- Bibliographie”. Hohner Verlag, Trossingen (Alemania), 1990.
- Mirek, A.: “Estudio sobre el bayán en la URSS”. Autoeditado, 1992.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Payot, Lausanne (Suiza). Edit.: Van de Velde 1985.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Presses Universitaires de France, 1971.
- Ramos, J. y otros autores: Revista “Acordeón siglo XXI”. Números : 1 al 18. Asociación cultural “ACORDE-ON”, Zumarraga (Gipuzkoa). 1997/1999.
- Varios autores: “Diccionario Grove de la música y los músicos”. MacMillan, Londres, 2000.
- Varios autores: “RIM, Lista de repertorio de Acordeón”. Centro de información de repertorio. Abril de 1990 Utrecht. Holanda.
- Varios autores: Catálogos de diversas editoriales.
- www.accordions.com
- www.wikipedia.com
- www.google.com
- Marco Legal:
 - Artículo 27 referente a Educación de la Constitución Española de 27/12/1978.
 - Ley orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del derecho a la educación. (b.o.e. 159/85 de 4 de julio de 1985).
 - LEY ORGÁNICA 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
 - REAL DECRETO 806/2006, de 30 de junio, por el que se establece el calendario de aplicación de la nueva ordenación del sistema educativo.
 - REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006.
 - DECRETO 126/2007, de 20 de septiembre, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.
 - DECRETO 9/2008, de 17 de enero, por el que se establece currículo de las Enseñanzas Elementales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.
 - DECRETO 98/2005, de 18 de agosto, de ordenación de la atención a la diversidad en las enseñanzas escolares y la educación preescolar en Cantabria.
 - REAL DECRETO 389/92 de 15 de abril (BOE de 28 de abril), por el que se establecen los requisitos mínimos de los Centros de Enseñanzas Artísticas.

TEMA 14

**La programación en los grados elemental y medio.
Criterios didácticos para la selección del repertorio.**

TEMA 14

La programación en los grados elemental y medio.
Criterios para la selección del repertorio

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN

1. LA PROGRAMACIÓN EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES Y PROFESIONALES

1.a El marco legislativo:

1.a.1 Qué tener en cuenta de la legislación para programar

1.a.2- Ubicación de la programación en el contexto de la organización formal del centro

1.a.3- Niveles de concreción previos hasta llegar a la programación de aula

1.b Cómo elaborar una programación LOE

1.c Las unidades didácticas:

2- CRITERIOS PARA LA SELECCIÓN DEL REPERTORIO

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN

En primer lugar, conviene destacar que el enunciado de este tema no está actualizado a la actual Ley Orgánica 2/2006 (LOE), que sustituye las denominaciones de grado elemental y grado medio recogidas por la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) por las de enseñanzas elementales y enseñanzas profesionales.

La enseñanza en los centros docentes es una actividad intencionada que requiere el establecimiento de un plan de actuación.

Los términos programación, planificación y diseño se refieren al proceso de toma de decisiones mediante el cual el equipo docente y/o el profesor prevén su intervención educativa de una forma deliberada y consciente para que ésta no se desarrolle de forma arbitraria.

El modelo curricular influirá decisivamente en el enfoque y diseño de la programación, pero ésta depende de las concepciones que tenga el docente sobre la enseñanza.

La necesidad de realizar una programación didáctica que sistematice el proceso de enseñanza/aprendizaje se justifica por:

- Ayuda a eliminar el azar y la improvisación, lo cual no indica que todo esté cerrado o predeterminado.
- Sistematiza, ordena y concreta el proceso indicado en el Proyecto Educativo de Centro y en el Proyecto Curricular de Centro, contando con suficiente flexibilidad para dejar margen a la creatividad.
- Permite adaptar el trabajo pedagógico a las características culturales y ambientales del contexto.

1. LA PROGRAMACIÓN EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES Y PROFESIONALES

1.A EL MARCO LEGISLATIVO

El marco legal al que se debe atener una programación es:

- *Constitución Española de 27/12/1978. Artículo 27: Educación*
- *LEY ORGÁNICA 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.*
- *REAL DECRETO 806/2006, de 30 de junio, por el que se establece el calendario de aplicación de la nueva ordenación del sistema educativo,*
- *REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006.*
- *Decreto 9/2008, de 17 de enero, por el que se establece currículo de las Enseñanzas Elementales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.*
- *Decreto 126/2007, de 20 de septiembre, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.*
- *Decreto 98/2005, de 18 de Agosto, por que se regula la Atención a la diversidad en la Comunidad Autónoma de Cantabria*

1.A.1 QUÉ TENER EN CUENTA DE LA LEGISLACIÓN PARA PROGRAMAR

- Artículo 27 sobre educación de la **Constitución**
- Los 3 **principios fundamentales** de la LOE: dar una educación de calidad, lograr la colaboración de todos los componentes de la comunidad educativa y el compromiso decidido con los objetivos educativos planteado por la Unión Europea.
- El **currículo** de la LOE, constituido por el conjunto de objetivos, competencias básicas, contenidos, métodos pedagógicos y criterios de evaluación de las enseñanzas artísticas.
- Los **objetivos** de etapa de las Enseñanzas Elementales (artículo 3 del D 9/2008) y de las Enseñanzas Profesionales (artículo 2 del RD 1577/2007 y artículo 3 del D 126/2007).
- **Competencias básicas:** Constituyen unos mínimos que proporcionan al profesorado y a los centros referencias sobre los principales aspectos en los que es preciso centrar esfuerzos. Los estableció la UE en 2004 para que sirvieran de referencia en la educación de los países miembros y en ellas está basada la LOE redactada por el MEC.
- La **atención a la diversidad**, regulada por el Gobierno de Cantabria en el Decreto 98/2005, de 18 de Agosto.

1.A.2- UBICACIÓN DE LA PROGRAMACIÓN DE AULA EN EL CONTEXTO DE LA ORGANIZACIÓN FORMAL DEL CENTRO

En el contexto de la autonomía de los centros en el marco de la LOE (regulada por el Capítulo II del Título V), en la Programación General de Anual influyen el Proyecto Educativo de Centro (que recoge los valores, objetivos y prioridades de actuación del centro así como las características del entorno social y cultural del centro) y los artículos 123 y 124 de la LOE (referidos a la ordenación y utilización de los recursos materiales y humanos del centro y a la inclusión de las normas que garanticen el cumplimiento del plan de convivencia).

La programación General Anual se elabora a principio de cada curso y se incluye en la programación didáctica de curso, recogida en el proyecto curricular de área que a su vez debe recoger el proyecto curricular de centro, parte esencial del PEC.

La evaluación de la programación general anual se recoge en la memoria anual que retroalimenta todo el proceso y permite la modificación del PEC.

1.A.3- NIVELES DE CONCRECIÓN PREVIOS HASTA LLEGAR A LA PROGRAMACIÓN DE AULA

El gobierno del estado, sujeto a la constitución española, publicó la LOE y el RD de enseñanzas profesionales, dejando las enseñanzas elementales en manos de las Administraciones Autonómicas.

El primer nivel de concreción, por tanto es el currículo redactado por la administración educativa autonómica, concretado en los Decretos de enseñanzas elementales y profesionales.

El segundo nivel de concreción es responsabilidad del centro escolar y por tanto de todo el equipo de profesores y se concreta en el PEC y el PCC.

El tercer nivel es responsabilidad del departamento y se concreta en la programación didáctica de área, en la que se incluyen las programaciones didácticas anuales de todos los

instrumentos del departamento. En el caso de haber varios profesores por instrumento, deben exponer sus ideas en el departamento y consensuar una sola programación por instrumento.

El cuarto y último nivel de concreción es la, Programación de Aula Anual que recoge el trabajo individual en el aula de cada profesor, que en virtud de la autonomía que da la LOE, puede adecuar las unidades didácticas a la realidad de su trabajo.

1.B CÓMO ELABORAR UNA PROGRAMACIÓN LOE

Los art. 9 del D 9/2008 y del D 126/2007 nos señalan qué aspectos debe concretar y desarrollar la programación didáctica de cada una de las asignaturas del currículo. A continuación describimos como se ha de redactar a nuestro juicio una programación de garantías:

1- Portada: Debe precisar el Departamento, instrumento, centro, autor y su DNI.

2- Índice: incluirá todos los aspectos básicos de la programación ordenados por cursos.

3- Contextualización de la programación en un centro educativo: Indicará aspectos referentes a:

El centro

- las peculiaridades del contexto socioeconómico y cultural,
- aspectos relevantes de su PEC y PCC Contextualizará la programación,
- tipo del alumnado escolarizado
- planes, programas y proyectos institucionales impulsados por la Consejería de Educación que el centro desarrolle.

Etapas, nivel educativo o enseñanza

- Sentido y finalidad de la asignatura en el conjunto de la etapa
- Contribución a la consecución general de dicha enseñanza
- Contribución a la adquisición de las competencias básicas

En un curso concreto

- Hará referencia a la posible diversidad de los alumnos, entre ellos, a los alumnos con necesidad de apoyo educativo.

4- Objetivos: El profesor redactará los fines que se pretenden alcanzar, partiendo de los objetivos de la asignatura de acordeón especificados en los Decretos 9/2008 y 126/2007.

5- La contribución al desarrollo de las competencias: (Sólo imprescindible para las Enseñanzas Elementales). Se deben concretar las aportaciones de la programación a la adquisición y desarrollo de las 8 competencias básicas:

- Competencia cultural y artística.
- Competencia en comunicación lingüística.
- Competencia matemática.
- Competencia en el conocimiento y la interacción con el mundo físico.
- Tratamiento de la información y competencia digital.
- Competencia social y ciudadana.
- Competencia para aprender a aprender.
- Autonomía e iniciativa personal.

6- Selección de contenidos por cursos: El profesor redactará los medios para conseguir los objetivos, partiendo de los contenidos de la asignatura de acordeón especificados en los Decretos 9/2008 y 126/2007. Los secuenciaremos coherentemente por bloques.

7- Organización y secuenciación de los contenidos: Se organizarán por sesiones y divididos en las UD's establecidas, que se presentarán con una síntesis de sus objetivos y contenidos (se pueden haber identificado con números o letras y poner aquí sólo eso, en vez de escribirlo).

8- Criterios, procedimientos e instrumentos de evaluación: La evaluación se debe presentar como un medio, no como un fin y tiene una función orientadora y formativa. Debe ser continua y servir para dar información que ayude a prever dificultades y a mejorar. El tutor debe realizarla coordinadamente con el profesorado del resto de sus asignaturas y reflejarse en un **informe de evaluación individualizado** trimestral.

Se abordarán los siguientes aspectos de la evaluación:

8.1- **Procedimientos de evaluación:**

- Evaluación inicial, previa o de diagnóstico:
- Evaluación formativa o continua:
- Evaluación final o sumativa:
- Autoevaluación
- Coevaluación

8.2- **Instrumentos de evaluación.**

- Técnicas de observación:
- Cuaderno del alumno:
- Cuaderno del profesor:
- Anecdotario:
- Escalas de observación:
- Listas de control:
- Fichas de seguimiento:
- Grabación en audio/video de audiciones de los alumnos:
- Entrevista con el alumno:
- Entrevista con los padres:
- Pruebas instrumentales:

8.3- **Criterios de evaluación:** Se establecen por observación directa y se corresponden a los contenidos expuestos previamente. El profesor redactará los criterios de evaluación, partiendo de los especificados para la asignatura de acordeón en los Decretos 9/2008 y 126/2007.

8.4- **Promoción, Permanencia y Recuperación de asignaturas pendientes:**

- **Promoción:**

- El alumnado que resulte con calificación final negativa en dos o más asignaturas, del mismo curso o de cursos distintos, no podrá acceder al curso siguiente y, en consecuencia, deberá repetir todas las materias del curso en su integridad.
- Si la calificación negativa se produce en una asignatura, el alumno promocionará al curso siguiente, si bien deberá recuperar en él la materia pendiente hasta su superación. La recuperación, al igual que la evaluación, tendrá el carácter de continua.

- **Permanencia en el curso:**

- El límite de permanencia del alumno es de 5 años en las enseñanzas elementales y en las profesionales será de ocho años, sin poder permanecer más de dos años en el mismo curso, excepto en 6º. Se podrá autorizar con excepcionalmente la permanencia durante un año adicional.

9- Enfoques didácticos y metodológicos: Se tendrán en cuenta los siguientes aspectos:

- La enseñanza debe ser activa, participativa, individualizada, motivadora, integradora, progresiva, lúdica y utilizar los recursos del TIC.
- Deben estar subordinadas a las condiciones psicológicas del alumno (edad, capacidades...)
- Se realizarán tareas a través de: la investigación, la clase magistral, aplicación de materiales, proyectos de trabajo, solución de problemas, elaboración de fichas, trabajo de campo, simulaciones...
 - la secuencia del aprendizaje se puede programar teniendo en cuenta
 - el resultado, teoría conductista (información verbal, ejercicios, conclusiones, generalización, memorización, examen)
 - o el proceso, teoría constructivista (motivación, generar el problema, planificación inicial, evaluación formativa, conclusiones asumidas colectivamente, expresión, evaluación sumativa)...

10- Tratamiento de la atención a la diversidad:

Se entiende como el conjunto de acciones educativas que intentan prevenir y atender las necesidades de todo el alumnado. Debe estar en el marco del PAD (Plan de Atención a la Diversidad del centro) y guiarse por el Decreto 98/2005

En los estudios musicales, esta problemática queda reducida y condicionada, principalmente debido a que existe una **prueba de ingreso**, a que la enseñanza está articulada en torno a las clases individuales y a cada alumno se le aplica una **diferente metodología** y flexible.

Se realizará una **evaluación inicial** para detectar las necesidades de atención.

Los **tipos de medidas** pueden ser:

- Ordinarias: no alteran significativamente el currículo. Pueden ser actividades de ampliación o de refuerzo.
- Específicas: requieren modificaciones curriculares significativas.
- Extraordinarias: requiere modificaciones muy significativas del currículo.

Habrá que prever medidas de atención al **alumnado extranjero** y para el alumnado que por diversas circunstancias presente **dificultades para una asistencia continuada** al centro educativo.

11- Organización de agrupamientos, espacios: Se indicarán a los espacios y agrupamientos en los que se desarrollará la programación:

- Espacios: aulas generalmente (aula de tamaño adecuado al grupo y a las actividades que se plantean) y ocasionalmente usos múltiples, auditorio...
- agrupamientos (individual o en grupo)

12- Recursos materiales:

Los recursos son los medios de los que se vale un profesor para desarrollar su tarea educativa. En la programación didáctica debemos detallar los recursos necesarios para desarrollar el proceso de enseñanza-aprendizaje planificado. La elección de un recurso deberá responder a una necesidad justificada.

Recursos materiales necesarios:

- Mobiliario:
 - o Básico: mesa, pizarra, armario, percha, papelería...
 - o Específico: sillas de distinto tamaño, atriles, espejo grande, metrónomo y kit básico de reparaciones para el instrumento
- Instrumentos: acordeón del profesor e instrumental Orff
- Servicio de biblioteca, fonoteca y videoteca (reproductor de video y cámara) del conservatorio.
- Recursos informáticos y audiovisuales: ordenador con internet, software musical de edición y grabación de sonido, reproductor de cd y dvd. Se aplicarán los recursos relacionados con el TIC.
- Material impreso: Libros de estudios (métodos), ejercicios preparados por el profesor, repertorio propio del instrumento.

13- Relaciones con otras áreas: Es recomendable coordinar actividades con otros departamentos o profesores de instrumentos. Se especificarán cuales.

14- Contribución al desarrollo de los planes, programas y proyectos que el centro desarrolle:

- Algunos de los Planes desarrollados por la Consejería de Educación son: Centro Sostenible, programa de aplicación curricular de las TIC, Plan lector...
- Se señalará cómo influyen y las aportaciones que a ellos realiza nuestra programación.
- Por ejemplo, en el relacionado con las TIC implica que en determinadas unidades didácticas se deben realizar tareas de búsqueda de información en internet y de la realización de material en pequeños grupos que ha de ser compartido por otros centros mediante un intercambio de experiencias a través de la web de los centros...

15- Actividades complementarias y extraescolares:

- Se indicarán que están reflejadas en la Programación general Anual (PGA) del centro.
- Se indicarán las fechas previstas, los objetivos de la actividad y la relación de complementación con las UD's.
- Seguirán el formato: a lo largo del curso se van a desarrollar x nº de unidades didácticas (US's) y se efectuarán... actividades complementarias y extraescolares que servirán de complementación de los aprendizajes adquiridos.
- Las actividades serán del tipo:
 - Audiciones
 - Participación en los conciertos del conservatorio
 - Participación en actos culturales de la región
 - Clases Magistrales
 - Participación en concursos
 - Intercambios culturales
 - Asistencia y visita a conciertos
 - Fiesta de bienvenida y de final de curso

16- Incorporación de la educación en valores

- En este punto se ha de tener en cuenta el PEC.
- Se indicará cómo se tienen en cuenta en la programación. Por ejemplo uno de los valores es la igualdad entre sexos: tratar de evitar tareas que impliquen discriminaciones, incluir en alguna UD algún juego que estimule el desarrollo de la igualdad entre sexos o tolerancia interracial

17- Evaluación interna: Se analizarán aspectos de la programación como: grado de consecución de los objetivos prefijados con temporalización, dificultades encontradas... para variar y adecuar la programación en el futuro, a través de propuestas de mejora debatidas en el departamento. Por ejemplo para variar la adaptación curricular a un alumno de atención a la diversidad.

18- Bibliografía: leyes, textos pedagógicos, websites

1.C LAS UNIDADES DIDÁCTICAS

Describen y ordenan el modo de llevar a la práctica diaria la programación. Deben concretar los siguientes puntos:

1. Título
2. Temporalización: contexto, ubicación (por ej.: 3ª UD y se hace el mes de...)
3. Introducción: justificación de la UD. Donde está en el PCC y a qué alumnos va dirigida.
4. Objetivos didácticos de aprendizaje: qué fines persigue la UD.
5. Competencias básicas: para las EE, competencias que contribuye a desarrollar la UD
6. Contenidos: qué medios para conseguir los objetivos aborda la UD
7. Metodología: las estrategias que se seguirán en el proceso enseñanza-aprendizaje
8. Organización de tiempos, espacios y agrupamientos: sesiones, tiempo de las sesiones, espacios y tipos de agrupamientos que se darán.
9. Actividades de enseñanza aprendizaje: concreción de las secuencias de aprendizaje
10. Evaluación: procedimientos, instrumentos y criterios
11. Recursos materiales y bibliográficos: de aula, informáticos y audiovisuales
12. Atención a la diversidad: ev. inicial, y medidas de ampliación, refuerzo, y para alumnado extranjero y ANEAE.
13. Posibilidad de interacción con otras áreas: se puede relacionar con otra UD de otras áreas
14. Actividades complementarias y extraescolares: cuál y su relación con los objetivos.
15. Autoevaluación del proceso: prefijar medidas para ver el grado de cumplimiento de los objetivos... para modificarla o modificar la programación en el futuro

2- CRITERIOS PARA LA SELECCIÓN DEL REPERTORIO

1. Incluirá **obras, estudios y ejercicios**:
2. Guardará **coherencia con los objetivos y contenidos** programados en cada curso; de manera que se garantice una dificultad asequible al nivel de los alumnos.
3. Estará en función de los conocimientos del alumno del lenguaje musical: claves, figuras, tonalidades...
4. Se **adecuará** a las características psicoevolutivas y cognitivas del alumnado.
5. **Motivador y atractivo**: que responda a los intereses personales de los alumnos.

6. Será **funcional**
7. Será **contextualizado** al entorno socio-cultural
8. Facilitará la conexión de los contenidos trabajados en cada una de las asignaturas y materias del currículo, de manera que se potencie el trabajo **interdisciplinario**.
9. Se programará garantizando una **progresividad** en la dificultad del mismo.
10. Será **variado** y contemplará la diversidad estilística de la Música, sin olvidar las últimas tendencias estéticas. Es muy eficaz hacer arreglos de alguna de las obras clásicas más conocidas, de piezas provenientes del folklore de Cantabria o cualquier otro lugar del mundo, músicas de anuncios, la música comercial de moda...
11. Incluirá **obras significativas** de la literatura del instrumento, en concordancia con el nivel de los alumnos.
12. Será de **fácil acceso**. Se dispondrá en el centro para ser prestado a los alumnos o en todo caso se podrá adquirir fácilmente en lugares comerciales.
13. Representará un **desembolso asequible**. Cuando no sea posible lo anterior el centro adquirirá estos materiales y los prestará al alumnado.
14. Facilitará la **adquisición de sensibilidad artística** en los alumnos.
15. **Se actualizará** continuamente para incorporar nuevos ejemplares de renovado interés.

Proponemos a continuación algunas sugerencias:

- Métodos:
 - “Acordeón Divertido” y “Pun txan txan” de Ricardo Llanos
- Ejercicios:
 - “Tecnica I” de Jacomucci
 - “Study of the Jazz Accordion (Beginner and Intermediate)”. Ralph Striker
 - “Curso completo de Lectura a vista” Alain Abbott
- Transcripciones:
 - “Cuaderno de Ana Magdalena Bach”
 - “Microcosmos de Bartok”
 - “Transcripciones clásicas” de Alain Abbott
 - Sonatas Hob. XVI de Haydn
 - Sonatas de Scarlatti
 - Invenciones, preludios y fugas y Suites de Bach
 - S.XX: Musica Ricercata de Ligeti o Fiddlers de Rautavaara
- Obras para niños:
 - Obras pedagógicas finas: Makkonen, Jutila, Valpola, Murto...
 - Ganzer: “5 Estudios contemporáneos”
 - Thomain: L’Enfant Demon
- Obras para jóvenes
 - “Suites para niños” de Solotarev, Semionov, Precz...
 - Bentzon: In the Zoo
 - Hugo Noth: Aisthanomai
- Obras de referencia del final de Grado Medio:
 - Nordgard: Anatomic Safari
 - Feld: Intermezzos
 - Schmidt: Tocata nº1
 - Angelis: Suite de Concierto
- Elementos variados:
 - Folklore de Cantabria

- Folklore representativo para acordeón de otros lugares: Irlanda, Euskadi, Francia, Rusia, Bulgaria...
- Obras de jazz o fusión: Galliano, Fancelli, Art Van Damme, Piazzolla...
- Músicas provenientes de anuncios, música comercial... que escojan los alumnos

CONCLUSIÓN

La programación en la enseñanza del acordeón ha evolucionado en poco más de cien años de la más pura intuición basada en la imitación a la aplicación de todos los conocimientos derivados de la experiencia adquirida en la programación musical de los instrumentos con mayor tradición clásica.

BIBLIOGRAFIA

- Longueira, S.: Profesores de Conservatorio: Cómo elaborar la Programación y las Unidades Didácticas. Ed. Mad, Madrid, 2006.
- Ausubel, D. P. Psicología Educativa. Un Punto de Vista Cognitivo. Ed. Trillas. México.
- Niño, J. y Sánchez, M.M.: La Programación: La Unidad Didáctica como base del aprendizaje en el aula. ANPE Valladolid, 2007.
- Pastor, V.: La Programación didáctica paso a paso. Ed. TGD, Cantabria, 2007.
- www.google.com
- www.anpe.org
- Marco Legal:
 - Artículo 27 referente a Educación de la Constitución Española de 27/12/1978.
 - Ley orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del derecho a la educación. (b.o.e. 159/85 de 4 de julio de 1985).
 - LEY ORGÁNICA 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
 - REAL DECRETO 806/2006, de 30 de junio, por el que se establece el calendario de aplicación de la nueva ordenación del sistema educativo.
 - REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006.
 - DECRETO 126/2007, de 20 de septiembre, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.
 - DECRETO 9/2008, de 17 de enero, por el que se establece currículo de las Enseñanzas Elementales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.
 - DECRETO 98/2005, de 18 de agosto, de ordenación de la atención a la diversidad en las enseñanzas escolares y la educación preescolar en Cantabria.
 - REAL DECRETO 389/92 de 15 de abril (BOE de 28 de abril), por el que se establecen los requisitos mínimos de los Centros de Enseñanzas Artísticas.

TEMA 15

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.

TEMA 15

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.

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN

1. LAS ASIGNATURAS TEÓRICO-PRÁCTICAS Y SU RELACIÓN CON LA CLASE DE ACORDEÓN

- 1.1. Las asignaturas teórico-prácticas en el currículo de la enseñanza del Acordeón
- 1.2. La programación conjunta de las enseñanzas musicales.
- 1.3 Análisis de la interrelación con cada asignatura teórico-práctica del currículo
 - Lenguaje Musical
 - Armonía
 - Análisis
 - Fundamentos de Composición

2. EL ANÁLISIS COMO HERRAMIENTA FUNDAMENTAL PARA LA CLASE DE INSTRUMENTO

- El análisis histórico-estético
- La dinámica
- Textura
- Armonía
- Melodía
- Ritmo
- Forma

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Es evidente que el currículo de las enseñanzas de música está articulado en torno a la especialidad instrumental que actúa como eje vertebrador, pero éste currículo debe garantizar e incluir otros aspectos fundamentales al hecho musical y que permitan al alumno, en el grado superior, seguir otros itinerarios profesionales distintos a la práctica instrumental, al mismo tiempo que contribuyan a formar integralmente a nuestros alumnos.

La interpretación acordeonística rebasa el concepto de pura mecánica instrumental. La técnica de la ejecución, para ser verdadera interpretación, ha de integrar los medios físicos y los fines musicales en una unidad de acción, que supone la realización misma de la obra artística.

El proceso de la enseñanza debe por tanto orientarse a la formación integral del músico, buscando un equilibrio entre las destrezas instrumentales, el conocimiento teórico y la comprensión de los fundamentos estéticos que conforman el hecho musical.

Cuando analizamos los conocimientos (objetivos y contenidos) de las diferentes materias que conforman el currículo de música, observamos que algunos de estos conocimientos son comunes.

Para conseguir una enseñanza fértil del acordeón, tiene que darse la máxima interrelación entre los distintos contenidos de la propia asignatura a lo largo de toda la carrera, así como entre éstos y los contenidos de las demás materias. Solo de este modo podrá superarse la distancia que tradicionalmente separa las asignaturas teóricas de las prácticas en los conservatorios, conjugando así comprensión y expresión, conocimiento y realización.

De aquí se deriva una doble intencionalidad en la enseñanza:

- Reforzar el aspecto práctico de las asignaturas teóricas, mediante un contacto directo con la materia sonora (por ejemplo la identificación auditiva de elementos y procedimientos compositivos, ejecución esquemática de los mismos, improvisación a partir de modelos propuestos...).
- Potenciar los conocimientos teóricos, y demás elementos de orden humanístico, que permitan un desarrollo de la competencia interpretativa y la personalidad artística del alumno en el acordeón.

Mediante la interrelación entre conocimientos y habilidades se consigue una mejor interiorización del hecho musical por parte del alumno, al tiempo que se le capacita para elaborar sus propios juicios y criterios personales.

1. LAS ASIGNATURAS TEÓRICO-PRÁCTICAS Y SU RELACIÓN CON LA CLASE DE ACORDEÓN

1.1 Las asignaturas teórico-prácticas en el currículo de la enseñanza del Acordeón

En el currículo oficial LOE de la enseñanza de acordeón en Cantabria, definido en las enseñanzas elementales por el D 9/2008 y en las enseñanzas profesionales por el D 126/ 2007, basado en el RD 1577/2006, consta de las siguientes asignaturas:

- Instrumento: dividido en una hora individual semanal y una hora colectiva semanal en las enseñanzas elementales y una hora individual semanal en las profesionales.
- El Lenguaje musical está presente durante los 4 cursos de las enseñanzas elementales y en los dos primeros de las profesionales con 2 horas por semana.
- Coro está presente en los dos últimos cursos de las enseñanzas elementales con 1 hora semanal y en los dos primeros de las profesionales con una hora y media semanal.
- El conjunto instrumental se cursa en los dos primeros cursos de las enseñanzas profesionales con una hora semanal.
- Música de cámara está presente en 3º y 4º de las enseñanzas profesional con 1 hora y en 5º y 6º con una hora y media.
- La Armonía se curso en 3º y 4º de las enseñanzas profesionales
- Acompañamiento en 5º y 6º de las enseñanzas profesionales con una hora y media semanal.
- Historia de la Música en 5º y 6º de las enseñanzas profesionales con 2 horas semanales.
- Fundamentos de composición destinada a futuros alumnos de Composición, Dirección, Musicología... o análisis en 5º y 6º de las enseñanzas profesionales con 2 horas semanales. En caso de elegir Análisis se cursará una asignatura optativa de las que el centro propone con una hora semanal.

Todas ellas se clasifican en 3 grupos: asignaturas prácticas (instrumento, coro, conjunto instrumental, música de cámara y acompañamiento), teórico-prácticas (lenguaje musical, armonía, análisis y Fundamentos de composición) y teóricas (historia de la música).

Este tema está dedicado a la interrelación de las asignaturas, por lo que en lo sucesivo nos centraremos en la relación de éstas con la clase de instrumento.

Estas asignaturas siguen tienen una clara continuidad:

Lenguaje musical.....	Armonía.....	Análisis
		Fundamentos de composición

En los dos últimos cursos se ofertan dos opciones, como ramas alternativas de conocimiento: Análisis, especialmente pensada para aquellos alumnos que se orientan a una formación centrada en los instrumental, o Fundamentos de Composición, que aunque destinada a futuros alumnos de Composición, Dirección, Musicología... puede ser también cursada por los instrumentistas que lo deseen. El alumno, por tanto, puede escoger cualquiera de las dos opciones sin que esto condicione en ningún sentido la continuidad de su currículo.

Asimismo, en el momento de acceder a los dos últimos cursos de las enseñanzas profesionales, si escoge la opción del análisis, tendrá que optar por dos asignaturas optativas de libre configuración entre cuatro que debería ofrecerle el centro. Estas asignaturas tienen como objetivo contribuir a completar su formación para acceder a estudios de especialización de la propia especialidad en las enseñanzas superiores o bien servir de base para la apertura hacia otros itinerarios.

La elección entre una de las dos ramas, así como de las asignaturas de la opción del análisis será determinada por las preferencias personales y aptitudes del alumno, las cuales se habrán ido poniendo de manifiesto a lo largo de los cursos anteriores. El profesor de acordeón tiene que orientar al alumno en este sentido, lo que cae de lleno entre sus responsabilidades como profesor tutor.

El profesor de instrumento desempeñará el cargo de tutor, y entre sus obligaciones se cuentan el realizar un seguimiento personalizado del proceso de aprendizaje del alumno y facilitarle la toma de decisiones respecto a su futuro académico y profesional. El tutor ha de orientar al alumno hacia aquellas opciones que puedan suponer bien una ampliación de sus capacidades o bien completar posibles deficiencias en su formación.

1.2. La programación conjunta de las enseñanzas musicales.

Las programaciones didácticas representan el tercer nivel de concreción educativa. Le preceden el Proyecto Educativo de Centro y el Proyecto Curricular en el segundo nivel y el currículo prescrito por la Administración Educativa en el primer nivel.

El P.E.C y los P.C.C están consensuados por la Comunidad Educativa y definen las características del centro, su estructura y el funcionamiento del mismo. A partir de aquí cada profesor debe realizar su programación.

La programación abarca muchos de los aspectos de la acción educativa. Las programaciones deben reflejar y delimitar las intenciones educativas, programar aprendizajes concretos en espacios de tiempo limitados. No es este tema el lugar apropiado para reflexionar sobre la estructura de la programación, pero si es necesario clarificar que la interrelación entre todas las materias que conforman el currículo debe realizarse mediante programaciones conjuntas donde participen todos los profesores del centro. Los contenidos de cada materia deberán agruparse para delimitar las similitudes y organizar el aprendizaje de una manera coherente.

Conviene recordar que la división de la enseñanza artística en asignaturas siempre debe entenderse de un modo relativo puesto que se trata de un aprendizaje interdisciplinar y unitario.

Para realizar la interrelación anteriormente descrita proponemos realizar un análisis en los siguientes pasos:

1. Sintetizar los conocimientos mínimos previstos para las diferentes asignaturas a partir del análisis del currículum: objetivos y contenidos.
2. Extraer los conocimientos comunes de las distintas asignaturas y agruparlos en bloques.
3. Deducir de este análisis algunas consecuencias para las programaciones.

1.3 Análisis de la interrelación con cada asignatura teórico-práctica del currículo

•Lenguaje Musical

La LOE permite tomar contacto con el instrumento desde el primer día. Sólo a partir de la experiencia sonora directa se podrán ir asimilando los principios musicales.

La interpretación instrumental no es otra cosa que la expresión misma del lenguaje musical a través de un instrumento. La enseñanza del acordeón debe partir de este presupuesto, tratando de unificar el proceso de aprendizaje de ambos aspectos (conocimiento del lenguaje musical y ejecución acordeonística) considerados como un todo indisoluble.

La doble finalidad teórico-práctica del Lenguaje musical permite, desde sus inicios, desarrollar las capacidades vocales, rítmicas, psicomotoras, auditivas y expresivas del alumno, y por otro lado alcanzar un dominio de la lectura y la escritura que le proporcione autonomía suficiente para seguir profundizando en el aprendizaje del lenguaje. Simultáneamente al desenvolvimiento más o menos intuitivo de la experiencia musical es necesario desplegar las capacidades de comprensión y el pensamiento musical consciente.

Hay una serie de conocimientos que son comunes a las materias de lenguaje musical e instrumento. Estos conocimientos comunes constituyen en realidad las capacidades y destrezas básicas que cualquier músico necesita en sus distintos campos de actividad, como son:

- La comprensión analítica de la música La lectura a primera vista
- La armonía práctica Los elementos constructivo-formales
- El código musical en sentido amplio: síntesis de escritura contemporánea, ornamentación, elementos estilísticos
- El conocimiento auditivo, histórico y conceptual de los estilos y géneros musicales
- La improvisación
- La memoria musical

El profesor de acordeón debe coordinar su actividad docente con la del profesor de Lenguaje musical, de modo que el desarrollo de los contenidos de las enseñanzas sea coherente y se adapte a las verdaderas necesidades del alumno.

A la hora de programar importa si es posible tratar algunos de estos temas de forma globalizada entre las dos asignaturas, llevándolas a la práctica a través de unidades didácticas interrelacionadas.

La interrelación de la enseñanza del Lenguaje musical y el Acordeón es posible cuando se hace conectar estos conocimientos comunes. Lo importante es que los alumnos encuentren que lo aprendido en el plano teórico les resulta útil para la práctica.

•Armonía

La Armonía se presenta en el currículo como la continuación del estudio del Lenguaje Musical. La práctica en el acordeón así como la de la lectura y la escritura musicales habrán dotado al alumno de un grado de asimilación que le permitirá expresarse musicalmente y con naturalidad. La enseñanza de la Armonía le irá proporcionando poco a poco, desde un estudio sistemático, la comprensión de aquello que ya hacía como un conocimiento práctico, convirtiéndose ahora en conocimiento consciente.

La interrelación entre el estudio del Acordeón y el de la Armonía se pone de manifiesto en dos aspectos esenciales:

- Facilitar el correcto entendimiento del texto musical destinado a ser interpretado por el alumno. Esto implica, entre otras cosas la capacidad para el reconocimiento de los acordes y los procedimientos básicos de la armonía tradicional (cadencias, modulaciones, notas extrañas...), la comprensión de los procesos armónicos, su relación con la forma musical, la discriminación entre las distintas técnicas compositivas, situando estilísticamente la obra en su época...
- Permitir una interiorización de los procedimientos armónicos aprendidos, fruto del contacto directo con la materia sonora. En la clase de Armonía esto se consigue completando, la

realización escrita de los ejercicios con la lectura de los mismos al teclado, la repentización de esquemas armónicos en los que se haga uso de los recursos estudiados o la audición de ejemplos.

•Análisis

La asignatura de Análisis está pensada para los alumnos que orientan su carrera hacia la interpretación. Sin embargo, por sus características, se trata de una enseñanza que debe estar presente de forma ininterrumpida desde el inicio de los estudios musicales, aunque no figure como una asignatura independiente, adaptándose al estadio evolutivo del alumno.

El estadio evolutivo en que comienza a desarrollarse el pensamiento formal y el razonamiento deductivo no se da hasta los 11-12 años. Pero la comprensión de los elementos relacionados con el análisis del lenguaje musical sí pueden ser captados de forma intuitiva, mediante el apoyo de la realización en el acordeón. El profesor debe ser consciente de estos imperativos psicoevolutivos para adaptar los contenidos y la metodología a seguir en la aplicación del Análisis al estudio de las obras.

Sólo a partir de una clara comprensión de las obras es posible su interpretación adecuada. Ya hemos hablado acerca de la importancia de una formación armónica como puente entre la enseñanza del Lenguaje musical y el Análisis. El estudio de la Armonía supone ya una forma de análisis, pero mientras que en aquel caso se centraba la atención en un aspecto muy específico, ahora se trata de atender en general a todos los elementos del lenguaje musical, como el sonido, la melodía, el ritmo, la forma, la articulación...

El estudio de estos elementos y sus procedimientos de uso se trabaja desde el Análisis de las obras de distintas épocas y autores, desde el canto gregoriano hasta la actualidad e incluye referencias a las músicas no occidentales, lo que proporciona importantes criterios de comparación para la toma de conciencia de las características de nuestra música.

Es muy importante el análisis de obras no acordeonistas, a partir de las que el alumno puede tomar conciencia de ámbitos de la experiencia musical que le ofrezcan nuevos horizontes en su aproximación interpretativa a la obra musical, como la instrumentación o la relación del texto cantado con la música, por ejemplo.

El nivel técnico o interpretativo del alumno en este tercer ciclo le permite trabajar un repertorio de obras cuyas dimensiones formales, complejidad armónica, polifónica, de elaboración temática, variedad estilística y estética, hacen necesario profundizar en el conocimiento de su relación con las distintas técnicas compositivas, con el fin de avanzar cada vez más en una comprensión de dichas obras que posibilite su interpretación adecuada. Indagaremos en este aspecto en el punto 2 de este tema.

La asignatura de análisis esta pensada como continuación lógica de la asignatura de armonía de segundo ciclo.

•Fundamentos de Composición

La asignatura Fundamentos de Composición se orienta fundamentalmente a los alumnos que cursarán la especialidad de Composición, Musicología, Dirección, Pedagogía... Sin embargo no se

excluye que pueda ser cursada por los alumnos que se encaminan a las especialidades instrumentales.

La enseñanza de la asignatura pretende proporcionar al alumno una serie de herramientas metodológicas que le permitan avanzar en la comprensión de las obras musicales. Desde este punto de vista la similitud con la asignatura de Análisis es muy grande, de hecho el análisis es básico en el estudio de los fundamentos de composición.

Ambas se ocupan de aproximarse a la partitura atendiendo a los principales elementos y procedimientos del lenguaje musical tal y como se proyectan a través de las distintas técnicas compositivas. La diferencia radica en que en Fundamentos de composición se pretende además dotar al alumno de determinadas destrezas de escritura y desarrollar una práctica estilística de los procedimientos básicos de la historia de la música: principalmente los estilos Barroco, Clásico y Romántico.

Para el estudiante de acordeón, la experiencia de componer pequeñas piezas o fragmentos siguiendo los principios estilísticos de la épocas citadas, puede suponerle un medio de asimilación mucho más directo: si, por ejemplo, es capaz de escribir siguiendo un modelo formal determinado, es que realmente o ha comprendido y no le costará apreciarlo en la obra acordeonística que esté estudiando.

2. EL ANÁLISIS COMO HERRAMIENTA FUNDAMENTAL PARA LA CLASE DE INSTRUMENTO

De lo dicho anteriormente se deduce que la clase de acordeón es un lugar idóneo para encontrar la aplicación práctica de los conocimientos adquiridos en todas las demás asignaturas, incluido, por supuesto, la asignatura de análisis, cuyo fin ese es el fin último de la asignatura, servir de herramienta para la comprensión de las obras y favorecer el desarrollo de su propia autonomía interpretativa, desde el estudio, el respeto y la valoración de la obra artística y sus creadores.

Un aprendizaje de este tipo, que hace posible la aplicación práctica de lo aprendido, de modo que los contenidos asimilados pueden ser utilizados para la adquisición de nuevos conocimientos se llama “aprendizaje funcional”.

Aprendizaje funcional es el que capacita al alumno a resolver un problema determinado, permitiéndole abordar por cuenta propia situaciones nuevas, así como tener acceso a nuevos aprendizajes.

A continuación proponemos una aproximación a los distintos elementos que pueden ser objeto de análisis en cualquier obra acordeonística. Están ordenados siguiendo un esquema que puede ser perfectamente aplicado para desarrollar una comprensión musical del mayor alcance

- **El análisis histórico-estético**

Una aproximación histórico-estética a la obra a interpretar permite al alumno comprender que la música va más allá de su ejecución técnica. La música es una manifestación del espíritu y como tal no puede ser desligada de otros factores históricos y sociales que la sustentan.

Para adquirir su competencia de intérprete, el alumno debe plantearse el estudio de la obra desde su ubicación temporal, cultural y estilística, lo que le ofrecerá una visión más amplia del hecho musical. Se trata de descifrar las claves creativas y culturales que provocaron la obra.

Un análisis de este tipo permite situar el texto en el momento evolutivo de la notación musical. El signo escrito no ha tenido un valor constante a lo largo de la historia, y es precisamente a partir de su justa valoración que se puede realizar una interpretación fidedigna.

Las convenciones de una época implican sobreentendidos que no son tan evidentes en épocas posteriores. Por lo tanto el análisis estilístico debe apoyarse en el estudio de documentos, tratados y todo tipo de fuentes históricas que faciliten la comprensión de la obra musical.

El estudio histórico también nos es de gran utilidad, puesto que nos conduce hacia un aspecto de la vida del autor bastante esquivo de abordar, la posible aproximación a las motivaciones, creencias, aspiraciones, incluso al estado de ánimo del autor- emocional, moral, espiritual...- en el momento de la inspiración y composición de la obra, pues muy probablemente fuese éste el motivo de su creación, su misma esencia. Desde la perspectiva del intérprete, llegar a alguna conclusión a este respecto, le coloca, en una excelente predisposición en cuanto a la interpretativa de la obra.

● **La dinámica**

La intensidad y sus variaciones se encuentran referidas explícitamente a través de los signos escritos, pero también incluyen gran número de aspectos no indicados. Un ejemplo podría ser el crescendo de tensión (ligero incremento de la sonoridad que acompaña al ascenso melódico) o el disminuyendo de tensión (en sentido inverso al anterior).

Las indicaciones dinámicas para una sola nota deben plantearse en el contexto del pasaje en el que se engloban. Un signo de acentuación determinado se escribe del mismo modo en cualquier pasaje, sin embargo no podrá ejecutarse con la misma intensidad en todos los casos. Incluso en ocasiones puede interpretarse como acento agógico, es decir, como ligera retención en el tiempo, lo que le aporta un efecto de acentuación sin tener que incrementar la intensidad del fuelle.

● **Textura**

La escritura acordeonística ofrece una textura continuamente cambiante provocada por la sucesión de líneas melódicas a una sola voz y sucesiones de acordes, cambios de registro, duplicaciones en octavas, distribuciones compactas de acordes frente a otras más abiertas, armonía disuelta en arpeggios u otras fórmulas...

El concepto de textura se refiere a la proximidad relativa de los sonidos entre sí, dando lugar a una densidad mayor o menor del conjunto. La textura puede analizarse a partir de algunos modelos de procedimiento.

- Melodía-acompañamiento, en donde se establecen niveles de sonoridad diferenciados y que pueden variar según la distancia de la melodía con su acompañamiento, la mayor o menor densidad de los sonidos en la parte acompañante.
- Secciones que recuerdan efectos orquestales, por ejemplo sucesión de los tutti y concertino en el Concerto grosso, oposición de las cuerdas y los metales...
- Estilos homofónico, armónico o contrapuntístico.

● Armonía

Junto con la forma, la armonía es uno de los aspectos musicales que han sido objeto preferente de análisis en la historia de la música.

La obra acordeonística sigue un plan de escritura libre, que no se adapta al criterio de voces reales, tan utilizado en la enseñanza escolástica de la armonía tradicional.

En una primera aproximación a la partitura, a veces, los acordes parecen estar disueltos, algunas notas están redobladas en octavas, en ocasiones aparecen acordes incompletos, otras, pasajes al unísono...

El siguiente esquema puede servir de guía para un análisis armónico. En todo caso las relaciones armónicas en la escritura pianística debe atender, tanto a la coincidencia vertical de los sonidos como a la sucesión de los mismos en pasajes contrapuntísticos.

- Determinar el valor histórico según época. Convenciones asumidas
- Innovaciones aportadas por el propio compositor y su reflejo en la obra analizada.
- Planteamiento armónico global de la obra según el esquema formal seguido.
- Contemplar siempre los acordes dentro del proceso armónico en que se hallan inmersos y no como individualidades.
- Determinar dónde se encuentran las estructuras armónicas más estables y las de mayor tensión. Atender al ritmo armónico.
- Observar los elementos particulares en relación a la armonía de conjunto, uso de escalas, intervalos determinados, uso de notas extrañas a la armonía...
- En las obras que siguen sistemas armónicos diferentes a la tonalidad tradicional, señalar las características que los definen.

● Melodía

Se refiere a la sucesión de un conjunto de sonidos dotados de cierta coherencia entre sí. Esta coherencia viene garantizada por su relación interválica en función del contexto armónico en que se desenvuelve, aunque existen otros factores que contribuyen a su definición, como la regularidad dinámica o el ritmo.

Una sucesión de grados conjuntos tiene suficiente poder de atracción como para determinar por sí misma una melodía. El problema puede darse en la ejecución acordeonística cuando, en pasajes polifónicos, las voces se acercan mucho entre sí. En estos casos puede producirse la mezcla de dos voces diferentes dando la ilusión de una melodía que realmente no están previstas en la escritura.

En los grados disjuntos y en los saltos, puede llegar incluso a perderse la sensación de continuidad melódica y en ocasiones pueden, hasta se sugieren, melodías entre notas exteriores.

En cuanto a la estructura melódica también es frecuente diferenciar entre tema y diseño. En el primer caso podemos pensar en un trazo melódico dotado de un sentido completo, mientras que en el segundo, nos referimos a un fragmento con un ritmo que tiende a la regularidad, repitiéndose a sí mismo. Los diseños suelen ocupar roles de acompañamiento o de efectos decorativos.

- **Ritmo**

Tradicionalmente al hablar de ritmo en música, nos referimos a la relación de duración (o valor) que guardan entre sí las notas ejecutadas sucesivamente.

Podemos hablar de un ritmo de superficie, si atendemos a las relaciones de duración representadas en la notación musical, pero también de ritmo como un continuum. El pulso viene a aportar una idea de orden en el movimiento, que hace posible percibir el continuum como una regularidad.

La frecuencia, o velocidad que se imprime al continuum, es lo que llamamos tempo. La relación del ritmo con el compás, que no siempre coinciden, plantean una problemática muy interesante, ya que unas veces es necesario subdividir los compases y otras agruparlos.

El ritmo de una misma frase musical puede variar sustancialmente según interpretemos el continuum, bien englobe divisiones mayores o menores.

La articulación y la acentuación guardan una relación muy estrecha con el ritmo. A menudo, pueden entrar en contradicción dando como resultado ritmos equivocados. Es necesario, por tanto, captar en primer lugar cuál es el ritmo del pasaje y decidir el fraseo global, para luego adaptar la articulación.

- **Forma**

El análisis debe permitir identificar los criterios seguidos por el autor en la elaboración de la forma global. La visión de la forma a gran escala atiende a la proporción, coherencia, contraste, relaciones temáticas...

Si consideramos la forma a pequeña escala, estaremos atendiendo a los procedimientos sintácticos utilizados por el compositor para construir la frase, reconocer los motivos y su capacidad para generar elementos formales de orden superior o la transformación temática.

El análisis de la forma no puede limitarse a la aplicación de los estereotipos de los estilos clásicos, sino que supone un campo de exploración abierto. Según el ideal de Debussy, cada obra debiera generar su propio "metier", sus propios procedimientos y por tanto su propia forma. En la música del s.XX, el discurso se hace más libre, como respuesta directa a la intuición del artista, o bien, se ciñe a estructuras determinadas matemáticamente, pero nunca más se dejará encerrar en las formas preconcebidas del pasado.

CONCLUSIÓN

Las distintas materias que conforman las Enseñanzas de Música tienen la finalidad de contribuir, desde puntos de partida epistemológicos diferentes, a la consecución de las capacidades expresadas en los objetivos generales de las mismas, equilibrando el conocimiento teórico con las técnicas de interpretación, así como con los principios estéticos y artísticos inherentes al fenómeno musical.

Estamos, pues, ante un sistema estrechamente interrelacionado en el que cada asignatura "aporta" y "recibe" de las demás.

BIBLIOGRAFÍA

- Longueira, S.: Profesores de Conservatorio: Cómo elaborar la Programación y las Unidades Didácticas. Ed. Mad, Madrid, 2006.
- Ausubel, D. P. Psicología Educativa. Un Punto de Vista Cognitivo. Ed. Trillas. México.
- Niño, J. y Sánchez, M.M.: La Programación: La Unidad Didáctica como base del aprendizaje en el aula. ANPE Valladolid, 2007.
- Pastor, V.: La Programación didáctica paso a paso. Ed. TGD, Cantabria, 2007.
- www.google.com
- www.anpe.org
- Marco Legal:
 - Artículo 27 referente a Educación de la Constitución Española de 27/12/1978.
 - Ley orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del derecho a la educación. (b.o.e. 159/85 de 4 de julio de 1985).
 - LEY ORGÁNICA 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
 - REAL DECRETO 806/2006, de 30 de junio, por el que se establece el calendario de aplicación de la nueva ordenación del sistema educativo.
 - REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006.
 - DECRETO 126/2007, de 20 de septiembre, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.
 - DECRETO 9/2008, de 17 de enero, por el que se establece currículo de las Enseñanzas Elementales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.
 - DECRETO 98/2005, de 18 de agosto, de ordenación de la atención a la diversidad en las enseñanzas escolares y la educación preescolar en Cantabria.
 - REAL DECRETO 389/92 de 15 de abril (BOE de 28 de abril), por el que se establecen los requisitos mínimos de los Centros de Enseñanzas Artísticas.

TEMA 16

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.

TEMA 16

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.

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN

1- LA PRÁCTICA EN GRUPO EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES

1.1 Las distintas asignaturas de grupo en las Enseñanzas Elementales:

1.2 Capacidades musicales y su relación con las clases prácticas de grupo

3 La enseñanza en grupo en las Enseñanzas Elementales

- El alumno

- Rel profesor-alumno

- Interacción entre compañeros

1.4 Criterios de agrupación

2- LA PROGRAMACIÓN DE LAS ACT COLECTIVAS EN LAS EE

2.1 La programación:

2.2 Las unidades didácticas:

2.3 Las actividades de enseñanza aprendizaje:

2.3.1 Los contenidos referidos al lenguaje musical

2.3.2- Modos de abordar las actividades:

2.3.3 Actividades:

- Práctica instrumental en grupo:
- La práctica de la improvisación:
- Imitaciones:
- Audiciones:
- Creación musical:

3- CRITERIOS PARA LA SELECCIÓN DEL REPERTORIO

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

El actual sistema educativo promueve una educación integral, es decir, tiene como fin la formación de hombres completos, formados en toda su dimensión, incluida la social. La educación a través de la música, no podía dejar de contemplar esta dimensión social. Las actividades colectivas se convierten en un importante elemento motivador a la vez que imprescindible para una formación musical completa que prepare a aquel que se decida a ello, al futuro músico profesional.

La LOE 2/2006 y el Decreto 9/2008 del Gobierno de Cantabria no son ajenos a esta dimensión social, siendo uno de los objetivos generales de las enseñanzas elementales de música “Interpretar música en grupo habituándose a escuchar otras voces e instrumentos y a adaptarse equilibradamente al conjunto.

Los objetivos específicos y los contenidos comunes a todos los instrumentos contemplan la práctica instrumental de grupo como necesaria para alcanzar los Objetivos Generales citados anteriormente. Así pues, podemos observar la importancia que tiene la práctica en grupo desde los niveles más básicos de la educación musical.

Trataremos primero de la práctica en grupo en las enseñanzas elementales y posteriormente abordaremos la programación de la clase colectiva en estas enseñanzas.

1- LA PRÁCTICA EN GRUPO EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES

1.1. LAS DISTINTAS ASIGNATURAS DE GRUPO EN ELEMENTAL

Las asignaturas de grupo de las enseñanzas elementales se dividen en teórico prácticas (Lenguaje Musical) y prácticas (Coro y Colectiva). La clase colectiva no es una asignatura independiente, sino que se incluye en la clase de instrumento, como un complemento de la clase individual, que debe vertebrar e interrelacionar todas las asignaturas del currículo. Analicemos la interrelación con las asignaturas de grupo:

- Lenguaje musical:
 - Está presente en los cuatro cursos con dos horas semanales.
 - La escritura no puede ser aprendida sólo como una abstracción, sino que ha de ponerse en relación con la experiencia sonora y a las características de los códigos de comunicación social, basándose en:
 - La experiencia del ritmo, a través del movimiento
 - La audición-entonación, canalizando la expresión musical a través de la voz o el instrumento
- Coro:
 - Está presente en 3º y 4º curso con una hora semanal.
 - Permite al alumno emplear el canto para expresar su musicalidad sin el condicionamiento de las dificultades técnicas del instrumento.
- La clase colectiva de instrumento:

- Las clases colectivas pretenden desarrollar al individuo en sociedad. Cumplen tres funciones fundamentales: el desarrollo integral del alumno, contribuir a su socialización y continuar el proceso de transmisión de saberes.
- La clase colectiva crea lazos de amistad. Desarrolla el crecimiento personal, la autoestima y la seguridad en las propias posibilidades. Todo ello gracias al proceso de aprendizaje cooperativo que consiste en aprovechar las necesidades de socialización de los niños y niñas al mismo tiempo que las relacionamos con un conjunto de conocimientos.
- La clase colectiva cumple funciones: psicológica, estética, epistemológica, técnica y ética.
 - La función psicológica ejerce una importante **motivación** (despierta el interés de los alumnos) y desarrolla el **crecimiento personal**, la autoestima y la seguridad en uno mismo previniendo el **miedo escénico**.
 - La función estética de la clase colectiva la observamos en el **intercambio de mensajes artísticos** entre profesores y alumnos de manera que los alumnos comprendan el sentido de la expresión musical y sensorial.
 - La función Epistemológica: la interacción educativa obliga a la **reestructuración de las redes conceptuales** del alumno y a la aceptación de contenidos estéticos subjetivos. Así mismo, el trabajo colectivo fomenta la **creatividad**.
 - La función técnica de la clase colectiva aparece en la necesaria adquisición de destrezas fundamentales para la interpretación en grupo relacionadas con el ritmo, la precisión en la afinación conjunta...
 - La función ética es inherente al fenómeno musical; el esfuerzo individual está supeditado a un resultado colectivo. **Respetar** a los demás, escucharles, hacer concesiones en pos de una unificación de criterios exige un código de comportamiento, fundamentalmente ético

1.2 CAPACIDADES MUSICALES Y SU RELACIÓN CON LAS CLASES PRÁCTICAS DE GRUPO

- **Oído musical**: se desarrolla la capacidad de discriminar el sonido y sus cualidades.
- **La entonación**: se interconectan voz y oído.
- **La experiencia del ritmo**: se amplía la conciencia rítmica frente a la práctica individual.
- **La técnica instrumental**: al servicio de la interpretación.

1.3 LA ENSEÑANZA EN GRUPO EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES

a) El alumno

- Está condicionado por el momento evolutivo en que se encuentra y el nivel técnico-interpretativo que ha alcanzado.
- Su capacidad de intercambio y colaboración le permite afianzar el aprendizaje de aspectos propios de la interpretación musical en grupo, como la capacidad de escuchar a los demás mientras uno mismo está tocando o el desarrollo de la sensibilidad del oído, dirigida a la compenetración dinámica, rítmica y expresiva.

b) El profesor

- Ha de ser un dinamizador, un animador que sugiere propuestas promoviendo la participación aunque mantenga el rol de líder.
- El enfoque e impronta (estrategias metodológicas) con la que articule la clase determinará la conducta musical que tome el alumnado.
- Ha de mantener la disciplina del alumnado sin llegar a ser autoritario.
- Debe crear un clima de colaboración, respeto, participación y tolerancia.
- Actuará de la misma manera y coherentemente con todos los alumnos.
- Debe buscar continuamente la motivación del alumnado.

c) Interacción entre compañeros

- La relación entre los componentes de un grupo ha de ser cooperativa y no competitiva: el aprendizaje debe estar apoyado en el trabajo en conjunto para lograr objetivos comunes, los alumnos más avanzados deben ayudar al resto.
- El trabajo individual y el colectivo son complementarios. El dominio de un instrumento requiere de un intenso aprendizaje autónomo pero para adquirir una formación completa se han de desarrollar capacidades y habilidades propias del trabajo en grupo y de la realización colectiva de la música.
- En el trabajo en grupo es importante la compenetración, la autoconfianza y el placer de sentirse integrado en el conjunto.

1.4 CRITERIOS DE AGRUPACIÓN

- Existen numerosas maneras de agrupar a los alumnos en las clases colectivas Lebrero y Pérez (1988) establecen la siguiente clasificación:
 - a) **Grupos homogéneos:** Los alumnos se agrupan por criterios de aprendizaje como por ejemplo: edad, capacidad intelectual, nivel de conocimientos.
 - b) **Grupos heterogéneos:** Se caracterizan por la diversidad de sus componentes.
 - c) **Grupos flexibles:** Los individuos se agrupan de diferentes formas lo que importa son sus intereses y necesidades.
- La configuración de grupos ha de estar adecuada en función de los fines educativos que persigamos. Tenemos un amplio abanico de posibilidades a nuestra disposición que deberemos utilizar de la mejor manera. Estas decisiones han de tomarse de manera coordinada entre todos los profesores de un centro y formar parte de sus Proyectos Curriculares sujetos a continua revisión.
- En los Conservatorios, actualmente los alumnos se agrupan comúnmente por asignatura y por nivel cursado. Este criterio de selección homogeniza el alumnado de la asignatura.
- La posibilidad de realizar diferentes agrupamientos necesita una organización especial de los horarios generales del centro que permita reunir a los alumnos en el lugar y en el momento adecuados. Es la Jefatura de Estudios la encargada de coordinar este proceso teniendo en cuenta la disponibilidad de espacios. Muchas veces las limitaciones de infraestructuras acaban convirtiéndose en el principal criterio para la organización de las clases colectivas.

2- LA PROGRAMACIÓN DE LAS ACTIVIDADES COLECTIVAS EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES

Las actividades colectivas en la asignatura de acordeón, se desarrollan en la clase colectiva de instrumento, que está presente en todos los cursos de las Enseñanzas Elementales con una hora semanal.

Las diferentes actividades colectivas deben estar coherentemente contextualizadas en la programación de instrumento y estar agrupadas en Unidades Didácticas. Analicemos más detenidamente estos dos elementos, antes de referirnos propiamente a las actividades:

2.1 LA PROGRAMACIÓN

El término programación se refiere al proceso de toma de decisiones mediante el cual el equipo docente y/o el profesor prevén su intervención educativa de una forma deliberada y consciente para que ésta no se desarrolle de forma arbitraria.

El art. 9 del Decreto 9/2008, de 17 de enero, por el que se establece el currículo de las Enseñanzas Elementales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria, nos señala qué aspectos debe concretar y desarrollar la programación didáctica de cada una de las asignaturas del currículo. El modelo curricular influirá decisivamente en el enfoque y diseño de la programación, pero ésta depende de las concepciones que se tengan sobre la enseñanza y más concretamente sobre el currículo. Debe contener los siguientes apartados

- Portada
- Índice
- Contextualización en un centro, etapa y curso
- Objetivos
- Contribución al desarrollo de las competencias básicas
- Selección de contenidos por cursos
- Organización y secuenciación de los contenidos
- Criterios, procedimientos e instrumentos de evaluación
- Enfoques didácticos y metodológicos
- Tratamiento de la atención a la diversidad:
- Organización de agrupamientos y espacios
- Recursos materiales
- Relaciones con otras áreas:
- Contribución al desarrollo de los planes, programas y proyectos que el centro desarrolle
- Actividades complementarias y extraescolares
- Incorporación de la educación en valores
- Evaluación interna
- Bibliografía

Las actividades se deberán ubicar dentro del apartado referente a los enfoques didácticos y metodológicos. Pero, dado que en la programación todo ha de estar interrelacionado, todos y cada uno de sus apartados matizan e influyen en las actividades que se realizarán.

2.2 LAS UNIDADES DIDÁCTICAS:

Las clases colectivas serán programadas, al igual que el resto de las clases, por unidades didácticas, que ordenan el modo de llevar a la práctica diaria la programación. Son un compendio de todos los elementos que intervienen en el proceso de enseñanza-aprendizaje por un periodo de tiempo determinado. Los elementos de una UD serán:

- Título
- Temporalización
- Justificación

- Objetivos didácticos de aprendizaje
- Contribución al desarrollo de las competencias básicas
- Contenidos
- Metodología
- Organización de tiempos, espacios y agrupamientos
- Actividades de enseñanza aprendizaje
- Evaluación
- Recursos materiales y bibliográficos
- Atención a la diversidad
- Actividades complementarias y extraescolares
- Autoevaluación del proceso

Las actividades (contextualizadas, guiadas y acotadas por el resto de apartados) constituyen el núcleo central de las UD's .

2.3 LAS ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE:

2.3.1 Los contenidos referidos al lenguaje musical que el alumno debe adquirir en las Enseñanzas Elementales que afectan directamente al repertorio, son:

- Ritmo
 - Percepción, identificación e interiorización del pulso
 - Percepción e identificación del acento
 - Reconocimiento de compases binarios, ternarios y cuaternarios
 - Conocimiento de fórmulas rítmicas básicas.
 - Simultaneidad de ritmos
- Entonación
 - Cualidades del sonido: la altura, intensidad, timbre, duración
- Lectura:
 - Clave de sol y fa en cuarta
- Audición
 - Reconocimiento auditivo o reproducción vocal de intervalos melódicos simples (M, m y justos)
 - Sensibilización y conocimiento de grados y funciones tonales, escalas y alteraciones
 - Identificación de errores o diferencias entre un fragmento escrito y lo escuchado
- Expresión
 - La respiración
 - Identificación de los términos y signos que afectan a la expresión (articulaciones, dinámicas, expresiones de carácter...)

2.3.2- Modos de abordar las actividades:

- **Ejecución instrumental:** para trabajar la práctica en grupo, la improvisación, la imitación, el estudio de diferentes efectos de fuelle...
- **Debates y discusiones:** Se pueden realizar debates en las que participen los alumnos sobre aspectos que el docente considere interesante (postura, digitaciones...) o que hayan sugerido los alumnos. De esta manera el aprendizaje de conceptos es más ameno, los alumnos aprenden por descubrimiento. En estas actividades el profesor debe moderar y arbitrar las discusiones y recapitular las conclusiones a las que llegan los alumnos. La participación está ligada a la motivación, cuanto más activo sea el alumno, más aprovechará las enseñanzas en el aula.

- **Exposiciones orales y prácticas (con el instrumento) del profesor** sobre contenidos, como la aplicación de los registros, nuevas graffias, organología, cuidado y mantenimiento del acordeón...
- **Audiciones:** escucha de música en clase.

2.3.3 Actividades:

- **PRÁCTICA INSTRUMENTAL EN GRUPO:** trabajaremos secuenciadamente los siguientes aspectos:
 - 1ª Fase (Lectura): Podemos comenzar haciendo una lectura a primera vista de la obra que se vaya a interpretar. Esta lectura es una de las capacidades que se han de desarrollar en el educando. De este modo trabajaremos específicamente **conceptos relativos al lenguaje musical**. Se le ha de advertir que esta lectura es sólo un punto de partida, pero no un sistema recomendable de trabajo, ya que en las siguientes sesiones debe venir a clase con el texto aprendido.
 - 2ª fase (Análisis): Se trata de analizar la obra bajo diferentes parámetros: estético, formal, armónico, estilístico, interpretativo... Es un magnífico modo de interrelacionar los conocimientos adquiridos en las diferentes asignaturas del currículo.
 - 3ª fase (Trabajo individual técnico-interpretativo): Cada componente del grupo deberá enfrentarse a los diversos problemas técnicos que la pieza plantee. Para ello es muy necesario la colaboración del profesor de instrumento. Estos aspectos deberán estar reflejados en el punto 9 de la programación. Este trabajo debe ser enfocado bajo el respeto al resto de individuos del grupo, ya que el trabajo que se desarrolla no podrá continuarse satisfactoriamente si todos y cada uno de sus miembros no dominan el texto que tienen que interpretar.
 - 4ª fase (trabajo de conjunto): Se escogerán las técnicas más adecuadas a la obra: ataques, afinación, empaste, timbre, planos sonoros, equilibrio dinámico y tímbrico, la escucha atenta, realización de los gestos básicos de dirección musical (en ausencia de un director). El grupo debatirá junto con el profesor para elegir las soluciones a los problemas que la pieza plantee.
 - 5ª fase (Puesta en escena): Después de trabajar durante el tiempo necesario la obra, se debe llevar a cabo una interpretación pública. Ello nos llevará a trabajar aspectos como la relajación, la concentración y posibles problemas de miedo escénico. Así mismo proporcionará el goce y disfrute que tras un buen trabajo produce la interpretación musical. Las puestas en escena que se programen, deberán estar indicadas en el punto 11 de la programación.
- **LA PRÁCTICA DE LA IMPROVISACIÓN:** La improvisación es toda ejecución musical instantánea producida por un individuo o un grupo. Las actividades de improvisación se pueden desarrollar en grupo incluso en los niveles más elementales de conocimientos musicales. Es una actividad creativa que se basa en la exploración y culmina con la invención y la creación musical. El profesor enuncia una "consigna" que apunta directa o indirectamente al objetivo específico de la improvisación. Su función consiste en desencadenar y activar el proceso improvisatorio. Ejemplos de consignas:
 1. Tocar una melodía.
 2. Improvisar una melodía alegre.
 3. Improvisar una melodía en Fa Mayor.
 4. Improvisar una melodía en Fa Mayor, con la forma A-B-A.
 5. Imitar el sonido de un tren.
 6. Describir una tormenta.

7. Describir un cuadro.

- **IMITACIONES:** Pediremos a los alumnos que imiten diferentes motivos planteados por el profesor o por diferentes alumnos. Es conveniente realizarlas con un metrónomo, una base rítmica o rítmico-armónica (con un cd minus one), o con un obstinato rítmico tocado por el profesor o por algún alumno. Es una actividad muy útil para desarrollar el oído y trabajar contenidos como la articulación, dinámicas, ritmo...
- **AUDICIONES:** Es muy recomendable realizar actividades que tengan como objeto el análisis de diferente material, a través de audiciones comparadas. En estas actividades el profesor debe estimular la participación de todos y evitar que sólo los alumnos más desinhibidos los copen intervenciones y los más tímidos apenas colaboren. También se pueden realizar actividades de análisis partiendo de una partitura musical o un vídeo o aprovechar estas audiciones para escuchar las obras que los alumnos tendrán que abordar durante el curso y que después de la audición ellos mismos elijan su propio repertorio, estimulando su motivación para afrontarlo.
- **CREACIÓN MUSICAL:** Es muy interesante para fomentar la imaginación, experimentación y fomento de la creatividad, proponer que los alumnos compongan pequeñas piezas. Podemos exponer en las clases colectivas diferentes recursos compositivos y estructuras sobre las que componer. Les asesoraremos y ayudaremos en el proceso y podemos al final del mismo proponer la coevaluación entre los alumnos de las composiciones realizadas.

3- CRITERIOS PARA LA SELECCIÓN DEL REPERTORIO

El repertorio que utilizaremos en las actividades de las clases colectivas:

- Incluirá **obras y ejercicios:**
- Guardará **coherencia con los objetivos y contenidos** programados en cada curso; de manera que se garantice una dificultad asequible al nivel de los alumnos.
- Estará en función de los conocimientos del alumno del lenguaje musical: claves, figuras, tonalidades...
- Se **adecuará** a las características psicoevolutivas y cognitivas del alumnado.
- **Motivador y atractivo:** que responda a los intereses personales de los alumnos.
- Será **funcional**
- Será **contextualizado** al entorno socio-cultural
- Facilitará la conexión de los contenidos trabajados en cada una de las asignaturas y materias del currículo, de manera que se potencie el trabajo **interdisciplinario**.
- Se programará garantizando una **progresividad** en la dificultad del mismo.
- Será **variado** y contemplará la diversidad estilística de la Música, sin olvidar las últimas tendencias estéticas. Es muy eficaz hacer arreglos de alguna de las obras clásicas más conocidas, de piezas provenientes del folklore de Cantabria o cualquier otro lugar del mundo, músicas de anuncios, la música comercial de moda...
- Incluirá **obras significativas** de la literatura del instrumento, en concordancia con el nivel de los alumnos.
- Será de **fácil acceso**. Se dispondrá en el centro para ser prestado a los alumnos o en todo caso se podrá adquirir fácilmente en lugares comerciales.
- Representará un **desembolso asequible**. Cuando no sea posible lo anterior el centro adquirirá estos materiales y los prestará al alumnado.
- Facilitará la **adquisición de sensibilidad artística** en los alumnos.
- Se actualizará continuamente para incorporar nuevos ejemplares de renovado interés.

- DECRETO 126/2007, de 20 de septiembre, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.
- DECRETO 9/2008, de 17 de enero, por el que se establece currículo de las Enseñanzas Elementales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.
- DECRETO 98/2005, de 18 de agosto, de ordenación de la atención a la diversidad en las enseñanzas escolares y la educación preescolar en Cantabria.
- REAL DECRETO 389/92 de 15 de abril (BOE de 28 de abril), por el que se establecen los requisitos mínimos de los Centros de Enseñanzas Artísticas.

TEMA 17

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.

TEMA 17

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.

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN

1- LA PRÁCTICA EN GRUPO EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES

- 1.1. Las distintas asignaturas de grupo en Enseñanzas Elementales
- 1.2. Capacidades musicales y su relación con las clases prácticas de grupo
- 1.3. La enseñanza en grupo en las enseñanzas elementales
 - 1.3.1 El alumno
 - 1.3.2 Relación profesor-alumno
 - 1.3.3 Interacción entre compañeros
- 1.4 Criterios de agrupación

2- LA PROGRAMACIÓN DE LAS ACTIVIDADES COLECTIVAS EN LAS E.P.:

- 2.1 La programación
- 2.2 Las unidades didácticas
 - 3 Las actividades de enseñanza aprendizaje:
 - 2.3.1 Los contenidos referidos al lenguaje musical:
 - 2.3.2 Modos de abordar las actividades:
 - 2.3.3 Actividades:
 - Práctica instrumental en grupo:
 - La práctica de la improvisación:
 - Audiciones:
 - Creación musical:

3- CRITERIOS PARA LA SELECCIÓN DEL REPERTORIO

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

El actual sistema educativo promueve una educación integral, es decir, tiene como fin la formación de hombres completos, formados en toda su dimensión, incluida la social. La educación a través de la música, no podía dejar de contemplar esta dimensión social. Las actividades colectivas se convierten en un importante elemento motivador a la vez que imprescindible para una formación musical completa que prepare a aquel que se decida a ello, al futuro músico profesional.

La LOE 2/2006 y el Real Decreto 1577/2006 no son ajenos a esta dimensión social, reflejada explícitamente en 3 de los objetivos generales de las enseñanzas profesionales de música

d) Formar una imagen ajustada de las posibilidades y características musicales de cada uno, tanto a nivel individual como en relación con el grupo, con la disposición necesaria para saber integrarse como un miembro más del mismo o para actuar como responsable del conjunto.

e) Compartir vivencias musicales de grupo en el aula y fuera de ella que permitan enriquecer la relación afectiva con la música a través del canto y de participación instrumental en grupo.

k) Interpretar, individualmente o dentro de la agrupación correspondiente, obras escritas en todos los lenguajes musicales profundizando en el conocimiento de los diferentes estilos y épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos.

Las asignaturas que integran el currículo de la asignatura de acordeón en las enseñanzas profesionales, según el Real Decreto 1577/2006 y el Decreto 126/2007 del Gobierno de Cantabria son: Instrumento; Conjunto, Lenguaje Musical y Coro (1º y 2º); Armonía (3º y 4º), Música de Cámara (de 3º a 6º), Historia de la Música, Acompañamiento y Análisis+optativa o Fundamentos de composición (5º y 6º).

Los objetivos específicos y los contenidos comunes a todos los instrumentos contemplan la práctica instrumental de grupo como necesaria para alcanzar los Objetivos Generales citados anteriormente. Así pues, podemos observar la importancia que tiene la práctica en grupo en la educación musical.

Las asignaturas en las que se trabaja la práctica en grupo con acordeón en las Enseñanzas Profesionales son el conjunto instrumental y música de cámara. El tema 18 de este temario está dedicada a la Música de Cámara, por lo en este tema nos centraremos en la clase de conjunto instrumental.

1- LA PRÁCTICA EN GRUPO EN LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES

1.1. LAS DISTINTAS ASIGNATURAS DE GRUPO EN ENSEÑANZAS PROFESIONALES

La enseñanza del acordeón debe vertebrar e interrelacionar todas las distintas asignaturas del currículo. Analicemos la interrelación con las asignaturas prácticas de grupo:

Coro:

- Esta clase permite al alumno emplear el canto para expresar su musicalidad frecuentemente condicionada y entorpecida por las dificultades técnicas del instrumento.

- La asignatura de Coro está presente en 3º y 4º cursos de las enseñanzas elementales con una hora semanal y en los dos primeros de las enseñanzas profesionales con una hora y media.
- Los principales objetivos de la práctica coral son:
 - el desarrollo de las capacidades de escucha y afinación,
 - la participación en el conjunto de los componentes de su registro,
 - adecuación a los gestos e indicaciones del director.
- Conocimiento de un repertorio diferente (patrimonio folklórico, tradición polifónica...)
- Integrarse en un colectivo en el que la responsabilidad se halla compartida.

Conjunto

La clase de conjunto en las enseñanzas profesionales se presenta como una asignatura independiente en los dos primeros cursos de las enseñanzas profesionales con una hora semanal.

Cumple tres funciones fundamentales: el desarrollo integral del alumno, contribuir a su socialización y continuar el proceso de transmisión de saberes.

La clase de conjunto crea lazos de amistad. Desarrolla el crecimiento personal, la autoestima y la seguridad en las propias posibilidades. Todo ello gracias al proceso de aprendizaje cooperativo que consiste en aprovechar las necesidades de socialización de los niños y niñas al mismo tiempo que las relacionamos con un conjunto de conocimientos.

Música de cámara

La clase de cámara se aborda desde 3º de las enseñanzas profesionales hasta el final de las mismas, con una hora semanal en 3º y 4º y una hora y media en 5º y 6º.

- Es un vehículo fundamental para construir una serie de aspectos técnicos y musicales cuyo aprendizaje implica el desarrollo de capacidades de síntesis y análisis sobre la interpretación.
- Perfecciona el oído musical a través de la afinación individual y de conjunto, estimula a cada uno de los instrumentistas a la escucha de los otros. También favorece la sensibilidad en materia de dinámica, fraseo ritmo y vibrato.
- Potencia hábitos de disciplina
- Permite el contraste del instrumento propio con otros diferentes.
- Contribuye a la maduración del músico en el terreno de su formación intelectual y expresiva.
- La necesidad de coordinación de los distintos puntos de vista de los varios intérpretes va más allá de la conciliación que debe ser el resultado final que haga posible su ejecución.
- En la Música de Cámara se pierde la individualidad y potencia el trabajo común, fruto de las aportaciones de todos.

1.2 CAPACIDADES MUSICALES Y SU RELACIÓN CON LAS CLASES PRÁCTICAS DE GRUPO

- **Oído musical:** se desarrolla la capacidad de discriminar el sonido y sus cualidades.
- **La entonación:** se interconectan voz y oído.

- **La experiencia del ritmo:** se amplía la conciencia rítmica frente a la práctica individual.
- **La técnica instrumental:** al servicio de la interpretación.

1.3 LA ENSEÑANZA EN GRUPO EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES

a) El alumno

- Está condicionado por el momento evolutivo en que se encuentra y el nivel técnico-interpretativo que ha alcanzado.
- Su capacidad de intercambio y colaboración le permite afianzar el aprendizaje de aspectos propios de la interpretación musical en grupo, como la capacidad de escuchar a los demás mientras uno mismo está tocando o el desarrollo de la sensibilidad del oído, dirigida a la compenetración dinámica, rítmica y expresiva.

b) El profesor

- Ha de ser un dinamizador, un animador que sugiere propuestas promoviendo la participación aunque mantenga el rol de líder.
- El enfoque e impronta (estrategias metodológicas) con la que articule la clase determinará la conducta musical que tome el alumnado.
- Ha de mantener la disciplina del alumnado sin llegar a ser autoritario.
- Debe crear un clima de colaboración, respeto, participación y tolerancia.
- Actuará de la misma manera y coherentemente con todos los alumnos.
- Debe buscar continuamente la motivación del alumnado.

c) Interacción entre compañeros

- La relación entre los componentes de un grupo ha de ser cooperativa y no competitiva: el aprendizaje debe estar apoyado en el trabajo en conjunto para lograr objetivos comunes, los alumnos más avanzados deben ayudar al resto.
- El trabajo individual y el colectivo son complementarios. El dominio de un instrumento requiere de un intenso aprendizaje autónomo pero para adquirir una formación completa se han de desarrollar capacidades y habilidades propias del trabajo en grupo y de la realización colectiva de la música.
- En el trabajo en grupo es importante la compenetración, la autoconfianza y el placer de sentirse integrado en el conjunto.

1.4 CRITERIOS DE AGRUPACIÓN

- Existen numerosas maneras de agrupar a los alumnos en las clases colectivas Lebrero y Pérez (1988) establecen la siguiente clasificación:
 - a) **Grupos homogéneos:** Los alumnos se agrupan por criterios de aprendizaje como por ejemplo: edad, capacidad intelectual, nivel de conocimientos.
 - b) **Grupos heterogéneos:** Se caracterizan por la diversidad de sus componentes.
 - c) **Grupos flexibles:** Los individuos se agrupan de diferentes formas lo que importa son sus intereses y necesidades.
- La configuración de grupos ha de estar adecuada en función de los fines educativos que persigamos. Tenemos un amplio abanico de posibilidades a nuestra disposición que deberemos utilizar de la mejor manera. Estas decisiones han de tomarse de manera

coordinada entre todos los profesores de un centro y formar parte de sus Proyectos Curriculares sujetos a continua revisión.

- En los Conservatorios, actualmente los alumnos se agrupan comúnmente por asignatura y por nivel cursado.
 - En la asignatura de conjunto, tenemos la posibilidad de agrupar a los alumnos por instrumento, resultando en nuestro caso varios acordeonistas en un mismo grupo y pudiéndose realizar con ellos una ampliación de la visión obtenida a través de la colectiva de instrumento de las enseñanzas elementales o podemos agruparlos con otros instrumentos, resultando en este caso una formación instrumental en la que trabajaremos conceptos que servirán para luego ser desarrollados en la asignatura de música de cámara.
 - En la asignatura de cámara, el agrupamiento lo realiza la jefatura de estudios pudiendo atender a criterios como: obtener formaciones instrumentales coherentes, atender a la diversidad reuniendo en un mismo grupo a alumnos con similares aptitudes y actitudes, para realizar conjuntamente las actividades de ampliación o refuerzo necesarias.
- La posibilidad de realizar diferentes agrupamientos necesita una organización especial de los horarios generales del centro que permita reunir a los alumnos en el lugar y en el momento adecuados. Es la Jefatura de Estudios la encargada de coordinar este proceso teniendo en cuenta la disponibilidad de espacios. Muchas veces las limitaciones de infraestructuras acaban convirtiéndose en el principal criterio para el agrupamiento.

2- LA PROGRAMACIÓN DE LAS ACTIVIDADES COLECTIVAS EN LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES

Las actividades colectivas instrumentales en las Enseñanzas Profesionales, se desarrollan en la clase de conjunto, que está presente en los dos primeros cursos de las Enseñanzas Profesionales con una hora semanal y en la clase de música de cámara (con una hora en 3º y 4º y una hora y media en 5º y 6º). Como hemos indicado en la introducción, nos centraremos en este tema en la programación de la asignatura de conjunto instrumental.

Las diferentes actividades colectivas deben estar coherentemente contextualizadas en la programación y estar agrupadas en Unidades Didácticas. Analicemos más detenidamente estos dos elementos, antes de referirnos propiamente a las actividades:

2.1 LA PROGRAMACIÓN

El término programación se refiere al proceso de toma de decisiones mediante el cual el equipo docente y/o el profesor prevén su intervención educativa de una forma deliberada y consciente para que ésta no se desarrolle de forma arbitraria.

El Decreto 126/2007, por el que se establece el currículo de las Enseñanzas Profesionales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria, nos señala qué aspectos debe concretar y desarrollar la programación didáctica de cada una de las asignaturas del currículo. El modelo curricular influirá decisivamente en el enfoque y diseño de la programación, pero ésta depende de las concepciones que se tengan sobre la enseñanza y más concretamente sobre el currículo. Debe contener los siguientes apartados

- Portada
- Índice

- Contextualización en un centro, etapa y curso
- Objetivos
- Selección de contenidos por cursos
- Organización y secuenciación de los contenidos
- Criterios, procedimientos e instrumentos de evaluación
- Enfoques didácticos y metodológicos
- Tratamiento de la atención a la diversidad:
- Organización de agrupamientos y espacios
- Recursos materiales
- Relaciones con otras áreas:
- Contribución al desarrollo de los planes, programas y proyectos que el centro desarrolle
- Actividades complementarias y extraescolares
- Incorporación de la educación en valores
- Evaluación interna
- Bibliografía

Las actividades se deberán ubicar dentro del apartado referente a los enfoques didácticos y metodológicos. Pero, dado que en la programación todo ha de estar interrelacionado, todos y cada uno de sus apartados matizan e influyen en las actividades que se realizarán.

2.2 LAS UNIDADES DIDÁCTICAS:

Las clases colectivas serán programadas, al igual que el resto de las clases, por unidades didácticas, que ordenan el modo de llevar a la práctica diaria la programación. Son un compendio de todos los elementos que intervienen en el proceso de enseñanza-aprendizaje por un periodo de tiempo determinado. Los elementos de una UD serán:

- Título
- Temporalización
- Justificación
- Objetivos didácticos de aprendizaje
- Contenidos
- Metodología
- Organización de tiempos, espacios y agrupamientos
- Actividades de enseñanza aprendizaje
- Evaluación
- Recursos materiales y bibliográficos
- Atención a la diversidad
- Actividades complementarias y extraescolares
- Autoevaluación del proceso

Las actividades (contextualizadas, guiadas y acotadas por el resto de apartados) constituyen el núcleo central de las UDs .

2.3 LAS ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE:

2.3.1 Los contenidos referidos al lenguaje musical que el alumno debe adquirir en las Enseñanzas Profesionales que afectan directamente al repertorio, son:

- Ritmo

- Percepción, identificación e interiorización del pulso
- Percepción e identificación del acento
- Reconocimiento de compases binarios, ternarios y cuaternarios
- Conocimiento de fórmulas rítmicas básicas.
- Simultaneidad de ritmos
- Entonación
 - Cualidades del sonido: la altura, intensidad, timbre, duración
- Lectura:
 - Clave de sol y fa en cuarta
- Audición
 - Reconocimiento auditivo o reproducción vocal de intervalos melódicos simples (M, m y justos)
 - Sensibilización y conocimiento de grados y funciones tonales, escalas y alteraciones
 - Identificación de errores o diferencias entre un fragmento escrito y lo escuchado
- Expresión
 - La respiración
 - Identificación de los términos y signos que afectan a la expresión (articulaciones, dinámicas, expresiones de carácter...)

2.3.2- Modos de abordar las actividades:

- **Ejecución instrumental:** para trabajar la práctica en grupo, la improvisación, la imitación, el estudio de diferentes efectos de fuelle...
- **Debates y discusiones:** Se pueden realizar debates en las que participen los alumnos sobre aspectos que el docente considere interesante (postura, digitaciones...) o que hayan sugerido los alumnos. De esta manera el aprendizaje de conceptos es más ameno, los alumnos aprenden por descubrimiento. En estas actividades el profesor debe moderar y arbitrar las discusiones y recapitular las conclusiones a las que llegan los alumnos. La participación está ligada a la motivación, cuanto más activo sea el alumno, más aprovechará las enseñanzas en el aula.
- **Exposiciones orales y prácticas (con el instrumento) del profesor** sobre contenidos, como la aplicación de los registros, nuevas grañas, organología, cuidado y mantenimiento del acordeón...
- **Audiciones:** escucha de música en clase

2.3.3 Actividades:

- **PRÁCTICA INSTRUMENTAL EN GRUPO:** trabajaremos secuenciadamente los siguientes aspectos:
 - 1ª Fase (Lectura): Podemos comenzar haciendo una lectura a primera vista de la obra que se vaya a interpretar. Esta lectura es una de las capacidades que se han de desarrollar en el educando. De este modo trabajaremos específicamente **conceptos relativos al lenguaje musical**. Se le ha de advertir que esta lectura es sólo un punto de partida, pero no un sistema recomendable de trabajo, ya que en las siguientes sesiones debe venir a clase con el texto aprendido.
 - 2ª fase (Análisis): Se trata de analizar la obra bajo diferentes parámetros: estético, formal, armónico, estilístico, interpretativo... Es un magnífico modo de interrelacionar los conocimientos adquiridos en las diferentes asignaturas del currículo.
 - 3ª fase (Trabajo individual técnico-interpretativo): Cada componente del grupo deberá enfrentarse a los diversos problemas técnicos que la pieza plantee. Para ello es muy

necesario la colaboración del profesor de instrumento. Estos aspectos deberán estar reflejados en el punto 9 de la programación. Este trabajo debe ser enfocado bajo el respeto al resto de individuos del grupo, ya que el trabajo que se desarrolla no podrá continuarse satisfactoriamente si todos y cada uno de sus miembros no dominan el texto que tienen que interpretar.

- 4ª fase (trabajo de conjunto): Se escogerán las técnicas más adecuadas a la obra: ataques, afinación, empaste, timbre, planos sonoros, equilibrio dinámico y tímbrico, la escucha atenta, realización de los gestos básicos de dirección musical (en ausencia de un director). El grupo debatirá junto con el profesor para elegir las soluciones a los problemas que la pieza plantee.
- 5º fase (Puesta en escena): Después de trabajar durante el tiempo necesario la obra, se debe llevar a cabo una interpretación pública. Ello nos llevará a trabajar aspectos como la relajación, la concentración y posibles problemas de miedo escénico. Así mismo proporcionará el goce y disfrute que tras un buen trabajo produce la interpretación musical. Las puestas en escena que se programen, deberán estar indicadas en el punto 11 de la programación.
- **LA PRÁCTICA DE LA IMPROVISACIÓN**: La improvisación es toda ejecución musical instantánea producida por un individuo o un grupo. Las actividades de improvisación se pueden desarrollar en grupo incluso en los niveles más elementales de conocimientos musicales. Es una actividad creativa que se basa en la exploración y culmina con la invención y la creación musical. El profesor enuncia una "consigna" que apunta directa o indirectamente al objetivo específico de la improvisación. Su función consiste en desencadenar y activar el proceso improvisatorio. Ejemplos de consignas:
 1. Tocar una melodía.
 2. Improvisar una melodía alegre.
 3. Improvisar una melodía en Fa Mayor.
 4. Improvisar una melodía en Fa Mayor, con la forma A-B-A.
 5. Imitar el sonido de un tren.
 6. Describir una tormenta.
 7. Describir un cuadro.
- **IMITACIONES**: Pediremos a los alumnos que imiten diferentes motivos planteados por el profesor o por diferentes alumnos. Es conveniente realizarlas con un metrónomo, una base rítmica o rítmico-armónica (con un cd minus one), o con un obstinado rítmico tocado por el profesor o por algún alumno. Es una actividad muy útil para desarrollar el oído y trabajar contenidos como la articulación, dinámicas, ritmo...
- **AUDICIONES**: Es muy recomendable realizar actividades que tengan como objeto el análisis de diferente material, a través de audiciones comparadas. En estas actividades el profesor debe estimular la participación de todos y evitar que sólo los alumnos más desinhibidos los copen intervenciones y los más tímidos apenas colaboren. También se pueden realizar actividades de análisis partiendo de una partitura musical o un vídeo o aprovechar estas audiciones para escuchar las obras que los alumnos tendrán que abordar durante el curso y que después de la audición ellos mismos elijan su propio repertorio, estimulando su motivación para afrontarlo.
- **CREACIÓN MUSICAL**: Es muy interesante para fomentar la imaginación, experimentación y fomento de la creatividad, proponer que los alumnos compongan pequeñas piezas. Podemos exponer en las clases colectivas diferentes recursos compositivos y estructuras sobre las que

componer. Les asesoraremos y ayudaremos en el proceso y podemos al final del mismo proponer la coevaluación entre los alumnos de las composiciones realizadas.

3- CRITERIOS PARA LA SELECCIÓN DEL REPERTORIO

El repertorio que utilizaremos en las actividades de las clases colectivas:

- Incluirá **obras y ejercicios**:
- Guardará **coherencia con los objetivos y contenidos** programados en cada curso; de manera que se garantice una dificultad asequible al nivel de los alumnos.
- Estará en función de los conocimientos del alumno del lenguaje musical: claves, figuras, tonalidades...
- Se **adecuará** a las características psicoevolutivas y cognitivas del alumnado.
- **Motivador y atractivo**: que responda a los intereses personales de los alumnos.
- Será **funcional**
- Será **contextualizado** al entorno socio-cultural
- Facilitará la conexión de los contenidos trabajados en cada una de las asignaturas y materias del currículo, de manera que se potencie el trabajo **interdisciplinario**.
- Se programará garantizando una **progresividad** en la dificultad del mismo.
- Será **variado** y contemplará la diversidad estilística de la Música, sin olvidar las últimas tendencias estéticas. Es muy eficaz hacer arreglos de alguna de las obras clásicas más conocidas, de piezas provenientes del folklore de Cantabria o cualquier otro lugar del mundo, músicas de anuncios, la música comercial de moda...
- Incluirá **obras significativas** de la literatura del instrumento, en concordancia con el nivel de los alumnos.
- Será de **fácil acceso**. Se dispondrá en el centro para ser prestado a los alumnos o en todo caso se podrá adquirir fácilmente en lugares comerciales.
- Representará un **desembolso asequible**. Cuando no sea posible lo anterior el centro adquirirá estos materiales y los prestará al alumnado.
- Facilitará la **adquisición de sensibilidad artística** en los alumnos.
- Se actualizará continuamente para incorporar nuevos ejemplares de renovado interés.

Ejemplos de obras originales para varios acordeones:

- | | |
|--------------------------------|---|
| • Abbott, Alain | Second duo |
| • Diéguez, Iñaki | Suite txikia bikoteentzat |
| • Holm, Lars | “Music Box 1”: Nu Ska vi Skörda |
| | Linet Idag, Kalinka, Stilla Natt – Stille Nacht |
| • Lundquist / Ellegaard / Holm | “Akkordeon Schule”: Die |
| | Wetterfahne, Zeigefingerwaltzer, Einsam im |
| | walde, Polka o Beinahe wie Bach |
| • Mohn, Gerhard | Manhattan Boogie |

Ejemplos de conocidas obras clásicas de las que hacer arreglos simplificados:

- | | |
|--------------------|---------------------------|
| • Vivaldi, Antonio | La primavera |
| • Mozart, W.A. | Pequeña Serenata Nocturna |
| • Grieg, Edvard | Peer Gynt |

Ejemplos de obras motivadoras de las que podemos hacer arreglos simplificados:

- Elffman, Danny Los Simpson
- Gaynor, Gloria I will survive
- Popular Cántabra La fuente de Cacho

CONCLUSIÓN

El aprendizaje de un instrumento se realiza dentro de un marco de absoluta individualidad, por ello resulta necesaria la presencia en el currículo de disciplinas que trasciendan esta componente unipersonal e introduzcan un elemento colectivo que permita desarrollar capacidades de relación social necesarias para profundizar en otros aspectos de la interpretación musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Longueira, S.: Profesores de Conservatorio: Cómo elaborar la Programación y las Unidades Didácticas. Ed. Mad, Madrid, 2006.
- Ausubel, D. P. Psicología Educativa. Un Punto de Vista Cognitivo. Ed. Trillas. México.
- Niño, J. y Sánchez, M.M.: La Programación: La Unidad Didáctica como base del aprendizaje en el aula. ANPE Valladolid, 2007.
- Pastor, V.: La Programación didáctica paso a paso. Ed. TGD, Cantabria, 2007.
- www.google.com
- www.anpe.org
- Marco Legal:
 - Artículo 27 referente a Educación de la Constitución Española de 27/12/1978.
 - Ley orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del derecho a la educación. (b.o.e. 159/85 de 4 de julio de 1985).
 - LEY ORGÁNICA 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
 - REAL DECRETO 806/2006, de 30 de junio, por el que se establece el calendario de aplicación de la nueva ordenación del sistema educativo.
 - REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006.
 - DECRETO 126/2007, de 20 de septiembre, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.
 - DECRETO 9/2008, de 17 de enero, por el que se establece currículo de las Enseñanzas Elementales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.
 - DECRETO 98/2005, de 18 de agosto, de ordenación de la atención a la diversidad en las enseñanzas escolares y la educación preescolar en Cantabria.
 - REAL DECRETO 389/92 de 15 de abril (BOE de 28 de abril), por el que se establecen los requisitos mínimos de los Centros de Enseñanzas Artísticas.

TEMA 18

**La música de cámara en el grado medio. Programación de esta materia:
Repertorio, análisis, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, etc.**

TEMA 18:

La música de cámara en el grado medio. Programación de esta materia: Repertorio, análisis, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación...

ESQUEMA

INTRODUCCIÓN:

I- LA MÚSICA DE CÁMARA EN LAS EP:

- 1- ASIG. QUE SE CURSAN SIMULTÁNEAMENTE A MÚSICA DE CÁMARA
- 2- LA ENSEÑANZA EN GRUPO EN LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES
 - 2.1- Capacidades musicales y su relación con las clases prácticas de grupo:
 - 2.2- Relaciones y roles sociales y su influencia en las clases prácticas de grupo
 - a) El alumno
 - b) El profesor
 - c) Interacción entre compañeros
- 3- CRITERIOS DE AGRUPACIÓN
- 4- APORTACIÓN DEL PROF DE INSTR A LA PRÁCTICA DE LA MÚSICA DE CÁMARA

II- LA PROGRAMACIÓN DE LA MÚSICA DE CÁMARA

- 1- LA PROGRAMACIÓN
- 2- LAS UNIDADES DIDÁCTICAS
- 3- CONTENIDOS REFERIDOS A LA ARMONÍA Y AL ANÁLISIS
- 4- ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE
 - 4.1- Modos de abordar las actividades
 - 4.2- Actividades
 - PRÁCTICA INSTRUMENTAL EN GRUPO
 - LA PRÁCTICA DE LA IMPROVISACIÓN
 - AUDICIONES
- 5- REPERTORIO

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La música de cámara constituye la punta del iceberg de la formación musical, ya que en ella el alumno debe aplicar la habilidad instrumental adquirida en la asignatura de instrumento, todos los conocimientos adquiridos en las asignaturas teórico prácticas y la destreza en relacionarse socialmente con el resto de alumnos de la agrupación instrumental de la que forme parte, buscando unos resultados prácticos comunes.

El actual sistema educativo promueve una educación integral, es decir, tiene como fin la formación de hombres completos, formados en toda su dimensión, incluida la social. La educación a través de la música, no podía dejar de contemplar esta dimensión social. Las actividades colectivas se convierten en un importante elemento motivador a la vez que imprescindible para una formación musical completa que prepare a aquel que se decida a ello, al futuro músico profesional.

La LOE 2/2006 y el Real Decreto 1577/2006 no son ajenos a esta dimensión social, reflejada explícitamente en 3 de los objetivos generales de las enseñanzas profesionales de música.

d) Formar una imagen ajustada de las posibilidades y características musicales de cada uno, tanto a nivel individual como en relación con el grupo, con la disposición necesaria para saber integrarse como un miembro más del mismo o para actuar como responsable del conjunto.

e) Compartir vivencias musicales de grupo en el aula y fuera de ella que permitan enriquecer la relación afectiva con la música a través del canto y de participación instrumental en grupo.

k) Interpretar, individualmente o dentro de la agrupación correspondiente, obras escritas en todos los lenguajes musicales profundizando en el conocimiento de los diferentes estilos y épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos.

Los objetivos específicos y los contenidos comunes a todos los instrumentos contemplan la práctica instrumental de grupo como necesaria para alcanzar los Objetivos Generales citados anteriormente. Así pues, podemos observar la importancia que tiene la práctica en grupo en la educación musical.

Abordaremos primero la ubicación de la música de cámara en las enseñanzas profesionales y posteriormente abordaremos su programación.

I- LA MÚSICA DE CÁMARA EN LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES

La clase de cámara contribuye a la formación del alumno en diferentes aspectos:

- Es un vehículo fundamental para construir una serie de aspectos técnicos y musicales cuyo aprendizaje implica el desarrollo de capacidades de síntesis y análisis sobre la interpretación.
- Perfecciona el oído musical a través de la afinación individual y de conjunto, estimula a cada uno de los instrumentistas a la escucha de los otros. También favorece la sensibilidad en materia de dinámica, fraseo ritmo y vibrato.
- Potencia hábitos de disciplina
- Permite el contraste del instrumento propio con otros diferentes.
- Contribuye a la maduración del músico en el terreno de su formación intelectual y expresiva.

- La necesidad de coordinación de los distintos puntos de vista de los varios intérpretes va más allá de la conciliación que debe ser el resultado final que haga posible su ejecución.
- En la Música de Cámara se pierde la individualidad y potencia el trabajo común, fruto de las aportaciones de todos.

1. ASIGNATURAS QUE SE CURSAN SIMULTÁNEAMENTE A MÚSICA DE CÁMARA

La Música de Cámara se aborda desde 3º de las enseñanzas profesionales hasta el final de las mismas, con una hora semanal en 3º y 4º y una hora y media en 5º y 6º.

Las asignaturas que integran el currículo de la asignatura de acordeón durante esos cursos según el Real Decreto 1577/2006 y el Decreto 126/2007 del Gobierno de Cantabria son: Instrumento; Armonía (3º y 4º), Música de Cámara (de 3º a 6º), Historia de la Música, Acompañamiento y Fundamentos de composición o Análisis y optativa (5º y 6º).

2. LA ENSEÑANZA EN GRUPO EN LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES

2.1- Capacidades musicales y su relación con las clases prácticas de grupo

- **Oído musical:** se desarrolla la capacidad de discriminar el sonido y sus cualidades.
- **La entonación:** se interconectan voz y oído.
- **La experiencia del ritmo:** se amplía la conciencia rítmica frente a la práctica individual.
- **La técnica instrumental:** al servicio de la interpretación.

2.2- Relaciones y roles sociales y su influencia en las clases prácticas de grupo

a) El alumno

- Está condicionado por el momento evolutivo en que se encuentra y el nivel técnico-interpretativo que ha alcanzado.
- Su capacidad de intercambio y colaboración le permite afianzar el aprendizaje de aspectos propios de la interpretación musical en grupo, como la capacidad de escuchar a los demás mientras uno mismo está tocando o el desarrollo de la sensibilidad del oído, dirigida a la compenetración dinámica, rítmica y expresiva.

b) El profesor

- Ha de ser un dinamizador, un animador que sugiere propuestas promoviendo la participación aunque mantenga el rol de líder.
- El enfoque e impronta (estrategias metodológicas) con la que articule la clase determinará la conducta musical que tome el alumnado.
- Ha de mantener la disciplina del alumnado sin llegar a ser autoritario.
- Debe crear un clima de colaboración, respeto, participación y tolerancia.
- Actuará de la misma manera y coherentemente con todos los alumnos.
- Debe buscar continuamente la motivación del alumnado.

c) Interacción entre compañeros

- La relación entre los componentes de un grupo ha de ser cooperativa y no competitiva: el aprendizaje debe estar apoyado en el trabajo en conjunto para lograr objetivos comunes, los alumnos más avanzados deben ayudar al resto.
- El trabajo individual y el colectivo son complementarios. El dominio de un instrumento requiere de un intenso aprendizaje autónomo pero para adquirir una formación completa se han de desarrollar capacidades y habilidades propias del trabajo en grupo y de la realización colectiva de la música.
- En el trabajo en grupo es importante la compenetración, la autoconfianza y el placer de sentirse integrado en el conjunto.

3. CRITERIOS DE AGRUPACIÓN

Existen numerosas maneras de agrupar a los alumnos en las clases de grupo. Lebrero y Pérez (1988) establecen la siguiente clasificación:

- a) **Grupos homogéneos:** Los alumnos se agrupan por criterios de aprendizaje como por ejemplo: edad, capacidad intelectual, nivel de conocimientos.
- b) **Grupos heterogéneos:** Se caracterizan por la diversidad de sus componentes.
- c) **Grupos flexibles:** Los individuos se agrupan de diferentes formas en función de sus intereses y necesidades.

Al no existir habitualmente en los conservatorios un departamento de música de cámara, las agrupaciones camerísticas son habitualmente diseñadas por jefatura de estudios de manera coordinada con los profesores tutores de los alumnos.

Los criterios empleados para ello son:

- Adecuarse a los fines educativos que se persiguen.
- Tener en cuenta el curso y el nivel de los alumnos.
- Obtener formaciones instrumentales coherentes
- Atender a la diversidad reuniendo en un mismo grupo a alumnos con similares aptitudes y actitudes, para realizar conjuntamente las actividades de ampliación o refuerzo necesarias.
- Coordinar la organización de los horarios generales del centro y las preferencias horarias de los alumnos.

4. APORTACIÓN DEL PROFESOR DE INSTRUMENTO A LA PRÁCTICA DE LA MÚSICA DE CÁMARA

Ante la no existencia de profesores específicos de música de cámara en las Enseñanzas Profesionales, son los profesores de los distintos instrumentos los encargados de asumir las clases de esta asignatura.

A pesar de que la técnica de interpretación en grupo es común para todos los músicos, cada instrumento presenta unas características idiomáticas propias derivadas de sus condiciones de emisión sonora. El conocimiento de estas condiciones es imprescindible para poder llevar a cabo una clase de música de cámara. El profesor no tiene que saber tocar los instrumentos pero sí poseer algunos conocimientos generales acerca de los mismos. De todos modos, es muy recomendable que el profesor de cámara trabaje coordinadamente con los tutores de sus alumnos y consulte

constantemente aspectos como el repertorio más adecuado, las limitaciones técnicas del instrumento, sus posibilidades expresivas...

En el caso del acordeón, no es común que los profesores de otros instrumentos conozcan algunas de las peculiaridades de este instrumento, ni su repertorio camerístico, por lo que exige al profesor de acordeón un plus de compromiso en la coordinación pedagógica, si queremos llevar a cabo satisfactoriamente la tarea docente.

II- LA PROGRAMACIÓN DE LA MÚSICA DE CÁMARA

Es de suma importancia que cada conservatorio disponga de una programación de la asignatura de música de cámara redactada coordinadamente por los profesores que vayan a impartir la asignatura y por los profesores tutores de los alumnos que vayan a cursarla.

A partir de esta programación, cada profesor de música de cámara puede redactar su propia Programación de Aula y las Unidades Didácticas que desarrollará.

1 LA PROGRAMACIÓN

El término programación se refiere al proceso de toma de decisiones mediante el cual el equipo docente y/o el profesor prevén su intervención educativa de una forma deliberada y consciente para que ésta no se desarrolle de forma arbitraria.

El art. 9 del Decreto 9/2008, de 17 de enero, por el que se establece el currículo de las Enseñanzas Elementales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria, nos señala qué aspectos debe concretar y desarrollar la programación didáctica de cada una de las asignaturas del currículo. El modelo curricular influirá decisivamente en el enfoque y diseño de la programación de cámara, pero ésta depende de las concepciones que los docentes encargados de redactarla tengan sobre la enseñanza y más concretamente sobre el currículo. La programación debe contener los siguientes apartados:

- Portada
- Índice
- Contextualización en un centro, etapa y curso
- Objetivos
- Contribución al desarrollo de las competencias básicas
- Selección de contenidos por cursos
- Organización y secuenciación de los contenidos
- Criterios, procedimientos e instrumentos de evaluación
- Enfoques didácticos y metodológicos
- Tratamiento de la atención a la diversidad:
- Organización de agrupamientos y espacios
- Recursos materiales
- Relaciones con otras áreas:
- Contribución al desarrollo de los planes, programas y proyectos que el centro desarrolle
- Actividades complementarias y extraescolares
- Incorporación de la educación en valores
- Evaluación interna
- Bibliografía

La programación de aula que realice el profesor de cámara, deberá tener en cuenta esta programación general de la asignatura de música de cámara y amoldarla a su pensamiento y a su manera de trabajar. A partir de esta programación de aula desarrollará el conjunto de unidades didácticas que trabajará durante el curso.

2- LAS UNIDADES DIDÁCTICAS:

Las unidades didácticas, ordenan el modo de llevar a la práctica diaria la programación. Son un compendio de todos los elementos que intervienen en el proceso de enseñanza-aprendizaje por un periodo de tiempo determinado. Los elementos de una UD serán:

- Título
- Temporalización
- Justificación
- Objetivos didácticos de aprendizaje
- Contribución al desarrollo de las competencias básicas
- Contenidos
- Metodología
- Organización de tiempos, espacios y agrupamientos
- Actividades de enseñanza aprendizaje
- Evaluación
- Recursos materiales y bibliográficos
- Atención a la diversidad
- Actividades complementarias y extraescolares
- Autoevaluación del proceso

Las actividades (contextualizadas, guiadas y acotadas por el resto de apartados) constituyen el núcleo central de las UDs.

El funcionamiento habitual de las clases de cámara es trabajar al menos una obra por trimestre. Sobre estas obras trabajaremos las diferentes unidades didácticas referidas a cuestiones como pueden ser: los ataques, la afinación, el empaste, los planos sonoros, el equilibrio dinámico y tímbrico, la escucha, realización de los gestos básicos de dirección musical en ausencia de un director... Aunque en cada unidad didáctica diseñaremos diferentes ejercicios específicos para trabajar estos aspectos concretos.

3- CONTENIDOS REFERIDOS A LA ARMONÍA Y AL ANÁLISIS

En los dos primeros años de la asignatura de cámara, los alumnos cursan además la asignatura de Armonía lo que les facilita la identificación de los elementos armónicos que van a trabajar en la nueva experiencia polifónica que les proporciona la Música de Cámara.

La interrelación entre el estudio de la música de cámara y el de la Armonía se pone de manifiesto en aspectos esenciales como facilitar el correcto entendimiento del texto musical destinado a ser interpretado por el alumno. Esto implica, entre otras cosas la capacidad para el reconocimiento de los acordes y los procedimientos básicos de la armonía tradicional (cadencias, modulaciones, notas extrañas...), la comprensión de los procesos armónicos, su relación con la forma musical, la discriminación entre las distintas técnicas compositivas, situando estilísticamente la obra en su época...

En los dos últimos años de la asignatura de cámara, los alumnos cursan además las asignaturas de Análisis o Fundamentos de Composición, lo cual les permite una visión más globalizadora en las obras que interpretarán atendiendo a conceptos como el análisis histórico-estético, la forma, las dinámicas, texturas, armonías, melodías, ritmo...

Sólo a partir de una clara comprensión de las obras es posible su interpretación adecuada. El análisis permite a los alumnos identificar los criterios seguidos por el autor en la elaboración de la forma global, entender la proporción, la coherencia y relaciones temáticas en la obra. En cuanto a la forma a pequeña escala, los alumnos aprenden a apreciar los procedimientos sintácticos utilizados por el compositor para construir la frase, a reconocer los motivos y ver su capacidad para generar elementos formales de orden superior o la transformación temática.

4. ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE

4.1- Modos de abordar las actividades:

- **Ejecución instrumental:** para trabajar la práctica en grupo, la improvisación...
- **Debates y discusiones:** Se pueden realizar debates en las que participen los alumnos sobre aspectos que el docente considere interesante o que hayan sugerido los alumnos. En estas actividades el profesor debe moderar y arbitrar las discusiones y recapitular las conclusiones a las que llegan los alumnos. De esta manera el aprendizaje de conceptos es más ameno, los alumnos aprenden por descubrimiento.
- **Exposiciones orales y prácticas (con el instrumento) del profesor** sobre los contenidos.
- **Audiciones:** escucha de música en clase.

4.2- Actividades

- **PRÁCTICA INSTRUMENTAL EN GRUPO:** trabajaremos secuenciadamente los siguientes aspectos:
 - 1ª Fase (Lectura): Podemos comenzar haciendo una lectura a primera vista de la obra que se vaya a interpretar. Esta lectura es una de las capacidades que se han de desarrollar en el educando. De este modo trabajaremos específicamente **conceptos relativos al lenguaje musical**. Se le ha de advertir que esta lectura es sólo un punto de partida, pero no un sistema recomendable de trabajo, ya que en las siguientes sesiones debe venir a clase con el texto aprendido.
 - 2ª fase (Análisis): Se trata de analizar la obra bajo diferentes parámetros: estético, formal, armónico, estilístico, interpretativo... Es un magnífico modo de interrelacionar los conocimientos adquiridos en las diferentes asignaturas del currículo.
 - 3ª fase (Trabajo individual técnico-interpretativo): Cada componente del grupo deberá enfrentarse a los diversos problemas técnicos que la pieza plantee. Para ello es muy necesario la colaboración del profesor de instrumento. Estos aspectos deberán estar reflejados en el punto 9 de la programación. Este trabajo debe ser enfocado bajo el respeto al resto de individuos del grupo, ya que el trabajo que se desarrolla no podrá continuarse satisfactoriamente si todos y cada uno de sus miembros no dominan el texto que tienen que interpretar.
 - 4ª fase (trabajo de conjunto): Se escogerán las técnicas más adecuadas a la obra: ataques, afinación, empaste, timbre, planos sonoros, equilibrio dinámico y tímbrico, la escucha atenta, realización de los gestos básicos de dirección musical (en ausencia

de un director). El grupo debatirá junto con el profesor para elegir las soluciones a los problemas que la pieza plantee.

- 5º fase (Puesta en escena): Después de trabajar durante el tiempo necesario la obra, se debe llevar a cabo una interpretación pública. Ello nos llevará a trabajar aspectos como la relajación, la concentración y posibles problemas de miedo escénico. Así mismo proporcionará el goce y disfrute que tras un buen trabajo produce la interpretación musical. Las puestas en escena que se programen, deberán estar indicadas en el punto 11 de la programación.
- **LA PRÁCTICA DE LA IMPROVISACIÓN**: La improvisación es toda ejecución musical instantánea producida por un individuo o un grupo. Las actividades de improvisación se pueden desarrollar en grupo incluso en los niveles más elementales de conocimientos musicales. Es una actividad creativa que se basa en la exploración y culmina con la invención y la creación musical. El profesor enuncia una "consigna" que apunta directa o indirectamente al objetivo específico de la improvisación. Su función consiste en desencadenar y activar el proceso improvisatorio. Ejemplos de consignas:
 1. Tocar una melodía.
 2. Improvisar una melodía alegre.
 3. Improvisar una melodía en Fa Mayor.
 4. Improvisar una melodía en Fa Mayor, con la forma A-B-A.
 5. Imitar el sonido de un tren.
 6. Describir una tormenta.
 7. Describir un cuadro.
- **AUDICIONES**: Es muy recomendable realizar actividades que tengan como objeto el análisis de diferente material, a través de audiciones comparadas. En estas actividades el profesor debe estimular la participación de todos y evitar que sólo los alumnos más desinhibidos los copen intervenciones y los más tímidos apenas colaboren. También se pueden realizar actividades de análisis partiendo de una partitura musical o un vídeo o aprovechar estas audiciones para escuchar las obras que los alumnos tendrán que abordar durante el curso y que después de la audición ellos mismos elijan su propio repertorio, estimulando su motivación para afrontarlo.

5 REPERTORIO

5.1- Criterios para la selección del repertorio

El repertorio que utilizaremos en la clase de cámara:

- Incluirá **obras de diferentes épocas y estilos**:
- Guardará **coherencia con los objetivos y contenidos** programados en cada curso; de manera que se garantice una dificultad asequible al nivel de los alumnos.
- Se **adecuará** a las características psicoevolutivas y cognitivas del alumnado.
- **Motivador y atractivo**: que responda a los intereses personales de los alumnos.
- Será **funcional**
- Será **contextualizado** al entorno socio-cultural
- Facilitará la conexión de los contenidos trabajados en cada una de las asignaturas y materias del currículo, de manera que se potencie el trabajo **interdisciplinario**.
- Se programará garantizando una **progresividad** en la dificultad del mismo.
- Incluirá **obras significativas** de la literatura camerística de los instrumentos que se utilicen en clase.

- Será de **fácil acceso**. Se dispondrá en el centro para ser prestado a los alumnos o en todo caso se podrá adquirir fácilmente en lugares comerciales.
- Representará un **desembolso asequible**. Cuando no sea posible lo anterior el centro adquirirá estos materiales y los prestará al alumnado.
- Facilitará la **adquisición de sensibilidad artística** en los alumnos.
- Se actualizará continuamente para incorporar nuevos ejemplares de renovado interés.

5.2- Ejemplos de repertorio

A continuación expondremos algunos ejemplos significativos del repertorio de cámara acordeonístico.

Tradicionalmente los acordeonistas se han agrupado entre sí en la asignatura de cámara. Esto supone un empobrecimiento en la formación del alumno, que se ve privado de interactuar con otros instrumentos.

No obstante, he aquí algunas obras interesantes del repertorio original para varios acordeones:

Dúo:	- Valpola, H.	Touches
	- Precz, B.	Acco-Duo
Trío:	- Solotarev, V.	Rondo Capricioso
	- Busseuil, P.	Un sueño de nieve para arlequín
Cuarteto:	- Klucevsek, G.	Chorale and Dance
	- Piazzolla, A.	Ballet Tango
Quinteto:	- Brehme, H.	Aphorismen
	- Feld, J.	Partita Piccola
Orquesta:	- Peña, I.	Irudiak
	- Igoa, E.	Diálogos op.16b

Como hemos expuesto, es más enriquecedor agrupar a los alumnos de acordeón con otros instrumentos. El repertorio original no es excesivamente extenso, pero he aquí algunos ejemplos interesantes para utilizar en el aula:

Dúos:		
Violín y acordeón:	- Kyllönen, T.J.	Dream Train
Cello y acordeón:	- Valpola, H.	Three dances
Guitarra y acordeón:	- Truhlar, J.	Kontroverse
Clarinete y acordeón:	- Nevanlinna, T.	Foto
Oboe y acordeón:	- Busseuil, P.	A deux Milleu
Flauta y acordeón:	- Precz, B.	Fusion
Piano y acordeón:	- Valpola, H.	Marilina
Saxo y acordeón:	- Urrutia, I.	Oihartzunak

Otras formaciones:

- Trojan, V.	Prince Bayaya	Violín, gt y ac.:
- Murto, M.	Divertimento	Violín, cello y ac.:
- Abbott, A.	Simple melodies	Ac. y cuarteto cuerda:
- Padrós, J.	Serenata	fl, vc, ac
- Busseuil, P.	The first Noël	fl, gt, ac

- Kyllönen, T.J.	Trio nº4 op.36	vl, fl, ac
- Wessmann, H.	Trio	fl, gt, ac
- Saira, A.M.	Astory	vl, pno, cb, ac
- Huuskonen, V.	Vainonää Kallen Soitto	2ac, 2 vl, va, vc, cb
- Gurbindo, F.	Suite Lauburu	fl, 2vl, vla, vc, ac

Debido a que, tal y como hemos comentado, el repertorio original no es muy extenso y se circunscribe prácticamente a la 2ª mitad del s.XX, es muy interesante realizar transcripciones de obras de otras épocas.

El acordeón se adapta perfectamente al papel de bajo continuo del barroco, por lo que es muy práctica transcribir sonatas a dúo o a trío de compositores como por ejemplo Vivaldi, Telemann y Bach. Es muy interesante en estos casos incluir un cello o un fagot reforzando el bajo.

Se puede transcribir también el repertorio de pianoforte del clasicismo. Por ejemplo: las 16 sonatas de Mozart para violín y pianoforte o clavicémbalo, obras tempranas de Beethoven, como la Sonata op.24 en FaM (Sonata Primavera) para violín y piano o la Sonata para Trompa y piano op.17, las Sonatas para trío de violín, cello y clave de Haydn, u obras camerísticas de C.P.E. y J.C. Bach.

El repertorio romántico de cámara con piano es más difícilmente adaptable. Quizá las obras que mejor se adaptan al acordeón son los lieder, especialmente los de Schubert y en menor medida los de Schumann, Brahms o Wolf.

Debido a la riqueza tímbrica del acordeón, también es muy práctico transcribir las reducciones orquestales de piano, para acompañar conciertos de otros instrumentos.

CONCLUSIÓN

El aprendizaje de un instrumento se realiza dentro de un marco de absoluta individualidad, por ello resulta necesaria la presencia en el currículo de disciplinas que trasciendan esta componente unipersonal e introduzcan un elemento colectivo que permita desarrollar capacidades de relación social necesarias para profundizar en otros aspectos de la interpretación musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Longueira, S.: Profesores de Conservatorio: Cómo elaborar la Programación y las Unidades Didácticas. Ed. Mad, Madrid, 2006.
- Ausubel, D. P. Psicología Educativa. Un Punto de Vista Cognitivo. Ed. Trillas. México.
- Niño, J. y Sánchez, M.M.: La Programación: La Unidad Didáctica como base del aprendizaje en el aula. ANPE Valladolid, 2007.
- Pastor, V.: La Programación didáctica paso a paso. Ed. TGD, Cantabria, 2007.
- www.google.com
- www.anpe.org
- Marco Legal:
- Artículo 27 referente a Educación de la Constitución Española de 27/12/1978.
- Ley orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del derecho a la educación. (b.o.e. 159/85 de 4 de julio de 1985).
- LEY ORGÁNICA 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

- REAL DECRETO 806/2006, de 30 de junio, por el que se establece el calendario de aplicación de la nueva ordenación del sistema educativo.
- REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006.
- DECRETO 126/2007, de 20 de septiembre, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.
- DECRETO 9/2008, de 17 de enero, por el que se establece currículo de las Enseñanzas Elementales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.
- DECRETO 98/2005, de 18 de agosto, de ordenación de la atención a la diversidad en las enseñanzas escolares y la educación preescolar en Cantabria.
- REAL DECRETO 389/92 de 15 de abril (BOE de 28 de abril), por el que se establecen los requisitos mínimos de los Centros de Enseñanzas Artísticas.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Adorno, T.: “Filosofía de la música nueva”.
- Aguirre, R.: “Trikitixa”. Martin Musika Etxea. Billabona (Gipuzkoa), 1992.
- Algora, E.: “El acordeón en la España del s.XIX”. Artículo editado en Música y Educación nº46. Ed. Musicalis, Madrid, 2001.
- Ausubel, D. P. Psicología Educativa. Un Punto de Vista Cognitivo. Ed. Trillas. México.
- Bach, C.P.E.: “Versuch über die Whare Art, das Clavier zu spielen”. NY, 1939.
- Bach, J.C.: “Méthode ou Recueil de connaissances elementaires pour le pianoforte ou clavecin”. París, 1786.
- Barce, R.: “Fronteras de la música”.
- Benetoux, T.: “The ins and outs of the accordion”. Autoeditado.
- Boccosi / Pancioni: “La fisarmonica italiana”. Farfisa.
- Boulez, P.: “Pensamiento de la música de hoy”.
- Buggiolachi y otros autores: “Castelfidardo e la storia della fisarmonica”.
- Administración Comunal de Castelfidardo y Provincial de Ancona, 1988.
- Chiantore, L.: “Historia de la técnica pianística”.
- Couperin, F.: “L`art de toucher le clavecin”. París, 1717.
- De Pedro, D. / Sánchez, V.: “Manual práctico de ornamentación barroca”. Real Musical.
- Deschamps, F.: “De L`Accordéon”. Ed. Alphonse Leduc, Paris, 2006.
- Fubini, E.: “La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX”. Alianza Música, 1978.
- Flynn / Davison / Chavez: “The Golden Age of the accordion”. Flynn Associates. San Antonio (USA), 1992.
- Gervasoni, P.: “L`accordéon Instrument du XX siècle”. Editions Mazo, 30/5/1986.
- González Soto: “La Unidad didáctica”. Anaya.
- González Uriol: “La técnica de toque en el órgano histórico”.
- Hermosa, Gorka: “El Repertorio para acordeón en el Estado Español”. Ediciones Nubero. Cantabria, 2008.
- Lips, F.: “Die Kunst des Bajanspiels. Methodik und didaktik des Künstlerischen Akkordeonspiel”. Schmülling, Kamen (Alemania), 1991.
- Llacer Pla: “Guía Analítica de Formas Musicales”. Real Musical.
- Llanos, R.: “Pun txan txan” (Capítulo referido a la historia del acordeón). Autoedición. Vitoria, 2004. Distribuidor: Erviti.
- Llanos / Elejalde / Macho / Alonso: “El conocimiento de los mecanismos acústicos del acordeón y su utilización en el proceso de interpretación y de enseñanza musical”. Artículo editado en Música y Educación. Ed. Musicalis, Madrid, 2004.
- Llanos R. / Alberdi I. : “Acordeón para compositores”. Artículo editado en Música y Educación, nº42. Ed. Musicalis, Madrid, 2000.
- Longueira, S.: “Profesores de Conservatorio: Cómo elaborar la Programación y las Unidades Didácticas”. Ed. Mad, Madrid, 2006.
- Macerollo, J.: “Accordion Resource Manual”. The Avondale Press. Canadá 1980.
- Marco, T. / Halffter C. y Lz de Osaba: “Música y Cultura”. Edelvives.
- Maurer, W.: “Akkordion”. Edition Harmonia, Wien (Austria), 1983.
- Maurer, W.: “Akkordeo- Bibliographie”. Hohner Verlag, Trossingen (Alemania), 1990.
- Messiaen, O.: “Técnica de mi lenguaje musical”.
- Mirek, A.: “Estudio sobre el bayán en la URSS”. Autoeditado, 1992.
- Mirek, A.: “Reference book on harmonicas”.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Payot, Lausanne (Suiza). Edit.: Van de Velde 1985.
- Monichon, P.: “L`accordéon”. Presses Universitaires de France, 1971.
- Mucchieli: La dinámica de grupos. Ed. Ibérico-europea.

- Niño, J. y Sánchez, M.M.: "La Programación: La Unidad Didáctica como base del aprendizaje en el aula". ANPE Valladolid, 2007.
- Pastor, V.: "La Programación didáctica paso a paso". Ed. TGD, Cantabria, 2007.
- Piston, W.: "Armonía". Span press.
- Programación de acordeón, piano, órgano y música de cámara de diversos conservatorios. Varios autores: "Diccionario Grove de la música y los músicos". MacMillan, Londres, 2000.
- Programas de concursos de acordeón como: Arrasate, Klinghental, Coupe Mondiale...
- Ramos, J. y otros autores: Revista "Acordeón siglo XXI". Números : 1 al 18. Asociación cultural "ACORDE-ON", Zumarraga (Gipuzkoa). 1997/1999.
- Ramos, J.: "El acordeón". Revista Folklore.
- Ramos, J.: "Enrike Zelaia: infernuko hauspoa". Autoedición
- Sachs, C.: "Historia Universal de los Instrumentos Musicales". Ed. Centurión. Buenos Aires, 1947.
- Reger, M.: "Contribución al estudio de la modulación". Real Musical.
- Schaeffner, A.: "Origen de los instrumentos de música". Ed. Mouton, París 1980.
- Schöenberg, A.: "Fundamentos de la composición musical". Real Musical.
- Trancheford, F.R.: "Los instrumentos musicales en el mundo". Alianza Música, 1985.
- Varios autores: Los libros publicados por los trikitilaris
- Varios autores: Revista interfolk
- Varios autores: Catálogos de diversas editoriales.
- Varios autores: "RIM, Lista de repertorio de Acordeón". Centro de información de repertorio. Abril de 1990 Utrecht. Holanda.
- Varios autores: "Diccionario Grove de la música y los músicos". MacMillan, Londres, 2000.
- Varios autores: Métodos, manuales, ejercicios, libros de técnica... de acordeón de Howe, Almagro, Gagliardi, Herrmann-Schittenhelm, Abbott, Ellegaard, Marcosignori, Anzagui, Farfisa, Lips, Stricker-Marocco, Puchnowski, Deschamps, Jacomucci...
- Zamacois, J.: "Tratado de Armonía (volumen I y II y ejercicios prácticos)". Labor.
- www.accordions.com
- www.wikipedia.com
- www.google.com
- Acordeonistas del Vallés
- Andoain Cencillo
- Marco Legal:
 - Artículo 27 referente a Educación de la Constitución Española de 27/12/1978.
 - Ley orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del derecho a la educación. (b.o.e. 159/85 de 4 de julio de 1985).
 - LEY ORGÁNICA 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
 - REAL DECRETO 806/2006, de 30 de junio, por el que se establece el calendario de aplicación de la nueva ordenación del sistema educativo.
 - REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006.
 - DECRETO 126/2007, de 20 de septiembre, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.
 - DECRETO 9/2008, de 17 de enero, por el que se establece currículo de las Enseñanzas Elementales de Música y se regula su acceso en la Comunidad Autónoma de Cantabria.
 - DECRETO 98/2005, de 18 de agosto, de ordenación de la atención a la diversidad en las enseñanzas escolares y la educación preescolar en Cantabria.
 - REAL DECRETO 389/92 de 15 de abril (BOE de 28 de abril), por el que se establecen los requisitos mínimos de los Centros de Enseñanzas Artísticas.